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

미술학박사 학위논문

# 신문의 기록 형식을 차용한 기억의 우의(寓意)적 표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

2022년 6월

서울대학교 대학원

미술학과 동양화전공

임 장 순

# 신문의 기록 형식을 차용한
# 기억의 우의(寓意)적 표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

지도교수 신 하 순

이 논문을 미술학박사 학위논문으로 제출함

2022년 4월


서울대학교 대학원

미술학과 동양화전공

임 장 순


미술학의 박사 학위논문을 인증함

2022년 6월

| | | |
|---|---|---|
| 위 원 장 | 김 형 숙 | (인) |
| 부위원장 | 김 성 희 | (인) |
| 위 원 | 신 하 순 | (인) |
| 위 원 | 조 인 호 | (인) |
| 위 원 | 고 홍 규 | (인) |

# 국문초록

본 논문은 필자가 2018년부터 2022년까지 제작한 회화 작품을 연구대상으로 한다. 우의(寓意)론을 바탕으로 기록과 기억을 표현하는 본인의 수묵화·수묵담채화의 주제, 이론적 근거, 기법, 형식과 작품연구의 의의를 분석하는 것이 본 논문의 목적이다.

본인 작품의 특징은 객관적 태도로 대상을 관찰하여 얻어지는 창작자의 생각과 감정을 주관적 관점에 따라 여과 없이 작품에 표현함에 있다. 본 연구는 신문의 기록 형식을 작품에 차용함으로서 기록과 기억이 작품에 양립하게 되는 표현의 방법론을 체계화하며, 이를 통해 문인화 우의론을 현대 미술 창작론으로 변용할 수 있는 가능성을 제시한다.

연구의 목적은 다음과 같다. 첫째, 우의론이란 무엇인가? 둘째, 우의론은 예술 창작에 어떻게 적용되는가? 셋째, 본인 작품에서 기록과 기억은 어떻게 우의적으로 표현되는가? 넷째, 본인 작품에서 우의론을 적용하려면 어떠한 기법과 형식이 요구되는가? 다섯째, 현대 미술에서 우의 창작론은 어떻게 변용될 수 있는가?

I장에서는 연구의 필요성과 목적, 연구의 내용 및 방법, 연구의 중요성을 검토하였다.

II장에서는 사물에 뜻을 기탁하는 우의론을 고찰한다. 우의의 형성배경과 함께 첫째, 대상을 '직관(直觀)'적으로 관찰하며, 둘째, 대상과 관찰자의 '주객합일(主客合一)'을 통해, 셋째, '불이(不二)'의 경계에 도달하는 우의의 과정을 살펴본다. 이를 화론의 '영(靈)', '기운(氣韻)', '세(勢)'와 '질(質)'의 재현관과 비교하였다. 우의론의 회화적 적용을 위해 사물과 뜻을 구분하고, 사물에 뜻을 기탁하며, 이를 통해 자연성(自然性)을 작품에서 발현하는 방법을 제시했다.

제III장에서는 사물과 뜻에 관한 우의론에 각각 신문의 기록과 개인의 기억 개념을 대입하였다. 작품의 우의적 표현을 위해서 먼저 기록의 객관성과 기억의 주관성을 구분·분석했다. 기록을 차용하고, 기억을 표현하여, 기록과 기억을 작품에서 양립시킨다. 회화 매체에서의 재현을 위해 관찰 대상과 표현 매체의 대상성, 시간성, 평면성을 고려한다.

제IV장에서는 우의적 표현을 위한 본인 작품의 기법과 형식적 특징을 살펴본다. 작품의 제작과정부터 수묵 매체의 활용, 형식과 규칙의 수립, 필묵의 운용, 그리고 반복적 붓질의 기법을 분석했다. 전시 공간에서 작품은 크기별로, 수직적으로, 제목별로, 일자별로 충분한 거리를 두고 설치하여 감상자가 기억을 체험할 수 있게 한다. 작품의 형식에 있어 화면의 시각적 요소를 분석하고, 원본의 형식을 재현하고, 기억의 근거를 구성하며, 제목은 관찰 대상을 지시하도록 설정한다.

제V장에서는 본 연구의 성과와 본인 작품의 현대적 의의에 대해 상술한다.

본인은 문인화의 우의 창작론을 바탕으로 현대 사회를 살고 있는 창작자의 생활과 일상을 회화 작품에 반영하는 표현의 가능성을 탐색한다. 본 연구를 통해 전통 회화론이 현대미술에 변용될 수 있는 보다 구체적인 연구가 활발히 진행되는 계기가 될 수 있기를 기대한다.

**주요어 : 우의(寓意), 기록, 기억, 차용, 지시, 수묵, 체험**

**학 번 : 2020-38903**

# 목 차

국문초록 ····· i
목 차 ····· iii
참고도판 ····· vi
작품도판 ····· xiv
표 목 차 ····· xxii

I. 서론 ····· 1
1. 연구의 필요성과 목적 ····· 1
2. 연구내용 및 방법 ····· 4
3. 연구의 중요성과 의의 ····· 8

II. 우의의 개념과 회화적 적용 ····· 11
1. 우의의 개념 ····· 13
1) 우의의 형성 과정 ····· 13
2) 우의의 대상 관찰론 ····· 27
3) 우의와 연관되는 다양한 재현관 ····· 48
2. 우의의 회화적 적용 ····· 55
1) 사물과 뜻의 구분 ····· 57
2) 사물에 뜻을 부치다 ····· 66
3) 자연성의 발현 ····· 71

**Ⅲ. 기록과 기억의 우의적 표현 ····· 78**

1. 기록과 기억의 구분 ····· 80

1) 신문의 기록 ····· 82

2) 개인의 기억 ····· 102

2. 기록과 기억을 반영하는 우의적 표현의 특징 ····· 130

1) 기록의 차용 ····· 131

2) 기억의 주관적 표현 ····· 146

3) 기록과 기억의 양립 ····· 157

3. 기록과 기억의 회화적 재현 ····· 164

1) 대상성의 재현 ····· 165

2) 시간성의 재현 ····· 183

3) 평면성의 재현 ····· 187

**Ⅳ. 조형적 특징 ····· 197**

**1. 기록과 기억의 우의적 표현 기법 ····· 199**

1) 작품의 제작 과정 ····· 201

2) 수묵 매체의 활용 ····· 208

3) 형식과 규칙의 수립 ····· 210

4) 필묵의 운용 ····· 215

5) 반복적 붓질을 통한 심상 표현 ····· 240

**2. 전시공간을 통한 기억의 체험 ····· 243**

1) 경험 중심의 공간 구성 ····· 243

2) 작품의 크기별 체험 ····· 249

3) 작품의 수직적 설치 ····· 251

4) 작품의 일자별 배열 ····· 253

5) 작품 제목의 배치 ····· 256
6) 작품 감상의 거리 ····· 258
**3. 작품의 형식 ····· 259**
1) 화면의 시각적 요소 ····· 259
2) 매체 형식의 재현 ····· 269
3) 기억 근거로서의 사진과 먹점 ····· 274
4) 대상을 지시하는 제목의 선택 ····· 277

**V. 결론 ····· 280**

**참고문헌 ····· 281**
**Abstract ····· 295**

# 참고도판 목차

〔참고도판2-1〕 장택단, <청명상하도>부분, 송대, 견본채색, 26x525cm, 고궁박물원
〔참고도판2-2〕 고굉중(顧閎中), <한희재야연도(韓熙載夜宴圖)>중 부분, 당대, 견본채색, 28.7x337.5cm, 북경 고궁박물원
〔참고도판2-3〕 전곡(錢穀), <난정수계도(蘭亭修禊圖)>중 부분, 1560, 종이에 먹, 채색, 24.1x435.6 cm, 메트로폴리탄 미술관
〔참고도판2-4-1〕 장서도(張瑞圖), <후적벽부도(後赤壁賦圖)>, 1628, 비단에 먹, 27.9x320cm, 메트로폴리탄 미술관
〔참고도판2-4-2〕 장서도, <후적벽부도>중 소식의 묘사 부분
〔참고도판2-5-1〕 김정희, <불이선란도(不二禪蘭圖)>, 19세기경, 종이에 먹, 54.9x30.6cm, 국립중앙박물관 소장
〔참고도판2-5-2〕 김정희, <불이선란도(不二禪蘭圖)>중 제발 부분
〔참고도판2-6-1〕 마원(馬遠), <고사관수도(高士觀瀑圖)>, 25.1x26cm, 비단에 먹, 채색, 미국 메트로폴리탄 미술관
〔참고도판2-6-2〕 마원(馬遠), <고사관수도(高士觀瀑圖)>중 부분
〔참고도판2-7-1〕 소식, <고목죽석도(枯木竹石圖)>, 연도미상, 종이에 먹, 27x543cm, 북경 국립고궁박물관
〔참고도판2-7-2〕 소식, <고목죽석도>중 부분
〔참고도판2-8-1〕 문동(文同), <묵죽도(墨竹圖)>, 연도미상, 비단에 먹, 132x105.4cm, 북경 고궁박물원
〔참고도판2-8-2〕 문동, <묵죽도>중 부분
〔참고도판2-9〕 온 가와라(On Kawara), 1982, 1979년 12월 17일, 캔버스에 유화, 25.4x33cm, 뉴욕 현대미술관

〔참고도판2-10〕 온 가와라, 1990년 4월 24일, 1982, 캔버스에 유화, 25.4x33cm, 뉴욕 현대미술관
〔참고도판3-1〕 1994년 10월 21일자 경향신문 호외 1면
〔참고도판3-2〕 1997년 11월 22일자 조선일보 1면
〔참고도판3-3〕 1999년 7월 17일자 조선일보 3면
〔참고도판3-4〕 1988년 9월 17일자 동아일보 1면
〔참고도판3-5〕 1989년 4월 22일자 동아일보 1면
〔참고도판3-6〕 <대중매체: 오늘과 어제(Mass Media: Today and Yesterday)>, 2014, 신문, 패널, 가변크기, Serpertine Gallery
〔참고도판3-7〕 1983년 3월 30일 경향신문 1면
〔참고도판3-8〕 1994년 10월 21일 경향신문 2면
〔참고도판3-9〕 1997년 11월 22일자 경향신문 2
〔참고도판3-10〕 1999년 7월 17일자 조선일보 1면
〔참고도판3-11〕 1988년 9월 10일자 경향신문 1페이지
〔참고도판3-12〕 심사정,<오상고절(傲霜孤節), 1762, 종이에 수묵담채, 38.4x27.4cm, 간송미술관
〔참고도판3-13〕 「예술 작품의 근원」중 59페이지
〔참고도판3-14〕 1982년 11월 27일 매일경제 10면
〔참고도판3-15〕 1983년 3월 30일 경향신문 5면
〔참고도판3-16〕 작품 감상의 원경
〔참고도판3-17〕 1983년 5월 16일자 매일경제 11면 부분
〔참고도판3-18〕 1983년 3월 2일자 경향신문의 사진부분
〔참고도판3-19〕 2021년 1월 9일자 매일경제의 사진 부분
〔참고도판3-20〕 1983년 6월 10일 경향신문 발췌
〔참고도판3-21〕 2016년 5월 13일 서울경제 발췌

〔참고도판3-22〕 고개지, <낙신부도(洛神賦圖>중 부분, 연도미상, 비단에 채색, 27.1x572.8cm, 북경 고궁박물원
〔참고도판3-23〕 「예술 작품의 근원」 페이지
〔참고도판3-24〕 1997년 11월 22일자 조선일보 1면의 사진
〔참고도판3-25〕 부분사진 선택
〔참고도판3-26-1〕 곽희, <수색평원도(樹色平遠圖)>, 11세기 후반, 비단에 먹, 34.9x104.8cm, 메트로폴리탄 미술관
〔참고도판3-26-2〕 곽희, <수색평원도>중 부분
〔참고도판3-26-3〕 곽희, <수색평원도>중 부분
〔참고도판3-27〕 반 고흐, <신발>, 1886, 캔버스에 유화, 38.1x45.3cm, 반 고흐 미술관
〔참고도판3-28〕 반 고흐, <신발>, 1888, 캔버스에 유화, 45.7x55.2cm, 메트로폴리탄 미술관
〔참고도판3-29-1〕 아그네스 마틴(Agnes Martin), <나무>, 1964, 종이에 잉크, 27.7x27.7cm, 뉴욕현대미술관
〔참고도판3-29-2〕 <나무>의 부분
〔참고도판3-30〕 1980년 6월 16일자 동아일보 1면 부분
〔참고도판3-31〕 인왕산, 출처: 서울관광재단, 검색일: 2022. 3. 14. (https://korean.visitseoul.net/nature/인왕산_/3840)
〔참고도판3-32〕 정선, 인왕제색도(仁王霽色圖), 1751, 종이에 수묵, 138.2x79.2cm, 1751, 국립중앙박물관
〔참고도판3-33〕 세잔, 생트 빅투아르산(Mont Sainte-Victoire), 1902-1906, 종이에 연필, 수채화, 42.5x54cm, 뉴욕 현대미술관
〔참고도판3-34〕 세잔, 낙엽(Foliage), 1900-1904, 종이에 연필, 수채화, 45x56.5cm, 뉴욕현대미술관

〔참고도판3-35〕 룩 투이만(Luc Tuyman), <가스실(gaskamer)>, 1986, 캔버스에 유화, 50x70cm, M.V. Belgium
〔참고도판3-36〕 「예술 작품의 근원」중 103페이지
〔참고도판3-37〕1982년 1월30일 매일경제1면
〔참고도판3-38〕 조선일보 1997년 11월 22일자 2면
〔참고도판3-39〕 1997년 11월 22일자 조선일보 2면의 부분
〔참고도판3-40〕 1997년 11월 22일자 조선일보 2면의 부분
〔참고도판3-41〕 1997년 11월 22일자 조선일보 2면의 부분
〔참고도판3-42〕한스 하케(Hans Haacke), <샤폴스키 외, 맨해튼 부동산 보유현황, 실시간의 사회시스템, 1971년 5월 1일 현재(Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971)>, 1971, 사진, 종이, 가변크기, 뉴욕 휘트니 미술관
〔참고도판3-43〕 신하순, <무위사>, 145x206.8cm, 종이에 수묵담채, 2004, 국립현대미술관 소장
〔참고도판3-44〕 작품 제작의 시간 분류
〔참고도판3-45〕 Umber-Blue, 1976~1977, 린넨에 유화, 130x89.4cm
〔참고도판3-46〕 제니 홀저(Jenny Holzer), <Top Secret 32>, 2012, 종이에 잉크, 93x74cm
〔참고도판3-47〕 제니 홀저, <Waterboard 3>, 2012, 종이에 잉크, 93x74cm
〔참고도판3-48〕 고산금, 〈동아일보 사설(2007. 01. 12. A36. A35)〉, 2007. 패널에 인공 진주, 아크릴 물감, 접착제, 91.5×63.5cm
〔참고도판3-49〕 고산금, <삼일포(박경리 소설 발췌)>, 2011, 검은색 스테인레스 패널에 지름 1cm 쇠구슬, 106x106cm
〔참고도판3-50〕 하이데거, 「예술 작품의 근원」 중 55페이지

〔참고도판4-1〕 신문 이미지를 차용한 작품의 제작과정
〔참고도판4-2〕 수묵 매체의 활용
〔참고도판4-3〕 작품의 형식
〔참고도판4-4〕 김정희, <세한도>중 제발 부분
〔참고도판4-5-1〕 솔 르윗(Sol Lewitt), <벽화(Wall Drawing) #1085>의 Instruction 부분
〔참고도판4-5-2〕 솔 르윗(Sol Lewitt), <벽화(Wall Drawing) #1085>: Drawing Series-Composite, Part I-IV, #1-24, A+B, 1968, 벽에 연필, 481.3x632.5cm, Dia Beacon 소장
〔참고도판4-6〕 조맹부(趙孟頫), <쌍송평원도(雙松平遠圖)>의 제발 부분
〔참고도판4-7〕 조맹부(趙孟頫), <쌍송평원도(雙松平遠圖)>, 1310, 종이에 수묵, 26.8x107.5cm, 메트로폴리탄 미술관
〔참고도판4-8〕 김정희, <세한도(歲寒圖)>, 1844, 종이에 수묵, 23x69.2cm, 국립중앙박물관
〔참고도판4-9〕 서예의 필획과 본인 작품의 먹 점 비교
〔참고도판4-10〕 종이의 수평배치
〔참고도판4-11〕 수직적 붓질
〔참고도판4-12〕 1999년 7월 17일 조선일보 1면
〔참고도판4-13〕 1999년 7월 17일 조선일보 2면
〔참고도판4-14〕 미불(米弗), <춘산서송도(春山瑞松图)>, 중국 송대, 25.7x44.1cm, 대만고궁박물원
〔참고도판4-15〕 『생각하는 점, 말하는 선』에서의 다양한 먹 점 표현
〔참고도판4-16〕 먹점의 중복적 혼용과 형태 예시
〔참고도판4-17〕 Cy Twombly, <Roman Notes>, 1970, lithographs on paper, 173x206cm, Christie's

〔참고도판4-18〕 박서보, <묘법(Ecriture) No.43-78-79-81>, 1981, 면천에 유채와 흑연, 193.5x259.5cm, 국립현대미술관
〔참고도판4-19〕 《19oo년 oo월 oo일》 전시전경
〔참고도판4-20〕 《19oo년 oo월 oo일》 전시전경
〔참고도판4-21〕 《19oo년 oo월 oo일》 전시전경
〔참고도판4-22〕 《19oo년 oo월 oo일》 전시전경
〔참고도판4-23〕 《기록/기억》 전시전경
〔참고도판4-24〕 《기록/기억》 전시전경
〔참고도판4-25〕 《기록/기억》 전시전경
〔참고도판4-26〕 《기록/기억》 전시전경
〔참고도판4-27〕 시멘트 벽면에의 작품 설치
〔참고도판4-28〕 시멘트 벽면에의 작품 설치
〔참고도판4-29〕 시멘트 벽면에의 작품 설치
〔참고도판4-30〕 35x35cm
〔참고도판4-31〕 60x46cm
〔참고도판4-32〕 130x97cm
〔참고도판4-33〕 162x130cm
〔참고도판4-34〕 작품의 설치
〔참고도판4-35〕 작품의 설치
〔참고도판4-36〕 수평적 창작
〔참고도판4-37〕 수직적 설치
〔참고도판4-38〕 온 가와라(On Kawara), <1980년 10월 11일>, 1982, 캔버스에 유화, 25.4x33cm, Dia Art Foundation
〔참고도판4-39〕 전시전경, 구겐하임 미술관
〔참고도판4-40〕 작품의 일자별 배열

〔참고도판4-41〕 작품의 일자별 배열
〔참고도판4-42〕 작품의 일자별 배열
〔참고도판4-43〕 작품의 일자별 배열
〔참고도판4-44〕 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>와 작품제목배치
〔참고도판4-45〕 작품제목 배치의 사례
〔참고도판4-46〕 작품제목 배치의 사례
〔참고도판4-47〕 근거리의 감상
〔참고도판4-48〕 근거리의 감상
〔참고도판4-49〕 원거리의 감상
〔참고도판4-50〕 원거리의 감상
〔참고도판4-51〕 1988년 9월 10일자 경향신문 중 기사 사진 전체
〔참고도판4-52〕 1988년 9월 10일자 경향신문 중 기사 사진 부분
〔참고도판4-53〕 사진의 부착 과정
〔참고도판4-54〕 Glenn Ligon, <무제(Untitled(I Am a Man))>, 1988, 캔버스에 유화, 에나멜, 101.6x63.5cm, Luhring Augustine Gallery
〔참고도판4-55〕 2018년 2월 12일 워싱턴 포스트 기사 사진
〔참고도판4-56〕 <1997년 11월 22일(IMF 구제금융 공식요청)>과 <1997년 11월 22일(나라망신.. 타이밍도 놓쳐)>의 설치전경
〔참고도판4-57〕 작품의 경험
〔참고도판4-58〕 작품의 경험
〔참고도판4-59〕 작품화면 내 사진의 배치
〔참고도판4-60〕 작품화면 내 사진의 배치
〔참고도판4-61〕 작품화면 내 그림의 배치
〔참고도판4-62〕 작품화면 내 사진의 배치
〔참고도판4-63〕 게르하르트 리히터(Gerhard Ricther), <루디 삼촌

(Uncle Rudi)>, 1965, 캔버스에 유화, 87x50cm, Lidice Gallery

〔참고도판4-64〕 1979년 1월 11일자 경향신문 8면

〔참고도판4-65〕 1988년 9월 17일자 동아일보 1면

# 작품도판 목차

〔작품도판1〕 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm
〔작품도판2〕 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>중 부분
〔작품도판3〕 <1997년 11월 22일(IMF 구제금융 공식요청)>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm
〔작품도판4〕 <1997년 11월 22일(IMF 구제금융 공식요청)>중 부분
〔작품도판5〕 <1999년 7월 17일(경관 너 누구냐... 나 창원입니다)>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm
〔작품도판6〕 <1988년 9월 17일(인류의 축제 막 오르다)>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm
〔작품도판7〕 <1989년 4월 22일(서울서 1시간 거리..)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm
〔작품도판8〕 <1983년 3월 30일(건설부 값싼 서민주택 대량건설)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm
〔작품도판9〕 <1994년 10월 21일(출근길 날벼락)>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm
〔작품도판10〕 <1997년 11월 22일(나라망신.. 타이밍도 놓쳐)>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm
〔작품도판11〕 <1999년 7월 17일(신창원 순천서 잡혔다)>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm
〔작품도판12〕 1988년 9월 10일(올림픽후 비리해명), 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm
〔작품도판13〕 <예술 작품의 근원>중 부분

〔작품도판14〕 <1996년 9월 24일>중 부분
〔작품도판15〕 <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162.3x130cm
〔작품도판16〕 <1996년 9월 24일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x35cm
〔작품도판17〕 <1983년 3월 30일(주택자금 대출부진..)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm
〔작품도판18〕 <1983년 3월 30일 >중 사진 부분
〔작품도판19〕 작품 감상의 근경
〔작품도판20〕 <1983년 5월 16일>의 부분
〔작품도판21〕 <1983년 5월 16일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm
〔작품도판22〕<1989년 5월 27일(미, 한국을 주요관찰국 지정)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm
〔작품도판23〕 <남산타워>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm
〔작품도판24〕 <대우빌딩>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm
〔작품도판25〕 <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162.3x130cm
〔작품도판26〕 <예술 작품의 근원> 중 부분
〔작품도판27〕 <1989년 4월 22일(이 위기 어떻게 풀 것인가)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린팅, 162.3x130cm
〔작품도판28〕 작품 적용의 예시
〔작품도판29〕 <무제>의 부분
〔작품도판30〕 <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162.3x130cm
〔작품도판31〕 <예술 작품의 근원>중 부분

〔작품도판32〕 <1980년 6월 16일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm
〔작품도판33〕 <1980년 6월 16일> 부분
〔작품도판34〕 <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162.3x130cm
〔작품도판35〕 <1982년 1월 30일(정부기능 재검토)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm
〔작품도판36〕 <1982년 1월 30일>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 90.9x65.1cm
〔작품도판37〕 <1983년 3월 30일>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 90.9x65.1cm
〔작품도판38〕 <1997년 11월 22일>의 작품 설치
〔작품도판39〕 <1997년 11월 22일>의 부분
〔작품도판40〕 <1997년 11월 22일>의 기사글 부분
〔작품도판41〕 <1997년 11월 22일>의 부분
〔작품도판42〕 <무제>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x40cm
〔작품도판43〕 <1986년 9월 10일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm
〔작품도판44〕 <무제> 부분
〔작품도판45〕 <1986년 9월 10일> 부분
〔작품도판46〕 <1989년 5월 27일(조자양 연금 곧 처벌)>, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm, 2022
〔작품도판47〕 <1997년 1월 24일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm
〔작품도판48〕 <1997년 1월 24일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프

린트, 60x46cm

〔작품도판49〕 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)> 부분

〔작품도판50〕 <1994년 10월 21일(출근길 날벼락)> 부분

〔작품도판51〕 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x35cm

〔작품도판52〕 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x35cm

〔작품도판53〕 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x35cm

〔작품도판54〕 <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162.3x130cm

〔작품도판55〕 <예술 작품의 근원>중 부분

〔작품도판56-1〕 <기억>, 커튼에 연필, 먹, 디지털 프린트, 2021

〔작품도판56-2〕 <기억>, 커튼에 연필, 먹, 디지털 프린트, 2021

〔작품도판57〕 사전 스케치 1

〔작품도판58〕 사전 스케치 2

〔작품도판59〕 사전 스케치 3

〔작품도판60〕 사전 스케치 4

〔작품도판61〕 안료를 사용한 사전 스케치

〔작품도판62〕 <1996년 9월 24일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x35cm

〔작품도판63〕 밑그림 세부

〔작품도판64〕 가로선

〔작품도판65〕 세로선

〔작품도판66〕 <무제>, 2021, 화선지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 50x20cm

〔작품도판67〕 <1997년 11월 22일(나라망신.. 타이밍도 놓쳐)>의 부분
〔작품도판68〕 작품화면 내 붓질의 다양한 형태
〔작품도판69〕 본인 작품의 밑그림 예시
〔작품도판70〕 <무제>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 50x30cm
〔작품도판71〕 <무제>, 2018, 켄트지, 한지에 연필, 먹, 14x18cm
〔작품도판72〕 <예술 작품의 근원>, 2018, 한지에 먹, 50x60cm
〔작품도판73〕 <1982년 11월 27일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x35cm
〔작품도판74〕 <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162.3x130cm
〔작품도판75〕 <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162.3x130cm
〔작품도판76〕 <1988년 9월 17일> 부분
〔작품도판77〕 <1988년 9월 17일> 부분의 작은 여백
〔작품도판78〕 <1988년 9월 10일(올림픽 후 비리해명)> 부분
〔작품도판79〕 <1988년 9월 10일(올림픽 후 비리해명)> 부분의 큰여백
〔작품도판80〕 농묵의 예, <1986년 3월 5일> 부분
〔작품도판81〕 담묵의 예, <1983년 5월 16일> 부분
〔작품도판82〕 <1983년 5월 16일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm
〔작품도판83〕 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x35cm
〔작품도판84〕 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x35cm
〔작품도판85〕 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x35cm

〔작품도판86〕 <1993년 11월 6일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 110x65cm
〔작품도판87〕 <1999년 7월 17일(신창원 순천시 잡혔다)> 부분
〔작품도판88〕 <1999년 7월 17일(경관 너 누구냐... 나 창원입니다)> 부분
〔작품도판89-1〕 <1986년 3월 3일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm
〔작품도판89-2〕 <1986년 3월 3일> 부분
〔작품도판90-1〕 <1997년 1월 24일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x35cm
〔작품도판90-2〕 <1997년 1월 24일> 먹 점 부분
〔작품도판91-1〕 <예술 작품의 근원>, 2018, 한지에 먹, 35x35cm
〔작품도판92-2〕 <예술 작품의 근원>의 다양한 부분들
〔작품도판93-1〕 <예술 작품의 근원>, 2018, 한지에 먹, 35x35cm
〔작품도판93-2〕 <예술 작품의 근원>의 다양한 부분들
〔작품도판94〕 <예술 작품의 근원(The Origin of the Work of Art)>, 2018, 한지에 먹, 35x35cm
〔작품도판95〕 <예술 작품의 근원(The Origin of the Work of Art)>, 2018, 한지에 먹, 35x35cm
〔작품도판96〕 <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162x130cm
〔작품도판97〕 반복적인 붓질의 표현
〔작품도판98〕 <한강맨션(1970년 10월 2일)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 39.5x26.5cm
〔작품도판99〕 <1996년 9월 24일>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm

〔작품도판100〕 <1988년 9월 10일(올림픽 후 비리해명)> 부분

〔작품도판101〕 사진의 부착과 먹 점의 적용

〔작품도판102〕 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>중 부분

〔작품도판103〕 <1996년 9월 24일> 밑그림 전체

〔작품도판104〕 <1996년 9월 24일> 밑그림 확대

〔작품도판105〕 <무제>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 30x24cm

〔작품도판106〕 <무제>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 30x24cm

〔작품도판107〕 농담 변화에 따른 먹 점의 다양한 톤

〔작품도판108-1〕 <1986년 5월 12일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 종이에 디지털 프린팅, 60x46cm

〔작품도판108-2〕 <1986년 5월 12일> 먹 점의 부분

〔작품도판109〕 복수 먹 점 구성의 예

〔작품도판110〕 <1994년 10월 21일>중 부분

〔작품도판111〕 <1999년 9월 27일>중 부분

〔작품도판112〕 <1997년 3월 21일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 110x65cm

〔작품도판113〕 <1997년 3월 21일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 110x65cm

〔작품도판114〕 <1982년 4월 19일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 110x65cm

〔작품도판115〕 <1986년 3월 5일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm

〔작품도판116〕 <무제>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트,

40x30cm

〔작품도판117〕 <무제>, 2020, 한지에 연필, 먹, 종이에 디지털 프린팅, 40x30cm

〔작품도판118〕 <1979년 1월 11일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 종이에 디지털 프린팅, 60x46cm

〔작품도판119〕 <1988년 9월 17일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 종이에 디지털 프린팅, 60x46cm

# 표 목 차

〔표1〕 2018-2022 작품 시리즈 분류
〔표2〕 개요 구성의 논리
〔표3〕 현상세계(현실)와 본질세계(꿈)의 개념 정리
〔표4〕 장주의 나비에 대한 직관적 관찰의 진행 순서
〔표5〕 우의론을 통한 본인 작품 창작의 과정
〔표6〕 본인 작품에서 보이는 세 가지 기억의 분류

# I. 서 론

## 1. 연구의 필요성과 목적

본 논문은 2018년부터 2022년까지 제작된 본인의 수묵화 작품을 중심으로 미술사·화론의 근거를 제시하고, 이와 관련되는 주제 및 기법의 창작 과정을 논의한다. 작품 전체를 아우르는 '기록'[1]과 '기억'[2]의 표현을 주제로 설정하고 이를 표현하는 방법으로 우의의 개념을 제시한다. 본 논문에서 다루어지는 우의의 개념은 연구자 작품 창작의 방법론으로 연구의 핵심적인 명제라 할 수 있으며, 이를 회화 작품에 적용하는 기법적 분석을 통해 우의론이 어떻게 창작과정에 구체적으로 적용될 수 있는지를 제시하는 것에 본 연구의 목적이 있다. 특히 과거의 이론을 현재의 예술창작에 적용함으로써 동양의 전통 개념이 어떠한 방식으로 현대미술에 적용·변용될 수 있는지에 관한 가능성을 조망함과 아울러 전통 문인화를 기반으로 현대 회화창작의 새로운 이론과 창작기법을 제시한다는 점에서 본 연구는 중요한 의의를 가진다.

본인의 작품은 주로 책이나 신문 등 인쇄물에 기록된 정보·사건 등을 바라보는 개인의 기억에 관한다. 작품의 관찰대상은 평면 인쇄물로 설정된다. 인쇄 매체에서 보이는 텍스트나 이미지는 특정 정보나 사건을

1) 본 논문에서는 신문 등과 같은 대중매체의 기록을 의미한다. 본인 작품에서는 관찰 대상으로서 설정이 되었는데 이 기록은 대개 인쇄물의 형식이며, 많은 수의 대중이 동시에 접할 수 있는 대중매체의 성격을 가진다. 본인 논문의 창작론인 우의의 개념에 있어서는 '사물'로서 대입할 수 있다.

2) 본 논문에서는 특정 사건에 대한 개인의 기억을 의미한다. 본인 작품에서는 창작자의 사고과정을 나타내는 용어로 설정이 되었는데 이 기억은 대개 관찰대상인 대중매체를 접하며 떠올려지는 것으로 관찰대상을 보는 현재의 시점뿐 아니라 관찰대상이 가리키는 사건을 직/간접적으로 경험한 과거의 시점을 포함한다. 본인 논문의 창작론인 우의의 개념에 있어서는 '뜻'으로서 대입할 수 있다.

다수의 사람들에게 알리는 대중매체의 성격을 가지며, 대중이 공유할 수 있는 객관적인 형태를 보인다. 본인 작품에서는 관찰대상으로서의 인쇄물을 통해 볼 수 있는 기록과 그에 대한 개인의 기억이 작품 화면에 표현된다. 표현의 과정에서는 창작자의 사고와 개성, 그리고 회화 기법과 양식 등이 개입하여 대상의 기억을 주관적으로 작품에 표현될 수 있게 한다. 다시 말해, 객관적 기록은 창작의 표현을 통해 주관적 기억으로 재해석되며, 이는 기록의 형식을 빌려 기억을 표현하는 우의의 창작론을 바탕으로 이루어진다. 본 연구는 작품을 통해 표현되는 객관적 기록과 주관적 기억의 공존과 양립을 통해 회화 작품이 기록을 지시하며 기억을 발현할 수 있는 이론적·기법적 방법에 초점을 두었으며, 이를 근거하는 중심 철학과 미학 등을 제시하여 우의론이 본인 작품에 적용되는 근거를 작품 사례를 열거하여 제시한다.

2018년부터 2022년까지 본인의 회화 작품은 크게 3가지의 주제로 나눌 수 있다. 첫 번째로 예술 작품의 사유에 관한 하이데거(Martin Heidegger)의 논문 「예술 작품의 근원」(The Origin of the Work of Art)의 텍스트를 페이지별로 한지에 전사하여 수묵으로 그린 '예술 작품의 근원' 시리즈, 두 번째로 개발 도상국가로서의 한국 사회에서 이루어졌던 무분별한 건설의 분위기와 그 개인적 기억을 표현한 '개발' 시리즈, 그리고 세 번째로 본인 어린 시절 한국사회의 사건·사고 등을 다루는 신문을 소재로 설정한 '19oo년 oo월 oo일' 시리즈로 분류된다〔표1〕. '예술 작품의 근원'시리즈는 본인에게 있어 예술에 대한 연구와 분석을 위해 참고되었던 하이데거의 논문이 본인 작품의 관찰대상으로서도 선택되어 표현될 수 있는 가능성을 발견했던 연구 성과였다. 연구는 특히 동양 전통회화의 매체를 활용하여 인쇄된 글자의 형태를 작품에서 표현할 수 있는 방법을 탐색한 연구로서의 의미가 있다. '개발' 시리즈에서는

한국 사회에서 지금도 가장 중요시되는 건설과 개발의 사회적 효율성의 문제를 '무용(無用)의 용'의 성격을 갖는 회화 예술 매체에서 매체 특정적(medium-specific)[3]인 형태로 담아낼 수 있었다는 것에서 연구의 의미가 있었다. 특히 매체 특정성의 관점으로 볼 때 본인의 작품 연구는 한국 사회에서 겪은 창작자의 일상에 대한 개인의 기억을 한국의 회화 매체에 적합한[4] 방식으로 표현한다는 점에서 본 작품연구의 의의가 있다. '19oo년 oo월 oo일' 시리즈는 무분별한 개발을 추구했던 1980, 90년대의 한국 사회에서의 개발·발전 만능주의에 대한 개인·사회적 부작용들을 작품에서 다루고 있다. 특히 작품 형식에 있어서 회화의 관찰대상인 신문의 형식을 작품화면에 그대로 옮김으로써 감상자는 작품의 참조대상을 명확히 알 수 있는데, 과거의 기록에 대한 암시를 작품을 통해 직접적으로 감상할 수 있는 창작전략으로서의 의의를 가진다.

[표1] 2018-2022 작품 시리즈 분류

| 연도 | 작품 시리즈명 | 주제 | 매체 |
|---|---|---|---|
| 2018-2019 | 예술 작품의 근원 | 회화 작품 연구 | 한지에 먹 |
| 2020-2022 | 개발 | 건설관련 기사 연구 | 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트 |
| 2020-2022 | 19oo년 oo월 oo일 | 한국사회의 사건 연구 | 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트 |
| | 기록/기억 | 개발 관련기사 연구 | 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트 |

3) Clement Greenberg(이하 그린버그)는 예술이 스스로 그 분야의 영역을 증명하기 위해서는 각 예술의 특징 내부(매체)에서 '다른 것으로 환원할 수 없는' 특정적(specific)인 것을 지향해야 한다고 주장했다, Clement Greenberg, "Modernist Paintings", (Washington D.C., 1960)

4) 본인의 작품 시리즈 '19oo년 oo월 oo일'에서 보이는 기법적인 예를 들자면, 오래된 종이 신문을 전통 한지의 화면에, 평면의 신문을 평면의 작품 화면에, 텍스트의 기록을 먹 점의 기억으로 옮기는 등 작품 참조물의 매체적 특성을 표현 결과물(회화)의 매체적 특성과 연관시키려하는 창작의 과정을 생각해볼 수 있다.

본인 작품에 있어 우의의 창작론에 관한 연구는 향후 문인화의 큰 틀 안에서 현대미술의 다양한 주제적·매체적 관련 실험을 추가로 진행하기 위한 창작의 전략과 체계를 정리하는 것에 그 목적이 있다. 현대미술에 있어 전통 회화이론을 작품 창작에 적용하는 방법론, 현대적 소재를 전통 회화매체에 적합한 방식으로 표현하기 위한 매체론, 우의론이 현대 미술의 창작에서 적용·변용될 수 있는 창작론 등에 대한 연구는 차후 본인 작품의 창작 형식과 논리를 체계화하여 추가적인 연구를 진행할 수 있는 동기가 될 뿐 아니라, 동양화 분야에서 오래 논의되어온 난제인 '전통 미술의 현대적 변용'을 위한 새로운 창작의 방향을 제시할 수 있을 것이다. 또한 다소 추상적일 수 있는 우의의 정신과 태도를 창작의 과정에서 이론과 기법으로 구체화하여 현대 회화 연구에 적용하는 것에 본 논문의 목적과 필요성이 있다고 하겠다.

## 2. 연구의 내용 및 방법

본 논문은 창작자가 창작활동의 과정에서 구상해야할 이론적, 기법적, 감상적 측면을 각각 논의한다. 이론의 측면에서는 문인 미학에서 비롯된 우의의 개념을 논의하며 그 사상이 발생한 철학적·미학적 근거를 제시한다. 이를 통해 창작자가 작품 창작을 위해 가져야할 우의적 사고와 태도를 열거한다. 기법의 측면에서는 이러한 우의의 이론이 회화에 적용되는 구체적인 기법 및 형식을 분석한다. 우의의 개념이 적용된 문인화 또는 현대미술 작품들을 본인 작품과 비교하며 이러한 사례 비교를 통해 작품의 형식과 양식을 세부적으로 분석한다. 감상적 측면에서는 작품이 최종적으로 감상자에게 어떻게 전시되어 보여지는지를 다룬다. 이러한 연구 방법을 통해 본인 작품 주제인 기록과 기억을 작품에서 표현

하는 이론·기법·감상적 측면에 대해 참고작품과 본인 작품의 사례를 분석하며 논의를 전개할 것이다.

우의의 이론과 작품 연구는 현대 미술에서 전통 회화의 매체가 어떠한 주제와 소재를 적절하게 그 화면에 담아낼 수 있는지에 대한 고민에서부터 시작되었다. 현대 사회의 작품 주제와 소재는 우리의 일상에서 자주 경험하는 친숙한 것이어야 한다. 전통 문인화에서는 문인들에게 선호되었던 매화, 난초, 국화, 대나무 등의 입체적 정물을 작품 소재로 활용했던 것에 착안하여, 현대미술의 소재는 현대 사회에서 자주 접하게 되는 인쇄물, 사진 등의 평면적 정물이 적합한 것으로 실험의 방향을 설정하였다. 또한 작품의 주제에 있어서는 현대인으로서의 본인이 이러한 소재를 어떻게 관찰하며 경험하고 표현할 수 있는지에 관한 것으로 연구의 방향을 집중했다. 본인 연구에서 보이는 소재 선택의 특정성은 작품을 감상하는 것에 있어서도 기존의 회화와 차이가 있을 것이다.

소재 선택의 문제와 함께 대상 관찰과 표현의 문제에 있어서도 전통 문인화의 창작론을 주목하였다. 개인의 생각이나 의중을 그림에 표현하는 사의(寫意)의 개념을 통해 창작자의 주관적 기억을 작품에 표현하는 창작의 방식을 소식의 우의론을 중심으로 참고하였다. 대상의 형태를 빌려 창작자의 주관을 표현하는 우의론은 대상 형태에 얽매이지 않고 개인의 의중을 자유롭게 표현할 수 있는 창작론인 동시에 여전히 작품은 대상관찰을 근거하고 있는 특징을 갖는다. 이러한 우의론의 방향은 본인 작품에서 설정된 창작의 방식으로 인해 더욱 그 특성이 강화된다. 전통 문인화에 있어 대상의 형태가 그 표현 문제로 인해 변형되는 것과는 달리, 본인의 작품은 기억의 표현과 함께 기록의 형식이나 사진 이미지 등을 화면에 동일하게 유지함으로써 작품이 기록의 존재를 근거·지시할 수 있기 때문이다. 이러한 방법으로 본인 작품은 우의론이 추구하는 주

관성과 객관성의 공존과 양립의 상태를 작품 내에서 성취하게 된다. 이와 관련하여 본인의 작품 연구는 객관과 주관의 관점이 공존, 대치할 수 있는 이분법적 경향의 우의적 창작론과 창작태도를 중심으로 진행되었으며, 이를 위해 우의론의 의미와 배경을 살펴보고 우의론 작품 적용의 방법론을 본인 작품 사례와 함께 논의하는 것으로 전개된다.

창작의 방법론을 설정하기 위해서는 주로 소식(蘇軾, 1037-1101)의 우의론과 관련되는 철학·미학·화론 등을 참고했다. 소식의 우의론은 대상을 빌려 자신의 생각과 감정을 그림에 표현하는 창작의 과정에 관하므로, 먼저 대상을 직관적으로 관찰하는 쇼펜하우어의 '직관론', 대상에 대한 공감을 가지는 장자의 '주객합일', 그리고 주와 객을 양립시키는 '불이'의 경계를 철학적 근거로 제시했다. 또한 소식의 우의개념을 파악하기 위해서 소식의 「설당기(雪堂記)」[5]에서 현실과 초월세계의 경계에 위치하는 문인의 예술정신과 태도를 고찰하였다.

본문의 내용은 크게 배경 이론에 대한 연구와 본인 작품의 주제, 그리고 표현기법으로 나누어 분석하였다. II장은 우의 개념의 철학·미학·화론적 근거를 밝히며 이러한 이론이 회화론에 어떻게 적용되는지를 논의한다. III장은 우의의 창작론이 본인 작품에 어떻게 적용될 수 있는지를 작품의 주제인 기록과 기억에 관련하여 분석한다. 먼저 기록과 기억의 개념을 구분하고 본인의 관점을 통해 작품 사례를 설명한 후, 주제 표현과 대상 재현에 있어서의 방법론을 분석한다. IV장에서는 구체적인 표현기법을 설명한다. 기록과 기억을 표현하는 기법과 전시공간에서의 작품 배치, 그리고 전체 작품의 형식을 분석한다.

5) 蘇軾,『東坡全集』,「雪堂記」.

[표2] 개요 구성의 논리

| | 연구내용의 설정 | ‘우의’ 용어의 의미설정 | 작품도판 삽입의 기준 | 단락별 연관성 |
|---|---|---|---|---|
| II장 | 창작의 방법론과 회화에의 적용 | 학계(미술사·화론)에 사용되는 용어 | 이론과의 관련되는 참고도판 제시 | 창작의 준비단계 |
| III 장 | 주제의식의 표현론 | 기록과 기억을 표현하는 수단 | 해당 방법론이 적용되는 작품의 전체·부분의 작품도판 제시 | 창작의 표현단계 |
| IV 장 | 조형적 특징 | 작품창작의 기법적 특성을 지칭 | 작품 도판과 참고자료를 중심으로 연구 및 분석 | 기법의 적용단계 |

각 장의 세부 연구내용은 다음과 같다.

II장에서는 송대의 소식(蘇軾)이 주창했던 ‘우의’의 개념이 형성된 배경과 근거가 되는 철학인 쇼펜하우어의 ‘직관’, 장자의 ‘주객합일’, 소식의 ‘불이’의 사상을 논의하고 화론에서 보이는 다양한 재현관을 열거하여 우의의 대상 관찰론과 비교·분석한다. 또한 우의 개념의 회화적용 방법은 사물과 뜻이 구분되고, 사물에 뜻을 기탁하며, 창작자의 뜻이 작품에서 표현되는 회화 창작과정의 단계별 분석을 통해 알아본다.

III장에서는 대중매체의 객관적 기록과 창작자의 주관적 기억이 각각 어떠한 방식으로 작품에서 표현될 수 있는지를 본인의 작품 사례를 중심으로 분석한다. 먼저 기록과 기억을 구분하여 이에 대한 각각의 내용과 형식, 그리고 속성을 비교·분석하며, 이러한 기록과 기억을 우의적인 방식으로 표현하는 방법을 기록의 차용, 기록의 주관적 표현, 그리고 기

록과 기억의 양립으로 설명한다. 그리고 이러한 우의적 표현이 어떻게 회화의 매체에 적용될 수 있는지를 분석하는데, 대상성, 시간성, 평면성을 갖는 회화의 성격에 집중하여 전개했다.

IV장에서는 기록과 기억의 주제를 표현하는 구체적 형식과 기법적 측면을 논의한다. 먼저 기억을 재현하는데 있어서 고려해야할 표현 기법의 문제를 작품 제작과정과 매체 분석, 제작 형식, 그리고 필묵의 운용, 반복적인 붓질 등으로 열거하여 분석한다. 그리고 작품이 전시공간에서 보일 때 감상자가 느낄 수 있는 기억의 체험을 작품 전시의 형식적 조건을 통해 분석한다. 마지막으로 작품에서 보이는 시각 효과와 매체 형식에 대해 설명한다.

## 3. 연구의 중요성

우의론은 송대 소식이 제창한 이후 문인의 사의(寫意)를 시각적으로 표현할 수 있는 문인화 창작태도의 기반이 되는 이론이 되었다. 그러나 문인 정신으로 설명되는 문인화는 구체적인 기법이나 양식이 아닌 창작자 개인 사고의 흐름에 관한 것으로 개별적·심리적인 특성을 전제하고 있기 때문에, 문인화의 중심 주제의식에 대한 구체적인 연구가 활발히 진행되기는 쉽지 않았다. 그렇다보니 문인화 연구는 창작자와 관련되는 인물적·사회적 배경의 조사나, 작품에서 보이는 부수적인 소재·기법 등 주변부 연구로 진행되는 경우가 많았다. 이러한 연구의 추상성으로부터 비롯되는 어려움에도 불구하고 문인화, 그리고 우의론은 창작자의 정신과 창작 태도에 관하며, 우의론을 이해하려면 문인화 창작의 개념성(Conceptualism)을 이해해야 한다는 것이 중요하다.

본인의 연구는 우의론을 현대 미술창작에 적용하여 작품 표현의 형

식 및 맥락을 회화 매체에 적절히 반영할 수 있는 창작 방법론을 제시한다. 전통 회화이론을 현대 미술 창작에 적용하기 위해서는 작품 주제와 소재, 그리고 구체적인 회화 기법 등에 대한 자세한 분석과 선행연구가 요구된다. 예를 들어, 작품 소재 문제의 경우 전통 회화에서 특정 소재가 그려졌던 시대적 특성과 배경을 고려하여 이러한 소재 선택의 방식을 현대 미술에 적용해야 한다. 과거의 소식이 대나무를 그린 것과 같은 동일한 소재와 기법으로 신문 등의 현대 소재를 작품에서 그려낸다면 이는 우의의 창작론에 적합하지 않은 창작의 방식이다. 우의론은 기법 너머의 기법, 형식 너머의 형식으로서 특정 기법에 관한 것이 아닌 창작자의 창작 태도에 관한 것이기 때문이다. 우의론의 현대적 변용을 위해서는 소식이 제시했던 작품 소재의 원리와 개념을 정확히 파악해야함과 아울러 현대 소재가 갖고 있는 속성과 그 개념·매체성의 시대적, 사회적 맥락을 분석하여 회화 창작에 적용해야 한다.

본 연구는 우의적 창작론이 작품의 주제와 소재적 측면에 있어 어떠한 개념과 맥락으로 현대 회화에 적용될 수 있는지를 분석하는 연구로서, 현대 사회의 특정 소재가 왜 본인이 제시하는 특정 창작론을 통해서만이 표현될 수 있는지에 관한 표현 방법의 당위성을 밝히는 것에 그 연구의 초점이 맞추어져 있다. 작품 창작의 과정에서 우의론을 적합하게 적용하여 예술 작품이 현대 회화로서의 기능을 할 수 있도록 하게 한다면 이는 현대미술 속 동양 회화 분야의 정체성을 확립할 수 있는 계기가 될 것이다. 우리의 매체에 우리의 주제를 그려낼 수 있는 표현과 기법에 관한 연구는 동양 회화 연구에 있어 가장 근본적인 연구로서, 학계에서는 우의론을 다루는 본인의 논문뿐 아니라 다양한 관련 화론과 이론을 적용하는 새로운 창작의 태도와 표현기법이 제시될 수 있는 계기를 마련할 것이다. 가장 전통적인 이론을 근거로 가장 새로운 창작론을 제시하

는 것이 본 연구가 성취하고자 하는 바라 하겠다.

위와 같은 연구의 주제와 접근 방식을 통해 문인화와 우의의 개념을 적용한 창작의 방법론과 기법을 제시하고, 그 배경이 되는 전통화론 및 미술사를 기반으로 작품의 창작과 감상과정을 체계화하여 전통회화가 그 내용과 형식면에서 적절하고 타당한 방식으로 창작될 수 있는 방향이 본 논문을 통해 제시될 수 있다는 것에 해당 연구의 중요성이 있다.

# Ⅱ. 우의의 개념과 회화적 적용

‘우의(寓意)’는 본인 작품 창작의 중심적 이론으로서 대상을 객관적으로 관찰하여 이를 창작자 주관에 따라 작품 화면에 표현하는 창작론에 관한다. 우의에 있어서의 핵심은 ‘사물에 뜻을 기탁’하는 것이다. 창작자는 대상을 직관적으로 관찰하고 주객합일의 상태를 이루어 불이의 경계에서 대상을 작품 화면에 표현한다. 이러한 과정을 통해 작품은 대상의 구체적 형태와 창작자의 추상적 사고를 모두 작품에서 표현할 수 있다. 작품이 대상과 사고를 모두 화면에 담아냄으로써 창작자는 대상에 자신의 사고를 기탁할 수 있게 된다.

우의의 개념은 송대의 문인화와 관련 화론들로부터 비롯되었다. 그러므로 우의를 이해하기 위해서는 먼저 문인화와 관련 화론들이 나타나게 된 배경에 대한 이해가 필요할 것이다. 이 장에서는 먼저 문인이 출현한 정치·사회적 배경, 그리고 이를 통해 발생한 문인화의 형식·내용적 특징, 대표적 문인화가인 소식이 제시한 미학 등을 살펴보며 우의의 창작론이 나타날 수 있었던 당시의 시대적·미술사적 배경을 살펴본다. 그리고 이렇게 나타난 우의론은 어떠한 특징을 갖고 있는지를 분석한다.

우의론의 출현 배경과 함께 우의의 개념이 형성될 수 있었던 철학, 미학, 화론적 근거를 고찰한다. 우의의 창작과정에서는 대상을 관찰하는데 있어 직관적인 태도가 요구되는데, 이는 쇼펜하우어가 제시한 직관적 관찰의 방법을 통해 이해할 수 있다. 직관적 관찰은 곧 사물과 주체가 동일시되는 주객합일의 상태를 가능하게 하는데, 장자의 ‘물화’는 이를 뒷받침하는 철학적 근거가 된다. 주객합일을 성취한 창작자는 이로 인해 얻게 되는 마음 속 형상을 작품에 표현하게 되며, 이와 관련하여 소식의 설당과 관련되는 고사를 통해 불이의 경계를 알아볼 것이다. 이와 함께

대상 관찰과 표현에 관련되는 다양한 재현관을 살펴봄으로써, 대상의 사실적 묘사를 강조한 종병의 '영', 살아있는 대상을 그려 생동감을 표현하려했던 사혁의 '기운', 그리고 대상에 대한 경험을 강조하는 곽희의 '세'와 '질'의 화론을 통해 우의론 이전의 화가·화론가들이 대상 재현문제를 어떻게 논의해왔는지를 알아본다.

우의의 개념은 회화 작품의 창작에 적용된다. '물'과 '의'에 관한 우의의 개념을 회화에 적용하려면 먼저 '물'과 '의'의 개념이 정확히 구분되어야 한다. '물'의 개념은 사물로서의 대상과 표현수단, 그리고 창작자의 일상 경험으로서, '의'의 개념은 창작자의 창작에 대한 동기와 평소의 천성 등으로 구분될 수 있다. 이러한 구분을 통해 '사물에 뜻을 부치'는 우의의 개념에서는 사물과 뜻이 합일되기도, 양립되기도 한다. 그리고 우의적 창작은 창작자의 개성이나 천성이 어쩔 수 없이 저절로 분출되는 자연성의 방식을 통해 이루어진다. 자연성은 작품에 있어 구체적 형식에 관한 것이 아닌 창작자의 인품과 태도를 포괄하는 형식 너머의 형식이다. 따라서 자연성의 발현은 창작자의 평소 생활습관과도 연관된다.

소식 이후로도 동양의 문인화에서는 '우의'적인 창작의 방식이 자주 활용되었으며, 이는 화가의 인품을 그림에 반영할 수 있는 이론적 근거로서 현대 미술에까지 중요한 창작의 의의를 가진다. 우의는 동양회화, 특히 문인화의 중심적이고 보편적인 이론이지만, 우의 개념의 자세한 분석은 전통회화 창작의 방법론이 동시대 작품 창작에 어떻게 적용될 수 있는지에 대한 해답이 될 수 있다. 특히 우의의 창작론 분석을 통해 다음 장에 기술될 본인 작품의 주제의식과 형식에 대한 이론적 근거를 밝히는 것에 이 장의 의의가 있다고 하겠다.

## 1. 우의의 개념

송대의 소식이 제시한 우의의 개념은 대상을 관찰하여 이를 표현함에 있어 자신의 뜻을 깃들이는 예술 작품의 창작론이다. 이러한 우의의 창작론은 문인 계층과 문인화의 출현으로부터 비롯되었는데, 따라서 우의의 개념은 문인 계층의 미학과 인생관을 바탕으로 형성된 것이라 볼 수 있다. 대상을 관찰하는데 있어 직관을 사용하여 대상과의 주객합일을 이루어낸 후, 불이의 경계에서 이루어지는 우의의 창작태도는 송대 소식 이후의 문인화 뿐 아니라 다양한 미술 분야에 영향을 주며 창작자의 자의식을 그림에서 표현하는 가능성을 제시하였다. 이 장에서는 우의가 형성된 과정을 분석하며 우의의 관찰과 표현의 방법을 다양한 철학과 화론에 대입하여 살펴보도록 한다.

### 1) 우의의 형성과정

이 장에서는 우의의 창작론이 형성될 수 있었던 배경인 문인화가 어떠한 방식으로 전개되었는지를 중국 당말 송초의 시대적 배경을 토대로 검토하며, 우의론이 갖고 있는 특징을 살펴본다. 10세기 초의 당은 여러 해 동안 이어져 온 정치·군사적 쇠퇴로 인해 오대십국(五代十國)으로 분열되었다. 이 시기에는 문화·예술적으로는 많은 발전이 있었는데,[6] 이후 건국된 송나라는 정치·사회뿐 아니라 문화·예술 면에 있어서도 중요한 전환기를 이루어 냈다. 다시 말해 송나라는 중국 고대 사회의 전기와 후기 사이의 경계에 위치한다고 볼 수 있다. 송나라 미학의 발전은 실제로 이러한 시기적 전환에 의해 가능했고, 이러한 전환에 대처하

6) 리처드 반하트, 『중국회화사 삼천년』(서울:학고재, 1999), 87.

는 과정에서 생겨났다. 송의 지식인들은 이러한 문화적 경계성을 통해 송대 미학의 정체성을 찾아내려 하였고, 이는 송나라 미학의 이중적 성격을 설명하는 근거가 된다. 따라서 송대의 문화는 그 이전의 당의 미학과 송대에 새롭게 만들어진 송 고유의 문화·미학적 풍조가 함께 반영된 결과물이라 볼 수 있다.7)

당·송 교체기에서는 사회·경제적으로 보면 인구의 증가와 상업과 교육의 활성화로 인한 경제와 생활수준의 향상으로 인해 시민사회가 발전했으며, 왕족과 귀족 출신 계급 중심으로 권력이 배분되었던 당의 국가체계와는 다르게 과거를 통해 선발된 사인들의 정계 진출이 눈에 띄게 증가했다. 사인들은 시민과 지배계층의 가교 역할을 하기도 했는데, 시문의 출중함을 바탕으로 독특한 미학 정서를 만들어 문화와 예술 전반을 더욱 발전시키는 결과를 가져오게 되었다. 이 시기에 활동했던 화가로는 형호, 관동, 동원, 거연 등이 있는데 이들은 국가의 특정한 목적을 갖고 그려졌던 이전의 회화와는 달리 개인적인 감정을 회화에 적용하며 감상의 기능을 갖게 된 회화를 제작함으로써 이전의 예술과는 차별화된 모습을 보인다.8)

문화적 정체성의 확립을 통해 송대의 예술인들은 개인적인 감정을 작품에 표현할 수 있는 가능성을 획득할 수 있었다. 양치의는 송의 문화 전반의 성격을 언급하며 성년이 되어가고 자의식을 갖게 되는 한명의 인간과 비교했다.9) 안정적인 발전을 이룩한 송대의 시민들은 생존의 의무에서 벗어날 수 있었고, 자기 자신의 일상에 대해 순수한 관심을 갖게 되었다. 국가가 아닌 개인의 관점을 통해 스스로를 인식하고 순수한 감

7) 장파, 『중국미학사』, 신정근, 오영환, 임종수 공역(파주:푸른숲, 2012), 562.
8) 장파, 위 책, 518-522.
9) 양치의(楊治宜, Zhiyi Yang), Dialectics of Spontaneity: The Aesthetics of Ethics of Su Shi (1037-1101) in Poetry, (Sinica Leidensia ; Volume 122, 2015), 55.

정을 표현할 줄 아는 송대의 문화흐름은 곧 문인들의 문화로서 발전하게 되었고, 감상자 또한 주관적인 관점으로 작품을 감상하게 되었다. 우의의 개념은 이렇듯 사회·경제적으로 더 풍요롭고 인문적으로 더욱 성숙해진 송대 문화의 상황에서 만들어질 수 있었다.

## (1) 문인화의 전개

송나라의 문인화를 이해하려면 당대로부터 송대에 이르기까지의 예술 전반 미학의 변화를 주목할 필요가 있다. 송의 예술인들은 도가적 '깨달음'을 미학과 연결하는 경향이 있는데, 당대에 있어 시각에 기초하여 살펴보는 '관(觀)'이 중시되었다면, 송대에서는 감각을 통해 맛보는 '미(味)'의 방법을 통해 깨닫는 '오(悟)'에 이르며, 최고의 유쾌함을 얻게 되는 미학의 형태로 전개 되었다.[10] 인간의 다섯 가지 감각을 통해 대상을 느끼고, 이를 통해 깨달음과 유쾌함을 성취하는 미학의 방식은 문인화의 분야에 그대로 적용되었다. 그러나 이를 통해 문인화의 형식을 파악하는 것은 어려운데, '깨달음'과 '유쾌함'은 창작자 자신의 추상적인 사고과정과 경험에 관한 것이기 때문이다. 문인과 문인화의 분석, 그리고 당대의 대표적 문인인 소식의 미학을 분석한다면 문인화의 구체적·형식적 특징에 대한 실마리를 찾을 수 있을 것이다.

문인화는 문인들이 여기(餘技)로 그린 그림이다. 문인화의 개념은 중국 북송의 소식과 그의 친구들, 즉 서화가 겸 감식가인 미불(米芾, 1051-1107), 서예가 황정견(黃庭堅, 1045-1105), 묵죽화가 문동(文同, 1018-1079), 인물 및 말을 그려 유명한 이공린(李公麟, 1049-1106) 등에 의해 최초로 정립되었다. 이들은 화공의 그림과 자

10) 장파, 위 책, 518-522.

신들의 그림을 신분적, 교양적 차이의 근거로 분리하여 '사대부화(士大夫畫)'라는 용어와 관련 화론을 만들었다. 문인화, 즉 사대부화는 그림을 직업으로 삼지 않는 화가들이 여흥(餘興)으로 자신들의 의중(意中)을 표현하기 위해 그린 그림을 지칭한다.[11] 이러한 문인화의 형성은 당시의 사회·문화적 배경과 맞물려 있는데, 이 장에서는 문인 계급이 어떻게 출현하였으며 문인화는 어떠한 특징이 있는지, 그리고 대표적 문인인 소식은 어떠한 미학을 갖고 있었는지를 분석하며 우의론이 제시될 수 있었던 시대적·미학적 배경에 대해 알아보기로 한다.

### ① 문인의 출현

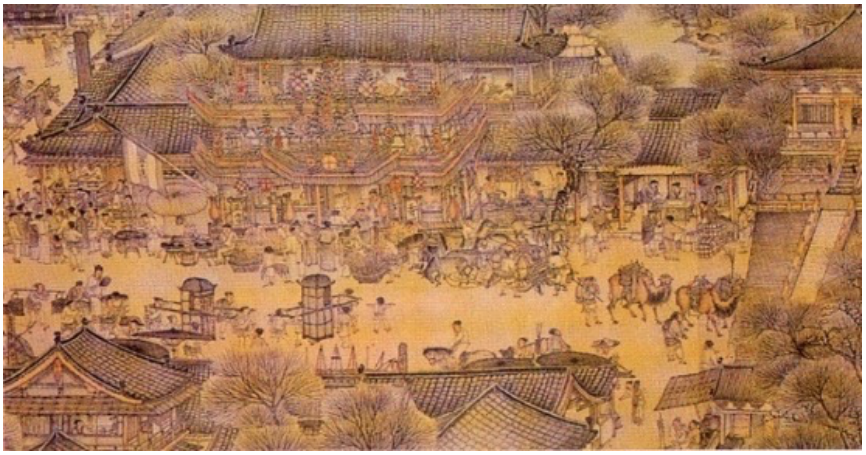
당 제국이 멸망하고 북송이 건국되면서 중국의 많은 도시에서는 경제 회복과 안정을 계기로 인구가 증가했다.[12] 도시의 경제 회복과 인구 증가는 상공업을 부흥시켰으며,[13] 시민들의 활발한 경제활동과 부의 축적은 새로운 생활방식과 오락문화를 발생시켰다〔참고도판2-1〕.[14] 또한 시민계층의 경제적 안정으로 인해 서민의 일부는 학문에 집중하여 과거시험을 통해 정계에 진출할 수 있게 되었다. 중앙정부에서 사인들은 문인관료(文人官僚)로서 세습귀족과는 다른 새로운 권력계층으로 부상하였다.[15] 당대의 측천무후로부터 확대되었던 과거 제도는 시문(詩文)을 중심으로 문인을 발탁했는데, 시문은 또한 관리의 승진이나 좌천을 판단하는 기준이 되기도 했다. 따라서 문학에 재능을 가진 사인들은 권력의 핵심으로 편입될 수 있었다.[16] 당시의 문인 계층은 어떠한 잘못을 해도

---

11) 이성미, 김정희, 『한국회화사용어집』(서울:다할미디어, 2015), 115-116.
12) 동경(東京)은 수도인 개봉부의 또 다른 옛 명칭이고 임안(臨安)은 중국 항저우의 옛 이름으로 남송의 서울이다.
13) 장파, 위 책, 567.
14) 장파, 위 책, 569.
15) 수잔부시, 『중국의 문인화: 소식에서 동기창까지』, 김기주 역(서울:학연문화사, 2008), 19.

사형이 면제되는 경우가 있을 정도로 막강하고 안정적이었다. 이러한 사회적 배경에서 송대의 사대부들은 시·서·화와 같은 그들만의 독특한 놀이문화를 자유롭게 향유할 수 있었다.[17]

송 초 문인의 문화는 대개 그들의 문화 활동과 관련이 있다. 11세기에 문인 문화를 주도했던 구양수(歐陽脩, 1007-1072)를 포함한 당시 고위 관료들은 대체로 유명한 학자, 문필가(文筆家), 시인이었으며, 당시의 문화 흐름을 주도했다. 그들은 복잡한 도시에서 잠시 벗어나 자신들이 가꾼 '정원'에서 여유를 즐겼다. 돌을 가져다놓고 흙을 쌓아 산을 만들고 물길을 정리하여 꽃을 심은 실경(實景) 속에서 문인들은 시(詩)·서(書)·화(畫)·금(琴)·차·문완 등의 고상한 취미를 즐겼는데, 이는 당대에서는 없었던 현상이다.[18] 이러한 문화적 토양 위에서 소식, 미불, 황정견 등의 젊은 문인들은 새롭고 독특한 문인화의 예술 형식을 생각해낼 수 있었다.[19]



[참고도판2-1] 장택단, <청명상하도>부분, 송대, 견본채색, 26x525cm, 고궁박물원

16) 서진희,「중당 문학의 사상적 배경과 그 미의식에 관한 연구」, (서울대학교 대학원 학위논문, 2014): 21-25.
17) 장파, 위 책, 571.
18) 장파, 위 책, 576-591.
19) 수잔 부시, 위 책, 19.

### ② 문인화의 특징

문인화는 당대로부터 송대 초반까지 이어지던 기존의 문화흐름에 대한 반성으로부터 시작되었다.[20] 이러한 반성적 흐름은 소식과 그의 동료들의 시나 서예에서도 보인다. 구양수는 산문에서 고문체(古文體)를 부활시켰고, 시에서는 단순하고 쉬운 문체가 선호되었는데, 예를 들어 소식의 시에서는 일상적·세속적 언어가 자주 사용되었다. 이들은 당대 귀족의 복잡한 언어나 화려한 기교가 아닌, 일상 언어들을 세련된 형태로 활용하는 문인의 숙련된 기술로써 예술 작품을 창작했다.[21]

문인화의 형식은 주로 소식, 황정견, 미불의 글씨에서 보이는 비정형성으로부터 비롯되었다. 송대 왕희지(王羲之, 303-361)의 형식적이고도 모방적인 글씨체에 대한 반작용으로서 소식을 포함한 문인들은 서법의 우연성과 개성을 강조하였다. 문인들은 이러한 서법의 자유로운 형식을 문인화의 분야에 적용시켰으며, 이러한 분야적 확장을 통해 창작자의 개별적, 개인적인 양식을 회화 작품에서 표현할 수 있었다.[22]

이 시기의 문인들은 또한 작품의 형식이나 양식보다는, 작품의 문기(文氣)에 주목했다. 문기는 학자의 품성 정도로 해석할 수 있는데, 소식에 의하면 회화는 시와 같이 표출적 출구로서의 역할을 담당하는 예술이었으므로, 솔직한 방식으로 여가 시간에 행해지는 예술이었다. 시·서와 마찬가지로 문인화는 교양 예술이자, 사대부의 경력을 위한 자산이었으며, 동료들 앞에서는 자신의 재능을 과시할 수 있는 수단이었다. 문인화가들은 외부의 요구와는 상관없이 자신의 흥이나 뜻에 따라 그림을 그렸다.[23] 그러므로 문인들의 회화는 종종 사교모임〔참고도판2-3〕이나 연회

---

20) 김백균, 「문인과 문인화의 이해」, 『미술교육연구논총』 47(2016): 41.
21) 수잔 부시, 위 책, 21.
22) 수잔 부시, 위 책, 22-23.
23) 윤철규, 『조선시대 회화: 오늘 만나는 우리 옛그림』(서울:마로니에북스, 2018), 33.

〔참고도판2-2〕 등에서 친교를 위해 제작되기도 했다.[24]

[참고도판2-2] 고굉중(顧閎中), <한희재야연도(韓熙載夜宴圖)>중 부분, 당대, 견본 채색, 28.7x337.5cm, 북경 고궁박물원

[참고도판2-3] 전곡(錢穀), <난정수계도(蘭亭修禊圖)>중 부분, 1560, 종이에 먹, 채색, 24.1x435.6 cm, 메트로폴리탄 미술관

우리나라의 경우에는 조선 시대에 문인화가 활발하게 수용되었는데, 선비정신을 실현하고자 하는 문인들에 의해 그 수용이 확대되었다. 당시의 문인 엘리트들이 지향했던 선비정신을 완성하여 군자로서의 삶을 사는 이상은 문인화를 통해 성취되었다.[25] 조선 후기에는 많은 사대부들

24) 수잔 부시, 위 책, 23.

이 문인화를 그렸는데, 강세황(姜世晃, 1713-1791), 이인상(李麟祥, 1710-1710), 심사정(沈師正, 1707-1769) 등이 활발하게 활동하였으며, 특히 김정희(金正喜, 1786-1856)의 경우 고증학적 태도를 예술 창작에 적용하여 학(學)에 근거하여 예(藝)로서 그리는 독특한 서체와 화법을 발전시켰다.[26]

문인화의 특징을 분석하는데 있어 많은 선행연구들을 보면 구체적인 기법이나 형식보다는 창작의 접근태도와 개념을 통한 분석에 집중하고 있다. 제임스 케힐(James Cahill)은 회화의 표현 매체인 필묵과 형식을 통해 화가의 사상·감정을 표현하는 형식이라고 언급한다. 그에 따르면, 첫째로 그림의 품격은 주로 그 그림을 그린 사람의 성품과 그가 그 그림을 그리는 당시의 주변 상황으로 결정되며, 둘째로 그림 속의 표현은 부분적으로, 또는 전체적으로 그 작품의 묘사 대상과는 별개[27]이다. 이에 반해 수잔 부시(Susan Bush)는 화가의 인품이 화면에 드러나며 회화가 시적인 특징을 성취하는 점을 주목했다.[28] 제롬 실버겔드(Jerome Silbergeld)는 북송 관료들의 정치적인 격동에 주목하며 자신의 당파적 이익에 관련된 감정과 생각을 표현하려던 정치적 의도의 산물이라고 본다.[29]

문인화는 인간관계에 대한 문화코드로서도 해석될 수 있다. 정혜린은 당시 문인들이 작품 화면의 특징, 창작주체와 행위 등에 대해 많은 견해를 제시한 것에 주목한다. 당시 문인들은 대상의 이치(理)를 파악하여 시와 학문을 통해 정련한 자신들의 정서나 생각을 표현하는 것에 많

---

25) 이석우, 『겸재 정선, 붓으로 조선을 그리다』(서울:북촌, 2016), 323-324.
26) 유홍준, 『안목』(서울:눌와, 2017), 89.
27) James Cahill, Wu Chen, A Chinese Landscapist and Bamboo Painter of the Fourteenth Century, (University of Michigan, 1958), 13.
28) 수잔 부시, 위 책, 1-13.
29) 수잔 부시, 위 책, 13 재인용.

은 관심을 기울였다. 문인의 이러한 관심사는 사대부로서의 자격을 획득하여 그 문화 안에서 자신의 정체성을 정당화할 수 있게 된다. 그녀는 이러한 창작의 방식을 사대부들 간에 문화적 코드를 공유하는 사회적 행위로 보았다.[30] 김백균은 세계 이해의 표상으로서 뜻(意)이 형식에 구현된 것을 문(文)이라고 하면서, 감각으로 느껴진 세계를 인식 안에서 질서화하고 그것을 그림과 같은 특정 형식으로 표현한 결과물을 문인화라고 정의한다. 문은 소통의 도구로서 시·서·화 등 다양한 형식을 수단으로 삼아 그 의미를 표현한다[31] 그에 따르면 문인화는 창작자와 감상자 간의 의미 전달을 가능하게 해주는 커뮤니케이션의 도구이다.

위의 분석들을 종합적으로 볼 때 문인화는 대상을 사실적으로 묘사하는 예술의 형태이기 보다는 그 작품을 창작한 문인의 학문과 인품, 그가 처한 사회적 상황 등을 포함하는 그림의 주변 상황이 그림에 투영되며, 이렇게 화면에 표현되는 시각적 요소들은 문인들 간 소통의 장치가 되는 것으로 볼 수 있다. 문인화에서의 그림은 화면에 그려진 요소들로 인해 순수 미학적인 기능만을 하는 것이 아닌, 그림과 관련하여 창작자에 대한 인격적 판단과 더 나아가 뜻을 소통하는 장치로서 그 역할을 확장한다.

### ③ 소식(蘇軾)의 미학

송대 사회경제의 발전과 시민 사회로부터의 사인의 출현, 그리고 문인으로서 사인들의 독특한 문화는 소식[32]이 우의의 개념을 제창할 수

30) 정혜린,「북송대 문인화-사대부 문화의 시각화」,『인문과학』112(2018): 3.
31) 김백균, 위 논문, 34.
32) 소식(蘇軾, 1037-1101)은 쓰촨성 미산(眉山)현에서 태어났으며, 흔히 소동파(蘇東坡)라고 불린다. 시, 서, 화, 산문 등 모든 예술에 능해 산문에서는 구양수와 함께 '구소(歐蘇)'로 일컬어졌고, 그의 문인 동료들과 함께 '당송고문팔대가(唐宋古文八大家)'의 한 사람이 되었다. 그는 서화(書畫) 방면에서도 대가였는데, 서법에서는 황정견, 미불(米芾), 채양(蔡襄)과 더불어 북송사대가(唐宋四大家)로 불렸고, 회화(繪畫)에서는 문동을 주축으

있게 되는 중요한 계기가 되었다. 송대 초의 문인들은 귀족과 서민 계층 사이에 위치한 자신들의 정체성과 존재 이유에 대한 질문을 시작하게 되었으며, 그 정체성을 예술에 대한 문인들의 태도에서 찾으려 하였다. 수많은 유배를 거치며 자의가 아닌 타의에 의해 은둔을 하며 예술 활동에 전념했던 소식은 이러한 경험을 통해 자신의 인생과 대면하게 되었다. 그가 유배를 떠났을 때 자신의 불행을 받아들이는 그의 태도는 회화의 창작자가 가져야할 태도로서 후대 문인들에게 하나의 이상적인 모델이 되었다.[33]

소식은 당시의 사회 환경 속에서 학문으로서 문인의 정당성을 확립하기보다는 정신적 주체로써의 문인 자신의 확장성을 적극적으로 강화하기를 시도했다.[34] 이는 문인이 기존의 유교사상에 입각한 '입신양명'만을 위해서만이 아닌 사대부의 문화적 취향과 개인적 기호를 가질 수 있다는 가능성을 제시하는 문인의 새로운 접근이었다. 예술 창작에 있어서 소식은 미학적인 완벽함 보다는 자연스러움과 꾸미지 않은 솔직함으로 개인주의적인 성향을 작품을 통해 드러냈다.[35] 전문적인 지식이나 기법, 감상 등의 형식적인 논의와는 거리가 멀었던[36] 소식의 회화 창작론

---

로 문호주죽파(文湖州竹派)의 중요한 인물이었다. 21세에 과거에 급제하여 시험의 심사위원이었던 구양수의 제자가 되었다. 소식은 왕안석의 신법에 반대했던 이유로 모함을 받고 유배를 가게 되었는데, 이후 다수의 유배와 복권을 반복했다. 1079년에는 황주(호북성)로, 1094년에는 혜주(광동성)로 유배되었고, 마지막으로 1097년에는 중국 최남단에 위치한 미개척섬인 해남도로 귀양을 갔다. 이후 그는 복권이 되었으나 유배지에서 돌아오는 도중 남경에서 66세에 사망했다. 소식은 긴 유배 기간을 통해 정치적 야망을 어느 정도 포기할 수밖에 없었으며, 정치적 영광이나 좌절 등에서 거리를 두게 된 자신을 재발견한다. 이렇게 볼 때 유배는 결과적으로 그에게 있어 문인으로서의 자신의 정체성을 재정립할 수 있었던 계기로서도 볼 수 있다. 왕수이자오, 『소동파 평전: 중국의 문호 소식의 삶과 문학』, 조교백 역, 파주:돌베개, 2013.

33) 수잔 부시, 위 책, 19-20.

34) 정혜린, 위 논문, 11.

35) 수잔 부시, 위 책, 9.

36) 정혜린, 위 논문, 7.

은 그러므로 일반화론과는 그 논의의 방향이 달랐다. 대상의 사실적 묘사 능력이 부족했던 문인들은 회화의 묘사능력에 대한 미술사적 논쟁을 화가 자격논쟁의 프레임으로 전환하였다. 이러한 사고의 전환으로부터 창작자는 관찰대상을 최대한 닮게 그려내는 사생 화가가 아닌, 창작자의 생각을 솔직하게 표현해내는 작품 창작의 주체가 된다. 소식의 창작 태도는 또한 문인들이 예술 작품의 창작에 있어 국가의 운영과 행정에 대한 거대담론만이 아닌, 작가 개인의 개인적인 감정을 직접적이고 솔직하게 표현할 수 있는 계기를 마련하게 되었다.

소식이 추구하고자 했던 문인의 이상과 미학은 <적벽부(赤壁賦)>[37]에 잘 드러나 있다. 그의 작품에서는 유배지에서 복합적인 감정이 교차하는 소식의 심리와, 정해진 운명과 자연의 순리를 받아들이고자 하는 그의 애틋한 감정이 담겨 있다. 조정의 정치적 모함으로 유배를 당한 자신의 처지를 개인적인 감성으로 풀어내는 소식의 미학은 당시 문인들이 추구했던 예술의 흐름과도 맞닿아 있다.

장서도(張瑞圖, 1570-1641)의 <후 적벽부도>〔참고도판2-4-1〕는 소식의 <후 적벽부>를 그림으로 재현한 것이다. 소식은 친구들과 함께 적벽[38]에 갔으나 친구들은 '깎아지른 언덕(斷岸)'으로 인해 같이 따라 올라가지 못했다. 결국 소식은 혼자 적벽 위에 서 있었는데 "문득 길게 휘파람 소리가 나더니(劃然長嘯), 풀과 나무가 진동하고(草木震動) 산이

37) 소식이 호북성(湖北省) 황강현(黃岡縣)의 성 밖에 위치한 적벽을 유람하고 지은 글이다. 그가 황주로 유배를 가 있었던 시기인 원풍 5년(元豊, 1082년) 7월 16일, 소식은 그의 친구인 양세창(楊世昌)과 함께 적벽에서 배를 띄우고 놀았는데, 이 때의 감회를 서술한 것이 <전 적벽부(前赤壁賦)>이며, 이후 10월 15일에 적벽으로 다시 와서 <후 적벽부(後赤壁賦)>를 지었는데, 이를 통칭하여 <적벽부>라고 한다. <적벽부>에 의하면 소식은 손님들과 함께 배를 타고 적벽 아래에서 놀았는데, 이때 바람이 솔솔 불고 물은 잔잔하여 술을 마시면서 명월지시(明月之詩: 시경(詩經) 진풍(陣風)에 있는 월출편(月出編))를 읊었다고 한다. 김영민, 「적벽부(赤壁賦)와 정치사상」, (서울대학교 한국정치연구소), 20(2011): 3.

38) 적벽(赤壁): 호북성(湖北省) 황강현(黃岡縣)의 성 밖에 위치한 중국의 명승지.

울고 골짜기가 메아리치며(山鳴谷應) 바람이 일고 강물이 솟구쳤다(風起水涌)". 소식은 또한 "쓸쓸하여 슬퍼지고 숙연하여 두려워지며 몸이 오싹하여 더 머무를 수 없었다."[39]〔참고도판2-4-2〕 장서도의 <후 적벽부도> 왼쪽 윗부분을 보면 소식은 다른 손님들과는 다르게 적벽에 올라 풍경을 바라보고 있는데, 그림은 그가 느꼈던 감정과 정해진 운명으로부터의 초연함 등을 잘 나타내고 있다. 소식의 이러한 감정을 장서도는 다소 고독하고 적막한 모습으로 묘사하고 있다. 이러한 소식의 문체와 감정표현의 경향은 그의 대표적인 미학의 중요한 부분이라 할 수 있다.

[참고도판2-4-1] 장서도(張瑞圖), <후 적벽부도(後赤壁賦圖)>, 1628, 비단에 먹, 27.9x320cm, 메트로폴리탄 미술관

[참고도판2-4-2] 장서도, <후 적벽부도>중 소식의 묘사 부분

39) 蘇軾, 『後赤壁賦』, "劃然長嘯, 草木震動, 山鳴谷應, 風起水涌, 予亦悄然而悲, 肅然而恐, 凜乎其不可留也.", 심재기, 「고문언해산고(古文諺解散藁)-소식(蘇軾)의 후적벽부(後赤壁賦)」, 『전국한자교육추진총연합회』 246(2020): 19.

### (2) 우의론(寓意論)의 특징

소식은 사물에 뜻을 기탁하는 '우의어물(寓意于物)'의 개념을 제시했다. 이는 사람이 외물과 마주하고서 어떻게 스스로 즐거워하고 또 외물에 의해 이끌려지지 않는가를 강조하는 것이다. 외물을 보고 '스스로' 즐거워하는 것은 우의론의 특징을 잘 보여준다. 소옹(邵雍, 1011-1077)[40]의 '이리관물(以理觀物)'[41]은 사물 이치에 따른 객관적 관찰에 무게를 두었지만, 소식은 관찰에 있어서의 주관적 사고과정을 중시하였다. 우의론의 가장 큰 특징은 관찰자의 사고 과정에 있다고 볼 수 있다.

우의는 '사물에 뜻을 기탁하는' 방법으로써 세 가지의 의미로 분석해 볼 수 있다. 첫째, 우의어물은 '나로 사물을 보는 것'을 주장한다. 둘째, '나로 사물을 보는 것'을 통해 '사물에 뜻을 기탁하는 것'이 가능해진다. 이는 '사물에 뜻을 남기'는 '유의어물(留意於物)'과는 다르다. 셋째, '뜻을 사물에 잠깐 기탁하지만' 사물에 뜻을 계속 남기지 않아야' 한다. 중요한 것은 '나'를 굳게 지키는 것이다. 즉 즐거울 때 그 즐거워함은 '나'를 주체로 한다. 즐거움을 주는 모든 사물들 - 좋은 우물이나 하찮은 미물 등 모두 상관없이 나를 기쁘게 하므로 '아락(我樂)', 즉 나의 즐거움이 된다.[42] 소식은 다음과 같이 말했다.

군자는 외물에 마음을 의탁할 수 있으나 외물에 마음을 매어두어서는 안된

---

40) 소옹(邵雍)은 북송시대 학자로 자가 요부(堯夫), 시호는 강절(康節)이다. 부친을 여의고 홀로 학문에 정진하며 사방을 주유하던 중 이지재(李之才)로부터 도서선천상수학(圖書先天象數學)을 전수받게 되었다. 이를 토대로 수십 년 동안 노력한 끝에 선천역(先天易)이라 불리는 자신의 역학을 정립했다. 그의 사상의 근간은 관물(觀物)이라는 관념이다. 그는 이를 통해 천지만물의 생성·전개와 사물의 양태를 고찰하여 인간의 존재와 그 의미를 체계적으로 파악하고 세계를 경륜하는 도를 밝히고자 하였다.

41) 邵雍, 『觀物·內篇』. 외물의 이치로서 외물을 관찰하는 방법을 말한다.

42) 장파, 위 책, 676.

다. 외물에 마음을 의탁하면 비록 하찮은 외물일지라도 즐거움이 될 수 있고, 귀중한 외물이라도 (그 외물이 없어질까 걱정하는) 병이 되지 않는다. 외물에 마음을 매어두면 비록 하찮은 것이라 할지라도 병이 될 수 있고, 비록 귀중한 외물이라 하더라도 즐거움이 되지 못한다.[43]

'사물에 뜻을 잠깐 기탁하는 것'과 상반되는 '사물에 뜻을 계속 남기는 것'은 즐거울 때 외물에 의해 사로잡히게 되고 지혜를 잃고 자아를 놓치게 되며 결국 사물에만 집착하게 된다. '사물에 뜻을 잠깐 기탁하는' 태도로 즐거움을 대하면 즐거움을 주는 모든 사물은 다만 '사람을 기쁘게 할 뿐' '사람을 움직일' 수는 없다.[44]

소식이 언급하는 우의와 유의의 개념을 정리하자면, 우의어물(寓意於物)은 사물에 생각을 기탁하는 것으로 볼 수 있으며, 사물의 외형을 빌려 자신의 생각을 작품에 표현하는 창작의 태도를 가르킨다. 유의어물(留意於物)은 사물에 생각이 지체한다는 뜻으로, 사물에 집착하여 표현하려는 창작태도를 의미한다고 볼 수 있다. 다음의 글에서는 소식이 우의와 유의를 명확하게 구분하고 있다.

군자는 우의할 수 있으나 유의하면 안된다. 사물에 뜻을 부쳐서 곧 우의하면, 보잘 것 없는 인물이라도 즐겁게 할 수 있고, 빼어난 미인이라도 병이 되지는 않을 것이다. 사물에 빠져들어 곧 유의하면, 하잘 것 없는 인물이라도 병이 될 것이고, 뛰어난 인물이라 하더라도 즐겁게 될 수 없을 것이다.[45]

"소 꼬리털 엮어 짜기", "대장간 풀무질", "신발에 밀 납칠 하기"[46]

43) 蘇軾, 『寶繪堂記』, 유검화, 『중국고대화론유편』, 김대원 역(서울:소명출판, 2010), 271.
44) 장파, 위 책, 675-676.
45) 蘇軾, 『寶繪堂記』, 유검화, 위 책, 272.

등과 같이 사물을 이용하는 하찮은 일에 열중하더라도 이것이 즐거움이 될 수 있는 이유는 우의의 태도로 임하기 때문이다. 이는 사물을 통한 현실적 이익에 대한 집착을 떠나 스스로 즐기는 태도이다.[47] 아무리 귀중한 외물인 서화라도 그것을 유의의 태도로 임한다면 즐거움이 될 수 없고, 병과 화가 될 뿐이다.[48] 소식은 이에 대해 경계할 것을 강조했다.[49]

소식이 말하는 우의의 개념과 우의와 유의의 구분은 주로 골동품과 괴석, 서화품 등의 수집에 관한 것이었다. 이를 통해 소식은 문인 인생 전반의 태도를 제시하였는데, 그는 같은 논리를 예술과 회화 분야에도 적용하여 문인화의 독특하고도 개념적인 회화의 기법과 형식을 만들어냈다. 다음 장에서는 우의의 개념이 어떠한 철학·미학적인 근거를 갖는지 살펴보도록 한다.

## 2) 우의의 대상 관찰론

이 장에서는 우의 개념의 사상적 전제가 되는 철학적, 미학적 근거들과 미술 화론에서 다루어졌던 대상의 다양한 재현관 등을 조망하며 우

46) 蘇軾, 위 문헌, 272.

47) 김재숙,「강희맹(姜希孟) '우의(寓意)'개념의 연원과 문인화론 - 소동파(蘇東坡) '우의' 개념과의 차이를 중심으로」,『한국동양철학회』44(2015): 109.

48) 蘇軾,『寶繪堂記』, "鍾繇至以此嘔血發塚, 宋孝武 王僧虔至以此相忌, 桓玄之走舸, 王涯之復壁. 皆以兒戲, 害其國凶其身, 此留意之禍也." 종요(鍾繇)는 채옹의 용필법을 얻지 못하여 피를 토하며 아쉬워한 나머지 위탄의 무덤에 채옹의 용필법을 묻었다 해서 그 부장한 서첩을 찾으러 무덤을 파헤쳤다고 한다. 왕승건(王僧虔)은 유송의 효무제가 자기보다 잘 쓰는 서예가를 못 보았기에 항상 긴장하며 일부러 못썼다고 한다. 환현(桓玄)은 이왕(二王: 왕희지, 왕헌지)의 글씨를 배에 싣고 도망가다 빠뜨렸으며, 전투에 져서 살해당했다. 왕애(王涯)는 이중으로 벽을 쌓고 중간에 구멍을 만들어 서화를 보관했고, 돈과 벼슬로 마음에 드는 법서(法書)를 입수하는 등의 일을 일삼았다고 한다. 유검화, 위 책, 272.

49) 김재숙, 위 논문, 109-110.

의의 개념이 어떠한 사상적 근거를 기반으로 성립될 수 있었는지, 그리고 이러한 우의의 재현관은 다른 화론에 비교하여 어떠한 특성을 갖고 있는지를 비교·분석한다.

대상에 생각을 기탁하는 우의의 과정에서는 먼저 대상을 관찰하고, 관찰된 대상을 완전히 파악하며, 이러한 과정을 통해 객관적 대상과 주관적 사고 어느 한쪽에도 치우침이 없이 객관과 주관을 모두 포괄할 수 있는 태도가 요구된다. 대상을 관찰하는 과정에서는 직관적 관찰의 태도가 요구되고, 대상을 파악하는 과정에서는 주와 객을 분리할 수 없는 주객합일의 상태가 요구되며, 이렇게 파악된 주관과 객관은 동시에 공존, 그리고 양립하여 주관과 객관을 모두 포괄하는 태도가 필요하다. 이렇게 우의의 창작 태도로 제작되는 예술 작품은 그 매체의 물질성과 창작자 사고의 개념성을 표현하는 데 있어 현실세계와 개념세계의 양면을 화면에서 모두 반영하여 비로소 객관에 주관을 기탁할 수 있게 된다.

본 장에서는 우의의 개념을 분석하기 위해 대상의 직관적 관찰, 관찰을 통한 주객합일의 상태, 그리고 주객합일을 통한 불이의 경계를 통해 우의의 과정으로 나아가는 과정을 열거하며, 각각 쇼펜하우어, 장자, 소식의 철학과 미학이론을 참고했다. 그리고 화론에서 보이는 종병, 사혁, 곽희가 제시했던 다양한 대상 재현관들을 나열하며 우의의 개념이 기존 미술화론의 관점과 어떠한 차이가 있는지를 살펴본다.

### 1) '직관(直觀)'을 통한 대상본질의 관찰

대상에 생각을 기탁하는 우의의 과정에 있어 가장 먼저 이루어져야 하는 부분은 대상을 관찰하는 것이다. 대상을 관찰하는 태도에 있어서 소식은 "붓을 들고 집중하여 바라보면 자신이 그리고자 하는 마음속의

대나무를 발견할 수 있게 된다”[50]고 하며 대상의 관찰을 마음의 작용과 연결시켜 생각했다. 여기에서 ‘집중하여 바라보’는 것은 그 대상의 외형과 본질을 창작자의 시각적 관찰과 사고과정을 통해 파악하는 것을 말한다. 쇼펜하우어는 대상을 관찰하기 위해 직관적 관찰의 방법을 제시하였는데, 이는 소식이 언급하는 ‘집중하여 바라보는’ 관찰의 방법을 학문적으로 분석하는 시도라고 볼 수 있다. 쇼펜하우어는 대상을 관찰함에 있어 객관적으로 경험되는 대상의 형태와 주관적 사고를 통해 얻게 되는 대상의 본질을 각각 파악하는 것으로 구분했다. 이 장에서는 쇼펜하우어의 직관적 관찰에 대해 살펴봄으로써 우의의 첫 번째 과정인 대상 관찰 과정의 철학적 근거를 제시하도록 한다.

쇼펜하우어는 대상과 이를 관찰하는 사고주체를 구분하기 위해 그의 저서 『의지와 표상으로서의 세계』[51]에서 주관과 객관을 구분하여 정의하고 있다. 그에게 있어 주관은 신체와는 구별되는 개인의 사고 본질 그 자체, 그리고 객관은 이러한 주관에 의해 관찰되는 대상이다. 객관은 또한 관찰되어지는 객관의 표상과 대상 본질 그 자체로 구분된다. 대상의 본질은 개념에 관하므로 시간, 공간, 인과성으로 이루어진 현상세계에서는 관찰되지 않는데, 이는 사고의 주체로서 정의되는 주관 또한 마찬가지이다. 주관의 본질은 신체와는 분리되는 개념으로서 현상세계에서는 대상의 본질과 연결되는 지점이 없으므로 주관은 객관의 본질을 파악할 수 없으며, 오직 상상에 의해서만이 그 존재를 예상해볼 수 있다.

주관은 인식의 주체이자 그 스스로를 인식할 수는 없는 특성을 갖고 있다. 주관은 모든 것을 생각하는 사고주체로서 그 존재의 본질을 생각할 수 있다. 우리는 이 주관에 의해서 우리를 둘러싼 현존하는 대상을

50) 蘇軾, 『蘇軾文集』, 卷11, “...執筆熟視, 乃見其所欲畵者, 急起從之.”, 강교희, 「소식 회화 창작이론의 흉중성죽 고찰 -문동관련 시문을 중심으로」, 『동양예술』, 32(2016), 12.
51) 쇼펜하우어, 『의지와 표상으로서의 세계』, 홍성광 역(서울:을유문화사, 2015), 40.

인식할 수 있다. 주관이 직접 느낄 수 있는 우리의 신체는 '표상'이며, 주관은 이를 인식할 수 있는 전제이다. 객관은 주관이 인식하는 신체와 그 신체를 둘러싼 모든 사물들의 표상들을 포함한다. 이러한 객관은 주관에 의해서만 인식될 수 있다. 따라서 주관은 객관의 전제가 되며 객관은 오직 '주관에 대해서만 존재'한다.[52]

그러나 주관이 시간, 공간, 인과성을 초월하여 직관적 능력을 갖게 되는 순수한 인식 주관의 상태에서는 이 객관적 대상의 본질이 주관에 의해 파악될 수 있는데, 이는 주관의 본질이 객관의 본질을 파악하는 직관적 과정을 말한다. 이 때의 파악은 현상세계 속에서의 감각을 통해 파악하는 것이 아닌, 오로지 본질을 직시할 수 있는 직관에 의해서만 가능하다.[53]

직관은 현상세계의 근거인 '어디', '언제', '왜', '무엇 때문에'와 같은 시간, 공간, 인과성의 문제와는 상관없이 대상의 본질 자체를 관조하는 행위를 말한다. 이러한 직관적 관찰이 이루어질 때 사고주체는 객관적 대상의 본질을 관조할 수 있게 되므로 순수한 주관으로서 객관을 비추는 맑은 거울과 같은 모습이 된다. 직관의 과정은 누군가가 관찰할 수

---

52) 쇼펜하우어, 위 책, 41.

53) "우리가 정신력에 의해 고양되어 사물에 대한 평범한 고찰 방식을 단념하고, 근거율의 여러 형태를 실마리로 언제나 자신의 의지에 대한 관계를 최종 목표로 하는 사물들 상호 간의 관계만 추구하는 것을 그만두고, 즉 여러 사물에 대한 어디, 언제, 왜, 무엇 때문에가 아닌 오로지 무엇만을 고찰하며, 또한 추상적인 사유, 이성의 개념, 의식에 사로잡히게 하지 않고, 이 모든 것 대신 자기 정신의 힘을 직관에 바쳐, 풍경, 나무, 암석, 건물이나 그 외의 무엇이라 할지라도 바로 현재의 자연적인 대상을 조용히 관조함으로써 전적으로 이 직관에 침잠하여 의식 전체를 채운다고 하자. 독일어의 의미 깊은 표현법에 따르면, 이때 사람들은 이 대상에 전적으로 빠져들어, 즉 자신의 개체, 자신의 의지를 잊고 단지 순수한 주관으로서 객관을 비추는 맑은 거울로서 존재하게 된다. 그리하여 대상을 지각하는 사람은 없이, 그 대상 혼자 존재하는 것처럼 된다. 그러므로 직관하는 사람과 직관이 더 이상 구별될 수 없으며, 둘은 하나가 되어 버린다. 왜냐하면 의식 전체가 하나의 유일한 직관적 상에 의해 전적으로 채워지고 점령되기 때문이다.", 쇼펜하우어, 위 책, 254-255.

있는 것이 아니다. 왜냐하면 이 과정은 현상세계에서 이루어지는 것이 아니기 때문이다. 모든 대상이 언제, 어디, 왜, 무엇 때문에 그것이 그 세계 속에서 존재하고 변화하는지를 파악하는 행위를 쇼펜하우어는 '평범한 고찰방식'이라고 언급하며, 이를 넘어 대상이 과연 '무엇'인지에 관한 고찰에 집중할 것을 주장한다. 이 때 사고의 주체는 그 관찰에만 오로지 집중을 하기 때문에 자기 자신의 존재(신체)까지 잊게 된다. 그 이유는 사고를 하는 주관, 관찰의 대상인 객관 모두가 본질세계에서 파악되기 때문이다.

창작자는 직관적 관찰을 통하여 파악된 대상의 본질을 예술 작품의 화면에 표현한다. 쇼펜하우어는 직관과 개념을 비교하며 그의 저서에서 예술에 적용되는 직관적 성격을 언급한다. 그에게 있어 개념은 직관의 경험을 통해 산출해낸 추상적인 인식작용에 의한 규칙성이다. 개념을 이미 이끌어낸 상태는 직관의 작용이 일어나지 않는 상태라고 볼 수 있으며, 그러므로 개념은 직관을 지시하고는 있지만 직관 그 자체는 될 수 없다. 개념은 직관을 통한 경험과는 구별되며, 그러므로 단지 이 경험을 기호와 같은 추상적 개념으로 정리해낸 것에 불과하다. 그러나 개인만이 경험할 수 있는 직관과는 달리 개념은 다수가 그 의미를 전달할 수 있는 언어나 기호와 같은 체계를 정립할 수 있으며, 이를 통해 직관을 타인에게 설명하는 것이 가능하다. 쇼펜하우어는 그러므로 개념과 직관을 모자이크 그림의 돌과 비유한다. 개별적인 직관이 모자이크의 돌에 비유된다. 모자이크가 정교하게 되어 있어도 돌이 경계를 이루고 있기 때문에, 특정 색조에서 다른 색조로 원활히 넘어갈 수 없다. 이처럼 개념도 경직되어 있어 엄밀히 경계가 설정되어 있으므로, 더 자세한 규정으로 아무리 정교하게 개념을 분류하고 싶어도 직관적인 것을 더 정교하게 변경시킬 수는 없다. 개념이 예술에서 좋은 것을 만들지 못하는 이유도 그러한

속성 때문이다. 예술에서 기술적인 면은 개념이 가르칠 수 있을지 모르지만, 개념은 학문에서 비롯된다. 예의 있는 태도는 개념 덕분이라 할 수 있지만, 사랑스럽고 우아하며 매혹적인 태도는 개념에서 나온 것이라고 할 수는 없다.[54] "의도적이라는 것을 느끼는 순간 기분이 상한다."[55]

직관적 관찰을 행하는 관찰자는 그 직관적인 사고과정에 집중하기 때문에 현상 세계 속의 자기 자신의 존재를 잊게 됨으로써 본질을 파악할 수 있는 외부 세계에 위치하게 된다. 외부 세계에서의 주관과 객관은 각각 본질 그 자체이며, 그 본질적인 면에서 서로의 차이가 없어진다. 이러한 쇼펜하우어의 주객합일의 사상은 동양 철학의 노장사상(老莊思想)에서 영향을 받은 것으로 보이는데, 다음 장에서는 직관으로 관찰된 대상에 대한 공감의 상태를 설명하는 '물화'의 개념을 논의하도록 한다.

## 2) 관찰을 통한 '주객합일(主客合一)'의 상태

이 장에서는 우의의 두 번째 과정으로서 대상의 관찰을 통한 주객합일의 상태를 설명하기 위해 장자의 철학을 인용하여 서술한다. '주객합일'이란 주관과 객관이 구별할 수 없이 일치된 상태를 뜻한다. 이는 이전 장에서와 같이 대상을 직관적인 사고로 관찰하는 경우에 도달할 수 있는 상태이다. 다시 말하자면 주객합일은 객관대상의 본질을 관찰하는 것에 주관이 집중함으로써 사고주체 자신의 존재를 잊게 되어 자신과 대상이 구별될 수 없을 만큼 다르지 않은 상태를 가리킨다. 장자(莊子, BC369?-BC286?)는 주객합일의 전제조건인 '물화(物化)'의 상태를 호

54) 쇼펜하우어, 위 책, 111-112.
55) 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)의 희곡 <토르콰토 타소(Torquato Tasso)>의 2막 1장.

접몽(胡蝶夢)의 고사로 설명하고 있다.

> 옛날에 장주[56]가 꿈에 나비가 되었었다. 그는 나비가 되어 훨훨 날아다녔다. 자기 자신은 유쾌하게 느꼈지만 자기가 장주임을 알지 못했다. 갑자기 꿈을 깨니 엄연히 자신은 장주였다. 그러니 장주가 꿈에 나비가 되었던 것인지 나비가 꿈에 장주가 되었던 것인지 알 수가 없었다. 장주와 나비와는 반드시 분별이 있을 것이다. 이러한 것을 물화라고 한다.[57]

고사 속에 등장하는 장주는 꿈을 꾸었는데 자신이 나비로 되어있는 것을 알았다. 그러다 꿈을 깨니 원래의 장주였던 자기 자신을 발견했다. 이 상황은 장주로 하여금 자신이 장주인지, 아니면 나비인지 모르는 자신의 존재에 대해 혼란스러운 상태로 만들었는데, 이는 인간 장주로서 단지 곤충인 나비를 평범한 감각으로 관찰한 것이 아닌, 꿈을 통한 직관으로 파악했기 때문이다. 장주는 시간, 공간, 인과성에 근거하는 현상세계의 기준으로 나비를 판단한 것이 아니라, 장주 자신의 본질로서 나비의 본질을 직관적으로 바라보았다. 장자가 제시하는 대상을 직관적으로 바라보는 태도는 현상세계를 잊고 오직 사물의 본질을 고요히 관조하는, 쇼펜하우어가 제시하는 직관적 관찰방법과 일치함을 알 수 있다.

장주는 나비를 직관적으로 관찰함으로써 더 이상 장주와 나비는 하나의 본질로서 다르지 않아 장주라는 인간이 대상화, 사물화되는 '물화'의 상태가 된다. 이는 주객합일의 극치에 도달한 상태이다. 주객합일로 인하여 나의 존재를 알지 못하고 물의 존재를 알지 못하여 끝내는 물과 더불어 함께 잊어버리며, 이 때에 장주와 나비의 본질은 하나가 된다.

---

56) 莊周, 장자의 본명.

57) 莊子, 『齊物論』, "昔者莊周夢爲胡蝶, 栩栩然胡蝶也, 自喩適志與, 不知周也. 俄然覺, 則蘧蘧然周也. 不知周之夢爲胡蝶, 胡蝶之夢爲周與. 周與胡蝶, 則必有分矣, 此之謂物化", 서복관, 『중국예술정신』, 강관식 역(서울:동문선, 1999), 130.

사물과 더불어 합일되는 이러한 상태는 직관적 통찰에 의한 미적관조를 가능하게 하여 대상은 이러한 관조를 가능하게 하는 심미적 대상이 된다.[58] 이는 쇼펜하우어가 언급한 "직관하는 사람과 직관이 더 이상 구별될 수 없으며, 둘은 하나가 되"[59]는 상태와 동일하다. "왜냐하면 의식 전체가 하나의 유일한 직관적 상에 의해 전적으로 채워지고 점령되기 때문이다."[60]

장자의 고사에서는 장주와 나비가 동일시되는 '물화'의 상태를 설명하고 있지만 동시에 원래의 장주와 나비가 명확히 구분되는 상태 또한 언급하고 있다. 원래 장주는 현실에 있었고, 나비는 꿈에 있었는데, 이 둘 모두가 같아지면서 꿈과 현실의 경계는 없어졌다. 꿈과 현실의 비유는 쇼펜하우어가 언급했던 현상세계와 본질세계의 대립과 같은 구조를 보이고 있다. 장자는 우리가 살고 있는 세계를 꿈과 현실, 즉 내부의 세계와 외부의 세계로 나누고 있다. 내부의 영역은 사고의 주체가 직관적으로 인식할 수 있는 본질의 영역이며, 외부의 영역은 사고의 주체가 신체를 빌려 인간의 다섯 가지 감각으로 인식할 수 있는 외부 대상들의 영역이다. 외부의 영역은 쇼펜하우어가 말하는 현상세계와 동일하다.

장자의 고사에서 등장하는 장주는 먼저 신체로서의 자기 자신을 현상세계에서 발견하고 있었다. 그리고 장주는 그의 꿈 이전에 현상세계의 어느 시점에서 시간, 공간, 인과성에 근거하는 나비의 모습을 인간의 감각을 활용하여 마주했던 적이 있을 것이다. 꿈속에서 장주는 나비의 본질을 보게 되는데, 이때 장주와 나비 사이에는 주객합일의 상태가 이루어졌으며, 장주 자신이 나비와 동일시되는 '물화'의 상태가 되었다. 이는 장주의 나비에 대한 동일시와 함께 장주 스스로 그 자신의 본질을 함께

58) 서복관, 위 책, 122.
59) 쇼펜하우어, 위 책, 254-255.
60) 쇼펜하우어, 위 책, 254-255.

보고 있었다는 것을 의미한다. 이로 미루어보아 장주와 나비는 모두 본질의 세계에서 파악되고 있었다는 것을 알 수 있다.

〔표3, 4〕는 주객합일의 상태에 대한 위의 서술을 도식화한 것이다. 〔표3〕는 장자와 쇼펜하우어의 현상과 본질의 개념을 정리하고 있다. 장자의 고사에서 시간, 공간, 인과성을 근거로 하는 현상의 세계는 장자의 고사에서 현실로, 직관으로만이 파악될 수 있는 본질의 세계는 꿈으로 비유되었으며, 장주와 나비의 신체는 현실에, 장주와 나비의 본질은 꿈에 각각 속한다. 〔표4〕는 장주가 나비를 직관적으로 관찰하는 과정을 순서별로 나열하고 있는데, 먼저 현실에 있었던 장주는 현실의 나비를 시각, 청각, 촉각 등 자신의 감각에 의지하여 관찰한다. 그리고 장주는 꿈의 세계로 돌입하여 나비의 본질을 직면하게 되는데, 이 때 장주는 자신의 본질도 함께 직면한다. 이에 따라 장주는 나비에 물화되어 주객합일이 이루어진다.

[표3] 현상세계(현실)와 본질세계(꿈)의 개념 정리

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **쇼펜하우어** | 현상세계 | 주관 | 본질세계 | 주관 |
| | | 객관 | | 객관 |
| **장자** | 현실 | 장주의 신체 | 꿈 | 장주의 본질 |
| | | 나비의 신체 | | 나비의 본질 |

[표4] 장주의 나비에 대한 직관적 관찰의 진행 순서

| **현실** | ⇒ | **현실** | ⇒ | **꿈** | ⇒ | **꿈** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 장주 | | 나비 | | 나비 | | 장주 |

장주가 나비의 본질을 파악할 수 있었던 직관적 관찰의 능력은 장주 개인의 상상력으로부터 비롯되었다. 장주의 상상력은 나비의 형태와 움직임을 외부세계에서 관찰했던 나비에 대한 감각적 경험에 대한 기억을 전제로 하는데, 왜냐하면 꿈은 현실의 경험을 기반으로 하기 때문이다. 이러한 현실 속의 관찰을 기반으로 장주는 꿈속에서 그의 대상에 대한 현실적 관찰과는 상관없는 상상을 하기 시작한다. 개인적인 상상이지만, 이러한 상상은 사고주체의 직관적 관찰의 순간에 이루어지기 때문에 이는 또한 본질세계에 관한 상상이다. 장자는 현실세계에 마음을 움직이지 않는 태도로 본체를 삼는 본질의 파악을 통하여 대상의 본질을 자신의 직관적 상상을 활용하여 설명하는 것이다. 이러한 상상력을 통해 직관한 대상에 대하여 사고주체는 그 대상의 상황과 입장을 공감할 수 있게 되며, 이를 통해 자신을 대상과 동일시하는 물화의 상태로 이르게 된다.[61] 지각은 고립화하고 집중화하기 때문에 대상의 표면 위에 머무르지 않고, 대상의 내부를 통찰하여 그 본질을 직관함으로써 자연의 마음[62]을 지향하게 되는데, 이를 통해 자기 자신을 확대시켜 무한한 경계에로 해방시킬 수 있게 된다.[63]

주객합일의 상태는 주와 객이 합일하여 그 둘의 차이를 알아볼 수 없는 상황을 뜻한다. 여기서 생각해봐야할 점은 주객합일의 전제조건은 여전히 주와 객의 구분으로부터 비롯된다는 것이다. 다음 장에서 볼 '불이'의 개념은 주객합일에 있어서 그 결과로서의 합일된 상태와 함께 합일의 전제가 되는 주와 객의 구분을 어떻게 볼 것인지에 대해 살펴본다. 이는 소식이 제창한 우의의 개념에 대한 핵심이라고 볼 수 있다.

---

61) 서복관, 위 책, 129.
62) 양치의가 제시한 자연성(spontaneity)은 따라서 본질을 직관함으로써 도출되는 상태라고 볼 수 있다.
63) 서복관, 위 책, 107.

### 3) 주객합일을 통한 '불이(不二)'의 경계

우의의 마지막 과정은 '불이'의 경계에 다다르는 것이다. 소식에 의하면, 직관적인 대상의 관찰을 통한 주객합일의 상태에 도달하면 주관과 객관이 본질적으로 같아지게 되기도, 그렇지 않게 되기도 한다. 주로 불교와 장자의 사상에서 많은 영향을 받은 소식은 이러한 모순적인 상태를 불교 용어를 빌려와 '불이'의 경계로 설명했다. 이러한 상태에서는 주관은 주관의 부정이 되기도, 객관은 객관의 부정이 되기도 하면서 최종적으로 주관과 객관의 긍정성과 부정성이 합일 또는 양립되는 상태가 된다. 이 장에서는 소식이 제시한 우의의 과정을 중심으로 대상 관찰에 있어 마지막 단계인 불이의 상태를 기술한다.

#### (1) 불이의 경계

소식은 장자의 사상과 불교의 교리에 많은 영향을 받았는데, 여기에서는 먼저 소식이 '불이'라는 개념으로 제시했던 우의적 태도에 관해 살펴본다. 소식은 자신의 시에 대해 언급하며 예술 작품을 하나의 거울처럼 보았는데, 이 거울은 자기의식이나 의도 없이 사고를 거치지 않은 본능적인 창작의 태도에서 만들어진 것이다. 그렇기 때문에 창작자의 마음은 여과 없이 예술작품에 드러나게 된다.[64] 그러므로 예술 작품은 창작자의 마음을 그대로 비춰주는 거울과 같게 된다. 현실 세계의 창작자가 투명한 예술작품 앞에 서 있다면 그는 반사되어 보이는 그 자신의 본질적 모습을 예술 작품을 통해 볼 수 있을 것이다. 따라서 예술 작품은 현실과 본질을 모두 볼 수 있게 해주는 장치이다. 소식은 예술 작품으로부

64) 양치의, 위 책, 23.

터 촉발된 이러한 상태를 불교의 용어를 빌려와 설명한다.

서로 다른 두 개념이 공존하기도, 또는 그렇지 않기도 하는 상태를 소식은 불교의 불이(不二, advaya)[65] 개념을 빌려 설명한다. 유마는 31명의 보살들에게 불이의 개념과 그 경계에 어떻게 들어갈 수 있는지를 물었다. 문수보살은 불이란 '말을 할 수도, 알게 할 수도 없는 것'이라고 대답한다. 다시 문수보살이 유마에게 불이가 무엇인지 되묻자 유마는 아무 말도 하지 않았다. 유마는 '말을 할 수도' 없는 개념을 그 자신 스스로 체현(體現)하여 불이의 경계에 도달한 것이다. 문수보살이 '불이'에 대해 '말을 할 수 없는 것, 알게 할 수 없는 것'이라고 언급한 행위는 이미 그 자체에 모순이 있다. 문수사리와 유마를 포함해 이 이야기 속에서 등장하는 31명의 보살들은 모두 '불이'의 경계에 다다르고자 수행을 하는 사람들이다. 그들은 '불이'를 말로만이 아닌 실천하기 위해 이 대화에 참여하는 중이므로 문수보살로서도 '불이'의 경계에 도달하려면 애초부터 이러한 자신의 생각을 '말로 할 수 없'었어야 하기 때문이다. 결과적으로 유마는 생각과 실천을 모두 같게 하여 '불이'의 경계에 도달했지만, 문수보살은 말과 행동의 모순으로 그렇지 못했다.

'불이'는 직역하자면 '둘이 아닌 것'이라고 볼 수 있는데, 문수보살의 경우에 '둘'은 말과 행동으로 볼 수 있다. 문수보살의 말과 행동에는 차이가 있었고, 그러므로 그의 말과 행동은 각각 다른 '둘'이 되었다. 말과 행동은 서로 다른 두 개념으로 남았다. 불이의 상태가 되기 위해서는 유

65) '불이'는 구마라습(鳩摩羅什)의 『유마힐소설경(維摩詰所說經)』, 「입불이법문품(入不二法門品)」에서 나오는 용어이다. 「입불이법문품」은 유마가 '보살은 어떻게 불이라는 진리의 문으로 들어갈 수 있는가'에 대한 질문을 각 보살들에게 하는 것으로 시작된다. 31명의 보살들은 각자의 이해에 근거하여 불이의 경지를 설명하는데, 그 중 문수사리는 불이에 대해 '내 생각으로는 일체의 법에 대하여 말할 수 없고, 알게 할 수 없으며, 질문과 대답을 할 수 없는 것이 불이법문을 깨닫는 것'이라고 했다. 다시 문수사리가 유마에게 불이는 어떤 경지인지 되묻자 유마는 아무 말도 하지 않았고, 설두화상은 '유마가 무슨 말을 했는가? (그는) 완전히 파악해 버렸다'고 했다.

마가 행한 바와 같이 말과 행동을 일치시킴으로서 구분되지 않도록 해야 한다. 다음 인용에서는 문수보살의 사례로 말과 행동의 구분과 합일의 문제가 설명되는데, 여기에서 불이의 개념은 서로 다른 두 개념이 어떠한 방법을 통해서 하나의 개념으로 합일되는 것을 의미한다.

> 선의(善意) 보살이 말했다. 생사와 열반이 둘이라 합니다. 그러나 생사의 본성을 살펴보면 생사가 없습니다. (열반의 본성을 살펴보면 열반은 없습니다. 이와 같이 생사와 열반은) 묶임도 풀림도 없으며, 생성하는 것도 소멸하는 것도 아닙니다. 이와 같이 이해하는 것이 불이법문으로 들어가는 것입니다.[66]

선의 보살이 말하는 '생사'와 '열반'은 이전 장의 쇼펜하우어와 장자가 구분하는 현상세계와 본질세계의 개념으로 대입해볼 수 있다. 위의 인용은 소식이 불이를 어떻게 이해하고 이를 예술 창작에 적용하려 했는지를 알게 해준다. 사고주체가 대상을 관찰할 때 직관적 주체는 본질세계에, 객관적 대상은 현상세계에 위치함으로써 서로 만날 수 없다. 그러나 불이의 고사에서는 본질세계는 존재하지만 존재하지 않는 것이며, 현상세계 또한 존재하지만 존재하지 않는 것이다. 유마의 '불이'는 먼저 대립되는 두 개념을 제시하고, 이 둘이 실제로는 각각 존재하지 않을 수 있다는 방식의 논리를 전개시킨다. 이에 따르면 생사는 생사의 부정과 동일하며 열반은 열반의 부정과 동일하다. 이러한 논법은 일상적 형식논리에서는 모순인데, '있으면서 없다'는 것은 불합리하거나 무의미한 말이기 때문이다. 그러나 '불이'의 개념에서는 이러한 논법이 가능한 것으

---

66) 鳩摩羅什(Kumārajīva), 『維摩詰所說經』, 「入不二法門品」, "善意菩薩曰; 生死涅槃爲二. 若見生死性則無生死, 無縛無解 不生不滅. 如是解者 是爲入不二法門.", 정호영, 「불이(不二)의 근거와 언어와 침묵의 문제 -「유마경」,「입불이법문품」의 경우」, 『충북대학교 인문학연구소』 43(2011): 81.

로 제시된다.

그렇다면 본질세계의 사고주체는 존재하기도, 존재하지 않기도 하고, 현상세계의 관찰대상이 존재하기도, 존재하지 않기도 하는 불이의 논법은 어떻게 가능할까? 불이의 의미를 쉽게 파악하기 위해서는 현상과 본질의 공존성을 생각해볼 수 있다. 본질세계에 있는 사고주체가 긍정되기도, 부정되기도 할 수 있는 것은 긍정과 부정의 공존으로부터 가능하다. 긍정되는 사고주체는 본질로서, 부정되는 사고주체는 현상으로서 볼 수 있는데, 이 서로 다른 두 성격의 세계는 상생적 관계를 통해 공존한다. 동전의 양면은 앞과 뒤가 서로 다르지만 하나의 동전으로서 존재하는 것과 같다. 본질과 현상은 서로를 부정하지 않는 긍정의 방식으로 공존한다.[67]

사고주체가 현상과 본질을 파악하는 과정을 시간의 순서에 적용한다면, 대상 본질을 직관할 때는 곧 대상의 현상적 측면을 잊어버리며, 대상의 현상적 측면을 관찰할 때는 곧 그 대상 본질을 잊어버린다. 앞에서 언급한 주객합일은 본질적 사고주체와 대상의 본질이 그 동일한 본질적 성격으로 인해 합일된다는 것이지, 본질세계의 주관과 현상세계의 객관, 즉 본질적 사고주체와 대상의 외형이 합일된다는 것이 아니다. 다음 장에서 설명될 소식의 예술 창작론은 본질과 현상의 파악에 관한 불이의 개념을 예술 창작에 적용함으로써 관찰대상의 현상과 본질이 공존할 뿐 아니라 양립하는 불이의 해석을 제시하고 있다.

### (2) 현상세계와 초월세계 경계로서의 설당(雪堂)

이전 장에서 소식이 예술 창작론에 있어 불이의 방법론을 제시한 것

67) 정호영, 위 논문, 83.

과 같이, 예술 작품은 현상세계와 초월[68]세계의 영역 사이에 위치하는 거울과 같은 역할을 하며, 창작자는 예술의 행위를 통해 그 사이의 공간에 머무를 수 있게 된다. 창작자는 현상세계 속에서 객관적으로 존재하는 대상을 관찰함과 동시에 이를 주관적 사고과정에 의한 본질의 표현을 그림으로 그려낸다. 그러므로 예술 작품에는 현실세계에 있는 다양한 현상들의 모습과 함께 현실에는 있지 않은 창작자의 내부적 사고의 결과가 화면 위에 공존한다. 따라서 작품 화면에서 보이는 예술가의 필획은 현실세계 속 대상의 존재성을 증명하기도, 초월세계 속 사고의 본질을 비추기도 하는 현실과 초월세계를 반영하는 흔적과 근거가 된다. 불이의 논법을 적용한다면, 예술 작품은 객관적 현실을 반영하기도, 주관적 이념을 반영하기도 하는 경계의 영역에 있다. 소식은 『설당기(雪堂記)』[69]를 통해 '불이'의 경계에 위치할 수 있는 예술 창작과 수행의 방법을 제시하고 있다.

소식의 설당은 '눈의 집'으로, 폭설로 인해 주변이 모두 흰 눈으로 덮혔을 때 지어진 그의 작업실이다. 소식은 인적이 드문 그의 작업실 사방 벽에 눈이 오는 풍경을 그렸는데, 검은 먹으로 그려진 하얀 설경의 그림은 최고의 시각적인 환영을 만들어내었을 것이다. 마치 초월적인 세계에 위치한 것과 같은 설당의 환경에서 소식은 예술 창작에 전념할 수 있었다. 소식은 이 설당을 단순한 작업실 뿐으로서만이 아니라 특별한 개념의 공간으로서 생각했다. 중앙정부의 위험하고 복잡한 정치와 행정

68) 양치의는 그녀의 책에서 소식의 설당을 설명하며 초월(超越, transcendance)세계를 언급하는데, 이는 현실을 초월한 본질의 세계로 이해할 수 있다.

69) 蘇軾, 『東坡全集』「雪堂記」, 설당기는 1082년 당시 그의 나이 46세에 쓰여졌다. 황주로 유배를 간 소식은 폭설이 왔던 그해 겨울 자신의 거처와 함께 작업실을 만들었는데, 그는 여기에 '설당'이라는 이름을 붙였다. 고요하고 인적이 드문 이 작업실의 내부의 모든 벽에 눈이 오는 풍경을 그린 소식은 이 곳에서 창작활동에 전념했으며, '설당기'는 그가 지은 작업실의 이름을 따온 저서이다.

에서 밀려나, 유배지에서 지어진 설당은 그에게 있어 현실 세계와 초월적 세계의 중간 영역에 있었던 것 같다. 설당은 소식이 비록 여전히 현실세계에 발을 딛고 있지만 초월적 세계에 가까운 환영과 마주하는 곳이었고, 또한 초월적 세계의 환영과 마주할 수 있지만 여전히 현실 세계를 기반으로 하는 영역이었다. 설당에서는 현실이 아닌 현실과 닮은 모습, 초월이 아닌 초월과 닮은 모습이 거울처럼 비추어 보일 수 있었다.[70]

소식에게 있어 설당은 실재하는 물질이기도, 실재하지 않는 추상적 개념이기도 했다. 예술과 유사하게도, 그곳은 속세와 공허 사이에 위치한 유사(類似)의 영역이다. 소식에게는 이 닮음의 세계가 은둔한 문인으로서의 궁극적인 안식처였다. 『설당기』는 이러한 닮음의 영역에서 안식하고 있는 소식에게 낯선 손님이 찾아오는 것으로 시작된다.

> 손님이 와서 물었다. "당신은 세상으로부터 자유로운 사람(散人)입니까, 아니면 구속된 사람입니까?" 자유로운 사람이 되기에는 당신은 천성이 깊지 않습니다. 구속당하는 사람이 되기에는 당신은 욕망에 더 빠져들 필요가 있습니다. 당신은 멈추는 것을 위해 고삐가 당겨진 말과 같군요. 그래서 당신은 무엇을 얻었고, 무엇을 잃었습니까?" 소식은 무언가 생각이 떠오르는 듯 했지만, 이를 말로 표현할 수 없었다. 그는 설당으로 손님을 들이기 위해 절을 하면서도 어떻게 대답해야 할지 망설이고 있었다.[71]

손님은 초월세계로부터 소식에게 갑자기 나타난다. 이 손님은 세상에 실재하지 않는 순수한 진리의 상징이라고 볼 수 있다. 소식은 본인이 자유로운지를 질문받는데, 그가 대답을 망설이는 이유는 소식은 속세를

---

70) 양치의, 위 책, 71.

71) 蘇軾, 『雪堂記』, "客有至而問者曰: "子世之散人耶, 拘人耶?散人也而天機淺, 拘人也而嗜慾深. 今似繫馬而止也, 有得乎而有失乎?" 蘇子心若省而口未嘗言. 徐思其應, 揖而進之堂上.", 양치의, 위 책, 71.

벗어나고자 설당에 있지만 여전히 실재의 세계에 머물러 있기 때문이다. 설당을 지은 목재, 주변의 눈, 눈을 그린 그림의 재료와 매체, 그리고 소식의 신체는 모두 물질로서 현실세계에 속하는 것이다. 소식은 속박하는 현실을 벗어나 자유롭기 위해 설당에 머무르면서, 그 자유는 여전히 속박의 일부인 현실 물질을 기반으로 하는 모순적 상황에 있었다. 손님의 지적은 바로 이 모순에 있었다. 소식은 손님의 질문에 바로 답을 할 수는 없었지만, 일단은 현상과 초월, 자유와 구속의 기능이 공존하는 설당으로 손님을 초대한다.[72]

손님에게 있어 자유는 완전한 초월을 통해서만이 이루어질 수 있었다. 개념은 내면에 있는 것이지, 다른 사람들에게 보일 수 있는 것이 아니다. 설당에 있는 소식은 다른 사람들의 눈에 띄지 않으려고 설당 속에 은둔했지만, 작업실의 이름을 '설당'이라 명명하고 벽에 설경을 그림으로써, 외부인들은 이 '설당'에서 설경을 감상할 수 있다. 소식은 현실세계 속의 관계와 사람들의 시선에서 완전히 벗어나지는 못했던 것이다. 손님의 관점에서 소식은 외부인들의 시선에서 자유롭지 못했을 뿐 아니라 이들의 시선에 심하게 집착하고 있었다. 정치적 모함으로 인해 춥고 열악한 유배지로 쫓겨나 작은 건물을 지어 힘들게 살아가는 상황임에도 불구하고, 소식은 여전히 그의 옛 동료들과 중앙정부의 고위관리들이 알아볼 수 있게끔 그가 가진 모든 것에 이름을 붙이고 의미를 부여한 것이었다. 이 '설당'의 손님은 소식이 왜 초월적 자유를 추구하면서도 현실적 명성에 집착하는 이도저도 아닌 태도를 취하는지 묻는다.[73]

> 사람은 신체가 있기에 걱정이 있고, 그의 신체는 마음이 있기에 근심이 있습니다. 이것은 당신의 신체를 편안하게 하기 위한 겁니까? 당신은 설당에

72) 양치의, 위 책, 71-72.
73) 양치의, 위 책, 73-74.

눈을 그렸습니다. 이건 당신의 마음을 편하게 하기 위한 겁니까? 당신의 신체를 편하게 하기 위해 당신이 설당에 의존한다면 당신은 형체에서 벗어날 수 없습니다. 당신의 마음이 정신을 차리기 위해 시각에 의지한다면 당신은 정신을 차릴 수 없습니다.[74]

손님은 설당의 작명과 함께 설당 내부에 그려져 있는 눈의 풍경그림들의 문제를 언급한다. 손님에 있어 속박으로부터의 진정한 해방은 현상세계에 있는 풍경들, 예를 들어 눈, 비, 바람 등을 쳐다보지 않는 것이다. 현상세계는 소식을 구속하고 유배를 보냈던 부정적인 현실이기 때문이다. 이는 곧 예술창작에 있어 관찰대상의 문제와도 연결된다. 손님의 논리대로라면 예술 창작은 정신의 해방을 목적으로 하는 데 관찰대상이 현실의 사물이라면 창작자는 진정한 해방을 누릴 수 없다. 현실의 사물은 정신의 해방과는 반대 개념이기 때문이다. 이러한 손님의 견해는 곧 예술에 관한 근본적 문제와도 연결될 수 있다. 손님의 주장에 의하면 예술 창작은 현실과 관련이 전혀 없는 순수한 초월적, 본질적 세계를 반영해야 하며, 그 창작 수단과 방법 또한 현실과 아무런 관련이 없어야 한다. 손님은 예술을 '방편법문(方便法門)[75]'으로 사용하는 것은 양날의 검이라고 경고한다. 예술 활동에 집중하면 세속적인 걱정을 떨쳐내는 데 도움이 되는 것처럼 보이지만, 또한 창작과정에 필요한 물질(회화재료)이나 행위(창작활동) 그 자체에 의존을 하게 되어 진정한 깨달음을 얻는 것에 방해가 된다는 주장이다. 손님에 있어 예술의 시각요소는 감각기관을 자극하고 마음의 고요함에 장애가 된다. 그러므로 소식이 마음의 평

74) 蘇軾, 위 문헌, "人之為患以有身，身之為患以有心。 是圃之構堂，將以佚子之身也?是堂之繪雪，將以佚子之心也? 身待堂而安，則形固不能釋.", 양치의, 위 책, 73-74.

75) 깨달음을 얻기 위한 다양한 방법을 가리키는 불교용어. 소식의 『설당기』에서는 예술 창작의 수행에서 필요한 방법론의 의미로 사용되었으며, 예술 창작 이전이나 과정 중에 이루어지는 물질적인 훈련이나 재료 기법 등을 포괄한다.

화를 위해 택했던 예술은 이제 가장 큰 위험(殆)으로 바뀌게 되었다. 손님에게 있어 소식은 물질적인 한계를 넘어서는 아무것도 할 수 없는 상황이다.[76]

> 소식은 말했다. "...내가 설당을 만든 이유는 눈의 힘을 빌리기 위해서가 아니라, 눈의 개념만을 빌리기 위해서입니다. 나는 세상을 벗어나려는 것이 아니라, 세상의 덫에서 벗어나려는 것입니다."[77]

소식은 결국 손님의 의견에 반대한다. 사람은 그 추구하는 바가 모순적일지라도 그의 천성에 편안함을 주고 마음에 위안을 주는 길을 따를 뿐이다. 살아있는 인간은 아무도 비존재의 세계로 건너갈 수 없다. 현실세계에 발을 딛지 않고서는 정신의 자유와 해방을 생각할 수 없다. 현상의 형태와 물질성을 부정하는 손님과는 달리 소식은 물질을 기반으로 하는 예술적 창조행위를 정신 해방의 통로로서 받아들인다. 소식의 예술은 초월적 세계로의 편입을 위해 현실과 삶을 부정하는 것이 아닌, 현실과 삶을 긍정하는 형태를 갖는다. 순수한 진리의 개념은 초월적인 세계에서 추상적인 형태로 그 모습을 드러낼 것 같지만, 결국은 현실을 살아가는 인간으로서의 창작자에 의해 물질의 형식(예술작품)으로 우리 눈에 보이게 되는 것이다.[78]

---

76) 양치의, 위 책, 74.

77) 蘇軾,『雪堂記』, "...感子之言兮，始也抑吾之縱而鞭吾之口，終也釋吾之縛而脫吾之鞿。是 堂之作也，吾非取雪之勢，而取雪之意。吾非逃世之事，而逃世之機.", 양치의, 위 책, 76-78.

78) 양치의, 위 책, 81-82, 소식은 속박에 대한 두려움이 필요하지 않다고 주장한다. 사람은 그의 천성에 편안함을 주고 마음에 위안을 주는 길을 따를 뿐이다. 아무도 존재에서 비존재로 건너뛸 수 없다. 만약 그렇게 하려고 한다면 무리를 해서 해방하고자 하는 욕심에 더 구속될 수밖에 없다. 외부인으로서의 손님은 그러한 방편법문의 필요성을 이해하지 못한다.(매체가 있을 수밖에 없는 이유) 현실 세계에 발을 딛고 있지 않고서는 감옥에 있는 사람들이 이를 벗어나는 것이 얼마나 어려운 일인지 모른다. 만약 그가 이해

사물에 뜻을 기탁하는 우의의 과정은 개념적 사고의 긴 여정이지만 그 종착지는 물질로 이루어진 현실세계다. 우의의 과정에서 창작자는 먼저 대상을 마주한다. 그리고 '붓을 들고 집중하여 바라보면'79) 창작자는 그 대상의 본질을 직관으로 파악하게 된다. 직관이 성공적으로 이루어진다면 창작자의 본질은 대상의 본질과 공감을 통해 주객합일이 이루어질 것이다. 이러한 합일을 통해 대상의 본질은 창작자의 본질과 일치되며, 현실의 물질 대상과 자신의 신체를 망각하고 오로지 본질적인 부분에만 집중하게 된다. 그러나 직관의 과정이 끝나면 즉시 현상세계로 돌아와 다시 물질을 마주하게 된다. 그러므로 예술 작품은 대상의 물질성과 사고의 개념성을 화면 안에 모두 담게 된다. 대립되는 두 종류의 개념이 동시에 표현되는 것은 모순인 듯 보이지만, 예술 작품은 이러한 방법으로 본질과 현상을 동시에 비춰주는 거울로서의 제 기능을 하게 된다.

조선시대의 문인 김정희는 문인화의 대표적 소재인 난초를 그린 <불이선란도(不二禪蘭圖)>〔참고도판2-5-1〕를 제작했는데, 송대의 문인화와 마찬가지로 대상을 사실적으로 묘사하기 보다는 화가의 개성과 인격이 느껴지는 필획의 표현이 강조되었다. 김정희의 필획은 제발에서 보이는 그의 서체와 함께 금석학에 열중했던 그의 학문적 관심사를 잘 보여준다〔참고도판2-5-2〕. 특히 난이 그려진 사이사이의 여백 공간을 활용하여 제발을 기록했는데, 그림 전체가 서체에 기반을 두는 그의 독특한 필묵으로 완성되었다. 그림에는 주로 그림을 그린 동기와 방식, 그림의 주인이 바뀌게 된 사연 등 그림에 대한 자신의 생각이나 상황을 화면에 기록했다. 그림에서의 난은 사실적인 묘사보다는 김정희가 이해하고 있는 난의 본질에 관한 주관적인 생각을 담고 있는데, 제발에서는 자신이 '불이선'이라는 경지에 이른 것을 기록하고 있다. 그림 왼쪽 윗부분에 있는

---

했다면, 그는 편안함과 같은 최소한의 타락은 용서할 것이다.

79) 蘇軾, 『蘇軾文集』 卷11, 「文與可畫篔簹穀偃竹記」중 "執筆熟視".

제발의 내용을 보면 다음과 같다.

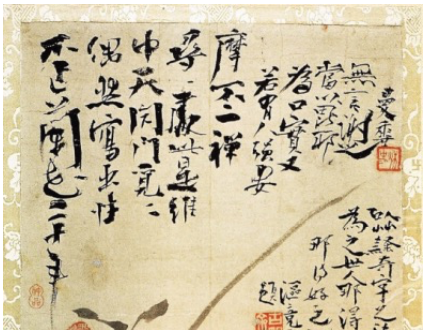
난초를 안 그린지 20년 만에
우연히 본성의 참모습을 그렸다.
문을 닫고 찾으며 또 찾은 곳
이 곳이 유마[80]의 불이선이다.[81]

만약 누군가가 (난을 그리기를) 강요한다면
또 비야리 성[82]에 있던 유마의 침묵으로 사양하겠다.[83]

그림의 제발에는 이전 장에서 언급했던 『유마경(維摩經)』「불이법문품(不二法門品)」에 기록된 유마불이선(維摩不二禪)의 고사를 인용하며 자신과 비교하고 있다. 김정희는 오랫동안 난초를 그리지 않았는데, 어느 날 우연히 그린 난초의 그림에서 그는 난의 본질을 그려냈다고 생각했다. 난초의 직관적인 관찰을 통해 김정희는 난의 본질을 순간적으로 파악할 수 있었을 것이다. 그리고 이 직관적인 경험의 기억을 작품 화면에 빠르게 그려냈다. 아마도 그림에 제발을 기록하고 있었을 때는 직관적 통찰이 끝난 후의 시점으로 예상된다. 이러한 직관의 관찰과 표현은 '누군가가 강요한다'고 이루어지는 것이 아니다. 우연히 그리는 과정을 의도하는 것은 모순적 행위로서, 김정희는 이러한 이유로 '유마의 침묵'을 택하는 것으로 보인다. 직관적 관찰과 표현의 흔적을 보여주는 난의

80) '유마힐에 의해 설해진 경'이라는 뜻의 '유마힐소설경(維摩詰所說經)'에 나오는 인물이다. 불경에서 유마거사는 실존인물이 아닌 법을 위해 설정된 화현보살로 알려져 있다.
81) 김정희, <불이선란> 제발 부분, "不作蘭畵二十年, 偶然寫出性中天, 閉門覓覓尋尋處, 此是維摩不二禪."
82) 유마거사가 살면서 활동했다고 전해지는 '비이샬리'성을 의미한다. 기록에서는 부처가 생존했을 때 그곳에 머물렀다고 나오지만 실제로는 유마거사 자체가 실존 인물이 아니므로 사실이 아니라고 알려져 있다.
83) 김정희, <불이선란> 제발 부분, "若有人强要 爲口實又當以毘耶 無言謝之. 曼香."

모습과 침묵을 이야기하는 그림의 제발로 인해 김정희의 그림은 일관된 자세를 견지하는 불이의 경계를 보여주고 있다.



(좌) [참고도판2-5-1] 김정희, <불이선란도(不二禪蘭圖)>, 19세기경, 종이에 먹, 54.9x30.6cm, 국립중앙박물관 소장
(우) [참고도판2-5-2] 김정희, <불이선란도(不二禪蘭圖)>중 제발 부분

## 4) 우의와 연관되는 다양한 재현관(再現觀)

동양의 회화사에서는 대상 재현에 있어 사실적 묘사와 주관적 표현 중 어떠한 것을 중시할 것인지에 대한 많은 논의가 있었다. 초기의 중국 회화는 본질적으로 도해(圖解)[84]의 기술이었다. 특히 당대의 화론가들은 재현의 문제에 집중했는데, 화가들이 가장 중시했던 것은 대상의 사실적 묘사의 능력이었다. 아직 사생 기술이 미숙했던 시대에 예술가들은 묘사의 기술을 개선하기 위해 다양한 시도를 했다. 종병은 그림이 사실적 묘사를 통해 대상과 닮아야 대상이 전하는 신령스러움을 나타낼 수 있다고 생각했다. 사혁은 관찰의 대상을 생명체로 한정함으로써 그 생동감을 작품에서 보이려 하였고, 곽희는 산수를 직접 경험함으로써 다양한

84) 글로 된 설명을 보충하기 위하여 그림을 끼워 넣어서 풀이함. 이희승, 『국어대사전』, (민중서림, 1993), 744.

시점과 시간에서 관찰될 수 있는 다채로운 풍경을 그려내려 하였다.

대상을 똑같이 재현하려 했던 화가들의 다양한 실험이 오히려 후대 화가들로 하여금 묘사에 대한 부담을 덜어낼 수 있는 계기가 되었다는 것은 역설적이다. 묘사에 대한 선대 화가들의 실험이 충분히 이루어졌다고 생각했는지는 몰라도, 육조와 송대 이후의 화가들은 그림에 자신의 생각과 감정, 가치관 등을 보다 적극적으로 투영하게 된다. 문인화는 이러한 미술사적 배경에서 출현하였으며, 그러므로 사실 묘사에 대한 재현관의 발전과 진보는 문인화와 관련 화론의 중요한 근거가 되었다고 볼 수 있다.[85] 따라서 소식의 우의 창작론을 이해하기 위해서는 그 이전 화가들의 창작관·재현관이 어떻게 전개되었는지를 살펴보는 것이 도움이 될 것이다. 이 장에서는 특히 육조시대 종병과 사혁, 그리고 송대의 곽희가 제시한 다양한 재현관을 분석한다.

### (1) 종병의 영(靈)

종병(宗炳, 375-443)[86]은 회화에 있어 사실적인 묘사를 통해 산수와 같은 자연의 신령스러운 모습을 그려낼 수 있다고 주장했다. 그는 『화산수서(畵山水序)』에서 다음과 같이 기술한다.

> 그러므로 그림을 볼 때는, 다만 대상과 비슷하도록 정교하게 그려지지 않았는지를 걱정할 뿐이다. 그림은 작게 표현되기 때문에 대상과 비슷한지를 따져서는 안 되고, 자연의 기세를 옮겨야 한다. 이렇게 한 즉 (숭산과

85) 수잔 부시, 위 책, 32.

86) 종병은 중국의 남북조시대에 송나라에서 활동했던 화가이자 이론가로, 그의 대표적인 저서 『화산수서(畵山水序)』에는 원근과 투시의 원리, 산수화의 구체적 표현 기법 등이 서술되어 있다. 특히 산수화 분야의 독립적 위치를 처음으로 제시한 자료로서의 의미를 가진다.

화산같이) 대산(大山)의 빼어남과 깊은 계곡의 신령스러움(靈)을 모두 하나의 그림에서 얻을 수 있을 것이다. 이제 시각적 반응과 정신의 일치에 대해서 말하자면, 만약 형사(形似)가 능숙하게 표현되었다면 눈도 완벽하게 감응하게 될 것이고, 마음 역시 완전히 조화를 이루게 될 것이다.[87]

종병은 그가 표현한 대상이 실제 대상과 비슷하게 그려지기를 원했다. 종병 자신이 늙고 병들어 실제 산수를 감상하고 싶으나 그러지 못할 때 그는 실제 산수의 모습이 담긴 그림의 산수를 통해 와유(臥遊)하기를 원했다.[88] 그에게 있어 그림은 실제의 산수를 볼 수 있게 해주는 장치이다. 여기에서 화가의 주된 임무는 자연의 확실한 모사가 된다. 형사(形似)가 정확하게 표현되면 감상자의 눈은 작품의 대상을 정확히 알아볼 것이고, 마음은 작품의 대상인 실제의 산수와 계곡 등을 마주하는 것과 같은 신령스러운 감정을 느끼게 될 것이다. 사실적인 관찰과 묘사는 '마음의 조화'를 얻게 하고 이를 통해 감상자의 정신은 산수의 이치와 감응된다. 다시 말해 종병이 언급하는 회화의 기능은 자연을 마주하지 못한 감상자에게 그 자연의 사실적인 묘사를 통하여 자연을 볼 때 생기는 감정을 느끼게 해주는 것이다.

중국 당대 이전 초기 산수화가들은 재현된 형상을 통해 감정을 느낄 수 있는 시각적 이미지의 시사적 능력에 놀라워했다. 종병이 활동하고 있었던 시기의 화가들은 필획에 자신의 생각과 감정을 담는 것 보다는, 오로지 화폭에 산수와 시각적으로 동일한 형태를 묘사하는 것에 관심이 있었다. 산수가 그림에서 완전히 동일하게 묘사 된다면 감상자는 실제

87) 宗炳, 『畵山水序』, "是以觀畫圖者, 徒患類之不巧, 不以制小而累其似, 此自然之勢。如是, 則嵩華之秀, 玄牝之靈, 皆可得之於一圖矣。夫以應目會心為理者, 類之成巧, 則目亦同應, 心亦俱會.", 수잔 부시, 위 책, 32-33.

88) 이종수, 『옛 그림 읽는 법: 하나를 알면 열이 보이는 감상의 기술』, (파주:유유, 2017), 35-36.

산수에 있는 것과 같은 경험을 할 것이다.[89]

종병 시대의 화론가들은 화가의 뛰어난 사실적 묘사능력으로 작품 자체가 관찰 대상과 동일한 인상을 줄 수 있다고 믿었다. 아직 대상묘사의 기술이 미숙했던 화가들에게는 이는 어쩌면 당연한 믿음이었을 것이다. 그러나 완벽한 묘사 능력을 원했던 당시의 화가와 화론가들은 점차 이러한 그들의 목표가 성취될 수 없다는 것을 깨달았을 것이다. 작품은 대상을 그려낸 것이지, 대상 그 자체가 아니기 때문이다. 이후 화가들은 대상 묘사의 완벽함을 위한 끝없는 훈련보다는 다른 방법으로 그들이 원했던 답을 찾아가게 된다.

### (2) 사혁의 기운(氣韻)

중국의 육조시대에는 종병과 더불어 회화와 회화이론의 많은 연구와 발전이 있었는데 이 시기의 사혁(謝赫, 생몰년 불명)은 화육법(畫六法)[90]을 통해 그가 제시한 기운(氣韻)의 개념을 다음과 같이 설명했다.

> 돈대(臺)와 누각(樓閣), 나무와 바위, 수레와 일인승 가마, 기물(器物) 일반에 이르러서는 모방할 수 있는 어떤 생동감이나 필적될 수 있는 기운도 전혀 갖고 있지 않다. 그것들은 오직 위치와 (앞으로 향하고 있음이나 등지고 있음인) 향배(向背)를 요구할 뿐이다. 고개지가 언젠가 말했던 것처럼, "사람을 그리기가 가장 어렵고, 다음이 산수, 그 다음이 개와 말이다. 돈대와 누각의 경우는 일정한 대상에 불과하므로 비교적 그리기 쉽다." 이

89) 수잔 부시, 위 책, 33.

90) 「謝赫」, 『古畫品錄』 중 핵심 내용으로 그림을 감상하고 비평하는 데 필요한 여섯 가지 기준인 기운생동(氣韻生動), 골법용필(骨法用筆), 응물상형(應物象形), 수류부채(隨類賦彩), 경영위치(經營位置), 전이모사(轉移模寫) 등을 제시하였다. 이러한 이론은 오대 형호의 육요, 당대 장언원의 화육법 등 다양한 미술화론에 영향을 주었다.

말은 이치에 맞는 말이다.[91]

여기서 '기운(氣韻)'은 그가 제시한 여섯 가지의 회화 원칙중 하나인 '기운생동(氣韻生動)'에서 비롯된 말로, '기'는 인물의 풍격, 기개로부터 부여된 힘차고 강한 감각을, '운'은 작품에서 느낄 수 있는 조화로운 음향이나 율동성을 뜻한다.[92] 사혁이 제시한 '기운'의 개념은 인물이나 동물이 갖고 있는 생명성에서 비롯되는 각 개체 특유의 생동감으로 이해할 수 있다. 이러한 대상의 생명력을 잘 표현해내면 작품화면에서 예술의 생명인 원기(元氣)를 표현해낼 수 있다.[93]

사혁은 회화에 있어 기운의 재현을 가장 중요한 원칙으로 세우고 있다. 그의 원칙은 생물의 화상(畫像)에만 적용되었는데, '돈대와 누각, 나무와 바위, 수레와 가마 등의 기물' 등은 생명이 없는 사물들이기 때문에 제외된다. 생물에게서 발견되는 기(氣)는 생명의 본성인 생동감으로 정의될 수 있을 것이다. 사혁은 예술에서 가장 성취하기 어려운 것을 생동감으로 설정하고, 이를 작품에서 표현할 수 있는 방법으로서 대상 선택에 관한 문제에 집중했다.[94]

사혁의 기운론은 예술작품 창작의 논의를 대상의 묘사능력에서 대상 종류의 선택문제로 전환시켰다는 것에 미술사적 의의가 있다. 화가가 대상의 자세한 관찰과 사실적인 묘사를 통해 '얼마나 더 잘 그려낼 수 있을까'에 대한 당시의 예술 논쟁을 어떠한 대상을 '어떠한 대상을 선택해야 할까'의 문제로 그 논쟁의 프레임을 변경시킨 것이다. 사혁에 있어

---

91) 張彥遠,『歷代名畵記』,"至於臺閣樹石 車與器物 無生動之可疑, 無氣韻之可停, 直要位置向背而已顧愷之日 畫人最難, 大山水, 次狗馬, 其臺閣一定器耳, 差易爲也& 斯言得之,", 수잔 부시, 위 책, 37,

92) 서복관, 위 책, 192-206.

93) 엽랑,『중국미학사대강』, 이건환 역(서울:백화문화사, 2000), 233.

94) 수잔 부시, 위 책, 38-39.

기운은 오직 인물과 동물들이 갖고 있는 특징이므로 이를 회화에 표현하는 것은 일차적으로 대상 선택의 문제였으며, 선택된 대상을 사실적으로 묘사하는 것은 부수적인 문제가 되었다. 이러한 그의 창작론을 통해 화가들은 단지 주어진 소재를 뛰어난 사실묘사 능력으로 잘 그려내야 하는 수동적인 입장에서, 스스로 대상을 선택하여 그 생명성을 화폭에 전달하는 능동적인 입장을 견지할 수 있게 되었다.

사혁의 기운론은 대상의 선택과 생동감의 문제를 강조하지만, 여전히 대상 묘사의 문제에 집중하고 있다. 이후 곽희는 사혁과는 또 다른 대상 묘사의 새로운 방법을 제시하는데, 그는 대상에 대한 경험의 문제를 주목했다.

### (3) 곽희의 세(勢)와 질(質)

이전 장에서 살펴본 바와 같이 종병, 사혁 등 당대와 육조시대 이전의 화가들은 회화의 주된 기능이 대상의 사실적 재현이라는 신념에서 크게 벗어나지 않았다. 이와는 달리 곽희(郭熙, 1023-1085)[95]를 포함하는 송대 화가들은 산수와 같은 자연에 있어서도 그 본성과 분위기를 묘사하는 것에 그들의 관심을 확장했다. 따라서 그들은 생명이 없는 나무와 바위도 마치 살아있는 생명체처럼 관찰하고 표현하고자 했으며, 이를 위해 대상을 경험하는 방법으로 표현의 문제를 해결하려 하였다. 종병이 산수를 한 각도에서만 보고 사생한 것과 달리 송대의 산수화가들은 여러 각도에서 관찰했으며, 특히 곽희는 산을 직접 올라가 보기도 했다. 이 경험의 문제는 작품의 표현 문제에 있어 중요한 전환점이 되는데, 이는

95) 곽희는 중국 북송(北宋)의 화가이다. 이성(李成), 범관(范寬) 등이 발전시킨 북방계(北方系) 산수화의 양식을 집대성했으며, 그의 저서 『임천고치(林泉高致)』를 통해 3원법 등 산수풍경을 관찰하는 방법을 기술했다.

바로 창작자의 경험이기 때문이다. 산수에 대한 창작자의 관점과 시점, 당시의 생각과 감정 등이 작품에 표현되기 시작했던 것이다. 이렇게 회화는 더 이상 사물의 외관을 베끼는 사생의 기술이 아닌 화가의 내면세계를 작품에 반영할 수 있는 통로를 발견하게 되었다.[96] 관찰자가 산수를 주관적 관점으로 그려낼 수 있는 방법에 대해 곽희는 『임천고치(林泉高致)』에서 다음과 같이 설명했다.

> 대체로 몸소 산천에 나아가 산천(의 참모습)을 취한다면 산수가 지니고 있는 뜻과 법도(즉 경향성)가 보일 것이다. 실제 산수의 계곡은 멀리 바라보고 그 (형)세를 취하고, 가까이 보아서 그 질을 취해야 할 것이다. 실제 산수의 구름기운은 네 계절이 같지 않다. 봄에는 수증기가 위로 오르게 보이고, 여름에는 자욱하고 왕성하게, 가을에는 성글고 얇게, 겨울에는 어두컴컴하고 담담해 보인다. 그림에서는 그 대체적인 형상을 나타내되, 새겨놓은 듯이 명확한 형태를 그리지 않아야 구름 기운의 모습이 생동하게 된다. 실제 산수의 안개 낀 모양도 네 계절이 같지 않다. 봄 산은 담담하고 예쁘면서 미소짓는 듯하고, 여름 산은 무르녹게 푸르러 흠씬 젖은 듯하며, 가을 산은 해맑고 깨끗해서 단장한 듯하고, 겨울산은 참담하여 잠자는 듯하다.…[97]

'멀리서 세를 취하고, 가까이에서 질을 취'하는 관찰의 방법에서 '세'는 먼 거리에서 보는 산수의 형세와 기상을 말하고, '질'은 가까이에서 보는 산수의 질감과 바탕을 말한다. 먼 거리와 가까운 거리에서 함께 관찰을 해야 창작자는 산수의 '대체적인 형상'을 볼 수 있다.[98] 관찰 위치

---

96) 수잔 부시, 위 책, 40.

97) 郭熙,『林泉高致』,「山水訓」,"蓋身即山川而取之，則山水之意度見矣。眞山水之川穀谷望之以取其勢，近看之以 取其質。眞山水之雲氣, 四時不同 : 春融冶，夏蓊鬱，秋疏薄，冬黯淡。畫見其大象而不為斬刻之形，則雲氣之態度活矣。…", 장언원외, 『중국화론선집: 주요화론 여섯 편의 번역과 주석』, 김기주역(서울:미술문화, 2002), 140.

의 문제에 있어 한 시점에서만 관찰하여 사생하는 종병의 화론과는 달리 곽희는 창작자 관점의 이동 방법을 제시하고 있다. 또한 관찰 시간의 문제에 있어 곽희는 시간과 계절에 따라 다르게 보이는 산수의 모습을 구분하고 있다. 미소 짓는 듯한 봄 산, 푸르른 여름 산, 해맑은 가을 산, 참담한 겨울 산의 표현 등은 창작자가 직접 산을 경험하면서 그 시간에 따라 변화하는 산의 본질을 파악한 것이다. 창작자가 직접 대상의 관찰의 시점과 시간을 조절할 수 있게 되면서 화가는 이전보다 대상을 더욱 주관적·주도적으로 작품에서 표현할 수 있게 되었다.

곽희가 제시한 산수의 주관적 표현론은 동시대에 활동했던 소식과 그의 동료들로 하여금 대상 묘사와는 일정한 거리를 두며 자신들의 생각을 자유롭게 작품에서 표현할 수 있었던 중요한 화론적 근거가 되었다.

## 2. 우의의 회화적 적용

이 장에서는 위에 언급된 우의의 개념이 예술 작품, 특히 회화의 창작과정에 어떻게 적용될 수 있는지에 관한 방법론을 기술한다. 우의의 개념은 작품 제작에 있어 구체적인 기법이나 묘사 방식을 가리키는 것이 아닌 '기법 너머의 기법', '방식 너머의 방식'의 개념으로서 대상을 표현하는 방법에 있어 이러한 기법과 방식을 창작 과정에서 어떻게 바라보고 개념 지을 것인가에 관한 창작태도에 관한 이론이다. 그렇기 때문에 소식이 제시한 우의론은 특정 재료의 사용기법이나 창작자의 자세 등을 구체적으로 서술하고 있지는 않다. 그러나 우의론은 창작의 전반적인 과정을 묘사하고 있는데, 이를 통해 창작자는 대상의 관찰로부터 자신의 뜻을 어떻게 화면에 표현하고 감상할 수 있는지를 전반적으로 조망해볼 수

98) 서복관, 위 책, 386.

있다.

이 장에서는 우의의 이론을 회화 작품에 적용하는 데 있어 우의적 창작론의 특성을 분석하는데, 이는 또한 창작자가 하나의 예술작품을 만들어내는 전체의 과정이다〔표5〕. 소식의 문인화에 대한 설명은 구체적인 회화 기법에 국한되는 것이 아닌 회화 작품 창작을 위한 전체적인 방법론을 포괄하기 때문이다.[99] 각 세부과정의 개념과 순서를 분석한다면 소식이 제창한 우의적 창작론이 어떻게 회화라는 특정 예술매체에 적용될 수 있는지 알 수 있을 것이다. 창작의 과정은 대상의 관찰, 내부적 성찰, 그리고 예술 작품의 창작으로 나누어볼 수 있는데, 이 장에서는 각각 사물과 뜻을 구분하는 문제, 사물에 뜻을 부치는 문제, 자연성을 발현하는 문제에 대입해볼 수 있다. 이는 예술 작품 창작을 위해 창작자가 경험하는 시간의 순서와도 일치한다.

[표5] 우의론을 통한 본인 작품 창작의 과정

| 대상의 관찰 | ⇒ | 내부적 성찰 | ⇒ | 작품의 표현 |
|---|---|---|---|---|
| 사물과 뜻의 구분 | | 사물에 뜻을 부치다 | | 자연성의 발현 |

첫째로, 창작자는 먼저 대상을 관찰한다. 대상을 관찰하는 데 있어 창작자는 대상의 속성과 특징, 외관과 기능, 그리고 본질과 그 의미 등을 자세히 파악한다. 이는 대상을 파악하는 데 많은 시간을 들여 자세히 노력하면 충분히 얻을 수 있는 것이다. 이 장에서는 사물과 뜻을 구분함으로써 가능한 대상 관찰의 방법을 설명한다.

둘째로, 이 파악된 대상의 기억은 내부적 성찰을 통해 자연스럽게

99) 수잔 부시, 위 책, 29.

관찰자만의 고유한 기억으로 형성되게 된다. 소식은 이러한 기억들이 관찰자의 관점에서 조합되는 것에 주목했다. 성격, 인품, 개성, 세계관 등을 반영하는 관찰자의 관점은 대상을 개인적인 기억의 형태로 변환한다. 이로 인해 대상의 형상은 관찰자에 의해 재해석되며, 관찰자만의 개성적인 형태로 남게 된다. 이 장에서는 사물에 뜻을 부치는 것으로써 가능한 창작자 주관의 표현을 다룬다.

셋째로, 내부적 성찰에 의해 재해석된 형상은 작품으로 표현되면서 창작자의 인성과 개성으로 설명되는 자연성을 발현시킨다. 창작자의 회화 양식을 포함한 평소의 창작 습관과 태도, 일상생활에서의 가치관 등 평소와 같은 창작자의 자연스러운 모습과 창작 행위에 의해 작품은 관찰대상에 대한 창작자의 솔직한 생각과 감정을 표현하게 된다. 이 장에서는 창작자의 자연성이 작품에 발현되는 과정을 다룬다.

소식은 사인으로서 '우의'에 관한 그의 생각과 태도를 시, 서예, 그림 등의 예술 창작활동에도 적용했다. 이 장은 소식의 이러한 이론이 예술 작품의 창작에 구체적으로 어떠한 방식으로 적용되는지에 대해 알아보며, 이러한 개념의 구분을 통해 '사물에 뜻을 맡'기는 '우의'의 개념이 어떻게 예술 창작의 과정에 활용될 수 있는지를 살펴본다.

## 1) 사물과 뜻의 구분

'우의어물(寓意於物)'이라는 용어는 소식의 "군자는 사물에 뜻을 맡길 수 있다."[100]라는 언급에서 비롯되었다. 소식의 이러한 언급에서 그는 근본적으로 사물과 뜻을 구분하는 것을 전제로 한다는 것을 알 수 있다. 예술 창작에 있어 어쩌면 당연하고 일반적인 문제로 받아들일 수 있

100) 蘇軾, 『寶繪堂記』, "君子可以寓意於物.", 정혜린, 위 논문, 245.

지만, 이 명확한 구분은 상당히 중요한 의미를 갖는다. 이 구분은 창작의 관찰과 표현의 문제에서 어디까지가 대상의 시각적 형태이고 어디까지가 이를 해석하는 창작자의 관점을 보이는지에 대한 경계를 명확히 구분지어주기 때문이다. 이러한 구분은 창작자가 대상과 사고주체에 대한 경계를 명확히 하여 창작의 과정을 구체적으로 분석하고 성찰할 수 있게 한다.

소식은 뜻과 구별되는 사물을 생각했다. 이러한 소식의 생각은 그가 발전시켜왔던 예술창작 이론과도 맞닿아있다. 소식은 문동의 묵죽화에 대한 감상을 이야기하며, ”가슴에 완전히 대나무를 품어야 한다.“[101]라고 하는데 이는 시각적으로 관찰된 대나무의 모습을 더 이상 시각에 의존하지 않고 개념으로 전환시켜야 한다는 뜻으로 볼 수 있다. 이 지점에서 볼 수 있는 것은 어디까지가 관찰된 대나무의 모습이고, 어디까지가 개념으로 전환된 대나무인가에 관한 문제이다. 앞에서 다룬 우의의 철학·미학적 근거에서 구분한 현상세계와 본질세계로 설명한다면, 시각적으로 관찰된 대나무는 창작자가 현상세계 내에서 그의 감각으로 인식을 했기 때문에 사물, 즉 현상세계의 영역에 있다. 그리고 창작자는 관찰을 끝내고 이를 기억하는 과정을 통해 대나무의 시각적 형태를 그의 개념으로서 전환을 하는데 이는 사고 주체의 뜻, 즉 본질세계의 영역에 있다. 창작자가 사물의 형태를 빌려 자신의 뜻을 표현하려면 먼저 이 사물과 자신의 뜻이 각각 어느 세계에 위치되어 있는지를 명확하게 구별해야 한다.

‘의(意)’와 ‘물(物)’을 구분하는 ‘우의어물’의 개념은 ‘물’을 통해 ‘의’를 맡기는 과정을 의미한다. ‘의’는 뜻으로서 마음의 발동 또는 생각 등

101) 蘇軾,『蘇軾文集』卷11 ,「文與可畫篔簹谷偃竹記」, "故畵竹必先得成竹於胸中.“, 강교희, 위 논문, 12.

을 뜻한다.[102] '물'은 천지 사이에 존재하는 온갖 물건을 뜻한다.[103] '물'은 '의'를 맡기는 하나의 수단으로서, '의'는 창작자가 궁극적으로 가져야할, 또는 작품에서 표현해야할 그 무엇이다. '의'는 '창작자의 뜻'으로서 해석될 수 있는데, 이는 '물'의 개념과는 구분되기 때문에 예술 작품의 창작에 있어서 '의'는 목표로써, 그리고 '물'은 수단으로써 상정할 수 있을 것이다. '의'는 뜻, 의미, 생각으로 해석될 수 있는데, 정신의 작용을 나타내므로 구체적이기 보다는 추상적인 개념으로서 이해할 수 있다. '물'의 경우는 물건, 사물로서 해석될 수 있는데 현실에 존재하는 사물, 물건을 나타내는 것으로 이해할 수 있다.

'의'와 '물'의 구분을 예술작품의 창작활동에 대입하여 비교해보자면, '의'는 예술 작품을 창작하기 위해 창작자가 갖고 있는 생각이나 뜻으로 생각해볼 수 있겠다. 예술 창작에 있어 '물'의 성격을 가진 현실세계의 모든 것들을 제외한다면 아마도 창작자의 생각만이 남을 것이다. 이는 창작자가 대상을 보고 그 기억을 바탕으로 추상적인 시각효과를 재현하는 현대미술의 추상화와 같은 경우에도 동일하다. 이러한 가정을 통해 '물'은 창작자의 생각과 뜻을 제외한, 뜻 이전의 영역이라고 가정해볼 수 있다. 쉽게 말하면 예술 작품의 창작을 위해 창작자가 사고를 하기 이전의 모든 것들을 '물'로서 구분해볼 수 있다.

창작자의 사고를 기반으로 이루어지는 예술 창작행위의 이전에는 다양한 현실 경험들이 있었을 것이다. 예술 작품을 창작할 시점의 예술가의 사고활동을 제외한 모든 것들을 '물'로서 대입시킬 수 있다면 이 '물'은 폭넓은 의미를 가지게 되는데, 인간 내부의 사고활동을 제외한 창작에 관련되는 모든 현상세계의 물질과 그와 관련되는 행위들을 생각할 수

102) 단국대학교동양학연구소, 『한한대사전(漢韓大辭典)』, (서울 : 檀國大學校出版部, 2008), 798.
103) 단국대학교동양학연구소, 위 사전, 1377.

있다. 이를 세 가지로 분류한다면 다음과 같다. 첫째로는 창작자가 예술 작품의 창작을 위해 참조하고 관찰하는, 창작자 앞에 놓여진 사물로서의 대상에 대한 경험이다. 둘째로는 창작자가 예술작품의 제작을 위해 작품 매체와 재료 등을 사용하는 물질적 창작 행위의 경험이다. 셋째로는 창작자가 예술 활동을 하기로 한 시점 이전 그가 현실세계에서 행했던 모든 물질적, 현실적 행위의 경험이다. 이러한 경험들은 모두 현실세계의 물질적 경험이라는 측면에서 그 공통점을 갖는다.

창작 활동에 있어 이러한 '물'의 영역을 제외한 창작자의 사고행위와 관련된 모든 것들을 창작자의 뜻, '의'로 본다면 그 의미를 더욱 명확히 할 수 있다. 예술 작품의 완성 이전에 창작자가 행했던 사고활동을 창작자의 뜻으로 본다면 두 가지로 분류할 수 있다. 첫째는 창작활동 시점에 창작자가 예술 작품에서 표현하고자 하는 주제의식과 의도가 있을 것이다. 둘째로는 창작자가 갖고 있는 원래의 성격, 개성, 천성(天性) 등을 생각해 볼 수 있다. 다음은 '물'과 '의'의 개념에 있어 명확한 구분을 위해 각각이 의미하는 바를 세분화하여 정리했다.

### (1) 대상과 수단으로서의 '물(物)'

사물을 의미하는 '물'은 소식이 예술작품 창작을 위해 주어진 대상을 관찰하는 구체적이고 현실적인 물질적 행위에 관한다. 물의 개념은 창작 활동을 위해 창작자가 관찰하는 대상, 예술가가 작품 창작을 위해 사용하는 물질인 표현매체와 재료, 그리고 창작자의 일상생활 등으로 설명된다. 각 요소들은 작품 창작의 물질적 전제가 되며, 이러한 작품의 물질성은 창작자 사고 표현의 물질적 근거가 된다. 이 장에서는 작품 창작과정에 있어 '물'의 개념으로 정리될 수 있는 세 가지의 개념을 열거한다.

① 관찰대상으로서의 '물'

'물'에 대해 먼저 쉽게 생각해볼 수 있는 개념은 관찰대상으로서의 사물이다. 소식은 작품 대상으로서의 대나무를 관찰하며 이를 자세히 탐색할 것을 밝혔다.

> 대나무가 처음 생겨 일촌(一寸)의 싹일 뿐이나 그 속에는 마디와 잎이 다 갖추어져 있으니, 매미의 배나 뱀의 비늘 같은 죽순에서부터 칼을 뽑은 듯 한 열 길의 큰 대나무에 이르는 것은 자라면서 있게 된다.[104]

소식은 사물로서의 대나무를 자세히 관찰하며 대나무가 갖고 있는 특성을 세부적으로 파악한다. 소식이 제시한 상리(常理)[105]의 개념은 대나무를 하나의 사물로서 인지하고 그 사물이 갖는 특성을 자세히 파악하는 방법을 다룬다. 이러한 소식의 관찰은 사물을 창작자의 주관이 섞이지 않은 순수한 외부적 대상으로 구분할 수 있을 때 가능한 것이다. 예를 들어 소식은 문동의 묵죽화에 대해 언급하며 "실제 대나무의 형태는 잊어버리는 것(胸有成竹)"[106]을 말하는데, 이는 먼저 실제 대나무의 형태를 인지하고 그 형태를 잊어버려야 한다는 것으로, 소식이 대상의 형태를 잊어버리는 사고의 과정으로부터 명확히 구분하고 있다는 것을 보여준다. 이처럼 관찰대상으로서의 '물'은 현실세계 속에서 시각, 촉각 등 창작자의 신체적 감각으로 관찰할 수 있는 물질적 개념을 포괄한다.

---

104) 蘇軾, 『蘇軾文集』, 卷11 「文與可畫篔簹谷偃竹記」, "竹之始生, 一寸之萌耳, 而節葉具焉. 自蜩腹蛇蚹以至于劍拔十尋者, 生而有之也.", 갈로, 『중국회화이론사』, 강관식 역, (파주:돌베개, 2010), 211.

105) 상리(常理)의 개념은 소식이 제창한 개념으로 직역하면 '항상의 이치'가 된다. 소식은 대나무와 같은 대상을 관찰하면서 그것이 탄생한 배경과 역사, 의미, 존재원리 등을 분석했는데, 이는 대상을 자세히 분석하는 대상관찰의 방법론이다.

106) 蘇軾, 『文與可畫篔簹谷偃竹記』, 양치의, 위 책, 61.

② 표현수단으로서의 '물(物)'

'물'의 개념은 예술작품을 창작하기 위한 표현수단에도 적용된다. 사물로서의 대상을 관찰한 후 물질적인 수단을 활용하지 않는다면 창작자는 이를 작품화면에 표현할 수 없을 것이다. 또한 예술 작품의 창작을 위해서는 표현 매체와 재료에 대한 경험과 기술이 전제되어야 한다.

표현수단의 개념은 표현도구와 함께 그 활용에 대한 기술과 경험을 포괄한다. 소식은 표현수단으로서의 '물'의 개념을 작품의 매체, 재료와 함께 작가의 평소 창작 훈련과 수행을 포함하여 설명한다. 소식의 동생인 소철은 대나무를 그리지 못했다. 소철은 '마음으로 어떻게 그리는지 알지만 실제로는 그릴 수 없'었다.[107] 창작에 대한 충분한 훈련을 하지 않았기 때문이다. 소철이 작품 창작 이전에 평소의 생활에서 대나무를 그리는 훈련과 수행을 했었더라면 그는 대나무를 그릴 수 있었을 것이다. 화가의 훈련과 수행은 주로 표현 도구를 사용해보는 많은 경험을 요구한다. 수행을 통해 화가가 도구를 충분히 익혀 사용할 수 있다면 그는 그 도구를 통해 인위적이지 않은 자연적 표현을 해낼 수 있을 것이다.

표현 매체와 그에 대한 수행은 작품에 표현되는 창작자의 뜻과 구별되는 개념으로서 표현의 결과가 아닌 수단으로서의 기능을 한다. 창작자는 예술 작품을 제작하기에 앞서 다양한 물질수단과 경험을 통해 창작을 준비한다. 이러한 물질적 경험은 창작자가 작품에서 생각을 자유롭게 표현할 수 있는 전제조건이 된다.

③ 생활 경험으로서의 '물(物)'

'물'의 개념은 창작자가 예술 활동 이전에 평소에 창작자가 경험한 일상 등을 포괄한다. 이러한 일상에서의 경험들은 모두 대상을 바라보는

107) 蘇軾, 『文與可畫篔簹谷偃竹記』, "予不能然也 , 而心識其所以然.", 양치의, 위 책, 61.

창작자의 관점을 선제적으로 요구하기 때문이다. 예술창작을 위한 창작자의 사고 과정은 작품 제작 이전 창작자의 일상 경험이 기반이 될 것이다. 일상생활로서의 '물'은 이러한 일상 경험의 기억이 창작자의 신체와 사고 속에 자연스럽게 녹아 들어있는 상태를 말한다. 이러한 경험은 창작 이전의 단계에서 창작자에게 이미 갖추어져 있으며, 작품 창작을 위한 어떠한 의도 이전에 창작자 표현의 방향을 결정하는 한 요소가 된다. 인격은 내면 정신의 아름다움으로서 작품 창작 등을 통한 실천 행위를 통해 아름답게 구현되는 것이다.[108] 다만 이것은 일상생활의 환경적 요인에 의해 이루어지는 창작자의 생활태도로서 작품 창작 과정 중의 창작자 인격과 개성에 따른 사고방식과는 구분된다. 일상생활로서의 '물'은 주로 창작자가 경험하는 사회·문화 환경과 관련된다고 볼 수 있다. 따라서 사고과정의 추상성과는 달리 일상생활로서의 '물'은 현실에서의 구체적인 경험을 토대로 하는 특성을 지닌다. 문인에 있어 문인화 창작의 배경이 되는 창작자의 인격이나 품행은 문인의 천성과 함께 이 일상생활로서의 '물'의 개념을 포괄한다고 볼 수 있다.

### (2) 창작자의 '의(義)'

예술 활동에 있어 창작자는 그의 뜻을 작품에 반영한다. 이는 현실세계의 물질을 기반으로 하는 물의 개념과는 구별되는, 추상적 사고의 개념이다. 예술 활동에 있어 대상이 창작자에게 관찰되고 작품에 표현되며 감상자에게 감상되어지는 과정을 살펴본다면 '의'의 개념을 더 명확히 이해할 수 있다. 대상은 현실세계에 존재하지만 창작자에게 관찰되는 순간 창작자의 추상적 개념이 된다. 소식은 '먼저 마음속에 하나의 대나

108) 지순임, 『중국화론으로 본 회화미학』, (서울:미술문화, 2005), 59.

무를 형성해야'한다고 했는데, 그에게 있어 대나무는 관찰되는 시각적 형태이지만 이후 사고과정을 통해 대나무의 기억을 형성한 것이라고 볼 수 있다. 마음속의 대나무는 실재하는 대나무의 형태가 아닌 추상이자 본질로서의 대나무이다. 관찰의 과정에 있어서 관찰 대상은 창작자의 사고과정을 통해 형태에서 개념으로 전환된다.

예술 작품을 창작할 시점에서 그 이전에 창작자가 관찰이나 행위를 통해 경험한 모든 현실적인 경험들 이후의 사고활동을 창작자의 뜻으로 본다면 두 가지로 분류할 수 있다. 첫째는 창작활동 시점에 창작자가 예술 작품에서 표현하고자 하는 주제의식과 의도가 있을 것이다. 둘째로는 창작자가 갖고 있는 원래의 성격, 개성, 천성(天性) 등을 생각해 볼 수 있다. 이 구분을 통해 예술 활동과 관련되는 창작자의 사고행위는 다음과 같이 두 종류로 구분된다.

### ① 창작자의 의도

예술 작품을 창작할 때는 누구나 의도를 갖는다. 이미 예술 작품을 창작하려는 의지는 이 의도의 영역 안에 있다. 누구나 일상생활에서 특정 대상을 관찰할 수 있지만 이를 특정 매체를 활용하는 예술 작품의 형식으로 표현하고자 하는 의지는 창작자의 의도로 볼 수밖에 없다. 작품에 있어서의 주제의식 표현의 문제도 동일하다. 수많은 주제들 중에 특정 주제를 작품에 표현하는 것은 창작자의 선택이며, 이 주제의식을 작품을 통해 목격하는 감상자들은 자연스럽게 창작자의 주제 선택에 대한 의지를 주목할 수밖에 없다.

표현 의지의 근거는 표현의 결과물에서 보여진다. 예술 작품으로서의 표현 결과물이 있다면 이는 창작자 표현 의지의 부정할 수 없는 근거가 된다. 소식은 작품창작의 선택에 있어 창작자의 표현 의도를 인정하

면서도 또 한편으로는 이를 의식하지 않은 채 작품 창작에 임할 것을 언급한다. 이러한 소식의 주장은 창작 과정 중에 화가가 가져야할 창작의 태도로, 표현 의도의 망각을 통해 창작자 자신 본연의 모습이 꾸밈없는 솔직한 형태로 작품에 드러나게 하기 위한 방법이다. 그러나 이러한 표현 의도의 망각에도 불구하고 표현을 하고자하는 창작자의 창작 동기는 여전히 남아있다. 작품은 부정할 수 없는 창작 동기의 결과물이기 때문이다. 예술 작품은 따라서 표현의 의도적 요소를 망각·부정하더라도 여전히 창작자의 작품 표현에 대한 적극적 의지를 표출하는 특성을 갖는다.

② 창작자의 개성

창작자의 사고과정은 특정한 작품창작의 활동에 대한 의도성에서만 비롯되는 것이 아니라 평소에 그가 지니고 있는 인격적 특성, 즉 개성과도 연관이 있다. 한 사람의 개성은 그가 이 세계를 바라보는 세계관·가치관과도 연결되며, 이는 인간으로서 하나의 관점을 형성하는 중요한 요소이다. 예술가는 그 자신이 갖고 있는 특정 세계관과 가치관에 따라 사물을 바라보고 자신만의 방식으로 해석하여 표현한다. 창작자의 개성과 관점은 작품의 표현단계에서도 관여하게 되는데, 예를 들어 평소에 모험심이 강한 창작자는 낯선 풍경을 낭만적으로 그려낼 것이다. 그러나 익숙한 곳을 선호하는 창작자는 낯선 풍경에 대해 경계하는 마음을 작품에 표현할 것이다. 창작활동 이전에 이미 창작자가 지니고 있는 인간적 특성·개성은 이와 같이 대상을 주관적으로 해석하는데 관여하여 창작자만이 표현할 수 있는 고유한 시각적 요소들을 작품에서 그려낸다.

## 2) 사물에 뜻을 부치다

이전 장에서 '사물에 뜻을 맡기는 것'의 '사물'과 '뜻'의 개념을 구분하여 이러한 구분이 회화 창작에 있어 대상과 사물의 어느 부분으로 적용될 수 있는가에 대한 문제를 정리했다. 이 장에서는 이렇게 구분되는 '사물'과 '뜻'의 개념을 예술작품의 창작에 어떻게 활용할 수 있는지를 기술한다.

'사물에 뜻을 맡기다'라는 말은 은유적 표현이다. 사물에 뜻을 맡기는 행위는 물리적으로는 이루어질 수 없다. 사물은 구체적이고 실재하는 것이지만 뜻은 사고를 표현하는 추상적인 개념이기 때문이다. 따라서 '사물에 뜻을 맡기'는 과정은 실제 일어나는 현상은 아니며, 창작자의 사고와 상상력을 통한 지극히 개인적이고 심리적인 과정으로 볼 수 있다. 사물에 뜻을 맡기는 '우의어물'은 창작의 구체적 기법을 나타내는 말이 아니라, 한 창작자의 사고와 심리 속에서 일어나는 가장 개인적이고 사적인 창작의 추상적 과정을 의미한다. 창작자는 이를 혼자 실행에 옮기게 되며, 다른 사람들은 '우의어물'의 작용이 창작자에게 실제로 일어났는지 경험하거나 판단할 수 없다. 예술 작품에 그 사고의 흔적이 남아있을 수 있지만 (모든 작품에서 발견되는 것은 아닐 것이다) 이 또한 객관적으로 관찰할 수 있기보다는 감상자 고유의 감각경험과 주관적 관점에 의해 관찰되고 해석되는 것이므로 사실상 이를 구체적이고 객관적으로 증명할 방법은 없다. 그러므로 이 장에서는 구체적인 방법과 기법적인 측면에서 분석하기 보다는 한 개인의 심리와 사고과정에 초점을 두어 '우의어물'의 과정을 분석하기로 한다.

'우의어물'은 회화 작품 내 서로 다른 두 시점이 공존·양립하는 것을 의미하며, 서로 다른 두 시점이란 회화 창작에 있어 관찰 대상의 객

관적 재현과 이러한 재현을 통한 창작자의 주관적 심리의 발현의 문제에 관한다. 관찰 대상의 재현은 회화 작품이 특정 대상의 상(象)을 반영하는 예술 작품의 특성상 필수적이며 기본적인 요소이고, 창작자 심리의 표현은 회화 작품이 예술가에 의해 창작되어진다는 전제 하에 작품의 특성상 필수불가결한 요소이다. 이 두 요소는 어느 회화 작품에서나 경시되어질 수는 없지만 어느 한 가지 요소가 창작자에 의해 더 강조되어질 수는 있다. 창작자는 작품 창작에 있어 위의 두 가지 다른 창작의 동기를 모두 견지할 수 있으며 어느 것에 더욱 비중을 둘 것인가는 창작자의 선택이다. 소식이 제시한 우의론은 바로 이 두 가지 서로 다른 창작의 요소가 정확히 같은 정도로 회화 작품에 양립할 수 있는 가능성을 내용으로 하고 있으며, 그의 이러한 전략은 감상자로 하여금 회화 작품을 감상할 때 대상의 재현과 창작자의 심리 모두를 동등하게 작품에서 감상하게 되는 창작의 방법론이다.

### (1) 사물과 뜻의 합일

주객합일의 과정은 객관적으로 관찰되는 사물과 주관적으로 사고되는 창작자의 뜻이 결합되는 과정이다. 이러한 합일을 성취하기 위해서는 서로 다른 두 개념을 합일시킬 수 있는 매개체가 필요한데, 회화는 이러한 합일을 가능하게 하는 하나의 바탕(platform)이 된다.

우의적 표현으로 제작된 작품은 대상의 형태와 창작자의 사고를 모두 작품의 형식에서 재현한다. 창작자는 먼저 작품 제작을 위해 관찰 대상을 선택하고 그 대상을 면밀히 관찰한 후 작품 화면에 그린다. ‘대나무를 가슴에 품’고 그림을 그리는 소식의 ‘흉중성죽’론과 같이 화가는 대상에 근거하여 자신만의 대상을 그려낸다. 따라서 이때 회화 작품은 대

상의 물성과 창작자 사고의 추상성 모두를 표현한다. 대상이 없다면 작품은 존재할 수 없다. 반대로 창작자가 없다면 작품은 존재할 수 없다. 이처럼 작품 내에서 대상과 창작자의 근거는 공존하며, 이 두 요소는 예술 작품의 기본적 요소들이다.

중국 미술이론에서 거론되는 '사의(寫意)'의 개념은 주로 창작자의 뜻에 관하지만 회화 재료에 의해 표현되는 기법과 양식은 그 '사의'의 전제가 된다. '사의'는 '뜻을 그린다'는 말로써 대상묘사에 있어 창작자의 주관적 표현을 가리킨다. 창작자가 시, 서예, 그림 등의 예술 매체를 활용해 창작자의 주관적 사고를 그림에 표현하는 것이다. '사의'는 문인화에서 중시되는 대표적인 개념인데, 어떠한 문인화라도 작품의 관찰 대상과 종이와 붓, 먹 등의 표현 재료 없이는 그려질 수 없다는 것은 주목할 점이다. 화가의 사고과정과 창작행위는 대상과 재료의 물질성과 합일되어야 비로소 예술 작품으로 만들어질 수 있다. 이러한 과정을 통해 창작자의 뜻은 회화의 물질성을 통해 작품에 표현된다.

송대 마원의 <고사관수도(高士觀瀑圖)>〔참고도판2-6-1〕는 근경에는 인물을, 원경에는 안개로 가려진 산의 풍경을 그리는 일각구도(一角構圖)의 형식을 따르며 시적인 정취를 자아낸다. 그림에서 풍경과 인물의 형태는 기본적으로 사생의 방법을 통해 그려졌지만, 각 요소들의 포치(布置)는 창작자에 의해 재구성되어 그림이 전달하고자 하는 내용과 정취가 극대화되어 감상자에게 전달된다〔참고도판2-6-2〕. 이는 대상의 객관적인 묘사와 표현의 주관적인 구성이 모두 그림에 적용되었을 때 가능한 것이다.

(좌)[참고도판2-6-1] 마원(馬遠), <고사관수도(高士觀瀑圖)>, 25.1x26cm, 비단에 먹, 채색, 미국 메트로폴리탄 미술관
(우)[참고도판2-6-2] 마원(馬遠), <고사관수도(高士觀瀑圖)>중 부분

### (2) 사물과 뜻의 양립

사물과 뜻은 합일하기도 하지만 양립하기도 한다. 앞서 언급된 '불이'의 논법에서 주객합일은 곧 주객양립이 될 수 있다고 했는데, 주객이 합일하려면 주와 객이 양립하는 상태가 전제가 되어야 한다고 볼 수 있다. 불이의 논법에 따르면 합일과 양립은 동전의 양면과 같이 공존한다.

불이의 논법은 회화 예술에도 적용될 수 있다. 우의적 표현으로 제작된 회화 작품은 사물의 형태와 창작자의 뜻을 모두 작품에 담는다. 사물의 형태와 창작자의 뜻이 작품에서 양립하는 것이다. 우의적 창작은 동전의 양면과 같아서 서로 다른 관점인 주관과 객관이 하나의 동전에 모두 새겨져 있지만, 각각 다른 면에 새겨져 있는 것과 같은 원리이다. 이러한 우의적 창작의 특징은 작품이 대상 재현의 객관적 특성만을 강조하거나 창작자 사고의 주관적 특성만을 강조하지 않는 회화의 분야적 특성을 잘 설명해준다.

흉중의 의상은 '의(意)'와 '상(象)'이 서로 계합되어 이루어낸 승화

이며 영감의 폭발로 그것은 순시성과 불온전성을 가지고 있으며, “조금만 늘어지면 사라지고 만다”[109] 작품의 긴장감은 창작자의 사고과정을 나타내는 ‘의’와 대상의 형태를 나타내는 ‘상’의 양립에서 비롯된다. 감상자가 ‘상’을 감상한다면 작품은 창작자의 대상 사생의 근거를 그 형태와 형식에서 드러낸다. 감상자가 ‘의’를 감상한다면 작품은 창작자의 개성적 사고를 그 표현의 맥락과 정취에서 드러낸다. 이 양 극단에 있는 두 개념은 감상자가 어떠한 관점으로 작품을 바라보느냐에 따라 관찰되며, 두 개념의 양립성은 작품에서 긴장감을 형성하는 예술 작품의 본질이다.

소식의 <고목죽석도(枯木竹石圖)>〔참고도판2-7-1〕는 족자 형식으로 제작되었으며, 작품의 오른편에는 소식의 그림이, 왼쪽을 비롯한 화면의 대부분은 많은 문인 동료들의 제발로 구성되어 있다. 작품의 전체 화면에 있어 소식의 그림은 간단한 스케치 형식으로 그려져 있는데, 나무, 돌, 풀을 속도감있게 그려냈다〔참고도판2-7-2〕. 대상을 관찰하여 정밀하게 묘사를 한 것이기 보다는 대강의 모양만을 화면 위에 옮겨 놓은 작품이기 때문에 감상자는 묘사 대상의 내용보다는 창작자가 작품을 제작하는 순간의 창작 태도와 붓질의 행위에 관심을 갖게 된다. 작품은 마른 나무와 기괴한 바위를 그린 그림이지만 붓질의 물기가 충분한 상태에서 그려진 것으로 보아 실제 고목나무나 괴석의 질감을 재현해내려고 한 것 같지도 않다. 작품에서 보이는 이러한 시각적 형식은 소식이 대상을 통해 드러낼 수 있는 자신의 창작 태도나 감정을 적극적으로 그림에 표현한 듯이 보이지만, 이 그림의 긴장감은 그럼에도 여전히 소식이 대상을 보고 그려낸 사실이 양립하고 있다는 사실에서 형성된다. 대상과 상관없

109) 장파, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중하, 백승도, 이보경 등역(서울:푸른숲, 1999), 303.

는 추상화였다면 이러한 긴장감은 없었을 것이다.

[참고도판2-7-1] 소식, <고목죽석도(枯木竹石圖)>, 연도미상, 종이에 먹, 27x543cm, 북경 국립고궁박물관

[참고도판2-7-2] 소식, <고목죽석도>중 부분

## 3) 자연성의 발현

우의의 과정을 통해 창작된 예술작품의 형태는 창작자의 주관적인 사고를 작품에 담아낼 수 있기 때문에, 여기에서 작품은 단순히 대상이 시각적으로 관찰되어지는 형태를 작품 화면에 닮게 옮기는 장치가 아닌, 이렇게 묘사된 작가의 표현에서 창작자의 사고체계를 읽어낼 수 있는 기능을 갖는다. 감상자는 이러한 작품을 통해서 창작자의 생활태도와 개성, 가치관, 문화 등을 읽어낼 수 있으며, 이러한 감상의 방식은 예술의 기능을 시각적인 것에서 개념적인 측면으로까지 확장시켜준다. 이 장에서는 예술 작품이 어떠한 과정과 방식을 통해 창작자의 생활 태도를 작품 화면에 반영시킬 수 있는지를 알아보고, 이러한 과정이 어떠한 동기로 인해 작품 내에서 이루어지는지에 대해 기술한다.

### (1) 자연성의 의미

예술 창작에 있어 우의의 경계는 다양한 이유로 촉발될 수 있을 것 같지만, 사실은 한 가지의 동기로만 가능하다. 소식에 의하면 우의적 창작의 방법은 자연성[110]을 통해서만이 가능하다. 자연성은 창작자의 본성이나 천성 정도로 이해할 수 있는데, 소식은 그의 창작의 근원을 언급하며 자신의 본성 또는 천성에 의해 창작의 의욕이 저절로 분출되어 작품에 어쩔 수 없이 표현되는 과정을 설명한다. 그에 따르면 자연성은 의도하지 않은 창작자의 자연스러운 표현 의지의 발현으로 볼 수 있다.

> 내 문장은 만곡(萬斛, 아주 많은 분량)의 샘물과 같아서 땅을 가리지 않고 흘러갈 수 있으니 평지에서는 기세 좋게 콸콸 흘러서 비록 하루에 천리를 가더라도 어려움이 없다. 그러다가 산과 바위의 굽어진 형세를 만나면 물체에 따라 형상이 바뀌니 그 모양을 알 수가 없다. 알 수 있는 것은 항상 가야할 곳에서 가고, 멈추지 않으면 안 될 곳에서 멈추니 이와 같을 따름이다. 이 외에는 나도 알 수가 없다.[111]

강의 은유는 예술에 있어 사고와 창작행위에 대한 그의 생각을 잘 드러내고 있다. 강은 끊임없이 움직이며, 적합한 '땅을 선택'하지 않고 창조의 순수한 충동에 의해 저절로 분출된다. 여기에서 '땅'은 박자, 운율, 길이 또는 장르와 같은 형식적인 선택을 가리키는 총칭으로, 문학

---

110) 양치의는 그녀의 저서 「자연의 변(自然之辯: 蘇軾的有限與不朽」을 「Dialectics of Spontaneity」로 영역하면서 자연성을 자발성, 즉흥성의 의미를 갖는 spontaneity로 해석한다.

111) 蘇軾, 『自評文』, "吾文如萬斛泉源，不擇地皆可出，在平地滔滔汩汩，雖一日千 里無難。及其與山石曲折，隨物賦形，而不可知也. 所可知 者，常行於所當行，常止於不可不止，如是而已矣. 其他雖吾 亦不能知也.", 김연주 「신의의 표출로 살펴본 소식의 예술창작관 연구」, 『한국동양예술학회』 27(2015), 70.

작품의 형식을 말한다. 급류나 부드러운 물 흐름의 모습으로 그의 작품은 그 기세를 바꾸어 '사물의 모양에 따라' 그 형태를 취한다.[112] 소식이 제시하는 예술 활동에서의 자연성은 그의 설명처럼 저절로 분출되어 지면의 형태에 따라 굽이 도는 쏟아지는 강물과 같은 창작의 태도를 가리킨다. 이는 창작자 자신의 의도나 계획 없이 자신이 갖고 있는 개성과 천성에 따라 어쩔 수 없이 행하여지는 예술 창작활동의 특성을 의미한다. 장자의 포정해우(庖丁解牛) 고사와도 연관되는데, 포정은 소를 잡는데 있어 그 소를 잡는 행위에 신경쓰지 않고 "감각과 지각이 멈추어진 채 정신이 행하고자 하는 대로 따를 뿐"[113]이었다. 포정은 소를 잡기 위해 3년간을 훈련하였으며 이렇게 완성된 기술은 마침내 의식적인 기술로서가 아닌 무의식적 일상 습관으로 자연성을 갖추게 되었다.

자연성은 창작자의 생활과 경험을 반영한다. 소식도 포정처럼 자신이 원하는 문장을 완성하기 위해 끊임없는 수행을 했을 것이다. 단지 문장을 연습한 것뿐 아니라, 그는 다양한 인생의 사건들을 경험했다. 과거를 급제하고 중앙관리로 발탁되어 조정의 정치에 관여하다 모함을 받아 6번의 유배를 간 그의 평범하지 않은 인생의 경험은 그가 예술 창작활동을 위해 붓을 들었을 때 마치 쏟아지는 '샘물'처럼 그의 감정이 거침없이 분출되는 동기가 되었을 것이다. 풍부한 수행과 인생의 경험은 한 사람의 인격과 개성을 형성하고, 이러한 인품은 자연스럽고 어쩔 수 없는 방식으로 작품화면에 그려지는 것을 소식은 자연성이라고 보았다.

---

112) 양치의, 위 책, 12-13.
113) 莊子,『養生主篇』,"方今之時, 臣以神遇而不以目視, 官知之而神欲行.", 서복관, 위 책, 82.

### (2) 형식 너머의 형식

작품의 형식이란 회화에 있어 표현매체의 형태와 기법 등으로 볼 수 있다. 형식은 사회·문화적으로 다수의 사람들이 약속한 방식이다. 정해진 형식으로 제작되거나 정해진 공간에서 전시될 때 작품은 작품으로서 인식될 수 있다. 특정 재료나 매체로 무언가를 그려내면 감상자는 창작자가 그 특정 재료나 매체의 형식을 선택한 의도를 생각한다. 어떠한 이미지를 특정 기법으로 그려낸다면 감상자는 창작자가 그 이미지를 특정 형식으로 표현한 의도에 대해 궁금해 할 것이다. 이러한 형식은 감상자의 입장에서는 작품을 이해하고 분류하기 위한 하나의 틀과 같다.

반면에 자연성은 형식이 아니라 형식 너머의 형식이다. '자연적인' 예술 작품의 경우는 작품이 작가와 동일시된다. 아무 의도 없이 그저 창작자의 천성이 분출되는 대로 만들어진 예술 작품은 창작자를 반영하는 맑은 거울과 같다. 특정한 순간과 상황에서 작품은 예술가의 실존적 진실(중국의 전통에서는 주로 인품으로 이해된다)을 전달한다. 관객은 자연성에 의거하는 작품을 볼 때 작품 너머의 창작자를 보게 된다. 그러므로 자연성이 구현된 형식은 그 형식으로서의 작품 구성 - 예를 들어 그림의 붓질이나 색감, 형태 등 - 을 보이기 위함이 아니라, 그 시각적 요소들 너머 이 작품을 제작하기 위해 과거 시점에서 창작행위를 하고 있었던 창작자를 마주하게 하는 형식 너머의 형식이다.[114]

### (3) 생활의 반영

자연성이 발현된 작품은 감상자로 하여금 그 작품 너머의 창작자를

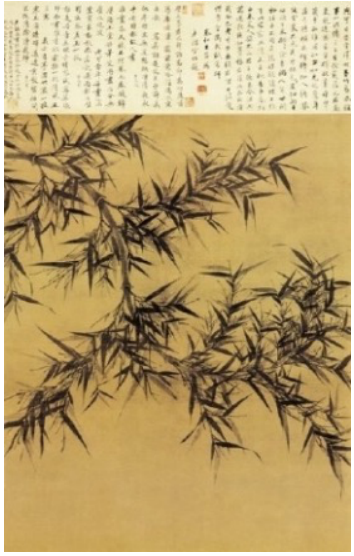
114) 양치의, 위 책, 85.

보게 한다. 꾸밈없이 표현된 그림을 통해 감상자는 자신과 다름없는 일상생활을 하고 있는 창작자를 그림 너머에서 발견하기 때문이다. 감상자가 창작자에게 갖는 관심은 인간 전반에 대한 관심과 호기심이며, 이는 타인이 어떠한 생각으로 일상을 살아가는지에 대한 궁금증이다. 혼자 사는 세계에서는 타인이 존재하지 않기 때문에 타인에 대한 관심도 없을 것이다.[115] 자연성은 공동체로서의 문화와 가치관을 전제하여 포괄될 수 있는 인간의 본질적인 개념이다. 감상자는 작품의 자연성을 예술의 형식을 통해 감상한다. 문인화의 경우에는 "세계의 본질에 대한 이해가 그림의 형식으로 표현"[116]된 것이며, 이는 "세계에 대한 이해와 소통을 위한 형식"[117]이 된다. 미적, 기술적 완벽함 보다는 자연성과 솔직함을 작품에서 표현하는 방식을 통해 예술은 창작자의 개성을 발현할 수 있는 창작행위가 된다.[118]

송대의 문동은 대나무를 어질고 덕 있는 성품의 인격체로 여기고 대화를 나눌 정도로 친밀하게 지내면서 대나무의 다양한 생태 관찰을 통해 이상적인 인품에 관하여 깊이 사유하고 이러한 그의 성품을 예술 작품으로 구현했다. <묵죽도(墨竹圖)>〔참고도판2-8-1〕를 보면, 대나무를 이상으로 생각하는 그의 문인다운 필력이 보인다. 큰 크기의 비단에 그려진 한 그루의 쓰러지듯 경사지게 떨어지는 대나무의 모습은 왼쪽 위에서 대각선 방향으로 구불구불 내려오는 자태를 보여준다〔참고도판2-8-2〕.[119] 실제 대나무가 곧은 모습인 것을 생각했을 때, 작품 속 휘어진 형태의 대나무의 모습은 그가 대나무를 과학적으로 관찰했을 뿐 아니라 이를 자신의 주관적인 표현으로 재해석하여 그려낸 것임을 알 수 있다.

---

115) 김백균, 위 논문, 34.
116) 김백균, 위 논문, 36.
117) 김백균, 위 논문, 34.
118) 수잔 부시, 위 책. 29.
119) 최현우,「묵죽화담론」,『한국미학예술학회』53(2018): 134.



(좌)[참고도판2-8-1] 문동(文同), <묵죽도(墨竹圖)>, 연도미상, 비단에 먹, 132x105.4cm, 북경 고궁박물원
(우)[참고도판2-8-2] 문동, <묵죽도>중 부분

온 가와라(On Kawara, 1932-2014)의 작품은 그 형식의 간결함에도 불구하고 그가 살아온 인생의 여정을 충분히 보여주고 있다. 가와라는 일본, 멕시코, 프랑스, 미국 등으로 이주하며 타지로의 여행과 일상의 기억을 일자 표기형식으로 압축하여 그의 작품 시리즈인 '오늘(Today)'〔참고도판2-9, 10〕에 그려냈다. 작품 제작을 위해 그는 일정 크기와 바탕색의 캔버스 화면에 작품을 제작한 날짜를 기록했다. 가와라의 작품은 매일 반복되는 일상의 날들을 지시하는 객관적 일자 표기를 통해 그 함축적인 의미를 더한다. 감상자들은 그림의 날짜들을 통해 모두 다른 일상의 경험을 떠올릴 것이다. 그의 작품은 그림이 가리키는 날짜의 시간성(감상자 각 개인들이 받아들이고 기억하는 당시 날짜의 사건과 일상)과 함께 작가가 작품을 제작하기 위해 사용한 시간 (유화 물감

을 여러 번 칠하고 말린 후 작품을 완성하기까지 들인 물리적인 활동의 시간)을 동시에 암시하여 감상자로 하여금 이중의 시간성을 생각하게 한다.[120] 이러한 면에서 온 가와라의 날짜(숫자)는 기억인 동시에 형상의 기록이기도 하다.

(좌) [참고도판2-9] 온 가와라(On Kawara), 1982, 1979년 12월 17일, 캔버스에 유화, 25.4x33cm, 뉴욕 현대미술관
(우) [참고도판2-10] 온 가와라, 1990년 4월 24일, 1982, 캔버스에 유화, 25.4x33cm, 뉴욕 현대미술관

지금까지 우의의 개념과 회화적 적용의 방법론을 우의의 형성과정과 배경, 우의론의 특징, 철학·미학적 근거를 통해 살펴보았다. 직관을 통한 주객합일의 상태를 통해 불이의 경계로 도달하여 성취되는 우의의 과정은 창작자의 심리로부터 비롯되어 창작자의 사고와 대상의 물성이 합일·양립되는 것으로 귀결된다. 우의의 창작론은 회화 매체 위에 시각적으로 구체화되며, 창작자는 자신의 모습을 작품에서 투명하게 드러낸다. 우의의 창작론은 본인 작품에도 적용 되는데, 다음 장에서는 우의의 개념과 방법론을 적용한 본인 작품의 주제의식과 표현의 문제에 대해 논의하도록 한다.

120) "온 가와라", 작품 검색, 뉴욕 현대미술관 홈페이지, 검색일 2021.08.20. https://www.moma.org/collection/works/79067?artist_id=3030&page=1&sov_referrer=artist

# Ⅲ. 기록과 기억의 우의적 표현

본인 작품에서 우의론은 기록과 기억을 표현하는 창작의 방법론이다. 대상으로서의 기록을 관찰하고 이에 대한 기억을 작품화면에 표현함으로써 본인 작품은 기록의 재현을 통해 기억을 우의적으로 표현한다. 이러한 재현 과정을 통해 창작자의 뜻은 작품에서 묘사되는 대상의 형태에 투영된다. 이 장에서 설명하는 기록은 본인 작품에서 나타나는 신문의 기록이며, 기억은 이 기록에 대한 주관적 기억을 말한다. 본인은 대중매체 중에서도 신문의 형식에 주목했는데, 과거 종이신문의 형식을 작품 시리즈의 관찰 대상으로 다루었다. 신문의 기록은 다수의 사람들에게 전달되는 공유된 사건의 기록이므로 객관적 성격을 띠며, 개인의 기억은 전달받은 정보를 개인적으로 재해석한 사고의 결과이므로 주관적 특성을 갖는다.

기록과 기억의 우의적 표현과정은 대상의 관찰에서 표현까지의 작품 제작과정 전체를 포괄한다. 작품의 관찰대상인 기록과 주관적 해석으로서의 기억을 작품에 표현하기 위해서는 먼저 기록과 기억의 형식과 특성을 구분해야 한다. 명확하게 구분된 기록과 기억의 개념은 작품에서 우의적인 방식으로 표현되어야 하는데, 본인 작품에서는 기록 차용의 방법을 통해 창작자의 주관을 표현하며, 작품 내에서 기록과 기억의 비중을 동일하게 양립시킨다. 마지막으로 본인 작품에서 양립되어진 이 기록과 기억을 전통 회화매체의 특성과 물성을 고려하여 그 형상의 이미지를 매체에 적합한 방식으로 표현한다. 이러한 과정을 통해 창작자는 기록의 관찰과 기억의 사고과정을 모두 전통 회화 작품화면에 매체 특정적(medium-specific)으로 나타낼 수 있다.

본인 작품 구상과 창작의 과정을 설명하기 위해 이 장에서는 먼저

기록과 기억의 개념을 구분하며 대중매체에서 보이는 신문 기록의 형식, 속성 등을 알아본다. 그리고 기억을 분류하여 사건에 대한 기억, 신문의 형식에 관한 기억, 그리고 감상자가 갖게 되는 기억 너머의 기억을 살펴본다. 기록과 기억을 우의적으로 표현하는 본인 작품에서는 먼저 대상 관찰에 있어 기록을 차용하고, 대상 표현에 있어 기억을 그려내며, 이러한 기록과 기억의 표현을 작품 속에서 양립시킨다. 기록을 차용하는 방법으로서 사진 이미지와 같이 과거를 지시하는 기록물을 회화 작품에 인쇄나 전사 등의 방식으로 차용하여 작품이 기록의 사건을 지시하게 한다. 기억을 표현하는 방법으로서 원본 대상인 신문의 텍스트와 형식을 작품 화면에 수묵으로 재현하며 그 필획의 각각 다른 형태와 먹의 번짐을 통해 창작자의 주관을 표현한다. 이러한 기록의 관찰과 표현을 통하여 창작자는 자신의 주관적 사고를 기록 형식을 빌려 표현하게 된다. 이러한 방식으로 차용된 기록의 이미지와 창작자 기억의 표현은 작품화면에서 각각 양립되어 작품이 기록의 형상과 기억의 흔적을 화면 내에 모두 담아내게 한다. 또한 기록과 기억을 작품에 적절히 표현하기 위해서는 회화 매체의 물성에 적합하게 그 기록의 형상과 창작자 사고의 흔적을 그려내야 한다. 회화 매체 위에 기록과 기억을 적절히 표현하기 위해서는 신문 기록의 형식과 그 맥락에 관한 대상성, 기록·창작의 시간성, 평면의 대상이 평면의 화면에 재현되는 평면성이 모두 고려되어 회화 작품에 반영되어야 한다.

본인 작품을 우의의 창작론에 적용하면 기록과 기억은 사물과 뜻으로 대입된다. 따라서 기록과 기억은 본인 작품 창작에 우의론을 적용하는 작품 표현의 소재이며 대상이다. 이 장에서는 우의의 창작론을 통해 기록과 기억의 개념을 분석·구분하고 이를 회화 작품에 어떻게 우의적으로 표현할 것인지에 대한 대상 표현의 문제를 살펴본다.

## 1. 기록과 기억의 구분

본인의 작품은 특정 사건을 다루는 대중매체의 기록을 작품에 차용함과 아울러, 이러한 기록을 바라보며 이를 창작자의 주관적 관점으로 재해석하는 개인의 기억을 함께 표현한다. 작품에서 다루어지는 신문의 기록은 다수의 사람들이 접하는 객관적 정보이며, 개인의 기억은 한 명의 개인이 갖는 주관적 사고이다. 이 서로 다른 두 관점은 본인 작품에서 모두 보이게 되는데, '사물에 뜻을 맡기는' 우의의 창작론을 적용하여 본인 작품은 기록에 기억을 맡기는 우의의 방식으로 창작된다. 기록을 기억에 맡기는 과정을 위해서는 먼저 기록과 기억을 구분하여 각 개념의 특성을 명확히 해야 한다. 이 장에서는 기록과 기억의 명확한 구분을 통하여 대중매체의 기록이 갖는 객관적 특성과 개인의 기억이 갖는 주관적 특성을 구분하고, 기록에 있어서는 기록의 형식과 속성을, 기억에 있어서는 기억의 대상과 특성을 각각 비교·서술한다.

신문은 주로 다수의 사람들이 접할 수 있는 객관적 형식을 통해 사건의 내용을 전달하며, 신문의 독자는 사건의 정보를 주관적 관점으로 재해석하여 수용하게 된다. 정보 수용의 주관적 방식으로 인해 개인은 저마다 다른 관점으로 해당 사건을 이해하게 된다. 예를 들어 구로사와 아키라의 영화 <라쇼몽(羅生門)>[121]은 하나의 사건을 여러 가지 시각으로 해석하는 인물들의 다양한 심리와 관점을 보여준다. 대중매체인 신문도 마찬가지인데, 수많은 대중을 상대로 하는 매체의 특성상 모든 정보의 전달은 아무리 객관적인 형식과 내용으로 작성되었더라도 저마다 각

121) 라쇼몽(羅生門)은 1950년에 일본에서 흑백으로 제작된 구로사와 아키라 감독의 범죄 미스테리 영화이다. 헤이안 시대를 배경으로 도성의 성벽인 라조몬(羅城門)에서 한 사무라이의 죽음에 관한 세 남자의 이야기가 각각 다른 관점으로 진술되는 전개로 이루어진다.

각 다른 관점으로 해석된다. 본인 작품에서 표현되는 대중매체 기록에 관한 개인의 기억도 이와 유사한 지점이 있는데, 우의의 창작론은 이러한 주관적 재해석의 결과를 작품 속에 표현한다는 특성을 갖는다.

객관적 기록을 통해 주관적 기억을 표현하는 우의의 창작론은 먼저 기록과 기억이 구분되는 것이 그 창작 과정의 전제가 된다. 동일한 기록에 대한 서로 다른 기억의 형태는 논리적으로는 이해될 수 있겠지만 현실 세계에서는 직관적으로 파악되기 어렵다. 사람은 누구나 주관적인 관점으로 모든 대상을 바라보기 때문에 타인의 기억 또한 주관적인 관점으로 해석되기 때문이다. 이 지점에서 예술작품의 기능이 존재하는데, 작품은 대상의 객관적 형태와 창작자의 주관적 관점을 모두 반영하는 거울과 같기 때문이다. 본인 작품화면의 시각 요소들은 창작자가 대중매체의 객관적 기록을 재현하고자 했던 창작행위의 근거와 함께, 이 기록을 바라보는 창작자의 주관적 관점에 의해 대상을 표현하고자 했던 창작행위의 흔적을 보여준다. 그러므로 감상자는 창작자에 의한 객관적 관찰과 주관적 사고의 흔적, 다시 말해 객관성과 주관성의 반영을 모두 작품화면 내에서 관찰할 수 있다. 이러한 이유로 본인 작품에서는 객관적 기록과 주관적 기억이 모두 화면에 반영되며, 기록을 빌려 기억을 표현하는 우의의 창작론의 적용을 위해서는 먼저 각기 다른 두 개념 - 기록과 기억이 먼저 구분되어야 한다.

이 장에서는 본인 작품에서 보이는 기록과 기억의 개념을 신문의 기록과 개인의 기억으로 설정하고, 신문이 다루는 사건의 기록, 대중매체의 형식, 그리고 속성에 대해 분석한다. 개인의 기억에서는 먼저 사건의 기억을 다루고 작품에서 대중매체의 형상으로 떠올려지는 기억, 그리고 작품 감상에서 비롯되는 기억 너머의 기억에 대해 설명한다. 대중매체가 전달하는 사건에 관한 기록과 기억의 대상은 각각 본인의 어린 시절이었

던 1970년부터 1990년 사이 개발도상 국가였던 한국사회의 대형사건·사고들로 선택되었는데, 이는 전체 작품 주제와 관련하여 해당 사건들에 대한 대중매체의 기록과 개인의 기억 간의 본인이 느끼는 이질감이 작품에서 표현된 부분과 연관이 있다.

## 1) 신문의 기록

현대사회의 대중매체는 다수의 사람들에게 정보를 전달하는 매체적 특성을 갖는다. 그러므로 대중매체에서 보이는 기록은 다수의 사람들이 수용하고 공감할 만한 공동체 중심의 객관적인 형태를 보인다. 전달 매체의 형식은 다수의 독자나 시청자가 접할 수 있도록 인쇄술과 디지털 기술을 활용한 대량생산의 방식을 취한다. 본인 작품은 이러한 대중매체에서 보이는 객관적인 기록을 작품의 관찰 대상으로 설정하여 기록이 전달하는 사건에 대한 창작자 개인의 관점과 심리를 화면에 표현한다. 개인적으로 관찰할 수 있는 눈앞의 정물과는 달리 대중매체의 기록은 수많은 사람들이 이미 인식·기억하고 있는 객관적 사물이다. 작품 감상의 측면에서도 감상자는 대중매체의 특성상 작품의 참조대상을 사전에 경험할 수밖에 없는 특성이 있다는 점에서 정물·인물과 같은 개별대상과는 다른 사물로서의 성격을 갖는다.

이 장에서는 다양한 대중매체 중에서 본인 작품의 제작을 위해 선택된 신문의 기록을 다룬다. 본인 작품을 위해 선택된 신문은 종이 신문의 형태로서 인쇄물로서의 대상 형식과 매체 속성에 집중했다. 본인 작품의 소재를 위해 선택된 신문의 기록은 주로 한국 사회에서 있었던 사건, 사고 등 한국사회 대중들의 대다수가 기억하고 있는 과거 사건의 기록이다. 이 장에서의 신문의 기록은 주로 본인 작품 시리즈 '개발'과 '19oo

년 oo월 oo일'의 작품들과 관련이 있으며, 작품을 위해 선택된 기록들은 시기적으로 1970년대에서부터 1990년대까지의 사회적 사건들을 다루는 기록들이다. 먼저 사건의 기록을 나열하고, 이를 통해 알 수 있는 대중매체로서의 신문의 형식, 그리고 신문 매체의 속성을 차례로 분석하였다.

### (1) 사건의 기록

이 장에서는 본인의 작품시리즈 '19oo년 oo월 oo일'의 관찰 대상으로 선택된 주요 사건·사고들의 기록을 서술한다. 해당 사건들은 본인의 어린 시절이었던 1970년대부터 1990년대까지의 신문 기사에서 발췌했다. 대중매체로서 사건을 보도하는 신문은 독자에게 객관적인 정보전달을 하는 것을 목적으로 한다. 다수의 독자를 대상으로 하기 때문에 개인적인 사연과 감정 보다는 많은 사람들이 이해하고 납득할 수 있는 사실 기반의 정보를 전달한다. 이러한 대중매체의 기록은 개인적 기억들이 형성되는 전제로서의 의미를 가지며, 다수의 사람들에 의해 형성되는 주관적 기억의 객관적 기준점이 된다.

본인 작품은 대중매체가 전달하는 해당 사건·사고의 기록을 참조한다. 화면에서는 창작자의 붓질과 회화매체의 특성으로 인해 기록의 상세 내용은 볼 수 없는데, 그럼에도 불구하고 참조대상으로서의 신문 기사내용은 작품 창작의 동기와 배경을 설명하는 단서로서 의미가 있다. 작품의 참조 대상을 면밀히 분석하는 과정은 본인이 참조하는 문인화에 있어 사물을 면밀히 관찰하는 과정과 같다고 볼 수 있다.

이 장에서는 성수대교 붕괴, IMF 구제금융 공식요청, 신창원 검거, 올림픽 개최 등 1970년에서 90년까지 대한민국에서 있었던 대표적인

사건들에 대한 기사를 다루며, 이러한 인쇄매체의 기록이 본인 작품에 어떠한 형식으로 재현되었는지를 다룬다. 먼저 매체가 기록하는 사건의 기록을 서술하고 본인작품에서 보이는 차용의 근거를 서술한다.

### ① 성수대교 붕괴

1994년 10월 21일 오전 7시 48분 서울 성동구 성수대교 5번과 6번 교각이 무너짐으로써 다리의 상판 50m 정도가 강물에 낙하했다. 이와 함께 그 위를 지나가고 있던 16번 시내버스 (서울 5 사 8909)와 봉고, 승용차 등 차량 10대 이상이 상판과 함께 떨어지는 사건이 발생했다. 이로 인해 학생을 포함한 시민 50여명이 현장에서 사망하고 29명이 구조되었다. 구조 작업은 군과 경찰의 경비정 3대, 경찰헬기 4대, 해경 특별 구조단과 공수 특전단 구조단 헬기 10대, 수중 탐사요원들에 의해 진행되었다.[122] 성수대교 붕괴의 원인은 다리 상판을 떠받치는 철골구조물 용접 부분의 불량시공으로 인한 것으로 조사되었다. 이는 시공사였던 동아건설이 규정상 해당 부분을 기계로 용접을 해야 함에도 불구하고 수작업으로 용접을 했기 때문이었다. 또한 사고의 원인이 되었던 부분을 제외한 다리의 다른 부분의 용접 상태도 마무리 작업이 되지 않은 상태였던 것으로 언론을 통해 밝혀졌다.[123]

해당 사고가 발생한 이후 신문, TV를 비롯한 여러 대중매체는 사고의 원인을 분석했다〔참고도판3-1〕. 대부분의 다리 붕괴사고의 경우 상판의 한 부분이 떨어져 나가면서 다리가 비스듬히 무너졌던 것과는 달리, 성수대교 붕괴사고의 경우 상판 한 부분이 칼로 벤 듯 깔끔하게 떨어져 나감으로써 이전에 볼 수 없었던 사고의 양상을 보여주었다. 이러

122) 경향신문 1994년 10월 21일자, 1면.
123) 동아일보 1994년 10월 28일자, 1면.

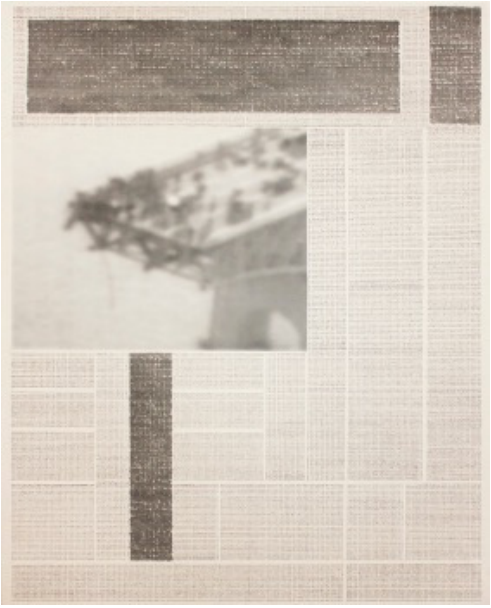
한 점은 시공사, 또는 시설 유지보수 관련 국가 기관 등에서 결함이 발생한 이후에도 한참동안 그대로 방치하여 사고로 이어진 것으로 분석되었다.[124] 이 시기의 많은 대중매체는 해당 사건에 대해 특정시설의 부실시공 폐해가 아닌 전반적인 사회현상으로 규정하여 보도하는 경향이 있었다. 많은 언론들은 개발과 건설 중심의 사회 분위기에서 안전대책의 강구에 소홀한 채 건설업 실적의 성과만을 위해 무분별하게 진행되어온 다양한 형태의 부실공사를 돌아보았고, 이는 개발만능주의로 팽배해있던 한국 사회 전반에 반성의 메시지를 주었다. 또한 빠른 시간 안에 건물 및 시설들을 건설하고 도시의 조경을 발전되고 정리된 형태로 바꾸려는 사회전반 정책의 방향에 제동이 걸리게 되는 계기가 되기도 했다. 그러나 그 후 일 년이 채 되지 않아 삼풍백화점 붕괴와 같은 대형사고가 잇달아 발생하면서 성수대교 붕괴사건은 한국 사회의 발전지향주의로 인한 사회적 부작용의 시초로서 많은 사람들의 기억에 남게 되었다.

성수대교 붕괴사건 당시 많은 대중매체는 이러한 비극적 사건을 보도하며 한국 사회의 정책적 방향과 개인들의 가치관 등을 반성하는 태도를 보였지만 정작 사회의 분위기는 선진국으로 진입하기 위한 한국 사회의 필수 불가결한 의식과 희생 정도로 여기는 듯 했다. 소수의 희생을 감내하고서라도 지속적인 개발을 통한 사회 발전을 급속히 이루고자 했던 사회 집단적 분위기는 그 이후로도 개발 만능주의에 대한 충분한 반성과 성찰 없이 무리하게 발전을 지속하고자 하는 사회 전반의 분위기를 더욱 굳히게 되었다. <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>〔작품도판1〕은 1994년 10월 21일자 경향신문의 1면을 먹과 사진 콜라쥬로 한지에 재현함으로서 사건 당시 대중매체에서 전달했던 대형 재해의 분위기를 헤드라인과 사진, 그리고 기사 글의 형식을 통해 재현하고 있다〔작품도

124) 한겨레 1994년 10월 22일자, 3면.

판2]. 작품 구성에서 원본 신문의 사진은 부분을 선택하여 작품에 차용했으며, 헤드라인과 기사글은 그 배경에서의 색상과 글씨의 배열 등을 수묵으로 재현함으로서 감상자가 작품을 볼 때 참고된 신문의 형식을 쉽게 알아볼 수 있도록 제작되었다.

[참고도판3-1] 1994년 10월 21일자 경향신문 호외 1면



[작품도판1] <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm

[작품도판2] <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>중 부분

② IMF 구제금융 공식요청

1997년 11월 21일 오후 대한민국 정부는 국제통화기금(IMF)[125]에 긴급 구제금융을 공식적으로 요청했다. 이후 한 달간 국제통화기금의 실사단이 한국을 방문하여 지원 액수와 조건 등을 확정했다. 이에 따라 우리나라는 이듬해인 1998년부터 국제통화기금의 지도 아래 경제·금융·산업 분야에 걸쳐 대대적인 구조조정을 하게 되었다. 지원 금액은 국제통화기금이 직접 55억 달러를, 미국·일본이 분담하여 2백억 달러를, 그리고 국제통화기금 부총재가 합의한 6백억 달러를 지원받았는데 총 8백 55억 달러의 규모였다.[126]

이후 한국 사회는 'IMF 신드롬'으로 대표되는 사회·경제 전반에 대한 우려가 확대되었다. 많은 기업들이 도산을 하였고, 이에 따라 수많은 직장인들이 실직하였으며, 대부분의 국민들이 경제적인 어려움을 겪는 등 심각한 위기에 처한다. 주가폭락과 금융기관 시스템의 붕괴로 인해 단기간의 회복도 불가능한 상태였다. 한국 사회가 선진국으로 가게 되는 희망이 무너진 것에 대한 자괴감과 실망 등으로 인해 당시의 사회 분위기는 극도로 암울했다.[127]

작품은 1997년 11월 22일자 조선일보의 1면을 참조했다. 당시는 우리나라가 국제 통화 기금인 IMF(International Monetary Fund)로부터 구제금융을 받은 시점이었으며 이와 관련된 여러 기사들이 신문에서 보였다. 1997년 12월 3일은 국가부도의 위기 속에서 대한민국이 IMF로부터 자금을 지원받기 위한 양해각서를 체결한 날인데, 본 작품은 체결

125) 국제통화기금(IMF)은 International Monetary Fund를 가리키며 국가의 환율과 국제 수지를 감시함으로써 국제 금융체계를 감독하는 것을 위임받은 국제기구이다. 한 국가의 경제적 상황에 따라 회원가입국의 요청이 있을 때에는 기술 및 금융 지원을 직접 제공하는 역할을 갖고 있다.
126) 경향신문 1997년 11월 22일자, 1면.
127) 매일경제 1997년 12월 5일자, 39면.

이 있기 바로 전의 신문 미디어가 전달하는 전체적인 사건의 분위기를 잘 보여주고 있다. 이 자금지원은 곧 IMF 기관이 한국의 경제정책을 통제하는 권한을 갖는 계기가 되었고, 산업투자를 최소화하고자 하는 많은 규제 정책으로 인해 국내 기업들은 연쇄적으로 도산을 하게 되었다. 기업의 도산은 곧 수출이 위축되는 결과를 가져왔고, 외환보유액은 급감하였으며 이에 따라 모든 기업과 회사들에 있어 대규모의 구조조정이 이루어지게 되었다. <1997년 11월 22일(IMF 구제금융 공식요청)>〔작품도판3〕은 대한민국 경제 불황의 계기가 되었던 IMF 구제금융에 대한 기사를 한지에 재현한 작품이다. 제작을 위해 본인은 먼저 제목과 같은 날짜인 1997년 11월 22일 조선일보 신문의 첫 페이지를 검색했다〔참고도판3-2〕. 신문의 헤드라인은 'IMF 구제금융 공식요청'으로 인쇄되었는데, 이는 해당 날짜의 기사 제목이자 본인 작품의 제목이기도 하다. 기사의 사진에는 당시의 김영삼 전 대통령이 경제수석들과 경제위기와 그에 대한 해결방안을 모색하기 위해 회의를 하는 모습이 보이는데, 본인 작품에서는 당사자의 고민스러운 모습을 강조하기 위해 양손과 넥타이의 부분을 강조하여 선택·부착하였다〔작품도판4〕.

[참고도판3-2] 1997년 11월 22일자 조선일보 1면

[작품도판3] <1997년 11월 22일(IMF 구제금융 공식요청)>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm

[작품도판4] <1997년 11월 22일(IMF 구제금융 공식요청)>중 부분

③ 신창원 검거

1999년 7월 16일 오후 5시 12분 전라남도 순천시 연향동 금당지구 대주파크빌 아파트 104동 205호에서 탈옥수 신창원이 탈옥한지 2년 6개월만에 경찰에 검거되었다. 같은 날 오후 3시 40분 신창원이 머물렀던 가정집에 가스렌지 수리를 위해 방문했던 수리공이 수상한 점을 느끼고 경찰에 신고하여 경찰과 전경 등 56명이 출동하여 아파트 건물을 에워싼 후 경찰관 5명을 해당 집에 잠입시켜 신창원을 덮쳐 붙잡았다. 당시 신창원은 1만원권 현금뭉치로 이루어진 1억 8천여만원이 든 골프가방 3개와 일기장 형식의 수첩을 소지하고 있었다〔참고도판3-3〕.[128]

영국 로이터 통신은 신창원을 의적 로빈후드에 비유하며 가난한 사람들과 장애 학생들에게 다액의 현금을 제공한 사실을 조명했다. 이 때문에 그는 한국 노동자들에게 영웅으로 여겨졌고, 가난한 사람들을 공감하는 인물로서 언론에서 묘사되기도 했다. 이에 대해 한국의 경찰청은 반박 대응을 하며 이러한 해석을 부정했다.[129] 또한 신창원은 우리 사회의 실패가 낳은 산물이라는 해석도 있었다. 그의 유년기에 있었던 애정결핍은 힘들었던 시기의 경험을 증오와 복수로 키워 사회를 향한 적대감으로 발전시켰다. 그러나 그를 수용했던 소년원은 그의 비행성에 대한 초기치료를 하지 못했다.[130] 이를 통해 종합한다면 경제적으로 어려웠던 그의 유년시절에서 그의 상황을 배려했던 사람은 적었고, 이 때문에 키워진 적개심이 사회를 향하게 되어 신창원은 상대적으로 부유한 사람들의 재산을 탈취했으며, 이를 사회적 약자들에게 분배하려 하였고, 이후 여러 번의 탈옥을 감행했던 것으로 볼 수 있다〔작품도판5〕.

---

128) 한겨레 1999년 7월 17일자 1면.
129) 조선일보 1999년 7월 20일자 1면.
130) 한겨레 1999년 7월 30일자 23면.

[참고도판3-3] 1999년 7월 17일 자 조선일보 3면

[작품도판5] <1999년 7월 17일(경관 너 누구냐... 나 창원입니다)>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm

본인 작품에서는 신창원의 기사를 다루고 있는 신문 전반의 색감이 한지에 재현될 수 있도록 제작했다. 특히 기사의 내용에서 다루어지는 현금 뭉치가 들어있는 신창원의 골프 가방은 검은색과 붉은색의 체크무늬로 이루어진 가방으로서, 이를 본인 작품에서는 먹과 붉은색 안료의 사용으로 그 색감을 유사하게 재현하려 하였다. 따라서 작품에서 보이는 기사의 사진도 가방의 색상이 잘 보이는 부분이 선택되어 한지에 프린트 되었다.

**④ 올림픽 개최**

1988년 9월 17일 낮 12시 41분 잠실 주경기장 성화대에 성화가

타오르며 제 24회 서울올림픽이 개막되었다. 경기장에는 7만명의 관중이 개막식을 지켜보고 있었는데, 이 한국에서의 올림픽 개막식은 세계 각국의 TV로 생중계되는 한국 사회에 유례없는 국제적인 스포츠 행사였다.[131] 당시 중진국으로 인식되었던 대한민국이 추진한 이 국제적인 행사는 사회적 부작용이 있었던 것도 사실이지만, 올림픽 개최를 계기로 한국 사회는 일제 강점기 이후로 발전시켰던 산업과 경제적인 성과를 전 세계에 과시할 수 있었다. 이를 통해 한국 정부는 개발도상국으로서의 국가 이미지를 선진국의 이미지로 수정하고자 하였다.

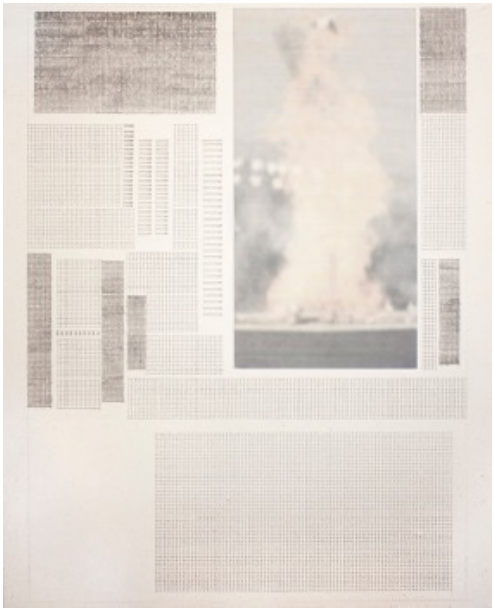
<1988년 9월 17일(인류의 축제 막 오르다)>〔작품도판6〕는 1988년 9월 17일자 동아일보의 기사 1면〔참고도판3-4〕을 참조하여 그린 작품이다. 1988년에 있었던 서울올림픽은 한국 사회에 있어 큰 역사적 이벤트였으며 이를 계기로 우리나라는 개발도상국에서 선진국을 바라보는 중견국으로의 위상을 가지게 되었다. 본 연구자 또한 올림픽을 성공적으로 개최했던 한국 사회의 긍지와 자부심을 갖게 되었을 만큼 당시 사회를 살아가던 사람들에게는 중요한 국가적 사건이었다. 이러한 희망적인 시각과 함께 무리한 산업 개발로 인한 사회적 부작용은 뒤로 한 채 오직 행사 운영의 성공만을 기념하며 반성없이 축배를 터뜨리는 당시의 사회 경향에 대한 비판도 공존했는데, 이 작품 시리즈에서는 이러한 국가적 사건을 바라보는 연구자의 종합적이고 다양한 시각을 담으려 했다.

본인의 작품은 구체적인 대상을 선택하여 이를 재현하는 방식을 취한다. 작품을 위해 선택된 대상인 신문의 첫 페이지는 그 형식과 내용으로 인해 사건이 인쇄된 배경, 정확한 시간, 사건의 구체적인 내용 등을 전달하고 있다. 이러한 사건들을 사진과 텍스트로 담는 신문은 독자들에게 하나의 형상으로 보이게 된다. 독자들은 당시의 사건을 다루는 이 신

131) 동아일보 1988년 9월 17일자 1면.

문 형식에 대한 개인적인 기억이 있을 것이다. 그에 반해 본인이 신문의 기사를 보고 제작한 회화작품은 형식과 내용면에서 참조한 원본과 같지 않다. 본 작품을 제작할 때에 본인은 기사의 내용을 파악은 했지만 전체 형식과 그 형식이 전달하는 전체적인 이미지에 좀 더 집중을 하여 작품을 제작했다. 전체 기사의 배열, 기사 사진의 위치, 텍스트가 있는 부분의 영역과 부재하는 부분의 여백 등을 그림에서 표현하려고 하였다. 그 결과 신문 원본에서 보이는 세부적인 텍스트들과 사진의 대부분이 작품에서는 안보이게 되고, 신문의 이미지와 형식을 재현하려고 했던 작가의 붓질과 선택된 사진의 부분이 보이게 된다. 따라서 작품 전체는 작가가 작품 대상인 신문 원본의 본질을 찾으려는 시도를 볼 수 있다.

[참고도판3-4] 1988년 9월 17일자 동아일보 1면



[작품도판6] <1988년 9월 17일(인류의 축제막 오르다)>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.털130cm

### (2) 신문의 형식

본인의 작품에 있어 관찰되는 대상은 인쇄물로서의 대중매체가 선택되며 논문에서 다루어지고 있는 작품 시리즈의 제작을 위해서는 종이 신문을 선택하였다. 이러한 신문 매체의 형식은 일반적으로 종이에 글씨나 사진 이미지가 일정한 규격과 배열에 따라 인쇄되는 인쇄매체의 형식을 갖춘다. 그리고 이 매체의 특수한 형식은 본인 회화작품에서 최대한 동일한 형식으로 화면에 재현된다. 예를 들어 본인의 작품 <1989년 4월 22일(서울서 1시간 거리..)>〔작품도판7〕에서는 특히 과거 일자의 신문을 그 관찰 대상으로 상정하는데, 이와 유사한 작품 시리즈의 제작을 위해 주로 1970년대에서 1990년대에 발간된 종이 신문의 형식을 참조하고 있다. 작품은 참조 대상인 신문에서 보이는 헤드라인과 기사글, 그리고 사진의 위치〔참고도판3-5〕 등을 작품 화면에 그대로 재현하고 있는 것을 알 수 있다. 이 장에서는 대중매체 중에서 본인의 작품의 관찰대상인 신문의 형식을 분석한다.

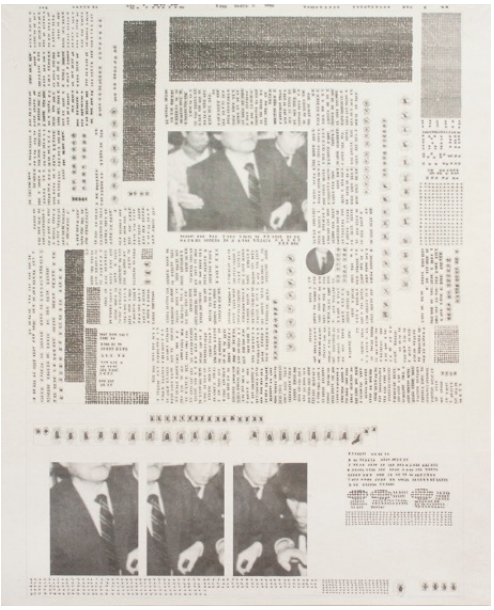
신문 인쇄물에는 다양한 종류가 있지만 본인 작품에서 참조된 신문은 일간지이다. 일간지는 각 날짜마다 그 날에 있었던 사건 등을 신문의 지면을 통해 다루는 신문매체로서, 내용에 있어서는 정치 · 경제 · 사회 · 문화 등 사회 현상 전반에 대한 정보들이 폭넓게 다루어지는 종합지의 형식을 갖추고 있다. 본인 작품에서 사용된 신문은 주로 경향신문, 동아일보, 매일경제, 조선일보, 한겨레 등의 우리나라 대표적인 신문사에서 발간된 신문들을 다루었다. 각 신문사마다 신문의 디자인과 규격, 형식에 있어 약간의 차이를 보이지만, 많은 대중들이 이해하기 쉽고 간편하게 읽을 수 있어야 하는 신문의 전반적인 특성상 어느 정도 공통적인 신문의 형식과 형태를 갖추고 있다.

우리나라의 신문의 형식은 그리드 시스템을 갖추고 있으며, 주로 가로 390mm, 세로 540mm의 4절 크기 판형으로 인쇄가 된다. 여백은 상단 20mm, 하단 15mm, 우측 12mm, 좌축 12mm의 범위로 구성되어 있으며 신문의 헤드라인은 50-95mm의 범위에 분포한다. 내용은 보통 이미지와 그림, 타이포그래피로 구성이 되며, 기능에 따라 단선으로 기사의  영역을 구별하기도 하고 그냥 여백으로 남겨지기도 한다. 광고는 각 면의 하단에 네모 형태의 박스 형식으로 구성된다. 신문의 지면은 1면이 종합면으로 당일 중요 뉴스들을 요약하며, 2면부터는 정치면, 경제면, 사회면 등의 순서로 배치된다.[132]

<1989년 4월 22일(서울서 1시간 거리..)>〔작품도판7〕은 신문에서 보이는 디자인과 형식을 화면에 동일하게 재현한 작품이다. 신문의 전체적인 디자인은 신문사와 일자마다 약간의 차이가 있는데, 형식을 작품에 옮기는 과정에서 있어서 창작자는 원래의 디자인을 변경하거나 형식을 수정하는 등 그 신문의 전체적인 틀을 변경하지 않는다. 보통 신문기사의 한 면은 헤드라인과 중간 크기의 제목 등 검은색 네모의 바탕이 있는 영역, 바탕이 없는 큰 제목 글씨, 작은 제목 글씨, 기사 본문, 사진, 그리고 광고영역의 구성으로 되어 있는데〔참고도판3-5〕, 본인의 작품은 이러한 전체 형식을 회화 작품으로 재현함으로써 감상자로 하여금 작품이 신문을 참조 대상으로 하여 제작된 것이라는 사실을 분명히 알 수 있게 한다. 이는 작품이 객관적 대상을 차용하고 있다는 것에 대해 명확히 하여 감상자의 이해를 도와주기 위한 장치로서의 기능을 한다.

132) 이제식, 『신문리디자인』(서울:마담북스, 2007), 25-28.

[참고도판3-5] 1989년 4월 22일 자 동아일보 1면



[작품도판7] <1989년 4월 22일(서울서 1시간 거리..)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm

신문 인쇄물의 형식은 대중이 특정 사건에 대해 기억하는 형상의 모습이다. 사건에 대한 간접경험을 하게 되는 대중매체의 특성상 신문의 내용은 감상자에게 원래 사건의 입체적 형태가 아닌 인쇄물의 평면적 형태로 사건의 기억을 전환시킨다. 따라서 대중이 기억하는 사건의 모습은 실제로는 인쇄물의 평면적 형태라 할 수 있으며 본인은 이 지점에서 기억이 회화 작품으로 재현될 수 있는 가능성을 탐색했다. 그러므로 사건의 기억은 곧 형식의 기억이 된다고 할 수 있으며, 본인의 회화 작품은 이러한 형식의 기억을 담아내려고 하는 시도로서 그 작품 연구의 방향을 규정할 수 있다.

### (3) 신문의 속성

한 사회의 구성원들은 그들의 생활을 위해 다양한 정보를 공유하게 되는데, 이러한 공유의 방식은 인간의 가장 기본적인 활동인 의사소통(communication)으로 이루어진다. 커뮤니케이션은 송신자와 수신자 간에 상징(象徵)을 통해 정보를 교환하는 과정으로, 정보의 일방적 전송이 아닌 의미의 공유를 통해 서로를 이해하고 교감을 구축하는 상호작용의 과정이다.[133] 커뮤니케이션의 유형은 참여하는 사람들의 수에 의해서 구분이 되는데, 대중매체는 매스 커뮤니케이션(mass communication)의 방식, 즉 수많은 사람들에게 정보를 전달하기 위해 사용되는 방식을 따른다. 매스 커뮤니케이션은 정보가 수천 명 또는 수천만 명에게 도달될 정도로 많은 수의 집단에게 공유되는 형식이며, 인터넷과 같은 온라인 환경이 구축되어지기 이전의 신문이나 텔레비전과 같은 플랫폼에서는 그 기술적 한계성으로 인해 정보전달 이후 즉각적인 피드백이 이루어지지 않았던 특성을 갖기도 했다.[134]

신문은 오래된 매스 커뮤니케이션의 한 형태로서, 새로운 소식을 전달하는 시사성, 대중의 공연한 일들을 알 수 있도록 하는 공공성, 일정한 시간의 간격을 두고 주기적으로 발간되는 주기성 등의 속성을 갖는다. 대중매체로서의 신문은 다양한 기능을 가지는데, 첫째로 사회에서 일어나는 다양한 사건들에 대한 정보를 제공하는 기능인 보도기능, 둘째로 독자를 설득하고 이끌어 그들로 하여금 특정한 태도나 행동을 취하게 하는 지도 기능, 셋째로 소설 및 만화, 연예, 레저, 스포츠, 취미 관련 기사를 통해 독자에게 오락을 제공하는 오락기능, 마지막으로 광고지면 및 경제면을 통해 상품과 시장에 대한 정보를 독자에게 제공하는 광고

133) 한균태 외, 현대 사회와 미디어, (서울:커뮤니케이션북스, 2014), 4.
134) 한균태 외, 위 책, 9.

기능을 들 수 있다.[135]

다수를 대상으로 하는 신문과 같은 대중매체는 집단기억[136]을 생산한다.[137] 대중매체를 통해 정보를 전달받는 사람들은 그 수가 수천만 명에 이를 수 있지만 결국 각각은 저마다 다른 사고와 경험을 통한 관점 그 전달받는 정보를 해석하는 개인들이다. 대중매체, 특히 2000년 이전의 한국 사회에서 인쇄되었던 신문은 그 매체형식의 특성상 언론사가 일방적인 형태로 정보를 송신하면 개인들이 이를 일률적으로 수신하게 되는 일방적 커뮤니케이션의 형식을 취하고 있었다. 이러한 일방적 송·수신 과정은 일부 개인들의 기억에 개입하고, 변형시키며, 때로는 개인을 주류 정보로부터 소외시키는 역할을 하기도 했다.

구스타프 메츠거(Gustav Metzger)는 역사적 사건의 매개와 기록에 관한 문제를 <대중매체: 오늘과 어제(Mass Media: Today and Yesterday)>〔참고도판3-6〕에서 다룬 바 있는데, 그는 신문이 대중을 대상으로 사건을 매개하고 기억을 저장함으로써 현대인에게 과거와 현재를 파악하게 하는 중요한 기능을 수행한다고 보았다. 메츠거는 정보의 산실인 미디어가 오히려 사건을 왜곡시키거나 환영을 만들어내는 위험성에 대해 언급하며, 신문의 작품을 통해 주체적이고 비판적인 자세를 가질 것을 강조했다.[138] 메츠거에 있어 신문은 정보 전달의 기능을 갖지만, 정보 왜곡의 결과를 가져오기도 한다. 그의 작품에서 수많은 신문들은

---

135) 강상현 외, 대중매체의 이해와 활용, (서울:한나래, 1993), 59-60.

136) 모리스 올박스(Maurice Halbawchs)는 1925년 저작인 기억의 사회적 틀 (Les Cadres Sociaux de la Mémoire)에서 집단기억 이론을 언급하며 집단이 어떤 대상에 관한 공통적인 기억을 가질 때, 기억하는 주체는 어디까지나 개인이지만 기억하는 행위 자체는 사회적인 틀을 따른다고 주장한다.

137) 집단 기억이란 민족이나 사회 집단이 공통적으로 겪은 역사적 경험은 그것을 직접 체험한 개인의 생애를 넘어 집단적으로 기억되는 형태를 뜻한다.

138) 윤희경,「구스타프 메츠거의 미술에서의 역사의 재현, 매개, 기억」,『한국예술종합학교 미술원 조형연구소』122(2015): 34.

정보의 홍수로써 전시 공간을 가득 채우며, 감상자는 오늘날 미디어의 정의와 의미에 대해 작품을 통해 반추하게 된다.

[참고도판3-6] 구스타프 메츠거(Gustav Metzger), <대중매체: 오늘과 어제 (Mass Media: Today and Yesterday)>, 2014, 신문, 패널, 가변크기, Serpertine Gallery

본인 작품에서는 과거의 대중매체, 즉 신문의 경우 이러한 미디어 기술의 한계에 따른 특성을 작품 주제와 관련하여 적용하였다. 과거 미디어의 형식을 전통 동양회화의 매체에 그려냄으로써 참조대상과 표현형식은 그 특성상 과거 매체로서의 유사성을 가진다. 2021년에 있었던 본인의 개인전 《19oo년 oo월 oo일》의 작품 평론에서 고홍규는 종이 신문을 레거시 미디어[139]로 규정하며 본인이 작품에서 참조한 대상의 성격을 설명한 바 있다.[140] 본인 작품의 관찰 대상인 과거 종이 신문의 형식과 속성에 관련하여 다음과 같이 언급하고 있다.

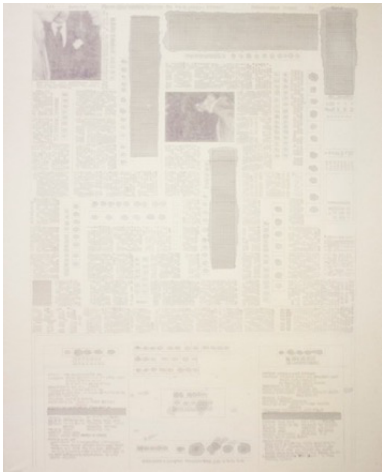
139) legacy media의 국문 표기이며, '과거의 미디어'로서 해석할 수 있다.
140) 고홍규, 「빛바랜 레거시의 조명」, <19oo년 o월 o일-임장순 개인전>, 갤러리 너트, 2021.

흥미로운 지점은 작가가 굳이 그 시대 한국사회의 모습을 신문이라는 매체의 이미지로, 그리고 한국의 전통 회화 기법으로 그린다는 것이다. … 정보를 독점하고 이를 대중에게 일방적으로 전달하는 기성 사회의 소통 방식을 대표하는 신문. 시대의 변화와 여론을 주도하는 주요한 언론 매체였지만, 현대 사회에서는 그 빛이 바래 명맥만 유지하는 레거시 미디어의 대명사이다. 전통 회화 또한 마찬가지다. 우리 사회의 전통적인 가치관과 미의식을 대변하며 한국성을 상징하는 회화 양식이지만, 이제 새로운 변화의 흐름에서 옛것 이상의 주목을 받지 못하는 유산이 되어가고 있다.[141]

고홍규는 특히 본인의 작품이 현대의 대중매체가 아닌 과거의 매체를 관찰대상으로 하는 것에 주목한다. 그는 1990년 이전의 대중매체를 현대의 매체와 구분하고 있는데, 현대의 매체는 비교적 정보가 활발히 공유되고 다양한 목소리를 담아내는 정보의 플랫폼으로서 작동을 하고 있는 반면, 과거의 매체는 그 정보 전달과정이 일방적인 방식으로 이루어지며 이러한 이유로 정보는 언론에 의해 독점되는 경향을 보인다. 과거에 있어 정보전달의 방식이 다양하지 않았다면 신문의 형식 또한 몇 안 되는 매체 중 하나로서 정보 전달의 기능을 담당했다. 고홍규는 과거의 전달방식을 담고 있는 과거 매체인 신문을〔참고도판3-6〕 본인이 작품의 제작을 위해 참고·차용하는 것에 주목하며〔작품도판8〕, 동양의 전통회화 형식이 이러한 과거의 매체형식과 어떠한 연결지점이 있는지를 위의 글을 통해 질문하고 있다.

141) 고홍규, 위 도록, 2.

[참고도판3-6] 1983년 3월 30일 경향신문 1면



[작품도판8] <1983년 3월 30일(건설부 값싼 서민주택 대량건설)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm

과거의 종이 신문은 정보를 전달하는 미디어일 뿐 아니라, 종이의 질감을 갖는 물질매체이다. 과거의 사건을 기록하는 신문은 그 바탕의 물질성으로 인해 오래된 종이의 형태로 남아 있다. 이 지점에서 본인은 전통 회화와의 매체적 유사성에 주목했는데, 전통 회화는 과거의 사건을 과거 매체로 재현하는 매체적·상황적 특성을 갖고 있기 때문이다. 본인 작품연구에서는 오래된 종이 신문이 전통 회화매체에 그려졌을 때 그 신문의 사건과 형식이 감상자에게 어떻게 전달될지를 고려했다. 과거 사건의 이미지가 전통 회화매체에 그려짐으로써, 과거의 대상은 그 과거성이 작품에서 적합하게 전달될 수 있다는 가설을 설정하였다.

대중매체는 다수를 대상으로 하는 특성으로 인해 기록의 형식과 내용에서 객관성을 가지며, 다수의 사람들이 공유하는 사건들을 다루고 있다는 특징에서 개인의 관점과는 차이가 있다. 다음 장에서는 다수가 아닌 개인이 스스로 형성하는 기억의 형태에 대해 사례를 통해 살펴본다.

## 2) 개인의 기억

이 장에서는 작품의 참조대상인 신문을 관찰하는 데 있어 그 매체의 형식을 통해 창작자가 떠올리는 사건에 대한 개인의 기억을 다룬다. 과거의 대중매체가 전달하는 사건의 기록은 다수의 독자를 위해 생산된 것이므로 다수가 공유할 수 있는 공통적이며 중앙집권적 형태의 기억을 생산한다. 그러나 대중매체의 대량 정보생산의 특성에도 불구하고 정보를 접하는 각 개인들은 그 개인별 시각과 생각의 차이로 인해 이러한 공유되는 정보들을 개인의 고유한 관점에서 바라보게 된다. 이러한 개별적 관점은 한 사회를 살아가고 있는 개인들의 저마다 다른 일상의 경험과도 관련이 있다.

기억은 과거의 사건에 대한 것이므로 시간성을 담는다. 시간을 다루는 예술작품은 집단과 개인의 역사를 포함한다. 역사의 시각적 재현은 그 표현의 폭이 커서, 과거가 어떻게 기억되고 해석되는지에 대한 생각의 다양한 사고를 반영한다. 우리가 주목하는 사건은 어디서 일어났는지, 누가 실행했는지에 따라 전혀 다른 의미를 갖게 된다. '누군가의 역사'는 '모두의 역사'가 아닌 것이다. 개인의 역사가 집단의 역사가 아닌 것처럼, 한 사회가 축하하는 역사적인 사건은 다른 사회에게는 비극일 수 있다. 과거에 대한 우리의 관점 변화는 현재를 살고 있는 우리의 삶에 대한 태도와도 연관된다. 그리고 이러한 개별적 관점의 태도는 현대사회 문화 전반에 대한 수많은 개인들의 태도를 반영한다.[142]

현대사회는 각 개인들의 기억과 관점에 의해 전체 사회의 문화를 형성한다. 과거 레거시 미디어에 의해 수직적, 중앙집권적 방식으로 정보

142) 진 로버트슨, 크레이그 맥다니엘, 『테마 현대미술 노트-1980년이후 동시대 미술 읽기-무엇을 왜, 어떻게』, 문혜진 역(파주:두성북스, 2011), 198-199.

전달이 이루어졌다면, 현대에는 개인들의 기억과 관점이 자유롭게 교류되며 사회 구성원들의 특정 사건에 대한 기억과 태도를 수평적으로 형성한다. 장 프랑수아 리오타르(Jean-François Lyotard)는 '거대서사(grand narrative)'의 개념에 대해 설명하며 포스트모더니즘의 시대는 미시적 개인과 사소함의 세상이라고 하였다. 근대가 가고 포스트모더니즘의 시대가 오면서 유토피아적, 이념적, 공상적, 휴머니즘적 담론들은 힘을 잃은 대신 감각적, 사적, 파편 담론들은 힘을 얻게 되었다.[143] 예술을 포함한 모든 분야는 실체가 없는 집단의식 보다는 구체적인 개인감정에 더욱 주목하게 되었다. 본인의 작품연구는 이러한 개인감정의 전달에 집중한다. 신문의 형식은 수직적 정보전달이 이루어졌던 레거시 미디어의 방식을 보이지만, 이를 작품에 그려냄으로서 감상자는 사건에 대한 자유로운 해석을 하게 된다.

본인의 작품에서 대상의 묘사는 관찰 대상의 형상에 대한 창작자의 기억을 표현하는 회화작품의 형식을 취한다. 창작자는 신문이 전달하는 사건의 내용을 그 매체의 형식과 연관지어 기억하게 된다. 그러므로 이 신문 형식에 대한 창작자의 개인적 기억은 본인 작품의 관찰대상을 작품 화면에 이미지로 표현하는 묘사대상이다. 이렇게 작품에서 표현되는 신문의 형식은 감상자에 의해 또 다른 기억의 형태를 생산해낸다. 감상자는 작품과 작품이 지시하는 사건을 함께 감상하기 때문에, 본인 작품은 저마다 다른 사적인 기억의 형태를 만들어낸다. 따라서 본인 작품에서 보이는 기억의 형태는 작품 창작과 감상 과정에서 유동적이며 가변적인 성격을 보인다고 할 수 있다.

본인의 작품에서는 총 세 가지의 기억을 작품에서 고려한다. 첫 번째는 대중매체가 전하는 사건의 기억, 두 번째는 작품이 재현하는 대중

143) 장 프랑수아 리오타르, 『포스트 모던의 조건』, 유정완 역(서울:민음사, 2018). 20

매체 형식의 형상에 대한 기억, 세 번째는 작품이 완성된 후 감상자가 작품을 보고 떠올리는 기억 너머의 기억이다. 첫 번째의 기억은 창작자가 창작 이전의 시점에서 일상생활을 통해 축적한 경험에 대한 기억이다. 신문에서 전하는 기록과 관련한 창작자의 과거 경험은 창작의 시점에서 관찰대상을 바라보며 이를 재현하는 창작의 관점이 된다. 두 번째의 기억은 사건과 관련하여 창작자의 과거 경험과 함께 기억되는 관찰대상의 형식에 대한 기억이다. 대중매체는 일정한 형식을 통해 사건을 전달하므로 창작자를 포함한 개인은 사건과 함께 그 전달형식의 형태를 기억하게 된다. 세 번째의 기억은 창작자의 형상의 기억을 표현한 예술 작품을 감상하며 감상자가 떠올리는 기억 너머의 기억이다. 이 기억은 예술작품의 창작과정에서 표현되는 창작자의 기억과는 달리 감상자가 갖게 되는 기억이며, 이를 통해 감상자는 각자의 관점과 태도에 근거하여 다양한 기억의 형태를 갖게 된다〔표 6〕.

[표6] 본인 작품에서 보이는 세 가지 기억의 분류

| 기억의 구분 | 사건의 기억 | 형상의 기억 | 기억 너머의 기억 |
|---|---|---|---|
| 의미 | 신문이 전달하는 사건의 기억 | 신문 형식의 기억 | 작품에 대한 감상자의 기억 |
| 기억의 주체 | 창작자 | 창작자 | 감상자 |
| 창작의 과정 | 대상의 관찰 | 기억의 표현 | 기억의 재생산 |

본인의 작품론에서 제시되는 각 기억의 개념은 우의의 창작론에서 대상을 표현하는 창작자 뜻의 개념을 세분화한 것으로 이해할 수 있다.

소식이 작품 관찰대상인 대나무를 과학적(상리)으로 분석하고, 이를 자신의 뜻이 반영되는 대상으로서 표현한 후, 동료들에게 그림의 제발을 부탁하는 일련의 과정은 대상의 관찰, 기억의 표현, 기억의 재생산의 과정으로서 이해할 수 있다. 본인 작품에서 이러한 각 기억의 형태와 종류는 크게 세 가지로 구분하여 작품창작과 감상과정에 적용한다.

### (1) 사건의 기억

이 장에서는 본인 작품의 참조대상인 대중매체가 다루고 있는 사건을 다룬다. 본인 작품은 주로 1970년부터 1990년대에 발간되었던 신문에서 기사화된 한국 사회의 대표적인 사건·사고 등에 대한 본인의 개인적인 경험이 창작과정에서 고려되었다. 시점으로 보자면 작품 창작 이전의 시점으로서 본인이 작품창작과 상관없이 이미 경험하고 기억하는 본인 어린 시절의 사회적 사건들이다. 이러한 사회적 사건들은 본인의 관점과 기억의 방식을 통해 주관적이고 개인적인 기억의 형태로 남게 되었다. 이 사건에 대한 창작자 개인의 기억은 창작과정에 있어 작품 표현의 형식과 많은 연관을 갖는다.

개인의 기억은 본인 작품에 있어 창작자의 관찰과 표현의 관점을 시사한다. 동양에서 예술은 그림을 그린 창작자의 반영이라고 보는 경향이 있으며,[144] 문인화에서는 문인이 갖추고 있는 인격과 인품이 작품을 통해 드러난다고 생각되었다. 마찬가지로 본인 작품에서는 대상의 표현을 통해 드러나는 개인의 관점과 사고과정이 작품 주제의식에 있어 중심적인 역할을 갖는다.

이 장에서는 과거 신문에서 기사화되었던 성수대교 붕괴사건, IMF

144) 김상엽, 『들어가서 보는 그림 동양화: 상징과 은유의 옛 그림 읽는 법』(서울:루비박스, 2012), 109.

구제금융위기, 신창원 탈옥 사건, 88 서울올림픽에 대한 창작자 개인의 경험과 기억을 기술한다. 4개의 사건은 한국 사회에 있어 누구나 기억할 만한 대표적인 사건으로서, 본인의 어린 시절에 있었던 일들이기도 하다. 성수대교 붕괴사건을 통해 친구의 희생이 있었으며, IMF 구제금융위기를 통해 본인 가족의 경제상황이 악화되었다. 신창원 탈옥 사건은 대중의 관심과 사회 정의에 대해 생각하는 계기가 되었으며, 88 서울올림픽을 통해서는 국가적인 환상이 곧 개인의 환상으로 귀결되지는 않을 수 있다는 현실을 체감했다. 이러한 대형 사건들은 한국 사회가 현재의 모습으로 성장해가는 시행착오를 반영할 뿐 아니라, 성인으로서의 본인이 현재의 관점을 갖게 된 계기가 되었다.

본 작품 연구는 신문의 기록을 통해 소환되는 개인의 기억을 회화 작품을 통해 마주하게 되는 감상자의 체험을 위해 진행되었다. 회화의 기법으로 그려진 기록의 형상을 통해 감상자는 그 작품의 매체성으로 인해 원본 기록과는 다른 예술적 체험을 하게 된다. 이 지점에서 회화 작품은 기록의 관찰과정에 개입하여 감상자로 하여금 기록 너머의 기억을 반추할 수 있는 장치로서 역할을 한다는 가설을 세웠다. 이러한 기억의 소환 과정을 위해 이 장에서는 대중매체에서 다루어졌던 이러한 사건들이 창작자 개인에게 어떠한 방식으로 기억되었으며, 이러한 기억이 작품에서 어떻게 표현되었는지를 중점적으로 다룬다.

**① 성수대교 붕괴**

1994년 10월 21일 당시 본인은 고등학교 1학년생으로서 해당 사건에 대한 내용을 학교의 TV로 같은 반 학생들과 함께 단체시청하고 있었다. 당시에는 사건에 대한 구체적인 상황은 알지 못했는데, 많은 매체에서 해당 사건이 집중적으로 다루어졌던 만큼 사회적으로 큰 사건이 일

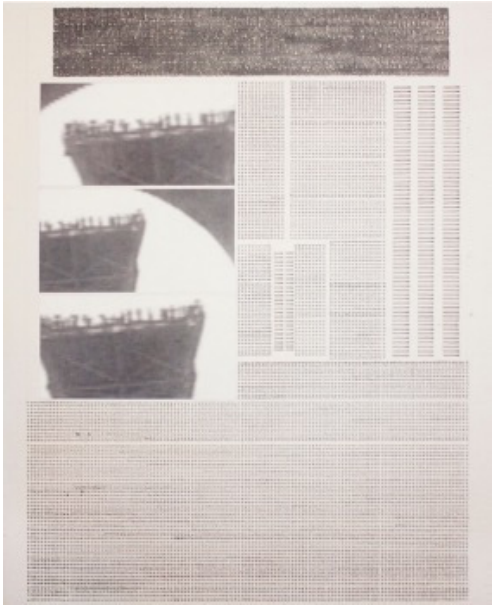
어났다는 사실은 인지하고 있었던 것 같다. 미술대학 입시과정을 준비하고 있었던 본인은 평소대로 학교의 수업을 마치고 곧바로 미술을 배우는 화실에 도착했는데, 선생님과 학생들의 말을 듣고 본인의 동기였던 학생이 해당 사건으로 인해 희생되었다는 사실을 알게 되었다. 해당 화실에서 본인과 같은 동년배의 학생은 사망을 했던 학생이 유일했고, 따라서 그 학생과는 어느 정도의 친분 관계를 유지하고 있었다. 당시의 본인은 비교적 어린 나이였기 때문에, 가까웠던 친구가 대형 사건의 희생자로서 대중매체에서 집중적으로 기사화되고 있다는 상황을 받아들이기가 쉽지 않았다. 이러한 국가적인 사건으로 인해 희생된 동료에 대해 어떻게 인식하고 행동해야 하는지에 대한 준비가 충분히 되어있지 않았던 당시의 본인에게는 많은 혼란이 있었으며, 해당 사건에 대한 기억은 주로 이 심리적 혼란에 대한 기억으로 남아있다.

본인이 기억하는 성수대교 붕괴사건의 경험은 대중매체를 통한 간접 경험이었다. 당시에 느꼈던 슬프고 놀랐던 감정들은 모두 실제의 사건을 눈앞에서 직접 경험하고 목격한 것이 아닌, 뉴스나 신문 등의 대중매체 기사를 보고 인지하게 된 간접 경험으로부터 온 것이었다. 정확히 말하자면 당시의 감정에 대한 기억은 실제 성수대교 붕괴의 경험에 관한 것이 아닌 성수대교 붕괴의 비극적인 소식을 알리는 대중매체의 정보와 이를 전달하는 형식에서부터 온 것이라고 말할 수 있다. 대중매체를 통한 사건의 간접 경험은 본인이 현재의 시점에서 관찰 대상으로서의 대중매체의 형식과 형태를 파악하여 이를 작품으로 표현하고자 하는 과정과 연결된다.

<1994년 10월 21일(출근길 날벼락)>〔작품도판9〕은 성수대교 붕괴사고가 있었던 당일에 인쇄된 신문〔참고도판3-7〕을 작품의 참조대상으로 차용하고 있다. 작품에서 선택된 기사의 사진 이미지는 성수대교 붕

괴 사고가 있었던 당시의 상황을 경향신문의 기자가 카메라에 담은 시점의 시간을 보여주는데, 이 사진 이미지는 당시의 사건이 실재했다는 것을 증명하고 있다. 작품에서 본인은 먹이 번지는 표현으로 신문의 헤드라인 부분을 재현했고, 기사의 글자 영역은 각각 먹 점으로 그 형식을 재현했다. 부분적으로 소제목 등이 있는 부분에는 그 글자의 형상을 기사의 본문과 같은 먹 점으로 표현하거나 짧은 수평선의 형태로 변형하여 전체의 먹 점과 함께 시각적으로 간략화하여 그 신문의 형식을 중점적으로 나타내고자 했다. 본인에 의해 그려진 먹 점들은 작품 창작과정에서 사진 이미지를 보고 본인이 느낀 바를 붓질에 의해 그린 것이다. 따라서 작품에 있어 사진 이미지는 실제 사건을 지시하고 있으며, 먹 점들은 본인의 작품 창작과정을 지시한다고 볼 수 있다.

[참고도판3-7] 1994년 10월 21일 경향신문 2면



[작품도판9] <1994년 10월 21일(출근길 날벼락)>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm

과거 한국 사회에서는 무분별한 개발과 발전으로 인한 무수히 많은 개인들의 희생과 피해가 있었지만, 정작 본인은 관심이 많지 않았다. 이러한 무관심 속에 성수대교 붕괴사건은 사회적인 문제가 개인의 일상 한 가운데로 침투할 수 있다는 가능성을 구체적으로 보여준 사고였다. 현 시점에서 본인은 해당 작품시리즈의 제작을 위해 직접적, 그리고 간접적으로 겪었던 경험을 회화 작품으로 그려낸다는 것에 대한 의미를 스스로 질문했다. 회화 작품은 과거의 슬픔과 현재의 관조적 태도를 모두 화면에 담아내며, 이러한 작품의 창작을 통해 본인은 과거의 사건과 이를 바라보는 본인 관점의 본질을 작품에서 지속적으로 발견하게 된다. 이러한 회화 작품의 기능은 본인의 과거와 현재의 경험으로써 가능하다.

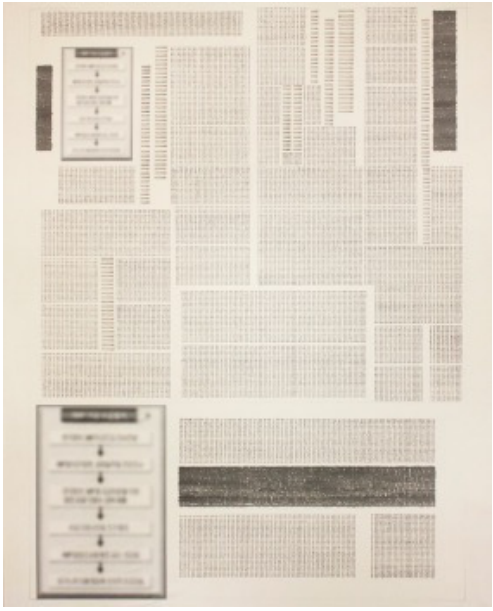
② IMF 구제금융 공식요청

1997년은 본인이 대학교 2학년 과정에 재학 중인 해였는데, 당시의 본인은 한국의 사회·경제 문제에 큰 관심을 갖지 않아 대중매체에서 한창 다루어지고 있었던 대한민국 구제금융 공식요청 사건이 경제적으로 얼마나 큰 파장을 몰고 올지 구체적으로 알지를 못했다. 그보다는 학교 졸업 후 사회 구성원이 됨으로써 대면하게 될 불확실한 미래에 대한 고민이 많았다. 이 시기 한국 사회의 지속적인 경제 침체는 많은 기업과 회사들을 파산하게 했으며 회사 구조조정과 다량의 직원해고의 결과를 가져왔다. 이는 본인 가족의 경제 문제와 관련하여 본인 일상생활에 구체적인 영향을 줌으로써, 본인이 갖고 있던 불확실한 형태의 고민들은 점차 해당 사건의 여파로 인해 구체적으로 수치화되었다. 돌아보면 해당 사건 이후 약 10년간은 이러한 경제적 여파가 일상생활 속에서 시나브로 구체화, 표면화되어가는 시간이었던 것 같다.

<1997년 11월 22일(나라망신.. 타이밍도 놓쳐)>〔작품도판10〕은 사

건 당시의 감정이 회화 작품으로 표현되었기 보다는, 매체가 다루는 사건 이후로 있었던 본인의 일상 경험을 돌이켜보는 소회를 작품에 옮겼다고 할 수 있다. 사건 당시에는 구제금융의 요청이 사회·경제적으로 어떠한 의미였는지를 자세히 몰랐었는데, 돌아보면 본인의 일상과 사건의 관계를 어느 정도 파악할 수 있다. 따라서 이 작품의 바탕이 되는 개인적 경험은 사건에 대한 신문의 기사를 보고 느낀 당시의 감정이기 보다는 구제금융 이후 이러한 피해가 실생활로 다가왔던 한국 사회에서의 일상생활 경험에 대한 기억을 포괄한다고 볼 수 있다. 작품 제작을 위해 현 시점에서 본인의 기억과 감회를 바탕으로 구제금융 사건이 발생했던 시기의 사회적 상황을 전달하는 〔참고도판3-8〕의 신문자료를 작품 관찰 대상으로 선택하였다. 신문에서 보이는 기사의 세부 형식인 헤드라인과 사진, 기사글, 광고 등의 형식은 이 매체가 다루는 사건에 대한 본인의 경험과 기억을 통해 작품에 표현되었는데, 따라서 대상의 관찰과정은 본인 과거의 일상경험, 그리고 현 시점에서의 감회 등을 포괄한다. 창작의 과정에서 기억에 대한 관찰은 창작자의 사고과정을 수반하므로 충분한 시간을 갖고 대상과 관련 사건에 대한 기억을 떠올리며 이를 사색한 뒤 작품 화면에 옮기는 과정을 거친다. 이러한 과정은 소식의 '흉중성죽'의 방법과 같이 대상으로서의 신문의 형식뿐 아니라 그 전후 내용과 맥락, 그리고 이와 관련한 과거의 경험을 분석하며 대상의 본질을 파악하기 위한 단계이기도 하다.

[참고도판3-8] 1997년 11월 22일자 경향신문



[작품도판10] <1997년 11월 22일(나라망신… 타이밍도 놓쳐)>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm

참고자료에서 보이는 헤드라인인 '나라망신… 타이밍도 놓쳐〔참고도판3-8〕'은 작품에서 세로 붓질의 형태로 그려진 대신, 작품 제목으로 그 헤드라인의 내용을 설정하였다. 감상자는 본인 작품을 보며 대한민국 금융구제관련 사건에 대한 다소 직설적인 헤드라인을 화면을 통해 직접적으로 읽어내기 보다는 작품 제목에서 찾아내게 된다. 이러한 감상의 방식을 통해 감상자는 작품에서 전달하는 한국 사회에 대한 메시지를 작품 제목을 통해 우회적으로 발견하게 되며, 사건을 관조하는 창작자의 태도를 발견하게 된다.

③ 신창원 검거

1999년 7월 16일, 신창원이 검거되었다. 대중매체는 그의 검거 소식을 연이어 보도했고, 검거 전 다양한 범죄사건을 접하고 있었던 많은 시민들은 혹시라도 자신이 거주하는 지역에 일어날 수도 있었던 그의 추가 범죄에 대한 우려를 종식시킬 수 있었다. 그러나 해당 사건에 대한 많은 사람들의 우려와 안도의 방향과는 달리, 대중매체는 곧이어 신창원이 검거 당시 착용하고 있었던 의상에 주목했다. 정확히 말하면 대중매체는 그가 입었던 옷의 화려한 색감과 그 옷의 브랜드명인 '미쏘니'[145]에 주목하고 있었다. 옷은 푸른색, 붉은색, 초록색, 노란색의 색상으로 이루어진 화려한 디자인의 티셔츠 의류였다. 이 의상에 대한 대중매체의 집중 조명을 통해 해당 의류의 상표와 디자인을 접하게 된 대중들은 곧이어 동일한 상품을 찾아내어 구매하려했고, 이는 '신창원 티셔츠'의 열풍을 불러 일으켰다. 해당 상품의 판매업체뿐 아니라 모조품을 판매했던 업체 등은 이로 인해 많은 수익을 거두게 되었다. 본인은 이 옷에 관심을 갖거나 동일한 의류상품을 구매하지는 않았지만 범죄사건에 대한 대중매체와 대중들의 사건에 대한 관심의 이동을 보며 현실에 대한 낯선 느낌이 들었다. 대중매체가 생산해내는 이러한 기사들은 이에 편승하는 대중 성향을 분석·비판하는 논설과 함께 보도되었고, 이러한 대중매체의 보도 경향은 신창원의 범죄·탈옥 사건과 관련 사회적 현상의 반성을 망각하게 했다. 본인에게 있어 이러한 과정은 또 다른 범죄를 어렵지 않게 반복할 수 있는 범죄 사건과 배경에 대한 사회적 무관심으로 보여졌다.

<1999년 7월 17일(신창원 순천서 잡혔다)>〔작품도판11〕는 1999

145) 미쏘니(Missoni)는 이탈리아의 의류 브랜드로서 니트웨어의 디자인에 주력하는 의류 업체이다.

년 7월 17일자 조선일보의 1면〔참고도판3-9〕을 참조했다. 해당 기사는 순천에서 검거되었던 범죄자 신창원을 다루고 있는데, 중범죄를 저지르고 탈옥을 하여 당시 사회의 위협적인 존재로서 기사에서 다루어졌다. 이러한 심각한 범죄와 함께 많은 대중매체가 주목했던 부분은 검거 당시 신창원이 입고 있었던 옷을 부각시키는 신창원의 전신사진 이미지였다. 본인 또한 개인적으로 신창원의 범죄이력보다는 그가 입고 있었던 의상의 색상이 기억에 더 남을 정도였는데, 본 작품시리즈에서는 특정 사회현상에 대한 대중매체의 전달 방식, 그리고 이에 대한 본인의 시각적 기억에 주목했다. 창작 과정에서 관찰했던 신창원의 의상은 채도가 높은 강한 색감을 보여주는데, 본인은 이러한 색감이 동양 전통회화의 안료에서도 재현될 수 있다고 생각했다. 이러한 색감을 재현하기 위해 작품에서는 먹과 봉채 등 동양화의 전통 안료를 사용하여 해당 색감을 표현했다. 작품은 안료만을 사용하여 신창원 의상의 색감을 채색기법으로 재현했는데, 한지와 안료의 특성을 감안하여 맑은 파스텔톤의 색감을 작품에 적용했다. 작품에서 보이는 이러한 안료의 담담한 표현은 심각한 사회적 우려를 낳은 범죄자의 모습과 겹쳐지며 색채와 사건에 관한 역설적인 느낌을 감상자에게 전달한다. 이러한 작품의 역설적인 표현방식은 범죄와는 상관없는 범죄자 신창원의 의상에만 집중적 관심을 보였던 당시의 대중매체의 관점과 태도를 상기시킨다.

朝鮮日報

신창원 順天서 잡혔다

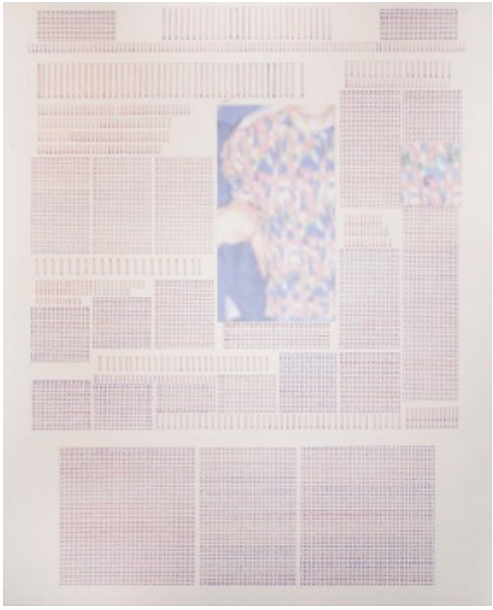
金宇中회장도 私財출연

서울 私債업자집 침입 20억 인출시도

'경기銀行 로비'수사 확대

류마스탑

[참고도판3-9] 1999년 7월 17일 자 조선일보 1면



[작품도판11] <1999년 7월 17일(신창원 순천서 잡혔다)>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm

신창원의 탈옥 사건을 다루었던 대중매체의 태도는 사회의 관심사가 매스미디어로 인해 그 방향을 엉뚱한 곳으로 돌릴 수 있는 가능성을 보여준다. 기사를 통해 다루어지는 사실과 진실은 그 매체의 보도 형식에 의해 완전히 다른 형태로 대중들에게 전달된다. 신문의 목적은 정보전달이며, 이러한 정보는 사실을 기본으로 한다. 그러나 매체의 이러한 전달 방식은 사실을 와전시킬 수 있는 미디어의 위험성을 보여준다. 본인은 작품 제작에 있어 이러한 부분을 염두에 두며 우리가 흔히 대중매체에 의해 망각되거나 변형되어지는 사건에 대한 기억을 감상자가 작품을 통해 생각해볼 수 있는 계기를 가질 수 있는 회화의 가능성에 주목하였다.

④ 올림픽 개최

1988년 9월 17일 낮 12시 41분 잠실 주경기장 성화대에 성화가 타오르며 제 24회 서울올림픽이 개막되었다. 당시 본인은 이 장면을 초등학교의 교실에서 TV를 통해 다른 학생들과 같이 보고 있었다. 특히 기억에 남는 장면은 당시의 본인 또래의 초등학생이 운동장 한가운데서 모두가 지켜보는 가운데 굴렁쇠를 굴리고 있었던 장면이다. 대중매체에서는 올림픽 행사에 관련된 여러 가지 내용이 보도되고 있었고〔참고도판 3-10〕, 본인은 올림픽 경기에서 한국 선수들의 참가여부를 확인한 후 경기를 시청하며 응원을 했다. 왜 응원해야 되는지를 생각할 여유는 없었는데, 이렇게 해야 되는 것이라 생각되어 응원을 했었던 것 같다. 모두가 응원했던 한국 선수가 경쟁에서 이기면 눈물을 흘리며 열광했고, 경쟁에서 낙오되면 잠시 실망을 하다가 TV의 채널을 다른 방송의 다른 경기중계로 돌렸다. 방송은 대개 참가 한국선수가 금메달을 획득하면 선수의 어린 시절로 돌아갔다. 어렵고 힘든 시절을 거치며 얼마나 고생을 했고 마침내 영광의 순간을 만끽하는 아름답고도 이상적인 결말을 보여주었다. 지금 생각해보면 경기에서 패배한 한국 선수들의 경기 전 또는 경기 후 일상은 본 적이 없었다. 당시에 본인은 방송에서 다루어지는 경기를 보며 본인의 인생에서도 올림픽을 통해 조명되는 한국의 선수들처럼 다른 사람들을 지속적으로 패배시키며 승리해 나갈 수 있다는 믿음을 참가 선수들의 모습에서 투영해보려 했던 것 같다. 그러나 현실은 대중매체가 전달하는 이상적인 승리의 신화만으로 이루어지지는 않았으며, 올림픽 이후 당연하게도 본인의 인생은 성공만으로 채워지지는 않았다. 지금 생각해보면 올림픽을 시청하며, 그리고 선수들의 방송용 성공신화를 보며 대강 만들어진 승리와 성공에 대한 본인의 관점은 오히려 인생에 있어서 패배에 대한 대비와 준비를 하는 데 서툴렀던 하나의 원인으

로서 작용한 것 같다. 승리만을 다루는 대중매체의 내러티브는 본인에게 있어 패배에 대한 진지한 성찰을 회피하는 습관을 만들어낸 것은 아닌가 하는 생각도 든다.

京鄉新聞

13代 첫定期國會 개회

特委·豫算심의등 爭點산적

올림픽후 非理해명

國民에 유감 표명도

내달 5일부터 國政감사

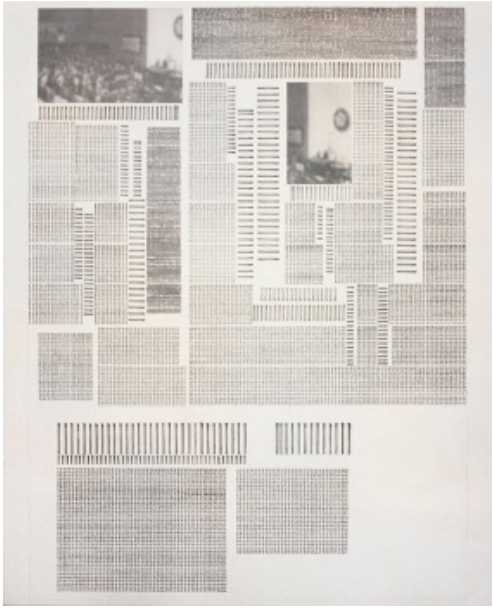
美上院도 통과

88피날레 百19國 萬1千명 일국

보도진 4千3百명

원주시 최초의 고층맨션 동현맨션

[참고도판3-10] 1988년 9월 10일자 경향신문 1페이지



[작품도판12] 1988년 9월 10일(올림픽후 비리해명), 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3트m x 130cm

<1988년 9월 10일(올림픽후 비리해명)>〔작품도판12〕는 서울올림픽 행사가 끝난 시점에서 올림픽 유치와 운영에 관여했던 기관과 기업들의 비리에 대한 국회 청문회를 내용으로 하는 신문의 기사를 차용했다. 작품의 제목으로 사용된 기사의 소제목은 경향신문 1페이지의 기사가 다루고 있는 주요 내용의 헤드라인은 아니지만 당시 올림픽에 대한 정치적 반성을 잘 설명하고 있어 선택된 제목이다. 이후 한국 사회에서는 올림픽 행사 개최에 대한 자긍심과 함께 개최를 통해 사회 구성원 개개인

들이 얻게 되는 실질적 이득과 의미가 무엇인지에 대한 반성도 점차 하게 되었다. 본인 또한 세상을 바라보는 관점이 바뀌면서 추상적이고도 실체가 없는 집단의 목표보다는 개인 생활에 좀 더 직접적으로 관련이 있는 실체적인 목표를 갖게 되었다. 회화 작품을 통한 과거 기억의 소환은 이처럼 과거 뿐 아니라 현재에 대한 삶의 태도를 반영하며, 작품 주제 뿐 아니라 그 매체 표면에 실재하는 재료의 질료성과 같이 현재의 구체적인 창작자의 관점을 구현할 수 있는 장치가 된다.

### (2) 형상의 기억

본인 작품창작의 과정에서 보이는 두 번째 기억의 형태는 형상의 기억이다. 여기에서 형상의 기억이란 관찰대상의 형태와 형식에 대한 기억에 관한다. 본인 작품의 경우 관찰대상인 신문 전체의 형태와 지면에서 보이는 형식과 디자인 등을 관찰자가 인식하고 기억하는 것이 이에 해당한다. 관찰자는 신문 매체가 전달하는 특정 사건의 내용 뿐 아니라 그 매체의 규격과 형식까지도 사건의 기억에 포함시키게 된다. 이 장에서는 먼저 형상의 정의를 살펴보고 관찰자가 대상의 형상을 관찰하고 얻은 기억을 작품에 표현하는 방법을 전통 문인화와 본인 작품의 사례를 들어 제시한다.

‘형상(形狀)’이란 ‘물건의 형체와 생긴 모양’을 뜻하는데,[146] 외견(外見)·외형(外形)으로 해석될 수 있다.[147] 예술작품 창작에 있어 대상의 형상은 작품 관찰대상의 형태에 관하며, 작가는 그 대상의 외적인 모습을 작품에 옮겨 묘사하게 된다. 그에 반해 형상(形象)은 ‘상상하여 마음속에 떠오르는 대상의 모습, 마음과 감각으로 포착되는 형태’를 의

146) 이희승, 위 사전, 3204.
147) 장파, 위 책, 322.

미한다.[148] 다시 말해, 형상(形狀)은 대상을 시각적으로 관찰한 형태를 의미하며, 형상(形象)은 이렇게 시각적으로 관찰된 형태를 관찰자의 사고구조 안에서 받아들이는 마음속의 새로운 형태를 의미한다. 따라서 외형을 생각 속에 담고 화가가 창작한 예술 작품에서 대상의 모습을 작품으로 옮긴 것을 '상(象)'이라고 할 수 있다.

전통 문인화에서는 주로 대상의 형상(形象)을 표현하고자 하는 경향이 있어 왔다. 문인화에서 중요시되는 사의(寫意)는 작가의 심의(心意)를 사물에 비추어 표현하는 창작의 행위를 말한다.[149] 대상의 표현에 있어 원근법, 명암 등 대상 형태로부터 얻은 시각적인 경험을 작품화면에 기계적으로 복사하는 것이 아닌, 자신이 관찰했던 대상에 대한 과거의 기억이[150] 현재의 자신에 의해 재해석되어 표현되는 방식으로 대상을 그려내게 된다. 이러한 과정에서 창작자와 작품, 그리고 주변의 상황에 의해 원래의 대상 자체와는 다른 많은 변수들이 대상 묘사과정에 개입되게 된다.

형상의 기억은 형상을 통해 창작자가 갖게 되는 기억이다. 형상의 기억은 아직 구체적으로 표현되지 않은 추상적 개념이므로 기억은 각 개인의 생각 속에 있다고 할 수 있다. 이러한 개념은 말, 문자와 같은 매체를 통해 상대방과 공유할 수 있는데, 회화 작품 또한 이러한 개념을 공유할 수 있는 하나의 매체이다.[151] 개념으로서의 기억은 작품화면 내에서 화가의 필획 등의 시각적인 형태로 표현되어 감상자에게 보이고 읽혀지게 된다. 회화의 화면에서 보이는 화가의 필획과 표현기법을 통해 작품은 창작자의 생각과 심리를 그 시각적인 언어 형식으로서 감상자에

148) 『(새로나온)국어사전』(서울:민중서관, 2000), 2764.
149) 조용진, 『동양화란 어떤 그림인가』(서울:열화당, 2002), 46.
150) 작품에서 모든 대상의 묘사는 대상 관찰의 과거 기억에 관한다. 대상 관찰과 창작행위는 동시에 이루어질 수 없으며, 대상 관찰이 창작행위에 선행되기 때문이다.
151) 진조복, 『동양화의 이해』, 김상철 역(서울:시각과 언어, 1995), 29.

게 전달하게 된다.

주로 수묵 기법을 활용하는 문인화의 표현 형식은 기억으로부터의 형상을 중시하는 문인화 창작의 특성과도 관련이 있다. 문인의 인품과 성격을 작품을 통해 드러내는 것을 중시했던 문인화 창작과정의 전제는 대상을 사생하는 것이 아닌 대상에 대한 기억을 표현하는 것이었다. 기억은 곧 사고과정이므로 문인들에 의해 형성되고 표현되는 대상의 기억은 곧 그 사람의 생각과 가치관을 드러내는 자기표출의 통로가 되었다. 문인들은 대상을 그려내는 필획(筆劃)을 통해 서정적 세계를 표현할 수 있었으며, 간결하고 담박(淡泊)[152]한 특성을 가지는 수묵화의 매체적 형식을 통해 자연의 본성을 묘사할 수 있다고 믿었다. 자연스럽게 그들은 사의적(寫意的)이고 감성적인 양식의 화법을 추구하게 되었고, 이로부터 망아(忘我)의 상태에 다다를 수 있다고 믿게 되었다.[153]

심사정은 그의 수묵화 <오상고절(傲霜孤節)>〔참고도판3-11〕에서 국화를 묘사하며 붓이 가는대로 그리고 찍었다. 작품에서 국화의 모습은 간략하게 묘사가 되었고, 형태가 정리되지 않은 모습이다. 국화의 잎은 옅은 먹을 머금은 붓을 종이를 쳐내는 듯이 그려졌으며, 바위에서는 먹의 사용을 최소화했다. 꽃봉오리의 경우는 점의 형태로 단순화하여 간략하게 표현했다. 작품 속 국화는 실제와는 같지 않고, 미화되지도 않았는데, 이를 통해 심사정은 대상을 관찰하고 이를 그려내는데 있어 사생에

152) 담박(淡泊)은 문인들의 평담사상으로서 설명될 수 있는데, 송대 왕안석(王安石)은 "언뜻 보기에 평범한 듯하지만 매우 독특하여 범상치 않고, 쉽게 이루어진 듯하지만 오히려 어렵고 힘겹다."고 하였고, 구양수(歐陽修)는 『육일시화(六一詩話)』에서 "묘사하기 어려운 풍경을 마치 눈앞에 있는 듯이 펼쳐내고, 끝없는 뜻을 담아 언어 너머에서도 볼 수 있게 담아낸다."라고 하며 평담을 설명하고 있다. 소식은 "간결함과 예스러움 속에도 섬세함과 화려함을 표현해내고 또 담백함에 최고의 맛을 깃들게 했다."라고 설명했는데, 이를 종합하면 간결하고 쉽게 그려낸 듯한 화가의 표현이 주는 암시적 성격 정도로 이해할 수 있다.

153) 최병식, 『중국회화사론』(서울:현암사, 1985), 130.

집중하기 보다는 그림을 그려나가는 자신의 필획에 도취되었음을 알 수 있다. 서예에서 사용되었을 듯한 그의 필묵법이 그림에도 비슷한 형태로 적용되면서, 작품은 대상의 사생 보다는 꽃 중에서 가장 늦게 피는 국화를 통해 선비의 은일(隱逸)적 태도를 잘 드러내고 있다.[154]

[참고도판3-11] 심사정, <오상고절(傲霜孤節), 1762, 종이에 수묵담채, 38.4 x 27.4 cm, 간송미술관

심사정의 그림이 대상을 관찰했던 형상의 기억을 기반으로 그려진 것과 같이, 기억의 표현은 작품에 있어 감상자에게 생동감을 느끼게 한다. 작품이 그 화면 내의 시각적인 효과와 함께 창작자의 사고와 심리적 상태, 작품 외부의 환경 등 창작이 이루어졌던 시점의 주변 상황을 암시하고 있다면 감상자는 작품 화면에서 보이는 평면적 이미지만이 아닌 작품과 작품을 둘러싼 창작자, 주변 환경까지를 포함하여 입체적으로 감상하게 될 것이다. 창작자가 일상생활에서 느낀 아름다운 인상과 감정을 기억한 후 다시 이를 작품에 표현해내면서 화가는 자신의 생각과 심리,

154) 탁현규, 『고화정담: 간송미술관의 다정한 그림』(서울:디자인하우스, 2015), 27-30.

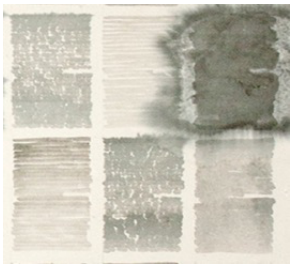
이상과 희망, 좌절과 절망 등을 그 표현 속에서 자연스럽게 녹여내게 된다. 이러한 창작자의 입체적인 태도와 감정을 감상하게 된다면 감상자는 작품을 통해 살아 숨쉬는 창작자의 생동감을 느끼게 된다. 사생을 전신(傳神)하면서도 창작자의 사의(寫意)를 표현하는 그림은 생동감있는 작품이라 볼 수 있으며, 감상자는 이를 통해 작품화면 위의 시각적 요소들에 대한 감상만이 아닌 작품을 포함하는 환경과 창작자에 관한 더 넓은 영역의 예술 감상을 할 수 있다.[155]

대상의 형태와 형식에 대한 창작자의 기억은 대상에 대한 사고와 재해석을 수반한다. 형태와 형식은 관찰대상의 중요한 시각적 요소이자 창작자가 대상에 대해 가질 수 있는 인상의 일부이다. 본인 작품에서 보이는 대상 형식의 재현은 창작자의 형식에 대한 기억을 바탕으로 표현된 결과물이라고 볼 수 있다. <예술 작품의 근원>〔작품도판15〕에서는 특정 페이지 전체의 텍스트 배열 형식을 그림에 차용하였는데, 창작자가 작품의 참조대상인 하이데거의 논문〔참고도판3-12〕에 대한 기억을 화면에 재현한 것이라 볼 수 있다. 참조대상에서 보이는 텍스트의 구성이 작품화면 내에 동일하게 그려진 것은 창작자의 참조대상에 대한 기억을 나타낸다고 볼 수 있다. <1982년 11월 27일>〔작품도판16〕에서는 신문자료에서 보이는 좌측 상단의 사진〔참고도판3-13〕을 차용하여 작품의 부분에 적용하고 그 주변에 먹 점을 그리는 형태로 작품을 제작하였다. 두 작품 모두 시각적으로 관찰된 대상의 형식을 창작자의 기억을 통해 작품에 표현했으므로 작품은 형상의 기억을 반영한다고 볼 수 있다.

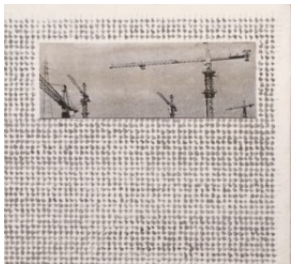
155) 진조복, 위 책, 29-33.

[참고도판3-12]「예술 작품의 근원」중 59페이지

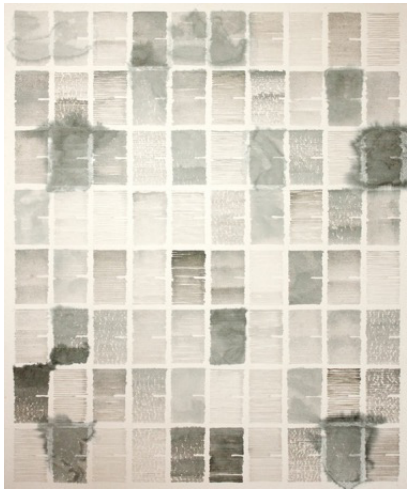
[참고도판3-13] 1982년 11월 27일 매일경제 10면



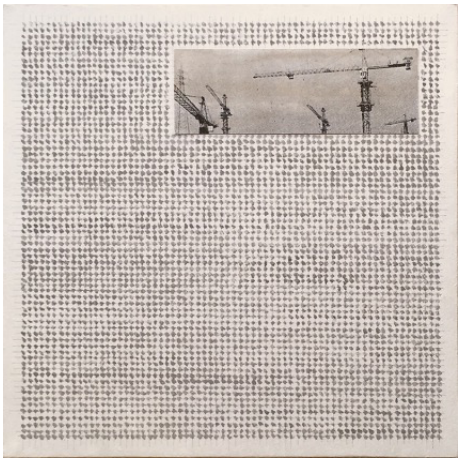
[작품도판13] <예술 작품의 근원>중 부분



[작품도판14] <1996년 9월 24일>중 부분



[작품도판15] <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162x132cm



[작품도판16] <1996년 9월 24일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x35cm

형상에 대한 기억은 창작자에 의해 대상을 관찰하여 이를 표현하는 창작의 과정에 관여한다. 기억의 방법으로 이루어지는 대상의 재현은 창작자가 관찰한 대상의 상(象)을 반영하게 된다. 작품화면에서 보이는 시각적 결과물은 관찰자가 대상을 관찰하여 이를 기억의 사고구조를 통해 변형시키는 과정이다. 이러한 기억의 형태는 다음 장에서 다룰 기억의 또 다른 구분과는 다른데, 그 차이는 기억의 주체에 있다. 작품을 감상한 후 감상자가 자신만의 또 다른 대상의 상(象)을 만들어내는 기억의 단계는 다음 장에서 자세히 다루도록 한다.

### (3) 기억 너머의 기억

기억 너머의 기억은 작품을 본 후 감상자에게 떠올려지는 기억을 말한다. 창작자의 기억을 바탕으로 그려진 작품의 형상은 감상자의 사고구조로 인해 또 다른 기억의 형태로 전환된다. 창작자의 관찰 대상이 감상자에게도 관찰되어질 수 있는 본인 작품의 특성상 창작자가 작품의 창작을 위해 관찰했던 대상에 대한 기억은 감상자와도 공유될 수 있다. 결과적으로 감상자는 작품 감상에 있어 작품에서 보이는 창작자 기억의 형상을 감상자의 관찰대상에 대한 기억과 종합하게 된다. 이 장에서는 본인 작품을 감상하며 감상자가 떠올리게 되는 기억의 형태에 대해 주로 작품에 적용된 사진의 부분을 근거로 서술한다.

예술 작품의 이미지는 감상자가 작품에 대해 기억하는 이미지와 다를 수 있다. 중국의 화론에서는 대상을 관찰하여 만든 예술작품의 상(象)과 이를 감상하며 느끼는 상에 대한 논쟁이 전개되어 왔다. 육조 시대에는 신(神), 골(骨), 육(肉)에 대한 초상화의 논쟁을 통해 감상자가 대상을 공감할 수 있는 창작의 방법을 탐색했다. 여기서 신은 인물대상

의 정신을, 골은 골격을, 육은 피부 및 표면질감과 입체감을 의미한다. 대상의 사실적인 묘사를 통해 인물의 정신까지를 작품에 담아낼 수 있다는 주장이다. 이러한 대상묘사 이론은 곽희가 제시했던 의경(意景) 이론으로 발전되었는데, 이후 송대 문인화의 형식을 통해 '상 너머의 상'으로서의 '미(味)'를 바탕으로 대상의 본질을 파악하고 그려내는 이론으로 발전되었다.[156] 문인화는 대상의 사실적 묘사에서 표현 주체의 미감과 취향으로 그 논쟁의 주제를 전환시켰다. 이러한 문인화는 그 대상의 본질을 파악하는 창작자의 세계관을 감상자에게 전달하는 창작의 방법론으로 이해할 수 있다. 감상자는 작품 화면의 형상을 통해 보여지는 작품 외부의 형상 - 작품과 창작자, 그리고 이를 포괄하는 상황과 주변 환경의 경험을 통해 관찰되는 형상 - 인 상외지상(象外之象)의 관찰을 통해 그림이 아닌 창작자의 인품과 성향을 감상하게 된다.

작품을 통해 감상되는 '형상 너머의 형상'과 '경치 너머의 경치'는 작품화면에서는 감상될 수 없는 작품 외부에 대한 감상이다. 롤랑 바르트는『카메라 루시다(Camera Lucida)』에서 사진의 감상에 관한 푼크툼(punctum)[157]이라는 개념을 제시하며 다음과 같이 설명하는데, 문인화에 있어 작품의 본질을 관찰하고자 하는 감상자의 감상 태도와 유사한 점이 있다.[158]

> 나는 사진을 감정이란 차원으로 환원시키기를 원했으며 즉각적인 욕망, 향수 황홀감 속으로 스며들며 기억으로 환기하면 .....중략....사진이 본질에

156) 장파, 위 책, 623.

157) 라틴어로 점(點)을 의미하는 '푼크툼(punctum)'은 순간적으로 꽂히는 어떤 강렬함을 의미한다. 사진의 세부적인 시각요소 등을 통해 감상자의 뇌리 속에서 불현 듯 찾아오는 정서적 울림이라고 볼 수 있다.

158) 이호영,「왕국유 "의경"으로 본 사진의 생성연구-진실의 상외지상과 푼크툼을 중심으로」,『한국사진학회지』35(2015): 52.

도달하는 순간, 나는 기로에 서게 된다. 나의 욕망이나 슬픔을 마치 보물처럼 간직한 채 멈추어 선 것이다. 사진의 본질은 나의 정신 속에서 정념과 분리될 수 없는 것으로, 사진은 대상을 처음 보는 사진적 행위의 순간부터 정념이 내포되어 있는 것이다. …중략… 또한 내가 사진에 관심을 가지는 것은 감정적인 동기에 의한 것이다. 하나의 상처로 깊이 파고드는, 바라보고 느끼고, 파악하고 생각하는 환원적인 감정이다.[159]

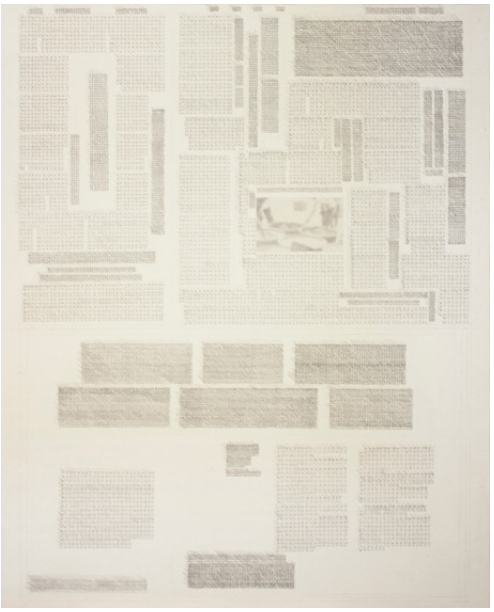
바르트가 사진을 보고 느끼는 정념과 감정은 사진 속 피사체의 실존을 경험적으로 입증하는 근거가 된다. 감상자는 사진의 사실성을 인식함과 동시에 과거의 한 순간에 대한 기억을 재생산하게 된다. 이러한 사진은 '진실한 증언'이다. 이러한 증언은 과거의 모습을 환기시키는 데 머무는 것만이 아니라, 과거의 실재를 역사적으로 재해석한다. 이러한 사진의 본질은 작품 지시 대상의 존재론적인 증거인 동시에 기억 발생의 생성적인 역할을 수행한다.[160]

작품이 지시하는 대상이 감상자와 공유된다면 감상자는 작품 외부에 위치한 형상의 기억을 창작자와 공유하게 된다. 바르트에게 사진은 늘 비가시적이다. 감상자는 사진에서 항상 지시 대상을 보기 때문이다. 진정한 시선은 사진의 가시성을 넘어서는 시선이다. 송대 곽희가 제시했던 산수화의 의경은 주체와 객체가 정경교융(情景交融)[161]을 통하여 의도하지 않은 주체적 감정의 방향성에 의하여 비가시적인 상외지상(象外之象)이나 경외지경(景外之景)의 인식범주에 도달하는 지점이다.[162] 창작뿐 아니라 감상에 있어서도 이러한 정경교융의 경험은 감상자로 하여금

159) 롤랑 바르트, 『카메라 루시다』, 조광이 역(서울:열화당, 1989), 27-28.
160) 이호영, 위 논문, 53.
161) 정경교융(情景交融)이란 중국 시가에서 비롯된 용어로 관찰자의 정(情)과 대상인 경(景)이 잘 결합된 상태를 말한다. 친자연적인 성향을 갖는 중국 문학이론의 심미기법이다.
162) 이호영, 위 논문, 56.

창작자의 경험에 공감을 할 수 있는 전제가 된다. 작품 화면에서 보이는 지시대상을 통해 창작자와 감상자의 경험과 기억이 공유될 때 감상자는 작품의 형상 밖의 형상을, 기억 너머의 기억을 떠올리는 자신 스스로를 감상할 수 있다.

<1983년 3월 30일(주택자금 대출부진..)>〔작품도판17〕은 1983년 3월 30일자 경향신문 5면을 관찰대상으로 하며 같은 일자에 있었던 사건을 전달하는 신문의 형식을 작품화면에서 보여주고 있다. 신문이 원래 전달하고자 하는 사건 기록의 내용은 창작자의 붓질, 먹의 번짐 등의 회화적 표현으로 인해 대부분 그 원래의 내용을 읽을 수 없는 먹 점이나 짧은 선의 형태로 대체되어졌다. 그렇기 때문에 감상자가 작품화면 내에서 해당 일자의 사건에 대한 단서를 얻을 수 있는 부분은 사진의 부분뿐이다〔작품도판18〕. 바르트의 말처럼 감상자는 사진 이미지 너머의 지시대상을 보게 되며, 본인 작품에서는 해당 날짜에 발간된 신문이 기록하는 실제 사건이 된다. 신문은 모두가 공유하는 정보를 기록하는 대중매체의 특성을 갖는다는 것을 전제로 할 때, 감상자는 이 지점에서 사진이 지시하는 사건에 대해 자신의 기억을 떠올려 볼 수 있다〔참고도판 3-14〕. 이 부분이 본인 작품과 타 작품들이 차별화되는 지점인데, 기존의 회화 작품들에서는 작품의 감상이 대개 작품화면 내부에서 이루어진다면, 본인 작품에서는 작품화면 내부와 외부 모두에서 이루어진다고 할 수 있다. 그러므로 본인의 회화 작품은 창작자의 붓질과 흔적을 통해 그 스스로를 지시할 뿐 아니라 외부의 사건, 과거의 사건을 지시하게 된다. 감상자는 작품이 지시하는 과거의 사건을 통해 그 사건에 대한 기억을 작품 감상을 통해 재생산하게 된다. 작품은 과거의 모습을 환기시킬 뿐 아니라, 과거의 실재를 재해석한다. 이러한 작품은 작품 "지시 대상의 존재론적인 증거이면서 기억 발생의 생성적인 역할을 재생시킨다."[163)]



[작품도판17] <1983년 3월 30일(주택자금 대출부진..)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm

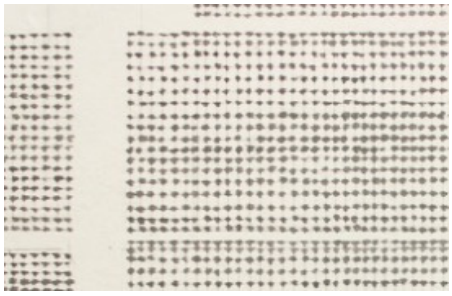
(위)[참고도판3-14] 1983년 3월 30일 경향신문 5면
(아래)[작품도판18] <1983년 3월 30일 >중 사진 부분

작품에서 보이는 지시대상인 사진의 부분을 관찰한 감상자〔참고도판3-15〕는 이제 그 공유되는 지시대상을 창작자가 어떻게 받아들이고 생각했는지를 작품화면의 표현적 요소 - 밑그림, 먹 점 등을 통해 감상할 수 있게 된다〔작품도판19〕. 작품에서 보이는 창작자의 필획은 사진이 사건을 지시하는 것과 같이 창작자의 사고와 심리를 지시하는 존재론적 근거가 된다. 먹 점의 크기, 형태, 먹의 번짐 정도, 농담의 표현 등은 창작자가 관찰대상을 시시각각 화면에 어떻게 표현하였는지를 보여준다. 감상자는 창작자가 관찰대상을 보며 시간별로 그려나간 필획의 형태를

163) 이호영, 위 논문, 53.

보며 각 먹 점들이 그려지는 창작의 과정을 상상하고, 신문 사진 속 지시대상으로 인해 떠올려지는 해당 신문일자가 다루는 사건에 대한 기억을 이 상상에 대입시킨다. 이러한 과정으로 감상자는 작품의 본질 - 신문이 다루는 사건기록에 대한 창작자의 사고와 감정 - 을 감상할 수 있게 된다.

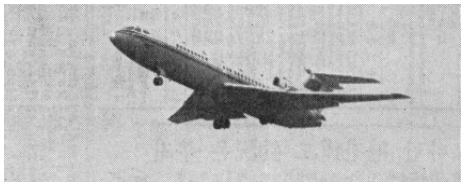
[참고도판3-15] 작품 감상의 원경



[작품도판19] 작품 감상의 근경

<1983년 5월 16일>〔작품도판20〕는 1983년 5월 16일자 매일경제 11면〔참고도판3-16〕에 실린 기사 사진의 부분을 차용한 작품이다. 해당 일자의 신문은 중공 피랍기가 1983년 5월 15일 오전 7시 55분 김포공항에 무사히 착륙한 내용을 다루고 있다. 작품은 해당 기사 사진을 화면에 적용함으로써 감상자로 하여금 작품의 시각적 요소뿐 아니라 특정 일자의 특정 사건을 사진의 부분을 통해 지시하고 있다〔작품도판21〕. 하루에도 수많은 사건과 사고를 다루는 신문의 특성상 감상자는 본인 작품의 사진 부분을 보며 해당 사건을 정확히 파악할 수 있지는 못할 것이다. 그러나 작품 화면의 사진은 여전히 해당 사건을 지시하며, 대중매체의 특성상 해당 일자의 신문에서 보이는 과거 사건의 기록은 대중에게 공유되어 집단 기억을 형성했을 것이다. 적어도 감상자는 해당

사건이 대중매체를 통해 수많은 대중에게 공유되었다는 사실을 인지하게 될 것이다. 해당 일자의 신문자료를 검색했을 때 그 일자의 신문이 작품에서 보이는 사건을 기록하고 있다는 사실은 적어도 사건이 실재했고, 그 기록이 많은 사람들에게 공유되었다는 것을 의미한다. 그러므로 만약 감상자가 적극적으로 신문 기록 자료를 찾아보지 않는다고 해도 사진의 특성상 감상자는 작품이 특정 사건을 지시하고 있다는 사실만은 확실히 인지하게 된다. 이러한 감상의 방식을 통해 작품은 감상자로 하여금 작품이 지시하는 특정 사건에 대해 감상자가 인지하고 공감할 수 있는, 그리고 해당 사건을 작품 감상을 통해 재해석할 수 있는 가능성을 열어준다.



[참고도판3-16] 1983년 5월 16일자 매일경제 11면 부분

[작품도판20] <1983년 5월 16일>의 부분

[작품도판21] <1983년 5월 16일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm

## 2. 기록과 기억을 반영하는 우의적 표현의 특징

이 장은 예술작품 관찰 대상에 대한 창작자의 기억을 우의의 개념을 적용하여 어떻게 예술적으로 표현할 것인가에 관한 표현의 방법론에 관한다. 소식이 제창한 우의의 개념은 문인으로서의 가치관과 생활에 대한 포괄적인 인생관이자 예술 작품을 창작하는 데 활용될 수 있는 예술론이다. 우의의 창작론에서 창작자는 대상을 자세히 관찰하지만 그 시각적 형태에만 집중하지 않고 대상의 본질을 파악하여 이를 작품으로 표현해 내는 과정에서 창작자의 생각과 감정이 반영되는 과정을 자유로이 받아

들인다. 이러한 방식으로 표현된 예술 작품은 창작자의 우의의 사고 과정을 담아내며, 작품은 우의적 창작 태도를 실재적으로 확인할 수 있는 근거가 된다. 그러므로 감상자는 예술작품을 통해 창작자가 어떠한 과정으로 창작의 우의성을 작품에 발현시켰는지를 작품에서 보이는 붓질 등의 세부적 기법과 표현을 통해 알 수 있다.

본인 작품은 주로 대중매체의 형식으로 인쇄된 종이 신문이 그 관찰의 대상이 되는데, 이를 그려낸 작품의 세부적인 요소들에 대한 분석을 통해 창작에 있어 우의적 창작의 방식이 작업과정에서 어떻게 적용되었는지를 알 수 있다. 이 장에서는 우의적 표현에서 나타나는 표현적 특징으로서 관찰된 대상이 작품에서 차용되었을 때 기록과 이를 그려낸 회화작품이 갖게 되는 지시성, 창작자의 기억을 자신의 관점으로 표현하는 주관적 표현, 그리고 작품 내에서 대상의 객관적 기록과 창작자의 주관적 기억이 작품에서 양립하는 방식에 대해 알아보며 예술 작품 제작의 일반에서 우의적 창작론이 어떻게 창작의 과정에 적용될 수 있는지에 대해 알아본다.

## 1) 기록의 차용

이 장에서는 본인의 작품에서 보이는 기록의 지시적 성격과 이를 차용하는 방법에 대해 살펴본다. 앞서 소식의 우의론을 '사물에 뜻을 기탁하다'라는 의미로 해석하였는데, 이는 대상의 형태를 빌려 생각을 그 형태의 표현에 기탁하는 방식이라고 이해할 수 있다. 현대미술에서 차용은 '(물건 등을) 빌리다'[164]라는 의미의 용어로 사용되는데, 사물을 빌리는 우의의 방법은 차용 기법의 한 방법으로서 이해할 수 있다.

164) 이희승, 위 사전, 2754.

우의론을 현대미술에 적용하는 데 있어 유의해야할 점은 관찰대상의 성격과 이를 관찰하는 창작자의 태도이다. 송대 문인들에게 있어 대나무가 자연에서 흔히 관찰될 수 있어 그들의 뜻을 대나무에 반영할 수 있었다면, 현대 사회의 미술은 송대 문인화들이 자주 그렸던 대나무처럼 일상생활에서 우리가 흔하게 경험하는 대상이어야 한다. 본인의 작품론에서는 현대인들이 일상생활에서 흔히 접할 수 있는 대중매체를 작품의 관찰대상으로 설정하였고, 특히 본인 작품시리즈 '19oo년 oo월 oo일'에서는 신문의 형식과 기록이 창작자의 사고를 표현할 수 있는 관찰대상으로서 적합하다고 보았다.

본인 작품은 대상을 주관적으로 표현할 뿐 아니라 객관적으로 지시하기도 한다. '지시(指示, reference)'란 어떠한 대상을 가리켜 보이는 것을 뜻한다.[165] 언어의 경우를 예로 들면, 언어는 그 언어의 형식이 지시하는 대상을 표현하는 수단이라고 볼 수 있다. 그러므로 나무라는 언어는 실제의 나무를 지시하는 것으로 이해할 수 있다. 지표(指標, index)의 개념과도 비교할 수 있는데, 지표란 '방향·목적·기준 등을 나타낸 표지'로서,[166] 특정한 기호, 상징, 이미지 등과 그것이 나타내는 개념 사이에 인과적인 관계가 있는 것을 말한다.[167] 눈 위에 찍힌 발자국이나 연기가 대표적인 사례로, 발자국은 그곳을 지나간 사람의 존재를 증거하고 있으며, 연기는 불의 존재를 드러내고 있기 때문이다.[168] 또한 날씨가 더우면 온도계의 눈금이 올라가는 것에서 온도계는 날씨의 지표가 된다고 볼 수 있다. 사진의 경우에는 사진의 이미지가 실재하는 대

165) 이희승, 위 사전, 2695.
166) (새로나온)국어대사전, 위 책, 2337.
167) 지표는 미국 철학자 찰스 샌더스 퍼스(Charles Sanders Peirce, 1839-1914)가 분류한 도상(icon), 상징(symbol), 지표(index) 등 세 가지 기호 중 하나로, 어떤 발생 원인이 남긴 흔적을 뜻한다.
168) 진 로버트슨, 크레이그 맥다니엘, 『테마 현대미술 노트-1980년이후 동시대 미술 읽기-무엇을 왜, 어떻게』, 문혜진 역(파주:두성북스, 2011), 180.

상의 존재성을 증명하는 지표가 되며, 그러므로 사진은 촬영된 대상을 지시하는 것으로 이해할 수 있다.

회화는 대개의 경우 지표로서 기능하지 않는다. 왜냐하면 회화 작품은 창작자에 의해서 제작되어진 주관적 산물이지, 특정한 현상을 직접적으로, 또는 수치적으로 반영하는 결과물은 아니기 때문이다. 예술가가 꽃을 그렸다고 해서 그 꽃이 꼭 실재하라는 법은 없다. 예술가의 상상에 의해서 그려졌거나, 또는 예술가의 독창적인 기법에 의해 다른 모습으로 대상이 변형되었을 수 있기 때문이다. 단지 작품은 예술가에 의해 그려졌을 것이라고 작품을 통해 유추할 수 있기 때문에, 작품은 예술가의 창작 행위를 지시하고 있다고 말할 수 있다. 따라서 예술 분야에 있어서 지표라는 개념이 적용될 수 있었던 것은 주로 사진의 발명에 의해서였으며, 회화 및 조각 예술은 대상에 대한 창작자의 주관적 해석을 표현한 산물로써 그 창작자의 존재성을 지표하는 것으로 이해되어왔다.

본인 작품에서 차용된 기록은 과거를 지시하며, 이를 주관적으로 표현한 회화는 그 기록을 지시한다고 볼 수 있다. 본인 작품은 회화의 형식을 따르고 있지만, 사진 이미지를 작품에 포함함으로서 대상과 창작자의 실재성을 모두 지표한다. 본인 작품의 회화적 표현에서는 창작자의 붓질과 창작 행위의 흔적이 곧 창작자 그 자신을 지시한다. 또한 본인 작품에서 차용된 사진은 그 사진 속 촬영된 대상의 실재성을 지시한다.

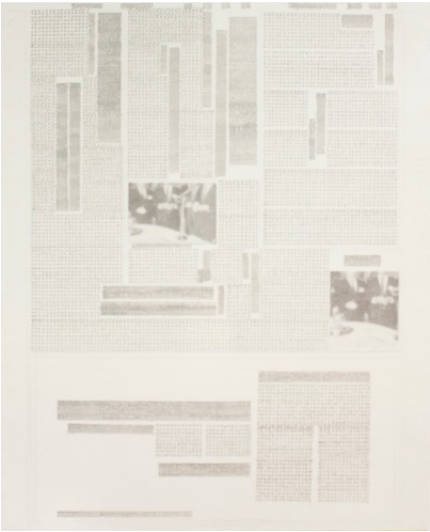
이 장에서는 본인 작품에서 보이는 지시성을 관찰대상이 이미 지시하고 있는 과거의 기억과 회화가 지시하고 있는 관찰대상으로 나누어 구분한다. 본인 작품에서 주로 보이는 신문은 그 표면의 사진과 기록을 통해 과거의 사건을 지시하고 있다. 그리고 이를 그려낸 본인 작품은 이 관찰대상인 신문의 형상을 작품화면에서 지시하고 있다. 작품은 이러한 특정 사건이나 대상의 기록과 형상을 모두 작품화면 안에서 담아낸다.

### (1) 과거를 지시하는 기록

이 장에서는 본인 작품의 관찰대상인 신문이 갖는 과거의 지시성과 이러한 성격의 대상이 작품에서 그려졌을 때 어떠한 특성을 갖게 되는지를 분석한다. 신문은 그 표면에 특정 사건에 대한 사진과 글의 게재를 통해 특정 일자의 사건을 지시하는 특징을 갖는다. 신문에서 보이는 사진과 글자들이 사건 그 자체가 아니라 이를 기록하는 기록물이라는 것을 생각한다면 신문이 어떠한 방법으로 사건을 지시하는지를 알 수 있다. 본인 작품에서 보이는 신문자료들은 주로 과거의 사건을 지시하는데, 이러한 특성은 대개의 관찰대상과는 다른 특별한 성격을 갖는다. 예를 들어 일반 정물로서의 사과는 그 형태나 표면에서 특정 시점을 지시하지 않는다. 형태와 색감, 질감을 통해 사과가 지시하는 것은 사과 그 자신의 존재성뿐이다. 만약 관찰자가 사과의 붉은 색을 통해 어떠한 기억을 떠올린다면 그것은 사과가 특정 기억을 지시하는 것이 아니라 암시하는 것이다. 따라서 사과의 경우는 인과성을 근거로 하는 지시성과는 구별되는 대상적 특성을 보인다.

대중매체로서의 신문이라는 대상은 그 형식의 물질성과 함께 그 표면의 기록에서 과거의 특정 사건을 지시하는 기록물로서의 특성을 갖는다. 감상자가 본인 작품에서 보이는 시각적 형태를 신문으로 인식하는 순간 신문의 내용과 날짜, 그 신문이 다루고 있는 사건 등에 관심을 보이기 시작할 것이다〔작품도판22〕. 본인 작품에서 참조되는 신문은 주로 과거 일자의 신문을 선택하므로 감상자는 본인의 작품을 통하여 신문이 다루고 있는 과거의 사건을 주목하게 될 것이다. 신문은 자신의 물질적 형태와 함께 그 표면에 인쇄되어 있는 글씨와 사진이 가리키는 또 다른

과거의 사건을 지시하는 특성을 갖고 있다. 따라서 작품 관찰대상으로서의 신문은 그 물질적 형식과 형태 너머의 과거에 대한 추상적인 기억을 지시하는 특성을 갖는 관찰대상으로서의 의미를 갖는다.

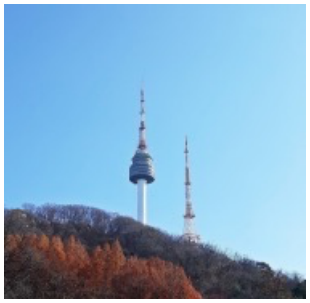


[작품도판22] <1989년 5월 27일(미, 한국을 주요관찰국 지정)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm

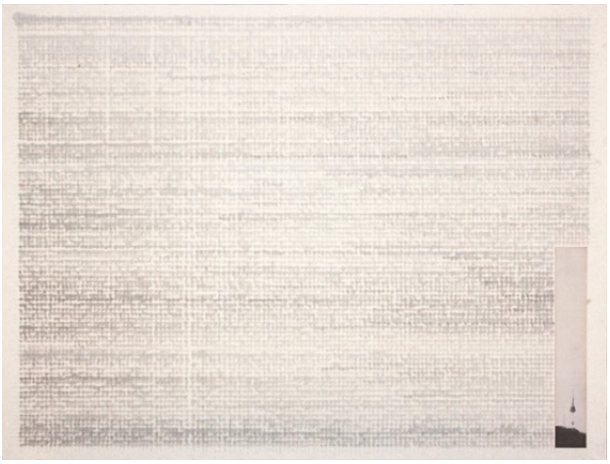
<남산타워>〔작품도판23〕는 1980년대에 개장한 이래 서울을 대표하는 랜드마크로서 알려진 서울 남산타워를 주제로 한다. 작품에서 차용한 남산타워의 이미지는 해당 건축물이 본인에게 있어 과거의 어떠한 기억을 지시하는지를 보여준다. 본인은 어린 시절 한 번의 방문을 통해 시설을 조금이나마 직접 체험을 해 볼 기회가 있었지만, 이후 대중매체, 특히 TV 뉴스 등에서 서울에 관련되는 내용을 다루는 화면에 이 남산타워의 이미지가 자주 등장하여 본인의 실제 방문 경험은 전형적인 대중매체 이미지의 모습으로 변질되었다. 우리나라의 수도 서울이 지나온 발전의 역사를 대표하는 상징적인 건물로서 본인에게는 남산타워가 입체적이기보다는 평면적인 이미지의 형태로 기억된다. 본인의 작품에서는 이러한

남산타워의 상징적인 이미지를 차용함으로써 해당 상징에 대한 본인의 견해를 함께 작품에서 나타내고 있다. 본인의 어린 시절부터 지금까지 계속 함께해 온 남산타워가 있었던 한국 사회는 속도감있는 발전으로 인해 많은 긍정·부정적 작용과 효과가 있었다. 본인은 작품에서 이러한 복합적인 감정을 수묵으로 표현했다.

[참고도판3-17] 1983년 3월 2일자 경향신문의 사진부분

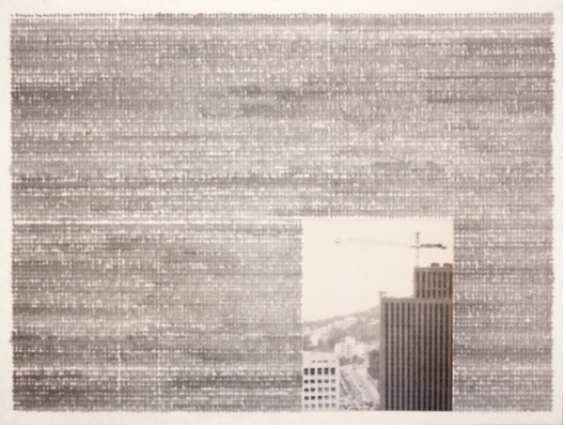


[참고도판3-18] 2021년 1월 9일자 매일경제의 사진 부분



[작품도판23] <남산타워>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm

<대우빌딩>〔작품도판24〕에서는 1980년대의 대우건설 주식회사가 사용하던 사옥을 다룬다. 한국의 4대 재벌기업 중 하나였던 대우그룹은 1997년 대한민국의 IMF 구제금융 사건이 있기 전까지 건설, 조선, 컴퓨터, 자동차 등 많은 산업분야에서 수익을 창출하는 대형기업이었다〔참고도판3-19〕. 기업이 해체된 이후에 해당 건물은 현재 외국 기업인 모건스탠리가 '서울스퀘어'라는 이름으로 사용하고 있다〔참고도판3-20〕. 본인은 어린 시절 해당 건물 주변을 자주 방문했었는데, 작품에서는 시간이 흐르며 변모한 해당 건물에 대한 본인의 기억을 작품으로 표현했다. 작품의 참고자료로 차용한 대우빌딩의 신문기사 이미지는 1980년, 90년대의 한국사회의 모습과 당시에 이 근처를 자주 방문했었던 본인의 시간과 생활을 지시하는 지표적인 특성을 갖는다. 작품화면에 배치된 사진은 해당 건물을 대중매체의 기사로 접한 다수의 사람들이 다양한 개인적 기억의 관점들을 통해 본인 작품을 감상할 수 있는 지시적인 역할을 한다고 볼 수 있다.



[작품도판24] <대우빌딩>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm

[참고도판3-19] 1983년 6월 10일 경향신문 발췌

[참고도판3-20] 2016년 5월 13일 서울경제 발췌

### (2) 기록을 지시하는 회화

회화 작품은 문자의 기록을 시각적 이미지로 그려낼 수 있을 뿐 아니라 그 기록의 유무를 지시하는 단서로서의 기능을 할 수 있다. 일반적으로 알려진 기록화는 문자로서 남겨진 기록을 토대로 이를 시각화하거나 이미지와 문자를 함께 활용하여 단순히 문자 기록만으로는 파악하기 힘든 과거의 역사나 문화에 관한 정보를 생생하게 보여주는 특성이 있다. 정보 전달의 측면에서 본다면 문자와는 달리 회화는 그 시각 이미지의 형태로 인해 보다 직관적으로 기록의 내용을 전달할 수 있는 매체이

다. 이러한 회화는 작품을 제작한 화가의 개성과 기법적 스타일로 인해 그 조형적 특징이 다양화·차별화되는 경향이 있는데, 이로 인해 기록화는 일반적으로 기록을 묘사하지만 그 기록이 전달하는 사건 자체를 지시하지는 않는다. 왜냐하면 회화 작품은 기록의 전달과 함께 창작자의 주관적 표현을 화면에서 보여주는 매체이기 때문이다. 창작자의 주관적 표현으로 인해 재해석되고 변형된 기록은 더 이상 기록의 사실유무를 판별하는 근거로서 기능하지는 않는다. 그러나 본인 작품에서는 기록을 묘사함과 아울러 기록의 출처를 작품 제목을 통해 감상자에게 공개하는데, 이 장에서는 본인 작품을 통하여 회화에 있어서의 재현과 지시, 이 두 가지 특성을 살펴보도록 한다.

'재현(representation)'과 '지시(reference)'의 차이는 특정 상황을 전달하는 회화작품의 사례를 통해 분석해볼 수 있다. '재현'은 그리스어, 닮음을 뜻하는 미메시스(mimesis)를 라틴어 'representare'로 번역한 것인데, 표상(表象), 모방(模倣)의 의미로 설명될 수 있다.[169] '지시'란 앞서 언급했듯이 어떠한 대상을 가리켜 보이는 것이다. 작품에 있어 재현은 어떠한 대상을 닮게 그려내는 것, 지시는 작품의 표현이 대상을 근거하는 것으로써 그 차이를 이해할 수 있다.

조식(曹植, 192-232)[170]의 <낙신부(洛神賦)>[171]는 조식이 낙수(洛水)의 洛神(낙신)과 조우하고 이내 정을 느끼지만 결국은 이별해야하는 안타까운 심정을 섬세하게 표현한 시로 알려져 있다. 이러한 만남과 이별의 과정은 마치 눈앞에서 펼쳐지는 광경처럼 조식의 글을 통해 자세

169) 남영림, 「미술 표현 교육의 변화 모색: 재현을 넘어 표현으로」, 『한국국제미술학회』 18(2017): 106.

170) 후한 말 위(魏) 무제(武帝) 조조(曹操)의 셋째 아들로 태어나 많은 문학작품을 남겼다. 건안(建安)문학을 일으켰으며, 오언시(五言詩)를 완성시켜 훗날 사령운(謝靈雲) 및 당나라 이백(李白) 및 두보(杜甫)에게 많은 영향을 주었다.

171) 조식이 황초(黃初) 3년 입조(入朝)후, 봉지로 돌아가던 중 낙수(洛水)를 지날 때 낙신(洛神)의 이야기를 듣고 쓴 부(賦).

히 묘사된다.

> 흰 고개를 돌려 맑은 눈동자로 바라보며 붉은 입술을 열어 천천히 만남의 일을 말하니,
> 사람과 신의 길이 다르매 아름다운 나날에 함께 하지 못함을 원망하네.
> 비단 소매 들어 눈물을 가리나 눈물이 떨어져 옷깃을 적시니,
> 좋은 만남이 영원히 끊어질 것을 슬퍼하며 한번 가니 다른 곳에 있음을 서글퍼 하네.[172]

조식은 그의 시에서 낙신과 함께하는 시간의 흐름에 따른 이별의 슬픔, 애틋한 감정 등을 구체적인 표정과 동작을 묘사하며 서술하고 있다. 낙신에 대한 조식의 묘사는 마치 그가 낙신을 직접 보고 그녀의 슬픔을 공감한 듯 행위의 세부적 내용까지를 자세하게 기록하고 있다. 육조시대의 고개지(顧愷之, 344-406)[173]는 <낙신부도(洛神賦圖)>〔참고도판 3-21〕를 통해 조식의 시에서 생생하게 설명되고 있는 여신의 맑은 눈동자와 붉은 입술을 회화 작품을 통해 가감없이 전달하려고 노력했다. 이러한 재현의 노력은 회화가 실제 상황을 직접적으로 체험하는 것과 같은 효과를 줄 수 있을 것이라는 신념에서 비롯되었다. 화면에는 높이 나는 기러기가 아름다운 자태를 드러내고 물 위 연꽃이 드리운 곳에는 아름다운 낙신이 눈앞에 나타난다.[174] 물 위의 경쾌하고 아름다운 여신의 모습은 바람에 움직이는 옷고름에 의해 묘사되며, 눈동자는 정을 품은 채

---

172) 曹植,『曹子建集』,「洛神賦」,“紆素領 廻淸陽 動朱脣以徐言 陳交接之大綱, 恨人神之道殊 怨盛年之莫當, 抗羅袂以掩涕兮 淚流襟之浪浪, 悼良會之永絶兮 哀一逝而異鄕.”, 이종수,『이야기 그림 이야기: 옛 그림의 인문학적 독법』(파주:돌베개, 2010), 29.

173) 중국 동진(東晉)의 문인ㆍ화가. 자는 장강(長康). 육조(六朝)의 삼대가(三大家) 가운데 한 사람으로, 초상화와 인물을 잘 그렸으며, 대상이 지니고 있는 생명 또는 정신의 표현을 중시하였다.

174) 지순임,「고개지의 회화미학」,『한국미학예술학회』5(1995): 9.

차마 떠나지 못하는 여신의 감정을 잘 드러내고 있다.[175] 고개지가 그림에서 나타내고자 했던 이형사신(以形寫神)[176]의 태도는 회화가 보일 수 있는 기록의 재현 가능성과 함께 재현을 위해 요구되는 대상에 대한 화가의 회화적 묘사능력의 중요성을 시사하고 있다.

[참고도판3-21] 고개지, <낙신부도(洛神賦圖>중 부분, 연도미상, 비단에 채색, 27.1x572.8cm, 북경 고궁박물원

회화는 기록을 묘사하는 것뿐 아니라 기록을 지시할 수 있다. 고개지의 <낙신부도>는 화가의 뛰어난 대상 재현능력으로 인해 감상자가 단지 조식의 시를 읽는 것뿐 아니라 생생한 체험을 하는 것처럼 시각적으로 묘사하고 있다. 그러나 그의 회화 작품은 기록을 묘사(illustrating)하지만 지시(referencing)하지는 않는다. 감상자는 그림을 통해 낙신의 아름다움을 느낄 수는 있지만, 그림을 보고 낙신이 감상자 앞에 서서 실제로 눈물을 흘리고 있다고 생각하지는 않을 것이다. 회화 작품은 낙신의 실재성을 증명해낼 수 없는 것이다. 그에 반해 작품의 지시성은 상황을

175) 갈로, 위 책, 82-83.
176) 형상으로써 정신을 그리는 고개지의 회화 이론.

재현하는 것 뿐 아니라 상황을 증명하기도 한다. 본인의 작품은 창작자의 붓질을 통해 표현되는 주관적 감상과 함께 대상의 전사된 형식이나 사진 이미지를 통해 파악되는 기록의 지시적 성격을 작품에서 포괄한다. 대상 인쇄물 전체나 부분의 차용으로 인해 작품화면에 대상이 전사되거나 재인쇄됨으로써, 작품은 창작자의 주관적 붓질을 담는 것뿐 아니라 작품의 참조대상인 원래의 인쇄물이 존재했었다는 것을 증명할 수 있는 단서로서 기능하게 된다.

본인 작품은 관찰 대상 그 자체를 작품 화면에서 지시함으로써 작품 감상에 있어 감상자는 본인 작품 너머의 지시된 관찰대상을 바라보게 된다. 지시성은 어떠한 이미지를 보고 감상자들이 저마다 자신의 관점에서 다양한 생각이나 심상을 떠올리는 것이 아니라, 대상이 어떠한 사실에 근거하고 있는지를 인과적으로 추론해나가는 과정을 수반한다. 대상을 지시하고 있는 본인 작품 속 사진과 인쇄물의 전체 형식은 감상자로 하여금 작품이 참조하는 대상의 존재성을 부정할 수 없는 인과적 장치이다. 관찰 대상의 일부분이 작품 화면에 복제됨으로써 감상자는 자연스럽게 작품 너머의 원본 대상을 바라보게 된다.

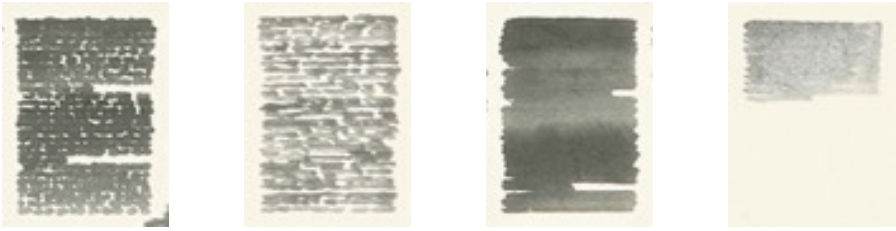
본인 작품의 지시성은 대상 형식의 재현과 사진 이미지의 차용을 통해 이루어진다. 첫 번째로 작품은 대상 전체의 형식을 화면에서 재현할 때 그 관찰대상으로서의 인쇄물을 화면 내에서 지시하게 된다. <예술 작품의 근원>〔작품도판25〕은 하이데거의 동명 논문인 「예술 작품의 근원」의 페이지들을 그린 작품이다. 하이데거의 논문은 본인으로 하여금 예술 작품, 특히 회화 작품은 어떠한 의미가 있는지를 생각해보게 한 저서이다. 해당 논문에서 하이데거는 대상의 묘사와 관찰, 그리고 감상자가 추론할 수 있는 작품의 네러티브(narrative)와 맥락(context)을 반 고흐를 비롯한 다양한 회화 작품을 통해 설명한다. 본인에게 있어 동양회

화란 대상을 관찰하고 그려내는 작품이며, 이는 하이데거의 예술 작품에 대한 정의와도 동일하다. 본인의 작품 시리즈 '예술 작품의 근원'을 통해 본인은 예술 작품의 의미와 역할에 대해 고찰하는 하이데거의 텍스트가 예술 작품의 작품화면에 다시 그려지는 것을 생각했다. 작품을 위해 참고하는 대상의 페이지 전체 형식을 작품에 차용함으로써 본인 작품은 차용하는 텍스트의 내용을 작품 화면에 그리게 된다. 다시 말해 작품은 참고로 하는 대상의 맥락을 화면에 반영하게 된다. 작품의 각 부분들〔작품도판26〕의 묘사는 해당 논문의 여러 페이지에서 보이는 인쇄물의 형식을 참조하여 그린 것이다. 각 페이지별로 텍스트의 배치와 여백의 구성이 모두 다른데, 그림은 이렇게 다른 문서의 형식을 그림에서 동일하게 담고 있다.

[작품도판25] <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162x132cm

[참고도판 3-22]「예술 작품의 근원」중

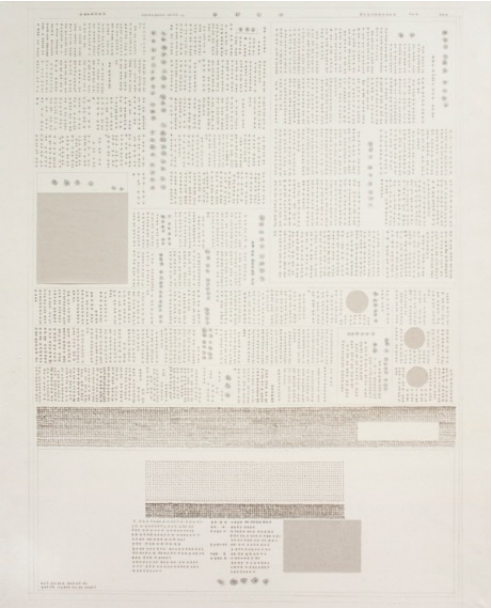
55페이지 81페이지 73페이지 103페이지



<예술 작품의 근원> 중 부분 <예술 작품의 근원> 중 부분 <예술 작품의 근원> 중 부분 <예술 작품의 근원> 중 부분

[작품도판26] <예술 작품의 근원>중 부분

<1989년 4월 22일(이 위기 어떻게 풀 것인가)>〔작품도판27〕의 경우는 신문을 재현하면서도 그 원본에서 보이는 사진 이미지는 차용하지 않은 경우의 사례이다. 작품은 원본 대상인 신문의 전체적인 형식을 화면에 담는다. 신문에서 보이는 제목과 글자의 배치를 화면에 동일하게 재현하여 감상자가 멀리서 볼 때 작품은 신문의 형식을 그대로 재현하고 있다는 것을 쉽게 알아볼 수 있도록 제작했다. 따라서 본인 작품은 하나의 확대된 신문 그 자체가 된다. 이러한 작품의 형식은 감상자로 하여금 마치 신문을 읽고 있는 듯한 경험을 하게 한다. 이렇듯 본인 작품은 대상 전체 형식의 재현을 통해 인쇄물로서의 대상을 지시하며 감상자는 작품에서 보이는 형식을 통해 작품이 지시하는 원본 인쇄물을 마치 경험하는 듯한 감상을 하게 된다.



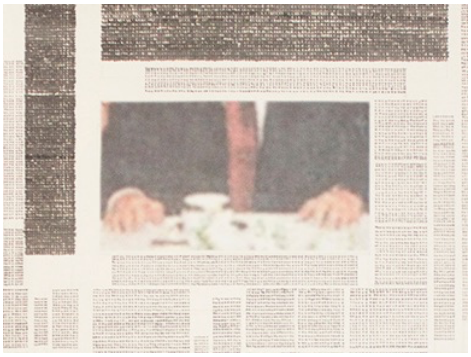
[작품도판27] <1989년 4월 22일(이 위기 어떻게 풀 것인가)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm

본인 작품이 지시성을 포함하는 두 번째의 방법은 사진의 차용이다. <1997년 11월 22일(IMF 구제금융 공식요청>〔작품도판28〕은 1997년 11월 22일자 조선일보 1면의 사진에서 부분을 임의로 선택하여 작품에 적용한 사례이다〔참고도판3-23, 24〕. 사진은 구제금융의 문제에 관해 당시의 대통령과 경제수석 등이 회의를 하는 장면인데, 본인 작품에서는 김영삼 전 대통령의 손과 넥타이 부분만을 선택 부착하여 당시 우리나라 경제상황의 심각성을 암시했다. 특정 일자의 신문에서 보이는 사진 이미지를 작품에 차용함으로써 작품은 그 참조대상인 신문을 지시하게 된다. 감상자는 본인 작품을 감상하며 대중매체를 통해 실제 보도되었던 대한민국의 구제금융 사건과 관련 이미지들, 그리고 이에 대한 개인적인 기억들을 작품을 통해 떠올리게 된다.

[참고도판 3-23] 1997년 11월 22일자 조선일보 1면의 사진

→

[참고도판 3-24] 부분사진 선택



[작품도판28] 작품 적용의 예시

본인 작품은 작품의 참조대상인 신문의 형식을 묘사하는 것 뿐 아니라 신문에서 보이는 사건들이 실재했다는 사실을 사진을 통해 지시한다. 사건을 묘사하여 그림에 그려지는 형상에 의해서가 아닌, 해당 사건에 대한 기사의 사진과 그 사건을 다루는 신문의 형식을 통해 감상자는 해당 사건에 대한 기억을 떠올리게 된다. 본인 작품은 창작자의 붓질을 통해 창작자 주관적인 생각과 감정이 그 표현양식에서 여과 없이 드러나는 회화 작품이지만, 또한 신문의 형식과 사진 이미지를 작품에 차용함으로서 특정 일자 신문에서 다루어졌던 특정 사건에 대한 내용과 맥락을 작품으로 통해 전달하는 특성을 갖는다고 할 수 있다.

## 2) 기억의 주관적 표현

대상 관찰을 통해 얻은 기억은 창작자의 사고과정을 통해 주관적인 표현으로 작품화면에 옮겨진다. 소식의 '흉중성죽'은 사물을 관찰하여 대상의 이치를 파악하는 것과 함께 그 사물에 대한 기억을 작가 자신의 것으로 체내화하여 표현하는 방법을 강조하고 있다.[177] 이는 소식에 있어 창작의 목적이 대나무 등과 같은 실제 사물을 닮게 그리는 것보다는, 자신이 생각하는 대나무를 그려내는 것에 방점이 있는 것이라고 볼 수 있다. 자신이 생각하는 대나무를 그려내는 것은 관찰대상으로서의 대나무의 형태, 특성 등을 고려하는 것뿐 아니라 창작자 자신의 관점에서 사물을 바라보고 느끼는 생각과 감정 등을 고려해야 하는 것이다. 게다가 사생의 방법이 아닌 기억을 그려내는 문인화 창작과정의 특성상[178] 기억을 표현해내는 과정에서 창작자는 자신의 가치관과 세계관을 통해 대

177) 강교희, 위 논문, 16.
178) 진조복, 위 책, 28.

상에 대한 기억을 화면에 옮기게 된다. 그러므로 우의론의 전제가 되는 '흉중성죽'의 창작태도에서는 그 창작의 과정에 있어 대상에 대한 창작자의 주관적 해석이 높은 비중으로 개입한다고 볼 수 있다. 이 장에서는 대상에 대한 주관적 해석이 개입되는 창작의 태도와 방법들을 하이데거의 회화론과 송대 곽희, 아그네스 마틴의 작품을 통해 소개하며 이를 본인 작품과 비교하며 살펴보도록 한다.

곽희(郭熙, 1023-1085)는 풍경을 그리는 데 있어 대상의 과학적인 관찰과 묘사를 통해 시적 정취를 그림에 나타내고자 했다. <수색평원도>〔참고도판3-25-1〕에서 시적인 이미지와 감정을 형상화하려고 했으며, 특히 사계절의 느낌과 변화하는 하루의 시간을 묘사하는 데 관심을 가졌다. 수색평원도는 광활한 강 유역을 배경으로 큰 나무를 전경에 배치한 전통적인 '평원법'을 보여준다〔참고도판3-25-2〕. 해당 작품은 관리였던 친구의 퇴임을 기념하여 그렸던 곽희의 후기작이다. 그림의 오른쪽 끝 부분은 전체 두루마리의 마지막 부분이 되는데, 여기에서 보이는 잎이 다 떨어진 나무와 짙은 안개는 황량한 가을 분위기를 조성한다. 그림의 왼쪽에 보이는 정자에 다가가고 있는 두 노인은 아마도 친구에게 작별인사를 하러 가는 것 같다〔참고도판 3-25-3〕.[179] 작품에서 느껴지는 정취는 대상 관찰과 묘사의 과학적인 태도만이 아니라 대상을 보고 느끼는 창작자의 감정적 개입이 있는 듯하다. 작품 화면의 구도, 여백으로부터 오는 공허함, 그림의 필치, 인물의 배치와 작품이 전달하는 이야기 등은 곽희가 자신의 감정을 다양한 회화 기법을 활용하여 의도적으로 작품에 적용했다고 보기에 충분하다.

179) "수색평원도", 작품 검색, 메트로폴리탄 미술관 홈페이지, 검색일 2021.08.06. https://www.metmuseum.org/ko/art/collection/search/39668

[참고도판3-25-1] 곽희, <수색평원도(樹色平遠圖)>, 11세기 후반, 비단에 먹, 34.9x104.8cm, 메트로폴리탄 미술관

[참고도판3-25-2] 곽희, <수색평원도> 중 부분

[참고도판3-25-3] 곽희, <수색평원도> 중 부분

곽희의 작품은 감상이 작품화면 내 뿐 아니라 화면을 벗어나는 영역에서도 이루어질 수 있는 가능성을 시사한다. 근대 이전의 미술작품 감상자들은 회화작품의 옆면, 뒷면, 작품이 어떻게 벽에 걸려있는지, 얼마나 무거운지의 작품 외적인 요소에 대해서는 비교적 주목하지 않았다. 그러나 현대 미술의 예술적 행위와 실천을 기준으로 보면 '형태'는 곧 '구성'과 함께 논의되어진다. 작품화면 내의 대상 형태는 우리로 하여금 그 대상이 어떤 이유에서 그려졌는지, 언제 그려졌는지, 누구에 의해 준비된 정물인지 등등 작품 창작과정의 환경적인 요소도 같이 생각하게 한다. 양식과 서명 안에 스스로 갇힌 오브제와는 상반되게, 현대 예술은 다른 구성들과 맺게 되는 능동적인 관계와 만남을 통해서만 형태를 이룬

다는 것을 보여준다.[180]

빈센트 반 고흐(Vincent van Gogh, 1853-1890)는 그가 파리에 머물던 시절에 신발을 묘사한 몇 개의 그림을 그렸다. 하이데거는 「예술 작품의 근원」에서 작품의 작품다움에 어떻게 형성되는지에 대한 과정을 설명하며 반 고흐의 작품에서 보이는 신발에 대한 그의 감상을 서술했다.

> 이 신발의 어두운 틈새에서는 농부의 고달픈 발걸음이 새겨져 있다. 신발의 질박한 무게 속에는 궂은 날도 가리지 않고 한결같이 밭고랑을 오고 간 신발 주인인 농촌아낙네의 강인함이 배어 있다. 신발 가죽에는 대지의 촉촉한 물기와 풍요로움이 묻어 있고 신발 바닥으로는 해 저문 들길의 고독함이 밀려온다. 대지의 소리 없는 외침은 익은 곡식의 선물을 전하고 겨울 들판의 황량한 휴경지 속에 일렁이는 대지의 알 수 없는 절규가 아롱져 있다. 이 신발에 스며 있는 것은 식량을 마련하기 위한 불평이 아닌 걱정이며, 고난을 극복한 뒤에 찾아오는 기쁨이며, 출산의 임박함에 따른 초조함이며, 죽음의 위협 앞에서의 떨림이다. 이 신발은 농촌 여인의 세계 속에 존속되어 있다.[181]

반 고흐 작품은 그림이 그려진 시기에 누구나 신을 수 있었던 평범한 신발을 화면에서 보여주고 있다. 하이데거는 이 신발을 '농촌아낙네'의 신발로 특정하고 있는데, 이에 대한 확실한 근거는 없으며 하이데거는 단지 신발 주인과 그녀의 평소 일상에 대해 상상하고 있다. 아무 근거 없는 하이데거의 농촌 여인에 대한 상상에도 불구하고 주목해야할 것은 이 신발이 실제 사물이 아닌 그림으로 그려진 신발이라는 점이다.

---

180) 니꼴라 부리오, 『관계의 미학』, 현지연 역(서울:미진사, 2011), 34.
181) M, 하이데거, 『예술 작품의 근원』, 오병남, 민형원 공역(서울:예전사, 1996), 51.

<신발>〔참고도판3-26〕에서 반 고흐는 빈 공간에 놓인 신발을 그려 감상자가 그림 속에 놓여져 있는 신발에 집중하게 하였다. 그에 반해 <신발>〔참고도판3-27〕은 특정장소에 놓여있는 신발을 그려냄으로써 신발이 놓여져 있는 장소, 신발의 주인, 그 주인의 일상 등을 감상자가 유추해 보게끔 설정했다. 후대에 이러한 요소들을 감안하여 이 신발이 비슷한 시기인 1888년 반 고흐가 그렸던 초상화의 모델이 신었던 신발임을 예측하기도 했다.[182] 이러한 예측과 상상은 모두 신발이 화가의 표현을 담은 그림으로서 감상자에게 보이기 때문이다. 화가의 표현이 없었다면 감상자의 이러한 유추와 상상의 통로는 사전에 차단되었을 것이다. 현실에서의 사물은 인과관계를 통해 그 사물에 관한 사실을 금방 파악할 수 있기 때문이다. 이와 같이 창작자의 표현은 대상에 대한 주관적인 해석을 가능하게 하는 통로로서의 기능을 한다.

[참고도판3-26] 반 고흐, <신발>, 1886, 캔버스에 유화, 38.1x45.3cm, 반 고흐 미술관

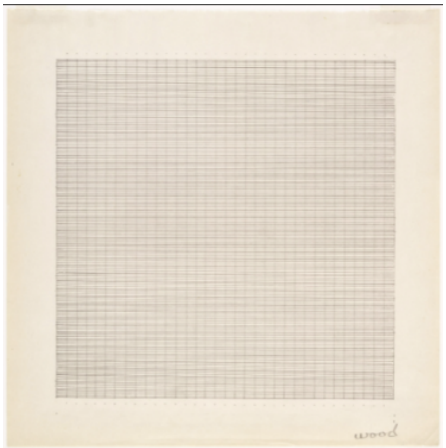
[참고도판3-27] 반 고흐, <신발>, 1888, 캔버스에 유화, 45.7x55.2cm, 메트로폴리탄 미술관

182) “구두”, 작품 검색, 메트로폴리탄 미술관 홈페이지, 검색일 2021.08.14. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436533

예술 작품은 개인의 주관적 경험을 다룬다. 개인의 주관적 경험은 각 개인이 살고 있는 사회와 문화를 통해 구축되어진 세계관·가치관과 연결되어 있다. 창작자가 작품의 대상을 선택하고 관찰하며 표현하는 모든 행위는 그 창작자가 살고 있는 세계 안에서 이루어지며 그로부터 영향을 받는다. 이러한 이유로 같은 세계에 살고 있는 감상자들은 창작자의 예술 언어를 이해하고 그에 대한 공감을 하기도 한다. 이와 같이 예술은 개별 경험들에 연관되는 주체성의 계기들을 서로 인접하게 한다. 이 접합에 의해 원자들의 만남이 하나의 세계를 구성하는데, 그 접합의 구성은 물론 역사적 맥락에 종속되는 것이다. 예술적 '사물'은 그 개체(하나의 형태나 하나의 세계를 구성하는 개체)로 검토되기 보다는, 연속되는 시간이나 공간에서 생산되는 하나의 사실이나 연속되는 사실들로서 고려된다. 틀은 확장되며 분리된 형태였던 예술 작품은 이제 무대 전체를 포괄할 수 있다. 그러므로 현대 미술의 형태는 작품의 물질적인 형태를 넘어 개체간의 관계를 연장시킨다. 작품에 있어 형태는 연결의 요소이자 응집의 원리인 경험으로 이어진다.[183] 마이클 프리드(Michael Fried)가 모더니즘 회화에 대해 언급한 것과 같이 "작품 가치의 판단은 경험에서 시작하여 경험으로 끝이 난다."[184] 이러한 감상자들의 경험은 창작자의 주관적 표현을 통해 이루어진다.

아그네스 마틴(Agnes Martin, 1912-2004)은 1963년부터 연필로 세밀한 선을 그리는 작업 방식을 발전시켰다. 처음에는 색연필로 1.8미터의 정방형 캔버스(canvas)에 그리드(grid)를 채워 넣던 그녀는 1964년경에는 흑연을 이용하여 화면 전체를 단색으로 채우는 작품을 제작했다〔참고도판3-28-1〕. 시각적 다채로움을 보여주는 이 작업에 마틴은 바

183) 니꼴라 부리오, 위 책, 32-34.
184) Michael Fried, Art and Objecthood: Essays and Reviews, (University of Chicago press, 1998), 18.



[참고도판3-28-1] 아그네스 마틴(Agnes Martin), <나무(The Tree)>, 1964, 종이에 잉크, 27.7x27.7cm, 뉴욕현대미술관

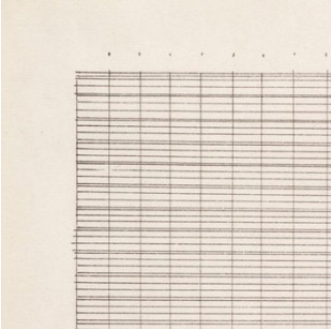
람 속의 잎(Leaf in the Wind), 우유 강(Milk River), 오렌지 숲(Orange Grove) 같이 자연을 연상시키는 제목을 붙였다. 그리드(grid)로 처리된 화면은 형용할 수 없는 빛을 내뿜는 듯 자연을 그린 것과 같은 효과를 주었다. 무한하게 뻗어나가는 그리드의 단위들은 형이상학적이고 초월적인 것을 연상시킨다.[185]

마틴의 회화 표면에서 발산되는 안개 같은 분위기는 다음과 같은 경험을 통해 느낄 수 있다. 첫 번째 경험은 이 작품을 가까운 거리에서 볼 때 관찰되는 물질적 특수성이다. 연필선이 캔버스에 그려지고 다시 젯소(gesso)로 어느 정도 가려지는데 이러한 희미한 선들의 흔적은 멀리서 봤을 때 대기 같은 빛의 감각이 발생한다. 더 멀리 물러나게 되면 이러한 세부가 보이는 대신 안개 같은 시각적 효과가 나타난다. 캔버스가 '대기와 같은 빛'이 되는 것은 작품을 가까이에서 물질적 대상으로 경험할 수 있는 상태에서만 느낄 수 있다. 이러한 의미에서 마틴의 작품은 구름, 하늘, 빛과 같은 특정한 어떤 것을 '묘사하는 것'과는 관련이 없는 대상을 바라보며 느끼는 자신의 주관적 감정을 화면에 표현한 것이라고 볼 수 있다.[186]

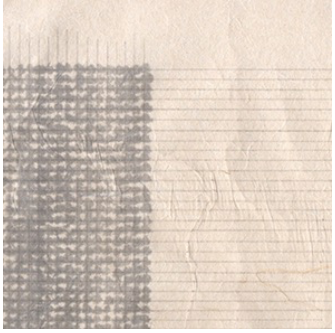
185) 뉴욕 현대미술관, "Agnes Martin", 작가 검색, 검색일 2021.07.24. https://www.moma.org/collection/works/3787

186) 할 포스터, 로잘린드 크라우스, 이브-알랭 브아, 벤자민 H.D. 부클로, 『1900년 이후의 미술사』, 배수희, 신정훈 공역(서울:세미콜론, 2016), 400.

본인 작품 <무제>〔작품도판29〕는 신문의 기사내용과 형식, 그리고 매체가 전달하는 사건의 기억에 대한 관찰을 바탕으로 본인이 느끼는 주관적인 생각과 감정을 연필과 먹을 사용하여 작품에 표현하고자 했다. 마틴의 표현처럼〔참고도판3-28-2〕 본인 작품의 연필선은 미색의 한지에 그려져 직선의 곧은 형태와 함께 고요한 느낌을 준다. 이렇게 그려진 연필선 위에는 먹 점이 그려지는데, 먹이 한지에 일정 정도로 번지게 함으로서 각각의 형태가 완성되는 먹 번짐의 시간성을 화면에 가미했다. 이로 인해 연필과 먹 점의 형태는 본인이 대상을 바라보며 느끼는 복합적인 감정을 느리고 고요한 느낌의 시각적 형태로 나타낸다.



[참고도판3-28-2] <나무>의 부분

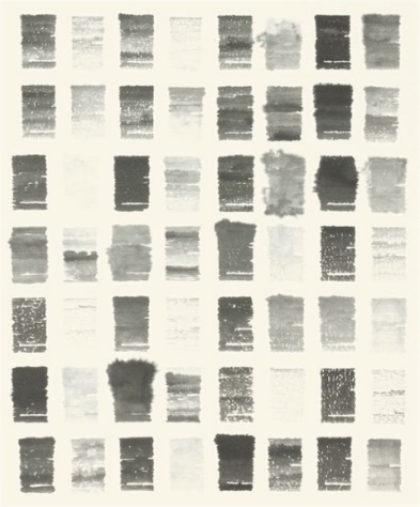


[작품도판29] <무제>의 부분

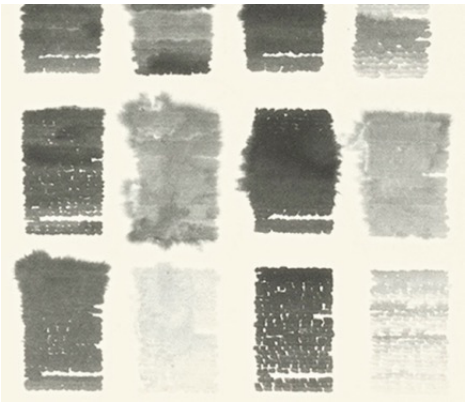
아그네스 마틴의 작품과 본인 작품의 비교

<예술 작품의 근원>〔작품도판30〕은 하이데거의 논문을 관찰대상으로 하여 본인이 주목한 예술 작품에 대한 설명이 담긴 페이지의 형태를 화면에 반복적으로 그려낸 작품이다. 작품 전체에서 보이는 같은 페이지 이미지의 반복적 표현은 본인이 해당 페이지의 글을 반복적으로 읽으며 관찰하고 이를 작품 화면에 매번 다른 형태로 화면에 그렸다는 창작의 행위를 암시한다. 관찰된 대상의 표현과정에서 본인은 자세하고 구체적인 텍스트의 형태가 화면에서 쉽게 읽혀질 수 있도록 그대로 옮기지 않

았다. 대신에 많은 수의 먹 점이 번져 보이게 표현하였는데, 이는 대상의 사실적 묘사보다 본인의 주관적인 관점이 각 붓질의 표현에서 더 보이게 하고자 했기 때문이다. 해당 텍스트를 읽으며 느끼는 본인의 시시각각의 감정들은 모두 붓질의 형태와 번짐, 농담의 차이에서 드러난다. 그러므로 작품에서 보이는 각 페이지, 텍스트를 나타내는 각 먹 점들은 모두 먹의 번짐과 농담의 정도가 다르게 표현되었다〔작품도판31〕.



[작품도판30] <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162x132cm



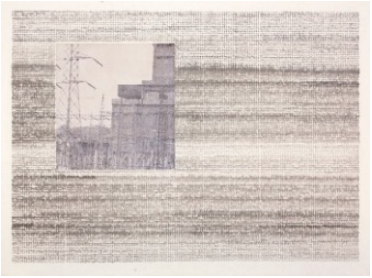
[작품도판31] <예술 작품의 근원>중 부분

본인의 작품 <1980년 6월 16일>〔작품 31〕에서는 무분별하게 세워진 건설계획이 취소되어 방치된 공업시설물들을 다룬다. 여기에서 작품 제작을 위해 참고된 신문은 1980년 6월 16일자 동아일보 1면의 자료이다〔참고도판3-29〕. 해당 일자의 신문은 1981년부터 91년까지 계획된 경제개발 5, 6차 계획에서 원래 계획했던 발전시설용량을 에너지 수요 감소로 인해 축소하고 유류사용 화력발전소의 신규건설을 중단하기로 하면서 방치되는 산업발전 시설물들에 대한 내용을 다룬다. 본인의 작품은 당시의 공장지대의 확장과 그 계획에 대한 축소와 관련된 기사의 사

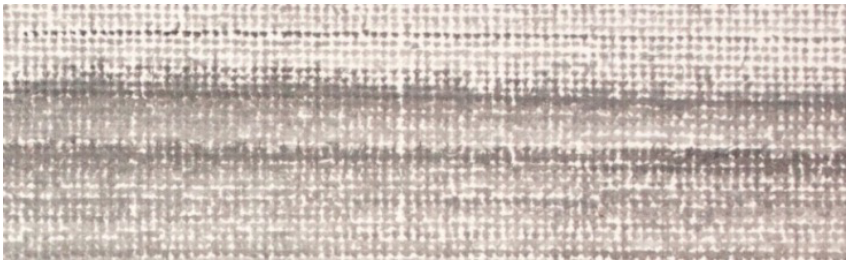
진 부분을 작품 화면에 배치시키고 공업위주의 계획 편성과 취소에 대한, 지금으로써는 지나간 과거의 사건들을 보며 느끼는 주관적인 해석을 반복된 점의 형태의 수묵으로 표현하였다. 이러한 축소계획들이 없었다면 산업개발과 그로인한 부작용을 관리하기가 한층 더 어려웠을 것이다. 모두 본인이 해당 사회문제에 대해 관심이 없었던 어린 시절의 일들이지만, 그로 인한 결과는 본인의 현재이기에 당시의 정책방향과 사회적 분위기에 대한 복합적인 감정이 든다. 작품의 부분〔작품도판32〕을 보면 각 먹 점은 모두 같게 그려지지 않았는데, 창작 중의 시간에 따라 그 형태와 먹의 번짐, 먹의 농도 등이 다르다. 작품은 본인이 창작과정 중에 해당 기사의 사진과 그 기사의 내용을 생각하며 느끼는 감정과 태도를 그림에 포함시킴으로써 관찰 대상에 대한 주관적인 해석을 작품의 주요한 주제로서 부각시킨 결과물이다.

東亞日報
發電시설계획 대폭縮小
火電 신규建設중단
공무원機密누설 嚴斷
首都圈人口 조정계획
與件변동따라 재조정
전국

[참고도판3-29] 1980년 6월 16일자 동아일보 1면 부분



[작품도판32] <1980년 6월 16일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm



[작품도판33] <1980년 6월 16일> 부분

본인 작품에서 보이는 과거 한국 사회의 발전과 개발은 모두 본인의 어린 시절 대중매체에서 다루어졌던 내용들로, 신문의 간접경험으로 형성된 기억에 관한다. 어린 시절의 본인에게는 우리 사회의 개발과 발전이 본인과 직접적으로 연관이 없다고 생각했으므로 당시의 대중매체에서 다루었던 관련 사건들을 자세히 보지는 않았다. 이러한 발전과 개발에 대한 기억은 현재 시점에서 작품을 창작하면서 떠올리는 기억이며, 그렇기 때문에 이 기억은 어린 시절 이후의 본인의 삶과도 많은 연관을 가진다. 사회의 개발과 발전으로 인해 본인이 누릴 수 있었던 물질적인 행복과 안정, 그리고 미래에 대한 희망 등과 함께, 또한 같은 이유로 무시하고 지나쳤던 발전 만능주의의 부작용, 경쟁 사회의 폐해, 일상에 대한 성찰의 부재 등은 모두 작품에서 보이는 기억을 형성하는 부분들이다. 작품에 있어 관찰대상의 주관적 표현은 과거의 사건이라는 표현 대상에 대한 창작자의 오랜 경험과 시간을 반영할 수 있다는 것에서 창작자의 자연성을 작품에 반영하는 창작의 방법론이라고 볼 수 있다.

### 3) 기록과 기억의 양립

이 장에서는 앞서 다루었던 우의의 창작론을 통해 기록과 기억의 서로 다른 두 개념이 한 작품 화면에서 어떻게 양립되어 나타나는가를 살펴본다. 본인 작품에서 보이는 기록과 기억은 주로 대중매체인 신문의 기록과 개인의 기억으로 설명될 수 있으며, 이는 각각 관찰대상의 객관성과 표현주체의 주관성으로 그 특성을 구분할 수 있다. 일반적인 회화 작품에서는 대상의 묘사에 치중하면 객관성이 강조되고 창작자의 표현에 무게를 두면 주관성이 강조된다. 이에 비해 본인 작품에서는 관찰과 표현에 있어 객관성과 주관성을 같은 비중으로 양립하게 하도록 하는데,

이는 우의의 창작론을 적용한 본인 회화 작품이 다른 작품들과 차별되는 지점이라 하겠다.

조선시대 후기 정선이 그린 인왕제색도〔참고도판3-31〕는 그 작품화면 안에서 창작자의 객관적 관찰의 기록과 주관적 기억의 표현을 함께 보여주고 있는 진경산수[187]의 좋은 예이다. 비온 뒤 개인 인왕산의 모습을 그린 정선의 작품에서 연운이 깃든 인왕산의 습윤한 분위기, 소나무가 우거진 산 중턱의 모습, 중묵을 사용하여 그린 바위의 단단한 질감 등은 정선이 관찰한 인왕산의 생생한 모습을 잘 보여주고 있다.[188] 작품의 이러한 시각적 표현은 작품의 관찰 대상이 정선이 관찰한 실제 사물에 근거를 두고 있다는 것을 명확히 증명하고 있다. 대상의 사실적 묘사를 위해 정선은 서양화법의 영향을 받아 대기원근법, 선원근법, 선투시도법 등을 통해 대상을 표현했다고 알려져 있다.[189] 또 한편으로 정선은 비가 내린 후에 인왕산〔참고도판3-30〕을 바라본 풍경을 그려냄으로써 정선 자신이 특정한 기후와 시점에 인왕산을 보고 느낀 산수의 인상을 화폭에 표현했다. 그림 속 바위의 질감을 매끄러운 붓질로 그려낸 표현과 주변 산자락을 표현하는 태점(苔點) 등은 천연스러운 붓놀림으로 묘사되었다.[190] 정선의 작품은 실제 인왕산의 풍경과 함께 정선 고유의 시선으로 바라본 인왕산의 모습을 그의 붓질로 표현했다는 점에서 관찰의 객관성과 표현의 주관성을 모두 지니고 있다고 하겠다. 이 두 개념은 모두 정선의 산수화를 구성하는 중요한 요소로서 작품 속에서 양립하고 있다.

---

187) 실경산수(眞景山水)는 우리나라의 자연경관과 명소를 소재로 그린 산수화이다.
188) 김원용, 안휘준, 『한국미술의 역사: 선사시대에서 조선시대까지』(서울:시공사, 2003), 494-495.
189) 손형우, 『겸재 정선 연구』(서울:대유학당, 2018), 253.
190) 유홍준, 『유홍준의 한국 미술사 강의 2』(서울:눌와, 2010-2013), 225.

(좌) [참고도판3-30] 인왕산, 출처: 서울관광재단, 검색일: 2022. 3. 14. (https://korean.visitseoul.net/nature/인왕산_/3840)
(우) [참고도판3-31] 정선, 인왕제색도(仁王霽色圖), 1751, 종이에 수묵, 138.2x79.2cm, 1751, 국립중앙박물관

대상의 관찰과 표현에 있어 폴 세잔(Paul Cezanne, 1839-1906)의 경우에는 '확고하고 견실한 입체'를 평면 회화작품에서 그려내고자 했다. 세잔은 고전 시대의 유럽 회화작품을 연구하거나 전통적 규범을 따라 이러한 균형과 견고함을 표현하려 하지 않았는데, 그에게 있어 이러한 전통적 표현의 답습은 자연과 대립된다고 생각했기 때문이다. 자연을 정확히 그리려면 대가의 그림을 볼 것이 아니라 자연 그 자체를 바라보아야 한다. 세잔은 계절에 따라 시시각각 변하는 자연에 대한 특정 순간의 인상에 따라 자신이 본 그대로의 형태와 색채를 그림에 표현함으로써 견고한 단순성과 완전한 균형을 동시에 이루려고 했다.[191] 또한 세잔은 명료함뿐만 아니라 화려하고 맑은 색채를 원했다〔참고도판3-32〕. 그의 네모 형태의 붓 터치들은 녹색, 갈색, 무채색의 계열로 거칠게 칠해져 나무, 땅, 산, 하늘을 표현한다〔참고도판3-33〕. 붓질들은 대상을 사실적으로 묘사하기 위해 섬세하게 정리되어 그려졌다기보다는 각각의 붓

191) E.H.곰브리치, 『서양미술사』, 최민 역(서울:열화당, 1993), 538-543.

터치들을 모두 보여주려고 늘어놓듯이 병렬되어졌다.[192] 그의 작품은 묘사되는 대상의 모습 뿐 아니라 대상을 표현하는데 활용되는 붓질 그 자체를 함께 그림에서 강조함으로써 작품에 있어 묘사와 표현의 비중을 균형있게 그려낸 사례라고 볼 수 있다. 세잔의 그림에서 보이는 대상을 묘사하고자 하는 그의 의지를 기록으로서, 작가 주관을 담고 있는 붓질을 강조하는 표현을 기억의 개념으로서 대입시킨다면, 세잔의 그림은 대상의 관찰과 표현에 있어 기록과 기억의 특성을 작품 화면에 양립시키고자 했던 좋은 작품 사례라고 할 수 있다.

[참고도판3-32] 세잔, 생트 빅투아르산(Mont Sainte-Victoire), 1902-1906, 종이에 연필, 수채화, 42.5x54cm, 뉴욕 현대미술관

[참고도판3-33] 세잔, 낙엽(Foliage), 1900-1904, 종이에 연필, 수채화, 45x56.5cm, 뉴욕현대미술관

작품에 있어 대상의 객관적 묘사와 주관적 표현의 양립은 대상을 그려내는 데 있어 작품에 대한 첫 인상이 창작자의 주관적 표현으로 인해 작품 내용과 맥락이 모두 바뀌어지는 창작전략의 가능성을 보여준다. 작

192) 전은선, 「현대 회화의 평면성에 대한 확장적 탐구: 그린버그와 들뢰즈의 이론을 중심으로」, (서울대학교 대학원 학위논문, 2019): 9-13.

가의 주관에 의해 재해석된 대상은 원래의 대상이 갖는 맥락과는 전혀 다른 이야기가 되기도 한다. 프랑스 화가 룩 투이만(Luc Tuymans)은 일상적인 풍경의 묘사를 통해 참혹한 과거의 기억을 떠올리는 회화 작품을 제작했다. 투이만의 <가스실>〔참고도판3-34〕은 언뜻 보면 별다른 묘사의 기술 없이 보이는 사물을 대강 그린 듯한 표현을 보여주는데, 작품에서는 주로 일상에서 흔히 보일 수 있는 지하실과 벽, 시설, 주방용품 등이 보인다. 전체적인 공간의 풍경은 마치 일반적인 집 내부 풍경과 같고, 색감도 따뜻한 느낌의 단색톤으로 그려졌다. 대상을 자세히 묘사하고자 하는 특별한 기법을 활용하지는 않았으며, 그러므로 감상자는 그림 자체에서 특별한 시각효과나 회화 기법의 양식을 찾아보기 힘들다. 그러나 이 단순한 형태의 그림은 그가 홀로코스트의 가스실 사진을 보고 그렸다는 사실로 인해 전체 작품 내용의 반전을 이룬다. 투이만이 특별할 것도 없는 회화기법을 사용하여 대충 그려낸 이 풍경의 출처는 유태인 학살이 자행된 가스실의 사진이다. 감상자가 작품의 묘사대상이 유태인들을 학살하기 위한 나치의 시설물 이라는 것을 인지한 다음부터 그림은 감상자가 아무 생각없이 작품의 시각적 효과와 구성을 즐기기는 힘든 불편한 감정을 불러일으키며 심지어 이 단조로운 공간 이미지를 통해 폐쇄공포증 까지도 느끼게 해주는 것 같다. 묘사대상의 출처와 맥락이 파악된 후에 감상자는 작품 화면속의 여러 이미지들을 다시 읽어낼 수밖에 없다. 가스실 천장의 구멍들과 벽의 얼룩들은 이제 감상자에게 낯설고 불쾌한 감정을 불러 일으키게 된

[참고도판3-34] 룩 투이만(Luc Tuyman), <가스실(gaskamer)>, 1986, 캔버스에 유화, 50x70cm, M.V. Belgium

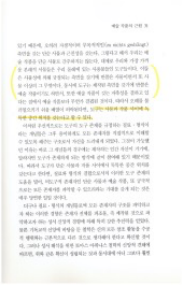
다. 감상자는 작품을 통해 전해오는 단순한 풍경에 대한 기억 너머의 기억을 떠올리며 작품이 보여주는 객관적인 맥락과 이에 대한 창작자의 주관적 표현이 작품 속에서 양립하고 있다는 것을 발견한다.

본인 작품에서 구체적 사물로서의 객관 대상인 기록은 추상적 사고로서의 주관 표현과 양립한다. 대중매체의 기록은 다수의 사람들이 공유하는 객관적인 정보에 관하며 이러한 요소가 작품에서 관찰될 때 감상자는 사전에 알고 있는 객관적인 사건에 대한 기록을 감상 과정에서 떠올린다. 반면에 개인의 기억은 창작자의 주관적인 사고과정을 통해 형성되는 기억으로서 감상자는 작품을 통해서만이 접할 수 있는 창작자의 기록에 대한 생각과 감정을 감상하게 된다.

본인 작품은 대상에서 보이는 기록과 이를 표현하는 창작자의 기억을 작품화면 내에서 양립하게 한다. <예술 작품의 근원>〔작품도판34〕에서 한지 위에 수묵으로 그려진 이미지는 하이데거의 논문 「예술 작품의 근원」〔참고도판3-35〕의 각 페이지가 전사되어 원 글의 텍스트 배열이 작품화면 위에 재현되는 형식을 취한다. 전사되어 옮겨진 텍스트의 이미지들은 본래 논문의 페이지에서는 인쇄된 정리되고 깔끔한 형태를 취하며 논문의 내용이 오류나 오해없이 정확히 전달되도록 되어 있다. 그러나 이러한 내용을 수묵기법으로 한지에 그려내면 창작자의 붓의 운용, 한지의 재료성, 먹의 번짐 효과 등으로 인해 그 형태가 회화적으로 변형된다. 텍스트는 번지고, 늘어지며, 왜곡된다. 따라서 한지에 그림으로 그려진 텍스트들은 본래의 논문처럼 감상자가 그 내용을 읽어나가는 것이 불가능하게 된다. 인쇄되어진 텍스트 형식을 통해 정보전달을 정확히 전달하는 형식은 그러므로 창작자가 그림을 그리는 행위를 통해 변형·해체되며 이를 통해 텍스트는 제2의 시각적 이미지의 형태로 변환된다.

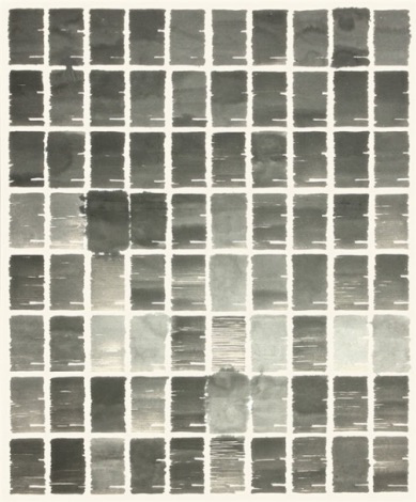
<1982년 1월 30일(정부기능 재검토)>〔작품도판35〕에서도 마찬가

지로 작품은 1982년 1월 30일자 신문〔참고도판3-36〕의 전체 형식을 시각적으로 전달하고 있다. 그러나 가까운 거리에서 작품을 보면 구체적인 기사의 내용은 창작자의 먹 점에 의해 가리워져(그려져) 있다. 감상자는 작품 제목과 전체의 형식을 통해 해당일자의 신문과 그가 전하는 기사내용 등을 따로 조사하여 파악할 수 있지만, 작품 감상을 통해서는 그 신문의 내용이 어떠한 방식으로 창작자에 의해 예술 작품 내에 쓰여졌는가를 관찰하게 된다. 바로 이 지점에서 객관적 기록과 주관적 표현은 작품 속에서 양립하게 된다. 이러한 방법으로 작품은 비로소 대상을 빌려 창작자의 생각을 전달할 수 있게 하는 우의의 방법으로 창작되어지고 감상될 수 있게 된다.

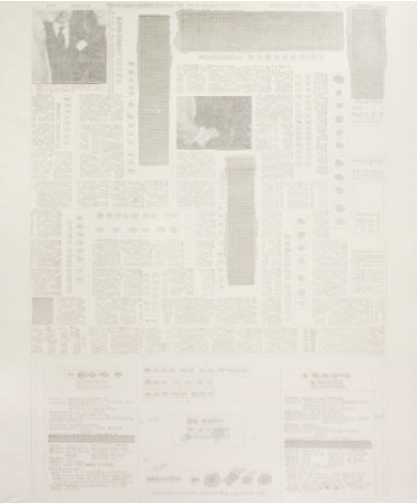


[참고도판3-35]「예술 작품의 근원」중 103페이지

[참고도판3-36]1982년 1월30일 매일 경제1면



[작품도판34] <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162x132cm



[작품도판35] <1982년 1월 30일(정부 기능 재검토)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm

기록과 기억을 작품 속에서 모두 반영하기 위해서는 창작에 있어 우의적인 접근이 요구된다. 기록에 있어서 사진 이미지 차용의 방법을 통해, 기억에 있어서는 창작자 주관 표현의 방식을 통해 서로 다른 두 요소는 모두 작품 화면에서 표현되며, 이렇게 표현된 기록과 기억은 그 화면 내에서 서로 다른 특성의 차이로 인해 양립하게 된다. 감상자는 이러한 작품을 감상하며 기록과 기억 모두를 작품을 통해 감상할 수 있다.

## 3. 기록과 기억의 회화적 재현

이 장에서는 본인의 작품에서 보이는 기록과 기억, 관찰대상과 창작자의 사고를 구체적으로 어떠한 방법으로 회화작품 화면에서 재현할 수 있는지에 대해 서술한다. 대상의 본질을 관찰하고 이를 평면 회화 매체를 활용하여 그 매체의 특성에 적합한 형태의 대상 이미지를 그려낸다는 것은 대상을 감상자에게 원래의 형태 그대로 전달하는 과정이 아니다. 본래 대상의 3차원적 형태는 평면의 회화작품에서 2차원의 형태로 변환되기 때문이다. 대상은 회화의 매체적 특성으로 인해 그 시각적 형태가 변형됨으로서 감상자에게 대상 그 자체와는 전혀 다른 형태로 보여지게 된다. 여기에서 서술되는 대상 형태의 변환은 창작자의 기억 속에 있는 형상의 변형뿐 아니라 매체적 특성에 의한 변형도 포함되는 것에 주목할 필요가 있다. 예를 들어 한지에 수묵으로 대상을 그려내면 붓이라는 도구에 의해 대상에서 보이는 예리한 선이나 면의 외곽을 그려내기 힘들다. 작품은 그 대신에 화가의 붓질을 통해 형성되는 먹의 번짐과 농담의 정도 등을 통해 창작자의 필획을 한지의 바탕 위에서 보여준다. 이러한 특성들은 인위적이 아닌 매체 그 자체의 자연적 특성에 의해 일어나는 물성으로, 동양 전통회화의 매체는 특유의 회화적 효과를 화면 위에서 스스로 만들어낸다. 창작자는 이러한 자연적 효과에 붓을 맡기며 자신이 표현하고자 하는 이미지와 함께 우연적으로 발생되는 매체적 효과를 창작 과정에서 받아들이게 된다.

본인이 작품에 나타내고자 하는 기록과 기억은 회화 작품의 매체성을 고려하여 작품 화면에 옮겨진다. 신문의 기록은 그 대상의 성격을 고려하여 회화 매체에 적용되며, 창작과 감상과정 등에서 경험되는 작품의 시간성은 평면의 화면 내에서 시각적 요소들을 통해 감상된다. 인쇄물로

서의 본래 대상의 평면성은 평평한 회화 매체의 평면성을 통해 그 특성이 유지된다. 이 장에서는 기록과 기억의 대상성, 시간성, 평면성이 회화매체에 어떻게 옮겨지는지에 대해 제시한다.

## 1) 대상성의 재현

대상의 대상다움, 즉 대상성은 창작자가 대상을 관찰하여 파악한 후 얻게 되는 이해와 공감을 기억의 형태로 변환한 것을 말한다. 시각적으로 관찰되어진 대상은 창작자의 내면을 거쳐 작품 화면에 그려지는데, 그러므로 이 대상은 시각적 형태 그대로를 작품에서 드러낸다고 하기 보다는 대상에 대한 창작자의 개념에서 비롯된, 대상을 닮았지만 다소 추상적인 형태로서 작품 화면에서 보여지게 된다. 그러므로 화면에서 보여지는 대상은 형태를 그대로 옮긴 이미지이기 보다는 형태에 기반을 한 창작자의 대상에 대한 개념이자 성격을 나타내는 그림이라고 할 수 있다.

소식은 문동이 그린 대나무를 언급하며 문동이 '가슴에 완전히 대나무를 품'은 '흉중성죽'의 단계를 성취했다고 표현했다. 소식에게 있어 문동은 먼저 자연에서 발견된 특정 대나무를 자세히 관찰했으며, 그런 다음 이 시각적으로 관찰된 사물을 개념화하여 그 대상에 대한 기억을 갖고 그림을 그린 것으로 보았는데, 여기에서 대상을 개념화하여 기억하는 과정을 '가슴에 완전히 대나무를 품'는 과정으로 보았다. 이 사고의 과정은 문동이 처음에는 특정한 대나무를 특정적인 시각적인 요소에 대한 관찰을 통해서 그 대상을 파악했지만, 결국은 그의 사고과정을 거쳐 개념화되어 그 개념이 기억되었기 때문에, 그에게 있어 이 기억 속의 대나무의 모습은 그가 처음에 관찰했던 특정적인 대나무의 시각적 형태와 동

일하다고 볼 수 없다. 특정 대나무를 관찰했을 때의 문동의 생각과 감정이 모두 그 기억 속에 깃들어 있는 것을 감안했을 때, 문동이 가슴 속에 품은 대나무는 특정 대나무이기 보다는 그에 의해 일반화된 대나무의 개념으로서 볼 수 있다. 일반적인 대나무를 생각함으로서 그의 기억 밖에 있는 실제의 대나무를 잊을 수 있었는데,[193] 여기에서 일반적인 대나무라는 것은 사물의 대상성, 곧 소식이 주장했던 상리(常理)로서 설명될 수 있다.

대상의 보편적 가치[194]는 체득으로 얻는 것이지 모방으로 그려낼 수 있는 것이 아니다. 외형상 화법의 모방은 가능하지만 작가의 뜻, 즉 사의는 모방할 수 없다. 작가 내면의 예술적 구상과 심수상응(心手相應)의 과정은 당사자만이 갖고 표현해낼 수 있는 고유의 사고과정이다. 보편적 가치는 그러므로 보편성이 아닌 개별성으로 귀결되며, 이는 예술의 생리라고 할 수 있다.[195]

본인의 작품은 주로 종이로 발간되는 신문을 대상으로 한다. 특정 방식의 디자인으로 인쇄되는 신문은 정보 전달을 최우선으로 하는 기능성이 있으며 독자의 독해를 효율적으로 하기 위한 방식으로 제작/인쇄된다. 작품의 관찰대상인 신문은 대개 일정한 형태를 갖추고 있으며, 신문이 전달하는 날짜와 사건 등에 의해 약간의 디자인적인 차이는 있지만

193) 양치의, 위 책, 65.

194) 지구상에서 인간이 사는 곳이라면 자연스럽게 수용되거나 통용될 수 있는 공통의 가치나 기준을 일컫는다. 주로 인간의 존엄, 자유, 평등, 인권존중 등이 이에 해당한다. 변영섭은 그의 저서에서 보편가치란 보편진리라 이를 만큼 지극한 가치를 가리키는 것으로, 문화적 존재로서 사람의 숭고함을 드러내는 것이라고 기술한다. 문화의 정점에 자리하는 보편가치란 동서고금, 남녀노소를 막론하고 누구든 언제든 그 경지를 누리는 사람에게 좋고 참되며 아름다운 가치를 뜻하며, 인간이 추구하는 궁극적 가치로서 인격의 완성을 의미하는 지성과 자유의 완성이며, 고요하고(寂靜) 담박(淡泊)하며 맑고 시원한(瀟灑) 상태에 드는 것이라고 언급하고 있다. 변영섭,「문인화, 그 이상과 보편성」, 서울:북성재, 2013.

195) 변영섭, 위 책, 67-68.

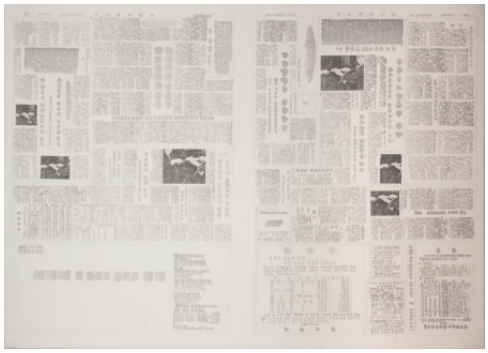
대개 일반적인 크기와 형식을 보인다. 위의 문동의 경우와 같이 본인이 작품 제작을 위해 신문을 관찰하는 과정에서 대상으로서의 신문은 본인에게 개념화되어 대상한 관찰했을 때와 관찰한 후의 시점까지 관찰된 대상에 대한 형태와 개념에 의해 촉발된 다양한 사고와 감정을 포괄하기 때문에, 본인에게 있어서 관찰 대상으로서의 신문은 일반적인 신문의 대상성으로서 작품에서 표현된다고 할 수 있다. 따라서 이 장에서는 특정 날짜나 사건을 다루는 신문보다는 일반적인 신문의 형식과 성격, 그리고 그로 인해 촉발되는 공감적인 사고를 포괄하는 대상성을 분석한다.

### (1) 대상 형식의 재현

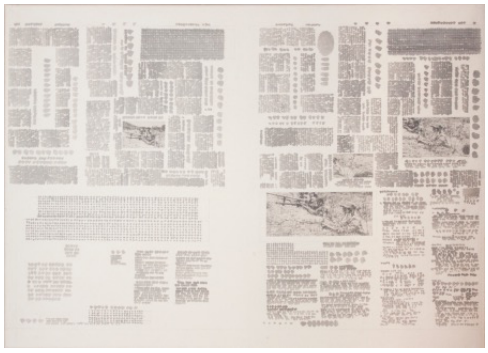
대상성을 재현하기 위해 본인의 작품은 대상에서 보이는 형식을 작품화면에 재현한다. 본인 작품의 관찰대상은 전체의 형태뿐 아니라 그 형식을 통해 읽혀지는 내용과 맥락이 존재하는 신문 인쇄물을 다룬다. 따라서 신문은 창작자가 파악할 수 있는 전체적인 형태뿐 아니라 그 표면의 세부적 형식까지 묘사가 되어야 이를 통해 감상자는 대상 표면의 텍스트로부터 얻어지는 내용과 맥락을 함께 감상할 수 있다. 이러한 대상 형식의 관찰은 대중매체를 다루는 본인 작품의 특성과도 연결된다.

신문을 참조대상으로 하는 본인 작품은 신문의 전체 형식을 작품에서 재현한다. <1982년 1월 30일>〔작품도판36〕과 <1983년 3월 30일>〔작품도판37〕의 경우 작품은 신문의 두 면을 작품의 한 화면에 재현하였다. 작품은 신문을 펼쳤을 때 보이는 2 페이지가 동일하게 작품의 왼쪽과 오른쪽 화면에서 보이게끔 구성되었다. 또한 작품 대상원본과 작품이 1:1의 크기 비율로 그려져 작품은 원본 신문과 동일한 크기로 제작되었다. 감상자는 작품을 감상하며 마치 자신 앞에 신문이 펼쳐져 있

는 듯한 경험을 하게 된다.



[작품도판36] <1982년 1월 30일>, 2022, 한지에 연필, 먹, 종이에 디지털 프린팅, 90.9x65.1cm

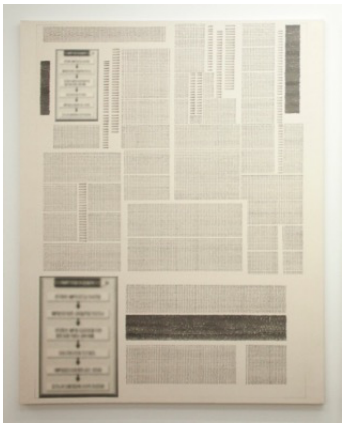


[작품도판37] <1983년 3월 30일>, 2022, 한지에 연필, 먹, 종이에 디지털 프린팅, 90.9x65.1cm

<1997년 11월 22일>〔작품도판38〕은 신문을 재현하는 데 있어 특정 페이지를 선택하여 한 화면에 그려내었다. 신문의 한 면은 그 형식상 정보의 전달을 목적으로 하는 사진과 기사글, 헤드라인 광고 등으로 구성된다. 보통 사진과 기사글은 영역으로 나누어 배치되며, 헤드라인은 주로 페이지의 윗부분, 그리고 광고는 아래 부분에 배치된다. 해당 작품

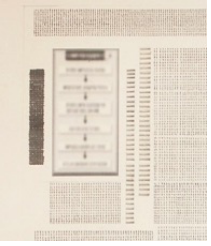
은 1997년 11월 22일 일자의 조선일보 2면〔참고도판3-37〕의 형식과 비교될 수 있는데, 작품은 관찰의 대상인 신문 한 면을 온전히 전체 화면에 담아내고 있다. 이 때 사진과 기사글〔참고도판37〕, 헤드라인〔참고도판38〕과 광고〔참고도판39〕 등의 신문의 세부적인 형식들은 작품 화면에서 같은 위치에 구성이 되어 회화에 있어 형식의 재현성을 강조하는 모습을 보이게 된다. 이와 같이 본인의 작품은 신문의 전체적인 형식을 그림에서 그대로 차용하고 있다. 이로 인해 감상자는 작품에서 보이는 시각적 효과에 대해서 뿐 아니라, 작품화면을 신문 한 면과 같이 파악하며 작품 감상을 하게 된다. 감상자는 작품화면이 신문의 구성과 동일하다는 것을 사전에 알 수 있기 때문에, 신문의 전체 형식이 그림에서 어떻게 변형되었는지에 대해서가 아닌, 정해진 형식 속에 각 붓질이 어떠한 형태로 그려졌는가에 집중하여 감상하게 된다. 또한 전시 공간에서 설치된 작품이 실제 신문의 형식을 그대로 담고 있다는 것을 인지할 수 있으므로, 먼 거리에서의 감상을 통해 확대되어진 신문 이미지에 대한 시각적인 체험에 집중할 수 있게 된다.

[참고도판3-37] 조선일보 1997년 11월 22일자 2면



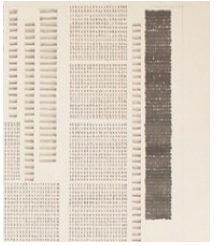
[작품도판38] <1997년 11월 22일>의 작품설치

[참고도판3-38] 1997년 11월 22일자 조선일보 2면의 부분



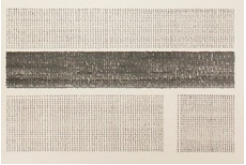
[작품도판39] <1997년 11월 22일> 부분

[참고도판3-39] 1997년 11월 22일자 조선일보 2면의 부분



[작품도판40] 1997년 11월 22일의 기사글 부분

[참고도판3-40] 1997년 11월 22일자 조선일보 2면의 부분



[작품도판41] <1997년 11월 22일> 부분

작품 세부를 보면 각 텍스트의 형태는 수묵의 붓질에 의해 회화적으로 변형되지만, 신문 전체의 형식은 작품에서 동일하게 반복된다. 이는 밑그림을 통한 전체 형식은 작품화면에 차용하되, 밑그림 위에 그려지는 먹 점의 번짐은 회화적인 재현을 하는 것으로 이해될 수 있다. 다음 장에서는 텍스트 세부 형식이 어떠한 방식으로 재현되는지를 살펴본다.

### (2) 텍스트 형식의 재현

회화 작품에 있어 텍스트, 텍스트 형식, 또는 텍스트의 이미지가 화면에서 재현된다는 것은 곧 회화가 감상자에게 있어 시각적 효과를 통한 미적 즐거움을 줄 뿐 아니라 그 시각 형태에 담긴 내용을 통해 특정 정보를 전달할 수 있는 하나의 정보전달 매체가 될 수 있다는 것을 의미한다. 일반적으로 볼 때, 텍스트는 그 내용의 인과관계를 통해 설명(說明, explanation)되고, 이미지는 그 시각적 효과를 통해 이해(理解, understanding)되는 특성을 갖는다.[196] 텍스트의 형식은 대개 그 문자의 특성상 정보가 설명되는 것을 위한 수단으로서 받아들여지며, 텍스트의 시각효과 - 글씨체, 형식 등의 구성적 요소는 텍스트의 사용 목적에서 부차적인 역할을 한다. 이미지의 경우에는 그 형태의 전체적인 시각효과를 통해 이미지가 전달하는 특정 시각 정보에 대해 이해하게 된다. 전통적으로 회화 작품은 이미지를 통해 감상자에게 작품이 전달하고자 하는 내용을 시각적으로 이해시킴으로서 작품이 보여주는 특정 상황이나 이야기에 대한 심상을 감상자와 공유해왔다. 미술 분야에서는 텍스트와 이미지의 형식을 구분하며 주로 화가가 그려내는 이미지의 형식으로서 많은 작품이 제작되었다. 반면에 현대미술에서는 텍스트의 형식도 예술작품의 표현요소로서 등장하는데, 작품에서 보이는 텍스트를 통해 화가들은 특정 정보를 감상자에게 '설명'하기도 한다. 작품에서 텍스트를 활용함으로써 예술가들은 자기 자신, 또는 감상자들이 처한 사회·정치적 환경에 대해 설명하기도 한다.[197] 이렇게 볼 때 텍스트를 사용하는 현

196) 김일지,「현대회화에서 텍스트와 이미지의 교차 양상에 관한 연구 : 연구자의 <이응> 연작을 중심으로』(홍익대학교 대학원 학위논문, 2020): 17-20.
197) 국립현대미술관, 『미니멀, 맥시멀: 미니멀 아트와 1990년대 미술』(서울:얼과알, 2002), 126.

대미술의 작품은 화가가 전달하고자 하는 내용을 감상자에게 '설명'하기도, '이해'시키기도 한다고 볼 수 있다.

한스하케(Hans Haacke)는 미술관에서의 작품전시를 위해 맨해튼(Manhattan)의 할렘(Harlem)과 로어 이스트 사이드(Lower East Side) 대부분을 차지하는 142개의 건물이 샤폴스키 가문(Shapolsky Family)에 의해 독점적으로 대거 매수되어 임대료가 상승되고 있는 사실에 주목했다. 뉴욕 맨해튼의 높은 집값으로 인해 하케의 작품은 뉴욕 시민들의 삶에 직접적으로 예민한 문제를 다루고 있었다. <샤폴스키 외, 맨해튼 부동산 보유현황, 실시간의 사회시스템, 1971년 5월 1일 현재>〔참고도판3-41〕은 샤폴스키 가문이 소유했던 건물들의 정면 사진과 함께 주소, 저당 상태, 소유자 인적사항 등이 자세히 기재되어 있다. 하케의 작품은 그 형식상 정보전달 자체에 가장 큰 목적을 두고 있는데,[198] 감상자는 미술관에서 전시되는 하케의 작품을 통해 피부로 느끼는 사회·경제적 불평등에 대한 문제의식과 함께 작품을 감상하게 된다. 작품에서 보이는 사회 문제는 관람을 끝내고 집으로 돌아가는 길에서 현재 벌어지고 있는 실제 상황이었던 것이다.

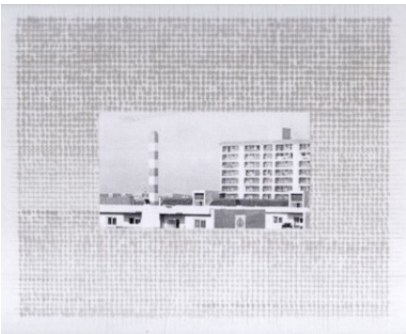
198) 김민영, 「한스 하케(Hans Haacke)의 미술제도 비판」(서울대학교 대학원 학위논문, 2007), 34-35.

[참고도판3-41]한스 하케(Hans Haacke), <샤폴스키 외, 맨해튼 부동산 보유현황, 실시간의 사회시스템, 1971년 5월 1일 현재(Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971)>, 1971, 가변크기, 사진, 종이, 뉴욕 휘트니 미술관.

하케와는 달리 본인 작품에서는 특정 사건을 텍스트로 전달하는 신문의 형식이 보이지만, 이 텍스트는 창작자의 주관적 표현으로 대체된다. 신문은 주로 정보전달의 기능을 갖고 있으며 독자들은 기사의 내용을 탐독하며 정보를 전달받는다. 사건의 내용을 텍스트의 형식으로 설명하는 작품 참조대상으로서의 신문은 본인 작품에서 창작자의 주관적 사고와 감정을 담는 먹 점으로 치환된다. 따라서 본인 작품에서 감상자는 신문의 구체적 사건의 내용을 전달받는 대신에, 신문 형식을 따라 그려진 창작자 붓질과 먹 점들을 보게 된다. 그러나 감상자는 또한 작품의 제목과 형식을 통해 그림에 그려진 신문이 지시하는 특정 사건의 내용을 알 수 있다. 그러므로 감상자는 본인 작품을 통해 사건 내용의 암시와

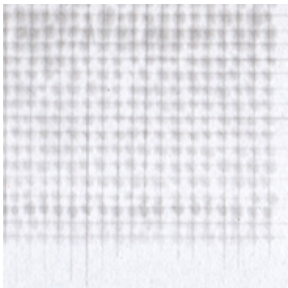
창작자의 심상을 작품 형식과 표현의 방식을 통해 모두 감상할 수 있게 된다.

본인작품 <무제>〔작품도판42〕와 <1986년 9월 10일>〔작품도판43〕은 신문에서 보이는 기사 글을 먹 점으로 재현한 사례이다. 신문은 대개 사진이 배치되고, 그에 따른 기사글로 전체 사건의 내용을 설명한다. 본인의 작품은 관찰 대상인 신문에서 보이는 사진과 기사의 형식을 재현하며, 본인의 기억을 표현하는 작품임을 강조하기 위해 사진과 먹 점 두 요소에서 흐릿한 느낌을 강조하여 표현한다. 이는 시간이 지날수록 차차 흐릿해지는 기억의 특성을 시각화한 것이다. 사진은 그 이미지의 형태 그대로 작품에 재현되는데, 원본의 사진과 비교해서 본인은 그 부분만을 임의로 선택하여 작품에 적용하고 이를 흐리게 보정처리 하여 기억을 나타내는 듯한 이미지 효과를 작품에 적용했다. 먹 점으로 표현된 기사 글은 그 기사의 텍스트를 읽어낼 수는 없지만 그 텍스트를 읽어낸 창작자의 심리가 작품에 반영되어 있다〔작품도판44, 45〕. 따라서 작품의 먹 점들은 정확한 정보전달 보다는 창작자의 감정을 나타내는 회화적 표현이라고 볼 수 있다.

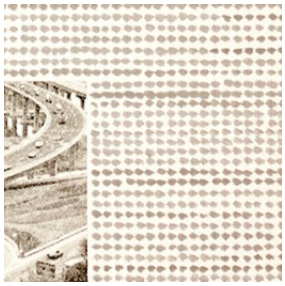


[작품도판42] <무제>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x40cm

[작품도판43] <1986년 9월 10일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm



[작품도판44] <무제> 부분



[작품도판45] <1986년 9월 10일> 부분

<1989년 5월 27일(조자양 연금 곧 처벌)>〔작품도판46〕은 신문의 형식을 화면에 동일하게 재현하지만 사진 이미지를 제외한 텍스트만이 작품에서 재현된 사례이다. 사진은 회색의 단색으로 처리되어 원본 신문에 있었던 사진의 이미지는 볼 수 없지만 사진 이미지가 있었던 신문 전체의 구성에 대해서는 파악할 수 있다. 이러한 생략의 방법으로 작품은 감상자로 하여금 텍스트의 재현을 집중하여 감상하게끔 한다.

[작품도판46]<1989년 5월 27일(조자양 연금 곧 처벌)>, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 162.3x130cm, 2022

본인 작품에서 텍스트는 짧은 선, 또는 점의 형태로 그려진다. 원본 대상에서 보이는 텍스트는 내용 전달을 위한 기호로서 사용된 반면, 본인 작품에서는 해당 텍스트의 형태를 추상적인 붓질로 재현한 모습을 보인다. 따라서 본인 작품은 텍스트가 아닌 텍스트의 재현으로 구성된다. 감상자는 문자 기호를 통해 특정 정보를 전달받는 것이 아닌, 창작자가 원본 텍스트를 보고 재현하려 했던 창작의 행위와 결과물을 감상하게 된다.

### (3) 대상 맥락의 재현

작품에 있어 맥락(脈絡, context)[199]이란 사물이 이어져 있는 연관성을 말한다. 관찰 대상의 맥락은 시간, 공간, 인과성에 의해 결정되어

199) 사물이 서로 이어져 있는 관계나 연관, 이희승, 위 책, 834.

지는데, 보통 사회·문화적으로 결정되는 특정 사물 또는 사건에 대한 다른 사물 또는 사건과의 연관성을 가리킨다. 이러한 맥락을 통해 인간은 특정 사물이나 사건을 그 사회 속 환경과 역사와 함께 이해하고, 이러한 이해를 거쳐 때로는 공감(共感)이 일어나기도 한다. 이러한 공감은 서로 간에 공유하는 공통의 감각이며 감정이라고 할 수 있다.[200] 개별적인 경험을 일반적인 경험에 이르도록 이끌어주는 판단의 출발이 곧 공감으로서의 공통감각인데,[201] 이러한 공감은 맥락 속에서 이루어지는 특성을 갖고 있다. 사회를 살아가는 대부분의 사람들은 공동체 안에서 공동체적 감각을 지니며 살고 있다. 공적인 영역이란 소통이 가능한, 열린 공간이다. 미는 공적 영역인 사회 안에 있을 때에만 우리의 관심을 끈다. 사람들은 다른 사람들과 함께 만족을 느낄 수 없는 상황이나 대상에 대하여 만족하지 못한다. 공동체의 구성원으로 공유하는 공통감은 자기를 넘어서 사회적으로 전달되는 실천 덕목으로서 미적 이성의 근거이다.[202]

작품에 있어 맥락의 성립은 작품 화면을 통해 감상자가 관찰할 수 있는 시각적, 개념적 요소들의 내용이 그 감상자가 살고 있는 사회·문화와 관련되어질 때 가능하다. 창작자와 감상자가 공유하고 있는 공통의 생각, 감정, 느낌 등은 모두 함께 살고 있는 사회 속에서 공유하고 있는 것으로서, 반대로 이를 벗어나는 개념은 서로에게 공유될 수 없다. 바르트는 가장 사적인 그의 어머니 사진을 통해 누구에게나 보편적으로 공감될 수 있는 어머니에 대한 시선과 감정을 설명한다.

---

200) 이광명, 이광명,「한국미와 미적 이성의 문제 - 관조와 무심, 공감과 소통을 중심으로」,『미학』80(2014): 17.
201) 이광명, 위 논문, 3.
202) 이광명, 위 논문, 19.

> 나는 혼자서 얼마 전에 돌아가신 어머니의 아파트에서 어머니의 사진을 한 장 바라보면서 어머니와 함께 세월을 환원시켜 기억을 하여 사랑하던 얼굴을 찾다가 나의 어머니의 얼굴을 찾을 수가 있었다. ... 나는 한 소녀의 얼굴을 자세히 살펴보았다. 그리고 마침내 어머니의 모습을 되찾을 수가 있었다. 밝은 얼굴. 순진한 손, 드러내 보이거나 감추는 거 없이 얌전하게 자리 잡고 있는 장소...중략... 능청스럽게 교태를 보이는 애 어른 같은 소녀와는 다른 얼굴 표정, 그 모든 것이 더할 나위 없이 '순수한' 모습을 이루고 있었다.[203]

바르트가 발견한 한 장의 사진은 그동안 그가 경험해보지 않았던 어머니의 과거 모습이다. 사진은 하나의 지시대상을 만들고 메시지를 전달한다. 사진 화면에서 보이는 시간의 흔적, 광선과 색채, 포즈, 분위기 등은 어두운 심연의 감정을 환한 빛으로 이끌어낸다. 사진은 대상에 대한 기록뿐 아니라, 이미지 속의 많은 미적 지시성과 함께 나타난다. 사진을 마주친 순간 의도되지 않게 생성되는 주관적 상상에 의해 기억 이전의 순수한 심상이 떠오르게 된다.[204] 바르트의 사진에 대한 감상은 어머니와의 관계를 기반으로 한다. 누군지 모를 사진 속 처음 본 소녀의 모습에서 이미 세상을 떠난 어머니의 얼굴, 그녀와 자신의 관계, 그녀와 함께 보냈고 보내지 않았던 시간의 기억들이 한꺼번에 밀려오면서 바르트는 사진을 통해 말로 표현할 수 없는 찌르는 듯한 찰나의 느낌(punctum)을 받는다. 이러한 느낌은 사진의 시각효과에 대한 반응만으로써는 설명될 수 없는 사진화면 밖의 시간과 경험, 관계, 기억 등을 포괄하는 맥락의 바탕 위에서 가능한 이미지의 직관적 관찰이다.

신하순은 <무위사>〔참고도판3-42〕에서 작가의 소소한 일상을 일기

---

203) 롤랑바르트, 위 책, 68-69.
204) 이호영, 위 논문, 54.

와 같이 자유롭게 기록하는 형식으로 그려냈다. 작품은 신하순이 2004년 강진 무위사를 여행하였을 때 그 곳에서 경험한 아침의 신선한 느낌을 '무엇을 하지 않는다'는 무위사의 의미와 함께 전하고 있다.[205] 작품은 무위사의 옛 건물과 주변의 환경, 그리고 가족의 모습을 담박한 모습으로 보여준다. 인물이나 풍경이 그려진 형태는 요약적인데, 차분하게 그린 방식이나 기법 등은 당시 창작자가 가족과 함께 있었던 조용한 분위기를 잘 느끼게 해주어 감상자로 하여금 이러한 경험에 동참하고 있는 듯한 느낌을 전한다. 작품에서 '무엇을 하지 않는' 태도를 가리키는 '무위사'의 건물명이 전체의 분위기를 잘 설명하며 주변의 풍경을 담담하게 받아들이는 창작자의 성격과 개성을 그림의 기법과 표현을 통해 잘 드러내고 있다. 신하순의 작품은 그림을 그린 기법의 방식과 그림 속 환경의 묘사 방식을 통해 작품의 전체적인 맥락을 잘 드러내는 작품의 사례로 볼 수 있다.

[참고도판3-42] 신하순, <무위사>, 145x206.8cm, 종이에 수묵담채, 2004, 국립현대미술관 소장

205) "무위사", 작품 검색, 국립현대미술관 홈페이지, 검색일 2021.09.06. http://www.mmca.go.kr/collections/collectionsDetail.do?&wrkMngNo=KO-07048

본인 작품은 본인의 과거 경험에 대한 기억을 작품에서 표현한다. 본인의 개인전 《19oo년 oo월 oo일》의 평론에서 고홍규는 신문을 참조하는 본인의 작품들에 대하여 다음과 같이 언급했다.

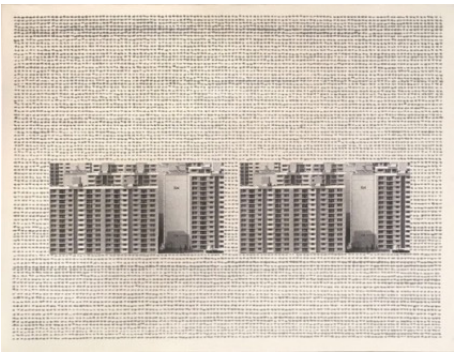
> 1970년대부터 90년대까지 우리 사회는 격변의 시기를 거쳤다. 정치적으로는 많은 희생과 치열한 투쟁으로 높은 수준의 민주사회를 이루었고, 경제적으로는 급속한 경제 성장으로 선진국의 반열에 오르기도 하였다. 사회·문화적으로는 경제적 풍족함을 바탕으로 다양한 문화 활동이 가능하게 되면서 각계각층에서 그 이전과는 다른 새로운 문화 현상이 출현하기도 하였다. 하지만 민주적 사회의 토대는 불안하였고, 경제적 풍요로움에 잠시 취한 사이 급작스러운 경제 위기를 맞기도 하였다. 또한 새로운 문화의 폭발은 기성세대와 신세대 간의 세대 갈등을 야기하기도 하였는데, 1970년대부터 90년대는 이렇게 극과 극이 공존하는 시기였다.[206]

본인이 기억하는 한국 사회의 여러 사건들은 다수의 사람들이 공통적으로 갖는 과거에 대한 기억이자 본인 어린 시절에 겪었던 개인으로서의 일상에 대한 기억이다. 사회의 급속한 경제성장은 경제적 풍족함을 가져다 주었지만 사회적 안정에 준비되지 않은 개인들은 희생을 감수해야 하기도 했다. 대중매체의 광고에 자주 나왔던 중산층의 이상은 여러 가정에서 추구되었다. 개발도상국의 젊은 부모들은 겉으로 보이는 중산층의 모습을 유지하기 위해 밖으로는 힘들다는 직장에서 일하며 스트레스를 받으면서도 자식에게는 가장으로서의 근엄한 모습을 잃지 않고자 했다. 평일에는 새벽까지 회사 상사와 술을 마시다 주말 이른 오전에는 가족과 함께 서울대공원에 가야했다. 대중매체를 통해 접하는 사회적 사건·사고들은 어린 본인에게는 어른들의 세계였다. 이러한 어린 시절을

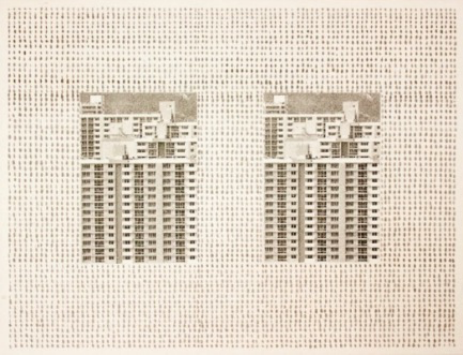
206) 고홍규, 위 도록, 2.

보낸 본인은 이제는 이전과는 다른 성인의 관점으로 과거의 사건·사고들을 돌아보며 이질적인 느낌을 갖는다. 어쩌면 이러한 서로 다른 시간의 두 관점은 본인 작품에서도 양립하고 있을 것이다.

<1997년 1월 24일>〔작품도판47〕과 <1997년 1월 24일>〔작품도판48〕은 본인이 1997년경 서울에 거주할 때 이루어졌던 주거단지의 개발과 재개발로 인해 수많은 아파트들이 건설되는 시점이었다. '급속한 경제 성장'으로 당시의 한국 사회는 사회 전반적인 면에서 산업과 건설 분야가 빠른 속도로 발전하는 상황이었지만, 같은 해 있었던 IMF(국제통화기금)의 구제요청으로 인해 사회·경제적으로 큰 위기를 겪은 시기이기도 하다. 본인은 당시 사회의 변화에 대해서는 큰 관심은 없었으나 시간이 흘러 과거의 사건이 되어버린 현재 바라보는 당시의 사진에 대해서는 복합적인 감정이 생긴다. 무분별한 건설과 개발, 주거문화의 획일화 현상으로 인해 본인과 본인이 살고 있는 사회와 공동체, 그리고 가족의 관계에는 많은 변화가 있었다. 집단적 만이 아니라 개인적으로도 많은 변화가 있었던 당시의 상황은 이미 지나가버린 과거일 뿐 아니라 앞으로도 반복될 수 있는 변화이며 또한 본인이 현재 겪고 있는 변화이기 때문에 당시의 이미지는 그냥 지나칠 수 없는 과거의 잔상으로 남았다.



[작품도판47] <1997년 1월 24일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm



[작품도판48] <1997년 1월 24일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm

본인 작품에서 그려지는 대상은 본인 어린 시절의 기억에 관한다. 이러한 과거의 기억은 가장 사적인 본인의 경험을 담고 있으며, 또한 많은 사람들이 공유했던 당시 사회의 단면을 반영한다. 빠른 속도의 산업 개발로 인한 사회 발전과 그에 따른 부작용 등은 분명 어린 시절 본인이 인식하지 못하고 있었을 때에도 꾸준히 진행되었을 것이고, 이는 본인이 살고 있는 현대 사회의 모습을 구성하는 중요한 요인이 되었을 것이다. 따라서 작품은 과거의 이미지를 담고 있지만 현재에 대한 본인의 이야기이기도 하다. 비록 작품에서는 과거의 사진 이미지가 차용되었을지라도, 이를 바라보며 그려낸 사진 주변의 붓질은 본인이 과거를 회상하며 그려낸 현재의 창작과 성찰 행위의 흔적이다. 본인의 과거와 현재, 개인과 사회의 이야기를 담아내는 작품 속 대상의 대상성은 그러므로 본인과 관련되는 대상의 배경과 맥락을 작품을 통해 재현하고 있다고 할 수 있다.

## 2) 시간성의 재현

본인 작품은 관찰 대상의 매체적 특성과 회화의 재료·질료적 특성

으로 인해 시간성을 갖는다. 작품의 관찰 대상으로서의 대중매체는 과거의 기록을 담는다. 회화 매체는 창작자가 작품 제작을 위해 창작의 행위를 했었던 시간을 작품 화면에 담는다. 이러한 작품에서의 시간성은 관찰과 창작의 과정을 거치며 작품화면 내부와 외부에서 경과되는 시간성이 모두 종합되어 작품을 완성하게 한다. 따라서 본인 작품은 관찰의 대상과 창작자가 만들어내는 시간성의 경험까지를 작품 전체 내용에 포괄한다고 볼 수 있다.

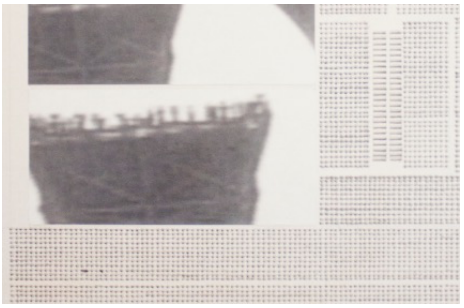
이 장에서는 본인 작품에서 보이는 대상과 창작과정의 시간성을 살펴본다. 대상의 시간성은 관찰 대상이 전하고 있는 사건 당시의 시간성으로서, 예를 들어 본인의 작품 <개발> 시리즈에서 보이는 신문 기사 사진이 촬영된 당시의 시간성에 관한다. 작품 창작 과정에서의 시간성은 창작자로서의 본인이 작품을 제작하는 과정에서 보내는 시간에 관한다.

### (1) 관찰대상의 시간

작품에서의 첫 번째 시간성은 대상에서 보이는 시간성에 관한다. 본인이 관찰 대상으로 주로 선택하는 신문 인쇄물은 주로 특정 일자의 사건을 기록하는 형식을 보인다. 따라서 본인 작품에서 보이는 대상의 모습은 항상 과거를 지시한다. 특히 대상은 특정 날짜의 특정 사건을 구체적으로 지시하기 때문에 감상자는 작품을 통해 대상을 감상하는 것에 있어 구체적인 시점의 시간성을 경험하게 된다. 관찰 대상이 과거의 어느 한 시점을 지시하고 있는 본인 작품의 특징은 타 창작자들의 작품들에서 선택되는 대상의 성격과 차별화가 되는 지점이라고 할 수 있다. 본인의 작품 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>〔작품도판49〕와 <1994년

10월 21일(출근길 날벼락)>〔작품도판50〕은 1994년 10월 21일자의 경향신문에서 보도되었던 성수대교 붕괴사건을 다룬다. 신문은 당시의 사건에 대한 내용을 자세히 다루고 있는데, 사건에 대한 충격은 신문 기사글의 각 영역에서 세부적으로 작성되어진 내용뿐 아니라 헤드라인과 사진, 전체 신문의 형식에서도 잘 드러나고 있다. 헤드라인은 이례적으로 지면의 많은 부분을 차지하고 있으며, 사진 또한 같은 대상을 여러 각도에서 촬영하며 사건의 긴장감을 고조시키고 있다. 이렇게 당시의 충격적인 사건의 느낌을 잘 전달해주는 신문의 형식은 다른 일자의 신문에서는 앞으로도 반복되지 않을 유일한 형식이다. 다시 말해, 과거의 사건은 오직 이 신문의 형식으로서 설명될 수 있다. 이 신문의 형식을 재현하는 본인의 작품은 그러므로 대상의 시간성을 정확히 반영하고 있으며, 작품은 당시의 사건에 대한 기록을 증명할 수 있는 하나의 증거물로서의 역할도 하게 된다.

[작품도판49] <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)> 부분



[작품도판50] <1994년 10월 21일(출근길 날벼락)> 부분

작품의 시간성은 대상의 일부를 참조하는 것만으로도 그 성격이 명확하게 작품에 반영될 수 있다. <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>

〔작품도판51-53〕은 작품의 참조대상인 신문 전체의 형식을 작품화면에 옮기고 있지는 않지만, 화면 중간에 보이는 기사 사진의 일부가 작품에 포함됨으로써 여전히 참조대상의 시간성을 작품에서 강하게 드러내고 있다. 작품에서 차용된 사진 이미지는 성수대교 사건을 다루는 기사 사진의 작은 일부분만을 선택하여 작품에 적용한 사례이다. 비록 사진의 작은 부분이 선택되었더라도 이 사진 이미지는 당시의 사건을 담고 있는 사진의 설명적인 기능을 통해 기록의 시간성을 충분히 담고 있다. 관찰대상인 신문의 작은 한 조각이라도 작품에 차용되면 감상자는 이 출처에 의해 과거 사건에 대한 기억을 작품과 연결시키지 않을 수 없게 되기 때문이다. 이렇듯 사진 이미지의 차용은 부분적으로든, 전체적으로든 과거 특정 사건에 대한 시간성을 작품에서 강하게 반영하는 작품의 요소이다.

[작품도판51] <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 종이에 디지털 프린팅, 35x35cm

[작품도판52] <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 종이에 디지털 프린팅, 35x35cm

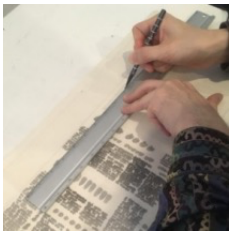
[작품도판53] <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 종이에 디지털 프린팅, 35x35cm

### (2) 창작의 시간

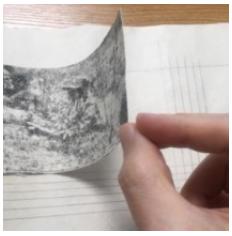
작품에서의 두 번째 시간성은 작품을 창작할 때 창작자가 경험하는 시간에 관한다. 본인의 작품에서 연필 밑그림과 먹점 등의 시각적 요소는 작품 창작의 과정에서 보낸 시간을 암시한다. 특히 연필선의 밑그림 위에 그려진 먹점들은 각기 그 형태와 번짐의 정도가 달라 감상자로 하여금 창작자가 각 점을 그리는 행위에 얼마나의 시간을 보냈는지에 대해 반추하게 한다. 이러한 시간성은 창작자가 그 창작의 시간에 어떠한 사고와 행위를 하며 각 붓질을 행하고 있었는지를 생각하게 한다.

충분한 시간을 필요로 하는 작품 창작의 과정들은 완성된 작품을 통해 자연스럽게 드러난다. 감상자는 작품화면, 밑그림, 인쇄된 사진, 그리고 창작자의 붓질을 보며 작품 이전의 창작자가 지나왔던 창작의 시간을 감상할 수 있다〔참고도판3-43〕. 창작자는 먼저 작품화면을 준비하기 위해 나무틀에 종이를 부착하여 습하게 한 후 잡아당겨 부착한다. 그리고 신문의 형식을 따라 연필로 밑그림을 그린다. 밑그림이 완성된 후 그려진 선에 따라 인쇄된 사진을 부착한다. 밑그림과 사진이 준비되면 밑그림을 따라 먹 점을 그려나가게 된다.

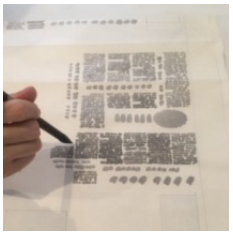
1. 작품화면의 준비시간



2. 밑그림을 그리는 시간



3. 사진을 부착하는 시간



4. 먹 점을 그리는 시간

[참고도판3-43] 작품 제작의 시간 분류

### 3) 평면성의 재현

일상에서 벌어지는 일이나 현상들의 형상을 생각 속에 담고 있는 것을 기억이라고 할 때, 이 기억은 우리가 살고 있는 3차원의 세계 속에서 시간, 공간, 인과성으로 규정되는 입체적 현상들에 대한 사고의 과정에 관한 우리의 경험들이라고 할 수 있다. 인간의 감각을 통해 인식되는 모든 것들은 시간이 진행됨에 따라 과거에 대한 기억의 형태로 전환되며, 이 현실세계에 대한 기억은 그러므로 과거 현실 속의 입체적인 형태에 대한 추상적 기억이다.

그림에 있어 묘사 대상은 창작의 원인이자 동기가 된다. 화가는 먼저 대상을 발견하고 이를 관찰하여 사고의 과정을 통해 대상의 형태와 특징, 성격 등을 파악하며 예술창작의 재료를 사용하여 이러한 대상의 모습을 화면에 그려낸다. 동·서양의 미술사 전반을 보면 화가는 주로 예술작품의 묘사 대상을 정물, 인물, 또는 풍경 등 우리가 살고 있는 입체적인 세계 속 소재들을 선택해왔다. 이러한 시도는 3차원에 대한 창작자의 관찰을 2차원 평면 화면에 담아내려는 시도라고 볼 수 있다. 따라서 일반적인 회화작품은 주로 차원의 변환을 통해 대상의 형태를 재발견하고자 하는 실험들이다. 감상자는 작품에서 보이는 대상 형태의 차원적 변화를 통해 현실을 다른 측면에서 볼 수 있는 관점의 전환이 가능하다. 이러한 회화는 그 화면에 입체 세계에 대한 창작자의 기억을 담기 때문에 입체성을 재현하는 평면적 회화라고 할 수 있다.

평면성을 재현하는 회화는 평면적 대상을 그 평면의 화면에 재현한다. 여기서 작품의 관찰대상은 기존의 입체적 기억이 아닌 평면적 기억이다. 회화의 평면성에 대한 논의는 현대미술에서 자주 다루어져 왔다.

클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)는 '현대 회화(Modernist Painting)'를 정의하며 회화가 갖는 평면성의 개념적·물질적 가능성과 한계에 대해 밝혔다. 그린버그는 회화가 다른 예술과 차별화되는 부분을 2차원적 평면성으로 보았다.[207] 회화가 갖는 이 독특한 두 가지의 특성만 활용한다 해도 회화로서 보여질 수 있는 대상을 그려내기에 충분할 것이다. 그에 의하면 회화의 평면성과 상관없이 입체의 대상을 그려내려 하는 미술사에 있어 오랜 시도들은 모두 "예술을 은폐하기 위해 매체의 존재와 중요성을 숨긴다."[208]

[참고도판3-45]
Umber-Blue,
1976~1977, 린넨에 유화, 130 x 89.4 cm

평론가 이일은 "회화가 평면으로 규정된다는 것은 하나의 출발점에 지나지 않으며 더욱 근본적인 문제는 그 평면이 회화로서 어떤 새로운 가능성을 제기하느냐에 있다."라고 언급했다. 평면으로서의 회화, 다시 말해 회화의 평면성이 성립하기 위해서는 무엇보다 그 평면의 회화적 질감이 대상 재현에 있어 고려되어야 한다.[209] 1970년대 한국의 미술계에 이루어졌던 이러한 회화의 근대적 각성은 회화의 기반인 평면성, 즉 매체 자체를 하나의 매체로서 인식함으로써 비롯되었다.[210] 윤형근은 "나는 그림 같은 그림을 그리고 싶지 않으며 그림 아닌 것 같은 것을 그리고 싶다"[211]라고 했는

207) 전은선, 위 논문, 9.
208) Clement Greenberg, After Abstract Expressionism, (Art International, 1962), 30.
209) 김영나, 『20세기의 한국미술 2: 변화와 도전의 시기』(서울:예경, 2014), 276-277 재인용.
210) 윤진섭, 『한국 모더니즘 미술연구: 1956년 이후의 아방가르드 운동을 중심으로』(서울:재원, 2000), 130.
211) 김영나, 위 책, 278 재인용.

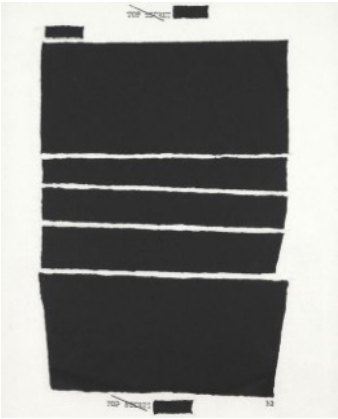
데, 이것은 여러 의미로 해석할 수 있겠지만 기존 평면 회화가 입체성을 묘사하고자 하는 회화적 전통을 전환시켜, 그 작품의 회화매체 자체가 평면성을 지향하는 하나의 입체적 작품으로서, '그림 아닌 것'으로 만들고자 하는 그의 회화적 실험으로서도 읽힐 수도 있다〔참고도판3-45〕.

현대미술에 있어 이러한 회화의 차원적 변화는 새로운 기법과 표현의 형식을 제시한다. 3차원 정물을 2차원 평면에 묘사하는 방식이 아닌, 2차원적 사물을 2차원 평면에 묘사하는 방식도 가능하다. 이러한 경향은 기존 회화작품이 입체적 대상을 평면적 이미지로 변환하는 회화의 기능과 상이하다. 작품 대상의 성격이 바뀌면 회화 기능도 전환된다. 평면의 대상은 평면의 작품화면에 차원적 변환없이 묘사될 수 있다. 이러한 과정은 평면의 이미지가 사진으로 촬영되거나 스캔의 방식으로 복제되는 것과는 다르다. 대상 선택에 있어 차원의 전환이 이루어지더라도 회화는 매체와 창작행위의 특성상 여전히 대상을 주관적으로 그려낸다. 창작자가 아무리 대상을 복제하려 해도, 회화작품은 창작자의 개인적 사고의 과정과 독창적인 붓질을 화면에서 여전히 보여줄 수밖에 없다.

평면의 대상은 평면의 작품 화면에 옮겨지는 과정에서 창작자의 해석이 붓질로 반영되어 원래 참조 대상의 맥락이 전환되기도 한다. 제니 홀저(Jenny Holzer)의 작품 시리즈 <일급기밀(Top Secret)>〔참고도판 3-46, 47〕에서 그녀는 아프가니스탄과 이라크 전쟁의 참전을 위해 미국 정부가 사용했던 기밀문서를 작품의 관찰 대상으로 선택하였다.[212] 적군을 생포하여 학대와 고문을 자행했던 미국 중앙정보국(Central Intelligence Agency)의 기록을 담는 이 기밀문서는 홀저에 의해 그 중요한 내용이 가려진 문서의 형태를 보이는 회화 작품으로 전환되었다. 이

212) 뉴욕 현대미술관, "Jenny Holzer", 작가 검색, 검색일 2021.07.24. https://www.moma.org/artists/2714

작품 시리즈는 미국 정부가 자국이 도덕적·윤리적으로 비난을 받을만한 불리한 기밀을 은폐하려했던 삭제의 흔적을 그 평면의 회화 화면에서 고스란히 보여준다. 홀저가 참조한 문건들은 모두 평면적 대상이었고, 이 평면의 이미지는 같은 평면에 옮겨진 것이다. 기밀 은폐를 시도했던 원래의 문서는 홀저에 의해 그 은폐의 의도를 고발하는 회화 작품으로서 본래 참조대상의 맥락이 완전히 바뀌었다. 이러한 그녀의 실험은 평면의 대상이 회화 작품에서 재현될 수 있는 가능성을 제시하며, 관찰대상의 전반적 형태뿐 아니라 그 표면에 쓰여진 기록까지를 회화 작품에서 표현하며 원본 대상에 대한 창작자의 생각과 태도를 작품에 반영할 수 있는 창작의 방법을 제시하고 있다.



(좌) [참고도판3-46] 제니 홀저(Jenny Holzer), <Top Secret 32>, 2012, 종이에 잉크, 93x74cm
(우) [참고도판3-47] 제니 홀저, <Waterboard 3>, 2012, 종이에 잉크, 93x74cm

평면의 대상은 입체적 형태로 전환되면서 그 대상의 매체성·물질성이 전환되기도 한다. 고산금은 〈동아일보 사설(2007. 01. 12. A36. A35)>〔참고도판3-48〕에서 신문의 기사 텍스트를 인공 진주의 재료로 그 매체성을 전환하였다. 작가는 텍스트가 활자화되기 전 엉켜서 무언가

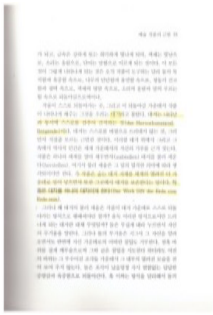
가 되기 직전인 형태를 인공 진주의 형태로 표현한다. 고산금 작품에서 보이는 '텍스트 이전의 텍스트' 형태는 관찰 대상과 표현 매체의 질료성의 차이를 통해 그 텍스트의 특성과 물성을 변환시켰다.[213] 본인 작품에서는 평면의 대상이 평면의 기록으로 그 매체성을 동일하게 유지한다면, 고산금 작품에서는 평면의 텍스트는 입체적 물질로 변화되어 그 매체성이 변형된다. 또한 평면의 텍스트를 관찰 대상으로 하는 고산금의 작품 창작에 대한 접근은 인공진주, 또는 구슬의 매체성과 표현 가능성에 좀 더 집중되어 있다는 점에서 본인 작품과 차이가 있다. 고산금의 비교적 후기 작품인 <삼일포(박경리 소설 발췌)>〔참고도판3-49〕를 보면 그녀가 풍경의 이미지를 쇠구슬의 형태로 작품에서 재현하는 것을 볼 수 있는데, 텍스트의 이미지를 기록의 형식으로서 마치 글씨를 쓰듯이 그려내는 본인 작품의 작품과는 그 매체 표현 방식이 비교된다. 종합적으로 볼 때 고산금의 작품은 평면 대상이 작품에서 입체적인 형태로 변환됨으로써 특정 재료와 매체의 표현 가능성을 탐색하는 것에 집중하는 작품 사례라고 볼 수 있다.

[참고도판3-48] 고산금, 〈동아일보 사설(2007. 01. 12. A36. A35)〉, 2007. 패널에 인공 진주, 아크릴 물감, 접착제, 91.5×63.5cm

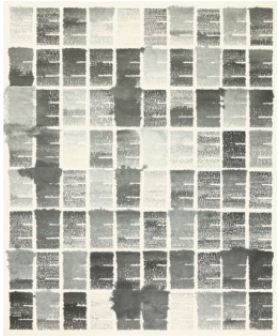
[참고도판3-49] 고산금, <삼일포(박경리 소설 발췌)>, 2011, 검은색 스테인레스 패널에 지름 1cm 쇠구슬, 106 x 106cm

213) “고산금”, 갤러리 바톤 웹사이트, 검색일 2022. 7. 30, https://gallerybaton.com/ko/artists/53-koh-san-keum/

본인의 작품 <예술 작품의 근원>〔작품도판54〕은 예술에 관련하여 하이데거가 작성한 논문으로서 인쇄물〔참고도판3-49〕의 특성상 대상 표면에 텍스트가 인쇄된 형식을 취한다. 작품은「예술 작품의 근원」중 55페이지의 내용을 다루고 있는데, 해당 페이지의 이미지와 텍스트 형식 등을 전체 작품 화면에 차용하는 방법으로 제작되었다. 여기에서 대상의 형식은 유사한 크기의 먹 점, 그리고 여백의 동일한 설정 등으로 인해 반복되었다. 그림에서 보이는 먹 점의 농도와 번짐의 정도는 세부적으로는 모두 다르지만 해당 페이지의 전체 이미지를 작품에 반복함으로써 감상자는 작품화면 전체가 작품을 위해 참조하는 인쇄물을 차용하고 있다는 것을 알 수 있다〔작품도판55〕.



[참고도판3-50] 하이데거,「예술 작품의 근원」중 55 페이지



[작품도판54] <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162x132cm

[작품도판55] <예술 작품의 근원>중 부분

본인의 작품 실험 <기억>〔작품도판56-1〕에서는 관찰대상인 평면이미지를 입체적인 설치작품으로 전환시키는 사례를 보여준다. 작품의 관찰 대상인 신문 인쇄물은 평면에 사진과 텍스트가 인쇄된 형태의 대상이다. 해당 작품 실험에서는 이전의 작품들과 같이 신문 인쇄물에서 보이는 신문기사의 사진들을 발췌하여 이를 평평한 커튼 천에 인쇄했고, 그 주위에는 연필로 밑그림을 그린 후 먹 점을 그렸다. 커튼 천의 특성상 먹 점은 종이보다 상대적으로 더 많이 번지는 특성이 있고, 이에 따라 먹 점을 통한 창작자의 다양한 감정이 더욱 적극적으로 표현될 수 있었다. 작품은 커튼 천을 평평하게 깔고 제작되어 이전의 작품들과 같은 방식으로 제작이 되었지만, 수직적으로 설치되어 천정으로부터 매달리게 되는 커튼의 특성상 패널에 한지로 부착되는 작품들과는 전혀 다른 시각적 효과를 보였다.

커튼의 소재를 통해 평면으로 그려진 본인 작품은 굴곡되어 보여지는 시각적 효과를 나타낼 수 있었다. 작품의 제작을 위해 사용된 커튼은 일반적으로 사용되는 가정용 커튼이며, 이러한 일상생활 속의 익숙한 소재를 사용함으로써 본인의 일상과 과거에 대한 기억을 작품에서 병치시켰다. 감상자 역시 현대의 일상에서 친숙한 커튼에 과거의 기억을 감상하며 현 시점과 과거의 시점을 비교·관조해볼 수 있다. 감상자는 바람에 일렁이는 커튼을 보며 과거의 기억을 바라볼 수 있다. 또한 작품 세부〔작품도판56-2〕를 보면 커튼을 통해 창문 외부의 도시 풍경이 보여지는 것을 알 수 있는데, 이로써 작품은 창작자가 제시하는 과거 기억의 이미지와 현 시점에서 감상자가 바라보는 외부의 풍경 모두를 작품 감상을 통해 바라볼 수 있다. 이러한 천의 소재와 그 매체적 특성은 차후 본인 작품 주제의 표현 방법과 기법에서 충분한 실험을 진행하고자 하는 표현 매체의 연구과제이다.

[작품도판56-1] <기억>, 커튼에 연필, 먹, 디지털프린팅, 2021

[작품도판56-2] <기억>, 커튼에 연필, 먹, 디지털프린팅, 2021

지금까지 기록과 기억이 우의의 창작태도로서 작품에서 표현될 수 있는 방법론을 살펴보았다. 대상을 빌려 뜻을 기탁하는 우의의 과정을 위해서 먼저 기록과 기억은 그 객관적·주관적 특성이 명확히 구분되어야 하며, 기록의 차용, 기억의 주관적 표현, 그리고 이러한 기록과 기억의 작품 속 양립을 통해 우의적인 표현을 작품 화면에서 이루어낸다. 또한 기록과 기억의 우의적 표현은 회화 매체의 매체적 특성을 고려하여 관찰 대상의 대상성, 시간성, 평면성이 작품에서 재현되어야 한다. 다음 장에서는 본인 작품에서 보이는 조형적 특징에 대해 자세히 살펴보도록 한다.

# IV. 조형적 특징

본 장에서는 기록과 기억을 우의적으로 표현하기 위한 작품의 형식과 기법, 작품의 전시 방식 등, 본인 작품의 조형적 특징에 대해 중점적으로 분석한다. 기록과 기억을 재현하는 데 있어서 고려해야할 구체적인 표현기법, 작품을 감상자에게 제시하는 전시 공간의 구성, 그리고 작품 표현의 매체적 바탕으로써 형식의 문제를 다룬다.

먼저 본인 작품에서 기록과 기억을 우의적으로 표현할 수 있는 구체적인 기법에 대해 살펴본다. 작품은 사전실험, 밑그림, 사진의 부착, 붓질 등의 일련의 과정을 통해 제작되는데, 작품의 소재와 표현 형식에 따라 약간의 차이를 둔다. 수묵 매체의 활용을 통해 창작자의 필획을 한지에 표현하여 기억의 형상을 표현한다. 또한 본인 작품은 일정한 형식과 규칙이 수립된 후에 그려지는데, 회화 작품의 형식을 갖추며 밑그림을 통해 규칙적인 필획의 형태를 화면 위에 그려낸다. 필묵의 운용에 있어서는 필획에 서법의 방식을 적용하여 글씨를 쓰는 듯한 수평적 자세로 대상을 그려내고, 농묵과 담묵을 적용하여 먹의 다양한 시각적 효과를 표현한다. 또한 먹의 번짐과 같은 우연적 효과로 기억의 형상을 그려낸다.

작품의 전시를 통해 감상자는 본인이 제시하는 기억의 형상을 공간적으로 체험하게 된다. 이를 위해 전시의 공간은 감상자의 체험 중심으로 구성이 되며, 작품의 참조대상을 고려하여 그 크기가 구별되어 감상자에게 각각 다르게 체험된다. 전시 공간에서 작품은 벽면에 수직적으로 설치되어 감상자가 모든 화면의 부분을 동일한 거리에서 감상하게 되며, 각 작품은 참조 대상의 일자별로 배열되어 감상자가 전체 전시 맥락을 쉽게 파악할 수 있도록 한다. 작품의 제목은 작품과 함께 전시되어 감상

자가 제목을 통해 참조 대상의 일자와 작품의 연관성을 생각해보게 되며, 충분한 전시 공간의 확보를 통해 감상자가 움직이며 감상의 거리를 스스로 조정할 수 있게 한다.

작품 형식의 수립을 통해 창작자의 기억이 회화 매체에 적합한 방식으로 표현되게 한다. 작품화면에서 보이는 사진, 밑그림, 먹 점 등의 시각적 요소를 통해 기록과 기억의 형상이 작품에 분명히 보이게 하며, 대상 매체를 작품 매체로 동일하게 재현함으로서 감상자가 평면적 표현의 문제에 집중하게 한다. 작품 화면에서 사진과 먹 점은 대상 관찰에 대한 본인 기억의 근거로 기능하며, 작품의 제목은 대상의 실재성을 지시하여 그 내용과 맥락을 공유하기 위한 형식이 된다.

이 장에서 다루는 형식적, 기법적인 세부 요소들은 모두 작품 창작의 큰 틀에서 우의적 창작론을 작품에 구체적으로 적용하기 위한 조형표현의 방법이다. 다양한 고문헌 등에서 보이는 문인의 창작론이 대개 추상적인 개념과 인생 전반의 태도로서 회화 작품의 주제의식과 기법 등의 설명을 풀어내고 있다면, 본 장의 내용은 그러한 추상적이고 개념적인 이론을 실질적 표현과 기법의 방식으로 구체화했다는 점에서 연구의 의미가 있다. 문인화의 우의론에 있어 창작의 핵심적 소재가 되는 사물과 뜻은 본인 작품에서 사건의 기록과 창작자의 기억으로서 각각 대입되었다. 소식의 우의론은 구체적인 관찰대상이나 창작 형식이 아닌 창작자의 창작에 대한 태도를 다루고 있는데, 본 장에서는 기록을 통해 작품에서 기억을 표현하는 구체적인 방법과 기법을 분석함으로써 우의적 창작론이 어떻게 그 회화의 매체성을 통해 하나의 예술 작품으로 구체화될 수 있는지를 본인 작품에서 보이는 각 시각적·질료적 요소들의 분석을 통해 살펴보도록 한다.

## 1. 기록과 기억의 우의적 표현 기법

본인의 작품은 형식과 기법에 있어 전통 수묵화, 특히 우의론이 적용되는 문인화의 제작 방식을 참고한다. 최근의 작품에서 본인은 먼저 연필을 사용하여 한지의 화면에 일정한 밑그림을 그리고, 그 위에 붓을 사용하여 먹으로 점이나 간단한 형태의 획 등을 그렸다. 작품 소재에 있어서 현대 사회의 대중매체를 주로 참조했던 것과는 달리 작품의 기법적인 면에서는 전통 수묵화와 문인화의 형식과 필법을 따른다. 현대사회 대중매체에서 보이는 이미지 대상을 전통 수묵화의 형식으로 그려낸다고 할 수 있다. 그러므로 작품 제작단계에서 모든 작품은 전통 필묵법을 참조·적용하여 제작되고, 특히 화면 전체의 시각적 구성을 위해서는 문인화 필치의 담박함과 필묵의 우연적 효과 등 문인화의 기법적 특징들을 창작과정에 적극적으로 적용한다. 이러한 동양회화 전통기법의 연구실험을 기반으로 본인은 현대 사회를 살아가면서 본인의 어린 시절과 같이 가까운 과거에 대해 생각하고 느끼는 바를 작품을 통해 표현한다. 고홍규는 본인의 개인전《19oo년 o월 o일》의 평문에서 본인 작품의 주제의식에 대해 다음과 같이 언급하고 있다.

> 이번 전시에 선보인 임장순 작가의 신문기사와 사진을 기반으로 전통적인 한지에 연필과 먹을 사용한 수묵화와 디지털 프린팅된 사진을 콜라주한 작품들은 매스미디어에 익숙한 MZ세대[214]에게는 다소 낯설고 빛바랜 인상으로 보여질 수 있을 테지만, 작가는 1980년대와 90년대의 사회적 이슈들을 재소환함으로써 역설적으로 아주 최근의 사회적 문제와 역사 인식에 대한 관심을 담담한 언어로 기록하고 있다. 개발도상국의 한국사회를

214) 밀레니얼 세대(1981년-1996년 사이에 출생한 세대)과 Z세대(1990년대 중후반-2010년대초 사이에 출생한 세대)를 통틀어 지칭하는 한국의 신조어이다.

겪으며 그 시대를 겪어냈던 작가의 경험과 기억 그리고 건축가였던 아버지에 대한 오마주가 한지 위에 붓으로 점을 찍는 반복된 행위로 연결되고 있다.[215]

본인 작품에서는 작가가 겪은 한국사회 "과거의 경험과 기억, 그리고 건축가였던 아버지[216]에 대한 오마주가 한지 위에 붓으로 점을 찍는 반복된 행위로 연결된다." 본인 작품의 주제의식은 약 30~40년 전인 한국 사회의 비교적 최근의 과거에 기반을 두지만, 표현은 전통 회화의 방식으로 이루어진다. 영은 미술관에서의 전시 평문[217]에서도 "대중매체를 동양적인 방법으로 표현하는 데 지속적인 관심을 두며 둘 사이의 연결고리를 찾고 있"는 본인 작품이 현대사회의 참조대상을 전통회화의 방식으로 표현하는 점에 주목하고 있다. 이와 같이 본인 작품은 작품 주제의식을 동양화의 전통기법의 형식을 통해 감상자에게 제시하며, 반대로 이러한 전통기법은 현대사회의 대중매체에 대한 작품 주제의식을 표현하는 데 있어 전제가 되는 표현의 조건이다.

이 장에서는 본인 작품 표현기법의 분석을 위해 사전스케치, 밑그림, 사진, 붓질의 순서로 이루어지는 작품의 제작과정, 전통 수묵화 재료의 활용, 작품형식과 밑그림을 통한 형식과 규칙의 수립, 서법을 적용하는 필획과 농묵과 담묵의 적용, 그리고 먹 점의 우연적 효과로 운용되는 필묵, 마지막으로 반복적인 붓질에서 보이는 심상의 표현을 살펴본다.

---

215) 기영미, 「다시점 풍경」, 『'다시점 풍경' 임장순, 박서연 2인전 도록』, 2021, 28-29.
216) 본인이 작품에서 다루는 1970년·80년대의 건축관련 신문 기사들은 주로 본인 아버지의 젊은 시절을 떠올리며 선택된 작품 참고자료 들이다. 실제 본인의 아버지는 당시 신축되었던 시청, 백화점, 아파트 등의 건축물을 설계하는 일에 참여했다.
217) 영은미술관 학예연구실, 「기록/기억」, 『'기록/기억' 임장순 개인전 도록』, 2022, 2.

## 1) 작품의 제작과정

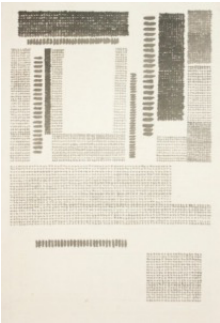
이 장에서는 본인 작품이 제작되는 세부적 순서를 살펴본다. 작품의 제작을 위해 먼저 사전 실험을 통한 시각 요소들의 안배가 이루어지고, 이러한 작품 실험의 과정을 통해 본 작품화면 바탕에 연필로 정해진 형식을 재현하기 위한 밑그림을 그리게 된다. 이렇게 그려진 밑그림을 바탕으로 먼저 신문 기사의 사진을 재현하기 위한 사진 이미지가 부착되고, 신문의 기사 글 영역을 재현하기 위해 밑그림이 그려진 영역에는 수묵의 붓질이 이루어진다. 본인의 최근 작품시리즈에서는 주로 이러한 작품 제작과정을 거치게 되며, 작품의 주제와 참고 대상의 차이, 그리고 작품의 크기와 표현 매체에 따라 세부적 변동이 있는 경우도 있다.

### (1) 사전 스케치

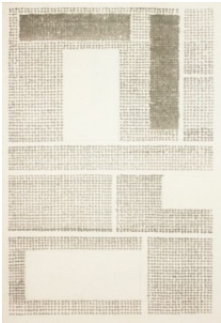
작품 제작에 있어 가장 먼저 고려해야할 점은 관찰대상이 창작자의 작업과정을 통해 한지 위에 붓으로 그려졌을 때 대략적으로 어떠한 시각적 효과를 보이는지에 관해서이다. 본인 작품의 참고 대상은 주로 인쇄된 종이의 형식을 갖추고 있는데, 신문 인쇄물에서 보이는 인쇄체의 글씨와 기사 사진의 특성상 대상은 시각적으로 명확한 형태를 보인다. 이렇게 명확한 이미지는 본인 작품의 화면에 옮겼을 때 연필의 느낌, 먹의 번짐과 같은 다양한 매체적 효과에 의해 복합적인 시각 효과를 보이는 회화적 형식으로 화면에 전환되어진다. 대상을 작품에 그리며 나타나는 회화적 표현과 기법은 한지에 연필과 먹을 적용했을 때 나타나는 질료적 효과인데, 과거의 흐릿한 기억을 표현하고자 하는 본인 작품의 주제표현 방식을 고려한다면 작품 매체는 한지와 먹으로 선택되어야 하는 매체적

근거를 갖는다.

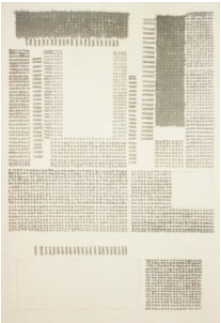
‘개발’과 ‘19oo년 oo월 oo일’ 작품시리즈를 제작할 때는 작품의 전체 형태와 필묵, 또는 안료를 화면에 적용했을 때의 시각적 효과 등을 파악하기 위해 사전에 스케치를 하여 대강의 형태를 파악한다. 특히 수묵의 번짐 효과〔작품도판57-60〕와 안료의 색상 조합의 효과〔작품도판61〕 등은 그 필획과 색감의 표현이 형태면에서 가변적이어서 사전에 구상했던 작품 전체 형태를 과정 중에 다시 고려하기도 한다. 사전 스케치의 작업은 작품이 완성되는 단계에 있어 사진, 밑그림, 먹 점 등 전체 작품의 시각적 요소들이 어떻게 화면에 구성되는지를 알 수 있는 중요한 사전적 실험의 과정이다. 결과물로서의 작품과는 달리 작은 크기로 미리 그려지는 스케치의 특성상 정확한 결과물의 정확한 시각적 효과를 파악하기는 쉽지 않지만, 작품의 대략적인 형태를 예상해 보는 것을 위해서는 많은 도움이 된다. 특히 수묵으로 그려져 감상자에게 보여질 선과 점의 형태가 이 단계에 화면 전체의 구성을 고려하며 선택됨으로써 작품의 구체적인 형태는 이 단계에서 정해지게 된다.



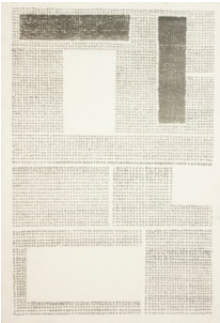
[작품도판57] 사전 스케치 1



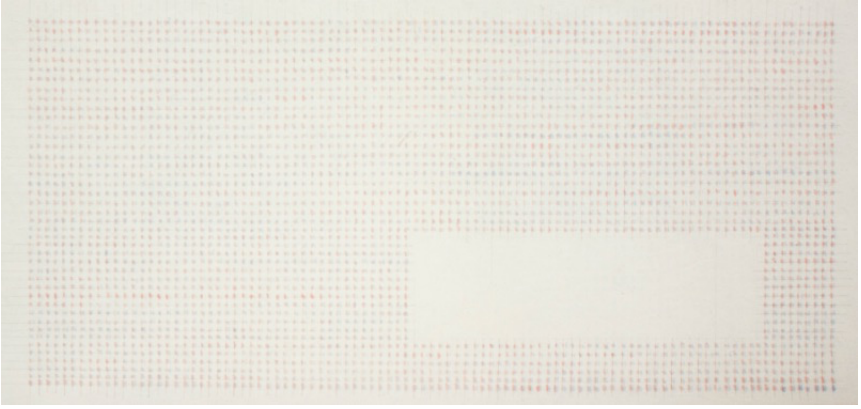
[작품도판58] 사전 스케치 2



[작품도판59] 사전 스케치 3



[작품도판60] 사전 스케치 4

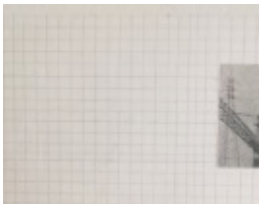


[작품도판61] 안료를 사용한 사전 스케치

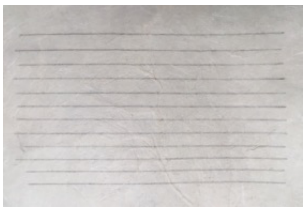
### (2) 밑그림 그리기

밑그림은 본 작품의 제작에 있어 기초가 되는 작업으로서 주로 연필을 사용하여 그린다. 연필의 선은 곧은 형태의 직선으로 그려지는데 이는 신문에서 보이는 인쇄된 텍스트의 직선적 배열을 재현하기 위해서이다. 밑그림은 화면에 있어서 붓과 먹으로 그려지는 회화적 표현의 위치를 규정하는 역할을 하는데, 이를 통해 먹 점이 일률적으로 배치되는 시각적인 효과를 만든다. 밑그림은 주로 가로선〔작품도판64〕과 세로선〔작품도판65〕과 같이 직각으로서 교차하는 형태〔작품도판63〕를 보이는데, 이를 통해 신문의 기사 글을 재현하거나, 신문 형식에서 보이는 헤드라인, 기사 글 등의 형식을 따르는 목적으로 사용된다〔작품도판62〕. 밑그림을 통해 정렬되는 먹 점은 신문 전체의 형식을 화면에 재현하며, 이를 통해 감상자는 작품에서 보이는 신문의 형태를 명확히 파악할 수 있다.

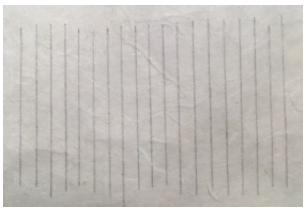
[작품도판62] <1996년 9월 24일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x35cm



[작품도판63] 밑그림 세부



[작품도판64] 가로선



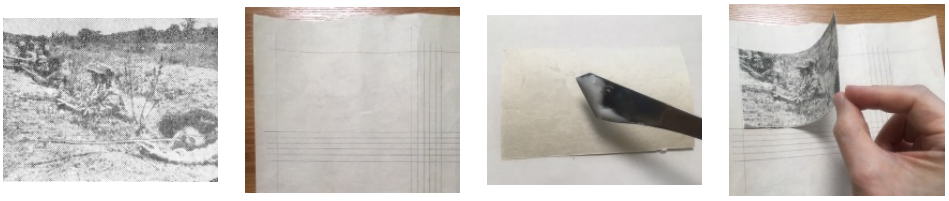
[작품도판65] 세로선

밑그림은 비록 수묵을 그리기 위한 준비단계로서 그려지지만, 연필 선의 색감과 질감 표현의 느낌은 수묵의 밑바탕으로서의 역할을 하기도 한다. 연필 선은 수묵과 함께 감상자에게 보여져 흑연의 옅은 색감 위에 먹의 표현이 함께 표현되어 작품은 두 가지 다른 톤의 표현을 함께 화면에서 보여준다.

### (3) 사진의 부착

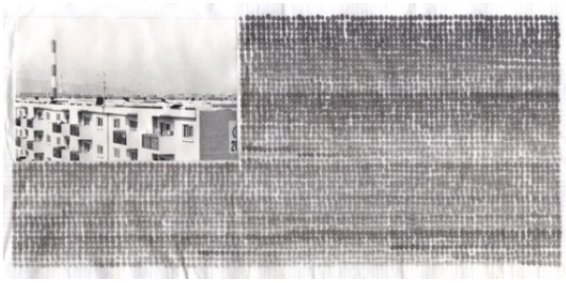
사진은 본인작품이 관찰대상을 지시하는 성격을 갖는데 있어 그 근거가 되는 중요한 요소이다. 사진으로 인해 작품의 내용은 특정 신문이

나 인쇄된 매체를 지시하고 있다는 사실을 감상자에게 전달한다. 사진은 주로 한지에 디지털 인쇄방식을 통해 직접 인쇄되거나, 또는 다른 한지에 인쇄하여 이를 잘라 본 작품화면에 콜라쥬의 형식으로 부착한다. 차후의 작품에서는 디지털 방식의 인쇄물 성격을 잘 드러내는 또 다른 판화의 방식인 실크스크린 기법을 작품 제작에 응용할 계획인데, 이러한 작품실험이 주제적·매체적으로 어떠한 의미를 갖는지에 대한 연구가 추가되어야 할 것이다. 〔참고도판4-1〕은 추가적인 한지에 사진 이미지를 프린트한 후 이를 본 작품에 적용하는 방법을 순서별로 분류한 것이다. 먼저 차용할 사진 이미지를 선택하고, 작품 화면에 사진 이미지가 어떠한 위치로 배치될지를 연필 밑그림을 통해 계획한다. 이후 한지에 사진을 인쇄하여 인쇄된 종이 뒷면에 접착제를 도포한 후, 작품 화면에 인쇄된 사진을 부착한다. 이러한 과정을 거쳐 부착되는 인쇄된 사진의 이미지는 창작자에 의해 그려진 연필 밑그림, 수묵의 표현과는 대비되는 인쇄된 사진 이미지로서의 시각적 차별성을 갖게 된다〔작품도판66〕.



1. 사진의 선택　2. 사진 배치　3. 접착제 도포　4. 사진의 부착

[참고도판4-1] 신문 이미지를 차용한 작품의 제작과정

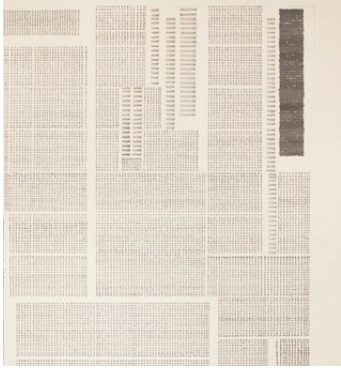


[작품도판66] <무제>, 2021, 화선지에 연필, 수묵, 디지털 프린팅, 50x20cm

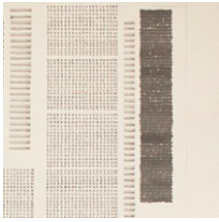
사진에서 보이는 색감과 톤은 수묵의 붓질에도 적용된다. <무제>〔작품도판66〕에서 작품의 오른쪽과 아래쪽에 전체적으로 넓게 보이는 수묵의 필획은 사진에서 보이는 건물들의 명암에서 보이는 톤을 참고하여 그려진 것이다. 마찬가지로 사진을 선택하는 단계에 있어서도 작품화면의 전체적인 톤을 고려하여 그 이미지가 정해지게 된다.

### (4) 붓질

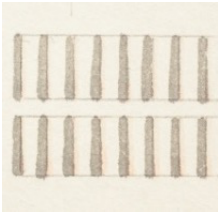
본인 작품에서 보이는 붓질은 작품의 주요 요소로서 창작자의 심상을 전달하는 중요한 의미를 갖는다. 각 붓질의 표현은 본인이 관찰 대상을 어떻게 관찰했으며, 관찰 당시의 사고와 감정이 어떠했는지를 보여주는 지표로서 이해될 수 있다. 신문이 관찰대상인 경우 신문의 형식〔작품도판67〕에서는 헤드라인, 소제목, 기사 텍스트 등〔작품도판68〕의 형식이 보이는데 이러한 형식들은 각각 수묵 기법으로 재현된다. 각 요소들은 그 형태와 위치, 그리고 신문 전체 기사에서의 기능과 역할을 고려하여 다양한 형태로 작품에 적용되어진다. 예를 들어 헤드라인의 짙은 글씨체는 농묵으로, 소제목은 간단한 형태의 붓 선으로 기사 글의 텍스트는 먹 점으로 표현된다. 관찰 대상에서 보이는 세부적 형태를 수묵 기법에 맞게 변용함으로서 전체 작품의 시각적 효과는 전통 회화 작품에 적합한 형태로 화면에서 표현된다. 따라서 본인 작품에서 보이는 필획의 형태는 전통 회화에서 보이는 필획에 근원을 두고 있다고 할 수 있다.



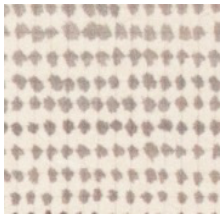
[작품도판67] <1997년 11월 22일(나라망신.. 타이밍도 놓쳐)>의 부분



1. 헤드라인 부분



2. 소제목 부분



3. 먹점

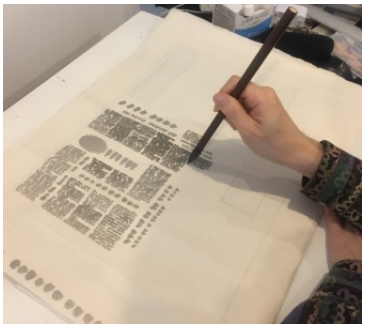
4. 먹선

[작품도판68] 작품화면 내 붓질의 다양한 형태

본인 작품은 먼저 사전스케치의 제작을 통해 전체 화면의 시각적 효과를 구상하고 이를 기반으로 연필로 전체적인 밑그림을 그린다. 밑그림을 통해 작품의 주된 표현요소인 사진과 먹 점의 배치가 이루어지는데, 이후 사진의 부착과 붓질의 표현으로 작품의 전체적인 구성이 완성된다. 작품의 제작과정은 대부분의 본인 작품에서 비슷한 방식으로 적용되며, 작품의 관찰대상에 따라서 그 순서가 바뀌거나 특정 과정을 첨가·생략하기도 한다. 다음 장에서는 작품 제작에 있어 주된 표현 기법이 되는 수묵 매체가 본인 작품에서 어떻게 활용되는지를 살펴본다.

## 2) 수묵 매체의 활용

본인의 작품은 전통 수묵화의 재료와 매체성을 기반으로 제작된다. 작품은 한지와 먹으로 그려지는데, 이를 위해 해당 매체의 특성에 대한 세밀한 연구가 요구된다. 수묵화는 수용성인 먹의 작은 입자가 종이인 셀룰로오스 섬유 사이의 모세관을 스며드는 선염법(渲染法)으로 그려지는 그림을 말한다.[218] 본인 작품에서는 수묵 표현을 위해 먹과 붓을 사용하며 바탕이 되는 종이는 한지(韓紙)를 사용한다〔참고도판4-2〕. 붓을 사용하여 한지의 화면에 필획의 점과 선, 농담의 변화 등을 먹으로 표현한다. 단색, 즉 먹의 색상 하나만으로 그려지는 그림인 전통 수묵화의 특성상 먹과 붓, 한지의 사용만으로 표현될 수 있는 다양한 변화와 색상을 분석하기 위해 각 재료의 특성을 분류했다.


[참고도판4-2] 수묵화 재료의 활용

먹은 본인 작품에서 다양하고 깊이 있는 농담과 색상을 가능하게 하는 재료이다. 일반적으로 많이 쓰이는 먹은 송연묵(松烟墨)[219]과 유연묵(油煙墨)[220]인데, 본인 작품에서는 이 두 가지를 혼합한 먹을 주로 사용한다. 작품제작의 사전준비를 위해 주로 먹은 벼루에 갈아서 물에 희석한 후 원하는 먹색을 얻어낸다. 힘을 주거나 성급하게 갈면 먹의 입자가 고르게 풀리지 않아 발색이 나빠지기 때문에 충분한 시간을 갖고 먹을 갈아 낸다.[221]

---

218) 김선현, 『마음으로 동양화 읽기』(파주:이담북스, 2011), 48-53.
219) 소나무를 태울 때 생긴 그을음을 모아 아교로 굳힌 것.
220) 기름성분 등을 태울 때 나온 그을음을 모아 아교로 굳힌 것.
221) 서제섭, 『수묵화』(파주:형설출판사, 2019), 11.

붓은 본인 작품에서 먹 점과 간단한 선 등을 묘사할 때 사용된다. 주로 글씨를 쓰는 것과 같은 먹 점의 표현을 위해 약간의 탄력이 있는 붓을 사용한다. 일반적으로 붓의 크기는 대·중·소로 나뉘어지는데, 이는 붓의 크기, 필촉의 길이 등으로 구분된다.[222] 본인 작품이 100호(162x130cm) 이상의 큰 작품으로 제작되어질 경우는 대의 크기로, 그 이하일 때는 중의 크기로 구별하여 사용한다. 또한 그리려는 형태의 종류에 따라 장필(長筆)[223], 선묘필(線描筆)[224], 면상필(面相筆)[225], 채색필(彩色筆)[226], 평필(平筆)[227] 등으로 나뉘어지는데,[228] 본인은 문인화의 기법을 참조하는 작품의 특성상 주로 장필을 사용한다.

한지는 본인작품의 바탕으로서 먹의 번짐과 여백의 구성을 가능하게 하는 작품 화면으로서의 기능을 한다. 종이에는 화선지 등 다양한 종이가 있지만 본인 작품에서는 두껍고 단단한 종이인 장지(壯紙)[229]를 사용한다. 장지는 먹의 번짐이 화선지만큼 심하지는 않지만 번짐에 있어 무겁고 은은한 느낌을 주는 특징이 있다. 장지를 회화의 매체로 사용함으로써 작품의 표현상 먹의 번짐을 극대화하기 보다는 그 번짐에 있어 무겁고 은은한 느낌을 강조한다. 한지, 특히 장지는 작가 몸짓행위의 흔적을 더욱 세밀하게 남기며 창작자의 작품 창작과정까지를 그 그림의 바탕에 먹의 번짐 등에 의해 증거로서 남기는 특성을 갖는다.[230] 작품 주제의식을 기반으로 창작자의 창작행위를 강조하는 본인 작품의 특성상

---

222) 서제섭, 위 책, 10.
223) 몰골화에 많이 쓰이며, 사군자, 산수화에 쓰이는 붓.
224) 선을 그리는 데 주로 쓰이는 붓.
225) 인물 안면의 선과 동물의 털을 그리는 데 쓰이는 붓.
226) 채색을 하는 데 쓰이는 붓.
227) 넓적한 붓.
228) 서제섭, 위 책, 10.
229) 화선지를 배접한 것. 수묵의 흡수력, 붓의 흔적이 심하지 않아 겹쳐 그릴 수도 있어 널리 사용되고 있다.
230) 서성록, 『한국 현대회화의 발자취』(서울:문예, 2006), 472-473.

장지는 본인 작품에서 그 재료적 특성이 극대화된다고 볼 수 있다.

본인은 전통회화 기법을 활용함으로서 우리나라의 전통 회화 기법의 기반 위에 작품 주제의식을 표현한다. 일상에서 관찰할 수 있는 현대사회의 소재를 한국 전통회화의 질료를 활용하여 그려냄으로서 작품은 한국인의 관점에서 바라보는 현대사회에 대한 시각을 적절히 반영하게 된다. 만약 아크릴 물감이나 켄트지 등 한국회화의 재료로서 인식되지 않는 질료를 기반으로 그려진다면, 작품은 본인이 전달하고자 하는 시각적·매체적 효과뿐 아니라 주제의식의 표현에 한계가 있을 것이다. 작품에서는 현대적인 소재를 그려내지만 표현 기법적으로는 한국 전통회화의 제작 방식을 따르는 본인 작품의 특성은 그 재료의 선택과 활용을 통해 작품의 주제를 한국 사회에서 살아가는 우리의 관점을 통해 표현해내는 중요한 창작의 요소이다.

## 3) 형식과 규칙의 수립

작품에 있어 형식과 규칙은 화면의 시각적 요소를 만들어내는 바탕적 요소가 된다. 일정한 형식을 갖춘 작품의 바탕은 창작자의 붓질을 담아낼 수 있는 기반이 되며, 규칙을 통해 각 붓질은 자유로운 속에서도 창작자가 추구하고자 하는 방향성을 구획할 수 있다. 이 장에서는 작품 제작의 바탕이 되는 형식과 규칙이 어떠한 방식으로 본인 작품에서 수립되는지를 작품 분석을 통해 살펴본다.

### (1) 작품 형식의 준비

회화는 물리적 재료를 그 구성요소로 하는 예술이다.[231] 일반적으

로 회화 작품은 그 화면이 평평하지만 물체로서의 두께감을 갖는다. 평평한 화면위에 그려진 평면적 이미지가 감상자에게 집중되기 위해서는 회화 옆면보다 앞면이 더욱 강조되어야 한다. 앞면보다 옆면이 더 두꺼운 작품은 입체감을 강조한다고 볼 수 있다. 평면을 강조하는 회화 작품의 형식을 통해 감상자는 화면의 이미지에서 입체적 환영(幻影, illusion)을 경험하게 된다. 산수화의 경우에도 화면에 그려진 입체적 풍경의 환영을 보며 감상자는 '오직 눈으로만' 풍경 속에서 노닐게 된다.[232]

본인 작품은 전체 화면에서 평면 인쇄물로서의 대상 이미지가 모두 보일 수 있도록 하는 평면 회화의 형식을 취한다. 기본적으로 평면회화의 형식은 감상자가 회화 작품임을 쉽게 알아볼 수 있도록 평평한 화면에 어느 정도의 두께가 있는 물리적 물체[233]의 모습. 화면의 크기는 그리는 대상에 따라 다양하며, 비율은 주로 인쇄물 대상의 형태에 따라 직사각형의 비율을 채택한다. 작품의 두께는 감상자가 작품의 물질적 특성을 명확하게 경험할 수 있도록 4cm 이상의 두께로 한다. 종이는 화판의 옆면까지를 덮으며, 작품의 이미지는 옆면을 제외한 작품 전면에 모두 그려지게 된다. 전면의 그림 이미지는 대개 작품 옆면의 영역으로 침범하지 않아 감상자가 이미지를 순전히 평면적으로만 경험할 수 있게 설정한다〔참고도판4-3〕.

[참고도판4-3] 작품의 형식

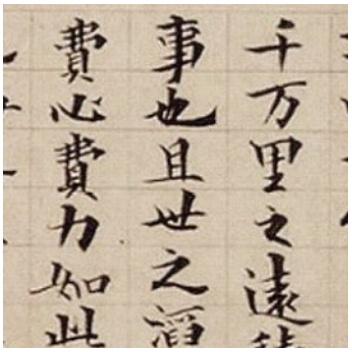
231) 조진근, 「예술로서의 회화: 리처드 월하임(Richard Wollheim)의 회화론 연구」(서울대학교 대학원 학위논문, 2008): 9.
232) Michael Fried, 위 책, 23-27.
233) Richard Wolheim, Art and its Object, Cambridge Philosophy Classics, 2015, 1-7.

### (2) 밑그림의 규칙

본인 작품에서는 창작과정에 있어 창작자가 붓질의 행위에 집중을 하기 위해 먼저 밑그림을 그려 붓질 행위의 규칙을 설정한다. 규칙을 설정한다는 것은 대상을 묘사하며 창작자 자신의 개성적인 스타일이 우연하게 그림에 표현되게 하는 것과는 다르다. 신문을 참조하는 본인 작품의 경우 주로 연필로 밑그림이 그려지며, 가로선과 세로선이 교차하는 지점에 먹 점이나 선의 형태가 붓으로 그려진다. 따라서 붓질은 정해진 위치에 행해지게 되며, 필획은 화면의 구성적인 부분에 대한 고민이 아닌 필획 그 자체의 형태에 대해 집중하여 그려지게 된다. 창작 과정에서 화면의 밑그림의 규칙을 설정함으로써 창작자는 대상을 모습을 화면에 어떻게 재현할지에 대한 구성적인 고민보다는 창작행위 그 자체에 대해 더 집중할 수 있다. 이를 통해 작품은 참조대상을 바라보며 관조하는 사고과정을 그 붓질의 행위에서 담을 수 있다.

본인 작품의 밑그림은 표현 영역을 규정하는 성격을 갖는다. 일반 회화에서는 주로 특정 형상의 외곽선 등을 먼저 밑그림으로 그려내어 붓질이 그 밑그림의 선을 따라 이루어지게 하는 기능이 있다면, 본인 작품에서 밑그림은 단지 붓질의 영역을 규정하는 역할을 갖는다. 이는 본인 작품의 밑그림이 표현의 영역에 대한 기본적인 규칙을 설정하는 기능을 갖는 것으로, 작품에서의 필획은 단순히 밑그림을 따라 기계적으로 그려지는 것이 아닌 밑그림을 기준으로 창작자의 자유로운 필획의 형태를 화면에 그려지게 한다. 이러한 밑그림의 역할은 회화보다는 서예의 밑그림의 성격과 유사한 부분이 있는데, 김정희의 <세한도> 제발 부분〔참고도판4-4〕을 보면 각 글씨들의 작성 영역을 규정하는 밑그림이 있는 것을 볼 수 있다. 본인 작품의 밑그림은 그려지는 먹 점에 대한 영역을 규정

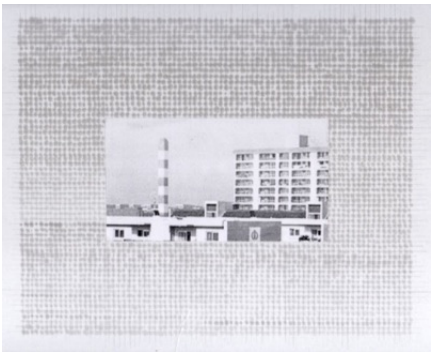
하는 기능을 하는데〔작품도판69〕, 사전에 규칙을 설정하는 밑그림을 기반으로 다양한 먹 점의 표현이 화면에 그려지게 된다〔작품도판70〕.



[참고도판4-4] 김정희, <세한도>중 제발 부분

[작품도판69] 본인 작품의 밑그림 예시

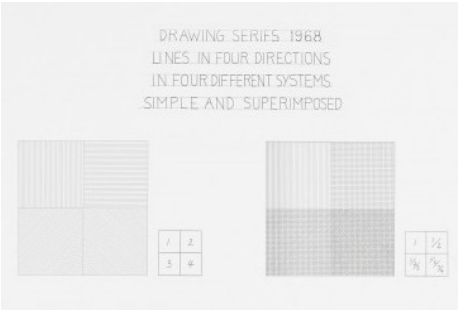
<세한도>와 본인작품의 밑그림 비교



[작품도판70] <무제>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 50 x 30cm

솔 르윗(Sol Lewitt)의 <벽화(Wall Drawing) #1085>〔참고도판 4-5-1, 2〕는 누구나 이해할 수 있는 간단한 지시사항을 토대로 작품을 제작한 결과물이다. 르윗은 정해진 크기의 정사각형 안에 1. 가로선, 2.

세로선, 3. 오른쪽 대각선, 4. 왼쪽 대각선을 연필로 그려 채워 넣도록 어시스턴트에게 주문하여 작품 구현의 과정에서 창작자의 개입이 없이 작품이 완성될 수 있도록 한다. 르윗에 의해 설정되는 전체 작품의 형태는 가변적이다. 르윗은 “모든 계획과 결정은 사전에 이루어지며 실행은 형식에 관한 일”[234]이라고 했는데 그의 작품은 일단 드로잉 작품의 개념과 형식이 정해지면 이에 대한 구현은 어시스턴트들에 의해서 진행된다. 따라서 창작자는 작품이 완성되기 전까지는 작품의 결과물을 ‘상상’할 수 없으며 ‘지각’할 수도 없다.[235] 어떻게 보면 르윗의 예술은 구상과 밑그림의 규칙을 수립하는 단계에 주로 이루어진다고도 볼 수 있다.



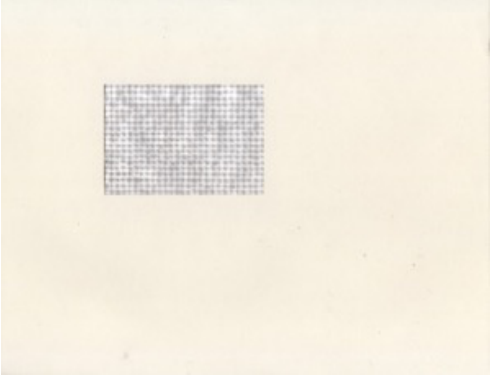

[참고도판4-5-1] 솔 르윗(Sol Lewitt), <벽화(Wall Drawing) #1085>의 Instruction 부분

[참고도판4-5-2] 솔 르윗(Sol Lewitt), <벽화(Wall Drawing) #1085>: Drawing Series-Composite, Part I-IV, #1-24, A+B, 1968, 벽에 연필, 481.3 x 632.5 cm, Dia Beacon 소장

본인 작품에서는 밑그림의 규칙을 사전에 설정하여 먹 점의 집합적 형태와 배치가 작품의 시각적 효과뿐 아니라 감상자의 정서적인 반응을 이끌어낸다. <무제>〔작품도판71〕은 세로선과 가로선의 밑그림을 규칙으

234) Dia Beacon, “Sol LeWitt” 전시검색, 검색일 2022. 4. 12. https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/sol-lewitt-exhibition
235) 정은영, 「개념미술 속의 비트겐슈타인: 1960-70년대 솔 르윗과 멜 보크너의 작품을 중심으로」, 『한국미학예술학회』 50(0): 217-218.

로 정하여 각 밑그림이 교차하는 지점에 먹 점을 그린 작품이다. 먹 점은 일정한 간격을 두고 담묵으로 그려졌는데, 필획의 부분과 여백의 부분, 그리고 종이의 자연스러운 주름과 함께 평면이면서도 입체적인 느낌을 준다. 이러한 먹 점 주위의 공간은 미색의 종이로 덮혀 있는데, 따라서 작품에서 보이는 필획의 부분은 적고 여백이 많이 표현되었다. 담담한 담묵의 필획과 많은 여백을 화면에 구성함으로서 작품은 담박하고 고요한 분위기를 자아낸다.



[작품도판71] <무제>, 2018, 켄트지, 한지에 연필, 먹, 14x18cm

본인 작품에 있어 작업과정 초반에 형식과 규칙을 수립한다는 것은 전체 작업과정이 즉흥적인 필획에만 의지하는 것은 아님을 보여준다. 이러한 면에서 밑그림은 붓질만큼이나 본인 작품에서 중요한 요소이다. 연필 밑그림을 작품에서 의도적으로 노출시키는 것은 이러한 이유에서이며, 감상자는 가까운 거리에서 감상되는 이 밑그림으로부터 창작자의 작업 과정을 유추해볼 수 있다.

## 4) 필묵의 운용

필묵(筆墨)은 전통회화에 있어 시각적인 내용의 표현뿐 아니라 회화의 전통성과 표현매체의 배경철학을 나타내는 데 있어 중요한 요소이다. 이는 전통 회화의 가장 기본적인 조형 방법일 뿐 아니라 동양화의 심미적인 특징, 그리고 회화창작 도구의 특수성과도 연관된다. 필묵의 전통은 회화의 긴 역사를 통해 많은 화가들의 경험과 체험을 바탕으로 그 체계가 이루어져 있으며, 이는 전통 회화 분야를 인지하고 감상할 수 있는 감상자와 시각적 언어로 소통하는 과정을 위해 중요하다고 볼 수 있다.[236] 우의와 연관되는 본인 작품의 창작론에서는 주로 문인화의 필묵법을 참고하였는데, 서법을 적용하는 필획, 농묵과 담묵의 적용, 그리고 먹 점의 우연한 효과 등을 다루었다.

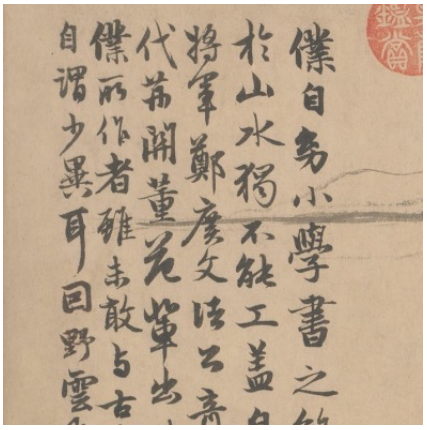
### (1) 서법을 적용하는 필획

본인 작품에서 보이는 붓질의 형태는 대상의 모습을 사실적으로 화면에 옮기며 그려지는 붓 터치이기 보다는 글씨를 쓰는 과정에서 보이는 필획의 모습에 더 가깝다. 주로 인쇄물에서 보이는 작은 텍스트를 한 글자씩 묘사하는 방법으로 전체 화면을 채워나가기 때문에 그려지는 선이나 먹 점은 글씨의 구성을 재현하게 된다. 먹 점의 형태로 보여지는 각 붓질은 그려지는 형태뿐 아니라 창작의 과정에 있어서도 서예의 방법을 참조하고 있는데, 이 장에서는 본인 작품에서 보이는 서법의 적용과 필획의 특징에 대해 분석한다.

서예(書藝)는 문자를 매개로 하여 자신의 사상과 감정을 예술적으로

236) 진조복, 위 책, 89.

표현한다. 문자와 서예는 본래 실용적인 목적으로 발생되었으나, 서예는 후대로 내려오면서 예술의 형태로 발전되었다. 서예는 문자로서의 기능과 역할을 벗어날 수 없는 한계성을 가지지만, 또한 예술적인 측면으로서의 미학적 가능성을 갖고 있는 특성이 있다. 서법(書法)의 아름다움은 정도에 따라 다양하게 나타나는데, 심지어 글자의 형태와 의미를 알아볼 수 없더라도 서법의 예술성은 부각되기도 한다. 이와 같이 서예는 실용과 예술, 양 측면을 모두 갖고 있으며 자연스럽게 회화의 영역과도 연결지점을 갖게 되었다.[237] 서법에 능숙했던 문인화가들은 이를 회화에 편입시켜 그림을 그린 후 화면에 제발을 쓰기도 했는데, 그들의 서법에서 보이는 필획 등의 요소는 회화에도 적용이 되었다. 예를 들어 조맹부는 <쌍송평원도(雙松平遠圖)>〔참고도판4-7〕에서 풍경을 그리며 작품 왼편에 제발을 작성했는데, 원경에서 보이는 산의 모습을 글씨 위에 의도적으로 배치했다〔참고도판31〕. 후경에 보이는 언덕은 평면에 쓰여 있는 글씨에 겹쳐 끄적여진 낙서같이 보이기도 한다. 그는 그의 그림이 실제의 이미지를 그리는 것만으로 보이기를 원하지는 않았던 것 같다. 그의 그림에서 감상자는 그림과 글씨를 함께 '읽게' 된다.[238]



[참고도판4-6] 조맹부(趙孟頫), <쌍송평원도(雙松平遠圖)>의 제발 부분

237) 김광욱, 『서예학 개론』(대구:계명대학교 출판부, 2007), 20-30.
238) Maxwell K. Hearn, How to read Chinese Painting, Yale University Press, 2008, 82.

[참고도판4-7] 조맹부(趙孟頫), <쌍송평원도(雙松平遠圖)>, 1310, 종이에 수묵, 26.8 x 107.5 cm, 메트로폴리탄 미술관

김정희(金正喜, 1786-1856)의 <세한도(歲寒圖)>〔참고도판4-8〕는 서법을 그림에 적용한 대표적인 사례이다. 그는 노년에 주로 산수와 난초를 즐겨 그렸는데 이 작품에서는 문인으로서의 그의 개성이 잘 드러나 있다. 둥근 창이 있는 소박한 집과 잎이 성근 노송, 그리고 푸르른 곰솔 세 그루를 그린 간결한 구도로 갈필, 담묵만을 구사한 간단한 형태의 그림이다. 그림의 제발 부분에서는 그가 제주도로 유배를 간 동안 그의 제자와의 사제 간 정을 담은 '세한도'를 완성한 배경을 설명하고 있다. 예서체로 쓴 '세한도'라는 화제와 강인한 추사체로 쓴 그림에 관한 내력은 작품으로부터 문인의 학식과 인품을 유추할 수 있는 문인화의 대표적인 특징을 보여주는데,[239] 그림을 보면 그가 실제의 대상을 사실적으로 그리려했다기 보다는 제발 부분에서 보이는 예서체의 느낌을 그림의 각 필획 마다 적용하려 했던 것으로 보인다. 글씨를 쓰는 방법을 그림에 적용한 <세한도>에서의 필획의 표현은 본인 작품에서 보이는 먹 점의 표현과도 비교된다〔참고도판4-9〕.

239) 유홍준, 『유홍준의 한국 미술사 강의 3』(서울:눌와, 2010-2013), 338-339.

[참고도판4-8] 김정희, <세한도(歲寒圖)>, 1844, 종이에 수묵, 23x69.2cm, 국립중앙박물관

김정희의 필획　　본인 작품의 먹 점

[참고도판4-9] 서예의 필획과 본인 작품의 먹 점 비교

본인의 작품은 문인화의 우의 개념을 창작 전반에 적용하며 텍스트로서의 관찰 대상을 재현하는 창작 과정의 특성을 고려하여 전통적인 서법의 방식을 작품 창작에 적용한다. 전통적으로 서법에서는 세 가지 요소가 강조되는데 붓을 사용하는 방법인 용필법(用筆法), 점과 획의 구성에 관한 결구법(結構法), 전체적 구성에서의 흑백의 안배에 관한 장법(章法) 등이 있다.[240] 이러한 창작방법과 화면 구성 방식은 그려내는 각 요소들의 형태와 성격에 따라 모두 본인 작품에 적용되었다.

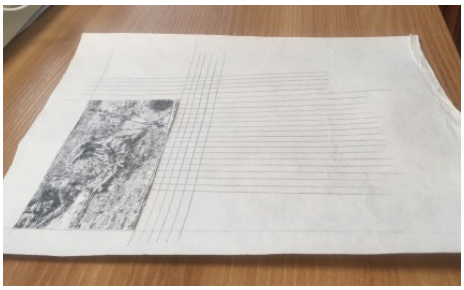
240) 김광욱, 위 책, 44.

① 용필법의 적용

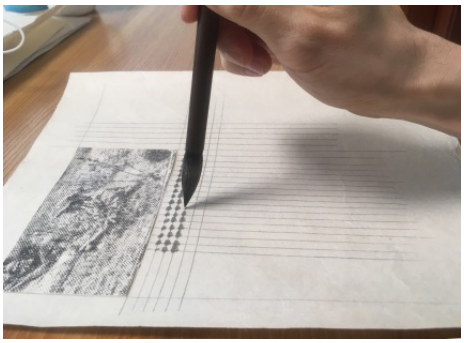
용필법에는 직필(直筆), 측필(側筆), 타필(拖筆) 등 붓을 잡는 자세에 따라 다양한 종류가 있는데, 본인 작품에서는 붓을 종이에 수직으로 하여 그리는 방식인 직필, 즉 중봉(中鋒)을 사용한다. 중봉은 붓의 중심이 가운데에 있게 하는 방법으로 서법에서 우선되는 기본적인 방법이라고 할 수 있다. 붓의 끝부분이 점이나 선의 중앙에 위치하므로 선의 느낌이 엄정하고 장중한 특징이 있다.[241] 작품에서 보이는 점이나 획의 형태는 이러한 방식으로 그려진 것으로 대개 붓은 수직적으로 세워져 붓에 스며든 먹이 중력에 의해 한지에 떨어지게 그린다. 이렇게 하면 한지에 먹이 많이 스며들어 먹의 번짐 효과가 극대화된다. 이러한 붓질의 표현은 과거를 관조하는 본인 작품과도 시각적·주제적으로도 연관된다고 볼 수 있다.

본인 작품에서 사용된 중봉의 용필을 위해서 작품은 수평적으로 제작된다. 수평적으로 제작된다는 것은 종이를 책상 등에 눕혀 놓고 수평적으로 그려지는 것을 의미한다. 일반적인 현대회화는 작품을 이젤에 수직으로 놓거나 벽에 걸어놓고 그려지는 데 반해 본인 작품은 서법을 적용하여 수평으로 제작되는데〔참고도판4-10〕 이는 다른 현대 회화작품과 차별화되는 본인 창작과정의 특성이며, 전통 서법을 따르는 본인 작품의 특성을 반영한다. 이러한 이유로 본인 작품은 전통 서법을 기반으로 기록을 하는 창작의 행위를 그림에 반영하는 특성을 갖는다고 볼 수 있다. 필획의 표현을 위해 붓은 수직으로 사용되며 중력에 따라 물을 섞은 먹이 붓을 타고 내려와 한지에 스며들게 한다〔참고도판4-11〕. 먹은 한지에 수직으로 그려질 때 그 번짐의 효과가 극대화된다.

241) 서제섭, 위 책, 17-22.



[참고도판4-10] 종이의 수평배치



[참고도판4-11] 수직적 붓질

서법을 적용한 필획

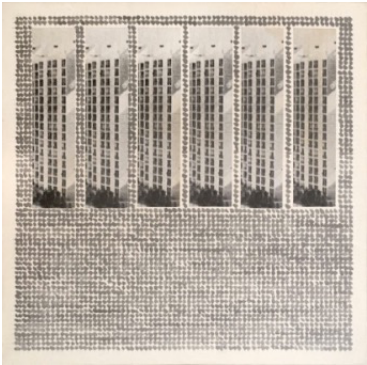
**② 결구법의 적용**

결구법은 구성에 관한 것으로서 점과 획 간의 조화를 통해 안정감이 이루어져야 한다. 본인 작품에서는 사진과 먹 점의 구성에 있어 소밀(疏密)과 대소(大小), 장단(長短)의 구성에 따라 각 점과 획 사이의 균형을 중요시 한다.[242] 대상의 형식을 작품에 재현하는 데 있어 대상의 선택과 함께 주로 사진의 배치나 배열, 또는 먹 점의 배열 등으로 인해 작품화면에 있어 시각적 요소들의 성김과 빽빽함의 차이를 구별하여 표현한다. 작품화면의 구성에 있어 각 요소들이 분산되어 있어 공간적인 여유가 보이는 것을 성김이라고 하고, 집중적으로 밀집되어 있는 것을 빽빽함이라 한다. 그림에서 이러한 구성적 차이는 시각적 요소들의 가지런하고 균일한 배열의 여부와 관계가 있으며, 이러한 구성적 차이로 인해 화면에서의 이완(緩)과 긴장(緊)이 형성된다. 이러한 구성적인 문제를 고려하지 않거나 소홀히 하면 화면 구성에 있어 구성적인 의도가 보이지 않으며, 이는 작품의 개념 전달에 있어서도 형식적인 문제가 될 수 있

242) 김광욱, 위 책, 45-46.

다.[243] <1982년 11월 27일>〔작품도판73〕에서는 특정 기사 사진의 동일한 부분 6개를 화면의 상단에 모두 배치하였다. 각 사진 간의 거리는 1cm 정도 되며 이로 인해 밀집된 형태의 사진배치가 화면 속에서 구현되었다. 나머지 부분은 먹 점으로 그려져 작품에 있어 동일한 사진의 이미지가 부각되게 하였다. 이에 반해 <예술 작품의 근원>〔작품도판72〕에서는 하나의 인쇄물이 참조대상으로 활용되었으며, 이를 작품의 중앙에 배치하였다. 표현된 이미지를 제외한 나머지 공간은 여백을 주어 상대적으로 여유있게 표현되었다. 이러한 화면의 구성들은 성김과 빽빽함을 통한 작품의 시각적 효과를 만들어내기도 하지만, 또한 작품의 주제적·내용적인 측면에 대한 중요한 역할을 맡고 있다.

[작품도판72] <예술 작품의 근원>, 2018, 한지에 먹, 50x60cm



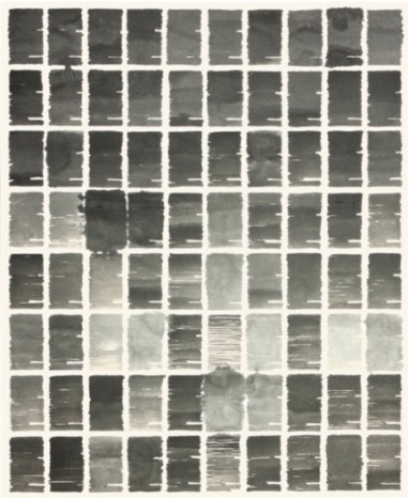
[작품도판73] <1982년 11월 27일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x35cm

〔작품도판74〕와 〔작품도판75〕은 모두 하이데거의 논문인 「예술 작품의 근원」의 부분 페이지를 전사한 작품이다. 본 작품에서의 시각적 구성은 하이데거의 논문에서 보이는 페이지 내에서의 텍스트의 배열을

243) 왕백민, 위 책, 75.

따르고 있으며, 그러므로 본 작품화면에서의 성김과 빽빽함은 모두 작품의 관찰대상인 하이데거의 논문에서의 페이지 형식에서 비롯된 것이다. 그러므로 이러한 작품시리즈에서 성김과 빽빽함은 작품의 창작자가 아닌 관찰대상 원본의 형식이 결정하므로 여기에서 화면의 구성은 창작자가 작품 관찰의 대상을 충실히 따랐다는 사실의 근거로써의 역할을 하게 된다. 언뜻 보면 창작자 자신이 결정한 화면의 구성이 아니므로 작품에서 배제될 수 있는 요소일 듯 하지만 엄연히 이는 본인의 작품에서 보이는 화면의 구성방식이다. 그러므로 본인의 작품은 작품의 관찰대상이 대상의 원래 창작자에 의해 그 시각적 구성이 결정되었다 하더라도 이를 그대로 작품에 옮긴 본인이 그 구성의 적용을 결정한 당사자가 된다. 이러한 사실은 창작자가 화면에 구성한 시각적 형식의 측면에서뿐만 아니라 그 시각적 형식을 차용한 사실을 증명하는 근거적인 성격으로써의 측면에서도 매우 중요한 요소라고 볼 수 있다.

[작품도판74] <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162x132cm



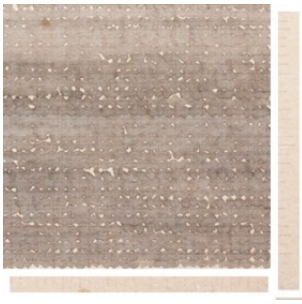
[작품도판75] <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162x132cm

### ③ 장법의 적용

장법은 구성요소를 어떻게 포치(布置)하는가의 문제를 말하는데, 본인 작품에서는 먹 점으로 구성된 부분과 빈공간이 여백으로 해석할 수 있다. 동양화에서는 여백(餘白)이 중시되는데, 여백은 화면 위의 형상을 배치하는 문제와 관계가 있다. 이를 잘 처리하면 화면에 생동감이 생기게 된다.[244] 여백은 보통 빈 공간을 의미하는 공백(空白)으로 파악될 수 있지만, 산수화에서 여백에 의해 표현되는 폭포나 구름과 같은 요소들은 흐르며 변화하는 과정을 암시하기도 하는 것과 같이 여백은 빈 공간을 남겨둔 것이 아니라 생동성을 '그리지 않고 그린'것임을 의미하기도 한다.[245]

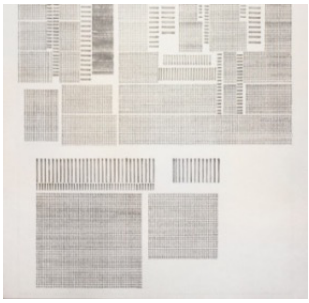
본인 작품에서는 먹 점과 여백의 구성은 곧 대상의 형식을 지시하는 중요한 구성의 장치이다〔작품도판76-79〕. 구성 요소의 포치를 통해 작품 화면은 대상의 형태를 반영하며, 이를 통해 감상자는 작품이 지시하는 대상을 파악하는 근거로서 활용하기도, 그 구성의 미적인 균형을 감상하기도 하게 된다. 따라서 본인 작품에서의 시각적 구성요소는 지시적 성격과 함께 미적 특성을 지닌다.

[작품도판76] <1988년 9월 17일> 부분

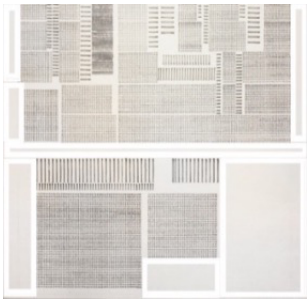


[작품도판77] <1988년 9월 17일> 부분의 작은 여백

244) 왕백민, 위 책, 52.
245) 변영섭, 위 책, 90-93.



[작품도판78] <1988년 9월 10일(올림픽후 비리해명)> 부분



[작품도판79] <1988년 9월 10일(올림픽후 비리해명)> 부분의 큰 여백

### (2) 농묵과 담묵의 적용

전통 수묵화에서는 명도의 차이로써 분류되는 흑색·회색·백색 등 세 종류 이상의 톤이 있다. 보통 먹으로부터 추출된 먹물의 원액에 얼마만큼의 물을 섞어 먹의 원색을 희석시키느냐에 따라 그 톤의 진하기가 결정되는데 이를 짙음과 옅음을 의미하는 농담(濃淡)이라고 한다.[246] 먹의 톤은 크게 3가지로 나눌 수 있는데, 수분이 많아서 회색빛이 나는 연한 농도의 색을 담묵(淡墨), 담묵보다는 진하고, 농묵보다는 연한 중묵(中墨), 진한 먹의 색감을 농묵(濃墨)으로 분류한다.[247] 주로 문인화는 먹만을 사용하여 그림을 담박(淡泊)[248]한 방식으로 그렸는데, 수묵의 기법을 이용해 먹의 색감에 있어 다양한 변화를 주며 작품을 제작했다.[249]

---

246) 왕야오팅, 『중국회화산책』, 오영삼 역(서울:도서출판 아름나무, 2007), 69.
247) 김선현, 위 책, 60.
248) 정종미, 『우리 그림의 색과 칠: 한국화의 재료와 기법』(서울:학고재, 2001), 136.
249) 담박은 진하거나 짙지 않으며 감각적 기교나 작위성, 장식성이 배제되고, 설명적이니 아닌 맑고 담담한 맛, 즉 '고요한 맑음'이다. 소쇄는 막힘이 없이 툭 트이고 자유로우며, 속기를 벗어버려 가뿐하며 시원한 맛, 즉 속진(俗塵)을 털어낸 깨끗하고 상쾌함, 탈속의 쇄락(灑落)함인 '맑고 시원함'을 뜻한다. 고요와 평온의 경지에서 오는 담박·소쇄를

농묵법(濃墨法)의 기원은 한 대(漢代) 벽화에서의 인물이나 구름, 용, 봉 등 갖은 물상에서 찾아볼 수 있으며, 위진남북조시대의 그림에도 대부분 농묵이 사용되었다. 이후 묵법이 모두 개발된 뒤에도 농묵은 화면에서의 중요한 위치를 잃지 않았다. 이는 그림이 추구하는 바를 농묵이 쉽게 드러낼 뿐 아니라 두터운 느낌을 주기 때문이다.[250] 담묵(淡墨)은 처음에는 회화의 밑그림을 그리는 데 사용되었는데, 당, 송 이후에는 회화의 표현에 있어서도 사용되었다. 담묵은 멀리 보이는 산봉우리나 구름, 이른 아침 안개가 있는 모습, 비가 오거나 해가 저무는 풍경 등을 표현하는 데 자주 사용되어왔다. 표현의 미묘함으로 인해 담묵에서는 먹색의 변화를 더욱 예민하게 표현할 수 있다는 특징이 있다.[251]

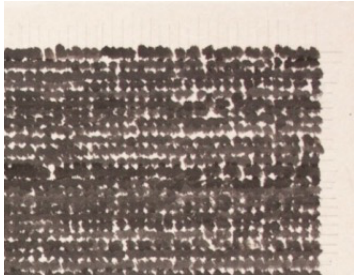
본인의 작품에서 농묵과 담묵의 표현은 관찰대상인 인쇄물의 사진이미지, 전체 화면의 구성, 텍스트의 내용을 고려하여 사용된다. 〔작품도판80〕에서는 농묵의 표현이 이루어졌는데, 1986년 3월 5일자의 신문에서 보이는 어두운 톤의 공장과 건물들의 모습, 그리고 이를 바라보는 창작자의 우울한 시선 등을 고려하여 짙은 톤을 보이는 농묵으로 표현하였다. 〔작품도판81〕에서는 담묵의 표현이 이루어졌는데, 1983년 5월 16일자 신문에서 보이는 아련한 비행기의 모습, 어딘가를 떠나는 상황을 떠올리는 감정 등을 고려하여 옅은 톤의 담묵으로 표현하였다〔작품도판82〕.

---

담아내기 위해서 문인들은 수묵이나 수묵담채를 주로 써서 그린다. 수묵화나 수묵담채화가 채색화에 비해 상대적으로 시적이고 고상한 정감을 표현하기 수월하며, 채색화에서 흔한 감각적이고 장식적인 요소를 제거하기가 용이하기 때문이다. 변영섭, 위 책, 41-42.

250) 진조복, 위 책, 125.

251) 진조복, 위 책, 125.



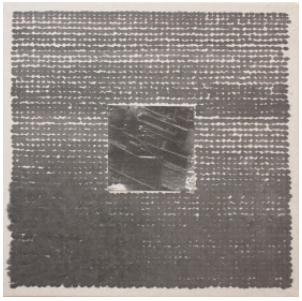
[작품도판80] 농묵의 예, <1986년 3월 5일> 부분

[작품도판81] 담묵의 예, <1983년 5월 16일> 부분

본인 작품에서 보이는 농묵과 담묵의 사례 비교

[작품도판82] <1983년 5월 16일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 종이에 디지털 프린팅, 60x46cm

소형 연작인 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>〔작품도판83-85〕에서는 성수대교 붕괴사건 당시 사건의 현장을 다양한 각도에서 촬영한 사진의 색감을 바탕으로 각 작품에서 농담의 표현을 구별하여 작품을 제작했다. 각 작품에서 보이는 농묵과 담묵의 표현과 색감의 차이는 같은 사건을 바라보는 시선의 온도차를 표현한 듯한 감상의 효과를 준다.

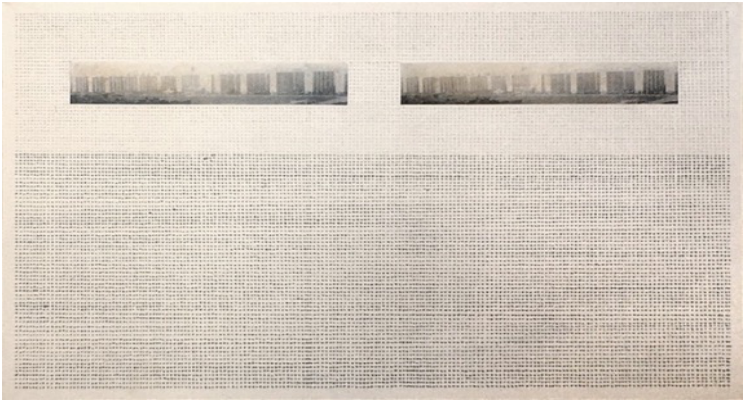


[작품도판83] [작품도판84] [작품도판85]

<1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 종이에 디지털 프린팅, 35x35cm

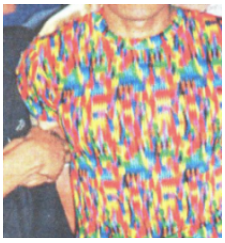
본인 작품에서의 농묵과 담묵의 적용 사례

<1993년 11월 6일>〔작품도판86〕는 한 작품 안의 농담을 혼용하여 사용한 사례이다. 아파트의 신축을 내용으로 하는 해당 일자의 신문 기사에서 수평으로 늘어서 있는 같은 크기의 아파트 건물들의 풍경을 선택하여 작품에 적용하였다. 작품 화면의 하단에 있는 농묵의 먹 점들은 상단에 있는 사진의 명암 부분과 화면에서 상응하며, 담묵은 사진의 배경 톤으로 그려졌다.



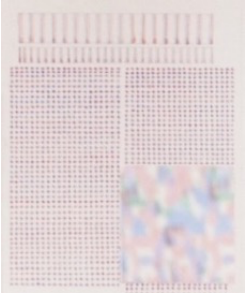
[작품도판86] <1993년 11월 6일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 110x65cm

작품에서 농담은 주로 수묵화에서 적용되지만 작품이 참고하는 인쇄물의 형식에 따라 색상표현이 필요할 경우에는 담채의 기법이 사용된다. <1999년 7월 17일(신창원 순천시 잡혔다)>〔작품도판87〕에서는 신창원이 검거될 당시 입었던 미소니 브랜드 의상에서 보이는 화려한 색채〔참고도판4-12〕가 푸른색과 붉은색 점들의 병렬로 이루어진 담채의 색상으로 그려졌다. 원래 의류의 화려한 색상은 한지의 바탕에 맞게 옅고 맑은 담채의 색상으로 작품에서 변환되었다. <1999년 7월 17일(경관 너 누구냐... 나 창원입니다)>〔작품도판88〕에서는 작품 제작을 위해 참고한 사진〔참고도판4-13〕에서 보이는 검은색과 붉은색에 주목하여 수묵 담채의 형식으로 먹과 붉은 색의 점을 병렬하여 작품을 제작했다. 이 작품 또한 수묵 담채의 색감이 사진의 그것과 최대한 근접하게 보이게끔 제작되었다.

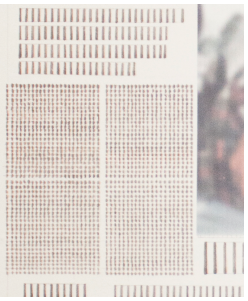


[참고도판4-12] 1999년 7월 17일 조선일보 1면

[참고도판4-13] 1999년 7월 17일 조선일보 2면



[작품도판87] <1999년 7월 17일(신창원 순천시 잡혔다)> 부분



[작품도판88] <1999년 7월 17일(경관 너누구냐... 나 창원입니다)> 부분

### (3) 먹 점의 우연적 효과

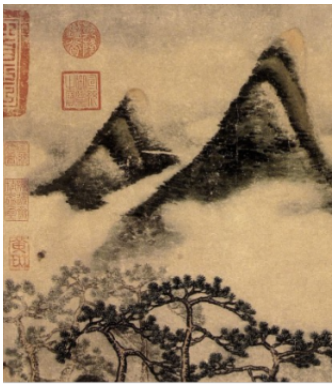
수묵화에서 보이는 창작자의 필획은 우연적인 효과를 자주 드러낸다. 물로 희석된 먹이 담긴 붓이 지면을 닿는 순간 먹은 빠르게 번지기 시작하며, 이 때 만들어지는 이미지의 형태는 그 번짐으로 인해 창작자가 모두 통제하기가 어렵다. 그러므로 수묵화의 창작자는 발묵의 우연적 현상에 자신의 표현을 맡겨 그림을 그려낸다고 할 수 있다. 그러나 작품에 나타나는 이 우연적 효과는 창작자의 붓질과 창작 동기가 없이는 이루어질 수 없다. 그러므로 그림에서 보여지는 필획은 창작자의 창작 행위에 대한 근거이다. 창작자는 자신의 생각과 감정을 이 필획을 통해 설명할 수는 없지만 여전히 그 필획은 창작 행위의 근거이기 때문에 창작자의 생각과 감정을 그 필획과 먹이 번지는 형태에서 암시하고 있다고 할 수 있다. 감상자는 필획을 통해 창작자를 상상하게 된다.

필묵은 창작자의 일상과 생각을 담는다. 창작자가 필묵을 이용하여 그림을 그릴 때 창작자는 그 창작의 시간을 경험한다. 이 작품 제작의 시간에 걸쳐 창작자가 갖는 작업태도와 생각, 작업 제작에 대한 의미와 감정 등은 모두 필묵을 통해 화면에 그려진다. 붓을 다루는 팔의 움직임과 숙련된 기법 등은 원하는 형태를 그리는데 보다 능숙할 수는 있어도 창작자의 실재성을 필묵에 드러내는 과정에 있어서는 부차적인 문제이다. 그보다는 창작자의 모든 창작 행위를 이끌어내는 작가의 가치관과 세계관이 필묵법의 핵심이 된다. 팔이 갖는 신체적 한계와 작가관·세계관이 갖는 개념적 가능성이 모두 화면에 드러나므로 필묵법은 현실과 이상의 융합에 대한 결과물이라고 볼 수 있다.[252] 필획의 곧은 정도, 거칠거나 섬세함, 길이, 윤기, 무게감 등은 모두 창작자의 생각과 감정을

252) 진조복, 위 책, 94.

표현하며 더 나아가서는 화가의 사상과 생활태도를 포함한다.[253]

비평가이자 감식가이기도 했던 미불(米芾, 1051-1107)은 산수화를 그릴 때 선을 사용하지 않고 붓의 옆면으로 종이 위에 젖은 먹 점을 나란히 그려 산을 그렸다. 이러한 기법은 중국 남부지방의 안개 낀 풍경을 환기시켜준다.[254] 특히 미불이 작품에서 즐겨 사용했으며 동양회화 역대 준법 중 가장 자주 구사되어 온 준법인 미점준(米點皴)[255]은 본인 작품에서 먹 점(點)을 사용하여 대상을 그려내는 표현의 방식과 유사한 지점이 있다. 미불(米弗)의 <춘산서송도(春山瑞松图)>〔참고도판4-14〕에서는 운연(雲煙)이 자욱한 풍경 위로 높이 솟은 산봉우리에 횡점(橫點)이 그려졌는데, 중·담묵의 점을 바탕으로 그 위에 농묵의 점들이 파묵법(破墨法)으로 그려졌다. 산의 모습을 보면 오른편에서 오는 빛을 의식하며 그린 듯하며 음영을 따라 그려진 점들에 먹을 바림하고 있다.[256]



[참고도판4-14] 미불(米弗), <춘산서송도(春山瑞松图)>, 중국 송대, 25.7 x 44.1 cm, 대만고궁박물원

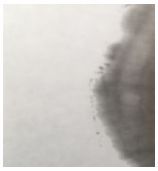
먹 점의 표현은 색을 칠해 넣는 채색이 아닌 생각을 기록하는 필획의 개념으로 볼 수 있다. 왕개(王概)는 "사람들이 말하기를 미씨(米氏, 미불)은 용묵(用墨)을 잘한다고 하는데 나만은 그가 용필(用筆)을 잘한다고 말한다. 미필(米筆)은 그것을 글씨 중에 쓸 때는 이따금 노장(奴張)한 데가 있지만, 그림 안에서 볼 때는 오직 원후(圓厚)함을 깨닫게 된다."[257]라고 하며, 미점준을 글씨와 그림에서

253) 진조복, 위 책, 96.
254) 마이클 설리번, 『중국미술사』, 한정희, 최성은 역(서울:예경, 1999), 162-163.
255) 허유, 『(마음으로 거니는)동양화 산책』(안양:다빈치, 2000), 82-83.
256) 김성희, 「조선후기 회화기법 연구: 인물화 묘법과 산수화 준법 및 수지법을 중심으로』(동국대학교 대학원 학위논문, 2000): 90-93.

쓰이는 동일한 필법(筆法)으로 받아들이고 있다. 먹 점의 표현은 우연의 효과에 의한 단순한 형태에도 불구하고 그려진 각 점마다 모두 다른 형태를 보이며 그 미묘한 차이로 인해 창작자의 심상을 섬세하게 표현할 수 있는 필획의 기법으로 볼 수 있다.

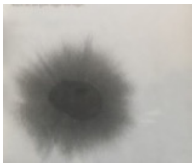
신하순은 먹 점의 형태를 구분하며 점의 크기에 따라 작은 점, 큰 점, 번지는 점, 농묵과 담묵의 점, 슬픔, 기쁨, 행복, 나른함, 불안함 등의 감정을 보이는 점 등의 사례를 제시하였다〔참고도판4-15〕.[258] 이렇게 그려진 점들은 각각 그 점의 시각적인 형태에서 출발하여 개념이나 감정을 전달하는 매개체가 된다. '생각하는 점'은 먹 점이 단지 시각적인 형태뿐 아니라 그 형태에서 오는 느낌, 그리고 그것을 통해 창작자나 감상자가 할 수 있는 생각을 반영하는 필묵의 표현 방법에 대한 다양한 가능성을 제시한다.[259]

가장 작은 점

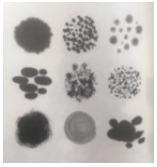


가장 큰 점

오래 번지는 점



점점 커지는 점



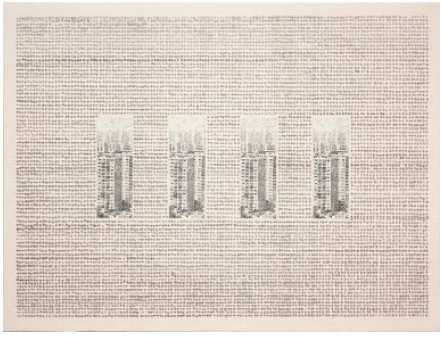
슬픈 점, 기쁜 점,
행복한 점, 나른한 점,
불안한 점..

가족,친구,추억을 담는 점
생각과 감정을 전하는 점

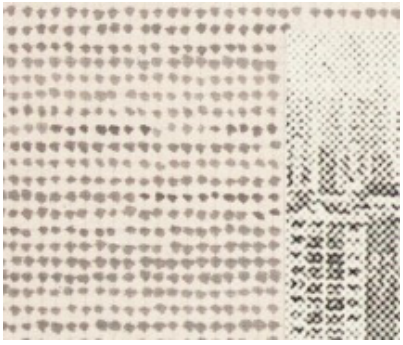
[참고도판4-15] 『생각하는 점, 말하는 선』에서의 다양한 먹 점 표현

257) 王概, 『芥子園畵傳』, "人謂米氏善於用墨而余獨謂善於用筆米筆施之書中時有奴張見於畫內惟覺圖厚.", 김성희, 위 논문, 92 재인용.
258) 신하순, 『생각하는 점, 말하는 선』(서울:AM12, 2013), 6-28.
259) 신하순외, 『우리 그림, 그려볼까요?: 우리 그림과 가까워지는 시간』(서울:서울대학교 출판문화원, 2014), 39-45.

본인의 작품에서 보이는 먹 점들은 주로 각 먹 점이 그려지는 미세한 방법의 차이에 따라 작품화면에서 그 형태가 다르게 보인다〔작품도판 89-1, 2〕. 사전에 밑그림으로 정해놓은 규칙에 따라 먹 점이 그려지는데, 비슷한 형태의 먹 점을 그리기 위해 설정된 밑그림에도 불구하고 미세하게 다른 다양한 형태의 먹 점들이 화면에 표현되는 것을 볼 수 있다〔작품도판90-1, 2〕. 규칙적인 밑그림을 통해 먹 점의 우연적인 형태의 결정과 번짐의 효과가 더욱 집중적으로 보인다. 본인은 작품을 제작하는데 있어 작품 창작에 대한 본인의 의도가 보이는 것을 최소화하고자 하였고, 이에 따라 창작자의 선택에 의해 특정 형상을 그려내거나 먹 점을 구성하기 보다는 정해진 밑그림의 규칙에 따라 필획을 반복하는 형식으로 그림을 그려냈다. 반복되는 필획의 과정을 통해 붓질을 하는 창작자의 무의식이 먹 점에서 보일 수 있도록 했다. 감상자는 작품을 보며 시각 요소의 구성과 배치에 대한 창작자의 표현 의도 보다는 우연적인 먹 점의 형태를 보며 제작 과정 중의 창작자의 심리와 감정을 그 먹 번짐의 형태를 통해 미루어 짐작해볼 수 있다.



[작품도판89-1] <1986년 3월 3일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm

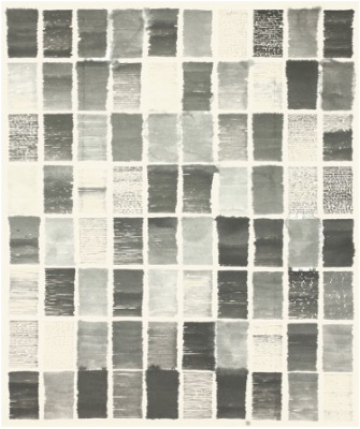


[작품도판89-2] <1986년 3월 3일> 부분

[작품도판90-1] <1997년 1월 24일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 35x35cm

[작품도판90-2] <1997년 1월 24일> 먹 점부분

<예술 작품의 근원>〔작품도판91, 92〕은 하이데거의 동명 논문에서 보이는 텍스트들을 점과 선의 형태로 화면에 반복하여 묘사한 작품들이다. 그려진 텍스트의 이미지는 모두 논문의 같은 페이지를 참조했는데, 참조된 텍스트의 이미지는 화면 전체에 반복적으로 그려졌다. 이미지는 전사의 기법으로 그려졌는데, 종이 아래에 논문을 놓고 종이에 비쳐 보이는 글자들을 먹으로 따라 그린 방식이다. 따라서 그려지는 텍스트는 창작자에게는 같은 필획의 방법으로 그려졌다. 하지만 논문의 동일한 페이지를 반복적으로 재현했음에도 불구하고, 작품에서 보이는 각 페이지들은 다른 방식으로 그려진 것을 알 수 있다. 먹의 우연한 번짐 효과와 농담의 차이는 같은 텍스트를 저마다 다른 이미지로 재현하고 있다. 작품을 위해 참조된 같은 페이지의 글은 창작의 행위로 인해 다른 글의 모습으로 변형된다. 이렇게 그 형태가 변환되는 것은 붓을 쥐고 있는 창작자의 자세뿐 아니라 붓을 종이에 대고 있는 시간, 그리는 방법 등 다양한 요인이 있는데, 이러한 창작의 상황적·환경적 요인들로 인해 작품은 동일한 대상을 화면에서 모두 다르게 보여주고 있다.



[작품도판91-1] <예술 작품의 근원>, 2018, 한지에 먹, 35x35cm

<예술 작품의 근원> 부분

<예술 작품의 근원> 부분

<예술 작품의 근원> 부분



<예술 작품의 근원> 부분

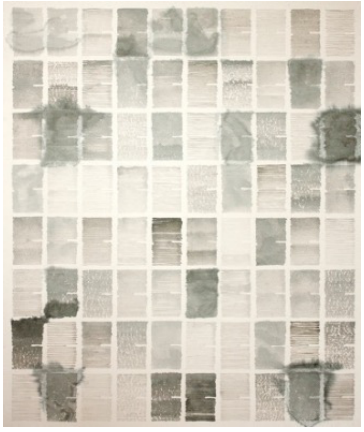
<예술 작품의 근원> 부분

<예술 작품의 근원> 부분

<예술 작품의 근원> 부분

<예술 작품의 근원> 부분

[작품도판91-2] <예술 작품의 근원>의 다양한 부분들



[작품도판92-1] <예술 작품의 근원>, 2018, 한지에 먹, 35x35cm

<예술 작품의 근원> 부분

<예술 작품의 근원> 부분



<예술 작품의 근원> 부분

<예술 작품의 근원> 부분

<예술 작품의 근원> 부분

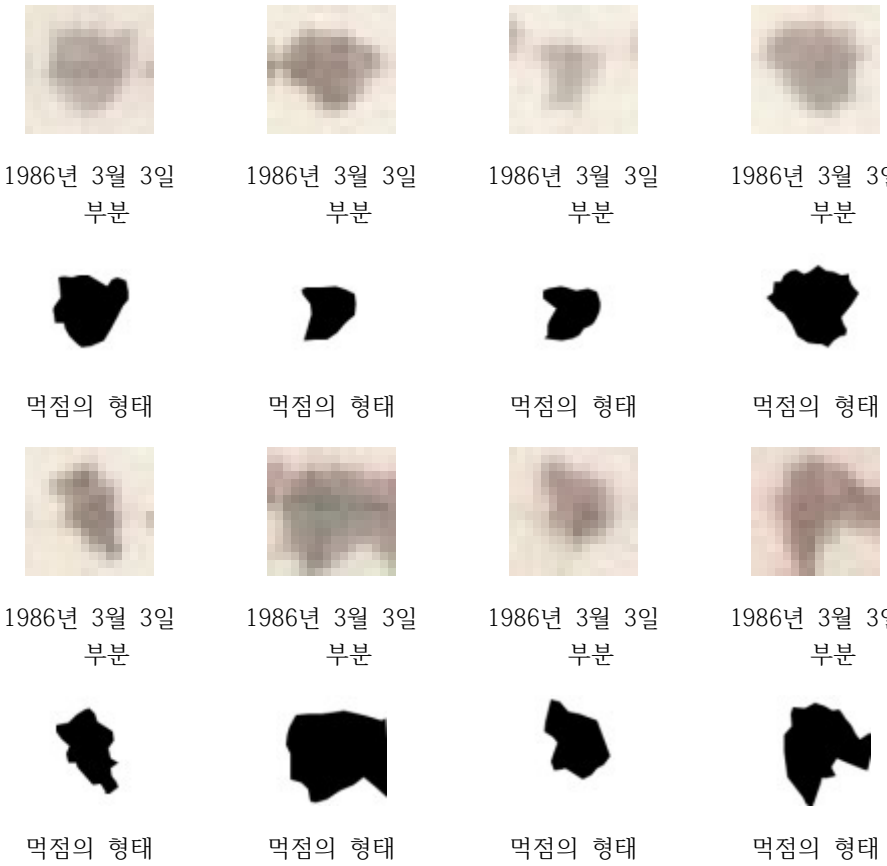
<예술 작품의 근원> 부분

<예술 작품의 근원> 부분

<예술 작품의 근원> 부분

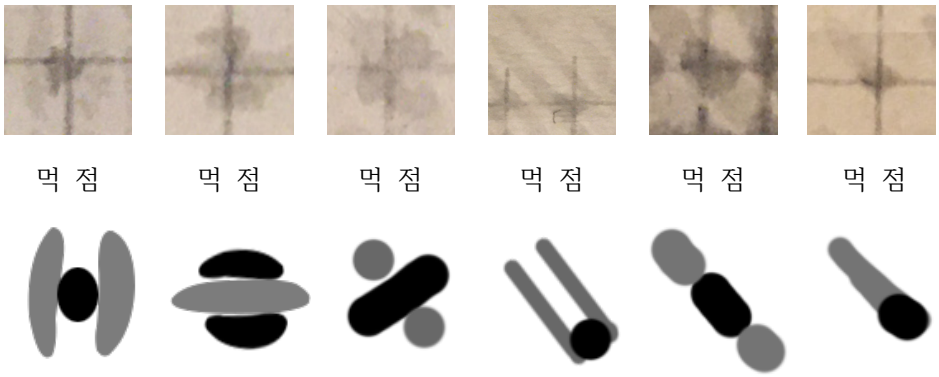
[작품도판92-2] <예술 작품의 근원>의 다양한 부분들

신문을 그리는데 있어 텍스트를 묘사할 때 주로 본인이 사용하는 먹점은 붓 자국과 번짐 등의 우연적 효과에 의해 다양한 형태를 보인다. 이는 창작자의 의도와 함께 한지의 재료성에 기인한 먹의 번짐 효과로부터 주로 비롯된다. 주로 밑그림에 의해 정해진 위치에 비슷한 크기의 먹점이 적용되며, 규칙적인 붓질로 그려지지만 세부적으로는 모두 다른 형태를 보인다〔참고도판4-16-1, 2〕.




[참고도판4-16-1] 먹점의 다양성과 형태 요약 예시

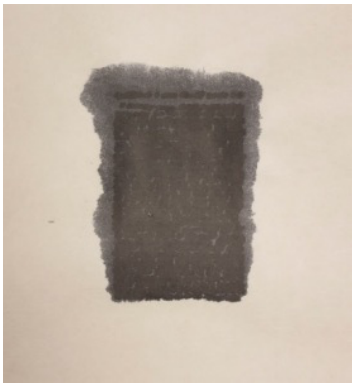
먹 점은 작품의 표현에 따라 중복되어 그려지기도 하는데, 주로 연필 밑그림의 가로와 세로선이 만나는 지점을 기준으로 그려진다. 이러한 경우에는 농묵과 담묵이 혼용되어 표현되는데, 각 먹 점을 그려낼 때는 아직 마르지 않은 붓질에 다른 진하기의 먹이 섞일 수 있으므로 먹 점 간의 시간차를 두고 그리게 된다. 먹 점의 혼용과 각 형태의 예시는 〔참고도판4-16-2〕에서 정리했다.




[참고도판4-16-2] 먹 점의 혼용과 형태 예시

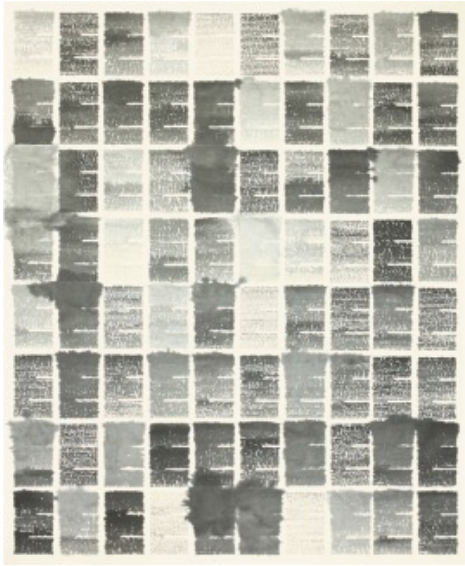
먹의 우연적인 효과는 작품 전체의 형태를 변경시키기도 한다. <예술 작품의 근원>〔작품도판93, 94〕은 전사기법으로 제작된 작품이다. 한지 아래에 묘사의 대상인 책을 위치시키고 종이에 비춰진 글씨의 모습들을 따라 붓으로 점을 찍어나가는 방식으로 작품을 완성했다. 이때 붓이 종이에 머무는 시간에 따라 점의 번짐이 결정되는데 이로 인해 각 점의 크기도 차이가 생긴다. 이러한 먹 점의 번짐 효과는 좀 더 큰 크기의 작품에 적용되었는데, 동일한 이미지를 반복적으로 보이는 것과 달리 화면을 구성하는 각 요소들은 먹 번짐의 차이로 인해 다양한 시각적 효과를

보여준다〔작품도판95, 96〕.



[작품도판93] <예술 작품의 근원(The Origin of the Work of Art)>, 2018, 한지에 먹, 35x35cm

[작품도판94] <예술 작품의 근원(The Origin of the Work of Art)>, 2018, 한지에 먹, 35x35cm



[작품도판95] <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162x130cm

[작품도판96] <예술 작품의 근원>, 2019, 한지에 먹, 162x130cm

### 5) 반복적 붓질을 통한 심상 표현

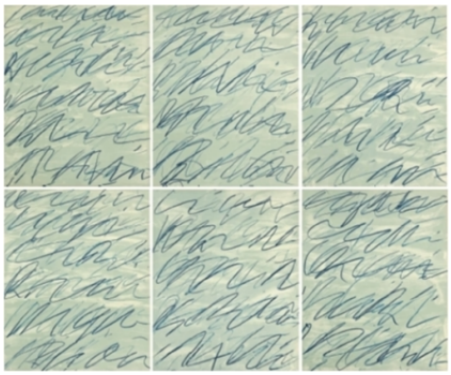
반복적인 붓질의 행위는 창작자로 하여금 대상의 형태를 화면에 재현하는 사생이 아닌 그 붓질의 행위에 집중하게 한다. 비슷한 형태의 필획을 그려내기 위해 창작자는 특정 형태의 붓질을 반복하게 된다. 장자는 '포정'의 비유에서 반복적인 수행을 통해 기술의 심적 제약을 해소하여 자유감과 충실감을 누리게 되는 예술가의 정신상태를 설명한다.[260] 수년간 소를 해체하는 행위를 반복했던 포정은 그 반복되는 행위를 통해 소를 잡는 기술에 대해 망각할 수 있었고, 이를 통해 그는 무의식의 영역에서 심리적 자유를 성취할 수 있었다. 이와 같이 예술 작품의 창작자는 반복적인 붓질의 행위를 통해 대상 형태의 묘사를 위한 사생으로부터 자유로워지며, 자신의 반복적 행위 자체에 무의식의 영역에서 집중할 수 있게 된다. 창작자가 자신의 행위 자체에 순수하게 집중함으로써 작품화면은 창작자의 심리적 자유의 흔적을 담아내게 되는데, 이러한 흔적은 창작자의 타고난 천성과 인생관을 가장 잘 읽어낼 수 있는 단서가 될 것이다. 소식이 제시했던 창작자의 '자연성'은 이러한 과정을 통해 작품화면의 필획에서 발현된다.

싸이 트웜블리(Cy Twombly)의 <Roman Notes>〔참고도판4-17〕는 작가가 선을 반복적으로 그린 행위를 담는 선적인 요소들을 보여준다. 그의 즉흥적이며 우연적인 선들은 무의식적이며 행위 반복적인 낙서와도 같다. 특히 트웜블리의 작품에서 보이는 선들은 그가 그리스 로마의 고대 문헌에서 보이는 글씨를 따라 쓴 것으로[261], 인쇄물의 텍스트를 따라 글씨를 쓰는 듯 먹 점을 그려낸 본인의 작품과도 연관성을 가진다〔작

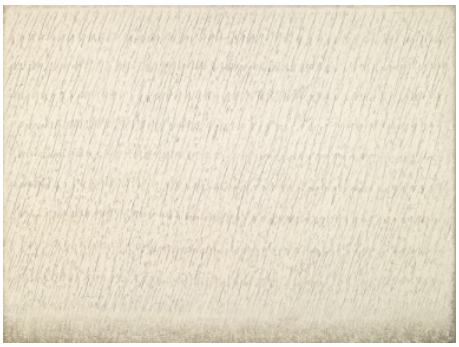
260) 서복관, 위 책, 78-84.
261) 이동수,「현대미술에서의 반복원리에 대한 고찰 - 형식에서 보여 지는 반복구조를 중심으로」,『동서미술문화학회』17(17): 296-297.

품도판97〕. 그의 작품은 트웜블리가 실제로 경험할 수는 없지만 고대 역사의 간접경험에 대한 기억과 이에 대한 심상을 지속적으로 상기시켜 주는 듯하다.[262]

박서보의 <묘법(Ecriture) No.43-78-79-81>〔참고도판4-18〕에서도 작가의 반복적인 표현을 볼 수 있다. 박서보는 화면에 흰색 물감을 바르고 마르기 전에 연필로 반복적인 사선을 그렸다. 그의 그림은 재현하는 대상도 없고 전달하고자 하는 메시지도 없지만, 그의 창작의 흔적은 작가의 정체성에 관한 질문을 던진다. 그는 작품을 통해 무의(無意) 또는 무위(無爲)를 추구하지만, 결국은 창작의 행위를 통해 깨달음을 얻는 유위(有爲)의 창작물을 완성한다.[263]



[참고도판4-17] Cy Twombly, <Roman Notes>, 1970, lithographs on paper, 173x206cm, Christie's



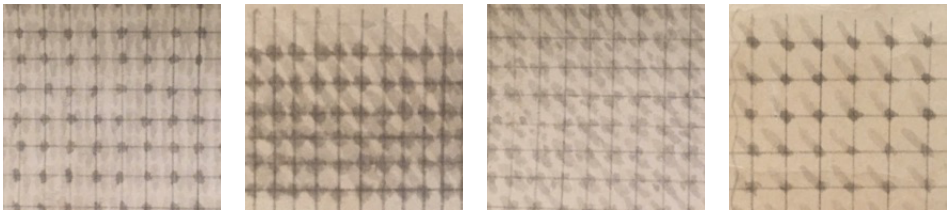
[참고도판4-18] 박서보, <묘법(Ecriture) No.43-78-79-81>, 1981, 면천에 유채와 흑연, 193.5x259.5cm, 국립현대미술관

262) 뉴욕 현대미술관, "Cy Twombly", 작가 검색, 검색일 2022.03.25. https://www.moma.org/collection/works/5988

263) 강혜승, 「1970년대 중반 한국화단의 평면 양상: 반복 행위가 표상된 드로잉을 중심으로」, 『한국미술이론학회』 33(2022): 128-130.

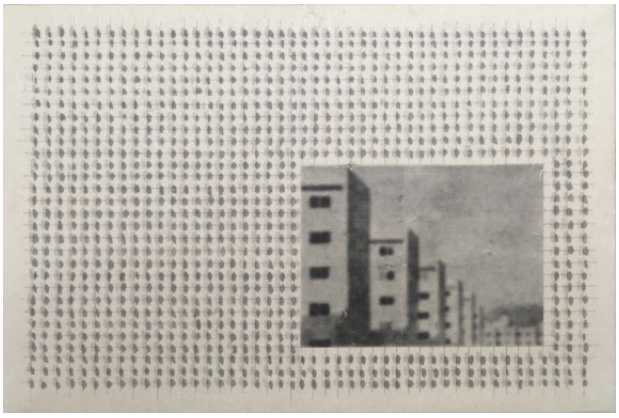
본인의 작품에서는 반복적인 붓질이 자주 사용된다. 정해진 밑그림의 형식은 주로 신문의 기사글 부분을 재현하기 위해 그려지는데, 일정한 간격으로 그려지는 연필의 선 위에 반복적으로 붓질을 하면서 그림이 완성되는 특징을 갖고 있다. 이러한 과정으로 인해 완성된 작품은 주로 규칙적으로 비슷한 형태의 필획을 보여준다. 그러나 이러한 부분들은 정확히 같은 먹 점의 형태를 띠는 것이 아니라 저마다 세부적으로 모두 다른 형태를 보여주는데, 이는 그림의 필획이 기계적으로 인쇄된 것이 아닌 손으로 그린 결과물이기 때문이다.

본인의 작품에서는 다양한 방식의 반복적 붓질이 활용되었는데, 대부분 참고하는 인쇄물의 형식을 따르기 위해 직선의 밑그림이 그려져 먹 점이 그려질 위치가 정해진 뒤에 그려진다〔작품도판97〕. 창작자는 정해진 위치를 따라 반복적으로 같은 형태의 먹 점을 그려나가는데, 그림을 그리는 행위는 반복되지만 그려지는 먹 점의 형태는 각각 다른 것을 볼 수 있다. 작품의 참조대상이 인쇄기록물인 것을 감안한다면 그림에서 보이는 각 먹 점들은 창작자가 인쇄기록물의 텍스트를 읽고 느끼는 생각과 감정들을 저마다 다른 형태의 붓질로 반복적으로 표현한다고 볼 수 있다. 먹 점에서의 다양한 생각과 감정의 표현은 곧 작품이 참조하는 신문기사의 사진과 함께 작품에 적용된다〔작품도판98〕.



1 2 3 4

[작품도판97] 반복적인 붓질의 표현



[작품도판98] <한강맨션(1970년 10월 2일)>, 2022, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 39.5x26.5cm

## 2. 전시공간을 통한 기억의 체험

작품은 그 전시 방식에 따라 감상자에게 다양한 모습으로 감상되어질 수 있다. 본인 작품은 멀리서는 신문의 형태를, 가까이에서는 창작자 필획의 세부를 나타내는 특성으로 인해 전시 공간의 기능은 더욱 중요하다고 할 수 있다. 이 장에서는 먼저 다양한 전시 공간을 분석하며 감상자의 체험을 강조하는 공간의 세부적 구성을 살펴보고, 전시 공간 내의 작품 설치의 형식에 대한 사항들을 분류하여 살펴본다.

### 1) 체험 중심의 공간구성

본인 작품은 전시공간을 감상자가 작품의 시각적 효과와 내용에 집중할 수 있도록 그 전시 환경을 설정한다. 이 장에서는 본인 작품이 감상자가 작품의 화면에 온전히 집중할 수 있도록 화이트 큐브[264] 형태의

공간에서 전시가 되는 경우, 또는 작품 속 이미지와 질료적 유사성을 보이는 시멘트 벽면의 전시공간에 설치되는 사례를 살펴본다.

본인 작품이 흰 벽면의 전시 공간에 설치되는 경우 감상자는 다른 요소들에 방해받지 않고 시각적으로 온전히 작품 화면에 집중할 수 있게 된다. 본인 작품에서 제시하는 시각적 효과는 작품화면 내로 한정하기 때문에 감상자는 화이트 큐브에서의 흰 벽면의 배경을 통해 작품에 집중하게 된다. 이러한 감상의 방식으로 작품의 감상자는 화면에 재현되어진 과거의 종이신문을 보는 경험을 통해 대중 매체와 다루어지는 특정 사건에 대한 자신의 과거 경험을 떠올리게 된다. 이 장에서는 전시 공간의 크기에 따라 소규모 공간과 대규모 공간으로 분류했다.

작품이 회색 시멘트 벽면에 전시되는 경우에 감상자는 작품 속 이미지와 전시 공간 벽면의 재질을 같이 감상하게 된다. 가공처리가 되지 않은 시멘트 벽면에서의 작품 설치는 본인 작품에서 자주 보이는 건축물, 공장 등과 유사한 질감을 보인다. '개발', '발전'의 주제로 제작되는 본인의 작품에서는 회색 톤의 콘크리트 공장과 아파트, 아스팔트 도로가 보이는 사진들이 자주 보이는데, 이는 전시 공간의 벽면인 시멘트와 질감과 색감, 그리고 인공적인 산업재료라는 점에서 유사한 맥락을 가진다. 시멘트 벽면에서의 작품 전시는 아직 많은 실험을 진행하지는 않았지만 평면 회화 작품이 주변 환경과 관련되는 가능성을 제시하기에 후속 연구를 통해 전시환경의 특징과 의미를 더 분석하고자 한다.

---

264) 화이트 큐브는 근대 추상미술의 배경에서 탄생한 개념으로 20세기의 대표적인 미술관 내부 모습인 흰 벽의 전시장을 말한다. 브라이언 오 도허티(Brian O'Doherty)의 '화이트 큐브 안에서: 갤러리 공간의 이데올로기'는 주변을 단절하고 단순화하여 작품의 시각적 효과를 강조함으로써 감상자가 작품에 온전히 집중할 수 있는 화이트 큐브 공간 이론을 제시했다. 민현준,「현대 미술 전시장의 군도형 배열에 관한 연구」, (서울대학교 대학원 학위논문, 2013): 63.

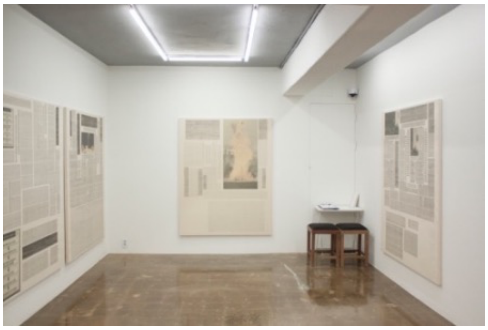
① 소규모 공간에서의 전시

2021년에 있었던 본인의 개인전 《19oo년 o월 o일》〔사진 32-35〕에서는 전체 벽면에 많은 수의 작품을 설치하여 작품 간의 거리가 좁혀진 경우다. 벽면 여백을 최소화하여 설치된 전시 공간으로 인해 감상자는 다수의 작품들에 둘러싸이는 느낌을 받을 수 있다. 여기에서 작품은 개별 회화작품으로서의 감상적 기능을 가질 뿐 아니라, 공간 내 복수 회화작품의 설치적 기능도 갖게 된다. 작품이 보여주는 대중매체 이미지에 대한 기억은 그 작품의 크기로 인해 극대화되며, 공간 내의 모든 작품들은 특정 시간과 장소에서 일어난 사건들을 지시함으로서 감상자는 확대된 사건기록의 기억에 둘러싸이게 되는 경험을 하게 된다. 이를 통해 소규모 전시의 구성은 감상자가 작품주제와 관련하여 경험적으로 더욱 더 집중할 수 있는 환경을 조성하며, 감상자는 전시 환경 전체에 대해 먼저 조망하며 이후 개별적 작품들의 형식과 내용을 감상하는 과정을 거치게 된다.

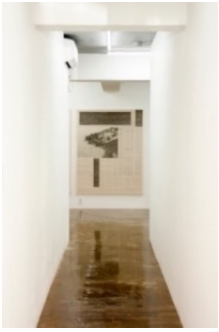
《19oo년 oo월 oo일》의 전시에서 감상자는 갤러리 공간의 구조상 흰색 벽면의 좁은 통로를 통해 본인의 작품 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>을 먼 거리에서부터 감상하며 전시장 입구로 들어서게 된다〔참고도판4-21〕. 중간의 통로는 마치 전시장의 외부와 내부를 연결하는 것과 같은 구조로 되어 있어 관람객이 전시를 집중하는 데 있어 효과적이다. 또한 해당 공간은 바닥이 비치는 구조였는데, 바닥면에 비치는 본인의 작품의 이미지는 감상자가 작품의 이미지를 보고 떠올리는 추상적 기억의 형상과도 같아 창작자가 의도하는 감상의 방법이 전시공간과 작품 배치에 적절하게 적용되어진 사례였다〔참고도판18-20〕.

[참고도판4-18]《19oo년 oo월 oo일》 전시전경

[참고도판4-19]《19oo년 oo월 oo일》 전시전경



[참고도판4-20]《19oo년 oo월 oo일》 전시전경



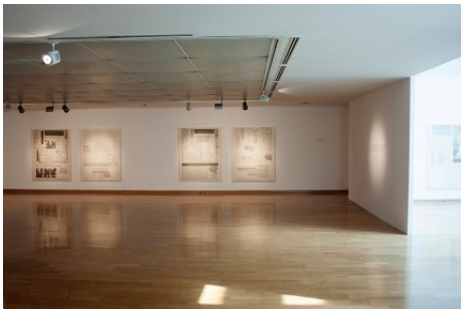
[참고도판4-21]《19oo년 oo월 oo일》 전시전경

### ② 대규모 공간에서의 전시

〔참고도판22-25〕는 2022년에 있었던 본인의 개인전《기록/기억》의 전시 전경이다. 넓은 미술관 공간에서의 전시로 인해 작품은 분산 배치가 되었다. 이로 인해 감상자는 보다 자유롭게 전시 공간을 거닐며 본인 작품의 전체적인 형태와 세부를 감상의 거리를 조절하며 주도적으로 감상할 수 있었다. 이 전시에서도 감상자는 사방으로 둘러싸인 신문의 이미지를 감상하며 과거에 대해 작품에서 나타나는 기억의 표현과 감상자의 기억을 관조할 수 있다. 특히 전시공간의 넓은 벽면과 테라스 공간 등으로 인해 감상자는 작품과 함께 미술관 공간을 조망하며 작품의 기억과 현실적 공간을 함께 경험하게 된다. 감상자는 넓은 공간의 구조로 인

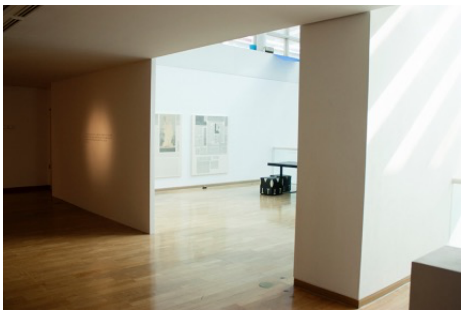
해 원하는 작품 앞에 자신을 주도적으로 위치시키며 작품을 감상할 수 있다.

[참고도판4-22]《기록/기억》 전시전경



[참고도판4-23]《기록/기억》 전시전경

[참고도판4-24]《기록/기억》 전시전경



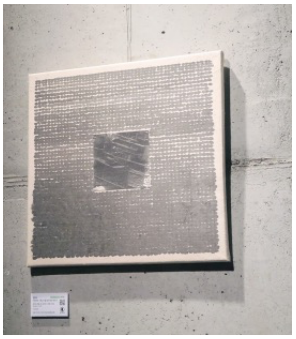
[참고도판4-25]《기록/기억》 전시전경

**③ 시멘트 벽면 상의 작품 전시**

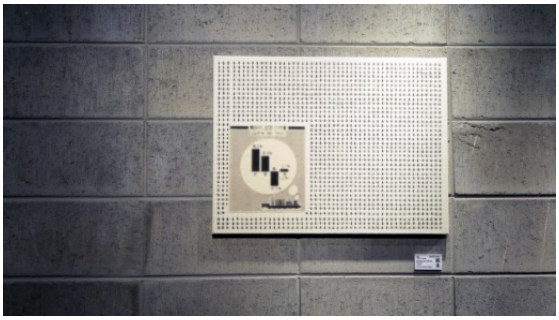
본인 작품은 작품의 내용과 주제와 관련하여 시멘트 벽면을 작품의 배경으로 하는 작품 설치도 가능하다. 특히 작품 속 사진이미지가 흑백으로 구성되며 먹 점의 부분 또한 수묵화의 방식으로 그려지는 경우에는 작품은 시멘트 벽면과 시각적 조화를 이룬다〔참고도판4-26, 27, 28〕. 작품의 주제적 측면에서도 시멘트 벽면은 그 맥락적 유사성이 있는데, 무분별한 개발과 발전에 대한 회의와 반성을 주제로 하는 본인 작품에서

는 1970, 80년대 사회의 아파트나 공장, 건축 구조물이 보이는 기사의 사진이 자주 보인다. 이러한 이미지는 대부분 시멘트, 콘크리트, 아스팔트 등 산업용 재료의 재질들을 보임으로써 작품이 설치된 벽면의 재질인 시멘트와 작품 내에서 보이는 시멘트 구조물들은 그 질료적 성격의 유사성을 보인다〔참고도판4-27〕. 또한 본인 작품의 바탕 재료가 되는 한지는 주로 표백이 되지 않은 미색의 한지가 사용되는데, 이 색감은 흰 벽면보다는 시멘트 벽면의 색감에 더 가깝다. 유사한 질감과 색감으로 인해 작품은 벽면과 함께 감상될 수 있는 특징을 보인다. 작품에서 보이는 시각적 요소와 전시 벽면과의 유사성을 고려한 전시공간의 선택은 이전에 없었던 새로운 회화전시의 실험이므로 후속 연구를 통해 작품과 벽면의 관계에 대한 실험을 더 진행해보고자 한다.

[참고도판4-26] 시멘트 벽면에의 작품 설치



[참고도판4-27] 시멘트 벽면에의 작품 설치



[참고도판4-28] 시멘트 벽면에의 작품 설치

## 2) 작품의 크기별 체험

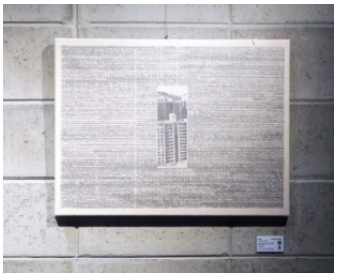
본인의 작품은 그 크기별로 감상자가 경험할 수 있는 감상의 특정 체험을 고려하여 제작된다. 일반적으로 회화 작품의 크기는 손에 들 수 있을 만큼 작은 크기에서부터 혼자서는 그 양 끝을 잡을 수 없을 만큼 큰 크기까지 다양하다. 작은 작품 앞에서 감상자는 화면 안에 축소된 다양한 이미지들을 감상하며 작품 감상의 일정한 거리감을 유지하지만, 큰 작품 앞에서는 그 스케일에 압도되어 마치 자신이 그림 속 세계에 들어가는 것과 같은 체험을 하게 된다. 이러한 감상자의 체험을 고려하여 본인 작품은 비교적 작은 크기인 35 x 35cm의 작품부터 100호 크기로 분류되는 162x130cm〔참고도판4-29, 30, 31, 32〕까지 다양한 크기의 작품을 제작한다.

본인 작품에서 작품의 크기를 결정하는 또 다른 요인은 관찰 대상 자체의 크기이다. 관찰 대상의 실제 크기가 작품에 동일하게 재현된다면 감상자는 작품의 감상에 있어 실제 대상을 경험하는 느낌을 많이 받게 될 것이다. 만약 대상의 크기가 작품 내에서 확대된다면 감상자는 대상과 작품 이미지의 크기 차이로 인해 작품으로부터 현실에 대한 이질감을 느낄 것이다.

〔참고도판4-29, 30〕는 작품이 관찰 대상인 신문보다 작게 그려진 경우이다(35x35cm, 60x46cm). 작품은 신문의 형식을 그대로 재현하고 있지는 않지만, 기사의 사진 이미지와 기사 글의 재현 형식인 먹 점 등을 통해 작품 참고자료인 신문 원본의 형태를 암시하고 있다. 작품의 작은 크기로 인해 감상자는 축소된 형태의 신문 이미지를 보게 되며, 화면에서 보이는 사진과 먹 점의 요소를 자세히 감상할 수 있게 된다. 〔참고도판4-31〕은 신문의 전체 이미지뿐 아니라 크기까지 동일하게 재현된

작품으로서 작품은 신문 두 면을 펼쳤을 때와 동일한 크기(130x97cm)로 제작되었다. 펼쳐진 신문의 형태는 벽에 설치된 평면의 화면을 통해 감상되며, 감상자는 작품을 보며 마치 실제 신문을 읽는 듯한 체험을 하게 된다. 〔참고도판4-32〕의 경우는 신문의 한 면이 약 6배의 크기로 확대되어 그려졌다. 이러한 경우 감상자는 화면 속 확대된 신문의 이미지를 통해 실제 신문과는 다른 낯선 경험을 하게 된다. 멀리서는 신문 형식이 한 눈에 보이지만, 가까이에서는 마치 대형 신문의 이미지에 매몰되는 듯한 체험을 하게 된다. 그러므로 본인 작품의 크기별 차이로 인한 감상자의 체험은 작품에서 보이는 신문 이미지의 크기와도 관련이 있다고 볼 수 있다. 매체 이용의 실용성과 편리성을 위해 정해진 신문의 규격은 본인 작품에서 그 이미지가 확대되거나 축소되어 감상자에게 낯선 경험을 하게 한다. 본인 작품에서 작품의 크기는 작품의 참조대상의 크기와 연관되는 감상자의 특정 체험을 형성한다고 볼 수 있다.

[참고도판4-29] 35x35cm



[참고도판4-30] 60x46cm

[참고도판4-31] 130x97cm

[참고도판4-32] 162x130cm

작품의 크기별 체험 비교

### 3) 작품의 수직적 설치

작품의 수직적 설치란 벽면에 걸려 세워져 설치된 작품을 말한다. 현대미술에 있어 회화작품들은 주로 미술관이나 갤러리의 전시공간과 같은 화이트 큐브 형태의 건축물 내에 전시된다.[265] 이러한 화이트 큐브에서 작품은 흰 벽에 수직적으로 설치되어 감상자에게 보이게 된다. 작품 주위의 흰 벽면으로 인해 감상자는 다양한 색감과 형태를 갖는 작품에 집중할 수 있으며, 이러한 형식으로 설치된 작품은  서 있는 감상자의 시선에 대부분 화면의 모든 부분이 비슷한 거리에서 감상된다. 본인 작품의 경우 감상자는 화면 내의 모든 요소를 집중하며 동일한 거리에서 바라봄으로서 평면적으로 재현된 작품의 이미지들에 거리감의 차이를 두지 않고 일정한 거리에서 감상할 수 있다. 이러한 감상은 작품의 참조대상인 신문을 읽을 때와 같이 작품 화면의 모든 부분을 독자가 자유롭게 선택하여 감상할 수 있는 환경을 재현하는 것에서도 그 의미가 있다.

본인의 작품은 창작과정에서 수평적으로 제작되는 것과 달리 전시에서는 수직적으로 세워져 감상자에게 보이게 된다〔참고도판4-33, 34〕. 창작 과정에서 작품은 글씨를 써나가는 것과 같이 수평적인 방식으로 그려졌다면〔참고도판4-35, 36〕, 전시에서는 감상을 고려하여 수직적으로 작품이 설치된다. 그러므로 창작자는 작품 화면에서 보이는 각 먹 점을 그려내는 것에 집중하지만, 감상자는 이러한 작품 세부와 함께 먼 거리에서 전체 화면을 조망할 수 있다. 다시 말해, 창작과 감상과정에서는 그 방향성에 관한 경험적 차이가 있다. 이 경험적 차이로 인해 창작자는 감상에 있어서 창작 과정에서는 느낄 수 없었던 작품에 대한 새로운 체험을 하게 된다. 본인 작품에서 창작자가 작품을 완성한 후에는 한 명의

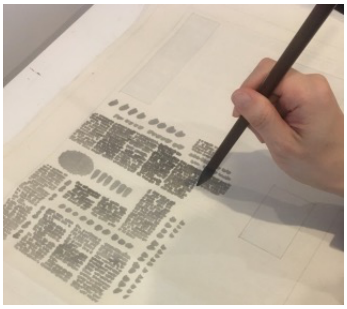
265) 민현준, 위 논문, 63.

감상자로서 새로운 감상의 경험을 할 수 있는 것은 이러한 이유에서 가능하다.

[참고도판4-33] 작품의 설치

[참고도판4-34] 작품의 설치

작품의 수직적 설치



[참고도판4-35] 수평적 창작

[참고도판4-36] 수직적 설치

수평적 창작과 수직적 설치의 차이 비교

### 4) 작품의 일자별 배열

본인 작품이 전시될 때 각 작품들은 작품 참조대상인 인쇄물이 지시하는 날짜를 고려하여 설치된다. 이러한 방식으로 작품들은 개별적으로 감상될 뿐 아니라, 다수 작품 간의 관계성의 형성으로 인해 종합적으로 조망되어질 수 있다. 감상자는 작품군의 감상을 통해 전시가 전달하는 전체 주제와 맥락에 대해 더욱 명확한 이해와 공감을 할 수 있게 된다.

작품의 '호응'이란 작품 내의 형상, 또는 작품 간의 상호 연관성을 의미한다. 동양 전통 회화에 있어 민간 화가들은 회화 창작에 있어 호응을 중시했는데 그림의 인물이나 경치는 고립이 아닌 확장적인 형태를 보여주기 때문이다. 인물들 간의 연관성, 풍경 간의 연관성은 형태적, 또는 개념적으로 구성될 수 있다. 형태적 호응은 대상의 시각적 효과나 운동성에 의하며, 개념적 호응은 대상의 정신 상태나 이야기의 연결성에 의거한다. 그림은 그 화면 내에서 뿐 아니라 그림 밖에서, 그림과 그림 간의 호응이 있을 수 있다. 그림 밖의 호응이란 그림 속의 대상이 그림 밖의 어떠한 대상이나 사건과 이루는 호응을 말한다. 또한 그림과 그림 간은 둘 이상의 작품이 그 화면의 내용에 따라 서로 관련성을 가지는 경우를 말한다. 이러한 호응이 잘 이루어지면 의미의 함축적 효과를 얻을 수 있다.[266]

작품이 형태적, 주제적인 연관성에 따라 병렬적으로 배치되는 경우, 감상자는 각 작품 간의 연관성을 보다 명확하게 관찰할 수 있다. 연관성을 갖는 작품들은 그 화면에서 전달되는 개별적인 주제뿐 아니라, 병렬의 방식으로 배치되어 있는 전체 작품군의 포괄적인 주제를 나타낼 수 있다. 이러한 작품의 배치를 통해서 감상자는 작품에 있어서의 통일성과

266) 왕백민, 위 책, 40.

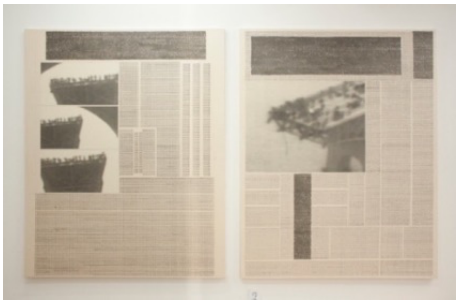
주제의 명확성을 파악할 수 있다.

<1980년 10월 11일>〔참고도판4-37〕에서 온 가와라는 날짜를 캔버스에 그려 기록하는 회화작품들을 병렬식으로 배치하였는데〔참고도판4-38〕, 감상자는 하나의 작품 화면에 그려져 있는 날짜를 읽어냄과 동시에, 그 옆에 설치된 작품들의 날짜와 비교하며 작품 시리즈 전체를 조망할 수 있다.

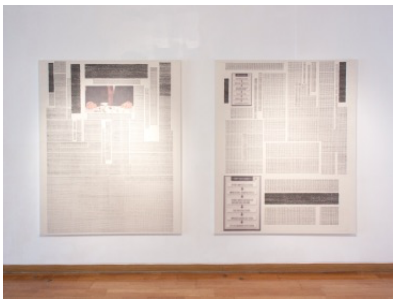
(좌) [참고도판4-37] 온 가와라, <1980년 10월 11일>, 1982, 캔버스에 유화, 25.4x33cm, Dia Art Foundation
(우) [참고도판4-38] 전시전경, 구겐하임 미술관

신문의 형식을 차용하는 본인의 작품 시리즈 '19oo년 oo월 oo일'은 대개 참조대상인 신문의 두 면을 연관시켜 전시한다. 〔참고도판4-39~42〕은 두 개의 작품이 20cm 정도의 간격으로 벽면에 병렬되어 설치되어있는 전시의 구성을 보여준다. 함께 설치되는 두 개의 작품은 각각 같은 날짜의 신문 1면과 2면을 나타내며, 같은 일자에 일어난 동일한 사건을 신문의 형식을 참조하여 다른 방식으로 보여주고 있다. 따라서 본인 작품의 전시방식에 있어 각 작품들의 구성과 배치는 각각 신문의 특정 페이지의 형식을 참조한다는 점에서 형태적 연관성을, 그리고 같은 사건을 다루는 신문 매체의 이미지를 보여주는 점에서 개념적 연관

성을 갖는다. 또한 이러한 작품의 배치는 마치 감상자가 실제 신문의 두 면을 보고 있는 경험을 재현하는 것과 같은 기능을 한다. 그러므로 개별 작품에서 느낄 수 있는 감상자의 기억과 감정은 작품이 두 개로 병렬되어 배치되는 이러한 구성에 의해 그 형식적, 주제적 의미가 강화된다. 해당 전시 방식을 통해 작품들은 그 전체적인 주제를 감상자에게 더욱 명확히 전달할 수 있으며, 작품화면 내뿐 아니라 작품과 작품 간의 환경까지 종합적이고 맥락적으로 감상되어질 수 있는 회화 전시의 새로운 형식적·내용적 가능성을 제시한다.



[참고도판4-39] 작품의 일자별 배열



[참고도판4-40] 작품의 일자별 배열

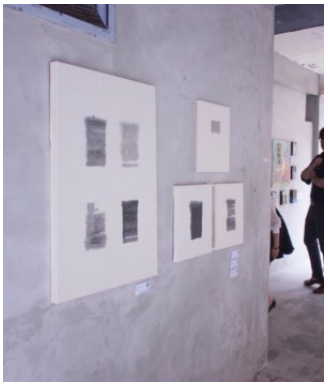
[참고도판4-41] 작품의 일자별 배열

[참고도판4-42] 작품의 일자별 배열

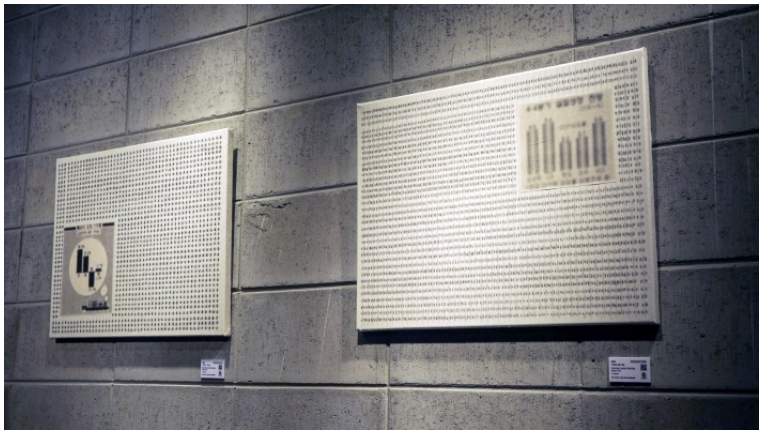
## 5) 작품 제목의 배치

본인 작품시리즈에서 제목의 역할은 감상자가 제목을 파악함으로써 단지 작품 주제와 관련한 추가적 정보를 읽어내기 위함이 아닌, 작품의 전체 주제를 개념적·형식적으로 완성하는 중요한 표현 요소이다. 본인 작품의 제목은 주로 작품화면의 이미지가 지시하는 참고자료의 출처와 그 제목이 같다. 예를 들어 <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>〔참고도판4-43〕의 경우 작품은 1994년 10월 21일자 경향신문 2면을 참조하여 제작되었다. 이러한 특성으로 인해 작품을 전시할 때 제목은 작품 옆에 배치되어 감상자가 작품 관찰대상의 출처에 관해 작품의 제목을 보고 파악할 수 있도록 한다. 감상자는 작품을 시각적으로 감상하며 작품 제목을 통해 그 재현 대상의 출처를 개념적으로 인지할 수 있다. 작품의 감상은 작품화면 내의 시각적 요소뿐 아니라 작품 외부의 관찰대상에 대한 개념적 요소까지 포괄하여 이루어지게 된다〔참고도판4-43,44,45〕. 이는 본인 작품이 대상 기억의 주관적 표현뿐 아니라 참고 대상의 객관적 기록까지를 작품에서 다룰 수 있는 우의적 창작의 방법론을 가능하게 하는 장치이다. 작품에서의 필획은 창작자의 주관적 감정을 전달하며 작품의 제목과 사진 이미지는 참조 대상의 객관적 실재성을 증명하는 것이다. 창작자의 입장에서는 작품제목이 지시하고 있는 신문 인쇄물의 객관적 사건을 통해 이에 대한 자신의 생각과 감정을 화면에 주관적으로 표현한다.

[참고도판4-43] <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>와 작품제목 배치



[참고도판4-44] 작품제목 배치의 사례



[참고도판4-45] 작품제목 배치의 사례

작품의 제목은 전시 공간의 특성에 따라 작품 옆에 배치될 수도, 작품 목록이 기록되어있는 문서에 정리되어 포함될 수도 있다. 감상자에게 제목에 대한 정보를 전달하는 방식은 작품의 설치에 대한 문제와 함께 본인 작품에서 중요한 요소이다. 후속 연구를 통해 전시 공간에서 작품 제목을 공개하는 방식의 다양한 실험을 진행해보고자 한다.

## 6) 작품 감상의 거리

전통 회화에 있어 화면 내 원경과 근경의 표현이 강조되는 것처럼, 회화 작품의 감상에 대한 거리는 작품 감상을 결정짓는 중요한 요소라고 할 수 있다. 본인의 작품은 먼 거리에서 봤을 때 작품을 위해 참조하는 대상의 전체적인 형태와 형식이〔참고도판4-46, 47〕, 가까운 거리에서는 먹 점과 사진 이미지와 같은 작품의 세부적인 요소가 관찰된다〔참고도판 4-48, 49〕. 감상자는 작품에 대한 자신의 거리를 능동적으로 변경하여 먼 거리와 가까운 거리 모두에서 관찰할 수 있다. 이러한 본인 작품 감상의 방식을 고려하여 작품의 전시는 그림이 설치된 지점으로부터 약 5 미터의 감상 거리를 확보하여 감상자가 충분한 거리 안에서 능동적으로 움직이며 작품을 감상할 수 있도록 하는 환경을 조성한다. 감상자는 스스로 작품에 가까이 다가가 한지에 그려진 필획과 먹의 번짐 효과, 그리고 사진 이미지의 세부 등을 관찰하게 되며, 먼 거리에서는 신문 전체의 형식과 작품의 전반적인 색감 등을 감상하게 된다. 이를 통해 감상자는 작품이 제시하는 신문의 형태와 이로 인한 과거 기억의 소환 과정에 능동적인 역할을 하게 된다.

[참고도판4-46] 근거리의 감상

[참고도판4-47] 근거리의 감상

[참고도판4-48] 원거리의 감상

[참고도판4-49] 원거리의 감상

## 3. 작품의 형식

작품의 형식은 전체 주제와 관련한 창작자의 생각과 태도를 작품에 반영하기 위한 매체 활용의 방식으로서, 사용하는 매체에 대한 충분한 연구와 이해가 선행되어야 해당 매체를 활용할 수 있다. 이 장에서는 본인 작품화면에서 보이는 시각적 요소, 대상의 매체 형식을 회화의 화면에 재현하는 문제, 기억을 근거하는 사진과 먹 점의 분석, 그리고 대상을 지시하는 작품 제목의 선택을 열거하며 전체 작품의 형식에서 보이는 본인 작품만의 특징을 살펴본다.

### 1) 화면의 시각적 요소

본인의 작품은 주로 인쇄된 형태의 사진, 연필로 그려진 밑그림, 그리고 붓과 먹으로 그려진 먹 점이 화면 내에 배치되는 방식으로 구성된다. 사진의 경우에는 책이나 신문 등 인쇄된 대중매체 형식에서 선택된 이미지가 디지털 프린팅(digital printing)의 방식으로 한지에 인쇄된다.

밑그림은 연필을 사용하여 주로 직선의 형태로 그려진다. 먹 점은 그려진 밑그림에 따라 다소 일정하고 반복적인 형식으로 그려진다. 이와 같은 본인 작품화면의 시각적 요소는 모두 작품의 형식적인 측면뿐 아니라 내용적인 측면에서도 주요한 역할을 하는 요소로서 각 요소들의 형태와 구성을 통해 작품 관찰대상인 대중매체의 특성을 화면에 재현함과 동시에 대상에 대한 창작자의 관점과 감상을 시각적으로 전달하는 필수적 요소들로서의 의미를 가진다. 따라서 본인의 작품 시리즈를 연구하면서 축적되어온 특정 방법과 기법의 활용을 통해 이러한 요소를 작품에 적용하여 작품 시리즈 전체의 맥락을 형성하는 작품 제작 연구를 체계적으로 정리한다면 작품의 시각적 측면뿐 아니라 개념적인 측면에도 많은 도움이 된다는 점에서 중요한 연구문제이다.

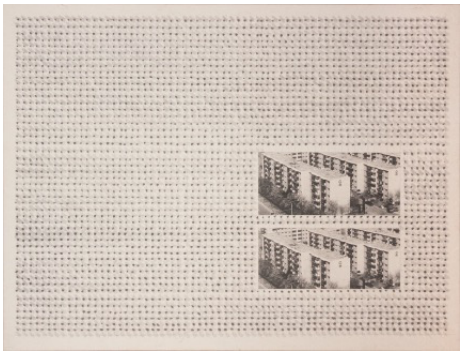
### (1) 사진

작품에서 보이는 사진 이미지는 주로 관찰대상인 대중매체 자료에서 보이는 사진 이미지들로 창작자에 의해 선택된다. 이 장에서는 본인의 작품시리즈 '개발'과 '19oo년 oo월 oo일'에서 보이는 사진 이미지의 사례를 설명한다. 해당 작품 시리즈에서 보이는 사진 이미지는 모두 특정일자 신문의 기사에서 발췌된 사진으로서, 창작자의 의도에 따라 사진의 특정 부분만이 작품에서 활용된다. 여기서 기사 사진의 특정 부분을 선택하는 것은 특정일자의 특정 사건에 대한 암시를 위한 하나의 장치로서 이해될 수 있다. 선택된 이미지는 작품 형식과 의도에 따라 확대되거나 그 사진의 선명도가 조정되는 방식으로 작품에 적용된다.

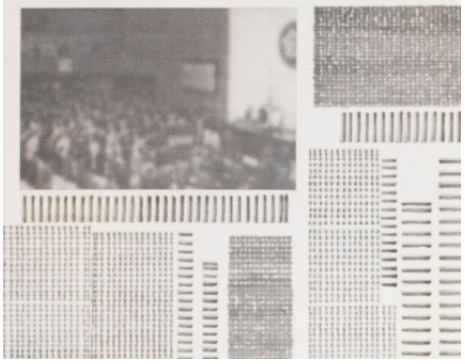
'개발' 시리즈에 해당되는 <1996년 9월 24일>〔작품도판99〕에서는 선택되어지는 사진의 부분이 여러 가지 형태를 보이게 되는데 주로 가로

와 세로의 비율에서 차이를 보이며, 이러한 차이가 주로 작품의 전체적인 형태의 중요한 부분이 된다. 작품에서의 사진은 신문에서 참고되는 사진의 시각적인 요소를 고려하여 부분적으로 작품에 차용되어지며, 이 차용되는 사진의 부분은 주로 세로가 긴 직사각형, 가로가 긴 직사각형, 또는 정사각형에 가까운 형태를 띠게 된다. 이는 한지로 구성되는 작품 전체화면의 가로와 세로 비율과도 연관이 되는데, 전체 이미지의 시각적인 효과와 내용을 토대로 선택된다.

'19oo년 oo월 oo일' 시리즈의 <1988년 9월 10일(올림픽후 비리해명)>〔작품도판100〕에서도 마찬가지로 관찰 대상인 신문 기사의 사진의 부분을 본인이 임의로 선택하지만, 가로와 세로의 비율, 그리고 선택되는 사진의 크기는 모두 관찰 대상인 신문 기사에서 대상 사진이 포함하는 비율과 크기 그대로 작품에도 동일하게 적용된다. 따라서 작품에서 보이는 사진의 전체 형태와 비율은 참조대상인 신문의 기사의 그것과 동일하다.



[작품도판99] <1996년 9월 24일>, 2022, 한지에 연필, 먹, 종이에 디지털 프린팅, 60x46cm



[작품도판100] <1988년 9월 10일(올림픽후 비리해명)> 부분

〔참고도판4-51, 52〕는 본인 작품 관찰 대상으로서의 신문에서 보이는 기사 사진 전체 중 부분을 선택하는 과정을 나타낸다. 사진의 일부분을 선택할 때는 주로 사건과 관련하여 본인의 작품주제와 해당 작품의 시각적 요소들을 고려하여 부분적으로 선택한다. 이렇게 선택되어진 사진의 이미지는 한지에 인쇄되어 〔작품도판101〕과 같이 먹 점과 함께 작품에 적용된다. 이러한 사진 이미지는 작품 전체가 하나의 신문으로 보일 수 있게끔 하는 중요한 시각적 장치이자, 작품 관찰대상에 대한 근거로서의 역할을 하게 된다.

[참고도판4-51] 1988년 9월 10일자 경향신문 중 기사 사진 전체

→

[참고도판4-52] 1988년 9월 10일자 경향신문 중 기사 사진 부분

사진의 부분 선택

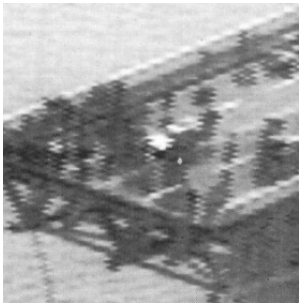
1988년 9월 10일중 사진 부분

1988년 9월 10일중 먹점 부분

1988년 9월 10일중 사진과 먹점 부분

[작품도판101] 사진의 부착과 먹점의 적용

작품에 적용되는 사진은 원래의 참고자료에서 그 선명도를 변경하여 작품에 적용한다. <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>의 사진이미지 부분〔작품도판102〕는 1994년 10월 21일 경향신문의 호외 1면〔참고도판4-53〕의 부분을 포토샵(Photoshop) 프로그램을 사용하여 흐리게 편집한 것이다. 사진의 선명도는 감상자가 먼 거리에서 전체 이미지의 형태와 맥락을 파악할 수 있게 한다. 이를 통해 감상자는 사진의 세부는 볼 수 없지만, 자신이 기억하고 있는 사건의 이미지 대강의 형상을 이 편집된 사진 이미지에 대입할 수 있다. 그러므로 흐리게 편집된 사진 이미지는 감상자의 사건에 대한 기억을 주도적으로 소환할 수 있게 하는 장치로서의 역할을 한다.



[참고도판4-53] 1994년 10월 21일 경향신문 호외 1면중 부분

→

[작품도판102] <1994년 10월 21일(성수대교 붕괴)>중 부분

사진의 부분 선택

신문기사에서 선택되어지는 사진의 부분은 한지에 디지털 방식으로 인쇄된다〔참고도판4-54〕. 인쇄의 기술적인 문제에 따라 한지에 직접 인쇄되기도 하고, 또는 다른 한지에 인쇄한 후 사진의 부분을 잘라 이를 본 작품 화면에 콜라쥬의 방식으로 부착하기도 한다. 이 때 종이에 인쇄

되는 사진은 감상자가 작품을 감상하는 데 방해되지 않게끔 외곽을 정리하여 작품 화면에 부착된다. 사진이 인쇄된 한지는 그 뒷면에 자연 접착제인 밀가루풀 등을 물에 희석하여 전체 표현에 고르게 적용하여 밑그림과 먹이 그려지는 본 작품화면에 부착한다. 부착할 때는 종이의 주름을 방지하기 위해 기포가 생기지 않도록 하는데, 동일한 성격의 한지를 서로 접착하여 팽창과 수축이 동시에 이루어지게 한다. 이러한 과정을 통해 작품화면 내에 사진 이미지를 평평하고 주름 없게 부착한다.

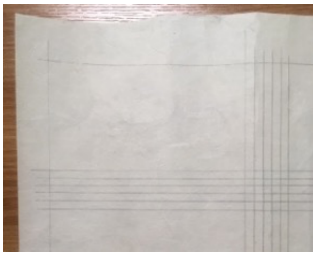
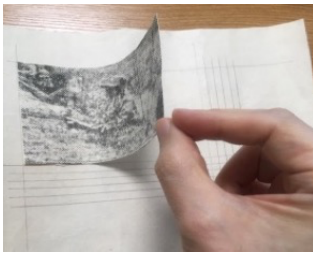


사진 배치를 위한 밑그림

접착제 도포


사진의 부착

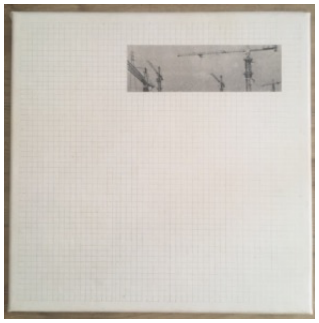
[참고도판4-54] 사진의 부착 과정

### (2) 밑그림

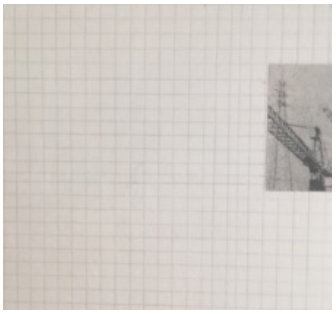
본인 작품에서 밑그림은 사진과 먹 점의 배치를 위한 준비과정으로서뿐 아니라, 감상자가 사진, 먹 점과 함께 작품화면 내에서 감상할 수 있는 작품의 중요한 시각적 요소로서의 역할을 한다. 그러므로 연필로 그려지는 밑그림의 형태는 작품의 시각적 형태를 결정짓는 중요한 하나의 요소라고 볼 수 있다. 사진의 위치와 먹 점의 영역, 먹 점간의 간격과 크기 등에 대한 규칙을 사전에 수립·규정함으로써 먹 점은 미리 정해진 규칙을 따라 그려지게 된다〔작품도판103, 104〕. 이러한 이유로

인해 본인 작품에서는 감상자가 작품을 멀리서 감상했을 때 질서 있게 그려진 먹 점을 관찰할 수 있게 된다. 연필로 그려진 밑그림은 단지 작품의 형식과 형태에 대한 안내를 하는 기능만이 아닌 그 질감과 시각적 형태 자체로도 작품의 중요한 부분이다. 감상자는 인쇄된 사진, 먹 점과 함께 연필로 그려진 밑그림을 그림의 일부분으로 감상하게 되며, 이러한 밑그림은 작품을 멀리서 관찰할 때는 그 옅은 연필의 색감으로 인해 보기가 힘들지만 가까이에서는 세부적인 부분까지 관찰될 수 있다. 창작자의 입장에서 볼 때 밑그림은 창작의 과정에서 작품 바탕에 가까이 위치하여 밑그림과 먹 점을 그리는 작업의 자세로 인해 근경에서 관찰되는데, 그러므로 감상자가 밑그림을 관찰할 수 있는 근경은 곧 창작자가 작품을 제작할 때의 위치에서 작품을 감상하게 된다고 하겠다.

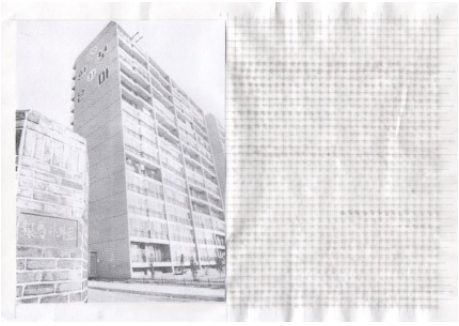
밑그림은 먹 점이 배치되는 영역을 사전에 규정함으로서 창작자가 먹 점을 그릴 때 각 점의 배치에 대해 고민하지 않고 오로지 붓질의 행위 자체에만 집중할 수 있게 하는 장치가 된다. 밑그림을 바탕으로 제작한 <무제>〔작품도판105〕와 <무제>〔작품도판106〕은 신문 전체의 형식을 참조하여 직선의 형태로 밑그림을 그린 좋은 예이다. 사전에 직선 형태의 밑그림을 그려 작품화면 전체의 모습이 신문의 기사 글 형식과 유사하게 제작했으며, 이를 통해 감상자는 작품의 참조 대상인 신문에 대해 그 직선의 밑그림 형식을 통해 떠올릴 수 있게 된다. 이렇듯 본인 작품에서의 밑그림은 작품 화면에서 보이는 시각적 요소와 형식이 관찰 대상과 닮게 그려질 수 있는 묘사기법일 뿐 아니라, 그 시각적 요소가 관찰 대상에 근거하여 그려졌다는 것을 보일 수 있게 한다. 이로 인해 감상자는 본인 작품을 대상 묘사의 시각적 실험으로서 뿐 아니라 대상 존재의 근거자료로서도 인식할 수 있게 된다.



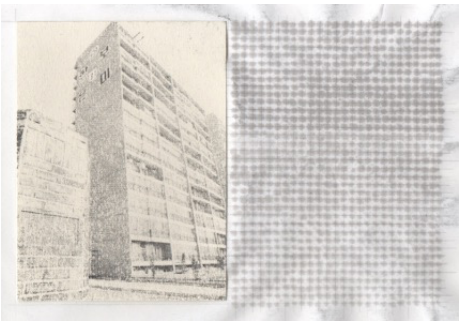
[작품도판103] <1996년 9월 24일> 밑그림 전체



[작품도판104] <1996년 9월 24일> 밑그림 부분 확대



[작품도판105] <무제>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 30 x 24 cm



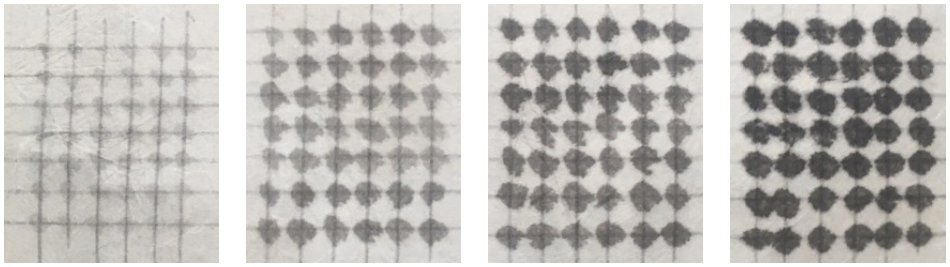
[작품도판106] <무제>, 2021, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 30 x 24 cm

### (3) 먹 점

먹 점은 본인 작품에 있어 관찰 대상을 보고 느끼는 창작자의 태도와 감정 등이 직접적으로 드러나는 작품화면 내의 주요 시각요소이다. 감상자는 창작자가 대상으로서의 대중매체가 지시하는 특정 사건에 대해 어떠한 생각을 갖는지를 먹 점이 그려진 형태를 통해 유추할 수 있다.

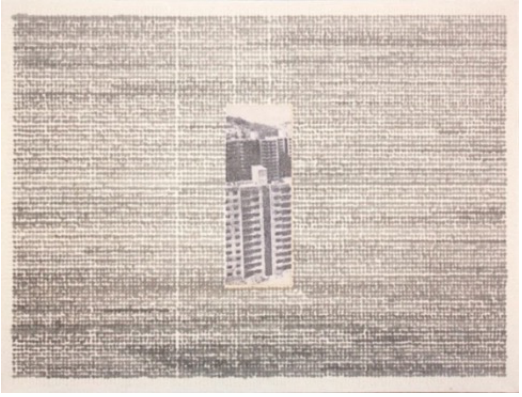
먹 점은 본인 작품에서 주로 사진 이미지의 배치가 정해지고 직선 형태의 밑그림이 그려진 후 붓질에 의해 그려진다〔작품도판107〕. 이 때

먹 점은 붓에 먹과 물이 어떠한 비율로 스며들어 있는지, 붓이 종이 위에 얼마나 머물렀는지 등의 재료적, 매체적 요인에 의하여 다양한 형태와 농담을 보이게 된다. 본인 작품에서 먹 점은 감상자가 가까이에서 보면 각각의 개별적인 농담의 정도와 형태적 특징을 볼 수 있지만, 멀리서 보면 그 세부적인 형태보다는 전체적으로 관찰되는 먹 점의 반복적 형식이 보이기도 한다. 감상자가 멀리서 볼 수 있는 정도의 차이는 먹 점의 진하기에 따라 다르다. 본인의 작품〔작품도판108-1〕에서 먹 점의 진하기는 주로 선택되는 기사 사진의 전체적인 명도나 채도에 의해서 결정이 되는데, 대개 본인의 작품에서는 먹 점이 차용되는 사진과 같은 톤의 색감으로 조화롭게 보이기 위해 사진의 색감을 따르기도 한다〔작품도판108-2〕.

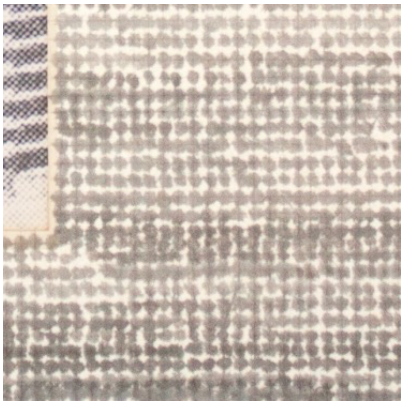


1. 옅은 먹점　　2. 옅은 먹점　　3. 짙은 먹점　　4. 짙은 먹점

[작품도판107] 농담 변화에 따른 먹점의 다양한 톤

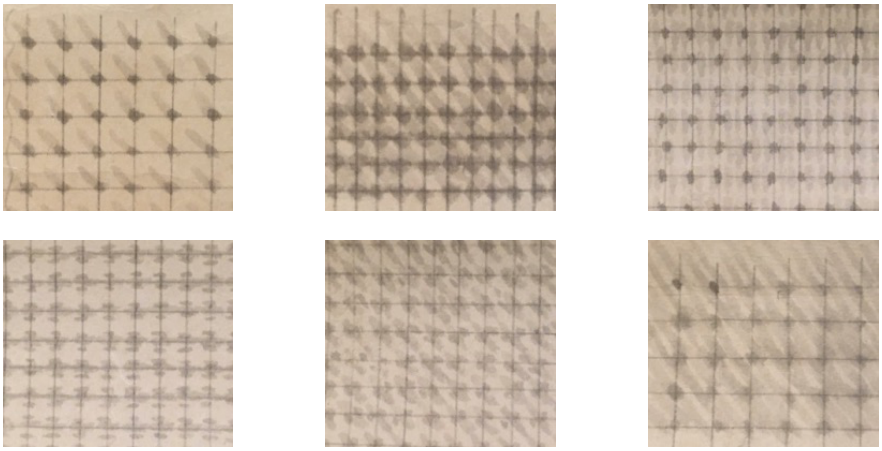


[작품도판108-1] <1986년 5월 12일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm

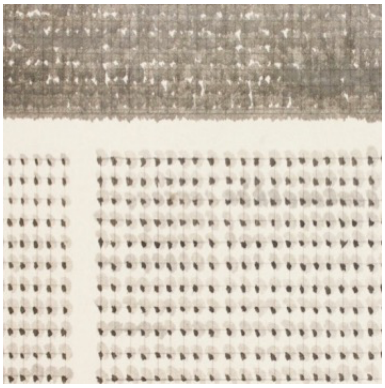


[작품도판108-2] <1986년 5월 12일> 먹점의 부분

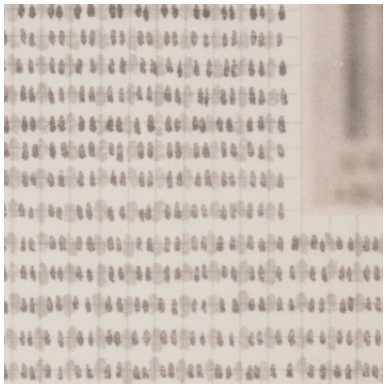
본인 작품에서는 먹 점 복수의 형태로 그려지는 경우도 있다. 〔작품도판109〕는 하나의 먹 점이 그려질 밑그림의 위치에 두 개 이상의 먹 점이 그려진 경우를 정리했다. 이러한 경우에는 각 먹 점의 농담을 달리하여 각 먹 점의 톤이 서로 다른 시각적 효과를 나타낼 수 있게끔 그린다. 복수의 형태로 그려지는 먹 점은 주로 관찰 대상인 텍스트의 형태를 바탕으로 선택되는데, 먹 점의 형태는 작품 전체의 시각효과를 구성하는 주요한 요소이다. 이러한 방식으로 신문의 부분에서 전체에 이르기까지 각 구성요소를 작품에 차용하는 과정에서 복수의 먹 점은 그 참조대상인 신문의 시각적 재현을 위해 <1994년 10월 21일>〔작품도판110〕, <1999년 9월 27일>〔작품도판111〕과 같은 형태로 본인 작품 시리즈에 활용되었다.



[작품도판109] 복수 먹 점 구성의 예



[작품도판110] <1994년 10월 21일>중 부분



[작품도판111] <1999년 9월 27일>중 부분

복수 먹 점 구성의 작품 적용 사례

## 2) 매체 형식의 재현

회화에 있어 일반적인 관찰대상은 그 입체적인 형태로서 시각적으로 창작자에게 관찰된다. 반면에 본인의 작품은 인쇄된 텍스트의 형식이 그

표면에서 보이는 대상의 특성으로 인해 대상의 입체적 형태뿐 아니라 표면의 내용과 형식까지를 관찰과정에서 포괄한다. 특히 본인의 작품에서는 평면의 형태를 화면에 옮기는 대상의 묘사 과정에 있어 그 대상의 형식이 작품의 전체화면에 동일한 형식으로 적용됨으로써 대상의 입체적 형태가 작품화면 내에서 단지 평면적으로 전환되어 묘사되는 것이 아닌 대상의 평면적 형식까지도 묘사가 됨으로써 작품 전체의 형식은 대상으로서의 인쇄물 또는 대중매체의 형식을 그 회화 매체 자체로서 구현한다.

(좌) [참고도판4-55] Glenn Ligon, <무제(Untitled(I Am a Man))>, 1988, 캔버스에 유화, 에나멜, 101.6 x 63.5cm, Luhring Augustine Gallery
(우) [참고도판4-56] 2018년 2월 12일 워싱턴 포스트 기사 사진

미국의 화가 글렌 라이건(Glenn Ligon)은 작품의 관찰대상을 선택함에 있어서 1968년 2월 1일에 있었던 흑인 환경미화원들의 시위를 주목했다. 시위가 있었던 당일의 아침, 두 명의 흑인 환경미화원들은 비를 피하기 위해 쓰레기 운송차량의 뒤편에 앉아 있었는데 차량의 장치가 오작동하면서 미화원들은 쓰레기 분쇄압축기에 희생되었다. 그러나 이 불행한 사고에도 미국 공공 당국은 희생자 가족에게 보상하기를 거부했으며, 이로 인해 동료를 비롯한 많은 환경미화원들은 당국에 보상을 요구하는 시위에 동참했다. 이들이 시위를 위해 사용했던 피켓에는 'I Am a

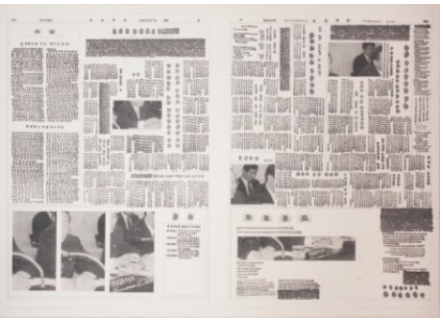
Man(우리도 사람이다)'라는 문구가 쓰여 있었는데, 이는 랄프 엘리슨(Ralph Ellison)의 소설 『투명인간(Invisible Man)』[267]의 표지인 '나는 보이지 않는 인간이다(I Am a Invisible Man)'에서의 '보이지 않는(Invisible)'을 제외한 문장이었다〔참고도판4-55〕. 라이건은 <무제(Untitled(I Am a Man))>〔참고도판4-56〕에서 이들의 피켓을 주목하고 이를 작품의 관찰대상으로 선택함으로써 작품 화면에 이 피켓의 글자를 붓으로 그렸다. 원본 대상으로서의 피켓은 시위의 참가자가 손에 쥘 수 있었던 입체적 형태였지만 그 피켓의 표면은 평면의 형식을 갖추어 텍스트를 보여주므로, 라이건은 이러한 평면의 텍스트 요소를 평면 회화의 화면에 옮겼다. 이 지점에서 회화작품은 대상의 상황적·환경적 맥락과 함께 그 표면에서 보이는 평면적 시각언어를 작품화면에서 재현하게 된다. 그러므로 작품은 평면 회화로서의 기능을 할뿐 아니라, 그 주변의 상황과 환경을 포함하는 입체적 조각, 또는 설치 작품으로서의 기능을 수행함으로서 그 표현 형식의 개념적 경계가 확장된다.

평면의 대상을 평면의 화면에 옮기는 회화적 재현방식에서는 대개 관찰하고자 하는 대상을 선택하여 그 대상의 형식을 작품 화면에 온전히 묘사하는 방법을 취한다. 대상의 형식을 작품의 형식에 재현함으로서 작품은 대상을 가장 가깝게 반영하게 된다. 본인 작품에 있어 화면의 구성은 대상의 묘사과정에서 보다는 대상의 선택과정에서 주로 결정되어지며, 그러므로 창작자는 창작의 초기 단계에서 관찰 대상을 재현하는 작품의 형식과 화면 구성에 대한 전체적인 구상을 마치고 실질적인 창작에 임하게 된다. 이는 소식이 대나무를 그릴 때 '먼저 마음속에 하나의 대나무를 형성'[268]하는 과정과 동일하다.

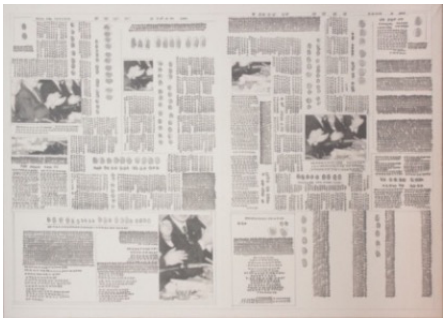
---

267) Ralph Ellison, Invisible Man, Penguin Books Limited, 2016, 표지.
268) 蘇軾,『蘇軾文集』, 卷11,「文與可畫篔簹穀偃竹記」,"故畫竹必先得成竹於胸中.", 강교희, 위 논문, 12.

<1997년 3월 21일>〔작품도판112〕와 <1997년 3월 21일>〔작품도판113〕는 본인 작품 시리즈의 주요 관찰대상인 신문의 형식을 작품에 차용한 실험이다. 신문 형식의 차용을 위해 기사에서 보이는 사진과 헤드라인, 기사글 등의 배치를 모두 동일하게 작품화면에 적용하였으며, 관찰대상인 신문 양면의 크기는 작품 화면에서 보이는 신문 이미지의 크기와 동일하게 재현되었다. 참조 대상으로 선택한 원본 신문 한 면의 크기는 54x39cm인데, 작품에서는 감상자가 신문을 펼쳤을 때 두 면을 한 눈에 보며 신문을 직접 읽는 경험을 할 수 있게 90.9x65.1cm의 전체 화면에 신문의 각 면을 묘사하였다. 감상자는 이러한 작품 크기와 화면의 설정을 통해 실제 신문을 마주하는 것과 같은 경험을 하게 된다.



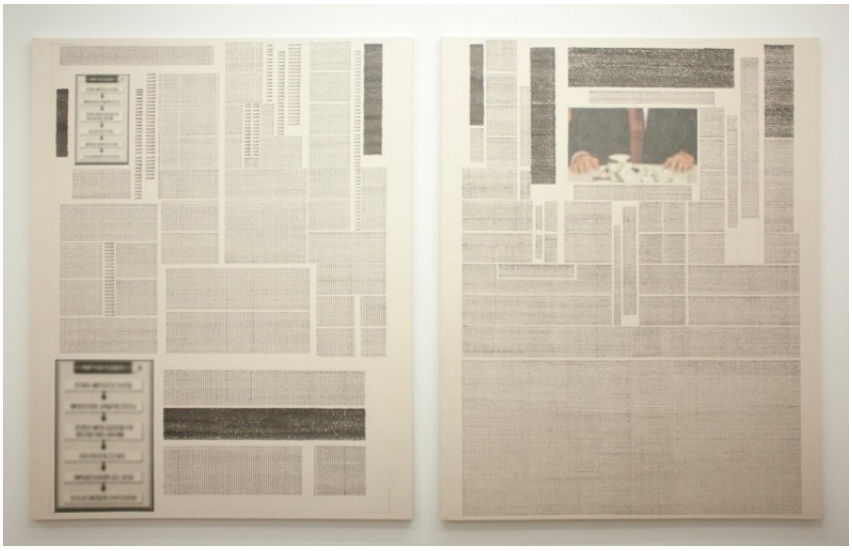
[작품도판112] <1997년 3월 21일>, 2022, 한지에 연필, 먹, 종이에 디지털 프린팅, 90.9x65.1cm



[작품도판113] <1997년 3월 21일>, 2022, 한지에 연필, 먹, 종이에 디지털 프린팅, 90.9x65.1cm

작품에서 보이는 신문의 형식에 대한 체험은 작품의 크기가 확대되면서 극대화된다. <1997년 11월 22일(IMF 구제금융 공식요청)>과 <1997년 11월 22일(나라망신.. 타이밍도 놓쳐)>〔참고도판4-57〕은 작품화면에 표현된 신문의 이미지가 작품 크기의 확대로 인해 원본보다 크게 보이는 본인 작품 사례를 보여준다. 162x130cm 크기의 화면에 확대된 이 신문의 이미지는 감상자에게 있어 일반적으로 경험했던 신문의

크기보다 약 5배 정도로 확대되어 원본 크기의 차이로 인한 이질감을 준다. 작품 속 확대된 신문의 이미지 앞에서 감상자는 마치 흐릿한 과거의 기억에 의해 압도당하는 듯한 경험을 하게 된다〔참고도판4-58, 59〕. 작품에서 보이는 신문 이미지 크기의 확대는 감상자로 하여금 창작자가 어떠한 의도에서 해당 이미지를 확대하여 작품으로 제시하는지에 대한 의도를 생각하게 만드는 시각적 장치가 된다.



[참고도판4-57] <1997년 11월 22일(IMF 구제금융 공식요청)>과 <1997년 11월 22일(나라망신.. 타이밍도 놓쳐)>의 설치전경

[참고도판4-58] 작품의 경험

[참고도판4-59] 작품의 경험

### 3) 기억 근거로서의 사진과 먹 점

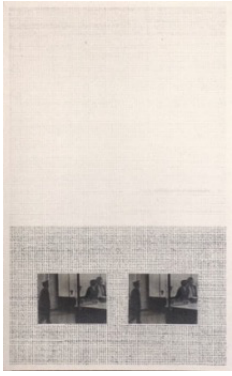
일반적으로 전통 회화에서는 화면 내 시각 요소들의 차이와 대비로 인해 주제와 객체가 구분되며, 각자의 기능을 담당한다. 주제는 화면에 있어 감상자가 가장 먼저 볼 수 있는 중심적인 부분이 되며, 객체는 그러한 주제적인 요소를 뒷받침해주는 부수적인 역할을 한다. 화면의 구성에서 주제와 객체는 구성적으로 서로 호응하는 역할을 한다. 주제와 객체는 작품의 내용과도 연관이 있는데 각 요소들의 비중은 그림의 전체적인 맥락에 따라 창작자 임의로 선택하며, 이를 통해 작품의 전체 내용을 시각적으로 설명하는 역할이 부여된다. 화면에서 주제가 과다한 비중을 차지하면 감상자에게 있어 중심적인 주제의 전달이 강조되지만 내용은 단순하게 전달되고, 객체가 과다한 비중을 차지하면 구성이 다양하게 보이지만 주제가 분산되어 전체적으로 산만해지게 된다.[269]

본인의 작품은 전체 화면의 시각적 측면에서 볼 때 주로 사진과 먹 그림의 구성으로 설명될 수 있는데, 감상에 있어 주로 사진의 부분이 먼저 감상된다. 사진은 그 출처와 시각적 형태, 그리고 그것에 담겨진 배경적 맥락을 감상자가 먼저 생각할 수 있는 장치로서 역할을 한다. 사진의 관찰 후 감상자는 사진 주위에 그려져 있는 먹 점들을 관찰하며 창작자가 사진과 관련하는 자신의 생각과 감정을 그의 필획에 어떻게 반영하였는지를 감상하게 된다. 본인 작품에서의 사진은 작품이 참조하는 내용을 지시·암시하는 반면에, 연필 밑그림과 먹 점 등의 그려지는 부분은 창작자의 생각과 감정을 드러내는 작품의 핵심적인 역할을 한다. 그러므로 감상자가 작품에서 먼저 발견하게 되는 사진 이미지는 작품에 있어 객체 기능을, 작품의 주제와 관련하여 주로 감상되는 그림의 부분은 작

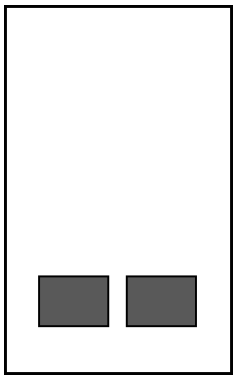
269) 왕백민, 『동양화 구도론』, 강관식 역(서울:미진사, 1997), 14-17.

품의 주제적 기능을 한다고 볼 수 있다.

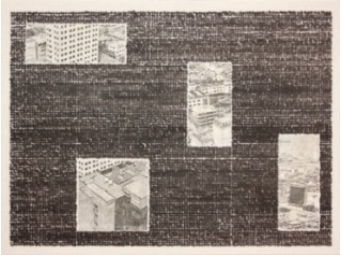
주제와 객체인 먹 점과 사진이미지는 그러므로 화면 구성에 있어서 각각의 구분되는 역할을 하고 있다. 사진은 감상자의 시선을 먼저 끄는 요소로서 시각적으로는 먹 점에 비해 응집된 이미지의 형태를 취하고 있다〔작품도판114, 115〕〔참고도판4-58, 59〕. 사진의 특성상 화면에서 보이는 모든 세부적 요소들은 사진이 설명하는 해당 사건들을 지시한다.



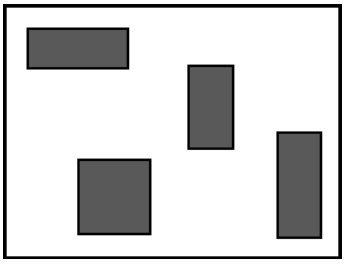
[작품도판114] <1982년 4월 19일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 110x65cm



[참고도판4-58] 작품화면 내 사진의 배치



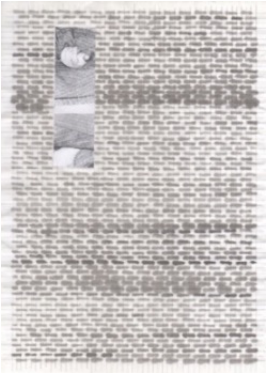
[작품도판115] <1986년 3월 5일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm



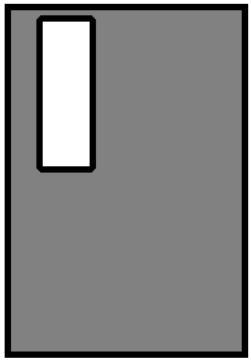
[참고도판4-59] 작품화면 내 사진의 배치

작품화면 내 사진의 배치 사례

수묵의 경우에는 보다 성긴 형태로서 사이사이의 여백과 함께 그려지게 된다〔작품도판116, 117〕〔참고도판4-60, 4-61〕. 본인 작품 시리즈에서는 대개 텍스트의 영역이 먹 점으로 그려지며, 이 부분의 구성은 창작자의 필획으로 그려지기 때문에 창작자의 생각과 감정을 반영하는 창작 행위의 흔적으로 감상된다.

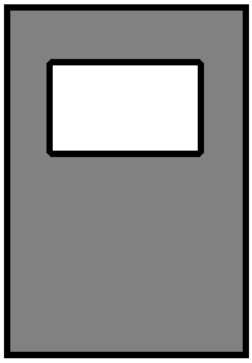


[작품도판116] <무제>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 40x30cm



[참고도판4-60] 작품화면 내 그림의 배치

[작품도판117] <무제>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 40x30cm



[참고도판4-61] 작품화면 내 그림의 배치

작품화면 내 수묵의 구성 사례

작품에서 보이는 사진과 먹 점은 모두 관찰 대상을 기억하는 근거로서 표현된다. 객체인 사진에서 보이는 색채와 톤은 주제 부분인 먹 점들의 형태와 농담의 정도를 표현하는 근거가 되며, 각 먹 점들은 객체의 시각적 형태를 반영하며 이를 작품의 주제로서 완결시킨다고 볼 수 있다. 사진은 창작자가 선택한 특정 사건을 감상자가 알 수 있는 단서로서의 역할을 하며, 먹 점은 사진을 본 창작자의 사고적·심리적 반응을 반영하는 창작 행위 근거로서의 역할을 한다. 본인 작품에 있어 시각적으로 차이를 보이는 이러한 사진과 그림의 부분은 서로 다른 역할을 통해 참조대상에서 보이는 사건에 대한 기억을 작품화면에서 표현하고 근거한다.

### 4) 대상을 지시하는 제목의 선택

회화 작품의 제목은 그 작품을 제작하는 화가의 주제의식을 담고 있으며, 또한 작품 자체를 핵심적으로 요약할 수 있는 메시지의 역할을 한다. 감상자가 제목을 보지 않고 작품을 감상하는 경우에도, 여전히 제목은 작품의 형식에서 중요한 역할을 담당한다. 본인 작품의 전시 환경에서는 작품 제목이 작품과 함께 감상된다. 제목은 전체 작품의 부분으로 볼 수 있으며, 작품을 감상하는데 있어 중요한 역할을 한다. 감상자는 작품의 제목을 통해 작품의 주제에 대해 구체적으로 사고하게 되고, 작품을 감상하며 제목과 연관되는 작품 전체의 인상을 얻기도 한다. 따라서 작품 제목의 선택은 작품의 기본적 형식을 갖추기 위해서만이 아니라, 창작자가 제목을 통해 자신의 생각을 짧은 단어나 구문으로 함축할 수 있는 중요한 기능을 한다.

[참고도판4-62] 게르하르트 리히터(Gerhard Ricther), <루디 삼촌(Uncle Rudi)>, 1965, 캔버스에 유화, 87x50cm, Lidice Gallery

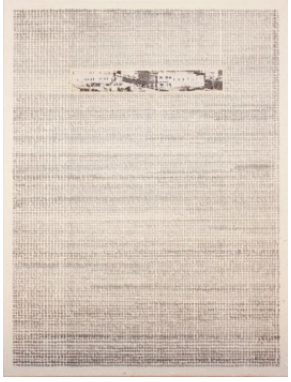
게르하르트 리히터(Gerhard Ricther)는 <루디 삼촌(Uncle Rudi)>〔참고도판4-62〕에서 작품의 제목을 그 자신의 삼촌 이름인 '루디'로 설정했다. 리히터의 어린 시절로부터 40년이 지난 후 그려진 이 작품은 삼촌이 정면을 보며 정겹게 웃는 모습을 보여준다. 작품의 제목에서 리히터는 구체적으로 누구의 삼촌인지를 밝히고 있지는 않지만, 그가 사적으로 소장한 사진을 보고 그린 회화 창작의 행위는 그 작품의 제목과 함께 그의 삼촌이 나치에 복무한 군인이었다는 역사적 사실에 근거한다.[270] 이러한 작품 제목의 선택은 부정할 수 없는 현실의 문제를 작품을 통해 제시함과 아울러, 2차 대전을 주도한 독일인으로서의 성찰과 반성을 담담한 태도로 전하고 있다.

본인은 2018년부터 2022년까지 진행했던 작품 시리즈 대부분의 제목을 작품 제작을 위해 본인이 참조한 대상을 지시하는 단어로 선택했다. 예를 들어 <1979년 1월 11일>〔작품 118〕과 <1988년 9월 17일>〔작품도판119〕의 두 작품들은 1979년 1월 11일자 경향신문의 8면〔참고도판4-63〕, 그리고 1988년 9월 17일자 동아일보 1면〔참고도판4-64〕을 참조하여 제작했다. 위와 같은 작품의 제목에서 알 수 있듯이 작품 제목의 선정은 주로 작품 제작을 위해 참조한 참조대상이 지시하는 날짜로 선정되었다.

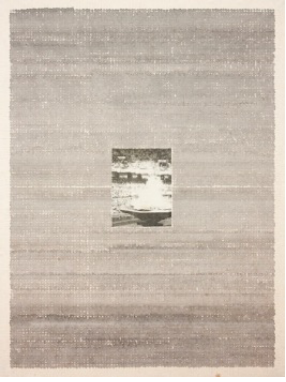
270) 김혜균, 김진희, 「게르하르트 리히터 작품 '삼촌 루디'의 도상해석학적 분석을 적용한 다학제적 연구」, 『한국과학예술융합학회』 39(2021): 94-96.

[참고도판4-63] 1979년 1월 11일자 경향신문 8면

[참고도판4-64] 1988년 9월 17일자 동아일보 1면



[작품도판118] <1979년 1월 11일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm



[작품도판119] <1988년 9월 17일>, 2020, 한지에 연필, 먹, 디지털 프린트, 60x46cm

제목이 작품의 참조대상을 지시함으로써 작품은 그 내용뿐 아니라 전시의 형식에 있어서도 대상을 근거한다. 작품에 있어 사진은 제목과 동일한 날짜의 신문에서 보이는 기사 사진의 부분이며, 주변에 그려지는 먹 점의 형태는 제목에서 보이는 특정 날짜의 신문 형식을 재현한 것이다. 감상자는 제목을 통해 작품이 어떠한 대상을 참고·근거하며 제작되

었는지 알 수 있고, 이로 인해 원본 대상과 재현에 대한 비교를 할 수 있다. 제목을 이미지와 비교해 봄으로써 감상자는 원본 대상이 가리키는 사건에 대해 떠올리며, 이 과정을 통해 작품의 맥락이 감상자에게 전달된다.

지금까지 본인 작품에서 보이는 조형적 특징 전반을 살펴보았다. 작품은 기법, 전시 공간, 형식의 순으로 그 분석이 이루어졌는데, 작품의 바탕을 준비하고 형상을 그려나가는 과정부터 전시 공간에서 감상자에게 보여지는 작품 전체의 형식을 세부적으로 고찰하였다. 본인 작품은 표현 기법에 있어 수묵 매체의 회화적 효과를 강조하고, 전시 공간에 있어 감상자의 체험을 중심으로 하며, 형식에 있어서는 작품에서 차용되는 신문의 형상을 감상자가 명확히 알아볼 수 있게 한다. 이러한 작품의 기법·형식적 특징은 이전 장에서 다루었던 우의적 창작의 방법론을 체계화하는 것만큼이나 중요한데, 전통적 창작론을 현대 미술의 작품 형식에 구체적으로 적용하는 과정에 관한 것이기 때문이다. 동시대 미술의 동시대성은 과거의 전통을 참조하며 또한 이를 극복하는 과정으로부터 만들어진다. 현대 미술은 전통으로부터 얻어진 창작 태도론을 바탕으로 현대 사회에 적합한 미술의 형식과 기법을 발견하는 작업이라고 할 수 있다. 그러므로 이 장에서 다루어진 본인 작품의 조형적 특징의 체계화는 전통 회화이론을 현대 회화의 형식으로 구체화시킬 수 있는 방법을 제시하는 중요한 연구 성과라고 볼 수 있다.

# V. 결 론

본인 작품 연구에 있어 우의론은 창작의 동기, 태도, 과정, 기법과 형식을 모두 포괄하는 종합적인 창작 이론이다. 본 연구를 통해 사물에 뜻을 기탁하는 과정으로서의 우의론은 물질성과 사의성(寫意性)을 모두 수반하는 문인의 생활 태도에서 비롯됨을 알 수 있었다. 또한 우의의 창작론은 창작자가 자신의 생각을 그의 필획과 흔적에 담아 감상자로 하여금 작품 너머에 있는 창작자를 바라보게 하는, 창작자와 감상자 간의 적극적 소통을 위한 예술론이라는 결론을 도출할 수 있었다.

우의의 창작론은 물질과 개념의 특성을 의미하는 객관성과 주관성이 모두 전제가 됨을 알 수 있었다. 문인화론으로부터 비롯된 소식의 우의론은 대상을 관찰하는 과정에 있어 '나'를 주체로 하며, 그 주도적인 관찰의 태도로 인해 '나'는 즐거움(我樂)을 느끼게 된다. 대상의 본질을 바라봄(直觀)으로써 대상과 '나'는 하나(主客合一)가 되며, 마침내 대상의 본질과 표피 모두를 관조하는 경계(不二)에 도달하게 된다. 창작자의 사고와 주체성을 강조하는 우의 창작론이 사실적 재현을 목표로 했던 종병의 '영(靈)', 사혁의 '기운(氣韻)', 곽희의 '세(勢)'와 '질(質)' 등의 대상 재현관들로부터 형성되었다는 것은 역설적이다. 이를 통해 가장 정확한 대상의 재현은 '나'의 관점으로부터 이루어지는 것을 알 수 있었다.

우의론을 회화 창작에 적용하기 위해 사물과 뜻의 개념을 중심으로 창작의 과정을 분류하였다. 대상의 관찰 과정에서 먼저 '물(物)'과 '의(意)'를 구분하는데, 여기에서 '물'은 관찰 대상과 표현 재료, 창작자의 생활 경험을 포함하며, '의'는 창작자 천성(天成)과 창작 동기를 포괄하는 것을 알 수 있었다. '물'에 '의'를 기탁하는 과정에서 두 개념은 작품 속에서 합일하기도, 양립되기도 한다. 이러한 과정을 통해 창작자는 어

쩔 수 없는(自然性) 창작의 의욕을 작품을 통해 분출한다. 우의론에서는 '물'과 '의'의 양립으로서 이 서로 다른 두 개념이 작품 속에 균형을 이루는데, 이는 현실과 초월적 세계 사이의 중간 지점에 위치하는 문인의 입장과 다르지 않은 것을 알 수 있었다.

우의론에서 보이는 사물과 뜻의 개념은 본인 작품론에서 기록과 기억으로 대입되었다. 신문의 기록은 특정 규격과 형식을 갖춘 대중매체의 속성을 갖는데, 연구에서는 본인 어린 시절의 대표적인 사회적 사건들의 기록을 열거했다. 개인의 기억은 사건과 이를 전하는 매체, 그리고 감상자에 의해 재해석되는 기억을 의미하는데, 본 논문에서는 열거된 사건들에 대한 본인의 경험과 감상을 기술하였다. 기록과 기억의 서술을 통해 빠른 속도로 발전을 이룩한 한국 사회의 명과 암을 본인 어린 시절의 기억과 함께 성찰해볼 수 있었다.

기록의 차용과 기억의 표현이 작품 속에 양립되어 대상성·시간성·평면성을 재현하는 우의적 표현의 구체적 창작 방법론을 제시하였다. 우의적 창작에 있어 기록의 재현을 위해 이미지 차용의 방식을, 기억의 표현을 위해 본인 경험과 감정을 작품에 반영한다. 이러한 기록과 기억의 비중은 작품 속에서 동일하게 구성된다. 회화 매체에서의 우의적 표현을 위해 대상과 표현 매체의 대상성, 시간성, 평면성을 분석했다. 신문에서 보이는 전체 형식과 텍스트, 그리고 사건의 맥락을 고려하는 대상성, 신문이 전달하는 사건의 시점과 창작의 시간을 고려하는 시간성, 그리고 대상과 표현 매체를 고려하는 평면성으로 구분했다. 작품에서의 객관적 차용과 주관적 표현의 구성을 통해 감상자는 기록으로부터 또 다른 자신만의 기억을 재생산할 수 있음을 알 수 있었다. 또한 표현 매체의 체계적 분석을 통해 본인 주제의식이 작품에 적절한 방식으로 표현되는 매체 특정성(medium-specificity)의 근거를 수립할 수 있었다.

작품의 조형적 특징에 대한 분석을 위해 표현기법과 전시환경, 그리고 작품형식으로 분류하여 살펴보았다. 작품의 기법적·매체적 분석을 통해 우의의 창작론이 회화 작품에서 구현되는 구체적인 방식을 체계화할 수 있었다. 표현기법에서는 먼저 작품의 제작과정과 함께 작품에서 사용되는 수묵 매체를 분석하며, 형식·규칙의 수립과 필묵 운용의 방식, 그리고 반복적 붓질의 표현기법으로 세분화하여 알아보았다. 이러한 분석을 통해 본인 작품에서 사용되는 기법의 세부를 분류할 수 있었다. 전시공간은 감상자 체험을 위주로 분석했는데, 작품의 크기를 고려하고, 수직적으로 설치하며, 작품 제목을 함께 제시하며, 일자별로 배열하고, 충분한 공간을 두어 원거리와 근거리에서 모두 감상할 수 있는 전시환경을 분석했다. 작품의 형식은 화면에서 보이는 시각적 요소와 원본 매체의 형태가 재현되는 형식, 사진과 먹 점을 통해 기억을 근거하는 형식, 제목을 통해 원본 대상을 지시하는 형식 등을 고찰했다. 이러한 기법·형식에 대한 연구는 본인 차후 작품연구에 있어 조형 언어의 큰 틀을 수립할 수 있는 중요한 기술적·매체적 성과가 되었다.

연구에 있어 문인과 문인화의 개념에 대한 다양한 선행연구들은 본인 작품의 이론적 근거를 도출하는데 많은 도움이 되었다. 제임스 케힐, 수잔 부시, 정혜린, 김백균 등은 문인화의 정의에 대해 각각 명확한 입장을 견지하고 있어 그들의 다양한 관점들을 종합하여 문인과 문인화의 개념을 고찰할 수 있었다. 특히 양치의는 소식의 『설당기』를 자세히 해석하고 자신의 의견을 개진함으로써 우의론의 의미를 한층 더 깊게 파악할 수 있었다. 문인화에 대한 이러한 체계적인 기존 연구들은 관련 후속 연구가 가속화될 수 있는 충분한 이론적 근거가 될 것이라 생각한다.

다만 이론적 연구에 비해 문인화 표현론에 관한 선행연구를 찾기 힘들어 본인이 개진한 우의 창작론의 최근 연구 근거를 제시하는 것이 쉽

지 않았던 것은 아쉬운 부분이었다. 기존 문인화 관련 연구들이 이론과 실기의 연구로 그 성격이 확연히 분리되는 경향이 있었다. 문인화 기법이 이론을 기반으로 형성되었던 만큼, 이론과 기법을 연결해주는 표현 이론의 연구가 필요하다고 생각된다. 문인화 작품의 자세한 비평론을 통해 문인 창작의 태도에 관한 더 많은 후속연구가 이루어지는 것을 기대해본다.

본인의 작품 연구가 창작자의 태도에 대해 중점적으로 이루어진 것과 같이, 우의론은 창작자의 자연성을 강조하는 화론 너머의 화론이라 할 수 있다. 작품은 예술 정신이 충만하여 샘물이 쏟아지듯 저절로 분출되는 창작 행위의 결과물이다. 본 연구를 통해 의도하지 않은 창작자의 자연적 본성이 우의론의 핵심이자 동기인 것을 알 수 있었다. 이러한 우의의 창작론은 서양의 개념미술과도 비교되는데, 개념이 강조되지만 그 작품의 매체는 여전히 물질성에 기반을 두고 있다는 점이 유사하다. 다만 우의론이 진일보하는 부분은 논리적 사고의 유희로부터 출발하여 창작자의 솔직한 감정과 공감의 소통 문제로 귀결된다는 것이다. 인간 간의 교류에 대한 우의론은 그러므로 소통을 화두로 하는 현대 사회에 필요한 예술의 형태라고 생각한다. 이는 본인 작품연구가 전통 문인화 이론을 기반으로 두고 있지만 현대 미술로서의 형식을 갖추고 있는 근거가 된다.

예술 작품은 대상을 비추는 거울과 같다. 본 연구를 통해 이러한 문인과 문인화의 특성이 더욱 구체적으로 연구되어 그 창작의 태도와 소통의 전략이 현대 미술 분야에 체계적으로 적용되었으면 한다. 또한 본 논문에서 다루어진 창작의 방법론이 차후 더욱 세부적으로 분석되어 동양회화만이 가질 수 있는 작품 주제의식과 형식에 관한 연구 기반이 마련될 수 있기를 기대한다.

# 참 고 문 헌

## 1. 고문헌 및 사전

### 1) 고문헌

구마라습(鳩摩羅什, Kumārajīva),『유마힐소설경(維摩詰所說經)』.

구양수(歐陽修), 『육일시화(六一詩話)』.

사혁(謝赫), 『고화품록(古畫品錄)』.

소식(蘇軾), 『동파전집(東坡全集)』, 『보회당기(寶繪堂記)』.

소옹(邵雍), 『관물(觀物)ㆍ내편(內篇)』.

왕개(王槪), 『개자원화전(芥子園畵傳)』.

장언원(張彥遠), 『역대명화기(歷代名畵記)』.

장자(莊子),『장자(莊子)』.

조식(曹植), 『조자건집(曹子建集)』.

종병(宗炳), 『화산수서(畵山水序)』.

곽희(郭熙), 『임천고치(林泉高致)』.

### 2) 사전

국어국문학회, 『(새로나온)국어사전』, 서울:민중서관, 2000.

단국대학교동양학연구소, 『한한대사전(漢韓大辭典)』, 서울:단국대학교출판사, 2008.

이성미, 김정희, 『한국회화사용어집』, 서울:다할미디어, 2015.

이희승, 『국어대사전』, 서울:민중서림, 1993.

## 2. 단행본

### 1) 국내 저서

강상현 외, 『대중매체의 이해와 활용』, 서울:한나래, 1993.

국립현대미술관, 『미니멀, 맥시멀: 미니멀 아트와 1990년대 미술』, 서울:얼과알, 2002.

김광욱, 『서예학 개론』, 대구:계명대학교 출판부, 2007.

김상엽, 『들어가서 보는 그림 동양화: 상징과 은유의 옛 그림 읽는 법』, 서울:루비박스, 2012.

김선현, 『마음으로 동양화 읽기』, 파주:이담북스, 2011.

김영나, 『20세기의 한국미술 2: 변화와 도전의 시기』, 서울:예경, 2014.

김원용, 안휘준, 『한국미술의 역사: 선사시대에서 조선시대까지』, 서울:시공사, 2003.

변영섭, 『문인화, 그 이상과 보편성』, 서울:북성재, 2013.

서성록, 『한국 현대회화의 발자취』, 서울:문예, 2006.

서제섭, 『수묵화』, 파주:형설출판사, 2019.

손형우, 『겸재 정선 연구』, 서울:대유학당, 2018.

신하순, 『생각하는 점, 말하는 선』, 서울:AM12, 2013.

신하순외, 『우리 그림, 그려볼까요?: 우리 그림과 가까워지는 시간』, 서울:서울대학교 출판문화원, 2014.

유홍준, 『유홍준의 한국 미술사 강의 2』, 서울:눌와,

2010-2013.

_____, 『안목』, 서울:눌와, 2017.

윤진섭, 『한국 모더니즘 미술연구: 1956년 이후의 아방가르드 운동을 중심으로』, 서울:재원, 2000.

윤철규, 『조선시대 회화: 오늘 만나는 우리 옛그림』, 서울:마로니에북스, 2018.

이석우, 『겸재 정선, 붓으로 조선을 그리다』, 서울:북촌, 2016.

이제식, 『신문리디자인』, 서울:마담북스, 2007.

이종수, 『옛 그림 읽는 법: 하나를 알면 열이 보이는 감상의 기술』, 파주:유유, 2017.

_____, 『이야기 그림 이야기: 옛 그림의 인문학적 독법』, 파주:돌베개, 2010.

정종미, 『우리 그림의 색과 칠: 한국화의 재료와 기법』, 서울:학고재, 2001.

조용진, 『동양화란 어떤 그림인가』, 서울:열화당, 2002.

지순임, 『중국화론으로 본 회화미학』, 서울:미술문화, 2005.

최병식, 『중국회화사론』, 서울:현암사, 1985.

탁현규, 『고화정담: 간송미술관의 다정한 그림』, 서울:디자인하우스, 2015.

한균태 외, 『현대 사회와 미디어』, 서울:커뮤니케이션북스, 2014.

허유, 『(마음으로 거니는)동양화 산책』, 안양:다빈치, 2000.

### 2) 국내 번역서

E.H.곰브리치(Ernst Hans Josef Gombrich), 『서양미술사』, 최민

역, 서울:열화당, 1993.

M, 하이데거(Martin Heidegger), 『예술 작품의 근원』, 오병남, 민형원 공역, 서울:예전사, 1996.

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

니꼴라 부리오(Nicolas Bourriaud), 『관계의 미학』, 현지연 역, 서울:미진사, 2011.

롤랑바르트(Roland Barthes), 『카메라 루시다』, 조광이 역, 서울:열화당, 1989.

리처드 반하트(Richard Barnhart), 『중국회화사 삼천년』, 정형민 역, 서울:학고재, 1999.

마이클 설리번(Michael Sullivan), 『중국미술사』, 한정희, 최성은 역, 서울:예경, 1999.

서복관(徐復觀), 『중국예술정신』, 강관식 역, 서울:동문선, 1999.

쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer), 『의지와 표상으로서의 세계』, 홍성광 역, 서울:을유문화사, 2015.

수잔부시(Susan Bush), 『중국의 문인화: 소식에서 동기창까지』, 김기주 역, 서울:학연문화사, 2008.

엽랑(葉朗), 『중국미학사대강(中國美術史大綱)』, 이건환 역, 서울:백화문화사, 2000.

왕백민, 『동양화 구도론』, 강관식 역, 서울:미진사, 1997.

왕수이자오(王水照), 『소동파 평전: 중국의 문호 소식의 삶과 문학』, 조교백 역, 파주:돌베개, 2013.

왕야오팅(王耀庭), 『중국회화산책』, 오영삼 역, 서울:도서출판 아름나무, 2007.

유검화(俞劍華), 『중국고대화론유편』, 김대원 역, 서울:소명출판,

2010.

장 프랑수아 리오타르(JJean-François Lyotard), 『포스트 모던의 조건』, 유정완 역, 서울:민음사, 2018.

장언원(張彥遠)외, 『중국화론선집: 주요화론 여섯 편의 번역과 주석』, 김기주 역, 서울:미술문화, 2002.

장파(張法), 『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중하, 백승도, 이보경 등역, 서울:푸른숲, 1999.

_____, 『중국미학사』, 신정근, 오영환, 임종수 역역, 파주:푸른숲, 2012.

조르쥬 나타프(Georges Nataf), 『상징·기호·표지』, 김정관 역, 서울:열화당, 1995.

진 로버트슨(Jean Robertson), 크레이그 맥다니엘(Craig McDaniel), 『테마 현대미술 노트-1980년이후 동시대 미술 읽기-무엇을 왜, 어떻게』, 문혜진 역, 파주:두성북스, 2011.

진조복(鎭兆復), 『동양화의 이해』, 김상철 역, 서울:시각과 언어, 1995.

할 포스터(Hal Foster), 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss), 이브-알랭 브아(Yve Alain Bois), 벤자민 H.D. 부클로(B.H.D Buchloh), 『1900년 이후의 미술사』, 배수희, 신정훈 공역, 서울:세미콜론, 2016.

3) 국외

Clement Greenberg, After Abstract Expressionism, (Art International, 1962)

James Cahill, Wu Chen, A Chinese Landscapist and Bamboo

Painter of the Fourteenth Century, (University of Michigan, 1958)

Maxwell K. Hearn, How to read Chinese Painting, (Yale University Press, 2008)

Michael Fried, Art and Objecthood: Essays and Reviews, (University of Chicago press, 1998)

Ralph Ellison, Invisible Man, (Penguin Books Limited, 2016)

Richard Wolheim, Art and its Object, (Cambridge Philosophy Classics, 2015)

Zhiyi Yang, Dialectics of Spontaneity: The Aesthetics of Ethics of Su Shi (1037-1101) in Poetry, (Sinica Leidensia, 2015)

## 3. 논문

### 1) 학위논문

김민영, 「한스 하케(Hans Haacke)의 미술제도 비판』, (서울대학교 대학원 학위논문, 2007): 34-35.

김성희, 「조선후기 회화기법 연구: 인물화 묘법과 산수화 준법 및 수지법을 중심으로』, (동국대학교 대학원 학위논문, 2000): 90-93.

김일지, 「현대회화에서 텍스트와 이미지의 교차 양상에 관한 연구 : 연구자의 <이응> 연작을 중심으로』, (홍익대학교 대학원 학위논문, 2020): 17-20.

민현준, 「현대 미술 전시장의 군도형 배열에 관한 연구」, (서울대학교 대학원 학위논문, 2013): 63.

서진희, 「중당 문학의 사상적 배경과 그 미의식에 관한 연구」,

(서울대학교 대학원 학위논문, 2014): 21-25.

전은선, 「현대 회화의 평면성에 대한 확장적 탐구: 그린버그와 들뢰즈의 이론을 중심으로」, (서울대학교 대학원 학위논문, 2019): 9-13.

조진근, 「예술로서의 회화: 리처드 월하임(Richard Wollheim)의 회화론 연구』, (서울대학교 대학원 학위논문, 2008): 9.

**2) 학술논문**

강교희, 「소식 회화 창작이론의 흉중성죽 고찰 -문동관련 시문을 중심으로」, 『동양예술』 32(2016): 10.

강혜승, 「1970년대 중반 한국화단의 평면 양상: 반복 행위가 표상된 드로잉을 중심으로」, 『한국미술이론학회』 33(2022): 128-130.

김백균, 「문인과 문인화의 이해」, 『미술교육연구논총』 47(2016): 34-41.

김연주 「신의의 표출로 살펴본 소식의 예술창작관 연구」, 『한국동양예술학회』 27(2015): 70.

김재숙, 「강희맹(姜希孟) '우의(寓意)'개념의 연원과 문인화론 - 소동파(蘇東坡) '우의' 개념과의 차이를 중심으로」, 『한국동양철학회』 44(2015): 109-110.

김혜균, 김진희, 「게르하르트 리히터 작품 '삼촌 루디'의 도상해석학적 분석을 적용한 다학제적 연구」, 『한국과학예술융합학회』 39(2021): 94-96.

남영림, 「미술 표현 교육의 변화 모색: 재현을 넘어 표현으로」, 『한국국제미술학회』 18(2017): 106.

심재기, 「고문언해산고(古文諺解散藁)-소식(蘇軾)의 후적벽부(後赤壁賦)」, 『전국한자교육추진총연합회』 246(2020): 19.

윤희경, 「구스타프 메츠거의 미술에서의 역사의 재현, 매개, 기억」, 『한국예술종합학교 미술원 조형연구소』 122(2015): 34.

이광명, 「한국미와 미적 이성의 문제 - 관조와 무심, 공감과 소통을 중심으로」, 『미학』 80(2014): 3-19.

이동수, 「현대미술에서의 반복원리에 대한 고찰 - 형식에서 보여지는 반복구조를 중심으로」, 『동서미술문화학회』 17(17): 296-297.

이호영, 「왕국유 "의경"으로 본 사진의 생성연구-진실의 상외지상과 푼크툼을 중심으로」, 『한국사진학회지』 35(2015): 52-56.

정은영, 「개념미술 속의 비트겐슈타인: 1960-70년대 솔 르윗과 멜 보크너의 작품을 중심으로」, 『한국미학예술학회』 50(0): 217-218.

정혜린, 「북송대 문인화-사대부 문화의 시각화」, 『인문과학』 112(2018): 3-11, 245.

정호영, 「불이(不二)의 근거와 언어와 침묵의 문제 - 「유마경」, 「입불이법문품」의 경우」,『충북대학교 인문학연구소』 43(2011): 81-83.

지순임, 「고개지의 회화미학」, 『한국미학예술학회』 5(1995): 9.

최현우, 「묵죽화담론」, 『한국미학예술학회』 53(2018): 123.

### 3) 해외논문

Clement Greenberg, "Modernist Paintings", (Washington D.C.,

1960), 3.

James Cahill, Wu Chen, “A Chinese Landscapist and Bamboo Painter of the Fourteenth Century”, (University of Michigan, 1958), 13.

## 4. 도록

고홍규, 「빛바랜 레거시의 조명」, 《19oo년 oo월 oo일》 임장순 개인전 도록, 2021.

기영미, 「다시점 풍경」, 《다시점 풍경》 임장순, 박서연 2인전 도록, 2022.

영은미술관 학예연구실, 「기록/기억」, 《기록/기억》 임장순 개인전 도록, 2022.

## 5. 신문자료

경향신문

동아일보

매일경제

조선일보

한겨레신문

## 6. 웹사이트

국립현대미술관, “무위사”, 작품 검색, 검색일 2021.09.06.

http://www.mmca.go.kr/collections/collectionsDetail.do?&wrkMngNo=KO-07048

국립국어원 표준국어대사전, “관조”, 단어 검색, 검색일 2021.09.12.
https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do

국립국어원 표준국어대사전, “형상”, 단어 검색, 검색일 2021.09.12.
https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do

갤러리 바톤, “고산금”, 검색일 2022. 7. 30.
https://gallerybaton.com/ko/artists/53-koh-san-keum/

뉴욕 현대미술관, “온 가와라”, 작품 검색, 검색일 2021.08.20.
https://www.moma.org/collection/works/79067

뉴욕 현대미술관, “Agnes Martin”, 작가 검색, 검색일 2021.07.24.
https://www.moma.org/collection/works/3787

뉴욕 현대미술관, “Jenny Holzer”, 작가 검색, 검색일 2021.07.24.
https://www.moma.org/collection/works/2714

뉴욕 현대미술관, “Cy Twombly”, 작가 검색, 검색일 2022.03.25.
https://www.moma.org/collection/works/5988

Dia Beacon, “Sol LeWitt” 전시검색, 검색일 2022. 4. 12.
https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/sol-lewitt-exhibition

메트로폴리탄 미술관, “수색평원도”, 작품 검색, 검색일 2021.08.06.
https://www.metmuseum.org/ko/art/collection/search/39668

메트로폴리탄 미술관, “구두”, 작품 검색, 검색일 2021.08.14. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436533

Abstract

# A Study on the Allegorical Representation of Memory through Appropriation of Textual Forms in Newspaper

- Focusing on author's own work -

IM, JANG SOON
Major in Oriental Painting
College of Fine Arts
The Graduate School
Seoul National University

This dissertation focuses on my paintings from 2018 to 2022. Based on the theory of allegory(寓意, yuyi) in literati painting, I will analyze the subject matter, its theoretical grounds, techniques, form, and the significance of my ink and ink wash paintings.

My painting is to express my thoughts and feelings without filtration from subjective observations. This study analyzes the methodology of expressions in which concrete records and conceptual memories can be dichotomized in my work by appropriation of textual forms in newspaper. It also explore the way of application of the

allegorical theory into the contemporary art.

This study questions on the issues: First, what is allegorical theory? Second, how can the theory be applied to my art practice? Third, how can the records and memories be allegorically represented in my work? Fourth, what techniques and form make allegorical implications in my work? Fifth, how the allegorical representations in art functions in the contemporary society?

In Chapter I, I reviewed the necessity, purpose, contents, methods and the significance of my study.

Chapter II examined the allegorical theory about depositing one's meaning on things. Based on Su Shi's theory of yuyi(寓意), it reviews the creative process of, first, 'intuitive(直觀)' observation of things, second, the 'subject-object unity(主客合一)' between the things and viewers, and third, residing in the boundary of 'non-duality(不二)'. This theory is compared with the theories of representation such as the 'spirit(靈)', 'energy(氣韻)', 'form(勢)', and 'texture(質)' in the Chinese painting discourses. To paint an allegory, the study suggests to distinguish the idea of a practical thing and its meaning, deposit the meaning on things, and to express the meaning in artwork based on one's spontaneity(自然性).

In Chapter III, the idea about the things and meaning in the allegory theory is substituted for newspapers and my personal memory for my practice. To paint allegory in my work, I distinguished and analyzed the objectivity of the newspaper and the subjectivity of my memory. In my work, I appropriated the visual of newspaper form,

expressed my memory, and set the dichotomy between the concrete record form and its abstract memory. For my painting practice, I considered the objecthood, temporality, and flatness of both the object observed and my painting.

Chapter IV examines the materials and techniques in my practice. For the technical research, I analyzed the work process investigating the formal elements of my work, and my use of ink wash painting, sketching, calligraphy, light and dark tones, and the spontaneous and repetitive brush strokes. For the research on exhibition space, I focused on viewer's experience of my work by scale, date, title, distance and direction of the work installation. For the material research, I analyzed the photo collages, sketches, ink dots, brushstrokes and the work titles which indicates the newspapers I referenced.

Chapter V, I made a conclusion of this study and described the meaning of my practice in contemporary art.

Based on the research of the allegories in my work, I will argue that a painting not only gives visual information of objects painted, but also reflects artist's personality and his/her daily life living in our society. Through my dissertation, I expect my study fosters following researches on both the conceptual and technical application of the traditional painting theory into the contemporary art practice.

**Key words : allegory(寓意), records, memory, appropriation, reference, ink, experience**

**Student ID number : 2020-38903**