



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](#)

미술학박사학위논문

숲, 집: 기억의 공간을 위한 그리기

2020년 2월

서울대학교 대학원

미술학과 동양화전공

이 혜 진

숲, 집: 기억의 공간을 위한 그리기

지도교수 차 동 하

이 논문을 미술학박사학위논문으로 제출함
2019년 10월

서울대학교 대학원
미술학과 동양화전공
이 혜 진

이혜진의 미술학박사학위논문을 인준함
2019년 12월

위 원 장 _____ 신 하 순 _____ (인)

부위원장 _____ 김 성 희 _____ (인)

위 원 _____ 김 형 속 _____ (인)

위 원 _____ 서 진 희 _____ (인)

위 원 _____ 차 동 하 _____ (인)

초 록

본 논문은 2011년부터 2019년까지 창작한 작품을 연구대상으로 하고 있다. 작품의 배경이 되는 이론적 연구를 기반으로 창작동기, 구상과 표현, 창작의의 등을 분석하기 위한 작품연구논문이다.

공간은 시간의 흐름에 따라 조금씩 바뀌어가고, 그 공간을 바라보는 이의 마음과 생각도 변화를 거듭한다. 공간을 체험하는 주체는 상황과 분위기의 영향을 받아 그 공간을 조금씩 다르게 느낀다. 우리가 살아가는 세상은 대기와 바람의 순환, 천체의 움직임 등 자연의 순환과 함께 매 순간 변화를 거듭한다. 거대한 움직임에서부터 미미한 움직임까지 면밀하게 관찰하는 과정에서 마음을 움직이는 순간들을 마주하게 된다. 그 순간들을 통해 지나간 시간을 떠올리고, 공간 너머의 공간을 발견하고, 잊혀진 기억들을 되찾게 된다. 그 순간이 지나면 기억들은 또다시 망각되지만 결코 사라지는 것이 아니라 무의식 속에 잠재적 기억으로 남게 된다.

나는 종종 어떠한 계기에 의해 기억이 환기되는 경험을 한다. 시간의 간격을 두고 같은 공간을 다시 방문했을 때 기억의 잔상들이 살아나거나, 감각에 의해 과거에 겪은 유사한 상황이 떠오르는 것과 같은 경험이 그 예이다. 어떠한 공간에서 시간의 흔적을 발견하고, 잊혀진 기억을 찾아가는 과정은 작업의 동기가 된다. 시간의 흐름과 함께 다르게 다가오는 풍경과 그에 대한 생각의 변화들을 글과 드로잉을 통해 기록으로 남긴다. 이러한 기록의 과정은 지난 시간의 기억들에서 발견한 가치를 오래도록 이어가고자 함이다. 본 논문에서 이러한 사고과정과 창작의 배경이 되는 이론적 연구를 토대로 작품을 분석하고, 다음과 같이 서술한다.

I 장에서는 작품창작의 배경을 서술하고 연구배경과 목적, 연구내용, 연구의의를 소개한다.

II장에서는 작품창작의 배경이 되는 공간의 체험에 대한 이론적 연구를 서술한다. 1절에서는 자연공간과 건축공간의 조성, 의경(意境)과 여백의 공간을 중심으로 공간의 의미화에 대하여 논의한다. 2절에서는 공간의 깊이와 분위기, 공간의 이동과 감각적 체험을 중심으로 공간정서의 형성에 대하여 살펴본다.

III장에서는 공간의 기억에 관한 이론적 연구를 서술한다. 1절에서는 의식의 흐름과 기억, 시간의 공존을 중심으로 잠재적 과거와 기억에 대하여 살펴본다. 2절에서는 기억과 상기, 비자발적 기억을 중심으로 잠재적 기억의 현실화를 논의한다.

IV장에서는 기억의 공간을 위한 그리기라고 할 수 있는 나의 작품 창작과정에 대하여 서술한다. 1절에서는 공간의 시간성, 공간의 체험과 기억을 중심으로 공간의 표현을 논의한다. 2절에서는 기억과 공명, 기억과 기록을 중심으로 기억의 표현을 서술한다. 3절에서는 함축적 그리기, 수묵과 굵기를 중심으로 작품의 조형적 특성과 표현기법을 분석한다.

V장에서는 연구를 정리하고 앞으로의 연구방향과 과제에 대하여 서술한다.

주요어: 시간, 공간, 기억, 여백, 수묵, 굵기

학 번: 2014-30423

목 차

초 록	i
목 차	iii
참고도판목록	v
작품도판목록	vii
I. 서론	1
1. 연구배경과 목적	1
2. 연구내용	3
3. 연구의의	5
II. 공간의 체험	8
1. 공간의 의미화	8
1) 자연공간과 건축공간의 조성	9
2) 의경(意境)과 여백의 공간	19
2. 공간정서의 형성	29
1) 공간의 깊이와 분위기	29
2) 공간의 이동과 감각적 체험	38
III. 공간의 기억	44
1. 잠재적 과거와 기억	44
1) 의식의 흐름과 기억	45
2) 시간의 공존	49
2. 잠재적 기억의 현실화	52
1) 기억과 상기	52
2) 비자발적 기억	56
3) 기억과 순수과거의 회복	61
IV. 기억의 공간을 위한 그리기	66
1. 공간의 표현	66

1) 공간의 시간성	66
(1) 숲, 바람: 자연공간의 시간성	69
(2) 집, 물결: 건축공간의 시간성	80
2) 공간의 체험과 기억	84
(1) 건축을 통한 자연공간의 체험	85
(2) 걷기와 공간의 유동적 체험	95
2. 기억의 표현	100
1) 기억과 공명	100
(1) 과거와 현재의 공명	100
(2) 공간으로부터의 감응	105
2) 기억과 기록	113
3. 조형적 특성과 표현기법	119
1) 함축적 그리기	120
(1) 의경과 사의적 표현	120
(2) 여백과 간결한 표현	128
2) 수묵과 굿기	140
(1) 필법(筆法)과 묵법(墨法)	140
(2) 선(線)적인 표현과 준법(皴法)	144
V. 결 론	167
참고문헌	171
작품도판	176
Abstract	195

참고도판목록

- [참고도판1] 소주(蘇州) 유원(留園)
- [참고도판2] 정선, <인곡유거도>, 18세기, 종이에 담채, 27.5×27.3cm, 간송미술관
- [참고도판3] 유재소, <고목한아도>, 19세기, 종이에 담채, 23.4×27.8cm, 선문대학교박물관
- [참고도판4] 전기, <추산초수도>, 19세기, 종이에 수묵, 24.5×23.8cm, 선문대학교박물관
- [참고도판5] Peter Zumthor, <Therme Vals>, 1996, Vals
- [참고도판6] Steven Holl, <The New Residence at the Swiss Embassy>, 2006, Washington D.C.
- [참고도판7] Bergson' s Cone of Memory
- [참고도판8] 미불, <춘산서송도>, 북송, 견에 채색, 25.7×44.1cm, 국립고궁박물관
- [참고도판9] <구름이 흐르는 마을> 연작의 시간성
- [참고도판10] <바람이 지나는 길> 연작의 시간성
- [참고도판11] 오브제와 시간성
- [참고도판12] <공간> 연작의 시간성
- [참고도판13] <집> 연작의 시간성
- [참고도판14] 정선, <인곡정사도>, 1746, 종이에 수묵, 22.5×32.5cm 개인소장
- [참고도판15] 정선, <자하동>, 1676, 종이에 담채, 33.7×29.5cm, 간송미술관
- [참고도판16] 김윤겸, <극락암도>, 1770, 종이에 수묵담채, 46×32cm, 동아대학교박물관
- [참고도판17] 정선, <총석정>, 1755, 비단에 수묵담채, 18.1×12.9cm, 고려대학교박물관
- [참고도판18] 김정희, <세한도>, 1844, 종이에 수묵, 23×69.2cm, 국립중앙박물관
- [참고도판19] 건축공간의 표현

- [참고도판20] Caspar David Friedrich, <The Ruins of Castle Landskron in Pomerania>, 1825, Pencil and watercolor on paper, 147×196cm, Thaw Collection, New York
- [참고도판21] 이성길, <무이구곡도>, 1592, 비단에 채색, 33.5×398.5cm, 국립중앙박물관
- [참고도판22] 드로잉북
- [참고도판23] 정선, <인왕제색도>, 1751, 종이에 수묵, 79.2×138.2cm, 삼성미술관 리움
- [참고도판24] 예찬, <용슬재도>, 1372, 종이에 수묵, 74.7×35.5cm, 국립고궁박물관
- [참고도판25] 시간과 공간의 결합
- [참고도판26] 마원, <한강독조도>, 남송, 비단에 수묵, 26.7×50.6cm, 도쿄국립박물관
- [참고도판27] 하규, <연수임거도>, 남송, 비단에 수묵, 25×26.1cm, 베이징고궁박물관
- [참고도판28] 이인상, <수하한담도>, 1710, 종이에 수묵, 59.7×33.7cm, 개인 소장
- [참고도판29] 이인상, <장백산도>, 18세기, 종이에 수묵, 26.2×122cm, 개인 소장
- [참고도판30] 황공망, <부춘산거도>, 1350, 종이에 수묵, 33×636.9cm, 국립고궁박물관
- [참고도판31] 《Degree Show·Drawing Show》 전시전경, 2012
- [참고도판32] 정선, <보덕굴>, 1711, 견에 담채, 36×37.4cm, 국립중앙박물관
- [참고도판33] 정선, <청풍계>, 1730, 종이에 담채, 96.2×36cm, 고려대학교박물관
- [참고도판34] 정선, <청풍계>, 1739, 견에 담채, 58.8×133cm, 간송미술관
- [참고도판35] 반복적인 점과 선
- [참고도판36] 어둠과 대비
- [참고도판37] 건성매체와 습성매체의 표현

작품도판목록

- [작품도판1] <열두 달의 드로잉> 중 일부, 2011-2012, 종이에 연필과 먹, 각 22×44cm
- [작품도판2] 《Degree Show》 전시전경, 2011-2012, 드로잉, 수집한 오브제, 드로잉북
- [작품도판3] <구름이 흐르는 마을1>, 2013, 종이에 연필과 먹, 40×162cm
- [작품도판4] <구름이 흐르는 마을2>, 2013, 종이에 연필과 먹, 40×162cm
- [작품도판5] <구름이 흐르는 마을3·4·5·6>, 2013, 종이에 연필과 먹, 각 73×35cm
- [작품도판6] <바람이 지나는 길1>, 2013, 솔방울, 나뭇가지, 실, 114cm
- [작품도판7] <고요한 방1>, 2014, 나무, 천, 조명, 162×130×130cm
- [작품도판8] <구름이 흐르는 마을7>, 2014, 종이에 연필과 먹, 130×162cm
- [작품도판9] <구름이 흐르는 마을8>, 2014, 종이에 연필과 먹, 130×162cm
- [작품도판10] <바다집1>, 2014, 종이에 연필과 먹, 130×162cm
- [작품도판11] <밤집2>, 2014, 종이에 먹과 채색, 52×40cm
- [작품도판12] <밤의 공원을 위한 드로잉1·2>, 2016, 종이에 연필과 먹, 각 21×30cm
- [작품도판13] <Drawing Room을 위한 드로잉1>, 2016, 종이에 연필, 30×21cm
- [작품도판14] 《Drawing Room》 전시전경, 2016, 천, 책상, 의자, 드로잉 도구
- [작품도판15] <시간의 조각들2>, 2016, 종이에 먹, 나뭇가지, 12×12cm, 30×30cm
- [작품도판16] <시간의 조각들을 위한 드로잉1>, 2016, 종이에 연필, 18×18cm
- [작품도판17] <공간2017-1>, 2017, 종이에 연필과 먹, 40×74cm
- [작품도판18] <공간2017-2>, 2017, 종이에 연필과 먹, 40×74cm
- [작품도판19] <공간2017-3>, 2017, 종이에 연필과 먹, 40×74cm
- [작품도판20] <공간2018-1>, 2018, 종이에 연필과 먹, 40×74cm
- [작품도판21] <바람이 지나는 길을 위한 드로잉1>, 2017, 종이에 연필과 먹, 24×33.4cm

- [작품도판22] <바람이 지나는 길을 위한 드로잉2>, 2017, 종이에 연필과 먹, 24×33.4cm
- [작품도판23] <바람이 지나는 길을 위한 드로잉3>, 2017, 종이에 연필과 먹, 24×33.4cm
- [작품도판24] <바람이 지나는 길을 위한 드로잉4>, 2017, 종이에 연필과 먹, 33.4×24cm
- [작품도판25] <바다집3>, 2017, 종이에 먹과 채색, 150×215cm
- [작품도판26] <바람이 지나는 길2>, 2018, 종이에 연필과 채색, 65×80cm
- [작품도판27] <밤의 공원1>, 2018, 종이에 연필과 먹, 150×135cm
- [작품도판28] <밤의 공원2>, 2018, 종이에 연필과 먹, 150×80cm
- [작품도판29] <밤의 공원3>, 2018, 종이에 연필과 먹, 112×146cm
- [작품도판30] <밤의 공원4>, 2019, 종이에 연필과 먹, 117×91cm
- [작품도판31] <밤의 공원5>, 2019, 종이에 연필과 먹, 60×72cm
- [작품도판32] <비집1>, 2019, 종이에 연필과 먹, 130×162cm
- [작품도판33] <나무집1>, 2019, 종이에 연필과 먹, 112×145cm
- [작품도판34] <나무집2>, 2019, 종이에 연필과 먹, 130×162cm
- [작품도판35] <숲집2>, 2019, 종이에 연필과 먹, 162×260cm
- [작품도판36] <숲집3>, 2019, 종이에 연필과 먹, 90×145cm
- [작품도판37] <숲집4>, 2019, 종이에 연필과 먹, 52×76cm
- [작품도판38] <숲집을 위한 드로잉1·2>, 2019, 종이에 연필, 각 54.5×39.4cm
- [작품도판39] <바다집4>, 2019, 종이에 연필과 먹, 130×117cm
- [작품도판40] <시간2019-1>, 2019, 종이에 연필과 먹, 52×40cm
- [작품도판41] <바람이 보내온 숲>, 2007, Lithograph(A.P 3/5), 54.5×39.4cm
- [작품도판42] <비가 보내온 숲1>, 2007, Lithograph(A.P 3/5), 78.8×54.5cm,

I. 서론

1. 연구배경과 목적

시간과 공간은 삶의 모든 순간에 존재한다. 이들은 공존하며 서로에게 영향을 주고, 그것을 체험하는 이에게도 영향을 미친다. 시간이 흐르고 공간이 만들어지고 사라지기를 반복한다는 것은 보편적인 진리이다. 그러나 이 보편적 진리를 바라보고 받아들이는 방식은 사람마다 다르다. 지각은 다양성과 미확정적인 특성을 갖기 때문이다. 사람들은 같은 자극에 대해서 각기 다른 것을 지각을 하고, 동일한 인물의 경우에도 시간의 흐름과 경험의 축적에 따라 이전과 다른 지각과 해석을 하게 된다.

시간과 공간의 경험, 그리고 그것에 대한 기억은 잠재의식적으로 이루어지는 경우가 많다. 의식적인 지각이 일어나고, 잠재된 의식이 불러일으켜질 때 세상을 바라보는 새로운 시각이 생긴다. 시간과 공간, 기억에 대한 인식을 바탕으로 개인의 고유한 시공간적 세계가 만들어지고, 이러한 사유과정은 창조로 이어진다. 시간과 공간에 대한 체험, 대상의 의미화, 대상과의 정서적 교감, 대상에 대한 기억의 회상은 창작의 동기가 된다. 일상의 평범한 풍경에서 시간의 흐름을 느끼고, 살아가며 마주치는 공간에서 시간의 흔적을 발견하는 일, 그리고 그 과정에서 잊고 있던 기억이 되살아나는 것과 같은 경험은 창작으로 이어진다.

본 논문은 시간과 공간, 그리고 기억에 관한 사유과정을 정리하고, 그것을 표현한 작품들을 분석하기 위하여 작성되었다. 논문을 통해 주관적 체험을 뒷받침할 수 있는 이론적 배경을 마련하고, 창작과정을 설명하고자 한다. 철학, 문학, 미학적 연구를 통해 창작의 배경이 되는 사고과정과 창작과정을 논리적으로 뒷받침할 수 있는 토대를 마련하고자

한다. 본 연구를 통해 나의 작품과 밀접한 관련이 있는 철학자와 작가들을 찾고, 그들의 작품에 대한 연구를 통해 나의 작품을 분석하고자 한다. 계성(計成, 1582-?)의 『원야(園冶)』(1634), 이어(李漁, 1611-1685)의 『일가언(一家言)』에는 정원 조성의 원리와 그 의의가 담겨 있다. 여기에는 자연경관을 내부공간으로 끌어들이는 차경(借境) 개념이 등장하는데, 이는 내가 기억의 공간들을 구성하는 원리와 맞닿아 있다. 조원 이론이 3차원의 공간조성 원리를 설명한다면, 본 논문에서는 3차원의 공간에 대한 체험이 회화작품을 통해 구현되는 공간구성 방식을 논의할 것이다.¹

마르셀 프루스트(Marcel Proust, 1872-1922)의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』(1913)는 비자발적 기억의 환기를 다룬 대표적인 저서이다. 앙리 베르그손(Henri Bergson, 1859-1941)은 시간의 지속과 의식의 흐름, 잠재적 기억이 현실화되는 과정에 대한 철학적 연구를 바탕으로 프루스트에 대하여 분석한다.² 프루스트의 소설과 베르그손의 철학은 본 논문에서 다루고자 하는 기억이 과거의 순간들을 결합하고, 그 결과 잠재적 차원에서 다양한 시간계열들이 공존하는 양상과 연관성이 있다. 시간에 따른 의식의 흐름과 기억에 관하여 글을 통해 표현하는 것과 회화를 통해 표현하는 것에는 분명한 차이가 있다. 본 논문에서는 공간에 대한 체험과 그 기억이 상호교류를 거치며 감성적 공간으로 구체화되는 과정을 그리기를 통해 표현하는 방식과 회화적 한계를 극복하는 방법을 분석하고자 한다.

¹ 정원의 조성과 차경에 관한 연구로 엽량, 「중국예술에 있어서의 의경」, 서진희 역, 『예술문화연구』 4(1994), 이유직, 「중국원림의 차경이론 연구」, 한국전통조경학회지 16(1998)를 참고한다.

² 앙리 베르그손에 관한 대표적인 연구는 김선주, 「『물질과 기억』에 나타난 베르그송의 이미지 존재론 연구」, 서울대학교 석사학위논문(2009), 김재희, 「베르그손의 무의식 개념에 대한 연구」, 서울대학교 박사학위논문(2005), 황수영, 『베르그손: 지속과 생명의 형이상학』(서울:이룸, 2003), 황수영, 『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』(서울:그린비, 2006), 황수영, 「베르그손 철학에서 의식의 주관성과 객관성」, 『철학』 105(2010.11)이 있다.

조형적 특성과 표현기법으로 대상의 본질을 추상화하는 정신적인 활동으로서의 그리기, 여백을 고려한 공간의 구성, 간결한 선들로 감정과 생각을 담는 그리기, 수묵을 사용한 굵기를 논의하고자 한다. 동양 회화에서 여백이 갖는 미학적 의미, 함축적 표현의 의의, 수묵과 선(線)적인 표현이 가지는 의의를 찾고자 한다. 여백, 수묵, 선에 대한 연구는 동양미학에서 꾸준히 이루어져 왔다. 본 논문을 통해 나의 작품에서 이러한 미학적 요소들이 어떻게 적용되는가를 연구하고자 한다.³

본 논문의 목적은 다음과 같이 정리할 수 있다. 공간을 지각하고 체험하는 방식, 체험한 공간을 의미화하는 과정, 공간에 대한 기억을 회상하는 경험을 분석한다. 기억의 공간을 그리기를 통해 표현하는 과정과 방법에 대하여 분석하고, 의경, 여백, 수묵의 미학에 대하여 연구한다. 본 연구는 앞으로의 창작에 깊이를 더하고 연구방향을 분명하게 하는 데 기반이 될 것이라 생각한다. 나아가 본 논문이 나의 작품에 대한 감상과 이해에 도움이 될 수 있기를 바란다.

2. 연구내용

II장에서는 작품창작의 배경이 되는 공간의 체험에 대하여 논의한다. 1절에서는 공간과 장소, 자연공간과 건축공간의 조성, 의경(意境)과 여백의 공간을 중심으로 공간의 의미화에 대하여 서술한다. 먼저 공간과 장소, 장소성의 개념을 살펴본다. 정원의 조성에서의 차경의 원리를 계성의 『원야』, 이어의 『일가언』을 통해 공간의 조성을 분석한다.

³ 여백에 관한 연구로 김웅학, 「여백(餘白)의 생명미학(生命美學)에 관한 고찰」, 『동양예술』 19(2012.8), 오세권, 「수용자 해석 공간으로서 '여백'에 대한 연구」, 『기초조형학연구』 5(2004)를 참고한다. 수묵과 선에 관한 연구로 김기주, 「東洋畵의 線 - 그 성질과 경향성」, 『미술사학보』 32(2009), 김백균, 「『태극』의 세계관 안에서 필력에 대한 이해」, 『동아시아문화와 예술』 1(2004)를 토대로 논의한다.

또한 의경에 대하여 연구하고 여백을 통해 의경의 미학이 표현되는 과정을 서술한다.

2절에서는 공간의 깊이와 분위기, 공간의 이동과 감각적 체험을 중심으로 공간정서의 형성에 대하여 논의한다. 공간이 경험과 기억의 상호교류를 거치며 감성적 공간으로 구체화되는 과정을 연구한다. 공간의 분위기에 대하여 『노자』와 『장자』, 『주역』의 기(氣) 개념, 기의 미학적 의미를 살펴본다. 공간의 정서적 체험에 대하여 건축가 피터 Zumthor(Peter Zumthor, 1943-)의 ‘공간적 분위기’와 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)의 ‘아우라’ 개념을 통해 분석한다. 또한 건축을 통해 자연공간을 체험하게 되는 과정을 누정문화와 산수화 속의 건축을 통해 분석하고, 공간의 이동에 의해 공간을 체험하는 과정을 살펴본다.

III장에서는 공간의 기억에 대한 이론적 연구를 서술한다. 1절에서는 의식의 흐름과 기억, 시간의 공존을 중심으로 잠재적 과거와 기억에 대하여 논의한다. 기억이 과거의 순간들을 결합하고, 그 결과 시간이 질적인 다양성을 가지며 연속적으로 불어나는 과정을 분석한다. 잠재적 차원에서 다양한 시간계열들이 동시적으로 존재하는 양상에 대하여 살펴본다. 또한 시간의 수축과 팽창에 의해 다양하게 경험하게 되는 시간의 크기와 밀도에 대하여 서술한다.

2절에서는 기억을 토대로 지각이 이루어지는 과정을 논의하고, 기억이 현실화되는 과정을 습관기억, 순수기억, 이미지기억, 기억착오를 통해 분석한다. 비자발적으로 이루어지는 기억의 환기를 마르셀 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』를 통해 살펴보고, 비자발적 기억의 특성을 분석한다. 아울러 기억을 기록하는 작업의 의의를 논의하고, 공간에 대한 기억의 회상을 통해 서로 다른 시간과 공간이 교차되는 과정을 살펴본다.

IV장에서는 기억의 공간을 위한 그리기라고 할 수 있는 나의 작품 창작과정에 대하여 논의한다. 1절에서는 공간의 시간성, 공간의 체험

과 기억을 중심으로 공간의 표현을 서술한다. 시간의 흔적들을 찾아가는 과정을 서술하고, 북송 한졸(韓拙, 1101-1126)의 육원(六遠), 산수화의 연운(煙雲) 등을 통해 회화적으로 시간을 표현하는 방법을 연구한다. 공간에서 시간성을 발견하고 공간을 체험하는 과정을 자연공간과 건축공간으로 나누어 살펴보고, 건축을 통해 자연공간을 체험하는 과정을 누정문화와 산수화 속의 건축물, 차경 개념을 중심으로 분석한다. 또한 공간의 이동을 통해 유동적으로 공간을 체험하는 과정을 서술한다. 2절에서는 기억과 공명, 기억과 기록을 중심으로 기억의 표현을 서술한다. 과거와 현재의 공명이 일어나는 과정을 살펴보고, 자연과 건축으로부터 감응하게 되는 경험을 천인감응(天人感應) 개념을 통해 살펴본다. 아울러 기억을 기록하는 작업의 의의를 논의한다.

3절에서는 함축적 그리기, 수묵과 굵기를 중심으로 조형적 특성과 표현기법을 논의한다. 동양회화에서 의경의 정취를 담아 은유적이고 함축적으로 표현한 회화의 예를 연구한다. 나의 작품에서 사의적 표현이 이루어지는 과정과 그 의의를 분석하고, 의경의 미학적 의미를 논의한다. 동양회화에서 여백과 허실의 미학적 의미를 찾고, 입축(立軸)형식과 장권(長卷)형식을 통해 여백의 공간을 표현하는 방식을 분석한다. 또한 나의 작품에서 간결하고 함축적인 표현적 특성과 여백의 의미를 서술한다. 마지막으로 필법(筆法)과 묵법(墨法)에 대하여 살펴보고, 나의 작품에서 사용된 필선과 준법(皴法)의 특성을 분석한다.

3. 연구의의

대상에 대한 연구는 외적 연구와 내적 연구로 나누어 생각할 수 있다. 외적 연구는 객관적, 논리적인 특성을 가지는 한편 내적 연구는 주관적, 감성적 특성을 가진다. 대상을 인식할 때 객관적 사실 그 너머의 것을 인식하는 것은 쉽지 않다. 이러한 인식은 바라보는 주체의 시선에 따라 다르게 나타난다. 대상의 실재를 모두 알아보기에는 한계가 있

으며, 이러한 한계 속에서 다양한 실재를 발견하고 이를 표현하는 것이 예술의 역할이다. 나에게 그리기는 보이는 것의 재현임과 동시에 보이지 않는 것을 그리려는 시도이다. 보이지 않는 감정과 사유의 과정을 그려 내는 것에서 창작의 의의를 찾는다.

나의 작품은 공간의 체험과 그것에 대한 기억이라는 삶의 평범한 진리를 바탕으로 한다. 공간은 삶의 배경처럼 존재하기 때문에 많은 경우 무의식적으로 체험하게 되고, 잠재적인 기억으로 남아 있게 된다. 평범한 대상들을 결코 평범하지 않은 것으로 바라보고 생각하는 것에서 창작이 시작된다. 이러한 특별한 체험들은 주관적이고 정서적으로 이루어지기 때문에 그것을 명확하게 설명하기는 어렵다. 작품 그 자체로 나의 생각을 모두 전달하기에는 한계가 있으므로 그것을 설명할 적합한 언어를 찾는 것 또한 창작의 일부가 된다. 창작의 배경이 되는 사고과정을 객관적이고 논리적으로 뒷받침할 수 있는 이론적 근거들을 찾아 분석하는 것에서 본 논문을 작성하는 의의를 찾는다.

본 논문을 통해 공간과 장소, 장소성의 개념을 정리하고, 자연공간과 건축공간을 조성하고 의미화하는 과정을 분석하고자 한다. 공간의 깊이와 공간의 분위기를 체험하는 과정, 공간의 이동을 통한 체험, 공간을 감각적으로 체험하는 과정, 공간체험을 통한 정경교유와 의경의 형성 과정에 대한 연구는 공간의 정서적 체험이 가지는 의미를 찾게 할 것이다. 또한 산수화 속의 건축공간을 표현한 작품들을 분석하는 것은 공간의 체험과 그 기억을 회화적으로 표현하는 것의 의미를 발견하게 할 것이다. 3차원의 공간에 대한 체험은 공간의 시간성, 유동성 등의 체험을 포함한다. 이것을 2차원의 회화로 표현하는 것에는 어느 정도의 한계가 있지만 이것을 극복하는 것 또한 창작의 일부라고 생각한다. 정원과 건축의 조성 등의 연구를 통해 공간을 체험하고 인식하는 과정과 그것이 회화적으로 표현되는 방식까지 면밀하게 분석하고자 한다. 또한 공간에 대한 체험을 회상하는 것, 그것을 기록하는 작업의 의미를 찾고자 한다.

본 논문에서는 조형적 특성 및 표현기법으로 대상의 본질을 추상화하는 정신적인 활동으로서의 그리기, 여백을 고려한 공간의 구성과 간결한 선들로 감정과 생각을 담는 그리기, 수묵을 사용한 곳을 분석한다. 작가의 주관적 사상과 감정이 대상에 투영되는 예술적 경지와 여백을 활용한 함축적 그리기의 미학적 의미를 찾고, 수묵과 선(線)적인 표현이 가지는 의의를 찾고자 한다.

II. 공간의 체험

작품창작의 배경이 되는 공간의 체험에 대하여 논의하고자 한다. 먼저 공간과 장소의 개념을 살펴보고, 정원조성과 전통건축을 통해 자연 공간과 건축공간을 조성하는 원리를 분석한다. 또한 의경(意境)의 개념과 형성과정, 여백을 통해 전해지는 의경의 미학을 분석함으로써 공간을 의미화하는 과정을 알아본다. 이를 통해 공간에 의미와 가치를 부여함에 따라 장소성이 형성되는 과정, 장소를 이해함으로써 맺게 되는 인간과 공간의 상호관계에 대하여 논의한다.

공간의 깊이와 분위기, 공간의 이동과 감각적 체험을 중심으로 공간정서의 형성에 대하여 논의한다. 동양의 자연관에서 기(氣)의 개념과 미학적 의미를 연구하고, 이를 통해 공간의 깊이와 분위기를 체험하는 방식을 서술한다. 또한 공간의 유동성을 통해 지각을 확장하고 공간과 상호관계를 맺게 되는 과정을 알아본다. 그 결과 공간이 경험과 기억의 상호교류를 거치며 감성적 공간으로 구체화되는 과정에 대하여 서술한다.

1. 공간의 의미화

공간의 특성을 이해하고 공간과 상호관계를 맺는 등 공간에 의미와 가치를 부여함으로써 공간은 장소성을 갖게 된다. 공간과 장소의 개념, 공간에서 장소성이 형성되는 과정을 살펴보고, 정원조성에 자연경관을 도입하는 기법인 차경(借景)과 전통건축의 공간조성원리를 통해 자연공간과 건축공간의 조성에 대하여 논의한다. 산수화의 화면구성은 차경의 원리와 유사하다. 산수화에 등장하는 집, 괘희의 산수에 대한 네 가지 단계 중 가거(可居)의 경계, 중병의 와유 등 산수화를 통해 의경에 도달하고자 하는 생각을 연구한다. 또한 의경의 개념과 형성과정, 여백

을 통해 표현되는 의경의 미학을 분석함으로써 공간을 의미화하는 과정을 알아본다.

1) 자연공간과 건축공간의 조성

공간은 크게 자연공간과 인식공간 두 가지 의미로 해석할 수 있다. 자연공간은 외적 공간, 인식공간은 내적 공간에 해당한다. 자연공간은 지리, 환경, 건축 등의 외적 공간으로 볼 수 있고, 인식공간은 사회적, 정치적, 역사적 공간, 그리고 마음과 영혼, 기억 등의 내적 공간으로 볼 수 있다. 자연공간은 형태를 가지고 있고 경험과 측량이 가능한 공간으로, 공간을 구획하고 정돈할 수 있는 것으로 여긴다. 인식공간은 주관적으로 세계를 구성하고 자연을 이해하는 공간으로, 공간을 인간의 주관적인 관념으로 여기며 공간과 인간의 관계를 중시한다. 공간은 감각을 통해 인식될 뿐만 아니라 정신과 심리의 복합적인 작용을 통해 인지된다. 외적 공간과 내적 공간은 분명한 경계가 없이 혼재되어 있으며 서로 조화를 이룬다. 시간의 질서를 따르는 외적 공간과 달리 내적 공간은 시간의 불가역성을 전복시키는 가운데 사건처럼 일어날 수 있는 공간이다.

공간과 장소의 개념을 정의하려면 서로를 필요로 한다. 공간은 장소보다 추상적이며, 공간에 가치를 부여하게 됨에 따라 공간은 장소성을 갖는다. 일반적으로 공간은 개방과 자유를 향하고, 장소는 안전과 안정을 향한다. 사람들은 공간을 열망하는 한편 장소감을 불러일으키고 싶어 한다. 운동은 한 장소로부터 다른 장소로의 위치 변화로 설명되며, 장소는 물체가 차지하는 공간의 한 부분을 말한다. 장소는 환경의 한 단위로 위치 이상의 의미를 가지며, 그 자체의 질서와 특성을 가짐과 동시에 다른 장소와의 동질성과도 연관된다. 장소는 인간의 행위와 사회구조를 매개하는 장의 역할을 하기도 한다. 특정한 활동이 이루어지는 장,

또는 그 활동이 이루어지는 물리적 배경, 그리고 이러한 활동을 통해 부여된 상징적 의미 등과 관련이 있다.⁴

각각의 장소는 그곳의 물리적 특성, 분위기, 그곳에서의 활동과 기능에 의해 정의된다. 인간은 장소에 의미와 가치를 부여한다. 장소가 지닌 자연적이고 사회적인 현상을 통해 장소를 이해함으로써 인간과 공간은 상호관계를 맺는 것이다. 장소에 대한 접근은 공간적, 사회적, 문화적, 역사적 차원에서 이루어진다. 삶의 다양한 사건들이 일어나는 공간을 의미하는 장소에 대한 인식은 시간의 흐름에 따라 변화한다. 공간은 지각적이고 감각적인 경험과 기억의 상호교류를 거치면서 감성적 공간으로 구체화된다. 인간과 공간의 상호작용에 의해 공간은 상징성과 추상성을 지니게 되고, 공간의 감각적인 체험을 통해 감각을 활성화하게 된다. 공간에는 사건, 경험, 기억의 요소들이 포함된다. 어떠한 공간을 경험하게 되면서 특정한 의미를 지니게 되거나 상호관계를 가지게 될 때 장소성이 형성된다.⁵ 장소성은 오랜 시간에 걸쳐 자연과 인간이 조화를 이루는 가운데 발생하는 혼합물이라고 할 수 있다. 이러한 장소에서 인간은 장소의 혼을 불러일으키며 그 환경에 가치를 부여하고 진정한 의미를 찾게 된다. 그러한 의미에서 장소는 인간의 의도와 자연의 질서가 결합된 것이며, 세계에 대한 직접적 체험과 관련된다.

공간과 공간 사이의 관계는 다양한 경우의 수를 가진다. 공간에 변화를 유발하는 요인은 다양하고 복잡적이다. 시간의 흐름과 자연적 요소, 그곳에서 일어나는 사건, 공간을 체험하는 사람의 마음상태 등이 공간을 변화시키는 요인이 될 수 있다. 전통건축의 공간조성은 내부와 외

⁴ 김민철, 「현대 도시 내 일상의 장소에 관한 연구」(서울대학교 석사학위논문, 2006), 4-11.

⁵ 장소성의 개념은 인간을 배제한 공간의 창출만을 중시하던 모더니즘의 추상화되고 무미 건조한 도시환경이 비판을 받으며 부각되었다. 크리스티안 노버그 슐츠(Christian Norberg-Schulz)의 ‘장소성(place)’ 개념, 케네스 프램프톤(Kenneth Frampton)의 ‘비관적 지역주의’가 그 예이다. 그들은 장소성의 의미를 찾고 인간생존의 근원으로써의 건축의 본질을 회복하고자 한다. 슐츠는 하이데거의 글에서 ‘거주함(dwelling)’을 장소성과 연관하여 건축의 본질을 찾고자 했다. 크리스티안 노버그 슐츠, 『장소의 혼』, 민경호 외 역(서울:태림문화사, 1996), 27.

부, 가시성과 비가시성 등의 관계에 대한 고려를 바탕으로 한다. 전통건축의 미는 공간 내부에 빈자리를 허용하는 등 공간과 공간 사이의 구성, 건축과 그 주변과의 관계와 같은 전체적인 조화에서 생겨난다.

전통건축의 하나의 예인 한옥은 복합적인 공간으로 구성되어 있다. 한옥의 전체 구성은 규범성과 가변성을 동시에 지닌다. 공간단위는 사각형이라는 정형화된 형태를 중심으로 십자축을 따라 증식과 분화를 통해 확장한다. 한옥공간의 각 방은 크기를 조금씩 달리하며 방과 방 사이의 관계, 내부와 외부의 관계는 획일성에서 벗어나 다양하게 이루어진다. 한옥의 내부와 외부의 무차별적인 특성은 불교와 도가의 공간개념에서 비롯된 것으로 볼 수 있다. 불교적 관점에서 공간은 본래부터 있고 영원히 있는 것이며, 무한하고 초월적인 것이다. 도가의 자연과의 일체, 비움 사상은 공간적 무차별로 이어지며, 내부와 외부의 무차별은 전이공간에 의해 구체화된다. 한 가지 예로 대청마루와 안마당이라는 전이공간은 다양한 공간의 켜를 만든다.

한옥의 창과 문은 소리, 빛, 바람이 드나들고 사람의 시선이 오가는 통로이다. 한옥의 창과 문은 크기와 위치가 동일하지 않고 다양하며, 창과 문의 어긋남은 공간의 변화를 가져온다. 크기와 위치가 모두 같은 경우, 크기가 같고 위치가 다른 경우, 크기가 다르고 위치가 같은 경우, 크기와 위치가 모두 다른 경우 등 다양한 경우의 수가 생기는 것이다. 공간과 공간 사이에는 높이와 각도, 열림과 닫힘, 포개짐과 어긋남, 보여짐과 가려짐의 다양한 대응관계가 생겨난다. 내부와 외부의 개폐 정도와 공간의 물리적 상태에 따라 공간은 다양성을 가지며, 여기에 시간, 계절, 기후 등의 자연요소들이 변화를 더한다.⁶

집을 짓는 데는 집과 주변환경의 관계가 중요하다. 좋은 집의 조건은 거주하는 사람의 몸과 마음의 편안함, 쾌적함, 그리고 집과 주변의 환경이 교감할 수 있는 것이다. 사람의 심성은 그가 살아가는 환경에 적

⁶ 임석재, 『한국전통건축과 동양사상』 (파주:북하우스, 2005), 41-55.

지 않은 영향을 받아 형성된다. 공간은 개체와 세계, 인간과 자연, 내부와 외부가 상호영향을 주고 받으며 형성된다. 인간 실존은 무한한 자연 공간에 대한 구성적 개입을 통해 공간을 조성한다. 옛 선비들의 집은 자연과 교감하고 자연과의 유기적 관계를 깨닫고자 하는 사상이 담긴 장소라고 할 수 있다.

선비들은 정원을 조성하고 경치 좋은 곳에 정자와 누를 짓거나 산수화를 통해 자연을 구현하고 완상하였다. 이러한 장소들은 선비들이 추구한 탈속과 은일의 태도를 견지할 수 있는 곳이다. 정원예술의 가장 큰 미학적 특징은 유한한 대상을 뛰어넘어 무한한 시간과 공간으로 나아가는 의경(意境)에 있다. 정원의 조경(造景), 차경(借景) 등의 건축기법은 정자, 회랑, 장벽, 가산, 저수지, 꽃과 나무를 유기적인 공간으로 구축하여 공간적 심미경험을 하도록 한다. 또한 루(樓), 대(臺), 정(亭), 각(閣) 등의 정원 건축물은 유람하는 사람들을 공간으로 인도하여 공간의미를 풍부하게 느끼도록 한다.

정원의 의경에서 정자는 중요한 역할을 한다. 지붕 아래 빈 공간을 둔 정자는 대자연의 경치를 작은 공간 속으로 끌어들인다.[참고도판1] 이와 유사하게 대, 사, 루, 각 등도 작은 공간에서 큰 공간으로, 유한에서 무한으로 향하도록 한다. 왕희지(王羲之, 307-365)는 『난정집서(蘭亭集序)』에서 정자의 아름다움은 그 자체에 있는 것이 아니라 “우러러 우주의 위대함을 보게 하고, 아래로는 만물의 성대함을 살피게 하는 데 있다”고 한다. 이와 유사하게 왕발(王勃, 649-676)은 『등왕각서(滕王閣序)』에서 등왕각의 미감은 건축 자체에 있는 것이 아니라 그것이 사람들에게 끝없이 광대한 공간과 웅장하고 아름다운 경치를 보게 해줄 수 있다는 것을 서술한다.⁷

⁷ 엽량, 「중국예술에 있어서의 의경」, 서진희 역, 『예술문화연구』 4(1994): 223-225.



[참고도판1] 소주(蘇州) 유원(留園)

정원의 구성에 자연경관기법을 도입한 예를 명대 계성의 『원야』에서 찾을 수 있다. 계성은 “기둥은 높고 시원하며 창호는 텅 빈 채로 이웃해 있어서 한없이 넓고 성대한 것을 받아들이고 사계절의 선명한 아름다움을 받아들인다”고 말한다. 창은 인간이 자연세계와 접촉하기 위한 통로가 되며, 빈 공간을 통해 외부의 무한한 공간으로 나아갈 수 있는 가능성을 가진다. 계성의 정원이론은 흥조론(興造論)으로 요약되는데, 흥조는 인지(因地)와 차경으로 이루어진다. 인지가 공간적인 측면을 강조하는 개념이라면, 차경은 공간적인 측면뿐만 아니라 시간적인 요소까지 포함한다. 차경은 경관을 빌리는 것으로 자연경관을 집안으로 직접 끌어오지 않고 집안에서 조망하도록 하는 것이다. 차경은 계성의 『원야』 「흥조론」과 이어의 『일가언(一家言)』에서 다음과 같이 정의된다.

차(借)는 원림이 비록 안팎의 구별이 있다 하더라도 경관을 얻음에는 원근을 가리지 않고, 울타리 너머의 맑게 개인 산봉우리가 우뚝 솟아 뻗어난 모습이나 산 위의 절이 하늘 높이 솟아 있는 모습 등 시선이 닿는 데까지 다하는 것이다. 그리고 속된 경관은 가려버리고 좋은 경관은 받아들이며, 집 근처의 논밭까지도 아스라이 아름다운 경치가 되도록 조영하는 것인데, 이것이 이른바 교

묘하게 체(體)를 얻는다는 것이다.⁸

사방이 모두 채워져 있고 가운데만 비어 있다면 부채 모양의 창을 낸다. 채워져 있는 곳은 판자를 사용하고 회색 목면으로 가려서 조금의 빛도 스며들지 않게 한다. ... 부채 모양의 창이란 바로 이것이다. 완전히 드러나게 하고 텅 비어 밝게 하며 조금도 가려지게 해서 안 된다. 배의 좌우에 두 개의 부채 모양의 창만 만들고 그 외에는 아무것도 없어야 한다. 그 가운데 앉으면 양쪽으로 호수에 비친 빛과 산의 경치, 절과 도관 드리고 불탑, 구름과 안개 그리고 대나무와 나무, ... 모두가 부채 모양의 창으로 들어와 나에게 천연의 그림이 된다. 그리고 시시각각으로 변화하여 일정한 모습을 지니지 않는다. ... 하루 만에 수없이 많은 폭의 아름다운 산수가 나타나는데 모두 이 부채 모양의 창으로 거두어들인다.⁹

차경은 경관을 단순히 빌려오는 개념이라기보다는 정원 안팎의 경관을 활용하는 개념이다. 경관의 깊이와 폭을 활용하여 공간감을 조성하는 것으로 유한으로부터 무한을 얻는 방법이라고 할 수 있다. 차경에는 세 가지 기본원리가 있다. 첫째는 시간성으로, 정원이 사계절의 변화와 조화를 이루는 것이다. 시간성의 강조는 변화와 흐름, 불확정적이고 역동적인 특성을 나타낸다. 둘째는 적합한 정원부지의 선정이다. 사계의 경관을 차경하기 위해서는 정원의 터가 방향에 구애받지 않고 형세가 본래의 높낮이를 그대로 따라야 한다. 여기서 지형과 자연의 질서에 순응

⁸ 計成, 『園冶』: 園雖別內外, 得景則無拘遠近, 晴巒聳秀, 紺宇凌空, 極目所至, 俗則屏之, 嘉則收之, 不分町疇, 盡爲煙景, 斯所謂巧而得體者也.

⁹ 李漁, 『閑情偶寄』, 「居室部」: 四面皆實, 獨虛其中, 而爲便面之形, 實者用板, 蒙以灰布, 勿露一隙之光, 虛者用木作框, 上下皆曲而直其兩旁, 所謂便面是也. 勿使有纖毫障翳. 是船之左右, 止有二便面, 便面之外, 無他物矣. 坐於其中, 則兩岸之湖光山色, 寺觀浮屠, 雲煙竹樹, 以及往來之樵人牧豎, 醉翁游女, 連人帶馬盡入便面之中, 作我天然圖畫. 且又時時變幻, 不爲一定之形. 非特舟行之際, 搖一櫓, 變一像, 撐一篙, 換一景, 即系纜時, 風搖水動, 亦刻刻異形. 是一日之內, 現出百千萬幅佳山佳水, 總以便面收之.

하고 인간과 건축, 자연의 물리적 경계를 허물고자 하는 의도를 엿볼 수 있다. 셋째는 차경에 적합한 조건을 확보하는 것이다. 넓은 시야를 확보하고 적합한 건물 양식과 위치를 결정해야 한다. 건축물은 감상자의 시선을 외부공간으로 이어지게 하여 자연을 끌어오게 된다. 감상자의 유동적 시점의 변화를 고려하여 건축이 자연풍경과 조화를 이루도록 하는 것이다.¹⁰

차경의 종류에는 원차(遠借), 인차(隣借), 양차(仰借), 부차(俯借), 응시이차(應時而借)가 있다. 원차와 인차는 공간상의 거리에 따른 유형이고, 양차와 부차는 공간상의 시선에 따른 유형이며, 응시이차는 시간과 관련된 유형이다. 이러한 차경 유형들은 자연과 건축을 고정된 시각에서 보는 것이 아니라는 것을 보여준다. 차경은 공간의 측면뿐만 아니라 시간의 흐름, 색채, 빛, 향기와 같은 자연현상까지 포함하는 것으로 기억 또는 연상작용을 불러일으킨다. 이와 같이 차경은 시간에 따라 변화하는 다양한 경물을 대상으로 한다. 시각적인 요소와 비시각적인 요소를 포함하여 감정을 불러일으키는 모든 것은 차경의 대상이 된다.¹¹

정원은 그것의 구성요소들 그 자체가 목적이 아니라, 그곳을 이용하는 사람들에게 연상을 불러일으키고 감성을 풍부하게 하는 데 목적이 있다. 깊고 넓고 다양한 정원을 경험할 수 있도록 경관을 조성하고, 비시각적인 경관까지 고려하게 되면 풍부한 인상을 줄 수 있다. 조성은 차경의 대상이 물리적 속성보다는 심리적 감수성에 의해 선택된다고 본다. 차경은 아름다우면 받아들이고 그렇지 않으면 가리는 주체의 선택에 의해 이루어진다. 이는 주체의 선택에 따라 다양한 차경이 이루어질 수 있음을 뜻한다. 이처럼 차경에서는 주체의 역할이 중요하며, 주체의 참여에 의해 정원은 생명력을 발휘한다. 정원은 내면의 정감과 체험, 연상을 담고 있으며, 차경을 통해 감상자에 의해 재창조될 때 진정한 가치가 실현된다. 차경은 정원의 영역을 시간적, 공간적으로 확장하여 정원의 물

¹⁰ 이유직, 「중국원림의 차경이론 연구」, 『한국전통조경학회지』 16(1998): 37.

¹¹ 이유직, 앞의 글, 41-42.

리적 경계를 넘어선다. 차경은 정과 경의 교유를 통해 의경에 이르는 과정이라고 할 수 있으며, 차경을 통해 주체와 경관이 교류하고 새로운 미적 차원으로 진입하게 된다. 차경은 구축된 공간에서 자연을 느끼고, 인간과 건축이 자연의 한 부분임을 깨닫게 해주고, 감상 주체와 경관이 상호작용하여 일체가 되도록 하여 의경의 경지로 이끈다.

빼어난 경관은 끌어들이고 속된 경관은 지우려는 생각은 산수화의 화면구성과 유사하다. 명말의 대표적인 조원(造園)이론서인 이어의 『일가언』에는 “산수는 그림이 될 수 있고 그림은 창이 될 수 있다”고 서술되어 있다.¹² 겸재 정선(謙齋 鄭敼, 1676-1759)의 자화경(自畫景)인 <인곡유거도(仁谷幽居圖)> [참고도판2]에는 자연 속에 은거하는 삶의 모습이 표현된다. 오른쪽 하단에 위치한 집의 방에는 서재에서 책을 읽고 있는 선비의 모습이 보이는데, 정선 자신이 이상적인 삶으로 여긴 모습을 작품에 담은 것이다. 뒷산에는 수목이 우거져 있고 앞마당에는 큰 버드나무와 오동나무 등이 서 있으며, 이영을 엮은 토담이 둘러쳐진 후원과 초가 지붕의 일각문(一各門)이 묘사된다.



[참고도판2] 정선, <인곡유거도>, 18세기, 종이에 담채, 27.5×27.3cm, 간송미술관

¹² 李漁, 『一家言』 卷4: 是山也而可以作畫 是畫也 而可以爲總.

산수화에 등장하는 작은 집과 인물에는 자연을 관조함으로써 자연의 순환의 이치를 깨닫고, 마음과 정신을 맑게 하고자 하는 태도가 담겨 있다. 산수화에 집을 배치하는 이유는 사람의 흔적을 암시함으로써 자연과의 유기적 관계를 찾으려는 시도로 짐작할 수 있다. 산수화의 집들은 자연과 조화를 이루는 초연하고 탈속적인 경지를 느낄 수 있게 한다. 정선의 작품처럼 간혹 집안에 선비가 밖을 바라보고 있거나 정자에 앉아 자연을 완상하고 있는 것을 발견할 수 있다. 이것은 인간이 무한한 자연 속에 위치한 존재임을 깨닫게 하는 동시에 무한함을 향한 열린 사고를 암시하는 것이기도 하다. 곽희는 산수를 네 가지로 구분하여 현실에서 이상으로 나아가는 단계를 다음과 같이 말한다.

산수에는 갈만한 곳이 있고, 바라볼만한 곳이 있으며, 노닐고자 하는 곳이 있고, 살고자 하는 곳이 있다. … 그러나 갈만한 곳과 바라볼만한 곳은 살고자 하는 곳과 노닐고자 하는 곳을 얻는 것만 못하다. … 군자가 임천을 갈망하는 것은 바로 이러한 아름다운 곳을 말하기 때문이다.

산수화의 경계에서는 가거(可居)의 경계가 가장 좋은 화제가 된다. 가유(可遊)와 가거가 가망(可望)과 가행(可行)보다 더 좋은 것은 현실에서 벗어난 신선의 경계에 진입할 수 있기 때문이다. 가유와 가거의 단계에서는 신령함으로 나아갈 수 있고, 도에 가깝게 다가갈 수 있다. 화가는 그림을 통해 감상자로 하여금 현실에서는 갈 수 없는 곳에 실제로 있는 것처럼 느끼도록 해야 한다. 곽희는 이것을 “그림의 뜻 밖의 묘미(畫之意外妙)”라고 한다. 산수화의 감상은 실제 자연에서 노닐고 사는 것처럼 느껴지도록 해야 하는 것이다.¹³

차경의 이치, 산수화 속의 집, 가거의 개념과 비슷한 것으로 와

¹³ 조송식, 『산수화의 미학』, (파주:아카넷, 2015), 236-237.

유(臥遊)가 있다. 남북조시대의 화가 종병(宗炳, 375-443)은 산수를 좋아하여 형산에 오르며 그곳에 집을 짓고 살고자 하였다. 그러나 병이 들어 명산을 유람할 수 없게 되자 고향 강릉으로 돌아와 늪음과 병을 한탄한다. 그는 젊은 시절에 본 산수를 방안에 그려두고 마음을 맑게 하여 도를 관조하며 노닐고자 하는데, 이것을 와유라 한다. 이와 같이 종병은 현학의 정신으로 산수를 대하여 의경에 도달하고자 한다. 종병에 의하면 산천은 물질적인 존재이지만 나아가고자 하는 곳은 정신적인 세계이며, 산천의 감상을 통해 도에 이를 수 있다. 도에 이르는 것은 정신이 예술성의 자유해방에 도달하는 것이며, 유한에서 무한으로 나아가는 것이다. 따라서 산수는 미적 대상이자 회화의 대상이 될 수 있다.¹⁴

이와 같이 산수화는 종병에 이르러 기초가 확고하게 다져지고 독립성을 가지게 된다. 종병이 파악한 진산진수는 물질적인 바탕에서 정신적인 세계로 나아가는 것이다. 다시 말해 산수의 정신성을 표현함으로써 창작주체의 정신세계와 결합하는 것이다. 종병이 파악하고자 한 것은 신(神)이며, 그는 산수에 깃들여 있는 신이 회화를 통해 표현될 수 있다고 본 것이다. 와유는 감상자의 측면에서는 산수화 속에서 소요하며 정신적 자유를 누리는 것이고, 창작자의 측면에서는 마음의 활동을 예술창작에 의지하여 필침으로써 자연본체를 회복하는 것이다. 두 경우 모두 종병이 말하는 정신의 자유로움, 즉 창신(暢神)을 뜻하며, 장자의 절대 자유의 경지인 소요유(逍遙遊)의 실현이라고 할 수 있다.¹⁵

앞서 살펴본 것과 같이 인간은 장소에 의미와 가치를 부여하고 공간과 상호관계를 맺는다. 공간체험을 통한 경험과 기억의 상호교류는 감성적 공간으로 구체화되며 장소성을 형성하게 된다. 시간의 흐름과 자연요소 등 공간에는 다양한 변화요인들이 존재한다. 자연공간을 조성하는 예로 차경을 통한 경관의 활용이 있다. 고대산수화에서는 산수 가운데 건축물을 표현함으로써 자연과의 관계를 암시하고, 가거와 와유의 경

¹⁴ 서복관, 『중국예술정신』, 권덕주 외 역(서울:동문선, 1990), 265-269.

¹⁵ 조송식, 앞의 책, 299.

지에 이르고자 한 예들을 찾을 수 있다. 이와 같이 공간을 조성하고 공간과 관계를 맺고자 하는 태도는 공간을 의미화하는 과정이라고 할 수 있다.

2) 의경(意境)과 여백의 공간

시서화일치 사상을 바탕으로 화가의 시정(詩情)과 이념을 자연에 의탁하여 표현한 그림을 ‘사의화(寫意畫)’라고 한다. 사의화는 천인합일의 철학적 토대 위에 물화(物化)를 통하여 ‘의경(意境)’이라는 초월적이고 자유로운 경계를 산출한다. 의경의 개념은 위진시대 산수화의 발달과 함께 발생하여 당대에 산수시, 산수화의 발달로 체계화되고, 사의산수화가 발달한 송대에 이르러 회화예술의 경계 또는 의경이 명확하게 제시되며, 원대 이후의 산수화에서 주를 이루게 된다.

의경은 의상(意象)과 경(境)의 합성어이다. 의상은 작가의 주관적 정의에 용해된 객관대상이거나 객관대상에 힘입어 표현해낸 주관적 정의이며, 경은 수행을 통해 객관대상을 초월하여 해탈의 경지에 이르는 것을 의미한다. 모든 경물은 경험을 바탕으로 형성된 심미의식의 재가공을 거치게 된다. 주관과 객관의 통일에서 경(景)은 정(情)의 외적 형식이며 정은 경의 외적 함의라고 할 수 있다. 경에서 정이 생겨나고 정은 새로운 경을 창조하게 된다. 의경은 당대 문예에 수용되어 작가의 주관적 사상과 감정이 대상과 융합한 결과 발생하는 예술적 경지를 이르는 용어가 된다.¹⁶

의경은 내면세계와 외부세계의 조화 속에서 발생하는 생명력을 바탕으로 이루어지고, 의경의 형성과정에서 주체와 대상의 조응에 의해 우주생명이 서로 소통할 수 있는 장이 마련된다. 의경은 예술주체가 어떠한 대상 또는 사건을 통해 내면세계로 되돌아가는 과정이라고 할 수

¹⁶ 이광수, 「중국산수화에서 의경의 의미」, 『미술문화연구』 1(2012): 248-249.

있다. 수많은 현상과 사건들 가운데 한 순간을 포착하여 의미를 부여하게 되는데, 그것이 심미와 관련된 것일 때 의경이 발생한다. 이것은 어떠한 사물이나 사건의 본질에 다가가는 과정이라고 할 수 있다. 어떠한 사건과의 만남으로 인해 발생하는 지속적인 감각과 상상을 통해 마음속 이미지들을 다시 떠올려 의경을 만들게 된다. 의경은 사상, 감정과 경물의 융합, 즉 정경교융(情景交融)의 결과인 것이다.

정경교융은 체험자가 공간 안에서 감각적으로 느끼는 감상과 심미적 체험을 결합하여 주체와 객체가 서로 융합한 결과물이다. 공간을 체험할 때 빛과 그림자, 수목, 물, 바람 등의 공간 물상을 통해 심상을 만들게 된다. 사물과 사물, 공간과 공간을 서로 연결 짓고, 물상과 의상을 연관 지어 기억과 감정을 불러일으키게 된다. 또한 공간의 허와 실을 통해 공간과 시간, 정태(靜態)와 동태(動態) 등 다중적인 감각의 혼합을 이루게 된다. 이로 인해 감상의 주체는 다양한 심미적 체험을 하게 되고 정(情)과 경(景)을 결합하게 되는 것이다.

푸전위안(蒲震元, 1938-)은 정경교융(情景交融), 전형형상(典型形象)과 초이상외(超以象外)를 통해 의경을 설명한다. 명청대 이래로 문예를 비롯한 예술비평에서는 정경교융을 통해 작가의 사유를 설명하게 된다. 정경교융은 작가의 예술적 구상이 드러나는 특성으로 예술작품의 바탕이 되는 개념이 되고, 점차 의경을 설명하는 데 사용된다. 청대의 화가 포안도(布顏圖)는 『화학심법문답(畫學心法問答)』에서 정경이 곧 그림의 경계라고 말한다. 정경교융의 경(景)은 예술작품에 반영되는 현상이고, 정(情)은 이러한 현상에 대한 작가의 인상이다. 정경교융설은 주관요소와 객관요소의 결합으로 의경을 설명하는데, 이것은 객관사물의 형상과 정신의 바탕에 작가의 정감과 이치가 작용한 결과라고 할 수 있다. 정은 경과 합쳐져 특정 형상을 불러일으킬 수 있고, 형상 너머의 형상을 간접적으로 암시할 수 있게 된다.

‘초이상외’라는 표현은 사공도(司空圖, 873-908)의 『시품(詩品)』에 나온다. 초이상외는 작품의 직접성과 유한성을 너머 간접성

과 무한성으로 나아가도록 한다. 이것은 변화하고 발전하는 태도와 풍부한 상상으로 의경을 이해해야 함을 말한다. 고대문헌에서 ‘상외(象外)’에 대한 논의는 크게 세 가지로 말할 수 있다. 형상 밖에 담긴 뜻(象外之意), 형상 너머의 형상(象外之象), 단지 형상 너머(象外)가 그 세 가지 분류이다. 예술창작에서 의상은 작가와 감상자의 상상 속에서 정형화되지 않고 아직 완전하게 표현되지 않은 형상을 가리킨다. 의상은 작가의 사유를 통해 많은 변화를 거친 후 특정한 형상으로 집약된다.¹⁷

의경은 ‘상외지상’을 통해 구현되며 화면의 여백으로 공간을 연장하여 표현된다. 여백은 무가 아닌 무한한 의상이 있는 유이며 우주의 기운과 생명의 기가 유동하는 곳이다. 여백을 통한 허(虛)와 실(實)의 상생은 의경미의 중요한 요소이다. 의경은 직접적 형상 외의 간접적 형상, 드러난 것 외의 감춰진 것, 실을 넘어선 허를 통해 나타난다. 상외지상은 작가와 감상자의 상상에 의해 특정한 형상이 유발될 때 형성된다. 대상과 화가는 물아일체의 관계를 형성하고 화가는 경(景)에 정(情)을 기탁하여 정신세계를 표현한다. 상외지상은 형을 벗어나 닮음을 얻는 것으로 신사(神似)에 해당한다고 볼 수 있다. 예술을 감상하며 특정한 형상으로부터 예술적 상상과 연상을 일으키게 된다. 푸전위안은 의경을 특정한 형상과 그것에 의해 촉발되는 예술적 상상의 근원으로 본다. 특정한 형상으로부터 생활을 생각하고, 정태에서 동태를 생각하고, 형체로부터 신운(神韻)을 생각하는 등 다양한 의경을 이룰 수 있다. 의경은 형상 너머의 형상, 언어 너머의 뜻을 끝없이 이어나가게 하는 생동성과 연속성의 총화인 것이다.¹⁸

동양미학에서 허실상생(虛實相生)은 중요한 요소이다. 객관사물에는 원래 음과 양, 허와 실이 있다. 예술은 만물의 형상과 정신, 작가의 정감과 이치를 진실하게 반영해야 하므로 허실상생 역시 예술에 적용되

¹⁷ 푸전위안, 『의경-동아시아 미학의 거울』, 신정근·임태규·서동신 역(서울:성균관대학교출판부, 2013), 58-73.

¹⁸ 푸전위안, 앞의 책, 97.

는 것이다. 허와 실에 대하여 두 가지 생각이 있는데, 경물을 실, 정감을 허로 보고 의경은 경물과 정감의 결합이라는 생각과 형상을 실, 정신을 허로 보고 의경은 형상을 통해 정신을 전달하는 것이라는 생각이 있다. 이러한 논의는 이형사신(以形寫神), 형신겸비(形神兼備), 화외지허(畫外之虛)를 통해 의경을 이룰 수 있다는 뜻을 내포한다. 의경 속의 허경(虛景)은 다음과 같은 특징을 갖는다. 허경은 간접적 구상성이다. 허경은 심미적 상상이라는 특징을 가지며, 심미적 상상은 표상운동을 통하여 진행되므로 허경에는 의상이 포함된다. 허경은 작품 속에서 분명하지 않게 간접적으로 드러난다. 허경의 분위기와 연상은 유동적이며 불확정적인 특성을 갖는다. 허경은 정감과 이치의 변증법적 상생으로 이치가 정감으로 전해지고, 정감이 이치로 인해 드러나게 된다.¹⁹

엽랑(葉朗, 1938-)은 의경을 사상, 감정과 경물의 융합, 즉 정경교용(情景交融)의 결과로 본다. 엽랑은 그 근거로 포안도가 ‘경계’를 정경교용이라 규정하고, 이후 왕국유(王國維, 1877-1927)가 ‘의경’과 ‘경계’를 정경교용으로 해석한 것을 든다. 중국 전통미학에서의 정경교용은 의경이 아닌 예술의 본체, 즉 ‘의상(意象)’이라고 할 수 있다. 모든 예술작품은 의상을 창조해야 하므로 모든 예술작품에는 정경교용이 있어야 한다. 그러나 모든 예술작품에 의경이 있는 것은 아니며, 의경은 의상의 일반적인 규정에 자신의 특수한 규정이 더해져야 한다.²⁰ 엽랑은 의경이 구체적이고 유한한 물상을 초월하여 무한한 시간과 공간으로 진입하는 것이라고 한다. 의경을 통해 인생, 역사, 우주에 대한 철학적 체험과 깨달음을 얻을 수 있으며, 이와 같은 철학적 인생감, 역사감, 우주감이 의경의 특수한 규정이다. 의경은 의상 가운데 가장 형이상학적인 유형으로 볼 수 있다.²¹

시각을 통해 받아들여진 이미지들은 사고과정을 거쳐 마음의 상

¹⁹ 푸전위안, 앞의 책, 107-111, 119.

²⁰ 葉朗, 『說意境』(北京:文藝研究, 1998), 1-3.

²¹ 葉朗, 앞의 글, 3-4.

을 형성하게 된다. 이 마음의 상들은 재조합을 통하여 새로운 이미지로 탄생되거나 마음속에서 사라진다. 이것은 주체의 경험과 정신을 통해 실제와 다른 실체를 보게 되는 것과 유사하다. 주체에 의해 다시 태어나는 세계의 이미지를 의상(意象)이라고 부른다. 의상은 작가의 정신과 객관적 물상의 상호교섭을 통해 형성된다. 의상은 작가의 의(意)와 그것의 심리적 구상인 상(象), 그리고 그것의 언어적 표현의 심층적인 조합이라고 할 수 있다.²²

경(境)은 상 너머에서 생기며, 시공간적으로 무한을 지향한다. 당대에 미학용어로 ‘경’이 등장하고, 독립적이고 유한한 ‘상(象)’으로부터 대자연과 인생 전체를 그려낼 수 있는 ‘경’으로 용어의 이동이 있게 된다. 경은 상뿐만 아니라 상외(象外)까지 포괄하는 것이다. 경과 상은 의(意)의 표현수단이지만 각각 유한하고 무한한 경계라는 차이점이 있다. 경은 의경의 지향점이며 구체적 대상 너머의 우주적 정신으로 상승된 경지이다. 사공도가 상외지상(象外之象), 경외지경(景外之景)을 제기함으로써 의경의 함의는 뚜렷해진다. 사공도의 ‘이십사시품(二十四詩品)’은 의경미학의 본질을 보여주며, 노장철학이 의경의 발생과 발전에 큰 영향을 준 사실을 뒷받침한다. 도(道)는 우주만물의 본체이자 생명이고, 모든 사물에 대한 관조이자 무와 유, 허와 실의 통일이며, 상(象)을 생성한다는 것이다.²³ 여기서 회화의 최종목적은 상의 제한을 벗어나 도에 대한 관조를 체현하는 것이라는 사실을 알 수 있다. 의경은 물상의 표현이자 허실이 결합된 경(境)의 표현이며, 이는 기운생동하는 우주의 본체인 도를 나타내는 것이다.

장조(張璪)의 외사조화(外師造化) 중득심원(中得心源)은 당대 회화미학 속의 의경론의 탄생을 뜻한다. 의경은 주관과 객관, 심(心)과 물(物)의 융합에 의해서 생겨나는 것이다. 의경은 이후 형호(荊浩)의 육요(六要) 중 경(景)에서 구체화되는데, 경은 자연산수의 변화에 근거하

²² 임준철, 「한시 의상설과 조선 중기 한시의상 연구」(고려대학교 박사학위논문, 2004), 28.

²³ 『老子』, 21章: 道之爲物, 惟恍惟惚, 惚兮恍兮, 其中有象, 恍兮惚兮, 其中有物.

여 자연에 내재한 생명을 표현하는 것을 뜻한다. 이어 곽희는 『임천고치』에서 원(遠)의 개념으로 산수화의 의경을 설명한다. 의경의 본질은 도를 표현하는 것이라는 측면에서 유한을 벗어나 무한으로 향하는 원과 연관하여 생각할 수 있다. 삼원법(三遠法)을 통한 화면의 표현은 정신적 자유를 형상화한 것으로 산수의 유한한 형상을 통해 상외지상과 경외지경, 무한한 시간과 공간으로 나아가게 하여 의경을 완성한다.

의경은 장자의 물화(物化)와 연관하여 생각할 수 있다. 『장자(莊子)』 「제물론(齊物論)」은 인간의 마음과 인식에 대하여 다루고 있다. 장자는 대상에 대한 인식은 그것을 보는 주체가 있기 때문에 가능하다는 생각에서 물리적 실제 자체보다는 주체의 인식에 중점을 둔다. 장자는 참된 인식은 지식과 언어를 통해서가 아니라 실제 자체를 인식하는 허심(虛心)의 상태에서 이루어지며, 인간을 자연의 일부로 바라보아야 한다고 주장한다. 허심의 상태는 곧 물화라고 할 수 있는데, 물화는 심재(心齋)와 좌망(坐忘)을 통해 이룰 수 있다. 좌망은 심재의 외적 체득으로 사지와 육신을 버리고 귀와 눈의 작용을 물리쳐서 형체를 떠나 앎을 없애는 것이다. 형체를 망각하면 일상적인 심리상태에서 벗어나 자신을 잃어버리는 경지에 이른다. 심재는 좌망의 내적 상태로 인간 내면의 기의 흐름에 전념하여 뜻을 하나로 하여 귀가 아닌 마음으로 듣고 마음이 아닌 기(氣)로 듣는 것이다.

장자의 물화 개념은 송대 문인 소식(蘇軾, 1036-1101)에 의해 예술창조의 중요한 요소가 되며, 원대 산수화에서 핵심적 요소가 된다. 물화는 산수화에서 열린 세계를 조망하고 몰아일체를 추구하는 것으로 인식된다. 원대의 산수화는 자연의 객관적인 묘사보다는 서예의 필법을 회화에 적용하는 필묵법을 통하여 주관적 감정과 의취(意趣)를 그리는 것에 중점을 둔다. 시각적 재현보다는 화가의 내면과 수행에 집중하여 오랜 시간 동안의 수행 이후 그 장소에 대한 기억으로 그리게 된다. 대상의 닮음을 초월하여 화가와 자연의 융합, 사(寫)와 경(境)이 조화를 이루는 경지인 의경을 추구한 것이다.

자연과의 정신적 교류는 대상의 인격화를 전제로 한다. 고대 산수화에서 산수는 인격적 역량을 가지고 있는 대상으로 여겨지며, 자연산수는 선비들의 정신을 기탁하는 대상이 된다. 자연과의 정신적 교류는 자연의 심미의식을 자각하게 해주며 산수화의 발전에 기여한다. 의(意)의 설정은 주체의 심적 영역으로부터 확산되어 대상에까지 이른다. 이는 자연이 주체의 이상에만 머무르지 않고 자연대상에도 감정이 존재한다고 보는 것이며, 자연대상은 곧 주체의 심상을 대변하는 것이 된다.²⁴

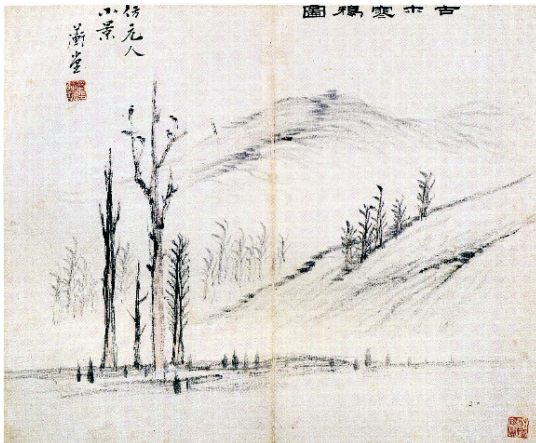
진정한 시간은 측정할 수 없는 것이다. 시간은 멈출 수도 분절할 수도 없이 흘러가는 흐름이다. 예술작품 속에서 조합을 거친 시간은 가상일 따름이며, 회화에 구현된 공간은 하나의 가상적인 3차원의 공간이다. 중국회화는 송대 이후 화면상의 가상사실(假像寫實)에서 벗어나 추상적인 필묵의 작용과 허실의 운용으로 진정한 시간과 공간의 파악을 위해 나아갔다. 여백은 예술의 형식마다 존재하는 것으로 동양예술의 공(空), 무(無), 허(虛), 의경(意境) 개념은 여백과 관련이 있다. 『노자』 14장에는 “아무리 보려 해도 보이지 않아서 ‘이(夷)’ 라 하고, 아무리 들으려 해도 들리지 않아서 ‘희(希)’ 라 하며, 아무리 잡으려 해도 잡을 수 없어서 ‘미(微)’ 라 한다” 는 구절이 나온다.²⁵ 보는 것과 듣는 것 외의 더 큰 동경은 여백에 있다. 여백은 없는 것이 아니라 보다 큰 가능성을 가진 것이다.

동양미학에서는 표면적으로 나타난 실보다 암시적으로 나타내려고 하는 허가 더 근본적이고 참다운 것이다. 허와 실 가운데 허를 더 중시하며 텅 빈 신묘함에서 아름다움을 찾는다. 텅 비어 신묘한 아름다움을 중시하는 경향은 천지자연 모두가 기가 변화하여 생겼다는 생각에서 비롯한다. 기의 변화가 유동하는 세계에서 허와 실의 신묘함을 발견하게 된다. 여백은 시간과 공간의 무한한 자유를 상징하는 체계로 동양회화에서 중요한 의미를 가지며, 여백은 실을 통한 외적인 미와 허를 통한 정

²⁴ 이광수, 앞의 글, 255.

²⁵ 『老子』 第十四章: 視之不見名曰夷, 聽之不聞名曰希, 搏之不得名曰微.

신의 미의 암시를 통해 이루어진다. 여백의 무한한 경계는 시각적으로 도달할 수 없으며, 필묵으로 표현할 수 없는 영역이다. 동양회화의 여백은 그려지지 않고 비어 있는 공간을 뜻한다. 여백은 공(空), 공백(空白)의 의미로 사용되기도 하며, 미완성의 상태가 아니라 오히려 그려진 것보다 더 많은 내용을 담고 있다.²⁶ 대상을 모두 다 나타내지 않고 여백으로 남겨두어 시각적 여운을 주는 미적 요소인 것이다. 수묵화의 경우 실은 먹(黑)으로 표현되며, 비어 있는 여백은 허가 된다. [참고도판3], [참고도판4]와 같이 그려진 부분보다 여백이 화면의 더 많은 부분을 차지하여 정취를 자아내는 경우가 많다. 문인화는 여백에 그림을 그린 취지나 시를 적는데, 이것은 허가 뜻을 가진 실이 됨을 뜻한다. 이와 같이 허와 실의 상생은 예술의 창작과 깊은 관련이 있다.²⁷



[참고도판3] 유재소, <고목한아도>, 19세기, 종이에 담채, 23.4×27.8cm, 선문대학교박물관

[참고도판4] 전기, <추산초수도>, 19세기, 종이에 수묵, 24.5×23.8cm, 선문대학교박물관

청대 달중광(晝重光, 1623-1692)은 『화전(畫筌)』에서 다음과 같이 말한다. “텅 빚은 본래 그리기 어렵지만 진경이 휩진하면 신묘한 경치가 생겨난다. 위치가 어긋나면 그림을 그린 곳은 대부분 군더더기가

²⁶ 오세권, 「수용자 해석 공간으로서 '여백'에 대한 연구」, 『기초조형학연구』 5(2004): 16.

²⁷ 김응학, 「여백(餘白)의 생명미학(生命美學)에 관한 고찰」, 『동양예술』 19(2012.8): 288.

된다. 허와 실이 서로를 낳으면 아무것도 그리지 않은 곳이 모두 오묘한 경계가 된다.”²⁸ 이와 유사하게 왕휘(王翬, 1632-1717)와 운격(惲格, 1633-1690)은 다음과 같은 말을 남긴다.

생각이 분명하지 않으면 붓을 따라 채워넣기만 한다. 화폭 가득 배치하면 모든 곳이 나빠진다. 지극한 곳은 그리지 않은 곳에서 나오고, 더 나아가려면 잘 음미해야 얻을 수 있다. 사람들은 다만 그려진 곳이 그림인 것만 알 뿐 그려지지 않은 곳도 그림임을 모른다. 그림의 텅 빈 곳이 전체 화면을 결정하니 그것이 바로 허실 상생법이다. 대부분의 사람들은 텅 빈 곳에 착안하지 않는데 그곳의 오묘함이 전체 화면을 신령하게 한다. 그래서 오묘한 경계라고 한다.²⁹

텅 빈 것은 상상의 여지를 주어 오히려 무한한 가능성을 지니게 된다. 한편 청대 화림(華琳, 1791-1850)은 『남종결비(南宗抉秘)』에서 여백의 포치에 대하여 다음과 같이 서술한다.

백은 종이나 천의 백이다. 무릇 산과 바위의 양지바른 곳, 언덕의 평면 및 그림 밖의 물, 하늘의 넓은 곳, 구름의 밝은 곳, 산골짜기의 어두운 곳, 나무의 허렁한 곳, 하늘, 물, 연기에 의해 끊어지는 것, 구름에 의해 끊어지는 것, 길, 햇빛은 모두 이 흰색으로 만들어내야 한다. 이렇게 흰 바탕에 필묵이 닿지 않는 곳을 그림 속의 백이라 하는데 이것은 종이나 천의 백이 아니라 정이 있는 것이다. 그렇지 않으면 그림은 생동하지 않게 된다. 하지만 단순히 백

²⁸ 笪重光 『畫筌』：空本難圖，實景清而空景現，神無可繪，真境逼而神境生。位置相戾，有畫處多屬贅疣，虛實相生，無畫處皆成妙境。

²⁹ 笪重光 『畫筌』：凡理路不明，隨筆填湊，滿幅市置，虛虛皆病，至點出無畫處，更進一層，尤不尋味而得之。人但知有畫處是畫，不知無畫處皆畫。畫之空處，全局所關，即虛實相生法，人多不著眼空處，妙在通幅皆靈，故元妙境也。 주량즈, 『인문정신으로 동양 예술을 탐하다』, 서진희 역(서울:알마, 2016), 284.

에서만 그것을 구한다면 어찌 얻을 수 있겠는가.³⁰

화림에 의하면 백은 화면의 여백으로 아무것도 없는 무가 아니라 상상을 통해 의상을 투영할 수 있으며, 유한에서 무한을 느끼고 의경을 만들어 낼 수 있는 것이다. 여백은 허와 실의 운용을 통한 의경미(意境美)가 조성되어야 그 가치가 드러나며, 의경은 의(意)와 경(境), 정(情)과 경(景)이 유기적으로 융합하여 이루어진다.

앞서 살펴본 것과 같이 의경은 예술주체가 어떠한 대상 또는 사건을 통해 본질에 다가가고, 자신의 내면세계로 되돌아가는 과정이라고 할 수 있다. 의경은 사상, 감정과 경물의 융합인 정경교양의 결과라고 할 수 있다. 의경은 ‘상외지상’을 통해 구현되며 화면의 여백으로 표현된다. 여백은 우주의 기운과 생명의 기가 유동하며 무한한 의상이 있는 곳이다. 직접적 형상 외의 간접적 형상, 드러난 것 외의 감춰진 것, 실을 넘어선 허를 통해 의경미가 전달된다. 이와 같이 동양미학에서는 허와 실 가운데 허의 텅 빈 신묘함, 여백을 통한 여운에서 아름다움을 찾는 다는 것을 알 수 있다.

2. 공간정서의 형성

공간체험은 모든 감각을 통해 받아들이는 총체적 현상의 체험을 의미한다. 공간이 경험과 기억의 상호교류를 거치며 감성적 공간으로 구체화되는 과정을 알아본다. 동양의 자연관에서 자연을 기의 운동으로 파악하는 생성론적 관점을 살펴보고, 예술의 본질적 범주로서의 기에 대하여 논의한다. 공간의 분위기에 대하여 오토 프리드리히 볼노우와 피터 줌터의 ‘공간적 분위기’, 발터 벤야민의 ‘아우라’ 개념을 중심으로

³⁰ 華琳, 『南宗抉秘』: 白即紙素之白, 凡山石之陽面處, 石坡之平面處, 及畫外之水天空闊處, 雲物空明處, 山足之處, 樹頭之虛靈處, 以之作天, 作水, 作煙斷, 作雲斷, 作道路, 作日光, 皆是此白, 夫此白本筆墨所不及, 能令爲畫中之白, 並非紙素之白, 乃爲有情, 否則畫無生趣矣, 然但於白處求之豈能得乎.

분석한다. 또한 공간의 흐름과 연속성을 통해 지각을 확장하고, 공간과의 상호관계를 통해 공간정서를 형성하게 되는 과정을 알아본다.

1) 공간의 깊이와 분위기

대상을 바라볼 때 하나의 평면이 아니라 여러 평면들을 동시에 보게 된다. 대상의 평면들이 서로를 가로지르고 겹쳐지기도 하면서 새로운 질을 발현하게 된다. 풍경을 바라볼 때 가까이 있는 것과 멀리 있는 것의 구별뿐만 아니라 그 사이의 공간적 거리, 즉 깊이를 지각하게 된다. 깊이는 대상 자체에서 나타나는 것이 아니라 보는 주체의 시야에 속하기 때문에 사물과 주체 사이의 관계를 함축한다. 공간적 깊이는 체험과 밀접한 관련이 있다. 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)에 의하면 앞과 뒤를 더 벌리며 깊이를 만들어 공간화하는 요소가 있다. 그는 깊이를 느끼게 되는 이 특이한 감각을 ‘살(chair)’이라고 하며, 그 예로 물이 차 있는 수영장 바닥을 볼 때 나타나는 왜곡을 든다.

내가 물의 두께를 뚫고 수영장 바닥의 타일을 본다면, 물과 반사광에도 불구하고 그것을 보는 것이 아니라 물과 반사광을 거쳐 그것을 보는 것이요, 물과 반사광에 의해 그것을 보는 것이다. 이와 같은 왜곡이 없었다면, ... 이와 같은 살(chair) 없이 타일의 모양을 보게 되었다면, 나는 더 이상 그것을 ... 그것이 놓여 있는 위치대로 볼 수 없었을 것이다. ... 물 그 자체라고 해야 할까, 물의 힘이라고 해야 할까, ... 나는 이것이 공간 속에 존재한다고 말할 수 없다. ... 공간에서 구체화되지만, 공간 안에 담기는 것은 아니다.³¹

메를로-퐁티는 ‘살’로 인해서 공간의 깊이를 알 수 있으며, 세

³¹ 모리스 메를로-퐁티, 『눈과 마음』, 김정아 역(서울:마음산책, 2008), 11-13.

계를 입체적으로 느끼게 된다고 한다. 물에 대하여 살이란 물의 어른거림이며, 이는 물의 입체적인 느낌, 물이 가진 본연의 성질과 무게감을 전해준다. 이것은 우리가 그 자체로는 시각적인 역할을 하지 않지만, 부분적으로는 반사하고 부분적으로는 굴절하면서 공간의 형성에 참여하게 되는 것과 유사하다. 지각하는 것과 지각되는 환경이 상호침투하여 질적 특성이 드러나는 것이 깊이이다. 메를로-퐁티는 자연을 마주하고 선 화가에게서 이러한 깊이를 나타내는 소임을 찾는다.

숲 속에서 숲을 바라다보고 있는 것은 내가 아니었다는 사실을 나는 여러 번 느끼곤 했다. 어떤 날 나는 나무들이 나를 바라보며 나에게 말을 걸어오는 것을 느꼈다.³²

숲과 화가가 객체와 주체로 분리되어 있지 않고 상호융합적인 사고를 이루고 있는 것을 볼 수 있다. 화가가 회화를 통해 드러내는 것은 표면 너머 깊숙이 상호침투하여 생겨나는 만남이다. 이러한 만남을 통해 기존의 방식과는 다른 새로운 환경을 만들고 끊임없는 움직임과 변화를 낳게 된다.

모든 존재는 공간과 관계를 맺고 있으며, 공간을 매개로 살아간다. 세계는 공간에 선행하여 존재하며, 매 순간 삶의 가능성 영역이 된다. 인간은 정서를 통해서 세계와 관계를 맺는다. 정서에 따라 세계를 바라보는 관점이 달라지며, 공간의 양태도 달라진다. 정서적 공간체험은 반성을 통한 체험에 앞선 근원적인 체험이라고 할 수 있다. 정서적 공간은 주관과 객관 사이에 위치하면서 주관과 객관이 함께 작동하는 공간이다. 공간에는 고유의 분위기가 있다. 공간의 구조, 공간을 구성하는 요소들과 같은 내부요인들이 있는가 하면, 빛, 온도와 같은 외부요인들의 상호작용에 의해 공간의 분위기가 형성된다. 이러한 공간의 분위기가 공간

³² Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*(Illinois:Northwestern University Press, 1964), 167.

을 체험하는 이의 정서에 영향을 주는 것이다.

동양의 자연관은 자연을 동적으로 파악하는 생성론적 특성을 갖는다. 『주역(周易)』과 『장자』는 자연을 기의 운동으로 파악한다. 『주역』은 기운의 변화와 우주생성의 체계를 담고 있으며, 『장자』는 기운을 정신적, 심미적으로 서술한다. 『장자』의 첫 부분에 등장하는 거대한 새인 봉(鵬)은 순환하고 생성하는 우주적 기(氣)를 상징한다. 장자에게 세계는 기의 교류가 만들어내는 생성과정이라고 할 수 있다. 이러한 장자의 생성론적인 미학은 무한한 변화를 긍정한다. 『주역』 역시 변화와 생성의 기운을 담고 있는데, 기의 움직임을 64개로 분류하여 체계화한다. 『천부경(天符經)』의 “하나는 끝이 없는 하나에서 시작한다(一始無始一)”는 것과 “하나는 끝이 없는 하나에서 끝난다(一終無終一)”는 내용은 무한한 생성을 말한다.

동양의 기화론에서 우주의 생성은 기의 취산(聚散)이라고 볼 수 있으며, 기가 모인 것은 유(有), 기가 흩어진 것은 무(無)이다. 생성론의 관점에서는 유에서 무를 보고 무에서 유를 보아야 한다.³³ 기는 우주의 근본이자 우주의 운동이다. 기는 흘러 다니며 만물을 탄생시키는데, 기가 멎치면 실체가 되고, 기가 흩어지면 형체가 사라지며 다시 우주로 흘러 다니게 된다. 기는 느낄 수 있지만 눈으로 볼 수 없는 허이자 무라고 할 수 있다. 이러한 생성론적 자연관의 근원은 기 자체라기보다 기의 운동이다. 기의 운동 패턴을 분류한 것이 오행(五行)이라고 볼 수 있다. 기운(氣韻)의 운은 위진시대 인물감식의 인물의 품격과 운치에서 비롯된 것인데, 음악의 운율, 리듬 등 음악적 조화의 의미도 가진다. 기운은 대상과 주체 사이의 교감, 생명력의 율동에 의해 형성되는 공명이라고 할 수 있다.³⁴

‘기(氣)’라는 말은 갑골문에도 나타나는데, 대체로 구름을 뜻하는 글자로 사용된다. 허신(許慎, 30-124)의 『설문해자(說文解字)』에

³³ 이성희, 『미학으로 동아시아를 읽다』(서울:실천문학, 2012), 16-19.

³⁴ 이성희, 앞의 책, 237.

는 기를 운기(雲氣)라고 표현한다. 『노자(老子)』에는 충기(沖氣)라는 말이 보이는데, 천지 사이의 조화된 기를 말한다. 『장자』에서는 세계의 생성과 변화를 설명할 때 기와 음양의 개념을 주로 사용한다. 『장자』 「전자방편(田子方篇)」에서 그것을 찾을 수 있다.

대체로 지극한 음기는 고요하고 차며, 지극한 양기는 밝고 더운 것이요. 고요하고 찬 음기는 땅에서 나오고, 밝고 더운 양기는 하늘에서 생기는 것이요. 이 두 가지 기가 서로 섞이고 서로 왕래하여 화합하면 거기에서 만물이 생기고. 이러한 현상은 무엇인가가 있어서 주관하는 듯하지만 그 모습은 눈으로 볼 수가 없소. 천지의 사계절에는 소멸과 소생이 있고, 만물에는 무성함과 공허함이 있으며, 어둠과 밝음이 있으며, 해와 달의 교체가 있어서 하루도 쉬지 않고 진행되지만, 그 조화의 공을 알아볼 수가 없는 것이요. 만물의 발생은 아무것도 없는 상태에서 싹트고 그 종말은 다 흩어져 아무것도 없는 상태로 돌아가는 것이요. 이리하여 사물의 시작과 끝이 한없이 되풀이되어 다하는 일이 없는 것이요. 이러한 도를 제외하고 달리 무엇이 만물의 근원이 될 수 있겠소.³⁵

노자와 장자에 의하면 만물의 근원인 도는 인식이 불가능하고 말로 표현할 수 없는 것이다. 음과 양의 두 기에 의해 만물이 생성되며, 계절의 변화와 우주의 변화는 이 두 기의 작용이다. 음과 양의 조화에 의해 만물은 생성과 소멸을 반복하게 된다. 동양철학에서는 천지대자연을 커다란 생명체로 본다. 천지대자원은 힘차게 움직이며 쾌감을 주는 커다란 전체이자 생명 사이에 서로 영향을 주고받으며 요동치는 공간이라고 할 수 있다. 생생한 정신은 천지대자연에 두루 관통해 흐르며 인간과 자연은 혼연일체가 된다.

³⁵ 『莊子』, 「田子方篇」: 至陰肅肅, 至陽赫赫, 肅肅出乎天, 赫赫發乎地. 兩者交通成和, 而物生焉. 或為之紀, 而莫見其形. 消息滿虛, 一晦一明, 日改月化, 日有所為, 而莫見其功. 生有所乎萌, 死有所乎歸, 始終相反乎無端, 而莫知其所窮. 非是也, 且孰為之宗.

장자에 의하면 경계(境界)는 정신적 깨달음의 경지이다. 깨달음의 경지의 단계에 따라 시각이 열리고 다른 차원의 공간이 펼쳐지며, 시각과 공간은 동시에 얽혀 정신과 세계가 연결된다. 장자의 궁극적 경계는 주관과 세계가 하나로 융합하는 물화(物化)와 물아일체(物我一體)이다. 심재의 수련을 통하여 나를 비움으로써 무궁한 시공간의 경계, 즉 무(無)의 경계에 이르게 된다. 이러한 무의 경계에서 시공간과 사물은 차이를 유지하는 통합을 이룬다. 장자의 무는 빈 중심이며 빈 중심을 통해 만물이 상호감응하고 귀일하게 된다. 장자의 공간은 유와 무, 정신과 물질이 움직이는 기의 흐름과 생명의 감응으로 이루어져 있다. 따라서 모든 현상들은 근본적으로 상호의존적이며 자연의 순환과 연결되어 있다.³⁶

예술로서의 기는 작가의 관념, 상상력, 감정을 포괄한다. 기는 미적 형식에서 정신적인 것과 감성적인 것, 내적인 것과 외적인 것, 자연과 인간, 유한과 무한 등의 대립을 매개한다. 기는 예술의 본질적 범주이자 예술가의 생명력과 창조력, 예술작품의 생명을 뜻하며, 정신적이고 감성적인 면의 가교 역할을 한다. 생동은 기 특유의 본성으로 기의 운동변화로 발생하며, 만물의 존재발전의 표현으로 예술에도 적용된다. 기는 미학에서 화면의 원기(元氣)를 의미한다. 화면의 원기는 우주와 화가에 근원하는 것으로 이 둘의 결합에 의한 결과이며 생명력을 주는 것이다. 운은 음운(音韻) 혹은 성운(聲韻)을 의미하며, 사람의 성격과 정조(情調)를 가리킨다. 운과 기는 상호작용하는 것으로 운은 기에 의해 결정되며, 기는 운의 본체와 생명이다. 기운생동은 신비롭고 묘한 경계에 이르고자 하는 것이며, 화면의 형상을 우주의 본체인 도와 소통시키는 것이다. 여백을 통해 화면의 그려진 대상이 생생하게 살아 있는 느낌을 주는 것은 기운생동을 표현한다.³⁷ 기운에 대한 논의는 기운생동(氣韻生動)에 대한 이해에서 시작한다. ‘기’는 생명력으로 인간의 기질,

³⁶ 이성희, 앞의 책, 311-314.

³⁷ 연구, 「중국회화에 나타난 ‘빔’의 미학」, 『글로벌문화콘텐츠』 3(2009): 124.

개성, 정신과 관련이 있으며, 기와 운은 상호보완적인 역할을 하기 때문에 불가분의 것이다. 생동은 기운의 본성으로 기운의 작용은 생동적인 표현으로 이어진다.³⁸

기운생동은 남제의 사혁이 『고화품록(古畵品錄)』에서 화가의 품등을 나눌 때 판단기준으로 사용되며, 화육법의 첫 번째 법칙으로 제시된다. 기운생동은 회화의 최고 준칙이 되며, 동양예술의 품평기준이 된다. 엽량은 사혁이 기운생동을 육법의 처음에 둔 이유는 육법을 관통하는 총원칙이자 나머지 법의 근거가 되기 때문이라고 한다. 기운생동은 작가의 정신성과 작품의 생명성을 나타내는 것으로 작가가 지향하는 완전한 상태로 볼 수 있다.³⁹

오토 프리드리히 볼노우(Otto Friedrich Bollnow, 1903-1991)는 『인간과 공간』(1963)에서 루트비히 빈스방거의 ‘분위기 있는 공간(Der gestimmte Raum)’ 개념을 도입하여 기분, 정취, 분위기, 조율 등을 뜻하는 독일어인 ‘stimmung’을 설명한다. 하이데거에 의해 ‘기분’의 의미로 사용되던 것이 볼노우에 의해 공간의 ‘분위기’로 의미가 확대된다. 분위기는 주체나 대상을 둘러싸고 있는 일시적인 느낌, 상황, 환경이라고 할 수 있으며 공간과 밀접한 연관을 가진다. 공간정서라는 것은 순수한 주체적인 심리현상이 아니라 주체와 공간, 공간을 구성하는 사물들의 관계에서 생성된다. 공간의 분위기는 그 공간에 있는 인간에게 전이되며, 인간의 기분은 그가 있는 공간에 번지게 된다. 볼노우는 “공간은 저마다 고유한 분위기를 가지고 있다. 이 분위기가 우리에게 다가와 마음을 사로잡기 때문에 우리 기분은 이 분위기에 맞춰진다”고 하며 인간과 공간의 상호작용을 분위기와 기분을 통해 설명한다.⁴⁰

건축가 피터 Zumthor는 그의 저서 『분위기(Atmosphere)』(2006)에서 건축공간을 통해 전달되는 공간적 질의 형성에 중요한 요소로 정서

³⁸ 서복관, 앞의 책, 209.

³⁹ 김인환, 『동양예술이론』(서울:안그라픽스, 2003), 13-35, 69.

⁴⁰ 오토 프리드리히 볼노우, 『인간과 공간』, 이기숙 역(서울:에코리브르, 2011), 299-302.

적 체험의 결과인 ‘분위기’ 를 제시한다. 피터 Zumthor는 볼노우와 마찬가지로 공간적 분위기와 정서적 감성을 공간과 인간의 두 가지 관점으로 이해한다. 그는 공간과 만나는 순간의 인상과 감정 등을 분위기로 해석한다. 분위기는 공간을 구성하는 사물들의 총체성 속에서 만들어지는데, 여기서 사물이란 다른 존재와의 관계 속에서 생성되는 잠재적인 것이라 할 수 있다. 피터 Zumthor는 물질성에 집중하여 감각적 질을 통해 분위기를 건축적으로 구현하고자 한다. 이를 위해 다양한 빛의 효과, 주체의 이동에 따른 내부와 외부의 긴장감, 주체와 공간 사이의 거리 등으로 다양한 건축적 분위기를 조성한다.



[참고도판5] Peter Zumthor, <Terme Vals>, 1996, Vals

발터 벤야민은 프랑스 망명 시에 쓴 『기술복제시대의 예술작품』 (1936)에서 기술의 발전이 예술에 어떠한 영향을 끼치게 되었는지 서술한다. 벤야민은 여기에서 예술작품이 지니고 있는 고유하고 미묘한 본질을 ‘아우라(aura)’ 를 통해 설명한다. 그는 아우라를 “아무리 가까이 있어도 먼 그 무엇의 일회적 현현” 이라고 정의를 내리고 자연에 대한

체험을 예를 들어 설명한다.

어느 여름날 오후 한가로이 (풀밭에) 누워서 (내 위에) 그림자를 드리우고 있는 먼 지평선의 산맥이나 나뭇가지를 천천히 보고 있노라면-문득 이 산과 이 나뭇가지의 아우라를 숨쉬듯이 느끼게 된다.⁴¹

벤야민에 의하면 대상이 시간과 공간 속에서 독특하게 구성될 때, 다시 말해 대상이 재생산될 수 없을 때 아우라를 갖게 된다. 관찰자로부터 거리를 두고 그 관찰자의 시선을 되돌릴 수 있는 예술작품은 아우라를 갖는다. 이러한 예술작품의 아우라는 시간과 장소에서 독특한 입지를 가지며 전통과 불가분의 관계를 맺게 된다.⁴² 전통예술은 그것만의 독특한 아우라를 가지고 있기 때문에 항상 탁월한 위치를 점유할 수 있다. 아우라는 황홀한 풍경 또는 오랜 고민 끝에 탄생한 예술작품에서 느껴지는 경외감과 같은 것이다. 아우라는 일회성과 반복불가능성의 특성을 가지므로 지금 여기 단 한 번만 존재할 수 있다.

공간적 분위기는 공간을 둘러싸고 있는 느낌과 같은 것으로 그것의 실체를 명확하게 규명하기는 어렵다. 공간적 분위기는 인간과 공간 사이에 존재하는 관계적 현상이며, 인간과 공간이 상호 영향을 주고받아 융해된 정서적 체험의 현상이다. 공간적 분위기를 형성하는 것으로 우연한 만남, 잠재적 사물, 공간의 경계 등과 같은 요소들이 있다.⁴³ 일상적으로 지나다니는 길에서의 분위기는 체험되지 않을 때가 많다. 그것은 그 길에 익숙하기 때문이기도 하고, 목적지에만 관계하기 때문이기도 하다. 그러나 어떠한 사건으로 인해 익숙한 길을 새롭게 의식하게 될 때가 있다. 이러한 낯섦이 동반될 때 공간에서의 만남이 지각된다. 우연한 사

⁴¹ 미카엘 하우스켈러, 『예술이란 무엇인가』, 이영경 역(서울:철학과현실사, 2004), 101.

⁴² 마이크 크랭·나이절 스리프트 편, 『공간적 사유』, 최병두 역(서울:에코리브르, 2013), 82-83.

⁴³ 김윤정·박찬일, 「정서적 공간체험의 현상으로서 공간적 분위기의 의미와 공간 디자인 구현 방법」, 『한국실내디자인학회 논문집』 24(2015.4): 93-96.

건적 만남을 통해 체험자와 공간 사이에 정서적 관계가 형성되어 공간적 분위기를 지각하게 된다. 공간은 그 공간을 구성하는 사물들이 분위기를 만들고, 사물을 지각하는 사람의 기분이 공간의 분위기를 만드는 관계구조를 갖는다. 공간을 구성하는 사물들은 인간과 세계를 연결시키는 매개적 속성을 가진다. 사물은 시간 속에서 관계의 쉼을 형성하는데, 각 사물에 대한 기억이 현재의 정서와 만나면서 새로운 분위기를 생성하게 된다. 또한 사물에 내재된 물성으로 인해 불러일으켜지는 시각, 청각, 촉각, 후각 등의 다양한 감각들도 분위기에 영향을 주는 요소들이다.

2) 공간의 이동과 감각적 체험

공간에 대한 문제는 세계와 인간의 관계를 이해하는 데 주요한 논점이 된다. 철학과 과학의 발전에 따라 공간의 개념도 변화되어 왔다. 현상학자들은 수학적, 과학적 방법으로 접근하는 객관적인 공간론에 대해 의문을 제기하며 감각적, 감성적인 공간체험에 주목한다. 반성적 사고에 선행하는 근원적인 공간개념, 즉 일상적으로 경험하는 구체적인 공간을 탐구하고자 하는 것이다. 현상학적 관점에서 공간은 주체가 체험하는 공간을 기반으로 주체와의 관계 속에서 규정된다. 공간은 감각과 지각의 활성화를 통하여 다양한 감성적 경험을 가능하게 한다. 나아가 서로 다른 감각과 기억의 얽힘으로 지각을 확장하기도 한다.

신체적 지각은 다양성과 미확정적인 특성을 갖는다. 같은 자극에 대해서 사람마다 느끼는 것은 다르며, 동일한 인물의 경우에도 상황에 따라 다른 것을 느낄 수 있다. 시간과 공간의 경험은 대부분 잠재의식적으로 이루어지며, 사람마다 자신만의 방식으로 시간과 공간을 인식하고 시공간적 세계를 만든다. 공간의 질감과 색깔, 향기 등은 공간의 체험에 영향을 미치는 요소들이다. 공간을 체험하는 사람마다 이 요소들을 다르게 느끼고 받아들인다. 사람마다 다른 경험과 기억, 지각체계를 가지고 있기 때문에 대상을 대하는 자세와 해석하는 방식도 다르게 나타나는 것

이다.

공간의 지각은 여러 감각기관의 통합된 과정을 거쳐 이루어진다. 공간의 지각은 기억과 같은 정신적인 작용과도 관계를 가진다. 새로운 공간을 접했을 때 기억의 연상을 통하여 더해진 감각들에 의해 그 공간을 지각하게 된다. 공간을 지각하고 인지하는 과정에서 강한 인상을 주는 요소, 연속적으로 경험되는 공간상의 지점 등이 기억으로 저장된다. 공간의 이미지는 관찰자와 환경 사이에서 생겨나는 상호작용의 결과이며, 현재의 지각과 과거 기억의 복합적인 작용으로부터 생겨나는 것이다. 공간의 체험은 공간의 의미를 찾게 할 뿐만 아니라 세계의 질서 속에서 자신의 위치와 실존을 지각하게 한다.

지각에 의한 공간체험은 공간 그 자체, 공간을 구성하는 사물, 그리고 공간의 체험자가 서로 얽혀서 새로운 의미를 생성하는 과정이다. 이때의 체험은 시간과 공간 속에서 드러나는 것뿐만 아니라 눈에 보이지 않는 대상에 내재된 것까지 포함한다. 공간체험은 이성적 논리보다는 감각의 통합적 경험을 전제로 하며, 모든 감각을 통해 받아들이는 느낌, 상상, 의미를 포함하는 총체적 현상의 체험을 의미한다. 공간의 공감각적 체험은 감각의 중첩과 전이를 일으켜 공간을 체험하는 이에게 우연적이고 모호한 지각의 결과를 가져다 준다. 이를 통해 공간을 바라보고 이해하는 방식이 형성되고, 공간과 상호 소통하게 된다.

사람의 공간에 대한 지각과 체험은 시대, 지역, 경험과 개인의 사고 등과 관련이 있다. 사람에 대한 공간의 영향은 공간의 구조, 장소정신, 사건 등을 통해 이루어진다. 같은 역사적 시기와 지역에 사는 사람들에게는 공동의 사회문화 심리가 형성되는데, 이러한 행위와 심리적 요소들은 건축과 공간에 대한 이해에 영향을 준다. 공간을 체험할 때 체험주체는 특정한 시간과 공간에 대한 심미적 경험을 바탕으로 그 공간에 대한 정경의상(情境意象)을 구성하게 된다. 건축공간은 공간의 차원과 배치, 주제, 장소정신, 사건 등의 요소를 시간과 연계할 때 공간의상(空間意象)을 형성한다. 심미적 주체인 인간과 객체인 공간 사이의 소통과

조화를 통해 의경을 이룰 수 있다.

공간에 대한 지각은 감각을 통해 이루어지며 시간의 영향을 받는다. 시간, 빛, 색채, 질감 등 물리적인 원소의 감지를 통해 공간의 분위기와 이미지를 느끼게 된다. 시간에 따른 자연의 변화, 색과 명암의 변화, 지역의 차이 등은 감각에 영향을 주는 요소들이다. 이러한 공간의 체험을 통해 의경을 형성하게 되며, 의경이 반영된 작품은 구체적인 대상의 재현을 넘어 작가의 사고를 투영한다. 기억은 과거에 대하여 남아 있는 심상(心象)이라고 할 수 있으며, 공간의 체험자는 자신의 경험과 기억을 바탕으로 공간에 대한 인지와 이해를 강화시킨다.

운동은 장소의 이동 또는 위치의 변화로 발생하고, 지각하는 자의 주의(注意)에 의해 파악된다. 현상학적 운동은 주체의 시선과 이동 방향에 따라 다르게 지각되며, 주체가 대상을 집중할 때 더욱 명확해진다. 공간에서의 움직임으로 시선을 이동하게 되고, 다양한 공간의 깊이를 느끼게 된다. 빠르게 움직이면 그만큼 깊이가 덜한 것으로 여겨지고, 느리게 움직이면 깊이는 더한 것으로 여겨진다. 이러한 깊이는 몸의 운동가능성에서 비롯된다. 인간의 고유한 운동성은 현전하는 곳으로부터 어떤 상황을 향해 공간성을 연장시킨다. 인간의 경험과 그에 따른 지각은 상황적이고 동시적이며, 공간은 다양한 상황을 증진시킨다. 공간에서의 움직임은 장면성으로 지각되는데, 장면성은 공간의 흐름과 연속성을 동반한다. 공간적 유동성이 연속적인 장면으로 이어지고 다양한 감각 자극을 통해 지각을 확장시키는 것이다. 공간의 이동은 이중적인 시간의 경험으로 이루어진다. 시간을 보냄으로써 물리적 이동이 가능하고, 시간을 거슬러 올라감으로써 추상적 이동이 가능하다. 운동이 남기는 자취는 이후의 모든 육체적, 정신적 활동에 영향을 주며, 주체와 공간이 맺는 상호관계로 인해 감성적 체험을 하게 된다.

공간은 그것을 규정하는 경계로 인해 안과 밖으로 나누어지고, 나감과 들어옴이라는 체험자의 행위와도 관계된다. 의미중립적인 공간은 개인의 체험을 통해 의미와 감정으로 채워진다. 체험자는 공간의 경계를

지날 때 불연속을 지각하게 되고, 공간에 참여하기 위한 새로운 질서를 부여하게 된다. 그때마다 체험자는 다른 감정을 느끼게 되고, 그 감정이 공간의 분위기에 영향을 준다. 공간의 물리적 크기나 넓이, 경계의 구성 방식에 따라 공간의 분위기는 새롭게 구성될 수 있다. 문과 창문은 경계의 의미이기도 하지만 새로운 곳으로 진입하는 기대감과 낮은 공간적 분위기와도 관련이 있다. 문의 반투과성과 투과성, 가벼움과 무거움, 열림과 닫힘 등의 감각적 요소들은 공간의 분위기 형성에 직접적으로 관계한다. 문은 내부와 외부 사이의 전이적 공간으로 내부공간을 외부로 개방하기도 하고, 외부공간을 내부로 불러들이기도 한다. 열림과 닫힘의 정도에 따라 분위기가 달라지는데, 열린 공간은 생각을 환기시키고 닫힌 공간은 의식을 온전히 내면에 집중시키기도 한다.

벤야민의 『아케이드 프로젝트』(1982)에는 도시공간을 지각하는 산보객이 등장한다. 벤야민은 산보객을 여러 시대의 시간층이 미로처럼 얽혀 있는 도시공간을 기록하며 도시의 삶을 형상화하는 인물로 그려낸다. 19세기 파리는 오스만화(Haussmannization)로 대변되는 자본주의적 도시화를 겪으며 많은 도시공간은 산책로가 되어 시민들은 산보에 동참한다. 산보객들은 원래 1830년대와 1840년대 프랑스의 부유한 보헤미안 부르주아들을 지칭하는 것이었다. 보들레르(Charles Baudelaire, 1821-1867)에 의해 대도시의 삶을 관조하는 참여적 관찰자인 플라뇌르(Flâneur), 즉 산보객의 개념이 등장하게 된다. 그들은 아케이드를 누비거나 카페에 앉아 책을 읽고 글을 쓰고 사색하는 등 지적 소비를 하는 사람들이다. 보들레르는 그의 시집 『파리의 우울(Le Spleen de Paris)』(1869)에서 이러한 산보객을 주요 내러티브 장치로 사용한다. 그의 시에서 거리 산보는 도시가 어떻게 기억, 모험, 환상의 공간으로 변화하는지를 보여주는 중요한 소재로 등장한다. 보들레르 자신도 산보 중에 시를 썼는데, 그는 도시의 거리를 정처 없이 배회하는 것을 생산적인 노동으로 삼는다.

벤야민은 보들레르의 산보객을 현대 대도시를 해독하는 매체로

재해석한다. 벤야민이 초점을 맞추는 부분은 소외된 자의 시선으로 파리를 바라본다는 점에 있다. 벤야민이 그리는 산보객은 태만하게 도시거리를 누비는 대중 속의 이름없는 존재이다. 산보객은 빈둥대며 시간을 보내기 때문에 도시를 탐색하고 관찰할 수 있다. 도시의 간판, 거리의 이름, 행인, 지붕, 간이매점 등 미처 눈여겨보지 않았던 사물들이 산보객에게 말을 걸어오고, 산보객은 이에 귀를 기울인다. 산보객은 주변부에 대한 미시적 감각을 지니고 주의 깊게 살피며 곳곳에 새겨진 과거의 흔적들, 꿈, 무의식 등을 발굴해낸다.

산보객은 보도의 연석, 포장도로의 구조, 돌 모퉁이, 포석 사이의 요철 등 일상적인 건축물에 매력을 느낀다. 산보객에게 도시는 기억과 장소의 복합적 상호작용이 일어나는 곳이다. 산보객은 기억이 도시환경을 형성하고, 도시환경이 다시 기억을 형성한다는 메커니즘 아래 과거의 흔적들을 찾는다. 산보객은 수집을 거쳐 사소하고 남루한 도시의 이미지들을 해독하고 재배치한다. 이를 통해 과거는 우연한 현재적 순간에서 다시 살아날 수 있다. 숨겨지고 잊혀진 순간들, 억압되어 있는 무의식이 지금과 만날 때 과거는 다시 살아나게 된다.⁴⁴

건축, 장소, 나아가 공간에서 서로 다른 감각들의 연합을 경험하게 된다. 공간은 감각과 지각작용에 대한 다양한 상황을 증진시킨다. 인간은 공간에서 의미를 찾고, 공간에 의미를 부여한다. 공간이라는 개념은 인간의 의도와 자연의 질서가 융합된 것이며, 세계에 대한 우리의 직접적 체험과 관련된다. 건축가 스티븐 홀(Steven Holl, 1947-)은 그의 저서 『정착』(1989)에서 건축은 장소와 결합하고 대지의 의미를 집결시켜 물리적이고 기능적인 조건을 초월하는 것이어야 한다고 선언한다.⁴⁵ 그는 건축은 다른 어떤 형태의 예술보다 감각적 지각에 더 깊이 연관되어 있다고 생각한다. 장소와 그 장소에 구축된 건축은 감각과 지각의 상호교류 과정을 거치게 된다. 시간의 흐름, 빛과 그림자, 투명함,

⁴⁴ 이다혜, 「발터 벤야민의 산보객Flaneur 개념 분석」, 『도시연구』 1(2009.6): 107-115.

⁴⁵ Steven Holl, *Anchoring*(New York:Princeton Architectural Press, 1991), 9.

색채효과, 질감과 같은 요소들은 건축을 복합적으로 경험할 수 있도록 한다. 이와 같이 건축에는 모든 지각의 복합체를 일시에 깨울 수 있는 가능성이 있다.



[참고도판5] Steven Holl, <The New Residence at the Swiss Embassy>, 2006, Washington D.C.

이 장에서는 공간과 장소의 개념, 공간에서 장소성이 형성되는 과정을 살펴보았다. 또한 정원의 조성에서 차경의 원리를 연구해보았다. 공간은 장소보다 추상적인 개념이며, 공간에 의미를 부여함에 따라 공간은 장소성을 갖게 된다. 정원의 조성에 자연경관기법을 도입한 차경의 예를 계성의 『원야』, 이어의 『일가언』에서 찾을 수 있다. 차경은 시간성, 자연의 질서, 시선을 고려하여 조성되며, 감상자와 경관이 일체가 되도록 하여 의경의 경지로 이끈다. 차경의 원리는 산수화의 화면구성과 유사하다. 산수화에 등장하는 집, 광희의 산수에 대한 네 가지 단계 중 가거의 경계, 중병의 와유와 같은 예들은 현학의 정신으로 산수를 대하여 의경에 도달하고자 하는 생각을 담고 있다. 의경의 발생과정과 의경을 담은 여백의 공간에 대하여 논의하였다. 의경은 내면세계와 외부세계의 조화 속에서 이루어지며, 의경을 통해 예술주체가 내면세계로 되돌아가게 된다. 의경은 여백을 통해 표현될 수 있다. 여백은 시간과 공간의 무한한 경계로 실을 통한 외적인 미와 허를 통한 정신의 미의 암시를 통

해 이루어진다. 이와 같이 공간에 장소성을 형성하고 공간을 조성하는 원리, 의경을 체험하고 여백을 통해 그것을 표현하는 것은 공간을 의미화하는 과정이라고 할 수 있다.

공간정서의 형성에 대하여 공간의 깊이와 분위기, 공간의 이동과 감각적 체험을 중심으로 논의하였다. 공간체험은 감각의 통합적 경험을 전제로 하며, 모든 감각을 통해 받아들이는 총체적 현상의 체험을 의미한다. 공간은 경험과 기억의 상호교류를 거치며 감성적 공간으로 구체화된다. 공간은 주체와의 관계 속에서 규정되며, 공간정서는 주체와 공간의 관계에서 생성된다. 동양의 자연관은 자연을 동적으로 파악하는 생성론적 특성을 가지며 자연을 기의 운동으로 파악한다. 이에 대하여 『주역』과 『장자』의 기운 개념을 연구해보았다. 기는 예술의 본질적 범주이자 예술가의 생명력과 창조력, 예술작품의 생명을 뜻하며, 정신적이고 감성적인 면의 가교 역할을 한다. 공간의 분위기에 대하여 오토 프리드리히 볼노우와 피터 줌터의 ‘공간적 분위기’, 발터 벤야민의 ‘아우라’ 개념을 살펴보았다. 공간에서의 움직임은 장면성으로 지각되는데, 장면성은 공간의 흐름과 연속성을 동반하며 지각을 확장한다. 공간을 경험하는 주체의 이동에 따라 주체와 공간은 상호관계를 맺게 된다.

Ⅲ. 공간의 기억

공간의 기억에 대한 이론적 연구를 서술하고자 한다. 시간의 지속과 의식의 흐름에 따라 기억이 형성되는 과정을 질적 시간의 관점에서 분석한다. 기억이 과거의 순간들을 결합하는 과정과 이로 인해 잠재적 차원에서 서로 다른 시간계열들이 동시적으로 존재하는 양상을 고찰하고, 그 결과 다양한 시간의 크기와 밀도를 느끼게 되는 경험에 대하여 서술한다. 순수지각에 기억작용이 더해져 형성되는 이미지에 대하여 살펴보고, 의식과 기억의 수축과 팽창 작용에 의해 다층적인 이미지가 나타나는 양상을 알아본다.

과거의 상태들을 현재 속에 보존하는 작용인 기억에 대하여 연구하고, 기억이 현실화되는 과정을 습관기억, 순수기억, 이미지기억, 기억착오를 통해 논의하고자 한다. 무의식 속에 잠재하고 있는 과거가 어떠한 계기에 의해 기억 또는 상기의 형태로 의식에 떠오르는 과정을 살펴보고, 이러한 기억이 현재와 맺는 관계에 대하여 논의한다. 또한 기억 착오 혹은 초현실적인 기억의 경험을 데자뷔, 꿈 등을 통해 살펴본다. 마지막으로 마르셀 프루스트의 소설을 중심으로 잠재적으로 머물러 있던 순수과거가 비자발적 기억의 형태로 현실화되는 양상을 분석한다.

1. 잠재적 과거와 기억

질적 시간에 해당하는 체험의 시간, 의식의 흐름, 순수지각의 의미를 살펴보고자 한다. 기억이 과거의 순간들을 결합한 결과 시간이 질적인 다양성을 가지며 연속적으로 불어나는 과정을 논의한다. 또한 잠재적 차원에서 서로 다른 시간계열들이 동시적으로 존재하는 양상과 그 결과 다양한 시간의 크기와 밀도를 느끼게 되는 경험에 대하여 서술한다. 현재 속에는 항상 과거의 상태들이 보존되어 있는데 이것은 ‘기억’에

의한 것이다. 이미지라는 것은 순수지각에 무한한 순간을 수축하는 기억 작용이 더해져 형성되는 것이다. 이미지가 의식의 긴장 정도와 기억의 응축 정도에 따라 다층적으로 나타나는 양상을 알아보고, 기억의 심층으로부터 지속적으로 형성되는 예술의 창조과정에 대하여 논의한다.

1) 의식의 흐름과 기억

자연과학적 시간은 동질적 계기들로 이루어진 선형적이고 추상적인 시간이다. 자연과학적 시간은 공간화된 시간으로 공간에 종속되어 있다. 이때 현재는 과거를 미래로 연결하는 선형적인 연속의 중간지점에 위치한다. 이에 반해 인간의 삶을 규정하는 시간은 체험의 시간이자 의식의 흐름, 순수지각과 같은 질적인 시간이다. 주관적 시간은 누구에게나 동일하게 흘러가지 않는다. 시간을 체험하는 각각의 주체는 기억의 강도, 과거와 현재를 수축하는 정도에 따라 서로 다른 차원의 시간을 살아 가게 된다. 질적 시간은 양적으로 환원되지 않으며, 과거와 현재가 단절되어 흘러가버리는 것이 아니라 과거와 현재가 함께 흐르는 시간이라고 할 수 있다.

의식은 미완성의 상태로 시간 속에서 지속하고 있다. 의식은 구체적이고 분명하게 인식되지 않지만, 끊임없는 생성의 과정을 통해서 현실화되고 구체화되며 완성되어간다. 의식은 어떤 하나의 감각, 감정, 사유에도 머무르지 않고, 매 순간 다르게 이어지며 전체를 이룬다. 의식의 고유한 본성은 어느 한 순간에도 동일하게 머무르지 않고 변화한다는 것이다. 의식상태들의 흐름은 순간적 의식들의 단순한 합이 아니라 전체를 이루기 때문에 동일하게 반복될 수 없는 불가역적 특성을 갖는다. 현재의 지각은 언제나 과거의 기억을 포함하고, 기억과 독립적인 의식적 실체는 존재하지 않는다. 다시 말해 같은 것이 동일한 상태로 지속되지 않고 과거 전체와 더불어 강화되고 증대되는 것이다. 따라서 지각은 지속의 두께를 가진다. 지속은 단순하게 흘러만 가는 것이 아니라 매 순간

자신의 과거와 함께 불어난다.⁴⁶

의식의 흐름은 시간이 흐름에 따라 스스로 분화하고 새로운 행위를 창조해낸다. 시간의 지속은 새로운 개념, 생각, 형태를 만들어내는 끊임없는 진행의 과정이다. 세상을 바라보는 인식이 정체되지 않도록 하고, 새로운 것의 창조를 가능하게 하는 것이다. 의식의 지속은 추상적이고 규칙적인 물리학적 시간과는 다르게 리듬을 갖는다. 우주의 끝없는 흐름 속에서 의식의 각 영역은 저마다의 고유한 리듬을 가진다. 물질세계에 있어서 시간은 끝없는 소멸이지만, 의식은 과거를 자기 내부에 보존함으로써 물질적 일회성을 극복할 수 있다. 여기서 현재란 결코 과거로부터 단절된 것이 아니며, 마음의 현재 상태는 항상 과거의 상태들을 자신 속에 보존하고 있다는 것을 알 수 있다. 이러한 작용을 ‘기억’이라 부른다.

의식은 현재에 관련된 것뿐만 아니라 경험한 모든 내용을 포함한다. 의식상태는 끝없는 흐름 속에서 연속되기 때문에 흘러간 것은 현재의 의식에 나타나지 않을 뿐 완전히 사라진 것이 아니다. 이렇게 현재에 나타나지 않는 의식상태를 ‘무의식’이라고 부른다. 의식상태의 지속은 모든 것을 보존한다는 면에서 의식은 기억이라고 볼 수 있다.

과거는 그 자체로 자동적으로 보존된다. 과거는 아마 전체로서 매 순간 우리를 따라온다. 우리가 최초의 유년기부터 느끼고 생각하고 원했던 모든 것이 거기 있으며, 곧 그것에 합류하게 될 현재에 기대어, 그것을 바깥에 남겨두고자 하는 의식의 문을 밀어내고 있다. 두뇌의 운동기제는 거의 모든 기억을 무의식 속에 억압하기 위해서, 그리고 의식 속에서 현재 상황을 조망하고 행동이 준비되는 것을 도와 결국에는 유용한 일을 낼 수 있는 것만을 끌어들이기 위해서 만들어진 것이다.⁴⁷

⁴⁶ 이선희, 「베르그손의 의식과 지속에 관하여」 (서울대학교 석사학위논문, 2004), 29-32.

⁴⁷ 앙리 베르그손, 『창조적 진화』, 황수영 역(서울:아카넷, 2005), 25-26.

이와 같이 모든 기억은 무의식 속에 저장되어 있으며, 의식은 행동에 필요한 기억만을 선택한다. 기억은 과거가 지나가버리고 사라지는 것이 아니라 항상 현재 속에 존재한다는 것을 말해준다. 일반적으로 ‘기억한다’는 말에는 ‘과거를 보존한다’는 의미와 ‘보존된 과거를 다시 상기한다’는 의미가 포함된다. 의식은 기억을 통해 과거를 보존하기 때문에 심적 동시성(psychical simultaneity)의 특성을 가진다. 기억 속에 축적된 경험은 의식의 토대가 되고, 매 순간 새로운 기억이 첨가되어 의식은 질적 변화를 하는 동시에 유기적 전체를 이루게 된다. 기억은 삶에 주의하는 의식의 본성이자 미래를 향한 과거와 현재의 종합이라고 할 수 있다.

각자의 삶의 역사에 기입된 사건들의 혼적인 기억으로 인해 의식은 대체될 수 없는 주관성을 가진다. 의식의 본질을 이루는 기억은 두 가지 측면에서 주관성을 보여준다. 하나는 순간들을 응축하는 기억의 조직화 작용이며, 다른 하나는 현재 지각 속에 삽입된 단편적 기억들의 현실화이다. 두 경우 모두 일정한 재구성을 거치지 않을 수 없기 때문에 주관적이라 할 수 있다. 의식의 시간적 구성은 개인적, 단편적 기억들의 축적과 관련되며, 기억은 의식의 주관성을 이루는 조건이다.⁴⁸

대상에 대한 지금 이 순간의 지각은 한 순간 전에 가졌던 지각과 다르다는 것을 알 수 있다. 또한 지속은 체험하는 사람에 따라 서로 다른 리듬을 갖는다. 대상에 대한 지각이 변화하게 되는 것은 지나간 과거의 기억이 현재에 밀려들어오기 때문이다. 하나의 순간이 다른 순간들로 융해되는 유기적인 질적 변화의 연속이 일어나는 것이다. 이것은 하나의 풍경 속의 여러 색조, 하나의 선율을 이루는 여러 음들에 비유할 수 있다. 지속이 질적 변화의 연속일 수 있는 것은 과거를 반복하면서 현재를 새롭게 하는 기억의 운동 때문이다. 지속은 기억의 수축운동과

⁴⁸ 황수영, 「베르그손 철학에서 의식의 주관성과 객관성」, 『철학』 105(2010.11): 21-43.

이완운동의 정도에 따라 상이한 리듬을 갖게 된다. 수축운동이 강화되면 순수관념적인 상태에 가까워지고, 이완운동이 강화되면 물질적인 수준에 가까워진다. 여러 지속들은 각각의 기억운동과 그 강도에 따라 상이한 리듬을 만들며 공존한다.⁴⁹

지속의 질적 변화는 지각을 통해 순간 속에서 파악되며, 순간적으로 포착된 것을 이미지라 부른다. 이미지는 지각에 의해서 외부로부터 파악되고, 감각과 감정에 의해서 내부로부터 파악된다. 이미지는 연속된 세계를 응축한 결과물이라고 할 수 있다. 이미지는 무한한 순간을 수축하고 있으며, 이러한 수축은 기억작용에 의해 일어난다. 순수지각에 기억이 가미되어 구체적 이미지가 형성되는 것이다. 이미지의 심층에는 연속적인 운동이 있으며, 이미지는 의식의 긴장 정도와 기억의 응축 정도에 따라 다양한 수준에서 다층적으로 나타날 수 있다.⁵⁰

이미지들의 보존은 현실적 지각이 구성되기 위한 전제조건이다. 잠재적인 것의 현실화는 단순한 재현에 그치는 것이 아니라 차이 있는 반복을 이루며 새로운 무언가를 창출한다. 순수과거는 기억을 현실화하는 수축-팽창의 이중운동을 통해서 이전 현재를 보존하고 새로운 현재를 창조한다. 정신적 존재는 정신의 심층에 축적된 과거 전체를 통해서 창조의 잠재력을 갖는다. 예술적 이미지는 기억과 함께 지속된다. 예술은 기억의 심층으로 파고들어가 삶의 실재에 도달하고자 하는 과정으로 볼 수 있다. 예술의 창조과정은 끊임없이 형성되고 있는 지속의 운동인 것이다. 예술적 이미지는 무수한 기억운동의 작용으로 생성되며, 이미지는 고유한 기억운동을 따라 끊임없이 생성된다. 이미지의 표층에서 운동을 보고, 이미지의 심층에서 흐름과 깊이를 깨닫게 된다. 예술적 이미지들은 우리 주위에, 내부에 실재하지만 그것을 명료하게 지각하기는 어렵다. 그것을 지각하고 그것에서 의미를 발견하는 것에서 예술이 시작되는

⁴⁹ 앙리 베르그손, 『사유와 운동』, 이광래 역(서울:문예출판사, 1993), 225-226.

⁵⁰ 김선주, 「『물질과 기억』에 나타난 베르그송의 이미지 존재론 연구」(서울대학교 석사학위논문, 2009), 92-95.

것이다.

2) 시간의 공존

우주는 단 하나의 시간이 아닌 무한한 시간의 그물로 이루어져 있다. 무한한 시간을 경험하며 전개되는 우리의 삶 또한 복잡하고 다양한 맥락을 지닌다. 이러한 사실은 삶이 현재의 다양한 시간계열들 중의 하나에서 현실화되는 우연의 산물이라는 것, 얼마든지 다른 시간계열의 삶이 가능하다는 것을 함의한다. 현재와 과거는 본성적으로 차이가 있으며, 현재의 순간은 과거 전체와 언제나 동시적으로 존재한다. 현재가 지나간 이후 기억이 발생하는 것이 아니라 잠재적 과거의 순수기억이 현재의 지각을 창조한다.⁵¹ 시간계열들이 현실적 차원에서는 하나씩 드러날 수밖에 없기 때문에 우리는 하나의 삶으로 구현된 하나의 시간계열을 살아가는 것처럼 보인다. 그러나 우주 전체의 관점에서 보자면 동시적으로 공존하는 무한히 다양한 계열의 삶들과 그만큼의 복수적인 시간들이 존재한다. 또한 그만큼 다양한 만남과 관계의 경우의 수가 있다. 하나의 존재 안에서도 상이한 시간계열들이 동시다발적으로 전개되는 것으로, 이것을 시간의 복수성이라 한다.

동시성은 어떤 현상이나 사건들이 동시에 나타나고 행해지는 것이다. 앙리 베르그손은 논문 「지속과 동시성」(1922)에서 아인슈타인의 상대성 이론에서의 시간관과 대비되는 시간관을 서술한다. 두 시간관의 대비는 동시성에 대한 견해 차이에서 비롯된다. 과학적 사고로부터 나타나는 공간적 시간개념은 동질적 시간으로 존재하는 순간의 동시성인 반면, 내적 의식은 이질적 시간의 지속으로 흐름의 동시성이라고 할 수 있다. 최초의 동시성 관념은 물가에 앉아서 바라보는 물의 흐름, 물 위

⁵¹ 윤화영, 「베르그송, 들뢰즈 그리고 베케트 문학의 '잠재태' 혹은 '순수과거'의 시간」, 『비평과 이론』 10(2005.12): 39-43.

를 흘러가는 배, 의식의 흐름 이 세 가지의 예를 통해 설명된다. 앞의 두 자연적 현상은 각자의 지속으로 존재하지만 의식의 흐름, 즉 의식의 지속에 결합될 때 이들을 동시적이라 할 수 있다. 결국 의식의 지속은 연속성에 근거하기 때문에 공간적 시간개념의 정지된 동시성과는 다른 의미를 지니게 된다.⁵²

기억운동의 관점에서 공간으로부터 독립된 시간은 끊임없이 두 갈래로 갈라지며 분출한다. 순수과거는 사라지지 않고 보존된 과거 전체로 항상 현재와 함께 잠재적인 상태로 공존한다. 따라서 과거와 현재의 관계는 두 순간의 연속이라기보다는 잠재적인 것과 현실적인 것의 동시적 공존, 그리고 잠재적인 것 안에서 여러 수준의 과거들의 동시적 공존이다. 보르헤스(Jorge Luis Borges, 1899-1986)의 소설 『끝없이 두 갈래로 갈라지는 길들이 있는 정원』(1941)에는 두 종류의 시간이 나타난다.⁵³ ‘시계의 시간’ 과 ‘미로의 시간’ 이 그것이다. 이 소설의 표면에 흘러가고 있는 시간은 과거, 현재, 미래로 이어지는 계기적 연속으로서의 시간이다. 한편 소설 속의 소설인 취팽의 작품에서 구현되고 있는 미로의 시간은 선형적인 흐름이 아니라 마치 미로의 공간처럼 매 순간 끝없이 두 갈래로 갈라져 무한히 증식하며 그 전체가 한꺼번에 펼쳐진다. 미로의 시간에는 무한히 다양한 시간들이 동시적으로 공존한다. 여기서 현재는 단 하나의 과거로부터 단 하나의 미래로 나아가는 단선적인 연속 선상에 있는 것이 아니라 두 갈래의 과거들, 두 갈래의 미래들과 동시적으로 공존한다는 것을 알 수 있다.

시간에서의 운동은 이미 지나가버려 현재에 존속하지 않는 과거와 현재에는 없지만 곧 다가올 미래를 전제로 한다. 과거, 현재, 미래에 걸쳐 있는 인간의 삶은 지속이라는 시간개념을 통해서 규명될 수 있다. 따라서 과거의 기억을 현재에 포함하지 않는 연속은 불가능하다. 의식은

⁵² 소광희, 『시간의 철학적 성찰』(서울:문예출판사, 2009), 437.

⁵³ 김재희, 「보르헤스 작품에 나타난 시간의 철학적 의미」, 『철학연구』 74(2006.9): 45-54.

지속을 통해 경과해버린 과거의 기억을 현재에 첨가한다. 지속은 끊임없이 경과하는 순간들의 집합체가 아니라 과거를 보존하며 커져가는 흐름을 의미한다. 과거와 현재의 공존 속에서 팽창, 수축하며 잠재성을 현실화하는 기억의 연속적인 운동인 것이다. 여기서 다양한 리듬과 속도로 흘러가는 지속들의 공존가능성을 발견할 수 있다. 시간 속에서 연달아 나타나는 의식상태들은 일직선의 방식으로 지속하는 것이 아니라 상호침투하며 하나의 유기적 전체를 이룬다.

현재는 근접과거와 근접미래를 포함하는 지속이다. 실험심리학자들의 잔상효과에 관한 연구에 의하면 인간은 현재를 경험할 때 시각적인 차원에서 근접한 과거를 포함한 시간량으로 경험한다. 현재의 핵심에 ‘지금-인식(now-apprehension)’이 들어 있고, 과거를 향한 지평과 미래를 향한 지평이 공존한다. 의식 속에는 질적인 다양성이 있기 때문에 지속이 일정할 수 없다. 이러한 관점에서 현재는 사실상 훨씬 더 넓은 범위를 포함한다. 이것을 ‘두터운 현재’라고 지칭할 수 있다.⁵⁴

의식상태들의 연속성은 두 가지 비유를 통해 설명할 수 있다. 첫째, 의식상태들은 부분들이 서로 분리될 수 없게끔 결합되어 있는 유기체와 유사하다. 각 부분들이 서로 이질적이면서도 하나로 긴밀하게 통합된 자기동일성을 유지한다. 둘째, 의식상태들은 하나의 선율을 이루는 음들과 유사하다. 선율은 다음에 올 음 속에 선행하는 음을 연속시키고 있다는 점에서 지속하는 의식과 유사하다. 각 음들은 매 순간 현재가 과거를 반영하고 미래를 예고하는 형태로 유기적 연속을 이룬다. 음의 소멸과 탄생을 통해 현재에서 과거 또는 미래로의 연속성을 느끼게 된다. 각각의 음들이 더해지는 순간 전체가 변화하며 이전과는 다른 전체를 형성하게 된다. 각각의 음들은 매 순간 전체에 이질성을 가져오지만 그 음들은 결합하여 결코 분리되지 않는 연속, 즉 하나의 선율을 이룬다.⁵⁵

⁵⁴ 스티븐 킨, 『시간과 공간의 문화사』, 박성관 역(서울:휴머니스트, 2004), 209-229.

⁵⁵ 황수영, 『베르그손: 지속과 생명의 형이상학』(서울:이룸, 2003), 44.

2. 잠재적 기억의 현실화

기억을 토대로 지각이 이루어지는 과정과 기억이 현실화되는 과정을 습관기억, 순수기억, 이미지기억, 기억착오를 통해 논의한다. 또한 비자발적 기억으로 이루어지는 기억의 환기를 분석하고, 기억을 기록하는 작업의 의의를 서술한다. 아울러 공간에 대한 기억의 예를 살펴보고, 이를 통해 서로 다른 시간과 공간이 교차되는 과정을 고찰한다. 무의식 속에 잠재하고 있는 과거는 어떠한 계기에 의해 기억 또는 상기의 형태로 의식에 떠오르게 된다. 기억과 상기의 차이를 서술하고 현재와 맺는 관계에 대하여 살펴본다. 기억은 크게 현실적 현재와 관련이 있는 습관 기억과 잠재적 과거와 관련이 있는 순수기억으로 구분할 수 있다. 잠재적으로 머물러 있던 순수기억이 현실화되는 과정을 자발적 기억과 비자발적 기억을 통해 고찰한다. 자발적 기억과 비자발적 기억의 차이, 각각의 기억이 되살아나는 과정을 살펴보고, 기억착오 혹은 초현실적인 기억의 경험을 데자뷔, 꿈 등을 통해 알아본다.

1) 기억과 상기

기억이라는 말은 프랑스어에서 두 가지 단어로 표현된다. 하나는 ‘souvenir’ 로 특정한 기억, 즉 부분기억을 의미하며, 다른 하나는 ‘mémoire’ 로 기억 일반, 즉 전체기억을 의미한다. mémoire가 기억작용이라는 동사적 의미로 사용될 때는 지각이미지들을 조직화하고 저장하는 작용과 보존된 특정 기억들을 상기하는 작용이라는 이중적 의미를 갖는다.⁵⁶

⁵⁶ 황수영, 『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』 (서울:그린비, 2006), 205.

회상은 과거에 일어난 일을 되돌아본다는 동사적 명사이다. 이런 면에서 그것은 상기라는 말과 연결된다. 생각을 떠올린다는 면에서 둘은 유사한 말이지만 보편적으로 회상은 과거 속에 머무르는 행위를 의미하고, 상기는 과거로부터 현재로 기억을 불러내는 행위를 의미한다. 과거의 존속은 의식의 기능 중 하나이다. 과거는 기억과 상기에 의해 현재 지각과 관계를 맺는다. 기억과 상기는 현재와의 관계도 다르고 과거의 부분으로써 갖는 성격도 다르다. 상기는 원래 사건들의 순서나 속도를 바꿀 수 있는 데 반해, 기억의 순서나 속도는 경험 속에 언제나 고정되어 있다. 상기에 의해서는 전후에 일어난 일의 간격 전체를 경험한다.

플라톤의 인식상기설에 의하면 대상에 대한 인식은 근본적으로 과거 기억의 상기이다. 『국가』의 에르(Er)신화에서 에르는 자신의 사후체험을 토대로 다음과 같은 이야기를 한다. “우리는 과거에 저 세상에서 진리를 볼 수 있는 기회를 가지고 있었지만 이 세상으로 올 때 망각의 강을 건너면서 누구나 그 물을 마시기 때문에 모든 기억을 잃어버린다. 따라서 이 세상에서 진리를 배우는 것은 과거에 본 것을 하나하나 상기하는 과정이다.” 여기서 과거의 경험, 망각, 상기라는 도식의 중간에 무의식이 개입할 여지를 찾을 수 있다. 과거를 망각한다 해도 그것이 절대적으로 사라지는 것은 아니라는 것이다. 무의식 속에 잠재하고 있는 과거는 완전히 사라진 것이 아니기 때문에 어떠한 자극이나 신호에 의해 의식으로 떠오를 수 있다.⁵⁷

현재의 일부분인 최근의 기억과 현재와 분리된 먼 기억인 상기에 관하여 후설과 베르그손은 서로 다른 입장이다. 후설(Edmund Husserl, 1859-1938)은 모든 지각은 시간구조를 가지고 있으며 의식 속에 자리잡고 있다고 믿는다. 그는 과거의 경험에는 두 종류가 있다고 생각하고, 최근의 것을 ‘기억(retention)’, 먼 것을 ‘상기(recollection)’라고 한다. 어떤 지각이 현재로부터 사라져갈 때 처음에

⁵⁷ 황수영, 앞의 책, 197.

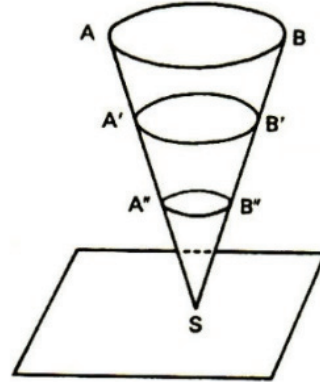
는 기억이었다가 점점 상기로 되어간다고 할 수 있다. 기억은 시간이 지나면서 현재의 일부이기를 그치고 그것을 다시 경험하고 싶다면 기억이 아닌 상기로 재구성해야 한다. 이에 반해 베르그손은 모든 과거가 현재와 역동적인 관계를 유지한다고 믿는다. 그는 과거의 모든 경험은 가까운 과거와 먼 과거의 구분이 없이 현재와 끊임없이 상호관련을 맺는다고 생각하며, 두 종류의 기억 사이에 어떠한 차이도 허용하지 않는다.⁵⁸

잠재적인 순수과거는 기억을 통해서 현재와 상호작용하며 종합된다. 기억의 현실화는 자동적인 과정과 능동적인 과정을 동시에 포함하는데, 감각-운동적인 자동화 과정과 기억-이미지들의 능동적인 투사 과정이 동시에 가능해야 현재 지각이 완성된다. 이러한 기억의 현실화 과정을 도식으로 설명할 수 있다. [참고도판기]에서 원뿔 SAB는 기억의 총체, 즉 무의식 속 잠재적인 상태의 기억 전체인 순수기억을 나타낸다. 여기에서 밑면 AB는 무의식 속에 존재하는 순수기억으로 진정한 의미에서의 기억을 나타내고, 꼭지점 S는 현재, 즉 대상과 접하는 신체의 지각이 이루어지는 행동의 평면을 나타낸다. 습관기억은 현재의 유용성에 적합한 기억들만 동원하여 꼭지점 S로 압축되며, 여기에서 기억이 지각을 만나고 그 지각은 행동으로 연장된다. 원추의 바닥인 AB면은 가장 팽창했을 때의 순수기억을 나타내고, 꼭지점 S에 가까울수록 현재로 수축된 순수기억을 나타낸다.

순수기억의 다양한 수준의 수축과 팽창은 그것이 현재와 맺는 관계에 따라 결정된다. 순수기억은 고유한 과거에 가까워지기도, 일상적 현재에 가까워지기도 하며 무수한 반복을 한다. 원뿔 SAB를 횡적으로 분할하여 새롭게 나타난 평면들 A' B' , A" B" 를 의식의 평면들(Les plans de la conscience)이라 부르며, S가 속한 지점은 행동의 평면, 맨 위에 위치한 평면은 꿈의 평면이라 한다. 두 평면 사이에 위치한 의식의 다양한 평면들은 심리적 삶으로 현실화된 기억들의 총체이며, 과거 전체

⁵⁸ 스티븐 쾨, 앞의 책, 119-121.

가 현재로 향해가는 ‘삶에 대한 주의’의 다양한 단계들이라고 할 수 있다. 여기서 의식의 평면들은 신체 S와 멀어질 때 순수기억의 영역으로 점점 다가간다.⁵⁹



[참고도판7] Bergson's Cone of Memory

의식 속에는 행동의 평면에서 꿈의 평면까지 무수한 잠재적 층이 존재하며 각 층에는 기억들이 총체적으로, 그러나 서로 다른 밀도로 배열되어 있다. 우리가 어떤 의식의 평면에 위치하는가에 따라 이에 상응하는 잠재적 기억들의 총체가 매 순간의 지각 속에서 현실화된다. 의식은 표면에서 지각과 연결되어 일어나는 것들과 심층에서 질로써 등장하는 것들로 구분된다. 의식의 이전 단계들은 지나간 것으로 잠재적으로만 보존될 뿐이며, 현재 단계들을 이전 단계들로 환원하는 것은 불가능하다. 단계를 거치며 예기치 않았던 시간성을 경험하거나 새로운 시간성을 수합하기도 한다. 의식의 상태에 따라 시간의 길이와 밀도가 다르게 느껴지기 때문에 시간에 동일한 크기를 부여할 수는 없다. 예를 들어 꿈을 꾸는 경우와 깨어 있는 경우, 어떤 일에 몰두하는 경우와 그것을 회상할 때 다른 지속을 체험하게 된다. 시간의 길이를 짧거나 길게 느끼며

⁵⁹ 앙리 베르그손, 앞의 책, 282-286.

시간의 수축과 팽창을 경험하게 되는 것이다. 경험의 의미가 질적으로 변형된다는 것은 경험의 심화를 의미하며, 그 과정에서 질적인 진보가 이루어지고 깊이가 생긴다.

2) 비자발적 기억

현재는 가까운 과거에 대한 지각임과 동시에 가까운 미래를 결정할 수 있는 것으로 필연적으로 지속을 점유한다. 반면 과거란 흘러가 버린 것으로 사라지지는 않지만 잠재적으로 존재하는 것이다. 기억이란 잠재된 과거의 지각을 재생시켜 현재의 지각을 해석하는 것이라고 할 수 있다. 기억에는 습관기억과 순수기억이 있다. 순수기억은 감각으로부터 벗어나 있고 현재와 접촉하지 않은 상태로 순수하게 남아 있는 것이다. 현재의 순간이 현실적이고 유용한 것이라면 순수기억은 잠재적이고 주관적이며 무용한 것이다. 순수기억은 잠재적으로 머물러 있다가 현재 지각이 구성될 때 기억-이미지라는 형태로 현실화되는데, 이것을 이미지기억이라고 한다.⁶⁰

습관기억(souvenir-habitude)은 신체 속에 각인된 기억이라고 할 수 있다. 학습하는 경우에 반복적으로 암기하여 기억에 새기는 것과 같이 동일한 노력의 반복을 통해서 신체에 습관을 형성하는 기억이다. 과거의 경험이 신체에 축적되었다가 의식적인 상기의 노력 없이 자동적인 행동으로 재생되는 기억이 여기에 해당한다. 습관기억은 신체의 운동과 마찬가지로 전체적인 내용을 분석한 다음 부분들을 전체 속에서 재구성한다. 기억을 이미지 형태로 떠올릴 필요 없이 유용한 효과를 얻기 위해 지각을 바로 운동으로 연장하는 것이다. 시를 암기하거나 익숙한 길을 가는 것처럼 과거의 경험을 반복할수록 기억은 점점 더 분명하게 새겨진다.

⁶⁰ 앙리 베르그손, 앞의 책, 142.

순수기억(souvenir pure)은 시간 속에서 그 자체로 완벽하게 보존되는 순수한 정신적 과거이다. 순수기억은 암기하려는 노력 없이도 자발적으로 기억되며 의식 속에 표상으로 저장된다. 실천적 유용성과는 무관하게 그 자체로 보존되는 순수과거이며, 심리학적 의식 바깥에 무의식적으로 존재하는 과거일반을 의미한다. 순수기억은 무의식에 해당된다고 볼 수 있으며, 신체적 기억과 심리학적 기억의 실재적 조건이라고 할 수 있다. 순수기억은 잠재적인 과거의 총체로 현재의 필요에 따라 현실화된다. 상기를 통해 현재 속에 재생되어 습관기억과 함께 현재의 행동으로 나아간다. 순수기억은 지각을 통해 이미지화하거나 행동으로 전환되어 현재 속에 공존할 수 있는 한편, 심상화되지 못한 기억은 무의식 상태로 과거의 시간 속에 저장되어 과거를 형성한다. 이때 과거는 이미지기억으로 재생되어 현재의 행동에 개입할 수 있는 가능성을 지닌다.

지나간 모든 사건들의 축적인 순수기억은 각각의 특징을 간직한 채로 저장된다. 순수기억은 보통은 망각되어 있고 현재 활동하지 않는다는 점에서 무의식적이지만 이미지기억으로 의식에 떠오른다. 이미지들은 그 자체로 회상의 대상이 되기도 하고, 주의의 노력에 의해 현재지각을 명료하게 하기도 한다. 주의와 의지는 기억, 상상 등 의식의 여러 차원들을 건너뛰면서 활동한다. 의식의 활동은 순수기억으로부터 지각으로, 지각에서 순수기억으로 무수한 평면들을 끝없이 왕래하는 가운데 이루어진다. 기본적인 의식 활동들은 의식의 평면을 가로지르는 주의의 역동적 운동 안에서 일어난다. 이 활동들이 지각에 상응하는 기억이미지들을 불러오는 과정에서 의식의 어느 평면에 위치하는가에 따라 그 심도와 의미가 달라질 수 있다.

과거의 경험을 운동이 아닌 이미지의 형태로 보존하고 재생하는 기억을 이미지기억(souvenir-image)이라고 한다. 일상적인 삶의 모든 경험들을 기억-이미지들의 형태로 보존하는 심리학적 기억이자 정신 속에 축적된 표상적 기억이라고 할 수 있다. 어떠한 행동을 할 때 그와 더불어 나타나는 주변상황과 같은 주관적 이미지들은 단번에 기억에 각인

된다. 이미지기억은 진정한 의미에서의 기억이라고 할 수 있으며, 다음과 같은 특징을 가진다. 과거의 모든 경험이 노력 없이, 유용성과 관계 없이 순수하게 이루어진다. 모든 이미지들이 날짜, 위치, 윤곽, 색 등 각각의 고유한 특성을 간직한다. 개별적이고 독립적인 기억이기에 결코 반복될 수 없으며, 과거 전체를 구성한다.⁶¹

습관기억은 현실적 현재와 관련이 있고, 순수기억의 잠재적인 과거가 현재의 이미지로 현실화된 것이 이미지기억이라고 할 수 있다. 이미지기억을 통해 과거는 현재의 지각에 참여한다. 현실적 차원에서는 현재 중심의 연대기적 시간이 펼쳐지지만 잠재적 차원에서는 비연대기적이고 비선형적인 순수과거의 시간이 존재한다. 두 기억들은 그 역할을 명확하게 구별하기 어려울 정도로 동시에 작용한다. 진정한 의미의 기억은 이 두 극단을 이중운동으로 왕복하는 살아 있는 기억, 유연한 기억, 창조적으로 지속하는 기억이다. 베르그손은 과거의 기억을 떠올리는 것을 다음과 같이 서술한다.

과거를 이미지의 형태 아래 떠올리기 위해서는 현재적 행동으로부터 초연해질 수 있어야 하고 무용한 것에 가치를 부여할 줄 알아야 하고 꿈꾸려고 해야 한다. 아마도 인간만이 이런 종류의 노력을 할 수 있을 것이다. 그렇다고 해도 우리가 이처럼 거슬러 올라가는 과거는 우리가 그것을 잡으려는 순간 미끄러지면서 언제나 우리로부터 빠져나가려고 한다. 마치 뒤를 향한 이러한 기억은 우리가 행동하고 살아가도록 이끌어주는 전진 운동을 하게 하는 더 자연스러운 다른 기억에 위반되기라도 하는 것처럼 보인다.⁶²

이미지기억은 언제나 의지대로 떠오르는 것은 아니다. 아주 오래된 과거

⁶¹ 김재희, 『베르그손의 잠재적 무의식』 (서울:그린비, 2010), 88-91.

⁶² 앙리 베르그손, 앞의 책, 144-145.

는 아무리 노력해도 떠오르지 않고, 강렬한 인상을 준 사건들 외에는 잊고 지내며 현재에 몰두하여 살아간다. 그것은 이미지기억이 본질적으로 현재와 무관하기 때문이다. 따라서 어떠한 자극에 의해 생각지 않았던 기억이 떠오르면 특별한 감정을 가지게 된다. 이러한 의미에서 이미지기억을 ‘우발적 기억(souvenir spontané)’ 이라고 부르기도 한다.⁶³

기억에는 자발적 기억과 비자발적 기억이 있다. 자발적 기억은 현재의 관심과 필요를 충족시키는 것으로 능동적으로 작동한다. 암기와 반복 등으로 새겨진 기억은 필요할 때 기억된 대상을 그대로 재현할 수 있다. 자발적 기억이 떠올리는 과거는 지나간 현재, 지나가고 있는 현재와 관련될 뿐 결코 과거 자체와 직접적인 관련을 맺지는 못한다. 자발적 기억 속에서 과거는 현재에 의해 재구성된 과거일 뿐이다. 한편 의지가 아닌 자동으로 일어나는 기억을 무의식적 기억 또는 비자발적 기억이라고 한다. 비자발적 기억은 대상과의 우연한 조우에 의해 살아나 과거를 되찾게 된다. 지성의 영역 밖 생각하지 못했던 계기에 의해 숨어 있는 과거가 되살아나고, 회상의 순간들은 분리되어 있는 시간과 공간을 통합한다. 그 순간들은 과거의 시점에서 현재를 경험하도록 하고, 시간의 엄격한 질서로부터 자유로워지도록 한다.

때로는 기억에 의해 초현실적인 경험을 하기도 한다. 기억의 형성이 지각의 형성과 동시적으로 이루어지는 ‘현재의 기억’이라는 것이 있다. 현재의 기억은 처음 접하는 상황에서 마치 예전에 이미 겪었던 일인 듯한 착각을 일으킬 때 드러난다. 이러한 현상을 흔히 기시감(既視感) 또는 데자뷔(dejavu)라고 한다. 이것은 주의력의 부족에서 일어나는 현상이다. 현재는 항상 과거를 향한 방향과 미래를 향한 방향으로 동시에 분열한다. 이러한 시간의 이중분열 속에서 현재가 흘러가도록 하지 못하고 현재의 직접적인 거울이미지인 기억을 마치 과거로부터 현실화된 기억으로 착각할 때 데자뷔가 일어나는 것이다. 다시 말해 현재 상황을

⁶³ 황수영, 앞의 책, 137-139.

현재에 지각하는 동시에 과거에 겪었던 일이라고 의식하는 것이다.

처음 경험하는 낯선 상황에서 언젠가 경험한 듯한 느낌을 가질 때 과거의 기억을 떠올리려고 노력하게 된다. 그러나 아무리 노력해도 끝내 기억이 상기되지 않는다면 그 감정은 불가사의한 상태로 남게 된다. 시각적 경험은 단순한 인식에 그치는 것이 아니라 미세한 감정과 감각까지 포함하는 전체적인 경험이다. 과거의 경험이 정확하게 상기되지 않는다고 해도 막연한 감정적 특성이 남아 있기 때문에 사라졌으나 남아 있는 것 같은 느낌을 갖게 된다.

베르그손은 논문 「현재의 기억과 기억 착오」(1908)에서 데자뷔 현상을 다음과 같이 묘사한다. “갑자기, 우리가 어떤 장면을 보고 있거나 대화에 참여하고 있을 때, 지금 보고 있는 것을 이미 보았고, 지금 듣고 있는 것을 이미 들었으며, 그것도 같은 상태에서, 같은 것들을 느끼고 지각하고 생각하고 원하면서 그랬다는 확신이 든다. 그래서 종내는 우리가 우리의 과거, 인생의 몇 순간을 그 세세한 사항들에 이르기까지 다시 겪는다는 확신이 든다.” 동일한 하나의 경험에 대해 체험자는 현재의 지각이면서 동시에 과거의 기억으로 체험하는 것이다.

데자뷔 현상에 대한 뇌생리학적 설명은 뇌가 둘로 나뉘어 있다는 점에 착안한다. 뇌의 좌반구와 우반구에서 동시에 두 개의 지각이 산출되는데, 때로 한쪽의 지각이 다른 쪽의 지각보다 늦게 산출될 때 데자뷔 현상이 일어나게 된다. 뇌의 두 반구 사이에 공시적인 조율(synchronization)이 이루어지지 않는 현상인 것이다. 심리학적 연구 역시 무의식적 지각과 의식적 지각의 이중지각 또는 지각과정의 시간적 간극을 통해 데자뷔 현상을 설명한다. 데자뷔 현상은 동일한 내용을 가진 두 이미지 간의 지각과 기억의 공존의 문제라고 할 수 있다.⁶⁴

꿈을 통해서도 현실을 벗어난 기억을 경험하게 된다. 꿈은 신경 체계의 이완, 유용한 행위에의 무관심, 실천적 관심의 결여, 필연적 욕구

⁶⁴ 주재형, 「베르그손의 순수 기억의 존재 양태에 대하여」, 『철학』 129(2016.11): 163-164.

의 자연상태 속에서 이루어지기 때문에 순수기억을 일깨운다. 꿈에서는 망각했던 순수기억들을 자유롭게 떠올릴 수 있고 무한히 다양한 과거의 모습들을 만날 수 있다. 꿈은 무의식 세계로의 입구라고 할 수 있다. 일상적인 삶에 매여 있는 의식은 내면에 흐르고 있는 순수지속을 느끼지 못하고 공간화된 시간 속에서 흐른다. 그러나 꿈은 상호침투하고 있는 질적 연속체로서의 순수지속을 느낄 수 있게 해준다. 꿈은 표층자아로부터 벗어나 심층자아로 안내한다. 잠든 자아로서의 인격 전체인 심층자아가 표층자아 아래에 존재하는데, 억제되어 있던 심층자아는 꿈을 통해 논리적으로 설명할 수 없는 진정한 자유를 행할 수 있게 된다. 꿈은 이러한 심층자아에게로 가는 길이자 의식의 순수지속을 발견하는 매개체이다. 꿈을 통해 의식적인 경험의 한계를 넘어서 경험을 확장할 수 있는 것이다.⁶⁵

3) 기억과 순수과거의 회복

공간을 내적으로 심화시키고 외적으로 확장시키는 것은 인간만이 가진 특성이다. 시간에 대한 의식, 시간의 거스름에 대한 상상에 의해 내적 공간은 심화된다. 시간의 흐름과 함께 공간에는 기억의 겹이 쌓인다. 공간에서 역사를 발견하고, 기억을 다시 떠올리고, 타인의 기억에 귀를 기울이는 등 공간에서 기억의 교차는 하나의 사건으로 끊임없이 일어난다. 기억의 교차를 통해 서로 분리된 시간과 공간을 연결하게 된다. 마르셀 프루스트는 과거의 회상을 평생의 화두로 삼았다. 프루스트의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』에는 비자발적 기억에 관한 에피소드가 등장한다. 마들렌 에피소드는 다음과 같이 시작한다. “차에 적신 과자의 맛은 죽은 시간들이 숨어 있는 은신처의 맛이였다.” 차에 적신 마들렌을 맛볼 때 느꼈던 행복감과 같은 느낌은 지성으로는 되찾을 수 없지

⁶⁵ 김재희, 「베르그손의 무의식 개념에 대한 연구」(서울대학교 박사학위논문, 2005), 103-108.

만 몸의 기관기억에 의해 살아난다. 이 에피소드는 기억과 시간성 그리고 주체와 세계에 대한 새로운 시야를 열어준다. 소설 속 주인공은 우연히 홍차를 적신 마들렌을 맛본 것을 계기로 고향 콩브레를 회상하게 된다. 프루스트의 묘사에 따르면 그 기억은 마치 물을 담은 도자기에 작은 종이접기를 담으면 순식간에 그 종이가 퍼지는 일본식 종이놀이를 연상시킨다. 홍차에 적신 마들렌이 불러온 콩브레의 옛집 일부분에서 시작된 기억은 마을과 정원, 사람들, 집들, 성당과 콩브레 주위 전체를 펼쳐낸다.

소설의 주인공 마르셀은 전쟁이 끝난 후 파리로 돌아와 게르망트 공작부인의 파티에 참석한다. 그곳에 도착하자마자 그는 다섯 가지의 무의식적인 기억을 경험하게 되고, 그 기억들은 마르셀에게 기쁨의 원천이 된다. 하나의 예로 발밑에 있는 울퉁불퉁한 포석의 감촉으로 인해 상기된 기억은 여러 해 전 베네치아의 성 마르코 성당에서 세례를 받던 때와 비슷한 감정을 불러낸다. 되찾은 기억은 미래에 대한 모든 불안을 깨끗이 씻어버리게 하고, 이후의 무의식적인 기억들은 그에게 잃어버린 시간을 되돌려준다. 무의식적인 기억은 언어로는 표현할 수 없는 색깔, 향기, 온도, 촉감 등의 감각적인 연상들 속에서 회상된다. 회상을 통해 지나간 시간의 시점과 되찾은 시간의 시점이 교차되고, 이로 인해 과거를 이해하고 회복하게 된다.

앞서 살펴본 것처럼 비자발적 기억은 동일한 재현이 불가능하다. 비자발적 기억은 의식적으로는 얻을 수 없으며, 우연적이고 무의식적으로 일으켜지기 때문에 인과적으로 설명하기는 어렵다. 과거의 기억인 콩브레는 현재의 감각인 마들렌과 비자발적 기억에 의해 현재와 결합한다. 프루스트의 비자발적 기억에 의해 상기된 콩브레는 과거의 모습도 현재의 모습도 아닌 결코 체험된 적이 없는 것이다. 이것은 순수과거로부터 비롯된 것으로 과거에 경험한 콩브레와 본질적으로 다르다. 순수과거는 현재의 자발적 기억과 과거에 대한 의식적 지각이 미치지 못하는 과거이기 때문이다. 비자발적 기억은 순간적 이미지만을 가져올 뿐 시간의 근원적 차원을 만나게 하지는 못한다.

소설 속에서 마들렌 과자를 맛보는 행위는 회상의 매개체가 된다. 동일한 행위의 반복은 어린 시절의 경험과 현재의 경험 위에서 성립하지만 그 둘 어디에도 환원되지 않는 독립적인 것이다. 정확히 말하면 동일한 반복이 아닌 차이 나는 반복이다. 차이 나는 반복을 통해 과거의 경험과 현재의 경험은 같으면서도 다른 것이 되며 그 사이에 공명이 일어난다. 이처럼 공명을 일으키는 반복되는 대상이나 행위, 차이 나는 반복은 일종의 기호가 된다. 기호는 비자발적인 기억이 활동하도록 자극하고 비자발적인 기억은 기호의 의미를 해석함으로써 친숙한 것을 다시 보고 낯설게 느끼도록 한다.

『잃어버린 시간을 찾아서』에는 비연속적인 시간의 경험이 등장한다. 소설 속 주인공 마르셀은 시간 바깥의 시간, 즉 과거 속으로의 갑작스러운 재진입을 경험하게 된다. 프루스트는 이와 같이 지나간 시간 속으로 갑자기 빠져들 때 느끼는 충격과 기쁨에 주목한다. 과거 순간과 과거를 회복하는 현재 순간은 서로 멀리 떨어져 있다. 과거 순간들을 회복했을 때 기쁨을 느끼는 것은 각각의 고립된 순간들이 하나로 엮여져 지속을 이루게 되기 때문이다.

프루스트에게 기억은 특정한 장소에 깃들여 있다. 이 장소들은 과거 경험의 흔적을 담고 있어 다시 방문함으로써 과거를 환기할 수 있다. 소설 속 콩브레 성당은 화자의 어린 시절의 소중한 기억들과 역사를 떠오르게 한다. 소설에는 거칠고 잔인한 역사를 숨기고 있는 성당의 두꺼운 벽, 시간이 흘러 돌가루가 떨어지는 성당 안의 묘석, 몇 세기에 걸쳐 쌓인 먼지로 반짝이는 스테인드글라스로 된 창, 오래된 정면 현관 모서리의 매끈하고 움푹 들어간 모습 등의 묘사가 등장한다. 이러한 모습들은 성당을 시간을 간직한 공간이자 시간을 뛰어넘는 공간으로 만들어 준다. 프루스트는 콩브레 성당을 일컬어 조상들의 열정과 신앙의 구현물이라고 한다.

이와 같이 공간에는 시작과 끝, 과거와 현재 등을 결정지을 수 없는 동시성으로 엮힌 시간들이 존재한다. 공간 속에는 과거의 시각들과

다가올 시각들이 공존한다. 공간에 과거의 시간이 여러 겹의 층으로 쌓이게 되면 공간은 깊이감을 갖게 된다. 그러한 공간에는 개인의 시간과 장소의 시간이 동시에 녹아 공간의 역사를 생성한다. 공간에 새겨진 과거의 기억에 현재의 기억이 더해지며 공간의 역사는 이어진다.

메를로-퐁티는 페허의 ‘이중바탕’으로 인해 발생하는 얼룩진 현상을 통하여 장소성의 얽힘을 설명한다. 얼룩진 페허의 이중바탕은 과거의 기억을 상기시킨다. 이로 인해 페허는 공존불가능한 요소들의 공존으로 영원성을 갖게 된다. 게오르크 짐멜(Georg Simmel, 1858-1918)은 사회과학적 에세이 「페허」(1911)에서 과거를 견고한 형태로 보존하는 건축물의 기능에 대한 감수성을 드러낸다. 페허는 과거를 현재 속에서 더욱 강화시키고 현실화시킨다. 페허 앞에서 평온함을 느끼는 것은 두 순간 사이의 긴장이 시간 속에서 해소되기 때문이다. 그는 페허를 다양한 변화를 겪어온 과거가 현재의 순간 속으로 수렴된 것이라고 본다. 과거의 역사, 시간의 흐름 속에서 변해가는 모든 불확실한 것들은 페허 속에서 일관되고 통일된 표현을 발견하게 된다.⁶⁶

이 장에서는 공간의 기억에 대한 이론적 연구를 서술하였다. 시간의 흐름은 변화와 차이의 연속이며, 변화와 차이에서 창조의 가능성을 발견할 수 있다. 잠재적 차원에서는 다양한 시간계열들이 동시적으로 존재하는데, 보존된 과거 전체인 순수과거는 현재와 함께 잠재적인 상태로 공존하며 현재의 지각을 창조한다. 의식의 활동은 과거의 순수기억과 현재 지각의 무수한 평면들을 끝없이 왕래하는 가운데 이루어지며, 시간의 수축과 팽창을 통해 다양한 시간의 길이와 밀도를 경험하게 된다. 의식은 ‘기억’에 의해 동일한 상태로 지속되지 않고 과거 전체와 더불어 강화되며 과거로부터 현재까지의 연속성을 가지게 된다. 예술의 창조과정은 기억의 지속적인 운동에 의해 이루어지며, 예술적 이미지는 고유한 기억운동을 따라 끊임없이 생성된다.

⁶⁶ 스티븐 쉰, 앞의 책, 111-114.

기억을 토대로 지각이 이루어지는 과정과 기억이 현실화되는 과정을 습관기억, 순수기억, 이미지기억, 기억착오를 통해 살펴보았다. 무의식 속에 잠재하고 있는 과거는 어떠한 계기에 의해 기억과 상기의 형태로 의식에 떠오르게 된다. 기억은 잠재된 과거의 지각을 불러내어 현재의 지각을 해석하는 것이라고 할 수 있다. 현실적 현재와 관련이 있는 것을 습관기억이라 하고, 잠재적 과거와 관련이 있는 것을 순수기억이라 한다. 잠재적인 순수기억은 이미지기억에 의해 기억-이미지의 형태로 현실화된다. 진정한 의미의 기억은 잠재적인 상태와 현재의 상태 양 극단을 왕복하며 창조적으로 지속하는 기억이라고 할 수 있다.

기억의 환기는 자발적 기억과 비자발적 기억의 형태로 이루어진다. 자발적 기억은 능동적으로 작동하는 반면, 비자발적 기억은 우연히 자동적으로 일어나며 분리되어 있는 시간과 공간을 통합한다. 한편 데자뷔, 꿈 등을 통해 기억착오 혹은 초현실적인 기억을 경험하게 된다. ‘현재의 기억’이라고 할 수 있는 데자뷔는 동일한 내용의 이미지에 대한 지각과 기억의 공존의 결과라고 할 수 있다. 무의식 세계로의 입구라고 할 수 있는 꿈에서는 망각했던 순수기억들과 과거의 모습들을 만날 수 있다. 마르셀 프루스트의 소설 속 마들렌 에피소드처럼 기억에 의해 순수과거를 회복하게 되는 경우가 있다. 이러한 회상을 통해 지나간 시간의 시점과 되찾은 시간의 시점이 교차되고, 이로 인해 과거를 이해하게 된다.

IV. 기억의 공간을 위한 그리기

기억의 공간을 위한 그리기라고 할 수 있는 나의 작품을 분석하고자 한다. 공간과 기억이라는 주제로 나누어 논의하고, 조형적 특성과 표현기법을 서술한다. 숲, 바람 등 자연공간에서 시간성을 발견하는 과정, 집, 물결을 통해 건축공간의 시간성을 찾아가는 과정 등 공간의 시간성을 표현하는 방식을 살펴본다. 건축을 통한 자연공간의 체험과 그것을 표현한 예를 살펴보고, 걷기와 공간의 유동적 체험으로 일어나는 기억의 환기에 대하여 서술한다. 또한 기억이 되살아나는 과정에서 서로 다른 시간이 결합되는 경험, 공간으로부터 감응이 일어나는 경험을 살펴보고, 이러한 기억을 기록하는 행위의 의미에 대하여 알아본다. 마지막으로 나의 작품의 조형적 특성과 표현기법을 논의한다. 의경의 사의적 표현, 여백과 간결한 표현을 중심으로 함축적 그리기가 이루어지는 과정을 서술하고, 화론에서의 필법(筆法)과 묵법(墨法)에 대한 고찰을 바탕으로 선(線)적인 표현과 준법(皴法)의 특성을 분석한다.

1. 공간의 표현

공간에 내재한 시간성의 발견, 공간의 체험에 대한 기억, 그리고 그것을 표현하는 과정을 살펴본다. 환경에 따라 달라지는 숲, 바람 등 자연공간에서의 시간성, 집, 물결을 통한 건축공간의 시간성을 발견하는 과정을 서술한다. 또한 숲, 정원 등의 자연공간과 정자와 누각, 산수화 속의 집 등 건축공간이 정서적으로 체험되는 과정에 대하여 연구한다. 아울러 걷기를 통한 공간의 유동적 체험으로 자신의 공간을 창출해나가고 기억과 사유의 지도를 만들어가는 과정을 서술한다.

1) 공간의 시간성

순수지속은 변화하고 생성하는 질적인 시간이자 일정한 동일성으로 환원되지 않는 시간이다. 순수지속의 시간에서는 현실적인 지각과 잠재적인 기억이 공존하며 과거가 현재와 동시적으로 구성된다. 시간은 매 순간 현재와 과거로 나누어지며 본성상의 차이를 갖는다. 두 비대칭적 흐름으로 갈라지는 시간 중 하나는 모든 현재를 지나가게 하고, 다른 하나는 모든 과거들을 보존한다. 여기서 무한한 과거와 미래 속으로 끝없이 팽창하는 순수한 생성의 시간을 경험하게 된다. 이러한 시간의 다른 이름은 의식의 시간이다. 의식은 고정된 형태나 성질이 아니라 잠재적으로 변화할 수 있는 연속성을 가진다. 의식의 시간은 새로운 현재를 만날 때마다 순수과거의 잠재성이 현재와 상호작용하여 시간이 종합된다. 이러한 순수한 시간의 예를 앞서 프루스트의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 찾을 수 있었다. 들뢰즈는 프루스트의 소설 속 콩브레를 ‘차이 그 자체’로서의 과거로 본다. 그는 프루스트의 마들렌의 맛, 그 감각 속에 내재화된 차이로써의 콩브레를 다음과 같이 말한다. “과거와 현재 모두에 공통되면서 그러나 그 둘보다 훨씬 더 본질적인 무엇, 현실적이지 않으면서 실제적이며, 추상화되지 않았으면서도 본질적인 상태, 혹은 영원한 사물의 본질.” 순수과거 속에 출현하는 콩브레는 순수한 상태의 시간이다.⁶⁷ 이러한 순수과거의 잠재성은 모든 현실화의 토대가 된다.

지속은 하나의 전체로 경험되고 지각 내에서 구성된다. 상이한 시간에 발생하는 음들을 하나의 선율로 듣는 것, 흘러가는 강의 물결을 하나의 풍경으로 인식하는 것은 지속을 경험하는 예가 된다. 흘러간 음들과 물결은 사라지는 것이 아니라 기억으로 존재한다. 시간의 지속은 자유의 원천이 된다. 지속 속에서 과거는 항상 움직이면서 새로운 현재에 의해 끊임없이 두터워진다. 과거는 현재 속으로 진입하면서 현재를 창조한다. 우리가 살아가는 세상은 시간의 지속과 함께 언제나 이루어지는 과정에 있다. 모든 현상의 배후에는 그것을 조건 짓는 차이가 존재한

⁶⁷ 질 들뢰즈, 『프루스트와 기호들』, 서동욱 역(서울:민음사, 2004), 101.

다. 고도차, 온도차, 강도차 등 차이의 질서들은 변화와 흐름을 일으키는 원인이 된다. 이러한 흐름을 감지하고 의식의 변화를 느끼며 그것에서 의미를 찾는 과정에서 창조가 일어난다. 의식의 흐름은 시간과 함께 지속된다. 시간적 본성을 갖는 의식은 질적으로 변화하며 매 순간 다르게 이어진다. 의식은 과거를 보존하는 동시에 새로운 것을 생성한다. 의식에는 과거의 잠재적 기억, 현재의 심적 상태, 미래에 대한 인식이 함축되어 있다. 의식은 운동과 생성이자 완성된 것이 아닌 완성되어가는 과정이다. 진정한 사고는 끊임없는 지속과 변화, 즉 무언가가 되어감에서 비롯된다.

의식은 시간의 흐름 속에서 매 순간 시각내용들을 종합한다. 하나의 색이 다른 색에 이어지고, 하나의 소리가 다른 소리에 이어지며 작은 운동들로 분해되고 종합되기를 반복하며 지속한다. 회화는 시간의 흐름을 표현하는 것에 어느 정도의 한계를 가지고 있으며, 시간의 연속성을 공간의 형태들과 통합하여 시각화하는 것은 회화가 가지는 하나의 과제이다. 단일한 순간에 한정되어 있는 회화가 대상의 시간적 추이를 그리기 위해 복수의 시점을 사용한다면, 단일한 상황에 한정되어 있는 문학은 대상의 공간적 변화를 그리기 위해 다중시점을 사용한다.

인간은 공간에 위치한 존재이며, 공간을 추상화하는 능력과 습관을 지닌 존재이기도 하다. 공간은 인간의 삶을 규정하는 핵심적인 장소이자 사유가 서식하는 근원이다. 공간에서 파생된 삶의 체험은 예술로 재현된다. 공간을 어떻게 이해하고 표현하는가는 시각을 통해 이미지를 창출하는 회화의 본질적인 과제이다. 인간의 의식과 기억은 유기적 총체성을 가지고 시간과 공간의 종합적 변화 속에 놓여 있다. 우리가 살아가며 경험하는 물리적, 사회적, 정신적 공간들은 서로 완전히 분리된 것이 아니라 연결되어 있다. 또한 공간은 시간의 흐름과 상황의 변화에 따라 조금씩 다른 의미를 지니게 된다.

공간에는 시간성이 내재해 있다. 인간의 정서적 공간체험은 공간을 구성하는 물질과 물질의 시간성에 영향을 받아 이루어진다. 물질은 두 가지의 시간성을 갖는다. 하나는 인간의 경험과 관련된 시간성이고,

다른 하나는 물질 자체가 가지고 있는 시간성이다. 오래된 물질은 그에 동반된 경험의 수만큼 다양한 의미를 내포한다. 그러한 물질로 이루어진 공간에서는 인간과 공간의 상호관계가 더욱 적극적으로 이루어진다. 공간을 구성하는 자연적 물질은 시간이 지남에 따라 그 형태, 색, 향기, 질감 등이 변화하며 공간적 분위기에 영향을 주게 된다.

공간의 분위기는 환경적 시간성에 따라 달라진다. 계절, 낮과 밤에 따른 빛의 변화 등 자연현상의 이질적인 반복은 공간의 시간성을 감각할 수 있게 한다. 낮의 공간은 시각을 통한 체험이 주를 이루고, 사회화된 공간과 관련이 있다. 밤의 공간은 시각이 최소화되고 시각 외의 감각들에 의한 정서적 공간체험과 관련이 있다. 어두운 공간의 분위기는 주체와 직접 접촉하고 감싸며 순수한 깊이로 체험되는 경우가 많다. 환경적 시간성은 일정한 흐름으로 반복되지만 그 반복에는 차이가 내재되어 있다. 이러한 환경적 시간성은 공간의 분위기에 영향을 주고, 그것을 체험하는 사람에게도 영향을 준다. 풍경의 흐름을 보고 있을 때 마음은 그 흐름과 함께 배회하게 된다.

(1) 숲, 바람: 자연공간의 시간성

위진시대에 사대부의 심미취향은 조정에서 분리되어 산수로 이어지고, 심미대상 또한 인물에서 경치와 자연산수로 바뀌어간다. 동진시대에는 ‘현학으로 산수를 마주한다(以玄對山水)’, ‘선으로 산수를 마주한다(以禪對山水)’ 는 담론이 나타난다. 사인들은 정원이라는 형식으로 산수를 감상하고 정의하게 되며, 이때 예술로서의 정원이 대두된다. 정원이 예술이 되고 심미대상이 될 수 있었던 이유는 그것이 개인의 정원, 사대부의 정취에서 비롯되었기 때문이다. 미의 영역에서 자연산수가 높은 지위를 차지하게 된 것은 현학의 영향이 크다. 정원의 조성은 산수를 현학화하고 현학을 산수화하는 데 적합한 방식이었던 것이다.

중당 이후 선(禪)적 경향의 사인들은 대부분 자신의 집 뜰이나

정원에서 자연의 경계를 얻으려 한다. 이에 따라 대자연으로 들어가 깨달음을 얻기보다 주변의 작은 공간에서 대우주의 운치를 깨달으려는 변화가 일어난다. 이러한 경향은 동진과 남조의 개인적 정원의 출현과 함께 시작되어 중당 이후 사인들의 보편적 문화가 된다. 백거이(白居易, 772-846)는 정원의 경계에 대하여 불교와 도교 두 가지로 설명한다. ‘항아리 속의 세계, 즉 속세를 떠난 별천지(壺中天地)’, ‘작은 겨자씨 속에 거대한 수미산이 들어 있다(芥子納須彌)’ 는 것을 말하는데, 이는 우주 전체가 마음을 떠나서 존재하는 것이 아니라는 것이다.⁶⁸

정원의 조성은 자연에 기대어 자연스러운 운치를 얻고 우주를 체현하는 방식이다. 왕이(王毅)는 위진남북조시대 사대부 정원의 특징을 산수와 식물 등 자연을 중심으로 한 경관조성, 구불구불한 공간조형, 시와 그림 등의 사인예술과의 결합으로 설명한다. 정원의 식물들은 정조를 나타내는 역할을 하거나 예술적 수단이 되고, 건축물, 특히 문과 창은 자연과의 호응을 위한 장치가 된다. 식물과 건축물은 경관을 이상적인 형식으로 드러내는 역할을 한다. 정원은 내부적 운치뿐만 아니라 외부의 자연을 받아들여 내부와 대비되는 자연의 심미경계를 창조한다.⁶⁹

나의 작품 속 공간은 숲과 정원 등 자연의 공간이 주된 배경이 된다. 작품 속의 공간은 현실을 바탕으로 재창조된 공간인데, 초기작품들은 상상에 의한 이상적인 면이 강조되어 추상적인 면이 있었다면 최근 작품에는 현실의 특정한 공간이 더 많이 반영되어 이전 작품보다 사실적이고 구체적인 면이 부각된 측면이 있다. ‘기억의 공간’ 에 대한 최초의 발상은 자연 속에서 지난날의 기억을 떠올리는 경험에서 비롯되었다. 이때의 공간은 자연의 속도에 맞춰 마음의 평온을 찾고 삶의 여유를 찾을 수 있는 공간이며, 흘러간 시간의 기억들을 떠올려보고 그 기억들을 담아두는 공간이다.

숲, 공원, 정원처럼 오랜 세월의 흔적을 간직한 자연의 공간들은

⁶⁸ 장과, 『중국미술사』, 백승도 역(과주:푸른숲, 2012), 458-460.

⁶⁹ 장과, 앞의 책, 320-322, 330.

나의 작품의 주된 배경이 된다. 여기에는 나의 어린 시절의 집에 대한 기억과 어린 시절 경험한 대자연의 기억이 영향을 주었다. 기억 속의 거대한 숲을 작품의 화면 속 작은 정원으로 옮겨오기도 하고, 반대로 정원의 작은 식물들이 화면에서 거대한 숲을 이루기도 한다. 작은 정원을 대자연 속에 위치시키기도 하고 동시에 대자연을 작은 정원에 담기도 하는 것이다.

초기작품에는 대지, 언덕, 연못 등의 공간과 그곳의 식물들이 주된 소재가 된다. 풍경을 그대로 그리는 것이 아니라 풍경으로부터 일여겨진 상상의 요소들이 더해진 가상의 공간을 표현한다. 창밖의 풍경이 창문을 넘어 내부공간으로 들어오고, 작은 씨앗으로부터 거대한 콩이 자라거나 바람이 일어나고 무지개가 되는 등 상상의 풍경이 생성된다. 또한 바람에 날려온 씨앗이 새로운 장소에서 숲을 이루고, 풀잎의 향기와 나무의 소리로부터 기억을 떠올리고, 꿈에서 본 주황색 식물이 화면에서 거대하게 확대되고, 나이트에 새겨진 세월의 흔적을 읽고, 모든 계절의 나무들이 동시에 자라는 언덕이 펼쳐지는 등의 이야기가 작품에 담긴다. 초기작품에서 화면구성은 어떠한 공간 또는 식물이 화면의 가운데 구성되는 경우가 많다. 따라서 화면 속 공간들은 다소 평면적으로 보인다.

2011-2012년의 작품들에는 여전히 자연풍경이 주를 이루는데, [작품도판1]과 같이 하늘과 구름, 비가 내리는 풍경, 바람에 날리는 씨앗과 열매들, 잔디 등이 단색조로 정제되어 표현된다. 이 시기에는 특히 드로잉북을 가지고 다니며 현장 드로잉을 많이 하게 된다. [작품도판2]와 같이 현장을 사진으로 남기기도 하고, 각각의 장소에서 수집한 자연물을 함께 전시하기도 한다. 이 시기부터 식물적인 요소보다는 대기, 구름, 안개, 비, 바람, 천체의 움직임 등에 대한 생각을 많이 하게 되었고 작품에도 이러한 생각이 반영된다. 식물적인 요소들과 날씨의 변화 등의 자연현상들은 모두 시간의 흐름과 함께 변화를 거듭하는 요소들이라는 공통점이 있다.

2013년 이후의 작품들에는 건축적인 요소들이 등장하지만 주를 이루는 것은 자연의 공간이다. 초기작품들처럼 상상의 요소들이 있지만

실제 존재하는 특정한 장소에 대한 표현이 더 많아지게 된다. 바다와 공원 등 보다 광활한 공간, 밤하늘의 천체의 운동과 같은 요소들이 더해지고, 비와 바람과 같은 요소들이 더 적극적으로 표현된다. 특정한 장소에서 보았던 나무들의 위치와 그 사이의 관계, 시간에 따라 변화해가는 풍경을 연작으로 제작하기도 한다. 초기작품들의 화면에는 한두 그루의 나무 또는 풀들이 표현되었던 것에 비해 최근작품들에는 여러 그루의 나무들, 숲이 많이 등장한다.

자연에는 시간의 흐름과 함께 차이와 반복을 거듭하는 요소들이 있다. 계절, 날씨, 파도와 조수, 천체의 운동 등 자연의 거대한 순환은 고유한 주기와 리듬으로 시작과 끝을 반복한다. 환경의 변화는 동일한 대상을 때에 따라 다르게 느껴지게 하는 원인으로 작용한다. 시간성의 체험은 지각체험의 기반이 되며, 지각의 확장가능성을 만들어준다. 시간의 변화에 따라 나타나는 다양한 현상들은 감각을 활성화시킨다. 날씨에 따라 달라지는 풍경의 분위기와 같은 시간성은 공간의 현상학적 요소에 반영되고, 나아가 체험자의 심리에도 영향을 준다. 빛, 바람, 기온, 습도 등은 모두 그것을 체험하는 이의 심리에 영향을 미치는 요소들이다.

북송 한줄은 곽희(郭熙, 1023-1085)의 삼원법에 이어 육원(六遠)을 제시한다. 곽희의 삼원은 산수화의 기본적인 구성원리를 시점(視點)을 통하여 설명한 것이지만, 한줄이 덧붙인 삼원은 산수경관의 인상을 설명한 것이다. “곽희는 산에 삼원이 있다고 했다. … 내가 논하는 삼원으로는 가까운 언덕과 넓게 펼쳐진 물, 광활하고 먼 산은 활원(闊遠)이라고 하고, 안개가 자욱하여 들판을 흐르는 물이 멀리 떨어져 보이지 않는 것은 미원(迷遠)이라고 하며, 경물이 지극히 뛰어나고 어슴푸레하며 어렴풋한 것은 유원(幽遠)이라고 한다.”⁷⁰ 활원은 가까운 언덕에서부터 넓어지는 산수를 바라본 것으로, 끝없이 넓게 펼쳐지고 무한히 바라보이는 것이다. 미원은 노을이나 안개가 자욱하게 끼어서 들판이나 강

⁷⁰ 韓拙, 『山水純全集』: 郭氏曰, 山有三遠 … 愚又論三遠者, 有近岸廣水, 曠闊遙山者, 謂之闊遠, 有煙霧溟漠, 野水隔而仿佛不見者, 謂之迷遠, 景物至絕, 而微茫飄渺者, 謂之幽遠.

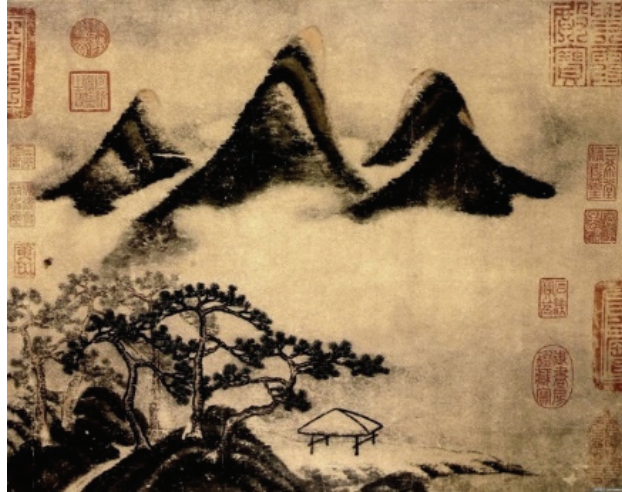
을 사이에 둔 경관이 분명하게 보이지 않는 것으로, 평원 가운데 가득 찬 몽환적인 경계로 흐리고 황홀하며 어렴풋한 것이다. 유원은 평원의 극치로 넓고 아득하여 멀어질수록 열어지고 희미해져 경관 전체가 어렴풋하게 되어 있는 것이다.

당송의 산수화에는 미원을 중시한 예가 많다. 이사훈(李思訓, 651-716)은 구름과 안개가 끼어 멀고 어렴풋한 모습을 잘 그렸다. 장언원(張彥遠, 815-879)의 『역대명화기(歷代名畫記)』에는 그에 대해 “산수와 나무, 돌을 그릴 때 붓놀림에 힘이 있어 굳세고, 여율은 천천히 흘러가며 구름과 노을은 어렴풋하고, 때때로 신선계를 보는 것처럼 바위산 줄기는 멀고 아득하다”고 한다. 미불(米芾, 1051-1107)은 미원의 경계를 잘 표현하는데, 그들의 구름 낀 산 그림은 흐릿하고 어슴푸레한 경치를 특징으로 한다. 동기창(董其昌, 1555-1636)은 미불과 미우인(米友仁, 1090-1170)의 미법산수를 ‘우주적 유희’, 즉 우주가 처음 생성될 때의 황홀한 형상을 볼 수 있게 해준다고 한다. 미불의 <소상기관도권(瀟湘寄觀圖卷)>은 전체 화면을 열은 수묵으로 처리하고 가벼운 구름이 나타났다가 사라지고 안개가 자욱하고 산은 보일 듯 말 듯 윤곽만 처리되어 몽환적인 분위기를 보여준다.

북송 산수화가들에 의해 산수화의 중경(中景)은 연운(煙雲)으로 표현된다. 강남산수의 경우 미불이 운산(雲山)을 초초(草草)하게 그린 것을 ‘묵희(墨戲)’라고 부른 것에서 기법에 구애 받지 않는 자유로운 제작태도를 이르는 ‘묵희’라는 용어가 탄생한다. 동기창의 『화지(畫旨)』에는 연운 처리에 관하여 다음과 같이 서술되어 있다.

화가의 뛰어난 것은 모두 안개와 구름이 변화하고 소멸되어가는 과정을 어떻게 표현하는가에 있다. 미호아(미우인)는 “왕유의 그림을 가장 많이 보았다. (그의 그림은) 모두 각획한 것 같아서 배우기에 부족하다. 오직 구름 낀 산을 묵희로 삼았을 뿐이다”라고 말한다. 이 말이 비록 편벽된 듯이 생각되더라도, 그러나 산수 중에 연운 처리에 뜻을 두는 것이 마땅한 일이며,

연운은 호분으로 칠해서는 안 되고, 마땅히 먹으로 적시어 먹이 스며나오게 해야 한다.⁷¹



[참고도판8] 미불, <춘산서송도>, 북송, 견에 채색, 25.7×44.1cm, 국립고궁박물관

시간의 흔적들을 발견하게 되는 순간들이 있다. 흘러가고 변화하는 자연현상에서 시간의 지속성을 발견하고, 수많은 시간들이 축적되어 있는 대상에서 지난 시간의 흔적을 발견하게 된다. 시각적, 청각적, 촉각적으로 대기와 바람의 흔적을 발견하는 것은 작업의 동기가 된다. 나의 작품에서 우주와 자연의 순환은 중요한 요소로 작용한다. 자연현상은 뚜렷한 형체가 없는 것으로 때로는 흔적도 없이 사라진다. 나뭇가지나 잎의 흔들림, 구름의 흩어짐, 깃발의 펄럭임, 소리와 촉감 등을 통해 이들의 움직임을 간접적으로 느낄 수 있다. 이 움직임을 만들어내는 동일하지 않은 무한한 반복을 바라보는 것은 작업의 발단이 된다. 이러한 움직임과 리듬은 화면에서 미묘한 차이를 가진 점과 선으로 표현되거나 농담의 변화로 표현되고, 때로는 여백을 두어 암시한다. 대기, 바람, 천체, 구름, 안개, 비, 물결의 움직임 등 자연의 순환과 날씨의 변화는 나의 작품

⁷¹ 董其昌, 『畫旨』 卷上: 畫家之妙, 全在煙雲變滅中. 米虎兒謂王維畫見之最多, 皆知刻畫, 不足學也. 惟以雲山爲墨戲. 此語雖似偏, 然山水中當著意煙雲, 不可用粉染, 當以墨清出.

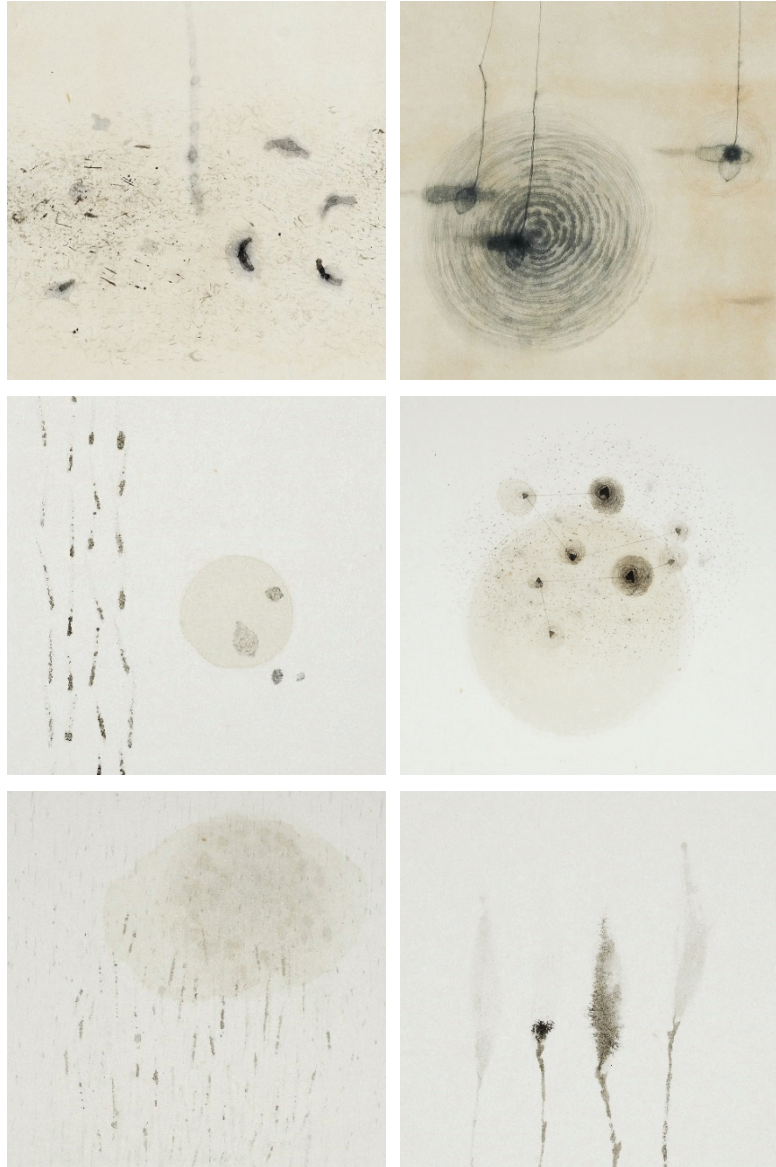
에 자주 등장하는 요소들이다.

<열두 달의 드로잉>[작품도판1]은 영국 유학시절 열두 달 동안 제작한 드로잉 연작 중 일부이다. 시간의 흐름을 기록하고자 일상의 풍경과 그것으로부터 떠오르는 생각과 감정을 일기를 쓰듯이 표현한 작품이다. 시간에 따른 풍경의 변화와 그에 따른 의식의 변화를 기록함으로써 시간의 순수지속성을 담고자 하였다. 앞선 생각은 다음 생각으로 이어지고, 이전 드로잉은 다음 드로잉으로 이어진다. 시간의 흐름, 낮과 밤의 순환, 계절의 변화에 따라 조금씩 다르게 느껴지는 풍경이 연작으로 표현된다. 작품에는 영국의 날씨가 반영되는데, 하루에도 몇 번이나 비가 내리고 그치기를 반복하며 습기를 머금고 있는 대기가 희미하고 어렵듯하게 표현된다. 작품에는 구름 낀 풍경, 안개가 자욱한 대기, 훑날리는 비, 바람에 훑날리는 씨앗과 나뭇잎 등이 등장한다.

몇 백 년의 시간 동안 한 장소를 지켜온 건축물들 위로 바람을 따라 쉽 없이 흘러가는 구름을 보며 땅의 시간과 하늘의 시간이 다른 속도로 흐르는 것을 느낀 경험이 있다. 둘 사이의 시간의 간격을 느끼는 동시에, 건축물에도 단시간에 감지할 수는 없지만 장시간에 걸친 변화가 일어나고 있다는 것을 생각했다. <구름이 흐르는 마을> 연작[작품도판3]-[작품도판5], [작품도판8], [작품도판9]에 이러한 생각이 반영되어 있다. 영국은 서안해양성 해류와 편서풍의 영향으로 바람이 많이 불고, 하루 동안에 사계절이 있다고 할 만큼 기후의 변화가 심하다. 이러한 기후의 영향으로 어느 때보다 시간의 흐름을 분명하게 체감하고, 그에 따른 감정의 변화를 절실하게 느끼게 된 경험이 작품에 반영된다. 시간의 흐름과 기후의 변화로 인해 조금씩 다르게 느껴지는 풍경을 연작으로 제작하게 되었다.

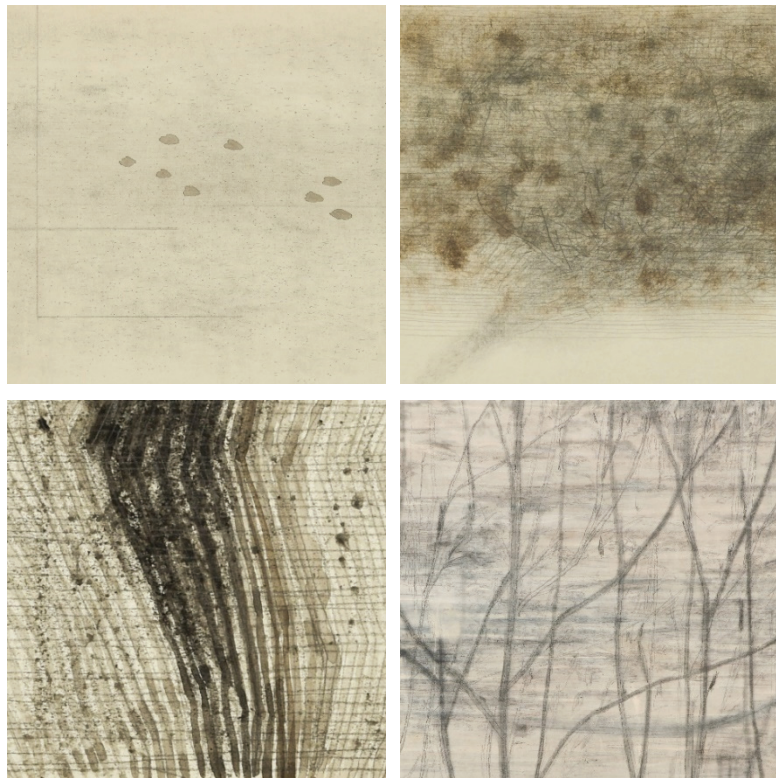
<구름이 흐르는 마을1>[작품도판3]에는 구름을 형성하는 작은 물방울들이 다양한 크기와 농담으로 표현된다. <구름이 흐르는 마을2>[작품도판4]에는 바람을 따라 움직이는 도토리들이 공중에 매달린 형태로 파문을 그리며 표현되고, 그 뒤로 흘러가는 구름이 배경처럼 존재한다. <구름이 흐르는 마을3·4·5·6>[작품도판5]에는 미미하게 흔들

리는 풀잎들, 무리를 지은 천체들의 움직임, 비가 흩날리는 언덕 등이 표현된다. <구름이 흐르는 마을7>[작품도판8], <구름이 흐르는 마을 8>[작품도판9]에는 원경에서 바라본 거대한 대기의 흐름이 표현된다. 선으로 표현된 집들이 대기의 흐름에 따라 흘러가듯이 표현된다.[참고도판9]



[참고도판9] <구름이 흐르는 마을> 연작의 시간성

〈바람이 지나는 길을 위한 드로잉2〉[작품도판22], 〈바람이 지나는 길을 위한 드로잉3〉[작품도판23]에는 잔잔한 바람의 움직임이 번지거나 문지르는 기법으로 표현되고, 〈바람이 지나는 길을 위한 드로잉4〉[작품도판24]에는 화면을 세로로 가로지르는 바람길이 좌우로 번져나가듯이 표현된다. 〈바람이 지나는 길2〉[작품도판26]에는 바람에 흔들리는 나뭇가지들과 그 뒤로 반짝이는 물결이 겹쳐 보이며 잔잔한 움직임을 만드는 풍경을 볼 수 있다. 배경에는 조금씩 다른 반복적인 색채를 수평선으로 쌓아 올리고, 그 위로 나무들은 수직의 선으로 반복적으로 겹쳐지도록 표현된다.[참고도판10]



[참고도판10] 〈바람이 지나는 길〉 연작의 시간성

도시에서 생활하는 사람에게 철혹 같은 밤을 경험하는 것은 드문 일이다. 나는 타지에서의 생활과 여행을 통해 밤풍경을 생소하게 느

긴 경험이 있다. 어둠 속에서 풍경을 바라볼 때에는 대상에 더 집중하게 된다. 불분명한 경계와 서로 침투하는 실루엣, 무리 지어진 대상들에서 그 본래의 모습을 읽으려 하기 때문이다. 대상의 움직임은 더 크게 느껴지고, 움직임이 만들어내는 소리는 고요함 속에 더 크게 다가온다. 멀리 비치는 희미한 조명, 달의 움직임과 별의 깜빡임을 바라보는 일은 어둠 속에서의 특별한 경험이 된다. 밤의 공원에서 천체의 움직임 아래 공원 나무들의 움직임이 겹쳐 거대한 리듬을 만들어내는 듯한 느낌을 받은 경험이 작업에 반영된다. 하늘의 움직임과 대지의 움직임이 만나 새로운 움직임을 만드는 것, 다시 말해 공명을 이루는 것이다. <밤집2>[작품도판11], <밤의 공원> 연작[작품도판27]-[작품도판31]은 어둠이 짙게 깔린 밤에 대한 기억을 표현한 작품이다. <밤의 공원4>[작품도판30]에는 동심원을 그리는 하늘의 움직임과 바람에 흔들리는 나무의 움직임이 겹쳐 표현된다.

나는 대상이 시간의 흐름과 함께 변화해가는 과정을 관찰하고 그것을 기록한다. 그것은 대상을 바라보는 짧은 시간 동안의 의식의 흐름에서 긴 시간의 간격을 두고 일어나는 대상에 대한 인상의 변화까지 포함한다. 대상들의 시간에 따른 명도, 채도, 투명도의 차이는 곧 나의 심리적 변화로 연결되고, 이를 통해 대상과의 연대를 형성하게 된다. 나의 작품에서 풍경, 공간, 장소, 건축물, 자연물 등이 관찰과 기록의 대상이 되며, 대상들이 지나쳐온 시간, 대상들과 마주하는 시간을 화면에 담고자 한다. 이 시간들은 의식 전체에 통합되어 잠재적으로 존속하는 것이다. 이러한 잠재적 지속과 시간의 흐름, 의식의 흐름을 인식하는 것에서 대상을 바라보는 시선이 달라지며, 면밀한 관찰과 사유의 과정에서 시간과 공간의 역사를 발견하게 된다. 나는 현재 너머의 어느 한 순간을 그림으로써 과거와 미래를 암시하거나, 같은 공간을 상이한 시간대에 그림으로써 시간을 조금 더 직접적으로 표현하려는 시도를 한다.

시간의 흔적을 읽을 수 있는 자연물과 사물들을 발견하고, 관찰하고, 수집하는 것은 나의 작업의 출발점이 된다. 그 대상들의 모양, 소리, 향기, 촉감 등은 과거를 회상하고 상상을 펼치는 매개체가 된다. 세

상에 존재하는 모든 것들에는 시간의 흔적이 새겨져 있다. 씨앗이 자라 나무가 되고 매년 새로운 잎이 나고 열매를 맺고 시드는 것은 시간의 흔적을 발견할 수 있는 대표적인 예이다. 나는 2006년부터 ‘기억의 공간’을 주제로 작품을 창작하고 있는데, 2013년 이전의 초기작품들에는 자연적 요소들, 특히 식물이 자라나는 모습에 대한 표현이 주를 이루었다. 화면에는 작은 씨앗이 등장하고 그 씨앗이 자라나는 공간을 표현한 작품이 많았다. 기억을 담은 씨앗을 심어 그 씨앗이 자라며 조성되는 공간을 통해 기억이 사라지지 않는 공간을 표현하고자 하였다. 이러한 생각은 <바람이 보내온 숲>[작품도판41], <비가 보내온 숲1>[작품도판42]과 같은 작품들에 담겨 있다.

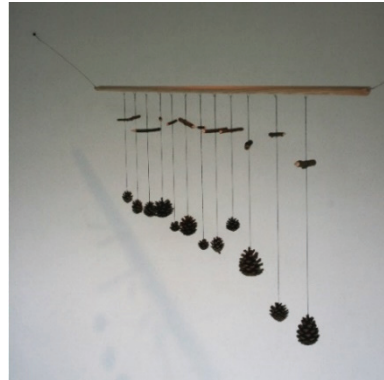
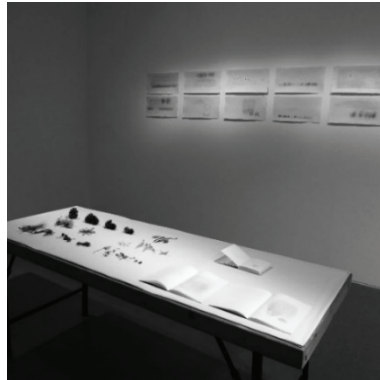


[작품도판41] <바람이 보내온 숲>, 2007, Lithograph(A.P 3/5), 54.5×39.4cm

[작품도판42] <비가 보내온 숲1>, 2007, Lithograph(A.P 3/5), 78.8×54.5cm

한편 길을 가다 씨앗, 풀잎, 나뭇잎, 나뭇가지, 열매, 돌, 종이조각 등의 사소한 대상들에서 무언가를 발견할 때가 있다. 이 대상들을 수집하고 의미를 찾는 것 또한 작업의 과정이 된다. 수집된 대상들은 <열

두 달의 드로잉>[작품도판1]과 같이 작품의 주요 소재가 되기도 하고, <바람이 지나가는 길1>[작품도판6], <시간의 조각들2>[작품도판15]와 같이 오브제 작업의 재료가 되기도 한다. 또한 이 모든 과정들이 아카이브 형식으로 전시되기도 한다.[참고도판11]



[참고도판11] 오브제와 시간성

(2) 집, 물결: 건축공간의 시간성

현상학적 관점에서 시간은 외부적 사건들과 내적인 상태들의 연쇄이다. 과거와 미래의 양방향으로 현재의 범위를 뛰어넘어 시간을 생각할 때, 시간은 동적으로 인식되어 공간과 새로운 관계를 형성한다. 시간은 공간지각의 확장가능성을 넓히고 다양한 공간의 깊이를 느끼도록 한다. 스티븐 홀은 <Chapel of St. Ignatius>(1997)에서 빛과 물을 시간성

에 의한 현상학적 체험요소로 사용하여 신체지각에 의한 공간체험을 유도한다. 계절, 낮과 밤 등의 변화를 통하여 공간에서 시간성의 체험과 그에 따르는 새로운 감각과 지각의 가능성을 확장한다.⁷²

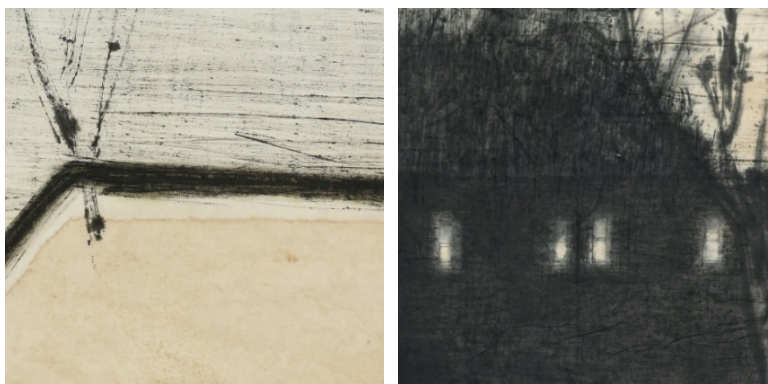
특정한 공간에서만 느낄 수 있는 고유의 감정이 있다. 일상의 평범한 공간들에서 특별한 의미를 주는 공간을 찾아가는 것에서 작업이 시작된다. 나에게서는 건축물과 그것을 둘러싼 환경이 그러한 공간이다. 공간을 스쳐가는 수많은 시간의 흔적과 기억들, 그리고 그들이 교차되는 지점을 찾아가다. 오랜 시간을 보낸 공간을 시간의 간격을 두고 다시 방문했을 때의 경험은 창작의 동기가 된다. 시간의 간극과 인상의 변화, 그 가운데 여전히 남아 있는 지난 시간의 흔적들을 발견하게 될 때 마음의 움직임을 경험한다. 익숙한 대상은 그것의 부재 또는 변화를 통해 다시 돌아보고 생각하게 된다. 일상의 익숙한 공간을 통해 이러한 경험을 할 때가 있다. 오래 머물렀던 공간이 사라지거나 많은 변화를 겪을 때 상실감과 아울러 그 공간에 대한 애착의 깊이를 확인하게 된다.

나의 작품 속 공간은 자연이 주를 이루었던 것에서 최근 몇 년간 건축적인 요소가 부각되는 변화가 있었다. 오랜 세월의 흔적을 간직한 장소들이라는 점에서 큰 주제는 이어지고, 자연공간과 식물적인 요소들에 건축구조가 더해진 것이다. 2013년의 작품부터 작은 집의 형태가 등장하게 되는데, 이는 나의 유학시절 집에 대한 경험에서 비롯된 것이다. 몇 백 년에 걸쳐 보존되는 건축물과 그것에서 가치를 찾는 문화를 접하며 공간에 새겨진 시간에 대하여 생각하게 되었다. 이러한 경험은 내가 최초로 경험한 집, 어린 시절의 집에 대한 기억을 불러일으키게 된다. 몸과 마음의 안식처, 세상으로부터 독립된 자신만의 공간을 바라는 것은 인간의 보편적인 욕구이다. 나는 낮은 공간에 정착하고 적응하고자 자신만의 방식으로 공간에 의미를 부여하게 된다. 집에 대한 관심은 지붕의 구조, 외벽 등 외부의 관찰에서 시작되어 내부공간의 구조, 창문과

⁷² 이찬·최영재, 「메트로-퐁티의 신체지각을 통한 감성 공간 연구」, 『한국실내디자인학회 논문집』 17(2008.4): 43.

문, 공간의 분위기, 그곳에서의 경험과 생각들로 이어진다.

<공간> 연작[작품도판17]-[작품도판20]은 많은 시간을 보내는 공간에서 특별하게 느껴지는 장소들을 표현한 작품이다. 특별함에는 그 공간에 존재하는 건축물, 자연물, 자연현상, 그리고 그들이 만들어내는 분위기가 작용한다. <공간2017-2>[작품도판18]에는 거리상 멀리 떨어져 있지만 서로에게 영향을 주는 나무 사이의 관계에 대한 생각이 담겨 있다. 아무런 관계가 없이 서 있는 듯한 나무들 사이에서 보이지 않는 연결고리를 발견하게 되는 순간들이 있다. 그 순간 나무들 사이를 연결하는 선을 마음속으로 그리게 된다. 배경에는 공간을 둘러싼 대기의 흐름이 반복적인 선으로 표현되고, 네 그루의 나무 사이의 관계가 네 개의 선으로 연결되어 하나의 공간을 만들게 된다. <공간2018-1>[작품도판20]은 매일같이 보았던 건물에 대한 이야기를 담고 있다. 항상 같은 지점에서 바라보는 그 건물 앞에는 건물의 높이를 넘어서는 커다란 나무 두 그루가 서있다. 그 나무들로 인해 건물은 매번 다른 표정을 갖게 된다. 시간의 변화, 계절의 변화, 날씨의 변화에 따라 풍경은 변화를 거듭하며 건축물과 나무 사이로 몰아치는 바람이 훑날리는 선과 점들로 표현된다.[참고도판12]

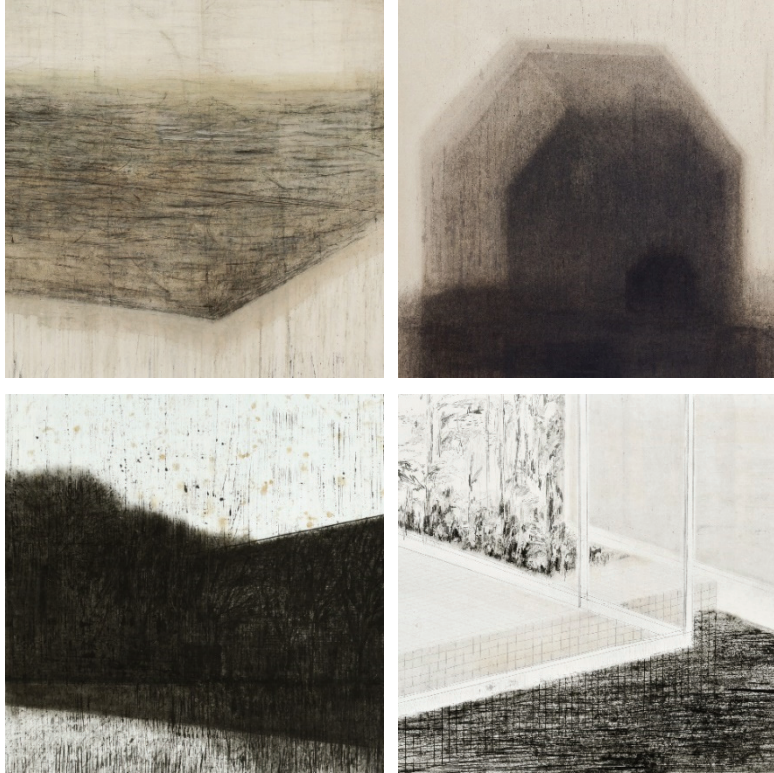


[참고도판12] <공간> 연작의 시간성

2013년까지 작은 크기의 평면적이고 추상적인 집 형태는 <바다 집3>[작품도판25], <비집1>[작품도판32] 등에서 확대되고 입체적인 형

태로 표현된다. <바다집1>[작품도판10]은 바다를 바라볼 수 있는 공간에 대한 생각에서 비롯된다. 도시에 사는 사람들에게 바다는 언제나 쉽게 볼 수 있는 대상이 아니다. 바다를 찾는 이유, 그곳에서 자유와 해방감을 느끼는 이유는 무한하게 펼쳐진 수평선과 끊임없이 흘러가는 파도, 탁 트인 공간에서만 느낄 수 있는 바람이 있기 때문일 것이다. 작품에는 수평선까지 이어지는 파도가 다양한 선과 점, 먹의 농담변화로 표현된다. <바다집3>, <바다집4>에는 바다가 담긴 집의 구조가 등장한다. 바다는 언제나 흘러가는 물결로 인해 어딘가로 사라지는 대상이지만 집형태의 구조물 속에 담음으로써 잠시 시간이 멈춘 공간이 된다. 구조물의 윤곽을 넘어 흘러내리듯이 표현된 물자극으로 흘러가는 바다의 속성은 부정할 수 없는 것이 된다.

<비집1>[작품도판32]에는 비가 내리는 집이 등장한다. 집 속의 집, 그 속의 또 하나의 집에는 비가 스며든다. 비 또한 물결과 마찬가지로 하늘에서 대지로, 또 다른 어딘가로 흘러가는 특성을 갖는다. 비는 건물의 내부로 흘러 들어갈 수 없는 대상이지만 작품 속의 비집은 오히려 비를 위해 존재한다. 비집은 비가 머무는 공간으로 내부로 들어갈수록 깊이가 느껴지도록 표현된다. <밤의 공원1>[작품도판27]도 이와 유사한 내용을 담고 있다. 나무그늘로 어두워진 공원의 모습이 화면 가운데 표현되고, 하늘과 잔디에는 이와 대비되는 비가 내리는 풍경이 반복적인 선으로 표현되어 리듬감을 만들어낸다. <숲집4>[작품도판37]는 숲을 위한 집으로 외부공간에 존재해야 하는 숲이 오히려 내부공간에 존재하는 모순된 풍경을 보여준다. 집의 내부와 외부의 구분이 분명하지 않지만, 집의 외부인 듯한 화면 아래에는 직선적이고 갈필을 사용한 물결이 표현된다. 이와 같이 화면 속의 집에는 흘러가고 사라지는 시간의 흔적들이 하나의 공간에 담겨 시간성을 암시한다.[참고도판13]



[참고도판13] <집> 연작의 시간성

2) 공간의 체험과 기억

무언가 체험되었다는 것은 그것이 체험되었다는 것뿐만 아니라 그 체험이 주체에게 지속적인 의미를 부여하는 특별한 힘을 가진다는 것을 의미한다. 체험은 의식의 흐름 안에 덧없이 흘러가는 것이 아니라 통일체로서 존재하는 것이다. 체험은 어떠한 경험이 지속적으로 소유하고 있는 내용이며, 회상 속에서 구성된다. 체험된 것은 자기의 통일체에 속하며 생의 운동을 동반한다. 따라서 체험은 하나의 생 전체와 대체할 수 없는 관계를 맺고 있으며, 긴 과정을 통해 형성되기 때문에 쉽게 망각되지 않는다. 미적 체험은 체험일반의 본질적 양식을 대표한다. 예술작품 자체가 하나의 독립적인 세계이듯이 미적 체험 역시 모든 현실에서 벗어나 있다. 그러나 예술작품은 체험하는 사람을 그의 삶의 연관성에서 분리함과 동시에 삶 전체로 되돌려 연관시키는 힘을 가진다. 미적 체험은

생의 의미 전체를 직접적으로 대표하는 충분한 의미를 지니기 때문에 무한한 전체의 경험을 내포한다고 할 수 있다.⁷³

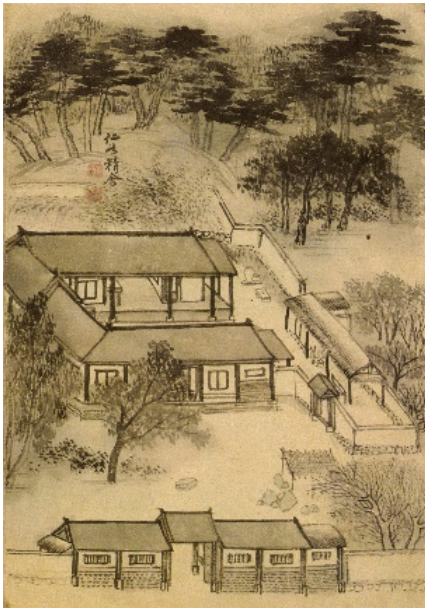
(1) 건축을 통한 자연공간의 체험

건축을 통해 공간의 구성을 인식하고 체험할 수 있다. 건축공간은 자연적 속성들이 결여하고 있는 명료함을 담고 있는 소유주이다. 건축은 체험자가 주위환경과 관계를 맺는 곳이자 자신을 형성해가는 공간이다. 주체와 세계, 내부와 외부가 만날 때 공간이 완성되고, 확장된 관계는 다시 개별적 실존으로 회귀한다. 건축은 무한한 공간에 대한 유한한 구성적 개입이다. 건축의 미는 건물과 건물, 건물과 주변의 조화에서 생겨나며, 언어로 표현할 수 없는 깊이와 분위기를 창조함으로써 체험자의 인식을 고양시킨다. 건축을 통해 시간과 공간, 빛과 그림자, 물질성 등에 대해 사유하게 된다. 건축을 통한 사유는 건축 자체, 공간을 체험하는 자, 주변환경의 총체적인 관계를 통해 이루어진다. 개인적인 경험에서 출발한 공간에 대한 사유는 재해석되어 사회적인 영향력을 가지게 된다. 역사의 일부로 존재하는 공간에 대한 사유는 그것을 체험하는 자에게만 머물지 않고 보편적인 형태로 환원되며, 이후에 이루어지는 공간 조성의 근간이 된다.

선비들은 변화하는 경관을 곁에 두고 감상하고자 하는 뜻을 집과 정원에 구현하였다. 뒤로는 산을 등지고 앞으로는 들뜬이 보이는 곳에 집을 짓거나 정자나 누각을 지어 자연을 감상했다. 이러한 건축물들은 자연경관을 산수정원으로 전환시키며, 우주자연의 이치를 깨닫고 인간의 본성을 찾는 공간이 된다. 나아가 감상자는 미적 공간을 창조하게 된다. 전통산수화에는 종종 집이 등장하는데, 이는 사람의 흔적을 암시하기 위해서이다. 거대한 산수 속의 작은 집은 탈속적인 경지에 이르게 하며, 은자의 안식처와 같은 느낌을 주기도 한다. 옛 선비들은 자연을

⁷³ 한스게오르크 가다머, 『진리와 방법1』, 이길우 외 역(파주:문학동네, 2015), 105-109.

감상하기 좋은 곳에 집을 지어 창을 내거나, 정자나 누를 세웠다. 산수화 속 작은 집과 정자 등의 인물들은 독서를 하거나 자연을 관조하고 있다. 그곳은 현실의 삶과의 경계에 있는 이상적인 영역이다. 자연을 관조하고 심신을 수양하는 곳이자 심미적 공간이기도 하다.⁷⁴ 산수화 속의 건축물은 자연을 감상하는 장소이자 자연의 이치를 깨닫고 자연과 유기적인 관계를 찾는 곳이었을 것이다.[참고도판14], [참고도판15]



[참고도판14] 정선, <인곡정사>, 1746, 종이에 수묵, 22.5×32.5cm 개인소장
[참고도판15] 정선, <자하동>, 1676, 종이에 담채, 33.7×29.5cm, 간송미술관

누각과 정자는 아름다운 경관을 감상하기 위한 목적으로 지어진 건축물이다. 조선시대에는 누정(樓亭)문화가 있었다. 누정이란 누각과 정자의 출입말로 높은 언덕이나 돌, 흙을 쌓은 대 위에 세워 누대라고도 하며, 빼어난 산수가 있는 곳에 자리잡은 사방이 트인 건축공간이다. 누정에 올라 산수자연을 조망하면 우주자연과 일체가 되어 천인합일의 경지에 이를 수 있다. 누정은 건축이자 동시에 공간으로 작용하며, 학문,

⁷⁴ 박영택, 「산수화에 반영된 자연관과 집의 의미」, 『한민족문화연구』 33(2010): 46-48.

시서화, 음악, 무용 등이 교차하는 현장이 된다. 조선시대의 누정은 그곳을 경영한 사람들의 사회정치적인 사상을 반영한 상징물이기도 하였다. 정자는 주변 경관을 감상하는 기능을 하는데, 형태에 따라 현(軒), 제(齋), 사(榭) 등이 누정으로 분류되기도 한다. 이후 학문을 가르치는 강학소로 사용하거나 선비가 공부하는 곳으로 사용하는 등 다양한 기능을 수행하는 공간이 된다.

조선시대에는 누정과 함께 주변의 산수를 재현한 누정산수화(樓亭山水畫)가 제작된다. 그려진 풍경은 누정에서 보이는 실제 경관이며, 이는 누정 주변의 경치와 누정에서의 모임을 표현한 누정문학과 비교할 수 있다. 그림에는 모임에 참석한 인물들이 작게 표현되고 주변 경관이 화면의 대부분을 차지하는데, 이는 누정의 상징적 기능을 나타내기 위함이다. 조선시대의 누정산수화는 세 가지 유형으로 구분할 수 있다. 첫째는 문인사대부들의 계획도로 문인들의 풍류의식을 반영한 것이다. 둘째는 전국 각지에 있는 승경의 공적인 누정을 표현한 실경산수화로 관동팔경, 관서팔경, 단양팔경 등이 여기에 해당한다. 셋째는 사림문화와 은거사상을 바탕으로 한 선비들의 사적인 누정을 표현한 것이다. 17세기 이후에는 사적인 누정 건축이 활성화되고, 사림문화의 발달과 함께 은둔하며 성리학의 이상을 실천하고자 하는 생각이 반영된다. 이에 따라 누정은 정치적, 사회적 기능을 위한 공적인 장소에서 벗어나 성찰과 수신양명, 학문, 시서화를 위한 사적인 장소가 된다.⁷⁵ [참고도판16], [참고도판17]

⁷⁵ 박은순, 「朝鮮時代의 樓亭文化와 實景山水畫」, 『미술사학연구』 (2006): 150-155.



[참고도판16] 김윤겸, <극락암도>, 1770, 종이에 수묵담채, 46×32cm, 동아대학교박물관
 [참고도판17] 정선, <충석정>, 1755, 비단에 수묵담채, 18.1×12.9cm, 고려대학교박물관

풍경을 감상할 때 거리, 소리, 향기, 바람 등은 풍경에 대한 인상에 영향을 주는 요소들이다. 바다를 가까이에서 혹은 바다의 한 가운데에서 체험할 때와 멀리서 바라볼 때, 실내에서 바깥의 바다풍경을 볼 때와 물 속에 있을 때에는 확연히 다른 느낌의 바다를 경험하게 된다. <바다집1>[작품도판10]은 바다의 현장성, 즉 특정한 장소와 시간에 경험한 바다에 대한 경험을 바탕으로 한 작품이다. 바다 한 가운데 집 형태의 구조가 서 있는 모습은 관조적인 시선보다는 그 공간에 속해 있는 모습을 보여준다. <바다집3>[작품도판25]에는 바다가 집 형태의 공간에 담겨 있다. 결코 어딘가에 담기거나 고요히 머물 수 없는 바다라는 대상이 어떠한 구조 내부에 존재함으로써 다른 느낌을 주게 된다. 기억이 언제나 사건이 발생한 당시의 모습으로 떠오르는 것처럼 공간에 담긴 바다는 움직이는 영상의 정지화면과 같이 존재한다.

비가 내리는 풍경도 이와 유사하게 생각할 수 있다. 비를 맞고 있는 상황일 때와 실내에서 비가 내리는 풍경을 바라보는 것은 다른 감정을 불러일으킨다. 유리로 지어진 건물 내부에서 비가 내리는 풍경을 바라볼 때에는 고요함 속에 유리를 타고 흘러내리는 선명한 빗방울의 흔적을 볼 수 있다. <비집1>[작품도판32]에는 집 속에 집이 중첩되어 표현되며, 내부로 들어갈수록 짙은 어둠이 내린 공간이 어렵듯하게 보인다.

빛소리는 공간 내부에 담기고 외부에서 바라보는 이에게는 소리가 차단된 듯한 고요함을 느끼게 한다.

빈 공간 혹은 네거티브(negative) 공간이 구성적인 기능을 하는 경우가 있다. 건축과 조각에서의 빈 공간, 문장의 쉼표와 공백들, 그리고 음과 음 사이의 쉼 등이 여기에 해당된다. 건축은 가시적인 공간과 비가시적인 공간, 경험적인 공간과 초월적인 공간으로 이루어져 있다. 겹겹의 구조에서 빈 공간을 적절하게 고려하여 공간 내부에 빈자리를 허용한다. 건축의 내부 구조의 관계, 주변 건축과의 관계, 주변 환경과의 관계 등에서 빈 공간을 고려할 때 공간은 전체적인 조화를 이루게 된다. 나아가 빈 공간을 통해 사유활동이 일어난다. 벽과 천장 너머의 또 다른 공간, 문 밖의 풍경, 빛과 소리가 통과하는 공간 등을 통해 공간을 벗어난 또 다른 공간을 생각하게 된다.

명말청초 희곡, 소설, 회화, 정원건축 등의 분야에서 활동했던 이어(李漁, 1611-1680)는 문화전반의 다양한 주제를 다룬 『한정우기(閑情偶寄)』를 저술한다. ‘한정(閑情)’은 한가로운 심정 또는 정취를 뜻하고, ‘우기(偶寄)’는 우연히 기탁하다, 즉흥적으로 기록한다는 의미이다. 한정(閑情)은 자연의 정취를 즐기는 은거지사의 삶의 태도 또는 그들의 이상적인 주거환경을 뜻하는 용어로 사용된다. 이어는 『한정우기』에서 ‘취경재차(取景在借)’라는 개념을 말한다. 이는 경치를 잡아두는 차경(借景)의 실현방법으로 외경을 끌어들이 내부의 풍경과 조화시키는 것을 뜻한다. 이어는 외부공간과 내부공간을 연속된 것으로 보고, 외부공간을 끌어들이는 장치로 창(窓)의 기능을 강조한다. 그는 서호 인근에 살며 배로 호수유람을 하는데, 배의 좌우에는 부채 모양의 ‘호방변면창(湖舫便面窓)’이 있어 시시각각 변하는 경관을 볼 수 있었다. 변면창의 또 하나의 기능은 시점을 역전하여 외부에서 내부를 바라볼 때에도 마찬가지로 다양한 경관을 볼 수 있다는 것이다. 이것은 정원의 조영에도 적용된다. 누각에 창을 만들어 유사한 방식으로 경관을 감상하도록 한다. 이어는 창을 통해 보이는 경관과 그것의 변화를 즐기는 방식을 하나의

이론으로 정립한다.⁷⁶

이와 같이 건축을 통해 복합적인 활동을 하게 된다. 건축형태는 인간에게 일종의 환경이 되고, 인간은 건축을 통해 공간에 대한 정서를 형성한다. 건축을 통해서도 내부와 외부, 숨김과 드러냄, 사적 생활과 공적 활동 등 다양한 정서적 체험이 가능하다. 건축공간은 물리적 접촉과 감각을 통해 체험된다. 건축의 물리적 요소를 기반으로 인간의 지각 및 감성이 융합하여 일어날 때 공간을 공감각적으로 체험하게 된다. 하나의 현상이 다른 현상에 반영되는 다중적 상호 얽힘이 일어나는 것이다.

건축물을 통해 주변환경과의 관계에 대하여 생각할 수 있다. 좋은 건축의 조건은 사용자가 신체적, 정신적으로 편안하고 쾌적하게 느끼고, 주변환경과 조화할 수 있는 것이다. 공간은 부분과 전체, 내부와 외부, 공간과 인간이 상호 영향을 주고 받으며 형성된다. 인간 실존은 이러한 상호 관계에 의해 확장되고 다시 개별적 실존으로 회귀한다. 건축은 무한한 자연 공간에 대한 유한한 구성적 개입이다. 건축을 통해 환경을 바라보고, 환경과 교감하고, 환경과 유기적 관계를 맺고 있다는 사실을 깨닫게 된다.

공간은 인간의 만남을 위한 무대가 될 수 있다. 시간과 기억의 접이 쌓인 공간은 친밀감을 준다. 친밀한 공간들은 진실한 삶과 만남의 현장이 된다. 친밀한 공간은 개인적인 공간인 경우도 있고, 개인적인 기억이 스며 있는 사회적인 공간인 경우도 있다. 공간에 대한 감정은 개인적인 경험을 바탕으로 한 것이기 때문에 다른 누군가가 그 공간에 대해 같은 감정을 가질 수는 없다. 친밀한 공간들은 의도적인 계획에 의해 생성되는 것이 아니라 일상에서 자연스럽게, 때로는 예상치 못한 경험에 의해 만들어진다. 친밀한 경험은 깊은 내면에 자리잡은 것이어서 그 의미를 명확하게 표현하기는 어렵다. 그 공간들은 평소에는 주의를 기울이지 않더라도 기억의 심연에 새겨져 있으며, 기억이 떠오를 때마다 삶을

⁷⁶ 장립·정우진·성중상, 「한정우기(閑情偶寄)를 통해 본 이어(李漁)의 조원(造園) 이론」, 『한국전통조경학회지』 36(2018): 142.

풍요롭게 한다.

오랜 시간을 보낸 공간, 잊을 수 없는 경험을 한 공간 등은 친밀한 공간이 된다. 건축공간, 공원, 정원 등의 공간에서 창작의 동기를 찾게 된다. 오랜 시간을 지내온 공간은 그곳의 시간에 따른 변화를 가까이서 지켜보게 된다. 그리고 공간에 담긴 시간성을 생각하게 된다. 익숙한 공간을 시간적 또는 공간적 거리를 두로 바라볼 때 그곳에 새겨진 시간과 기억을 떠올려보게 된다. 그 공간이 거쳐온 시간, 그곳을 거쳐간 사람들의 시간은 잠재적인 시간으로 사라지지 않은 채 남아 있다. 공간의 존재양태는 변화하지만 공간의 기억은 지속되며, 그 본질은 변하지 않은 채 유지된다.

집은 몸과 세계 또는 우주를 매개하는 공간으로 확장된 신체이자 우주이면서 축소된 세계이다. 또한 탄생에서 죽음까지 주체를 보호하고 감싸는 공간으로 모성이나 여성성의 상징이기도 하다. 집은 삶의 가장 중요한 공간으로 개인 또는 집단 사이의 물리적인 기능과 정서적인 기능을 동시에 가진 곳이다. 집은 주거공간으로써의 건물을 뜻하지만 함께 거주하는 가족의 의미와 정서적, 공간적인 의미가 포함된다. 가정환경과 가족관계, 그에 대한 감정과 태도 등을 담고 있는 것이다. 집은 친숙한 소재이며 내면세계를 투사할 수 있는 대상이 된다. 집은 미술에서도 다양한 방식으로 표현되며, 개인과 집단의 정서를 담아낸다. 집이라는 이미지는 조형적인 건축의 형태만을 표현한 것이 아닌 심리적인 의미를 내포하고 있다. 나무, 사람, 집은 미술교육에서 많이 그려지는 주제이고, 미술치료에서는 심리를 진단하는 검사도구의 주요 항목으로 심리적 특성을 파악할 수 있는 핵심적인 부분이다.

추사 김정희(秋史 金正喜, 1786-1856)의 <세한도(歲寒圖)>(1844) [참고도판18]는 공간적, 정서적인 고립의 상황을 보여주는 작품이다. 김정희가 조선 헌종 시절 중앙권력을 박탈당하고 제주도에서 유배생활을 한 것을 배경으로 제작되었다. 김정희의 그림, 서예, 학문을 존경하는 제자 이상적인 스승을 위해 귀한 책들을 유배지로 보낸다. 김정희는 이러한 제자의 의리에 고마운 마음을 담아 ‘겨울이 되어서야 소

나무와 잣나무가 시들지 않는다는 것을 알게 된다(歲寒然後知松柏之後凋)’는 공자의 말을 떠올리며 네 그루의 겨울나무를 그려준다. 이 글귀는 발문(跋文)으로 그림에 적혀 있는데, 여기에 그림의 제목인 세한(歲寒)과 그림의 소재인 소나무, 잣나무가 등장한다. 외롭고 어려운 자신의 유배생활을 세한에 비유하고, 제자인 이상적을 세류에 휩쓸리지 않는 송백에 비유하며 선비로서의 기상을 잃지 않으려는 의지를 표현한다. 이 대상들은 변함없는 이상적의 절조이자, 어려운 환경과 외압에 굴복하지 않은 김정희의 강직한 기개이며, 김정희와 이상적의 우의(友誼)이다.⁷⁷

김정희는 정치적, 사회적인 상황에 의해 타지에 고립된 자신의 처지와 제자에 대한 마음을 그림에 은유적으로 담아낸다. <세한도>는 실경산수가 아니라 작가의 심상(心像)을 표현한 것이다. 작가의 생각을 대상에 빗대어 표현하고 글과 더불어 제시하는 문인화라고 볼 수 있다. 화면은 단순하고 여백을 많이 두었으며 마른 필치로 묘사되어 있다. 그림을 이루는 요소는 초가와 소나무, 초가 뒤의 잣나무들이다. 유흥준(1949-)은 『완당평전』에서 <세한도>를 다음과 같이 설명한다.

세한도는 완당의 마음속의 이미지를 그린 것으로, 그림에 서려 있는 격조와 문기(文氣)가 생명이다. 완당은 여기서 갈필(渴筆)과 건묵(乾墨)의 능숙한 구사로 문인화의 최고봉을 보여주었던 원나라 황공망이나 예찬류의 문인화를 따르고 있다. … 세한도는 구조와 묘사력 따위를 따지는 화법만이 아니라 필법과 묵법의 서법까지 보아야 제 맛과 제 멋과 제 가치를 맞볼 수 있다.⁷⁸

⁷⁷ 조송식, 「추사 김정희 <세한도>의 재해석: <세한도>와 <쌍송도>의 관계, 그 동인(同人)의 철학적 의미」, 『美學·藝術學研究』 52(2017): 170-172.

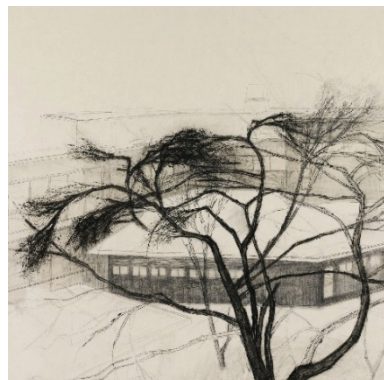
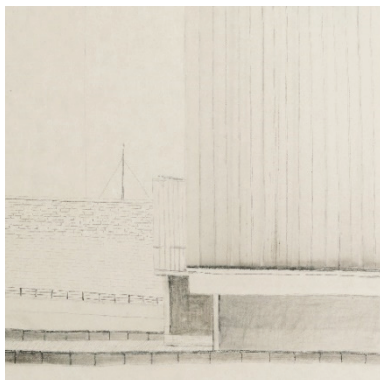
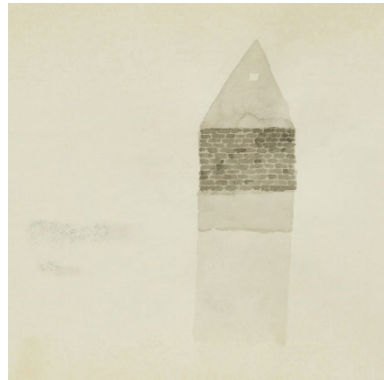
⁷⁸ 유흥준, 『완당평전』 (서울:학고재, 2002), 398.

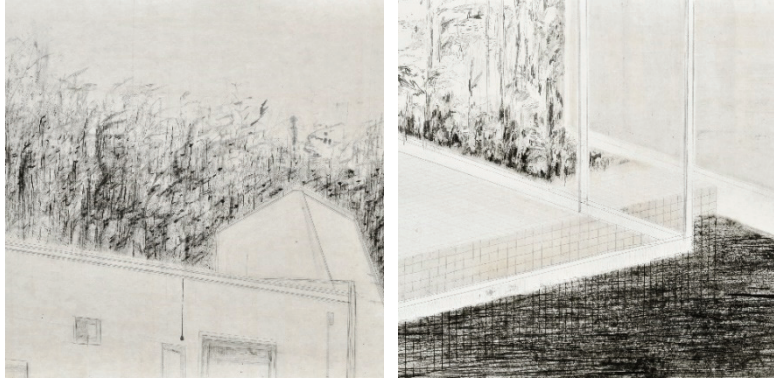


[참고도판18] 김정희, <세한도>, 1844, 종이에 수묵, 23×69.2cm, 국립중앙박물관

나의 타지에서의 생활은 스스로의 선택에 의한 것이었고 자유가 보장된 고립이었지만 이와 유사한 부분이 있다. 나는 무의식 중에 따뜻한 안식처와 집에 대한 그리움을 갖게 되었고, 그러한 마음을 집이라는 대상에 담아 은유적으로 그리게 되었다. 수묵으로만 이루어진 갈필의 표현, 간결한 선과 최소한의 묘사로 이루어진 절제된 화면, 화면의 많은 부분을 차지하는 여백 등으로 그러한 생각을 표현하게 된다.

나의 작품에서 건축적인 공간구조가 등장하기 시작한 것은 <구름이 흐르는 마을> 연작에서부터이다. 초기에는 집의 형태가 간략한 선으로 상징적으로 표현되고, 점차 구체적이고 사실적인 공간의 구조가 표현된다. 따라서 다소 추상적이고 평면적인 표현에서 3차원의 공간 표현으로 변화한 경향이 있다. <구름이 흐르는 마을> 연작[작품도판5], [작품도판8], [작품도판9]에는 바람 속에 서 있는 집들이 간략한 선들로 추상적으로 표현된다. 이러한 상징적이고 추상적인 표현은 <바다집1>[작품도판10], <밤집2>[작품도판11]까지 이어진다. <바다집3>[작품도판25], <비집1>[작품도판32]에서는 집의 모습이 입체적인 형태로 확대되어 표현되고, <나무집> 연작[작품도판33], [작품도판34]과 <숲집> 연작[작품도판35] - [작품도판37]에서는 보다 구체적인 건축물의 형태와 사실적인 공간의 구조가 표현된다.[참고도판19]





[참고도판19] 건축공간의 표현

공간에 대한 탐구는 설치작품으로 표현되기도 한다. <고요한 방 1>[작품도판7]은 고요하게 사색하고 글을 쓰거나 그림을 그릴 수 있는 자신만의 공간에 대한 갈망에서 출발한 작품이다. 관람자는 방 안의 모습을 볼 수는 없지만 네 개의 반투명한 벽을 통해 안쪽 조명의 빛을 느끼고 방 안을 간접적으로 체험하게 된다. 종교적 건축이나 도서관 등의 공간에서 고요함을 유지하듯이 안쪽 공간이 고요한 곳임을 짐작할 수 있도록 하였다. <Drawing Room>[작품도판12] - [작품도판14]은 관객참여 워크숍 형태의 전시이다. 전시장 가운데에는 천으로 설치된 공간이 있고, 그 안에서 관객들은 공간에 대한 기억을 글과 그림으로 표현하였다. 설치된 공간을 둘러싼 벽에는 드로잉 작품들이 전시되고 관객들은 드로잉을 통해 떠오르는 생각을 이야기하는 시간을 가졌다. 워크숍을 통해 서로 다른 공간을 체험하고 다른 삶을 살아온 사람들의 공간에 대한 기억을 교류하는 기회를 가질 수 있었다.

(2) 견기와 공간의 유동적 체험

『장자』 「소요유(逍遙遊)」는 피할 수 없는 시간과 공간의 제한을 이야기한다. 장자는 이러한 제한을 극복하여 절대자유의 경지에 들어가는 것을 ‘소요’라고 부른다. 「소요유」에는 다음과 같은 비유가 나온다.

조곤은 밤과 새벽을 모르고, 매미는 봄과 가을을 모른다. 이것이 짧은 수명이다. 초나라 남쪽의 큰 바다 속에 명령이라는 신령스러운 거북이 있는데, 500년 동안은 봄이고 또 500년 동안은 가을이다. 아득한 옛날 대춘이란 나무가 있었는데 8000년 동안은 봄이고 또 8000년 동안은 가을이었다.⁷⁹

작은 지혜는 큰 지혜에 미치지 못하고, 짧은 수명은 긴 수명에 미치지 못한다. 그러나 모든 것이 유한 속에 놓여 있기 때문에 궁극적인 결말은 큰 차이가 없다. 동서고금의 철학자들은 궁극적으로 시간과 공간의 시작과 끝이 있는가, 끝 혹은 최대에 도달하면 경계선이 있는가, 경계선이 있다면 그 밖은 무엇인가를 생각해왔다. 장자는 유한으로부터 벗어나 무한한 공간에서 소요하는 것에서 그 해답을 찾는다.

시간과 공간의 범주는 세계에 대한 지각에 필수적이다. 인간은 자신의 신체라는 존재의 유일한 장소로부터 경험을 통해 시간과 공간의 범주를 확장하며 세계를 인식한다. 드넓게 펼쳐진 지평선과 같은 광활한 공간에서 개방성과 무한함을 느낀다. 이러한 공간은 활동할 수 있는 충분한 여유를 가지고 있으며, 현재의 조건을 뛰어넘을 수 있다는 의미를 가진다. 움직임을 통해 공간을 직접적으로 체험하게 되고, 공간에 대한 관념을 갖게 된다. 공간을 통해 실존을 의식하게 되는 경우가 있다. 자신을 둘러싼 공간을 발견하고, 그 공간에 속한 자신을 인식하게 되는 경우가 그러한 예이다. 이때 자신의 위치와 환경, 그곳에 속한 존재의 실존을 확인하게 된다. 그리고 이러한 요소들과 자신의 관계에 대해 생각하게 된다. 공간의 체험은 연속적이고 동시에 일어난다. 일상의 익숙한 공간에서 새로움을 찾는 것은 창작의 동기가 된다. 일상의 공간은 시간, 계절, 세월에 따라 다르게 느껴지지만 흔히 그것을 의식하지 못한

⁷⁹ 『莊子』, 「逍遙遊」: 朝菌不知晦朔, 蟪蛄不知春秋. 楚之南有冥靈者, 以五百歲爲春, 五百歲爲秋. 上古有大椿者, 以八千歲爲春, 八千歲爲秋.

채 살아간다.

일상의 작은 변화에서 공간을 새롭게 느낄 수 있다. 항상 다니던 길이 아닌 다른 길을 선택하고, 먼 길을 돌아가고, 다른 높이와 각도에서 바라보고, 원근감이 결여된 공간이나 빛이 차단된 공간을 경험하는 것과 같은 변화를 통해 공간을 새롭게 인식하게 된다. 공간의 체험은 감각에 의존하며, 감각을 통해 공간에 대한 인식을 확장시킬 수 있다. 하나의 예로 소리는 공간인식을 넓혀주어 보이지 않는 영역을 짐작할 수 있게 한다. 때로는 소리의 부재가 공간을 극적으로 느끼게 한다. 소리를 끈 영상 속의 공간, 물 속, 도서관, 종교적 건축 등에서 이러한 경험을 하게 된다. 공간에서의 유동적 흐름을 통해 지속을 느낄 수 있다. 유동적 흐름으로 공간의 경계를 지각하게 되고, 공간의 부분과 부분을 연결하여 전체를 인식하게 된다. 공간은 운동성을 통해 생명력을 지니게 된다. 공간에서의 운동은 규칙적인 운동과 비규칙적인 운동이 동시에 이루어지며, 공간을 둘러싼 환경, 공간을 체험하는 주체의 속도와 리듬에 따라 다양한 운동이 이루어진다.

걸기를 통해 모든 감각기관을 열고 자신의 실존을 확인하게 된다. 인간은 직립보행을 통해 주변환경에 대한 조종의 가능성이 확장되고, 세계에 의미를 부여하게 된다. 걷는 것은 자신을 세계로 열어두는 것이다. 걸기는 시간과 장소의 향유이다. 걸기를 통해 삶의 리듬과 거리를 유지할 수 있다. 많은 이동수단의 발달과 함께 걸기는 더 이상 장소이동의 수단보다는 여가활동, 자기성찰, 자연과의 만남의 기능을 하게 된다. 걸기는 세계를 느끼는 과정이며 걸기를 통해 세계를 온전하게 경험할 수 있다. 때로는 목적 없이 지나가는 시간을 음미하며 걷고, 길의 종착점에 이르기 위하여 걸기도 한다. 그 과정에서 알지 못한 장소들을 발견하고 시간과 공간을 새롭게 이해하게 된다.

장 자크 루소(Jean Jacques Rousseau, 1712-1778)에게 걸기는 고독과 자유의 실천이자, 관찰과 몽상의 과정이었다. 루소는 도보여행을 통해 공상의 시간을 갖게 되고, 자신의 존재를 깨닫게 된다. 그는 젊은 시절의 토리노 여행을 추억하며 걸기에 대하여 다음과 같이 말한다.

나는 내 일생 동안 그 여행에 바친 칠팔 일간만큼 일체의 고택과 고통으로부터 완전히 해방된 틈을 가져본 기억이 없다. ... 그 추억은 그 여행과 관련된 모든 것, 특히 산들과 도보여행에 대한 가장 생생한 맛을 남겨놓았다. 나는 오직 행복한 날에만 늘 감미로운 기쁨을 만끽하며 걸어서 여행했다.⁸⁰

여행은 일상의 시간에서 벗어나고자 하는 마음, 새로운 지역에 대한 호기심, 서로 떨어진 두 공간을 잇고자 하는 생각에서 비롯된다. 발을 내딛는다는 것은 존재의 변화를 의미한다. 산책은 걷기의 근본적인 형식이다. 산책은 시간을 길들이고 어떠한 세계를 기억하기 위한 행위이다. 길을 걷는 사람이 공간과 맺는 관계는 정서적 관계인 동시에 신체적 경험이다. 사람마다 자신의 활동범위와 방식에 따라 선호하는 공간이나 길이 있으며, 날씨와 기분에 따라 다른 길을 택할 수 있다. 어린 시절의 기억과 얽힌 공간, 일상적 경험과 연결된 길들이 있는가 하면, 활동이나 관심사와 관련이 없어 한 번도 찾지 않는 공간들도 있다.

길을 걷는 것은 때로 잊었던 기억을 다시 찾는 기회가 된다. 걷기를 통해 자신에 대하여 깊이 생각하고 시간의 흐름을 거슬러 올라가게 되기 때문이다. 걷기는 스쳐가는 장소들의 기억을 매개한다. 걷기를 통해 표지판, 폐허, 기념물 등에 담긴 집단적 기억을 통과하게 된다. 우리가 경험하는 공간들에는 무수한 의미가 잠재되어 있다. 걷기는 시간 속에 거처를 정하는 행위이자 공간 속으로의 침잠이라고 볼 수 있다. 그것은 사회적인 것, 지리, 천문, 기상, 환경, 물리, 문화 등과 관련된 것이다. 걷기를 통해 체험하게 되는 공간의 이동은 총체적 감각을 일깨운다. 걷기는 자신의 공간을 창출해나가는 행위이자 기억과 사유의 지도를 만들어가는 과정이다. 걷기를 통해 기억과 보행을 연결시킴으로써 독자적인 담화를 만들어가게 된다. 걷기라는 개념 안에는 주체, 행위, 공간이라는

⁸⁰ 다비드 르 브르통, 『걷기에찬』, 김화영 역(서울:현대문학, 2002), 22.

세 가지 범주가 경계 없이 녹아 있다. 걷기는 공간을 이해하는 방식, 공간과 관계를 맺는 방식과 맞닿아 있다. 걷기를 통해 거치게 되는 무수한 공간의 접과 기억의 사슬들은 창작의 소재가 된다. 서로 다른 심리적 분위기를 띠는 구역들은 재배치되거나 새로운 상상의 공간으로 창조된다. 하나의 공간이 분리되어 여러 화면에 나타나기도 하고, 서로 다른 공간들이 한 화면에 구축되기도 한다.

걷기를 통해 작업의 대상이 되는 공간, 건축물, 풍경, 자연물을 찾게 된다. 걷기는 일상의 산책, 여행을 통한 걷기, 기억 속의 공간들을 다시 방문하는 등의 형태로 이루어진다. <열두 달의 드로잉> [작품도판1]은 매일 반복적인 걷기를 통해 작업의 소재를 찾고 매일의 기억을 기록하는 방식으로 제작된 것이다. 산책길의 풍경, 길에서 본 나무들, 길에서 주운 나뭇잎과 열매들, 그날의 날씨와 분위기, 길을 걸으며 떠오른 생각들은 작품의 소재가 된다. <밤의 공원> 연작 [작품도판27] - [작품도판31]은 내가 경험한 특별한 시간에 대한 내용을 담고 있다. 위도가 높은 지역에서는 겨울에 어둠이 내린 낮을 경험하게 되는데, 이때 기존의 경험을 바탕으로 형성된 시간과 하늘의 밝기에 대한 개념과 차이가 나는 풍경을 발견하게 된다. <밤의 공원1> [작품도판27]에는 어둠 속에 가려진 공원의 나무와 건축물이 화면 가운데 배치되고, 화면 위와 아래에는 밝은 하늘과 잔디가 아이러니하게 펼쳐진다. 이와 유사하게 <밤의 공원> 연작 [작품도판27] - [작품도판31]에는 밝음과 어둠이 대비되는 특징이 드러난다.

공간은 끊임없이 변화하고 기억에 남았다가 소멸되기를 반복한다. 공간에 대한 해석을 통해 공간을 추상화하는 과정에서 공간과의 대화가 이루어진다. 공간의 의미는 해석에 의해 열려 있으며 지속적으로 재구성될 수 있다. 공간은 무한한 열림으로 사라져 없어지는 것이 아니라 기억과 흔적으로 남아 있으며 해석의 끝없는 중첩으로 공간을 재구성한다. 공간은 오랜 시간에 걸쳐 이루어지는 물리적 환경의 변화와 함께 자연스럽게 형성된다. 물리적 환경에 새겨진 기억은 장소감각을 불러일으킨다. 공간을 이루는 개별적 요소들은 서로 얽혀 복합적인 관계를 형

성한다. 공간을 구성하는 자연의 재료들은 공간의 기원과 역사, 공간의 나이를 보여준다.

2. 기억의 표현

비자발적 기억이 잃어버린 시간들을 예기치 못한 방식으로 되돌리는 경험과 그것을 바탕으로 한 창작에 대하여 논의한다. 현재와 과거의 공명으로 인해 잊혀진 기억들이 떠오르는 경험, 공간으로부터의 감응과 초월적 경험이 무한한 사고로 이어지는 과정과 이를 표현하는 방식을 서술한다. 또한 불완전한 기억을 지속하고 과거 체험의 정신적 등가물을 찾는 과정으로서의 기록에 대하여 살펴본다.

1) 기억과 공명

(1) 과거와 현재의 공명

인간은 역사적인 존재이며 과거는 지식과 의미의 원천이다. 개인의 역사는 사회의 역사가 그러하듯이 시간 속에서 발전한다. 기억이 있기 때문에 경험을 종합할 수 있으며, 변화하는 현재 속에서 과거와 미래를 의식할 때 경험을 종합적으로 해석할 수 있다. 경험은 지속되는 기억의 한 단면으로 의식 속에 저장되어 새롭게 재구성된다. 저장된 기억은 다시 다양한 형태의 기억으로 동시적으로 구체화된다. 기억과 기억 사이의 흐름은 모든 방향으로 자유롭게 움직인다. 결국 시간의 흐름이란 현재가 과거로부터 오는 선형적 진행이 아닌 상호침투와 교차 속에서 과거를 지닌 채 나아가는 진행이다. 현재와 동시적으로 구성되는 과거를 통해 현실적인 지각과 잠재적인 기억이 공존하는 것을 느끼는 순간들에서 그 사실을 깨닫게 된다.

모든 지각은 기억이다. 의식은 직접적 과거를 포함한 현재와 후

퇴한 시간 사이에 자리하고, 나머지는 무의식의 잠재적 상태에 머문다. 기억은 흔적으로 구성된다. 기억은 잠재의식 속으로 사라진다는 면에서 흔적과 같다. 현재의 자신에게 과거의 경험과 의식이 흔적으로 남아 있다는 것은 현재의 자신 역시 하나의 흔적이라는 결론과 닿는다. 이러한 생각은 우리의 삶이 작은 흔적에 불과하다는 것을 말해준다. 이것이 희미한 흔적이라도 붙잡고 싶은 인간의 보편적 욕구의 이유인지도 모른다. 기억은 과거의 경험을 수집하는 행위이다. 경험은 지속되는 기억의 한 단면으로 의식 속에 저장되고 재구성된다. 저장된 기억은 다시 다양한 형태의 기억으로 구체화된다. 기억의 관점에서 과거와 현재는 이어지는 두 계기가 아니라 공존하는 두 요소이다. 기억과 기억 사이의 흐름은 모든 방향으로 자유롭게 움직인다. 시간의 흐름은 현재가 과거로부터 오는 일방적 진행이 아닌 상호침투와 교차 속에서 과거를 안고 나아가는 역동적인 진행이다.

일상은 안정적이고 불변적인 측면과 불완전하고 가변적인 측면을 동시에 지닌다. 선형적인 시간 속에서 인간의 시간은 변화를 거듭하며 흘러간다. 일상은 반복의 연속이지만 특별한 사건들 또한 일상에서 일어난다. 여기에 일상이 갖는 이중성이 있다. 보이지 않던 것이 보이고, 잊고 있던 것이 떠오르는 순간들이 있다. 이러한 순간들은 과거와 미래가 만나는 통로가 된다. 새로운 순간을 발견하기 위해서 어떤 순간을 떠날 때 의식은 현재순간을 직면한다. 현재를 의식하는 순간 현재는 과거의 시간 속으로 사라지고 새로운 순간이 나타난다. 지나간 순간들은 망각을 통해서 잊혀지고, 다가올 순간들은 불확실성 속에 머문다. 순간은 새로운 시간을 통과하며 더욱 강렬해지기도 하고, 흩어지기도 하며 잠재된 의식을 일깨운다. 이렇게 기억의 상실과 되찾음의 반복이 이어진다.

기억작용은 일상에서 의식적, 무의식적으로 일어난다. 자발적 기억은 지적 활동을 위해 학습과 암기를 반복하거나, 특별한 사건과 의미 있는 일을 잊지 않기 위해 기억에 새겨두기도 하는 것처럼 의지에 의해 이루어진다. 이와 대비되는 것으로 비자발적 기억이 있다. 비자발적 기억은 어떠한 계기에 의해 과거의 기억이 환기되는 것과 같이 의지와 무

관하게 우연적이고 무의식적으로 떠오른다. 비자발적 기억은 의식적으로는 얻을 수 없으며 인과적으로 설명하기 어렵다. 비자발적 기억을 통해 과거의 기억과 현재의 감각의 결합을 경험하게 되고, 기억의 상기에 의해 과거에도 현재에도 속하지 않는 다른 차원의 시간과 공간을 만나게 된다. 과거의 경험과 동일한 재현은 불가능하기 때문에 상기된 기억은 과거의 경험과 본질적으로 다르다.

나는 비자발적 기억이 잃어버린 시간들을 예기치 못한 방식으로 되돌리는 경험을 바탕으로 창작을 한다. 비자발적 기억은 잊혀진 세계를 불러내고 잠시 동안의 회상 이후 그 세계를 다시 망각으로 보낸다. 회상을 통해 모든 순수과거를 인식할 수는 없지만 지나간 시간과 지나가는 시간, 잊혀진 시간, 되찾은 시간과 같은 보이지 않는 시간의 구조들을 발견할 수 있다. 회상의 시간은 불규칙한 속도로 흐르며, 이에 따라 자연적 시간에서 벗어난 다른 차원의 시간을 경험하게 한다. 일상에서 비자발적 기억에 의한 과거의 회복을 종종 경험하게 되지만, 그 기억들은 잠시 상기되었다가 다시 망각된다. 따라서 주의를 기울이지 않으면 상기되기 전과 마찬가지로 무의식의 상태가 된다.

나는 되찾은 기억들에서 의미를 찾고, 사라지는 기억들을 유지하기 위해 기록을 남긴다. 이러한 과정을 통해 지난 시간과 공간에 대하여 다시 생각하게 된다. 상기되는 기억들은 아주 사소한 것에서부터 삶의 의미 있는 순간들까지 다양하다. 그 기억들은 공간과 관련된 것들이 많으며, 공간에 대한 기억들은 마치 사진처럼 저장된다. 어떠한 공간을 오랜 시간의 간격을 두고 다시 방문하게 되거나 다른 매체를 통해 접하게 될 때, 그 공간의 기억이 상기되고 현재의 장면과 결합한다. 또한 어떠한 사건을 상기할 때 그 배경이 되는 공간의 모습이 선명한 기억으로 남아 있는 경우가 많다.

강렬한 인상은 시간의 경과와 무관하게 선명한 기억으로 남게 된다. 이는 어떤 흔적과 관련된 것을 기억할 때마다 그 흔적이 더 새로워지고 강화된다는 ‘흔적강화’ 가설과 일치한다. 어린 시절의 일을 잘 기억하는 주요한 이유는 같은 일을 반복하고, 그 일을 기억함으로써 인

상을 거듭 갱신하기 때문이다. 이에 따르면 어린 시절에 대한 회상은 실제 어린 시절을 떠올리는 것이 아니라 어린 시절에 대한 기억을 떠올리는 것이다.⁸¹ 오래된 기억들은 시각, 청각, 촉각, 후각 등의 감각을 매개로 상기된다. 이전에 경험한 일들과 유사한 상황에 처하면 이전의 기억이 떠오르게 된다. 오래 전 읽었던 시를 다시 읽음으로써 그 시를 처음 읽었던 장소를 생각하거나, 과거에 동일한 음악을 들었던 장소를 떠올리거나, 유사한 날씨를 경험했던 먼 곳의 기억을 떠올린다거나, 유사한 향기를 통해 회상에 잠기는 것과 같은 일들이 그 예이다. 이러한 회상에 의해 시간과 공간을 뛰어넘어 분리된 시간과 공간의 공명을 경험하게 된다. 기억의 회상을 통해 잊고 있던 시간과 공간에 대해 생각하게 되고, 익숙한 것을 새로운 마음으로 대하게 된다. 기억의 회상은 지나간 시간과 공간과의 만남이다. 그 만남이 일으키는 감정의 동요, 그 순간의 분위기는 창작의 동기가 된다.

나의 작품에는 대기와 바람의 흔적, 훑날리는 비, 물결, 나무의 흔들림과 같은 요소들이 자주 등장한다. 공기의 냄새, 바람의 촉감, 나무의 소리 등에서 과거의 유사한 기억을 떠올리는 경험과 창과 문, 계단, 옥상, 테라스 등의 건축적 요소들에서 유사한 구조를 가진 건축물에 대한 기억을 떠올리는 경험은 작품의 주된 소재가 된다. 공간에 대한 체험을 바탕으로 회상에 의해 떠오르는 공간의 기억을 표현한다. 기억에 의존하여 그리기 때문에 실제 모습에서 변형되고 왜곡되는 부분이 있다. 이러한 주관적 체험에서 발생하는 현실의 공간과 작품 속 공간의 간극에서 의미를 찾는다. 오랜 시간을 보낸 공간에 대한 기억은 작품의 주요 소재가 된다. 반복되는 일상의 공간들에서 기억이 상기되고 공명하는 경험을 하게 된다.

내가 최초로 경험한 안식처인 첫 번째 집에 대한 기억은 분명하지는 않지만 강하게 남아 있으며, 그 공간에 대한 기억은 부분적으로 상기된다. 이후로 살았던 두 번째 집과 주변환경에 대한 기억들은 대체로

⁸¹ 다우어 드라이스마, 『은유로 본 기억의 역사』, 정준형 역(서울:에코리브르, 2015), 298.

선명하게 남아 있다. 또 다른 강한 기억으로 남은 집은 유학시절의 집들이다. 그것은 최초로 경험한 혼자만의 낯선 공간이자 유학생들의 어려움을 견뎌낸 공간이기 때문일 것이다. 오랜 시간이 흐른 뒤 어린 시절을 보낸 집과 집 주위를 방문한 적이 있는데, 그때 잊혀진 기억들이 떠오르는 경험을 하게 되었다. 기억 속의 장소들, 그곳을 구성하는 대상들, 그 장소와 대상에 얽힌 기억들이 하나 둘씩 떠오르며 과거로의 시간여행을 경험한 것이다. 세월의 흐름에 따라 변해버린 것들도 있지만 과거의 모습과 현재의 모습 사이의 미묘한 간극은 그 공간을 오히려 더 신비롭게 만드는 것이었다. 오랜 시간의 간격을 두고 어린 시절을 보낸 학교를 다시 방문했을 때에도 비슷한 경험을 하게 된다. 기억 속의 모습과 일치하는 면도 있었지만 많은 것들에서 익숙함과 낯선 느낌을 동시에 가지게 되었다. 학교라는 공간은 오래된 건물과 변함없는 공간의 구조 등 오랜 시간이 흘러도 예전의 모습을 간직하고 있다. 그곳만이 가지는 질서정연하고 고요한 분위기는 시간이 멈춘 듯한 느낌을 준다.

숲과 정원에서는 종종 시간이 멈춘 듯한 감정을 느끼게 된다. 앞서 서술한 장소들처럼 한 장소를 지키는 오래된 것들이 존재하는 곳이기 때문이다. 숲과 정원은 세월의 흔적을 간직한 식물들이 자라는 곳이며, 식물들 사이를 거닐며 고요한 사색의 시간을 가질 수 있는 곳이다. 나는 가깝고 먼 여행을 통해 숲과 정원을 찾고 그곳에 머물며 생각을 정리한다. 자주 찾는 장소들에서는 관심을 가지고 지켜보는 식물들, 애착이 가는 공간들이 시간에 따라 어떻게 변화해가는지를 관찰한다. 새로운 장소들을 찾게 되면 그와 유사한 기억을 떠올리거나 그곳에서 또 다른 이야기를 찾는다. 그렇게 장소는 또 다른 기억 속의 장소로 이어지고 새로운 기억을 만들기를 반복한다.

<밤의 공원을 위한 드로잉>[작품도판12]에는 매일 건넌던 육교와 그 육교를 지나 걷다 보면 왼편으로 펼쳐진 공원, 공원을 가로질러 걸었던 자취가 보인다. <공간> 연작[작품도판17]-[작품도판20]에는 많은 시간을 보내는 공간에서 특별히 관심을 가지고 지켜보는 나무들이 등장한다. 나무들 사이의 관계, 나무와 건축물과의 관계 등 보이지 않지만

분명히 존재하는 관계에 대하여 생각해 본 작품들이다. <바람이 지나가는 길을 위한 드로잉> 연작[작품도판21]-[작품도판24]은 환경과 상황에 따라 다르게 느껴지는 바람에 대한 작품들이다. 거의 느껴지지 않을 정도로 미미한 바람, 창문을 사이에 두고 보면 부드럽게 보이는 바람, 먹 구름을 동반하여 거세게 몰아치는 바람, 밤하늘의 별들 사이로 흘러가는 바람 등 상황의 수만큼 다양한 바람을 마주하게 된다. 이렇게 조금씩 다르게 다가오는 바람은 각각의 상황에 따른 기억을 상기시킨다.

(2) 공간으로부터의 감응

인식은 상대적 인식과 절대적 인식으로 구분할 수 있다. 상대적 인식은 진정한 성질을 드러낼 수 없는 상징이나 언어를 통해 대상을 이해하는 것이고, 절대적 인식은 대상을 내부로부터 경험하는 것이다. 절대적 인식은 직관을 통해서 일어나며 일종의 지적인 공감이라 할 수 있다. 직관은 공간적인 객관화를 거치지 않고 단번에 대상에 대한 직접적인 투시를 통해 이루어진다. 의식의 가장 직접적이고 순수한 상태로 돌아가 대상을 내부로부터 직접적으로 파악하고자 하는 정신의 노력이라고 할 수 있다. 직관을 통해 의식을 가장 단순하고 본질적인 상태로까지 환원하게 되고 인식주관과 인식대상이 분리되지 않은 상태, 즉 대상과의 일치 가능성이 갖게 된다. 직관에 의해 대상 내부의 표현 불가능한 것과 일체가 될 수 있다. 이때 순수한 의식의 지속이 일어난다. 이 지속은 과거, 현재, 미래의 구분이 없는 순수한 의식의 시간으로 시간의 중심 또는 방향성을 갖지 않는다.

감성은 외부의 물리적 자극에 대해 인간의 내부에서 일어나는 심리적 작용이다. 감성은 자극을 수용하는 능력이자 감각과 지각을 통해 여러 가지 감정을 자아내는 것으로 정의할 수 있다. 지각은 외부환경에 대해 느끼고 반응하는 방식으로 감각들의 통합된 결과이다. 감각들은 독립적으로 존재하지 않고 상호작용하며, 감각의 증첩은 지각을 풍부하게 한다. 때로는 색에서 소리를 느끼고 소리에서 색을 경험하는 것처럼 하

나의 감각이 다른 영역의 감각을 불러일으키는 공감각(synesthesia)을 경험하게 되기도 한다.

헤겔에 의하면 예술의 본질은 인간을 그 자신에게 드러내주는 데 있다. 자연을 영혼이 깃든 대상으로 보는 예술은 인간의 도덕적 이념을 표현할 수 있다. 예를 들어 발육이 부진한 나무에게 느끼는 가련함은 인간의 도덕적 이상에 비추어본 결과이다. 헤겔이 미학강의에서 도덕적인 것의 표현을 ‘정신성의 현현(Scheinen der Geistigkeit)’이라고 한 것은 이러한 점을 말하는 것이다. 한편 칸트는 예술을 완전하고 유일한 아름다움에서 벗어난 자율적 현상으로 파악한다. 칸트에 의하면 예술의 과제는 자연의 이상을 묘사하는 것이 아니라 인간으로 하여금 인간적, 역사적 세계에서 자연과 자신을 만나게 하는 것이다.

자연은 그 어떠한 목적을 지니지 않고도 아름다움이라는 합목적성을 가진다. 이로써 자연은 궁극적인 목적, 즉 창조의 최종목적이 되며, 자연의 순수한 아름다움은 하나의 언어를 획득한다. 예술작품은 인간에게 말을 걸기 위해 존재하는 것과 달리 자연은 목적 없이 존재한다. 그럼에도 불구하고 자연미는 인간의 도덕적 규정을 의식시킨다. 자연미에 비해 예술이 지니는 우월성은 예술의 언어가 엄격하고 일정하지만 감정을 구속하지 않는다는 것에 있다. 예술작품을 감상할 때 중요한 것은 묘사된 것의 유사정보다는 그것을 통한 무한한 감성적 확대에 있다. 칸트에 의하면 예술은 사물의 아름다운 표상 이상의 것이다. 예술은 미적 이념과 모든 개념을 초월하는 그 어떤 것의 표현이라고 할 수 있다.⁸²

초월적이고 숭고한 체험은 예술창작으로 이어진다. 어떠한 대상을 바라볼 때 자신이 그 대상을 바라보고 있는 것처럼 대상 또한 자신을 바라보고 있다고 느껴질 때가 있다. 이러한 때에 바라보는 주체와 대상은 유사성의 관계에 놓이게 된다. 두 심상의 형태와 움직임에 유사성이 있을 때 두 심상 사이에는 동조가 일어난다. 이러한 현상이 일어날 때 하나의 상은 또 다른 상을 환기시킨다. 음악에서 동음이나 화음을 통해

⁸² 한스게오르크 가다머, 앞의 책, 83-86.

소리가 더 증폭되고 강한 인상을 주는 것도 이와 같은 원리이다.

동양의 시각에서 우주는 생명이 흐르는 경계이다. 이것은 감응, 느낌으로 설명할 수 있으며, 모든 생명활동과 예술의 출발점이 된다. 감응은 여백 또는 사이에서 이루어지며, 여백을 통해 내부와 외부의 만남이 이루어진다. 여백을 통해 고정된 이미지를 벗어난 경계가 드러나고, 보이는 것과 보이지 않는 것의 상호작용을 통해 새로운 경계를 이루게 된다. ‘천인감응(天人感應)’이라는 말이 있다. 하늘과 사람이 서로 영향을 주고받는다라는 의미로 천인상응(天人相應)이라 말하기도 하며, 이때 천(天)은 인격적인 초월자 또는 일반적인 자연을 의미한다. 『서경(書經)』 「홍범」에는 인격적인 주재자와 인간 사이의 감응이 서술되어 있고, 『여씨춘추(呂氏春秋)』 「명류」에는 자연과 인간 사이에 일어나는 감응이 서술되어 있다. 『여씨춘추』에는 천인감응의 기초로 “종류가 같으면 서로 부르게 된다. 기가 같으면 합해지게 되고, 소리가 어울리면 응하게 된다”는 ‘동류상동(同類相動)’에 대한 내용이 있다.⁸³

『여씨춘추』에는 동기상감(同氣相感)의 예들이 열거되어 있고, 천인상감(天人相感)의 내용도 있지만 천인감응의 필연성에 대한 언급은 없다. 이에 비하여 『회남자(淮南子)』에는 더 많은 동류상감(同類相感)의 과학적 자료들이 제시되어 있고 천인상통의 결론을 내린다.⁸⁴ 『회남자』에는 하늘과 인간 사이, 자연과 인간 사이의 감응이 서술되어 있다. 이러한 감응이 일어나는 이유는 기(氣)가 서로 같기 때문이라는 것을 다 음의 글에서 찾을 수 있다.

「설산훈」: 달이 위에서 차거나 이지러지면 조개는 아래에서 호응한다. 기를 같이하는 것이 서로 함께 움직일 때에는 거리가 먼 것은 문제가 되지 않는다.⁸⁵

⁸³ 『呂氏春秋』 「召類」: 同類相召, 氣同則合, 聲比則應.

⁸⁴ 서진희, 「董仲舒의 미학사상 연구: 天人感應論의 구성을 중심으로」(서울대학교 석사학위논문, 1996), 36-37.

⁸⁵ 劉安, 『淮南子』 「說山訓」: 月盛衰於上, 則羸龜應於下, 同氣相動, 不可以爲遠.

「태족훈」: 그러므로 하늘이 장차 바람을 일으키려 하면 하늘이 시커멓게 되기도 전에 물고기는 이미 수면에 입을 내밀고 뺨끄거리는 것은 음양의 기가 상대방을 움직이기 때문이다. 즉 한(寒), 서(暑), 건(乾), 습(濕)은 같은 것끼리 따르고, 성(聲), 향(響)의 지속은 동음끼리 서로 상응하는 것이다.⁸⁶

동중서(董仲舒, B.C.170?-B.C.120?)의 천인감응론은 세 가지의 과정을 거쳐 이루어진다고 볼 수 있다. 동류상동, 천인동류(天人同類)를 거쳐 천과 인간의 감응 가능성을 확보하여 천인감응의 단계에 이를 수 있다. 동중서의 천인동류설은 천과 사람 모두에게 음양이 있으며, 천지의 음기가 일어나면 사람의 음기가 그것에 감응해서 일어나고, 그 반대의 경우도 성립하여 그 도는 한가지라는 생각이다.⁸⁷ 동중서의 사상은 천을 중심으로 하며, 천의 작용은 음양과 오행의 기를 통해 설명한다. 음양과 오행은 감응의 중개자 역할을 하며 만물 사이의 감응을 가능하게 한다. 동중서는 음양오행 사상을 받아들여 당시의 자연과학의 수준에서 그림 속의 질서 및 변화의 법칙을 설명한다.

계절은 끝없이 이어 서고, 음기와 양기에 따라 느긋해지기도 하고 애달픈 마음이 생기기도 한다. 만물의 움직임에 따라 마음도 움직인다. … 계절마다 그 계절에 맞는 사물이 있게 되며, 사물은 고유한 모습을 띠고 있다. 감정은 사물에 따라 변하고, 언어는 감정의 흐름에 따라 드러난다.⁸⁸

동중서는 천은 기로 말미암아 생겨나며, 끊임없이 변화하는 가운데 합하여져서 천지가 되고, 나뉘어져서 음양, 오행, 사계절, 산천, 일월, 성신, 바람, 비, 구름, 안개, 번개, 우뢰, 우박, 눈, 사람, 만물이 된다고 한다.

⁸⁶ 劉安. 『淮南子』 「泰族訓」: 故天之且風, 草木未動而鳥已翔矣, 其且雨也, 陰曠未集而魚已噏矣, 以陰陽之氣相動也. 故寒暑燥濕, 以類相從, 聲響疾徐, 以音相應也.

⁸⁷ 서진희, 앞의 글, 42-47.

⁸⁸ 서진희, 앞의 글, 66-67 재인용.

또한 “천지의 기는 합하면 하나이고, 나누면 음양이 되며, 더 나누면 사계절이 되고, 오행이 된다” 고 한다.⁸⁹

카를 구스타프 카루스(Carl Gustav Carus, 1789-1869)는 자연과 풍경의 비유를 통해 ‘동조(sympathetic agreement)’ 를 설명한다. 그는 자연에서 일어나는 일과 영혼에서 일어나는 일 사이의 동질성을 말한다. 그에 의하면 식물의 순환, 뇌우, 계절의 변화 등 자연에서는 모든 것이 성장, 완성, 쇠퇴, 소멸이라는 네 단계를 거친다. 영혼의 상상 과정도 그와 같은 네 단계, 즉 상이 생기는 단계, 상이 완성된 평정의 단계, 희미해지는 단계, 사라지는 단계를 거친다. 자연의 변화가 인간의 영혼에 반향을 일으키는 것이다.⁹⁰

물리학자 프리초프 카프라(Fritjof Capra, 1939-)는 동양사상을 바탕으로 세계를 분리된 부분들의 집합체가 아닌 통합된 전체로 본다. 그는 동양사상이 ‘전일적 세계관(holistic world view)’ 에서 출발하고, 부분과 전체의 상호 연관성, 구조보다는 과정의 중요성, 주체와 객체의 물아일체적 특성을 가진다고 제시한다.⁹¹ 심층생태학에서 말하는 ‘생태적 자기(ecological self)’ 는 자신과 주변의 관계를 살아있는 모든 것들로 확장시킨다. 이때 타자와의 동일시 과정을 거치는데, 이를 통해 타자에게서 자신을 보게 된다. 생태적 자기는 독립적인 존재가 아니며 다른 생명들과 깊이 밀착된 관계 속에서 존재론적인 자신을 드러낸다. 심층생태학에서의 생명은 한 개체의 생명이 다른 개체들과 유기적으로 관계를 맺으며 확장된다.

현실을 초월하는 경험은 무한한 사고로 이어진다. 제한된 재현의 수단으로 초월과 무한을 암시하는 것은 작가의 임무 중 하나이다. 작가는 특별한 감정과 사고를 표현함으로써 자신의 정신적 근원과 내적인 질서를 파악하게 되고, 그 결과물들은 영혼이 깃든 대상이 된다. 카스파르

⁸⁹ 서진희, 앞의 글, 23.

⁹⁰ 다우어 드라이스마, 앞의 책, 111.

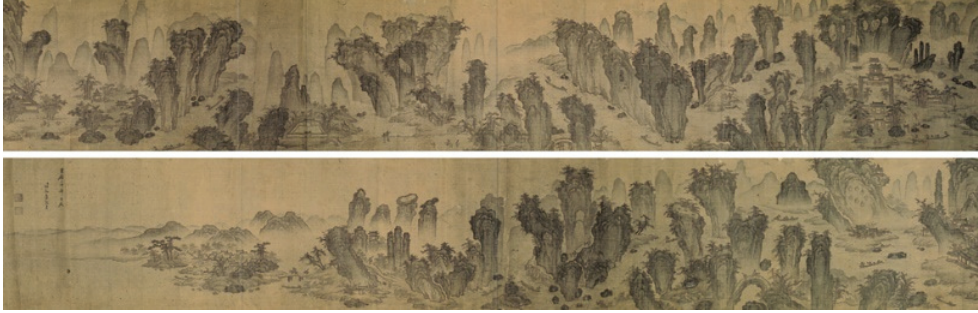
⁹¹ 이동철 · 최진석 · 신정근, 『21세기의 동양철학』 (서울:을유문화사, 2005), 351.

다비트 프리드리히(Caspar David Friedrich, 1774-1840)는 영혼의 풍경을 그린 대표적인 작가이다. 그는 무덤과 석양, 수도원의 폐허, 황량한 북극의 별관을 통해 우울, 절망, 외로움을 나타낸다. 프리드리히는 자신을 둘러싼 것과 하나가 되고, 외부세계와 내면의 자아가 조화를 이루어야만 그림을 그릴 수 있다고 생각한다.[참고도판20]



[참고도판20] Caspar David Friedrich, <The Ruins of Castle Landskron in Pomerania>, 1825, Pencil and watercolor on paper, 147×196cm, Thaw Collection, New York

전통 산수화에서는 종종 관념적 구도로 시선의 범위를 확대한 예를 찾을 수 있다. 산수화의 극적인 구도와 시점은 시선의 이동을 자유롭게 하여 전체를 파악할 수 있게 한다. 이를 통해 자연의 총체적 움직임을 관조하고 시공간을 배회하는 느낌을 준다. 나아가 비일상적인 시점은 구체적인 물상을 떠나 시적 정취를 느끼게 한다. 시선의 확장은 사유의 확장으로 이어진다. 16세기의 문인화가 이성길(李成吉, 1561-?)의 <무이구곡도>(1592) [참고도판21]는 거대하고 기괴한 암석들을 파노라마로 배치하여 넓고 깊은 느낌을 강화한다. 무이구곡은 실제 서른 여섯 개의 봉우리와 서른 일곱 개의 바위가 있다고 전해지지만, 그림 속 바위와 산봉우리의 확장되고 반복된 나열로 광활함을 느끼게 된다.



[참고도판21] 이성길, <무이구곡도>, 1592, 비단에 채색, 33.5×398.5cm, 국립중앙박물관

공명이 일어나는 순간들은 강한 기억으로 남는다. 이러한 기억들은 쉽게 사라지지 않고, 잊혀지더라도 어떠한 계기에 의해 다시 떠오르게 되는 경우가 많다. 다시 떠오른 기억은 처음의 인상과는 또 다른 인상을 남긴다. 나의 창작에서 중요한 것은 외적인 형상을 객관적으로 재생하는 것이 아니라, 풍경이 내면에 개입하는 경험을 바탕으로 내면으로부터 풍경을 창조해내는 것이다. 대상의 사실적인 재현보다는 대상에서 느껴지는 분위기, 대상으로부터 받았던 인상과 같은 것이 중요하게 작용한다. 그리고 대상으로부터 떠오른 기억, 기억으로부터 파생된 사유과정을 종합하여 창작에 반영한다. 시간의 길이와 속도, 공간의 넓이와 깊이 등은 중첩과 해체, 확대와 축소를 거쳐 화면에는 재구성된 실재가 표현된다.

풍경을 바라볼 때 외부세계와 내면이 서로를 투영하는 것을 느낄 때가 있다. 자연의 위대한 힘과 신성한 감각을 발견할 때 그러한 경험을 하게 된다. 고요한 숲, 인적이 드문 공원, 칠흑 같은 어둠, 끝없이 흐르는 물결, 안개 자욱한 풍경, 저무는 햇빛에 물든 구름, 비의 장막 등은 영혼을 투영하는 대상이 된다. 이러한 대상들은 측량할 수 없고 이성으로는 설명하기 어려운 감성의 영역에 있다. 이들은 마음이 총체적으로 파악하거나 수용할 수 없는 숭고함을 느끼게 한다. 아름다운 대상과의 조우는 종종 무엇인가를 잃어버린 것 같은 느낌, 일종의 슬픔을 느끼게 한다. 일종의 인생감, 역사감을 느끼게 되는 것이다. 높은 곳에 오르면 곳을 바라보는 것은 인생에 대한 철학적 깨달음을 얻게 한다.

나는 자연현상을 관찰하고 자연물을 수집하는 등 자연이 전달하는 언어를 해석하는 것에 몰두한다. 바람의 방향에 따라 움직이는 구름과 연기, 비가 내린 직후의 공기, 밤하늘의 별, 눈을 감으면 보이는 빛의 무리, 인적이 드문 숲과 정원의 신비로운 자연환경은 마음에 울림을 주는 대상들이다. 이러한 대상들을 관찰하고 그것에 몰입하면 영혼의 교감을 하게 된다. 관찰은 자연과의 교감을 위한 첫 단계이자 대상과의 긴밀한 상호인식의 과정이다. 교감을 통해 대상이 관찰주체에게 스스로 현현(顯現)하는 것, 즉 감각이 상상으로 전이되는 과정이라고 할 수 있다.

어떠한 대상과 감각을 통해 영혼으로 소통하게 되는 것은 물질적 상상력으로 설명할 수 있다. 물질적 상상력은 대상의 물질성에 기반을 둔 물질적 이미지를 통한 상상력이며, 물질적 이미지란 외적 형태에 의해 즉각적인 반응으로 나타나는 형태적 이미지의 상대적 개념이다. 어떠한 대상을 마주할 때 처음에는 그것을 분명하게 인식하지 못하지만 시각을 통해 형태적 이미지를 파악하게 되고, 이후 청각, 후각, 미각, 촉각 등 다른 감각들이 그 형태 내부로 침투되면서 물질적 이미지로 변화한다. 이와 같이 대상에 대한 인식은 시각 이미지에서 다른 감각들로 인해 확장되고, 대상은 유기적 형태로 새롭게 파악되며 새로운 세계를 발견하게 된다.⁹²

<나무집1>[작품도판33], <나무집2>[작품도판34]에는 자주 찾는 공간의 나무들이 등장한다. 각각 다른 장소이지만 각각의 공간에는 오래된 나무가 서 있다. 두 공간은 마치 그 나무들이 지켜나가는 곳이자 나무들을 위해 존재하는 곳인 듯한 느낌을 준다. <나무집1> 역시 자주 찾는 공간 중의 하나인 공원을 배경으로 한다. 그곳을 방문한 기억을 되살려 그림을 그릴 때 나무가 건축물보다 오히려 크게 그려지고 화면의 많은 부분을 차지하게 되는 등 기억의 왜곡이 일어난다. <나무집2>에는 건물들에 둘러싸인 곳에서 자라는 나무가 있다. 화면 가운데 위치한 나무는 그곳에서의 모든 기억을 담고 있는 대상이 되고, 나무를 둘러싼 건축

⁹² 김자람, 「생태주의로 본 의경, 그 감각의 시작」, 『동양예술』 23(2013.12): 62.

물은 희미한 선으로만 표현되어 극명한 대비를 보인다.

2) 기억과 기록

인간은 기억의 소멸에 맞서 인공기억을 개발한다. 가장 오래된 기억보조수단은 쓰기이다. 고대에는 점토나 밀랍판, 중세에는 양피지나 송아지피지, 그리고 현대에는 종이가 쓰기 재료로 사용된다. 1839년에는 이미지를 직접 기록하는 사진이 발명되고, 1895년부터는 영화촬영술의 발명으로 움직이는 이미지까지 기록이 가능해진다. 프로이트는 기억력을 신뢰하지 못한다면 펜과 종이에 의지하면 된다고 말한다. 그는 종이를 기억의 외적인 부분이라고 여기며, 종이에 기록함으로써 왜곡 없이 영원히 기억할 수 있다고 생각한다. 종이의 단점은 더 이상 불필요한 기록일 지라도 없었던 것으로 되돌릴 수 없다는 점과 지면이 다 차버린다는 점이다. 지우고 다시 쓸 수 있는 서판(書板)은 종이의 단점을 보완하지만 새로운 것을 기록하려면 이전 기록을 지워야 한다는 단점이 있다. 프로이트에 따르면 인간의 정신기관은 종이와 서판의 한계를 극복하는 기억장치이다. 정신은 새로운 지각을 무제한으로 받아들이고 그것을 기억흔적으로 저장한다.⁹³

중국고전문학은 작가가 문학의 도움을 받아 자신을 불후의 존재로 만들 수 있다고 생각하게 한다. 문학은 작가의 이름뿐만 아니라 작가의 내적인 것까지 영원히 전해질 수 있도록 한다. 후대 사람들은 그의 작품을 읽고 작가를 진정으로 이해할 수 있다. 현재를 사는 사람들이 옛 사람을 기억하듯이 후대 사람들도 현재의 사람을 기억하는 것이다. 고전문학은 지난 일에서 근거를 찾고 옛사람의 작품으로 오늘의 재현을 인증한다. 이것은 영원히 자아를 기록해두려는 노력으로 볼 수 있다. 문학에서 표현된 것과 표현하고자 하는 의미 사이, 표면적으로 드러난 것과 진실 사이에는 일정한 격차가 있다. 이러한 격차는 은유법으로 극복된다.

⁹³ 다우어 드라이스마, 앞의 책, 17-40.

또 다른 형태의 격차는 시간, 소멸과 기억의 격차이다. 중국고전문학에서 사물의 한 부분으로 그 사물의 전체를 나타내는 수사법인 겨우법(舉隅法)은 부분으로 전체를 생각하고 조각으로 전체를 구상하도록 한다. 다시 말해 전체에서 관계가 있는 일부를 강조하고 다른 부분은 함축하여 그 전체를 살피게 하는 것이다.

기억하는 사람과 기억되는 것 사이에는 격차가 있다. 기억은 기억되는 것을 향한 접근일 뿐 양자 사이에는 시간의 격차가 있어 모든 것은 망각되고 불완전하게 기억된다. 이러한 사실에서 격차의 고유한 매력을 발견하게 된다. 기억을 불러일으키는 대상은 기억하는 주체의 주의력을 다시는 존재할 수 없는 완전한 정경(情景)으로 이끈다. 현재를 과거와 연계시키고 이미 사라져버린 정경으로 향하게 하는 것이다. 기억을 불러일으키는 기억들 자체는 영원히 불완전하다. 완전한 것을 상기하려면 기억의 문학처럼 전체를 회복하는 도움을 받아야 한다. 문학이 내포하는 의미는 상기하는 장면에도, 상기한다는 사실에도, 지난날과 오늘날의 대비에도 있지 않다. 그 뜻은 이러한 경로에 있으며, 이 경로를 통해서 감상자를 상상으로 이끈다.⁹⁴

무의식에는 망각된 것과 아직 망각되지는 않았지만 감춰지고 잃어버린 것의 흔적들이 새겨져 있다. 의식에서는 지워졌지만 무의식이 보존하고 있는 비자발적 기억들은 과거의 중요한 흔적으로 남아 있다. 기억 속에 존재하는 대상들은 시간의 흐름과 함께 부단한 변화를 겪는다. 기억 속의 대상들이 변하기 쉬운 만큼 동일한 기억의 회복은 불가능하다. 또한 회상의 순간들은 금세 기억으로부터 빠져나가 버린다. 비자발적 기억으로 되찾은 기억을 유지하기 위해서는 또 다른 노력이 필요하다. 앞서 살펴본 것처럼 프루스트와 벤야민의 경우 기억을 기록함으로써 지속시킨다. 프루스트의 소설 속 주인공 마르셀은 비자발적 기억에 의해 과거와 마주치지만, 그것이 안겨준 기쁨을 유지하지도 이해하지도 못한다.

⁹⁴ Stephen Owen, 『追憶: 中國古典文學中的往事再現』, 鄭學勤 譯(北京:生活·讀書·新知三聯書店, 2004), 12.

이후 어린 시절의 기억을 되찾기 위해 불로뉴 숲(Bois de Boulogne)으로 돌아가보지만 모든 것은 변해 있다.

우리가 안 지 오래된 곳들은 지금은 다만 우리가 편의상 만들어낸 작은 공간에 속해 있을 뿐이다. 그들 중 어느 곳도 그때 우리의 삶을 구성하던 인접한 인상들 사이에 끼어 있는 얇은 조각에 불과했다. 특정 형태에 대한 기억은 곧 특정 순간에 대한 회환일 뿐이다. 집, 길, 거리들은 아! 세월만큼이나 쉽사리 사라져가는구나.⁹⁵

마르셀은 결국 자신의 무의식적인 기억이 얼마나 중요한가를 깨닫고 잃어버린 과거를 되찾을 수 있는 방법을 발견해낸다. 그것은 예술작품의 창작을 통한 진정한 기억의 회복이다. 프루스트에게 회상은 과거 체험의 정신적 등가물을 찾는 것이다. 프루스트의 소설은 기억된 것들의 기술이라기보다 기억하는 작업의 기술이라고 볼 수 있다. 주인공이 찾아헤매는 진리, 즉 본질은 소설 속의 소설인 예술작품 안에서 드러난다. 예술작품은 감각의 순간성을 넘어 본질에 다가가도록 하고, 시간의 영원성을 가능하도록 한다. 프루스트는 「되찾은 시간」에서 새로운 진실과 값진 이미지를 감추어두고 있는 기억들에 대해 다음과 같이 서술한다.

요컨대 어느 경우에도, 그것이 마르탱빌 종탑에서의 전망이 준 인상이건, 아니면 두 석판의 불균형이나 마들렌 과자의 맛에서 떠오른 무의식적 기억이건, 나는 사색해보려고 애쓰면서, 느낌들을 이 느낌들과 같이 수많은 법칙, 수많은 생각들을 가진 형상으로 해석하도록, 다시 말해 어둡한 곳에서 밖으로 나오게 하여 그것을 어떤 정신적 등가물로 전환하도록 노력하지 않으면 안 되었다. 그런데 내게 유일한 것으로 여겨지는 이 방법은

⁹⁵ 마르셀 프루스트, 『잃어버린 시간을 찾아서』, 김창석 역(서울:국일미디어, 1998), 349.

예술작품을 창작하는 일이 아니고 무엇이겠는가.⁹⁶

프루스트 역시 소설 속 주인공 마르셀처럼 기억의 회복을 소설의 주제로 삼음으로써 기억을 유지할 수 있는 방법을 찾는다. 프루스트는 수천 페이지에 달하는 소설을 통해 기억을 기록하고 저장한다. 그는 소설에서 비자발적 기억을 통해 감춰진 과거의 체험들이 서서히 다시 획득되는 과정을 서술한다. 소설 속에는 과자의 맛, 접시에 수저를 부딪히며 놓는 행위, 구두끈을 묶을 때의 자세 등과 같은 미묘한 감각들의 유사성을 통해서 기억이 되살아나는 경험들이 묘사된다. 이러한 경험들에는 잃어버린 시간의 공허함과 되찾은 시간이 주는 기쁨 등 시간에 대한 프루스트의 생각이 담겨있다.

이 소설의 목적이 제시되어 있는 마지막 문장은 시간이라는 차원이 삶에서 가장 우선적임을 강조한다. “무엇보다도 먼저 인간을 하나의 장소를 점유하는 존재, 그러니까 공간 속에서 할당되어 있는 제한된 장소보다 훨씬 넓은 장소 … 즉 시간이라는 차원을 점유하는 존재로 그럴 것”⁹⁷ 벤야민은 프루스트의 작품이 체험했던 삶을 기억하는 방식으로 기술하고 있다는 사실에 주목한다. 그는 프루스트의 삶과 작품의 상관관계를 적극적인 회상의 개념을 통해 설명한다.

여기에서 기억하는 작가에게 가장 중요한 역할을 하는 것은 그가 체험한 내용이 아니라 그러한 체험의 기억을 짜는 일, 다시 말해 적극적인 회상을 하는 일이기 때문이다. 아니 이보다 더 적합한 표현은 기억을 짜는 것이 아니라 망각을 짜는 일이라고 말할 수도 있을 것이다. 프루스트가 무의지적 기억이라고 부르는 비자발적인 회상은 흔히 기억이라고 불리는 것보다는 오히려 망각에 훨씬 더 가까운 것이 아닐까? 기억이 씨줄이고 망각이 날줄이 되고 있는 이러한 무의지적 회상이라는 작업은

⁹⁶ 마르셀 프루스트, 앞의 책, 266.

⁹⁷ 스티븐 킨, 앞의 책, 119.

회상하는 일이라기보다는 오히려 회상하는 일의 반대가 아닐까.⁹⁸

벤야민의 『1900년경 베를린의 유년시절』(1950)에서 도시는 개인의 과거에 대한 기억을 일깨우는 공간이자 집단적 과거의 흔적을 담고 있는 공간으로 묘사된다. 벤야민은 유년기의 개인적 기억들에서 집단의 역사를 읽어내고, 기억의 역사적, 사회적 의미를 찾는다. 그는 이점을 헤셀의 『베를린에서의 산보』에 관한 서평에서 다음과 같이 강조한다.

기억은 거리들을 앞질러 나아가고 이때 거리는 모두 급경사를 이루고 있다. 기억은 급경사를 따라 내려가 어머니들에게 도달하는 것이 아니라 과거에 도달한다. 과거는 작가 자신의 사적 과거에 불과한 것이 아니라는 점에서 그만큼 더 우리를 사로잡는다. 아스팔트 위를 걷는 걸음마다 경이로운 반향이 생겨난다. 포석에 떨어지는 가스등 불빛은 이렇게 이중적 바닥 위로 애매모호한 빛을 던진다. 고독한 산보객의 기억을 돕는 도시는 작가의 유년기와 청년기, 즉 작가 자신의 과거를 넘어 그 이상에 대한 기억을 불러일으킨다.⁹⁹

벤야민은 거리에서의 공간적 이동이 과거로의 시간적 체험으로 전환되는 과정을 보여준다. 도시 거리의 딱딱한 아스팔트 바닥이 이중적이라는 말은 현실과 다른 차원의 기억의 흔적과 접촉하고 있음을 암시한다. 그는 기억의 흔적이 개인적 과거에 머물지 않고 집단적 과거, 도시의 역사와 관련된다고 생각한다. 그에 의하면 대도시의 거리 산보에서 중요한 것은 사소한 것에서 기억의 단서들을 찾는 것이다. 기억의 단서는 유년기의 체험에 있으며, 그것은 그가 속한 집단 전체에 해당되기 때문에 기억은

⁹⁸ 김영룡, 「망각과 회상- 1920년대 에리히 아우어바흐와 발터 벤야민의 문학적 친화력 연구」, 『독일어문화권연구』 20(2011): 147.

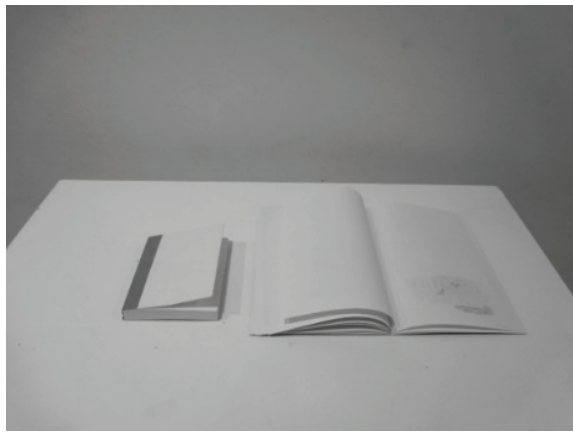
⁹⁹ 윤미애, 「도시, 기억, 산보- 벤야민의 거리의 산보객 이론에 관하여」, 『오늘의 문예비평』 51(2003.12): 213.

개인의 차원을 넘어선다.

망각에 묻혀 있던 기억이 살아나는 순간은 꿈에서 깨어나는 순간과 유사한 구조를 띤다. 기억들은 잠들어 있다가 작가의 서술에 의해 비로소 언어가 되고 의미를 찾게 된다. 또한 과거에 의미를 부여하는 현재의 의식도 함께 깨어나게 된다. 두 작가가 되찾은 것은 먼 과거 어린 시절의 시간만이 아니라 작가가 회상하고 글을 쓰는 가까운 현실이기도 하다. 과거는 기억의 대상으로 존재하는 한 이미 흘러간 것, 완결된 것이 아니라 열려 있는 미완의 상태이다.

나에게 기억의 기록은 수집, 글, 회화 등의 형태로 이루어진다. 기억의 기록은 기억해두고 싶은 순간들을 기록하는 의미와 순간적으로 떠오르는 기억을 기록하는 두 가지 의미가 있다. 두 경우 모두 기억을 잃지 않기 위해 보존해두는 데 의의가 있다. 기억이 떠오르는 현상은 의지와 무관하게 순간적으로 일어나고, 그 순간이 지나면 쉽게 잊혀지기 때문에 그때의 생각들을 기록해두는 것은 이후 작품의 창작에 밑거름이 된다. 일상에서 의미 있는 대상들과 마주치거나 마음을 움직이는 풍경을 마주하거나 기억이 떠오르는 순간을 맞이할 때가 있다. 그러한 순간들을 기록하기 위해 대상을 수집하거나 글 또는 드로잉으로 기록하는 방식을 취한다. 그렇게 기억을 쌓아가는 과정은 삶의 의미를 찾아가는 여정이라고 생각한다.

사진으로 기록을 남기기는 것이 너무나 간편한 일이 되었지만 글을 쓰고 그림을 그리는 등의 행위는 주체의 생각을 담을 수 있는 기록 방식이다. 나는 사진을 통한 기록방식도 취하지만 노트와 드로잉북에 글과 그림으로 기록을 남기는 방식을 유지하고자 한다. 생각과 감정을 생생하게 기록하고 정리되지 않은 생각을 정리할 수 있으며, 또 다른 생각으로 이어갈 수 있다. 직접 드로잉북을 만들어 그곳에 드로잉을 하기도 하고, 인상 깊은 경험을 하거나 새로운 생각이 떠오르면 사소한 것이라도 기록으로 남겨두는 편이다.[참고도판22]



[참고도판22] 드로잉북

3. 조형적 특성과 표현기법

앞서 II장에서 살펴본 의경(意境)과 여백의 공간을 표현한 예시 작품들을 분석하고, 이러한 요소들이 나의 작품에 적용된 방식을 서술한다. 의경이 사의적인 회화를 통해 표현되는 예, 여백을 통한 간결한 표현의 예를 연구하고, 이러한 조형적 특성을 바탕으로 나의 작품을 분석한다. 표현기법에 있어서 필법(筆法)과 묵법(墨法)에 관한 화론을 바탕으로 나의 작품에서 사용된 선(線)적인 표현과 준법(皴法)에 대하여 분석한다.

1) 함축적 그리기

(1) 의경과 사의적 표현

산수화의 의경은 산수를 통해 의(意)를 표현하고, 의를 통해 경(境)을 취하여 정경교융(情景交融)과 몰아일체의 경지에 이르는 것이다. 이러한 의경은 상 외의 상을 얻고, 상이 유한한 화폭으로부터 무한으로 나아가도록 한다. 객관사물의 사실적 재현이 아닌 정신의 표현, 허실상생을 통한 여백의 운용은 의경의 중요한 구성요소이다. 정경교융은 객관과 주관, 경물(景物)과 정감(情感)에 대한 논의이다. 경은 예술작품에 반영되는 장면이고, 정은 이러한 장면에 대한 작가의 인상이다. 화가는 객관 사물인 경에 정감을 느끼고, 이것이 붓을 통해 구체화된다. 그리고 객관 사물과 작가는 몰아일체의 경지에 이르게 된다. 의경은 상이 객관 사물을 초월하면서 동시에 벗어나지 않으며 정경교융의 정과 경이 조화를 이룬 경지이다. 의경은 음과 양, 허와 실 같은 우주 만물의 운동법칙처럼 끊임없이 변화하고 상상을 유발한다. 의경을 체득하려면 객관사물의 직접적인 상과 간접적인 상을 모두 볼 수 있어야 하고, 간접적인 상인 허상과 상외의 상을 얻어야 한다. 상외의 상은 추상적인 필묵과 여백의 운용을 통한 리듬과 운율의 구성으로 표현할 수 있다.¹⁰⁰

<인왕제색도>(1751) [참고도판23]는 인왕산을 그린 실경산수화로 정선이 인왕산 자락 북리에서 같이 지낸 친구 이병연(李秉淵, 1671-1751)의 죽음을 애도하여 그린 그림이다. 그림 속의 인왕산은 친구와의 기억이 담긴 장소이다. 작품의 전체 포치는 멀리 북악 기슭에서 본 모습이지만 시점과 거리의 재구성이 이루어진 작품이다. 주봉의 시점을 이동시켜 옥인동, 즉 그림 속의 저택에서 올려본 형태로 표현하고, 오른쪽 봉우리는 창의문 밖에서 보이는 형태를 그리고, 왼쪽 봉우리는 거리를

¹⁰⁰ 윤세열, 「산수화의 여백에 관한 고찰」, 『한국예술연구』 20(2018): 130-133.

좁혀 그리는 등의 생략과 끌어당김, 다시점의 표현을 찾을 수 있다. 원근법을 무시하고 대상을 화면 중앙으로 배치하여 선택과 집중의 구도를 사용하고, 인왕산의 정수리 부분을 잘라 화면의 확대효과를 가져옴으로써 장소의 현장성이 극대화된다. 조선후기 철학사조인 천기론(天機論)을 바탕으로 경험에 대한 새로운 이해와 실천을 엿볼 수 있다. 필법에 있어서는 붓질이라기보다는 연필을 사용하듯이 힘차게 내리긋는 필체를 보인다. 정선은 이병연과의 일생에 걸친 서사가 있는 장소를 마음의 형상과 힘찬 필력으로 그림으로써 의경(意境)을 완성한다.¹⁰¹



[참고도판23] 정선, <인왕제색도>, 1751, 종이에 수묵, 79.2×138.2cm, 삼성미술관 리움

의경은 사의적인 표현으로 이어진다. 동양회화에는 비슷하지 않으면서도 비슷해야 한다는 원칙이 있다. 너무 비슷하면 생기가 없고 비슷하지 않으면 속이는 것이 된다. 비슷함과 비슷하지 않음, 구상과 추상, 형태와 정신 사이를 표현해야 하며, 대상의 닮음보다는 대상을 대하는 자세에 중점을 두어야 한다. 소식은 처음으로 ‘사인화’의 개념을 제시하며, 사인화가 화공화와 다른 점은 ‘의기(意氣)’에 중점을 둔다는 점과 ‘상리(常理)’를 강구한다는 점이라고 한다. 그는 「정인원화기(淨因院畫記)」에서 자연소재를 그릴 때 ‘상형(象形)’의 묘사보다는 대상

¹⁰¹ 김인숙, 「산수화의 ‘의경(意境)’에 관한 연구」, 『동아인문학』 38(2017): 310-312.

에 내재하고 있는 불변의 이치인 ‘상리(常理)’의 파악이 중요함을 말한다.

나는 일찍이 그림을 논하여 다음과 같이 생각했다. 인물, 금수, 궁실, 기물은 모두 상형(常形)이 있고, 산석, 죽목, 수과, 연운 같은 것은 비록 상형은 없으나 상리(常理)가 있다. 상형을 잃으면 사람들이 모두 이를 알지만 상리의 부당함은 비록 그림을 아는 사람이라도 모르는 수가 있다. … 비록 그러하기는 하나 상형을 잃으면 잃은 것에만 그치고 그 전체를 해치지는 않지만 만약 상리가 마땅하지 못하면 곧 그림 전체를 버리게 된다.¹⁰²

소식은 그림에 임하기 전 작가의 마음속에서 형상화되는 단계의 중요성을 강조한다. 그림의 대상에는 형태의 변화가 크지 않은 것도 있지만 자연물, 자연현상과 같은 것들은 자체에 형상이 없거나 정형이 있다 하더라도 그 모습이 시시각각 변하는 것들이 있다. 상형이 있는 대상과 상형이 없는 대상 어떠한 경우에도 상리, 즉 법칙이 있으며 상리는 대상의 본질이기 때문에 중요하다. 소식이 「운당곡언죽기(筥篋谷偃竹記)」에서 ‘대나무를 그리는 사람은 먼저 가슴속에 대를 구체화시켜야 한다(畫竹必先得成竹於胸中)’고 말한 것이 이러한 생각을 뒷받침해준다.

사의적인 면에 비중을 두는 회화에서는 ‘일(逸)’의 성취가 중요하다. 일품(逸品)은 주경현(朱景玄)의 『당조명화록(唐朝名畫錄)』에서 신(神), 묘(妙), 능(能)에 이어 제4품으로 제시되고, 송대 황휴복(黃休復, 10세기말-11세기초)의 『익주명화록(益州名畫錄)』에서 신격보다 높은 최상의 격이 된다. 황휴복은 전통적인 회화품격의 최고인 신격 위

¹⁰² 蘇軾, 『蘇東坡全集』 卷31, 「淨因院畫記」: 餘嘗論畫, 以爲人禽宮室器用皆有常形, 至於山石竹木水波煙雲, 雖無常形而有常理. 常形之失, 人皆知之, 常理之不當, 雖曉畫者有不知. 故凡可以欺世而取名者, 必託於無常形者也. 雖然常形之失, 止於所失, 而不能病其全, 若常理之不當, 則舉廢之矣. 以其形之無常, 是以其理不可不謹也.

에 일격(逸格)을 두며 다음과 같이 말한다.

그림의 일격은 그것을 분류하기가 가장 어렵다. 네모와 원을 법도에 맞게 그리는 데 서툰고, 채색을 정밀하게 칠하는 것을 하찮게 여기며, 필이 간략하나 형태는 갖추어지니, 자연에서 얻은 뿐 본뜰 수 없고 뜻 밖에서 나온다. 그리하여 이를 이름 하여 일격이라 할 뿐이다.¹⁰³

자연으로부터 얻지만 본뜰 수 없고 의지를 벗어나 있는 것, 몇 개의 붓질만으로도 형태가 갖추어지는 것이 일격인 것이다. 황휴복은 일격의 다섯 가지 요건을 다음과 같이 말한다. 첫째, 지나치게 회화의 법도에만 치우쳐서 근엄하고 정세하면 일격에 이를 수 없다. 둘째, 수묵에 의해 이루어져야 한다. 셋째, 자연을 터득함으로써 일에 이를 수 있다. 넷째, 철저한 주관성이 있어야 한다. 다섯째, 필의 쓰임은 간단하지만 표현된 형상은 구체적이어야 한다.¹⁰⁴

송대에 신유학의 발달로 정신의 집중과 상상의 초월을 통한 천인합일(天人合一)과 물심불이(物心不二), 즉 정신과 물질의 결합을 추구한 문인사대부들의 정신태도가 품격의 변화에 반영된 것으로 보인다. 이러한 사상은 수묵화의 지속적인 발달에도 영향을 준다. 정신의 일(逸)은 붓의 일(逸)을 필요로 하기 때문에 수묵화가 지닌 색조와 기묘한 표현이 당시 일의 사상과 합치된 것으로 보인다. 원대 예찬(倪瓚, 1301-1374)은 형사를 구하는 것보다 일필(逸筆)과 일기(逸氣)의 표현이 중요하다고 보는데, 여기에는 원대 문인화사상이 반영된 것으로 보인다. 일필은 필묵의 담박하고 간략한 표현을 뜻하고, 일기는 구애 받지 않는 자연스러운 사상과 감정을 뜻한다. 그는 다음과 같이 말한다.

¹⁰³ 黃休復, 『益州名畫錄』: 畫之逸格, 最難其備. 拙規矩於方圓, 鄙精研於彩繪, 筆簡形具, 得之自然, 莫可楷模, 出於意表, 故目之曰逸格爾.

¹⁰⁴ 최병식, 「수묵미학의 사상적 형성과 발전에 관한 연구」, (성균관대학교 박사학위논문, 1992), 149-153.

장이중은 언제나 내가 그린 대를 좋아하는데, 나의 대는 오직 가슴 속의 일기를 그릴 뿐이니, 어찌 다시 그 닳음과 아니 닳음, 앞의 무성함과 성김, 가지의 기움과 곧음을 비교하겠는가.¹⁰⁵

예찬은 형사를 구하지 않고 일필로 대략 그리는 화법을 구사한다. 예찬의 일필은 수일(秀逸)하다는 면에서 원대 회화의 특성이기도 하지만, 촉봉의 붓을 사용하며 힘을 준 듯 만 듯한 면에서 자신만의 개성을 가진다.[참고도판24] 명대 왕세정(王世貞, 1526-1590)은 “원진(예찬)은 간략하고 우아하여 흡사 여리고 창백한 듯하다”고 말하고, 석도(石壽, 1642?-1707?)와 운격(惲格, 1633-1690)은 다음과 같이 말한다.

예고사(예찬)의 그림은 마치 물결 속의 모래나 계곡의 돌이 구르기도 하고 흐르기도 하듯이 자연에서 나와 한 가닥의 적막하고 맑은 기가 차갑게 사람에게 닥쳐온다. 후세 사람들은 한갓 그 마르고 적막하며 쓸쓸하고 적은 것만 본뜨는데, 이것이 그림에 심원한 정신이 없는 이유이다.¹⁰⁶

운림(예찬)의 그림은 천진하고 담박하며 간략하지만 한 그루의 나무와 한 개의 돌에도 스스로 천 개의 바위와 만 개의 계곡의 뜻이 있는데, 요즈음 사람들은 도리어 한 그루의 나무와 한 개의 돌로써 운림을 구하여 거의 운림을 잃고 말았다.¹⁰⁷

¹⁰⁵ 倪瓚, 『清閨集』 卷9, 「跋畫竹」: 以中每愛余畫竹, 余之竹聊以寫胸中逸氣耳. 豈復較其似與非, 葉之繁與疎, 枝之斜與直哉? 或塗抹久之, 它人視以為麻爲蘆, 僕亦不能強辨爲竹, 眞沒奈覽者何. 不知以中視爲何物耳.

¹⁰⁶ 石壽, 『大滌子題畫詩跋』: 倪高士畫, 如浪沙谿石, 隨轉隨注, 出乎自然, 而一段空靈清潤之氣, 冷冷逼人. 後世徒摹其枯索寒儉處, 此畫之所以無遠神也.

¹⁰⁷ 惲格, 『南田畫跋』: 雲林畫, 天真澹簡, 一木一石, 自有千岩萬壑之趣, 今人遂以一木一石求雲林, 幾失雲林矣.



[참고도판24] 예찬, <용술재도>, 1372, 종이에 수묵, 74.7×35.5cm, 국립고궁박물관

나에게 그리기를 통한 사유는 크게 두 가지 과정으로 이루어진다. 하나는 사고를 기록하는 과정이며, 다른 하나는 완성된 작품을 통해 사유하게 되는 과정이다. 두 번째 과정은 나 자신과 감상자에 의해 이루어지는 과정을 포함한다. 나에게 그리기는 사고의 발생과 전개 과정, 그 결과물까지 포함하는 포괄적인 개념이다. 그리기는 대상을 관찰하여 그 특징을 표현하는 방법이자 사유과정을 형상화하는 기초적인 작업이다. 또한 새로운 아이디어와 실험적인 표현의 출발점이 되기도 한다. 작품창작에는 완성도보다는 영감이 떠오르는 순간의 느낌과 그것이 표현되기까지의 내연적 필연성이 더 중요하게 작용한다.

나는 그리기를 통해 사유의 과정을 시각화하고, 정리되지 않은 사고를 구체화하며, 사고의 흐름을 표현한다. 감정과 사고, 상황과 분위기의 차이는 곧 그림의 뉘앙스의 차이로 이어진다. 따라서 동일한 작품을 두 번 제작하는 것은 불가능하다. 변화하는 환경 속에서 스스로 변화

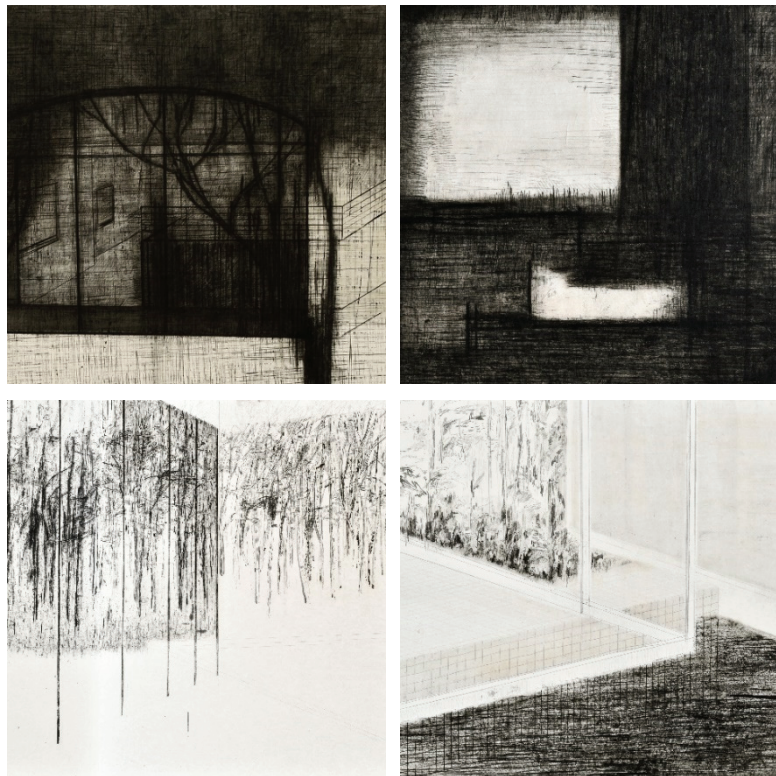
하는 주체에 의해 창작된 이미지는 변화 그 자체가 된다. 사고의 결과물인 그림에는 세월의 흐름에 따른 사고의 변화과정이 고스란히 담기고, 그림은 사유의 흐름을 보여주는 역사이자 기억의 기록이 된다.

나에게 그리기는 자료를 수집하고 저장하는 단계이자 생각과 기억을 이미지로 기록해두는 과정이다. 그리기는 순간적인 생각의 메모에서 오랜 시간에 걸친 사고의 기록까지 포함한다. 이러한 기록들이 모여 창작의 근원이 되고 기억의 아카이브를 형성한다. 머릿속에 떠오르는 생각들은 그것을 이미지화함으로써 창작의 다음 단계로 나아갈 수 있다. 떠오른 생각들을 흘려 보내지 않고 흔적을 남겨두는 것에서 창작이 시작된다. 몇 개의 선으로 이루어진 초기단계의 드로잉들은 이어지는 창작의 기반이 된다. 시간이 흐른 뒤 드로잉을 다시 펼쳐보면 지난 시간의 생각을 읽을 수 있는 단서가 된다. 완성되지 않은 작업의 잔재로 남은 드로잉들은 존재하지 않을 작업의 재현임과 동시에 앞으로 진행될 새로운 생각의 출발점이 되기도 한다. 드로잉에 담긴 사고의 흔적들은 다시 새로운 생각으로 이어진다.

창작과정에서 <밤의 공원을 위한 드로잉>[작품도판12], <Drawing Room을 위한 드로잉>[작품도판13], <시간의 조각들을 위한 드로잉>[작품도판16], <바람이 지나는 길을 위한 드로잉>[작품도판21]-[작품도판24], <숲집을 위한 드로잉>[작품도판38]과 같이 본 작업에 임하기 전 떠오르는 생각들을 자유롭게 기록하는 드로잉이 선행하는 경우가 많다. 이러한 드로잉들은 큰 화면에 확대되거나 새로운 작품으로 이어지기도 하며, 최초의 생각들을 찾을 수 있고 사고의 흐름을 읽을 수 있다는 점에서 가치가 있다.

공간을 경험할 때 감각에 의한 상상이 더해지면 그 공간의 생동감을 느끼게 된다. 더 나아가 상상의 깊이가 더해지면 그 공간은 과거의 어느 시간으로 되돌아가 과거의 사건 속에서 다른 시간과 공간을 재생산할 수 있게 되며, 이로 인해 공간의 의미는 깊어진다. 하지만 사람마다 공간에 대한 경험과 생각은 각각 다른 경계에 머물러 있으며, 의경의 깊이에 차이가 생긴다. 나의 작품에는 서로 다른 시간과 공간, 기억이 연

작으로 표현되거나 하나의 화면에 공존하는 경우가 있다. <열두 달의 드로잉>[작품도판1], <구름이 흐르는 마을>[작품도판5]에는 시간의 흐름이 연작으로 표현되고, <공간>[작품도판17] - [작품도판20], <밤의 공원>[작품도판27] - [작품도판31]에는 공간의 이동이 연작으로 표현된다. <시간의 조각들2>[작품도판15]는 드로잉 조각들을 이어 붙이고, 서로 다른 시간에 수집한 나뭇가지들을 하나로 엮어 시간의 지속성과 결합을 표현하고자 한 것이다. <밤의 공원2>[작품도판28]에는 공원의 지평선이 보이는 평원시와 위에서 아래로 내려다보는 부감시의 결합을 통해 공간의 이동을 표현하고자 하였고, <밤의 공원3>[작품도판32], <밤의 공원5>[작품도판31], <숲집2>[작품도판35], <숲집4>[작품도판37]에는 내부 공간과 외부공간의 결합, 과거 기억과 현재 풍경의 결합이 나타난다.[참고도판25]



[참고도판25] 시간과 공간의 결합

나는 창조된 이미지가 감상자에 의해 해석되고, 그 해석을 통해 작가가 새로운 창작을 하게 되는 순환의 과정에 관심이 있다. 드로잉 워크숍과 설문지를 통해 타인과의 소통을 시도해보고 그 결과를 창작에 반영하기도 한다. <Drawing Workshop> [작품도판14]을 진행하였는데, 워크숍은 ‘기억에 남는 공간’을 주제로 방문객들이 드로잉 또는 글을 남기는 방식으로 진행되었다. 남겨진 드로잉과 글들은 이후 작업의 기반이 된다. 타인의 기억이 나의 기억을 불러일으키고, 그것을 기반으로 한 드로잉이 또 다른 이의 기억을 불러일으키는 과정이 되풀이된다. 이를 통해 서로 다른 시간, 공간, 기억의 만남이 일어난다. 이러한 측면에서 드로잉은 생각의 교류와 소통의 역할을 하기도 한다. 함축적이고 간결한 이미지는 다양한 해석의 가능성을 열어둔다. 드로잉은 감상자에게 창조적인 시각을 제공하며, 감상자는 드로잉에 감정을 이입하여 자신만의 정취를 불러내고 삶을 투영하게 된다. 드로잉을 통해 잊고 있던 기억이 되살아나기도 하고, 경험해보지 못한 감정을 간접적으로 경험하기도 한다.

(2) 여백과 간결한 표현

김바라 세이고는 동양회화의 형체를 존재형체와 구분된 발생형체로 생각한다. 발생형체는 간소한 형태와 선으로 표현된다. 생성은 무에서 유가 나타나는 것이기도 하고 유에서 무로 가는 것이기도 하다. 김바라 세이고가 생각하는 간소한 형태는 생성하는 것이자 사라지는 것이다. 이러한 미학을 대표하는 것이 여백이다. 여백의 미는 유와 무 사이에 있으며, 유의 배후에 드러나지 않은 무를 포착하는 데 있다.¹⁰⁸

앞서 II장에서 살펴본 것처럼 의경은 여백을 통해 전해진다. 당대 중기 이후 수묵화가 발달하면서부터 여백이 미학적 의미를 가지기 시작하고, 송대에 이르러 작가의 사상을 표현하는 효과적인 수단으로 인식된다. 이때 여백은 단순화된 형태로 대상의 본질을 담아내는 역할을 한

¹⁰⁸ 이성희, 앞의 책, 27-28, 239.

다. 이러한 사의성(寫意性)이 강조되며 여백은 더욱 중요하게 인식된다. 여백은 표현하고자 하는 대상이나 내용의 함축, 모두 드러내지 않는 절제와 암시의 성격을 가진다. 여백은 표현된 부분을 부각시키고 대상을 하나로 통일시키는 역할을 한다. 또한 그림으로 다 표현할 수 없는 대상의 오묘하고 깊은 경지와 작가의 내면세계를 반영하는 것이기도 하다. 여백의 미학적 의미는 상상(想像)의 미, 기운(氣韻)의 미, 의경(意境)의 미에서 찾을 수 있다.

여백은 상상(想像)의 미를 전한다. 여백은 허(虛)이자 무(無)이고, 실(實)과 유(有)를 생성시킬 수 있는 것이다. 화가의 정신, 품격, 이상 등의 관념적인 것들은 단순히 화면에 그려진 것만으로 표현할 수는 없으며, 여백은 그것을 실현시킬 수 있는 방법 중 하나이다. 화면에 나타나는 것들을 통해 메시지를 전하는 동시에 여백으로 보이지 않는 메시지를 전한다. 여백을 통해 현실세계에서 상상세계로의 진입이 가능해지는 것이다. 허에서 실로, 무에서 유로, 비움에서 채움으로 나아가는 과정에서 미지(未知)의 요소가 더해진다.¹⁰⁹

여백은 기운(氣韻)의 미를 전한다. 동양회화에서 여백은 기운, 원근, 생략의 표현으로 사용된다. 기운이란 결국 생명성을 뜻하며, 그림에서 기운의 표현이 잘되었다는 것은 그림의 생명성을 획득했다는 것이다. 기운은 시각적으로 보이지 않는 것으로 기운의 표현은 작품에 구체적으로 드러나지 않고 여백을 통해 기운을 암시한다. 사혁은 ‘기운생동’을 회화기법의 첫 번째로 제시하며 미학의 가장 중요한 기준으로 간주한다. 산수화가들이 산수의 기운생동(氣韻生動)을 효과적으로 나타내기 위하여 여백을 활용하였기 때문에 여백은 기운(氣韻)을 뜻하는 것이기도 하였다. 여백을 통하여 작품의 의미를 더욱 깊게 하고 생명력 있는 화면을 표현할 수 있으며, 무한한 가능성을 암시하여 이미지의 연속성을 갖게 한다. 여백은 시정(詩情)과 여운을 만드는 수단이기도 하다. 이러한 예는 남송의 마원(馬遠, 1160?-1225)과 하규(夏珪, 1195-1224) 등이

¹⁰⁹ 언규, 앞의 글, 120.

주요부분을 공백으로 처리한 일각구도(一角構圖)에서 찾을 수 있다.

여백은 의경(意境)의미를 전한다. 동양회화의 큰 특징은 의경을 추구하고 표현하는 것이다. 회화의 의경은 유한한 상에 국한되지 않고 상을 초월해야 한다. 의경은 객관적인 경(境)과 주관적인 의(意), 즉 자연경물과 인간감정의 결합이다. 경물에 감정을 이입하여 형(形)과 신(神)의 통일을 추구하는 것이다. 허와 실, 유와 무의 상생이 의경의 주된 표현방식이자 미학원칙이다. 의경은 보이지 않는 것이지만 여백에 의하여 오히려 보이지 않은 채 드러난다. 즉 여백은 상을 넘어선 상(象外象), 경을 초월한 경(景外景)을 드러내는 것이다.¹¹⁰

여백은 원근의 표현, 위치의 관계성을 설정하는 역할을 한다. 화면에 대상을 그리지 않고 남기기도 하고, 연운(烟雲)으로 나타내기도 하며 가깝고 먼 거리를 생성한다. 산수화에서 구도의 한 부분을 이루는 여백은 물, 하늘 구름의 연장이다. 남송은 산수화의 여백이 탄생한 시기로, 강남의 습윤한 기후와 연운이 피어 있는 산은 화면상 허(虛)를 표현하는데 영향을 준 것으로 보인다. 남송회화의 여백은 잔산잉수(殘山剩水)의식, 강남의 지형과 기후, 문학적 서정성과 시제(詩題)의 풍조가 혼합하여 출현하게 된 것이다. 실(實)은 작품 속에 구체적으로 표현된 형상이며, 허는 함축적이고 숨겨진 것으로 공백 또는 약화된 표현으로 나타난다. 산수화의 하늘, 연운, 강, 배경 등은 모두 허의 표현에 해당한다. 남송의 마원(馬遠, 1160?-1225)은 한쪽 모퉁이에 치우친 일각구도(一角構圖) 화법을 창시하고, 하규(夏珪, 1195-1224)는 반변구도(半邊構圖)와 허실을 적절하게 구사한 것으로 알려져 있다.¹¹¹ 마원의 <한강독조도(寒江獨釣圖)>[참고도판26]에는 허실의 운용이 잘 나타나 있다. 화폭 중앙의 작은 배 한 척과 낚시질하는 어부 외의 배경은 작은 물결 외에 여백으로 처리되어 있다. 허와 실의 대비는 함축적이고 망망한 공간감을

¹¹⁰ 언규, 앞의 글, 127-128.

¹¹¹ 이승숙, 「미학적 사고로 본 시간과 공간에 대한 인식연구」, 『한국디자인포럼』 16(2007): 299.

조성하여 상상의 여지를 남겨둔다. 하규의 <연수임거도(煙岫林居圖)>[참고도판27]는 전형적인 하반기 구도로 산의 한 모퉁이, 나뭇가지 몇 개, 집을 표현한 선이 희미하게 그려져 있다.



[참고도판26] 마원, <한강독조도>, 남송, 비단에 수묵, 26.7×50.6cm, 도쿄국립박물관
 [참고도판27] 하규, <연수임거도>, 남송, 비단에 수묵, 25×26.1cm, 베이징고궁박물관

조선후기의 서화가 능호관 이인상(李麟祥, 1710-1760)의 회화 세계는 맑고 간략하여 은사의 취미를 담아낸다. 선비의 면모를 가진 그는 일상생활과 예술관에서도 청빈한 사상을 가진 것으로 알려져 있다. 그는 작가의 정신세계를 중요시하였으며, 대상에 대한 세밀한 묘사보다는 담백하면서 문기(文氣)가 드러나는 문인화풍의 사의적인 작품을 남겼다. 특히 고목(古木)과 기석(奇石)을 즐겨 그렸는데, 작품들은 고아한 분위기를 담고 있다. <수하한담도(樹下閑談圖)>[참고도판28]는 문인적 삶을 표현한 작품이다. 작품 속 계곡의 고목 아래 바위에는 두 선비가 한가한 시간을 보내고 있다. 그림에는 제시가 적혀 있는데, 왼쪽 위에는 도연명의 정운시(停雲詩)의 한 구절을 적어두었다. 이인상은 간략한 필의와 골선만으로 표현한 소나무를 많이 그렸다. <장백산도(長白山圖)>[참고도판29]는 과감한 여백이 인상적이며, 최소의 형(形)과 최대의 의(意)를 살린 작품이다. 텅 빈 공간과 몇 번의 붓질에 의해 이루어진 문인화풍의 산수화로 힘없는 붓놀림, 메마른 붓질, 짙은 먹의 구사로 거리감과 깊이감이 표현된다. 작가 특유의 긴장감과 기운이 잘 표현된 작품이라고

할 수 있다.¹¹²



[참고도판28] 이인상, <수하한담도>, 1710, 종이에 수묵, 59.7×33.7cm, 개인소장

[참고도판29] 이인상, <장백산도>, 18세기, 종이에 수묵, 26.2×122cm, 개인소장

한편 여백에 시를 쓰는 관습이 출현하며 여백은 실체공간으로부터 추상공간으로 바뀌게 된다. 문인화의 성립과 여백의 미는 원4대가에서 완성된다. 문인화가 다루는 산수는 구체적인 산수가 아니라 작가의 심상을 담은 것이기 때문에 화면에 순수한 시간과 공간이 담기게 된다. 제임스 캐힐(Jame Cahill, 1926-2014)은 『Hills beyond a River』(1976)에서 전선(錢選)과 조맹부(趙孟頫)의 특징은 반장식과 반사실에 있음을 말한다. 색채의 소실과 여백의 출현은 순수한 심상을 이루기 위함이며 무한과 미완성의 추구를 바탕으로 이루어진 것이다.

여백은 시간과 공간이 현실과 추상 사이에 개입하도록 하여 무한한 추상공간을 허용한다. 동양회화의 권(卷)과 축(軸)은 여백 개념이 완성된 이후 더욱 발전한다. 장권회화는 단락과 단락 사이의 여백을 빌

¹¹² 신은숙, 「凌壺觀 李麟祥의 藝術精神 研究」(성균관대학교 석사학위논문, 2007), 41.

려 장면을 전환하는 방식을 취하여 독립된 조각들 전체가 하나의 무한한 시간을 암시하게 된다. 고대동양회화는 조감하는 원경으로 이루어지기 때문에 장방형의 입축(立軸)형식으로 위로부터 아래에 이르는 전경을 그리는 경우가 많으며, 명암과 허실로 전체 화폭의 기운과 리듬을 구성한다. 입축형식의 회화에는 시간과 공간의 연속적인 전개, 무한하고 유동적인 시간과 공간 개념이 반영되어 있다. 전국시대부터 전환에 이르는 회화자료들에서 세로로 긴 형식의 입축, 이동시점, 두루마리 형식이라는 특징을 발견할 수 있다. 이러한 특징들은 회화의 공간과 밀접한 관련이 있다.

장권(長卷)형식의 회화는 그 기원이 아주 오래되었다. 고개지(顧愷之, 344-406경)의 <여사잡도(女史箴圖)>, <낙신부도권(洛神賦圖卷)>, <열녀인지도권(烈女仁智圖券)>은 당시의 장권형식을 간직하고 있다. <낙신부도권>과 <열녀인지도권>은 고사내용의 단락을 구분한 연환도(連環圖)형식으로 되어 있어 독립적이며, 이에 비해 <여사잡도>는 연속성이 강하다. 오대 남당 고굉중(顧闳中, 910-980)의 <한희재야연도(韓熙載夜宴圖)>에서 시간은 동일한 중심축 위에서 끊임없이 중첩되며 순환하는 구조를 갖는다. 이러한 중첩은 혼연일체가 되어 불가분한 시간과 공간을 통해 진정한 자유를 누리는 경계에 이르게 한다.¹¹³ 원대 황공망(黃公望, 1269-1354)의 <부춘산거도(富春山居圖)> [참고도판30]에는 장권의 진행 속에 제발과 인장이 등장하는데 추상적 공백 속에서 시간과 공간의 특수한 효과를 만든다.¹¹⁴

¹¹³ 이승숙, 앞의 글, 295-296.

¹¹⁴ 이승숙, 앞의 글, 300.



[참고도판30] 황공망, <부춘산거도>, 1350, 종이에 수묵, 33×636.9cm, 국립고궁박물관

장권형식의 회화는 완전히 펼쳐 감상하는 데 한계가 있어 동일한 시간에 작품의 모든 부분을 감상할 수 없다. 감상자는 두루마리를 오른쪽에서 왼쪽으로 펼치며 과거에서 미래를 향하는 시간을 경험하게 되고, 광활한 공간을 경험하게 된다. 장권회화의 시간과 공간에 대한 표현은 송대 이후의 산수화에 이르러 더욱 성숙하게 된다. 장권형식의 회화에서 시간은 한 순간 정지되어 멈출 수 있지만 영원히 지속되어 나아가며 사라진다는 규칙, 즉 시간의 생성과 소멸을 경험하게 된다.

나의 작품에서 공간의 시간성은 드로잉북, 시리즈 작품, 가로 또는 세로로 긴 형식의 작품으로 표현된다. <열두 달의 드로잉> 연작[작품도판1]은 열두 달 동안 제작한 30여점의 작품으로 이루어져 있어 계절에 따른 시간의 흐름을 나타낸다.[참고도판31] <구름이 흐르는 마을> 연작 중 [작품도판3], [작품도판4]는 가로로 긴 형식으로 구름의 흐름, 바람의 흐름을 나타내고자 하였고, [작품도판5]의 네 작품은 시간의 흐름에 따른 천체의 운동, 날씨의 변화를 보여준다. <시간의 조각들2>[작품도판15]는 드로잉 조각들을 연결하여 두루마리 형식으로 제작한 것과 나뭇가지 조각들을 실로 엮어 만든 것으로, 시간의 조각들이 모여 긴 시

간의 단위를 이루도록 한 것이다. <밤의 공원2>[작품도판32]는 하나의 공간에 낮과 밤이 공존하는 모습과 공원을 지나는 자취를 조감도 형식으로 표현하여 하나의 화면에 중첩된 시간과 공간의 겹을 보여준다.



[참고도판31] 《Degree Show · Drawing Show》 전시전경, 2012

여백은 물, 하늘, 구름 등의 연장으로 시각적이며 구체적인 것에서 출발한다. 그러지지 않은 공간도 확장된 자연현상이 되어 화면 속에 실재하게 되는 것이다. 여백은 표현의 세계를 벗어나 감각의 한계 밖 아득하고 먼 곳으로 나아가도록 한다. 그리고자 하는 대상을 생략함으로써 오히려 더 많은 내용을 담을 수 있으며, 작품의 영원한 미완성으로 남아 사유와 상상의 영역이 된다. 동양회화에서 여백은 창작뿐만 아니라 감상 에 있어서도 중요하다. 창작에는 주객, 음양, 허실, 흑백, 소밀 등의 대립

과 호응 관계가 중요하게 작용하는데, 여백은 이러한 관계를 아우르는 연결고리가 된다. 작품에 나타나는 여백에 감상자의 무한한 상상력과 해석을 개입시킬 수 있도록 하여 감상자와의 관계로 확대된다.

함축(含蓄)은 이야기를 다 말하지 않고 뜻을 다 표현하지 않으며 감상자의 해석에 맡기는 것이다. 시가 언어의 함축과 절제를 바탕으로 한다면, 동양회화에서는 시적 정취를 반영한 예를 찾을 수 있다. 이러한 회화는 직접적인 표현보다는 작가의 시각과 사고를 은유적이고 함축적으로 표현하는 것을 특징으로 한다. ‘그림은 소리 없는 시이고, 시는 소리 있는 그림(無聲詩 有聲畫)’이라는 시와 그림의 관계에 대한 왕유(王維, 701-761)의 생각은 이후 문인화사상에 영향을 준다. 송대의 회화는 문학, 그림, 글씨의 일체화를 통하여 보다 구체화되는데, ‘시화일체론(詩畫一體論), 서화일체론(書畫一體論)’이 그 예이다. 창작주체의 사유의 표현과 문학적인 표현, 시정성(詩情性)에서 회화의 본질을 찾으려 하며, 회화를 시, 서와 동격 또는 그보다 더 나은 세계의 것으로 본 것이다.

시가 언어의 영역 밖에 존재하는 그림 외의 뜻을 전하는 것이라는 생각이 회화에 반영되어 그림과 언어가 각각 가지는 표현의 한계를 상호보완한다. 북송의 곽희와 소식의 ‘시화일률(詩畫一律)’이 이를 뒷받침해준다. 소식은 시와 그림은 원래 하나의 법칙이며, 시가 다 할 수 없는 것이 넘쳐서 글씨가 되고 글씨가 변해서 그림이 된다고 하였다.¹¹⁵ 그는 왕유의 작품세계를 찬하여 다음과 같이 말한다.

마힐(왕유)의 시를 음미하면 시 가운데 그림이 있고, 마힐의 그림을 관조하면 그림 가운데 시가 있다.¹¹⁶

¹¹⁵ 蘇軾, 『集註分類東坡詩』: 書鄴陵王主簿所畫折枝二首中: 論畫以形似, 見與兒童鄰, 賦詩必此詩, 定非知詩人, 詩畫本一律, 天工與清新.

¹¹⁶ 蘇軾, 『東坡題跋』 卷5, 「書摩詰藍田烟雨圖」: 味摩詰之詩, 詩中有畫, 觀摩詰之畫, 畫中有詩.

소식이 시중유화, 화중유시를 언급한 이후 문인화가들에게 문학적 수양은 반드시 겸비해야 하는 소양으로 여겨진다. 서화동원, 시화일률 사상이 궁극적으로 설명하는 것은 시서화가 같은 형식을 지니고 있다는 것보다 입의(入意) 단계의 정서적인 면에서 상통함을 의미한다. 다시 말해 추구하는 심미적 세계, 예술적 효과가 동일하다는 것이다. ‘의존필선 화진의재’는 서론(書論)에서 이야기하는 ‘글씨는 멈추었지만 그 기세는 여전히 남아 있다’는 것과 상통하며, 문학에서 글은 이미 다 썼지만 뜻은 남아 있다는 것과 유사하다.¹¹⁷ 시서화를 통해 표현하려는 궁극은 시정화의(詩情畫意)의 예술세계이며, 내면의 심리적 경계를 표출하는 것이다.

간결한 획으로 시(詩), 서(書), 화(畫)를 통해서 작가의 뜻을 사물에 의탁하여 그린 그림으로 문인화(文人畫)를 들 수 있다. 문인화라는 명칭은 북송의 소식이 처음 ‘사인화(士人畫)’라는 용어를 사용하고, 명대 동기창이 ‘문인지화(文人之畫)’라는 말을 사용한 것에서 비롯한다. 소식은 ‘사인화(士人畫)’, 전선과 조맹부 등은 ‘사부화(士夫畫)’, 동기창은 ‘문인화(文人畫)’라는 용어를 사용한다. 사인과 사부는 학식이 있는 선비를 지칭하고, 문인은 시문을 겸비한 선비를 지칭하는 것으로 보인다. 미술사에서는 원체화(院體畫)와 문인화, 재료에서는 채색과 수묵, 내용에서는 공필(工筆)와 사의(寫意), 작가로는 행가(行家)와 이가(利家)로 구분한다.

문인화는 사물의 구체적 형상을 사실적으로 표현하기보다 작가의 주관적인 생각을 은유적으로 표현한 그림이다. 문인화의 사전적 의미는 직업화가가 아닌 문인사대부들이 여기로 그린 그림이다. 봉건사회의 문인사대부들이 그린 그림의 총칭으로, 민간화공 및 궁정의 전문적인 화원화가들의 그림과 구분되는 것이다. 문인화는 기교적 완성도보다 문자향(文字香)과 서권기(書卷氣)를 바탕으로 작가의 내면적인 사상과 감정을 사의적으로 표현하는 것에 중점을 둔다. 사실적이고 정교한 표현보다

¹¹⁷ 김백균, 「매체의 관점으로 본 "시서화일률(詩書畫一律)"론」, 『미학』 48(2006.12): 3.

작가의 뜻과 감정을 담아내는 그림이다.

나는 간결한 몇 개의 선으로 이루어진 드로잉에서 창작을 시작한다. 순간의 감정과 생각들을 포착하여 이미지화하는 가장 기본적인 과정이라고 할 수 있다. 생각이 떠오르는 순간의 이미지들은 꾸밈없는 생생함과 순수함을 가진다. 구성과 연습의 단계를 거치기 전 미숙하지만 자연스러운 이미지를 구현할 수 있으며, 그러한 드로잉에는 자유로운 아이디어가 담긴다. 같은 그림을 다시 제작해보려 할 때 처음의 자연스러움을 재현하기 어려운 경우가 있다. 이것은 앞선 드로잉에 대한 의식이 작용하기 때문이다. 화면의 구성과 완결성 등에 구애받지 않고 무의식에 가까운 상태로 작업에 임할 때 자연스러운 표현이 이루어진다. 이러한 그리기 방식으로는 자동기술법처럼 손이 움직이는 대로 그려 무의식의 세계를 투영하고, 그 과정에서 예기치 않은 효과를 가져오는 것이 가능하다.

나에게 그리기는 대상을 묘사하는 역할보다는 아이디어의 구현 또는 생각과 감정을 기록하는 역할을 한다. 창작에 임할 때 완결된 구상을 가지고 시작하는 것이 아니라 즉흥성, 변화가능성, 미완결성을 가지고 살아 있는 감정을 드러내고자 한다. 드로잉을 통해 미묘한 느낌의 차이를 표현할 수 있다. 순간을 포착한 그리기는 그 순간에만 느낄 수 있는 감정과 단 한 번만 그어질 수 있는 선들로 이루어진 결과물이다. 이러한 그리기를 통해 미묘한 느낌의 차이를 표현할 수 있다. 나는 그리기를 함축적으로 표현하고 추상화하는 정신적인 활동으로 생각한다. 그리기는 대상의 본질을 파악하여 나의 생각을 반영하는 과정으로, 불완전하고 우연적이고 미완성적인 면은 나 자신과 감상자에게 질문을 던진다. 작품에는 작가 고유의 암호와 기호들이 있다. 작가만이 그 의미를 알지만 감상자의 이해의 폭에 따라 의미가 확장될 수 있다. 기호를 통한 절제되고 은유적인 표현은 작가의 뜻을 간접적으로 전달하여 다양한 해석의 가능성을 열어둔다.

나는 밑그림 없이 머릿속의 구상을 그대로 화면에 옮긴다. 작업의 시작단계에는 큰 구도만 구상되어 있고 결과물이 완벽하게 구상되어

있지는 않다. 작업과정에서 새로운 생각이 추가되기도 하고, 표현이 함축적이고 간결해지기도 한다. 때로는 작은 드로잉을 큰 화면에 다시 제작하기도 하고, 몇 개의 드로잉 습작들을 기반으로 재구성하여 또 다른 작업을 창작하기도 한다. 완벽하지 않은 시작으로 드로잉이 완성되어 가는 단계가 나에게서는 의미 있는 과정이다. 드로잉들은 완전한 구상도 비구상도 아닌 그 경계에 있다. 현실의 경험에 기반한 구상이 나의 감정과 생각을 거쳐 비구상적인 형태를 띠기도 하기 때문이다. 사실적이고 묘사적인 표현보다는 작가의 감정과 사고의 단계를 거친 사의적이고 함축적인 형상을 표현하고자 한다. 이미지의 재현보다는 재구성과 재조합, 나아가 창조를 추구하며, 최소한의 시각적 언어로 대상의 본질을 표현하고자 한다. 대상을 원거리에서 접근하는 관조의 태도를 취할 때 이러한 그림을 구현할 수 있다.

함축적이고 간결한 표현의 결과 작품의 화면에는 그려지지 않은 빈 공간이 많은 부분을 차지하게 되는 경우가 있다. 이러한 여백을 통해 그림으로 다 할 수 없는 의미를 전하고자 한다. 그려지지 않은 공간에는 대기의 움직임, 하늘의 무게, 공간의 분위기, 대상이 자아내는 기운 등이 담긴다. 완전히 채워지지 않은 공간을 통해 또 다른 공간으로의 진입과 또 다른 기억으로의 연결을 생각하게 된다. 나의 창작과정은 끝없이 이어지는 기억의 연속인 것처럼 작품의 그려진 형상과 비어진 공간들은 새로운 생각을 불러일으킨다.

<열두 달의 드로잉>[작품도판1], <구름이 흐르는 마을>[작품도판3]-[작품도판5], [작품도판8], <바다집1>[작품도판10], <밤집2>[작품도판11]와 같은 작품들에서 추상적이고 함축적인 표현의 예를 찾을 수 있다. <열두 달의 드로잉>[작품도판1]에서는 대기의 온도, 바람의 움직임, 씨앗과 나뭇잎이 날아가는 모습이 반복적인 점과 간결한 선으로 표현된다. <구름이 흐르는 마을> 중 [작품도판3]에는 뚜렷한 형상 없이 시시각각 변화하는 구름의 모습이 점의 크기변화, 번짐의 차이로 표현되고, [작품도판4]에는 도토리이 흔들림이 파문을 그리며 번져나가는 모습이 반복적인 원으로 표현된다. [작품도판5]에는 식물이 달과 별의 운행과

기후의 변화 속에 자라는 모습이 연작으로 표현된다. [작품도판8], [작품도판9]에는 바람에 움직이는 집의 형상이 반복적인 선으로 표현된다. 특히 [작품도판9]의 이어진 선들은 집의 형상이라기보다는 연속적으로 이어지는 공간으로 보이기도 한다. <바다집1>[작품도판10]에는 크고 작은 점, 농담의 변화로 표현된 바다의 물결 위로 비현실적으로 존재하는 집의 형상이 보인다. <밤집2>[작품도판11]에는 밤하늘의 별과 어둠 속에 희미하게 존재하는 집의 형상이 몇 개의 선만으로 간결하게 표현된다.

2) 수묵과 굿기

(1) 필법(筆法)과 묵법(墨法)

수묵은 재료상의 구분에서 채색과 상대적인 개념이다. 크게 두 가지로 분류하자면 색채가 없이 먹과 물에 의해서만 이루어지는 순수한 수묵과 담채를 함께 사용하는 수묵담채가 있다. 『장자』 「전자방」의 ‘지필화묵(紙筆畫墨)’과 같이 수묵의 사용에 앞서 묵이라는 단어가 사용된 기록이 있다. 이때의 묵은 서법에서 농담의 변화가 크게 없는 점과 획 위주의 개념으로 기법적 세분화가 이루어지지 않은 것이다. 6세기 중엽 수묵에 대한 최초의 기록인 소역(蕭繹)의 『산수송석격(山水松石格)』에는 ‘필묵정묘(筆墨精妙)한 먹을 사용하는 것이 녹(綠), 정(靑), 즉 오채(五彩)의 쓰임과 등가하거나 능가 할 수 있다(高墨猶綠下墨猶靑)’는 내용을 담고 있다. 이때 묵, 과묵의 개념이 회화이론에 사용된다. 당대 왕유에 이르러 수묵이라는 단어가 사용되고 준법과 묵색 등의 연구가 이루어진다. 왕유는 『산수결』에서 ‘무릇 그림의 길 중에는 수묵이 가장 으뜸이다(夫畫道之中水墨最爲上)’라고 하여 수묵의 위상을 밝힌다. 수묵화는 이전의 선묘위주의 관습에서 벗어나 농담의 변화를 나타내는 변화를 가져오기도 한다. 왕유를 시작으로 사의적인 남종문인화가 발달하며 송대에 이르러 소동파 등에 의해 문인화론이 성립되고, 수묵화는

더욱 발전한다.

수묵화는 먹의 정신성을 구현할 수 있는 방식으로 문인들에 의해 즐겨 사용된다. 먹의 사용은 필법을 바탕으로 한 작가의 정신성과 심미관의 표출로 발전한다. 당대 장언원은 『역대명화기』에서 창작이란 “모든 것이 그 세운 뜻을 바탕으로 하여 용필로 귀납된다”고 하여 필법과 묵법의 관계를 말한다. 초기 화론에서 묵법은 많이 언급되지 않았지만 필법을 설명할 때 기운을 말하는 것이 용묵의 발전으로 이어진다.¹¹⁸

수묵에 대한 주요 사상으로 오대 형호의 육요(六要)의 가망필묵(可忘筆墨), 곽희의 묵색자윤(墨色滋潤), 원망(遠望), 황휴복의 일(逸)의 미학과 소동파, 문동, 황정건으로 이어진 문인화론을 들 수 있다. 문인화론은 상리(常理), 상외(象外), 물아양망(物我兩忘)을 중심으로 전개된다. 이와 같이 오대말, 북송대의 수묵은 심미인식에서 심미체험의 단계로 나아가게 된다. 형호는 『필법기』에서 육요(六要)를 논하는데, 이것은 사혁의 육법과 비교하여 살펴볼 수 있다. 육법이 채색화와 인물화를 배경으로 한 것에 비해 육요는 수묵화와 산수화를 배경으로 한다. 육법의 수류부채(隨類賦彩)는 육요에서 필과 묵으로 교체되는 등 형호의 육요는 수묵이 회화품평의 핵심적인 요소로 제기된 최초의 이론이다. 형호는 육법의 기운과 골법을 기(氣)와 운(韻)으로 수용하면서 사(思)와 경(景)을 더하여 내면적 경지를 강조한다. 필묵에 있어 심수필운(心隨筆運)이라고 하며 장언원의 의재필선, 운사휘호(運思揮毫)와 같이 입의立意가 필의 운용보다 우선되어야 함을 말한다. 형호는 신(神), 묘(妙), 기(奇), 교(巧), 네 가지 품등을 나누어 설명하며 신에 대하여 “신이란 의도함이 없이 필묵의 운용에 맡겨 형상이 이루어짐을 말한다”고 한다. 나아가 “필묵을 잇을 수 있어야만 진경이 있다”고 하며 필묵을 초월한 심미상태에 이르러야 함을 말한다.¹¹⁹

¹¹⁸ 장태영, 「산수화에 나타난 묵법 연구」(홍익대학교 석사학위논문, 2002), 3-4.

¹¹⁹ 荊浩, 『筆法記』: 神者, 亡有所爲, 任運成象. 可忘筆墨, 而有眞景. 최병식, 앞의 글, 130-134.

형호는 육요의 화(畫)는 “획(畫)을 뜻한다” 고 하며 그 목적은 “물상을 심중으로 헤아려 그 진을 취하는 것” 이라고 한다. 또한 “근사(近似)한 그림은 “그 형만 취하고 그 기를 잃어버린 것을 말하고, 진(眞)을 얻은 그림이란 기와 질을 아울러 충분히 표현한 그림을 말한다” 고 한다. 형호는 필묵이론을 작가의 예를 들어 그림을 평가하며 설명한다. 묵법은 되어 있으나 필법이 부족하여 선이 제대로 표현되지 않은 예를 들며 필법이 묵법의 근원이 된다는 것, 필법이 묵법보다 우선되어야 하는 것을 강조한다. 선에 의한 조형방법을 외형에 의한 화(華)와 내면의 정신인 기의 관계로 보고, 선의 조형은 정신과 기백, 전신과 사의 등의 표현에 연계된다는 것을 말한다. 필법은 동양회화에서 형태와 구조, 정신성과 심미관을 표현하기 위한 기본요건이라 할 수 있다.¹²⁰

곽희는 『임천고치』 「화결(畫訣)」에서 필법과 묵법의 사용에 대하여 말한다. 그는 최초로 묵의 종류, 농담, 운용에 대한 미학적 의견을 제시한다.

본래 필을 사용해야지 필에 사용을 당해서는 안 되며, 본래 묵을 사용해야지 묵의 운용을 당해서는 안 된다. 필과 묵은 그림을 그리는 자에게 극히 가까이 있는 것인데 이 두 가지를 운용할 줄 모르고는 어찌 절묘함을 이루었다고 할 수 있겠는가. 초목을 사용하고 속목을 사용하고 퇴목을 사용하고 애목을 사용해야 한다. 하나에 만족해서는 안 되며 하나만 터득해서도 안 된다.¹²¹

정신이 필과 묵에 우선해야 하며, 네 가지 대표적인 용목을 터득해야만 수목을 올바르게 운용할 수 있다는 것이다. 이것은 의존필선과 의미가 통하는 면이 있다. 그는 대상에 알맞은 필법, 계절과 날씨, 자연경관의

¹²⁰ 정태영, 앞의 글, 8-12.

¹²¹ 郭熙, 『林泉高致』, 「畫訣」: 一種使筆不可反爲筆使, 一種用墨不可反爲墨用. 筆與墨人之淺近事, 二物且不知所以操縱, 又焉得成絕妙也哉. 用焦墨, 用宿墨, 用退墨, 用埃墨, 不一而足, 不一而得.

분위기와 작가의 심정이 일치하는 묵법의 사용을 통해 산수자연의 모습과 정신의 해방을 표현하고자 하였다.

그가 언급한 네 가지 용묵은 검게 탄 것처럼 짙은 초묵(焦墨), 벼루에서 한동안 묵힌 숙묵(宿墨), 빛이 바랜 퇴묵(退墨), 혼탁한 애묵(埃墨)을 말한다. 송대 이전의 파묵(破墨), 말묵(潑墨)과 같은 기법에서 나아가 묵의 사용시간과 빛, 용필, 농도 등에 대한 내용을 포함한다. 용묵의 종류를 담묵, 농묵, 초묵, 숙묵, 퇴묵, 애묵, 잡묵 등으로 나누어 설명한 것은 『임천고치』가 최초이다. 또한 광희는 묵기, 묵의 색채가 생명력이 충만하여 윤기가 있어야 한다는 묵색자윤(墨色滋潤)을 강조한다. 그는 산수훈에서도 “묵색이 자연하지 않으면 메마르며 메마르면 생의가 없다”¹²²고 하며 용묵의 생의를 말한다.¹²³

형호와 광희의 사상에서 볼 수 있듯이 10세기초부터 수묵화에 대한 관심이 고조되어 북송대 회화미학의 많은 부분은 수묵을 바탕으로 한다. 청대 심종건(沈宗騫)의 『개주학화편(芥舟學畫編)』에는 용필과 용묵에 대한 설명이 있다. 먹이 한쪽에 합쳐 범벅이 되어 있는 것을 사묵(死墨), 농담이 분명한 것을 활묵(活墨)으로 먹의 색채를 구분한다. 붓으로 형태를 취하고 다음에는 먹으로 색을 취할 것을 말한다. 묵색을 터득하면 대상의 정감이 나타나고 정신까지 발휘할 수 있다고 한다. 또한 묵색의 표현과 기운을 기준으로 용묵하는 법을 눈묵(嫩墨)과 노묵(老墨)으로 나눈다. 눈묵은 색의 윤택이 신선하고 부드러워 신채(神彩)가 환하게 나타나게 하는 것이고, 노묵은 묵혼의 창망함이 구름과 같은 것이라고 말한다. 눈묵은 유동하는 기운, 안개와 눈, 아지랑이 등의 표현에서 필력보다는 묵운(墨韻)의 운용에 적합하고, 노묵은 골운을 위주로 나뭇가지, 산과 바위 등을 묵운보다는 필력의 운용에 적합하다. 또한 필과 묵의 운용에서 필의 뜻이 앞서고 묵의 묘를 깨우쳐 “붓은 묵의 지휘자

¹²² 郭熙, 『林泉高致』, 「山水訓」: 墨色不滋潤謂之枯, 枯則無生意.

¹²³ 최병식, 앞의 글, 134-136.

가 되고 묵은 붓을 보충한다” 고 설명한다.¹²⁴

(2) 선(線)적인 표현과 준법(皴法)

언어는 사고와 감정의 기본적인 표현수단이다. 사고와 감정이 언어나 논리적이거나 순차적으로 이루어지는 것은 아니며 설명할 수 없는 복합적인 부분들이 존재한다. 나에게 그리기는 그러한 사고와 감정을 표현하는 방법 중 하나이다. 그림에는 보이지 않는 것을 보이게 하고, 들리지 않는 것을 들리게 하는 힘이 있다. 감정의 전달은 언어보다 이미지가 더 적합한 경우가 많으며, 이미지는 물질과 정신을 잇는 중요한 매체가 된다. 나의 그리기는 지각하고 관찰한 것에 대한 기억을 기반으로 생성된다. 이미지를 포착하는 과정에는 어느 정도의 왜곡이 따를 수밖에 없는데, 이 왜곡이 수많은 변화와 창조로 이어지기도 한다.

나에게 글 또는 그림으로 이루어진 기록은 생각을 전달하는 가장 기본적인 표현방법이다. 메모, 드로잉, 낙서 등은 생생한 생각의 기록이자 개인적인 어휘들이다. 이들은 대부분의 경우 직접적이고 즉각적이며 꾸밈이 없다. 거칠지만 순간의 생각을 저장하는 수단이 되며, 작업을 완수하기 위한 준비단계의 기능을 수행한다. 또한 미래에 사용될 재료들을 저장하는 과정이며, 이를 통해 새로운 아이디어를 얻을 수 있다. 그리기는 이미지를 활용한 창의적인 활동 중 하나로, 대상의 특징을 표현하고 작가의 사고와 논리를 형상화하는 기초적인 작업이다. 작품의 전체적인 완성도보다는 순간성과 직관성에 비중을 두는 경우가 많으며, 나의 경험과 생각을 직접적으로 표현할 수 있는 매체가 된다.

서양에서는 표면에 선을 긋는 행위 및 선이 지배적인 결과물을 드로잉이라 지칭한다. 드로잉은 프랑스에서는 데생(dessin), 영어권에서는 드로잉(drawing), 동양에서는 소묘(素描)로 지칭된다. 드로잉이란 ‘그리다, 선을 긋다’ 라는 뜻으로 선으로 대상 또는 이미지를 형성하는

¹²⁴ 정태영, 앞의 글, 15-19.

것을 말한다. 드로잉에서 가장 본질적이고 일차적인 것은 선이다. 드로잉은 회화, 조각, 건축에서 선적인 요소가 외곽선이나 형태의 부분들을 연결하는 것을 뜻하는 용어로 사용된다.¹²⁵ 또한 예술가들이 본격적인 작품을 제작하기 전에 예비적인 생각을 기록해두는 대략적인 밑그림을 가리키기도 한다.

드로잉은 창조적 드로잉과 준비용 드로잉으로 분류할 수 있다. 창조적 드로잉은 그 자체로 독립적이고 완성된 드로잉과 아이디어 스케치적인 드로잉으로 구분할 수 있다. 전자는 정밀하게 완성된 초상화, 동물이나 식물 묘사, 캐리커처 등을 가리키고, 후자는 완성도는 부족하지만 작가의 창조적인 정신이 드러나는 것으로 그 자체로도 미적 가치를 지니는 드로잉을 가리킨다. 우리가 흔히 사용하는 용어인 스케치(sketch)와 습작(study) 등은 창조적 드로잉에 속한다. 일반적으로 스케치는 전체적인 구성을 고려하여 아직 현실화되지 않은 형태를 이미지로 그려보는 것이고, 습작은 특정 소재나 표현방식 등을 부분적으로 연습해본 것을 지칭한다.¹²⁶ 19세기에 드로잉이 전공용어로 자리 잡기 시작하면서 회화적이지 않은 모든 표현을 포함하게 되며, 그래픽이라는 용어가 첨가된다. 또한 산업사회의 요구에 부응하여 패턴드로잉(pattern drawing)과 같이 소통과 기록의 도구로 사용되기도 한다. 그러나 일반적으로 사용하는 드로잉의 개념은 예술의 본질인 창작에 기반한 것이다.¹²⁷

드로잉은 시각예술에서 선과 점 등으로 하나의 모티브나 대상을 표현할 때 사용하는 조형적 용어이다. 드로잉은 선, 형태, 명암, 질감 표현의 조형적 성격을 갖는다. 드로잉에 대한 미학적 평가기준은 오랜 역사를 거슬러 올라간다. 드로잉은 명암과 색으로 표현하는 회화와 구분되어 선을 위주로 한 그림을 뜻한다. 회화나 조각에서는 선적인 요소들이 윤곽선의 역할을 하는 반면, 드로잉에서는 선이 근원이자 본질이다. 전

¹²⁵ 김승호, 「현대미술에서 드로잉의 가치와 미학적 평가기준」, 『예술과 미디어』 15(2016): 81.

¹²⁶ 한국미술연구소·서울여대 조형연구소 편, 『드로잉』(서울:시공사, 2001), 12.

¹²⁷ 김승호, 앞의 책, 82.

통적으로 드로잉은 회화, 조각, 건축 등의 창작에 기초가 되는 역할을 한다고 여겨졌다. 하인리히 뵐플린(Heinrich Wölfflin, 1864-1945)은 『미술사의 기초개념(Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)』(1915)에서 르네상스 미술에서 바로크 미술로의 이행을 선적인 것에서 회화적인 것으로의 전환으로 설명한다. 그는 선적인 것과 회화적인 것을 촉각과 시각으로 구분하여 전개하며 뒤러와 렘브란트를 비교분석한다.¹²⁸

전통적인 드로잉의 도구로는 연필, 펜, 초크, 파스텔, 크레용, 목탄 등과 같은 건성매체와 잉크, 물감, 먹 등의 습성매체가 있다. 이러한 재료들은 회화에서도 사용되기 때문에 드로잉과 회화의 경계가 불분명한 경우도 있다. 18세기와 19세기에는 드로잉이 회화의 경계를 넘어서거나 회화적 효과를 대체하기도 한다. 현대미술에서는 매체가 다양해지고 매체 사이의 경계가 불분명해져 혼합된 매체가 사용된다. 전통적으로 묘사적인 기능을 하거나 회화, 조각, 건축 등을 완성하기 위한 전단계로 생각되었던 드로잉은 하나의 독자적인 매체가 된다. 드로잉은 기술이나 재료, 구성방법에서 새로운 가능성을 제시한다. 매체의 다양화로 인하여 작가의 고유한 영역으로 생각되어 온 드로잉의 개념도 변화하게 된다. 현대미술에서는 매체의 독자성과 순수성이 무너지면서 혼합된 형태가 등장하고, 드로잉은 다른 매체들과 혼재되어 있다. 이러한 가운데 드로잉과 회화의 경계가 모호해지고, 완성도의 차이로 구분할 수 없게 된다.¹²⁹

동양에서 그림을 지칭하는 용어로는 회(繪), 화(畵), 도(圖), 사(寫)가 있다. 그리고 복합어로 도화(圖畵), 회화(繪畵), 서화(書畵)를 들 수 있다. Painting에 해당하는 것이 회(繪), Drawing에 해당하는 것이 화(畵)라고 볼 수 있다. 근대 이전에는 회화라는 용어보다 서화라는 용어가 일반적으로 쓰였고, 도화라고도 하였다. 문헌에서 회(繪)라는 단어가 처음 등장하는 시기는 춘추시대이다. 『논어(論語)』 「팔일(八佾)」에 나오는 ‘회사후소(繪事後素)’는 그림을 그릴 때 먼저 흰 바탕을 칠

¹²⁸ 김승호, 앞의 책, 87-88.

¹²⁹ 한국미술연구소·서울여대 조형연구소 편, 앞의 책, 12, 27.

한 다음에 그려야 함을 뜻한다. 바탕 화폭을 다듬는 단계가 선행해야 한다는 의미로, 작가의 인격이 완성되는 것이 그림의 선행조건임을 비유적으로 표현한 것으로 보인다. 회는 표현 형식으로서의 문(文)에 해당하고, 소는 본질로서의 질(質)에 해당한다고 볼 수 있다. 진대의 육기(陸機, 261-303)는 ‘사물을 밝히는 데는 말보다 큰 것이 없고, 형상을 담는 데는 그림보다 좋은 것이 없다’고 한다. 여기서 그림을 대상의 형상에 관한 정보를 전하는 가장 적합한 수단으로 생각하고, 문학과 회화를 동등한 위치에 둔 것을 알 수 있다.

기원후 2-3세기인 후한말, 위진시대에 서법과 회화의 예술성에 대한 인식이 생기고, ‘회화’라는 조어가 등장한다. ‘화(畵)’라는 용어에 대상에 대한 근원적 인식이라는 의미가 부여된다. 따라서 위진시대 회화에 대한 예술적 자각이 일어난 이후 그림은 ‘화’라는 용어를 중심으로 쓰인다. 당말 오대의 산수화가인 형호(荊浩)는 그의 저서 『필법기(筆法記)』에서 “그림이란 긋는 것이다(畵者畵也)”라고 한다. 여기서 ‘화’란 ‘획(劃)’과 같은 의미로 쓰이며, 그림을 그린다는 것은 획을 긋는다는 것으로 인식한 것을 알 수 있다. 장언원의 『역대명화기(歷代名畵記)』에는 대개 ‘화’가 사용되지만 ‘도, 화, 회화’ 등 세 가지가 사용된다. 『역대명화기』 「서화지원류(敍畵之源流)」에는 ‘화’에 대한 사전적 정의가 나열되어 있다. 장언원은 『광아(廣雅)』, 『이아(爾雅)』, 『설문(說文)』, 『석명(釋名)』에서 화의 정의를 다음과 같이 인용한다.

『광아』 : 그림은 류(종류의 형태대로 그리는 것)이다.

『이아』 : 그림은 형(을 부여하는 것)이다.

『설문』 : 그림은 경계를 긋는 것이며, 밭의 경계를 형상화한 것이다. 따라서 그 자체가 그림이다.

『석명』 : 그림은 께이다. (운곽을 취해) 채색을 사물의 형상

에 거는 것이다.¹³⁰

동양회화는 발생초기부터 형식적 성숙을 이룩한 위진시대에 이르기까지 지속적으로 선(線)적인 의미를 확대시켜왔다. 동양의 고대화가들은 선을 통해 회화적 이상을 실현하고자 노력하였다. 동양회화는 빛에 의해 발생하는 음양을 그리지 않고 선으로 형상의 구조를 그린다. 동양회화의 선이란 인식의 도구이자 언어의 역할을 한다. 동양회화에서 순수하게 선으로만 그린 그림을 백묘화(白描畵)라고 부른다. 장언원은 『역대명화기』에서 이러한 그림을 백화(白畵)라고 한다. 백묘화는 윤곽선만 그리고 색을 칠하지 않았다는 뜻으로 형상과악 훈련의 기본이 된다. 선으로 대상의 외곽과 대상 내면의 요철과 구조를 그리는 선묘는 그림의 완성을 위한 밑그림이 되기도 하고 그 자체로 독립된 회화양식으로 간주되기도 한다.¹³¹

선은 최초에는 윤곽을 묘사하는 것에 지나지 않았지만, 육조와 수, 당의 불화(佛畵)의 융성과 함께 대상의 정신적, 물질적 성질의 변화를 표현하는 수단이 된다. 선은 형사의 윤곽을 넘어 대상의 성질을 표현하게 됨에 따라 굵기의 변화를 가져오게 된다. 선의 굵기변화는 물질적 성질의 상징으로 굵은 선은 두텁고 부드러움, 가는 선은 얇고 단단함을 나타낸다. 또한 굵기의 변화는 정적 상태를 상징하고, 속도의 변화는 동적 상태를 상징한다. 굵기와 속도의 변화가 결합되면 일세(逸勢)는 정적이면서 동적인 성정의 변화를 보이게 된다. 선의 무게, 즉 양감의 변화는 의향(意向)을 표현한다. 선이 무게를 얻게 되었다는 것은 의향을 행동의 형으로 표출할 수 있다는 것이다. 사의화는 철저한 사실을 기초로 하면서도 생략이 오히려 더 표현적이라는 뜻을 내포한다. 동양회화의 선은 필연적으로 생략적이고 축소된 형, 미완성의 형을 취한다. 단순한 하

¹³⁰ 張彥遠, 『歷代名畵記』 卷1, 「敍畵之源流」: 廣雅云 畵類云. 爾雅云 畵形云. 設文云 畵畵云. 象田畵畔所以畵也. 釋名云 畵挂云. 以彩色挂物象云.

¹³¹ 김백균, 「“태극”의 세계관 안에서 필력에 대한 이해」, 『동아시아문화와예술』 1(2004), 216.

나의 선, 하나의 점만으로도 충분한 전달력을 갖추어 형사적이면서도 입의적, 구성적인 선으로 형태를 나타내는 것이다.¹³²

사혁(謝赫)의 『고화품록』 육법(六法) 중 두 번째는 ‘골법용필(骨法用筆)’이다. 골법용필은 대상의 구조적인 형태를 그려내는 붓의 힘을 뜻한다. 붓을 사용하는 데는 오랜 수련이 필요하며, 필력에서 좋은 그림이 탄생할 수 있다는 뜻을 내포한다. 장언원은 『역대명화기』에서 서화동원론(書畫同原論)을 주장한 것에서도 알 수 있듯이 상형문자인 한자의 특성이 반영된 선적 요소를 강조한다. 그는 「논화육법(論畫六法)」에서 용필의 중요성을 다음과 같이 서술한다.

무릇 사물을 그리는 것은 반드시 형사에 있고, 형사는 모름지기 그 골기를 완전히 해야 하는데, 골기와 형사는 모두 입의에 근본을 두고 용필로 돌아간다. 그리하여 그림을 잘 그리는 사람은 대개 글씨를 잘 쓴다.¹³³

만약 기운이 주도면밀하지 않으면 헛되이 형사를 늘어놓는 것이요, 필력이 굳세지 않으면 헛되이 채색만 잘하는 것이니, 이는 묘하지 않다고 하는 것이다.¹³⁴

붓은 겨우 한 두 번 놀렸을 뿐인데 상은 이미 잡혀 있다. 떨어졌다 붙었다 하는 점과 획이 때로는 결락을 보이기는 하지만, 이처럼 붓이 두루 밀하지 못하다 해도 뜻은 두루 밀하다.¹³⁵

장언원은 중요한 것은 필력이며 선에 의해 묘사된 형상에 설득력이 있어야 함을 말한다. 그는 고개지의 용필에 대해 “뜻이 붓보다 먼저 있고

¹³² 김기주, 「東洋畫의 線 - 그 성질과 경향성」, 『미술사학보』 32(2009), 106-107.

¹³³ 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷1, 「論畫六法」: 夫象物必在於形似, 形似須全其骨氣, 骨氣形似, 皆本於立意, 而歸乎用筆. 故工畫者多善書.

¹³⁴ 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷1, 「論畫六法」: 若氣韻不周, 空陳形似, 筆力未適, 空善賦彩, 謂非妙也.

¹³⁵ 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷2, 「論畫體工用搨寫」: 夫失於自然而後神, 夫失於自然而後神, 失於神而後妙, 失於妙而後精, 精之爲病也. 而成謹細. 自然者, 爲上品之上.

그림이 다해도 뜻이 남아 있다(意存筆先 畫盡意在)” 고 논한다. 작가의 뜻이 붓에 전달되고 붓은 작가의 뜻을 표현하는 수단이 된다. 장언원은 그림과 글씨가 모두 골법(骨法)을 중시하는 필선의 용필(用筆)에 바탕을 두고 있다고 주장하며 서예의 권위를 빌어 회화의 가치를 높이기 위한 시도를 한다. 선적인 형식적 유사성으로 서예와 회화의 친밀함을 강조한 것이다. 『역대명화기』에는 의존필선의 예로 일필화(一筆畫)에 대한 내용이 서술되어 있다. 장지가 최원과 두도의 초서법을 변화시켜 글자 행의 머리가 전행을 이어 일필로 완성한 것을 일필서(一筆書)라고 하며, 육담미에 의해 일필서에서 연유한 일필화가 제작된다. 장언원은 의존필선과 글과 그림의 용필이 같음(書畫用筆同法)을 일필화의 가능 조건으로 제시하며 다음과 같이 말한다.

옛날 장지는 최원과 두도의 초서법을 배우고 그것을 변화시켜 금초의 체세를 이루었다. 그의 서예의 일필로 이루어져, 기맥이 서로 연결되고 행이 바뀌어도 끊이지 않았다. 왕자경만이 그 깊은 뜻을 터득하여 행의 첫 글자가 때때로 그 전행의 체세를 이어받았으니 세상에서는 그의 글씨를 일컬어 일필서라 하였다. 그 후 육담미가 일필화를 그렸는데, 그 필선이 면면히 이어져 끊이지 않았다. 그러므로 서화의 용필이 같음을 알 수 있다. … 여기서도 서화의 용필법이 한 가지임을 알 수 있다.¹³⁶

수묵화는 선(禪)적 경계의 표현이다. 수묵화의 감상에는 선에 대한 이해가 바탕이 되어야 한다. 노자의 “큰 음은 소리가 없고, 큰 형상은 형체가 없다”, “오색은 사람의 눈을 멀게 하고, 오음은 사람의 귀

¹³⁶ 蘇軾, 『蘇東坡全集』 卷31, 「淨因院畫記」: 餘嘗論畫, 以爲人禽宮室器用皆有常形, 至於山石竹木水波煙雲, 雖無常形而有常理. 常形之失, 人皆知之, 常理之不當, 雖曉畫者有不知. 故凡可以欺世而取名者, 必託於無常形者也. 雖然常形之失, 止於所失, 而不能病其全, 若常理之不當, 則舉廢之矣. 以其形之無常, 是以其理不可不謹也.

를 멀게 한다”는 생각과 불교의 ‘공즉시색 색즉시공’은 수묵화의 철학적 기반이 된다. 장언원은 오색에 뜻을 두면 물상이 어그러진다고 하며, 먹을 이용해도 오색이 갖추어지는 것을 득의라고 한다. 장언원은 수묵이 현상 너머의 본질을 마주하는 것임을 밝힌다. 먹은 본질에 이르러 아름다움과 다채로움을 드러내고 오색을 갖추게 된다. 수묵산수화의 발달은 필선의 운용을 풍부하게 한다. 수묵화는 선적인 경계의 출현과 함께 수묵화로 발전하고, 전통회화의 주된 요소인 구도, 선, 먹이 완성된다.¹³⁷

앞서 살펴보았듯이 형호는 필묵을 중시한 것으로 알려져 있다. 『필법기』에서 “그림이란 긋는 것이다”라고 한 것에서 화와 획을 같은 의미로 사용한다는 것을 알 수 있다. 그림을 그린다는 것은 획을 긋는 것, 선을 그어 형상을 만들고 대상에 대한 총체적 인식을 얻는 것이라는 의미이다. 이러한 인식은 시, 서가 지닌 문(文)적 표현과 동등한 권위를 획득하고자 하는 시도에서 비롯된 것으로 보인다.

필이란 비록 법칙에 의거하기는 하지만 운용에 따라 변통하여 질만을 취하지도 않고 형만을 취하지도 않아 마치 나는 듯하고 움직이는 듯한 것이다.

묵이란 높고 낮음에 따라 흐리기도 하고 맑기도 하며 물체에 따라 얇기도 하고 깊기도 하여 문체가 자연스러워 마치 붓으로 그리지 않은 듯한 것이다.¹³⁸

필적이 떨어져 있으나 끊어지지 않는 것을 근이라 하고, 굵기도 하고 가늘기도 해 실체감을 이룬 것을 육이라 하며, 살기도 하고 죽기도 하며 굳세고 곧은 것을 골이라 하고, 획의 자취에 잘못됨이 없는 것을 기라 한다.¹³⁹

¹³⁷ 장파, 앞의 책, 449-454.

¹³⁸ 荆浩, 『筆法記』: 筆者, 運轉變通 雖依法則, 運轉變通, 不質不形, 如飛如動. 墨者, 高低暈淡, 品物淺深, 文彩自然, 似非因筆.

¹³⁹ 荆浩, 『筆法記』: 筆絕而不斷 筆絕而不斷, 謂之筋, 起伏成實, 謂之肉, 生死剛正, 謂之骨, 跡畫不敗, 謂之氣.

형호는 용필의 법칙을 강조함과 동시에 변화를 통한 생동감의 표현 또한 중요함을 말한다. 나아가 용필에 근(筋), 육(肉), 골(骨), 기(氣)의 네 가지 기세를 제시한다. 그는 『필법기』에서 육요(六要)를 제시하는데, 그 중 필목과 사세(四勢)에 대하여 위와 같이 서술한 것이다.

청대 석도는 『고과화상화어록(苦瓜和尚畫語錄)』에서 일획론(一劃論)을 펼치며 선의 중요성을 강조한다. 석도의 일획론은 선조형의 작용과 선의 표현능력을 말하는 운완법(運腕法)으로 이어진다. 그는 필법과 생활의 관계를 지적하고 변화하는 자연을 그리기 위해서는 그만큼 다양한 필목법과 준법이 있어야 한다고 주장한다. 그는 다음과 같이 말한다.

일획에서 시작하여 만획에 이르고, 만획에서 시작하여 일획으로 다스려 … 억만만의 필목이 일획에서 시작하여 일획에서 끝나지 않는 것이 없다.¹⁴⁰

글씨와 그림이라는 것이 그 두 끝을 갖추고 있지만 그 공(功)은 일체이다.¹⁴¹

먹은 정도를 닦지 않으면 역기가 없고, 필은 생활이 없으면 신묘하지 않다. 능히 정도를 닦은 영기는 받았지만 생활의 신을 알지 못하면, 이는 먹은 있되 필이 없는 것이다. 능히 생활의 신은 받았지만 정도를 닦은 여기를 변화시키지 못하면 이는 필은 있되 먹이 없는 것이다.¹⁴²

붓으로 준을 그리는 것은 생생한 모습을 열기 위한 것이다. 산의 형상은 만 가지 모습이므로 곧 그 모습을 여는 것도 한 가

¹⁴⁰ 石濤, 『畫譜』 「一劃章 第一」: 此一劃收盡 鴻濛之外即億萬萬筆墨, 未有不始於此而終於此, 唯聽人之握取之耳.

¹⁴¹ 石濤, 『畫譜』 「兼字章 第十七」: 字與畫字, 其具兩端, 其功一體.

¹⁴² 石濤, 『畫譜』 「筆墨章 第五」: 墨非蒙養不靈, 筆非生活不神. 能受蒙養之靈, 而不解生活之神, 是有墨無筆也. 能受生活之神, 而不變蒙養之靈, 是有筆無墨也.

지 방법만이 아니다.¹⁴³

석도 화론의 일획은 태고의 혼돈과 무법에서 시작되는 창조력의 표현이다. 일획은 혼돈의 기운 속에서 탄생하는 일기(一氣)의 작용이라고 할 수 있다. 일획은 법이 형성되기 전의 무한한 자유와 법의 제한 사이에서 생성되며, 유한한 형태를 창조하는 행위이지만 역설적으로 무한을 지향한다. 석도에 의하면 모든 사물에는 변하지 않는 법칙이 있는 동시에 변화가 있으며, 이러한 변화는 일획에 의해 만들어진다. 석도는 회화의 근본을 생성의 선, 즉 일획에 있다고 본다. 쉼 없는 기의 생성을 선으로 표현하는 것이다.¹⁴⁴

사혁은 『고화품록』에서 그림을 그릴 때 가져야 할 여섯 가지 법칙인 화육법(畫六法)을 제시한다. 그 가운데 첫 번째 법칙인 기운생동(氣韻生動)은 동양미학의 핵심적인 요소이다. 사혁의 기운생동은 인물을 그리는 데 있어 형상으로 정신을 표현하는 것을 뜻하는 고개지의 전신(傳神)을 구체화시킨 개념이다. 기운은 기와 운으로 나누어지는데, 서복관(徐復觀, 1903-1982)은 기를 화가의 품격과 기개가 작품 속에 부여된 것, 운은 개인의 정신적 경지가 필선을 넘어 드러나는 것으로 본다. 기와 운은 모두 정신의 일면으로 볼 수 있다. 기운 개념은 인물에 적용되던 것에서 장언원의 역대명화기, 형호의 필법기를 거치며 산수화로 확장된다. 또한 ‘전신’에서는 대상의 정신을 강조한 것에서 ‘기운’에서는 창작주체의 정신을 강조하는 것으로 변화한다.¹⁴⁵

기운의 운동은 선으로 표현된다. 동양회화는 미완에서 완성으로 나아가는 과정에 있다. 이러한 발생과정은 많은 경우 선의 형태를 취한다. 동양회화의 선은 형태의 윤곽을 재현하는 것만이 아니라 기운의 세, 흐름, 리듬, 대상과 작가의 기의 공명을 나타낸다. 선은 점의 운동태라고

¹⁴³ 石壽, 『畫譜』 「皴法章 第九」: 筆之於皴也, 開生面也. 山之爲形萬狀, 則其開面非一端.

¹⁴⁴ 이성희, 앞의 책, 270-273.

¹⁴⁵ 이성희, 앞의 책, 217-218.

할 수 있다. 점은 요소론을 바탕으로 하며, 선은 생성론을 바탕으로 한다는 차이가 있다. 선은 생성론적 자연관을 바탕으로 하는 산수화의 기본이 된다. 석도의 일획론은 이러한 산수화의 핵심원리를 보여준다. 석도 화론의 존수장(尊受章)은 다음과 같이 서술되어 있다.

일획은 만물을 품고 있는 것이다. 획은 먹을 받아들이고, 먹은 붓을 받아들이고, 붓은 팔을 받아들이고, 팔은 마음을 받아들인다. 이것은 마치 하늘이 창조하여 생성하고 땅이 창조하여 이루는 것과 같은데, 이것이 받아들이는 까닭이다.

마음-팔-붓-먹-획으로 이어지는 과정은 하늘-땅-만물의 생성과정과 상응한다. 자연의 창조가 마음으로 이어진다는 것을 생각할 때 두 과정은 이어질 수 있다. 하나의 기운으로 이루어지는 이 과정은 일획에 내포된 의미를 설명해준다. 일획은 이 모든 과정을 담은 기운의 흐름인 것이다.

동양회화에서 필력은 필법, 묵법과 관련이 있다. 필은 선으로 형상을 그려내는 것, 필흔과 필력을 드러내는 것을 지시하며, 묵은 선염에 의한 용필을 나타낸다. 필에 의해서 묵이 표현되기 때문에 필과 묵은 따로 떨어져 이해할 수 없다. 동양회화에서 선은 고개지의 <여사잠도>, 염입본의 <역대제왕도>와 같이 비교적 고른 선으로 이루어진 유사묘(遊絲描)에서 시작하여 역동적이고 변화가 있는 선으로 발전한다. 묵에 대한 인식이 생겨나며 필에 대한 이해도 넓어지지만 묵법은 여전히 필의 범주 안에 있는 것이다.¹⁴⁶

필선의 변화를 살펴보면 당 이전의 고개지, 염입본, 오도자 등의 그림에는 한 화면에 한 가지의 필선이 사용된다. 당 이후에는 성질이 다른 종류의 선이 하나의 화면에 등장하고, 남송 이후에는 방필, 즉 측봉이, 원대에는 갈필, 즉 사필이 나타난다. 이후 방(方), 원(圓), 조(槽),

¹⁴⁶ 김백균, 앞의 글, 218-219.

세(細), 조(燥), 습(濕) 등이 사용된다. 동양회화에서 그림의 성패는 필의 사용과 관련이 있고, 작가의 체험과 표현력에 의해 변화가 있고 자연스러운 용필을 구사할 수 있다. 작가는 대상의 생명력, 우주의 순환을 필로 표현해야 하는데, 이러한 운동성과 율동성을 ‘세’라고 일컫는다.¹⁴⁷

붓을 사용하는 동양회화에서는 용필과 용묵에 대한 이해와 함께 준법(峻法)을 익히는 것이 중요하다. 준법이 사용되기 시작한 것은 당대로 추정할 수 있고, 화보(畫報)에 준법이 나타나는 것은 북송대로 볼 수 있다. 준법은 산수화를 그릴 때 산이나 암석의 특성을 관찰하고 분석하여 필묵으로 표현하는 기법이다. 당대(唐岱, 1673-1752)는 『회사발미(繪事發微)』에서 “준법의 본원을 알고, 그 본원에서 갈라져 나오는 율과를 알아야 하며, 먼저 일가의 준법을 익힌 다음에 산이나 바위의 준법을 그려야 비로소 자신의 묘에 이를 수 있다”고 한다. 준법은 시대와 자연의 변화, 예술가의 자연에 대한 관찰과 체험과 더불어 발달한다. 준법은 산수화의 근본적인 조형언어로 같은 형상이라도 작가의 개성에 따라 다른 기법으로 표현된다.¹⁴⁸

회화는 선, 형, 명암, 양감, 질감, 색채, 구도 등의 조형요소로 이루어진다. 선은 윤곽을 나타내거나 형을 암시하고, 대상의 감정과 작가 정신을 드러내기도 한다. 준법은 음과 양을 구분하는데, 양은 산의 돌출된 부분이나 돌의 빛을 받는 부분을, 음은 산의 움푹 들어간 부분이나 돌의 그늘진 부분을 나타낸다. 준법의 한 종류인 부벽준(斧劈皴)은 면준(面皴)의 대표적인 예로 측필(側筆)을 구사한 바위산의 표현에 주로 사용된다. 부벽준은 소부벽준(小斧劈皴)과 대부벽준(大斧劈皴)으로 나뉜다. 소부벽준은 도끼로 찍어 자른 듯한 질감을 나타내며 측필을 사용한 짧은 준이다. 명대 『화답(畫答)』에서는 소부벽준의 특징을 부식된 것과 같으며, 필두는 무겁게 하고 필미는 가볍게 하여 정두(丁頭) 또는 갈고리

¹⁴⁷ 김백균, 앞의 글, 222-223.

¹⁴⁸ 지순임, 「산수화 준법의 조형성 연구」, 『상명여자사범대학』 16(1985): 388-400.

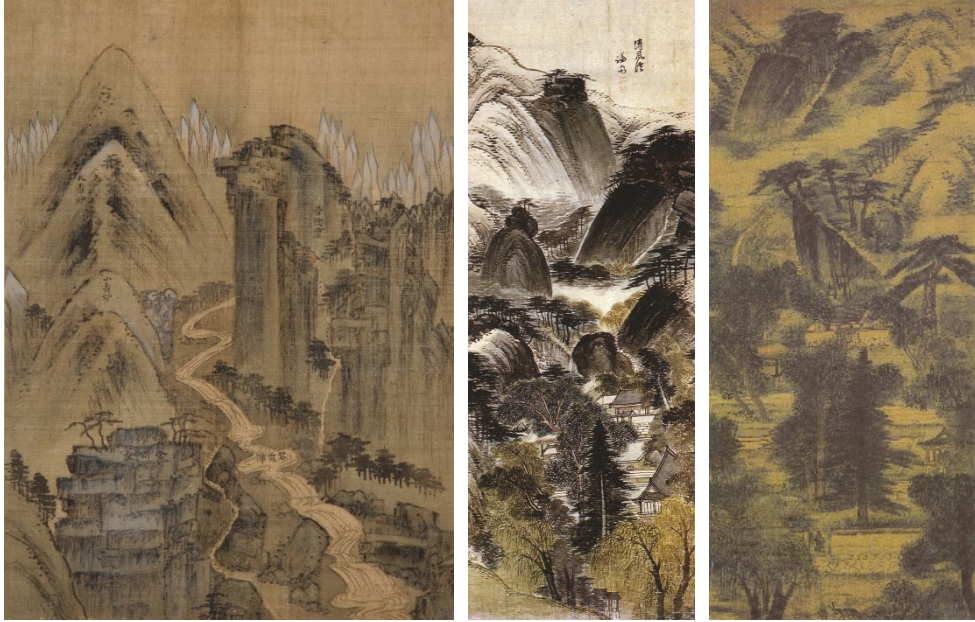
같은 형상으로 묘사한다. 소부벽준은 붓의 측면을 눌렀다 가볍게 끌어당겨 표현된다.

엄격한 양식의 소부벽준은 남송의 마원과 하규를 거치며 소략해 지고, 절과 화가들에 의해 표현적으로 변화한다. 『화답』에 의하면 소부벽준을 표면적인 부식효과에 비유할 수 있다면, 대부벽준은 붓질이 커서 큰 도끼로 찍은 것과 같다. 소부벽준은 갈필의 특성을 가지는 반면, 대부벽준은 습필의 특성을 가진다. 대부벽준은 북방산악의 특성이 남방의 기후와 풍토에 융합된 결과라고 볼 수 있다. 대부벽준은 명대 절과에 의해 가장 적극적으로 사용되는데, 마하과보다 농묵의 윤곽선을 자유로운 필세로 구사하여 대부벽준과 소부벽준을 혼용하게 된다.¹⁴⁹

정선의 작품에서 부벽준을 적극적으로 구사한 예를 찾을 수 있다. <신묘년풍악도첩> 중 <보덕굴(普德窟)>(1711)[참고도판32]에는 갈필을 사용한 중묵과 농묵의 부벽준이 사용되고, <청풍계(淸風溪)>(1730년경)[참고도판33]에서는 비교적 대담한 필선이 구사된다. 화면 오른쪽의 암벽에 습운한 발묵법적 특성을 가진 장부벽준(長斧劈皴)이 사용되는데, 선적인 면보다는 면적인 특성이 강조된다. 이후 <청풍계(淸風溪)>(1739)[참고도판34]에는 다소 거칠고 담백한 필선이 구사된다. 이전의 <청풍계>와 비교하여 과묵법과 적묵법의 특성을 찾을 수 있다. 정선의 부벽준은 여백이나 흑백대비가 거의 없이 이루어진다. 일률적으로 이어진 측필의 장부벽준이 묵면을 이루며 다소 평면적인 느낌을 주며, 필획은 일률적이지만 양식화되지 않은 거친 특성을 가진다. 사실적인 묘사보다는 선이 전달하는 힘과 기운에 더 중점을 둔 것으로 보인다.¹⁵⁰

¹⁴⁹ 김성희, 「부벽준과 운두준의 개념 및 조선 후기 부벽준과 운두준 표현」, 『동양미술사학』 8(2007.6): 174-178.

¹⁵⁰ 김성희, 앞의 글, 181-183.



[참고도판32] 정선, <보덕굴>, 1711, 견에 담채, 36×37.4cm, 국립중앙박물관
 [참고도판33] 정선, <청풍계>, 1730, 종이에 담채, 96.2×36cm, 고려대학교박물관
 [참고도판34] 정선, <청풍계>, 1739, 견에 담채, 58.8×133cm, 간송미술관

정선 화법의 특징으로 난시준(亂柴皴)에 의한 스케치적 드로잉, 미점에 의한 중간톤, 추상적 표현, 파노라마식 구성과 다시점 등을 열거할 수 있다. 그 중 난시준은 러프한 스케치풍으로 피마준과 부벽준이 융합된 준법이다. 표현기법에 작가의 자아가 반영되었다는 점에서 기존의 고답적인 방식과는 차이를 보이며, 남북종의 준을 융합한 난시준의 완성과 함께 정선의 진경산수화도 완성된다. 농묵으로 붓을 세워 수직으로 내리긋는 분명한 필획은 리듬감 있게 구사되어 역동적인 기세를 자아낸다. <금강전도>(1734)에 많이 사용되었는데, 날씨와 기후의 변화가 잦은 금강산의 지역적 특성과 뾰족한 암석 표현에 적합한 준법으로 보인다. 이와 같은 준법은 산수화 준법에서 보편적이지 않았으나 정선의 작품 <문암>, <충석정>, <만폭동> 등에서 찾을 수 있으며, 그의 작품의 대부분은 현장에서의 약간의 스케치와 드로잉을 화첩에 그린 것을 바탕으로 재구성된 것이다. 난시준 외에 또 다른 특징으로 미점준(米點皴)이 있

다.¹⁵¹ 정선은 T자형 나무들이 능선을 타고 올라가거나 떨어지는 모습을 미점으로 표현하는데, 그의 미점은 두 가지 특징을 가진다. 첫째, 선염으로 산의 윤곽을 묘사한 뒤 농담의 차이가 있는 미점으로 원근감을 준 방식, 둘째, 산의 표면에 피마준을 그린 뒤 그 위에 뺄뺄하게 미점을 찍는 방식이 있다. 미점준은 난시준과 더불어 인상과 분위기를 만들어내는 요소로 사용된다. 특히 만년기의 추상적인 작품 대부분에 미점준이 많이 사용된다.

나는 ‘그리기’ 특히 ‘긋기’ 를 주요 표현방식으로 사용한다. 선(線)은 그리기의 가장 기본적인 요소이자 감정과 사고를 전달할 수 있는 표현방법이다. 선은 연속성과 시간성을 가지며, 시작과 끝이 있어 생성과 소멸, 순환과 같은 시간성을 표현할 수 있다. 나는 반복적인 선으로 무한한 시간을 표현하고, 차이가 있는 반복으로 다양한 차원의 시간을 암시한다. 선의 농담, 건습, 완급으로 시간의 흐름, 공간의 이동, 의식의 변화 등의 리듬을 나타내고자 한다. 선에는 행위주체의 에너지, 기운, 감정, 호흡과 리듬이 반영된다. 기억을 바탕으로 그림을 그릴 때에는 윤곽과 선적인 요소가 중요한 역할을 한다. 체험된 세계의 윤곽은 실제와 달리 왜곡될 수 있지만 체험 주체의 사고가 반영된 선에서 또 다른 의미를 찾을 수 있다.

2011년 이전 작품들에는 식물적인 요소들이 주를 이루었는데, 대상의 윤곽을 그리는 듯한 선묘가 특징이었다. 묘사하는 대상에 따라 선의 농담, 굵기의 차이는 있었지만 하나의 선 자체에서의 큰 변화는 없이 단조롭게 묘사되었다. 2011년 이후의 작품들에는 대기와 바람, 천체

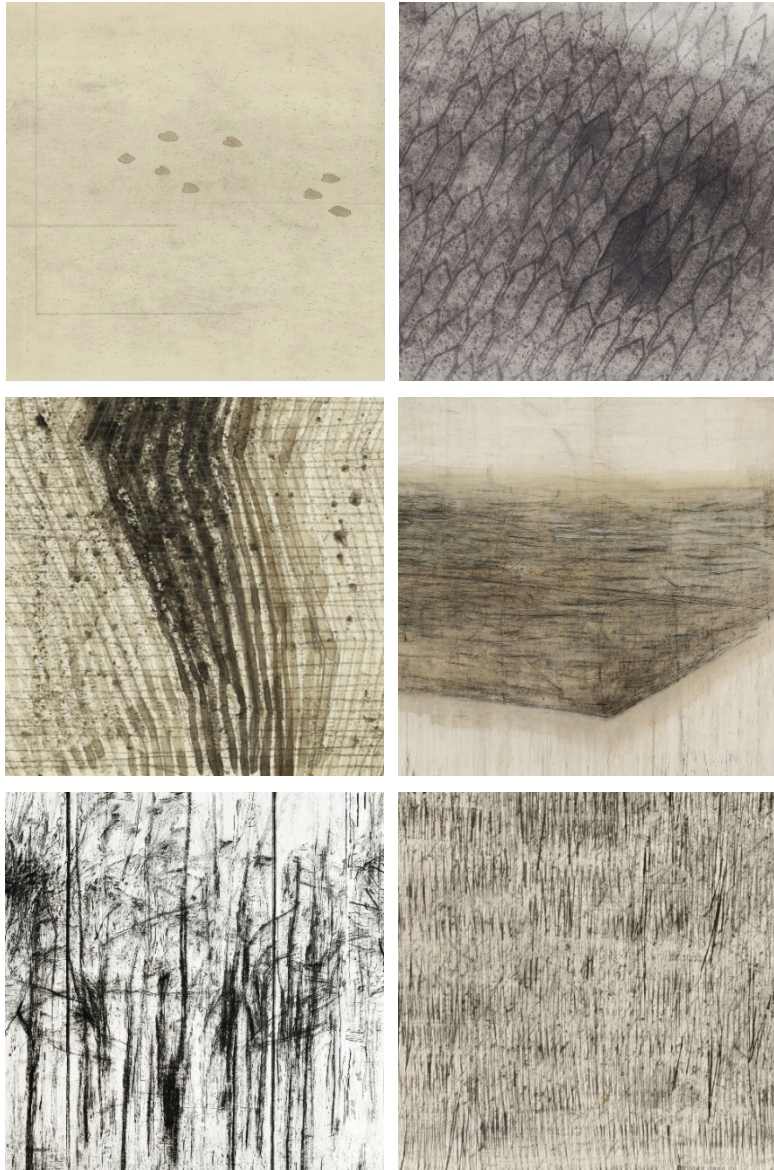
¹⁵¹ 점준(點皴)은 조형의 기본요소이자 만물의 근원인 점을 사용한 준법이다. 점준은 수직필을 사용하는 우점준(雨點皴)과 측필을 사용하는 미점준(米點皴)으로 분류된다. 우점준은 빗방울처럼 작은 타원형의 붓자국으로 표현하는데, 산의 밑부분은 크게, 위로 가며 작게 표현되는 것이 일반적이다. 우점준은 붓끝을 사용하여 수직적으로 짧은 선이나 점으로 표현하는 단선점준(短線點皴)으로 이루어진다. 건조한 평원의 묘사에 적합하며 반복적인 필로 강건하고 위엄 있는 표현을 할 수 있다. 미점준은 측필을 사용하는 준법으로 미불과 미우인이 창안한 것이다. 비가 내린 습윤한 풍경, 안개가 낀 분위기나 구름이 떠도는 듯한 풍경의 묘사에 적합하다. 지순임, 앞의 글, 405-406.

의 움직임, 파도와 물결 등이 주된 표현대상이 된다. 따라서 선은 대상의 윤곽을 묘사하기보다는 반복과 중첩, 변화와 리듬을 통해 전체적인 분위기를 만드는 역할을 한다. 초기작품에 비해 최근작품에서는 반복적인 선묘가 빈번하게 등장하는데, 이는 선을 통해 리듬감과 움직임을 표현하고자 하는 시도라고 볼 수 있다.

<열두 달의 드로잉>[작품도판1], <구름이 흐르는 마을>[작품도판3-5], <바람이 지나는 길을 위한 드로잉>[작품도판21-24] 연작에는 바람에 날리는 씨앗, 안개와 구름의 물방울 입자들, 천체의 운동이 건성매체와 담묵을 사용한 작은 점과 선들로 표현된다. 하나의 점과 선 안에서의 농담변화가 거의 없이 밀도와 질감만으로 분위기를 드러낸다. 특히 <열두 달의 드로잉> 연작에는 건성매체가 주로 사용되어 균일한 점과 선이 사용된 것을 볼 수 있다. <구름이 흐르는 마을>, <바람이 지나는 길을 위한 드로잉> 연작에는 습성매체가 혼용되어 각각의 점과 선 사이에는 변화가 나타나지만 여전히 하나의 점과 선 안에서의 농담변화는 없이 표현된 것이 특징이다. 여기서 앞서 살펴본 미점준의 특성을 찾을 수 있다. 대상의 분명한 윤곽의 묘사보다 대상의 기운과 분위기 등의 표현을 위해 반복적인 점, 문지르기와 번지기 등의 표현기법이 사용된다.

<바다집>[작품도판10·25·39], <밤의 공원>[작품도판27-31], <숲집>[작품도판35-37] 연작에는 파도와 물결이 중첩된 점과 선으로 표현된다. 이 작품들에는 선의 굵기의 변화와 역동성이 나타난다. <바다집>, <밤의 공원> 연작에는 물결과 잔디의 표현에서 각각의 선들이 굵기와 농담의 차이를 보인다. 초기작품의 균일한 선묘와 비교하여 각각의 선을 살펴보면, 시작부분은 강하고 끝부분은 흐려지는 변화가 있는 갈필을 사용하여 부벽준과 유사한 준법을 사용한 것을 볼 수 있다. 갈필과 측필을 사용한 부벽준, 중첩된 선들, 사실적인 묘사의 효과보다는 선을 통한 감정의 전달에 의의를 둔 점에서 앞서 살펴본 정선의 부벽준, 난시준과의 연결점을 찾을 수 있다. 물결은 화면의 가로방향으로 길게 이어진 선으로 표현되는데, 가는 선들이 곡선을 이루며 겹쳐진다. 잔디와 나무의 표현에서는 비교적 짧은 선들이 직선적으로 중첩되는 특성을 보인다

다. 측필과 갈필을 사용한 준법은 <숲집> 연작에서 더욱 빈번하게 사용된다. 나무의 거친 표면, 중첩된 나뭇잎, 바람에 움직이는 숲의 모습은 자유로운 점과 선들로 구사된다.[참고도판35]



[참고도판35] 반복적인 점과 선

작품에 표현된 점과 선들은 조금씩 변화를 주며 반복적으로 포

현되어 차이 있는 반복을 구현한다. 점과 선들은 부드럽고 섬세한 것에서부터 거칠고 강한 것까지 다양하다. 비교적 초기 작품들인 <열두 달의 드로잉>[작품도판1]과 <구름이 흐르는 마을1-6>[작품도판3]-[작품도판5]과 같은 작품들은 작고 가는 점과 선의 반복으로 고요하고 정적인 가운데 잔잔한 움직임들을 만든다. <구름이 흐르는 마을7>[작품도판8], <구름이 흐르는 마을8>[작품도판9]에는 굵기의 변화가 거의 없는 선이 반복적으로 표현되고, 점과 선의 방향과 대기의 움직임의 표현으로 리듬감을 준 것을 볼 수 있다. 초기작품들의 특징은 농담, 굵기, 크기의 변화가 거의 없는 점과 선들의 표현이다. 단조로운 가운데 미미한 변화들로 작은 리듬감을 전달한다. <공간>[작품도판17-21] 연작에는 농담, 굵기, 크기의 변화가 나타나고, 여백과 그려진 부분의 확연한 차이가 보인다. <나무집>[작품도판33], [작품도판34] 연작부터 건축물이 등장하는데 건축물의 선은 가늘고 단조롭게 그려지는 반면, 식물 등 자연적인 요소들은 변화가 많은 선들로 그려진다. <밤의 공원>[작품도판27-31] 연작은 반복적이고 변화가 적은 선들로 이루어져 있지만, 선들이 모여 면을 이루면서 결과적으로 화면은 여백과 그려진 부분의 대비가 극명하게 드러난다. <숲집>[작품도판35-37] 연작에는 소재의 특성상 자유롭고 활달한 선들이 비교적 많이 드러난다. 이러한 러프한 스케치풍의 자유롭고 활달한 필선, 리듬감 있고 역동적인 표현은 앞서 살펴본 정선의 후기작품에서 보이는 난시준에 비교할 수 있다.

나의 작품에는 선적인 요소와 함께 면적으로 표현된 부분들이 있다. 이는 대지, 밤하늘, 그림자, 어두운 공간의 표현에 주로 사용된다. <구름이 흐르는 마을5>[작품도판5]에는 여백으로 처리된 하늘과 대조적인 언덕이 단일한 톤으로 검게 표현되고, <밤집2>[작품도판11]에는 화면 전체가 어두운 밤색으로 칠해지고, 달과 별, 집은 지워진 선으로 표현된다. <공간2018-1>[작품도판20]에는 건물이 검은 면으로 표현되고 여백으로 남은 창문들이 건물의 모습을 암시한다. <비집1>[작품도판32]에는 집 속에 집들이 겹쳐져 있는데 내부로 들어갈수록 어둡게 처리되고 그림자 부분은 대부분이 검은 면으로 표현된다. <밤의 공원1>[작품도판

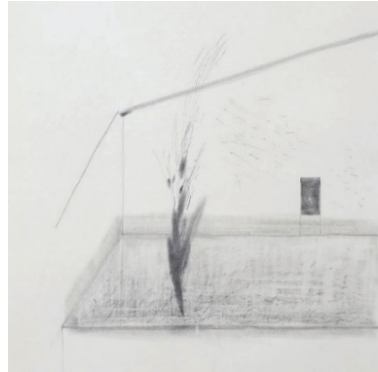
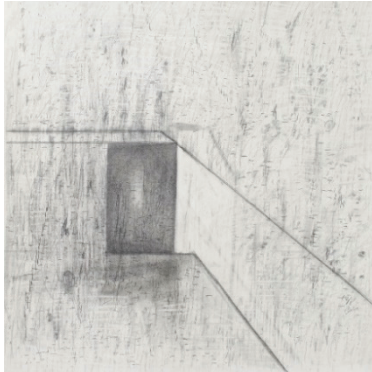
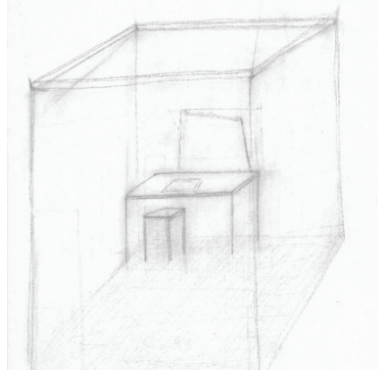
27]에는 하늘과 대지 사이의 건물과 나무들이 검은 면을 이루는데, 어둠 속에 건물과 나무의 실루엣이 어렴풋이 보인다. <밤의 공원> 연작들부터 점과 선의 중첩에 의한 면의 형성이라는 특성이 보인다. <밤의 공원2>[작품도판28]에는 화면 하단의 잔디밭의 모습이 검게 표현되고, <밤의 공원3>[작품도판29], <밤의 공원4>[작품도판30], <밤의 공원5>[작품도판31]에는 창문을 경계로 내부공간과 외부공간이 흑백의 대비를 이룬다. <밤의 공원3>에는 실내공간이 어둡게 처리되어 외부공간과 분리되고, <밤의 공원4>에는 화면 상단의 창으로 보이는 밤하늘, <밤의 공원5>에는 창밖으로 보이는 밤풍경이 면적으로 표현된다.[참고도판36]



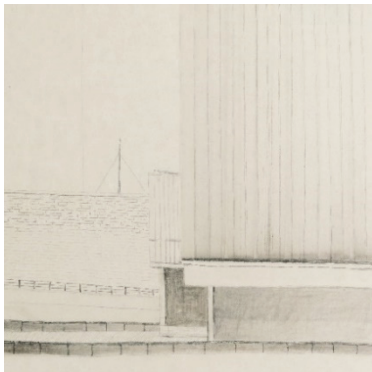
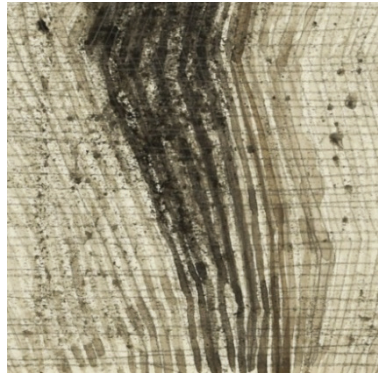
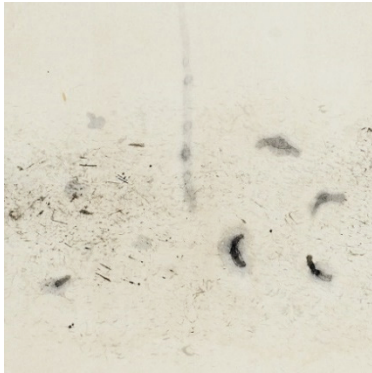


[참고도판36] 어둠과 대비

2011년 이전의 작품들은 수묵과 채색을 혼용하여 선적인 요소들은 수묵으로, 면적인 요소들은 채색으로 표현된 경우가 많았다. 2011년 이후의 작품들에는 채색은 거의 사용되지 않고 연필, 목탄, 콘테 등의 건성매체와 붓, 먹 등의 습성매체가 함께 사용된다. 건성매체는 주로 초기단계의 드로잉, 반복적이거나 섬세한 묘사, 거친 질감을 표현할 때 사용되고, 습성매체는 배경이나 넓은 면의 처리, 흐름이나 번짐의 표현에 사용된다. 습성매체의 사용에는 하나의 점 또는 선에서의 농담변화 또는 번짐이 거의 없어 건성매체의 사용과 큰 차이를 보이지 않는 특성이 있다. 건성매체와 습성매체의 표현은 [참고도판37]과 같이 정리해볼 수 있다.



건성매체의 표현



건성매체와 습성매체의 표현



습성매체의 표현

[참고도판37] 건성매체와 습성매체의 표현

건성매체만을 사용한 경우 점과 선은 균일하고 정적인 특성을 가진다. 건성매체의 특성을 활용하여 변화가 적은 질감을 표현하거나 문지르기를 통해 약간의 변화를 준다. 건성매체와 습성매체를 함께 사용한 경우 농담의 변화가 조금 더 드러나고 물방울이나 구름처럼 습윤한 특성을 나타낸다. 또한 선적인 묘사와 면적인 표현이 함께 표현된 것을 볼 수 있다. 습성매체의 경우 비교적 넓은 면의 처리, 어두운 공간의 표현에 사용된다. 반복적인 붓질, 중첩된 선과 면으로 공간감을 나타내고자 한 것을 찾을 수 있다.

이 장에서는 기억의 공간을 위한 그리기라고 할 수 있는 나의 작품 창작과정에 대하여 논의하였다. 먼저 공간의 시간성, 공간의 체험과 기억을 중심으로 공간을 표현하는 방식에 대하여 서술하였다. 공간에는 시간성이 내재해 있으며, 공간적 분위기는 시간성에 따라 달라진다.

나의 작품은 자연현상 속에서 시간의 지속성과 지난 시간의 흔적을 발견하는 것에서 시작된다. 숲과 정원 등의 자연공간, 건축물과 그것을 둘러싼 공간은 작품의 주된 배경이 된다. 걷기와 유동적인 체험을 통해 연속적이고 동시에 느껴지는 공간을 표현하고자 한다. 기억과 공명, 기억과 기록을 중심으로 기억을 표현하는 과정에 대하여 살펴보았다. 비자발적 기억에 의한 회상은 잊혀진 시간을 되찾아주고 다른 차원의 시간을 경험하게 한다. 되찾은 기억들에서 의미를 찾고, 사라지는 기억을 유지하기 위해 기록을 남기게 된다. 이러한 기록을 통해 시간의 영원성을 실현하고자 한다.

함축적 그리기, 수묵과 굵기를 중심으로 조형적 특성과 표현기법을 논의하였다. 의경은 주체와 대상의 조응, 내면세계와 외부세계의 조화를 통해 내면세계로 되돌아가는 과정이라고 할 수 있다. 의경의 미학을 담은 회화는 은유적이고 함축적인 표현을 특징으로 한다. 나에게 그리기는 대상을 묘사하는 역할보다는 생각과 감정을 전달하는 역할을 하기 때문에 사의적이고 간결한 표현으로 이루어지는 경우가 많다. 여백은 시간과 공간의 무한한 자유를 상징하는 체계로 의경의 경계를 암시하는 역할을 한다. 나는 여백을 통해 공간의 시간성, 움직임, 무게, 분위기, 기운 등을 담고자 한다. 동양회화에서 필법과 묵법의 발전과정과 선적인 표현이 가지는 의미를 살펴보았다. 그리고 나의 작품에서 수묵과 굵기를 통해 다양한 차원의 시간과 공간을 표현하고, 의식의 변화를 암시하는 과정에 대하여 분석하였다.

V. 결 론

시간, 공간, 기억은 존재의 근원과 삶의 궁극적인 의미를 찾는 데 핵심적인 개념이다. 문학, 역사, 철학, 예술을 비롯한 다양한 학문의 연구주제가 되어 왔으며, 그만큼 긴 역사를 가진 주제이기도 하다. 본 논문을 통해 시간, 공간, 기억에 관한 사고과정과 작품창작과정을 정리해보았다.

II장에서는 작품창작의 배경이 되는 공간의 체험에 대하여 논의하였다. 먼저 공간과 장소의 개념, 공간에서 장소성이 형성되는 과정, 자연공간과 건축공간의 조성원리를 살펴보고, 의경의 경지에 이르는 과정과 여백의 공간을 통한 의경의 표현에 대하여 서술하였다. 또한 공간의 깊이와 분위기, 공간의 이동과 감각적 체험을 중심으로 공간정서의 형성에 대하여 논의하였다. 공간은 경험과 기억의 상호교류를 거치며 감성적 공간으로 구체화되고, 공간정서는 주체와 공간의 관계에서 생성된다. ‘기(氣)’, ‘공간의 분위기’, ‘아우라’ 개념을 통해 공간의 분위기가 형성되는 과정에 대하여 살펴보았다. 공간적 유동성은 연속적인 장면을 통해 지각을 확장하고, 공간을 체험하는 주체의 이동에 따라 주체와 공간은 상호관계를 맺게 된다.

III장에서는 공간의 기억에 대한 이론적 연구를 서술하였다. 의식의 흐름과 기억, 시간의 공존을 중심으로 잠재적 과거와 기억에 대하여 논의하였다. 잠재적 차원에서는 다양한 시간계열들이 동시적으로 존재한다. 과거와 현재의 관계는 두 순간의 연속이라기보다는 잠재적인 것과 현실적인 것의 공존, 잠재적인 것 안의 여러 수준의 과거들의 공존이라고 할 수 있다. 의식은 기억에 의해 과거로부터 현재까지의 연속성을 가지며, 시간의 수축과 팽창을 통해 다양한 시간의 길이와 밀도를 경험하게 된다. 한편 과거의 기억이 어떠한 계기로 현재화될 때 과거에 현재가 중첩되며, 이전 과거와는 다른 형태의 현재화된 과거를 만나게 된다. 비자발적 기억에 의한 상기는 순수과거로부터 비롯된 것으로 과거와 현재

어디에도 속하지 않으며 동일한 재현이 불가능한 특성을 가진다.

IV장에서는 기억의 공간을 위한 그리기라고 할 수 있는 나의 작품 창작과정에 대하여 논의하였다. 먼저 공간의 시간성, 공간의 체험과 기억을 중심으로 공간을 표현하는 방식에 대하여 서술하였다. 시간의 흐름을 감지하고, 의식의 변화를 느끼고, 그 의미를 찾는 과정에서 창조가 일어난다. 공간에는 시간성이 내재해 있으며, 공간적 분위기는 환경적 시간성에 따라 달라진다. 흘러가고 변화하는 자연현상에서 시간의 지속성을 발견하고, 수많은 시간들이 축적되어 있는 대상에서 지난 시간의 흔적을 발견한다. 숲과 정원 등의 자연공간, 건축물과 그것을 둘러싼 공간은 작품의 주된 배경이 된다. 공간의 체험은 연속적이고 동시에 일어나며, 걷기를 통해 체험한 공간의 유동성을 표현하고자 한다. 걷기는 공간을 창출해나가는 행위이자 공간에 대한 기억과 사유를 불러일으키는 과정이며, 공간을 이해하는 방식, 공간과 주체가 관계를 맺는 방식을 제시해준다.

기억을 표현하는 과정에 대하여 기억과 공명, 기억과 기록을 중심으로 살펴보았다. 비자발적 기억은 잊혀진 세계를 불러내고 잃어버린 시간을 되찾아준다. 회상은 자연적 시간에서 벗어난 다른 차원의 시간을 경험하게 한다. 지나간 시간의 시점을 통해서 과거를 회복하고, 되찾은 시간의 시점을 통해서 과거를 새롭게 이해하게 된다. 비자발적 기억은 짧은 순간 수동적으로 일어나지만, 그것을 작품 속에 구현하여 지속시킬 수 있다. 되찾은 기억들에서 의미를 찾고, 사라지는 기억들을 유지하기 위해 기록을 남긴다. 기억을 기록하는 작업은 과거 체험의 정신적 등가물을 찾는 과정이며, 예술작품을 통한 기록은 대상의 본질에 다가가고 시간의 영원성을 가능하게 한다.

마지막으로 함축적 그리기, 수목과 굿기를 중심으로 조형적 특성과 표현기법을 논의하였다. 의경은 내면세계와 외부세계의 조화 속에서 발생하는 생명력을 바탕으로 이루어진다. 다시 말해 예술주체가 어떠한 대상 또는 사건을 통해 내면세계로 되돌아가는 과정이라고 할 수 있다.

이러한 주체와 대상의 조응에 의해 우주생명이 서로 소통할 수 있는 장이 마련된다. 동양회화에서는 이와 같은 의경의 시적 정취를 담은 회화의 예를 찾을 수 있다. 이러한 회화는 직접적인 표현보다는 작가의 시각과 사고를 은유적이고 함축적으로 표현하는 것을 특징으로 한다. 나는 간결한 몇 개의 선으로 이루어진 드로잉에서 창작을 시작한다. 이것은 순간의 감정과 생각들을 포착하여 이미지화하는 가장 기본적인 과정이다. 나에게 그리기는 대상을 묘사하는 역할보다는 아이디어의 구현 또는 생각과 감정을 기록하는 역할을 하며, 작품에 임할 때 즉흥성, 변화가능성, 미완결성을 가지고 살아있는 감정을 드러내고자 한다.

여백은 시간과 공간의 무한한 자유를 상징하는 체계로 의경을 암시적으로 표현한다. 여백의 무한한 경계는 시각적으로 도달할 수 없으며, 필묵으로 표현할 수 없는 영역이다. 나의 작품에서 공간의 시간성은 드로잉북, 시리즈 작품, 가로 또는 세로로 긴 형식의 작품으로 표현되는데, 이러한 작품들에는 여백과 공간성에 대한 생각이 담긴다. 나는 여백을 통해 그림으로 다 할 수 없는 의미를 전하고자 한다. 그려지지 않은 공간에는 대기의 움직임, 하늘의 무게, 공간의 분위기, 기운 등이 담긴다. 완전히 채워지지 않은 공간을 통해 또 다른 시간과 공간, 기억으로의 진입을 생각하게 된다.

동양회화는 발생초기부터 형식적 성숙을 이룩한 위진시대에 이르기까지 지속적으로 선(線)적인 의미를 확대시켜왔다. 동양회화의 선이란 인식의 도구이자 언어의 역할을 한다. 나는 ‘그리기’ 특히 ‘긋기’를 주요 표현방식으로 사용한다. 반복적인 선으로 무한한 시간을 표현하고, 차이가 있는 반복으로 다양한 차원의 시간을 암시한다. 선의 농담, 건습, 완급으로 시간의 흐름, 공간의 이동, 의식의 변화 등의 리듬을 나타내고자 한다.

긴 시간에 걸쳐 이루어진 기억의 공간에 대한 연구와 창작과정을 논문을 작성하며 정리하게 되었다. 주관적 사고와 정서적 경험을 바탕으로 한 창작과정을 논리적으로 완벽하게 설명하기에는 한계가 있을

것이다. 논문을 작성하며 작품의 이론적 토대가 되는 연구들을 찾을 수 있었고, 창작과정을 객관적인 시각에서 설명할 수 있는 가능성을 찾게 되었다. 시간, 공간, 기억은 그것을 제외한 삶을 상상할 수 없을 만큼 삶의 모든 순간에 스며있다. 그리고 그것을 무의식적으로 경험하게 되는 경우가 많다. 이 대상들에 대한 연구는 존재의 근원에 대한 탐구과정이라는 생각이 든다. 논문을 작성하며 이 대상들이 나에게 주는 의미에 대하여 깊이 생각하는 시간을 가지게 되었다. 또한 작품을 통해 이야기하고자 하는 대상 그 자체, 그것을 인식하는 주체의 지각과 사고, 그리고 이들의 상호관계에 대하여 정리해볼 수 있었다.

기억과 기록의 관점에서 보면 작품창작은 개인과 개인, 개인과 사회, 사회와 사회의 소통의 도구이자 기록의 매체가 된다고 생각한다. 논문을 작성하며 앞으로의 연구과제에 대해서도 생각해보게 되었다. 앞서서도 언급했듯이 공간에 담긴 시간과 기억을 회화를 통해 표현하는 데는 어느 정도의 한계가 있다. 나는 그것을 극복하고자 여백과 공간의 구성, 함축적인 선의 표현, 연작의 제작, 수집물과 오브제 등의 작품을 바탕으로 연구하였다. 이러한 표현방법들에 깊이를 더하기 위해 공간에 대한 연구와 선에 대한 더욱 심도 있는 연구의 필요성을 느낀다. 본 논문을 기반으로 앞으로의 연구를 이어가고자 한다.

참 고 문 헌

원 전

- 『老子』
『論語』
『呂氏春秋』
『莊子』
『淮南子』
計成, 『園冶』
笮重光 『畫筌』
董其昌, 『畫旨』
劉安, 『淮南子』
石壽, 『大滌子題畫詩跋』
——, 『畫譜』
蘇軾, 『東坡題跋』
——, 『蘇東坡全集』
——, 『集註分類東坡詩』
倪瓚, 『清閨閣集』
惲格, 『南田畫跋』
李漁, 『一家言』
——, 『閑情偶寄』
張彥遠, 『歷代名畫記』
陳繼儒, 『偃曝餘談』
荊浩, 『筆法記』
華琳, 『南宗抉秘』
黃休復, 『益州名畫錄』

국 내 서

- 김우창, 『풍경과 마음』, 서울:생각의 나무, 2003.
- 김재희, 『베르그손의 잠재적 무의식』, 서울:그린비, 2010.
- 소광희, 『시간의 철학적 성찰』, 서울:문예출판사, 2009.
- 유홍준, 『완당평전』, 서울:학고재, 2002.
- 이동철·최진석·신정근, 『21세기의 동양철학』, 서울:을유문화사, 2005.
- 이성희, 『미학으로 동아시아를 읽다』, 서울:실천문학, 2012.
- 임석재, 『한국전통건축과 동양사상』, 파주:북하우스, 2005.
- 조송식, 『산수화의 미학』, 파주:아카넷, 2015.
- 한국미술연구소·서울여대 조형연구소 편, 『드로잉』, 서울:시공사, 2001.
- 황수영, 『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』, 서울:그린비, 2006.
- _____, 『베르그손: 지속과 생명의 형이상학』, 서울:이룸, 2003.

번역서

- 서복관, 『중국예술정신』, 권덕주 외 역, 서울:동문선, 1990.
- 장파, 『중국미학사』, 백승도 역, 파주:푸른숲, 2012.
- 주량즈, 『인문정신으로 동양 예술을 탐하다』, 서진희 역, 서울:알마, 2016.
- 푸전위안, 『의경-동아시아 미학의 거울』, 신정근·임태규·서동신 역, 서울:성균관대학교출판부, 2013.
- 다비드 르 브르통, 『걷기예찬』, 김화영 역, 서울:현대문학, 2002.
- 다우어 드라이스마, 『은유로 본 기억의 역사』, 정준형 역, 서울:에코리브르, 2015.
- 마르셀 프루스트, 『잃어버린 시간을 찾아서』, 김창석 역, 서울:국일미디어, 1998.
- 모리스 메를로-퐁티, 『눈과 마음』, 김정아 역, 서울:마음산책, 2008.
- 미카엘 하우스켈러, 『예술이란 무엇인가』, 이영경 역, 서울:철학과현실사, 2004.
- 스티븐 켄, 『시간과 공간의 문화사』, 박성관 역, 서울:휴머니스트, 2004.
- 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 박종원 역, 서울:아카넷, 2005.
- _____, 『사유와 운동』, 이광래 역, 서울:문예출판사, 1993.
- _____, 『창조적 진화』, 황수영 역, 서울:아카넷, 2005.
- 오토 프리드리히 볼노우, 『인간과 공간』, 이기숙 역, 서울:에코리브르, 2011.
- 질 들뢰즈, 『프루스트와 기호들』, 서동욱 역, 서울:민음사, 2004.
- 크리스티안 노버그 슐츠, 『장소의 혼』, 민경호 외 역, 서울:태림문화사, 1996.
- 한스게오르크 가다머, 『진리와 방법1』, 이길우 외 역, 파주:문학동네, 2015.

국 외 서

葉朗, 『說意境』, 北京:文藝研究, 1998.

Cahill, James, *Hills beyond a River: Chinese Painting of the Yüan Dynasty, 1279-1368*, New York and Tokyo:John Weatherhill, 1976.

Holl, Steven, *Anchoring*, New York:Princeton Architectural Press, 1991.

Merleau-Ponty, Maurice, *The Primacy of Perception*, Illinois:Northwestern University Press, 1964.

Owen, Stephen, 『追憶: 中國古典文學中的往事再現』, 鄭學勤 譯, 北京:生活·讀書·新知三聯書店, 2004.

논 문

김기주, 「東洋畫의 線- 그 성질과 경향성」, 『미술사학보』 32(2009.6): 89-126.

김백균, 「매체의 관점으로 본 "시서화일률(詩書畫一律)"론」, 『미학』 48(2006.12): 1-28.

_____, 「“태극”의 세계관 안에서 필력에 대한 이해」, 『동아시아문화와예술』 1(2004): 215-235.

김선주, 「『물질과 기억』에 나타난 베르그송의 이미지 존재론 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2009.

김성희, 「부벽준과 운두준의 개념 및 조선 후기 부벽준과 운두준 표현」, 『동양미술사학』 8(2007.6.): 173-204.

김승호, 「현대미술에서 드로잉의 가치와 미학적 평가기준」, 『예술과 미디어』 15(2016): 75-103.

김영룡, 「망각과 회상- 1920년대 에리히 아우어바흐와 발터 벤야민의 문학적 친화력 연구」, 『독일어문화권연구』 20(2011): 141-165.

김윤정·박찬일, 「정서적 공간체험의 현상으로서 공간적 분위기의 의미와 공간 디자인 구현 방법」, 『한국실내디자인학회 논문집』 24(2015.4): 88-99.

김응학, 「여백(餘白)의 생명미학(生命美學)에 관한 고찰」, 『동양예술』 19(2012.8): 287-317.

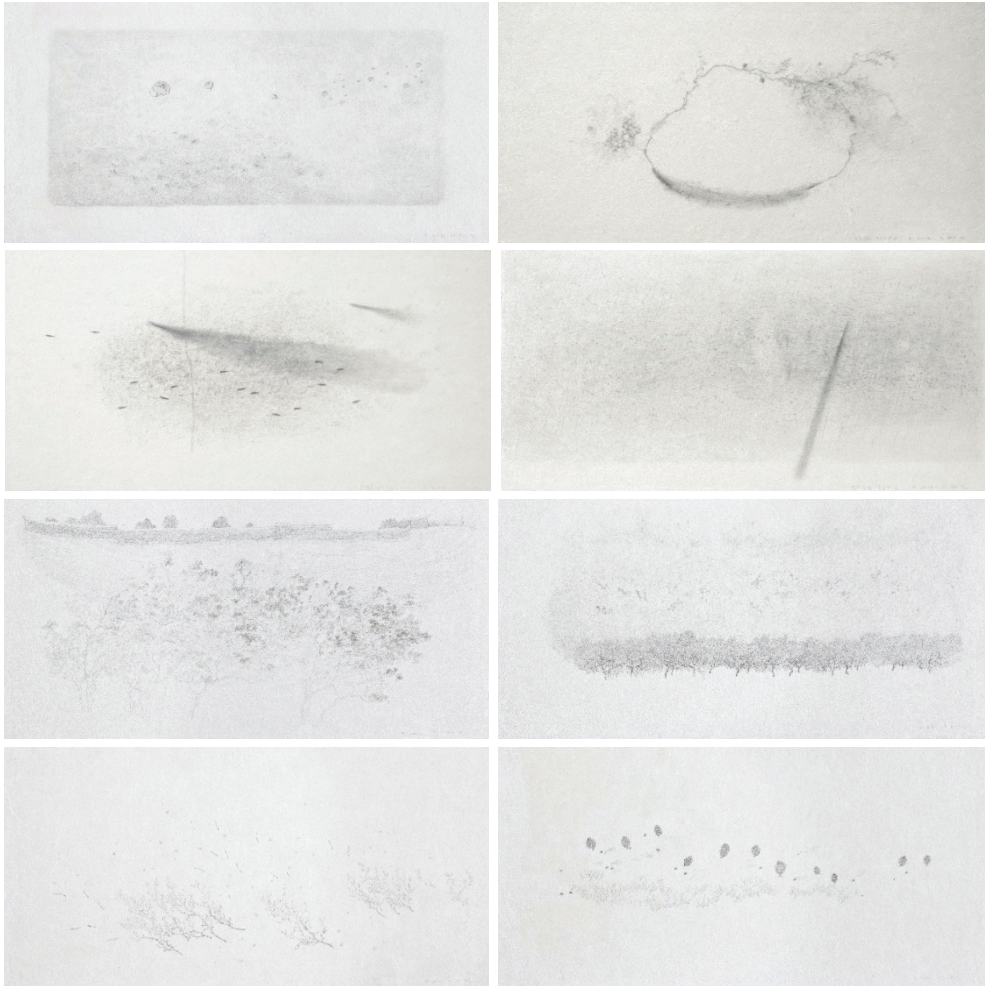
김인숙, 「산수화의 ‘의경(意境)’에 관한 연구」, 『동아인문학』 38(2017): 299-317.

김자림, 「생태주의로 본 의경, 그 감각의 시작」, 『동양예술』 23(2013.12): 55-73.

- 김재희, 「베르그손의 무의식 개념에 대한 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2005.
- _____, 「보르헤스 작품에 나타난 시간의 철학적 의미」, 『철학연구』 74(2006.9): 43-62.
- 박영택, 「산수화에 반영된 자연관과 집의 의미」, 『한민족문화연구』 33(2010): 31-63.
- 박은수, 「근대기 동아시아의 문인화 담론 연구」, 『한국근현대미술사학』 20(2009.12): 29-51.
- 박은순, 「朝鮮時代의 樓亭文化와 實景山水畫」, 『미술사학연구』 (2006): 149-186.
- _____, 「조선 후기 사의적 진경산수화의 형성과 전개」, 『미술사연구』 16(2002): 333-364.
- 서진희, 「董仲舒의 미학사상 연구: 天人感應論의 구성을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 1996.
- 신은숙, 「凌壺觀 李麟祥의 藝術精神 研究」, 성균관대학교 석사학위논문, 2007.
- 오세권, 「수용자 해석 공간으로서 '여백'에 대한 연구」, 『기초조형학연구』 5(2004): 14-24.
- 윤미애, 「도시, 기억, 산보- 벤야민의 거리의 산보객 이론에 관하여」, 『오늘의 문예비평』 51(2003.12): 209-225.
- 윤세열, 「산수화의 여백에 관한 고찰」, 『한국예술연구』 20(2018): 117-136.
- 윤화영, 「베르그송, 들뢰즈 그리고 베케트 문학의 '잠재태' 혹은 '순수과거'의 시간」, 『비평과 이론』 10(2005.12): 39-72.
- 이광수, 「중국산수화에서 의경의 의미」, 『미술문화연구』 1(2012): 239-266.
- 이다혜, 「발터 벤야민의 산보객Flaneur 개념 분석」, 『도시연구』 1(2009.6): 105-128.
- 이선희, 「베르그손의 의식과 지속에 관하여」, 서울대학교 석사학위논문, 2004.
- 이승숙, 「미학적 사고로 본 시간과 공간에 대한 인식연구」, 『한국디자인포럼』 16(2007): 291-301.
- 이유직, 「중국원림의 차경이론 연구」, 『한국전통조경학회지』 16(1998): 35-45.
- 이찬·최영재, 「메를로-퐁티의 신체지각을 통한 감성 공간 연구」, 『한국실내디자인학회 논문집』 17(2008.4): 39-46.
- 임준철, 「한시 의상설과 조선 중기 한시의상 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2004.
- 장림·정우진·성종상, 「한정우기(閑情偶寄)를 통해 본 이어(李漁)의 조원(造園) 이론」, 『한국전통조경학회지』 36(2018): 137-148.
- 조송식, 「추사 김정희 <세한도>의 재해석: <세한도>와 <쌍송도>의 관계, 그 동인(同人)의 철학적 의미」, 『美學·藝術學研究』 52(2017): 167-203.

- 지순임, 「산수화 준법의 조형성 연구」, 『상명여자사범대학』 16(1985): 387-422.
- 황수영, 「베르그손 철학에서 의식의 주관성과 객관성」, 『철학』 105(2010.11): 21-46.
- 언규, 「중국회화에 나타난 ‘빔’의 미학」, 『글로벌문화콘텐츠』 3(2009): 108-134.
- 엽랑, 「중국예술에 있어서의 의경」, 서진희 역, 『예술문화연구』 4(1994): 219-230.

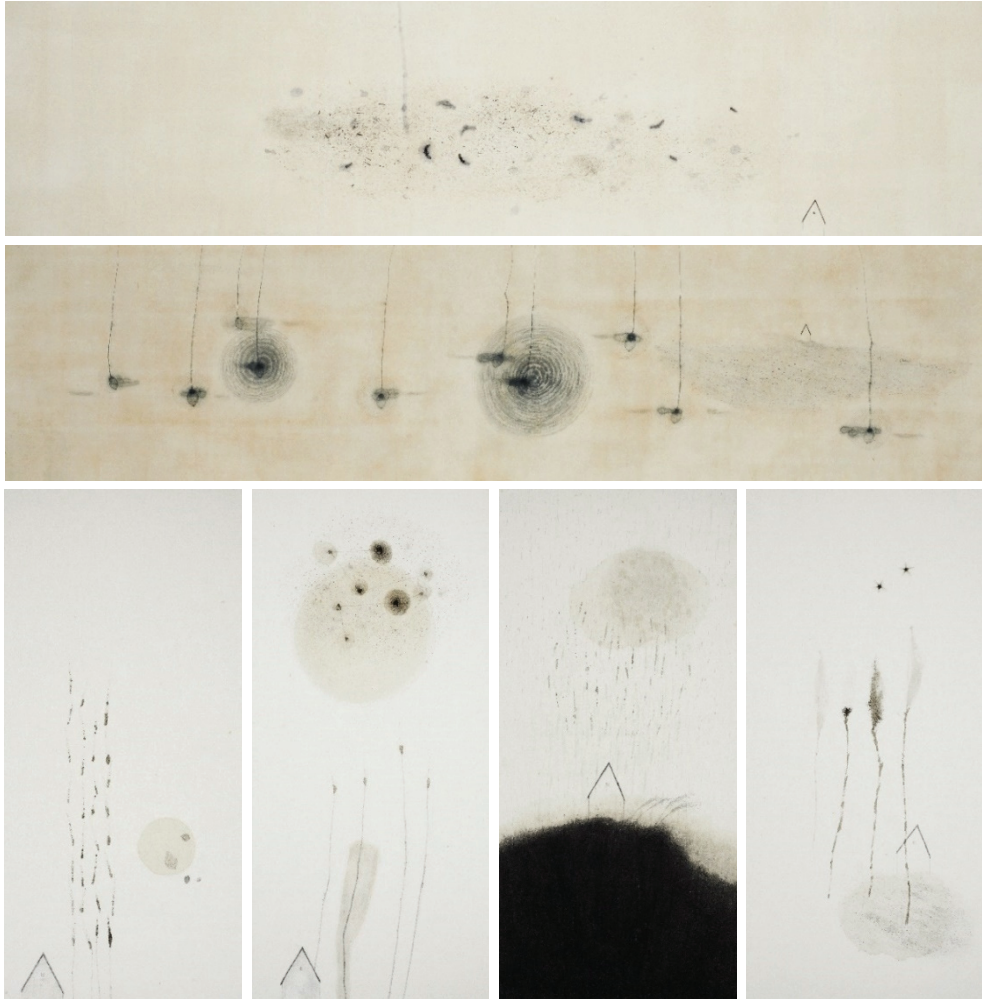
작 품 도 판



[작품도판1] <열두 달의 드로잉 중 일부>, 2011-2012, 종이에 연필과 먹, 각 22×44cm



[작품도판2] 《Degree Show》 전시전경, 2011-2012, 드로잉, 수집한 오브제, 드로잉북
177



[작품도판3] <구름이 흐르는 마을1>, 2013, 종이에 연필과 먹, 40×162cm

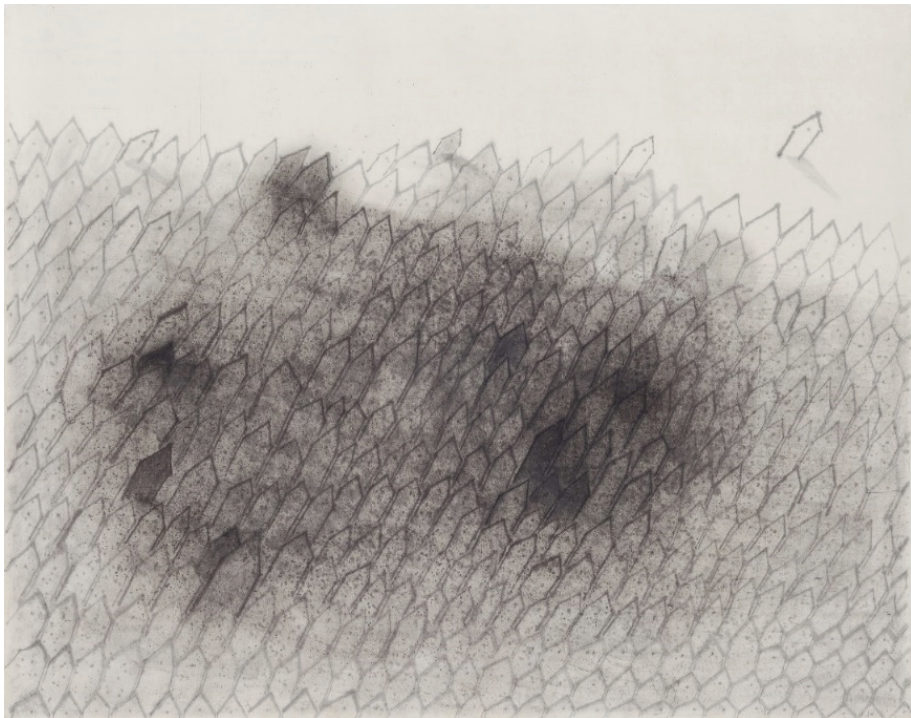
[작품도판4] <구름이 흐르는 마을2>, 2013, 종이에 연필과 먹, 40×162cm

[작품도판5] <구름이 흐르는 마을3·4·5·6>, 2013, 종이에 연필과 먹, 각 73×35cm



[작품도판6] <바람이 지나는 길1>, 2013, 솔방울, 나뭇가지, 실, 114cm

[작품도판7] <고요한 방1>, 2014, 나무, 천, 조명, 162×130×130cm



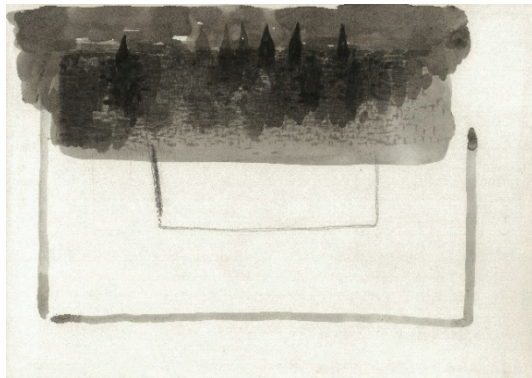
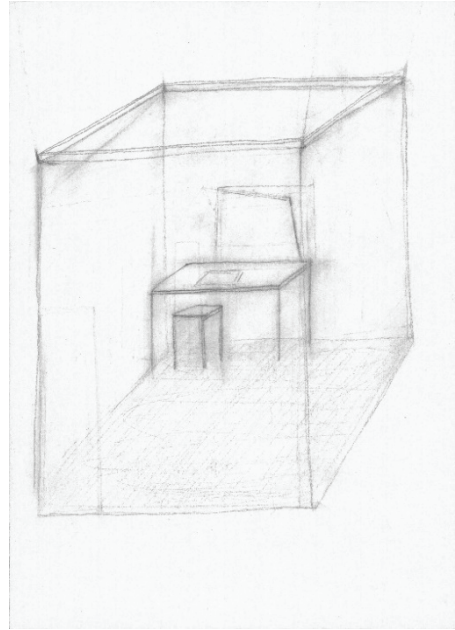
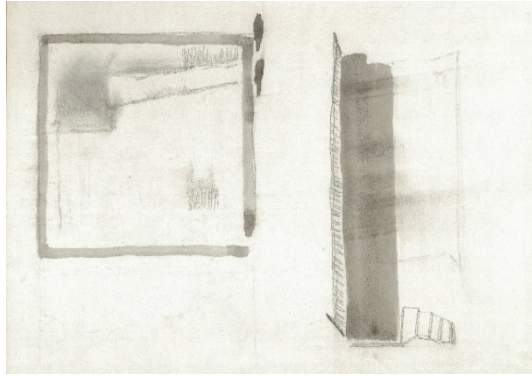
[작품도판8] <구름이 흐르는 마을7>, 2014, 종이에 연필과 먹, 130×162cm

[작품도판9] <구름이 흐르는 마을8>, 2014, 종이에 연필과 먹, 130×162cm



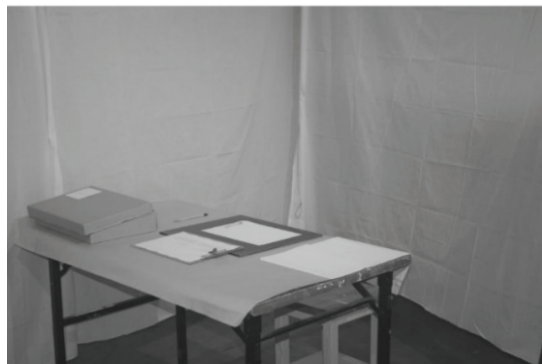
[작품도판10] <바다집1>, 2014, 종이에 연필과 먹, 130×162cm

[작품도판11] <밤집2>, 2014, 종이에 먹과 채색, 52×40cm



[작품도판12] <밤의 공원을 위한 드로잉1·2>, 2016, 종이에 연필과 먹, 각 21×30cm

[작품도판13] <Drawing Room을 위한 드로잉1>, 2016, 종이에 연필, 30×21cm



[작품도판14] 《Drawing Room》 전시전경, 2016, 천, 책상, 의자, 드로잉 도구



[작품도판15] <시간의 조각들2>, 2016, 종이에 먹, 나뭇가지, 12×12cm, 30×30cm

[작품도판16] <시간의 조각들을 위한 드로잉1>, 2016, 종이에 연필, 18×18cm

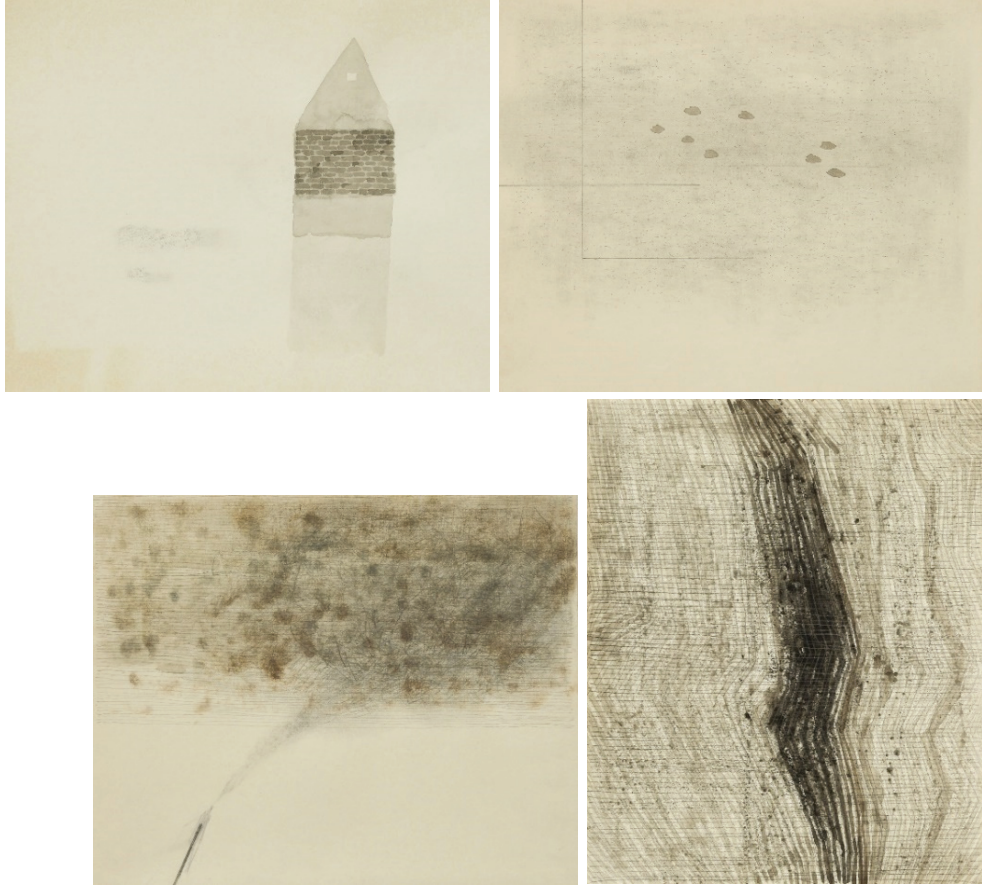


[작품도판17] <공간2017-1>, 2017, 종이에 연필과 먹, 40×74cm

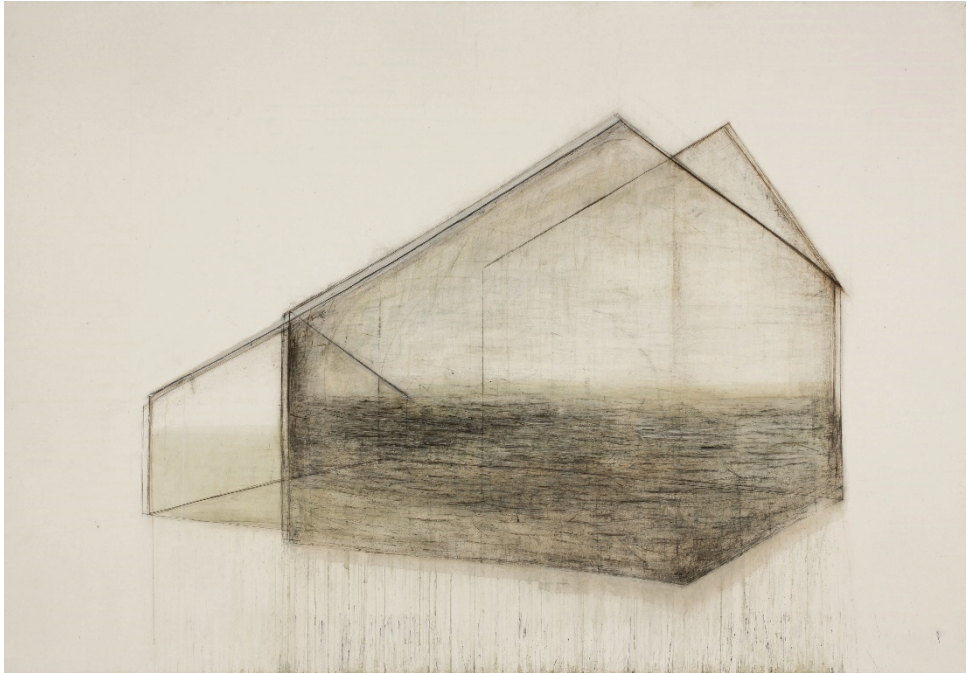
[작품도판18] <공간2017-2>, 2017, 종이에 연필과 먹, 40×74cm

[작품도판19] <공간2017-3>, 2017, 종이에 연필과 먹, 40×74cm

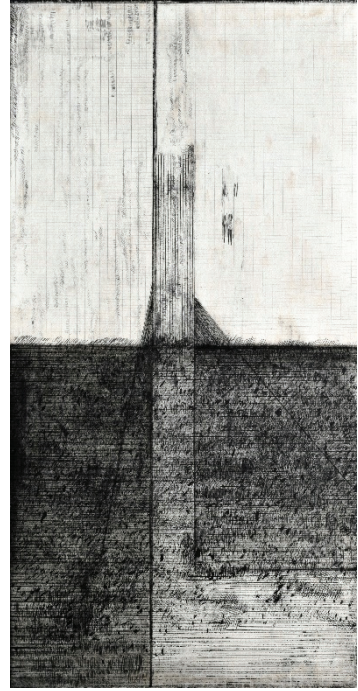
[작품도판20] <공간2018-1>, 2018, 종이에 연필과 먹, 40×74cm



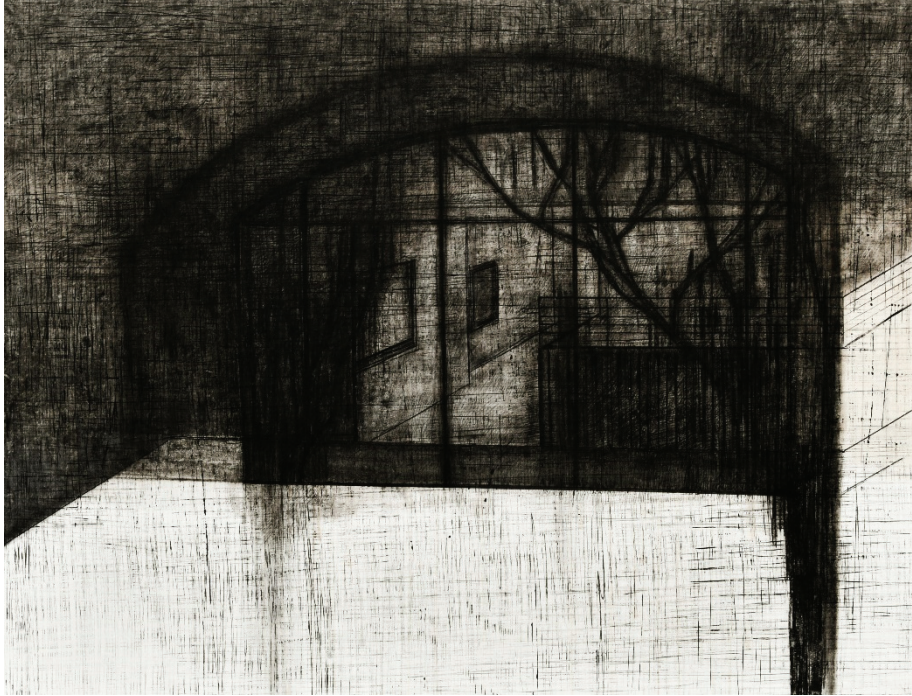
- [작품도판21] <바람이 지나는 길을 위한 드로잉1>, 2017, 종이에 연필과 먹, 24×33.4cm
 [작품도판22] <바람이 지나는 길을 위한 드로잉2>, 2017, 종이에 연필과 먹, 24×33.4cm
 [작품도판23] <바람이 지나는 길을 위한 드로잉3>, 2017, 종이에 연필과 먹, 24×33.4cm
 [작품도판24] <바람이 지나는 길을 위한 드로잉4>, 2017, 종이에 연필과 먹, 33.4×24cm



[작품도판25] <바다집3>, 2017, 종이에 먹과 채색, 150×215cm
[작품도판26] <바람이 지나는 길2>, 2018, 종이에 연필과 채색, 65×80cm

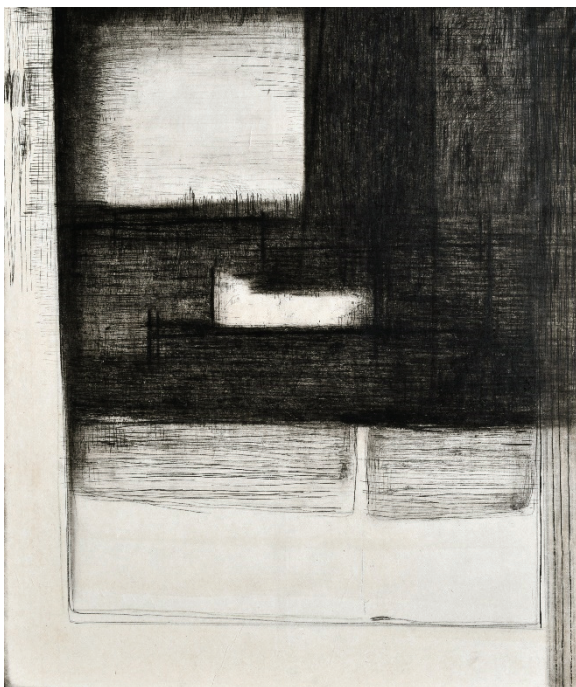


[작품도판27] <밤의 공원1>, 2018, 종이에 연필과 먹, 150×135cm
[작품도판28] <밤의 공원2>, 2018, 종이에 연필과 먹, 150×80cm



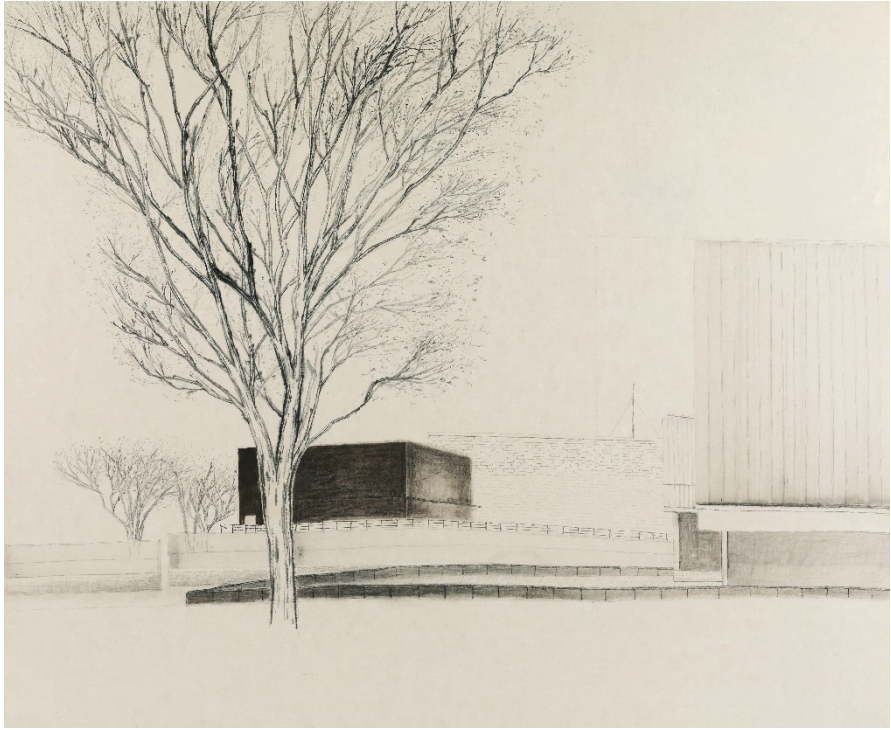
[작품도판29] <밤의 공원3>, 2018, 종이에 연필과 먹, 112×146cm

[작품도판30] <밤의 공원4>, 2019, 종이에 연필과 먹, 117×91cm



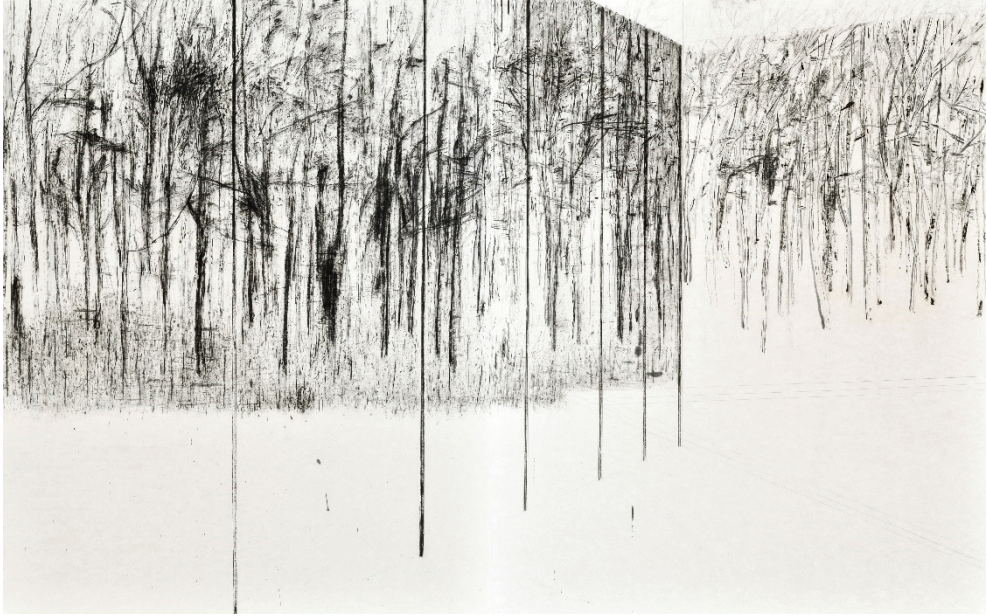
[작품도판31] <밤의 공원5>, 2019, 종이에 연필과 먹, 60×72cm

[작품도판32] <비집1>, 2019, 종이에 연필과 먹, 130×162cm



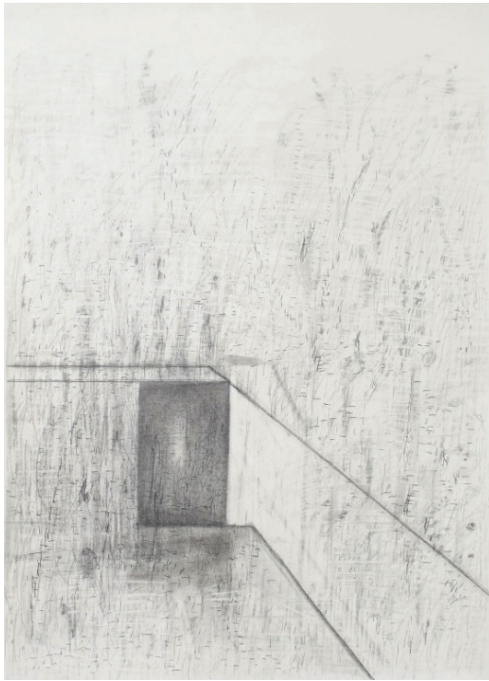
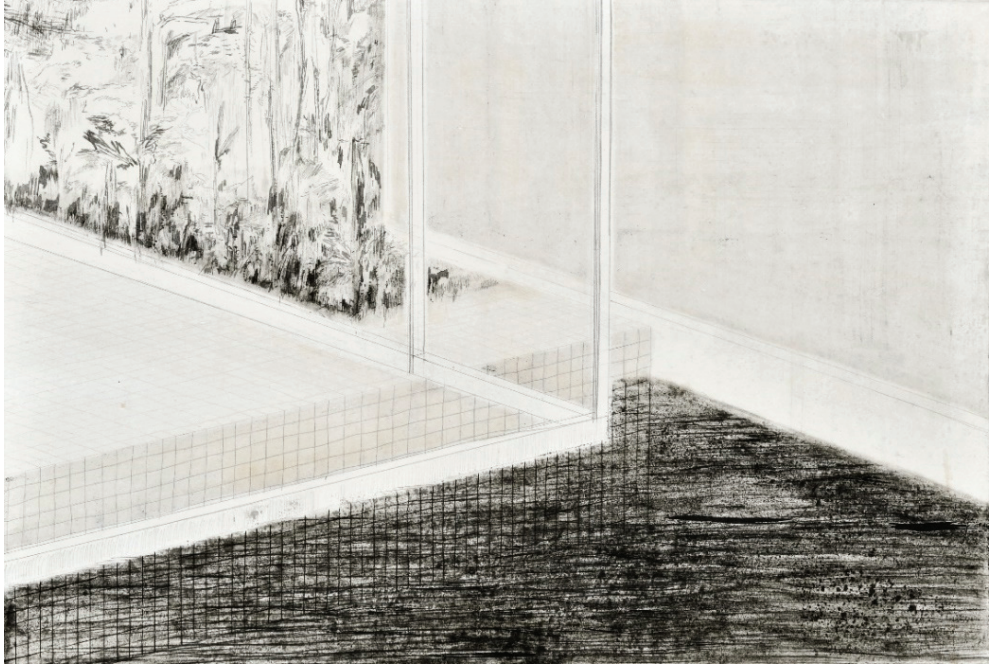
[작품도판33] <나무집1>, 2019, 종이에 연필과 먹, 112×145cm

[작품도판34] <나무집2>, 2019, 종이에 연필과 먹, 130×162cm



[작품도판35] <숲집2>, 2019, 종이에 연필과 먹, 162×260cm

[작품도판36] <숲집3>, 2019, 종이에 연필과 먹, 90×145cm



[작품도판37] <숲집4>, 2019, 종이에 연필과 먹, 52×76cm
 [작품도판38] <숲집을 위한 드로잉1·2>, 2019, 종이에 연필, 각 54.5×39.4cm



[작품도판39] <바다집4>, 2019, 종이에 연필과 먹, 130×117cm
[작품도판40] <시간1901>, 2019, 종이에 연필과 먹, 52×40cm