



### 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](#)

이 만 수 교수지도  
석사학위 청구논문

전통회화 속의 풍경적인 요소에  
관한 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

2008

성신여자대학교 대학원  
동양화과  
배 현 미

전통회화 속의 풍경적인 요소에  
관한 연구

-본인의 작품을 중심으로-

이 만 수 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2008년 5월

성신여자대학교 대학원

동양화과

배 현 미

# 인 준 서

배현미의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 \_\_\_\_\_ ⑩

심사위원 \_\_\_\_\_ ⑩

심사위원 \_\_\_\_\_ ⑩

성신여자대학교 대학원

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
-------------	---

## II. 이론적 연구

1. 망(倣)에 관한 연구 .....	4
- 임(臨) 모(募)의 개념 .....	6
- 동·서양의 재해석 (倣, 模倣).....	7
2.芥子園畫傳에 대한 논의 .....	11
- 芥子園畫傳의 배경 .....	12
3. 작품 제작 및 분석	
1) 풍경적인 요소 .....	16
2) 소재의 재해석 .....	19
3) 작품 분석 .....	21
작 품 도 판 .....	25
III. 결 론 .....	30

## 참 고 문 헌

## ABSTRACT (영문초록)

## 작 품 목 차

- 【작품 1】 홀림 길 , 장지에 채색, 130 × 344 cm 2007
- 【작품 2】 홀림 길, 장지에 채색, 130 × 162 cm 2007
- 【작품 3】 홀림 길 , 장지에 채색, 102 × 190 cm 2007
- 【작품 4】 홀림 길, 장지에 채색, 30 × 30cm 2007
- 【작품 5】 홀림 길, 장지에 채색, 30 × 30cm 2007
- 【작품 6】 홀림 길 , 장지에 채색, 146 × 112cm 2007
- 【작품 7】 홀림 길, 장지에 채색, 194 × 130.5cm 2007
- 【작품 8】 홀림 길, 장지에 채색 , 130 × 162cm 2007

## 논문개요

본 논문은 《홀림 길》이라는 개인전 전시 작품을 바탕으로 쓰였으며 풍경적인 소재를 재해석하여 이론적인 근거로 알아보았다.

동양에서는 자연과 더불어 살면서 그 정신에 충실하며 그 자연에 융화되려고 하였다. 하지만 현대사회에 와서는 변화의 물결로 인해서 많은 구성물들이 재해석 재발견등으로 옛것에 대해서 지나쳐가고 있다고 볼 수 있다.

본인은 일반적인 자연의 풍경은 사람마다 다른 시점과 시각으로 보여 진다고 느꼈다. 그중에서도 자연의 풍경은 모든 사람의 시선에서 봤을 때는 그냥 우리 주변에 있는 하나의 풍경에 불과하지만 그 풍경을 재해석하면서 보는 관점이 달라짐부터 시작이다. 회화 있어서 하나의 방법으로 이해되고 있는 임(臨) 모(募) 방(倣)은 학습과정의 수단으로 그 뜻의 차이가 있는데 동양에서는 재해석으로 고인의 작품을 재현 또는 모방으로 표현한 것이 현 시대에 와서도 성행되고 있다. 화보에서 보던 고인의 작품들이 재현되면서 시대에 맞게 패러디 되고 재현되고 있는 것은 어떻게 보면 흥미로운 일이며 본인 작품의 일차적인 생각이라고 할 수 있겠다. 옛 것과 똑같이 표현하는 것이 아닌 동양의 표현방식 중에서 방(倣)으로 현재에 맞은 시점과 본인의 시점에서 본 풍경 안에서 새로운 재현으로 작품 속에 나타내게 되었다.

인간에게는 처음이 매우 중요하듯이 우리는 처음에 어떤 형식의 풍경을 보는 시점에 따라서 달라지는데 생각해보면 어렸을 때 배운 것이 현재까지 이어져 풍경을 정리해서 표현하고 있다고 볼 수 있다. 회화에서는 자연은 언제나 인간의 주위 환경으로서 존재해왔다. 자연풍경을 그리는 것은 무가치한 것이기도 하는데 시대의 변화에 따라 달라지는 것은 역시 변화의 물결로 인해서 어쩔 수 없다고 생각한다. 자연은 독립된 것이 아니라 구체적인 자연 감상 행위 과정에서 소비되면서 일상적인 삶의 방식에도 변화를 가져오는 오는 것이다. 화가가 자연 변화과정에서 감정이 개입되면서 변화 과정이라고도 본다.

회화에서 가치는 재현된 대상에서 나오는 것이 아닌 화가의 창작적 능력으로 나오는 것인데, 어떤 것이든 화가가 선택하여 표현하고 재현 하는 순간 화가의 조형적 표현물로 의미를 갖게 된다. 무명의 풍경이 이로써 새로운 형식의 풍경으로

재현 될 수 있는 것인데 이때 우리는 옛것에 화가의 감정이 개입되면서 동시에 재현 또는 창조적인 작품을 본다.

사람들의 시각에서는 보는 대상은 보인 데로만 정체성을 띠다고 보는데 시각은 각자의 방식대로 보는 것이니 곧 사람 각자의 정체성을 반영한다. 보인 풍경은 모두 다른 시점 관점에서 다양하게 보여 진다. 어제 봤던 풍경이 오늘과 같을 수 없듯이 화가도 역시 시점과 감정이 들어가면서 달라지는 것은 어찌 보면 당연한 것 일 수 도 있다.

본 논문에서는 이론적 근거로 동양에서 행해졌던 표현인 임(臨) 모(募)방(倣)이 회화에서 어떻게 구성되었으며 동·서양이 모방이라는 창작적인 표현을 그 시대에 어떻게 한 배경으로 성행 하였는지를 분석하고 , 동·서양에서 화법으로써의 역할을 회화사에 어떠한 영향을 미쳤는지 살펴본다. 또 화법 중에서 동양화의 기초적인芥子園畫傳의 배경과 의미로 그 안에 준법의 형태를 분석하여 본인의 작품과 연관성을 서술 하였다. 이를 토대로 일반적인 풍경이 시점과 관점으로 인해서 변화하는데 이를 동양의 방(倣)으로 새롭게 재해석을 통해서 앞으로 나아갈 방향을 이론적 토대로 마련하는 계기가 되길 바란다.

## I. 서론

사회 전반에 새롭게 불어오는 바람으로 인해서 예술분야에도 개발 적이고 독창성을 띤 작품들이 성행하고 있다. 그 만큼 사회변화에 따라서 모든 것이 변화하고 있음을 알 수 있는데 우리 주변에서 흔하게 보이는 자연 풍경의 변화는 매우 크다고 볼 수 있다. 인간의 삶에 있어서 자연, 예술, 인간이란 존재는 감각적인 현상들로 세 영역에서 질서와 조화를 구현 원리로 존재하는 것이다. 인간은 자연대상을 조화롭게 구성하여 창조적으로 표현하므로 예술 세계에 있어서 충동적이며 동적인 것으로 파악하지 않고 자연적으로 발생하는 현상을 볼 경우에 그것이 우리의 머릿속에 떠오르는 표상이다.

인간은 자연을 표현하면서 동시에 그 시대를 반영하여 인간의 심성도 같이 표출한다. 우리는 자연의 일부분을 보고 있지만 그 안에서 또 다른 무엇인가를 표출하려는 인간의 본연의 심정을 볼 수도 있다. 그러면서 소재에 따른 구성력도 다르며 실험적인 소재를 작품으로 보여 진다.

중국 송시대의 산수화가인 곽희(郭熙)는 산수자연을 볼 때는 직접산천으로 나아가 관찰하는 것을 중요시 여겼는데 각각의 산천에는 특징이 있고, 기후에 따른 변화도 있으며 사람마다 다른 시각과 시점이 다르므로 산천에 따른 화가가 관찰하는 것은 반드시 자세하고 치밀해야 한다고 했다. 산천을 볼 때는 의무적으로 여러 각도에서 도덕적인 의무를 하듯이 연구해야 했다. 우리는 현대에 와서는 자연을 관찰할 때 시점이나 관점이 사뭇 달라 졌다고 볼 수 있는데 보는 사람이 어떻게 보느냐에 따라 달라지고 있으면 그 안에서 구성력 변화하는데 어떻게 보면 패러디 형식이 되기도 하며 같은 것을 봐도 소재 안에서 재해석으로 인해서 중국에서 성행 하던 방(倣)의 형식으로 표현하고 있다. 그 안에 있는 소재들은 한정되어 있어 보이지만 소재에 따른 생각과 관념의 변화로 현대에서는 방(倣)을 각 예술 분야에서 옛 고인의 작품이나 화론을 이용해서 화가의 방식대로 표출하는 것이 하나의 방식으로 보여 지고 있다. 그러면서 현대에 맞는 도식화된 예술이 표현된다.

동양에서 자연풍경의 예술은 아름다움 그 자체인데 마치 어디선가 신선이 나타날 것 같은 그런 풍경이 처음 본인이 봤던 회화작품 이었다. 서양의 회화전개와는

다른 동양에서의 자연풍경은 오래전부터 본인이 살고 있는 이 사회의 풍경인지라 너무나 더 가깝게 느껴지곤 했다. 또한 그 풍경들은 동양 전반에 영향을 미쳤던 화보의 표현과 같고, 멀리보이는 산, 바위, 물은 하나같이 화보에 기법과 같다. 그래서 동양화의 기초적이고 사전 같은 화보가 되었다

세상은 변화고 자연풍경도 변화하고 있지만 그 안에서 변하지 않고 오래 이어져 내려오는 화보는 본인에게 하나의 전통을 지키고 싶은 마음이다. 어느 날 강을 지나쳐가다가 강에서 나오는 물의 흐름을 보고 감탄을 안 할 수 없었다. 화보에 나오는 물을 표현과 같음에 대해서 그것은 옛 선조들 역시도 그것을 보고 표현했다는 것이 마치 현시대에도 존재하는 느낌 이었다. 화보에 나오는 여러 가지가 표현력이 지금 현 시대에도 나타나고 있는 것은 어찌 보면 옛것에 대한 사람들의 복고주의적 성향이 있는 듯하다. 하나의 트렌드가 되어버린 표현은 동시대성을 반영하는 회화작품에 나타나면서 그 안에서 사람들로 하여금 시대의 변화를 일깨워주며 전통을 반영하고 있다. 둘러보면 자연풍경은 매우 가까운데서 그 곳을 지키고 있는데 인간은 그 존재감에 대해서 알지 못하는 것 같다.

본인은 이 화보들이 기초적인 사전의 역할로 풍경에 대해서 재해석 했다. 처음에 봤던 일반적인 자연 풍경은 어렸을 때 보았던 그런 풍경. 그것은 어찌 보면 우리가 머릿속에서 항상 인식하고 있는 풍경 동시에 유치원에서 배웠던 매우 일반적인 풍경이라고 할 수 있는데 인간은 현대에 와서는 개인주의적인 성향으로 객관적인 것 보다는 주관적으로 많이 변했다고 볼 수 있다. 그만큼 자기의 시각으로 보는 사물과 풍경으로 변화하고 있으며 본인 자신들이 느끼는 감정으로 창조적이고 독창적인 작품들이 나타나고 있다. 본인도 역시나 본인이 배웠던 기초적인 동양의 정신으로 그 화보를 이용해서 작품을 연결하였는데 시각적으로 풍겨오는 느낌을 이용해서 자연풍경을 읽었다.

본 논문은 인간이 자연의 일부이면서 예술가는 자연을 표현하는 소재로써 그 한 부분을 표현하면서 중국에서 전통을 중요시 여길 때 회화에서는 복고주의 형태인 방 작이 나타나기 시작하였는데 이 때 방 작으로 동·서양에서 방(倣)이 어떻게 표현되었는지 알아보려고 한다. 방안에서 이어져 내려오는 사전과 같은 화보 중에서 芥子園畫傳안에는 어떤 순서로 이루어 졌는지 알아 볼 것 이다. 그래서 본인의 작품에서 방이 어떤 방식으로 해석되었으며 소재 또한 분석되는 과정을 되짚어 보려 한다. 작품 분석에서는 자연 풍경이 갖는 기본적인 정신을 알아보고,

예술에서 풍경과 인간의 관계, 인식을 전개하면서 작가 시점에서 바라보는 풍경을 설명하고 그렇게 인식한 소재의 발견으로 구체적인 표현과정을 살펴보고자 한다.

## II 이론적 연구

### 1. 방(倣)에 관한 연구

현대에 와서는 끊임없이 새로운 것을 추구하는 경향이 있다. 새롭다는 것은 창작을 의미하기도 하는데 전통에 대해서는 생각을 갖고 있지만 막상 전통보다는 새로운 것을 창조하면서 그 예술성을 빛을 보일 때도 있다. 사회에서는 새로운 변화의 물결이 가득 차 있으니 현대작가들에게는 그 물결 자체가 막상 소재나 다름 없다고 생각한다. 이러한 새로운 변화의 물결은 전통에 대한 개념이나 방(倣)에 대한 것에 진부하다는 생각에 가깝은 전통을 벗어나려는 경향이 있다.

동기창의 이론이 중국화론에서 중요한 위치를 차지하게 되면서 남종화 대열에 드는 화가를 학습하여 산수를 그리는 것은 청나라 화가들에게 가장 자연스럽게 떳떳한 일이 되었다.<sup>1)</sup> 원대의 화가 요정미(姚廷美)<sup>2)</sup>는 “산수화는 광희의 화법을 모방했다”라고 하는데 이처럼 작품에 혹은 00의 필의(筆意)로 그리노라 ‘라고 자랑스럽게 밝히는 경향이 있는데, 이것을 방(倣) 혹은 방작(倣作)이라 한다.

옛 화풍을 따르고 이를 화면에 명시하는 회화제작은 근본적으로 현재 보다 고전의 덕목을 숭상하는 한국과 중국의 상고(尙古)<sup>3)</sup>주의 원나라 문인화가 조맹부(趙孟頫)가 중시했던 ‘옛뜻<sup>4)</sup>’의 그림 등이 기저에 가치관으로 작용하였을 것이고 명나라 문예 전반에 유행하였던 ‘옛 문풍의 뜻을 따르는 의고(擬古)<sup>5)</sup>’의 경향이 직접적 배경이 되었을 것이다.<sup>6)</sup> 또한 중국에서는 원(元)나라 때 황공망의 방북원하산도(倣北苑夏山圖)(1342) 부터이고, 한국은 이정근<sup>7)</sup>(李正根)의 미법 산수도

1) 고연희 지음/ 돌베개 / 2007 조선시대 산수화 아름다운 필묵의 정신사. P 244

2) 요정미(姚廷美) 원대 화가. 자는 언경(彦傾) 이고 정강성 오흥 사람이다.

3) 상고(尙古)란 ‘古’(예Tskf 혹은 옛것)를 숭상한다는 뜻으로, 古에서 이상이 실현되었다고 믿고 이를 현실에 재현하고자 믿음이다. 공자가 주(周)나라의 정치와 예악을 추송하였던 것과 같은 이치이다.

4) 조맹부가 “그림을 그리는데 고의(古意)를 중요시여 긴다”고 했다. 조맹부가 말하는 그림의 ‘고의’란 송(宋)이전의 동원 거연의 화법이었다. 이러한 태도는 원말사대가로 이어져 문인화의 형식을 제공했다.

5) 의고(擬古)주의는 명대 문학론의 하나로 시는 성당, 문장은 진한시대로 돌아가야 한다는 주장이다. 꾸밈이 없는 건실한 문체로 돌아가자는 의미였다.

6) 고연희 지음/ 돌베개 / 2007 조선시대 산수화 아름다운 필묵의 정신사. P 245

7) 이정근(李正根, 1531 - ?) 화원화가. 호는 심수(心水). 부친이 화원 이명수(李明修)로, 조선 중기의 대표적 화원 집안 출신이다. 후에 윤두서가 평하기를, 안건을 따라 필법이 정교하였다고 하였다. 전하는 작품으로는 (설경산수도)와 (미법산수도)가 있다.

(米法山水圖)부터 인듯 하다.<sup>8)</sup> 많은 화론과 화집이 발간된 중국에서는 원 나라 때부터 시작해서 명 .청 때는 방작(倣作)을 통해서 많은 화가들의 작품이 표현 되 지고 있다. 그 영향으로 조선시대에 한국을 대표하는 작가들이 그 정신을 받아서 임모를 통해서 방으로 연결해서 표현했다.

임모는 과거의 고인의 명작을 화법을 익히는 학습과정인데 , 회화 수련과정으로 부터 창작으로 이르는 중요한 학습과정의 한 부분이다. 우리는 고인의 작품은 수 천 번 보고 그려 봐야 된다고 하는데, 이는 모(募)에서 임(臨)으로 다시 방(倣)으로 이어지는 과정을 나타낸다. 이 처럼 쉽게 이루어지는 단계는 아니지만 방(倣) 또는 방작(倣作)은 임모를 오래 거친 후 이루어져야 하며, 임모를 통해서 세밀한 관찰력을 기르고 손의 기술적인 면을 습득해야 한다. 따라서 작가 자신의 내적 체험, 방 작에서 원작의 취(趣)가 방 작가의 성정과 상응하는 경우 , 그것은 곧 자기 작품으로 연결되는 좋은 계기로 작용된다.

본 연구자는 방(倣)이 어떻게 현대회화와 동·서양에서 재해석되는지와 작가만의 방식으로 표현되는 문제를 알아 볼 것이다.

#### - 임 (臨), 모(募) 개념

회화에서 임, 모는 좀 더 그림에 대해서 쉽게 그리며 원작가의 화의를 똑같이 그리면서 작가의 정신수향과는 거리가 멀다. 즉 고인의 기법만을 모방하는 것이 아니라 회화성과 정신성을 배워서 배우는 이의 회화적인 역량을 높이고 그 보다 더 나은 창조적인 작품을 기대했다.

임모는 일반적으로 과거의 고인의 명작을 모방해서 그 화법을 익히는 학습과정의 수단으로 후세에도 이어져오는 방법 중하나이다. 임 (臨), 모(募), 방(倣) 은 그 뜻의 차이가 있는데 자신의 주관적인 생각이 들어갔는가. 자신의 주관적인 생각은 고인의 작품을 옮기는데 얼마나 영향을 받았는가. 라는 문제는 과거 고인의 작품을 옮기는데 있어서 종류를 나누는 기준이 된다.

#### 임 (臨 ) 자유롭게 손으로 베끼기

8) 허영환 / 학교재 / 1999/ 동양미의 탐구 P 59

임은 회화에서나 서예에서 가장 보편적이고 일반적인 기술이다. 고인의 원작을 보면서 그 형태를 자유롭게 옮기는 것으로 베끼는 사람의 눈과 손의 훈련으로 우열을 구별하는 방법을 터득하게 된다. 그러나 능통한 수준이 되어도 예술가의 눈에는 진품과 가품을 구별해내는 데에 있을 뿐이다.

#### 모(募) 투사하여 베끼기

모는 작품위에 종이를 놓고 투사된 것을 일일이 손으로 베끼는 것을 말하는데 자유로운 방법으로 작품의 형태를 연속적인 필획으로 한 번에 빠르게 투사하는 것으로 마치 작품과 똑같은 형태로 붓의 놀림이 똑같은 상태이다. 완전한 모사품(模寫品)을 만든다는 의미역시 갖고 있다.

이처럼 임(臨), 모(募)는 방의 역할을 하기 전의 방법으로 임, 모를 배우면서 나중에 가서는 방으로 연결되는 순서이다. 임, 모는 손기술의 숙련과 필획의 묘(妙)를 터득하기 위해서 필요한 것으로 고인의 명화를 후손에게 전할 수 있는 방법으로 임, 모의 역할로 볼 수 있다.

중국에서는 임, 모를 통해서 전통을 존중하는데 있어서 전통계승에 대한 훈련방법은 회화 수련법으로 긴 역사를 임, 모를 통해 보다 빠르게 습득되어 졌다.

#### - 동·서양에서의 재해석 문제(倣, 模倣)

현대에 들어와서는 예술은 고도의 추상성과 표현성을 강조하고 있으며 비재현적 예술 즉 모방은 더욱 나은 작품. 창작을 위한 사전행위 또는 기초 행위라고 말할 수 있다.

모방은 모(模)는 형을 기준으로 삼고 '따르다' '본받다'이며 방(倣)은 위에서 말했던 것 같이 '따라 본받다'를 의미하는데 이 모방을 동양과 서양에서는 각각 어떠한 생각을 갖고 있는지를 알아보려고 한다.

서양에서는 모방(模倣, mimesis)은 예술적 재현의 문제와 통한다고 할 수 있는데, 예술은 모방과 재현이 복합적으로 이루어지고 있으며 서양의 미학에서는 예

술 창작론은 재현설 ( 또는 모방설 )로 보려는 관점이 있다. 서양에서는 재현적 모방에서 표현으로 경과하면서 ‘ 무엇을 그릴 것인가 ’라는 문제에 주목해왔다. 우리는 처음 그림을 그릴 때 누군가의 그림을 보면서 똑같이 쫓아하려는 모방식으로 배웠다. 어렸을 때를 생각해보면 이미 스케치가 되어있는 교재에 단지 색칠만 하는 방식으로 스케치보다는 색칠에 중점을 두었는지 모르겠다. 거기서부터 모방이 표현으로 순서로 그림을 배웠었다. 서양에서는 대표적인 두 철학자 플라톤과 아리스토텔레스의 모방론을 보면 예술 창작에 있어서 허구성에 불과하다고 생각하는 것 같다.

플라톤(Plato . B.C.427 -347) 의 철학을 비롯해서 서구 고대 철학의 일반적 기초 원리로서의 모방론은 형상(forms) 혹은 이데아 (Ideas) 을 통해서 가능해진다는 인식론적 개념이다. 그는 화가의 직업은 이데아의 세계를 모방한 현실세계를 다시 모방한 저급한 차원의 것으로 보고 있으며, 예술작품은 우리의 주위를 산만하게 만들어 참된 실재 즉 형상에 대한 지식을 가로 막는다고 한다. 예술 중에서 회화는 단순히 외관을 재현하는 것으로 가장 인식에 기여하지 못한다고 보았다. 또 모방하는 대상과 모방하는 정신은 더욱 고상한 이념의 것일 때만이 시민사회에 속할 자격이 있다고 보았다.<sup>9)</sup>

이와 달리 아리스토텔레스(Aristotrlrs . B.C 384 - 322)는 플라톤의 모방론에 대해서 개념과 이론을 변형시켰다고 볼 수 있다.그는 예술적 모방은 사물을 있는 그대로의 상태보다 더 아름답게 혹은 덜 아름답게 나타낼 수 있는 것이라 주장했는데 그에게 모방은 충실한 복사의 의미가 아닌 실재에 대한 자유로운 접근이라는 의미였다. 비실용적이고 불가능한 상황에서는 모방이 오히려 배움을 줄 수 있다.그는 예술이 자연을 모방하고 있다고 보았다. 아리스토텔레스는 예술과 인간의 정신활동관계를 중시했지만 예술은 자연과분리 상태로 보았다. 정리해 본다면 플라톤의 모방의 개념은 ‘ 예술은 자연의 모방’ 즉 자연의 복제이며 , 아리스토텔레스는 주관적인 표출로 자연의 여러 요소들의 근거를 둔 예술작품의 자유로운 창조의 개념을 두고 있는듯하다. 플라톤과 아리스토텔레스의 개념은 예술에 있어서 기본적이고 지속력이 있는 개념이 되었으며 자유로운 표현을 원했는지도 모르겠다. 서양에서는 여러 시대에 걸쳐서 모방이론이 변화되었고 모방자체가 예술가에게는 쉬운 일이 아니라 예술가이기에 가능한 일이라는 견해가 생기게 되었

9) 강성원 지음 / 사계절 / 2000 / 미학이란 무엇인가? P 17

다.

서양과 다르게 동양에서는 ‘무엇을 그릴까’라는 문제보다는 ‘어떻게 그리느냐’라는 표현이 전통적 개념이고 재현이라는 주요 과제가 되었다. 동양의 대표적인 중국의 회화사에서는 복고적 경향이 크게 반영되어있는 방 작을 들 수 있다. 위에서 이미 설명한 방 작은 전통을 중요시하는 중국에서 더욱 더 복고주의를 강조하게 되었다. 문학과 서예에서 이미 복고주의 영향이 회화까지 영향을 끼쳤다고 볼 수 있다. 앞 시대인 송이나 원의 글보다 당대의 시가 더욱 뛰어나며 심지어 원에는 글다운 글이 없다는 식으로 고풍을 존중하였는데 예로부터 내려오는 형식을 답습하고자 모방을 주저하지 않았고, 새로운 창작보다 고대의 글을 모방하는 것을 더 중시한 것은 회화와 서예에서도 꼭 같이 나타나는 것이다.<sup>10)</sup>

명대의 동기창은 글씨는 왕희지와 미불을 배워 스스로 일가를 이루고 그림은 동원과 원말사대가, 황공망을 전통으로 본받아서 독자적인 화풍을 이루었는데, 이 시대 회화 예술에 있어서 전환기의 시점이었다. 동기창은 단순히 복고적인 경향보다는 중국 고유의 회화미학을 다양하고 구체적으로 전개했다. 또 그는 고인의 작품을 배우려는 복고적인 태도가 있으며, 옛 고인 화풍을 공부해야만 자연을 더 자세히 관찰해야만 이치를 깨달을 수 있다 한다. 즉 그는 모방에 있어서 고인의 화풍을 무조건 좇아한다고 해서 된다는 것 보다는 그에 맞는 정신과 자연의미를 배워야지만 과거의 화론보다 더 나아질 것을 주장하였다. 그는 임(臨)과 모(募)처럼 배껴서 그리는 것은 방과의 의미와 다르므로 방을 하되 변화를 더하지 않고 보인다면 그것은 예술적인 느낌보다는 한낱 종이에 불과하며 쓰레기라 여겼다. 임(臨), 모(募)와 다르게 방은 창의적 속성을 지녔다고 볼 수 있다.

명대 때에 또 다른 이론가인 석도를 들 수 있다. 석도는 화어록(畫語錄)을 통해서 반복고적 입장을 분명히 하였다. 화어록(畫語錄)에서 석도는 먼저 받아들인 뒤에 알게 되는 것 즉 유식(唯識)이라하는데 영향을 받아서 지식을 익힌 다음 수용하는 것이 아니라 선천적 원리에 의해서 먼저 알게 되는 직관 즉 감수를 중요하게 여기는 것을 강조하였다. 그는 창작활동에 있어서 진정한 가치는 피카소가 “그림은 모방하는 것이 아니다. 조물주가 창조한 사물 자체를 모조하는 것이 아니다. 조물주의 창조 활동을 모방하는 것이다”<sup>11)</sup>라고 말하였는데 창조활동보

10) 한정희 지음 / 학고재 / 1999/ 한국과 중국의 회화 관계성과 비교론 p 14

11) 박선규 저 / 신원/ 석도는 그림을 이렇게 그리라 하였다. p 8

다는 행동자체 가치를 높이고 했음을 말한다. 석도는 옛것을 대할 때는 자신의 감각에 맞게 남용하면 새로운 것을 찾을 수 없기 때문에 옛것에 매달려 변화시킬 수 없다고 한다.

중국은 원대 때에 시대 전체가 복고적인성향이 커서 다양한기법이 사용되었고, 명. 청대에 근거 없는 방작(倣作)의 성행으로 모사에 가까운 임이나 모에 비해서 방의 변화는 그 작품에 따라 작가를 알 수도 있지만 거의 창작에 가까운 경우도 있다. 청대 때에는 방고회화가 극도로 발달하여 전통의 재해석으로 여겨졌을 때여서 좋은 작품을 표현 할 수 있는 계기가 되었다.

동양과 서양에서 영향을 끼친 방(倣)은 창조를 새롭게 보는 시선이라 볼 수 있다. 서로 주장하는 바는 다르나 방(倣)은 어떻게 보면 재창조의 역할을 하는 하나의 주춧돌이 되었고 또 정신과 의미 없이 방작(倣作) 한다면 작품에는 작가의 생각으로 가득차여질것이다. 현대에 와서 우리는 점점 그의 임(臨) 모(募)보다는 방(倣)으로 많은 옛것에 대해서 패러디하고 있다 . 패러디는 즉 방(倣)으로 연결 될 수 있다고 보는데 옛것에 대해 존중하는 그런 마음으로 다시 재현해서 표현한다면 또 다른 창조성이 있는 작품이 나올 수 있다.

## 2. 芥子園畫傳에 대한 논의

사회 전반적으로 불어오는 새로운 물결에 인간은 적응해나가느냐? 아님 전통을 이어서 그 물결과 혼합하여 나가느냐? 본인은 처음 동양화의 기초를 배울 때 거의 대부분의 학생들은 화보를 중심에서 시작했다고 볼 수 있다. 전통을 중요시여기는 동양의 사상을 본받는 것일까 중국에서 들어온 화보는 한국에 정착하여 동양화의 기초적인 화보가 되었다. 조선시대에 영향을 미친 방(倣)을 통해서 각자의 방식으로 독창성을 띤 작품으로 거듭 났던 것 이다. 이는 옛 부터 화법을 중

요시 여겼음을 알 수 있다.

동양회화에서는 화법을 중요시 여겼는데, 회화의 기법과 화가에 대한 품평 등을 기록한 화보는 북송(北宋대)시대부터 발달하기 시작했다. 북송시대에는 자연을 있는 그대로 그리기 위해 오랫동안 관찰하고 훈련해왔다. 여러 종류의 바위의 재질과 준법(皴法)을 연구했고 계저의 변화에 대해서도 자세하게 연구했다.<sup>12)</sup>

명·청을 통해서는 기법적인 화(畫)를 강조한 서적이 많이 나왔는데, 개자원화전(芥子園畫傳), 고씨화보(顧氏畫譜)<sup>13)</sup>, 당시화보(唐詩畫譜),<sup>14)</sup> 십죽재서화보(十竹齋書畫譜) 등이 있다. 이 화보들은 명(明)·청초(淸初)에 발간되었으며, 동양회화에서 기초가 되는 화법(畫法)을 논한 판본 화보류 이고 구체적인 설명으로 보다 쉽게 따라할 수 있는 기초적인 책이라 볼 수 있다. 개자원화전(芥子園畫傳)은 17세기 초에 한국에 들어와서 그 당시에 큰 영향력을 주고, 개자원화전(芥子園畫傳)을 이용해서 많은 화가들이 임(臨), 모(慕), 방(倣)으로 많은 작품을 선보여주고 있다.

#### - 芥子園畫傳에 대한 배경

중국의 고대 회화이론은 3단계로 나누어 볼 수 있다. 1단계는 제자(諸子)들이 그림에 대해서 논한 시기로 춘추시대에서 한 대까지이다. 제2단계는 회화이론이 크게 발전하고 일대 전환을 이룬 시기으로써 위진 남북조에서 원대까지이다. 제3단계는 회화이론이 재차 크게 발전하여 일대 전환을 이룩한 시기로서 송 대에서 청대까지이다. 청초(淸初)1679에 남경에서 발행된 중국회화의 표준 교과서이자 회화 기법이고, 역대 화가들의 그림을 가장 종합적으로 수록한 화보이고, 중국회화와 한국회화에서도 중요한 비중을 차지하는 화보이다. 중국회화 학습의 입문서인 芥子園畫傳은 회화 기법의 연원과 심미관의 변천을 이해하는데 중요한 자료이다.<sup>15)</sup>

12) 장훈 / 노승현 옮김 / 1999/ 중국미술사 101장면 / P 199

13) 중국 명대 고병(顧炳)이 1603년에 간행한 화보로 육조에서 명 말에 이르는 중국화가들의 화풍을 판화로 그린 것이다. 원명은 역대명공화보(歷代名公畫譜)였다. 이로써 중국회화의 임모본이 제공되었다. 고연희 / 2007/ 돌베개/ 조선시대 산수화 아름다운 필묵의 정신사 / P 259

14) 명대말기의 목판화집, 당시(唐詩)와 판화도가 나란히 실렸으며, 황봉지(黃鳳地), 동기창, 진계유(陳繼儒) 등의 글씨와 채원훈(蔡元勛), 당세정(唐世貞) 등의 회화를 숨씨좋은 휘파(徽派)의 공인들이 새겼다. / 고연희 / 2007/돌베개 / 조선시대 산수화 아름다운 필묵의 정신사 / P 229

芥子園畫傳초집은 1679년 에 남경에서 간행되었으며 이어 (李漁)<sup>16)</sup>의 영리를 추구하는 개인이 소유하고 있는 출판사였는데 소설, 희곡 작품, 실용서 들을 출판하여 많은 호응을 받았다. 이어(李漁)가 서문은 쓰고 금릉파의 화가 왕개(王概)<sup>17)</sup>가 심인백의 소장해 온 명 말의 화가 이유방 (李流芳)<sup>18)</sup>의 화보를 증보하여 밑그림을<sup>19)</sup> 그렸으며 당시의 고급서책을 구입하려는 다수의 문인 시장의 존재함을 확인하고서 芥子園에서는 그들의 문화적 욕구를 충족시킬 수 있는 문화 상품으로서의 도서를 개발 보급하였던 것이다.

1697년에 빛을 보게 되는 芥子園畫傳은 1권은 (회화 이론 편)(理論編)으로 역대의 산수이론 요지를 설명한 것이고 , 2권은 수보(樹譜) , 3권은 산석보 (山石譜) , 4권은 인물옥우보(人物屋宇譜), 5권은 모방명가화보 (模倣名家畫譜)로 구성되어 있다. 2권에서 5권은 사수화의 묘법과 역대 명 화가들의 화법을 그림으로 제시한 것이다.

1권은 이론 편으로 화학천설(畫學淺說) 과 설색각법(設色各法)은 권두에 이어 (李漁)의 서(序)를 비롯하여 芥子園畫傳 제5권까지의 목차가 실려 있다. 화학 천설 은 회화창작과 학습과정에 필요한 기본적인 이론을 담고 있는데 , 배워서 는 파사(破邪)를 강조하고 거속(去俗)세상에 물들지 않도록 하는 등 18칙과 설색 법 27칙을 서술하였다. 설색각법 (設色各法)은 천연안료의 재료 , 제조 법, 사용 법등 을 상세히 설명하고 있으며 비단감별 법. 비단에 칠하는 백반의 제조법 , 그림물 감을 타는 접시의 사용방법 , 낙관(落款)등 다양한 내용을 다루어서 보다 자유롭게 이용할 수 있고 , 선택의 폭을 넓게 해주므로 어렵지 않게 소개해주는 것이라고 하겠다.

제2권은 수보(樹譜)는 해설이 매우 길어서 2백자 넘는 것도 있고, 짧은 것은 200

15) 박흥준 . 2006 . 芥子園 書肆의 出版活動과 淸初의 通俗文學 . 한국중국어문화회  
 16) 이어 (李漁 , 1611? ~ 1608?) 는 명말 청초의 소설가이자 희곡 가이며 , 절강(浙江) 사람으로 이름은 어 (漁 인데 입옹(笠翁)이라는 호로 알려졌으며 , 명·청혁명(明淸革命)을 만나 뜻을 벼슬에서 끊고, 명나라 유신 으로 자처하면서 소설과 희곡의 창작으로 기업을 토했다. 천하를 두루유람하고 만년에 남경에서 살다가 70 여세 죽었으며 , 저서에 (입옹20루(笠翁二十樓)) , (입옹10종곡 (笠翁十種曲)) , 등이 있다. 조남권.김대권역 주 / 2005 / 중국역대화론  
 17) 왕개 (?) 강희연간(康熙年間)에 활동한 사실만 확인할수 있다. 처음 이름은 호 (溟) 였으며, 그 뒤 다시 먼 (丐)으로 고쳤다. 그의 자(子)는 동곽(東郭), 안절(安節)이다. 절강성 수수(秀水, 지금의 가흥) 출신으로 뒷날강 녕(江寧)에서 오랫동안 살았다. 그는 큰 폭의 그림을 선호했으며, 대부분 송석(松石)을 체재(題材)로 삼았다.  
 18) 이유방 (李流芳. 1575 ~ 1629)은 명나라 강소 (江蘇) 가정(嘉定)사람으로 자는 장형(長蘅)이고 호는 단원(檀園) , 향해 (香海) , 포암(浦庵)이다. 1606년 효렴 (孝廉)에 천거되었다. 그의 문품(文品)은 당시 사림 (士林)에서 가장 걸출하다는 말을 들었으나 벼슬길을 포기하고 문묵(文墨)에만 전심했다. 시 , 글씨, 전각 , 그림에 두루 뛰어났다. 유검화 편저 / 2005/ 다운샘/ (中國歷畫論)  
 19) 변미영 / 2005 / ( 芥子園畫傳 ) 「樹譜」의 樹畫法연구 / (대구대학교 대학원)

자리도 있는데 무려 149종류나 되는 나무 그리는 방법을 보여주는데 , 이때에 남-북종의 종파 구분 따지 않고 28명의 화가들의 화법이 나타난다. 북송 산수화의 특징인 녹각법(鹿角法), 해조법(蟹爪法)등과 남종화<sup>20)</sup>법들이 같이 나오며 , 제가수법에서는 남·북종의 종파 구분 없이 총 28명의 화가들이 등장하고 있다. <sup>21)</sup> 제3권은 산석보(山石譜)가 있는데 돌, 산, 폭포, 바위, 구름, 발, 돌다리 등을 그리는 방법 있는데, 기본구성은 제2권과 같으며 초보인 사람이 보면 쉽게 따라 할 수 있는 구성의 책으로써 석법(石法)11식, 산법(山法)12식 제가만두법(諸家巒頭法)27식, 유천폭포석량법(流泉瀑布石梁法)12식등의 다양한 법식으로 보여주고 있다.

제4권은 인물옥우보(人物屋宇譜)는 인물화법, 가옥화법 ,성곽과 교량화법, 동물화법, 궁전과 사찰화법, 선박화법 등을 제시하였다. 실내에서 갖추어야 할 용품 등 총307종의 화법을 다루고 있는데 여기서 중요한 점은 우리가 여태 까지 배운 산수표현에 인물과 짐승 등의 표현이 사물의 모습과 기본법을 이해할 수 있는 기회를 제공하는 것이다.

제5권은 모방각가화보(摹倣各家畫譜)는 횡장각식(橫長各式), 궁환식(宮紈式), 접선식(摺扇式)등 3항목으로 나뉘었다. <sup>22)</sup> 한국미술사에서 보면 심사정이 고씨화보의 수용으로 주로 작품의 전체적인 구도를 수용하는 형태로 나타나고 ,芥子園畫傳을 통해서는 구체적인 기법들을 배웠던 것으로 보인다고 한다. 남종화법에 대해서 전반적인 이해와 습득으로 심사정은 주유관폭(舟遊觀瀑)이나 , 고사은거(高士隱居)등 초기 작품들에는 산 , 나무들의 묘사에 서 기법들이 직접 인용되거나 응용되었다고 한다. <sup>23)</sup>

상업적이며 영리를 목적을 두고 만든 책이 중국과 한국에 동양회화의 기초적인 화법으로 될 수 있었던 것은 그만큼 한국에서는 남종화로 많은 영향을 끼쳤음을 알 수 있다. 또 화법을 통해 명화가의 명작과 접하고 , 정통화법을 보고 배우면서 수련을 쌓기 바랐던 것도 있었는데 옛 그림과 옛 화법을 충분히 익힘으로 그의 정신과 그의 생각을 한층 더 본받기 위하기였음을 생각한다.

20) 동양화의 양대분파 가운데 하나로 북종화(北宗畫)에 대비되는 화파(畫派).한국에서는 남종화 또는 남종 문인화라는 말로 통용되며 시초는 명말의 동기창과 그의 친구 막시룡(莫是龍)이 쓴 것으로 전해지는 화설(畫說)이라는 짧은 글 속에 정리된 중국 산수화의 남, 북종 양파의 구분이다. / 이성미,김정희 / 2003/ 한국회화사 용어집 / 다한미디어

21) 변미영 / 2005 / (芥子園畫傳) 「樹譜」의 樹畫法연구 / (대구대학교 대학원)

22) 허영환 . 芥子園畫傳 연구

23) 이에성 지음 / 2000 / 일지사 / 현재 심사정 연구

### 3. 작품제작 및 분석

#### 1) 자연 풍경에 대한 인식

마티스(Henri Matisse)는 ‘ 예술은 자연을 모방한다. 예술적 행위가 예술작품에 부여하는 삶의 성격상 그러하다. 그러므로 예술작품은 자연의 작품들이 소유하고 있는 내적인 떨림 . 이 떨리는 아름다움을 소지하게 될 것이고 풍요로워 질것이

다’ 예술 작품으로 인정된 자연은 모든 사람들의 소재의 한 부분에 정착했다. 또한 인간의 삶을 풍요롭게 만들기도 하는 자연은 예술작품으로 인해서 더욱 빛을 바라고 있다. 자연풍경은 어떻게 비추어 보면 예술의 패러다임으로 보여 지는데 그것은 인간이 자연에 대한 끊임없는 관찰과 해석으로 예술에 직접적인 영향을 미치고 있는지도 모르겠다.

인간에게는 자연풍경이 인식이 단지 그 자체만으로 봐도 예술적으로 느껴진다. 이상적인 구성물 안에 구성의 원리로서 이상화 작용이 있고, 그 한 요소로서 이상향에 대한 생각이 사회가 어떤 것이며 어떤 것이어야 하는가에 대한 이념을 분명하게 표현하고 있거나 아니면 단지 무의식적으로 전제하거나 하는 생각들이 들어 있게 마련이다.

풍경은 동서양을 막론하고 인간과 자연과의 영적 교섭을 그림으로 많이 표현되고 있는데, 이런 풍경작품은 자연의 공대함과 외경스러움, 끊임없이 변화하고 유동하는 인간 환경에 대한 고양된 인식을 자아내기 위한 것이라고 할 수 있다.

허나 동서양의 차이는 분명하게 다르다고 볼 수 있다. 동양에서는 자연과 더불어서 인생을 영위하고 그 속에 담긴 섭리를 관조하면서 이에 순응하고 합일하고 하는데 이는 자연과 인간의 원초적 합일 속에서, 겉으로 보기에는 다양하고 대립되는 듯한 모든 것들도 본질적으로는 서로 연관되어 있어 화합하고 생명에 생기를 발하고 있는 것이다<sup>24)</sup>.

또 전통적인 자연관은 자연과 인간의 합일 또는 조화를 지향한다는 점에서 찾을 수 있는데 그 중 중국은 자연으로부터 자신을 그 작품 속에 몰입시켜서 그 안에서 살아가기를 원했는데, 이러한 이유에서, 중국의 산수화가들은 서구의 풍경화가들이 추구했던 시각적이고 조형적인 효과보다는 오히려 분위기가 정신의 표현을 추구했던 것이다. 또 중국에서는 자연세계에 대해서 그 어떤 나라보다 자연을 영원불멸한 것으로 생각했고, 서정적이고 신비적으로 여기게 되어서 자연을 숭배했다고 볼 수 있다. 서양에서는 자연에 관한 지배적인 생각은 인간이 세계의 중심이며 자연을 지배하고 사용하는 주체라는 데서 그 특징을 찾을 수 있다고 한다. 즉 고전주의와 낭만주의적으로 표현을 했는데 고전주의 풍경을 자신의 기분과 모습을 자유롭고 완벽하게 표현했을 때와 같은 자태로 그렸으며, 낭만주의 풍경은 18세기 후반에서 19세기 동안 급격한 사회적 환경의 변화로 인해서 인간

24) 지순임 / 일지사 / 1999 ( 산수화의 이해 ) P 37

에게서 자연은 ‘자연에의 목마름’이 라는 사회변화 함께 찾아왔다. 즉 낭만주의는 인간은 자연에 비해 미약한 존재임을 말하고 있다.

본인은 특정한 풍경을 선택한 것이 아니라, 쉽게 볼 수 있고 접할 수 있는 그런 일상적인 풍경을 보려고 노력하였다. 많은 예술가들도 그런 일상적인 그런 풍경을 보려고 했을 것이다. 또 풍경을 통해서 미를 연구하고, 그 형태로 통해서 심리적인 상태와 정서적인 표현으로 작품에 표출하고 있다.

“ 자신이 산수를 사랑하는 까닭은 그 뜻이 어디에 있는 가 .전원에 거쳐 하면서 자신의 천품을 수양하는 것은 누구나 하고자 하는 바요. 천석이 좋은 곳에서 노래하며 자유로이 거니는 것은 누구나 즐기고 싶은 바이다.” 중국 북송시대에 광희는 임천고치(林泉高致)의 산수 훈(山水訓)에서 화가라면 여러 각도에서 자연을 연구하는 것이 옳은 것이라 하였다. 산수의 기후와 조건이 다르므로 시간에 따라 바라보면서 자연의 변화에 따른 통찰력이 있어야만 다른 산수를 나타 낼 수 있다 하였다. 산수 훈(山水訓) 글에서 보면 누구나 즐기고 싶은 그런 곳 바로 풍경, 자연을 뜻하며, 그런 곳을 살고 거닐고 싶어 하는 그런 인간의 욕심인 즉 그래서 그런 곳 그리워하면서 가상공간을 만들면서 살고 싶은 마음을 전달하려는 듯하다. 광희의 자연관은 산수자연이 인간과의 혼연일체가 되는 것이 인격의 수양인 한 방법이라 보았다. 즉 자연은 인간과의 밀접한 관련성을 강조함이고 인격 수양으로 조화롭게 표현하여서 그의 독창성이 있는 산수화관(山水畫觀)을 의미한다. 풍경 즉 자연은 예술을 창조에 없어서는 안 될 기초이자 원천이다. 중국의 화론을 대표하는 동기창은 옛 대가의 작품을 관찰, 음미, 평가 할 때도 단순히 예술 형식이나 필묵의 기묘를 보기보다는 자연과 예술의 관계에도 주목하여 옛 대가의 작품을 본받으려 한 것임을 알 수 있다. 25) 옛 대가들도 자연을 볼 때에는 이상적인 생각을 갖고 있으며 그로 인해서 위에서 말했듯이 그 곳에 살고 싶음을 말하려고 했는지도 모르겠다.

본 연구자는 이러한 자연론을 통해서 개인의 생각하는 자연 풍경을 다시 한 번 재확인할 수 있었으며, 그것을 토대로 작품제작에 있어서 동양의 정신을 바탕을 가지고 제작 할 수 있었다. 비록 도식화된 풍경이지만 기초적으로 전통회화에서 시작되었지만 이를 재해석해서 본인만의 작품을 도모하고자 하였다.

---

25) 지순임 지음 / 미술문화 /2005 / 중국화론으로 본 회화 미학 p 302

## - 소재의 재구성

혼돈의 시대. 다양성의 시대 이것이 어떻게 보면 현대 사회일지도 모르겠다. 어느 시대보다도 많은 정보의 속에서 살고 있는 현대인에게는 다양성은 하나의 소재로 선택되어서 뿌리가 여기 저기 뻗어 있는 풀기처럼 이어져나가고 있다. 끊임없이 새로운 것을 창조해 해내는 현대 사회 중에서 예술도 역시도 소재에 있어서 매우 다양성을 띠고 있음을 알 수 있다. 회화 분야에서는 기본적인 화법을 이용해서 풍자 정신을 표현하므로 세상에 대한 유쾌한 풍자로써 보는 시각에서 흥미를 유발하기도 한다. 개인의 성향이 강하기는 하지만 기본적인 동양정신을 바탕을 두고 표현하고 있다고 볼 수 있다.

본인은 세상을 풍자하는 것이 아닌 기초적인 소재인 자연의 풍경을 시각적으로 봤을 때에 본인 자신이 느끼는 감정을 실었다. 특히 산수는 물리적인 개념이 아닌 인간의 심성을 표현하는데 있어서 대표적인 상징으로 형태적인 변화가 크게 없어도 소재의 단일성을 계속되어지고 있다. 또 우리가 생각하기에 자연의 풍경은 식상한 소재로 보여 질수 도 있지만 아름다움의 가치로 따지게 되면 그 자체의 아름다움은 그 어떤 것에도 비유가 되지 않는다. 기후, 시각 및 관찰자 시점이 달라지면 그 만큼 풍경에서도 느낌이 서로 달라지면서 제각기의 다른 특수한 의태(意態)를 표현할 수 있다고 생각하였다. 풍경이라는 소재 안에서 다른 또 다른 소재를 넣어보려고 시도도 하였다. 넓은 풍경만으로 이야기는 많을 수 있지만 화보 중에서 芥子園畫傳 안에 있는 준법을 이용해서 산수를 표현할 때 각기 다른 준법이 있듯이 풍경도 각기 다른 식으로 풍경을 표현하였다.

서양의 그림이 대상과 상대적인 입장에서 있는 데 비해 , 동양은 대상의 생활에 한 몫 끼도록 초대된 것으로 , 그것은 직관적 체험인 동시에 지적 체험이다. 하나의 획에 의해서 물체를 분리하는 행위, 한 형태가 생존의 의미를 띠고 태어나

게 하는 행위 그것이 근본이었고 시각적 형태의 성과나 형상의 성공 여부는 부차적이었다.<sup>26)</sup> 서양과 동양은 차이는 항상 달라진다. 시각적인 관점, 생각하는 관점이 달라지면서 동서양에서는 어떻게 하면 자연과의 조화를 이용해서 그리느냐라는 것부터 달라지는 것 같다.

풍경을 표현하는 것은 단순한 시각적 대상이 아닌 앞에서 말했듯이 그 자체의 아름다움인 자연풍경을 미적 경험의 집적이라고 할 수 있다. 풍경이라는 소재를 재해석 하면서 본인은 일반적인 소재임에도 불구하고 본인의 시각에서 보이는 풍경을 봤을 때 갈라짐과 쪼개짐으로 보이는 자연환경을 통해서 살펴보았다. 산의 모습이 어떻게 보면 바위로 연결이 되면서 그 안의 모습을 크게 보면 덩어리로 보이겠지만 작은 규모로 보면 조각조각 나누어진 모습으로 형성되어 있음을 알고 덩어리들의 분산시켜서 화면에 표출 하였다. 그러면서 동시에 그 안에서 새로운 길을 찾기 위한 미로의 길을 그리지는 않았지만 바위의 쪼개짐과 갈라짐이 이를 대신하고 있음을 말할 수 있다.

#### - 작품 분석

개성을 추구하는 현대에 와서는 많은 변화로 인해서 다양한 형태가 나타나고 있다. 일반적인 자연에도 누군가에 의해서 변화되기도 하지만 그 자연을 다른 시선으로

---

26) 강석학 / 재원 / 1998 / 현대 한국화론 P 104

보면서 보는 이들에게 새로운 영감을 떠오르게 하고 있다. 다양하다는 것은 어떻게 보면 남들과 다른 자기 것에 대한 자부심과 독창성을 강조하기 위해서 인데 그로 인해서 보는 관점은 풍부한 상상력을 주는 또 다른 즐거움을 주기도 한다.

서양에서는 그림이 대상과 상대적인 입장에 서 있는데 비해 동양은 대상은 인간의 생활의 한부분에 끼도록 초대된 것이다. 즉 직관적 체험인 동시에 지적 체험이다. 본인은 소재에 있어서 진부한 일반적인 것을 보여주려는 의도 보다는 형상에 대해서 새로운 의미를 부여하므로 시각적인 형태의 구성으로 또 다른 형상을 만들어 보고 싶었다. 무조건 새로운 것을 보려는 사람들이 경험해보지 못한 미적 경험을 표출 하므로 현실과 비현실의 세계를 상상력으로 연관을 맺게 될 때 그 의미를 부여 하게 된다. 소재 안에서 또 다른 소재를 소개하면서 혼동될 수 있는 이야기를 통일성을 갖게 하면서 말하고자 하는 과정을 표현했다.

예술은 모든 환상과 극단을 향해 문을 열어 놓고 있다. 단지 방식의 차이는 있지만 현상에 밀착되어 있으며 그 현상과 멀리 떨어져 있지는 않다. 우리의 옛 선조들의 작품을 보면서 다양한 정신의 세계를 읽을 수 있다.

본인의 작품에 나타나는 일반적인 풍경일수도 있지만 보는 관점에서 다르게 보여주면서 동양에서 나타나는 방(傲) 즉 방의 창작성으로 시작되었다.

옛 고인의 작품들은 많이 접했던 본인은 특히芥子園畫傳을 이용해서 많은 선조들의 작품이 방을 통해서 재창조되고 재현되었다는 것을 보았다. 이는 기본적인 동양의 정신을 바탕으로 표현되었으며 그 시대성을 반영하는데 현대에 와서 재해석 된다고 본다.

본인은 무심코 지나가는 그런 바위덩어리의 풍경이 거대한 산맥을 이루면서 우리의 시점에 풍경이 되어 버리기도 한다. 작품의 전체적인 주제인 홀림 길은 순수 한국 말로 미로의 의미를 갖고 있다. 바위의 쪼개짐 안에서 찾아가는 미로의 형식을 보는 이에게 복잡한 심정과 답답함을 줄 수 있는데 모든 바위의 모양과 틀이 다르듯이 자연의 형태나 모습들이 다르다는 것을 표현수단이라 할 수 있다.

《작품 1》에서는 분홍색의 바위덩어리들은 일반적인 풍경을 하나하나 풀어보면 새로운 형태의 것들이 만들어 진다. 바닷가 근처의 바위들은 물로 인해서 깎이고 깎여서 해마다 달라지는 모습을 볼 수 있는데 이것은 자연의 풍화작용으로 인해서 바위의 모습이 달라지면서 풍경자체도 달라진다. 그 안에서 쪼개짐은 새로운 것을 창조하는 소주제가 되면서 자연의 변화 모습에 대해서 다시 한 번 감탄할 수 있다.

인간에 의해서 점점 달라지는 자연의 모습은 어찌 보면 인간의 욕망에 의해서 재구성 된다고 볼 수 있겠다.

〔작품 2〕은 어떠한 바위 한 부분 그 조깅, 갈라짐을 화면에 가득 차게 표현하였는데 바위는 그 형태가 불분명하다. 큰 형태는 눈에 확실히 구분이 되지만 그 안의 모습들은 재각이 다른 형태의 모습을 뿔내고 있으며 그 안을 보면 인간의 모습을 엿볼 수도 있다고 생각했다. 풍경은 인간에게 풍요로움을 줄 수도 있지만 어떠한 부분에서 재앙과 공포의 존재가 될 때도 있다. 공포감보다는 상상할 수 있는 부분으로 바위의 한 면으로 인해서 미로의 형태를 띠고 있다.

〔작품 3〕에서는 똑같이 생긴 바위산들이 조개집이나 갈라짐까지도 똑같이 표현하였다. 우리는 풍경을 볼 때 다 똑같이 보이지만 막상 그곳에 다스기면 똑같이 생긴 풍경은 절대 찾아볼 수 없을 것이다. 나와 비슷한 성격은 있겠지만 생김새는 다르듯이 절대 자연은 똑같이 나올 수 없다. 하지만 이 작품에서는 다 배제하고 인간의 눈에서는 풍경의 변화를 쉽게 찾을 수 없고 그 안의 변화는 더 찾을 수 없음을 표현하려 하였다.

〔작품 4,5〕는 봉우리 윗부분을 더 작게 표현한 작품으로 우리가 등산을 할 때 산의 정상을 생각하고 올라라 가는데 봉우리는 산의 끝이면서 동시에 시작이다. 어디서부터 조개집이 시작 되었는지는 모르지만 그렇다고 해서 어디가 끝인 부분도 없고, 우리는 산을 볼 때 전체 풍경을 보면서도 산의 봉우리 부분을 유심히 더 보고 있다. 이것은 산의 부분 부분을 보는 것보다는 산의 끝을 보면서 자연과 하늘의 경계선을 두면서 풍경을 감상할 수 있게 되는 부분이다. 바위덩어리들이 작다고 해서 그 안의 것들도 작지는 않다. 오히려 더 심하게 갈라지고 조개지면서 구성력은 더욱 강하다.

〔작품 6〕에서는 어떠한 형태를 상상 할 수 있는데, 어린왕자에서도 모자의 모습을 코끼리에 비유했는데 물에 깎인 바위들은 알 수 없는 형태로 변화 되어간다. 수백 년 변화되어서 지금은 코끼리의 모습이지만 또 수백 년이 지나면 또 다른 형태의 모습으로 자연 한부분의 풍경으로 남아 있을 것이다.

〔작품 7〕은 명암의 조절로 바위의 조개집에서도 원근법으로 인해서 표현하려고 하였다. 바위의 갈라짐은 어느 특정한 부분으로 갈라져있지는 않다. 여러 부분으로 갈라지면서 알 수 없는 형태의 모습으로 어린아이의 상상력으로 본다면 거대한 괴물의 모습으로 볼 수도 있다. 가득 차있지는 않지만 어느 정도의 여유 공간으로 상

상력을 보고 싶었고 바위의 원근감으로 바위에도 새로운 형태의 모습을 표현하고자 했다. 바위는 어떻게 보면 풍경의 일부이지만 인간의 눈으로 관찰해보면 다른 개체의 모습을 띠고 있다. 우리는 새로운 개체를 생성하려는 창조성을 요구하고 있는데 가까운데서 찾은 그 묘미는 새로운 시작일 것이다.

《작품 8》은 책에서 많이 보았던 산수의 형식으로 보일 것이다. 중국의 화풍을 비슷하게 재현한 그러한 작품을 동양화의 기초적인 배움이었다. 일반적인 색채보다는 금분으로 인해서 이상적인 풍경 소유하고 싶은 그런 풍경을 표현하였다. 그러면서 바위의 쪼개짐과 갈라짐은 조화를 이루면서 원근감으로 인해서 갈라짐이 더해지고 큰 부분은 적게 갈라지면서 바위의 형태가 이상적인 풍경을 제시하였다. 우리는 항상 머릿속에서 생각하는 그런 풍경은 평화로우면서 그곳에서 살고 싶은 욕망을 갖게 된다.

풍경은 인간에게서 어느 한부분이지만 그것을 소유할 수는 없다. 풍경자체의 주는 그런 아름다움은 소유와는 거리가 멀다고 볼 수 있는데 이상적인 삶을 추구하는 인간에게 어울리는 표현이라고 할 수 있다.

이와 같은 내용으로 동양화의 기초적인 재료 장지의 채색 방식으로 표현했고, 바위의 쪼개짐과 갈라짐이라는 풍경 안에서 시점을 다르게 해서 보았다. 작품 안에서 구멍을 볼 수 있는데 이것은 단지 구멍일 수도 있지만 하나의 탈출구 이면 이전 작업과 연관성을 이어주는 메계 체 이다. 바위 안에서 쪼개짐으로 길을 찾다가 구멍에서 쉬어갈 수도 있으며 동시에 미로를 찾는 시작점일수 있다. 보는 관점에서 상상을 할 수 있도록 하고 싶었다. 채색에서 평화롭게 보이기보다는 이상적인 풍경인 느낌을 주려고 색채는 붉은 계열의 색이 주로 이용되었고 재료적인 면에서는 동양화의 일반 분채를 이용했으면 아크릴 물감을 이용해서 반수작업 후 살짝 종이의 질감을 곱게 보이기 위해서 아크릴물감을 이용했다.

본인은 창조성과 독창성을 강조하는 현대사회에서 방을 이용해서 사람들에게 새로운 시점으로 풍경을 보고 우리생활에서 흔하게 보이는 자연을 재해석해서 흔한 이미지가 아님을 제시한다. 또 중국과 한국의 회화사에서 전해 내려오는 방을 현시대에 맞게 재구성 해봤다.

본인은 눈에서 보이는 것은 단지 우리가 여렸을 때부터 만들었던 이미지를 생각하는 것이 아니라 지금 본인이 보고 있는 풍경을 다시 한 번 뜯어보고 자세히 살피면서 그 안에서 또 다른 무언가를 찾을 것이다.

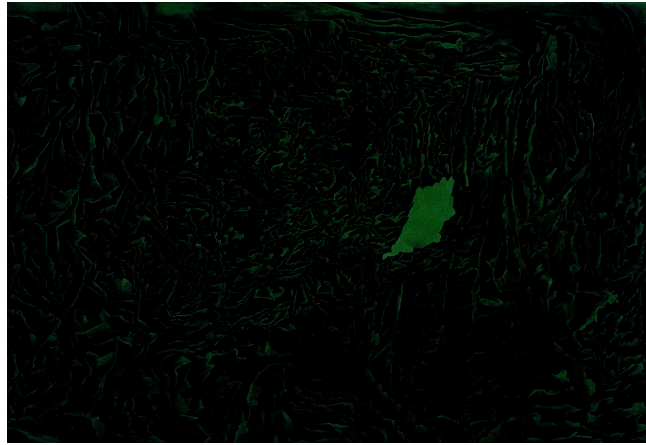
작 품 도 판



【작품 1】 홀림 길 , 장지에 채색, 130 × 344 cm 2007



【작품 2】 홀림 길, 장지에 채색, 130 × 162 cm 2007



【작품 3】 홀림 길 장지에 채색 102 × 190 cm 2007



【작품 4】 홀림 길 장지에 채색 30 × 30cm 2007



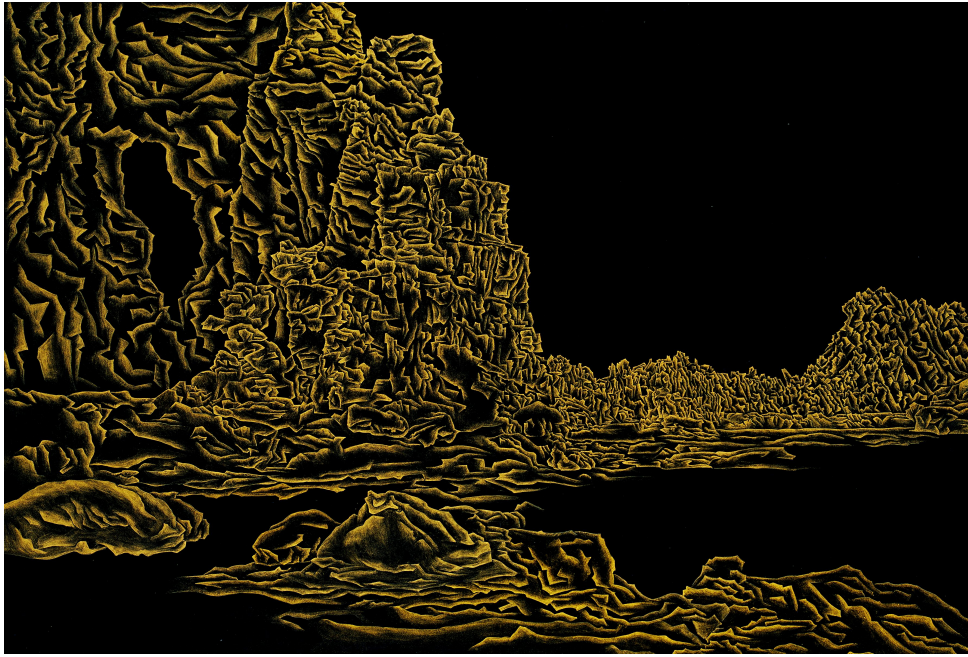
【작품 5】 홀림 길 장지에 채색 30 × 30cm 2007



【작품 6】 홀림 길 장지에 채색 146 × 112cm 2007



【작품 7】 홀림 길, 장지에 채색, 194 × 130.5cm 2007



【작품 8】 홀림 길 장지에 채색 130 × 162cm 2007

### III 결 론

예로부터 자연을 중요시하는 동양에서는 예술을 창조하는데 있어서는 이성보다는 상상력에 의존하였는데 이는 자연관에 있어서 잘 조형된 예술 작품으로 보고, 자연을 표현하므로 동시에 인격을 표현하는 격이기 때문에 동양의 자연은 소박하면 자연의 정수를 표현함에 있어서 자유분방함을 표현하고 회화의 품격이 일품으로 평한바 있다. 그 만큼 동양인은 자연과 더불어 살아가기를 원했고 그 안에서 자연의 섭리를 순응하고 따르고자 하였다.

본인은 동양미술에서 시대가 변화무쌍한 가운데 예술이 창작을 위한 새로운 면모에서 독창적인 예술품이 보이고 있는 시점에서 중국의 복고주의 성향이 있던 방(倣)을 토대로 현 시점에서 미치는 영향을 살펴보았다. 동·서양에서는 한쪽의 언어로 번역하는 것이 기본적으로 상이함에 있어서 모방론을 제시하던 서양의 플라톤은 이데아(Idea, 이념, 관념)를 모방론을 제시하고, 아리스토텔레스는 창조적 모방론을 주장한바있는데 이처럼 서로의 의견이 다르듯이 동양에서도 각기 다른 방(倣)의 해석으로 인해 회화에서의 영향력 있는 새로운 예술이 보임을 알 수 있었다. 또한 기초적인 임(臨) 모(募)를 바탕으로 방(倣)이 성행한데 있어서 그 안에 있는 화보(畫譜)의 성격과 영향력을 살펴보면 본인의 의도가 어떤 방식인지 깨닫게 되었다. 그러면서 동양의 기초적인 화법인 芥子園畫傳의 내용을 살펴보았다. 학습의 수단으로 이용한 芥子園畫傳이 활용을 살펴본 결과 이는 자연을 사생하지 않고는 알 수 없고, 자연의 상태나 느낌으로 자연관에 맞게 제작되었음을 알 수 있었다.

본인의 작품에서 드러나는 일반적인 자연의 풍경이 아닌 도식화된 현대의 풍경 모습을 발견할 수 있는데 이는 전통회화에서 나타나는 기초적인 준법을 이용해서 본인이 바라보는 시점에서 풍경을 재해석하였다. 누구나 기초적인 주제인 풍경을 보았을 때에는 아름답다는 말을 한다. 그것은 풍경을 바라볼 때 시와 때에 따른 변화로 인해서 다른 풍경을 보고 느낄 때 인간에서 느끼는 감정은 자연풍경안에서 살고 싶음을 말하고 있는지도 모르겠다. 소재를 새롭게 변형시키면서 본인의 개성과 감정을 통해서 현실에 대한 주관적인 표출을 했다. 또한 변형과 재구성이 들어가면서 정서적으로는 내적인 자기 표출을 강조하고 있다.

따라서 본인의 작업을 점검하며 , 현대시점에서 복고주의형태에 다시 한 번 생각하게 되었고 현시대에 자연에 대한 목마름 증상이 반영되면서 회화에도 그 영향이 나타난다고 생각하였다. 앞으로 더 많은 작업과 연구를 통해서 더 다양한 풍경을 변형과 패러디로 자연풍경을 관찰하면서 동양의 정신을 잃지 않도록 노력 하겠다.

## 참 고 문 헌

### 단행본

- 유흥준 《조선시대 화론 연구》. 학고재 . 1998
- 강선학 . 《현대 한국화론》. 도서출판재원. 1998
- 지순임 . 《산수화의 이해》. 일지사 . 1999
- 한정희. 《한국과 중국의 회화 관계성과 비교론》. 학고재 . 1999
- 허영환. 《동양미의 탐구》. 학고재. 1999
- W. 타타르카바츠. 《미학의 기본개념사》. 미술문화. 1999
- 장훈.(노승희 옮김) . 《중국미술사 101장면》. 1999
- 강성훈 . 《미학이란 무엇인가?》. 사계절 . 2000
- 이예성. 《현재 심사정 연구》. 일지사 . 2000
- 박선규. 《석도는 그림을 이렇게 그리라 하였다》. 신원 2001
- E.H 콰브리치 .(차미례 옮김). 《예술과환영》. 열화당. 2003
- 김우창. 《풍경과 마음》. 생각과 마음 . 2004
- 지순임 . 《중국화론으로본 繪畫美學》. 미술문화. 2005
- 이주영. 《예술론 특강》. 미술문화 2007
- 고연희 . 《조선시대 산수화 아름다운 필묵의 정신사》 돌베개 . 2007

### 학 위 논 문

- 김승희 . 《중국회화에 나타난 방작 연구》. 성균관대학교. 2006
- 변미영. 《芥子園畫傳》) 「樹譜」의 樹畫法연구 . 대구대학교 . 2005
- 박홍준 . 《芥子園 書肆의 出版活動과 淸初의 通俗文學》. 한국중국어문학회 . 2006
- 변내리 . 《山水畫 淸法에 관한 研究 : 中國과 韓國의 淸法 變遷過程을 中心 으로》. 홍익대학교 . 2004
- 최보경. 《명대 石田 沈周의 회화 세계 연구 : 자연의 재해석을 중심으로》. 계명대학교 . 2007
- 김명선. 《朝鮮後期 南宗文人畫에 미친 芥子園畫傳의 영향》. 이화여자대학교 . 1991

# ABSTRACT

A study on Scenic Elements of Traditional Paintings

- Based on researcher's work -

Bae , Hyun mi

Dept. of oriental painting

Graduate school of

sungshin Women's University

This essay reinterpreted themes for landscape and explored a theoretical background, on the basis of the author's work for the solo exhibition called Holimgil (meaning Road of Enticement)

In the Orient, people have sought to live in harmony with nature, following principles of nature. However, things of the past have been missed out today, in the course of reinterpretation and rediscovery of many artifacts with the wave of changes.

The author believes that, in general, landscape of nature is seen differently by people, due to their different viewpoints. Among other things, everyone may see natural landscape as one of the sceneries around us, but once reinterpreted, it becomes different by the viewpoint of the viewer. Understood as painting techniques, im (臨), mo(募), and bang(倣) are different in their meaning as a means of learning - in the East, representation or imitation of a late artist with the aim of reinterpretation is widely practiced even today. The representation or parody of late artists appearing in a book of artworks with contemporary taste added is interesting in a sense and become the primary concern of the work of the author. Among the Oriental techniques of expression, rather than imitating things of the past, using the technique bang, the original work is born again within the framework of the landscape seen from contemporary taste and viewpoint of the author.

Just as the beginning is highly important for human, we are dependent on how we see scenery at first. Looking back, it can be said that what we learned when we were young still determines the way we see scenery and makes us think and express accordingly. In painting, nature has always been there as an environment for men. Painting natural landscape may be useless. With the passage of time, changes are inevitable. Nature does not exist independently, but brings change to our daily routine, being consumed in the course of appreciation of a specific natural landscape. In the process where an artist describes how nature undergoes changes,

his or her feelings are added, which results in a change.

The value of a painting comes from creative abilities of the artist, not from the object represented. Anything can have the significance as a figurative work of the artist, once it has been chosen and expressed by the artist. Unknown landscape is thus expressed in a new form of landscape, and we can see things of the past represented and created into an artwork with the artist's feelings added eventually.

An object has the identity determined by the viewpoint of the viewer. Viewpoints are different among people, reflecting identity of every person. Landscape is seen differently depending on the perspective of viewers. What we saw yesterday may not be necessarily the same as what we see today, and so it is probably natural that addition of viewpoints and emotions of artists make a difference in a painting.

This essay looked into how the Oriental expression techniques *im*, *mo*, and *bang* has been formed in painting as a theoretical background, analyzed the background in which imitation was widely used as a creative method in the East and West by period, and examined how the techniques have affected the history of painting in the West and East. In addition, among other painting techniques, backgrounds and meaning of *Gaejawonwhajeon*, basic for Oriental paintings were discussed in relation to the work of the author, on the basis of the analysis on the pattern of texture strokes. From this, it is found that landscape in general has been changed depending on viewpoints and perspectives, which is reinterpreted with the Oriental *bang* technique in order to use a theoretical foundation for the development in the future.