



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 교수 지도
박사학위 청구논문

현대 공필인물화(工筆人物畵)의
심상 표현 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

2022

성신여자대학교 대학원
미술학과 동양화전공
유 현

현대 공필인물화(工筆人物畵)의
심상 표현 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

이 만 수 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2022년 4월

성신여자대학교 대학원


미술학과 동양화전공


유 현


인 준 서

유현의 박사학위 논문으로 인준함


2022년 4월

심사위원장 노 신 경 

심사위원 이 호 준 (인) 

심사위원 권 기 보 (인) 

심사위원 이 보 연 (인) 

심사위원 송 희 경 (인) 

성신여자대학교 대학원

논문개요

중국화는 독립적인 예술체계를 구축하고 있으며, 선으로 윤곽을 그리고 색으로 화면을 물들이는 방법을 취하는 회화양식으로부터 기원하였고, 수천년의 세월 동안 대대로 전해지며 끊임없이 변화해 왔다. 전통 공필인물화(工筆人物畫)는 중국화의 한 갈래로, 특유의 심미적 특징과 품평기준을 갖추고 있다. 20세기 초, 중국미술계에는 개혁의 바람이 불었고, 그 과정에서 서양회화의 사실적 표현을 채택하였으며, 뒤이어 이를 응용한 새로운 중국화가 중국화의 현대적 발전을 이끄는 대표적인 양식으로 자리를 잡았다. 이에 공필인물화의 선묘에도 서양의 사실적 기법이 도입되었으며, 미술대학의 교수안에 사생(寫生)이 포함되면서 공필화의 사실적 조형능력이 향상되었고, 더 나아가 ‘시대’의 관념은 공필화 작가들이 삶 속에서 직접 체득한 것을 표현하도록 이끌었다. 20세기 말에는 ‘중국화 종말론’이 등장하였고, “필묵(筆墨)은 영(零)과 같다.”라는 관점에 관한 토론이 벌어지기도 하면서 중국화에 대한 개혁의 움직임이 또다시 일어났다. 현대 공필인물화는 서양회화, 일본화 등 기타 미술형식에 이르는 여러 방면의 요소를 흡수하여, 다원적이면서 개성 있는 면모를 띠게 되었고, 이로써 중국화의 여러 갈래 중에서 공필인물화는 특히 현대적 전환의 측면에 가장 많은 이바지를 한 것으로 평가받고 있다.

연구자는 본 논문의 연구를 진행하며 오늘날의 창작현장에서 보이는 공필인물화의 변화를 포착하였다. 과거에 ‘거대한 서사’가 주류를 이루던 공필인물화가 오늘날에 이르러서는 실생활에 존재하는 문제를 탐구하거나 개인적 감정을 드러내는 모습으로 바뀌었고 통합적이고 조화로운 것을 추구하던 미적 양상은 개인적이고 모순된 것을 표현하는 것으로 바뀌었다. 마찬가지로 공필인물화 작가인 연구자의 작업 역시 내면을 향하는 경향으로 전환하면서

‘심상 표현’을 중시하게 되었고, 이에 관련 연구를 전개하기로 하였다.

제2장에서는 공필화의 전통과 발전과정을 분석하였다. 먼저, 전통공필화의 개념과 분류방식 및 품평기준에 대해 상세히 기술하고, 이어서 공필인물화에 융합된 다원적 요소와 그것을 거름으로 삼아 발전한 현황에 대해 논술하였다. 또한 정신성의 상실, 문화적 선택을 둘러싼 방황 등 현대 공필인물화가 그 발전의 과정에서 겪는 여러 문제점을 다루었다.

제3장에서는 중국의 전통 문예이론에서 등장하는 ‘이형사신(以形寫神)’, ‘천상묘득(遷想妙得)’, ‘의(意)’를 중시하는 전통, ‘성령설(性靈說)’ 등의 개념을 주로 분석하였다. 중국화의 ‘심상 표현’의 전통은 다양성, 심오함, 민족성을 띠는 미학적 특성을 보이는데, 이는 여러 창작자들 사이에서 공통으로 추구하는 미학적 이상이 반영된 것이기도 하고, 개성이나 감정을 표현하는 전통으로부터 유래한 것이기도 하다. 중국화의 ‘심상 표현’에 내재된 예술이론과 사고방식에는 중국문화만의 특별함이 묻어나는데, 연구자 역시 창작의 과정에서 부지중에 그 영향을 받고 있음을 체험하였다.

제4장은 현대 공필인물화에서 보이는 ‘심상 표현’을 다루고 있다. 연구자는 현대사회가 발전함에 따라 중국작가들도 창작의 과정에서 예술의 새로운 정신적 지향을 추구하고 있다는 사실을 알게 되었고, 그들이 다양성을 긍정적으로 받아들이며, 창의적인 예술을 추구하고, 마음으로써 삶을 이해하려는 태도를 보이며, 현실에서 보이는 비극적 상황을 회피하지 않는 특징을 띠는 것을 발견했다. 이어서 현대 공필인물화에 나타난 ‘개인적 표현’을 다루는 성향을 분석하였고, 현대 공필인물화가 전통공필화를 어떻게 계승하고 창의적으로 발전시켰는지 선, 색채, 재료, 시공간의 표현 등의 방면으로 나누어 살펴보았다. 끝으로 작가가 삶을 대하는 독특한 내적체험이 창작의 과정에 미치는 긍정적인 영향을 분석하였다.

제5장에서 연구자는 이상의 연구를 기초로 본인의 작업에서 보이는 ‘심상

표현'에 관해 서술하였다. 오늘날을 살아가는 작가 중 한 명이기도 한 연구자의 사상은 동양문화와 서양문화의 영향을 모두 받았으며, 본인도 모르는 사이에 자신과 타자와의 관계 및 자신의 정신적 내면을 탐구한 결과를 창작물으로써 표현하고 있다. 연구자의 작품은 현대여성이 삶에서 느끼는 감정과 정신적 곤경을 표현하고 있고, 주로 여성의 개인적 정서, 가정과 성장, 주변 환경 등 이렇게 세 가지 방면의 주제를 다루고 있다. 이어서 연구자의 심상에 내재된 모순으로부터 출발하여, 흑백과 채색, 동적인 것과 정적인 것, 아름다움과 추함 등 상호 대비를 이루는 요소를 분석하였으며, 연구자의 작품을 중심으로 공필담채(工筆淡彩)와 공필중채(工筆重彩)의 예술적 표현방법을 상세히 논술하였다.

연구자는 현재 본인의 작품이 조형적 연구가 더 필요하며, 화면이 전달하고자 하는 정신적 측면의 내용 역시 깊이를 더해야 한다고 생각한다. 좋은 작품이란 간결한 예술언어로 깊은 뜻을 전달하는 작품이다. 연구자가 이러한 작품을 창작하기 위해서는 아마도 더 긴 시간의 연구와 실천의 과정이 필요할 테지만, 본인은 이러한 이상적인 상태에 도달하기를 원한다.

목 차

논 문 개 요

I. 서론	1
1. 연구의 목적 및 필요성	1
2. 연구의 방법 및 내용	3
II. 공필화의 개요	5
1. 전통 공필화의 개념, 분류 및 품평기준	5
2. 현대 공필인물화의 다원적 융합과 발전	12
1) 외래 예술의 수용	13
2) 전통 예술과의 융합	23
3. 최근 공필인물화의 발전에 가려진 문제점	26
III. 심상 표현과 관련된 중국의 전통 문예이론	31
1. 이형사신(以形寫神)과 천상묘득(遷想妙得)	31
2. ‘의(意)’를 중시하는 전통	36
3. ‘성령설(性靈說)’	42
IV. 현대 공필인물화의 심상 표현에 대한 탐색	54
1. 현대 공필인물화에서 보이는 ‘개인적 표현’의 성향	54
2. 현대 공필인물화의 ‘심상 표현’ 방식	65

V. 작품 연구	80
1. 주제 내용	80
1) 여성의 개인 심리	83
2) 가족과 성장	89
3) 주변 환경	92
2. 화면구성과 표현	95
3. 재료 기법	101
1) 공필담채	101
2) 공필중채	106
4. 향후 창작 방향	114
VI. 결론	118

참 고 문 헌

ABSTRACT

도 판 목 록

[도판 1] 주방, <잠화사녀도>, 46×180cm, 견본에 채색, 당나라 시대 ……	8
[도판 2] 작가 미상, <인물어룡백화>, 37.5×28cm, 천에 채색, 전국시대 중·후기 ……	11
[도판 3] 고갱, <목욕하는 타히티 여인들>, 109×89cm, 캔버스에 유화, 1892 ……	14
[도판 4] 클림트, <키스>, 180×180cm, 금박, 은박, 채색, 1908 ……	15
[도판 5] 히라야마 이쿠오, <인도소녀>, 40×52.2cm, 종이에 채색, 1970 ……	17
[도판 6] 반영, <티베트 족 자매>, 133×66cm, 종이에 채색, 2017 ……	19
[도판 7] 천경자, <내 슬픈 전설의 22페이지>, 43.5×36cm, 종이에 채색, 1977 ……	20
[도판 8] 김정옥, <무제>, 64×94cm, 종이에 먹, 1997 ……	21
[도판 9] 이진주, <기억의 방법>, 130×163cm, 천에 채색, 2008 ……	22
[도판 10] 돈황벽화 제249호 굴 <비천과 보살>, 크기 미상, 채색벽화, 서위(西魏) 시대 ……	26
[도판 11] 주방, <휘선사녀도> 부분, 33.7×204.8cm, 견본에 채색, 당나라 시대 ……	35
[도판 12] 이공린, <오마도(五馬圖)> 부분, 26.9×204.5cm, 종이에 먹, 송나라 시대 ……	40
[도판 13] 이승, <고루환희도>, 27×26cm, 견본에 채색, 남송 시대 ……	41
[도판 14] 진홍수, <음매도>, 125.2×58cm, 견본에 채색, 명청 시대 ……	46
[도판 15] 하가영, <열아홉의 가을>, 110×170cm, 선지에 채색, 1984 ……	56

[도판 16]	왕인화, <예쁜 소녀>, 200×195cm, 종이에 채색, 2004	58
[도판 17]	장도정, <엄마와 아이·친밀함>, 51×40cm, 종이에 채색, 2018	58
[도판 18]	축쟁명, <영은(靈隱)>, 85×106cm, 견본에 채색, 2019	59
[도판 19]	서화령, <향 4-5>, 160×100cm, 견본에 채색, 2005	60
[도판 20]	필호혜, <좁은 공간>, 65×50cm, 견본에 채색, 2016	61
[도판 21]	유금귀, <마음에 드는 새>, 120×120cm, 선지에 채색, 2006	66
[도판 22]	곽계영, <존재-5 이끌다>, 116.7×116.7cm, 선지에 채색, 1997	67
[도판 23]	이전진, <모노드라마 시리즈 4>, 168×92cm, 선지에 채색, 2010	70
[도판 24]	당용력, <돈황의 꿈-동년의 기억>, 136×136cm, 견본에 채색, 1996	71
[도판 25]	호명철, <비>, 194×130cm, 선지에 채색, 1999	72
[도판 26]	장건, <복숭아 색 3>, 71×51cm, 견본에 채색, 2010	76
[도판 27]	왕영생, <서성이는 걸음>, 200×540cm, 견본에 채색, 2001	77
[도판 28]	유현, <개인전 ‘그녀들’ 사진 01>, 2021	116
[도판 29]	유현, <개인전 ‘그녀들’ 사진 02>, 2021	117

【작품 16】 유현, <엄마와 아이-02>, 100×180cm, 견본에 채색, 2021	91
【작품 16-1】 유현, <엄마와 아이-02> 구상안, 컴퓨터 그래픽, 2021	92
【작품 16-2】 유현, <엄마와 아이-02> 부분, 100×180cm, 견본에 채색, 2021	92
【작품 17】 유현, <찌르다>, 45×60cm, 종이에 채색, 2020	93
【작품 17-1】 유현, <찌르다> 작업과정, 45×60cm, 종이에 채색, 2020	93
【작품 18】 유현, <우리가 사는 세상>, 131×162cm, 종이에 채색, 2021	94
【작품 19】 유현, <무제>, 55×80cm, 종이에 채색, 2019	98
【작품 20】 유현, <아름다운 소녀>, 46×101cm, 견본에 채색, 2021	99
【작품 21】 유현, <백합> 구상안, 10×25cm, 종이에 연필, 2020	102
【작품 22】 유현, <백합> 백묘, 46×101cm, 종이에 연필, 2020	103
【작품 23】 유현, <백합>, 46×101cm, 견본에 먹, 2020	105
【작품 24】 유현, <무악도(舞樂圖)> 모사, 50×80cm, 종이에 채색, 2017	107
【작품 25】 유현, <비천(飛天)> 모사, 50×80cm, 종이에 채색, 2017	107
【작품 26】 유현, <상처>, 30×66cm, 종이에 채색, 2020	108
【작품 27】 유현, <허무>, 30×66cm, 종이에 채색, 2020	108
【작품 28】 유현, <연약>, 30×66cm, 종이에 채색, 2020	108
【작품 29】 유현, <우리가 사는 세상-02>, 131×162cm, 종이에 채색, 2021	109
【작품 29-1】 유현, <우리가 사는 세상-02> 색상 구상안 1, 컴퓨터 그래픽, 2020	110
【작품 29-2】 유현, <우리가 사는 세상-02> 색상 구상안 2,	

컴퓨터 그래픽, 2020	110
【작품 30】 유현, <몸의 파편>, 종이에 채색, 2020	112
【작품 30-1】 유현, <몸의 파편> 색상 구상안 1, 컴퓨터 그래픽, 2020	112
【작품 30-2】 유현, <몸의 파편> 색상 구상안 2, 컴퓨터 그래픽, 2020	112
【작품 30-3】 유현, <몸의 파편> 색상 구상안 3, 컴퓨터 그래픽, 2020	112
【작품 30-4】 유현, <몸의 파편> 밑바탕, 종이에 채색, 2020	112
【작품 30-5】 유현, <몸의 파편> 작업과정, 종이에 채색, 2020	112
【작품 30-6】 유현, <몸의 파편> 부분, 종이에 채색, 2020	113

I. 서론

1. 연구의 목적 및 필요성

1980년대 이소산(李小山, 1957-)은 중국화의 ‘종말론’을 내놓으며, 중국화의 현대적 혁신을 촉구하고 천편일률적인 예술에 반대했다.¹⁾ 그의 호소는 미술계에 긍정적인 자극을 주어 중국화의 현대적 개혁에 대한 대규모 토론을 촉발하였으며, 이 시기의 토론은 이전의 토론과는 달리 한쪽의 주장으로 거의 기울어지는 추세를 보였다.²⁾ 1990년대, 오관중(吳冠中, 1919-2010)이 발표한 “필묵(筆墨)은 영(零)과 같다.”는 견해는 수묵화 문화에 관한 세기말의 격렬한 논쟁을 불러일으켰다. 이 논쟁은 중국화의 발전 방향을 탐구하기 위해 계속되었고, 이를 통해 중국화의 전통을 상징하는 ‘필묵(筆墨)’의 의미 그리고 중국화의 경계에 관한 탐구가 심도 있게 펼쳐졌다. 이 두 시기의 논쟁은 중국화의 현대적 발전에 유익한 자극을 주어, 현재 중국화는 논쟁의 단계에 머물러 있지 않고, 이미 ‘다원적’ 발전이라는 변영의 시기에 돌입했다. 특히, 현대 공필인물화는 서양회화, 일본화 등 기타 미술형식에 이르는 여러 방면의 요소를 흡수하여, 다원적이면서 개성 있는 면모를 갖추게 되었고, 이로써 여러 형태의 중국화 중에서도 현대적 전환에 가장 많은 활력을 불어넣는 종류로 자리매김하였다. 현대 공필인물화 중에는 중국 정부의 주도 아래 ‘정해진 주제에 따라’ 완성되는 작품도 있고, 여러 양식을 탐색한 끝에 탄생하는 작품도 있으며, 작가가 ‘직접적

1) 李小山, 「當代中國畫之我見」, 『當代藝術與投資』 1(北京: 內蒙古日報社, 2009), pp. 50-51.
2) 이 시기의 토론에서 집중적으로 논의되던 문제는 바로 서양의 지식체계에 대해 어떤 태도를 보일 것이냐 하는 것이었다. 한쪽 진영에서는 중국이 현대사회로 발전하기 위해서 서양의 지식체계를 받아들이는 것을 당연한 것으로 여겼고, 다른 진영에서는 서양의 잣대로 중국화의 변화를 도모하는 것은 옳지 않다는 견해를 펼쳤다.

으로 감정을 토로'하여 자신만의 남다른 내적체험을 담은 작품도 있다.

현대 공필인물화의 다원적 발전은 전통 공필인물화의 경계가 확장되고 규범이 느슨해지는 현상을 불러일으켰다. 공필인물화 작가들이 여러 요소를 융합하고 창조적인 예술을 추구하면서 중국화는 시각적 부흥을 맞이하였다. 그러나 융합과 변혁은 쌍인검과도 같아서, 만약 명확한 입장 없이 변혁을 시도한다면 공필인물화는 중국 전통문화로부터 분리되어 문화적 정체성을 잃게 될 것이다.

중국화는 변화와 발전의 과정에서 쉽 없이 자신의 체계를 조정하였고, 미학적 방향 역시 변화에 변화를 거듭하였으며, 전체적으로 생명의 정신적 경지를 표현하는 내용을 담고 있다고 볼 수 있다. 본 논문은 공필인물화의 '심상 표현'에 대한 연구를 통해, 중국 공필인물화에 내재한 규율을 탐색하고, 현대 공필인물화의 전통적 계승과 현대적 발전에 유익한 관점을 제시하고자 한다. 중국 예술을 계승한 공필인물화가 민족적 문화소양과 동시대적 면모를 함께 갖춘 예술양식으로 발전하려면 견본(絹本), 선지, 먹, 광물안료 같은 중국화 재료의 응용뿐만 아니라, 공필인물화 작가들이 중국 전통미학과 전통철학으로부터 영양을 흡수하고, 전통의 것에 대한 사고가 현대 사회의 여러 문화 자원과 연결될 수 있는 새로운 사고를 확립하여야 한다. 또, 현재 우리가 처한 사회의 문제를 자세히 살펴보고, 현대사회의 삶을 몸과 마음으로 겪어내야 한다.

연구자의 작품 역시 공필인물화의 형식을 취하고 있는데, 중국화 특유의 재료와 심미적 특징 그리고 연구자 자신이 삶 속에서 체득한 것을 하나로 아울러, 발전하고 있는 중국의 현대사회를 살아가는 인간의 정신과 정서를 회화로 표현하였다. 본 논문에서 진행하는 공필인물화의 '심상 표현'에 대한 탐구가 중국화의 한 측면을 더 깊이 있게 알 수 있는 내용이 되고, 공필인물화의 현대적 전환을 합리적으로 모색하는 데 기여하는 것이 되기를 바란다.

2. 연구의 방법 및 내용

본 논문은 문헌연구, 현장조사, 작품분석, 비교연구 등의 방법을 활용하여, 현대 공필인물화 및 그와 관련 이론을 분석 연구하였다. 구체적인 연구방법은 아래와 같다.

문헌연구를 통해서 중국 전통 공필인물화의 역사와 발전 및 ‘심상 표현’과 관련한 전통 문예이론의 개념을 정리하고, 정리한 자료를 기초로 분석, 판단, 귀납의 연구과정을 거쳐 결론을 도출하고 이론화한다.

문화인류학에서 사용하는 현장조사의 방식을 빌어, 연구대상을 직접 취재하거나 관찰하는 연구방식을 취한다. 연구자는 다년간 공필인물화의 창작과 연구를 진행하고 있으며, 둔황벽화(敦煌壁畫)로 현지답사를 다녀온 경험이 있고, 또 한국으로 유학하여 동양화를 수학하였다. 이러한 연구경험과 개인적 체험을 본 논문의 연구를 위한 직접 경험 정보로 활용한다.

도상학의 관점으로 오늘날 중국의 공필인물화에 관한 연구를 진행한다. 즉, 도상학 이론을 응용하여 오늘날 중국의 공필인물화의 선, 색 및 시공간의 표현을 살펴보고, 현대 공필인물화가 보이는 미학적 특징을 설명한다.

비교연구의 방식을 도입하여, 과거와 오늘을 관통하고 동양과 서양이 교차하는 시공간의 좌표에서 중국 공필인물화가 자리한 위치를 확인하고, 현대적 전환을 겪는 중국 공필인물화가 나아가는 방향을 짚어본다.

중국회화의 발전과정에서 볼 수 있듯이, 중국화는 작가의 주관적인 정신을 종종 뚜렷하게 표현하는 경향이 있다. 중국화 작가의 문화 및 철학적 사고의 차이는 ‘심상’의 시각적 표현에 따라 서로 다른 내용으로 드러난다.

현대사회의 미적지향은 거대한 전환을 겪고 있으며, 생활방식, 교육배경, 인문적 이상 등등 공필인물화 작가들을 둘러싼 환경에도 변화가 생겼다. 시대의 풍조와 면모를 어떤 식으로 표현할 것인지, 예술의 본질과 창조성은 어떻게 구

현해야 하는지, 전통에 대해서는 어떤 부분을 취하고 어떤 부분을 버려야 하는지에 관련된 문제들은 중국화의 현대적 전환을 모색하는 기로에서 모든 중국화 작가들이 고민해야 할 난제이다.

본 논문은 전통 중국화의 심상 표현과 관련한 주요 문예이론의 맥락을 정리하고자 하였고, 전통 중국화와 현대 공필인물화에서 심상 표현과 관련된 예술적 이념과 표현이 서로 연결되는 방식과 새로운 성과를 탐구하였다.

본 논문의 주요 내용, 즉 연구하여 해결하고자 하는 문제는 다음과 같다.

- 1) 공필인물화 개념, 분류 및 전통적인 품평기준
- 2) 현대 공필인물화의 발전과정에서 보이는 다원적 융합
- 3) 중국 전통회화의 발전과정에서 보이는 ‘심상 표현’ 관련 문예이론의 정리
- 4) 오늘날 중국사회에서 보이는 미적지향의 변화와 이것이 공필인물화에 미치는 영향
- 5) 현대 공필인물화의 창작과정에서 ‘심상’을 표현하는 예술적 언어형식의 특징
- 6) 연구자 작품의 분석

II. 공필화의 개요

1. 전통 공필화의 개념, 분류 및 품평기준

중국의 전통회화는 독립적인 예술체계를 갖추고 있으며, 선으로 윤곽을 그리고 색으로 물들이는 회화양식에서 출발하였고, 수천 년의 세월 동안 대대로 전해지며 끊임없이 변화해 왔다. 원나라 이전의 중국 전통회화는 공필화(工筆畵)로 대표되는데, 공필화는 당나라, 송나라 시대에 이르러 더욱 발전된 양상을 보인다. 원, 명 이후에 조맹부(趙孟頫, 1254-1322), 진홍수(陳洪綬, 1599-1652), 운수평(惲壽平, 1633-1690) 등 출중한 공필화가들이 활동했으나, 종이에 수묵으로 그리는 화풍이 유행하면서 공필화의 지위는 날이 갈수록 쇠하였고, 결국에는 붓과 먹 그리고 준법을 어우르는 화법이 선과 색을 중심으로 하는 공필화를 서서히 대체해 나가며 중국회화의 발전을 이끄는 중심이 되었다.

‘공필’ 또는 ‘공필화’가 회화의 한 종류를 일컫는 특정한 이름으로 자리 잡은 것은 비교적 늦은 편인데, 이는 청나라 때 집필된 회화사 및 회화이론 서적들 통해 확인할 수 있다. 옹정(雍正) 13년(1735)에 장경(張庚, 1685-1760)이 펴낸 『국조화징록(國朝畫徵錄)』에서는 ‘공필’의 개념을 ‘솔필(率筆)’과 함께 언급하였다.³⁾ 건륭(乾隆) 시기 소매신(邵梅臣, 1776-1841)이 쓴 『화경우록(畫耕偶

3) 장경의 『국조화징록』에서 ‘솔필(率筆)’과 ‘공필(工筆)’이라는 개념이 짝을 이루어 쓰이는 것을 볼 수 있다. “장정석(蔣廷錫), 자는 양손(楊孫)이다……그는 자유자재한 필치로 사생을 하였는데, 그 필치는 때로는 기이하였으나 또 때로는 울곧았으며, 때로는 신중하지 못한 듯하나 또 때로는 꼼꼼하였다……그는 솔필로 꽃과 그 주변의 것을 그리고 열은 색을 칠한 후, 공필로 점을 찍듯이 꽃 속을 그렸다……” 張庚, 『國朝畫徵錄』(杭州: 浙江人民美術出版社, 2011), p. 91. 그리고 장경보다 이른 당나라 시대의 장언원은 『역대명화기(歷代名畫記)』에서 다음과 같이 기록하면서 회화작품을 밀체(密體)와 소체(疏體) 두 가지로 분류하고 있는데, 그 중 밀체는 치밀하고 꼼꼼한 화풍을 가리킨다. “고개지(顧愷之)와 육탐미(陸探微)의 비범함은 주의를 기울여야 할 곳이 아닌 데에 신경 쓰는 모습을 보이지 않는 데에 있으며, 이를 일컬어 필치가 빈틈없이 면밀하다 할 것이다. 장승요(張僧繇)와 오도자(吳道子)의 뛰어난 고작

錄)』에서는 ‘공필’의 개념을 여러 차례 사용하였다. 4)역사적으로 ‘공필’이라는 명칭이 널리 쓰이기 전에 ‘세화(細畫)’와 ‘공화(工畫)’라는 두 가지 명칭도 존재하였다.5) 20세기 이삼십 년대가 되어서야 공필화라는 이름으로 불리고 유행하기 시작했다.

보통 우리가 이해하고 있는 공필화는 꼼꼼하고 치밀하다는 뜻과 관련이 있다. 왜냐하면 공필화가 대상의 모습을 표현하는 데 주력하고 있고, 종종 ‘사의’와 반대되는 위치에 놓이기 때문이다. 화가 노보성(盧輔聖, 1949-)은 다음과 같이 주장하였다.

“‘공필’과 반대되는 개념은 ‘사의’가 아니라 조필(粗筆)이나 솔필이며, ‘사의’와 반대되는 것 또한 ‘공필’이 아니라 ‘사형(寫形)이나 ‘사실(寫實)’이다……공필은 사의와 마찬가지로 필요에 따라 원하는 대로 재현 또는 표현이 가능하고, ‘구상(具象)’, ‘심상(心象)’, ‘추상(抽象)’ 등 서로 다른 시각적 양상으로 자아성취를 이룰 수 있다……”6)

연구자 역시 공필화가 사실적 재현만을 목적으로 하지 않으며, 심상과 추상 등의 방식으로 재현 또는 표현이 가능한 예술이라는 노보성의 관점에 동의하

한두 번의 필치로 표현하고자 하는 내용을 모두 완성한 것에 있는데, 그들의 화면은 분산된 듯하고, 모자라거나 빠진 곳이 더러 보이는지라, 그 필치가 빈틈없이 면밀하다고는 할 수 없으나 전달하고자 하는 뜻은 온전히 담고 있다. 밀체와 소체를 구분할 줄 알 때 비로소 그림을 비평할 수 있다.” 張彥遠, 「論顧陸張吳用筆」, 『歷代名畫記』(北京: 人民美術出版社, 2004), p. 25.

4) “대부분의 공필화가는 다른 화가의 그림에서 밑그림을 가져오고, 자신은 색을 들이는 일만 한다. 그런데도 숨씨가 좋은 화가로 인정받기도 하는데, 사실 이런 화가들은 필묵을 다루는 법을 알지 못한다.” 邵梅臣, 「畫耕偶錄論畫山水」, 俞劍華 編著, 『中國畫論類編』(北京: 人民美術出版社, 2016), p. 981.

5) “이소도(李昭道)와 같은 유파로는 조백구(趙伯駒), 백숙(伯驢)이 있는데, 그들의 그림은 굉장히 정교하고 꼼꼼하면서도 선비의 기개를 품고 있다. 그 뒤를 잇는 자들은 꼼꼼함(工)은 계승하였으나 고아함까지는 따라올 수 없었다.” 董其昌(董其昌, 1555-1636)은 ‘공(工)’의 개념을 사용하여 이소도 일파의 청록산수화를 묘사하였다. 董其昌, 毛建波 校註, 『畫旨』(杭州: 西泠印社出版社, 2008), p. 42.

6) 盧輔聖, 「建構“工筆畫”的未來性」, 『中國美術館』 11(北京: 中國美術出版總社, 2007), p. 112.

는 바이다. 오늘날 공필중채화(工筆重彩畫)에서 볼 수 있듯이 추상적인 색 면과 표현성이 풍부한 필법이 공필화의 예술적 언어로 흡수되었고 이로써 공필화의 경계가 확장되었기 때문이다.

공필화는 표현하는 대상에 따라 산수화(山水畫), 화조화(花鳥畫), 인물화로 구분할 수 있고, 또는 표현형식에 따라 공필담채(工筆淡彩)와 공필중채(工筆重彩)로 나눌 수 있다. 공필담채의 표현방식은 고대 중국의 백화(帛畫)와 견본회화(絹本繪畫)에서 기원한다. 예를 들면, 당나라의 공필인물화, 송나라의 공필화조화는 등과 같이 윤곽을 그린 뒤 색을 입히는 것을 기본적인 표현수법으로 삼고, 선이 담아낼 수 있는 감정과 미감을 강조하면서, 단아한 색채가 부드럽고 온화한 운치를 드러내게끔 하는 것이다. 공필중채의 표현방식은 고대 중국의 벽화작품, 당나라의 중채인물화와 청록산수화(靑綠山水畫) 등에서 유래한다. 공필중채는 풍부한 색층(色層)의 효과를 추구하므로, 광물안료를 겹겹이 올려 두터우면서도 선명한 색채를 표현함으로써 강렬한 시각적 효과를 조성한다. 담채와 중채는 한데 어울려 쓰는 때도 있으므로, 이 두 기법 사이에 명확한 경계는 없다.

지금 우리가 공필중채라고 일컫는 기법은 고대 중국의 벽화, 백화, 견본회화를 그리는데 두루 쓰였고, 색을 굉장히 많이 사용하였기 때문에 초기에는 ‘단청(丹青)’이라는 이름으로 불렸다.

“무령수정(武陵水井)의 단(丹), 마차(磨崖)의 모래, 월수(越嶠)의 공청(空靑), 울(蔚)의 승청(曾靑), 무창(武昌)의 편청(扁靑) (상품석록(上品石綠))……열을 가하면 중채(重采)가 되며, 빛나는 빛깔을 얻을 수 있다.”⁷⁾

당나라의 장언원(張彥遠, 815-907)은 『역대명화기(歷代名畫記)』에서 위와 같이 기록하며, 당시의 안료와 아교의 종류, 산지 및 그 사용방법을 상세하게

7) 張彥遠, 「論畫體工用榻寫」, 앞의 책, p. 27.



[도판 1] 주방, <잠화사녀도>, 46×180cm, 건본에 채색, 당나라 시대

서술한 뒤 ‘열을 가하면 중채(重采)’가 된다는 결론을 내렸다. 여기서 ‘채(采)’는 곧 ‘채(彩)’이므로, 중채(重采)는 무거운 느낌의 색을 사용한다는 중채(重彩)의 의미로 볼 때, 사용한 안료는 주로 천연광석 안료임을 알 수 있다. 장채평(蔣采蘋, 1934-)은 이러한 풀이를 중채의 개념에 대한 가장 오래된 해석으로 보고 있다. 8)그러나 중채(重采)의 ‘중(重)’을 중복한다는 의미로 색을 여러 번 덧칠한다는 의미로 해석하는 학자도 있다.9)

‘착채누금(錯彩纒金)’과 ‘부용출수(芙蓉出水)’는 중국미학사에서 언급하는 서로 다른 성격의 이상적인 미의 형태이다.10) “착채누금”은 형식을 강조하는 아름다움으로, 정교하고 세밀한 것을 중시하여, 화려하게 빛이 날 정도로 색을 배치해야 하는데, 이는 공필중채에서 눈부시도록 화려하고 농염한 색을 쓰는 것과 같다. ‘착채누금’의 미가 표현된 작품으로 당나라 시대의 화가 주방(周昉, 생몰년 미상)의 <잠화사녀도(簪花仕女圖)>를 예로 들 수 있겠다. 이 작품은 봄과 여름이 교차하는 때에 화려하게 차려입고 정원을 노니는 궁궐의 여인들을 그린 것이다. 작가는 농염한 계열의 색으로 화려하고 장식성 짙은 의복과 장신구를 완성하였고, 그것을 두르고 있는 부귀한 여인들을 풍만하고 매끄럽게 표현하였다. 반면, 수묵화의 필묵은 수묵의 아름다움으로 정취가 충만한 상상의 공

8) 蔣采蘋, 『蔣采蘋文集』(北京: 中國文聯出版社, 2004), p. 73.

9) 중국 천진미술학원(天津美術學院) 조율휘(趙栗輝) 교수의 수업에서 이와 관련한 내용을 다룬 바 있다.

10) 宗白華, 『美學散步』(上海: 上海人民出版社, 2005), p. 59.

간을 만들어 내는데, 그것은 마치 ‘부용출수’의 장면, 즉 물 밖으로 고개를 내민 맑고 빼어난 연꽃에서 느껴지는 청아함과도 같다.[도판 1]

미술사학자들은 ‘공필중채’라는 명칭이 반결자(潘絜茲, 1915-2002)에 의해 제시된 것으로 보고 있다. 11)1998년 장채평은 ‘중채화’의 개념도 제시하였는데, 그녀는 『현대중채화』의 서문에서 다음과 같이 주장하였다.

“현대의 중채화는 전통적인 공필중채의 방법과 몰골화법, 수묵화, 소사의(小寫意), 대사의(大寫意)의 방법을 함께 융합하면서 전통적인 ‘공필중채’와 달라졌다……그러므로 ‘공필’이라는 이 두 글자를 쓰지 않고 ‘중채화’라 하였다.”¹²⁾

설영년(薛永年, 1941-)은 중채화가 현대적 전환을 겪으면서 세 가지 방향으로 달라졌다고 주장하는데, 공필중채, 사의중채(寫意重彩) 그리고 공필과 사의가 결합된 중채가 바로 그것이다.¹³⁾

그리고 호명철(胡明哲, 1953-)은 1997년에 ‘암채(岩彩)’라는 개념을 정식으로 제시하였다.¹⁴⁾ 호명철에 따르면, 암채화는 다채로운 색상의 암석을 가루로 만들고, 그것을 점착성 있는 재료에 섞은 뒤, 그것으로 종이, 천, 목판, 금속 또는 벽면에 그려 완성하는 것이다.¹⁵⁾ 호명철의 암채화와 장채평의 중채화는 작업에 사용되는 재료와 그 활용 방식이 같지만, 암채화는 회화의 현대적 표현을 더욱 중시하는 경향이 있으며, 중채화는 광물안료를 얇게 여러 번 입히는 기법으로 풍부하면서도 중후한 화면을 완성하는 것을 중시한다. 중채화와 암채화 모두

11) 葉健, 「中國重彩畫的當代文化轉向」(中國藝術研究院 博士學位論文, 2009), p. 10.

12) 蔣采蘋, 「前言」, 『現代重彩畫』(濟南: 山東美術出版社, 1999).

13) 사의중채의 예로 발채화(潑彩畫)를 들 수 있으며, 공필과 사의가 결합된 것이란 전체적으로는 발채법을 사용하였으나 부분적으로 꼼꼼한 묘사를 진행한 방식을 말한다. 薛永年, 「重彩畫及其語言」, 『美術觀察』 7(北京: 中國藝術研究院, 1998), p. 6.

14) 胡明哲, 「以巖彩爲契機-從熊文韻畫展談起-」, 『美術觀察』 3(北京: 中國藝術研究院, 1997), pp. 36-37.

15) 胡明哲, 「談“巖彩”命名」, 『美術』 11(北京: 中國美術家協會, 2002), p. 60.

많은 사람에게 받아들여졌는데, 이는 현대적 발전을 겪은 공필화가 낡은 산물이라고 볼 수 있다.

중국미술사에는 여러 품평기준이 등장하는데, 그중 ‘사혁육법(謝赫六法)’은 인물화를 품평하는 기준이 되는 중요한 미학원칙이다. ‘육법’은 남제(南齊)의 인물화가 사혁(謝赫, 479-502)이 저술한 『고화품록(古畫品錄)』에서 가장 먼저 이야기되었는데, 기운생동(氣韻生動), 골법용필(骨法用筆), 응물상형(應物象形), 수류부채(隨類賦彩), 경영위치(經營位置), 전이모사(傳移模寫)가 바로 그것이다.¹⁶⁾ 중국에서는 ‘기질(氣質)’, ‘풍골(風骨)’ 등, 종종 ‘기(氣, 기운)’, ‘풍(風, 바람)’, ‘골(骨, 뼈)’이 들어가는 말로 사람을 형용하고, 중국의 전통철학은 사람을 포함한 세상만물이 모두 ‘원기(元氣)’가 모이거나 흩어지는 변화 속에서 생겨나는 것이라 주장한다. 그러므로 ‘기운생동’은 회화작품에 자리한 형상이 생동적 기질을 갖추고 있어 생명력이 충분히 느껴지는 상태를 말한다. 인물화에서 ‘기운생동’은 인물의 정신을 드러내는 것을 가리키며, 인물의 사상과 감정을 표현함으로써 완성된다. ‘육법’ 중에서도 ‘기운생동’은 ‘육법’을 통솔하는 작용을 한다. ‘응물상형’은 대상의 특징에 따라 형상을 묘사해야 한다는 말로, ‘전신설’을 계승한 이론으로 볼 수 있다. 대략 두 종류의 방식으로 표현되는데, 하나는 ‘형태는 단순하지만, 정신은 여실히 담긴’ 또는 ‘윤곽은 간단하지만, 정신은 완전한’ 것을 특징으로 하는 ‘형사(形似)’, 다른 하나는 ‘불사지사(不似之似)’을 추구하는 ‘변형(變形)’이다. ‘수류부채’는 가장 오래된 중국 전통회화의 색채이론으로, 여기에서 ‘류(類)’는 세상만물이 가진 일종의 항상성(恒常性)을 의미한다. 고로 ‘수류부채’란, 당장 눈에 보이거나 우연하고 순간적인 것이 아닌, 대상이 비교적 고정적으로 가지는 속성에 따라 색을 입혀야 한다는 뜻이다. ‘경영위치’는 서양회화에서 이야기하는 구도의 뜻으로 이해할 수 있다. 그러나 ‘경영위치’에는 사람이 자연과 교류하는 방식, 자연을 관조하는 과정 등 중국철학의 견해

16) 謝赫, 「古畫品錄」, 俞劍華 編著, 『中國畫論類編』 上(北京: 人民美術出版社, 2016), p. 355.



[도판 2] 작가 미상, <인물어룡백화>, 37.5×28cm, 천에 채색, 전국시대 중·후기

가 반영되어, 생명력이 드러나는 화면 구도를 추구한다. 마지막으로 ‘전이모사’는 중국화를 배우는 태도에 대한 것인데, 단순히 모방만 해서 선조들의 성과를 계승하는 것이 아니라, 그것을 바탕으로 새롭게 나아가야 하며, 낡은 습관을 고수하려 해서는 안 된다는 뜻을 지니고 있다.

선묘는 중국화의 기초적인 조형 방식이므로, ‘골법용필’은 독립적인 심미적 가치를 지니는데, 중국의 서예와도 연관이 깊다. 중국화의 선묘는 객관적 대상의 형태를 주관화하여 ‘선’으로 표현하는

것이다. 그러므로 인물화에서의 ‘골법’은 기품과 풍골이 느껴지는 인물 형상을 선으로 빛어내는 것을 일컫는다. 혹자는 ‘선’이 중국화에서 골격과도 같은 요소이기에 ‘선’을 쓰지 않은 그림이 ‘몰골화(沒骨畫)’라는 명칭을 갖게 된 것이라고 한다. 공필인물화는 중국에서 비교적 일찍이 무르익은 회화양식으로, 지금까지 알려진 단폭(單幅)의 인물화 중에서 가장 오래된 것은 <인물어룡백화(人物禦龍帛畫)>으로 공필인물화의 초기형태로 평가받고 있다.¹⁷⁾ 이 인물화를 통해서 사물을 평면적으로 조형하는 것에 치중하는 중국화의 특징은 물론 함축적 의미가 충만한 선묘가 전국시대에 이미 상당한 수준으로 발전했음을 알 수 있다. 수천 년이 지난 오늘날에도 선묘는 여전히 전통 공필인물화의 조형적 특징으로 꼽힌다.[도판 2]

종합하자면, 중국의 전통회화는 독립적인 예술체계를 갖추고 있으며, 그중

17) 호남성(湖南省) 장사시(長沙市) 탄약창고 초묘(楚墓)에서 출토된 전국시대 중·후기 작품, 호남성박물관 소장.

하나인 공필인물화는 중국에서 비교적 일찍 무르익은 회화양식이다. 공필화는 표현하는 대상에 따라 산수화, 화조화, 인물화로, 또는 표현형식에 따라 공필담채와 공필중채로 나눌 수 있다. 중국미술사에는 여러 품평기준이 등장하는데, 그중 ‘사혁육법’은 인물화를 품평하는 기준이 되는 중요한 미학원칙이다.

2. 현대 공필인물화의 다원적 융합과 발전

20세기 초, 강유위(康有爲, 1858-1927)와 진독수(陳獨秀, 1879-1942)는 ‘미술혁명’을 발기하여 서양미술을 ‘사실주의’로 귀결 짓고, 이를 근거로 ‘형사’를 추구하지 않는 문인화를 비판하면서, ‘사실주의’만이 중국미술이 살길이라고 주장하며 국내로 도입하였다. 이로써, 서양화의 사실주의를 흡수한 새로운 중국화가 중국화의 현대적 발전을 모색하는 주된 방향으로 자리 잡았다. 서비홍(徐悲鴻, 1895-1953)은 중국화의 ‘사생(寫生)’과 서양의 소묘를 결합하는 작업을 하였다. 그리고 중화인민공화국 수립 이후에는 미술교육에 헌신하여 소묘를 기초로 하는 교수안을 고안했는데, 이는 이후 중국화의 발전에 깊은 영향을 미쳤다. 1950년대에 중국의 미술대학은 ‘치스차코프(Pavel Chistyakov, 1832-1919) 소묘 교학 체계’를 러시아로부터 들여왔고, 사회주의적 현실주의가 당시 중국 회화의 주류를 차지하게 되었다. 오늘날에 이르기까지 소묘는 여전히 주요 미술대학의 필수과목이며 미대생에게 요구되는 기본적 소양이다.

공필인물화의 선묘에 서양의 사실적 기법이 도입되고, 미술대학에서 사생 교수안을 실시하면서 공필화의 사실적 조형능력이 향상되었고, 더 나아가 ‘시대적’ 관념은 공필화 작가들이 삶 속에서 직접 체득한 것을 표현하도록 이끌었다. 공필인물화 작가들은 서양회화가 보여주는 시각적 개념을 답습하지 않고 공필화의 평면적 특징을 결합하여, ‘평면과 입체의 중간쯤’에 해당하는 시각적 효과를 구현하였다. 그러면서 선으로 윤곽을 그리고 그 속을 색으로 채우는 전

통공필화의 방식을 고수하였다. 이로써 사실적 표현이 담긴 새로운 모습의 중국공필화가 탄생하였고, 공필화의 아카데미 전통이 형성되기 시작하였다.

1985년, 이소산은 중국화의 ‘종말론’을 이야기하며 중국화의 현대적인 개혁을 촉구하면서 전통 중국화에 개혁의 물결을 일으켰는데, 이는 1993년에 반결자가 ‘대중국화관(大中國畫觀)’의 개념을 제시하는 것으로 발전되었다.¹⁸⁾ 반결자를 대표로 하는 공필화 작가들은 “중국 전통예술의 창조정신을 현대적으로 되살리자”라는 주장을 펼쳤다.¹⁹⁾ 그 후, 수많은 공필인물화 작가들이 개념, 기법, 도구, 재료 등 여러 방면에서 다원적 탐색과 융합을 시도하였으며, 이에 공필인물화는 나날이 발전을 거듭하게 되었다.

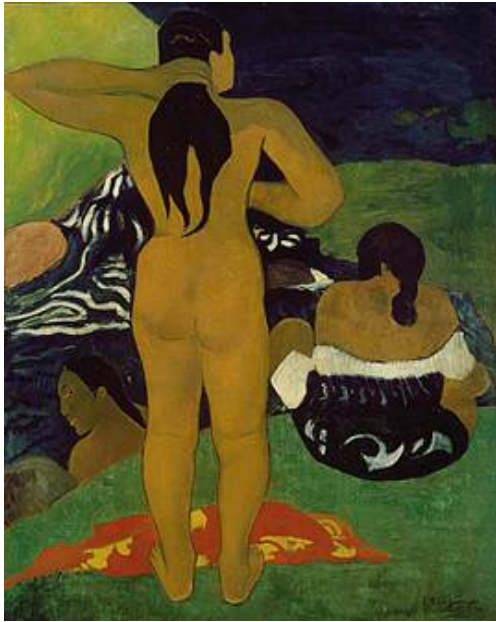
1) 외래 예술의 수용

경제와 문화의 세계화가 가속화되는 가운데, 중국과 외국 사이의 문화교류도 나날이 증가하고 있다. 더불어, 가지각색의 이미지와 정보를 쉽게 획득할 수 있는 이 시대를 살아가는 작가는 창작의 과정에서 자연스럽게 다양한 문화예술의 영향을 받게 된다. 공필인물화 작가는 서양회화, 일본화, 한국의 동양화 등 외국에서 유입된 예술의 형식과 관념을 적극적으로 참고하였고, 이를 통해 공필인물화는 더욱 다양한 면모를 형성하게 되었다.

오늘날 왕성한 활동을 보이는 공필인물화 작가들 대부분은 중국과 서양의 조형관념과 방식을 모두 수용하는 태도를 보인다. 이렇게 현대 공필인물화는 중국과 서양의 조형관념을 병행하는 근현대의 전통을 따르며, 이와 달리 고전의 형식을 따르는 공필인물화는 전통적인 예술자원을 되살리고 다시 정리하는

18) 반결자는 1993년 4월에 개최된 ‘제2회 전국 중국화 예술 토론회’의 개막사를 발표하면서 ‘대중국화관의 수립’에 관한 이론을 함께 제시하였다. 반결자는 자신의 공필중채화 이론을 통해서 중국화를 문인화, 권축화에 국한하지 말자는 주장을 펼쳤으며, 벽화와 민속화에도 충분한 관심을 기울여 중국화의 영역을 확대할 것을 촉구하였다.

19) 潘絮茲, 「工筆·重彩十六觀(代序)」, 『當代工筆畫學會作品選』(天津: 天津楊柳青畫社, 1991).



[도판 3] 고갱, <목욕하는 타히티 여인들>, 109×89cm, 캔버스에 유화, 1892

취지를 떠는 것이 전부이다. 현대 공필인물화는 여러 방면에서 서양예술의 영향을 받았고, 유럽 르네상스의 고전적이고 사실적인 묘사에서부터 현대예술에서 다루는 관념에 이르는 광대한 영역의 서양예술을 참고하여 활용하고 있다. 이로써 현대 공필인물화에는 산뜻한 활력이 생겨났고 새로운 학술적 토대도 마련되었다.

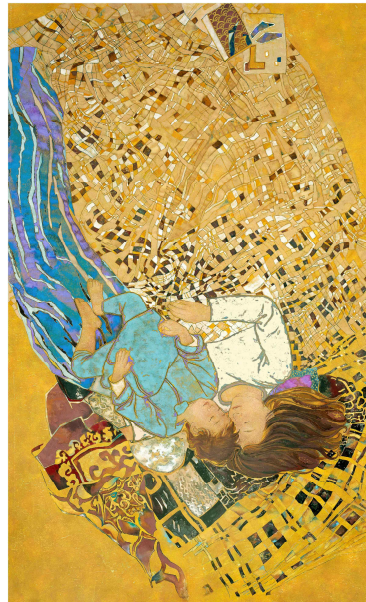
후기 인상파 화가들은 자신의 감정을 드러내는 것을 강조하였고, 또 개성이 가미된 예술언어로 주관적 정서와 감정을 표현하는 것을 추구

했는데, 이는 현대 공필인물화 작가들이 예술적 주관에 대한 표현과 개성적이고 창조적인 이념을 추구하는 것과 일치한다. 폴 고갱(Paul Gauguin, 1848-1903)의 작품에서 보이는 형상은 간결하고 평면적이며, 색상, 명도, 색 덩어리의 크고 작음이 일종의 질서와 운율, 장단을 구성하고 있다. 고갱의 작품은 공필인물화 작가에게 색채를 주관적으로 이해하고 응용하는 것을 익히는데 알맞은 단서를 제공하였고, 이를 통해 공필인물화 작가들이 색채를 표현하는 방식은 더욱 다양해졌다.[도판 3]

현대 공필인물화는 장식적, 심미주의적, 평면적 특성이 강한 작업을 추구하는데, 이는 빈 분리파(Vienna Secession, 1897-1915)의 특징과 유사한 것이기



[도판 4] 클림트, <키스>, 180×180cm,
금박, 은박, 채색, 1908



【작품 1】 유현, <엄마와 아이>, 100×180cm, 피지에 채색, 2017

도 하다.²⁰⁾ 분리파의 작가들은 예술이 도덕적, 정치적, 사회적 이념으로부터 해방되기를 바라며 심미주의적, 상징주의적 표현에 몰두하였으며, 섬세한 감정을 불러일으킬 수 있을 정도로 정교한 색채관계를 탐구하였다. 클림트(Gustav Klimt, 1862-1918)의 작품은 인간의 고통과 죽음 같은 비극적인 주제를 종종 다루고 있다. 클림트는 작품 속 등장인물의 얼굴과 나체를 평면적으로 처리하였고, 옷과 장신구 그리고 배경을 기하학적 도안으로 채워 화려한 시각효과를 완성하였다.[도판 4]

연구자가 중채기법을 배울 당시, 클림트의 영향을 받아 본인의 작품에도 장식성을 강조함과 동시에 인간의 감성적 특징을 표현하려고 하였다. 연구자의 작품 <엄마와 아이>에서 이러한 특징이 가장 뚜렷하게 나타난다. 이 작품은 집으로 돌아온 엄마가 아이와 함께 잠든 모습을 그린 것으로, 차분한 가운데 흐르는 행복과 기쁨을 표현하고 있다. 중채기법으로 완성한 색채와 전체적인

20) 빈 분리파는 오스트리아에서 발생한 예술 혁신 운동을 통해 결성된 예술가 집단이다.

구도에서 볼 수 있는 활발함은 아이를 품에 안은 엄마의 흐뭇함과 즐거움을 나타내며, 특히 환하게 빛나는 노란색은 엄마의 마음에 피어난 불꽃을 상징한다. 이 작품은 클림트의 작품과 유사한데 그것은 아마도 생활 속의 기쁨에 대한 공감에 말미암은 것으로 보인다. 【작품 1】

중국과 일본의 미술은 모두 동양예술의 범주에 속하며, 역사적으로 볼 때 서로 영향을 주고받는 관계에 있다. 일본화라는 명칭은 메이지유신(1868) 이후 널리 사용되기 시작했는데, ‘중국화’와 ‘일본화’는 두 나라가 근대화의 과정을 겪고 서양 근대미술이 유입하면서 본국의 회화에 대한 정체성을 확립하기 위해 등장한 근대적 개념이다. 일본회화는 중국보다 몇십 년 더 앞서 서양미술을 수용하면서 상대적으로 더 일찍이 근대적 면모를 갖추게 되었다. 이렇게 근대에 들어 일본회화가 부흥하면서, 과거와 반대로 오늘날에는 중국공필화가 새롭게 거듭나기 위해 일본화를 참고로 삼게 되었다.

메이지유신 시기에 서양근대미술이 유입되면서 일본의 전통회화는 극심한 충격에 빠지게 된다. 시간이 흘러 1880년대에는 가노 호가이(狩野芳崖, 1828-1888), 하시모토 가호(橋本雅邦, 1835-1908)로 대표되는 신일본화(新日本畫) 운동이 일어나면서 전통회화에서 다루지 않던 투시법, 명암법을 시도하여 본토의 화법과 서양의 화법을 융합하는 길을 개척하였다. 신일본화 운동은 요코야마 다이칸(横山大觀, 1868-1958), 히시다 슌소(菱田春草, 1874-1911) 등 ‘금진파’ 작가들을 거쳐 발전을 거듭한 끝에 완성되었다.

전통적인 일본화에서는 중국화와 마찬가지로 두 가지의 완전히 다른 방식의 화풍이 존재한다. 하나는 야마토에(大和繪)로부터 시작하여 소다츠·고린(宗達·光琳)파에 이르는 색 표현에 주력하는 장식적 화풍이고, 다른 하나는 중국의 수묵미술로부터 받아들인 수묵을 중심으로 하는 사의(寫意) 화풍이다. 일본작가들은 전통 일본회화 중에서도 사실적 기법과 색채의 표현에 유리한 장식적 화풍의 회화부터 서양의 사실주의를 적용하기 시작하였다.



[도판 5] 히라야마 이쿠오, <인도소녀>, 40×52.2cm, 종이에 채색, 1970

일본화가 진정한 현대적 면모를 갖추게 된 것은 제2차 세계대전 이후이다. 1950년대 이후, 새로운 일본화가 부상하면서 일본화단을 주도하기 시작했다. 하가시야마 카이이(東山魁夷, 1808-1999), 다카야마 다쓰오(高山辰雄, 1912-2007), 가야마 마타조우(加山又造, 1927-2004), 히라야마 이쿠오(平山郁夫, 1930-2009) 등 이 시기의 많은 작가가 전통 일본화의 현대적 전환을 위해 함께 노력을 기울였다.

현대 일본화는 서양 현대회화에서 보이는 빛과 그림자, 투시, 공간, 광색(光色) 등 기술적 요소를 종합하면서, 선으로 이루는 효과는 감소시켰고, 색과 면으로 구성하는 화면을 추구하게 되었다. 더불어 인조 광물안료, 수지접합제 채질, 수지안료 등의 재료를 개발하여 작품에 응용하면서 시각적으로 유화와 엇비슷한 기법을 발전시켜 나갔다. 현대 일본화는 서양회화와 전통 일본화에서 서로 교집합을 이루는 지점을 추구하면서 동양적 여운을 취하면서 동시에 현대적인 면모와 시각적 요소를 갖추게 되었다. 예를 들어 히라야마 이쿠오의 작품이 그러하다.[도판 5]

1990년대 후반부터 미술 분야에 있어 중국과 일본의 교류가 빈번해졌고, 일부 중국 청년작가들은 일본으로 유학하여 현대일본화를 배우고, 일본화가 현대화의 과정에서 겪은 경험을 중국 중채화에 응용하였으며, 귀국한 뒤에는 중국의 공필중채화를 연구하고 가르치는 것에 매진하였다. 그중 호명철, 류신화(劉新華, 1952-), 광계영(郭繼英, 1959-), 반영(潘纓, 1962-) 등은 미술교육에 열성적으로 전념하여, 장채평(蔣采蘋, 1934-)이 주관하는 문화부 중채 고급연수반에서 교직을 맡아 중국공필화 발전을 촉진하는 데 중요한 역할을 하였다.

일본화 작가들은 일본화의 재료와 기법에 관해서도 방대한 연구를 진행했다. 그 중, 천연광물안료, 신암안료, 수간안료 등 각종 분말안료의 제작과정이 정교하고 뛰어나며, 그 색상 또한 매우 풍부하다. 얇은 금속을 붙이는 기법, 두텁게 칠하는 기법, 바탕의 제작 등 회화기법 역시 굉장히 다양한데, 이로써 동양예술의 표현력을 극대화하였다. 현대적으로 개량한 중국의 중채기법은 선을 그리고 색을 칠하는 전통적인 방식에 국한하지 않고, 중국의 전통 사의화와 몰골화에서 사용하는 기법을 도입하고, 일본화에서 응용되는 재료와 기법을 받아들였다. 또, 서양회화의 영향을 받아 색채의 온도, 명암, 보색관계 등 색채의 여러 요소를 이성적으로 이해하는 시각적 언어를 통해 화면에서 색채를 두드러지게 하였으며, 나아가 색채가 작가의 감정과 생각을 전달하게 하였다.

공필인물화 작가 반영은 일본에서 유학하던 시절에 일본 미인화의 영향을 어느 정도 받았으나, 후에는 중국의 전통적인 몰골법의 표현방식을 받아들이고 ‘적수법(積水法)’을 쓰는 독창적인 인물화를 완성하였다.²¹⁾ 반영은 몰골화 기법과 명료하고 화려한 색채를 통하여 소수민족 여성을 표현하는 작업을 하는데, 그녀의 작품에서 물과 색은 서로 뒤섞이며 화면 속의 빛과 다채로운 색을 재치 있게 표현하고 있고, 기나긴 세월이 느껴지는 듯한 장식적 요소와 현대적

21) ‘적수법’이란 먼저 얇은 먹이나 색에 물을 얹어서 형태를 만들고, 아직 물기가 마르지 않았을 때 물이나 다른 색을 섞어 넣어서 물과 색이 서로 충돌하도록 하는 방식인데, 마르고 나면 자연스러운 얼룩이 남는다. 반영은 이 기법을 처음으로 몰골인물화에 적용한 작가이다.



[도판 6] 반영, <티베트 족 자매>, 133×66cm, 종이에 채색, 2017

감각이 화면을 가득 채우고 있다.[도판 6]

한국미술에서 ‘전통’은 끊임없이 선택과 계승, 창조와 변화의 과정을 겪는, 꾸준히 변화하고 움직이는 유기체이며, 오늘날 한국 미술작가들 역시 전통을 지속적인 탐구와 발전이 필요한 대상으로 여기고 배양하였다.

한국의 동양화는 채색화와 수묵화로 나눌 수 있다. 수묵화가 유교시대의 미술양식을 대표한다면, 채색화는 불교시대나 그 이전의 시대의 미술을 이끄는 중요한 표현 수단이다.²²⁾

1957년은 한국 현대미술의 출발점으로, 이 시기의 한국 미술계는 총체적 전환기로 진입하게 된다. 한국의 중견작가와 신인작가는

동시대의 서양으로부터 유입된 추상미술을 능동적으로 수용하였고, 유럽과 미국에서 유행하는 각종 전위예술을 능동적으로 추구하고 모방하기 시작했다. 근현대의 한국미술은 현대화를 명제로 내걸고 전통과의 관계를 단절하는 태도를 보였다.²³⁾ 한국 동양화는 역사적 격변을 겪으면서 서구화와 근대화를 추구하는 한편 현대와 전통 사이에서 오늘날의 정체성을 모색하게 되었다.²⁴⁾ 그중에서도 한국의 동양화 작가들은 서양의 현대적 조형 이념과 양식을 흡수하여 수묵화를 중심으로 하는 전통을 발전시켰다.

채색화는 색채가 비교적 농염한 동양화를 가리키는데, 윤곽을 그리고 그 속

22) 박완용, 『한국 채색화 기법』 (재원, 2002), pp. 10-11.

23) 박계리, 「20세기 한국회화에서의 전통론」 (이화여자대학교 박사학위논문, 2006), p. 1.

24) 정체(正體) 또는 정체성(正體性, identity)은 존재의 본질 또는 이를 규명하는 성질이다. “이처럼 한국미술의 정체성에 대한 담론은 일제강점기에 식민지 모국인에 의해 타자화되어 발생되고, 대동아제국의 ‘조선색’으로 호명되며 동원된 것이다.” 홍선표, 「한국미술 정체성 담론의 발생과 허상」, 『美術史論壇』 No.43(한국미술연구소, 2016), p. 289.



[도판 7] 천경자, <내 슬픈 전설의

22페이지>, 43.5×36cm, 종이에 채색, 1977

가 세대에서는 채색화로 현대적 감각을 표현하는 것을 더욱 즐기는 경향을 보였는데, 이들은 현대의 채색화를 한국의 전통적인 궁중회화, 불화, 고분벽화에 연계할 수 있다고 여기면서, 채색화에는 한국인의 독특한 미적 감각과 삶을 대하는 태도가 녹아 있으므로, 한국 동양화의 독립적이고 자주적인 발전을 실현하는 것에 유리한 점이 있다고 보았다.²⁶⁾ 이러한 점은 중국 공필화가 발전을 꾀한 방식과 매우 비슷하다.

천경자(1924-2015)는 강력한 색채와 상징적 이미지를 통해서 자신만의 예술 세계를 구축한 작가이다. 천연 광물안료를 즐겨 쓰는 작업을 하였기에, 그녀의 화면은 침착하면서도 화려하다. 천경자의 작품에는 여성, 꽃, 뱀 등의 형상이 자주 나타나는데, 이것들은 슬픔, 화려함, 괴이함, 환상이 가득한 분위기를 자아낸다. <내 슬픈 전설의 22페이지>는 천경자가 스물두 살에 겪은 불행한 혼인과 그 시절을 회상하며 그린 자화상이다. 화면에 등장하는 뱀은 삶에 대한

을 색으로 채우는 것을 바탕으로 여러 재료와 기법을 응용하여 완성하는 양식이다. 채색화가 일본화로 여겨지는 시기가 있었는데, 광복 이후 한국미술계에는 색을 많이 쓰는 회화는 왜색(倭色)이 짙다는 인식이 퍼지게 되었고, 채색화는 제한적으로 발전하는 모습을 보였다.²⁵⁾ 수묵화만으로는 한국 회화사를 논하기에 부족하다는 인식이 1970년대 초반에 들면서부터 형성되었고, 채색화는 새로운 관점에서 중시되기 시작하였다. 젊은 작

25) 허나영, 「현대한국채색화에서 보이는 전통의 현대적 변용 양상에 대한 연구」, 『미학예술학연구』 61권(한국미학예술학회, 2020), pp. 51-52.

26) 홍선표, 「해방이후 한국현대미술의 전개: 광복 50년, 한국화의 二元구조와 갈등」, 『미술사연구』 9집(미술사연구회, 1995), pp. 315-322.



[도판 8] 김정옥, <무제>, 64×94cm, 종이에 먹, 1997

저항을 뜻하며 동시에 구원의 상징이기도 하다.²⁷⁾ 또 그림 속의 여성은 무녀와도 같은 뚝어질 듯한 눈빛으로 그림 너머에 있는 감상자의 마음을 살펴보고 있으며, 작가의 비범한 상상력으로 작품마다 담겨있는 이야기는 마치 그녀 마음속의 고독을 노래하는 듯하다.[도판 7]

한국 미술계에 포스트모더니즘이 널리 퍼져감에 따라, 1990년대에는 다원주의라는 새로운 문화체계가 유행하기 시작했다. 이 시기의 한국 동양화는 고상한 예술과 대중문화를 결합하거나 서로 다른 예술적 색채가 공존하도록 하는 등의 방식으로 작업하는 현상을 보인다. 그 속에서 젊은 작가들은 느낀 바를 열린 시각으로 자유롭게 다양한 기교를 통해 표현하려 했다.

김정옥(1970-)은 먹만을 이용하는 초상화 작업을 한다. 그녀는 삶에서 오는 고독감과 괴로움을 민감하게 포착하여 인물의 형상에 주입하고, 흑백의 구성 관계를 교묘하게 이용하여 조용하면서도 강렬한 힘을 분출하는 화면을 보여준다.[도판 8]

2000년대 이후 등장한 새로운 세대의 작가들은 캐릭터, 만화, 동물, 먹거리, 유명 브랜드 로고 등 팝아트적 요소를 즐겨 차용하였다. 이 시기에 동양화의

27) 정중헌, 『천경자의 환상여행』 (나무와숲, 2006), p. 49.



[도판 9] 이진주, <기억의 방법>, 130×163cm, 천에 채색, 2008

인물화 작업을 하는 작가들은 도시를 배경으로 사람과 사회의 관계 그리고 이와 관련한 생각들을 소재로 삼아 일상적 삶의 본질에 관한 생각을 미술이라는 방식을 통해 드러내었다. 구체적으로는 현대인에게서 보이는 현실의 도피, 삶에서 겪는 부득이한 상황과 그에 대한 순종, 감추어진 욕망 등이 있다.

이진주(1980-)의 작품은 작가 자신의 삶에 대한 ‘기억’을 묘사

하고 있다. 이진주는 화면에 일종의 특수한 공간을 구축하였는데, 이것은 작가의 심리적 내면으로, 작가는 여기에 초현실적 표현을 추가해 도시 여성의 삶과 정신적 상태를 그려냈고, 회화의 주제를 초월하는 정서, 감각, 기억과 상상을 표현하고 있다.[도판 9]

오늘날 한국작가들의 작품에서 한국적 특색을 지닌 요소가 주입되어 있는 모습을 종종 볼 수 있는데, 이는 전통을 수동적으로 받아들인 것이 아니라, 전통을 자신의 관점에서 바라보고 현대적으로 재해석한 결과이다. 일부 동양화 작가들은 종이나 먹 대신 아크릴 안료나 다른 혼합 안료를 사용하기도 하며, 심지어는 회화에서 더 나아가 영상이나 설치로 표현방식을 확장하기도 한다. 즉 작가들이 작품에 쓰이는 재료나 기법을 고민할 때에는 어떤 재료나 기법을 습관적으로 사용하거나 전통을 계승해야 한다는 의무감에 따르는 것이 아니라, 표현하고자 하는 내용에 적합한지를 우선적으로 고민한다.²⁸⁾ 한국 동양화 작가

28) 허나영, 앞의 논문, pp. 70, 73, 76.

들은 세계적이고 보편적인 가치를 추구하는 것을 중시하며, 그들의 참신한 정체성이 세계무대에서 선보여지기를 희망하고 있다.

근래에 들어 많은 중국 학생이 한국으로 유학하여 한국 동양화의 선진적인 경험을 배우고 있다. 연구자 역시 그중 한 명으로, 한국의 동양화를 배우면서 단순히 사실적 표현에 그치는 작품이 아닌, 개인과 사회의 관계 그리고 현대인의 내적 면모와 삶을 그려내는 작업에 집중하면서 닫혔던 마음이 활짝 열리는 듯한 경험을 하게 되었다.

현대 공필인물화에 영향을 미친 외래적 요소는 이 밖에도 굉장히 많이 있으나, 본 논문에서 더 열거하지 않겠다. 외래적 요소의 영향 아래, 공필인물화는 문제를 인식하는 방식을 되짚어보고, 관련 이론을 토론하며, 창작에 있어서는 탐색의 태도로 임하는 새로운 시대에 진입하게 되었다.

2) 전통 예술과의 융합

정보화 시대는 나라와 나라 사이의 경계를 완전히 허물었고, 국경을 초월한 경제적, 문화적 교류를 더욱 활발히 하였다. 그리고 이러한 세계화의 시대에 중국 문화예술의 자주적 발전을 도모하고, 새로운 시대를 대표하는 문예의 번영을 촉진하는 것이 중국 정부가 추진해야 할 중요한 과제 중 하나로 떠올랐다. 최근 몇 년 동안, 시진핑(習近平, 1953-) 총서기는 자국의 우수한 전통문화의 중요성을 여러 차례 강조하면서, 문예 분야의 학자들이 새로운 시대적 조건을 고려하여 중국의 우수한 전통문화와 미학정신을 계승하고 널리 알릴 수 있는 방법을 모색할 것을 격려했다.²⁹⁾ 중국미술가협회는 매년 10개 이상에 달

29) 2015년 10월 19일, 중국의 국가통신사 신화사(新華社)는 「사회주의 문예의 번영과 발전에 관한 중국 공산당 중앙위원회의 의견」이라는 제목의 내용을 방송하며 문예의 노선, 원칙, 정책을 제시하였다. 이 「의견」의 내용은 다음을 포함한다. 문예 분야의 업무에 갖는 중대한 의미를 분명히 하고 관련 사상에 대한 지도를 철저히 할 것, 인민을 중심으로 하는 창작을 지속할 것, 중국적 정신이 사회주의 문예의 영혼으로 자리 잡게 할 것, 시대 앞에 당당한 우수한 작품을 창작할 것, 도덕성과 예술성을 겸비한 문예 대오를 구축할 것, 문예 분야

하는 국가적 규모의 전시회를 개최했고, 예술을 위한 특별 국가기금 프로젝트를 진행하며 작가들의 작업을 격려하고 있다. ‘전국 미술 작품전’은 중국미술가협회에서 마련한 일종의 전시체도로, 그 공식적인 위상과 지속적인 영향력으로 중국미술계의 주류를 선도하고 있다.³⁰⁾ 전시되는 작품 대부분은 “정해진 주제에 따라 창작된” 것이다.³¹⁾

이러한 상황에 더불어, 각국의 문화가 세계화로 인해 비슷한 모습으로 발전하는 현상을 목격한 중국작가들은 깊은 민족적 자긍심과 우수한 전통문화에 대한 애착 그리고 완전히 새로운 현대적 감각을 가지고 중국의 전통문화와 예술의 가치를 재해석하기 시작하였다. 그리고 여기에 중국의 민족과 문화에 내포된 고유의 격조에 대한 탐구를 추가하여 동양 예술이 지닌 독특함이 발현되는 다양한 작품을 완성하였다. 공필인물화 작가들 역시 전통예술에서 창작의 자양분을 흡수하였으며, 이로써 전통미학의 특징이 스며있는 양식이나 형식이 공필인물화와 결합하여 그 예술적 표현이 한층 다채로워졌다. 예를 들어 돈황 벽화(敦煌壁畫), 한나라의 화상석(畫像石)과 화상전(畫像磚), 고대 청동기의 장식문양, 민속공예로 전해지는 목판세화(木版歲畫) 등은 모두 현대 공필인물화에서 무궁무진하게 활용 가능한 자원이다.³²⁾ 민속예술에서 보이는 강한 장식적 요소와 단순하면서도 과장된 형상은 현대 공필인물화 작가들에게 예술적 영감을 부여하였다. 공필인물화는 장식성과 평면성을 중시하며, 풍성하고 아름다운

의 업무에 대한 중국 공산당의 지도력을 강화하고 개선할 것. 참고 甄巍·李博識·黃夢娜, 「2015年中國美術熱點現象述評」, 『民族藝術研究』 1(昆明: 雲南民族藝術研究院, 2016), p. 66.

30) 중국의 “전국 미술 작품전”은 1949년부터 지금까지 5년에 한 번씩 개최되고 있으며, 중국미술계에서 가장 중요하고 성대한 미술 전시로 꼽히고 있다.

31) “시진핑 총서기는 문예 종사자에게 깊이 있는 실천으로 인민의 생활상을 관조하고, 인민의 생각을 표현해야 하며, 온 마음을 다하여 인민을 나타내고, 그려내고, 노래할 것을 주문했다……” 李慧·杜羽, 「從偉大創造中發現創作主題」, 『光明日報』(北京: 光明日報社, 2019年3月8日), 04版.

32) 간결한 방식을 취하면서도 충분한 의미를 전달하는 화상석과 화상전의 조형 방식, 상상력이 돋보이는 청동기의 ‘집승 문양’, 과장되면서도 소박한 민속 목판화의 인물 형상, 이 모든 것으로부터 중국 전통 민속예술의 조형적 특징을 살펴볼 수 있으며, 이는 공필인물화에 학습의 장을 제공하였다.

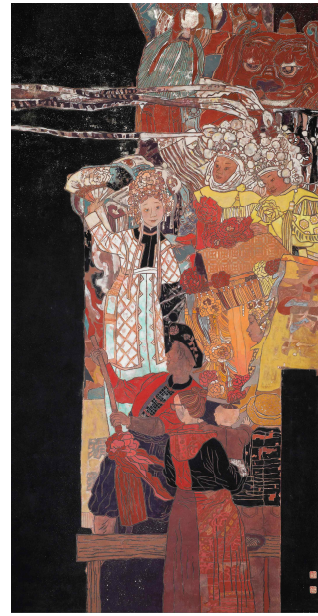
색채와 운율이 살아있는 선에 대한 표현을 추구하는데, 이는 민속예술의 일부 형식 그리고 언어적 특징과 공통된 면모를 보이는 것이다.

그중에서도 세계문화유산인 돈황벽화는 전통 벽화예술을 대표하는 보물과도 같은 존재로 특별한 예술적 매력을 지니고 있다. 여러 제작시기의 돈황벽화 중에서도 초기에 해당하는 벽화는 다른 시기의 것과 차별되는 예술적 특징을 가지고 있는데, 단순하면서도 과장된 조형언어, 생동감으로 충만한 공간구성, 단순하면서도 생동감 있는 색채 등이 바로 그것이다. 초기 돈황벽화의 독특함은 오늘날 중채화의 발전에 긍정적인 영향을 미치기도 하였다. 돈황벽화는 종교적인 필요로 인해 제작된 것이기 때문에, 사물에 얽매이지 않고 ‘정(情)’과 ‘경(境)’의 표현을 우선시하고 있음이 관찰된다. 색채구성에서도 초연, 환상, 장엄, 낭만이 드러나게 하였는데, 이로써 완성된 유려하면서도 눈부신 화면은 보는 이로 하여금 마치 자신이 환상 속에 있는 듯한 느낌이 들게 한다. 초기의 돈황벽화에서 볼 수 있는 역동적인 공간구성은 실제의 공간에 구애받지 않으며, 기하학적 문양을 사용하여 운동감을 부여함으로써 이루어졌는데, 이로써 느껴지는 깊은 생동감은 그야말로 ‘기운생동’을 가장 적절하게 표현한 것이라고 할 수 있다.[도판 10]

현대 공필인물화는 돈황벽화의 색채에서 볼 수 있는 특별한 효과를 연구하고 활용하여 중후함, 생동감, 순박함, 찬란함이 깃든 색채를 구사할 수 있게 되었다. 연구자의 작품 <새해맞이>는 중국인들이 전통극 의상을 입고 민속공연을 하면서 설을 보내는 즐거운 모습을 그리고 있다. 2.4 미터의 길이에 달하는 공간에 많은 사람이 모여 있는데, 연구자는 이 작품의 작업 과정에서 돈황벽화의 색채구성을 참고하여 화면에 생동감이 들도록 하였다. 등장인물의 조형에 있어서는 민속판화와 같은 방법으로 인물 형상을 주관적으로 처리하여 아기자기하게 즐거운 분위기를 강조하였다. 민속예술에서 보이는 주관적인 조형, 단순하면서도 강렬한 색채, 짝 들어찬 구도, 열정과 생동이 가득한 분위기는 모



[도판 10] 돈황벽화 제249호 굴 <비천과 보살>, 크기 미상, 채색벽화, 서위(西魏) 시대



【작품 2】 유현, <새해맞이>, 240×120cm, 종이에 채색, 2018

두 연구자의 작업에 큰 영향을 주었다. 【작품 2】

3. 최근 공필인물화의 발전에 가려진 문제점

공필화는 부흥을 맞이했다고 할 수 있을 정도로 지난 30년 동안 중국 화단에서 가장 역동적이고 빠르게 성장하였다. 그중에서도 특히 공필인물화가 많은 전시회, 대회, 미디어 및 갤러리에서 큰 환영을 받고 있다. 중국의 공필인물화는 전통적 형식에서 현대적 형식으로 전환하는 과정에서 다른 예술양식의 예술적 언어와 표현방식을 끊임없이 응용하여 강력한 호환성을 지니게 되었다. 동시에, 일부 공필인물화 작가와 학자들은 공필화의 현대적 전환을 둘러싼 여러 문제를 깊이 사고하기 시작했다.

2008년, 낭소군(郎紹君, 1939-)은 오늘날 공필화의 문제점으로 “구체적이지

못한 내용”, “과도한 기법”, “집단성의 양식화”, “무의미한 변형”, “저속한 격조”, “빈약한 상상력”, “부족한 진실성” 등을 제시하였다.³³⁾ 이 모든 문제는 예술의 본질에 대한 이해에 오류나 편견이 있어 발생한 것이다. 창작의 과정에서 만약 시각적인 아름다움만 추구한다면 그 내용이 과도하게 ‘저속적’이거나 ‘저속적’일 수밖에 없고, 삶의 깊이를 표현하기에는 많은 부족함이 있다. 집단적 양식화는 작가가 자신에 관한 인식이 부족하고 자신의 개성을 깨닫지 못해서 남이 하는 말을 그대로 따르다보니 생겨나는 현상이다. 중국화의 예술적 표현은 풍부한 소양이 뒷받침되어야 하며, 작가의 내적사색을 시각화하고, ‘심상’을 표현하는 것으로 다듬어져야 한다. 물론 이러한 과정을 거친다고 해서 모두가 예술적으로 훌륭한 작품을 완성할 수 있다는 것은 아니다. 하지만 일률적인 양식을 따르는 일은 없어야겠다. 그렇지 않다면 지난 중국미술사에서 볼 수 있는 것처럼 분명 옛것을 지키는 것에만 급급한 폐단을 불러일으킬 것이다.

오늘날에 이르러 공필인물화는 새로운 재료와 기법의 다양하게 응용하고, 다른 예술의 형식과 관념을 빌려와 융합하는 시도를 꾸준히 하고 있다. 그래서 전통적인 공필인물화와 비교할 때, 더욱 풍성한 표현능력과 더욱 다양한 시각적 미감을 갖추게 되었다. 공필인물화의 현대적 발전은 전통 공필인물화의 경계가 확장되고 규범이 느슨해지는 현상을 불러일으켰다. 그러나 융합과 변혁은 쌍인검과도 같아서, 만약 명확한 입장 없이 변혁을 시도한다면 공필인물화는 중국 전통문화로부터 분리되어 문화적 정체성을 잃게 될 것이다.

현대사회라는 새로운 인문학적 맥락 속에서, 일부 작가들은 사회적, 문화적 환경의 변화로 인해 심미주의적 표현에만 몰두하거나 ‘현대사회의 좋은 면만을 노래하는’ 방식만을 취해서는 의미 있는 작품을 창작하는 것은 불가능함을 깨달았다. 과거신고전주의 미학은 수많은 문예창작자들로 하여금 개인의 ‘성정’을 표현하는 것에 소홀한 태도를 가지게 하였고, 이로 인해서 문예작품의 예술적

33) 郎紹君, 「郎紹君談當代工筆畫的十大問題」, 『新浪』(2018년 6월 5일), 2022년 3월 2일 검색, http://k.sina.com.cn/article_6451377237_180883455001007znl.html

표현이 단일화되는 현상이 쉽게 발생하였다. 또 다른 작가들은 서양미술이 유입된 상황에 대해, 서양미술의 형식과 기법을 단순히 공필인물화에 가져다 붙이는 방식을 취해서는 안 된다고 주장하였다. 서양의 현대미술에서 볼 수 있는 형식을 이것저것 직접적으로 응용한다면, 당장은 보는 이의 관심을 끌 수는 있을지 몰라도, 현지의 문화와 결합한 것이 아니기에 결국에는 보는 이의 정신적 공감은 불러일으킬 수 없다. 그 밖에도, 공필인물화가 서양의 사실적 기법을 도입하면서부터 이를 공필화의 교수안에 포함하는 전통이 형성되었는데, 공필화가 본래 사진과도 같이 치밀한 특성이 있는데다가, 일부 작가들이 공필인물화의 사실적 재현에만 몰두하여 주관적 표현을 중시하는 중국화의 본질에서 상당히 멀어지는 문제가 발생하기도 하였다.

다른 예술형식과 비교하여 중국화의 특징을 이야기할 때에 특유의 재료, 기법, 미학적 특징 외에 반드시 포함해야 하는 것이 바로 작가들에게서 보이는 독특한 ‘심상’인데, 그들의 심상은 전통과 현대의 철학 그리고 미학의 영향으로 형성된 것이다. 그리고 ‘미학적 특징’, ‘심상’, ‘기법’ 이 세 가지 내용은 시대에 따라, 중국화의 발전에 따라, 작가 각각의 개성에 따라, 경험과 배움의 정도에 따라 변화한다고 볼 수 있다. 더불어, 현대 공필인물화 작가들은 자신도 모르는 새에 중국의 현대사회를 배경으로 하는 삶과 문화 속에서 창작의 영감을 찾곤 하기에, 그들의 마음과 중국의 전통문화는 마치 떼려야 뗄 수 없는 ‘혈연’ 관계와도 같다고 할 수 있겠다.

중국화가 어떤 방식으로 시대의 풍조와 면모를 표현하고, 예술의 본질과 혁신을 추구하며, 전통을 고양하고 포기할 것인가 하는 것은 모든 중국화가가 고민하는 난제일 것이다. 이에 연구자는 전통에 대한 투철한 이해와 인식이 먼저 진행되어야 한다고 주장한다. 중국화 예술은 선의 조형, 선지나 견본 같은 재료 등 단순히 기술과 재료의 전승만을 의미하는 것이 아니다. 이러한 것에 연연한다면 제작방식만을 강조하는 잘못된 방향으로 나아가게 될 것이다. 중국화

의 연구에는 중국 전통미학과 철학의 영향을 받은 미적관념과 세상을 관찰하는 태도도 포함되어 있다. 이것들은 중국회화의 발전과정에서 하나의 동태적인 발전과정이며, 풍부하고 다양하여 모든 중국화 창작자는 모두 각자의 입장에서 계승하고 지양한다. 또한 중국화 예술이 더욱 건강하게 발전하기 위해서는 전통을 계승하는 것만으로는 부족하다. 예술가가 예술의 본질을 정확히 파악하고 당대의 사회문화, 미학, 철학에 대한 명확한 인지가 있어야만 이를 토대로 개성 있는 예술을 구현할 수 있고, 민족적 특성과 동시대적 면모를 함께 갖춘 창작이 가능하게 된다. 이렇게 된다면 자신의 기준을 확립하여 발전 방향을 설정할 수 있기에, 다양한 예술적 관점, 미술유파, 창작방식의 영향 속에서도 문화적 선택에 따른 방향에 빠지지 않을 것이다.

요약해 본다면, 중국의 전통회화는 독립적인 예술체계를 구축하고 있고, 공필인물화는 중국화의 한 갈래이며, 비교적 이른 시기부터 무르익은 회화양식이다. 공필화는 표현하는 대상에 따라 산수화, 화조화, 인물화로 구분할 수 있고, 또는 표현형식에 따라 공필담채와 공필중채로 나눌 수 있다. 중국미술사에는 여러 품평기준이 등장하는데, 그중 ‘사혁육법’은 인물화를 품평하는 기준이 되는 중요한 미학원칙이다.

현대 공필인물화는 중국화의 현대적 전환을 도모하는 주력군과도 같은 역할을 하고 있는데, 서양회화, 일본화, 한국회화 및 전통예술의 형식 등 여러 방면의 요소를 흡수하며, 전통적인 공필인물화보다 풍성한 표현능력과 다양한 시각적 미감을 갖추게 되었다. 그러나 중국화의 한 갈래라는 공필인물화의 속성을 비단, 선지, 먹, 광물안료 등과 같은 중국화의 재료에 국한해 특정할 것이 아니라, 더 나아가 중국의 미학전통을 계승하고 있는지도 함께 고려해야 할 것이다. 그리고 오늘날 중국사회의 미적 가치관은 변화 중에 있는데, 이것이 중국 작가에게서 보이는 특유의 삶에 대한 성찰로 다듬어질 때 민족적 특성을 보이면서 더불어 현대적 면모도 갖추게 될 것이다. 그렇다면, 다양한 다른 예술적

관점, 미술유파, 창작방식의 영향 속에서도 문화적 선택에 어려움을 느끼지 않고 자신의 기준을 확립하여 발전 방향을 설정할 수 있을 것이다.

Ⅲ. 심상 표현과 관련된 중국의 전통 문예이론

중국화에서 이야기하는 ‘상(象)’은 화면에서 보이는 정지된 표상뿐만 아니라, 회화가 나타내는 세상과 자연의 모습 그리고 이 모습을 구성하여 표현하고자 하는 사람의 마음을 포함한다. 다시 말해, 본질적 측면에서 자연과 마음이 함께 작용하여 서로 얽혀 있는 상태를 일컫는다. 공필인물화를 창작하면서, 작가는 객관적인 현실에만 전적으로 초점을 맞추는 것이 아니라, 주관적인 것과 객관적인 것을 혼합한 후에, 작가의 마음속에 형성된 물상을 시각적으로 나타낸다. 이러한 과정을 거쳤기에 공필인물화는 빈틈없는 정교함을 특징으로 하는 한편 미묘한 함의도 함께 담아내는 화면을 완성할 수 있는 것이다. 심상은 자신의 마음이 생각하는 대로 물상을 표현하는 것으로, 주관적인 ‘심(心)’이 객관적인 ‘상(象)’과 연결되어 마음과 사물이 융합되어 나타나는 표현이다.³⁴⁾ 중국화 발전의 과정에서 심상 표현과 관련한 여러 문예이론을 살펴볼 수 있는데, 이 개념은 시대의 발전에 따라, 공필인물화 작가들의 서로 다른 삶의 경험에 따라 다양한 형태의 ‘심상’으로 표현되었다.

1. 이형사신(以形寫神)과 천상묘득(遷想妙得)

중국 전통 인물화에는 ‘이형사신’의 전통이 있어 대상에 내재하는 정신과 기질을 표현하는 것을 중요하게 생각한다. ‘형(形)’과 ‘신(神)’은 중국의 전통 예술이론에서 중시되는 개념으로, 그 뜻과 양자 사이의 관계는 일찍이 춘추전국 시대의 철학자와 미학자들 사이에서부터 탐구되기 시작하였다. 노자(老子, 생몰

34) 심상에 해당하는 영문은 image 또는 mental imagery로 심리학의 개념이다. 심상은 본질적으로는 개인적이며 주관적인 것으로, 기억의 형식으로 존재하며 반성적인 특징을 띤다. 이 개념은 예술의 영역에서도 널리 응용되고 있다.

년 미상)의 ‘도(道)’와 ‘기(氣)’의 사상을 계승한 『관자』에는 다음과 같은 견해가 기록되어 있다.

“사람이 태어날 때, 하늘은 정신을 부여하고, 땅은 형상을 부여하니, 이것이 합쳐져 사람이 되는 것이다.”³⁵⁾

이것은 사람의 ‘형’과 ‘신’이 생겨난 근원에 대한 설명이다. 여기서 말하는 정신은 ‘도’나 ‘기’를 가리키기도 하는데, 인간의 생명은 정신과 형체 이렇게 두 측면으로 완성된다는 뜻이다. 장자(莊子, 기원전369-기원전286) 역시 ‘형’과 ‘신’을 발생의 근원으로 보고 이와 비슷한 해석을 하였다.

‘형’과 ‘신’의 관계에 있어서, 『관자』와 장자 모두 ‘신’이 ‘형’을 주도하는 위치에 있다고 보았다. 그리고 생명의 근원을 구성하는 ‘도’와 ‘기’에 ‘신’이 연결되어 있고, 이 모두가 서로 소통하는 관계에 있다고 이해하였다.³⁶⁾

『관자』와 장자의 견해를 바탕으로, 『회남자(淮南子)』에서는 ‘신’이 ‘형’보다 귀하며, ‘형’은 ‘신’을 따른다는 의견을 명확하게 제시하였다.

“……신은 형보다 귀하다. 그러므로 형은 신이 규제하는 바를 따라야 하는데, 형이 따르지 않는 경우 신이 부족하게 된다.”³⁷⁾

동진의 고개지(顧愷之, 약 348-407)는 춘추전국 시대로부터 이어지는 사상을 이어받아 ‘신’을 중시하고 ‘형’을 경시하는 관점을 인물화의 평론에 응용하여 ‘이형사신’을 제시하였다.

“정신은 형상으로써 나타나는데, 실제 마주한 것을 살핌에 소홀함이 있다면 형상이 어긋나게 되어 정신이 전해지지 않는다. 실제 마주한 것을 살피는 데에 소홀하였다면 그것은 큰 결함이고, 소홀함이 없더라도 올바르게 하지 않다면 그 또한 작은 결함이니 느껴지지 않을 수는 없을 것이다. 그

35) 房玄齡 注, 劉績 補注, 『管子』(上海: 上海古籍書店, 2015), p. 333.

36) 樊波, 『中國人物畫史』(南昌: 江西美術出版社, 2018), pp. 84-86.

37) 劉安, 『淮南子』(哈爾濱: 北方文藝出版社, 2018), p. 323.

림에 생동이 깃들었는지 아닌지는 옳게 살펴 정신이 통하는 것에 달려
다.”³⁸⁾

다시 말해, 만약에 대상을 묘사할 때 실제적 근거가 없다면, 또는 대상을 왜곡하였다면 그 대상의 정신을 온전히 전할 수 없다는 뜻으로, 고개지는 조형상 정확하지 않은 것보다 정신을 전하지 못하는 것을 더욱 큰 잘못으로 보고 있다.

‘이형사신’이란 바로 형체를 묘사하는 것을 회화의 수단으로 삼아 대상에 내재하는 성격, 학식, 기질 등 정신적 면모를 표현하는 것이다. 작가는 표현력이 가장 최고조에 달한 순간을 깨닫고 포착하는 능력으로 ‘옳게 깨달아 정신이 통하는’ 경지에 도달한 예술적 표현을 실천해야 한다. 고개지는 자신의 창작 과정에서 깨우친 것을 토대로 정신의 중요성을 강조하면서도, ‘정신’은 ‘형상’을 통해 드러나는 것이기에 ‘형상’이 조형예술에서 차지하는 기본적인 지위를 부정하지는 않았다.

그 밖에, 고개지는 『위진승류화찬(魏晉勝流畫贊)』에서 다음과 같이 말하고 있다.

“무릇 그림은 인물이 가장 어렵고, 그다음은 산수이며, 그다음은 개와 말이다. 망루와 누각은 기물일 뿐으로 단박에 그려지지 않지만, ‘천상묘득(遷想妙得)’을 필요치 않으므로 쉽게 그릴 수 있다.”³⁹⁾

‘천상묘득’이란 작가가 상상을 통해 자신의 정취를 표현 대상에 주입하여 작가와 대상이 한데 어우러지는 것으로, 이 때 형상뿐만 아니라 정신적 면모도

38) 張彥遠, 『歷代名畫記』(北京: 人民美術出版社, 2004), p. 118.

39) 顧愷之, 「魏晉勝流畫贊」, 俞劍華 編著, 『中國畫論類編』 上(北京: 人民美術出版社, 2016), p. 347.

함께 표현될 수 있다. 여기에서 ‘묘(妙)’는 현학(玄學)과 불학(佛學)의 관점에서 형성된 개념으로, 유형이 아닌 무형의 정신적 기질을 가리킨다.⁴⁰⁾

고개지의 뒤를 이어 사혁은 ‘정신’의 개념을 ‘기운(氣韻)’과 연결하여 본 논문의 앞장에서 이미 다룬바 있는 ‘기운생동’이라는 미학적 이상을 제시하였다.⁴¹⁾

중국의 인물화는 위진남북조 시대에 이르러 비교적 성숙한 단계에 이르렀다. 위진남북조 시대에 사회는 장기간 비교적 혼란스러운 상태에 빠져있었고, 많은 문인과 예술가들은 사상적 측면에서 ‘현학’을 숭상하였는데, 이 시기의 문인과 사대부는 세속에 구애받지 않는 방탕한 행위로 위진시대 고유의 감성적 풍류를 형성하였다.⁴²⁾ 현학은 중국 회화예술에도 영향을 주어, 절대적으로 자유로운 정신적 경지를 추구하는 경향의 회화가 등장하였다. 위진남북조의 예술에서 범속을 초월하는 초연한 아름다움을 관찰할 수 있는데, 회화에서 이러한 아름다움은 낭만적 특성과 신운(神韻)을 중시하는 태도로 드러난다.⁴³⁾

고개지의 <낙신부도(洛神賦圖)>는 유교의 도덕적 훈계를 벗어나 시적 정취가 충만한 신화를 묘사한 작품인데, 이는 여신에 대한 남성의 환상이자, 사랑과 욕망에 대한 작가의 시각적 표현이다.

당나라 시대에 이르러 염입본(閻立本, 601-673), 오도자(吳道子, 680-759), 장훤(張萱, 생몰년 미상), 주방 등 눈부신 업적을 이룬 작가들이 대거 등장하면서 공필인물화는 전에 없던 번영을 맞이하였고, 신화, 교화 그리고 종교가 아닌 생활 속에서 소재를 찾는 창작형태가 유행하기 시작했다.

공필인물화는 대상의 모양과 상태를 표현하는 것을 중시하기는 하지만, 진나

40) 施榮華, 「論顧愷之“傳神論”的美學思想」, 『雲南師範大學學報』 1(昆明: 雲南師範大學, 2004), p. 80.

41) 중국의 전통철학에서 ‘기’는 삼라만상이 생겨나는 이치를 논할 때 쓰일 뿐만 아니라, 사람의 생명, 더 나아가 사람의 형상과 정신적 면모를 이야기할 때 쓰인다.

42) 이 시기에는 ‘잘 알려진 가르침을 뛰어넘어 자연에 맡긴다(越名教而任自然)’는 철학적 명제가 등장하였는데, 세속을 통제하는 인륜적 질서와 예법제도를 벗어나 인성의 자유를 획득하는 점을 강조하는 사상이다.

43) 樊波, 앞의 책, p. 136.



[도판 11] 주방, <휘선사녀도> 부분,
33.7×204.8cm, 건본에 채색, 당나라 시대

라(晋) 시대부터 당나라 시대의 예술평론가들은 인물화를 감상할 때 화면에 ‘신(神)’이나 ‘운(韻)’이 드러나는지의 여부를 가장 중요하게 꼽았다. 이 시기의 공필인물화는 교화의 목적을 가진 것이 대부분이나 일부 작가들의 작품에서 개인의 주관적 관점을 표현하는 경우도 보이며, 그 주관적 관점은 보통 표현 대상에 내포되어 있다.⁴⁴⁾ 그중 주

방은 염입본과 장훤의 양식을 바탕으로 당나라 시대 인물화의 정석을 확립하였다. 그의 작품 <휘선사녀도(揮扇仕女圖)>에서 묘사하고 있는 것은 안사의 난(755-763) 이후 귀족계층이 보이는 정신적 상태이다. 작가 역시 그 시대의 귀족으로서 그녀들과 같은 적막함과 공허함을 느낀 것일까? 그는 직접 절감한 주변 귀족 여성의 정신적 곤경을 잠잠한 화면으로 대변하였다.[도판 11]

공필인물화는 ‘형’과 ‘신’을 겸비하는 화면을 완성할 때 비로소 상품(上品)으로 인정받게 된다. ‘형’과 ‘신’에 대한 탐구는 시대의 발전에 따라서 그 함의에도 변화가 생겨났다. 당나라 이전에는 주로 묘사하는 대상의 내재한 정신을 표현하는 것을 말했는데, 송나라 시대에는 문인화의 체계가 점차 형성되고 발전해 가면서, ‘형’과 ‘신’이 뜻하는 바가 창작자의 내적 면모를 표현하는 것으로

44) 장언원은 『역대명화기』에서 한나라 시대부터 전해지는 회화의 예교적(禮敎的) 기능을 정리하면서 다음과 같이 논술했다. “무릇 그림이란 교화를 이루고, 인륜을 도우며, 자연의 신비로운 변화를 연구하고, 그 미묘한 이치를 헤아리는 것으로, 육경(六經)과도 같은 역할을 하는데, 말로 이러한 도리에 닿을 수 있는 것이 아니니, 사시사철 정진하여 자연스럽게 체득할 수 있도록 해야 한다.” 이는 장언원이 ‘안사의 난’ 이후의 정세를 정신적 측면으로 접근하여 제시한 이상적인 회화의 모습이다.

바뀌었다.⁴⁵⁾

2. ‘의(意)’를 중시하는 전통

중국의 전통회화는 작가가 ‘의’를 귀하게 여기는 것을 근본으로 삼아 주체적이고 능동적으로 창작할 것을 강조한다. ‘의’는 사상, 심미관, 감정, 신앙, 철리(哲理), 이상 등 작가의 주관적, 정신적 면모를 구성하는 여러 내용을 포괄하는 개념이다. 또한, ‘의’는 작가의 창작의도와 의향을 반영하고, 작가가 추구하는 기품과 지취(志趣)를 보여주며, 창작의 과정에서 예술적 언어를 다루는 방식을 결정하는 관건이기도 하다. 『주역·계사상(周易·繫辭上)』은 ‘의’에 대해 다음과 같이 기록하고 있다. “공자께서 이르기를……‘성인은 상(象)을 세움으로써 그 의를 모두 드러낸다.’”⁴⁶⁾ 여기서 ‘상’은 곧 ‘형(形)’이며, ‘상을 세운다’라는 것은 ‘형태를 존재하게’ 한다는 뜻으로, 형상(形象)의 과정을 시작으로 의상(意象)이 표현되는 결말에 이른다고 해석할 수 있다. 여기에서 이야기하는 의상은 ‘심상’과 비슷한 의미를 지닌다. 『역대명화기(歷代名畫記)』는 중국화의 중요한 이론서로 당나라의 회화이론가 장언원이 저술하였다. 『역대명화기』에도 붓과 색채를 응용하여 작가의 주관적인 시각인 ‘의’를 표현하는 것과 관련한 내용이 여럿 기록되어 있다.

“붓을 들기 전에 의가 먼저 세워져 있으면, 그림이 완성된 후 그 의가 그림에 머무른다.” “묘사는 주도면밀하지 않으나 나타나는 의는 주도면밀하다.” “그러므로 먹을 사용하면 오색이 다 갖추어지니 이것을 일컬어 의를 얻는다고 한다. 만약 의가 오색에 얽매이면 물상이 어긋나게 된다.”⁴⁷⁾

45) 楊斌, 「當代工筆人物畫中寫意精神的表達」(中國藝術研究院 博士學位論文, 2013), p. 21.

46) 董治安 編, 『高亨著作集林』 第二卷(北京: 清華大學出版社, 2004), p. 582.

47) 張彥遠, 「歷代名畫記」, 俞劍華 編著, 『中國畫論類編』(北京: 人民美術出版社, 2016), pp. 35, 37.

이를 통해, 붓과 색을 다루는 방법 등을 포함한 중국화의 창작을 뒷받침하는 조형언어 대다수가 '의'를 바탕으로 하는 미적이상을 추구하는 것을 알 수 있고, 이는 중화민족의 시적(詩的) 심리가 시각적 반응을 거친 결과이다. 중국의 전통미학에서 다루는 '의'는 모호성, 혼잡성, 임의성을 띠고, 중국의 전통철학에 깊은 뿌리를 두고 있으며, 고대 중국의 철학자들이 주장하는 사상의 본질이다.

여기서 우리는 '의'를 중시하는 태도는 중국의 예술에서만 보이는 현상이 아니라는 점을 주목할 필요가 있는데, 그렇다면 다른 나라의 예술 분야에서도 관찰되는 주관적 시각의 표현과 비교하였을 때, 중국의 전통미학에서 이야기하는 '의'는 예술의 정신적 측면에서 무엇을 가리키며 어떠한 특징이 있을까?

“세상 사람들이 ‘도’라고 칭하며 귀하게 여기는 것을 글로 적어 두었는데, 글로 적힌 것이 바로 말이니, 말속에 귀함이 담겨있다. 말이 귀한 것은 의가 있기 때문이오, 의는 따르는 것이 있다. 의가 따르는 것은 말로 전할 수 없다.”⁴⁸⁾

위와 같이 『장자·천도편(莊子·天道篇)』에서 이야기하는 글은 언어가 기록을 통해 표면화된 것이다. 언어의 훌륭한 점은 바로 '의'를 표현한다는 것이고, '의'에는 나름의 지향이 있다. '의'가 향하는 것은 말로써 전할 수가 없는데, 이것이 곧 도가에서 소위 말하는 '도(道)', 형이상학적 측면에서의 '도'이다. '도'는 사람의 지각적 경험을 초월한 것, 형언할 수 없는 영적인 것이다. 노자는 '도'의 기본적 특징으로 '비움'과 '고요함'을 들었고, 도를 바탕으로 다음과 같은 주장을 하였다.

48) 郭慶藩 撰, 『莊子集釋』(北京: 中華書局出版社, 1985), p. 492.

“비움의 극치에 이르도록 하고, 고요함을 두텁게 지키라. 만물은 함께 생겨나고, 나는 그러한 모습으로부터 되돌아감을 본다. 만물이 앞을 다투어 생겨나지만, 각기 다시 그 근원으로 되돌아간다. 근원으로 되돌아감을 두고 고요함이라 하고, 고요함을 두고 자신의 명으로 되돌아간다고 하고, 자신의 명으로 되돌아가는 것은 영원불변의 규칙이며, 이 영원불변의 규칙을 아는 것을 두고 통찰하였다고 한다.”⁴⁹⁾

노자는 사람이 비움과 고요함의 상태에 진입했을 때 우주만물 사이에서 펼쳐지는 관계와 변화를 진정으로 깨달을 수 있다고 보았는데, 이것이 바로 소위 ‘정관(靜觀)’의 과정이다. ‘비움’과 ‘고요함’의 철학은 위진 남북조 시대에 예술 창작의 영역으로 스며들었고, 창작의 단계에 진입하기 전에 주체의 내적 면모가 적정한 상태에 도달해야 함을 강조하는 미학적 태도들 논하는 이론으로 자리했다.⁵⁰⁾ 서복관(徐復觀, 1903-1982)의 관점에서 ‘도’는 바로 중국 예술정신의 최고경지라고 할 수 있는데, 그에 따르면 ‘의’가 가리키는 ‘도’와 그것이 갖추는 ‘비움’과 ‘고요함’의 특징은 예술가로서 도달해야 하는 정신적 상태로 해석할 수 있겠다.⁵¹⁾ “비움의 극치에 이르도록 하고, 고요함을 두텁게 지키라”라는 노자의 가르침은 장자의 ‘무기(無己)’, ‘상아(喪我)’, ‘심재(心齋)’, ‘좌망(坐忘)’ 등의 개념으로 발전하였는데, 그들은 모두 ‘비움’과 ‘고요함’이 삶의 본질을 파악하는 방법이라고 주장한다. 장자의 ‘심재’는 앎을 잊은 마음을 뜻하며, 오로지 감성적 지각을 따라 마음과 소통하고, 이성적 분석을 하지 않는 행위를 가리킨다. 장자에 따르면 심재로 이르는 경지는 곧 좌망으로 이르는 경지이며, 생리적 욕구를 제거하여 마음이 욕망에 휘둘리지 않도록 하면 정신적 자유를 얻을

49) 饒尚寬 譯註, 『老子』(北京: 中華書局, 2007), p. 40.

50) 楊斌, 앞의 논문, p. 29.

51) 徐復觀, 『中國藝術的精神』(上海: 華東師範大學出版社, 2001), p. 29.

수 있게 된다.⁵²⁾ 장자는 마음이 자유로울수록 삶이 아름답게 변한다고 생각하였으며, 자신의 본질을 파악한 이는 그와 동시에 우주만물의 본질을 파악하게 된다고 하였다.

“물의 성질은 섞이지 않고 맑은 것이며……순수하므로 섞이지 않고, 고요하고 한결같아서 변하지 않으며, 담백하므로 아무 일도 별이지 않지만, 일단 움직이면 하늘의 이치를 따르는 것이 바로 정신을 수양하는 방법이다.”⁵³⁾

장자의 이러한 주장은 감정을 부정하는 태도를 보인다. 그가 추구하는 삶은 “마음은 무심하게 노닐게 하고, 기운은 냉담한 것을 따르게 하는” 상태이다.⁵⁴⁾ 이러한 장자의 사상은 ‘청(淸, 맑음)’과 ‘담(淡, 무심함)’을 추구하는 미학으로 발전하였고, 노장사상의 영향으로 위·진(魏晉) 시대에 등장한 현학(玄學)에서는 ‘현담(玄淡)’, ‘평담(平淡)’의 미를 논하게 되었다. 이러한 장자사상이나 현학을 바탕으로 하는 예술정신은 송나라 시대 이후의 중국화에 깊은 영향을 미쳤다.

문인화(文人畫)는 중국미술사에서 중요하게 다뤄지는 회화운동으로, 예술적으로 객관적 현상과 주관적 시각을 한데 어우르는 이념을 추구하는 회화양식이다. ‘화공화(畫工畫)’보다 ‘문인화’가 높이 평가받는 것은 바로 문인화가 ‘의’를 중시하는 것에 있다.⁵⁵⁾ 송나라의 소식(蘇軾, 1037-1101), 미불(米芾, 1051-1107)은 개성적인 시각으로 문인화 운동을 이끌며 기존의 중국회화의 한계를 돌파하였다. 송나라 시대의 문인화는 담담하고 순수한 양식을 추구했으며, ‘기(氣)’, ‘의(意)’, ‘운(韻)’을 회화로 표현하고자 노력하였고, 시와 그림은 본디 같은 법칙을 따름을 강조하였다.

52) 徐復觀, 앞의 책, p. 43.

53) 郭慶藩 撰, 앞의 책, p. 544.

54) 郭慶藩 撰, 앞의 책, p. 294.

55) 楊孝鴻, 「中國文人畫史上的‘四大’坐標」(南京藝術學院 博士學位論文, 2001), p. 12.



[도판 12] 이공린, <오마도(五馬圖)> 부분, 26.9×204.5cm, 종이에 먹, 송나라 시대

소위 회화의 ‘시의화’란, ‘유형(有形)’을 초월하여 그보다 더 풍부한 ‘무형(無形)’의 내용을 갖추어야 한다는 것이다. 회화 역시 시, 노래와 마찬가지로 ‘서술이나 표현에 어려움이 있는 상황을 선명히 묘사’해야 할 뿐만 아니라, ‘묘사 중에 직접 언급하지 않은 것이 연상되고 느껴지게’ 할 것이 요구되는 것이다. 중국화의 ‘시의화’는 작가가 자연을 묘사하는 것으로 작가의 정신적 추구와 미적 이상이 전달되거나, 전체적으로 자연과 ‘정신적 교류’를 이루는 모습을 보일 때 표현된다. 북송의 이공린(李公麟, 1049-1106)은 담백하고 온화하며, 생략적이고 간단한 백묘(白描) 인물화로 시의화를 추구하는 아름다움을 표현하였다.[도판 12]

그 밖에도, 송나라 시대에는 사회, 경제, 문화의 발전에 따라 인물화에 풍속적인 소재가 특히나 많이 등장하고 있는데, 그 ‘세속적인’ 미적취향은 문인화의 ‘우아함’과 선명한 대비를 이룬다. 송나라 시대의 풍속화는 화원의 화가들의 추앙을 샀을 뿐 아니라 그들이 직접 그리기도 하는 양식이였다.⁵⁶⁾ 이송(李嵩, 1166-1243)은 남송의 화원 출신으로, <고루환희도(骷髏幻戲圖)>는 그의 대표작 중 하나이다. 이 작품은 꼭두각시놀이 장면을 묘사하고 있으나, 사실 작가

56) 樊波, 『中國人物畫史』(南昌: 江西美術出版社, 2018), p. 387.



[도판 13] 이승, <고루환회도>, 27×26cm, 견본에 채색, 남송 시대

가 전달하고자 하는 것은 누구나 출생과 성장 그리고 죽음을 겪으며, 이는 피할 수 없는 운명이라는 삶과 생명에 대한 작가의 철학적 사색이다.[도판 13]

원나라 시대에 이르러 문인화는 숙연하고, 고요하며, 담담한 분위기를 자아내는 모습을 보이는데, 이것은 사회적 불안으로 문인계층이 관직에 나서기를 꺼려 깊은 산속에 숨어 사는 삶을 택한 것과 관련이 있다. 속세를 피해 현실에 소극적으로 대처하는 사상과 정서는 그들의 작품에도 영향을 미친 것이다. 원나라의 화가들은 자신의 내면과 자성(自省)에 더 집중하는 경향이 생겼고, 산수(山水)나 화조(花鳥)를 통해서 자신의 내면을 은유적으로 표현하는 것을 즐기게 되어, 인물화는 점점 몰락의 길로 들어서게 되었다. 원나라의 공필인물화는 대다수가 이공린의 작품을 모범으로 삼고 있다. 이 시기의 문인화가 내포하는 ‘의’의 범위는 개인적 사상이나 감정 외에도 이 시기의 문인계층에서 공통적으로 추구하는 미학적 이상과 정신세계를 포함한다.

인간이 생산하는 예술작품은 모두 감정을 표현하는 행위의 결과인지라, 작가마다의 성격과 사상의 차이는 서로 다른 개성을 띠는 작품으로 연결된다. 그러

나 같은 민족에 속하는 작가들은 고유의 민족성과 집단기억을 공유하는 관계로 그들 사이에는 공통된 민족적 특성이 존재하며, 이 기억은 ‘심상’을 구성하는데 중요한 역할을 한다. 중국회화에서 보이는 ‘의’를 중시하는 미학전통 및 중국 전통회화에서 주장하는 예술이념과 사고방식은 사실 모든 중국작가에게 내재되어 있다고 볼 수 있다. 또한, 오늘날의 중국작가들은 결작으로 꼽히는 중국 전통회화 작품에 자연스럽게 감화되어 있다. 이러한 특징들은 창작의 과정에서 부지중에 발현되는데, 연구자의 작업에서도 몇 가지 전통적인 사고방식이 관찰되는 것을 볼 수 있다. 그것은 바로 은유적으로 표현하는 경향과, ‘정관’의 태도로 표현대상을 바라보는 방식, 욕망의 표현을 절제하는 창작 태도 등이다. 이렇듯 중국 전통문화는 연구자의 유전자에 각인된 것이나 마찬가지로, 줄곧 연구자의 작품에 투영되어 오고 있으며, 동시에 연구자가 세계를 이해하는 방식과 삶을 대하는 태도에 영향을 미치면서 연구자의 작품에서 보이는 ‘심상 표현’의 일부가 되었다.

3. ‘성령설(性靈說)’

‘성령설’은 중국의 예술이론에서 중요하게 다뤄지는 미학이론으로, 남조(南朝) 시대에 처음으로 나타났다.

“경전(經典)은 항구불변의 극진한 도(道)이고, 불멸의 큰 가르침이다. 곧, 천지의 법을 본받아, 귀신을 검증하고, 사물의 질서를 참고하여, 인간의 기강을 만들고, 성령의 오묘한 경지를 통찰한, 그야말로 문장의 골수가 되는 것이다.”⁵⁷⁾

『문심조룡·종경(文心雕龍·宗經)』에서 유협(劉勰, 465-몰년 미상)은 위와

57) 周振甫, 『文心雕龍今譯』(北京: 中華書局出版社, 2013), p. 26.

같이 ‘경전’을 통해서 인간의 ‘성령’, 즉 영혼이나 생명관을 살펴볼 수 있다고 서술하였다. 종영(鍾嶸, 468-518)은 완적(阮籍, 210-263)의 시를 평론하며 다음과 같이 말하였다.

“『영회(詠懷)』는 성령을 수양하게 하고 깊은 생각을 불러일으킨다. 귀와 눈에 스미는 구절은, 마음을 광야로 떠나보낸다.”⁵⁸⁾

여기에서 말하는 ‘성령’은 사람의 성정이나 심성으로 이해할 수 있겠다. 위진 남북조 시기의 문인은 도교에서 이야기하는 ‘자연스러움’과 ‘순박함’을 중시하였으며, 풍부한 감성과 활발함이 깃든 생명관 그리고 고결하면서도 자유로운 마음을 추구하였다. 그들은 예술이 자연스러운 감성을 드러내야 한다고 주장하면서, 의도적인 기교를 가하는 수법을 멀리하였다.

‘성령설’이 본격적으로 발전하고 권장된 것은 명나라 시대부터이다. 명나라는 중·후기에 이르러 전에 없던 사회적, 경제적 호황 속에서 시민계층이 등장하면서 ‘사람의 욕망’이 이론적으로 인정을 받게 되었는데, 이것은 이학(理學)의 전통적인 도덕규범과 가치에 맞서는 것이었다. 이에 명나라의 통치계층은 정주학(程朱學)의 사상을 고취하며 인간의 자연적인 본성을 억누르고자 하였다. 이 시기에 문인사상은 개성을 고취하는 태도를 보이는데, 비록 그 사상이 유불도의 영향을 받은 것이기는 하나, 충군애국(忠君愛國)의 경향이 날로 희미해지면서 자신에 대한 이해를 높이는 방향으로 발전하기 시작했다.⁵⁹⁾ 서위(徐渭, 1521-1593)는 이러한 시기에 ‘성령’의 미학사상을 탐구한 선구적인 인물로, 심학(心學)으로부터 깨달음을 얻어 “성령은 본디 옳다(性靈本自是)”고 주장하였다.⁶⁰⁾ 또한 그는 시라면 응당 감정을 다듬고 참됨을 수용한 것이어야 한다고

58) 周振甫, 『文學風格例話』(南京: 江蘇教育出版社, 2006), p. 76.

59) 周明初, 『晚明士人心態及文學個案』(北京: 東方出版社, 1997), p. 56.

60) 심학은 명나라 시대에 등장하였고, 대표적인 학자로는 왕양명(王陽明, 1472-1529)이 있다. 심학은 본래 “하늘의 이치를 보존하고, 사람의 욕심을 없앤다.”라는 취지를 지니고 있었으나, 왕양명의 학술이 계승되는 과정에서 심학은 사실상 이성과 대립을 이루는 개념이 되었고, 사람의 천성을 인정하게 되었다.

말하면서, 회화 또한 시를 짓는 것과 같은 마음으로 완성되어야 함을 강조하였다.⁶¹⁾ 그는 일종의 ‘광적인’ 면모를 드러내며 시서화 방면에 탁월한 재능을 펼쳤다. 서위가 제시한 ‘성령’ 사상이 전면적으로 전개되면서 명청(明清) 시대의 문학과 예술에서 사상의 해방을 외치며 현실을 중시하는 움직임이 일어났다.

‘성령설’은 이지(李贄, 1527-1602)의 동심설(童心說)로부터 시작되었다고 볼 수 있는데, 동심설은 노자의 ‘적자지심(赤子之心)’을 발전시킨 것이다.⁶²⁾ 이지와 노자는 모두 어린아이 같은 순수함으로 세상을 대할 것을 강조하였다. 그러나 이지는 노자와는 달리 물질적인 것을 바라는 인간의 욕망에 합리성을 부여하였고 또 긍정적으로 평가하였다. 이지는 양명학의 영향을 받았고, 더 나아가 봉건적인 예의 규범과 전통 관념을 규탄하였는데, 이는 유교 사상을 비판하는 것이기도 하다.

뒤이어, 원굉도(袁宏道, 1568-1610)와 공안파(公安派)는 전·후칠자(前後七子)의 복고사상을 반대하며, 이학의 전통을 반대하는 견해를 계승하고 ‘성령설’의 중요성을 제기하며, 응당 다음과 같은 태도를 갖추고 글쓰기에 임할 것을 주장하였다.⁶³⁾

“대부분을 오직 성령을 드러내는 것에 중점을 두고 격식에 얽매이지 아니한다. 자기의 가슴속에서 흘러나온 것이 아니면 붓으로 써 내려가지 않는다.”⁶⁴⁾

이렇듯 그들은 참된 감정과 개성을 드러내는 문학을 추구하며 옛것을 모방

61) 徐渭, 「送鳴教往上海二首」, 『徐渭集』 第一冊(北京: 中華書局出版社, 1983), p. 68.

62) 중국 전통철학에서 노자는 순박하고 참된 원래의 모습으로 돌아가자는 주장을 펼치며 다음과 같이 이야기하였다. “덕을 두텁게 머금은 사람은 적자(赤子)에 비길 수 있다.” 여기서 ‘적자’는 갓난아이를 뜻하며, 노자는 순박하고 참된 천성과 완전한 삶의 경지를 일컫는 절대적인 상징으로써 갓난아이를 언급한 것이다. 맹자(孟子, 기원전 372- 기원전 289)는 『이루하(離婁下)』에서 다음과 같이 말하였다. “대인은 그의 적자로부터 마음을 잃지 않은 자이다.” 대인은 군주를 말하므로, 군주가 백성을 갓난아이처럼 보살필 때 민심을 잃지 않는다는 뜻이다.

63) 명나라 후기에 등장한 문학집단. 대표 기수로 원종도(袁宗道)·굉도(宏道)·중도(中道) 삼형제를 꼽는다. 주로 시보다는 산문에서 청신하고 활발하며, 자연스럽고 진솔한 경지를 개척했다는 평가를 받는다.

64) 袁行霈 主編, 『中國文學史』 第4卷(北京: 高等教育出版社, 2005), p.173.

하자는 사상을 펼치는 복고파를 반대했다. 경릉파(竟陵派)의 종성(鍾惺, 1574-1624)과 담원춘(譚元春, 1588-1637)은 이 사조의 계승자이고, 청나라 중기의 원매(袁枚, 1716-1797)가 이 학설을 부흥시켰다.⁶⁵⁾

이 시기의 ‘성령설’은 인문주의적 색채를 띠고 있으며, 개성을 살리는 것의 의미를 두고 있다. 시와 산문의 창작에서 직접적인 감정표현과 독창성을 중시하는 것을 주된 특징으로 한다.⁶⁶⁾ 그리고 ‘성령설’의 사조는 회화에서도 역시 원모습에 충실한 것을 강조하며, 자아의 표현에 관심을 기울이는 필묵을 구사할 것을 요구한다.

명나라 중기의 당인(唐寅, 1470-1524)과 명청 교체기의 진홍수는 심학의 영향을 받아 자아를 숭상하는 예술세계를 구축한 대표적인 작가로 평가된다. 당인은 본인이 ‘오만한 선비’임을 자처했고, 그의 작품에서는 명나라 시대에 성행했던 기방(妓房) 문화와 관련된 요소가 자주 목격되며, 작가 자신과 예기(藝妓) 사이의 감정을 표현하는 인물화 작품이 많다.⁶⁷⁾ 이러한 특징을 가진 작품으로 <이단단도(李端端圖)>, <도곡증사도(陶穀贈詞圖)> 등이 있다. 진홍수는 서위의 사상에 크게 감화되어, 고전을 고수하는 것에 반대하였고 자아의 정신세계를 널리 드러낼 수 있는 참신한 예술양식을 추구하는 것을 중시하였다. 그의 인물화는 특유의 고고(高古) 함이 묻어나는 동시에 아름다운 운치가 흐른다. 그의 작품 <음매도(吟梅圖)>에서 남자는 내적 갈등으로 깊이 생각에 잠긴 모습을

65) 명나라 후기에 등장한 문학집단. 중심인물은 종성과 담원춘이 있다. 작가의 개인적인 성격을 드러내는 것을 중시하면서, 공안파의 문학적 이념을 이어갔다.

66) 명나라 시대와 청나라 시대의 학자들 사이에서 ‘성령설’에 대한 주안점에 차이가 있다. 공안파는 “옛것을 배우는 데에 있어 중요한 것은 그 뜻을 배우는 것”이라 주장했고, 옛것을 그대로 모방하여 답습하는 것을 반대하였다. 경릉파도 어느 정도는 공안파의 영향을 받아 옛 선인들의 정신을 계승하는 것을 강조하였고, 세속을 초월하는 경지를 추구하였다. 원매는 ‘정(情)’이 시론(詩論)의 핵심이라고 주장하였으며, “육경(六經)은 쓸모없는 것”이라 여겼고, 자유로운 개성의 표현을 추구하였다. 이렇듯 ‘옛것을 배우는 태도’에 있어 명·청 학자들 사이에 차이를 보인다. 袁行霈 主編, 위의 책, pp. 174, 177, 321의 내용을 참고.

67) ‘오만한 선비’는 재능과 문학적 소양을 갖추었으나, 여러 가지 이유로 벼슬길에 오르지 못한 탓으로 분방한 ‘반사회적’ 개성을 표출하는 사람들을 일컫는다. 기방문화는 명나라 중기에 양쯔강 이남의 지역에서 성행하였고, 많은 관료, 상인, 문인들이 기방을 드나들며 상업적 교환의 방식을 취하여 재색을 겸비한 여자를 만나고 소유하였다.



[도판 14] 진홍수, <음매도>, 125.2×58cm, 건본에 채색, 명청 시대

하고 있으며, 마주 앉은 여자는 조용히 병 속의 매화를 감상하고 있다. 그림 속 문인의 상태는 진홍수 자신이 갑신국변(甲申國變, 1644)으로 겪은 심적 고통을 반영하고 있는데, 그는 이 고통으로 늘 여성의 위로가 필요했다.⁶⁸⁾ [도판 14]

석도(石濤, 1642-1708)의 시대에 이르러서는 선인들의 우수한 작품을 자신이 초월할 수 없는 창작의 규범으로 삼는 창작 방식이 유행하였다. 이는 예술의 창의성을 간과한 것으로, 이 현상에 대해 석도는 “나는 스스로 나의 법을 쓴다.”는 사상으로 맞섰다.⁶⁹⁾ 이러한 사상은 당시 개성으로 자신을 드러내는 당시의 시대적 정신에 부합한다. 『석도화어록(石濤畫語錄)』에서 논하는 ‘일획(一畫)’이란 바로

회화 그 자체이며, 회화의 법칙을 통솔하는 것으로 창작의 주체인 작가의 마음과 객관적 대상을 일치시키는 것을 의미한다.⁷⁰⁾ 석도는 작가 자신의 존재가치를 드러내는 행위를 통해 자유롭게 필묵을 구사하는 작가를 회화 그 자체와 동등한 위치에 자리하게 할 수 있다고 주장하였다. 예술의 기법이 창작자의 마음에 스며들으로써 기술적, 정신적으로 모두 자유로울 수 있는 것이다. 공필화

68) 巫鴻, 『中國繪畫中的‘女性空間’』(北京: 三聯書店, 2019), pp. 424-427.

69) “그림으로는 남종(南宗)과 북종(北宗)이 있고, 서예로는 왕희지(王羲之, 321-379 또는 303-361)와 왕헌지(王獻之, 348-388)가 있다. 장융(張融, 444-497)은 ‘신에게 이왕(왕희지와 왕헌지)의 기개가 없는 것은 한스럽지 않으나, 이왕에게 신의 정신이 없는 것이 한스럽습니다.’라고 하였는데, 오늘날 남북종은 ‘내가 종(宗)인지, 종이 나인지’ 묻고 있으니, 배를 잡고 웃으며 ‘나는 스스로 나의 법을 쓴다.’하고 말하는 도다.” 石濤, 汪繹辰 輯, 『大滌子題畫詩跋』(上海: 上海人民美術出版社, 1988), p. 31.

70) 賀誌樸, 「石濤繪畫美學思想研究」(中國人民大學 博士學位論文, 2004), pp. 34, 39.

의 창작을 예로 들면, 어떤 기법, 재료, 수단을 선택하더라도, 반드시 작가의 ‘마음’이 모든 것을 통솔하여 재료와 기법이 작품 속에 녹아 있어야 한다. 즉 예술이라는 매개를 통해 마음의 모습이 여실히 드러날 수 있어야 하고, 최종적으로 창작의 행위를 통해 창작의 주체, 표현의 대상, 작품 이렇게 삼자가 조화와 일치를 이뤄야 한다. 이것이 바로 중국화의 ‘심상 표현’에 내재한 본질이라고 할 수 있겠다. 그 밖에도 석도는 ‘천인감응(天人感應)’ 사상의 영향을 받아 마음은 풍경에 따라 변화하고, 마음과 대상이 일치를 추구하면서 그 어떤 것에도 구속받지 않을 것을 주장하였다.⁷¹⁾ ‘천인감응’은 서한의 철학자 동중서(董仲舒, 기원전 179-기원전 104)가 주장한 사상으로, 사람과 만물이 ‘기’의 변화에 의해 형성되기 때문에 사람과 만물의 생명을 이루는 ‘기’는 서로 연결되어 상호 작용할 수 있다는 이론이다.⁷²⁾ ‘천인감응’의 영향으로 중국화 작가들의 창작 과정에서 산, 바위, 꽃, 새, 인물이 모두 작가와 감정을 공유하면서 ‘공감’에 이르는 모습을 볼 수 있는데, 이것은 중국 전통철학의 영향으로 중국화 작가들에게 공통적으로 관찰되는 사유방식이다.

20세기 초, 중국화는 서양학문의 자극으로 개혁의 길에 들어서게 되었고, 당시의 중국화 작가들은 중국화의 발전 방향을 두고 두 갈래의 양상을 보였다. 임풍면(林風眠, 1900-1991), 관량(關良, 1900-1986) 등은 서양 현대주의 형식을 빌려 중국화의 양식을 개량하려고 시도하였고, 진사중(陳師曾, 1876-1923), 황빈홍(黃賓虹, 1865-1955)으로 대표되는 진영에서는 중국화의 전통 예술이론을 고수하는 뜻을 펴면서, 민족적 특성을 살린 회화를 창작하는 데 힘썼으며, 전통적인 심미관을 지지하여 그 속에서 새로움을 싹 틔우려고 하였다. 1921년에

71) 석도는 『석도화어록』의 ‘변화장 제삼’에서 다음과 같이 말하고 있다. “무릇 그림이란 하늘 아래 변화하고 통하는 모든 것을 다루어야 하는데, 산과 물의 형세에 실린 정화(精華)와, 옛날과 오늘날 만들어진 물건에 담긴 도야의 정신과, 음양의 흐름이 그것이며, 필묵을 빌려 천지만물을 헤아리는 것이 바로 나이다.” 石濤 著, 俞劍華 註譯, 『石濤畫語錄』(南京: 江蘇美術出版社, 2007), p. 31.

72) 董仲舒, 曾振宇 注說, 「陰陽義第四十九」, 『春秋繁露』(開封: 河南大學出版社, 2009), p. 297.

진사증은 『회학잡지(繪學雜誌)』에 「문인화의 가치」라는 글을 발표하며 다음과 같은 주장을 하였다.

“어떤 이들은 그림이라는 것에 성령이 스며있고, 사상이 담겨있고, 행동이 깃들여 있다는 사실을, 또 그림은 기계도 아니며 단순하지 않다는 것을 전혀 모르는 듯합니다. 이를 깨닫지 못하고 그림을 대한다면 사진기로 찍어내는 것과 다를 바 없고, 그야말로 천편일률적이며, 남들이 하자는 대로 하는 것이니, 이렇게 한다면 어찌 사람이 귀하다 할 수 있고, 예술이 중요하다 할 수 있겠습니까?”⁷³⁾

진사증은 문인화의 역사를 정리하면서 그만의 차별화된 견해를 피력했다. 그는 소박하면서 화려하지 않고, 투박하면서 기교를 부리지 않으며, 요염과 가식을 멀리하고, 천진함을 따르며, 거짓으로 꾸미지 않으면서, 개성이 담긴 창의성과 독립정신을 발휘하는 것이 문인화(文人畫)가 추구하는 아름다움이라고 생각했다. 진사증이 짚어낸 문인화의 미학적 이상은 오랜 시간 동안 중국문화에서 존재한 기억과도 같은 것으로 중국화 작가의 ‘심상’에 영향을 미치고 있는 것이기도 하다. 다른 한편, 진사증은 ‘성령설’에 착안하여 작가의 독특한 ‘심상 표현’이 예술의 창조성에 미치는 중요성에 관해 이야기하면서, 이로써 옛것을 그대로 답습하여 생긴 중국화의 폐단을 개혁할 수 있기를 바랐다. 그는 중국문화의 맥락을 잘 알고 있었기에, 이를 바탕으로 시와 회화의 상호 연관성에 대한 이해의 심도를 더하여 중국회화의 개혁에 ‘성령설’을 도입하고, 이를 중국회화의 미래 발전을 도모하는 노선으로 제시하였다.⁷⁴⁾

진사증은 ‘성령’이 ‘개성’과 창의성을 중시한다고 하였으며, 이것은 “나는 스스로 나의 법을 쓴다”라는 석도의 주장을 계승한 것이다. 그 밖에도 진사증은

73) 陳師曾, 「文人畫之價值」, 『繪學雜誌』 2(北京: 北京大學繪學雜誌社, 1921), pp. 1-6.

74) 吳上煒, 「文脈與嬗變-“性靈說”在20世紀中國畫上的外延與實踐-」, 『美術』 4(北京: 中國美術家協會, 2021), pp. 13-18.

예술은 마땅히 ‘사람을 통해 사람을 감명시켜야’하고, ‘감정을 이입해야 한다’라고 주장하며 화가의 성정을 작품으로 토로할 것을 강조하였다. 이것은 중국현대미술의 거장 종백화(宗白華, 1897-1986)의 다음과 같은 주장과 비슷한데, 그는 다음과 같이 중국 예술의 ‘감정적’ 측면을 확고하게 주장하였다.

“따라서 중국 예술의 정취를 창조하려면, 굴원(屈原)에게서 보이는 슬픔과 괴로움, 또 장자와 같이 구애받지 않는 생동감이 모두 필요하다. 슬픔과 괴로움에 사로잡혀야 깊은 감정에 이를 수 있고, 만물에 깊숙이 닿아야 ‘그 대상의 핵심을 파악할 수 있다.’ 또한 구애받지 않는 생동감을 풀어낼 때, 비로소 거울 속의 꽃과 물속의 달처럼 모든 것을 초탈한 자유분방한 시의 세계를 만들 수 있는데, 이것이 소위 말하는 ‘눈에 보이는 형상과 이미지를 초월하는 경지’에 이른 것이라 할 수 있다.”⁷⁵⁾

오늘날 전통적인 ‘문인계층’이 더는 존재하지 않으나, 진사증이 주장한 문인화의 ‘성령설’ 전통은 오늘날의 작품창작에서 관찰되는 인본주의 추구, 자아와 개성의 강조, 감정표현의 중시, 독창성 강조 등의 현상과 밀접하게 관련되어 있어, 현대적으로도 여전히 가치를 가지고 있다. 현대적 맥락에서 회화의 영역에 적용된 ‘성령설’은 새로운 것을 배우는 것을 배제하지 않을 뿐만 아니라, 작가가 ‘심성을 표현하고’ 더불어 ‘직접적으로 감정을 토로하는’ 방법을 깨닫기를 요구하므로, 인간의 본성과 인본주의 정신을 추구하는 현대사회에도 부합하는 예술개념이다. 이러한 열린 사고방식은 기존 자원의 탐색과 활용을 수용함과 동시에 새로운 예술생태계의 무한한 확장에 대한 가능성을 제공한다.

중국화에는 ‘외사造化, 중득심원(外師造化, 中得心源)’, ‘정취’ 등의 ‘심상 표현’과 관련한 이론들이 있으나, 본 논문에서는 논술하지 않는다.

칼 융(Carl G. Jung, 1875-1961)은 집단이 유지하고자 하는 삶의 의지, 즉 집

75) 宗白華, 『美學散步』(上海: 上海人民出版社, 2005), p. 85.

단 무의식이 예술가의 창작을 추진하고 또 제약한다고 여겼다.

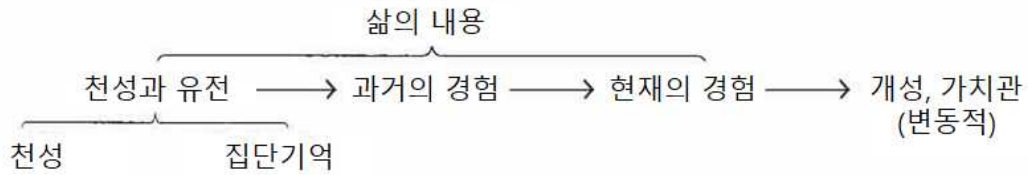
“집단 무의식은 독립적인 실체가 아니라 원시적 이미지라는 독특한 형식으로 전해지는 것이다……각각의 이미지에는 인류의 심리상태와 인류의 운명을 담고 있으며, 우리 조상들의 역사에서 수없이 반복된 기쁨과 슬픔의 흔적이 남아 있다……이러한 때에, 우리는 더는 개인이 아니라 국가이며, 전 인류의 목소리가 우리 마음속에 울려 퍼지게 된다.”⁷⁶⁾

중국 작가들은 자기 정체성을 탐구하는 과정에서, 또는 집단 무의식의 영향으로 중국의 전통 철학사상과 미학사상 그리고 공통된 민족적 속성과 집단기억에서 창작의 영감을 찾는다. 그리고 이로써 작품 속에는 민족적 특성을 지닌 ‘심상’이 표현되게 된다.

연구자는 작가의 ‘심상’을 타고난 것이나 유전된 것, 과거의 경험으로부터 비롯되는 것, 또 현재의 경험으로 말미암는 것, 이렇게 인간의 삶이 진행되는 과정에 근거해 세 가지 방향으로 구분해볼 수 있다고 생각한다. 타고난 것이나 유전된 것은 천성을 뜻하지만, 동시에 전통문화와 공통된 민족적 속성 및 집단기억을 의미한다. 과거의 경험은 가정과 사회가 성장과정에 끼친 영향을 포함하고, 현재의 경험은 최근의 삶과 상황이 개인에게 미친 영향을 가리킨다. 그리고 이 세 가지 방향의 성령이 잇달아 함께 작용하면서 작가마다 특별한 개성과 가치관이 형성되게 된다. 그래서 오늘날 작가들이 현재 공통으로 겪고 있는 경험이라도 이를 감지하고 인식하는 것에 영향을 주는 각자의 재능과 과거의 경험이 모두 다르므로, 각각이 예술창작에 임하는 심경과 표현할 수 있는 경지 또한 모두 달라지는 것이다. 즉, 같은 대상을 표현하더라도 ‘심상’의 차이로 인해 각각의 작품은 다른 모습을 보인다.⁷⁷⁾

76) Carl G. Jung, 姜國權 譯, 『人、藝術與文學中的精神』(北京: 國際文化出版公司, 2011), pp. 127-128.

77) 연구자는 종백화의 “삶과 표현”의 이론을 참고하여 이러한 견해를 제시하는 바이다. 참고:



작가는 작품으로써 감동을 주어야 하고, 정신적 교류를 형성해야 하는데, 이를 위해서는 작품에 표현되는 ‘심상’이 다양하고 풍부하며 깊이가 있어야 함은 물론, 또한 민족적 특성을 일부 지녀야 할 것이다. 연구자는 심상 표현과 관련한 전통 문예이론을 정리하면서 중국의 전통회화에도 다양한 방식의 심상 표현이 있다는 것을 알게 되었다.

유교, 도교 그리고 불교의 영향을 아래, 중국에서는 자연과의 친밀한 조화를 추구하는 철학적 사고관이 형성되었다. 그리고 중국화에는 중국의 철학적 요소가 녹아 있는데, 창작의 과정을 통해서 현실의 삶과 세속을 초월하고 ‘도’를 깨치는 것을 최고의 이상으로 여긴다. 하지만 이러한 관념이 극단적으로 발전된다면 현실생활 그리고 인간적 감정에서 멀어지기 쉬우며, 심상 표현에서도 단조로워질 수 있다. 꽤 오랜 시간 동안 전통 문인화가들은 한가함과 안일함 그리고 도피의 사상을 추구하였으며 산수화를 통해 이러한 염원을 표현했다. 그들은 작품에 꽃, 새, 물고기, 곤충 같은 ‘표징’으로 정신적 이상(理想)을 드러내며, 직접적으로 인간의 감정, 욕망, 가치관, 삶에 대한 태도를 드러내는 경우는 아주 드물다. 그래서 ‘현(玄)’이나 ‘담(淡)’ 같이 옛 선인들이 이야기하는 정신적 이상향은 외려 많은 인물화 작가들을 감정적 실어증을 앓는 것과 같은 상태에 빠지게 하여 인물화의 발전에 부정적인 영향을 미쳤다.

공업적 생산이 고도로 발달한 오늘, 인간은 자연에 반하는 방식으로 자원을 이용하여 인간의 존재와 물질적 세계가 충돌하고 서로 조화를 이루지 못하는 상황을 초래하였다. 이것은 농경사회를 살아가던 인간이 자연과 어우러져 공존

宗白華, 『宗白華全集』 1(合肥: 安徽教育出版社, 2008), p. 545.

하던 때와 몹시 다른 모습이다. 예술적 측면의 변화를 살펴보자면, 전통예술은 ‘물아일체’의 평온함과 조화를 따랐으나, 오늘날의 예술은 여러 방면의 특성을 취하게 되었고, 이에 따라 작가가 표현해야 할 ‘심상 표현’ 역시 전통적 이상향인 ‘무심함’이나 ‘냉담함’에 국한될 것이 아니라, 자신이 사는 새로운 시대에서 삶이 가진 의미에 관한 질문, 인류의 정신적 곤경에 대한 성찰, 돌연 나타나는 ‘영감’을 포착하는 것 등을 포함해야 할 것이다.

본 장에서 중국 전통회화의 발전과정 중에 ‘심상 표현’과 관련해 등장한 여러 문예이론을 분석하고 정리하면서, 연구자는 이 이론들 사이에 존재하는 연속성과 차이점을 알게 되었고, 이를 통해 중국 전통회화에서 보이는 여러 ‘심상 표현’을 포착할 수 있었다.

먼저, 중국 전통회화는 집단에서 공통으로 추구하는 미학적 이상을 중시한다. 이러한 특징은 주로 문인화 집단이 시대에 따라 변화하는 정신적 이상을 추구하는 모습에서 볼 수 있다. 그리고 시대별로 추구되었던 미학적 이상 및 그와 관련한 철학적 사변은 오늘날에 이르러서도 대표적인 전통문화로 여겨져 동시대 작가들에게 영향을 미치고 있다.

그다음으로, 중국의 전통 미학사상에는 개성과 감성을 중시하는 전통도 있다. 특히 석도의 ‘일획’ 이론은 창작의 주체인 작가가 ‘마음’으로 재료와 기법 등 회화 창작과 관련한 모든 것을 통솔할 것을 요구하며, 예술이라는 매개를 통해 마음의 모습이 여실히 드러내어, 최종적으로 창작의 행위를 통해 창작의 주체, 표현의 대상, 작품 이렇게 삼자가 조화와 일치를 이루는 것을 목표로 한다. 이는 중국 현대 공필인물화 작가들의 ‘심상 표현’에 여전히 중요한 단서를 제공하고 있다.

전통문화는 끊임없이 변화하며 복잡한 성격을 띠는 체계이다. 이러한 전통문화의 계승에 있어 현대 공필인물화 작가가 가장 중요하게 생각해야 할 것은 어떠한 방식으로 계승할 전통을 선별하느냐는 것이다. 이 문제에 대해 연구자

는 한편으로 전통에 대한 재이해와 재해석을 진행하여 전통의 내용과 방식을 새로이 고민할 필요가 있다고 생각하며, 다른 한 편으로는 전통의 것에 대한 사고가 현대 사회의 여러 문화 자원과 연결될 수 있는 새로운 사고도 확립하여야 한다고 생각한다. 이를 바탕으로 오늘날 사회의 문제를 성찰하고, 개인이 현대사회 속에서 겪는 경험과 결합한다면 창작의 과정 속에서 새로운 예술적, 정신적 지향을 확립할 수 있을 것이다.

IV. 현대 공필인물화의 심상 표현에 대한 탐색

1. 현대 공필인물화에서 보이는 ‘개인적 표현’의 성향

현대 사회의 소비문화가 생존과 관련한 사람들의 관념과 방식을 변화시켰고, 이에 따라 사람들은 점점 더 물질적 욕망을 추구하게 되었으며, 전통적 가치관이 무너지는 도덕적 무규범 상태와 생태환경이 파괴되는 위기 상황에 부딪치게 되었다. 그러면서 ‘소외’, ‘가치의 말살’, ‘영혼의 몰락’ 등으로 묘사되는 현대 사회의 증후군이 속속 대두되고 있다. 오늘날의 학자들이 관심을 가지는 문제는 그 중심이 인간의 정신과 영혼의 상태로 옮겨오고 있으며, 인성의 발달과정 중에 겪는 정신적 곤경이 새로운 주제로 떠올랐다. 많은 학자가 ‘신인문정신(新人文精神)’의 구축에 대한 중요성을 강조하기 시작하였고, 이를 통하여 현대인의 삶과 정신을 둘러싼 문제들이 해결되기를 바라고 있다.⁷⁸⁾ 오늘날의 여러 사회적 문제와 중국 회화예술의 현대적 전환이라는 곤경에 직면한 중국의 작가들은 끊임없는 성찰과 개선을 통해 예술적, 정신적으로 새로운 방향을 제시하는 작업을 이어가고 있다. 공필인물화의 경우를 살펴본다면, 과거에는 ‘거대한 서사’가 주류를 이루었으나, 실생활에 존재하는 문제를 탐구하거나 개인적 감정을 드러내는 모습으로 바뀌었다.⁷⁹⁾ 그리고 통합적이고 조화로운 것을 추구하던 미적 양상이 개인적이고 모순된 것을 표현하는 것으로 변화하였다.

78) 호량계(胡良桂)는 신인문정신에 다음의 세 가지 내용이 포함된다고 하였다. 1, “현대적 인성을 지침으로 하는 사회적 약자에 관한 관심, 사람과 사람 사이의 평등의식, 직위나 권력으로 개인이나 단체의 사회적 지위를 평가하는 가치관의 약화, 범의식의 강화, 공평공정의 추구; 2, ‘신이성(新理性) 정신’을 중시하여 인간 생명에 대해 가지는 관심이 확장되고, 인간 생명의 의미와 가치에 대한 추구하고 확인하려는 태도; 3, ‘교류와 대화’를 실천하여, 긴 시간 동안 사람들 사이에서 형성된 극단적인 사고방식을 변화하고, 관용과 대화를 중심으로 종합적이고 창의적인 사고를 펼치려는 노력. 胡良桂, 「新人文精神與近三十年中國文學的走向」, 『求索』 6(長沙: 湖南省社會科學院, 2009), pp. 159-162.

79) 陳偉, 『文藝美學的理論與歷史』(上海: 上海三聯書店, 2006), p. 346.

중국은 건국 초기인 1950년대와 1960년대에 공유제를 주체로 하는 경제체제를 갖추고 있었고, 미학적으로는 조화와 균형을 중시하는 신고전주의를 추구하였다. 신고전주의는 정부의 주도로 주류가 된 양식으로, 문학과 예술이 정치와 사회를 위해 쓰여야 한다는 점을 강조하면서, 낙관적이고 건강하며 긍정적인 미적 가치관을 이상으로 삼았다.⁸⁰⁾ 이 시기의 중국 미술계에서는 새로운 중국의 아름다운 삶과 사회상을 반영하는 현실주의 미술이 크게 발전하였다. 정부가 주도하던 예술의 방향, 즉 예술은 현실의 정치와 사회적 이념을 위해 쓰여야 한다는 주장은 사회 발전의 측면에서는 긍정적인 영향을 발휘했으나, 다른 몇몇 측면에서는 예술의 발전을 제한하는 상황을 빚어내기도 하였다.⁸¹⁾ 공필인 물화의 경우를 예로 들자면, 신고전주의의 영향으로 작가들은 사람과 삶을 더 가까이에서 더 깊이 있게 관찰하려는 태도를 보이게 되었으며, 선묘로 인물을 표현하는데 서양 인물화의 사실적 기법을 도입하여 ‘선(線)’의 조형성이 향상된 공필화를 구축하였지만, 형상을 표현하는 것에 있어 양식화의 특징을 보였다.⁸²⁾

1970년대 후반 중국은 개혁개방에 돌입했다. 경제가 발전함에 따라, 주체적이고 능동적인 인성이 완전히 발로되었고, 개성이 높게 평가되는 사회적 분위기가 조성되었다. 그러면서 신고전주의 미학을 따르던 문학과 예술의 창작 분야도 현대미학을 탐구하는 모습으로 점차 변모하였다. 현대의 상업경제를 사회적 배경으로 하여 형성된 현대미학은 주체성과 주체의 권리를 존귀한 것으로 삼는 특징을 보이며, 객체의 무한성과 더불어 인간이 무한성을 가진 객체를 인식함에 한계가 있다는 것을 인정한다. 현대미학을 근간으로 하는 문학작품과

80) 陳偉, 앞의 책, pp. 345-346.

81) 강풍(江豐)은 “국화(國畫)는 이미 인민을 위한 예술로 변모하였다.”라고 주장하였다. 江豐, 「國畫改造第一步」, 『人民日報·星期文藝』(北京: 人民日報社, 1949年5月25日).

82) 이 시기의 인물화는 지도자, 작가, 일반 대중이 “삼결합(三結合)”하여 “지도자는 사상을 제시하고, 일반 대중은 생활을 보여주며, 작가는 기량을 펼치는” 식으로 분업하여 집단으로 창작하는 양상을 띠고 있다. 작품 속의 등장인물은 대부분이 “건강하고, 사실적이며, 명량한” 특징을 보인다.

예술작품은 진실하게 객체를 반영하는 것을 중시하고, 다양성을 긍정적으로 받아들이며, 독립적인 개인의 존재를 주목하며, 현실에서 보이는 비극적 상황을 회피하지 않는 특징을 띤다.⁸³⁾

중국 작가들이 양식화된 예술을 거부하면서, 삶은 다양화 된 시각으로 표현되기 시작하였다. 당시 미술계에는 문화혁명의 고난을 폭로하는 ‘상흔미술’이 일종의 추세로 자리 잡았다.⁸⁴⁾ 상흔미술은 작가들이 삶에 대해 고민하고, 인성에 대한 심도 있는 성찰을 진행하고, 또 인간으로의 존엄과 가치를 돌아보면서 출현하게 되었다. 공필인물화를 창작하는 작가들도 이 시기에 유입된 현대미술 사조를 수용함에 따라 그들의 생활방식, 예술교육, 인문적 이상 등 방면에도 큰 변화가 생겼다. 일부 공필인물화 작가들은 서양의 고전적, 현대적 조형방식을 흡수하여 현대 공필인물화의 새로운 양식을 다져갔으며, 이러한 과정에서 공필인물화의 창작관과 언어적 기교가 큰 발전을 거두었다.



[도판 15] 하가영, <열아홉의 가을>, 110×170cm, 선지에 채색, 1984

하가영(何家英, 1957-)의 <열아홉의 가을>은 이 시기 이러한 유형을 대표하는 작품 중 하나이다. 하가영의 말에 따르면, 그가 감상자에게 보여주고자 했던 것은 “형상이고, 사람이며”, 그는 “공허한 어떤 것이 아닌, 사람을 드러내 보이려고 했다.”⁸⁵⁾ 즉

83) 陳偉, 앞의 책, p. 346.

84) 상흔미술은 1970년대 문화혁명 이후 등장한 중국 미술계 현상이다. 상흔미술을 계기로 이상적인 영웅의 모습을 그리던 중국미술은 슬픈 현실과 평민에 대한 표현으로 창작의 방향을 전환하였고, 영웅과 전형적인 인물에 집중하던 양상은 현대사회를 살아가는 보통 사람들의 운명으로 위어진 현실에 관한 관심으로 옮겨갔다.

85) 「我還是想畫工筆-何家英訪談-」, 『東方藝術』 Z1(鄭州: 河南省藝術研究院, 2004), pp. 260-275.

그는 추상적인 또는 형상만 본뜬 사람이 아니라, 개인으로서의 ‘사람’을 표현하고자 하며, 사람의 존재 가치를 탐구하고자 하는 것으로, 마치 모종의 정치적 주제와 집단 의식에 질문을 던지는 듯하다. 86)[도판 15]

1990년대에는 시장경제가 심화하면서 인간의 대상화와 소외의 문제, 인문주의의 가치가 상실되는 현상을 초래하였다. 이를 계기로 중국 학술허에서는 ‘인문주의의 재건’을 의제로 삼는 토론이 벌어졌으며, 인문주의 정신은 오늘날에 이르러서도 여전히 활발히 논의되고 있는 문제이다.⁸⁷⁾ 토론의 한 측에서는 문예창작에 종사하는 자라면 마땅히 ‘숭고의 정신’을 지니고, 사회적, 도덕적 가치와 미학적 이상을 널리 알리는 것을 중시해야 한다는 주장을 펼치고 있다. 또 다른 한 측에서는 ‘숭고로부터 탈피하고’ 사회주의와 현실주의 혁명의 미학 원칙에 근거하여 형성된 기존의 서사 방식에 대항해야 한다는 주장을 펼치면서, 집단을 위해 개인의 이타적 정신을 무조건 억압하는 것을 인문주의적 정신이라고 할 수 없다는 반대의 의견을 내놓고 있다.⁸⁸⁾

세계화가 더욱 진전됨에 따라 문화학자들은 이제 현대화의 추구가 아닌 현대성의 반성을 호소하기 시작하였으며, 세계화로 인해 등장한 문화의 ‘집단적 양상’과 ‘동일화 추세’를 경계하고 민족적 특색을 잃지 않은 문화를 보전하여 문화의 다원적 발전을 추구할 것을 제시하고 있다. 예술을 전통문화의 관념과 신인문정신을 담아내는 장으로 인식하는 것을 토대로, 공필인물화 작가들은 관찰의 시선을 현실의 삶으로 전환하였고, 더불어 회화의 본질을 연구하기 시작하면서, 예술표현의 자유와 예술의 독립적 존재를 사수하며 중국화의 예술적 표현력을 확장하는 모습을 보인다.

86) 중국 전통문화에서는 사람을 그가 속한 관계의 파생적 요소로, 집단의 일부분으로 보는 경향이 있는데, 이것이 과하게 되면 개인의 의지와 가치를 등한시 하는 태도를 양성하게 된다.

87) 關煜, 「中國當代藝術的“面具”現象研究」(上海師範大學 博士學位論文, 2019), p. 308.

88) 龍吟嬌, 「“九十年代文學”研究」(蘇州大學 博士學位論文, 2016), pp. 51-54.



[도판 16] 왕인화, <예쁜 소녀>, 200×195cm, 종이에 채색, 2004



[도판 17] 장도정, <엄마와 아이·친밀함>, 51×40cm, 종이에 채색, 2018

최근 20년 동안 공필화는 중국화의 여러 양식 중에서도 가장 두드러지게 급성장하였고, 출중한 공필화 작가들도 많이 배출되었다. 왕인화(王仁華, 1952-)의 작품 중에는 빛나는 젊음과 넘치는 활력을 갖춘 새로운 시대의 여성을 사실적 수법으로 표현하고 있는 것이 많다. 중국 전통연극인 경극에 심취한 작가는 작품에 종종 경극 분장을 한 여성을 등장시키는데, 이러한 모습의 인물로 화면에는 비현실적인 분위기가 더해진다. 이렇듯 왕인화는 현실과 비현실의 요소를 상호전환하는 방식으로 ‘인생은 연극과도 같다’라는 인생관을 드러내고 있는 것으로 볼 수 있다.[도판 16]

장도정(莊道靜, 1963-)의 작품은 다수가 도시의 일상생활을 표현한 것이며 일상적인 분위기와 재미가 가득하다. 작가는 삶을 사랑하고 즐기는 성격이고, 주변의 인물과 사물의 특징을 파악하는 관찰력이 뛰어나서 일상 속의 여러 장면을 회화의 소재로 끌어들이고 있다. 장도정의 화면에는 꿈처럼 낭만적인 분위기를 느낄 수 있는데, 이는 작가의 낭만적이고 낙관적인 심성이 반영된 것이다.[도판 17]



[도판 18] 축쟁명, <영은(靈隱)>, 85×106cm, 건본에 채색, 2019

그 밖에, 공필화를 중심으로 하는 예술단체와 학술적 현상도 등장하였다. 그중 큰 주목을 받으면서 학술적으로 연구되고 있는 현상으로 ‘신공필(新工筆)’을 꼽을 수 있겠다.⁸⁹⁾ ‘신공필’을 대표하는 작가로 장견(張見, 1972-), 최진(崔進, 1966-), 서화翎(徐華翎, 1975-), 김사(金沙, 1968-), 축쟁명(祝錚鳴, 1979-) 등이 있다. 그들 사이에는 몇 가지 공통적인 특징이 있는데, 미술대학에서 엄격한 훈련을 받았으며, 중국의 전통회화는 물론 서양회화에 대한 배경지식을 갖추고 있다는 것, 창작관이 자유로우면서 예리하며, 현대예술의 개념을 전통 공필화에 도입하여 새로운 정신적 특징을 부여하는데 힘써 왔다는 것이다.

예를 들어 축쟁명의 작품은 대부분 이국적이면서도 종교적인 분위기로 가득 차 있고, 그윽함을 자아내는 화면은 조용하면서도 흥미롭다. 작가는 인물의 사회적 속성을 약화하여 욕망을 걷어내었고, 작품에서 보이는 은유적인 표현방식은 신앙과 생명의 본질에 관해 사고하도록 감상자를 이끌고 있다. 축쟁명은 창작의 과정에서 다음과 같은 생각을 하였다고 한다.[도판 18]

“화면의 주인공들 사이에는 공통점이 존재한다. 누구에게나 경험과 삶으로부터 축적된 것이 있으며, 나는 그들의 영혼 깊이 자리한 그것을 끌어올리고 싶다. 나는 깊은 곳에 자리한 것, 원초적인 삶의 근원에 강한 매력을 느

89) 현대 공필화계에 등장한 현상인 ‘신공필’은 그 이름에서 알 수 있듯이 전통공필화와 거리를 두면서도 전통적인 기법에 현대적 관념을 주입하는 방식을 종종 활용한다. 초기에는 난징(南京) 지역의 공필화 작가들이 ‘신공필’이 성행하는 모습을 띠었는데, 후에는 전국적으로 ‘신공필’ 작품이 등장하였다.



[도판 19] 서화령, <향 4-5>, 160×100cm, 건본에 채색, 2005

끼고, 그들의 생각과 영혼, 그들 각각의 희로애락, 죽음에 대한 두려움, 아름다운 것에 대한 그리움을 표현하고 싶다. 이렇게 완성한 화면들로 나를 알아가게 되었는데, 사실 내가 그리는 모든 사람은 바로 나 자신이었다……”⁹⁰⁾

서화령의 <향(香)> 시리즈는 사춘기 여성의 신체 일부를 표현하는 작품이다. 작가는 전통 중국화가 따르는 것과는 다른 모호한 시각적 체험을 선사하는데, ‘선’의 표현을 약화하여 몽롱한 분위기를 만들어 냈다. 서화령은 자신의 마음속 깊이 자리한 여성으로서 겪은 비밀스러운 경험을 드러내어 심상의 아름다움을 표현하였다.[도판 19]

필효혜(畢曉慧, 1988-)의 작품이 표현하고 있는 것은 90년대에 출생한 젊은 세대들이 살아가는 현실과 그들의 정신적 면모이다. 그녀의 화면에 등장하는 현대인은 차가운 표정으로 새장의 새처럼 어떤 공간에 갇혀 있는데, 작가가

90) 「祝錚鳴: 畫筆丹青探索生命本源」, 『藝術中國』(2015년 3월 9일), 2022년 2월 18일 검색, http://art.china.cn/talkshow/2015-03/09/content_7731458.htm



[도판 20] 필효혜, <좁은 공간>, 65×50cm, 건본에 채색, 2016

작품을 통해서 하려는 이야기는 사람과 사람, 사람과 타자, 사람과 환경 등의 관계에서 보이는 현대사회의 불안함으로 보인다. 감상자는 마치 작가가 연출하는 연극무대를 보는 것 같은 상황에 놓이게 되고, 무대 위에는 현대사회의 각종 문제가 은유적으로 이야기되는데, 이로써 감상자 역시 이러한 사회관계 속에 놓인 자신을 바라보게 된다.[도판 20]

신공필 작가들은 주류문화의 권위적 통제와 정치적 이념으로부터 적극적으로 거리를 두었고, 미술계에서 주류를 이루는 작품에서 흔히 볼 수 있는 주제 중심적 창작을 회피하였다. 또 정치적, 도덕적 질서에서 오는 엄숙함과 절대성을 멀리하고, 스스로 깊이 실감할 수 있는 개인적 삶의 체험을 넘어서지 않는 범위에서 작업을 진행하면서, 비교적 순수하게 예술을 탐구하는 모습을 보인다. 미술평론가 항춘효(杭春曉, 1976-)는 신공필이 몽환적 배경과 철학적 수사로 현대사회에서 보이는 정신적 충돌과 사색, 곤혹감 등을 표현함으로써 전통 공필화의 예술언어에 깃든 현대적 표현능력을 발굴했다고 평가하였다.⁹¹⁾ 신공필화 작가들의 ‘관념’에 대한 표현 역시 현대 공필인물화의 ‘심상 표현’에 해당

91) 杭春曉, 「新東方繪畫: 幻象與精神表達的重建-中國工筆畫‘語意結構’轉變中的‘當代性’-」, 『國畫家』 5(天津: 天津人民美術出版社, 2008), pp. 12-16.

한다.

현대 공필화에서 이렇게 ‘개인적 표현’을 중심으로 하는 창작은 다양성과 깊이
이에 있어 더욱 발전하는 모습을 보이고 있는데, 이러한 현상은 사회의 미적
인식 변화 그리고 작가들이 창조적인 예술을 추구하고 심상을 표현하려는 의
지와 관련이 있으며, 중국 신인문정신의 건설에 대한 깊은 사색에 따른 결과이
기도 하다.

최근 몇 년 동안 연구자의 작업도 점점 내적인 것을 향하게 되었고, 개인적
인 경험을 좀 더 깊이 있게 살펴보는 단계로 들어섰다. 중국의 전통문화와 예
술에 관한 연구를 기초로 서양의 문화와 예술을 흡수하고 융합하면서, 예술적
표현을 더욱 풍성하게 할 있었고 창조성을 추구하는 예술을 실현할 수 있었다.
그리고 이러한 과정을 거치면서 연구자의 창작양식에도 변화가 생겼다.

20세기 말에, 공필인물화 작가들은 서양 소묘의 조형기법을 습득하여, 전통
공필화에서는 볼 수 없었던 사실적 기교가 향상된 공필화 작업을 해나가기 시
작했고, 이는 중국 회화의 창조적 발전에 이바지하였다. 공필화 작가 하가영은
순결함, 아름다움, 우아함, 정다움을 갖춘 오늘날 동양여성의 형상을 빚어내었
는데, 하가영의 예술적 표현을 따르는 청년작가들이 많아지면서 ‘부드러우면서
아름다운 분위기’의 현대 여성을 표현하는 양식이 유행하게 되었다.

연구자의 초기 작품들도 대부분 이러한 양식을 따르고 있으며, 연구자의 생
활 주변에서 볼 수 있는 인물들을 원형으로 삼아, 욕심 없는 온화함과 차분한
우아함을 가진 이상화된 여성의 형상을 표현하고 있다. 이 시기 작품의 등장인
물들은 마치 속세의 음식은 전혀 먹지 않는, 현실이 주는 고통을 느끼지 못하
는 그런 모습인데, 연구자는 당시 세속의 삶에 수반되는 곤경을 벗어난 사람
그리고 자연과 조화를 이루고픈 이념을 나타내고 싶었기 때문에 이러한 모습
으로 인물을 표현하였다. 예를 들어 연구자의 작품 <이른 아침>은 이른 아침
에 두 명의 여학생이 도서관에서 함께 책을 보는 장면을 그리고 있다. 침착하



【작품 3】 유현, <이른 아침>, 110×200cm, 종이에 채색, 2016

면서도 기민함이 느껴지는 등장인물 형상에는 심미주의적인 분위기가 드리워져 두 명의 여신이 거기에 서 있는 것처럼 느껴진다. 이 작품은 사실적 조형기법을 응용했고, 평면성을 강조하였으며, 인물을 섬세하게 표현하였다. 화면에는 전체적으로 밝은 회색이 감돌게 하였는데, 이로써 소녀들 주위에 얽은 빛이 흩뿌려진 것과 같은 효과를 취하였다. 【작품 3】

공필화는 선으로 그린 윤곽 속을 색으로 채우는 방식과 섬세한 표현을 추구하는 기법으로 부드럽고 고우면서 장식성이 두드러지는 아름다움을 잘 표현할 수 있다. 현대 공필인물화에서 보이는 ‘부드러우면서 아름다운 분위기’는 다수가 이상화된, 시적인, 순결한, 정관적인, 자연과 조화를 이루는 아름다

움을 표현하고 있다. 연구자가 초기에 작업한 공필인물화 역시 ‘부드러운 아름다움’을 표현했었지만, 연구의 깊이가 더해짐에 따라 점차 이러한 양식에 의구심을 가지고 반발하게 되었다. 연구자는 여성의 아름다운 모습만 표현하는 것에 다소 단조로움을 느꼈고, 작업에 담긴 사상의 깊이와 넓이가 확장될 수 있기를 바랐다. 그리하여, 연구자는 여러 양식과 기법에 대해 실험을 진행했고, 회색조의 틀을 깨트리려고 시도하였으며, ‘집단적’ 양상을 띠는 양식의 영향에서 벗어나 자신의 예술적 특징을 형성하려고 하였다.⁹²⁾

92) 이러한 ‘부드러우면서 아름다운 분위기’는 최근 몇 년 동안 공필인물화의 모범적 예시 중 하나로 자리 잡았고, 미술대학 출신의 청년작가들 사이에서 널리 채택되면서 일종의 집단현상으로 발전하였다.



【작품 4】 유현, <무성한 꽃 그리고 가시나무>, 48×53cm, 견본에 먹, 2020

전통문화와 예술을 연구하면서 연구자는 중국의 전통 회화에 심상의 표현이 굉장히 풍부하다는 점을 알 수 있었고, 표현에 있어 다소 단조로운 자신의 작업을 돌아보게 되었다. 그리하여 새로운 창작방식을 고민하기 시작했고, 현대인의 ‘정신적 방황’을 주제로 하는 작업을 시도하였다. 예술로 표현할 수 있는 내용은 ‘아름답고

좋은 것’만 있는 것이 아니라, 삶에 대한 사색도 있을 수 있다. 연구자는 이 깨달음을 화면에 투영하기 위해, 현대사회를 살아가는 도시인의 정신세계에 초점을 맞추고, 현대인들의 삶과 그 상태에 관한 생각을 공필화의 방식으로 작품을 완성했다. 예를 들어, 연구자의 작품 <무성한 꽃 그리고 가시나무>는 곤경 속에서도 자성과 강인함을 보이는 여성을 표현하였다. 등장인물은 비현실적인 공간에 자리하고 있으며, 가시나무와 꽃은 각각 현실의 어려움과 미래의 행복함을 상징하고, 흑백의 색조는 등장인물의 심경을 드러내고 있다. 머리카락과 피부는 화면에서 가장 높은 명도의 색 덩어리로 표현했고, 일부 피부는 견본의 원래 색을 거의 그대로 유지하였다. 그리고 눈빛의 묘사를 통해서 현대인의 냉담한 기질을 드러냈다. 【작품 4】

그 밖에, 현대 공필인물화 작가들은 창작주제에 있어서만 아니라, ‘마음’으로 모든 창작과정을 통솔하고 예술적 표현으로 심상의 외화를 이루는데 적극적인 실천을 하였다.

2. 현대 공필인물화의 ‘심상 표현’ 방식



【작품 5】 유현, <무성한 꽃 그리고 가시나 무> 백묘, 48×53cm, 종이에 연필, 2020

중국화는 ‘선’을 다루는 것에 매우 뛰어나다. 고대 중국의 인물화 이론에서는 다양한 ‘선’의 형태를 논하기도 하였는데, 그것을 ‘십팔묘(十八描)’라고 한다.⁹³⁾ ‘십팔묘’의 18가지 선의 형태는 어떤 사물의 형태와 흡사한 것에 착안하여 명명되었고, 선의 원활한 정도 또는 비틀림의 정도를 강조하여 설명하고 있다. 선은 붓을 어떻게 쓰느냐에 따라 다양한 변화를 보이므로, 중

국화 작가들은 인물형상을 표현할 때, 깊은 주의를 기울여 붓을 다룬다. 공필 인물화는 선이 나타내는 운율, 성기고 뻑뻑한 정도, 길고 짧은 정도에 주의해야 함과 동시에 ‘형사(形似)’를 추구하여 ‘이형사신’의 효과에 도달해야 한다.

현대 공필인물화는 현대적 발전을 거치는 과정에서, 작가들의 다양한 ‘심상’ 표현에 따라 ‘선’ 역시 무척 다양한 면모를 보여주고 있다. 일부 공필인물화 작가들은 소묘의 조형이념을 도입하여, 고대의 공필인물화와는 다르게 사실적 표현을 중시하는 작업을 선보인다. 연구자의 공필담채 작품은 선으로 다양한 질감을 표현하는 것을 중시하고, 머리 부분의 골격과 근육의 변화를 정확하게 포착하여 세세한 곳까지 사실적으로 표현하고자 노력한다. 【작품 5】

93) “십팔묘”는 명나라 시대의 학자 추덕중(鄒德中)이 편찬한 『회사지몽(繪事指蒙)』에서 인물화에서 쓰이는 “구름법”을 귀납하고 정리한 것으로, 고고유사묘(高古遊絲)·금현묘(琴絃)·철선묘(鐵線) 등이 있다. 『회사지몽』의 출간 이후에 등장한 화보는 『회사지몽』을 바탕으로 발전한 것이며, 『회사지몽』은 에도시대에 일본으로 전해지기도 했다.



[도판 21] 유금귀, <마음에 드는 새>, 120×120cm, 선지에 채색, 2006

이 느껴지며, 성기고 열으면서도 동시에 단아한 아름다움을 보여준다. 유금귀의 작품 <마음에 드는 새>는 원숙함, 유창함, 깨끗함, 유쾌함이 묻어나는 선으로 어린이의 순수함과 의미심장함을 동시에 담은 화면을 그려냈다. 유금귀는 “자기 생각으로 만물을 관찰하고, 온 세상이 모두 한마음을 향하도록 하는 것이 회화의 가장 높은 경지라고 생각한다.”⁹⁴⁾ 그는 순수하고 선한 천성을 간략한 선으로 응결시키고, 민속예술의 요소를 가미하는 방식으로 작업한다. 또한 붓이 닿지 않는 부분의 화면 역시 함께 고려하고, 간략함으로 복잡한 것을 명료하게 처리하면서, 비움과 채움 그리고 영성함과 뻑뻑함을 적절히 조화시킨 화면에 평온함, 태연함, 한적함, 태평함을 담아 삶에 대한 이해를 표현하고 있다. [도판 21]

또 일부 작가들은 개성이 뚜렷하여 먹으로 선을 그리는 혼하면서도 전통적인 방식을 취하지 않고, 아예 다른 재료로 선을 표현하는 작가들도 있다. 예를

그 외에 중국의 전통적인 선묘 기법을 바탕으로 외래적 요소를 흡수하고 참고하는 방식으로 자신의 심상을 표현하여 전통의 새로운 발전을 도모하는 작가들이 있고, 이러한 작업으로는 유금귀(劉金貴, 1960-)의 작품을 예로 들 수 있다. 유금귀는 선을 다루는데 능하고, 그의 작품에 등장하는 인물의 형상은 간략하면서도 생동적이다. 그는 삶에서 체득한 것을 ‘마음’으로 표현하고자 하는데, 그 화면은 힘 있고 윤택함

94) 王工, 「此曲只應天上有-從劉金貴作品看他的藝術精神-」, 『美術』 2(北京: 中國美術家協會, 2011), pp. 76-81.



[도판 22] 광계영, <존재-5 이끝다>, 116.7×116.7cm, 선지에 채색, 1997

들어 광계영의 경우, 거친 알갱이를 이용해서 선을 그리는 공필중채(工筆重彩) 작업을 한다. 이러한 방법으로는 흐르는 물과 같이 막힘없는 자연스러움을 표현하기에는 어려움이 있지만, 광계영은 이러한 접근 방식으로 개성이 강한 색채와 풍부한 질감의 표현을 함께 아울러 옥루흔(屋漏痕) 같은 독특한 효과를 완성하였다.⁹⁵⁾ [도판 22]

연구자는 광계영 작품으로부터의 영향과 돈황벽화를 모사하는 과정에서 받은 영감을 바탕으로 중채화 작업에서 새로운 모습의 ‘선’을 표현하는 시도를 하였다. 초기의 돈황벽화에서 보이는 선은 생동감이 있고 변화가 많으며, 밋스러우면서 자유롭다. 검은색, 흰색 그리고 다른 색상의 선들은 화면을 가로지르며 조형적 작용을 하는 한편 화면의 색채를 구성하는 역할도 맡고 있다. 오랜 세월이 흐르는 동안, 돈황벽화의 색채는 부분적으로 벗겨지거나 변색하였는데, 변색을 겪으면서 화면을 구성하는 선들은 오히려 더욱 자연스럽고 풍부해졌다.

연구자는 초기의 돈황벽화에서 볼 수 있는 이러한 선의 특징과 그것이 갖는

95) 선의 형태가 마치 가옥의 누수(漏水) 흔적과 같이 되도록 그리는 기법으로, 묵직하면서도 자유로운 느낌을 준다.



【작품 6】 유현, <처음 알게 된 사랑>, 30×45cm, 종이에 채색, 2020

표현력을 모방하려고 노력하였고, 그렇게 완성된 작품 속의 선들은 언 듯 보기에는 구체적 의도 없이 아무렇게나 그려진 것 같지만, 사실 여러 요소를 고려한 끝에 완성된 것이다. <처음 알게 된 사랑>은 사랑에 빠진 소녀의 혼란스러운 모습을 보여주고 있다. 연구자는 이 작품에서 돈 황벽화의 변색현상을 참고하여 소녀의 머리카락을 묘사하였는데, 머리카락에 해당하는 부분을 모두 불규칙하면서도 음률이 느껴지는 도형으로 처리하였다. 그리고 작품 속의 선들은 서로 다른 색 덩어리 사이를 교차할 때 색의 변화를 보인다.

【작품 6, 6-1】

오늘날 공필인물화 작가는 선으로 대상을 표현하는 데 있어, 그 외양을 표현하기 위해서 뿐만 아니라, 대상에 깃든 ‘정신’과 작가의 내면 사이에서 오가는 미학적 교류를 표현하기 위해 더욱 주의를 기울인다.

“예술은 예술 외의 것을 통해 표현하고자 하는 정신적인 무엇인가를 가리키고 이로써 예술이 완성된다.”⁹⁶⁾

정신적 면모가 스며든 예술작품은 생동하는 시각적 이미지로 영혼의 깊이를 드러냄은 물론, 작가의 내적 감성도 함께 이미지로 가시화한다.

그 밖에, 중국의 전통적인 색채관념은 상징성을 강조하는 특징을 가지고 있다. 바로 다섯 가지의 색을 천지사방(天地四方)과 연결 짓고 고정색채의 항구

96) G. W. F. Hegel, 朱光潛 譯, 『美學』 第一卷(北京: 商務印書館, 2006), p. 13.



【작품 6-1】 유현, <처음 알게 된 사랑> 부분, 30×45cm, 종이에 채색, 2020



【작품 7】 유현, <보살>(둔황벽화 모사), 50×80cm, 종이에 채색, 2019

함으로 그 정신을 표현하려는 상징적 특징이다.⁹⁷⁾ 청나라 시대의 화가 방훈(方薰, 1736-1799)은 『산정거화론(山靜居畫論)』에서 다음과 같이 말하였다.

“색을 다루는 데 있어, 그 짙고 옅음을 조절하는 것보다, 색들이 서로 조화를 이루게 하는 것이 더 어려운 일이다. 조화를 이루면 기운이 생동하나, 그렇지 못하면 완연하게 형식을 갖추어도 그림에 생기가 없다.”⁹⁸⁾

색 면의 넓이, 크기, 형태의 비례와 분포가 화면의 색채구성에 영향을 미치는 데, 방훈이 말하는 ‘조화’는 이러한 요소가 화면 위에서 서로 잘 어울리는 관계를 맺는 것이다. 공필화는 선으로 형태를 그리고 그 속을 색으로 채우는 작업 방식을 취하는 연유로, 장식성과 평면성이 도드라지는 미학적 특징을 가지고 있다. 그렇기에 공필화 작가는 효과적인 색채구성을 통해 장식적이면서도 함의

97) “그림을 그릴 때는 다섯 가지 색을 섞는다. 동쪽을 청(靑), 남쪽을 적(赤), 서쪽을 백(白), 북쪽을 흑(黑)이라 하며, 하늘은 현(玄), 땅은 황(黃)이라 한다.” 俞劍華 編著, 『中國畫論類編』 上(北京: 人民美術出版社, 2016), p. 2.

98) 俞劍華 編著, 위의 책, p. 236.



[도판 23] 이전진, <모노드라마 시리즈 4>, 168×92cm, 선지에 채색, 2010

를 내포한 미감을 풀어낼 수 있고, 그것으로 정신적 면모를 강조할 수도 있다. 이전진(李傳眞, 1970-)의 작품 <모노드라마> 시리즈는 장식성이 강한 색채에 초현실적인 공간표현을 접목하여 등장인물의 정신세계를 드러내고 있다. 이전진은 두터운 색을 한 번에 입히는 것이 아니라, 얇은 층을 겹겹이 쌓아 풍성하고 묵직한 효과를 내는 공필중채 작업을 한다.[도판 23]

오늘날의 공필화는 색채의 감성적 표현을 중시하여, 상징성을 강조하는 전통적인 색채이론을 기반으로 하는 것 외에, 색채심리학의 이론을 참고하여 활용하기도

한다.⁹⁹⁾ 색채심리학을 활용하는 경우, 화가는 자연스러운 형태의 색채관계를 재현하기보다는, 작품이 표현하고자 하는 내용에 따라 주관적으로 처리하고, 작업 전체에서 색 덩어리가 형성하는 운율에 주의를 기울이며 강렬한 개성과 감성을 내보이게 된다. 요하네스 이텐(Johannes Itten, 1888-1967)은 사람마다 주관적 색채가 있는데, 이는 사람마다 서로 다른 성격을 지니고 있고, 색채 역시 마찬가지로 각각이 서로 다른 성격이기 때문이라고 하였다.¹⁰⁰⁾ 이러한 유형에 해당하는 작품으로 당용력(唐勇力, 1951-)의 <돈황의 꿈> 시리즈를 예로 들 수 있겠다. 당용력은 돈황벽화에서 보이는 착색기법을 흡수하여 벽화

99) 색채이론에서 객관적으로 존재하는 색채는 물론 색에 대한 사람들의 주관적인 생각을 종합적으로 다루는 것이 필요하다는 인식이 생겨나면서 색채심리학에 관한 연구가 이루어지기 시작했다.

100) Johannes Itten, 杜定宇 譯, 『色彩藝術』(上海: 世界圖書出版公司, 1999), p. 14.



[도판 24] 당용력, <돈황의 꿈-동년의 기억>, 136×136cm, 건본에 채색, 1996

에서 보이는 알록달록함을 모방함으로써 유구함과 생동감이 돋보이는 화면을 완성하였다. 작가는 색의 배치에 있어 선에 구속받지 않고, 오히려 선을 색 덩어리 위에 자리하는 일종의 무늬로 변화시켰다. 그리고 큰 색채구성의 틀에서 색채와 선은 풍부한 관계를 맺으며 생동감 있는 비현실적 화면을 빚어내었다. 당용력의 작품은 표현력 짙은 이미지와 자유로우면서도 두터운 색채로 삶에 대한 경험으로 빚어

진 ‘심상’을 표현하였다.[도판 24]

색채는 구도에 큰 영향을 주는 요소이며, 감정의 표현에 추진제와도 같은 역할을 한다. 연구자는 작업과정에서 색채와 관련된 부분을 중시하는 관계로, 색채구성의 원리를 이용해서 작품에 사용할 색채를 꼼꼼하게 계획하고, 서로 다른 성격의 색채구성으로 다양한 초고를 만들어 비교한 뒤, 작품의 감정표현에 가장 적합한 색채를 선택하여 작품에 응용한다. 연구자에게 있어 특히 색채는 그 본질을 완벽히 이해하고 싶은 대상으로, 연구자는 예술적 포용력이 강한 중국화에서 색채라는 예술적 언어의 발전이 소홀히 여겨져서는 안 된다는 생각을 하고 있다.

중채화의 부흥과 함께 등장한 새로운 소재와 매체는 공필인물화 작가들의 창작 욕구를 자극하였고, 공필인물화가 개인화, 양식화, 다양화되는 계기가 되었다. 공필화의 전통적인 재료는 비단, 선지, 먹, 광물안료, 식물안료 등이 있고, 이 재료들을 활용하면 가느다란 선과 얽은 색의 표현이 가능하고, 미묘한 아름다움을 강조하는 화면을 구성할 수 있다. 이러한 화면은 ‘가까운 거리에서

감상하는 것'이 적합하며, 섬세하고 고전적인 미적 정취를 표현하기에 알맞다.¹⁰¹⁾ 오늘날의 중채화는 다양한 굵기의 유색광석 가루를 작업에 활용하고 그



[도판 25] 호명철, <비>, 194×130cm, 선지에 채색, 1999

에 상응하는 바탕 처리 방식을 모색하면서 큰 변화가 일어났다. 중채화 작업은 덧칠 효과가 있는 안료가루를 한 접시씩 풀에 섞어 밑바탕에 뿌리고, 그것에 다시 다양한 기법을 적용하는 방식으로 다채롭고 화려한 화면을 완성한다. 이것은 종이나 비단을 재료로 하는 기존의 공필화가 표현하기 어려운 것이다.

호명철은 '전통'을 규격화된 법칙이나 고정된 미적 양식으로 보지 않고, 일종의 정신적 소양으로, 삶에 대한 강렬한 의지로 여긴다.¹⁰²⁾ 호명철은 현대회화의 평면 구성요소에 관한 연구를 통해 더욱 현대적인 감각을 공필중채화에 주입할 수 있었다.

“나는 마음으로 창작에 임한다. 창작의 주된 동기는 나 자신을 겨냥하고 있다. 사상적 측면부터 시각 언어를 다루는 방식에 걸쳐 체험하는 자아초월이 내가 창작의 과정 중 가장 만족스럽게 생각하는 것이다.”¹⁰³⁾

호명철의 공필인물화 작품은 다양한 재료에서 보이는 여러 질감 사이의 변화를 잘 다루고 있으며, 이를 통해 젊은 여성의 삶과 그 삶에서 펼쳐지는 진실

101) 중국은 수나라·당나라 시대에 이미 비교적 다양한 종류의 안료가 그림을 그릴 때 쓰였다. 천연석으로 만든 공작석(孔雀石), 청금석(靑金石), 주사(朱砂), 옹황(雄黃), 석청(石靑), 석록(石綠) 등은 물론 식물에서 추출한 물질로 만든 등황(藤黃), 화청(花靑) 등도 쓰였으며, 금속으로 만든 색 역시 보편적으로 사용되었다.

102) 範迪安, 「認識與情懷-寫在胡明哲畫展之際-」, 『美術』 3(北京: 中國美術家協會, 2000), pp. 36-37.

103) 王伯勛, 「存在與轉換-訪談中央美術學院胡明哲教授-」, 『美術』 3(北京: 中國美術家協會, 2008), pp. 58-63.

한 감정을 표현한다. 호명철의 작품 <비>는 암채(岩彩)와 얇은 금속 등의 재료를 썼을 뿐만 아니라, 흰색의 아마포를 화면에 붙이는 방식으로 등장인물의 흰색 상의를 표현하여 전체적 질감을 더욱 풍부하게 하였다.[도판 25]

호명철은 중국에서 처음으로 ‘암채’라는 개념을 정식으로 제시하였는데, ‘암(岩)’은 분말로 만든 광석을 뜻하며, ‘색을 가진 재료’라고 불린다. 암채는 독특한 미감으로 전통 중국화에서 사용하던 색채의 색상과 질감을 확장하였다고 볼 수 있는데, 암석을 가루로 만든 것이라 무게감이 있고, 단아한 회색조의 화면을 구성할 수 있으며, 표면이 울퉁불퉁하게 표현된다. 호명철은 그녀의 학생들에게 각자의 고향에서 암석과 모래를 채집하여 직접 암채안료를 만들어 볼 것을 권장하면서, 학생이 개방적인 태도로 개성을 발휘할 것을 장려하고 있다.

호명철은 초기작에서 인간 존재의 의미에 대한 답을 자기 방식으로 찾아가는 모습을 보인다. 그 후에 그녀의 작업은 점차 추상적 표현으로 발전했는데, ‘혼연하면서도 두터운’ 겹겹의 색층으로 엮어진 관계 속에서 ‘형태’를 반복적으로 다듬는 작업을 이어갔고, ‘대상’의 자연적인 형태를 드러내며 형식적으로 독립된 미학적 의미를 완성하였다.

연구자는 작품에 예술적 표현력을 더하기 위해 작업 과정에서 재료를 탐색하는 데 적극적이다. 중채기법을 배우기 시작했을 때, 돈황으로 사생을 갔던 적이 있었다. 돈황에는 광물자원이 풍부해서 석록, 석청부터 석황, 황토, 갈색에 이르는 풍부한 색상의 모래와 광석을 채집할 수 있었는데, 그렇게 채집한 모래로 여러 가지 흙색을 만들어 본인의 작품에 사용하였다. 이러한 과정에서 광물안료의 결정체에서 보이는 특별한 아름다움을 체득할 수 있었다. 그 밖에 연구의 심도가 깊어짐에 따라, 연구자는 ‘예술’과 ‘기교’가 서로 보완하고 돕는 작용을 하고 있으며, 예술적 성과를 얻으려면 기교에만 의지해서는 안 되고 감정과 기교가 일치되어야 한다는 점을 깨닫게 되었다. “기교를 통해 도에 가까워질 수 있다”라는 장자의 말은 연구자가 추구하는 예술의 이상적 상태이다.

공필화가 현대적으로 거듭나기 위해서, 공필화 작가들은 자신의 삶과 내적 면모를 고찰하는 것을 바탕으로, 참신한 기법과 재료를 응용하는 작업을 진행함으로써 중국화의 미학적 특징을 발전시켜야 한다. 중국화의 새로운 발전을 모색하는 과정에서, 많은 사람이 누구의 작품은 전통적인 미학적 특징을 벗어났으므로 중국화라고 할 수 없다는 식의 문제를 제기하는 모습을 볼 수 있다. 하지만 연구자는 중국화의 미학적 전통을 재료나 기교의 범위에 국한해서 이해하는 것이 아니라, 하나의 문화로 바라본다면 중국화가 그만의 특별한 매력을 상실할까 염려하지 않아도 된다 생각하고 있다. 연구자는 작업을 진행하는 과정에서 때때로 중국의 전통회화가 보여주는 선, 먹, 기운, 운율에 깊이 몰입되기도, 또 자신도 모르는 사이에 중국의 전통미학사상을 돌이켜보기도 한다. 중국인 특유의 방식으로 세상을 체험하면서 오늘날의 사회와 그 구성원들을 관찰하고, 적극적인 태도로 예술적 혁신을 추진하고 있다면, 그것이 전통적인 중국화의 미학적 기준에 부합하는지를 따지는 것은 잠시 제쳐두어야 한다고 생각한다.

그 밖에, 공필인물화에서 주관적이면서 풍부한 시공간의 표현도 볼 수 있다. 회화의 공간이란 작품 속에 자리한 가상의 공간을 가리키고, 이 공간은 시각적 요소가 작용하며 구체적인 형태를 드러내고 있다.

“시간은 사실 인간이 능동적으로 대처할 수 있는 존재이다. 그것은 인간의 삶의 척도일 뿐만 아니라, 인간의 발전을 위한 공간이기도 하다.”¹⁰⁴⁾

그리고 회화 속의 시간은 각종 시각적 요소들이 상호작용하면서 생겨나는 감성적 인식이다. 현대 공필인물화는 중국과 서양의 회화에서 관찰되는 시공간적 표현과 재현을 융합하고, 개방적, 주관적, 평면적, 운동적 특징을 띠는 산점

104) Karl Marx, 中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編譯局 編譯, 『馬克思恩格斯全集』 第47卷(北京: 人民出版社, 2008), p. 532.

투시를 응용하여 풍부한 표현이 가능한 시공간을 구축했다.

중국의 전통적인 시공간의 개념은 언제나 ‘사람’을 주체로 두고 사람과 세상 만물의 관계를 해석한다. 장자의 관점으로 볼 때, 인간은 현실세계의 구속에서 벗어나 도(道)와 일치할 때 진정으로 자유로울 수 있는데, 이렇듯 도가(道家)는 도의 이론을 기반으로 공간과 우주를 이해하는 모습을 보인다. 종백화는 중국화의 ‘여백’이 ‘도’가 가지고 있는 허(虛)와 공(空)의 특징을 표현한 것이라고 하였다.¹⁰⁵⁾ 시공간에 대한 장자의 추상적 이해는 삶을 대하는 중국인의 태도에 깊숙이 뿌리내렸고, 사람들은 삶의 의미, 삶과 죽음, 영원에 대한 문제에 관심을 가지기 시작했다. 그리고 이것은 중국 예술의 발전에도 지대한 영향을 미쳤다. 선종(禪宗)은 마음을 무한하고 광대한 기능을 갖춘 것으로 이해하고, “만사와 만물이 공간 속에서 움직이며 변화하는 것은 환영이고 거짓”이라 여긴다.¹⁰⁶⁾ 이러한 관점에 따르면 물리적 시공간은 그 의미를 상실하게 되고, 내적인 시공간을 추구하게 된다.

중국의 전통회화에서 시점을 옮겨가며 여러 각도로 자연을 관조하는 과정이 반영되어 유동적 성격을 띤다. 공필인물화가 보여주는 시간과 공간의 교차와 융합은 객관적 자연에 존재하는 시간과 공간이 아닌, 객관적 세계에 대한 작가의 주관적 체험을 표현한 것이다. 종백화는 서화(書畫)의 예술이 표현하는 것은 ‘영적세계’이며, 중국화가 구축하는 공간은 바로 ‘영적공간’이라고 하였다.¹⁰⁷⁾ 그가 말하는 ‘영적’인 것은 바로 ‘성령(性靈)’을 가리킨다.

“예술가는 마음으로 삼라만상을 드러내야 하고, 산천(山川)을 대변해야 한다. 예술가가 주관적인 삶의 정서와 객관적인 자연의 모습을 한데 어우르는 표현을 할 때, 모든 생명체가 자연 그대로 즐겁게 노니는 듯 활달하

105) 宗白華, 『宗白華全集』 2(合肥: 安徽教育出版社, 2008), p. 45.

106) 劉廣鋒, 「禪宗頓悟的時空意識」, 『河南教育學院學報(哲學社會科學版)』 4(鄭州: 河南教育學院, 2009), pp. 62-65.

107) 宗白華, 『美學散步』(上海: 上海人民出版社, 2005), p. 167.

고 영롱하면서 동시에 깊이를 가진 영적세계를 완성할 수 있다. 그리고 이러한 영적세계는 예술이 예술다움을 갖출 수 있게 하는 ‘정취’를 지어낸다.”¹⁰⁸⁾



[도판 26] 장건, <복숭아 색 3>, 71×51cm, 건본에 채색, 2010

이처럼 종백화는 작가가 ‘마음으로 대상을 비추어 볼 때’, 즉 ‘마음’과 ‘대상’이 서로 융합될 때 비로소 절묘한 작품이 완성된다고 하였다. 예를 들어, 장건의 작품 <복숭아 색> 시리즈는 중국의 전통문화에서 느껴지는 분위기를 물씬 풍긴다. 작가는 자신의 어린 시절의 기억으로부터 소환한 태호석(太湖石)과 복숭아꽃을 화면에 등장시키고 있고, 그 사이에는 비단으로 감싸진 여인의 몸이 은은히 보인다. 작가는 평면성을 강조하는 방식으로 화면을 처리하고 그의 정신적 시공간이 담겨있는 화면 속으로 감상자를 이끌고 있다.[도판 26]

“설령 하나의 태호석, 한 줄기 복숭아꽃가지, 한 조각 비단일 뿐이라도, 나는 이러한 유전자를 나의 작품 속에 남겨 두고 싶다. 이것들은 모두 내 꿈속의 풍경, 도원경(桃源境)을 만들어 낸다.”¹⁰⁹⁾

화면 속의 ‘도원경’은 실재하는 장소가 아니라 작가의 기억으로 마음속에 자리하는 곳으로 작가가 주관적인 표현을 더한 ‘심상’이다.

108) 宗白華, 위의 책(2005), p. 77.

109) 「張見：一方 太湖石，一枝桃花，一片絲綢」, 『藝·圃』 系列專訪(2017년 4월 21일), 2022년 2월 20일 검색, https://www.sohu.com/a/135541517_488432

중국과 서양의 문화가 융합된 현대적 맥락에서 공필인물화의 시공간 역시 서양화의 영향에서 벗어날 수 없다. 서양의 전통회화는 객관적으로 공간을 인식하는 경향을 띠는데, 20세기 초부터 등장한 서양의 현대미술이 표현하는 공간은 전통적 이해와 달리 내향적이고 추상적인 경향을 보이며, 공간에 대한 이러한 표현방식이 점차 서양미술의 주류가 되었다. 당시 사실주의를 거부하던



[도판 27] 왕영생, <서성이는 걸음>, 200×540cm, 건본에 채색, 2001

유럽의 화단은 동양화의 영향을 받아 평면성과 장식성이 강조된 새로운 화면이 유행하였다. 그 이후로 동서양의 회화작가들 사이에 공통된 성격의 표현이 더욱 많아지며 서로를 거울삼아 발전하는 것이 가능해졌다. 예를 들어, 초현실주의 회화는 추상적이고 무질서하면서 비논리적인 방식으로 구상적인 것들을 결합하여 현실 너머의 공간을 만드는데, 교묘하게 결합한 서로 다른 대상은 감상자가 더욱 깊은 생각을 하도록 유도한다. 이러한 표현은 중국화에서 이야기하는 ‘눈에 보이는 형상을 초월하는 경지’와 유사하다.¹¹⁰⁾ 왕영생(王穎生, 1963-)의 작품 <서성이는 걸음>은 ‘시점을 옮겨가며’ 관찰하는 중국 전통회화의 유동적 시점과 초현실주의 회화의 공간 표현 방식을 결합하고, 현대의 인물이 미술사의 회랑으로 걸어 들어가는 것 같은 구성으로 넓고 탁 트인 시각적

110) 당나라 시대의 사공도(司空圖, 837-908)는 『이십사시품(二十四詩品)』에서 “눈에 보이는 형상을 초월하는 경지에 이르면, 그 본질을 얻을 수 있다.” 하였는데, 이렇듯 그는 사물의 내재적 요소를 파헤쳐 현실의 표면에서 벗어날 것을 요구했다. 司空圖·袁枚, 陳玉蘭 評注, 『二十四詩品 續詩品』(北京: 中華書局, 2019), p. 3.

공간을 보여주고 있다.¹¹¹⁾ 작가는 환상적 공간과 흐르는 시간 속에 자리한 등장인물들의 현대적 차림새를 묘사하는 데 그치지 않고, 그들의 내적 면모도 함께 형상화하면서, ‘서성이는 걸음’이라는 주제를 충분히 표현하였다.[도판 27]



【작품 8】 유현, <한여름 밤의 꿈>, 112×145cm, 종이에 채색, 2021

연구자의 작품에서 현실적인 시간과 공간을 표현하는 경우는 매우 드물다. 예를 들어 연구자의 작품 <한여름 밤의 꿈>은 여름날에 잠든 딸아이가 꾸고 있을 꿈속의 모습을 배경으로 하고 있는데, 연구자 본인의 꿈속을 표현했다고도 할 수 있다. 여자아이가 좋아하는 분홍색, 낮에 가지고 놀던 종이비행기, 꽃이 그려진 도안 그리고 전통극 복장을 하고 장난스럽게 이리저리 뛰어다니는 난쟁이까지, 이 꿈은 떠들썩하면서도 따스함이 묻어난다. 어두운 빨간색은 더 깊숙한 꿈속 공간을 암시하고 있으며, 난쟁이들은 바로 이 비현실적인 공간에서 나왔다. 난쟁이들이 웃고

떠들어도 딸아이는 여전히 단잠에 빠져있는데, 다른 예쁜 꿈을 꾸고 있을지도 모르는 일이다. 연구자가 화면에 담고자 한 것은 평면성과 장식성이 어우러

111) 중국 전통 산수화에는 ‘시점을 옮겨가며 여러 각도로 살피는’ 공간 표현 방법이 있다. 즉, 작가의 창작 시점은 유동적이어야 하고, 여러 각도에서 표현 대상을 관찰해야 한다는 것이다.

진 시각효과이며, 물리적 시공간이 아닌 내적 시공간을 표현하고자 했다.【작품 8】

근대 이후, 서양 미술의 영향에 직면한 중국작가들은 ‘자기 폐쇄-수동적 개조-능동적 적응-자율적 통제’에 이르는 심리적 과정을 겪었다. 중국작가는 끊임없이 변화하는 복잡한 혼합체인 중국전통문화를 응용하면서, 다른 한편으로는 새로운 경험을 지속적으로 축적하여, 마음으로 만물을 비추어 표현하고, 개성이 풍부한 예술언어로 시대적 면모를 반영할 수 있도록 해야겠다.

이상의 내용으로 알 수 있듯이, 현대 공필인물화 작가는 현대사회의 문제와 중국화의 현대적 발전이라는 중요한 과제에 직면하는데, 끊임없는 성찰과 단련으로 ‘개인적 표현’을 다루는 작업에 정진하는 성향을 보인다. 이러한 성향은 사회의 미적 의식이 변화함에 따른 결과이고, 작가들이 예술적 혁신을 추구하면서 ‘심상’을 표현하고자 노력한 성과이다.

공필인물화는 중국화의 주요한 시각표현 방식 중 하나으로써 전통문화의 관념과 새로운 인문주의 정신을 담아낼 수 있는 중요한 양식이다. 최근 20년 동안 공필화는 중국화의 여러 양식 중에서도 가장 두드러지게 급성장하였다. 공필화 전시가 빈번하게 개최되었으며, 창작과 관련한 연구기관도 많이 설립되었고, 공필화를 중심으로 하는 예술단체와 학술적 현상도 등장하였다. 그리고 공필화 작가들은 전통공필화를 계승하고 새로운 모습으로 발전시키기 위해 선, 색채, 재료, 시공간의 표현에 다양하고 참신한 시도를 해오고 있다.

V. 작품 연구

1. 주제 내용

1980년대에 중국 예술 분야에 나타난 ‘문화 열풍’ 현상 속에서, 한편으로는 예술계 종사자들이 본토의 전통문화를 고수하고 견지하려는 태도를 보였으며, 또 다른 한편으로 전시와 출판을 통해 서양의 미술작품을 접한 중국의 예술에 호가들은 이 ‘수입품들’에 대해 호기심을 갖고 배움에 굶주린 양 적극적으로 받아들이는 모습을 보였다.¹¹²⁾ 1980년대 출생인 연구자는 본인이 예술을 공부하는 과정에서 중국과 서양의 예술 사이에서 벌어지는 융합과 충돌을 깊이 느꼈다. <잠화사녀도(簪花仕女圖)>에서 궁녀는 하늘하늘한 자태를 뽐내며 따분해하고, 느릿느릿 흘러가는 시간을 견디며 마음속의 고독과 원한을 털어놓는다. <모나리자>에서 보이는 우아하고 조용한 여성의 이미지는 지적이고 신비로운 분위기를 풍긴다. 이런 동서양의 고전적인 이미지는 연구자의 뇌리에 종종 아른거리며 예술적으로 정진해나감에 있어 모두 귀감이 되었다.

연구자는 공필담채나 공필중채의 방식으로 인물화 위주의 작업을 하며, 등장 인물이 일상생활에서 겪는 심리상태의 표현하는 것에 관심을 가지고 있다. 이러한 창작성향은 어린 시절 전시회에서 르네상스 시대의 회화와 소련 사실주의 회화로부터 감명을 받아, 본인도 이 작품의 작가들처럼 주변 인물의 이미지

112) “문화혁명”이 끝난 뒤, 중국의 현대문화는 폭발적인 발전의 시기를 맞이하게 된다. 진리의 표준을 논하는 대규모의 토론이 일어남에 따라, 중국 공산당의 사상노선은 대대적인 조정 에 들어갔고, 개혁개방이 점진적으로 추진되었으며, 외국과의 교류도 빈번해지면서 문화적 시야가 돌연 확장되었다. 문화와 사상 분야에서는 전통문화와 서양문화를 새롭게 이해하고 풀어내려는 움직임이 고조되었으며, 1980년대에 이르러서는 이러한 움직임이 철학, 사회과학, 문예창작과 비평이론 등 여러 영역으로 번지면서 “문화 열풍”이라는 장대한 현상을 형성하게 되었다. 孫丹, 「回眸20世紀80年代的“文化熱”」, 張星星 主編, 『改革開放與中國特色社會主義第十五屆國史學術年會論文集』(北京: 當代中國出版社, 2016), p. 302.

와 감정, 생활을 붓으로 표현하고 싶은 마음에서 비롯된 것이다. 중국화에 관한 연구를 심화하면서, 사실적 조형에 그치던 연구자의 작업은 전신(傳神)을 추구하는 모습으로 변모하였고, 더 나아가 ‘자연 만물의 온갖 조화를 스승으로 삼아 마음의 근원을 표현’하려는 노력을 기울이게 되었다. 왕미(王微, 414-453)는 『서화(叙畫)』에서 회화는 자연계의 한 상태를 표현하는 것이 아니라는 점을 강조하면서 다음과 같이 말하였다.

“형상은 정신과 본래 융화되어 있으며, 회화는 대자연으로부터 받은 감동을 표현해야 한다. 그런데 정신이란 보이지 않는 것이니 움직이지 않는 형태에 엮어 드러내야 하며, 눈은 보는 데는 한계가 있으니 모든 것을 다 볼 수는 없는 노릇이다.”¹¹³⁾

연구자 역시 왕미의 관점에 동의하며, 회화창작은 작가가 표현대상을 내적으로 소화한 것에 주관적인 변화를 더하여 완성되어야 하고, 또 이렇게 표현되는 내용은 눈에 보이는 겉모습을 초월한 어떤 것이 담겨 있어야 한다고 생각한다.

표현대상에 대한 깊이 있는 이해를 바탕으로 하는 면밀한 묘사가 가능할 수 있도록, 연구자는 보통 본인이 평소에 잘 알고 지내는 여성을 표현대상으로 삼는다. 이렇게 하면 그들의 성격과 경험에 대해 어느 정도는 이미 파악한 상태로 그들의 내면을 조금 더 쉽게 감지할 수 있기 때문이다. 모델로 선정되는 여성들은 동양적인 특색을 가지고 있거나 혹은 감정적으로 남다른 경험이 있는 등 저마다의 뚜렷한 개성으로 연구자의 창작욕구를 자극한다. 연구자는 ‘정관(靜觀)’의 방식으로 이들의 생각과 처지를 헤아리고, 작은 표정이나 몸짓까지 면밀히 관찰하면서 당시 그들이 느꼈을 감정을 충분히 공감한 뒤, 연구자의 내면에서 형성된 영감과 정서를 화면에 이입하여 작품을 완성한다.

113) 王微 撰, 「敘畫」, 俞劍華 編著, 『中國畫論類編』 上(北京: 人民美術出版社, 2016), p. 585.



【작품 9】 유현, <찌르다>, 17.6×27cm, 종이에 목탄, 2020

정관하면 만물에 내재한 뜻을 깨칠 수 있다고 한다. ‘정관’은 차분한 성찰로 존재와 진리를 파악하는 것이며, 감성적 직관-차분한 성찰-영적 도약의 과정으로 이루어져 있다. 예술미의 본질은 초월적이고 형이상학적인 것으로, “고요히 바라보고 비추는 가운데, 자신의 몸과 마음에 깃든 영적 흐름을 느끼고, 우주 안에서 생명의 흐름을 경험할 때”¹¹⁴⁾ 비로소 깨달을 수 있다. 예술창작에서 ‘영적 도약’의 과정은 지각을 통해 영감을 얻는 과정이기도 하고, 예술적 상상력을 실현하는 과정이기도 하다. 연구자는 마음속의 ‘상(象)’을 간단히 그리는 방식으로 영감을 기록하고, 이를 구상안으로 삼아 작업을 진행한다. 예를 들어 연구

자의 작품 <찌르다>의 토대가 된 스케치도 목탄으로 손이 가는 대로 간단히 그려 당시 마음속에 떠오른 환경에 대한 걱정과 불안을 포착한 것이다. 이 작품은 연구자 딸아이의 여행사진을 참고했는데, 당시 아이는 조금 토라져서 멀리서 연구자를 바라보며 애교를 부리고 있었다. 그러나 이 스케치로 연구자가 기록하고자 했던 것은 사진을 찍을 당시의 상황이 아니라, 연구자의 마음 상태였기 때문에 이를 반영하여 주위의 식물들은 거칠게 묘사했고, 어린 소녀는 겁에 질린 표정으로 표현하였다. 【작품 9】

세계화의 시대를 살아가는 작가 중 한 명으로, 연구자는 동서양 문화의 영향

114) 宗白華, 『美學散步』(上海: 上海人民出版社, 2005), p. 110.

을 모두 받았으며, 부지중에 자신과 자연 사이의 관계 및 자신의 정신적 내면을 탐구한 결과를 창작물로써 표현하고 있다. 중국 전통 미학은 인간과 자연의 관계를 중점을 두고 있는데, 특히 ‘천인감응’의 사상은 중국 전통 예술의 표현에 영향을 미쳤으며, 마찬가지로 예술창작에 대한 연구자의 사고방식에도 영향을 미치고 있다. 연구자 작품에 등장하는 여성, 식물 등의 표현대상은 모두 본인과 정서적인 공감대를 형성하면서 내적인 일치를 이루는 상태를 띤다. 그리고 연구자는 때로 자신을 표현의 대상으로 생각하고, 심지어는 자신의 감정을 인물로 형상화하면서 표현의 대상과 어떤 ‘공감’에 도달하기도 한다. 즉 연구자가 그리는 여성의 형상은 그녀인 동시에 연구자 자신이다. 이러한 경향은 연구자의 작품 전반에서 보편적으로 관찰할 수 있다.

객관적인 세계보다 심상의 세계가 훨씬 더 참되고 영원하다. 이에 연구자는 작품이 일상생활의 시각적 경험을 초월하고, 현실에서 비롯된 예술의 ‘심상’을 은유와 상징으로 드러낼 수 있기를 바라는 마음에서 장식적 효과에 중점을 둔 화면을 추구하는 편이다. 또 연구자는 현대 도시인이 도시에서 살아남기 위한 과정에서 느끼는 감정에 중점을 두고 있는데, 그들은 때로는 불안해하고, 때로는 침착하고, 때로는 막막하고, 때로는 곤혹스러워한다. 연구자는 공필화의 방식으로 이러한 감정들이 화면에 스며들게 하고, 예술의 낭만적 감성으로 현실생활의 곤경을 표현하려고 시도하면서, 현대사회에서의 삶의 의미에 대한 사유를 제기했다. 연구자의 작품은 주로 다음과 같은 몇 가지 내용으로 분류해 볼 수 있다.

1) 여성의 개인 심리

화면에는 그저 누군가의 손이나 눈빛 아니면 몇 송이의 꽃이 등장하고 있지만, 연구자가 그것들로 표현하고자 하는 것은 여성의 마음속에 비밀스럽게 자

리한 복잡한 감정의 변화이며, 이러한 감정들은 절제적이고 내향적인 까닭에 평소에 밖으로 잘 드러나지는 않는 특징을 보인다. 현대사회는 물질적으로 풍족하지만 또 한편으로는 사람을 정신적인 빈곤의 상태에 처하게 되었고, 신구(新舊) 가치관의 충돌로 사람들은 갈수록 서로를 이해하고 믿으면서 진정성 있는 관계를 맺기가 힘들어지고 있다.

이에 연구자는 현대문명의 진보성에 대해 회의적 관점을 보이며, 주변에서 관찰할 수 있는 ‘현대사회의 곤혹’ 그리고 냉담함, 외로움, 연약함을 보이면서도 따듯함을 가진 현대인의 모습을 작품에 담아내고 있다. 현대 여성에 대한 연구자의 전반적인 인상은 ‘변화가 많아 포착하기 힘들다’라는 것이다. 이러한 인상은 전통적인 ‘무심함’을 되돌아보는 것이 아닌, 예술적 형상으로 인간성의 상실을 반영하려는 시도 속에서 형성되었다. 충만하고 활기차야 할 그녀들은 점점 ‘충만함’을 잃어가고, 더는 기운과 자신감이 넘쳐나지 않지만, 그와 동시에 그녀들은 삶의 의미를 되새기거나, 삶의 어려움에 강인하게 맞서거나, 슬픔 속에서 한 줄기 희망을 찾는 모습을 보인다.

연구자의 작품에는 인물, 식물 등의 시각적 이미지가 포함되어 있는데, 그중 인물의 경우에는 주로 한 명의 현대인이 등장하는 형식이다. 사람의 마음은 복잡하며 다양한 감정과 생각이 뒤섞인 것으로, 모순되고 끊임없이 변화한다. 이에 연구자는 ‘정관’의 방식으로 인물의 마음을 들여다보고 ‘공감’을 통해 자기 심성의 다양한 측면을 대상에 대입하여 상대적으로 단순화된 심경이나 인생에 관한 생각을 표현하는데, 그런 의미에서 창작은 자신에 대한 끊임없는 성찰과 이해의 과정이기도 하다. 연구자의 작품 속에서 식물은 ‘타자’를, 즉 화면 속 인물 이외의 다른 사람이나 일, 사물 등등을 암시하는데, 이는 화면에서 심경을 표현하는 구성 요소로서 존재하며 은유와 상징의 역할을 한다.

“맑은 심성의 깨달음은 만경(萬境)을 담고 있고, 만경은 사람의 생명에 스미고 사람의 정신에 물든다……물상(物象)이 영혼의 생명을 나타내고,



【작품 10】 유현, <불안한 두근거림>, 46×101cm, 견본에 채색, 2020



【작품 10-1】 유현, <불안한 두근거림> 부분, 46×101cm, 견본에 채색, 2020

미적 감각이 탄생할 때 영기(靈氣)가 오가게 된다.”¹¹⁵⁾

<불안한 두근거림>은 한시(漢詩) <춘망(春望)>에서 묘사한 감정에 영감을 얻어 표현하였다. 【작품 10】

“시절을 한탄하니 꽃을 보아도 눈물이 흐르고, 이별이 서러우니 새소리에도 놀라는구나.”

어두운 배경 속에서 물결은 출렁이고, 새들은 화면 밖으로 나갈 듯 날갯짓을 하고, 해바라기는 가지와 잎을 움츠리고 있다. 소녀는 어딘가를 바라보면서 약간 긴장한 듯 주먹을 쥐고 있다. 몸도 약간 굳어 있는데, 어쩐지 슬프고 당황스러워는 것 같다. 이 작품을 통해 연구자는 처음으로 어떤 감정을 시각적 이

115) 宗白華, 앞의 책(2005), p. 27.

미지로 표현하기 위한 시도를 하였다. 작업을 마무리하는 과정에서 연구자는 배경색을 검은색에서 다른 색으로 바꾸고 또다시 검은색으로 되돌리는 등 원하는 효과를 표현하기 위해 고민하였다. 그리고 소녀의 치마는 먹으로 선을 그려 표현했는데, 전체화면 중에서 가장 치밀하게 표현된 부분이다. 촘촘한 선을 모두 그릴 때까지 사나흘이 걸렸는데, 작업을 진행해감에 따라 그림 속 소녀의 감정이 점차 나의 마음을 물들이는 것을 느낄 수 있었다. 아마 작품을 보는 사람 역시 화면에서 신경질적으로 긴장된 소녀의 속마음이 스미어 나오는 것을 느낄 수 있을 것이다.

“행복한 사람은 절대로 공상하지 않는다. 공상을 하는 사람은 모두 욕망이 충족되지 않은 사람들이다. 충족되지 않은 욕망은 공상의 원동력이다. 사람이 공상의 영역에 들어갈 때마다 욕망을 실현하거나 불만족스러운 현실을 개선한다.”¹¹⁶⁾

이렇듯 프로이트(Sigmund Freud, 1856-1939)는 예술창작을 고통을 해소하고 현실에서 충족되지 않은 욕망을 충족시키는 수단으로 보았다. 그는 미적 감각은 성적 욕망의 대안적 만족에서 생기고 예술 활동은 인간의 성적 욕망이 승화된 행위이며, 성적 욕망은 종종 개인의 무의식 속에 억압된 일종의 본능이라고 보았다. 연구자는 동양 문화의 가르침을 받았기 때문에 인간의 욕망을 지나치게 분석하는 것에 적응하기는 어려웠지만, 연구자는 위에서 언급한 프로이트의 관점을 일부 동의하는 바이다. 연구자에게 그림은 외부의 모든 걱정과 스트레스에서 벗어날 수 있는 도피처이며, 연구자의 정신은 연구자의 창작에 의지하고 있다 볼 수 있다. 연구자 작품 속의 여성은 모두 일종의 내재적 욕망을 품는데, 이러한 욕망은 동시에 절제된 성격을 띤다. 이 여성들의 욕망은 아마

116) Sigmund Freud, 「創造性作家及畫夢」, M. Lipman 編, 鄧鵬 譯, 『當代美學』(北京: 光明日報出版社, 1986), p. 383.

도 행복에 대한 갈망이자 ‘적자지심’을 지키려는 것이며, 그녀들의 욕망이 현실의 잔혹함에 모순될 때는 혼란, 도피, 당혹감, 슬픔 등의 정서가 나타난다.



【작품 11】 유현, <청춘의 노래>, 55×80cm, 종이에 채색, 2021

연구자는 서양 심리학에서 논하는 ‘잠재의식’ 이론의 영향을 받아, ‘의식’이라는 것의 잠재적인 부분을 표현함으로써 일종의 내적 해방에 도달하려고 했다. <청춘의 노래>는 ‘잠재의식’의 학설을 응용하여 인간의 내면을 표현한 것이다. 이 작품이 표현하는 대상은 연구자의 한 학생인데, 연구자는 이 소녀의 청춘에 드리운 아름다움에 감탄하면서, 이어여쁜 모습 안에 자리한 것은 무슨 생각이고 어떤 마음인지 궁금한 마음이 들었다. 화면 속에서 그녀는 손으로 머리를 만지작거리며 생각에 잠긴 모습을 하고 있다. 연구자는 그녀의 내면을 분

석하고 화면을 두 개의 층으로 나누어 구상하였는데, 한 층은 소녀의 이미지이고, 나머지 한 층은 꽃무늬와 여인의 몸으로, 그녀의 잠재의식 속에 자리하는 청춘에 대한 상상과 감정에 대한 자제를 나타냈다. 이 작품의 구상 단계에서, 혼란스러운 듯하지만 동시에 질서가 느껴지는 장식적인 아름다움이 담긴 작품을 계획하였고, 다양한 명도의 무채색으로 알맞게 표현할 수 있다고 생각했다. 그래서 재료에 있어서는 재질감이 강조되는 굵은 입자의 안료보다는 입자가 섬세하여 고르게 칠하기 쉬운 수간안료와 조개가루를 많이 사용하였고, 표현에 있어서는 선을 중심으로 하였고, 평평하게 칠하는 방식을 전체적으로 사용하였다. 【작품 11】



【작품 12】 유현, <빛>, 45×60cm, 종이에 채색, 2020

<빛>은 슬프고 우울한 상태를 표현하면서 초자연적 신비를 담고 있다. 화면을 떠다니는 ‘빛’ 같은 형상은 생기, 혹은 생명에서 뿜어져 나오는 ‘한 줄기의 아우라’를 상징한다. 작품 속의 여자는 터지려는 눈물을 억누르며, 자제하고 또 인내하고 있다. 연구자가 작품 속의 여자를 바라보며 건네는 위로는 본인을 바라보고 위로함과 다를 바 없다. 모든 어려움과 고통은 지나갈 것이며, 삶은 항상 가장 어려울 때 ‘생기’가 나타난다고 생각한다. 이 작품의 배경에는 둔황벽화의 이미지를 은은하게 처리하여 배치하였는데, 화면의 왼쪽 귀퉁이에서 보이는 부처의 형상은 세상 사람들을 인도하는 것 같다. 이 배경은 과거를, 소녀는 현재를, 빛은 미래를 의미한다. 이 작품은 굵은 입자, 천연 광물안료, 은박, 과슈 등 비교적 많은 재료를 사용했다. 여자 주변의 배경은 먼저 둔황벽화의 도안을 그린 후 회녹색의 천연 광물안료로 칠하여 반투명하면서도 몽롱하게 표현하였다. 【작품 12】

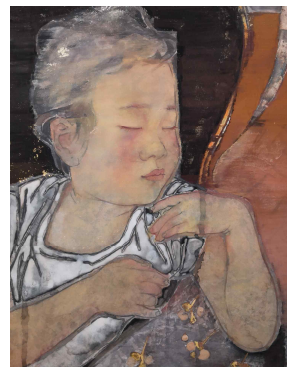
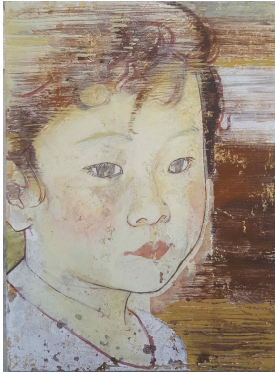
연구자의 작품은 현대인의 정신 상태를 표현하고 있으며, 동시에 언어로 표현할 수 없는 의미를 좇는 동양회화의 면모를 가지고 있다. 작품에는 함축적,

은유적, 다의적 성격의 감정이 종종 드러나며, 마음속 깊은 곳으로부터 샘솟는 생명을 끌어안으려는 의지도 나타나 있다. 자신의 현재 감정을 이미지와 결합하여 작품으로 완성하는 과정에서 작가는 감정의 정화(淨化)를 느낄 수 있으며, 동시에 작품의 형식미는 감정으로 승화하게 된다.

작품은 다양한 기법과 풍부한 세부묘사로 현대사회를 살아가는 여성의 처지를 나타내고 여성이 삶에서 느끼는 혼란과 무기력 함 그리고 이를 버터내는 인내를 전달하려고 했다. 현대여성의 겉모습은 아름답지만, 정신적으로는 약하며 예민하고 생각한다. 여성 작가로서 연구자는 본인이 여성주의 입장에서 작업을 하고 있음을 자각하고 있다. 하지만 연구자는 ‘여성주의’ 작가라기보다는 여성적 시각과 여성적 의식을 지닌 작가이다. 연구자는 작품을 통해 본인에게 익숙한 시각으로 현대적 전환에 의한 위기를 맞은 인류의 상황을 은유적으로 표현하고 있다. 또한 연구자는 작가에게 있어 창작의 목적이 본인의 내면에서 강렬히 일어나는 심적인 파동을 마음으로 감지하여 작품에 옮기는 것에 있다고 생각한다. 연구자의 작품에서 여성의 신체에 대한 표현이 종종 등장하는데, 이것은 한편으로는 대상적 측면을 고려하여 사회적 생명을 지닌 신체를 어떤 상황에 배치하고자 함이고, 또 다른 한편으로는 이데올로기적 측면을 고려한 것으로, 신체를 일종의 상징적 수단으로 삼는 묘사를 통해 연구자 자신이 느끼는 막막함, 슬픔, 그리움, 희망, 아름다움을 표현하는 것이다.

2) 가족과 성장

여성이 어머니로서 자신의 아이를 무조건적으로 사랑하는 것은 인간의 가장 원초적인 감정인 모성에서 비롯되고, 모성은 영원한 창작의 소재이기도 하다. 연구자도 어머니라는 역할과 책임에 얽매어 때로는 행복을 느끼기도 하고, 또 때로는 가정에서 일어나는 갈등에 상처받기도 한다. 여성은 어머니라는 역할에 대한 사회의 도덕적 기대감에 속박해 있고, 사회가 어머니라는 역할을 두고 설



【작품 13】

유현, <나의 보배-01>, 21×30cm, 종이에 채색, 2018

【작품 14】

유현, <나의 보배-02>, 45×60cm, 종이에 채색, 2018

【작품 15】

유현, <나의 보배-03>, 30×45cm, 종이에 채색, 2019

정한 이러저러한 도덕적 규정은 점차 여성의 본성을 억누르는 힘으로 작용하여, 조건 없이 내어주는 이상적인 모성은 여성의 의무와 사명이 되어버렸다. 그러나 현대사회의 여성에게는 남성과 마찬가지로 자아의 가치를 실현할 것 역시 요구되고 있기에 한편으로는 직장과 학업에 매달리며, 또 한편으로는 지친 몸을 이끌고 가정에서의 역할을 수행한다. 연구자는 여성으로 사는 삶이 쉽지 않음을, 가정과 직장을 조화롭게 유지하는 것에는 많은 수고가 따른다는 것을 깊이 느꼈다.

<나의 보배>는 딸과 헤어져 있을 때 딸의 다양한 성장단계를 그린 것이다. 사진을 참고하는 과정에서 아이에 대한 추억과 그리움을 더해졌는데, 붓을 놀려 색을 칠하면 순식간에 이미지를 표현할 수 있는 중채 기법이 벽차오르는 감정을 표현하는 데 도움이 되었다. 이 작품들에는 추상적인 색 덩어리를 더하여 비현실적인 상황, 딸에 대한 기억을 표현하였다. <나의 보배-01>은 연구자의 뇌리에 뚜렷하게 새겨진 아이의 얼굴을 그린 것인데, 수평적인 붓자국을 통해 덧없는 느낌을 표현하였다. <나의 보배-02>는 아이가 놀다가 엄마를 보고 뒤뚱거리며 다가오는 상황을 표현한 것이다. <나의 보배-03>는 아이가 잠든 모습을 기억으로 되짚어 묘사하였다. 이 작품들을 그리는 과정에서 긴 실처럼

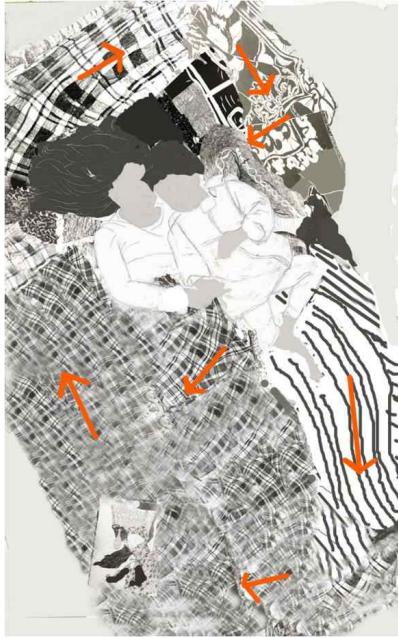
드리워진 그리움은 연구자의 마음에 내내 영향을 미쳤다. 여기에 사용된 안료의 대부분은 연구자가 직접 만든 돈황토 안료로 차분하면서도 풍부한 색채를 보인다. 돈황토에는 천연의 운모가루와 석영가루가 섞여 있어 빛나는 결정이 주는 아름다움도 함께 느낄 수 있다. 【작품 13, 14, 15】



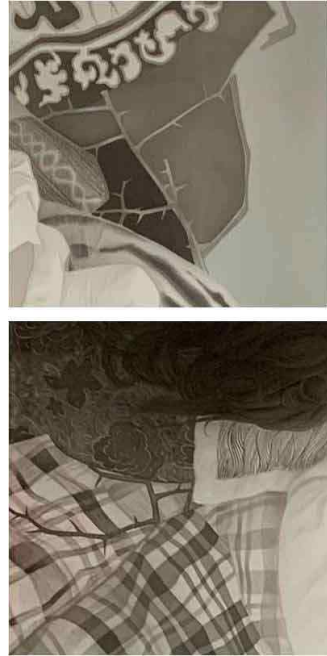
【작품 16】 유현, <엄마와 아이-02>, 100×180cm, 건본에 채색, 2021

<엄마와 아이-02>는 2017년에 완성한 <엄마와 아이>를 재창작한 것으로 이때의 심경은 전혀 달랐다. 오랜 시간 엄마로서의 수고와 일, 학업으로 바빠서 삶의 고단함을 깊이 느끼고 있었다. 그림은 아이를 안고 자는 모습을 묘사하고 있는데, 평온해 보이는 장면이다. 그러나 연구자는 그림의 전체적인 동세(動勢)를 큰 소용돌이로 처리하여 내면의 동요를 암시했다. 연구자는 사물 내부에 두 가지 대립 요소가 작용하고 있다고 생각하는데, 그러한 이유로 이 작품의 고요한 장면에도 ‘동적’ 요소를 내포시켰고, 이 사랑의 정취가 짙게 배어 있는 분위기에 작은 위기를 숨겨두었다. 연구자는 인생에 숨어 있는 위기를 상

징하기 위해 이 작품에서도 가시나무의 이미지를 사용했다. 이 작품을 제작할 때, 조용한 분위기를 돋보이게 하기 위해 비단을 사용하기로 결정했다. 흑백조로 작품을 구상하면서 흑백 장식화의 요소도 흡수하였는데, 이는 평면적이고 장식적인 성격을 보이는 공필화의 심미적 특징과 일치한다. 인물의 옷은 비단의 본색이며, 옷 무늬에만 흰색을 약간 입혔다. 그리고 의도적으로 인물 주위의 도안을 복잡하게 하여 중심인물의 단순화를 돋보이게 했다. 【작품 16】



【작품 16-1】 유현, <엄마와 아이-02>
구상안, 컴퓨터 그래픽, 2021



【작품 16-2】 유현, <엄마와 아이-02> 부분,
100×180cm, 건본에 채색, 2021

3) 주변 환경

경제가 발전해 감에 따라 인간을 둘러싼 자연환경은 점점 원래의 모습을 잃어가고 있고, 인류의 활동범위가 확장을 거듭하면서 다른 생물의 생활공간은 줄어들었다. 이번 코로나 사태를 겪으면서 연구자는 인간과 주변 환경의 관계에 대한 문제를 고민하게 되었다. 인류는 세계의 지배자가 아니다. 단지 다른 생물들과 함께 한 지구상에 공존할 뿐이다. 이기적인 목적으로 환경을 파괴하면 반드시 환경의 반격을 받게 된다. 이번 코로나 사태에 대한 연구자의 느낌은 사람이 자연의 반격 앞에서 ‘약하고’, ‘무력’하다는 것이다.

<찌르다>는 인간이 열악한 환경 속에서 느끼는 무력감을 표현한 것이며, 인



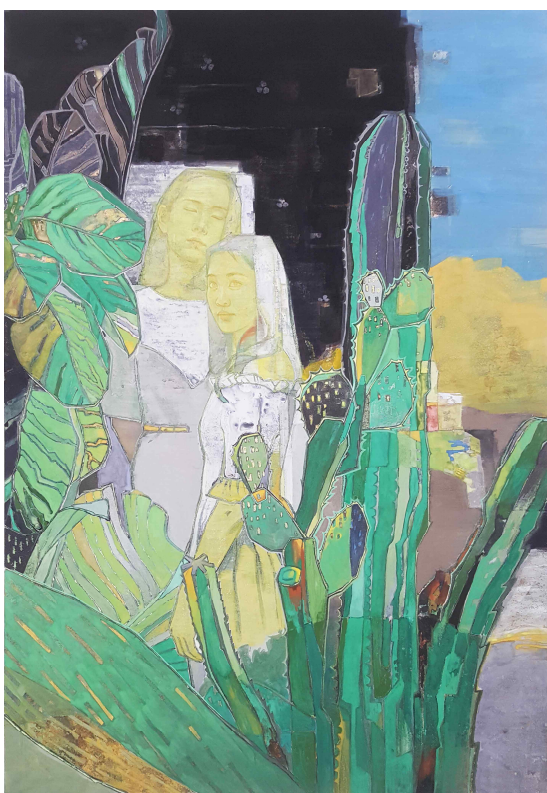
【작품 17】 유현, <찌르다>, 45×60cm, 종이에 채색, 2020



【작품 17-1】 유현, <찌르다> 작업과정, 45×60cm, 종이에 채색, 2020

간과 사회의 관계에 대한 자기 성찰이다. 이 어린 소녀의 이미지는 연구자의 딸이고 마음속의 느낌을 이미지에 부여했다. 주변 환경의 식물들은 공격할 것처럼 뾰족하고 가시 돋친 모양으로 변했다. 그림 속의 인물들은 다소 투명한 형상으로, 인간의 힘이 사라지는 것을 예고 있다. 어린 소녀는 어찌할 바를 몰라 어리둥절한 눈으로 그림 밖을 내다보고 있지만, 그녀의 몸에는 여전히 인간의 빛이 반짝이고 있다. 선의 표현은 약화시켰고 바탕색은 은박, 동박, 굵은 입자들을 사용해 그림이 얼룩덜룩하게 보이도록 했다. 그리고 내면의 감정을 나타내고 싶었기 때문에 화면 전체를 조개가루를 넣은 안료로 작업하였더니 밝고 몽롱한 분위기를 완성할 수 있었다. 이어서 큰 붓으로 색을 칠하다보니 그림은 순식간에 완성되었다. 이 작품은 실험성을 띠고 있어 일반적인 의미에서의 공필중채화와는 다소 차이를 보인다. 【작품 17】

이런 제재의 작품에서 그림 속 인물들이 종종 약하게 표현되어 있거나, 심지어 때로는 모호하고 투명하게 처리되기도 하는데, 이것은 연구자가 포스트 코



【작품 18】 유현, <우리가 사는 세상>, 131×162cm,
종이에 채색, 2021

로나 시대에 인간의 힘에 대한 연구자의 사고이다.¹¹⁷⁾ 인간이 세상의 주인인 것 같지만 자연과의 대결 속에서 너무나 취약해 보인다. 연구자는 예술 창작자로서 이 모든 것을 무관한 태도로 방관하는 것이 아니라 반성과 분석의 관점으로 인류의 역량과 행위를 바라보기 시작하였고, 인류가 지구상의 다른 생물들과 조화롭게 살아가기를 바라게 되었다.

<우리가 사는 세상>은 인간과 물질세계의 대립과 충돌을 표현했다. 혼란스럽고 무기력한 두 소녀의 얼굴은 현대사회를 살아가는 사람들을 대변한다.

선인장의 따뜻한 색깔 부분은 마치 상처 같고, 그것은 소녀의 앞을 불쑥 가로막아 인간과 어울리지 않는 것처럼 보인다. 인간과 물질세계 사이의 갈등에서 누구도 이득을 얻지 못한다. 두 소녀 주변의 흰색과 검은색 배경은 화면에서 가장 대조적인 색채관계를 형성하여 소녀의 이미지를 부각하고 있다. 연구자는 천연 광물안료를 사용하여 깊고 열은, 따뜻하고 차가운 녹색을 표현하여 전체 그림에 일종의 칠화의 화려한 효과를 주었다. 【작품 18】

117) ‘포스트 코로나 시대’는 ‘코로나 19’ 바이러스가 완전히 종식되는 것을 의미하지 않으며, 작은 규모의 감염이 수시로 일어날 수 있고, 또 그 기간이 짧지 않을 수도 있다. 이 현상은 인류의 삶에 깊은 영향을 미칠 것으로 보인다.

2. 화면구성과 표현

중국의 전통철학에서는 인간을 포함한 우주의 만물이 ‘원기’가 모이고 흩어짐으로써 형성된 것이며, 기는 음과 양의 속성을 가지고 있다고 여긴다. ‘음양학설’은 우주 만물의 발전과 변화의 원인은 사물 내부에 음양의 두 가지 대립요소가 서로 작용하기 때문이라고 여긴다. 음양오행(陰陽五行)은 천지인(天地人)을 아우르는 체계적인 세계관이자 우주론으로 많은 중국인의 마음에 깊숙이 스며들어 중국화의 예술세계에 지대한 영향을 미치고 있다. 예를 들면 ‘허실상생(虛實相生)’, ‘기운생동’ 등등 예술이론은 모두 그와 연관되어 있다.

인간은 사회관계의 총체이다. 각종 복잡다단한 사회적 관계는 반드시 사람의 사상, 성격을 통해 반영된다. 사회에는 도처에 모순이 존재하며 모순이 없다면 사물은 존재하지도 못하고 발전할 수도 없다.

“무엇인가가 생명이 있는 이유는, 오직 그 자체가 모순을 내포하고 있기 때문이다. 만약 그것이 자기 안에 모순을 포함하지 못한다면, 그것은 살아있는 통일체가 아니다.”¹¹⁸⁾

그러나 어떤 모순도 고정불변한 것이 아니라, 생동하고, 조건적이며, 변동적이고, 상호 변화하는 것이다.

전통문화와 현대문화의 공동작용 속에서 한편으로는 현대문화를 포용하고 싶고 한편으로는 전통문화의 유대감에 끌린다. 연구자의 본성에는 이성과 감성이 뒤섞여 있는데, 보통은 이성이 우세한 듯하지만, 때로는 솟구치는 감성적 충동에 휩싸이면서 모순된 양상을 보인다. 공필화의 현대적 전환은 필연적으로 일부 전통 예술의 특징을 버릴 것인데, 이는 계승과 혁신 사이에서의 선택을 어렵게 한다. 한편으로는 전통문화의 유전인자가 항상 연구자의 생각과 판단에

118) Vladimir Lenin, 中央編譯局 譯, 『哲學筆記』(北京: 人民出版社, 1993), p. 117.

영향을 미치며, 다른 한편으로 연구자는 현대예술에 따른 실천과 혁신을 꾀하는 행동을 취한다. 감성적인 면은 부지불식간에 색채와 필치로 충동적인 내면을 표현하게 하고, 이성적인 면은 중국 전통회화의 선, 먹색, 기운, 운율에 빠져들도록 한다. 그러므로 연구자의 예술은 연구자의 마음을 표현하지만, 동시에 ‘감성’과 ‘이성’ 사이를 헤매는 내적 모순을 드러내기도 한다. 따라서 연구자의 예술적 창작에는 종종 흑백과 채색, 동적인 요소와 정적인 요소, 아름다움과 추악함 등 의식적이든 무의식적이든 모순적인 요소들이 나타난다.

중국화에서 “먹은 다섯 가지 색을 가지고 있다.”라는 말이 있는데, 이것은 먹색은 풍부한 변화를 내포한다는 뜻이다. 단순한 흑백 두 색으로 표현하면 원래 복잡했던 화면의 내용이 단순화되는 경향이 나타나며, 그림 세부 사항의 의미에서 그림의 영적 내용을 이해하도록 유도한다. 색채 표현에 관해서는 서양 예술의 영향을 많이 받았는데, 서양 회화의 풍부한 색채에서 보이는 아름다움은 언제나 매번 연구자를 감동시킨다. 연구자는 색채에 대한 천성적인 애정과 표현욕이 있다. 공필중채를 배우기 전에 실제로 중국 전통예술에는 색채 표현이 부재한 것인지 늘 궁금했는데, 둔황 벽화의 현란한 색채를 보았을 때 해답을 찾은 것 같았다. 연구자는 색채의 표현 과정은 비교적 감성적인 과정으로서 색채구조가 불러일으키는 정서와 감동은 사람의 마음에 기반을 둔다고 생각한다. 개인적인 미학과 감정표현에 따라 색채관계를 조정하거나 새로운 색채를 추가하거나 원래의 색채 경향을 변화시켜 최종적으로 조화로운 효과를 얻는다.

연구자의 작품은 한편으로는 불가피하게도 전통기법과 양식으로부터 파생됐지만, 다른 한편으로 오히려 정신은 전통의 범칙에서 동떨어져 나왔다. 관찰과 체득이든 아니면 형식적 언어의 표현이든, 창작의 과정은 언제나 복잡하기에 자신이 여러 갈래로 찢기는 듯한 느낌이 들기까지 한다. 어떤 영감이 머리에 떠오르면, 연구자는 구상안을 제작하여 연구자 머릿속의 이미지를 표현하고, 어떤 표현방식이 더 적합한지 고려하여 흑백 또는 색채 중 하나를 선택한다.

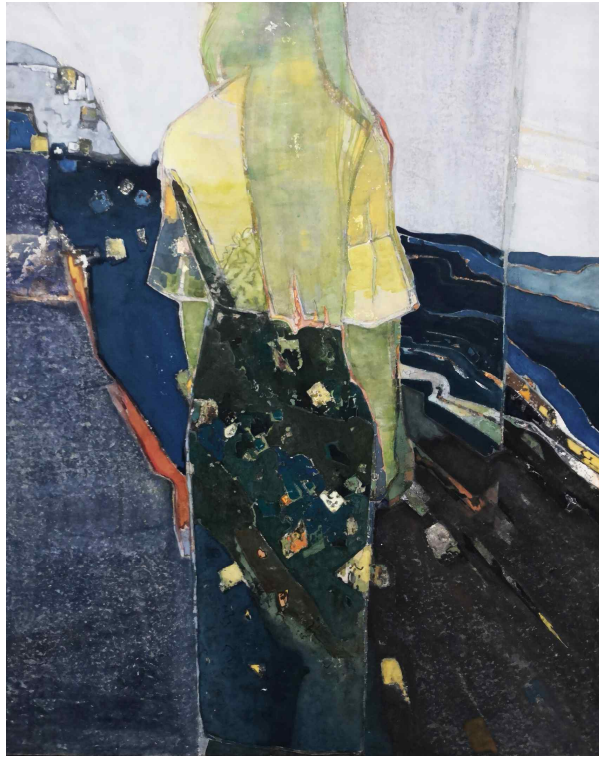
연구자는 건본회화로 변화가 많아 포착하기 어렵고 복잡한 구상적(具象的) 이미지를 잘 표현할 수 있다고 생각한다. 그리고 증채는 더 감성적이고 추상적인 이미지를 표현하기에 적합하며 풍부한 색상 표현력을 가지고 있다. 연구자는 표현대상의 특징에 따라 이 두 가지 표현방식을 번갈아 사용한다.

그 밖에, 연구자는 종종 동적인 요소와 정적인 요소를 작품 속에 병치하는데, 주로 ‘정적’인 상태를 주로 표현하고 ‘동적’인 요소가 ‘정적’인 상태 속에서 짝을 띄우도록 한다. 고대 중국인들의 변증법적 사유에서는 시종일관 동적인 것과 정적인 것을 결합하여 사고하였다. 『예기·낙기(禮記·樂記)』에는 다음과 같은 기록이 있다.

“사람은 차분하게 태어나는 것은 하늘이 부여한 본성이며, 사물에 감응하고 움직이는 것은 본성에 깃든 욕망으로 인한 것이다.” 119)

이는 인성의 근본은 ‘정’이면서 ‘동’의 가능성을 내포하고 있음을 설명한다. 그래서 ‘정’의 화면을 표현할 때 ‘동’의 요소를 더하는 것을 생각하곤 하는데, 이 또한 중국의 전통 예술이론인 ‘기운생동’의 영향을 받은 것이다. ‘기운생동’이란 회화작품 속의 이미지가 생동감 있는 기질을 가지고 있고 생명력이 풍부한 것을 말한다. 인물화에서 ‘기운생동’은 사람의 정신을 가리키며, 그림에 의탁하여 사람의 사상과 감정을 나타내는 것이다. 연구자의 작품에서 ‘기운생동’은 단순히 사람의 생각과 감정을 뜻하지 않는다. 연구자는 작품 속의 여러 시각적 언어가 상호 작동하여 ‘끊임없이 성장하고 무성하게 번져나가는’ 느낌의 ‘기운’을 발생시킬 수 있다고 생각하는데, 이것이 곧 화면의 ‘생기’이며, 나아가 ‘생동’으로 전환되면, ‘생동’의 기의 작동과 흐름으로 그림은 윤율과 선율을 가지게 된다.

119) 戴聖 編, 『禮記』(北京: 團結出版社, 2017), p. 129.



【작품 19】 유현, <무제>, 55×80cm, 종이에 채색, 2019

예를 들면 <무제>는 한국에 처음 왔을 때 느꼈던 감정을 담은 작품으로, 주변 환경과 사람들에 대해 들었던 조금은 어리둥절한 생각과 혼란스러운 마음을 표현하였다. 서울이라는 도시는 조용한 바다처럼 밀물과 썰물이 드나든다. 아름답고 연약한 소녀의 뒷모습이 이 물결 속에 잠겨 있다. 다양한 크기와 색상의 반점과 선이 화면에서 반짝이며, 운율감이 넘치고 물결처럼 흐르는 듯한 느낌을 준다. 연구자는 그림에 추상적인 요소들을 섞어보려고 시도했다. 노란색은 사람의 '성령(性靈)'을 나타내고 넓은 면적의 파란색은 주변 환경을 의미하며 그중에 하늘의 별같이 반짝이는 채색 반점은 희망을 의미한다. 이 작품에서 연구자는 벽화 속의 진솔한 선을 모방하려고 시도했는데, 선을 가늘고 긴 추상적인 색 덩어리로 보고 조형적 기능을 하면서도 화면 색채 구성의 일부로

삼으려 했다. 【작품 19】

중국회화에 표현된 가장 깊은 정신은 과연 무엇일까? 그 정신은 “깊고 조용하게 이 무한한 자연, 무한한 우주와 녹아들어 하나가 된다.”¹²⁰⁾ 그것이 표현하는 경지는 ‘고요한 것’ 이지만, 그 사이에는 끊임없이 뻗어나가는 움직임은, 다시 말해 ‘생동한’ 기운이 자리한다.



【작품 20】 유현, <아름다운 소녀>, 46×101cm, 건본에 채색, 2021

연구자에게는 또 다른 성격의 모순된 생각이 있다. 한편으로는 예술가가 이 세상의 참됨을 찾고, 세상의 아름다움을 발견하고, ‘선’으로 남을 배려하고 따뜻하게 하는 ‘적자지심’을 가져야 한다고 생각한다. 그러면서도 또 다른 한편으로는 이 세상에는 완벽한 것이 없기에 우리의 인생은 ‘아름다움’과 ‘추함’ 같은 양면성으로 가득하며, 이러한 양면성은 변화나 전환이 가능하다고 생각한다. 이에, 연구자의 작품은 고통과 혼란을 표현할 때 따뜻한 색을 바탕으로 깔고, 아름다움과 행복을 표현할 때는 소소한 추함을 약간 더한다.

<아름다운 소녀>는 젊은 여자를 표현하고 있는데, 이 여자는 무언가를 기대하는 듯하면서도 약간 긴장

120) 宗白華, 「介紹兩本關於中國畫學的書並論中國的繪畫」, 『宗白華全集』 2(合肥: 安徽教育出版社, 2008), p. 334.

한 모습을 하고 있다. 아름답게 보이는 외모 뒤에는 추함을 상징하는 요소가 숨겨져 있는데, 바로 배경에서 보이는 작은 벌레들로, 이는 세상의 아름답지 못한 점을 암시하는 부분이다. 이 작품은 비단 위에 먹으로 그린 것으로, 중국 전통공필화에의 방식에 따라 선을 긋고, 색을 들인 뒤, 대량의 물로 화면을 씻어내면서 전체적인 조정을 진행하였다. 먹으로 색을 채울 때는 한 번에 칠하지 않고, 여러 번 겹쳐서 칠하여 풍부한 회색조의 화면을 형성하였다. 작업 중에 먹이 충분히 질지 않다면 계속 연한 먹색을 채우고, 반대로 너무 질다면 다시 물로 씻어내면서 흑과 백 그리고 그 중간의 회색 사이의 관계가 조화로워질 때까지 조정하였다. 【작품 20】

3. 재료 기법

1) 공필담채

공필담채는 선으로 대상을 그리는 것을 위주로 하고 투명한 질감의 식물색과 먹색 선염을 보조로 하는 표현 방법이다. 공필담채는 경쾌하고 단아한 미감을 추구하며, 착색할 때 무거운 광물질 안료를 덜 사용하며, 먹선의 윤율감을 살리는 것을 중시한다. 연구자는 공필담채와 공필중채는 상대적인 개념이라고 생각하는데, 단지 광물안료의 사용 여부로 중채와 담채를 나누는 것은 다소 일방적인 것 같다. 연구자의 공필담채 작품은 상징과 은유의 표현기법을 사용했으며, 공필화의 구선(勾線), 선염(渲染),上色(上色), 흥탁(烘托), 조정(調整) 등의 전통기법을 계승하였다. 구선이란 선묘한 밑그림 위에 비단을 놓고, 구선용 붓에 먹을 묻혀 비단에 그리는 것이다. 비단은 반투명하기 때문에 밑에 깔린 선묘를 뚜렷하게 볼 수 있다. 구선할 때는 서예를 하는 것과 같이 붓을 다루어야 한다. 선염은 먹이나 투명한 색으로 여러 번 색을 들이는 것이다. 색을 들이는 횟수가 많을수록 화면이 더욱 풍성하고 깊어지는데, 과하지 않도록 적당히 조절해야 한다.上色은 선염이 완료된 후 필요한 곳에 광물안료를 평도(平塗)하는 것이다. 광물안료를 평평히 칠할 때는 최대한 한 두 번 안에 원하는 효과를 얻어야 한다. 그렇지 않으면 색이 균일하지 않기 쉽다. 흥탁은 흥운탁월(烘雲托月)의 줄임말로, 명도가 비교적 낮은 색채로 명도가 비교적 높은 색채를 부각시키는 것이다. 공필 담채화에서 엷은 색은 일반적으로 '여백'을 통해 그 색채에 적용하고자 하는 명도를 완성하는데, 짙은 색을 선염함으로써 연한 색은 자연스럽게 흥탁된다. 이어서 <백합>을 예로 들어, 작품의 창작 과정과 사용 기법을 상세히 설명하겠다.



【작품 21】 유현, <백합> 구상안, 10×25cm, 종이에 연필, 2020

① 구상안

첫 번째 단계는 구상안을 만드는 것이다. 우선 스케치를 하는데, 간단한 방법으로 연구자의 ‘심상’을 빠르게 기록해서 떠오른 영감을 자칫 잊어버리는 일이 없도록 한다. 이때 연구자는 본인을 희곡의 연출자로 여기고, 그림 속의 등장인물들이 본인을 대신하여 감정을 연기하도록 한다. 이 희곡의 대본은 연구자의 내적 깨달음이거나 내적면모를 투영한 것이라고 할 수 있는데, 어쩌면 ‘천상묘득’이라는 표현이 더 적절할지도 모르겠다. ‘천상묘득’은 작가의 상상력을 촉진하여 객관적인 사물의 속박에서 벗어나게 하고, 생명과 정신의 활력을 가장 직관적으로 드러내는 창작을 가능하게 한다. 연구자에게 있어 소재와 형식은 본인의 내적세계를 연역하는 수단이며, 주관적인 세계에 더 주목하게 되었으며, 창작은 자기탐구와 자기모험의 과정이 되었다.【작품 21】

② 선의 조형

긴 시간 동안 미술대학에서 이루어진 교육으로 연구자의 조형 기법은 사실적인 경향을 보이게 되었고, ‘선’으로 사람의 골격과 근육의 변화 그리고 옷 주름과 머리카락의 밀도를 표현하는 습관이 형성되었다. 중국화는 평면적인 조형 특성을 지니고 있어서, 연구자는 입체적 효과를 덜어내는 조형으로 ‘평면과 입체의 중간쯤’에 해당하는 시각적 효과를 구현하고 있다. 비단에 그린 그림을 수정하는 것은 비교적 어려운 일이다. 숙견(熟絹)의 경우에는 양털로 만든 솔



【작품 22】 유현, <백합> 백묘, 46×101cm, 종이에 연필, 2020

이나 다른 역센 털로 만든 솔을 사용하여 이미 묘사된 이미지의 일부를 씻어낼 수는 있지만 전부 씻어낼 수는 없다. 이렇듯 수정이 쉽지 않은 관계로, 연구자는 공필담채 작업을 진행할 때 비교적 꼼꼼하게 백묘 초본을 준비한다.

‘선’으로 조형하는 과정은 작가가 자신의 창작 경험에 근거하여 조형대상을 주관적으로 처리하는 일차적인 과정으로, 선의 길이와 밀도에 운율을 가해 변화를 준다. 유안(劉安, 기원전 179 - 기원전 122)은 『설림훈(說林訓)』에서 “작가가 너무 사소한 것까지 신경 쓰면 그림이 오히려 모양새를 잃는다.”라고 하였다.¹²¹⁾ 여기서는 화면의 부분적인 강화가 전체를 해치는 것을 말한다. 그래서 연구자는 선묘를 그릴 때 의도적으로 화면의 밀도와 전체적인 흐름의 변화에 주의하고, 화면에 너무 많은 세부묘사가 나타나지 않도록 한다. 【작품 22】

③ 선염

연구자가 최근 2년 동안 작업한 공필담채 작품은 대부분 비단 위에 그린 것인데, 비단이라는 재료를 선택한 까닭은 아마도 여전히 전통 중국화에 대한 일종의 콤플렉스인 것 같다. 비단은 투명감이 있어서 일반적으로 비단을 액자에

121) 劉安, 「淮南子論畫」, 俞劍華 編著, 『中國畫論類編』 上(北京: 人民美術出版社, 2016), p. 6.

팽팽하게 대고 양면에 그려 넣는 작업으로 수준 높은 기량이 필요하다. 연구자는 당나라 시대의 미인화와 송나라 시대의 화조화를 모사하고 연구하여 그림 기법을 완전히 터득했다. 그러나 좋은 그림은 화면의 전체적인 관계의 조화에 초점을 맞추고, 그 속에 감정을 담게 되는데, 이는 일상을 초월한 예술적 승화라고 생각한다. 예를 들면 <잠화사녀도>는 세밀하게 표현하는 것에만 치중하지 않고, 선으로 여인의 기품을 잘 드러내고 있다. 또한 흥탁이나 훈염은 여유로우면서도 외로운 궁궐 여인들의 심경을 두드러지게 표현하는 것을 가능하게 하였다. 이 작품에서 세밀하게 표현된 부분은 비단치마에 장식된 약간의 자수 무늬와 붉은 비녀뿐인데, 이는 여인의 화려함을 돋보이게 하면서도 점잖은 기질을 덮어버리지는 않았다. 연구자도 의도적으로 화면의 일부를 간소화하고, 오히려 세세한 부분의 생동감을 더 잘 드러내어 화면에 빈틈없는 운율이 흐르도록 처리하는 편이다. 연구자의 담채 작품의 선염 과정은 특별한 점이 없으며, 당나라 공필화에서 보이는 미녀도의 화법, 구선, 선염, 상색, 흥탁, 평도, 반친(反襯) 등을 이어받았다.¹²²⁾

화면을 더욱 ‘단순화’하기 위해서, 연구자는 견본(絹本) 작품의 색채를 약화하고, 먹으로만 층층이 선염하였다. 담채 작품 자체의 선의 표현과 선염의 섬세함은 이미 풍부한 색상이 필요 없이 화면의 층차만으로도 충분하다. 먹물은 농담의 차이로 인해 따뜻한 색감의 검은색에서 회색으로 변화되고 비단의 원래 색도 따뜻한 색감의 흰색이다. 흰색-회색-검정 사이에는 풍부한 층차의 변화가 있어 먹색의 각양각색 효과를 표현한다. 연한 먹은 연기처럼 가벼우며 진한 먹은 제법 윤기가 흐른다.

연구자는 가장 단순한 형식이 보는 사람에게 오히려 더욱 풍부한 연상을 불러일으키고, 같은 이유로 무채색이 깊은 의미를 전달하는데 적합하다고 생각한다. 지극히 단순해 보이는 검은색과 흰색은 화면에 굉장한 민첩성과 자유를 부

122) 반친은 보통 비단을 재료로 하는 회화작업에서 쓰이는 기법으로, 비단은 반투명하기 때문에 그 뒷면에 색을 칠하면 정면에서 보았을 때 은은하고 풍성한 색감을 완성할 수 있다.

여할 뿐만 아니라, 표현에 있어서도 광활함과 광대함을 부여한다. 장자는 “차분하면 성인(聖人)이 되고, 행동하면 왕이 된다. 그리고 무위(無爲)하는 자 역시 존경받으니, 하늘 아래 소박함을 뛰어넘는 아름다움은 없다.”고 말했다.¹²³⁾



【작품 23】 유현, <백합>, 46×101cm, 견본에 먹, 2020

④ 전체적인 조정

마지막은 화면의 전체적인 조정이다. 먹으로 풍부함과 층층이 겹치는 느낌이 드는 화면을 완성하려면 여러 번 선염하는 과정을 거쳐야 표현이 가능하다. 화면의 흰색 부분을 연구자는 흰 비단 본연의 색을 남겨 두거나 비단 뒷면에 조개가루를 입혀 완성한다. 견본회화 특유의 세척기법은 그림의 과도한 부분을 약화해 비교적 완벽한 효과를 얻을 수 있다. 연구자는 그림을 그리는 동안 화면을 여러 번 국소 세척한다. 숙건은 세척 과정에서 서서히 아교와 백반이 벗겨지고 점점 생건으로 변하며 먹색이 견사 속으로 스며들어 풍부하고 몽롱한 효과를 형성한다. 반복적인 세척과 색칠을 통해 그림은

마침내 조화로운 상태에 이르게 된다. <백합>은 마지막 조정 과정에서 짙은 배경에 복잡한 무늬를 추가하여 화면의 흐름을 더욱 풍부하게 했다. 【작품 23】

연구자는 작품 창작에 있어 비단, 먹과 같은 재료와 더불어 윤곽을 그리고

123) 郭慶藩 撰, 『莊子集釋』(北京: 中華書局出版社, 1985), p. 463.

색을 들이는 형식을 선택하고 있는데, 이는 우연이 아니라 중국의 전통예술을 계승하고자 하는 마음에서 비롯된 것이다. 공필화를 구성하는 물질매개와 예술 언어는 오랜 세월 다듬어지는 과정을 거치면서, 시각적으로 완벽한 표현이 가능해졌을 뿐만 아니라 심미적 특징과 예술적 정신이 조화를 이루고 있다.

2) 공필중채

공필중채는 중후하고 화려하며 윤택함을 요구한다. 즉 조화롭고 중후하고, 화려하고 윤택하며, 그 색채가 아름다우면서 짙고, 선명하며 묵직하다. 둔황벽화의 형식미와 표현기법에 관한 연구를 통하여, 연구자는 추상적인 요소를 창작에 융합시켰고 공필담채와는 다른 표현방법을 형성하였다.

① 추상적 요소의 흡수와 활용

회화예술의 추상이란 객관적인 대상의 제약에서 벗어나 더는 자연을 충실히 모방하는 것을 목표로 하지 않고 작가의 직관과 상상에서 출발하여 단순한 기하학적 형태, 색채, 선 등 회화 언어에 의존하여 작가의 느낌을 표현하는 것을 말한다. 20세기의 서양 추상 미술 운동은 세계 각국의 미술 발전에 일반적으로 영향을 미쳤다. 그러나 추상적 요소를 갖춘 예술은 서양에만 존재하는 것이 아니라 원시 미술, 고대 벽화, 아동화, 중국 전통 사의화 등에서도 강한 추상성을 느낄 수 있다.

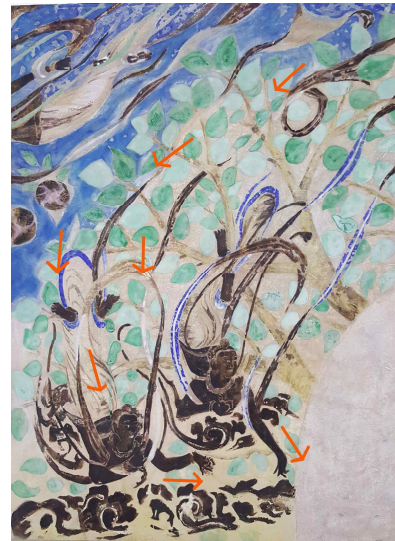
벽화의 형식미를 연구하면서 연구자는 색채의 추상적 미감의 매력을 알게 되었다. 둔황벽화는 추상적인 의미를 지니는데, 그 추상적인 의미를 표현하는 방식은 대상을 해체함으로써 실현된다. 표현대상을 기하학적 색 덩어리로 분해하고 화면의 필요에 따라 그 형태에 색채를 부여한다. 색채는 종종 두세 가지 밖에 없으며, 다른 색상의 기하학적 형상은 비약적이고 추상적인 운율의 아름다움

다움을 만들어 낸다.

연구자의 증채 작품의 기법은 주로 벽화를 모사하는 경험에서 비롯되었다. 둔황벽화의 모사는 나에게 새로운 문이 열린 것이나 다름없었는데, 중국화는 섬세한 두루마리 그림뿐만 아니라 이처럼 현란하고 다채로운 전통예술도 있다는 점을 깨닫게 된 것이다. <무악도(舞樂圖)>는 연구자가 처음으로 둔황벽화를 모사하여 완성한 작품이다. 그림의 석황(石黃), 석록(石綠), 황토로 구성된 크고 작은 불규칙한 색 덩어리들이 교향악과도 같은 운율을 화면에 형성한다. 색채는 여기서 마치 교향악의 음표와 같으며 상호작용하며 때로는 흥겹게 도약하고 때로는 차분하고 고풍스럽다. 【작품 24】



【작품 24】 유현, <무악도(舞樂圖)> 모사,
50×80cm, 종이에 채색, 2017



【작품 25】 유현, <비천(飛天)> 모사,
50×80cm, 종이에 채색, 2017

또한 둔황벽화는 종종 흘러가는 듯한 곡선으로 화면을 분할하는 방식을 통해 물체를 가늘고 긴 줄 모양으로 ‘해체’하여 화면에 유동성을 주어 통일된 동세를 형성한다. <비천(飛天)>의 비단 끈은 가늘고 긴 짙은 갈색 막대 모양으로 ‘분해’되었고 모양은 매우 울동적이고 운동감이 있다. 짙은 갈색의 긴 막대

형은 석청색의 색 덩어리를 길게 나누어 하늘을 나는 인물의 짙은 갈색 바깥 외곽선과 함께 그림의 오른쪽 위 모서리에서 시작되는 'C형'의 흐름을 만들어 흘러진 듯한 형태에 동세와 울동을 통일시킨다. 그림은 추상적이고 역동적인 아름다움을 가지고 있다. 【작품 25】



【작품 26】 유현, <상처>, 30×66cm, 종이에 채색, 2020 【작품 27】 유현, <허무>, 30×66cm, 종이에 채색, 2020 【작품 28】 유현, <연약>, 30×66cm, 종이에 채색, 2020

그 후 연구자는 단순화된 화면을 만들기 위해 중채 작품에 추상적인 요소들을 섞기 시작했다. 예를 들어 연작의 형태를 띠는 연구자의 작품 <꽃의 자태>는 추상적인 색 덩어리로 목련꽃이 활짝 핀 상태를 표현하였는데, 꽃의 형상을 빌려 인생에 대한 연구자의 생각을 말하고 있다. 이 작품에서 연구자가 표현하고자 하는 것은 삶이며, 꽃은 연구자의 주관적 시각을 은유적으로 담아내는 매체일 뿐이다. 이 작품은 고요하고 담담한 분위기 속에서 오늘날 사람과 사람간의 관계 그리고 생명에 대한 사색을 담고 있다. 연구자는 꽃은 쉽게 지는 것처럼 청춘과 생명 또한 그러하다고 생각했다. <꽃의 자태>를 구성하는 일부인 <상처>는 높은 명도의 흰색을 띠는 여러 광물안료를 주로 입히고, 소량의 보라색과 자홍색의 광물안료를 가미하여 생동감과 심미적 분위기를 더하였다. 작

품 속의 작고 작은 자홍색 조각은 흰색의 바탕 위에서 마치 꽃의 상처처럼 무척 도드라진다. 세상에 완벽한 일은 없어서, 행복한 때라 하더라도 그 속에는 아픔이 뒤섞여 있을 수도 있다. <허무>는 적막감과 허무함을 표현하기 위해 높은 명도의 회색조 화면을 구성하였고, 소량의 따듯한 계열의 검은색과 짙은 회색에 가까운 녹색은 마치 삶의 적막함에 맞서는 악센트와도 같은 모습이다. 아마 앞으로 다가올 모든 것은 공허하고 덧없는 것일지도 모르겠다. <연약>에서 연구자는 이따금 매우 연약하게 변해버려서 세심한 돌봄이 필요한 여인과 그 배우자 사이의 관계 즉 사람과 사람 사이에 존재하는 연약한 관계를 얇은 얼음처럼 연약하고 투명한 모습의 꽃에 비유하여 표현하는 시도를 하였다. 이 연작 역시 실험적 성격을 보이며, 추상적 요소로 화면을 구성하는 연구자의 첫 시도이기도 하다. 【작품 26, 27, 28】



【작품 29】 유현, <우리가 사는 세상-02>, 131×162cm, 종이에 채색, 2021



【작품 29-1】 유현, <우리가 사는 세상-02> 색상 구상안 1, 컴퓨터 그래픽, 2020



【작품 29-2】 유현, <우리가 사는 세상-02> 색상 구상안 2, 컴퓨터 그래픽, 2020

<우리가 사는 세상-02>를 보면, 연구자는 화면 속의 이미지를 의식적으로 요약하고, 서로 다른 형태의 삼각형, 다각형, 기다란 끈 모양 등과 같은 다양한 모양의 기하학적 모양으로 정제되고 분해하였다. 또한 색 덩어리들끼리 투명하게 겹쳐지도록 처리하여 화면의 부피감을 풍성하게 하고, 조화로운 장식적 아름다움을 완성하였다. 중채작품을 제작하기 전에, 연구자는 색채구성 디자인에 많은 에너지와 시간을 쏟는다. 종종 여러 개의 색 밑그림을 제작하고, 색 덩어리들 사이의 운율을 세심하게 연구한다.【작품 29】

②중채작품의 제작방법

중채화는 공필담채화와 다른 방법으로 제작되며, 표구하기, 밑바탕 만들기, 그리기와 칠하기의 순서로 진행한다. 이어지는 내용은 <몸의 파편>을 예로 들

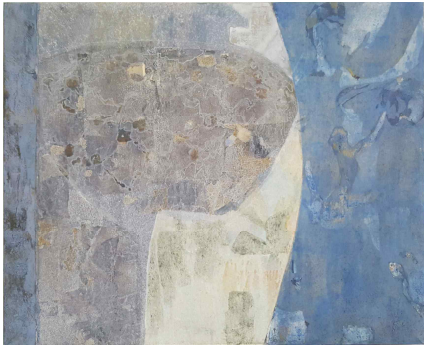
어 중채작품의 창작 과정과 사용되는 기법을 자세히 설명한 것이다. 【작품 30】

먼저 색상 구상안을 제작한다. 어떤 영감이 머릿속에서 떠오를 때 그것을 포착하기 위해 간단한 그림을 그리거나 색채 디자인을 한다. 만약 연구자가 중채로 표현하는 방식을 택한다면, 연구자는 종종 직접 색상 구상안을 제작한다. 이렇게 하면 바탕을 만들고 색을 칠할 때 전반적인 계획을 수립할 수 있다. 연구자는 색상 구상안 제작의 관건은 색의 구성관계로 조성되는 화면의 분위기가 자신이 전달하고자 하는 감정과 사상에 부합되게 하는 것이라고 생각한다. 컴퓨터 디자인의 편리함 때문에, 연구자는 종종 여러 가지 색상의 구상안을 디자인해보고 그중 하나를 선택하는 작업방식을 선호한다. 【작품 30-1, 30-2, 30-3】

다음으로 두 겹의 피지나 한지를 고른 뒤, 풀을 발라 화판에 평평하게 고정시키고 나서 밑바탕 작업을 시작한다. 밑바탕은 중채의 성패를 좌우하는 중요한 역할을 한다. 풍부한 바탕색은 화면에 미묘한 변화를 가져올 수 있으며, 화면의 가독성, 회화성, 예술성을 크게 향상하고 후속 묘사를 보다 효과적으로 만들 수 있다. 성공적인 밑바탕은 그림에 많은 예상치 못한 효과를 가져다줄 수 있다.

중채 바탕색의 제작은 그림의 색채관계와 연결될 뿐만 아니라, 그림에 대한 전반적인 계획으로 많은 요소가 내포되어 있다. 표현효과의 필요에 따라 색채 재료와 제작방법을 선택한다. 질감의 요구에 따라 화면의 색층을 얇거나 두껍게 조절하고 굵기가 다른 광물안료와 금속박을 사용한다. 색채의 디자인에 따라 밑바탕에 미리 색채 선염 등의 작업을 한다. 이를 차근차근 해나가는 과정에서 작가의 감정은 도구와 재료에 스며들고, 도구와 재료는 작가 감각의 연장선이 되어 개성 있는 감정을 가진 생명체가 된다.

연구자가 밑바탕을 만드는 방법은 벽화를 모사하면서 배웠다. 먼저 조갯가루 아교를 두세 번 바른다. 다시 색칠하기, 뿌리기, 롤러 굴리기, 광물안료 칠하기, 금속박 붙이기 등의 방식으로 밑바탕에 풍부한 층간 변화를 만든다. 광물안료



【작품 30】 유현, <몸의 파편>, 종이에 채색, 2020



【작품 30-1】 유현, <몸의 파편>색상구상안 1, 컴퓨터 그래픽, 2020



【작품 30-2】 유현, <몸의 파편> 색상구상안 2, 컴퓨터 그래픽, 2020



【작품 30-3】 유현, <몸의 파편>색상구상안 3, 컴퓨터 그래픽, 2020



【작품 30-4】 유현, <몸의 파편> 밑바탕, 종이에 채색, 2020



【작품 30-5】 유현, <몸의 파편> 작업과정, 종이에 채색, 2020



【작품 30-6】 유현, <몸의 파편> 부분,
종이에 채색, 2020

와 금속박 사용은 그림의 일부분에만 사용하며, 이후 그림의 효과를 미리 생각하여 영역의 모양과 크기를 결정한다. 연구자는 미리 만든 색상 구상안에 따라 화면의 바탕에 맞는 색을 고르는데, 보통 색상 구상안의 중간쯤 있는 회색을 바탕색으로 고른다. <몸의 파편>에서 연구자는 회색을 바탕색으로 선택했고, 군데군데 동박을 소성하여 붙였다. 【작품 30-4, 30-5】

마지막으로 색상 구상안에 따라 그림의 조정과 세부적 처리이다. 색을 칠할 때 광물안료 입자를 겹겹이 덮어 풍부한 색채와 질감 효과를 내며 선염 기법을 덜 사용한다. 붓의 사용은 수묵화와 비슷하며, 회화의 붓놀림은 유연성과 직접성의 특징을 가지고 있다. 연구자의 중채작품은 선을 처리하는 방법이 유동적이다. 선을 형상의 표현에만 연연하지 않도록 주의하면서 화면의 구성 요소로 활용한다. 예를 들어 <몸의 파편>은 극히 가느다란 흰색 선이 일부 부위에 나타나 일정한 패턴을 형성하는데, 이 흰색 선은 흰색 카본지로 그림에 인쇄된다. 화면에 약간의 섬세함과 동시에 유연성, 자유로움을 잃지 않게 했다. 【작품 30-6】

연구자는 중채회화가 사의적 특성을 가지고 있어 비단 위에 그리는 그림처럼 붓놀림이 섬세하고 꼼꼼하지는 못하지만, 거리낌 없이 마음이 가는대로 자유롭게 화면을 처리하는 효과를 낼 수 있다고 생각한다. 그래서 그림을 그리는 과정에서 느끼는 감정적 충동이나 명확하게 설명할 수 없는 감정들을 발산하는 출구를 중채화에서 찾은 것 같았다. 중채와 담채는 제작 방법의 차이일 뿐, 감정표현 과정에서 때로는 섬세하게, 때로는 자유롭게 작업하는데 이는 본래

창작자의 당시 정서와 표현 의향에 따라 결정된다. 그리고 화면에 창작자 내면의 표현을 드러내는 행위는 창작을 이끄는 역할을 한다.

4. 향후 창작 방향

어느덧 성신여대에서 3년 가까이 학업을 하였다. 교수님들께서 정성으로 준비해주신 수업과 친구들의 친절하고 열렬한 도움은 연구자에게 깊은 감명을 주었다. 비록 학업은 매우 힘들었지만 그럴수록 더욱 충실하게 하려고 애썼다. 학업의 과정에서 연구자가 한국 동양화로부터 받은 인상은 마음의 자유로운 표현, 열린 태도, 그리고 다양한 양식을 추구하는 예술이라는 것이며, 이를 통해 그림이라는 것이 본래 자유롭게 내면을 표현할 수 있고 사변적인 지혜 또한 충만하다는 사실을 알게 되었다. 이러한 인식은 연구자도 모르게 연구자의 창작 이념을 변화시켜 나갔는데, 기법에만 얽매이지 않고 자신의 내면에 대해 더 많은 질문하는 노력을 기울이게 된 것이 가장 큰 변화였다.

박사 과정 중 연구자는 현대 여성의 감정과 삶에 관한 작품을 그렸고, <그녀들>이라는 제목으로 개인전을 열었다. 당시 코로나19가 한창이었는데, 교수님과 친구들의 도움으로 전시회가 순조롭게 개최되었다. 전시실은 2층의 크지 않은 공간이었고, 이 공간을 2019년부터 2021년까지 내가 작업한 작품들로 가득 채웠다. 전시된 작품은 모두 연구자의 '심상'을 표현한 것으로, 연구자는 관람객들이 작품을 통해 연구자의 내면세계로 다가와 그 속에 담긴 비밀스런 감정과 생각을 공유하는 것 같은 느낌을 받았다.

연구자가 사용하는 인물화의 조형원리는 서양화의 소묘 조형 체계에 속한다. 창작하는 과정에서 사진에 지나치게 의존하고 주관적 표현이 충분하지 않은 점은 항상 개선하려고 하는 문제이다. 연구자가 생각하는 이상적인 선은 지금보다 더 느슨하고 더 표현력이 강해야 하며, 때로는 색상에 녹아들고, 때로는

박사학위 청구 작품전 보고서

학 과	미술학과	전 공	동양화
성 명	유현	청구전 제목	그녀들
발표일시	2021년 7월 14일 ~ 2021년 7월 20일		
발표장소	서울특별시 종로구 인사동길 56 갤러리 인사아트 2F		
발표내용	<p>나는 공필담채나 중채를 주된 기법으로 나 자신, 나의 딸 그리고 내 주변의 여성 친구들을 그리는 작업을 하고 있다. 인물은 내가 항상 즐겨 그려온 소재인데, 일상생활에서 볼 수 있는 여러 인물의 모습과 상태를 포착하고픈 창작욕구가 인물화를 좋아하는 계기가 되었다. 작업이 심화되면서, 나는 점점 여성 속마음의 변화에 주의를 기울였다. 사람이고, 여인이고, 또 어머니자 아내인 여성은 자연계, 사회, 가정에서 각각의 역할을 수행하고 있다. 현대사회 여성들은 자연환경의 악화, 사회적 압력, 가정 내의 작은 위기를 마주하며 예민한 감수성과 강인한 모습을 드러낸다. 여성작가로서 나는 이러한 정신적 특질을 체득하여 사실적인 인물의 모습을 통해 담아내고자 하였다. 이 작품들은 실생활에서 유래하는데, 속마음의 의경(意境)을 드러내고 있는 것이다.</p>		

자연스럽고 대범하게 도드라져야 한다. 선으로 형상을 구현하는 것의 매력은 선과 선 사이에서 드러나는 운율감과 운동감에 있는 것이며, 감정은 그 사이로 자연스럽게 표출된다. '이형사신'을 기반으로 '불사지사'를 표현할 수 있다는 점 역시 흥미로운 지점이다. 향후 전통 백묘, 수묵인물화, 민속예술, 서양 선묘를 더욱 연구하여 화면에서 선이 갖는 참뜻을 체득할 수 있기를 기대한다.

또한 연구자는 지난 2년간의 작업에서 추상적 아름다움을 표현하는 요소들을 융합하기 시작하였다. 서로 다른 색면의 상호 작용으로 형성된 장력은 일종의 단순하고 형식적인 미감을 드러낸다. 연구자는 이 방면의 연구가 매우 흥미롭다고 생각되어서 더욱 깊이 있게 탐구해 나갈 계획이다.

향후 창작에서는 연구자의 예술적 기법이 마음에 융합되어 '기법'과 '마음'이 화면에서 더욱 자유로운 모습으로 표현되기를 바라며, 작품으로 표현되는

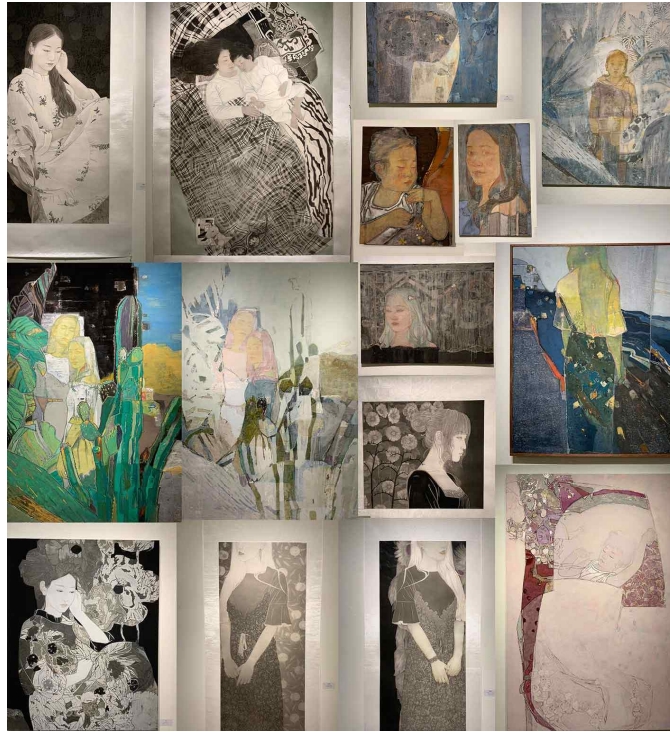


[도판 28] 유현, <개인전 ‘그녀들’ 사진 01>, 2021

정신적 측면의 내용의 깊이와 넓이가 더해지기를 기대한다. 좋은 작품이란, 간결한 예술언어로 깊은 뜻을 전달하는 작품이라고 생각한다. 이러한 작품을 창작하기 위해서는 아마도 더 긴 시간의 연구와 실천의 과정이 필요할 테지만, 연구자는 이러한 이상적인 상태에 도달하기를 원한다.

종합해보면, 연구자는 현재 주로 공필담채와 공필증채의 작업을 하고 있고 작업에서 비단, 먹과 같은 재료와 윤곽을 그리고 색을 들이는 형식을 선택하여 중국전통예술을 계승하고 있다. 공필화를 구성하는 물질매개와 예술언어는 오랜 세월 다듬어지는 과정을 거치며, 시각적으로 완벽한 표현이 가능해졌을 뿐만 아니라 심미적 특징과 예술적 정신이 조화를 이루게 되었다. 연구자의 작업에 큰 영감을 준 또 다른 예술양식은 벽화이다. 연구자는 벽화의 형식미와 표현기법을 연구하는 과정에서 색채의 추상적 아름다움을 깨달았고, 이를 바탕으로 추상적 요소를 가미하게 되었으며, 앞으로도 관련 작업을 지속할 것이다.

연구자는 여성의 시각에 입각한 작업을 하고 있으며, 본인의 내면에서 강렬



[도판 29] 유현, <개인전 ‘그녀들’ 사진 02>, 2021

히 일어나는 심적인 파동을 ‘마음’으로 감지하여 작품에 옮기고 있다. 연구자는 작품에 종종 여성의 신체를 등장시키는데, 이는 작품의 표현대상이 되는 여성을 사회라는 특정한 공간에 배치하기 위함이고, 또 관념형태의 측면에서 보았을 때는 신체를 상징적인 수단으로 다루는 것으로, 신체의 묘사를 통해 연구자 본인이 느끼는 아득함, 연약함, 그리움의 감정을 표현하려는 것이다. 연구자는 작가라면 마땅히 회화창작의 과정에서 자신의 내면을 움직여 표현대상을 깊이 이해한 뒤, 이에 주관적인 변화를 가하여 표현해야 한다고 생각한다. 왜냐하면, 이런 과정을 이루어 낼 때 비로소 눈에 보이는 표상을 초월하는 내용이 화면으로 표현될 수 있기 때문이다.

VI. 결 론

20세기 초, 중국화는 서양학문의 자극으로 앞으로의 발전 방향을 모색하며 개혁에 들어서게 되었다. 서비홍은 서양 고전주의의 사고방식을 중국화에 접목하고, ‘서양의 사실주의가 가진 장점을 취하자’라는 주장을 앞세워 중국화의 개혁에 나섰다. 이렇게 중국화는 시대적 요구에 부응하며 ‘사실주의’의 길을 걸어가게 되었다. 20세기 말에는 사회가 발전함에 따라 ‘중국화 종말론’이 등장하였고, 중국화에 대한 개혁의 움직임이 또다시 일어났다. 중국화는 계속해서 혁신을 일구며 현대적인 발전을 달성하였고, 다원적이면서 개성 있는 면모를 띠게 되었다. 그중 일부는 중국 정부가 새로운 세기에 들어 중국화 예술의 번영과 발전을 촉진하고 사회적 주류의 방향을 선도하고자 격려하는 ‘정해진 주제에 따른’ 창작물이다. 다른 일부는 완전히 새로운 현대적 감각으로 중국 문화예술의 가치를 재해석하고, 여기에 중국의 민족과 문화에 내포된 고유의 격조에 대한 탐구를 추가해 동양예술이 지닌 독특함을 발현하는 모습을 보여주고 있다. 이 밖에 또 다른 유형의 중국화는 작가가 고의적으로 주류문화와 정치적 이념의 권위적인 통제로부터 거리를 둔 상태에서 창작되는 것으로, 작가 자신이 깊이 체득하고도 뛰어넘을 수는 없는 개인의 삶과 그를 이루는 체험이 담겨있고, ‘직접적으로 감정을 토로’하며 ‘심상’을 표현하고 있다. 이러한 다양한 모습은 근대 중국화의 개혁에서 보였던 탐구적 태도가 오늘날까지 이어진 것이다. 하지만 한 작가나 한 작품에서 언제나 한 가지의 모습과 성향이 고정적으로 보이는 것은 아니며, 때에 따라 여러 모습이 얽혀 있기도 하고, 각각이 차지하는 분량이 고정적이지도 않다.

현대 공필인물화는 중국과 서양의 조형관념을 병행하는 근현대의 전통을 따르며, 이와 달리 고전의 형식을 따르는 공필인물화는 전통적인 예술자원을 되살리고 다시 정리하는 취지를 띠는 것이 전부이다. 오늘날의 공필인물화는 여

러 방면에서 서양예술의 영향을 받았다. 그 밖에 중국의 현대 중채화는 일본화의 재료와 기법의 응용을 참고하기도 하였다. 연구자는 한국에서 유학하는 기간 동안 한국 동양화는 개방적인 관점과 다양한 표현 방법을 가지고 있고, 일상에서 마주하는 삶의 본질에 관한 사색을 적극적으로 다루고 있다는 것을 느낄 수 있었다. 경제와 문화의 세계화는 다양한 모습과 성격의 예술이 상호 참조하고 학습하는 계기가 되었고, 이는 현대 공필인물화에게도 새로운 표현의 활력을 불어넣었고 학술적 발전에 필요한 버팀목을 마련해주었다.

공필인물화의 현대적, 다원적 발전은 전통 공필인물화의 경계가 확장되고 규범이 느슨해지는 현상을 불러일으켰다. 오늘날의 공필인물화가 중국 전통문화로부터 분리되어 문화적 정체성을 잃지 않기 위해서는 전통 미학과 철학에 대한 자발적 재이해와 재해석이 선행되어야 할 것이다.

전체적으로 볼 때, 중국화는 생명의 정신적 경지를 표현하는 내용을 담고 있다고 볼 수 있다. 중국화에서 다루는 ‘심상 표현’과 관련한 전통 문예이론은 다양하고 심오하며 민족적 특성을 지니고 있다, 이는 여러 창작자들 사이에서 공통으로 추구하는 미학적 이상이 반영된 것이기도 하고, 개성이나 감정을 표현하는 전통으로부터 유래한 것이기도 하다. 그러하므로, 오늘날의 중국 공필인물화 작가들이 전통 문예이론에서 다루는 내용과 사고방식을 새로이 고민하여 분석하고 시대에 맞게 전환한다면, 창작의 과정에서 깊이와 새로움이 더해진 정신적 지향을 갖추는데 도움이 될 것이다.

현대 중국사회의 미적의식의 변화로 공필인물화에는 ‘개인적 표현’을 중시하는 성향이 등장하였다. 일부 ‘탈정치화’를 추구하는 공필인물화 작가들은 전통 문화에 예속되는 태도에서 벗어나 독립적인 인격과 창조적 주체의식을 확립하고 그들의 ‘영혼’을 작품을 통해 드러내는 것에 힘쓴다. 그리고 민족문화에서 보이는 심리적 구조의 특성과 변이를 반영하여, 다양하고 풍성한 예술성을 펼치고 있다. 이러한 부류의 작가들은 창작과 그 표현에 있어 선(線)의 조형성,

평면성, 장식성, ‘주관적 시공간’과 같은 미의식을 발휘하고 있으며, 전통적인 재료를 고수하면서도 모든 면에서 혁신적인 발전을 이루었다.

연구자는 중국화 화가로서, 전통문화의 영향을 받아 중국화의 미적 감각을 다소 유지하고 있는 편이다. 하지만 또 다른 한편으로는 현대인의 정신과 내면의 상태에 관심이 있고, 다양한 예술 양식과 형식을 흡수하고 참조하는데 적극적이며, 이를 응용하여 새로움을 더하는 창작을 지속적으로 실천하고 있다. 이러한 노력으로 연구자는 예전의 작품에서 보이는 ‘부드러운 분위기’를 벗어나 현대인의 ‘정신적 방황’이라는 주제를 표현하기 시작했다. 연구자는 창작의 과정에서 부지중에 몇 가지 전통적인 사고방식의 영향을 받고는 하는데, ‘공감’을 통해 자신의 생각이 표현대상에 투영되도록 하는 방식, 삶을 ‘정관’하며 깨달음을 추구하는 모습, 마음으로 표현대상을 깊이 이해하고 이를 주관적 시각으로 변화를 가하여 표현하는 것 등을 꼽을 수 있다. 이렇듯 중국 전통문화는 연구자의 유전자에 각인된 것이나 마찬가지로, 줄곧 연구자의 작품에 투영되고, 연구자가 세계를 이해하는 방식과 삶을 대하는 태도에 영향을 미치고 있다. 연구자의 작품에 등장하는 여성들은 내적으로 ‘변화가 많아 포착하기 힘든’ 경향을 보이는데, 이러한 모습은 전통미학에서 이야기하는 ‘무심함’을 떠올려 표현한 것이 아니라, 잃어버린 인간의 본성을 예술적 형상에 반영한 것이다. 연구자는 다양한 기법과 치밀한 구성으로 현대사회 여성의 생존 환경을 작품으로 옮겨, 삶 속에서 여성이 겪는 아득함, 무기력함, 참아냄 그리고 희망을 향해 달리는 모습을 표현하였다. 그리고 작품에 동적인 요소와 정적인 요소를 동시에 배치하였는데, ‘정적’ 표현 속에 ‘동적’ 요소가 깃들게 함으로써 ‘기운생동’에 대한 연구자의 이해를 화면에 풀어냈다.

연구자의 작품은 크게 공필담채와 공필중채, 이 두 가지 양식으로 나뉜다. 그리고 공필담채의 경우에는 흑백만을 사용하는데, 그 이유는 가장 단순한 형식이 오히려 감상자가 풍부한 연상을 펼치도록 돕는다고 여기며, 가장 단순한

색상이 더욱 깊은 뜻을 전달할 수 있다고 생각하기 때문이다. 그래서 어찌보면 굉장히 단순할 수 있는 검정색 또는 흰색만으로 역동성과 자유로움이 충만한 화면을 표현하는 작업을 이어가고 있다. 이어, 공필중채 작품의 방면으로는 둔황벽화에서 관찰되는 형식과 시각적 언어의 특징을 응용해 작품에 재질감을 더욱 풍부하게 표현할 수 있게 되었고, 한층 더 유연하고 다채로운 성격의 선을 구사하면서 추상적 요소도 가미하여 다양하고 효과적인 화면을 구성할 수 있게 되었다. 연구자는 작품이 나타내고자 하는 주제를 축으로 접근하여 이러한 형식적, 기술적 변화를 창의적으로 끌어낼 수 있었다.

연구자 스스로 현재 본인의 창작을 분석해보자면, 조형적 부분에서 아직 더 발전할 수 있는 가능성이 있다고 본다. 인물화의 조형은 대상의 신체구조를 그대로 표현하는 것에 머무는 것 보다는, '불사지사'의 모습을 표현해야 하는데, 이러한 표현은 색과 형태 또 정취를 예술적으로 심도 있게 이해할 때 순조롭게 진행될 수 있는 것이다. 중국의 수묵화와 민속예술에 대한 연구를 더 진행한다면 그 속에서 실마리를 얻어 연구자의 창작이 더욱 성장할 수 있을 것으로 생각된다.

그 밖에 연구자는 기법에 대한 관심이 많고, 화면에 정신적인 내용을 담아내는데 필요한 사고가 아직 미흡한 편인데, 앞으로 기법에 마음이 녹아들어 '기법'과 '마음'을 화면에 자유롭게 펼칠 수 있게 되기를 바란다. 좋은 작품이란, 간결한 예술언어로 깊은 뜻을 전달하는 작품이라고 생각한다. 이러한 작품을 창작하기 위해서는 아마도 더 긴 시간의 연구와 실천의 과정이 필요할 테지만, 연구자는 이러한 이상적인 상태에 도달하기를 원한다.

참 고 문 헌

【國文】 단행본

- 박완용, 『한국 채색화 기법』, 재원, 2002.
정중헌, 『천경자의 환상여행』, 나무와숲, 2006.

【國文】 학술지

- 홍선표, 「한국미술 정체성 담론의 발생과 허상」, 『美術史論壇』 No.43, 한국미술연구소, 2016.
홍선표, 「해방이후 한국현대미술의 전개: 광복 50년, 한국화의 二元구조와 갈등」, 『미술사연구』 9집, 미술사연구회, 1995.
허나영, 「현대한국채색화에서 보이는 전통의 현대적 변용 양상에 대한 연구」, 『미학예술학연구』 61권, 한국미학예술학회, 2020.

【國文】 학위 논문

- 박계리, 「20세기 한국회화에서의 전통론」 (이화여자대학교 박사학위논문, 2006.

【中文】 원전

- 董其昌, 『畫旨』 (毛建波 校註), 杭州: 西泠印社出版社, 2008.

- 董仲舒, 『春秋繁露』(曾振宇 注說), 開封: 河南大學出版社, 2009.
- 郭慶藩, 『莊子集釋』, 北京: 中華書局出版社, 1985.
- 劉安, 『淮南子』, 哈爾濱: 北方文藝出版社, 2018.
- 石濤, 『大滌子題畫詩跋』(汪繹辰 輯), 上海: 上海人民美術出版社, 1988.
- 石濤, 『石濤畫語錄』(俞劍華 註譯), 南京: 江蘇美術出版社, 2007.
- 司空圖·袁枚, 『二十四詩品 續詩品』(陳玉蘭 評注), 北京: 中華書局, 2019.
- 徐渭, 『徐渭集』, 北京: 中華書局出版社, 1983.
- 張庚, 『國朝畫徵錄』, 杭州: 浙江人民美術出版社, 2011.
- 張彥遠, 『歷代名畫記』, 北京: 人民美術出版社, 2004.
- 『管子』(房玄齡 注, 劉績 補注), 上海: 上海古籍書店, 2015.
- 『老子』(饒尚寬 譯註), 北京: 中華書局, 2007.
- 『禮記』(戴聖 編), 北京: 團結出版社, 2017.

【中文】 단행본

- 陳偉, 『文藝美學的理論與歷史』, 上海: 上海三聯書店, 2006.
- 董治安 編, 『高亨著作集林』, 北京: 清華大學出版社, 2004.
- 樊波, 『中國人物畫史』, 南昌: 江西美術出版社, 2018.
- 蔣采蘋, 『蔣采蘋文集』, 北京: 中國文聯出版社, 2004.
- 巫鴻, 『中國繪畫中的‘女性空間’』, 北京: 三聯書店, 2019.
- 徐復觀, 『中國藝術的精神』, 上海: 華東師範大學出版社, 2001.
- 俞劍華 編著, 『中國畫論類編』, 北京: 人民美術出版社, 2016.
- 袁行霈 主編, 『中國文學史』, 北京: 高等教育出版社, 2005.
- 周振甫, 『文心雕龍今譯』, 北京: 中華書局出版社, 2013.
- 周振甫, 『文學風格例話』, 南京: 江蘇教育出版社, 2006.

- 周明初, 『晚明士人心態及文學個案』, 北京: 東方出版社, 1997.
- 宗白華, 『美學散步』, 上海: 上海人民出版社, 2005.
- 宗白華, 『宗白華全集』, 合肥: 安徽教育出版社, 2008.
- 張星星 主編, 『改革開放與中國特色社會主義第十五屆國史學術年會論文集』, 北京: 當代中國出版社, 2016.

【中文】 단행본 번역판

- Carl G. Jung, 姜國權 譯, 『人、藝術與文學中的精神』, 北京: 國際文化出版公司, 2011.
- G. W. F. Hegel, 朱光潛 譯, 『美學』, 北京: 商務印書館, 2006.
- Johannes Itten, 杜定宇 譯, 『色彩藝術』, 上海: 世界圖書出版公司, 1999.
- Karl Marx, 中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編譯局 編譯, 『馬克思恩格斯全集』, 北京: 人民出版社, 2008.
- M. Lipman 編, 鄧鵬 譯, 『當代美學』, 北京: 光明日報出版社, 1986.
- Vladimir Lenin, 中央編譯局 譯, 『哲學筆記』 (北京: 人民出版社, 1993).

【中文】 도록

- 『當代工筆畫學會作品選』, 天津: 天津楊柳青畫社, 1991.
- 『現代重彩畫』, 濟南: 山東美術出版社, 1999.

【中文】 학술논문

- 陳師曾, 「文人畫之價值」, 『繪學雜誌』 2, 北京: 北京大學繪學雜誌社, 1921.

- 範迪安, 「認識與情懷-寫在胡明哲畫展之際-」, 『美術』 3, 北京: 中國美術家協會, 2000.
- 杭春曉, 「新東方繪畫: 幻象與精神表達的重建-中國工筆畫‘語意結構’轉變中的‘當代性’-」, 『國畫家』 5, 天津: 天津人民美術出版社, 2008.
- 胡良桂, 「新人文精神與近三十年中國文學的走向」, 『求索』 6, 長沙: 湖南省社會科學院, 2009.
- 胡明哲, 「以巖彩為契機-從熊文韻畫展談起-」, 『美術觀察』 3, 北京: 中國藝術研究院, 1997.
- 胡明哲, 「談“巖彩”命名」, 『美術』 11, 北京: 中國美術家協會, 2002.
- 李小山, 「當代中國畫之我見」, 『當代藝術與投資』 1, 北京: 內蒙古日報社, 2009.
- 盧輔聖, 「建構“工筆畫”的未來性」, 『中國美術館』 11, 北京: 中國美術出版總社, 2007.
- 劉廣鋒, 「禪宗頓悟的時空意識」, 『河南教育學院學報(哲學社會科學版)』 4, 鄭州: 河南教育學院, 2009.
- 施榮華, 「論顧愷之“傳神論”的美學思想」, 『雲南師範大學學報』 1, 昆明: 雲南師範大學, 2004.
- 薛永年, 「重彩畫及其語言」, 『美術觀察』 7, 北京: 中國藝術研究院, 1998.
- 吳上煒, 「文脈與嬗變-“性靈說”在20世紀中國畫上的外延與實踐-」, 『美術』 4, 北京: 中國美術家協會, 2021.
- 王工, 「此曲只應天上有-從劉金貴作品看他的藝術精神-」, 『美術』 2, 北京: 中國美術家協會, 2011.
- 王伯勛, 「存在與轉換-訪談中央美術學院胡明哲教授-」, 『美術』 3, 北京: 中國美術家協會, 2008.
- 甄巍·李博識·黃夢娜, 「2015年中國美術熱點現象述評」, 『民族藝術研究』 1,

昆明：雲南民族藝術研究院，2016.

「我還是想畫工筆-何家英訪談-」，『東方藝術』 Z1，鄭州：河南省藝術研究院，2004.

【中文】 학위논문

關煜，「中國當代藝術的“面具”現象研究」，上海師範大學 博士學位論文，2019.

賀誌樸，「石濤繪畫美學思想研究」，中國人民大學 博士學位論文，2004.

龍吟嬌，「“九十年代文學”研究」，蘇州大學，博士學位論文，2016.

葉健，「中國重彩畫的當代文化轉向」，中國藝術研究院 博士學位論文，2009.

楊斌，「當代工筆人物畫中寫意精神的表達」，中國藝術研究院 博士學位論文，2013.

楊孝鴻，「中國文人畫史上的“四大”坐標」，南京藝術學院 博士學位論文，2001.

楊佰旻，「二十世紀中日繪畫革新比較與批判」，南京藝術學院 博士學位論文，2011.

趙星垣，「由“藝”而“道”-中國古典藝論形態初探-」，中央美術學院 博士學位論文，2012.

【中文】 신문자료

李慧·杜羽，「從偉大創造中發現創作主題」，『光明日報』，北京：光明日報社，2019年3月8日.

江豐，「國畫改造第一步」，『人民日報·星期文藝』，北京：人民日報社，1949年5月25日.

【中文】 전자자료

郎紹君, 「郎紹君談當代工筆畫的十大問題」, 『新浪』 (2018년 6월 5일), 2022년 3월 2일 검색,

http://k.sina.com.cn/article_6451377237_180883455001007znl.html

「祝錚鳴: 畫筆丹青探索生命本源」, 『藝術中國』 (2015년 3월 9일), 2022년 2월 18일 검색,

http://art.china.cn/talkshow/2015-03/09/content_7731458.htm

「張見: 一方太湖石, 一枝桃花, 一片絲綢」, 『藝·圃』 系列專訪 (2017년 4월 21일), 2022년 2월 20일 검색,

https://www.sohu.com/a/135541517_488432

ABSTRACT

Research on Mental Image Expression of Contemporary Meticulous Brushwork Figure Painting

- Focusing on the researcher's works -

Liu Xuan

Major of Oriental Painting, College of Fine Arts,
Graduate School of Sungshin Women's University
Academic Adviser Lee, Man-su

Traditional Chinese painting rose to prominence as a distinct art system because of its delineation with delicate brushworks, color lining, and rendering of painting forms, which has been evolving from generation to generation over thousands of years. As one of the categories of Chinese painting, meticulous brushwork figure painting shared distinctive aesthetic characteristics and assessment criteria. By embracing the realistic spirit of Western painting, the new Chinese painting reflected the current growth trajectory of Chinese painting in the early twentieth century, within the context of the Chinese Art Revolution. The realistic technique of Western painting was introduced and applied to line drawing modeling in meticulous brushwork figure painting. Sketching was advocated as a teaching tool in art colleges and universities to improve the realistic modeling skills of fine brush

painting, which, in addition, helped to motivate excellent brushwork artists' direct sentiments toward life via the notion of "the era". The "Doomsday" theory, as well as a discussion of the idea that "Ink equals to zero" at the end of the twentieth century, sparked a wave of innovation in Chinese painting. Contemporary Chinese meticulous brushwork figure painting, as a vital new force in Chinese painting's current transformation, has created variety and distinctiveness by drawing inspiration from various art forms of Western painting.

According to research on contemporary meticulous brushwork figure painting, its creation has switched from the past "grand narrative" to the discussion of real-life issues and the appeal for personal emotions. In terms of aesthetic experience, there was a trend of shift from integrity and harmony to individuality and contradiction. For me who was a realistic figure painter, there was also a predisposition toward introversion in my creation, which paid more attention to "mental image representation". As a result, correlational research was conducted as follows.

Chapter Two mainly analyzed the tradition and evolution of meticulous figure paintings. To begin with, the notion, categorization, and evaluation criteria of traditional meticulous figure paintings were thoroughly presented. Moreover, the current situation of pluralistic integration and the evolution of meticulous figure paintings were analyzed and elaborated, with several concerns in the evolution of contemporary meticulous figure paintings proposed, such as spiritual loss and cultural choice of hesitation.

Traditional Chinese art theories, such as “embodying spirit in shape”, “moving thoughts”, “self-expression” tradition, “theories of personality”, etc., were analyzed in Chapter Three. The tradition of “mental image expression” in Chinese painting was diverse and profound with the characteristics of national aesthetics, sharing not only the aesthetic ideal pursuit in common, but also the individual and emotional performance tradition. Among those theories, the artistic concept and ways of thinking contained were unique to Chinese culture and had an imperceptible influence on me during my creation.

Chapter Four was about the study of the mental image expression of modern meticulous figure paintings. It was found that with the development of modern society, Chinese painters have generated a new art spirit orientation in creation, affirmed diversity, pursued artistic innovation, and experienced life with heart without avoiding the tragedy of reality. With the creative tendency of “personal expression”, modern meticulous figure painting, including its inheritance and innovative development and the positive role of artists’ unique inner experience on life in creation, was analyzed from the expression of line, color, material, and time and space.

On the basis of previous research, the exploration of “mental image” presentation in artistic creation was described in Chapter Five. As a Chinese painter living in the present with the influence of both Eastern and Western cultures, I could not help thinking about the relationship between myself and others as well as the deep exploration of self-spirit. Modern women’s feelings of survival and spiritual plight expressed in

my works focused on three aspects such as the female's personal emotions, family and growth, and the surrounding environment. Starting from the inner contradiction of self-spirit, I analyzed the comparative factors of monochrome and color, motion and stillness, beauty and ugliness in the works and discussed in detail my exploration of the material techniques of light color and heavy color of meticulous brushwork.

As for my works, further research is still needed in the aspect of modeling with deeper thoughts required in the spirits conveyed in the paintings. A good work of art expresses a meaningful conception through simple artistic language, which is the ideal state that my works are to achieve, although it probably requires an extended period of research and practice.