



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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](#) 

2012년 2월
석사학위 논문

潑墨과 餘白을 통한 現代水墨畫 研究

-연구자 작품을 중심으로-

朝鮮大學校 大學院

美術學科

千明彦

潑墨과 餘白을 통한 現代水墨畫 研究

-연구자 작품을 중심으로-

A Study on Modern Water and Ink Paintings
Focused on Blurring of Indian Ink and Void Space
- with Researcher's Works -

2012년 2월 24일

朝鮮大學校 大學院

美術學科

千明彦

潑墨과 餘白을 통한 現代水墨畫 研究

-연구자 작품을 중심으로-

指導教授 金 鍾 京

이 論文을 美術學 碩士學位申請 論文으로 提出함

2011년 10월

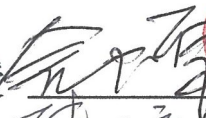

朝鮮大學校 大學院

美術學科

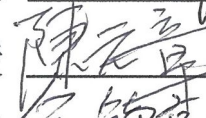
千 明 彦

千明彦의 碩士學位論文을 認准함

위원장 朝鮮大學校

教授  (印) 

위 원 朝鮮大學校

教授  (印) 

위 원 朝鮮大學校

教授  (印) 

2011年 11月

朝鮮大學校 大學院

목 차

ABSTRACT

연구자의 작품목록

I. 서론.....	1
II. 水墨畫의 精神性.....	3
A. 수묵의 정신.....	3
B. 기운생동.....	5
C. 선(線).....	8
D. 용묵(用墨).....	10
III. 水墨畫의 潑墨과 餘白表現	14
A. 수묵의 특성.....	14
B. 선(線)의 미학과 표현성	16
C. 여백과 공간의 조형성	21
D. 발묵기법과 우연효과	23
IV. 연구자의 작품에 표현된 潑墨技法과 餘白.....	27
A. 발묵과 여백을 응용한 조형탐구.....	27
B. 자연을 응용한 조형기법 연구	30
V. 결 론.....	42

참고도판
참고문헌

ABSTRACT

A Study on Modern Water and Ink Paintings Focused on Blurring of Indian Ink and Void Space - with Researcher's Works -

Cheon, Myeong eon

Advisor : Prof. Kim Jong-kyoung

Department of Fine Art

Graduate School of Chosun Univ.

Contemporary styles and modes of art go through imitation and transformation in pursuit of modern expression reflecting elements of the times. Throughout the world, modern expression has continuously drawn attention.

This study delves into the blurring of Indian ink, the void space and a range of techniques used in water and ink paintings as the major modes of Oriental paintings to represent the inner transcendental world of painters, one of the formative components in water and ink paintings, with a view to derive contemporary expression from such paintings.

Besides, considering the sense of unity with nature as the spirit of Oriental paintings, the present study identifies Confucianist, Taoist and Buddhist ideas underlying water and ink paintings so as to speculate on diverse interpretations inherent in the void space and the blurring of Indian ink through the formativeness of the traditional void space. In sum, the present study inquires into the direction contemporary Korean

paintings should take based on the blurring of Indian ink and the void space.

Currently, the concept of the void space and relevant techniques need be reinterpreted from modern perspectives in the sense that the blurring of Indian ink and the void space are not just formal aspects but also serve as some space for speculation, representing artists' world of inner spirit, regarding which this study clarifies right perception and conception.

I have made efforts to adopt and apply unique styles and spirits of Oriental paintings to the sense of contemporary Korean paintings. Analysing my own works assuming a series of these processes is a re-interpretation of diversity and beauty of the void space as the major element of Oriental paintings.

The concepts of the blurring of Indian ink and the void space root in Confucianist and Taoist ideas and philosophy and should be considered from the perspectives of Taoism and Confucianism representing Oriental faiths. To be specific, chapter II seeks systematic and in-depth perception of the spirit, vital energy, lines and gradation of Oriental water and ink paintings.

Chapter III examines characteristics of water and ink paintings, aesthetics of lines and expressiveness and formativeness of both void and entire space focused on the blurring of Indian ink to find out application of new perspectives in conjunction with the religious ideas that have influenced traditional Oriental paintings in terms of absolute thoughts and philosophy.

Chapter IV analyses the blurring techniques of Indian ink, the concept of the void space and the changing process of styles represented in the investigator's works. In creating art works, I advocate unity and creative spirit through understanding and practice of modern application based on traditional concept of the void space. At the same time, I pursue new styles of expression beyond the conventional approaches.

Water and ink paintings emphasize spiritual aspects. Among formative elements possibly regarded as the attributes and techniques of water and ink paintings, line drawing, blurring of ink and void space create both transcendental inner world and utopia of artists. Focusing on these three aspects, the tendencies of my works are comparatively analysed in order to shape a central axis for future directions of my creation.

As such, the present study establishes the starting points of materials, forms and processes to find directions for further development of my future works.

연구자의 작품 목록

- [작품 1] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 162×130cm, 2011.
- [작품 2] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 130× 81cm, 2011.
- [작품 3] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 162×130cm, 2011.
- [작품 4] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 162×130cm, 2011.
- [작품 5] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 162×130cm, 2011.
- [작품 6] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 100× 45cm, 2011.
- [작품 7] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 105× 45cm, 2011.
- [작품 8] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 162×130cm, 2011.
- [작품 9] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 162×130cm, 2011.
- [작품 10] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 140× 70cm, 2011.
- [작품 11] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 66× 80cm, 2011.
- [작품 12] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 66×160cm, 2011.
- [작품 13] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 66×160cm, 2011.
- [작품 14] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 81×130cm, 2011.
- [작품 15] <수목에 놀다>, 화선지.수묵, 80×130cm, 2011.

I. 서론

현대 미술은 새로운 것과 흥미를 추구한다. 현대의 예술양식은 모방과 변형의 과정을 거쳐, 그 시대적인 요소들이 반영된 현대적인 표현을 추구한다. 동 서양을 막론하고 현대적인 표현에 대한 관심은 지속되어 왔다.

본 연구에서는 동양의 주된 표현 양식인 수묵(水墨)에 표현된 발묵기법(潑墨技法)과, 여백(餘白)의 개념 그리고 다양한 기법을 탐구함으로써 수묵화의 현대적 표현을 유도해 낼 수 있도록 연구 하였다.

동양 사람들은 자연과의 교감을 통해 외적인 아름다움뿐만 아니라 이를 넘어선 내적 존재의 본질을 표현하려한 것에 주된 관심을 갖고 심미관을 추구하였다.

이렇듯 동양회화중 수묵화는 정신성을 강조하는데 수묵화가 갖고 있는 형상과 형상외의 형상이라고 할 수 있는 조형 요소 가운데 화가의 내적 초월 세계와 이상향을 동시에 창출하는 요소로는 선묘적인 요소 그리고 발묵법과 여백을 들 수 있다.

여기서 발묵(潑墨)과 여백은 형체표현의 의미가 함축되어있다. 아무것도 그려지지 않은 빈 공간이지만 무한한 수용성을 가능케 하는 창조적인 공간, 우주만물의 모든 것을 담을 수 있는 공간인 것이다. 특히 여백은 화면에 아무것도 그려져 있지 않으면서 무엇인가 여운이 감도는 듯한 공백의 부분을 말하며, 화면을 돋보이게 하거나 연장으로 보이게 하여 그려진 부분과 마찬가지로 생명을 갖게 된다.

또한 동양회화는 천일합일(天一合一)의 정신이라 할 수 있는데, 본 연구는 수묵화에 담긴 유가, 도가, 불가의 사상적 근거를 파악해 전통적 여백의 조형성을 통해 본 연구자는 발묵과 여백의 내재한 다양한 해석을 고찰함으로써 논문제목에 명시한 바와 같이 수묵화에서 발묵기법과 여백을 통하여 현대한국화의 나아갈 방향을 고찰하고자 한다.

오늘날에는 현대적인 관점에서 동양회화의 여백의 개념과 기법의 재해석이 요구되고 있는데 이는 수묵화에서 발묵과 여백이 화면을 구성하는 형식적인 한 요소에 불과한 것이 아니라 작가의 내면적 정신 세계를 표현하는 사의적 공간이기도 하므로 이에 대한 올바른 인식과 개념정리가 요구된다고 본다.

연구자는 이러한 동양회화의 고유 양식과 정신을 현대 한국화의 감각에 맞게 도입, 응용하고자 노력해 왔으며, 이러한 일련의 과정들이 담긴 본인의 작품 분석을 통해 동양회화의 주요한 요소인 여백의 다양성과미를 재해석하며 연구하고자 한다.

발묵기법과 여백의 개념에 대한 연구는 노자, 장자 등의 사상과 철학에서 근거를 찾을 수 있으며, 도교와 불교라는 동양의 대표적 종교에서 근원적인 고찰을 할 수 있다. 이를 통해 제Ⅱ장에서는 동양회화에서의 수묵의 정신성과 기운생동, 선, 용묵의 의미를 심도있고 체계적으로 인식하고자 하였다.

또한 Ⅲ장에서는 전통 동양회화에서 절대적인 사상과 철학적 영향을 준 종교 사상과 연계하여 수묵의 특성과 선의 미학과 표현성, 그리고 발묵기법을 통한 여백과 공간의 조형성을 살펴보고 새로운 시각의 활용에 관한 연구를 하고자 하였다.

Ⅳ장에서는 본 연구자의 작품에 표현된 발묵기법과 여백의 개념과 양식의 변천과정을 분석하고자 한다. 본인은 작업 제작에 있어서 전통적인 여백의 개념을 바탕으로 현대적 활용에 대한 이해와 실천을 통해 융합과 창조적 정신을 지향하고 아울러 기존의 방식에서 벗어나 새로운 표현양식을 추구하고자 하였다.

2010년도에 제작한 작품을 시작으로 하여 우연적 기법에 의한 발묵과 여백표현을 구체적으로 제시하며, 최근 작품을 통해 주관적 해석에 의한 여백의 표현 과정에 대해 분석하고자 한다. 이는 현대 한국화의 고유의 전통성과 오늘날의 현대적 정신에 미의식을 절충한 새로운 표현기법을 창출하여 현대미술로서의 그 존재가치가 더해지게 되는 것을 알기 위함이다.

II. 水墨畫의 精神性

A. 수묵의 정신

수묵화는 중국을 중심으로 하는 아시아지역 회화의 핵심이 되는 미술재료이다. 수묵화는 재료나 기법적인 측면 뿐 만 아니라 여백을 중시하는 동양회화의 정신을 나타내는데 있어 표현양식을 충족하는 의미를 지니고 있으며, 조방(粗放)한 발묵법을 보다 원숙하게 다룬 수운묵장(水暈墨章)¹⁾한 표현으로 동양회화의 진수를 표현하고 있다.

수묵화에서는 여백과 선을 중요시한다. 동양은 개별적인 고정태가 아닌 운동태의 현상으로 세계 내 존재를 파악하는 역동적인 세계관을 가지며, 자연을 보는 방식 또한 자유롭게 이동하는 시점을 중시하여 자연과의 합일을 추구하는 전일적 자연관을 가지고 있다. 동양과 서양은 대상의 존재를 이해하는 방식을 달리함으로써 그림으로 세상을 드러내는 방식 또한 다른 양상을 가지게 되었다. 즉 동양화는 고정된 존재를 나타내는 서양화와 달리 운동태인 존재의 과정을 나타내고 있는 것이다. 수묵화에서 면과 색은 선과 무채색으로 나타나며, 붓과 먹이 이를 다루는 도구인 것이다. 수묵을 통해서 고요함 속의 움직임과 선(線)속의 면을 느끼고 먹 속에서 만색²⁾을 감지할 수 있게 된다.

수묵화의 전통에는 우연성과 경향성을 존중하는 정신이 있다고 했다. 이런 견해를 인정한다면 두 가지 정신은 수묵화 형성에 있어 내용과 양식 면에 많은 영향을 주었을 것으로 짐작된다. 세상 모든 회화기법 중에서도 시간과 공간의 관계가 가장 민감한 지필묵(紙筆墨)끼리의 조우(遭遇) 속에서 가장 긴장된 조형적 세계를 창출했던 것이다. 바로 이 지필묵이 의미하는 수묵화는 존재하지 않으면서도 존재하며 있고 무이유묵(無而有墨), 있으면서 존재하지 않은 무이유묵(無而有墨)을 암시하고 이로 인해 화면은 사의(寫意)로 형상성이 배제되어 감필(減筆)과 색의 종합화 현상을 가져오게 된다. 이러한 현상은 자연 붓의 골법화와 먹의 생동화를 요구하게 되며 결국 일점일획(一點一劃)으로 천기(天氣)에 닿으려 했고

1) 물과 먹이 조화를 이루며 베이고 오채를 발함을 의미함

2) 만색(萬色)은 수묵화에서 먹색의 느낌을 다양하게 느끼는 것을 의미함

이런 경지에 이르게 되면 뜻 가는 대로 말긴 채로 무필무묵(無筆無墨)의 달관자(達觀者)가 되고자 했을 것이다.³⁾

이처럼 수묵화의 깊은 정신과 여유로움은 묵과 붓의 힘으로 나타나게 되는 것이다. 수묵의 신비로운 힘(氣)은 깊은 정신성의 표현을 통해 발산되며 이것이 충만한 우주의 기(氣)를 느낄 수 있게 하는 계기가 된다. 먹은 단순한 흑색으로 존재하는 것이 아니라 현상계의 모든 가지적 색상을 함축하는 공색(空色)과 진색(眞色)의 의미를 내포하고 있다. 먹의 움직임이 변화를 일으켜 스스로 오색(五色)을 갖추고 먹 기운이 조화를 이루어 윤택해지면 신운(神韻)이 생동하는 묘미를 가져다준다. 뿐만 아니라 먹빛은 붓의 쓰임에 따라 흑백(黑白), 건습(乾濕), 농담(濃淡)의 6채(六彩)로 변화된다. 따라서 옛 선인들은 먹빛을 단순한 단일색상으로 보지 않고 만색의 가능성이 충만한 무한 색으로 간주하며 다양한 골법을 통하여 공즉시색(空卽是色)의 상태에 이르려고 하였다. 결국 먹빛은 단순한 질료적 의미를 벗어나 작가의 내면적 정신세계와 우주관을 담아내는 묘법의 차원으로 승화시키는 수단이 되는 것이다.[도판1]

수묵화는 사물의 외형에 집착하지 않고 사물의 본질을 파악하여 높은 정신세계를 추구한다. 특히 높은 신성사상(神聖思想)을 추구하는 심연의 상태를 표현하고자 하는 자연조화 의지는 자연과 겸허한 조화를 이루고 있다. 그 사상적 배경에는 동양 사상인 유(儒)·불(佛)·선(仙)의 3교 사상이 자리잡고 있다. 특히 유가(儒家)의 철학사상인 회사후소(繪事後素)⁴⁾와 도가(道家)의 노장사상 그리고 불가(佛家)의 선사상(禪思想)은 기본적인 중심사상이 된다. 유가의 회사후소는 그림은 먼저 바탕을 손질한 후에 채색한다는 뜻으로 소우주적 공간인 여백의 의미를 강조하고 있으며 노장사상은 우주만물의 순환법칙에 근거하여 인간을 자연의 일부로 생각하는 정신의 미를, 그리고 선사상은 작가의 정신적 소양이 간략함과 함축성을 지닌 그림으로 나타나는 정신적 의미를 나타내는 바탕이 된다.

3) 이종상, 한중일 현대수묵화전을 계기로 본 水墨畫단상(국립현대미술관편, 수묵의 향기 수묵의 조형), 2001, 도서출판 삶과 꿈, 19면

4) 공자가 회화에 대해 논한 것이 두 가지가 있는데, 그 중의 하나가 「논어」에 나온다. 자하가 여쭙어 말하였다. “곱게 옷는 품 아름다우며 아리따운 눈 맑기도 한데 흰 분에 더욱 빛나리라는 것은 무엇을 이르는 것입니까?” 공자께서 말씀하셨다. “그림 그리는 일이 흰 바탕을 칠한 뒤에 하는 격이다.” 자하가 말하였다. “예禮가 뒤입니까?” 공자께서 말씀하셨다. “나를 계발시켜 주는 사람은 상이로다. 비로소 더불어 시를 말할 수 있겠구나” 하였다. 회사후소란 먼저 흰 바탕을 칠한 다음에 그림을 그리는 것을 말한다.(葛路, 중국회화이론사, 강관식역, 미진사, 1997, 38~39쪽 참조)

노장사상(老莊思想)과 선사상(禪思想)은 수묵화의 먹색을 추상적이고 철학적인 의미를 갖는 무색으로 인식하는 정신적 배경이 되었으며, 형식에서 벗어나 정신성을 구하는 근거를 제공하여왔다. 역대 화가들이 이와 같은 수묵의 정신세계를 추구하는 과정을 통하여 수묵화만의 특수성과 다양성을 구체화하였고 이러한 작업들은 작품과 화론(畫論)을 통하여 전개되었다.

먼저, 인간과 자연의 내면적 관계를 화면에 담기 위하여 기운생동(氣韻生動)의 의미를 함축하는 표현이 요구된다. 따라서 자연은 여백에 응축되는 충만함과 생명력으로 나타나며 거리와 깊이를 가지는 공간적 역동성을 통하여 표출되며 선(線)은 이러한 기운생동에 정신이 깃들게 한다. 또한 용묵(用墨)은 정신성이 담겨진 우주만물의 다양성을 시각적으로 표현하는 데 중요한 원리가 된다.

B. 기운생동

기(氣)는 그림의 생명력을 표출하는 내재된 힘이라 할 수 있다. 내면세계의 흐름은 형상이나 형식 등과 같은 외재적인 현상을 드러내는 근원인 동시에 자연적 상상력을 증가시키는 역할을 한다. 따라서 형식이나 형사에 치우치게 되면 기의 흐름은 이해하지 못한 채 시각적인 구성에 의존하게 되며, 기운(氣韻)조차 얻을 수 없는 매마른 결과를 초래하게 된다. 그러나 이러한 형식과 형사를 추구하기 이전에 내면의 흐름을 본연적인 모습으로 표현할 수 있다면 역동적인 기운이 느껴지는 작품이 가능해진다.

내면의 흐름, 기(氣)를 담아내기 위해서는 여백(餘白)과 먹의 정신적인 합일이 가지는 의미를 인식하여야 한다. 이는 자신의 가슴으로 자연과 합일되는 기(氣)의 세계를 느끼고 이를 표현함으로써 실현될 수 있다. 자신의 정신을 자연과 사물에 이입시켜 기운의 생동을 느끼는 과정이 이를 작품으로 드러내는 과정으로 전환될 수 있다면 기운생동을 통하여 막힘없는 표현이 가능할 것이다.【도판2】

여기서 기(氣)를 내재된 힘이라 한다면 운(韻)은 여유로써 기를 소통시켜 주는 역할을 한다. 즉, 운의 흐름에 의해서 기가 동할 수 있다는 것이다. 그러나 기가 정지되면 기는 소멸되어 없어져 버린 것이나 다름없으므로 양자의 관계는 주종이나 전후의 관계가 아니라 구분이 없는 동일성의 관계를 가지는 것으로 볼 수 있다. 따라서 작가의 정신과 자연과의 관계에 기운의 관계가 형성되지 않거나

이러한 관계를 이해하지 않는다면 기운의 흐름이 소멸된 대상의 단순한 재생(再生)에 머무르게 되며, 이와 반대로 기운의 관계가 충분한 교감이 이루어진다면 기가 충분한 자연의 회화적 생성이 이루어지게 되는 것이다.

한편, 운필법과 용묵(用墨)은 수묵산수화에 있어서 기운생동의 표현을 가능하게 하는 기본적인 표현 기법이자 표현요소이다. 운필(運筆)이 자연스럽고 유동적이어서 뚜렷하고 강한 선을 나타낸다면 필의 기가 충분하다고 볼 수 있으며, 용묵에 있어서 농담(濃淡)과 건습(乾濕)이 적당하고 조화를 이룬다면 묵의 기가 충분하다고 할 수 있다. 운필과 용묵에 의하여 나타나는 선과 면이 시각적인 형태로 인식된다면 나머지 여백은 공허(空虛)로 인식될 수 있다. 그러나 형태와 공허의 관계 또한 정지된 상대적인 관계가 아니라 음과 양의 동일성과도 같이 상생(相生)의 역동적인 관계를 가진다. 따라서 부분적인 형태나 형사보다도 허의 기운이 전체에 영향을 주는 요인이 되기도 하며, 허를 드러내기 위하여 역으로 형식을 표현한다고 하는 인식도 가능하게 되는 것이다. 그러나 진정한 의미의 기운생동은 기운의 흐름에만 한정되는 것이 아니다. 자연의 현상과 그 내면세계 뿐만 아니라 인간과 자연을 이해하는 정신을 초월한 그 이상의 차원에서 기운생동을 나타낼 수 있다. 이러한 표현은 장자가 말한 바와 같이, 마음이 사물과 더불어 일체가 되고 숨씨가 사물과 더불어 화하는 몰화의 경지에서 끊임없는 상상력과 재창조의 과정을 통하여 이루어질 수 있다.

조선조의 임희지의 「죽란도(竹蘭圖)」 **[도판3]**에서 이러한 점들을 느낄 수 있다. 3자형으로 굽어치는 가운데 묘사된 죽과 난은 바위를 중심으로 상하에 포치되어 있다. 거칠게 굽은 바위는 괴석일 수도 있으나 죽근(竹根)의 여운도 주기 때문에 죽석(竹石)이 하나된 느낌을 주며 바위와 란 사이의 태(苔)점은 난석을 조화시켜 준다. 거칠고 강한 선과 농담법으로 묘사된 죽과 바위는 음양과 속도감을 주어 기운생동을 느끼게 한다. 모든 선이 중봉(中鋒)에 의한 표현으로 보이기도 하나 괴석에 튀기듯이 뿌린 묵흔(墨痕)이나 침예한 난엽의 세선(細線)은 지두(指頭)로 그렸을 가능성을 시사해 주며 여백에 의한 변화는 자연을 떠나 재창조된 제 2자연과 공간을 음미하게 한다. 특히 임희지는 물체의 수많은 선(線) 중에서 거칠고 간략한 필치로 물체를 그렸던 점과 흥중에 품고 있던 것을 표현하는 방법이 형사(形似)보다는 사의에 중점을 두었을 뿐만 아니라 이미 몰화의 경지에 이르고 있었음을 느끼게 한다. 그는 이처럼 정신과 사상을 집중시켜 눈을 움직이고 운필을 자유로이 하여 홀연히 기운생동하는 작품을 이룰 수 있었다고

C. 선(線)

회화에 있어서 선(線)은 형태를 생성시키는 근원이며 우주적 기(氣)의 차원으로 연결시키는 의미 있는 발현이다.

수묵산수화(水墨山水畵)의 기본을 이루는 것은 선(線)이다. 선(線)으로 모든 형상을 표현하고 실제감을 실현한다. 물상의 본질, 즉 진실을 간결하고 함축적이며 응축된 선묘로써 간파해내는 것이다. 그런데 이 같은 선묘는 양식적 규범에 의해 얻어지는 것은 아니다. 오직 화가 개개인의 노력과 미적 감수성에 의해 새롭게 개발되고 또 완성될 뿐이다.⁶⁾[도판5]

붓은 끝이 뾰족하고 부드럽기 때문에 항상 원형이 되게 하기 위하여 역입으로 시작하여야 한다. 또한 붓에 물기가 많거나 적거나 붓끝이 선의 중앙을 지나가는 중봉이 되어야 하며 선의 끝에 이르러서도 수직을 이루는 수필(收筆)이 되어야 한다. 이로써 리듬감을 갖고 자유롭게 마음을 표현할 수 있으며 선에 정신을 실을 수 있다.

그 같은 선의 정신성에 대한 강조는 동진(東晉)의 고개지(顧愷之)가 선(線)의 묘사에 의미를 부여하기 시작하여 작품에는 정신이 깃들게 하여야 한다고 논하면서부터였다. 이러한 사고가 차츰 선이나 소묘 자체로서 마감이 표현되고 선 자체가 갖고 있는 음양과 속도감에 의하여 생기는 리듬감 때문에 선 만으로도 하나의 작품이 될 수 있었다.

당대(唐代)의 오도자(吳道子)는 배민(裴旻) 장군의 신출귀몰한 검무(劍舞)를 보고 운필의 묘처를 터득하여 새로운 경지의 작품을 이루었다. 이러한 이야기에서 선의 기법적인 면과 정신적 면을 구분해 볼 수 있다. 오도자가 장군의 검무에서 보이지 않는 형태의 기를 받음으로써 백묘(白描)로 음양과 속도감 있는 작품을 그릴 수 있었다는 것이다. 오도자는 시각적인 대상을 새롭게 인식하여 빠른 속도의 운필로써 자신이 느낀 바를 놓치지 않고 표현하였다. 사물의 형태와

5) 한진만, 수묵화의 특수성과 다양성에 관한 연구, 홍대논총 27집,98면

6) 신상섭, 수묵으로 전개되는 자연의 근원 참조

마음의 기교를 버리고 자신도 모르는 선의 세계를 새롭게 구축하여 다양한 선의 묘미를 드러내었다.

여기서 오도자가 처리한 선에는 선 자체의 강약, 음양, 속도감 등이 함축되어 있어 선의 다양성을 제시해 주었고, 이후 선에 의한 예술이 다양해 졌다고 볼 수 있다. 한편 김명국의 달마도에서는 거칠고 임리(淋漓)한 선을 볼 수 있는데, 이를 통하여 대담하고 간결한 선으로 이루어낸 선화(禪畵)의 경지를 이루었다고 할 수 있다. 이처럼 작가의 마음이 담긴 예리한 선은 사물의 이면에 숨어 보이지 않는 내면의 것을 함축하여 나타내는 재창조된 추상선(抽象線)의 의미를 내재하고 있다.

수묵화에서 선의 굵기, 장단, 각도 뿐 아니라 묵의 농담 등에 의하여 윤곽선을 초월한 빛과 음영, 리듬과 입체감의 다양성이 나타난 것은 오도자 이후이다. 선은 단순한 시각적 효과에 한정되지 않으며 간결한 조화의 함축미를 가지게 되면서 농축된 일필의 모습으로 변해 갔다. 이에 따라 선이 속도감과 역동성을 겸비하는 일격(逸格)의 미(美)⁷⁾를 나타내는 근원이 되었다. 간결한 농담묵의 선으로 자신의 세계를 표현하는 방식은 선승화가나 문인화가들 뿐만 아니라 화원화가들에게까지 사용되었다.

D. 용묵(用墨)

수묵화에 있어서 선이 붓에 의한 것이라면 선에 의해 그려지는 것은 묵에 의한 것이다. 수묵화가 있기 이전 색채는 형태의 온갖 장식에 지나지 않았고 형태가 전능의 주인과 같은 위력으로 군림하는 동안에는 그 장식적 위치에서 벗어나지 못하였다. 색채는 윤곽선 내외에 칠하여 형태를 보완하는 정도였다.⁸⁾

7) 조방한 필법으로 형태를 극단적으로 간략화 하거나 변형하여 그린 동양화의 화법. 대상의 정확한 묘사보다도 화가의 솔직한 감동표현을 중히 여기는 것으로 문인화의 선구를 이룬다. 중국 당대唐代 중기 수목산수화를 중심으로 비롯되었으며 오대五代, 송宋 초기에는 인물화, 북송北宋시대에는 화조화花鳥畵에도 많이 사용되었다. 당대 화가를 품평品評한 주경현朱景玄의 <당조명화록唐朝名畵錄>에 의하면 일격체의 창시자 중 한 사람인 왕묵王墨은 먼저 술을 마시고 취한 뒤에 먹을 화면에 쏟고 웃든지 소리를 지르든지 하면서 붓을 휘둘렀다고 한다. 일격체가 시작된 당대의 회화품평에서는 정상적인 화법에 대립되는 것으로서 최하위에 두었으나 송대宋代에는 정통화보다도 우수한 것으로 최상위에 놓았다. 일(逸)은 벗어난다는 뜻으로 형태의 정확한 윤곽을 그리는 것을 중히 여기는 전통화법에서 벗어난다는 것이며 붓 대신 손이나 수수대를 사용하기도 하였다.

8) 김화영 역, 예술과영혼, 열화당, 1979, 144면 참조

동기창(董其昌)은 ‘화선실수필(畫禪室隨筆)’에서 “글씨의 교묘함은 용필에 있고 더욱이 용묵에 달려있다.”고 하며 글씨의 묘함이 단지 필법에만 있지 않고 묵법의 발양도 결정적인 작용을 일으킴을 설명하였다. 또한 “먹이 묽으면 정신을 해치고, 너무 짙으면 운필을 막히게 한다.”고 하는 예부터 전해오는 말에서 묵법의 중요성을 충분히 알 수 있다.

현대 회화는 자연 속에 숨어 있는 내면의 정신적인 형태를 추상으로 표현하는 묘미를 보여준다. 현대 서양예술이 인성의 한계를 벗어나 우주를 초월하는 현상을 보여주면서 동양의 노·장자의 사상과 접근하고 있음을 볼 수 있다. 이는 동양화의 추상적 표현이 노·장자의 우주관인 직관 미를 포함하여 우주상징의 표현을 근거로 하는 것과 비교된다.[도판6]

수묵화가 묵의 농담에 의하여 수천 수만가지 색인 무색의 의미를 갖게 되면서부터 색의 사용에서 벗어나기 시작하였다. 물의 양을 조절함에 따라 농담을 표현하고 건습으로 먹색이나 질감 이외에 우주만물의 다양성을 표현할 수 있다. 용묵의 농담이 적당하고 건습과 어울려 윤택한 기를 뽑어 낼 때에는 묵의 기를 얻을 수 있으며 용묵이 뚜렷하고 강하면 필의 기를 얻을 수 있다. 담(淡)하여야 할 곳을 농(濃)하게 하거나 농하게 하여야 할 곳을 담하게 한다면 기운의 흐름이 깨지게 된다. 이처럼 용묵에 따라 달리 묘사될 수 있는 표현방법에는 여러 가지가 있으나 큰 변화를 주었던 용묵법으로서 파묵법(破墨法)과 발묵법(潑墨法)을 들 수 있다.[도판7]

파묵법은 중국의 당대(唐代)에 발묵법과 함께 발달하였다. 초기 수묵화는 선으로 형태를 그리고 골법요필을 중요하게 여기는 백묘법을 주로 사용하였으나, 묵색의 의미를 갖는 파묵법(破墨法)이 나타나면서 수묵화에 변화가 있었다. 발묵이 화면 전체를 구상하는 기법이라면 파묵은 부분적인 기법으로 필선으로 윤곽을 그리고 면에 먹물을 겹치거나 농담을 이용하여 입체감이나 생동감을 나타내는 용묵법이다. 전체 묵법 가운데 가장 변화가 많으며 용도가 제일 넓은 것으로 「산수송석격(山水松石格)」에 처음으로 보인다. 당나라 중기의 왕유(王維)9)나

9) 중국 당(唐)나라의 시인이자 화가. 자는 마힐摩詰. 9세에 이미 시를 썼으며, 서화와 음곡音曲에도 재주가 뛰어났다. 그의 시는 산수자연의 청아한 경취를 노래한 것으로 수작秀作이 많은데, 특히 남진藍田:陝西省 長安 동남의 縣의 별장 망천장韓川莊에서의 일련의 작품이 유명하다. 맹호연孟浩然, 위응물韋應物, 유종원柳宗元과 함께 왕맹위유王孟韋柳로 병칭되어 당대 자연시인의 대표로 일컬어진다. 또 그는 경건한 불교도이기도 해서, 그의 시 속에는 불교사상의 영향을 찾아볼 수 있는 것도 하나의 특색이다.<왕유승집>(28권) 등이 현존한다. 그림은 산수화에 뛰어나, 수목을 주제로 하였는데, 금벽휘영화金碧輝映畫에도 손을 대고 있어 화풍 또한 다양했던 것으로 짐작된다. 순정하고 고결한

장조(張璪)등이 설경이나 흰구름과 같이 흰바탕의 대상물을 그릴 때 주위를 먹으로 칠하고 흰 바탕은 그대로 살려 표현하였다. 그 후 원대에 이르러 용법이 완성되었으며 먹의 농담을 단계적으로 사용하여 형질을 나타내는 화법으로 사용하게 되어 음양·명암·요철등을 표현하게 되었다.

발묵법은 먹물이 번지어 퍼지게 하는 용법으로서 전통 화법인 골법용필을 완전히 무시한 조방한 화법이라 할 수 있다. 「당조명화록」 10)에 의하면 중국 당나라 말기의 왕묵(王墨)이 발묵을 잘하여 당시 사람들이 왕묵이라 불렀다 한다. 특히 산수와 송석잡수(松石雜樹)를 잘 그렸는데 성품이 소야(瑒野)하고 술을 좋아하여 그림을 그릴 때는 항상 술에 취해 있었으나 아무렇게나 먹물을 묻혀 붓을 움직여 나가면 그림이 되었다고 한다. 순식간에 그려지는 산석운수(山石雲水)는 자연造化 그대로여서 운하풍우(雲霞風雨)가 신교(神巧)하기 그지없었으나, 묵오(墨汚)의 흔적은 하나도 보이지 않았다고 한다. 이러한 용법은 예술 자체의 구속을 벗어나 자유분방하고 전형적인 미의 세계를 탈피하려는 선종의 정신과 접목되면서 지켜야 할 골법을 무시하거나 제약된 틀을 벗어날 수 있게 하였다.

동양은 공자(孔子)의 유교 철학이념과 노·장자의 도교이념을 예술사유의 바탕으로 하고, 그 중에서도 장자의 예술론은 동양화 창작의 정신적 근간을 이룬다. 장자의 예술론 중에 빼놓을 수 없는 것이 자유로움이다. 이것을 장자는 ‘유’라고 하였다. ‘유’의 경지는 정신적 자유로움을 얻어 자기의 정신 해방을 이룩하는 것이고, 이는 동양예술 정신의 핵심이 되기도 한다. 따라서 이와 같은 개념은 장자의 철학에서 자아의 문제와 관련하여 매우 중요한 의의를 가지는 주제가 된다.

장자 철학에서는 참다운 자아를 성취한 소요유(逍遙遊)하는 사람을 대봉(大鵬)을 빌어 은유의 표현방식으로 기술하고 있다. 대봉의 은유는 일상적이고 상식적인 자아를 가진 사람에게는 “열린 개념적 공간과 끝없음에 자신을 열고, 허심탄회하고 편견 없이 자기 입장과 다른 의견, 견해 그리고 이론에 귀를 기울이고 또 아무도 상상조차 못했던 가능성도 모색하며 새로운 자아를 만들려는 열린 마

성격의 소유자로, 탁세濁世를 멀리하고 자연을 즐기는 태도 등은 남송문인화의 시조로 받아들여지는 원인이 되었다. 송나라의 소동파蘇東坡는 “시 속에 그림이 있고, 그림 속에 시가 있다”고 평하였다. 당시는 장안長安에 있는 건축의 牆壁山水畫나 <창주도滄州圖><망천도輞川圖> 등이 알려져 있었으나 확실한 유품은 전하여진 것이 없다.

10) 주경현朱景玄이 찬撰한 중국 당(唐)나라 때의 화가전畫家傳. 찬술연대는 문종의 사후(840), 회창會昌의 폐불廢佛(845)이전으로 추정되고 있다. 당대 97명의 화가를 신神, 묘妙, 능能, 일逸의 4품으로 나누고, 다시 신품神品을 상, 중, 하로 나누어 격格을 붙였다.

음과 자세”를 가지게 하여 새로운 자아를 창출하는 지평을 열게 하고 있다.¹¹⁾

장자의 소요유하는 사람의 비유는 일상적이고 상식적인 자아를 부수고 새로운 자아를 창출하는 인간으로서 그러한 경계에서는 소용없고, 무용하고, 가치 없고, 추하고, 더러워 소외되어 있던 존재자들이 새로운 의미와 아름다움으로 다가온다. 이처럼 장자의 철학에서는 우리의 일상적이고 정상적인 수준의 사고와 자아의 틀이 부서지고 새로운 사고에 자아의 문을 열게 된다.

장자철학의 목표는 교육이나 전통, 문화, 예법 등 이전의 관념이나 가치를 깨트리고 도를 체득하여 진정으로 자유로워 질 때 참다운 자아 성취를 위한 예술이 가능하다는 것이다. 장자의 수양방법인 심재(心齋), 좌망(坐忘)으로 성취된 것이 상심(常心)이며, 이 상심의 작용이 예술적 경지이다. 장자에게 참다운 노동은 예술적 경지로 승화시킬 때 가능하다고 본다.

화선지 위에서의 용필(用筆)과 용묵(用墨)을 자유롭고 활달하게 운용하는 가장 전통적인 화법은 자유로운 마음의 경지에서 이루어지는 것이다. 이를테면 장자의 ‘해의반박(解衣般礴)’론은 이러한 자유정신의 사상을 가장 적절히 표현하고 있다.[도판8]

송의 원군(元君)이 장차 그림을 그리게 하려 하자 여러 화공들이 모두 이르러 명을 받아 읍(揖)하고 서서 붓을 빨고 먹을 개고 있었는데, 밖에 있는 자가 반이나 되었다. 늦게 온 한 화공이 있었는데, 한가히 빨리 건지도 아니하고 명을 받아 읍하고는 서지도 아니한 채 곧 방으로 가버렸다. 원군이 사람을 시켜 그를 보게 하니, 곧 옷을 풀고 다리를 뻗은 채 벗어 붙어있다고 한다. 원군이 이르기를 “옳다! 이 자가 진정한 화공이다”하고 하였다. <장자의田子方중에서> 이른바 ‘해의반박’이란 곧 옷을 벗은 채 다리를 뻗고 앉아 있는 것으로서, 예술 창작에 있어서 하나의 특수성, 즉 예술가가 창작할 때 마땅히 지녀야 하는 정신 상태를 이야기하고 있다.

11) 김만겸, 장자철학의 자아관, 영남대학교대학원박사학위논문, 1997, 136면 참조

Ⅲ. 水墨畫의 潑墨과 餘白表現

A. 수묵의 특성

먹과 바탕이 하나가 되어 완성되는 수묵화 작품을 감상할 때 단순히 먹을 재료적인 개념으로만 이해하기에는 큰 무리가 따르게 된다.

따라서 지(紙)·필(筆)·묵(墨)을 하나로 하여 수묵화의 정신체계를 엄두에 두고 동양회화를 분석해 봄이 마땅한 일이다.

중국회화에 있어서 <수묵(水墨)>이 지니는 특징은 그 재질부터가 <수(水)>와 <묵(墨)>이라는 가장 자연적인 것으로 이루어졌으며 고대 중국인들의 깊은 철학사상을 그 기조로 하여, 약 11세기동안에 걸쳐 각 시대마다 수묵화가들이 그들의 표현수단인 수묵이라는 재료와 함께 자신의 넓고 깊은 소우주관을 간직해 왔다.¹²⁾

먹(墨)이란 물리적으로는 탄소분말(炭素粉末)을 아교에 의해 고착시킨 재료인데 이를 종이나 비단에다 물의 용제성(溶劑性)과 침투성을 이용하여 구사한 것이 수묵화이다. 먹(墨)은 화선지라는 종이를 떠나서는 그 특성을 발휘하지 못하는데 그것은 수묵이 갖는 침윤의 특성을 화선지라는 얇은 종이가 가장 잘 소화하기 때문이다.¹³⁾

즉, 수묵화라 하면 재료(材料)로써 먹·화선지·붓을 그 기조로 하여 먹색의 변화, 필에 의한 선의 변화 등을 표현하게 되는데 이는 화선지와 붓에서만 나올 수 있는 독특한 방법이라 하겠다. 따라서 먹·화선지·붓을 떠나서는 생각할 수 없는 회화방식이 수묵화라 할 수 있다. [도판9]

때때로 먹이 고도의 관념적 재료라고 이야기 되어 지는데 화선지에 먹(墨)과 필(筆)이 얹혀지는 순간 사물의 정확한 묘사가 아니라 작가의 정신세계, 즉 정신적 기(氣)를 포함한 내면성의 표현이기 때문이다. 어떤 대상을 앞에 놓고 묘사하거나 아니면 머릿속에 떠오르는 어떤 상(像)을 일정의 퇴고(推敲)를 거쳐 비로소 화면에 정착시키는 과정이 아니라 바로 화면 위에서 일어나고 끝나는 즉발적인 방법이기때문에 먹은 추상을 이끄는 데 있어 재료적 특성과 연결시킬 수 있다.

12) 최병식, 「수묵의 사상과 역사」 (현암사, 1985), p.64

13) 송수남, 「한국화의 길」 (미진사, 1978), p.135

특히 먹이 지니는 예민한 감수성은 먹의 정신세계와 먹의 추상성이라는 결과를 낳게 되었다. [淮南子]에서는 형체를 지배하는 정신을 잃어버리는 것을 경계하고 있다. 비록 형상은 잘못 이루어졌더라도 정신을 잃지 않는다면 과히 실격이 아니라고 할 수 있다.¹⁴⁾[도판10] 득의망상(得意妄想)의 경지(뜻을 얻었을 때 형상은 잊어도 무관하다는 말)가 함축하고 있는 의미는 곧 동양회화가 형상보다 사의(寫意)를 우위에 두어 왔다는 사실을 이야기하고 있다.

이와 같이 사실을 묘사보다는 그 뜻에 더 비중을 두었던 예로 팔대산인으로 알려진 주담(朱瞻)이 있다. 사실에 얽매이지 않는 표현주의와 그것의 발전으로서 추상미술의 가능성을 검출하게 하고 있다.[도판11]

활달한 운필과 그 운필의 자동적이 구성의 묘미는 사물의 정확한 묘사와는 거리가 먼 내면의 즉발적 표현이라는 차원에서 이해되어야 할 것이다.

또한 곽희(郭熙)는 임천(林泉)을 대함에 있어서 눈으로 해석하기보다는 마음으로 써 그 섭리를 터득하여야 가치가 높다는 회화관을 강조하였다.

흔히 동양의 예술을 이야기할 때 서양의 회화와 대립된 개념으로 파악하는데 동양의 예술이 사의(寫意)로서, 서양의 예술이 사실(寫實)로서 대변되고 있다. 서양의 예술이 대상을 철저하게 객관적으로 파악하려는 과학적인 정신을 보여주는 반면에 동양의 예술은 대상의 외면보다 그 내면의 정신을 높이 사려했기 때문에 거기에 담겨있는 뜻을 더욱 중요시하고 있다는 것이다.

이와 같은 내면성과 그 뜻은 간결·담백하면서도 무한한 깊이의 표현성을 지니는 수묵에 의해 가장 잘 구현될 수 있다고 말할 수 있다.

B. 선(線)의 미학과 표현성

현대 동양화를 논하기에 앞서 그 사상적 기초를 이룬 선조들의 사상에 대한 검토가 중요함으로 동양 예술의 정신적 근원이 된 선사상에 대한 검토가 중요함으로 동양 예술의 정신적 근원이 된 선사상을 간략하게 소개한 후 현대 동양화로 연결시켜 본인 작품의 한 단계 발전의 계기로 삼고자 한다. 앞 장에서 동양화는 먹의 재료적 특성상 내면성과 정신을 높이 사는 사의적 개념으로서 이해되어야 한다는 것을 알 수 있었다.

14) 송수남, 「한국화의 길」 (미진사, 1978), p.131

즉, 동양화에 있어서는 선함적인 의식(초월적 직관 의식)을 택하므로 사상적 연구가 앞서야 하고 이는 다양한 재질과 재료로써 그 영역을 넓혀간 현대 동양화의 경우에서도 마찬가지라 할 수 있다.

선(禪)이란 불교의 교리 중의 하나이며 그 목적은 깨달음이다.

선(dhyāna, jhāna)이란 본래<선군(禪郡)>의 간칭(簡稱)임과 동시에 <정(定)>, <선정(禪定)>이라고 하고 인도에서는 요가(yoga)라고 부른다.¹⁵⁾

선정의 기원은 석가모니의 영산고화미소(靈山枯花微笑) 이후 가엽초조(迦葉初組)로부터 계승된 인도 선가의 28대 조사인 보제달마(菩提達磨)<Bodhidharma, 달마, 혹은 달마다라라고도 하며, 생존 연대는 420~478년이다.>가 중국에 건너옴으로써(傳燈錄에 의하면) 그 막이 열리게 되는데 이를<종문선(宗門禪)> 또는 <선종(禪宗)>이라 일컫는다. 부처님은 일생동안 대(大), 소(小), 권(權), 관(寬), 돈(頓), 점(漸), 현(顯), 밀(密) 등 팔만법장(八萬法藏)을 가르쳤는데 이것을 총칭해서 불교라 하고 선(禪)은 이 만법(萬法)을 총괄하는 것이다.¹⁶⁾ 선(禪)은 심(心)의 근이고 심은 천지간에 널려있는 모든 사물마다 나타난 것이며 심으로 인하여 사물마다의 형태를 깨달아 형을 창조하는 것으로 이는 마음을 강조한 말로써 현대 동양화 중 제작에 임하는 자세면에서도 교훈 삼아도 좋을듯 싶다.¹⁷⁾

이러한 선(禪)사상은 공(空)이나 허(虛)의 <무>개념을 동반하면서 이루어지는데 그 깊고 깊은 사상을 다 이야기할 수는 없으나. 우선 선가의 도가 삼라만상의 오묘한 법도를 터득하는 과정에서 중국회화의 본질이 갖는 <천일합일>의 정신과 일치하고 있으며 철저한 자연의 통찰에 의한 선의 수련과 회화의 묘사방법 역시 일맥상통하고 있기에, 현대 동양화 작품 제작 시 선(禪)의 사상적 연구가 계속되는 것은 당연한 일이다.

일본의 스즈끼(鈴木大拙 1870-1966)는 “예술가의 세계는 자유 창조적 경지이다. 이러한 세계는 사물에서 직접적으로 일어나는 직관만으로서의 감각을 산출하게 하는데 감각(感官)이나 이지적 장초(障礙)는 영향받을 수 없으면 무형상과 무성음 중으로부터 형상을 창조하게 된다. 이러한 범위 내에서 말한다고 하면, 예술가의 세계와 선(禪)의 세계는 일치한다고 볼 수 있을 것이다.”¹⁸⁾ 라고 선

15) 退耕沙問, <佛敎의 骨子는 禪, 禪은 萬法의 總府> 朝鮮佛敎叢報 第 4號, p.9.

16) 劉樞鄉 「文人畫의 史的 考察」 (思想的 背景을 中心으로), 이화여자대학교 대학원, 1982

17) 金鍾太, 「東洋畫論」 (一志社, 1982), p.79.

18) 최병식, 「수묵의 사상과 역사」 (현암사, 1985), p.94

(禪)과 예술의 관계를 동일시하는 의견을 제시하고 있다.

선(禪)사상은 그 전반적인 흐름이 노장(老莊)의 기본사상과 긴밀한 관계를 유지하고 있는데 초월과 해방이 낳은 무개념 등 여러 가지 사상에서 공통점을 발견할 수 있다. 또한 禪사상은 종교의 교리인 만큼 그 해석이 어렵다고 할 수 있는데 무릇 道를 터득하여도 삼심棒이요, 도(道)를 터득하지 못하여도 삼심봉(棒)이란 말은 무언의 개오 세계에 이르는 선의 어려움을 이야기하고 있다.

작품 제작에 있어서도 어떤 경지에 이르는 것이 비단 벽의 기교와 작가의 재주에만 국한된 것이 아니라 정신적 배경이 더 크다 할 수 있는데 禪사상의 깨달음의 어려움과 비교해 볼 수 있다. <무(無)>, <공(空)>, <허(虛)>등의 단어로 선(禪)사상의 특징을 짐작할 수 있는데 이러한 관념 세계는 무엇보다도 선가들이 노래한 시의 구절에서 가장 쉽게 찾을 수 있다. 시의 구절 구절이 자연과 망아(忘我)의 <무심합도(無心合道)>적인 삼미경(三昧境)에서 한없는 선일(禪逸)의 세계로 가고 있다는 것이다.

대표적인 선시(禪詩)를 예로 들어 보자면

百年世事空華裏 一片身心水月門
獨許萬山深密處 書長硯坐俺松關

<백년간의 세상사는 마치 空花와 같고, 한 조각 몸과 마음은

수월지간에 기탁하였네. 나 혼자만의 참 마음은 만산지간의 가장 깊숙한 곳에 있으니, 이는 한낮에 송문을 닫고 다리를 받치고 앉아 속세의 일에 무관함이라.>

위의 시는 무자무지(無自無地)한 <록관(綠觀)>의 자연관으로 일관하고 있음을 알 수 있다. 이와 같이 선(禪)사상은 마음에 의한 깨달음·자각 등을 중시한 사상으로써 마음으로 순수한 집중을 통해서 인간의 존재 실상을 깨닫는 방법을 취하고 있다. 이와 같은 종교적 깨달음·자각은 현대 동양화 특히 수묵화에서도 매우 중시되는 부분으로써 깨달음·자각 없이 즉, 마음이 없이 조형적 치장만을 한 작품은 그 생명이 길지 않을 것임을 쉽게 짐작할 수 있다.

선은 梵文(Dhyaha)의 음역<禪那>로써 간칭해서 <선(禪)>이라고 한다. 그 뜻은 <정려(靜慮-고요하고 깊게 생각함)>로서 깊이 생각한다는 뜻이다. 그래서 선(禪)이란 인간의 정신상에 있어서 심의(深恩), 혹은 명상(Meditation)을 집약하여 표현한 말이라고 할 수 있다.¹⁹⁾ 송나라 때 성행했던 성리학이 가장 중시한 것이

정관(靜觀-조용히 사물을 관찰함)이다. 송대 문인화가들이 사실미를 추구하지 않고 이상미를 추구한 것은 이와 같은 성리학에 내재하는 선학미 때문이다. 이러한 동방 예술의 사상은 오늘날 현대 동양화에도 그 사상적 기초가 면밀히 내려오고 있는데 이는 선(禪)사상과 현대 동양화를 연결시키기에 충분한 연결성을 시사해 주고 있다.

명말청초에 활동한 석도(石濤)(1630-1707)는 일획의 법칙을 주장한다.[도판12]

일획(一劃)을 모든 존재의 유형(有形)의 근원으로 보았으며 도에서 일획으로의 전개를 논하고 일획의 모용을 체득한 화가만이 비로소 창조적 화법을 만들어 낸다고 말한다. 이러한 여러 주장들은 모두 동양사상에 깊이 근거하고 있으며 이로써 동양회화사상, 화도(畫道)정신을 부분적으로 가늠할 수 있다.

전통적인 조형언어에 선의 모습은 즉, 선(線)의 모습이 시각화된 형태이다. 성장의 모습인 나뭇가지의 선에서, 계속 변하고 움직이는 강줄기의 선에서, 움직이는 구름의 모습에서 선(線)의 시각화된 모습을 찾을 수 있다.

이런 기(氣)의 모습을 대표적인 조형요소인 선(線)에서 찾아 표현하려는 노력을 수천년간 해왔으며 그것이 전통적인 시각의 표현수단으로 선을 중요시해온 이유이다.

인간의 감정도 기(氣)의 모습이다. 신나고, 기쁘며, 슬프고 격한 감정이 붓끝을 통해 가장 솔직히 전달되어 시각화된 모습이 바로 화선지 위에 나타나는 모필에 의한 선이다. 화선지의 예민한 흡수성과 번짐의 성질이 모필에 의한 운필의 속도감과 합쳐져 시각화된 감정의 모습이며 바르는 페인팅의 서양붓과는 완전히 다른 것이다. 앞으로 기(氣)의 모습 즉, 감정의 모습인 선을 표현하는 또 다른 도구와 재료, 방법을 찾아내는 것이 전통회화를 계승 발전시키는 중대한 과제이기도 하다.

이는 비단 동양에서만 선(線)의 중요성이 강조되어진 것은 아니다.

회화란 여러 가지 물질과 조형요소들이 그려져 있는 상태를 이루고 있는 것이며, 회화가 실재 대상이나 추상적 요소에 의해서 ‘표현하는 것’이란 개념에서 ‘존재하는 것’이란 개념으로 옮겨지게 된 이후 회화의 구조는 액션 페인팅에 이르러 눈에 보이는 평면이외에 작품너머에 어떤 질서나 내적 관념도 가지고 있지 않다는 의미를 내포하게 되었다. 모든 평면은 그대로 회화 표면에 밀착되어 어

19) 西山, 「禪家龜鑑」 法頂譯(홍법원, 1988), p.3

편 허구도 용납하지 않는다는 것이다. 잭슨 폴록은 이와 같은 평면성의 획득을 위해 독자적 방법의 드로잉(드리핑에 의한 드로잉)을 사용하고 있다. 물론 동양에서의 선(線)과는 아주 다른 방향에서 논의되고 있으나 선의 중요성이 강조되었음을 보여주는 예라 하겠다.

연구자의 작품에서도 선(線)이 중요한 위치를 차지하고 있는데 자연 이미지를 표현하는데 있어 발묵기법으로는 짜여진 화면구성에 어려움이 있다는 판단아래, 조형 언어로써 선(線)을 선택하게 되었고 자연물을 보고 느끼는 본인의 복합적인 감정을 몇 개의 선(線)으로 함축하여 표현하는 작업을 시작하게 되었다.

동양회화에서는 선(線) 하나에 명암과 원근이 함축되어야 하며 기(氣)가 내포되어 있어야 한다고 말한다. 단순한 윤곽을 떠나 선(線) 자체가 살아 숨쉬어야 한다는 뜻이다. 이는 즉발적 감정표현으로써의 발묵기법과는 또 다르게 본인이 표현하고자 하는 내면적 기를 함축하여 순간적으로 화면에 옮길 수 있었으며, 필과 묵의 조화로운 만남으로 자연물 표현에 있어 부딪혀 왔던 수묵 기법의 단조로움을 해소할 수 있는 중요한 단서가 되었다.

표현방법으로는 발묵으로 형성된 큰 덩어리의 묵흔의 이미지를 보아 전체적인 선의 특징과 성격을 결정하였으며, 한 화면에서는 조화로운 배치와 필치가 살아 가는 기운이 있는 한 획에 중점을 두었다.

선이 그어진 후 선과 선 사이의 간격, 굵기, 길이 등도 주요한 관심사가 되었으며 선의 뻑뻑함과 느슨함이 전체적 화면에서 잘 운영되게 하여 완성된 작품을 대할 때 리듬감을 느끼도록 노력하였다. 또한 선이 없는 면의 여백 역시 선 이상의 위치를 차지한다.

즉, 선에 의해서 만들어지는 여백은 완전히 없는 공간, 비어있는 공간이 아니라 유(有)와 연결된 공간, 무한으로 연결되는 공간 즉, 우주와 직결된 공간이다.

이 여백은 시공간적 우주관을 반영하기 때문에 그려진 부분과 동일한 상황 속에서의 음양학적 변화이면 유무(有無)를 일원론적으로 보는데서 생겨난 것이다.

이런 여백을 운용하는데 있어 채워진 공간임을 항상 기억하였으며 또한 선의 간격이 일정하지 않게 하고자 노력하였는데 그림은 질서, 균형이 아닌 무언가 모자란 듯한 균형이 흐트러진 모양새가 더 큰 감흥을 불러 일으킬 수 있다는 믿음 때문이었다.[도판13]

방법적으로는 선의 강약을 위해 분체와 서양화 검정 튜브 물감을 사용하여 힘차게 내리긋기도 하였으며 화선지를 한 장 덧댄 다음 그 위에 선을 긋기도 하

여 종이를 말아 먹을 짝어 그리기도 하였다.

그러나 이러한 모든 조형원리와 방법적 측면을 떠나 선(線) 하나 하나에 감정을 실어 정신성을 담아 동양 예술의 사의적 표현이 되고자 하였다.

선(線)이란 동양회화에서 간과될 수 없는 중요한 존재로써 그 자체가 함축적이고 상징적이며 암시적이다.

이와 같은 일획의 선의 속성은 동양회화의 근간이 되어왔으며 본인의 작품에서도 한 작품을 마무리해 주는 조형요소이자 정신적인 기(氣)역할을 해주었다.

C. 여백과 공간의 조형성

여백은 백색의 무(無-虛)공간이 아니라 짝 짜여진 유(有-實)공간으로써 발목 효과로써 번져가는 먹 사이사이로 짝 찬 다른 공간을 구성한다.

동양에서는 일찍이 이 여백을 중요시하여 여백의 미로써 동양회화의 특징을 이야기하기도 하였다. 대상을 파악하는데 있어 여백은 중요한 화면 구성의 요소이자 정신적인 내용을 포함하고 있는 실(實)의 공간이다.[도판14]

여백을 통한 공간구성은 구도 개념으로 생각할 수 있는데 구도는 형상을 화면 위에 조직하고 배치하며 예술적인 질서를 부가하는 것이다.

이러한 구도의 운용에 있어서 취함과 버림, 성김과 뺄뺄함, 주·객이 중요시되는데, 이는 서로 호응이 되어 하나의 잘 짜여진 화음을 만들어 조화로운 것을 목적으로 한다.

일렬의 배치가 조화로운 것이 아니라 때로는 텅 빈듯한 때로는 한쪽으로 몰려 큰 덩어리를 형성하여 시선을 집중시키는 강·약이 화면의 숨 쉴 공간을 만들어 주며 우리는 이러한 작품을 대할 때 탁 트인 자연을 접하는 듯한 새로운 경험을 하게 된다.

우리는 여백을 남아있는 공간 정도의 개념으로 이해하는 실수를 범하기도 하는데, 여백은 그림 구성상 중요한 위치를 차지하고 있는 채워진 공간이며 이 공간을 얼마나 잘 조화시키느냐로 그 작가의 역량이 평가되기도 한다.

또한 백색은 다른 어떤 색보다 강한 감흥을 주는 색으로써, 남겨지는 여백의 공간의 형태와 색으로써 충분히 그림의 조형적 역할을 해내고 있다. [도판15]

본인의 작품에서도 이 여백에 의한 공간 구성이 아주 중요한 위치를 차지하고

있는데 초기 작품은 주로 여백 없이 흰 점들로 화면의 숨쉬는 공간을 형성하여 전체 화면에 균등하게 배치하는 방법으로써 열린 공간을 두었으며 대부분의 작품은 아래쪽에 여백을 두고, 진한 먹처리가 된 발묵효과의 배경 중 가운데 흰 공간을 남김으로써 먹으로 전체가 덮혀져 답답한 기분이 들지 않도록 하였다.

그리고 두 공간이 물의 번짐에 어울려 자연스럽게 만나 또 하나의 일치된 화면을 이루었을 때 우연의 효과로써 그 면을 그대로 두었으며 마지막으로 요약된 線으로 화면을 마무리하였다.

또한 중국의 화훼화(花卉畫)에는 절지(折枝)라는 것이 있는데 청나라 왕개(王概, 1645-1710년경)는 화훼 그리는 것을 논하여 다음과 같이 말하고 있다.

折枝를 그릴 때는 가지가 세를 얻어야 하니, 비록 단지 하나의 가지가 높고 낮고 서로 엇비슷하더라도 기맥(氣脈)이 여전히 일괄되게 통해야 한다.

(畫折枝，枝得勢，雖然只一枝基榮紆高下，氣脈仍是貫串)

이는 바로 화면 밖과 ‘일괄되게 통하는’ 것이니 그럼으로써 화면의 정취를 증가시킨다.²⁰⁾

화면 외부와 일괄되게 통하는 것(貫串)이나 호응(呼應)의 문제는 본인이 여백을 운용하는데 있어 차용한 부분인데, 화면 밖을 치고 나아가 더 확산적인 큰 나무의 이미지를 표현하고자 함이며, 자연의 푸근한 이미지가 100호 화면 안에 다 표현되기 어려운 관계로 화면 밖까지 나아간 듯한 기분을 암시하는 작품이 대부분을 이룬다.

본인은 이에서 은은하게 번져나가는 발묵효과의 자연스러운 화면 끝처리와 본인의 내적 표현의 더 넓고 확산된 이미지 전달을 얻고자 하였다.

D. 발묵기법과 우연효과

화선지는 이차원의 평면위에 필(筆)·묵(墨)의 적절한 표현으로 수묵화가 완성된다. 즉, 수묵은 침윤의 특성 때문에 독특한 표현 양식을 창출할 수 있는데 발

20) 왕백민/강관식 옮김, 「동양화구도론」 (미진사, 1991), p.162

묵법(潑墨法)이 그중 하나이다.

潑墨의 형성과정은 다음과 같다.

당초(唐初) 이래 형성된 수묵화의 기운은 盛唐의 본격적인 발전과정에서 <파묵(破墨)>의 역사가 존립되는데, 이후 발묵의 등장과 함께 건(乾)·청(淸)·갈(渴)·습(濕)·조(燥)·심(深)·탁(濁)·농(濃)·담(淡)·집(集)등 수없이 조화되는 중요한 기법이 되었다.

7-8세기 이후에는 문인 산수화의 중요한 기법이었지만 그 연원을 거슬러 올라가면 화준이나 화용지에 미리 물을 적셔서 경분(經紛)을 떨어뜨리고 이를 입으로 불어 구름이나 산같은 형상을 이루어냈던, 필적(筆跡)을 볼 수 없었던 이단적기법으로 평가되기도 하였다.

<발묵>이란 제작시 화면에 먹(墨)을 임의의 형태로 붓거나 뿌려 가는데 필(筆)을 쓰지 않고 화선지와 먹 사이에서 그 형상이 이루어지는 경우가 많아 바로 이를 <유묵무필(有墨無筆)>이라 하였으며 제작 시에 먹이 순간적으로 화면에 흐트러져 인위적인 작용이 갖는 효과 이외에도 일면, 먹의 본래 성질이 지니는 번짐과 퍼짐의 상태가 자연발생적으로 더하여지게 된다. 이때에는 물론 번져가는 형태에 농담의 필묵을 운용하여 먹·필의 조화를 이루게 되는 경우도 많은데, 張大千(1895-1983)의[도판16] 발묵법이 그 예라 하겠다.²¹⁾

일본의 중촌부소(中村扶蘇)은 이러한 발묵법과 수묵선염의 유사성을 말하면서 필묵이 물골화되어가는 과정에서 발묵이 형성되어졌으며, 왕유(王維)는 가장 먼저 수묵담채를 시도, 왕훤은 여기서부터 또 다시 발전, 초극하여 발묵화법을 이루었다고 주장한 바 있다.

발묵은 한층 본격적으로 사용되어지면서, 六彩, 즉 흑(墨)·백(白)·건(乾)·습(濕)·농(濃)·담(淡) 등으로 변화되는 먹색을 다양한 형태로 구사하게 되었다.

“개주학화첩(芥舟學畫帖)”은 발묵을 사필(士筆)로써 전체적인 구성을 약정(約定)하여, 주요한 곳에 勢를 나타내고, 교접허실(交接虛實)한 부분은 다시 담묵으로써 략정(落定)하고 발묵을 적서 순식간에 사출하여 그것이 마르기를 기다려 淡濕墨으로 그 짙은 부분을 감싸주는 방법이라고 말하고 있다.²²⁾

먹은 화선지와 함께 만나는 순간 번지는 성질을 가졌다. 이때 생기는 농담의 변화는 사실적인 표현보다는 추상표현을 가능하게 하며, 물의 혼합정도에 따라

21) 최병식, 「수묵의 사상과 역사」 (서울:현암사, 1985), p.68

22) 朴香順, 「綿布의 침투효과에 의한 潑墨표현」 영남대석사학위논문, p.4

여러 가지 느낌으로 화선지에 배어남으로써 밀도, 깊이감을 표현하며 은은하게 우러나는 효과를 지닌다. 중복으로 이루어지는 서양화에 반해 수묵은 일회성을 특징으로 하며 그래서 재료 자체에서 추상성을 내포하고 있다. 이러한 먹의 특성상 발묵법은 동양화 표현에 자주 등장하여 그 맥을 이어왔으며 발묵뿐 아니라 대상의 본질을 상징화하려는 筆의 역할 역시 동양화를 이어오게 한 중요한 표현 수단이 되어왔다. 동양의 발묵과 비슷한 예로 서양의 추상표현주의(50-60년대) 가운데 색면파가 있는데 캔버스에 묶은 안료가 천의 조직 속으로 스며들어 일종의 바림효과로 면을 구성하여 수묵의 바탕과 비슷하며, 동양의 표면구조와 일치한다. 그러나 그 정신성과 재료적 특성에서 차이점을 발견할 수 있다.[도판17]

서양예술에서 나타나는 발묵같은 형상과는 차별성을 둔 동양의 정신세계와 지필묵이 일체화되는 재료적 특성으로 인해 현대 동양화에서 발묵은 독창적 영역을 구축함으로써 그 맥을 함께 하여 온 것이다.

장언원(張彦遠)이 그림 그리는 일을 “보이지 않는 징후를 헤아리는 일(측유미-測幽微)”이라고 한 것은 눈에 보이지 않는 우주의 신비한 물질(氣, 粒子)이 경우에 따라서는 별레나 나무가 되고 구름이나 비, 흙이나 바위, 못짐승과 사람이 되기도 함으로 그림 그리는 의의를 그렇게 정의한 것이다. 장언원이 중당기(中唐期)이후에 나타나는 이른바 일품화가들의 취운법(吹雲法)이나 발묵(潑墨)에 대해 부정적인 견해를 보였던 것도 결국 자연은 곧 삼품(神, 묘, 능-神, 妙, 能)의 개념과 마찬가지로 스스로 움직이면서 부풀어가는 그 힘이 단순히 발묵법이나 취운법만으로 완벽하게 묘사된다고 생각하는 안이한 경향을 경계하기 위해서이다.²³⁾

물론 발묵은 평면적이고 확산(번짐)으로써만은 묘사될 수 없다.

그러나 먹과 종이의 즉발적 만남으로써 여러 가지 색채와 감정을 지니고 있는, 어쩌면 기운생동의 멋을 가장 적절하게 표현해 주는 탁월한 방법일수도 있다.

본인의 작품에서 이 발묵효과는 화면을 구성하는데 있어서 주된 역할을 하고 있으며 내면의 표현에 있어서도 동양회화의 재료적 특성상 중요한 위치를 차지하고 있다. 먹과 종이의 만남에 물이 가해져 생기는 여러 형태와 먹의 색깔, 깊이는 자연물을 보고 느낀 본인의 감정을 표현하는데 충분하였으며, 종이 위에 먹이 떨어뜨리는 순간 만들어지는 색감과 형태로 전체적인 화면을 구성함으로써

23) 송수남, 「한국화의 길」 (미진사), p.208

조형적 역할도 가능케 하였다.

또한 발묵효과를 통한 화면구성 중 우연성이라는 또 다른 성질을 발견할 수 있었는데 이에 본인의 의지를 더하여 하나의 작품을 완성할 수 있었다.

그리고 물성에 의해 생기는 우연성은 어떤 때는 본인의 의지대로 번짐의 방향, 속도감에서 오는 여러 가지 자국, 먹색의 깊이와 먹이 지나간 흔적을 남기는데, 남은 자국들의 조형성에 의해 한 장의 작품으로 남느냐 마느냐가 결정된다.

진한 부분은 먹을 떨어뜨린 후 약간의 먹이 떨어진 마지막 부분을 화판의 끝 부분 방향으로 물을 계속 가해주면 서서히 밖으로 번지면서 여러 가지 모양과 자국을 남기는데, 전체적으로는 한 덩어리를 이루며 중간 중간 작은 덩어리로서 어느 부분은 뭉치게 어느 부분은 퍼지게 하는 발묵효과를 이용하여 화면을 구성하였다.

여기에 먹색 역시 중요한 관심사가 아닐 수 없는데 옛 선인들이 먹색이 五彩가 있다고 했듯이 여러 가지 색과 깊이를 나타내는 먹색을 나타내기 위해 물량을 조절하며, 때로는 붓으로 진한 먹을 떨어뜨리고 떨어뜨렸을 때 더 많은 물을 가해서 먹색이 자연스럽게 번지게 하고 아주 얇은 색으로써 종이의 백색과 어우러지게 하면서 언어로 정의할 수 없는 자연의 오묘한 변화를 여러 가지 다양한 먹색으로써 표현하고자 하였다.

그러나 이러한 발묵기법만으로 그림의 조형적 완성도가 해결될 수 없음을 절감하고 조형적 역할과 기의 표현으로써 선(線)을 사용하게 되었다.[도판18]

IV. 연구자의 작품에 표현된 潑墨技法과 餘白

A. 발묵과 여백을 응용한 조형탐구

연구자는 앞에서 동양회화의 예술적 기질은 필획의 골기와 기운으로부터 성립됨을 논하였다. 그것은 그에 상응하는 매재의 선택과 실존적 공간에서 전형의 모법을 따르거나 변화를 추구하는데 있어서 매우 중요하기 때문이다. 이러한 관점에서 구성된 연구자의 수묵작품은 예술로 승화되기까지 그 매개체인 지·필·묵이라는 핵심적인 요소를 갖추게 되었다. 따라서 이러한 개체는 서로 융합하면서 수묵화 특유의 미학적 세계를 구현하고자 시도하였다. 이 재료들은 서양의 매재와 현격히 구별되는 것으로 지필묵의 삼체의 그 특수성에서 비롯된다. 이에 따라 전통의 지필묵은 그 특유의 물성으로 인해, 표현의 변화를 이끌어 내리는 심리 작용에 기여하고 있다고 하겠다.

또한 본인이 추구하는 선의 미학은 곧 화선지가 그 물리적 공간으로 검은 묵색을 수렴하면서 생성되는 현학적 응축미의 산물이기도 한다. 이러한 것은 화선지와 먹의 상호 작용에서 형성된 의미로 여기에서는 흑백의 의미가 아닌 유(有)와 무(無)한 것, 즉 형이상학적 의미로 해석할 수 있다. 영국 시인이자 예술 비평가인 허머트 리이드²⁴⁾는 선의 의미를 시각적 위안으로 비유하고 있는데, 다음과 같은 그의 논리는 선에 의한 조형이 동양회화에서 차지하고 있는 위치와 의미를 잘 대변해 주고 있다.

진실한 의미에 있어서 조형적인 형태와 선의 리듬은 시각적인 위안이라는 문제로 귀결된다. 구도의 리듬은 다른 자질들을 가질 수도 있다. 예를 들면 정적이고 평온하든가 그렇지 않으면 동적이고 흥겨울 수 있다. 그러나 조형 예술에 있어서의 형태는 제일차적으로 시각적 위안이라는 상쾌한 감각에 연관되어 있다.²⁵⁾

24) 허머트 리이드(Herbert Read 1893~1968) 영국의 시인이자 예술 비평가, 예술을 과학이나 철학과 같이 유익한 지식의 자주적 형식이라고 논하고, 예술의 모든 문제에 대한 이론적 접근을 시도했다.

25) 마이클설리만 외, 백승길역, 『중국예술의 세계』, 열화당 미술선서3, 1977.p.193.

수묵화의 역사가 선(線)중심의 역사였다는 사실은 유필을 수용하며 민감하게 반응하는 서화용지의 특수한 성격과 밀접한 관계를 맺고 있다. 이는 본 연구자가 추구하는 먹의 재기법과 연관하고 있는데, 운필의 완급(緩急)이나 수묵의 농도 등 화선지와 먹의 상호작용은 지묵(紙墨)을 분리해서 생각할 수 없음을 보여주고 있다. 이 두 매체의 조화에 의해 여백, 골법, 선염 같은 기법의 발전이 이루어져 왔으며 독특한 동양화의 정신세계가 곧 이를 근간으로 하여 구축되었기 때문이다. 이 때문에 화선지는 여백으로서의 개념을 떠나서는 동양회화의 본질을 논할 수 없는 것이다. 따라서 화선지에서의 여백은 물리적 거리의 공백만으로 한정 지을 수 없는 공간이며, 내적 충실을 지향하는 공간 외적 화면구성을 도모하는 공간으로서 의미가 더 크다 하겠다. 이렇듯 여백은 비어 있으되 차있는 실의 공간이다. 이 같은 관점은 화선지의 공간이 허와 실 사이에 머무르지 않고 공간을 심상의 형을 표현하는 구성이라 하겠다.

즉 본인에게 여백은 곧 비어 있으되 채워진 공간이며 모든 가능성의 바탕이자 형이상학적 상상의 존재며, 실존의 존재이기도 하다. 따라서 화선지의 은연한 역할은 마음의 작용을 통해 필과 묵의 조화로 그 형질이 결정된다 볼 수 있다.

또한 먹의 역할과 그 특성을 살펴보면 격이 갖추고 있는 소소한 성질을 접할 수 있는데 수묵화의 묵법을 중시하고 먹을 운용함에 따라 다양한 현상과 사용방법에 있어, 수묵의 농담 또는 먹색의 변화 과정을 말하는 오묵(五墨)의 농담은 초(焦)·농(濃)·중(重)·담(淡)·청(淸)의 다섯 단계의 변화를 화면에서 효과적으로 표현하고자 하였는데, 대체로 먹의 이러한 변화는 수묵의 농도에 따라 결정되는데 각양각색의 표현 형태는 물과 먹의 용화로 일어나며 또한 붓의 필치 즉, 필의 속도에 따라 농·담·건·습의 변화가 생겨나도록 하였다. 그 중에 적묵법과 과묵법, 발묵법과 농묵, 담묵법 등의 대표적인 용묵법 등을 화면을 구성하고 효과적으로 표현하고자 하였다. 이는 경험 또는 이성에 의해 인식된 것이 아니라 관념성에 의해 유추된 표식화된 표현방법을 시각적으로 표출한 것으로 내적 인식에 의해 이해 될 수 있는 것이다. 따라서 수묵으로 표현되는 여러 그림들을 일차적 시지각과 이차적 감성을 넘나드는 미의 세계에 접근하여 유미(柔美)한 미(美)의 세계에 접근하였다.

B. 자연을 응용한 조형기법 연구

<작품1>

우주 만물이 있기 전 태초에 조물주께서는 천지를 지으시고, 마지막 날 사람을 지으신 조물주께서는 생육하고 번성하라 그 안에 충만하라 하셨다. 그리고 창조하신 우주와 그 안에 있는 만물을 사람들에게 다 주신 것이다.

돌 하나 흙 한 줌으로부터 이루어진 자연은 모든 만물을 탄생시키며 키워내는 보배로운 터전이다. 푸른 하늘에는 구름이 두둥실 떠 있고, 때를 따라 우뢰가 내려서 만물을 소생시키고, 비 개인 후 일곱 색깔 무지개가 하늘을 아름답게 수놓은 자연, 계절 따라 새 하얀 눈이 온 땅을 덮는 자연을 발목기법으로 표현하였다.

다양한 번짐효과와 의도적인 크고 작은 공간을 형성하고 자유로운 운필을 하여 예리하고 다양하게 나타난 필선으로 말미암아 작품에 완성도를 높이고 농담 변화로 깊이감이 있는 작품을 완성하였다. 그래서 여러 갈래로 된 초필을 사용하여 먼저 농묵으로 여러 번 반복하여 많은 선들을 나타내어 마르기 전에 물을 충분히 뿌림으로 많은 번짐효과를 얻게 되었다. 화선지 위에 먹의 번짐은 생물들이 살아 움직이며 자라나는 모습과 같은 느낌을 받게 한다. 그리고 마른 후 담묵 혹은 농묵으로 덧칠함으로 조형성 있는 작품을 완성하게 되었다

화선지 위에 모필을 사용했던 기존 발목 기법으로는 너무 단순한 느낌이 들었다. 그래서 수숫대를 사용하여 여러 가지 먹 색깔로 큰 선, 가는 선을 반복적으로 묘사한 다음 마르기 전에 스프레이로 물을 뿌려 약간의 번짐효과를 냈다. 그리고 마른 다음 명반을 섞어 아교물로 진한 부분에 덧칠하고, 마른 후 연한 먹으로 조형미를 갖추어 묘사하였다.



<작품1> 수목에 놀다 화선지. 수묵, 130×162cm, 2011

<작품2.3>

<작품2>은 넝쿨 장미의 가느다란 줄기에 맺은 두서너 방울이 세속에 단혀 있던 마음을 슬며시 열게 한다. 장미꽃은 누구에게나 방긋 웃음 짓는 모습이다. 먼저 선지 위에 초필로 우유를 듬뿍 찍은 다음 화선지 전체에 장미꽃의 아름다움을 묘사하였다, 마른 후엔 그 위에 덧입혀 또 한번 묘사하기를 두어 차례, 담묵으로 장미꽃 모양을 화선지 전체에 묘사하였다. 마지막 초필에 농묵을 듬뿍 묻혀서 줄기 장미를 표현하고 마르기 전에 물을 뿌림으로서 배경 장미와 서로 화합함으로 어색하지 않고 자연스러운 작품을 완성하였다.

꽃들은 자신들만의 이유로 무리지어 생존하고 그 무리가 보는 이에게 의도하지 않아도 아름다움을 느끼게 한다.

<작품3>은 선지 전반에 수많은 꽃 이미지를 담묵으로 발묵효과를 낸 다음 가너린 농묵필선으로 꿩길 듯 한데 꿩기지 않고 덩쿨로 무리지어 내려오는 꽃무더기를 그린 다음 진한 과묵으로 기운 생동함을 이미지화 시켰다. 가냘픈 줄기에 매달려서 아름다움을 꽃피우며 더불어 끝없이 뻗어나가려고 하는 생명의 끈질김과 화려함을 표현하고자 하였다.



<작품2> 수묵에 놀다 화선지. 수묵, 81×130cm, 2011

<작품3> 수묵에 놀다 화선지. 수묵, 130×160cm, 2011

<작품4.5>

[석도의 일획론(一劃論)에서 그림이란 일획의 근본 원리에 따라 자연과 자아가 필묵일체(筆墨一體)의 인온혼돈(網緼混沌)의 상태로 표현되는 것이라는 철리적(哲理的)인 회화 이념을 입론한 것이다.] 점으로부터 시작하여 그어진 선들, 선과 선의 만남으로 인하여 생겨난 면들, 면과 면에 생명력을 부여하면 생각하지도 못한 공간을 구성하는 요소가 된다.

사람이 태어나서 살아가는 데 꼭 필요한 것 중의 하나가 거처하는 장소이다. 공간 속에 담긴 삶들 중에는, 내 어머니의 뉘두리처럼 기록할 줄만 안다면 책으로 몇 권이라도 쓰고 싶은 인생이었다고 자부심을 갖는 삶들도 있을 것이다. 지형에 맞추어 지어진 집들의 구조도 나름대로 다양하다. 삭막한 아파트 숲 밑에 좁은 길 따라 크고 작은 집들이 차곡차곡 포개어져 쓰러져 갈 것 같은 다양한 선들로 이루어졌다. 힘들고 께절한 삶이지만 그 속에는 사랑과 웃음이 가득하기를.....

여유없이 뻣뻣하게 들어차있는 도시풍경을 화선지와 먹, 그리고 초필을 사용하여 현대적인 미감을 느끼도록 표현하였다. 선 사이사이에 빈 공간을 남겨둠으로써 답답한 도시풍경 속에서도 조금이나마 빠져 나갈 수 있도록 여백 처리 하여 여유로움이 묻어나도록 하였다. 좁은 공간에 빈틈없는 필선을 운용하여 복잡한 도시풍경을 극대화하였다.

굵고 가는 필선으로 말미암아 지루함을 없게 하였고, 딱딱한 필선이지만 번짐 효과를 이용하여 마음의 여유로움과 부드러움을 느끼게 한다. 자유롭게 운용하는 필선이지만 나름대로 조형성을 고려하고 성김과 뻣뻣함을 고려하였다.

여백을 인정하며 빈틈없는 도시풍경을 묘사한 작품이라 나름대로 이 작품 속에서 완성도를 느끼게 해준다.



<작품4> 수목에 놀다 화선지. 수묵, 130×160cm, 2011

<작품5> 수목에 놀다 화선지. 수묵, 130×160cm, 2011

<작품6.7>

자연은 오랜 세월 모진 풍파에 끊임없이 허물어지고 부서져 기름진 흙을 만들어낸다. 인간들이 자리 잡고 살 수 있게 좋은 환경을 만들어 주는 자연은 고마울 뿐이다.

들판에는 개간한 곳과 개간하지 못한 곳이 있다. 개간 못한 언덕은 굽은 모필을 여러 개 묶어 묘사하고 물을 뿌림으로 번지게 하여 넓고 부드러운 언덕을 묘사하였다. 가는 필선을 거의 일정한 간격으로 묘사하고 물을 뿌려 번지게 함으로 자연스러움을 높였다. 그리기를 의도적으로 생략한 크고 작은 공간들은 작품을 보는 이로 하여금 무한한 추억의 공간으로 이끌어내고자 하였다.

화선지에 물을 뿌린 다음 먹물을 붓에 묻혀 터치하기도 하고, 먹물을 먼저 화선지에 터치해놓고 스프레이로 물을 뿌리기도 하였다. 나머지 선 부분은 나무막대기나 가는 모필로 묘사하였다.



<작품6> 수묵에 놀다 화선지. 수묵, 45×100cm, 2011

<작품7> 수묵에 놀다 화선지. 수묵, 45×105cm, 2011

<작품8>

초등학교 다니기 전 어렸을 적 서당에 나가 한문을 익히고 또 외우고 신문지 위에 한자를 쓰곤 했었다. 그 시절 그 떡의 향이 오랜 세월 마음속 깊이 좋은 추억으로 남아 있었다. 그 후 장성하여 우연한 기회에 친구 따라 의재 허백련선생님께서 경영하신 연진회에서 전통 산수화를 공부하게 되었다. 기법상 번짐효과와는 전혀 다른 방법으로 자연을 묘사하였었다, 현대 수묵화를 접한 후에는 모필 대신 여러 갈래로 만들어진 초필을 사용함으로 고답적인 전통산수화(山水畵)가 아닌 현대적인 수묵산수화를 얻게 되었다.

자유로운 필선과 함께 어우러진 산수화는 이제까지 느껴보지 못한 흡족함을 느끼게 해주었다.



<작품8> 수묵에 놀다 화선지. 수묵, 130×162cm, 2011

<작품9>

전통적인 수묵에 근본을 두었지만, 미의 근원을 자연에 두고 자연을 바라보며 마음속의 감동과 여러 가지 삶의 흔적들을 담아서 수묵현대화의 길을 모색해왔다.

가슴 속에 담겨진 불덩이들을 하나씩 화선지에 토해 놓고 나면 그려진 그림들이 마르는 시간도 아까워서 헤어드라이기로 말려가며 뒤돌아 볼 시간도 없이 부지런히 그렸다.

선지에 숨겨져 있는 그림을 세상에 드러내는 작업은 고통의 연속이었지만 맘에 드는 작품이 탄생했을 때 그 희열의 충만함은 말로 다 표현이 안 될 정도였다. 작품을 한 점 한 점 잉태하기 위해 노심초사 하였지만 새로운 영역에서 ‘수묵에 놀다’보니 현대적인 수묵화의 멋과 맛을 알게 되었던 것 같다.

초목은 저마다의 존재를 알리기 위해서 잎을 띄우고 꽃을 피우고 열매를 맺어서 살아 있음을 알린다. 여러 동식물들도 저마다의 방법으로 임무에 충실하며 존재성을 드러내며 오랜 세월 살아오지만 큰 변화를 일으키진 않는다. 다만 인간만이 수많은 표현을 하며 그러한 표현을 발달시키며 변화시키려고 한다.

변화된 것을 표현해보고자 하는 나는 과연 얼마나 더 변화되어갈까? 열병을 앓는 것처럼 끙끙대며 더 나은 작품을 위해 몸부림친다.

우리의 생활공간이면서 살아가는 이야기가 들리는 도시 풍경에 애착을 느껴 복잡하고 다양한 도시의 모습을 표현하였다.

강한 기운이 내재된 먹은 속도감있는 강렬한 먹선으로 폭우가 쏟아지듯이 내려오는 수많은 수직과 수평으로 불규칙하게 교차하지만 반복됨을 피하기 위해서 발묵과 파묵으로 서로 대립시키며 특정 부분을 농담처리하고 여백의 공간구성으로 조형미를 강조하였다.

도시에서 느낄 수 있는 복잡함을 번짐의 작업을 통해서 나타냈고, 빈 공간 뿐 아니라 그려진 부분에서도 여백의 의미를 찾으려 했으며 수묵의 다양한 번짐효과로 무한한 공간을 형성하여 도시에서 느끼는 삶과 도시의 분위기를 보여주고 싶었다.



<작품9> 수목에 놀다 화선지. 수묵, 130×162cm, 2011

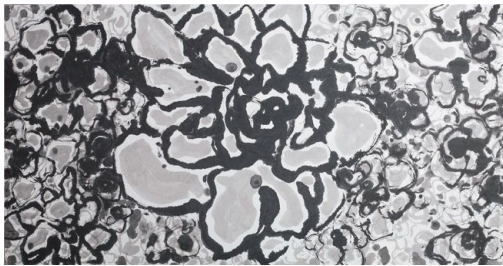
<작품10.11>

<작품10>은 붓의 속도감과 운용의 묘를 살리기 위해서 그린 그림이다. 꽃이라는 생명체의 형상을 포치했으며 농묵의 구름법으로 골선을 그리고 노출시킨 공간을 보완하기 위해 부분적으로 담묵으로 처리하여 화면의 깊이감을 높였다.

먹과 물을 사용하여 발묵, 과묵을 시도하면서 먹의 번짐효과를 운용하였다.

<작품11>은 작품에선 명확한 흑백대비와 간결하고 단순한 화면 구성으로 진한 농묵이 화면에 큰 비중을 차지하게끔 표현하였으며 강렬한 농묵의 붓놀림으로 꽃을 형상화하였으며 강한 흑백 포치를 함으로써 화면의 강한 먹색으로 모든 기운의 중심을 꽃에 두고 꽃잎은 여백처리 하였다. 여백을 어디에 포치하는가에 골몰하였다.

화면 전체를 흑백의 대비와 농담으로 변화를 주되 번짐의 효과로서 그 변화를 극대화하였고 물체의 원근과 깊이를 생각하며 농담의 변화를 주었다.



<작품10> 수묵에 놀다 화선지. 수묵, 140×70cm, 2011

<작품11> 수묵에 놀다 화선지. 수묵, 80×66cm, 2011

<작품12.13>

담묵의 굵은 터치와 가는 필선으로 자연과 물을 나타내며, 농묵으로 점묵법을 사용해가면서 봄의 기운을 받아 아지랑이가 핀 수면 위로 고개 내민 연꽃과 수줍어 얼굴을 가린 듯 피지 못하고 하늘 향해 솟아오르는 연꽃 봉오리의 분출하는 생명력을 표현하고자 노력하였으며 전체적인 구도감과 깊이감을 강조하기 위해 가까이에 농묵으로 크게 연꽃을 형상화시켰으며 중묵과 담묵의 흐린 먹으로 연꽃 뒷부분을 표현함으로써 공간감을 느낄 수 있도록 설정하였다.

<작품13>에서는 인간은 자연에 대하여 애뜻한 향수와 회귀본능을 가지고 있다. 담묵과 중묵으로 봄의 자연풍경을 형상화하였고 농묵으로는 봄향기에 취해서 흥에 겨운 듯 축 축 흘러내려 한들거리는 나뭇가지를 표현하였으며 대지를 삶의 터전으로 삼고 있는 농부가 씨뿌리기 위해 갈아 엮어놓은 밭과 산천들을 정돈된 듯한 번짐효과를 주어 먹이 지니는 다양한 농담의 변화와 발묵의 효과를 이끌어내어서 먹의 번짐과 조화를 이루게 하여 부드러움과 자연스러움을 느낄 수 있도록 하였다.



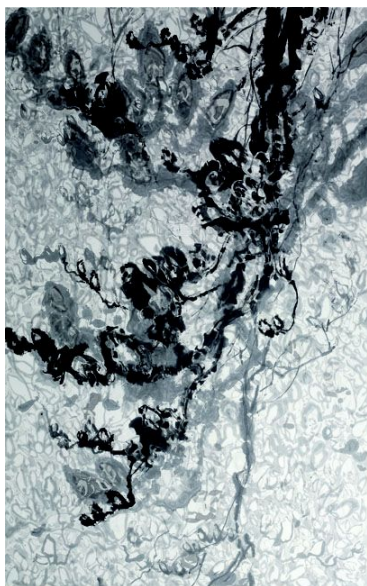
<작품12> 수묵에 놀다 화선지. 수묵, 66×160cm, 2011

<작품13> 수묵에 놀다 화선지. 수묵, 66×162cm, 2011

<작품14.15>

중묵, 농묵으로 햇빛에 비춰져 자갈밭 위에 그림자가 길게 드리워진 4월의 목련꽃 그늘 아래서 생명의 등불을 밝혀드는 꽃송이와 함께 빛나는 꿈의 계절을 노래하고자 하였다. 화선지의 특성을 살려 번짐의 효과와 단순화시킨 화면은 발묵법을 이용하여 표현한 것이다. 화면 전체를 선의 대비와 선의 다양한 변화를 이용해 조화를 이루도록 하였다.

<작품15>은 먹이 빨리 스며드는 선지에 비해 은근하게 스며드는 합지에 먹의 농담을 이용하여 봄의 기운 생동함을 표현하고자 하였으며, 물방울져 햇빛을 받아 신비한 느낌으로 영롱하게 빛을 발하며 솟아오르는 희망의 새 생명을 노래하고자 하였다. 농묵처리로 무게감을 주었으며, 배경은 담묵을 이용하여 전면의 농묵 부분을 강조하여 원근감과 함께 생명체가 비상하는 모습을 표현하고자 하였다. 곳곳의 여백은 단순히 비어있는 공간이 아니라 하나의 표현공간으로 활용하여 우주와 같은 광활한 상상의 세계로 유도하였다.



<작품14> 수목에 놀다 화선지. 수묵, 81×130cm, 2011

<작품15> 수목에 놀다 화선지. 수묵, 80×130cm, 2011

VI. 결론

동양회화의 주된 표현 양식인 수묵(水墨)에 표현된 발묵기법(潑墨技法)과, 여백(餘白)의 개념 그리고 다양한 기법을 탐구함으로써 수묵화의 현대적 표현을 유도해 낼 수 있도록 연구 하였다.

수묵화는 정신성을 강조하는데 수묵화가 갖고 있는 특성과 기법이라고 할 수 있는 조형 요소 가운데 화가의 내적 초월 세계와 이상향을 동시에 창출하는 요소로는 선묘적인 요소 그리고 발묵법과 여백을 중점으로 본연구자의 작품경향과 비교 탐구함으로써 향후 작품방향의 중심축을 형성하고자 하였다.

여기서 발묵(潑墨)과 여백은 형체표현의 의미가 함축되어있다. 아무것도 그려지지 않은 빈 공간이지만 무한한 수용성을 가능케 하는 창조적인 공간, 우주만물의 모든 것을 담을 수 있는 공간인 것이다. 특히 여백은 화면에 아무것도 그려져 있지 않으면서 무엇인가 여운이 감도는 듯한 공백의 부분을 말하며, 화면을 돋보이게 하거나 연장으로 보이게 하여 그려진 부분과 마찬가지로 생명을 갖게 된다.

또한 동양회화는 천일합일의 정신이라 할 수 있는데, 본 연구는 수묵화에 담긴 유가, 도가, 불가의 사상적 근거를 파악해 전통적 여백의 조형성을 통해 본 연구자는 발묵과 여백의 내재한 다양한 해석을 고찰함으로써 논문제목에 명시한 바와 같이 수묵화에서 발묵기법과 여백을 통하여 현대한국화의 나아갈 방향을 고찰해 봄으로써 현대 수묵화의 나아갈 방향성을 찾고자 하였다.

오늘날에는 현대적인 관점에서 동양회화의 여백의 개념과 기법의 재해석이 요구되고 있는데 이는 수묵화에서 발묵과 여백이 화면을 구성하는 형식적인 한 요소에 불과한 것이 아니라 작가의 내면적 정신세계를 표현하는 사의적 공간이기도 하므로 이에 대한 올바른 인식과 개념정리가 요구된다고 본다.

연구자는 이러한 동양회화의 고유 양식과 정신을 현대 한국화의 감각에 맞게 도입, 응용하고자 노력해 왔으며, 이러한 일련의 과정들이 담긴 본인의 작품 분석을 통해 동양회화의 주요한 요소인 여백의 다양성과 미를 재해석하였다.

따라서 이 논문을 통해 본인의 소재와 형식의 출발점과 진행과정을 알아보고 그 내용을 정립해 앞으로의 작업에 있어서 발전된 방향을 찾고자 하는 것이다.

본 논문에서는 발묵과 여백의 개념, 특히 동양회화에서 선이 지니고 있는 능

동적 표현 그리고 조형요소로서 이해되었던 회화형식과 정신에 대해 알아보았다. 또한 본인이 생각하는 중요한 요소를 기운생동(氣韻生動)과 운동감, 여백(餘白)과 공감표현으로 정리해 보았다. 이러한 요소들이 현대 한국화에서 어떻게 표현되어지는지 사례를 살펴보고 연구자의 작업을 통해 이론적 배경과 소신들을 기반으로 작품을 분석 및 조형 공간을 만들어 갈 수 있는 새로운 전환점을 이끄고자 한다.

참고 도판 목록

- [도판 1] <고사관수도>. 강희안, 종이에 수묵 15세기 중엽
- [도판 2] <인왕제색도>. 정선, 종이에 수묵 17세기
- [도판 3] <죽란도>. 임희지, 종이에 수묵 16세기 조선시대 초
- [도판 4] <서정>. 조방원, 종이에 수묵 1970년대
- [도판 5] <추경산수도>. 허견, 종이에 수묵 20세기 중엽
- [도판 6] <월형상도>. 이종상, 종이에 채색 1980년대
- [도판 7] <연>. 장대천, 종이에 채색 1970년대6
- [도판 8] <점과 선 시리즈>. 김기창 종이에 수묵 1993년
- [도판 9] <야경>. 송수남, 종이에 수묵 1980년
- [도판 10] <무진기행>. 송수남, 종이에 수묵 1980년
- [도판 11] <연화도>. 팔대산인, 종이에 수묵16세기
- [도판 12] <산수풍광>. 석도, 종이에 수묵 17세기
- [도판 13] <산수도>. 장대천, 종이에 수묵1970년대
- [도판 14] <서상도>. 김기창, 종이에 채색 1980년대
- [도판 15] < 풍경>. 장우성, 종이에 채색 1970년대
- [도판 16] <산수도>. 장대천, 종이에 수묵 1970년대
- [도판 17] <섬>. 송영방, 종이에 채색 1980년대
- [도판 18] <산>. 이종상, 종이에 수묵 1980년대

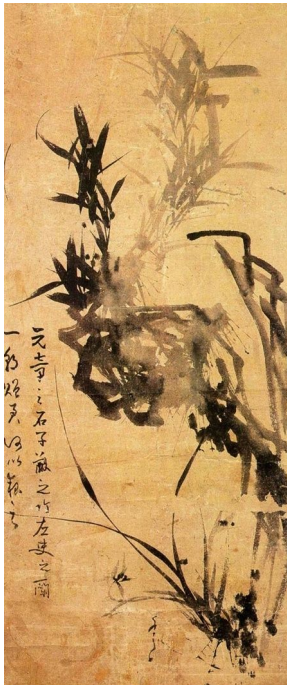
참 고 도 판



[도판1]
 <고사관수도>. 강희안, 종이에 수묵,
 15세기 중엽



[도판2]
 <인왕재색도>. 정선, 종이에 수묵,
 17세기



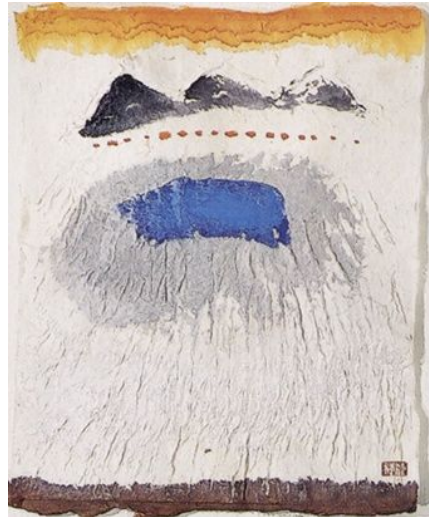
[도판3]
 <죽란도>. 임희지, 종이에 수묵,
 16세기 조선시대초



[도판4]
 <서정>. 조방원, 종이에 수묵, 1970년대



[도판5]
 <추경산수도>. 허건, 종이에 수묵, 20세기 중엽



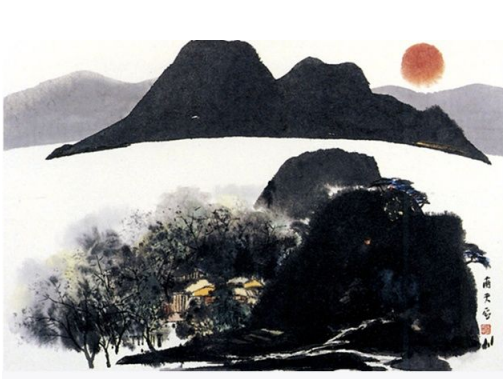
[도판6]
 <원형상도>. 이종상, 종이에 수묵채색, 1980년대



[도판7]
 <연>. 장대천, 종이에 수묵, 1970년대



[도판8]
 <점과 선시리즈>. 김기창, 종이에 수묵, 1980년대



[도판9]
 <야경>. 송수남, 종이에 수묵, 1980년대



[도판10]
 <무진기행>. 송수남, 종이에 수묵, 1980년대



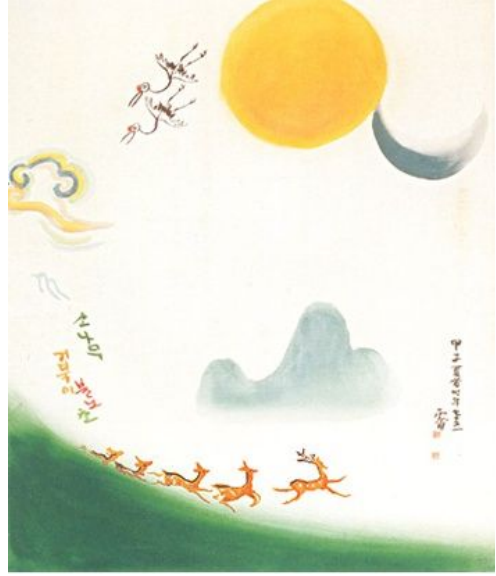
[도판11]
 <연화도>. 팔대산인, 종이에 수묵, 16세기



[도판12]
 <산수풍광>. 석도, 종이에 수묵, 17세기



[도판13]
 <산수도>. 장대천, 종이에 수묵, 1970년대



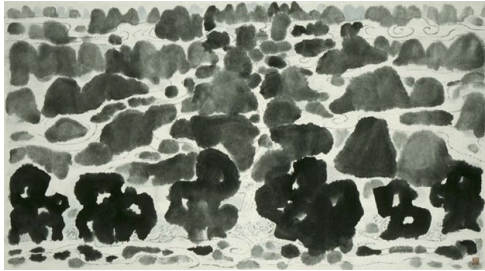
[도판14]
 <서상도>. 김기창, 종이에 채색, 1980년대



[도판15]
 <풍경>. 장우성, 종이에 수묵, 1970년대



[도판16]
 <산수도>. 장대천, 종이에 수묵, 1970년대



[도판17]
〈해〉. 송영방, 종이에 수묵, 1980년대



[도판18]
〈산〉. 이종상, 종이에 수묵, 1980년대

참 고 문 헌

- 葛路, 『중국회화이론사』, 강관식역, 미진사, 1997
- 권기호, 『선과 현대미술』, 열화당, 1982
- 김만겸, 『장자철학의 자아관』, 영남대학교대학원박사논문, 1997
- 김병중, 『중국회화의 조형의식 연구』, 서울대학교 출판부, 1989
- 金鍾太, 『東洋畫論』, 一志社, 1982
- 김화영 역, 『예술과영혼』, 열화당, 1979
- 네이던노블러, 『미술의 이해』, 정점식, 최기득 역, 예경, 1993
- 退耕沙問, 『佛敎의 骨子는 禪, 禪은 萬法의 總府』, 朝鮮佛敎叢報 第 4號,
- 劉權郷, 『文人畵의 史的 考察-思想的 背景을 中心으로』, 이화여대 대학원, 1982
- 마이클설리반 외, 백승길역, 『중국예술의 세계』, 열화당 미술선서3, 1977
- 박용숙, 『한국 현대 미술사 이야기』, 예경, 2003
- 朴香順, 『綿布의 침투효과에 의한 潑墨표현』, 영남대석사학위논문.
- 西山, 『禪家龜鑑』, 法頂譯 흥법원, 1988
- 송수남, 『한국화의 길』, 미진사, 1978
- 왕백민/강관식 옮김, 『동양화구도론』, 미진사, 1991
- 왕백민, 『중국화 구도론』, 강관식 역, 미진사, 1991
- 오광수, 『한국 현대 미술사』, 열화당, 1989
- 조지 로울리, 『東洋畵의 原理』, 김기주 역, 중앙일보, 1987
- 진조복, 『동양화의 이해』, 시각과 언어, 1999
- 최병식, 『수묵의 사상과 역사』, 서울;현암사, 1985
- 김바라 세이고, 『동양의 마음과 그림』, 1999
- 한진만, 『수묵화의 특수성과 다양성에 관한 연구』, 홍대논총 27집