2023
12.21(목)
오후12:30
학관655호

이화여자대학교
대학원 미술사학과
과내 학술행사

제 1회 이화여대 미술사학과 학술제

미술사 동향同向, 조우하여 나아가다

논문자료집

재학생 발표

주제 1	조선말기 불교미술 후원자로서의 상궁연구 : 고종연간 제조상궁 하정덕혜의 사례를 중심으로 발표 | 한예림(3학기) 토론 | 우승희(수 료)
주제 2	아그네스 마틴의 작품에 드러난 선(禪)에 대한 이해 : 자연물 대상의 작품들을 중심으로 발표 | 임지윤(수 료) 토론 | 김수홍(4학기)
주제 3	한국의 서재 공간과 자기제(磁器製) 필가 발표 | 이예슬(4학기) 토론 | 서지현(4학기)
주제 4	에바 헤세의 조각 : 1960-70년대 평론의 재고 발표 | 김송미(3학기) · 오현경(3학기) · 신은준(2학기) 토론 | 김도연(3학기)
주제 5	북송대 무문화형칠기의 유행과 의의 : 타재질 공예품과의 영향관계를 중심으로 발표 | 이소영(수 료) 토론 | 황지희(수 료)

주최 이화여자대학교 대학원 미술사학과

이화여대 미술사학과
학술제 준비 위원회 1기 (@ewha_arthistory_haksul)

제1회 이화여자대학교 미술사학과 학술제 자료집

미술사 동향(同向): 조우하여 나아가다

목차

조선말기 불교미술 후원자로서의 상궁 연구 1
: 고종연간 제조상궁 하정덕혜의 사례를 중심으로

발표 한예림(3학기) | 토론 우승희(수료)

아그네스 마틴의 작품에 드러난 선(禪)에 대한 이해 19
: 자연물 대상의 작품들을 중심으로

발표 임지윤(수료) | 토론 김수홍(4학기)

한국의 서재 공간과 자기제(磁器製) 필가 40

발표 이예슬(4학기) | 토론 서지현(4학기)

에바 헤세의 조각: 1960-70년대 평론의 재고 67

발표 김송미(3학기), 오현경(3학기), 신은준(2학기) | 토론 김도연(3학기)

북송대 무문화형칠기의 유행과 의의 88
: 타 재질 공예품과의 연관성을 중심으로

발표 이소영(수료) | 토론 황지희(수료)

본 학술제 자료집에 실린 모든 내용은
저작권법에 의거하여 보호됩니다.

투고자의 권리 보호에 의거,
자료집 내의 어떠한 내용도
무단으로 복제/인용할 수 없습니다.



아그네스 마틴의 작품에 드러난 선(禪)에 대한 이해 : 자연물 대상의 작품들을 중심으로

임지윤, 212HAG19

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 마틴과 선의 철학적 유사성
1. 무의식과 의식의 순환
2. 자연에 대한 태도
Ⅲ. 자연물 대상의 작품에 녹아든 선
1. 조형 언어의 변화
2. 그리드 형식을 통한 선 사상의 표현
Ⅳ. 결론

주제어: 아그네스 마틴, 추상미술, 선불교, 자연, Agnes Martin, Abstract art, Zen, Nature

I. 서론

> *간화선의 답을 얻는 데 몇 년이 걸리지만, 항상 보람이 있다. 답을 얻으면 의심의 여지가 없다.*[1)]

화가 아그네스 마틴(Agnes Martin, 1912 - 2004)이 뉴욕 ≪페이스 갤러리(Pace Gallery)≫의 설립자 앤 그림처(Arne Glimcher, 1938 ~)에게 쓴 편지에서 발췌한 내용이다. 작가는 간화선(koan)은 선(Zen) 사상에서 깨달음(enlightenment)을 주는 퍼즐이라고 썼고, 열반(nirvana), 달마(dharma) 등 다른 여러 불교 용어 또한 등장시켰다.[2)] 이는 자신의 작업 철학을 설명하기 위해 선(禪)의 교리를 활용한 것인데, 캐나다에서 나고 자라 미국으로 이주하여 쭉 살아온 작가가 동양의 철학에 관심을 두었던 이유는 무엇일까.

20세기 서양 미술계에서 선 사상의 영향을 받아 작업한 것은 마틴 뿐만이 아니다. 선 전

1) 원문 : It sometimes takes years to get the answer to koans but it is always rewarding. When you get the answer there is no doubt. Arne Glimcher, *Agnes Martin : Paintings, Writings, Remembrances* (London, New York : Phaidon Press, 2012), 124.

2) 'Enlightenment'은 불교에서 말하는 깨달음, 교화, 계몽 등 여러 의미로 해석할 수 있다. '교화' 및 '계몽'은 서양 철학을 논할 때 자주 쓰이는 용어이기에 본문에는 불교의 교리와 연관된 '깨달음'으로 해석하였다.

파의 배후에는 스즈키 다이세츠(鈴木大拙, D.T. Suzuki, 1870 - 1966)라는 인물이 있었다. 그는 미국과 유럽을 오가며 강의와 집필을 거쳐 서양에 선을 널리 소개하였다. 그는 1949년부터 1951년까지 뉴욕의 컬럼비아(Columbia) 대학에서 무료 강연을 했고, 1952년부터는 컬럼비아 대학의 강사로 임명되어 1957년까지 강의하였다. 이때 알려진 선 사상은 뉴욕의 예술가들에게 많은 영향을 주었다.[3] 그의 강연 및 이를 편집한 출판물들은 예술가들 사이에서 퍼져나갔고, 선 사상을 받아들인 예술가로는 애드 라인하르트(Ad Reinhardt, 1913 - 1967)와 존 케이지(John Cage, 1912 - 1992) 등이 있다.[4] 특히 라인하르트는 마틴이 1950년대 후반부터 친하게 지내는 작가들 중 한 명이었다.[5]

앞의 구절에서 볼 수 있듯 마틴은 평소 자신의 글에서 선과 그 용어를 직접적으로 언급하기도 하였고, 선 사상과 유사한 내용을 자신만의 언어로 기록하기도 하였다. 마틴 또한 뉴욕의 예술가들처럼 선 사상의 유행에 따랐을 것이라고 작가 생전의 비평가들은 주장한다. 재클린 바스(Jacquelynn Baas)는 마틴의 철학적 배경은 성경, 선, 도교 사상의 복합체라고 설명했다.[6] 마틴의 개인전을 기획하고 관련 연구를 출판했던 바바라 하스켈(Barbara Haskell)은 마틴이 고립, 마음, 겸손, 그리고 수용에 대한 아시아의 이상을 받아들였고, 1950년대에 실존주의에 대항하여 도교와 선불교 철학으로 전향한 많은 미국의 지식인들의 흐름에 합류했다고 분석하였다.[7] 또한 홀랜드 코터(Holland Cotter)는 마틴이 뉴욕에 정착했던 1960년대는 선 붐(Zen Boom)이 일어났던 시기라고 언급하였다. 수행, 평등, 그리고 마음의 평화를 강조한 선 사상은 마틴에게 작업의 소재를 떠나 인간으로서 삶을 헤쳐 나가는 윤리적 실천 방법으로 작용하였다고 말했다.[8]

코터는 이로부터 더 나아가 작가가 사용하는 작업의 방식이 직관을 중요시하는 선불교의 교리와 닮았다고 분석하였다. 또한 마틴은 우리가 평소에 알아채지 못하는 무의식과 감정의 영역을 중요시하였는데, 이는 선 사상과 관련된다고 말하였다.[9] 작업을 떠나 인생의 실천 철학으로 선을 받아들인 마틴에게 선 사상은 예술가로서의 태도로 자연스럽게 이어졌을 것이고, 이는 작품을 통해서도 발현되었을 것이다. 본고는 코터의 분석에서 더 나아가 보고자 한다. 먼저 아그네스 마틴이 남긴 작업 철학과 스즈키가 전파한 선 교리의 유사성을 더욱 긴밀하게 발견한다. 이어서 작가의 작품에 선으로부터 형성된 그의 철학이 어떻게 녹아들었는지 구체적으로 알아본다.

곧이어 선 교리와 일맥상통하는 작가의 철학을 바탕으로 그의 조형 언어를 해석한다. 기존 연구와의 확연한 차별점은 작품의 해석에 있어서 특히 자연적 대상를 사용한 마틴의 작업에 집중한다는 것이다. 1950년대 선 사상을 접한 후로부터 마틴의 회화는 자연물 주제를 활

3) Barbara Haskell, "Agnes Martin: The Awareness of Perfection," in Agnes Martin (New York: Whitney Museum of American Art in association with Harry N. Abrams, 1992), 102.
4) Benita Eisler, “Life Lines”, *New Yorker,* 17 January 1993, 70.
5) 앞의 글, 70.
6) Jacquelynn Baas, “Agnes Martin: Reading for Writings,” in *Agnes Martin*, eds. Frances Morris & Tiffany Bell (London: Tate Publishing, 2015), 224.
7) Holland Cotter, "Agnes Martin: All the way to heaven," *Art in America* 81:4 (April 1993): 92.
8) 앞의 글, 95.
9) 앞의 글, 92.

용하면서도 형식적으로는 절대적인 추상을 추구하기 시작했다. 이에 해당하는 작품으로는 <어두운 강 The Dark River>(1961), <파란 꽃 Blue Flower>(1962), <하얀 꽃 White Flower>(1962) 등이 있다(도 1, 2, 3).

1960년대 미국에서는 선과 미니멀리즘, 그리고 추상 표현주의가 공존하고 있었다. 마틴이 이 시기에 화면을 선과 점으로만 구성하여 모든 구상적 요소를 제거한 부분은 동시대 추상표현주의자 및 미니멀리스트들과 닮았다. 그러나 이 시기 뉴욕의 주류 미술계에서 활동한 작가들 중 완전한 추상 작품에 제목을 자연물로 제시한 작가는 마틴이 유일하다. 그의 이러한 조형 언어는 자연에 대한 개인적인 관심을 넘어 독자적인 작업 철학에서부터 기인한 것으로 판단한다. 작가의 철학은 앞서 바스가 언급한 바와 같이 여러 사상들이 섞인 결과일 것이다. 한편, 스즈키는 선을 전파하면서 자연물을 수차례 언급하였는데, 그에 따르면 본능, 즉 자연의 영역은 이성의 영역 못지않게 중요하다고 말하였다.[10] 또한, 완전한 추상 형식을 지니면서도 자연을 주제로 하는 마틴의 작업들은 선 사상이 뉴욕의 예술가들 사이에서 유행하고 있었던 1950년대 후반부터 1960년대 중반에 밀집해 있다. 이러한 사실들로 미루어 보아 자연물을 제목으로 하는 추상 작품의 탄생에 선의 영향이 있었음을 추론할 수 있다.

Ⅱ. 마틴과 선의 철학적 유사성

1. 무의식과 의식의 순환

마틴이 삶을 온전히 누리기 위해 그가 중요시하는 덕목으로는 '완벽에 대한 인식(awareness of perfection)', '근심 없는 마음(untroubled mind)' '감수성(sensibility)'등이 있다. 이는 모두 선 사상과 이어지는데, 본문에서는 구체적으로 수행(간화선), 반야 그리고 평상심시도(平常心是道)를 작가의 철학과 연관 짓는다. 작가가 추구하였던 덕목과 선의 개념들은 서로 일맥상통하며, 하나의 개념은 또 다른 개념과 연결된다. 작가의 철학을 나열하며 스즈키가 제안한 선의 가르침과 유사한 부분들을 찾아보고자 한다.[11]

마틴이 말하는 '완벽에 대한 인식'은 완벽하고 초월적인 무언가가 외부 세계가 아니라 각자의 마음속에 존재한다는 개념이다. 1972년, 뉴욕 맨해튼의 항구 거리인 코엔티스 슬립(Coenties Slip)에서 함께 활동했던 앤 윌슨(Anne Wilson, 1949 ~)과의 대화에서 마틴은 '아름다움은 고정된 가치가 아니라고' 말하였다. "우리가 장미가 아름답다고 생각할 때, 그 아름다움은 장미에게 묶여있는 것이 아니다. 왜냐하면 장미가 파괴되더라도 여전히 장미의 아름다움이 우리 마음속 인식에 남아 있기 때문이다. 아름다움은 우리가 보는 것이 아닌 우리 마음 속에 존재하여 이미 알고 있는 것이다." 절대적 아름다움은 '완벽'이라고도 표현할

10) 에리히 프롬, 김혜원 역, 『선과 정신분석』 (도서출판문사철, 2023)의 1장에서 스즈키가 주장하는 내용이다. 본 저서는 1957년 멕시코에서 개최되었던 정신분석학자와 심리학자의 학술대회 내용 일부를 엮어 에디히 프롬이 1960년 출간한 것이다. 스즈키가 전달한 선 불교 교리에 대한 내용을 포함한다.

11) '수행(간화선),' '반야' 그리고 '평상심시도'는 모두 스즈키에 의해 언급된 개념들로, 본문에서는 앞의 책, 『선과 정신분석』을 주로 참고하여 정리되었다.

수 있다. 마틴은 한 사람의 마음에 이미 존재하는 이상적인 가치를 '완벽에 대한 인식'이라고 일컫는다.[12)]

마틴이 주장하는 '완벽에 대한 인식'은 선불교의 '반야(般若)' 개념과 닮아 있다. 반야는 불교에서 모든 사물의 근원의 양상을 이해하고 최고의 진리를 인식하는 지혜를 일컫는다. 마틴의 '완벽에 대한 인식'과 '반야'는 공통적으로 절대적인 가치를 비절대적인 것으로 인해 얻고자 한다. 스즈키는 반야는 부동하면서 이동하는 모순적인 양상을 보인다고 설명한다. 풀어서 말하자면, 절대적인 진리는 정체되지 않은 마음으로부터 온다는 의미이다. 즉, 최상의 깨달음에 도달하기 위해서는 마음을 항상 흐르는 상태로 유지해야 한다. 마음을 어느 한 곳에 고정시키면 흐름이 방해되어 마음이 불편해지기 때문이다. 불편한 마음을 지닌 인간은 반야, 즉 근본 지혜에 도달할 수 없다. 또한 스즈키는 지성적 사고가 반야의 본연적 활동을 방해한다고 말한다. 절대 진리로서 부동하는 반야는 자연스럽고 주관적인 무의식으로 인해 도달하는 영역이다.

반야 즉 초월적 진리에 도달하기 위해서는 외부 세계로부터 영감을 얻어야 한다. 영감을 느끼려면 우리는 감각이 발달한 상태여야 가능하고, 감각은 근심이 없는 마음의 상태에서 발현된다. 마틴은 마음속 번뇌가 없는 자로 맑은 정신과 순수한 마음을 지닌 어린아이를 예로 든다. 윌슨과의 대화에서 마틴은 동료에게 하얀 눈밭에 가만히 있는 아이를 떠올리도록 한다. 하얀 눈은 아이의 순수함을 돋보이게 한다. 작가는 사회적으로 발달과 미적 감각 사이에는 모순점이 존재한다고 본다.[13)] 아이들은 마음의 눈으로 세상을 바라보며, 걱정이나 부담 없이 삶에 완벽하게 대응할 수 있다고 말한다.[14)] 근심이 없는 마음, 사회와 제도 그리고 이성으로 물들지 않은 순수한 마음이 우리를 영감으로 이끈다.[15)]

그렇다면 성인이 되어버린 자들은 어떻게 근심이 없는 마음을 얻을 수 있는가. 우리는 어렸을 적에 경험한 완벽함을 만나기 위해 영감을 삶의 동기로 삼아야 한다. 따라서 우리는 일상의 피로에서 벗어나 내면에 에너지를 집중할 필요가 있다.[16)] 내면의 목소리를 듣는 것은 휴식을 취할 때 가능하다. 삶을 살아가는 것은 끊임없는 달리기를 하는 것과 같으며, 이 과정에서 걱정과 우울로 쌓인 마음을 우리는 휴식을 통한 수행으로 해소해야 한다. 해소된 마음은 때로 완벽한 자유의 순간을 낳으며, 이를 통해 얻는 자유는 우리에게 깨달음을 준다.[17)]

수행의 또 다른 방안으로 작가는 앤 그림처에게 보내는 편지에서 선불교의 간화선에 대해 언급한 적이 있다. 간화선을 이해하기 위해서는 먼저 수행체계의 원리에 대한 이해가 필

12) "The Untroubled Mind," Transcribed by Ann Wilson from conversations with Agnes Martin in summer 1972 in Dieter Schwarz, ed., *Agnes Martin: Writings: Schriften* (Berlin: Cantz, 1991), 36.
13) 앞의 책, 36.
14) Excerpts from "What We Do Nor See if We Do Not See", Lecture, given on invitation of Marcia Hafif at Hunter College, City University of New York, November 1979 in Agnes Martin, 앞의 책, 111.
15) 앞의 책, 36.
16) 앞의 책, 111.
17) "Reflections," Interview, December 1972 by Lizzie Borden in *Artforum* 6:8 (April 1973).: 앞의 책, 31.

요하다. 대부분의 진리의 경우, 깨달음의 방법과 내용의 구분이 모호하다. 물리학이 없으면 우주의 나이를 측정할 수 없듯, 과학적 진리 또한 과학적 방법과 분리될 수 없다. 즉, 방법은 이를 통해서 도달하고자 하는 진리 및 내용과 분리되지 않으며, 방법은 특정 이론에 따라 구성되고, 그 이론은 다시 방법에 의해 확인된다. 이는 수행체계에서도 마찬가지이다. 수행하는 자는 수행법이 전제한 이론적 내용을 수행을 통해 깨닫는다. 어떠한 이론을 믿고 기도하는 자는 본인이 믿는 대로 자신의 세상을 만든다.

간화선 또한 방법과 내용의 순환구조를 따르고 있다. 다만, 간화선이 다른 수행 방식과 다른 점은 바로 이 순환구조를 직시하는데 있다. 꿈속에서 꿈이라는 것을 인지하는 순간 깨어나듯, 간화선은 순환하는 마음 자체를 인식하여 순환에서 벗어난다.[18] 무의식을 의식화하는 간화선의 방식은 인식의 틀을 해체함으로써 자기와의 탈동일시를 추구하고, 모든 존재와의 합일을 체험하게 한다. 믿는 것만을 믿고 보는 것만을 믿는 개인의 꿈이 해체되는 순간, 그는 자신의 본심을 직면하게 된다. 자신의 본래 마음을 알아차리는 순간 우리는 의식과 무의식에 쌓여있는 번뇌와 인지적 틀로부터 벗어나게 된다. 마음에 걸리는 게 없어지고, 곧이어 다른 존재와 온전히 소통하여 하나가 된다.[19]

즉, 선불교에서 수행은 무의식과 의식의 작용에 주의를 기울이는 것이 중요하다. 스즈키에 따르면, 선에서 무의식은 비과학적인 미지의 영역이지만 우리의 일상과 맞닿아 있다. 모든 깨달음은 새소리를 듣는 것, 피어난 꽃을 보는 것 같은 일상 경험들에 근거한다.[20] 무의식은 우리가 당연하게 경험하는 것들이기 때문에 오히려 존재를 알아차리기 힘들다. 따라서 무의식을 의식화하기 위해서는 훈련이 필요하다.[21]

마틴 또한 깨달음으로 가는 과정에서 무의식의 자각 및 일상 속 경험을 강조하였다. 우리는 행복한 기억을 떠올려 보았을 때 어떤 것은 생생하고 어떤 것은 가물가물할 것이다. 생생한 의식의 영역, 혹은 심연의 무의식 영역 그 어느 곳에 존재하든 상관없이 한 존재가 살면서 느꼈던 행복감은 그의 완벽에 대한 인식을 구성한다. 한 사람이 경험하는 모든 영감의 순간들이 모여 그의 '감수성'을 완성한다. 마틴은 아이에게는 감수성의 발달, 성인에게는 감수성의 각성이 가장 중요하다고 강조한다. 감수성은 특별한 행위를 할 때가 아닌 일상에서 홀로 생각에 잠길 때 성장한다.[22]

스즈키는 선의 진리는 단조롭고 진부한 생활을 진정한 내적 창의성이 가득한 예술적 생활로 변화시켜 준다고 말한다. 이것이 선에서 '평상심시도'를 주장하는 이유이다.[23] 평상심시도란 '번뇌 없이 일상생활에 몰두할 수 있는 편안한 마음이 도리'라는 가르침이다. 더불어 스즈키는 인간이 성장하고 지능이 발달함에 따라 감각은 침해되고 순수성은 상실된다고 주장한다.[24] 성인에게는 밥을 먹는 것과 같은 단순한 행위조차 의식이 투입된다. 결국 인간은 순수

18) 한자경,「불교의 수행: 간화선의 원리와 구조」,『한국교수불자연합학회지』17:2 (2011), 126.
19) 앞의 논문, 126.
20) 프롬,『선과 정신분석』, 40.
21) 앞의 책, 40..
22) Schwarz, ed., *Agnes Martin: Writings: Schriften*, 36.
23) 앞의 책, 40.
24) 앞의 책, 42.

성을 상실하고 모든 행위를 의식하게 된다. 선과 불교에서는 이를 번뇌의 상태라고 칭한다. 성숙한 사람이 깨달음을 얻고자 한다면 자신의 번뇌를 스스로 제거해야 하고, 그렇게 되면 자유로워진다.[25]

정리하자면, 선 사상에 따르면 절대적인 진리인 반야에 도달하기 위해서는 번뇌가 없는 상태에 놓여야 한다. 마틴의 언어로 '반야'는 '완벽에 대한 인식(awareness of perfection)', '번뇌가 없는 상태'는 '근심 없는 마음(untroubled mind)'이다. 마음 속 근심을 제거하려면 간화선이라고 불리는 수행이 필요한데, 간화선의 특징은 수행의 방법이 즉 수행의 목적이라는 순환구조를 인식하는 것, 즉 자신의 무의식을 깨우치는 것이다. 따라서 선에서는 무의식의 영역이 강조되는데, 무의식은 일상 속에서 본능적으로 하는 행위의 영역이다. 인간은 성장하면서 순수함을 잃고 지성과 의식으로 무의식의 영역을 침해하여 번뇌의 상태에 놓인다. 깨달음을 얻으려면 수행을 통해 순수의 상태로 돌아가 무의식적 일상을 누려야 한다. 마틴 또한 무의식 속 기억이 한 개인의 '완벽에 대한 인식', 그리고 '감수성'을 구성한다고 말하였고, 감수성의 발달에 일상적인 경험이 중요하다고 언급하였다. 선에서는 근심 없이 일상을 누릴 수 있는 상태를 이상적이라고 가르치며, 이를 '평상심시도'라고 일컫는다. 결국 이는 앞서 언급한 마틴의 '근심 없는 마음(untroubled mind)'과도 일맥상통하는 개념이다.

선에서 반야, 간화선, 평상심시도는 수행의 방법과 목적을 전부 아우르는 순환적인 개념들이며, 이는 마틴의 철학, '완벽에 대한 인식' 및 '근심 없는 마음'도 마찬가지이다. 선의 수행에서는 이러한 무의식과 의식의 순환구조를 인지하고, 특히 잘 드러나지 않는 무의식의 존재에 귀를 기울여야 한다. 간화선을 직접 읽었던 마틴은 불생의 순환구조에 대해 인지하고 있었던 것으로 보인다. 윌슨과의 대화에서 작가는 자연은 바퀴처럼 굴러간다고 말하며, 만물은 순환한다는 내용을 언급한 바가 있다.[26] 또한 그는 인간은 태어났을 때는 엄마의 사랑을, 청년이 되었을 때는 연인의 사랑을, 중년이 되었을 때는 아이의 사랑을 원한다고 말하며, 이는 모두 동일한 것이라고 한다.[27] 이처럼 '모든 것은 변하지 않으면서도 변한다'는 메시지는 '절대적이고 초월적인 진리'와 '비이성적이고 주관적인 본능'이 공존하는, 선에서의 '무의식과 의식의 순환'을 떠올리게 한다.

2. 자연에 대한 태도

앞서 살펴본 바와 같이 마틴과 선의 철학은 공통적으로 무의식, 감각, 순수, 그리고 일상을 중요시한다. 스즈키에 따르면, 모든 무의식적 행위는 본능적이고 비과학적인 것으로, 의식의 행위보다 오랫동안 낮게 평가되어 왔다. 그러나 무의식이 없다면 의식은 존재할 수 없다. 의식은 무의식과 끊임없이 교감하며, 무의식은 의식 작용의 근간이기 때문이다. 의식은 무의식으로부터 깨어나 진화한 것이다. 선에서는 자연은 무의식의 영역에 해당한다고 본다. 따라서

25) 프롬, 『선과 정신분석』, 43
26) Schwarz, ed., *Agnes Martin: Writings: Schriften*, 36.
27) "Willie Stories," in Martin, *Writings: Schriften*, 57.

인간의 의식은 자연 세계로부터 탄생한 것으로, 선에서 자연의 존재는 매우 중요하다고 볼 수 있다.[28]

선의 자연에 대한 태도는 스즈키가 제시한 17세기 일본의 시인 마쓰오 바쇼의 사례로도 확인할 수 있다. 바쇼는 길을 걷다가 담장 밑에서 무심히 핀 꽃을 보았다고 한다. 꽃은 지나다니는 사람들에게는 아무런 의미 없는 야생화에 불과하다.[29] 그러나 무심하게 핀 꽃에서부터 우러나오는 겸허하고 순수한 미는 우리를 고무시킨다. 연약한 꽃은 인간에게 신의 영광에 버금가는 기쁨을 느끼게 해준다. 시인은 꽃잎 하나하나에서 삶과 존재의 심오한 신비를 읽을 수 있다. 바쇼와 같은 동양의 시인들은 자연에 대한 애정을 바탕으로 자연과 일체감을 느낀다. 반면, 대부분의 서양인은 자연과 스스로를 분리한다. 자연을 정복의 대상 혹은 분석의 대상으로 여긴다.[30]

스즈키는 동양과 서양의 사상을 확연히 구분하여 그 특징들을 제시한다. 동양은 종합적, 전체적, 통합적, 비분별적, 비체계적, 직관적, 정서적, 그리고 주관적이다. 서양은 분석적, 차별적, 개인적, 지성적, 객관적, 과학적, 개념적, 권력적, 그리고 자기중심적이다.[31] 스즈키는 이성적이고 기계적인 서양의 사고방식을 비판한다. 기계적 사고방식은 과업을 노동의 수단으로밖에 인식할 수 없게 하여 인간의 범위를 제한한다. 인간도 결국 생물학적 법칙에 지배되는 존재이며, 우리는 사고에서 벗어나 자연적인 충동으로 행동할 때 비로소 자유롭다.[32]

마틴이 추구하는 덕목들은 스즈키가 제시하였던 동양의 덕목들과도 유사하다고 볼 수 있다. 예를 들어, 동양의 사상과 유사하게 마틴은 권력적 사고를 거부한다. 작가는 선불교가 성취 중심적이지 않은 것에 대해 긍정적으로 생각하였다. 성공하는 방법은 공격성에서 나오는 것이 아니며, 공격성은 약한 마음에서 오는 것이라고 주장하였다.[33] 또한 작가는 동식물을 포함한 모든 존재는 선택되었으며, 모든 생각과 행동에는 의미가 있다고 말했다. 그는 애벌레의 꿈틀거림이 대통령의 암살 못지않게 중요하고 의미 있는 것이라고 하기도 했다.[34] 이로부터 알 수 있는 중요한 점은 마틴과 선 사상이 자연과 바라보는 관점이 유사하는 것이다. 인간, 이성, 그리고 권력은 자연에 대해 겸허한 태도를 지녀야 한다. 작가는 선 사상의 가르침대로 자연과의 합일을 통해 깨달음을 얻는 행위를 높게 평가하였다.

Ⅲ. 자연물 대상의 작품에 녹아든 선

1. 조형 언어의 변화

28) 프롬, 『선과 정신분석』, 40.
29) 프롬, 『선과 정신분석』, 15
30) 앞의 책, 16
31) 앞의 책, 20.
32) 앞의 책, 25-26.
33) Holland Cotter, “Agnes Martin, Abstract Painter, Is Dead at 92,” *The New York Times*, 17 December 2004, 9.
34) Martin, *Writings: Schriften*, 44.

마틴은 1912년 캐나다 서스캐처원 시골에서 태어났다. 서른 살이 되던 해, 그는 뉴욕으로 건너가 콜롬비아 대학교의 사범대학에서 교육을 공부했다. 뉴욕에서 여러 예술을 접하며 작가가 되고자 했던 마틴은 1946년 뉴멕시코(New Mexico)의 마을 타오스(Taos)의 예술 학교에 들어간다. 그 후 10년 동안 그녀는 뉴멕시코와 뉴욕을 오가며 미국의 예술인들과 교류하였고, 이때 그들의 관심을 끌었던 선, 도교 등의 동양 철학에 마틴 또한 덩달아 매료되었다.[35] 어렸을 적 캐나다의 평원에서 나고 자랐기 때문인지, 마틴에게는 자연 자체에 대한 관심이 내재되어 있었던 것으로 보인다. 그는 초기 작업에서부터 자연물을 그려왔는데, 뉴멕시코에서 예술 학교에 다니며 풍경화를 제작하였다.[36] 작업 초기에는 구상성이 두드러지는 것을 확인할 수 있는데, 뉴멕시코의 풍경을 그린 <뉴멕시코 산의 풍경 New Mexico Mountain Landscape>(1947)이 그 예이다(도 4).

1950년대에 이르러 마틴의 학교에서도 추상화의 열풍이 불었고, 마틴도 이를 시도하였다. 이 시기는 풍경화는 아닌, 자연물을 연상시키는 생태주의적(biomorphic) 요소를 활용하였는데, <파랑새 The Blue Bird>(1954)가 그 예이다(도 5). 이때 마틴의 회화는 뉴욕에서 활동을 추상표현주의자들의 작업으로부터 영향을 받은 것으로 알려진다. 마틴의 초기 회화와 유사한 생태주의 작품으로는 마크 로스코(Mark Rothko, 1903 - 1970)의 <계층적 새들 Hierarchical Birds>(1944)이 있다(도 6). 로스코의 추상은, 마틴이 예술가로서 성장하여 색면 회화 작가에 이르기까지 마틴의 작업에 꾸준히 영향을 미쳤다.[37]

마틴은 점차적인 조형 변화를 겪는 와중에 1957년 뉴욕에 정착하였고, 그의 추상성은 더 짙어져 색, 도형, 선만이 작품을 이루게 되었다. 그리드를 사용하기 시작하며 도형 또한 사라졌고, 1963년부터는 선과 색만이 화면을 이루게 되었다.[38] 뉴욕에 정착하며 마틴은 코엔티스 슬립 지역으로 이사하게 되었는데, 이곳은 엘스워스 켈리(Ellsworth Kelly)와 잭 영거먼(Jack Youngerman)을 알게 된다. 켈리와 영거먼 외에도, 근처에 윌슨(Ann Wilson), 레노어 타니(Lenore Tawney), 재스퍼 존스(Jasper Johns), 로즈 라우센버그(Rose Rauschenberg)가 살고 있었다.[39] 1950년부터 존 케이지와 교류하였던 켈리에 따르면, 코엔티스 슬립에 거주하였던 예술가들은 선에 관심을 두고 있었고 스즈키의 글에 대해 논했다.[40] 또한, 연구자 바스는 마틴이 뉴욕에 정착한 것은 스즈키가 컬럼비아 대학에서 은퇴한 1957년 이후이지만, 마틴이 타오스에서 거주하며 뉴욕에 방문했을 적 스즈키의 강연에 참석했다고 알린다.[41]

---

35) Scott Gutterman, “Agnes Martin, American Transcendentalist,” *Atelier* 793, 1993, 49.
36) Haskell, "Agnes Martin: The Awareness of Perfection," 97.
37) Henry Martin, *Agnes Martin: Pioneer, Painter, Icon* (Tucson: Schaffner Press, 2018), 175.
38) Helen L. Kohen, “Exhibition is Martin's masterpiece: Show highlights spare, yet elegant minimalism,” *Miami, FL. Herald,* 23 May 1993, 1.
39) Haskell, "Agnes Martin: The Awareness of Perfection," 99.
40) Ellsworth Kelly speaking in *John Cage: Revenge of the Dead Indians: In Memoriam John Cage*, dir. Henning Lohner [New York: Mode, 1993], DVD, quoted in Kay Larson, *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the inner Life of Artists* (New York: Penguin Books, 2012), 405.
41) Baas, “Agnes Martin: Reading for Writings,” 233. 정확한 기록은 존재하지 않으나, 바스는 1952년 여름 또는 마틴이 뉴욕의 교육 대학의 세미나에 참석하였던 1954에 작가가 스즈키의 강연을 들었을 것이라고 추측한다. 스즈키의 강연은 컬럼비아 대학의 학생 외에도 모두가 참석 가능했다.

선 사상을 접한 작가는 뉴욕으로 이사하고 얼마 지나지 않아 <사막의 비 Desert Rain>(1957), <소 Cow>(1960), <이러한 비 This Rain>(1958)를 그렸다(도 7, 8, 9). 이 작업들은 공통적으로 그리드로 나아가기 이전의 작품들로, 라인하르트나 로스코의 색면 추상 회화를 연상시킨다. 마틴은 그들과 개인적으로 친분이 있었고, 그들의 작업에 영향을 받기도 하였다.[42] 추상표현주의 작가들의 작품과 마틴의 작품은 형식적으로 유사하지만 이들의 차이점은 작품의 제목에 있다.[43] 그가 <사막의 비>를 제작한 같은 해에 라인하르트는 <추상 회화 Abstract Painting>(1957)라는 제목의 작품을 그렸다(도 10). 추상 표현주의자들에게 회화의 목적은 형식적인 실험에 있었다. 라인하르트가 “회화에 대한 애정을 제외하고는 난 회화를 통해 그 어느 것도 이해할 수 없다”라고 말한 것과 달리, 마틴의 회화는 특정한 대상에 대한 고찰을 닮고 있다.[44] 즉, 마틴은 동시대 추상 표현주의자들과 유사한 구성요소를 지니고 있으나, 그 형식과 내용에 있어서 자연의 영감을 받았다는 점에서 그들과 달랐다.

마틴이 자연물에 대한 영감을 추상화로 표현한 이유는 앞서 이야기했던 ‘완벽에 대한 인식’ 개념에서 비롯되며, 이는 선 사상의 시각과 닮아있다. 마틴은 자연을 감상하면서 느끼는 아름다움과 같은 추상적인 감정을 회화를 통해 표현하고자 하였다. 작가는 글을 통해 하늘에서 내리는 비에 대한 자신의 고찰을 나타낸 바 있다.

> 옛날 옛적에 마음이 같은 두 연인이 있었다.
> 하나는 다른 하나를 쫓고,
> 다른 하나는 다시 그의 연인을 쫓아다녔다.
> 천사들은 안타까워하며 그들이 서로를 알아보게 했다.
> 그들의 마음은 하나로 녹았다.
> 그들은 삶의 이유를 잃고 강으로 뛰어들었다.
> 그들의 마음은 항상 불안했다.
> 휴식을 취할 수 있는 유일한 장소는 해변뿐이었다.
> 그러나 해변에서조차 한 사람은 이렇게 말했다 :
> "우리가 하나가 되지 않았다면 좋았을 텐데."
> 그리고 즉시 마음의 반쪽이 하늘로 날아갔고 나머지 반은 바다로 날아갔다.
> 하지만 그들은 서로를 동경했다.
> 그리고 비가 내렸을 때 바다에 있던 사람이 이렇게 말했다:
> "이것은 하늘에 있는 나의 반쪽이 보낸 메시지이다."
> 그리고 바다에서 물이 증발해 솟아오를 때, 다른 한 사람은 이렇게 말했다:
> "이것은 나의 반쪽이 바다에서 보낸 메시지이다."
> 천사들은 당황했다.

---

42) Irving Sandler, “Agnes Martin, Interviewed by Irving Sandler,” *Art Monthly*, May 1993.
43) Kohen, “Exhibition is Martin's masterpiece: Show highlights spare, yet elegant minimalism.”
44) Robert Goodnough ed., “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” *Modern Artists in America* (New York: Wittenborn Schultz, 1951), 15.

> 신이 견딜 수 없는 것이 하나 있다. 바로 고통받는 마음이다.
> 그는 하늘과 바다로 날아간 반쪽짜리 마음들의 고통을 느꼈다.
> 신은 어떻게 해야 할지 생각했다.
> 그래서 하늘에 있는 마음을 바다로 떨어뜨렸고, 두 마음은 바다에서 만났다.
> 바로 이때부터 바다가 증발하여 하늘로 올라가고, 하늘에서 비가 내리는 것은 그저 평범한 것이 아니다.
> 이러한 비는 사람들에게 영향을 주고 사람들을 부드럽게 해준다. 나는 그래서 <이러한 비>라는 그림을 그렸다.[45]

여기서 작가가 이야기하는 <이러한 비 This Rain>는 1958년에 그가 실제로 그린 그림이다(도 9). 회색의 화면 위에 파란색의 직사각형과 상아색의 직사각형이 위아래로 놓여 있고, 그 둘의 크기는 동일하다. 다른 두 존재의 크기가 같은 것으로 보아, 하나는 바다의 마음, 또 하나는 하늘의 마음을 나타내는 것으로 볼 수 있다. 두 직사각형은 서로 떨어져 있는데, 이는 하늘과 바다에 존재하는 각자의 마음이 닿을 수 없다는 것을 암시한다. 그러나 두 사각형의 사이의 틈은 다른 빈공간들에 비해 가깝다. 이러한 구성 덕에, 마틴이 자신의 이야기에서 드러냈듯 두 존재가 서로를 바라보고 있다는 사실이 연상된다.

위의 글은 앞장에서 다루었던 철학적 개념들을 담고 있다. 바닷물이 증발하고 다시 그 물이 비로 내리는 자연의 법칙에서 작가는 자신만의 감수성을 발휘하며 영감을 얻어 이야기를 만들었다. 그 이야기는 다시 회화 작품으로 재탄생하였다. 자연물을 고찰하는 것으로부터 영감을 얻는 것은 선에서 추구하는 예술가의 태도와 유사하다. 스즈키는 예술가의 자아는 무한한 가능성의 원천인 무의식에 닿아 있다고 설명한다. 무의식의 무한한 원천으로부터 자신이 창조하는 모든 이미지를 반영한다. 그는 한 스님과 화가의 이야기를 펼친다. 어느 선 사찰의 주지 스님이 용을 그리기를 지시받은 화가에게 말했다. 화가는 용을 보지 못한 상태에서 용을 그리는 것을 두려워했다. 이에 스님은 용을 보지 않더라도, 직접 자신이 용이 된다면 용을 그릴 수 있다고 말한다. 혼자 방에 들어가 온 마음을 집중하면 용이 될 수 있는데, 이 때 용을 그리고자 하는 마음이 들면 그리면 된다고 조언하였다. 화가는 스님의 말을 듣고 수개월에 노력 끝에 결국 스스로에게 확신을 가지게 되었다. 그는 무의식을 통해 용이 된 자기 자신을 보았고, 이를 그렸다. 그의 그림은 현재 교토에 있는 묘신지(妙心寺)의 천장 벽화라고 전해진다.[46] 선의 예술가는 그리고자 하는 대상의 내면을 느끼듯, 마틴도 그리고자 하는 대상인 비의 마음을 헤아렸다.

이 작품은 형식에 있어서 추상표현주의 작가인 로스코의 색면 회화와 닮았다. 이에 대한 예시로 1956년 작, <파랑 위의 초록 Green on Blue>가 있다(도 11). 이 작품과 마틴의 <이러한 비>는 사소한 부분을 제외하고는 구성이 거의 동일하다. 하지만 작품이 시사하는 바는 두 작가가 완전히 다르다, 형식적인 실험에 집중했던 로스코와 달리 마틴은 단순화한 형태를

45) Schwarz, ed., *Agnes Martin: Writings: Schriften*, 36.
46) 프롬, 『선과 정신분석』, 33-39.

사용하면서도 그 안에 자신의 철학을 녹였다. 마틴이 선으로부터 영향을 받아 추구하던 덕목 중 하나인, '완벽에 대한 인식'은 자연 소재를 추상적으로 나타낸 그의 조형 언어를 뒷받침한다.

2. 그리드 형식을 통한 선 사상의 표현

1960년대 초반부터 마틴은 그리드(grid)를 통해 더욱더 추상화된 형태의 작품을 제작하였다.[47] 로잘린 크라우스(Rosalind Krauss, 1941 ~)는 조형 언어로서의 그리드에 대한 글을 썼다. 그는 공간적 그리드는 자연의 등을 돌린 모습으로, 평평하고 기하학적이며 질서 있는, 반자연적이고, 반모방적이며, 반실재적이라고 이야기한다. 자연에 등을 돌린 형식으로, 모방의 결과가 아니라 순수한 미적 명령의 결과이다. 그리드는 현실의 차원을 단일한 표면의 확산으로 대체한다. 아무것도 나타내지 않으며, 그저 스스로를 반복하므로 자율적이고 자기 목적적이다.[48] 크라우스는 공간적 그리드의 분석에서 더 나아갔는데, 그리드의 신화적 특성을 설명하는 예로 마틴의 작품을 제시하였다.

크라우스는 그리드는 현대미술의 공간에서 긴 수명을 지니고 있다고 말하며, 그 이유를 숨기는 동시에 드러내는 그리드의 속성에서 찾았다. 현대 미술의 컬트주의 공간에서 격자는 상징뿐만 아니라 신화의 역할을 한다고 주장한다. 신화는 모순이나 역설을 해결하지 않은 채 마치 그것들이 사라지는 것처럼 제시하는데, 그리드 또한 물질주의, 과학, 논리 등을 다루고 있다고 생각하는 동시에 믿음, 환상, 또는 허구로의 해방을 제공한다. 크라우스는 라인하르트와 마틴이 이러한 신화적 그리드의 예시라고 언급하였다. 한편, 크라우스는 자신의 신화적 개념은 어디까지나 구조주의적 분석 방식에 의존하고 있으며, 이는 이야기의 순서가 공간적 구조로 인해 재구성되는 것을 말한다. 구조주의자들이 이렇게 분석하는 이유는 신화의 기능을 이해하기 위해서이며, 신화의 이해는 모순을 다루는 문화적 시도이다. 수직선을 통해 이야기를 공간화하는 것은 모순의 특징을 보여주고, 이는 서사에 반하는 신화적 이야기를 기록하려는 시도의 기초를 보여준다.[49]

즉, 크라우스는 그리드의 구조가 모순이 존재한다는 점에서 신화의 구조와 닮았음을 발견하였다. 크라우스가 신화적 그리드 개념을 제시한 것은 1979년으로, 마틴이 그리드를 제작하기 시작한 1963년보다 16년 뒤이다. 1960년대 당시에는 마틴과 같이 구상적 요소를 치환하여 추상적으로 표현하는 방식에 대한 분석이 부족하였다. 마틴은 조형 언어로서의 사각형에 대한 자신의 생각을 드러낸 적이 있다. 직선과 직선의 조합으로 이뤄진 그리드는 일반적으로 균등한 성질을 지니고 있다.[50] 한편, 마틴은 이와 달리 질서와 통일감을 깨는 것을 시도하였다. "나의 형식은 사각형이지만, 그리드는 절대 완벽한 사각형이 아니며, 정사각형에서 조금 빗겨나간 직사각형이다. 사각형은 내가 의도하지 않은 일종의 모순과 불협화음을 만들

47) Gutterman, "Agnes Martin, American Transcendentalist," 49.
48) Rosalind Krauss, "Grids," *October* 9, 1979, 50.
49) 앞의 글, 54-55.
50) Gutterman, "Agnes Martin, American Transcendentalist," 49.

어낸다. 내가 직사각형으로 사각형의 표면을 덮으면, 정사각형의 무게가 가벼워지고, 그 힘이 파괴된다."[51] 마틴이 사각형의 조합으로 인해 정사각형의 권력을 와해시키고자 했던 것은 선불교의 사상과 연결된다.

이러한 작품의 예로 서론에서 등장했던 <어두운 강>, <파란 꽃>, <하얀 꽃> 등이 있다. 이 시기 마틴의 작업은 사각형, 점, 선으로만 이루어진 고도로 단순화된 형태, 눈에 띄지 않는 은은한 색감, 그리고 섬세하고 얇은 선이 특징이다. 연구자 코터는 <어두운 강>은 제소처리가 되지 않은 캔버스에 그려졌고, 이 때문에 즉물이라는 캔버스의 본연의 성질이 더욱 돋보이게 되었다고 말한다. 더불어 외부의 자극에 그대로 노출되기 때문에 작품은 섬세하고 연약한 느낌을 준다. 화면에 덩그러니 그려진 사각형 또한 존재감을 뚜렷이 드러내기보다는 흐리고 소외된 존재처럼 보인다. 사각형의 내부에는 실처럼 얇은 선들이 채워져 있다.[52] 큰 사각형은 미세하게 그어진 선과 대조를 이룬다. 또한 수평으로 뻗은 선들은 그 사이사이에 존재하는 짧고 굵은 선들과 대조를 이룬다. 마틴은 이렇듯 서로 다른 충동을 포용하고 균형을 잡아주는 작품을 창조했다.[53]

1964년에 마틴은 흑연을 통한 그리드 작품, <나무 The Tree>를 제작했다(도 12). 마틴은 그리드를 처음 제작할 때 나무의 순수함을 떠올렸다고 한다. 작품에 표현된 그리드는 연필 선이 주는 미묘한 떨림으로 인해 부드러운 분위기를 자아낸다.[54] 마틴의 작품에서 떨리는 선은 인간의 본능적 행위, 즉 직관 또는 무의식의 표현이라고 볼 수 있다. 이는 앞장에서 설명한 불교의 수행에 관한 내용과 연결된다. 불교에서의 수행은 무의식과 의식의 상호 작용을 인지하는데, 특히 수면 위로 잘 드러나지 않는 무의식의 영역에 귀를 기울이는 것이 중요하다. 무의식은 드러나지 않고 본능의 영역이기에 의식의 하위 개념으로 여겨졌다. 그러나 무의식이 없으면 의식은 존재할 수 없다. 무의식은 그 자체로 자연이며, 예술가는 자연과의 합일을 이룰 때 영감을 얻는다. 따라서 선 사상에서 자연은 깨달음의 매개가 되는 중요한 존재이다.

마틴은 자신의 작품이 자연과 강한 관계에 놓여 있다고 보았다. 자연경관을 시각적으로 모방하려고 했기 때문이 아니라 작품을 보면 자연을 감상할 때 느끼는 감정을 느낄 수 있다고 여겼기 때문이다. 이때의 감정은 자연, 즉 위대한 무의식 앞에서 인간 의식의 자아가 사라지는 경험을 일컫는다.[55] 수행의 방안으로 자연과 합일하기 위해서는 그 형상에만 매료되어서는 안 된다. 형상은 매개일 뿐, 초월적인 감각을 떠올리는 것이 중요하다. 수행이란 자연으로부터 고무된 감정을 상기시키는 행위이다.

앞서 언급했듯, 이러한 마틴의 정신성은 1960년 당대 이론가들이 제시한 그리드의 개념으로는 충분히 드러나지 못했다. 1966년 구겐하임 미술관(Solomon R. Guggenheim Museum)의 《시스템 페인팅 Systemic Painting》 전시에 포함된 것을 시작으로, 마틴의 그리드 작업들은 미니멀리즘의 그리드와 연관된 총체적이고 기하학적인 스타일의 전형으로 여

51) Schwarz, ed., *Agnes Martin: Writings: Schriften* 29.
52) Cotter, "Agnes Martin: All the way to heaven," 95.
53) Gutterman, "Agnes Martin, American Transcendentalist," 49.
54) Haskell, "Agnes Martin: The Awareness of Perfection," 113.
55) Gutterman, "Agnes Martin, American Transcendentalist," 49.

겨졌다. 마틴의 작업은 프랭크 스텔라(Frank Stella), 솔 르윗(Sol LeWitt), 도널드 저드(Donald Judd) 등 미니멀리스트들의 작품과 나란히 놓이게 되었다. 이 예술가들은 주관성을 버리고 이상적인 형태를 창조하여 하였다. 예컨대 스텔라는 외부의 그 어떤 언급도 없이, 관람자에게 즉각적이고 시각적인 영향을 주고자 하였다. 동료 예술가 칼 안드레는 “프랭크 스텔라는 표현이나 감각에 관심이 없으며, 오로지 작품 그 자체에만 관심이 있다”고 전했다.[56] 이와 달리 마틴은 감각과 주관성을 추구하였고, 마틴은 예술가의 “삶에 대한 가장 감정적인 반응”을 구현하는 것을 예술에 대한 비전으로 삼았다. 마틴에게 구조는 그 자체로 목적이 아닌 매개체였으며, 비록 추상이지만 감정의 표현이 중요했다.[57]

더불어 마틴의 형태는 미니멀 아트와 달리 형식의 연속성에 대해 논하지 않았다.[58] 작품 사이의 유사한 형식을 확인할 수 있지만 각 작품에는 각자 다른 작가의 경험이 내재되어 있다. 이는 작가가 자연물에 따라 작품의 제목을 명명한 것에서 확인할 수 있다. 다른 미국 예술가들, 특히 칼 안드레와 프랭크 스텔라는 마틴과 거의 비슷한 시기에 그리드로 작업을 시작했고, 당시 예술에 대한 비평에서 마틴은 그들과 함께 고려되곤 하였다. 그러나 마틴의 작업 철학은 있는 그대로의 형식에 집중했던 미니멀리즘의 즉물주의(literalism)와 상충된다. 작가는 예술은 깨달음을 주는 수단이라고 언급한 바 있다.[59] 작가에게 격자와 선은 형식적 실험의 수단에 그치지 않는 철학적 탐구의 방식이었다.[60] 예술의 목적은 감수성을 자극하고 개인의 완벽에 대한 인식을 일깨우는 데에 있다.[61] 마틴은 선불교의 사상을 자신만의 언어로 재탄생시켜 소화하였는데, 이로부터 환원주의적 태도도 엿볼 수 있다. 직선적 개념과 권력에서 벗어나는 마틴의 평등의식은 자연을 통해 우주의 진리를 깨우칠 수 있는 선의 진리와 일맥상통한다.

Ⅳ. 결론

지금까지 아그네스 마틴과 선 사상 사이의 개념적 연관성을 알아보았다. 마틴과 선은 마음 안에 있는 초월적인 것에 도달하기 위한 방법으로 감각에 귀를 기울이는 수행 방법을 택하였다. 감각은 곧 무의식, 그리고 자연의 영역이다. 이러한 개념은 자연에 대한 태도로 이어진다. 선 사상을 참고하여 다져진 마틴의 철학은 무의식의 영역인 자연적 상태를 중요시한다. 감각에 집중하고 자연과 합일하는 수행이 깨달음으로 이끌어주기 때문이다. 이어서 마틴의 철학과 자연에 대한 태도가 작업에 어떻게 반영되었는지 살펴보았다. 마틴은 완전한 추상의 작품에 자연물의 이름을 붙였다. 마틴은 즉 자신의 작업에 앞서 자연물을 바라보고 이로부터 영감을 느끼는 수행의 과정을 거쳤던 것이다. 영감으로 인해 도달하는 내재된 완벽함은 자연

56) Publication excerpt from *MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art*, New York (New York: The Museum of Modern Art, 2019).
57) Haskell, "Agnes Martin: The Awareness of Perfection," 107.
58) Gutterman, “Agnes Martin, American Transcendentalist,” 50.
59) 앞의 글, 50.
60) 앞의 글, 49.
61) Schwarz, ed., *Agnes Martin: Writings: Schriften*, 36.

물을 매개하여 발현되는 것이지만, 자연물 자체에 고정되어 있는 것은 아니다. 작가는 자연물로부터 느낀 무형의 아름다움을 구상적 형태가 없는 추상회화를 통해 표현한 것이다.

마틴은 1950년 초부터 추상적 표현을 시도하였고, 1960년대 초반부터 1990년대에 이르기까지 30년 동안 그리드의 형식을 유지하였다. 한편. 후대에 이를수록 작가는 자신의 작업에 따로 제목을 붙이지 않기 시작하였다. 이에 대한 예시로 1981년 제작한 <무제 1번 Untitled No. 1>(도 13)이 있다. 이 이유에 대해서는 명확하게 밝혀진 바가 없으나, 물질적 대상에게 부여되지 않는 초월적인 완벽함에 대한 표현에 더 가까워진 것이라는 해석도 존재한다.[62)]

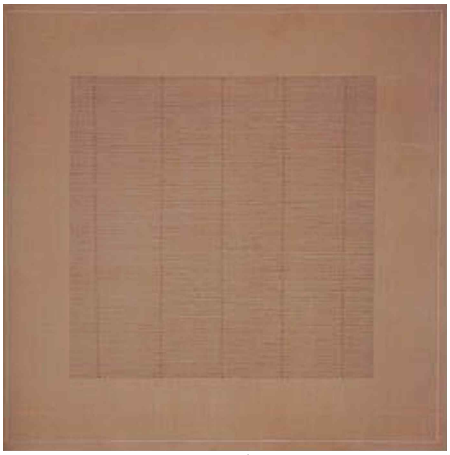
앞서 서론에서 언급했듯, '추상 형식' 그리고 '자연물로부터 온 제목'을 지닌 마틴의 작품이 선 사상이 인기를 끌었던 1950-60년대에만 존재한다는 것이다. 스즈키는 1966년 별세하였는데, 이에 따라 뉴욕의 작가들 사이에서도 선 붐(Zen Boom)이 약해졌을 것이다. 마침 마틴은 70년대 이후로 더 이상 작품에 자연과 연관된 제목을 붙이지 않았다. 즉, 철학적 변화를 겪은 시기의 전과 후 작가의 작업에서 형식 및 내용의 변화가 확연히 존재한다. 이 때문에 마틴의 작품세계에서 선 사상의 영향을 1950년대부터 1960년대까지의 자연 대상의 작품과 연결짓는 것은 타당하다.

1993년 작가 생전에 휘트니 미술관(Whitney Museum)에서 열렸던 마틴의 회고전은 화가로서의 그의 지위를 증명한다. 작가가 유명해지면서 이전까지는 분석되지 않았던 작가의 정신세계가 알려지게 되었다. 당시 비평은 섬세하고 고요한 작품의 분위기를 높게 평가하였으며, 예술계의 추세에 따라 작업하는 것을 거부하는 작가의 끈기에 대한 존경을 표했다. 마틴의 작업들은 커다란 색면의 추상표현주의. 그리고 정밀한 선과 도형의 미니멀리즘과 형식을 공유한다. 그러나 얇은 선과 부드러운 색감으로 인해 마틴의 작품은 동시대 추상 작품보다 훨씬 섬세하고 부드럽고 고요하다. 점, 선, 면의 구성으로 관람자에게 적당한 자극을 주지만, 시각적으로 충돌이 일어나도록 하지 않는다.[63)] 마치 수행을 통해 얻은 깨달음, 근심 없는 마음, 또는 선의 평삼심을 나타내듯 작가의 회화는 평화로운 정신상태를 고무한다.

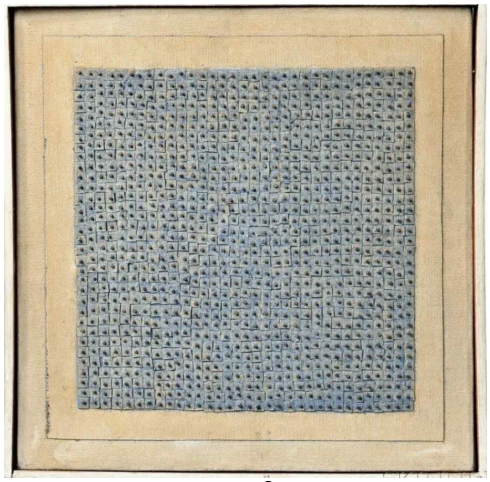
62) Haskell, "Agnes Martin: The Awareness of Perfection," 113 -114.
63) Gutterman, "Agnes Martin, American Transcendentalist," 49.

도판목록

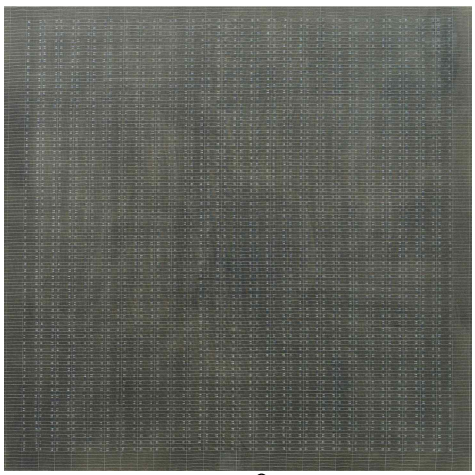
(도 1) 아그네스 마틴(Agnes Martin), <어두운 강 The Dark River>, 1961. 캔버스에 유채, 190.5 x 190.5 cm, Collection Janet and Robert Kardon.
(도 2) _____, <파란 꽃 Blue Flower>, 1962, 캔버스에 유화, 풀, 못 콜라주, 180 x 180 cm, 개인 소장.
(도 3) _____, <하얀 꽃 White Flower>, 1962, 캔버스에 유채, 182.6 x 182.9 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
(도 4) _____,, <뉴멕시코 산 풍경 New Mexico Mountain Landscape>, 1947, 종이에 수채화, 27.9 x 38.7 cm, University of New Mexico Art Museum, Albuquerque, New Mexico.
(도 5) _____, <파랑새 The Blue Bird>, 1954, 캔버스에 유채, 71.4 x 101.6 cm, Roswell Museum and Art Center, Roswell.
(도 6) _____, <계층적 새들 Hierarchical Birds>, 1944, 캔버스에 유채, 100.7 × 80.5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.
(도 7) _____, <사막의 비 Desert Rain>, 1957, 캔버스에 유채, 63.5cm x 63.5cm, 개인 소장.
(도 8) _____, <소 Cow>, 1960, 캔버스에 유채, 175.3 x 176.5, collection of Paul F. Walter.
(도 9) _____, <이러한 비 This Rain>, 1958, 캔버스에 유채, 177.8 x 177.8, collection of Emily Fisher Landau.
(도 10) Ad Reinhardt, <추상 회화 Abstract Painting>, 1957, 캔버스에 유채, 101.5 x 274.3 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York.
(도 11) Mark Rothko, <파랑 위의 초록 Green on Blue>, 1956, 캔버스에 유채, 228.6 × 161.3 cm, The University of Arizona Museum of Art, Tucson.
(도 12) 아그네스 마틴(Agnes Martin), <나무 The Tree>, 1964, 캔버스에 유화와 연필, 182.8 x 182.8 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York.
(도 13) _____, <무제 1번 Untitled No. 1>, 1981, 캔버스에 제소, 아크릴, 연필, 183 x 183 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York.



도 1



도 2



도 3



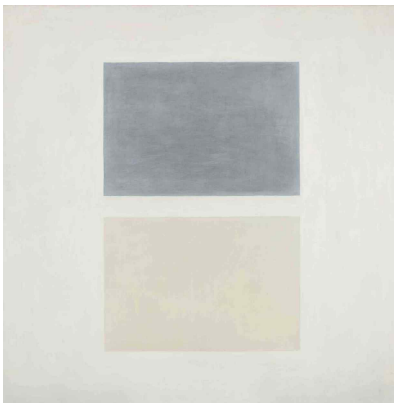
도 4



도 5



도 6



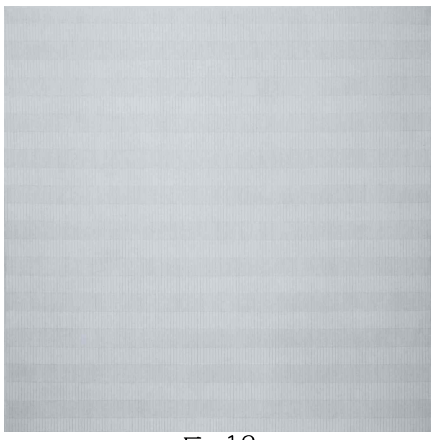
도 9



도 10



도 11

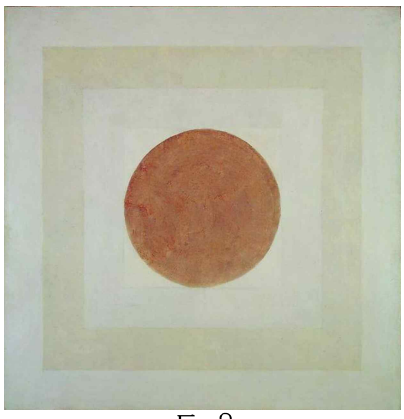


도 12

도 13



도 7



도 8

참고문헌

단행본

Glimcher, Arne. Agnes Martin : Paintings, Writings, Remembrances, London, New York : Phaidon Press 2012.

Haskell, Barbara ed. Agnes Martin, New York: Whitney Museum of American Art in association with Harry N. Abrams, 1992.

Larson, Kay. Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the inner Life of Artists. New York: Penguin Books, 2012.

Schwarz, Dieter, ed. Agnes Martin: Writings: Schriften. Berlin: Cantz, 1991.

Martin, Henry. Agnes Martin: Pioneer, Painter, Icon. Tucson: Schaffner Press, 2018.

Museum of Modern Art. MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art. New York, New York: The Museum of Modern Art, 2019.

Morris, Frances., et. al., eds. Agnes Martin. London: D.A.P./Tate, 2015.

에리히 프롬, 김혜원 역,『선과 정신분석』, 도서출판문사철, 2023.

한자경,「불교의 수행: 간화선의 원리와 구조」,『한국교수불자연합학회지』17:2 (2011): 125-148.

보도자료

Cotter, Holland. "Agnes Martin," Art in America, April 1993.

————————. “Agnes Martin, Abstract Painter, Is Dead at 92.” The New York Times. 17 December 2004.

Sandler, Irving. “Agnes Martin, Interviewed by Irving Sandler.” Art Monthly, May 1993.

Eisler, Benita. “Life Lines.” New Yorker, January 17, 1993.

Goodnough Robert ed. “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950).” Modern Artists in America, New York: Wittenborn Schultz, 1951.

Gutterman, Scott. “Agnes Martin, American Transcendentalist.” Atelier 793. 1993.

Kohen, Helen L. “Exhibition is Martin's masterpiece: Show highlights spare, yet elegant minimalism.” Miami, FL. Herald. 23 May 1993.

Krauss, Rosalind. “Grids”, October 9, Summer 1979.

아그네스 마틴의 작품에 드러난 선(禪)에 대한 이해
: 자연물 대상의 작품들을 중심으로

토론 | 김수홍(4학기)

본 논문은 아그네스 마틴의 철학을 선불교의 개념인 반야, 간화선, 평정심시도와 연결시킵니다. 그리고 선불교에 영향을 받은 스즈키의 선 철학과 마틴의 사상 사이의 유사성을 통해 무의식 그리고 자연과의 합일을 통한 깨달음이 마틴의 예술적 자아와 성취를 위한 철학이었다는 사실을 도출해내고 있습니다. 본 논문에서 제시된 마틴이 간화선을 직접 읽으며 선 철학의 순환구조와 무의식 존재에 대해 깨우쳤다는 점과 자연을 고찰함으로써 예술적 감수성을 헤아렸다는 점은 그가 선 사상에 심취하고 있었다는 사실을 예증하고 있습니다.

마틴은 이러한 동양 철학적 사상을 인생의 철학으로 받아들였으며 이는 그의 작품 활동에 영향을 미쳤습니다. 본 논문에서 중심적으로 다룬 마틴의 자연소재를 다룬 작품들은 1950-60년대 주로 제작되었으며 당시 1960년대 미국에서는 추상표현주의와 미니멀리즘이 성행하던 시기였습니다. 이러한 상황 속에서 마틴은 선의 철학과 맞닿아 있는 자연 소재를 주제로 작품을 제작하였으며 이는 추상표현주의와 미니멀리즘과는 다른 마틴만의 독자성으로 연결되는 것으로 보입니다. 특히 로잘린드 크라우스의 그리드 개념으로 추상표현주의와의 차이점을 제시하고자 했다는 점이 인상적이었습니다. 따라서 본 논문은 단순히 마틴의 작품을 동양의 선 사상과 연관시키는 것이 아니라 당시 미국에서 성행하던 다른 미술사조와의 구체적인 비교를 이끌어냈다는 점이 주목됩니다. 투고자의 글을 읽으면서 궁금했던 몇 가지 사항에 대해 질문하고자 합니다.

첫 번째는 스즈키 다이세츠의 선 사상과 아그네스 마틴 사이의 영향관계에 관한 것입니다. 투고자 분께서는 스즈키 다이세츠와 아그네스 마틴 사이의 직접적인 교류가 없었음에도 당시 분위기에 따라 마틴이 그의 사상에 영향을 받았을 것이라고 주장해주셨습니다. 스즈키의 선 사상과 마틴의 작업 철학 사이의 유사점이 잘 설명되어 있지만 마틴과 스즈키 사이의 직접적인 교류에 대한 내용은 파악하기 어려웠습니다. 당시 선 사상 전파에 스즈키의 영향력이 어느 정도였는지 그리고 마틴이 그의 사상에 영향을 받았을 것이라고 주장하신 이유에 대해 설명해주시기 바랍니다. 또한 마틴의 활동시기에 전파된 스즈키의 선불교에 대해 정의를 제시해주신다면 전반적인 이해에 중요한 단서가 될 것이라고 생각합니다.

두 번째는 그리드에 대한 것입니다. 로잘린드 크라우스는 구조주의자나 후기구조주의자의 입장에서 추상표현주의만이 아닌 독창성의 신화라는 모더니즘 자체의 내적 구조를 파악하기 위해 그리드라는 개념을 제시합니다. 그리고 그러한 과정에서 크라우스는 모더니즘을 독창성이 아닌 그리드의 반복으로 이해하며 이를 포스트모더니즘의 확장적인 틀로 수립하기

도 하였습니다. 따라서 그리드는 단지 형식으로 이해되는 것보다 회화의 프레임 혹은 액자 등의 물질적인 요소에 환원될 수 있되 이것을 무의식적으로 반복하는 모더니즘의 정신분열적 긴장관계나 무의식과 연관되기도 합니다. 투고자 분께서는 논문에서 반복적으로 크라우스의 그리드에 대해 언급하였는데 이 부분에서 크라우스의 그리드에 대해 개괄적으로만 다루고 있다는 느낌이 들었습니다. 투고자 분께서 이해하신 크라우스의 그리드가 단지 격자 모양이나 형식에만 치중된 것은 아닌지 궁금합니다. 마틴의 그리드와 크라우스의 그리드가 다르다고 주장하시는 근거에 대해 말씀해주시기 바랍니다.

세 번째는 미니멀리즘에 관한 것입니다. 기존 비평에서 칼 안드레와 프랭크 스텔라 같은 미니멀리즘 작가들이 마틴과 함께 고려되곤 합니다. 투고자가 주장하는 마틴의 작업 철학은 자연의 영역을 무의식과 연관시켜 이를 중요시한다는 점입니다. 이는 기존 미니멀리즘의 해석에 적용되는 이론과 마틴의 철학 사이의 가장 큰 차이점으로 보입니다. 이러한 차이를 중심으로 미니멀리즘을 마틴의 그리드 개념과 비교하여 보충 설명해주셨으면 좋겠습니다. 이는 선 철학과 아그네스 마틴의 관계를 이해하는데 도움이 될 것이라 생각합니다.

한국의 서재 공간과 자기제(磁器製) 필가

이예슬, 222HAG15

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 서재의 확장과 자기제 문방구의 유행
1. 고려시대: 서재의 설립과 청자 문방구
2. 조선시대: 독립된 문인 공간 서재와 다종다양한 백자 문방구
Ⅲ. 기록에 나타난 서재 기물: 자기제 필가
Ⅳ. 자기제 필가의 시대별 특징
1. 고려시대 청자 필가
2. 조선시대 백자 필가
Ⅴ. 결론

주제어: 서재, 문인 문화, 문방구, 자기제 문방구, 필가

I. 서론

소위 문방사우 혹은 문방사보(文房四寶)라고 불리는 지, 필, 묵, 연은 동아시아 한자 문화권에서 그 역사가 오래되었다. 한국 역시 고대부터 붓, 도기 벼루 등이 출토되었기에 문방구 사용의 역사가 오래되었음을 알 수 있다. 한국에서 자기제(磁器製)[64] 문방구는 자기를 제작하기 시작했던 고려시대부터로 생각되는데, 고려시대 청자로 만들어진 문방구는 현전하는 기물이 많지 않다. 조선 전기에는 유교를 국가의 근간으로 삼았기에 사물에 매이는 것을 경계하고 설령 특정 대상을 아끼더라도 성리학적 가치를 투영하여 소비하고자 했다. 그러나 조선 후기에 들어서면서 상품 경제가 발달하고 자연스레 소비문화도 발달하였다. 사대부들은 다양한 취미생활을 구가했고 특정 사물에 대해 탐닉했다. 특히 문방구는 특히 선비의 공간인 서재를 장식할 수 있는 기물이자 선비라는 이미지를 스스로 드러낼 수 있는 수단으로 간주되었다.[65] 조선 후기에 들어서는 당시 사회·경제적 상황으로 백자의 사용이 다소 보편화되었고 문방구 또한 백자로 다양하게 제작되었다. 이러한 경향은 현전하는 유물 외에도 당대(當代) 회화나 사료, 개인 문집 등지에도 등장한다는 점에서 의미가 있다.

본고에서는 이처럼 동아시아 문화권에서 애호의 대상이었던 자기제 문방구를 그 기물이 사용되었을 공간인 '서재'와 연결 지어 다루고자 한다. 조선 중기부터 서재가 독립 공간으로 확장되면서 후기에 이르러서는 다양한 서재기물이 소비되었는데, 백자 문방구는 그 중 하나

64) '자기제'는 청자 혹은 백자, 즉 자기 재질로 제작된 문방구로 범위를 한정하고자 한 표현임을 밝힌다.
65) 안대회, 「조선 후기 취미생활과 문화현상」, 『한국문화』 60(2012), pp. 65-94.

로 이 시기에 제작된 연적, 필통, 필가, 필세 등이 많이 남아있다. 이처럼 자기제 문방구는 다종다양하나 그중에서도 '필가(筆架)'라는 기물에 주목하여 분석 대상으로 설정하였다.[66]

필가는 일반적으로 붓을 뉘어두거나 꽂아두는 등의 용도로 사용되는 보조 기물로, 상대적으로 벼루, 연적, 필통 보다는 중요도가 낮다. 재질과 기형 또한 다양한데, 이는 붓을 사용하다가 잠시 두거나 사용을 마치고 보관하는 등 사용하는 양상에 따라 형태가 맞추어진 것으로 보인다. 나무, 금속, 돌, 도자기가 주요 소재로 목제 필가의 경우 대부분 붓을 걸어서 보관하는 형태이다. 그러나 자기제, 금속제, 석제 필가의 경우는 대개 거의 꽂아서 보관하거나 홈 사이에 붓을 눕혀두도록 되어있다. 목제의 경우에도 이와 비슷한 형태를 띠는 것이 있으나 대체로 목제 필가는 '붓걸이'의 기능을 수행하는 반면 다른 재질로 된 필가는 주로 '붓꽂이'에 더 가까워 사실상 필통과 근본적인 역할은 같다. 따라서 붓을 거는지, 얹어두는지, 꽂아두는지 그 용도에 따라 재질과 형태가 어느 정도 상응하여 달라지는 것으로 보인다.[67]

아울러 필격(筆格), 필산(筆山) 등 그 이칭(異稱) 또한 다양하여 문헌자료 내에서도 혼용되고 있다. 대체로 필격이라는 용어를 사용하고 있으나 『삼재도회』에서는 필가로 표기되어 있다. 조선시대 유서 중 중국 문헌을 인용한 『임원경제지』에서도 필격이라는 명칭을 사용하였으나 『재물보(才物譜)』[68]에서는 필가는 '붓을 꽂아두는 기물(所以插筆者)'[69]이며 필산과 필격이 이와 같다고 서술되어있다. 이는 한자 격(格)과 가(架)가 모두 '시렁'이라는 가구를 의미하기 때문에 함께 사용되는 것으로 보인다.[70] 그러나 본고에서는 혼란을 방지하고자 유물명을 기본적으로 따라 '필가'라는 용어로 묶되 이러한 특징을 염두에 두고 서술하고자 한다.

필가를 분석 대상으로 선정한 이유는 크게 두 가지로, 우선 필가라는 기물이 중국 송대

---

66) 그동안 필가는 선행연구에서는 조선 후기 문방구 기물 중 한 부분으로 다루어지거나 기형이나 기법이 적용된 기물의 사례로 제시되는 데에 그쳤다. 1980년대에 미술사적 접근은 아니나 관련 논문이 작성된 바 있으며 2000년대 들어 필가가 백자 문방구 기물 예시로 보다 구체적으로 다루어졌으며 청대(淸代) 기물과의 영향관계 측면에서 조명되기도 하였다. 한영옥, 「조선시대 필통 및 필구류에 관한 연구 」(이화여자대학교 교육학대학원 미술교육과 석사학위논문, 1983); 이윤철, 「陶磁製 筆架 開發에 關한 硏究」(홍익대학교 산업미술대학원 산업공예과, 1984); 김미경, 「19世紀 朝鮮白磁에 보이는 淸代 磁器의 影響硏究」(고려대학교 석사학위논문 2006); 구혜인, 「朝鮮後期 陽刻白瓷 硏究」(이화여자대학교 석사학위논문, 2007); 정연, 「朝鮮後期 透刻白磁 硏究」(이화여자대학교 석사학위논문, 2012); 권현미, 「조선후기 산형(山形)백자 연구」(이화여자대학교 석사학위논문, 2016); 곽종우, 「19세기 백자 문방구 연구」(고려대학교 석사학위논문, 2018).

67) 이에 대해 자기제 필가의 기능을 4개로 구분하여 이칭을 분류해볼 수도 있다. 우선 붓을 기대어 두는 경우 필가, 필산, 필봉(筆峰), 필격, 필침(筆枕)이, 뉘여 놓는 경우 필상(筆床), 필치(筆置), 필선(筆船)이 적합하다고 보았다. 세워 두는 경우에는 필립(筆立), 마지막으로 매달아서 걸어 두는 경우에는 필괘(筆掛)라고 부를 수 있으나 나무로 제작된 것이 많다고 하였다. 오사카동양도자미술관, 『李朝の文房具』(1994), p. 2.

68) 조선후기 학자 이만영이 1798년에 저술한 유서(類書)로 각종 문물제도에 대해 명칭을 풀이하였다. 한국민족문화대백과, "재물보", https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0049000, (2023년 6월 10일 접속)

69) 그런데 『재물보』 해석본에서는 붓을 '걸어둔다'고 되어있다. '揷'은 꽂는 것을 지칭하므로 번역상의 오류이겠으나 이는 필가라는 기물 자체가 다양한 형태로 개념 정립이 모호함을 방증하기도 한다.
이만영, 남종진 역, 『(국역) 재물보 4』 (세종대왕기념사업회, 2021), p. 87.

70) 한편 영어로는 brush rest로 번역되는데, 이는 붓을 잠시 걸쳐두는 용도를 주안점으로 둔 것이다. brush holder나 stand라는 용어가 사용되기도 하나 이는 필통(筆筒)과 혼용된다.

회화, 요대 벽화나 조선 후기 초상화나 고사인물화 등에서 일부 확인되어 실제 유물과 당대 회화와의 관련성을 확인할 수 있다는 점에 주목하였다. 또한 고려시대에 제작된 청자 필가와 조선시대에 제작된 백자 필가는 확연히 다른 디자인을 갖고 있어 시대별 특징이 두드러진다는 것이다. 본고는 이처럼 자기제 필가가 그 보조적 역할에도 불구하고 시기별로 꽤 다양한 형태의 유물이 존재한다는 점에 주목하였다. 따라서 유물과 관련 문헌자료, 회화를 검토하여 서재기물로서 향유된 면모를 파악하고자 한다.

Ⅱ. 서재의 확장과 자기제 문방구의 유행

서재(書齋)의 사전적 정의는 “서적을 갖추어 두고 책을 읽거나 글을 쓰는 방” 혹은 “예전에, 한문을 사사로이 가르치던 곳”이다. 유의어 문방(文房) 또한 “책을 갖추어 두고 글을 읽거나 쓰는 방”이라는 의미이다.[71] 이는 현대의 ‘서재’라는 개념과 부합하는 바도 있으나 전근대시대에서는 서재가 안방, 사랑채와 사실상 동의어로 개인적인 공간인 동시의 같은 문인과 교유하는 모임 장소이기도 했다. 문방구는 이러한 서재 혹은 문방에서 쓰이는 물건으로 나무, 금속, 돌, 도자기 등 다양한 재질로 제작되었다. 특히 도자기의 제작이 본격화되면서 재질간의 공유가 일어났다. 예를 들어, 벼루는 기본적으로 돌을 주재료로 사용하지만 도자기로 제작된 것도 있다. 본장에서는 도자기로 제작된, 즉 ‘자기제(磁器製)’ 문방구와의 관련성을 중점적으로 서술하고자 한다.

1. 고려시대: 서재의 설립과 청자 문방구

한국에서 서재라는 공간이 언제 어떻게 생겨났는지 그 연원은 파악하기 어려우나, 고려시대 문집에서 서재라는 용어가 독서·공부용 방이나 집을 지칭함을 알 수 있다. 조선시대처럼 개인의 거처 안에 위치한 사랑방이기도 하나 한적한 곳에 위치한 경우도 있었다. 단순히 서적을 보관하고 읽는 공간 외에도 선비의 거처를 일컫기도 하였다. 또한 문인 교류의 장이기도 하여, 완전히 사적인 영역은 아니고 서재 주인이 스스로 선비라는 이미지를 드러낼 수 있는 공간으로도 작용한다. 그러나 ‘서재’라는 개념이 성립되기 이전에도 중국을 모방한 유교식 제도를 따르고 있었고 관리가 되기 위해서는 학문적인 소양을 필요로 했으므로 교육의 장소 및 독서, 공부의 공간은 마련되어있었을 것으로 보인다.

고려 전기 광종대에 과거 제도가 시행되고 성종이 유학을 기반으로 한 정책을 피며 국자감이 설치되는 등, 고려 사회에서 관료가 되기 위해서 교육의 필요성이 대두되었다. 문종대에는 최충(崔沖, 984-1068)이 세운 사립 교육기관인 사학 12공도가 설립되었으며 서긍(徐兢, 1091-1153)의 『선화봉사고려도경(宣和奉使高麗圖經)』에서도 마을마다 일종의 학교가 있었다고 묘사하고 있는 등[72], 이러한 사회적 배경 하에 독서, 공부 등 학문적 공간으로서 서재라

71) 네이버 국어사전, “서재”, “문방”
https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/20a2e393dd5948b4bbe6583161f3b2cb;
https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/4292e24576b7411eabb9c5f6fa170064
(2023년 12월 8일 접속)
72) 서긍, 『선화봉사고려도경(宣和奉使高麗圖經)』 권 40「儒學」

는 개념이 자리 잡았을 것으로 보인다.[73]

특히 고려 후기에 들어서는 안향(安珦, 1243-1306)에 의해 성리학이 유입되었고 신진사대부 세력이 대두됨에 따라 학문적, 인적 교류가 활발했을 것으로 추측할 수 있다. 충선왕은 원에 기거할 당시 고려와 원(元)의 문인들이 교류하는 만권당(萬卷堂)을 세웠으며, 대표적으로 이곳에서 활동했던 이제현(李齊賢, 1287-1367)이 고려 말 성리학과 신진사대부 세력에 상당한 영향을 끼쳤다.[74] 그리고 말기에 들어서는 신진사대부 세력이 서재를 금기서화와 골동품 수집과 같은 '문방 취미'를 향유하는 공간이라는 인식을 심화시키고 있었음을 알 수 있다. 이미 고려 중기에 이규보(李奎報, 1168-1241)가 『동국이상국집(東國李相國集)』에서 책상 위에 놓인 석창포 화분(小盆石菖蒲), 청자 동자형 연적(綠甃硯滴子), 대나무 연갑(竹硯匣) 세 가지에 관하여 시로 읊은 바 있으나, 말기에 들어서도 여러 인물들이 서재와 원림, 서재 안의 기물들에 대해 시를 지은 것이 확인된다.[75] 이는 당시 14세기 동아시아에서 통용되던 것으로 고려 말기에도 신진사대부들이 문방 취미를 어느 정도 구가하고 있었음을 알 수 있다.[76]

이처럼 고려의 서재는 수양의 공간이기도 하지만 만남의 장소인 동시에 학문적 교류의 장으로써 기능하였으며, 자연스레 시를 짓거나 글을 쓰는 과정에서 문방구 또한 소용되었을 것으로 보인다. 고려시대 문방구의 경우, 기록과 유물로 짐작해 볼 수 있다. 중국과 한국의 현존 유물로 짐작해보건대 당시의 문방구가 모두 자기제는 아니겠으나 재질에 관계없이 상류층에서는 고급 기물을 썼을 것이라 보인다. 우선 조선시대 기록이기는 하나 중국에서 고려의 종이[白硾紙]와 붓[狼毛筆]이 품질이 뛰어나지는 않으나 이국의 진기한 물건이라 높게 쳐준다고 언급하였다.[77] 붓과 벼루(筆硯)와 관련하여 실제 사용례로 주목되는 고려시대 기록은 『고려사』, 『고려사절요』와 같은 사서 혹은 묘지명 등에서 일부 확인할 수 있다.[78] 왕이 신하들에게 붓이나 어필(御筆)을 하사하거나, 특정 의례 중 붓과 벼루를 마련하여 두는 경우가 있다는 것 또한 단편적으로나마 파악할 수 있었다.[79] 또한 앞서 이규보가 자신의 시에서 언급한

---

73) 유학적 소양을 습득하기 위한 목적을 지닌, 한국 최초의 '유생(儒生)'의 서재는 신라 후기 최치원(崔致遠, 857-?)의 독서당(讀書堂)이라고 할 수 있으며 고려시대 기록상 최초의 서재는 곽여(郭輿, 1058-1130)의 양지재(養志齋)이다. 고려 중기에 들어서는 문인들이 서재에서 해동기로회(海東耆老會)를 조직하여 책을 읽고 교류한 바 있어 주목할 만하다.
김인호, 「고려후기 이제현의 중국 문인과의 교류와 만권당」, 『역사와실학』 61 (2011); 황인규, 「고려시대 유생의 서재(書齋)와 그 문화」, 『한국교육사학』 28 (2006), pp. 171- 183.

74) 황인규, 위의 논문 (2006), pp. 184-189.

75) 이규보, 『東國李相國集』 권13 「案中三詠」

76) 이혜원, 「여말선초 서재문화와 표상연구」(이화여자대학교 박사학위논문, 2022), pp. 80-84.

77) 박지원, 『熱河日記』 「關內程史」, 25일 신축(辛丑)일

78) 묘지명의 경우, 13세기 이규보가 지은, 김원의(金元義)의 처 인씨(印氏)의 묘지명에서 "길쌈하고 누에치는 것은 여자의 직분이다. 너희들의 문서와 붓과 벼루와 같은 것이니, 어찌 잠시라도 떠날 수 있겠느냐."와 같은 표현을 발견할 수 있어 고려시대 남성들의 문방구 사용에 대한 인식이 어느 정도 보편화 되어있음을 짐작할 수 있다.
국사편찬위원회 고려시대 사료 데이터베이스, "筆硯",
https://db.history.go.kr/KOREA/search/searchResult.do?sort=levelId&dir=ASC&limit=20&page=1&pre_page=1&codeIds=PERIOD-0-3&searchTermImages=%E7%AD%86%E7%A1%AF&searchKeywordType=BI&searchKeywordMethod=EQ&searchKeyword=%E7%AD%86%E7%A1%AF&searchKeywordConjunction=AND#searchDetail/gsko/gsko_002_0480_0010/5/0/5/o
(2023년 9월 20일 접속)

구체적인 문방구의 묘사를 통해 단편적으로나마 고려 문인의 서재에서 연적, 연갑 등 다양한 재질의 문방 기물이 사용되었다는 것을 파악할 수 있다.

고려시대 청자 문방구 역시 주지하듯이 수가 많지는 않으나 정교한 만듦새로 왕실이나 귀족 등 상류층이 사용하였을 것으로 짐작된다. 그 수가 많지 않으므로 지면을 할애하여 간략하게나마 소개하고자 한다. 청자 문방구가 출토된 가마터로는 크게 강진, 부안, 고창이 있으며 이들 가마터에서 벼루, 연적, 필가 편이 출토되었다.[80] 전세품으로는 벼루, 연적, 묵호, 필통 등이 있는데 연적의 수량이 가장 많으며 대체로 상형 연적이 주류를 이루고 있다. 원숭이, 용, 오리, 복숭아, 인물형 연적이 확인되었다. 그러나 작은 주전자 형식의 연적도 있는데, 이는 중국에서 수주(水注)라고 하여 주전자 모양의 연적[水滴]에 영향을 받은 것으로 보인다. 명대 기록이지만 송대의 경향이 반영된 『준생팔전(遵生八牋)』에 문방구 관련 항목 중 관요(官窯)나 가요(哥窯) 등지에서 생산된 다양한 상형 주자를 열거하고 있어 중국 기물에 영향을 받았을 가능성을 시사한다.[81][82] 벼루의 경우 파편이 많이 남아있지만 완형으로는 대표적으로 삼성미술관 Leeum 소장 <청자 상감 신축명 국화모란문 벼루>가 있다. 방형으로 벼루 둘레에 상감으로 국화 및 모란문이 시문되어있다. 벼루 밑바닥에 명문을 백상감 및 음각하였다.[83] 또한 무문 청자 벼루로 국립중앙박물관 소장 신수 704번도 확인된다. 묵호는 모두 원숭이형으로 2점(국립중앙박물관, 덕수 991, 덕수 1070)이 확인되는데, 문방구가 보통 비슷한 용도끼리 호환되어 사용된다는 것을 감안하면 필세(筆洗)로도 사용되었을 가능성이 있다. <청자 상감 필통>(국립중앙박물관, 고적10534)은 높이가 20cm가량 되는 큰 기물로 몸체 상단과 하단부에 각각 뇌문, 연판문이 있고 중간에 식물문이 상감 기법으로 시문되어있는 형태이다.[84]

---

79) 붓과 관련해서는 역사서에 이루 말할 수 없을 정도로 붓의 종류나 어필, 혹은 인물 열전에 필적 등에 관해 찬하는 내용이 많다. 대표적으로 『고려사』 세가 권11 숙종 7년 3월 기사, 권 17 의종 5년 6월 기사 등이 있다. 특히 주목할 만한 점은 필연(筆硯)을 두는 탁자(筆研案) 등이 있다고 기재되어있어 특정 의례에서 사용되었을 가능성을 짐작할 수 있다. 자세한 내용은 『고려사』 권 26 「輿服」 중 의장(儀仗)에 관한 내용을 참조 바람.

80) 국립중앙박물관, 『강진 용운리 청자요지 발굴조사보고서』 (1997); 민족문화유산연구원, 『강진 사당리 43호 고려청자 요지』 (2015); 국립중앙박물관, 『강진 사당리 도요지 발굴조사 보고서』 (2015); 호남문화재연구원, 『강진 사당리 20호·33호 고려청자 요지』 (2018); 민족문화유산연구원, 『강진 사당리 청자 요장 23호 발굴조사 보고서』 (2023); 대한문화재연구원, 『고창 용계리 발굴조사 보고서 Ⅳ』 (2018); 북문화재연구원, 『부안 유천리 3구역 청자요지군 발굴조사 보고서 Ⅰ』(2018); 부안청자박물관, 『부안 유천리 12호 고려청자 가마터 발굴성과전』(2019); 전북문화재연구원, 『부안 유천리 3구역 청자요지군 발굴조사 보고서 Ⅱ』 (2020); 전북문화재연구원, 『부안 유천리(2구역) 정비사업 부지내 시·발굴조사』 (2023)

81) 『준생팔전(遵生八牋)』, 「연한청상전(燕閒淸賞牋)」 중권의 「논문방기구(論文房器具)」 중 「水注」

82) 최근 이에 근거하여 신안선 출수 청자 과형 소주자의 용도를 연적으로 파악할 수 있다는 견해가 제시된 빠 있다. 이명옥, 「신안선 출수 청자과형소주자(靑磁瓜形小注子)의 용도에 관한 시론」, 『문화재』 52(국립문화재연구소, 2019), pp. 161-166.

83) 신축(辛丑)이라는 간지명은 1121년, 1181년, 1241년 등이 유력하나 보통 1181년으로 추정된다. 국립중앙박물관, 『천하제일 비색청자』 (2012), p. 40.

84) 다만 이는 유물 정보에 의한 것으로, 다른 용도로 사용되었을 가능성도 염두에 두어야 한다.

2. 조선시대: 독립된 문인 공간 서재와 다종다양한 백자 문방구

고려 말기에 서재는 향유층이던 신진사대부 세력이 그대로 집권하면서 문인 문화 공간이었던 이전의 경향이 유지되었던 것으로 보인다. 조선 전기에 유명한 서재로는 안평대군의 비해당(匪懈堂), 무이정사(武夷精舍) 등이 있다. 안평대군의 서화 수장과 더불어 문방구 역시 상당한 고급 기물이었다는 기록이 전하여 그 면모를 짐작할 수 있다. 또한 성종대 월산대군은 풍월정(風月亭), 망원정(望遠亭)을 소유하고 있었으며 풍월정에서 조용히 독서하는 것을 좋아했다는 기록이 있어, 조선 전기에 서재라는 공간에 대한 인식은 고려대부터 어느 정도 이어진 서화 수장 및 감상과 더불어 서재의 본래 기능이기도 한 독서 이미지가 강화된 것으로 보인다.[85)]

그런데 조선시대에는 서재라는 공간 자체에도 변화가 나타나기 시작한다. 조선시대의 서재는 대체로 남성들의 주거공간인 사랑채와 연결되어 있는 형태였으나 중기에 들어서 점차 분리되는 현상이 나타났다. 이는 사랑채의 기능이 확대되어 그 규모가 커지는 동시에 사랑채와 안채가 각각 남녀의 공간이라는 인식이 심화되면서 나타났다. 즉 서재는 남성의 학문적 공간으로 침실 공간과 점차 분리되기 시작한 것이다. 심지어는 기존의 사랑채 외에도 별당 형식의 사랑채를 따로 건립하는 등 주거 기능과 별도로 학문 및 교유의 공간을 마련하려는 경향이 나타났다.[86)] 이처럼 조선시대 중기부터 서재가 점차 독립적인 영역으로 변모한 것은 중요한 특징으로, 확대된 서재를 꾸미고 서재기물을 택하는 데에 자연스레 관심이 높아졌을 것이다.

조선 후기에는 상품 경제의 발달과 더불어 특히 명대 출판된 서재 관련 소품문을 비롯한 다양한 문인 문화 관련 서적들이 유입되면서 사대부들에게 고동서화를 수집하고 서재를 가꾸는 새로운 방법을 제시하였다.[87)] 일례로 조선 후기 대표적 유서인 서유구의 『임원경제지(林園經濟志)』에는 중국의 여러 문헌을 인용하였는데 서재와 장서각에 관해 매우 구체적인 위치와 더불어 재료, 기물까지 지정하고 있는데 그 내용은 다음과 같다.

> 서재는 환하고 깨끗해야하지만 너무 탁 트여서는 안 된다. 서재가 환하고 깨끗하면 마음과 정신을 상쾌하게 하지만 넓고 탁 트여 지나치게 환하면 시력을 상하게 한다,” “서가에서 약간 남쪽 정중앙에는 대나무 의자 1개, 다리가 긴 책상 1개를 놓는다. 책상 위에는 벼루 1개, 묵상(墨牀) 1개, 필상(筆牀) 1개, 보유하고 있는 도서 목록 1개, 기름 먹인 간판(簡版) 1개를 놓는다. ..(중략)... 동쪽과 서쪽에는 각각 향궤(香几)를 1개씩 놓고, 그 위에 향로 1개, 향합 1개, 향시저병 1개를 놓는다.[88)]

---

85) 이혜원, 앞의 논문, pp. 84-94, 113-122.
86) 여영기는 특히 이러한 분리가 사랑채에서 행해지는 사당과도 같은 의례적 기능과 집안일로부터 완전히 분리된 환경을 조성하는 것이라고 강조하였다. 여영기, 「朝鮮中期 書齋 硏究」(서울대학교 교육학과 석사학위논문, 2002), pp. 9-31.
87) 송희경, 「사랑채가 있는 풍경 - 조선 후기 서재문화와 서재의 시각화」, 『동양고전연구』 38 (2010), p. 301.
88) 서유구, 서유보 교정, 임원경제연구소 역, 『임원경제지 - 이운지 1』 (풍석문화재단, 2018), pp. 134, 143-144.

아울러 궤탑(几榻)과 문구의 배치를 나열하는 항목도 존재한다. 맨 처음에는 좌궤(左几)로 그 위에 “오래된 벼루 1개, 필통 1개, 필점 1개, 수증승 1개, 연산 1개를 둔다”고 소개하고 있다.[89] 원전은 『청재위치(淸齋位置)』로 『장물지』의 저자 문진형의 또 다른 저작이며 일부 동일한 내용이 실려 있다. 이 내용은 『증보산림경제(增補山林經濟)』 등에도 등장하여 조선 후기 사대부들에게 어느 정도 영향력이 있었음을 알 수 있다.[90] 이러한 내용이 실제로 어느 정도까지 부합하는 지에 대해서는 신중히 접근해야겠지만, 이들은 확대된 서재 공간을 가꾸기 위해 노력하였고 그 경향성이 조선시대 유서에 반영되었음은 짐작할 수 있다.

특히 조선 후기 ‘경화사족(京華士族)’의 경우 축적한 재력을 기반으로 하여 고동서화나 문방구 수집에 적극적이었고 자신의 ‘컬렉션’에 대한 품평을 하기도 했다. 대표적인 인물은 신위(申緯, 1769-1845)로 자신이 서재에 가진 기물을 열거하는 시(齋中詠物三十首)를 쓰기도 했다. 이러한 경향은 실제와 다르게 회화적 변용이 된 측면도 있겠으나 <책가도>, <문방도> 등에 등장하는 기물로 고스란히 반영되었다. 길상적인 의미를 내포하는 과일과 화려한 수석, 빙렬문이 두드러지는 방(倣)가요 자기와 방고동기 등이 계속 재생산되어 당시 사회·문화가 지향하는 바가 반영되어있음을 알 수 있다(도 1).[91] 특히 문방구는 특히 선비의 공간인 서재를 장식할 수 있는 기물이자 선비라는 이미지를 스스로 드러낼 수 있는 수단으로 여겨져 비교적 완물상지(玩物喪志)에서 벗어났기에, 편안한 총애의 대상이 되었다.[92] 고급 문방구를 향유하는 것은 지식인들의 오랜 취미로, 예를 들어 유만주(兪晩柱, 1755~1788)는 그의 저서 『흠영(欽英)』에서 “오로지 문방도구에 사치를 부리는 것만은 호사를 부리면 부릴수록 고아하다”며 문방구에 대한 취미를 가장 품격 있는 것으로 간주하고 있다.[93] 문방구는 고고한 선비 이미지를 드러내면서 동시에 자연스레 수집과 완상의 영역으로 확대될 수 있었다. 초상화 등지에서 서안 위에 문방구를 가지런히 놓은 예가 있어 기물을 활용하여 자신이 문인임을 드러내고 있는 바가 확인되어 당시 문방기물과 문인에 대한 관계를 알 수 있는 지점이다(도 2).[94]

조선 후기 유서에는 문방구에 관한 서술이 방대하였다. 유득공의 『경도잡지(京都雜誌)』에는 당대의 풍속을 서술하면서 「문방(文房)」 항목을 따로 두어 종이, 붓, 벼루 중 으뜸인 것에 대해 소개하고 있다. 또한 조선 후기 연행 기록에서 관아의 집무 공간(正堂)이나 연행에서 만나 교류한 이의 집(아마도 서재)을 묘사한 내용에서도 다양한 서재 기물을 열거하고 있다. 그 중에서는 붓, 벼루, 연병(硯屛), 필가 등 문방구의 종류와 재질을 열거하고 있어, 조선 후기 문인들이 그만큼 일종의 (서재) 공간을 꾸미는 데에 관심을 보였던 것과 더불어 다양한 문방구를 꿰고 있다는 것을 방증한다고 볼 수 있다.

자기제 문방구의 경우 조선 전기 관요 요지에서 백자 벼루, 연적 등이 소량 출토되어 생

89) 서유구, 서유보 교정, 임원경제연구소 역, 위의 책 (2018), p. 182.
90) “청재위치”, 규장각 원문검색서비스, https://kyudb.snu.ac.kr/brd/viewBrd.do?mid=HEJ&siteCd=DBSP&menuId=10246&postSeq=20224&listChk=tree&book_cate=HEJ31&focus=d11 (2023년 10월 15일 접속)
91) 강명관, 「조선후기 경화세족과 고동서화 취미」, 『동양한문학연구』 12 (1998); 유재빈, 「19세기 고동(古董) 수집의 실상과 책거리 기물의 간극」, 『미술사와 시각문화』 29 (2022), pp. 192-224.
92) 안대회, 「조선 후기 취미생활과 문화현상」, 『한국문화』 60 (2012), pp. 65-94.
93) 유만주, 『欽英』, 1780년 6월 15일 기사; 안대회, 위의 논문 (2012), p. 80 각주 34 재인용.
94) 이나연, 「朝鮮時代 繪畵의 書案이미지 硏究」(이화여자대학교 석사학위논문, 2012), pp. 29-48.

산되었다. 지방 가마에서도 일부 편이 확인되어 조선 전기에도 백자 문방구가 제작되고 왕실과 사대부층이 사용되었을 가능성을 시사한다.[95] 그런데 이후에 더욱 백자 사용이 확대되고 수요가 급증하면서 백자 연적, 필통, 필세, 묵호 등 일일이 열거하기 어려울 정도로 많은 종류의 조선 후기에 제작된 유물이 현전한다. 청화 안료로 시문하거나 양각 장식을 더하고 투각 기법을 사용하는 등 다양한 방법을 통해 장식성을 가미해 돋보인다. 특히 이는 조선 후기 개인 문집에서 연적과 같은 백자 문방구에 관한 언급이 많음을 알 수 있다.[96] 따라서 근본적으로 문방구를 서재기물로 애호했던 경향성은 고려 중기 이규보의 시와 별반 다르지 않음을 알 수 있다. 그러므로 당시 서재 공간의 독립, 소비 풍조와 맞물려 현전하는 백자 문방구 중 조선 후기 제작품이 많은 것은 당연한 일이었다.

요컨대 서재는 단순히 서적을 읽는 곳이 아니라 운치에 맞는 기물을 놓아두고 감상할 수 있는 공간이었다. 또한 문인 교류의 장으로 이용되기도 하였으므로, 사적인 공간이기보다는 주인으로서 스스로를 전시하는 성격이 강하다고 할 수 있다. 따라서 소비문화와 맞물려 각종 고동서화를 배치하고 교유하며, 자신의 선비로서의 가치를 드러내는 공간으로 자리매김 한다.[97] 따라서 시대가 흐르면서 서재가 가지는 공간의 의미가 강화되면서 자기제 문방구도 이와 함께 다양해지고 많이 사용되었다고 이해할 수 있다.

Ⅲ. 기록에 나타난 서재 기물: 자기제 필가

그렇다면 이러한 서재 기물로서 자기제 문방구는 어떠한 점이 기록으로 남아있는 것일까. 문방구는 동아시아 문화권에서 통용되었던 기물인 만큼 관련 문헌 기록이 많이 남아있는데 주로 그 형태나 재질에 대해 서술되고 있다. 중국에서 문방구라는 개념이 정립되고 적극 향유되기 시작한 것은 송대부터로, 문인들이 고동기, 화훼, 차를 비롯한 각종 사물을 애호하고 취미생활을 누리던 데에서 비롯되었다. 아울러 송나라 문인들은 자신들이 아끼던 사물에 대한 정보를 모아 책으로 편찬하는 경향이 있었으며, 문방구 역시 그 대상이었다. 이러한 경향에 따라 송대에 문방사보라는 용어도 정립된 것으로 보인다. 북송대 소이간(蘇易簡, 958-996)은 최초로 전문적으로 정리된 『문방사보』를 저술하였다.[98] 이는 이후 남송대 조희곡(趙希鵠, 1170-1242)의 『동천청록집(洞天淸錄集)』으로 이어졌고 명·청대에도 각종 문물에 관한 기록을 모은 보(譜)나 유서(類書)가 다수 간행되었다.[99] 여러 문헌에도 이에 대해 명시된 경우가 있다.

조선 후기 간행된 유서도 이러한 중국 문헌을 참고했기에, 당시 제작·사용되었을 필가의 형태에 대해 단서를 제공한다. 따라서 유물을 직접적으로 살펴보기 전에 기록을 통해 자기제

95) 윤효정, 「조선전기 官窯白磁의 器皿體系와 성격」(이화여자대학교 박사학위논문, 2020), pp. 261-275.
96) 곽종우, 「19세기 백자 문방구 연구」(고려대학교 석사학위논문, 2018), pp. 24-28.
97) 송희경, 앞의 논문, pp. 299-307 ; 장남원, 「물질문화 관점으로 본 조선후기 玩物 陶瓷」, 『미술사학보』 39 (2012), pp. 135-151.
98) 이성배, 「북송대 문방사보에 대한 연구」, 『역사와 담론』 60 (2011), pp. 263-271.
99) 명대 대표적인 저서로는 고렴(高濂)의 『준생팔전(遵生八牋)』, 조소(曹昭)의 『격고요론(格古要論)』, 도융(屠隆)의 『고반여사(考槃餘事)』, 문진형(文震亨)의 『장물지(長物志)』등이 있다.

필가의 연원과 서재기물로서의 면모에 대해 살펴보고자 한다. 먼저 중국의 문헌을 통해 그 형태적 특징에 대해 알아보고, 이후 조선의 문헌을 통해 당시 필가가 실제로 어떻게 쓰였을지 간략하게 파악해 보았다. 상대적으로 보조 기물이다 보니 문방구에 대한 단독 저술이 발달한 중국에 비해 그 언급은 미미하며, 재질이 명시되지 않은 경우도 있지만 실제 사용에 대한 단초를 제공한다는 점에서 의의가 있다.

중국의 기록 중 필가의 형태와 재질에 대해 자세한 정보를 제공하는 『동천청록집』에 수록된 「필격변(筆格辨)」은 필가를 옥, 구리, 돌 재질로 나누어 서술하고 있는데, 이 내용은 이후 『준생팔전』과 더불어 수없이 많은 책에서 인용되었다.

> 옥으로 된 필가의 경우 흑, 백 낭간(琅玕) 두 종류의 옥이 쓸 만하며 산봉우리 형태를 만들면 속되지 않고 교룡(蛟龍)의 형태를 하면 더욱 아름답다고 하였다. 또한 두 아이가 팔짱을 끼고 노니는 모습을 한 것도 있다고 하였다. 작은 나뭇가지나 산호로 만들면 가지가 있어 좋다고 하였다. 구리로 된 필가는 옛날 사람들도 썼으며 구리로 주조한 반리(盤螭)형인데 둥글고 가운데가 빈 것은 일종의 문진[鎭紙]이지 필가가 아니다. 돌로 된 필가는 영벽석으로 자연적으로 산을 이루는 형태가 쓸 만하며, 밑에 작게 주칠(朱漆)한 반 마디(寸)정도 되는 기단을 더하면 좋다.[100]

『고반여사(考槃餘事)』에서는 그 내용이 자세해졌는데, 대체로 『준생팔전』 중 「연한청상전」 중권의 「논문방기구(論文房器具)」, 「필격(筆格)」 조를 인용하였다. 옥, 금속, 돌 외에도 자기와 나무가 추가되어 필가의 재질로 논의되고 있다.

> 옥제의 필격으로는 산 모양으로 된 것이 있고, 와선형(臥仙形)이 있으며, 구옥(舊玉)의 자모묘(子母猫)의 형상으로 된 것도 있는데 길이가 6~7쯤 되는 백옥으로 만들었다. 어미 고양이가 옆으로 누워 여섯 마리의 새끼를 등에 업고 있어 그 기복(起伏)이 생긴 곳에 붓을 걸치도록 한 것이다. 그 중에는 순황색, 순흑색으로 된 것과 흑백이 섞인 것과 황과 흑으로 대모(玳瑁)를 만든 것도 있다. 옥에 흠이 난 것을 이용하여 기어오르는 모양, 달라붙은 모양, 잠자는 모양, 껴안은 모양 등등 여러 가지 모양으로 만들었는데, 매우 아름답기도 하고 진기하기도 하다.
> 동제로는 삼금(鏨金)의 쌍리만격(雙螭挽格)이 있는 데 매우 정교하게 되어 있다. 고동의 십이 봉두(峯頭)를 필격으로 한 것이 있고, 기복이 있는 한 마리의 교룡을 필격으로 만든 것이 있다.
> 요기(窯器)로는 가요(哥窯)의 삼산과 오산 제품이 있는데, 제품이 오래되어 윤기가 있다. 백정(白定)의 와화왜(臥花哇)[101]는 투명한 백색으로 매우 정교하다.
> 목제로는 노목의 뿌리나 가지가 꿈틀꿈틀 만 가지 형상으로 굽어 길이는 5,6,7치에 그치지

100) 이는 서유구의 『임원경제지』에 인용되어 있으므로, 그 국역본의 번역을 인용하였다.
서유구, 서유보 교정, 임원경제연구소 역, 앞의 책, p. 30.

101) 정요에서 만든 어린 아이가 누워있는 모양의 백자 필가라고 하였으나, 현전하는 기물로는 파악된 바 없다. 다만 어린아이 형상을 한 자침(磁枕)은 있어 참고할 만하다. 문진형, 김의정 외 1인 역, 『장물지 下』, (학고방, 2017), p. 453 각주 92 인용.

> 만 행룡(行龍)과 같이 비늘과 뿔, 발톱과 이가 갖추어져 있고, 만지면 옥과 같아서 그야 말로 천생의 필격이라 하겠다. 기남(棋楠)이나 침향(沈香), 속향(速香)으로 인공에 의하지 않은 필격이 있으나 구하기가 무척 어렵다.
> 석제로는 봉만(峯巒)의 기복형이 있고 용처럼 꿈틀꿈틀한 것이 있다. 어느 것이나 인공이 가해지지 않은 것이라야 묘하다 하겠다.[102]

다양한 재질과 그에 따른 형태를 제시하고 있어, 현전하는 유물의 조형이 다양한 연유를 알 수 있다. 『장물지(長物志)』의 경우에도 대체로 이 내용과 동일하다.

> 필격이 비록 옛 양식이지만, 이미 연산(研山)을 사용하고 있으며, 영벽석과 영석으로 이어진 산봉우리가 이리저리 솟아나 다듬은 흔적이 없는 것으로 만들면 이러한 양식은 폐기해도 된다.
> 오래된 옥 가운데 산의 모양을 가진 것으로 어미와 새끼고양이가 장식된 옛날 옥이 있는데, 길이는 예닐곱치 (약 18-21cm)로 백옥으로 어미 고양이를 조각하고 나머지 부분은 하자가 있는 옥이나 순수한 황색, 순수한 흑색, 대모 등의 종류를 선택하여 새끼고양이를 조각한 것이다. 고대 청동기에 두 마리 이룡(螭龍)이 뒤엉킨 모양에 금을 칠한 필가가 있었으며, 열두 봉우리를 필가로 한 것이 있고, 꿈틀거리는 한 마리 이룡을 필가로 한 것이 있다. 도자기에는 백색의 정요자기 가운데 세 봉우리 필가와 다섯 봉우리 필가 및 와화왜(臥花哇)가 있는데, 모두 골동으로 간직하고 탁자와 벼루 사이에 둘 필요는 없다. 세상에는 늙은 나무의 뿌리와 가지가 여러 형상으로 구부러져서 간혹 용의 모양에 발톱과 이빨을 모두 갖춘 것이 있는데, 이것은 모두 가장 피해야 하며 사용할 수 없다.[103]

『장물지』에서 흥미로운 부분은 연산(研山)과 형태가 유사함을 지적하여, 좋은 품질의 돌로 만든 자연스러운 산 모양 기물이 있으면 필가를 사용하지 않아도 된다는 서술이다. 마지막으로 『삼재도회(三才圖會)』에는 도판과 함께 수록되어있는데, 낮은 산봉우리 형상을 하고 있다(도 3). “制作峯巒用以架筆此與貝光祿諸物皆几案間物也”[104]라고 하여 도판과 같은 형상[峯巒]임을 명시하고 있다. 여기에 소개된 기물들은 현전하는 중국 유물 중에서 유사한 사례를 찾을 수 있어, 필가의 사용 및 조형적 연원이 오래되었음을 짐작할 수 있다.

정리하자면 문헌 기록에서는 자기제 필가에 대해 백자이며 세 개 혹은 다섯 개의 산 봉우리 형태라는 단서를 제공한다. 특히 산을 닮은 필가는 자기 외에 여러 재질로도 제작되었음을 알 수 있다. 여러 기록에서 언급된 필가는 붓을 걸쳐두는 용도로 ‘기복’이 있어야 한다는 점을 강조하고 있는데, 산봉우리는 그러한 부분을 표현하기에 적합하므로 시대와 재질을 막론하고 산의 형태로 된 필가가 가장 많은 것을 방증한다고 볼 수 있다.

필가가 언급된 조선의 문헌은 주로 조선 후기 작성된 개인 문집의 시나 연행기 등에 자주 나타난다. 전자의 경우 필가를 비롯한 문방구를 감상하고 작문한 것이고 후자의 경우 앞

---

102) 해당 번역문은 도융, 권덕주 역, 『考槃餘事』 (을유문화사, 1986), pp. 203-204를 인용하였다.
103) 해당 번역문은 문진형, 김의정 외 1인 역, 앞의 책, pp. 452-454를 인용하였다.
104) 「기용(器用)」12권에 수록되었고, 뒷 문장에는 일종의 찬을 소개하고 있어 생략하였다.
왕기, 왕사의 편, 『三才圖會 中』 (민속원, 2014), p. 1329.

서 언급하였듯이 공간에 놓인 기물을 재질과 형태를 상세하게 묘사한 것이다. 그러나 조선 전~중기 기록에서도 필가에 관한 언급을 찾아볼 수 있다. 서거정, 김종직 등이 남긴 시에서 '필가'라는 기물을 확인할 수 있었다. 그 중 주목할 만한 것은 성종대 중국에 진헌한 필가이다. 『성종실록』에 의하면 명에 '상아 조각 채장 사자 필가(象牙彫刻彩粧獅子筆架)'와 '상아 조각 채장 파산 출수 용필가(象牙彫刻彩粧巴山出水龍筆架)' 진헌을 준비해 보냈음을 알 수 있다.[105] 비록 재질이 도자기가 아닌 상아이지만 사자나 산과 물에서 나오는 용이 묘사된 필가임을 짐작할 수 있다. 이는 적어도 '필가'라는 기물에 대해 꼭 도자기로 만들지 않더라도 사용했음을 알 수 있다.

조선 후기에 주목할 만한 기록은 홍대용과 정조의 기록이다. 홍대용은 『담헌집』에서 1765년 연행 중 방문한 아문(衙門)의 집무 공간인 정당을 보고"정당(正堂)은 3칸쯤 되는데, 한가운데 탁자를 놓고 그 위에 붓과 벼루, 그리고 자기(磁器)로 된 필산(筆山)이 놓여 있었으며, 옆에는 2개의 통이 있는데, 통마다 10여 개의 대나무 조각이 꽂혀 있었다."고 묘사하였다. [106] 이는 조선 후기에 도자기로 제작된 필가를 언급한 소수의 기록 중 하나이다. 다른 연행록에서도 이러한 공간을 묘사하는 글은 있었으나 도자기가 아니라 백옥이었다. 비록 홍대용이 본 것은 중국의 자기제 필가이지만 이에 대해 조선과 다르다고 지적하는 바는 없어, 조선에서도 자기제 필가가 어느 정도 사용되었음을 추론해볼 수 있다. 연행록 특성상 조선과 비교하여 서술하는 경우가 많으므로 이는 역으로 조선 후기에도 '자기로 된 필산'은 낯선 것이 아니었다는 의미라고 할 수 있다. 정조의 경우 검약을 중시했던 만큼 당대 사회 풍조에 대해 지적하는 글을 남겼는데 그 내용은 다음과 같다.

> 근래 들어 사대부들의 풍습이 매우 괴상하여 반드시 우리나라의 틀에서 벗어나 멀리 중국인들이 하는 것을 배우려 한다. 서책은 물론이요 일상의 집기까지도 모두 중국산 제품을 사용하여 이것으로 고상함을 뽐내려 한다. 먹, 병풍, 붓걸이, 의자, 탁자, 정이(鼎彝), 준함(樽榼) 등 갖가지 기괴한 물건들을 좌우에 펼쳐 두고 차를 마시고 향을 피우며 고아한 태를 내려고 애쓰는 모습은 일일이 다 말할 수 없을 정도이다.[107]

여기서 붓걸이는 필가를 지칭하는 것으로 당대의 사치 풍조를 지적하면서 동시에 당시 사대부들이 서재에 중국산 수입품을 진열하고 중국에서 들어온 소비 문화를 구가하고 있음을 파악할 수 있다. 즉 필가는 당시 사대부들이 완상(玩賞)하는 서재기물의 하나로 정조가 예를 들 만큼 인식되고 있었다는 것이다. 따라서 비록 중국산 물품이지만 이에 영향을 받아 조선에서도 백자 필가가 다량 제작된 것은 아닌지 조심스럽게 추정하고자 한다. 일례로 조선 시대 제작된 청화백자 선면형 필가는 청대 자기 중에 유사한 기물이 있어 그 연관성이 선행연구에 의해 제시된 바 있다.[108]

---

105) 『成宗實錄』 성종 12년(1481)부터 15년(1484)년까지 자세한 내용은 성종 12년 12월 22일 기사; 성종 13년 5월 25일 기사; 성종 14년 8월 18일 기사; 성종 14년 9월 16일 기사; 성종 15년 8월 24일 기사 등 참고.

106) 『湛軒書』 外集 권 8「燕記」, 「京城記略」

107) 『弘齋全書』 권 175「日得錄 15」

108) 김미경, 「19세기 조선백자에 보이는 청대 자기의 영향」, 『강좌미술사』 33 (2009), pp. 315-316.

Ⅳ. 자기제 필가의 시대별 특징

1. 고려시대 청자 필가

청자 필가는 제작 수량과 그 비중은 가늠할 수 없으나 가마터에서 전하는 일부 파편을 통해 상당히 고급 기물이었음을 추정할 수 있다. 부안 유천리에서는 2구역, 3구역, 12호에서 청자 필가 초벌편이 출토되었다. 특히 유천리 12호에서는 연적, 벼루, 필가편이 모두 발견되어 주목할 만하다.[109] 현전하는 고려시대의 청자 필가는 모두 5점이다(도 4~8). 다섯 점이 모두 공유하고 있는 요소는 붓 3개를 삽입할 수 있는 구멍, 대칭성, 동체에 시문된 투각 장식, 하단부에 나타나는 별도의 장식표현을 들 수 있다. 동체 윗부분에 붙어있는 양 극단의 장식 요소들은 각각 양상은 다르지만 모두 대칭적이다. 동체 중앙부에는 거의 전면에 걸쳐 투각기법이 사용되었고, 기물 하단에 목가구와 같은 풍혈 장식 또는 소위 앙복련(仰覆蓮) 연판문대가 장식되어있다.

세부적인 디자인에서는 두 세 기물씩 유사한 점도 확인된다. 총 3가지로 우선 상단부 양끝 장식의 경우, 바깥쪽으로 장식이 크게 외반(外反)되어 있는 경우가 있으며 투각기법이 사용되었을 경우 그 소재가 식물문이라는 것도 일부가 공유하는 특징이다. 하단의 경우 모든 기물이 다 동체나 상단과는 다른 장식이 가미되어 있는데 연판문대가 표현된 경우 특히 부안에서 출토된 초벌 필가 편과 연잎 표현 방식이 유사하여 그 제작지를 추정할 수 있게 한다. 연판문이 시문된 필가 편은 여러 점 발견되었기에 연판문대가 하단부에 장식된 필가가 전세품 외에도 제작되었을 가능성 또한 시사한다. 그 외 나머지 세 필가는 목가구와 유사한 풍혈(風穴) 장식이 가미되어있다. 각각의 형식이 약간 다른데, 구멍이 작게 뚫려있는 것이 특징이다.

그중에서도 전세품이 모두 붓을 '꽂는' 형식을 하고 있다는 점을 주목하고자 한다. 그동안 선행연구에서 가장 주목되어왔던 부분은 <청자 투각 용머리 붓꽂이>(도 5)와 거의 동일한 유형이 요삼채(遼三彩)에서 발견된다는 점이다.[110] 하북성박물관 소장 <삼채유인화쌍룡수필가(三彩釉印花双龙首笔架)>(도 9)는 전반적인 형태가 유사하며, 특히 용의 얼굴까지 형태가 비슷하다. 크기가 약간 다르나 고려 청자 내에서 용 표현이 다양한 것을 감안하면 상당히 일치해 어느 한쪽이 영향을 받았을 가능성이 있으나, 요와 고려의 교역에 대해 명확하게 밝혀진 바 없어 논의가 진전되지 못했다.[111] 한편 비교적 시기가 동일한 송이나 원대(元代) 필가는 그 유물의 수가 많지 않으며 대체로 자기제 보다는 옥제나 목제 필가가 확인되었다. 특히 남송~원대로 추정되는 옥 필가의 경우 낮은 산 형태를 하고 있으며 상당히 유사한 기물이 명대

109) 전북문화재연구원, 『부안 유천리 3구역 청자요지군 발굴조사 보고서 Ⅰ』(2018); 부안청자박물관, 『부안 유천리 12호 고려청자 가마터 발굴성과전』(2019); 전북문화재연구원, 『부안 유천리 3구역 청자요지군 발굴조사보고서 Ⅱ』 (2020); 전북문화재연구원, 『부안 유천리(2구역) 정비사업 부지내 시·발굴조사』(2023)

110) 고려 청자 내 다양한 용장식 중 여러 계통이 있으나 이 필가의 경우 요대 영향이 강하다. 이종민, 「高麗靑磁 龍 裝飾의 樣式的 系譜와 編年」, 『역사와 담론』 53 (2009), pp. 347-350.

111) 정신옥, 「고려 전반기 자기에 나타난 중국 북방 도자의 영향」(이화여자대학교 석사학위논문, 2004), pp. 71-72; 호영아, 「고려시대 상형청자 연구 : 상형청자의 종류와 시대적 변천을 중심으로」(명지대학교 석사학위논문, 2014), pp. 72-73.

출판된『삼재도회』도판에 수록되어있다. 이에 더하여 앞서 보았던 문헌 기록으로 짐작해보면 당시에는 붓을 걸쳐둘 수 있는 산봉우리 모양이나 혹은 산호나 나뭇가지와 같이 높낮이가 있는 기물을 선호하였고, 그러한 디자인 위주로 제작되었던 것으로 보인다. 따라서 오히려 동시대 유물에서는 요삼채 필가 1점 외에는 고려시대 필가와의 형태적 유사성은 발견하기 어렵다.

오히려 이러한 꽂는 형식의 필가는 그 재질을 파악하기는 어려우나 회화자료에서 발견할 수 있었다. 고려시대 회화는 그 자료가 극소수라 파악하기 어려웠으나, 요나라 벽화에서 필가로 추정되는 기물이 발견되었다. 앞서 언급하였던 요삼채 필가와의 유사성을 염두에 둔다면, 요나라 기물과의 관련성이 한층 깊어지는 것이다. 대표적으로 요 대안9년(1093)으로 비정된 하북성 선화요묘(宣化遼墓) M10호 장광정(張匡正)묘 벽화 <指鏡,持巾侍女圖>에서는 거울과 수건을 든 시녀가 오른쪽에 그려져 있으며 가운데 탁자에 완(碗)과 풍(風)자형 벼루, 필가가 그려져 있다. 필가는 붓이 2개 꽂혀있으며, 일종의 '曰'자와 같은 모양새로 양극단 부분이 외반하는 형태에 하단에 받침대가 있다(도 10).

M7호 장문조(張文藻) 묘 벽화 <童嬉圖>에서도 필가가 발견된다. 탁자나 식기, 다연 등 다양한 기물이 묘사되어 있어 자주 인용되는 도상이다. 합과 식기가 배치된 탁자 뒤로 문방기명이 있는 탁자가 또 하나 배치되어 있다. 앞서 보았던 M10호 벽화의 필가와 동일한 유형이며 역시 벼루와 함으로 추정되는 기물이 놓여 있다. M7, M10호 외 다른 고분에서도 준비하는 시녀가 벼루, 필가가 놓인 탁자와 함께 비슷한 양상으로 묘사되는 것이 특징이다. 따라서 이러한 형태의 필가가 당시 적어도 묘주가 생존했던 시대나 거주 지역에 존재했음을 가정할 수 있다. 중국의 고분 벽화는 시대마다 그 소재가 변화하는 양상을 보이는데, 송대에 이르면 분묘 벽화의 현실성이 크게 증가하였다. 실제 건물 내부나 장식 등을 그대로 벽화로 표현하였으며 묘주도도 실제 묘주 부부가 마주 앉아 생활하는 모습으로 묘사되었다. 요나라의 경우에는 대부분 묘주를 위해 무언가를 준비하는 장면이 많이 그려졌는데 이는 묘주가 내부에 있다는 가정 하에 화면을 구성한 것으로 보인다.[112] 따라서 이처럼 요대 벽화가 묘주의 생전 공간을 묘사하는데 중점을 두는 것을 감안한다면, 서재 기물을 표현했던 것으로도 간주할 수 있어 고려시대 필가의 형태에 단서를 제공한다.

송대에 그려져 이후에도 계속 도상이 답습되었던 <송인십팔학사도(宋人十八學士圖)>나 <서원아집도(西園雅集圖)>, <송인문회도(宋人文會圖)> 등에서도 이러한 형식의 필가가 확인된다(도 11). 필가는 장식성이 뛰어나기도 하지만 실용기물인 문방구이기에 문인의 표상을 그리는데 많이 표현되었다. 특이한 것은 무리지어 있는 학자들을 표현할 때 문헌 기록에서 많이 언급되었던 산봉우리형, 그리고 요대 벽화 혹은 고려시대 필가와 유사한 형태의 필가가 모두 등장한다는 것이다. 또한 베이징 고궁박물원 소장 <괴음소하도(槐蔭消夏图)>(도 12)의 경우 한가로이 누워있는 인물 옆에 병풍, 여러 개 발이 달린 향로와 같은 기물, 두루마리와 더불어 요대 벽화와 비슷한 필가가 묘사되어있다. 붓의 형태가 조금 다르고 기물의 형태를 더 알아보기 쉽다는 차이점 외에 조형적 특징은 동일하다는 것을 알 수 있다. 따라서 이 시기 이러

112) 한정희,『동아시아 회화 교류사 : 한·중·일 고분벽화에서 실경산수화까지』(사회평론, 2012), pp. 114-119.

한 붓을 꽂는 형태의 조형을 가진 필가가 남·북방 모두 존재했지만, 문방구를 기록한 문헌에 수록될 정도로 주류는 아니었던 것으로 추정해볼 수 있다.

2. 조선시대 백자 필가

조선시대의 필가는 산의 형태를 띤 것이 대다수로, 청화·청채 등 코발트 안료가 주로 사용되었으며 문양은 산수문이 가장 많다. 현전하는 백자 필가는 조선 후기에 제작된 것으로 추정되며 그 형태를 크게 산형, 선면형(扇面形), 각형 및 원통형, 기타 등으로 분류할 수 있다(도 13~15).[113]

산형은 다시 봉우리 부분에 붓을 꽂을 수 있는 구멍, 즉 투공(透孔)이 존재하는지 여부로 세분화할 수 있으며, 그 안에서도 구멍의 개수 차이가 유의미하다고 판단하였다. 뾰족한 봉우리 부분에 구멍이 있는 경우 붓을 꽂을 수 있도록 되어있으며, 구멍 여부와 관계없이 봉우리 사이에도 붓을 눕힐 수 있었을 것이다. 무문인 경우도 있지만, 대부분 산수문이 시문되어있다. 문양의 경우 산의 형태만 있는 모양새가 대부분이지만 간혹 정세한 필치의 풍경도 있다. 특히 청채 필가는 도식화된 산수문이 관찰되기도 한다. 이러한 시문된 산형 필가는 장식적인 역할에 치중했을 것으로 보인다.[114]

자세하게는 세 봉우리만 구멍이 뚫려있는 것과 다섯 개의 봉우리 모두에 구멍이 뚫려있는 경우로 나누어볼 수 있다. 전자의 경우 구멍이 가운데 세 봉우리에만 뚫려있고 양극단의 봉우리는 작게 붙어있는 형태도 있지만, 본래 세 개의 봉우리만 존재하는 형태 혹은 구멍이 세 개가 한쪽으로 몰려있는 형태 등 다양한 양상을 띤다. 도록 등지에서 연적, 묵호(墨壺) 등의 기능을 겸비한다고 되어있으나 구멍이 대체로 크지 않은 경우 액체를 담기에는 다소 불편할 것으로 보인다.

선면형은 쥘부채를 편 모양을 형상화한 것으로 선 후기 백자 연적에서 많이 보이는 형태인데, 필가에도 적용되었다. 판성형 기법을 이용하였으며 제작 방식이 까다로워 고급 기물이었을 것으로 추정된다.[115] 대체로 필세의 기능을 겸하는 복합형이다. 무문인 경우도 있지만 주로 청화 안료로 무늬가 전면에, 양각 및 첩화기법으로 장식되었다.

각형 및 원통형도 연적, 필세 등 다른 문방 기물과 결합한 양상이다. 이러한 복합형의 경우 문방기물의 기능을 합치면 편리하기 때문인 것으로 생각되는데 조선 후기 대표 문인인 김창협(金昌協, 1651-1708)의 『농암집(農巖集)』에서 “이기(李紀)가 도자기로 필통을 만들었는데 새로운 형식을 창안해 만들었다. 그것은 사각 필통의 네 면과 밑 부분에 공간을 두어 거기에 모두 물을 넣음으로써 연적으로도 사용할 수 있게 되어 있었다”는 언급이 있어 당시 복합형 문방구 제작의 일면모를 확인할 수 있었다.[116] 실제로 유물 중에서는 필세에 붓을 꽂을 수

113) ‘산형’이라는 용어는 권현미, 「조선후기 산형(山形)백자 연구」(이화여자대학교 석사학위논문, 2016)의 용어를 차용하였다.
114) 권현미, 위의 논문, pp. 77-78.
115) 구혜인, 「朝鮮後期 陽刻白瓷 硏究」(이화여자대학교 석사학위논문, 2007), p. 96.
116) 아울러 동일 권내에 광주 의 관요 가마로 가서 “도공(陶工)에게 명하여 몇 종의 기명(器皿)을 만들게 하고 기명마다 명문(銘文)을 지어 옛사람이 기물을 통해 경계하였던 뜻을 부쳤다”고 하였는데 기물 중에는 연적, 필통도 있어 당시 광주 관요에서 문방구를 제작했음을 알 수 있다.

있는 관이 부착된 형태가 있어 필세와 필가의 결합 양상을 확인할 수 있다.
그 외에 수량은 적으나 동물의 형상을 하고 있거나 타원형 등 특이한 형태를 띤 것도 있다. 다만 선면형, 각형, 원통형의 경우 다른 기물과 결합된 경우가 많은데 이 경우 구멍의 지름 크기를 파악하기 어려워 장식적 요소의 구멍인지, 붓을 꽂을 수 있는지에 대해서는 재고의 여지가 있다는 한계가 있음을 미리 밝히고자 한다.

특히 산형필가의 경우 조선 후기의 백자 필가와 명·청대 제작된 자기제 필가와의 영향관계를 확인할 수 있다. 송대부터 문인의 서재를 장식하던 기물로 여겨지던 문방구는, 명 말기에 서안을 꾸미는 기물로 대두되었으며 청대 황실의 예술 후원을 통해 한층 공예적 요소를 더하였다.[117] 지속적으로 문방기물이 발달한 중국의 경향은 조선에도 영향을 주었을 것으로 보인다. 앞서 언급했듯이 조선 후기 수많은 연행록 속 언급된 필가와 정조가 중국의 습속을 따르는 현실을 경계하였다는 기록이 있었다. 연행 및 무역 등을 통해서도 충분한 공급량이 있었고, 왕실에서도 청대 자기를 일부 사용했을 정도였으니, 수입된 백자 문방구를 보고 응용했을 가능성이 높다.[118]

그러나 중국의 백자 산형 필가와는 세부적인 요소에서 차이가 있는데, 우선 한국은 봉우리 사이의 계곡(홈)이 V자 형으로 파여져 있는 형태만 거의 확인된다. 그러나 중국의 경우 V자 외에도 U자 형태로 파여 있는 기물도 확인된다(도 16). 후자의 경우 붓을 더 안정적으로 거치할 수 있었을 것이다. 아울러 중국 기물로 산봉우리가 3개인 삼산(三山)의 형태가 있는데, 이 역시도 앞서 살펴보았던 것처럼 문헌에서도 확인할 수 있는 기본적인 디자인이다(도 17). 조선시대 기물에서도 봉우리가 세 개인 필가는 있지만 사용된 기법과 문양이 다르다. 한편 봉우리에 투공이 있는 조선시대 필가와 같은 형태는 필자가 살펴본 바 중국에서 제작된 필가에서는 확인된 바 없다. 특히 산형 필가 중 양 극단의 봉우리가 작고 가운데 세 봉우리가 크게 강조되어 구멍이 뚫린 형태 또한 조선 후기 백자 필가만의 특징이라고 할 수 있다.

아울러 산형 필가만 유일하게 조선시대 회화에서 그 모습을 확인할 수 있다. 후기에 그려진 중국풍 고사 인물화에서 서탁(書卓)에 놓인 기물로 일부 묘사된 것을 파악하였다(도 18-20). 김홍도가 그린 <서원아집도>에서도 도상을 충실히 답습하여 산형 필가를 그렸는데, 특히 한 초상화에서 백자 필가로 추정되는 기물이 있어 주목을 요한다. 조선 후기에 그려진 초상화에서는 서탁이나 서안이 묘사된 경우 대체로 벼루, 연적 등이 주요 기물이 놓인다. 그런데 일암관 소장 초상화의 경우 서안 위에 봉우리가 세 개인 산형 필가가 그려져 있다(도 21). 자세히 보면 무문이 아니라 겉에 무언가 청화로 시문된 것처럼 보이는데, 현전하는 유물과 비교해보아 산수문이 아닐지 추정해본다.

종합해보면 한국의 자기제 필가는 크게 고려시대의 청자 필가와 조선시대의 백자 필가로 분류할 수 있다. 고려시대에는 붓을 꽂아두는 기능에 중점을 두고 필가가 제작되었다. 특히 음각, 투각, 첩화 등의 기법이 사용되어 상류층을 위한 고급품임을 짐작할 수 있다. 당시에도 문인, 서재, 문방 등의 개념은 존재했으므로 도자기로 제작된 필가를 서재 기물로써 사용하였

김창협, 『農巖集』 권 26 「筆筒硯滴名」; 「雜器名」
117) 陳慧霞 , 「古香雅趣—几案上的文房用具」, 『故宮文物月刊』 378(2014), pp. 48-59.
118) 김미경, 앞의 논문, pp. 295-320.

겠으나 그 소비 대상은 한정적이었다고 볼 수 있겠다.

조선시대에 들어서 성리학을 기반으로 한 문인 문화가 장착되었고 중기부터 서재가 독립 및 확대 되면서 마침 상품 경제 및 소비 문화의 발달과 더불어 조선 사대부들은 서재라는 공간을 보다 적극적으로 꾸미고자 했을 것이다. 당시 서재기물에 관한 중국의 자료들이 유입되면서 서재 기물의 종류와 배치에 대한 관심이 커졌을 것이다.

특히 문방구는 완물상지로 물건에 대한 애호를 경계하던 때에도 고아한 취미로 용인된 바 있어, 이러한 경향 속에서 다종다양한 백자 문방구가 감상 및 사용되었을 것으로 보인다. 이는 시대상의 한계가 물론 있겠으나 고려시대 청자 필가는 5점 가량 현존하는 것에 비해 조선시대 백자 필가는 수십여 점이 남아있다는 점에서 그 소비 양상을 짐작해볼 수 있다. 특히 백자 필가는 여러 문헌과 회화에서 근거를 찾을 수 있었던 산형이 가장 많았으나 다른 형태로도 다소 존재한다는 점에서 비록 보조기물이지만 상당히 향유되었음을 알 수 있다.

비록 유물에 비해 조선시대 기록이나 회화에서 등장하는 비중은 적고, 실제 붓과의 관계성에 대한 고찰이 필요하지만 본고에서는 우선 시대별 필가의 특징과 관련된 자료를 정리하는 것에 의의를 두고 추후 과제로 남겨두며 글을 마무리하고자 한다.

Ⅴ. 결론

한국의 서재와 문방구는 동아시아 문화권의 공통적 요소인 문예(文藝)에서 기인하였다. 문방구는 문인의 벗이자 학문적 공간인 서재에서 자주 사용되는 기물로 여러 재질로 제작되었지만, 도자기가 발달하면서 청자나 백자로도 많이 제작되었다. 이러한 경향은 당시 동아시아에서 비교적 동시에 공유하고 있던 특징이었다. 송대에 들어서 문방구 애호 현상이 더욱 대두되면서 문방기물의 제작이 증가하였으며 동시대 고려나 일본에도 다양한 중국산 문방구가 유입되었을 것이다. 이후 문인 문화가 심화되면서 다양한 문방기물이 발달하였지만 조선은 완물상지라 하여 특정 사물에 대한 탐닉을 경계하였다. 그러나 후기 상품경제의 발달로 인해 점차 그러한 경향에서 탈피하였고 명·청대 문인 문화의 유입으로 사대부들 사이에 고동서화 취미가 확산되면서 문방구 수집 또한 적극적으로 변모했을 것이다.

고려시대에 제작된 청자 문방구는 개인 문집에 수록된 시에서 서재에 놓인 기물로서 소량 확인할 수 있어 당시 상류층을 중심으로 문방구를 향유했을 것으로는 보이나 그 실질적인 사용례에 대해서는 모호한 추정만 가능한 실정이다. 조선 후기에 들어 점차 사랑채의 규모가 확대되고 독립적인 학문과 교유의 공간으로 발달하면서 사대부들은 당시의 사회·문화적 풍조와 더불어 서재라는 공간을 이루는 구성요소에 자연스레 관심을 갖게 되었을 것이다. 따라서 서재의 기물로서 다종다양한 백자 문방구가 제작되었고 실용적인 동시에 화려한 장식을 더해 사용자와 주변인들을 만족시켰을 것이다.

현전하는 한국의 자기제 필가는 고려시대에 제작된 청자 필가와 조선시대에 제작된 백자 필가로 구분지을 수 있다. 완형 청자 필가는 5점으로 극소량인데 비해 백자 필가는 산형의 경우에만 최소 약 14점으로 한국 내에서 자기제 문방구의 사용이 확대되었음을 짐작할 수 있다. 특히 두 시대의 필가 모두 동시기 중국과의 영향이 관찰되지만, 고려청자 필가의 경우 당

대 유물과는 다른 ‘붓꽂이’에 가까운 필가가 제작되어 그 용례를 일부 회화에서 짐작 가능하다. 그러나 백자 필가의 경우 중국에서 꾸준히 선호되어왔던 보편적 형태인 산형 필가의 영향을 많이 받았는데, 명대보다도 중국산 문물이 폭발적으로 유입·사용되던 시기였고, 당시 사대부의 완물 경향과 맞물려 백자 문방구 제작이 증가하면서 중국산 백자 필가를 애용하고 본떠 만들기도 했을 것으로 추정된다. 하지만 중국의 필가와는 다른 형태적 특징도 관찰되어 단순한 디자인의 차용이 아니라, 조선시대에 맞게 적절히 변용된 면모도 있었음을 확인할 수 있었다.

필가는 그 중요성은 벼루나 연적보다는 낮은 보조기물이고 붓을 잠시 혹은 장기간 보관해두는 기능은 엄밀히 말하면 다른 문방기물도 충분히 수행할 수 있다. 실제로 필가가 등장하지 않는 경우 벼루에 붓을 기대어놓는 묘사가 많이 보인다. 그럼에도 불구하고 도자기로 제작된 유물이 상당수 전한다는 것은 어딘가 사용되는 곳이 존재한다는 것을 의미한다. 또한 여러 중국 문헌에 시대를 막론하고 지속적으로 등장하였고, 조선 후기 대표적 유서인 『임원경제지』에 인용되어 자세히 수록될 정도의 기물이라면 문방사우에 비해 필수적인 기물은 아니지만 고려부터 조선까지 서재 기물로서 그 역할을 충실히 수행했음을 파악할 수 있다.

투고일 2023년 10월 16일 | 심사일 2023년 11월 18일

도판목록

(도 1) 전 이형록, <전 이형록필 책가도>, 조선 후기, 종이에 채색, 152.7 × 32.7cm, 국립중앙박물관
(도 2) 유숙, 이한철, <이하응 초상(와룡관학창의본)>, 1869, 비단에 채색, 133.7 × 67.7cm, 서울역사박물관
(도 3)『三才圖會』에 수록된 필가(筆架)
출처: 王圻, 王思義 編,『三才圖會 中』(민속원, 2014), p. 1329.
(도 4) <청자 투각 용머리 장식 붓꽂이>, 고려, 청자, 높이 9cm, 길이 17.6cm, 국립중앙박물관
(도 5) <청자 투각 당초문 연봉형 필가>, 고려, 청자, 높이 8.1cm, 전체길이 20.6cm, 너비 5.1cm, 국립해양문화재연구소
(도 6) <청자 투각 연꽃 넝쿨무늬 붓꽂이>, 고려, 청자, 높이 9.1cm, 최대지름 14.7cm, 국립중앙박물관
(도 7) <청자 칠보무늬 투각 필가>, 고려, 청자, 높이 7.2cm, 길이 12cm, 국립중앙박물관
(도 8) <청자 투각 붓꽂이>, 고려, 청자, 높이 9.5cm, 가로 13.7cm, 국립중앙박물관
(도 9) <三彩釉印花双龙首笔架>>, 요, 삼채 도자기, 높이 9.6cm, 길이 16.5cm. 너비 6.1cm, 하북성박물관
출처: 路菁,『遼代陶瓷』(遼寧畵報出版社, 2002), p. 265
(도 10) <하북성 선화 요묘 M10호 벽화>
출처: 하북성문물연구소,『宣化遼墓壁畫』(2001), 도 16
(도 11) 작자미상, <송인십팔학사도> 중 세부, 송, 전체 173.7 × 103.5cm, 국립고궁박물원
(도 12) 작자 미상, <槐蔭消夏図(괴음소하도)>, 남송, 비단에 채색, 28.4 × 25cm, 고궁박물원
출처: 고궁박물원,『晋唐兩宋繪畵:人物風俗』(上海科學技術出版社, 2005), p. 244
(도 13) <백자 산봉우리모양 붓꽂이>, 조선, 백자, 높이 4.8cm, 지름 11.1cm, 국립중앙박물관
(도 14) <백자 양각 장생무늬 부채모양 필가>, 조선, 백자, 높이 3.9cm, 지름 11.1cm, 국립중앙박물관
(도 15) <백자 투각 동물무늬 붓꽂이>, 조선, 백자, 높이 14.2cm, 지름 12.5cm, 국립중앙박물관
(도 16) <백자청화필가 Brush rest with blue-and-white decoration and Persian inscription>, 명, 11.8 × 22.3 cm, 보스턴미술관(Museum of Fine Arts, Boston)
(도 17) <명 만력 오채자용문산형필가(明 萬曆 五彩瓷龍紋山形筆架)>, 명, 국립고궁박물원
(도 18) 작자미상, <고사인물도> 4폭, 조선, 비단에 채색, 각 20.6 × 21.5cm , 국립중앙박물관

(도 19) 작자미상, <고사인물도> 10폭, 조선 17세기, 비단에 채색, 각 20.6 × 21.5cm , 국립중앙박물관

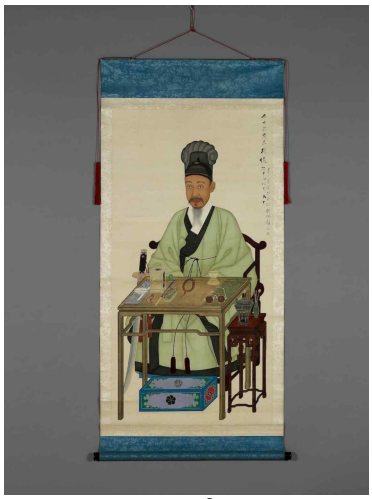
(도 20) 작자미상, <난정수계도>, 조선 18세기, 종이에 채색, 122.6×61.1cm 내외, 국립중앙박물관

(도 21) 작자미상, <초상>, 조선 19세기, 비단에 채색, 55.8×34.9cm, 일암관

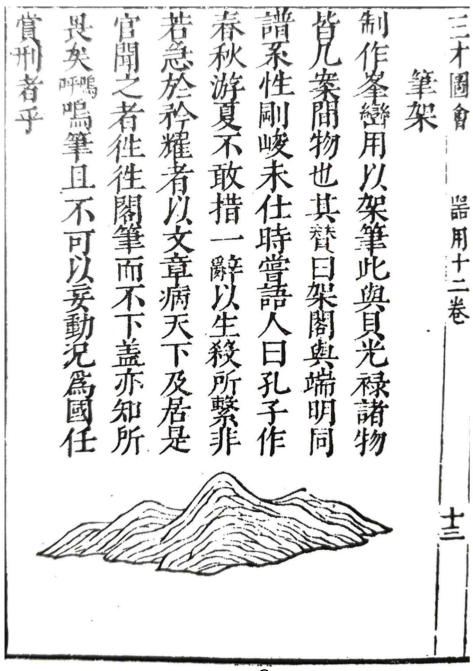
출처: 경기도박물관, 『조선 선비의 서재에서 현대인의 서재로』, (2001), 도 7



도 1



도 2



도 3



도 4



도 5



도 6



도 7



도 8



도 9



도 10



도 11



도 12



도 13



도 14



도 15



도 16



도 17



도 18



도 19



도 20



도 21

참고문헌

『農巖集』
『湛軒集』
『東國李相國集』
『宣和奉使高麗圖經』
『成宗實錄』
『弘齋全書』

강명관,「조선후기 경화세족과 고동서화 취미」,『동양한문학연구』12, 동양한문학회, 1998.
곽종우,「19세기 백자 문방구 연구」, 고려대학교 석사학위논문, 2018.
구혜인,「朝鮮後期 陽刻白瓷 硏究」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2007.
국립중앙박물관,『강진 용운리 청자요지 발굴조사보고서』, 1997.
_____,『강진 사당리 도요지 발굴조사 보고서』, 2015.
권현미,「조선후기 산형(山形)백자 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2016.
김인호,「고려후기 이제현의 중국 문인과의 교류와 만권당」,『역사와실학』61, 역사실학회, 2011.
김미경,「19세기 조선백자에 보이는 청대 자기의 영향」,『강좌미술사』33, 한국불교미술사학회, 2009.
대한문화재연구원,『고창 용계리 발굴조사 보고서 Ⅳ』, 2018.
_____,『고창 용계리 발굴조사 보고서 Ⅴ』, 2020.
도융, 권덕주 역,『考槃餘事』, 을유문화사, 1986.
문진형, 김의정, 정유선 역『장물지 下』, 학고방, 2017.
민족문화유산연구원,『강진 사당리 43호 고려청자 요지』, 2015.
_____,『강진 사당리 청자 요장 23호 발굴조사 보고서』,2023.
서유구, 서유보 교정, 임원경제연구소 역,『임원경제지 - 이운지 1』, 풍석문화재단, 2018.
_____,『임원경제지 - 이운지 2』, 풍석문화재단, 2019.
안대회,「조선 후기 취미생활과 문화현상」,『한국문화』60, 서울대학교 규장각한국학연구원, 2012.
여영기,「朝鮮中期 書齋 硏究」, 서울대학교 교육학과 석사학위논문, 2002.
오영인,「고려시대 원숭이형 청자문방용구에 대한 시론(試論)」,『민속학연구』45, 국립민속박물관, 2019.
왕기, 왕사의 편,『三才圖會 中』, 민속원, 2014.
유재빈,「19세기 고동(古董) 수집의 실상과 책거리 기물의 간극」,『미술사와 시각문화』29, 미술사와 시각문화학회, 2022.

윤효정,「조선전기 官窯白磁의 器皿體系와 성격」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2020.
이나연,「朝鮮時代 繪畵의 書案이미지 硏究」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2012.
이명옥,「신안선 출수 청자과형소주자(靑磁瓜形小注子)의 용도에 관한 시론」,『문화재』52, 국립문화재연구소, 2019.
이만영, 남종진 역,『(국역) 재물보 4』, 세종대왕기념사업회, 2021.

이성배,「북송대 문방사보에 대한 연구」,『역사와 담론』60, 호서사학회, 2011.
이종민,「高麗靑磁 龍 裝飾의 樣式的 系譜와 編年」,『역사와 담론』53, 호서사학회, 2009.
이혜원,「여말선초 서재문화와 표상연구」, 이화여자대학교 박사학위논문, 2022.
장남원,「물질문화 관점으로 본 고려청자」,『미술사와시각문화』18, 미술사와 시각문화학회, 2016.
_____,「물질문화 관점으로 본 조선후기 玩物 陶瓷」,『미술사학보』39, 미술사학연구회, 2012.
전북문화재연구원,『부안 유천리 3구역 청자요지군 발굴조사 보고서 Ⅰ』,2018.
_____,『부안 유천리 3구역 청자요지군 발굴조사보고서 Ⅱ』,2020.
_____,『부안 유천리(2구역) 정비사업 부지내 시·발굴조사』,2023.
정신옥,「고려 전반기 자기에 나타난 중국 북방 도자의 영향」, 이화여자대학교 석사학위논문. 2004.
호영아,「고려시대 상형청자 연구 : 상형청자의 종류와 시대적 변천을 중심으로」, 명지대학교 석사학위논문, 2014.
호남문화재연구원,『강진 사당리 20호·33호 고려청자 요지』, 2018.
황인규,「고려시대 유생의 서재(書齋)와 그 문화」,『한국교육사학』28, 한국교육사학회, 2006.
한정희,『동아시아 회화 교류사 : 한·중·일 고분벽화에서 실경산수화까지』, 사회평론, 2012.

오사카동양도자미술관,『李朝の文房具』, 1994.
陳慧霞 ,「古香雅趣—几案上的文房用具」,『故宮文物月刊』378, 국립고궁박물원, 2014.
하북성문물연구소,『宣化遼墓壁畫』, 2001.

국사편찬위원회 고려시대 사료 데이터베이스, “筆硯”, 2023년 10월 2일 접속,
https://db.history.go.kr/KOREA/search/searchResult.do?sort=levelId&dir=ASC&limit=20&page=1&pre_page=1&codeIds=PERIOD-0-3&searchTermImages=%E7%AD%86%E7%A1%AF&searchKeywordType=BI&searchKeywordMethod=EQ&searchKeyword=%E7%AD%86%E7%A1%AF&searchKeywordConjunction=AND#searchDetail/gsko/gsko_002_0480_0010/5/0/5/
규장각 원문검색서비스, “청재위치”, 2023년 10월 15일 접속,
https://kyudb.snu.ac.kr/brd/viewBrd.do?mid=HEJ&siteCd=DBSP&menuId=10246&post

Seq=20224&listChk=tree&book_cate=HEJ31&focus=d11.
한국고전종합DB
한국민족문화대백과, “재물보”, 2023년 10월 10일 접속,
https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0049000

한국의 서재 공간과 자기제(磁器製) 필가

토론 | 서지현(4학기)

본 발표는 그동안의 자기제 문방구 연구에서 주로 다뤄지지 않은 '필가'에 주목하여 서재 공간과 필가를 연결 지어 분석하였습니다. 이를 통해서 고려에서부터 조선으로 이어지는 자기제 문방구의 흐름을 구체화하여 살펴볼 수 있었습니다. 또한 자기제 문방구 중에서 자기제 '필가'에 관해서 고려와 조선의 필가를 비교하면서 살펴볼 수 있었는데 고려의 필가는 주로 붓꽂이의 형태로 제작되었고 조선의 필가는 산형으로 제작되었습니다. 고려와 조선의 필가가 조형성에 차이를 보이는 것은 시대별로 다른 나라와의 교류에 영향을 받은 것으로 생각되었습니다. 구체적으로 고려의 용두형 필가가 요나라의 용두형 필가와 유사한 점이 있다는 점과 고려의 필가와 유사한 기형이 요대 벽화에 나타나는 것을 통해서 고려와 요의 문화 교류도 확인할 수 있었습니다. 고려의 필가 중에서 몇몇 필가는 요대 벽화에도 등장하여 실제 사용례도 알 수 있었습니다. 특히 조선의 필가에 관련해서 고문헌에서 언급한 산봉우리 형태의 조형을 조선후기에 그대로 사용하고 있다는 점이 흥미로웠습니다. 더불어서 명청대 필가와 조선의 필가는 세부적인 차이가 있었고 고문헌을 바탕으로 동일한 산봉우리 형태의 필가를 제작하였더라도 나라마다 조형적 차이가 있다는 점도 확인할 수 있었습니다.

그럼에도 조선 후기에 서재공간에 대한 애호가 확대되면서 자기제 필가를 애호하는 현상이 두드러지거나 부각되지는 않아서 서재 공간에서 필가가 가지는 의미가 다른 문방구 기물에 비해서 얼마나 큰가에 대한 의문도 들었습니다. 따라서 서재 공간에서 필가가 어떤 의미가 있는지, 고려에서 조선으로 가면서 필가의 의미가 중요해지는 부분이 있는지에 관해서 발표자의 견해가 궁금합니다.

본 발표를 들은 후 몇 가지 추가적으로 궁금한 점은 다음과 같습니다.

먼저 송대 문헌에서부터 산봉우리 형태의 필가를 선호했다고 하였는데 고려의 필가에는 산봉우리 형태가 전혀 나타나지 않는지 궁금합니다. 발굴보고서 상에서 파편으로 확인되는 것이 있을지 여쭤보고 싶습니다.

다음으로 본 발표에서 소개해주신 것 외에 고려나 조선 시대 문헌에서 '필가'를 직접적으로 언급하면서 서술한 경우가 있는지 궁금합니다. 필가의 조형적 특징에 관한 묘사, 필가의 배치, 필가에 대한 감상 등에 관한 기록이 있을까요. 그러한 자료가 있다면 당대 문인들의 필가에 대한 인식을 파악할 수 있을 것이라 생각됩니다.

마지막으로 서재 공간에서 문방구의 쓰임을 순차적으로 생각해 보았을 때, 연적에 있는 물을 벼루에 부어서 먹을 갈고 먹물을 붓에 묻혀서 사용하고 나면, 붓을 말리는 것은 당연히 필요한 과정입니다. 붓을 깨끗하게 말리기 위해서는 필가가 상당히 필요했을 텐데 연적이나 다른 문방구에 비해 전세품의 수량이 적은 이유는 무엇일까요. 이에 대한 발표자의 견해도 궁금합니다.

본 발표를 통해서 문방기물 중에서 필가가 가지는 의미에 대해서 재고해보게 되었습

니다. 본 연구를 디딤돌로 삼아서 서재 공간 내 다양한 문방기물에 관한 연구가 진척되기를 바랍니다. 감사합니다.

에바 헤세의 조각: 1960-70년대 평론의 재고

김송미 222HAG23, 신은준 232HAG18, 오현경 222HAG28

Ⅰ. 서론
Ⅱ. ‘포스트미니멀리즘’ 용어의 문제
Ⅲ. 분리주의 페미니스트 비평의 문제
Ⅳ. 결론

주제어: 에바 헤세(Eva Hesse), 미술비평(Art criticism), 젠더 이데올로기(Gender Ideology), 포스트미니멀리즘(Post-minimalism), 미니멀리즘(Minimalism)

I. 서론

1960년대 미국에서는 베트남전쟁에 대한 반전(反戰) 운동, 페미니즘 운동, 인종차별 철폐 운동 등의 신좌파 운동이 동시다발적으로 일어난다. 미국 미술계도 이러한 사회적 맥락 속에 1960년대 후반에서 1970년대 초반에 걸쳐 다양한 사회운동을 전개하기 시작한다. 그중 하나가 1969년 1월 설립된 AWC(Art Workers' Coalition, 미술 노동자연합)를 중심으로 한 미술 노동자 운동이며, 또 다른 하나는 바로 1969년 설립된 WAR(Women Artists in Revolution, 혁명의 여성 예술가들)을 비롯한 미국 1세대 페미니스트 미술운동이다**(도 1, 2)**. 이 두 운동은 비슷한 시기에 전개되었을 뿐 아니라, WAR의 전신이 AWC 산하의 여성미술가 모임이라는 점에서 서로 간의 영향을 무시할 수 없다. 그러나 이들은 노동운동에 대한 서로 다른 목표를 가지고 있었을 뿐 아니라, 매우 다른 젠더인식을 보여주었다.[1] 양 진영이 가진 젠더관의 차이는 이들이 작품에서 젠더를 어떻게 전략적으로 활용하는지에서 보다 명확하게 드러난다. 그러나 당시 미술작품에 정치적인 색채를 부여한 것은 미술 노동운동에 참가했던 예술가들뿐만이 아니었다. 당대 미술평론가들 역시 작품의 조형적 특성을 젠더와 연결해 해석함으로 각 운동의 정당성을 제공했다.

이처럼 정치적 다원화 경향이 두드러지는 1960-70년대 미국의 미술 평론에서 크게 주목을 받은 예술가 중 한 사람이 바로 에바 헤세(Eva Hesse, 1936-1970)다.[2] 1964년부터

1) WAR이 AWC에서 빠르게 분리되어 나온 데는 AWC의 남성 중심적 태도가 주요한 영향을 미쳤다. AWC의 주요한 의사 결정은 오직 남성 미술가에 의해서 이루어졌으며, AWC에서 여성 미술가는 복사, 회의 준비 등의 오직 보조적인 역할만 할 수 있었다.

2) 1960년대 후반은 여성 미술평론가들이 본격적으로 등장하기 시작한 시기이다. 이들은 미니멀리즘 비평에 중요한 토대를 마련하는 저작을 다수 저술했다. 그러나 여전히 보수적인 모더니즘 경향의 평론가들이 비평계의 중심적인 인물로 활동하고 있었다. 대표적인 모더니스트 평론가 클레멘트 그린버그는 여성 비평가들을 ‘비평가 아가씨’라고 부르며 이들이 쓰레기 같은 비평을 양산한다고 평한 바 있다. 줄리아 브라이언 윌슨, 『미술노동자: 급진적 실천과 딜레마』, 신현진 역(열화당, 2021), 237 참고.

1970년 뇌종양으로 사망하기까지 헤세는 초기 작업의 대다수를 이루던 회화에서 벗어나 조각 작품을 다수 제작한다. 이 시기에 만들어진 조각은 미니멀리즘을 남성적인 미술로 평가하고자 하는 미술평론과 미니멀리즘(mininalism)에서 여성 미술가를 분리해내고자 하는 페미니스트 미술평론 모두에게 주요한 분석의 대상이 된다. 헤세의 작품은 여러 미술평론에서 하나의 일관된 미술 경향으로 이해되기보다는 미니멀리즘, 포스트미니멀리즘(post-minimalism), 과정 미술(process Art), 반(反)형태(antiform) 등 다양한 명칭으로 정의된다. 이중 헤세의 작품을 정의하는 방식에서 가장 영향력 있는 명칭은 포스트미니멀리즘으로 지금까지 많은 미술사 개론서에서도 헤세를 포스트미니멀리스트로 정의한다.[3] 그러나 포스트미니멀리즘은 문제적인 용어로 헤세를 이와 같이 정의하는 것이 타당한지 검토해볼 필요가 있다. 한편 미국 제1세대 페미니스트 미술비평에서는 헤세의 조각을 공예와 결부시켜 '여성성의 신화' 안에서 해석하려 했는데, 이는 헤세의 작품에서 새로운 물성이 등장하게 된 경향을 명확히 고려하지 않고 성급하게 그를 전페미니스트 미술가로 정의하려는 시도였다.[4] 따라서 본고에서는 1960-70년대 미술비평에 내재한 젠더 정치를 비판적으로 고찰하며, 모더니즘과 포스트모더니즘이 교차하는 변혁의 시기에 헤세의 작업이 가지는 의미를 보다 입체적으로 파악해보려 한다.[5]

---

3) 리사 필립스 외, 『20세기 미국 미술: 현대 예술과 문화 1950~2000』, 송미숙 역 (마로니에북스, 2019), 282-283; 할 포스터 외, 『1900년 이후의 미술사: 모더니즘, 반모더니즘, 포스트모더니즘』, 배수희 외 역 (세미콜론, 2012), 548. 에바 헤세에 대한 일반적인 서술 양상을 알아보기 위해 개론서를 살펴보았다.

4) 1970년대 페미니스트 미술평론은 대게 '여성 특유의 미학'이 존재한다고 생각, 여성 작가의 작품에서 공통적으로 나타나는 여성성을 찾기 위해 노력했다. Lisa Tickner, "Modernist Art History: The Challenge of Feminism" in *Feminism-art-theory : an anthology, 1968-2000*, ed. Hilary Robinson (Oxford; Malden, Mass: Blackwell Publishers, 2001); Lucy Lippard, "What is Female Imagery?," *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (New York: Dutton, 1976).

5) 이 글에서 중심으로 다룰 에바 헤세에 대한 당대의 평론은 일단 헤세를 포스트미니멀리즘 미술가로 분류한 핀커스 위텐(Robert Pincus-Witten)과 헤세의 작업을 공예를 중심으로 한 페미니스트 미술사에 연결지으려고 한 루시 리파드(Lucy Lippard)의 텍스트이다. Robert Pincus-Witten, "Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime," *Artforum* 10:3 (November 1971): 32-44.; Lucy Lippard, *Eva Hesse* (New York: New York University Press, 1976); 헤세에 대한 가장 최근의 연구는 그의 작업을 미니멀리즘의 영역 안에서 분석하는 제임스 마이어(James Meyer)와 도미니크 라츠(Dominic Rahtz)의 저서를 참고했다. James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven; London: Yale University Press, 2001); Dominic Rahtz, *Metaphorical Materialism: art in New York in the late 1960s* (Leiden: Brill, 2021); 헤세의 연구는 작가의 삶과 형식을 연결 짓는 연구가 주를 이루었고, 주로 라텍스와 섬유유리 등 유연한 재료의 사용과 전시장에서의 작품 배치에 집중하는 경향이 있다. 신체부위를 연상시키는 작품이나 드로잉에서 나타나는 불안 등은 정신분석학적으로 해석되기도 했다. 작품이 작가의 심리를 반영한다고 주장하는 맥락에서 그의 작품을 다른 작가와 비교하기도 한다. Mignon Nixon, et al., eds. *Eva Hesse* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002); 국내의 연구는 다음 글들을 참고했다. 윤희경, 「에바 헤세(Eva Hesse)의 미술에 나타난 실재의 귀환」, 『미술사와 시각문화』 20 (2017): 158-189; 김희영, 「미니멀리즘 경계에서 바라본 에바 헤세의 작품세계」, 『조형미디어학』 14:1 (2011): 57-66; 고경호 외, 「조형 예술로 발현된 무의식 세계의 양가적 가치 연구 - 쿠사마 야요이와 에바 헤세 작품을 중심으로」, 『기초조형학연구』 16:5 (2015): 1-13; 정경연 외, 「과정미술(Process art)에서 나타나는 섬유의 가변성 연구 - 로버트 모리스, 에바 헤세 작품연구 중심으로」, 『예술과미디어』 13:4 (2014): 115-134.

Ⅱ. '포스트미니멀리즘' 용어의 문제

'포스트미니멀리즘'이라는 용어는 처음 명명되었을 때부터 에바 헤세와 밀접한 연관을 지녔다. 1971년 11월 미국의 미술평론가 로버트 핀커스-위텐(Robert Pincus-Witten, 1935-2018)이 『아트포럼 *Artforum*』에 게재한 에세이 「에바 헤세: 포스트미니멀리즘에서 숭고함으로 *Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime*」에서 포스트미니멀리즘이라는 용어가 처음으로 등장하기 때문이다.[6] 핀커스-위텐은 전술한 에세이를 비롯한 자신의 평론들을 토대로 1987년 『포스트미니멀리즘에서 맥시멀리즘: 미국 미술, 1966-1986 *Postminimalism to Maximalism: American Art, 1966-1986*』을 발간한다.[7] 저서에서 그는 포스트미니멀리즘의 진행을 세 가지 국면으로 설명하였는데, 그중 첫 번째가 1968년경 전개된 회화/조각적(pictorial/sculptural) 측면이다. 그는 이 시기의 특징이 예술의 제조 과정(manufacturing)이 전면적으로 드러나는 것과 전통적이지 않은 재료의 사용이라고 보았다. 또한 헤세의 밧줄이나 라텍스 조각과 같이 미니멀리즘의 규범에서 너무 여성적이거나 부드럽다고 간주되었던 주제와 매체를 이 시기의 특징을 잘 드러내는 작품으로 꼽는다.[8] 핀커스-위텐은 미니멀리즘에서 '여성적인 특징을 보이는 작품'을 추출하여 이들이 포스트미니멀리즘의 포문을 열었다고 평가하는 것이다. 그는 또한 1960년대 미니멀리즘 작업의 다양한 특성을 고려하지 않고 이를 단순히 형식주의의 극단으로 평가하여, "견고하고 완벽하게 마감되어있으며 세련된(the hard, the polished, the expensive)" 조형성을 띄지 않는 작업을 모두 포스트미니멀리즘으로 통칭했다.[9]

또한 핀커스-위텐의 포스트미니멀리즘 용어는 미니멀리즘에 포스트(post)라는 접두사를 결합한 것인데, 이는 미니멀리즘과 포스트미니멀리즘에 섣불리 선후(先後) 관계를 부여한 것이라 할 수 있다.[10] 그러나 핀커스-위텐의 견해와는 다르게 미니멀리즘과 포스트미니멀리즘은 1960년대 중후반에 동시다발적으로 이루어졌던 미술적 탐구로, 이를 단적으로 보여주는 사례가 바로 1966년 뉴욕에서 열린 두 전시, ≪일차적 구조들 *Primary Structures*≫과 ≪기이한 추상 *Eccentric Abstraction*≫이다. 1966년 4월 27일, 뉴욕의 유대인 박물관(The Jewish Museum)에서는 ≪일차적 구조들≫ 전시가 개막했다. '미국과 영국의 젊은 조각가들(Younger American and British Sculptors)'이라는 부제가 붙은 이 전시는 당시 "새로운 예술(New Art)"을 보여주는 작가들 42명의 조각 작품으로 구성되었다. 큐레이터 키너스턴 맥샤인(Kynaston McShine, 1935-2018)은 급진적으로 단순화된 작품 형태에 초점을 맞춰 전시를 기획하였고, 이 전시는 이후 미니멀리즘을 대중에게 소개하고 제도권에서 인정받는 계기를 만든 것으로 평가받게 되었다.[11] 그러나 핀커스-위텐이 미니멀 아트라고 간주하는 도널

6) Robert Pincus-Witten, "Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime," 32-44.
7) Robert Pincus-Witten, *Postminimalism to Maximalism: American Art, 1966-1986* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1987).
8) Pincus-Witten, *Postminimalism to Maximalism*, 9-14.
9) Pincus-Witten, "Eva Hesse," 34-35.
10) Donald Kuspit, "Postminimalism by Robert Pincus-Witten," *Art Journal* 38:4 (Summer, 1979): 298-300.

드 저드(Donald Judd, 1928-1994), 로버트 모리스(Robert Morris, 1931-2018), 댄 플레빈(Dan Flavin, 1933-1996) 등의 기하학적인 작품만이 ≪일차적 구조들≫의 전반적인 분위기를 대표하는 것은 아니었다**(도 3)**. ≪일차적 구조들≫에는 아이작 윗킨(Isaac Witkin, 1936-2006), 데이비드 앤슬리(David Annesley, 1936-)의 작품과 같이 핀커스-위텐이 '포스트미니멀'하다고 간주하는 불규칙적이고 비대칭적(asymmetrical)이며 생물 형태와 유사한(biomorphic) 작업들도 상당수 포함되어 있었다**(도 4, 5)**.[12] 실제로 맥샤인의 전시회 카탈로그 텍스트에서는 미니멀리즘이라는 용어가 언급되지 않았다.[13] 이는 ≪일차적 구조들≫전(展)까지도 미니멀리즘과 포스트미니멀리즘의 담론적 경계가 뚜렷하게 형성되지 않았음을 보여준다. 미니멀리즘이라는 용어는 1968년경이 되어서야 미술평론에서 통용되기 시작했는데, 이는 ABC 아트, 거부 미술(rejective Art), 환원 미술(reductive art), 리터럴리즘(literalism) 등의 명칭들이 고려된 끝에 영국의 철학자 리처드 월하임(Richard Wollheim, 1923-2003)의 에세이 「미니멀 아트 *Minimal Art*」에서 유래한 말이 채택된 것이었다.[14]

≪일차적 구조들≫이 개막한 지 5개월여가 지난 1966년 9월 20일에 뉴욕 피시바흐 갤러리(Fischbach Gallery)에서는 ≪기이한 추상≫이 열린다. 포스트미니멀리즘, 과정 미술, 반형태 예술로 간주되는 작업의 기준을 설정했다고 평가받는 이 전시에는 루이즈 부르주아(Louise Bourgeois, 1911-2010), 에바 헤세, 브루스 나우만(Bruce Nauman, 1941-) 등의 작가들이 참여하였다.[15] 그들의 작품은 대체로 ≪일차적 구조들≫전을 대표하는 것으로 알려진 기하학적 작품들과 달리 라텍스, 섬유, 가죽 등 부드러운 재료를 사용하여 불규칙적이고 곡선적인 형태를 만들어내고 있어 조각의 재료나 모양에 대한 새로운 가능성을 보여주었다.[16] 그러나 이들의 작업이 후대의 평가처럼 당시 미니멀리즘의 시류를 전적으로 거부하고 있던 것은 아니었다. 이를 잘 드러내는 예시가 바로 헤세가 출품한 <기계적으로 규칙적인 불규칙성 II *Metronomic Irregularity II*>(1966)이다**(도 6)**. 독일에서 미국으로 돌아온 1965년 8월을 기점으로 헤세는 솔 르윗(Sol Lewitt, 1928-2007)을 통해 다른 미니멀리즘 예술가들과 교류를 시작하기 때문에 그 이후의 작품에서는 미니멀리즘의 영향이 분명하게 드러난다.[17] 1960년대 중반 미국 미니멀리즘 예술가들 사이에서 일어난 주요한 조형적 특성 중 하나가 바로 작품의 단일한 형태와 '하나 다음의 하나'를 암시하는 질서의 감각이다. 저드 역시도 미니멀리즘 미술의 특징을 정리한 자신의 저술 「특정한 사물들 *Specific Objects*」(1964)에서

11) 리사 필립스 외, 『20세기 미국 미술』, 238-240; 조주연, 『현대미술 강의』 (글항아리, 2017), 239-240.
12) Doug Singsen, "Primary Structures," *Oxford Art Online*, 23 February 2011, https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T2090821 (2023년 5월 20일 검색).
13) Elena Martinique, "How The Primary Structures Exhibition of 1966 Changed Course of Art History," *Widewalls*, 17 February 2019, https://www.widewalls.ch/magazine/primary-structures-exhibition-1966 (2023년 5월 20일 검색).
14) 데이비드 배츨러, 『미니멀리즘』, 정무정 역 (열화당, 2003), 6.; 조주연, 『현대미술 강의』, 241.
15) The Editors of Encyclopaedia Britannica, "Lucy Lippard," *Encyclopaedia Britannica*, 10 April 2023, https://www.britannica.com/biography/Lucy- Lippard#ref1037810 (2023년 5월 20일 검색).
16) 리사 필립스 외, 『20세기 미국 미술』, 278.
17) Elisabeth Sussman and Fred Wasserman, *Eva Hesse: Sculpture* (New York: Jewish Museum; New Haven: Yale University Press, 2006), 133-144.

작품의 단일한 형태와 하나 다음의 하나를 암시하는 질서의 감각을 강조한 바 있다.[18] 이 시기에 헤세의 작업은 장 팅겔리(Jean Tinguely, 1925-1991)와 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887-1968)의 영향을 강하게 받은 초기 부조작업에서 벗어나 보다 분명한 기하학적 형태와 반복적 수열성의 도입이라는 두 가지 측면에서의 변화를 맞는다**(도 6, 7)**.[19] 헤세는 <기계적으로 규칙적인 불규칙성> 연작에서 유사한 크기와 형태를 가졌지만 제각각의 모양을 한 오브제나 도형의 집합을 제시하여 이 오브제들의 배열에서 발생하는 관계에 집중하기 시작한다**(도 6)**.[20]

그렇다면 핀커스-위텐은 어째서 에바 헤세의 작품세계를 분석하며 미니멀리즘과 포스트미니멀리즘을 양분한 것일까? 여기에는 당대 미술계의 젠더 이데올로기가 영향을 미친 것으로 보인다. 핀커스-위텐은 「에바 헤세: 포스트미니멀리즘에서 숭고함으로」에서 헤세의 전반적인 삶을 돌아보고 작품의 특성을 분석한다. 그는 미니멀리즘과 형식주의로부터 멀어지는 움직임을 정확히 누가 처음 시작한 것이라고 파악하는 것은 어렵지만 그중에서도 헤세가 포스트미니멀리즘으로의 감각(sensibility) 전환에 기여한 작가라고 평가한다. 그리고 당시 종종 사용되었던 '반미니멀리즘(anti-Minimalism)'이라는 용어에 대한 대안으로 포스트미니멀리즘 개념을 제시한다.[21] 핀커스-위텐은 헤세의 작품의 부드러운 재료와 생체 형태적이고 불규칙적인 외형, 그리고 헤세가 남긴 노트의 개인적이고 감정적인 진술을 토대로 그를 포스트미니멀리스트로 규정하였다. 그는 헤세가 미니멀리즘을 직시하였고 그 영향도 보였다는 사실은 인정하면서도, 헤세의 질병(sickness)은 미니멀리즘을 넘어서는 극단적인 범위를 유도하여 미니멀리즘에서 해방된 보다 숭고한(sublime) 비전을 제시하였다고 주장한 것이다.[22]

핀커스-위텐이 1960년대 미국 미술의 미니멀리즘을 상당히 좁은 범위로 상정했으며, 이러한 정의에 젠더적인 구분이 함의되어있다는 사실은 그가 에바 헤세의 작업을 '포스트미니멀'하다고 평가하는 과정에서 헤세의 성별과 개인사를 주요하게 분석한다는 점에서 보다 명확하게 드러난다. 그는 헤세가 주변 동료 예술가들과 차별되는 자신만의 독창적인 예술 세계를 형성하게 된 원인이 1966년 아버지의 죽음과 남편과의 불화라고 보았다.[23] 이는 독창적인 조형 원리에 대한 헤세의 지속적인 탐구를 다층적으로 파악하지 않은 채 그의 질병과 주변 남성들과의 관계에 초점을 맞춰 헤세를 '비극적인 여성 예술가'로 규정하여 주류 미니멀리즘 작가들로부터 분리해낸 것이다. 핀커스-위텐은 남편과 결별 이후 자살로 생을 마감한 시인

18) Donald Judd, "Specific Objects", *Complete writings 1959-1975: gallery reviews, book reviews, articles, letters to the editor, reports, statements, complaints*, Judd Foundation (New York: Judd Foundation, 2015), 184.
19) 헤세는 1964-1965년 독일에 머물며 전시에서 실제로 장 팅겔리와 마르셀 뒤샹의 작업을 목격한다. Kirsten Swenson, *Irrational Judgments: Eva Hesse, Sol LeWitt, and 1960s New York* (New Haven: Yale University Press, 2015), 62.
20) James Meyer, *Minimalism*, 138.
21) Pincus-Witten, "Eva Hesse," 34.
22) 에바 헤세는 1969년 4월과 8월, 그리고 1970년 3월 뇌종양으로 인해 세 차례의 수술을 받았다. Elisabeth Sussman and Fred Wasserman, *Eva Hesse: Sculpture*, 143-144.
23) Pincus-Witten, "Eva Hesse," 34. 심지어 핀커스-위텐은 에바 헤세가 겪은 불운한 개인사를 "dreadful personal miseries"라고까지 표현하였고, 그에게 비극적인 사건들이 일어나지 않았더라면 "헤세의 예술은 파생적인(derivative) 일로 남아 있었을 것이라고 생각한다"고 서술하였다.

실비아 플라스(Sylvia Plath, 1932-1963)와 헤세가 “흥미로운 유사성(curious coincidence)”을 보인다고 서술하였다.[24] 이러한 그의 비평은 이후 헤세를 바라보는 시각에 전반적으로 영향을 미쳐 1970년대 내내 헤세를 플라스와 연결 지어 평가하는 글이 다수 확인된다. 1973년 더글라스 데이비스(Douglas Davis, 1933-2014)는 “이제 에바 헤세가 미술에서 실비아 플라스와 같은 위치라는 것은 과장이 아니”라며 헤세를 “질병, 우울, 남성의 편견과 오해에 의해 쓰러진, 궁지에 몰린 여류 조각가(sculptress)”라고 표현하였다.[25]

이처럼 핀터스-위텐이 특히 ‘요절한 여성 미술가’였던 에바 헤세를 중심으로 포스트미니멀리즘이라는 용어를 사용한 것에는 당시 자신의 작품에서 남성성을 강조하고자 했던 남성 미니멀리스트들의 젠더관이 영향을 미친 것으로 보인다. 1970년대 미국의 미술 노동운동은 과거 1930년대 미술인 노조(Artist’ Union)에 참가했던 미술인들과 다르게 사회주의리얼리즘을 거부하고, 온전한 미술가 개인의 독점적인 창작권과 주체성을 옹호하며 민중과 적극적으로 연대하지 않았다.[26] 따라서 당시 노동운동에 적극적으로 동조한 칼 안드레(Carl Andre, 1935-), 로버트 모리스 등의 미니멀리즘 작가들은 민중과 연대하는 대신 노동과 자신의 예술작품을 연결시키기 위해 자신의 작품에서 남성성(virility)을 강조하는 경향을 보였다. 로버트 모리스는 1970년 디트로이트 미술관(Detroit Institute of Arts) 전시를 위한 <무제 *Untitled*>(1967-68) 작업을 준비하면서 “이 작업이 장식적이거나 여성적이거나 아름다워 보이진 않을까 걱정했다. 그런 문제는 크고 육중해야만 해결된다.”라고 스스로 밝힌 바 있다**(도 8)**.[27] 작품이 ‘남성적인’ 노동이 아니라 장식 혹은 여성성과 결부되어 이해될까 두려워한 모리스와 당시 전시의 큐레이터 샘 와그스테프(Sam Wagstaff, 1921-1987)는 의도적으로 건설노동자가 작품 제작에 참여했다는 사실을 강조하고 이를 홍보에 활용한다.[28] 이들의 전략을 통해 모리스의 디트로이트 미술관 전시는 ‘안전모를 쓴 건설노동자’를 미술로 끌어들였다는 찬사를 받았다. 그러나 당시 미국 사회에서 ‘안전모’는 남성의 노동을 상징하는 젠더화된 단어로, 모리스의 작품이 끌어들인 노동은 결국 남성의 노동뿐이라는 것을 안전모라는 단어에서 확인해볼 수 있다.[29] 따라서 핀커스-위텐은 칼 안드레 등의 남성 미니멀리스트와는 다른 특성을 보이는 조각을 선보인 헤세와 포스트미니멀리즘을 ‘여성성’이라는 키워드로 결부하며 미니멀리즘이 ‘남성적인 작업’이라고 주장하는 당대 주류 남성 미니멀리스트들의 젠더정치에 암묵적으로 동의한 것이다.

그러나 미니멀리즘과 포스트미니멀리즘을 분리하려는 핀커스-위텐의 시각은 1960-70년대의 젠더 이데올로기를 전제하고 있다는 점뿐 아니라 미니멀리즘 작업에서 핵심적으로 다루

24) Pincus-Witten, “Eva Hesse,” 34.
25) Douglas Davis, "Cockroach or Queen," *Newsweek*, January 15, 1973, Anne M. Wagner, “Another Hesse(1996),” in *Eva Hesse,* ed. Mignon Nixon (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002), 100에서 재인용.
26) 줄리아 브라이언 윌슨, 『미술노동자: 급진적 실천과 딜레마』, 18-19.
27) 줄리아 브라이언 윌슨, 『미술노동자: 급진적 실천과 딜레마』, 173-174.
28) 로버트 모리스는 자신이 노동자 계급 출신이라는 점을 강조하며 자신의 작업과 노동을 지속적으로 연결시키려 노력했지만, 정작 자신의 작품을 제작하는데 참여한 실제 건설노동자와는 거리를 두는 모순적인 태도를 가지고 있었다. 앞의 책, 172-174.
29) 당시 미국의 건설업계에서 여성 인력은 집계조차 되지 않았다. 앞의 책, 175-176.

어지는 관람자의 현상학적 체험을 은폐한다는 점에서도 문제적이다. 이는 단순히 조형적 형태로만 환원될 수 없는 미니멀리즘의 주요한 특성을 간과한다. 미니멀리즘에 대한 1960년대 가장 면밀한 분석으로 평가받는 「예술과 사물성 *Art and Objecthood*」(1967)에서 프리드는 미니멀리즘의 가장 대표적인 특성을 사물성(objecthood)이라고 설명하며, 이러한 사물성은 작품의 연극적인 현존(presence)을 전제한다고 주장한다.[30] 이러한 현존의 경험은 기존의 모더니즘 작품과 달리 작품 스스로의 자족적인 특징을 무화시키며, 작품이 설치되는 공간 자체가 작품의 중요한 요소로 기능하게 만든다.

에바 헤세의 1960년대 조각 작업을 살펴보면 그가 미니멀리즘 작품의 특성 중 하나인 작품의 현존을 중요한 요소로 포괄하고 있다는 사실을 확인할 수 있다. 헤세의 대표작 중 하나로 꼽히는 다섯 점의 <접근 *Accession*>(1967) 연작은 물질 사이의 모순적인 관계를 드러낸다(도 9). <접근 Ⅱ>은 일정한 간격으로 구멍이 뚫려 있는 입방체에 일정한 길이의 고무호스를 끼워 넣은 것인데, 고무호스가 각기 다른 방향으로 뻗쳐 있어 입방체 내부에 촉각적인 환경을 만들어낸다. 1968년 평론가 존 페로(John Perrault, 1937-)는 이러한 헤세의 작품을 두고 물성이 형태를 만들어내면서 동시에 관람자의 감정을 자극하는 반형태의 새로운 형식을 보여주는 작품이라고 평한 바 있다.[31] 헤세는 이처럼 두 가지 물성이 대비되게 함으로 미니멀한 박스에 '감정'의 요소를 삽입한다. 여기서 말하는 감정은 관람자가 작품을 전시에서 직접 마주했을 때 발생하는 것으로, 헤세는 관객과 작품 사이의 물리적 관계를 촉각적, 그리고 감정적인 영역으로 확대하면서 관객들의 경험의 장(場)을 확장시킨다. 이는 모리스 등의 다른 미니멀리즘 작가들이 건축적(architectural) 형태와 사물성을 통해 관객의 경험을 작품의 주요한 요소로 삽입한 것과 유사한 효과를 가진다.[32]

또한 에바 헤세는 자신의 작품에서 회화와 조각의 모순적인 결합을 시도하는데, 그는 이를 통해 작품이 회화의 평면성을 넘어 관람객이 점유하는 3차원 공간으로 직접 침투하게 만든다. 이것 역시도 작품이 설치되는 공간 자체가 작품의 중요한 요소로 포괄되도록 하는 것이다. <행 업 *Hang Up*>(1966)에서 헤세는 회화의 틀(frame)과 고무호스라는 두 가지 대립적인 요소를 결합한다**(도 10)**. <행 업>의 철제 프레임은 벽에 걸려있다. 이는 근본적으로 벽에 걸릴 수밖에 없는 회화의 평면적인 특성을 연상시킨다. 그러나 헤세는 그 틀 안에 어떤 회화적(pictorial) 요소도 재현하지 않는다. 그가 재현하는 것은 회화를 회화로 존재하게 하는 틀 그 자체다. <행 업>의 철제 틀이 '회화의 조건'을 연상시킨다면, 틀에 연결된 고무호스는 <행 업>이 단지 2차원의 공간이 아니라 실제 3차원의 공간까지 점유하게 만든다. 그러나 그 침입은 전혀 공격적이지 않고 헤세가 스스로 표현한 것처럼 "모호하고 우스꽝스럽다."[33] 틀

30) 마이클 프리드는 예술과 사물성에서 미니멀리즘을 즉자적인 예술이라는 의미에서 리터럴리즘(literalism)이라고 명명하나, 그는 이후 저작에서 보다 널리 통요되는 미니멀리즘 용어를 받아들인다. Michael Fried, "Art and Objecthood," in *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998).

31) John Perrault, "The Materiality of Matter," The Village Voice, 18 November 1968, 19, Dominic Rahtz, *Metaphorical Materialism: art in New York in the late 1960s* (Leiden: Brill, 2021), 114-115에서 재인용.

32) Michael Fried, "Art and Objecthood," 155-156. 헤세는 다른 미니멀리즘 작가들과 마찬가지로 전시장 내에 작품이 어떻게 배치되는지에 대해 세심한 관심을 기울였다.

위로 툭 튀어나온 고무호스는 스스로의 우스꽝스러움을 통해 <행 업>을 회화의 공간과 조각의 공간 사이에 존재하는 작품으로 변모시킨다. 넴저는 헤세의 <행 업>이 마치 피카소의 큐비즘 작업처럼, 회화를 3차원화(three-dimensionalize)하는 작업이라고 평한다.[34] 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss, 1941-)는 <행 업>뿐 아니라 헤세의 후기 작업인 <컨틴젠트 *Contingent*>(1969)에서도 '회화와 조각의 결합'이 드러난다고 주장한다**(도 11)**. 그는 헤세가 <컨틴젠트>에서 캔버스를 연상시키는 천에 라텍스를 칠하는 회화적 행위를 통해 조각에 회화의 성격을 결합한다고 분석한다. 이때 <컨틴젠트>가 결합하는 회화와 조각의 요소는 물질성을 넘어 관람자의 경험 측면으로까지 확장된다. <컨틴젠트>는 마치 회화처럼 천이 천장에 매달려 있지만 기존의 회화와는 다르게 벽면과 평행한 것이 아니라 벽과 직각을 이루고 있다. 이 때문에 관람자는 작품을 보기 위해 직접 몸을 움직여 기존의 관습적인 회화 감상 방식을 위반해야만 한다. 크라우스는 이러한 전략이 마치 한스 홀바인(Hans Holbein the Younger, 1497-1543)의 <대사들 *The Ambassadors*>(1533)에 등장하는 해골, 즉 왜상(歪像, anamorphosis)과 같다고 분석한다**(도 12)**.[35] 이처럼 헤세는 의도적으로 대립적인 두 요소를 한 작품 내에 병치함으로써 모더니즘 미술에서 전통적으로 드러나는 작품 내부의 완결성, 재귀적인 성격, 작가의 주체성을 지워낸다. 헤세의 작품에서 관객은 암시의 불확실성, 질서의 불완전성을 통해 확장된 의미의 장 속으로 들어가게 되고, 이로써 관객은 작품과의 관계에서 자율성을 보장받는다.[36]

Ⅲ. 분리주의 페미니스트 비평의 문제

핀커스-위텐이 에바 헤세를 포스트미니멀리즘으로 명명하며 미니멀리즘과 분리한 것과 대조적으로, 1970년대 페미니스트 미술 비평은 적극적으로 헤세를 페미니스트 미술을 예고하는 작가로 포괄하고자 한다. 이들은 헤세의 작품을 신체적이며 공예적이라고 평가하는데 이는 그를 1세대 페미니스트 아트의 선조격인 인물로 조망하기 위한 페미니스트 평론의 정치적 전략이라고 볼 수 있다. 미니멀리즘 남성 미술가들이 자신을 노동자로 정의하기 위해 남성성을 전략적으로 자신의 작품에 활용했다면, 미국 제1세대 페미니스트 미술운동은 당시의 성차별적인 미술계에 대항하기 위해 여성성(feminity)을 작품에서 강조한다. 이들은 분리주의적 전략과 실천을 통해 페미니스트 미술을 생산하고자 하였다. 따라서 이들은 공예를 순수미술의 영역으로 다시 불러들임으로 여성노동의 가치를 드높이고자 하였으며, 여성의 경험과 신체를 반영하는 여성 고유의 이미지를 발굴해 여성 미학을 구축하고자 하였다.[37] 당시 여성 미술가들이 여성성을 매우 전략적으로 자신의 작품에 활용했다는 사실은 주디 시카고(Judy

33) Cindy Nemser, "An Interview with Eva Hesse," *Artforum* 8:9 (May 1970): 7.
34) 앞의 글, 8.
35) Rosalind Krauss, *Bachelors* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), 96-99.
36) Rosalind Krauss, "Eva Hesse: Contingent," in *Eva Hesse*, ed. Mignon Nixon (Cambridge: The MIT Press, 2002), 30-32.
37) 김진아, 『20세기 후반 미술사 다시 읽기』(지식과 감성, 2022), 179.

Chicago, 1939-)의 1970년대 인터뷰에서 명확하게 드러난다. 시카고는 1974년 『아트포럼』에 실린 평론가 루시 리파드(Lucy Lippard, 1937-)와의 인터뷰에서 자신이 1960년대 초반, 남성 미술가들 사이에서 진지하게 받아들여지기 위해 일부러 조각에서 거대한 형태(form)를 강조하고 색채를 배제했다고 고백한다**(도 13)**. 시카고는 그것이 자신의 여성다움(womanliness)을 명시적으로 드러내지 않으려는 의도에서 기인한 것이며, 결국 남성 중심적인 1960년대 형태주의에 답답함을 느끼고 다시 색채를 자신의 작품에 도입하게 되었다고 이야기한다.[38] 그는 당시 남성 미니멀리스트들과 마찬가지로 1960년대 미니멀리즘 미술을 남성적인 것으로, 화려한 색채를 여성적인 것으로 간주하며 자신의 작품 세계를 구축해나간 것이다.

이러한 분리주의적 전략은 당대 페미니스트 미술 비평에서도 그대로 드러난다. 1970년대 제1세대 페미니스트 평론가에 속하는 루시 리파드는 당시 페미니스트 미술에 분리주의 전략과 실천이 필요하다고 주장했다. 그는 여성 미술가를 위한 대안공간의 설립과 운영에 앞장섰으며 페미니스트 고유의 미학과 작업 방식을 고안하기 위해 노력했다.[39] 이러한 리파드의 분리주의적 성향은 헤세에 대한 그의 비평에도 반영되었다. 리파드는 한스 울리히 오브리스트(Hans Ulrich Obrist, 1968-)와의 대담에서 헤세가 생전 페미니스트가 아니었으며, 반대 입장을 가지고 있었다고 스스로 밝힌 바 있다. 그럼에도 리파드는 헤세가 더 오래 살았다면 그가 페미니스트가 되었을 것이라 확신하였다.[40] 리파드는 1971년 발표한 글 「에바 헤세: 원형 *Eva Hesse: The Circle*」에서 헤세 작품에 대한 본격적인 분석을 시작하기 전에 그가 여성 미술가로서 어떤 어려움을 겪었는지를 열거한 후 헤세가 1964년 자신의 일기에 시몬 드 보부아르(Simone de Beauvoir, 1908-1986)의 『제 2의 성 *The Second Sex*』(1949)을 인용했다는 사실을 강조한다.[41] 이를 통해 리파드는 헤세의 비극적인 생애가 헤세 작업의 '감정적인' 측면을 만들어냈을 것이라고 분석한다.

뿐만 아니라 리파드는 에바 헤세의 작품을 '여성의 가사노동을 드러내는' 공예를 예술로 승화하는 작품으로 해석한다. 이는 헤세를 공예를 차용함으로 여성의 사적인 노동을 작품에 드러내려는 1970년대 미국 1세대 페미니스트 미술의 선조로 상정하기 위한 의도적 전략이다. 헤세에 대한 상세한 비평서 『에바 헤세 *Eva Hesse*』(1976)에서 리파드는 헤세를 남성 작가들의 '추상적이고' '가르치려 드는(didactic)' 방식과 다른 태도를 보여주는 작가라고 평하며 그의 작품을 공예와 연결 짓는다.

> 여성은 언제나 경멸적으로 공예와 결합되어 왔다. 여성은 지속적으로 묶기(tying), 바느질하기, 매듭짓기, 포장하기(wrapping), 감싸기(binding), 뜨개질하기 등등의 집안일에 구속되었다. 그러나 헤세의 작업은 고독과 절망을 해독하는 제의라는 개념과 동시에 연결되며, 부차적인 여성의 노동이라는 (공예의) 클리셰를 뛰어넘는다. 헤세의 작품에는 정신을 자유

38) Lucy R. Lippard, "Judy Chicago, Talking to Lucy R. Lippard," *Artforum* 13:1 (September 1974): 60.
39) 김진아, 『20세기 후반 미술사 다시 읽기』, 176.
40) 한스 울리히 오브리스트, 『큐레이션의 역사』, 송미숙 역 (미진사, 2013), 306-307.
41) Lucy R. Lippard, *From the Center,* 155-156.

> 롭게 하는 신체의 강박적인 사용을 통해 환상의 영역으로 확장되는 제의가 내포되어 있다. […] 페넬로페의 신화는 항상 여성의 예술이라는 의미에서 경멸적으로 언급되어 왔다.[42]

이 비평에서 리파드는 헤세를 남성 미술가와 분리할 뿐 아니라 헤세의 작업을 신체적이고 공예적이라고 평함으로 그가 부차적인 여성의 노동을 해독의 제의로 승화한다고 주장한다. 1970년대 평론에서 리파드가 헤세를 의도적으로 페미니즘과 연관시키려고 했다는 사실은 이를 1966년 저술한 《기이한 추상》전 도록과 비교하면 더욱 명확하게 드러난다. 《기이한 추상》전 도록은 리파드가 페미니스트 비평으로 이행하기 전 작성한 글로, 이 글에서 리파드는 《기이한 추상》전에 출품한 헤세의 <기계적으로 규칙적인 불규칙성>이 과도한 디테일과 감정적인 색채를 배제하며, 가장 단순한 형태의 망설이는 듯하면서(tentative) 상처받기 쉬운(vulnerable) 성질을 보여준다고 평한다**(도 6)**. 리파드는 헤세를 비롯한 《기이한 추상》의 작가들이 보여주는 딱딱한 형태에 대한 거부를 초현실주의, 추상회화, 팝아트의 영향으로 설명하며 헤세의 작품을 특별히 여성적이거나 공예적이라고 평가하지 않았다. 리파드의 헤세 비평이 1960년대와 1970년대에 이처럼 극명한 차이를 보이는 이유는 바로 그가 1970년에 이르러서야 페미니즘을 자신의 비평의 주요한 방법론으로 채택하기 때문이다. 리파드는 자신의 짧은 에세이에서 공예를 좋아하기 위해서 노력을 기울여야 했다고 밝힌 바 있다. 그는 자신의 초기 페미니스트 비평에서 의도적으로 공예와 여성 미술의 역사를 연결하면서, 이미 평단에서 주요한 작가로 인정받던 헤세나 시카고의 작품을 공예적이라고 칭송함을 통해 공예의 가치를 회복시키고자 하였다.[43] 리파드는 공예를 작품 제작의 주요한 방식으로 받아들이는 제1세대 미국 페미니스트 미술의 미적인 가치를 인정받게 하려는 목적으로 헤세 작품과 공예의 관계를 강조한 것이다.

그러나 1960년대 중반 에바 헤세가 새로운 물성에 관심을 기울이게 된 배경을 보면 이러한 리파드의 주장은 부적절한 것으로 보인다. 1964년 섬유 사업가 프리드리히 아른하르트 샤이트(Friedrich Arnhard Scheidt, 1916-1999)는 당시 헤세의 남편이었던 톰 도일(Tom Doyle, 1928-2016)의 작품에 관심을 갖고 헤세 부부를 서독으로 초대해 자신이 소유한 뒤셀도르프 인근의 섬유 공장에서 지내게 했다.[44] 헤세는 이 시기 유럽과 섬유 공장이라는 새로운 환경에 큰 영향을 받았다. 그는 공업용 재료를 이용해 작품 활동을 시작하였고 미국으로 돌아온 이후 미니멀리즘 미술가들과 함께 물성에 대한 탐구를 시도하였다. 따라서 헤세가 후기 작업에서 라텍스, 섬유유리, 실 등의 재료를 이용한 것은 1970년대 페미니스트 미술가들과 달리 유럽에서의 경험과 당시 미니멀리즘 시류에 영향을 받은 것이라고 보는 것이 보다 타당해 보인다. 엘리사 오서(Elissa Auther)는 『끈, 펠트, 실: 미국 미술에서 미술과 공예의 위계 *String, felt, thread: the hierarchy of art and craft in American art*』(2010)에서

---

42) 이는 헤세의 작업을 무리하게 공예와 연결할 뿐 아니라, 공예가 부차적인 가사 노동과 연관된다고 이야기함으로 공예를 은연중에 순수예술보다 낮은 위치에 있는 것으로 상정한다. 리파드의 해석에 따르면 공예는 순수예술의 제의를 통해서만 해독되고 승화될 수 있다. Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, 209.

43) 줄리아 브라이언 윌슨, 『미술노동자』, 256-257.

44) Kirsten Swenson, “Machine & marriage: Eva Hesse and Tom Doyle in Germany, 1964-65,” *Art in America* (Jun-Jul 2006): 166-167.

헤세를 페미니스트 미학과 연결하려고 하는 리파드의 평론을 비판하며 과정 미술 혹은 포스트미니멀리즘 미술의 공예적 성질과 페미니스트 미술의 공예적 성질은 하나로 묶일 수 없다고 주장한다. 오서는 헤세가 페미니즘적 시도로 공예를 예술의 영역에 끌어들인 것이 아니라, 로버트 모리스와 더불어 공예를 자신의 과정 미술에 도입함으로, 그린버그의 모더니즘 예술의 자율성(autonomy) 논리에 도전하고 '비-미술(non-art)'적인 공헌을 했다고 평가한다.[45]

에바 헤세와 마찬가지로 비슷한 시기 조각에서 새로운 물성에 대한 탐구를 했던 로버트 모리스는 1968년 「반(反)형태 *Anti Form*」를 시작으로 「조각에 대한 노트 4부: 사물을 넘어서 *Notes on Sculpture, Part IV: Beyond Objects*」(1969), 「제작의 현상학에 대한 노트: 동기의 추구 *Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated*」(1970) 등의 글을 연달아 발표하며 미니멀리즘의 배열 방식에서 드러나는 자의성과 통일성에 의문을 제기하고 이를 벗어나고자 했다.[46] 그는 견고한 산업용 재료를 직각으로 결합하는 물체형 예술(object-type art)에서는 과정(process)이 보이지 않는다고 지적하고, 영속적인 형태와 물체 배열 간의 관계를 해제할 것을 촉구한다.[47] 고정되지 않은 형태와 재료의 속성을 탐구하는 작업에 대한 모리스의 선호는 같은 해인 1968년 그가 기획했던 《레오 카스텔리 9인 *9 at Leo Castelli*》전으로 이어졌다.[48] 또한 펠트를 걸어둔 <무제>(1967-68)나 흙, 물, 기름 등의 재료를 바닥에 흩어놓은 <매일 지속적으로 변경되는 작업 *Continuous Project Altered Daily*>(1969) 등의 작품을 통해 작가의 통제성을 제거하고 실제 시간의 흐름을 강조한 미술을 선보였고 이는 과정 미술이라고 불리었다**(도 8, 14)**.

작품에서 드러나는 실제적인 시간성은 모리스뿐만 아니라 에바 헤세에게도 중요한 키워드이다. 이는 헤세가 라텍스라는 재료를 적극 사용하면서 본격적으로 드러나게 된다. 1967년 늦여름에 헤세는 뉴욕의 한 상점에서 라텍스를 발견했는데, 라텍스는 처음에는 유동적이다가 굳으면 유연한 고체로 변하는 물질로 헤세의 후기 작품에서 중요한 재료가 된다.[49] 헤세는 <...없이 *Sans*> 시리즈(1968)를 통해 입방체의 구조물이 병렬적으로 이어진 작업을 라텍스와 섬유유리로 각각 다르게 제시하여 제조 과정을 드러내는 것과 유연한 형태에 대한 관심을 보여주었으며, 재료의 가변적인 속성을 더 적극적으로 활용한다**(도 15, 16)**. 라텍스는 시간이 지남에 따라 강도가 약해지고 햇빛을 많이 받은 부분부터 누렇게 색이 바라고 천의 강도가 약해지는데, 헤세는 이를 이용하여 관람자들이 조각 작품이 시간에 따라 변형되는 것을 관찰할 수 있도록 한다. <어떤 것 *Aught*>(1968)과 <증가 *Augment*>(1968)는 각각 벽과 바닥에 함께 설치되는 작품인데, <어떤 것>은 라텍스 시트가 한 장씩 벽에 걸려있는 것에 비해 <증가>는 여러 장이 서로 포개져 있어 공기에 노출된 부분과 포개져 있는 부분의 변화 정도가

45) Elissa Auther, *String, felt, thread: the hierarchy of art and craft in American art*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 21-22.
46) Robert Morris, "Anti Form," *Artforum* 6:8 (April 1968).; Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part IV: Beyond Objects," *Artforum* 7:8 (April 1969).; Robert Morris, "Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated," *Artforum* 8:8 (April 1970).
47) Robert Morris, "Anti Form," 33-35.
48) 리사 필립스 외, 『20세기 미국 미술』, 282.
49) 정경연 외, 「과정미술(Process art)에서 나타나는 섬유의 가변성 연구 - 로버트 모리스, 에바 헤세 작품연구 중심으로」, 123.

다른 속도로 진행된다**(도 17)**. <확장된 확장 *Expanded Expansion*>(1969)의 경우는 작품을 말아서 보관하는데, 빛에 많이 노출될수록 라텍스의 변색이 빠르게 지속되어 작품을 다시 폈을 때 빛이 많이 닿은 부분의 색이 가장 진하고 안쪽에 말려 있던 부분의 색이 가장 옅은 것을 볼 수 있다**(도 18)**.[50] 휘트니미술관(Whitney Museum of American Art)의 제임스 몬테(James Monte)는 헤세의 라텍스 작업이 보여주는 시간에 따른 색 변화가 마치 사람의 피부가 햇빛에 노출될수록 타는 것과 같다고 이야기한 바 있다.[51] 따라서 헤세의 라텍스 작업은 궁극적으로 사람의 생애주기를 연상시킨다. 헤세의 후기 조각 작업은 사람처럼 시간에 따라 라텍스가 변색되고, 천이 변형되며 약해져 전시가 불가능하게 된다. 이러한 작업은 다른 미니멀리즘 작업과 달리 불멸하는 사물이 아니라 결국 죽음을 맞이하는 생물의 시간을 따르는 것이다.[52] 이처럼 헤세가 작품에서 시간에 따른 변화를 보여주고자 한 것은 모더니즘 미술이 주창하는 작품의 내부적 완결성을 거부하고 작품의 자율성(autonomy)을 강조하여 제작된 작품이 제작자로부터 해방되도록 하기 위함이었다.

Ⅳ. 결론

지금까지 에바 헤세에 대한 1960-70년대 평론을 살펴보고 그의 조각 작품을 다시 분석해보았다. 1960년대 미국에서 동시다발적으로 발생했던 다양한 사회운동은 각자의 목소리를 내는 과정에서 1970년대 미술계 안의 젠더 이데올로기를 양분하는 데에 영향을 미쳤다. 당대 헤세의 작업에 대한 비평은 미술 작품에 대한 해석이 젠더정치적으로 이용된 사례를 보여준다. 1960-70년대 미국 미술에서 미니멀리즘과 포스트미니멀리즘이라는 두 가지 경향이 동시대에 발생한 것에 비해 둘의 선후 관계는 섣불리 정립되었으며, 이후 젠더 이데올로기를 기반으로 더욱 양분 및 비교되었다. 이러한 과정에서 헤세의 작품 전반에 나타나는 비정형성과 이항대립적인 요소들은 그를 포스트미니멀리즘 미술가로 규정하려는 비평가들에 의해 여성적인 특징으로 규정되었고, 작가의 개인사와 연결되어 상실이나 우울의 표현으로만 일축되었다. 한편 분리주의 페미니스트 비평가들은 헤세를 페미니스트 아트의 계보 속에 포함시키기 위해 헤세 작업에서 나타나는 라텍스와 섬유유리 등의 공업적 재료의 사용을 공예에 대한 관심으로 평가했다.[53]

앞서 살펴본 바와 같이 에바 헤세 작업에 대한 1960-70년대 비평은 그것이 의식적이든 의식적이지 않든 특정한 정치적 의도를 전제로 하는 것이 대다수를 이루고 있다. 이러한 한계를 극복하기 위해서는 헤세의 조각 작업을 단순히 포스트미니멀리즘이나 전(前)페미니스트(proto-feminist) 미술로 정의하는 것에서 벗어나야한다.[54] 미술사학자 제임스 마이어(James

50) Daniel Marzona, et al., Minimal Art (Hong Kong; Köln; London: Taschen, 2009): 54-55.
51) Kirsten Swenson, *Irrational Judgments*, 159.
52) 정경연 외, 「과정미술(Process art)에서 나타나는 섬유의 가변성 연구 - 로버트 모리스, 에바 헤세 작품연구 중심으로」, 126-129.
53) 김명지, 「상실과 우울의 시각적 표상 - 에바 헤세의 작품을 중심으로」, 『기초조형학 연구』 18:6 (2017): 73.

Meyer)는 1960년대 뉴욕의 미니멀리즘이 실천적인 작업에서 뿐만 아니라 논쟁적인 담론에 있어서도 다양한 차이와 이질성을 지닌 “차이의 장(a field of difference)”이었다고 강조한 바 있다.[55] 헤세는 자신의 작품에서 다른 미니멀리스트들과는 구분되는 독자적인 방식으로 관객의 현상학적 경험을 확대하며 미니멀리즘을 구성하는 차이의 장을 잘 보여주었다. 헤세의 작품이 어떻게 미니멀리즘을 확장해나갔는지를 다시금 분석하는 것은 지금까지 암묵적으로 1960년대 미니멀리즘 작업이 남성적 미술이라 정의하는 기존의 미술사 서술을 재고하는 것이며, 이를 통해 1960-1970년대 미술사를 이해하는 새로운 방식을 열 수 있을 것이라 기대한다.

투고일 2023년 10월 16일 | 심사일 2023년 11월 5일

54) 전(前)페미니즘(proto-feminism)은 페미니즘이라는 개념이 아직 생소했던 시대에 현대 페미니즘을 예견하는 것을 이르는 개념이다. 따라서 전페미니즘은 20세기 이전에만 적용 가능하다. 그럼에도 스벤슨은 자신의 저작에서 에바 헤세를 전페미니스트라고 지칭한다. Kirsten Swenson, *Irrational Judgments: Eva Hesse, Sol LeWitt, and 1960s New York*, 62.

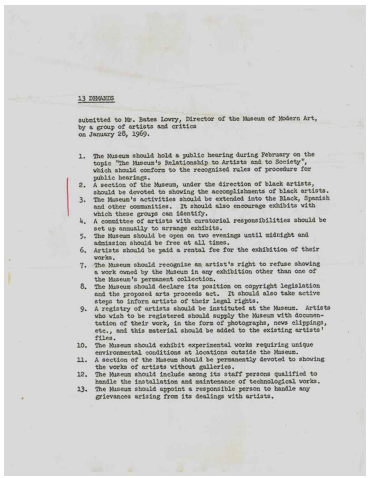
55) James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, 3-5.

도판목록

(도 1) AWC의 13개 요구사항.
(도 2) 1973년 WAR 모임.
(도 3) 1966년《일차적 구조들 *Primary Structures*》전시 전경
(도 4) 아이작 윗킨(Isaac Witkin), <나가스 *Nagas*>, 1964, 채색한 섬유유리, 90.5×99.1×99.1cm, Locks Gallery, Philadelphia.
(도 5) 데이비드 앤즐리(David Annesley), <스윙 로우 *Swing Low*>, 1964, 스틸에 채색, 128.3×175.9×36.8cm. © David Annesley.
(도 6) 에바 헤세(Eva Hesse), <기계적으로 규칙적인 불규칙성 II *Metronomic Irregularity II*>, 1966, 나무판에 채색 후 솜과 철 와이어 부착, 121.9×609.6cm, 소장처 미상.
(도 7) _____, <링어라운드 어로지 *Ringaround Arosie*>, 1965, 파피에 마세와 메조나이트에 연필, 아세톤, 바니쉬, 에나멜, 잉크, 천으로 감싼 전선, 67×41.9×11.4 cm, © The Estate of Eva Hesse, Courtesy Hauser & Wirth.
(도 8) 로버트 모리스(Robert Morris), <무제 *Untitled*>, 1967-68 (2008 재제작), 펠트, 가변 크기, © Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), NY and DACS, London.
(도 9) 에바 헤세(Eva Hesse), <접근 II *Accession II*>, 1967, 아연 도금 철, 비닐, 78.1×78.1× 78.1cm, Detroit Institute of Arts, © The Estate of Eva Hesse.
(도 10) _____, <행 업 *Hang up*>, 1966, 나무 위에 천을 감은 후 아크릴, 철 튜브 위에 아크릴, 182.9×213.4×198.1cm, © The Estate of Eva Hesse.
(도 11) _____, <컨틴젠트 *Contingent*>, 1969, 라텍스, 유리섬유, 거즈, 350×630×109cm, © The Estate of Eva Hesse.
(도 12) 한스 홀바인(Hans Holbein the Younger), 〈대사들 *The Ambassadors*〉, 1533, 오크에 오일, 207×209.5cm, © The National Gallery, London.
(도 13) 주디 시카고(Judy Chicago), <10개로 구성된 원통들 *Ten Part Cylinders*>, 1966(2019 재제작), 유리섬유, 305×610×610cm, © Judy Chicago / Artists Rights Society (ARS), New York.
(도 14) 로버트 모리스(Robert Morris), <매일 지속적으로 변경되는 작업 *Continuous Project Altered Daily*>, 1969, 가변 크기, © Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), New York.
(도 15) 에바 헤세(Eva Hesse), <...없이 *Sans I*>, 1968, 라텍스, 스틸, 182.9×17.8×2.5 cm, © The Estate of Eva Hesse.
(도 16) _____, <...없이 *Sans II*>, 1968, 유리섬유에 폴리에스터 레진, 97×218×16 cm, © The Estate of Eva Hesse.

(도 17) _____, <어떤 것 *Aught*>과 <증가 *Augment*>의 설치 전경, 1968, 라텍스, 캔버스, 폴리에틸렌 시트, 밧줄, 쇠고리, 복합매체, 가변 크기, © The Estate of Eva Hesse.

(도 18) _____, <확장된 확장 *Expanded Expansion*>, 1969, 유리섬유, 폴리에스터 레진, 라텍스, 거즈, 309.9×762 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, © The Estate of Eva Hesse.



13 DEMANDS

submitted to Mr. Bates Lowry, Director of the Museum of Modern Art, by a group of artists and critics on January 25, 1969.

1. The Museum should hold a public hearing during February on the topic "The Museum's Relationship to Artists and to Society", which should conform to the recognized rules of procedure for public hearings.
2. A section of the Museum, under the direction of black artists, should be devoted to showing the accomplishments of black artists.
3. The Museum's activities should be extended into the Black, Spanish and other communities. It should also encourage exhibits with which these groups can identify.
4. A committee of artists with curatorial responsibilities should be set up annually to arrange exhibits.
5. The Museum should be open on two evenings until midnight and admission should be free at all times.
6. Artists should be paid a rental fee for the exhibition of their works.
7. The Museum should recognize an artist's right to refuse showing a work owned by the Museum in any exhibition other than one of the Museum's permanent collection.
8. The Museum should declare its position on copyright legislation and the proposed arts proceeds act. It should also take active steps to inform artists of their legal rights.
9. A registry of artists should be instituted at the Museum. Artists who wish to be registered should supply the Museum with documentation of their work, in the form of photographs, news clippings, etc., and this material should be added to the existing artists' files.
10. The Museum should exhibit experimental works requiring unique environmental conditions at locations outside the Museum.
11. A section of the Museum should be permanently devoted to showing the works of artists without galleries.
12. The Museum should include among its staff persons qualified to handle the installation and maintenance of technological works.
13. The Museum should appoint a responsible person to handle any grievances arising from its dealings with artists.

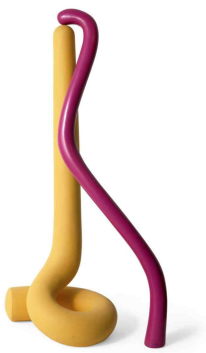
도 1



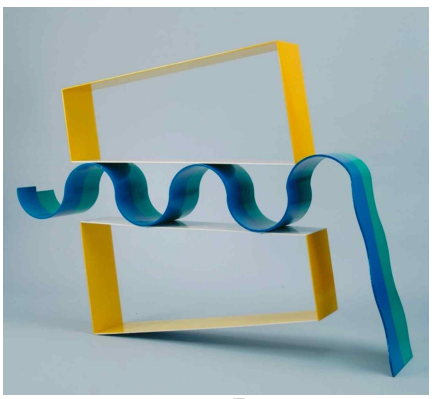
도 2



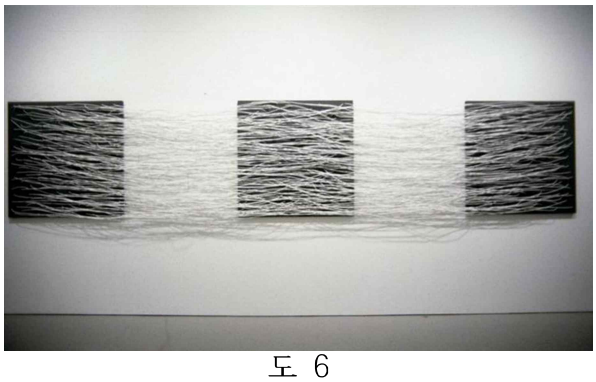
도 3



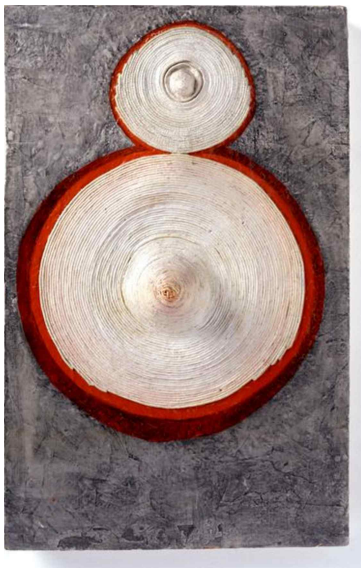
도 4



도 5



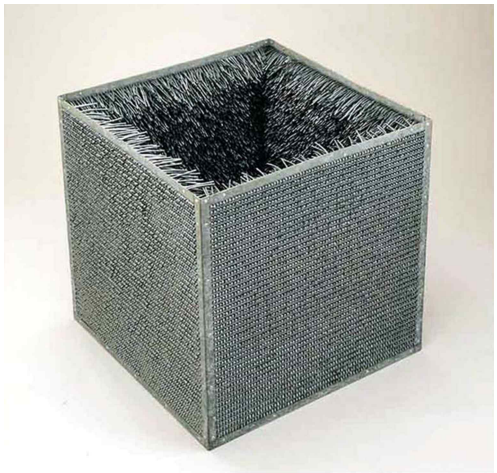
도 6



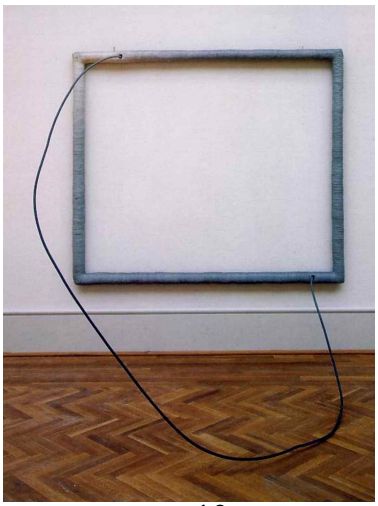
도 7



도 8



도 9



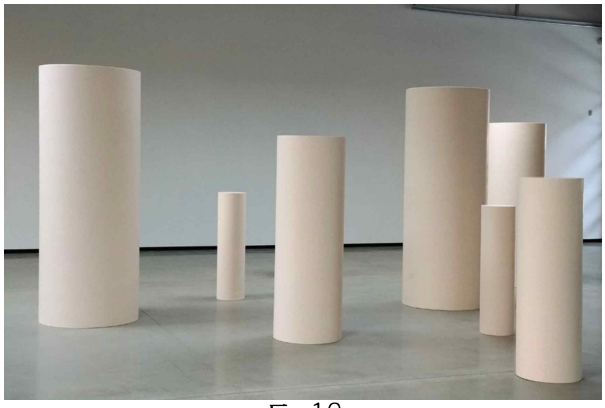
도 10



도 11



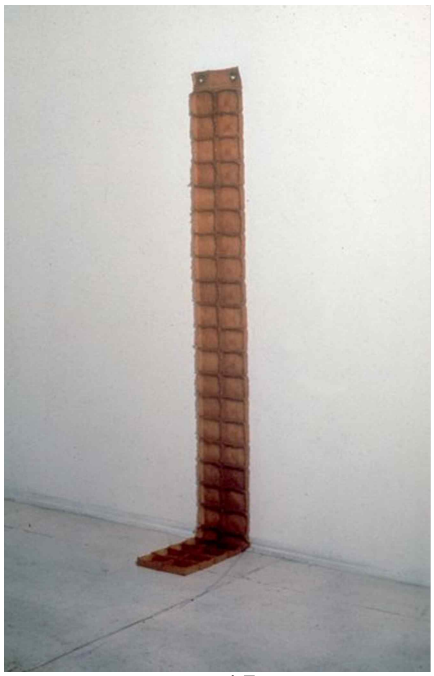
도 12



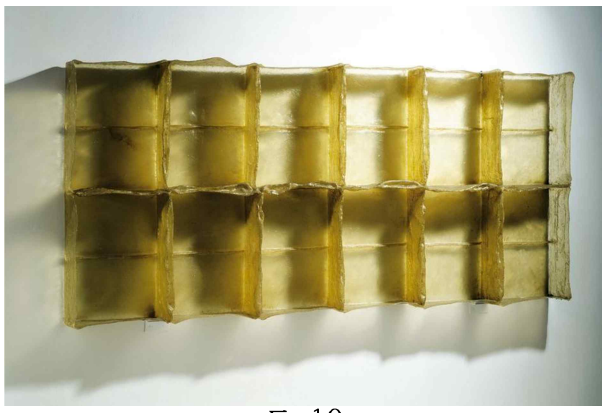
도 13



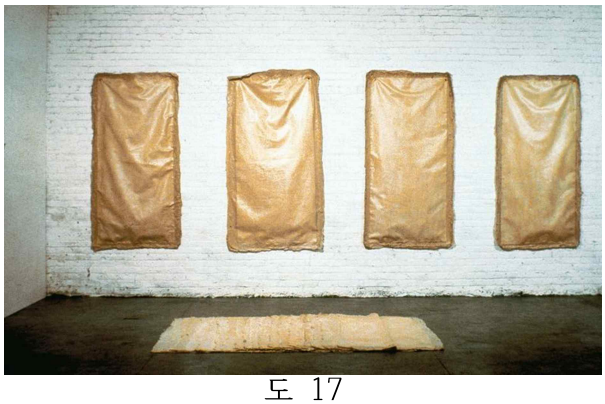
도 14



도 15



도 16



도 17



도 18

참고문헌

국문문헌

김명지. 「상실과 우울의 시각적 표상 - 에바 헤세의 작품을 중심으로」. 『기초조형학 연구』 18:6 (2017): 64-78.

김진아. 『20세기 후반 미술사 다시 읽기』. 지식과 감성, 2022.

데이비드 배츨러. 『미니멀리즘』. 정무정 역. 열화당, 2003.

리사 필립스 외. 『20세기 미국 미술: 현대 예술과 문화 1950~2000』. 송미숙 역. 마로니에북스, 2019.

마이클 아처. 『1960년 이후의 현대미술』. 오진경 외 역. 시공사, 2007.

윤희경. 「에바 헤세(Eva Hesse)의 미술에 나타난 실재의 귀환」. 『미술사와 시각문화』 20 (2017): 158-189.

정경연 외. 「과정미술(Process art)에서 나타나는 섬유의 가변성 연구 - 로버트 모리스, 에바 헤세 작품연구 중심으로」. 『예술과미디어』 13:4 (2014): 115-134.

조주연. 『현대미술 강의』. 글항아리, 2017.

줄리아 브라이언 윌슨. 『미술노동자: 급진적 실천과 딜레마』. 신현진 역. 열화당, 2021.

피터 R. 칼브. 『1980년 이후 현대미술: 동시대 미술의 지도 그리기』. 배혜정 역. 미진사, 2020.

한스 울리히 오브리스트. 『큐레이션의 역사』. 송미숙 역. 미진사, 2013.

할 포스터 외. 『1900년 이후의 미술사: 모더니즘, 반모더니즘, 포스트모더니즘』. 배수희 외 역. 세미콜론, 2012.

_____. 『1900년 이후의 미술사: 모더니즘, 반모더니즘, 포스트모더니즘』. 배수희 외 역. 세미콜론, 2016.

영문문헌

Auther, Elissa. *String, felt, thread: the hierarchy of art and craft in American art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Bochner, Mel. “The Serial Attitude.” *Artforum* 6:4 (December 1967): 28-33.

Fried, Michael. *Art and Objecthood: essays and reviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Judd, Donald. “Specific Objects.” In Complete writings 1959-1975: gallery reviews, book reviews, articles, letters to the editor, reports, statements, complaints, ed. J*udd Foundation* 181-189. New York: Judd Foundation, 2015.

Kuspit, Donald. “Postminimalism by Robert Pincus-Witten.” *Art Journal* 38:4 (Summer, 1979): 298-300.

Krauss, Rosalind. *Bachelors*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

_____. "Eva Hesse: Contingent." In *Eva Hesse*, ed. Mignon Nixon. 27-34. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

Lippard, Lucy R. *Changing: essays in art criticism*. New York: Dutton, 1971.

_____. "Judy Chicago, Talking to Lucy R. Lippard." *Artforum* 13:1 (September 1974): 60-65.

_____. *Eva Hesse*. New York: New York University Press, 1976.

_____. *From the Center: feminist essays on women's art*. New York: Dutton, 1976.

Marzona, Daniel., et al., *Minimal Art*. Hong Kong; Köln; London: Taschen, 2009.

Meyer, James. Minimalism. London; New York, NY: Phaidon, 2010.

_____. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven; London: Yale University Press, 2001.

Morris, Robert. "Anti Form." *Artforum* 6:8 (April 1968): 33-35.

Nemser, Cindy. "An Interview with Eva Hesse." *Artforum* 8:9 (May 1970): 59-63.

_____. "A Conversation with Eva Hesse(1970)." In *Eva Hesse*, ed. Mignon Nixon, 1-26. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

Nixon, Mignon. "Eva Hesse: A Note on Milieu." In *Sculpture and Psychoanalysis*, ed. Brandon Taylor, 161-176. London: Routledge, 2016.

Pincus-Witten, Robert. "Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime." *Artforum* 10:3 (November 1971): 32-44.

_____. *Postminimalism into maximalism: American art*, 1966-1986. Ann Arbor: Umi Research Press, 1987.

Rahtz, Dominic. *Metaphorical Materialism: art in New York in the late 1960s*. Leiden: Brill, 2021.

Sussman, Elisabeth., et al., *Eva Hesse: Sculpture*. New York: Jewish Museum; New Haven: Yale University Press, 2006.

Swenson, Kirsten. "Machine & marriage: Eva Hesse and Tom Doyle in Germany, 1964-65." *Art in America*. (Jun-Jul 2006): 166-169.

_____. *Irrational Judgments: Eva Hesse, Sol LeWitt, and 1960s New York*. New Haven: Yale University Press, 2015.

Wagner, Anne M. "Another Hesse(1996)." In *Eva Hesse*, ed. Mignon Nixon, 87-194. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

웹사이트

Martinique, Elena. "How The Primary Structures Exhibition of 1966 Changed Course of Art History." *Widewalls*. 17 February 2019.

https://www.widewalls.ch/ magazine/primary-structures-exhibition-1966 (2023년 5월 20일 검색).

Singsen, Doug. “Primary Structures.” *Oxford Art Online*. 23 February 2011. https:// doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T2090821 (2023년 5월 20일 검색).

The Editors of Encyclopaedia Britannica. “Lucy Lippard.” *Encyclopaedia Britannica*. 10 April 2023. https://www.britannica.com/biography/Lucy-Lippard#ref1037810 (2023년 5월 20일 검색).

The Solomon R. Guggenheim Foundation. “Post-Minimalism.” https://www.guggenheim.org/artwork/movement/post-minimalism (2023년 5월 20일 검색).

에바 헤세의 조각: 1960-70년대 평론의 재고

토론 | 김도연(3학기)

1. 본고에서 저자는 핀커스-위텐이 젠더적 관점에서 헤세와 포스트미니멀리즘을 '여성성'이라는 키워드로 결부했으며, 미니멀리즘을 남성적인 작업으로 상정하는 당대 주류 남성 미니멀리스트들의 젠더 정치에 암묵적으로 동의했다고 밝힌다. 이어, 이와 같은 관점은 현존의 경험을 전제로 하는 미니멀리즘의 주요 특성을 간과한다고 지적하고 헤세의 작업에서 촉각성과 감정의 촉발을 강조하는 〈접근 Accession〉(1967) 연작의 예시를 들며, 그녀의 작업을 미니멀리즘 작품으로 부각시킨다. 그럼에도 불구하고 천이나 라텍스 등을 이용한 헤세의 작업 등은 수비열적 연속성이나 보다 단순한 기하학적 형태를 강조한 미니멀리즘 작업들과는 거리가 있어 보인다. 기존의 미니멀리즘의 주류였던 남성 작가들이 노동의 측면을 강조하고 그들의 작업이 '여성적으로' 비추어지는 것을 기피하기 위해 이와 같은 요소를 강조한 것이라고 하더라도, 당대 헤세의 작업은 기존의 미니멀리즘 작업과는 다르게 회화-조각을 잇는 차별화된 형태를 보여준다. 헤세의 작업에 대한 1960-70년대 비평이 정치적 의도를 전제로 하며, 단순히 포스트미니멀리즘이나 전(前)페미니스트 미술로 정의되는 것이 부당하다면, 프리드가 제시한 사물성을 근거로 미니멀리즘의 영역에 속한 것으로 보는 것이 타당한가? 혹은 기존의 영역에 편입되지 않고 독자적인 영역으로 상정되는 것이 더욱 타당한가?

2. 헤세의 작품은 모더니즘 미술의 본질에서 시작하여 그것을 무력화시키려고 하는 양상을 보인다. 그러나 그것은 결국 모더니즘의 본질에서 시작했기 때문에 완전히 새로운 것으로 보기 어려우며, 한편으로는 그 계보를 잇는 것으로도 보인다. 본문에서 저자는 헤세의 〈컨틴젠트 Contingent〉(1969), 〈행업 Hang up〉(1966)등의 작품을 예시로 들며, 그녀가 의도적으로 대립적인 두 요소를 한 작품 내에 병치함으로써 모더니즘 미술에서 전통적으로 드러나는 작품 내부의 완결성, 재귀적 성격, 작가의 주체성을 지워낸다고 주장한다. 내용의 결정권자가 작가에서 관람자로 바뀌었다는 점을 제외한다면 여기서 관람자가 얻게 되는 자율성은 모더니즘에서 주장해왔던 자율성과 본질적으로 어떠한 차이가 있다고 볼 수 있는가?

북송대 무문화형칠기의 유행과 의의

: 타 재질 공예품 간 영향관계를 중심으로

이소영, 212HAG15

Ⅰ. 들어가며
Ⅱ. 북송대 화형기명의 유행과 제작
1. 칠기 화형기명의 형식 분류
2. 은기·도자기 화형기명의 제작기법
3. 칠기 화형기명의 제작기법과 형식화
Ⅲ. 북송대 무문화형칠기의 유통과 소비
1. 무문화형칠기의 유통
2. 송대 칠기의 규제와 무문화형칠기의 소비
Ⅳ. 맺으며 : 무문화형칠기의 공예사적 의의

주제어: 송대 칠기, 화형기명, 공예품의 재질 간 교류, 칠기 제작기법

I. 들어가며

11세기 무렵의 중국에서는 새로운 양식의 칠기가 출현한다. 아무런 장식을 하지 않고 색칠로만 마감한 잔과 접시, 합은 당시 유행하던 꽃의 형태를 하였는데, 중국 남부지방 북송묘를 중심으로 출토되고 있다. 이를 장식이 없고 바탕칠만 했다고 하여 '無紋漆器', '素髹漆器'라고 하고, 꽃을 형상화하여 '화형'의 범주에 속한다.

무문화형칠기는 칠기사적 관점에서 주요한 특징을 가지고 있다. 먼저 '무문'이라는 속성이다. 宋 이전, 이미 칠이 도료로 사용된 지 오래되어 문양을 시문한 칠기가 제작되었는데, 이 시기에 장식이 없는 칠기가 성행하였다는 것은 출현의 계기와 기물의 사용층에 대해 궁금증을 갖게 한다. 다음으로 '화형'이라는 형태이다. 北宋의 무문칠기는 당시 유행하던 꽃의 형상을 하고 있어 태동기부터 타 재질 공예품과 관계가 있었다고 생각된다. 은기, 도자기, 칠기에서 공통한 형태가 유행하였는데, 서로 영향을 주고받으면서 화형을 구현하는 데 있어 각자의 방식을 모색하였다. 칠기 또한 당시 일반적인 형태를 차용하면서도 칠기만의 조형을 꾀하게 된다. 따라서 무문칠기 중 화형의 형태를 한 완, 반류를 타 재질 공예품과 비교한다면 칠기의 공예사적 위치를 확인하기 용이할 것이다.

송대 칠기 연구는 남송(南宋)의 창금(戧金), 조칠(彫漆), 나전(螺鈿) 등 장식이 있는 고급기명 위주로 이루어졌다. 이보다 약간 선행하는 북송의 무문칠기는 완(椀)과 반(盤)이라는 일용칠기의 일환으로 인식되어 1차적 연구에 그쳤다.[1] 그러나, 일정한 형태의 칠기가 분묘를

중심으로 대량으로 출토된 것은 칠기의 향유층이 늘어났고, 대량생산을 위시로 한 제작기법이 발전했음을 시사한다. 북송대 칠기제작법이 어떠하였기에 남송대 다채로운 칠기로 나아갈 수 있었는지 그 가교에 대한 고찰이 필요한 시점이다. 첫째로 주목할 부분은 칠기의 태(胎)이다. 태는 소지(素地)라고도 하는데, 칠기의 뼈대에 해당한다. 칠기가 완과 반이라는 기종에서 강세를 보임은 생소하게 느껴지기도 하는데 기면의 곡률을 나무로 구현하기 어렵기 때문이다. 이때 소지로 삼았던 나무의 성형법이 발전과 개량을 이루었을 것이다. 둘째로 외면인 칠(漆)이다. 무문의 칠기는 색칠로만 마무리되기에 일정한 색과 광을 내는 양질의 칠 정제기술을 필요로 한다. 대표적인 칠인 흑칠과 주칠 발색법이 이 시기에 발전하여 보편화된 것으로 보인다.

宋代 유행한 화형기명은 은기와 도자기, 칠기의 분야에서 각각 연구가 이루어졌고, 재질 간 교류양상에 대해서는 논의가 많지 않았다.[2] 본고에서는 같은 기형을 한 다른 재질의 공예품을 연구하기 위해 통일된 기준을 세워 형식을 구분하고자 한다. 완과 반이라는 기종은 주로 도자기로 제작되었기에 그 유물기술법을 따르고자 하며, 출토양상에 대한 분석 또한 도자사 분야에서 정교히 이루어지고 있어 방법론을 도입하고자 한다.

본고에서는 무문화형칠기의 출토례를 정리하여 유형을 구분하고, 타 재질 공예품과 비교하여 칠기사적 의의를 논하려고 한다. 우선 唐代 금은기에서 화형기명이 비롯되었고, 북송대 일용화된 은기가 유행의 매개물로 기능하였다고 상정하고 은기와 칠기, 도자기의 영향관계에 주목하겠다. 다음으로 무문화형칠기의 구조와 칠을 중심으로 제작방식에 대해 논하겠다. 마지막으로 무문칠기의 명문을 통해 지역성과 향유층을 짐작해 볼 것이다.

Ⅱ. 북송대 화형기명의 유행과 제작

1. 칠기 화형기명의 형식 분류

송대 화형칠기는 1950년대부터 발굴 출토되었는데, 그 수량이 200건에 이른다. 현재까지 무문화형칠기가 출토된 송묘(宋墓) 소재지는 강소, 절강, 복건 등 남방 지역이 대다수이며, 약간 이른 시기에는 호남성의 오대묘(五代墓)에서 양질의 무문화형칠기가 출토되었다. 해당 묘장이 온건하게 발굴될 경우 무문칠기 완, 접시, 합과 같은 일상기종은 관 주변에서 일군을 이루는 것이 확인되었다. 본 장에서는 송묘 무문칠기 출토품 중 완·반의 대표적 형식을 소개하고, 타 재질 화형기명에서의 화형 구현법의 차이와 제작기법에 관해 논하겠다.

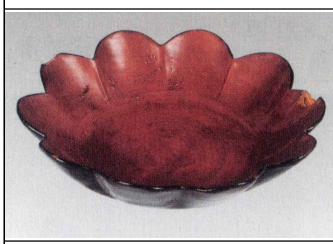
---

1) 송대 화형칠기에 대한 중국 측 연구는 다음과 같다. 陈晶,『中国漆器全集』(1997); 韩倩,「宋代漆器」, 清华大学碩士學位論文(2006); 吴映月,「宋代实用漆器研究」, 清华大学碩士學位論文(2006); 冯茂辉,「温州漆器装饰艺术研究」, 新疆师范大学 美术学 硕士学位论文(2011); 李梦迪,「宋代花瓣形漆器的工艺与审美特征研究」, 中国美术学院 设计学 硕士学位论文(2022).

2) 은기와 칠기를 비교한 연구는 多比羅 菜美子,「中世の漆工にみる金属器の影響--無文漆器と銀器を中心に」,『アシア 遊学』134, 勉誠出版, 2010; 칠기를 중심으로 송원시대의 공예적 교류의 시원을 밝힌 연구는 袁 泉,「略论宋元时期手工业的交流与互动现象--以漆器为中心」,『文物』11期, 2013.

A - 동체부 굴곡형	B - 동체부 일반형	
	① 구연직립형	② 구연외반형
		
“廣陵記毗陵巢子行周謝上牢乙酉”명 칠완 구경 15.6cm 상주시 홍매신촌 송묘 출토 985/1045년(乙酉)	“万寿常住”, "戊戌" 명 칠완 구경 15.8cm 상주시 방직공장 출토 1058년(戊戌)	칠완 구경 17cm 회안시 양묘진 송묘 출토

<표 1> 북송대 무문화형칠기 완(椀)

A - 동체부 굴곡형	B - 동체부 일반형		C - 전접시형
	① 구연내만형	② 구연외반형	
			
“癸丑陈伯修置”명 칠반 구경 15.8cm 무석시 흥죽촌 송묘 출토 1013/1073(癸丑)	칠반 구경 9cm 회안시 양묘진송묘 출토	“壬申杭州真大口口上牢” 명칠반 구경 16.5cm 회안시 양묘진송묘 출토	능화형 칠반 구경 13.2cm 강음시 夏港송묘 출토 12세기

<표 2> 북송대 무문화형칠기 반(盤)

화형의 칠반과 완을 대상으로 형식을 분류한 것이 <표 1>과 <표 2>이다. 송대 무문화형 칠기는 명칭과 형식의 구분이 통일되지 않은 상황이다. 본고에서는 칠기의 구조와 화형 구현법에서 기준을 세워 새롭게 분류하였다.[3] 먼저 완의 경우, 동체부터 굴곡을 주어 꽃잎을 구

3) 현재 송대 무문칠기의 형식 분류는 연구자마다 관점이 상이한 상황이다. 특히 화형칠기의 경우 꽃잎의 모양으로 ‘해당식’, ‘규화형’, ‘화판형’ 등으로 불리지만 기준이 통일되어 있지 않다. 韩 倩은 무문칠기의 형식분류를 통해 시기구분을 꾀하였지만, 화형칠기의 경우 역시 꽃잎의 형태적 설명에 중점을 두었다. 韩 倩,「宋代素髹漆器形制及分期」,『装饰』12期(2005), pp.44-45; 본고에서는 韩 倩의 분류법을 참고하되, 도자기 완·발류에서의 유물기술법을 도입하였으며, 특히 화형의 구현법에 주목하여 새롭게 형식을 분류하였다. 이는 칠기의 구조를 분석하고 제작방식을 고찰하여 은기, 도자기 등 타 재질 공예품과의 연관성을 논하려는 시도에서 비롯한 것이다.

분하고 구연부로 이어지는 형식(A)과, 동체부에 굴곡이 없이 음각 혹은 양각선으로 꽃잎을 구분하는 형식(B)으로 대별된다. A의 경우 구연부가 외반하지 않고 10엽이 대다수이다. B의 경우 구연부가 직립하는 형식(B-①), 외반하는 형식(B-②)으로 나뉘며, 외반하는 경우(B-②)는 6엽이 대다수이다.

반의 경우 또한, 동체부부터 확실한 굴곡을 이루며 구연부로 이어지는 형식(A)과, 동체부에 굴곡이 없고 음각 혹은 양각으로 꽃잎을 구분한 형식(B)이 있다. 이외에도 완보다 형식이 다양한데 대표적으로 구연부에 전을 이루는 전접시형(C)은 A 혹은 B보다 늦은 시기에 나타나는 변용형이다.

주목할 만한 점은 11세기 중~후반에 제작된 칠기에서 규격화된 양상이 보이며, 강소성과 절강성 일대의 송묘에서 동시다발적으로 출토된다는 것이다.[4] 완A형은 강소성 상주시, 양주시, 무석시 등에서 출토되었으며, 10엽 화형에 입지름이 15cm 내외로, 동체부의 굴곡이 뚜렷하다. 明道 二年(1033), 乙酉(1045) 등의 간지명이 있어 11세기 초~중반 유행한 것으로 보인다. 반A형 또한 회안시, 양주시, 강음시 등에서 출토되며, 庚子(1000, 강음시 요새진등남 출토), 乙亥(1035, 상주시 홍매신촌 출토) 등의 간지명을 통해 북송 초기부터 중기까지 비교적 오랜 기간 유행하였음을 알 수 있다. 크기는 11세기 초반에는 18cm, 20cm 등 다양했으나, 11세기 중반에 15cm 내외가 주를 이뤄 크기가 일정해진다. 또한 내주외흑 화형칠반의 경우 출토지가 다르더라도 형태와 칠의 양상이 거의 유사하다. 이러한 출토양상을 통해, 중국 남방에서 생산된 칠기가 규격을 이루어 생산·유통되었음이 간취된다.

북송 말기~남송대에 접어들면, 완에서 화형의 형식은 점차 사라지고, 일반형 칠완이나 도자기 완이 그 자리를 대체하는 양상을 보인다. 반C형인 전접시화형 혹은 국화형 칠반은 간혹 남송 초기까지 일반형 칠완과 조합을 이루나, 점차 대량생산된 도자기 화형접시에 자리를 내주게 된다. 이는 남송대, 반과 완을 비롯한 무문칠기에서 꽃 형상의 유행이 저물어감을 뜻한다.

2. 은기·도자기 화형기명의 제작기법

앞서 유형 분류를 통해 살펴본 화형칠기는 동시대 타 재질 공예품과 연관이 깊다. 본 절에서는 칠기가 은기, 도자기와 어떠한 영향을 주고받았는지 화형의 구현법을 중심으로 살펴보겠다.

화형기명은 금은기에서 먼저 출현하였다. 唐代 금은화형기명은 7세기 후반에 나타나 8세기에 유행하였는데[5] 9세기까지는 은기의 두께가 두꺼워 표면에 화조문과 당초문 등을 시문할 수 있었지만, 이후 기물의 두께가 점차 얇아지며 표면에 타격을 가하여 문양을 새기기 어려워졌다.[6] 이에 따라 얇은 은기는 무문화되는 경향이 있다. 이 때, 문양보다는 형태 자체에 주

4) 칠기는 현재 묘장이라는 소비지 출토품만 전하기 때문에, 제작지의 고고학적 층위에 따라 시대를 구분하는 도자사 연구법을 적용하기 어렵다. 무문칠기의 유형을 구분하더라도 시대적 선후관계를 명료하게 정리하기는 어려웠으나, 간지명이나 연호명을 통해 편년유물을 기준으로 세울 수 있었다. 또한 묘장에서 공반출토되는 도자기의 제작추정연대와 동전의 연호를 통해 간접적으로 시대를 구분하였다.

5) 장동철, 「고려시대 화형자기 연구」, 『미술사연구』 12(미술사연구회, 1998), p. 25.

목하게 되었고, 기본적인 화형의 구조는 그대로 남게 된다. 강소성 단주현 정묘교교장(丹徒県丁卯橋窖藏) 출토 무문은기는 구연부가 5엽의 화형으로 얕게 성형되어 있고, 밖에서 안으로 눌러내어 꽃잎을 구분하였다(도 1). 북송대의 화형칠기는 이 9세기 이후 박태무문화된 은기에서 영향을 받은 듯하다.

화형의 도자기는 금은기로부터 영향받아, 唐代부터 정요, 형요, 요주요 등지에서 백자와 청자로 제작되었다. 형요의 백자 배를 살펴보면 기물의 내저면에는 어문 혹은 화문이 있는데 금은기에서 주로 나타나던 문양이다. 요주요의 <青釉花口碟>은 구연부가 10엽인 화형접시로, 가장자리를 오려내어 꽃잎을 만들었으며 내저원각이 굽보다 크게 자리한다(도 2).

칠기의 경우 금은기와 깊은 영향관계가 있었을 것으로 보인다. 은기 위에 칠을 한 사례도 존재하기 때문이다. 五代, 사천성 성두시 왕건묘 출토 <금은태도칠쌍봉보상화문5화형명>은 소지가 은이면서 그 위에 칠층이 두껍게 올려져 있다(도 3). 이를 '은태칠기(銀胎漆器)'라고 한다. 금속 위에 칠을 하는 수법은 唐代 이전부터 존재하였으나 그 목적은 칠을 매개로 하여 나전이나 보석을 기물에 부착하기 위함이 주되었다. 그런데 은기가 점차 일용품화되면서 박태(薄胎)로 변모하였고, 그 위에 도포되는 칠은 장식성을 강조하기보다는 얇은 태를 보강하거나 칠 본연의 빛깔을 약간 더하는 데에 쓰였다.[7] 나아가 은태에서 목태로 이행하기도 한다. 상주 북환신촌의 북송묘에서는 은태칠기와 목태칠기가 공반출토되었다(도 4-1,2). <銀胎漆盒>은 은을, <黑漆扁圓盒>은 나무를 소지로 삼았으며 두 기물 모두 문양 없이 흑칠로 마감하였다. 이때 은의 두께는 0.12cm, 나무의 두께는 0.15cm로,[8] 태의 재질만 다르고 외관이 거의 동일하게 제작되었다. 이는 은태와 목태의 유사성과 영향관계를 짐작할 수 있는 실례이다.

즉, 소지가 은이고 도료가 칠이었던 은태칠기의 사용층이 확대되면서, 보다 경제적인 재료를 채택하였고, 금은에서 벗어나 나무를 소지로 삼게 되었다고 짐작할 수 있다. 따라서 은기의 조형을 칠기가 직접 받아들였을 가능성이 있다.[9]

칠기가 은기를 본받았다는 가설은 화형을 구현하는 방식을 통해서도 성립될 수 있다. 은기의 경우 꽃잎의 곡선을 구현할 때 틀에 대고 망치로 두드리거나 눌러내어 성형하는데, 기물 안팎으로 잎을 구분하는 선이 남게 된다. 앞 절에서 분류한 형식에서, 완과 발의 A형은

---

6) 中野 徹,「隋・唐時代の金屬工藝」,『世界美術大全集 東洋編4 隋・唐』(小學館, 1997), pp.289-291; 多比羅 菜美子는 송대, 은기의 사용량이 증대되었다는 점을 지적하며, 대중화되고 일용품화된 은기가 얇아지며 무문화되는 것에 주목하였다. 은완에서의 화형 구현법과 칠기에서의 꽃잎 표현을 비교하여 영향관계 추론을 시도하였는데, 칠기가 얇아지고 무문화된 은기의 특성을 받아들였다고 보았다. 多比羅 菜美子,「中世の漆工にみる金属器の影響--無文漆器と銀器を中心に」,『アシア 遊学』134(勉誠出版, 2010), pp. 106-110.

7) 中野 徹,「金工」,『世界美術大全集 東洋編 5 : 五代・北宋・遼・西夏』(小學館, 1997), p. 248.

8) 陈晶,「常州北环新村宋墓出土的漆器」,『考古』 8期(1984), p. 730.

9) 『격고요론(格古要論)』에서 조칠기를 언급하면서 "송나라 내부(황실)의 물건은 대부분 금은의 소지이다"라고 하였고, 『휴식록(髹飾錄)』에서는 "금은태척홍(金銀胎剔紅)"이라고 기술되어 있다. 『金玉鎖碎 』에서는 "송대의 조칠합 등의 물건은 황금을 태로 삼는데 대부분 황실의 물건(內物)이다. 민간에서는 은태가 있다." 라고 하여 금은태칠기를 언급하였다. 이들은 금과 은을 소지로 하여 여러 층을 칠한 뒤 조각하여 장식하는 조칠(剔紅)에 대한 기록으로 고급기명에 해당한다. 조칠이 꽃피우는 남송 이전부터 금은기와 칠은 이미 관계가 긴밀하였고, 고급기물의 제작에 있어 이 시기의 칠기가 그 발판이 되었다고 생각한다.

은기의 조형을 충실히 따라한 유형이다(도 5-1,2). 동체부부터 곡선을 이루는 은기의 꽃잎구현법을 본받아 동체부에 뚜렷한 기복이 존재한다. 반면 B형은 동체부가 굴곡이 없는 일반형인데 내면에는 양각선을, 외면에는 음각선을 남겨 기물의 동체부 자체가 화형으로 곡선을 이루는 듯한 효과를 준다(도 6). 이 때 A형과 같이 동체부에 굴곡을 주어 화형을 구현하는 것보다, B형과 같이 음각선과 양각선으로만 꽃잎을 구획하는 방식이 더 간편하여, B형이 후대에 출현한 구현법으로 생각된다. 즉, B형은 목태라는 재료적 한계가 변곡점이 되어 출현한 독창적 형식으로 추론할 수 있다.

도자기의 경우, 흙은 성형이 용이하기 때문에 화엽의 구현법이 가장 다양하였다.[10] 화형칠기와 비교할 수 있는 사례는 구연부를 v자형으로 깎아내고 음각 혹은 양각선으로 화형을 구현한 기물이다. 먼저 화형접시를 살펴보면, 江西 彭澤縣 易氏夫人墓에서 출토된 청백자 <10엽청백자화형접시>는 앞 장에서 분류했던 盤 A형식의 <癸丑陈伯修置명 칠반>과 비교할 수 있다(도 7-1,2). 모두 10엽의 화형을 하고 있으며 굽이 없는 평저형이다. 화형의 구현법으로는 칠반은 동체부부터 굴곡진 형식이나 청백자는 동체부는 일반형이고 구연부를 둥글게 오려낸 후 밑부분에 약간의 퇴선을 준 것이 확인된다. 청백자접시가 출토된 묘장의 기년이 1092년이고,[11] 칠반은 명문의 癸丑년이 1073년으로 여겨져[12] 비슷한 연대에 부장되었을 것으로 추정된다. 이 때, 청백자접시는 江西 彭澤縣에서 출토되어 인근의 경덕진에서 수급했을 가능성이 크며, 칠반은 강소성 무석시에서 출토되어 절강·강소 인근의 칠기 생산지와 거리상으로 가깝다.[13] 화형기명을 부장함은 동일한데, 각 지역에서 조달이 용이한 재질로 취사선택하였음을 알 수 있다. 화형완의 경우 椀 A형식과 여요청자의 <청자연화식온완>을 비교할 수 있다(도 8-1,2). 여요청자와 칠완은 모두 10엽이며, 기물의 비례와 크기 등이 유사하다.

화형도자기와 칠기를 비교분석해 보니, 완과 반에서는 A형식에서 유사점이 다수 발견되었다. 반면 칠기에서도 보다 간편한 만듦새로 제작된 B형식은 도자기와 유사한 유물을 찾기 어려웠다. 따라서 북송 중후기, 칠기는 당대의 청자 혹은 청백자와 동일한 조형을 공유하다가 칠기만의 조형적 변용이 일어났으며, 그것이 B형식이라고 상정할 수 있다.

도자기와 칠기의 관계는 일방적인 모방이 일어났다기보다는 상호 연관성이 존재했다고 보인다.[14] 도자기는 唐代부터 금은기 화형기명과 거의 동시대에 발맞춰 생산되었고, 칠기는 북송대에 발전을 이루면서 뒤늦게 유행에 합류하였다. 즉 화형의 도자기와 칠기는 그 조형적 연원을 따지자면 금은기로 거슬러 올라가지만, 북송대에 서로 영향을 주고받으며 동일한 형식을 공유하였다.

---

10) 도자기에서 화형을 구현하는 방식은 세 가지이다. 첫째로 기벽을 접거나 막대기로 누르는 '요철형', 둘째로 구연부를 화형으로 오려내는 '화판형'이 있다. 마지막으로 도범이라는 틀을 이용해 화형의 기형을 한번에 구현하는 방식인 '압출형'은 손으로 잎 하나하나를 구분해주는 방식에서 발전된 것으로 보다 후기에 출현한다. 화형 구현법은 유형 구분은 장동철, 앞의 논문(1998), p. 22-25; 전남언,「고려 화형접시 연구」(고려대학교 석사학위논문, 2009), p. 13 참고.
11) 彭适凡, 唐昌朴,「江西发现几座北宋纪年墓」,『文物』5(1980), p. 29.
12) 无锡市博物馆,「江苏无锡兴竹宋墓」,『文物』3(1990), pp. 19-23.
13) 무문화형칠기의 생산지는 본고 Ⅲ장에서 논하였다.
14) 袁　泉, 앞의 논문(2013), p. 63.

3. 칠기 화형기명의 제작기법과 형식화

이상으로 살펴본 바, 북송대 무문화형칠기는 타 재질 공예품의 영향관계를 확인하였다. 唐代부터 화형금은기가 유행하였고, 화형의 기명이 점차 재질을 막론하고 유행하게 되었는데, 북송대 들어 그 유행에 칠기가 편승하였음을 알 수 있었다. 북송대 금은기와 도자기는 문양을 빼곡히 시문하기보다는 형태와 색 자체를 강조하였다. 이에 따라 칠기에서도 기체의 곡선에 따른 꽃잎의 표현, 표면의 색과 광택을 어떻게 효율적으로 구현할 수 있는지 주안을 두어야 했다. 칠기는 어떻게 은기의 조형을 모방하고 도자기의 수법에 영향을 받아서 유행에 편승하면서도, 기물을 일정하게 만들어냈을까? 어떤 방식으로 제작되었기에 규격화가 가능했을까? 본 절에서는 북송대, 무문칠기의 제작기법이 개선되었던 배경을 소지(胎)와 도료(漆)로 나누어 논하겠다.

① 태(胎)의 발전

元末 도종의가 저술한 수필집『철경록』「흑광」조에는 무문칠기의 제작과정이 담겨 있다.

> 완(碗), 접시(碟), 쟁반(盤) 따위를 만듦에, 그 태(胎骨)는 목수가 연한 소나무를 쪼개 박편을 만든 것을, 旋床 위에서 아교를 붙여 만드니, 이름은 권소(卷素)라고 한다. 칠공이 이것을 사가지고 와서, 칼로 자르고 아교로 붙여 깔끔하고 반듯하게 한다. […] 그 후에 이것을 아교칠하여 포로 감싸고, 또 黳灰(거친 회)를 더한다. […] 이후 멈추고 날을 기다리면 견고해지는데, 돌이나 가죽으로 연마하고, 중회를 덧바른 뒤, 다시 세회를 바르고 이전과 같이 한다. 또 멈추고 날을 기다리고, 연마하여 깨끗하게 한 뒤, 하루이틀 기다렸다가 갈아낸다. 하루이틀 지나고 건조되면 바야흐로 칠하니, 이름은 조칠(糙漆)이라고 한다. 다시 수개월 멈췄다가, 비단으로 흔적을 긁어내 없애면 흑광의 바탕이 된다.[15]

첫째로 태의 구조를 살펴보자. 손에 딱 맞는 크기, 완만하여 입에 닿을 때 거슬리지 않는 곡선을 갖는 완과 반은 기실 나무로 따라하기란 어렵다. 나무는 은처럼 연성이 있어 늘릴 수 없고, 흙처럼 덧붙여 성형할 수도 없기 때문이다. 이처럼 시간과 노력이 드는 재질의 한계를 극복하기 위해, 송대에는 ‘권첩법(圈疊法)’을 방편으로 삼았다.『철경록』에서 ‘연한 소나무를 쪼개 박편을 만든 것을 아교로 붙인다’고 한 것처럼, 권첩법은 무른 나무나 대나무를 0.5cm 가량의 두께로 얇게 켠 후 가열하고 물에 담가 둥근 띠를 여러 개 만들어 쌓아올려 조형하는

15) 陶宗儀,『輟耕錄』「黑光」“髹器 黑光. 凡造碗碟盤之屬，其胎骨則梓人以脆松劈成薄片，於旋床上膠粘而成，名曰卷素。髹工買來，刀刳膠縫，乾淨平正。夏月無膠泛之患，却煬牛皮膠，和生漆，微嵌縫中，名曰梢當。然後膠漆布之，方加黳灰。灰乃磚瓦搗屑重申過，分粗、中、細是也，膠漆調和，令稀稠得所。如髹工自家造賣低歹之物，不用膠漆，止用豬血厚餬之類，而以麻筋代布，所以易壞也。黳塵灰過停，令日久堅實，砂皮擦磨，却加中灰，再加細灰，並如前。又停日久，磚石車磨去灰漿潔淨，一二日，候乾燥，方漆之，謂之糙漆。再停數月，車磨糙漆，絹帛挑上聲去漿跡，才用黑光。黑光者，用漆斤兩若干，煎成膏，再用漆。如上一半，加雞子清打勻，入在內。日中曬翻三五度，如慄殼色，入前項所煎漆中和勻。試簡看緊慢，若緊，再曬；若慢，加生漆。”번역은 필자.

방식이다. 이렇게 하면 통나무를 조각하는 것보다 나무의 손실이 줄어든다. 강소성 온주 출토 <연판식 칠잔편(宋莲瓣式漆碗残件)>(도 9)은 표면의 칠이 벗겨져 구조를 관찰할 수 있는데, 내저면은 나무를 통판으로 사용하였고 기측면은 나무띠를 쌓아올렸다.

『철경록』에서 '아교칠하여 포로 감싸고' 라고 하였는데, "元豊五年金州馬家上年"명 화형완의 엑스레이 사진(도 10)을 보면, 기물 전체를 성긴 직물로 감싼 것을 파악할 수 있다.[16] 권첩법으로 태를 마련하고 직물로 한 번 더 감싼 후 칠하면 칠의 박락과 기물의 파손을 보다 확실하게 방지할 수 있다. 이는 나무띠만으로 태를 마련한 것보다 고급한 제작공법으로 보이며 북송묘에서는 출토례가 드물고, 남송 이후에 보편화된 공법으로 보인다.

권첩법은 唐代 이전부터 존재한 기법이었으나, 이를 일반기명에 도입하여 대량생산을 꾀한 것은 宋代부터이다. 권첩법의 또 다른 장점은 기물을 쉽게 규격화할 수 있다는 것이다. 나무띠의 지름을 조절하여 제작하면, 기체의 곡선과 구연부 지름을 정형화하기 용이하고, 쌓는 나무띠의 개수에 따라 기물의 높이가 결정되었을 것이다. 송대 무문칠기는 이러한 무기를 가지고 당시에 유행하던 화형의 형태를 취하면서도 생산량을 늘린 것으로 생각된다.

② 칠의 개선

둘째로 표면의 색과 광택을 살펴보겠다. 무문칠기는 장식이 없다는 특징 때문에 고급기물보다는 일상기물로, 상류층보다는 일반계층이 향유한 기물로 여겨지기 쉽다. 그러나 출토품을 자세히 살펴보면 대부분 본래의 흑색, 주색을 잃지 않은 채로 발견되었고, 개중에는 표면의 광이 우수하여 상태가 온전한 유물이 적지 않다. 나무와 칠이 파손되기 쉬운 성질임을 감안한다면 그 만듦새가 어떠하였는지 궁금증을 일게 한다.

『철경록』의 제작기법은 '흑광'조에 기술되어 있다. 그런데 흑색으로 광내는 법을 기술하면서, 표면에 칠하는 옻칠보다 '회(灰)'에 대해 길게 언급하였는데 소지 위에 '회'를 반복해서 덧바른다고 하였다. '회'는 나무 소지와 마무리칠 사이에 자리하는 일종의 충전재와 같은 것으로, 회색의 되직한 질감이다.[17] 이 회색 충전재는 본래 평탈 등 고급칠기를 만들 때 다른 재질을 부착시키기 위해 주로 사용되었다. 그런데 송대의 칠기에서는 나무띠로 만들어진 표면을 매끈하게 다듬고, 원형으로 성형한 나무가 본래의 모양으로 돌아가지 않게 보강하는 목적으로 도포하였다. 『철경록』에서는 거친 회(麤灰), 중회, 세회 3종류의 회를 사용하여 표면 정리에 공을 들인 뒤 바야흐로 칠한다고 하였다. 이는 칠을 바르기 전에 표면이 매끄러워야 완성했을 시 광이 나기 때문일 것이다. 따라서 '회'가 우수한 광택에 일정부분 역할을 담당했던 것으로 보인다.

한편 이 회를 이용해 양각과 음각선으로 화형을 구현하기도 하였다. B형식에서 꽃잎을 구분하는 양각선은 회를 쌓아서 만든 것이다(도 11). 나무의 틀 자체에 굴곡을 주어 화형을

16) 元豊五年은 1082년이다. 天理ギャラリー, 『古代東アジアの漆芸』(2014), p. 41.
17) 이 회색 충전재를 한국에서 '토회', '골회'라고 한다. 토회의 성분은 시대별, 기물의 위계별로 달라져 연구의 대상이 되고 있다. 조선 전기 왕실 소용의 고급기명에는 소의 뼈를 갈아 섞었고 조선 후기의 의궤 자료에서는 토회에 송연을 섞어 사용했다는 기록이 있다. 임슬령, 「근대기 골회의 재료 변용과 배경」, 『미술사학연구』 305(한국미술사학회, 2020), pp. 41-43; 이 '회'의 성분과 도포 방식은 동아시아 칠기의 제작기법과 교류 양상을 밝히는 데에 핵심적 역할을 할 것으로 기대된다.

만들려면 띠가 되는 나무를 구부려야 하기 때문에 제작하기 어려웠을 것이다. 그러나 원형의 띠로 쌓은 완 혹은 반에 진흙과 같은 회를 쌓아올려 퇴선을 만들면, 마치 동체부가 꽃모양으로 굴곡진 듯한 효과를 준다. 혹은 퇴층만을 얇게 음각하여 선을 내기도 하였다. 이와 같은 방법은 칠기의 재료적 특성에서 비롯된 것으로, 보다 간편하게 화형기명을 제작할 수 있는 방안책이었다(도 12).

한편 출토유물을 살펴보면 11세기 후반에 이를수록 발색이 양호하다. 유물의 보존상태에 따라 차이는 있지만, 흑칠은 11세기 초 갈색빛에서 점차 칠흑에 가까운 빛깔로, 주칠은 홍색으로 거듭난다. 이는 칠을 정제하는 기술이 발전하여 보편화되는 과정을 파악할 수 있게 한다.

본 장을 통해 唐代부터 화형기명이 출현하였고, 점차 재질을 막론하고 유행하게 되었는데, 북송대 들어 칠기가 편승하여 제작기법 일체에 발전을 이루었음을 살펴보았다. 이러한 칠기 제작기법의 발전은, 형태와 색의 구현에 집중한 것이었다.

Ⅲ. 북송대 무문화형칠기의 성행과 공예사적 의의

1. 무문화형칠기의 유통

앞 장에서 북송대 칠기, 은기, 도자기가 일정한 영향관계 하에 있었음을 짚어보았다. 화형칠기는 어떠한 계층이 사용했고, 어디에서 유행하였을까? 무문화형칠기에는 명문이 존재하여 다양한 정보를 파악할 수 있다. 명문은 간지와 기년이 있어서 시대 판정에 근거를 제공할 뿐 아니라, 이를 제작한 점포와 책임을 맡았던 이의 이름이 있어 당시 사회상이 엿보인다. 가장 상세한 명문은 간지+지명+점포명+제작자가 기록된 경우이다. 강소성 소주시 紅梅新村宋墓에서 출토된 “廣陵記 毗陵菓子行周謝家上牢 乙酉”명 10엽화형완을 예로 들자면, 毗陵(지금의 상주(常州)) 지역의 菓子行 거리에 위치한 廣陵記라는 상점에서 판매한 완으로, 周謝家에서 乙酉년에 제작하였음을 뜻한다(도 13).[18] 강소성 회안시 양묘진송묘에서 출토된 “溫州開元寺東黃上牢 丁卯”명 권족화형반은 ‘開元寺’의 동쪽에 위치한 黃씨가 온주(溫州)에서 제작했음을 알 수 있다(도 14).[19] 이처럼 제작자의 성씨와 지역이 적힌 것이 대부분이고, 주문자와 판매정보를 전달하는 명문도 있다. 양주 보응송묘 출토 “賣 丁丑 何家自造上牢口” 12엽화형완은 동일한 구경의 화형반에 덮여 출토되었는데, 丁丑년에 何家로부터 주문받아 판매한 것으로 보인다(도 15).[20] 한편 제작과 판매 이외에, 사용자의 축수를 비는 “萬壽常住”명 화형칠완은 여섯 글자가 6엽의 화엽 외면에 크게 쓰여 있어 그 자체로 장식적이다(도 16). 이는 묘장이 아니라 공사현장에서 출토되었는데, 부장용품 이외의 드문 사례이다.[21]

---

18) 常州市博物馆,「江苏常州市红梅新村宋墓」,『考古』11期(1997), p.45; 명문의 해석은 陳晶,「唐五代宋元出土漆器朱書文字解讀」,『故宮學術季刊』25, 國立故宮博物院, 2008, p. 26을 따랐다.
19) 罗宗真,「淮安宋墓出土的漆器」,『文物』5期(1963), p. 48.
20) 赵进, 季寿山,「清新淡雅 质朴无华——介绍宝应宋墓出土的光素漆器」,『东南文化』(2003), p. 39.
21) “萬壽常住戊戌”漆碗, 상주박물관홈페이지 http://www.czmuseum.com/topNewsList?tname=gcjp.

	명문	성격
1	廣陵記 毗陵菓子行周謝家上牢 乙酉	점포명, 점포주소, 제작지, 제작자, 간지
2	溫州開元寺東黃上牢 丁卯	지명, 점포주소, 제작자, 간지
3	馬 賣 內東住 張家自造上牢 濤 丁丑□□	판매정보, 주문자, 간지
4	萬壽常住 戊戌	축수의 의미, 간지

<표 3> 무문화형칠기 명문 형식

한편 명문의 글자가 비교적 알아보기 쉬운 것도 있지만, 도식화되어 장식적인 예도 적지 않다. 특히 上牢와 眞이 그러한데, 상등품이 확실하다는 일종의 품질보증마크로 五代부터 새겨졌다. 명문의 글자체가 자유롭고 장식적이라는 것은, 기물이 어디에서 누가 만들었는지 등의 정보를 알리기 위한 목적으로 기재된 것과 차이가 있으며 오히려 일종의 브랜드 로고에 해당한다고 할 수 있다.[22] 또한 제작자와 소비자가 고정되어 있다기보다, 불특정한 소비자에게 판매를 목적으로 제작한 기물도 다수 존재하였다고 할 수 있다.

명문에 나타난 지명을 통해 제작지와 소비지의 차이를 파악할 수 있는데, 강소, 절강, 복건 등 중국 남방에서 활발히 유통된 것으로 보이며, 산지별로 유통망을 짐작할 수 있다.

먼저 제작지와 출토지가 인접한 경우이다. 호북성 무한시 십리포 북송묘에서는 '楊州', '楊州邢家' 명 칠기가 출토되었다(도 17). 양주는 현재의 호북성 양양시를 말하는데, 『宋史』 지리 편에서는 양양부에서 칠기를 공납받는다는 기록[23]이 있고, 『新唐書』에서도 토산품으로 칠기가 기록되어 있을 정도로 전통적인 칠기생산지이다.[24] 무한 시 송묘에서 출토된 칠기는 호북성 내의 양양시 제작품으로, 인근 지역에서 유통하였음을 알 수 있다. 강소성 강음시 요새진 등남 송묘(江陰要塞鎮澄南宋墓)에서는 "常州汤嵇上牢 庚子" 명 10엽화형반이 출토되었다(도 18). 강소성 상주(常州)에서 생산된 칠기는 인근을 위주로 판매되며, 강소성 내에서 유통되었을 것으로 생각된다.

다음으로 제작지와 출토지가 멀리 떨어진 경우이다. 화형칠기 명문 내 지명에서 가장 많은 비율을 차지하는 것은 절강성 온주와 항주로, 가히 송대 칠기산업을 호령했던 곳이라고 말할 수 있다. 紅梅新村宋墓 출토 "乙亥温州臣明造"명 화형반은, 温州 지역에서 만들어졌으나, 강소성 상주에서 출토되었고(도 19), 보다 북쪽인 회안 송묘에서도 온주명과 항주명 칠기가 함께 출토되었다. 이처럼 온주명과 항주명은 유독 타 지역에서 출토되는 사례가 많은데, 이는 절강성 해안가에 위치하여 유통되기 쉬웠기 때문일 것이다.

22) 陆锡兴,「宋代漆器押字初探」『湖南省博物館館刊』6(2009), p. 123.
23) 『송사』 志 38, 地理一, 地理 四. 지리지에서 칠기가 생산된다고 기재된 지역은 襄陽府(현 호북성 襄陽시)와 湖州(현 절강성 호주) 가 있다.
24) 『新唐書』 卷 40 "襄州襄陽郡，望。土貢：綸巾，漆器，庫路真二品：十乘花文、五乘碎石文，柑，蔗，芋，薑。"

명대 칠에서 『휴식록(髹飾錄)』에 따르면, 전통적으로 칠기가 유명했던 곳은 북쪽의 定州였는데, 정강의 변(1126) 이후에 남쪽으로 장인이 다수 이주하였고, 급기야는 남방 嘉興의 명장이 이를 대체할 기세였다고 한다.[25] 즉 12세기 초를 전후로 하여 칠기의 중심지가 嘉興, 즉 항주 인근으로 옮겨왔다는 의미이다. 그런데 절강성 이외의 타 지역에서 11세기로 편년되는 온주명 칠기가 다수 보여, 온주 칠기는 북송대에 이미 시장에 진출하여 유통망을 장악한 것으로 보인다. 이는 문헌자료에서도 근거를 찾을 수 있다.[26] 북송의 수도 변경의 모습을 이야기한 『동경몽화록』에서는 御街의 큰길가에 '온주칠기점물포'가 있다고 하였다.[27] 다른 품종은 '당가금은포' 등 품종을 드러내는 점포명을 붙인 것과 달리 지역명이 점포명의 일부가 된 것은 온주칠기 뿐이며, 온주가 칠기제품에서 하나의 브랜드명으로 자리잡았음을 보여준다.[28] 남송대인 임안 천도 후 『몽량록夢粱錄』에서도 '彭家 溫州漆器鋪'라는 점포명이 등장해 명성이 여전하다.[29] 온주를 비롯한 항주 일대는 정강의 변 이후 황실이 남하하면서, 중앙정부에게 직접 수공업 생산관리를 받던 지역이다.[30] 온주와 항주명 무문화형칠기가, 항주 일대에 공예품 산업을 주관하는 관청이 설치되기 이전에 이미 제작과 유통망이 자리했던 것을 실증하는 사례가 된다.

2. 宋代 칠기의 규제와 무문화형칠기의 사용

무문화형칠기의 사용층은 어떠했을까? 묘장에는 어떠한 의미를 담아 부장했던 것일까? 송대에는 신분에 따른 칠기 사용을 규제한 내용이 있는데, 주로 주칠기의 사용을 제한하였다. 인종 天聖 5년(1027)에는 "사·서인·승려에게 주칠로 장식된 상탑(床榻)을 금한다"[31], 7년(1029)에는 "경성에서 주홍기명을 만드는 것을 금한다"[32], 景祐 3년(1037)에는 "범기의 표리에 주칠과 금칠을 금한다"[33]라고 하여 칠기의 제작과 사용에 제한을 두었다. 11세기 초에는

25) 黃成, 『髹飾錄』, "北宋名匠多在定州 ……靖康以後, 羣丁南渡, 嘉興髹工遂有取代定州之勢, ……是爲南匠北來之證".

26) 赵进, 季寿山, 「清新淡雅 质朴无华——介绍宝应宋墓出土的光素漆器」, 『东南文化』, 2003年 4期, pp. 44-45.

27) 『東京夢華錄』, 권 2, "宣德樓前, 左南廊對左掖門, 爲明堂頒朔布政府, 秘書省. 右廊南對右掖門, 近東則兩府八位, 西則尙書省. 御街大內前南去, 左則景靈東宮, 右則西宮. 近南大晟府, 次曰太常寺. 州橋曲轉大街面南曰左藏庫, 近東鄭太宰宅, 靑魚市內行. 景靈東宮南門大街以東, 南則唐家金銀鋪, 溫州漆器什物鋪, 大相國寺, 直至十三間樓, 舊宋門. …경령동궁 남문의 큰길(大街) 동쪽 편에는, 남쪽으로 당가네금은기점(唐家金銀鋪)과 온주 칠기 일상용품점(溫州漆器什物鋪), 대상국사(大相國寺)가 있고, 이어 십삼간루(十三間樓), 구송문(舊宋門)이 있었다…"

28) 陳晶, 「唐五代宋元出土漆器朱書文字解讀」, 『故宮學術季刊』 25(國立故宮博物院, 2008), p. 22.

29) 吴自牧, 『夢粱錄』 卷13; 李传文, 「宋代温州漆器设计蠡探」, 『温州职业技术学院学报』 18(2018), p. 65에서 재인용.

30) 김세린은 『宋史』 職官志의 송대 공예품 생산관청을 살펴보며, 북송대부터 항주 인근의 칠기는 지방관청의 감독 하에서 제작이 이루어졌다고 보았다. 그리고 송 황실이 남쪽으로 천도하면서 중앙관청도 이전하였고, 원래 항주에 자리했던 공방들이 관청소속 중앙공방으로 거듭났다고 추정했다. 김세린, 「13-14세기 元代 工匠制를 통해 본 창금(戧金)칠기의 전개와 성격」, 『미술사학연구』 286(한국미술사학회, 2015), p. 123.

31) 『宋史』 志 106, 輿服 五 "詔士庶、僧道無得以朱漆飾床榻。"

32) 『宋史』 志 106, 輿服 五 "禁京城造朱紅器皿。"

상탑 등 가구에만 주칠을 금하였지만, 점차 일상용 기명으로 금제가 확대되고 있다. 그런데 11세기의 출토품을 보면, 기물의 내면에 주칠한 반이나 전면 주칠된 완이 발견되고, 명문을 통해 주문제작 혹은 판매가 이뤄진 상황을 파악할 수 있다. 이렇게 규제와 실례가 엇갈리는 가운데, 금제가 내려질 만큼 주칠기물을 남용했다는 사실을 출토례로서 실증할 수 있다.[34]

송대 공예품 제작을 주관하는 문사원 산하 기관에는 '후원소주소(後苑燒朱所)'가 있는데, 11세기 초에 설치되었고, 구워서 만드는 주홍(燒變朱紅)은 단칠(丹漆)로서 회화용으로 사용한다고 기록되어 있다.[35] 당시 주색 안료는 관청에서 주관할 만큼 중요하였다. 회안시 양묘진 출토 "江甯府燒朱任□眞上牢" 화형칠기반에는 '燒朱'라는 명문이 있다. 이는 '구워 만든 주색 안료'를 뜻하는 것으로 여겨진다. 관청명은 명문에 포함되지 않는 것으로 보아 관영수공업 체제 하에서 만들어졌다고 할 수는 없지만, 해당 기물이 상등품의 주칠을 사용하였음을 표방하는 것으로 보인다.[36] 앞 장에서 출토품 내 주칠의 발색이 점차 개선됨을 확인하였다. 11세기 무문화형칠기가 관영수공업 체제 하에서 만들어졌다는 정황은 없고, 민간의 점포에서 제작해 판매했던 것으로 보이나, 이 즈음 관청과 민간 모두에서 상등품의 주칠 안료를 의식적으로 사용하려 했던 상황을 포착할 수 있다.

한편 『춘명퇴조록』「관례를 호주의 제도와 같이 하게 하다」조에서는 '녹휴기(綠髹器)'를 관례에 사용한 정황이 보인다.

> 녹휴기(綠髹器)는 王冀公家에서 시작되었다. 祥符(1008~1016)과 天禧(1017~1021) 년간에, 會 때 매번 사용하였고, 이것에 담아 올렸다. 그런데도 강남에서 제작되어서, 자못 질박하다. 慶歷(1041~1048) 후에, 절강 지방에서 만들기 시작하여 당시에 성행하였다. […] 소사(少師) 구양공(歐陽公)은 여러 박사(博士)와 절충하여 혼례를 치르는 데에 제법 옛 제도(古制)를 放했다.[37]

'綠髹器'가 어떠한 칠기인지는 정확히 알 수 없으나[38], 강남에서 제작되었으며 질박하다는 묘사로 무문칠기의 일종으로 보인다. 11세기 초중반에 관례(冠禮)와 연관된 의례에서 무언가를 담아 올렸는데, 특히 구양수(歐陽脩, 1007~1072)가 古制를 따른 예법을 제안하면서 무문칠기를 사용했던 모양이다.[39] 현재 송대 무문칠기는 묘장 출토품이 대부분인데, 의례기의 속성을

---

33) 『宋史』 志 106, 輿服 五 "凡器用毋得表裏朱漆、金漆"

34) 한편 출토된 주칠기명이 '범기(凡器)'가 아니라 부장용으로 만들어졌을 가능성도 열어둬야 한다. 현재 무문화형칠기 출토품은 대다수가 송대 묘장에서 발견되었고, 2005~2007년에 온주의 공사지에서 다량 발견되었으나 어떤 성격의 소비지였는지 자세히 파악된 바 없다.

35) 『宋會要輯稿』 職官 36, "掌燒變朱紅以供丹漆作繪之用". 송 태종 태평흥국 3년(978) 설치되었고, 진종 함평년간(998~1003) 잠시 중지하였다가 1008년 다시 설치되었다.

36) 陳晶, 앞의 논문(2008), pp. 25-26.

37) 宋敏求(1019-1079)撰, 『春明退朝录』「冠遂詔如亳州之制」"綠髹器，始於王冀公家。祥符、天禧中，每為會，即盛陳之。然製自江南，頗質樸。慶歷後，浙中始造，盛行於時。嘉壇羌兗國公主降李瑋時，少師歐陽公長禮臺，與諸博士折衷婚禮，頗放古制。"

38) '녹휴'는 명대 칠예서인 『휴식록』에 칠의 일종으로 언급되어 있다. 송대 무문칠기에서는 출토례가 극미하나, 최근 무석시에서 표면이 녹색인 칠기가 출토되어 연관관계에 대해 주목을 요한다. 관련 출토상황은 李一全, 「无锡新出土宋元素髹漆器鉴赏」, 『文物鉴定与鉴赏』 183, 2020 참고.

39) 구양수(歐陽脩, 1007~1072)는 송의 사대부로 고례와 삼대 청동기에 조예가 깊었다. 그는 1030년(천성

가져 부장되었을 가능성이 있다고 본다.

무문화형칠기에는 어떤 것을 담았을까? 현재 이에 대한 명확한 결론은 내기 어렵지만, 같은 기형의 은기와 도자기, 송묘 공반출토품을 통해 간접적으로 추정해볼 수 있다. 중국 남부의 송묘 출토양상을 분석해 보면, 구경 15cm 경의 화형반과 화형완이 조합을 이루어, 옆에 합이나 함과 함께 자리하는 경우가 많았다. 합 안에는 또 다른 칠기 함 여러 개 혹은 동경이 수납되어 있었다. 무석시 흥죽촌 1호묘를 예로 들자면, 관의 머리 부분에 50cm 길이의 목판을 길게 두고 그 위에 부장기명이 올려져 있었다. 여성의 혼수함이나 화장상자로 쓰였던 칠렴(漆奩)이 있었는데, 그 안에 칠합 2개, 은시, 목빗이 넣어져 있었다. 漆奩 밖에는 화형칠완 1개, 화형칠반 2개가 자리했다. 머리부분에 놓인 화형칠기는 화장용품과 모종의 관계가 있을 수 있다. 골반 부분에도 긴 목판을 두고 중앙에 기물을 두었다. 큰 화형칠반 1개 위에 칠합 2개가 있었는데, 하나에는 동경을 담고 다른 하나에는 벼루가 담겨 있었다. 그 양쪽에는 균일하게 도자 수주 1건과 묵이 자리했다. 골반 부분에 부장된 화형칠반은 문방기물과 동경을 담아 두기 위해 쓰였음을 알 수 있다(도 20-1,2).

중국 묘장의 벽화에는 화형완이 연회장면 또는 연회를 준비하는 장면에서 쟁반에 받쳐져 그려져 있는데, 흑색 혹은 주색이 아니라 희게 칠해져 도자기나 은기로 보이며, 주기·다기로 파악되어왔다. 화형칠기 완과 반이 주기 혹은 다기라면, 액체를 저장하는 호나 담아두는 주자와 함께 출토됨이 자연스럽다. 그러나 공반 출토품 중 가장 높은 비율을 차지하는 것은 합이었으며, 세안도구나 문방기물 옆에 자리하였다. 이를 통해 주기 혹은 다기 이외에 또 다른 용도가 있었을 가능성도 열어둬야 한다고 생각한다. 또, 앞 장에서 송대의 무문칠기가 견고하게 만들어졌음을 확인했지만, 칠의 특성상 지나치게 뜨겁거나 차가운 음료를 담기에는 적합하지 않았을 것이다. 즉 같은 형태를 공유하더라도, 재질의 차이에 따라 다른 용도를 가질 수 있다고 보며, 도자기나 은기의 용도를 칠기에 바로 대입하는 것에는 조심스럽다.

Ⅳ. 맺으며 : 무문화형칠기의 공예사적 의의

앞 장을 통해, 화형의 기명이 유행하는 가운데 그 궤를 잠시간 함께한 무문화형칠기에 대해 분석하였다. 무문화형칠기는 드물게 수량이 풍부한 일용칠기로, 새로운 칠기태의 등장과 색칠의 개선 양상을 파악할 수 있는 흥미로운 자료이다. 권첩법 등 대량생산에 용이한 제작기법은 이전시대부터 있었지만 화형이라는 복잡한 기형을 규격화시키는 과정에서 효율적인 방식으로 새삼스레 채택되었다. 또, 흑칠과 주칠은 10세기 후반~11세기 초 갈색을 띠었지만 점차 선명한 흑색과 붉은색을 띠기 시작한다. 이는 칠의 수급이 원활해지고 정제기술이 발달하였음을 뜻한다.

남송대, 창금칠기, 조칠기, 나전칠기를 비롯한 고급 칠기가 태동하고 명대에 이르면 칠기

8년) 스물세 살 때 진사에 급제하여 고관(高官)으로 출세의 길이 열려있었지만, 개혁을 진행하다가 인종의 신임을 잃었고 1045년에 비방(誹謗)받아 안휘성 지사로 좌천됐다. 『춘명퇴조록』의 해당 내용은 구양수가 안휘성 지사(당시의 亳州)로 있을 때 고례에 입각해 예제 개혁을 제안한 것으로 생각된다.

제작자가 작가활동을 하며 명성을 떨치기에 이른다. 이러한 장식기법의 출현은 견고한 태의 구조에 대한 고민, 선명한 색과 균일한 광택을 갖는 칠에 대한 분석 없이는 있을 수 없는 일이었을 것이다. 북송 대 무문화형칠기는 당시 유행하던 기형을 칠기에서 구현하면서 구조와 도료에서 비약적 발전을 일구었고, 보편화된 제작과 유통은 칠기 향유층을 한층 더 넓히게 되었다. 따라서 북송대 무문화형칠기가, 칠기의 비약적 발전의 초두에 위치한다고 본다.

무문화형칠기의 제작과 유통은 명문을 통해 살펴볼 수 있었다. 칠기 내외부에 주서로 명문이 쓰인 경우가 많았는데 제작지, 장인, 점포명 뿐 아니라 소유자를 위해 주문제작된 상황을 보여주는 등 갖가지 정보를 담고 있었다. 주목되는 점은 특히 온주와 항주에서 제작된 칠기는 타 지역으로 유통된 사례가 많았고, 그 명성이 자자하여 이미 북송 대에 절강성이 칠기 제작지로 유명했다는 것을 실증하였다는 것이다.

10-11세기 무문화형칠기의 양식적 변천은 타 재질 공예품과의 연관성을 밝히고 연구하는 데에 도움을 줄 것이라 기대한다. 북송 초기에 다양한 기형이 등장하다가 중후기에 형식화되고 남송대 유행이 변하는 양상은 도자기와도 맥이 같기 때문이다. 특히 동체부부터 화형을 이루는 A형식은 은기, 도자기와 유사점이 간취되었고, 보다 간편하게 제작되는 B형식은 칠기 안에서의 변용으로 상정하였다. 이러한 시대판단은 향후 송대 공예의 양상 파악에 유의미한 자료가 되기를 희망한다. 관련하여 덧붙이자면, 본고는 고려청자 화형도자의 연원과 동아시아 내의 위치 추적의 일환으로 주제를 선정하였다(도 21).[40] 宋 내부의 공예품 간 영향관계와 유행 연구가 활발히 이뤄진다면, 지역적 틀을 넘어 고려청자와 칠기 연구, 화형기명의 동아시아 내 유행의 연구에도 가닿을 수 있다고 본다. 칠기가 화형기물 유행에 한 궤를 함께 했다는 지점을 짚으며, 칠기 또한 연구대상으로 활발히 채택되기를 바라며 글을 맺는다.

투고일 2023년 10월 20일 | 심사일 2023년 11월 17일

40) 고려에도 화형은기, 화형 도자기, 화형칠기가 전하고 있다. 화형 도자기의 경우 연구가 이뤄진 바 있지만, 칠기의 경우 주목받지 못하였다. 국립중앙박물관 소장 칠화형배(덕수4124)는 파손된 칠편을 보수한 것으로, 형식은 송대의 것과 아주 유사하나 외부에 주칠하고 내부에 흑칠한 경우는 오히려 원대의 양식이라고 할 수 있다. 한국에는 이러한 유물이 극소량이기 때문에 고려 내 생산과 유통에 대해 말하기 어려운 상황이다. 송대의 화형칠기와 도자기 연구가 정립된다면 고려 내의 생산품일지, 온주나 항주를 통해 수입된 송대의 기물일지 판단이 가능할 것이다.

도판목록

(도 1) 銀鍍金花鳥唐草文八曲杯, 唐(7세기), 높이 3.5cm, 직경 15.1cm, 白鶴美術館
(도 2) 銀凸稜五花形脚杯, 唐(9세기), 江蘇省 鎮江市 丹徒県丁卯橋窖蔵出土, 杯 높이 14.8cm 구경 14.5cm, 鎮江博物館 소장
(도 3) 金銀胎塗漆雙鳳寶相華文五花形皿, 四川省 成都市 王建墓出土, 高 3.0cm, 径 14.5cm, 四川省博物館
(도 4-1) 銀胎漆盒, 江蘇省 常州市 北环新村宋墓 出土, 高 6.3cm, 径 8.0cm, 은태 두께 0.12cm
(도 4-2) 黑漆扁圓盒, 江蘇省 常州市 北环新村宋墓 出土, 高 3.7cm, 径 13.7cm, 목태 두께 0.15cm
(도 5-1) “廣陵記毗陵巢子行周謝上牢 乙酉”명 칠완, 구경 15.6cm, 상주시 홍매신촌 송묘 출토
(도 5-2) 莲瓣式高足银杯, 高 11.9cm, 口径 11.6cm, 足高 3cm, 1980年11月陕西省扶风县西坡村出土 陕西省扶风县博物馆藏
(도 6) “万寿常住 戊戌”명 漆碗, 高 10cm, 口径 15.8cm, 底径8厘米, 1982年江苏常州纱厂工地出土
(도 7) B형식의 화형 구현법
(도 8) 白釉魚葉紋海棠環把杯, 高 4cm, 口徑 14.7×11.2cm, 邢窯博物館藏 소장
(도 9-1) 청백자화형접시, 唐(9세기), 높이 2.0cm, 입지름 11.0cm, 밑지름 3.6cm, 元祐5年(1090), 江西 彭澤縣 易氏夫人 墓
(도 9-2) “癸丑陈伯修置”명 칠반, 구경 15.8cm, 1073 추정 (癸丑), 江蘇 무석시 흥죽촌 송묘 출토
(도 10-1) 汝窯青瓷蓮花式溫碗, 北宋 11세기 후반~12세기 초반, 구경 15.9-16.2cm, 저경 8.1cm, 높이 10.1-10.5cm, 故瓷16929 대북국립고궁박물원 소장
(도 10-2) 无锡市 북송묘 출토 葵瓣形漆碗, 北宋, 구경 15.7cm, 저경 7.2cm, 높이 9.2cm
(도 11) 송 연판식 칠잔편(宋莲瓣式漆碗残件), 최대경 7.9cm, 잔존높이 6.5cm, 2009년 温州丁字건축부지 출토, 温州博物馆
(도 12) 5화형 권태 흑칠완(五花形卷胎黑漆椀), 높이 8.0cm, 명문 “元豊五年金州馬家上年”
(도 13) 南宋七花瓣式朱漆碟
(도 14) 주칠의 발색 개선
(도 15) “廣陵記毗陵巢子行周謝上牢 乙酉”명 칠완, 구경 15.6cm, 상주시 홍매신촌 송묘 출토
(도 16) 흑칠반, 구경 16cm, 회안시 양묘진 송묘 출토
(도 17) “賣 丁丑 何家自造上牢口”葵瓣形漆盖盒, 北宋, 口径 20cm, 底径 12.6cm, 通高

13.2cm, 1995年宝应县城安宜路北宋墓 群出土

(도 18) “萬壽常住 戊戌”漆碗, 高10cm, 口径15.8cm, 底径8厘米, 1982年江苏常州纱厂工地出土, 상주박물관 소장

(도 19-1) 花瓣式圈底漆碗, 구경 12cm, 회안시 양묘진 출토

(도 19-2) “甲戌潭州天慶觀東潢小五造記”명 칠잔탁, 1034 또는 1094, 높이 2.5in, Victoria and Albert museum

(도 20) “戊子襄州駙馬巷西謝家上牢”명 칠반, 구경 15.8cm, 호북성 무한시 십리포 송묘 출토

(도 21) “常州汤嵇上牢 庚子”명 칠반, 구경 15.8cm, 1000 제작 추정 (庚子), 江苏江阴要塞镇 출토

(도 22) “乙亥温州臣明造”명 칠반, 구경 15.8cm, 상주 紅梅新村宋墓 송묘 출토

(도 23-1) 강소 무석흥죽촌 공반출토기명 : 관 머리 부분

(도 23-2) 강소 무석흥죽촌 공반출토기명 : 관 골반 부분

(도 24-1) 淮安1号宋墓壁画 江苏淮安宋代壁画墓

(도 24-2) 宣化遼墓 M5 후실 동벽 벽화

(도 25) 《漆, 아시아를 칠하다》, 2021-2022, 국립중앙박물관 전시 전경 : 고려의 화형기명



도 1



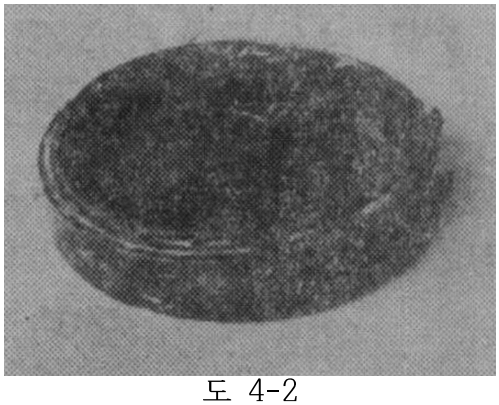
도 2



도 3



도 4-1



도 4-2



도 5-1



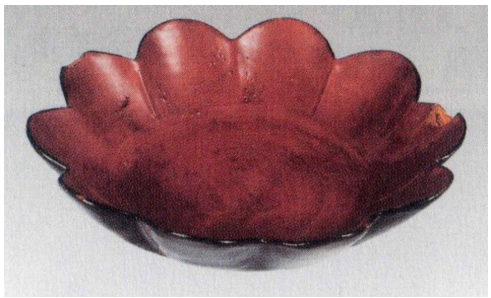
도 5-2



도 6



도 7-1



도 7-2



도 8-1



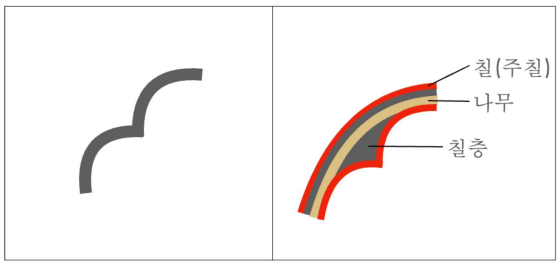
도 8-2



도 9



도 10



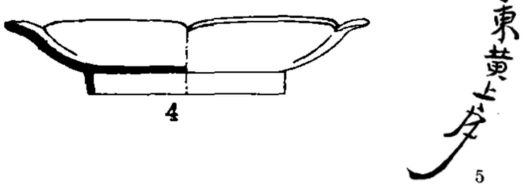
도 11



도 12



도 13



도 14



도 15



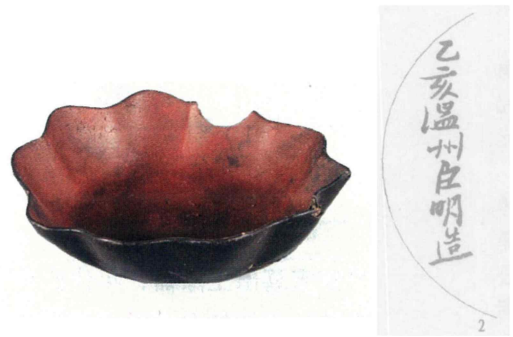
도 16



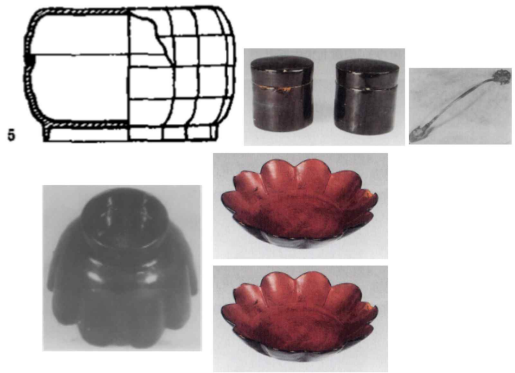
도 17



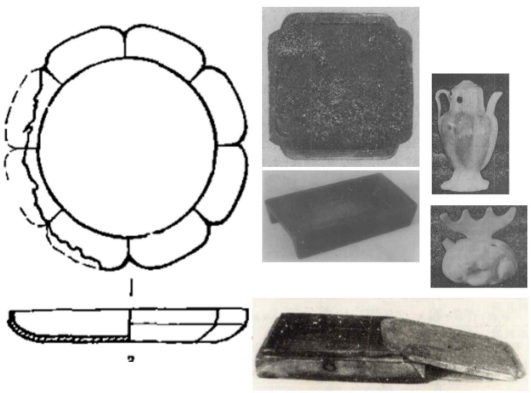
도 18



도 19



도 20-1



도 20-2



도 21

참고문헌

사료

陶宗儀,『輟耕錄』

曹昭,『格古要論』

黃成,『髹飾錄』

宋敏求,『春明退朝錄』

단행본

长北,『扬州漆器史』, 江苏人民出版社, 2017.

何振紀,『剔彩流变 : 宋代漆器艺术』, 杭州 : 浙江古籍出版, 2022.

上海博物館 編,『中国古代漆器国際学術研討会論文集』, 上海書画出版社, 2023.

논문

김세린,「13-14세기 元代 工匠制를 통해 본 창금(戧金)칠기의 전개와 성격」,『미술사학연구』 286, 한국미술사학회, 2015.

장동철,「고려시대 화형자기 연구」,『미술사연구』12, 미술사연구회, 1998.

韩 倩,「宋代素髹漆器形制及分期」,『装饰』, 2005.

李一全,「无锡新出土宋元素髹漆器鉴赏」,『文物鉴定与鉴赏』183, 2020.

姚晨辰,「宋代苏州出土漆器管窥」,『中國生漆』3期, 2018.

李传文,「宋代温州漆器设计蠡探」,『温州职业技术学院学报』18, 2018.

刘卫鹏,「浙江南宋墓葬俗管窥」,『杭州文博』1期, 2014.

张赛勇, 姜倩,「从两宋素髹漆器样态及社会语境探究漆器的当代转型」,『包装工程』43, 2022.

袁 泉,「略论宋元时期手工业的交流与互动现象--以漆器为中心」,『文物』, 11期, 2013.

陳 晶,「唐五代宋元出土漆器朱書文字解讀」,『故宮學術季刊』25, 國立故宮博物院, 2008.

赵进, 季寿山,「千峰翠色 亦真亦幻——浅谈宝应宋墓出土的青瓷」,『东南文化』8期, 2002.

____,_____,「清新淡雅 质朴无华——介绍宝应宋墓出土的光素漆器」,『东南文化』, 4期, 2003.

何振纪,「宋代漆器设计及工艺探析」,『创意与设计』40, 2015.

多比羅 菜美子,「中世の漆工にみる金属器の影響--無文漆器と銀器を中心に」,『アシア 遊学』 134, 勉誠出版, 2010.

도록

국립중앙박물관,『漆, 아시아를 칠하다』, 2021.

天理ギャラリー,『古代東アジアの漆芸』, 2014.

中國漆器全集編輯委員會,『中國漆器全集:三國·元』, 1997.

보고서
朱　江,「燕锡宋墓清理祀要」,『文物』4期, 1956.
江苏省文物管理委员会, 南京博物院,「江苏淮安宋代壁画墓」,『文物』8期, 1960.
_____, _____,「江苏淮安宋代壁画墓」,『文物』9期, 1960.
罗宗真,「淮安宋墓出土的漆器」,『文物』, 5期, 1963.
湖北荆州地区博物馆保管组,「湖北监利县出土一批唐代漆器」,『文物』2期, 1982.
陈晶,「常州北环新村宋墓出土的漆器」,『考古』8期, 1984.
无锡市博物馆,「江苏无锡兴竹宋墓」,『文物』3期, 1990.
常州市博物馆,「江苏常州市红梅新村宋墓」,『考古』11期, 1997.

웹사이트
온주박물관 홈페이지 https://www.wzmuseum.cn/Col/Col34/Index.aspx
상주박물관 홈페이지 http://www.czmuseum.com/topNewsList?tname=gcjp
남경박물관 홈페이지 https://www.njmuseum.com

북송대 무문화형칠기의 유행과 의의
: 타 재질 공예품과의 연관성을 중심으로

토론 | 황지희(수료)

본 발표는 송(宋)대 유사한 화형 양식으로 제작한 금은기·도자기·칠기 등의 공예품 중 '무문화형칠기'에 주목한 발표입니다. 현재 동양미술사에서 공예 간 교류를 다룬 연구는 다양하지만, 주로 도자기 혹은 금은기에 집중하여 타 재질과의 관계성을 파악하고 있습니다. 목공예 중에서도 칠기에 주목하여 타 재질의 공예품과 비교한 연구는 활발히 이루어지지 못했습니다. 그러나 본 발표는 고급기종이 아닌 반(盤)과 완(椀)등 일상 기종인 '무문화형칠기'에 집중하여, 동시대 타 재질의 화형 기명과 비교를 시도하였습니다. 또한 송대 무문화형칠기의 제작 기법을 파악하여 공예사적 의의를 입체적으로 고찰하였다는 점에서 의미가 있습니다. 토론자는 본 발표의 주장에 별다른 이견이 없으며, 토론자가 공예사를 공부하고 있어 공예 재질 간 물성적 차이와 관계를 중심으로 질문하고자 합니다.

첫째, 일반 기종이라 할 수 있는 무문화형칠기의 사용 계층에 관한 질문입니다. 도자기의 경우 칠기에 비해 흙이라는 재료 특성상 제작이 쉽다는 점에서 사용 계층 폭은 넓다고 알려져 있습니다. 또한 양식화를 통해 대량 생산된 접시 등과 같은 無文의 일상 기종은 전 계층 사람들에게 보편적으로 사용되었다고 할 수 있습니다. 발표자께서 무문화형칠기에 새겨진 명문은 불특정 소비자에게 판매하고자 장식된 일종의 '브랜드 로고'이며, 일률적인 규격화를 통해 '상품화'되었다고 하였습니다. 한편, 무문화형칠기의 우수한 칠 상태로 보아 일반 계층의 사람들이 향유했던 일상의 기종이라 할 수 없다고 하셨습니다. 이러한 재질 간 특성을 고려한다면, 무문화형칠기가 일률적인 규격을 가지는 불특정 소비자를 대상으로 상품화가 되었음에도, '칠' 자체가 고급 재료라는 점에서 무문화형칠기의 주요 향유 계층은 다소 제한적이었다고 해석할 수 있는 것인지요?

둘째, 무문화형칠기가 타 재질 공예품의 '대체재'로서 성격을 가졌다고도 볼 수 있는지 궁금합니다. 동시대 공예품 간 기법과 양식을 공유하던 영향 관계 속에서 재료의 희소성과 제작의 용이성에 따라 위계 차이가 있었던 것으로 연구되어왔습니다. 특히 도자기는 상대적으로 제작과 재료 확보의 어려움이 있는 금은기를 대체했던 것으로 알려져 있습니다. 한편, 발표에서는 각 지역에서 조달이 쉬운 재질로 취사선택하여 화형 기명을 제작했을 것으로 추정하였습니다. 이와 더불어 발표자께서 무문화형의 기명이 재질에 따라 다른 용도였을 가능성을 재고해볼 여지가 있다고 했습니다. 그렇다면 동시대 성행한 여러 재질의 화형 기명 속에서, 고급 재료를 사용한 '무문화형칠기'도 다른 재질로 제작된 화형 기명의 대체품으로 사용되었을 가능성이 있다고 보시는지요?

이상입니다. 올해 학술제는 동·서양 교류뿐만 아니라 선·후배 간 교류로 이어지는 것을 목표로 주최된 만큼, 학술제의 핵심은 '교류'라고 생각합니다. 동양미술사에서 공예품 간 교류를 다룬 본 발표는 이번 학술제에 풍성함을 더하였다고 생각합니다. 앞으로도 학술제에 재질을 비롯해 동·서양 미술사가 자유롭게 교류하는 발표가 이루어지길 바랍니다. 감사합니다.

제1회 이화여자대학교 미술사학과 학술제

준비위원회 명단

위원장, 부위원장

위 원 장 | 김하은(동양)
부위원장 | 김동민(서양)

기획 및 구성팀

팀　　장 | 김하은(동양)
팀　　원 | 김수홍(서양), 박민강(동양), 오현경(서양), 이예슬(동양), 조민서(동양)

학술 및 편집팀

팀　　장 | 이소영(동양), 김은정(동양)
팀　　원 | 김동민(서양), 김송미(서양), 박선현(동양), 신은준(동양), 임지윤(서양)

예산 및 홍보팀

팀　　장 | 이소진(동양)
팀　　원 | 이예슬(동양), 황지희(동양)

2023 제 1회 미술사학과 학술제

미술사 동향(同向)

: 조우하여 나아가다

발행처 이화여대 미술사학과 학술제준비위원회
서울특별시 서대문구 이화여대길 52 학관 401호
E-mail. symposiummisa@gmail.com
https://cafe.naver.com/eahinstitute

발행인 이화여대 미술사학과 제1회 학술제 준비위원회

발행일 2024년 1월 28일

본 책에 실린 모든 논문의 저작권은 학술제준비위원회에 있으므로 무단으로 복사, 전재하거나 변형하여 사용할 수 없습니다.