

작가명	작가명	출생년 생년	歿年 몰년	작품명	작품명	制作年代 제작년도
1 线描的各种现象 / 선묘의 여러 모습						
1-1 经验的线描 (Dessin) / 경험하는 선묘: 대생						
奇奇·史密斯	키키 스미스	1954		黑暗	어둠	1997
儒勒·帕斯森	줄스 파스킨	1885	1930	两个少女	두 소녀	1925
儒勒·帕斯森	줄스 파스킨	1885	1930	躺的裸妇	누워있는 나부(裸婦)	1920-25
亨利·摩尔	헨리 무어	1898	1986	艺术家的手 V	예술가의 손V	1979
高松次郎	다카마츠 지로	1936	1998	为了《影子的母子像》的习作	〈그림자 모자상〉을 위한 습작	1988
高松次郎	다카마츠 지로	1936	1998	为了《影子的母子像》的习作	〈그림자 모자상〉을 위한 습작	1988

1-2 追忆的线描 (Graphic) / 상기시키는 선묘: 그래픽

沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》街—横的位置	판화집『볼스』에서 도시-가로 위치	1949/62
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》互相缠绕的木头	판화집『볼스』에서 뒤얽힌 나무	1948-49/62
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》平行的街	판화집『볼스』에서 평행하는 거리	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》斑点、左侧的锯齿线	판화집『볼스』에서 얼룩, 왼쪽에 들쭉날쭉 한 선	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》赤裸的花	판화집『볼스』에서 벌거벗은 꽃	1949/62
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》心脏	판화집『볼스』에서 심장	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》飘荡的三个小形状	판화집『볼스』에서 떠도는 3개의 작은 형태	1949/62
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》小斑点	판화집『볼스』에서 작은 얼룩	1948/62
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》裸体	판화집『볼스』에서 나체	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》左下的毛虫形状	판화집『볼스』에서 왼쪽 아래에 있는 모충의 형태	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》暗街	판화집『볼스』에서 어두운 거리	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》土豆的脸	판화집『볼스』에서 감자 얼굴	1946/62
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》大毛虫	판화집『볼스』에서 큰 모충	1946/62
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃斯》耳	판화집『볼스』에서 귀	1946/62
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》等离子	판화집『볼스』에서 플라즈마	1946/62
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》树之街	판화집『볼스』에서 나무 거리	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》船	판화집『볼스』에서 배	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版画集《沃尔斯》涂弱的对角线	판화집『볼스』에서 갈겨쓴 대각선	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃尔斯》发束	판화집『볼스』에서 털 풍치	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃尔斯》花饰	판화집『볼스』에서 꽃장식	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃尔斯》贯穿了的物体	판화집『볼스』에서 관통된 것	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃尔斯》人居住的岸边	판화집『볼스』에서 사람이 사는 물가	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃尔斯》地形学	판화집『볼스』에서 지형학	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃尔斯》街的中心	판화집『볼스』에서 마을의 중심	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃斯》脸	판화집『볼스』에서 얼굴	1945/62
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃尔斯》叶落了的小树	판화집『볼스』에서 잎이 떨어진 어린나무	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃尔斯》独角仙的果实	판화집『볼스』에서 딱정벌레의 과실	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃尔斯》大的星形斑点	판화집『볼스』에서 큰 별의 얼룩	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃尔斯》蓊	판화집『볼스』에서 엉성퀴	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃尔斯》球根植物	판화집『볼스』에서 구근식물	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃尔斯》大斑点 I	판화집『볼스』에서 큰 얼룩 I	1949/62
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃尔斯》大斑点 II	판화집『볼스』에서 큰 얼룩 II	1962
沃斯	볼스	1913	1951	出版版画集《沃尔斯》纸上的三个小插图	판화집『볼스』에서 종이 위에 3개의 잘림	1962

1-3 作为断片的线描 (Sketch) / 단편으로서의 선묘: 스케치

今村源 / 松井智恵	이마무라 하지메 / 마츠이 지에	1957-/1960-	为了「近作展 7」的素描 (8月18日)	「최근 작품전 7」을 위한 드로잉 (8월 18일)	1989
今村源 / 松井智恵	이마무라 하지메 / 마츠이 지에	1957-/1960-	为了「近作展 7」的素描 (9月3日)	「최근 작품전 7」을 위한 드로잉 (9월 3일)	1989
今村源 / 松井智恵	이마무라 하지메 / 마츠이 지에	1957-/1960-	为了「近作展 7」的素描 (9月18日)	「최근 작품전 7」을 위한 드로잉 (9월 18일)	1989
今村源 / 松井智恵	이마무라 하지메 / 마츠이 지에	1957-/1960-	为了「近作展 7」的素描 (8月18日)	「최근 작품전 7」을 위한 드로잉 (8월 18일)	1989
今村源 / 松井智恵	이마무라 하지메 / 마츠이 지에	1957-/1960-	为了「近作展 7」的素描 (9月3日)	「최근 작품전 7」을 위한 드로잉 (9월 3일)	1989
今村源 / 松井智恵	이마무라 하지메 / 마츠이 지에	1957-/1960-	为了「近作展 7」的素描 (9月18日)	「최근 작품전 7」을 위한 드로잉 (9월 18일)	1989
马克·迪翁	마크 디옹	1961	为了鸟类学项目的素描	조류학에 관한 프로젝트를 위한 드로잉	1991
马克·迪翁	마크 디옹	1961	为了救生包项目的素描	생존 장비에 관한 프로젝트를 위한 드로잉	1991
瑞安·甘德	라이언 겐더	1976	联想照片— 전화 혹은 다른 방법으로	연상사진—전화 혹은 다른 방법으로	2004
克里斯托	크리스토	1935	包裹的国会 (旧德国帝国议会会议室)、柏林的项目	포장된 라이히슈타트 (구 독일 제국의사회 의사당), 베를린 프로젝트	1980
克里斯托	크리스토	1935	包裹的巴黎新桥 (巴黎的项目)	포장된 종레프 (파리 프로젝트)	1981
矢延宪司 (Kenji Yanobe)	야노베 겐지	1965	生命之塔	생명의 탑	2003
矢延宪司 (Kenji Yanobe)	야노베 겐지	1965	未来之眼	미래의 눈	2003
矢延宪司 (Kenji Yanobe)	야노베 겐지	1965	生命之塔 内部方案	생명의 탑 :내부 계획	2003

矢延宪司 (Kenji Yanobe)	야노베 겐지	1965	生命之塔 未来之首设置方案	생명의 탑 :미래 이기 설치 계획	2003	
矢延宪司 (Kenji Yanobe)	야노베 겐지	1965	Megaromania : 纪念碑方案	과대망상 :비석 계획	2003	
帕纳马朗科	파나마렙코	1940	2019	四大触发器	4개의 큰 플립 플롭	1990
帕纳马朗科	파나마렙코	1940	2019	四大触发器	4개의 큰 플립 플롭	1990
帕纳马朗科	파나마렙코	1940	2019	四触发器 (升力发电机)	4개의 플립 플롭 (양력 발생기)	1990

1-4 独歩的线描 / 선묘의 독보적인 특성

中原浩大	나카하라 고다이	1961		绿色·头	그린 헤드	2005
中原浩大	나카하라 고다이	1961		橙色·头	오렌지 헤드	2005
高柳惠里	다카야나기 에리	1962		K 酒店 1	K 호텔 1	1999
高柳惠里	다카야나기 에리	1962		K 酒店 2	K 호텔 2	1999
高柳惠里	다카야나기 에리	1962		K 酒店 3	K 호텔 3	1999
高柳惠里	다카야나기 에리	1962		K 酒店 4	K 호텔 4	1999
高柳惠里	다카야나기 에리	1962		K 酒店 5	K 호텔 5	1999
高柳惠里	다카야나기 에리	1962		K 酒店 6	K 호텔 6	1999
高柳惠里	다카야나기 에리	1962		K 酒店 7	K 호텔 7	1999
森千裕	모리 지히로	1978		冷冷的头	차가운 머리	2003
森千裕	모리 지히로	1978		被文字纠缠的女人	글자에 뒤얽힌 여자	2003
落合多武	오치아이 탐	1967		Touch of evil	Touch of evil	1997
Mr.	Mr.	1969		Untitled (筷子套里的女孩)	Untitled (젓가락 봉지의 여자아이)	2002
O JUN	O JUN	1956		拖航·积载	예항·적재	2005
青木陵子	이오키 료코	1973		Object Reading	Object Reading	2002-15

2 竖起来看, 还是平放着读 / 세워서 볼 것인가, 눕혀서 볼 것인가

约翰·柯林	존 커린	1962		无题 (可爱的人)	무제 (귀여운 사람)	2002
约翰·柯林	존 커린	1962		无题 (可爱的人) [第1~ 第12 状态]	무제 (귀여운 사람) [제1-제12 스테이트]	2002
泉太郎	이즈미 다로	1976		楯与团扇	가리개와 부채	2013
流口修造	다카구치 슈조	1903	1979	出自诗画集《狮身人面像》地球创造论 (北川民次)	시화집『스핑크스』에서 지구창조설(기타가와 다미치)	1954
北川民次	기타가와 다미치	1894	1989			
瑛九	에이큐	1911	1960	出自诗画集《狮身人面像》五月的狮身人面像 (瑛九)	시화집『스핑크스』에서 오월의 스�핑크스(에이큐)	1954
泉茂	이즈미 시게루	1922	1995			
加藤正	카토 다다시	1926	2016	出自诗画集《狮身人面像》睡魔 (泉茂)	시화집『스핑크스』에서 수마(이즈미 시게루)	1954
利根山光人	도네야마 고진	1921	1994			
内间 (青原) 俊子	우치야마(아오하라) 도시코	1918	2000	出自诗画集《狮身人面像》岩石笑了 (加藤正)	시화집『스핑크스』에서 암석은 웃었다(가토 다다시)	1954
				出自诗画集《狮身人面像》精灵的距离 (利根山光人)	시화집『스핑크스』에서 요정의 거리(도네야마 고진)	1954
				出自诗画集《狮身人面像》鱼的欲望 (青原俊子)	시화집『스핑크스』에서 물고기의 욕망(아오하라 도시코)	1954
				出自诗画集《狮身人面像》[封面] (山城隆一)	시화집『스핑크스』에서 [표지] (야마시로 류이치)	1954

山城隆一	야마시로 류이치	1920	1997	森·林	큰 숲·작은 숲	1955/90
福斯托·梅洛蒂	파우스토 멜로티	1901	1986	为了雕刻的图画	조각을 위한 드로잉	c.1959
福斯托·梅洛蒂	파우스토 멜로티	1901	1986	为了雕刻的图画	조각을 위한 드로잉	c.1959
福斯托·梅洛蒂	파우스토 멜로티	1901	1986	小树	어린 나무	1965
皮耶罗·曼佐尼	피에로 만초니	1933	1963	线 13.22m	선 13.22m	1959
汤原和夫	유하라 가즈오	1930		无题 PW '06-5	무제 PW '06-5	2006
汤原和夫	유하라 가즈오	1930		无题 PW '06-8	무제 PW '06-8	2006
汤原和夫	유하라 가즈오	1930		无题 PW '06-9	무제 PW '06-9	2006
柳幸典	아나기 유키노리	1959		Wandering Position - Monomorium minimum 1	Wandering Position - Monomorium minimum 1	1995

3 线描 (Drawing) 的跨越边界 / 경계를 넘나드는 선묘: 드로잉

赛·托姆布雷	사이 톰블리	1928	2011	在 Mugda 等待 10 天	10 일, Mugda에서 기다림	1963
西格玛尔·波尔克	지그마 볼케	1941	2010	恋人们	연인들	1972
伊藤存	이토 존	1971		森林	숲	2006
法贵信也	호키 노부야	1966		无题	무제	2009
和田真由子	와다 마유코	1985		素描画	드로잉 그림	2011
和田真由子	와다 마유코	1985		鸟的素描画	새를 그린 드로잉 그림	2011
须藤由希子	스토 유키코	1978		游泳池与公寓	수영장과 아파트 단지	2006
杉戸洋	스기토 히로시	1970		lesson1	lesson1	2009
村濑燕子	무라세 코코	1963		Yukinoe	유키노에	2009
金氏御平	가네우지 데페이	1978		Model of Something	Model of Something	2010
落合多武	오치아이 탐	1967		Free #4	Free #4	2004
中原浩大	나카하라 고다이	1961		A-movie, B-movie/ DVD Stack Edition	A-movie, B-movie/ DVD Stack Edition	2009
今村源	이마무라 하지메	1957		1998-9 两个链束植物	1998-9 후타츠시다	1998
宫脇爱子	미야와키 아이코	1929	2014	Utsuroi: 运动的瞬间	우츠로이: 변화	1981

COLLECTION 1

Transgressing Lines

2020.6.2 Tues
10.11 Sun

越境

する

線描

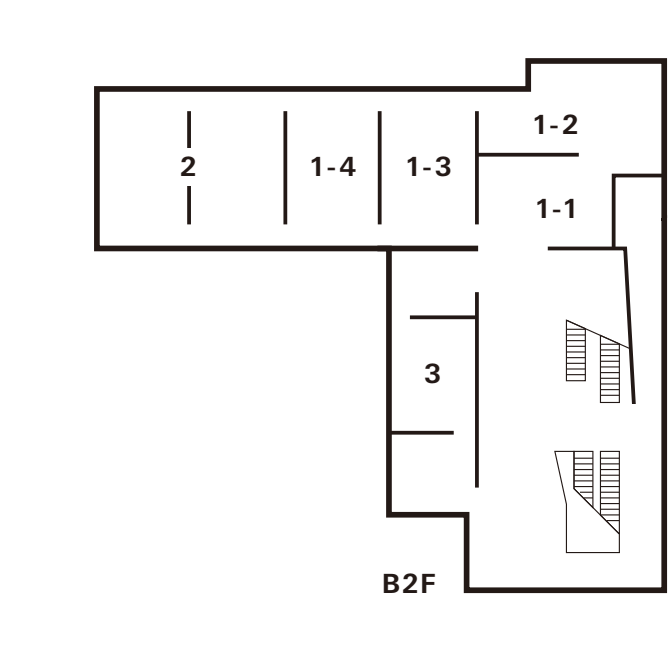
コレクション1

越境의 線描

Transgressing Lines

主办 国立国际美术馆 赞助 大倉工业现代美术振兴财团
주최 국립국제미술관 협찬 다이칸공업 현대미술 진흥재단

国立国際美術館
THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



작가명	작가명	출생년 생년	歿年 몰년	작품명	작품명	制作年代 제작년도
常设展示作品 / 상설전시작품						
须田悦弘	스다 요시히로	1969		郁金香	튤립	2006
高松次郎	다카마츠 지로	1936	1998	影子	그림자	1977
胡安·米罗	호안 미로	1893	1983	纯真笑容	해맑은 웃음	1969
亚历山大·考尔德	알렉산더 칼더	1898	1976	伦敦	런던	1962
亨利·摩尔	헨리 무어	1898	1986	刀刃	나이프 엣지	1961/76
马里诺·马里尼	마리노 마리니	1901	1980	舞者	댄서	1949

跨越边界的线描

福元崇志(国立国际美术馆 主任研究员)

序

在纸上画线。随意提笔一画的经历,大概谁都有,这很普遍。画画、涂鸦、在笔记本上做笔记,人们总是经常动手画点什么。没笔也无妨。只要我们能刻在岩石上大地上的数千年前的线,就可以了解“画线”的行为所具有的原初性¹。线描这一行为是随意的,但更是根深蒂固的。当然,对美术也是如此。

追求形状,或追求无形。有立与破的区别,既然艺术家与形状打交道,就都要从画线开始。本着不同目的画出的线,具有各种功能,很难捕捉到全貌。特别是美术的近现代,有关形状的思考在重复更新的过程,也是对不可见的线的形状展开幻想的轨迹。本次展览对聚焦近现代线描的各种实践,重新思考“画线”这一行为具有的可能性。

1 线描的各种现象

我们就从重视线描这个词出发。与这个词对应的原文我们可以举出数个候补词汇。比如Dessin、Graphic、Sketch、Drawing等。虽然这些都是画线的行为,但各自的目的却有着微妙不同。为了考虑线的多样性与可能性,当前不能忽略对这些概念的整理。

先说Dessin,它是把要表现的对象的样子置换成线的操作。不仅是各个事物的轮廓,对事物的大小、远近也做到几何学性质的再现,率先于绘画与雕塑的作品,规定事物的样子和其看上去的样子。在15世纪,作为它的语源的意大利语(Disegno)被认为是把世界转换为可以计量的存在的技术²。对于完全与作者的知性与认识有关的线描,英国的雕刻家亨利·摩尔(1898-1986)这样描述它“它是发现事物的思考与经验的手段。比雕塑更快,是一种实验与尝试。”³

而有关Graphic的实践,其问题意识在于作为“痕迹”的线的形状。作为它的语源的希腊语动词Graphō(γράφω)是雕刻后留下的痕迹⁴。痕迹即“已经消失不在的东西、曾经确实存在于此的征象”⁵,在它面前,人们会不由自主地去追溯。比如德国画家沃斯(1913-1951)的线。拒绝表现任何形状的、交织在一起的纤细的线的集合体,没有像样的构成,只表现了颤抖手的动作本身。没有特定意义的沃斯的线描,总能让人联想到雕刻铜板时的画家的身体动作,或是瞬息万变的精神状态。

指向应该实现的未来的Dessin与追溯温存的过去的Graphic。虽然目的地相反,但二者都具有没有完结的这一特征。与用颜料把画面涂满的绘画不同,线描不一定指向统一的画面构成。在这一点上可以说,线描总是短片的,并已经是短片的了。为了进一步思考它的意义,接下来我们把目光转到另一种线描方式。在本源上追求时间上的“快”的Sketch,可以为构思、练习、确认、备忘等各种目的,把一时的或是灵机一现的感受大致的暂且固定下来。不问是画还是字。就因为只是假定的,“现在的,这里的”线才与这里还未发生的未来,或是这里已不存在的过去相关。

无论是 Dessin还是Graphic,或是Sketch,线描的这一行为总体来说是不完全的、断片的、不彻底的、暧昧的,但因为没有一定要给什么人看的这一前提,它的内容也可以是私人的、个人的。这样的特征,让线描轻易地摆脱了完全的形态和普遍的甚至夸大的主题。现代艺术家们积极地从事线描,在接受它的否定性的同时把它呈现为一个作品,大概也是为了超越创作时的

胶着状态。无论怎样,在暧昧的敞开的线的面前,人不得不自发地去弥补它的形状。因为要经由眼前的这个断片去完成不在的全体时,想象力就变得不可或缺了。在这一点上,无论对于创作者还是接受者,线描都具有形状正逐步成形的现场性质的机能。

2 竖起来看,还是平放着读

在一幅线描的面前,人理解它是纸上展开的线与线的交错,看到了一种形状、一种意味在收敛的样态。当然人在这个时候看到的不仅仅是线。无数的线描的空隙中出现的是无法躲避的画纸,无论人有无意识或无意识,它都会呈现在人的视野中。我们不能把线剥离开它所在的画纸单独拿出来看。就像德国的思想家瓦尔特·本雅明说的那样,线只有置身于纸上才成为线,纸也因为有线的存在才成为画面⁶。对线描的考察,必然的要包含对支持体的考察。

本来纸就是平放着的,与竖立着的木框里的画布、板,或是窗、镜子、大幕相比,纸不一定以垂直为前提。立起来的绘画假装成实际存在的人或事物一样,以与人正面对为目的。而对于线描,人们往往把纸平放着去“读”它所描写的与记述的。本雅明1910年代的文章断片《绘画与线描》中提到前者是“眼前的(darstellend)”后者是“象征的(symbolisch)”,以此来区别彼此⁷。可以说,绘画给人们带来的是与纵向断面的相遇,而线描带来的则是对横向断面的理解。

当然关于画面的纵与横,垂直与水平的讨论不限于鉴赏。桌子、台子、地板,总之在被放置的场所不上升,只一味地朝水平方向延伸的画面,正因为这种“低级性”,很可能成为超越绘画制作传统的契机⁸。而且,如果我们把目光投向“平台”这一广为人知的比喻,以构成为宗旨的静态场所也会变为种种杂多的形象循环往来的动态场所⁹。意大利艺术家皮耶罗·曼佐尼(1933-1963)通过印刷机不断的重复的直线,以及记录了蚂蚁爬行轨迹的柳幸典(b.1959)的错综的线,都放弃了作者的意图和主体性。

3 线描(Drawing)的跨越边界

无论是绘画还是线描,都是表现形象的行为。但我们在前文中看到,二者的存在方式在各个方面都形成了鲜明的对比。不,甚至可以说,线描具备了可以毁掉绘画孕育出的其领域的传统的影响力。线描不拘泥于主题、技法、材质。对于“要画什么”,“怎么画”,“用什么画”,也都可以等闲视之,就只是断片形状的残片,何时都是在进行中的状态。因此这一行为,用脱离传统的这种形容才准确。

下面我们来看另一种线描的方式,把目光聚焦于Drawing这一词汇。美术史学家林道郎指出这一动作包含着各种各样的意味。也就是说,不只是“描/画/划”各种各样的线,而是划定事物的内外,还有在划定的边界线上把什么“拉过来”或“拉出来”也都由draw来负责¹⁰。在近现代的线描实践上,Draw这一名称受到欢迎的理由大概因为它暗示了联系又分割的这一中间领域上的运动性。线描跨越边界。到达绘画,或是,从绘画开始。而且不只是绘画,它也正向雕刻、映像等各种领域转移,拓宽自己的可能性。

线描,也许,无趣。因为只是准备的过程。因为还不一定仔细地完成,

有时甚至很粗糙。或者说也许谁都能实践。但不论巧拙的问题,也许是因为自己也能做到的,它就成为不觉得是与自己无关的少数的艺术实践。把自己置身于它,也就是自己也成为了一个创作者与眼前的作品相对。线描的鉴赏也许正从这一点出发。

-
- ↑ Emma Dexter “To draw is to be human” in *Vitamin D New perspectives in drawing*, London: Phaidon Press, 2005, pp.6-10.
 - ↑ Dessin (或是Design)具有的概念射程,追溯意大利语的Disegno、进一步拉丁语的designare,参考的文献如下: 横道仁志(Designare考)《a+a 美学研究》第11号、大阪大学大学院文学研究科、美学研究室、2017年、56-70頁。
 - ↑ Susan Lambert, *Drawing, Technique and Purpose: an introduction to looking at drawing*, London: the Victoria and Albert Museum, 1984, p.77.
 - ↑ 有关探讨线描具有的“痕迹”属性的内容,主要参考的文献如下: 三木顺子「素描与动作——追求形象的(动力因)《形象》Vol.2、形象论研究会、2017年、72-91頁、戈特弗里德·玻姆《图像の哲学 形象如何具有意味》盐川千夏、村井则夫译、法政大学出版局、2017年。
 - ↑ 三木、前文著作、77頁。
 - ↑ Walter Benjamin, “Über die Malerei oder Zeichen und Mal” in Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.) *Walter Benjamin Gesammelte Schriften II.2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977, S.603-607.
 - ↑ Walter Benjamin, “Malerei und Graphik” in Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.) *Walter Benjamin Gesammelte Schriften II.2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977, S.602-603.
 - ↑ 罗莎琳·克劳斯(水平性)、伊夫·阿兰·博伊斯、罗莎琳德·克劳斯《UN FORME无形事物事典》加治屋健司、近藤学、高桑和巴译、月曜社、2011年、106-115頁。
 - ↑ 列奥·施坦伯格(其他的批评标准)林卓行译、《美术手帖》1997年1月~3月。
 - ↑ 林道郎《绘画死两次,或不死 西格玛尔·波尔克》ART TRACE、2005年。

경계를 넘나드는 선묘

후쿠모토 다카시(국립국제미술관 주임연구관)

들어가는 말

종이 위에 선을 긋는다. 왠지 모르게 막연히 선을 긋는 것은 아마도 누구나 해본 적 있는 평범한 경험일 것이다. 그림, 낙서, 메모는 사람의 손을 많이 움직이게 한다. 필기구가 없어도 된다. 그야말로 암벽이나 대지에 새겨진 수천 년 전의 옛 선을 생각해 보면, 이 행위의 원초성에 대해 이해가 될 것이다. 선묘는 가벼운 마음으로 행하지만 그리기에 더욱 심오한 행위라고 할 수 있다¹. 물론 미술 세계에 있어서도 그렇다.

형태를 목표로 하는가 아니면 형태가 없는 것을 목표로 하는가? 만들 것인가? 혹은 허물 것인가? 의 차이는 있지만, 아무튼 예술가는 형태와 관계를 맺는 것이고 따라서 선을 긋는 것부터 시작한다. 다양한 목적으로 긋는 선에는 다양한 기능이 담겨있으므로 그 전모를 파악하기란 쉽지 않다. 특히 근현대의 미술은 형태란 무엇인가에 대한 생각을 반복하여 갱신하였으며 아직 보지 못한 선의 실체를 끊임없이 추구한 흔적이라고 할 수 있다. 이번 컬렉션 전시에서는 그러한 근현대의 선묘에 관한 모든 실천에 초점을 맞춰 선을 긋는 행위가 가지는 가능성을 다시 한번 생각해보고자 한다.

1 선묘의 여러 모습

선묘라는 단어 자체에 주목하는 것부터 시작하기로 하자. 이 단어에 대응하는 원어로서 우리들은 다양한 후보를 들 수 있다. 예를 들면 데생, 그래픽, 스케치, 드로잉 등이다. 이 어느 것도 선을 긋는 행위라는 점에서는 차이가 없지만, 그 목적은 각각 미묘하게 다르다. 선의 다양성, 가능성에 대해서 생각하기 위해서도 우선 이 단어들의 개념 정리가 필요하다. 우선 데생이란, 목표로 하는 대상의 모습을 선으로 대체하는 행위이다. 개별 사물의 윤곽뿐만 아니라 사물 상호 간의 크고 작음과 멀고 가까움마저도 기하학적으로 표현하려는 것으로, 이는 회화와 조각 등과 같은 작품이 완성되기에 앞서 그 모습과 보이는 방법을 규정한다. 이 단어의 어원인 15세기 이탈리아어 디세노(disegno)는 세계를 계량 가능한 것으로 변환할 수 있는 기술이라고 여겼다². 대부분 제작자의 지성과 인식과 관계하는 이 선묘에 대해서 영국의 조각가 헨리 무어(1898-1986)는 “이는 사물에 대한 생각, 경험의 실체를 발견하기 위한 수단이다. 조각(彫刻)보다도 훨씬 빠른 일종의 시험이며 도전이다”라고 말했다³.

한편 그래픽이라는 행위에 있어 문제가 되는 것은 선의 ‘흔적’으로서의 모습이다. 그리스어의 동사「구라오(γράφω, graphō)」를 어원으로 하는 이 행위는 조각하고 흔적을 남기는 것으로부터 시작된다⁴. 흔적, 즉 ‘벌써 지나가고 여기에는 존재하지 않는 것이 과거에는 여기에 존재하였다는 표시’⁵ 는 사람들을 과거로 거슬러 올라갈 수 있게 해줄 것이다. 예를 들어 독일의 화가 볼스(Wol)의 선은 어떤 형태가 되는 것을 거부하는 듯이 서로 얽혀 있는 섬세한 선의 집합체로서, 구성당도 구성도 아닌 채 단지 떨림을 동반한 손의 움직임 그 자체로 제시된다. 특정한 의미로 연결되지 않는 볼스의 선묘는 동판을 새기는 화가의 신체적인 운동 혹은 정신 상태를 상기시킨다.

실현되어야만 하는 미래를 지시하는 데생과 온존하게 보존된 과거로 소급시키는 그래픽, 이 모두는 도달하는 곳이 정반대이면서도 완결되지 않는다는 점에서 공통된다. 화면 전체를 물감으로 가득 채워야만 하는 회화와는 달리, 선묘는 통일적인 화면 구성을 반드시 목표로 하지 않아도 되기 때문이다. 그 점에서 선묘는 항상 단편적이라 할 수 있다. 이러한 점이 갖는 의의에 대해 생각하기 위해 스케치라는 또 다른 선묘에 대해서 알아보기로 하자. 시간적 ‘속도’를 전제하고 있는 스케치는 구성, 연습, 확인, 비망(備忘) 등의 다양한 목적으로 불현듯 떠오르는 것을 재빠르게 대충 임시로

고정한다. 그림이든 글자이든 상관없다. 어쨌든 임시적인 구성에 지나지 않기 때문에 ‘지금 여기에’ 그는 선은 아직 여기에 없는 미래 혹은 이제는 여기에 없을 과거와 연결된다.

데생이든 그래픽이든 혹은 스케치든 선묘라는 행위는 대체로 불완전하고 단편적이고 어중간하고 애매하다. 게다가 누군가에게 보여주는 것을 반드시 전제로 하지 않기 때문에 그 내용은 극히 사적이면서도 개인적이어도 상관없다. 이러한 특징 때문에 선묘는 완결된 형태로부터 그리고 보편적이고 거창한 주제로부터도 가볍게 벗어날 수 있다. 현대의 예술가들이 적극적으로 선묘를 하고 이에 대한 부정적인 면을 인정하면서도 하나의 작품으로 제시하는 것은 아마도 제작 과정에서 일어나는 교착 상태에서 벗어나기 위한일 것이다. 애매하게 그는 선을 눈앞에 두고 자발적으로 형태를 보충하지 않을 수 없을 것이다. 하나의 단편을 통해 부재하는 전체에 이르기 위해서는 상상력이 필요하기 때문이다. 이러한 점에서 선묘는 제작자나 보는 이를 모두에게 지금 바로 눈앞에서 형태가 형성되는 현장으로서의 기능을 해준다고 할 수 있는 것이다.

2 세워서 볼 것인가, 눕혀서 볼 것인가

한 점의 선묘 앞에서 사람은 종이 위에 전개되는 선과 선들의 얽힘을 파악해 그것이 어떤 형태, 어떤 의미로 수렴해 나가지를 보게 된다. 하지만 사람들은 이때 단지 선만을 보는 것이 아니다. 자각의 여부를 불문하고 수많은 선과 선들 사이에서 드러나는 종이의 여백 또한 감상자의 시야에 들어온다. 선이 그려진 종이에서 선을 떼어내어 보는 것은 불가능하다. 독일의 사상이 발터 벤야민(Walter Bendix Schoenflies Benjamin, 1892-1940)이 언급한 것처럼 선은 종이 위에 놓여있을 때 처음으로 선이라고 할 수 있으며, 종이는 선의 존재를 통해 비로소 화면이 될 수 있다⁶. 선묘에 대한 고찰은 필연적으로 화면이 될 수 있는 것들에 대한 고찰도 포함되어 해석되는 것이다.

원래 종이는 잘 세워지지 않는다. 나무틀에 붙인 캔버스와 판자가 마치 창문이나 거울처럼 기본적으로 잘 세워지는 반면, 종이는 수직으로 세우는 것을 전제하지 않는다. 세워져 보는 그림은 실제 인간과 사물로 가장하여 정면으로 마주하는 것을 지향하지만, 선묘의 경우는 흔히 종이를 수평으로 눕혀서 묘사 혹은 기술한 것을 ‘읽는다’. 앞서 언급한 벤야민은 1910 년대에 쓴 짧은 글 ‘그림과 선묘’에서 전자를 현전적(現前的, darstellend), 후자를 ‘상징적(象徵的, symbolisch)’이라고 각각 구별하였다⁷. 그림의 세로 방향의 단면은 만남을 가져오고 선묘의 가로 단면은 이해를 가져온다고 할 수 있다. 물론 화면의 세로와 가로, 수직과 수평과 관련한 논의는 감상에만 한정되지 않는다. 책상이든 바닥이든 놓인 장소에 세우지 않고 오로지 수평으로 펼쳐지는 화면은 어떠한 ‘저급스러운’과 동시에 회화 제작의 전통을 뛰어넘는 계기가 된다⁸. 그리고 ‘플랫 베드(flatbed)’라고 잘 알려진 비유적 표현을 보면 구성을 목적으로 하는 정적인 장소에서 오히려 여러 가지 잡다한 이미지가 왔다 갔다 반복하는 동적인 장소로 모습을 바꾼다⁹. 인쇄기를 통해 끝없이 펼쳐지는 이탈리아 예술가 피에로 만초니(Piero Manzoni, 1933-1963)의 직선, 그리고 개미가 기어간 흔적을 기록한 야나기 유키노리(柳幸典, 1959-)의 복잡하게 뒤얽린 선은 작가의 의도와 주체성을 포기하고 있다.

3 경계를 넘나드는 선묘 : 드로잉

그림이든 선묘든 모두 이미지를 나타내는 행위임에는 차이는 없다. 하지만 지금까지 살펴본 것처럼 둘의 모습은 여러 가지 면에서 대조적이다. 아니 오히려 회화가 쌓아온 장르로서의 전통을 무너뜨리는 충격마저 선묘는 갖추고 있다고 할 수 있지 않을까? 선묘는 주제도, 기법도, 재질도 그다지 연연하지 않는다. ‘무엇을 그릴까?’, 그리고 ‘어떻게 그릴까?’ 혹은 ‘무엇으로 그릴까?’도 등한시한 채 오로지 단편, 형태의 일부로서, 언제까지나 무언가의 과정 속에 계속 존재한다. 그러므로 이 행위에는 탈 장르적이라고 하는 형용이 어울린다.

여기에서 선묘의 또 다른 방식, 드로잉에도 눈을 돌려 보자. 미술사가 하야시 미치오(林道郎, 1959-)가 지적한 것처럼, 이 ‘드로우(draw)’라는 동작에는 다양한 의미가 포함된다. 즉 갖가지 선을 ‘그리고 / 쓰고 / 긋는’ 것뿐만 아니라 무언가의 안과 밖을 ‘확정하는’ 것, 그리고 그 확정된 경계선 상에서 무언가를 ‘끌어오거나 빼거나’ 하는 것도 드로우는 담당하는 것이다¹⁰. 근현대의 선묘에서 특히 드로잉이라는 명칭을 선호하는 이유는 아마도 이 단어가 나누면서 연결하고 연결하면서 다시 나누는 중간 영역에서의 운동성을 시사하기 때문일 것이다. 선묘는 경계를 넘나든다. 회화로 혹은 회화로부터 나아가 회화에 그치지 않고, 그것은 조각과 영상 등 다양한 장르로 전이하면서 자신의 가능성을 넓혀간다.

선묘는 어쩌면 지루하다고 할 수 있다. 준비 과정에 지나지 않기 때문이다. 정성있게 완성하지 않으며 때로는 조잡하기조차 하고 애당초 누구나 할 수 있는 행위이기 때문이다. 그러나 정교한가 조잡한가는 문제가 되지 않으며 자신도 할 수 있다는 점에서 이 행위는 남의 일처럼 낱길 수 없는 예술 행위로 할 수 있다. 우리도 이러한 입장, 즉 한 사람의 제작자로서 눈앞의 작품과 마주하는 것, 선묘의 감상은 아마도 여기서부터 시작된다고 하겠다.

^[1] Emma Dexter “To draw is to be human” in Vitamin D New perspectives in drawing, London: Phaidon Press, 2005, pp.6-10.

^[2] 데생(혹은 디자인)이 가진 개념적 시발점을 이탈리아의 디세뇨, 그리고 라틴어의 데지그나레(designare)까지 거슬러 올라갈 수 있다. 요코미치 히토시(横道仁志)「데지그나레 그(デザインーレ考)」『a+a 미학연구』제11호, 오사카대학대학원 문학연구과 미학연구소, 2017년, pp. 56-70.

^[3] Susan Lambert, Drawing, Technique and Purpose: an introduction to looking at drawing, London: the Victoria and Albert Museum, 1984, p.77.

^[4] 선묘가 가지는 성질 중 ‘흔적’에 주목하는 문헌으로는 미하를 참조. 미키 준코(三木順子)「소요와 몸의 움직임—형상의 ‘동력인’을 찾아서(素描と身振り 形象の「動力因」を求めて)」『형상(形象)』Vol.2, 형상론연구회, 2017년,pp. 72-91; 고트프리트 뵘「도상의 철학 - 어떻게 이미지는 의미를 만드는가? (圖像の哲学 いかにイメージは意味をつくるか)」시오가와 치나츠(塩川千夏)·무라이 노리(村井則夫) 오 번역, 호세대학출판국, 2017년.

^[5] 미키 준코, 위의 글, p. 77.

^[6] Walter Benjamin, “Über die Malerei oder Zeichen und Mal” in Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.) Walter Benjamin Gesammelte Schriften II.2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977, S.603-607.

^[7] Walter Benjamin, “Malerei und Graphik” in Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.) Walter Benjamin Gesammelte Schriften II.2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977, S.602-603.

^[8] Rosalind E. Krauss「수평성」, Yve-Alain Bois & Rosalind E. Krauss 『비정형; 사용자 안내서(アンフォルム 無形なもの事典)』지자 편집(加治屋健司), 곤도 가루(近藤学), 다카구와 가즈미(高桑和巳) 번역, 월요서(月曜社), 2011년, pp. 106-115.

^[9] Leo Steinberg「다른 비경 기준(他の批評基準)」하야시 다카유키(林卓行) 번역『미술수첩(美術手帖)』1997년 1월~3월.

^[10] 하야시 미치오(林道郎) 『회화는 두번 죽는다 혹은 죽지 않는다: 시그마 볼케(絵画は二度死ぬ、あるいは死なない:ジグマール・ボルケ)』ART TRACE, 2005년.