



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

권 기 범 교수 지도
박사학위 청구논문

감각을 통해 체화된 수묵산형
표현 연구

- 연구자 작품을 중심으로 -

2022

성신여자대학교 대학원
미술학과 동양화전공
최 소 영

감각을 통해 체화된 수묵산형
표현 연구

- 연구자 작품을 중심으로 -

권 기 범 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2022년 4월

성신여자대학교 대학원

미술학과 동양화전공

최 소 영

인 준 서

최소영의 박사학위 논문으로 인준함

2022년 4월

심사위원장 이 만 주 (인)

심사위원 권 기 번 (인)

심사위원 유 근 택 (인)

심사위원 고 흥 칸 (인)

심사위원 노 신 경 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 감각을 통해 체화된 수묵산형 표현에 관한 연구이다. 수묵산형에서 감각은 신체의 직접적인 경험으로 가능하다. 이러한 감각을 통해 구현된 회화는 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)의 언급에서 “회화에서 감각은 세계를 체험하면서 느낀 신체의 체험”이라고 한다. 이처럼 경험한 감각을 통해 체화된 상태는 몸을 관통하는 것으로 본 논문에서는 들뢰즈의 감각 개념과 메를로 폰티(Maurice Merleau Ponty)의 ‘살’의 이론을 기반으로 연구하였다. 이러한 이론을 토대로 감각을 통해 체화된 작품들의 사례를 전개하고 비교 분석하였다. 이에 대해 연구자는 감각을 통해 체화되는 과정으로 많은 경험을 기반한 작품 표현 및 다수의 작품화, 그리고 꾸준한 연구가 동반되어야 한다는 것을 알 수 있었다. 이와 같은 이론적 배경을 바탕으로 예술 표현을 하는데 있어 대상에 대한 많은 경험과 교류를 통해 느낀 감각, 표현방식의 특징, 내적 의미를 분석하여 궁극적으로 회화에 있어 새로운 형상과 의미에 대한 가능성을 인지할 수 있었다.

작품에 있어 수묵산형과 도시풍경에 대한 내용으로 첫째, 수묵산형의 의미와 창작에 적용된 형(形)과 신(神)의 관계를 살펴보았다. 수묵으로 풀어낸 산의 형상은 작가의 정신을 드러내는 형상으로 외형의 특징만이 아닌 정신을 중시하며, 형(形)과 신(神)의 관계를 융합하고 조화가 이루어짐을 도출하였다. 이에 더해 작품 활동과 관련된 미적 감성 체득에서 미(美)의 직접적인 경험과 감성에 의해 또 다른 자연이 체득할 때 느끼는 감흥임을 터득할 수 있었다. 그리고 몸으로 경험한 감각의 대상을 회화로 창작하기 위해서는 경험의 대상을 의식함으로써 작업 태도의 바탕이 됨을 살펴보았다. 둘째, 미적

대상의 확장으로 도시의 풍경을 접하게 되면서 도시풍경의 의미와 회화적 표현에 대해 고찰한 후, 동시대 작가들의 근대적 도시작품을 시대의 흐름에 맞게 비교 연구하여 변화하는 도시풍경에 대해 살펴보았다.

체화된 감각의 조형적 표현에 대한 내용으로 첫째, 감각적 표현의 드로잉을 다루었다. 드로잉은 여러 재료인 종이, 천 외에도 사진, 영상, 텍스트 등 개념적인 매체까지 가능한 열린 구조의 표현임을 알아보았다. 그리고 둘째, 감각 표현방법에서 발목과 과목을 통해 실험적이고 다양한 해석과 변용이 가능함을 살펴보았다. 또한 세번째로 내재된 감각을 통해 작품을 표현할 때 화면 공간의 구도, 변형으로 허경(虛境)과 실경(實境)의 상생과 조화에 대해 조형적인 표현을 알아보았다.

이러한 감각을 통해 체화된 수목산형 작품을 표현해 본 결과 자연물과 대비되는 문명과 인공물이 경쟁구조 속에 치솟는 옥망의 건물을 침탑산수 이미지로 표현하여 조형화하였다. 또한 연구자는 자연과 문명을 분리하기보다는 내밀한 상호작용으로 사회 변화 속에 놓인 교차하는 풍경으로 확장하며 표현하였다. 그리고 사물과 자연 이미지의 조합을 통하여 화면을 재구성하고, 상상하여 창작 활동을 전개하였다. 삶을 통해 저장된 기억 이미지와 체험했던 이미지들은 자연과 문명이 얽히고 섞이며 풍경을 조합하는 방식을 통하여 연구자만의 새로운 예술 형상을 창출하였다.

수목산형과 도시의 교차된 풍경 표현에서 수목산형에 담긴 낯선 도시의 인상에 대해서 자연과의 교감과 삶을 연관지어 그에 대한 감각으로 풀어낸 수목산형과 도시의 이미지를 차용하여 주관적인 관점으로 재해석하였다. 도시라는 환경 속에서 인간에 의해 인위적으로 구성되는 건축물과 이상적인 자연을 한 화면에 겹쳐 이중구조를 통해 수목산형과 도시, 현실과 이상의 괴리가 만들어 내는 낯선 도시의 인상을 표현하였다. 또한 현실과 비현실성

에 관해서 연구자가 구상하고 있는 사유적 이상세계를 표현하고, 자연과 도시의 양가적인 의미를 담고 있다. 작품을 구성하는 요소 중 수평 시점은 산수화에서 곽희가 주장한 삼원법 중에 평원의 시점과 비슷한 유형으로 수평 선상에 나타내는 시선 처리로 자연의 광활함이나 아득한 수평의 산수를 그릴 때 적합하다고 했다. 그러므로 연구자의 작품 역시 이러한 맥락에서 대상을 멀리서 보는 눈으로 도시풍경을 수평 시점으로 표현하였다. 이러한 시점은 주관적인 관점으로 자연의 리듬과 교감하는 과정을 통해 자연스럽게 흐르는 시점으로 작품연구를 통해 고찰하였다.

선(線)과 색조, 표현 매체에 따른 도시풍경에서는 과목과 발목으로 그려진 수목산형 안에 차용된 도시의 이미지는 피마준으로 구사하고, 세밀한 건물 묘사는 철선묘를 구사하여 도시 전경을 표현하였다. 또한, 색에 대한 다양한 실험으로 이어져 붉은 마천루, 샹들리에 등의 작품으로 표출하였다. 표현 매체와 관련해서는 다양한 감각을 표현하기 위한 실험을 하였다.

연구자는 현장을 경험하고 느끼는 감각이 다양한 표현방법과 또 다른 매체로의 실험이 가능하다고 생각한다. 이러한 매체 연구는 연구자에게 새로운 물성이 갖는 감각이 체화되며 더 깊은 창조 활동에 도움이 되었다. 이는 주제를 드러내기 위해 물질이 가지는 감각적 특성에 부합하는 매체, 도구를 선택하여 작품에 적용하려는 태도이다. 감각은 주변 환경, 현실의 삶을 몸으로 체험하면서 느끼는 것이며, 수목산형에서 경험한 모든 것들은 감각이 되고, 이 감각은 몸을 통해 체화되어 다시 작품으로 표현된다. 이는 현대 도시인의 삶에 내재되어 있는 수목산형에 대한 표현의 창조적 감성, 그 의미를 모색하고 있다.

본 연구를 계기로 작품세계를 더욱 풍부하고 동양회화의 새로운 가능성을 찾을 수 있기를 기대하며 계속 창조하려 한다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
1. 연구 목적 및 필요성	1
2. 연구 방법 및 내용	3
II. 감각과 체화(體化)의 개념과 예술	5
1. 감각의 개념	5
2. 체화의 개념과 예술	14
III. 수목산형과 도시풍경	25
1. 수목산형의 의미	25
1) 형(形)과 신(神)의 관계	30
2) 미적 감성의 체득	41
2. 도시풍경의 의미와 회화적 표현	52
IV. 체화된 감각의 조형적 표현	64
1. 감각적 표현으로서의 드로잉	64
2. 발목·과목의 현대적 변용	75
3. 허경(虛境)과 실경(實境)의 상생과 조화	83

V. 작품연구	91
1. 첨탑산수의 이미지 채집과 관계	91
2. 수목산형과 도시의 교차된 풍경	101
1) 수목산형에 담긴 낮선 도시의 인상	101
2) 수목산형과 도시의 이중성과 수평시점	110
3. 선(線)과 색조, 표현 매체에 따른 도시풍경	119
VI. 결 론	127

참고문헌

ABSTRACT

도 판 목 차

[도판1] 송수남, <무제>, 179x157.5cm, 종이에 먹, 1985, 개인소장	19
[도판2] 이배, <붓질-226>, 162×130cm, 종이에 숯 먹, 2020	20
[도판3] 김호득, <산 산 물 물>, 130.5x194cm, 캔버스에 아크릴, 2017	22
[도판4] 종병, <계산적취도(溪山積翠圖)>, 94x56cm, 건본담채, 420-479, 상해박 물관	33
[도판5] 광희, <조춘도(早春圖)>, 108.1x158.3cm, 건본담채, 1072, 대만고궁박물 원	34,115
[도판6] 조맹부, <작화추색도(鵲華秋色圖)>, 28.4x93.2cm, 종이에 담채, 1259, 대만고궁박물원	35
[도판7] 예찬, <용슬제도(容膝齋圖)>, 74.7x35.5cm, 종이에 수묵, 1372, 대만고 궁박물원	36
[도판8] 서위, <초석도(蕉石圖)>, 166x91cm, 종이에 수묵, 1552, Sweden museum of art Stockholm	39
[도판9] 이가염, <안개속에 우뚝 솟은>, 91x52cm, 종이에 먹 채색, 1966, 대만고 궁박물원	48
[도판10] 이상범, <귀로>, 32x130cm, 종이에 수묵담채, 1963, 용인호암미술관	48
[도판11] 최소영, <경주 남산 사진>	50
[도판12] 변관식, <영도교>, 34x137cm, 종이에 수묵담채, 1948, 동아대학교박 물관	56
[도판13] 이종상, <남산에서>, 110x67.5cm, 종이에 수묵담채, 1978, 국립현대 미술관	57
[도판14] 이철량, <도시새벽>, 91x181cm, 종이에 수묵, 1986, 국립현대미술관	58
[도판15] 송수남, <자연과 도시>, each 94.5x62cm, 종이에 수묵채색, 1984-1988, 국립현대미술관	58
[도판16] 유근택, <밤빛>, 135x135cm, 종이에 수묵채색, 2007	59

[도판17]	양용리양, <Artificial Wonderland>부분, 4Channel HD Video, 8min 30sec, 2012	60
[도판18]	오관중, <홍콩의밤(香港之夜)>, 69x138cm, collotype print on rice paper, 1991	60
[도판19]	팔대산인, <초선도(蕉蟬圖)>, 25x23cm, 종이에 수묵, 1600, 미국프리어 미술관	76
[도판20]	장대천, <Snow Mountains in Switzerland>, 173x334cm, splash ink and color on paper, 1965, 대만고궁박물관	78
[도판21]	송수남, <붓의 놀림>, 259×194cm, 한지에 수묵, 1994, 국립현대미술관	78
[도판22]	Hiroshi Senju, 폭포(부분), 186x367cm, acrylic on canvas, 2012, 도쿄국립대학교	79
[도판23]	달중광, <초강연우도(楚江烟雨圖)>, 75.5x27.5cm, 종이에 수묵, 1684	87
[도판24]	황빈홍, <구자산>, 98.5x33.5cm, 종이에 수묵담채, 1954, 북경고궁박물관	88
[도판25]	안견, <몽유도원도(夢遊桃源圖)>, 38.7x106.5cm, 비단에 담채, 1447, 일본텐리대학교	110
[도판26]	『개자원화전』의 피마준(披麻皴)	119

작 품 목 차

【작품1】	최소영, <자연의 흐름>, 145x257cm, 캔버스에 먹, 2010	22
【작품2】	최소영, <그곳에서>, 53x45cm, mixed media on canvas, 2019	23
【작품3】	최소영, <포대능선>, each 80x117cm, 캔버스에 먹 채색, 2012	29
【작품4】	최소영, <심산>, each 91x65cm, mixed media on canvas, 2012	38
【작품 5】	최소영, <심산>, 90x65cm, 캔버스에 먹 채색, 2012	40
【작품 6】	최소영, <마주하는 순간>, each 91x117cm, 캔버스에 먹 채색, 2012	49
【작품 7】	최소영, <조산(造山)>, 91x116cm, 캔버스에 먹 채색, 2015	50
【작품 8】	최소영, <낮선>, 35x54cm, mixed media on canvas, 2019	61,107
【작품 9】	최소영, <낮선>, 62x112cm, mixed media on canvas, 2019	62
【작품10】	최소영, <낮선>, 117x80cm, mixed media on canvas, 2019	62,124
【작품11】	최소영, <숲에서>, 70x96cm, 종이에 수묵, 2008	66
【작품12】	최소영, <인도 드로잉>, 53x45cm, mixed media on canvas, 2020	67
【작품13】	최소영, <인도 드로잉>, 53x45cm, mixed media on canvas, 2020	67
【작품14】	최소영, <인도 드로잉>, 53x45cm, mixed media on canvas, 2020	67
【작품15】	최소영, <인도 드로잉>, 53x45cm, mixed media on canvas, 2020	67
【작품16】	최소영, <인도사진>	67
【작품17】	최소영, <어떤날>, 22x27cm, mixed media on canvas, 2019	69
【작품18】	최소영, <어떤날>, 22x27cm, mixed media on canvas, 2019	69
【작품19】	최소영, <인도에서>, 16x40cm, 종이에 먹, 2020	69
【작품20】	최소영, <기차안>, 16x86cm, mixed media on photo, 2018	71
【작품21】	최소영, <헝가리>, 26x80cm, mixed media on photo, 2019	71
【작품22】	최소영, <공사현장>, 23x66cm, mixed media on photo, 2019	72
【작품23】	최소영, <어떤날>, 22x27cm, mixed media on canvas, 2019	73
【작품24】	최소영, <forest>, 145x257cm, 캔버스에 먹 채색, 2010	80
【작품25】	최소영, <forest>, 145x357cm, 캔버스에 먹 채색, 2010	81

【작품26】	최소영, <폭포>, 53x41cm, mixed media on canvas, 2012	82
【작품27】	최소영, <폭포>, 53x41cm, mixed media on canvas, 2012	82
【작품28】	최소영, <폭포>, 72x90cm, 캔버스에 먹 채색, 2012	89
【작품29】	최소영, <낮선>, 70x117cm, 캔버스에 먹, 2019	89
【작품30】	최소영, <혼돈>, 120x170cm, 캔버스에 먹 목탄, 2017	93
【작품31】	최소영, <생성>, 120x150cm, 캔버스에 먹 목탄, 2016	94
【작품32】	최소영, <소멸>, 130x160cm, 캔버스에 먹 목탄, 2016	94
【작품33】	최소영, <관계 시리즈>, each 16x16cm, 종이에 펜, 2015	95
【작품34】	최소영, <샹텔라>, 148x135cm, mixed media on canvas, 2015	97
【작품35】	최소영, <샹텔라>, 148x135cm, mixed media on canvas, 2015	97
【작품36】	최소영, <샹텔라>, 148x135cm, mixed media on canvas, 2015	98
【작품37】	최소영, <샹텔라>, 130x160cm, mixed media on canvas, 2015	99,125
【작품38】	최소영, <낮선>, 117x80cm, mixed media on canvas, 2019	103
【작품39】	최소영, <낮선>, 117x80cm, mixed media on canvas, 2019	103
【작품40】	최소영, <낮선>, 117x80cm, mixed media on canvas, 2019	103
【작품41】	최소영, <낮선>, 162x130cm, mixed media on canvas, 2019	104
【작품42】	최소영, <낮선>, 162x112cm, mixed media on canvas, 2019	105
【작품43】	최소영, <낮선>, each 27x35cm, mixed media on canvas, 2019	106
【작품44】	최소영, <낮선>, each 27x35cm, mixed media on canvas, 2019	106
【작품45】	최소영, <낮선>, 112x162cm, mixed media on canvas, 2019	108,124
【작품46】	최소영, <젯빛풍경>, 145x400cm, mixed media on canvas, 2016	111,112
【작품47】	최소영, <마천루>, 73x91cm, mixed media on canvas, 2016	113
【작품48】	최소영, <마천루>, 73x91cm, mixed media on canvas, 2016	113,122
【작품49】	최소영, <마천루>, 73x91cm, mixed media on canvas, 2016	113
【작품50】	최소영, <낮선풍경>, 91x117cm, mixed media on canvas, 2017	114,119,122

【작품51】	최소영, <성벽>, 145x360cm, mixed media on canvas, 2020	116
【작품52】	최소영, <그곳에서2>, 300x660cm, mixed media on canvas, 2019	118
【작품53】	최소영, <어떤풍경>, 30x30cm, 캔버스에 먹, 2020	121
【작품54】	최소영, <어떤풍경>, 30x30cm, 캔버스에 먹, 2020	121
【작품55】	최소영, <어떤풍경>, 30x30cm, 캔버스에 먹, 2020	121
【작품56】	최소영, <마천루>, 170x240cm, mixed media on canvas, 2015	123

I. 서론

1. 연구 목적 및 필요성

본 연구는 자연이라는 대상에 주관적인 감성, 감각을 통해 체화된 수묵산형 표현에 관한 연구이다. 연구자의 작품을 중심으로 관련된 창작 방법을 서술하였다. 현재까지 진행된 작품들로 창작의 배경과 동기, 작품의 내용과 조형적 특성을 고찰하여 그 의미와 가치를 규명하고, 연구 과정을 통해 앞으로 창작 방향을 찾을 수 있는 바탕으로 삼고자 한다.

연구자는 대상을 그대로 재현하기보다는 끝없는 형상을 넘어선 보이지 않는 부분에 내재되어 있는 것을 표현하고자 하였다. 작품을 창작하면서 대상을 대할 때 유한한 물상을 뛰어넘어서 다양하고 미묘한 내면의 감각을 표출하고자 했으며, 그 감각들은 특정한 상황, 관계, 환경 속에서 발생하여졌다. 작품에서 표현하고자 하는 것은 주변 상황의 경험에서 직접 느끼는 신체적 감각이 중요한 요소가 된다. 그 요소는 경험한 대상의 이미지를 재구성하여 다시 회화로 옮기는 과정을 거치며 그 표현에서 연구자의 감각이 큰 부분을 차지한다. 즉 체외의 것들이 몸을 통해 정제되어 회화로 옮겨지는 중요한 감각의 통로가 된다.

작품을 구현하는 데 있어서 근본적인 배경으로 감각의 이론과 체화의 개념을 제시한다. 이러한 감각과 체화의 해석을 기반으로 작품 전체를 아우르는 수묵산형에 있어 수묵산형의 의미와 수묵의 특성, 이에 내재된 형(形)과 신(神)의 관계를 제시하여 논리를 전개하고자 한다. 그리고 수묵산형은 미적 대상이면서 동시에 감성을 담아낸 공간이기도 하다. 이로 인해 주관적인 미

적 감성을 체득한 과정을 논의해보고자 한다.

본 논문에서는 체화된 감각을 조형적으로 표현하는 방법으로 감각적 표현의 드로잉을 다루었다. 작품에서 드로잉은 대상을 표현하기 전 내면세계를 함축적이고 효과적으로 드러내는 초안이 된다. 또한 드로잉은 순간의 생각이나 행동이 즉각적으로 드러나고 사유의 과정을 표출한다. 그로인해 감각을 표현하면서 발묵과 과묵의 특징과 이에 상응하는 작품들을 제시하고, 구도적인 면에서 허경(虛境)과 실경(實境)의 조화에 관해 연구하며, 본 작품으로 확장하는 과정과 타 작품들과의 비교 분석을 하고자 한다. 마지막으로 작품분석에서 체화된 감각이 어떠한 방식으로 적용되고 발전되었으며 동시에 부합하는 조형 언어가 될 것인가에 대해 연구하고자 한다.

연구자는 이러한 작품이 지니고 있는 특성을 바탕으로 수묵의 현대적인 변용에 의한 조형 방법을 분석하고, 이 시대의 조형예술 분야에 있어서 동양회화가 가질 수 있는 방향성에 대해 모색하며, 연구자 작품세계의 이론을 구축하고자 하는데 그 연구 목적이 있다.

2. 연구 방법 및 내용

예술가는 작품 창작을 하는 데 있어 감각의 발현이 인간의 몸에 체화되어 화폭에 표현된다. 연구자는 작품 창작을 하는 데 있어 자연과 도시에서 느껴지는 감각이 몸에 체화되어 화폭으로 담아낸다. 그로 인해 본 연구자는 감성이 내재한 수묵산형을 통해 경험했던 감각들이 표출되는 수묵의 조형적 표현과 차용된 도시의 이미지를 분석하고자 한다. 그리고 이를 바탕으로 화론이나 미학적 특성의 자료를 수집하여 연구하고자 한다.

제[Ⅱ장]에서 연구자의 감각 발산 표현방식이 구체적으로 회화의 이미지로 어떻게 제작되며 구현되는지 동양에서의 감각을 의미하는 기운의 개념과 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)의 감각론을 토대로 감각의 개념과 감각론을 구성하고 있는 요소를 고찰해 보고자 한다. 그리고 감각을 통해 몸에 배어 자기 것이 되는 체화의 개념을 메를로퐁티(Maurice Merleau Ponty)의 ‘살’의 개념을 중심으로 고찰하고 미학에 대한 논리를 전개한다. 그리고 감각을 통한 체화에 적용된 화론과 작품에 구현된 일례를 연구해 보고자 한다.

제[Ⅲ장]에서는 연구자가 자연과의 교감과 감수성을 감각으로 풀어낸 수묵산형의 의미와 예술 창작에 적용된 형(形)과 신(神)의 관계를 고찰하고, 형과 신의 예술적 의의에 대해 살펴보고자 한다. 더불어 회화에서 미적 감성의 체득, 즉 감성을 체험하고 체득하는 방법을 연구하고자 한다. 그리고 수묵산형과 도시의 관계에 교차적인 풍경으로 도시풍경의 차용에 대해 알아 보며, 도시풍경의 의미와 회화의 시대 변화에 따른 표현 전개에 대해 고찰해 보고자 한다.

제[IV장]에서는 감각을 통해 체화된 감성의 표현에 관하여 첫 번째로 연구자에게 있어 내면세계를 표출하는 감각적 표현으로서의 드로잉을 연구하고 두 번째로는 수묵 감성의 회화적 표현으로서 발묵과 파묵의 현대적 변용에 대해 고찰한 후 세 번째로는 연구자의 작품 구도에 있어 허경이강조되는 맥락에서 허경(虛境)과 실경(實境)의 개념에 나타난 미학적 특징을 검토하며 허와 실의 상생과 조화에 대해 그 조형적 의미를 파악하고자 한다.

마지막으로 [V장]에서는 앞에 고찰된 이론적 근거를 토대로 감각을 통해 체화된 수묵산형 작품연구로 경험을 통해 내재한 감각의 흐름에 따른 침탑산수의 이미지 채집과 관계를 논하고자 한다. 수묵산형과 도시가 교차된 풍경에 대한 주관적 감정이입과 표출에서 출발하여 대상과의 감각, 교감을 통해 표현한 낮선 도시의 인상에 대해, 그리고 이를 넘어 이상세계에 도달하고자 하는 방향성의 작품을 연구하고자 한다. 또한, 수묵산형과 도시의 이중성과 수평 시점을 알아보고자 하며, 선과 색조표현 매체에 따른 도시풍경의 작품을 논하여 작품의 조형적 특징과 예술적 의미를 밝혀 보고자 한다.

이 연구는 연구자가 감각을 통해 체화된 감성의 과정을 거친 수묵산형 표현의 가치와 의미를 확장 시키는 계기가 되고, 논증하는 과정이다. 또한, 작품에 나타난 감각을 통해 체화된 회화의 동·서 예술사상 이론을 고찰하여, 연구자의 작품세계에 대한 이론과 그 방법적인 모색의 방향을 연구하고자 한다. 이는 연구자의 창작 활동의 토대를 이루는 미적 태도에 대한 지침을 새롭게 세우는 일이 될 것이며 또한 작품 활동의 새로운 시각에 대한 가능성을 제시하고자 한다.

II. 감각과 체화(體化)의 개념과 예술

어떠한 대상을 시각적으로 어떻게 받아들이고, 바라보는가의 관점은 예술을 하는 사람에게 중요한 지점이라고 생각한다. 이러한 관점과 관련해 눈으로 보는 것 외에 연구자는 감각적으로 어떤 무언가를 느끼는 경우가 있다. 이것은 대상이 가진 기(氣) 혹은 에너지가 발산(發散)되어 어떤 순간에 체화되는 것이다.

인간은 각자 받아들이는 정보의 차이가 있기 때문에 어떤 대상을 보았을 때 서로 다른 다양한 느낌을 받는다. 즉 보이지 않는 어떤 감각정보, 정확하지 않은 정보를 체득하는 것이라고 할 수 있다.

연구자는 정보를 체득하는 과정으로 대상에 내재된 인상이나 느낌을 감각을 통해 체화된 표현방법으로 감각과 체화의 개념과 이론을 고찰하고자 한다.

1. 감각의 개념

연구자의 창작은 실제 경험으로부터 느끼는 신체적 감각이 중요한 요소이다. 연구자 작품은 자연 혹은 경험한 공간에서 느낀 감각을 화면에 옮기는 과정을 거치는데 여기서 붓질의 행위나 먹을 뿌리고 흘리는 감각이 작용하게 된다. 이 과정에서 신체는 회화로 다시 옮기는 중요한 감각 표현의 통로가 된다. 즉 회화는 감성적 체험을 통하여 감각화 되어 창작된 표현이라고 볼 수 있다. 이는 작가와 감상자에게 정신적인, 감성적인 공감대를 형성하는

독자적인 세계이어야 한다. 연구자의 창작근원에는 주관적인 감성체험, 감각, 직관적 감성이 포함되는 것이다.

감각과 관련해서는 오감을 총체적으로 동원함과 동시에 오감보다 더 중요한 마음이라는 감각이 더하여져 육감(六感)을 모두 묶은 감각을 중요시하고 있다. 오감은 마음의 감각을 얻기 위한 전제이기 때문에 마음은 형상을 넘어 기를 드러낸다고 볼 수 있다.

동양에서 회화는 생명력이 풍부한 기운을 담고 형상을 넘어 화가의 정신과 조화를 이루어 창작으로 완성되는 것이라고 할 수 있다.

동양회화가 가지고 있는 내면은 기품이 있고 존엄성이 있으므로 상징적인 표현을 통하여 작가의 이상미를 추구함으로써 자연의 본질과 근본의 인간정신, 이념에 접근하려고 하였다. 이러한 현상의 근본이 기운론의 미적 감각과 연결이 된다고 볼 수 있다. 연구자가 대상을 통해 체험한 기운의 세계는 말이나 명칭으로 파악할 수 없는, ‘보이지 않는 힘’의 감각과 의미가 상통한다고 할 수 있다.

따라서 연구자는 감각에 대한 개념으로 동양적 기운과 서양 철학인 들뢰즈의 감각론에 대해 살펴보려 한다.

먼저 동양의 본질적 개념인 기(氣)에 대해 알아보자면 ‘기(氣)’는 문자 개념으로부터 철학 범위로 이어 갔으며, 풍부해지고 깊게 발전하면서 기의 범위와 기의 이념은 중국 철학자들의 견해에서 중요한 자리를 차지한다.¹⁾ 기는 구름의 모양을 본떠 글자로 만든 상형문자이다. 운기의 모양은 구름보다 훨씬 미세하고 가벼워 흐르는 모습이 아지랑이처럼 물이 흐르는 것 같으며 겹겹이 쌓인 것이 많아서 기(氣)자는 붓으로 나타낼 때 부드럽게 굴절하도록 표현하고 흘러내리며 운동하는 모습을 본보기로 삼았다.

기가 철학 범위로 된 것은 ‘운기’라는 처음의 뜻에 따라서 발달하고 형성

1) 최광진, 『한국의 미학』, 미술문화, 2015, p.217.

되었다. 기 발생 후에 사람들이 체험하고 지각해 가는 단계에 따라서 점차 담긴 의미의 범위가 넓어져 갔다. 선진시대부터 위진 남북조시대까지 맹자(孟子), 노자(老子), 장자(莊子)를 통해 연구되어왔다. 이러한 기의 확대와 발전은 세상에 있는 모든 것을 형성해나가는 기를 담은 쪽으로 넓혀가면서 양기, 음기, 하늘, 땅, 사람 등 세상에 있는 모든 것을 조직하는 아주 작은 물질을 나타내는 기의 개념 범위를 추상화해냈다. 아울러 사람이 호흡하며 마시고 내쉬는 숨결, 생명 활동의 방향으로도 확대되었다.

또한 기(氣)는 서화론(書畫論)에서 중요한 요소로서 맹자(孟子)의 공손추(公孫丑)편에 의하면 “아선양오법연지기(我善養吾法然之氣)” 라 하여 양기(陽氣)·천기(天氣)·절기(節氣) 등 자연 현상계에서 나타나는 것으로 인간의 신체 활동에서 발생 되는 심기(心氣), 정기(精氣), 생기(生氣), 혈기(血氣) 등 생리적, 정신적 근본이 되는 동력을 말하며 발전하였다. 그리고 운(韻)은 소리의 음을 표준음에 맞추어 고름의 의미로 음운론(音韻論)에서 다루었던 용어이다.

서화에서 기운(氣韻)은 내용과 형식이 서로 연관되어 이루어진 일종의 리듬감을 나타낸다. 여기에서 기(氣)는 운동의 감각, 또는 감각의 흐름이며, 운(韻)은 운동의 규율과 리듬으로 나타나는 음악감(音樂感)이다.²⁾ 그러므로 기운(氣韻)이란 내면에 함축된 것, 내재된 힘을 겉으로 드러낸다는 의미라고 볼 수 있다.

또한 동양의 서화론에서는 미적으로 최고의 가치 기준으로 품평하는 기운생동 개념의 탄생을 이끌었다. ‘기운생동’은 육조시대에 사혁(謝赫)의 ‘고화품록(古畫品錄)’에서 논해진 것이다. 기운생동은 그림을 품평하는 “육법”³⁾

2) 李在娟, 「性理學的 藝術的 表現에 關한 研究-宋代 山水畫를 中心으로」, 제40집, 한국유교학회, p.139.

3) ‘화육법’이란 기운생동(氣韻生動), 응물상형(應物象形), 골법용필(骨法用筆), 경영위치(經營位置), 수류부채(隨類傅彩), 전이모사(傳移模寫)를 말한다. 당대 장언원(張彥遠)도 사혁의 화육법을 자신의 의견으로 다시 해석하여 객관적인 방식을 취한 화육법을 논하였다. 오대(五代)의 형호(荆浩)도 ‘육요(六要)’라 하여 그림 창작 근본을 나타내고 있는데 그 근본 또한 사혁의 화육

중에 첫 번째 항목으로 대상과 쉬지 않고 변화하여 새로운 사물을 발생시키고 천지자연의 도(道)를 밀접한 관계를 시켜 화면 모두가 우주생명의 형상을 드러내는 미학을 추구하는 것으로 볼 수 있다. 기운생동은 심미주체와 모든 기(氣)의 대상인 객체의 기가 하나로 융합된 바탕 위에서 작가가 운율이 바뀌고 있는 필묵의 선을 끌어와 객체를 생동감 있게 표현한다는 것을 말하는 것이다. 기운(氣韻)은 원기론의 ‘기’ 사상이 미학적 의식으로 고정되면서 리듬을 뜻하는 ‘운’ 과 결합 된 것이다. 사혁이 활동하던 시대의 회화는 주로 고사 인물도였기 때문에 기운의 본래 뜻은 인물의 정신적인 바탕을 일컫는 것이다.⁴⁾ 후에 기운은 인물에만 국한되는 것이 아니라 산수화를 비롯한 서화에도 두루 적용되었다. 기가 일반적인 것이라면 운은 리듬과 파동에 따른 독립된 생명체의 성질로 기운은 특수 대상의 “생명력 있는 율동”을 뜻한다.

이처럼 기운은 내면에 보이지 않는 것이므로 보이는 표상 밖에 있는 상징, 생명적 감정과 생동적 감응력으로서 감각과 비슷한 맥락으로 볼 수 있다.

다음은 서양에서의 감각의 개념에 관해 들뢰즈의 감각론에 대해 알아보고자 한다.

질 들뢰즈(Gilles Deleuze:1925-1995)⁵⁾ 의 철학에서 감각(感覺)이란 “대상을 본다는 것과 존재의 세계로 들어가 뿌리를 내리고 자리를 잡아 머물러 있다는 것이다. 즉 보는이가 보이는 것과 합쳐지는 것이다. 이 과정 자체가 그가 말하는 상호적인 예술 행위와 연결된다.”⁶⁾

예술은 감각적 집합체들을 창조하는 것이다. 또한 예술의 목적은 “감각의

법이였다.

4) 葛路, 강관식 역, 『중국 회화 이론사』, 돌베개, 2010, p.87.

5) 프랑스의 철학자. 서구의 2대 지적 전통인 관념론·경험론이라는 사고의 기초형태를 비판적으로 해명했다. 저서로 《양티 오이디푸스》,《차이와 반복》,《천 개의 고원》 등이 있다. Wikipedia.

6) Gilles Deleuze, 하태환역, 『감각의 논리』, 민음사, 2008, p.75.

덩어리를, 감각의 순수한 존재를 추려내는 것”⁷⁾ 이라고 규정한다. 즉 창조에 관해 철학에서는 개념이 말았다면 예술에서는 감각이 말고 있다는 것을 알 수 있다. 그러므로 작가들은 개념보다는 ‘감각’에 의해 사고한다고 볼 수 있다.

또한 들뢰즈는 ‘잠재적 감각’에서 ‘감각’을 철학에서 인식론적 의미의 지각과 분리하였다. ‘지각’이 감관을 통해 받아들인 수집된 정보를 해석하는 과정으로써 인식론적 현상이라면 ‘감각’은 감관에서 자신과 외부 세계와의 신체 접촉으로 받아들이는 존재론적 현상으로 본다.

들뢰즈는 『의미의 논리』에서 ‘sens’라는 말이 의미, 방향이라는 뜻과 함께 ‘감각’이라는 뜻도 가지고 있다고 지적한다. ‘sens commun’는 대부분 상식으로 번역이 된다. 더불어 ‘공통감각’을 의미하는 것이기도 하다. 공통감각은 세계, 주체, 대상의 사상이나 성질을 보장하는 것이며, 지각과 인식의 기본명제이다.⁸⁾ 공통감각은 아래와 같이 언급된다.

“주체의 측면에서, 상식, 공통감각은 영혼의 다양한 능력들을, 또는 신체의 분화된 기관을 포함하며, 그들을 자아(moi)라고 말할 수 있는 하나의 통일성에 관련짓는다. 지각하고 상상하고 기억하고 인식하고, 하는 것은 유일하고 동일한 자아이다. 객관의 측면에서 상식, 공통감각은 주어진 다양성을 통일시키며 그것을 대상의 특수한 현상이나 세계의 개별화된 형상의 통일성에 관련시킨다.”⁹⁾

감각은 몸이 소유하는 것이다. 그러므로 감각을 논할 때 들뢰즈가 이름 붙였던 ‘정적 발생’, 즉 초 경험적인 것을 대상으로 하는 표면에서 의미가 발생하는 현상만을 고려해서는 안된다.¹⁰⁾ 우리는 감각을 이해하기 위해서

7) Gilles Deleuze, 이정임,윤정임 역, 『철학이란 무엇인가?』, 현대미학사, 1995, p.239.

8) Gilles Deleuze, 이정우 역, 『의미의 논리』, 한길사, 2002, p.159.

9) Gilles Deleuze, 이정우 역, 『의미의 논리』, 한길사, 2002, pp.159-160.

10) 상계서, 한길사, 2002, pp.226-229.

물체적인 것으로부터 초 경험적 사유나 직관에 의해 생성되는 또 다른 과정을 참고하여 생각해야 하는 것이다. 이런 발생을 들뢰즈는 ‘동적 발생’이라고 말한다.

감각의 형이상학적 대상은 강도(intensity)라 한다. 감각은 경험 속에 외현되는 강도이다. 강도는 상시적으로 변동하는 차이의 정도라는 의미로 쓰인다. 따라서 강도란 감각적인 차이이다. 또한, 발생의 측면으로 봤을 때 강도는 잠재적인 것을 현실화시키는 관념적인 에너지이다. 이는 일상적인 감각 경험을 벗어나 어떤 특별한 경험 속에서 우리에게 제시된다. 그것은 칸트(Immanuel Kant:1724-1804)¹¹⁾ 적인 ‘공통감각’의 제약에서 나오는 경험이라는 것이다.¹²⁾

들뢰즈는 시공간의 아 프리오리(a priori)¹³⁾한 형식들은 감각에 의하여 획득한 현상이 마음속에 재생되는 경험의 형식일 뿐이라는 것이다. 또한, 잠재적인 것에 대한 직접적인 파악으로 공통감각의 통제를 벗어난 경험, 표상 아래의 경험 역시 존재한다고 볼 수 있다. 강도는 실제로 느낄 수 없는 감각이나 지각의 균형이 엷힐 때와 같은 순간과 공통감각의 통일성이 무너지는 순간에 그 모습을 드러낸다. 예컨대 인간이 일상적으로 경험하는 공간이 아닌 ‘심연’을 느끼는 순간이 있다는 것이다. 이것은 강도를 경험하는 순간이다.

예술은 들뢰즈에게서 하나의 시물라크르¹⁴⁾이다. 이것은 실재를 대체한 이미지가 아니라 실재의 모습이며 강도(intensity)이자 사건이다. 그러나 동일성을 갖지 않는 시물라크르는 우리가 감각 기관을 통하여 대상을 인식할

11) Immanuel Kant: 근대 계몽주의를 경지에 올려놓았고 독일개념철학의 기초를 수립한 프로이센의 철학자이다.

12) 조선령, "재현의 붕괴, 생성의 표현", 미학 예술학 연구12집, 2001, p.208.인용

13) 'apriori'란 '선험적'으로 해석된다. 이는 선험적이라는 것은 "경험 이전"을 뜻한다.

14) 들뢰즈에게 있어서 동일자가 반복이 되어야 하며, 자기 자신과 관련된 즉자적 차이, 다른 것은 차이들의 차이가 되어야한다. 이는 단순한 모방으로 이해해서는 안된다. 오히려 원본 혹은 특권적인 지위라는 생각을 전복시키는 행위로 이해 해야한다. Arnaud Villani, 신지영 역, 『들뢰즈 개념어 사전』, 갈무리, 2012, p.279.

수 있는 시간보다 더 짧은 시간에 우리 옆을 거쳐 지나간다. 그러므로 우리가 인식하는 것은 시플라크르 자체가 아닌 감속시킨 이미지라는 것이다.¹⁵⁾

들뢰즈는 예술이 물체적인 것이 없다면 이루어질 수 없다고 말하며, 예술을 잠재성에서 현실성으로 이동해야 한다고 한다. 들뢰즈는 예술의 특수성은 겉으로 드러나지 않고 숨은 상태의 존재를 실현한다기보다 “그것에 실체를 부여하여 잠재태를 구체적인 사실로 나타나게 한다.”¹⁶⁾ 는 것이다. 즉 그가 말하는 예술이란 감각(sensation)을 창조한다고 한다. “예술 작품은 감각들의 집적, 말하자면 지각들(percepts)과 정서들(affect)의 복합체”¹⁷⁾ 라고 말한다. 하지만 여기서 말하는 정서와 지각은 대상에 속한 것도 아니며, 주체에 속한 것도 아니다. 예술은 단순히 현실적인 것을 대상으로만 판단하는 것은 아니기 때문이다.

또한 들뢰즈가 말하는 감각은 신체와 환경이 만나는 지점에서 발생하는 존재론적 현상이다. 이는 세계가 갖추어지는 방식으로서 세계를 경험하는 것은 감각을 통해 만들어진다는 것이다. 즉 감각은 세계가 주어지는 그 자체인 것이다. 들뢰즈는 “감각은 생명체의 몸과 바깥의 환경이 서로 접하는 삼투막의 표면에서 ‘진동처럼’ 발생하는 어떤 유물론적 사이에 있다.”¹⁸⁾ 라고 하였다. 감각은 대상이면서 동시에 주체가 되는 상태, 메를로퐁티의 표현으로는 ‘내재성과 외재성의 모순을 포함하고 있는’ 현상이다. 이를 들뢰즈는 감각이 ‘세상에 있음’이라고 하였다.

“감각은 현상학자들이 말하듯이 ‘세상에 있음’이다. 나는 감각 속에서 되어지고, 동시에 무엇인가가 감각 속에서 일어난다. 하나가 다른 것에 의하여. 하나가 다른 것 속에서 일어난다. 결국은 동일한 신체가 감각을 주고 다시 그 감각을 받는다. 이 신체는 동시에 대상이고 주체이

15) 조선령, "재현의 붕괴, 생성의 표현", 미학예술학연구 12집, 2001, p.209.인용

16) Gilles Deleuze, 이정임,윤정임 역, 『철학이란 무엇인가?』, 현대미학사, 1995, p.256.

17) Gilles Deleuze, 상계서, 현대미학사, 1995, p.234.

18) 심웅택, 『프란시스 베이컨 작품연구에 관한 연구』, 강원대 철학과 박사, 2007, p.74.

다.”¹⁹⁾

이것은 감각이 단지 인식적인 것이 아닌 인간이 감각을 느낀다는 것으로 즉 인간이 세상에 존재한다는 것을 말하는 것이다.

감각에 의해 인간은 나의 신체와 세계 신체의 관계가 맺어짐을 느낀다. 존재함은 곧 감각됨이다. 감각의 색과 빛은 신체 속에 있다. 여기에서 신체는 재현된 신체가 아닌 감각을 느낀 자로서 체험된 신체를 말한다. 그러므로 묘사되는 것은 감각이고, 회화 속에서 묘사되는 것은 신체라고 할 수 있다. 이것이 영국의 문학평론가 로런스 데이비드 허버트(Lawrence, David Herbert:1885-1930)²⁰⁾가 세잔에 대해서 언급하면서 ‘사과의 사과적인 본질’이라고 불렀던 것이다.²¹⁾

작가의 주체적인 표현이 아닌, 볼 수 없는 힘이 들뢰즈가 보는 세계의 모습이며 에너지라고 할 수 있다. 사물의 집합으로서의 세계가 아닌 그 집합된 힘들이 부딪히는 역동적 과정으로서의 세계이다. 즉 이 세상의 어떤 현상 모습을 드러내게 하는 것이 회화라고 말한다. 이 보이지 않는 힘은 “청각이나 시각 등 보다 더 깊은 것으로서의 리듬”²²⁾이다. 들뢰즈에 의하면 “리듬은 청각적 층위에 투여하면 음악처럼, 시각적 층위에 투여하면 회화처럼 나타난다”²³⁾고 한다. 즉, 여러 가지 기관으로 변화되기 이전에 어떠한 분화되지 않은 감각이 있다. 이것은 다양한 감각이 나타나는 바탕이 된다.

‘감각론’은 들뢰즈의 미학의 주로서 ‘Aesthetics’의 근원이 되는 ‘감각적인 인식’을 의미하는 ‘aisthesis’의 해석이라 할 수 있다. “감각론에서 감각이 재현의 체계라고 할 수 있는 주·객관의 이분법에 의해 결정되지 않는다는 점이다. 이 감각은 주관적인 감정 상태 혹은 체험된 신체 그리고 객관적

19) Baudrillard, Jean, 하태환 역, 『시물라시옹』, 믿음사, 2001, p.63.

20) 영국의 소설가, 시인, 문학평론가이다. 위키백과.

21) Gilles Deleuze, 이정임,윤정임 역, 『철학이란 무엇인가?』, 현대미학사, 1995, pp.63-64.

22) Baudrillard, Jean, 하태환 역, 『시물라시옹』, 믿음사, 2001, p.73.

23) Gilles Deleuze, 이정임,윤정임 역, 『철학이란 무엇인가?』, 현대미학사, 1995, p.73.

인 대상의 상태 혹은 지각된 상태에서부터 자유로우며, 지각과 정서의 집적인 감각의 존재는 느끼고, 느껴짐의 일체성 혹은 그 불가역성으로, 말하자면 팍 마주 잡은 두 손과 같이 그들간의 긴밀한 얽혀짐으로 나타나기 때문이라는 것이다.”²⁴⁾

지각과 정서들로 이루어진 감각은 역사적이고 자연적이며, 사회적인 어떠한 배경 내에서의 미치는 지각현상들과 감정들을 결집시키는 생각을 혹은 욕망을 풀어주는 작용을 한다. 예술은 들뢰즈의 감각 이론을 통해서 세계를 지각할 수 있는 가능성이고 사유와 존재의 바탕으로서 감각의 중요성을 부여한다.

이와 같이 작품은 예술가의 정신을 통해서 순화되거나 성찰의 과정을 거친다. 그리고 감각적인, 직관적인 감정으로 받아들인 표상이 화면 위에 어우러지면서 미적 가치가 생성되는 것이다. 들뢰즈의 감각론을 고찰하여 예술가의 감각은 다양한 감각과 정서, 환경 그리고 여러 계기와 연관성을 가지며 다채로운 차이를 만들어 내는 심리상태의 반영이라는 것을 알 수 있다.

이로써 연구자는 감각의 개념에 관해 동양의 기운과 서양의 감각론을 살펴 보았다. 연구자는 즉흥적이면서 감각적인 기운표현 작품을 하는데 기의 본질은 감각적 예술 정신이고, 감각 정신은 곧 기운의 표현이라는 점을 확인할 수 있었다. 또한 연구자에게 감각은 정신적 쾌감을 가질 수 있는 회화의 높은 경지를 향하는데 그 뜻이 있다. 그러므로 이러한 감각을 체화하여 작품을 구체적으로 구현하기 위한 가능성을 모색해 보고자 한다.

24) Gilles Deleuze, 이정임,윤정임 역, 『철학이란 무엇인가?』, 현대미술사, 1995, p.257.

2. 체화의 개념과 예술

‘체화(體化)’는 몸체를 뜻하는 ‘체(體)’와 어떤 현상이나 상태로 바뀔을 의미하는 ‘화(化)’를 결합한 단어이다. 즉, 사전적 의미로서 ‘체화되다’는 ‘생각, 사상, 이론 등 몸에 배어서 자기 것이 되다.’는 뜻이다. 여기서 말하는 체(體)는 사유, 정서, 감정, 느낌 등을 모두 포함하는 몸의 감각과 일상의 터전에서 일어나는 생생한 활동이다. 이 상태는 인간이 대상이나 환경, 여러 상황에 의해서 신체를 통해 표출되는 과정이다.

즉 체화는 환경과는 독립적으로 개인의 마음 내부에서 일어나는 상태가 아니라 환경과 피리될 수 없이 환경과 인식(지각), 몸이 하나의 통합을 이루는 바탕 위에서 몸짓을 통해 구현되는 활동이라고 볼 수 있다.

연구자에게 체화란 대상과 마주할 때 느껴지는 모든 감각이 몸을 관통해 그 감정을 작품으로 표현한다. 그리고 연구자는 작업을 시작할 때 바탕 작업에 먹을 뿌리고 흘리는 수묵 작업으로 시작한다. 이것은 연구자가 자연 혹은 사물을 통해서 느낀 감각이 수묵과 체화되어 표현되는 것이다. 따라서 연구자는 자연이나 사물을 통한 감각이 체화되는 체화의 개념에 대해 알아보고 이와 연관된 작품사례를 살펴보고자 한다.

예술작품 속 대상은 개인의 감각적 표현이다. 연구자는 산을 오르는 경험과 산책, 여행 그리고 지금 사는 도시를 통해 갖게 되는 감각이 교차된 경험이 있었다. 이는 주관적이고 추상적일 수 있는 감각이다. 작가들이 작품에 등장시키는 대상은 모두 각자 다른 의미와 의도에 따른 감각이 반영된다. 예술사에서 화가들은 작품의 대상이 되는 사물 혹은 자연에 대한 관점을 변화시켜 그들만의 것으로 체화된 새로운 시도를 해왔다. 따라서 연구자는 메를로 폰티의 몸과 체험이론을 바탕으로 체험, 몸, 인지(지각)가 총체적으로

합해져 체화되는 과정을 알아보려 한다.

서양 철학자 모리스 메를로퐁티(Maurice Merleau Ponty:1908-1961)²⁵⁾는 사물이란 ‘감각 덩어리(la masse sensible)’라고 한다. 퐁티는 우리의 예술, 몸, 감정 같은 감각도 사물이라고 했다.²⁶⁾ 이 사회 전체는 사물과 감각으로 감싸여진 감각 덩어리이고 모든 사물이 감각으로 읽히진 않지만, 결국 인간은 자신의 몸을 통해 인지하며 감각의 통합적 사고를 한다는 것이 퐁티의 이론이다. 그는 만져지지 않고 볼 수 없는 사물도 사람들의 몸을 통해 자각할 수 있다고 한다. 신체의 기관들은 보이지 않는 대상이 직접 인식되기 전에 이미 어떤 감각으로 느끼기 시작하고 우리의 몸은 이 지각을 통해 갖지 않은 의미들을 감각적으로 인지하기 때문에 지각을 가능하게 하는 신체를 중요하게 생각했다. 그는 사람들의 신체가 자신을 생각하는 세계라고 말하며 우리 몸은 밖의 세계를 감각 할 수 있고 그 감각된 정보를 몸의 ‘살(flesh)’의 깊은 곳에 보관하는 체화의 과정을 갖는다고 설명한다. 여기서 ‘살’은 퐁티의 철학 용어이며, 사람들의 신체를 포함한 모든 사물은 살로 된 감각 덩어리로 통하고 그 내용은 신체의 막 아래의 깊이에 축적된다.²⁷⁾

메를로 퐁티의 이론에서 우리의 몸은 보이는 실재이자 보는 실재이다. 이는 형태가 없지만 보이는 것을 집합시킨다고 말한다. 우리의 몸은 세계를 보고 느끼며 그 흐름이 연결되는데 이때 내적으로 보이지 않는 어떠한 것도 같이 감각되고 저장한다. 그러므로 사람들의 몸은 보이지 않는 어떠한 것을 체화한다는 것은 몸을 이루는 외적인 것과 함께 다양한 내면을 가지고 있다는 것으로 볼 수 있다.

따라서 퐁티가 말하는 살은 그 모든 것이 감각적으로 읽힐 수 있다는 것

25) 프랑스의 철학자. 메를로퐁티는 '몸의 철학자'라고 불리며, 이후 프랑스 미술과 문학에 많은 영향을 미쳤다. 위키피디아 백과.

26) 조광제, 『미술 속 발기하는 사물들』, 서울: 안티 구스, 2007, p.40.

27) Maurice Merleau-Ponty, 남수인, 최의영역, 『보이는 것과 보이지 않는것』, 서울 동문사, 2004, p.195.

을 포함하고 이 삶을 통해 계속해서 세계와 대상, 사물이 서로 교류하고 체화하는 과정으로 연결이 된다.

퐁티가 논하는 세잔은 직접 사물과 세계를 눈으로 관찰하고 그 경험이 쌓이고 체화되어 그만의 세계를 구축했다고 한다. 세잔은 세계를 볼 때 알고 있는 대상 이면에 진리가 존재한다고 믿었다. 그리고 지속적으로 그 원리를 찾으려 자신의 눈으로 세계를 바라보고자 했다. 세잔은 “우리는 이미 기준에 주입된 의식과 인지에 젖어 있다. 이를 버리기 위해 계속 자신을 스스로 다잡고 객관적인 눈을 취해야 할 것이다.”²⁸⁾라고 말하며 고정된 의식 시각을 다잡고자 오랜 시간 동안 수백 번씩 자세를 바로 하고, 마음을 다듬고 자신의 눈이 대응하고 있는 산의 본질적인 형상을 그리고자 반복하며 준비했다.²⁹⁾ 이것이 대상과 교류하는 세잔이 취한 몸의 체화이다. 그는 매일 바라보는 산의 풍경에 대해서도 다른 새로운 시각으로 세상을 바라보아야만 한다고 했다. 이에 대해 퐁티의 해석으로 설명하자면 세잔은 자신의 시각으로 빅 투아르 산을 보고, 느끼고 이의 감각을 몸으로 체화하여 신체에서 결집을 이루고 그의 손끝에서 표현한다고 볼 수 있다.

연구자가 자연이라는 대상과 경험에 비추어보면 대상이 연구자를 바라본다는 느낌에서 시작할 수 있다. 연구자가 의식적으로 내가 어떤 사람인지, 나에게 대해 고민하며 산형을 보았을 때 마주한 순간의 경험이었다. 산과 나, 나와 산 두 개의 거울이 마주 보는 듯한 그사이의 어떤 느껴지는 감각이다. 자연을 통해 눈앞에 없는 것이 있는 것처럼 교감하는 과정은 모호해지는 상황도 온다.

모든 대상이 예술가의 몸에서 체화되는 과정은 예술가마다 다른 세계와 표현으로 드러난다. 몸은 사물이나 대상을 직접 보거나 만질 수 있다. 몸이 그 감각을 경험한 순간마다 기억하고 저장하기 때문에 같은 대상을 접했다

28) 전영백, 『현대 사상가들의 세잔 읽기: 세잔의 사과』, 서울: 한길 아트, 2008, p.207.

29) 전영백, 상계서, 서울: 한길 아트, 2008, p.207.

라도 다른 몸과 다른 시각, 경험 속에서 다른 주관적 감각이 살에 저장된다. 살에 저장되는 깊이는 개인의 역량이 다르기 때문에 몸마다 다르다. 즉 똑같은 대상을 보고 사람마다 각각 다르게 표현하는 것처럼 같은 그림이 나올 수 없는 것이다.

따라서 예술가가 사물이나 대상을 경험하고 그 대상을 자신의 작업으로 표현하는 것은 대상을 있는 그대로 보여주는 것이 아니다. 대상을 직접 보고 느꼈던 감각이 본인 안에서 꾸준히 체화하며 자신의 내면세계를 보여주는 것이라고 할 수 있다.

다음은 예술가가 대상과 삶에서 경험했던 감각이 체화된 표현의 사례를 살펴보고자 한다.

예술가는 자연 혹은 사물의 대상과 삶에서 마주하게 되는 수많은 경험과 이미지를 단순히 외적으로 받아들이는 것이 아니라 내면을 통해 받아들이며 이는 신체적인 변형, 몸을 관통해 체화된다. 이것은 다양한 예술적 도전과 실험을 기반으로 전개되며 이후 작품으로 표출된다. 이러한 작품들은 예술가의 내면을 이루는 감성과 직관이 체화되어 자기 것이 되는 과정이다. 이로 인해 예술가는 오관을 다하여, 전이되는 감각적인 끌림에 의해 자연스럽게 작품으로 연결된다. 이러한 과정에서의 예술가는 독자적인 미학과 예술적 가치를 형성할 수 있다.

인간이 대상, 혹은 사물을 대할 때, 그 대상은 세계 속에서 변화되는 중이며, 그것을 대하는 작가와 그 작품을 접하는 관람자 역시 변화되는 중이다. 인간의 마음에 일어나는 여러 가지 감정 즉 정서는 ‘이행’을 의미한다고 한다. 따라서 우리의 정서작용을 인간의 신체 내의 작용과 변화의 상태로 본다면 정서는 세계 속에 모든 개체가 물질로 분해되어 서로 교차, 교류되며 얽히고 포개지며 발생하는 것으로 ‘기’ 에너지를 의미하기도 한다. 즉 정서

는 “만물을 관통하는 날이 선 칼날”³⁰⁾ 과도 같이 주체와 객체로부터 나오는 힘들이 각기 다른 층으로 스며들고 배어들면서 모든 가능한 형태로 변형된 것이라고 할 수 있다. 그러므로 정서는 우리가 느꼈던 그 감정들로 인해 변화된 정신, 신체적 상태의 강도를 넘어서는 것이다. 대상도 작가도 아니며 지속해서 변화와 전이를 품고 있는 한순간이며 끊임없이 변화하여 새로워지는 과정 자체이다. 그리고 이러한 이행은 활동역량의 차이도 볼 수 있다.

또한, 작품 속에 존재하는 지각과 정서는 관객의 신체를 흘러 다니면서 그 차이적인 리듬을 형성하여 새로운 감각을 창조해 낼 수 있다. 들뢰즈는 지각과 지각작용에 대해 이처럼 말한다.

지각은 지각작용과는 같지 않은 것입니다. 지각은 체험하는 인간에게 계속적으로 남아 있는 감각과 연결된 물건입니다. 정서는 또한 정서작용(affect)과 다른 것입니다. 정서는 경험하는 인간의 밖으로 넘쳐나는 새로운 성질의 출현입니다. 정서를 겪는 존재는 이전과 전혀 다른 존재로 이루어집니다. 위대한 작가들은 대부분 지각과 정서를 통해 글로 나타냅니다.³¹⁾

들뢰즈에게 있어서 정서(affect)는 또 다른 사물이 생겨 이루어짐이다. 인간은 살아가면서 수많은 경험과 많은 세계 혹은 대상과 사물을 접하게 된다. 세계를 이루는 것은 원소로서의 힘이고, 대상을 만났을 때는 서로같이 원소로서의 힘들이 작용 되어 새로이 변용되는 생성을 일으킨다. 정서와 생성의 강, 약 혹은 유, 무는 예술작품에도 반영된다.

사람들은 신체가 할 수 있는 것을 인식 못하며 몸에 대해 전혀 모른다. 즉, 몸의 정서(affect)들은 어떠한 것들이고 그것들이 또 다른 정서

30) Deleuze, G. and Guattari, F, 이정임 윤정임 역, 『철학이란 무엇인가?』, 1995, 현대미학사, p.169.

31) Deleuze, G, 김종호 역, 『질 들뢰즈 대답』, 서울: 솔, 1993, p.145.

들과, 다른 신체의 정서(affect)들과 어떻게 결합 될 수 있는지, 그리고 때로는 다른 신체를 붕괴하거나 다른 신체에 의해 붕괴 되어지는 것인가, 또 다른 신체가 능동들 및 수동들을 교류하는 것인지, 때로는 다른 신체와 더불어 더 강력한 몸을 화합하는 것인지 등을 모르는 것이다.³²⁾

그러므로 우리 스스로 대상과 사물의 만남을 선택함으로써 우리의 몸은 강력하고 긍정적인 합성을 일으키도록 해야 한다. 이를 통해 정서의 능력을 키움으로써 몸을 강화하여야 한다는 점을 강조하고 있다. 이러한 만남은 우연을 통한 강력한 대면, 강렬한 감각의 실체로서 화폭과의 교감을 통해 이루어진다.

예술가가 작품을 할 때 던지는 행위, 문지르고 뿌리며 붓고 흘리는 행위도 감각이다. 이러한 감각들이 물감,



[도판1] 송수남, <무제>, 179x157,5cm, 종이에 먹, 1985, 개인소장

종이, 캔버스의 나무와 천의 물질인 재료 속에 담아져 고정되어 예술작품으로 표출되는 것이다. 사람과 사물이 각각 세계 속으로 나와 지각과 정서가 감각으로 변형되고 이는 몸의 숙련으로 체화되면서 작품에 스며든 것이다.

감각을 통해 체화된 작품으로 남천(南天) 송수남(宋秀南:1938-2013)

의 [도판1] 은 먹의 발묵, 농담 변화에서 남다른 형식의 조합을 구현해 낸 작가의 독창적 감각을 보여주는 작품이다. 수묵의 과감한 발묵 효과를 통해 얻은 우연한 형태들로 화면 공간 전체가 구성되고 종지와 먹이 스며들어 본

32) Deleuze, G. and Guattari, 김재인 역. 천개의 고원: 자본주의와 분열증 2, 새물결, 1980, pp.313-314.

질, 직관적 요소가 보이는 작품이다.



[도판2] 이배, <붓질-226>, 162×130cm, 종이에 숯 먹, 2020

작가는 먹 하나만으로 단순미와 그만의 감각을 연출해낸다. 이것은 작가의 오랜 시간 다작의 연구가 체화된 감성의 작품이다. 그의 화폭에는 먹의 강,약 힘이 빛을 발하는 것을 볼 수 있다.

또한 이배(1956-)의 [도판2]는 30년간 술한 시도로 몸에 배어 숯의 재료를 이용한 물성이 작가와 체화된 작품이다. 그는 숯가루를 물이나 기름에 섞은 뒤 서예를 하듯이 획을 긋는다. 이 획은 신체성을 품고 있으며, 신체가 주는 감각을 체화하여 획으로 표현한다. 숯을 사포질하고 남은 가루를 모아 서예 드로잉을 한 작품이다. 수묵화의 농담을 만

들 듯, 먹을 갈아서 글씨를 쓰듯, 숯가루를 물에 개어 붓 가는 대로 흘러보낸다. 이러한 붓질이 체화된 그의 작품은 생동하는 에너지가 느껴진다. 그리고 그는 숯이라는 매개체를 활용하지만 자연, 공기, 물 등 무엇이든 간에 그의 생각, 세계성, 감성, 근원을 어떻게 연결할지가 중요하다고 한다. 그의 감각이 체화된 붓질은 자연을 내 안으로 끌어들이는 과정의 반복이라고 하며, 이는 몸에 배어 숙련된 작가의 현대적 감성을 담은 숯의 재료를 활용한 수묵이라고 볼 수 있다.

메를로 폰티가 앞에서 말했듯이 우리의 몸은 일체의 사물을 감각의 흐름으로 녹여내는 위력이고, 살(flesh)은 존재의 원소다. 여기서 ‘살은 온통 감각으로 녹아 버린 사물, 즉 감각 덩어리’이다. 또한 예술가는 세계 안에서 부재한 예술과 사물을 몸속에서 생성하게 한다. 예술가의 시각이 대상으로

서 사물을 보는 것이 아닌 사물들이 예술가 자신을 보고 있다는 것이다.³³⁾

이를테면 앙드레 마르샹(Andre Marchand:1907-1997)³⁴⁾은 “숲속에서 숲을 바라보고 있는 것은 내가 아니었다는 사실을 나는 여러 번 느끼곤 했다. 어떤 날 나는 나무들이 나를 바라보며 나에게 말을 걸어오는 것을 느꼈다(...) 나는 거기 서 있었고 듣고 있었다.”³⁵⁾고 말한다. 그는 사물들이 지니는 소리를 볼 수 있었고 촉감의 영역을 볼 수 있었다. 이것은 숲이 이루는 시각의 상황 속에 내가 녹아 들어갔다는 말이다.

이처럼 앙드레 마르샹도 화면에 그린다는 것은 몸과 보는 몸으로서 자신의 몸을 관통해서 가능하다고 본다. 지각은 단지 경험에서 예측될 뿐 그때마다 다 겹으로 드러나는 것은 아니다. 폰티에 따르면 이러한 예술가는 지각과는 다른 남다른 관계를 갖게 되며 내 몸 안에서 보이는 세계가 미세한 의미에서 눈에 보이지 않는 감각이 있다.

또한 작가 내면의 외면화라는 표현적 성격의 작품은 작가 신체의 개입, 즉 손목의 스냅과 손을 이용한 감각의 터치, 선의 방향감 등을 통해 느끼어 알게 되는 것이다. 팔 전체를 휘두르는 동작, 선과 선 사이에서 읽히는 선을 긋는 모션 간의 차이와 쉼, 변화, 방향들을 통해 작품 창작행위의 즉시성과 에너지, 화가의 감정과 같은 내밀한 것들의 외현을 나타내는 것이기도 하다.³⁶⁾

이러한 획을 구사하여 자연의 일부를 화면에 옮긴 김호득(1950-)의 [도판3]은 붓이 아닌 손끝의 감각으로 수목의 농담보다는 획에 집중한다. 작가는 도를 닦는 기분으로 반복을 거듭하면서 수행으로서 작업에 몰두한다고

33) 정은희, 「메를로-폰티의 '몸지각'에 근거한 언어와 회화」, 숭실대학교 박사, 2018, p.121.

34) 앙드레마르샹: 프랑스의 화가이다. 프랑스 남부쪽 광경에 신화적인 나녀(裸女)를 어울려 신비적인 발레 풍으로 이상화한 작품이 많다. 1960년경부터 점차 구상성에서 자유로워져 브르타뉴 해안을 그리며 자연 속의 우주적인 깊이를 구현하는 방향으로 발전했다. 나무위키백과.

35) Maurice Merleau-Ponty, 김정아 역, 『눈과 마음』, Paris: Gallimard, 1964, p.31.

36) 폴 켈란스키,메리 팻 피셔, 『보기의 기술』, (Englewood Cliffs, N.J:Prentice-HallInc) 1991, pp.78-79 참조.



[도판3] 김호득, <산 산 물 물>, 130.5x194cm, 캔버스에 아크릴, 2017

한다. 손가락의 터치, 반복, 손가락의 감각으로 그려진 화면은 온전히 몰입한 상태에서 순식간에 그린 산과 물이다. 이러한 작가의 몸짓과 아크릴 물감의 물성이 체화된 내면세

계를 보여주는 작품이라고 할 수 있다.

연구자의 【작품1】을 보자면 손목의 스냅과 속도들을 통해 선이라는 매개체와 발목으로 자연을 표현한다. 이는 자연시각 세계 내에서 서로 공존하고 살아있는 유기체로서 모든 대상과 관계는 정지 되어 있는 것이 아닌 내적으로



【작품1】최소영, <자연의 흐름>, 145x257cm, 캔버스에 먹, 2010

로 생동하는 몸짓, 감각을 통해 체화되어 표현한 작품이다.

인간은 자연을 벗어나 자연을 그리는 것을 삶의 즐거움으로 여긴다. 자연을 통해 존재의 본질을 관조하며 자연의 모습을 형상화함으로써 존재의 본성을 회복한다는 믿음을 지닌다.

그러므로 ‘산수화(山水畵)’는 비록 자연을 그린 그림이지만 시각에만 의존해 대상을 객관화한 것이 아니라 화가의 감각과 감성이 개입하여 체화된 작품을 만들어 낸다.

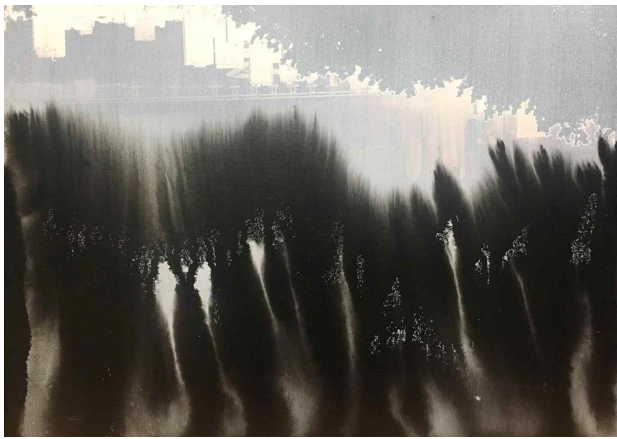
프랑스의 환경 철학자 아우구스틴 베르케(Augustin Berque:1942-)는

산수화에는 이원적 분리가 없다. 즉 주관이 객관을 보는, 데카르트적 직관(intuitus), 보는 눈이 없다. 풍경도 보는 시각은 없다. 예술가는 풍경을 자신의 감정속에 지닌다. 오랜 경험(극복의 기율·ascesis)과 사색을 통해 풍경의 울동(韻)과 숨결(氣), 상호(照應)작용으로 감정이 가득하게 될 때, 예술가는 여러대상들로부터 밀접한관계와 조화가 있는 하나의 통일된 질서를 만들고, 그것을 표출한다. 이때 붓의 모션은 자연의 리듬에 마주하고 그려지는 예술은 세계에 울려 퍼지는 화음들을 따라가는 것이 된다.³⁷⁾

위의 말을 보자면 시각은 우리 인식작용에 가장 영향력을 끼치면서도 한편으로는 허상의 그림자로 남는다고 볼 수 있다. 인간의 시각적 기억은 흐릿해지기 때문에 오히려 그때의 체취나 감촉이 더 오래 남는다. 이러한 인식과 감각의 세계를 오가며 호흡의 리듬을 따라 자신의 몸을 맡기면서 체화

되어 그려나가는 작품을 형상으로 나타낸다고 할 수 있다.

이러한 관점으로 연구자의 【작품2】는 현재의 모습이 뒤섞인 도시의 경제적 성장과 함께 이뤄진 도시의 풍경과 자연의 변화에서 느낀 감각이 결합된 작품으로서 연구자가 도시와 자연의 조화를 이루려는 시점을 변환하여



【작품2】최소영, <그곳에서>, 53x45cm, mixed media on canvas, 2019

표현한 작품이다. 또한 대상을 직접 체험하여 느낀 감정과 먹의 물성을

37) Michel Foucault, 이광래 역, 『말과 사물』, 민음사, 1987, p.19. 재인용.

통해 체화된 작품이라고 볼 수 있다. 이렇듯 연구자는 대상을 관찰하면서 시시각각 변화하는 자연의 오묘함을 느낀다. 오랜 관찰과 자연스레 습득한 감각을 통해 자연 모습 그대로가 아닌 연구자의 주관적 내면성에 의해 대상의 변형과 재구성을 하였다. 또한 대상이 마음으로 유입되어 감성과 감흥을 일으켜 체화되는 경지, 그리고 내 안의 자아를 깨워 새로운 변화를 일으킨다.

이상에서 고찰한 바와 같이 예술가의 감각은 신체의 외면과 내면의 경험이 쌓여 저장된 살이 만들고 이것이 체화되어 표현하는 것임을 알았다. 그리고 모든 것이 외부의 대상 묘사만이 아닌 예술가의 경험과 내적인 감각임을 살펴볼 수 있었다. 이처럼 내밀한 감각과 사유함은 연구자의 작품세계를 이루어 내는데 에너지가 될 수 있음을 알게 되면서 다양한 경험을 통해 꾸준히 몰입하여 체화되기 위해 노력해야 함을 알 수 있었다.

Ⅲ. 수묵산형과 도시풍경

1. 수묵산형의 의미

수묵산형은 연구자가 자연과의 교감, 삶을 연관지어 보거나 현장의 사생을 통해서 내면에 생성되는 감정(회로애락)을 감각으로 풀어낸 수묵의 산형상을 말한다. 또한 수묵의 감각으로 표현된 수묵산형은 자연으로부터 연유되며 자연과 인간은 서로 분리될 수 없는 동양의 자연관을 표현한 회화이다. 수묵산형에서 우선 수묵에 대해 알아보고, 동양의 산수화가 어떻게 출현하게 된 것인지 사유의 배경을 고찰한 후 현대적 감성으로 재해석한 수묵산형에 대해 살펴보고자 한다.

동양회화에 있어 특히 수묵은 단순히 재료의 표현 수단을 떠나서 학문과 사상적인 영향에서 자기 내면의 의식을 깊숙이 성찰하여 반영하였다. 또한 수묵은 재료적인 차원을 넘어 그 시대의 사상적 차원이나 추구하는 미의식의 정신성을 반영했다. 그리고 동양예술과 철학의 근원인 “현학적(玄學的)인 사유와, 사의적(寫意的)인 본질을 이루는 심미의식과 조형언어”를 바탕에 두고 있다.³⁸⁾ 이 같은 수묵의 형상은 화려한 색의 변화가 아닌 화면 위에 먹과 여백의 조화로움이 자유자재한 상징적인 아우라를 나타낸다.

수묵은 물과 먹으로 그려지는 것으로 먹선 이외에 농담에 의한 표현 및 대상의 질감을 표현하고, 재료적 본질이 만물의 형상을 묘사하기 위한 형용의 수단이다. 수묵의 표현은 그리려고 하는 대상의 성정(性精)과 내면의 본질을 표출할 수 있는 초월의 형이상학적 심성의 조화를 상징한다고 말할 수 있다. 수묵은 성정과 심경의 움직임에서 충만한 영향을 받아 미적 감각을

38) 최병식, 『수묵의 사상과 역사』, 동문선, 2008, p.95.

표현한다고 볼 수 있다. 자연에 의한 감정표현을 수묵의 감각으로 표현하는 것은 연구자가 표출하고자 하는 의도에 가장 적합하다고 생각된다.

수묵산형에서 바탕을 이루는 과묵과 발묵은 수묵의 번짐과 스며듦의 질서를 깨뜨리며, 과묵은 단조로운 수묵의 표현에 감각적인 조형적 효과를 나타낸다. 안개가 낀 새벽의 산형, 해가 진 후의 어두운 분위기의 산형 등 다양한 이야기를 담고 있는 분위기의 연출은 발묵을 통해 조형요소로 활용되었다. 또한 연구자는 종이가 아닌 캔버스를 활용하면서 먹의 스며듦보다는 부조와 같은 효과로 산형이 요동치는 역동적인 장면 연출에 효과적이었다. 그러므로 캔버스의 사용은 먹의 물성과 연구자의 감각이 더해져 수묵산형 표현에 적합하였다. 이러한 미묘한 차이와 변화를 가져옴으로써 다양한 감각의 표현이 수묵산형 조형에 가능하게 된 것이다.

발묵은 필이나 준법을 쓰지 않고 먹을 붓거나 뿌리면서 화폭 전체를 만드는 기법으로 붓 대신 손과 발이나 머리카락을 사용하기도 한다. 화가의 의도에 따라 먹을 붓거나 뿌려 가는데 붓의 선을 쓰지 않고 종이와 먹 사이에서 모양이나 상태가 이루어지는 경우가 많아 유묵무필(有墨無筆)이라 하였다.³⁹⁾

산수, 돌, 소나무 등을 즐겨 그린 당(唐)나라 때의 왕묵(王墨?-804)⁴⁰⁾은 자신의 감정과 흥취를 화면에 쏟아붓는 듯한 발묵의 기법으로 산수의 형상이나 대기의 변화, 비와 바람, 구름과 물안개 등을 순식간에 표현하였다. 수묵산형 발묵 표현 또한 즉흥적인 순간의 감각으로 뿌리며, 농담이나 건습, 얽히고 성기는 요소들이 계획하지 않았던 우연의 효과와 어우러져 화폭에 공간감과 깊이을 부여하게 된다. 이처럼 농묵과 담묵이 화면에 자연스럽게 창출되고 발묵과 이에 운필이 더해져 발생하는 과묵, 그리고 구성으로 인해

39) 최병식, 『수묵의 사상과 역사』, 동문선, 2008, p.72.

40) 왕묵(王默): 왕흠(王洽)이라고도 하며, 당나라 때의 화가이다. 산수의 형상이나 대기의 변화를 먹으로 표현하고 후에 발묵법의 시조가 되었다. 위키피디아 백과.

생성되는 여백이 이루는 운치가 수묵의 표현이다.

다음은 수묵산형에서 자연과 인간은 서로 분리될 수 없는 자연관에 대해 옛 선조들이 인지했던 산수화가 출현하게 된 사유적 배경을 토대로 알아보 고자 한다.

예로부터 동양에서 자연은 인간과 상호의존적인 존재로 인식하며 삶을 영 위하는 존재였다. 그러므로 산수 자연은 동양예술의 모체가 되었으며, 산수 화는 동양인이 지니고 있는 자연관을 예술적으로 승화시킨 방법이라고 볼 수 있다. 그러므로 우선 산수화가 어떻게 출현하였는지에 대한 배경을 살펴 보고자 한다.

오랫동안 인물화의 배경으로 그려져 왔던 산천의 형상이 인간에서 자연으 로 이동하기 시작하면서 산수화는 중국 회화에 있어 중심으로 자리 잡게 되 었다. 동양 산수화의 시작은 위진시대, 특히 진(晉)이 하북 낙양에서 강소 남경으로 수도를 옮기자 진의 문학자들과 현학자들이 남경지방의 산수를 배 경으로 한 그림을 그리고 산수시를 짓기 시작하였으며, 이러한 동양의 풍경 을 그리기 시작하면서 전통적인 산수화를 수립한 것이라고 할 수 있다.⁴¹⁾

위진 남북조시대는 예술 자각의 시대였고 회화에 있어 새로운 발전의 기 회였다. 이 시대는 혼란과 분열로 형성된 복잡한 변혁의 시대로 문화적으로 속도가 느려 기준에 이르지 못한 소수의 민족이 기회를 타고 들어와 통치권 을 장악하고, 귀족들이 어지럽고 뒤섞이며 치열하게 다투는 혼미상태였다. 이에 따른 흉년으로 경제적 피폐, 정치적 혼란이 극심했고, 사대부 계층의 사람들은 안일만을 피하는 사치와 거리낌 없이 마음대로 행동하며 의미 없 는 일생을 보내는 시기였다. 이러한 시대적 환경으로 인해 확실하지 않은 삶과 죽음, 미래에 대한 불안감은 커지며 당시의 사대부들은 관직에서 물러 나 자연에 은거하고 산림에서 보냈다. 은신한 이들은 무위자연을 강조한 노

41) 지순임, 『산수화의 이해』, 일지사, 1991, p.54.

장의 현학(玄學)을 심리적 지주로 삼으면서 세속적이고 복잡한 현실을 벗어나 자연에 순응한 정신세계를 찾으려 하였다.

현학의 정신은 자연 속에서 정신적 위안을 얻고자 하였고, 속세를 떠나 고통으로부터 벗어나기 위해 자연 상태의 순수한 본질의 추구에서 위안과 낙(樂)을 찾으려고 하였다는 것을 알 수 있다. 이로 인해 많은 지식인들이 자연에 귀의하고 산수를 찬미하게 되었고 자연 속에서 속박없이 조용하고 편안한 은둔생활을 동경하게 되었다. 그들은 자연에 순응하고 만물과 하나가 되는 삶을 정신적인 수양이라고 생각하였고 이를 통해 삶을 초월한 정신적 해방에 도달할 수 있다고 보았다. 이러한 자연과 인간의 친화적인 상호관계는 자연스럽게 산수문학이 새롭게 떠오르는 기운을 가져오게 했으며 여기에서 산수화라는 전문적인 부분이 생겨난 것이다.

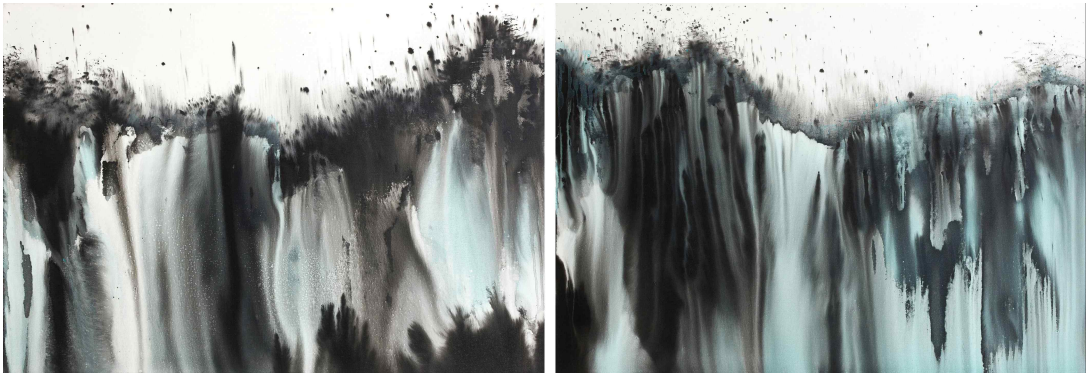
위진시대의 문인들과 사대부들은 산수문예를 통해 자연에 대한 새로운 뜻을 얻게 되었고 자연은 인생의 안정을 찾는 귀의처, 그리고 미의 대상이 되었던 것이다. 이 시기에 자연의 아름다움을 감정과 의지가 있는 인간으로 표현함과 동시에 인격이 자연화 되기도 하였다.

이처럼 사람들은 자연에 미적 가치가 있다는 것을 발견하고 자연대상을 심미적 대상으로 여기는 환경이 형성되었기에 산수화가 확립될 수 있었던 것이다.

위진 이후에 자연과 인간의 사이는 융합이라는 중국 산수화의 핵심적인 사상으로 영향을 끼치며 객관대상인 산수와 창작 주체인 인간은 서로 감응하여, 감정적인 교류가 된다는 것을 전제하는 회화임을 보여준다.

이처럼 연구자는 급속도로 변화하는 현대사회 속에서 복잡하고 혼란한 삶에 지쳐가는 현실을 직시하였다. 삭막한 현실에서 자연을 더욱 갈망하고 동경하고 있다. 자연은 끊임없이 변화하며 인간의 삶의 근원으로 다양한 예술로 표현되어왔다. 사회가 발전하면 할수록 높은 건물이 점점 자연과 인간의

단절을 가속화 시키는 현실에 안타까움을 느낀다. 그러므로 자연의 일부인 강인한 산의 형상은 산과 산의 끊이지 않는 흐름으로 지각되며 그 형상에 관심을 가지게 된 것이다. 자연의 결을 타고 흐르는 산맥은 자유분방하고 자연스러운 선을 형성하여 그 안에서 수묵의 감성으로 산의 형상을 표현할 수 있는 자연의미를 보여주고자 한다. 따라서 수묵산형은 자연미의 근원인 생명력을 추구하며 생동감 있는 형상과 산을 보고 느낀 감정을 교감하여 발생하는 오감의 즉발적인 표현인 것이다.



【작품3】 최소영, <포대능선>, each 80x117cm, 캔버스에 먹 채색, 2012

연구자의 【작품3】은 경치를 직접 산행한 후 염두에 두었다가 그리되 실재의 재현이 아닌 산의 형상을 변형시키고 첨가하여 표현한 작품이다. 발목과 파묵의 효과는 화면을 구성하는데 중심 역할을 하는데, 수묵의 발산에서 비롯된 즉흥적인 표현은 연구자의 내면에서 표현할 수 없는 감정이나 무의식의 내적인 동요를 담아낸다. 수묵산형의 표현방식에 기인한 포대능선은 시각, 촉각의 이중 감각으로 감각의 형상을 포함한 작품이다.

이처럼 수묵산형은 미적 체험과 상상적인 체험이 가능한 세계이기도 하며, 연구자의 수묵 감각과 내적 흐름을 담아낸 체화된 풍경이라고 할 수 있다.

1) 형(形)과 신(神)의 관계

자연이라는 미적 대상은 연구자에게 일상의 해방과 기댈 수 있는 공간으로 그 본질에는 자연을 동경하는 마음이 있었다. 연구자는 자연을 수묵산형으로 변화하는 과정에서 자연의 소재인 산, 폭포, 물, 꽃 등 생동하는 것을 작품에 표현하는 데 중점을 두기도 했으며, 이러한 대상들이 감각을 통해 인간의 욕망, 감정, 심리 등을 상징하는 때도 있었다. 연구자는 수묵산형을 표현할 때 외형의 특징만이 아닌 대상의 본질과 순간적으로 터득되는 자연과의 교감, 정신의 조화로운 표현이 중요한 부분이다. 이에 적합한 이론적 근거로 형(形)과 신(神)의 관계에 대해 설명하고자 한다.

동양예술에서 형(形)과 신(神)은 여러 사상가 문인들에게 많은 영향력을 주었으며 여러방면에서 다양한 계획들이 있었던 중요한 개념이다. 형신론(形神論)의 시초에는 형과 신의 선후관계에 대한 연구가 주로 이뤄지다가 점차 형과 신의 융합까지 탐구하게 되었다. 형과 신은 두 가지 인식으로 나뉘어 각각 성장하면서 동양 미술사에서 신은 의(意)와 같은 개념으로 더 중요한 개념으로 정착하게 되었다. 정신을 강조하는 의식은 고개지와 사혁의 이론과 아울러 기운생동이라는 개념까지 나오게 된 환경이 된다.

형이라는 개념과 관련해 고개지(顧愷之:346-406)⁴²⁾는 전신론(傳神論)에서 형으로 신을 그린다는 것으로 작가가 그려내는 대상에 몰두하였다. 즉 전신론은 대상이 내재되어 있는 정신을 형상으로 표현하는 것이다. 여기서 대상의 정신은 본질을 의미한다. 전신론에서 이형사신(以形寫神)은 형상으로 정신을 그려내는 것을 뜻한다.⁴³⁾

이러한 형과 신의 개념이 확립되어가면서 당·송·원시대에 이르러 형신론

42) 고개지: 중국 동진의 화가. 초상화와 옛 인물을 잘 그려 중국 회화사상 인물화의 최고봉으로 일컬어진다. 위키피디아백과.

43) 韓林德, 이창훈 역, 『한권으로 읽는 동양 미학』, 이학사, 2012, pp.59-60.

은 형신겸비(形神兼備)라는 형상과 정신의 둘로 나누는 방법이 아닌 두 의식의 조합과 융합을 강조하는 개념이 등장한다. 고개지 이후 사혁(謝赫), 장언원(張彥遠), 소식(蘇軾), 곽약허(郭若虛), 예찬(倪瓚), 석도(石濤)까지 나아가며 형신론은 더 다양하고 그 범주를 확대하며 개념을 확립시킨다.

고개지는 화론에서 미학 사상의 개념으로 전신(傳神)을 논하며 회화는 정신이 이어져 그림으로 나타내는 전신사조(傳神寫照)이며 형상으로써 정신의 예술경지를 그리는 것을 이형사신(以形寫神)이라고 하였다. 이는 모두 인물화에 대해 이야기한 것이지만, 그때의 미학사고는 현학을 통해 대상을 바라보면서 사물의 외현에 얽매이지 않는 내적인 표현이 중요하게 생각되었다는 것을 알 수 있다.

고개지는 이처럼 전신사조에서 형사를 넘어 신을 전달해야 한다고 했다. 이는 장언원의 『역대명화기(歷代名畫記)』에서도 그 예를 찾아볼 수 있다. 이 예시에서 정신과 융화된 형(形)을 주장하며 신(神)을 나타내지 못하는 자세한 형을 생략해 더 생기있게 살아 움직이는 듯한 형의 묘사와 기운과 형사의 연결 안에서 형(形)과 신(神)의 어울림을 강조하였다. 이후에 사혁의 육법이 전신론을 배경으로 나오면서 형신론의 개념은 더욱 발달되었다. 이 육법에서 중요개념인 기운생동은 중국회화 미학의 핵심이 내포된 개념으로 회화로써 경지는 용묵, 용필, 용색, 조형 등이 어우르며 이루어지는 것인데 이들은 깊은 생각과 고민이 반영되어야 한다고 하였다. 44)

이처럼 동양의 예술은 주위를 둘러싼 환경, 정신적 가치의 추구를 중요하게 생각하였다. 대상의 기(氣)까지도 형상과 조화롭게 그리려고 했던 것이다. 따라서 형신론의 화론적 발전은 문인 사대부들의 미적 의식이 발전하게 되는 발판이 되고 송대에 와서 형호(荊浩:490-530)에 의하여 생명체에만 사용되던 기운이라는 의식을 산수화까지 확장시켜 적용하여 그 영역을 넓히게

44) 허영환, 『중국화론』, 서문당, 1988, p.132.

된다.

산수화는 위진시대에 현학사상의 영향 아래 하나의 독립된 회화로 발달하게 된다. 산수화의 본 출현은 동진(東晉)의 고개지를 비롯하여 종병(宗炳), 왕미(王微) 등의 문인 사대부들이 화가들의 사회에 행동하면서부터이다. 고개지의 화론은 주로 인물화와 초상화에 대해 논한 것이지만 산수화법에 대해 논한 『화운대산기』가 있으며, 이는 고개지가 산수화에도 관심이 있었다는 것을 말해준다. 고개지가 살았던 시대인 남조의 송대에 오면 산수화로 전신에 대한 관심이 확대되는데 이 시기 종병(宗炳:375-443)⁴⁵⁾은 『화산수서』에서 신의 신령함을 지향한다.

“(자연산수는) 실제 존재하는 구체적인 형질[質]이면서 그 형질을 초월하는 신령함[靈]을 지향한다.”⁴⁶⁾

위의 말에서 형질인 질은 눈에 보이는 형이라 할 수 있고, 신령함의 령은 신의 의미로 바뀔 수 있다. 또한 종병은 『화산수서』에서 신에 관해 아래와 같이 논한다.

눈으로 받아들여져서 ‘심(心)’에 모인 것을 ‘리(理)’라고 하면, 잘 그려진 산수화에서도 눈으로 받아들임은 같을 것이므로, (자연산수를) 묘하게 그리면 (자연산수와) 같은 경지이다. 산수화를 보면 눈으로 받아들여져 ‘심’에 모이게 된다. 산수화에서 눈으로 감응하여 마음으로 깨닫게 되면, ‘신’은 더 나아가 ‘리’를 얻게 된다. 또한 ‘신’은 본질이 없어지지 않고, ‘형(形)’에 깃들여 동일한 느낌을 준다. ‘리’도 형태에 들어갈 수 있으니 (자연산수를) 묘하게 그리면 (자연산수와) 같은 경지이다.⁴⁷⁾

45) 종병(宗炳): 중국 남북조시대 송나라의 화가. 각지의 명산을 돌아 다니고 산속에 도가 있다고 하여 산에 살면서 산수화에 신이 내재되어야 한다고 강조했다. 노년에는 예전에 다녔던 산수를 벽에 그려 놓고 즐겼던 '와유(臥遊)'의 일문이 유명하다. 위키피디아백과.

46) 임태승, 『동아시아 미학의 두 흐름』, 심산, 2004, p.154.
宗炳, 「畫山水序」, “至於山水 質有而趣靈.”

위의 언급을 보자면 감상자가 산수화를 보고 감응하면 그 실제의 자연을 보고도 더 이상 얻을 게 없다. 여기에서 신을 느끼는 데 중요한 점은 신에 대해 받아들이는 여지이다. 그리고 창작자의 입장에서 신은 산수화의 형에 깃들여 자연에 감응한 그 신을 묘하게 그리면 되는 것이라 한다. 이처럼 종병은 감상자, 창작자 모두 그 대상에 대해 감응하는 것을 중요하게 여김을 알 수 있다.



[도판4] 종병, <계산적취도(溪山積翠圖)>, 94x56cm, 견본담채, 420-479 상해박물관

이 후 당말 오대에는 ‘이형사신(以形寫神)으로 즉 형으로써 정신을 화지에 옮긴다’는 의미를 구현하며, 수묵산수화는 이와 같은 시대정신을 하나의 배경으로 하여 이해하는 새로운 계기가 나타난다고 볼 수 있다.

이 시기의 화가로서 관동(關仝), 형호(荆浩), 동원(董源), 거연(巨然) 등이 있다. 그들에 의해 형성이 이루어진 수묵산수화의 전형은 송대의 곽희(郭熙), 범관(范寬) 등에 의해 새로운 발전의 단계로 접어든다. 특히 오대 및 북송의 산수화는 자연의 관찰 및 묘사 또한 내적 운치의 표현을 요구했었다. 이는 이전과는 다른 창작의 특징을 제시하였다.

북송시대 회화는 실제 대상의 재현이 아니라 내면의 정신성을 반영하는데 중점을 두었다. 이로 인해 사의(思意) 실현 혹은 이상성을 추구하는 산수화가 크게 부각 되었다고 볼 수 있다. 이러한 북송대의 준법은 자연의 대상과 거짓이나 꾸밈이 없는 진형(眞形)을 심구하고 추론하려는 조형에서 자연의 실제하는 것에 속하는 성질과 그 형사(形似)를 배경으로 하여 발전되어

47) 임태승, 『동아시아 미학의 두 흐름』, 심산, 2004, p.156.

宗炳, 「畫山水序」, “夫以應目會心爲理者 類之成巧 則目亦同應 心亦俱會 應會感神 神超理得 雖復虛求幽巖 何以加焉 又神本亡端 栖形感類 理入影迹 誠能妙寫 亦誠盡矣.”



[도판5] 곽희, <조춘도(早春圖)>, 108.1×158.3cm, 견본담채, 1072, 대만고궁박물관

갔다.⁴⁸⁾

북송때 화가 곽희(郭熙:1023-1085)⁴⁹⁾는 『임천고지』에서 작가의 마음의 자세나 태도를 높은 경지로 끌어올리는 것과 거침없이 마음대로 할수 있는 자유로움을 강조하면서 동시에 자연 관찰의 중요함을 제시하였는바 “멀리서 볼 때는 그 기세를 보고 가까이 볼 때는 그것의 질을 본다”⁵⁰⁾ 라고 하여 산수화에서 담아야 할 표현의 경계에 대한 내용을 제시하였다.

곽희는 화면에 물질세계 구성의 미묘함과 광활하고 웅장한 우주를 표현해야 한다고 했다.

그리고 [도판5] 를 보면 자연에 대한 자세한 관조와 삼원법과 같은 구도의 세밀함을 통해 대상으로부터 받는 표상을 새롭게 드러내는 태도의 방향도 제시하였다.⁵¹⁾ 그의 산수화에서 형·신과 관련해서 주요한 점은 투시법에 따른 삼원론과 자연 산수를 바라보는 태도라고 볼 수 있다.

이는 산허리를 감싸 도는 구름이 있는 산은 더욱 높아 보이고, 피어오르는 물안개가 있어 흘러가는 물줄기는 길이를 가늠할 수 없어 더 깊어 보인다. 따라서 곽희는 삼원법을 통하여 경을 넘어선 묘를 획득하고자 하였다. 이러한 그의 산수화는 해당 시대의 예술 정신으로 작용하였고 중국 산수화의 내용, 형식이 하나로 맺어지는 형성에 영향을 끼치게 되었다.

48) 김병종, 『중국회화연구』, 서울대학교 출판부, 1997, p.122.

49) 곽희(郭熙): 중국 북송(北宋)의 화가이다. 자(字)는 순부(淳夫), 허난성 원 현 출신이다. 평원(平遠 = 水平視)·고원(高遠 = 仰視)·심원(深遠 = 俯瞰視) 다양한 시점에서 터득한 자연을 화면에 모두 담아낸 3원법(三遠法)을 위시하였다. 위키피디아백과.

50) 허영환, 『임천고지』, 열화당, 1989, p.32.

郭熙, 『林泉高致』, “遠望之以觀其勢, 近看之以取其質”

51) 하공상, 『중국미술사』, 아트북컴퍼니, 1977, pp.71-72.

이와 같이 광희의 산수화는 자연의 아름다움을 본인의 것으로 체화하여 내면의 감각으로 전환 시키고, 형상 외부로 훌쩍 벗어나 실재의 중심을 손에 쥐며, 자연환경과 사회가 서로 잘 어울려 천인합일의 이상을 이루고, 낭만과 현실의 무결한 통일을 구현한 것을 알 수 있다.⁵²⁾ 시간이 흐름에 따라 화가들은 시각 경험에 의지하여 이미지를 표현하는 것보다 내재적 인식에만 의존하여 이미지를 표현하려 하였다. 이러한 주관의식이 지속해서 원대 문인화로 확장되었고 점차 예술을 철학의 경지로까지 나아가게 하였다.

원대의 대표적인 이론가이자 화가 조맹부(趙孟頫:1254-1322)⁵³⁾ 는 시와 그림의 조화에 더하여 ‘서화동필’이라는 의견과 그리고 ‘시서화일치(詩書畫一致)’라는 보다 확장된 예술 경계를 강조하였다.



[도판6] 조맹부, <작화추색도(鵲華秋色圖)>, 1259, 지본에 담채, 28.4x93.2cm, 대만 고궁박물관

이 시기에 서예는 그림에 비해 필묵의 달라짐을 통해 주관적인 심상을 표현하기가 유용하다고 하였다. 그리고 그 배경에는 옛 뜻으로 자신의 마음을 표현하는 ‘고의(古意)’정신을 중시하였다. 이러한 고의정신의 특징은 화가 본인의 명리에 치우치지 않고 복고주의적 성향으로 자신의 감정을 토로하는 표현이다. 원대의 산수화로서 조맹부가 실제 유람하고 관찰하여 그린 [도판

52) 孫恩同, 이광균, 최병길 역, 『중국산수화의 이해』, 미진사, 2008, p.140.

53) 조맹부(趙孟頫): 중국 원나라때의 화가, 서예가이다. 시,서,화에 모두 능했다. 위키피디아백과.

6] 은 강가 어귀의 모습이다. 그의 작품 속에서는 사물들을 탐색하고 이해하면서도 실험적인 풍격이 나타나며 동시에 필로 간략하게 화필을 사용하면 서 깊은 화의(畫意)를 나타내는 필묵의 흔적을 표현하고 있다.

이 시기에 ‘글씨를 통해 회화에 입문한다.’는 창작론의 제시가 나타났다. 이는 화가가 그림을 그리는 역할에만 그치지 않고 동시에 시인, 서예가 등 다양한 역할을 겸하게 되었다는 것을 알 수 있다. 그림은 단순히 대상의 외형을 묘사하는 것에 그치는 것이 아니라 화가의 총체적 지식체계를 드러내는 것으로 발전되었다.



[도판7] 예찬, <용슬재도(容膝齋圖)>, 74.7x35.5 cm, 종이에 수묵, 1372, 대만고궁박물관

전통적인 필묵의 규칙에서 빠져나와 자연스러움 기울이는 ‘일(逸)’ 개념은 원대 예찬(倪瓚:1301-1374)⁵⁴⁾에 의해 그 의미가 더욱 확장되었다.

원대 예찬의 일기론(逸氣論), 일필론(逸筆論)으로 일컬어졌던 그의 산수화 문인화는 그림을 그리는 데 있어 대상이 지닌 형상을 추구하는 것보다 작가의 사고와 내면의 정신을 표출하는 것을 중요시했다. 이러한 달라지는 모습은 문인화의 발전과정에 주요한 영향을 다다르며 수묵의 형이상학적 경지를 보다 더 강화하는 계기가 되었다.⁵⁵⁾ [도판7] 에서 예찬은 일필(逸筆)로 간결하게 그려 형사를 찾지 않고, 필의 간략함과 흥중의 일기를 그려낸다. 일기는 예찬의 사상과 감정의 표현이고 일필은 필묵 형식의 표현이다. 일필은 송대의 상법에 얽매이지 않는 새로움, 괴이할 정도의 거칠고 방중한 필묵이라 했던 형식이 정적이고 담담한 느낌으로 변화였다. 이것은 문인들

54) 예찬(倪瓚): 원나라의 화가겸 시인이다. 간결한 구조와 묘법(描法)으로 예스럽고 맑은 정취가 넘치는 산수화를 그렸으며 시도 잘 썼다. 나무위키 백과.

55) 최병식, 『수묵의 사상과 역사』, 동문선, 2008, p.217.

이 그들의 감정과 사상을 표현하는 의식으로 적용 되었다.

또한 연구자의 작품 요소 중 필묵은 대상의 형상보다는 내면적 본질을 표현하는 데 있어 중요하다. 특히 사혁(謝赫)의 육법 중 골법용필(骨法用筆)은 신체 구조의 골법과 용필로 선의 사용과 응용을 말한다. 동양에서는 물체를 선으로 인식하고 선의 표현을 중시하였으며 이후에 다양한 필법, 묘법, 준법이 개발되었다.⁵⁶⁾ 선(線)은 모든 형상을 표현하고 실재감을 실현할 뿐만 아니라 함축적이며 응축된 선묘를 나타낸다. 선묘는 양식적 규범에 의해 얻어지는 것이 아니고 오직 화가 개인의 노력과 미적 감수성에 의해 개발되고 연구되는 것이다. 또한 선에는 정신성을 실을 수 있다. 이를테면 동진의 고개지가 선묘는 단순히 구체적인 형상을 지시하는 수단 이상의 의미를 지닌다고 말한다.⁵⁷⁾ 즉 대상의 양감, 질감, 운동감을 전달할 뿐만 아니라 대상의 분위기까지 제시한다고 하여 정신이 깃든다고 하는 것이다. 그러므로 선은 리듬감을 갖고 자유롭게 내면을 표현할 수 있으며 선에 정신을 담을 수 있다.

이러한 태도로 연구자의 【작품4】을 살펴보고자 한다. 【작품4】는 주관에 의해 수목산형을 화면에 재구성한 작업이다. 산의 형상은 단순히 재현이 아니라 수목 감성의 흐름을 통하여 유기적인 형태 변화로 표현하였다. 그리고 운필은 연구자가 대상과 경험했던 순간에 말하고자 하는 생각의 감정표현이다. 연구자에게 드로잉적인 선적 표현은 대상의 생명감과 생동감을 표현하기 위해 다양한 필묵법에 대한 이해와 응용이 이루어졌다. 선으로서 대상이 지닌 감정, 느낌을 나타내기 위해 거친 선, 메마른 선, 습윤한 선, 부드러운 선 등 다양한 감정을 포함한 선들과 이러한 선들의 대비와 반복으로 생동감, 리듬감, 운동감을 표현한다. 따라서 대상의 그림과 시적 감성 결합으로 형과 신의 조화를 담은 표현이다.

56) 鍾兆復, 김상철 역, 『동양화의 이해』, 시각과 언어, 1995, p.87.

57) 강희정 외2인, 『클릭, 아시아미술사』, 예경, 2015, p.90.



【작품4】 최소영, <심산>, each 91x65cm, mixed media on canvas, 2012

사실적인 형상보다는 화가의 마음에 품은 정신을 가지고 과묵·발묵의 특징이 보여지는데 명대 말기의 서위(徐渭:1521-1593)⁵⁸⁾는 분출하는 에너지, 강한 대비, 파격적인 구도, 힘찬 붓질을 이루는 수묵화의 새로운 경지를 보여준다. 서위의 표현주의적인 독창성, 초현실적인 느낌의 도상들과 기질은 그만의 개성이 두드러지며 연구자의 수묵 작품에도 영향을 미쳤다.

서위가 필묵을 다뤘던 방식은 먹의 많고 적음이 아닌 그림에 생동감을 부여하는데 집중한다. 다음세대 사람들은 서위의 발묵·과묵이 형태의 생략과 절제, 과감하고 간략한 필치가 사의의 경지를 표현한다고 말한다.⁵⁹⁾

또한 새로운 시도와 필묵법을 구사하였는데 그 중에서 초묵법은 붓 윗부분에서 끝부분까지 하나의 붓 속에 농담, 대비, 기복, 명암 등을 포괄하여 다양한 변주가 필묵 속에 있는 화법을 터득한다. 또한 먹물에 먹물을 더하

58) 서위(徐渭): 청나라 문인에 영향을 크게 끼친 명나라의 문인. 시·서·화에 천재적이라 한다. 위키피디아 백과.

59) 周時奮, 서은숙 역, 『서위』, 창해, 2005, pp.360-361.



[도판8] 서위, <초석도(蕉石圖)>, 166x91cm, 종이에 수묵, 1552, Sweden museum of art Stockholm.

는 적묵법도 제시하였다.

이러한 서위(徐渭)의 [도판8]은 과장, 형태의 변화 배치, 묘사, 개괄, 구상 등에서 형상이 필묵으로 변화되고 필묵이 형상으로 변화되게 함으로써 외형과 정신을 모두 갖추며 의미를 얻고 형상을 잇는 예술의 경지를 실현했다.⁶⁰⁾

연구자의 【작품5】는 산의 형상을 관찰하고 기세의 흐름을 파악하여 발묵으로 형상을 화면에 드러낸다. 농묵의 발묵은 대상의 특징을 포착하여 확대 과장하여 표현하였다. 그리고 연구자의 고뇌와 함께 심적인 감정이 충돌한 작품이다. 운필은 운율감과 리듬감으로 화면을 구성하고 산의 기운은 연구자에게 관조의 대상인 동시에 힘을 주는 근원이었다. 이러한 표현은 단순히 외형의 묘사에 그치지 않고 연구자의 정신성을 담은 형과 신의 조화가 어우러지도록 하였다.

이상으로 동양회화에서의 형(形)과 신(神)의 의미와 그 관계에 대하여 고찰해 보았다. 수묵산형은 외형의 특징만이 아닌 대상의 본질과 순간적으로 터득되는 자연과의 교감, 정신의 조화로운 표현이다. 이에 적합한 이론적 근거로 형과 신은 대상의 사실적인 묘사보다는 내적 특성, 형상을 빌려 주체 의식을 발현시키는 것이다.

그러므로 화가의 감각, 직관을 통해 화가의 심리, 감정 등을 상징하기도 하며 대상의 본질을 응축하고 융합(融合)함으로써 형상을 초월하여 모든 이치를 담는 정신세계라고 볼 수 있다.

60) 周時奮, 서은숙 역, 『서위』, 창해, 2005, p.362.



【작품5】 최소영, <심산>, 91x65cm, mixed media on canvas, 2012

이처럼 연구자는 수목산형을 구현하기 위해서 형(形)으로부터 감지된 생과 기운의 존재를 인식한 후 초월적 신(神)으로의 경지의 상태를 이루기 위해 노력해야 함이 중요하며, 형과 신의 조화를 통해 수목산형에 체화되는 과정으로 성장하게 되는 것이다.

2) 미적 감성의 체득

감각이나 지각을 의미하는 미(美)는 직접적인 경험을 통해 이루어진다. 연구자에게 경험한다는 것은 신체를 통해서 눈으로 보고, 손으로 만지고, 발로 밟는 경험으로 대상을 감각하고 의식한다는 것을 의미한다.

미적에 해당하는 단어 ‘Aesthetic’은 어원 ‘Aisthèis’에 그 뿌리를 두고 있다. ‘Aisthèis’라는 말은 흥미있는 대상에 대한 바라봄 혹은 지각을 의미한다.⁶¹⁾ 그러므로 미적 감성은 인간이 가지고 있는 감각과 감정 그리고 넓게는 심리적인 요인을 포함하는 경험이므로 보고 있는 대상에 따라 결정되는 것이 아니라 경험자가 인식하는 태도에 따라 미적 감성의 대상이 될 수도 있다.

동양회화에서 자연은 미적 관조의 대상으로서 바라보며, 지나가거나, 거주하고 싶은 정서를 불러일으킨다.⁶²⁾ 연구자의 미적 대상인 자연은 미의식이나 창작 활동에 많은 영향을 준다. 예술가들 또한 영감이나 감성을 자연과의 경험에서 얻고 작업을 통해서 다양하고 무한하게 발전될 가능성을 추구해왔다.

자연에 대한 직접적 체험은 대상과의 개인적 조우(遭遇)이며 내적 경험이다. 이러한 내적 경험은 새로운 ‘도(道)’를 담은 행위이며, 땅의 미적 체험을 재현하려는 것이 동양에서의 산수에 해당한다.⁶³⁾ 이 재현은 공간의 묘사가 아닌 감각적 체험과 실제 땅에 대한 인식 등 모두 포함되어 있다. 즉 미적 감성은 신체를 통해 이루어지며 직접 체험되는 것이다.

자연은 인간에게 다양한 경험을 갖게 하고 내면의 본질적인 감각을 이입시켜 이것을 예술 작품으로 표현하게 해준다. 인간은 자연을 신비스러운 것

61) 김진엽, 「미적 체험에 대한 미학적 이해」, 미술교육논총, 11, 2001, p.6.

62) 지순임, 『한국회화의 미』, 미술문화, 2012, p.104.

63) 김우창, 『풍경과 마음』, 생각의나무, 2008, p.56.

으로 보기도 하며 신성시하기도 한다. 또한 미묘하고 오묘한 현상을 찬미하기도 한다.

도가미학(道家美學)은 초월적 심미를 추구하는데, 노자(老子)는 문화의 발달에 따른 여러 가지 폐해를 반대하였고 내재적 정신적인 미를 도(道)의 체험에서 추구하였다. 같은 학파에서 장자(莊子)도 무위자연을 추구하였는데, 자연의 아름다움을 예찬하고 천지미(天地美)에는 도(道)의 무위자연에 특성이 실현되어 있다고 생각했다. 이러한 도의 체험은 자연의 미(美)를 체험하면서 이루어지며, 이것은 풍경의 외물이나 색을 음미하는 것이 아닌 자연 속에 내재하는 자연의 바탕을 체득하는 것이라 할 수 있다.

누구든 만일 작품을 창작할 때 곰곰이 고민하고 자기가 작품을 창작하고 있다고 사고하면서 의식적으로 붓을 갖는다면 그럴수록 더욱 그림은 잘 그려지지 않을 것이다. 그러나 곰곰이 생각하면서 작품을 그리고 있다고 의식하지 않은 무의식 채로 붓을 사용한다면 결과적으로 창작에서는 성공을 거둘 수 있을 것이다. 손이 굳어 있지 않고 마음이 얼어붙어 있지 않을 때 작품은 무의식적으로 그린 상태의 태도가 창작의 진리가 될 것이다.⁶⁴⁾

위의 언급은 중국 당(唐)때 장언원(張彥遠:815-879)⁶⁵⁾의 『역대명화기(歷代名畫記)』⁶⁶⁾에 나오는 말로 화가와 붓과 붓이 표현하는 자연물이 일체가 되는, 예술이 도와 합하여 경지에 이르러 도가 예술을 통해 표현되며 화가는 자연의 질서와의 일체화의 경지에 도달함을 의미한다. 이러한 미학적 바탕 위에 동양의 예술가들은 창작을 위한 심적인 상태를 체득하고, 자연을

64) 김혜숙, 김혜련, 『예술과 사상』, 이화여자대학교출판부, 1995, p.104. 재인용.

65) 장언원(張彥遠): 중국 당나라의 서화론가이다. 서화의 전통을 기록한 『역대명화기』(10권)을 저술하였다.

66) 역대명화기: 현존하는 문헌들 중에서 중국에서 가장 오래된 그림 역사서이다. 총 10권 구성이며, 1~3권까지는 그림과 관련된 지식 및 논의를 다루었고, 4~10권까지는 당나라 시대까지의 역대 중국 화가 총 371명의 열전이 수록되었다.

통해서 느낀 내적인 정신과 감성, 주관적인 생각이 서로 융합하여 승화까지 얻어지는 과정을 끌어올리고자 한 것이다.

따라서 자연은 예술로 발전되어 또 다른 자연으로 사람들의 삶에 녹아드는 것이다. 즉 인간과 자연의 관계는 분리될 수 없는 자연적이라고 할 수 있다.

모든 사람은 감성을 갖고, 자연을 지각하고 체득하여 이를 예술로 표현하는 것이다. 인간의 감성은 각자 다르다. 선천적인 기질과 후천적인 환경에 따라 형성된다. 따라서 인간의 감성은 환경에서 영향을 받기도 하지만 자신의 기질에 영향을 받기도 한다.

즉 인간의 감성은 예술을 탐미하는 바탕이 된다. 그러므로 인간의 감성은 예술의 미에 큰 역할을 한다고 볼 수 있다.

예술가의 감성은 감정이나 정서와는 구분되는 상태이며, 여러 원인이나 기회와 연관성을 갖추며 다채로운 차이를 만들어 내는 심리상태이다.

또한 예술가의 ‘감성(感性)’은 정신적 쾌감을 찾을 수 있는 예술의 높은 경지를 향하는데, 감성은 자극이나 감각의 변화를 느끼는 기질로, 사물을 오감으로 느끼는 사람들의 인지 능력이다. 감성은 외부에서 오는 감각을 지각하여 이를 감수성 능력⁶⁷⁾으로 인지하고 주관적으로 받아들인 사람들의 고유한 특성이다.

사람들은 감성을 갖고 감성에 의해 미적 대상을 인식하게 된다. 예술가는 감성에 의해 미적 대상을 체득하고 지각하여 그것을 예술로 표현하게 되는 것이다. 이와 같은 근거는 독일의 철학자 게르노트 뵘메(Gernot Böhme)⁶⁸⁾의 감성학에서 찾아볼 수 있다.

67) 박정훈, 감성학으로서의 미학 데카르트에서 바움가르텐까지, 『美學』 제 92권 3호, 2016, p.18.

68) 게르노 뵘메(Gernot Böhme:1937년 1월 3일-2022년 1월 20일)는 독일의 철학자이자 작가로, 과학철학, 시간 이론, 미학, 윤리, 철학적 인류학에 기여했다. 그는 문화와 환경의 관계에 대한 연구인 독일 생태비판의 주요 선구자이다. 위키피디아 백과.

감성학(Ästhetik)의 근원은 아이스테시스(Aisthesis)로 감각이라는 의미의 그리스어로서 뵘메가 18세기 독일의 철학자 바움가르텐(Alexander Gottlieb Baumgarten)⁶⁹⁾의 미학에서 차용하여 만든 단어⁷⁰⁾이다. 그는 근대 미학 담론에서 주된 대상이 아니었던 ‘신체성’과 ‘정서성’에 초점을 둔다.⁷¹⁾ 감성학은 사람들이 공간이나 예술을 감성으로 인지하고 이를 개인의 감성적 지각으로 체화시킨다는 주장의 학문이다.

그는 감성학을 통해 “인간 몸의 재발견”과 “감성의 복권” 등 새로운 담론들을 미학의 중심과제로 부각 시킨다.⁷²⁾ 그로 인해 인간의 경험과 주관적 사고가 중심이 되는 뵘메의 감성학은 인간의 신체적 행위로 느껴진다.

감성의 특성은 무언가의 작용을 받아 움직이는 성질을 내포하며, 직관과 관련된다. 직관은 공간과 시간으로 드러난다. 곧 “우리들이 대상에 의하여 촉발되는 방식을 통하여 표상을 얻게 되는 능력(Rezeptivität-감수성)을 ‘감성(Sinnlichkeit)’이라고 한다. 따라서 감성을 매개로 하여 우리들에게 대상이 ‘주어지는 것’이며 ‘감성’만이 우리들에게 직관을 가능케 해 준다.”⁷³⁾

즉 직관은 감성적인 것이며 대상을 주관적으로 인식하는 상태이다. ‘감성’은 인간이 인식하는 공간과 시간의 범주 안에서 일으키는 방식을 통해서 감수성에 대한 형식을 얻게 된다. 이것이 표상(表象)⁷⁴⁾이다. 이러한 표상으로 드러난 감성 상태는 다양한 요인들에 의해 상관성을 갖는다.

69) 독일의 철학자이며 미학의 창시자이다. 볼프 학파 중 최대의 철학자로 1735년 할레 대학의 강사로 시작하여 1740년 프랑크푸르트 대학의 교수가 되어 종신했다. 위키피디아 백과.

70) 김정석, 연극 공연의 감성학적 연구: 게르노트 뵘메의 감성학을 중심으로, 한국연극교육학회, 2015, p.4.

71) 윤화숙, 지각개념 확장을 통한 미학의 재정립 G.뵘메(Gernot Böhme)의 지각학을 중심으로, 서울대학교 대학원, 2012, p.12.

72) Gernot Böhme, Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, Munchen:Wilhelm Fink Verlag, 2001, p.7. 김정석, 위 논문, p.38.에서 재인용.

73) Kant, Immanuel, 정명호 역, 『순수이성비판』, 동서문화사, 1994, pp.75-76.

74) 여기서 말하는 표상의 의미는 심상(心象)이다. <심리>외부 세계의 대상을 마음속에 나타내는 것이다. 지각(知覺)에 의하여 감각에 나타나는 외계 대상의 상(像)이다. 직관적인 것의 개념과는 다르다.

감성은 바깥부분 감각의 종류와 센 정도에 따라 변화될 뿐 아니라 독자적 요인(성별, 연령, 건강, 교육, 심리상태), 환경적 요인(가족관계, 정치, 지역사회, 자연환경, 경제), 문물적 요인(전통, 종교, 풍습, 생활문화)에 따라 변화하는 넓은 범위의 개념이고, 개별성을 기축으로 불확실성, 모호성, 변화성 등의 특수한 성질을 갖고 있다.⁷⁵⁾

이러한 여러 요인에 의해서 수동적으로 받아들여지는 감성은 규정할 수 없는 흥미한 특성이다. 그러므로 사람들의 ‘감성’에 대한 경험적인 내용과 그 이해는 ‘개인의 감성 발생요인’에 따라서 가능해진다고 볼 수 있다. 예술가는 대상을 관조한 후 미적 대상과 본인과의 관계를 개별적이고, 문화적이며 사회적인 요인 등과의 연관성을 통해 살펴봐야 한다. 또한, 그것으로부터 얻게 되는 영향력에 의해서 개인의 감수성의 깊이와 폭을 세밀하고 심오하게 기를 수 있다.

동양 예술에서는 감성에 관해서 인간의 감성에 의한 지각능력을 말하며, 인간의 감성지능은 이상과 가치를 실현시켜주는 인자라고 말한다. 감성지능의 의미는 보편적으로 감각의 연결에서 받아들이고 감당할 수 있는 힘이며 실현하려는 방향에 맞게 행동하고, 논리적으로 사고하여 감성을 효율적으로 다루는 능력이다.⁷⁶⁾ 그러므로 예술에서 사람들의 감성지능은 자신의 힘으로 가치를 부여하고 이를 체득하여 미적 이상을 실현 시킬 수 있다고 본다.

동양에서 이러한 감성지능적으로 접근한 근거로 석도의 심미론 ‘자임(資任)’이 있다. 심미는 일종의 감상이다. 심미는 주로 몸소 체험하여 이루어지는데, 심미체험의 전제조건은 스스로 대상을 보고 분별하는 견식이다. 이를 통해 감성지능의 확장을 계획할 수 있다. 감성의 영역은 사람들의 본모습이

75) 이구형, 「감성과 감정의 이해를 통한 감성의 체계적 측정 평가」, 한국감성과학회 1권1호, 1998, p.118.

76) 『한국민족문화대백과사전』, 한국정신문화연구원, 1994

며 또한 개인별 차이가 있다. 따라서 심미체득은 자신의 기호와 취향에 맞는 예술을 몸으로써 경험하고 이 구획에서 자신의 이상을 이룰 수 있다. 감성지능을 통한 미적체현은 자신의 힘으로 희열의 세상을 터득하는 것이다. 이는 사람들이 예술과 행위를 통하여 그 주체자가 됨으로써 가능하다. 그리고 예술가들은 창작을 통하여 스스로 자신의 이상을 달성하는 것이기도 하다. 이러한 예로 석도가 『石濤畫論』에서 말한 “하늘과 땅의 이치를 아는 사람은 산천의 본질을 알 것이요. 필(筆)과 묵(墨)의 법도를 아는 자는 산천의 본질과 표정을 알 것이다.”⁷⁷⁾ 와 같은 동양회화에 대한 안목과 방법은 그의 예술과 삶을 깨닫는 움직임의 힘이 되는 것이다. 그의 감성지능은 산을 탐미하는 힘을 가지고 있다고 볼 수 있다.

이러한 석도(石濤:1641-1720?)⁷⁸⁾의 「자임장(資任章)」에서 산에 대한 석도의 미적 접근에 대해 알 수 있다.

대저 하늘은 산에게 끝이 없이 무궁무진한 품성과 의미를 부여했다. 산이 산으로써 그 형체를 가지는 것은 그 위치 때문이며, 산이 영험을 가지는 것은 산이 가지는 그 신성 때문이며, 산이 변환함이 있는 것은 산이 가지는 변화성이 있기 때문이며, 산이 어린아이를 키우듯이 천하 만물을 기르는 것은 산이 가지는 어짐 때문이며, 산이 종횡으로 펼쳐지는 것은 산이 가지는 운동성 때문이며, 산이 엎드려 숨어 있는 듯 함은 산이 가지는 고요함 때문이며, 산이 서로 마주보며 읊하는 듯한 것은 산이 가지는 예절성 때문이다. 산이 천천히 걷는 듯한 모습은 산이 가지는 조화로움 때문이며, 산이 병풍치듯이 걸쳐 있는 것처럼 둘러져 있는 것은 산이 가지는 조심성 때문이며, 산이 가지는 비어 있는 듯하며 영성이 있는 것은 산이 가지는 지혜 때문이며, 산이 순수하고 빼어나게 아름다움은 산이 가지는 문양, 장식 때문이며 산이 우쭐 우쭐 춤추는 듯한 모습은 산이 가지는 무용성 때문이며, 산이 가지는

77) 김사철, 『반야심경』, 한국불교연구원, 2000, p.80.

78) 석도(石濤): 중국화론에서 명작이라 하는 『고과화상화어록(苦瓜和尚畫語錄)』이란 책을 저술하였으며 그중 일화론(一劃論)은 서화일치(書畫一致)의 사상을 표현한 핵심적인 화론을 남긴 화가이다. 위키피디아 백과.

깎아 지르는 듯한 모습은 산이 가지는 험준성 때문이며, 산이 좁아졌다 넓어졌다 함은 산이 가지는 높이 때문이며, 산이 웅만하게 도타운 것은 산이 가지는 넓음 때문이며, 산이 가지는 얇고 가까운 것은 산이 가지는 낮음 때문이다.⁷⁹⁾

이처럼 석도의 심미능력은 감성에서 비롯되며, 이로써 석도는 자신의 산수에 대한 인식과 감흥을 말하고 있다. 이러한 인식과 감흥은 석도의 심미인식 주체에서 나타나는 심미 창작행위라고 할 수 있다. 따라서 석도의 ‘자임’은 예술가로서 스스로 자신의 본질, 자질을 받아들여 더욱 넓은 시각으로 자신에게 가치를 부여해 이를 실현하는 것이다. 그러므로 같은 산을 보아도 다른 시각으로 볼 수 있다. 아울러 스스로의 이상과 가치도 찾아낼 수 있다.

연구자는 외물로 보이는 대상들 속에서 이미지가 내면에 남겨지는데 미적 대상을 바라보는 방식으로 실재와 상상의 미적 경계라고 볼 수 있다. 여기서 이미지는 마음속에 내재된 주관적인 관점으로 실재 외물을 보고 상상의 이미지들로 다시 화폭에 구현되며 이는 화면의 전체 분위기로 나타난다.

따라서 연구자의 작품에 드러나는 분위기는 주관적 감성과 심리가 융합된 산출물이라고 할 수 있으며 연구자가 말하는 미적 감성은 경험과 체험의 축적으로 구축된다. 이는 특별한 심리의 현상이라고 할 수 있다. 심리는 자연과의 교류로 발생하는 변화된 마음 상태이며, 환경에 따라 시시각각 변화하는 상태라고 말할 수 있다.

따라서 연구자의 수목산형은 위와 같은 미적 대상의 자연 체험으로 의해서 인지되어 그것을 수목의 감성으로 산의 형상을 체득할 수 있다고 본다.

그러므로 예술가도 이러한 미적 감성의 체득 과정을 거쳐 체화되어 작품

79) 김사철, 『반야심경』, 한국불교연구원, 2000, p.180.

石濤, 「資任章」 『石濤畫論』, “且天之任于山無窮 山之得體也以位 山之薦靈也以神 山之變幻也以化 山之蒙養也以仁 山之縱衡也以動 山之潛伏也以靜 山之拱揖也以禮 山之紆徐也以和 山之環聚也以謹 山之虛靈也以智 山之純秀也以文 山之蹲跳也以武 山之峻厲也以險 山之逼漢也以高 山之渾厚也以洪 山之淺近也以小”

을 창작 할 수 있다고 본다. 따라서 인간은 대상과 마주할 때 우리의 신체적 감각과 감성으로 삶을 만들어 가는 것이다.

즉, 대상에 존재하는 몸이 경험하고 체험하는 것은 자신의 이해라고 볼 수 있다. 이런 의미에서 대상의 공간은 물질적 현상이 아닌 인간의 경험과 주체자가 발견하는 창조적 공간이라 할 수 있다. 따라서 대상의 감각을 통해 우리 몸이 체화되는 존재 양식이자 우리의 지각이 활성화 될 수 있는 영역인 것이다.



[도판9] 이가염, <안개속에 우뚝솟은>, 91x52cm, 종이에 먹채색, 1988, 대만고궁박물관

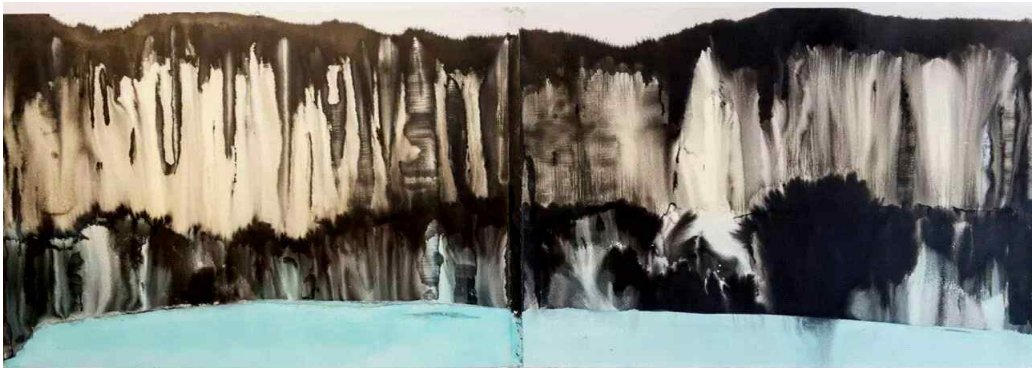
이렇듯 인간의 근원이 되는 공간을 직접 경험하고 체험하여 본인만의 감성을 드러내는 작품으로 이가염(李可染:1907-1989)의 [도판9] 는 그가 장기간의 여행을 체험하면서 대경사생(對境寫生)이라는 개념을 강조했다. 그의 대경창작은 세세히 보고 그리는 것만이 아닌 즉흥적으로 떠오르는 발상에 따라 본질을 포착하여 구성과 과장으로 창작한다고 한다. 그의 감성이 체득한 풍경은 그가 몸으로 느낀 감각을 살려 체화된 작품인 것이다. 또한 미적 감성 체득을 위해 직접 체험하고 한국의 산천을 방랑하는 한국적 산수 풍경화를 담아내는 청전 이상범(靑田:1897-1972)을 들 수 있다.



[도판10] 이상범, <귀로>, 1963, 종이에 수묵담채, 32×130cm, 용인 호암미술관

이상범의 [도판10]은 자연에서 일상을 영위하는 편안하고 순박한 모습의 풍경이다. 수평적 구도, 농묵과 담묵의 사용과 짧고 빠른 운필이 특징이다. 붓을 옆으로 눕혀 종이표면에 살짝 대듯이 표현하는 것은 작가의 오랜 숙련이 체화된 기법으로 볼 수 있다. 실제의 풍경을 재현하는 실경산수화보다는 주관적인 해석과 이상적 구도를 창출하는 형식으로 미적 감성이 돋보이는 화풍이다.

【작품6】은 강원도의 산 절벽을 마주했을 때 압도되는 분위기에 취해 채득한 감성을 표출한 작품이다. 이 작품에서 절벽은 미적 대상으로 시·공간의 물질의 원리에 기초한 변화보다는 크게 느낀 마음의 움직임이나 각인된 강약에 따라 각기 다르게 경험했던 미적인 형상을 표현한 것이다.



【작품6】최소영, <마주하는 순간>, each 91x117cm, 캔버스에 먹 채색, 2012

또한 【작품7】은 경주의 남산을 등산하면서 능선을 따라 오르면 바위 자체에 불상이 새겨있고 어느 산들과는 다른 신령스런 느낌의 특별한 체험을 표현했다. 계속 걸으면서 봤던 바위는 그저 기이한 바위처럼 보이기도 하고 때때로 새겨진 불상들은 이야기를 하는 듯한 모습을 보이며 움직이는 것 같았다. 주위를 돌아가면서 보는 모습과 멀리서 혹은 가까이서 보는 모습은 각기 달랐으며 다양한 상상력을 자극하였다. 연구자는 이러한 남산에서 본

바위의 모습을 그 순간의 감성과 환경에 영향을 받아 체득하여 미적인 대상의 모습이나 상태를 표현한 것이라 할 수 있다.



【작품7】 최소영, <조산(造山)>, 91x116cm, 캔버스에 먹 채색, 2015

이처럼 심미체험으로 의해서 미적 감성이 체득되어 작품으로 표현할 수 있는 것이다.

예술가들에게 감성으로 지각된 이미지의 대상은 인간의 정신활동을 자유롭게 하며 이것을 심상화시키고 주관화한다. 그리고 미적 대상과 그것이 존



[도판11] 최소영, <경주 남산 사진>

재하는 자연 혹은 사물에 대한 인지의 범주를 무한하게 확장할 수 있다고 본다. 그러므로 연구자는 이러한 미적 감성의 체득은 수묵산형 뿐 만이 아니라 도시 공간에서도 행할 수 있다고 생각한다. 예술가는 미적인 관조적 체험과 경험에 의해서 도시 공간에 조응하고, 거기에서 본

현대인이 사는 사회와 문화제도 등 그 공간의 본질적인 모습을 통해 느낀 감각이 체화되어 도시의 풍경을 표현할 수 있기 때문이다.

연구자는 미적 대상인 자연에 의존하며, 단지 표면적으로 보이는 자연의 모습이 아닌 연구자의 감성에 의해 또 다른 자연이 체득된다. 이로써 감각을 통해 체화된 수목산형을 표현하려는 것이다. 이러한 산의 형상은 의지의 대상, 그리움의 대상이기도 하며 연구자의 삶 속에 녹아있다고 볼 수 있다.

수목산형은 과거의 경험 속에 쌓여 있는 것이기도 하며, 현재의 삶에서는 어떤 형상을 이루고 있는 것이기도 하다. 이 모든 것은 연구자의 미적 감성에 의해 생겨나 체득되어 표현된 것이다.

따라서 연구자는 미적 감성을 체득하기 위해 다양한 경험을 체험하고 습득하여 노력하는 자세가 필요함을 알 수 있다.

2. 도시풍경의 의미와 회화적 표현

연구자는 자연과 주변 환경 세계를 몸으로 경험하고 체득하여 감각을 통해 체화된 작품을 하고 있다. 유년 시절 자연과 함께했던 경험에 바탕을 둔 수목산형에서 급속도로 변화하는 환경과 재개발 고층건물 등 인간의 흔적들이 남긴 도시의 풍경을 접하게 되면서 자연스레 도시는 새로운 의미로 다가왔다.

우선 도시의 개념을 살펴보자면 도시(都市)는 “촌락 혹은 전원적 집락(rural settlement)에 대비되는 거주인구의 한 가지 형태를 이루며, 지표면의 일부를 점하고 있는 지리적인 현상이라고 말할 수 있다. 이러한 도시는 고대부터 이미 존재하여 왔고, 오늘날까지 계속해서 존재하고 있다. 앞으로도 인간의 삶을 담는 공간으로 존재할 것이 분명하다.”⁸⁰⁾고 하여 도시는 삶의 일부분인 형태로 지속적인 개념임을 나타낸다.

아울러 도시는 ‘많은 인구가 모여 살고 일정 지역의 경제, 정치, 문화의 중심이 되는 것’을 의미한다. 도시는 ‘사람들이 만든 문명적 생산물의 한곳에 모여서 이루는 응집체이며 근대사회의 종합적 삶의 양식이다.’⁸¹⁾ 이는 도시가 인간의 의식이 반영되어 왔으며, 인간이 삶을 영위 하기에 좀 더 편리한 환경으로 변화되어가는 공간이라고 말할 수 있다.

도시라는 명칭의 어원은 중국의 도성(都城)이라 할 수 있다. 도(都)는 천자(天子)의 삶이 이루어지는 공간인 궁을 나타낸다. 성(城)은 성벽, 공간의 경계이다. 이후 시장(市場)이라는 기능이 도시의 주요기능으로 변화한 후에 도성의 도(都)와 시장의 시(市)가 한 단어로 묶어져 도시(都市)라는 용어가 생겨났다. 정치와 행정의 중심인 도는 황제의 주요 거주지이고, 시장기능의 중심을 뜻하는 시는 산업기능이 있는 곳을 의미한다.

80) 김혜천외 지음, 『도시-현대 도시의 이해』, 대왕사, 2007, p.21.

81) 김인, 박수진편, 『도시해석』, 푸른길, 2006, p.280.

그런가하면 서양에서 도시는 영어로 ‘City’, 프랑스어인 ‘Civitas’에 그 기원을 두고 있는데 이 단어에서 ‘Civilization’(文明)도 비롯되었다.⁸²⁾ 또한, 고대 그리스에서 ‘폴리스’라는 명칭을 발견할 수 있는데 이는 공통의 제도 아래 모인 부족연맹을 말한다. 즉 도시는 폴리스의 근대적 형태라 볼 수 있으며, 정치적 공동체이다. 아리스토텔레스는 『정치학』에서 폴리스를 하나의 자연적인 사실, 나아가 인간의 본질을 구현해 주는 사회적 조직화의 형태로 보았다.⁸³⁾ 인간의 자아실현은 공동체, 조직 속에서 가능한 것으로 보고 인간의 삶을 이루는데 폴리스를 필요한 조건으로 인식한 것이다.

그런가 하면 ‘풍경(風景)’은 영어로 ‘landscape’을 옮긴것으로 옛말인 ‘landscipe’로부터 유래되었다. 이는 ‘내부의 땅을 갈고 농사를 짓는 행위와 모양과 성질의 변화 및 가치 축진에 의해 그 범주가 분명하게 한정된 토지로 정의된다. 즉 'landscape'는 직접적인 삶의 뜻이 반영된 토지를 가리키는 말이다.’⁸⁴⁾ 이처럼 오늘날 인간이 속한 삶의 의미가 투영된 토지이며, 환경이 도시의 풍경이다. 따라서 도시 속의 삶의 이야기나 인간의 심리, 내면적으로 담고 있는 인상 혹은 감성을 담아낸 그림이 ‘도시 풍경화’라고 정의할 수 있다. 옛 선조들의 생활터전은 그들의 눈앞에 산, 물, 나무 등 자연경관으로 가득한 곳이지만 현재는 다양한 빌딩 숲, 복잡한 도로와 현대식 건물들이 가득한 곳에 살고 있다. 그러므로 ‘도시’는 현대인들에게 있어서 인간이 창조한 또 하나의 자연이라는 인위적인 공간이라고 할 수 있다. 이러한 변화를 거쳐 자연경관의 주가 되었던 자연은 인류의 역사와 함께 끊임없는 변동을 거쳐 도시적인 설치가 중심을 이루는 모습을 갖추게 된다.

도시 공간은 기본적으로 도심지의 건축과 다른 공간의 모든 유형 장소를 말한다.⁸⁵⁾ 즉 도시 공간은 다양한 입체화된 모양으로 둘러싸인 건축물의 내

82) 김혜천외 지음, 『도시-현대 도시의 이해』, 대왕사, 2007, pp.22-23 참조.

83) Clément, Élisabeth 외 3명, 이정우 역, 『철학사전』, 동녘, 2006, p.78, 재인용.

84) 이무용, 『공간의 문화 정치학』, 논형, 2005, pp.67-68 참조.

85) 강대기, 『현대 도시론』, 민음사, 1987, p.37.

· 외부공간들로 공간의 시각적 특성과 기하학적 특성을 나타내고 있다.

여기서 시각은 눈으로 볼 수 있는 광선의 신체적인 지각 행위로 눈을 통한 두뇌의 바뀐 감각으로 형상, 면 색 등으로 식별된다. 이는 새로운 감각을 일으키며 감각은 인간이 상상하는 감성을 가져다준다. 형상, 면 색은 물체를 인지할 수 있는 기본조건으로서 도시 공간을 구성하고 구축하는 개체이다. 이는 도시의 어떤 형태를 만드는 기본구성이며, 표현에 있어 감정적, 직접적 대응으로 조형성의 감성과 감각이 있다. 연구자는 이러한 기본구성의 요체를 이해하여 도시 공간이 암시하고 있는 구성적 의미를 도시풍경 작품으로 구현하려 한다.

도시건축물은 사람들의 삶에 있어 유위한 구조물로 구분되며, 시설(facility)은 공간을 물질의 원리에 기초한 시각적 조건을 제공한다.⁸⁶⁾ 도시는 도심지에 있는 모든 생물체와 사람들의 삶을 이루는 방식들, 그리고 그 주변을 둘러싸는 공기까지 포함된 복합적 실체이다. 도시는 사람들의 삶에 있어 유위한 행동 양식과 직접적, 감정적 반응이 나타나는 삶의 바탕으로서 사람들과의 상호관계를 통해 공존·공생하며 심리적 상황을 세우는 사람들의 중심적 공간이기도 하다. 그리고 사람들은 도시를 구성하는 가장 본질적이고 기초적인 요소로서 도시를 끊임없이 변화시켜가는 능동적인 원동력이다.

이처럼 도시는 사람들과 직접적인 관계를 가지며 그 도시의 물질과 관련된 구성과 사회조직에 의해 인간의 근본적인 삶의 형식에 영향을 준다.

예술은 그 시대의 환경과 밀접한 연결 속에서 영향을 받고 예술가는 작품에 그 시대의 상황에 영향을 받게 된다.⁸⁷⁾ 다양한 경험과 영감을 배경으로 예술가의 창작은 개인의 삶에 대한 인지와 관심 속에서 얻어지고, 일상의 경험 속에서의 이미지를 배경으로 새롭게 다시 만들어 낸다. 이처럼 도시는 예술가에 있어 감각의 의미를 부여하고 영향을 끼치는 하나의 작품적 요소

86) 박삼철, 『미술, 공간, 도시』, 학고재, 2001, p.13.

87) 이석선, 「착시현상을 통한 공간표현연구」, 홍익대학교 석사학위 논문, 2004, p.25.

로 두드러지며 도시 속에서 인간이 살아가는 방식의 경험을 만들어 내고 창조적 영감을 형성시킨다.

산업혁명 후 도시화가 급속히 진행되면서 대량생산, 공업제품 및 새로운 문명과 세계의 발전에 영향을 받아 사회 모습과 주변의 변화는 풍경화의 새로운 패러다임을 제시한다.

자연스럽게 문명의 발달이 지속 되면서 인공문화의 경관이 출현한다. 또한, 인간을 포함한 미적 진실로서의 자연현상이 만들어진 체험적 유기체들의 현실성 표현이 나타나게 된다. 산업화로 인한 도시의 발전은 사람들의 대부분을 도시에 집중시켜, 연속적인 인구성장과 더불어 소도시와의 통섭으로 대규모 도시를 설립시켰다.⁸⁸⁾

이처럼 어떤 대상의 둘레를 표현한 변형된 모습의 도시는 현대사회의 새롭고 변화된 풍경을 보여주고 있다. 이미 도시는 사람과 거리를 두는 감상의 대상으로서의 풍경이 아니라 마치 숨을 쉬듯 사람들과 함께 부딪치는 ‘환경’인 것이다.⁸⁹⁾

따라서 도시 풍경화의 바탕이 되는 소재의 경관은 도시의 형성 또는 발달 과정에서 경제, 문화, 정치, 등의 필요에 의하여 건설된 인공적 경관뿐만 아니라, 자연경관도 당연히 포함되며, 이는 꾸밈없는 자연이기보다는 기능적 혹은 미적 형태가 변함을 거친 자연경관이라는 점이다.⁹⁰⁾

도시는 사람들의 삶의 변화와 활동을 담은 주요 공간이다. 또한 그 속에서 문명을 구축하여 사람들의 주요 관심 대상이 되었다. 즉 도시는 작가들의 작품에서 중요한 동기로 출현하게 된다. 이처럼 도시풍경 속에선 도시 이미지의 풍경도 보이지만 사람들의 삶의 심리, 애환을 담고있는 작품들을 볼 수 있다. 또한 그 속에 사는 현대인들의 이야기를 담아 화면에 표현하는

88) 정재호, 『수목의 변용을 통한 도시야경 표현연구』, 서울대학교 석사학위논문, 2001, p.17.

89) 안병학, 『한국 미술 지평 2003진경-그 새로운 제안』, 국립현대 미술관, p.환경으로서의 도시

90) Hiroo fuzita, 이정형 역, 『도시의 논리』, 국제, 1997, pp.35-37.

것을 도시풍경이라고 정의한다.

연구자는 수묵산형에 도시를 차용해 자연과 도시가 교차된 풍경으로 변환하는 과정을 거치는데 도시가 무엇인지, 도시의 개념과 도시풍경의 의미를 살펴 보았다.

다음으로 도시풍경의 전개과정을 통하여 사회가 급격하게 바뀌어 달라짐으로써 주변의 변화에 따른 도시를 소재로 한 각 시대를 대변하는 풍경 회화의 변화를 알아보려고 한다.

근대에는 일제의 강점기에서 해방의 혼란과 6.25동란의 격동기를 거친다. 이 시기에 사회의 급격한 변화와 주변 광경의 변화에 따라 새로운 미술의 화풍을 토대로 한국의 현대 도시 경관을 소재로 한 작품을 살펴보고자 한다. 예컨대 일상의 경관을 그린 변관식(卞寬植:1899-1976)의 [도판12]는 부산의 근대화된 풍물을 그린 모습이다.



[도판12] 변관식, <영도교>, 34x137cm, 종이에 수묵담채, 1948, 동아대학교박물관

당시 산수와 자연을 주된 모티브로 하였던 한국화의 풍토에서 변화된 변관식의 작품은 전통 산수화 기법에 서구적인 기법을 가미하여 도시풍경을 담아냈다. 또한, 인공의 건축, 도시의 건물들로 일상의 평범함을 보여줌과 동시에 화풍이 변화하고 있음을 알 수 있다.

그 후 50년대 중반이 되어서야 단혀있는 폐쇄적인 구도가 외부로 향해

열리면서 새로운 사조의 물결이 밀려오게 된다. 극심한 사회적 혼란과 급속한 가치관의 변혁과 더불어 세대교체의 구조적 변화가 가속화되는 시기라고 볼 수 있다. 1960-1980년대는 본격적인 산업화와 아울러 도시 풍경화의 소재는 대단한 변화가 나타난다. 도시 모습의 변화는 1960년대 들어와 농업 국가 중심의 인식에서 탈피하여 도시화의 시대로 들어선다. 경제개발 5개년 계획에 연이어 고도 경제성장이 시작된다. 그로 인해 도시는 조선 시대에 구성된 원형(原型)으로서의 관습도시가 개항 및 일제의 강압에 의해 근대 도시로 변화된다. 그 이후에 한국은 산업화와 인구의 도시 밀집이 점점 더 빨라지면서 인공적인 도시가 형성되게 된다. 그리고 계획적인 도시



[도판13] 이종상,
 <남산에서>, 110x67.5cm,
 종이에수묵담채, 1978,
 국립현대미술관

풍경은 주변 사회적 상황의 변화를 가져왔다. 도시의 구조와 범위 면에서 가장 큰 변화로 사람들 또한 주변 환경을 바라보는 인지의 변화를 가져왔다. 뿐만 아니라 화면이나 화풍에서도 전통화단의 전통성에서 과감히 이탈하고 도전하려는 새로운 실험의 현대 미술을 볼 수 있다.

한국의 70년대는 변화의 태풍 속에 시각과 사고가 근대화에 이르렀다. 또한, 획기적인 변화를 이룩하였다. 제3공화국의 출범, 유신독재체제 시절 그리고 산업화와 물질사회화의 시작은 개인의 익명화와 사회의 경직화를 불러왔다. 신흥계층의 출현으로 구시대의 해체가 시작되었다. 회화적으로는 구상의 현대적 조형성 변혁을 가져왔다. 또한, 사상적 연구는 현대적 의식 없이 구상화의 현상으로 고전적 감정에 기탁한 바깥으로 드러나는 움직임을 불러왔다. 전통성에 밀도 있게 귀의해 가며, 한국화의 현대화에 극단적 경계를 보여주기도 하였다. 그 와중에서도 주변 삶 속의 도시 경관을

인식하기 시작한 화가들이 있었다. 현대적인 생활공간을 표현하려 했던 이 중상(一浪:1938-)의 [도판13]을 보자면 주로 현대적인 풍경을 소재로 한 새로운 산수화를 보여주고 있으며, 도시 경관의 모습을 보여준다. 당시 풍경



[도판14] 이철량, <도시새벽>, 91x181cm, 종이에 수묵, 1986, 국립현대미술관

에 이질적인 고압전선, 케이블카, 아파트와 기차 등이 그려져 서울의 난개발을 고발하고 있는 남산시리즈의 대표적 작품이다.

1980년대 그림은 도시를 통해 민주화 과정에서 오는 이데올로기적 사상과 인간소외의 감정이 드러나는 민중미술을 보여준다. 80년대에 그들은

‘미술이 무엇을 말해야 하는지와 같은 삶의 본질에 대한 질문을 요구했던 시기였다고 본다. 시대적 변화를 보면 회화가 그때의 시기마다 특별한 회화의 성격과 분위기, 특수한 양식을 갖추게 되는 것을 알 수 있다.



[도판15] 송수남, each <자연과 도시>, 94.5x62cm, 종이에 수묵 채색, 1984-1988, 국립현대미술관

“화가는 자기가 호흡하고 생존해 있는 스스로의 연대를 결코 외면할 수 없다.”⁹¹⁾ 그러므로 도시 풍경화는 역사를 거슬러 오면서 당대의 생활환경이

나, 그 시대의 시대적 현실비판, 불만, 상황 등을 기록하듯 담아낸다.

이철량의 [도판14]는 도시에서의 일상적 삶을 심리적, 내면을 담아내 표현한 주관적인 반응이라고 볼 수 있다. 도시새벽은 굽적하게 그려진 건물의 위압감과 함께 사이에 점 같은 개미처럼 작은 사람들로 일상의 삶을 이야기한다. 같은 시기의 송수남(南天:1938-2013)의 [도판15]는 그의 주관적인 시각과 방법이 담긴 작품이다. 그는 일상에서 흔하게 볼 수 있는 건물, 표지판, 가로수 도로 등이 포함된 일상 도시풍경을 수묵과 담채로 표현한다. 하지만 현실의 풍경 해석보다는 본인의 특유의 자유분방한 발목을 통해 그의 감각으로 극대화되며 자연이 도시를 점령한 또 다른 풍경을 담아낸다고 볼 수 있다.

이처럼 도시에 대한 해석을 살펴보면 70년대 말의 도시 풍경화가 전통과 현대라는 가치가 충돌하는 풍경을 통해 현대성을 모색했으며, 80년대의 도



[도판16] 유근택, <밤빛>, 135x135cm, 종이에 수묵 채색, 2007

시풍경은 급변하는 도시의 환경, 상황과 현대 도시의 변화된 모습에 대한 주관적인 심리, 시대 의식에 대한 관심이 주를 이루었다고 볼 수 있다. 90년대 이후부터는 점차 안정되는 시기로 개념미술, 비디오 아트 등 다양화되어가며, 편집증적 구성을 통해 강한 이미지를 강조하는 후기 모더니즘의 영향이 나타난다. 또한, 단선적인 소주제에서 벗어나 여러 가지 이미지들을 중복, 중층적으로 표현하는 인식의 변화가 일어난다. 그리고 다양한 방법이나 각기 다른 시각을 통해 본인만의 감각으로 체화된 도시라는 공간을 표현하면서 현대화를 추진하였다.

91) 서성록, 『한국 현대 회화의 발자취』, 문예출판사, 2004. p.199.

작가 유근택(1965-)은 [도판16] 에서 주변에서 채집한 소소한 일상을 통해 도시와 그 속의 삶을 그려낸다. 앞서 말한 격변의 시대를 직접 체험하여 일상이라는 주제로 도시와 삶에 접근한다. 그는 자신의 체험을 바탕으로 그림을 통해 감각적 경험을 발생시키는 힘을 보여준다. 또한 전통 필법이 아닌 작가만의 독특한 표현이 체화된 작품이다.



[도판17] 양용리양, <ArtificialWonderland>, 4 Channel HD Video, 8min 30sec, 부분, 2012

현재 우리는 시각의 다양화로 내용이나 주변 환경, 경관을 바라보는 인식이 사실에 중점을 두는 것보다는 경험과 체험 등 다양한 매체나 실험성, 작가의 내면 등을 바탕으로 도시풍경을 표현하고 있다. 이러한 새로운 매체 실험의 예로서 중국 작가 양용리양의 [도판17] 을 보면 도시를 관찰하는 새로운 모습이 엿보인다. 영상 사진 작업으로 다양한 실험성 매체를 활용한다. 붓 대신 컴퓨터 이미지 작업으로 멀리서 보면 산수화인데 가까이서 보면 난개발로 파헤쳐지는 모습과 도시를 합성한 사진 작품이다.

또 다른 매체실험으로 오관중은 [도판 18] 에서 라이스 페이퍼 위에 프린트를 하고 그 위에 붓질을 하였다. 이러한 새로운 시도는 또 다른 분위기의 감각을 담아내고 재해석한 도시풍경 작품으로 볼 수 있다.



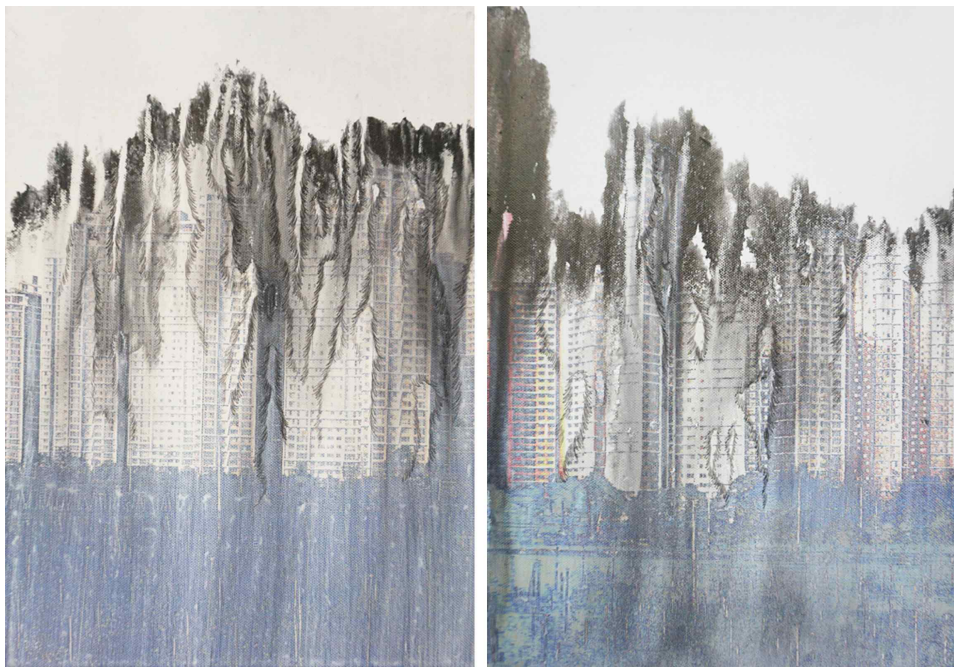
[도판18] 오관중, <홍콩의밤(香港之夜)>, 69x138cm, collotype print on rice paper 1991

이처럼 20세기에 들어서면서 급속한 개발성장으로 인해 생활방식은 물론 사회현상, 주변 환경 등 획기적으로 변화하기 시작하였다. 따라서 자연경관

을 다룬 산수 자연에서 도시풍경의 전환은 자연스러운 현상이다.

우리가 사는 현대도시는 끊임없이 변화한다. 오래되고 낙후된 건물은 크고 반짝이는 세련된 고층빌딩으로 바뀌며, 옛 오래된 동네는 편리한 복합시설이 겸비된 하나의 성과 같은 아파트로 바뀌는 등 도시의 모습으로 변화되었다. 사람들은 고층건물이 들어선 도심에서 원하는 모든 활동을 할 수 있고, 잘 가꾸어진 공원, 청계천, 광화문 광장 등을 거닐며 시간을 보낸다.

대부분 사람은 이러한 도시의 발전을 긍정적으로 지켜보며 도시가 제공하는 공간을 즐긴다. 그런데 우리가 사는 도심에서 조금만 시선을 돌려보면 전혀 다른 세상을 발견하게 된다.



【작품8】 최소영, <낮선>, 35x54cm, mixed media on canvas, 2019

같은 도시 속에 공존하는 전혀 다른 삶의 발견이 도시의 본질적 모습에 대한 의문을 품게 한다. 이 도시의 공간이 어떻게 형성되며, 과연 우리가 알고 있는 이 도시의 모습이 전부라고 생각해도 되는 것 인가에 대해 도시에 사

는 한 사람으로서 생각해 볼 필요성이 있다고 생각한다.

연구자 작품에 표현된 도시풍경은 일상에서 마주했던 도시 속 낮선 풍경이 재현되었다. 낮선 공간은 경험하지 않은 공간도 있지만 혹은 이미 알고 있었던 공간이 다른 공간으로 변화된 경우에도 또 다른 낮섬으로 인식되기도 한다. 【작품8】은 예전부터 알고 있던 익숙한 공간이 어느 순간 아파트 단지의 공간으로 변화되어 그 공간이 낯설고 새롭게 보였던 경험을 겪게 되었다. 새로 지어진 건물의 긴장감 혹은 생경한 느낌의 순간이었다. 앞서 언급했던 바와 같은 경험을 통해 느낀 그때의 낮선 감정들과 상황을 아파트라는 소재를 통해 낮선 도시풍경으로 표현하였다.



【작품9】 최소영, <낮선>, 162x112cm, mixed media on canvas, 2019

【작품10】 최소영, <낮선>, 117x80cm, mixed media on canvas, 2019

【작품9, 10】은 현대도시의 풍경을 치열한 경쟁과 경계 속에서 불규칙한 조화가 이루는 변화, 그 안에서 공존하는 자연을 보며 인간과 자연의 관계에 대해 풀어가려고 하였다. 도시의 발전으로 크고 높아지는 도시의 규모만큼 도시의 그늘이 깊어짐으로 인해 인간은 어떤 소외감 혹은 공허함을 느낄 수 있었다. 또한, 그 안에서 일어나는 사회와 문화, 경제와 제도, 경쟁 등으로 인하여 도시풍경은 도시의 외면과 인간의 삶, 그리고 도시의 내면을 크레인이나 송전기, 건설현장 등 이미지를 차용해 복잡하고 기계적인 인간 사회를 담아내려 하였다. 이러한 감정을 담은 수목산형에 나타난 도시의 풍경은 있는 그대로 묘사하는 것이 아닌 경험과 체험에서 체득한 직관적인 감각에서 오는 사회적인 인상으로 재현하였다.

연구자는 도시에서 생활하며 체험하고 도시 공간에 조응하면서 본 사회와 문화제도 등 그 공간의 본질적인 모습을 통해 느낀 감각을 수목산형에 도시 이미지를 차용하여 표현하였다. 그리고 현재 도시의 문명을 그려 넣음으로써 자연 속 풍경과 인간 사회의 중간지대에서 끊임없이 오고 가는 경계를 그려내었다. 이는 자연과 도시를 대치적 대상으로가 아닌 상호작용 속에서 연결되는 새롭게 형성된 수목산형과 침탑산수, 낮선, 마천루 등 또 다른 풍경으로 해석하였다.

이로써 도시 경관을 담은 풍경들의 시대사상과 현대의 주변 도시 모습들의 사례를 볼 수 있었다. 연구자의 작품 활동도 미술사적 흐름과 무관하지 않으며, 앞에 고찰된 작가들의 작업은 연구자의 화풍에 영향을 주었다. 이처럼 현대적 감각에 맞는 창작과 실험 연구를 통해 오늘날 도시풍경은 우리에게 다양성을 보여주고 있음을 알 수 있다.

IV. 체화된 감각의 조형적 표현

1. 감각적 표현으로서의 드로잉

드로잉은 작가의 내면세계를 표현하는 것이며, 작가의 감각, 미적 경험, 그리고 정신적 영적 체험, 사고 등을 반영한다. 개인의 내면세계는 작가의 설정, 표현양식과 나누어서 생각할 수 없는 요소이다. 작가의 상황에 대한 느낌, 인식에서 주제는 설정되고 그 내용은 형식과 만나 또 하나의 상징 세계를 형성하게 된다. 작가가 일상생활에서 경험하는 감각을 드로잉으로 표현하는 것은 일반적으로 무정형하고 혼돈된 것이다. 이는 포착하기 어려운 현실의 형상을 인식하는 것으로 즉 주관적인 영역을 객관화하는 것이다. 따라서 작가가 표현하는 것은 그 자신의 형식적인 느낌이 아니라 그가 판단하는 인간 감정인 것이다.⁹²⁾

작가들은 드로잉을 통해서 감상자에게 세상을 지각하는 방법을 보여줄 수 있으며 어떤 작가들은 완전히 다른 새로운 세계라는 개념을 창출하기도 한다.

작가의 내적인 감각 드로잉은 경험에서 발생하는 것으로 자아, 인간, 세계와의 만남에서 비롯되며, 또한 이러한 감정을 일으키는 시각, 청각, 촉각 등의 직접적인 감각 전달 기능과 함께 내면적인, 지적인 사고를 통해서도 드러나는 것이다. 그러므로 내적 드로잉에서는 직접적인 감각으로 찾아볼 수 없는 이념 등 내면의 세계, 눈에 보이지 않는 세계, 영혼의 영역까지 담을 수 있다. 이러한 내적 세계는 인간에게 내재한 것이므로 가시적인 세계보다

92) Sussane K. Langer, 박용숙 역, 『예술이란 무엇인가』, 자조출판, 1989, p.55.

중요한 의미를 가진다고 볼 수 있다.

또한 내적 세계는 단순한 자연의 모방이 아닌 미적 체험, 미적 현실의 바탕으로 내적 진실을 표현하기 위해 독창적, 주관적으로 표현하는 것이다.

주관적인 경험은 작가의 주관적인 표현을 중요시하며, 단순한 사실주의에서 탈피해 내적 세계의 표현이라는 모습으로 성취한다고 볼 수 있다. 표현이라는 것은 단순히 재현의 의미에만 머물지 않는 자신의 가치 추구라고 할 수 있다.

아울러 드로잉은 작가의 시각과 선의 다양성, 그리고 작가의 생각과 정서, 가치를 순수하고 자유롭게 직접적으로 표현하는 방법이다.⁹³⁾ 드로잉은 하나의 독립된 표현 예술로 그 가능성이 새롭게 변화되어 가고 있다. 즉 대상을 관찰하고 그 특징을 표현해내는 방법이다. 또한, 작가의 생각과 논리를 형상하는 과정으로 시작의 단계에 해당하는 작업이다. 거기서 새로운 아이디어가 발생하고 기법이 개발된다. 그리고 드로잉은 다양함으로 분화된 형식으로 제작하는 작가의 창조력을 전개하는 기능을 지닌 미디어이다.⁹⁴⁾ 드로잉은 작가가 영감을 받아 떠오르는 사고의 발생과 진행에서부터 그것을 전개하며 실현해 나가는 일련의 과정이다. 아울러 그 결과물인 작품까지 이르는 포괄적인 개념이다. 그러므로 드로잉은 자연에 대한 인식을 표현하는 수단으로써 사물을 그대로 묘사하는 것만이 아닌 작가의 내면적인 감정, 감각, 상상력의 표출이라고 볼 수 있다.

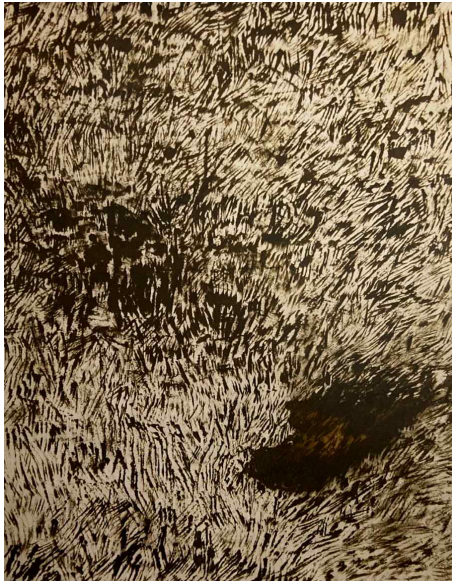
또한 사생에 직접 들어가 체험하고 경험하는 현장 드로잉이 있다. 이는 연구자의 작업에 중요한 과정이다. 사생은 실제 경관을 들여다보고 그곳을 체험하고 느끼며 연구자에게 있어 대상과 체화(體化)되는 장소이기도 하다. 또한, 현장을 눈으로 담고, 그리고, 마음에 담아 작품으로 끌어들이는 중요

93) 김영나, 『드로잉이란 무엇인가: 드로잉』, 한국미술연구소, 서울여대 조형연구소 공편, 시공사, 2001, p.12.

94) 임윤수, 「현대미술에서 드로잉의 개념 변화와 양상 연구」, 조형미디어학 21.4, 2018, p.74.

한 과정이다. 도시와 주변 환경, 인근의 산, 공원, 여행, 그리고 연구자가 가는 지역의 공간 특성을 찾아 이것을 모티브로 작업을 한다. 그리고 그 대상에서 느끼는 감흥, 정서, 감정 등을 즉흥적으로 ‘드로잉’ 하는 것은 대상과

좀 더 알아가는 행위이며, 교감이다. 그리고 그 이후에 작업하는 과정의 시작이 된다.



【작품11】 최소영, <숲에서>, 70x96cm, 종이에 수묵, 2008

따라서 작가들은 자신과의 혼돈에서 오는 생각들을 모색하는 동시에 자신의 내면을 있는 그대로 표현할 수 있게 된다. 이러한 점에서 【작품11】은 강원도 여행 중 어느 숲이었다. 주변에서는 무엇을 태우고 있는지 연기가 자욱했으며 그 순간 숲에서 느낀 감각을 즉흥적으로 표현한 작업이다. 또 물감이나 붓이 아닌 손의 몸짓이며 신체가 육필(肉筆)로서 사용되는 상태이다. 드로잉은 작가의 감성과 생각들을 머릿속에서 손끝으로

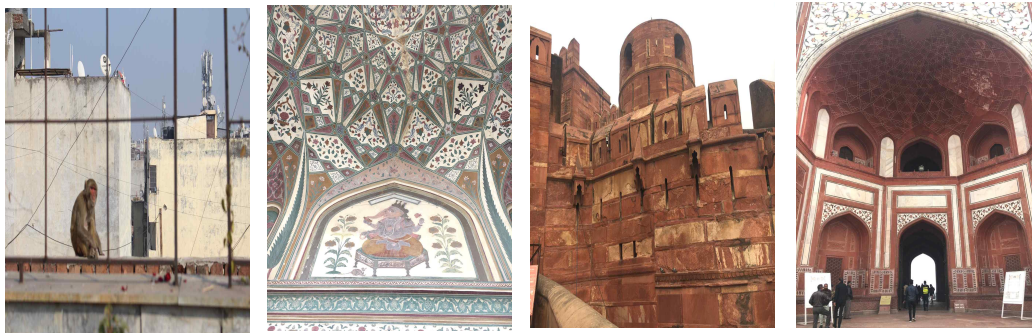
표현하는 행위이다. 이 행위는 감각의 이해이자 즉흥적인 우연을 동반한다.

연구자는 경험했던 다양한 공간들과 거닐면서 채집했던 순간의 모습들을 심리나 상황에 따라 다르게 받아들이며 이를 감정의 선, 또는 색으로 표현한다. 【작품12-15】는 인도 여행에서 새로운 낯선 경험을 표현해 본 것이다.



【작품12-15】 최소영, <인도 드로잉>, each 53x45cm, mixed media on canvas, 2020

한국에서 볼 수 없었던 웅장하고 거대한 성벽과 건물이 있었고, 반면에 마을에는 소소하지만 다양한 색을 가지고 있는 특징이 있었다. 연구자에게 인도 여행은 낯선 문화를 만났을 때 느끼는 불안과 함께 문화충격이었다.



【작품16】 최소영, <인도사진>

길에서 이발과 면도를 하고 사람 다니는 길에 소와 백마들이 지나다니며, 1초 간격으로 빵빵 경적을 울려대는 소음들 그리고 음식문화의 차이와 같은 혼란의 연속이었다. 그러나 인도의 건축물은 세계에서 가장 아름다운 타지마할부터 사원의 형태나 주변 경관, 조각상 등 인도 건축의 숨은 매력에 또 다른 세계와 이상향의 상징을 볼 수 있었다. 이러한 인도의 새로운 공간, 문

화적 충격, 기쁨, 두려움, 어색함, 불안 등 감각 충동을 안겨준 새로운 세계는 연구자에게 또 다른 심리적 공간을 형성하게 한다. 연구자는 이런 현상을 구체적인 대상, 사물을 통해 사유한다.

드로잉의 선은 조형예술의 한 요소로 인간의 생각이 변화하는 내면이나 무의식을 표현하는데 가장 적절하며, 구체적이고, 자유롭게 연출을 가능하게 하는 무한한 가능의 표현력을 담고 있다.⁹⁵⁾ 이러한 선의 특성과 형태는 예술 행위에 있어 여러 개념적인 의미를 함축적으로 전하게 한다.

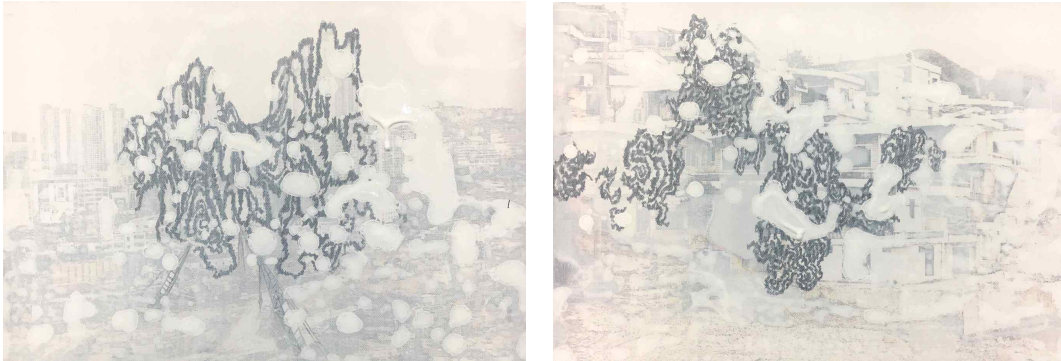
또한 선은 거친, 부드러운, 굵은, 가는 선 등 여러 형태로 창작자의 성격을 드러낸다. 이는 선을 드러내는 사람의 감정을 가장 직접적으로 표현하고, 머릿속의 생각이나, 내면에 존재하는 마음이나 감정이 선을 시작으로 표현이라는 형태를 보이게 한다. 그러므로 선들이 보여주는 조형적 리듬은 창작자의 감정, 정서와 내적 깊이를 가장 날 것의 과정 그대로를 보여준다.

드로잉은 “예술가가 행하는 모든 창조적인 행위 중에서 가장 직접적이고 자동 발생적이며, 이해하기 쉬운 것이다. 이것은 또한 예술가가 자기 내부에서 느끼는 정도에 그쳤던 것에 미래의 형태를 부여하면서 가장 먼저 사용되는 수단이기도 하다. 그것은 또 예술가의 신경 및 구조가 가장 즉각적이고도 가장 자연 발생적으로 기록되는 부분이기도 하다.”⁹⁶⁾ 는 말처럼 선에 의해 대상을 재현하는 것에 그치는 것이 아니라, 인간의 상상력과 의식 속 사고를 밖으로 표출하는 역할도 하고 있다.

이러한 자세로 연구자의 【작품17, 18】을 살펴보고자 한다. 이 작품은 옛 건물 바탕을 배경으로 흰색을 덮고 그 위에 다시 연필로 드로잉한 작업이다.

95) 김복영, 『현대 드로잉의 지형도』, 시공사, 2004, p.19.

96) 김영나, 『서양 미술의 드로잉』, 한국미술연구소, 2004, p.18.



【작품17, 18】최소영, <어떤날>, each 22x27cm, mixed media on canvas, 2019

개발로 인해 자연을 훼손시키며 새로운 건물이 들어서는 모습을 포착한 후 그 안에 살았던 사람들의 이주와 거주, 그들의 삶과 추억들, 사건 등의 흔적들을 흰색 물감으로 덮고 흘리는 방식으로 감성을 표출했다. 또한 그 위에 다시 연필로 인간의 삶, 감정의 동요 등 어떤 움직임의 선의 감각을 통해 체화한 드로잉이다. 이로써 드로잉은 모든 의미에서 다양한 기법, 형식, 완성도와 미완성을 초월하여 예술가의 정신세계를 나타낸다.



【작품19】최소영, <인도에서>, 16x40cm, 종이에 먹, 2020

예술로부터 완전한 형태가 아닌 과정에 머물렀던 드로잉은 작가의 내적 표현을 밝혀 줄 방법으로도 활용된다. 또한, 작품이 진행되는 과정을 보여주는 방법을 바탕으로 개인적인 감성이나 서사, 서정적 내용이 담긴 여러가지 형태가 있다. 이때부터 일상적인 기록이나 개인의 감정이 그대로 드러나는 낙서, 일기 등 추상적인 표현들이 등장하기도 했다. 이러한 관점으로 【작품19】는 연구자가 접근하는 드로잉에 대한 태도를 엿볼 수 있다. 또한 드로잉과 비슷한 성질을 가진 풍

경 채집을 한다. 풍경 채집은 경험했던 다양한 시·공간들을 거닐면서 채집했던 순간 모습들의 이미지를 수집하는 행위이다. 풍경 채집은 회상과 연상을 통해 이루어진다. 과거의 회상과 연상은 현재의 감정과 융합하여 무한한 감성을 형성시킬 수 있다. 이는 현실에서 재구성되고 편집되는 것이기에 그때의 사건, 환경, 감성, 또한 과거와 온전히 일치되고 정확할 수는 없다. 그런 과거의 기억과 현재를 이어주는 역할을 회화나 드로잉의 표현으로 풀어낼 수 있다.

다양한 경험에 남겨진 흔적을 통해 내면의 기억과 감성을 현재로 끌어당기는 행위가 풍경 채집이라고 본다. 사람들은 각자의 방식으로 삶의 순간들을 표현한다. 그리고 눈으로 보고, 살갍으로 느끼며, 귀로 듣는 저마다의 방식으로 기록하기를 희구하는 것이다. 이는 다시 소리를 타고 흘러가는 말이 될 수도 있으며, 촉각이 동반되는 어떠한 동작이 될 수도 있다. 또한, 시각적 아름다운 느낌을 창조하는 예술적인 표현이 될 수도 있다. 게다가 시각적인 감각에 민감한 사람들은 저장을 하고 기록을 위해 사진을 찍기도 한다. 눈으로 본 것을 다시 눈을 통해 감각한 작업을 행하는 셈이다. 신체기관인 눈을 통해 사용된 순간은 카메라의 렌즈라는 제3의 눈을 빌려 인식하고 감각을 느낀다. 세포와 신경조직, 그리고 기관들이 모여 하나의 개체인 몸을 형성하듯, 사진에서는 많은 화소가 모여 화면을 이룬다. 사진으로 수집된 찰나와 그 안에서 존재하던 사람들의 감각과 감성은 화소에 결집 됨으로써 이미지를 만들어 낸다.

즉 사진이란 매체는 명확하고 정확해 보이지만 그 안에 작가의 감정이 읽히고, 사실 있는 그대로를 찍는 것이 아닌 작가의 주관이 담기는 것이라고 본다. 여기에 사진에서 회화로 그려지는 행위 또한 본인에게 필요하다고 할 수 있다. 그 이유는 보이는 것과 보이지 않는 것의 상응 관계가 연구자가 그리는 행위로부터 중요한 의미를 갖는다고 보기 때문이다. 여기서 보이는

것은 화면상의 시각적인 형상 즉, 표면적인 이미지이다. 그리고 보이지 않는 것은 느낀, 감각적 표현이라 할 수 있다.



【작품20】 최소영, <기차안>, 16x86cm, mixed media on photo, 2018

【작품20】은 미국여행에서 기차를 타고 이동했을 때 기차 안에서 다른 공간을 찍었던 4장의 사진을 이어 편집해 재구성한, 또 다른 감각을 불러오는 사진드로잉이다. 사진들은 기억 속에 남아 있던 흔적과 과거로 돌아가는 통로이며 현재를 이어주는 매개체 역할을 한다.



【작품21】 최소영, <헝가리>, 26x80cm, mixed media on photo, 2019

자유로운 기법인 드로잉 선은 대상의 실체를 드러내거나 전달할 수 있는 시각적 표현 방법으로 선의 농도, 굵기, 속도와 같은 조건에 따라 다양한 감각을 함축적으로 표현할 수 있다. 이러한 드로잉 기법을 사진 매체와 접목한 경우로서 【작품21】은 빛의 밝기, 크기, 온도의 다양한 시각적 효과를 불러

일으키는 첩탐의 모습을 포착해 보여준다.

【작품22】 또한, 공사 지역 현장의 이미지를 재편집하고 재구성하여 또 다른 공간 연출을 나타내고자 했다. 이러한 사진드로잉 과정은 작품 제작에 있어 도구의 역할을 하며, 새로운 감성을 불러일으킨다.

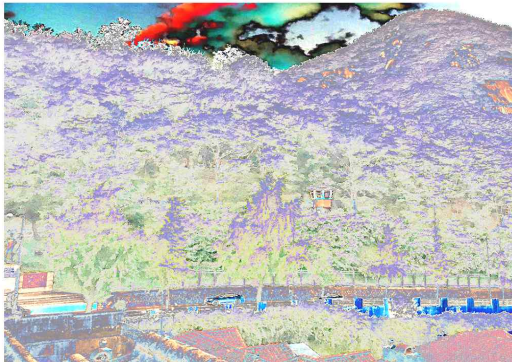


【작품22】 최소영, <공사현장>, 26x66cm, mixed media on photo, 2019

【작품23】은 과거의 사진을 캔버스에 인화하여 다시 그 위에 드로잉 작업을 한다. 이런 행위는 기억을 통해 과거를 확인하고자 하는 욕구와 현실에서의 감정들의 변화, 왜곡, 편집 등으로 자유롭게 조합하고 변형하여 또 다른 화면을 연출할 수 있다.

드로잉은 또한 감각을 가장 직접적으로 표현하게 해주는 전형적인 방법이다. 요셉보이스는 “드로잉은 경험을 위한 실험 과정이다. 생각은 곧 형태다. 생각에 따라 창조된 형태를 추구하기 위해서는 예술가가 조각을 다루는 방식으로 아이디어를 다루어야 한다. 이것은 부드럽고 유기적인 형태와 단단하고 결정화된 형태의 차이, 이들 간의 화해를 찾아 나가는 과정이다. 나는 새로운 종류의 자유를 위한 혁신적인 발걸음을 찾고자 한다.”⁹⁷⁾고 드로잉에 대해 말한다.

97) 요셉 보이스, 「샤먼과 사슴」, 2003, 서울, 요셉 보이스 전시용 도록참조.



드로잉 전



드로잉 후

【작품23】 최소영, <어떤날>, each 22x27cm, mixed media on canvas, 2019

이러한 드로잉은 예술로부터 완전한 형태보다는 작품과정, 화가의 내적 표현을 밝혀 주는 대안적 방식으로 활용된다고 볼 수 있다. 드로잉은 작품이 진행되는 과정을 보여주며 표현적인 특징을 바탕으로 개인의 감정, 서사적 내용이 담긴 다양한 감각의 형태를 나타나게 한다.

매체의 변화와 그에 따른 사회적 문화 현상을 반영한 드로잉은 경험을 바탕으로 대상을 통해 내적으로 표현해내는 것이다. 이러한 쾌감의 감정이입은 작가의 열정에 대한 발견과 표현 매체의 생기있게 살아 움직이는 듯한 느낌이 상호작용하여 인지할 때 나타난다.⁹⁸⁾

이처럼 드로잉은 구상이나 관념, 혹은 제작했던 과정을 담은 조형적 표현이 되었다. 이것은 불완전하거나 미완성의 작품이 아니라 하나의 표현적 장르로서 모든 시각 예술가들에게 공유될 수 있다. 이는 감상자의 상상력을 자극할 수 있으며, 개인의 증험(證驗)으로 설명될 수 있는 가능성 또한 열려 있다. 그러므로 드로잉은 작가에게나 창작에 있어 기본적으로 거쳐야 할 과

98) Bernice Rose, 「지금 드로잉」, New York :The Museum of Modern art, 1976, p.165.

정으로 인식되며, 작가의 감각, 작가의 의도, 기획 등이 결합하여 생겨난다. 연구자의 경우 작품을 표현함에 있어 감각적 드로잉은 순간의 생각이나 행동이 즉각적으로 드러나고 사유의 과정을 표출하게 해주는 가장 직접적이며 물질화된 표현이라고 볼 수 있다. 드로잉은 이러한 과정을 통해 작품에 체화되는 반영이라고 생각한다.

2. 발묵·파묵의 현대적 변용

연구자의 작품은 동양화의 전통 기법의 하나인 먹을 통해 연구자가 인지하는 수묵산형과 도시를 표현한다. 먹의 번짐과 먹의 유동성은 연구자가 수묵산형과 적막한 도시풍경의 교차 관계를 자연스러운 연결하는 흐름으로 표현하는 데 적합하다고 여겨진다.

동양에서의 먹은 마음의 뜻으로 무한한 정신성을 내포하고 있으며 현재까지 우연한 속성과 만나 수많은 표현양식을 만들어 낸다. 먹색은 간단히 물질의 원리에 기초한 색으로서의 개념이 아니라 정신과 관련된 성질과 함축성을 포함한 철학적 의미를 지니고 있다고 할 수 있다. 수묵화는 필묵을 바탕으로 하여 왔으며 이를 바탕으로 발전되고 변화되었다. 필묵은 수묵화의 기초일 뿐 아니라 동양 사상을 회화로 표현하는 근본이 되기 때문이다.⁹⁹⁾

먹의 색은 근원적으로 생성된 모든 대상을 포용하는 근본적 상태로 보고 있다. 우주 만물이 가지고 있는 모든 색을 흡수하고 종합하는 비어 있는 공색이며 진색을 뜻한다. 이러한 먹빛을 현색(玄色)이라고 볼 수도 있다. 하지만 시각적으로 검다고 하여 흑색이라고 할 수는 없다. 먹은 우주 만물의 유(有), 무(無)형의 형상과 정신성을 상징하는 고도의 사심적 의미를 지닌다. 그만큼 수묵은 그 재료적 바탕부터가 사물의 모양이나 상태, 물상의 형태만을 그리는 것이 아니며, 일상적인 방생에 국한되지 않은 무한한 온갖 사물의 형상과 의경을 담는 상징성을 띠고 있다.¹⁰⁰⁾ 먹은 외물과 시각적 일치를 위한 색을 제거하기 때문에 더욱 근본적인 것을 담을 수 있다고 본다. 그리고 단순한 객관적 묘사에서 벗어나 사물에 내재 되어있는 본질과 사유를 담아내는 사의(寫意)성을 중요시하며 어떤 색과도 비교할 수 없는 독자적인 영역을 구축하고 있다고 본다.

99) 장준석, 『한국미술로 본 한국성 탐구』, 신원, 2008, p.21.

100) 최병식, 『동양회화미학』, 동문선, 1994, p.130.

당대 장언원(張彦遠:815~875)은 『역대명화기』에서 “묵(墨)만 운용하여서도 색채를 구비한 것과 같으며 이를 일러 득의(得意)라고 하며 마음이 색채에 있게 되면 물상은 어그러지고 만다.”¹⁰¹⁾ 라고 하였다. 즉 수묵화는 작가의 인품이 드러나는 예술로 현실과는 거리가 먼 즉흥적인 표현에 의해 드러난다고 본다. 따라서 먹은 재현을 벗어나 형이상학적인 본질을 추구한다.



[도관19] 팔대산인, <조선도<蕉蟬圖)>, 25x23cm, 종이에 수묵, 1600, 미국 프리어미술관 소장.

이러한 점에서 중국 청나라의 팔대산인(八大山人:1624-1703)의 [도관19]는 화가의 내면에 대한 사유와 리듬감을 담아내고 묵과 물의 조절을 통해 화면에 공간을 창출한다. 또한 눈에 보이는 힘이 아닌 내재한 화가의 기운을 표현한 것으로 보인다. 즉 먹은 형이상학적인 내면을 표현하는 힘이 있는 색이라 할 수 있다.

또한 수묵은 수분이 스며들어 젖거나 번져 나가는 특성 때문에 색다른 표현양식을 창출할 수 있다. 그 중 하나가 발묵법이다. 연구자의 작품에서도 발묵 효과는 바탕화면을 조화롭게 조합하는 데 있어서 주요 역할을 하고 있다. 직관적 세계인 내면의 심상 표현에 있어서 재료적 특성상 동양회화에 중요한 위치를 차지하고 있는 것이다.

발묵이란 제작할 때 화폭에 먹은 무작위의 형태로 붓거나 뿌리는데 붓을 쓰지 않으며 종지와 먹 사이에서 그 모양과 형태가 이루어지는 경우가 많아 바로 이를 ‘유묵무필(有墨無筆)’이라 하였으며 작품 창작시에 먹이 찰나적으로 화폭에 흐트러져 작위적인 현상이 갖는 효과 이외에도 일면, 먹의 본연 바탕이 지니는 번짐과 퍼짐의 상태가 자연스럽게 더하여 지게 된다.¹⁰²⁾

101) 張彦遠, 황지원 역, 『역대명화기』, 계명대학교출판부, 2011, p.125.

따라서 발묵은 본격적으로 사용되어 지면서 묵(墨), 건(乾), 백(白), 담(淡), 농(濃), 습(濕), 등으로 바뀌고 달라지는 먹색을 다양한 모습으로 활용하게 되었다.

먹은 종이와 만나는 순간 번지는 성질을 가진다. 먹이 화면 위로 옮겨지는 과정속에서 매개가 되는 것은 물(水)이다. 묵생이 습윤하고 생기가 있는지 혹은 죽어 말라붙은 것 같은지 혹은 힘이 있거나 유약한가 등이 모두 물과 직접적인 관계가 있다.¹⁰³⁾ 먹을 사용한다는 것은 물양을 얼마만큼 사용하며 조절하는가에 따라 먹과 종이에 조화가 생긴다. 그리고 그 사이의 공간 깊이를 조절할 수가 있는 것이다. 이때 발생하는 농담의 변화는 사실적인 드러냄보다는 추상표현을 가능하게 한다. 그리고 발묵은 필을 쓰지 않기에 우연성에 기대어 표현하는 기법이라고 할 수 있다. 우연의 효과를 다루는 그림이라고 해서 작가의 뜻이 내포되어 있지 않은 것이 아니며 우연의 효과를 필연적으로 이용해서 형상 관계를 표현해야 한다. 이는 섬세한 기술과 아울러 정신적 집중, 긴장과 이완의 자립적인 능력을 갖추지 않으면 불가능한 것이다.¹⁰⁴⁾ 이는 제약되는 자유로움을 구사한다고 볼 수 있다.

당대의 왕흠(王洽:?-804)은 맨 처음 발묵을 다룬 것으로 알려져 있다. 왕흠은 필을 구사하지 않고 먹만으로 수묵화를 그렸는데 간혹 머리카락이나 손으로 유희하면서 먹을 사용하였기에 ‘왕묵(王墨)’이라고도 불렸다. 왕묵은 감정과 흥취를 화면에 쏟는 듯한 기법을 사용하며 순식간에 산과 돌, 구름과 물안개 등 형상을 표현하고 수없이 변화하는 강호의 경관을 수묵의 가장 극단적인 유희로 나타낸 화가라고 한다.

이러한 발묵의 작품을 표현한 작가로 장대천(張大千:1899-1983)의 [도판

102) 최병식, 『수묵의 사상과 역사』, 현암사, 1985, p.68.

103) 鍾兆復, 김상철 역, 『동양화의 이해』, 시각과 언어, 1995, p.124.

104) 송수남, 『한국화의 길』, 미진사, 1995, pp.133-134.

20] 를 들 수 있다.



[도판20] 장대천, <Snow Mountains in Switzerland>, 173x334cm,
splash ink and color on paper, 1965, 대만고궁박물관

그의 작품에서 보이는 발묵은 거친 농담을 표현하고 강렬한 시각적 효과를 보여준다. 종이와 먹의 우연성이 번지는 효과와 발묵을 회화로 표현한 작품이다. 그리고 발묵의 변형된 기법인 듯한 스플래시(splash)를 사용하여 그만의 독특한 발묵의 기법을 구사한다.



[도판21] 송수남, <붓의 놀림>, 259x194cm, 한지에 수묵, 1994, 국립현대미술관

이러한 발묵의 한국 화가로 송수남(南天 宋秀南:1938-2013)의 [도판21] 에서도 이러한 발묵 효과가 확인되는데, 자유로운 붓 놀림을 통해서 동양의 문인화 정신을 구현하고 있다. 이러한 먹의 농담과 자연스러운 번짐은 내면의 세계 안에서 사색과 관조를 포함한다.

이처럼 발묵을 중심으로 하는 작가들은 이미 존재하는 틀에서 벗어나 새로운 실험과 연구로 발묵을 활용하였다. 또한 대상의 정확한 묘사가 아닌 간략하게 표현하고 그의 정신세계, 즉 정신적 기(氣)를 포함한 내면성

의 표현이라고 볼 수 있다. 아울러 전통 회화 속에 감추어 있는 추상성을 발견할 수도 있다. 즉 발묵은 과거의 사의적인 의미에 머물러 있지 않고, 작가들의 다양한 의미와 먹이 가지는 가능성을 볼 수 있다.

또한, 수묵의 종이에 스며드는 미묘한 선염의 효과와 번짐이 서양의 재료에서도 수용되고 있음을 알 수 있다.



[도판22] Hiroshi Senju, <폭포>부분, 186x367cm, acrylic on canvas, 2012, 도쿄국립대학교

히로시 센주(Hiroshi Senju:1958-)의 [도판22]는 물이 떨어지는 시원한 물줄기 효과를 발묵과 같은 스며들고 번지는 방법으로 표현한다. 그의 재료는 먹이 아닌 아크릴 물감과 캔버스를 사용해 스프레이를 뿌리며 물줄기의

흐름을 표현하는, 현대적 감각으로 폭포를 재해석한, 그의 감성이 체화된 작품이다.

연구자의 【작품24】에서도 종이 대신 캔버스를 사용한다. 캔버스는 종이 처럼 먹의 스며들이 적다. 스며들이 적은 대신에 캔버스와 먹의 만남은 풍경의 역동적인 효과를 준다. 또한, 자연스러운 먹의 흐름을 위해서 천의 재질 위에 젯소를 바르고 마르지 않은 상태에서 순식간에 먹을 뿌리고 흘리는 발묵의 방법으로 자연스럽게 흐르고 번지는 효과를 낸다.

따라서 서양의 재료로도 발묵의 표현적인 묘미를 수렴할 수 있는 시도이다. 그런가하면 먹의 재료적인 사용에 대한 포괄적인 배경을 이해할 수 있는 언급으로 “음양의 기가 퍼지니 삼라만상이 펼쳐진다. 현묘한 변화는 말이 없으며 신의 공교함만이 홀로 운용된다. 초목은 꽃이 피나 붉은색이나 초록색의 색채가 필요하지 않는다. 구름, 눈이 바람에 날리지만 하얀색의 안

료 연분을 칠하지 않아도 희다. 산은 청색을 칠하지 않아도 비취색이 나며, 봉황은 오색을 칠하지 않아도 여러 가지 색채로 빛난다.”¹⁰⁵⁾고 하였다. 이처럼 먹은 만물의 모든 색채를 합치는 현색(玄色)을 의미한다.



【작품24】 최소영, <forest>, 145x257cm, mixed media on canvas, 2010

연구자 또한 먹이 중요한 관심사이며, 여러 가지 색과 깊이를 나타내는 먹색을 표현하기 위해 물량을 조절한다. 붓으로 진한 먹을 칠하기도 하며 더 많은 물을 가해서 먹이 자연스럽게 흐르도록 하고 또한 아주 옅은 색으로서 여백의 화면과 어우러지게 하는 등 내면의 변화와 감정을 여러 가지 다양한 먹색으로 표현하고자 하였다.

또한, 【작품25】는 발묵의 변화와 그 변화를 절제하며 표현하는 것이 연구자의 수묵 감성 표현을 풍부하게 만든다고 생각한다. 발묵에 의한 것은 우연성이라는 것을 떠올리게 하며, 결코 인위적이지 않은 자연스러운 흐름

105) 지순임, 『중국화론으로 본 회화미학』, 미술문화, 2005, p.182.

의 미묘한 울림 같은 감정을 불러일으킨다. 먹의 변화는 어두움, 밝음, 그리고 가벼움, 무거움, 두터움, 얇음 등 서로 대비되는 물성을 다양하게 표현해 낸다.

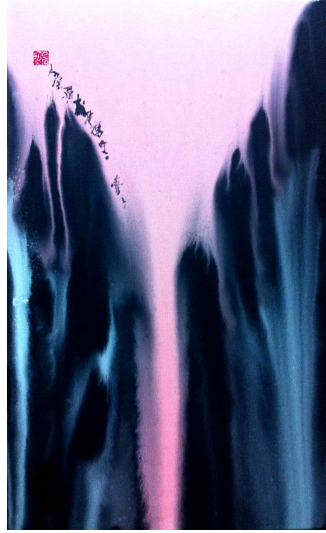
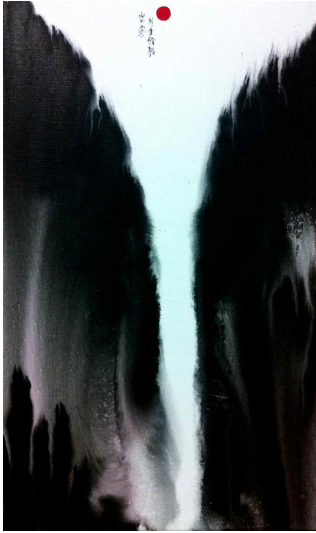


【작품25】 최소영, <forest>, 145x357cm, mixed media on canvas, 2010

연구자에게 먹이라는 물성과 캔버스의 활용은 바로 물의 작용과 시간성으로 나타난다. 캔버스에 젓소칠을 한 후에 마르지 않은 상태에서 먹을 붓고 흘리는 작업은 먹의 양과 물의 양에 따라 요구되는 시간이 달라진다. 이러한 측면에서 볼 때 연구자의 의지 외에 우연성이라는 효과가 연결되어 있음을 알 수 있다. 물과 먹이 만나 자연스러운 흐름과 이미지의 형성을 이루는 경로는 먹이 종이에 배어들어 번지는 효과와 비슷한 맥락이라고 볼 수 있다.

따라서 【작품26, 27】에서도 주로 사용되는 발묵과 과묵의 변용은 화면을 구성하는데 중심 역할을 하고, 먹과 캔버스에 물기가 가해져 나오는 여러 형태 및 먹의 농담과 깊이는 연구자가 폭포를 보고 느낀 감정을 표현하는 주된 수단이 되었다.

이처럼 수묵산형에 등장하는 새벽의 안개, 밤 분위기, 잿빛, 등 다양한 이야기를 담는 먹의 면들은 먹의 감성으로 분위기 연출을 하고 조형요소로 활용되었다.



【작품26, 27】최소영, <폭포>, each 53x41cm, mixed media on canvas, 2012

따라서 먹과 물이 혼합되어 캔버스 위에서 번지는 흘림의 먹 흔적은 장대천의 [도관20]에서처럼 화면 전체를 운용하는 그윽하고 미묘한 발묵으로 보이는 것이다. 이는 연구자의 감각과 감성을 전달하는 동시에 즉흥적인 흥을 추구할 수 있는 수단이 된다.

연구자는 이러한 내면에 잠재되어있는 수묵의 감성과 발묵과 파묵의 효과 변용 그리고 먹의 물성 이 모두가 더해진 감각을 통해 체화된 수묵산형의 무한한 영역으로 화면에 담고자 한다.

연구자는 이러한 내면에

3. 허경(虛境)과 실경(實境)의 상생과 조화

예술가가 감정을 표현하는 것은 대개 외형이 일정하지 않은 상태에서 흐릿하게 사고 되는, 포착 불가능한 현상을 정식화한다. 이것은 주관적인 사고를 객관화하는 것이다. 즉, 작가가 표현하는 것은 인간의 감각, 감정인 것이다. 그리고 예술작품은 인생관, 내면, 현실, 감성 등을 표현한다.

이러한 연구자의 작품은 비어있는 허(虛)부분과 형상이 드러나는 실(實)부분이 있다. 두 부분은 ‘허실상생(虛實相生)’으로 화면에서 공간을 표현하는 방법일 뿐만 아니라, 의식과 무의식의 결합을 의미하기도 한다.

“실경(實境)이란 직접적으로 드러나는 실제 경물, 형상과 정신을 함축하는 특정한 감각적 직관 형상을 가리킨다. 또한 허경(虛境)이란 특정한 형상으로 인해 상상, 연상, 환상 중에 생겨나는 형상을 의미하며, 무, 허, 공을 뜻한다.”¹⁰⁶⁾ 곧 허는 작품 속에 나타나는 비어있거나 소리가 없는 공허한 부분으로 보이지만 이러한 허는 공상 속에서 살아 움직이는 듯한 완전한 실을 불러일으킬 수 있고, 끊임없이 흘러 움직이는 아름다움을 낳으며, 끝없는 감흥을 이룬다는 것이다.

이처럼 실경과 허경이 상생하고 융합하는 조합이 연구자의 상상과 또 다른 연상을 불러일으킨다. 그리고 이 둘의 상생과 융합은 연구자의 작품에 눈으로 볼 수 없음의 심리 내용뿐만 아니라 작품 방식에서 여백을 중시하는 비움이 구성되는 지점이라고 볼 수 있다.

따라서 ‘허(虛)와 실(實)’의 이론적 근거를 고찰하고 이러한 특성을 창작에 어떻게 반영하는지 알아보고자 한다.

‘허와 실’은 회화나 서예 작품에서 비워진 공간, 그려진, 쓰인 공간과의 관계성을 강조하는 태도로써 ‘허실’의 상관관계가 중요하다는 점을 말해준

106) 蒲震元, 신정근 역, 『의경-동아시아 미학의 거울』, 성균관대학교출판부, 2013, pp.117-118.

다. 건축 예술에서도 공간의 흐름을 중요시하는 구조는 ‘허와 실’의 조화에 관점을 두는 미학적 특징이라고 볼 수 있다. 형상이 있는 부분보다 흰 공백, 여백(白)을 강조하는 회화에서 역시 평면성을 공간성으로 사고하는 방식은 비움의 미학적 특성이라고 할 수 있다.

이러한 ‘허와 실’의 토대 이론으로서 음양론이 있다. 『주역』에서는 “한번 음하고 한번 양한 것을 도라고 한다.”¹⁰⁷⁾ 여기에서 ‘음’은 어둠, ‘양’은 밝음을 의미한다. 음과 양의 한자를 보면 ‘陰’자와 ‘陽’에 모두 ‘부(β)’가 들어가 있다. 이는 “음은 언덕이 그늘짐을 뜻하고, 양은 언덕에 햇빛이 비쳐 별이 비춤을 말하며, 즉 한 쪽에 별이 들면 반대쪽은 그늘지기 마련인 것처럼 ‘음’과 ‘양’은 서로 떼려야 뗄 수 없는 세계의 양면이라고 할 수 있다.”¹⁰⁸⁾

노자의 『도덕경』에서도 ‘음양’의 기운에 대해 “도는 하나를 낳고, 하나는 둘을 낳고, 둘은 셋을 낳고, 셋은 만물을 낳는다. 만물은 음의 기운을 짙어지고 양의 기운을 품으며, ‘음양’인 두 기(氣)의 결합으로 생긴 또 다른 충기(沖氣)로 조화를 이룬다”¹⁰⁹⁾ 하였다. 세상의 모든 것은 ‘음’과 ‘양’이 움직이는 힘을 품고 있으며, 두 기운의 작용이 조화를 이루어야 하고, 소멸과 생성을 반복하면서 이러한 순환 원리를 이해하는 것이다.

이처럼 ‘음’과 ‘양’은 서로의 의미를 생성해주는 연결된 관계로 사유 된다고 볼 수 있다. 이것은 동양 철학에서 조화를 중시하는 이론적 근거이며, 이러한 이론적 근거를 토대로 예술에서의 ‘음과 양’은 기운의 작용, 생성의 근원으로서 중요한 의미를 가질 수 있다. 또한, 도가에서는 ‘유(有), 무(無)’의 개념으로서 ‘유’는 본체를 뜻하지만 ‘무’는 완전히 빈 곳이 아닌 ‘기(氣)’로 가득 찬 공간이라고 한다. ‘허와 실’, ‘음과 양’, ‘유와 무’ 등의 개념들은 작

107) 孔子, 최인영 역, 『주역 계사전 연의』, 상원문화사, 2014, p.30.
『周易』, 「繫辭傳」, “一陰一陽爲之道.”

108) 권일찬, 「음양론(陰陽論)의 변화관(變化觀)」, 『한국정신과학학회지』, 9권, 2005, p.37.

109) 老子, 소준섭 역, 『도덕경』, 현대지성, 2019, p.79.

『道德經』 42장: “道生一, 一生二, 二生三, 三生萬物, 萬物負陰而抱陽, 中氣以爲和.”

가의 뜻이나 생각이 담겨 있는 내용이나 의미, 형상을 정신성으로 이해할 수 있게 해준다.

따라서 모든 형상과 정신 그리고 화가에 의해 형상 속으로 배어든 감성과 그의 이치 등 허와 실의 상생을 생동감 있게 반영하는 것이 창작이라고 할 수 있다.

또한 중국 미학에서는 텅 빈 세상에 미(美)가 있다고 생각했다. 우리가 공을 허물고 유를 창조할 때 허공은 배경만으로 존재하지 않으며, 실이 있기에 허공은 아무 의미 없음이 아니다. 즉 공이 있기에 실유(實有)의 세상은 생명을 뿜어서 밖으로 나오게 하는 공간을 가지게 되고 공이 있어 기운이 흐를 수 있다. 그러므로 허와 실은 상생하니, 실이 없으면 공이 드러날 수 없고 허가 없으면 실이 생겨날 수 없다.¹¹⁰⁾ 는 것이다. 그러므로 허와 실은 중국 미학에서도 중요한 한 쌍의 개념이라고 볼 수 있으며 비어 있는 허에서 모든 실이 나온다고 한다.

이러하면 중국 회화에서는 실제 우주의 실을 허로 바꾸어 여백으로 나타냄으로써 무한한 공간으로 표현한다고 하여 상(象)보다는 경(境)을 표현하고자 한다는 의경(意境)이 있다.¹¹¹⁾ 이것은 동시대의 서양회화에서도 볼 수 있는 사물을 있는 그대로의 재현이 아니라 새롭게 독창된 공간과 여백을 갖는다. 이는 무한한 실제의 우주를 유한한 화면에 무한을 표현하기 위해 화폭의 여백을 확보하고 이용하여, 허와 실의 관계를 화면에 담아낸다. 따라서 의경은 실경(감각적 직관 형상)으로부터 허경을 불러오면서 예술적 연상 혹은 환상을 낳게 된다.¹¹²⁾ 즉 허와 실의 결합이라고 볼 수 있다.

여기서 실이란 직접적인 예술 형상으로 구체적으로 드러낼 수 있는 형상이며, 허는 예술에서 숨겨진 듯하게 함축적인 표현이며 회화에서는 공백으

110) 朱良志, 신원봉 역, 『미학으로 동양 인문학을 꿰뚫다』, 알마, 2013, p.279

111) 蒲震元, 신정근 역, 『의경-동아시아 미학의 거울』, 성균관대학교 출판부, 2013, p.103.

112) 蒲震元, 신정근 역, 『의경-동아시아 미학의 거울』, 성균관대학교 출판부, 2013, p.126.

로 드러낸다.

이처럼 허경(虛境)은 작품에서 분명하게 드러나지는 않지만, 허경 속의 분위기, 의취, 정취는 유동적으로 변화하며 불확정적인 것으로 보인다. 그러므로 허경은 말로 표현할 수 없는 미묘한 특징으로 드러나게 된다. 또한 대상과 창작자의 정신이 결합하여 구체적 형상을 창조할 때 창작과정에는 실로부터 허로 나아가면서 허경으로 인해 한층 더 풍부한 실로 바뀔 수 있다.

“예술의 모든 사물에서 음양의 허실의 복잡한 변화가 진행되는 것을 동아시아 문예 비평사에는 숨음과 나타남, 감춤과 드러남, 움직임과 고요함, 주인과 손님, 강함과 약함, 쇠퇴와 왕성, 질음과 열음, 능숙함과 서투름, 적음과 많음, 얕음과 깊음 등의 대립적인 요소가 유기적 결합에 대해 뚜렷한 성과를 거둘 정도로 연구를 해왔다. 이는 모든 사물에 드러나는 음양, 허실의 변화와 작가가 독특하게 느끼는 소장(줄어듦과 늘어남), 허실의 복잡한 변화를 생기와 활기가 넘치는 방식으로 분명하게 나타내기 위한 것이다.”¹¹³⁾

즉, 허경과 실경은 상대적인 관계를 포함하지만 동시에 서로 조화를 이루며 상호작용하는 관계이자 정신세계를 의미한다. 화면에서 허경은 비어있거나 소리가 없는 공허한 부분이며, 이러한 허경은 실경으로부터 상상이나 환상이 일어나는 현상으로 현실이 아닌 상상 속에서 생동하는 완전한 실경을 불러일으킬 수 있다.

예를 들자면 회화에서 산수화 속의 앞 뒤 산의 공간, 하늘과 같은 빈 공간의 여백은 공이 아니라 화면의 공간을 확장시키며, 세계의 기(氣)가 움직이고, 생명이 유동하는 곳이라고 볼 수 있다. 그러므로 허와 실이 상생하지 않으면 생명감도 없게 되는 것이다.

이러한 사실과 관련하여 달중광(竺重光:1623-1692)은 “허와 실이 상생(相生)하고, 그림이 없는 곳도 모두 묘경(妙境)을 이룬다”라고 하였다.¹¹⁴⁾

113) 蒲震元, 신정근 역, 『의경-동아시아 미학의 거울』, 성균관대학교 출판부, 2013, p.109.



[도판23] 달중광, <초강연우도 (楚江烟雨圖)>, 75,5x27.5cm, 중이에수묵, 1684

이것은 청(淸)의 회화 미학 중에 공간을 처리하는 방법에 대한 이야기이다. 특히 [도판23]에서 볼 수 있듯 그의 그림 속에 백(白)을 중요시하는 것으로 공백(空白) 즉 허경이 의경에 있어 중요한 작용을 하는 것이라고 한다.

달중광은 『화전(畫筌)』에서 창작과 관련하여 다음과 같이 언급하기도 한다.

수풀 공간 음영(陰影)은 감정을 경영할 곳이 없다. 산밖의 선명한 빛은 어디에서 착필(着筆)할 것이냐? 공(空)은 본디 나타내기 고된 것이니, 실경(實景)이 청하면 공경(空景)이 나타난다. 신(神)은 나타낼 수 있는 것이 없으니, 실제의 경치가 닮아야 신경(神境)이 생긴다.¹¹⁵⁾

위의 언급처럼 그는 산수화의 실제적이고 세밀한 방식에서 ‘허실상생’의 관계가 중요하다고 했다. ‘실경’이 탁하지 않고 깨끗하면 ‘공경’이 드러난다는 것이다.

연구자의 작품에서도 실경은 대상 앞에서 직접적으로 다양한 감각기관이 느끼는 생동감과 경험에 대한 기억들의 융화에서 발생된다. 즉 실재적인 ‘실경’ 현실풍경과 실경으로부터 상상, 환상이 일어나는 현상의 ‘허경’을 화폭에 담는다. 연구자의 작품은 실경을 바탕으로 하고 있지만 산이나 혹은 대상은 체험을 통해 발취하여 자유로운 상상의 이미지가 융합되면서 실경과 허경이 상생하는 구성으로 나타난다. 이러한 구도의 공간은 연구자가 생각

114) 서유규, 임원경제연구소 역, 『유예지』, 풍석문화재단, 2018, p.46.
 笪重光, 『畫筌』: “虛實相生, 無畫處皆成妙境.”

115) 서유규, 임원경제연구소 역, 『유예지』, 풍석문화재단, 2018, p.78.
 笪重光, 『畫筌』: “林間陰影, 無處營心. 山外清光, 何從着筆? 空本難圖, 實景清而空景現. 神無可繪, 眞境逼而神境生.”

하는 이상세계를 창조할 뿐만 아니라 동시에 감상자들에게 또 다른 상상적 감상을 유도할 수 있다. 그리고 비워진 ‘허’ 공간은 의도된 비움을 의미하며 기(氣)의 공간으로서 작품에 적용된 여백이다. 이것은 이상세계의 모호하고 함축적인 표현이며, 대상과 서로 상호보완적인 흐름의 역할을 하기도 한다.

이러한 허의 공간을 통해 대상의 의미가 두드러지게 나타나는 황빈홍(黃賓虹:1864-1955)의 [도판24] 를 살펴보자면, 진한 먹을 사용하여 전체가 어둡게 내재한 가운데 집, 마을, 인물 등 흰 여백으로 화면 전체가 생동함을



[도판24] 황빈홍, 구자산, 종이에수묵담채, 98.5x33.5 cm, 1954, 북경고궁박물원

볼 수 있다. 여러 산수화의 여백과 비교하자면 그의 작품에 나타난 여백은 상대적으로 좁은 면적을 보여준다. 그러나 좁은 여백은 강하고 밝은 특징을 보인다. 이는 ‘실’이 있는 범위의 안에서 ‘허’한 부분을 잘 나타낸 것이라고 생각한다. 그는 “검은 가운데 흰 곳을 남겨 마치 한줄기 빛이 방 전체를 모두 밝히는 것처럼 해야 된다”¹¹⁶⁾고 하였다. 이것은 창작에서 여백(白), 곧 ‘허(虛)’의 중요성을 강조하는 것으로 볼 수 있다.

연구자의 【작품28】 을 보면, 감각적 직관형상(실경)이 물이 흐르는(白), 허경을 불러일으켜서 예술적 연상을 드러나게 한다고 볼 수 있다. 또한 '허' 부분에서 생기를 획득할 수 있으며, 이는 곧 정신적인 측면으로 승화시킬 수 있다는 맥락으로 이해할 수 있다. 따라서 “예술가들이 무엇을 창작 하는가, 무엇을 위해 창조 하는가 하는 제2의 문제로 이끌어 가는데 그것은 지각할 수 있는 실재 이상의 것이다. 눈에 보이고 귀에 들리고, 그것들을 통해서 반응하는 감수성 전체에

116) 王伯敏, 강관식 역, 『동양화 구도론』, 미진사, 1991, p.80.



【작품28】최소영, <폭포>, 72x90cm, 캔버스에 먹 채색, 2012

주는 이 가상은 감정을 담은 것으로서 우리의 마음을 두들긴다.”¹¹⁷⁾ 이처럼 창작은 그림 속에 드러냄과 감춤, 나타남과 숨겨짐이 서로 상생하면서 발생하는 것이다. 즉 화면 속의 허경과 연결되어 있는 것이다.

【작품29】의 빈 공간은 아무것도 없음이 아닌 눈에 보이지 않는 공간을 감각으로 감상자들의



【작품29】최소영, <낮선>, 70x117cm, 캔버스에 먹, 2019

주관이 개입하여 해석할 수 있고, 상상을 불러일으키는 공간의 표현이다. 또한 높이 솟은 산봉우리 같은 형상은 생명이 역동적으로 힘차게 차오르는 순환작용을 표현한 것이며 산형을 그대로 묘사하는 것이 아닌 추상적인 형상이다.

즉 산이라는 대상에서 대상의 일부를 줄이거나 변형하고 생략을 통해 보이는 것과 눈에 보이지는 않지만, 실재를 불러일으키는 허를 사유 하며 산을 표현한 것이다. 즉 산의 형상에서 변용과 생략을 통해 보이는 것과 보이지 않는, 그리고 상상할 수 있는 공간의 허와 실을 표현하고자 하였다.

117) 수잔K.랭거, 이상열 역, 『예술이란 무엇인가』, 도서출판한글, 1993, p.17.

이상으로 허(虛)는 관념 속에서 생동하는 실(實)을 불러일으킬 수 있으며, 흐름 속에서 ‘허와 실’의 상호작용을 알 수 있다.

연구자의 화면에 변형과 무한한 상상의 공간인 허경(虛境), 그리고 감각적 직관 형상의 실경(實境)은 ‘허와 실’의 미묘한 조화로써 ‘허실상생’의 맥락과 유사한 표현으로 화면에 드러나고 있다. 허경과 실경은 상호보완적 관계로 작품 구도에서 연구자의 내적 감성을 불러일으키는 중요한 속성인 것이다.

V. 작품연구

1. 침탑산수의 이미지 채집과 관계

예술은 인간의 삶 속에서 비로소 그 의미가 있다. 그래서 예술가들은 의식적이든 무의식적이든 자신이 속해 있는 사회의 가치관을 작업에 반영하고 자신의 삶 속에서 경험한다. 그리고 작품을 통해 작가 개인의 창조적인 조형 의식으로 표현해낸다. 연구자는 자연과 함께 유년 시절을 보냈던 기억의 형상을 수목산형에 내재한 형(形), 신(神)의 관계와 기운 등 감성의 작용을 체득하여 작품을 연구하였다. 그 후 환경의 변화와 도시의 개발, 높은 빌딩을 보고 접하게 되면서 도시에 관심이 생기게 되었다. 그러던 중 추억이 깃든 공간이 말끔히 아스팔트에 묻히는 광경을 목격했었다. 그러면서 도시에 대해 다시 고민하게 됐다. 생성과 소멸을 반복하며 살아 움직이고, 계획과 힘(자본, 정책, 개발계획)이라는 무자비한 압력에 의해 스러져가는 공간이 도시라는 생각이 들었다. 이후부터 도시개발이 불러일으키는 사회적 문제에 대해 나는 어떤 위치에 있는지 또 공감하고는 있는지 고민하게 되었다.

연구자는 작업에서 도시인으로서 직면한 현실적인 상황과 관찰자 그리고 작가로서 바라보는 풍경들이 뒤섞여 교차된 풍경으로 표현한다. 그렇게 익숙해지고, 낯설어지며 가까워지기도, 멀어지기도 하는 감정의 뒤엉킴을 지금의 작업과 연결하여 풀어내었다.

자연물과 대비되는 문명과 인공물을 대표하는 높은 빌딩, 아파트들은 획일화되어 있는 특징이 있다. 이들의 외형은 단조롭지만, 그 안의 다양한 공간성에 느껴지는 감각을 통해 조형화한다. 즉, 연구자가 생활하고 있는 지금 이곳에 물리적으로 펼쳐진 공간과 연구자가 경험했던 모든 감각화를 통해

체화된 수목산형과 도시의 풍경을 재해석하였다. 또한, 연구자는 자연과 문명의 분리가 아닌 내밀한 상호작용으로 변화 속에 놓인 또 다른 감각의 풍경으로 확장하며 풀어나갔다.

예술의 본질 중 하나는 인간의 삶을 표현하는 것이다. 예술이 근본적으로 인간의 삶에서 비롯된 것이라 한다면, 이는 다시 예술이 우리의 일상과 삶으로 스며들어야 한다. 현대에 사는 도시인들의 소통 부재, 인간이 파괴한 환경, 하지만 다시 필요로 하는 현대인의 모순적인 모습을 인공물, 사물, 자연 이미지의 조합을 통하여 또 다른 풍경으로 화면을 재구성한다. 우리가 사는 도시 공간 속에는 다양한 풍경과 사물들이 존재한다. 자연의 이미지 사이로 보이는 수많은 아파트, 높고 화려한 빌딩, 각자의 삶을 위한 개별적인 공간들이다. 거리에는 공사현장, 사물, 공원, 자동차 등 여러 개체 간의 결합과 공존으로 다양한 삶의 풍경들이 펼쳐지고 있다. 현대사회는 이처럼 다양한 장면, 공간, 문명이 이미지들이 중첩을 이루어 어울리고 있다.

연구자는 우리 삶의 터전인 도시 공간 속의 누구나 쉽게 접할 수 있는 문명을 고층의 첨탑에 비유하고 자연의 일부인 산의 형상과 조합하여 첨탑산수로 표현한다.

작가는 자신이 경험한 사실을 기억하고 구상하여 창작 활동을 전개한다. 그것은 삶의 경험이 심미체험으로 교체하여 대상과 화합하는 일이다. 예술 작품은 예술가의 감성, 감각으로부터 진일보하여 자아와 대상의 교감, 즉 주체의 감각과 대상의 방식이 하나가 되어 이른바 정경교용(情景交融)과 물아동일(物我同一)의 예술 구상으로 창작되는 색다른 사유의 과정에 이르게 된다. 이는 어떤 추상적 상징이나 사실을 인식하여 아는 신호의 개념에 국한되지 않고 자유로운 상상의 방식을 갖는다.¹¹⁸⁾ 일상에서의 체험을 바탕으로

118) 李澤厚, 권호 역, 『화하미학(華夏美學)』, 동문선, 1990, pp.216-217.

접해진 문명은 연구자 개인의 사유와 감정을 통하여 상상하고 새로운 이미지들의 조합을 이루며 또 하나의 예술 형상을 창출하는 것이다.

즉 삶을 통해 접해진 기억 이미지와 체험했던 이미지와 쌓인 감각들로 자연과 문명이 얽혀 풍경을 조합하는 방식을 통하여 이야기를 전개하고 있다.

【작품30-32】는 우리 주변의 일상이미지들을 다루는 데 있어, 도시의 삶 속에서 누구나 쉽게 인식할 수 있는 문명을 계기로 생성과 소멸을 반복하는 자연을 바라보며 그곳에서 느꼈던 기억을 반영하여 연구자의 내면을 표현한 작품이다.



【작품30】 최소영, <혼돈>, 120x170cm, 캔버스에 먹 목탄, 2017

【작품30】은 바다 위 다리를 지나가다가 개발되고 있는 현장에서 뿌연 먼지가 하늘로 올라가는 모습을 본 후 순간적으로 느꼈던 감정을 표현한 작품이다. 익숙한 광경이지만 연구자 내면의 낯선 세계를 표현하였다. 익숙한 현실의 문명을 재배치하고, 비현실을 상상하며, 또 다른 공간의 세계를 투영하였다. 작품 속 문명의 다리 모습은 실상의 모습이 아닌 작품 안에서 새로운 의미가 부여되고 연구자의 감각으로 재구성한 작품이다. 이 밖에 배경에 존재하고 있는 수목산형, 또한 지나간 시간의 시·공간의 의미를 포함하고

현실과 상상의 융화적 관계에서 또 다른 환영이 극대화된 세계를 시각화하였다.

【작품31, 32】을 보면, 생성과 소멸이라는 대자연의 취지는 하나의 이치이자 사람들의 삶에 적용되는 자연의 섭리이다. 자연을 통한 풍부한 인상은 감각을 자극하여 자연의 진리를 내면에서 깨닫는 과정으로 표현될 수 있는 근원이 된다. 우리는 인공적인 도시에서 살고 있지만 자연의 이미지는 회화적 감성에 접근하는 통로를 만들어 준다. 이러한 통로가 자연이 될 수 있는 이유는 인간은 자연을 떠나 존재할 수 없기 때문이다.

【작품31, 32】에서 일상에서 접할 수 있는 다리 자동차 등 문명의 이기들이 생성되고 소멸하여지는 사회의 이치와 현대의 문명에서 살아가는 현 모습을 표현한다. 보일 듯 보이지 않은 문명들의 실체를 수집하고 이를 다시 재구성하여 형상을 만들어낸다. 이 형상은 또렷하지 않은 심상들의 발상지와 현실을 바라보는 시각이 상호작용을 일으키는 형(形)으로 볼 수 있다.



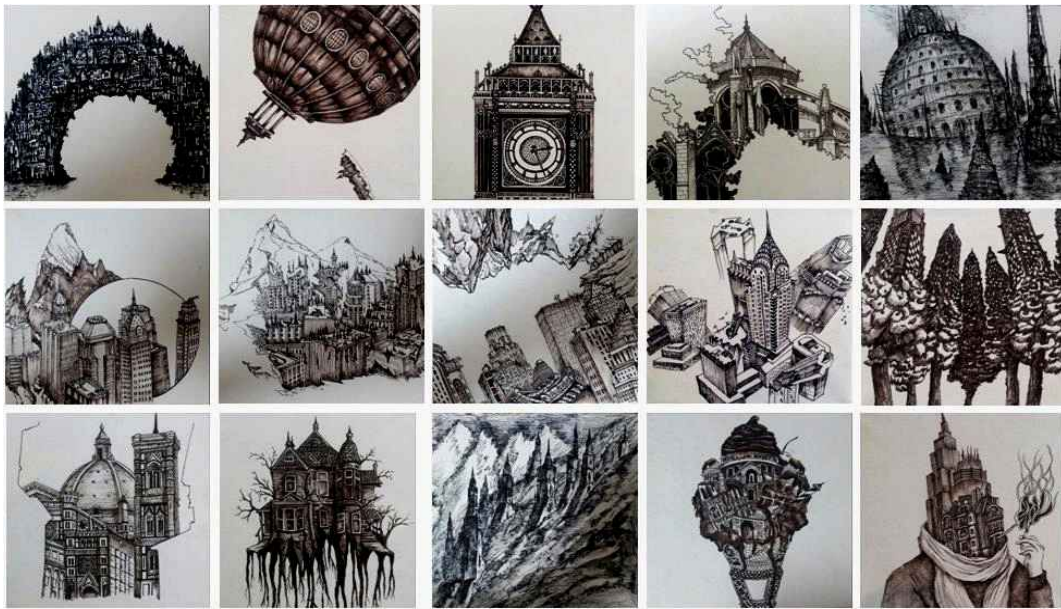
【작품31】 최소영, <생성>, 120x150cm, 캔버스에 먹 목탄, 2016

【작품32】 최소영, <소멸>, 130x160cm, 캔버스에 먹 목탄, 2016

이 시기에 연구자는 폭우가 내리던 상황에서 창밖을 보다 콘크리트, 개발하는 건물의 형상, 사물에 빗물이 흡수되면서 그 표면의 색감이 변하는 것을 보았다. 마치 건물들이 그 존재감을 드러내듯 그 점을 집중적으로 관찰

하면서 우울했던 감정을 화폭에 표출하고자 하였다. 이러한 연구자의 충동적인 감흥은 일시적이고 즉각적인 효과로서 수묵의 감각을 구사했다. 먹의 발묵을 운용했으며 대기의 습윤을 표현하기 위해 먹의 흘림과 연구자의 침울했던 감성을 드러내고자 했다.

【작품33】은 여행 그리고 다양한 일상의 느낌들과 지나온 삶의 모습들, 개인의 서사, 소소한 역사현장 등을 통하여 새로운 이미지로 변용한다. 딱딱한 선의 조형으로 표현한 【작품33】은 문명 혹은 인간의 끊임없이 변화하는 요소들을 재조합하여 표현한 작품이다. 인간은 자연의 통합적인 부분이고 자연과 연결되어 살아가는 존재이다.



【작품33】최소영, 관계 시리즈, each 16x16cm, 종이에 펜, 2015

따라서 인간의 힘으로 만든 문명은 자연과 동화하려 하기도 하지만 반대로 욕망에 불타기도 하는데, 이처럼 욕망에 불타는 높은 첨탑의 도시를 초점으로 재구성한 펜 작업이다. 펜으로 그린 작품에서 선은 조형의 한 요체로서

사람들이 변화하는 내면을 표현함에 있어 가장 알맞고 구체적이며 자유로운 연출을 가능하게 하는 무궁무진한 생각이나 느낌을 언어나 몸짓의 형상으로 드러내는 능력을 담고 있다고 할 수 있다.¹¹⁹⁾ 이처럼 연구자의 마음이 선을 시작으로 표현이라는 형태를 보이게 한다. 그러므로 선들이 보여주는 조형적 감각을 통해 연구자의 정서, 감각 또한 날 것의 과정 그대로를 보여 줄 수 있다. 관계 시리즈는 사물, 사물과 사람 현상들이 서로 관계를 맺거나 관련이 있음을 말한다. 즉 사회와 자아의 관계, 자연과 문명의 공존 관계, 일상사건의 관계 등 세계와 서로 연결되는 다양한 관계성을 이야기 하려 한다. 이러한 잔상 이미지들의 조합과 재구성은 각각이 가지고 있는 심리가 설키고 얽히며, 또 다른 이야기를 만들어 간다. 자연과 인간관계에서 혼란스러운 현실을 반영하는 동시에 연구자의 마음이 체화된 표현이다.

또한, 연구자는 문명을 화려한 대상에 빚대어 샹들리에를 차용 하였다. 연구자에게 있어 샹들리에에는 천장에 매달아 들리는, 여러 개의 가지가 달린 방사형의 모습이 불안을 자아내면서 관찰이 시작된다. 수많은 유리, 금속 장식식으로 이루어져 있는 자체 모형도 화려한 데다 불이 켜지면 한 알 한 알이 반사 효과를 내면서 그 화려함이 배가 된다. 큰 샹들리에에는 으리으리한 건물들, 행사, 파티에서 영화(榮華), 화려한 나날을 상징하는 아이템으로 쓰인다.

【작품34, 35】는 세계의 화려한 중심이었던 열강들의 문화적 영향력과 그들의 사회적 공간을 표상한다. 그 실체를 알 수 없는 형태들 하나하나는 뼈죽한 첩탐의 문명들이 중첩된 무더기를 이룬 샹들리에를 추상화한 것이다. 때론 연구자는 샹들리에를 뒤집어 불안한 상태를 통해 역설적 관계를 표현하기도 한다.

119) 김복영, 『현대 드로잉의 지형도』, 시공사, 2004, p.19.



【작품34, 35】 최소영, 샹델라, 148x135cm, mixed media on canvas, 2015

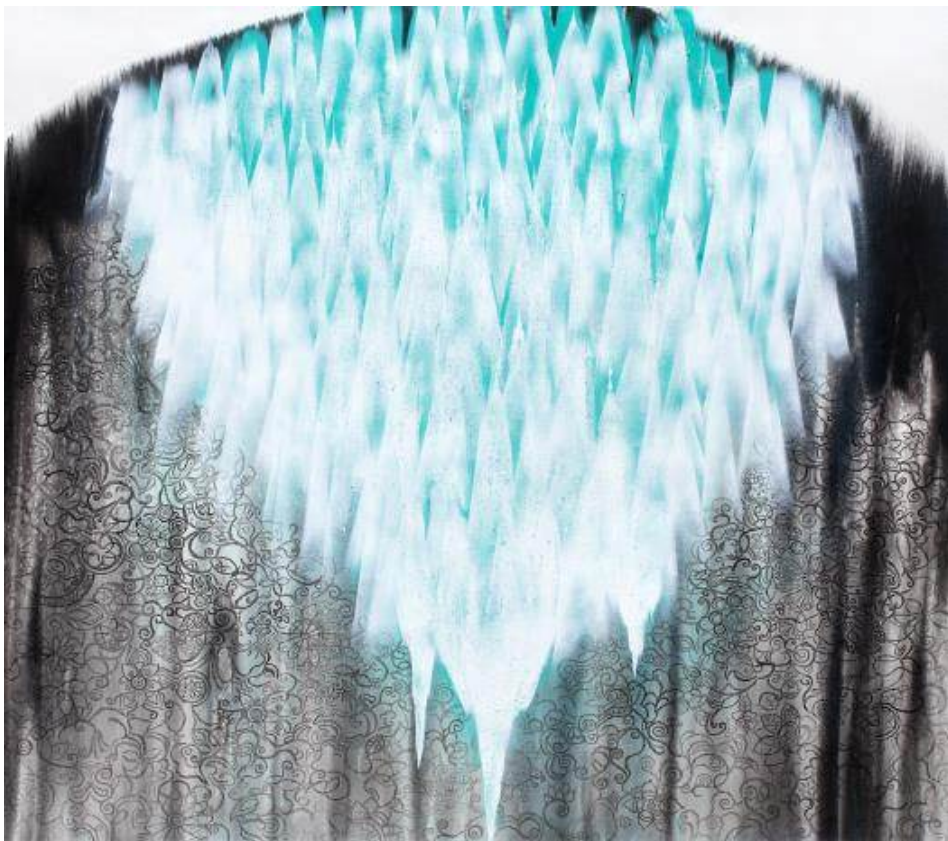
현대인들의 삶의 무게감과 각각의 상황을 샹델리에와 침탑을 통해 은유한다. 또한, 침탑과 샹델리에의 공간, 현실 세계 속에 또 다른 세계의 결합으로 인한 낯섦, 그 속에 덧대고 중첩된 색채와 형상의 조합은 실상과 허상의 모습이 분리돼 있으면서도 연결되는 이중적인 관계의 모습을 표현한다. 그리고 먹과 색조의 시각적 표출로 시도하고자 하였다.

이러한 연구자의 작품에 관하여 평론가 고충환은

“흔히 샹델리에에는 귀족의 생활양식이며, 문화를 흉내 내는 부르주아의 무분별한 욕망을 상징하며, 키치의 전형성을 상징하며, 부와 권력을 상징하며, 속물 자본주의를 상징한다. 이를테면 섬세하고 장식적인 아라베스크 문양과 패턴이 직조된 커튼을 배경으로 그 위에 자리한 샹델리에가 앤티크 풍의 미적취향을 연상시킨다. 사실 이런 앤티크 풍의 미적취향은 덧없는 삶의 순간에 영원한 생명을 부여하려는, 순간을 시간 속에 가두어 박제화하고 화석화하려는, 비록 그 종류와 경우는 다르지만 역시나 무분별한 욕망의 소산이다. 앤티크는 말하자면 시간의 오브제로 인해 물신을 획득한다. 그래서 적어도 여기에서만큼은 시간이 불러일으키는 감정, 이를테면 노스텔지어나 멜랑콜리마저도 키치의 화신

으로 변질되고 만다. 그리고 그렇게 변질된 키치가 화려하면서 공격적인, 유혹적이면서 가차 없는 이중적이고 양가적이고 이율배반적인 물신의 두 얼굴을 표상한다.”¹²⁰⁾

상들리에 작업에서의 특징으로 존재하는 모든 것들이 공존하는 현대문명, 세상의 이치 등 그 속에서 살아가는 ‘나’에 대한 관계를 내포하고 있다.



【작품36】 최소영, 상텔라, 148x135cm, mixed media on canvas, 2015.

현대문명의 체계, 타인과 나, 그들과의 관계, 자아와 나의 관계, 그리고

120) 고충환, 「첨답산수, 자본주의의 무분별한 욕망을 표상하는」, 2015, 최소영 개인전 서문 중에서 발췌.

이러한 관계들의 접점에서 정신적이고 육체적인 에너지가 교류하는 감각의 공간을 상들리에를 통해 표상한다. 【작품36】 또한 상들리에의 표상으로 꽃 화환 같은 상들리에의 유리 보석들을 침탑의 건물과 중첩시켜 화려한 질감과 아라베스크 양식의 고딕식 커튼을 배경으로 문명에 대한 인간의 욕망을 표현하였다. 먹이라는 전통적인 재료와 파스텔의 색감으로 대상이 드러내는 화려함과 연구자의 감각으로 실험했던 작품이다.



【작품37】 최소영, <상텔라>, 130x160cm, mixed media on canvas, 2015

또한 【작품37】 역시 뾰족한 도시의 침탑 형상과 화려한 상들리에를 통해 드러나는 현대인의 욕망을 표현한다. 작품 배경에는 먹으로 자연을 그려냄으로써 다양한 도시의 감각과 지금 삶의 풍경이 하나의 대상으로 아이러니하게 공존하는 공간을 표현한다. 그리고 뿌리고 수직으로 긁어내는 기법으

로 표면의 질감이 다른 대비적인 공간의 감각을 고려하였고, 이러한 과정을 통해 이중적이고 양가 구조적인 연구자의 촉발된 감성으로 해석한 작품이다.

예술은 모방 혹은 재현이 아닌 생성으로서 예술이 실험을 통해 그것이 드러나는 지점을, 감각의 원리들이 예술 작품 그대로 구성할 수 있는 지점을 확인하는 것이다. 연구자는 이러한 예술 작품이 생산하는 감각을 통해서 변용하고 탈주하여 창조하는 것이라고 본다. 이로써 모든 방향으로의 가능성의 지평을 펼칠 수 있으며, 이를 통해 연구자만의 창조적인 예술세계를 표출하고자 한다.

2. 수목산형과 도시의 교차된 풍경

1) 수목산형에 담긴 낯선 도시의 인상

수목산형에서 산형은 수목 감성으로 미적 체험과 상상적인 체험이 가능한 세계이다. 수목산형에 담긴 낯선 도시의 인상은 수목산형을 바탕으로 연구자가 경험했던 도시의 감각이 체화된 풍경이라고 할 수 있다.

이러한 수목산형에 연구자는 현재 도시의 문명, 인공물 등 이미지를 차용하여 그려 넣음으로써 자연 속 풍경과 인간 사회의 중간지대에 끊임없이 오고가는 경계, 사회적 개인적 관계, 긴장과 충돌, 불규칙적인 만남의 교차된 풍경으로 재해석한 것이다.

대상을 경험하고 그 감각을 통한 예술의 창조는 곧 형식을 창조하는 것이며, 이 형식은 개성이라고도 할 수 있는 작가의 내면적 경험과 감각을 포함한다. 결국 예술에서의 형식이란 사물의 속내를 이루는 것과 변화 과정이 반복되거나 되풀이되는 관계를 갖는다. 그것은 내용과 형식을 둘로 나누는 방법의 구별이 아니라 순환적 교류를 가리키는 말이다. 물론 내면은 외적인 모양이나 상태에서 형상하는 구상적인 표현에 의해서 인식되어지는 것이다.

내적 경험은 외적 상태를 갖춤으로써 표현되고 외적 상태는 하나의 방식으로 완전히 완결되면 그 내막을 표현하게 된다. 여기서 우리는 같은 상황에서 그 상황을 인식하는 것은 개인의 관점에 따라 다르게 받아들여진다.

사람들은 자기에게 가장 적절한 방법으로 세계에 대한 복잡하지 않고 알아볼 수 있는 시각을 구축하려고 한다. 그리고 본인이 만든 이 우주를 경험의 세계와 대체하려 하고 후에는 그것을 감내하려한다. 이것이야말로 작가나 철학자, 자연 과학자가 각자 분석하고 있는 일이다.

화가는 조형예술을 통해 내면세계의 지각할 수 있는 세밀한 표현을 위해 외부 세계에서 그 소재를 찾아 시각화시키는데 그 과정은 하나의 세계를 형성하게 되고 그 세계는 또 다른 외적인 공간이 되어 다시 내면의 경험을 가능하게 하는 역할을 한다. 이런 과정을 통해 우리는 경험이 생기고 경험은 인지 과정의 근본이 되며 이것을 감각으로 받아들여 체화한다.

작품에서 낯선 도시의 수목산형은 단지 추상적인 표현 뿐만이 아닌 감정이나 감각으로 주어진다는 점에서 일종의 형이상학적 직관으로도 볼 수 있다. 그리고 본질적으로는 본인의 감각과 감성을 표현하는데 자연을 비유로 사용하는 것이라기보다는 자연이라는 대상의 직접 경험과 낯선 도시의 경험이 서로 교차하는 곳에 감각적 인상이 성립하였다고 볼 수 있다.

연구자는 전통적인 산수 자연에서 시대가 변모함에 따라 변화된 도시라는 환경에서 사람들에 의해 인공적으로 구성되는 공사현장의 모습, 건축물과 이상세계인 자연의 이미지를 화폭에 겹쳐 표현하고 있다. 그리고 자연과 도시, 이상과 현실의 괴리가 만들어내는 낯선, 불협화음을 풀어내고자 하였다.

또한 현대의 변화된 모습과 삶의 근본적 공간인 자연을 어떻게 인지하고, 그 안에서 나아가야 할 길은 무엇인지에 대한 고민을 수목산형에 담긴 낯선 도시의 인상으로 그려냄으로써 다양한 도시의 감각과 그곳을 터전으로 살아가는 인간의 삶의 본질을 표현하고자 했다.

현대에 와서 자연이 머물렀던 공간은 산업화가 진행되어 수많은 빌딩, 높은 건물, 도로 등이 그 자리를 대신하고 있다. 경제성장과 근대화로 인해 도시가 커지고 발전된 만큼 이들의 그늘은 인간의 공허함과 소외감을 불러일으킨다.

연구자는 수목산형을 바탕으로 도시의 이미지를 차용하여 일상생활 속에서 흔히 접하고 마주할 수 있는 인공의 옥망 풍경을 수목산형과 결합하여 교차된 그 지점의 경계를 표현하였다.



【작품38-40】 최소영, <낮선>, 117x80cm, mixed media on canvas, 2019

【작품38-40】은 수목산형 안에 비슷한 외형의 건물들과 재개발이라는 도시의 삭막한 풍경을 오버랩하여 현대 자본주의 논리에 충실한 사회의 일면을 해석하고 있다. 자본을 대변하는 물질적인 의미로 바뀐 건축물을 끝없는 인간의 욕망과 맞물려 무리한 나머지 비정상적으로 높거나 집적된 형태로 나타내고자 했다. 【작품41】도 낮선 도시의 시리즈로 달라진 시대와 삶의 환경 속에서 그 안에 담긴 정신, 그리고 자신을 둘러싼 주변 세계에 대한 인식을 표현하려는 연구자의 현실과 이상의 괴리로 나타난 낮선 모습을 읽어낸 이중성을 표현한 작품이다.

【작품41】에 나타난 먹의 성질에 따른 우연성이 만들어낸 여백과 구도는 작품의 표현에 있어서 중요한 조형 요소로 작용한다. 이는 수목 감성과 도시개발 현장 모습을 보고 쓰러져 가는 건물, 다시 새로운 건물들이 지어지며 교차했던 낮선 현장 모습에서 느낀 감정이 체화된 풍경이라고 할 수 있다.



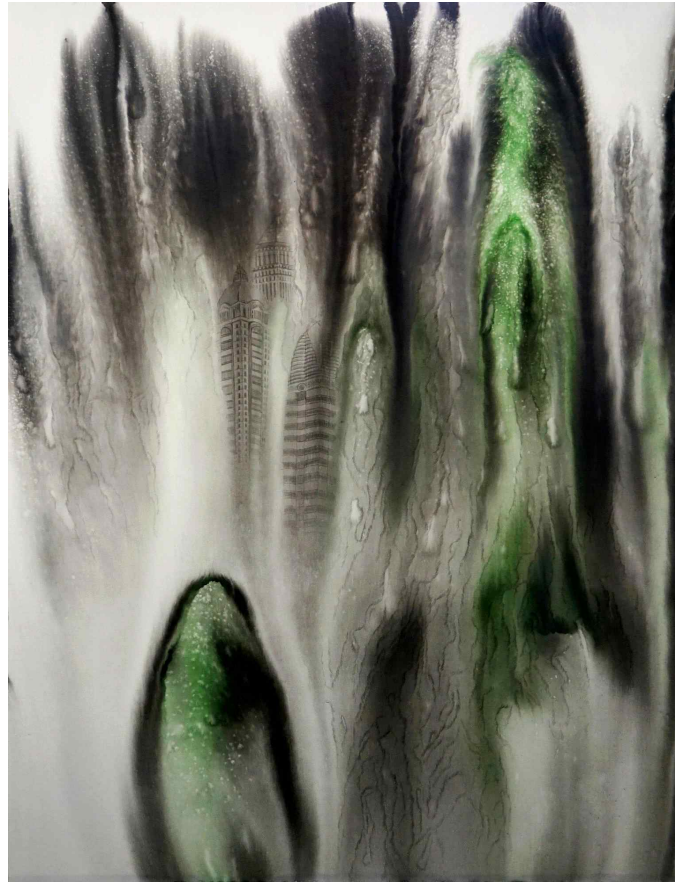
【작품41】최소영, <낮선>, 162x130cm, mixed media on canvas, 2019

감각의 표현은 연구자의 정신과 대상이 서로 융합함으로써 내면의 기운을 내포하고자 하며 먹의 물성과 자연스럽게 체화된 지점이라고 볼 수 있다. 위에서 아래로 자연스럽게 흐르고 번지고 스며드는 먹의 흔적이 만들어내는 수직적인 형태를 기반으로 상상하며 그 위에 다양한 건축물을 표현한다. 구상과 추상의 경계를 넘나들며, 직접적으로 주제를 드러내기 보다는 수묵감성의 번짐과 자연스러운 흐름, 스며듦의 특성을 살리곤 했다. 또한 깊이 있고 변

화 있는 화면을 이끌어 내고자 하였다. 한편으로 건축물과 도시현장의 모습과 함께 수묵산형은 자연과의 공존을 지향하는 또 다른 모습을 대변하고 있으며, 다양한 층위로 구성된 이미지들의 조합은 시공간을 초월하여 도시와 자연, 인간의 부조화에 대한 사회의식을 연구자의 감성으로 담아내고자 하였다.

회화는 감성과 이성, 물질성과 지시성, 재현과 즉물이 공존하는 것이다. 그렇기에 연구자는 어느 한쪽으로 치우쳐서 단순히 자연의 실재를 재현하기 보다는 고민하는 지점, 하나의 실제적 현실과 비물질적인 현실이 중첩되고

연결되는 사이에서 이러한 것들을 어떻게 회화적으로 시각화하여 표현할 수 있는가에 대해 표현하고자 한다.



【작품42】 최소영, <낮선>, 162x112cm, mixed media on canvas, 2019

낮선 도시 시리즈로 【작품42】는 시시각각 변해가는 도시의 대한 감정과 인식들로 인해 화면에서는 자아의 내면적 사고와 외적인 구조 사이에 불일치를 표현하고자 하였다. 화면 안에는 건물과 수목산형의 움직임이 충돌하

는 낮선 세계, 혼돈스러운 상황을 연출하였다. 또한 아래로부터 위로 향하는 상징적 수직 구조로 현장 건물요소들을 배치하면서 인간 욕망을 표현하고자 했다.

【작품43, 44】는 일상생활에서 흔히 볼 수 있는 아파트를 소재로 한 것이다. 아파트에 사는 연구자가 아침에 일어나면 자연스레 창밖을 열면 보이는 풍경이다. 무의식적으로 바라보는 것을 넘어 일상 이야기에 관심을 가지게 되면서 도시문화의 삶에 대해 고민하게 되었다.



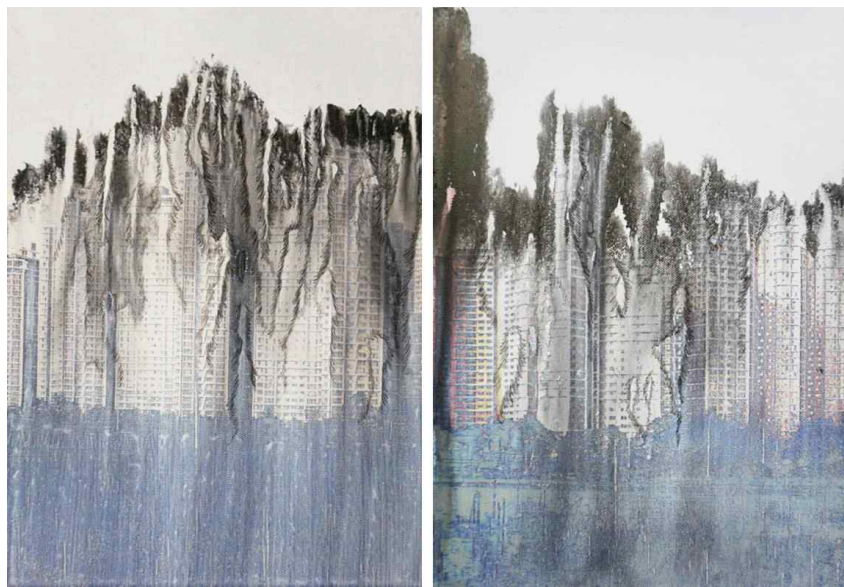
【작품43, 44】최소영, <낮선>, each 27x35cm, mixed media on canvas, 2019

그로 인해 얻어진 감정, 평범한 반복된 삶과 획일화된 도시화의 감정을 끌어내려 하였다.

도시화에 맞춰진 아파트 공간은 현대사회의 개인적인 공간으로서 소소한 삶의 흔적이 숨어 있는 우리의 삶과 연관 지어 바라보게 하는 연구자의 감정 변화를 표현한 작품이다. 표현방법으로 바탕에는 사진출력물을 인쇄한 작업이 놓인다.

현대 미술에서 작가들은 사진을 이용하거나 인쇄를 이용해서 작업을 하고 있다. 이러한 상황은 물질문명 속에서 파생되는 여러 상황적 현상들을 사진이 신속하게 담을 수 있는 장점이 작가들을 끌어들이는 하나의 이유가

되기도 한다. 연구자는 사진이 회화와 닮아있기 때문에 회화와 사진의 상호 관계가 잘 이루어진다고 생각한다. 그러므로 【작품8】은 경험에 의해 포착된 사진 풍경을 사용하여 그 위에 다시 젯소를 바르고 붓질하였다. 이렇게 인쇄물 위에 계속 붓질을 하면서 실제적 공간은 덜히며 그 대상의 의미는 무의미해지고, 이를 다시 재구성하여 먹을 사용하여 수묵산형을 그리고 아파트와의 이질적인 경계 모습을 담은 이상세계를 표현한 작품이다.

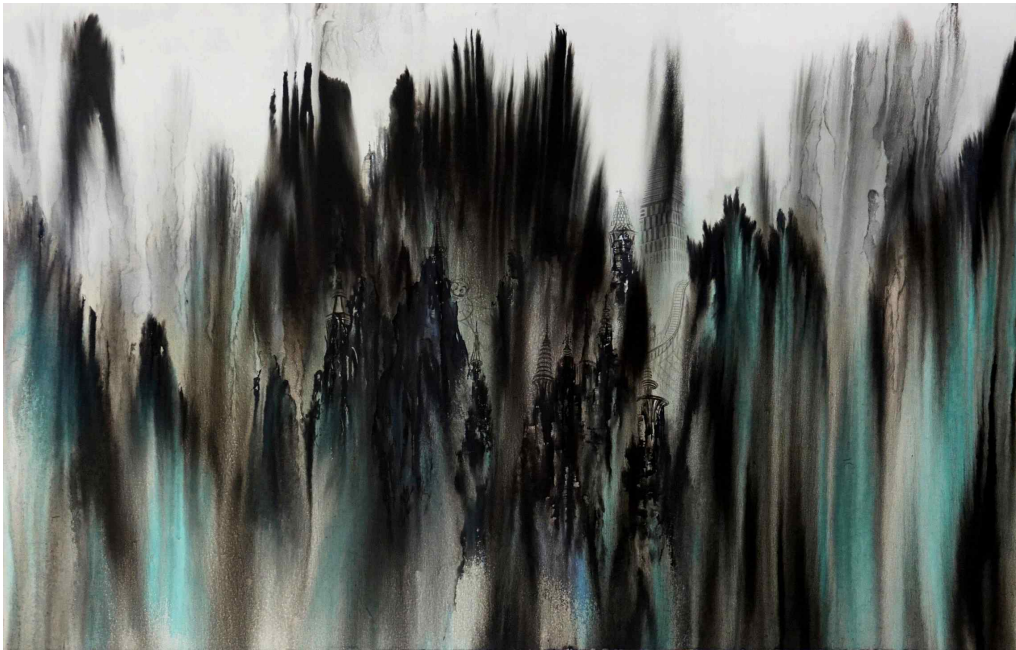


【작품8】 최소영, <낮선>, 35x54cm, mixed media on canvas, 2019

오늘날의 도시풍경은 다양한 방향이나 목적, 기준과 함께 성질이 다른 이미지들이 뒤섞여 있고 우리의 눈과 신체를 꾸준히 자극하게 하는 풍경이다.¹²¹⁾ 이에 대하여 【작품45】는 인공풍경의 놀이동산을 연출하여 사실에 없는 공간을 사실처럼 꾸미고 현실 속 또 다른 변형의 세계를 실제로 드러나게 하였다. 현실에서는 나타날 수 없는 우연적이면서도 다소 익숙하지 않

121) Paul Virilio, 김경은 역, 『소멸의 미학』, 연세대학교 출판부, 1995, p.7.

은 상황을 수묵의 감성으로 그려낸 작품이다. 화면 속 이미지들은 실제경험에 의해 제작된 풍경이다. 이를 색감 처리 및 이미지의 삽입으로 대비효과를 주었다. 그리고 다른 의미로 어느 기억된 장소(놀이동산)와 현재 상황을 비교하면서 변형된 현실을 낯설게 만들어 공간을 나누어 초현실주의적 수묵산형의 배경에 변용을 주어 이미지 간의 이질성을 극대화한 작품이다. 또한, 이상향의 세계를 수묵의 감성으로 체화한 작품이다.



【작품45】 최소영, <낫선>, 112x162cm, mixed media on canvas, 2019

이러한 연구자의 작품에 대해 평론가 김선재는 이렇게 표현하였다.

예술에 있어서의 표현은 자신이 사는 세계에 대해서 이해하고자 하는 적극적인 태도가 반영된 것이다. 작가 자신의 존재가 포함되어 공존하고 있는 지금의 세계를 어떻게 바라보고 이해할 것인지에 대한 사유는

조형의 탐색으로 이어진다. 최소영의 작품에서 자연을 바라보는 시선은 여전히 동양의 자연관에 기반을 두지만 현대적인 기법과 소재를 통해 산수화의 새로운 변모를 보여준다. 산수화의 일부로 시작된 도시의 풍경은 과거에도 우리가 바라보고 이해하려고 했던 자연의 본질과 일치하는 지점을 가지고 있으며 작가는 전통과 현대의 조합으로 그 지점을 모색하고 있다. 122)

시각으로 본 풍경은 여러 가지의 인상적인 광경으로 남겨진다. 눈으로 본다는 것은 강하고 깊은 각인일 수도 있고 일상적인 감각일 수도 있으며 선명하고 세부적인 인식으로 사진이나 어떤 장소에서 걸으며 드러나는 광경처럼 살펴볼 수도 있다.¹²³⁾ 우리가 매일 보고 느끼고, 듣고, 접하는 일상의 풍경도 하나의 기억 속에 각별한 장면으로 남겨진다고 볼 수 있다.

우리가 어디로 가는지, 어디에 있는지 생생히 보고 느끼는 장면들이 달라지면서, 이미 분명하게 보고 느꼈던 여러 가지 다른 장면들은 기억에 의한 희미한 장면들로 바뀌고 만다.¹²⁴⁾

이처럼 연구자에게 모든 경험의 대상은 감각을 통해 체화되어 작품으로 표출된 것이다. 또한 도시에 대한 각기 다른 경험을 배경으로 여러 표현의 주요한 지점이나 공간들을 재해석하여 담아내는 것이다. 경험한 도시 감각은 문명으로 이룬 하나의 인공자연으로 인간과 자연의 불규칙한 조화로움 안에서 교차하며 공존하는 관계에 중점을 두어 이 세계를 바라보고자 한다.

122) 김선재, 「산수에 담긴 도시의 인상」, 2019, 최소영 개인전 서문 중에서 발췌.
출처: <https://www.art1.com/bbs/?at=read&idx=27746>

123) Robert H, McKim, Thinking Visually, 김이환 역, 『시각적 사고』, 평민사, 1989, p.140.

124) 조광제, 『주름진 작은 몸들로 된 몸』, 철학과 현실사, 2003, p.50.

2) 수목산형과 도시의 이중성과 수평 시점

연구자의 수목산형은 전체적인 화면 구성에서 이상화(理想化)의 공간에 대한 탈 경계성이 구체화된다. 이와 동시에 현실세계의 주체적인 요소로 도시의 이미지를 차용하였다. 이러한 의도는 단순히 재현적 표현에서 벗어난 화면에 복합적으로 드러냄으로써 이미지의 이중성을 표현한 것이다. 작품에서는 수목산형과 그리고 도시풍경의 만남이 초래한 이질성 등을 조합한다. 또한, 배경에는 현실과 비현실성에 관해서 연구자가 구상하고 있는 사유적 이상세계를 표현하고 이를 형상화하는 과정에서 내면적이면서 사회적이기도 한 풍경들을 결합한다. 연구자의 작품에서 수목산형은 여러 가지로 해석된다. 이는 형상화된 이미지와 비현실적 현상에 대한 이상세계일 수도 있고, 도시와 사회, 자연 속 양면적인 이면을 의미하기도 한다.

산수화에서 ‘조선 초기 관직에 있는 사람들이 유가적 현실과 도가적 환상이 함께 존재하는 낙관적 세계를 희망했던 점은 이 시대 산수화를 이해하는데 하나의 중요한 부분이 된다.’¹²⁵⁾ 예컨대 안견(安堅:1400-1479)의 [도판



[도판 25] 안견(安堅), <몽유도원도(夢遊桃源圖)>, 38.7x106.5, 비단에 담채, 1447, 일본텐리대학교중앙도서관

의해 본유한 신분과 그에 따르는 제한된 삶에서 해방되고자 한 몽환적인 무위자연(無僞自然)의 와유처(臥遊處)였다. 이외에도 조선 중기의 관념 산수화

25]에서는 토산으로 그린 현실 세계와 복숭아꽃이 아롱진 도원의 이상세계가 한 화폭에서 표현된 것을 봤을 때, 몽유도원도에 내재되어 있는 이념 세계는 조선시대 유교에

125) 고연희, 「조선시대 산수화 그 필묵의 정신사」, 돌베개, 2007, pp.95-100.

를 보면, 정선의 금강전도에 공존하는 금강산과 이상적 우주세계, 청록산수에서 갈망했던 도원적인 청록산의 그림은 모두 상상계와 현실계의 조합이었다. 현실과 이상 사이에서 오는 괴리는 인간 본모습의 문제였으며, 옛사람들에게 있어 이상 공간으로 인지되었던 산수 자연의 표현은 그런 틈을 해방해 줄 수 있는 해결책이 되었던 것이다.

이러한 관념 세계를 표현하는 관점에서 【작품46】은 현실과 이상세계를 두 면으로 공간 처리를 하고 부감법이 아닌 평원의 동일한 선상의 시점으로 표현하였다.



【작품46】최소영, <젯빛풍경>, 145x400cm, mixed media on canvas, 2016

연구자는 안견의 화풍의 영향을 받고 관념적인 세계를 표현했지만 꿈속의 여행이 아닌 현실과 이상세계의 조화를 나타낸다. 또한 흘러내리는 형상을 현대적인 감성으로 풀어낸 젯빛풍경으로 재해석하였다. 몽유도원도에 그려진 도원의 위치에는 놀이동산과 캐릭터 뽀로로와 미키 마우스를 차용하여 즐거움을 담았다. 진한 농묵과 발묵의 표현으로 현실과 이상의 대비를 주어 동양적 음양 사상을 도출하였다. 산업혁명 이후 발달한 기계문명으로 만들

어진 도시와 고층빌딩의 삶, 시간적 여유로 인한 여가와 오락의 놀이문화가 만들어낸 인공적인 풍경, 치열한 경쟁과 유희의 삶, 혹은 유년 시절의 꿈과 놀이를 통한 즐거움, 도시에 사는 현대인들의 자본주의적 욕망을 감성으로 표현하였다.



【작품46】최소영, <젯빛풍경>, (부분컷) 145x400cm, mixed media on canvas, 2016

현대사회에서 인간의 삶은 모두 자신의 욕망과 인생의 꿈과 성공을 완성시키기 위해 끝없는 높이 경쟁을 하고 있다. 생존하기 위해 합류해야만 하는 인생의 치열한 경쟁에서 우리는 기계나 로봇이 아닌 인간으로 살기에 때론 유희도 필요하고 즐거움도 필요하다. 이것이 부정할 수도 긍정할 수도 없는우리가 사는 인간 사회이다. 이처럼 연구자는 젯빛풍경을 통해 끝없이 하늘과 맞닿으려 하는 욕망의 상징 첨탑을 오버랩하고 그 안에 디즈니랜드와 무릉도원의 이상향과 유희를 숨겨놓았다. 현실과 비현실 사이의 몽환적 세계를 보랏빛으로 색조를 강조하여 표현하고 시·공간의 공간은 실제적이고 세밀한 해석과 표현 없이 감각적으로 연구자의 기억 속 인식에 근거하여 환상의 세계를 표현하였다. 이처럼 이중적이고 양면적인 물신을 표현하려 하

였다.

【작품47-49】는 여백의 공간과, 현실과 이상의 공간이 분리된 이중 구도를 보여주는 작품이다. 동양회화의 여백은 의미없는 빈 공간이 아닌, 다양한 표현 형상들이 생동하며 관념을 불러일으키는 현상의 공간이다.¹²⁶⁾ 즉 비어있는 공간을 남겨 놓음으로써 상상의 표현을 펼칠 수 있는 함축의 공간 즉 허경(虛境)이라고 볼 수 있다. 따라서 허경은 생명력 있는 심미적 공간이며 상상의 공간으로 표현하였다.

여백은 감상자의 관심을 화면의 주체로 몰입시키는 역할을 한다. 아울러 화면에 편안함과 여유로움을 부여하고 또한 시원함을 느끼게 해준다. 그리고 대상이나 사물이 그려진 사물의 형상을 돋보이게 하고 그것이 지닌 눈에 보이지 않는 의미를 채워주고 확대시키는 역할을 한다.¹²⁷⁾



【작품47-49】최소영, <마천루>, each 73x91cm, mixed media on canvas, 2016

이처럼 여백은 단순히 비어있는 공간이 아닌 대상의 근본을 느낄 수 있게 하는 연상 공간으로서 작품을 이해하게 해주는 매개체라 할 수 있다. 또한, 그려져 있지 않은 허의 공간임에도 불구하고 형상이 드러난 실제의 경물보다 화폭에 담고자 한 작가의 계획을 감상자에게 알 수 있게 하는 회화적 장

126) 이주원, 「전통회화의 사의성에 대한 미술 교육적 활용연구」, 조형 교육, Vol.0 No.5.

127) 이승숙, 「동양회화의 경영위치에 의한 여백의 미 연구」, 홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2006, p.88.

치라 할 수 있다.¹²⁸⁾

이처럼 【작품47-49】는 허경과 실경의 구도로써 화면 속 공간은 높은 빌딩의 형상과 여백의 경계를 허무는 비실제적인 공간인 허경을 제시한다. 진한 농묵 위에는 화려한 고층빌딩들의 향연이 펼쳐지는 욕망을 반영하고 흰 여백을 대비시켜 이상향적 모습으로 더욱 부각하여 표현하였다. 이 작품은 연구자의 시선으로 낯선 공간을 여행하고 싶은 혹은 현실 도피처에 해당하는 이상향, 그에 대한 설렘과 기대가 공존하는 의미를 담고 있는 이중성 표현의 작품이다. 또한, 수평의 시점으로 풍경의 광활함을 표현하였고 수묵 감성의 감각으로 풀어낸 작품이다.



【작품50】최소영, <낮선 풍경>, 91x117cm, mixed media on canvas, 2017

128) 王伯敏, 강관식 역, 『동양화 구도론』, 미진사, 1991, p.56.

【작품50】은 여행의 경험에서 접했던 하늘에 닿을 것 같은 높은 건물을 소재로 수목산형의 형상과 오버랩하여 표현한 풍경이다.

연구자는 유년 시절에 많은 산을 접하면서 도시의 건물들로 둘러싸인 풍경과는 다른 산수 자연이 주는 신선한 변화를 가진 자연의 미(美)를 몸으로 직접 느낄 수 있었다. 자연에서 느낀 감정은 마음의 안정을 주며 이상세계로 자리 잡았다.

따라서 작품에서 표현하고자 하는 수목산형의 공간은 연구자의 마음에 이상향으로 자리한 몽환적인 느낌의 편안함을 대변한다고 할 수 있다. 그리고 그 연장선에서 광희의 평원 시점에서처럼 수평 시점을 추구한다.



[도판5] 광희, <조춘도>, 수평시 부분.

북송 때 화가 광희(郭熙:1023-1085)의 [도판 5] 를 보면 평원, 고원, 심원을 말하는 삼원법이 공존하고 있다. 산수화의 여러 각도에서 종합적으로 파악하기 위한 표현을 제시한 중국의 원근법이다. 고원은 산 아래에서 꼭대기를 올려다보는 앙시(仰視), 심원은 산 앞에서 산 뒤를 굽어 건너다보는 부감시(俯瞰視)이다. 평원은 근접한 산에서 멀리있는 산을 바라보는 수평시(水平視)로 정의한다. 수평시는 평시로 산들을 보면서 ‘아득히 멀게 전개되는 산’을 그릴 때 사용했다고 한다. 일반적으로

수평선상을 나타내는 산으로 눈높이를 화면의 중심이 되는 가운데에 두고 자연스럽게 앞을 바라보았을 때를 그린다. 수평시점은 자연의 광활함이나 아득한 수평의 산수화를 그릴 때 적합하다고 볼 수 있다. 이렇듯 삼원은 주체의 시점에 따라 산수를 상대화하는 방식이라고 할 수 있다. 그것은 위치의 변화, 시간의 경과를 통해 얻어지는 것이므로 화면에 그려진 시점의 변화는 주체의 관점 변화에 따라 끊임없이 변화한다고

볼 수 있다.

연구자의 수평 시점 또한 광희의 평원 시점과 같은 맥락이라고 할 수 있다. 대상과의 관계에서 비현실적인 모순을 만드는 것을 뜻하지 않으며, 안전함 속에 대상을 면밀히 살펴볼 수 있는 약간의 거리감이 주는 눈으로 환영이 아닌 실행으로 바라보는 수평 시점으로 표현하려 하였다. 그럼에도 그 시점 역시 상대적이고 주관적인 관점이라고 볼 수 있다. 차를 타고 차창 밖에서 스치는 풍경과 이동하면서 지나가는 풍경을 보는 것처럼 편안하게 대상의 본질에 다가가는 접근이라고 본다. 이러한 시점으로 연구자는 대상을 함축성 있게 변형하여 표현한다.

이러한 관점으로 【작품51】은 인도 여행을 갔을 때 거대하고 웅장한 성벽의 아우라에 놀랐던 그 순간의 기억 속의 성벽을 연구자의 수평 시점과 감각을 통해 표현한 작품이다. 사람들의 시각은 시계(視界) 속에 인식하는 것만을 볼 뿐, 그 뒷면이나 내면을 관철하지는 못한다.



【작품51】최소영, <성벽>, 145x360cm, mixed media on canvas, 2020

즉 사람들이 보는 대상은 일면만의 것에 지나지 않으며, 동시에 뒷면과

옆면을 보지는 못한다. 회화 또한 보이는 한면만을 인식하고 있으므로 일면의 실제 만을 포착할 수밖에 없다는 것이다. 이것을 통해 객관적인 시각이란 존재하지 않는다는 것을 알 수 있으며 어떤 대상을 이해한다고 할 때 그것은 언제나 작가 자신의 주관적 관점으로 대상의 일면만을 볼 뿐이다.¹²⁹⁾

여기서 연구자는 성벽이라는 대상의 시각을 통해 얻은 웅장하며 무엇이든 막아주고 지켜줄 것만 같았던 거대한 성벽을 통해 내적 상상력과 지각 활동을 결합하여 형태에 얽매이지 않고 보이지 않는 내부의 본질을 관통하여 보게 되었다. 또한 내면세계를 전달하기 위해 사실에 가까우면서도 실물의 유사성보다는 내면 풍경의 감각을 통해 재구성한 표현이다. 그리고 수평 시점으로 평면 공간은 배경과 형태의 시각적 모호함을 주며, 형태의 단순화로 각 이미지가 같은 평면 공간에 놓이도록 하였다.

연구자는 대상을 표현하면서 그것의 있는 그대로의 사실보다는 어떻게 느끼는가에 중점을 둔다. 작품에 나타나는 표현적 특성은 대상으로서의 현실보다는 본인 내면의 정신적 환경이 중요한 작용이 되어 즉흥적으로 표현된다. 【작품51】은 평면이라는 공간 안에서 또 다른 형태로 표현함으로써 미적 대상인 성벽에 감정을 전이시키고, 그 감각 그대로 형상화해 화면이 가지는 수평 시점, 평원을 추구하여 주관적으로 재구성한 작품이다.

【작품52】는 초가을에 안산을 체험하고 나서 연구자의 시선으로 다시 재구성한 작업이다. 연구자는 여러 지역을 다니면서 지금 우리가 살아가고 있는 시공간을 다양하게 인지하며 감각이 축적된 풍경으로 해석한다. 수묵의 바탕은 대지(大地)의 표현이며, 그 안에 숨겨진 문명과 자연을 그리며, 무언가 꿈틀대는 생명의 기운으로 가득 찬 보이지 않는 감각들을 담아내고자 하였다.

129) 오광수, 추상미술의 이해, 일지사, 1988, pp.50-51.



【작품52】 최소영, <그곳에서2>, 300x660cm, 캔버스에 먹 채색, 2019

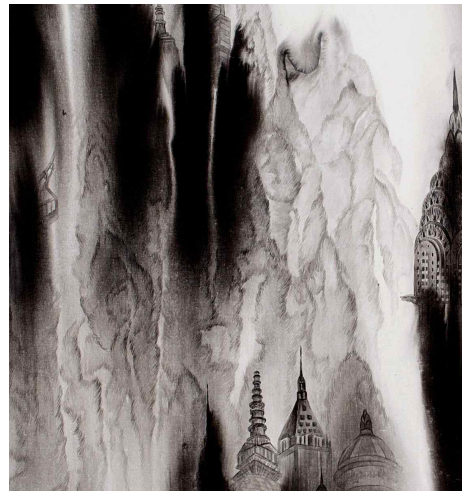
【작품52】는 전체적으로 수평 시점이지만 그 안에 다양한 각도의 다시점을 매치하여 엇매이지 않고 이곳저곳, 다른 것들을 연결시킨 혼재된 풍경으로 만든다. 각 순간들이 모여 만들어 낸 동시적 이미지를 화면에 나타낸다. 한 순간의 포착이 아닌 다양한 시간과 공간의 경험이 축적된 감각이 만들어진 이미지로 해석할 수 있다. 외형적으로 실제로 묘사된 표현보다는 감상자가 공간을 이동하면서 여러 각도에서 상이한 평면적인 이미지들을 경험하는 어색하면서도 생소한 감각을 전달하고자 했다. 두 개의 상이한 시점이 조합되고 분할된 구도의 경계는 배경에 스며들게 융합하고 대상을 주변과 섞이게 표현하여 새로운 조합으로 풍경요소들을 배열하였다. 이처럼 【작품52】는 연구자가 지금까지 진행해 왔던 회화의 방법에서 얻어진 것들을 체화하고 이를 다시 새로운 화면 안에 자유자재로 담아낸 감각의 회화이다.

3. 선(線)과 색조, 표현 매체에 따른 도시풍경

연구자의 수묵산형 작업에서 준법 표현이 부분적으로 나타나는데 준법의 표현 중 피마준(披麻皴)과 피마준의 변형으로 나온 난마준(亂麻皴)이 적용된다. 동양회화에서는 산수화를 표현하는 방법으로 준법이 있다.¹³⁰⁾ 준법은 산과 돌의 문리, 즉 질감, 양감과 함께 음양의 이치를 표현하는 중요한 화법 중 하나이다. 피마준¹³¹⁾은 산맥을 부드럽게 표현할 때 쓰이는 방법으로 누에 실이 퍼져 나가는 것 같은 형상을 취한다. 그리고 난마준은 선들이 마(摩) 울처럼 어지럽게 흐트러진 형상을 취한다.¹³²⁾ 연구자의 작품에서 선은 피마준과 난마준이 변형된 형태로 나타난다.



[도판26] 피마준(披麻皴)



【작품50】 피마준 변형 부분

130) 허영환, 『중국화론』, 서문당, 1988, p.122.

131) 피마준: 산수화 준법(皴法)의 일종이며, 마피준이라고도 한다. 갈필(渴筆)에 의한 물결이 움직이는 모양을 짓는 붓의 선으로 베(麻, 마) 섬모를 풀어낸 것 같은 감촉을 가지며, 산의 겉에 있거나 보이는 면을 표현하는데 사용된다.

132) 김성희, 「조선후기 회화기법 연구」, 동국대학교 박사학위논문, 1999, pp.60-74.

더불어 회화에서 산수의 기운을 형성하는 데 있어 세(勢)의 묘사와 파악이 중요하다. 예컨대 명나라의 조좌(趙左:16c말-17c초)는 산수화에 대하여 다음과 같이 언급한다.

“큰 폭의 산수를 그릴 때는 세를 얻는 데 주력해야 된다. 산이 세를 얻으면 비록 얼기설기 얽혀 놓고 낮더라도 기맥이 여전히 일관되게 통한다. 숲과 나무가 세를 얻으면 비록 들쭉날쭉 향하고 등저 같지 않더라도 각각이 사방으로 퍼져 무성하면서도 또한 용력하지 않게 된다. 산비탈이 세를 얻으면 비록 서로 뒤섞이더라도 번잡하고 난잡하게 되지 않는다. 왜 그러한가? 그 이치가 본래 그러하기 때문이다.”¹³³⁾

세(勢)라는 것은 대상의 표면에 있는 것으로 대상이 생동하고 리듬이 있는 형상의 운동감이다. ¹³⁴⁾ 형상의 세에는 높이 오르려고 하는 세도 있고 우러러 보는 세도 있으며 내려가고자 하는 세도 있고 또한 뛰어올라 비약하는 세도 있다. 예를 들어 산을 보았을 때 어떠한 것은 그 세가 사람에게 친밀감을 주고, 어떠한 것은 그 세가 사람을 감탄하게 하는 등 그 범주가 매우 많다.¹³⁵⁾ 연구자의 작품에서 선은 일정한 방향성을 지니고 있으며 기운을 지닌다. 선은 하나의 점에서부터 시작하여 밖으로 확산하는 형상을 취하고 있다. 선들이 나타내는 형상은 구체적이지 않고 분명하지 않지만, 선이 움직이는 방향성으로 인하여 기운이 형성된다. 이 기운은 화면을 구획하며 공간을 형성한다.

【작품53-55】는 선의 표현이 그림의 대부분을 차지한다. 【작품53-55】에서 선은 화면의 중심에서 밖으로 이동하는 방향에 따라 공간이 생기며,

133) 孫恩同, 이광균, 최병길 역, 『중국산수화의 이해』, 미진사, 2008, p.175.

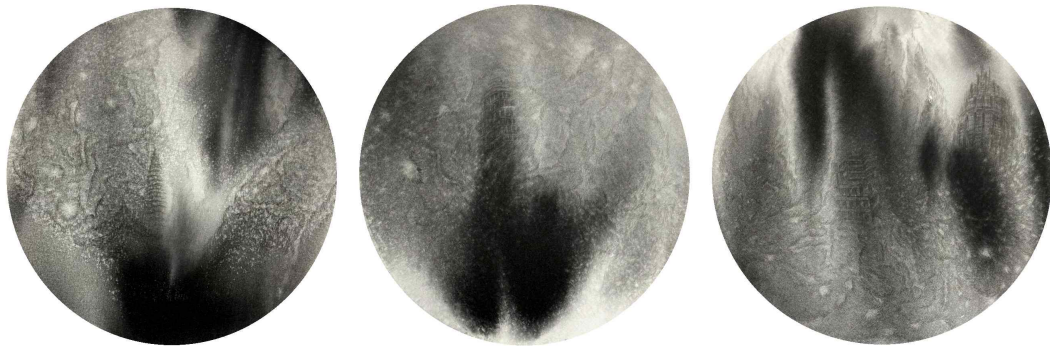
趙左, 『畫學心印』, 畫山水大幅, 務以得勢爲主, 山得勢, 雖縈紆高下, 氣脈仍是貫串. 林木得勢, 雖參差向背不同, 而各自條暢, 石得勢, 雖奇怪而不失理, 即平常亦不爲庸. 山坡得勢, 雖交錯而不繁亂, 何則? 以其理然也.

134) 王伯敏, 강관식 역, 『동양화 구도론』, 미진사, 1991, p.29.

135) 王伯敏, 강관식 역, 『동양화 구도론』, 미진사, 1991, p.27.

하나의 에너지로서 기운이 형성된다. 선은 일정한 방향성을 지니면서 서로 얽히기도 하고 그 형상은 산맥의 형상을 표현하기도 한다. 선과 선은 서로 부딪치고 얽히고설키며 만나서 하나의 구조적인 형상을 이루며 응집된 덩어리를 형상화하였다.

이러한 선들은 피마준의 적용으로 선은 피마준보다는 부드럽게 표현하였고 산맥과 산맥이 얽혀 서로를 감싸주는 마음속의 응집물을 형상화한 표현이다.



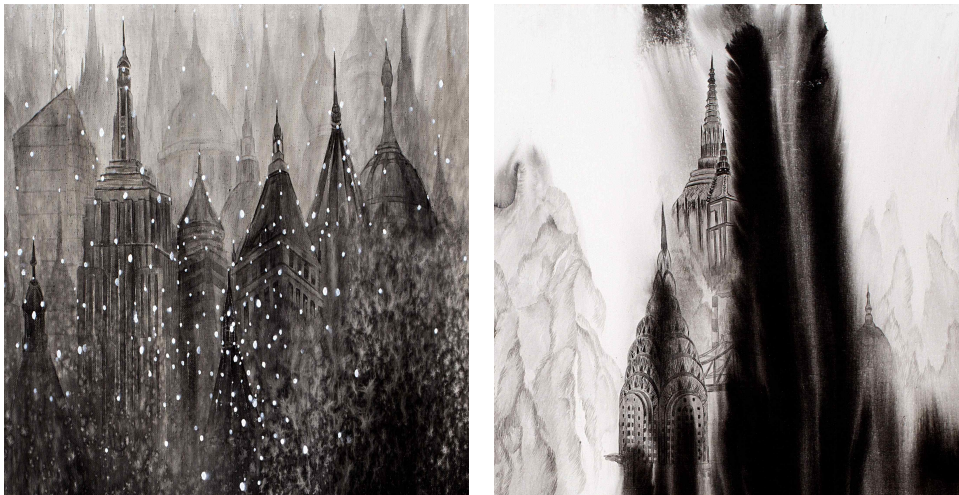
【작품53-55】 최소영, <어떤 풍경>, each 30x30cm, 캔버스에 먹, 2020

또한, 철선묘¹³⁶⁾는 일정한 두께로 팽팽하고 예리하게 콧콧하며 고른 필선으로 건물을 표현할 때 딱딱한 질감, 양감을 표현할 때 효과적이다. 건물들의 형상을 그릴 때는 철선묘로 같은 굵기와 일정 속도로 건물의 양감과 질감을 주기 위해 붓으로 표현하였다.

이처럼 연구자는 붓을 사용하여 화면에 선(線)적인 요소를 통하여 조형화하는 과정을 거쳐 대상의 운동감을 지니게 되며 실질적 형태와 더불어 생동

136) 철선묘: 중국 인물화의 선묘법(線描法)의 일종이며, 필치에 겉으로 나타내는 성질이 없고 일정 속도와 같은 두께로 붓을 놀린다. 그림으로 표현하는 선이 철사와 같이 딱딱하고 모양이나 상태의 달라짐이 없으므로 이러한 이름이 붙었다.

하는 공간을 형성하게 되었다. 또한 선의 운동으로 생기는 것은 내면적인 움직임이나 나타내는 표현이라고도 할 수 있다. 짧은 선들을 잇대어 적용하여 형상을 구축하고 사물을 묘사하는 방법은 작업에서 중요한 부분이다. 또한 자연을 통한 변용으로 설명적 요소를 최소한으로 생략하고 재구성하여, 형상을 단순화함으로써 본질에 접근하려 하였다.



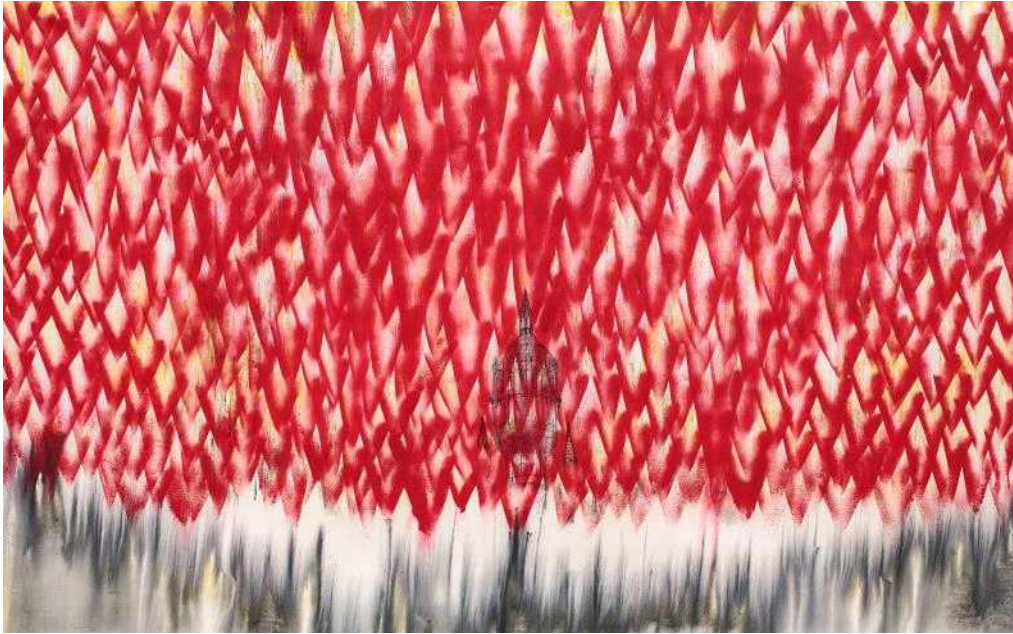
【작품48. 50】 철선묘 적용 부분컷

연구자의 작품에서는 먹의 사용뿐만 아니라 색조의 표현도 중요하다. 형과 색은 표현성을 가지며, 우리가 사물과 사건에 대한 동일시를 통하여 정보를 얻게 해 준다. 형은 색보다 좀 더 효율적인 의사전달의 수단이지만 색의 표현적인 힘은 형에 의해서 얻을 수는 없다.¹³⁷⁾

이처럼 작품을 표현하는 데 있어 선과 함께 중요한 요소를 차지하는 것이 색이라 생각한다. 이미지를 표현하는 데 있어 조형성을 띠는 형상이 있고 또한 이것과 잘 연결되어 화면을 어떻게 구성하고 극대화할지가 작품에서는

137) Rodolf Arnheim, 김춘일 역, <미술과 시지각 Art and visual perception>, 서울:미진사 1995, p.329

중요한 요소이기 때문이다.



【작품56】 최소영, <마천루>, 170x240cm, mixed media on canvas, 2015

색은 감각을 자극하여 심리적인 동요를 일으키고 여러 가지 도구에 의해 표현해내는 것과 같은 기운을 낼 수 있다. 그러므로 정신적 분위기를 농축시키는데 기여한다고 볼 수 있다. 따라서 색채는 인간의 감각을 표현하는데 알맞은 표현방법이 될 수 있다고 본다. 연구자가 작업에서 색채를 적극적으로 활용한 이유가 바로 여기에 있다.

작품에서 색은 도시를 대변해주는 색도 있지만, 전체적으로 바탕에 내재되어있는 분위기로 색을 적용하였다. 이를테면 【작품56】은 자본주의의 억압 혹은 스트레스의 표출로서 붉은 원색을 차용하였다. 피데는 붉은색을 열정적이며 자극적, 흥분적 이라고 하였다. 칸딘스키는 붉은색은 바깥 부분으로 향하지 않고 주로 안쪽의 부분에서 표출하고 남성적으로 성숙한 색감이

라고 한다. 또한 연구자가 도시의 삶 속에서 느끼는 감정, 때론 변화의 복잡함으로 인한 스트레스 등으로 내면의 심리를 극대화하기 위해 단색적인 색을 화면으로 구성하기도 하였다. 붉은 톤의 색들은 강한 대비를 주어 혼란을 야기하기도 하지만 반면에 연구자가 표현하고 싶은 자본주의의 강한 힘과 함께 생동감을 주는 효과를 불러온다.

또한 앞의 【작품10, 45】 부분컷의 배경색으로 카키와 옥색이 깔려있다. 붉은색과는 달리 안정적인 색조로 자연의 느낌을 주기 위해 작품에 표현하게 되었다. 참고로 괴테는 “우리의 눈은 색 앞에서 진정한 만족을 느낀다. 두 모색(母色:과랑,노랑)이 엄밀하게 균형을 이루면서 혼합되어 하나의 색이 다른 하나의 색보다 더 두드러지지 않을 정도가 되면, 우리의 눈과 감정은 이 혼합색을 마치 단일색인 것처럼 본다. 더 이상 요구하려고도 하지 않고,



【작품10, 45】 <낮선> 부분

더 이상 요구 할 수도 없는 상태인 것이다.”¹³⁸⁾ 고 하였다.

이처럼 붉은색과는 달리 녹빛의 색조는 모든 것들을 감싸는 대자연의 색조로 적합하다고 느껴진다. 이러한 표현의 시도는 도시풍경을 현대적인 감

138) Johann Wolfgang von Goethe, 장희창 역, 『색채론』, 민음사, 2004, p.257.

각으로 해석하기 위한 시도이기도 하며, 작품에 색면의 대비로 나타난 감각과 이미지의 강렬함을 주고 화면에 깊이를 부여하는 시각효과를 나타내려고 하였다.

연구자는 이처럼 선(線)의 변화, 색조의 표현 등 다양한 방법을 구사하며 여러 매체를 사용하면서 작업을 진행하고 있다. 같은 매체로 변화가 없는 비슷한 느낌을 유지하는 그림은 자칫 매너리즘에 빠질 수 있다. 연구자는 본 논문에서 말하였듯이 직접 경험하고 움직이며 관찰하는 작가적 태도가 말로 창작 활동의 기본적인 요소이며 중요한 지점이라고 생각한다.

다양한 현장을 경험하고 느끼는 감각은 다양한 표현과 또 다른 매체를 요구한다고 볼 수 있다. 그 공간에서 느끼는 감각과 즉흥적인 감정, 정서에 따라 연구자는 그에 적합하고 어울리는 표현 매체를 연구하는 것이다. 이러한 매체 연구는 연구자에 체화되어 더 창조 활동을 확장하고 심화하는 과정으로 도움이 된다고 할 수 있다.

이러한 면 【작품37】을 보면 건물에 긁혀진 물감의 부분은 물질적이라 할 수 있다. 나뭇가지나 빗, 나이프 등 도구를 이용해 물감을 긁어 생겨난



【작품37】 <상텔라> 부분

흔적들이 긁히지 않은 부분과의 대비되면서 화면에 어우러져 시각적으로 다른 깊이를 더해 주게 되었다. 또한 규칙성과 불규칙성에 대한 본능적인 대비 감각이 매개되고 있으며 이에 대한 균형으로 연구자의 감성을

표현할 수 있었다. 이러한 다양한 매체의 활용으로 회화의 표현 영역을 확장 시킬 수 있었다.

이처럼 작품에서 물질성의 표현은 재료 자체에 자율성이 주어져 작업과정

에 필연적으로 우연성이 개입된다. 또한, 내면에 잠재된 본능과 상상력에 의존하는 생생한 상징과 촉각적 효과의 추구를 목적으로 한다. 그러므로 연구자는 물성과 정신성이 하나가 된 생성적 공간으로 감각을 통해 체화된 표현 영역을 넓히고자 한다.

연구자에게 있어 매체의 의미는 주제를 드러내기 위한 매개의 도구로 이해하고 있다고 정리될 수 있으며, 이로써 앞으로 나아갈 수 있는 작업 발전의 계기를 마련하고자 한다.

이와 같이 작품분석의 고찰과정을 통해 더욱 연구자 작품이 구체화 되어질 수 있었다. 본고에서 고찰된 수묵산형과 앞으로 살아가는 도시의 많은 경험을 체득하여 지속적으로 연구되어야 할 과제라고 생각한다. 또한 이 시대에 동양의 전통매체에 대한 필요성과 그것을 통한 표현 범주의 확장을 모색하고 다양한 실험을 통해 끊임없이 연구하고 노력해야 할 것이다.

VI. 결 론

본 논문은 자연 속 풍경과 인간 사회의 관계에서 발생하는 긴장과 충돌 그리고 교차된 풍경에 대하여 연구자의 감각을 통해 체화된 수묵산형으로 표현되었던 작품세계에 대한 연구이다. 자연이라는 대상의 경험과 낯선 도시의 경험이 서로 교차하는 곳에 감각적 인상이 성립하였음을 알 수 있었다. 수묵산형 표현의 감각은 신체의 직접적인 경험의 감각이 체화된 연구자만의 회화 작품으로 구현하였다. 작품을 구현하는데 있어서 근본적인 바탕으로 감각의 이론을 살펴본 결과 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)가 언급한 “회화에서 감각은 세계를 체험하면서 느낀 신체의 체험이다”는 것처럼 주변 환경의 경험에서 직접 느끼고, 경험대상의 이미지를 다시 회화로 옮기는데 신체적 감각이 중요한 요소임을 확인할 수 있었다. 감각을 통해 몸에 배어서 자기 것으로 흡수하는 체화함은 메를로 폰티(Maurice Merleau Ponty)의 ‘살’의 이론적 기반을 토대로 감각은 모두 신체의 내면과 외면의 경험이 쌓여 저장된 살이 만들어지고 이것이 체화되어 작품으로 표현되는 것을 알 수 있었다.

이와 같은 이론적 배경으로 감각을 통해 체화된 작품들의 사례를 전개하고 고찰하였다. 이에 대해 연구자는 감각을 통해 체화되는 과정은 다양한 경험을 기반으로 한 다수의 작품화와 몰입된 체화의 노력이 수반되어야 함을 알 수 있었다.

자연과의 교감을 감각으로 풀어낸 수묵산형의 의미와 창작에 적용된 형(形)과 신(神)의 관계를 살펴보았다. ‘형’의 구현도 중요하지만 외형의 특징만이 아닌 ‘신’의 변천에 대한 연구의 필요성을 확인하게 되었고 대상의 본

질과 교감, 그리고 정신과의 융합이 이루어져야 하는 것을 인지할 수 있었다. 작품 활동과 관련된 미적 감성 체득에서 미(美)의 직접적인 경험과 감성에 의해 또 다른 자연이 체득할 때 느끼는 감흥을 터득할 수 있었다. 또한 작품을 할 때 대상을 실제로 접근하여 감각을 통해 내면의 이미지를 이끌어내는 것에 의의를 두었으며 많은 경험과 습득, 노력하는 자세가 필요함을 알 수 있었다. 아울러 미적 대상의 확장으로 도시의 풍경을 접하게 되면서 도시풍경의 차용과 시대에 따라 변화되는 회화적 표현에 대한 고찰은 정형화된 도시풍경에서 벗어나 새롭게 변용된 또 다른 도시풍경의 재해석을 발견할 수 있었다.

체화된 감각의 조형적 표현에 대한 내용에서 감각적 표현 드로잉을 살펴 보았다. 드로잉은 종이, 천 외에도 사진, 텍스트 등 개념적인 매체까지 포괄하는 열린 구조임을 확인할 수 있었고, 찰나의 생각이나 행동이 즉각적으로 표출하는 과정이자 방법이었다. 그리고 연구자 작품에 주를 이루는 발목과 과목의 변용으로 수목의 감성이 체화된 실험적이고 다양한 해석이 가능함을 알 수 있었다. 내재된 감각을 통해 작품을 표현할 때 화면 변형과 공간을 표현하는 방법으로 허경(虛境)과 실경(實境)의 상생과 조화는 구도에서 상호보완적 관계로 연구자의 내적 감성을 불러일으키는 조형적 표현임을 확인할 수 있었다.

감각을 통해 체화된 수목산형 작품에서 첫째로는 침탑산수의 이미지 채집과 관계, 둘째로는 수목산형과 도시의 교차된 풍경, 셋째로는 선(線)과 색조, 표현 매체에 따른 도시풍경을 고찰하였다.

침탑산수의 이미지 채집과 관계는 자연물과 대비되는 문명과 인공물이 경쟁구조 속에 끊임없이 치솟는 사회적 욕망을 침탑산수로 표현하며 조형화하

였다. 연구자는 자연과 문명을 분리하기보다는 내밀한 상호작용으로 도시의 변화에서 느낀 또 다른 감각을 교차된 풍경으로 확장하며 재해석하였다. 그리고 사물과 자연 이미지의 조합을 통하여 화면을 재구성하고, 상상하여 창작 활동을 전개하였다. 삶을 통해 쌓였던 기억 이미지와 경험했던 이미지를 중첩하여 표현하였고, 자연과 문명이 얽히고 섞이며 풍경을 조합하는 방식을 통하여 연구자만의 새로운 예술 형상을 창출하였다.

수목산형과 도시가 교차된 풍경 표현에서 수목산형에 담긴 낮은 도시의 인상과 관련해 자연과의 교감과 도시 이미지를 차용해 주관적인 관점으로 재창조하였다. 또한 현실과 비현실성에 관해서 구상하고 있는 사유적 이상 세계를 표현하고, 도시와 자연이 갖는 양가적인 의미를 담아냈다. 작품을 구성하는 요소 중 수평 시점은 산수화에서 광희가 주장한 삼원법 중에 평원의 시점과 비슷한 유형으로 연구자의 작업 또한 이러한 점과 연관하여 도시풍경을 수평 시점으로 조형화하였다.

선(線)과 색조, 표현 매체에 따른 도시풍경 표현에서 수목산형 안에 차용된 도시의 이미지는 피마준을 구사하게 되었고, 세밀한 건물 묘사는 철선묘를 구사하여 표현하였다. 그리고 색에 대한 다양한 실험으로 이어져 붉은 마천루, 샹들리에 등의 작품으로 재해석하여 표현하였으며, 새로운 표현 매체에 대한 구사는 다양한 감각을 표현하기 위한 실험으로 이어지는 계기가 되었다.

연구자에게 감각은 대상과의 교감, 주변 환경, 현실의 삶을 몸으로 경험하면서 느끼는 것이다. 감각을 통해 체화된 수목산형을 표현하는 방법은 위와 같은 과정으로 진행하였다. 이를 통하여 사람들의 삶이 관계로 구성되어 있듯 자연과 도시, 모든 존재들이 교차되어 연결되며 조화를 이루어 가는 세계임을 인지할 수 있었다. 연구자의 작업에 주재료인 먹은 자연과 삶, 도시에서의 관계나 변화에 따라 달라지는 모습을 먹의 흐름으로 표현하였다. 이

를 통해 현대인의 삶에 내재되어 있는 수묵산형에 대한 표현의 창조적 감성, 그 의미를 적용하고 재해석하여 독창적 표현을 찾고자 하였다.

이와 같은 탐구과정으로 현대적 조형성 모색의 측면에서는 더 많은 연구의 필요성과 노력의 과정이 습득되어야 함을 알 수 있었고, 이번 연구가 창작 활동의 토대를 이루는 미적 태도에 대한 관점을 다각적으로 접근해 볼 수 있는 기회가 되었다. 이러한 기회를 통해 앞으로 진행되는 작품 활동에서 새로운 도전과 가능성을 발전시켜 나가며 다채로운 작품을 끊임없이 시도하려 한다.

참 고 문 헌

<국내 단행본>

- 강대기, 『현대 도시론』, 민응사, 1987
- 강희정 외2인, 『클릭, 아시아미술사』, 예경, 2015
- 고연희, 『조선시대 산수화 그 필묵의 정신사』, 돌베개, 2007
- 김병중, 『중국회화연구』, 서울대학교 출판부, 1997
- 김복영, 『현대 드로잉의 지형도』, 시공사, 2004
- 김사철, 『반야심경』, 한국불교연구원, 2000
- 김영나, 『드로잉이란 무엇인가: 드로잉』, 시공사, 2001
- 김영나, 『서양 미술의 드로잉』, 한국미술연구소, 2004
- 김우창, 『풍경과 마음』, 생각의 나무, 2008
- 김인, 박수진, 『도시해석』, 푸른길, 2006
- 김혜숙, 김혜련, 『예술과 사상』, 이화여자대학교 출판부, 1995
- 김혜천외 지음, 『도시-현대 도시의 이해』, 대왕사, 2007
- 박삼철, 『미술, 공간, 도시』, 학고재, 2001
- 서성록, 『한국 현대 회화의 발자취』, 문예 출판사, 2004
- 서유구, 『유예지』, 풍석문화재단, 2018
- 송수남, 『한국화의 길』, 미진사, 1995
- 오광수, 『추상미술의 이해』, 일지사, 1988
- 오광수, 『전환기의 미술』, 열화당, 1983
- 이무용, 『공간의 문화 정치학』, 논형, 2005
- 임태승, 『동아시아 미학의 두 흐름』, 심산, 2004

- 장준석, 『한국미술로 본 한국성 탐구』, 신원, 2008
- 전영백, 『현대 사상가들의 세잔 읽기: 세잔의 사과』, 한길아트, 2008
- 조광제, 『주름진 작은 몸들로 된 몸』, 철학과 현실사, 2003
- 조광제, 『미술 속 발기하는 사물들』, 안티구스, 2007
- 지순임, 『산수화의 이해』, 일지사, 1991
- 지순임, 『중국화론으로 본 회화미학』, 미술문화, 2005
- 지순임, 『한국회화의 미』, 미술문화, 2012
- 최광진, 『한국의 미학』, 미술문화, 2015
- 최병식, 『동양회화미학』, 동문선, 1994
- 최병식, 『수묵의 사상과 역사』, 동문선, 2008
- 하공상, 『중국미술사』, 아트북컴퍼니, 1977
- 허영환, 『임천고지』, 열화당, 1989
- 허영환, 『중국화론』, 서문당, 1988

<해외 단행본-번역서>

- 葛路, 강관식 역, 『중국 회화 이론사』, 돌베개, 2010
- 孔子, 최인영 역, 『주역 계사전 연의』, 상원문화사, 2014
- 老子, 소준섭 역, 『도덕경』, 현대지성, 2019
- 李澤厚, 권호 역, 『화하미학(華夏美學)』, 동문선, 1990
- 林若熹, 황보경 역, 『선의 예술 붓의 미학』, 시그마북스, 2012
- 孫恩同, 이광군, 최병길 역, 『중국산수화의 이해』, 미진사, 2008
- 王伯敏, 강관식 역, 『동양화 구도론』, 미진사, 1991
- 張彥遠, 황지원 역, 『역대명화기』, 계명대학교 출판부, 2011
- 周時奮, 서은숙 역, 『서위』, 창해, 2005

- 朱良志, 신원봉 역, 『미학으로 동양 인문학을 꿰뚫다』, 알마, 2013
- 鎮兆復, 김상철 역, 『동양화의 이해』, 시각과 언어, 1995
- 蒲震元, 신정근 역, 『의경-동아시아 미학의 거울』, 성균관대학교 출판부, 2013
- 韓林德, 이창훈 역, 『한권으로 읽는 동양 미학』, 이학사, 2012
- Arnaud Villani, 신지영 역, 『들뢰즈 개념어 사전』, 갈무리, 2012
- Baudrillard, Jean, 하태환 역, 『시뮬라시옹』, 민음사, 2001
- Bernice Rose, 『Drawing Now, New York』, The Museum of Modern art, 1976
- Clément, Élisabeth의 3명, 이정우 역, 『철학사전』, 동녘, 2006
- Deleuze, G, 김종호 역, 『질 들뢰즈 대담』, 서울: 숲, 1993
- Deleuze, G. and Guattari, 김재인 역, 『천개의 고원: 자본주의와 분열증 2』, 새물결, 1980
- Gilles Deleuze, 하태환 역, 『감각의 논리』, 민음사, 2008
- Gilles Deleuze, 이정임, 윤정임 역, 『철학이란 무엇인가?』, 현대미학사, 1995
- Gilles Deleuze, 이정우 역, 『의미의논리』, 한길사, 2002
- Hiroo fuzita, 이정형 역, 『도시의 논리』, 국제, 1997
- Johann Wolfgang von Goethe, 장희창 역, 『색채론』, 민음사, 2004
- Kant, Immanuel, 정명호 역, 『순수이성비판』, 동서문화사, 1994
- Maurice Merleau-Ponty, 남수인, 최의영역, 『보이는 것과 보이지 않는 것』, 동문사, 2004
- Maurice Merleau-Ponty, 김정아 역, 『눈과 마음』, Gallimard, 1964
- Michel Foucault, 이광래 역, 『말과 사물』, 민음사, 1987

Paul Virilio, 김경은 역, 『소멸의 미학』, 연세대학교 출판부, 1995

Robert H, McKim, 김이환 역, 『시각적 사고』, 평민사, 1989

Rodolf Arnheim, 김춘일 역, 『미술과 시지각』, 미진사, 1995

<학위논문>

김성희, 「조선후기 회화기법 연구」, 동국대학교 박사학위논문, 1999

심용택, 「프란시스 베이컨 작품연구에 관한 연구」, 강원대 철학과 박사학위논문, 2007

윤화숙, 「지각개념 확장을 통한 미학의 재정립 G.뵘의 지각학을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 2012

이석선, 「착시현상을 통한 공간표현연구」, 홍익대학교 석사학위논문, 2004

이승숙, 「동양회화의 경영위치에 의한 여백의 미 연구」, 홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2006

정은희, 「메를로-퐁티의 '몸지각'에 근거한 언어와 회화」, 숭실대학교 박사학위논문, 2018

정재호, 「수묵의 변용을 통한 도시야경 표현연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2001

<학술지·연속 간행물>

권일찬, 「음양론(陰陽論)의 변화관(變化觀)」, 한국정신과학학회지, 9권, 2005

- 김정석, 「연극 공연의 감성학적 연구: 게르노트 뵘의 감성학을 중심으로」, 한국연극교육학회, 2015
- 김진엽, 「미적 체험에 대한 미학적 이해」, 미술교육논총, 11, 2001
- 박정훈, 「감성학으로서의 미학 데카르트에서 바움가르텐까지」, 미학 제 92권 3호, 2016
- 이구형, 「감성과 감정의 이해를 통한 감성의 체계적 측정 평가」, 한국감성과학회, 1권1호, 1998
- 이재연, 「性理學의 藝術的 表現에 關한 研究-宋代 山水畵를 中心으로」, 유교사상문화연구, 제40집, 한국유교학회, 2012
- 이주원, 「전통회화의 사의성에 대한 미술 교육적 활용연구」, 조형 교육, Vol.0 No.5, 2016
- 임윤수, 「현대미술에서 드로잉의 개념 변화와 양상 연구」, 조형미디어학회 21.4, 2018
- 조선령, 「재현의 붕괴, 생성의 표현」, 미학예술학연구 12집, 2001
- 최태만, 「현대 한국미술과 도시문화」, 동악미술사학회 제11호, 2010

<기타>

- 고충환, 「첨탑산수, 자본주의의 무분별한 욕망을 표상하는」, 2015, 최소영 개인전 서문
- 김선재, 「산수에 담긴 도시의 인상」, 2019, 최소영 개인전 서문
- 안병학, 「한국 미술 지평 2003 진경-그 새로운 제안」, 국립현대 미술관, 2003
- 요셉 보이스, 「샤먼과 사슴」, 서울, 요셉 보이스 전시용 도록, 2003

<사전, 웹사이트>

『두산 세계대백과사전』, 두산동아, 1998

『한국민족문화대백과사전』, 한국정신문화연구원, 1994

위키피디아 백과사전, <https://ko.wikipedia.org/wiki/>

동양고전종합DB, <http://db.cyberseodang.or.kr/>

한국고전종합DB, <https://db.itkc.or.kr/>

ABSTRACT

A Study on Sumuksanhyung Expression Embodied through Sensation

Choi, So Young
Departure of Fine Arts
Oriental painting Major
Graduate School of
Sungshin University

This paper is a study on Sumuksanhyung (an ink wash painting of a mountain shape) expression embodied through sensation. Sensation in Sumuksanhyung can be experienced directly with bodies. Paintings embodied through this sensation, as mentioned by Gilles Deleuze, are “the experiences of the body obtained while the sensation experiences the world.” This paper which views that the embodied status through experienced sensation is represented as a body is based on the concept of sensation developed by Gilles Deleuze and the theory of ‘flesh’ by Maurice Merleau Ponty. Based on this theory, this paper conducts a comparative analysis with examples of artworks embodied through sensation. Through this study, it was found that an expression of artworks based on various experience, multiple artworks, and steady research should be accompanied to the process of being embodied through sensation. On the basis of this theoretical background, I was able to recognize the possibility of interpreting new shapes and meanings in painting by analyzing sensation felt through various experience and exchange with art object, characteristics of expression

methods and internal meanings.

First, as for the contents of Sumuksanhyung and the urban landscape in the artworks, it examined the meaning of Sumuksanhyung and the relationship between Shape and Spirit applied to creation of Sumuksanhyung. Through this, it concluded that a mountain shape drawn by an ink wash is a shape that reveals the spirit of the artist, emphasizing not only the characteristics of the appearance but also the spirit, fusing the relationship between Shape and Spirit and drawing harmony. In addition to this, it was understood that acquiring aesthetic sensibilities related to work activities is the direct experience of beauty and the emotion of another nature. Furthermore, in order to create an object of sensation experienced by a body as a painting, it was examined that consciousness of the object of experience is the basis of the work attitude. Second, as the urban landscape was learned through the expansion of the aesthetic object, the meaning and pictorial expression of the urban landscape were considered, and then the changing modern urban artworks of contemporary artists in accordance with the trends of the times.

As for the formative expression of embodied sensation, first, drawing of sensation expression was covered. It was found that drawing is an expression of an open structure that can be used for various materials such as paper and cloth as well as conceptual media including photos, videos, and texts. Second, in the method of sensation expression it was examined that experimental and various interpretation and transformation are possible through Balmuk (an ink wash technique of spreading ink without a brush) and Pamuk (an technique of removing the contour by coating it with thicker or thinner ink before drying). Third, when expressing an artwork through an inherent sensation, it was found that the composition and transformation of the screen space formatively express the coexistence and harmony of virtual view and

real view.

As a result of expressing the artwork of Sumuksanhyung embodied through this sensation, it was found that civilization and artifacts contrasting with natural objects were modeled by expressing the building of desire soaring in the competitive structure as the image of the steeple. In addition, it was found that it was expressed by expanding, rather than separating, nature and civilization into a cross-border landscape placed in social change by internal interaction. And the screen was reconstructed through a combination of images of object and nature, and creative activities were carried out by imagining. The images stored and experienced through life created new art shapes unique to me by intertwining and mixing nature and civilization and combining landscapes.

In the expression of Sumuksanhyung and the cross-cultural expression of the city, the connection with nature and life were related and the impression of an unfamiliar city in Sumuksanhyung and urban landscape were reinterpreted from an subjective perspective. It expressed the impression of an unfamiliar city created by the gap between Sumuksanhyung and the city, and the reality and ideal through a dual structure that overlaps the architecture and the ideal nature in the environment of the city. It also expresses the private ideal world that is envisioned about reality and contains the ambivalent meaning of nature and city. Among the elements constituting the artworks, the horizontal point of view is similar to level-distance view which is one of Three Rules of Perspective by Gui Xi and is suitable for painting the vastness of nature or distant horizontal mountains and water. In this context, therefore, I also expressed the urban landscape from a horizontal point of view with the eyes looking at the object from afar. This point of view is the result of my subjective consideration into the artwork as a point of view that flows naturally through the process of

communicating with the rhythm of nature.

As for the lines, shades and the medium of representation used in urban landscapes, the image of the city borrowed in Sumuksanhyung painted through Pamuk and Balmuk was made use of through Pimacun (a technique of wavy brushes) and the detailed description of the buildings was expressed through Tiexiamiao (a technique of pencil line drawn with a contact thickness and sharpness). It also led to various experiments on colors and was expressed as artworks such as red skyscrapers and chandeliers. Regarding the expression medium, experiments were followed to express various sensation.

I think that sensation of experience and feeling in the field intends to experiment with various expression methods and other media. This media research helped me to developed deeper creative activities as the sensation of new physical properties was embodied. This is an attitude to select and apply media and tools that match the sensory characteristics of the materials to reveal the subject. Sensation is what is felt while experiencing the surrounding environment and the life of reality with a body, and everything experienced in Sumuksanhyung becomes sensation, and this sensation is embodied through a body and expressed as an artwork accordingly. This seeks the creative sensibility and meaning of the expression of Sumuksanhyung inherent in the life of modern urban people.

With this study, I will continue to create the artworks hoping to enrich the world of artworks and find new possibilities for oriental painting.