이 광 미 교수지도

석사학위 청구작품 연구논문

드로잉의 Catharsis적 요소를 통한 심상 표현 연구

-본인의 작품을 중심으로-

2005

성신여자대학교 대학원

서양화과

김 경 태

드로잉의 Catharsis적 요소를 통한 심상 표현 연구

-본인의 작품을 중심으로-

이 광 미 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2004년 11월

성신여자대학교 대학원

서양화과

김 경 태

인 준 서

김경태의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

본 논문은 내면의 심상과 몽환적 상황을 자동 기술적 드로잉으로 표현해 온 본인의 작품세계에 관하여 연구하고자 2000년부터 2002년까지 제작한 작품들 가운데, 학위 청구전에 발표되었던 작품을 중심으로 분석한 것이다.

오늘날, 현대인은 대중문화와 소비문화의 편리함을 누리면서 내면으로는 개개인의 무의식적 욕구로 인하여 정도의 차이는 있겠으나, 대체로 정서적 불안상태로 각자 단절된 삶을 영위하고 있는 것으로 보인다. 이러한 과정이 반복되다 보면 이중적 분열 양상은 현대인들에게 위기의식과 불안감을 고조시키는 요소가 되며, 이러한 경우 이율배반으로 이상향에 대한 동경과 위안을 희구하게 된다. 결과적으로 많은 현대인들은 육체가 아닌 정신적 고통에 의한 분열을 체험하게 되는 것 같다. 본인의 작품도 이따금 타인의 행위에 대한 의문과 함께 결국 자신의 내면의 상황 탐구에서 출발한 것임을 밝혀둔다.

본론에서 본인은 내적 정서불안을 카타르시스(Catharsis)적 요소로 활용한 제작 동기와 이와 관련되어진 '초현실주의와 환영', '신비주의와 창조성', '조형적 요소의 분석'에 대하여 고찰함으로써 치료적 의미, 주술적 의미를 살피고자 한다. 여기서 내적정서 불안과 카타르시스적 치유에 관하여는 프로이트(Sigmund Freud, 1856~1939)의 병리-심리학적 시각에 의한 현대인의 모순과 정신적 상황 분석을 인용 하였고, '초현실주의와 환영'은 미술사적으로 초현실주의에서의 자동 기술적 요소를 본인의 작품과 연계하여 생각해 보았다. 이와 더불어, '신비주의와 창조성'은 본인작품과 직접 연관은 없으나 당시의 세기말적 상황과 결합되어 대두된 신비주의 성향이 작품에

미친 정신적 요소의 공감되는 부분을 집중적으로 논구(論究)하였다.
'조형적 요소의 고찰'에서는 본인이 작품에서 표현하고자 한 각 조형요소들: 선, 공간, 상징의 요소를 분석하고, 이미지의 상징성으로 이어지는 내용적 특징을 다룸으로써 이러한 특질이 본인의 "심상과 몽환적 환영"에 어떻게 적용되었는가를 스스로 점검하여 보았다. 이러한 분석적 방법들을 통하여 현대인의 우울증과 고통, 불안에 대한 개연성을 보여주는 화면을 설정하고자 하였다.
마지막으로 작품 분석에서는 각 작품의 제작 동기와 드로잉 작품의 각 사물이 지니고 있는 상징에 대하여 개괄적으로 설명하였고, 이론과 각 조형요소들을 대입시켜 본인의 작품의 위상을 파악하고자 하였다.

결론적으로 본인은 현대사회 속에서 군중 심리적으로 느끼는 바를 현대인 공통의 언어로 표출하고자 하였다. 또한 이러한 과정이 본인에게는 내면의 불안정한 요소들을 치유하는 일종의 카타르시스가 된다고 생각하며 작업을 하였다.

본 논문의 주축인 무의식적 드로잉 작업을 분석, 정리한 이번 계기를 통하여 앞으로 연계될 후속 작업에 더욱 정진코자 한다.

목 차

논 문 개 요

Ⅰ. 서 론 ····· 1

Ⅱ. 본 론 ····· 3

1. 내적 정서 불안과 Catharsis적 치유 ····· 3

2. 초현실주의와 환영(Illusion) ····· 7

3. 신비주의와 창조성 ····· 16

4. 조형적 요소의 고찰 ····· 20

(1) 자동 기술적 드로잉 ····· 21

1) 선의 연속성 ····· 23

2) 공간의 의미 ····· 25

(2) 이율배반적 상징성 ····· 28

Ⅲ. 작 품 분 석 ····· 30

Ⅳ. 결 론 ····· 44

참 고 도 판

참 고 문 헌

ABSTRACT

작 품 목 차

【작품1】 「꿈 Ⅰ」, Pencil on Paper, 1000×168㎝, 2001 ····· 32

【작품2】 「꿈 Ⅰ」의 부분도 (왼 쪽) ····· 33

【작품3】 「꿈 Ⅰ」의 부분도 (중 앙) ····· 33

【작품4】 「꿈 Ⅰ」의 부분도 (오른쪽) ····· 34

【작품5】 「물고기 Ⅰ」, Pencil on Paper, 54×75㎝, 2001 ····· 36

【작품6】 「물고기 Ⅱ」, Pencil on Paper, 54×75㎝, 2001 ····· 36

【작품7】 「물고기 Ⅲ」, Engraving on Acrylic Board, 23×32㎝, 2001 ····· 37

【작품8】 「꿈Ⅱ」, Pencil on Paper, 45×120㎝, 2000 ····· 34

【작품9】 「꿈Ⅲ」, Pencil on Paper, 54×75㎝, 2001 ····· 39

【작품10】 「꿈Ⅳ」, Pencil on Paper, 54×75㎝, 2001 ····· 39

【작품11】 「꿈 - 이후」, Charcoal on Paper, 200×168㎝, 2002 ····· 41

【작품12】 「길」, Charcoal on Paper, 200×168㎝, 2002 ····· 41

【작품13】 「꿈Ⅴ」, Pencil on Paper, 54×75㎝, 2001 ····· 43

【작품14】 「뮤즈」, Pencil on Paper, 240×168㎝, 2001 ····· 43

도 판 목 록

≪도판 1≫ 알브레히트 뒤러(A. Dürer) 「멜랑콜리아」, 에칭, 1514
≪도판 2≫ 알브레히트 뒤러(A. Dürer) 「바다의 경이」, 에칭, 1498
≪도판 3≫ 히로니무스 보슈(H. Bosch) 「쾌락의 동산」중 중앙, 유채, 1500년경
≪도판 4≫ 히로니무스 보슈(H. Bosch) 「쾌락의 동산」중 오른쪽
≪도판 5≫ 윌리엄 블레이크(W. Blake) 「성직을 파는 교황」,유채, 1824~1876년경
≪도판 6≫ 윌리엄 블레이크(W. Blake) 「태고」, 에칭, 1794
≪도판 7≫ 귀스타브 모로(G. Moreau) 「살로메의 춤」, 유채, 1870~1876년경
≪도판 8≫ 에셔 (M. C. Escher) 「그리는 손」, 에칭, 1948
≪도판 9≫ 파울 클레 (P. Klee) 「지저귀는 기계」, 수채잉크, 1922
≪도판10≫ 파울 클레 (P. Klee) 「익살꾼」, 에칭, 1904~1910년경
≪도판11≫ 에른스트 (M. Ernst) 「비온 뒤의 유럽」, 유채, 1940~1042년경
≪도판12≫ 살바도르 달리(S. Dali) 「서랍의 도시」, 드로잉, 1936
≪도판13≫ 르네 마그리트(R. Magritte) 「헤겔의 휴일」, 유채, 1958
≪도판14≫ 르네 마그리트(R. Magritte) 「단어의 사용Ⅰ」, 유채, 1928~1929년경
≪도판15≫ 칼리 지브란(K. Gibran) 「예언자」 중, 드로잉, 1915~1930년경
≪도판16≫ 김경태 「꿈 Ⅰ」, 드로잉, 30×20㎝, 1997년
≪도판17≫ 김경태 「꿈 Ⅱ」, 드로잉, 30×20㎝, 1997년
≪도판18≫ 김경태 「꿈 Ⅲ」, 드로잉, 30×20㎝, 1997년
≪도판19≫ 김경태 「꿈 Ⅳ」, 드로잉, 30×20㎝, 1997년
≪도판20≫ 김경태 「꿈 Ⅴ」, 드로잉, 30×20㎝, 1997년
≪도판21≫ 김경태 「꿈 Ⅵ」, 드로잉, 30×20㎝, 1997년
≪도판22≫ 김경태 「꿈 Ⅶ」, 드로잉, 30×20㎝, 1997년
≪도판23≫ 김경태 「꿈 Ⅷ」, 드로잉, 30×20㎝, 1997년

Ⅰ. 서 론

현대문명이 가지고 있는 자생적 요소들: 파괴성, 과학을 근거로 한 꿈의 재현, 미디어 발달에 따른 정보의 과잉, 자본에 의한 소비문화의 지배, 대중문화, 통신의 발달과 보이지 않는 통제의 모순을 선과 악의 혼재처럼 부조리를 창출하여 그 곳에 존재하는 인간은 문명의 굴레에 따라 움직이는 퍼즐의 한 조각으로 전락한지 오래이다. 찰리 채플린(C. S. Chaplin, 1889~1977)의 무성영화, 『모던 타임즈』(Modern Times, 1936)에서 대공황 속의 주인공의 비애를 보듯 현대인은 외적인 세계의 풍요로움과 내적인 세계와의 소통은 상당부분 단절되어 왔다. 따라서 인간들은 정서적 안정을 갈망하게 되었고, 사회 전반에 걸쳐 빠르게 확산되는 새로운 패러다임의 보이지 않는 검열과 통제는 내적 자아에 대하여 불확실성을 강조하게 되었다.

이러한 정서불안은 잠재되어 있다가 무의식으로 표출되는데 이에 대하여 1990년 S. 프로이트(Sigmund Frend, 1856 ~1939)는《꿈의 해석》에서 다음과 같이 정의하고 있다. "꿈의 내용이란 어떤 꿈속에서의 사고를 다른 형태로 번역한 것이며, 이 표현방법의 기호나 조립 법칙을 알려면 당연히 원전과 번역을 비교해 보지 않으면 안 된다. 즉, 꿈이나 사고의 무의식은 '원전'(최초의 텍스트)이며 그 의미는 '꿈의 내용'(번역된 텍스트)을 분석함으로써 밝혀진다는 것이다."[1] 이 무의식에 대한 분석은 자아에 대한 중요한 해방구를 반영하여 이는 때때로 미술이라는 관점으로 대처될 수 있다고 보고자 하였다.
즉, 지각의 시각화와 자유로운 소통의 요소들은 치료, 주술적 의미의 카타르시스를 동반한다. 결국, 자연으로의 회귀, 내적 정서의 안정을 유발시키는 매

1) S. 프로이드, 김대규 엮 <꿈의 해석> (서울: 동서 문화사, 1978) p.294

개체가 되기 때문이다. 히스테리, 환상, 충동, 죽음 등 부정적 요소를 포함한 다양한 감정조차도 자연스럽게 표출되는 것이라 할 수 있다.
본인의 작품은 이러한 문제의식 속에서 『꿈(夢)』이라는 주제의 자동 기술적 드로잉의 방법론으로 꿈이 사라진 성인들의 우화, 사랑에 대한 포괄적 동경, 이율배반으로 느끼는 현실과의 괴리감을 역설적으로 표현해 본 것이다. 관람자와의 간접적 의사소통의 시도이며 결과적으로는 고름과 딱지처럼 치유되지 않고 내면에 축적되어 있는 상처에 대한 스스로의 '쓰다듬음'이 아닌가 한다.**<작품 1>**

이와 같은 주제를 네 가지로 분류하여 분석해 보고자 한다. 즉, 현대인의 심리적 불안에 따른 병리·정신분석 요인은 프로이트의 이론으로 분석함으로써 꿈의 개연성을 다루었고, 초현실적 환영에 대한 논구를 통하여 본인 작품의 미술사적 연계를 살펴보았으며 신비주의 성향이 세기말적 상황에 끼친 영향의 사례들을 찾아보고자 한다.

Ⅱ. 본　론

1. 내적 정서 불안과 Catharsis적 치유

현대 문명이 인간에게 가져다주는 해택은 매우 다양하다. 이것은 누구에게나 축복을 주는 것만은 아니며, 때에 따라서는 갈등과 불안의 요소가 되기도 한다. 특히, 고도로 발전한 사회일수록 그 공동체 안의 개체들은 사회화로 예기치 못한 통제를 감수해야 되고, 개인 스스로도 자기검열을 하게 된다. 이 공동체에서 낙오하는 개인이나 집단에 대하여 보이지 않는 폭력이 가해지고 이에 대한 반작용으로 자기 합리화를 꾀한다.
현대인은 대체로 주변 사람 보다 동물을 더 사랑하는 경향이 있다. 이는 애정결핍에 따른 '정서불감증'을 가지고 있다는 것이다. 이에 따라 생기는 부작용은 다양한 형태들; 정신질환, 신경질환 또는 사회 부적응 등 부정적인 면으로 나타난다. 이러한 문제에 대한 해결책으로 정신 병리학에서는 "정신 장애자가 회화, 조각, 음악, 연극 또는 무용이라는 예술적 표출 수단에 의해서 자기의 장애를 극복할 수 있다."[2]라고 설명하여 카타르시스적 치유를 설명한다. 실례로, 정신 병동에서는 이러한 예술적 행위가 치료 수단으로 취해지고 있고 많은 예술가들이 정신질환이나 그것과 유사한 경험을 하였으며 오늘날 미술치료학으로 진전되고 있기도 한다.

정서는 무엇을 의미하는가? 하는 물음에 대하여 정서는 정동(靜動)이나 느낌의 상위 개념으로 어떤 대상이나 상황을 자각하고 그에 따르는 생리적 변화를 수반하는 복잡한 상태로서 여러 가지 감정들을 포괄하는 것으로 용인되

2) 루돌프 아른하임, 김재은 엮 <예술 심리학> (서울: 이대 출판부, 1984) pp.32~33

고 있다. 정서가 인체에 미치는 영향은 각 개체들의 모든 감정을 좌우한다. 그러나 희노애락을 외부로 표출하는 것을 사회적 약자로 치부함에 따라 내부적으로 가두워 놓은 상태로 지속되는 경우, 이러한 감정은 우울증, 강박관념, 정서불안 등의 심리적 문제를 야기할 수 있다.

특히, '정서 표현 불능증 (Alexithymia)' 같은 직접적 정서증상도 나타난다. '정서 표현 불능증' 이란 정서를 언어화하지 못한다는 뜻의 그리스어로 정서의 자각과 표현과 밀접한 관련을 가지고 있는 질환으로 정서와 수반되는 신체 감각을 특정상황과 연결 짓지 못하고 정서에 관심이 결여된 채 외부 지향적 사고나 느낌을 언어화하기 어렵고 공상과 상상력이 부족한 증상을 수반한다.

내적 정서의 불안정은 '게슈탈트 또는 경계선 성격장애'로 통칭되는 외부와의 자극에 더 직접적인 반향을 보이기도 한다. 이들은 외부의 자극에 대하여 매우 예민하게 접근한다. "게슈탈트(Gestalt)는 전체, 형태의 뜻을 지닌 독일어로 자극을 하나의 의미 있는 전체 혹은 형태로 만들어 지각하는 경향으로 프로이트의 '리비도'(Libido)와 반대개념이다. 이 개체는 정서적 불안정, 내적 선호의 불분명과 혼란, 만성적 공허감, 대인 관계에서의 지나친 이상화와 평가 절하, 자해 등 증상을 유발한다."[3] 이는 집중력을 떨어뜨리고 각 개체간의 유기적 관계를 어렵게 하는 요소가 된다.

이와 같은 정서문제에는 자아를 다시 찾기 위한 노력이 필수적이다. 이 문제에 대하여 미학적 문제인 즉흥성(卽興性)에서 해답을 찾고자한다. 즉흥이란 현재에 집중하여 마음에 떠오르는 생각이나 혹은, 구상을 그대로 좇아 그것을 표출하는 것으로 음악적인 성격이 강하며, 순간적으로 대응하는 행위이다. 이 문제에 대하여 W. 칸딘스키(W. Kandinsky, 1866~1944)는 그의 저서 인

3) 김정규 <게슈탈트 심리치료> (서울: 학지사, 1995) pp.10~11

《점, 선, 면》에서 선의 즉흥성을 언급하고 있다. "예를 들어 음악에서 볼 수 있듯이, 바이올린의 한 울림이 합주를 통해서 더욱 강해지는 경우처럼, 일차적으로 양적인 강화를 목적으로 하고 있는 반복을 보여주고 있다."[4] 즉, 즉흥은 시간성과 내발성(內發性), 응답(應答)이라는 형태로 확대된다는 것이다. 이 속에서 '발견' 혹은 '번뜩임'을 추구한다는 기본적인 의도가 가능하며 예술행위에 관한 다양한 형식은 대부분 그 자체로 즉흥적인 창조에 해당된다고 보았다.

미술적 치료의 경우, 미술이 가지고 있는 본질과 결부하여 해결책을 찾고자 시도한다. 이는 예민한 지각 능력, 사고력 및 문제 해결능력, 적극적인 태도와 함양까지를 포함하는 통합적인 것으로 인간이 의식적인 수준에서 표현될 수 있고, 충동과 인간의 독특한 활동을 결합 할 수 있는 가능성을 살리는 일이다. 또한, 미적 정서만 아니라 인식능력을 반영하고 촉진하는 활동으로 간주한다. 의식은 규제와 선택의 힘과 재구성의 능력을 가짐으로써 예술을 다양화한다. 미술의 독특한 개성과 가치에 관하여 S. 랭거(S. K. Langer, 1895~1985)는 '미술작품은 우리의 사고에서 도출된 감정을 표현한 것인데 그런 감정은 표면적 징후로부터 추론 할 수 있는 것이 아니라 상징을 통하여 보이게 되거나 알아들을 수 있는 것이다' 라고 하였다. 또한, H. 제임스(H. James)는 미술을 공간적이고 시간적이며 시적인 구조로 보았으며, 감정의 이미지이며, 그것은 우리의 인식에 감정 이입 되는 것이라고 하였다.

위에서 언급한 미술의 다양한 치료적 기능은 자아개방을 유도하기도 한다. 자아개방은 자기노출이나 표출을 의미하며 자기표현의 선행조건이 된다. 다른 사람에게 개인적 정보를 전달하는 것으로 언어, 몸짓, 표정 등, 시각적 행동과 상징적 형태로 전달 할 수 있다고 하였다. 내적 감정과 의견을 표현해

4) W. 칸딘스키, 차봉희 엮 <점. 선. 면> (서울: 열화당, 1995) p.81, p.84

내는 기능, 표현을 통해 애매하고 엉킨 것을 명료하게 정리하는 기능, 상대방의 반응을 통해서 자기 의견을 평가하고 조정하는 기능 등을 할 수가 있다. 결국 이러한 요소들은 미술을 포함한 예술 전반에 활력소를 부여한다.

특히, 초현실주의자들은 이러한 무의식적이며 정신 분석적 논리를 미술에 투영하였다. A. 브르통(Andre Breton)이 "이성에 의해 통제 받지 않는 어떠한 미학적, 도덕적 관심을 떠난 순수한 상태에서의 심리적 자동주의"[5]라고 규정한데서도 드러난다. 그는 프로이트가 환자의 무의식적 정신상태를 드러내기 위해 사용했던 자유연상기법을 자신의 자동기술의 창작 방법론으로 실험하기도 했다. 그들은 우연의 법칙을 활용하고 풍부한 환상과 무의식적 이미지를 드러내기도 한다. 이 원리는 "은밀한 영혼으로서 물체 속에 나타나게 된다. 정신 분석적으로 신경증은 자아(Ego)와 이드(Id) 간에 생기는 갈등의 결과인 반면, 정신병은 외부 세계와의 관계에서 생긴다. 이렇게 볼 때 의식보다 무의식이 지배하는 회화는 정신병적인 예술이나 광인의 낙서와 유사성을 띤다. 많은 초현실주의자에게 광인의 그림에 의식의 의해 통제 받지 않는 무의식 상태를 보여주는 좋은 자산이었다. 그리고 미술가의 광기로 현실의 광기를 치유한다는 M. 에른스트(Max Ernst)의 주장은 에고나 이성에 의해 무의식의 힘을 통제하겠다는 정신 분석학적 시도의 정당성을 부정하는 것이었다."[6]

내적 정서의 불안은 초자아의 폐쇄로 전이되면서 다양한 증상으로 확산된다. 그러나 그러한 과정은 미술적 정화 즉, 카타르시스를 유발하면서 자아개방을 역전시킨다. 이 속에는 광기(狂氣)라는 용어와 즉흥의 개념이 미묘한 관계를 형성하며 대립을 이루고 있다는 것이다.

---

5) 강태희 외 6명 <미술. 진리. 과학 : 올바른 미술 감상의 과학적, 철학적 기초들>
(서울: 재원, 1996) pp.108~109

6) 강태희 외, 전게서, p.112

2. 초현실주의와 환영(Illusion)

현대미술에 있어서 이러한 경향은 소박파, 원시주의, 다다이즘(Dadaism) 그리고 초현실주의에서 나타나는 비합리적이고 환상적인 것에 대한 탐구이다. 이러한 경향은 19세기의 낭만주의와 상징주의를 계승한 것으로 그 이전부터 일 천년 이상 개인적 은밀함, 비정함, 이단, 신비, 초자연적 표현 등과 관련된 수많은 인물들과 동향들이 이미 존재해왔었다. 즉, 4세기에서 16세기까지의 기독교 미술은 원죄자에 대한 형벌과 축복 받는 자들의 환희와 같은 형언 할 수 없는 요소를 묘사하려고 노력하였다. 이 표현을 위하여 기독교 예술가들의 관심은 초자연적인 환상에 집약되었다.

이러한 양상은 18세기 말, W. 블레이크(William Blake)의 신비주의적 환상이나 타락한 세계를 표현한 F. 고야(Fancisco De Goya, 1746~1828)의 섬뜩하고 강렬한 악몽을 통하여 극에 달리게 되었다. 19세기에 낭만주의가 활성화되고 확산되는 가운데 환상주의적 요소는 회화, 조각, 건축에서 다양한 형태로 나타났으며 19세기 후반에 G. 모로(Gustave Moreau, 1826~1898), R. 브레스댕(Rodolphe Bresdin, 1825~1885), 오딜롱 르동(Odilon Redon, 1840~1916) 등에 의해서 또 다른 꿈의 세계가 창조된다.
M. 에른스트(Max Ernst)는 날카롭고 유머리스하고 생생한 상상력은 그로 하여금 환상적인 분위기를 표현 해 낼 수 있게 한다. 이러한 환상들은 꼴라쥬 기법을 만들어 냈고, "카탈로그에서 오려낸 형상들을 이용하는 것으로 시작하여 두 가지의 동떨어진 현실이 부적합한 도면에서 우연히 만남을 이용한다."[7]의 원칙아래 시각적 이미지의 연금술을 이룩했다.**[도판 11]** 또한, 프로따쥬 기법을 개발하여 자기해방의 수단을 제공했다.

---

7) S. 알렉산드리안, 전게서, p.68

초현실주의 이론가인 A. 부르통(Andre Breton, 1896~1966)은 그들의 목적이 이전의 꿈과 현실의 모순된 상황을 절대적 현실, 초현실적 상태로 변형시키는 것이라 하였다. 이처럼 초현실주의의 특징은 상상력의 해방을 뚜렷한 방법주의에 의거하여 철저하게 구축시켰다는 데 있다.

여기엔 프로이트의 심층 심리학의 방법론과 이미지 세계의 표현방법으로 프로이드의 자유연상과 자동기술을 택하게 된 것을 중요한 사실로 지적된다. 또한, 데뽀르망, 꼴라쥬, 오토마티즘, 프로타쥬, 데칼코마니 등의 기술은 꿈과 같은 이미지를 전개하여 물체가 본래의 장소나 위치에 있어서는 아무런 변화도 없는 이미지를 꿈속에서와 같이 표현하게 되어있다.

그들은 크게 환상주의적, 원시미술적, 정신-병리학적으로 중요 중심사에 따라 구분된다. 환상주의적 미술인들은 그리스·로마의 신화나 성격 그리고 일상생활에서 주제를 택해 자신들의 능력을 개발하는 축이라면 원시 예술적 측면은 잃어버린 세계 내지는 천국에 대한 환기를 부여하기도 한다. 마지막으로 심리-병리학적 측면이다. 이들은 존재의 깊이에서 메시지를 얻어내려는 불가항력적 필요성에서 시작된 경향이 강하다.

특히, 환상 예술로 통칭되는 A. 뒤러(A. Dürer, 1471~1528), 윌리엄 블레이크(W. Blake, 1757~1827), 히로니무스 보슈(H. Bosch, 1450~1516), M. 에셔(M. Escher, 1893~1972)와 초현실주의 작가들: S. 달리(S. Dali, 1904~1989), P. 클레(P. Klee, 1879~1940), M. 에른스트(M. Ernst, 1891~1940), R. 마그리트(R. Magritte, 1898~1967) 그리고 칼리 지브란(K. Gibran, 1883~1930)을 중심으로 그 의미체계를 찾아보기로 한다.

환상 예술의 선구자 중 한사람인 A. 뒤러(A. Dürer, 1471~1528)의 1514년작 <멜랑콜리아>**[도판 1]**는 매혹적인 작품이다. 그는 스스로 '열쇠는 정력을 의미하고 지갑은 부를 의미 한다'라고 작품을 설명하고 있다. 즉, 중세의 유산

(르네상스)을 물려받은 것 답게 전통적인 상징주의 방식을 고수하고 있다. 이 안에는 중세의 '체액이론[8]' 뿐만 아니라 작가가 자신 속의 악마와 벌이고 있는 투쟁을 말해주고 있는 것이다. 파노프스키(Erwin Panofsky, 1892~1968)는 "이 동판화가 뒤러의 정신적인 자화상이라고 지적했다. 뒤러 이래로 수많은 예술가들 또한 이 작품을 영적 자화상으로 여겨왔다. 남들이 보지 못하는 것을 보기 때문에, 스스로 한계를 날면서도 그것을 뛰어 넘고자 하기 때문에 좌절하는 천재에 의해 시각화되었던 것이다."[9]

이 화면에는 또 하나는 멜랑콜리 체질의 광증이 보인다는 것이다. "중세 전통에서는「멜랑콜리아」에 대한 개념은 매우 부정적이다. 검은 담즙이 많아 인색하고, 쉽게 화를 내며, 사악하고 신앙이 없고 퉁명스러우며, 나태하다 그리고 결국 광증으로 발전한다. 그런데 역설적으로 이러한 체질의 사람은 홀로 연구하거나 탐구하는게 적격이라고 한다."[10] 이 같은 고통과 광증 속에서 동시에 극대화되는 지적 영감을 화면 안에 멜랑콜리아의 사색적인 자세와 기하학의 알레고리라는 두 가지 동떨어진 도상 전통을 결합해서 뒤러가 이루어낸 결과물이다. <바다의 경이>**[도판 2]**에서는 반인 반어나 동화 속 풍경처럼 환상적 분위기를 연출하고 있다.

다른 선구자들 중에서 환상적 예술가로 속하면서도 초현실주의자들의 열렬한 신뢰를 받았던 15세기 플랑드르의 히에로니무스 보슈(Hieronymus Bosch, 1450~1516)로 자연의 어두운 면 즉, 악(惡)·꿈(夢)·대지의 영성(靈性) 등에 영감을 얻은 그는 화면 가득 우화적이고 환상적이며 비현실적인 작품을 제작하였다.

---

8) 체액이론: 중세 시대에 유행했던 것으로 피, 점액질, 황 담즙질, 흑 담즙질 등을 말하는 것으로서 이 배합에 따라 체질과 기질이 결정된다고 생각했다.
9) 신준형 <파노프로스키와 뒤러> (서울: 시공사, 2004) pp.167~169
10) 신준형, 전게서, pp.172~174

그의 대표작 <자성적 쾌락의 정원, 1500년경>**[도판 3], [도판 4]**에서 보면 "작품에 바퀴 달린 용, 발 달린 물고기, 악마, 곡예사, 살아 움직이는 바위, 섬뜻한 형태의 채소들, 사람보다 큰새, 광란에 들떠있는 행렬, 현기증 나는 전투, 손바닥 위를 걷는 사람, 구토하는 개구리, 비룡(飛龍)으로 변신하는 천사, 지옥 등 불가사의한 것들이 행렬을 이루고 있는데 이 모든 것들은 고딕예술의 유산 가운데 일부분이다."[11] 그러나, 그의 명상을 통한 사물의 재발견은 자연, 인간성이 넘치는 삶, 비이성의 보편적인 승리 등을 묘사한 것이다. 성경 속 에덴동산과 선악과, 아담과 이브, 요한 묵시론, 죽음, 원죄 등 중세적 기독교 전통 안에서 환상을 끄집어내고 있다는 사실은 중요한 요소가 된다. 또한, "<쾌락의 정원>은 여러 가지 사상이 얽혀있으며 장문의 종교시를 읽을 경우처럼 천천히 보면서 이해할 필요가 있다. 예를 들어, 이 그림과 마찬가지로 삼부작 (삼위일체와 같이)으로 구성된 단테의 <신곡>을 읽을 때처럼, 왼쪽의 패널은 에덴의 동산을 묘사한 것이며, 신기한 동물이 있는 환상적인 풍경이 그려져 있다. 중앙에는 하나님이 방금 창조한 이브를 아담에게 보내는 장면, 오른쪽 패널은 악마의 동산인 지옥이며**[도판 4]**, 중앙 패널은 쾌락의 동산으로 남녀와 동물들의 희노애락, 성의 쾌락 등 모든 유혹의 상징으로 지상의 쾌락을 묘사한다."[12]**[도판 3]** 이 작품에서 보여지는 인간의 죄악에 대한 파노라마는 깊은 비관주의에서 생긴 것임에도 불구하고 너무나 시적이며, 관능적 매력은 디오니소스적 황홀경을 느끼게 한다.

19세기 영국 회화에서 이상주의적 정신을 대표하는 작가로는 윌리암 블레이크 (William Blake, 1757~182)가 있다. 그는 상징주의 세계를 묘사했는데 그 상징은 지극히 복잡하고 정교하다. 그는 "만약 시적이고 예언자적인 성격이

11) S. 알렉산드리안, 이대일 역 <초현실주의 미술> (서울: 열화당, 1984) pp.13~14
12) H. W. 잭슨, 이일 엮 <서양 미술사> (서울: 미진사, 1985) pp.132~133

없다면 철학적인 것과 실험적인 것이 정체 상태에서 단지 똑같은 일만을 무미건조하게 반복할 수밖에 없을 것이다."[13]라고 스스로 밝히고 있다.
그는 환상적인 색채가 농후했으며 실제로 환각 능력을 가졌던 그는 미래를 내다보며 천사나 죽은 자와 대화를 나누곤 했다. 그는 주로 동판화로 삽화 연작을 많이 한 것으로 유명하다. 환상적인 서사시나 단테의 작품을 위한 삽화 제작 시 매우 화려하게 선악의 힘과 혼돈을 표현했다.**[도판 5]**
쏘오덴보르그(Emmanuel Swedenborg, 1688~1772)의《신과의 대화》란 이론은 정신적인 예술가에게 있어서 영적인 도움을 준 것이기도 한데, 그 이론에 의하면 모든 자연적 사물은 일종의 베일로 가려져 있어서 그 뒤에 정신적 내용이 감추어진 추상적 성질을 갖고 있다고 했다. **[도판 6]**은 화면 안에는 원과 삼각형 등 기하학적 형상이 기독교의 교부, 삼위일체를 표현되어 있고, 그러므로 성경에 대한 언급은 자연인에게 내적 감각을 노출시키려는 데 있다.

한편, 19세기말의 작가인 귀스타브 모로(Gustave Moreau, 1826~1898)는 그리스와 동양을 동경하면서 독특한 시각을 가지고 있다. "예술이란 반드시 풍족해야 한다는 원칙을 따라서 세상에서의 가장 화려한 모든 것을 표현해 내야 한다는 생각이었다. 그의 작품에는 에나멜, 보석 및 자수 등으로 번쩍거리며 바다의 요정인 사이렌과 키메라 등 우화적 인물이 향수 어린 화려함을 띠고 등장하고 있다."[14] **[도판 7]**은 번쩍거리고 무기력하고 선정적인 미술은 요부의 형상을 통하여 퇴폐함의 극치를 보이고 초현실주의자들에 의하여 광적인 사랑, 야만적인 위장된 형태로 재해석된다.

환상예술은 시대에 따라 신비주의, 환상주의, 상징주의 형식으로 미술 속에

13) S. 알렉산드리안, 전게서, p.17
14) S. 알렉산드리안, 전게서, p.21~22

포함되어 진보하게 된다. 그러나 20세기 초까지의 그들은 독자적이거나 작가 개성으로 치부되어 내면세계에 대한 환영에 대하여 예술적 인식은 충족되지 못했다. 1990년 프로이트《꿈의 해석》이 발행되면서 모든 정신적 현상은 물리적 현상처럼 선행하는 인간관계에 의해 결정된다는 가설로 인간에게는 누구에게나 무의식이 존재하지만 정신 질환자에게는 그것이 중요한 요인이 되며 이것이 꿈이나 여타의 심리적 현상으로 나타난다는 점이다. 이와 더불어 세계대전 후 서구인들의 세기말 위기의식은 당시 미술가들에는 새로운 가능성을 발견하게 되는 계기가 되었다.

20세기 초 초현실적인 작업을 독자적으로 추구했던 동시대 작가로 네덜란드의 판화가 M. 에셔(M. C. Escher, 1893~1972)는 미래파의 시간, 공간 개념을 표현 매체로 상상력을 극대화시키며 초 현실성을 찾고 있다. 그의 작업에서 보여주는 공간의 무한성, 상대성, 변화 등 수학적이며 철학적인 논제에 대한 불가사의한 형체는 초현실주의에서 보여주는 인간정신의 실존성과 정신의 상태를 새로운 체험의 장으로 끌어 나가려고 하는 방법의 모색과 일맥상통한다. 이는 대해 1924년 J. 도나(J. Dona)는 '이것은 위협받지 않고 묵묵히 자신의 길을 가는 신선한 정신의 산물이다. 또한, 그의 작품은 조용하고, 깨끗하고 힘 있고 장식성이 강한 경향이 보인다.'
이를 테면 평면의 시각적인 분해, 무한한 공간, 공간 속의 원과 회전체, 거울의 이미지, 평면과 공간의 상극, 불가사이한 형체는 그의 독특한 시각언어로서 작품의 핵심을 이루게 된다. **[도판 8]**은 사물의 수학적 측면을 극히 인상적인 수법을 통하여 시적으로 표현한 비주얼하며 파라독스에 있다고 볼 수 있다.

다다이즘(Dadaism)의 반 예술성, 반 전통은 프로이트의 심리학 특히, 자유연상에 깊이 심취한다. 다다의 연장선에서 A. 브르통에 의한 초현실주의는 상상으로부터 내용을 취했던 형이상학적 그림과 사물들의 우연한 배열을 강

조한 다다에서 출현했다. 이들은 다다의 예술파괴 보다는 무의식의 정신세계를 탐구하고 설명하는데 관심을 두었다. 그들은 상상력을 의식으로부터 해방시키고 사람들이 과학적인 면보다 시적인 면을 더 의식 할 수 있기를 바랐다. 그들은 프로이드의 무의식의 정신세계에 대한 과학적 적응의 표현과 함께 기존 미술세계에 존재하는 환영주의 작가들; 보슈, 블레이크, 모로 등을 추적하고 있다는 것이다.

1928년『초현실주의 회화』쓴 브르통은 "나는 회화를 하나의 유리창이 아닌 다른 어떤 것으로 생각 할 수 없다. 유리창에 관한 나의 최고 관심사는 '그것을 통해 무엇이 보이는 가'하는 것이다. 그리고 나는 자신에게서 뻗어나가 시야에서 사라지는 어떤 것을 무엇보다 사랑한다."[15]라고 주장하면서 조형미술은 순수하게 내적인 모델들을 표현하는 것이다. 이 내적 모델의 개념을 정립함에 있어 그는 혼합의 존재 이유를 재발견하는데 있다고 하였다.

P. 클레 (Paul Klee, 1879~1940)는 환상 예술의 독자적인 작가로 초현실주의의 선구자로 통칭된다. 그는 서정적 아름다움이 넘쳐 있어서 일종의 회화시라고 일컬어진다. 입체주의, 원시미술, 만화, 아동화 등에서 발상을 얻은 그는 그자신의 기묘한 시각언어를 창조했다. <지저귀는 기계> **[도판 9]** 에서 매우 민감한 그는 관념의 세계를 훌륭하게 응축하고 기지가 풍부한 기계문명시대의 축소판을 완성 시켰다. 이를 통해 그는 기계의 기적에 대한 우리의 신앙을 비웃고 우리가 머물고 있는 자연에의 사랑이 - 위선적이고 죽음의 키스에 불과하다는 것을 폭로했다. **[도판 10]**은 이처럼 간결하고 또는 이치에 닿지 않는 표현 방법을 사용한 것을 기적이라고 여겨도 좋을 것이다.[16]

S. 달리(Dali Salvador, 1904~1989)는 자연의 어떠한 장면과 대상들을 마

15) S. 알렉산드리안, 전게서, pp.6~68
16) H. W. 잭슨, 전게서, p.303

차 꿈속 같은 환상적으로 왜곡하고 결합시켜 지나칠 만큼 꼼꼼하게 표현하고 그 엄격한 사실주의 기법으로 사물들을 악몽의 이미지로 해체하고 변형함으로써 평범한 사물로부터 박진감 넘치는 형상물을 만들어 내었다.

[도판 12]는 편집광적 비평적 방식으로 <욕망의 수용>에서 사자머리를 계속되는 변화로 되풀이하여 꿈을 객관화시키고 있으며 자신의 정신이 편집증적이며 능동적으로 진보함으로써 혼란을 체계화하여 현실 세계를 의심하게 되는 순간이 다가올 것이라고 말했다. 프로이트가 그에 대하여 '당신의 예술에서 나는 흥미를 끄는 것은 무의식적인 것이 아니라 의식적인 것이다'라고 말했는데 그의 편집광적 방식에 대한 가장 적절한 표현일 것이다. 그는 가장 비합리적이고 선정적이며 비정상적인 자신의 그림 뿐 만 아니라 행동, 외모, 지적사고까지 그의 삶 자체가 초현실주의적이었다.

르네 마그리트(R. Magritte, 1898~1967)는 S. 달리와 대조적으로 이성적인 초현실주의자로 사물을 정확히 묘사하고 이율배반이라는 기법을 도입하여 그 사실을 일상적인 의미로부터 분리시켜 화면과 사물과의 관계를 확립한 상황으로 만들었으며 그 사물과 관계없는 상징적 기호를 덧붙여 그 관계를 묘사하게 만듦으로써 관객으로부터 그 상황을 해독하고 싶도록 정신적 활동에 자극을 주고 있다. 그는 현실을 주의 깊게 성찰함으로써 얻어지는 본질을 왜곡 없이 충실하게 전달하고 있다. **[도판 13]**은 그의 아내가 새 모양의 초코렛을 먹는 것을 보고, 피 묻은 손으로 살아있는 새를 잡아먹고 있는 젊은 여자의 이미지를 연상하였다.

1934년 도뀌망 지(誌)에서 '우리는 어떤 희생을 치르더라도 우리에게 그 비밀을 인도해 주었던 사물의 리얼리티를 떠나서는 안 된다. 이것은 중요한 문제이다'라고 말했으며 사물의 본질적 의미를 변경하게 되더라도 지지에게 영감으로 준 오브제에 대한 배반 할 수는 없었다. 그림의 제목으로 가장 좋은 것은 시적인 제목이다. 어떤 제목을 찾기 위해서도 영감이 필요하다. 이 사적

제목은 우리에게 아무도 제시 해주지 않으며 단지 놀라움과 경이감을 불어넣어 줄뿐이다. 이와 같은 사고의 시적 회화를 추구하면서 기존의 초현실주의자들과 다른 시각적 형상과 언어를 추구하였다.**[도판 14]**

위에서 설명했듯 초현실주의 미술가들은 프로이트 심리학의 이론적 논리에 충실하면서 내면심리에 대하여 우연성의 법칙을 도입하여 심연 속에 숨어있는 병적이고 환상적이며 원시적 이미지를 외부로 투명 시켰다는 것이다. 그들의 이러한 노력은 예술을 일종의 심미적 탐구로서가 아닌 존재의 거룩한 상태나 우주의 신비를 찾아가는 과정으로 생각하게 하는데 있을지 모른다.

20세기 초 미국에도 환상주의 경향의 작가이며, 시인이자, 철학자인 칼리 지브란(Kahli Gibran, 1883~1930)이 있다. 《예언자》에서 엿볼 수 있는 그의 이중적 세계관의 일부를 다음에서 알 수 있다. "그는 세계를 두개의 얼굴로 바라본다. 산다는 것과 죽는다는 것, 자유와 속박, 모든 사물과 명제에는 항상 상반되는 두개의 방향 또는 모습이 있으며 결국 이 두 얼굴이 서로 배척하지 않고 껴안을 때 평화는 이루어지는 것이다."[17]

그는 선과 악에 대한 구절로 교훈적 연결로 투영하고 있다. 이는 인간의 내부에는 신적 자아와 아직 채 인간도 되지 못한 소아적 부분이 공존하고 있다. 이 소아를 벗어나려는 끝없는 갈망이 신적 자아와 합치될 때 신의 말씀은 인간 속에서 자연스럽게 울린다는 것이다. **[도판 15]**<예언자>에는 여러 편의 삽화가 있고 그것은 아름다운 이미지로 가득하면서 철학적이고 신비주의적 성화와 같은 느낌이 든다.

17) 칼리 지브란, 강은교 역 <예언자> (서울: 문예출판사, 1975) pp.118~120

3. 신비주의와 창조성

신비주의는 어떤 종교나 문화권에서도 일어나는 현상이다. 외형적 형태만 다를 뿐, 어느 곳에서나 그 현상의 본질은 동일하다. 즉, 모든 것이 어떤 식으로든 서로 관련되어있고 모든 것이 하나의 근원에서 비롯되고 있다는 경험적 인식이다. 보통 미스터리 혹은 불가사의한 것, 불명확한 것을 정의할 때도 사용한다. 직접적이고 명확하지 않으며 포괄적이며 지속적인 충격을 가해온다. 또한 구체적인 현실세계 속으로 옮겨오며 직접적인 소리와 형상을 통해서 전해준다. 이런 경험을 정지된 순간이라 명명한다. 그러나 신비한 경험은 낙원과 같다. 모든 것이 하나이고 서로 연관되어 있으며 선과 악이 구분되지 않는다. 비록 순간적이기는 하지만 이 경험은 커다란 환희를 주고 이를 붙잡고 싶은 욕망을 낳는다. "신비적 경험은 여러 가지 이미지를 불러낸다. 깊숙이 빠져들게 만드는 아이의 이미지, 불순한 것을 태워버리고 체험자를 녹여버리는 불의 이미지, 사랑과 결혼의 이미지, 이 모든 이미지는 신비적 경험이 일어나는 곳, 보이지 않는 근원의 세계, 초월의 세계, 내면의 눈 등을 드러내 보인 것이다."[18]

이는 새로운 이미지를 창출하는 출구가 된다. 이런 절정경험은 예술뿐만 아니라 종교, 정신의학에서도 인정하고 있다는 사실이다. 예술과 신비주의는 같은 것은 아니지만 불분명하고 무질서한 것을 대상으로 한다는 점에서 공통분모를 가진다. 이 경험 자체와 형태를 갖추어 가는 과정을 확연히 분리하고 있으며 광신에 가까운 병리적 현상과 근거가 있는 확실한 경험을 분명히 구분하고 있다. 신비주의는 경험뿐만 아니라 창조적 과정이기도 한다. 창조적인 과정을 통해서 그 경험은 언어와 그림 혹은 세계관이나 행동을 갖추게 된다. 일반적으로 사람들은 이러한 체험을 어렵게 생각한다. 그러나 일상적으로나

18) 브루노 보르체르트, 강주헌 엮 <초월적 세계를 향한 관념의 역사> (서울: 예문, 1999) p.22

꿈속에서 외적 내적으로 일어난다. 또한 인생을 살펴보면 여러 번의 사랑의 감정과 관련이 있다. 이러한 체험과 상통하는 좁은 의미의 개념으로 사용되기도 한다. 예술가들 중에는 이런 경험을 위해서 반복된 행위를 취한다. 세잔(Paul Cezanne, 1839~1906)은 똑같은 산을 스무 번이나 찾았고, 몬드리안(Piet Mondrian, 1872~1944)은 여러 해 동안 똑같은 나무를 수십 번씩 그렸다. 위에서 거론한 대부분의 작가 군들은 신비주의에 심취되어있다는 사실이다.

또 다른, 신비주의의 특징은 새로운 언어인 기하학으로 나타난다. 이 신성은 창조와 삼위일체를 형상화를 위하여 두 극단 ; 시간과 공간의 화합을 예술로 형상화된다. 원이 신학적 사고에서 중심이 되어야 한다는 공식을 기초로 정의는 선함이고 선함은 진리이다. 진리는 정의이다. 이와 같은 형식은 원 뿐만 아니라 삼각, 사각형 또는 선과 문자로 사용된다. 뒤러의 <멜랑콜리아>**[도판 1]**, W. 블레이크의 <태고>**[도판 6]**은 그와 같은 공식을 정확히 따르고 있으며, 에셔의 <그리는 손>**[도판 8]**에 보는 것 같은 뫼비우스의 띠는 출판점이 있는 것처럼 보이지만 끝나지 않는 윤회의 순환처럼 확인 할 수 없다는 것이다. 이 삼각형이나 계단은 신비적 사다리와 관련이 있다는 사실이다.

신비적 언어는 선문답, 반복된 행위처럼 역설적이며, 좌선, 명상, 끝임 없는 물음과 같은 신비적 침묵을 동반한다. 각 도상들은 기하학적인 것, 내지 아주 구체적 형상 일수도 있다. 그 의미는 종교적이거나 환상적 일수도 있지만 전 단계의 과정이 복잡하고 개인적인 사소함에서도 나올 수 있다. 신비적 경험이 일어나는 주변 환경은 언어로 옮겨지는 과정에 영향을 미치기 마련이다. 잠재되어 있던 신비주의는 어떠한 자극을 받고 경험을 하게 된다. 예를 들어 수녀가 체험한 경험이 서로 손을 꼭 쥐고 있던 여인, 자료를 수집하고 관련성을 연구하는 학자에게도 일어날 수 있을 것이다. 이런 자극에 대하여 비 종교

인의 가장 보편적 자극은 첫째는 섹스, 둘째는 자연, 셋째는 예술이었다. 개략적으로 설명하면 주된 자극은 종교, 자연, 문화적 환경, 주변인물 그리고 개인적 자아, 취향이다.

본인은 이러한 자극을 인도《탄트라 비젼》라는 고대 종교 의식서에서 부분적 어문을 갈채 하여 본인 작품 하단에 수록하고 있다. **<작품 5, 6, 7>**은 그 자극과 직접 관련을 맺고 있다. 이 언어 중에서 '여인의 언어'는 사람들의 주변에서 쉽게 일어나는 자극일 것이다. 신비주의 관점에서의 사랑의 언어는 정신세계로 끌어올리는데 있다. 롤랑 바르트는 "여인들의 언어는 고독이라는 분위기를 띠는 것이 일반적이다. 사랑에 빠진 사람은 잔혹한 세상에서 외로움을 느낀다. 너무도 많은 사항들이 사랑하는 사람과의 이별과 불화를 야기시키기 때문에 잔혹한 것이다. 사랑하는 사람은 자기만의 환상으로 또 다른 세상을 만들어 낸다. 그 환상 속에서는 사랑하는 상대가 모든 것을 결정한다. 사랑하는 사람은 희망과 절망이 교차되는 마음으로 기다린다. 그는 새로운 삶을 향한 기대에 찬 낱말들로 시간을 채운 것이며 가끔은 눈물을 채울 것이다"[19]라고 말했으며, **<작품11, 13, 14>**은 그러한 의미를 잘 보여주고 있다. 이는 사랑을 향한 열정과 욕망 그리고 삶의 역량이 중요한 의미를 부여하기 때문이다.

신비주의자들은 순간적 체험과 그 경험을 삶에 동화시키는 행위를 한다. 인간은 삶을 영위하면서 몽상을 꿈꾸므로 서 휴식을 취한다. 종교적 의식, 취미, 문학과 예술행위는 이를 환희 혹은 접신의 상태, 도취경으로 불린다. 한편으로는 불법적인 약물들; 술, 마리화나, 환각제(LSD), 헤로인 그리고 춤을 통하여 이러한 단계를 가기를 원한다. 이러한 상태는 신비적 체험이 아니며, 일반인들이 쉽게 취할 수 있는 방식이나, 부작용으로 중독을 유발시킨다. 이에 반하여 신비주의자들은 또 다른 세계를 갈구하고 신성의 깊숙한 세계로 새롭

19) B. 보르체르트, 전게서, p.52

게 빠져들기를 갈구하며 이를 통한 영적희열을 원한다. 이때 억제할 수 없는 동요를 느끼게 한다. 즉, 신비적 체험은 초월적 특징과 관련을 갖는다.
이 초월적 특징은 외부 세계와 단절된 자유공간의 내적인 면을 추구하는 초연함, 군중 속에서의 고요함과도 이와 비슷한 것이다. 이 체험이 신비적 과정으로 가는 출발점이다. 이는 사랑과 열정, 위안을 향한 갈망, 미지세계에 대한 동경의 욕망에 비롯되며 단계를 거치게 된다. 그 단계는 하늘을 향하는 일곱 가로대의 사다리 (샤머니즘)**[도판 1]**, 여덟 겹의 길 (불교), 세 겹의 길 (북유럽) 등의 예가 있으며 목표 또한 다양하다 .잃어버린 낙원의 회복 (샤머니즘) **[도판 22]**, 전능한 신에게 몰입 (힌두교), 하나님의 감추어진 지혜에 대한 깨달음, 사랑하는 하느님과의 하나 됨**[도판 15]**, 자유의 성취 등 목표는 다양하고 그 목표의 성격에 따라 그 방법의 길은 결정된다.
신비주의는 다양한 종교적 체험과 개인적 체험이 인간들의 종교적 문제와 결부되어 다양성을 띤다.

위에서 설명한 것처럼 예술과 신비주의는 개척자이다. 그들은 결코 같은 것은 아니지만 서로 많은 관련성을 갖는다. 특히, 창조적 사고나 상징적 기호 등은 상호관계는 유기적이다. 이들이 종교와 더 깊이 유지하고 있으나 다른 의미에서 예술은 필수 불가변한 유기체로 타협하기 때문이다.
특히. 중세시대의 예술이 보여주는 기독교 미술은 예술이 본질적 문제에 대하여 의문점을 제시하고 있다. 즉, 예술가가 아닌 사람이 예술에 감흥을 느낄 수 있듯이 선비주의자가 아닌 사람들도 신비주의에 일정한 생각을 품을 수 있다. 그들도 신비주의에 빠져들어, 우연히 라도 신비적 경험을 인식하게 된다. 그리고 신비주의 환상에 멈추지 않고 궁극적인 현실 세계를 깊숙이 꿰뚫어 보게 되는 것이다.

신비주의에 심취했던 요셉 보이스(J. Beuys, 1921~1986)는 '모두가 예술가이다'라고 말하며 예술은 창작 공간에서만 이 예술품을 생산하고 그것을 예술가의 몫이 아닌 모든 이가 생산하고 취할 수 있다는 것이다. 이는 행위 하는 모든 것이 예술이다. 실례로 그는 독일 신비주의 심취한 상태였다.
말하자면 무질서에서 질서를 되찾고 형태가 없는 것에 형태를 부여하는 행위인 예술의 본질은 모든 인간이 품고 있는 정상적인 관심사라는 것이다.[20]그는 군중 앞에 거울을 세워놓고 그들의 모습을 거울에 비춰 보도록 했다. 그리고 그들에게 로봇처럼 살지 말고 삶을 재료로 하여 형상을 만들어 가는 삶의 예술가로 살아가도록 당부하였다.

4. 조형적 요소의 고찰

미술에 있어 드로잉은 스케치, 밑그림 정도의 하위개념으로 일반적으로 통칭되어 왔으나 20세기 초 양대 대전 후 등장한 다다이즘에 의하여 상위개념으로 확장 발전한다. 그들은 자동 기술적 드로잉과 꼴라쥬 드로잉으로 분리했다. 전자는 무의식의 형상화 작업이며, 후자는 의도적 인식의 재구성의 형식이다. 또 다른 분류는 뜨거운 서정적 감각에 호소하는 계열과 차가운 기하학적 구성으로 공존하게 되는 추상 계열로도 발전하였다.

또한, "개념예술은 드로잉이 정신 현상적 드로잉 의미를 가지고 있다. 즉, 표출하고자 하는 모종의 메시지가 곧바로 정신적으로 무형화 된 드로잉의미를 부여하고 있다고 보아도 될 것이며, 그것은 동양의 선화나 도가의 무상형(無象形)의 언어들과도 밀접한 관련이 있다. 다다 이후 이 개념적 세계의 흔적 없는 드로잉들은 또 다른 차원의 시공간으로서 환원되어 진다."[21]

---

20) B. 보르체르트, 전게서, p.39
21) 최병직 <세계 드로잉 대전> (서울: 미술 공론사, 1987) pp.13~15

아무튼, 현대에 있어 이원적 드로잉의 양상은 잠재적 직관과도 같은 개념의 무위성을 갈구하면서 결합된 시각 속에서 제각기 내·외적 형상과 여운을 남겨가고 있는 것이다. 요셉 보이스는 생각한다는 것은 곧 형태를 창조하는 것이라고 믿었고 그는 "바람, 물, 구름, 연기가 항상 유통하듯이 무엇인가 물질적인 재료를 통하여 일어나리라는 분명한 느낌"[22]이 표현하고 있어 입체적이고 종합적인 시각을 열어놓고 있음을 실감하게 한다.

"20세기이후 현대미술은 손의 회귀에 따라 드로잉이란 개념의 설정은 보이지 않는 모든 것으로 확산되고 있을 것이며, 다원화의 극한치를 회복시켜 줄 수 있는 원천으로 동서미술이 만남으로 향하는 3차원의 가능성이 될 주역으로 거대한 드로잉의 물결을 불러 올 수도 있다"[23]라고 현대 미술가들은 드로잉의 가능성에 대하여 설명하고 있다. 위에서 설명했듯, 본인의 작품은 총체적으로 드로잉이라고 한다. 또한 여백의 백색 처리, 종이 작업과 보존, 기초재료(목탄, 연필)와 시간성의 투영을 위한 선 드로잉의 방향성, 언어 삽입에 충실하면서 그 자체로 제작한다는 것이다.

(1)자동 기술적 드로잉

프로이트《꿈의 해석》에서 시작된 무의식의 존재는 정신 분석학에 새로운 활로를 개척하게 되었다. 그는 무의식에 대하여 "억압된 모든 것은 필요 적으로 무의식 속에 머물러 있다. 그러나 억압된 것이 무의식 적 모든 것을 포괄하지는 않는다는 점은 우선 제안하고자 한다. 무의식은 보다 넓은 범위를 차지한다. 그러므로 억압된 것은 무의식의 일부 인 셈이다"[24]로 인간의 억압과 무의식의 관계를 설명하고 있다.

---

22) 최병직, 전게서, p.16
23) 최병직, 전게서, p.17
24) 알랭바나에, 김연천 엮 <정신분석의 기본원리> (서울: 솔, 1999) p.110

이와 같은 프로이트의 심리학은 세계 대전이후 형성된 반 예술지향의 다다에 직접적 영향을 주었다. 다다이스트들은 우연성의 법칙을 통하여 예술의 순수성을 논하며, 익살과 무례한 행동으로 그 자신들을 표현하는 일종의 분노의 폭발이었다. 트리스탄 짜라(Tristan Tzara, 1896~1963)는 "다다는 하나의 예술로써 시작된 것이 아니라 일종의 혐오감으로부터 시작됐었다."[25] 라고 말하며 그 혐오감은 전쟁에 의해 파괴된 세계, 따분한 도그마, 상투적 감상이 있다. 이들이 환상의 권리 속에서 우연의 법칙은 프로이트의 임상-심리학 병동의 자동기술의 치료법은 미술적 방식으로 재발견되었다. 그러한 방식은 초현실주의에 의하여 꽃을 피운다. 이 기술법은 무념 상태에서 손이 움직이는 대로 그리는 것으로 통제 받지 않는 꿈의 무한한 힘에서 연상된 특수한 형태의 리얼리티에 근거를 두어 우연적이고 내적 깊숙이 잠재된 광기와 비합리적인 세계를 끌어내어 표현하는 특징이 있다. 그러한 무한한 힘에서 연상되는 특수한 형태의 차원을 시각화를 추구한다. 이에 따라 **<작품 1>**은 자동 기술적 드로잉은 사각형 판넬 위에 하얀 밑칠을 이 된 종이 위에 기초재료로 그려진 형태를 취한다.

원래 이 방식은「임상심리학」에서 치료법으로 출발한 것으로 일반인들의 억압된 무의식을 외부로 표출하는 것으로 추후 프로이트는 이는 무의식이 아니며 의식적 행위라고 비판하기도 한다.
무의식은 순간적인 것으로 수시로 변화하는 특징으로 종종 정신적 황폐를 일으키며, 의식화 될 경우 매너리즘에 빠질 염려가 있다. 즉, 찰라의 순간의 잡념과 욕망을 형상화시키는 작업상 한계성과 제약된 시간에 의하여 다양한 방식으로 발전한다. 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887~1968)의 레디 메이드, 오브제, 에른스트의 프로타쥬**[도판 11]**, 마그리뜨의 이율배반**[도판 13]**, 달리

25) S. 알렉산드리아, 전게서, p.32

의 편집증적 비판 방식**[도판 12]** 등이 있다.

막스 에른스트**[도판 11]**는 초현실주의적 환상을 표현한다. 그는《박물지》을 통하여 자동기술의 한계로 "그때까지 알려져 있었던 콜라쥬와 또 다른 프로따쥬 기법을 개발해 낸다. 특히, 자동기술에 의하여 존재의 우발성과 자연의 변형을 표현 한다."[26]이에 반하여 살바도르 달리**[도판 12]**는 편집증적 비평 방법을 통하여 "섬광 상태에 이르는 현상을 해석적이고 비판적으로 연상함으로써 얻게 되는 비합리성을 이중적 이미지로 파악한다. 이와 같은 조직화된 섬광상태에서 얻은 이미지를 잊혀지지 않도록 하기 위하여 트룽폴뢰이유 기법을 이용한다. 이와 같은 이중 이미지는 정신적 왜상을 그림으로써 해갈된 욕망을 표현한다."[27] **<작품1, 5, 12>**는 이러한 자동 기술적 드로잉 방식에 초점을 두고 제작된 방식으로 **[도판 16, 20]**이나 **<작품 1>**은 선 드로잉으로 하나로 길게 연결된다. 반면에 **[도판 22]**이나 **<작품 12>**는 면 드로잉에 중점을 화면을 구성하였다는 점이다.

1)선의 연속성

본인의 작품들은 대체로 조형의 기본 요소 중 점, 선, 면에서 선으로 구성되어 있는 특징이 있다. 의식과 무의식을 연결하고 시작과 끝이 무한한 도화선 구실을 한다. **<작품 1>**는 선의 규칙적 연장선과 형상의 구성은 선이 가지고 있는 중간자적 요소를 갖는다. 이에 반하여 점은 함께 공존할 때 의미가 부여되며 화면 안 허전함과 공백을 느끼게 한다. 또한, 면은 면적과 화면을 지배하고 형상을 부여한다. 또한 끝과 시작 연결되는 종착점이다. 이는 어떠한 형상과 형체인가에 따라 화면 안에서는 각양각색으로 표현된다.

---

26) S. 알렉산드리안, 전게서, p.71
27) S. 알렉산드리안, 전게서, pp.111~113

W. 칸딘스키는《점, 선, 면》에서 선에 관해 이렇게 이야기하고 있다. "기하학적으로 생각할 때 선은 눈에 보이지 않는 본질이다. 이것은 점이 움직여 나간 흔적, 다시 말할 때 점이 만들어 낸 소산이다. 선은 점이 움직임에서 생겨난다. 즉 완전히 자체 내에서 폐쇄된 휴식이 파괴됨으로써 생겨난 것이다. 여기서 정적인 것이 역동적인 것으로 비약하게 된다. 이와 같은 선은 회화의 원천적인 요소 -점- 에 대해서는 최대의 대립관계에 있다. 더 정확히 말해, 선은 제 2차 적인 요소라고 표시 될 수 있다."[28] 따라서 선은 그 자체 내에서 운동성을 내포한다고 할 수 있다. 이렇게 동적인 것으로써 선은 그 자체만으로도 충분히 운동의 방향을 나타낼 수 있으며 선의 이동성과 방향성은 내면세계의 표현과 관련하여 적합한 요소이다. 이는 **[도판 16, 20]**이나 **<작품 9, 10>**에서 불안한 내적 정서를 표현함에 있어 선의 한계성과 매듭, 교차와 지속, 자체의 운동성을 보여준다.

W. 칸딘스키의 선의 구분에 따라 단순 곡선, 기하학적 직선, 자유로운 파상선(불규칙 곡선)으로 구분한다. 직선은 가장 규칙적이고, 공간의 폐쇄성과 정확성을 들 수 있으나 무한한 무의식의 역동적 발견에는 어울리지 않는다. 곡선은 자유분방하고 직선의 반대개념으로 역동성과 매우 어울린다. 이에 반하여 본인의 작품 속선은 자유곡선과 직선의 혼합 형태인 콤비네이션을 이룬다. **<작품5, 6, 7>**에서 보여주는 선의 균일하고 규칙적인 자유곡선을 볼 수 있다. 이 선은 불규칙 자유곡선이 자유성과 무의식의 불안정을 찾을 수 있다면 기하학적 직선은 빠른 속도감, 안정감을 부여한다. 이 콤비네이션은 칸딘스키의 선의 구분 상 자유스러운 선이며 기하학적인 부분에 연결된 경우의 파상선으로 구분된다. 선이 가지고 있는 자유로운 선택은 상호 중첩과 단선

28) W. 칸딘스키, 차봉희 엮 <점, 선, 면> (서울: 열화당, 1995) p.47

의 이미지를 만들고 특별한 형상의 조합을 구축하는데 중요한 요소가 된다. 또한 선의 강약은 평면 회화의 원근법과 같은 음양으로 표현되어 입체감을 부여하기도 한다. 이와 더불어 화면 안에는 부분적 면이 존재한다. 면은 앞에서도 정리했듯 선의 집합체이며 면적을 규격화한다. 선의 평면성은 2차원적인 속성에 반하여, 면은 3차원적 속성을 가지고 있으며 입체적 원근법의 기초를 이룬다. 이러한 면은 원근법의 음양에 대한 조형 원리로 전체적인 평면성을 유지한다.

이 질서 있고 규칙적인 흐름을 가진 기하학적, 기계적 특징의 조형 원리, 특히 규칙적 패턴, 균일한 증가를 반복함으로써 본인 작품에서 선의 논리와 일맥상통한다. 이렇듯 비늘, 근육이 지니는 독립된 유기체의 결합된 선처럼 부분적으로 면을 만들고 선의 기계적 반복의 단순함을 극복하며, 전체적인 유기체적 형체를 구축한다. 무의식 환영과 시각적 환영은 일맥상통하는 점이 있고 이들에의 상호 중첩과 착시 효과를 들 수 있고, 화면 전체에 통일성을 획득하게 한다. 이는 선의 원근법을 배가시키고 유기체에 신성을 획득시키는데 도움이 된다. 즉, 무의식에 대한 규칙성을 부여함으로써 신비주의의 길의 과정처럼 명상에 따른 갈등의 순환 같다. **[도판 17]**의자의 사물을, **[도판 19]**상자의 공간성을, **<작품 1>**불교적 윤회의 수레바퀴처럼 선의 흐름을, **<작품 5, 6, 7>** 물고기의 유연한 몸동작을 통한 자유를 보여줌으로써 새롭게 획득한 오브제처럼 재해석이 가능하게 된다.

2)공간의 의미

작품 안에서는 주 형상과 배경으로 양분된다. 주 형상이 황금 분할법을 무시하고 정 중앙에 배치되어 있어 조화와 안정을 저해하고 부형상이 없는 배경은 드로잉 요소가 짙게 나타나는 오래된 습관에서 찾을 수 있다.

앞에서 설명한 것처럼, 서구 미술의 드로잉은 동양의 선(禪)사상과 밀접한 관련이 있다. 기존의 서구회화 안에서는 화면 안에 가득 채우므로 써 화면의 풍성한 구조와 원근법을 보장받았다. 그러나 동양의 선화, 수묵화에 나오는 공간의 여운은 서구인들에게는 매력적으로 받아들인다. 다다 이후 드로잉의 발전으로 그 자체에 예술성을 환영받음에 따라 더욱 자유스럽고 다양한 표현방식을 발전한다. 특히, 초현실주의자의 자동기술은 빠른 스케치에 의한 형상포착을 추구한다. 그에 반하여 추상 회화는 화면 자체를 추상으로 간주한다.

R. 아른하임(Rudolf Arnheim, 1904~)은 공간에 대하여 '공간이 가시적 일 수 있으려면 무엇인가로 채워져 있어야만 한다. 그리고 조형예술은 이 같은 개념의 공간을 존립기반으로 가진다. 빈 공간은 하나의 추상 일 뿐이다'라고 설명한다. 위 설명하듯 배경은 무의식의 부유물**[도판18]**이나 어머니 양수처럼 조용하고 무중력의 상태로 비어 있데, 비어있지 않는 사유 공간**[도판 19, 23]**으로 정의 할 수 있다. **<작품 7>**물 속의 발광체 이미지를, **<작품 9>**확장된 사고의 선상에서, **<작품 12>**신념으로 가는 길의 척도에 대하여 설명한다. 이처럼 본인 작품 안 공간은 추상과 같다.
이에 대하여 또 다른 의미를 동양의 선묵화에서 찾는다. 동양의 선화에서 보여주는 여백미는 여유 그 자체이다. "선은 인생수양의 정신적 소양을 뜻하며 작가의 정신적 소양이 작품에 나타나는 것이다. 그럼으로써 수양적 소양을 이룬다. 흑백으로 표현되는 동양에서 백은 또 다른 형체이다"[29]라고 동양의 여백에 대하여 설명한다.

또한, 노자 사상에서 오는 자연주의 인 무위(無爲)를 들 수 있다. 노자 <회남자>에 무위를 설명하길 "무위란 것은 적적하고 고요하며 무성으로 아무리 움

29) M. 사브로, 김원동 외 엮 <동양미술사> (서울: 예경, 1993) p.127

직여도 움직이지 않는 것이며, 끌어도 오지 않고, 밀어도 가지 않는 것이다"[30]라 하였다. 즉, 무위는 인간의 힘을 가하여서는 안 되며 자연히 되는 것을 의미한다. 그러므로 미술이란 자연의 아름다운 풍경을 말하고 자연이란 천지간에 널려있는 물체의 조화를 말한다.
또한, 미의 본질은 우주의 원리에 있고 우주의 근원은 무에 있다고 하였다. 그것을 통한 근원적인 도(道)로 통하려는데 있다. "도는 원시인 동시에 근원이며 초월적인 동시에 내재적이며 시공을 넘어서 지처에 편제되는 것이며, 무욕의 작용이 존재 한다"[31]라고 했다. 또한, 이 도는 저절로 그러함의 특성을 갖는다. 자연이란 곧 도의 절대성을 드러내기 위한 표현이다.
이처럼 무위는 허무주의와 관련이 있으며 꿈에 대한 본질적 연구 또한 허무주의에 근본을 두고 있다.

이 공간의 여백미는 하나의 차원을 떠나서 드로잉의 본성을 회복하는데 있다. 작품상의 공간은 여러 번 붓칠을 함으로써 건축물 벽에 칠해진 회칠처럼 백색체이다. 이는 측정 할 수 없는 대상이며, 자유와 활기를 주며 온갖 것을 스스로 움직이며, 치유되는 곳으로 원초적인 자아의 자유 상태를 의미하기도 한다.**[도판 20]** 또한, 공간은 상하는 방위의 방향성을 나타내고 좌우는 제삼의 의미를 부여하는 새로운 곳이 된다.**[도판 19]** 주변에는 어떠한 설명도, 힌트도 주지 않으므로 써 시각과 지각에 따라 사유는 달라질 수 있음을 의미하는 것으로 무의식에 대한 몫은 개개인적 측면으로 넘겨진다. **[도판 16]** "공간은 조용함과 유사하다. 조용함은 커다란 물리적 소음 뒤에 또 음악에서 갑작스레 멈춰버린 박자처럼 아주 강하게 우리에게 다가온다. 텅 빔, 이유 있는 침묵이라는 언어의 표현도 있다. 기다림이란 강하게 느끼질 수 있는 것이다.

30) 김종태 <동양화론> (서울: 일지사, 1978) p.15
31) 대빈호, 임헌규 엮 <노자의 철학> (서울: 인사랑, 1993) p.85

결핍이나 없음의 상태에서 깨닫게 되는 것은 오히려 적극적인 자각 내용이다. 그 한계의 벽 너머에는 공간에 관련된 일종의 철학적 사변이 기다리고 있다고 할 수 있다."[32] 이처럼 타자의 시각적 체험에 따라서 변화가 투영되는 것으로 관람자의 생각이 곧 배경이 되고, 복제가 가능한 무위 상태로 남는다.

(2)이율배반적 상징성

A. 야페(Aniela Jaffe)는《미술과 상징》에서 상징을 정의하면서 "인간을 사물이나 어떠한 형태에 자기 나름대로 중요한 의미를 부여하여 변형된 상징을 만들어 종교 예술로 표현하려 한다."[33]라고 말했다. 캇시러(E. Cassirer, 1874~1945)는 "미적 형식 속에 인간은 자기 자신을 객관화하고 직관하며 이 미적 형식인 상징에 자기가 말하고자 하는 것 즉, 자기 의미를 부여하고 그의 영혼의 의미를 부여한다."[34]고 말했다. 즉 대상에 대한 의미부여와 상징화는 인간 본성 중의 하나로 볼 수 있다고 하겠다. 그리고 C. 융(Carl Jung, 1875~1961)은 <인간과 상징>에서 "예술은 상징이다. 작가가 경험한 것, 지각한 것, 느낀 것, 생각하는 것을 상징을 통해 표현한 것이다. 그러나 이 상징은 개인적인 것이 아니다."[35]라고 설명한다.

위에서 정의했듯, 상징을 다루는 방식인 이율배반은 꿈의 작위적 해석을 가능케 한다. 이는 초현실주의자인 르네 마그리트에 의하여 발견된 방식이며, 시각적 변증법으로 일종의 콘트라스트 기법을 보여줌으로써 사물의 일상적 이미지와 사물이 가르키는 명칭을 결합함으로써 일상생활의 낯익은 사물들

32) B. 클라인트, 오근재 엮 <인간의 시각 조형의 발견> (서울: 미진사, 1994) p.225
33) A. 야페, 이희숙 엮 <미술과 상징> (서울: 열화당, 1976) p.15
34) R. 위그, 김화영 엮 <사랑과 영혼> (서울: 열화당, 1979) p.217
35) 칼 구스타프 융, 이희숙 엮 <인간과 상징> (서울: 까치, 1995) p.313

을 전혀 생소한 어떤 이질적인 요소로 만들어 버렸다.**[도판 13]**

이에 대하여 부르통은《통저기》에서 “시를 낳은 중요한 요소는 서로 아주 다른 두 개의 사물에 대한 비교, 혹은 어떤 방법으로든지 돌발적이고 충격적으로 이 둘을 대치시키고 있다”[36]고 말하였다. 이율배반이 사물의 위치에 따라 변화하는 원리를 말한다면, 상징은 각 개체의 의미이다. 이 상징성은 각 개체의 의미인 상징이 화면 구성에 따라 변하는 의미를 갖는다. **[도판 18]**, **<작품 5, 6, 7>**다양한 개체의 결합으로 새로운 패러다임을, **<작품 1>**서로 이질적인 사물의 결합, **<작품 8>**공간 속 좌우로 날개를 도입하였고, **<작품 10>**반인 반수를 등장시켜 편집적인 사랑의 상징을 표현한다.

36) S. 알렉산드리안, 전게서, p.132

Ⅲ. 작 품 분 석

본장에서는 청구전의 각 작품을 분석하기 전, 기존의 작품성향의 전(前) 단계를 간략하게 요약하여 정리한다. 본인의 1995년~1997년의 꿈에 대한 다양한 이미지화 작업을 주로 실험했던 시기로 전체 작업의 주제는 내면세계에 대한 탐구였으며 이를 위해 꿈이라는 상황설정으로 현실과 몽환의 세계를 넘나드는 형이상학적 형상을 표현코자 하였다. 여기서 꿈(夢)의 개념은 앞서 설명했듯, 좁은 의미로는 꿈 그 자체로 수면 상태에서 자연스런 욕구의 형태로 분출되는 것이며, 넓은 의미로는 개개인의 이상, 미지의 이상향, 종교적 사후세계 등 복합적 형태를 의미하는 것으로 본인 작품에서의 꿈은 양자를 모두 포함하는 것이라 할 수 있다.

이러한 상황표현에 대한 호기심은 2차원적 인식에서 시작되어 3차원적 형태의 시간성, 공간성의 결합으로 변모 되어 왔다고 볼 수 있다. 이러한 개념의 확산과 결합은 자동 기술적 드로잉으로 화면상에 표현된다. 꿈의 속성으로서의 시간성의 문제로 꿈 자체가 한정된 시간 속에서 생성과 소멸을 반복하는 초월적이고 비현실적인 특징을 갖는다. 1995년은 초현실주의 편집증 적 비평**[도판 12]** 과 자동기술법**[도판 9]**의 방법적 논리와 상징주의**[도판3, 4]**의 기호적 논리를 연계해 본 시기로 '달리'의 시계에서 차용된 다양한 시간성**[도판 21]**, 꿈의 실체와 다양한 체험 특히, 악몽과 예감을 표현한 경우이다. **[도판 17]** 특히, 청구전에 자주 보이는 근육, 뼈 등 해부학적 형태는 상징주의에서는 대개 죽음으로 상징되나, 본인의 작품에서는 악몽, 공포, 절망 등의 상징으로 사용되어 진다.**[도판 16, 18, 20, 23]**

결론적으로, 꿈의 본질은 개인적인 문제로 자아 해방 즉, 내면세계의 무한한 자유와 일탈(逸脫)을 뜻한다. 본인의 경우는 꿈의 본질을 찾기 위한 집요

한 노력이며, 이는 작업과정에서 치유를 위한 카타르시스를 동반하는 행위이기도 한다. 이러한 꿈의 해석은 본 청구전의 주제인 내면에 대한 탐구로 이어진다. **[도판 18]**의 형식은 **<작품1, 2, 3, 4>**으로 발전하여 내면 속 욕망을 뱀으로 형상화, **[도판17, 19]**는 **<작품5, 6, 7>로** 물고기 자체의 환상, **[도판10, 11]**은 **<작품9, 10, 11, 14>**말, 거북 등의 형상으로 신화에 대한 재해석, **<작품 8>** 문학 작품에 대한 연계로 이어진다.

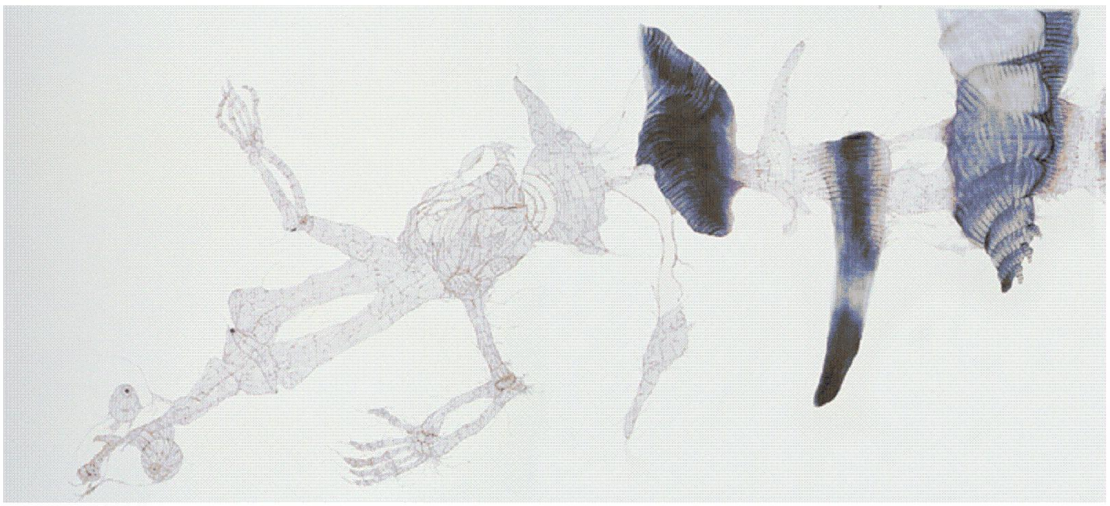
1. <작품1, 2, 3, 4> 꿈 I

이 작품은 무의식의 시작 혹은, 실마리로 해석되는 정신의 죽음과 황폐화를 의미한다. 이는 현대문명의 변화에 따른 보이지 않는 집단적 또는 개인적 폭력과 이에 적응하지 못하는 과정을 표현한 것이다. 이 과정에서 '사이코 드라마' (상황극)와 같은 카타르시스를 유도한다.

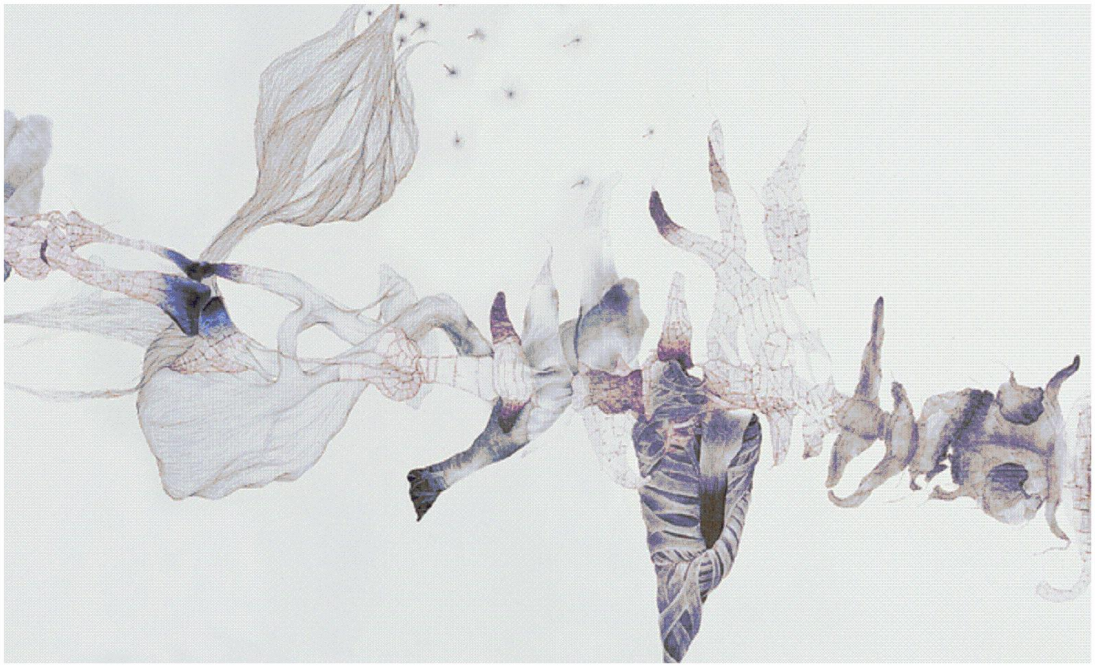
화면에서의 '뱀'은 "중세 기독교에서는 아담과 이브를 유혹한 악마로, 인간 원죄를 짓게 한 가해자로, 사악함과 부정적 성격을 뜻하나 샤먼에서는 우주의 순환 재생의 상징체, 생명의 수태자, 풍요와 신비한 지식을 전파하는 불멸의 긍정적 상징이기도 한다. 여전히, 대다수 사람들은 깊은 심층에서 부정적인 뜻으로, 부끄러움을 상징한다"[37]고 지적한 조르쥬 나타프의 분석을 인용한 것이다.

37) 조르쥬 나타프, 김정난 엮 <상징, 기호, 표지> (서울: 열화당, 1995) pp.56~57

【작품 1]「꿈 I 」, Pencil on Paper, 1000×168㎝, 2001

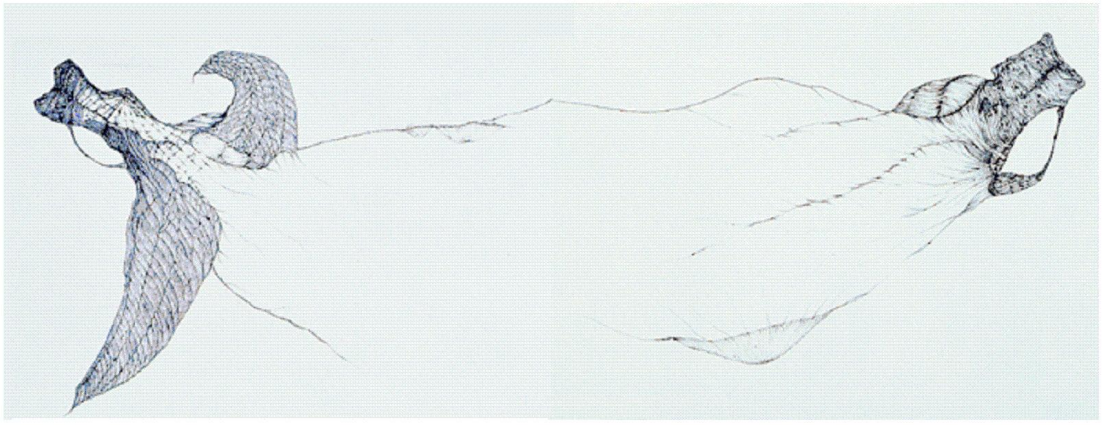


【작품 2]「꿈 I 」의 부분도 중 왼쪽



【작품 3]「꿈 I 」의 부분도 중 중앙

【작품 4】「꿈 Ⅰ」의 부분도 중 오른쪽



【작품 8】「꿈 Ⅱ」 Pencil on Paper, 45×120㎝, 2000

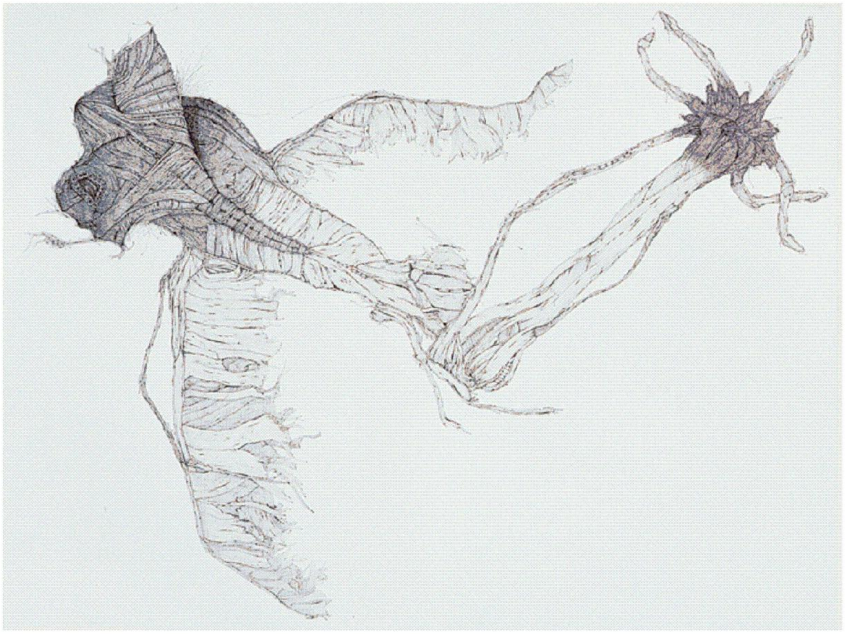
2. <작품 5, 6, 7> 물고기 시리즈

우연히 들여다 본 수족관 속 작은 열대어가 유연하게 무리 지어 유영하면서 형광빛으로 화려하게 발광하고 몸속까지 드러나는 투명한 형태, 물위로 떠오른 죽은 물고기, 벽에 붙어 입만 뻥긋하는 모습 등 생명체들은 나의 무의식의 환영을 일깨우기에 충분한 것이었다.

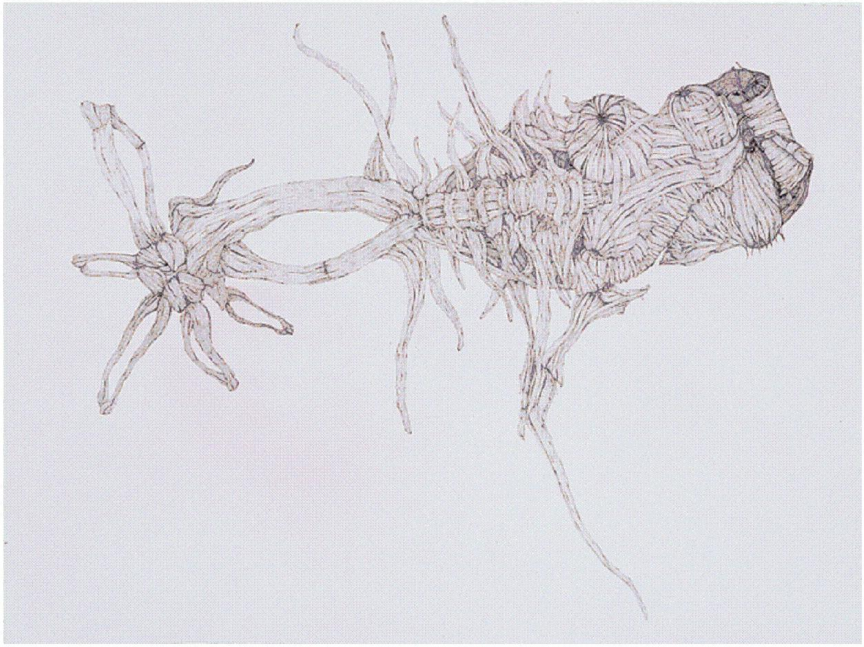
<작품 5, 6>종이 위에 볼펜으로 여러 장을 연속하여 제작하였고, **<작품 7>** 드라이 포인트 기법을 이용하여 아크릴판에 선을 긁고 채색하여 판 자체를 전시하는 형태로 판이 갖고 있는 재료의 투명성과 뒷판의 전면 채색에 따른 거울 이미지, 형광 물질을 사용한 발광의 효과로 환상적 이미지를 구체화하여 관람자와의 소통을 꾀하고자 하였다.

[도판 2]의 반인반어, **[도판3, 4]**의 괴물 형상처럼 물고기는 "기독교의 상징, 남근, 다산, 번식, 생명의 순환 등을 상징한다."[38] 이 시리즈는 욕망에 대한 갈구과 해방을 나타낸다.

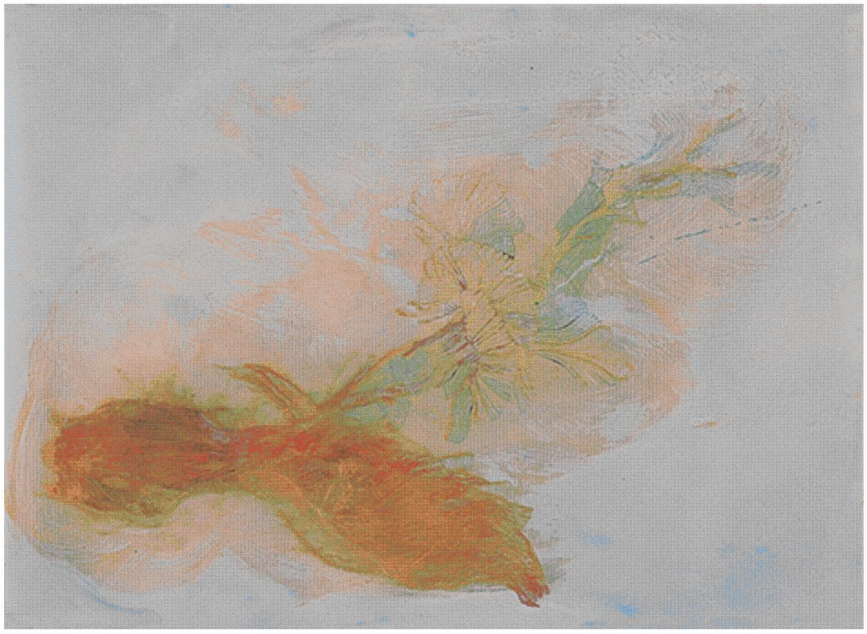
38) 진 쿠퍼, 이윤기 엮 <그림으로 보는 세계문화 상징사전> (서울: 까치, 1994) pp.136~139



【작품 5]「물고기 Ⅰ」 Pencil on Paper, 54×75㎝, 2001



【작품 6]「물고기 Ⅱ」 Pencil on Paper, 54×75㎝, 2001



【작품 7】 「물고기 Ⅲ」 Engraving on Acrylic Board 23×32㎝, 2001

3. <작품 8> 꿈Ⅱ

이상(李箱, 1910~1937)의 『날개』에서 영감을 받은 것으로 소설 후반부에 나오는 '주인공 겨드랑이가 가려움을 느끼며, 계속적으로 겨드랑이를 손으로 긁는 장면이 나온다'는 문구에서 차용한 것으로 날개가 가지고 있는 자유와 해방을 표현한 것이다. 기존의 두 개의 다른 화면을 하나로 만든 작품으로 동물(닭·말)의 머리와 깃털, 두루마리 화장지, 철사 토막을 조합한 긴 형태이다.

[도판 1]의 천사, **[도판 15]**의 날개, **[도판 22]**의 깃털처럼 날개는 "초자연적 존재로 제한되어 있다. 태양에 속하며 신성과 영성, 신의 자유로운 움직임과 가호, 힘과 탈속(脫俗), 신과 인간 사이의 의사소통의 매개체로 하늘의 휘장"[39]을 의미한다.

4. <작품9, 10> 꿈Ⅲ, Ⅳ

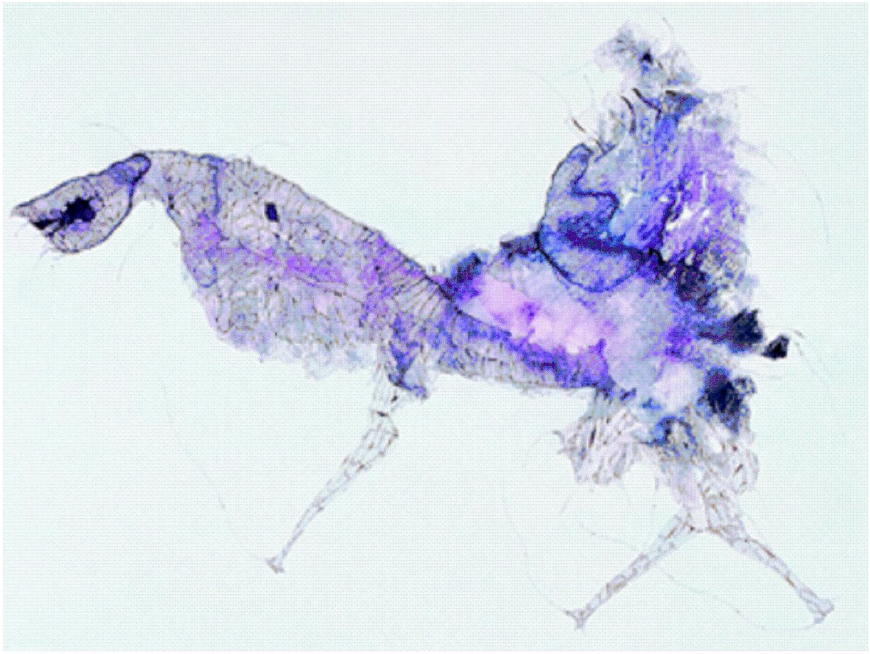
<작품 9> 꿈 Ⅲ는 그리스·로마 신화 속의 페가소스의 부분과 신라의 천마도에서 영감을 얻어 제작한 것으로 신화적 환영을 유도한다.

특히, 어렸을 적 하늘을 나는 꿈을 유독 많이 꾸었던 점을 모티브로 제작한 것으로 여기서 천마는 "상반된 두 가지 의미를 갖는데, 생명과 죽음, 해과 달처럼 양면성을 지니고 있으며, 마술적 힘, (불교: 사물의 감추어진 성질, 동양: 천마는 지혜의 운반자)을 의미한다."[40]

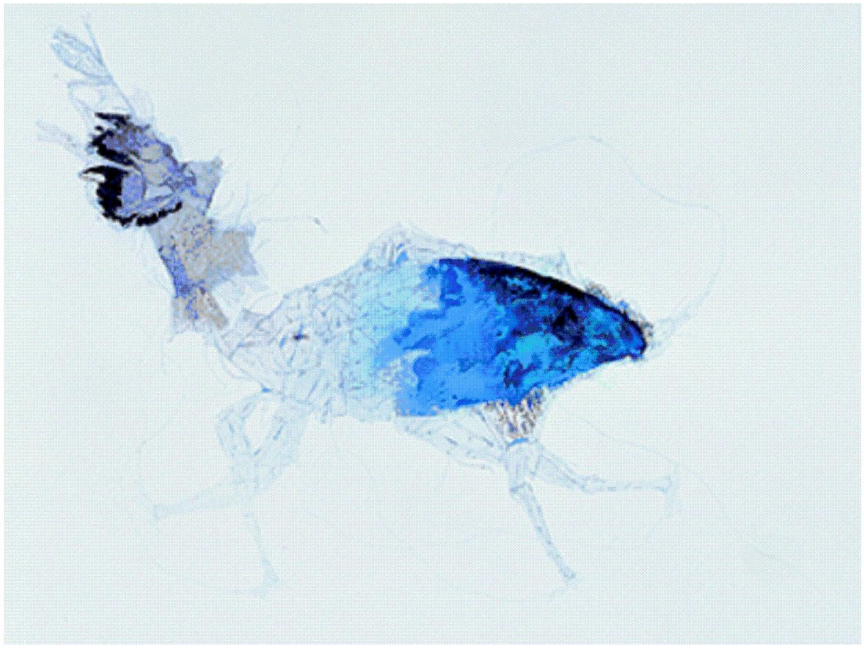
또한, **<작품10> 꿈Ⅳ**는 사신도(四神圖) 중 <현무도>에서 차용한 것인데 물속에 부유하는 유기체로 공포심을 상징한다.

---

39) 진 쿠퍼, 전게서, p.406
40) 진 쿠퍼, 전게서, p.170



【작품 9】 「꿈 Ⅲ」 Pencil on Paper, 54×75㎝, 2001

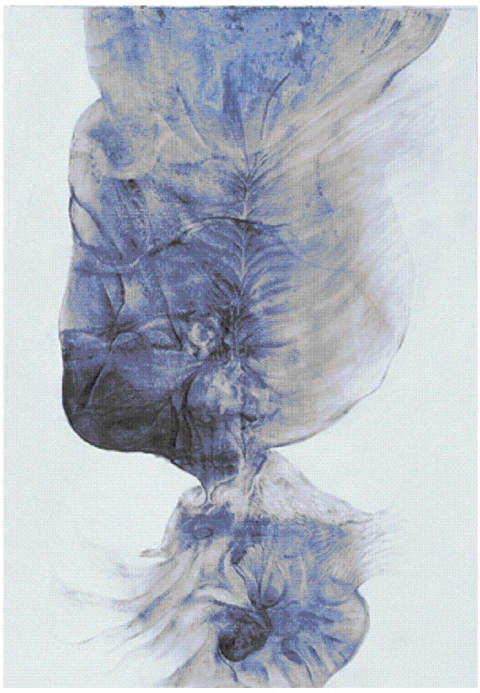


[작품 10] 「꿈 Ⅳ」 Pencil on Paper, 54×75㎝, 2001

5. <작품11, 12, 13> 꿈- 이후, 길, 꿈Ⅴ

다른 작품과 다르게 화면 위에 목탄과 흑연 (연탄가루)을 사용하여 재료가 가지고 있는 특성, 즉 가벼움을 강조하여 평면으로부터의 확산을 시도하였다. 특히, **<작품 11> 꿈-이후**는 의자에 앉은 누드의 뒷모습을 표현한 화면을 거꾸로 설치하여 보았다. 이는 사랑의 절망감에 따른 증상을 표현 한다. 육체를 비닐로 싸 공기를 뺀 질식한 상태로 찌그러지고, 부패 되고, 지저분한 것처럼 뒤틀린 형태로 표현하였다.

이에 반하여, **<작품 13> 꿈Ⅴ**은 모든 행위 중에서 처음이라는 단어에 대한 생각을 표현한 것으로 독수리 머리부분과 사람의 머리부분을 결합하였다. 이는 **[도판10]** 과 같은 가면을 쓴 형상은 어색함과 수치심을 표현한 것이다.



【작품 11】 「꿈 -이후」 Charcoal on Paper, 200×168㎝, 2002

[작품 12】 「길」 Charcoal on Paper, 200×168㎝, 2002

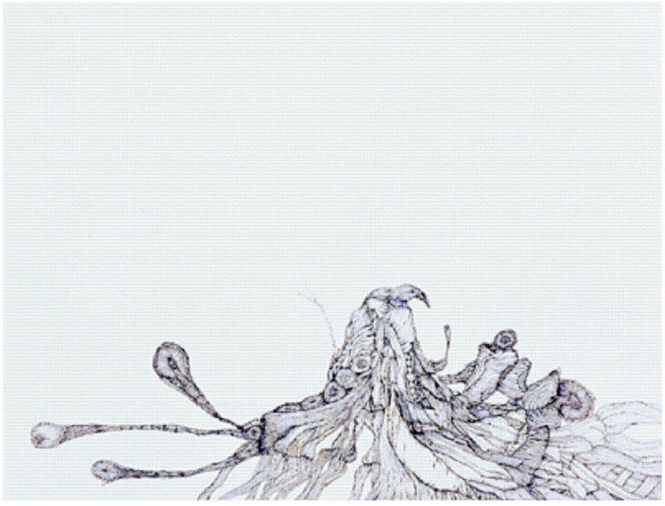
6. <작품 14> 뮤즈

[도판 7] 귀스타브 모로 작 「살로메의 춤」은 "현대인의 노이로제에 대한 인식으로 인해 한층 불안하고도 불길한 알레고리를 창조하여 괴로움을 당하는 슬픔을 설명한다. 그의 작품에 나타나는 여성들은 아름다우면서 불길한 존재로, 남성 거세와 성적 무능에 대한 남성의 두려움을 강력하게 표현 한다"[41]라고 설명하고 있다.

본인의 작품에도 화면 가득 여인이 등장한다. 즉, 사랑과 욕망 등을 관장하는 여신으로 실제로 꿈에 자주 등장하던 여인을 모티브로 표현하였다. 여신은 그리스·로마 신화 속 뮤즈들 또는 세 여신으로 표현한다. 이 여인들은 사랑하는 연인이나 어머니의 상징으로 프로이트에 의한 "오이디푸스 콤플렉스"로 해석할 수 도 있다.

이와 더불어, 작품하단에는 언어적 텍스트가 서술되어있다. 칼리 지브란《예언자》중 '사랑에 대하여'의 일부분이다. 이는 타자에게 주변을 환기시키며, 언어가 가지고 있는 마술적 연금술을 통한 작가의 환영에 대한 공포를 극대화시킨다. 또한, 진실에 대한 상징적 은유라 할 수 있다. 이와 함께 대부분의 작품에는 『언어적 텍스트』가 부분적으로 인용되어 자동기술법으로 진입을 도와주는 구실을 한다.

41) 에드워드 루시 스미드, 이대일 엮 <상징주의 미술> (서울: 열화당, 1987) pp.72~73



【작품 13】「꿈Ⅴ」Pencil on Paper, 54×75㎝, 2001

【작품 14]「뮤즈」 Pencil on Paper, 240×168㎝, 2001

Ⅳ. 결　　론

본인은 지금까지 자동 기술적 드로잉을 통하여 정신적 상황으로써의 몽환적 표현을 통해 불안에 대한 카타르시스적 치유가 가능한가를 총체적으로 다루어 보았다.

본인의 드로잉 작업을 통하여 주관적 관점이지만 내적불안과 카타르시스적 치유의 가능성을 정리해 보았으며 막연하게나마 심리적 변화를 연구함에 있어 프로이트의 심리학적 시각과 임상 병리학의 관점에서 논구함으로써 새롭게 되돌아보는 계기가 되었다고 본다. 또한, 조형 원리; 선, 공간, 상징에 대하여 객관적 인식의 폭을 넓히고자 하였다.

작품 내용에 있어, '꿈'의 내용인 심상은 생명체로 외부로 표출되며 무의식화된 요소를 의식화하는 과정을 거치면서 변화와 오류를 동반한다고 보았다. 이러한 오류는 비합리적인 자동기술법과 합리적인 이율배반의 표현방식에 따라 선 드로잉으로 이어진다. 또한 드로잉의 속도감과 기초 재료 (연필, 흑연, 잉크)와 종이를 사용함으로써 다양한 표현이 가능하며 선들의 상호중첩과 규칙적 배열에 따라 평면적 유기체를 구성할 수 있었다. **<작품 1> '꿈 I '**이 보여주듯 연속되는 선의 연장선에서의 방향은 정서불안을 기호화하여 표현해 본 것이다.

드로잉을 통한 심상표현에 있어 발견한 문제점이 있었는데 첫째, 구체적 사물을 묘사한 드로잉이어서 회화적 표현이 자유롭지 못한 점이다. 둘째, 작품 제작 시 편향적으로 드로잉에 치우침으로써 회화의 다양한 요소와 물성의 활용과 공간에 대한 실험적 요소가 적다는 점이며, 셋째는 자동 기술적 드로잉의 순수한 의지보다는 의식적으로 묘사에 치중하게 된 점이다.

마지막으로, 재료와 용구의 한계성으로 해서 보존에 문제가 있음도 인정하지 않을 수 없었다.
추후 이러한 문제점들을 보완하고, 다양화하여 앞으로의 작업에 변화를 갖고자 한다.

주제에 있어서도 좀 더 밀도 있게 심화된 작업을 해 나가면서 드로잉과 회화를 유기적으로 활용하여, 본 논문의 주제인 심상 표현에 보다 접근하고자 한다.

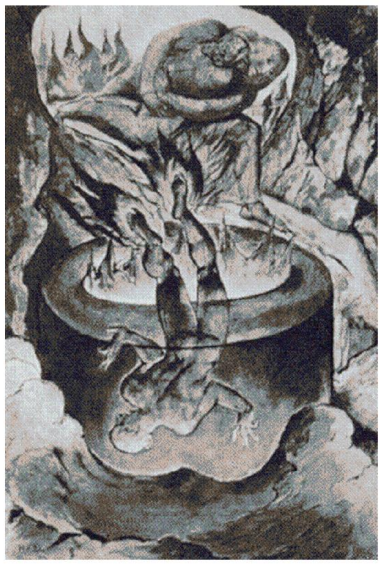
참고 도판

[도판1] 알브레히트 뒤러 "멜랑콜리아"
에칭, 1514

[도판2] 알브레히트 뒤러 "바다의 경이"
에칭, 1498

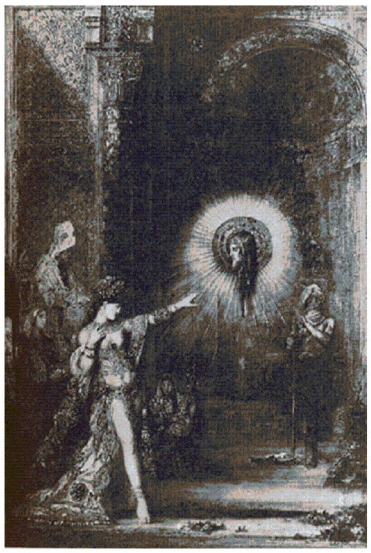
[도판3] 히로니무스 보슈 "쾌락의 정원"
중앙 부분도 유채, 1500경

[도판4] 히로니무스 보슈 "쾌락의 정원"
오른쪽 부분도 유채 1500경

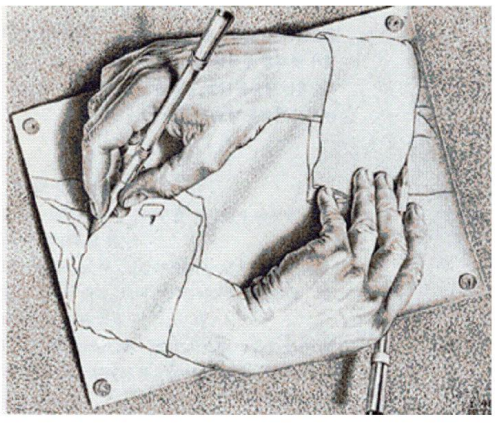


[도판5] 윌리엄 블레이크 “성직을 파는 교황”
유채, 1824~1876

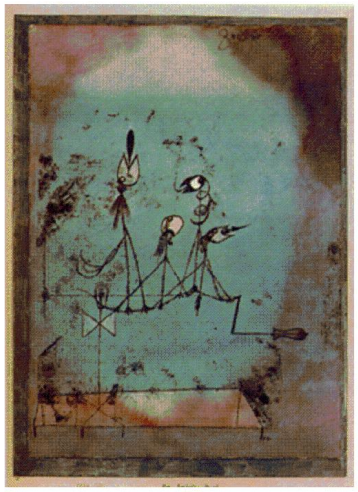
[도판6] 윌리엄 블레이크“태고”
에칭, 1794



[도판7] 귀스타브 모로 “살로메의 춤”
유채, 1870~1876



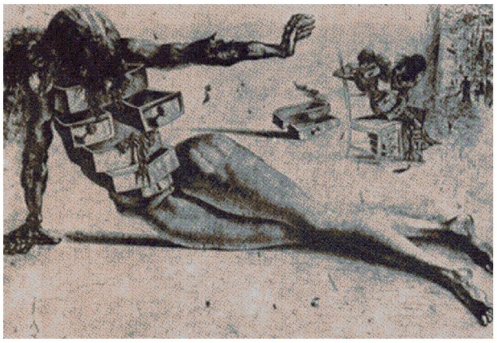
[도판8] 에셰 “그리는 손” 에칭, 1948



[도판9] 파울 클레 "지저귀는 기계"
수채잉크, 1922

[도판10] 파울 클레 "익살꾼"
에칭, 1904~1910년경

[도판11] 에른스트 "비온 뒤의 유럽" 유채, 1940~1942년경



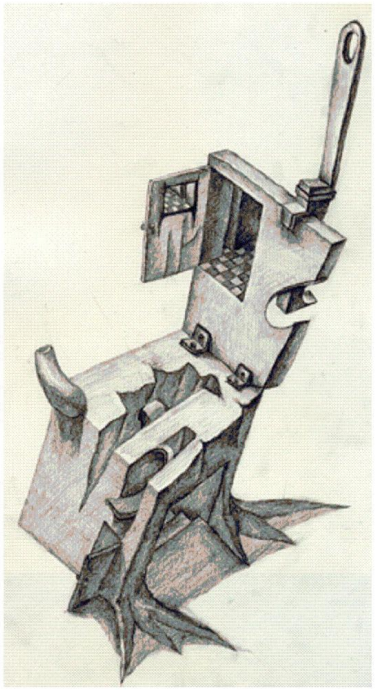
[도판12] 살바도르 달리 "서랍의 도시"
드로잉, 1936

[도판13] 르네 마그리트 "헤겔의 휴일"
유채, 1958

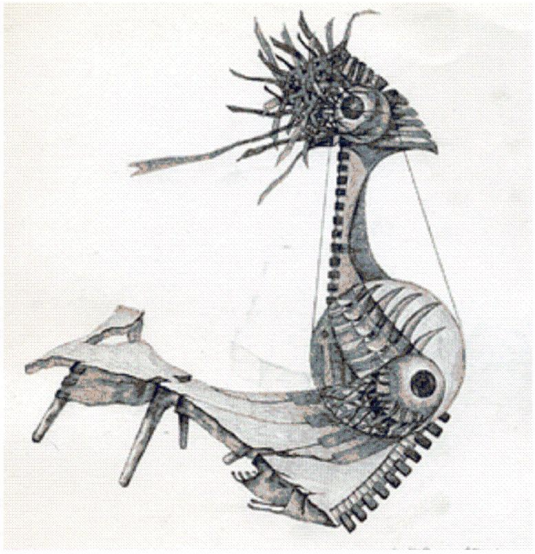
[도판14] 르네 마그리트 "단어의 사용 I"
유채, 1928~1929년경

[도판15] 칼리 지브란 "예언자; 고별"
드로잉, 1915~1930년경

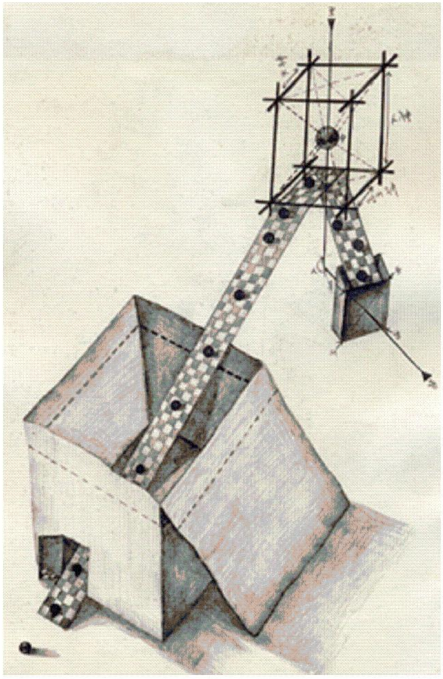
[도판16] 김경태 "꿈 I" 드로잉, 1997년



[도판17] 김경태 "꿈II" 드로잉, 1997년

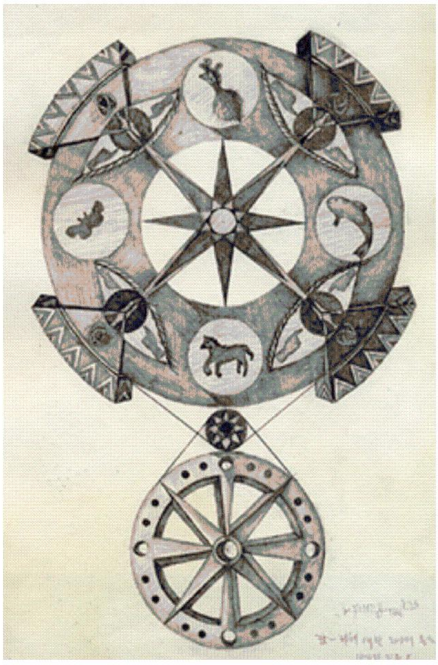


[도판18] 김경태 “꿈Ⅲ” 드로잉, 1997년



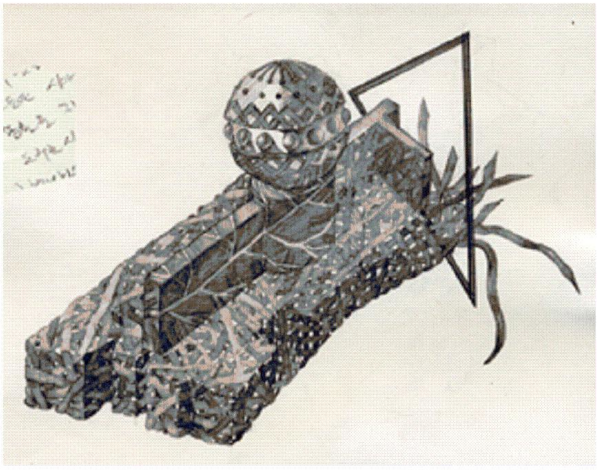
[도판19] 김경태 “꿈Ⅳ” 드로잉, 1997년

[도판20] 김경태 “꿈Ⅴ” 드로잉, 1997년



[도판21] 김경태 “꿈Ⅵ” 드로잉, 1997년

[도판22] 김경태 “꿈Ⅶ” 드로잉, 1997년



[도판23] 김경태 “꿈Ⅷ” 드로잉, 1997년

참 고 문 헌

< 국내 단행본 >

- 김종태「동양화론」, 서울, 일지사, 1978
- 김정규「게슈탈트 심리학」, 서울, 학지사, 1995
- 강태희 외 6「미술, 진리, 과학」, 서울, 재원, 1996
- 대빈호「노자의 철학」, 임헌규 엮, 서울, 인간사랑, 199378
- 로즈메리 람버트「20세기 미술사」, 이석우 엮, 서울, 열화당, 1971
- 루돌프 아른하임「예술 심리학」, 김재은 엮, 서울, 서울 이대 출판 1984
- 브루노 보르체르트「초월적 세계를 향한 관념의 역사」, 강주헌 엮, 서울, 예문, 1999
- 사사카 겡이치「미학사전」, 편집부 엮, 서울, 학지사, 1995
- 수지 개블릭「르네 마그리트」, 천수원 엮, 서울, 시공사, 2000
- 신준형「파노프로스키와 뒤러」, 서울, 시공사, 2004
- 유형식「인물로 본 독일 미학」, 서울, 미크로, 2003
- 에드워드 루시 스미드「상징주의 미술」, 이대일 엮, 서울, 열화당, 1987
- 유진 워버「종말의 역사」, 김희정 엮, 서울, 예문, 1999
- 알랭바니에「정신분석의 기본원리」, 김연천 엮, 서울, 솔, 1999
- 진 쿠퍼「그림으로 보는 세계 문화상징 사전」, 이윤기 엮, 서울, 까치, 1994
- 최병직「세계 드로잉 대전」, 서울, 미술 공론사, 1987

칼리 지브란「예언자」, 강은교 엮, 서울, 문예, 1975
크리스티안 겔하드「파울 클레의 삶과 예술」,조정옥 엮, 서울,
책세상, 1995
프로이드「꿈의 해석」, 김대규 엮, 서울, 동서 문화사, 1978
한스 리히터「다다, 반예술」, 김채현 엮, 서울, 미진사, 1985
허버 트리드「현대 미술의 원리」, 김윤수 엮, 서울, 열화당, 1981

A. 야페「미술과 상징」, 이희숙 엮, 서울, 열화당, 1976
B. 클라인트「인간의 시각 조형의 발견」, 오근재 엮, 서울, 미진사
1994
E. 카시러「인간이란 무엇인가?」, 최명관 엮, 서울, 전망사, 1979
H. H. 에너슨「현대 미술의 역사」, 이영철 외 엮, 서울,
한국 색채 문화사, 1991
H. W. 잭슨「서양 미술사」, 이일 엮, 서울, 미진사, 1985
M. 사브로「동양미술사」, 김원동 외 엮, 서울, 예경, 1993
R. 위그「예술과 영혼」, 김화영 엮, 서울, 열화당, 1979
S. 알렉산드리안「초현실주의 미술」, 이대일 엮, 서울, 열화당, 1984
W. 칸딘스키「점, 선 ,면」, 차용희 엮, 서울, 열화당, 1995

ABSTRACT

The Study of Inner Reality by Cathartic Elements of Drawing

- Centering around My Work -

Kim, Kyung Tae
Dept, of Western Painting
The Graduate School of
Sungshin Women's University

This study is the analysis of works exhibited on exhibition requesting degree among works made with the purpose of studying the world of performances expressing inner sound & fantastic situation for 2 years from 2000 to 2002. Though enjoying popular culture & consumption culture, today's people lives a separated lives in the situation of anxiety from unconscious desire of a person inwardly. In such a progress, double separation aspect is an element to promote modern people's crisis consciousness & anxieties and so contradictory, aspiration & comfort are demanded. Accordingly, today's many people seem to experience the separation prompted not by the physical but th mental. From time to time, writer's works begins with investigation of the inner world of self with questions about behaviors of others.

In the subject, I tries to examine therapeutic & enchanting meaning by the means of classification of inner emotional anxiety into 4

elements, or production motive, surrealism & illusion, mysticism & creativity and analysis of formative language. Here in the chapter, or inner emotional anxiety & catharsis cure, views shown in Sigmund Freud(1856~1939) morbid-psychological question were analyzed.

Surrealism & illusion were described in the connection with other works from the view of art history. In addition to this, mysticism & creativity have no connection with mysticism inclination emerged, combined with decadent situation discussed but in this chapter, commonly shared parts as mental element were chiefly and seriously investigated. Lastly, in the analysis of formative language, each formative element found in my works, line & space (formal elements) and image, symbol and text (features of content)were respectively analyzed to examine how sound & fantastic illusion are applied to such a feature.

This study is to establish the screen to show probabilities of modern person's depression, pain & anxiety through this kind of analytic methods. In the analysis of works, the motive of each work & the symbol of each thing in drawings were explained to apprehend the phase of each work through substitution of theory & each formative element.

In conclusion, writer tried to explain mental feelings of modern society with common language of modern people. writer worked with a thought that such a process is a kind of cure for inner unstable elements to me. I try to devote myself to the posterior that will be performed afterward through the analysis & arrangement of unconscious drawing works.