creative commons
COMMONS DEED

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

dCollection

김 진 관 교수 지도
박사학위 청구논문

物我一體의 自律關係性 회화 연구

- 연구자 작품을 중심으로 -

2019

성신여자대학교 대학원
미술학과 동양화전공
우 종 택

物我一體의 自律關係性 회화 연구

- 연구자 작품을 중심으로 -

김 진 관 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2019년 10월

성신여자대학교 대학원

미술학과 동양화전공

우 종 택

인 준 서

우종택의 박사학위 논문으로 인준함

2019년 10월

심사 위원장_____(인)

심 사 위 원_____(인)

심 사 위 원_____(인)

심 사 위 원_____(인)

심 사 위 원_____(인)

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

도가사상(道家思想)에서는 자연에 대한 인간의 직관적 태도로부터 인위(人爲)를 배제한 무위자연(無爲自然)을 근원적인 접근방식으로 적용해왔다. 이는 인간자신이 자연을 외부 세계로 분리하여 파악하지 않고 현존하는 시간과 공간 속에서 한 몸으로 보고 있는 것이다. 인간과 자연을 상호작용의 대상으로 생각하는 것은 결국 이 둘의 깊은 어울림과 공존을 통해 하나로 보고 있기 때문이다. 이와 같은 물아일체(物我一體)의 사유는 궁극적으로 인간과 자연의 관계가 조화를 이루는 것이다.

인간이 만물과 더불어 사는 존재로서 서로 이해하고 존중되어야 한다는 장자(莊子)의 물아일체 사상은 자신의 감각과 사유 활동을 중단한 채 사물이 변화하면 자연과 중용(中庸)의 상태를 유지할 수 있으며, 무위(無爲)를 지혜로운 접근방식으로 시현(示現)할 수 있다는 것이다. 이처럼 도가의 자연관은 연구자의 예술관에 그대로 반영된다. 대상의 표현은 물론 재료의 선택과 제작의 과정에도 그 일체화(一體化)의 사의(思議)를 담고 있다.

연구자 작품의 철학적배경은 삶의 주변으로서 자연과 나 자신과의 교섭이다. 작품에 내재된 자연관과 인간관 그리고 연구자가 추구하는 심미성의 중심에는 나 자신을 '자연인(自然人)'으로 투영 하는 것이다.

물아일체의 자연관에 기반 한 연구자작업은 두가지 상충하는 철학적 근간을 교차하며 가로지른다. 그 상충하는 양항(兩項, two items)은 합일의 경지인 물아일체와 실존으로서의 자율성이 강조된 주관성의 공존을 추구하는 것이다.

근대 및 현대미술의 태동에서는 동일성의 해체라는 인식소가 작용하면서 모방의 가치와 기준들이 전복되고 주체적 자율성의 시대가 열렸다면 오늘날의 다원적 인식은 공존의 개념을 주장하고 있는 듯하다. 이처럼 주체적 성찰과 공존의 미학은 현상의 진단과 분석 및 근원적 심미성의 고찰이 필요하다고 생각한다.

한동안 연구자는 군중 속, 익명의 인물들이 등장하는 줄서기 연작으로 사회 현상 속에서 개인이 처하게 되는 여러 가지 상황들을 그렸다. 그 상황 속에는 개인들이 겪는 갈등과 소외 그리고 고독과 체념등이 직설적으로 표현되어있다.

연구자는 이러한 상황적분위기를 강화시키기 위해 자유로운 획과 발묵의 효과로 심상표현이 강조되도록 심혈을 기울였다. 한지의 바탕위에서 운용되는 자유분방한 획(劃)은 여백을 통하여 인물들은 더욱 선명하게 묘사되고, 배채(背彩) 기법을 통한 발묵 효과로 수묵의 농담을 더욱 풍부하게 조성시켰다.

연구자는 자연의 시원성과 인간의 내면과의 교류를 탐구하기 위해 평면작업과 설치의 어법을 혼용하는 형식상의 변화를 통해 인간의 내면과 외면을 인간본성의 탐구에 깊이 고양되어있다. 이러한 탐구는 인간의 삶의 본질을 탐구하기 위해 자연의 시원성을 연구하는 것이고 그 시원성을 자율적인 회화형식으로 일체화하는 일이다.

연구자는 작품에서 자신이 영매(靈媒,medium.channeling)가되어 자연의 순환을 담아내고자 한다. 삶과 죽음의 경계를 나타내기 위한 설치작업에서 오방색 물감의 즉흥적 뿌리기 기법은 일종의 '굿'과 같은 행위로써 이것은 스스로 작가이면서 매개체(medium)가 되는 의식의 원천이 되는 것이다.

전통적인 동양화의 화면에 그려진 기호들은, 자연과 우주에 대한 경험과 통찰의 사유를 담은 정신의 표현인 동시에 수양과정이다. 이와 같은 시원적이고 통시적인 성찰의 사의성(寫意性)은 존재의 관계를 중시한 것이다.

본 연구는 사물과 자아, 객관과 주관, 또는 물질계와 정신계가 하나가 되는 '물아일체'의 동양미학적 가치에 기반 하고, 그 정신을 회화의 격조로 삼고자 했다. 연구자 작품에서 원초성의 발현을 형식적 자율성에 기반을 두고 객관적 재현을 초월하여 삶의 본질을 담아내고자 하는 본 연구는 물아일체를 바탕으로 자율관계성의 역동성을 회화작품으로 모색하고자 하는 것이다.

연구자의 작업은 공존을 지향한다. 이는 무위(無爲)의 태도를 가져야만 비롯될 수 있는 것으로써 사물에 대한 고정관념을 벗어나는 것이며, 시지각의 사유를 넘어 물아의 본성과 합일하고자 하는 것이다. 연구자는 작업을 통해 각자의 존재가 하나의 관계 항으로서 서로 능동적으로 교섭함에 따라 자율관계성을 성립시킨다. 비로소 연구자가 작품을 통해 추구하는 공존과 공생의 심미성은 자연이 그 본연의 회귀를 지향하는 본질적 미(美)의 개념에 주체적으로 관여하는 것이다.

주요어 : 原初性, 物我一體, 自律性, 卽興, 靈媒, 관계, 공존, 획

목 차

논문 개요

Ⅰ. 서론 ····· 1
1. 연구 목적 및 필요성 ····· 1
2. 연구내용 및 방법 ····· 6

Ⅱ. 物我一體의 사유와 無爲自然의 미의식 ····· 12
1. 원초성과 도가의 무위자연 ····· 12
1) 시원의 숭고미 ····· 12
2) 도가의 무위자연의 사유 ····· 20
2. 물아일체와 노장사상 ····· 25
1) 물아일체의 사유 ····· 25
2) 경험적 세계관 ····· 29
3. 회화의 자율성과 기운생동 ····· 34
1) 회화의 자율성 ····· 34
2) 氣韻生動의 확장 ····· 37
4. 공존의 관계성 ····· 43
1) 공존의 조형의식 ····· 43
2) 다원적 관계성 ····· 44

Ⅲ. 원초적 물아일체의 자율관계성과 작품 분석 ····· 51
1. 사회현상의 반영 ····· 51

1) 서열조장사회의 서사적 풍경 ····· 51
2) 자유분방한 현대인의 초상 ····· 62
2. 원초적 표현 ····· 67
1) 靈媒되기의 표현 ····· 67
2) 무속을 통한 즉흥적 표현 ····· 74
3. 물아일체의 실존 ····· 86
1) 자연물의 본질 추구 ····· 86
2) 한지와 여백의 미 ····· 99
3) 전통의 계승과 조형의식 ····· 106
4. 자율성과 다원적 관계 ····· 116
1) 호흡과 신체성의 발현 ····· 116
2) 획과 추상적 표현 ····· 122
3) 관계의 중의적 표현 ····· 130

Ⅳ. 결론 ····· 137

참고문헌

ABSTRACT

작 품 목 록

[작품1] 우종택, 〈memory of origin〉 120x81cm, Mixed_media, 2017 ····· 40
[작품2] 우종택, 〈memory of origin〉 227x362cm, Mixed_media, 2017 ····· 42
[작품3] 우종택, 〈Memory of origin Installation〉 350x1200cm, Painting on wood, 2015 ····· 45
[작품4] 우종택, 〈a line〉 190x190cm, meok, hanji, 2005 ····· 51
[작품5] 우종택, 〈a line〉 190x230cm, Mixed_media, 2005 ····· 52
[작품6] 우종택, 〈a line〉 190x230cm, Mixed_media, 2005 ····· 53
[작품7] 우종택, 〈a line〉 190x120cm, Mixed_media, 2005 ····· 54
[작품8] 우종택, 〈a line〉 190x230cm, Mixed_media, 20012 ····· 57
[작품9] 우종택, <Memory of origin, Installation Painting on wood〉 2015 ····· 59
[작품10] 우종택, 〈a line〉 190x230cm, Mixed_media, 2005 ····· 61
[작품11] 우종택, 〈a line〉 190x230cm, Mixed_media, 2005 ····· 62
[작품12] 우종택, 〈a line〉 70x40cm, Mixed_media, 2005 ····· 63
[작품13] 우종택, 〈Memory of origin, Installation〉 10x120Painting on wood, 2015 ····· 67
[작품14] 우종택, 〈Memory of origin, Installation, Painting on wood〉 2015 ····· 71
[작품15] 우종택, 〈Memory of origin, Installation, Painting on wood〉 2015 ····· 72
[작품16] 우종택, 〈Memory of origin, Installation, Painting on wood〉 2015 ····· 73
[작품17] 우종택, 〈Memory of origin, Installation〉 , Painting on stone〉

2015 ····· 76
[작품18] 우종택,〈Memory of origin, Installation, Painting on wood〉 2015 ····· 80
[작품19] 우종택,〈Memory of origin〉, 220x70x70cm Installation, 2013 ····· 84
[작품20] 우종택,〈Memory of origin, Installation, Painting on wood〉 2015 ····· 85
[작품21] 우종택,〈Memory of origin, Installation〉 350x1200cm, Painting on wood〉 2015 ····· 88
[작품22] 우종택,〈不二,〉 Installation, 350x1200cm, Painting on wood> 2015 ····· 89
[작품23] 우종택,〈Memory of origin, Installation〉 350x1200cm, Painting on wood〉 ····· 90
[작품24] 우종택,〈memory of origin〉 227x181cm, mischtechnik auf hanji〉 2017 ····· 95
[작품25] 우종택,〈Memory of origin〉 70x120cm, Mixed media, 2015 ····· 96
[작품26] 우종택,〈Memory of origin〉 70x120cm, Mixed media, 2015 ····· 96
[작품27] 우종택,〈Memory of origin〉 180x320, Mixed media, 2015 ····· 98
[작품28] 우종택,〈memory of origin〉 120x70cm, Mixed_media, 2017 ····· 101
[작품29] 우종택,〈Memory of origin〉 180x160, Mixed_media, 2015 ····· 105
[작품30] 우종택,〈Memory of origin Installation〉 stone, 2015 ····· 109
[작품31] 우종택,〈Memory of origin〉 220x450, Mixed_media, 2015 ····· 112
[작품32] 우종택,〈memory of origin〉 110x110cm, Mixed_media, 2017 ····· 116
[작품33] 우종택,〈memory of origin〉 120x101cm, Mixed_media, 2017 ····· 117
[작품34] 우종택,〈Memory of origin〉 160x230, Mixed_media, 2015 ····· 118

[작품35] 우종택, Memory_of_origin〉 210x175cm, mixed_media, 2017 ····· 120
[작품36] 우종택, 〈Memory of origin, Installation> 230x370mixed_media,
2015 ····· 121
[작품37] 우종택, <Memory of origin〉 230x190, mixed_media , 2015 ····· 123
[작품38] 우종택, 〈Memory_of_origin〉 120x80cm, Mixed_media,2017 ····· 124
[작품39] 우종택, 〈Memory of origin〉 230x260 Mixed_media , 2015 ····· 131
[작품40] 우종택, 〈Memory of origin〉 230x180cm, Mixed_media , 2015 ····· 132
[작품41] 우종택, 〈Memory of origin〉 180x230cm, Mixed_media, 2015 ···· 134
[작품42] 우종택, 〈Memory of origin, Installation, Painting on stone> 2015 ·· 135
[작품43] 우종택, 〈Memory of origin〉 120x60cm, Mixed_media, 2015 ····· 136

도판 목 록

<도판1> 프란체스코 과르디 <폭풍우 치는 바다의 배들〉 1750 ····· 18
<도판2> 겸재 정선 <인왕제색도> 지본수묵, 79.2x138.2cm, 1751 ····· 18
<도판3> 젝슨 폴락 <Untitled.c> Ink on paper,44.5 x 56.6 cm, 1950 ····· 34
<도판4> 이우환 <Dialogue>Oil and Mineral pigment on Canvas, 162x130.3cm, 2011 ····· 47
<도판5> 안견 <몽유도원도> 비단채색, 일본 텐리대학 중앙도서관, 1447 ·· 59
<도판6> 작자 미상 <무신도> 120.2x138.2cm, 지본채색 ····· 75
<도판7> 박생광 <명성황후> 종이에 채색, 100x230cm, 1984 ····· 82
<도판8> 박생광 <명성황후> 종이에 채색, 200x330cm, 1984 ····· 82
<도판9> 백남준 <요셉 보이스를 위한 추모 공연을 올리다> ····· 83
<도판10> 권영우<무제> 패널에한지, 1221x81cm ····· 103
<도판11> 곽훈 <관조> 한지 설치, 1200x450cm 대구미술관 전경,2016 ····· 104

Ⅰ. 서 론

1. 연구 목적 및 필요성

자연(自然)은 유구한 역사속에서 시공의 변화가운데 실존해 왔으며 현대에도 상호작용하는 형태로 존재한다. 자연의 깊고 오묘한 현상을 연구하고 이해하기 위해 인류는 고대 신화로부터 현대과학의 사유에 이르기까지 무수한 고찰과 실험을 통하여 개념화하고 담론들을 축적했다. 동양에서는 자연에 대한 인간의 근본적인 태도로써 무위(無爲)를 지혜로운 접근방식으로 적용해왔는데 이는 자연을 일정한 방식의 질서를 가진 존재로 바라보고, 자신과 외부세계가 상호작용(相互作用)하는 교섭(交涉)의 관계로 보고있기 때문이다. 즉 이것은 자연과 인간을 서로 분리하지 않고 하나로 보는 일체(一體, Oneness)의 사유인 것이다. 요약하면 물아일체(物我一體)[1]의 사유는 인간과 자연의 만물이 이원적(二元的) 세계로 따로 분리되지 않고, 크게 하나로 연관된 조화를 이룬다는 것이다. 장자의 물아일체(物我一體)[2]설은 불완전한 인간 중심의 세계관을 극복해야 한다는 본성을 품고 있다. 그 근거로는 자연 만물을 신이 인간에게 고르게 내려 준 다스림의 대상이라는 선형적 가치

---

1) “물아일체(物我一體);인간과 자연의 만물이 조화를 이루는 것이요, 인간은 만물을 더불어 사는 존재로서 사랑해야 한다는 것이다. 장자의 물아일체 설은 일체의 감각과 사유 활동을 정지한 채 좌망(坐忘)하여, 사물의 변화에 임하면, 절대 평등의 경지에 있는 도(道)가 빈 마음속에 모이게 되는 상태이다. 이제는 만물을 신이 인간에게 내려 준 축복이라 보는 인간 중심적 세계관을 극복하지 않으면 안 된다. 그렇지 않을 경우, 자연 파괴를 막을 수 없다. 이에 따라, 인간과 자연의 만물이 조화를 이루는 것이요, 인간은 만물을 더불어 사는 존재로서 사랑해야 한다는 ‘물아 일체’의 세계관에 주목할 필요가 있다. 인간과 자연이 조화를 이루었을 때 자연은 더욱 아름다워지고 인간의 삶은 더욱 건강해질 수 있다. 자연의 개발을 전면적으로 거부하는 것이 아니라, 개발을 하면서도 자연의 생태적·미적 균형이 유지될 수 있도록 해야 한다.” 개념어 사전, 2007. 12. 15. 청서출판 pp. 56

2) 장자의 물아일체설: 물아일체 설은 자연 만물이 큰 하나를 이루는 일체(一體)로서, 인간은 스스로의 감각과 사유 활동을 정지한 채 좌망(坐忘)하여, 사물의 변화에 임하면서, 절대 평등의 경지에 있는 도(道)가 빈 마음속에 모이게 되는 상태에 이름을 의미한다.

로 본다는 것이다. 인류의 보편적인 삶에서 자연의 존립 근거와 목적에 대한 인간의 해석은 자연에 대한 이해 부족으로 인하여 자연을 무분별하게 파괴하는 결과를 초래했다. 자연을 존중하는 인간 태도변화는 인간과 자연의 만물이 조화를 이루고, 인간 역시 이러한 만물 중 하나이기 때문에 더불어 공생하는 '물아일체'의 세계관이 더 절실하게 요청 되었다. 인간과 자연이 조화를 이루었을 때 비로소 자연은 지속해서 보존될 수 있고, 자연의 일부이기도 한 인간의 삶 역시 더욱 안전하고 풍성해질 수 있다. 자연의 개발과 활용은 자연의 생태가 적절하게 보존되며 존재로서의 가치를 유지될 수 있도록 제한되어야 한다는 것이다. 서양에서는 우주와 연관하여 자연을 이해하여 자연의 질서를 체계화하고 그것을 규명하고자 노력하여 왔다. 이에 따라 그들에게 자연은 경외의 대상이며 동시에 정복과 연구의 대상이었기 때문에 자연의 질서와 체계에 시간과 공간적 사유를 더하여 그 본질과 현상의 탐구를 이어오고 있는 것이다.

동양의 예술에서 자연과 인간의 성찰에 대한 수많은 접근방법과 이해의 관점들을 가진 동양예술철학에 기초한 연구자작품세계는 생태로서의 자연과 나 자신의 교섭을 근간으로 하고 있다. 이에 연구자는 연구작품에 내재된 자연관과 인간관 그리고 심미성의 철학적 배경을 고찰하고, 이와 관련된 미술 담론과 선행 작품들을 분석하고 연구하는 것을 목적으로 삼고 있다.

현대의 문화현상은 변주한다.[3] 이때의 변주는 정체하지 않는 이동(移動)

3) 문화는 태생적 역동성으로 간문화적이고 다문화적이다. 자기중심적 욕망과 사고방식은 그것이 아무리 합리적일지라도 편집증적(paranoiac)이다. 중심화(centralism)는 권력의지에서 비롯된 일종의 '이성착각'(reason illusion)이기 때문이다. 서구적인 것은 곧 합리적인 것이라는 서구 중심주의는 독선적인 허구이다. 그것은 이데올로기나 다름없다. 그것은 일종의 왜곡이거나 위장일 수밖에 없다. 서구중심주의가 심각해진 20세기 들어 동양철학의 수용이나 패러디가 동양인들의 현시적인 방법보다 은밀하고 교묘하게 은폐나 위장의 방법을 동원하는 경우가 그러하다. 노장사상으로부터 적지 않은 영향을 받은 하이데거의 예를 들 수 있겠다. … 사상과 철학에 시작이나 발생에 따른 진화나 변이는 있을 수 있지만, 거기에는 어떤 중

의 특성을 함축한다. 현대사회의 문화 현상은 그 자체의 형식으로만 존립하거나 평가되기보다는 역사적 연관성에 의해 분석되고, 동시대적 관점의 표상들과 연계하여 비평된다. 이 의미는 현대의 문화 현상에는 총체적 합생(總體的 合生)[4]의 연관성이 상존한다는 것이다. 그러므로 예술 현상에서도 심미성의 판단은 그 자체의 시각적 특징만으로 판단되기보다는 연관 관계 안에서 파악되어야한다.

전통적으로 동양회화는 대상의 모방을 추구하기 보다는 대상의 본질적 실제를 담아내고자 하는 조형의식을 표방한다. 이러한 미의식의 배경에는 작가에게 성찰과 깨달음 그리고 인격적 수양을 기대하는데, 현대사회의 다원화된 시대에도 유의미성을 확보할 기회가 있다. 그래서 동양적 사유와 미감의 전승으로 그 범주를 확장해온 회화 역시 현대사회에서 어떠한 과제를 수행하는지 살펴볼 필요가 있다.

자연의 아름다움은 그 자체에 있다. 그러므로 자연을 대상으로 하는 예술과 철학은 자연의 질서 안에서 동일성의 신념 체계를 구현해야한다. 예를

심결정론(centric determinism)도 있을 수 없다. 인간의 이동욕망에 의해 부단히 전염되고 유행하거나 유전하고 진화하기 때문에 더욱 그렇다.
이광래, 『방법을 철학한다(해체에서 융합으로)』, 知와사랑, 2008, pp.101-103.

4) <새로운 총체성의 생성> 인 합생 이라는 용어는 화이트헤드의 파악이라 부르는 태도와 관계가 있다. 합생concrescene은 con과 crescene의 합성어로서 영어로는 점차 증대하다 crescent 앞에 결합의 뜻을 지닌 접두어 con이 합해진 것이다. 본래 이것은 배(胚)분자의 접합이나 합착 또는 유착을 나타내는 생물학의 용어였다. 화이트헤드는 이 개념을 17,18세기의 철학자들이 아리스토텔레스의 <발생generation>에 대신하여 유동하는 세계를 기술하기 위해 <유동성>이라는 새로운 철학적 <발견>에서 사용한 것에 주목했다. 로트에 의하면 발견이란 두 종류의 유동성이 있다. 하나는 <개별적 존재자>의 실재적인 내적 구조인 <합생>이고, 다른 하나는 개별적 존재자로부터 개별적 존재자로 <이행transition>이다. 이 때 이행이란 시간 관념의 한 측면으로 개별적 존재자의 완결에 따르는 과정의 소멸이라는 유동성, 즉 <끊임없는 소멸>을 의미한다. 이에 비해 <합생>은 <한 종류의 concrescence라는 용어 속에서 구체화된 궁극적인 개념>이다. 그러나 합생 개별적 존재자의 구조에 내재하는 유동성이다. 그것도 그것의 주체적 지향인 어떤 목적인을 향해서 나아가는 유동성이다. 화이트헤드는 <합생이란 다수의 사물들로 구성된 우주가 그 다자the many의 각 항을 일자the One의 구조 속에 결정적으로 종속시킴으로써 개체적 통일성을 획득하게 되는 과정을 일컫는 말이다>라고 규정한다.
화이트헤드.『과정과 실재』, 오영환옮김, 민음사, 1991, pp.385-387.

들면, 철학에서 다루는 재현으로서의 미술에 관한 논의들을 보면, “플라톤은 눈에 보이는 현실적, 시각적 대상들은 불변적인 형상(form)이나 이데아의 조잡한 모사에 불과하다고 생각하였는데, 이것은 인간의 불확실한 시지각이 보고 있는 자연적 실재들은 비물질적이고 보편적인 그 형상의 반영 물(copy)에 지나지 않는다는 것이다. 플라톤은 눈앞에 현전하는(present) 자연은 보편적 이념이라는 실재를 반영하는 가상의 실재인 것이다. 그러나 아리스토텔레스는 화가가 화폭 위에 자연에 대해 같은 이미지를 구현 할지라도 그의 독자적인 해석과 창의적 상상력이 동원될 수밖에 없다고 하여 미술가의 재현을 창조적인 예술 행위로 간주했다.”[5] 여기에서 창작자는 자연과의 교감이 주요 관점이더라도 눈에 보이는 시각적 대상의 추구에서 이동하여 미술가 자신만의 해석과 창의적 상상력이 수반된 창조적 예술 행위로서의 재현을 도모해야 한다는 점을 교훈으로 삼을 수 있다.

현대인의 자기 주도적 표현의 생활화와 연계하여 생각해 볼 때 예술의 다원적 확장은 예고된 현상이다. 그렇다면 전통미술의 영역에서 이와 같은 다원적 인식소의 공감은 동일성의 재현과의 양립의 가능성을 살필 필요가 있다. 그러므로 연구자는 작품의 제작에서 그 다원적 공감을 반영하여 전통의 영역과의 공존을 온전히 실현할 방법을 모색하고자 한다. 더욱이 현대예술의 영역은 주체로서의 자신을 표방함을 넘어 사회적 관점과 철학적 개념을 담아내며 끝모를 변주와 확장을 거듭하고 있다. 예술에 접목된 다양한 문화현상은 상호작용하면서 작가의 주체적 실천과 성찰을 거쳐 소통된다.

이미 현대미술의 태동에서 동일성의 해체와 인식소로 모방의 가치가 극복되고, 자율성의 시대를 열어 다원적 공감과 공존의 개념을 중시하게 되는 것이다. 이와 같은 이유로 이 연구는 한국화의 정신에 대한 해답을 찾기보다

5) 이광래, 『미술과 문학의 파타피지컬리즘-욕망하는 미술, 유혹하는 문학』, 미메시스, 2017, pp.310-311.

는, 유의미한 질문을 던져 보며 현대 미술이라는 큰 영역 속에서 우리 미술의 고유성과 차별성의 가치를 가질 수 있는지 연구하고자 한다. 이를 위하여 전승가치의 고찰 그리고 더욱 깊은 사유의 분석, 근원적 심미성의 성찰을 통한 탐구로 동양 미술의 정신과 방법론에 담긴 동양화의 가치를 새롭게 조명하고 이를 현대적 인식소와 접목 하고자 한다.

연구자는 도가사상(道家思想)과 전통화론을 접하면서 사의성(寫意性)과 작가의 자율성(自律性) 그리고 회화요소의 관계성이 일체화를 이룰 수 있는지 그 가능성에 주목한다. 전통 동양화는 회화를 사물로 인식하기보다는 자연과 우주에 대한 경험과 통찰의 사유를 담은 정신의 표현이며 수양의 과정으로 보았다. 사의를 추구한 전통 회화의 화격(畫格)은 서구의 현대미술의 태동기에서 추구하던 인식에 대한 유사점과 차이점을 모두가지고 있다. 이에 대한 분석과 모색은 동양회화의 역사적 위상과 의미를 확장 하는데 중요한 계기가 될 것이라 생각한다. 따라서 본 연구는 물아일체를 통한 조형의 자율관계성과 무속의 역동적 실천방법에 대한 회화적 모색과 성찰이 될 것이다.

2. 연구 내용 및 방법

본 연구의 내용은 시원성(始原性)을 배태한 물아일체의 사유를 탈물(奪物)과 승물(僧物)의 사유를 접목하여 작업에 실현시키는 것이다. 무위와 탈물의 지경을 작품제작 과정에 적용하고, 나아가 이를 초월적 관계로 접목하면 승물의 개념이 된다. 이는 물질에 대한 과욕과 집착에서 벗어나고자 하는 금욕적 사유이며, 물질을 욕망의 대상이 아닌 조화의 대상으로 삼는 관계적 태도이다. 연구자가 추구하는 심미성은 공존과 관계의 미학이며 그 특징은 비움과 함축 그리고 기운생동이다. 비움과 내려놓음의 무위에 이르는 구체적 전략으로 외관의 형상에 집착하지 말라는 무형(無形)과 쓰임새 같은 목적에 얽메이지 않음으로써 진정한 본질에 도달하고자 하는 것이다.

본 논문의 서두에서 동서양 철학의 사유를 언급하는 이유는 근본적으로 현대사회의 구조와 문명의 형태가 서구과학기술의 기술 개발과 혁신에 기인하고 있으나 현대미술의 태동기에는 아시아의 사유가 사회를 구성하는 독창적인 인식소로 작용하고 있었음을 인정하지 않을 수 없다. 인적 교류와 문화의 교류에서 동, 서양의 상호영향은 불가피하고 필연적이다. 교류의 확장 과정에서 두 문화가 서로 문화적 충돌하는 것은 서로 다른 시간의 역사를 통한, 다름의 차이가 반영된 산물과 인식 간의 충돌이다. 현대사회에서 인류는 다원적 문화교류의 가속 가운데 상호절충 하는 정신적 비정주(非定住)의 교류 작용 상태로 볼 수 있다. 문화와 사상에는 독립적인 중심이 있을 수 없듯이[6], 보편성의 이해속에서 차이와 특이성을 찾는 방향으로 예술의 향방

6) 문화는 생득적으로 간문화적이고 다문화적이다. 자기중심적 욕망과 사고방식은 그것이 아무리 합리적일지라도 편집증적(paranoiac)이다. 중심화(centralism)는 권력의지에서 비롯된 일종의 '이성착각'(reason illusion)이기 때문이다. 서구적인 것은 곧 합리적인 것이고 합리적인 것은 서구적이 된다는 서구 중심주의는 독선적이고 허구적이다. 그것이 이데올로기나 다름없는 까닭도 다른 데 있지 않다. 그것이 일종의 고의적인 왜곡이거나 은폐와 위장일 수밖에 없는 이유도 마찬가지다. 서구중심주의가 심각해진 20세기 들어 동양철학의 수용이나 패러디가

이 전개될 때 작가의 창의성과 자율성은 담보될 수 있다. 연구자의 작품 전반에서 중심적 요소로 자리 잡고 있는 자율성은 자연과의 합일을 바탕으로 한 시원성과 무(巫)를 통한 역동성의 미학적 탐구의 기호가 된다.

동양회화의 여백은 광범위한 사유를 함의한다. 공간 뿐 아니라 시간성으로서 불특정한 공백이며 사이의 미학이라는 개념으로 해석된다. 본 논문은 이러한 고찰을 바탕으로 물아일체를 시각화하고자 하는 작품의 창작 과정과 철학에 대해 분석한 것이다. 작업을 진행하면서 몰두했던 물아일체에 대한 해석과 창작 결과물에 대해 논하고 이러한 일련의 과정들이 어떤 가치를 가지는가에 관하여 살펴보고자 한다. 작품의 유형을 각각의 전시에 따른 주제로 분류해서 특징과 그 특징들이 갖는 조형성에 대해 분석할 것이다. 시간은 과거에서 미래로 흘러가지만 미래로 열려 있는 모든 경향성들과 이미 발생하여 항상 개입할 수 있는 과거는 영원하고 잠재적인 요소로 작용한다. 그러므로 이러한 시간과 생성, 존재들의 관계와 연구자의 조형의식이 어떻게 연결되고 발현되었는지 살펴보는 일은 연구의 핵심내용이 된다.

창작에 있어 현대적 변용을 모색하는 일은 경험된 가치를 계승하는 것과 이를 극복하거나 승화하는 것으로써 창작자에게는 쉽지 않은 과제임이 분명하다. 연구자는 자연의 질서에 내재한 시원의 가치가 현대에도 여전히 유효하다는 확신을 갖고 창작의 시현(示現)에서 현대성의 공시성(共時性)이 담길 수 있음에 주목하고, 시원의 전승과 그것의 현대적 발현을 시도한다.

동양인들의 현시적인 방법보다 은밀하고 교묘하게 은폐나 위장의 방법을 동원하는 경우가 그러하다. 노장사상으로부터 적지 않은 영향을 받은 하이데거의 예를 들 수 있겠다. … 사상과 철학에 시작이나 발생에 따른 진화나 변이는 있을 수 있지만, 거기에는 어떤 중심결정론(centric determinism)도 있을 수 없다. 인간의 이동 욕망에 의해 부단히 전염되고 유행하거나 유전하고 진화하기 때문에 더욱 그렇다. 이광래, 『방법을 철학한다(해체에서 융합으로), 知와사랑, 2008, pp.101-103.

본 논문에서는 동서고금(東西古今) 사상이 서로 관통하는 측면을 시간적으로 전통회화의 사의(寫意)의 개념과 현대 서구의 개념미술과의 비교 속에서 살펴보고, 창작의 주제인 물아일체에 대해 서구의 낭만주의와 표현주의 그리고 자율성의 미학과 연계하여 논의하고자 한다. 또한 객체 그리고 작가의 자율성이 혼연일체가 되는 실재와 실존의 미학에 대한 탐구를 진행하고자 한다. 연구자의 이러한 탐구는 경험적 표현과정 속에서 배태되어 충만하게 분출되는 흥(興)과 격동(激動)의 화격을 드러내려 한다.

Ⅱ. 장 원초성의 고찰에서는 근원적 사유와 노장사상을 살펴보고 미학적 전승가치로서의 원초적 고유성과 숭고미를 살피기 위하여 자연관에 대한 담론들을 고찰할 것이다. 이와 함께 도가와 유가, 불가의 자연관, 인간과 자연의 관계성 등의 분석을 바탕으로 그 개념의 형성과 발현 그리고 그 예술적 적용을 논하고자 한다. 특히 주체와 객체의 동일성을 논의할 때는 노장의 사유와 서양 철학과의 연관성을 찾는 것은 연구자의 작품세계의 복합적 성격을 드러내기 위함이다.

물아일체의 사유는 주체로서의 나(我)인 동시에 물(物)이거나 객체로서 물이 결국 나인 이 둘은 미분화 된 큰 하나라는 일체(一體)를 살펴보는 것으로 작업과 삶의 경험에서 발견한 물아일체의 경지를 회화적 개념으로 연결하여 도출해본 것이다. 물아일체의 사유를 작가의 실천적 태도와 궁극적 지향점으로 논의할 때 심상의 관조와 함축은 중요한 요소로써 이를 표방한 물아일체 사유를 조형화한 선행 작가들의 작품 형식과 내용을 비교 분석하여 연구자의 물아일체와 자율적 회화의 합일의 당위성을 확인하고자 한다.

원초성은 연구자의 작업의 개념을 가로지르는 무의식적 추구의 근간이 된다. 이것을 고찰하기 위하여 연구자는 자연에 내재한 근원적 숭고와 연구

자의 혼(魂)에서 생성되는 에너지의 공통점이 연결되는 맥락을 알아보고, 연구자의 작업에 나타나는 형상들에서 무속적 기운을 표현하기 위해 채택하는 미술의 방법론들을 고찰하고자 한다. 또한 연구자의 자율관계성은 동양회화의 경험적 미관을 반영하면서 서구의 자율적 공통분모와의 차이점을 동시에 가지고 있기도 하다. 생성, 내포, 즉흥의 특징으로 삼는 연구자의 창작행위는 근원적으로 자연의 역동적인 질서와 숭고미와 닮아있다.

작가의 심혼의 표현이 변주됨으로써 감상자 자신의 상상력을 발동하게 하고자 하는 추체험의 추구는 작가와 감상자 모두의 상호 자율성을 전제로 한다. 이에서 감정이입의 과정은 자기 투영이며 변형의 통로이다. 추체험은 관계 항인 소재의 특성과 작품의 맥락과의 전체적인 연관을 고려해야 하며, 연구자의 작품 이해는 '추체험'을 통하여 타자의 인식 안에서 변주되는 과정이 필요하다.

연구자의 작업의 방법론 과정에는 자율성[7]의 미학이 관통한다. 이동욕망에 의한 소재의 채집, 안료의 조합, 즉흥적인 획과 칠의 신체성과 설치의 형식과 함께 감상자에게도 자율적 경험을 요청한다. 자율성과 더불어 연구자의 작업에서는 다양하게 해석될 수 있는 자연의 근원적 상징이 존재한다. 근원적 상징과의 결합은 사물에 대한 통찰과 본질을 동시에 표출한다. 연구자는 작품의 노래로써 고목이나 폐목의 도입을 숭고와 근원의 연결고리로 고려한 것임과 동시에 현존하는 물성의 관계항을 제시한다. 이에 연구자는 조형 요소로써 관계항과 무(無)의 실천적 표현인 즉흥과의 관계성을 종합적으로 살펴 볼 것이다.

---

7) 자율성 [自律性, Autonomy, Autonomie] (문학비평용어사전, 2006. 국학자료원)최재희 번역, 『실천이상비판』, 박영사, 1992.

III. 장에서는 물아일체의 개념으로 표현된 기운생동(氣韻生動)[8]의 조형의식을 집중 분석한다. III장의 첫 번째는 '사회현상의 반영'을 고려의 대상으로 채택하여 구분하며 연구자의 시대 풍자적 수묵화를 분석하고자 한다. '줄세우는 사회에 대한 서사적 풍속화', '자유분방한 목탄의 선', '소외사회의 자화상'등으로 심층 분석할 것이다. 이분석은 수묵에서 현대적 풍속화의 사회 비평적 시선의 작업으로 회화의 사회적 소통의 가능성을 타진하고자 하는 것이다. 그리고 방법적 측면에서는 간접성과 자율성을 통한 표현의 확장을 중심으로 서술할 것이다.

III장의 두 번째는 '원초적 표현'으로서 무속의 영매(靈媒)되기를 통한 즉흥적 표현에 대한 연구이다. 시원성(Originalität)을 바탕으로 제작한 설치작품들을 분석 대상으로 삼았다. 물아일체에 대한 연구자의 사유는 '사물의 본질 추구', '한지와 여백의 미', '전통의 계승과 혁신'으로 분류하여 분석할 것이다. 작품분석의 네 번째는 '자율성과 다양한 관계'의 항목 아래 '호흡과 신체성의 표현', '획과 추상적 표현', '관계의 중의적 표현'으로 분류하여 분석하고자 하였다. 연구자가 추구하는 자율성은 능동적인 삶의 실천 가운데 녹아있는 것이며 이의 반영인 작품의 제작과정에서도 나타나는 특징이어서 이를 심층적으로 분류하고 분석하고자 한다.

마지막 IV. 장은 결론 부분으로 연구자의 작품 세계에 내포된 사유인 시

8) "기운생동 [氣韻生動] 기운생동(氣韻生動)은 기운이 충일(充溢)하다는 의미로, 중국 회화(繪畵)의 작풍(作風)에서 최고 이상으로 삼았던 말이다. 남제(南齊)의 사혁(謝赫)은 『고화품록(古畵品錄)』에서 "육법이란 무엇인가? 첫째는 기운생동을 말하고, 기운생동이라는 용어의 함의는 시대와 작자에 따라 그 뜻이 다양하게 운용되었다. 기운은 정운(情韻)·신기(神氣) 등의 용어와 유사하여 대상의 풍정(風情)·개성·생명과 같은 뜻이 있고, 기운생동이란 묘사할 대상의 기질·성격이 화면에 생생하게 표현되는 것을 뜻하였다. 기운이란 말이 주로 인물화에 대하여 쓰여 졌다는 것과, 사실(寫實)과 반드시 대립하는 것이 아니라는 점이 육조시대(六朝時代)에 있어서 기운의 특질이었다."문학비평용어사전, 2006. 1. 30., 국학자료원

원성의 원초적 원동력인 ‘무의 기운생동’을 물아일체의 사유를 통한 분석 결과를 서술하고자 한다. 그리고 ‘줄서기 연작’, ‘삶과 죽음의 경계 미학’, ‘한지와 획을 통한 즉흥적 드로잉’, 신목설치작업의 관계성‘ 등 연구자 경향성의 조형적 분석 결과를 담아 마무리하고자 하였다.

Ⅱ. 物我一體의 사유와 無爲自然의 미의식

1. 원초성과 道家의 무위자연

1) 시원의 숭고미

자연(自然)은 무수한 공간과 시간의 변화를 축적한 생태로 오늘날 우리에게 현전(現前)한다. 자연의 현상을 반영한 신화로부터 과학, 예술의 개념과 이론의 생산은 문화라는 이름으로 총체화 되어 자연을 다시 비추는 타자로써 우리 앞에 실재한다. 태고의 신비를 품은 자연은 그 시원의 비밀을 간직한 채 항시 인류와 함께했지만 그에 대한 우리의 이해는 사뭇 부분적이다. 서구에서는 자연을 코스모스(cosmos)즉 우주로 해석하여 자연을 우주의 질서와 함께 체계화하고자 하였다. 그러나 동양에서는 자연에 대해 인간이 갖추어야 할 태도로써 대순(大順)[9]과 무위(無爲)[10]를 접근방식으로 추구해왔다. 이는 자연의 원초적 근원에 대한 궁금증을 인간의 존재적 고찰과 그 맥을 같이 하기 때문이다. 근원적 자연과 존재적

9) "대순 [大順]; 천하가 어우러짐에 이르도록 하는 질서와 도리.
곧 천자(天子)는 예악(禮樂)으로 이끌어가고 제후는 예로써 사귀며, 대부(大夫)는 법으로 질서를 지키고 선비는 신의로 직무를 수행하며, 백성은 친목(親睦)의 도리를 지키는 일을 말함.<예기禮記 예운禮運>" 한시어사전, 2007. 국학자료원

10) "무위(無爲)'; 중국 철학에서 주로 도가가 제창한 인간의 이상적인 행위. 노자에 의하면 무위는 인위(人爲)를 더하지 않는 상태의 행위다. 사물의 자연적 본성을 위배하지 않는 행위를 통해 도를 실현하는 경지를 의미한다. 『노자』의 궁극적 가르침으로 '무위'는 도가 작용하는 방법이고 '자연'은 도가 본 받는 법칙이다. 그러므로 무위자연은 도의 본받음의 작용원리이다. 그 작용의 원리와 범위는 무소불위(無所不爲)하며 무소부재(無所不在) 하다. 이러한 무위자연의 개념은 자연계뿐만 아니라, 인간 생활의 제반 법칙에도 적용되는 것이다. 자연은 바로 자유자재(自由自在)하고, 스스로 그러하고[自己如此(자기여차)], 무엇에도 의존하지 않는 정신의 독립이며, 사물의 실상과 합일로써 얻어지는 정신적 원만성이다. 즉 무리해서 무엇을 하려 하지 않고, 스스로 그러한 대로 사는 삶이 무위자연이다." 무위 [無爲] (Basic 윤리 용어사전, 2001. 12. 20, (주)신원문화사

자아의 공존을 시각화 하는것은 동서양을 막론하고 예술의 철학적 배경이 되었다.

시원(始原)에의 갈망은 인간 내부의 모든 경험을 반추하여 그 끝에 닿는 가장 원초적 에너지의 추구를 의미한다. 그러므로 예술에서 시원성의 추구는 모든 존재의 본연(本然)과 운행의 질서에 내재된 에너지를 현재로 소환하여 반추(反芻)하고자 하는 노력이다. 연구자는 몸과 혼을 녹인 회화적 실천으로 그 에너지를 담아 작품에 표출한다. 시원성의 특질은 본연의 질서이며, 태고의 숭고함 그 자체이다. 연구자는 작품에 무의식이 즉흥격동(卽興激動)으로 몰입하는 근원적 시원의 특질을 펼쳐보고자 한다. 이는 시원적 에너지에 대한 열망과 표현의 과정이며 목적이기도 하다.

시원성을 추구하는 혼신의 실천은 내재된 에토스(ethos)[11]를 다시 활성화하는 것으로써 작업의 사유와 제작과정의 연금술과도 같은 실험의 단계를 거치게 된다. 정신을 담은 사물의 연금(鍊金)과 변주(變奏)는 모든 예술적 경계에 위치한다. 연구자의 몸은 도구이며 감각이자 통로이다. 시원성은 자연의 본질을 담아내고자 연구자의 태도에서 시작된 무위의 지향점이다. 무위에 대하여 노자는 “학문을 하는 것은 날마다 더해가는 것이고(爲學日益), 도를 추구하는 것은 날마다 덜어가는 것이니(爲道日損), 덜고 또 덜어서(損至又損), 무위에 이른다(以至於無爲)는 것이다. 그리고 무위하지만 하지 못

11) “에토스(ethos); 작업에 나타나는 덕을 이루기 위한 실험의 과정에서의 예술적 실천. 아리스토텔레스는 <니코마코스 윤리학>에서 덕을 지적인 덕과 윤리적인 덕으로 나누고, 지적인 덕은 교육에 의해 조장되므로 경험과 시간이 필요한 반면, 윤리적인 덕은 에토스에 의해 형성된다고 했다. 그는 윤리적인 덕은 갖추어져 있지 않지만 본성에 거스르는 것도 아니라고 보았으며, 정의로운 행위를 하면 정의로워지듯이 다른 덕도 동일한 효과가 있고, 선한 에토스를 획득하도록 강제되면 선한 행위를 실천하는 데서 기쁨을 얻을 것이라고 했다. 따라서 윤리적인 덕은 훈련이나 에토스에 의해 완성될 수 있으며 입법가의 할 일은 좋은 에토스를 형성하게 함으로써 선한 시민을 만드는 것이라고 주장했다. 그는 또 <수사학>에서 사람의 자연적 성향, 기질, 도덕적 성격 등을 에토스로, 주어진 상황에서 표출되는 감정을 파토스로 구별했다.” 철학사전, 「에토스」

하는 것도 없다(無爲而無不爲).”다고 했다. 이 말의 의미는 노자의 무위자연 사상이 추구하는 최고의 경지를 보여주는 것이다. 이것은 탐욕이 없는 도덕 합일의 실천의 극치라고 볼 수 있다.

원초성의 미학적 적용은 자연의 근원적 숭고(sublime)[12]와 연구자의 내적 필연성의 반추와 연관이 있다. 연구자는 근원적 숭고가 내포한 역동성을 혼의 표현 즉, 자신의 본질적 경향성으로의 코나투스(conatus)[13]의 욕망을 통하여 추구한다. 자연에서 특이한 광경을 목격할 때 이를테면 “바다가 사나운 바람과 거친 파도로 인해 웅장한 장관(壯觀)을 연출하고 있었을 때, 공포와 불안을 넘어서 경외와 전율을 동반한 쾌감을 느끼게 되는 것과 같은 것이다. 불안과 두려움은 자연미의 극치 앞에서 판단이 유보된다.”[14] 이러한 경험은 학습된 미의 모방이 아닌 그 자체의 아름다고 순수한 모습이기 때문이다. 이러한 의식으로 초월하는 정신적 충격을 숭고미(崇高美) 또는 숭고(崇高)라고 하는데, 웅장한 산을 마주대할 때나 대 형상을 볼 때 또는 낯선

12) “숭고(성), 崇高(性), (Erhaben, Erhabenheit)숭고하다는 것은 장엄, 경이, 압도, 고결, 고통, 위대, 냉혹, 무한, 환희와 같은 특별한 충격이지만 일반적인 미(美)와는 다르게 감성, 윤리, 도덕, 영혼의 고양된 정신적인 것이다. 아울러 숭고미는 인간의 논리나 이성은 물론이고 상상을 초월하면서 의식을 마비시키므로 모방, 계산, 측정이 불가능한 절대감정, 절대상황이 되는 것이다. 고통스런 전율과 장엄한 고요가 동시에 발현되는 숭고와 숭고미는 미와 추(醜)라는 개념으로 양분되지 않으며 인간에게 거부할 수 없는 명령을 선포하는 동시에 극도의 황홀경을 느끼게 하기도 한다. 아울러 숭고와 숭고미는 비장하고 장렬한 느낌과 신비하거나 초월적인 힘을 동반한다는 점에서 섬세하고 단아한 우아미(優雅美)와 대립된다.” Immanuel Kant, Critique of Judgement, trans. James Creed Meredith, (Oxford University Press, 1973).

13) 코나투스(conatus); 연구자 자신의 본성과 고유성이 추구하는 총체적 특질을 의미함.

14) 롱기누스의 숭고미 이론, 롱기누스지음, 김명복옮김, 연세대학교 출판부, 2002. pp.217 - 273
숭고의 개념을 처음 사용한 사람은 그리스의 롱기누스(Longinus)라고 알려져 있는데 그가 말한 숭고미는 호머의 시와 성경의 창세기(創世記)에서 보이는 특별한 수사법을 의미했다. 한편 영국의 정치가이자 사상가인 버크(E. Burke, 1729 - 1797)는 장엄하고도 고상한 느낌과 더불어 공포와 불안을 동반하는 특이한 감정을 숭고라고 불렀다. 그러니까 고통과 불안이 긴장을 유발하고 그것이 환희와 희열과 같은 절대상태가 된다는 것이다. 특히 버크는 미와 숭고미를 상호배타적인 관계로 설정하면서 미가 쾌감이나 기쁨이라면 숭고는 영혼의 고양이라고 보았다.

경이로운 상황을 마주할 때에도 비슷한 느낌을 받는다.

‘숭고미’는 한편으로 충격적이고 한편으로는 감동적인 것으로 감미로운 미(美)와는 반명제적으로 대립된다. 이런 미의 차이는 서로의 더 깊은 동일성에 의해 해석되기 때문이다. 헤겔학파는 숭고를 희극적인 것이라는 미적 범주와 연관성 속에서 파악한다. 이 개념의 체계화는, 숭고한 것은 상이한 존재로 형식적 차별화를 함께 포괄한다. 이는 미적 지각의 대상에 대한 숭고한 감정의 분출로서 해석하기 때문이다.”[15] 따라서 숭고미는 역사적 서사나 전승되는 가치관의 범주를 넘어 새로운 경험의 창조적 질서를 담고자한다. 또한 자연의 질서 본연의 경이로움은 특정한 장면에서만 발견되는 것은 아니다. 시원으로의 반추와 자신의 성향의 만남을 통하여 깨우쳐지는 삶 속에서도 비롯되기도 한다. 웅장한 괴목 뿐만 아니라 세월을 견뎌온 관목에서도 숭고의 경이는 깨달아질 수 있는 것이다. 그러기에 본연 그대로의 모습을 발견하고 그것을 존중하기까지 이르기까지 연구자의 숭고 찾기는 계속되는 것이다.

자연의 숭고함은 원천적 질서의 내면적 발견을 통하여 전달된다. 진정한 “숭고미란 내적인 힘의 작용함으로 영혼이 위로 들어 올려져 의기와 기쁨으로 충만하게 되고, 우리가 들었던 것들을 마치 우리 자신이 창조했던 것과 같이 착각하게 만드는데 있다.”[16] 이와 같은 경험은 회화에서도 일어난다. 채색과 질감으로 재현되는 대상은 빛과 어둠이 평면 위에 표현되어 존재하지만 눈에 확 뜨이게 보일 수도 가까이 있는 듯이 보이는 것은 바로 빛의 강렬한 작용 때문이다. 이는 우리가 느끼는 숭고의 대상은 결코 그것을 극복할 수 없는 대상이라는 것이다. 숭고에서 발견된 경이로운 신비의 위대

15) 숭고 [崇高, the sublime, Das Erhabene] (세계미술용어사전, 1999.월간미술)
16) 룽기누스의 숭고미 이론, 룽기누스지음, 김명복옮김, 연세대학교 출판부, 2002. p.29.

함은 인간이 넘어설 수 없다는 사실과 인간은 부분에 불가한 불완전하고, 왜소한 존재에 지나지 않는다는 것을 알게 하기 때문이다.

‘숭고’에 대한 장 프랑수아 리오타르(Jean-François Lyotard)[17]의 관심사는 도덕적 혹은 종교적으로 성숙한 인간이 되어야 한다는 칸트(I.kant)의 교훈적인 철학과는 달랐는데, 숭고미 그 자체의 독특한 체계에 집중한다. 그것은 숭고의 정교함은 결코 재현할 수 없는 것을 재현하려는 일종의 역설(paradoxe) 구조를 지니고 있다는 것이다. 가령 자연의 엄청난 위력 앞에서 숭고미를 느끼는 이유는 그러한 자연을 우리가 결코 재현할 수 없다는 사실 때문이다. 리오타르 에게 숭고미의 본질은 재현할 수 없는 것을 재현하는 데서 오는 역설적 체험이다. 우리가 순간 자연에 대해서 숭고미를 느끼는 것도 자연은 우리가 재현할 수 있는 범위를 넘어서 있기에 비로소 숭고미를 깨달게 된다. 숭고미란 이렇게 근본적으로 재현할 수 없는 것을 재현하고자 할 때 발생한다. 이처럼 리오타르는 인간의 경험적 한계 너머의 실존에 대한 불가역성을 근본으로 하고 있는 것이다.

“리오타르에게 숭고미의 범위는 무한히 확장되는데, 그에게 재현할 수 없는 대상은 근본적으로 숭고의 대상이 된다. 따라서 숭고의 대상은 자연이 될 수도 있지만 인간이 될 수도 있고, 경우에 따라서는 우리 눈앞에 있는 현실 세계 전체가 될 수도 있다. 왜냐하면 어떤 인간은 이 현실 세계의 모습을 완전하게 재현할 수 없기 때문이다. 어쩌면 가장 숭고한 대상은 바로 지금 이 순간에 있는 모든 것, 혹은 지금 이 순간에 나타나는 사건 자체일 수도 있다. 숭고의 체험이란 이러한 허구적 거대 담론의 거짓된 상식을 해

17) 장 프랑수아 리오타르(Jean-François Lyotard, 1924~1998): 프랑스의 철학자, 사회학자이자 문학 이론가. 포스트모더니즘과 인간의 관계, 숭고에 대한 개념, 미학과 정치의 관계에 대하여 연구하였다.

체시키는 것이기도 한 것이다. 따라서 현실에 대한 어떠한 재현이나 주장도 그 자체가 현실을 재현하는 것이 아니며, 하나의 단편적이고도 불완전한 주장의 일부분일 뿐이다. 그래서 숭고란 이렇게 거대 담론의 제왕적 지위를 해체하고 많은 소소한 담론들을 분쟁의 상태에 빠뜨리기도 한다."[18]

"리오타르는 바로 이러한 숭고의 본성을 잘 드러내는 매체를 언어나 담론이 아닌 이미지에서 찾는다. 재현할 수 없는 숭고의 대상을 말로 나타내는 것은 불가능하기 때문이다. "한마디로 말해서 숭고란 언어로 정의할 수 없는 것이다. 이에 반해서 이미지는 숭고를 간접적으로 표현할 수 있다. 그것은 언어와 달리 이미지가 갖는 근본적인 특성 때문이다. 리오타르는 이렇게 대상에 대해서 단편적으로 묘사할 수밖에 없으며, 수많은 이질적인 것을 포함하는 이미지야말로 역설적으로 숭고를 표현하기에 적합한 매체라고 보았다. 나아가 이미지 자체는 근본적으로 어느 한 가지 특성으로 규정하거나 정의할 수 없으므로, 수많은 해석을 가능하게 하며 다양한 해석들 사이에 분쟁을 낳는다."[19]

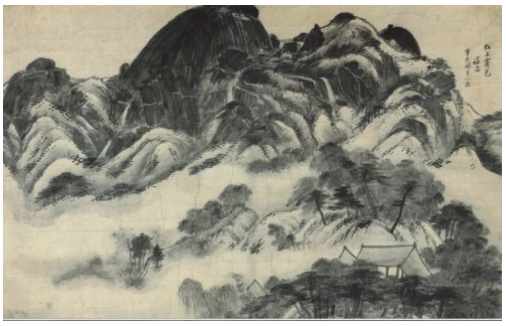
동양 회화에서 일획(一畫)은 모든 만물을 표현함에 있어서 첫 걸음이며 근원이다. 이는 회화의 근본 원리로 작용하고, 획은 주체인 나로부터 형성되는 것이고, 만물이 자아에 의해 확립한다는 것이며, 회화도 자아라는 주체에 의해 성립되는 것을 의미한다. 이렇게 주관이라는 주체의 마음이 강조되는 것은 양명학(陽明學)[20]의 이른바 '심즉리(心卽理)'[21]의 주장에 따라서 먼저

18) '재현할 수 없는 것'의 재현 (보고 듣고 만지는 현대사상, 2015. 08. 25., 바다출판사). p.51
19) 앞의 책, p.54
20) "중국 명나라 때에, 왕양명(王陽明)이 주창했던 새로운 유교 학설. 마음 밖에 사리(事理)가 따로 없으며 사람마다 양지(良知)를 타고났으나 물욕이 있는 탓에 성인과 범인(凡人)이 구별되는 것이므로 물욕의 장애를 물리칠 때 비로소 지행합일이 된다고 하였다."철학사전, 철학사전편찬위원회, 2009
21) 심즉리[心卽理]: '마음이 곧 이치이다.'라는 의미로서 양명학(陽明學)의 중요한 명제의 하나

내 마음, 즉 자아에 대한 확고한 신념에 근거하고 있다는 것을 말해준다. 마음이란 존재의 주체 의식을 통칭한 것이고, 일획은 마음이 자신의 내적 본질로 갖추고 있는 생성과 변화의 원리라고 할 수 있는 것이다. 그것은 생성과 변화의 기준이자 동력을 내장한 마음인 것이기도 하다. 연구자는 이러한 마음을 표현하고 사의의 시각화로 '물화(物化)'됨을 이해할 수 있었다. 이것은 관념을 자기 몸 밖으로 표출해 외부의 물질을 매개로 조형화해 생성해내고자 하는 것이었다.

이렇듯 심혼의 사유와 경이는 숭고의 지향, 그리고 이러한 것들의 물화된 표현이며 연구자가 추구하는 물아일체의 회화이다. 다시 이 의미는 사의적으로 대상에 대한 감정이 이입되는 것으로, 대상을 예술적 정신 속으로 끌어들여 자기화하는 과정이다.

<도판1> 프란체스코 과르디,
폭풍우 치는 바다의 배들,80x120,유화,1750



<도판2> 겸재 정선, 인왕제색도,
79.2x138.2cm, 지본수묵,1751

이다. 성리학(性理學)에서는 심(心)과 성(性)의 개념을 명확하게 구분하고, 성즉리(性卽理)의 명제를 세워 심(心)은 이(理)가 아니라고 하였다. 여기에 대해 육구연(陸九淵)과 왕수인(王守仁)의 심학(心學) 곧 양명학에 있어서는, 성리학같이 심(心)과 성(性)을 구분하지 않고 심(心) 그 자체가 이(理)에 합치된다고 하여 심즉리(心卽理)의 명제를 내세웠다. 이러한 사상은 육구연을 거쳐 왕수인에 의해 완성되었다. 그는 인간의 모든 행위의 표준은 마음에 구비되어 있으므로 오직 마음만을 밝히고 여기에서 법칙을 구해야 한다고 주장하였다. 모든 사물의 이치는 내 마음 밖에 있는 것이 아니니 마음 밖에서 사물의 이치를 구하면 사물의 이치는 없다고 하였다. 또한 그 마음의 본체가 성(性)이므로 심즉리(心卽理)라는 것이다. 우주의 모든 일은 자기 자신 안의 일이고, 마음(心)을 떠나서는 사물의 이치는 없고 물상(物象)도 있을 수 없다고 설명했다. (심즉리, 임석진 외,「철학사전」, 중원문화, 2009.)

이탈리아 화가 프렌체스코 과르디(Francesco Guardi, 1712~1793)의 풍경 <도판1>은 한마디로 격동적이다. 서구인들은 인간의 경험과 힘으로 대항할 수 없는 자연의 위력 앞에서 절망과 숭고를 경험하였다. 프렌체스코 과르디 바다표현은 시각적 역동성을 통하여 감상자에게 극복할 수 없는 장면의 정보를 제공하여 자연의 장관과 위험 앞에서의 놀라움을 보여준다. 이러한 시각 경험의 전달은 정보의 소통보다 직접적이다.

반면 겸재의 인왕제색도 <도판2>는 위압적인 풍모를 가지면서도 정감 있는 숭고미를 자아내고 있다. 겸재의 산(山) 표현 방식은 한 눈에 위압적인 놀라움을 전달하는 서구식 숭고미와는 다른 방식으로 경험적이고 지각적이며 사의적이다. 놀라움보다는 존중과 경이로움을 표현하고 있다. 작가의 시각적 관찰과 묘사력에 의존하지 않고, 붓과 먹의 자발성을 바탕으로 자유로운 자율성의 경지를 보여주고 있다. 겸재는 외연의 모방보다는 경험과 이해에서 나오는 대상과의 소통을 통하여 화면 안에 표현하였다. 겸재는 인왕산이 마주보이는 건너편에 거주하면서 인왕산의 경이로운 품성을 직접 담아내었던 것이다. 겸재와 인왕산의 교감은 일상의 범주 안에 있었기 때문에 겸재는 작품이 특별함은 자신의 필치로 인왕산을 실존적 대상으로 창조할 수 있었다. 이렇듯 숭고의 경험이 화면에서 심상의 시각언어로 나타나며 공존의 실존회화로 구현되고 있는 것이다.

대상이나 물체를 상상할 때, 우리는 그 장면이나 물체의 이미지를 반추하는데, 이것을 "'마음속에서 보기'라고 말하고 이러한 표상들을 심상(mental image)이라 한다. "이에 심상과 관련된 뚜렷한 성질을 다양하게 제시한다. 심상에 관한 끊임없는 질문은 경험이 실제의 물체를 보는 것과 어느 정도 비슷한 점이 있는가이다. 심상은 그림처럼 쉽게 재해석될 수 있는

성질은 아니다. 따라서 심상이 시지각과 같지는 않아도 시지각과 비교적 유사하다는 것이 타당하다고 본다."[22] 겸재의 인왕제색도는 인왕산을 재현하였다고 보기 보다는 자신의 감흥과 심상의 분출로 보는 것이 타당하다. 이를 증명하듯 화면 안에는 즉흥적이고 다채로운 준법이 자율적으로 표현되었으며 그로 인해 독자적이고 색다른 풍광을 이루어 낸다. 대상의 부분을 하나하나 보고 그린 것이 아니라 마치이미알고 마음에 품고 그린 듯 자유롭다. 그래서 인왕제색도는 작품의 구성이 명쾌하고, 표현된 경관은 단순하다. 화면을 꽉 채운 구도는 정선이 사용하던 밀밀지법(密密之法)[23]의 경지를 증명해 보이고 있으며, 이러한 구성은 대상을 화면 속에 두는 효과가 있는 매우 강렬한 구성이다.

전술한 바와 같이 연구자 자연의 숭고미가 가지는 절대적 경지를 탐구함으로서 자연의 본연질서와 근원을 찾고, 자율적 실천을 통해 자신의 가치관의 범주를 넘어 새로운 작품의 경지를 탐구하는 것이다.

2) 도가의 무위자연(無爲自然)의 사유

무위자연[24]이란 인위적인 가식과 위선에서 탈피하여 본래 자기의 모습대로

---

22) 앞의 글, p.136.

23) 소소밀밀(疎疎密密)이라 하여 성긴 곳은 더욱 성기게 빽빽한 곳은 더욱 빽빽하게 하는 것. 왕백민, 「동양화구도론」, 강관식 역, 서울: 미진사, 1993, p.75.

24) 무위에 대한 노자의 진술은 『노자』 48장에서 "학문을 하는 것은 날마다 더해가는 것이고(爲學日益), 도를 추구하는 것은 날마다 덜어가는 것이니(爲道日損), 덜고 또 덜어서(損至又損), 무위에 이른다(以至於無爲). 무위하지만 하지 못하는 것도 없다(無爲而無不爲)."고 했다. "무위하지만 하지 못하는 것도 없다"는 이 표현은 노자의 무위자연 사상의 최고의 경지를 보여주는 것이다. 하상공에 의하면, 여기서의 '학(學)'은 '정교예악(政敎禮樂)의 학(學)'이고, '일익(日益)'은 정욕과 문(文)의 수식(修飾)을 더하는 것이지만, '도'는 '자연지도(自然之道)'이며 '일손(日損)'은 정욕과 문식(文飾)을 날마다 덜어가는 것이라 했다. 그리하여 "무위하지만 하지 못하는 것도 없다"는 것은 "정욕이 단절된 상태로서 도와 덕이 합일되어 베풀어 주지 않음이 없고, 위하여 주지 않음이 없다"고 해석했다. 그야말로 탐욕이 없는 도덕 합일의 이타적 경지의 추구라고 볼 수 있을 것이다.

살아가는 것으로 도에 순응하는 것을 강조한다.

이것은 자연의 흐름에 따르는 삶을 살아가며, 도의 법칙에 어긋나지 않는 것을 말하는 것이다. 무위자연은 인간이 추구하는 특정의 가치와 욕구의 인위적인 절제보다는 현실에 존재하는 자연의 가치를 인정하고, 이를 중요시하는 삶의 실천적 자세를 강조하게 됨으로써 자연과 하나가 되는 과정을 강조한다. 즉 사람의 인위가 더해지지 않은 자연 그대로의 상태가 가장 바람직한 것이고, 자연스럽게 살아가는 삶이야말로 가장 이상적인 삶이라고 보는 것이다.

춘추전국시대에 도가사상을 형성시키고 발전시켜 온 노자와 장자의 사상은 유학과 더불어 오늘날까지 주변 국가와 역사에 커다란 영향을 미치고 있다. 당시 노자와 장자는 몰락한 주나라의 제도가 지닌 형식성(形式性)과 허위성(虛僞性)을 비판하며 인위(人爲)에 저항하는 형태로 등장하게 된다. 도가사상은 규범을 중시하고 예절을 강조하는 유교와는 달리 현실세계를 탈피하여, 신비주의적이고 형이상학적인 특성을 추구하고자 강조한다.

도가사상은 이후에 종교성을 입고, 도교로 성장하며 전개된다. 도가사상은 다양한 민간 신앙, 전통 신앙들과 결합하여, 그 시대의 신앙을 포괄하게 되었다. 이후 도가사상과 도교는 동아시아 문화권을 형성한 주변국에 막강한 영향을 미치게 되었다. 또한 중국 유학이 주변국 도덕의 정치 체제에 영향을 미쳤다면, 도교는 보다 개인적이고 형이상학적인 부분에 관심을 드러내며 신비적인 형태로 발전했고, 이는 사회 저항사상으로 발전하게 된다.

자연에 대한 인간의 근본적인 태도와 지혜로운 접근방식으로 무위를 적용한 것은 이는 자연을 자신과의 외부 세계로 분리하여 파악하지 않고 인간이 현

존하는 시간과 공간 속에서 지속적으로 상호작용하는 교섭관계로 보고 있는 것이기 때문이다. 이것은 자연과 인간을 일체화 시키는 사유인 것이다. 장자의 물아일체(物我一體)설[25]은 일체의 스스로의 감각과 사유 활동을 정지한 채 좌망(坐忘)하여, 사물의 변화에 임하면, 절대 평등의 경지에 있는 도(道)가 빈 마음속에 모이게 되는 상태에 이름을 의미한다는 것이다.[26] 물아일체가 강조하고 있는 것은 이제는 만물을 신이 인간에게 내려 준 다스림의 대상이라는 선형적 가치로 보는 인간 중심적 세계관을 극복하지 않으면 안 된다는 것이다. 그동안 자연의 존립 근거와 목적에 대한 인간 중심적 해석은 자연의 몰이해로 인한 무분별한 파괴를 가져왔다. 자연의 존중에 따르는 인간의 삶의 태도 변화는 인간과 자연의 만물이 조화를 이루는 것과, 인간이 만물과 더불어 공생하는 세계관에 주목할 필요가 있다. 이것은 자연의 개발과 활용이 자연의 생태적 적절성이 보존되며 존재로서의 가치를 유지될 수 있도록 해야 한다는 교훈을 담고 있다.

노자와 장자는 인위적 지식의 축적에 반대하고, 현학적(衒學的) 지식을 가지는 것을 이상적인 것으로 주장했다. 통치의 측면에 있어서도 무치(無恥)를 중히 여김으로써 소국과민(小國寡民)의 태도로 방임 주의적 입장을 가지고 있다. 노장사상은 이러한 경향성의 철학체계로 발전을 구축하기 보다는 삶의 태도에서의 실천적 사유로 자리한다. 도가사상에서 이상적 생활태도로 상선약수(上善若水)를 들고 있는데 이것은 중국 초나라 노자의 주장에 있는 말로 '으뜸 되는 선(善)은 물과 같다.' 는 의미이다. 상선(上善)이란 이상적인 생활의식을 제시해 준다. 가장 이상적인 생활을 살아가려면 물(水)의 형태로 살아가라는 것이다. 물은 만물의 기원으로 생명을 생성하고, 성장에 작용하

25) 물아일체(物我一體): 장자는 아집과 편견에서 벗어나 세계와의 자유롭게 소통하는 합일의 경지를 상호의존의 관계성으로 설명한다. 장자는 이러한 물아일체의 경지에 이르기 위해 '수행'이 필요함을 역설한다.

26)사회학사전, 2000. 10. 30., 사회문화연구소

며, 낮은 곳으로 흐르며 그릇에 담기는 모양은 가변적이라고 했다. 물은 자신의 성품이 있으나 모습을 주장하지 않고 항상 변화하며 유동적이다.

또한 물은 부드러움과 강함을 동시에 지니는 양면성을 가진다. 물은 부드럽고 유연하나 때로는 굳세기도 하며 세상을 바뀌게 하기도 한다. 이는 항상 자연스레 흐르면서 자기 덕을 지니는 물처럼 삶의 태도를 여기에 적용하는 것으로 도가사상에서도의 가장 이상적 삶의 과정으로 여기는 것이기 때문이다. 동양회화에서 물의 사용은 서구회화의 기름과 대조되는 친수성(親水性)을 가진다. '물'이 작용하는 발묵의 표현은 그 자체로 고유성을 가지고 있는 것이다. 이처럼 물의 고유성의 격을 품은 동양의 회화는 제한적일 수밖에 없는 가공과 인위를 배제한 무위의 지경에 가깝다고 할 수 있다.

노장사상은 동양의 건축에서도 특히 많은 영향을 끼쳤는데 특히 한옥에 끼친 영향은 지대하다. 자연 그대로의 덕을 담아내고자 하는 한옥은 공간의 구성, 재료의 선택과 조율, 기예의 세 영역에서 모두 무위(無爲)의 덕(德)을 실현하고자 하였다. 공간에서는 비움의 미학이 대표적 예인데, 이것은 노장사상에서 무위, 무형, 무용의 3무사상에서 비롯되었다고 할 수 있다. 무위(無爲)란 '무위이무불위(無爲以無不爲)'의 약자로, '아무 것도 하지 않았지만 하지 않는 것이 하나도 없는' 또는 '아무 것도 하지 않아야 하지 않는 것이 하나도 없다'라는 뜻이다.[27]

무위에 이르는 근본적 덕목으로 외형의 추구에 집착하지 말라는 무형과 쓰임새 같은 도구적 목적에만 집착하지 말라는 무용을 들었다. 무형과 무용을 '무위이무불위(無爲以無不爲)'에 대응하면 '모방하고자 하는 형상을 버려야 진정한 형태에 도달할 수 있으며', '쓰임새에 얽매이지 않아야 진정한 쓰

27) 한옥의 공간에서 비움의 미학을 발견할 수 있다. 공간을 받아들이면서 자연적 재료를 용인함에따라 무위의 태도가 반영되는 것이다.

임새를 얻을 수 있다'가 된다는 것이다.

굳어진 쓰임이나 정해진 용법의 규칙에 편승하지 않기 위해서는 무위와 같은 태도의 실천이 필요하다. 한옥의 공간 특징을 비움의 미학이라 할 수 있다면 동양화의 여백은 획과 획 사이의 시간과 공간, 또는 사이와 사이의 미학이 있다.

2. 물아일체와 노장사상

1) 물아일체의 사유

이 연구에서 주목하고자 하는 것은 동양 전통문화의 질서와 기원의 가치를 체득하고 이를 예술에 반영하는 것에 대한 것이다. “대부분의 사람들은 동양문화의 특징이 인문주의적이라는 것을 인정한다. 이 인정은 대체로 옳다고 생각된다. 그러나 우리는 동양 인문정신의 모든 것이 한낱 인간으로부터 시작하여 인간으로 종결되는 세속적 정신에 불과하다고 오해해서는 안 된다. 가치가 초월적 근원을 갖는다는 점에서는 다른 차이가 없는 듯하지만, 초월적 근원과 인간세상 사이의 관계적 측면에서는 다르다.”[28] 동양과 서양문화의 차이는 동양 사람들은 이 초월적 근원에 대해 단지 긍정자체를 중요하게 생각하고 실천한다면 서양은 인과관계를 중요시 한다는 것이다. 그리고 이에 대해 동양의 인문정신은 관계적 사회참여 보다는 물욕을 경계하는 내면과 존재적 평화를 추구한다는 것이다.

도가사상은 노장사상을 바탕으로 성립되었다. 노장사상은 좁게는 유교의 사회참여에 반대하여 생긴 사상이며 크게는 인간의 물욕(物慾)을 경계하는 가르침을 주요 내용으로 갖는다. “이는 물질, 명예, 경쟁, 승리 같은 성공일변도로 편성된 사회적 상식의 허점을 찾아내어 이런 것들이 얼마나 인간을 힘들게 만들고 피폐화시키는 부질없는 것인지를 지적하면서 여기에서 벗어날 수 있는 지혜를 가르치고,”[29] 몸과 마음을 갉아먹으면서 얻어내는 물질과 성공의 이득보다 많은 것을 과감히 포기하고 얻는 마음의 평화가 훨씬

28) 위잉스, (동양적 가치의 재발견), 동아시아, p.37
29) 임석재, 「[한옥미학] 시대를 초월하는 한옥의 아름다움을 전합니다」

중요하다는 가르침을 준다. 존재를 위해 최소한의 물질만 갖추면 그 경계선을 넘지 않아야 마음의 평화를 유지할 수 있다고 설파한다. 자연을 이런 교훈의 스승으로 삼고 자연의 도(道)의 원리를 추구하고 실천하도록 했다. 인간의 물욕의 주요 대상이기 때문에 자연을 정복대상이 아닌 스승으로 삼는 태도는 물욕을 경계하는 중요한 깨달음의 전략이기도 하다.

물아일체는 물심일여(物心一如)[30], 혼연일체(渾然一體)로 해석될 수 있고, 자아와 세계를 분리하여 바라보지 않고 연관된 하나의 질서 안에서 파악하고자 하는 비경계적 사유이다. 서구의 인간중심에 중심을 둔 시각주의적 사유는 감각행위의 주체인 자신을 중심으로 한 세계관이지만 비하여, 물아일체의 세계관은 자아가 통찰을 통하여 세계를 마주하고 세계의 순환적 질서 안에 자신이 있음을 자각하는 것에서 비롯됨을 지시한다.

예술에서 자연은 대상과의 교감에 따른 혼연일체로의 사유로써 감각적 실천으로부터 시작된다. 인간의 지각은 감각적 행위를 통하여 이루어지며, 시각의 본다는 행위를 가장 객관적인 행위 가운데 하나로 여겨지고 있다. 주체로서의 예술가가 자신을 둘러 있는 세계와의 만남은 감각과 지각으로부터 시작되는 즉 신체와 정신의 동시관여로 이루어진다. 메를로-퐁티[31](Maurice Merleau Ponty, 1908-1961)는 육체와 정신의 비분리 즉 동시에 작동하는 감각과 자각이 원천적으로 하나임의 논리적으로 피력한다. 삶의 주변에서 신체의 감각을 통해 경험하고 이를 토대로 자신이 지향하는 세계로 나아가고자 하는 존재로서 인간은 경험적 주체자이며 동시에 경험자로서 경험 그 자체이기도 하다. 그러므로 경험과 경험자 그리고 경험의 대상은

30) 사물과 마음이 구분 없이 하나의 근본으로 통합됨.
31) 프랑스의 철학자(1908~1961). 후설(Husserl, E.)에게 많은 영향을 받았지만, 신체 행위와 지각에 대한 자신의 이론을 바탕으로 독자적인 현상학적 철학을 전개하였다. 저서에 ≪지각(知覺)의 현상학≫, ≪눈과 정신≫ 따위가 있다.

분리될 수 없는 것이다. 메를로 퐁터는 감각으로 경험되는 세계의 “지각적 경험은 독립적으로 존재하지 않고, 언제나 경험자 자신과 함께 현존하고, 주체와 분리되지 않은 공존의 상태로 존재 한다.”[32]고 했다.

“자신에게서 나온 시각을 사물들로부터 받는다. 많은 화가들의 말처럼, 나는 사물들이 나를 바라보고 있는 듯 느낀다. 나의 능동성은 어쩌면 똑같이 수동적인 것이다.”[33] 메를로-퐁티의 본다는 행위에 대한 위의언급은 감각의 주체에 대하여 더욱 선명하게 힘주어 말하고 있음을 알 수 있다. 이처럼 주체와 객체의 상호성을 언급하고 있으면서 자신이 감각의 중심에 있음을 고백한다. 여기서 더 나아가 그는“눈은 영혼에게 영혼이 아닌 것으로 들어가는 문을 열어주는 기적을 행한다.”[34]라 말하면서 주체와 객체의 시각작용을 단지 시지각 정보의 반영과 해석에 머물지 않고 주체의 내면과 심혼과의 상호작용을 통한 진정한 만남과 경험의 중요성을 주장한 것이다. 이처럼 대상과 자연의 주체인 신체와 정신과의 교감을 근거로 하나 됨의 미학인 물아일체의 동양적 사유는 서구의 철학적 사유와 연결되는 지점을 갖는다. 물아일체는 삶의 실천적 사유로서 뿐만 아니라 예술에서도 중요한 덕목으로 적용된다. 대상과 주체를 분리하여 보지 않음으로 순환과 연계 그리고 상호작용하는 관계로 보는 것으로 회화요소를 인격화함으로써 자연스러운 화격을 이루게 되는 것이다.

순환적 질서 안에 있다는 것은 인간의 생로병사의 순환적 연결을 넘어 인간과 우주의 관계에 이르기까지 성찰을 확장하는 것이다. “인간과 천지만물이

32) 주성호, 「세잔의 회화와 메를로퐁티의 철학」, 철학사상 vol.57, 서울대학교 철학사상연구소, 2015, p.276.
33) 모리스 메를로-퐁티, (Le)visible et l'invisible 『보이는 것과 보이지 않는 것』, 남수인 옮김, 동문선, 2004, p.199.
34) 모리스 메를로-퐁티, (L'oeil et l'esprit), 『눈과 마음』, 김정아 옮김, 마음산책, 2008,p.138.

하나가 된다는 것은 자아의 존재를 확장하여 천지만물의 참된 본체에 이른다는 것이다. 자아는 타인과의 관계속에 존재하고, 또한 천지만물과의 관계 속에서도 존재하니, 자아는 허공에 떠 있는 고립된 존재가 아니다. 그렇기 때문에 자아의 존재는 한편으로는 객관세계가 존재한다는 증거가 되며, 다른 한편으로는 외적 객관세계의 존재 역시 자아가 진실로 존재한다는 것을 뒷받침해준다. 이 둘은 일종의 상호 의존적 관계에 있다."[35]는 것을 의미한다.

서양의 자연주의와 노자의 자연주의 개념은 다른 점이 있다. "서양에서 자연은 사물의 본래 성질, 객관적인 자연 세계, 초월적 실제로서 신, 수많은 독립적 실체, 생명 등 다양한 개념으로 파악되는데, 분명한 것은 인간 삶의 존재적문제와는 거리를 둔 방향으로 변화되어 왔다. 이와는 달리 노자의 자연은 모든 사태와 사물에 내재된 원리이며 최상의 상태로서 그 자체로는 의미가 없다. 서양의 자연은 노자에 비하여 자연의 물질성에 관심을 갖거나 자연계에 작용하는 원리가 무엇인가에 초점을 두고 있고, 노자의 자연은 인간이 본래 상태를 회복하는 것이고 이 자연을 통해서 개체가 전체와 조화로운 삶을 영위하여 사회에 발생하는 각종 문제를 해결하려고 하는 것이다."[36] 노자의 자연관에서 동양의 예술은 실천적 덕목으로 삼는 "무위[37](無爲)는 행위에 있어서 사태나 사물 자체의 본성에 맡겨서 자연스러운 흐름을 따를 뿐 주관으로 속박

35) 위잉스, 동양적 가치의 재발견, 동아시아, p.133
36) 김용수, '노자의 자연주의의 교육학적 연구', 전북대학교 박사학위 논문 pp. 83-84
37) "도가의 중심 사상으로서 무위(無爲)는 비인위적인 자연성을 중시하는 것으로, 인위(人爲) 또는 작위(作爲)에 상대되는 개념으로서 무위자연(無爲自然)을 주장한다. 하지만 그 내면적 함의는 유위(有爲)에 대한 단순한 상대적 개념에 그치지 않는다. 그것은 만물을 생성케 하는 근원으로서의 태극의 개념과도 만난다. 노자(老子)는 인위(人爲)를 반대하고 소박한 자연을 숭상하며 인의예지(仁義禮智)를 버리고 대도(大道) 상덕(上德)으로 돌아갈 것을 주장한다. 무위는 인간이 목표로 삼아 추구해야할 행위의 규범으로, 인위와 조작은 천연의 아름다움에 이르는 장애이므로 일체의 법도를 버려야 한다(無爲)고 보며, 노자는 이 규범을 주로 나라를 다스리는 원리로 활용하였다. "무위를 하면 다스려지지 않음이 없을 것이다.(爲無爲, 則無不治)"라고 하였는데, 노자는 법령으로 다스리는 것뿐 아니라 예(禮)로써 다스리는 것도 인위의 다스림으로 보았을 뿐만 아니라, 인의(仁義)로 다스리는 것도 인위(人爲)로 보았다." 무위[無爲] 문학비평용어사전, 2006. 국학자료원.

하지 않고 사물과 사태에 알맞게 행위 하는 것을 의미한다. 따라서 '무위를 행함'은 주관이나 목적 없이 사물의 스스로 그러함을 따르는 행위를 행하는 것인데, 이런 행위를 하는 자는 드물다."[38]

이처럼 대상으로서의 자연과 주체로서의 신체가 정신과의 교감을 근거로 하나됨의 미학인 물아일체의 사유는 동양은 물론 서구의 철학적 사유에서도 일맥상통하며 연결점을 갖는 삶의 실천적 사유로서 뿐만 아니라 예술에서도 중요한 덕목으로 적용된다. 대상과 주체를 분리하여 보지 않는 즉 순환과 연계 그리고 상호작용하는 관계로 보며 회화요소를 인격화함으로써 자연스럽게 화격을 이루게 되는 것을 의미하는 것이다.

2) 경험적 세계관

마음을 바탕으로 사물의 본질을 파악하는 지혜(定慧雙修)[39]의 사유는 되새김이라는 반추(反芻)과정을 동반한다. 반추(反芻,rumination)란 어떤 상황에 대한 기억이나 생각을 반복적으로 떠올려 부적응적인 인지적 정서 조절을 의미한다. 즉, "반추는 인지적 과정을 통해 부정적인 정서를 조절하려는 일종의 정서 중심적 대처"[40]라고 할 수 있는데 이것은 부정적인 상황의 재해석과 본질에 대한 성찰의 한 방법론이기도 하다. 이러한 "반추반응에서 반영적 반추(reflective)는 자신과 자신을 둘러있는 세계를 이해하기 위한

---

38) 위의책, p. 77

39) "정혜쌍수 13세기 고려의 불교 신앙운동인 수선사(修禪社) 결사운동을 통하여 보조국사 지눌(知訥)이 중점 강조한 불교신앙의 개념이다. 지눌에 의하면 불교적 수행의 요체는 정(定)과 혜(慧)에 있고 정과 혜는 한쪽에 치우침 없이 고루 닦아야 한다는 것인데, 이것이 바로 정혜쌍수(定慧雙修)이다. 정(定)은 산란한 마음이 한 곳으로 집중하여 정신적 통일을 이룬 선정(禪定)의 상태를 말하며, 혜(慧)는 이러한 마음을 바탕으로 사물의 본질을 파악하는 지혜(智慧)를 의미한다." 두산백과, 「정혜쌍수」

40) 하진의, 성인 애착 불안이 외상후 스트레스와 성장에 미치는 영향: 자기자비와 반추의 매개효과,2013.(Nolen-Hoeksema,S. 1987 Sex differences in unipolar depression:Evidence and theory.PsychologicalBulletin) 재인용 p.31

반추이며 인지 도식(圖式)을 새롭게 정립하여 본연에 다가서는 적응적 반추이다."[41]

반추된 생각은 하나의 장을 형성하여 존재하며, 각 장면이 연결되어 현존에서 가능한 상황을 구성한다. 기억 속의 존재로서의 장면은 주체적 자아가 경험한 것일지라도 그 자체로 실존으로 작용하지 않고 현재의 조우한 상황에서의 심상에 따라 다르게 해석되고 상호작용한다. 반추를 통한 경험의 환기는 주체의 실존을 반영하는 것이며 주변과 지속적으로 상호작용하는 접속의 기제이다. 그러므로 이러한 반추의 시공을 아우르는 상호성은 경험적 기억의 환기와 현실의 심상이 투영된 교차 복합적인 작용의 상태로 유동적인 것이다. '통시적(通時的), 공시적(公示的) 복합현실'[42]의 상호작용 기능은 "문학작품 안에 예술적으로 표현된 시간과 공간 사이의 내적 연관을 의미"[43]하는 것에서도 발견할 수 있으며, 문인화의 시, 서, 화가 공존 병립하는 장면에서도 찾아 볼 수있다. 이와 같은 반추의 기제는 사의에 개입된 역사적 교양과, 자신의 총체적 반성의 성찰 등, 역사의 통시적 축과 사회의 공시적 축을 통합하여 사고(思考)하고 반영하는 것이다.

반추를 통한 의식과 사유의 확장은 연구자가 잠재의식을 이끌어 내기 위한 실험이다. "실험이란 항상 잠재의식의 무한한 지성이 현재의식의 습관적

41) 서나래, 외상 후 성장 과정 내러티브 탐구 : 반추를 중심으로 2017
(Nolen-Hoeksema & Davis, 2004.) Nolen-Hoeksema, S., & Davis, C. G. 2004. Theoretical and methodological is sues in the assessment and interpretation of post trauma tic growth. Psychological inquiry, 15(1)) 재인용 p.13

42) '크로노토프'는 희랍어 어원에서 chronos와 topos의 합성어로서, '시공간' 혹은 '시공성'으로 번역할 수 있다. "미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin)은 '소설 속의 시간과 크로노토프의 형식' 이라는 논문의 서두에서, 크로노토프를 문학작품 속에 예술적으로 표현된 시간과 공간 사이의 내적 연관"으로 정의한다." 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin) : 러시아 사상가, 문학이론가로 문예이론, 윤리학, 언어철학 등 다양한 분야에 관한 글을 남겼다.
한국문학평론가협회, 문학비평용어사전 하, 국학자료원, 2006. p. 989

43) 위의책 p. 989

사고에 따라 직접적인 응답을 하고 있다는 사실을 과학적으로 증명하는 것이다."[44] 무의식적 상상의 의식으로의 떠올리기의 반복은 반추의 열린 실험이라 할 수 있다. 무의식은 꿈이나 아이디어의 상상 속에 쌓기를 포함하는 비분류의 의식을 반복적으로 용인하는 것으로 대상과의 교감에서는 선입견을 멈추고 대상을 무의식적으로 받아들이는 열린 감각을 포함하는 것이다.

동양회화의 경험적 산수화의 경우 교감과 공감 그리고 이러한 화면에서의 발현은 시차를 두고 있음에도 생동감을 선사하는 것은 경이롭다. 이는 의지적 사의성의 발현이나 사생의 방법론이 이유라기보다는 긴 시간동안 경험된 무의식적 상호작용의 반영인 것이다.
이처럼 무의식과 잠재의식의 경험적 반복은 봄의 표현에서 기억과 함께 생동감 있는 경험적 실재로 참여하게 하는 기제가 되는 것이며 오류인식이다. 답습으로부터 자신의 고유성과 경향성을 담보하는 방법이기도 하다. 특히 자연과의 교감이 왕성해지는 산책에서의 무의식적 상호작용은 잠재의식을 통해 많은 것을 받아들인다.

잠재의식은 현재의식과 함께 심혼(心魂)에 작용하는 두 영역 중 하나이다. "결정을 내리는 것이 모두 현재의식의 소임이라면, 심장박동, 소화, 호흡 등의 자율적 몸의 순환작용은 현재의식의 통제와 무관하게 잠재의식에 의해 이루어진다."[45] 잠재의식은 상호작용하고 자율적으로 판단하거나, 분류하거나 배척하지 않는다.
이처럼 깊은 무의식적 통찰의 지속은 반추의 확장이며 선정의 상태와 만나는 길이며, 사물의 본질을 만나기 위한 혜(慧)의 길이기도하다. 이와 같이 반추를 통하여 현재화하는 "실존은 그것이 무의식적일 때라도 진정한 것일

44) 조셉 머피, 김미옥 옮김, 잠재의식의 힘, 미래지식, 2013. p. 229
45) 위의 책, p.47

수 있다."[46]

정혜쌍수(定慧雙修)는 지눌[47]이 주장한 불교신앙의 개념으로 선정의 상태인 '정'과 사물의 본질을 파악하는 지혜인 '혜'를 함께 닦아 수행해야 함을 의미한다. 즉 수행의 핵심을 이루는 두 요소 정(定)과 혜(慧)를 함께 닦자는 실천운동이며, 이 정혜쌍수의 바탕이 되는 이론이 돈오점수[48]설이다.
지눌은 선종을 중심으로 타락한 불교를 바로세우기 위하여 수행의 실천이 필요함을 역설한다.
"지눌은 이러한 돈오점수설에 입각한 정혜쌍수의 법을 성적등지문(惺寂等持門)이라고 했으며 여기에 다시 화엄사상을 도입하여 원돈신해문(圓頓信解門)을 세우고 화엄과 선이 근본에 있어서는 둘이 아닌 한 근원이라는 것을 밝혔다."[49] 이러한 수행을 통해 일체의 지혜와 분별을 떠나 이형(離形)과 구속되지 않는 거지(去知)최고의 경지에 도달한다는 것이다.

예술에서 존재에 대한 탐구는 늘 중요한 과제였다. 이에 연구자는 실존의 관심을 작업과정에서 엄격하게 인식한다. 작업과정은 실천을 바탕으로 하기에 수행의 성격을 보이게 되는데 이는 깨달음의 방법이라 할 수 있다.
또한 동양의 돈오점수의 이형거지는 수행과 실천을 통한 전승가치의 답습을 벗어나서 참된 앎의 실천으로 독립함을 의미하는 것으로, 서구미학에서 동

---

46) 빅터 프랭클, 무의식의 신, 정태현 옮김, 한님성서연구소, 2013. p. 30
47) 보조국사(普照國師) 지눌(知訥, 1158~1210)은 우리나라 불교사에서 몇 손가락 안에 꼽히는 스님으로 우러름을 받는다. 그는 선교(禪敎) 일치를 위해 헌신한 고승으로, 죽은 뒤에는 나라에서 그의 공적을 기려 불일보조(佛日普照)라는 시호를 내려주었다. 그의 불명은 지눌이요, 호는 목우자(牧牛子)이다. 그리하여 그는 불일보조국사를 비롯해 보조, 지눌, 목우자 등으로 널리 불린다. (이이화의 인물한국사)
48) 돈오는 인간의 본심을 깨달아 보면 제불(諸佛)과 조금도 다름이 없는데, 자신(인간)의 마음이 부처임을 문득 깨닫는 것을 의미한다. 그러나 돈오를 해도 오랫동안에 걸쳐 젖어온 망습(妄習)이 갑자기 제거되는 것이 아니므로 꾸준한 수행(점수(漸修))이 있어야 하는 것이다. 이러한 점수라는 종교적 실천의 방법이 바로 선정(禪定)과 지혜(智慧)를 같이 닦아야 한다는 정혜쌍수이다.
49) 한국고중세사전, 「정혜쌍수 돈오점수」

일성(perspective)의 해체와 닮은 점이 있다. “사람이 물질에 대해서 가질 수 있는 관계는 친하게 잘 어울리는 것과 취해서 얻으려는 것 두 가지가 있을 수 있다. 후자의 경우 물질과 끝없는 경쟁관계에 빠지게 된다. 물질은 얻으면 얻을수록 만족하지 못하고 더 가지고 싶어지게 되는데 이것을 물질과 경쟁관계에 빠지게 되기 때문이다.”[50] 단순히 필요한 것의 충족만 기준으로 삼는다면 가질수록 끊임없이 더 원하는 악순환에 빠져들 이유가 없는 것이다.

승물(乘物)은 무위의 실천결과이며 이러한 가르침의 덕목은 도교와 유교의 공통점 이기도 하다. 이는 이형과 거지의 수련과 실천을 통한 예술의 실천에서 비로소 승물의 경지를 이루어 낼 수 있다는 것이고, 도구적 제시는 전통의 답습 등에 매이지 않는 있는 그대로의 존중이며 탈습한 것으로 본연이면서 현존이 되는 경지를 의미하는 것이다. 승물은 다분히 심리적 요인이 크게 작용하는 것인데 물질을 취하는 것이 물질을 통한 가시적 성과를 목적하기에 예술적 목표와 선택의 과정이 변질되기 때문이다. 이처럼 물욕본위의 함정에 빠지지 않기 위해서는 물욕이라는 관념과 가치를 벗어나는 길 뿐이다. 이것을 재료에 적용시키면 욕망의 형을 취하지 말며, 전승과 유형으로부터 자유로워진다는 것이다. 이는 연구자에게 자연재료를 가급적 손대지 말고 그대로 두라는 가르침이 된다. 왜 냐 하면 자연재료는 사람이 쉽게 취할 수 있는 대표적인 물질 가운데 하나인데 자칫 잘못 손댈 때에는 자연물이 가지고 있는 본질이 훼손될 거란 생각에서이다.

50) 임석재, 「[한옥미학] 시대를 초월하는 한옥의 아름다움을 전합니다」

3. 회화의 자율성과 기운생동

1) 회화의 자율성

회화에서 자율성의 발현을 통한 생동감 즉, 기운생동을 촉발하게 하고자 하는 의도는 사물의 형상에 얽매이는 사고로부터 벗어나고자 하는 사의성의 실천적 양태이며 물성자체의 본연에 집중하여 꾸밈의 태도를 넘어서고, 매체적 자율성과 회화의 과정에 작가의 신체와 호흡, 감성적 흐름으로 표현을 주도하게 됨으로써 모방적 재현을 넘어서는 능동성의 발현이다.

현대회화에서 자율성의 대표적 작가인 잭슨 폴록(Paul Jackson Pollock, 1912~1956)[51]의 작업에 대하여 그린버그[52]는 "폴록은 흘리고 뿌리는 방법을 통해서 불확정적인 환영사이의 떨림을 창조해냈다. 이는 분석적 큐비즘이 지향했던 점을 취한 것으로 볼 수 있다[53]고 말하였다.

<도판3> 잭슨 폴록, Untitled. c, 44.5 x 56.6 cm, Ink on paper, 1950

51) 미국의 추상표현주의 화가. 커다란 캔버스 위로 물감을 흘리고, 끼얹고, 튀기고, 쏟아 부으면서 몸 전체로 그림을 그리는 '액션 페인팅'을 선보였다. 추상표현주의 미술의 선구자이며, 20세기 문화를 대표하는 아이콘으로 세계 화단에 큰 영향을 끼쳤다.

52) 클러멘트 그린버그(Clement Greenberg(1909~) 뉴욕 브루클린 출생. 1948~1962년 컬럼비아대학교 조교수를 거쳐 1963년부터 스탠퍼드대학 인류학 조교수, 미국 언어학회장을 지냈다. 본래 아프리카의 언어·문화의 연구가 전문이지만 최근에는 통계적 언어유형론의 제창자로 알려져 있다. 주요저서로 《아프리카 언어 The Languages of Africa》(1963) 《언어의 보편성 Universals of Language》(1969) 《언어학에의 초대 A New Invitation to Linguistics》(1977) 《인간언어의 보편성 Universals of Human Language》(4권, 1978) 등이 있다.[네이버 지식백과] 조지프 그린버그 [Joseph Harold Greenberg] (두산백과)

이는 폴록의 회화가 불 특정적이며 감상자의 시야에서 환영을 야기하여 분석적으로 바라볼 필요가 있음을 지적하고 있는 것이다. 폴록의 그림에서는 그림을 꾸미고 묘사하는 도구적 재료가 아닌 물감 그 자체의 물성을 드러내면서 형성된다는 측면에서 매우 자율적이다. 다만 폴록은 이미지를 모의(模擬)하지는 않았으나 사의적이라 할 수 없는 물질적 자율성과 신체의 상태가 반영되는 신체성의 개입이 나타나는 것이다. 이와 같은 자율성의 특징은 작업의 과정에서 결과가 예측되지 않을 뿐만 아니라 시간성의 개입으로 감상에서 해석의 여지가 더욱 확장되는 것이다.

동양회화에서 매체의 자율성은 재료 자체의 특질에 이미 내포되어 있다고 할 수 있겠다. 전통한지는 천연재료의 가공하는 과정에서부터 고유한 재료의 특성이 형성된다. 먹은 물에 풀어 사용하며 붓은 유연한 질감을 가지고 있음에 따라 칠의 반복에서 동일한 효과의 연속성이 보장되지 않는 태생적으로 불특정한 재료의 품성을 가지고 있다. 선인들은 이와 같은 재료의 품성을 다스리거나 고쳐 쓰는 대신 그 고유성의 발현이 풍성하도록 사용하기를 즐겨왔다는 점에서 서구의 기획적인 회화의 태도와는 매우 다른 불특정성을 활용하였음을 알 수 있다.

서구의 회화에서 현대적 자율성의 담론은 동일성의 해체를 인식소로 품고 혁신의 실험을 거듭한 인상주의에서 발견된다. 물론 낭만주의 미술에서 감정의 이입을 통한 재현의 경계 넘기가 있었고 상징주의미술에서는 무의식을 포함한 비과학적 표현들의 탈(脫) 퍼스펙티브(perspective)를 보여주기도 하였으며, 본격적인 모방의 해체의 방법론으로서 퍼스펙티브의 해체는 인상주의회화의 탈 전통의 인식소와 다채로운 실험에서 그 전형적인 예를 찾아

53) 클레멘트 그린버그, <미국형 회화> 『현대미술비평 30선』 중앙일보 계간미술역음, 1987, p. 103

볼 수 있다.

대상의 규칙에서 작가의 자율성이 중요해진 사례는 인상주의에서 찾아볼 수 있다. 인상주의 회화는 당시 편만한(Pervasion) 과학적 교양과 동서 대륙 간의 문화교류의 성과로 전승적 가치에 대하여 분별하고자 하는, 새롭게 발견한 지식을 실천하였고, 나아가 시지각적 체험을 증명하고자 하는 실험들이 왕성하였다.

빛(Light)에 대한 인상주의자들의 관심은 화면에서 색채를 해방시켜 색채의 자율성을 고조시킨다. 대상과 화가의 시지각 그리고 화면의 표현을 일치시고자하는 동일성의 전승과 모방적 재현을 더 이상 받아들이지 않고자 하는 의지의 실현이라 할 수 있는 것이다. 특히 마티스[54]의 색채실험은 화면에서 형태와 명암의 간섭으로부터 자유롭게 하면서도 생동감을 획득하게 하는 실험의 결과를 보여주고 있다. 고흐의 경우는 대상에의 몰입과 작가 자신의 코나투스[55]를 필치와 색채감을 통하여 자율성을 확장시킨다. 실제 화면에 꿈틀거림의 질감과 강조된 색채간의 대비효과는 대상자체의 정보의 재현에 머물지 않고 작가 자신의 감성과 무의식을 반영하고 있는 것이다. 이처럼 서구 근대미술의 태동에 기여한 자율성에의 관심과 표현은 피카소의

54) 앙리 마티스(Henri Matisse, 1869~1954) 프랑스의 화가. 그가 주도한 야수파(포비슴) 운동은 20세기 회화의 일대 혁명이며, 원색의 대담한 병렬(竝列)을 강조하여 강렬한 개성적 표현을 기도하였다. 보색관계를 교묘히 살린 청결한 색면효과 속에 색의 순도를 높여 확고한 마티스 예술을 구축함으로써 피카소와 함께 20세기 회화의 위대한 지침이 되었다. [네이버 지식백과] 앙리 마티스 [Henri Matisse] (두산백과)

55) 라틴어 코나투스(conatus)는 '노력하다'로 번역되는 동사 코너(cōnor)에서 파생되었으며, 아리스토텔레스학파와 스토아학파에 의해 개념이 발전되었다. 노력, 충동, 성향, 경향 등의 의미를 지닌 코나투스는 어떤 것이 계속적으로 존재하려 하고 스스로를 발전시키려고 하는 경향성을 뜻한다. 데카르트, 라이프니츠, 스피노자, 홉스 역시 코나투스의 개념을 사용하여 삶에로의 본능적 의지 혹은 운동이나 관성에 대한 형이상학적 이론을 지칭하였다.[네이버 지식백과] 코나투스 [Conatus] (두산백과)

실험에서도 다각적으로 확장된다. 피카소는 1900년대 파리에서의 인상주의 실험을 중단하고 1902년 이른바 청색시대의 작업과 파피에콜레 실험, 오브제 작업에서 매체의 자율성을 확장했다.

서구에서 신체의 자율성의 실험과 그 확장은 모더니즘의 양식적 탐닉에 따르는 폐단을 지적한 로젠버그의 비평에서 그 지평을 찾아볼 수 있다. 로젠버그(Harold Rosen berg, 1906~1978)는 보다 실천적인 태도가 드러나는 예술의 가능성을 추구하면서 그린버그가 주창하던 모더니즘의 매체적 자율성의 권태로움을 지적한다. 폴록의 드리핑(dripping,흘리기, 붓기)은 행동의 반영이다. 개념적으로 자율성의 담론은 불특정한 탈 이성과 비 전승적인 고유성의 고찰인 것이다.

2) 기운생동(氣韻生動)의 확장

회화에서 흥(興)의 표현은 외형적 변화를 포함한 내면에 응축된 기(氣)의 충만함의 표출한데 그 의미가 있다. 기운의 미학적 이해를 위해 전통적인 기(氣)의 정의를 간략히 정리해 보면, 그것은 한(漢)시대에 음양오행[56](陰陽五行) 등으로 발전을 이룬 기의 사상은 송(宋)대에 이르러 기(氣)와 리(理)로 나뉜다. 이 때 리는 우주의 보편원리이고 기는 물질적인 개체이다. 리란 모든 생명운동의 내재적인 선험적(先驗的) 구도를 말하는데, 특히 리, 또는 천리(天理)라고 불리워졌다. 그리고 이러한 선험적 리가 경험세계의 구체적 존재물로 생겨날 때 필요한 물질적 재료가 바로 '기'이다. 기는 끊임없이 무정

56) 음양오행은 기본적으로 음과 양의 조화로 이루어진다. 방위를 상징하는 사신들은 음양의 원리에 의해서 파생되고 그 각각은 다음과 같은 상징 색을 가지고 있다. 이러한 사상은 왕궁의 조성이나 일반 건축 그리고 식생활과 의복에까지 우리의 생활 문화 전반에 넓게 퍼져 있다. [네이버 지식백과] 음양오행 (문화콘텐츠닷컴 (문화원형백과 오방대제), 2002., 한국콘텐츠진흥원)

형하게 움직이는데 무정형한 기를 이끌어 가는 도덕적이고 합목적(合目的)인 존재론적 형이상학의 틀이 바로 '리'이다. 대상자체는 기로 이루어지고, 대상과 대상 사이도 기로 가득 차 있으며 그 작용의 원리로 음양오행설이 제시되었다. 즉 우주의 원리가 음과 양으로 이루어지고 오행의 원리로 순환된 이론으로 우주의 원리와 대상에 대한 본질이 설명된 것이다.[57]

기운생동(氣韻生動)은 기운이 충일(充溢)하다는 의미로, 중국 회화(繪畵)의 작풍(作風)에서 최상의 과제로 삼았던 지침(指針. guide)이다. "기운생동이라는 용어의 함의(含意)는 시대와 작자에 따라 그 뜻이 다양하게 운용되었다. 기운은 정운(情韻)·신기(神氣) 등의 용어와 유사하여 대상의 풍정(風情)·개성·생명과 같은 뜻이 있고 기운생동이란 묘사할 대상의 기질·성격이 화면에 생생하게 표현되는 것을 뜻하였다. 기운이란 말이 주로 인물화에 대하여 쓰여 졌다는 것과 사실(寫實)과 반드시 대립하는 것이 아니라는 점이 육조시대(六朝時代)에 있어서 기운의 특질이었다. 의미 내용에 최초의 변화가 나타난 것은 당나라 화가 장언원(張彦遠)의『역대명화기(歷代名畵記)』에서였다. 기운을 묘사할 대상에 부수한다고 생각한 육조의 원래 뜻을 보존하면서 골법과 합하여 골기(骨氣)라는 용어를 써서 사실(寫實·形似)과 대립시켰다."[58] 그는 육법(六法)을 논할 때 "옛날의 그림은 간혹 그 형사를 옮기고 그 골기(骨氣)를 숭상하였는데 형사의 밖에서 그 그림을 찾는 것은 속인들과 말하기 어려운 것이다"라고 하였는데, 이 골기는 풍골을 가리키는 것이기도 또한 신사를 가리켜 말한 것이기도 하다. "사혁의 "기운생동(氣韻生動)"을 장언원은 "골기"라고 불렀다. 여기서 나아가 작가의 인격과 마음가짐이 기운획득의 조건이라고 주장하게 되었다."[59]

---

57) 송영배, 금장태 외, 『한국유학과 그리기철학』, 예문서원, 2000, p.265
58) 기운생동 [氣韻生動] 문학비평용어사전, 2006.1.30, 국학자료원
59) 앞의 글 부분.

“이러한 주장은 북송(北宋)의 곽약허(郭若虛)의 『도화견문지(圖畵見聞志)』에서 뚜렷하게 부각되었다. 원(元) 양유정(楊維楨, 1296-1370)은 『도회보감서(圖繪寶鑑序)』에서 "정신을 전한다는 것은 기운의 생동함이다(傳神者, 氣韻生動也)"라고 하였다. 기운은 고아한 작가의 인격이 화면에 반영된 것 천부적 소질이 내재된 것으로 소재가 무엇이 되든 전혀 문제 삼지 않았다. 이 기운론은 문인화의 주장의 핵심이 되어 명·청 시대로 이어졌고, 다시 회화의 1점 1획이 모두 작가의 인격을 반영한다고 보았다. 동기창(董其昌)은 화론에서 기운생동을 매우 중요한 개념으로 여겼다.”60)

연구자를 비롯한 창작자의 내면에는 사유와 함께 이러한 의미적 실천 에너지의 기로 가득 차 있다. 사물과 대상도 본연의 가치와 본질적 격을 소유함에 따르는 기를 내포한다. 이처럼 주체와 객체가 가진 기는 서로의 교감의 형식에 따라 각기 다른 운용이 발현되는 것이다.

물아일체에 경도된 연구자는 자신을 둘러싸고 있는 범자연적인 모든 현상들과의 교감을 시도한다. 이는 반영과 공감공존의 실천적 목표이기 때문이다. 인간은 태어나면서 선조의 경험을 인자(因子)안에 품고 있다. 또한 살아가면서 수많은 경험을 축적하고 상호작용한다. 이처럼 배태된 양태(樣態)들은 배출과 표현전의 추구를 통하여 그 경향성(코나투스)을 표출한다.

서구의 회화가 시각적 재현을 표현의 목적으로 삼고 있다면 동양의 회화는 표현을 위해 경험을 중요하게 여겨졌다. 본질을 실천적 표현으로 담아내고자 함이다. 문화적 발달과 예술의 전승에서 자연을 탐구했던 선인들의 실

60) 오태석, 「기운생동」, 문학비평용어사전, 국학자료원

천했던 태도를 감지하는 것은 자신의 정신을 수련하여 내면화 하는데 매우 중요한 부분이다.

“내면화란 자아와 동형의 정신기능이 개인 내에 형성되는 것을 의미한다. 회화는 이런 내면화의 자아를 한층 더 격상시키고, 그 효용의 가능성을 발견할 수 있도록 한다. 플라톤은 이데아의 모방인 현상을 모방하는 화가를 철학적 언설을 통하여 더 이상 회화의 격이 될 수 없음을 주장하였다. 당대에 사유적인 그가 바라보는 화가란 모방과 재현을 반복하는 기술자이거나 수동적 장인에 불과한 것이었다.

연구자는 이번 논문에서 한국화가 당면한 현재 상황과 더불어 한국화의 고유한 미학의 본질을 고찰하는 것이다. 이것은 작업과정에서 활용하는 방법의 물리적인 특성과 실천을 포함하는 것으로써 작업의 전반을 관통하는 것으로 연구자는 이것을 ‘사유적 관조’와 ‘원초적 즉물성의 만남과 기(氣)의 조율’이라는 개념으로 설정한다. 이는 내 몸이 자연과 연결되고, 내 몸이 자연으로 향하는 과정인 것이다. 따라서 한국화의 격은 보이는 대상으로서의 풍경뿐 아니라 주체와 소통하는 또 다른 주체로서의 산수화의 몸인 화격의 체질을 형성하는 것이다. 곧, 내가 산수이고 산수가 내 몸으로 들어오는 세계관으로부터 연

[작품1] 우종택, 〈memory of origin〉 120x81cm, Mixed_media , 2017

구자의 기(氣)의 미학이 드러난다.
기의 미학은 물리적인 힘이 아닌 기운을 포용할 수 있는 '유기적인 힘'에 대한 관심이다. 대상과의 관계 속에서 일필휘지의 즉흥적 기운을 통해 빛과 어둠의 자취를 동시에 담아내기 위함이고 절묘한 지점과 고조로 상승된 기운은 생동을 실감케 한다. 이는 연구자의 내면으로부터 출발하는 만남의 관계학 인 것이다. [작품2]은 먹의 강,약으로 화면을 변화 있게 표현한 것이다. 강한 먹색과 백토의 조화와 균형을 통해 강한 기운의 아름다움을 추구한 작품이다. 또한 절제된 조형 원리 중 선 그리고 무채색의 기본만으로 이성과 감각을 초월한 존재들을 표현함으로서 정신과 욕구의 합일을 형이상학적 추상으로 이루어낸 작품이다. 이것은 현실과 환영의 경계에서 찾은 비가시적 에너지와 절대적 영역을 우리 자연에서 찾고자 한 의지의 발현이다.

예술의 조형적 실천에서 인간중심적인 가치를 기준으로 삼아 물질적인 것에 욕심을 내거나 추구함으로써 내면의 본질과 본성을 잃기도 한다. 이것은 개인의 주관적인 기준으로 욕망을 추구하기 때문이다.
연구자는 개인의 욕심을 비우고 자연의 이치와 본성을 파악하는 것이 매우 중요하다고 생각된다. 본질을 잃은 그림의 생명력은 그리 오래 가지 못한다고 생각한다. 이것은 연구자가 작업 전 명상을 위해 뒷산에 오르는 이유이기도하다. 뒷산에 오르는 행위는 작품을 구상하거나 구체적 작업과정을 기획하기 위한 성찰의 수련의 과정이기도하다. 또한 이 행위는 기와의 합일과정을 통한 무위의 실천으로 비우는 과정이다.

자유분방함의 미학에서 필수적인 표현방법은 즉흥성이다. 이 즉흥성은 계산되지 않기 때문에 표현이 자유롭다.
즉흥은 의식과 표현의 자율을 토대로 한 무의식의 반영이다. 그러므로 무

의식은 불특정하고, 불규칙적인 우연성을 필연적으로 내포한다. 사회적 관점을 견지하는 작업에서는 소통은 무엇보다도 중요하다. 그렇다고 해서 소통을 위하여 형상성에 얽매이게 되면 작가의 창작적 발현과 고유성은 제한받게 된다. 이러한 제한성을 극복하기 위해 연구자는 즉흥적 표현을 집중한다. 즉흥적 표현을 위해 연구자는 내적 발현으로써 기운생동을 발휘한다. 내적 발현은 사의성의 표출의지이고, 발묵의 자발성과 신체의 자율성을 조화롭게 적용하는 것이다.

[작품2] 우종택, 〈memory of origin〉 ,227x362cm,Mixed_media, 2017

4. 공존의 관계성

1) 공존의 조형의식

물아일체의 사유는 예술뿐만 아니라 삶의 실천속에서도 문화현상의 동인(動因)으로 작동한다. 동양에서 물아일체는 주체로서의 자아가 자연, 우주와 하나 됨과 그 실천을 목적으로 하며 삶의 양태(樣態)와 사물과의 관계읽기에도 작용하게 된다. 초기 불교의 세 가지 근본 교의(教義)인 삼법인(三法印)에서는 관계에 대하여 서로 다른 설명을 한다. 첫째, 제행무상(諸行無常)은 현상계의 모든 것은 변화하기 때문에 영원히 존속하는 것은 없다는 것이다. 이를 적용해 보면 동양의 회화는 사의를 담은 회화적 실천에서 동일성의 양식적 생산을 하지 않는다는 의미로 해석할 수 있다. 둘째, 제법무아(製法無我)는 모든 것은 원인과 결과에 의해 무한히 연기된다는 연기론(緣起論, Buddhist causality)라고 한다. 이는 각각의 발생 원인이 서로 영향을 미치면서 또 다른 발생을 유발하기에 이렇게 모든 것은 무한한 원인과 결과 관계로 얽혀 있는 것이기 때문에 다른 것과 분리된 고정불변한 자기 동일성을 가진 하나의 현상이나 사물 그리고 법칙은 존재하지 않는다는 것이다. 셋째로 열반적정(涅槃寂靜)은 앞에서의 교의 제행무상과 제법무아를 깨달으면 얻게 되는 일체의 욕망과 노여움, 어리석음이 소멸된 평온한 마음의 상태다. 심상 곧 인간의 내면에 대한 관심과 이의 예술세계에의 반영은 동양회화에서는 매우 오래된 당연한 것이었지만 서구에서는 18세기 낭만주의에 이르러서야 나타난다.

물아일체의 세계관은 시각예술에서 자연과 인간의 삶을 통합하여 사고함에 따르는 유형의 조형세계를 이끌어 낸다.

물아일체의 인식소는 삶의 양태와 사물과의 관계 읽기에도 작용한다. 세계에 대한 인식으로의 사유와 그 표현과의 일체감에는 세계의 각 요소가 분리된 것이 아닌 연관의 지속이라는 것과 현상계의 모든 것이 원인과 결과에 의해 동일하지 않는 변화의 관계를 의미한다.

2) 다원적 관계성

연구자는 물아일체의 사상적 실천을 통해 자연과 자아가 하나가 되는 즉 대상과의 혼연일체의 경지를 이루기 위해 다양한 실험 작품을 발표했다. 이러한 실험의 결과 작품제작에서 사유와 방법론의 결합에 따라 중의적이면서 다원적 경향성을 발견하게 되었다. 연구자의 작업의 주재료인 수묵은 인간의 삶은 물론 인간과 자연, 인간과 사회, 인간과 시간에 대한 성찰의 내용을 담고 있는 일종의 다원적 정신예술을 담아내는데 매우 효과적인 재료이다.

연구자의 작업에서 각 관계항은 물질로서의 존재뿐만 아니라 시원과의 연계성과, 작업 공간 감상자 사이에 위치하며 공감각적 시간의 지속성 등과 연계되어 현시되도록 고안되었다. 베르그송에 의하면 시간은 지연한다. 좀 더 명확히 한다면 시간이란 지연(retardement)인 것이다. 따라서 시간은 제작에 관여됨으로 창조와 선택의 수송체가 아닌가? 시간이 존재한다는 것은 곧 사물에 비결정적 (非結晶的)인 것이 있음을 증명하는 비결정성 그 자체가 아닐까? 인간은 시간의 흐름 안에서 일상을 영위하고 경험하고 지각하며 회상하고 미래를 기대한다. 당연히 일상을 바라보는 시각은 점점 더 다각적으로 발전한다. 과거 의식 속에 있던 사건들을 기억하고 재발견하며 지금에 이르고 있는 것이다. 이에 연구자는 이처럼 다원적 관계의 설정을 통하여 해석의 다양성은 물론 감상자로 하여금 추체험에서의 다원적 알레고리를 경험하게 하고자하는 것이기도 하다.

[작품3] 우종택, 〈Memory of origin, Installation〉, 350x1200cm, Painting on wood, 2015

연구자는 먹을 직접 조제(調劑)하여 작품에 활용한다. 아교와 숯가루, 송진 가루를 혼합하여 만드는데 이러한 과정을 통해 제조된 검은색의 먹은 풍부한 감수성을 지닌다. 이 먹의 감수성은 자연의 온화하고 변화무쌍한 정서를 표현하기 위해제격이라고 생각한다. 이처럼 천연안료를 직접 고아서 만들면 일반적인 먹이 가지는 특성보다 더욱 깊고 풍부하며 독특한 미감이 생성된다. 또한 직접 제조한 먹의 운용은 원초적 숭고함과 다양한 변화 그리고 매체에 접목하여 설치의 기법으로 변주함에 있어 매우 효과적인 기능을 발휘하게 된다. 이러한 노력을 통해 연구자가 얻고자하는 것은 정신성의 확장과 경향성 짙은 사유의 조형세계이다.

[작품3]는 고아낸 먹을 괴목에 입힌 것으로 시원의 반추를 담고자 했다. 수 차례 먹을 입히면 괴목은 거대한 숯덩이처럼 웅장함을 드러낸다. 괴목을 설치의 방법이나 보는 각도에 따라서 자기 목소리로 화격(畫格)을 드러낸다. 인격화된 작품은 상호 관계성과 시원의 숭고미를 담으면서도 실존의 대상으로 현전하는 것이다. 이처럼 다원적 해석의 가능성을 보일 수 있는 가장 큰 요인은 나무의 선택과 고아낸 먹의 결합에 있다. 괴목의 만남과 선택은 산책을 통한 사색의 경험과 나무의 만남 그리고 깊이 있는 먹의 느낌을 내기 위해 먹의 제조하고 수차례의 칠을 통한 수행의 결과이다. 연구자 작업의 다원적 해석이 가능성을 시각에 의지하기 보다는 경험적이며, 실천적인 행위의 접목에 있다고 할 수 있다.

동양미술에서 여전히 수묵이 강조되는 건 물질이 가지고 있는 양면성 때문이라고 생각한다. 수묵의 번성은 물질이 극에 달하던 당(唐)나라 때 발생하였다는 점을 주목할 필요가 있다. “수묵은 물질적 풍요가 반드시 인간적인 삶을 담보하지 않는다는 성찰의 결과로 제기된 사유의 산물이다. 현상보다는 본질을 직시하며 물질보다는 정신적 가치를 숭상하고자 하는 수묵의 정신은 시대에 따라 변하며 그 내용을 풍부히 해왔다. 또한 세상이 어지러울 때 자신의 사유를 표출하는 문인화를 발전시켰고 시대의 변화에 따라 그 시대의 정신을 수용함으로써 부단히 새로운 세계를 탐구하였으며 이는 곧 오늘에 이르게 되었다. 수묵의 정신은 그야말로 혁명적인 변화를 거듭하며 배태되고 성숙된 것이다. 이러한 수묵의 발전 과정을 관통하는 것은 바로 지극한 시대정신의 발현인 것이다.”[61] 이처럼 수묵은 본래 시대정신을 담아내는 사의성의 내포에 적절한 재료이면서 동시에, 지필묵의 태생적 풍부한 표현력을 기반으로 작가마다 체득된 경향성으로 양립하고 있는 것이다.

61) 김상철 2018 수묵 비엔날레 서문 중 발췌

동서양을 넘나들며 활동하고 있는 이우환의 작품은 회화 형식의 경계를 넘어 정신적 또는 관계적 차원으로의 시도로 ‘응축’과 ‘관계’에 관한 다원적인 작업이다. 이우환[62]의 초기설치 작업을 보면, 갤러리 공간에서나 혹은 작은 정원에서 철판 위에 돌을 놓아두고 자연과의 관계를 논한다. 이는 자연의 교감을 통해 관계에 대한 함축을 표현한 것이다. 또한 “이우환은 작가의 개입을 최소화 한다는 의미로 서구의 미니멀리즘의 이해했고, 그 영향을 많이 받았다고 했다. 미니멀리즘을 “최소화”시키려는 성향은 일본의 응축 혹은 축소지향의 성향과 어울려 수용되었다. 이러한 일본의 응축주의 미학은 유겐(幽玄)과 와비(侘び)와 사비(寂び)라는 개념을 통해 표현된다.[63] 이는 다분히 문학적 접근법이며 서구의 미니멀리즘과는 차이가 있는 것이 사실이다.

<도판4> 이우환, <Dialogue>, 162x 130.3cm Oil and Mineral pigment on Canvas, 2011

62) “이우환(李禹煥,Lee Ufan, 1936~): 일본의 미술 운동인 모노파(物派)를 주도한 현대미술의 거장. 이우환의 대표적인 작품에는 붓에 물감을 묻혀 물감이 없어질 때까지 계속 점과 선을 그린 작품인 <점으로부터>(1976)와 <선으로부터>(1974)가 있는데, 작가는 이 작품을 통해 존재의 탄생과 소멸의 과정을 표현하고자 했다.”미술대사전(인명편), 「이우환」

63) <이우환과 일본 -일본문화의 맥락에서 이우환의 작품읽기>,기초조형학연구 18권 2호 (통권 80호) 2016.p.355

“이우환은 사물의 ‘구성(composition)’에 골몰하고 또한 ‘시각효과와 연출’에 심열(心熱)을 기울이는 것은 하이쿠(haiku)[64]적 발상으로 볼 수 있다. 그의 시간, 장소, 사물 이라는 하이쿠의 세 가지 구조적 요소는 극적 효과를 주는 장치가 되며, 작가는 연극의 연출자와 같이 본인이 원하는 효과를 극대화하기 위하여 자유롭게 ‘구성(composition)’ 하고, 경우에 따라 문학의 수사법 중 강조법의 역할을 할 만한 ‘트릭’미술도 구사 할 수 있기 때문이다. 이러 한 문학적 접근법은 그를 일본의 다른 모노하 작가들과 차별되는 특징 중의 하나라고 할 수 있다.”[65] 이우환은 “일본의 전통문화를 잘 이해했고, 서구를 바탕으로 한 일본의 근대화과정에서의 인문학과 예술성격을 잘 파악하고 있었다. ”[66]

이와 같은 측면으로 볼 때 이우환작품의 발상에 있어서 돌이나 철판과 같은 사물로 ‘조응’의 의미를 응축적으로 표현한다면, 연구자가 실험하는 관계성은 ‘내포’에 의한 ‘함축’의 관계로의 제시이다. 또한 연구자의 ‘불이(不二)’나 ‘접기(椄氣)’의 개념은 이우환의 ‘조응’과 ‘응축’과는 차별성을 갖는다. 그의 작품이 시각적이고, 연출적 이라면 연구자는 ‘본연’, ‘무위’, ‘함축과 내포’ 로 정신적이며 실천적인 것이다. 이우환과 연구자의 작업에서 ‘관계성’의 관심과 다원적 해석의 가능성 측면은 일맥상통하는 점이 있으나 실천 방법에서는 전혀 다른 경향성을 가지고 있다. 특히 연구자의 ‘접기’는 ‘무속’의 기원적 속성을 내포한다는 부분에서 원초적이며 자율적이다.

---

64) “일본 고유의 단시형(短詩形), 5·7·5의 17음(音)형식으로 이루어진다. 원래 일본에는 중세 무렵부터 조렝카[長連歌]라는 장시(長詩)가 있었는데, 15세기 말부터 이 조렝카는 정통(正統) 렝카[連歌]와 서민생활을 주제로 비속골계화(卑俗滑稽化)한 하이카이렝카[俳諧連歌]로 갈리었고, 에도시대에 이르러 마쓰오 바쇼[松尾芭蕉] 같은 명인이 나와 하이카이렝카는 크게 유행하였다. 이 하이카이렝카의 형식이 제1구(句)는 홋쿠[發句]라 하여 5·7·5의 17음으로 이루어지고, 제2구는 7·7의 14음, 제3구는 다시 5·7·5의 17음 등, 장·단이 교대로 엮어져 많은 것은 100구, 짧은 것은 36구 등이 있다.” 하이쿠 [俳句(배구)] (두산백과)

65) 위의 책. p.359

66) 위의 책, p.363

“한국의 회화는 동양 회화가 추구하는 미적관심으로부터 상당한 변화와 새로운 탐색을 시도하기 위해 소재와 기법 등에서 다양한 실험이 이루어졌다.
그 중에서도 고암 이응로(1904～1989. 한국화가)[67]는 그의 앞에 놓여지는 모든 생각 들을 장르에 구애됨 없이 ‘표현의 자유’가 무엇인지를 보임으로서 재료와 방법에 구속되어 있는 한국 현대의 미술가들에게 새로운 지평을 제시하고 있다.
고암의 미학에는 인간 내면의 본질을 이해하며, 인간의 낮은 곳에서 넓은 세상을 바라보는 관조의 시각이 있다. 50년대의 <영차, 영차>, <취야> 등의 작품에서 고암이 말하기를 “나는 권력 있는 사람보다 약한 사람, 모여 살아가는 사람, 일하는 사람 쪽에 마음이 끌린다”고 고백한 것을 보면 화가로서 그는 낮은 곳에서 겸허한 마음으로 ‘혼’과 함께 숨쉬며 살아온 화가의 결이라 할 수 있다“[68].

“노자(老子)는 “학문을 닦으면 나날이 지식이 늘고 도(道)를 닦으면 나날이 준다”고 했다. 획(劃)을 긋는 것이 도(道)의 경지에 이르면 어린이와 같은 경지에 이르러 자유로움에 이른다는 것을 시사하고 있는 것이다. “일획(一劃)의 원리를 깨닫고도 변화하는 발전이 없으면 스스로 묶어 놓은 것과 같다”고 석도는 말하고 있다. 고암 이응노는 획의 변화와 발전을 위하여 스스로를 묶어 놓아 변화를 찾지 못하므로서 경험을 얻었다고 했다. 이를 위하여 고암은 스스로를 삭히고 삭혀 ‘한결(큰결)’을 이루어 나아갔다. 안에서 담을 허니 밖이 없고 밖에서 담을 헐어내니 안이 없어지는 것 같이 서양화와 동양화의 가로막고 있는 담을 그는 헐어 버렸다. 욕심이 없는 마음, 스스로에게 순수를 잃지

67) “이응로(1904～1989본관은 전의(全義). 호는 죽사(竹史)·고암(顧菴). 출생지는 충청남도 홍성. 출신지는 충청남도 예산. 1924년 서울로 올라와 김규진(金圭鎭)에게 묵화를 사사하였다.” 한국민족문화대백과, 「이응로」
68) 이응로 화집 (고안 이응로의 100주년 그의 생애와 예술) 김영기, 2004, pp 30

않으려는 마음과 예술가로서의 삶이 담백하였다는 것은, 그의 예술의 순수성 때문일 것이다"[69].

이처럼 현대미술의 새로움을 향한 지속적 추구는 사물이나 행위도 예술이 될 수 있는 다원적 이유를 해석해 내야하는 과제를 필연적으로 갖게 되었다.

69) 앞의 책 p.32

Ⅲ. 원초적 물아일체의 자율관계성과 작품 분석

1. 사회현상의 반영

1) 서열조장사회의 서사적 풍경

전통적으로 풍속화는 주변인물의 정경을 경험적 시선과 체험적인 시각으로 나타낸다. 연구자는 감성의 필묵을 통해 인물의 심상을 포착함으로서 대상이 갖는 생동감을 더욱 확장하고 대상의 정서적이고, 관념적인 부분까지도 포착하여 표현한다.

[작품4] 우종택, 〈a line〉 ,190x190cm, meok, hanji, 2005

연구자는 자연의 일부이면서 주체적인 인간을 정경(情景)의 요체로 정하고 과도한 욕망의 지향으로 초래되는‘사회적부조리’의 현상을 고발한다.

치열한 경쟁과 보상의 욕망으로 점철된 현대사회에서는 이것이 보편적 질서처럼 여겨지지만 인간의 존엄성의 측면에서 보면 이와 같은 과도한 경쟁과

규격화된 잣대로 줄 세우려는 사회의 계급적 구조는 개인의 개성과 그들이 품을 수 있는 각기 다른 사회적 사명을 몰수한다.

[작품5] 우종택, 〈a line〉 ,190x230cm, Mixed_media, 2005

연구자는 줄 세우기와 같은 사회적 규약으로 인해 동시대속에서 불합리한 제도화에 내몰린 군상의 실존적 가치는 역설적으로 사회의 질서를 유지하고 공공의 안녕을 보존하는 보편적 형태로 여겨진다. 이와 같은 모순적 현상의 중심에서 반추와 성찰의 회화표현을 통한 사회적 문제 제기는 삶의 주변을 자연의 연장선상으로 보는 관심과 태도의 확장이라고 생각한다. 기억과 경험 속의 장면들을 상황이 연결되는 이야기로 묘사하는 것은 사회를 표현적으로 해석하고 그 의미를 확장하기 위해서이다.

[작품6]은 서로의 이익추구를 위해 갈등하는 국회의원들의 모습을 형상화 작품이다. 이 장면은 개인, 또는 집단적 이기주의를 극적으로 드러내는 모습이라고 생각된다.

[작품6] 우종택, 〈a line〉 ,190x230cm, Mixed_media , 2005

연구자는 이 시기에 주로 다룬 주제는 화려한 도시인의 이면, 소외된 도시인과 노동자등을 시대적 사건과 함께 구성했다.

불합리한 사회구조와 서로를 믿지 못하고 자신의 정체성조차 갖지 못한 잃어버린 존재로서 인간의 가치는 시대적 규범에 의해 통제되거나 규제되어 자유를 갈망하는 인간의 기본 욕구마저 통제받는다. 이는 현대인들에게 인간의 존엄적 불만을 가중시키는 결과를 초래한다.

현대 문명중 하나인 교통의 발달은 속도의 혁신과 이동활동의 확장을 가져왔으나, 동시에 시간 각박(刻薄)증으로 인한 스트레스와 불안한 심리적 압박을 생활속에 침투시켰다. 이러한 부작용은 현대인들의 비정주의 활동을 조장하고 과다한 경쟁과 치열함을 초래하했다.

작품 -'줄서기(a line)'는 사회의 계층화된 양면성을 보여준다. 사회 안에서의 줄서기는 경쟁사회를 조장하는 경제논리와 자본주의의 허구성을 비판적으로 반영한 사회적 초상(social icon)이다. 줄서기 연작은 사회적 잉여인간을 생산해 낼 수밖에 없는 자본주의 사회의 구조적 불합리를 빗댄 상징적 풍경이며, 사회적 통제에 의해 줄세워진 인간의 우울한 군상이다.

[작품7] 우종택, 〈a line〉 ,190x120cm, 200Mixed_media,2005

잉여자본은 상품의 사용가치와 교환가치의 불일치(不一致)로부터 파생된 잉여자본이 상품의 생산주가 아닌 자본가의 몫으로 되어지고 축적되는 모순적인 관계로 인해 대중의 소외를 발생시킨다. 여기에 경제효율성의추구로 내몰린 잉여인간에게 소외는 특별하게 가중된다. 이 모두가 근본적으로 한정된 규격에 맞추어 졌다는 점에서 자본주의의 전형적인 구조적 모순이다. 이렇듯 현대사회는 줄서지 않아도 살 수 있는 구조되어 있지 않다.

연구자의 작품속에서 줄서기는 혹독한 간절함 끝에 오는 외로움과 허무함을 직접적이고 도발적으로 그려냄으로써 개인의 고독과 치열함을 형상화 한다. 이를 위해 과감한 표현과 생략의 대응관계를 바탕으로 보다 무질서한 집단을 형상화 하여 각각의 표정을 풍부하게 담아내고자 하였다.

줄서기 연작에서 표현된 도시인의 모습은 자유로운 발묵과 필선 그리고 배채법(背彩法)으로 표현되어 해학적이고 우스꽝스러운 모습으로 도발된다. 이는 획일화되고, 정형화된 도시라는 공간 속에서 보이지 않는 어떤 줄의 움직임에 따라 앞만 보고 치열하게 살아가는 도시인의 지루한 삶에 대한 연민이며 공감으로써 피곤한 삶에 대한 고백이며 바라보기이다.

연구자의 자전적 고백이기도 한 줄서기 연작은 사회적 바라보기로서 성찰을 통한 홀로서기의 시작이다. 줄서기 연작은 신체성을 반영한 붓의 획을 통해 생동감의 가능성을 나타냈고, 이와 함께 혼란스러운 배경의 낌을 표현하기 위해 묵의 분방함속에 기운생동하는 필치로 표현했다. 이러한 태도는 자신의 성찰과 그에따른 예술적 실천을 통해 실존의 가치를 표방하기 위한 것이다.

연구자는 치열한 사회적 풍경의 외연에 대한 문제제기를 내면의 문제로 접목하고자 했다. 이는 삶에서 죽음의 문제로, 세속에서 영성으로, 형이하학에서 형이상학으로, 시각적 표현에서 존재의 원형에 대한 관심을 실행한 것이다. 마치 “대비되어 양분되는 개념들, 이를테면 외면과 내면, 경험과 관념, 존재와 인식, 의식과 무의식, 감각적 실재와 관념적 실재는 연구자의 실존적 자체로서 한 몸의 다른 면들이다. 그것은 상호 보충적이고 상호 보완적인 개념들이다.”[70] 연구자의 줄서기 연작은 사회 비평적 시선과 무의식적

70) 고충환의 평론- 우종택 개인전 서문 글 중 발췌.

표현, 정신적인 추구와 존재론적 관심 등이 혼재한 서사적 풍경이다.

"어딘가 일그러진 얼굴, 메말라버린 허우대의 몸, 한참 떠나버린 것을 기다리는 눈빛, 지친 것인지는 몰라도 다툼이 없이 서로가 무관심한 분위기에 한곳을 향하여 모여 있다. 무엇 때문에 모여 있는지 그 이유를 찾을 수 없는 것, 여기가 어딘지도 모르게 배경은 어둡다. 사람들의 닫힌 입, 아래로 쳐져 말한 지 아주 오래되었다. 아래턱의 형태, 어금니와 어금니는 근육의 힘을 떨어뜨렸고 약간의 침이 고일정도의 공간을 만들어내었다. 하지만 얼굴엔 수분 끼라곤 없는 건조한 주름과 검버섯이 보였다. 한참부터 얼굴의 모든 근육은 굳어버렸다. 세상을 볼 수 있을 정도의 눈, 그 정도만 뜬 채 절반의 감긴 곳엔 감정이 무뎌져 해석의 여지를 상실하였다."[71]

"다만 이 사람들이 누구인지를 알 수 있는 것, 그것은 목에 걸린 넥타이와 얼핏 보이는 양복이었다. 옷 단추가 목 끝까지 그리고 넥타이가 목을 묶었다. 더 이상 목은 보이지 않았다. 아마도 목을 세울만한 힘을 놓았고 자연스럽게 얼굴의 무게를 가슴과 어깨가 받쳐주고 있을 뿐이었다. 손에는 아무것도 든 것이 없고 사실 넥타이만 매었을 뿐 자신을 증명할 수 있는 어떠한 물건도 없다. 어떤 이는 구두조차 없이 맨발이었다. 또 어떤 이는 어둠에 자신의 몸의 일부분을 숨겼고 어둠속에 팔과 다리는 감추어버렸다. 그런데 뒤를 보는 이 없이, 측면으로 고개를 돌리고 땅으로 시선을 보내기도 하였다."[72] -연구자 작가노트 중 일부 발췌_

줄서기 연작에서는 인간본성의 개선가능성, 인간의 본성에 따른 형태의 추론적 인식 등 근대의 시스템에 의해 굴러가는 삶의 방식이 획일적인 모습으로 펼쳐진다. 그러나 엄격한 제도적 통제 속에서도 통제되지 않는 인간의 내밀한 정신세계는 존재한다. 환경의 영향속에서 인간의 언어는 의식을 지배하고, 사회계층의 상부구조는 하부구조에 유지되며 공존한다.

줄서기 연작에서 군상이 만들어내는 물질의 대상화는 소비되어야 한다는 시대상을 보이며, 끊임없는 확대 재생산을 조장하는 시대를 대변하고, 재생산

71) 우종택,「줄서기, 2006 View Finder of Yap 선정_우종택 개인展」, 작가노트 중 일부 발췌 2007
72) 앞의 글 부분

의 구조 속에서 환원적인 세계로 공존하고자 시도하며 시대적 특성에 대응하는 것이다.

[작품8] 우종택, 〈a line〉,190x230cm, Mixed_media, 20012

“현대인의 줄서기 그 기다림의 배경은 무엇인가? 무엇인가 주겠거니 돌아가지 않고 계속 주시하였다. 착실하게 줄을 서서 기다리고 계속 기다리고 있는데 기다리고 싶어서 기다리고 있는 것인지 기다리기 때문에 기다리는 것인지 나에게 그 이유를 담은 듯 한 눈빛을 그린다. 하지만 이들은 아무것도 알 수 없으며 어둠 속에 파묻혀 침묵할 뿐이다. 나에게서 나온 말을 들 수도 없고 단절된 시선의 교차가 누구에게 초점을 맞출 수 없게, 그래서 이들 모두는 가련함과 공포의 분위기로 자리 잡는다.”[73]

“여기서 한 가지 분명한 것은 자신을 매인 것은 어둠 속에 자신을 던진 사람의 함정이었고 자신을 조롱하고 있는 기다림의 자리와 위치가 덧과 올무 같은 속박이라는 것이다. 이것이 암흑으로 자신을 던졌으며 두려움과 갈 길 잃음에 굳어버린 근육으로 어둠에 몸을 심었

73) 앞의 글 부분

다. 나는 대답할 수 없으며 나에게는 아무것도 없을뿐더러 설사 무엇에 대한 여지가 있을지라도 그것은 무관한 것에 기대는 허망의 잔상들에 불과한 것이기 때문이었다. 이제 나는 역설하였고 말하지 않음으로 대답하였으며 무엇을 선택해야할 지는 나에게서 떠나갔다."[74]
-연구자 작가노트 중 일부 발췌_

이와 같이 연구자는 줄서기 연작을 통해 공시적 성찰과 사회적 관심을 반영하면서 동시에 시원의 본질로서의 존재와 조화로운 공존의 가능성을 꿈꾼다. 치열한 삶의 현장을 표현한 줄서기 연작의 연장선에서는 삶의 끝에 있는 것으로 여기는 죽음의 현장을 외면하지 않는다. 죽음이라는 영역은 삶으로부터 단절이라기보다는 삶의 경계로써 삶을 맞닥트리고 있는 현대인의 현실적 현시(顯示)일 수도 있다.

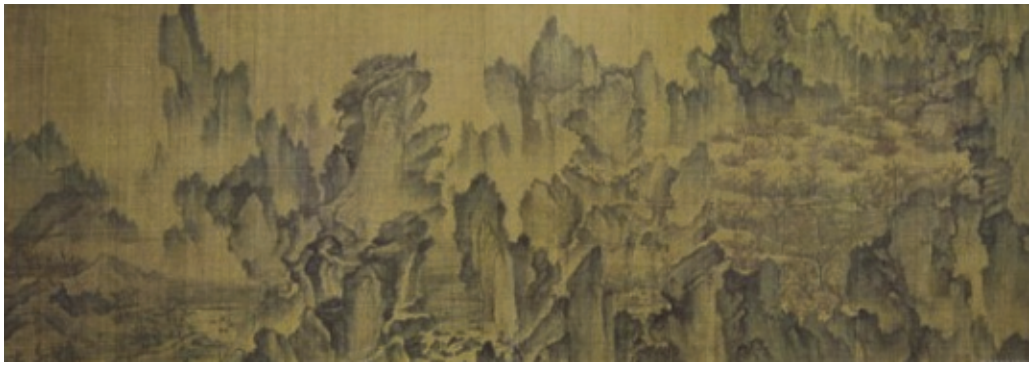
[작품9] 우종택, 〈Memory of origin, Installation〉, Painting on wood, 2015

아시아의 문화에서 죽음의 미학은 삶의 지속에 대한 단절이라기보다는 삶의 시원으로의 회복을 의미하는데, 이는 본래의 자연으로 돌아가는 것이기 때문이다. 이것은 성서의 기록에서도, 흙으로 돌아감의 언명과도 일맥상통함이 있다. 죽음을 이해하는 것은 공존의 차원을 넘어 화해에 대한 반추와 시

74) 앞의 글 부분

원, 그리고 영속의 묵시로 이해하는 것이기도 하다.

현대미술에서 '저자의 죽음'은 '책(말씀)의 종언' 뿐만 아니라 아서 단토(arthur danto)의 언설처럼 예술의 종말이 예술의 가치와 역할에 대한 새로운 비평의 방법론을 일깨우기도 하였다. 곧 기의(signifier)의 죽음이자 로고스의 종언, 내러티브와 동일성의 해체는 모든 전승가치의 극복과 단절을 주장한다. 묘사나 재현의 기능적 태도를 폐기하고 정신과 태도의 자율성을 부르짖던 아방가르드조차 제도화의 그물망에 걸리면서 현대미술은 죽음의 선언을 반복적으로 당해왔다. 그러나 미술은 또 새로운 방법론과 해석으로 생산된다. 반항, 부정, 파괴의 미학은 인간과 사물, 데이터가 실시간으로 소통하는 디지털 환경을 만나 확장될 수도 폐기 될 수도 있는위기의 시대를 직면하였다.



<도판5> 안견, 몽유도원도, 비단채색, 일본 텐리대학 중앙도서관, 1447

이 또한 단절보다는 조화, 협력, 연결 등의 인터페이스(interface)로 해석하고자한다. 이것은 경계와의 만남과 화해를 통한 관계항의 정립적 관계이다.

역사적으로 인류는 예술을 통해 이상향을 꿈꾸었다. 실제 전해들은 꿈을 소재로 그린 안견의 '몽유도원도'[75] <도판4>는 현실경과 이상경이 공존하는 사의적(寫意的)풍경으로 꿈속의 이상향을 추구하여 현실과 꿈의 세계가 모호한 이상적 세계를 그려낸 것이다.

미셸 푸코(Michel Foucault)는 이상향인 유토피아(Utopia)[76]와 대비적 의미로 헤테로토피아(Heterotopia)[77]라는 개념을 사용했다. 혼재향(混在鄕)인 헤테로토피아는 다르다는 의미의 히테로스(Heteros)와 장소의 의미를 가진 토포스(Topos)를 접목시켜 만든 용어이다. 그는 '다른 공간들'에서 역사를 다루는 방식을 문제 삼으며, 시간의 역사에서 소외되어 온 공간의 역사를 언급한다.[78] 그리고 1516년 토머스 모어(Thomas More, 1478~1535)는 현실적으로는 존재하지 않는 완벽한 이상향을 그린 소설 유토피아(Utopia)는 책의 제목이자 이 소설의 등장하는 상상의 섬을 이르는 말이였다. 발표하면서 그 이상향에 '유토피아'란 이름을 붙였다.

반면 모든 인간이 불행한 지옥(地獄)향을 가리키는 '디스토피아(Dystopia)'[79]

---

75)"안견〈몽유도원도〉; 조선 초기를 대표하는 거장 안견의 〈몽유도원도(夢遊桃源圖)〉는 조선 초 '최고의 명화'이다. 화운 안견(자 가도(可度), 호 현동자(玄洞子))이 1447년 4월 20일 안평대군(安平大君)(李瑢, 1418~1453)의 꿈을 듣고 3일 만에 완성한 그림이다." 한국미의 재발견 - 회화, 2005. 3. 24., 솔출판사

76)유토피아 (Utopia); 에너지 경제, 데이터교와 디스토피아, 헤테로토피아, 유토피아, 2017.11.14

77)헤테로토피아(Heterotopia);'혼재향(混在鄕)'을 의미하는 어휘 '헤테로토피아(Heterotopia)'는 '헤테로클리페(heteroclife)'의 '헤테로(herero)'와 '토포스(topos)'를 결합한 말이다. 김수진, 『보르헤스 문학의 헤테로토피아』, 한국학술정보, 2008, p.41.
미셸 푸고(Michel Foucault)는 1982년 한 대담에서 헤테로토피아에 대해 그것이 '우리가 몇몇 사회적 공간들 안에서 발견하는 특이한 공간들'이며 '그 기능은 여타 공간들의 기능과는 다른 것, 즉 전혀 반대되는 것'이라 정의하고 있다. 허경, 「미셸 푸고의 '헤테로토피아'」, 『도시인문학연구』 Vol.3 No.2, 서울시립대학교 도시인문학연구소, 2011, p.242.

78) 안상진,「현대미술에 나타난 유토피아에서 헤테로토피아로의 전환」, 홍익대학교대학원 미술학과 회화전공, 박사학위논문, 2017, p.15.

79) "디스토피아(dystopia): 유토피아의 반대어. 역(逆)유토피아라고도 한다. 가공의 이상향, 즉 현실에는 '어디에도 존재하지 않는 나라' 를 묘사하는 유토피아와는 반대로, 가장 부정

는 미래사회에 대한 부정적 예측으로 1868년 존 스튜어트 밀(John Stuart Mill)의 의회 연설에서 처음 등장했다. 줄서기 연작은 현대사회의 디스토피

[작품10] 우종택, ‹a line› , 190x230cm, Mixed_media, 2005

아를 고발한 풍경이다.

연구자는 ‘디스토피아의 현실’에서 회화를 통하여 ‘경계와의 공존인 이상향’을 꿈꾼다. 현대사회는 물질만능주의의 가치 지향의 추구와 함께 소위 수묵화속의 이상향을 잃었다. 무릉도원과 같은 이상향을 잃어버린 현대인은 현실생활에서 겪는 속박 속에서 디스토피아적 상황에 직면한다. 연구자는

적인 암흑세계의 픽션을 그려냄으로써 현실을 날카롭게 비판하는 사상을 가리킨다. 이러한 디스토피아는 현대사회 속에 있는 위험한 경향을 미래사회로 확대 투영함으로써 현대인이 무의식중에 받아들이고 있는 위험을 명확히 지적하는 점에서 매우 유효한 방법이다. 미래를 진지하게 논하려면 유토피아, 디스토피아 쌍방의 시점에서 언급해야 한다.” 두산백과, 「디스토피아」

이와 같은 ‘현실적 속박’을 비평적시각성으로 담아내고자 한다.

2) 자유분방한 현대인의 초상

연구자의 회화에서 중심화두는 소통이다. 이를 위해 가장 먼저 구상하는 일이 바로 사생이다. 사생할 때 주로 사용하는 목탄은 발묵같은 좀 더 강하고, 자율성적인 느낌을 표현하는데 효과적이다. 그러나 배채법[80]은 근본적으로 모방을 위한 재현과는 다른 발묵의 생태적 자율성이 담보된다.

분방한 발묵과 배체 이 두 가지 상반된 효과의 조합은 감상자에게 소통가능한 역동성을 나타낼 수 있는 장치이다. 배채와 분방한 필치는 선(線)의 역동적 표현의 효과적 실현이 되는 것이다. “동양회화의 전통에서 선의 예술을 중시하는 이유는 이 선이 생명의 운동이고, 그 운동의 생명력을 표현하는 데 가장 적합하기 때문이라고 할 수 있

[작품11] 우종택, 〈a line〉, 190x230cm, Mixed_media ,2005

80) “배채법(背彩法); 채색 기법의 하나로 화면 뒤쪽에 색을 칠한다는 뜻이다. 복채법(伏彩法)이라고도 한다. 초상화 기법이나 불화에서 양면채색을 통한 효과의 증대를 목적으로 활용하였다. 고려 불화의 경우 얼굴 등에 채색할 대 화면 뒤쪽에서 흰색을 칠하고 앞쪽에 다시 엷게 붉은 색이나 황토색 계통의 색을 칠함으로서 중간 톤에 의한 부드럽고 자연스러운 살색 표현과 깊이감을 나타냈습니다. 이 기법은 조선시대 초상화에도 전해졌다.” 두산백과, 「배채법」

[작품12] 우종택,〈aline〉, 70x40cm, Mixed_media ,2005

다."[81] 선의 표현은 태생적으로 선형적이어서 형태의 생성과 소통에는 용이한 반면, 작가의 고유성과 재료의 자발성의 확장에는 제한적이다. 이에 연구자는 선의 표현을 확장시키고 역동적으로 활용하기 위해 배채법을 혼용하는 것이다. 배채법은 한지의 배면에 칠해진 칠을 전면부에 효과적으로 나타내는 기법으로 써 전면에 직접 칠하는 화법에 비하여 친수성이 강하며 발묵의 표현이 깊어지고 확장된다. 뿐만 아니라 배체법은 전면과의 연관성을 고려한 자유로운 필치와 발묵으로 무의식적인 표현을 나타낼 수 있는 기법이다. 배채법은 뒤집어 진행한 후 전면에서 마무리하여 적용한다. 이는 후면의 상호성이 반영되어 이중적 표현이 가능하기 때문에 복잡한 인간의 모습을 중추적으로 그려내기에 알맞은 방법이라고 생각한다.

회화 '줄서기 연작'에서 시도한 '즉흥'의 표현에는 특별한 의도가 담겨있는데 그것은 모방적 재현을 해체하고 화면의 생동감을 부여하기 위해 분방한 발묵을 통해 표현의 확장을 꾀하는 것이다.

작품 제작과정에서는 오브제의 긁힌 표면을 프로타주 형식을 빌려 배채

81) 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 예문서원, 2006, p. 156.

에 활용하는 방식으로 간접적 표현을 통해 의식적 구속의 표현을 벗어나게 해준다. 어찌 보면 전달되는 이미지를 구현하는 모든 방식이 자율성과 타자적 간접성에 주목하고 있는 것으로 연구자의 회화는 행동주의적인 역동성의 고취를 위하여 자율성을 부각하고 있는 것이다.

연구자는 이처럼 배채법의 자연스러움의 연계성을 위하여 연질의 화판에 드로잉한 후 이것을 탁본기법으로 찍은 후 배접하여 완성한다. 이는 오목한 부분에 배채가 묻지 않도록 하는 방법을 위해 고안한 것이다. 건조 후 뒤집어 앞면에서 형상을 그리는 배채법은 자유분방한 효과를 내는데 적합하다. 사회적 관점에서 작업하는 연구자는 소통을 전제로 해야 하는 표현의 부담감이 자칫 형상의 도구로 제한되어 양식화를 경계한다. 양식화를 해소하기 위해 연구자는 배체법을 활용한 형상의 표현과 이와는 대조되는 자율성이 강조되는 표현법을 양립시키고 있다.

분방함(Extravagant)은 조작과 조절을 배제하는 차고 넘침의 분출이며, 확장된 표현 그 자체이다. 이러한 표현의 확장은 사유와 정신을 동반함으로써, 표현에 있어서 무의식과 자율성이 통합된 자로움을 펼친다.

회화 표현에서 분방함은 그 역동성으로 카타르시스(catharsis)로 분출하며, 감상자로 하여금 호탕한 만족을 제공한다. 연구자에게 분방한 필치는 줄서기의 사회적 병폐를 풍자하고 비평하는 표현으로 정신적 통렬함을 주기위한 핵심적인 표현방법이기도 하다.

한국화는 서구 미술과의 대응속에서 변화를 거듭해 왔다. 그동안 한국화와 서양화의 경계에 대한 논의는 국내 예술가들에게는 지속적인 화두였다.

그러나 여러 노력에도 불구하고 그 경계는 오히려 더욱 모호해졌다. 한국화의 범주는 형식과 기법 그리고 재료 등 장르적 특수성을 중심으로 논의되어 왔으나 이미 예술계에서는 여러 장르의 융합이 보편화 되어있고, 동서양을 막론하고 현대 미술에서 형식과 장르의 해체를 통한 새로운 기조는 이미 형성되어있다. 이와 같은 상황에서 볼 때 연구자의 즉흥회화 작품들은 한국화를 규정하는 기존관념에는 예속되어 있지 않은 듯하다. 만일 우리가 지필묵(紙筆墨)을 한국화의 특징 중 중요한 일부로서 여긴다면 연구자의 작품들은 한국화[82]의 지필묵의 표현영역을 확장하고 있다고도 볼 수도 있다.

한국화에서 '흥(興)의 표현'은 매우 자연스러운 것이다. 한 예로 산수화의 경우 대개는 사생을 겸하는 경험적 표현이며 자연의 정취를 함께 누리는 이들과의 교감 등 현장감 있는 경험적 정취를 떠올리며 흥을 반추하여 제작하는 것이다.

현장에서 작업하는 경우 일필휘지(一筆揮之)의 준법들은 정경의 정취에 젖고 나서 배태된 정감을 화폭에 즉각적으로 이입하는 것이다. 대상에 대한 경험과 정취의 반영을 일필휘지로 표현할 때 작가의 흥은 반추된 경험으로 수렴된다. 이와 같은 관점에서 볼 때 연구자 회화에서는 인물에 대한 사유와 경험, 작가 자신의 정서, 그리고 먹과 붓의 혼연일체를 흥의 즉흥적 표현으로 성취한다.

연구자의 회화에서 두드러지게 표출되는 흥에 의한 즉흥성의 표현은 발묵을 활성화한 자율성의 확장으로 볼 수 있다. 이에 비해 인간군상의 형상은 흩어져 보이고, 비례와 명암을 해체시켜 형상의 동일성과 자율적 표현의 경

82) 한국화(韓國畵)는 지난 1990년대 중반부터 그 전개 양상이 급격히 변화해, 작가들을 중심으로 한국화 재래의 매체와 기법, 소재를 확장하려는 움직임이 일어났다. 이러한 현상은 한국화의 외연을 확대하고 있다. 조수진, 「'한국의 회화'로서의 1990~2000년대 한국화」, 기초조형학연구, Vol.17. No.5, 한국기초조형학회, 2016.

계에 위치함으로써 추체험인 해석의 가능성을 열어 갈 수 있는 특징적 요인으로 삼은 것이다.

즉흥성의 의미는 모방과 답습을 원천적으로 용인하지 않고, 무의식적 직접성을 적극적으로 수용하는 실험적 태도이다. 이것은 한국화의 지필묵(紙筆墨)이 가질 수 있는 자율성을 최대한 확장하고자 하는 조형의식의 확장이며, 자율성은 고유성과 맥락을 같이하는 자발성, 능동적 비정주적 의지의 반영이다. 즉흥성은 함축된 시간성을 반영하고, 응축된 표현의지와 배태된 무의식적 영역을 복합적으로 드러낸다. 이것은 단지 물성의 극대화가 아니라 다원적 영역을 포섭하기 위한 간섭으로써 표현의 확장과 조형의식의 경계확장을 전제로 하고있는 것이다.

이와 같이 연구자의 회화는 연구자의 세계관과 경험적 흥, 그리고 기운생동과 일필휘지가 신체의 자율성을 관통하여 총체적으로 일체화된 연구자 자신의 조형의식의 통합적 실천이다.

2. 원초적 표현

1) 영매(靈媒)되기의 표현

한 동안(1997~2011) 인간의 군상을 통한 줄서기(a line)로 작업을 해오던 연구자가 변화를 모색 하기 시작한 것은 분방한 먹칠과 목탄 드로잉에 바탕을 둔 평면회화였다. 새롭게 시도한 이 회화는 원색적인 색채대비가 두드러져 보이는 표현주의 경향을 거쳐 입체와 공간을 아우르는 설치작업으로까지 전환 이었다. 이와 같은 변화의 모색은 한국화의 표현영역의 범주를 확장한 사례로 평가 받았다. 변화를 모색하기 위해 실험의 궁극적 목표는 대상물의 외연으로부터 내면으로 향하는 것이었다. 이러한 이행과정을 파악하기 위해서는 전, 후의 주제를 비교해보는 것이 도움이 되는데, 이전에는 줄서기 연작을 형식상의 확장이 두드러졌다면, 후기작들에서는 제의식이 내면화되는 경향

[작품13] 우종택, 〈Memory of origin, Installation〉, Painting on wood, 2015

성이 심화 되었다고 볼 수 있다.

오늘날 한국화의 정체성에 대한 담론의 핵심주제는 한국화가 가질 수 있는 현대성 과 동시대성에 대한 것이다. 이 논쟁은 대개 한국화를 정의하는 개념규정과 표현 및 형식적 범주에 대한 것을 구체적으로 말하자면, 형식적, 방법적, 기법적 그리고 재료적인 측면에 관한 것이다. 이것은 사실상 장르적 특수성을 확보하기 위한 전략 이기도하다. 사실 한국화라는 범주에 대한 기존의 논의와 규정은 양식적 범주에 따르는 서구식 분류법으로 한국화의 본질을 담아내지 못하고 있다.

한국화는 형사(形寫)[83]이자 정실(情實)을 나타내는 것이기 때문에 실체에 대한 객관적 서술로는 풀어낼 수 없다. 중국화, 일본화와 달리 오늘날 한국화 담론의 요체는 정신에 관한 것이다. 단순히 회화로 규정하는 양식적 분류에 따른 것이 아닌 이미지과 글에 대하여 일체론[84]으로 대하듯 대상을 나타내는 과정과 결과 자체가 공존과 조화의 방식을 포함하는 것이다. 오늘날과 같은 물질화, 실용주의, 지배적 문물주의와 같이 가시적인 것을 추구하는 시대에서는 한국화의 정신적인 면을 간과되기 쉽다.

한국화에서 전통적으로 공유해왔던 철학이 현재에 이르러 어떤 가치를 지니는지 다시 한 번 되짚어보고 회화와 조각과 같은 매체 양식적인 특성들이 접목될 수 있는 상황을 수용할 수 있도록 노력해야할 것이다. 정실(情實)을 답습하는 과정, 내면의 것을 기초하지 않고서 한국화에 대한 올바른 개념적 정의

83) 형사(形寫) 모양을 본떠서 베껴 냄.

84) “중국 철학에 있어서 북송(北宋)의 정명도(程明道)는 인(仁)을 천리(天理)라 하여 만물의 근본으로 삼음으로써 도덕적 만물일체론의 체계를 완성했다. 한편 남송(南宋)의 육상산(陸象山)은 마음〔心〕 이외에 따로 사물이 없다고 하여 존재론적 만물일체론의 체계를 완성했다. 뒷날 왕양명(王陽明)은 양지(良知)의 개념을 가지고 위의 두 체계를 통합함으로써 지행합일(知行合一)의 만물일체론을 대성(大成)시켰다.” 만물일체론 [萬物一體論] 교육학용어사전, 1995. 6. 29., 하우동설

를 내릴 수는 없다고 본다.

그렇다면 “한국화의 본질은 무엇인가? 한국화를 정의할 수 있는 형식논리는 무엇일까? 흔히 알려진 것은 지필묵이 그것이다. 이 논법은 차이를 통해서 장르적 특수성을 규정한 것이다. 차이를 장르적으로 특수성을 보장해주고 강화하는 계기로서 보다 장르적 특수성을 허무는 계기로 사용할 수 있을 것이다. 이러한 측면에서 현대미술로써의 영역을 더욱 확장해 나간다고 볼 수 있을 것이다.”[85]

장르, 매체, 형식의 경향을 모두 초월하고 소재에서도 지필묵의 물질성을 넘어서야만 한국화의 정신적 가치에 대한 시각의 확장될 수 있다.

감각과 정서 너머의 깊이를 추구하는 연구자의 작업에서 심혼의 지경은 내적 에너지의 근원이며 회귀해야 하는 본향이다. 존재로서의 사물과 실존으로서의 회화적 변주는 자신의 몸을 영매로 하며, 회화요소를 활성화시키는 심연으로부터의 움직임이다.

이러한 심혼의 추구와 몰입은 시원성의 비밀을 담아내고, 추구하는 정신성에 통시적 반추의 ‘한’과 같은 정체성을 고안해내려는 의지이며 실천이다. 연구자 작업과정에서 제관(祭官)의 품성을 이입한다. 산야에서의 산책과 호흡, 될성부른 목재의 수용과 다듬기, 칠의 재료를 고아내서 준비하는 등의 모든 실천과정은 본격적 작품제작에 앞서 준비하는 몰입과 집중의 행위이다.

목체(木體)에 입히(stains, 액체를 발라 베어들어 색이 드러나도록 하는 것)은 먹은 마치 묵처럼 달여서(decoct, 끓여서 진하게 만들다.“달이다”) 구워내(roast, 구우니, 구어서, 불에 익히거나, 약간 타게 하는 것)는 과정을 거친다. 주술사의 염원

85) 고충환 「한국화의경계,한국화의 확장 서문」중 일부발췌

을 담듯이 작업의 과정에는 불에 끓어오르는 향과 오묘한 감촉의 묵이 칠로써 나무의 피부에 입혀진다. 수 차례 반복되는 칠의 과정에서 작가의 신체는 도구가 되며 영매가 된다. 무념무상의 반복을 통해 먹칠이 ‘스며듦’으로써 목체는 비로소 ‘먹목체’로 하나가 된다.

인간은 삶의 과정과 함께 그 시원에도 관심을 둔다. 인간은 근원으로 부터 죽음이후의 사후세계에 이르기까지 그 물음을 지속시킨다. 고대 그리스에서는 본래의 존재자를 '스스로 피어오른 존재'로 인식하고, 중세에서는 존재자를 스스로 본질을 ‘스스로 있는자’로 취급하고 ‘기독교의 경전’[86]은 만물을 신에 의해 창조된 피조물로 규정한다.

‘원초’ 즉 ‘시원’이란 창세의 근원을 뜻하며 존재적으로 마주하고 있는 모든 것들은 시원적 깊이에 연결되어 있음을 알려준다.

연구자는 회화창작을 통해서 존재의 근원을 끝없이 반추하는데, 그 과정은 마치 제사장이 신과의 교섭을 위해 염원하며 제물을 다루는 것과 같은 선택과 다듬기는 반복적으로 수행한다. 이것은 존재의 현전에 그치지 않고 실존적 인식의 장으로 나아갈 가능성을 찾고자 하는 것이다. 그러므로 연구자의 회화작업은 실존의 처음과 나중인 시원의 원초성과 죽음의 이별을 통한 재귀와 영속에 이르고자 하는 영적 매개체가 되고자 한다.

연구자는 작업을 위한 목체를 서식지로부터 채집하여 작업실로 옮긴 후, 목체의 표피를 벗기고, 깎은 후 달여낸 먹으로 수 차례 칠을 하면, 비로소 제의적 화격(祭義的 畵格)을 갖춘다.

나무의 결을 따라 있는 그대로의 존재감을 마주하고 연장과 함께하는 손길과의 일체감으로 형성한 목체는 비로소 어우러져 외피를 벗고 그 속을 내보인다. 제법 거대한 목체는 그 자체로 내게는 숭고함(sublime)으로 다가온다.

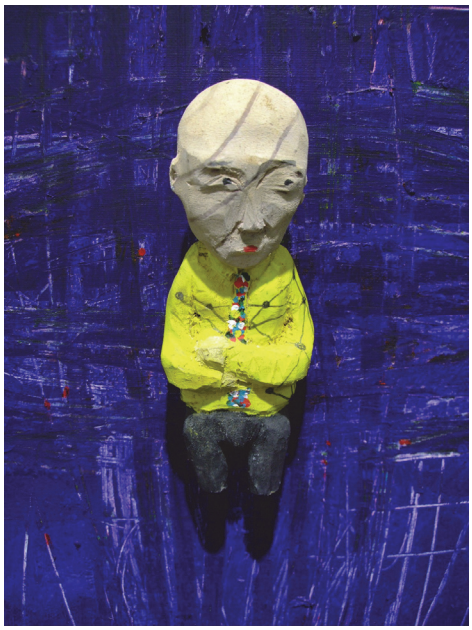
86) 기독교의 경전; ‘바이블’ 창세기에서 절대적 존재자는 하나님으로 ‘스스로 있는 자’로 규정되고 만물은 ‘피조물’로 규정된다. 성경전서, 창세기 1장, 2장, 3장

나는 그 자체를 나의 신체로 직접 접하며 시원의 속을 만난다.

[작품14] 우종택, 〈Memory of origin, Installation〉, Painting on wood, 2015

칠을 통해 '먹목(墨木)'이 되는 것은 마치 숱한 역사를 감내(堪耐)한 듯 자체를 향한 시선과 감성을 빨아들이는 '심혼의 몸'으로 놓이는 것이다. 하나에 하나 더 놓으면 친구인 듯 인격화되고 대화하 듯 관계가 맺어진다. 여기에 하나가 더 놓이면 우리가 되고 '사회적 격'이 나타나 관계망이 형성된다. 존재로서의 가치와 관계는 비단 '먹목체'의 '상호관계(相互關係)성' 뿐 만 아니라 사이와 간격, 세움과 높임까지도 긴장과 에너지를 발산한다. 이와 같이 연구자는 대상으로서의 나무를 가져와서 '심혼의 먹목'으로 만드는 영매가 되고자 하는 것이다.

[작품15]은 우리나라 전통장례식의 영매(靈媒)[87]부분인 상여장식을 주제로 만든 설치작품이다. 예술이 삶을 치유하는 주술적 의미로 받아들일 수 있다면 악귀로부터 영혼을 보호하고 망자의 영혼을 위로하는 상여장식은 확장된 의미의 예술로 해설 될 수 있다. 이전의 작품이 삶에 대한 관찰이였다면, 색채와 더불어 화려한 조형미를 느낄 수 있도록 표현한 이 작품은 죽음에 대한 주술적 성찰을 이입한 것이다.



[작품15] 우종택 〈Memory of origin, Installation〉, Painting on wood, 2015

죽음이라는 근원적 화두를 부여잡고, '죽음'으로 향하는 사유의 길에서 연구자가 처음 대면한 것이 바로 상여(喪輿, dier)이다. 그리고 상여를 주제로 삼는 본 작품은

87) "사이킥(psychic)이란 말도 같은 뜻으로 쓰인다. 19세기 근대 심령주의가 대두하면서 구미(歐美) 각국에서 속출하였다. 넓게 보아 한국의 무당이나 샤머니즘에서의 샤먼 등도 이에 속한다. 또한 영(靈)을 가정하지 않고 초상적 능력(超常的能力:ESP나 PK 능력)을 항상 나타내는 사람을 이를 경우는 민감자(敏感者:sensitive)라고 하여 구별한다. 영매를 이용하여 영을 불러내거나 심령현상을 일으키는 회합을 교령회(交靈會:séance)라고 하며, 영매는 보통 영매 트랜스라고 하는 무의식 상태에 들어가 심령현상을 일으킨다. 영매에는 주로 정신적 심령현상을 일으키는 사람과 물리적 심령현상을 일으키는 사람이 있어, 전자로는 L.파이퍼 부인, 후자로는 D.D.홈, 유사피아 팔라디노 등이 유명하다. 영매에 관한 연구는 19세기 말부터 영국심령연구협회(The Society for Psychical Research)를 중심으로, 영매가 일으키는 현상의 진위(眞僞)에 관해서, 그리고 영매를 이용하여 인간의 사후(死後) 개성이 존속하는가 그렇지 않은가의 문제에 관해서 행해졌으나 확실한 결론을 얻을 수는 없었다. 영매는 대개의 경우 과학적으로 연구되는 것을 좋아하지 않는다. 초심리학적 방법을 사용하여 측정한 결과로, ESP 능력을 나타낸 예는 극히 드물다." 두산백과, 「영매」

[작품16] 우종택, 〈Memory of origin, Installation〉, Painting on wood, 2015

수묵과 색채가 결합된 고독의 미학을 그 바탕으로 삼은 것이다. 상여는 산 자와 죽은 자의 교감이고 이별이며 기억이고 망각이다. 작품의 형식 또한 회화, 조각, 설치 등의 혼합된 형태와 방법으로 표현의 확장성을 내포하여 핵심적 메시지를 전달하고자 했다. 연구자는 죽음이라는 인간의 근본성에 대해 탐구하고, 사회 부조리와 현대인의 습성에 탐구했던 과거 작업의 연장선상에 두고자 하였다.

"상여(喪輿)란 죽은 사람에 대한 부적(符籍)이다. 뿐만 아니라 산 사람에게도 죽음의 두려움에서 벗어나게 하는 중요한 부분이다. 그리고 상여는 축제의 의미를 갖는 제식(祭式)이다. 더 좋은 세상으로 가라는 것이고, 이를 위해 술과 음식을 일종의 축제이다. 이승과 저승을 연결하는 통로로 행해지는 제식은 즉흥의 문화다. 죽음에 대한 두려운 흔적들을 지우고 죽음을 자연스

럽게 받아들이는 순응적 과정이다. 나는 이 작품에서 죽음을 통해 삶의 본질을 보려고 했다"[88]고 했듯이 연구자는 강렬한 색채, 입체적인 사고를 동원해 인간군상의 근원적 고독에 대한 질문을 자기화과정을 통해 사유적으로 풀어내고자 한다.

2) 무속(巫俗)을 통한 즉흥적 표현

한국의 무속은 여러 가지 면에서 주목을 받는데 그 중에서도 특히 오랫동안 지속적으로 유지되어온 점이 특히 눈길을 끈다. 한국의 무속은 “세계적으로 보편화된 원시 종교라고도 볼 수 있으나 우리나라에서처럼 고대의 원형이 잘 보존된 샤머니즘(shamanism)은 그 유래가 별로 없다.”[89] 우리나라의 무속은 한강을 기점으로 크게 두 종류로 구분하는데 한강의 북쪽은 내림굿을 받아야하는 ‘강신무’라 한다면 한강의 남쪽은 조상이나 부모로부터 전수되는 ‘세습무’로 구분된다. 연구자는 세습무에 특별한 관심을 갖는다.

우리나라 무속[90]문화는 다양한 민속 문화의 보고라 할 수 있고, 음악과 춤 외에 복식, 음식, 종교, 연극, 미술 등에서도 그 특징을 볼 수 있다. 특히 예술에 있어 미술은 적, 황, 청색의 원색을 기본으로 여기에 백, 흑, 녹색이 첨가하여 그렸는데 이는 신을 불러 오기위해 그린 그림이라할 수 있다. 이를 무화(巫畫)·무속화(巫俗畫)·화분·족자 등으로도 불린다. 이 가운데 화분과 족자는 실제로 무당들이 쓰는 관용적 용어이다. “무신도의 역사적 전거(典據)는 이규보(李奎報)의 ≪동국이상국집≫ 노무편(老巫篇)에서 찾을 수 있다. 벽에는 울긋불긋 신상을 그려놓고, 칠원과 구요는 액자에 그려 붙였다(丹靑滿壁畫神像

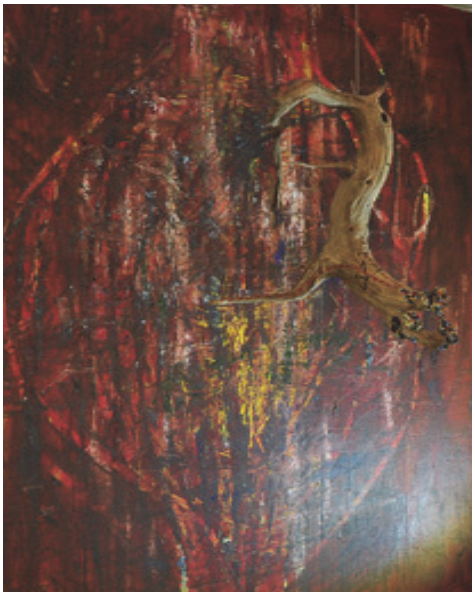
88) 조혁신, '죽음 요소' 통해 삶의 본질 성찰', 인천일보(http://www.incheonilbo.com), 2013. 6.7.
89) 최준식, 무교, 도서출판 멋있는 사람들, 1994, p. 14
90) 무속(巫俗)무당을 중심으로 하여 전승되는 종교적 현상.

七元九曜以標額)."라는 구절은 원색으로 그려진 무신도의 모습을 짐작하게 한다. 또한 무신도와 탱화는 여러모로 유사한 면모를 지닌다. 서로 다른 특징이라면 무신도는 무속에서 신앙되는 초상인 점에 반하여, 탱화는 불교와 관련된 내용을 그리는 것이 차이가 난다. 또, 신의 개별적 초상이 무신도인 것에 비하여 탱화는 불교의 이야기를 공간에 배치하는 것에 차이가 있다. 탱화는 크기가 큰데 비하여 무신도는 약간 작다. 탱화는 치밀하고 섬세한 반면 무신도는 간결하고 조잡하다는 것이 다르다고 볼 수 있다. 회화사상으로 종교화라는 한계를 지녔으면서도 우리의 종교·신화·예술을 용해시킨 예술품이라는 점이 중요하고, 불교·도교·무속의 문화사적인 복합을 파악하는 데 없어서는 안 될 자료라 하겠다"[91].

<도판 6> 작자 미상, 무신도, 120.2x138.2cm, 지본채색.

우리나라 무속의 특징은 즉흥성의 관점에서도 연구할 가치가 있다고 생각한다. 이러한 측면에서 볼 때 우리의 대표적인 시나위 굿은 굿거리, 살풀이, d 육자(六字)배기[92]의 특징으로 된 산조의 기악곡인 다성적 효과를 자아내고

91) 무신도 [巫神圖] (한국민족문화대백과, 한국학중앙연구원)
92) 육자(六字)배기 남도지방에서 널리 불리는 잡가의 한가지, 곡조가 활발함



[작품17] 우종택, 〈Memory of origin, Installation〉, Painting on stone, 2015

이는 즉흥적인 특성을 가지고 있다.

연구자 작품의 주된 형식은 무속적 즉흥성에 의한 정경합일(情景合一)에 있다고 할 수 있다. 이 의미는 인간의 규범에서 해방되고, 자연과 일체가 되고 싶은 욕구에서 시작되었는데 이것은 자연계의 입문하여 창작의 형태인 사물의 근원을 파악하고 싶은 희망이기도 하다. 연구자는 자연의 본성에 가까워질수록 인간의 본질을 파악할 수 있다고 생각한다. 왜냐하면 인간은 자연의 범주 안에 속해 있다고 생각하기 때문이다. [작품18]은 이러한 연구자의 의도가 반영된 작품이고 이 것을 분석하는 것이 삶과 죽음의 경계를 조망하는 것이다. 조장(鳥葬)[93]의 심미적 오마주처럼 신성하기를 기대하는 원초성의 추구는 있는 곳으로부터 멀리 떠나보내기의 기원을 담은 관목의 설치작업에서 볼 수 있다. 이는 실존으로서의 관계를 서로 묶은 설치방법으로 선보이면서 그로부터의 일탈하고자 하는 이동욕망을 양가적으로 표출한다. 관목을 이승과

93) “조장 (鳥葬); 티베트, 몽고 등 동양의 지역에서는 자연으로 돌아감을 의미하여 조장을 시현한다. 인도의 배화교(파루시)의 장례법에서는 흰 헝겊에 싼 시체를 카라치와 봄베이 근교에 있는 ‘침묵의 탑’에 운반하여 시체의 처리를 새들에게 맡긴다. 북서 네팔의 티베트인 마을에서는 시체를 산중턱까지 운반하여 발가벗긴 시체를 서쪽에 머리를 두고 안치한다. 조장은 하늘을 신성시하는 티베트인의, 육체는 새에 의해서 하늘로 운반된다는 생각에 근거를 둔 것이라 할 수 있다. 돌무더기와 나무더미도 만들어진 조장 터는 형형의 색을 띠는 깃발이 꽙혀 삶과 죽음의 경계를 이룬다. 연구자의 작업 나무 더미는 흩뿌리는 채색을 통하여 과거와 영겁을 잇는 매개자로 현존재로서의 자신의 실존을 의미한다.” 두산백과, 「조장」

저승 그리고 인간계와 자연계를 인도하는 역할을 하는 상징적 존재이다. 배경의 희미한 선들은 삶과 죽음을 가로지르는 통로인 것이다. 흥과 격렬함을 신체로 뿜어내듯 흩뿌리는 칠은 사물의 표면에 흔적을 남기면서 하나 되기를 시도하며 동시에 독립적인 경계이며 부조화의 격동을 연출한다. 이와 같은 야성의 상징성은 자율적이면서도 역동적인 욕망을 드러내며, 건조된 죽은 나무이면서도 회화적 생동으로 새로운 생명을 역설한다. 또한 무속의 자율성은 자아를 찾고 이를 실현하여 조화로운 삶을 전제로 하고 있다. 따라서 이것을 실현하기 위해 앞으로 많은 실천이 필요하데 단지 자신의 본성을 찾고 마는 것이 아니라 타인과 조화를 이루고 서로의 잠재력을 향상하도록 하는 것이다.

연구자의 작업방식은 무속의 형식적 이해를 통해 발견되었고, 이러한 방식은 이성적 의식이나 훈련을 통해 나오는 것은 아니다.

"여덟 팔 자로 발이 벌어지며 전신에는 곡선이 들어간다. 뿌리가 올라가면 끝이 처지고 끝이 올라가면 뿌리가 처지고, 겉으로는 나타나지 않는 뼛심으로 뿌리고 제치고 뒤엎는 장삼의 춤사의가 신음하듯, 번민하듯 움틀 거린다."[94] -인간문화재. 한국무용가 이매방 평 글중-

이는 우리의 춤의 자연스러움과 특징을 잘 표현한다는 평가이기도 하다. 우리 춤은 앞 꿈치를 들고 춤을 추는데 그러다보니 일정한 동작이 나올 수가 없다. 이러한 동작은 땅의 기운을 통해 자연의 모습을 표현하기 위한 춤의 한 형태인 것이다. 연구자 또한 작품을 제작하는데 있어 어떠한 기준을 두고 붓질을 하지 않는다. 이것은 다스림의 무작위 행위이고 결국 이것은 본성을 찾기 위한 하나의 방법인 것이다.

다시 [작품17]로 돌아가 보면 작품 중앙에 매달려 있는 장식은 상여장식

94) 영매 [medium, 靈媒]의 몸짓를 의미함. 인간문화재. 한국무용가 이매방 평 글중 일부 발췌

중 꼭두이다. 상여의 꼭두 장식은 여자, 남자, 선인, 동자나 광대 등 다양한 인물이 등장한다. 이들은 이승과 저승을 넘나들며 공양(供養)의 형태가 많다. 이는 이승에서 이루지 못한 것을 다음 생에서 이루라는 산사람이 죽은 사람에게 해줄 수 있는 마지막 배려이다. 무서운 호랑이를 타고 있는 꼭두는 힘 있는 사람으로, 물구나무를 서고 있는 꼭두는 재주있는 사람으로, 머리에 갓을 쓴 꼭두는 벼슬 있는 사람으로 태어나라는 의미이다. 이처럼 상여는 죽은 이가 다시 태어날 때 좋은 곳에 태어나라는 바램이다. 연구자는 이 작품을 통해 삶이란 무엇인가를 찾기 위함 이였고 죽음을 통해 삶의 본질을 본다는 의미에서 이 작품을 제작했다.

유년기 마을 뒤편에 위치한 당(堂)집[95]의 정경은 일상과 다른 여러 가지 상념을 가져다 준 기억이 있다. 마을의 어른보다 훨씬 오래 전부터 이 땅을 지켜온 늙은 느티나무는 그 존재감이 위압적 이었다. 은근한 향내와 함께 그렇게 유년의 기억으로 각인되었다. 궂은 날씨에는 귀목으로 보여 범접하기 어려운 정경으로 기억된다. 대개 당집의 정경은 일상에서 일정 거리를 두는 경계에 있으면서 삶의 경계 넘어 있을 법한 세계로 인도하는 관문 같았고 통로 같았다. 유년기 또 다른 추억으로는 당집의 느티나무와 함께한 귀신놀이이다. 숨바꼭질을 겸한 일탈의 놀이들은 두려움과 공포의 장소에서 있지도 않은 용기를 부려보는 추억으로 자리한다. 이와 같은 유년기의 경험과 실제 무속적 정경들은 근대화의 과정을 지나면서 점차 사라지고 무의식 속에 잠재 적으로 자리한다. 이러한 유년기의 경계 너머의 무엇에 대한 무지가 주는 공포, 삶과 죽음의 경계에 대한 금줄 같은 장치들은 현실의 삶과 잠재적 공포가 내적 트라우마와 연결돼 실재계로 시현된 것으로 볼 수 있다. 이와 같이 존재론적인 경험은 유년기의 원형적인 이미지와 연관된다. 아

95) 당(堂)집: 신(神)을 모셔놓고 위하는 집. 당(堂)

래 [작품18]설치작업은 제의적이며, 무의식적이고 흥미가 겹쳐지는 형식의 제작과정에 감정이 개입된다.

이 설치작업은 하나의 구조물로써 표현된 집합체로 읽힐 수도 있으나 연구자의 바람은 생경한 이정표로 읽혀지고, 심혼의 세계로 인도하는 관문으로 읽혀지기를 바라는 것이다. 나무에 뿌려진 칠은 오방색을 염두에 두고 표현한 것이다. 자율적이고 즉흥적 몸짓으로 뿌려진 물감은 연구자의 비언어적 기원을 담아 뿌려지며 제의적 성격을 나타낸다. 연구자의 작업에서 죽음의 세계와 삶과 죽음이 가름되는 경계의 풍경을 그렸고, 삶과 죽음을 넘나드는 굿거리며 푸닥거리의 세계를 그린다. 경계의 풍경을 그렸고 경계를 넘나드는 풍경을 그린다는 점에서 연구자의 정체성은 어쩌면 무당의 그것과 통할지도 모른다.

그렇게 무속적인 정체성이 “투사되고 조형된 것이 각종 나무 구조물들이다. 구조물은 죽은 나뭇가지들을 얼기설기 엮어서 거대한 밤송이를 연상시키는 방사형의 조형을 만들었다. 중심을 향해 수렴되는(구심적인) 것도 같고 자기 외부를 향해 확장되는(원심적인) 것도 같은 형상의 이 구조물은 존재의 양가성을 떠올리게 한다.”[96] 바로 죽은 나뭇가지를 소재로 취하여 얽어낸 구조물에 온통 울긋불긋한 색채의 옷처럼 보이도록 물감을 흩뿌리듯 덧입혀 이 색채의 옷으로 인해 죽은 나뭇가지로 만든 구조물이 마치 잃었던 생기를 다시 얻는 것 같다. 색채를 흩뿌리는 행위는 말하자면 피를 흩뿌리는 것과 흡사한 행위이며 생기를 불어넣는 행위에 비유할 수가 있겠다. 이렇게 죽은 나무는 재차 환생하여 당집을 지키던 신목을 보는 것 같기도 하고, 영생을 기원하는 조상의 신령스런 나무처럼 경계의 존재가 되는 것이다.

96) 고충환 「우종택 개인전 서문」 중 일부발췌

이렇게 환생한 나무는 삶의 영역과 죽음의 영역을 가름하는 보이지 않는 관문을 실내 공간에 설치하였다.

이처럼 나무를 소재로 한 작업에서 목각의 방식으로 제작한 다른 조형들을 죽은 나뭇가지의 하얀 목피에 길한 의미의 문자를 써 넣거나 기호를 새긴다. “하얗게 풍화된 상아나 짐승의 뼈에다가 문자나 기호를 써넣은 주술적이고 마법적인 성물들의 관행을 연상시키는 이 오브제들 역시 그 의미하

[작품18] 우종택, 〈Memory of origin, Installation〉, Painting on wood, 2015

는 바가 일맥상통한 것으로 생(生)과 사(死)의 경계이면서 관문을 상징하며 기원을 담고 있다.”[97] 연구자는 관목을 수거하는 과정은 일상에서 자연으로의 이동이다. 작업실 뒤 야산을 산책하면서 또는 여행 중 발견되는 쓰러져 죽은 나무는 모아져 오브제가 된다. 이를 묶고 연결하여 하나의 리좀과 같

97) 앞의 글 부분

은 형태를 만드는 것은 무와 소통하려는 의식과 같다.

무속화를 바탕으로 작품을 매진한 작가 중 대표적인 작가는 박생광[98]이 있다. 그의 회화는 분방하면서도 오방색의 자율적 조화가 역동감을 가져다 주는 경이로운 표현이라 할 수 있다. 마티스가 원근법은 물론이요 비례와 명암까지도 던져버리고 색채로 충만한 야수적 표현으로 동일성의 답습을 벗어 던졌듯이 박생광의 작품은 현실의 인습을 넘어 원초적 역동성으로 충만하다. 연구자의 작업 또한 이와 같은 맥락에서 인습과 전승적 방법론에 얽매이지 않는 스스로 분방한 원초적 역동성을 추구한 것이다.

“수묵화가 우리 화단을 휩쓸던 시기, 박생광은 독창적인 미감과 안목으로 우리민족 안에 내재되어 있는 원색적이고 화려한 색감을 치밀한 구도 속에 끌어냈을 뿐 아니라 불교와 토속신앙, 역사적 인물을 소재로 해 민족혼과 문화적 자긍심을 불러일으킨 한국적인 화가다. 수묵화를 '동양화'라 일컬으며 중국 위주의 동양 테두리에 머물렀던 당대 주류 회화와는 달리 박생광은 상대적으로 도외시 되었던 채색화 분야에서 독창적 채색전통과 양식을 연구하여 '한국화'에 대한 진지한 고민을 발전시켜왔다”[99]

---

98) “박생광(朴生光) 1904.8.4 ~ 1985.7.18. 한국의 화가로 ‘진채화의 거장’으로 불린다. 단색조의 모노크롬이 주류를 형성하고 있던 1980년대 초반 민화를 비롯하여 불화, 무속화 등에서 발견한 토속적인 이미지들을 단청의 강렬한 빛깔로 화폭에 담아 당시 화단에 새로운 바람과 충격을 불러일으켰다. 채색화로서 민족회화의 새로운 세계를 개척했다는 평가를 받는다. 박생광은 일본에서 귀국한 후 종전에 쓰던 ‘내고(乃古)’라는 호를 ‘그대로’로 바꾸고, 작품 제작연도를 서기에서 단기로 바꾸어 한글로 표기했다. 이는 우리 것에 대한 강한 애정의 발로이자 민족관의 적극적인 표출이었다. 그는 한국미술의 전통 중에서도 단청이나 민화, 불교의 탱화 등에 관심을 갖고 무속, 불화, 역사화 등을 주제로 많은 작품을 제작하기 시작했다. 단청의 색채를 연구하면서 굵은 윤곽선으로 형태를 만든 후 채색하는 방법을 배웠고, 민화에서처럼 사실적 비례를 무시하고 대상의 크기를 자유롭게, 공간을 유동적으로 사용했다. 또 고구려 벽화에 나오는 환상적인 인물 등을 작품에 등장시키기도 했다.”두산백과, 「박생광」

99) 박생광 그 민족의 재조명전 서문 (경기도문화재단), 2004., 이영미술관)

<도판7> 박생광, 명성황후, 종이에 채색, 200x330cm, 1984

<도판8> 박생광, 명성황후, 종이에 채색, 200x330cm, 1984

특히 그의 예술 중 우리나라 샤머니즘의 소재를 기반 해 현대적 감각으로 표현한 작품들을 살펴보면, 그는 한국의 미술의 역사적 주체성을 자신만의 조형언어로 완성한 작가라고도 볼 수 있다. 대표작품 중 명성황후시리즈를 보면 강한느낌과 화려한 화면구성을 위해 붉은색을 주색으로 하여 역사적 인물을 표현한 것이다. 과감한 화면의 구성의 특징으로는 주인공의 인물을 화면 중앙부분에 꽉 채움으로서 인물의 상징성을 부각시켰고, 작품의 내용이 중앙을 중심으로 사면의 외곽으로 내용을 전개하는 것이 특징이라 할 수 있다.

이에 더하여 무속을 주제로 작품으로 표현한 작가 중 백남준을 들 수 있다. 백남준은 작품을 구상할 때 한국의 무속문화가 자신에게 많은 영향을 줬다고 고백하였으며, 이는 아방가르드의 정신에 우리의 샤머니즘을 예술의 원초적 근원으로 삼았기 때문이다.

“한국에서 최초로 선보인 백남준의 해프닝이 전통 무속들과 협연으로 굿의 형태를 취하였기 때문에 한국 관객은 생소함보다는 친숙함으로 해프닝을 대할 수 있었다. 해프닝과 샤머니즘은, 하나는 예술의 형태를 띠고 다른 하나는 제

식적으로 치루어질 뿐, 기본 원리에서는 크게 다를 바가 없다. 굿도 볼거리를 제공하는 일종의 공연 예술이며, 해프닝이나 굿이나 모두 자기 정화라는 치유적 기능을 갖는다. 또한 무당도 아방가르드 못지않게 새로운 비전을 제시하는 용기있는 사람이다. 더구나 굿이나 해프닝이나 모두 관객의 참여를 기반으로 이루어지는 상호적 매체들이다.

<도판9> 백남준, 요셉 보이스를 위한 추모 공연을 올리다 공연 장면, 서울 현대화랑.

백남준은 우연의 신비를 창출하고, 죽음과 탄생의 관계를 규명한 것이다. “아방가르드는 오래살아서 생전에 승부를 봐야 한다.”고 서슴치 않고 아방가르드 처세론을 펴는 백남준은 보이스의 죽음이 본인의 죽음만큼 안타깝고 서글펐겠으나, 진혼제를 통하여 보이스가 자신의 몸에서 부활하기를 간구하였을 것이다“[100].

“백남준이 샤머니즘에 매력을 느끼는 건 역시 죽은 자와 산 자가 만나게 다리를 놓기 때문이다. 쌍방적이고 수평적인 민주적인 소통방식을 보았던 것이

100) 백남준예술(해프닝과 비디오아트)디자인하우스, pp228

다. 이는 샤먼과 관중이 일심동체가 되어 몸과 마음이 교류하는 '네트워크' 때문이다. 백남준은 거기서 원시적 생명력과 예술적 착상·영감 그리고 쾌감을 경험한 것으로 보인다.

사실 우리의 의식 속에 유교나 불교보다는 샤머니즘적 뿌리가 더 깊다. 한(恨)의 정서가 깊은 우리에게 체질상 더 맞는 관점일지 모른다. 죽은 자와 만나 생전에 불통으로 쌓인 오해를 풀고, 서로 화해하는 과정을 통해 상생한다는 게 말이다. 게다가 샤머니즘에는 '경천애인(敬天愛人) 같은 따뜻한 인류애도 담겨 있기 때문이다"[101].

[작품19] 우종택,Memory of origin〉, 220x70x70cm Installation, 2013

주술과 기원의 오브제인 꼭두인형은 길(吉, belucky)한 기운을 불러들여 죽은 것들을 재생시키고 환생시키는 것이다. "그리고 항아리는 생명을 상징하는 태항아리를 연상시키고 죽음을 상징하는 옹관묘(독무덤)[102]를 연상시킨다. 그리고 다시, 삶과 죽음이 하나로 교차되는 존재의 양가성이 변주된 경우로 볼 수가 있겠다. 그런가하면 항아리에 가득 담긴 물은 생명(생명수 혹은 양수)을 상징하고 가늠할 수 없는 깊이로 인해 심연을 상징하여 반영성으로 인해 자기를 반영하는 거울을 나타내고 사발에 물 떠놓고 비는(흔히 엎어진 항아리 위에 얹힌) 기원을 상징한

101) 백남준은 어떻게'전자 무당'이 되었나, 오마이뉴스 2015
102) 커다란 항아리나 독에 시체를 넣고 흙을 덮어 만든 옛 무덤이다. 항아리를 널(관)로 사용한 무덤이라는 뜻에서 '옹관묘'라고도 부른다.

다. 꼭두인형은 생사의 경계에서의 길잡이고 영혼을 헤아리는 상징인 것이다. 흔히 상여에 부수되는 꼭두인형은 연구자의 작업에서 죽음의 강이며 망각의 강을 건너는 망자의 형태로 등장한다. 신령스런 나무는 살아있는 사람에게와 마찬가지로 망자에게도 길잡이 역할을 하고 있는 것이다."[103] 망자를 꽃무늬 티셔츠에 넥타이를 갖춰 현대인의 초상으로 그려낸 것은 현대성의 역설적 표현이기도하다. 이렇게 연구자는 죽음의 기호를 사실은 삶의 기호로 양가적 해석이 가능하도록 시현하고 있는 것이다. 현대인의 고독은 죽음처럼 아프지만 예술에서 고독과 소외는 창작의 자양분이며 동기부여가 되기도 한다.

[작품20] 우종택, 〈Memory of origin, Installation〉, Painting on wood, 2015

"조르주 바타이유(Georges Bataille, Load Auch)는 인간이 원천적으로 고독한 이유가 삶과 죽음의 불연속성 때문이라고 한다. 문명화된 사회일수록 죽음은 금기시되고 터부시된다. 그렇게 죽음이 금기시되고 터부시(taboo)[104]되는 이유는 경제효율성의 법칙 탓인데, 경제적인 관점에서 죽음은 생산성을 떨어트리고 효

103) 고충환 「우종택 개인전 서문」 중 일부 발췌
104) 터부시(taboo) 폴리네시아(polyncsia), 그밖의 남태평양제도의 미개민족사에서, 신성한 것으로 접촉이나 상응이 금지된 사물, 행위, 언어 따위

율성을 훼손할 뿐 아니라 건전하고 정상적인 삶의 영위를 위험에 빠트리는 잠정적이고 공공연한 잉여에 지나지 않는다. 사실 잉여는 바타이유에게 중요하고도 결정적인 의미를 갖는데, 질 들뢰즈의 욕망이 그런 것처럼 그리고 미셸 푸코의 헤테로토피아가 그런 것처럼 고도로 제도화된 사회이며 자본주의로 첨예화된 세상을 바로 잡을 수도 있을 혁명의 계기가 된다. 여기서 잉여와 욕망의 이상향은 하나같이 억압이 그 원인이란 점에서 서로 통한다."[105]

"이처럼 화해할 수 없는 삶과 죽음을 어떻게 화해시킬 것인가. 삶과 죽음의 불연속성을 연속성으로 탈바꿈시켜 어떻게 원천적인 고독을 끝장낼 수가 있는가. 해답은 이미 주어져 있다. 잉여가 그것이고 죽음이 그것이다. 바로 잉여를 끌어안고 죽음을 품는 것, 죽음을 삶의 잉여가 아닌 삶의 생산적인 일부로서 인정하는 것, 삶의 한가운데에다 죽음을 들어앉히는 것, 삶을 가동하는 기계로서 잉여를 작동시키고 죽음을 작동시키는 것, 죽음을 통해서 삶을 가동시키는 것, 죽음을 통해서 삶을 살게 하는 것 속에 해법이 있다. 이처럼 연구자는 삶의 실천으로서의 작업에서 그 경계인 죽음과 영속을 반추하여 소환하면서 다시금 삶의 실존을 돌아보고자 하는 것이다"[106]

3. 물아일체의 실존

1) 자연물의 본질 추구

"시원은 반추를 기제로 존재의 원인을 향해 존재를 거꾸로 소급시키는 것

105) 앞의 글 부분
106) 고충환 개인전 서문 중 일부발췌

인데, 그렇게 소급시키다보면 삶이 유래한 근원에 맞닥트리고, 삶보다 먼저 있었던 죽음에 맞닥트리고, 코스모스에 선행하는 카오스에 맞닥트리고, 미처 의미화되기 이전의 선의미에 맞닥트리고, 언어 이전의 침묵과 마주하며, 종래에는 인간의 인식이 미치지 못한 불가지의 영역에, 바로 신화와 전설, 주술과 마법의 숲속에 발을 들여놓게 된다. 그 숲에서의 화법과 화술은 미처 의미화를 얻지 못한 탓에 상징적 형식을 빌려 암시된다."[107] 종교와 죽음이 일련의 상징들을 거느리면서도 도간학(圖像學)에 연동되는 이유이기도 하다.

[작품21]는 신목(神木)이다. 신목이란 신령이 나무를 통해 강림하거나 그곳에 머물러 있다고 생각하는 나무를 의미한다. 무속에서는 신목을 땅과 하늘 천지와 인간이 만나는 신성한 나무를 말한다. 이를 우주목이라고도 한다. 또한 신목은 그 위치에 따라 크게 두 가지로 나뉘어 신앙(信仰)이 된다. 하나는 무당의 집이나 신당 밑에 자리하여 있는 경우이고 다른 하나는 마을이나 산속에 위치하여 있는 경우이다. 신당의 신목은 영험함의 힘을 가지고 있는 것으로 믿어져 무당은 영력을 얻기 위해 단고를 집안 식구의 병을 낫게 하려고 색색의 헝겊이나 환자의 옷가지를 나무에 걸어둔다. 이에 연구자는 치유적 목적으로 이 작품을 제작했다. 현대의 문명으로 인한 인간의 본질과 자연의 파괴 등, 현대 사회에서 일어나는 여러 형태의 부정적 부분에 대한 치유인 것이다. 말하자면 인간의 본성과 자연의 본성을 재생시키려는 시도인 것이다.

시원과 자연 그리고 영속과 실존을 가로지르는 관계성은 상징의 연관과 지속이다. 연관성을 이루는 각 요소의 존재들은 관계항이다. 관계항[108]은

---

107) 앞의 글 부분

108) 관계항은 '관계를 맺고 있는 항'을 의미한다.
예를 들어 두 개체의 연결된 만남의 형식이 '관계'라면 그 관계의 두 항은 각 각의 개체이다. 인과관계에서 두 관계항은 원인과 결과이고, 사물관계에서 두 관계항은 각 개체이다. 이처럼 관계항은 관계 자체는 아니며 그 관계를 보여주는 두(또는 여러) 대상이다. 설치작

[작품21] 우종택, 〈Memory of origin, Installation〉, 350x1200cm, Painting on wood, 2015

관계를 이루는 존재요 매개체이다. 시원성으로 안내하는 관계항을 연구자는 묵목(墨木)을 상징적으로 제시한다. 묵목체는 감상자에게 뜻 모를 깊은 심연의 사연을 묵시한다. 묵목은 존재 자체에서 공간과 시간과의 만남으로부터 변주 혹은 침묵한다. 흐르는 시간 속에서 가벼워지고 질겨지고 동시에 공간과의 관계항은 감상자의 시선에 따라 변주하며 다른 얼굴로 묵시의 말 걸기를 할 것이다. 검은색은 본디 검은 색이라기보다 절제된 무색의 심연의 추구인데, 마치 연기의 깊음과 숯의 인고를 담아내고 있다.

'덩그렇게 있음(lonesome)'의 설치 방법은 노장사상의 자연관을 내포한다. 원래 그렇게 있음직한 원초의 자리매김은 태고의 자연을 상징하면서 가변적이나 존재적이다. 이러한 존재는 감상자의 호흡과 발걸음 그리고 시선과 마주하며 비로소 실존이 된다. 그러므로 '묵목체'의 놓임에서 그 간격과

업에서 조형요소는 관계항이며 조형의 형식을 통한 연결은 관계이다.

사이 그리고 공간은 객체에서 주체가 되고 언어에서 관계로 이어지며 지속적으로 재해석된다. 그러므로 지속적 관계의 울림은 심혼으로만 들을 수 있는 시원의 깨달음 같은 묵시는 비정주적이다.

[작품22] 우종택, <不二,> Installation, 350x1200cm, Painting on wood, 2015

[작품22]은 태풍으로 인해 쓰러진 나무들이 겹겹이 쌓여있는 광경을 유추적으로 제작한 것이다. 쓰러진 나무가 너무 많아 웅장하였고, 지나칠 때에는 특별한 기운을 느꼈다. 이미 죽어버린 나무에서 풍기는 기운은 마치 연구자와 인연이 있었던 것처럼 온몸으로 전율을 느꼈다. 그래서 이 나무를 통해 호흡을 시도했고, 이작품의 제목을 '불이'라 정했다.

존재로서의 묵목은 함께 놓이는 묵목과 사이 공간을 공유하면서 장소성과 함께 관계의 항을 형성한다. 이우환은 서구의 미니멀리즘을 오마주한 듯한

설치작업에서 사물의 색다른 놓임을 통해 '관계항'의 의미를 전달하고자 했다. 그는 일상과는 다른 문맥에서 이질적인 사물들을 전시공간으로 이동 하

[작품23] 우종택, 〈memory of origin〉, 227x181cm, mischtechnik auf hanji, 2017

여 가져왔고 이 즉물적 만남을 통해 형성된 새로운 관계를 바탕으로 열려진 심미성을 경험하기를 기대했던 것이다.

"하이데거의 '세계내 존재'(In-der-Welt-Sein)[109]의 개념은 인간은 이미

109) 마르틴 하이데거의 '세계내 존재'(In-der-Welt-Sein,1889~1976)현대 독일의 철학자. 실존주의 철학의 대표자. 나치스 지배 기간 동안에는 이에 협력하였다. 프라이부르크 대학에서 신학, 철학을 수학. 마르부르크, 프라이부르크 대학의 교수를 역임. 후설의 현상학으로부터 출발하여 기초적 존재론을 이룩하였으며, 키에르케고르의 영향을 받았다.

있는 세계내의 존재 속에 자신이 선택할 수 없는 특정한 문맥 속에 존재한다는 것을 의미한다. 그렇다면 역으로 동일한 개체가 새로운 문맥으로 놓이는 새로 형성되고, 변화된 관계 속에 있다면 이는 곧 새로운 세계에 있다는 것을 의미한다."[110] 이우환은 서구의 미니멀의 방법론을 뛰어넘어 관계의 가능성을 열어가는 데에 있어서 니시다[111]학파의 존재론을 반영하였다. 연구자의 존재론적 반영은 묵목에 화격과 인격을 부여하되 놓음은 자연스러움 즉, 무위를 추구하고 있는 것으로 볼 수 있는 것이다. 이러한 관계의 확장은 자연을 체험적으로 내포함을 따르는 물아일체의 실천이기도 한 것이다.

연구자는 한지 위에 획의 자율적 표현으로 시간과 사유의 공간적 의미를 해석해보고자 하였다. 한지 위에 던지듯 칠한 각각의 붓 자국은 그로 인해 종이의 여백의 존재감을 더 부각시킨다.
마치 서로 마주하듯 상존하는 것의 동시적 관계에 대하여 이우환은 "보이는 것을 보이지 않게 하고, 보이지 않는 것을 보이게 하는, 양가적인 측면에서 작업을 수행할 수 있었다."[112]고 말한다. 이우환은 대상에 대한 바른 인식을 얻기 위해 모든 선입견과 판단을 배제하고 사물 자체를 있는 그대로 인식 하는 것, "주(主)도 없고 객(客)도 없고 지식과 대상이 완전히 합일되어

[네이버 지식백과] 하이데거 [Heidegger, Martin] 철학사전, 2009., 중원문화

110) 원영태, 「이우환과 일본: 일본문화의 맥락에서 이우환의 작품읽기」, 한국기초조형학회, 2017

111) "니시다 키타로(西田幾多郎, 1870~1945)-교토 학파를 이끈 철학자로 일본 메이지 유신 이후 일본 최고의 철학자. 하이데거의 존재론을 동양철학과 종합하여 일본 근대철학을 정초 니시다의 無는 비유(非有)로서의 무가 아니라 유와 무를 다포함하는 유무의 한정을 받지 않는 초월적 무로서의 절대 무 이다. 이를 위해서는 변증법보다는 무즉유(無卽有), 유즉무(有卽無)라는 역설의 공존에 의존하고 있어서 그를 즉의 철학자라고 칭하기도 한다. 그에게 있어 실재는 일시적인 고리들이 경험의 사물을 이룰 뿐인 상호 연관의 끝없는 그물이며 실체 없는 순수한 관계가 된다. 따라서 그의 실재에 대한 정의는 多와 一 ,주관과 객관, 시간과 공간 등의 절대적 모순들의 자기동일성 또는 양극의 공존과 이율배반의 동일성인데 이 과정의 통일적인 힘이 無 이다. 즉 주객이 분리되지 않은 순수 경험 또는 절대적인 견지는 유와 非有라는 이분법을 초월함으로서 얻어질 수 있는 것이며 이는 모든 구별이 해소된 선禪의 상태를 지향한다." 노에 게이이치 외3명, 「현상학사전-니시다 기타로」, 도서출판b, 2011

112) 이우환, 「투명한 시각을 찾아서-노트에서(1960-1977)」 , 『공간』, 1978년, 5월, p.44

있는 상태를 ‘순수경험’으로 칭했다.”[113]

이를 연구자는 다른 말로하면 물아일체(物我一体)의 상태라고 이해한다. 이러한 물아일체의 순수경험의 상태는 선입견의 정지와 해석과 교감의 이동감상을 필요로 한다. 연구자는 이와 같은 물아일체의 심미성의 재해석에 좀 더 근원적인 열린 해석을 더하고자 한다. 그것은 시지각의 판단을 넘어서서 관계항의 지속을 통한 근원에 이르는 통시적 반추와 공시적 사물로서의 물질속성이 발하는 관계의 의미를 새롭게 경험하게 하고자 하는 것이다. 이를 위하여 시원성을 해석하여 묵목을 하나의 역사적 미장센으로 설정한다. 이 다원적 해석을 위한 장치는 알레고리의 생경함과 중의적 의미를 생산하게 하는 장치이며, 그 근원이 원초성과 연계됨을 피력하는 것이다. 이렇게 그 관계의 유추를 시원으로 반추하고자 하는 것은 연구자의 묵목에 다원적 가능성을 실험하고자 함이다.[114]

연구자는 일찍부터 자연의 시원성에 대한 아드리아네를 즉물주의(卽物主義)에서 찾아왔다. 조형 프로젝트는 질서의 시원을 줄곧 현상의 즉물성에서 찾으려 하기 때문이다. 자연 질서의 현전성(現前性)보다 즉물 자체가 무엇인지를 물으며 질서의 원향(原鄕), 즉 카오스에 대한 우리의 노스탤지어를 자극하고자 하였다. 뿐만 아니라 가시적/비가시적 존재의 절대적 '선차성'(priomess)에 대한 기대감도 드러내고 있는 것이다.

또한 연구자가 추구해 온 시원의 신비에 대한 조형적 실존은 해석학적이다. 「시원의 기억」이후 “이중상연하는 일련의 작업들이 해석학적이고 추체험적인 탓이다. 이제껏 시원의 영매와도 같은 강신(降神)의 흔적 찾기에

113) 니시다 기타로, 『선(善)의 연구』 , 서석연 역 (서울: 범우사, 1990), p.17
114) 앙리 베르그송, 『사유와 운동』, 이광래 옮김, 문예출판사, 1993, pp. 120-121.

유달리 몰두해 온 이후 몸소 접신하기 위해 마련한 것은 다름 아닌 신목(神木)들이다. 해석학적 미학은 토대론적이고 수직(垂直)존재론적이다. 신목을 해석의 매체로 선택한 까닭도 거기에 있다. 본래 수목상(樹木狀)의 근원주의적 수직존재론은 모든 존재의 시원이나 배후에 대한 불안감을 근원적으로 치유받기 위해 고대인들이 기독교보다 먼저 고안해낸 종교적 교의와도 같은 것이다."[115] 심지어 무속의 원초의식조차 그것을 영계의 지상명법으로 삼는다. 이처럼 보이고자 하는 시원에 대한 해석학적 추체험의 실천은 수목상의 영감과 융합하고 있다.

그것은 "시간 속에 존재하는 것과 시간 밖에 있는 것(영원한 것) 사이의 구분이 인간의 상징적인 활동의 근원에 있다. 아마도 이것은 예술 활동에서는 특히 그러할 것이다"라든지 "예술적인 활동은 대상물의 시간적 대칭성을 파괴한다. 그것은 우리의 시간적 비대칭성을 대상물의 시간적인 비대칭성으로 번역하는 흔적을 남긴다"는 물리학자 프리고진의 생각과 다를 바 없다. 남겨 온 추체험의 흔적들은 다수다양화(多樹多樣化)를 지향한다. "이를 위해 비대칭적으로 이중상연하는 접신의 향연도 마다하지 않는다. 그것은 신목들을 따라 혼돈에서 질서에로 지나온 억겁의 시간들을 소급하기 위해서다. 평면을 붙박이로 고립시켜 이젤로부터의 해방을 시도한 것도 그 때문이다. 연구자의 작업 과정은 몰입의 속도나 영감의 즉흥성에서 어떤 과정미술(process art)보다도 역동적이다. 조형속도는 어떠한 금기나 규범도 위반하고 있기 때문이다. 애초부터 암흑을 가르는 창세의 질서가 혼돈의 위반이었듯이 미술의 금기나 규범도 깨트리고 위반하기 위해 있는 것임을 몸소 실증하려 한다."[116] 그로 인해 연구자는 지금도 시원을 향해 무한성은 속도나 규범뿐만 아니라 경계를 넘고, 고상한 문화적 태도에 대한 규범을 확장하고

115) 이광래 「개인전 서문」 중 일부 발췌
116) 앞의 글 부분

새로운 영역을 탐구하고자 함이다.

연구자의 작업은 본질적으로 근원적 에너지인 원초성을 추구한다. 이는 세계와 모든 생태의 근원에 대한 묵상에서 비롯하며 생명의 발원과 본질에 대한 반추의 반영이다. 원초적 에너지는 자연의 무궁한 연속성 안에서 존재하는 것이며 작가 내면의 욕망이나 의지의 근원과 맞닿아 있는 것이기도 하다. 이러한 추구는 하나의 무의식적 에너지의 추구로 작업에 반영된다.

원초성은 욕망의 또 다른 이름이다. 원초성과 욕망의 분출은 즉물성의 드러내기로부터 시작된다. 회화에 사용되는 물성은 그 본연의 물리적 속성을 살리면서 연구자의 경향성(코나투스)과 연리지가 된다. 이러한 혼연일체는 독립적이면서 비분리의 공생공존의 생태를 갖는 것이다. 원초적 즉물성 즉 내적 에너지의 물리적 분출은 내연과 외연을 모두 포함하는 에너지의 발현이라 할 수 있다. “아도르노[117]에 의하면 현대에는 존재론적 욕구가 특히 강화되었다. 그러나 이러한 욕구가 그 충족을 보장하는 것은 아니다. 배가 고프다고 해서 먹을 것이 저절로 주어지는 것은 아니라는 것이다. 존재론적 욕구는 인식의 확고한 토대로서의 즉물성에 대한 욕구이다.”[118] 아도르노는 후설이나 하이데거의 기초존재론에서 이 욕구는 충족되지 못하였다고 본다. 후설은 '사물 자체로!' 라는 구호를 통하여 이러한 즉물성에 도달 하려고 노력하였고, 아도르노에 의하면 하이데거도 후설의 이러한 강령에 동의한다고 했다. “그들은 어떠한 주관에 의해 부여되는 형식 없이 순수하게 사물들만을 근거로 철학하고자 하는 것이다. 그러나 아도르노는 후설뿐만 아니라 기

117) 아도르노(Adorno, Theodor Wiesengrund, 1903~1969): 철학, 사회학, 미학 등 광범위한 영역에 걸쳐 연구 활동을 한 독일의 사상가이다. '프랑크푸르트학파'의 대표자로 활약하며, 비판 이론, '부정적 변증법'을 전개하고, 사회, 문화, 과학 연구의 인간 소외 및 물상화 등을 예리하게 비판하였다.

118) 윤선구, 『아도르노 부정변증법』, 서울대학교 철학사상연구소,p67

[작품24] 우종택, 〈Memory of origin, Installation〉, 350x1200cm, Painting on wood, 2015

초존재론도 주관성에 의한 사유로 인해 사물들을 놓치고 만다고 비판한다.[119]

나는 그림을 그리기 위해 먼저 뒷산에 오른다. 이러한 행위는 작업을 준비 과정의 일부로 마음을 정리하기 위한 것이다. 산에 오르는 과정은 자연의 기운을 몸으로 받고, 익히는 즉, 접기(接氣)의 한 과정이다. 자연의 새로운 기운이 내 몸으로 들어와서 기존에 내 몸 속에 흐르고 있던 기운과의 만

119) "아도르노는 존재를 존재하는 것들의 총괄 개념으로 규정한다. 존재하는 것들 각자를 존재자로 본다면 존재란 존재자의 총괄 개념이 되는 것이다. 그러나 존재가 개개의 존재자들로부터 경험적으로 추상화하여 얻어지는 존재자의 유개념 또는 보편개념이라고 볼 수는 없다.하이데거는 그것을 존재자를 초월하는 개념으로 본다. 그러나 아도르노는 존재개념을 초월적으로 규정하는 것을 거부한다. 그는 하이데거가 존재개념을 통하여 존재적인 것을 무시한다고 비판한다. 따라서 아도르노의 존재개념은 존재자와 매우 가까운 의미를 갖는다. 즉 존재자가 존재하는 사물 하나하나를 의미한다면 존재는 존재하는 사물 전체를 의미한다고 볼 수 있다."앞의 책 부분

[작품25] 우종택, 〈Memory of origin〉, 70x120cm, Mixed media, 2015

[작품26] 우종택, 〈Memory of origin〉, 70x120cm, Mixed media, 2015

남을 통해 작업을 위한 영감이 배태(胚胎)된다. 이것은 자연에 대한 나의 감각적 인식의 과정이며 자연에 대한 호흡이자 자연과 나 사이의 순환의 과정이다. 이 과정에서 나 자신의 기운을 넘어서기 위해 몸부림치며 그 순간의 흔적을 남기고자 하는 것이 바로 나의 작품이다.

연구자 작품의 제작과정은 다음과 같다. 먹과 숯가루, 아교 등을 한데 섞고 금속성의 표면 질감이 표현되는 칠흑 같이 새까맣게 조색(調色)한 먹을 종이 위에 얹으면 종이에 스며든 먹색과 표면에서 번쩍거리는 광물성의 질감이 어우러지게 된다. 여기에 백토를 혼합한 회색과 흑색의 붓질이 중첩되면 마치 어둠 그 자체로부터 존재가 생성되는 것과 같은 혹은 잠재된 존재

가 용트림하는 것 같은 극적인 순간이 표현된다.

[작품26]은 3합의 두꺼운 장지 위에 직관적 감각을 통해 그려낸 몸 그림이다. 이는 이른 새벽 뒷산의 산책 과정에서 공기, 숲 향, 아침 이슬 등 자연의 기운을 몸으로 익혀 이를 통해 결정된 모티브를 갖고 시작한 작품이다. 이러한 모티브들 바탕으로 근원적 인간 존재와 생명에 관한 이야기에 집중하며 그 표현 방법을 확장해 나아간다.

이는 미분화된 정신과 물질의 자연스러운 모습을 함께 드러내는 해석학적 미학과 수직(垂直) 존재론이 연구자 작업의 주요 방법론이다. 존재철학에는 일종의 정신적 반응방식인 즉물성(Sachlichkeit)의 역사적 성찰이 필요하다. 즉물성은 이차적 천성으로 된 주관적 정립들이라는 사유로써 자기 주위에 쌓은 고정관념을 깨뜨리게 한다. 관념론에서 인식의 근거를 이루는 주체의 활동은 관념론의 몰락 이후에는 없어도 좋은 장식으로서 여겨질 뿐이다. 이런 점에서 기초존재론은 현상학과 마찬가지로 본의 아니게 실증주의적이라 할 수 있다.

그러나 아무 형식 없이 순수하게 사물들만을 근거로 철학하려는 것은 사물들의 본연을 놓칠 수도 있다. 인식이 개념을 통해 초월적인 것을 방해할 수도 있고 주관성에 반하는 태도를 취할 수도 있지만, 실제로는 주관성조차 극복하여야 본연에 이룰 수 있는 것이다. 그 주관성을 '극복하고자' 주관성이나 대상의 이해에 대한 반성 이전의 의식단계로 돌아가기 위해 연구자는 무의식에서 나아가 존재론적 무를 추구하는 것이다.

본 논문에서 연구자는 목표로 삼는 것은 한국화가 당면한 현재적 상황과 그것의 고유한 미학의 본질을 상기시키는 것이다. 이것은 연구자가 작업과정에서 활용하는 방법론의 물리적인 특성과 함께 선택과 실천을 포함하는

[작품27] 우종택, 〈Memory of origin,〉, 180x320, Mixed media, 2015

것으로 작업의 전반을 관통하는 것이다. 연구자는 이것을 '사유적 관조'와 '원초적 즉물성의 만남과 조율'이라는 개념으로 풀이한다. 이는 내 몸과 연결되는 자연이고, 내 몸이 자연으로 연장되는 과정인 것이다. 따라서 한국화는 보이는 대상으로서의 풍경뿐 아니라 주체와 소통하는 또 다른 주체로서의 산수화의 몸인 화격의 체질을 형성하는 것이다. 곧 내가 산수이고 산수가 나인 세계관으로부터 반영의 미학이 드러나는 것이다.

[작품27]은 물리적인 힘이 아닌 기운을 포용할 수 있는 '유기적인 힘'을 표현하고자 하는 것이고, 대상과의 관계에서 일필휘지의 즉흥적 감성을 담은 '몸 그림'이다. 빛과 어둠의 자취를 동시에 담아낸 듯 한 형상은 기(氣)의 생동을 실감케 한다. 기의 포용은 내면으로부터 출발하는 조응과 만남의 관계학에 다름 아니다. 먹의 강약으로 화면의 변화를 찾고 강한 먹색과 백토

의 조화와 균형의 아름다움을 추구한 작품이다. 또한 절제된 조형 원리중 선 그리고 무채색만으로 이성과 감각을 초월한 존재들을 표현함으로서 정신과 욕구의 합일을 통해 추상의 형이상학적 해석으로 진행한 작품이라 하겠다. 이것은 현실과 환영의 경계에서 찾은 비가시적 에너지와 절대적 영역을 우리 자연에서 찾고자 함이다.

예술적 실천이나 조형에서도 인간중심적인 가치 기준으로 물질적인 것을 추구하거나 욕심을 부리면은 본질과 본성을 잃게 되고, 개인의 주관적인 기준으로 욕망을 추구한다면 인간적인 모습을 잃게 된다. 따라서 연구자는 개인의 욕심을 비우기 위한 방편으로 솔직함이 매우 중요하다는 생각한다. 솔직담백하지 못한다면 그 그림의 생명력은 그리 오래 가지 못한다는 믿음이 있다. 이를 위하여 연구자는 작업 전 명상을 위해 뒷산에 오른다. 이러한 행위는 작품을 구상하거나 구체적 작업과정을 도모하기 위함 이전에 성찰과 수신의 과정이다. 즉 자연의 기와 합일하고 무위의 실천으로 마음을 비우고 내려놓는 과정인 것이다.

2) 한지와 여백의 미

맥락화 된 미술에서 주된 조형요소들 사이의 간극은 주제의 종속적인 요소로 취급되었다. 그러나 경험적 예술에서는 이러한 간극, 틈, 사이, 여백은 하나의 필요한 목소리를 가진 독자적인 존재이자 관계항인 것이다. 연구자 자신의 코나투스를 반영하는 존재로서의 개별항들은 회화작업의 과정에서 발생과 변주를 반복한다. 그러므로 사이와 공간은 발생을 돋보이게 하는 타자로써 주제를 받드는 바탕의 소재가 참여적 자율성을 갖도록 하는 중요한 배려인 것이다.

사이의 공간은 시선을 이끄는 역할을 하여 작품 속에서 반추의 상호성을 발생하도록 하는 기능을 한다. 사이나 틈은 비어있는 부수적 공간이 아니라 있음 그 자체의 존재이다. 차이의 발생과 지속은 작품의 해석을 원활하게 하는 요소가 된다. 모방의 방법론에서 차이는 오류가 되지만 자율과 발생의 방법에서 차이는 창조적 원리이며 과정이며 다양성의 결과로 존재한다. 그러므로 동양화에서의 사이의 공간은 자연관, 생활관 등 문화에 따라 다른 특성을 지닌다.

한지의 품성은 사이와 공간의 존재적 의미를 돋보이게 해주는 소재적 특성을 지니고있다. 닥나무 껍질의 섬유질의 자연스런 성김의 지질은 먹과 같은 재료를 민감하게 흡수하는 물리적 속성 뿐만 아니라 자연의 속살 같은 부드러움과 야생의 질김을 모두 갖추고 있다. 한지의 겹은 시간의 순환적 구조를 닮았다. 자연은 시간의 흐름과 반응하며 생을 이어가면서 순환한다. 이러한 순환의 구조를 담아내기에 한지는 더할 나위 없는 천혜의 소재이다. 한지는 긴 장섬유가 겹겹이 성기어 이루어지기에 내구성과 환기성, 보존성이 뚜렷하다. 이러한 특징은 필묵의 자유로운 표현을 용이하게 받아준다. 한 한지의 물성은 단순히 물질로 머무는 것이 아니라 동양의 정신을 관통하여 하나가 되도록 이끌어 주는 자연 그 자체의 재료인 것이다.

자연의 원초적 특성과 조형적 가능성을 내포한 한지는 동양회화에서 회화의 몸으로 존재한다. 강인함, 부드러움, 질박함, 소박함 등은 한지의 제조과정으로부터 생겨난다. 한지는 습식재료에 친화적이다. 습식재료의 깊고 선명하며 풍성한 표현을 가능하게 한다. 이와 같은 한지의 유용성은 사실 자연의 내부로부터 온 것으로써 자연을 담아내기에 매우 적절한 재료이다. 그래서 한지는 재료의 품성을 넘어 자연의 기운과 생동감과 함께하는 포용과

생명력의 존재로 새롭게 인식되어야 할 것이다.

[작품28]는 한지 위에 백토의 굴곡진 질감을 극대화해 음양의 기운을 발생시키고자 하였다. 이로 인해 존재가 생성되고, 발생되는 에너지를 전달하고자 함이다. 특히 연구자 작품의 바탕이 되는 한지는 장섬유에서 나오는 먹의 스며드는 과정의 자연스러움 나타낸다. 연구자의 작품은 재현에서 벗어나 본인 몸속의 흐르는 기운과 느낌을 우주의 원리 자연의 질서를 통하여 형상화하고 대상의 본질을 파악해 화면에 적극적으로 분출하고자 한다.

[작품28] 우종택, 〈memory of origin〉, 120x70cm, Mixed_media , 2017

서양의 공간인식은 사물과 더불어 인지되어 독립적 존재로 여겨왔다면, 동양에서의 공간을 공간 자체을 실존으로 보고 시간과 공간을 상통하는 하나로 인식하고자 하였다. 즉 동양에서 공간과 여백은 시간성과도 연계되는

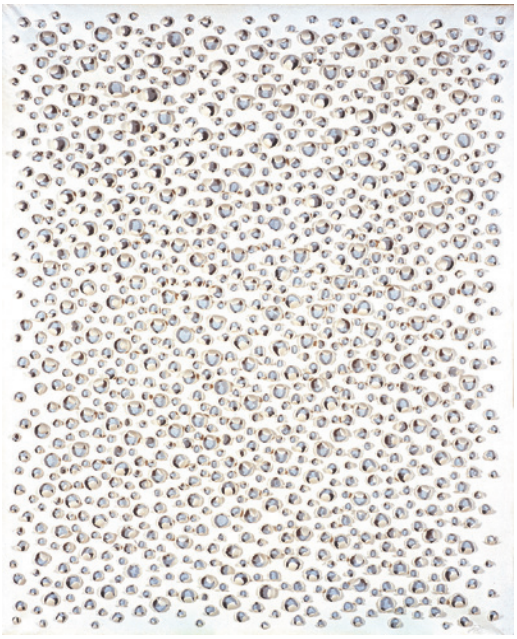
다의적 존재였다.

동양회화에서 여백이 의미하는 것은 “그리는 것과 그리지 않은 것의 관계를 의미”[120]하는 것으로 동양화에서는 실체가 보이지는 않으나 존재적인 기(氣)의 영역으로 인식하고 있다. 여백은 서양회에서의 공간과 확연히 구별된다. 여백은 보이지 않는 부분의 반영일 수도 있고 여백을 통하여 그려진 부분의 실존이 더욱 선명해지기도 한다.
또한 여백의 울림이 강조되어 보이는 [작품28]는 천(天)이 있고 지(地)가 있고 그 사이에 무한공간이 존재한다. 이 공간은 그냥 빈 공간이 아니다. 일월이 창성되고 기가 응집하여 삼라만상을 이루게 된다는 것이다. 인간은 음양의 이치를 깨닫고 그 이치에 순응하며 천의 기운을 따르라는 말이 있다. [작품29]는 음의 기운과 양의 기운이 부딪혀 절정의 에너지를 발생시키는 모습을 형상화 한 것이다. 절정의 기운이 응축되고 부딪혀 작용하는 현상의 도출의 바탕인 여백은 스스로 공간이 되어 에너지가 퍼져 나가는 장인 것이다. 획의 연리지를 통해 분출된 에너지가 여백으로서의 한지의 몸과 만나 하나가 되는 한 바탕의 춤사위이다.
그림의 여백은 빈공간이 아니라 분출된 흔적을 받아들이는 주체적인 몸이다. 여백의 특징에 대하여 중국에서도 존재적인 의미로 이해하고 있다. 곧 “텅 비어 신묘함(空靈)은 중국 예술이 추구하는 숭고한 경계이고 중국예술의 중요한 범주이기도 하다.

한지의 순수한 평면의 상태를 파괴로 변신시킨 권영우(1926~2013)는 동일성의 해체로 떼고, 찢고, 붙이고, 오려내고를 통해 자신만의 예술철학을 찾고자 노력했다. 그는 한지 흰색의 본성에 대한 철학과 애정을 담백하면서도 순

120) 이우환 여백의 예술, 김춘미역, 현대문학, 2002, p. 142

수한 상태로 추구한 한국적 추상회화의 세계를 펼쳐낸다.

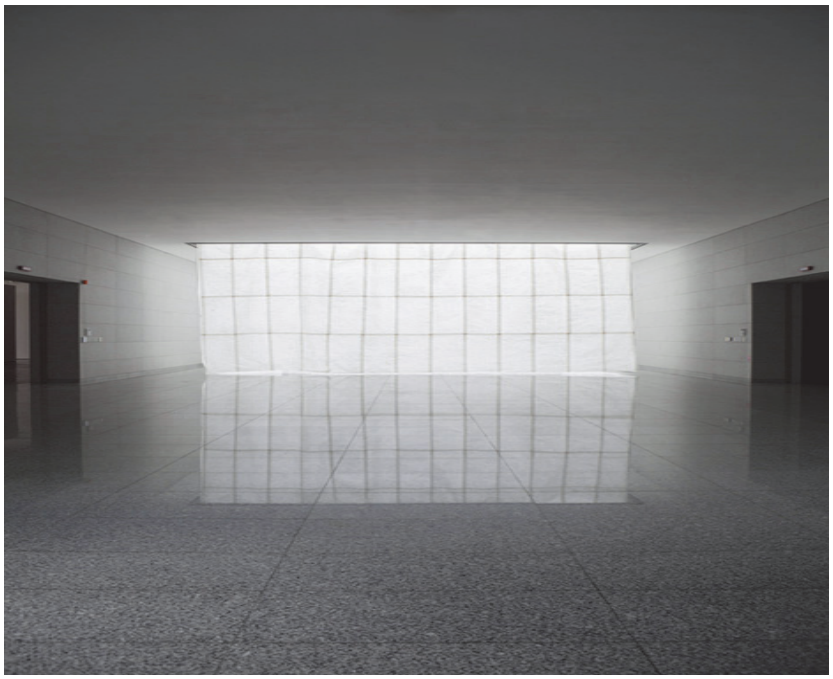


<도판10> 권영우, 무제, 패널에 한지, 1221x81cm, 1975.

한지의 물성에 대한 그의 관심은 자신의 작품세계를 한층 더 확장 했다고 볼 수 있는데 이는 한지가 가지고 있는 특징을 자신의 감성적 호흡으로 풀어내고 있다. 작품의 순수(純粹)미는 외부 세계와 연결되어지는 아름다움을 품고, 정체성의 확립과 추구는 우리 전통회화를 현대의 미술로 끌어올리고 국제화시킨 당대에 인물로 조명되어야한다.

한지에 대한 탐구는 미국에서 오랫동안 작품 활동을 해온 곽훈의 작품에서도 발견할 수 있다. 그의 작품은 한국적인 소재와 재료를 통해 담백함의 깊이와 '결'의 매력이 느껴진다. 그의 설치작품은 소박함과 숭고미가 어우러진 한국적 설치 작품이다. 이에 더해 시적인 느낌이 강한데, "「시」는 시,

다, 선 가운데 '시'를 대표하는 작품이다.「시」는 1997년 대구의 시공 갤러리



<도판11> 곽훈, '관조', 한지 설치, 1200x450cm 대구미술관 전경,2016.

와 2002년 울산의 현대아트센터에서 지금보다 작은 규모로 설치된 바 있다. 대구미술관에 설치된「시」는 지난전시에 이어 세 번째로 완전한 공간계획에 의해 대규모로 제작되었다는 점에서 더욱 완결성을 갖는다. 종이와 실만을 이용해 제작된「시」는 자연광이 들어오는 천창에 설치되어 시간의 흐름에 따른 빛의 변화를 섬세하게 뿜어내며 관람객으로 하여금 시적 명상을 유도한다. 또한, 직선미, 극도의 단순성, 자연과의 조화, 완결성 등이 한데 어우러진 모습은 한옥 문틀, 한복 치맛자락 등 우리 고유의 이미지들을 연상케 한다. 이러한 감각적이고 간결한 이미지는 그 자체가 군더더기 없는 한편의 '시'와 같다. 곽훈작품 <도판11>의「관조」는 시, 다, 선 가운데 '선'을 대표하는 작품이다. 본래 '선'은 불교에서의 수행을 통해 자기 내면에 있는 본래의 부처를 발견하

여 열반(涅槃)에 이르는 행위를 뜻하는 것으로 작가의 작품에 관한 사색의 원천은 바로 이러한 '선'에서 비롯된다. 작품을 바라볼때 마치 가부좌를 틀고 수행을 하는 스님의 뒷모습을 연상케 하는 뼈의 형상은 불교의 가장 핵심적인 주제인 깨달음과 수행을 보여주고 있는 듯하다. 이는 작가가 추구하고 있는 작품세계가 작가가 말하고자 하는 정신에 대한 표현인 것이다."[121]

[작품29] 우종택,〈Memory of origin,〉, 180x160, Mixed_media , 2015

"서양미학에는 이와 유사한 개념이 없다. 이것은 동양 민족 특유의 미학사상이다. 중국 예술이 추구하는 경계는 텅 빈 계곡에 숨어 핀 난초와 같은 것이다. 이 고요한 세계 속에서 그것은 자유롭게 피고, 어떤 간섭도 받지 않으며 마음속에 깊이 스며든다."[122] 이와 같은 여백의 비움의 미학은 중국예술에서도 추구하는 관념적 관심이기도 한데 그 맥락에는 불교의 관념과 사상이 영향을 미친 것으로 볼 수 있다. "불교의 색공관념, 및 도가의 허공철+학은 중국예술의 공령 사상의 직접적인 근원이다, 이러한 철학적 배경에서 예술사상 공령사상은 자라나는 것이다."[123] 이처럼 여백이라는 텅 빈 공

121) 네이버, 곽훈 개인전 서문 (대구미술관)
122) 주량즈 지음, 서진희 역, 『인문정신으로 동양예술을 탐하다』, 알마,2015, p. 282
123) 앞의 책 p.308

간은 쓸모의 영역이 아니라 사유의 영역인 것이다. 텅 빈 것의 쓸모에 대하여 노자는 바퀴 사이의 빈 공간의 필요함을 예로 든다. 실체가 유용해지기 위해서는 다음에 유용하게 채워지기 위한 비워진 공간을 필요로 하는 것이다. 이처럼 비워 있는 곳의 작용은 있는 존재의 의미를 새롭게 하는 것이다. 회화에서 여백은 이처럼 그려진 존재의 관계를 드러내주는 작용의 역할을 한다. 뿐만 아니라 여백은 그림의 몸 자체를 의미하기도 하기에 그 자체로 자율적인 존재가 된다.

3) 전통의 계승과 조형의식

동양예술의 전승과 혁신은 이 시대 동양회화의 과제이다. 동양의 사상은 동양뿐만 아니라 서구의 철학에 영향을 미치고 인상주의의 태동 뿐만 아니라 추상미술의 전개에 이르기까지 영향을 미쳐왔다. “중국사상사에서 자연(自然)에 대한 과학적 인식으로 도가의 자연론(自然論) 가운데 일부, 묵가(墨家)와 명가(名家)의 논리학(論理學), 순황(荀況)의 천론(天論)이 있다. 중국에서 자연(自然)에 관한 인식은 처음에는 자연환경을 의미하다가 인간을 지배하는 제(帝)나 상제(上帝)로 인식되고, 천(天)으로 표현되었다. ‘자연적’이라는 용어는 인간의 인성과 관련하여 선하며 선천적인 것이거나 악하고 후천적인 것으로 사용되기도 했으며, 과학적으로 인식되기도 했다.”[124]

연구자는 동양예술의 근간을 이루는 도가의 자연론을 중심으로 탐구하여 작품 내용의 지향점으로 삼고 있다. 또한 삶의 실천방향이면서 사회문제 해결의 방안으로 제시하고도 있다. 요컨대 연구자는 자아의 본질에서 멀어진 현대사회의 문제점에 관한 해결을 찾고자 한다. 현대사회에서 인간의 본질을 잃게

124) 김용수, <노자의 자연주의의 교육학적 연구>, ‘전북대학교 박사학위 논문’ pp. 12

된 원인으로 인간의 주관적 가치 구분을 말할 수 있다. 주관적 기준으로 사물에 대한 가치와 모든 상태를 구분하는데 이러한 관점에서 연구의 가치가 있다고 본다.

연구자의 회화에서 물아일체는 사의와 회화적 표현의 합일로 출발하여 물리적 속성과 연구자의 경향성을 모두 포함하는 범자연적 합일의 시현이다. 연구자의 사의는 생활에서의 묵상, 제의적 제작, 관계의 이중성(또는 알레고리)을 통찰하면서 그 안에 연구자의 고유성과 욕망을 접목하여 관통하는 과정의 '종합적 반추'이다.

연구자는 작품의 구상을 자연과 함께 한다. 농사짓기와 약초 달이기, 그리고 고목의 수집 등 행동이 수반되고 현장감이 반영되는 종합적 작품구상이다. 산책과 그림여행 같은 자연읽기가 생활화 되어 있다. 연구자는 자연과 분리되지 않는 지속적 소통 즉 교감 가운데 생각이 싹트고 조형적 단서들을 만나고 있는 것이다. 그러므로 연구자에게 있어서 생활과 자연은 연결되어 있는 일체인 것이다. 그러므로 연구자에게 있어서 물아일체는 자연과 생활에서 이미 체험된 것으로 그 안에서 사의가 싹트고 회화적 실천으로 화격을 이루어 가는 것이다. 연구자의 합일에 대한 추구는 모든 세계가 원래 하나로 연관되었다는 근원적 사유에서 출발한다. 근원적 연관성의 사유와 서로 다름을 존중하는 자율성의 추구는 서로 배치되는 것 같으나 정신적인 것과 물리적인 것의 공존을 실험하는 것이다.

함축과 응축 그리고 일필휘지의 표현에는 연구자의 신체의 즉흥과 배태의 몸짓을 수반한다. 자연과 공생하는 삶으로부터 구축된 사의가 몸으로 번역된 회화는 일체화를 이루게 되는 것이다. 동양의 자연관은 물질과 정신을

융합하는데 그 가치와 의의를 둔다고 할 수 있다. 동양의 선인들은 인간과 자연이 늘 중용의 상태로 유지 되어야 한다는 점을 강조했다. 이러한 자연관은 동양 미술에 반영 되어 왔다. 예컨대 여백의 개념은 자연에 대한 태도를 함축한다.

서양의 미술에서 화면에 점을 찍는다는 것은 그 점을 보기 위한 것이지만 우리의 미술에서 화면에 점을 찍는다는 것은 바로 여백의 울림을 느끼기 위한 것이다. 이러한 차이는 자연을 이용하고 개발해야하는 미개(未開)의 대상 빈 공간으로 보는 서양의 자연과 자연을 그림체로 꽉 채워진, 완성된 공간으로 보는 우리의 자연관 사이의 차이를 반영한다.[125]

어느 날 옛 고향의 작은 암자로 명상을 하러 가는 길에 아주 큰 바위가 위태롭게 누워있는 모습을 보았다. 그런데 그 바위가 쓰러지지 않게 하기 위해 누군가가 작은 나뭇가지로 버팀목을 세워 놓았다. 도저히 그 작은 나뭇가지로는 큰 바위가 버텨질 거라고 생각되지 않았다. 이는 나약한 인간이 거대한 자연에 대한 소통의 방식으로 해석될 수 있다. [작품 29]는 이러한 생각을 모티브로 삼아 설치로 제작된 작품이다.

연구자는 작품 제작의 일부로 나뭇가지를 하나하나 세움으로써 큰 바위와 교감하고, 호흡 했다. 이를 전시장으로 옮긴 것은 관람자와 공감하기 위한 목적이었다. 꾸미지 않은 자연의 모습을 그대로 전시함으로써 자연적인 질서와 조화를 실현하는 연구자의 의도였다.

노자는 자신을 낮추는 겸손한 자세를 가지면 모든 것을 포용할 수 있다고 했다. 이는 자신의 마음을 비우면 상대의 의도를 수용할 수 있는 상태를 말하

125) 한국미술의 정체성을 모색하는 사유적 관조-비움과 지움
글/ 김성호(미술평론가)

는 것이다. 연구자는 늘 자연 앞에서 겸손한다. 늘 가까이 하고 늘 탐구해도 새롭다. 눈이 내린 지 오래되 굳어버린 눈 속에서 파랗게 자라는 새싹을 보았다. 그 모습 속에서 자연의 위대한 생명력을 보았다. 마치 죽을 것만 같은 눈 속에서도 때가되면 어김없이 자라나는 잡풀을 보며 자연의 순환의 과정을 목격했다. 역동적인 자연의 형상은 세계의 일부를 자연의 매개로 유기적으로 뻗어나가는 흐름 속에 응축되는 결정체이다.

[작품 30] 우종택, 〈Memory of origin Installation〉, stone, 2015

역사와 사유의 반추를 삶과 신체 안에 배태한 후 응축하여 표현하는 통시적함축은 연구자의 세계에 대한 통찰의 방법론이다. 이와 같은 반추와 배태는 작업과 삶의 경계를 없애는 태도이다. 무위는 인위적 가공과 더함이

없는 자연 그대로의 본연의 추구를 의미한다. 연구자는 무위의 지향을 위하여, 천연재료를 통해 사물의 본연과 본성을 드러내기를 실천한다. 인위적 꾸밈을 피하기 위하여 무의식적 시현을 시도한다.

물성이 사유로 환원되는 상징체계를 다른 맥락으로 열어가는 일은 연구자의 회화에서 연금술적인 방법론을 적용하는 이유이기도하다. 이우환의 관계항에 등장하는 돌도 료안지(Ryoanji Temple) 석정의 돌과 마찬가지의 성격을 띤다. 그에 따르면 돌은 자연을 상징한다. 즉 자연을 응축시킨 것이다. 그리고 석정의 인위적이고 잘 정돈된 자갈 혹은 모래밭은 이우환의 철판으로 대치된다. “이를 통해 자연과 인간이 만나는 접점이 이루어진 다.[38] 그의 말대로 철판은 자연에서 왔지만 인간의 자연에 대한 개입을 나타내고 자연과 인간을 이어주는 매개자가 되는 것이다.”[126]

중국의 화론에서 시와 그림의 결합을 최고의 경지로 정식화한 이론가는 소식이었다. 그는 왕유의 <남전연우도(藍田煙雨圖)>에 대해 “마힐(摩詰)[127]의 시를 맛보면 시 가운데 그림이 있고, 마힐의 그림을 보면 그림 가운데 시가 있다”고 했다. 이 산수화가 왕유의 작품인지는 분명치 않으나 소식의 시정화의론(詩情畫意論)은 훗날 중국에서 회화비평의 중요한 원칙으로 작용했다. 화가의 재능 못지않게 수양을 중시하는 분위기 속에서 화가들에게 문학적인 조예와 전통에 대한 연구를 요구하는 것은 당연했다. “‘만 리의 길을 걷지 않고 만 권의 책을 읽지 않으면 화조(畵組)가 되고자 하더라도 그것을

126) 원영태, 「이우환과 일본: 일본문화의 맥락에서 이우환의 작품읽기」, 한국기초조형학회, 2017

127) 본관은 양천(陽川). 자는 마힐(摩詰), 호는 소치(小痴)·노치(老痴)·석치(石痴). 이명은 허유(許維). 조희룡(趙熙龍)·전기(田琦) 등과 함께 김정희 일파(金正喜一派)에 속한다.
중국당나라 남종화와 수묵 산수화(水墨山水畫)의 효시인 왕유(王維)의 이름을 따라서 ‘허유(許維)’라고 개명(改名)하였고, 마힐은 왕유의 자를 따른 것이다.
허균(許筠)의 후예 가운데 진도에 정착한 허대(許垈)의 후손이다. 그림으로 유명해진 이후 헌종의 배려로 1848년고부감시(古阜監試)를 거쳐 친임회시 무과에 급제하고, 관직은 지중추부사에 올랐다. [네이버 지식백과] 허련 [許鍊] 한국민족문화대백과, 한국학중앙연구원

얻을 수 있겠는가?'라는 동기창의 주장은 황정견의 의견을 따른 것이지만 이것을 통해 천하를 주유(周遊)하고 엄청난 독서를 해야만 비로소 화가로 입신할 수 있다는 문인사대부의 회화관을 발견하기란 어렵지 않다."[128] 생전에 동기창은 "내가 임모하지 않은 글이 하나도 없다"고 스스로 밝힌 것에서 확인할 수 있듯이 대단한 노력과 연구를 통해 많은 저술과 작품을 남겼을 뿐만 아니라 사후에는 문민(文敏)이란 시호를 받았고 '예림백세의 대종사'로 추앙되었다. "그러나 생전에 그는 가렴주구를 일삼는 탐관오리로 몰려 민란을 야기했다. 대표적인 문인 우월 주의자였던 동기창에 대한 후대의 평가는 더욱 가혹하다. 예컨대 그의 독서는 잡식성에 불과하여 깊이가 없을 뿐만 아니라 오독(誤讀), 오식(誤識)은 물론 공공연하게 사실을 왜곡하거나 선가적(禪家的) 횡설수설로 일관하였으면서도 철저하게 종파주의에 사로잡혀 있었다는 것이다."[129] 이를 교훈삼아 연구자는 회화의 전형을 외양의 반영에 두지 않고 경험된 사물과 자연과의 합일을 바탕으로 하는 함축과 무위의 경지를 실험하고자한다.

128) 최태만, 「회화정신_30년에 답하다」 전시 서문 중 일부 발췌
129) 앞의 글 부분

[작품31] 우종택, 〈Memory of origin〉, 220x450, Mixed_media, 2015

[작품31]은 본 연구자의 여러 작품 중에서 운동감과 정적인 느낌을 동시에 표현함으로서 음의 기운과 양의 기운을 모두 극대화시켰고, 이를 통해 새롭고 강한 에너지를 발생시키게 했다. 이것은 시간의 흐름 속에서도 변치 않고 자연의 위대한 힘을 표현한 것이다. 이와 같은 작업에는 존재적 경험, 역사적 성찰은 반추의 과정을 거친다. 각 경험된 존재의 기억과 연관된 관계성의 고찰은 연구자 자신에 대한 존재적 물음이며 동시에 함께해 온 역사에 대한 그리고 존재의 근원에 대한 물음이기도 하다. “역사적 변천에 따라 종적으로 반추하는 통시성은 시간의 흐름에 따르는 과정을 연구하는 것이다. 반면, 공시성(synchrony)[130]은 어느 특정한 순간에 체계의 상태를 연구하는 것이다. 예를 들면, 언어는 역사적으로 연구되거나 혹은 언어가 구성하고 있는 구조적 관계의 측면에서 연구될 수 있다. 현존에서 역사를 거쳐 근원

130) “공시성(共時性, 영어: Synchronicity)은 「의미가 있는 우연의 일치」로 비인과적인 복수의 사상(사건)의 발생을 결정하는 법칙원리로서 종래 알려져 있던 「인과성」과 다른 원리로서 카를 융에 의해서 제창된 개념의 영역이다. 무엇인가 복수의 사상이 「의미·이미지」에 대해 「유사성·근접성」을 갖출 때 이러한 복수의 사상이 시공간의 질서로 규정되고 있는 이 세계 안에서 종래의 인과성에서는 어떤 관계도 가지지 않는 경우에서도 수반해 현상·발생하는 경우 이것을 공시성의 작용이라고 본다.”김춘경 외4명, 「상담학사전-공시성」, 학지사, 2016

에 이르는 장도는 연구자의 기억의 한계에 봉착하며 선진과 선행연구의 지혜를 함축해야하는 과제를 가지고 있다. 물질을 오로지 나의 욕심만을 위한 것으로만 보는 점에서 같기 때문이다. 결국 기술과 재료를 완전히 나의 손아귀에 넣고 내 마음대로 하려는 것으로 정의한다면 물질과 나, 즉 물아 사이에 대립과 갈등이 발생하게 된다. 이는 승물(僧物)과 반대로 가는 것이 된다. 승물의 지혜를 구현하는 길은 재료와 나를 일치시키는 것이다. 재료를 온전히 내 마음대로 다루려고 하면 재료와 경쟁관계에 빠진다. 아무리 잘 다듬고 치장을 해도 항상 결핍을 느껴서 또 손질을 가하게 된다. 예술을 이상미와 여기에 이르는 직능 개념으로 정의한 서양식 기준에서는 이런 결핍이 문화와 기술을 발전시키는 원동력이 되지만 노장사상에서는 반대로 보고 있는 것이다. 잘 살자고 집을 지어놓고도 물욕의 악순환에 걸려들어 몸과 마음을 망치는 일이 허다한데 이렇게 되지 않기 위해서는 물아일체를 실행하라고 가르친다."[131]

노장 사상은 어느 정도 허무주의를 바탕에 두는 것이 사실이다. 문명 전반에 전면적으로 적용시키기에는 무리가 있을 수도 있다. "동서양을 막론하고 인류의 긴 역사를 볼 때 어느 시대이고 정도의 차이는 있을지언정 물욕이 주류가 아닌 시대는 없었다. 산업화 시대인 최근의 100~200년은 더 그렇다. 이렇게 볼 때 노장사상은 문명의 주류로 등장하는 데에는 한계가 있다. 원시주의로 돌아가자는 극단적 주장으로 들릴 수도 있다. 반면 부분적 적용과 치유에는 큰 교훈이 될 수 있다. 물론 노장사상에서 제시하는 경계의 경계선과 이것을 일상생활에서 실천에 옮기는 한계 사이에는 괴리가 있을 수도 있지만, 하루하루 물질과 관계된 크고 작은 여러 가지 결정을 할 때마다 물아일체의 가르침을 떠올리면 지나친 물욕에 빠져 허우적대는 위험

131) 임석재, [한옥미학] 시대를 초월하는 한옥의 아름다움을 전합니다.

에서 벗어날 수 있다. 다시 한옥의 기술 승물을 기술 개념에 적용하면 물아일체가 된다. 건축에서 기술을 사람에게 편리한 쉼터를 제공하기 위해 재료를 다루는 행위로 본다면 여기에도 물질을 바라보는 태도가 기본으로 깔리게 된다. 기술은 어쩔 수 없이 대상으로서의 물질을 나의 입장에서 나의 이익을 위해 다루는 것이 되지만 문제는 정도의 차이가 된다. 노장의 가르침에 따르면 재료는 나의 솜씨와 재주를 뽐내는 장으로 여기는 것과 물욕의 대상으로 삼아 집을 통해 부를 축적하려는 것은 바람직하지 않은 것이다. 승물과 물아일체를 구현해낸 상태를 노장에서는 이형(離形)과 거지(去知)의 지경이라 불렀다. 이형이란 형태를 떠났다는 뜻이고 거지란 지식을 멈추었다는 뜻이다. 건물의 의미와 가치를 외부 형태나 이를 이루는 물질에 두지 말 것이며 건물을 사용하고 감상할 때 지식으로 판단하고 생각으로 판정하지 말고 마음과 감각으로 하나 되라는 가르침이다. 이런 가르침은 되돌아 비움의 미학과도 일맥상통한다. 공간을 비움으로 정의하면 사용자에게 강요하는 바가 없게 되어 사용자와 공간 사이의 체험적 일체감이 가능해지기 때문이다."[132]

여백(餘白)이란 유한한 공간 속에서 무엇인가 행하고 난 뒤 남겨진 공간이다. 즉 "종이 따위에 글씨를 쓰거나 그림을 그리는 남은 빈자리"와 같은 것이다. 그렇다면 이 유한한 공간을 넘어서는 속에서 여백은 어떻게 정의되는 걸까? 지각의 범주 너머 마음의 영역은 거의 무한대이다. "따라서 이 공간에서 행해진 예술은 무(無)에 가깝고 남겨진 영역은 원래의 모습인 무한대(無限大)에 가깝다. 일필휘지의 초서(草書)처럼 화면 위에 순식간에 그려진 형상을 보라! 그것은 확연한 기운생동의 힘을 담고 있다. 그 형상은 자신보다 더 넓은 여백을 남김으로써, 그의 작업이 결국 비우기의 행위와 같은

132) 앞의 글 부분

것임을 드러내는 것이다."[133]

연구자의 작품에서도 여백은 중심적인 조형요소이다. 이 여백으로 인하여 선과 색은 그 존재감이 더욱 드러난다. 연구자는 짙고 검은 먹색을 얻기 위해 부단히 질료적 실험에 투신하여 왔다. 색을 존재감 있게 만들기 위한 과정은 가히 연금술과 비견된다 할 수 있겠다. 이 과정은 작가 스스로를 어둠 속에 가두고 사유하는 존재가 되어 지속적으로 만들어 나간다. 이처럼 검은색은 마치 고아내는 고약이나 짙은 탕약같이 고유한 향을 가지며 다린 간장처럼 깊은 느낌을 배어낸다. 연구자는 이러한 깊은 흑색(黑色, black)을 마주하는 일은 깊은 성찰에 빠지는 것이다.

이런 흑색은 존재를 감추어 숨기고 비워내는 색이며, 이것은 동시에 어둠이 충만한 실체의 색이기도 하다. 어떤 면에서 그것은 알 수 없는 생명의 힘으로 꿈틀거리는 존재 자체로 보이기도 한다. 존재와 부재가 검은색에 의해 가지고 시원(始原)의 죽음을 즉 지금 여기에 소환하는 연구자의 일련의 회화적 몸짓은 샤먼의 영매(靈媒) 행위처럼 무속적이다. "차안(此岸)과 피안(彼岸)의 세계를 연결하는 무당의 굿판처럼 연구자의 붓질은 삶과 죽음 사이에서 아슬아슬하게 작두를 타는 긴장과 격렬함이 교차시킨다."[134] 삶과 죽음 사이에 위치한 검은 회화라는 접점지대(interface)에서 '텅 빈 그러나 충만'의 미학을 실험하고자 하는 것이다.

연구자의 검은 회화에서 반복된 형은 사라지고 우연과 즉흥으로 재구축된 새로운 조형적 의미만이 강조된다. 이렇게 만들어진 작품들은 앞뒤가 해체되고 새로 조성됨으로써 시작과 끝이 없는 순환하는 시각적 효과를 확장시

133) 김성호, 「한국화의 접점-반영과 여백」 전시 서문 중 일부 발췌
134) 앞의 글 부분

킨다. 이러한 작업에서 우주의 기운생동을 담아내려는 욕망과 거시적 작품의 제목인 '소우주(小宇宙)'처럼 작지만 영묘한 미시적 세계를 추구하고자 하는 것이다.

4. 자율성과 다원적 관계

1) 호흡과 신체성의 발현

작업과정에서 연구자의 신체는 핵심적 도구이며 자율적인 매체이다. 서로 상호작용하는 삶의 환경을 호흡처럼 지속적인 만남을 통하여 서로에게 영향을 주고 받는다. 걸음이 작업에 길이 되는 것처럼 수목의 생장은 호흡으로 내 안에 배태된다. 마음의 변화를 일으키는 것도 이 몸과 연결되어 있기 때문이며, 물리적으로 회화를 가능하게 만든 것도 눈이나 손과 같은 신체기관과 연결되어 있기 때문이다. 이렇듯 내 몸은 단독적으로 존재하는 것이 아니라 환경과 함께 위치하고 있다. 이는 타자와의 관계, 사회와의 관계, 세계와의 관계속에 나를 존재하게 만든다. 관계에 대한 진지한 성찰은 예술의 지리멸렬한 연명이 아니라 예술의 건강한 생존을 위한 조건이라는 생각이다. 예술정신 또한 내 몸 속에 거주하고 있으며, 나

[작품32] 우종택, 〈memory of origin〉, 110x110cm, Mixed_media, 2017

를 살아 실천하게 만드는 것으로써 그 성찰의 지속에 의해 예술작품 또한 빛나는 것은 아닐까 생각된다.

[작품32]은 먹선을 자유롭게 그려 어디에도 구속됨이 없는 즉흥성을 강조한 것이다. 구속으로 부터의 탈피는 현대미술에 있어 새로운 조형 언어로 표현하고자 하는 연구자의 태도이며 자연의 기운을 몸으로 익히는 수련이다.

[작품 33] 우종택, 〈memory of origin〉, 120x101cm, Mixed_media0, 2017

그래서[작품32]는 동양의 자연철학을 바탕으로 한국인만이 가지고 있는 보편적 감성이고 연구자의 삶의 철학을 바탕으로 한 조형언어이다. 이는 그림 속에서 획과 획의 만남과 부대낌은 서로 연결되고 상생하는 것으로 상징성과 관계성의 실험을 통하여 연구하는 것이며, 전통적 재료의 물리적 특성을 습득해 현대 미술의 갖는 다양한 가치를 이해하고 습합하고자 하는 것이다.

인간은 만물을 더불어 사는 존재로서 만물을 이해하고 존중해야 한다는 사유는 자연의 모든 현상을 온 몸으로 받아들이는 체

휼의 과정을 중요하게 생각하는 이유이기도 하다. “그림이란 자연본체와 일체화된 화가의 의(意)와 일치하는 것이며 하늘이 부여한 본성에 의해 이루어진 것이므로 그것이 곧 유(遊)를 통한 낙(樂)의 경지를 내포하는 것이다.”[135] 이렇듯 자연 본연과의 하나 됨을 추구하는 연구자의 작업은 그 과정에서 삶의 호흡으로 시작하여 몸의 실천으로 이르는 여정이다.

[작품34] 우종택, 〈Memory of origin, Installation〉,160x230, Mixed_media, 2015

[작품34]은 끊임없이 변화하는 자연의 이미지들을 순간적 감각과 감정 행위를 통한 무한경계와 무의식을 보여주고 있는 것이다. 이는 초자연적인

135) 변영섭「조선 후기 화론의 이해(1):표암 강세황을 중심으로」,한국문학연구, 고려대학교 민족문화연구원 2000, p. 97 참조

힘을 응축과 팽창 그리고 확장성이 있는 공간이자 기운의 조율이다.

연구자는 절정에 오른 몸의 에너지를 시각적 과정을 통해 화면에 분출시키므로 형식적 속박을 벗어나 순수의 정신으로 회귀하려는 의식과도 같은 몸부림이다.

이 작품들은 마치 거대한 회오리가 일어나고 있는 것 같은 우주의 기운이 회전 하며 숨겨진 모든 공간에 울려 퍼지는 듯 한 숭고함을 추구한 것이다. 화면에서는 시간의 흐름을 느낄 수 있게 좌측 하단에서 오른쪽 위로 가면서 기운과 리듬의 변화를 시도하였다. 연구자는 본 작품에 시선을 함축하는 리듬과 음악성을 추구하였고, 절대 순수 가치와 진리가 존재하는 자연의 에너지를 구현하려는 태도를 갖고 작품에 임했다. 또한 끊임없는 예술적 실험과 철학적 호기심을 통해 현상계에서 지각되는 사물의 속성을 뛰어넘는 자연의 절대 진리를 탐구한다.

[작품34]를 통해 연구자는 행위 자체의 중요성에 의미를 부여하여 내면세계의 본질을 행위를 통해 표현했다. 무의식적 붓놀림의 효과와, 힘 있고 중첩된 의지의 붓질행위는 수 많은 내적 함양을 통한 행위의 몸그림이다. 이 그림의 여백은 자연에 대한 관조의 태도를 함축하는 무한 에너지의 공간이며 선과 여백의 조화를 표현하고자 하는 음과 양의 기운이 서로 충돌하는 장이다. <memory of origin>은 하나의 획 속에 원초적 기운생동을 담고자 한 것으로 태고로부터 현재의 연구자에게 흐르는 배태된 역동성의 응축된 표현인 것이다.

하나됨의 미학은 범자연주의(汎自然主意)정신으로 자연주의라는 말과는 사뭇 다른 의미를 갖는다. 자연주의라는 말의 핵심은 결국 자연인데, 이 자연에서 자는 自(스스로 자) , 연은 然(그러할 연)이다. 자연이라는 것은 산

초목에 있는 풀과 나무, 동물들의 모습을 가리키는 것이 아니다. ‘자연스럽다‘ 이런 말과 비슷하다. 무엇인가가 있는 그대로, 인위적이지 않은 그 자체의 어떤 모습이다. 인간이 생활하는 아파트, 빌딩도 자연이라고 한다면 자연이다. 우리 주변에 있는 그대로의 것이 바로 자연인 것이다. 범 자연주의는 바로 이 자연주의에 '범'을 붙여서 모든 자연을 일컫는 것이다. 한마디로 한정시키는 자연의 의미를 확장시켜 그 어떤 모든 우주의 삼라만상을 자연이라고 보는 것이다.

[작품35] 우종택, Memory_of_origin〉, 210x175, cmmixed_media, 2017

현재 쓰이는 자연주의라는 말과 범 자연주의라는 말에 대해 명확한 정의를 내리는 것은 바로 현재 한국인이 쓰는 한자어의 관용에 기댈 수 밖에 없다. “먼저 정신과 물질, 주관과 객체, 자아와 세계의 분리가 아니라 이들의 이원성을 뛰어넘어야 한다는

확장된 물아일체 사유 양상으로 한국 미술의 '범자연주의'를 논의해 본다. 본 연구에서 자연과 근원에 대한 환원적 태도를 견지하며 시간의 사유로 통

[작품36] 우종택, 〈Memory of origin, Installation,230x370mixed_media, 2015

합하고자 할 때, 연구자에게 순환적, 지속하는 시간이란 생명의 운동인 자연[136]이기도 하다. 시간을 통해 사유하는 것은 지속하는 존재로서 나(我), 나아가 주체를 표상하기 위해 자연물이 지닌 정신적인 실체를 이해하고 표현하려는 의식으로 내적인 조화를 꾀하는 일체화의 도정이다."[137] 그리고 결과적으로 드러나는 조형 감성과 감각은 현대 미술에서의 지각 요소이다.

---

136) .여기에서 논의하려는 자연은 극단적으로는 인격까지도 부여된 생동적 정신성이다. 공자는 "仁者樂山 智者樂水"라 했고, 사마상여는 "模山模水"라 하여 자연은 가공되고 묘사할 대상이 아니라 흠모하고 존경해야 할 스승이다. 서복관 ,중국 예술정신, 권덕주 역, 동문선, 1990, p.258

137) 박진하, 「유동적 반복 형상을 통한 시상 표현 연구」, 국민대학교 대학원 박사논문, 2018

범 자연주의는 서구의 자연주의와의 차별을 체계화하고 한국 미술의 정체성을 재정의 해보는데 의의가 있을 것이다. 단순히 모더니즘의 탈 물질주의와 혼동을 피하기 위해 출발한 사유라 할지라도, 현대미술에서 정신성 반영의 방향을 제시해 주리라 생각된다. 이는 연구자 작품과정에 중요하게 여기는 신체를 통한 필의 호흡인 것이다.

2) 획과 추상적 표현

동양의 회화는 선에서 출발한다. 회화에서의 “선은 행위의 원초적인 단계로서 작가의 내적체험을 정확하고, 선명하게 드러내는 수단이다. 동양의 선사상을 무의식의 개념에 영향 받은 표현이며, 내적인 심리에 의해 작용되는 것을 의미한다.”[138] 동양의 선을 조형적인 측면에서 보면 “동양화의 조형은 형태와 구조 그리고 고유색 등의 요소에 주의하며, 필묵의 운용에 의해 이를 표현해 낸다. 이러한 필묵에 의한 조형방법은 선이 필묵의 중요한 내용이기에 이를 골법용필이라 한다.”[139] 또한 동양화에 있어서 선은 형태를 취할 수 있는 의미로서 역할을 하며 필선은 기운생동의 표현방식이 되어 작가 내면의 힘과 창의력을 나타내는 표현이기도하다. 운필은 단순한 필의 운동이 아니라 정신활동이 예술의 형을 가지고 나타내는 것이다.
동양의 선은 개념적 관념적, 사의 적 그리고 작가개인의 정신세계의 표현과 절제미와 무한한 공간을 나타낸다.

연구자는 내면의 본질을 표현하기 위한 방법으로 필을 통한 즉흥성에 집중한다. 이는 망설임으로 자칫 정신이 흐트러짐을 방지하기 위함이고, 시각

138) 메를로 퐁티, 현상과학예술, 오병남 역, 서광사 1983, p.327
139) 김상철, 동양화의 이해, p. 183. 골법용필

적 의지나 인위적 힘을 빌리지 않으려는 의도이다. 이러한 붓의 운용상의 움직임 자체의 숨결과 원초적인 자연의 기운을 화면에 분기탱천(奮起撐天)하여 생명감을 불러일으키기 위함이다. 연구자는 직선, 곡선, 장선, 단선, 점 등 무작위적으로 표현한다. 이는 자연의 시간 속에서 변화하는 계절의 생명에 대한 근원적 힘을 접기의 방법으로 표출하는 것이다. 이것은 극도로 집중된 정신의 상태로 인해 스스로 형성되는 순환체계의 에너지를 몸을 통하여 형상화하는것이다.

[작품37] 우종택,Memory of origin, Installation〉, 230x190, mixed_media, 2015

[작품37]은 연구자의 호흡과 신체, 그리고 재료의 혼연일체로 선을 함축시켜 나타낸 작품이다. 서로 분리되어 있지 않은 이러한 비경계의 작업과정은 자연의 기운을 형성시키고 쏟아 붙는 듯 그려 나가고자하는 의지이다. 이는 실천적인 행위로 표현하는 연구자의 작업 태도가 직접적으로 반영되어 있는 것이기도 하다.

[작품38]의 검은 점(點)은 연구자의 내면 세계의 정신적 욕구를 즉흥적 언어로 표현한 것으로 몸과 자연의 기운이 유기적으로 연결되어 생동감을 표현한 작품이다. 이것도 연구자 내면의 무의식과 자연에 대한 기억의 잔상들을 응축시켜 즉흥적으로 표현한 것이다.

[작품38] 우종택, 〈Memory_of_origin〉, 120x80cm, Mixed_media,2017

그래서 [작품38]은 집중된 필획의 표현으로 비정주적 거주라는 요소를 갖게 됨에 따라 본질적으로 추상적이다. 연구자의 전체적인 작품의 특징은 붓의 운용에 의해 표현되는 것으로서 궤적에 따라 끊임없이 생성되는 필선의 흔적은 노마드인(nomad) 것이다. “노마드의 궤적은 발자취나 관습적인 길을 따르더라도 인간들을 열린 공간속으로, 무규정적이며, 규격화하지 않는 공간 속으로 분배 ehls다. 이에 반해 정주적 태도는 인간에게 닫힌 공간으로 배분하고 교통을 규제하는 기능을 수행한다.”[140]

20세기 초 추상회화를 개척한 칸딘스키는 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』라는 자신의 글에서 ‘내적 필연성’을 강조한 바 있다. 그가 추상

140) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리, 『천 개의 고원』, 김재인옮김, 새물결, 2001, pp.729-730.

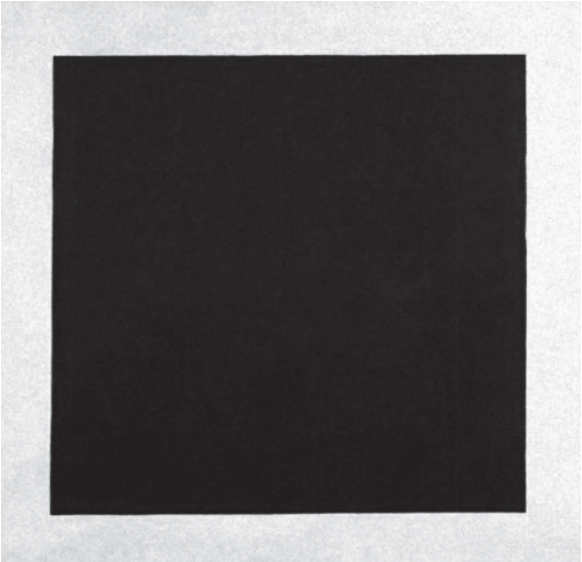
회화는 내용이 없는 것이 아니라 더욱 정신적인 것을 추구하고자 한 결과임을 강조한다. “물론 칸딘스키는 색의 순수 물리작용을 부정하지는 않았다. 그는 예술작품은 내적 요소(예술가의 영혼 속에 있는 감정)와 외적 요소(회화를 물리적으로 가능하게 만드는 것)에 의해 성립한다고 파악했으나 ‘영혼의 상태’를 중요시했다. 칸디스키는 기술의 발달로 확산되던 물질주의와 진보적 낙관주의에 맞서 인간의 내면을 성찰하고자 했고 그는 ‘온 세상의 삶을 불행과 무의미한 유희로 이끄는 물질주의의 악몽은 그대로 남아 있어서, 이제 막 깨어나고 이는 영혼이 아직도 이러한 악몽에 시달리고 있다’고 주장했다.”[141] 칸딘스키는 대상의 외연보다는 내적 질서를 드러내는 정서적 표현, 심상의 풍경을 나타낸다. 그의 실험은 형상의 해체와 재구성은 물론 안료의 실험에 이르기 까지 다양하고 적극적이었는데 그것은 ‘본질의 구성’에 있다고 생각했기 때문이다.

“형식에 대한 정신의 우위는 제2차 세계대전 이후 나타난 추상회화에서도 발견된다. 추상표현주의 대표화가인 바넷 뉴만은 거대한 색면 추상에서 숭고를 표현하고자 했다. 그린버그의 형식주의 비평과 상관없이 그는 「숭고는 지금부터」란 논문에서 ‘낭만적이면서 흥분되고 동시에 일종의 ‘계시’라고 할 만한 새로운 예술’에 대해 언급했다.”[142]

“원본과 원향의 신비한 사정은 아직 질서화되지 않은 비사물(Undine)의 중립성에 있다. 춘원이나 뉴먼처럼 원향과 시원에의 상기를 시도해 온 조형적 신기(神氣)가 귀향을 위해 자연에 거슬리지 않는 순리적 연상을 신들린 듯 토해내고 있는 까닭도 거기에 있다. 질서에 대한 존재론적 중립을 표상하기 위한 것이다. 한마디로 말해 관념이나 물상(物象)의 재현체라기보다 '영혼의 재현체'인 것이다. 연구자가 몸짓하는 '시원에의 상기'(想起)는 다름 아닌 탈

141) 최태만, 「회화정신_30년에 답하다」 전시 서문 중 일부 발췌
142) 앞의글 부분

재현적 추상(배제나 추출 행위를 의미한다)이다. 추상은 우선 복잡한 가시적 질서의 소거이거나 부정인 것이다. 그것은 마치 존 라이크만(J. Rajchman)이 추상을 가리켜 오직 '부정을 통해서'만 도달할 수 있는 어떤 것, 일종의 신성한 '부정의 신학'과 같은 것이라 는 주장을 연상케 한다. 뿐만 아니라 그것은 카지미르 말레비치[143]의 <검은사각형> (1915)처럼 재현적인 형(Form)과 선(Line)의 배제를 통해 '존재의 0도'에로 돌아가려는 시도와 같은 것이기도 하다. 또한 시원의 추상적 연상은 비가시적 인출(引出)이나 다름없다. 추상은 '밖 작품으로 이끌어내다'를 뜻 그대로 모든 존재의 조건인 특정한 곳에 종속되지 않은 중립적인 영감을 실현하는 과정이기 때문이다. 이미 「회화 프로젝트, 묻다」(2014)의 연작들을 통해 보여준 추상공간의 이중상연이 그것이다. 무엇보다도 자연(질서)에 대하여 느껴지는 힘과 느껴지지 않는 힘, 보이는 힘과 보이지 않는 힘을 보고 느끼도록 추상화한 것이다. 이렇듯 '추상화한다'는 것은 기본적으로 '생소한', 또는 '시원의' 영감을 빌어 내재적인 생기(힘



<도판10> 카지미르 말레비치, 검은 상자, 181x181cm, 아크릴 1915.

143) 러시아의 화가이며 교사, 이론가. 절대주의 운동의 창안자로 추상회화를 가장 극단적인 형태까지 끌고 감으로써 순수추상화가 발전하는 데 핵심적인 역할을 했다. 그는 예술이 향유로서가 아닌 철학적 사유의 대상으로서 인지하게 했으며, 후대 미술가들은 구상 미술을 벗어난 그의 작품으로부터 풍부한 예술적 영감을 제공받았다.

이나 느낌)를 밖으로 이끌어낸다는 것을 의미한다. 그 때문에 들뢰즈(G.Duleuze)와 가타리(F.Gu attari)도 '추상화'란 환영주의적 공간을 벗겨낸 결과라기보다 그것에 선행하는 그 무엇, 즉 맨 처음에 등장한 그 무엇이라고 하여 그것이 동기에서도 '최초의 것'임을 강조한다. 실제로 그것은 연구자가 지금도 질서의 시원을 묻고 있는 까닭과도 맞닿아있다. 그래서 모든 존재의 원향에 대해 추상적으로 표상하려는 조형욕구 이기도하다."[144]

추상화된 형상의 감상에서의 교감은 동일시의 타자화 된 사물의 제시로서 추체험(追體驗,nacherleben)[145]의 공간으로 형성되어 연구자를 포함한 모든 감상자에게 각기 다른 담화를 제공한다. 딜타이[146]는 개성의 파악을 지향하는 고차적인 이해를 '추체험' 내지 '추구성(追構成)'이라고 명명했다. 이해란 외적인 표현을 실마리로 하여 내적인 체험을 파악하는 것이다. 타자 이해(理解)란 자기의 체험을 타자의 표현으로 이입하는 것이다. 그러한 자기이입

144) 이광래, 「우종택 개인전 서문」 중 일부 발췌

145) "추체험(追體驗, Nacherleben). 딜타이는 개성의 파악을 지향하는 고차적인 이해를 '추체험' 내지 '추구성(追構成)'이라고 명명했다. 이해란 외적인 표현을 실마리로 하여 내적인 체험을 파악하는 것이다. 타자 이해란 자기의 체험을 타자의 표현으로 이입하는 것이다. 그러한 자기이입이 가능해지는 것은 모든 인간이 기본적으로 동일한 '심적 구조'를 가지고 있기 때문이다. 개성의 차이라 하더라도 그것은 '질적인' 차이가 아니라 '양적인' 차이에 지나지 않는다. 그러므로 상상력을 활동하게 하면서 자기의 심적 연관 부분의 가락을 변화시킨다고 하는, 말하자면 '조옮김'의 절차에 의해 타자의 개성을 파악할 수 있다. 이러한 의미에서 자기이입의 절차는 자기 변형의 절차이다. 자기의 개성을 파악하는 경우도 이와 동일한 절차를 따르지 않으면 안 된다. 그런데 추체험은 예를 들어 인물의 생애와 작품의 전체와 같은 전체적인 연관을 파악하고자 한다. 이러한 추체험은 크게 두 가지 방향으로 나누어지는데, 한편은 <표현과 표현된 것의 관계>에 기초하여 '작품'에 대한 이해를 지향하며, 다른 한편은 <표현과 그것을 산출한 생의 연관의 관계>에 기초하여 '인물'에 대한 이해를 지향한다. 다만 딜타이에게서는 인물이든 작품이든 모두 '체험 연관'인바, 그것은 단순한 심적 과정이 아니라 의미 · 가치 · 목적 등을 산출하는 '정신적 연관'이다. 그러므로 작품의 이해도 인물의 이해와 마찬가지로 '추체험'이다."-마루야마 다카시(丸山高司). 노에 게이이치, 무라타 준이치, 와시다 기요카즈, 기다 겐, 「현상학사전」, 이신철 역, 도서출판 b), 2011.

146) 딜타이(Wilhelm Dilthey, 1833~1911). 독일의 철학자. 하이델베르크, 베를린 두 대학에서 신학, 철학, 역사학을 공부하고, 바젤, 킬, 브레슬라우, 베를린의 각 대학교수를 역임한다. 근대 이성주의의 한계를 비판하고, 역사적 생의 철학의 입장에 서서 인간의 '자기성찰(Selbstbesinnung)'을 과제로 하는 '정신과학(Geisteswissenschaft)'의 방법론적, 논리적 근거 짓기에 힘썼다. 특히 해석학과 '이해'의 이론에 의해 현대의 해석학적 철학에 지대한 영향을 주었다.

이 가능해지는 것은 모든 인간이 기본적으로 동일한 '심적 구조'를 가지고 있기 때문이다. 개성의 차이가 상존함에도 불구하고 심리와 관심에 조형의 해석을 열어 놓는 이 방법론은 관계적이나 구성적 맥락에서는 벗어나고자 한다.

이러한 맥락으로 볼 때 추체험이 매우 중요한 감상법으로 여겨지는 작품은 고암 이응로(1904~1989)의 작품을 들 수 있다. 그의 작품을 살펴보면 전통적인 서화일치의 정신을 통해 자신만의 현대적 미감으로 필묵의 현대성을 발견한 작가라 볼 수 있다.
그는 “세속의 욕(慾)으로부터 스스로 죽는 것은 진정한 의미의 ‘자유’를 찾는 것이며, 덕(德)의 열매를 맺는 것이다. 한국인은 생명력의 아름다움을 결의 사상에 두고 생활화하였다. 다른 사람에게 덕(德)을 베풀 수 있는 인격을 갖추기 위하여 자신의 모든 겉 사람을 한결같이 삭히며, 이같은 마음을 다스리는 정신을 아름다움의 형상(刑象) image)으로 보았다.
예술은 자기표현과 자기초월의 양식이며 그것은 인생으로부터 유리됨에 의해서가 아니라 인간가치의 예술적 표현에 의해서 미적 가치를 창조했기 때문에 인간가치란 자아의 가치뿐만 아니라 비(非) 자아의 가치도 포함하며, 실재적 가치뿐만 아니라 비실재적 가치도 포함된다.
그래서 고암 이응노의 인간 가치는 한국인이 창조한 예술의 미적 가치와 같은 게슈탈트일 뿐만 아니라 비자아의 가치도 포함하기 때문에 고암의 예술적 표현은 어느 특정 예술가의 가치에 국한되거나 한정지워지는 것이 아니라 고암이 소속한 사회의 미적 보편성을 지닌 추상인 것이다“[147].

147) 이응로 화집 (고안 이응로의 100주년 그의 생애와 예술) 김영기, 2004, pp 30

<도판 12> 이응로, 군상, 35x34, 한지에 먹,1987

이응로는 유럽의 추상미술을 온몸으로 받아들였다. 동양의 재료를 다양한 탐구를 통해 소재와 장르를 넘나드는 실험은 한국미술의 새로운 지평을 열었다. 이미 대상의 사실적인 재현을 벗어나 추상의 다양한 화법으로 시대의 의식과 함축된 조형미를 찾았다.

그의 그림 군상(群像)도에서 느껴지는 필의 율동감은 마치 물결 같은 아름다움과 신비감을 준다.

헤겔(Hegel)[148]은 예술을 종교, 철학과 함께 정신의 최고단계인 절대정신에 속하는 것으로 인식했으며, 예술을 감각적 직관의 형식으로 이해하였다. 그는 절대정신의 최고단계를 철학으로 보았으며 직관형식보다 더 보편적인

148) “헤겔 G. W. Friedrich(1770-1831): 독일의 철학자. 헤겔에 따르면 진실한 미(='이상')는 예술미로서만 있을 수 있으며, 그것은 개별화되어 예술작품이라는 현실의 존재가 된다[『미학』 13. 202ff.]. 예술미는 시대를 넘어선 미가 아니라 역사의 현실 가운데서 현상하는 미이다[같은 책 357]. 다만 헤겔은 진실한 예술작품은 그 자체로 완결된 전체성을 지닌 것이자[『차이 논문』 2. 19], 영원한 것(즉자 대자적으로 참다운 것)이 실재의 현상과 형태에서 우리의 심정과 표상에 대해 개시되는 것이고, 이러한 정신에 의해서 발생된 동일성이 모든 예술의 목적이라고[『미학』 15. 572f.] 말하기도 한다. 예술작품과 그것의 직접적인 향유는 이것을 접하는 일반 사람들을 위한 것이며, 현인과 식자를 위한 것이 아니다[같은 책 357]. 알맹이(정신 내지 이념)와 모양(감각적 형태)이 하나로 되어 있는 것이 진실한 예술작품이다[『엔치클로페디(제3판) 논리학』 133절].” 가토 히사다케, 「헤겔사전」, 이신철 역, 도서출판 b, 2009. 1. 8.

형식인 내면으로 표상을 추구해야 예술이 진리의 인식매개체로서 역할을 할 수 있다고 생각하였던 것이다. 예술이 개념의 형식으로 진리를 인식하는 철학에 의해 지양되므로 그러하다. 그러므로 회화에서 추상성의 추구는 대상을 재현하거나 반영하는 도구적 창작의 굴레를 벗어나 내적인 체험을 추구성으로 극대화하며 정신이 형식의 우위에 있음을 보여주는 것이기도 하다. 이에서 회화는 다각도로 해석이 가능한 추체험의 장이되는 것이며 조형을 넘어 정신과 심혼의 상호성의 장이되고 있는 것이다. 이처럼 연구자의 작업에서 획과 추상성의 추구는 시각이 지시하는 관계에서 벗어나 내면과 경험 그리고 실천적 수행의 장을 열어가고 있는 것이다.

3) 관계의 중의적 표현

연구자의 회화는 구체성을 고려하지 않고 자율성에 기반을 둔 접기와 즉흥의 방법론을 적용한 다분히 추상적이다. 현대미술의 다양성 추구는 전통성의 한계를 극복하고, 동서양의 경계를 넘어 확장하고자 하는 것은 너무도 당연한 것이다.

[작품38]은 기운을 몸으로 익혀 몸부림을 통해 흔적으로 남기며 자연의 기운을 표현한 작품이다. 연구자는 시각으로 확인되어지는 산수의 형상뿐 아니라 눈에 보이질 않은 산의 기운도 산수라고 생각이다. 나무나, 돌을 눈에 가까이 대보면 형상이 보이질 않지만 자연의 본질이기 때문에 산수라고 생각한다. 연구자는 작품 제작에 있어 자연의 기운과 본질을 몸의 즉흥적 몸짓을 통해 표현하는데 이는 강한 기운을 화면상에 일으키기 위해서이다.

[작품39] 우종택, 〈Memory of origin,〉, 230x260 Mixed_media, 2015

전통회화가 지니고 있는 고전적 전통은 아날로그적 가치를 전제로 한 현대 미술에서 그 존재의미가 퇴색되고 있다고 여겨지지만 동양의 전통적 가치는 퇴색 되지 않을 것이다. 기계문명의 절정을 갈망하고 있는 현실에서 아날로그적 가치는 오히려 예술에 의해 보존되고 존중된다고 할 때, 전통적 회화의 의미는 재고(再考)되어야 할 부분이기도 하다. 연구자의 작품은 바로 이러한 회화의 전통적 가치를 존중한다. 회화작품을 통해 연구자는 고전적 가치평가의 제고(提高)와 그 확인을 목적 두기 때문이다. 다양화되고 다변화된 현대 미술 상황에서도 우리 회화가 지니고 있는 본질적인 가치는 지속될 것이다.

[작품40] 우종택, 〈Memory of origin,〉, 230x180cm, Mixed_media , 2015

[작품40]는 한지바탕의 화면을 세워놓고 직접 제작한 붓으로 휘두르고, 던져 자연의 기운을 자유분방하게 형상화한 것이다. 재현으로부터 자유로운 추상성의 단계에 이르면 정신의 문제는 더욱 몰입되고 확장된다. 이는 또 다른 차원의 예술세계를 표현하기 위해서다. 이러한 부분에 있어 연구자 작품이 현대미술에서 어떠한 차별적 역할을 할 것이며, 어떠한 가치를 추구 할 것인가에 대한 고민 속에 제작된 작품이라 하겠다. 그래서 전통회화의 경계를 넘어 현대미술에서의 가치를 확인하고, 예술에 있어 실험이라는 욕구를 확장하

고자 하는 것이다.

이 작품의 내용은 구체성을 가지고 있지 않기 때문에 무엇을 상징하거나 지칭하는 연관된 단서보다는 즉흥적 에너지가 충만하도록 표현하려 했다. 화면을 확장하려는 듯한 강렬한 붓질은 화면 밖으로 돌출된 느낌을 주어 관람객과 호흡하려 했다. 이는 화면 속에서 갇혀있지 않고, 화면 밖으로의 공간에 울림을 일으키려했다. 이처럼 멈추지 않는 율동적인 표현의 연속성은 비정주적인 것이다. 그렇다고 화면에 질서가 부재하는 것은 아니다. 내적필연을 이끌어 내어 일필휘지로 흩뿌리고 있는 이 작업은 무작위를 통해 자연과 일체되기 위함이다.

작품의 제작과정은 작가의 신체적 자율성을 적극적으로 반영한다. 작업에 취한 붓질은 제어되지 못하며, 불특정한 획으로 뿌려지기에 자유분방한 그림이 되고 있다. 실제로 원심력의 중심에 버티고 서 있는 몸을 질서의 범주를 가지며 움직인다. 연구자는 중심을 가지면서도 모든 표현은 무제한의 분출로 역동하고자 하는 것이고, 이는 자신의 정신적 경계를 넘어 회화의 확장성을 자신에게 되묻는 것이다. 이처럼 연구자의 작업은 회화의 다양한 가치 중에서 관계성을 강화시키는데 연구자와 상대, 사물, 현상과 관계를 맺고 이를 예술이라는 방법을 통해 회화로 표현한다. 끝없는 공존 속에서 끝없는 관계를 맺고 있는 것이다.

이와 같은 관계성의 발현은 스스로의 욕망의 한계를 벗어나지 못할 경우 본질을 잃을 수 있다는 것을 염두에 두어야할 것이다. 이는 속성의 탐구 와 무위의 함축, 자율적 실현이 상존하는 세계의 가능태를 알아보기 위해서다. 어떤 계보나 전형에 기대지 않는 스스로 맺는 관계성의 추구를 위하여 연구자는

[작품41] 우종택, 〈Memory of origin,〉,180x230cm, Mixed_media, 2015

몸으로 질료의 다원적 실험을 하고 있고, 이는 이를 통하여 자신을 빼어 닮은 독자적 회화를 향한 진보를 꿈꾸기 때문이기도 하다.

수묵에서 관계성은 더욱 중요하다고 생각되는데 발묵과 여백의 의미가 아우러지는 추체험을 가지고 있기 때문이다. 그래서 감상자는 이에 능동적 감지를 하게 되는 것이다. 연구자는 감상의 영역에서 더욱 능동적 경험을 가능케 하기 위하여 작가 스스로 능동적 태도를 제작 과정에 도입하였다. 실제로 연구자의 모든 작업은 제작과정이 행동적이라 말할 수 있는데, 꾸밈의 조성이 아닌 체현, 함축, 배태, 즉흥의 발현을 거쳐 형상화되기에 과정 자체에 관계성이 녹아있는 것이다.

[작품42] 우종택, 〈Memory of origin, Installation〉, Painting on stone, 2015

연구자의 회화에는 불특정, 비정주적인 특징을 가진 자율성이 충만한 장면을 이루어진다. 그러면서도 내적인 질서가 있는데 그것은 역동성의 지속, 상존의 조화 순환하는 구조 등이다. 이와 같이 연구자의 추상성 안에 내재된 질서의 속성들은 연구자 자신이 추구하는 삶이기도 한 것이다.

사물 자체에는 그 만의 존재적 특징들이 내재되어있다. [작품42]는 시원의 기억을 담지한 듯 스스로 그러한 사물이 된다. 이는 충만한 사물 자체의 기운을 연구자의 작품에서 무(巫)격을 입고 상호작용한다. 최대한 존중된 상태의 자연은 객관적 사물에서 주관적 매체로 추체험된다. 존재론은 마치 주관이 없는 듯이 그대로의 사물에 따른다고 할 때 관계성은 본원적이며 신 즉 물적인 것이고, 이는 사유된 것으로부터 모든 규정들을 삭제한다. “이는 지난날 칸트가 초월적 물자체로부터 모든 규정을 삭제한 것과 마찬가지다. 그

규정들은 단순한 주관적 이성의 산물로서 혹은 특수한 존재의 후예들로서 불쾌할 것이다."[149] 이처럼 관계성은 그 자체의 시지각적 경험에 머물지 않고 존중과 배려의 진열만으로도 새로운 관계의 심미성을 발현하여 그 해석 또한 다양하게 발생하게 되는 것이다.

[작품43] 우종택, 〈Memory of origin,〉, 120x60cm, Mixed_media, 2015

149) 실패에 그친 즉물성 (아도르노 『부정변증법』 (해제), 2006., 서울대학교 철학사상연구소)

Ⅳ. 결 론

본 작품연구는 물아일체의 주제의식에서 출발하여 무속의 형식에 접근한다. 물질문명이 팽배한 현대사회는 급격한 변화의 과정으로 인해 인간성상실, 가치관의 혼란 및 환경문제 등을 노출시켰다. 그 중 인간성 상실은 가장 심각한 문제이다. 이 문제는 정신성의 보존 없이 물질적 풍요만으로는 인간의 행복이 담보될 수 없다는 명백한 반증이다. 그동안 장자의 물아일체를 작품의 해석에서 사용한 경우는 많았지만 이를 무속의 형식과 연계시켜 연구한 사례는 많지 않다. 물아일체의 사상을 무속의 형식으로 관조하고 탐구하는 것은 경험적 자연관을 실천적으로 표현하는 새로운 방법론이라 생각된다. 이러한 연구는 한국토속문화에 고유한 가치를 지닌 무속이 현대를 살아가는 우리생활을 변화시키는데 어떠한 영향을 발휘할 수 있는가에 대한 유의미한 연구이고 해석이며 적극적인 실천이라고 생각한다.

연구자는 무속적 형식을 탐구하고 교섭함으로써 자연을 이해하여 이것을 작품철학의 중요한 부분으로 삼는다. 이 의미는 예술적 창작행위 속에 자아를 반영시키고 자연의 기운을 내재시킨다는 뜻이다. 이것은 작품 제작의 반복된 과정에서 자연과 교감, 호흡 하는 것이며, 깨달음의 기회로 삼는 것이다. 연구자는 본 연구의 방향을 동양철학의 근본으로서의 자연과 인간의 실천적 태도로 설정했고, 자연의 숭고함과 고양(高揚)이 현대사회 속에 어떻게 반영되어야 하는가에 대해 탐구했다.

이번 연구를 통해 연구자는 시원(始原)과 실존(實存)을 체화를 이룰 수 있는 가능성을 발견하게 되었다. 이는 자연의 질서와 생명의 근원을 통해 본연으로

의 자연회귀를 지향하게 되었다.

연구자의 작품 전반에서 감지할 수 있는 원초성의 발현 그리고 자율성에 기반을 둔 즉흥적 생동감은 존재와 실존을 표현하기 위한 관계성의 사유이다. 작품들은 내재적 사유의 발현과 창작의 사상적 주제인 물아일체를 통하여 자율관계성의 역동적실천에 의한 회화적 모색인 것이다. 이것은 '한국성'을 발견하고, 우리 미술의 정체성을 확인하고자 하는 목표와 계승과 혁신이라는 동시대적 변용을 탐구하고자 하는 것이다.

이 연구는 '전통의 현대적 계승'이라는 화두를 부단히 실험하고, 한국화의 전통적 장르를 바탕삼아 매체의 평면적 한계를 탈피한 한국화의 조형적 확장을 위한 것이다. 연구자는 옛 그림을 살펴봄으로써 자연을 파악한 선인들의 태도를 감지하고, 그들은 자연에서 어떠한 실천을 이룩했는지 살펴보았다. 이것은 법고창신(法鼓昌新)을 통해 옛 그림에서 새로운 것을 탐색하고자한 것이다. 본 연구의 박사학위청구 작품전-Memory of Origin-은 사회학적 측면을 탐구했던 초기작품에서부터 무속의 시각에서 본 (죽은 나무에서 꽃이 피다),에서와 같이 자연의 조율 과정을 분석하고 연구했다. 자연의 내면의 유기적 본질에 접근하여 자연의 근원적 힘을 찾는 것이 작업의 탐색과정 이었다. 이과정도 시간이 지날수록 강해지는 땅의 기운을 받고 자란 고목(古木)을 작품의 재료로 선택하여 작품의 생명력을 갖고 고목의 근본적인 가치와 미(美)의 기운을 모두 수용하는 것이 연구자가 가장 중요하게 고려한 점이다.

본 논문 안에서는 작품분석은 크게 3부분으로 구분해서 그 변화 과정을 설명하였는데, 첫째 "사회현상의 비판적 반영"을 주제로 삼았던 작품들은 줄 세우는 사회적 분위기를 서사적 풍경의 형식으로 담아 사회적 규약과 불합리

한 사회의 모순을 직접적이고 도발적으로 해석한 것이고 이와 같은 사회 환경 속에서 사회구성원들이 갖게 되는 혹독한 매달림 끝에 오는 허무함과 소외감을 고발적 시선으로 바라보는 시대의 자화상을 표현한 것이다. 규제로 인해 정연하게 줄 세워진 군상들의 배경은 과감한 생략과 어두운 농묵의 표현으로 보이지 않는 현실의 그늘을 상징적으로 드러냈다.

둘째 “원초적 표현” 주제로 삼은 작품들은 영매(靈媒)되기에 대한 연구로 인간내면의 관심과 삶의 본질에 대한 성찰적 사유을 탐구한 것이다. 현실세계와 저승세계를 연결하는 무속의 즉흥적 의식은 한국인 고유의 정신과 감응을 통해 존재의 원형과 삶의 운명적 속성을 찾는 것이다.

‘시원의 기억’이란 제목의 작품을 지식에 대한 철학적 분석을 다루는 인식론(認識論)이기보다는 존재의 의미를 형이상학적으로 고찰하는 존재론(存在論)에 더 가깝다. 이 작품들은 지식보다 몸의 기억을 매개로 순환하는 존재들을 표현한 것이다. 이처럼 죽음에 대한 표현은 죽음자체에 대한 인식 보다는 삶과 연결된다는 존재의 의미를 밝히는 데에 집중한 것이다.

셋째 “물아일체의 실존”을 주제로 삼은 작품들은 사물의 본질의 추구하는 것으로써 자신이 영위하는 삶의 세계에서 깨달음을 얻게 된 노자의 수련 방법이었다. 이와 같이 연구자의 작품에서 기를 불러일으키는 그림이 그랬고, 존재의 운동성을 그려낸 그림이 그러한 의미를 담고 있다. 이것은 삶의 조건인 생명력을 여타의 존재와 보편적관계로 적용할 수 있는 가치라고 볼 수 있다. 연구자가 작품제작에 사용하는 재료는 먹, 숯가루, 백토, 송진가루 등은 한데 섞여 한지의 결에 따라 스며들게 하려 먹과 백토의 굴곡진 질감을 극대화시켜 음양의 기운을 발생시켜 그로 인해 존재가 생성되고 그 존재감을 통해 발생되는 에너지를 감상자와 함께 공유하기 위한 것이다.

연구자 작품의 바탕이 되는 한지는 긴 섬유소에서 나오기 때문에 먹의 스며드는 과정이 매우 자연스럽고, 섬유 사이사이에 형성되어 있는 공백은 공기를

순환시켜 먹의 생생한 상태를 오랫동안 보존할 수 있는 조건을 마련해준다. 사계절이 뚜렷한 우리나라에서 성장한 닥나무는 다른 나라에서 자라난 나무에 비해 내구성이 우월하다. 연구자의 작품이 확보하고 있는 자연스러움은 자연으로 추출해낸 것이다. 그래서 이러한 재료는 인위에서 벗어나고자 하는 본인의 의도와 맞아 떨어진다. 몸속의 흐르는 기운과 정신을 우주의 원리, 자연의 질서를 통하여 형상화한 것이고, 대상의 본질을 파악해 화면에 적극적으로 표출했다. 물아일체의 실천적 경험을 통해 연구자는 필과의 호흡으로 획을 찾는데 주력하였다. 이것은 인위(人爲)를 배재한 무의(無爲)로서의 자연을 감응하기 위한 총체적 노력이였고, 이러한 실천적 과정을 통해서 물아일체의 경지에 조금씩 다다를 수 있으리라는 기대를 갖게 되었다.

참 고 문 헌

국내논저

오태석, 『중국문학의 인식과 지평』 역락, 2001년

이우환, 『시간의 여울』 디자인하우스, 1994

이우환, 『여백의 예술』 김춘미 역. 서울: 현대문학, 2002

최광진, 『한국의 미학』 서울: 미술문화, 2015

최준식, 『무교』 백기수 역, 서울: 열화당, 2002

조민환, 『중국철학과 예술정신』 예문서원, 2006

김수진, 『보르헤스 문학의 헤테로토피아』 한국학술정보, 2008

최응천, 『김연수한국 미의 재발견』 솔, 2005.

비박현, 『진고츠키 예술심리학과 도덕교육 박현진』 교육과학사, 2010

송영배, 금장태 외, 『한국유학과 그리기철학』 예문서원, 2000

이광래, 『미술과 문학의 파타피지컬리즘-욕망하는 미술, 유혹하는 문학』 미메시스, 2017

최재희, 『실천이상비판』 박영사, 1992년

외국논저

서복관(徐復觀), 『중국예술정신』 권덕주 역, 東文選, 1990년

니시다 기타로, 『선(善)의 연구』 서석연 역 (서울: 범우사, 1990)

뤼펑 지음, 『20세기 중국미술사』이보연, 역 한길사, 2013

토마스 먼로, 『동양미학』 백기수 역, 서울: 열화당, 2002

질들뢰즈 , 『스피노자의 철학』 박기순 역, 민음사, 1999

조셉머피, 『잠재의식의 힘』 김미옥 옮김, 미래지식, 2013
빅터 프랭클, 『무의식의 신』 정태현 옮김, 한님성서연구소, 2013
앙리 베르그송, 『사유와 운동』 이광래 옮김, 문예출판사, 1993
주량즈 지음, 서진희 역, 『인문정신으로 동양예술을 탐하다』 알마,2015
뤼펑 지음, 『20세기 중국미술사』 한길사, 이보연 역, 2013
모리스 메를로-퐁티, (Le)visible et l'invisible 『보이는 것과 보이지 않는 것』 남수인 옮김, 동문선, 2004,
프리초프 카프라, 『현대 물리학과 동양사상』 김용정,이성범 옮김, 범양사, 1975
멜 구딩『추상미술』, 정무정옮김, 파주:열화당, 2003,
존 R.앤더슨, 『인지심리학과 그 응용』 이영애 역, 서울:이화여자대학교 출판부, 2000
장-뤽 낭시 외 7인, 『숭고에 대하여-경계의 미학, 미학의 경계』김예령 옮김, 문학과 지성사, 2005
화이트헤드, 『과정과 실재』 오영환옮김, 민음사, 1991

학위논문

안성찬, 숭『고의 미학: 그 기원과 개념사 연구』서강대학교 대학원 박사학위논문, 2000
안상진,『현대미술에 나타난 유토피아에서 헤테로토피아로의 전환』 홍익대학교대학원 미술학과 회화전공, 박사학위논문, 2017
조명식, 현『대미술의 해체와 다원성연구』 강원대 박사학위논문, 2010
이주원, 『전통회화 속 '사의성(寫意性)'에 대한 미술교육적 활용 연구』 장자의 『'물아일체'와 들뢰즈의 '되기'개념들을 중심으로』 한국조형교육학

회 2016년
박상환, 안영탁,『中庸』에 나타난 物我一體의 世界觀,성균관대학교, 2011
최재목, 『동양철학에서 보는 '생명'의 의미』 '生命'의 개념 분석을 중심으로, 동양철학화, 2006
황종관(黃宗觀),『 도덕교육에서의 권위와 자율성의 관계』『도덕교육연구(道德敎育硏究)』제(第)13권(卷)2호(號), 한국도덕교육학회(韓國道德敎育學會), 2001
변영섭 『조선 후기 화론의 이해(1):표암 강세황을 중심으로』한국문학연구, 고려대학교 민족문화연구원 2000
김상봉,숭『고의 미학: 그 기원과 개념사 연구』서강대학교 대학원 박사학위논문, 2000,
기초조형학연구 18권 2호 (통권 80호) 2016
허경, 『미셸 푸고의 '헤테로토피아'」『도시인문학연구』 Vol.3 No.2, 서울시립대학교 도시인문학연구소, 2011
이우환, 『투명한 시각을 찾아서-노트에서(1960-1977)」『공간』, 1978년, 5월, p.44
클레멘트 그린버그,『 미국형 회화> 『현대미술비평 30선』중앙일보 계간미술역음, 1987
『이우환과 일본 -일본문화의 맥락에서 이우환의 작품읽기』기초조형학연구 18권 2호 (통권 80호) 2016
클레멘트 그린버그,『 미국형 회화> 『현대미술비평 30선』 중앙일보 계간미술역음, 1987
주성호, 『세잔의 회화와 메를로 퐁티의 철학』, 철학사상 vol.57, 서울대학교 철학사상연구소, 2015
룽기누스의 『숭고미 이론』, 룽기누스지음, 김명복옮김, 연세대학교 출판

부, 2002
Immanuel Kant,trans. ‘Critique of Judgement, James Creed Meredith, Oxford University Press, 1973.
하진의, 『성인 애착 불안이 외상후 스트레스와 성장에 미치는 영향』: 자기자비와 반추의 매개효과, 2013

사전

Basic 윤리 용어사전, 2001. 12. 20, ㈜신원문화사
문학비평용어사전, 2006. 1. 30, 국학자료원
사회학사전, 2000. 10. 30, 사회문화연구소
한시어사전, 2007. 7. 9, 국학자료원
현대문학·문화 비평용어사전, 황종연 역, 문학동네, 1999
鈴木大拙, Outlines Mahayana Buddhism Schocken Books, New York
한숭고(성) 헤겔사전, 2009. 1. 8, 도서출판 b, 네이버국문학평론가협회

개인전 서문

이광래 강원대학교 명예교수
고충환 미술평론가

ABSTRACT

Painting study of Mulailche and autonomous relationship; ocusing on the author's work

Woo, Jong-Taek
Major of Oriental Painting, College of Fine Arts,
Graduate School of Sungshin Women's University
Academic Adviser kim, jin-gwan

In Taoism, human beings have applied intuitive attitude of leaving nature as it is as a fundamental approach toward nature. This approach means that human does not grasp nature as a separate world from theirs but instead views it as the same body in the existing time and space. Human and nature are subjects of correlation because they are one through compatibility and coexistence. The grounds for Mulailche (物我一體) is for the relationship between human and nature to harmonize.

The Mulailche of Chuang-tzu, which means that humans are meant to live with all beings in a harmonized manner, considering and respecting each other, means that when a subject changes pausing its sensation and thinking activities, it can keep the middle way and realize doing nothing in a wise approach. Like this, the outlook on nature of Taoism

is reflected on the researcher's perspective as it is. Not only the expression of the subject but also the choice of material and the process contains the thoughts of unification.

The philosophical background of the author's works is the conversation between nature and myself around life. In the middle of the outlook of nature and human that lies within the artwork and the centre of the aesthetic impression that the author pursues, the self is reflected as a 'natural man'. The author's work which is based on the view on nature of the Mulailche traverses two conflicting philosophical foundations. The two items which conflicts one another pursuits coexistence of subjectivity in which the autonomy of existence is emphasized.

If the values and standards of imitation were overcome as recognition of disassociation of identicalness in the fetal movement of modern and late modern art took action, the compound cognizance of the society and culture puts emphasis on the ideas of empathy and co-existence and speaks for the hereafter of the free and autonomous responsibility. Thus, the autonomous introspection and the aesthetics of coexistence needs a deeper level of diagnosis of phenomenon and analysis of fundamental aesthetic impression.

For a while, the author drew the various situations that an individual finds themselves in social phenomena, through consecutive line-ups. In the said

situations, the conflict, alienation, loneliness, and resignations are candidly expressed.

In order to reinforce the said situational mood, the author devoted himself to emphasizing imagery using freely drawn strokes and splashed ink effect. The unconstrained stroke, on the surface of hanji (traditional Korean paper handmade from mulberry trees), expressed characters in a clearer manner through negative space. The splashed ink effect, through the method of painting from the back, constructed the depth of India ink in a rich manner.

The author is immersed in the research of the human nature through human's inner and outer side, using the change in forms where the one-dimensional work is mixed together with grammar of installation, in order to research the communication between the originality of the nature and the human mind. This research is a study on the originality of the nature in order to investigate the essence of human life, and unifying the originality into a format of unconstricted painting style.

The author is attempting to become a medium in his works and convey the circle of nature. The technique of spontaneous, offhand five-color paint splattering is an exorcism of sorts; it becomes a source for the ceremony in which the author is himself and the medium at the same time.

The symbols painted on the surface of traditional Eastern painting

are the spirit which contains the experience of the nature and the universe and the insight. At the same time, they are a process of cultivation. This originality and insight values the relationship with the existence.

This study is based on the aesthetic value of Mulailche in which the object and the self, the subjectivity and the objectivity, or the material world and the spiritual world become on; it also strived to use its essence as the tone for paintings. This study, which seeks to explain the essence of life by focusing on the stylistic autonomy and transcending the objective reenactment, is trying to grope the dynamic of the free relationship.

The author's work aims for coexistence. This can only be from the attitude of nothingness which escapes from stereotypes, and tries to unite with the instincts of the external objects, transcending the thoughts of visual perception. The author completes the free relationship through his work; each existence is one relationship component and they actively communicate. Thus, the aesthetics of the coexistence and the symbiotic relationship actively participates in the idea of nature returning to its essential sense of beauty.

Keywords: the original, Mulailche, autonomy, spontaneous, medium, relationship, coexistence, stroke