박 선 희 교수지도

석사학위 청구작품연구논문

수묵을 통한 내적 에너지 표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

2006

성신여자대학교 대학원

동양화과

오 선 이

수묵을 통한 내적 에너지 표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

박 선 희 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원

동양화과

오 선 이

인 준 서

오선이의 석사학위 논문을 인준함.

심사위원_____ ㊞

심사위원_____ ㊞

심사위원_____ ㊞

성신여자대학교 대학원

박 선 희 교수지도

석사학위 청구작품연구논문

수묵을 통한 내적 에너지 표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

2006

성신여자대학교 대학원

동양화과

오 선 이

박 선 희 교수지도

석사학위 청구작품연구논문

수묵을 통한 내적 에너지 표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

2006

성신여자대학교 대학원

동양화과

오 선 이

수묵을 통한 내적 에너지 표현 연구

-본인의 작품을 중심으로-

박 선 희 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005年 11月

성신여자대학교 대학원

동양화과

오 선 이

인 준 서

오선이의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____印

심사위원 _____印

심사위원 _____印

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

본 논문은 2004년 내적(內的) 에너지 표현을 주제로 했던 작품을 대상으로 현대에서 외형의 형태만을 묘사하거나 기교에 치우치는 표현이 증가하는 요즘, 현대수묵을 바탕으로 내적 에너지의 학문적 근거와 추상표현 연구를 토대로 고찰해 나가고자 한다. 예술성의 기(氣)로서의 기운생동(氣韻生動)이 갖는 것은 예술가의 생명력과 창조력을 포함시킬 뿐 아니라, 예술의 본질(本質)을 함축시키는 의미를 갖게 된다. 또한 기운생동의 미학은 미적인 형식에 있어서의 정신적인 면과 감성적인 면을 동시에 뜻함으로서 예술미(藝術美)에 도달하게 하는 가능성을 제시한다.

본 연구는 내적 에너지 표현에서 이론적으로 동양예술의 중심개념으로서의 기(氣), 예술성의 기로서의 기운생동의 미학, 내적(內的) 기운(氣韻)을 표현하여 본인의 작품을 분석한다.

개인전 작품을 제작하면서 주제와 소재는 때묻지 않은 대자연의 기운과 흐름을 생각하면서, 기운생동 변화에서 오는 생동감과 사람의 섭리를 관찰하고 파악하려는 방향에서 논하였고 작품 제작의 주안점은 내면정신의 충만함을 구가 할 수 있는 기운생동과 획(劃)의 운용(運用)에 중점를 두었다.

본 연구자는 기운생동의 이론적 바탕을 중심으로 동양화에서 보여주는 공간적개념에 대하여 연구하였다. 재료에 의한 표현과 일획(一劃)으로 시작해서 확장해 나아가는 작업을 이론적으로 연구하면서 작품에 대한 점검과 작업방향을 보완해 나아가며 앞으로의 작품방향을 설정하는 틀을 마련하고 재료적인 측면과 그것을 초월한 인간내면의 정신적인 영역과 수묵을 통해 표현 될 수 있는 자연이 보여주는 무수한 힘을 응용하고 연구함으로서 연구자의 회화관(繪畵觀)을 만들고자 한다.

목 차

논 문 개 요

Ⅰ. 서론 …… **1**

Ⅱ. 본론 …… 3

1. 기운생동의 개념과 해석 …… 3

2. 일상에서의 내적 에너지 …… 9

3. 동양회화의 공간개념의 인식 …… **12**

4. 작품 분석 …… **15**

1) 수묵과 천에 의한 표현 …… **15**

2) 선(線)의 운용(運用) …… **18**

Ⅲ. 작품설명 …… 22

Ⅳ. 결론 …… 34

참고 문헌

ABSTRACT

작 품 목 차

[작품 1] diffusion of Energy - 기의 확장, 85 * 340cm, 광목, 먹, 2004

[작품 2] Crowding and diffusing of energy - 기의 밀집과 확산, 110 * 320cm, 광목, 먹, 2004

[작품 3] absorb - 흡수하다, 110 * 200cm, 마, 먹, 2004

[작품 4] absorb 1. 2 - 110 * 90, 110 * 90cm, 마, 먹, 2004

논 문 개 요

본 논문은 2004년 내적(內的) 에너지 표현을 주제로 했던 작품을 대상으로 현대에서 외형의 형태만을 묘사하거나 기교에 치우치는 표현이 증가하는 요즘, 현대수묵을 바탕으로 내적 에너지의 학문적 근거와 추상표현 연구를 토대로 고찰해 나가고자 한다. 예술성의 기(氣)로서의 기운생동(氣韻生動)이 갖는 것은 예술가의 생명력과 창조력을 포함시킬 뿐 아니라, 예술의 본질(本質)을 함축시키는 의미를 갖게 된다. 또한 기운생동의 미학은 미적인 형식에 있어서의 정신적인 면과 감성적인 면을 동시에 뜻함으로서 예술미(藝術美)에 도달하게 하는 가능성을 제시한다.

본 연구는 내적 에너지 표현에서 이론적으로 동양예술의 중심개념으로서의 기(氣), 예술성의 기로서의 기운생동의 미학, 내적(內的) 기운(氣韻)을 표현하여 본인의 작품을 분석한다.

개인전 작품을 제작하면서 주제와 소재는 때묻지 않은 대자연의 기운과 흐름을 생각하면서, 기운생동 변화에서 오는 생동감과 사람의 섭리를 관찰하고 파악하려는 방향에서 논하였고 작품 제작의 주안점은 내면정신의 충만함을 구가 할 수 있는 기운생동과 획(劃)의 운용(運用)에 중점를 두었다.

본 연구자는 기운생동의 이론적 바탕을 중심으로 동양화에서 보여주는 공간적개념에 대하여 연구하였다. 재료에 의한 표현과 일획(一劃)으로 시작해서 확장해 나아가는 작업을 이론적으로 연구하면서 작품에 대한 점검과 작업방향을 보완해 나아가며 앞으로의 작품방향을 설정하는 틀을 마련하고 재료적인 측면과 그것을 초월한 인간내면의 정신적인 영역과 수묵을 통해 표현 될 수 있는 자연이 보여주는 무수한 힘을 응용하고 연구함으로서 연구자의 회화관(繪畵觀)을 만들고자 한다.

목 차

논 문 개 요

Ⅰ. 서론 …… 1

Ⅱ. 본론 …… 3

1. 기운생동의 개념과 해석 …… 3
2. 일상에서의 내적 에너지 …… 9
3. 동양회화의 공간개념의 인식 …… 12
4. 작품 분석 …… 15
   1) 수묵과 천에 의한 표현 …… 15
   2) 선(線)의 운용(運用) …… 18

Ⅲ. 작품설명 …… 22

Ⅳ. 결론 …… 34

참고 문헌

ABSTRACT

작 품 목 차

[작품 1] diffusion of Energy - 기의 확장, 85 * 340cm, 광목, 먹, 2004

[작품 2] Crowding and diffusing of energy - 기의 밀집과 확산, 110 * 320cm, 광목, 먹, 2004

[작품 3] absorb - 흡수하다, 110 * 200cm, 마, 먹, 2004

[작품 4] absorb 1. 2 - 110 * 90, 110 * 90cm, 마, 먹, 2004

Ⅰ. 서 론

사혁(謝赫, 479-?)이 기운생동론을 제시한 이래 면면히 이어져 오던 전통의 흐름은 오늘에 이르러 한국화에 있어서 기운생동(氣韻生動)의 정신은 사라지고 이론적인 학설에만 집착하거나 급변하는 현대미술 속에서 시대의 흐름을 배제하고 스스로 고립되는 등의 문제점도 대두되고 있다.

기운생동(氣韻生動)이 회화작품에 어떻게 구현되어지는가에 대해서는 이론가들과 화가들이 끊임없이 탐구해 온 철학적인 물음이기도 하다. 이에 본 논문은 연구자가 개인전을 전시하여 무형의 기운생동이 수묵작품에 유형의 필묵으로 어떻게 표현될 수 있는지 그 실체화의 가능성을 연구 분석하고 나아가 앞으로 본 연구자가 작품 제작에 있어 하나의 지표를 설정하는 데에 그 목적을 두고자 한다.

연구자의 작품에 주안점은 우리가 살고 있는 지구와 인간간의 관계를 형성하고 만들어가는 만물과 기의 섭리등에 관심을 두기 시작하였다. 한지에 수묵같은 전통적인 기법에 천에 그리는 방법을 융합하여 보고 연구자의 개성을 찾고자 다양한 시도를 하게 되었다. 차츰 내면적 에너지 세계에 연구할 수 있는 기(氣)적인 작업을 생각하게 되었고 그 구성 속에서 운필(運筆)과 동양의 여백(餘白)을 생각하게 되었다.

기는 자연관 인간관에서 음과 양의 대립과 공존을 인식하며 욕구와 현실 속에서 변해가는 마음과 정신의 기로 상징하며 나 자신과의 대화이다. '타인에게 나라는 존재는 무엇인지?', '자신이 가지고 있는 에너지를 얼마나 발산하면서 살고 있는가?', '기에 파장은 어느정도 일까?'를 생각하며 본인의 작품을 바라보는 시각과 관객이 보는 시각에서 기운을

생각해보고 본인을 작품에 표현하기 위하여 공간적방법과 조형적방법으로 연구하였다.

본 작업에서는 작품분석의 이론적 토대를 마련하기 위해 본론에서는 문헌연구를 통해 기운생동의 개념과 해석을 단순히 대상을 재현하는데 그치지 않고 지적, 정서적 기운를 보다 구체적이고 실제적인 일상에서의 내적 에너지를 다방면에서 어떻게 연구되고 활용되고 있는가에 대해 알아보고, 기의 이미지와 상징성에 대해서도 연구해보았다. 또한 동양화의 공간개념의 인식을 조형적 요소로 연구하고 주관적인 시각에 의해 본 기운생동을 재구성 하고자 한다. 작품분석에서는 수묵과 천에 의한 표현으로 수묵과 천의 조화 또는 작품으로 나타났을 때의 느낌과 형태 그리고 재료에서 나타나는 표현과 발묵현상에서 오는 느낌들을 논하여보고 선의 운용에 대해서 획이 가지고 있는 특성을 이론적으로 분석하였다.

연구자는 작품설명에서 공간성과 그에 대한 연구와 작업동기와 내적 에너지 표현을 주제로 설명하였고 작품의 특징과 의미를 분석하고 앞으로의 작업 방향과 가능성을 모색하기로 한다.

Ⅱ. 본 론

1. 기운생동의 개념과 해석

기운생동(氣韻生動)이란 남제시대(南齊時代, 479-?)의 사혁(謝赫, 479-?)이 고화품록(古畵品錄)[1] 의 서문에서 제작과 감상에 필요한 화육법(畵六法)[2]의 하나로서 인물의 묘사를 위한 이론으로 출발하였는데, 그 뒤 여러 시대를 거치며 다양한 의미를 지닌 복잡한 개념 구조를 갖추게 되었다.

특히 역사상 중국왕조의 중흥기부터 이 기운론(氣韻論)은 수묵 또는 수묵담채 중심의 문인화가들에 의해 그 이론이 다양하게 전개되어졌다. 오늘날 거론되는 기운론에 대한 문제의 제기도 이들에게서 찾아볼 수 있다. 이들 문인화가들에 의해 제기된 기운생동(氣韻生動)론은 중국의 화단은 물론 한자 문화권에 속해 있는 주변국의 문화와 역사, 예술 분야에까지 많은 영향을 끼쳐왔으며 동양회화에서 작품을 감상하거나 평할 때 그 근본은 기운생동(氣韻生動)이었다.

그러나 급변하는 시대의 상황 속에서 전통적 회화사상은 많은 변화를 겪고 있으며 이러한 시대의 흐름을 어떻게 수용하고 작품에 표현할 것인가는 중요한 문제이다. 때문에 기운생동의 본래적 의미를 재인식

---

1) 사혁이 550년경에 저술한 책으로 전시대의 화가 43명을 여섯 등급으로 나누고 서문에 그림들과 화가들을 판정하기 위한 여섯 가지 원칙으로 육법을 서술하고 있다.

2) 사혁의 육법: ①기운생동(氣韻生動): 영혼의 공명에서 생기는 생기 ②골법용필(骨法用筆): 골법으로 붓을 사용한다. ③응물상형(應物像刑): 외형을 묘사할 때 대상에 충실할 것 ④경영위치(經營位置): 구성 요소를 배치할 때의 적절한 계획 ⑤전이모사(轉移模寫): 모사에 의해 고화를 영존시킬 것 ⑥수류부채(隨類賦彩): 색을 칠할 때 종류에 따를 것, 마이클 설리번(Michael, sullivan), 한정희, 최성은[중국미술사], 예경출판사, 1999, P.100

하는 과정을 통해 시대변화에 따른 새로운 방향을 모색할 수 있는 기회를 갖게 됨은 물론이고 어떤 형태로 계승발전 시킬 것인가에 대해 체계적인 연구의 필요성을 절감하게 된다.

기운생동(氣韻生動)은 사전적으로 '기품(氣品)이 넘쳐 있음' 또는 '아담한 멋'으로 간단히 풀이하고 있다. 기(氣)와 운(韻)에 대하여 문자상의 개념을 살펴보면 기는 기(气)로 사용했다.

이 글자는 원래 운기(雲氣)가 피어오르는 기운(氣運)을 본뜬 상형문자로서 즉 운기, 공기(空氣)등의 의미로 사용되었는데, 이것이 비유적인 용법으로 원기(元氣), 용기(勇氣), 의기(意氣), 재기(才氣) 등 여러가지 의미로 확대되었다.

송(宋)대에 내려와 성리학(性理學)[3]에서는 이기일원론(理氣一元論)[4] 혹은 이원론(二元論)[5]의 주장으로 대두되기에 이른다.

운(韻)은 육서고(六書故)에서 성음(聲音)의 회해(和諧)를 뜻하였는데 남북 조시대의 문사(文辭)의 수식과 성률(聲律)의 화해가 문예상에 크게 강구되면서 운자의 미유적 용법도 매우 광범위하게 상용되어 온갖 풍아(風雅), 품격(品格) 등을 품평하는 말로 적절하게 쓰여 왔다. 운의 활용법은 진(晋)과 남북조시 대의 문헌에서 빈번하게 나타나고 있는데 그 의미는 대상을 보고 느끼는 수일(秀逸)한 기개를 표현하고 있다.[6]

사혁은 고화품록(古畵品錄)에서 생과 동에 각각의 의미를 부여하지 않고 생동의 의미를 독립시켜 사용하지 않았다. 다만 생동을 기운에

---

3) 성리학(性理學), 유교철학에 세계관을 부여하고 유교를 심성수양의 도리로 확립한 새로운 학풍.

4) 이기일원론(理氣一元論), 성리학의 이기론에서 이를 기에 내재하는 원리나 법칙성만으로 파악하는 견해.

5) 이원론(二元論), 철학에서 환원될 수 없는 이질적인 원리를 사용하고 인식단어를 분석하거나 모든 실체나 그 실체의 포괄적인 측면을 설명하는 것.

6) 권덕주, 중국미술사상에 대한 연구, 숙명여자대학교 출판부, 1994, PP.218-219

대한 서술격으로 사용하고 있는 것을 알 수 있다. 이것은 당시에 생동이라는 단어가 기운보다는 중요시되지 않았음을 의미한다.

이 같은 사혁의 개념은 남진(南辰)의 요최(姚最, 535-602)[7]와 장언원(張彦遠, 815-875)[8] 명대의 고응원(顧凝遠, 1580-1650)등에 의해 기운생동(氣韻生動)의 주제는 기운이고 생동은 서술어에 불과하다는 이론을 정립하기에 이른다. 따라서 생동(生動)은 기운(氣韻)의 자연적 효과에 의해 나타나는 것으로 생명력의 순환인 동시에 생명력의 본질이라 할 수 있다. 손과 마음이 거침없이 자유로운 상태에서 이르게 되는 경지, 이때에 비로소 선조(線條)는 생기를 얻고, 그 생기는 바로 기운생동의 내용을 이루게 되는 것이다.

사혁이 기운생동을 육법의 맨 위에 놓은 데에서 우리는 그 중요성을 알 수 있다. 기운이라는 말은 우리들에게 이해하기 어려운 느낌을 준다. 기운(氣韻)이란 곧 고개지(顧愷之, 345-406)[9]가 말한 신(神)이나 사혁 자신도 기운을 신운(神韻)이라 칭하였다. 사혁이 활동하던 시대의 회화는 주로 초상화와 고사인물도(古事人物圖)였기 때문에 기운의 본의는 인물의 정신적인 기질을 가리키는 것이였다. 그 후 기운생동의 범위가 산수나 화조 등의 여러 그림에 확대되었고, 또 한 전체적인 회화의 예술성을 평가하는 것이 되어 필묵의 효과도 포함하게 되었는데, 이는 기운생동에 내포된 의미가 발전된 것이다.

---

7) 요최(姚最, 534-602), 어려서부터 총면하더니 자라면서 경사에 박통하였고 특히 저술을 좋아하였다. 개황(開皇, 581-602), 태자문대부(太子門大夫)를 지내고 북강군공을 습작하였으며 후에 촉왕의 사마(司馬)를 지냈다. 요최는 속화품록(續畵品錄)에서 '생동운 기운의 효과에 의해 가능한 것' 이라 했다.

8) 장언원(張彦遠, 815-875), 중국 당대 835년경 만당의 중요한 서법가이자 서화론가이고, 가세가 부유하여 중요한 진품서화를 많이 접할 수 있었다고 한다. (역대명화기), (서법요록, 書法要錄)등이 있다.

9) 고개지(顧愷之, 345-406), 다방면에 재주가 있는 초기의 중국 화가, 인물화의 새로운 정형을 제시했다. 혼란한 시대적 상황에 악의없는 기인으로 행세하여 자신을 보호했고, 인물화가와 시인으로서 이름을 날렸다.

기운(氣韻)이라는 명사는 중국 전통사상에 비추어 해석해 보면, 우주 만물의 근본이 일원(一元)의 기에 있다고 한다. 이 일원(一元)의 기는 곧 이원(二元)의 기를 낳고 천지, 인류 만물이 이러한 기에 속한다. 이러한 기를 물질적으로 해석하여 물질과 정신 두 가지의 기가 합성된 것으로서 현대 철학에서 형이상학, 또는 형이하학(形而下學)이라고 하는데 형이상학(形而上學)에서는 정신적인 기를 뜻하고, 형이하학(形而下學)은 물질적인 해석, 즉 형상을 의미한다.

노자(老子, **BC**6)[10]철학에서도 이원론(二元論)이 있는데, "이 이원론(二元論)적 요소는 곧 도(道)요, 도는 곧 기(氣)를 생성하고, 기는 기질, 즉 기와 질을 말하며, 기질은 개성을 이루고, 개성은 곧 기운(氣韻)과 인격(人格)이 되는 것이다. 회화에서는 이 기질을 기운(氣韻)이라 한다."[11]

따라서 운(韻)과 기(氣)는 개별로 분리될 수 없으며 운은 기로 말미암아 결정되는 것이니, 기(氣)는 운(韻)의 본체와 생명으로서 기가 없으면 운도 없고 생(生)이 없으면 동(動)도 없다. 기와 운을 비교해 보면 기가 더 높은 층에 서 있음으로 기를 운과 동등한 위치에 들 수가 없다는 것이다. 또한 회화 작품으로 이야기해 보면 기는 모든 화면에서 표현되는 것이지 인물의 형상에서만 표현되는 것은 아니다.

기운은 신운(神韻)[12], 신채(神彩)[13], 신기(神氣)[14]라고 말하고 간단히 신(伸) 또는 기(氣)라도고 한다. 이처럼 기운(氣韻)이라는 것은 일종의

10) 노자(老子, BC6), 중국제자백가 가운데 하나인 도가(道家)의 창시자, 노군(老君) 태상노군(太上老君)으로 잘알려져있다. 도덕경(道德經)의 저자로 알려져 있다. 현대학자들은 도덕경이 한사람의 손에 의해 저술되었을 가능성은 받아들이지 않으나 도교가 불교의 발전에 큰 영향을 미쳤다는 사실은 통설로 받아들이고 있다.

11) 김종태, 동양화론, 일지사, 1978, P.50

12) 신운(神韻) 신비롭고 기품있는 운치.

13) 신채(神彩) 뛰어나게 훌륭한 풍채.

14) 신기(神氣) 만물을 만드는 기운. 정신과 기운.

무형의 것을 유형의 필묵으로 표현됨으로써 실체화시킨다. 화가는 필묵(筆墨)을 운용해서 자기의 정신과 성격을 화면 속에 이입시키고 사물의 정신을 집중하여 화면에 도입시킴으로 이 두 가지의 조건이 합하여 조화를 이루게 되면 비로소 기운(氣韻)을 얻게 되는 것이다. 송대의 곽약허(郭若虛, **5-6C**)[15]는 "기운생동을 화가가 작품을 이룰 때에 지녀야 할 주관적정신과 객관적정신 요소로 해석하여 이 정신적요소는 가장 중요한 목표가 된다."고 하였다.[16]

기운(氣韻)이야말로 수묵화의 주된 요체로서 형사가 제아무리 뛰어난들 그 특질인 기운이 드러나지 않으면 좋은 그림이라고 볼 수 없다. 성인들이 표현형상들의 생동하는 리듬감과 신운의 표출 여부에 따라 화품(畵品)을 결정지었던 이유도 바로 여기에 있다.

본 연구자는 작품에 주제를 내적 에너지로 선택한 이유를 살펴보면 기는 자연관, 인간관계면에서 음과 양의 대립과 공존을 인식하며 욕구와 현실속에서 변해가는 마음과 정신을 기로 상징하며 예술속에서 이어져 내려오는 기본적인 관념, 주관적인 상상력들이 포함되어 기운을 있는 그대로 받아들여서 순수하고 솔직하게 나타내는데 작품의 깊이를 내고자 하였다.

예술성의 기로서 기운생동이 갖는 함의(含意)는, 예술작품의 생명성을 포함시키고 또한 예술의 본질(本質)에 의미를 갖게 된다. 기운을 동시에 포괄(包括)함으로써 예술미에 도달케 하는 가능성을 제시한다.

기운생동 이하의 다섯가지 오법(五法)은 기운생동의 그림을 그리기 위한 보조적인 규범이라 할 수 있다. 오법은 기운생동의 예술작품을 창작하기 위한 순차적인 묘사법이라 할 수 있는 것이다.

---

15) 곽약허(郭若虛, 5-6C), 도화견문지에서 용필의3가지 병(病) 판(版) 각(刻) 결(結)을 제시했다. 판이란 입체감이 부족한 것이고,각이란 손과 마음이 일치하지 않아 선에 모가 생기는 것이고, 결이란 무엇에 구속된 듯 붓질이 유창하지 못함이다.

16) 김종태, 동양화론, 일지사, 1978, P.50

어떤 본질적 요소로부터 나오는 아우라[17], 호흡, 방사물를 암시하는 기는 우주의 근원, 모든 사물에 편재되어 있는 성질로 화가는 마땅히 그러한 성질을 포착(捕捉)하지 않으면 안될 것이다.

만일 기를 주(主)로 생각하고 운을 종(從)으로 여긴다면, 우리는 본질에서 유출되는 아우라를 우리 시대의 감각에 맞는 용어로 표현해 '울림(鬱林)'이나 '역동(逆動)'으로 해석할 수도 있다.[18]

기(氣)는 에너지이며, 생명의 운동으로 '만물의 활력을 넣어주는 우주의 영혼이다. 이는 나무를 자라게 하고, 인간에게 활력을 주며 산이 이를 내쉬면 구름과 안개가 생긴다. 예술가의 할 일은 그 자신이 이 우주의 기운과 자화되어 그것과 함께 주입시켜서 순간적인 영혼이 생길 때 그것을 표현하기 위한 매개물'[19]이 되는 것이다.

그러므로 기운생동(氣韻生動)이란 '한 폭의 작품속에 깃들인 형상을 없애버린 정신적 혼'이라고 말할 수 있다.[20]

이것은 본 연구자의 작품 속에서도 보이는데 선은 내적 에너지 속에 잠재되어 있는 기(氣)의 생동감과 리듬감을 지니고 있다. 단순히 보일 수 있는 선만으로 기의 연속적인 운동을 보여줌으로서, 관객에게 작품에서 반복되어 나타난 선들은 동일한 기운의 내적(內的) 에너지의 성질을 가지는 것으로 인식되며, 보이지 않는 에너지의 운동감을 추상적 심상으로 나타낸 것이다. 그리하여 하나가 된 영혼적 상태에서 내면세계를 형상화하고 연구자의 독창적인 표현에 의해 새로운 의미를 나타

---

17) 아우라(aura), 독일의 평론가 발터 벤야민(walter benjamin1892-1940) 기계 복제시대의 예술작품 이라는 논문에서 사용된 언어, 어떤예술작품이나 물건에서 느껴지는 분위기,혼,모방할수 없는 특유의 기운,창조성이 느껴지는 유일무이성,즉 예술작품의 고유의 특성, 미적 아름다움을 뜻함.

18) 서성록, 동사양미술의지평, 서울, 재원, 1999, P.142-144

19) 마이클 설리번(Michael, sullivan), 한정희 최성은역, 중국미술사, 예경출판사, 1999 PP.128-129

20) 김종태, 동양화론, 일지사, 1997, P.92

낸 것이다.

2. 일상에서의 내적 에너지

기(氣)는 항상 운동하며 보이는 형상으로 정지되어 있는 물질적인 존재가 아니라 발전하면서 정신적인 의미가 있으며 기는 항상 유동하는 것이고 진화한다. 또한 단순한 정신과 상이하는 것은 기(氣)와 시간이 공간중에 위치하고 존재한다는 것이다. 기는 기(气)와 미(米)의 합성어로 气는 공기의 유동에서 본딴 것이다. 米는 동서남북 상하좌우의 힘이 가득 찼다는 뜻이지만 농경민족의 주식인 곡물을 의미하가도 한다.

气는 천지의 운행과 정신현상을 의미하고 米는 물질현상을 의미하여 气 와米의 합성어인 기는 만물 생성근원인 정신적, 물질적 본체로 생각되었다.[21)]

여러 가지에서 분야에서 다양하게 쓰이고 있는데 지리학상에 있어서의 기는 자연현상과 사회현상 사이에 밀접한 상관관계가 있다. 지리학적 사상은 풍수(風水)사상이라 하는데 풍수라는 것은 지리학적 환경이 좋은 곳을 말한다. 자연적 환경에서 주거의 위치와 환경이 국가와 가족이나 자손의 운명에 관계가 있다고 여겨왔다. 풍수사상은 생기(生氣)와 감응(感應)[22)]이 그 본질 인데 우주만물은 음양, 양기(兩氣)가 생성하고 만물은 동일한 기에서 발생하기 때문에 생기는 감응하여 자연적 운명과 사회적 운명이 동일하다고 생각되었다. 그래서 새로운 국가를 건설할 때에는 국도의 위치를 중요시하고 주거를 건립할때에도 그 위치

21) 동양의 기(氣) 사상, 이항녕, 홍익대학교, 1986, PP.3-4

22) 감응(感應) 마음에서 느끼어 반응함.

를 중요시 했다. 풍수사상은 중국의 한(漢)대에 시작되었는데 신라말에 들어와 고려, 조선시대를 통해서 지금까지도 민간에 성행하고 있다.

의학에 있어서의 기는 자연의 생명력인 동시에 생물의 생명력이기 때문에 자연현상과 생물의 생리작용을 동일시 하고 자연의 재해와 인체의 질병도 같은 원리라고 생각하였다. 자연현상이 음양의 조화에 의해 건강이 보조된다고 생각하였고, 자연계에 조화가 깨지면 병이 생긴다고 생각하였다.

정신적 물질적 존재로 기는 자연계와 인체내에 존재하는 일종의 체내에서 정기가 충만되며 몸속에서 기가 산출되고 학문과 사유능력이 예술적 창작능력을 왕성하게 한다.

또한 기운동과 명상은 순수한 자아, 참된 자아를 발견하고 긍극적 세계를 실천적으로 구현한다.[23)]

이러한 기운동과 명상이 정적 운동으로서 건강에 긍정적인 영향을 주고 호흡순환 기능향상 그리고 심리적 또는 생리적 스트레스를 감소시킬 뿐만 아니라 신경내분비계를 통한 신체의 향상성까지도 유지시킨다고 하여 큰 호응을 얻고 있다.

요가는 진정한 자기를 실연하기 위한 육체적, 심리적, 도덕적, 그리고 영적인 수행체계이며 인간의 내면에 존재하고 있는 보든 내적 자원을 활성화시킨다. 인도의 가장 오래된 경전인 리그 베다(**Rg veda**)에서는 요가를 고행(苦行, **Tapas**) 이라고 보았다. 요가(**yoga**)라는 말은 그 경전에서 '말에 멍에를 씌우다.', '매다', '결합하다' 또는 육체, 마음, 영혼을 절대자나 신과 결합시킨다는 의미이며 개인의 의지를 신의 의지와 합일시킨다는 의미 또한 가지고 있다.[24)] 결합의 의미보다는 순수자아와

---

23) 요가의 수행법이 스트레스에 미치는 영향(요가의 원리적 접근방식에 의한 연구), 이형록, 2004

24) 아슈땅가 요가 (Astanga yoga), 이형록, 춘해대학 출판부, 2005, P.23

현상적 자아의 분리를 의미하고 그것을 위해 마음의 작용을 없애는 것이 요가이다. 마음의 작용이란 실제를 있는 그대로 보지 못하고 무지와 장애가 되어버리는 모든 심리적 요소를 말한다.

본 연구자는 요가적 수행방법으로 아사나(**Asana**, 자세법)[25], 쁘라나야마(P**ranayam**a, 호흡법)[26], 디야나(Dh**yana**, 명상법)[27] 등의 대표적인 동작들을 배워보고 마음속 안정과 작업의 주제와 기의 이미지를 구상하며 작업에 연결시켰다. 본인은 작업에 능률이 오르지 않고 작업이 생각했던대로 발전이 되지 않을 때는 명상을 하면서 깊은 이완을 유도하며 스트레스와 불안함과 긴장감을 감소시켜 자아 실현을 이루게 하고 집중이 깊어지면서 의식의 변화를 가져오도록 노력하였다.

이 때, 마음의 작용과 장애 그리고 변화하는 감정들에 동요하지 않고 몸과 마음을 이완하여 고요해지고 평화를 경험하게 된다. 의식의 흐름이 한결같이 지속될때 내적인 평화와 고요를 체험 할 수 있다. 이러한 수련들을 통하여 본 연구자는 활동하면서 쓰이는 에너지와 불필요한 스트레스 등을 줄이고, 깊은 곳에 잠재되어 있는 내적 에너지를 윤할하게 하고 하고자하는 일에 능률도 상승시키고 더 효율적인 상태를 만든다.

연구자가 하려고 하는 '내적 에너지 표현'은 본인이 몸소 체험하고 느껴진 생각과 행동들을 토대로 작업을 하였으며 이러한 의식이 표출과 스트레스 해소에 도움을 주며 순수의식을 경험케하고 진정한 자아를 깨닫게 하여 본인의 작업에 에너지 적인 요소를 경험하게 하고, 일

---

25) 아사나(Asana, 자세법) 체위법 온 몸의 신체기관, 신경조직, 근육, 세포,혈관의 경직을 이완 탄력시키는 방법.

26) 쁘라나야마(Pranayama, 호흡법) 숨을 조절하여 마음과 몸을 이완하여 고요, 평안으로 안정케 한다.

27) 디야나(Dhyana, 명상법) 정신적 이완, 고요, 긴장해소, 안정을 이루게 한다. 스트레스에 직접적 해소방법.

획에서 화폭으로 뻗어나가는 내적에너지 표현을 극대화 시키는 계기가 되었다.

이처럼 기는 풍수지리학이나 의학계, 예술계, 여러 다른나라에서도 다방면으로 연구되고 있으며 앞으로 더 많은 사람들이 연구를 통해서 이론적으로 구축이 되면 더 많은 곳에 이롭고 능률적으로 사용 될 것이다.

3. 동양화의 공간 개념과 인식

실(實) 가운데 허(虛)를 중시하며, 표현 형식의 측면에서 화면의 큰 공간과 작은 공간을 중시하고, '백으로 흑을 감당해 내는 것 계백당흑(計白當黑)'[28]을 매우 중시했다

이는 여백과 함께 공간의 세계를 무(無)에서 유(有)로 창조되는 과정을 표현하고 있다.

빈 공간으로서의 여백은 결코 단순하거나 소극적인 공허한 공백이 아닌 입의(立意)[29] 와 입형(立形)[30]의 전제 아래 화면에서 효과를 거두게 된다.

여백은 회화의 주제를 돋보이게 할 뿐 아니라 동시에 화면의 의경(意境), 즉 이른바 형상의 연속을 확대시킨다. 당나라때 시인 백거이(白居易, 772-846)[31]가 비파행(琵琶行)이라는 유명한 시에서 악곡이 쉬는

28) 계백당흑(計白當黑), 본래 등석여가 주창하여 유명해진 서예용어, 글자와 글자 사이의 흰 공간, 행간 사이의 흰 공간을 잘 고려하여 서로 잘 호응되게 해야한다는 것이다. 그 후 회화의 원리로 확대되어 여백의 교묘한 운용의 의미로도 쓰이게 되었다. 즉 여백은 단숭히 빈 곳이 아닌 사물 또는 공간을 표현하는 것으로 작용될 수 있도록 운용해야 된다는 것이다. 계백당묵이라도고 일컫는다. 왕백민, 동양화구도록, 강관식역, 미진사, 1991, P.217

29) 입의(立意) 뜻을 세움, 즉 예술적 의도와 구성.

30) 입형(立形) 형을 세움, 즉 형상과 설정의 묘사.

부분을 묘사할 때 “이때에는 소리가 없는 것이 소리가 있는 것보다 도리어 낫다." 라고 하였다. 여기서 무성(無聲)이란 바로 여백이며, 악곡 선율의 연속이며 뜻은 다다랐으되 단지 붓이 닿지 않은 (의도필부도, 意到筆不到)[32]것이다. 이는 보는 이로 하여금 상상력을 발휘할 수 있는 여지를 만들어 줌으로써 작품이 더욱 강한 예술적 감동력을 갖게 한다.[33] 따라서 동양회화의 공간구성은 ‘입의’의 기초 바탕에 형상을 화면 위에 배치하여 가능의 공백 안에서 공간의 깊이를 묘사하는 것이다. 이 깊이를 묘사하는 방법에는 공간깊이에 따른 형체의 변화를 묘사하는 방법과 농담의 변화를 들 수 있다.

공간을 인식하는 방법은 여러 가지가 있는데 특히 걸음마다 보는 방법(즉 걸음걸음 마다 새로운 경치가 나타난다.)이 있다. ‘걸음걸음마다 보는’ 관찰방법은 정치적인 것이 아니라 활동적인 것으로써 어떤 것은 화면 위에 공간적인 제한을 초월하여 그림 중의 유일한 산천에 ‘끝없는 (無)’ 예술적 표현 효과가 생기게 해주기도 한다.[34]

동양회화의 공간 인식은 자연에 임한 인간의 견지를 관조적(觀照的)으로 환원(還元)시키고 공간 중에 포함된 의지와 보는 태도를 정지적인 것이 아닌 행동적 인식으로 파악했다는 데 있다고 할 수 있다.

이러한 자연관을 토대로 대상을 면밀히 분석하고 인간과 과학의 관계를 더욱 가까이 했다.

연구자는 현대의 작가들이 작품의 효과적인 표현방법에 공간에 관한

---

31) 백거이(白居易, 772-846), 중국 중당시대의 시인이다. 문학 활동에 정치이념을 표현하고 독자의 감정에 호소하고 실제행동에 옮기는 것을 문학활동에 목적으로 삼.

32) 의도필부도(意到筆不到), 동양회화에 있어서 함축적인 표현을 강조한 말, 의와 필의 관계는 허와 실의 관계를 실제 창작에서 비록 필로써 모든 것을 표현하지 않아도 그 의경을 통하여 모자란 것을 보충하여 허와 실이 모두 잘 어울림을 일컫는 말.

33) 진조복, [동양화의 이해], 김상철, 시각과 언어, 1995. P.47

34) 왕백민, [동양화 구도론], 강관식, 미진사, 1991. P.210

새로운 모색을 통하여 이루어지고 있다고 생각한다. 이로서 공간은 개인적인 심상과 작품에 조형성을 중시하는 커다란 매개체로 변천해 오고 있으며 작품에 주안하여 공간을 이용하고 설명하는 동시에 다양한 시각적 요소를 현상화시킴으로서 작품을 부각시키고 공간이 가지고있는 특수성이 유용하게 쓰이고 있다고 생각한다.

연구자는 공간성을 이용한 조형적인 작품을 표현하고자 공간에 구조와 천에 특성을 살려 설치작품을 구상하였다. 설치의 사전적 의미는 '설치, 장치, 가설'이라는 뜻을 지닌 보통명사로 특정이나 주의나 동향을 가리키는 것은 아니지만 1970년대 후반부터 원래의 의미를 특수화시켜 작품의 명제 등에 사용하게 되었으며, 어원적으로는 어떤 공간에 사물을 놓았음을 의미한다. 이 설치라는 낱말을 미술의 용어로 전환시켰던 것은 주로 서구의 미술 저널리즘이 라고 하겠지만, 그 초기에는 조각이라든가 회화의 장르에 분류할 수 없는 작업에 대한 편의적인 구분의 뜻도 있었다.

그리고 이것은 앗쌍블라쥬(**Assemblage**)[35], 미니멀아트(**Mimimal Art**)[36], 환경적 예술(**Environmental Art**) 등에 깊이 연관되면서 장소에 대한 인식과 아울러 전시공간의 새로운 예술적 의미를 형성하며 조형영역의 확장에 따른 한 표현양식으로 나타났다.

이 영역에서는 빛, 소리, 물, 바람, 공기 등 자연경관에 이르기 까지 온갖 소재로 구성되는 관객 주위의 전체를 채워넣는 예술형태의 소재로서 대상화된 협의의 환경으로써 거론된다. 그것은 설치미술이 단순히 공간속에 놓이는 것이 아니라 자신과 함께 새로운 공간을 만들어 내고 공간을 규정짓고, 그것을 구조화, 작품화 한다는 것이다.

---

35) 앗쌍블라쥬(Assemblage), 일상품을 한데모아 구성한 미술품.

36) Mimimal Art, 하드에지 회화(hard-edge painting) 기하학적 도형과 선명한 윤곽의 추상회화.

이제 전시공간은 현대미술에 영감을 불어놓는 역할을 담당하며 벽면은 물론, 바닥, 천장까지 제공하면서 예술가에게 스스로의 공간을 제작하도록 요구 되어지고 있고, 미술관의 공간을 위해 특별히 구상된 설치작품들은 '현대미술은 곧 미술관'이라는 정의를 내리게 했으며 이러한 결과가 실내공간에서의 설치미술이다.

본 연구자는 공간에 작가 자신을 화면 속에 투입한다는 개념으로 작가 자신의 독자적이고 자유로운 표현공간으로 만들고자 설치미술 제작하였다.

[작품1, 2, 3, 4**]**에서 보는 것과 같이 모양과 크기가 일정하지 않다. 작품 자체가 하나의 오브제가 되어 천장에서 바닥까지 기둥처럼 서있기도 하고, 화판같은 틀이 없이 벽에 붙어져 있기도 한다. 이러한 물질과 제약에서 벗어나려는 노력은 새로운 형태의 구도를 추구하려는 노력과 공간을 이용하여 조형적인 작품을 보여주는 이러한 작업에는 천(광목, 마)와 같은 재료는 직물에 혼합하였을때 서서히 퍼져나가는 재료적 특성과 같이 연구자가 표현하고자 하는 내재되어 있는 기운의 이미지를 표현 가능하게 하는데 일치한다고 생각한다.

4. 작 품 분 석

1) 수묵과 천에 의한 표현

당대의 회사발미(繪事發微)[37]에 보면 '용묵(用墨)은 너무 진해서는 안되는데, 진하면 그 본질을 잃고 필적을 덮어 버리면 탁해지게 된다. 또한 너무 엷어서도 안되는데 엷으면 기가 약해진다.' 이는 수묵화에 있

37) 회사발미(繪事發微), 그림 이념의 효용성과 창작태도와 과정, 평가기준, 역사, 전기, 기법을 다룬 화리(畵理), 화(畵), 평(評), 화설(畵說), 화결(畵訣) 등이 주종을 이루는 책.

어서 용묵(用墨)의 중요성에 대하여 강조하는 것이다.

용묵법에는 발묵법(撥墨法), 파묵법(破墨法), 적묵법(積墨法), 숙묵법(宿墨法) 등이 있다.

발묵법(撥墨法)은 붓에 물과 먹을 듬뿍 적셔서 필을 강조하지 않고 소지와 먹 사이에서 자연스럽게 번져 농담(濃淡)이 나타나게 하는 묵법으로 이를 가리켜 '유묵무필(有墨無筆)'이라 하였다. 제작시에는 먹이 순각적으로 촉발적으로 화면에 흐트러져 인위적인 작용이 갖는 효과 이외에도 먹의 본래 성질인 번짐과 퍼짐의 상태가 자연발생적으로 더 해지게 된다.

파묵법(破墨法)은 먼저 담묵을 쓰고 젖어 있음이 적당한 때에 농묵을 쓰면 주위에 번짐으로써 독특한 멋을 내는 것이다. 전체 묵법 가운데에 변화가 가장 많으며, 용도가 제일 넓다. 파묵의 의미란 본래 운용(運用)에 있어서 먹의 짙고, 연하고, 마르고, 습한 정도를 여러 차례 필로서 반목하여 표현하는 것이다. 파묵법에 있어 유의할 점은 농으로서 담(談)을 파(破)하거나 건(乾)으로서 습(濕)을 파하거나 수(水)로서 묵(墨)을 파하거나 하여서는 안된다는 것이다.

적묵법(積墨法)은 '묵을 쌓다' 라는 뜻으로 먹이 담으로부터 녹아 이르기까지 층층이 담을 가하여 쌓는 방법을 말한다. 이것은 대부분 먹이 마른 후에 가해 나가는 것으로 붓을 구사함에 있어서 변화가 너무 많지 않아야 한다. 붓의 구사함이 간단할수록 필법(筆法)이 혼란해지는 것을 피하게 된다.

숙묵법(宿墨法)의 '숙(宿)'은 '잠자다'라는 뜻으로 먹물을 하루 이상 잠재운 후 사용하는 방법이다. 묵을 갈아 놓은지 하루가 지나면 투명하고 번쩍이는데 이러한 성질 때문에 양묵(亮墨)이라도 한다. 이 묵법은 흑백(黑白)의 강렬함으로 화면 전체의 정신성을 높이 끌어올리고자

하는데 주로 사용되어 왔다.

연구자의 작품에서는 적묵법이 가장 많이 사용되고 있는데 위의 이론에서도 볼 수 있듯이 화폭에 묵을 쌓는 표현법으로 작품에 은은한 먹감과 운필을 느낄 수 있다. 선을 그린다는 행위를 통해 의식적인 선과 무의식적인 선을 혼합하여 내면세계와 연구자가 하고있는 행위를 한 화면안에 나타내었다. 그러나 다른 표현기법에 비해 장시간에 작업량이 필요하고 짙은 농담과 강열함을 표현하고자 할때는 다소 불충분하였다.

본 연구자는 선에 느낌을 드러나게 하고 설치와 조형성이 좋은 재료를 찾고자 광목을 사용하게 되었다. 광목은 무명실로써 서양목처럼 나비를 넓게 짜여진 피륙으로써 화선지나 장지처럼 물의스며들음이나 입자가 고운 형태를 나타내지 않고 본 바탕색도 한지처럼 물의 스며들음이나 입자가 고운 형태를 나타내지 않고, 본 바탕색도 한지처럼 밝은 색을 뛰지는 않는다. 또 천에 표현 되었을때 먹의 스밈에 있어 고르지 못하고 입자가 떠있는 단점을 볼 수 있다.

본 연구자 이러한 단점을 보안하고 작품을 제작하기 위해서는 아교와 호분, 백반을 혼합하여 광목 위에 그리게 되면 먹의 번짐 효과를 이용한 입자의 최소화 하여 필선의 자유로움을 이용한 작품을 할 수 있게 된다.오히려 화선지나 장지에서 느끼지 못하는 광목만의 재질감을 이용한 수묵 작품 뿐 아니라 조형적인 느낌을 줄 수 있다.

광목에서 느껴지는 모필의 거칠함을 없애기 위해 아교와 호분, 백반을 3: 5: 3을 혼합하여 사용하여 표현한 작품으로 묵과 색이 같이 번져가면서 나타나는 우연의 효과를 시도하였다. 그위에 다시 진한 묵과 색을 중첩시켜 번지게 함으로써 공간감과 거리감을 주고, 천 바탕을 그대로 살려 한국화의 특성을 표현하였다.

주로 중심 부분에 집중적으로 먹 부분과 자연스럽게 배합 되도록 하였다. 주로 주제 부분에 집중적으로 석채나 수정말을 사용하여 입채감을 살려 보려고 하였으나 생각했던 표현은 나오기 어려웠다.

전체적인 작품의 분위기는 먹을 중심으로 흐리게 하거나 먹의 농담 변화에서 조형상의 주된 형태나 주제 부분을 드러내려 하다보니 이미지에 대한 주목성이 약해진 것 같다. 방법적인 측면에서 본인이 추구하고자 하는 조형적 감각이 회화적으로 표현할 수 있게 하기 위해 광목에서 먹이 갖는 선염적인 발묵법(撥墨法)과 천이 갖고 있는 재료적 특성과 다양한 필선의 표현방법이 가장 적절하다고 생각하여 사용하였다.

작업과정을 연구하면서 먹과, 선의 형태, 기의 표현, 광목의 조화는 끝없는 탐구의 대상이며, 화가는 전통과 현대적 계승의 시각에서 쉴 새 없는 작업과 높은 정신성 획득을 이루어야 한다고 생각하였다.

2) 선(線)의 운용(運用)

선에는 방향(方向)과 굵기, 속도(速度)와 무게의 네 가지 중요한 성질이 있다.

방향이란 필선(弼善)의 전개방향(展開方向)에 따른 화면상의 구도(構圖)와 기세(氣勢)에 영향을 주는 것이요, 굵기는 선면의 물질적 성질의 상징(象徵)이다. 굵은 선은 양감(痒感)과 부드러움을 나타내고, 가는 선은 예리함과 섬세함을 나타낸다.

속도는 굵기나 방향의 변화로 인한 힘의 가감정도(加減程度)[38]를 뜻

38) 가감(加減), 더하거나 뺌 보태거나 뺌.

한다. 그러므로 방향과 굵기의 격동(激動)에도 이 속도가 가해지면 새로운 힘을 얻는다.

선의 무게는 필압(筆壓)에 의해서 표출된다. 붓이 압박하는 힘, 즉 압력의 정도에 따라 변화한다. 이 필압은 속도보다도 더욱 변화적이고, 선 가운데서 가장 정신적(精神的)인 중요한 성질을 이루고 있다. 따라서 선의 생명은 이 무게에 있다고 해도 좋을 정도이다.

선에 이 무게의 변화가 가해지면 속도의 변화만으로는 아직 완성될 수 없는 격렬한 굴절(屈折)이나 기복(起伏)도 힘의 충실(充實)로서 쉽게 성취되는 것이다. 이와 같은 필선의 성질들은 물의 양에 따라 다양한 효과(效果)를 나타내게 된다.

선을 긋는 행위를 지칭하는 '획(劃)'은 동양회화 특히, 수묵을 중심으로 하는 표현에서 점, 선과 함께 가장 기본적인 요소이다. 획(劃), 즉 '그음'은 점과 선의 중간적인 요소를 볼 수 있으나 점과 선에 비해 잠재적인 운동성을 내포하고 있으며 나아가 모든 예술적 행위의 원초로서의 함의를 지닌 개념적인 요소이기도 하다. 동양회화에서 획(劃)은 시각적으로 공간을 생성(生成), 발단시키는 원초(原初)이자, 그 속에 작가의 표현 욕구나 의도가 잠재적으로 미래 지향적 암시(暗示)성을 담아내고 있는 것이기도 하다.

다시 말해 '획(劃)'은 하나의 공간적 질서를 규정하는 가시적 표상의 단서로서 성립하며, 붓과 먹의 움직임 즉, 필묵(筆墨)선의 방향성을 이끌어 내기 위한 첫 실마리로서 작가의 표현 의지가 압축되어 나온 것이다. 이는 획(劃)의 기능과 역할이 기본적으로 상징(象徵)성을 지니고 있다는 것으로 이해 될 수 있으며, 이러한 관점은 회화의 기원(基源)에 대한 중국고대의 논의(論議)들 에서부터 비롯된다고 할 수 있다.

회화의 기원(基源)에 대한 고대의 논의들은 복희(伏犧, **BC**29)[39]가 처

음으로 팔괘(八卦)[40]를 '그어서' 우주만물의 형상을 도해하였다는 데서 시작되고 있다.[41] 그리고 이 최초의 괘상(卦象) 그리기로서의 획의 역할이 서법(書法)과 결부되면서 형사(刑事)적 목적성이 없는 획 그 자체로서의 의미부여와 함께 획에 대한 개념화 현상이 지속되어 온 것이다.

중국 삼국시대 위의 학장인 왕필(王弼226-249)[42]는 '주역약례(周易略例)' (명상)에서

획을 중첩하여 뜻을 다하니, 획을 잊을 수 있다.[43]

고 하였는데 이는 주역의 괘효를 두고 한 말이지만 회화사상을 적용해보면 궁극적인 경지에 이르면 형상까지도 초극하게 된다는 의미로 이해 될 수 있다.

고개지(顧愷之, 345-406)의 주밀(周密)한 필선(弼善)이나 오도자(吳道子, 645-)[44]의 속도감 있는 백묘(白描)는 주로 호단(豪端)에 의한 철선묘(鐵線描) 위주의 정교한 용필이였다. 그러나 왕묵(王墨, 645-)[45], 항용(項容, 8C)[46] 등 당대(唐代)의 일품화가(逸品畵家)들에 이르러 파묵과 발묵

39) 복희(伏犧, BC29), 3왕의 첫머리에 꼽히는 중국 전설속의 제왕. 8괘를 만들어 문자의 발전에 이바지 했다고 한다.

40) 팔괘(八卦) 중국상고시대에 복희가 지었다는 여덟가지 괘.

41) 김병종, [중국회화연구], 서울대학교 출판부, 1997, PP99-126

42) 왕필(王弼, 226-249), 삼국시대 위나라의 철학자, 도교경전이나 유교경전에 탁월한 주석가, 중국에 형이상학을 소개하는데 기여.

43) 왕필, [주역약례]

44) 오도자(吳道子, 645-), 당나라에 백묘화(색채를 사용하지 않고 먹선의 강약만 사용해서 완성시킨 그림)을 확립시킨 사람.

45) 왕묵(王墨, 645-), 당나라 발묵(먹을 마치 뿌리듯이 쓴다.)을 잘써 후에 창시자로 호칭.

46) 항용(項容, 8C), 당대 수묵산수화풍을 형성하는데 기여한 인물.

의 기법을 통한 용묵의 현묘한 효과와 의취(意趣)를 활용하게 됨으로써 수묵에 의한 표현의 확장이 가능하게 되었다. 당대의 왕유(王維, 699-759)[47], 장조(張操, 618-907)[48], 그리고 당말, 오대의 형호(荊浩, 910-950)[49]에 이르러 본격적인 필묵에 대한 이론이 성립되면서 이를 근거로 다양한 수묵기법이 전개되었다.[50] 동양회화에서 획(劃)의 개념이 확정되어 온 과정을 살펴보면 이는 우선 전통적 재료인 지, 필, 묵에 의한 선 위주의 표현 양식은 대상을 묘사하기 위한 윤곽선으로서의 선의 기능 외에 선 자체의 미감과 용필(用筆)에 의해 구성상의 긴장과 기운을 구현해 내기위한 방법을 변용하였다.

본 연구자에게 '일획(一劃)'의 확장은, 관념적인 추상회화에서 존재하는 상상력을 부각시켜 미적 대상으로 개성있게 보일수 있도록 표현해 보았고, 내적으로 존재하는 기운들을 가지고 화면을 구성하면서 연구자가 가지고 있는 내적인 기운을 나타내고자 노력하였다. 무엇보다도 획을 그을때도 내제된 힘이 감싸안는 다는 생각으로 천에 '일획(一劃)'으로 시작하여 기운에 파장을 확장해 나아가는 작업은 본인이 생각하고 있는 내적인 기운의 움직임과 수묵으로 표현하는 작업과이 본 작품에 심상과 일치한다고 생각한다.

---

47) 왕유(王維, 699-759), 17세기의 화가이자 시인 남종화의 문인취향의 그림으로써 개인의 감정표현에 더 많은 관심을 가졌다.

48) 장조(張操, 618-907), 당대의 수석화방면에서 높은 경지에 있었던 사람, 산 물 나무 돌을 잘그렸다.

49) 형호(荊浩, 910-950), 중국산수화가, 문장가 북송시대(北宋時代)에 산수화에 선구자로 간주된다. 그가지은 (필법기)는 자연과 혼연일체를 이룬 전통 산수화가의 목표와 이상,방법등이 언급되어 있다.

50) 김병종, 중국회화연구, 서울대 출판부, 1997, PP.99-126

Ⅲ. 작품설명

[작품 1] diffusion of Energy -기의 확장

크기 : 85 * 340cm

재료 : 광목, 먹

제작년도 : 2004

내적(內的) 자아를 통해 가지고 있는 기(氣)와 현실에서 자신이 가지고 있는 기는 어떤 모습을 하고 있는지에 대해 궁금증을 갖기 시작했다.

급격하게 변하는 사회에서 우리들이 자신에 일에 쏟아붙고 있는 열정 이나 인내력, 노력, 등은 어디서 어떻게 발산되는 것인지를 연구자의 해석과 표출방법으로 나타내어 보았다.

기에 속도와 파장, 미세한 곳에서부터 표출되는 에너지를 획의 개념확장에서 부터 시작하였다. '일획(一劃)'에 대한 개념적 이해를 토대로 다양한 매체 실험을 하였으며, 그것은 수묵 고유의 성질을 다양하게 살리고 나아가 본 연구자가 찾고자 하는 기에 표현 영역을 확장시켜 나가려는 작업이라고 할 수 있다.

실내공간에서의 설치미술는 전시실의 한정된 공간이 설치미술가들의 확장된 공간개념에 의해 전시공간의 구조자체가 작품과 관객에게 보다 긴밀한 관계를 가지는 것을 알수 있다. 이러한 확장된 예술적 사고는 자신으로 하여금 공간문제에만 머물지 않고 소재나 기술적 방법에 영향을 미치게 한다.

‘사물에 대한 새로운 사고를 제시했다.’, ‘나는 이것은 선택했다.’ 라는 고전적인 생각 보다는 보다 단순하게 그것이 원래 있어야 할 자리라든지, 일반적인 문맥에서 일탈(逸脫)된 곳에 놓여져 있는 것이다. 그리고 이것은 결과적으로 ‘사물에 대한 새로운 사고를 유발시킨다. 설치작업은 공간에 적극적으로 작용하며, 나아가서 공간을 창조한다.

단순히 공간속에서 놓이는 것이 아니라 자신과 함께 새로운 공간을 만들어 내고 공간을 규정짓는 그것을 ‘구조화(構造化)’하고 요컨대 공간을 ‘작품화’ 하는 것이다.그리하여 그것이 형성하는 어떤 형태에 의해서가 아니라 항상 스스로가 만들어 내는 공간과의 관계에서 의미가 부여되는 것이다.

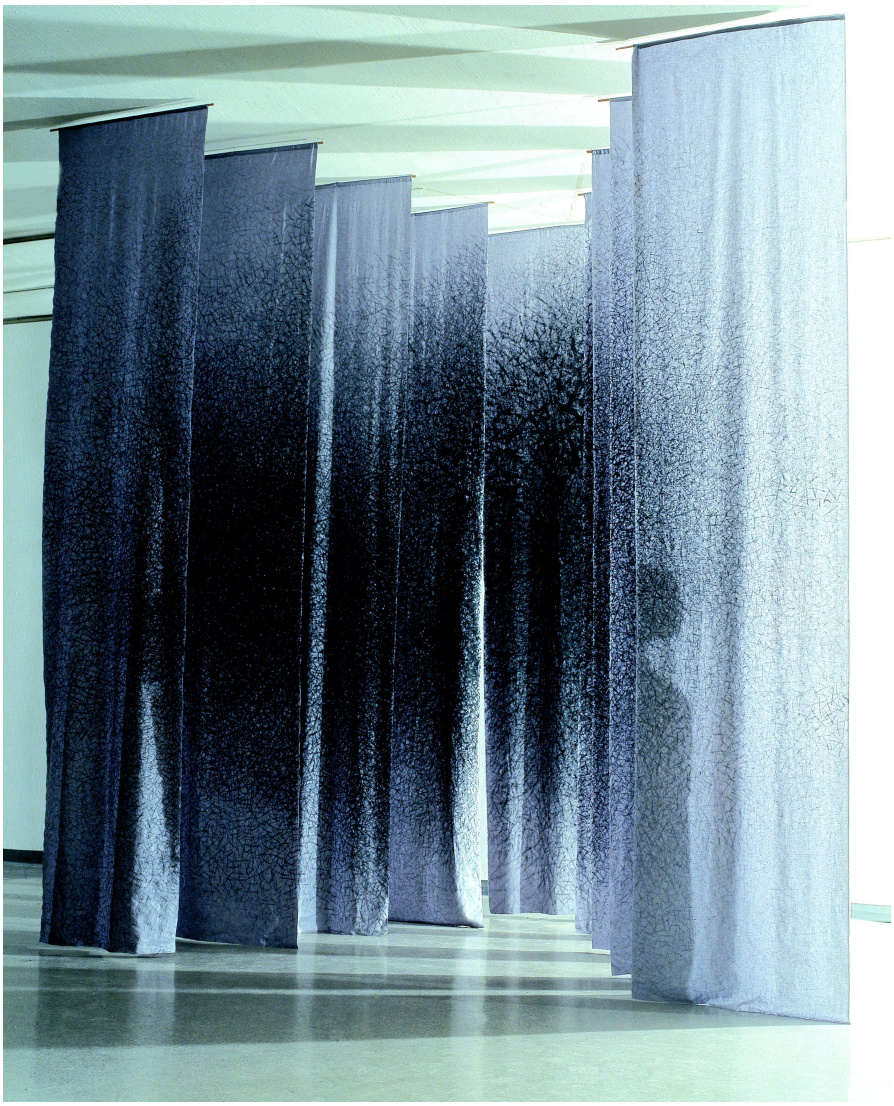
본 작품은 전시하는 갤러리에 공간을 최대한 이용하여 설치되어졌으며, 최대한 공간을 활용하기 위하여 작품이미지를 구상하였다.

중앙에서 깊이 들어가는 효과와 멀리 퍼져나오는 효과를 나타내기위해서 양쪽으로 같이 크기의 작품이 5쌍을 배치하였다. 밖으로 나온 천일수록 먹에 농도가 흐려져서 깊이감을 주었다.

각자가 가지고 있는 기에 느낌과 평면보다 더 크게 다가올 수 있는 장점을 가지고 있어서 먼 중앙에서부터 점점 확산되어지는 기(氣)의 내적(內的)심상을 표현하고자 설치작품을 하게 되었다.

[작품 1] diffusion of Energy - 기의 확장, 85 * 340cm,*11**EA** 광목, 먹 2004

[작품 1] diffusion of Energy - 기의 확장, 85 * 340cm,*11EA 광목,
먹 2004



[작품 1] diffusion of Energy - 기의 확장, 85 * 340cm,*11EA 광목,
먹 2004

[작품 2] Crowding and diffusing of energy

- 기의 밀집과 확산

크기 : 110 * 320cm

재료 : 광목, 먹

제작년도 : 2004

이 작품은 하나의 의미, 방향만을 강요하는 동질적인 한 공간에 서로 이질적인 구성들이 계속해서 축적되어가고 있다.

다른구성들과 동질화 시킴으로서 화폭 안의 공간에서는 서로 다른 계열간의 차이는 좁아지면서 확장되어 지는 모습을 표현해 나아갔다.

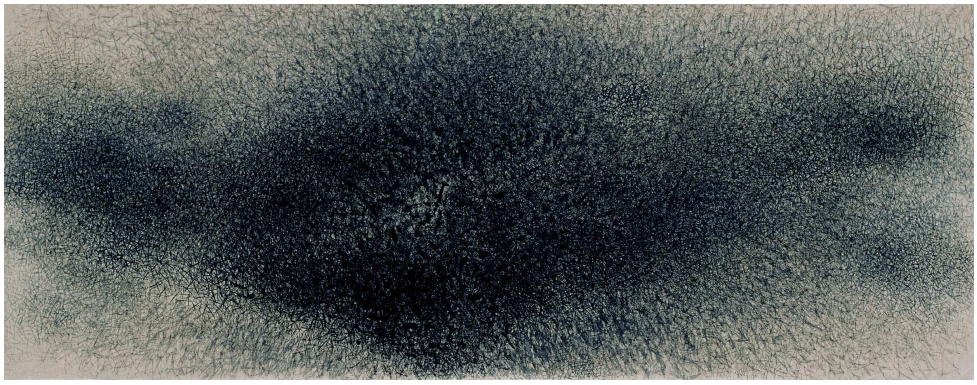
기존의 것과 차이를 만들면서 생성의 지속은 각각 특이한 성질을 갖는 에너지를 만들어내기 때문에 인간의 마음속에서 일어나는 사적공간을 만들어 냈다. 그리하여 기의 확장과 응집력을 확대된 모습으로 풀어나갔다.

초기작업은 광목에 있는 풀기를 빼서 말린 다음에 아교를 중첩시켜서, 먹 한 '획'으로 시작하여 점차 확산되어가는 상태를 그리기위해 내가 생각하는 시점에서부터 그려나가기 시작했다.

후반에는 다소 중앙으로 치우쳐가는 느낌이 들어 좀 더 높은 곳에 올라가서 관찰하며 방향을 옮겨서 그리기도 했다.

기에 움직임에 따라서 자신이 나타내고자 하는 힘에 양도 달라진다고 생각한다. 옆으로 둥글게 뭉쳐있는 표현들은 무의식 속에 다른 것들은 만들고 있는 사람의 생각을 담고 있다.

사람들은 잠을 자거나 아무런 반응이 없는 상태에서도 또 다른 기에 형태를 만들고 있다고 생각한다.



[작품 2] Crowding and diffusing of energy - 기의 밀집과 확산

110 * 320cm, 광목, 먹 2004

[작품 3] absorb - 흡수하다

크기 : 110 * 200cm

재료 : 마, 먹

제작년도 : 2004

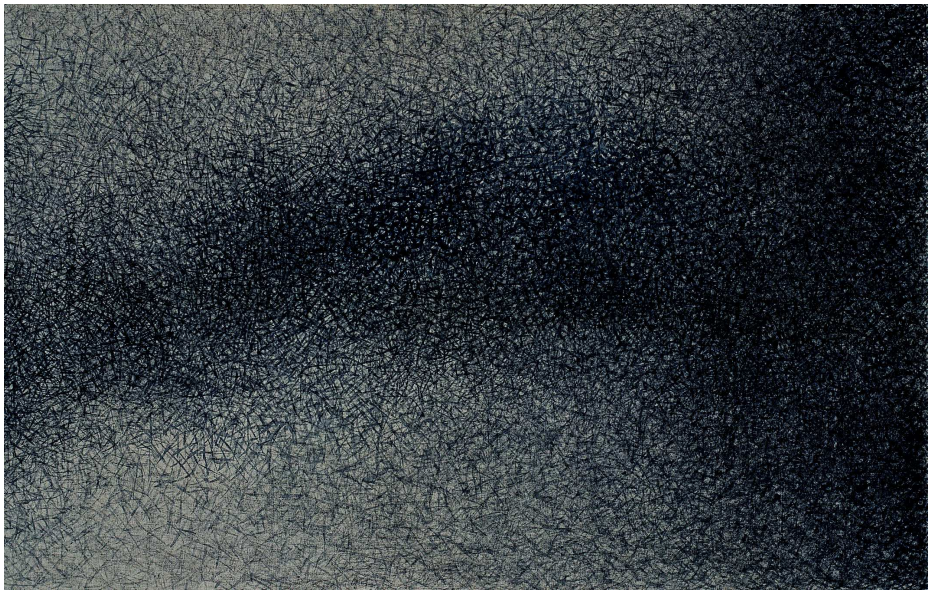
"흡수하다" (**aborb**)

1. 빨아들임
2. 자신의 것으로 받아들임
   * 지식을 흡수하다.
3. 흩어진 사물을 모아들임
   * 군소정당을 흡수하다.

다른 사람이 가지고 있는 에너지를 자신이 흡수한다 또는 남에게 흡수될 수 있다는 의미를 내포한다.

블랙홀같이 무언가를 빨아들여 자신의 것으로 흡수하고 싶은 인간의 욕망과 욕심 등을 나타내었다. 힘을 가지고 사는것에 대한 욕구가 커져가는 현실 속에 자신도 빨려 들어가고 있는 것 같다.

요즘 현실에 끌려다니는 사람들의 모습, 빠른속도로 변해가고 있는 자신 또는 모두를 상징하는 속에서 한 '획(劃)' 으로 시작하여 화폭안에서 추상적 이미지로 확장시켜 나아갔다.



[작품 3] absorb - 흡수하다, 110 * 200cm, 마, 먹 2004

[작품 4] absorb 1, 2

크기 : 110 * 90, 110 * 90cm

재료 : 마, 먹

제작년도 : 2004

[작품 3]의 연속으로 2점의 같은 크기의 시리즈 작업을 하였다.

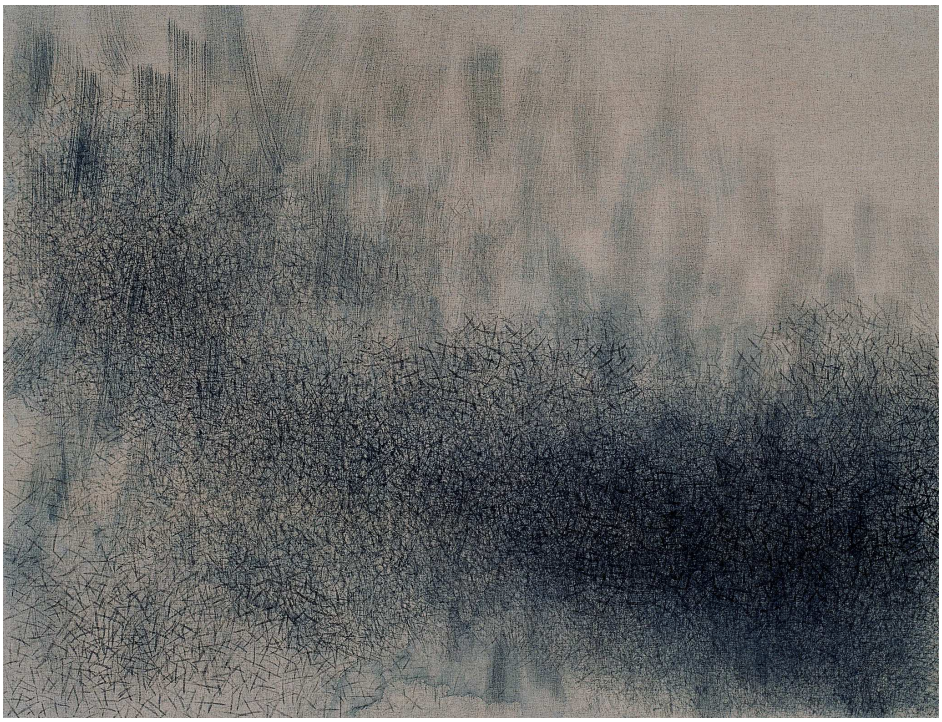
앞의 작업과는 반대로 고요하고 조용한 이미지를 표현한 흡수력 이다.

조용하고 고요한 날, 비온 뒤 하얀하늘, 석양이 눈부신 오후 등 잔잔하게 밀려오는 생각을 표현했다.

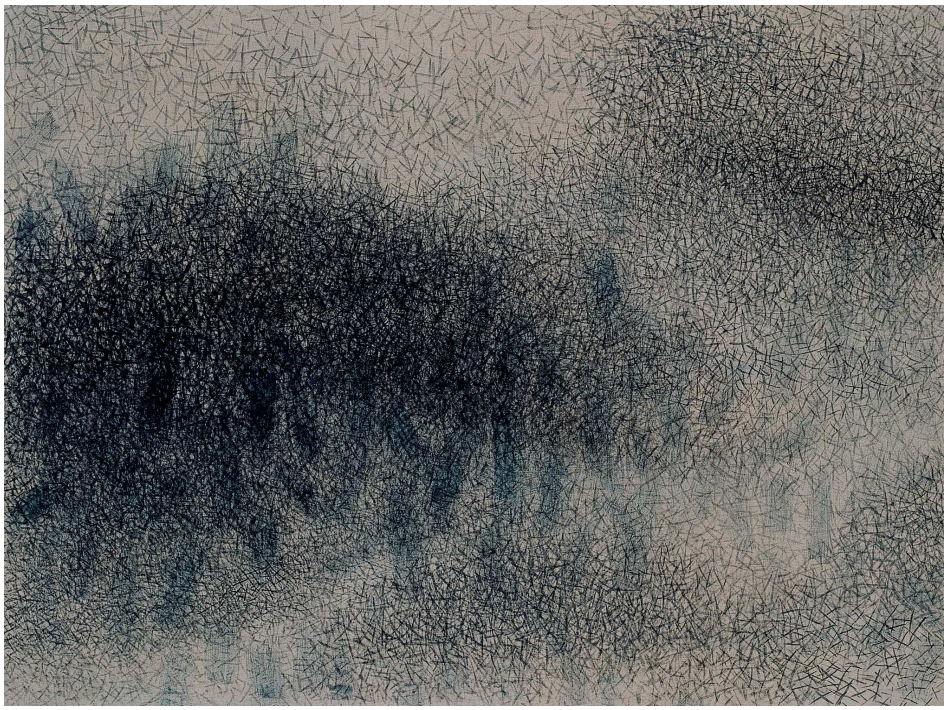
먹에 농도를 약하게 시작해서 쌓아올려 천의 색감을 가라앉히고, 뿌옇게 보이는 밑바탕 위에 일획부터 그어 나아갔다.

두 작품들은 어느 것도 눈에 띄게 획을 긋지 않기 위하여 최대한 농도를 약하게 해서 선을 오랫동안 축적시켜 나아갔다.

본 연구자는 작업에서 끊임없이 보는 이에게는 다른 작품과 연결시키면서 극과 극으로 표현된 다른 기운의 내적인 파장과 흡수력에 대해 생각하고 우리가 살고 있는 지구는 자연과 함께 무반응에 가까운 상태 속에도 모든 사물에 기운은 순환(循環)하면서 모든 생물체에 공존한다고 생각한다.



[작품 4] absorb 1. 110 * 90cm, 마, 먹 2004



[작품 4] absorb 2. 110 * 90cm, 마, 먹 2004

Ⅳ. 결　론

기(氣)는 미적 작품을 형성하는 인간의 창조 활동 또는 그 활동에 필요한 에너지를 보여주며 작품을 만들고 결정짓는 데 유력한 조건이 된다.

본 논문에서는 작품을 통하여 변화 무쌍한 기의 이론적 바탕을 토대로 기의 형태와 표현을 회화라는 조형방식으로 공간으로 확장시키고 창조의 자율성을 나타내고자 본론에서는 기운생동의 기품있는 운치와 만물을 만드는 정신과 기운에 뛰어난 풍채에 대하여 논하였고, 기의 생동하는 리듬감에 대해 연구하였다. 천이 작품에 도입된 동기와 재료적 특징등을 제시해 보았으며 동양화에서 논하는 공간성과 연구자가 하고자 하는 설치의 조형성에 대해서도 살펴보았다.

일획(一劃)으로 시작해서 내적 에너지의 정신적인 가치를 되새겨 보고, 작품에서 보여주는 표현 기법에 관하여 고찰하였으며, 자유로운 획이 갖는 추상적인 표현방법은 심층적 내면 세계를 나타내며 인간내면의 본질적 논리와 감정을 통일하여 새로운 표현 양식을 구축하고자 하였다.

작품제작에 있어서 주 재료인 수묵은 전통적인 동양화 재료로써, 문화적으로도 우리에게 친숙하지만 광목은 최근 사이에 많은 작가들이 사용하고 있는 재료로 본 연구자에게는 수묵의 동양적 특성과 재료적인 혼합으로 또 다른 내적 에너지에 이미지를 만들어 나가고자 하였다.

본 연구자는 앞으로의 작업에 대담한 생략법이나 상징성, 풍부한 상상력표현 등을 깊이 생각하고, 특히 재료, 도구, 소재가 같은 상황에서 독창성 있는 작업을 하기 위해서는 조형적인 기법연구에 현대회화의

다양한 경향이 전개되는 현 상황에서 전통에 대한 이해와 노력 그리고 창조적인 사고가 필요하며 이러한 연구는 앞으로의 작업에 많은 발전을 모색하는 계기가 될 것이다.

참 고 문 헌

단행본

김병종, 중국회화연구, 서울대 출판부, 1997

김종태, 중국회화이론사, 미진사, 1989

권덕주, 중국미술사상에 대한 연구, 숙명여자대학교 출판부, 1994

서성록, 동서양미술의 지평, 서울: 재원, 1999

이형록, 아슈땅가 요가 (**Astanga yoga**), 춘해대학 출판부, 2005

왕백민, 동양화구도론, 강관식역, 미진사, 1991

진조복, 동양화의 이해, 김상철역, 시각과 언어, 1995

마이클 설리번(**Michael sullivan**), 중국미술사, 형설출판사, 1982

학위논문

김인환 '기운생동에 관한 연구', 홍익대학교 석사학위논문, 1981

이항녕 '동양의 기(氣) 사상', 홍익대학교, 통일사상연구 발표 논문. 1986

이형록 '요가의 수행법이 스트레스에 미치는 영향(요가의 원리적 접근 방식에 의한 연구)', 2004

이혜숙 '기운생동에 관한 연구', 이화여자대학교 석사학위 논문, 1984

최헌기 '회화에 나타난 기운생동에 관한 연구', 홍익대학교 석사학위 논문, 2004

ABSTRACT

A Study on the Expression of Internal Energy through India Ink

- Centering on the Work in the Identical Person -

Oh Sunny
Dept. of Oriental Painting
Graduate School
Sungshin women's University

Targeting the work that had the theme as the expression of internal energy in 2004, this study is aimed to proceed with considering on the basis of a research on the scholastic foundation and the abstract expression in internal energy, with modernly India ink that increases in the expression of depicting only the form of appearance or of inclining to technique.

What the rhythmic vitality as the energy of the artistic value has comes to have a meaning that summarizes the vitality in artistic works and the essence of art, as well as summing up the vital power and the creativity in an artist. Also, the aesthetics in rhythmic vitality simultaneously implies the mental aspect and the sensitive aspect in the aesthetic form, thereby presenting the possibility of enabling to reach art beauty. This study analyzes the work of the person in question by expressing

the aesthetics of rhythmic vitality, namely, the internal rhythm, theoretically as the energy of central concept in Oriental art, and as the energy of the artistic value, in terms of expressing internal energy.

It was attempted to pursue in the direction that tries to observe and grasp the vitality coming from a change in rhythmic vitality, and a person's Providence, while thinking of the energy and flow in Mighty Nature untainted, in terms of the theme and materials in manufacturing the work for the private exhibition. The essential point in manufacturing the work was focused on the rhythmic vitality and the operation of a stroke, which can enjoy the fullness of internal spirit.

This researcher studied on the spatial concept that is shown in an Oriental painting, centering on the theoretical background of rhythmic vitality. It is aimed to make the new view on the painting, by arranging for the framework that sets up the expression by materials, the process of proceeding with expanding from the start of one stroke, a change arising from working, and the future direction of a work and by researching the aspect of materials, the mental sphere of transcending it, and the subjectively internal world that can be expressed through India ink.