



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](#)

김진관 교수지도
석사학위 청구논문

숲을 통해본 추상 표현연구
- 본인의 작품을 중심으로 -

2011

성신여자대학교 대학원
동양화과
최소영

숲을 통해본 추상 표현연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

김진관 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2010년 11월

성신여자대학교 대학원

동양화과

최소영

인 준 서

최소영의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

성신여자대학교 대학원

논문개요

자연은 인간에게 정신적 안위와 육체적 휴식을 주었다. 과거로부터 사람들은 동양의 산수화 또는 서양의 풍경화 속에서 위안과 휴식을 얻었고 그곳에서 관념의 표현을 발견하기도 하였으며, 현대에 이르기 까지 우리의 삶 속에서 자연을 접하고 인간은 그 속에서 위안과 휴식을 얻고 있다. 또한 인간은 자연의 경이로움에 놀라지 않을 수 없으며 숲은 위안과 휴식의 존재인 자연 안에 존재하는 일부분으로서 본인은 회화를 다루는 입장에서 자연의 영향을 받지 않을 수 없었고, 숲에서 편안함을 느끼고, 그 속에 동화되기도 하며, 무한한 소재를 찾고자하였다.

탁 트여진 넓고 울창한 숲을 마주하고 있으면 본인은 무한한 상상으로 빠져든다. 그 안에서의 생명은 거칠기도 하고 때로는 잔잔하면서 고요한 모습을 보여주기도 하며, 고요하면서도 무한한 생명력이 느껴지고 동일한 모습을 보여주기도 변화무쌍한 모습으로 다가오기도 한다. 본인은 내면에서 일어나는 감성을 자연의 일부분인 숲에서 살펴보고자 하였고 이러한 의지는 자연과 합일되는 자연친화적인 동양적 미의식으로 연결되었다.

이러한 숲과의 만남은 내 자신의 예술적 세계로 들어가는 통로가 되며, 평면적 화면에 내적심상을 표현하는 도구가 된다. 따라서 본인 작업은 새로운 자연체험에서 출발점을 찾으며, 숲과의 대면은 여행을 통해서 조우(遭遇)하고 기억된 이미지가 내면 깊이 쌓이고 용해되어 또 다른 감성으로 분출되었다. 이것이 본인의 화면에서 재현하는 사실적인 묘사보다는 감성을 통해 추상적으로 표현하였으며, 자연에 대한 서정적 감흥으로 인한 충동적이고 다이나믹한 표현 욕구는 본인에게 이정보다는 감성이 우위에 있다고 느끼게 하였다. 또한, 외적감정과 내적감정, 약과 강, 음(陰)과 양(陽) 등 상호간의

대립과 통일의 과정에서 내면의 정서를 표출하였고, 숲의 대상을 단순화 시켰다. 숲의 이미지를 벗어나지 않는 범위 내에서 은유적이고 상징적으로 표현하였고 자연의 추상적인 표현과 기운, 속도감, 자유로운 터치와 몸으로 체험되는 감정의 폭이 모든 것에 관한 연구와 이러한 일련의 작업 과정들을 연구하였다. 본 연구는 동양정신을 바탕으로 연구하여 내면적 심상을 표현한 작업세계로 접근하여 분석하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 심리적 경험과 잔상의 통로	3
1. 동양미술의 자연관	3
2. 감성적 추상표현	8
III. 내면적 심상의 구체화 과정	13
1. '기(氣)'의 표현과 상징	13
2. 함축적인 표현으로서의 이미지	15
IV. 작품분석	17
V. 결론	31

참 고 도 판

참 고 문 헌

ABSTRACT

작 품 목 차.

【작품 1】 숲, 2009, 천에 먹 채색, 137x254cm.	17
【작품 2】 낮선 숲, 2010, 천에 먹 채색, 145x510cm.	19
【작품 3】 낮선 숲, 2010, 천에 먹 채색, 145x510cm.	21
【작품 4】 낮선 숲, 2009, 천에 먹, 145x523cm.	23
【작품 5】 낮선 숲, 2010, 천에 먹 채색, 103x230cm.	24
【작품 6】 특, 2010, 캔버스에 먹 채색, 162x97cm.	27
【작품 7】 Reading the forest, 2010, 천에 먹, 145x257cm.	29

I. 서 론

작품은 작가의 경험과 사유에서 나오는 것이며, 마음의 표현이다. 이것은 대상에 구속되지 않고, 고착되지 않으려고 무한히 자유로운 표현을 추구함에 있어서 자아 추구를 위한 자신의 생명력을 가진 독특한 언어로써 구축해 나가는 일련의 행위이다. 이러한 행위는 현대사회의 일상적이고 획일화된 삶에서 인간의 한계를 느끼게 하고 우리의 무의식 속에 존재하고 있는 자유의지를 억압에서 해방되고자 하는 내적 갈망이다. 이러한 내적 갈망은 본인에게 자신의 존재를 찾아가고 삶의 이상향과 자유로움에 대한 그리움의 표출로 자연의 일부분인 숲을 찾게 한다.

자연의 질서 속에서 모든 생명이 그러하듯이 인간도 생성되고 소멸해 가는 하나의 생명체이고 인간은 근본적으로 자연에서 분리될 수 없는 존재임을 인식한다. 또한 자연이 가지는 아름다운과 신비로움, 장엄함은 인간에게 관심의 대상이자 무한한 가르침을 주고 상상력이나 창조의 근간이 된다. 본인에게 자연은 스스로 자신을 되돌아보는 장소이자 근원적이고 초월적인 울림을 지니고 있는 공간이다. 여기서 얻어지는 감흥으로 자유로운 의식을 갖고 정신세계를 풍요롭게 하며 잠재의식 안에 있는 인간의 사고에서 표출된 자연 이미지를 상상력과 감성으로 표현 한다.

이를 위해 본 논문에서는 첫째, 이론적 접근방법으로서 동양의 자연의 미를 살펴보며, 본 작품의 형성배경으로 여행을 통해 자연과의 직접적 교감에서 오는 자연에 대한 기억과 감성에 표현하는 추상적 표현에 대해 서술 할 것이다.

둘째, 본인 작품의 기억속의 의미에 관한 심리적 접근, 풍경의 기억과 화

면에서 보여 지는 '기(氣)'의 표현과 상징에 대해 연구 하였다.

셋째, 작품의 형식 분석으로 숲을 통해 얻은 영감을 분석할 것이다. 작업 과정에서의 행위와 우연과 반복의 과정은 화면과 본인과의 끊임없이 대화해 나가는 관계로 파악하려고 한다. 이러한 관계에서 자유로운 표현은 '획(劃)'의 흐름으로 서술하고 획이 가지고 있는 특성을 분석 하고자 한다. 따라서 본 논문의 연구과정을 통하여 본인의 작업 관을 더욱 견고히 하여 점차 발전된 작품을 제작하는 배경이 되고자 한다.

Ⅱ . 심리적 경험과 잔상의 통로

1. 동양미술에서의 자연관

자연은 모든 예술의 근원으로서 그 자체만으로도 완전하고 아름다운 존재이다. 그렇게 때문에 자연에 대한 인간의 호기심은 계속해서 끊이지 않고 예술가들에게 있어서는 미적 관념이 풍부한 대상으로 여겨져 왔으며, 동서양의 수많은 예술가들의 소재로 수 세기동안 다루어져 왔다.

동양에서는 종병(宗炳,375-443)의 「화산수서(畫山水序)」¹⁾에서 잘 나타나고 있듯이 미의 원천이 원래 자연에 있는 것으로 생각해 자연을 그림의 소재로 많이 사용하였으며 이 글을 통해 자연과 인간과의 교응을 차원 높은 경지에 두고 자연이 그 내적 가치를 통해서 스스로 해방되는 것이 예술의 길임을 잘 설명해 주었다.²⁾ 생명은 자연에서 비롯된 것으로 동양에서는 글을 통해 알 수 있듯이 근원으로 자리잡아가며 과거부터 지금까지 미적 대상으로 존재하며 자리 잡고 있음을 말해주고 있다.

또한 서양의 철학자 칸트(Immanuel Kant. 1724-1804)도 그의 저서 「판단력 비판」 가운데서 “자연은 그것이 예술과 같이 보일 때 아름다우며 예술은 그것이 자연과 같이 보일 때 아름답다”³⁾ 라는 명제를 통해 가장 이상적인

-
- 1) 「화산수서(畫山水序)」(중국 5세기 남북조 송대(420-479) 종병(宗炳,375-443), 자가 소문(小文)이며 전해지는 산수화 작품은 없지만 「역대명화기(歷代名畫記)에 그의 영가읍옥도(永嘉邑屋圖)」와 일곱 개의 인물과 제목 및 「화산수서」 만을 기록하고 있다.)의 저술 로써 약 430년 전후에 기술 되었다. 일명 ‘산수화서’라고 불리기도 하는 이 화론은 서두에서 ‘성인합도명물(聖人合道映物)’, ‘현자정회미상’이라 하였듯이 예술은 자연으로부터 독립되어진 주관적 존재라는 내용을 강조하였으며 동시에 ‘경물(景物)에 대한 원근과 투시의 원리, 산수화의 구체적 표현기법 등을 서술하고 있다. 또한 이 화론은 5세기경 남북조(南北朝)시대에 산수화가 점차적으로 독립적 위치를 형성하게 되었음을 추측하게 하는 중요한 문헌이 되며 당시의 회화관을 짐작케 한다.
 - 2) 유경아, 「자연을 통한 서정적 심상 표현연구」, 성신여대대학원 석사학위논문, 1982 p.2
 - 3) 심홍 · 채산명진, 「조형 형태론」, 김인권 역(서울 :미진사, 1986), p.34.

미는 아름다운 사물을 아름답게 표현하는 것임을 설명해 주었다. 이처럼 동서양의 사상가나 예술가가 지금까지 자연미에 대해 논하여온 자취를 통해 미란 자연과 인간과의 깊은 상호관계에서 대상이 지닌 본질적인 자연스러움으로부터 나오는 것으로 사물의 원형보다는 내적인 미의 본질을 중요시하게 되었다. 따라서 예술가는 형태가 아닌 정신을 바탕으로 외계의 가시적인 세계에 존재하고 있는 사물의 본질을 꿰뚫을 수 있는 넓은 시야를 가져야 하며 자연 속에서 얻어지는 강렬한 감동과 생명력을 표현하기 위해 작가 자신의 이념과 사상으로 만들어낸 형상, 즉 아직 존재한 적이 없는 실재를 만드는 창작이 필요하게 된다. 또한 자연의 영감을 통해 단순히 있는 그대로의 것을 나타내는 재현이 아닌 작가의 주관적 이미지를 표출함으로써 상징화된 대상을 주제를 가진 미적 대상으로 구체화시켜 창작하게 되는 것이다. 그렇다고 잠재의식과 같은 주관적 세계만 있다고 해서 대상을 만들 수 있는 것은 아니다. 작가의 주관적 세계가 없어도 자연은 존재할 수 있으나 예술작품은 미적 대상은 작가의 시선을 통하여 바라본 대상이 작가의 주관적 색깔로 표현되어야만 구체화 될 수 있을 것이다. 이에 대해 M. 설리반(Michael Sullivan)은 “화가는 시인과 같은 대상적인 물체와 혼연 일체성을 표현할 방법은 없지만 이러한 작용이 실제로 이루어 졌는지의 여부는 그의 작품에서 충분히 감지 할 수는 있다. 만약에 그림을 보는 사람이 자기 마음속에 있는 선입관을 완전히 없애고 예술가의 신념에 자기의 마음을 완전히 개방한다면 우리는 그 그림으로부터 흘러나오는 자연의 생명을 우리 자신이 느낄 수 있다.”⁴⁾ 며 예술가가 창작을 함에 있어서 자연을 이해하고 느끼므로 작가의 주관적 세계와 표현된 정신적인 관조의 세계 즉, 상상력 있는 형태를 추구하고자 하였다. 그러므로 자연은 진정한 예술로서의 대상이 되었고 많은 예

4) M. Sullivan, 「중국예술의 세계」, 백승길 역(서울 : 열화당, 1995), p.78.

술가들은 자연으로부터 예술 작품의 모티브를 찾게 된 것이다. 이처럼 자연은 인간에게 미적 관념을 풍부하게 해주는 하나의 물질로서 작가의 상상력에 의해 다시 구성되어지는 조형적 표현을 통해 감상자들도 공감 할 수 있는 새로운 형태와 정취를 얻을 수 있게 해주었다.

본인 작품에서의 자연은 반복적인 일상과 불안정한 일들로 인하여 생긴 상념으로 흐려진 마음이 정화되고 일탈과 해방을 느끼는 공간이 된다. 즉 자연의 일부부인 숲의 이미지는 정신적 감응에 의한 접근이므로 정신 수양을 수행 할 수 있는 촉진제의 역할을 하는 것이다. 충동적인 감정과 영감, 그리고 심상들을 통해 자연의 본 모습을 찾아가며 사물을 예술 작품으로 승화시키려 노력하였다. 이는 자연이 가진 아름다움의 본질을 획득하여 보다 내면적이며 정신적으로 안정된 순수성에 접근하려는 자연미의 이상향에 대한 갈구 곧 나를 찾을 수 있는 세계에 대한 카타르시스의 표현이다. 과거의 전통적 회화와 관념적인 추상회화 어느 것 과도 다른 제작 방법으로 내부에 존재하는 잠재된 상상력을 통해 미적 대상으로서의 자연을 자신만의 독특한 개성이 보일 수 있도록 표현해 보았다.

자연은 끊임없는 변화와 생성, 소멸이 항상 일어나고 있으며, 그 신비적이고 신화적인 창조의 역사는 계속 진행 중이다. 여러 가지 자연현상, 빛이나 색채, 동세, 형태 등은 언제나 변화하는 무한성으로써 예술가들에게 창작의 근원을 제공해주고 있다. 자연은 인간의 눈으로 볼 수 있는 가시적 현상뿐만 아니라 마음으로 느낀 심상표현을 포함하고 인간의 내재성에 의해 감정을 표현하는 것은 작가마다 다르게 나타난다. 본인은 내면세계에 존재하는 기억들로 화면을 구성하며 그 기억의 잔상들을 자연에서 영감을 끌어내고자 한다.

예술에 있어서 작가의 내면적 감정의 중요성을 동양적 회화관에서는 정신

성의 개념으로 보았는데, 그것은 대상의 외형보다는 내면의 정신성을 중시하고 마음 혹은 정서적 요소를 중시하는 사의성(寫意性)과 관련이 깊다고 볼 수 있다. 사의는 내재적인 의경(意景)의 세계를 모사한다는 뜻으로 형사에 의한 대상의 외형보다는 작가의 의취(意趣)를 중시하는 동양회화의 특성 중의 하나이다. 송대의 유명한 산수화가이며 권위 있는 비평가였던 곽희는 “그림을 그리기 전에 화가는 자기의 영감을 기르지 않으면 안 된다.”⁵⁾고 하여 작가의 내면에 존재하는 정신성을 강조 했다.

공간 안에서 자연과 자아의 내적인 만남은 외형을 화면에 재현시키는 것이 아니라 작가의 의식 속에 있는 내재적 감정을 이끌어 내어 마음의 작용인 그림을 통하여 함축적으로 표현하고 동양의 조형정신을 구체화 시킨다.

동양의 자연주의에서 보면 자연의 본성을 따르는 것이 참된 삶이라하여 자연과의 합일을 강조하였다. 자연이 모든 생성변화의 소유법칙이 되는 최고의 개념인 ‘도(道)’와 동일한 것으로 본다. ‘도(道)’는 일체의 근원, 만물의 궁극, 존재탄생이며, 차별이 없으며 단순하여 일(一)이다. 말해질수 있는 도(道)는 절대적인 도(道)가 아니다. 보이려 해도 보이지 않으므로 형사(形寫) 없는 것이라 이름 하여 들으려 해도 들리지 않으므로 소리 없는 것이라 이름 한다. 이처럼 형체도 없고 상도 없는 도(道)는 무(無)와 같은 것이다. 무(無)는 아무것도 없는 것이며 유(有)의 반대를 의미하는 말로 사물에 인식에 있어서 가장 기본이 되는 개념이고 천하 만물은 유(有)에서 발생하고 유(有)는 무(無)에서 발생한다.⁶⁾ 모든 존재를 생기게 하는 근원으로서의 무(無)는 존재를 수용하는 공허(空虛)이며 무한의 넓이를 가지는 공간이다. 무(無)의 정신은 마음의 비움, 무심(無心)으로 사물을 바라보고자 하는 태도로 실천한

5) 『중국 예술의 세계』 서울: 열화당 (1977) p.155.

6) 조민환 『중국철학과 예술정신』 예문선원 (1998)p.146.

다.7) 무심의 경지는 순수의식의 상태로 있는 그대로의 자연 즉 가장 평범하고 자연스러운 상태에 있는 자연공간을 소재로 선택하여 욕심을 누르고 자연의 대상을 단순하게 파악하여 소박하게 그리려는 노력이다.

또한 습관적 기법, 관념, 이성 등의 영향을 완전히 배제하고, 무의식의 상태에서 손가는 데로 표현하였다. 다시 말해 지성의 의식 활동과는 아주 다른 무의식의 지배에 창작을 맡겨 버리는 것이 된다. 또한 묵과 화면이 부딪쳐 일어나는 현상은 생성의 무궁한 변화를 가져다주는 우연성을 표현하고 있다. 이러한 우연의 효과는 의지적인 구성보다 더 좋은 결과로 나타날 수 있으며 이성과 의식의 억압에 있는 내면세계를 해방시킨다고 할 수 있다. 그러나 우연의 효과를 이용한 작업이라 해서 작가의 의지가 전혀 내포되지 않는 것은 아니다. 의도적으로 그려지는 그림 못지않게 우연성의 효과도 정신적 작용이 개입되지 않고서는 불가능한 부분이라고 할 수 있다. 즉 고도의 기술과 더불어 정신적 긴장과 이완의 자율적인 능력을 지니지 않으면 불가능한 것이다.8) 따라서 작가 개개인에 있어 우연은 각기 다른 방식으로 작가의 개성에 따라 다양하게 표출된다고 할 수 있으며 이러한 표현은 추상효과를 이용함으로써 더욱 극대화시킬 수 있다.

7) 상계서, p.362.

8) 송수남, 「한국화의 길」 미진사, 1995, p.133-134.

2. 감성적 추상표현

곰브리치(Ernst Hans Josef Gombrich 1909~2001)의 재현론에 의하면 미술에서 중요한 것은 단순한 재현이 아니라 이미지의 재조합이고 그것의 구성 방법에는 기억과 학습에 의한 경험이 중요하다고 언급하였다. 이러한 회화적 재현은 시각적 정보의 단순화와 강조, 변형, 왜곡이 필수적이다. 따라서 재현한 이미지는 시각적 정보의 재조직과 변형을 거치면서 많은 부분이 실재와 다르게 된다. 그러나 그 이미지에서 실재와의 유사성을 인지하게 되는데 그것은 재현된 것이 대상의 본질을 드러내기 때문이다. 실재의 본질을 통찰하고 창조해낸 이미지를 통해 본질을 전달하기 위하여 본인은 기억을 끌어 들인다. 기억은 시간의 관점에서 보면 신체와 정신은 구분되면서도 소통한 실체들이다. 실재의 모든 지각들은 지속의 어떤 두께를 점유하고 과거를 현재 속에 연장하며, 그 사실에 의해 기억작용에 참여한다.⁹⁾ 사실 기억이 작용하면서 현실화되는 순간에 그것은 기억되기를 그치고 다시 지각이 된다. 구체적 지각에는 기억이 개입하며 기억은 결코 현재로부터 과거로 후퇴하는 것으로 이루어지는 것이 아니라 현재로 가는 것으로 이루어진다.¹⁰⁾ 그러므로 우리의 정신은 사유하는 존재이며, 정신은 순간들의 과정을 통해 엮어간다. 그래서 우리는 작가 개인을 통해서 자연풍경을 볼 뿐 아니라 풍경을 통해서 작가 개인을 보는 것이어야 한다.

메를로 폰티(Maurice Merleau-Ponty)¹¹⁾ 는 『눈과 정신』에서 다음과 같이

9) Henri-Louis Bergson, 『물질과 기억』, 박종원 옮김, (서울: 아카넷, 2005), p. 401.

10) 상계서, p. 394~395.

11) 메를로 폰티 (Merleau-Ponty Maurice: 1908~1961) 메를로 폰티는 1908년 프랑스 카톨릭 집안에 태어나 파리 고등 사범학교 졸업. 철학 교수를 역임하고 2차 대전중 레지탕스 운동에 가담하기도 했다. 사르트르와는 다른 방식으로 하이데거와 후설의 현상학에 관심을 갖게 된다. 1945년 『지각의 상학』 1948년 『의미와 무의미』 출간. 53세에 심장병으로 사망. 메를로 폰티의 사상은 실존철학적 현상학으로 분류한다. '인간의 존재=몸'으로 보면서 현장의 장속에서 드러나는 몸을 있는 그대로 기술하고 받아들인다.

언급하였다.

회화의 깊이란 그것이 어디에 있는지, 어떤 것에 기반을 두고 있는지를 말하기 어렵다. 회화가 보는 것은 외적인 것에 대한 조망이거나 단순히 세계와의 물리 광학적 관계는 아니다. 화가에게서 세계란 표상과 같은 것은 아니다. 오히려 세계가 화가 쪽으로 겨냥하고 귀속함으로써 화가로 하여금 세계를 보도록 하고 그럼으로써 화가를 탄생시킨다. 회화란 궁극적으로 경험적 사물을 다루는 것이 아니라 단지 자립형상(*autofiguratif*)을 다룬다. 회화는 현존하는 것과 관련해서 말하자면 아무것도 아닌 것의 환영이요 스펙터클일 뿐이다. 그런 가운데서 회화는 사물들이 어떻게 사물이 되고 세계가 어떻게 세계로 되는지를 보이게 하자 '사물의 껍질'(la peau des choses)을 벗긴다.¹²⁾ 이것은 "자연은 작가의 마음 안에 있다"라는 말로 바꿀 수 있다.

예술가는 평범한 생활의 체험에서 삶을 자각하고 창작의 원동력을 얻게 된다. 본인 작업은 자연의 일부분인 숲과 직접적 교감과 심의(心意)의 자유로운 표현에 의미를 두고 있다. 자연에 대한 서정적 감흥으로 인한 충동적이고 다이나믹한 카타르시스의 욕구는 여행을 통한 자연의 기억이다. 본인에게 여행은 '낮 설음'의 접근이고 '기억'이며 대상과 단순한 접촉이기 보다 해석하고 완결시키는 기억들이다. '떠남'과 '낮 설음'의 호기심이 자리 잡게 되었고 자연스러운 불안이 일부로 남아 있게 되었다. '떠남'은 새로운 경험과 신선함의 감성들이고 자연으로 돌아가는 무한(無限)과의 연결이다. 그리고 그것은 안과 밖을 잇는 구조임과 동시에 거기 머무는 의식이다.

보는 일이란 주관화된 세계를 말한다. 예술은 대상을 복사 하는 바 재현(*représentation*)이 아니라, 주관에 의해 다시 구성하는 표현(*expression*)이다.¹³⁾

12) 김복영, 『눈과 정신』, (서울: 한길아트, 2006), p. 7~8.

13) 조요한, 『예술철학』, (서울: 미술문화, 2003), p. 40~41.

본인작품은 이러한 개념을 받아들여 사물의 재현이 아니라 추상화(抽象化) 한 표현(expression)으로 이미지를 재구성한다.

추상예술은 크게 두 가지로 구분하여 볼 때, 몬드리안의 차가운 기하 추상에 비해, 뜨거운 추상인 칸딘스키의 서정적, 직관적 예술은 다분히 동양적 특질을 지니고 있다. 동양의 화론이나 문인 화가들의 생각은 단순한외양의 모방이 아니라 사의적(寫意的), 주관적(主觀的)표현을 중시한다. 동양미술의 추상성은 자연을 대하는 태도가 내면세계와 일치하려는 접근 방식의 자세와 관조의 세계이며, 바라보는 자의 입장에서 감상하도록 하는 배려가 있다. 칸딘스키(Wassily Kandinsky 1866~1944)는 「예술에서 정신적인 것에 '관하여」에서 내적인 실재 즉, 내적 필연성에 대해 체계적으로 묘사하고 있다.

“예술작품은 내적인 요소와 외적인 요소로 성립된다. 내적인 요소는 예술가의 심성 가운데 있는 감정인데, 이 감정은 관조자에게서 유사한 감정을 환기시키는 능력을 가졌다. 심성은 육체와 연관되어 있으므로 감각-느껴진것-이라는 매체를 통해서 감동을 받는다. 감정은 감각된 것에 의해서 유발되며 감동된다. 그리하여 감각된 것 비물질적인 것(예술가의 감정)과 물질적인 것을 이어주는 다리, 즉 물리적인 관계인데, 이러한 결과로 예술작품이 생성되는 것이다. 그리고 다시 감각된 것은 물질적인 것(예술가와 그의 작품)에서 비물질적인 것(관조자의 심성 속에 있는 감정)에 이르는 다리인것이다.”¹⁴⁾

그러므로 칸딘스키의 생각은 동양의 기운생동(氣韻生動)과 일치한다. 기운생동(氣韻生動)은 예술작품의 전제조건으로서 우선 화가의 정신적·영적인 내적 요소가 선행되어야 하며, 그것에 의해 결정된다.

본인작품은 이러한 개념을 수용하고 숲의 재현보다 감성을 통한 서정 추상적

14) Kandinsky Wassily, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 권형필 역, (서울:열화당, 1979) p. 17~18.

표현이다. 이것은 감성적 인식으로의 전환이며 감성(感性)은 상상, 기억, 감정을 포함한 미와 예술의 영역에 속한다. 감성(感性)은 이성(理性)에 대응되는 개념으로 외계의 대상을 오관(五官)으로 감각하고 지각하며 표상을 형성하는 인간의 인식능력이다. 이러한 인식능력은 무(無)의 심연에서 출발하여 지적으로 환원하려는 과정에서 추상성을 동반한다. 추상성은 현대미술에서 우리시대의 무한한 개인주의와 인간관계에서 오는 관념의 세계이며 어떻게 느끼는지 문제이다. 너무나 광범위하고 사회적, 역사적 환경에 따라 특징이 다르므로 총괄하여 피력하기는 무의미하다. 그러나 현대 추상미술은 미술에 대한 명확한 철학적 성찰이 최초로 나타났다는 것은 과거 추상미술과 본질적 차이가 있음을 알 수 있다. 추상은 속성이나 특성을 다른 사물 또는 경험과의 결합상태에서 분리하거나, 추출하여 파악하는 심적 작용이다.

보링거(Wilhelm Worringer 1881~1965)는 「추상과 감정 이입」에서 감정이입 충동과 추상충동의 양극으로부터 추상미술을 이론적으로 정당화 하였다. 감정이입충동이 인간과 외계현상과의 행복한 범신론적 친화관계라면 추상 충동은 외계현상에 의한 인간의 내적 불안의 결과이며 정신적 공포 상태라 불린다. 추상 충동에서 생겨나는 양식의 특징은 묘사가 평면적으로 되는 동시에 공간적 효과가 억압되고 단일 형태가 표현되는 점이다.

인간에게 있어 해소(解消)의 감정은 표현을 의미한다. 감정이 표현되고 따라서 의식 속에 들어올 때 감정은 고양되거나 편안해지는 새로운 느낌을 동반한다. 한사람이 자기 안에 있는 감정을 표현한다는 것은 자연스러운 것이나 작업에서의 감정표현은 어떤 감정을 표현하고 있는지 구체적으로 얘기 될 수는 없다. 의식하고 있는 것은 마음의 동요 또는 흥분이 전부이며, 본성은 모른다.¹⁵⁾ 는 것이다. 그러므로 예술 작품에서 표현이란 어느 누구도 알지 못하는

15) Collingwood Robin · G, 『상상과 표현』, 김혜련 역, (서울: 고려원, 1996), p. 135.

깊은 사색의 길이다.

본인에게 숲은 깊고 무한으로 가는 체험이며 상상력의 근원이다. 작품 안에서 이미지는 산행을 하면서 본 바위와 계곡이 기억으로 남아있다. 기억은 작업 과정을 통해 작품으로 표현 되었다. 본인은 자연체험을 통해 숲 속에서 인간의 잃어버린 자연성을 회복할 수 있고 숲의 풍경을 표현함에 있어서는 감수성을 담아야 한다고 생각한다. 이러한 사고의 반영으로 풍경이 내 마음속에 있고 풍경을 '나'라는 개념과 행위로서 표현하였다. 작품에서 보여 지는 숲은 활동하는 존재이자 생명력의 근원으로 작품에서 '기(氣)'로 환원 되었다. 정신적인 측면에서 표현 되어지는 본인작품을 분석하기 위하여 전통회화인 산수화를 살펴보면 산수화는 산·수를 그리되, 산·수를 그렸다고 다 산수화가 되는 것은 아니다. 동기창(董其昌 1555~1636)은 『화지(畫旨)』에서 “산수가 진짜 산수화요. 산수화는 가짜 산수다.”(山水眞 山水畫 山水畫 假山水)라고 언급하였다. 그런 이의 심상으로 경치를 그리는 것, 즉 사경(寫景)은 뜻을 그리는 것이며 사의(寫意)와 같은 것이다.¹⁶⁾ 이러한 관점에서 본인작품을 논하여 보면 자연의 일부분인 숲의 풍경을 기억의 심상으로 그리는 사의(寫意)적인 표현이라고 말할 수 있다.

16) 손철주, 『그림 보는 만큼 보인다』, (서울: 생각의 나무, 2006), p. 18.

Ⅲ. 내면적 심상의 구체화 과정

1. '기(氣)'의 표현과 상징

'기(氣)'는 관념, 감정, 상상력을 지배하며 형성된 예술성을 결정하는 에너지원이다. '기(氣)'는 현실세계의 어떠한 존재와도 구별되는데 그것은 실제세계의 근본이 되기 때문이다. 또한 '기(氣)'는 이(理)와 하나로 보며 형체를 떠나 지식을 버리는 경지로서 본인작품의 가장 중요한 요소이다.

중국 남제시대의 미술 평론가 사혁(謝赫)은 「육법(六法)」에서 기운생동(氣韻生動)에 대해 언급하였다. 기운(氣韻)은 비록 형상은 없되 예술에 있어 중요한 요소로서 정신적 혼(魂)이라 할 수 있다. 혼은 몸과 정신을 다스리는 것이고 기운은 작품에서 작가 정신이 표출되고 작가 자신으로부터 얻은 정신의 상태로서 작가의 심령과 품격이 작품에 나타나는 것이다. 기운(氣韻)에서 첫째 '기(氣)'라는 것은 마음에 따라 붓을 운행 하여, 상(象)을 취하되 확고한 신념으로 하는 것이요, 둘째 운(韻)이라는 것은 기법의 자취를 드러내지 않으면서 형(形)을 세우고, 격식을 갖추되 속되지 않게 하는 것이다.¹⁷⁾

명나라 동기창(董基昌 1555~1636)은 「화가육법(畫家六法)의 첫 번째는 기운생동(氣韻生動)이다. 기운(氣韻)은 배울 수 없는 것으로 이것은 나면서부터 아는 것이며, 자연적으로 하늘이 부여해 준 것이다. 그러나 또한 배워서 얻을 수 있는 곳이 있다. 만권의 책을 읽고 만 리 길을 여행하며, 가슴속에 있는 먼지와 혼탁한 것을 없애버리면, 자연히 산수(山水)가 전신(傳神)하게 되는 것이다。」라고 하였다. 이것은 산수가 정신을 전하게 되는 근원을 기교에 있는 것이 아니라 예술가가 자기 생명의 초월, 승화이후에 나타나는 예술 정신주체 즉, 허

17) 창언원의 지음, 『중국화론 선집』, 김기주 역, (서울: 미술문학, 2002), p. 112.

정(虛靜)의 마음이며, 작품 속의 기운이기도 한 것으로서, 예술가의 정화(淨化) 후의 마음에서 나온 것이다.¹⁸⁾

본인작품의 '기(氣)'의 흐름을 살펴보면 여행지의 큰 숲 안에서 강렬한 에너지를 받았다. 작업과정에서 힘찬 에너지로 보이는 선은 숲의 거대함에서 오는 '기(氣)'의 표현이다. 강렬한 감흥으로 인해 표현되는 작품은 자연의 일부분인 숲에서 받은 감흥에 따라 '기(氣)'흐름의 변화를 볼 수 있다.

본인은 작업에서 시간적 공백이 배제된 채 매우 빠른 속도로 진행한다. 작품마다 그때의 상황이나 느낌에 따라 이론적 법칙을 세우거나 따르지 않고 행한다. 먼저 비우거나 채울 곳을 정하고 먹을 떨어뜨리는데 주춤하지 않고 떨어뜨린다. 시작과 결말을 잇는 결정적인 절차가 사라지게 되며 몸 전체의 움직임으로 작업이 진행되는 행위이다.

몸짓은 행위 속에 숨어있는 긴장과 육체적인 동작이다. 바닥위에서 펼쳐진 표면을 이용하는데 일정한 장소에서 이루어지는 것이 아니라 화면 전체를 돌아다니면서 제작되는 전면회화의 형식이다. 작업진행 도중에는 화면보다 자신이 직접 캔버스(Canvas) 속으로 들어가 화면과 일치하는 몰입의 상태이다. 행위의 주체인 신체는 외부와 내부를 넘나들며 초월(超越)을 체험할 수 있다. 그리고 신체적 행위를 통해 무한(無限)으로 닿으며 정신과 순간적인 행위의 표현으로 순수공간이 창조된다. 작업에서 공간은 내면적, 정신적 세계이며 동양의 여백공간이다. 여백공간은 내부와 외부가 만나는 길이면서 서로 침투하기도 하고, 거절하기도 하는 다이나믹한 관계를 만드는 것이 중요하다. 그리고 그 공간에서 초월성(超越性)을 느낄 수 있고 예술작품에서 열려있는 개념의 공간이다.¹⁹⁾ 여백은 암시적 또는 은유적인 의미로 전환된 무형적인 개념이며

18) 김인환, 「기운생동에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원 석사논문, 1981. p. 68~69.

19) 이우환, 『여백의 예술』, 김춘미 옮김, (서울: 현대문학, 2002), p. 17~18.

심오하고 깊은 의미를 내포한다. 또한 여백공간은 시작과 끝이 하나인 공간, 그 자체로 유(有)이고 무(無)이며 부분이면서 전체를 수용하는 공간이다.

2. 함축적인 표현으로서의 이미지

동양에서의 함축성과 상징성을 본다면 무한의 가능성을 지닌 획(劃)을 들 수 있겠다. 획(劃)은 모든 예술적 행위의 원초로서의 의미를 지닌 개념적인 요소이기도 하다. 동양회화에서 획은 시각적으로 공간을 생성 발단시키는 원초이자 그 속에 작가의 표현 욕구나 의도를 담아내고 있는 것이기도 하다.

석도는 “회화에 있어 한번 그음이 시작이며 동시에 끝이다.” 라는 일획론(一劃論)²⁰⁾은 ‘고과상화어록(苦瓜和尚畫語錄)’을 통해 제시하였는데, 하나가 흠어져서 만물을 이루었다. 라고 말하면서 “그림은 일획으로 시작하여 일획으로 끝난다.” 라고 말하였다. 일획론(一劃論)은 회화에서 하나의 부분적인 요소가 아니라 그 자체로 본질적이고 자기 완성적인 의미를 지니고 있으며 동양회화에서 최고의 함축적인 요소이다. ‘일획’은 마음으로부터 나타나는 것으로 작가의 창조에 대한 생명성을 보여주는 것이고 작가와 대상과의 정신적 합일이기

20) 석도는 "그림이란 마음에서 연유하는 것이다. 산천과 인물의 수려함이든, 조수와 초목의 성정이든, 연꽃과 누대의 규칙이든, 그 이치를 파고들어 그 모습을 다하지 않으면 결국 일획의 큰 범을 얻을 수 없다." 어떤 그림이든 모두 일획에서 시작하지만 이 일획은 천지 밖의 억만 개의 필묵을 수용한다. 이 일획은 보통 사람들이 그린 평범한 선처럼 보인다. 하지만 이것이야말로 세계와 인상의 대한 완전한 이해이며, 그리고자 하는 그림 전체에 대한 창조적인 기초이다."라고 한다. 그는 '일획'은 만법(萬法)이 깃들이고 만법은 하나로 귀결된다."라고 주장하는데 '일획'은 "내 마음과 사물 사이에 거리낌이 없다"는 '나의 법'이라 했다.

도 하다. 이러한 의미를 토대로 본인은 대상이 갖는 기운을 공유하고자 하였으며, 기운을 획(劃)이란 개념으로 표현하고자 하였다.

화면 속에서의 획은 속도감, 길이, 굵기, 방향성 등에 따라 다양한 시각적 작용을 하기 때문에 조형 언어로서의 역할은 중요하다고 할 수 있다. 즉 획은 그 자체로서 감정을 가지고 있기 때문에 작가는 스스로 감정에 따라 자유롭게 사용할 수 있고, 감정을 이입할 수 있는 것이다.

본 작품에서 여행을 통한 자연의 기억 '낮 설음'과 '떠남' '불안' 같은 복합적인 감정을 먹을 흘려내리는 방식으로 내면의 이야기와 감정의 덩어리를 '획(劃)'을 통해 표출하려 하였다. 작품에 있어 어떤 기교에 경도되기보다는 본인의 내면화를 통해 변용된 자연의 상징성 또는 숲에 투영된 본인의 감정을 표현하는데 주력하였다.

본 연구자에게 '일획(一劃)'의 확장은, 관념적인 추상회화에서 존재하는 상상력을 부각시켜 숲의 이미지를 개성 있게 보일 수 있도록 표현해 보았고, 내적으로 존재하는 기운들을 가지고 화면을 구성하면서 연구자가 가지고 있는 에너지를 나타내고자 노력하였다. 무엇보다도 먹을 흘릴때 내제된 힘이 감싸안는 다는 생각으로 '일획(一劃)'으로 시작하여 기운에 파장을 확장해 나아가는 작업은 본인이 생각하고 있는 기운의 움직임과 본 작품의 심상과 일치한다고 생각한다.

즉흥적이고 가속화된 획의 흔적들은 본인 작업에서의 '기(氣)'의 흐름으로 나타나고 있다. 본인작품에서 획은 행위자체를 발생시키는 적극적인 표현수단이며, 이러한 행위는 가장 극적인 움직임과 탐구 사이의 관계라고 할 수 있다.

Ⅲ. 작품 분석



<작품 1> 숲, 2009, 천에 먹 채색, 137x254cm.

<작품 1>

제목: 숲

재료: 천에 먹 채색

크기: 137x254cm

자연의 형상은 때로 인간을 닮아서 자연과 인간은 더욱 서로 친밀한 관계를 갖는다. 바위산에 오르면 가끔 인간이나 동물 형상을 한 여러 기암괴석을 찾아 볼 수 있는데 사람의 기쁘고 슬픈 얼굴이나 고민하고 사랑하며 수행하는 자세의 형상은 수 만년에 걸친 자연적 풍화로 나타난 예술작품이다.

이 작품은 흐르는 계곡의 바위산을 표현하여 그 안에서 나의 존재를 찾고자 하였다. 끊임없이 흐르는 물줄기는 어느 무엇으로도 막을 수 없는 시간의 흐름을 의미하며 그 가운데에 있는 부동의 바위산은 정체성을 가지고 나를 지켜나가는 자아를 의미한다. 흐르는 물과 바위산을 같은 화면 안에 구성한 것은 자연과 내가 하나가 되는 방법으로 나의 의지의 신념이 강인한 바위산의 이미지처럼 흔들리지 않기 바라는 소망을 나타낸다.

자연은 만물의 생성 소멸의 원리와 절대적인 아름다움을 찾는 동양인들에게 자연을 가까이 할 수 있는 수단이며 동시에 인간의 내면을 가시적인 아름다움으로 형상화하여 인간과 자연의 조화를 추구한다. 자연은 인공적인 도시 환경 속에서 살아가는 현대인들에게 더욱 필요한 존재이며 자연을 형상화한 예술작품은 자연친화적인 인간의 내면을 일깨워주는 역할을 한다.

이 작품은 근경의 무성한 숲과 절벽 그 너머로 보이는 산의 원근감에 중점을 두었다. 그리고 흘림을 우연적 효과로 이용하여 화면에서 시간의 차이에 의해 생기는 먹의 번짐에 의한 얼룩을 주었다.



<작품 2> 낯선 숲, 2010, 천에 먹 채색, 145x510cm.

<작품 2>

제목: 낮선 숲,

재료: 천에 먹 채색

크기: 145x510cm

어두운 숲속에 달빛을 머금고 고요한 정적 속에 한편의 시로 다가온다. 시적인 운율이 리듬을 타고 공간 안에 울려 퍼지고 있는 것이다. 이러한 느낌을 담기 위해서 화면을 길게 구성하고 약간의 사선을 포함한 수평적인 선으로 화면은 확장해 나가고 부분적으로 면을 구성하여 마침표와 같은 역할을 하도록 표현 하였다.

자연 공간 안에서 내적 운율의 표현은 선이라는 유동적 요소와 면이라는 정지된 요소가 어우러져 서로 강약을 주고받는 다고 생각 하였다.

어두운 숲 공간과 달빛이 주는 공간 한 공간 안에 두 자연공간이 존재하는 것을 표현하였다.

예술가는 외적인 대상으로부터 받은 감각 경험과 아울러 개인이 가지는 독특한 창조적 상상력을 발휘하게 된다는 가스통 바슐라르(Gaston Bachelard) 이론을 토대로 본인은 이러한 자연을 보고 상상력을 보태어 내면의 공간으로 재창조하려고 시도하였다.

본인에게 있어서 자연공간은 어떤 일에 대해 다시 한 번 깊이 생각해 보는 공간으로 만나게 되고 마음을 정화하고 결심하기도 하는 사유의 장이 되는 것이다. 밤이라는 시간과 만나게 되는 자연공간은 잠잠하지만 더 많은 에너지를 잉태하고 있는 곳이다.



<작품 3> 낮선 숲, 2010, 천에 먹 채색, 145x510cm.

<작품 3>

제목: 낮선 숲,

재료: 천에 먹 채색

크기: 145x510cm

검은 빛은 고정된 의미가 아닌 불안, 외로움, 혹은 즐거움 등을 담고 있는 변화무쌍한 생명체이다. 이 작품은 흑백의 대비를 통해 자연의 이중성을 표현한 작품이다. 반복적인 흘림으로 표현했지만 서로 다른 형상들이 조화를 이룬 작품으로 숲을 표현하였다. 어두운 부분이 숲, 밝은 부분이 공간, 반대로 밝은 면이 숲, 어두운 면이 공간이 될 수 있는 생각할 가능성이 있는 작업이다.

수직의 먹 흘림으로 선을 표현하였으며, 화면에서 보여 지는 선뿐만 아니라 비어있는 여백의 공간에 대해서도 관심을 가지고 앞으로의 작업에 다양한 시도를 하고자 한다.



<작품 4> 낯선 숲, 2009, 천에 먹, 145x523cm.



<작품 5> 낮선 숲, 2010, 천에 먹 채색, 103x230cm.

<작품 4>

제목: 낮선 숲

재료: 천에 먹 채색

크기: 103x230cm

<작품 5>

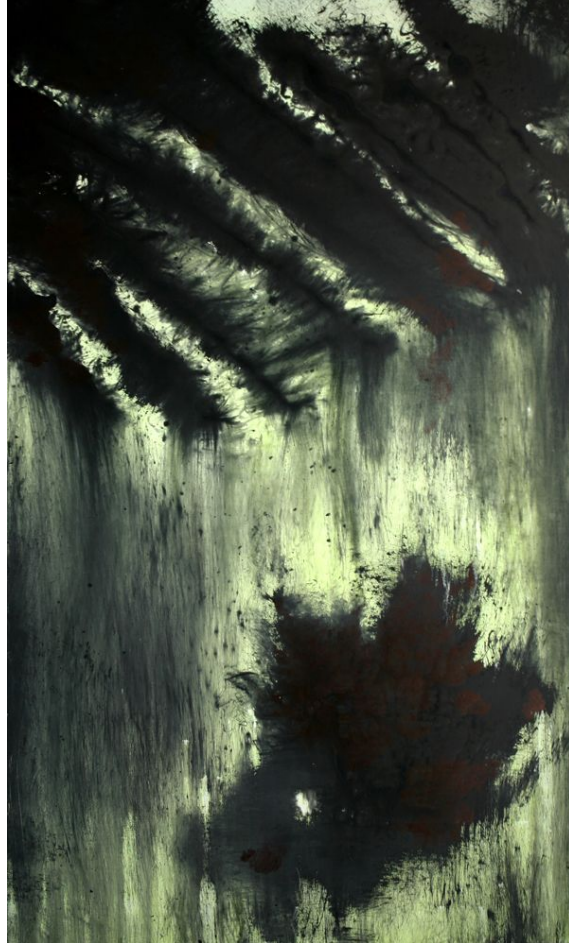
제목: 낮선 숲

재료: 천에 먹 채색

크기: 103x230cm

새벽에 산에 올라가 시원한 공기를 마시고, 숲을 바라보면 미세한 에너지가 대기를 감싸고 있는 느낌이 든다. 에너지를 품고 활동을 시작하기 전의 움직임은 태초의 고요한 공간과 같은 느낌을 받으며 변화의 시작을 예고하고 있다. 이 작품은 본인과 숲의 공간이 서로 마주해 고요히 대화하며 열린 공간으로서의 확장을 보여주고 근원적인 에너지의 시작되는 움직임을 보여주려는 시도이다. 본인은 보이는 구체적인 대상을 통해 보이지 않는 내 눈을 넘어선 것 동시에 표현하고자 하였다. 대상에서 얻어지는 구체적인 형상과 그 대상을 바라보는 본인의 눈에서 이루어지는 인지과정 그리고 더 나아가 그 대상에서 파생된 새로운 형상 속에서의 변화를 동시에 표현하였다. 그리하여 대상이 가진 고유한 본질의 의미를 찾아보았으며 확장된 공간에서 일어나는 이미지의 형상과 삶과 자연속의 존재에 대한 우리 자신의 정서적으로 내포하고 있는 의식과 무의식의 세계를 그림에서 공간의 의미에 접목시켜 보려고 하였다. 본인이 생각하는 태초적 공간에 대한 이미지를 작품을 통하여 평온, 침묵, 비어있음, 이상세계에 대한 동경 같은 감정을 이끌어 내어 표현 하였다. 먹을 전체적으로 흘리고 굵기 변화를 주어 조용한 화면 안에 변화와 울림을 주었다. 본인은 자연스럽게 공간을 구성하여 근원적인 자연의 에너지의 이미지를 공간을 확장하는 여러 선, 면 등의 조형적인 요소를 이용하여 창조 하였다. 뿌리기 작업을 할 때, 나뭇가지, 빗자루 등을 사

용해 거칠고 무딘 선들도 연출했다. 본인에게 공간은 늘 받아들일 준비가 되어 있고, 무한한 깊이를 가지며, 새롭게 무엇을 내보내는 신비스러움이 정제된 곳이다. 이러한 공간의 배경과 경계의 모호함의 효과를 먹이 번져가는 흐름을 이용하여 정적이면서 생동감 있는 공간을 표현 하였다. 또한 옅은 은은한 색으로 조용한 울림을 표현하고 우연적인 번짐을 이용하여 확장되고 있는 명상적이고 신비로운 공간을 창출하려고 하였다.



<작품 6> 특, 2010, 캔버스에 먹 채색, 162x97cm.

<작품 6>

제목: 툇

재료: 캔버스에 먹 채색

크기: 162x97cm

자연을 소재로 작업을 해나가는 나에게 있어서 '숲'이란 공간은 본인의 내면의 감정들을 표출해 내기에 충분한 소재이다. 자연공간 안에서 서로가 연관되어 기운을 주고받으며 다양한 움직임이 일어나고 큰 흐름에서 작은 흐름이 나오기도 하는 에너지의 기운을 먹의 흘림을 이용하여 표현하였다. 화면 안에 본인의 자연의 리듬에 대한 감성적 요소를 끌어들이어 조형적 요소로 구성하고 이 공간은 다시 무한한 상상력으로 이끄는 원동력이 되고 있다. 검은 색의 알 수 없는 덩어리들은 본인의 자아 속에서 튀어나와 다른 모습의 또 다른 본인을 만들어 내는 기운을 표현한다.



<작품 7> Reading the forest, 2010, 천에 먹, 145x257cm.

<작품 7>

제목: Reading the forest,

재료: 천에 먹

크기: 145x257cm

<작품 7>에서는 주관적인 시선으로 시작하여 선이라는 매개체를 통해 드로잉의 반복적 행위는 이 작품의 주된 요소인데 그것으로 인해 자연에서 볼 수 있는 숲을 보여 주기도 한다.

이 작품에서는 붓이 아닌 손놀림의 터치와 얼룩의 흐름을 의도하여 우연 아닌 우연의 효과를 나타내려 한 것은 본 작업의 단순한 표현방법을 탈피하고자 하는데 있다.

개인적인 성향을 몸놀림으로서의 행위는 선과 비슷하다. 거기에 우연성을 내포하고 있다.

천에 뿌리고, 분고, 흘리는 방법들의 행위는 본인의 고뇌 괴로운 혼란을 자연에 고백하는 자연스러운 흐름을 볼 수가 있다.

IV. 결 론

예술적 표현은 인간으로 하여금 자신을 돌이켜 보고 대화할 수 있게 하는 힘을 부여 한다. 본인은 자연을 통해 감흥하고 내면의 감성과 경험을 통해 숲의 이미지에 대해 살펴보았으며 작품을 통하여 변화무쌍한 자연의 정취를 느껴보고 동양인들의 보편적인 사유의 방식을 짚어보고 자연 속의 무수한 현상의 감동을 조형화 하고자 하였다. 본인작품은 여행을 통해 기억된 숲의 이미지를 감성을 통해서 추상적으로 표현하며, 표현된 이미지는 사실적이거나 사의적(寫意的) 이미지를 가지기도 하다. 그리고 본인은 자연주의적인 감성을 통해 그 속에 내재해 있는 생명력을 표현하고자 하는데 창작의 의미를 두었다. 따라서 본 연구에서는 동양미술에서의 자연의미를 살펴보고 본인 작품의 형성배경으로 숲에 대한 기억과 추상화 과정, 감성을 통한 표현에 대해 살펴보았다. 본인작품의 전개과정으로 기억의 내재된 의미에 관한 심리적 접근, 숲의 기억과 추상적 표현의 내면세계를 분석하면서 '기(氣)'의 흐름과 획(劃)에 대해 살펴보았다. 그리고 작업과정에서 우연과 무작위의 행위로 반복되는 화면은 역동적인 개념을 지향하며 동양의 '기(氣)'로서 생명 에너지인 기운생동(氣韻生動)이다. 기운생동은 본인 작품에서 가장 중요한 요소인 동시에 부단히 탐색하고 연구해야하는 과제로 남아있다. 곡선과 속도감으로 화면에서 울림으로 호소하려 했다. 이는 추상적으로 표현되었고 작품에 설명적 표현을 절제하여 보는 이들의 상상력을 확장 시키려고 하였다. 소재를 통해 외적 모방이 아닌 주관적 감정과 내적 필연에 의해서 추상적인 언어로 표현함은 물론 자연에서 받은 심층적 내면심상을 나타내는 과정에서 논리와 감정을 합일시켜 새로운 표현 양식을 구축하고자 하였다.

본인의 작업은 발상에서부터 구체적인 계획성보다는 임의적인 계기를 중시

한다는 점에서, 유연성과 경향성의 특징이 나타난다. 또한 인간 내면의 깊숙한 추상적인 감정을 얼마만큼 객관화시켜 본인과 관람자의 입장에서 교감을 가능하게 할 수 있는지에 관한 의문도 제기된다. 이러한 본인의 작업에 대한 한계는 앞으로 본인이 극복해야 할 과제일 것이다.

참 고 문 헌

단행본

- 김영기, 『한국미의 이해』, 이화여대출판부, 1989.
- 김복영, 『눈과 정신』, 서울: 한길아트, 2006.
- 서성록, 『동서양미술의 지평』, 재원, 1999.
- 손철주, 『그림 보는 만큼 보인다』, 서울: 생각의 나무, 2006.
- 오광수, 『추상미술의 이해』, 일지사, 1988.
- 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 예문선원, 1998.
- 조요한, 『예술철학』, 서울: 미술문화, 2003.
- 송수남, 『한국화의 길』, 미진사, 1995.
- 최병식, 『세계드로잉 대전』, 서울, 미술연감사, 1989.

번역서

- 이우환, 『여백의 예술』, 김춘미 옮김, 서울: 현대문학, 2002.
- 창언원의 지음, 『중국화론 선집』, 김기주 역, 서울: 미술문학, 2002.
- 채산명전, 『조형 형태론』, 김인권 역, 미진사, 1986.
- Henri-Louis Bergson, 『물질과 기억』, 박종원 옮김, 서울: 아카넷, 2005.
- Collingwood Robin · G, 『상상과 표현』, 김혜련 역, 서울: 고려원, 1996.
- M. Sullivan, 『중국예술의 세계』, 백승길 역, 열화당, 1977.

Kandinsky Wassily, 『점·선·면』, 차봉희 역, 서울: 열화당, 1983.

Kandinsky Wassily, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 권형필 역,
서울:열화당, 1979.

학위논문

김인숙, 『자연이미지의 조형적 표현연구』, 홍익대학교 석사학위논문, 2006.

김인환, 『기운생동에 관한 연구』, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1981.

유경아, 『자연을 통한 서정적 심상 표현연구』, 성신여자대학교 석사학위논문, 1982

이유미, 『동양적 자연관에 의한 인간표현 연구』, 이화여자대학교, 석사학위논문, 1995.

임완수, 『수묵을 통한 내적 이미지 연구』, 중앙대학교 석사학위논문, 2002

최현기, 『회화에서 나타난 기운생동에 관한 연구』, 홍익대학교 석사학위논문, 2004

ABSTRACT

The Abstractive Expression Based on the Forest

- Centering around My Work -

**Choi So Young
Dept. of Oriental Painting
Graduate School of
Sungshin women's University**

The nature has always given the human some mental comfort and physical rest. People since the past have taken their rests from the Eastern landscape paintings or the Western landscape paintings. People have sometimes discovered the expression of concept in it. People have met the nature in their everyday life until now. And they have taken their rests and comforts from it. People have been surprised at the wonder of the nature, too. As the forest has been the part of the nature which gives the human some comfort and rest, I couldn't help being affected by the nature in that I have drawn the paintings. I feel comfortable in the forest of nature, come into line in it, and try to seek for my unlimited subjects in it.

When I see a broad and thick forest, I stretch of the unlimited imagination more and more. The life in the forest is wild in some time, or mild and calm in some time. I may feel the calm and unlimited life

power in the forest, or may look at the shape of the forest that is changeable variously. I have studied my inner sensibility in the part of the nature, that is, forest. By means of this process and will of mine, I could connect the forest with the consciousness of nature-oriented Eastern beauty that come into line with the nature.

My confronting the forest is the approach to enter into my own artistic world and the tool to express my inner idea on the plane screen.

Therefore my first approach to seek for is my new experience of the nature. My travels drive me to confront the forests. And I piles up these memorized images in my inner mind, melt them, and express my another sensibility. I draw my paintings not realistically and pretively but lyricly and abstractively through my sensibility on my screen because of these process. Because of my desire of impulsive and dynamic expression based on lyric emotion about the nature, I came to feel more sensible than reasonable. Also I expressed my inner emotion in process of the confrontation and unity between internal and external feeling, weak and strong, negative and positive, etc. And I simplified the object of the forest by harmonizing the cloth with Chinese ink.

In the range of not coming out of the image of the forest, I expressed myself with metaphor and symbol. I researched these series of artistic process to the abstractive expression, strength, velocity, and free touch of the nature, and the breadth of emotion which I have experienced

In this thesis, I analyzed and researched my paintings through my paintings based on my spirit. I searched for the index marker of new art as the urgent-theorized process of self-research.