



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](#)

이 만 수 교수 지도
박사학위 청구논문

얼룩과 콜라주를 통한 생성과 변화의
표현 연구

- 연구자 작품을 중심으로 -

2025

성신여자대학교 대학원
미술학과 동양화전공
표 주 영

얼룩과 콜라주를 통한 생성과 변화의
표현 연구

- 연구자 작품을 중심으로 -

이 만 수 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2025년 4월

성신여자대학교 대학원

미술학과 동양화전공

표 주 영

인 준 서

표주영의 박사학위 논문으로 인준함

2025년 7월

심사위원장 권기범 인

심사위원 이만수 인

심사위원 유근택 인

심사위원 노신경 인

심사위원 홍지석 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

현대 회화는 끊임없는 변화와 발전 속에 개방적이고 우연적이며 고정된 형태를 가지지 않는 생성의 과정을 보여준다.

본 논문은 2018년부터 2024년까지의 제작 발표한 작품에 대하여 예술철학적인 측면의 연구를 통해 이론적인 근거와 타당성을 규명하고, 이를 제작과정에서 생기는 조형적인 태도와 기법과 연결시켜 서술한 논문으로 유동적인 흐름의 ‘생성’을 중심 개념으로 설정하여 얼룩과 콜라주의 변화의 미학을 서술하고, 연구자의 작품 속에 내재된 철학적이고 조형적인 의미와 방법을 분석하였다. 연구자의 회화는 형상의 해체와 생성, 얼룩과 콜라주의 조합, 순환적 구성 원리를 통해 새로운 의미를 창출하는 작업으로 전통적인 동양화의 재료를 이용하면서도 현대 미술의 콜라주의 실험성과 내재적 사유를 통해 존재론적 성격을 드러내며 생성 회화적 양식을 드러낸다.

현대 회화에서 얼룩은 예측 불가능한 스미고 번짐의 확산을 통해서 콜라주는 해체와 결합을 반복하며 우연적 생성과 조합의 재구성 측면에서 변화와 새로운 의미를 드러내고 있다. 우연적인 요소인 얼룩은 일정한 형체가 없으나 재료의 성질과 연구자의 행위에 의해 변화하는 과정 속에서 형성되며 유기적인 모습은 한지의 겹침과 채색의 중첩으로 인해 자연스러운 기의 흐름을 보여준다. 이러한 작업 방식은 동양의 생성철학과 밀접한 연관을 가지며, 노자와 장자의 사상에서 중심으로 다루어지는 ‘도’와 ‘역’의 철학은 연구자의 작업의 우연성, 순환적 반복 등과 상통한다.

화면을 통제하려 하지 않는 자연의 흐름과 재료의 물성에 귀 기울이는 태도는, 동양적 존재론의 핵심인 자연스러운 생성과 소멸의 순환성을 구현하

는 회화적 사유로 볼 수 있으며 본 연구는 이러한 동양적 관점을 서구 현대 철학 중 들뢰즈의 생성철학과 연결하고 있다.

들뢰즈는 『차이와 반복』, 『주름』 등의 저서에서 생성의 철학에 대해 반복 속의 차이, 시간의 층위, 표면 위의 접힘과 펼쳐짐을 생성성으로 이론화하였다. 연구자 작업에서 드러나는 중첩된 시간과 자연의 반복되는 차이는 순환의 과정으로 시간의 층위는 콜라주의 내부와 외부로 잇는 주름으로 형식의 해체와 생성의 흐름과도 깊이 연결된다.

본 논문에서는 생성과 소멸의 순환성이라는 개념을 바탕으로, 연구자의 작업에 나타나는 얼룩과 콜라주의 사용 방식을 동양과 서양의 용묵법, 타시즘, 입체주의, 다다이즘 등과 비교 분석하였다.

용묵법은 먹과 물의 유동적인 흐름을 자연스럽게 나타내며 먹의 농담은 한지의 질감을 만나 생명성과 역동성을 가지며, 타시즘은 무의식적 붓질, 물감의 흐름, 얼룩을 통한 표현성을 강조하였다. 이는 연구자의 얼룩 기법과 유사한 형식적 면모를 지니지만, 철학적 배경이나 생성의 방향성에서 차이를 보이고 있으며, 입체주의에 나타나는 대상의 분해는 해체를 통해 새로운 공간적 질서를 만들어 내었다. 우연의 원리를 중요시한 다다이즘의 콜라주는 기존의 고정된 형태와 경계를 형상을 분리해 다시 조합하는 연구자의 조형성과도 닮아있다. 연구자는 단순한 조각의 결합이 아닌 파편의 시간을 존중하며 결을 구축하였다. 이러한 방법은 얼룩의 해체를 통한 변화된 조형적 가능성을 보여주며 새로운 질서의 미학으로 나타난다.

연구자의 작품 표현 방식은 작업의 생성과정에서 얼룩과 콜라주의 생성방식, 정서의 변이를 통해 그 안에서 나타나는 기법의 반복과 확장의 과정을 세부적으로 살펴보았다. 얼룩은 순간의 감정이나 신체적 움직임이 더해져

아교, 먹, 채색 등에 의해 유동적이고 창조적인 표현과 다른 의미 생성을 가능하게 하며, 콜라주의 생성과정은 한지를 겹겹이 쌓거나 해체하여 시간의 층위를 이루어 완결되지 않는 역동적인 화면을 형성하였다. 이를 통해 연구자의 작품이 단순한 기법적 확장이 아닌 감정과 내면의 성장을 동반한 존재론적 실천과 생성적 사유의 장임을 서술하였으며, 감정의 전이를 통해 나타난 정동은 주변 풍경, 사회화의 관계 속에 나타난 감정을 강도의 차이로서 얼룩이나 콜라주로 중첩되고 변화를 보여주었다.

특히 선형적이 아닌 반복과 차이를 기반으로 하는 얼룩의 우연성의 미학, 해체와 변환을 통한 콜라주의 미학을 중심으로 스스로 만들어지는 과정에 주목하며 지속적인 생성의 과정 속에서 연구자의 회화가 무한한 가능성을 보여줄 수 있음을 드러내고자 하였다.

본 논문은 이러한 접근을 바탕으로, 연구자의 회화가 실험의 확장이 아니라, 동양의 생성 철학과 들뢰즈의 철학이 창조적으로 융합된 새로운 생성회화의 과정을 심층적으로 탐구한 것으로 철학적 사유를 통해 감정과 감각을 창조하는 점을 강조하여 개념적 이론과 조형적 실천 사이의 새로운 접점을 찾아 연구자 작품에 발전적인 방향을 모색하고자 하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구 목적 및 필요성	1
2. 연구 범위 및 방법	3
II. 생성과 기운생동의 회화론	5
1. 생성의 변화와 연속성	5
1.1. 무형으로서의 도와 생성	6
1.2. 역과 순환	9
2. 생성의 힘과 운동: 기운생동	13
2.1. 기의 흐름과 운동성	13
2.2. 얼룩과 콜라주의 관계	16
III. 근원적 종합과 잠재태, 주름의 회화	19
1. 차이와 반복	19
1.1. 차이의 긍정	20
1.2. 시간의 세 가지 종합	22
2. 주름과 다층적 의미의 생성	27
2.1. 주름의 과정과 다층성	28
2.2. 주름의 잠재성	31
IV. 생성론적 관점과 회화적 표현	35
1. 우연성과 잠재성의 얼룩	35

1.1. 용묵법을 통한 얼룩의 확장	35
1.2. 타시즘	42
2. 콜라주 (Collage): 연결과 재구성	46
2.1. 단편의 연결과 재조합	46
2.2. 콜라주의 예술적 전개	50
2.2.1. 입체주의 콜라주	50
2.2.2. 다다이즘의 콜라주	54
V. 얼룩과 콜라주의 생성과 감정	61
1. 기법의 생성 과정	62
1.1. 얼룩의 생성 기법	62
1.2. 해체와 조합의 기법	69
2. 감정의 전이	75
VI. 작품 연구	79
1. 생성과 변화의 회화	79
1.1. 시간의 중첩	79
1.2. 상징의 차용	90
2. 주름 구조와 표현성 연구	97
2.1. 여백의 공간	97
2.2. 푸른 노트	102
2.3. 정제된 풍경	113
VII. 결론	128

참고문헌
ABSTRACT

도 판 목 차

[도판 1] 왕유(王維), <전, 강간설제도(江干雪霽圖)>, 28.4x171.5cm, 비단에 수묵	38
[도판 2] 장위(張羽), <신성한 빛 시리즈 No.59:떠다니는 불, 완전한 원>, 293x180cm, 종이에 먹, 1998	40
[도판 3] 송수남, <한국 풍경>, 130x166cm, 한지에 수묵, 1966	41
[도판 4] 샘 프란시스, <Big Red>, 303.2x194cm, 캔버스 위에 유채, 1953, 뉴욕 현대미술관	43
[도판 5] 박래현, <작품 10>, 169.5X136cm, 종이에 채색, 1965	44
[도판 6] 안상철, <목련 B>, 160x45cm, 크라프트지에 채색, 1976	45
[도판 7] 파블로 피카소, <등나무로 엮은 의자가 있는 정물>, 약 29x37cm, 프린트등나무의자 패브릭, 밧줄, 캔버스 위에 붙임, 1912, 피카소 미술관	51
[도판 8] 조르주 브라크, <르 쿠리에>, 50.8 X 57.2cm, 콜라주, 1913, 필라델피아 미술관	52
[도판 9] 파블로 피카소, <기타>, 66.4 x 49.5 cm, 오려 붙인 신문지, 벽지, 종이, 잉크, 초크, 목탄, 연필, 색지, 1913	53
[도판 10] 한스 아르프, <우연의 법칙에 따라 배열된 사각형 콜라주>, 33.2 × 25.9 cm, 종이 콜라주, 1916	55
[도판 11] 쿠르트 슈비터스, <보이지 않는 잉크>, 29×22.5 cm, 종이에 콜라주, 1947	56
[도판 12] 이응로, <구성>, 130 x 84 cm, 캔버스 위에 콜라주, 1960 ..	57
[도판 13] 권영우, <무제>, 162 x 130 cm, 한지에 과슈와 먹, 1985	58

[도판 14]	함섭, <신명•Enthusiasm 9210>, 164 x 347 cm, 한지, 1992	· 59
[도판 15]	송수련, <관조>, 129 x 97 cm, 장지, 채색, 연잎, 한지, 2006	· 60
[도판 16]	표주영, <여러 가지 얼룩> 64
[도판 17]	표주영, <아교와 백반으로 이루어진 얼룩> 65
[도판 18]	표주영, <망구조의 얼룩> 67
[도판 19]	표주영, <뿌리기 흘리기의 얼룩> 68
[도판 20]	표주영, <얼룩의 형성> 70
[도판 21]	표주영, <조합의 유형> 71
[도판 22]	표주영, <2개의 달 완성과정>, 162.2x112.1cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020-2024 73
[도판 23]	표주영, <시간의 겹 연작>, 각 227x181.5cm, 한지위에 채색 콜라주, 갤러리 그림손, 9회 개인전, 2020.3. 85

작 품 목 차

『 작품 1 』 표주영, <푸른 노트>, 110x110cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	30
『 작품 2 』 표주영, <푸른 노트>, 110x110cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	33
『 작품 3 』 표주영, <새벽을 여는 시간>, 45x45cm, 한지위에 채색 콜라주, 2019	76
『 작품 4 』 표주영, <정제된 풍경>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2019	78
『 작품 5 』 표주영, <새벽을 여는 시간>, 45x45cm, 한지위에 채색 콜라주, 2019	80
『 작품 6 』 표주영, <봄으로 가는 길>, 162x112cm, 한지위에 채색콜라주, 2018	82
『 작품 7 』 표주영, <봄으로 가는 길>, 162x112cm, 한지위에 채색 콜라주, 2018	83
『 작품 8 』 표주영, <시간의 겹>, 227x181.5cm, 한지위에 채색 콜라주 2020	84
『 작품 9 』 표주영, <시간의 겹>, 227x181.5cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020	86
『 작품 10 』 표주영, <시간의 겹>, 227x181.5cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020	87
『 작품 11 』 표주영, <습관의 기록>, 145x197cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020	89
『 작품 12 』 표주영, <水月>, 45x45cm, 한지위에 채색 콜라주, 2018	·91

『 작품 13 』 표주영, <2개의 달>, 162x112cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020-2024	93
『 작품 14 』 표주영, <水月>, 110x110cm, 한지위에 채색 콜라주, 2018	95
『 작품 15 』 표주영, <내적 시선>, 116.7x91cm, 한지위에 채색 콜라주, 2018	96
『 작품 16 』 표주영, <내적 시선>, 116.7x91cm, 한지위에 채색 콜라주, 2018	97
『 작품 17 』 표주영, <시간이 머문 자리>, 32x41cm, 한지위에 채색 콜라주, 2011	99
『 작품 18 』 표주영, <시간이 머문 자리>, 32x41cm, 한지위에 채색 콜라주, 2011	100
『 작품 19 』 표주영, <상생>, 145x97cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020	101
『 작품 20 』 표주영, <상생>, 145x97cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020	102
『 작품 21 』 표주영, <푸른 노트>, 130.3x193.9cm, 한지위에 채색 콜라주 2020	104
『 작품 22 』 표주영, <푸른 노트>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	105
『 작품 23 』 표주영, <푸른 노트>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	106
『 작품 24 』 표주영, <푸른 노트>, 53x65cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	107
『 작품 25 』 표주영, <푸른 노트>, 53x65cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	

.....	107
『 작품 26 』 표주영, <푸른 노트>, 193.9x130.3cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	108
『 작품 27 』 표주영, <푸른 노트>, 110x110cm, 한지위에 채색 콜라주, 2024	109
『 작품 28 』 표주영, <부유하는 섬>, 53x65cm, 한지위에 채색 콜라주, 2024	110
『 작품 29 』 표주영, <낮선 파동>, 45x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2023	111
『 작품 30 』 표주영, <낮선 파동>, 45x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2023	111
『 작품 31 』 표주영, <낮선 파동>, 45x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2023	112
『 작품 32 』 표주영, <낮선 파동>, 45x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2023	112
『 작품 33 』 표주영, <정제된 풍경>, 112x162cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	113
『 작품 34 』 표주영, <정제된 시간>, 112x162cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	114
『 작품 35 』 표주영, <정제된 시간>, 91x116.8cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020	115
『 작품 36 』 표주영, <정제된 풍경>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2019	116
『 작품 37 』 표주영, <정제된 풍경>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2019	116

『 작품 38 』 표주영, <정제된 풍경>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2019	117
『 작품 39 』 표주영, <정제된 풍경>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2019	118
『 작품 40 』 표주영, <정제된 풍경>, 53x65cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	119
『 작품 41 』 표주영, <정제된 풍경>, 53x65cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	120
『 작품 42 』 표주영, <정제된 시간>, 91x116.8cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020	121
『 작품 43 』 표주영, <정제된 풍경>, 53x65cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	121
『 작품 44 』 표주영, <정제된 풍경>, 53x65cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	122
『 작품 45 』 표주영, <정제된 풍경>, 67x95.5cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	123
『 작품 46 』 표주영, <정제된 풍경>, 67x95.5cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	123
『 작품 47 』 표주영, <정제된 풍경>, 67x95.5cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021	124
『 작품 48 』 표주영, <여정>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2023	125
『 작품 49 』 표주영, <여정>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2023	126
『 작품 50 』 표주영, <궤적>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2024	

Keyword

얼룩, 콜라주, 생성, 도, 기, 역, 순환, 차이와 반복, 주름

I. 서론

1.1 연구 목적 및 필요성

현대 회화는 고정된 재현의 수단이 아니라 불확실성과 다층성을 포함하고 유동적인 변화의 흐름 속에서 교차의 장을 만들고 있으며 회화는 완성된 이미지가 아닌 생성과 변화의 흐름 속에서 비가시적이고 정동적인 상호작용을 표현하고 있다. 탈 형식적인 표현과 차이와 반복을 내포하는 방식은 20세기 이후 예술의 한 부분에서 현대 미학의 주요한 방향성을 형성하고 있으며, 이 중 변화와 과정 중심, 시간의 흐름 등을 특징을 하는 ‘생성의 회화’는 고정된 형식이 아니라 개방적인 의미를 가진다.

본 연구는 이러한 변화의 흐름을 ‘생성의 회화’의 관점에서 얼룩과 콜라주의 본질적인 물음과 연구자의 작업에서 무엇이 생성되는지 주목하고자 하며 동서양의 생성론과 예술사, 철학적인 사유 속에서 실험적인 얼룩과 해체와 조합을 통한 작업을 분석하고자 한다.

연구자는 회화 작업에서 한지, 아교, 물감 등에 의한 우연적인 흐름과 신체적인 의도적인 자르기, 뿌리기, 흘리기 등을 통해 시간의 흔적을 남기는 얼룩과 콜라주의 예기치 않는 변화에 의해 기존 개념의 틀과는 다른 시각적 감각을 마주하게 되었다. 이러한 물음은 ‘생성의 회화’에 대한 회화적 표현을 재해석하며 흐름과 생성성에 대한 이론적 관심으로 확장되었다.

이에 본 연구는 연구자의 얼룩과 콜라주의 시각적 구조와 구체적인 제작 과정을 통해 얼룩이 가지는 시간성과 우연성 등을 분석하고 동양의 ‘도’, ‘기’, ‘역’과 ‘순환’의 변화와 서양의 ‘차이와 반복’, ‘주름’, ‘정동’ 등의 심층적인 사유를 통해 동양미학과 서구 철학 사이의 이론적

점점을 탐구한다.

동양의 철학자인 노자는 ‘도’에 관해 ‘무를 만유의 기초에 두고 유를 만유의 분화’로 본다. 이는 무한한 확장과, ‘무위’를 통해 강제적인 조작 없이 스스로 이루어짐을 말하고 있다. 또한 서양의 철학인 들뢰즈는 『차이와 반복』에서 ‘영원회귀’를 통해 같은 것을 반복하지 않는 생성의 존재와 접히고 펼쳐지며 변화하는 생성의 과정을 ‘주름’을 통해 말하고 있다.

연구자의 얼룩은 이전의 흔적과 새로운 시간의 층으로 구성되어 기의 운동성을 표현하며 콜라주 또한 각 요소들이 상호작용하여 유기적인 관계를 형성한다. 생성은 물감의 스밈과 퍼짐, 한지의 절단과 결합, 물성의 중첩, 여백의 긴장과 조화를 통해 화면 위에서 드러나며, 반복되는 행위는 차이가 축적되어 새로운 형태와 리듬을 만들어내어 그려지는 것만이 아닌 생성의 영역으로 소멸의 흐름과 변화의 과정을 담고 있다.

이에 연구자는 얼룩과 콜라주 기법이 어떻게 생성성과 변화성을 드러내는 지 분석하며, 이러한 기법들이 동양의 도가철학의 ‘무위자연’이나 ‘기’의 운동성 같은 철학적 사유와 연결되어 동시에 서양의 생성론 중 들뢰즈의 ‘차이와 반복’, ‘시간의 세 가지 종합’, ‘주름’의 개념들을 통해 형식의 분석을 넘어서 회화라는 매체 속에 연구자의 현대 동양화의 흐름 속에서 미학적 변환의 가능성을 제시하고자 한다.

2. 연구 범위 및 방법

본 연구는 연구자의 회화 작업에서 얼룩과 콜라주는 어떠한 방식으로 회화적 양식을 구현하고 있으며, 문헌을 통해 동양사상인 ‘도’와 ‘기’, ‘역’의 ‘순환’과 들뢰즈의 철학인 ‘차이와 반복’, ‘시간의 세 가지 종합’, ‘주름’의 개념이 연구자의 작업에서 어떠한 철학적 접점을 이루고 있는지를 비교 분석한다.

또한 전통적인 동양화의 문맥에서 얼룩과 콜라주라는 비전통적 기법을 이론화하여 동양화의 현대성과 실험성을 조명하고, 회화의 생성과 시간성, 정동성에 대한 철학적 사유를 예술 실천과 연결 지어 동서미학의 틀을 가로지르는 새로운 분석틀을 서술하고자 한다.

본 논문은 총 7장으로 구성되어 있으며, 제 I 장 서론에서 ‘생성의 회화’ 관점에서 얼룩과 콜라주의 본질적인 물음과 연구자의 작업의 생성 과정이 동양의 생성론과 철학적인 사유 속에서 나타남을 분석한다.

제 II 장에서는 생성과 기운생동의 회화론에서 동양의 생성론인 ‘도’와 ‘기’, ‘역’과 ‘순환’의 개념을 통해 존재와 변화의 원리를 탐구하는 과정을 전개하고 ‘무위자연’과 ‘기운생동’이 연구자의 작업 속에서 어떠한 공통점을 가지는지 서술하며, 제 III 장에서는 근원적 종합과 잠재태, 주름의 회화에서 흐름과 순환을 의미하는 ‘도’와 생성적 유사성을 가지고 있는 ‘정동’으로 연결되는 들뢰즈의 생성론을 연구하여, ‘차이와 반복’, ‘시간의 세 가지 종합’을 통해 시간 속의 사유의 깊이와 ‘주름’을 통해 다층적인 생성의 구조를 이론적으로 설명한다.

제 IV 장에서는 생성론적 개념과 회화적 표현으로 동양의 용묵법을 이용하여 우연성과 잠재성의 얼룩이 현대 동양화에서는 생성의 매개로서 열려있는

유동의 장을 형성함을 설명하고, 타시즘의 사전 계획 없는 역동적인 방법을 통해 내면적 리듬의 형성이 용목법과 미학적 공통점이 있음을 분석한다.

또한 연결과 재구성의 한지 조각의 콜라주는 연구자의 신체성과 촉각성을 포함하여 다중적 의미를 유도하고 감각적 행위와 함께 조형성을 가진다.

이에 콜라주의 예술사조 중에서 입체주의, 다다이즘, 한국의 동양화 콜라주 작업 사례 연구를 통해 연구자 작업과의 공통점을 살펴본다.

제 V 장에서는 얼룩과 콜라주의 생성과 감정에서 연구자의 얼룩과 콜라주의 생성 기법을 통해 ‘차이와 반복’, ‘주름’의 과정 속에서 연구자의 작업이 새로운 형태와 리듬을 만들어 내는 부분을 분석하고 얼룩의 생성과 해체의 조합이 작업 속에서 감정의 전이인 ‘정동’을 통해 생성의 과정으로 나타남을 보여주는 연구자의 작업 중 부분의 예를 들어 설명한다.

제 VI 장에서는 2018년부터 2024년까지 작업한 전체적인 연구자의 실제 작품 분석을 통해 회화적 표현양식과 의미구조를 분석하고, 차이와 반복 속에서 나타나는 시간의 중첩과 상징의 차용을 통해 새로운 의미의 생성을 가지는 순환에 대해 이야기하며, 주름 구조와 표현성에는 여백 속에서 나타나는 시간의 리듬과 사유의 과정을 설명하여 푸른 노트를 통해 존재의 내면과 외적인 관계를 분석한다. 또한 정제된 시간 속에서 시간의 층위를 쌓거나 비틀어서 존재의 밀도를 주름을 통해 생성의 과정을 나타냄을 설명하고 있다.

제 VII 장에서는 결론을 통해 연구자의 얼룩과 콜라주의 전체 논의를 요약하고, 현대미술의 실험성과 존재론적인 사유의 결합을 통해 차이와 반복, 유연성과 물성의 조합을 기반으로 미학적 변환의 가능성을 보여주었음을 설명한다. 이를 통해 회화가 단지 표현의 매체만이 아니라 변화와 생성, 시간과 감각의 장으로 가능할 수 있음을 드러내며, 이를 통해 얼룩과 콜라주라는 물질적 실험인 ‘생성의 회화’를 예술적 사유의 방식으로 확장시키고자 한다.

II. 생성과 기운생동의 회화론

삶은 매순간 형성되고 다양하게 변형되어 또 다른 흐름을 만들어내며, 이런 역동적인 과정을 보여주는 ‘생성(生成)’은 변화를 본질로 하고 있다.

‘생성’은 이전에 없었던 것이 자라나는 과정뿐만 아니라, 끊임없이 새로운 의미를 만들어내는 근본적 흐름으로 시간 속에서 작가의 의도와 무의식, 재료의 물성이 얽히며 변화하는 장이 되어 화면의 빈 공간에서부터 얼룩과 콜라주의 작은 부분 하나까지 무수한 흔적을 남긴다.

생명의 숨결은 ‘기운생동(氣韻生動)’의 움직임으로 화면 속에서 시간과 공간의 내재된 생명성과 본질적 흐름을 보여준다.

이에 동양철학의 자연스러운 흐름인 생성의 변화와 연속성과 ‘기운생동’의 개념을 통해 얼룩과 콜라주의 연관성을 서술하고자 한다.

1. 생성의 변화와 연속성

동양사상은 생성중심주의에 기반을 두고 있다. 동양의 생성론인 ‘도(道)’는 동양철학에서 만물의 근본 원리이자 자연의 섭리를 설명하는 개념으로, ‘역(易)’은 변화를, ‘기(氣)’는 살아있는 동태적 개념을 말한다. 또한 ‘순환(循環)’은 ‘도’, ‘역’, ‘기’와 깊이 연결되어 생성과 소멸을 반복한다.

연구자의 회화는 형상의 해체와 생성, 얼룩과 콜라주의 조합, 그리고 순환적 구성 원리를 통해 새로운 의미를 창출하는 작업으로 단순한 기법적 실험을 넘어, 존재와 변화의 원리를 탐구하는 과정이라 할 수 있다.

작업에서 유동적인 형태는 도의 고정된 형태를 가지지 않는 비형상성과 닮아 있다. 얼룩은 의도적이면서도 동시에 우연적으로 도가 강조하는 ‘무

위(無爲)’의 원리와 연결되며, 기의 확산은 물감의 번짐을 통해 흐름과 운동성을 가지며 ‘기운생동(氣韻生動)’과 밀접한 관계를 가진다.

또한 찢고 붙이는 콜라주 기법은 새로운 질서를 형성하는데, 이는 도가 설명하는 ‘순환적 생성’의 개념과 맞닿아 있다.

따라서, ‘도’와 ‘기’, ‘역’, ‘순환’은 연구자의 작업을 해석하는 중요한 철학적 틀이 될 수 있으며, 회화적 접근 방식은 생성의 원리를 시각적으로 구현하는 방식이라 할 수 있다. 이에 우주의 근본 원리인 ‘도’와 ‘기’, 변화의 원리인 ‘역’과 지속적인 ‘순환’의 개념을 연구자의 작업과 연관하여 알아보하고자 한다.

1.1. 무형으로서의 도(道)와 생성

도(道)는 형상이 없지만 모든 존재와 변화를 관통하는 원리로, 무위자연(無爲自然)을 통해 자연스러운 생성을 강조하며, 모든 사물과 현상의 근본적인 원리가 되는 흐름인 형식 이전의 잠재적인 가능성을 포함한다.

노자는 천지만물을 생성하는 우주생성론적인 측면을 『도덕경』에서 “도라고 하는 것은 형체가 없이 황하고 홀하다. 황하고 홀하나, 그 안에 형상이 있으며, 사물이 있다. 그것은 그윽하고 어슴프레하니, 그 안에 정미한 것이 있다.”¹⁾ 라고 언급한다. ‘황홀(恍惚)’이란 말은 도는 형체가 없지만 모든 것을 존재한다는 것을 설명하며 도의 내부에는 형상과 사물, 생명을 이야기한다. 또한, 노자는 도가 천지만물을 생성하지만 그것은 형태도 소리도 없어 인간이 인식불가능하단 점에서, 때로는 언어로 표현할 수 없다는 점에서 무(無)라하고, 인간처럼 목적의식이 없고 의미를 지닌 행동을 하지 않는다는 점에서 무위자연(無爲自然)이라고도 한다.²⁾ 무위자연이란 생성과정을 설명

1) 노자, 김원중 역, 『노자 도덕경』, 휴머니스트, 2018, p.103

老子 『道德經』 21章,

“道之爲物, 唯恍唯惚. 惚兮恍兮, 其中有象. 恍兮惚兮, 其中有物. 窈兮冥兮, 其中有精.”

2) 조민환, 「중국·일본철학사상 : 중국철학에 나타난 도론의 미학적 이해」, 『유교사상문

하는 도의 원리로 “자연은 스스로 그러함(自然)이며, 강제적인 조작 없이 이루어진다(無爲).” 이것은 인간이 도를 파악하고 일체가 되기 위함이며, 그것을 통해서 적극적 실천을 할 수 있는 전제를 설명한다.

또한 장자는 도에 관한 언급으로 “하늘로 하여금 만물을 덮게 하고 땅으로 하여금 싣게 하여 그것에 갖가지 다른 모습의 만물을 새겨내지만, 그것은 교묘한 것이 아니라 자연스럽게 물을 성장시켜 화합시키고 있을 뿐이다”³⁾라 하여 도가 만물을 생성하는 작용력을 미학적으로 이해하고 있다.⁴⁾

연구자의 얼룩은 우연적 요소로 물감이 번지고 스며들며 자연스럽게 생성된다. 구체적인 형상은 미리 결정하는 것이 아니라 스스로 형태를 이루는 ‘무위자연’의 개념과 연결되며, 고정된 형상을 의도적으로 배제하고 끊임없이 변하는 형태를 강조하는 방식은 도의 원리와 유사하다.

얼룩은 우연적 요소로 일정한 형체가 없이 재료의 성질과 연구자의 행위가 변화하는 과정 속에서 형성된다. 한지 위에서 물감의 흐름과 번짐 등 예상하지 못한 방식은 물질과 작가의 의도가 합쳐져서 자연스러운 생성이 만들어지며, 얼룩과 콜라주의 조합을 통해 비형상적인 공간을 창출한다.

이는 유기적인 변화를 가진 도의 변화를 시각적으로 표현하는 방식으로 도의 생성 원리와 비슷하며, 화면은 비워져 있는 공간으로 새로운 생명의 흐름을 만든다.

노자(老子)의 『도덕경』에서도 도에 관해 “도생일(道生一), 일생이(一生二), 이생삼(二生三), 삼생만물(三生萬物)”⁵⁾고 표현된다. 도는 만물을 만들고 만물이 생겨나려면 음양이 있어야 하며 도가 음양이고 음양이 도라는 뜻이다. 도는 천하 만물이 화생하는 총체적 원리를 말하고 ‘일(一)’은 하나의

화연구』, 제 8권, 1996, pp.571-572

3) 장자, 이시현 역, 『장자 쉽게 읽기[외편]』, 문사철, 2016, p.171

莊子 外篇 第13篇 天道 第1章. 天道運而無所積, 故萬物成

4) 조민환, 위의 책, p. 572

5) 노자, 김원중 역, 위의 책, p.169

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

기인데 총체적 원리로부터 생긴 어떤 기운을 말한다. ‘이(二)’는 하나의 기인 일로부터 분리된 음기와 양기를 말한다. ‘삼(三)’은 음기와 양기가 조화를 이룬 화기를 말한다. 이러한 음의 기운과 양의 기운을 ‘충기(沖氣)’라 하는데 ‘비어있는 기’라는 의미이다.⁶⁾ ‘충기’는 잠재적 공간으로 콜라주의 절단과 조합에 의해 서로 어우러지며 무와 유의 교차를 이루며 융합의 장을 형성한다.

또한, 『도덕경(道德經)』에서는 무(無)를 만유의 기초에 두고, 유를 만유의 분화로 본다. 그러나 원래는 유무가 동일하며, 나타난 표상에서의 모습을 달리할 뿐이다. 유무동근(有無同根)이며, 유를 무가 전개한 것으로 보고, 무를 기초로 해서 유를 본다.⁷⁾ 무한한 확장은 ‘도(道)’의 모습일 수도 있으며, 사물이 생성하는 가운데 상호 내적 연관⁸⁾을 이룰 수 있다.

왕선산(王船山: 王夫之, 1619-1692)은 ‘도’의 내적 연관에 관해 “형체와 징후가 각기 제자리를 얻고 발생과 성장이 각기 이루어지며, 변화와 변형이 각기 성취되면서도 서로 갈등하지 않아야, 길흉이 드러나고 화육이 이루어진다.”⁹⁾라고 하였다. 이는 유와 무에 해당되는 다양성의 영역에 관한 것으로, 사물들의 상보적 관계에서의 생성은 우주의 근원적 운동 방식의 현상적 구현¹⁰⁾이라고 할 수 있다.

이처럼 만물의 근원인 ‘도’는 생성의 움직임인 ‘역’으로 확장되며, 생명의 파동은 ‘순환’ 속에서 흐름을 지속시킨다.

6) 박소현, 「게슈탈트(GESTALT) 시지각 법칙과 수묵산수화에 나타난 음양사상의 시각적 표현 고찰.」, 『동양예술』, 제 8권, 2004, p.431

7) 김바라세이고, 민병산 역, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 1978, p.33

8) 이규성, 『생성의 철학: 왕선산』, 이화여자대학교 출판부, 2001, p.142

9) 이규성, 위의 책, p.142

王船山, 『周易外傳』, 권5, 繫辭 上, 第 6章.

形象各得, 生成各遂, 變化各致, 而要不相爲凌背, 則吉凶著而化育成矣

10) 이규성, 위의 책, p.142

1.2. 역(易)과 순환(循環)

동양철학에서 ‘역(易)’은 변화를 설명하는 핵심 개념으로, 모든 사물과 현상이 정지된 것이 아니라 끊임없이 변화하고 있다는 원리를 강조한다. 『주역(周易)』에서 “역은 변하는 것이다.(易者變也)”라고 하듯이, 변화는 생성과 소멸의 기본 법칙이며, 이는 자연뿐만 아니라 예술에서도 중요한 개념으로 작동한다.

동양화에서는 ‘기’를 표현의 중점을 두는데 기가 모이면 만물이 생겨나고, 기가 흩어지면 만물이 사라진다. 사람이 살고 죽는 것과 사물이 만들어지고 부서지는 것은 모두 기가 모이고 흩어지는 변화의 결과이다. 천지만물과 사람의 공통적 에너지의 물질기초인 기는 단순한 ‘하나’가 아니고 음양의 속성을 갖추고 있으므로, 음양 두 기의 차원으로 분기될 수 있다. 한마디로 음양은 기의 가장 큰 특징이 되는 것이다. 단일한 기가 모이고 흩어지는 것만으로 만물을 생겨나게도 하고 사라지게도 할 수 있는 것은, 질적 차이를 갖는 음양의 두 기가 상호 작용하며 운동 변화함으로써 새로운 질과 양태들을 만들어낼 수 있기 때문이다. 음양이(二氣)의 이런 생생하고 역동적인 운동변화를 상징하는 말이 바로 ‘역(易)’이다.¹¹⁾

『주역』의 「계사전」에는 ‘일음일양지위도(一陰一陽之謂道)’, ‘음양불측지위신(陰陽不測之謂神)’이라 하여 상반되는 두 기로써 우주의 생성 변화를 설명코자 하였다.¹²⁾ ‘일음일양지위도(一陰一陽之謂道)’라 함은 음양이 이개물(二個物)이 아니라 곧 일기(一氣)가 변화하여 음양이 된다는 것이다. 음양이란 호흡과 같아서 일호일흡이 일기의 굴신(屈伸)¹³⁾이다. 천지만물이 일식간이라도 움직이지 않는 것이 없으며 이것이 곧 『주역』이치이다.

주역이라 함은 두루 변역(變易)한다는 뜻이다. 우주 생성변화의 요소로서

11) 안효성, 「음양 이론의 상징적 상상력」, 『철학과 문화』, 제 18권, 2009, p.126

12) 송갑준, 「음양오행설의 사유체계」, 『인문논총』, 제 14권, 2001, p.115

13) 굴신(屈伸): 팔, 다리를 굽혔다 폈다 함, 늘고 줄고 하는 성질

의 음과 양은 이같이 두 요소이되 하나의 기로 표현된다. 이와 같이 우주를 음양으로 파악하는 법은 서양에서처럼 존재를 심(心)이나 물(物)이냐로 파악하는 법도 아니고 인도에서처럼 공(空)이나 색(色)이냐로 파악하는 것도 아니며 그 존재가 음성이냐 양성이나 하는 현상으로 파악하는 법이다. 이것은 상으로 관찰하는 법이라고 하고 지각을 통한 사고라고도 할 수 있다.¹⁴⁾

연구자의 음과 양의 공간은 여러 작품에서 나타나고 있는데 실험적으로 큰 면적의 한지에 주름을 주고 붙여서 떼어내어 나타난 공간의 형상을 자연스럽게 노출하여 색으로 마무리하거나 붙여가면서 색상의 대비를 통하여 자연과 존재, 과거와 현재 등 패턴이 서로 교차하며 대립과 조화를 이루는 구성을 하고 있다.

이러한 특징들은 『주역』에서 말하는 “건곤감리(乾坤坎離)”의 변환 원리와도 연결된다. 건(乾)은 하늘의 창조적인 힘, 곤(坤)은 대지의 수용성을 나타내는데, 얼룩이란 물성과 화면 사이의 상호작용을 통해 발생하는 우연적 생성물이며, 이는 곤(坤)의 원리와 유사하다. 또한 물이 흘러가면서 끊임없이 형태를 변화시키는 과정은 감(坎)의 원리를 반영한다고 볼 수 있다.

주역의 논리에 따르면, 하나의 거대한 유기체인 우주의 위대한 공능은 생명 현상으로 압축된다(天地之大德曰生).¹⁵⁾ 이는 천지의 가장 큰 덕성이란 생명을 주는 활동을 끊임없이 한다는¹⁶⁾ 뜻으로 생명 현상은 부단히 이어지며 역동적으로 전개되고 반복되는데, 그것이 곧 변화이다(生生之謂易).¹⁷⁾ 곧 변화가 생명이고 생명이 변화인 것이며, 이것이 존재의 본연의 모습이다. 그런데 이 존재의 변화(생명 전개)에는 궁극의 일정한 원리 또는 법칙이 있고 일정한 구조로 질서 있게 원리가 확장되어 간다. “역에는 태극(太極)이 있

14) 박소현, 위의 책, p.429

15) 김용옥, 『도올 주역 계사전』, 통나무, 2024, p.283

『周易』, 「繫辭傳 下」, 1章. 天地之大德曰生.

16) 김용옥, 위의 책, p.283

17) 김용옥, 위의 책, p.124 『周易』, 「繫辭傳 上」, 5章. 生生之謂易.

으니, 이는 양의(兩儀)를 낳고, 양의는 사상(四象)을 낳고, 사상은 팔괘(八卦)를 낳으며, 팔괘는 길흉(吉凶)을 정하고, 길흉은 대업(大業)을 낳는다.” 궁극의 일정한 원리 또는 법칙은 바로 ‘태극’이다. 또 역이 태극을 ‘갖고 있는’ 것이니(易 ‘有’ 太極), 태극은 그 자체 변화하는 세계 밖의 외재적 실체이거나 초월적인 것이 아니라 내재적인 것이다. 즉 태극은 삼라만상 변화의 궁극적 원리이되, 내재적 원리이다.¹⁸⁾

얼룩은 물리적 확산과 중력 작용을 통해 비의도적인 형상을 만들어내며 해체와 재구성의 콜라주는 기존의 이미지를 찢고 붙이는 과정에서 새로운 의미를 생성하는 기법이다. 이 과정은 『주역』에서 말하는 변화의 핵심 원리와 깊이 연결되는데 해체와 전환은 주어진 형태를 부수고 다시 조합하는 과정으로 역(易)의 변환 개념과 상응하며 서로 다른 조각들이 결합되면서 예상치 못한 조화와 대립은 역이 강조하는 상호 연관성을 통한 새로운 질서의 형성과 연결된다.

이처럼 콜라주는 기존의 질서를 해체하면서도 동시에 새로운 질서를 구축하는데, 이는 『주역』에서 변화가 곧 생성임을 강조하는 부분과 일맥상통한다. 특히 『주역』의 64괘는 고정된 의미를 가지지 않으며, 서로 다른 괘들이 결합하고 변화하는 과정 속에서 끊임없는 의미의 이동이 발생한다.

마찬가지로 콜라주는 개별적인 조각들이 조합되면서 완전히 새로운 의미를 생성하는 방식으로 작동한다. 이는 해체와 생성의 동시적 작용으로 콜라주는 단순한 조합이 아니라, 변화 속에서의 지속적인 창조 원리와 연결된다.

동양에서는 사물이 극에 달하면 다시 원래의 상태로 돌아간다는 ‘극즉반(極則反)’의 사상을 가지고 있다.¹⁹⁾ ‘극즉반’은 순환의 원리로 『주역』의 64괘 중 63번째 괘는 ‘기제괘(既濟卦)’이고, 마지막의 64번째 괘는 ‘미

18) 안효성, 「음양 이론의 상징적 상상력」, 『철학과 문화』, 제 18권, 2009, pp.126-127

19) 김경수, 『노장의 생성론, 동양의 빛으로 본 서양의 그림자』, 문사철, 2015, p.173

제괘(未濟卦)이다 기제(既濟)란 ‘이미 이루었다’의 뜻이고, 미제(未濟)란 ‘아직 이루어지지 않았다’의 뜻으로, 이는 동양의 시간관으로 시간의 방향이 완결로 보기도 하지만 이 완결은 또 하나의 출발점이 된다고 보았다. 가령 양의 끝은 곧 음의 시작이며, 음의 끝은 양의 시작인 것이다.²⁰⁾

또한, 노자는 『도덕경』 40장에서 끊임없는 운동과 순환성에 대해, ‘반자도지동(反者道之動)’ 돌아옴이 도의 움직임이라고 말한다. 또한 유약한 것이 도의 작용이다. 천하의 만물은 있음에서 생겨나고, 있음은 없음에서 생겨난다.²¹⁾ 고 도의 운행에 대해 설명하고 있다.

연구자의 작업은 시간성과 기억성을 가진 콜라주의 미학과도 연결되어 한 지 위에 형성된 얼룩을 자르고 붙이며 색을 중첩하는 과정 속에서 파편들은 각기 다른 기억과 감정, 시간과 공간을 공유하며 새로운 관계와 의미를 생성한다. 해체와 연속성을 반복하는 가운데 재생된 이미지는 반복 속에서 변화의 모습을 보여주며 순환하는 조형원리를 형성하고 있다. 화면에서 선과, 흔적의 확산, 얼룩의 한지 조각과 색의 얽힘은 지속적인 반복과 변화 속에서 운동성과 생명력을 가지며, 생명의 순환은 작업에서 부모와 관계적인 시간으로 나타나거나 계절의 변화처럼 물, 달, 식물 등을 통해 존재와 변화의 지속성을 설명한다. 이처럼 연구자의 공간은 얼룩과 콜라주의 반복에 의해 과거에 해당하는 흔적과 층과 층 사이에 현재의 시간성을 반영하여 유와 무의 원리를 구현한다. 유의 기억과 감정은 전이를 통해 무로 돌아가 세계를 생성하고 무한한 접힘과 펼쳐짐으로 인해 보이지 않는 존재를 나타내며, 동양철학에서 말하는 역과 순환론이 연구자의 작업과 만나 무수한 차이와 가능성을 회화적으로 표현하는 방식이라고 할 수 있다.

20) 김경수, 위의 책, p.174

21) 노자, 김원중 역, 위의 책, p.162

『도덕경』, 40장 反者道之動, 弱者道之用. 天下萬物生於有, 有生於無.

2. 생성의 힘과 운동: 기운생동

동양철학에서 기(氣)는 사물의 생성과 움직임의 원리를 뜻하며, 형체가 없지만 끊임없이 확산되는 에너지를 뜻한다.

회화에서 기는 물감의 확산이나 필획의 흐름 등을 통해 시각적으로 구현되며, 형상의 통제에서 벗어난 자연스러운 기의 확산은 동양미학의 ‘기운생동(氣韻生動)’으로 작품에 생명력을 부여한다.

연구자의 작업에서 얼룩은 한지 위에서 아교, 백반, 물감의 작용과 함께 우연적 생성을 가지며 기의 성질을 반영하며 얼룩은 서로 섞이며 전체적인 균형을 형성하여 공간 속에서 콜라주 기법을 통해 기의 흐름을 확장한다.

우연적 얼룩은 작가의 완전한 통제에서 벗어나, 재료의 성질과 외부 환경에 의해 형성되는 조형적 흔적이다. 이는 기의 확산 원리와 깊이 연결될 수 있으며 『주역(周易)』에서 말하는 변화의 원리와도 관련이 있다.

기(氣)는 형체를 가지지 않지만, 모든 생성과 변화를 움직이게 하는 힘으로 얼룩이 한지와 화면 위에서 퍼지는 방식이 기의 흐름과 유사하며, 이는 동양화의 발묵법(潑墨法)과도 연관된다. 특히 즉흥성과 우연성의 타시즘(Tachisme)과 비교하면, 얼룩을 통한 표현이 기의 역동성과 어떻게 연결될 수 있는지를 논의할 수 있다.

이에 연구자의 작업에서 기의 흐름과 운동성이 기운생동으로 나타나는 방식과 기와 얼룩과 콜라주의 관계를 통하여 현대 회화의 새로운 전개 가능성을 알아보하고자 한다.

2.1. 기의 흐름과 운동성

‘기운생동(氣韻生動)’은 동양회화의 중요한 미학적 개념으로, 화면 속에서 ‘기(氣)’가 원활하게 흐르고, 조형 요소들이 조화롭게 살아 움직이는

상태를 의미하며, 그림에 생명력을 불어넣는 핵심 요소로 평가된다.

연구자의 창작은 시간의 혼적인 얼룩과 파편의 유기적 연결인 콜라주로 이루어지며, 각각의 조각은 유동적인 관계 안에서 밀고 당기며 조용하거나 때론 역동적인 기의 흐름을 보여준다. 조각들의 결합은 시간, 감정, 기억 등의 전이를 통해 새로운 생명력을 가지며 기존의 이미지를 자르고 조합하는 과정에서 이루어진 조형적 질서는 고정된 형식을 거부하고 유기적 운동성을 갖는다는 점에서 기운생동과 연결될 수 있다. 즉, 콜라주가 단순한 기법적 차원을 넘어 기의 흐름과 조화로운 관계를 형성할 때, 기운생동의 원리가 회화적 조형 요소로 기능할 수 있다.

‘기운(氣韻)’이란 말은 남제(南齊)의 화론가이며 작가인 사혁(謝赫)이 처음 말한 것으로, 그가 진(晉)이래의 화가 27명을 품평한 『고화품록(古畫品錄)』의 서문에서 회화를 비평하는 6가지의 하나로서 기운생동(氣韻生動)이라는 말을 사용했는데 비롯된다.²²⁾

그림에는 비록 육법(六法)이 있다고 하지만, 능히 이것을 다 하고 있는 사람은 매우 적고, 옛날로부터 오늘에 이르기까지 각기 그중의 한가지만을 잘 할 따름이었다. 육법이 무엇인가하면 1. 기운생동(氣韻生動) 2. 골법용필(骨法用筆) 3. 응물상형(應物象形) 4. 수류부채(隨類賦彩) 5. 경영위치(經營位置) 6. 전이모사(傳移模寫)가 그것이다.²³⁾

기운생동은 신운의 이와 성을 겸비한 입신의 경지이며, 골법용필은 필을 운용함에 있어서 가장 중요한 골기의 역학적 힘이 깃들여 있어야 한다는 뜻이다.²⁴⁾ 응물상형은 대상의 형상을 묘사하는 사실력이 뛰어나야 한다는 뜻으로써 이는 네 번째의 수류부채가 의미하고 있는 색채 묘사 능력의 정확도

22) 권덕주, 『중국미술사상에 대한 연구』, 숙명여자대학교출판부, 1994, p.217

23) 장언원, 조송식 역, 『역대명화기 상』, 시공사, 2013, p.81

論畫六法: 昔謝赫云, 畫有六法, 一曰氣韻生動, 二曰骨法用筆, 三曰應物象形, 四曰隨類賦彩, 五曰經營位置, 六曰傳移模寫.

24) 최병식, 『동양미술사학』, 예서원, 1993, p.374

와 상통되는 뜻이다. 경영위치는 구도의 조형적 능력을 말하는 것으로 필세의 조합과 공간성을 의미한다. 여섯째 전이모사는 옛 선인들의 필적을 잘 임모해야 한다는 뜻이 우선적으로 강조되나 자연의 물상을 잘 묘사해야 된다는 뜻을 내포하고 있다고도 볼 수 있다.²⁵⁾

명(明)의 당지계(唐志契)는 ‘기운생동’에 대해 “이것은 안개의 윤택함과 같지 않은데, 세인들은 터무니없이 안개가 윤택한 것을 생동한 것으로 지목하니 매우 우습다. ‘기(氣)’는 필치에 기운이 있고 먹색이 있으며 빛깔에 윤택함이 있는 것이다. 기세(氣勢)·기도(氣度)·기기(氣機)가 섞이면 ‘운(韻)’이라고 한다. 그러나 생동하는 것은 운으로 대신할 수 있는 것이 아니다. ‘생(生)’은 생생함이 그치지 않아서, 삼원법을 다 표현하기가 어렵다. ‘동(動)’은 움직여서 딱딱하지 않고 활발하여, 사람들이 호감을 갖는다. 결국 이러한 것은 묵묵히 이해 할 수 있지만, 말로는 표현할 수 없는 것이다.” 라고 하였다.

‘기운생동’이라는 네 글자는 두 그룹의 언어로 구성되어있다. 명사형의 그룹 ‘기운’과 동사형의 그룹 ‘생동’, 명사형의 그룹 기운 중 첫 번째 단어인 ‘기’는 ‘기운’, ‘숨’, ‘숨결’이라는 의미로 해석된다. 이것은 생명의 기식(氣息), 우주적 생명력, 조화로운 진동, 탄생, 생명의 운동이라는 사상을 지니고 있다. ²⁶⁾ ‘기(氣)’는 옛글자에서는 ‘기(气)’로 썼는데, 이 글자는 원래 운기가 피어오르는 기운을 본 딴 상형자이다. 즉, 운기, 공기 등의 의미로 사용되었는데, 이것이 비유적 용법으로, 원기, 용기, 의기, 재기 등 여러 가지 의미로 확대되었다.²⁷⁾

두 번째 단어인 ‘운’은 음악의 조화로운 어울림으로 ‘운’은 ‘리듬’ 혹은 ‘조화’로 해석된다. 이 두 단어의 결합은 ‘기운-리듬’ 혹은 ‘기운-조

25) 최병식, 위의 책, p.374

26) 김혜주, 『동서미술비교론』, 눈빛, 2000, p.128

27) 권덕주, 『중국미술사상에 대한 연구』, 숙명여자대학교출판부, 1994, p.218

화’ ,아니 오히려 ‘운율적인 기운’ 혹은 ‘조화로운 기운’ 을 의미한다. 동사 그룹의 ‘생’ 은 문자 그대로 ‘생명’ , ‘삶’ 을 의미한다. 28) 이것은 ‘생명 있고 활기 띠게 하다’ 라는 의미이며, 기운생동이라는 개념에서 ‘기운’ 은 주제를 의미하며, ‘생동’ 은 ‘기운’ 자체의 내재된 속성으로서, 방법적 측면으로 간주할 수도 있겠다.29) 운자는 중국 한나라와 위나라 사이에 생겨난 듯 하며 음악이나 문학에서의 운 또한 조화로우움을 말하고 있다.

일본인 오무라 세이가이(大村西崖, 1868-1927)는 그의 《문인화의 부흥》에서 “소위 운이란 곧 성운의 운이다. 기운이란 기의 운인데 작자 감상의 운이 그 영향을 작품에 전하여, 마치 그것을 들을 수 있는 것” 처럼 말하였고, 김바라 세이고 (金原省棼, 1888-1958) 역시 “사혁의 운은 모두가 음향의 의미인데 이것은 화면에서 느껴지는 음향이다. 곧 화면의 감각은 눈으로 느껴질 수 있는 것이 아니며, 마치 자기의 가슴 속에서 우러나오는 것처럼 느껴진다. 이는 내감을 통하여 느끼는 음향과 같다” 하였다.30) 또한 그는 내감의 음향은 시로부터 영향을 받았다고 했다. 이러한 ‘기운-리듬’ 은 ‘리드믹(rhythmic)’ 에서 나온 말로 회화에서는 조화로운 화면이나 선을 비유적으로 숨결, 운율이나 율동이라고 부를 수 있는데, 연구자의 얼룩의 율동은 시간이 만들어낸 궤적으로 종이 위에 사라지지 않고 지속되어 그 순간의 감정을 화면 위에서 우러나오게 하고 있다.

2.2. 얼룩과 콜라주의 관계

‘기(氣)’ 는 만물을 움직이는 근본적인 힘으로, ‘기운생동(氣韻生動)’ 은 회화에서 운동성, 조화, 유기적 리듬 같은 요소로 표현되는데, 운동성은 기의 흐름이 끊기지 않고 자연스럽게 연결되는 것을 의미하며, 개별 요소들이

28) 김혜주, 위의 책, p.129

29) 김혜주, 위의 책, p.129

30) 서복관, 권덕주 외 역, 『중국 예술 정신』, 동문선, 1990, p.199

독립적으로 존재하는 것이 아니라, 서로 유기적으로 상호작용하는 조화로움과 색, 선, 형태가 화면에서 기의 흐름을 따라 유기적으로 연결되는 개념은 유동적이고 개방적인 구조를 가진다.

우연적 얼룩은 의도적으로 만들어지는 것이 아니라, 물감이 화면 위에서 자연스럽게 퍼지거나 번지는 과정 속에서 발생한다. 얼룩이 형성되는 방식은 기의 확산과 직접적으로 연결될 수 있다.

연구자의 작업은 변화하는 생성성을 가진 이미지로 기의 흐름과 콜라주의 해체와 재조합의 원리가 결합되어 창조적인 조형 방식으로 형성된다.

얼룩은 고정된 형태가 아니라 물질적 특성과 환경에 따라 흡수되고 퍼지는 유동성을 가지고 있으며, 한 번 형성된 흔적은 새로운 층이 쌓이고 아교나 백반, 물에 의해 변화하며 의도성이 우연히 더해진 새로운 형태가 만들어져 붓질로 인해 형성되는 것이 아니라, 물감이 화면의 표면에서 스스로 확산되는 방식으로 생성된다. 한 번의 행위로 완성되지 않고, 물감이 스며드는 과정에서 색이 겹쳐지고 변화 하면서 여러 층이 쌓이며 기가 확산되는 방식으로 형성된다.

이는 동양 회화에서 ‘기운’이 화면 전체를 감싸면서 확산되는 방식과 유사하며 동양화의 발묵법과도 연관되어, ‘기운생동’이 강조하는 자연스러운 흐름과 일맥상통하는 단순한 흔적이 아닌 시간이 지나면서 계속 변화하는 존재로 남는다.

콜라주는 서로 다른 요소들을 조합하여 새로운 시각적 질서를 만들어내는 방식으로 원래 고정된 이미지를 해체하고 재조합하지만, 단순한 해체가 아니라 새로운 조화 속에서 살아있는 흐름을 형성한다.

이처럼 기운생동의 원리는 각 조각들이 하나의 유기적 흐름을 유지하도록 돕는 역할을 한다. 또한 콜라주는 종종 겹쳐지거나 투명하게 중첩되면서 의미를 만들어 기의 흐름이 여러 층을 통해 작용하는 방식과 유사하며, 단순

한 병치가 아니라 다층적 공간 속에서 기의 흐름이 확장되는 과정이 될 수 있다.

기운의 본뜻은 전신의 신이며 바로 대상의 정신을 표현한 것이다. 그리고 대상의 정신에 대한 파악은 반드시 정신적 투사에 힘입어 주객이 서로 융합될 수 있게 되면, 곧 작품 중에 기운생동은 바로 작자 자신의 기운생동으로부터 나온 것임을 인정해야 한다. 그러므로 기운은 작품의 완성효과이며, 한 작품이 창작해낼 수 있는 작자의 정신 상태이다.³¹⁾

연구자의 콜라주는 얼룩의 형상과 신체성이 서로 영향을 주고받으며 내재적 정신을 표현한다. 또한 파편들은 일정하게 붙여지지 않으며, 유기적 흐름과 우연적 요소를 강조하여 비대칭적인 구조 속에 작품은 형성된다.

기와 얼룩, 콜라주의 결합은 생성의 원리를 탐구하는 과정으로 기의 운동성을 반영한 연구자의 작업은 지속적으로 변화하는 의미를 만들어내 회화에서 기의 개념이 내재적 정신과 물질적 표현으로 결합하면서 새로운 실험이 가능해지며, 회화적 형식을 확장하고 존재와 변화의 관계를 연구하는 예술적 표현기법으로 기능할 수 있다.

31) 김바라세이고, 민병산 역, 위의 책, 1978, p.239

Ⅲ. 근원적 종합과 잠재태, 주름의 회화

연구자의 회화는 얼룩의 흔적, 파편의 절단과 조합, 여백의 비움과 채움, 감정의 전이를 통해 우연적이고 감각적인 시간의 층위를 구축하고 있다.

완성된 이미지가 아닌 변화의 회화는 우주와 삶의 변화를 포함한 개인의 존재와 가치에 대한 성찰을 요구한다.

형태 이전의 생성원리인 ‘도’는 흐름과 순환을 의미하며, 연구자의 작업 속에서 얼룩의 반복적인 축적은 감각의 밀도를 형성하여 시간의 응축을 보여주어 성장의 과정으로 묘사된 작업의 변화는 다양한 해석을 제시한다. 연구자의 ‘무위자연’적인 순환의 생성은 통제가 아닌 얼룩과 콜라주의 반복에 의해 생성을 형성하고 감정의 전이인 ‘정동’으로 작동하는 ‘도’와 연결된다. 그러므로 흐름과 순환을 나타내는 ‘도’와 의미 이전의 감각인 ‘정동’은 생성적 유사성을 가지고 있다고 볼 수 있다.

비실재적 질서인 근원적 종합은 들뢰즈의 ‘차이와 반복’, ‘시간의 세 가지 종합’을 통해 사유의 깊이를 보여주며 ‘주름’을 통해 생성의 구조로 나타난다. 이에 들뢰즈의 생성론을 통해 연구자의 작업의 연관성을 알아보고자 한다.

1. 차이와 반복

들뢰즈에게 차이는 어떤 것이 다른 것과 마주하거나 섞이는 과정을 통하여 새로운 의미 생성이 나타나는 것을 의미한다. 이것은 생성으로서의 차이를 말하는 것으로 반복을 통해 생성되며 똑같은 대상을 반복하는 것이 아니라 새롭거나 다른 반복을 보여주는 예술에서의 창작에 해당한다.

창작은 차이의 긍정인 강도를 통해서 회화적으로 나타나며, 동질성을 벗어난 얼룩과 콜라주는 무한히 열린 생성의 장이 된다.

이에 차이의 긍정 속에서 순수차이인 시간의 흔적이 연구자의 작업 속에서 어떤 반복을 가지고 변형을 일으키는지와 시간의 세 가지 종합안에서 현재와 과거의 시간이 미래의 사건에 미치는 영향에 대해 알아보려고 한다.

1.1. 차이의 긍정

들뢰즈는 존재의 가장 근원적인 부분인 차이의 이념을 사유와 연관된 항으로 설정한다. 즉 차이는 사유에 상관적으로 생성된다. 들뢰즈의 이러한 차이는 감성을 자극하고 생성하는 근원이 되며, 실존적 존재의 안에는 강도의 원칙이 있다고 주장한다. 또 그는 질과 양 모두를 낳는 잠재적 에너지의 발생 원리를 강도로 보았으며, 이러한 강도를 실재적 경험 자체의 발생 조건으로 본다. 즉, 감성은 인식 주체로부터 발생한 것인데, 이것의 원인이 차이로서의 ‘강도’ 라는 것이다.³²⁾ 들뢰즈에게는 두 가지 영역의 차이가 있는데, 존재를 표현하는, 속성들 사이의 구별(형상적 구별이자 실질적 구별)로서의 차이와 존재자에 해당하는 양태의 구성 차원에 개입하는 차이이다.³³⁾ 힘의 정도를 가리키는 양태의 본질은 강도로서 차이를 어떤 긍정의 대상으로 만든다.³⁴⁾

연구자의 작업에서 얼룩은 흔적을 통해 기존의 질서를 새로운 시각적 요소로 만들며, 반복되지 않는 시간의 흔적은 순수 차이로 작용하여 작품에 생명력을 불어넣는다. 각각 다른 한지 조각들의 콜라주는 서로 다른 요소들을 결합하여 기존의 관계가 아닌 새로운 의미의 창출은 들뢰즈의 ‘차이의 긍정’ 이기도 하다. 차이의 긍정은 동질성을 벗어난 변화인 강도의 특성으

32) 김지은, 「동서양의 차이와 반복 관점으로 본 자연의 숭고미 표현」, 『미술문화 연구』, 제 23권 제23호, 2022, p.13

33) 서동욱, 『차이와 반복의 사상 들뢰즈와 하이데거』, 서강대학교 출판부, 2023, p.28

34) 질 들뢰즈, 김상환 역, 『차이와 반복』, 민음사, 2023, p.506

로 이것은 차이의 흐름으로 인해 비대칭적이거나 비정형적인 생성의 조건이 된다. 기존 질서를 해체하는 콜라주는 이런 차이의 흐름과 강도의 회화적 구현으로, 파편의 겹침과 균열은 비대칭적인 결합을 통해 기존의 의미를 해체하며 감각과 인식의 새로운 틀을 제시한다.

삶의 본질적인 부분으로 이루어진 연구자의 작업은 선형적이 아닌 차이를 통한 비선형적인 시간으로서 순환적인 부분을 작품에 반영하고 있다.

성장과 변화로 이루어진 내면의 응축된 시선이나 시간 과정의 함축은 반복되는 흐름 속에서 새로운 얼룩과 형태를 만들어내며 작업 과정에서 한 번 칠한 색이나 형태가 반복적으로 재구성되면서도, 각각의 반복은 항상 새로운 차이를 포함한다. 또한 의도와 우연이 결합된 다양한 재료가 조합되는 방식은 매번 동일한 결과를 낳지 않으며, 차이가 축적되어 복잡성을 형성한다. 반복은 동일성에서 벗어난 차이를 통해 새로운 생성을 일으키는 것으로 연기적 시간이나 식물의 성장 등 자연이나 내면의 감정이나 감각 등은 변형을 일으키며 차이를 동반한다.

연구자의 작업에서 얼룩을 만들고 한지 조각들을 자르며 붙이는 과정은 반복적 행위 같지만, 매번 다른 환경과 신체적 행위로 인해 새로운 얼룩과 콜라주의 형태를 창출한다.

들뢰즈에 따르면, 강도란 불균등한 두 힘의 차이에 의해서 생성된다. 이 생성은 잠재되어 있는 힘에 의해 발생된다고 보며 반복 능력을 가진다.³⁵⁾

힘의 차이는 연구자의 작업에서 서로 어울리며 예술적 질서를 가지게 된다. 이러한 반복적 행위는 시작과 끝이 없는 구조로 작업에서 조각과 색을 반복적으로 덧입히고 제거하는 과정은 단순한 반복이 아니라 각각의 반복이 새로운 차이를 만들어내는 과정이다. 이는 끊임없이 새로운 가능성을 탐구하여 자연과 생명의 순환을 은유적으로 보여주는 것이다.

35) 김지은, 위의 책, p.14

들뢰즈는 “반복이란 동일한 것을 복제하는 것이 아니라, 반복 속에서 새로운 차이가 생성되는 과정”이라고 보았는데, 연구자의 화면에서 이전의 흔적이 완전히 사라지지 않고, 새롭게 덧입혀지면서 변화하는 것은 창조적 반복이라 할 수 있다.

한지의 겹들은 겹쳐지고 변형되면서 전혀 다른 느낌을 주고, 얼룩은 쌓이고 지워지면서, 이전과 같은 듯 하지만 미묘하게 변형된 시간의 흔적은 기억과 감정이 반복 속에서도 매번 다른 형태로 변하는 과정을 시각화한 것으로 차이를 보여준다. 이는 시간의 흐름이 단순한 되풀이가 아니라, 매순간 새로운 의미를 창조한다는 점을 강조한다.

이는 반복 속에서의 창조적 변주로, 작업의 과정을 끊임없이 새롭게 하는 생성의 기제를 보여준다.

1.2. 시간의 세 가지 종합

들뢰즈 시간론에서 시간은 삼중의 속성을 갖는데, 그 각 각은 세 단계의 종합을 통해서 설명된다. 살아있는 현재, 순수 과거, 영원회귀의 미래가 바로 그 단계들로 첫 번째 단계는 습관들의 살아 있는 현재를 구성하고 있는 시간의 선형적 토대 양상이다. 두 번째 단계는 순수과거의 종합인데, 순환하는 시간의 정초 양상이다. 여기서 현재는 ‘오래전부터’ 이미 지나간 시간의 현재화에 불과하다. 세 번째는 결과적으로 시간에다 새로운 질서를 부여하면서 두 개의 다른 단계를 요약한다. 이 마지막 종합은 과거(조건적 시간)와 현재(습관에 의해 생산된 동일성의 시간)를 혁신적 미래에 예측시킨다. 세 번째 시간의 종합인 영원회귀는 전 개체적 존재 이름이기도 하며, 존재하는 모든 것을 선별하고 상이한 것만을 재론하게 한 창조적 카오스의 이름이기도 하다. 영원회귀는 존재가 결국 시간이라는 한에서 존재의 절대적 이름이다.³⁶⁾

시간은 차이를 만들고 그 차이를 존재와 사유 안에 내면화시키는 존재의 다른 이름이다. 여기서 ‘나’ 는 시간 안에서 나타나는 수동적 자아의 상관항으로 시간이 의미하는 바는 어떤 틈이나 균열, 자아 안의 어떤 수동성이다. 이러한 수동적 자아는 동일성과 유사성을 잃어버린, 욕망의 차원에서 전개되는 자아를 내용으로 가진 주체이다.³⁷⁾

들뢰즈에게 있어서 시간은 근원적 종합안에서만 구성된다.

이 근원적 종합은 순간들의 반복을 대상으로 독립적이면서 계속 이어지는 순간들을 서로의 안으로 수축한다. 매 순간들을 겹쳐서 주름지게 하는 것이다. 이러한 첫 번째 종합을 통해 체험적 현재, 살아 있는 현재가 구성된다. 그런데 이 종합은 수동적이다. 이는 현재 속에서 반복이 이루어지는 방식으로 들뢰즈에 따르면 현재를 구성하는 수동적 종합은 모든 기억과 모든 반성에 앞서 잠재적인 근원적 시간의 차원에서 이루어진다. 이러한 종합을 통해, 과거와 미래는 모두 체험적 현재, 살아있는 현재에 속하게 된다. 시간은 과거에서 미래로 가지만, 그 과거와 미래는 현재 자체가 시간 안에서 구성된 과거이자 미래이다. 시간은 미래로 열려 있는 모든 경향성들과 항상 개입할 수 있는 과거를 포함하고 있는, 영원하고 잠재적인 요소를 가지고 있다. 우리가 살고 있는 세계나 삶은 시간의 영원하고 잠재적인 요소가 이러한 수동적 종합안에서 구성된 것이다. 그러므로 시간의 수동적인 종합, 혹은 수축은 본질적으로 비대칭적이다. 왜냐하면 시간은 순간들의 겹 주름으로 구성된 현재 안에서 과거에서 미래로 펼쳐지기 때문이고, 따라서 순간들의 특수성으로부터 시간의 일반성으로 나아가기 때문이다.³⁸⁾ 이와 같은 종합은 연속적이지만 독자적으로 존재하는 순간들을 서로 응축시키면서 이루어진다.

시간의 첫 번째 종합은 습관의 종합으로 어떤 행위가 반복될 때, 이를 습

36) 김선하, 「들뢰즈의 시간론에 대한 고찰-차이와 반복을 중심으로.」, 『철학연구』, 제 100호, 2006, p.203

37) 김선하, 위의 책, p.205

38) 질 들뢰즈, 김상환 역, 『차이와 반복』, 민음사, 2023, p.171

관이라고 한다. 그러나 여기서 습관은 단순히 어떤 인간 주체나 생명체의 행위만이 아니라 어떤 지각의 대상이 반복될 때도 습관이라고 한다.³⁹⁾

연구자의 얼룩은 과정적인 요소로 콜라주의 결합과 채색의 중첩을 통해 작품을 형성한다. 이 과정은 습관의 시간으로 얼룩의 생성 과정은 물감이 화면 위에서 번지고, 마르면서 새로운 형태를 만들어가는 물질적 특성과 연결된다. 시간의 흐름에 따라 물감의 상태가 변화하고, 예상할 수 없는 새로운 형태가 만들어지는 특징은 연구자의 작업에서 얼룩이 만들어지는 과정적 특성과 연결되며, 반복과 리듬을 통해 시각적 경험을 구성하는 원리로 작용한다. 시간성의 여러 차원에 불과한 과거의 미래는 순간의 응축으로 현재의 차원들 중 일부가 된다. 이는 연구자의 얼룩이 물감 속에서 자연스러운 생성과 공간에서의 여백이 반복적인 콜라주의 흔적을 통해 형성되는 현재와 미래가 공존하는 순간이다.

현재를 구성하는 시간의 첫 번째 종합은 습관의 종합이었다. 들뢰즈는 이 종합을 시간의 진정한 정초라고 본다. 그러나 시간의 첫 번째 종합은 필연적으로 어떤 두 번째 종합을 전제한다.⁴⁰⁾ 왜냐하면 현재는 시간을 구성하지만 이 구성된 시간 안에서 즉시 지나가 버리기 때문이다. 그러므로 지나가 버리는 현재를 가능하게 해주는 또 다른 시간이 필요하다. 말하자면 시간의 새로운 근거가 마련되어야 하는데, 곧 현재를 지나가도록 만들고 현재와 습관을 전유하는 것이 시간의 근거로서 규정되어야 한다. 여기서 시간의 근거는 다름 아닌 본연의 기억이다. 현재를 구성하는 습관의 수동적 종합은 그 자체가 이런 보다 심층적인 수동적 종합을 전제한다. 이 새로운 종합은 기억의 수동적 종합이다. 습관은 시간의 시원적 종합이며, 이 종합은 지나가는 현재의 삶을 구성한다. 반면, 기억은 시간을 근거 짓는 종합이며, 이는 과거

39) 김형래, 「들뢰즈의 시간의 세 가지 종합과 신체의 영화」, 『영화연구』, 제102호, 2024, p.42

40) 질 들뢰즈, 김상환 역, 위의 책, p.188

의 존재를 구성 한다.⁴¹⁾ 요컨대 시간의 두 번째 종합에 따르면, 시간의 관점은 이제 과거 속에 포함된 것이 현재와 미래가 된다. 현재와 미래는 모든 시간의 정초라 할 수 있는 무한대의 시간을 반복한 것에 불과하다. 왜냐하면 개별 순간은 영원한 시간의 변이, 현실화, 혹은 복사에 불과하기 때문이다.

시간의 두 번째 종합은 기억의 종합으로 지나간 현재는 지나간 것으로 끝이 아니다. 현행적 현재는 지나가면서 순수 과거가 된다. 과거는 기억에 의해 종합되기에 베르그송의 용어로는 ‘순수 기억’ 이 된다. 자발적 기억이 능동적 종합에 해당하는 것이라면 비자발적 기억인 순수 기억은 기억의 수동적 종합을 말한다.⁴²⁾ 따라서 현행적 현재는 단순히 회상의 미래로 간주되지 않는다. 오히려 현행적 현재는 사라진 현재의 회상을 형성하는 동시에 자기 자신을 스스로 반조(返照, 되비침)하는 것으로 간주된다. 따라서 능동적 종합은 결코 대칭적이지는 않지만 서로 상관적인 두 측면을 지닌다. 즉, 재생과 반조, 재 기억과 재인(再認), 기억과 지성 등이 그것이다.⁴³⁾

연구자의 작업에서의 기억은 단순히 과거의 재현이 아니라, 현재와의 관계 속에서 변형되는 과정임을 보여준다. 한 번의 터치로 만들어진 얼룩이 다른 한지의 겹들과 겹쳐지면서 완전히 새로운 이미지로 변형되는 과정은, 들뢰즈가 말하는 과거와 현재가 공존하는 시간의 구조를 시각적으로 구현하는 방식이라 볼 수 있다.

특히, 여백을 적극적으로 활용하여 다층적 구성을 강조함은 기억의 시간에서 비어 있는 공간이 새로운 의미를 부여받는 과정과 연결되며 화면 속에서 콜라주와 얼룩은 기억과 망각이 중첩되어 지속적으로 새로운 의미를 만들어내는 생성의 과정을 보여준다.

41) 질 들뢰즈, 김상환 역, 위의 책, p.189

42) 김형래, 위의 책, p.44

43) 김선하, 위의 책, p.211

세 번째 종합은 순수한 사건으로서의 시간을 의미한다. 이는 과거-현재-미래의 선형적인 관계를 벗어나, 모든 시간들이 ‘지금’이라는 순간 속에서 잠재적으로 공존하는 방식이다. 들뢰즈는 이를 시간의 ‘Aion(아이온)’ 적 차원으로 설명하며, 이는 기존의 경험적 시간과 다른 차원에서 생성되는 시간의 개념이다.

그는 ‘세 번째 시간’의 논의에서 ‘직선’이라는 표현을 이용하는데, 그것은 무한히 늘어나는 선으로서, 결코 원환을 형성하지 않는 ‘영원회귀’ = ‘절대적인 차이’의 ‘반복’이라고 기술되기도 한다. ‘원환’인 시간은 항상 ‘순간’인 현재로 회귀하는 것에 불과하다. 그러나 직선의 ‘영원회귀’는 무한한 영원으로서의 ‘절대적인’ 차이를 이끌고 늘 새로이 반복되는 현재를 재개시킨다.⁴⁴⁾ 텅 빈 미래인 세 번째 종합은 더 이상 동일성이나 유사성의 반복은 없다. 오로지 차이만이 존재한다.⁴⁵⁾ 텅 빈 미래라는 것은 더 이상 순수 과거와 현행적 현재에 의존하지 않는 시간, 순수하게 열려 있는, 늘 새로운 내용으로 채워질 시간의 형식을 말한다.⁴⁶⁾

이 미래의 반복을 통해 다른 두 반복은 종속적 지위에 놓이고 따라서 자율성을 상실한다. 사실 시간의 첫 번째 종합은 시간의 내용과 정초에만 관련된다. 두 번째 종합은 그 시간을 채우는 과거의 잠재적 존립이라는 시간의 근거에만 관련된다. 하지만 세 번째 종합은 내용이 배제되고 경험적인 기준에 따르지 않는 시간의 순서, 집합, 계열 등을 마련해준다. 즉 여기서 경험적으로 구분 지을 수 있는 과거, 현재, 미래의 틀이 무효화되고, 운동이 고려되지 않는다. 시간은 그 자체로서 변화의 가장 철저한 형태가 된다. 그러나 변화의 형태 그 자체는 변하지 않는 것이다. 반복의 철학은 반복 자체를 반복할 수밖에 없도록 운명 지어져 있고, 그런 한에서 이 모든 ‘단계

44) 히가키 다쓰야, 이규원 역, 『순간과 영원 질 들뢰즈의 시간론』, 그린비, 2021, p.14

45) 김형래, 위의 책, p.46

46) 김형래, 위의 책, p.46

들' 을 통과해간다. 47)

들뢰즈에 의하면, 영원회귀는 긍정하는 역량이다. 영원회귀는 다양한 모든 것, 차이나는 모든 것, 우연한 모든 것을 긍정한다. 영원회귀에 있어서 미래가 본질적인 것이라면, 이는 미래를 통해 다양한 것, 차이나는 것, 우연한 것이 대자적 관계 안에서 '매 순간' 전개되고 주름을 펼쳐가기 때문이다.⁴⁸⁾ 순간은 그 자체가 수직적인 방향에서 영원과 겹치는 시간의 끝을 잠재적으로 포함한다. 혹은 그것을 순간인 자신의 반복 속에 검비한다. 무한의 사상을 포함하므로 순간이 획득하는 깊이는 그 자체로 현실화되기를 거부하는 차원으로서 나타난다.⁴⁹⁾

연구자의 작업의 우연성은 만들어지는 과정에서 시간적 요소와 환경, 작가의 의도가 합쳐져 예측 불가능한 형태가 만들어질 때 시간의 세 번째 종합과 유사하다고 볼 수 있다. 얼룩과 콜라주는 단순한 조형적 기법이 아니라, 시간과 사건의 흐름 속에서 끊임없이 새로운 의미를 창출하는 생성의 장이 된다.

이는 유와 무의 상호 관계로 도로부터 나오고 생성하여 사멸하는 순환의 과정으로 동양의 사유와 유사한 면모를 보이고 있다.

2. 주름과 다층적 의미의 생성

들뢰즈는 주름을 사물의 생성 과정과 연관된 운동성으로 본다. 주름은 정적인 것이 아니라, 끊임없이 접히고 퍼지며 변화하는 역동적인 과정 속에 있다. 이는 단순히 하나의 층이 덮이거나 숨겨지는 것이 아니라, 내부와 외부가 서로 변형되면서 새로운 형태를 만들어내는 과정을 의미한다.

47) 질 들뢰즈, 김상환 역, 위의 책, pp.216-7

48) 질 들뢰즈, 김상환 역, 위의 책, p.260

49) 히가키 다쓰야, 이규원 역, 위의 책, p.14

예술에서 주름은 얼룩의 흔적과 한지의 결, 해체와 중첩이 기의 운동성인 주름의 구조를 담아낸다.

무의식과 의식 사이에서 매 순간 새로운 공간의 깊이를 창출하며, 동양의 기운생동을 보여주는 내적 에너지와 함께 생성의 잠재성을 포함한 여백은 비워지고 채워져 변형의 모습으로 외부와의 관계를 소통한다.

이에 주름의 과정과 다층성, 잠재성 속에서 예술과 존재의 모습이 주름 속에서 어떤 변화를 가지는 지 알아보려고 한다.

2.1. 주름과 과정과 다층성

주름은 외부와 내부의 상호 작용을 통해 존재가 형성되는 다층적인 변화를 설명한다.

들뢰즈는 변화와 운동을 주로 사유했고 무언가 끊임없이 변화되는 가운데 잠재되었던 것이 현실에 드러나는 과정과 드러난 것이 다시 잠재적인 것으로 변화되어 상호 반복되는 개념을 중시했다.⁵⁰⁾

물감이 층층이 쌓이고 서로 다른 색이 혼합되면서 만들어지는 얼룩의 다층성은, 들뢰즈가 말하는 주름의 ‘무한한 접힘’ 과 연결되는 개념으로 한번의 행위로 형성된 얼룩이 새로운 얼룩과 만나면서 또 다른 흐름을 만들어내는 과정은, 주름이 지속적으로 형성되면서 변화하는 생성의 원리와 맞닿아 있다. 주름은 단순한 물리적 접힘이 아니라, 형태가 결정되지 않는 유동적인 과정 자체이다. 연구자의 작업에서 얼룩이란 단순한 물질적 요소가 아니라, 주름이 접혀지고 펼쳐지는 과정 속에서 존재하는 하나의 상태이다.

들뢰즈는 주름이 단순한 하나의 선이나 접힘이 아니라, 다층적인 층위로 구성되며 서로 다른 차원이 중첩되는 방식으로 이루어진다고 보았다. 즉, 주름은 존재를 단순한 개체성이 아니라 여러 층이 겹쳐진 다층적 실체를 만든

50) 임기택, 『생성의 철학과 건축이론』, 시공문화사, 2016 p.29

다. 차이란 잠재적이 차원에서 얼마나 많은 주름들을 내포하고 있느냐 즉 접고 있느냐는 것이고, 현실적인 차원에서는 바로 그 잠재적인 특이점들/주름들을 얼마나 현실화하고 있느냐 즉 펼치느냐 하는 것을 뜻한다.⁵¹⁾

연구자의 콜라주 작업은 이러한 주름의 다층적 구조를 시각적으로 구현한다. 붙이고 찢고 다시 배치하는 과정을 통해 화면 위에 복합적인 접힘과 펼침의 구조를 형성한다. 이는 주름이 중첩되는 방식과 유사하다.

이는 라이프니츠의 접힘과 펼쳐짐의 개념으로 들뢰즈에게 변화와 운동의 사유에 영향을 주었다. 특히 그는 라이프니츠의 ‘모나드’의 개념에 영향을 받았는데 ‘모나드에는 창이 없다’라는 문장은 대표적인 것으로 ‘복합적인 것은 단순한 실체에 불과하다’라는 의미이다.

모나드의 개념은 물리적으로는 말할 수 없는 영혼, 정신, 생명 등의 정신적 요소가 포함된 특성이 강한 것으로 설정되어 있다. 따라서 그것은 물리학 등의 물질세계보다 더 깊거나 더 앞선 무언가를 포함한 개념이다. 이것은 어떠한 크기나 질량도 가지지 않으면서 우주의 모든 것을 담고 있는 일자이며, 이것이 라이프니츠의 실체인 단자(모나드)이다.⁵²⁾

라이프니츠의 단자론에서 주름은 단순한 곡선이 아니라, 하나의 세계 속에 또 다른 세계가 접혀 있는 방식으로 존재한다.

차이는 영혼 안에서 존재자가 펼쳐져 현전하는 상태와, 이 상태가 사물 자체가 되어 이 속에서 존재자가 존재가 되는 운동(존재자의 후퇴로 생기는 이념)을 가리킨다. 모나드는 지각과 통찰력을 점유한 채 최대한으로 행복한 조화를 운반하는 무한히 자유로운 순간이자 확장된 공간이다. 즉 모나드는 자기-포함에서 상호적 포함으로 나아가는 동안 내적 극한(시간)이 무한히 계열화되는 운동과 외적 극한(공간)이 무한히 계열화되는 운동을 한다. 모나드의 네 가지 층위 운동(즉자적 무한, 대자적 무한, 내적 극한 및 외적 극한

51) 이정우, 『접힘과 펼쳐짐』, 그린비, 2021, p.106

52) 임기택, 위의 책, p.29

의 계열화)을 통해, 세계는 계속 생성된다.⁵³⁾ 모나드는 감성적 시간이 들쭉날쭉 대칭적이지 않게 종합되는 공간이므로 규격화되거나 지각된 공간이 아니다. 그것은 사건에 의해 단독적으로 변용되는 공간이다.⁵⁴⁾

모나드는 자유를 갈망하는 주체를 뜻한다. 모나드는 정지와 종속으로부터 자유로워지도록 탈주하고 출구를 찾는다. 스스로 고립에서 벗어나고자 몰두하는 욕망은 강렬도의 막다른 골목에 부딪히지 않고 넘어선다. 고개가 하늘로 솟아나거나 창문 아래와 위로 여행하는 현상은 이미지 혹은 물질 이미지라고 부른다. 엄밀히 말해, 이 현상은 이미지이자 운동인데, 어떻게 파편화



〔작품 1〕 표주영, <푸른 노트>
110x110cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021

된 입자들이 자유를 갈구하는 정신으로 변하는지를 보여준다.⁵⁵⁾

연구자의 작업은 물감이 스미고 번지는 과정 속에서 시간에 의해 변화하며 내면의 주름은 접히고 유기적인 과정을 형성하여 모나드 속에서 연구자의 평면적 세계가 접히고 찢어지면서 새로운 가능성을 만들고 또 다른 관계 속에서 의미를 확장한다.

연구자의 〔작품 1〕은

<푸른 노트>란 제목으로 원과 사각형의 형상을 이용하여 내면세계의 성장과

53) 유가연, 「시물라크르와 바로크의 존재론적 문제-질 들뢰즈의 『주름』에 나타난 자기-포함을 중심으로」, 『범한철학』, 제 109권 제 2호, 2023, p.55

54) 유가연, 위의 책, p.55

55) 유가연, 위의 책, p.44

변화를 표현한 작품이다. 원은 끊임없는 순환과 조화, 유기적 연결을 상징하고, 사각형은 구조와 틀을 의미하는데, 이 두 요소가 서로 상호작용하며 균형을 이루는 방식으로 둥근 형태가 여러 요소들과 얽히며 사각 프레임 안에서 역동성을 보여주며, 차이와 반복 속에서 물감이 겹겹이 쌓이고 부분적으로 뜯겨나간 듯 한 흔적은 시간이 흐르며 축적되는 흔적이자, 새로운 질서를 만들어가는 과정이다.

들뢰즈가 말한 반복은 단순한 동일성의 반복이 아니라, 차이를 내포한 반복으로 담묵의 유사한 색조와 질감이 반복되지만 그 안에서 끊임없이 변주되는 차이를 만들어내고 있으며, 표면적으로 보여 지는 부분과 그 안에 감춰지고 겹쳐지는 다층적 요소들의 존재는 단순히 평면적인 형태가 아니라 접히고 펼쳐지며 삶의 과정을 조금씩 알아가는 모습을 보여준다.

얼룩과 콜라주의 결합은 현재의 시간이 접히며 미래의 시간을 만들어 조화와 균형은 삶의 과정 속에서 시간의 층을 쌓아 올리며 내적으로 성숙해진다. 이러한 방식은 들뢰즈가 말하는 주름 개념과 연결된다. 즉, 연구자의 콜라주는 단순한 병치가 아니라, 다층적인 의미의 변형 과정을 포함하는 ‘주름의 회화’로 볼 수 있다.

2.2. 주름의 잠재성

주름은 단순히 공간적 구조가 아니라, 잠재적인 가능성이 내재된 생성 과정이다. 생명은 진화하며 새로운 것을 낳는다. 생명이 행하는 선택은 예측 불가능하고 불확정적인 성질을 갖고 있지만, ‘변화하려고 하는 경향’ 그 자체는 결코 우연적이지 않으며 생명 그 자체가 그러한 경향을 품는 ‘잠재성’으로 존재한다.⁵⁶⁾ 들뢰즈는 접혀있는 것은 아직 현실화되지 않았을 뿐 펼쳐질 가능성을 지닌 상태라고 설명한다. 펼쳐짐은 확실히 접힘의 반대나

56) 우노 구니이치, 박철은 역, 『들뢰즈, 유동의 철학』, 그린비, 2022, p.60

소멸이 아니라 접힘 작용의 연속 또는 확장, 접힘의 현시 조건이다. 접힘이 재현되기를 멈추고, ‘방법’ 작동, 작용이 되면 펼침은 바로 이러한 방식으로 표현되는 작용의 결과가 된다. 들뢰즈는 이와 관련하여 “모나드에서 겹쳐져 있던 주름이 펼쳐져 나가고 다시 접혀지는 양태는 현실화되는 하나의 잠재태이며 물질 또는 신체 속에 실재화 되어야 하는 가능태가 된다.”⁵⁷⁾라고 언급한다.

우주는 궁극적으로 접선이 없는 곡선에 따라 물질에 곡선이나 소용돌이의 운동을 부여하는 작용적인 힘에 압축되어 있는 것과 같다. 그것은 두 층 사이, 두 미로, 물질의 겹 주름과 영혼의 주름 사이에서 작용하는 시물라르크의 움직임과 변화이다.⁵⁸⁾

들뢰즈는 주름이 단순히 형태적 구조가 아니라, 내재적 잠재성의 공간을 만들어낸다고 본다. 주름 속에는 현재 드러난 형태뿐만 아니라, 아직 열리지 않은 또 다른 가능성이 접혀 있다. 즉, 주름은 하나의 고정된 형상이 아니라, 언제든지 새로운 변화를 맞이할 수 있는 생성의 공간이다.

이 공간 속에 ‘내속’ 이나 ‘내유’ 는 상호적인 융합을 보여주며 자유롭게 변형되는데, 들뢰즈는 이를 ‘상호적인 포괄’ 이라고 말하며 다음과 같이 설명하였다.

주름 속의 무한히 많은 곡선들을 무한히 많은 점에서 접촉하고 있는 포락선처럼, 여기에서 주름들을 포괄하고 있는 것은 또다시 주름이다. 이것은 ‘내속’ 이나 ‘내유’ 의 포괄이다: 포함, 내속은 주름의 목적인이며, 그래서 사람들은 감지하지 못한 채 주름에서 포함으로 이행한다. 이 둘 사이에서는 어떤 간극이 생산되는데, 이것은 포괄을 주름의 이유로 만든다: 주름 잡혀 있는 것, 이것은 포함된 것이고, 내속해 있는 것이다. 주름 잡혀 있는 것은 오직 잠재적일 뿐이라고, 그리고 포괄하는 어떤 것 안에서만 현실적으로 실존한다고 말할 수 있을 것이다.⁵⁹⁾

57) 질 들뢰즈, 이찬웅 역, 『주름: 라이프니츠와 바로크』, 문학과 지성사, 2004, p.71

58) 임기택, 위의 책, p.103

이처럼 연구자의 얼룩은 화면에서 ‘무위자연’인 내재된 속성을 보여주며, 콜라주 작업은 붙이는 과정에서 풀과 물감은 흔적을 남기고, 떼면서 다른 자국을 남겨 내유하며 새로운 시간을 만든다. 이는 주름이 의미가 되는 과정으로 주름 속에서 연결되면서 잠재적인 과정 속에서 새롭게 분기를 이루는 것이라 할 수 있다.



『작품 2』 표주영, <푸른 노트>, 110x110cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021

『작품 2』 <푸른 노트>는 푸른색은 단순한 색의 차원을 넘어 시간과 공간, 감정과 기억이 녹아든 ‘흔적’으로 작용하는데, 열은 느낌의 수묵과 왼쪽 부분의 푸른 조각들은 아직 젊은 날의 풋풋한 감성을 이루며 조각들의 배치는 어설프게 엮혀 여백 속에서 새로운 꿈을 꾸다.

연구자의 작업에서 이러한 잠재성의 개념은 여

백과 우연적인 생성 과정 속에서 드러난다. 여백은 단순한 빈 공간이 아니라, 주름이 펼쳐질 수 있는 가능성의 공간이다. 색칠된 것과 그렇지 않은 것은 형상과 바탕처럼 분배되는 것이 아니라, 상호적인 생성 안의 층만과 공허처럼 분배된다.⁶⁰⁾

콜라주 조각들이 찢어지고 다시 붙여지는 과정은, 중심부를 향해 불완전

59) 질 들뢰즈, 이찬웅 역, 위의 책, p.45

60) 질 들뢰즈, 이찬웅 역, 위의 책, p.71

한 젊음의 에너지는 점차 숙성되어 응축된 결로 전이되며, 주름이 끊임없이 변형되고 새롭게 접히는 방식과 유사하여 얼룩과 콜라주 조각이 특정한 의미를 완성하는 것이 아니라, 끊임없이 변화할 수 있는 흐름 속에서 존재한다는 점은 주름의 개념과 밀접한 관계를 가진다.

그러므로 주름은 내재된 생명성을 표출하며 동양 미학의 비움과 채움의 개념과 연결되고 있다. 비움은 존재와 생명이 머무는 여백의 공간으로 채움은 그 안에서 운동성을 보여준다. 한지의 층은 교차하며 숨겨져 있는 비움을 드러내며 화면에 시간의 흔적을 부여한다. 또한 채색의 중첩은 에너지의 응축을 보여주며 ‘기운생동’인 기의 흐름과 생명의 리듬 등이 스스로 존재하며 잠재적으로 구성되는 유기적인 연결을 보여주고 있다.

IV. 생성론적 관점과 회화적 표현

앞 장에서는 본 연구자의 작품의 주요 표현 방법인 얼룩과 콜라주를 들뢰즈의 주름과 시간에 대한 인식과 연결하여 서술하였다면, 여기에서는 얼룩과 콜라주, 그리고 타시즘이 회화사에서 어떻게 사용되어 왔는지를 조형적이고도 일반적인 측면에서 구체적으로 살펴보기로 한다.

1. 우연성과 잠재성의 얼룩

얼룩은 기억과 감정을 가지고 화면에서 시간의 흐름과 흔적을 보여주며, 완성되지 않는 과정 속에서 변화를 형성한다.

생성의 흔적은 용묵법을 통해서 농담의 단계를 표현하거나 물질의 특성을 극대화하며, 타시즘을 통해 무의식적인 행위의 리듬을 기록하며 우연성을 가지는 얼룩은 끝없는 해석을 낳고 있다. 이에 잠재성을 포함하는 얼룩의 특징에 대해 용묵법과 타시즘을 통해 설명하고자 한다.

1.1. 용묵(用墨)법을 통한 얼룩의 확장

동양예술의 특징 중 하나는 바탕에 관심을 가지고 형태와의 대립관계에 주목한다. 수묵화의 용묵법(用墨法)은 이와 같은 측면을 가지고 있다.

수묵화는 먹선 이외에 농묵(濃墨)과 담수(淡水)를 혼용하여 펼치거나 번지게 함으로써 수묵의 농담(濃淡)에 의한 명암의 광선 처리와 요철 및 대상의 질감까지도 포착하려는 표현 방식이기 때문이다.⁶¹⁾

장언원(張彦遠)은 『역대명화기』에서 과묵(破墨)에 관해서는 왕유(王維)의

61) 김혜주, 위의 책, p.104

파묵산수(破墨山水)를 본 일이 있다고 하였고 발묵(撥墨)에 관해 산수가 발묵에 있다고 말하였듯이 수묵화는 일반적으로 파묵법(破墨法)과 발묵법(撥墨法)의 두 가지 수법으로 구분되어진다.

파묵산수(破墨山水)란 수묵으로 선염(渲染)하여 산의 음양(陰陽)과 향배(向背)를 표현한 그림을 가르킨다.⁶²⁾ 파묵과 발묵의 의미가 많은 의견이 있지만 심개주(沈芥舟)의 『개주학화편(芥舟學畫編)』은, 용묵(用墨)을 논한 항목에서 명료하게 파묵을 설명하고 있다.

“파묵(破墨)을 사용하는 자는, 우선 담묵(淡墨)으로서 광곽(匡郭)을 내정하고, 광곽(匡郭)이 이미 정한 다음에 철요(凸凹)를 분별하고, 형체가 이루어지면 점차로 짙게(濃하게) 하여, 묵기(墨氣)를 엄윤(淹潤)해서 항상 윤기(潤氣)가 있어 보이게 하고, 또 집묵(焦墨)으로써 그 계원륜곽(界院輪郭)을 파(破)하고, 혹은 소태(疎苔)를 계소(界所)에 그린다.”⁶³⁾

파묵(破墨)은 용묵(用墨)으로써 담묵을 깨뜨리거나 지우는 방법으로 윤곽의 내부를 가로와 세로 혹은 기울기를 붓으로 열고 긋는 것을 의미한다.

또 파묵법의 작법을 논한 항목에는 담묵으로써 농묵에 물을 먹이면 불명확하고, 농묵으로써 담묵을 깨뜨리면 명확하기 때문에 반드시 먼저 열게 그린 다음에 짙은 먹을 쓰는게 옳다고 말하고 있다.

그러므로 용묵의 원칙을 선담후농법(先淡後濃法)에 두고, 선농후담법(先濃後淡法)을 버리고 있다.⁶⁴⁾

이처럼 파묵은 먹의 농담 차이를 단계적으로 나타내는 기법으로 수묵에 물을 가함으로서 묵색 단계를 다양하게 분리하고 입체감과 공간감 등 조화로운 효과를 나타내며 풍부한 시간의 모습을 보여준다.

62) 전환시, 김병식 역, 『중국산수화사 1』, 심포니, 2014, p.149

63) 김바라세이고, 『동양의 마음과 그림』, 민병산 역, 서울:새문사, 1978, p.219

64) 김바라세이고, 위의 책, p.220

또한, 파묵은 선담후농법(先淡後濃法)이지만, 발묵은 묵윤(墨潤)에 의한 선농후담법(先濃後淡法)이다. 『개주학화편(芥舟學畫編)』은 발묵을 설명하여,

“발묵(潑墨)은 우선 토필(土筆)로서, 통폭(通幅)의 국(局, 전체적 구성)을 약정하여, 주요한 산석임목(山石林木)을 조영연락(照映聯絡)해서 일기상통(一氣相通)하는 세(勢)를 나타내고, 교접허실(交接虛實)의 부분에서 다시 담묵으로 낙정(落定)하고, 습묵(濕墨)을 적시어, 단숨에 사출(寫出)하여, 그게 마르는 것을 기다려 담습묵을 조금 사용해서 그 짙은 부분을 두른다. 주산(主山)의 정상, 봉석(峰石)의 우두머리 및 운기엄단(雲氣掩斷)의 부분은 다 그렇다.”⁶⁵⁾

고 말하고 있다.

파묵의 기법에 있어서는, 하나의 부여된 공간을 대상화하는 것이고, 발묵의 기법에서는 묵기를 왕성하게 하여 대상화해서 부여된 공간 상호간을 「조영연락(照映聯絡)해서 일기상통(一氣相通)하는 세(勢)」가 나타나게 하는 점에 있다. 전자는 하나의 공간을 대상화하는 일, 후자는 대상화된 몇 개의 공간을 기화(氣化) 하는 일이다. 기화라 함은 대기와 수증기에 의한 형체의 세부소실(細部消失)이다. 전자에는 농묵이 작용하고, 후자에는 담묵이 작용해서, 각각 그 요구를 충족시키고 있다.⁶⁶⁾ 조영연락(照映聯絡)이란 빛이 서로 비추어 반사되어 연결된다는 뜻으로 서로 영향을 주고받으며 연결되는 관계를 말한다.

동양 철학을 깊이 이해한 화가 앙드레 마송(Andre Masson ,1896-1987)은⁶⁷⁾ 송대 문인화가들의 자유로운 선과 얼룩 표현, 환기된 생의 표현, 공간

65) 김바라세이고, 위의 책, p.221

66) 김바라세이고, 위의 책, p.221

67) 앙드레 마송(Andre Masson ,1896-1987)은 입체파의 영향을 받았던 초현실주의를 대표하는 프랑스 미술가이다. 그는 오토마티즘을 표현하고 드로잉에 적용했으며 모래와 기름을 사용해 우연의 효과를 강조한 작품을 그렸다. 1941년 제2차 세계대전을 피해 미국으로 이주해 잭슨폴록 등 미국의 미술가에게 영향을 주었다. 또한 일본의 선불교와도 연을 맺으며 다양한 예술세계를 펼쳤다.

의 호흡 등을 관해 배울 점이 많다고 언급하고 있는데 조영연락의 표현에 적합해 보이는 말이다. 과묵은 왕유(王維)로부터 유래하며, 수묵담채의 산수 화법을 써서 과묵산수라고 말하게 되었으며 이 기법은 남송수묵화의 성립에 영향을 미쳤다.



[도판 1] 왕유(王維) <전, 강간설제도(江干雪霽圖)>, 28.4x171.5cm, 비단에 수묵

왕유의 과묵법에 관한 조형 분석은 니콜-방디에 니콜라 편역의 『중국미술학 산수화-시원부터 송대까지』에 나와 있는데 “먼저 비단 위에 젖은 수건을 놓고, 점차 짙은 먹으로 바탕의 모노톤을 파괴한다. 이렇게 흑과 백의 먹 사이에 부조적 효과가 창출된다. 사과의 충돌 아래 형태는 형성되며 파괴된다. 먹으로 된 풍경은 작가의 내밀한 직관을 전달함으로써 작가의 정신과 투명한 교류 상태에 놓이게 된다. 왕유는 명상의 상태에서 먼저 심상을 구축하며, 이후 그것을 붓 끝으로 옮겨 놓는다.” 고 말하고 있다.⁶⁸⁾

[도판1] 왕유(王維)의 <강간설제도(江干雪霽圖)>는 눈이 그친 후 눈 덮인 강의 모습으로 예리하고 시원스런 기운과 함께 수묵선염에 의해 제작된 작품이다. 선염으로 표현한 강의 쌓인 눈과 고요한 적막은 지나간 시간의 흔적을 나타낸다. 그러나 현존하는 왕유의 작품은 찾아볼 수 없으며 위의 강간설제도(江干雪霽圖)는 원작의 일부 면목을 보여주며 전 하고 있다.

왕유 산수화의 특색 중 하나로 장언원(張彦遠)은 『역대명화기』에서 “들

68) 김혜주, 『동서미술비교론』, 눈빛, 2000, p.106

은 족성법(簇成法)으로 그렸고, 원경의 나무는 질박하고 꾸밈이 없는데 탁월했다”⁶⁹⁾고 기록하고 있는데 ‘족성’은 대략적으로 용필하여 완성하고 더 이상 꾸미지 않는다는 뜻으로, 왕유 이전에는 모든 그림이 윤곽선을 그은 후에 그 내부를 가득 채색하는 방식이었으므로 이러한 화법은 없었다. 왕유가 처음 사용한 족성법은 수묵화법의 하나로, 비교적 자유분방하여 세심한 묘사를 요하지 않으며 또한 정취를 쉽게 표현해 낼 수 있다.⁷⁰⁾ 이는 앞서 말한 작가의 내밀한 직관을 용묵의 얼룩으로 전달할 수 있다.

당대의 화가 중 발묵법(撥墨法)으로 유명한 왕묵(王墨)에 대해서는 장언원은 높게 평가하지 않았으나 『당조명화록(唐朝名畫錄)』에는 왕묵에 관해 산수를 잘 그리며 발묵이 능숙하다고 나와 있다. 그에 대한 평가가 엇갈리는 부분은 시대상황에 따라 다른데 중당 이후로 중국은 불교의 선종의 영향으로 당시 사대부들에게 영향을 주었다. 선종의 조형적 표현이 수묵화라고 해도 과언이 아닐 것이며 그 초기적 작업은 왕유를 중심으로 한 일부 사대가들에 의해서 완성되었던 것이다. 그러나 이들은 아직도 전통적인 사회사상의 범주 내에서 완전히 초탈할 도리가 없었던 만큼 그들의 화풍 역시 전통적 골법용필의 수법에서 완전히 벗어날 수 없었던 것이며 전체적으로 보아서는 온건한 수묵화풍을 이루었던 것이다.⁷¹⁾

그러나 진정 수묵화의 특색을 발휘한 것은 발묵법에 의한 산수화에서 찾아야 한다. 발묵산수는 작자의 심정과 감동을 화면에 쏟아 붓는 듯한 방종자일(放縱自逸)한 표현형식을 취하였으니 이것은 전통적 화법에서의 골법용필(骨法用筆)을 완전히 무시해버린 조방(粗放)한 화풍이었다. 이러한 화풍이 수묵화 발전상에 쾌정적 계기가 되어 뒷날 수묵화 발전의 방향을 결정짓게 되었다.⁷²⁾

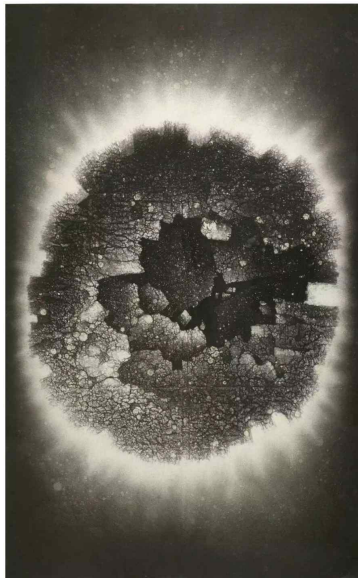
69) 장언원, 『역대명화기 하』, 권10, 「唐朝下」, “族成遠樹,過於朴拙,復務細巧.”, p.354

70) 전환시, 김병식 역, 『중국산수화사 1』, 심포니, 2014, p.148

71) 권덕주, 『중국미술사상에 대한 연구』, 숙명여자대학교출판부, 1994, p.71

72) 권덕주, 위의 책, p.71

발묵법의 산수는 강남을 중심으로 발전했는데 중당의 왕묵(王默,王墨)의 영향을 받아 수묵화풍의 성립을 이루었다. 그는 송석과 산수를 그렸는데 술을 좋아하여 마신 뒤 웃고 노래하며 먹을 쏟아 부으며 손으로 쓸거나 문지르는 모양이 돌과 산이 되고 물과 구름이 되는 것이 조화로운 자연 그대로의 모습을 나타냈다. 당시 과묵산수(破墨山水)는 필묵(筆墨)보다는 선묘(線描)의 영향이 컸지만 왕묵의 새로운 화풍은 당시 규정이나 관습을 깨버린 것이다. 주경현(朱景玄)의 『당조명화록(唐朝名畫錄)』에서 일품이란 항목을 설명하고 발묵법에 대해 높이 평가하고 있는데 일품화품은 전통화품에 반대되는 화풍으로 중국회화사상에 하나의 분수령이 되어 후세에 직업화가가 아닌 선승이나 문인사대부 등의 여기적(餘技的) 화법으로 받아들여져서 그들의 흉중(胸中)의 일기(逸氣)를 토출하는 듯한 표현법으로서 드디어는 중국화의 중심적 세력으로 확대 발전을 보게 되었던 것이다.⁷³⁾



[도판 2] 장위(張羽)
 <신성한 빛 시리즈 No.59:
 떠다니는 불, 완전한 원>
 293x180cm,종이에 먹,1998

속박되지 않고 자유로운 기운의 용묵법은 정신적 수양과 함께 자아와 자연의 융합을 추구하며 이후 추상적 감각을 보여주고 있다.

수묵화에서 발묵법은 먹과 물의 자연스러운 흐름을 강조하는 기법으로 연구자는 용묵법을 활용하여 얼룩 속에 거침없는 행위의 표현이나 여러 번의 맑은 채색을 겹치거나 먹의 농담의 다양한 단계를 표현하고, 재료의 질감과 한지의 특성을 극대화한다.

발묵법을 사용하면, 작가의 의도와 우연적 효과가 동시에 작용하여 얼룩에 생명력과 역

73) 권덕주, 위의 책, p.74

동성을 부여한다. 이는 얼룩이 단순한 흩어진 자취가 아니라, 창조적 행위의 한 과정임을 드러낸다.

현대 동양의 얼룩의 확장은 생성의 매개로서 의도와 무의식을 넘나들며 감각과 시간의 층위를 형성하고 있으며, 한지 위에서 형성되던 전통적 먹의 번짐에서 안료와 여러 재료의 상호작용을 통해 물질적 실험으로 이어지며 열려있는 유동적인 장을 형성한다.

[도판 2]의 중국의 현대 작가 장위(張羽, Zhang Yu, 1959-)의 <신성한 빛 시리즈, No.59>는 1998년 작으로 ‘신성한 빛’ 국제적으로 소개된 작품으로 빛과 색채를 통한 신성성과 물질성의 결합을 통해 무(無)의 탐구로 이어진다. 이 작품은 인간의 내면에서 우주에 이르는 사유를 내포하며, 전통적인 용묵법을 현대적으로 적용하고 있다. 빛과 흐름의 에너지는 먹의 농담과 번짐으로 나타나며, 여러 겹의 층을 쌓아올려 화면에 깊이와 공간감을 형성하고 있다. 그는 작품을 통해 현대인들에게 내면의 평화를 유도하며 사유와 명상의 시간을 제공한다.



[도판 3] 송수남, <한국 풍경>, 130x166cm, 한지에 수묵, 1966

한국 작가인 송수남(宋秀南, 1938-2013)은 수묵의 현대적 조형성을 연구한 대표적인 작가이다. 발목을 통한 수묵의 다양한 변형과 심층적 탐구, 반복되는 필획 구성을 통한 행위의 자연스러움과 무의식적 흐름과 내적 감응에 의한 무념의 화폭은 한국 수묵화의 전통을 넘어선 실험의 과정을 보여준다.

[도판 3]의 <한국 풍경>은 1966년작으

로 기운이 가득한 수평의 반복적인 화면 구성은 질서와 리듬을 만들어 나가며 작가 고유의 회화 어법을 보여주고 있다. 이렇듯 현대 회화의 용묵법의 확장은 내재적인 작가의 정서와 아교 백반 아크릴 등의 재료의 물성만으로도 회화의 중심을 잡을 수 있으며, 전통적인 용묵의 개념에서 필이 없어도 기의 흐름과 정동을 전하는 회화의 잠재성을 보여주고 있다.

이 후 용묵법은 과정 중심적인 생성을 만나 현대 미학에서 존재와 시간을 담는 매개로 작동하고 있다.

1.2. 타시즘

타시즘(Tachisme)은 서양 추상표현주의에서 발전한 기법으로, 캔버스 위에서 작가가 무의식적으로 행위를 기록하는 과정으로 얼룩이 타시즘 기법을 통해 표현될 때, 우연성과 내면적 리듬이 강조되어, 동양의 발묵법과 상호 보완하는 새로운 미학적 공통점을 만들어낸다.

프랑스어 ‘타슈(tache)’에서 유래했으며, 물감을 불규칙하게 두드리거나 얼룩을 남기고, 무의식적인 붓질을 하는 기법이 특징이다. 타시즘이란 용어는 19세기 말에 기교적인 인상주의 회화를 가리키는 의미로 처음 사용됐고, 20세기 초반에는 야수주의 경향을 가리키는 의미로 사용됐다. 최근의 의미로 타시즘이라는 용어가 처음 사용된 때는 1951년으로, 프랑스의 미술 비평가 에스티엔(Charles Estienne)과 게강(Pierre Guéguen)이 각각 당대 프랑스 추상 경향을 가리키기 위해 사용했다.⁷⁴⁾ 그 후 비평가인 미셸 타피에(Michel Tapie, 1909-1987)의 주도하에 1952년경부터 프랑스에서 사용되었는데, ‘얼룩’이 작품의 진정한 주제로서 독자적인 역할을 하게 되는 비구상 회화의 한 경향을 지칭하는 용어⁷⁵⁾로 타시즘은 캔버스 위에 자유롭게 투사된, 우발

74) 강영주 외, 『서양미술사전』, 미진사, 2015, p.775

75) 허진호, 『무와 자아세계의 회화적 표현에 관한 연구: 본인작품을 중심으로』, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2005, p.36

적으로 취하게 되는 형태로서의 가치가 부여되는 ‘얼룩’ 개념에 기초한다. 이것은 액션 페인팅이나 추상 표현주의에도 똑같이 적용된다.⁷⁶⁾

타시스트들은 작품 구성 시 미리 계획하지 않으며 역동적인 방법으로 사전 계획 없이 형상을 창출한다. 이들의 작품은 빠른 운필과 행위의 자발성은 동양의 서체와도 닮아 있으며, 대표적인 작가로는 장 포트리에 (Jean Fautrier, 1898-1964), 조르즈 마티외(Georges Mathieu, 1921-2012), 샘 프란시스(Sam Francis, 1923-1994)를 들 수 있다.

샘 프란시스는 1950년대 화면 전체를 세포를 연상시키는 생물체와 비슷한 형태나 반투명하고 묽은 물감으로 꽃잎 같은 형태를 그려 뒤덮는 회화 기법⁷⁷⁾을 개발했다.



[도판 4] 샘 프란시스,
<Big Red>, 303.2x194cm,
캔버스 위에 유채, 1953,
뉴욕 현대미술관

[도판 4] <Big red>는 미국 추상표현주의 작가 샘 프란시스의 작품으로 구체적인 형상은 찾아 볼 수 없지만 캔버스 위에 자유롭게 우발적으로 물감을 떨어뜨리거나 튀겨서 뿌려진 흔적으로 불규칙한 화면을 구성하고 있다. <Big red>는 1956년 모마에서 열린 전시회로 인해 국제적 명성을 얻게 된 작품으로 붉은색의 깊이와 물감의 자연스러운 번짐으로 감정을 다룬다. 이러한 감정의 흐름은 얼룩의 즉흥적 형성으로 인해 관람자에게 직접적으로 전달되며 강렬한 경험과 정서적 반응을 일어나게 한다. 이후 샘 프란시스는 얼룩에서 동양의 여백의 가능성을 탐색하는 화면으로 나아간다.

76) 김혜주, 『동서미술비교론』, 눈빛, 2000,p.97

77) 바르바라 헤스, 김병화 역, 『추상표현주의』, 마로니에북스, 2008, p.62

타시즘에서 한국 초기 추상의 이어짐은 실험 정신과 동양의 세계관이 만나 즉흥적 행위와 함께 존재의 흔적을 보여주게 된다. 한편 1960년대 이후 한국의 미술계는 전통과 모더니즘 사이에 ‘한국성의 시각화’를 고민하던 시기로 동양화단은 ‘현대성’의 해법으로 화선지와 어울리는 수묵과 추상의 결합을 시도하였다.

박래현(1920-1976)의 경우 “시각의 복수성”, “시점을 다각도로 두는 표현”, “추상성”, 즉 큐비즘의 조형성이나 수묵 선염의 변질을 활용하여 구상과 추상의 경계를 위치한 회화를 발표했다.⁷⁸⁾ 그리고 1960년대 초반 본격

적인 추상을 시도하면서 양초, 크레용, 테레빈 등을 먹이나 아교와 섞어 번짐, 얼룩, 흘림을 유도하는 등, 독특한 질감을 고안했다.⁷⁹⁾



[도판 5] 박래현, <작품 10>
169.5X136cm, 종이에 채색, 1965

[도판 5] 박래현의 <작품 10>은 1965년에 제작되었다. 점묘에 의한 점진적인 확산으로 섬세한 장식성과 함께 안으로 잠겨드는 심미적인 깊이를 동반시킨다. 박래현의 「작품」 연작은 그 명제가 시사하듯 어떤 것도 연상시키지 않는 질료 자체의 표현성으로 이루어진 것이다.⁸⁰⁾

중앙의 빈 공간을 에워싸는 듯한

78) 송희경, 「‘동양화’ 물성과 기법으로 실현된 한국적 모더니즘-1970-80년대 장욱진(張旭鎭, 1917-1990)유화를 중심으로」, 『미술문화연구』, 제27권 제 27호, 2023, p.164

79) 송희경, 위의 책, p.164

80) 오광수, 『김기창·박래현』, 재원, 2003, pp.162-163

둥글고 부드러운 형태들은 여성 특유의 이미지인 자궁 속에 잉태되어 있는 느낌을 주기도 한다.⁸¹⁾



[도판 6] 안상철,
〈목련 B〉, 160x45cm,
크라프트지에 채색, 1976

‘엽전’에서 아이디어를 얻은 이 작품은 마치 세포를 연상시키기도 하며 한지가 가진 번짐 효과를 극대화 하여 추상을 통해 내면세계를 표현한다. 아교의 혼용으로 먹의 흔적이 종이에 흡수되는 대신 점멸하는 듯한 먹 점의 번진 느낌은 서구 추상 미술과의 표현의 유사성을 바탕으로 수묵의 자연 발생적 효과를 기반으로 하는 동양적 추상의 가능성으로 접근하고 있다.⁸²⁾

1970년대 동양화 추상에서 주류를 이루었던 흐름은 비정형의 추상이었고 재질 실험과 이에 따른 다양한 마띠에르 표현이 가장 큰 특징이었다.⁸³⁾

안상철은 한지나 크라프트지 위에 유성 물감이나 이질적인 물성을 결합하여 활용한 대표적인 작가로 1960년부터 형상을 파괴하고 평면과 입체를 결합한 수묵추상으로 주목받았다. 형태를 배제한 묵선과 점만으로 이루어진 「만일몽(滿溢夢)」 발표 후, 평면과 입체를 넘나들며 추상화 작업을 전개하였으며, 작품에서 고대부터 현대까지 이어진 순수한 동양 정신의 고매함을 나타내고자 하였다.⁸⁴⁾

81) 김영나, 『1945년 이후 한국 현대미술』, 미진사, 2020, p.127

82) 서윤희, 「기억의 다층적 시간과 공간 표현 연구」, 이화여자대학교대학원 박사학위논문, 2013. p.71

83) 김경연, 「1970년대 한국 동양화 추상 연구」, 『미술사학』, 제 32호, 2016, p.83

84) 안상철, 「한국 동양화 비구상의 발전과정 연구」, 『연구논문집』, 제 7권 제1호, 1974, p.384

[도판 6] 안상철 <목련 B>는 크라프트지에 얼룩을 형성하고 암석과 목련을 조화롭게 표현한 작품으로 시대를 표출하는 것에 대하여 화선지만을 고집하지 않았으며, 앵포르멜 화면처럼 거친 마티에르를 얻기 위해 포장용지, 장판지 등 각양각색의 종이와 유채, 수채 안료를 가리지 않고 실험하였다.⁸⁵⁾

이처럼 한국의 추상적인 실험은 타시시트들의 자유롭고 우발적인 흔적과 어우러져 추상 회화의 깊은 사유의 장을 열어주는 계기를 만들고 생성과 감응의 흐름을 시각적으로 드러내고 있다.

2. 콜라주 (Collage): 연결과 재구성

콜라주는 파편화된 이미지를 겹치고 해체하며 새로운 관계 속에서 다층적 해석과 감각의 시각을 보여주며, 천, 한지 등 다양한 재료들은 생성의 층위를 드러내며 작가의 신체성이 더해져 화면 안에서 다차원적인 시공간을 형성하고 있다.

존재의 복합적인 정체성과 시간의 이미지, 기술이 융합된 파편적인 구성은 여러 가지 해석을 낳을 수 있으며, 과정적인 부분이 완성되는 생성의 장이라 할 수 있다. 그러므로 단편의 연결과 재조합, 콜라주의 예술적 전개를 통해 현대회화에서 해체와 조합, 중첩의 의미에 대해 알아보고자 한다.

2.1. 단편의 연결과 재조합

콜라주(Collage)는 서로 다른 재료(종이, 천, 실물 조각 등)의 단편들을 하나의 평면 위에 배치하여 새로운 맥락과 의미를 창출하는 기법으로, 각 단편은 본연의 질감과 형태를 유지하면서도, 전체 구성에서 서로 대화하며 독창적인 시각적 효과를 낳는다. 기존의 고정된 형태와 경계를 해체한 후, 재

85) 김정연, 위의 책, p.84

구성 과정을 통해 새로운 공간적 질서를 만들어내는 점에서, 콜라주는 전통적 회화의 틀을 탈피한다.

연구자의 콜라주는 한지 위에 얼룩을 만들고 분해하여 연결과 재구성의 과정을 통해 화면에 의도와 우연성이 어우러진 시간을 남기고 있다.

작품의 기법은 한지를 기반으로 하기 때문에 파피에 콜레(Papier collé)의 방식과 2차원의 조형성을 3차원에서 표현하는 입체주의 콜라주, 우연성을 가지는 다다이즘의 기법과 한지의 분해와 붙이기 지우기 등을 통해 흔적을 나타내는 데콜라주(decollage) 등 복합적인 양상이 작품 안에서 다양하게 나타난다.

또한 한지 조각과 색채의 중첩은 기존의 세계에서 차이와 반복을 통해 새로운 의미를 생성한다.

동양철학 전통에서 ‘변화’와 ‘조화’를 인식하는 사유에 내재하는 창작 주체의 심리적 유연성의 강조는 바로 융화와 조화를 최상의 목표로 삼는 데서 기인한 것이다. 이 때문에 장자(莊子)는 “만물은 끊임없이 대립하며 변화를 거듭하는 듯하지만, 도(道)의 입장에서 보면 만물은 하나로 통일 된다.”라고 말한 것이다.⁸⁶⁾ 콜라주는 고정된 형태를 거부하고 해체와 재구성의 반복 속에서 변화와 조화의 역학을 드러내며, 생성과 소멸을 보여준다.

이는 역의 철학적 원리를 포함하는 시각적 표현이라고 할 수 있다.

연구자의 작업은 한지 위에 얼룩 이미지를 해체하고, 우연적 효과인 얼룩과 의도적 조합인 콜라주의 결합은 상호 작용하며 새로운 차이와 의미를 생성하고 시간의 다층적 공간을 만든다.

신체의 개입을 전제한 칼이나 가위를 통해 이루어지는 ‘해체’는 단순히 이미지를 나누는 것이 아니라, 감각적인 행위로 재현의 전체 의미를 파괴하고 복합적인 읽기를 유도하며, 가위로 오리거나 칼로 자르는 방식은 연구자

86) 장태영, 『운을 통한 ‘결’의 수목표현 연구』, 홍익대학교대학원 박사학위논문, 2014, p.57

의 신체성과 촉각성을 포함한다.

세 겹이나 두 겹의 한지는 찢어지며 우연성을 형성하고, 재료의 이질성이나 칼의 각도 등 물질의 통제는 연구자의 개입으로 이어지며 시간의 층위는 감각적 행위와 합쳐져 조형성을 갖는다.

통제와 우연성의 긴장 속에서 손의 압력, 가위나 칼에 의해 만들어진 파편들은 잘려지는 순간 기존의 형태와 의미는 사라지지만 이는 곧 다른 연결을 통해 재생산의 과정으로 변환될 수 있으며, 절단은 파괴가 아니라 새로운 생성을 일으키는 감정과 감각에 반응하는 신체적 경험의 과정이라고 볼 수 있다.

작품을 제작할 때 절단은 감각과 기억의 교차점을 형성하며, 행위 속에서 기억과 신체의 연결점을 이룬다. 남겨진 공간과 절단된 조각은 긴장감을 형성하지만 빈 공간은 새로운 질서를 형성하며, 미세하게 다른 반복 속에 차이를 보여주고, 각 각의 흔적은 시간의 주름을 형성한다.

기록의 흔적은 연구자의 개입에 의한 도구와 손에 의해서 결과 층을 만든다. 칼은 날카로운 단면으로 인해 경직되거나 예리한 한지의 단면을 형성하고 가위는 조금 더 부드럽고 유기적인 부분을 담당할 수 있다.

그러나 손은 칼과 가위와는 다른 통제 불가능한 방식으로 한지의 곁에 따라서 얼룩과 같은 우연성을 포함한다.

‘조합’은 단편의 관계성과 새로운 의미로 파편들이 무작위로 결합되는 것이 아니라, 새로운 맥락과 구조를 형성하며 의미를 재배열하는 창조적 구성이다. 이때 중요한 것은 단순한 합이 아니라, 이질적 요소 간의 상호작용이다.

피카소(Picasso)와 브라크(Braque)의 콜라주는 신문지, 포스터, 나무 조각 등을 평면에 배치함으로써 현실과 예술의 경계를 흐리며 시각적 전통을 깨는 동시에, 회화가 가진 형상과 공간의 의미를 재조정하는 것으로 조합의 확

장은 단지 종이의 조각만이 아니라 일상 오브제의 물질성까지 포함하며 쿠르트 슈비터스(Kurt Schwitters)의 ‘메르츠(Merz)’ 작업은 폐기물과 상업 인쇄물을 이용한 조합을 통해 미적 체계를 새롭게 전복시킨다.

한지의 중첩과 결합은 유기적 통합을 지향하며 동양화에서의 ‘기운생동’과 연결되어 조합은 파괴가 아니라 생성을 위한 매개가 된다.

연구자의 시각적 층위는 공간 안에 기억과 감각의 요소, 감정 등이 복합적으로 만들어내는 중첩의 공간으로 중층 구조란 두 개 층위 이상으로 이루어진 화면의 구조를 말한다. 이러한 표면들은 포스트모더니즘 미술표현에서 많이 나타났는데 화면 구조가 복잡한 것이 특징이다. 특히 구상과 추상으로 화면이 동시에 나타나기도 하고, 시·공간의 층위가 다른 화면이 겹쳐서 표현되기도 하는데 파편화되어 흩어져 있던 다른 시·공간의 에피소드들이 겹치거나 충돌하면서 예상치 못한 담화들을 엮어낸다. 이 때 각 층위의 시·공간들은 현실을 초월하면서 거미줄처럼 얽혀 의미를 생산한다.⁸⁷⁾

‘중첩’은 콜라주의 질감과 색채, 감정에 의해 감각의 깊이를 형성하며 평면적이 아닌 다중의 시공간을 보여주며, 들뢰즈(Deleuze)의 ‘시간의 세 가지 종합’ 안에서 현재와 변형되는 과거, 차이가 존재하는 미래의 잠재성이 어우러지는 시각적 장(場)이 된다.

이처럼 콜라주의 단편의 연결과 재조합인 ‘해체, 조합, 중첩’은 현대 회화에서 의미를 다시 새롭게 형성하고 존재를 사유하게 만드는 방법으로 작동하며, 시간성과 질료성, 정신성과 유기성의 겹을 통해 생성의 회화로 변화된다.

콜라주의 예술적 표현은 여러 가지 이질적인 것을 붙여서 시작되어 현재의 비디오 예술의 레이어의 겹 표현 등 다양한 사조가 있다. 그 중 연구자의 콜라주는 한지 조각을 붙이면서 채색된 작업으로 기법 상 파피에콜레

87) 오세권, 「현대 한국화에서 나타나는 시간과 공간의 초월 표현에 대한 연구 - 2000년대 작품을 중심으로」, 『기초조형학회 연구』, 제 13권 제 2호, 2012, p.314

(Papier collé)에 속한다. 그러므로 다음 장에서는 모든 예술적 전개를 다 열거하기 보다는 초기의 입체주의 콜라주와 다다이즘의 예술 사조를 분석하고, 한국 동양화단의 콜라주 작품을 통해 연구자의 작업과 연관성을 비교 분석하고자 한다.

2.2. 콜라주의 예술적 전개

2.2.1. 입체주의 콜라주

콜라주(Collage)란 불어의 ‘콜레(Coller)’ (풀로 붙이다)에서 유래한 말로 본래 ‘풀칠’, ‘바르기’ 따위의 의미였으나, 전용되어 화면에 인쇄물, 천, 쇠붙이, 나무 조각, 모래, 나뭇잎 등 여러 가지를 붙여서 구성하는 회화기법⁸⁸⁾으로 1912년경 피카소와 브라크는 견고한 화면구성을 높이기 위해 물감으로 그리던 수법을 발전시켜 신문지, 벽지, 우표, 상표 등을 찢어 붙이는 기법인 파피에 콜레(Papier collé)를 창안하였다.

미술사학자인 윌리엄 루빈(William Rubin)은, “콜라주는 파피에 콜레를 포함하는 포괄적인 단어이지만 콜라주와 파피에 콜레는 일반적으로 알려져 있는 재료상의 차이 이상의 다른 점을 가지고 있다.” 고 말했는데, 즉 콜라주는 기존의 화면과 조화 되지 않는 요소를 집어넣음으로써 화면에서 양식적인 분열을 일으킨다고 말한다. 다시 말하면 콜라주는 이질적인 재료를 의미할 뿐만 아니라 이질적인 양식을 의미한다는 것이다. 반면 파피에 콜레는 종이를 풀로 화면에 붙일 때 기존의 화면 양식과 조화를 이루는 기법이라고 말하고 있다.⁸⁹⁾

콜라주는 입체주의, 다다이즘, 초현실주의 등 여러 사조에서 보이는 기법으로 1912년경 조르주 브라크(Georges Braque, 1882-1963)와 파블로 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973)는 원근법을 배제하고 다시점에 의한 사물의 해체

88) 월간미술 편, 『세계미술용어사전』, 중앙일보사, 1989, p.398

89) 김영나, 『서양현대미술의 기원 1880-1914』, 시공사, 1999, p.245

와 분할로 분석된 것 즉 조각난 형태의 일부를 종이, 천 등의 실물 조각으로 대치시킴으로써 입체주의 콜라주가 시도되었다. 그들이 화면효과를 높이고 구체감을 강조하기 위해 화면에 물감으로 직접 그리는 대신 여러 실물을 붙이는 ‘파피에 콜레’라는 기법을 개발했을 때, 비로소 미술사 속에서 예술적 기법의 정당성을 확보하게 되었다.⁹⁰⁾

입체주의 발전 단계는 1907년부터 1912년까지의 원근법과 결별하여 시점의 복수성에 의한 사물의 해체를 추구하는 분석적 입체주의에서 이후 시각적, 사실적 요소를 부활하고 분석된 것을 재결합시키는 종합적 입체주의로 이어진다. 이때 종합적 입체주의 시기에 접어들면서 나타난 것이 사물의 이용 즉, 콜라주이다. 콜라주 기법을 사용하기 시작한 입체주의 전반적인 특징은 대상을 철저히 분해함으로써 대상의 원형을 상실하게 되지만, 더욱 다양

한 조형성을 얻게 되어 대상 없이도 조형이 성립될 수 있다는 가능성을 인식하게 된 것이다.⁹¹⁾



[도판 7] 파블로 피카소,
 <등나무로 엮은 의자가 있는 정물>,
 약 29 x 37cm, 프린트 등나무의자 패브릭,
 밧줄, 캔버스 위에 붙임, 1912, 피카소 미술관

콜라주의 구성 요소는 두 가지 역할을 한다. 요소들은 형태 지워지고 배합되며, 나아가서는 선이 그어지거나 물감이 칠해짐으로써 재현적인 의미가 부여되기도 하나, 한편으로 재료의 단면으로서 원래의 형태를 잃지 않고 있다.⁹²⁾ 이것은

90) 김기수, 『콜라주 현대미술의 기초개념』, 재원, 1995, p.32

91) 황순영, 「콜라주 기법에 의한 텍스타일 디자인 연구」, 단국대학교대학원 박사학위논문, 2010, p.6

92) 호르스트 월드마 쟈슨, 김윤주 외 역, 『미술의 역사』, 삼성출판사, 1992, p.618

일부의 이미지가 되어 재현하거나, 재료 자체로 현존하는 두 기능이 있다고 볼 수 있다.

[도판 7] <등나무로 엮은 의자가 있는 정물>은 피카소의 콜라주 작품으로 색채의 효과를 내는 요소가 아닌 현실 세계를 확대 적용한 요소로서 종이조각을 사용한 최초의 콜라주로 간주된다. 피카소는 이 작품에서 의자의 등나무 무늬가 찍혀 있는 밀랍을 먹인 천 조각을 사용했으며, 타원형 테두리는 끈으로 둘러쌌다. 그는 캔버스에 담뱃갑과 악보, 신문 조각도 붙였다.⁹³⁾ 1910년대 브라크는 작은 단면들을 단순화하고 확대하기 시작했는데, 초기 그의 입체주의적 화면의 단면은 즉물적 표면에 집착하는 경향을 보였다. 표면과 적당한 거리를 두기 위해 가장된 인쇄술을 강화하거나 이물질과 모래를 물감에 섞어서 표면의 생동감을 주목하게 하고, 벽지의 나뭇결이나 마블링 무늬를 가장한 부분들을 그렸다. 그 결과 대비가 생겨나며 인쇄처럼 가장된



[도판 8] 조르주 브라크,
<르 쿠리에>
50.8 X 57.2cm, 콜라주,1913,
필라델피아 미술관

부분은 깊이 속으로 밀려들어갔고, 이 부분을 깊이로부터 끄집어낼 수 있었던 것은 오직 관습적인 원근법 뿐 이었다.⁹⁴⁾

표면을 한층 강조하는 방법으로 브라크는 벽지의 질감을 그리는 방법 대신에 종이에 벽지의 조각을 풀로 붙이기 시작했다. 이는 즉물적 평면을 벗어나는 방법으로 시각적 모방에서 해방될 수 있었다.

93) 프란체스코 갈루치, 김소라 역, 『피카소 무한한 창조의 샘』, 마로니에 북스, 2007, p.58

94) 클레멘트그린버그, 조주연 역, 『예술과 문화』, 경성대학교 출판부, 2023, p.94

[도판 8]는 조르주 브라크의 1913년 작품으로 담배 포장지와 ‘르 쿠리에’ 신문의 조각이 합쳐지고, 연필과 목탄을 이용하여 드로잉과 함께 그림자를 그려 넣었다. 다이아몬드 틀 위에 배치된 종이 조각들은 부채꼴 모양으로 전체를 통일하고 있다. 이 작품으로 브라크가 다른 질감과 색채와의 조화 가능성을 탐구하였는지 알 수 있다.

피카소는 1912년 종이 한 조각을 잘라서 기타 모양으로 접었다. 여기에다가 그는 다른 종이조각들을 알맞게 붙이고 팽팽한 줄 4개를 매서, 일련의 평평한 표면들을 현실의 조각적인 공간에다 연결하여 화면의 흔적을 남겼다. 이 때 콜라주에 부착되었던 요소들이, 바깥으로 밀려나오고 즉물적인 그림 표면과 분리되어 하나의 저 부조 형태가 되면서 ‘구축’이라 불리게 된 새로운 장르를 창시했다.



[도판 9] 파블로 피카소,
〈기타〉, 66.4 x 49.5 cm,
오려 붙인 신문지, 벽지, 종이,
잉크, 초크, 목탄, 연필, 색지,
66.4 x 49.5 cm, 1913

구축-조각(construction-sculpture)이 엄밀한 저부조의 정면성으로부터 벗어난 것은 오래전이지만, 기원인 그림의 흔적은 계속 가지고 있는데, 피카소의 친구인 조각가 곤살레스(Julio Gonzalez, 1876-1942)는 이를 두고 “공간 속의 드로잉”이라고 칭하였다. 2차원의 형태들을 3차원의 공간에서 매만지는 새로운 예술이란 것이다.⁹⁵⁾

[도판 9] 파블로 피카소의 1913년 작 〈기타〉는 프랑스 남부도시 세레에서 제작되었으며, 파피에 콜레 기법을 활용한 대표적인 작품으로 신문지를 사용해 당대 현실

95) 클레멘트그린버그, 조주연 역, 위의 책, pp.99-100

과의 연결을 시도하였다. 기타 형태의 분해와 선의 조합을 통해 조형적 질서를 구성하고, 시각적 리듬을 형성하는 벽지의 패턴은 전통적 회화의 평면과 대비된다. 동양의 겹 표현이 유기적이라면 피카소의 콜라주는 구조적이고 기하학적이라고 할 수 있다. 이렇듯 입체주의 콜라주는 사물에 대한 설명을 직접에서 간접으로 바꾸며, 재료 사용의 측면에서 새로운 매체를 탐구하는 계기가 되었다. 이는 후에 콜라주 표현 특성인 우연성과 은유적 표현의 바탕이 되며, 다다이즘(Dadaism)과 초현실주의(Surrealism), 팝아트(PopArt), 레디메이드(Readymade), 포토몽타주(Photomontage), 오토마티즘(Automatism), 프로타주(Frottage), 데칼코마니(Décalcomanie), 누보레알리즘(Nouveau-Réalisme)과 앗상블라주(Assemblage)로 확대되었다.

2.2.2. 다다이즘의 콜라주

다다이즘(Dadaism)은 1915~22년경 유럽과 미국에서 일어났던 반문명적이고 반합리적인 예술운동으로 기존의 모든 사회적인 속박에서 벗어나 개인의 진정한 근원적인 욕구에 충실하고자 하였다. 다다이스트들은 기존 문화에 대한 부정과 파괴로서 기존 관념에 도전하였으며 우연의 원리를 중요시하였다. 그들은 우연에 대한 접근방식에 대해 요소들을 논리적 귀결의 결과로서 받아들이고자 하였으며, 우연은 어떠한 주제나 전개를 통한 결과들을 설명함으로써 나타나는 것이 아니고 논리와 이치의 연결을 파괴하려고 하는 인식론적 사고로서 일어나고 있다고 생각했기 때문에 어떤 특정한 선입견이나 편견 등의 요소를 제거해 버린 차원에서 보이는 순수한 느낌의 상태를 출발점으로 한다.⁹⁶⁾ 다다 예술은 입체파 미학의 콜라주를 극복하기 위한 새로운 재료와 다양한 표현기법이 등장하게 되는데, 한스 아르프의 우연에 의한 추상적 콜라주, 에른스트의 넌센스와 무의미한 개념의 화타가가 콜라주, 슈비

96) 김형모, 「콜라주 기법의 건축형태 구성에의 적용에 관한 연구」, 연세대학교대학원 석사학위논문, 1997, pp.8-9



[도판 10] 한스 아르프,
 〈우연의 법칙에 따라
 배열된 사각형 콜라주〉,
 33.2 × 25.9 cm,
 종이 콜라주, 1916

터즈의 메르츠 콜라주 또는 포토몽타쥬 등이 허무적이고 비이성적인 정신 밑에서 우연의 법칙을 이용하여 나름대로의 독창적인 방법으로 전개되었다.⁹⁷⁾

[도판 10]은 한스 아르프(Hans Arp, 1887~1966) <우연에 원리에 의해 배열된 직사각형들>로 오랜 시간 동안 드로잉(Drawing)작업을 하고 있었는데 별다른 성과가 없었다. 그는 마음에 들지 않는 작품을 조각조각 찢어서 바닥에 뿌렸다. 바닥에 흩어진 조각들의 무늬에서 우연히 그가 여태까지 찾던 재미있는 구조를 발견하게 된 것이다. 그는 조심스럽게 조각들을 주워서 자신이 본 그대로

그것들을 다시 붙였다. 아르프의 이러한 발견으로 우연의 법칙에 의해 콜라주가 탄생 되었으며 중요한 발견이었음이 입증되었다. 그는 인위적(人爲的)인 구성보다는 ‘우연’으로 인한 작품구성의 결과가 우월하다고 하였고, 우연의 법칙에 의한 작품 제작으로 새로운 심리학적 발견을 하여 자동기술법을 시작하게 된다. 그리고 단순히 조형예술에서 뿐만 아니라 문학과 음악에서도 똑같이 이러한 임의성이 지닌 창조적인 힘을 인정하게 되었다.⁹⁸⁾

다다의 콜라주는 자유로운 상상력을 가지고 예술외적인 소재인 기성제품과 일상의 용품을 작품 안에 도입했다. 기성제품은 작가의 창작물이 아니라 일상의 오브제나 사진 또는 복제된 인쇄물 등을 포함하는 것으로 3차원적인 앗상블라주(asssemblage) 양식으로 변화했다.

쿠르트 슈비터스 (Kurt Schwitters, 1887-1948)는 한스 아르프와 마찬가지로

97) 황순영, 위의 책, pp.8-9

98) 카르스텐하리스, 오병남,최연희 역, 『현대미술 그 철학적 의미』, 서광사, 1977, pp.98-99

로 2~3차원의 폐품을 콜라주하며, 쓸모없는 사물에 가치를 부여한 대표적인 다다이스트로 그는 작품에 ‘메르츠(Merz)’ 명칭을 부여하는데, 이는 광고지의 일부분인 무의미한 활자지만 나중에 이 명칭은 회화, 조각, 건축의 모든 명칭으로 쓰이게 된다.



[도판 11] 쿠르트 슈비터스,
〈보이지 않는 잉크〉

29×22.5 cm, 종이에 콜라주, 1947

[도판 11] 슈비터스의 〈보이지 않는 잉크〉는 1947년 말년에 제작된 것으로 다양한 재료와 종이를 겹치게 함으로서 시적인 감성을 유발한다. 재료들을 붙인 후 그 위에 자유로운 획을 물감으로 그려 넣어 조화로우며 추구하는 인쇄물의 폐품과 유화물감의 페인팅은 물질과의 관계를 분명히 하며, 입체주의 콜라주 보다는 조형성과 표현성에서 더 새로운 가치를 만들고 있다.

연구자는 슈비터스의 작품처럼 원래의 한지 원본에서 얼룩의 모양을 잘라서 기존 대상의 원형을 상실하지만 중첩된 이미지들로 다양한 조형성을 창출한다. 각각 다른 모양이지만 이 조각들은 결합되어 층을 이루고 공간 속의 드로잉인 저부조의 형식을 띄며 주름 구조를 형성한다. 과정 중에서 한지 조각은 다시 떼어지며 한지의 결을 노출시키거나 풀자국과 채색의 흔적을 남기며 데콜라주(decollage) 형식으로 과거의 시간을 드러낸다.

데콜라주는 콜라주와 반대되는 기법으로 재료나 사물을 찍거나 지우는 것을 통해 다른 효과를 주며 생성과 밀접한 연관이 있다.

1950년대 후반 네오 다다이즘(Neo-dadaism)과 함께 등장한 이 기법은 2차

세계대전 후 미국에서 추진된 전위 예술운동으로 다다의 기성 관념의 탈피를 목적으로 해체와 저항에 대해, 이 운동은 반 예술적 활동은 그대로 적극적인 의미를 부여하며, 창조적 행위로 발전하였다

한편 한국의 동양화 분야에서 콜라주는 서양의 앙포르멜(Informel)과 미니멀 미술(Minimal art)의 영향 아래 추상화의 실험적 표현이 많아졌으며, 오브제의 도입은 기존 표현을 극복하기 위한 하나의 방법으로 1960년대 한국화에 도입되었다고 할 수 있다. 안상철, 안동숙, 이응로, 권영우 등에 의해 표현되었는데 그 당시만 하여도 한국화 분야에서는 혁신적이며 새로운 조형의 실험성이었다.⁹⁹⁾

1960-1970년대의 한국화의 중심적 표현은 여전히 전통적 재료인 지(紙),



[도판 12] 이응로, <구성>
130x84cm,
캔버스 위에 콜라주, 1960

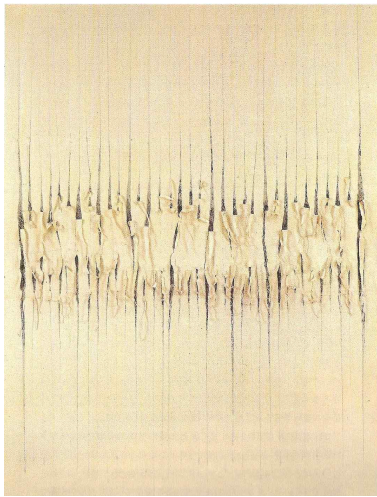
필(筆), 묵(墨)이었다. 그러한 가운데 추상화와 같은 실험적인 표현은 계속 되었는데 그 표현을 보면 먹을 뿌리고, 흘리며, 번지기를 이용하여 표현하기도 하고, 지·필·묵과 채색 재료를 벗어나 유성 안료를 사용하기도 하며 여러 가지 재료된 콜라주를 붙이는 오브제를 사용하기도 하였다.¹⁰⁰⁾

[도판 12] <구성>은 이응로의 작품으로 콜라주 기법은 수묵화와 서예를 바탕으로 반추상적인 실험적 양식이다. 종이 조각들은 화면 위에 색의 요소로 사용하였으며, 서양 미술과의 다른 점은 종이를 잘라 붙

99) 오세권, 「1970년대 한국화의 오브제 표현에 대한 연구」, 『기초조형학연구』, 제15권 제3호, 2014, p.214

100) 오세권, 위의 책, p.214

이지 않고 물감의 대응품처럼 종이 자체를 붙이거나, 다시 끊어내어 밑에 부분이 드러나거나, 다른 안료나 먹을 이용해 채색하는 방법을 사용하며, 소박하고 자연적인 색채를 선호하여 화면은 갈색, 검정색, 백색 톤으로 일관되었다.¹⁰¹⁾ 비정형적이고 화면의 질감을 강조한 그의 콜라주 작품은 유럽의 앵포르멜 운동의 영향이라고 할 수 있다.



[도판 13] 권영우, <무제>, 162x130cm, 한지에 과슈와 먹, 1985.

권영우는 붓과 먹을 사용하지 않고 한지를 전체적으로 이용한 작가이다. 그의 콜라주 작업은 얇은 한지를 여러 장 겹쳐서 딱딱해진 화면을 찢거나, 자르거나, 뚫는 등의 행위를 통해 추상적인 형상을 만든다. 이 행위는 한지 자체를 독자적인 회화 양식으로 끌어올릴 수 있음을 보여준 것으로 음영과 여백 사이에 우연적인 자연성을 끌어들이는 것이다.

[도판 13] 권영우의 <무제>는 화선지의 찢어진 구멍에서 드러나는 다양한 형태나 농담의 변화, 명암의 효과는 표면에 흥미로우면서 담백한 느낌¹⁰²⁾을 주고 있다. 2015년 10월에 열린 국제 갤러리에서 권영우의 개인전 소개글에는 촉각성과 물질성이 합쳐진 확장된 동양화의 영역을 보여주고 있다.

이번 전시에서 선보이는 주요 작품들은 1980년대에 제작된 채색 작업이다. 서양의 과슈(Gouache)와 동양의 먹으로 채색된 작품들에서는 물감이 종이의 찢겨진 부분으로 자연스럽게 스며들어 있다. 이처럼 한지에 물감이 스며드는 우연적 현상을 활용한 작품들은 한지의 재료적 물질성을 극대화시켜 보여준다. 작가는 이러한 작업 방식과

101) 김영나, 위의 책, p.122

102) 김영나, 위의 책, p.205

우연성을 도입한 자신의 예술관에 대해 다음과 같이 설명하였다.¹⁰³⁾

“나의 작업은 화선지로 캔버스를 만드는 일부터 시작된다. 한 장, 두 장 또는 여러 장을 겹쳐 바른 후, 그것을 찢고, 뚫고, 그리고 채색을 한다. 화면의 앞에서도 칠하고 뒷면에서도 칠하여 앞으로 번져 나오게도 한다. 겹쳐지는 화선지의 수도, 바르는 풀도 일정하기 때문에 그것들이 찢기고 뚫릴 때 그 상황이 각각 다르고, 채색을 할 때 채색을 받는 정도가 달라진다. 그것은 그때 그때 새롭게, 또는 우연히 나타나는 현상을 기대하고 발견하고자 하기 때문인 것이다.”¹⁰⁴⁾



[도판 14] 함섭, <신명•Enthusiasm 9210>, 164x347cm, 한지, 1992

함섭의 「신명」은 20여년의 시간 속에서 성장한 생명의 환희를 함의한다. 그는 낭만적 정감을 무에 집중시킴으로써 유의 탄생을 기대하는 ‘신바람’을 일깨운다. 1986년 이래 한지 작업을 통해서 구축해오고 있는 그의 작품세계는¹⁰⁵⁾ 우리의 정신적 전통을 재발견함으로써 존재의 근원을 붙잡으려는데 뜻이 있다.¹⁰⁶⁾

[도판 14] 함섭의 <신명•Enthusiasm 9210> 작품은 1992년도의 한지 콜라주

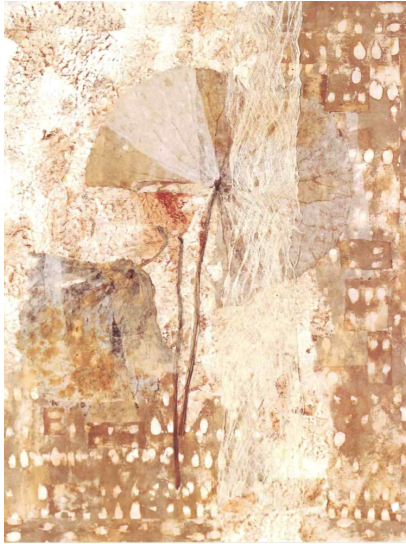
103) 국제갤러리 권영우 개인전 소개글, 2015.10.30.- 2015.12.6.

<https://m.kukjegallery.com/exhibition/185> (2025.5.28. 검색)

104) 국제갤러리 권영우 개인전 2015.10.30.- 2015.12.6. <https://m.kukjegallery.com/exhibition/185> (2025.5.28)

105) 김복영, 『눈과 정신』, 한길아트, 2007, p.498

106) 김복영, 위의 책, p.500



[도판 15] 송수련, <관조>, 129x97cm, 장지, 채색, 연잎, 한지, 2006

작업으로 먹과 획의 대비를 이용하거나, 거친 질감의 닥과 부드러운 한지의 대비로 동시대 양식에서 차별화를 추구한다.

기운생동하는 진취적인 기운의 한지 조각들은 화면에서 던져지고 두드러지며 시간의 층을 형성하고 밝고 경쾌한 미감을 관객들과 공유한다. 한국적 정체성을 한지라는 매체와 결합해 현대성을 녹여낸 <신명>은 현대 동양화의 새로운 지평을 연 작품들 중의 하나라고 할 수 있다.

[도판 15] 송수련의 <관조> 작품은 기억이나 심상 속의 자연을 형상화하여 작품

으로 만들어낸다. 한지의 뒤에서 색을 앞으로 나오게 하는 배채법(背彩法)이나 계란 흰자를 표면에 발라 색이 묻지 않게 하는 백발법(白拔法)과 닥이나 노끈 등을 이용하여 콜라주하는 여러 가지 기법을 작품에 사용한다. 한국화 재료로 형성된 추상화는 분청사기 인화문의 모습과 상념을 하나로 모아 점을 통해 수행의 과정을 그린다. 사유적 측면이 강한 작업들은 물질과 기억의 결합을 화면의 공간 속에서 표현하고 있다.

연구자의 파편들은 우연적이거나 의도적으로 결합해 다양한 조형성을 창조한다. 큰 화면에 만들어진 여러 가지 얼룩은 기억의 파편이 되어 다다의 콜라주와 닮아 있으며, 한국화의 중심적 표현인 지필묵과 현대적 재료를 활용하여 동양화의 현대적 확장을 만들어가고 있다.

V. 얼룩과 콜라주의 생성과 감정

연구자는 삶 속에 있는 기억들과 경험을 실재와 시간의 면과 층 사이에서 한지와 물감으로 시간의 일루전을 만들어낸다.

얼룩이 있는 한지를 찢고 오리고 붙이는 과정 속에서 실제 상황과 기억들의 이미지가 맞닿는 경험은 시간의 면을 보여주며 의도되거나 비 의도된 신체의 움직임과 찢어진 조각들의 결합으로 이루어진 변화는 켜켜히 쌓여 내면 풍경으로 마주보고 있다. 일상에서 채집되어진 다양한 얼룩의 이미지들은 각각의 조각이 되고, 이 조각들은 여러 가지 굵기와 크기와 방향, 정서를 가지고 여러 가지 점점의 합, 교차된 이미지나 재생된 이미지로 환원되어 무수한 연상을 불러일으킨다. 작업에 있어서 기억과 시간, 배경 면을 만드는 공간에 대한 관심은 잠재된 내면을 일깨워 주었으며 복합적 의미의 또 다른 생성과 변화에 대한 표현 과정이다.

연구자의 작업은 완결되지 않은 상태로 남은 기존의 재료와 이미지를 해체하고, 시간적 변화를 계속 내포하며, 이는 동일성의 재현이 아니라 매번 차이를 창출하는 반복의 과정으로 화면의 밑 작업은 작품제작의 선행 과정에 속하지만 전체에서 보면 중요한 요소이다. 이 얼룩을 만들어내는 과정은 여러 의미들이 도출되는 단계로 작품의 시작점인 동시에 내면적으로 성찰하는 계기를 만들어주기도 한다. 불완전한 얼룩들의 콜라주는 해체하고 재결합해 또 다른 시간의 질서를 만들어내 개념의 혼합을 이룰 수 있다.

콜라주 작업은 중층으로 된 내면으로 향하며, 각각의 층들은 지나간 시간의 성찰과 현재의 삶의 시간구조가 시각화된다. 영원함 속에 덧없음을 느끼기도 하고 변화와 성장 속에서 사건의 순간들은 나 또는 타인의 방이니 삶의 시간 구조가 시각화된다. 하나의 화면에서 무의식적으로 생겨난 얼룩들은 행위의 고정된 결과로 나타나지만 파편들을 분리시키고 조합시키는 것은

부분을 전체화시키고 전체화된 것을 부분으로 만들어 또 다른 생성의 가능성을 발견하고 순환의 의미를 담게 되는 것이다.

이처럼 생성적 미학은 전통적 반복이 아닌, 창조적 변형과 차이의 생성에 중심을 두고 있다. 이 장에서는 연구자의 얼룩과 콜라주의 생성과 감정을 통해 기법의 표현과 감정의 변이에 대해 서술하고자 한다.

1. 기법의 생성 과정

연구자의 리듬이라고 할 수 있는 기법의 생성 과정은 신체와 물질이 만나 내면과 외부로 잇는 통로로 작동한다. 시간과 공간의 층위가 쌓여진 화면은 반복적 행위 속에서 생성의 흐름을 만들며 연구자의 사유와 철학적 질문을 담고 있다.

1.1. 얼룩의 생성 기법

얼룩은 종이에 물감을 흘뿌리거나 바르는 무의식적 움직임 속에서 형성된다. 이 과정에서 반복되는 행위마다 미세한 차이가 축적되어, 들뢰즈가 말한 “차이와 반복”의 원리를 구현한다. 각각의 얼룩은 우연한 순간의 흔적이자, 반복 속에서 누적되는 변화로서 새로운 형태와 리듬을 만들어낸다.

얼룩의 불규칙한 선과 형태는 마치 한지나 오래된 천에 생긴 주름처럼, 시간의 흐름과 그 안에 담긴 기억, 감정의 잔상을 표현한다.

이 ‘주름’은 재료 자체가 지닌 역사와 작가의 내면적 경험을 동시에 기록하는 역할을 하며, 단순한 우연이 아닌 축적된 미학적 가치로 승화된다.

얼룩은 개별적으로 보면 감상적 기억을 떠올리지만 해체되어 구성 요소의 하나로 동원된다. 또한 이것은 소멸을 거부하고 새로운 의미를 생성하지만 때론 이것마저도 개별적일 때가 있다. 하나의 의미에 닫혀 있는 것이 아

나라 또 다른 의미 생성 앞에 열려있는 것이다.

기억과 의미생성은 시간의 흐름과 관련이 있으며 이 흐름 속에서 우연한 얼룩은 예상치 못하게 변화할 수 있다.

얼룩은 작가가 의도적으로 세밀하게 계획한 결과물이 아니라, 순간의 감정이나 신체적 움직임에서 비롯된 무의식적인 행위로서 나타나는데, 종이에 물감을 흘뿌리거나 붓을 휘두르는 행위는 작가의 내면세계와 순간의 감정이 그대로 투영되는 즉흥적인 동작이다. 이처럼 무의식적 행위는 작가의 이성적 통제나 사전 계획에서 벗어나, 순수한 본능과 감각에 의한 창조적 표현을 가능하게 한다.

‘얼룩’이라는 개념은 17세기 미술 비평가들로부터 자주 사용되어진다.

마르코 보치니(Marco Boschini)는 ‘선’, ‘붓놀림’을 예술가의 습관과 훈련으로부터 유래하는 표현방식으로, ‘얼룩’은 최초의 직관이며, 작품의 핵으로서, 창조(화가의 창조적 특성)와 동등한 가치를 갖는다고 지적하였다. 다시 말해 습관과 훈련 이전의 창조적 특성으로서 얼룩을 위치시킴을 알 수 있다.¹⁰⁷⁾

연구자는 얼룩은 시간이 만들어낸 궤적으로 종이 위에 사라지지 않고 지속되어 그 순간의 감정을 박제하거나 다른 의미로 환원된다.

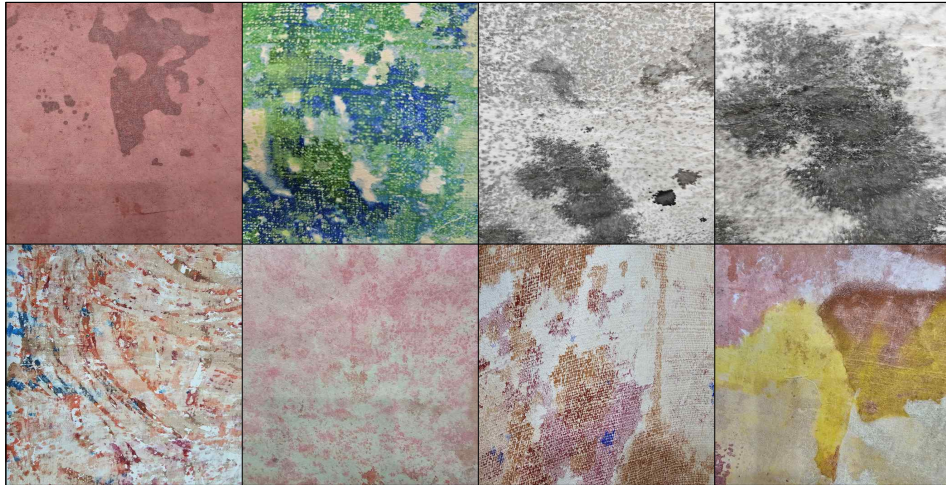
청나라의 화가이자 학자인 석도는 『고과화상화어록(苦瓜和尚書語錄)』에서 인운(網縑)에 관해 설명하고 있는데, 인운장(網縑章)에서 “필과 묵의 통일, 이것이 인운(網縑)이요, 필과 묵이 하나로 녹아든 상태, 이것이 혼돈(混沌)이라”고 하였다.¹⁰⁸⁾ 필과 묵의 관계는 형과 색, 형식과 내용, 관념과 감정의 관계이다. 즉 필에 묵이 녹아들어가서 절묘한 조화를 이루는 것을 의미한다. 또 이것은 골육과 피와의 관계와 같아서 그림 속에서도 생명력을 충일시키는 것이다.¹⁰⁹⁾ 라는 해석은 얼룩이 가지고 있는 시간의 여러

107) 김혜주, 『동서미술비교론』, 눈빛, 2000, p.94

108) 지순임, 『중국화론으로 본 회화 미학』, 미술문화, 2008, p.339

가지 모습으로 석도가 말하는 인은 바로 혼돈에 해당한다고 본다.

혼돈은 연구자에게 생명력을 가지고 얼룩의 모습으로 나타나 시간과 기억, 감정을 대변하며 변화를 보여준다.



[도판 16] 표주영, <여러 가지 얼룩>

[도판 16]은 연구자의 여러 가지 얼룩 사진으로 한지 위에 먹이나 분체를 이용하거나 망으로 투사해 다양한 얼룩을 만들어내고 있다. 이는 시간의 흔적으로 그때의 감정이나 숨결, 리듬을 말하고 있다.

자연에서 얻어진 한지는 수많은 기공을 가지고서 먹과 색을 받아들일 때 다양한 얼굴을 보여준다. 무의식적인 스미고 연구자의 흔적이 합쳐져서 만들어진 얼룩은 혼돈 속에 기쁨, 슬픔, 잔잔함, 거침 등을 보여주며 불완전한 요소로 남는다. 이런 요소들을 조각으로 분해되어 합쳐져서 그대로 보여주거나 다른 의미의 얼룩을 만들어간다.

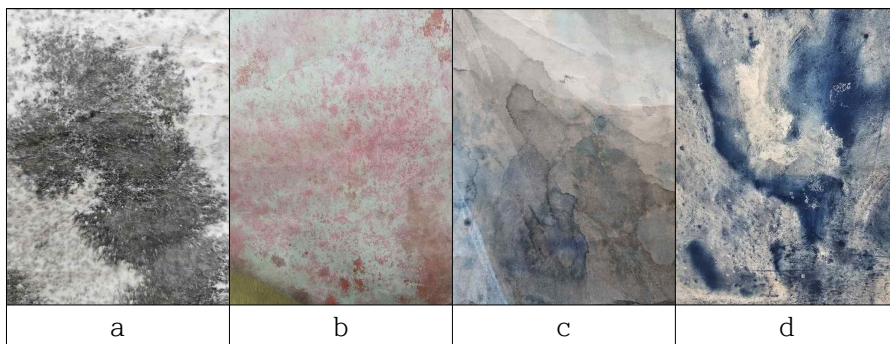
얼룩은 단순한 물리적 자취가 아니라, 작가의 감정, 순간의 분위기, 그리고 그 때의 환경적 요인들이 모두 반영된 우연한 흔적은 시간이 지나면서 점차 ‘주름’ 처럼 드러나며, 그 자체로 시간의 흐름과 기억의 누적을 시각

109) 지순임, 위의 책, p.339

적으로 기록한다. 반복되는 무의식적 행위에서 나타난 차이는, 개별 얼룩마다 약간씩 다르게 남아 전체적으로는 변화하는 리듬을 형성한다. 이 과정은 각 순간의 감성과 기억이 축적되어 작품 전체에 깊이를 더하고 있으며, 반복되는 행위마다 나타나는 미세한 차이는 단순한 복제의 반복이 아니라, 매번 새로운 형태와 리듬을 창조하는 역동적인 과정을 보여준다.

연구자의 기법의 생성과정으로는 한지, 아교, 백반, 물감 등의 동양적 재료로 얼룩을 만들어 작품에 어울리는 조각을 찾아내고 종이를 여러 겹으로 콜라주해 시간을 재생하거나 환원하는 동·서양적으로 복합적인 작업 방식을 사용한다.

얼룩의 생성 과정은 여러 가지 방법으로 만들어지는데 무의식적인 뿌리기와 용묵법을 이용하여 과거의 기록을 담당하고 있으며, 크게 세 가지로 나누어 설명할 수 있다.



[도판 17] 표주영, <아교와 백반으로 이루어진 얼룩>

첫 번째 과정은 [도판 17]의 <아교와 백반으로 이루어진 얼룩>으로 작업의 바탕이 되는 한지는 동양의 전통적인 소재로 자연에서 취해진 재생과 변화의 상징으로 물을 잘 흡수하여 스밌거나 질감으로 서정적인 작업을 하는데 도움이 되며 내적 변화를 탐구할 수 있는 좋은 소재이다.

[도판 17] 의 아교와 백반은 화선지의 방수 방충 기능을 하면서 표현을 강화하여 채색과 병행할 때 물질적 층위를 이루며 한지에 스며드는 물과 물감의 유연적이며 유동적인 흐름은 들뢰즈의 주름 개념에서 깊이를 형성하며 생성의 과정을 보여준다.

접히고 펼쳐지며 번지는 과정은 동양철학의 기의 운동처럼 새로운 시각적 형태를 형성한다. 우연성과 필연성은 교차를 반복하며 고정되지 않는 새로운 얼룩과 관계성을 형성한다.

a와 b는 세 겹의 두꺼운 장지에 먹과 물감이 스며들어 퍼진 얼룩을 두꺼운 장지를 얇게 각각 분리하여 한지의 기공 속에서 물의 흐름이 자연스럽게 펼쳐진 모습이며, c와 d는 화선지 위에 백반을 칠하고 그 위에 아교와 채색을 병행하며 서서히 흡수되는 시간의 모습을 연출하였다.

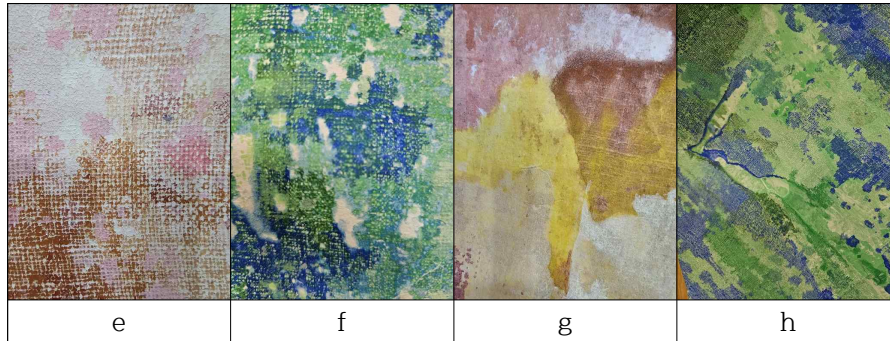
아교와 백반의 농도에 따라 짙어질수록 화선지에 흡수율은 떨어지며 얼룩은 색이 뭉침이 강해져 감정의 깊이를 더욱 심화시킬 수 있다.

두 번째 과정으로 연구자는 얼룩을 형성할 때 이미 만들어진 얼룩이나 빈 곳에 망을 올려 또 다른 연결을 만들어낸다.

유기적인 흐름을 나타내는 선들로 이루어진 망은 중심이 없으며 다양하게 변형된다. 또한 다른 색과 혼합된 망 속의 채색은 경계를 이루지 않고, 색을 원래 상태로 전달하지 않는다.

연구자의 망구조는 채색을 도포할 때 딱딱한 재질이거나 성근 재질에서 차이가 생기는데 플라스틱 섬유 같이 불투과성 재질은 경직된 모양을 형성하고 섬유같이 유연한 재질은 유기적이거나 자유로운 얼룩을 형성한다.

이 때 망의 얼룩은 유동적이거나 우연적인 요소가 더욱 강조되어 색채는 해체되고 의미는 다른 의미로 변환되며, 원래 상태로 전달하지 않는 색은 기존의 얼룩을 분산시키며, 구조적으로 시간의 다층성을 가진다.



[도판 18] 표주영, <망구조의 얼룩>

[도판 18]의 <망구조의 얼룩> 예시는 연구자의 다양한 망을 이용한 방법을 설명하는 것으로 e의 망구조는 떼어낸 후 존재성을 확실히 드러내며, 호분→노랑→망구조→갈색→분홍→호분 시간의 순서를 뒤엎겨 버린다.

이는 맨 처음에 도포한 호분(흰색)이 맨 위로 보이는 효과를 보이면서 망을 통과한 얼룩의 색은 시각의 의식적 경험으로 인해 보는 사람이 물감의 밀도나 빛의 방향 또는 위치에 따라 다르게 보일 수 있다.

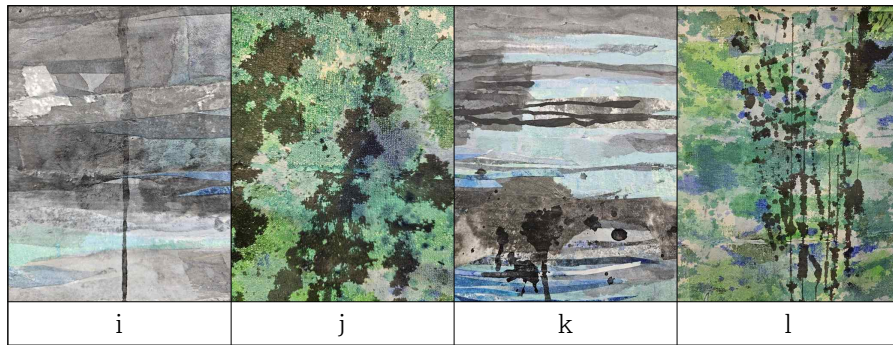
f 역시 앞의 것과 비슷한 방법으로 진행되었지만, 다른 차이는 망 부분의 흔적이 좀 더 흐려지게 젖은 상태일 때 분리하여 기존의 층위와 비슷하게 만들고 g는 망구조가 더욱 흐릿하게 색의 농도보다는 아교의 농도를 짙게 설정하여 망 안에서 건조될 때 아교와 색을 결합한다.

위쪽 상단의 새로운 갈색의 띄는 복잡한 차이를 만들며, 드러남과 차단이 공존을 함께 이룰 수 있다. 여기서 색은 망을 거치며 완전히 드러나지 않으며, 가려지고 일부는 강조되는 새로운 존재의 발현으로 색은 하나의 상태가 아니라 계속 변화하는 과정을 보여준다.

h는 망 위에 색칠과 뿌리기까지 한 후 떼어낸 화면으로 얼룩의 유동성을 생동감 있게 보여준다. 사선으로 뿌려진 얼룩은 빠르게 흘러가는 시간과 감정을 포함하며, 물질의 변형을 통해 새로운 주름을 형성한다.

또한 처음에 e와 비교해서 보면 정지되어 있는 느낌이 아니라 요동치는 시간의 흐름을 더 느낄 수 있다.

이렇듯 망은 어떤 부분은 투과시키고, 걸러내며 무늬를 형성하는데, 이는 얼룩의 유동성과 임시로 가두는 연구자의 인위성이 더해져 원래의 의미에서 다른 맥락으로 확장된다.



[도판 19] 표주영, <뿌리기 흘리기의 얼룩>

세 번째 [도판 19]의 <뿌리기와 흘리기 얼룩>기법은 주로 맨 밀바탕이나 작업의 마무리로 사용된다. 주로 먹을 사용하는 뿌리기는 공중에서 이루어지고, 흘리기는 연구자가 의도한 방향으로 확산된다.

‘드리핑(dripping)’은 행위의 과정으로 ‘흘리다’라는 동사에서 파생된 것을 보더라도, 질료와 결합된 행위, 평면성 모두를 포함한다. ‘물감을 흘려 그린 그림’으로 모든 요소는 강조의 치중 없이 균등하게 전면을 드리핑하는 ‘올오버(all over)’는 화면 전체를 덮음으로써 무한 창조의 공간으로 감상자와의 관계에서 형성되는 새로운 공간 표현의 가능성으로 전이된다.¹¹⁰⁾

연구자의 뿌리기는 먹의 농도나 한지의 두께와 흡수성, 손이나 붓의 굵기나 운동성, 한지의 기공에 의해 기법은 다양하게 발생하며, 화면 전체를 덮

110) 복부희, 『현대미술의 물성에 따른 조형성연구』, 숙명여자대학원 박사학위논문, 2018, p.9

지 않고 부분적으로 강조함으로써 풍부한 내면적 감정을 반영할 수 있으며, 얼룩 생성을 위해서 연구자는 표면 분산형의 뿌리기 방법을 쓰지만 마무리 할 때는 주로 무작위하게 뿌려서 감정의 폭발을 극대화한다.

i의 흘리기는 주로 한 방향으로 행해지며 통제되거나 자유로운 감정의 흐름을 형성하고 있는데 작업의 마무리 부분에 수직으로 사용되어 시선을 아래 부분으로 집중하게 만들며, j의 표면 분산용 뿌리기는 진한 먹을 힘차게 휘둘러서 우연과 혼돈을 표현한다.

k의 수평선의 흘리기는 담묵에서 농묵에 이르기까지 마름 후에 덧칠하여 느린 시간의 미학을 보여주며 l의 뿌리기 기법은 기존의 청색 계열의 얼룩 사이사이에 뿌려져 시간의 순서를 뒤바꾸고 있다.

결국, 각각의 얼룩은 우연한 순간의 흔적이자, 그 반복 속에서 축적된 변화로 인해 독자적인 미학적 가치를 지니게 되며, 무의식적 생성과 차이는 단순한 물리적 현상을 넘어서, 예술적 창조 행위의 본질과 시간, 감정, 기억이 복합적으로 작용하는 미학적 과정임을 보여준다.

1.2 해체와 조합의 기법

연구자의 콜라주는 한지를 겹겹이 쌓아 다층적 의미와 물성을 강조하는 기법으로 찢어진 단편들은 해체와 조합을 반복하며 시간의 층위를 만든다.

신체성을 이용한 한지의 변형과 파편의 중첩을 통해 감각은 새로운 질서로 태어나고 회화의 경계를 재구성하며, 입체주의 콜라주의 구조적이고 기하학적이거나 다다이즘의 우연적 조합, 유기적인 선의 겹침과 채색의 중첩에 의해 완결된 형태가 아니라 생성의 과정으로 역동적인 기운생동의 화면을 형성한다.

콜라주의 ‘해체’란 의미의 고정성을 파괴하며 유동적인 구조를 드러내는 기법으로 이미지의 분할과 제거를 통해 파편을 형성한다.

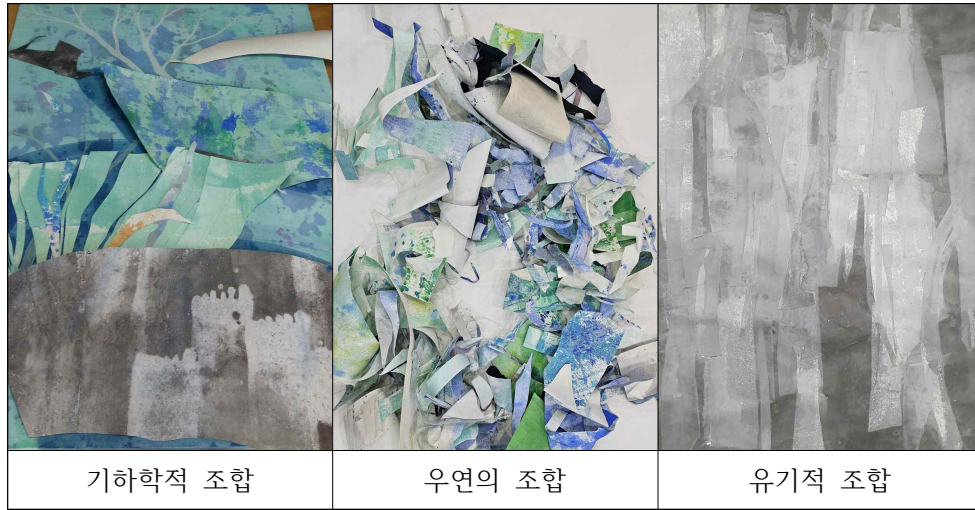


[도판 20] 표주영, <얼룩의 형성>

[도판 20] <얼룩의 형성>은 해체되기 이전의 이미지를 형성하는 기법으로 연구자는 100호 크기의 장지를 사용하여 혼합된 재료를 이용해 얼룩의 흐름을 만든다. 한지의 일종인 장지는 얇은 한지를 여러 겹으로 붙인 것으로 두꺼운 겹을 가지고 있다. 겹 사이는 물과 안료, 접착제에 의해 시간의 흐름을 만들며 한지의 결은 생성의 장이 된다.

연구자는 여러 모습의 한지를 모아서 기억과 감정의 모습을 찾아내고 자르거나 찢어서 파편을 만들며, 이미지의 해체는 파편들은 배열과 구성을 통해 화면에 재배치되며 이전의 맥락과는 전혀 다른 관계를 형성한다. 이 과정에서 우연적이거나 의도적인 조합이 형성되며 감각의 체계는 재구성되며 감정의 전이를 이루며 새로운 질서로 자리 잡게 된다.

[도판 21] <조합의 유형>은 연구자의 한지 조각의 결합 방식을 보여준다. 혼돈 속에서 나누어진 파편들은 이 과정 속에서 질서를 만들어가며, 영원성과 완전성을 상징하는 기하학적 구조는 균형을 이루어 내면적 사유를 시각적으로 보여주고 얼룩의 파편은 자연의 형상을 재현한다.



[도판 21] 표주영, <조합의 유형>

<조합의 유형> 중 첫 번째 사진인 기하학적 조합은 작품 『봄이 오는 소리』의 작업 과정으로 자연의 형상을 재현한 조각들로 이루어져 숨겨진 에너지를 표출하고 있으며 체계적인 구조로 가장 기본의 밑바탕으로부터 차례대로 모양을 잡으며 붙여져 나간다.

두 번째 우연의 조합은 통제가 되지 않는 사건으로 기하학적과 유기적 사이에서 비결정적인 모습으로 새로운 화면을 창조하며, 연구자의 의도가 벗어난 신체성이 포함되어 자연스러운 과정이 형성된다.

물감이 묻혀진 앞면과 한지 본연의 모습을 간직하고 있는 뒷면은 서로 엉겨져 끊임없는 변화를 일으키고 있다.

마지막으로 유기적 조합의 유형은 내적 리듬을 가지고 화면 속에서 생명을 불어 넣으며 인위적이지 않는 파편들의 결합은 먹을 만나 부드러운 공간을 창출하여 기가 유영하는 모습을 보여준다.

점진적인 콜라주의 증첩은 ‘정동’의 층위로서 다층적인 화면을 구성하며 안료와 아교, 백반 등으로 이루어진 흔적과 한지의 파편, 신체성이 포함된

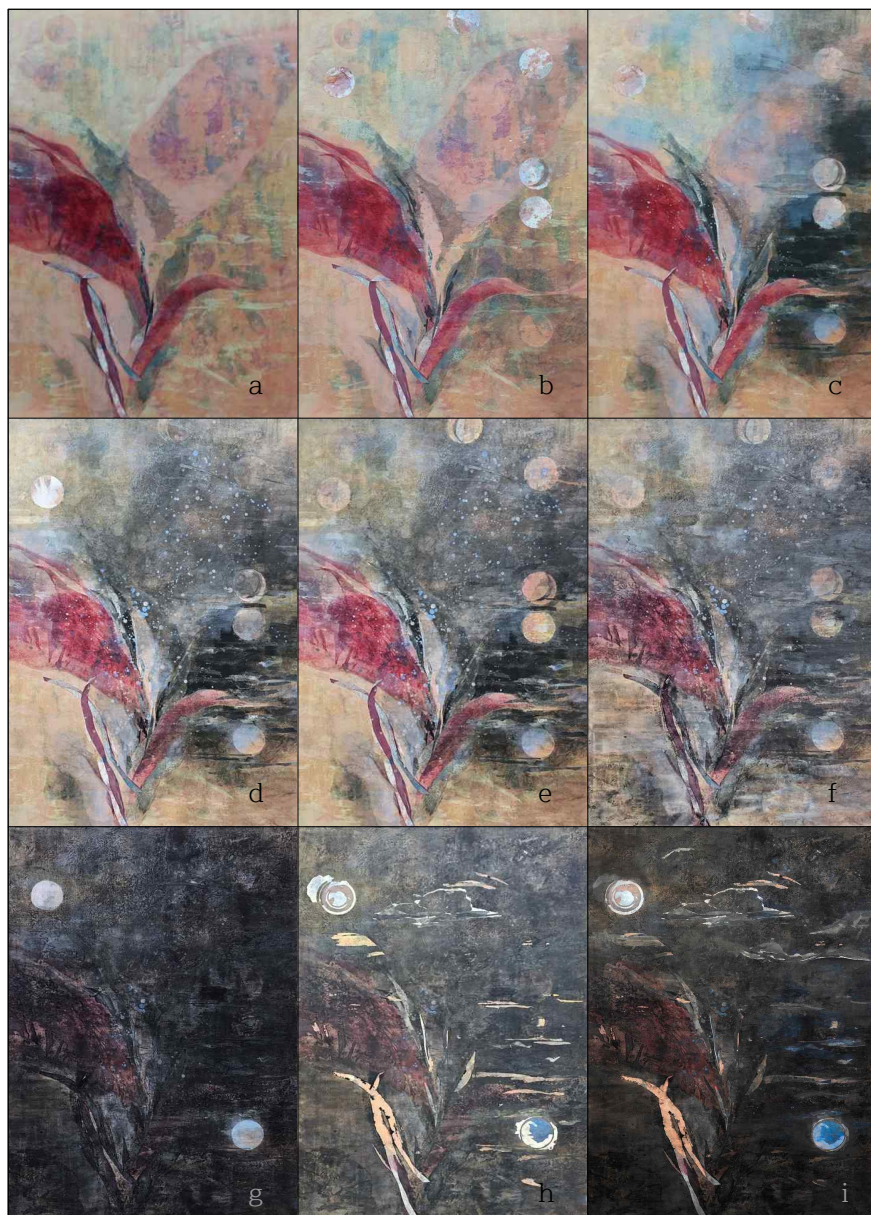
절단면은 서로 다른 물성으로 충돌하여 전체적인 배치와 구성은 관람자로 하여금 연결을 유추하거나 여백은 비움과 채움의 교차를 이루며 각자의 의미를 만들어 간다.

[도판 22]은 2020년부터 2024년까지 천천히 진행한 작품 <2개의 달> 과정으로 층위는 단순한 구성이 아니라 단편들이 붙여지고 칠해지며 다시 찢어지는 생성의 상징적 공간이 된다. 이 과정에서 시간은 각인되거나 해체되어지며 들뢰즈의 시간론인 미래의 역량을 보여준다. 중첩과 반복은 서로 상호작용하며 순환적인 구조를 이루며 유기적인 과정은 생성을 지속한다. 얼룩과 색의 번짐이 이전보다 더 유기적으로 얽혀 있는데, 이는 ‘얼룩의 생성 → 뜯기 → 흔적생성 → 흔적 지우기’가 순환적으로 이어지고, 고정된 형태 없이 변형되고 확장되는 구조로 흔적은 단순히 퍼지는 것이 아니라 내부인 감정의 층위로 깊이 접히면서 다층적인 의미를 형성한다.

<2개의 달> 완성 과정은 조각을 붙이기만 하지 않고 떼고 칠하는 방식을 반복하며 좀 더 두터운 층을 만들어 각 요소의 이질감을 하나의 결로 보이도록 만들었다. 채색과 콜라주의 중첩은 부드럽게 연결되어 화면에서 리듬감을 살려준다. 연구자는 이 작품을 통해 꽃의 탄생과 소멸의 모습을 달의 주기와 결합하여 삶의 과정을 표현하였다.

a의 과정은 첫 시작점으로 밝은 배경 위에 전체적으로 얼룩을 만들고 잎 모양은 다른 한지 조각으로 붙이거나 칠하고 전면에 크게 배치된 꽃의 형상은 연구자 자신의 모습으로 세상을 맞이한다.

b는 달의 주기 모양을 왼쪽에서 오른쪽으로 형성하여 원형의 파편 조각들을 붙임으로서 의미나 구조상으로 시간의 흐름을 보여주며, c의 과정은 밝음은 사라지고 오른쪽에서 왼쪽으로 어둠이 서서히 다가오는 모습으로 밤을 맞이하며 내면의 변화를 일으킨다.



[도판 22] 표주영, <2개의 달 완성과정>, 162.2x112.1cm, 한지위에 채색 폴라주, 2020-2024

d는 채색과 먹의 융합으로 화면은 풍부해지고 감정은 더욱 깊어져 밤이 다가옴과 동시에 꽃의 모습은 점점 없어지면서 삶과 죽음의 교체를 알리고 있다. e의 모습은 달의 형상이 명확해지고 붙여진 원형의 형상은 채색이 짙어지며 삶의 모습은 다양한 길이 있는 것을 표현한다. 채색의 중첩은 짙어지면서 중앙의 빠른 뿌리기를 통해 얼룩은 모든 것이 익어감과 동시에 환희의 감정도 동반한다. f의 과정은 한지 위의 채색은 씻어내고 붙여진 것들은 떼어내어 퇴색해 가는 모습을 보여준다.

g의 화면은 모든 것이 암흑에 덮여 있다. 비추는 것은 오로지 왼쪽 상단의 달과 오른쪽 하단의 달 뿐이다. 이는 첫 시작의 모습과 다시 태어나는 달의 모습으로 어둠은 혼돈의 모습으로 유와 무를 간직하며 도의 모습을 보여준다. 이때 좀 더 답답한 느낌을 연출하기 위해 먹보다는 검은색 분체를 전면에도포함으로써 화면은 부드럽지 않고 거친 느낌으로 다가오며, 밤의 내면은 꿈속과 현실에 깊은 주름을 형성하며 미지의 존재를 기다린다.

h의 과정에서는 혼돈은 걷어져 다시 씻겨나가고 붙여진 조각들은 찢어지고 뜯어지는 과정 속에서 칼을 사용하여 신체성과 촉각성이 두드러지는 화면이 형성된다. 마지막으로 i의 과정은 어두워 보이나 정돈이 된 모습으로 달은 다시 생명을 잉태하고 꽃은 저서 새싹의 모습으로 태어나 새로운 순환의 모습을 보여준다. 이렇듯 연구자의 콜라주 기법은 다시 만들어낼 수 없는 과정으로 구성되며 자르기, 붙이기, 중첩 등으로 이루어진 해체와 조합은 복원할 수 없는 물질성과 시간성을 동반한 생성의 장을 보여주고 있다.

2. 감정의 전이

연구자의 정동은 얼룩과 콜라주의 감정과 정서의 변이를 의미한다.

정서는 경험의 긍정 혹은 부정적 유인가(valence)이며, 감정에 비해 계통 발생적이고 개체발생적인 초기 상태로 설명되는 총괄적인 개념¹¹¹⁾으로, 정서와 정동은 스피노자의 철학적 사유를 토대로 설명할 수 있다.

스피노자는 <에티카>에서 라틴어 ‘아펙티오(affectio)’에서 파생된 정서와 정동을 구분하여 제시했다. 정서가 슬픈 상태, 어두운 상태, 밝은 상태를 의미한다면, 정동은 “신체의 활동 능력을 증대시키거나 감소시키고 촉진하거나 저해하는 신체의 변용인 동시에 그러한 변용의 관념”을 의미한다.¹¹²⁾

정동은 슬픔에서 기쁨으로, 어둠에서 밝음으로 ‘변이하는 것’ 즉 ‘정서의 변이와 이행’이라는 의미로 설명할 수 있다. 또한 정동은 개인들의 힘을 증대시키거나 감소시키는 운동성을 수반하는 사회적 관계의 형성과 활동을 통해 발현되는 능력으로 볼 수 있다.¹¹³⁾

연구자의 정동은 강도의 차이로서 손이라는 신체와 한지 위에 형성된 여러 가지 재료에 의한 우연성의 얼룩이 만나 발생된 강도의 흔적이다.

앞에 거론된 한지와 백반 사이의 층과 아교와 물감의 엉김은 충돌하여 시간의 층을 형성하고 얼룩의 감각은 비 의식적 힘의 작용으로 정동적 생성을 만든다. 이 때 감정은 의식을 동반하여 나 자신이나 주변 풍경, 사회화 속의 관계 속에서 내적 가치가 부여된 대상을 바라보며 콜라주화 되어 중첩되고 다시 차이를 형성하며 순환된다.

신체의 활동 능력은 신체에 국한된 것이 아니라 생태계와 이어진 다양한 환경을 말하는 것으로 물리적 물질, 생명물질, 인간적 생명물질이 능동적으

111) 정수영, 「공감과 연민, 그리고 정동(affect): 저널리즘 분석과 비평의 외연 확장을 위한 시론」, 『커뮤니케이션 이론』, 제11권 제4호, 2015, p.52

112) 정수영, 위의 책, p.52

113) 강진숙, 「미디어 교육 패러다임의 변화를 위한 시론: “미디어 정동 능력”의 개념화를 위한 문제 제기」, 『커뮤니케이션 이론』, 제10권 제3호, 2014, p.198

로 식별 불가능한 채 사건이 일어나는 곳이자 인간적 경험이 그 한가운데서 자신을 발견하게 되는 환경을 말한다.¹¹⁴⁾

스피노자는 정동을 “변용의 관념” 이라고도 하는데, 들뢰즈는 정동의 관점, 즉 신체의 변용의 관점에서 사유할 때 ‘순수 차이’ 를 파악할 수 있다고 말하며, 이 차이는 외연이나 강밀도(강도)에 의해 발견된다.¹¹⁵⁾

강밀도는 계열이 바뀌고 그로 인해 새로운 양태로 변화하기 위해서 문턱을 넘어야 하는데 이때 그 문턱을 넘는 힘이 강도¹¹⁶⁾라 할 수 있다.

연구자의 스میم과 번짐은 때론 온화한 감정이나 걱정적인 리듬으로 나타나며 여백 속에서 섬세하거나 열정적인 내면을 보여준 감정의 교차로 인한 강도를 나타낸다. 기쁨의 감정은 향수나 친밀감, 감동 등으로 변용되고, 슬

픔은 걱정이나 긴장, 불안 등으로 전이됨으로써 얼룩된 한지 조각의 겹침이나 물감의 중첩, 선의 변화 속에서 의미는 확대되거나 희석되어진다.



『작품 3』 표주영, <새벽을 여는 시간>, 45x45cm, 한지위에 채색 콜라주, 2019

『작품 3』은 새벽에 녹아드는 감정을 융합하는 표현방식으로 배경과 조각들을 어우러지게 붙이고 이때 찢은 조각은 도구를 이용하지 않고 손으로 찢어서 한지의 결이 자연스럽게 붙여지며 노출된다. 마지막 단계로 삼각형을 붙이고 새벽의 이슬이 맺히듯

114) 진영복, 「AI시대, 생명과 정동」, 『리터러시 연구』, 제14권 제2호, 2023, p.643

115) 지명훈, 「들뢰즈의 되기와 생성적 주체의 철학」, 『인문학연구』, 제60권 제 2호, 2021, p.362

116) 지명훈, 위의 책, p.362

생성의 기운을 포함한 적색 뿌리기로 마무리 하였다. 삼각형은 다각형 중 기본적인 형상으로 역동성을 가지고 있다. 밀변인 정적인 것과 동적인 두 개의 사선은 균형을 이루고 있다. 연구자의 맨 위에 붙여진 형은 무의식적으로 ∇ 모양으로 붙여졌는데 이는 여성적인 삼각형으로 수평적인 것, 즉 평평한 의식 층을 초월해서 아래로 나아가게 한다.

이는 삶에 내재해 있는 심층에 깃들여 있으며 거기, 즉 ‘삶의 한가운데서’ 경험되고 숙고되는 초월성을 개척한다.¹¹⁷⁾ 또한 힌두교에서는 어머니에 품에 대한 상징을 나타내는데 이는 생성되는 생명을 의미하기도 한다.

무의식적이고 의식적인 조각의 조합은 새벽이 가지고 있는 요소 중 모든 것을 품어주는 어머니를 떠올리게 한다.

감각되어진 얼룩들은 정동의 촉매로서 동양의 기운생동의 리듬과 합쳐져 연구자가 아닌 관객들의 시선과 감정에도 감각적 전이를 불러일으킨다.

개체의 상호작용은 각각의 변화를 가져온다. 개체란 ‘그것을 구성하는 수많은 입자들 사이의 상호작용에 의해 형성되는 전체’¹¹⁸⁾로서 얼룩은 시간 속에서 자연스러움과 격렬함, 섬세한 개체들로 행위성과 상호작용하고, 콜라주의 유사한 색채나 낯선 질감 등의 개체들은 이질적 요소의 조합이나 날카로운 절단 등에 의해서 정동의 긴장이나 격동 등 긴장된 생성을 만들 수 있다. 이렇듯 상호작용을 통해 자신의 개체성을 언제나 새롭게 바꿔갈 수 있는 능력, 들뢰즈는 이러한 능력을 ‘변용(變容)의 능력’¹¹⁹⁾이라고 부르며, 이로부터 직접적으로 발생하는 감정을 ‘정동(情動)’이라고 부른다.

개체가 가진 변용의 능력으로부터 직접적으로 발생하는 이와 같은 연구자의 ‘정동’은 예술적인 정렬 속에서 얼룩과 콜라주를 만나 변형되며, 스미거나 뿌려지는 얼룩과 해체, 조합, 중첩을 통해 복합적으로 만들어지는 작품

117) 잉그리트 리델, 신지영 역, 『도형, 그림의 심리학』, 파피에, 2013, p105

118) 조현수, 「들뢰즈의 “존재론적-윤리학” : 들뢰즈의 “정동의 윤리학” 과 그 존재론적 근거로서의 “존재의 일의성” .」, 『동서철학연구』, 제78권, 2015, p.579

119) 조현수, 위의 책, p.579



『작품 4』 표주영, <정제된 풍경>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2019

들은 창작의 생성 방식 속에서 시간의 흔적을 기록한다.

연구자의 『작품 4』 <정제된 풍경>은 콜라주는 최소화하고 흐르는 선의 표현은 더 많이 그려서 화면과 기존의 조각과의 층위를 부드럽게 연결하는 방법을 연구한 작업으로 색의 중첩과 조각의 형상이 아래에 깔려 있는 형상은 지나간 시간의 모습이다. 감정의 층위는 사라짐과 남겨짐을 가지고, 적색의 네모를 연상시키는 모양과 선의 교차는 퇴색된 모습이 시간이 지나면서 흔적

이 남듯이 쇠퇴해간다.

어두움과 밝음의 대비는 한 순간의 표현이 아니라 연구자의 감정이 걸러지고 정제되어 시간의 흐름 속에 있는 모습을 보여준다.

이질적 요소들의 상호작용 속에서 선들은 유기적으로 배열되고 감각 사이에 정동을 일으킨 얼룩은 여백 속에서 행위의 흔적을 보여주며 생성을 형성한다. 강도의 흔적들은 물감, 찢기거나 잘려진 한지, 겹쳐진 조각과 채색들로 콜라주의 층위를 보여주며 밀도와 리듬으로 연구자와 관객으로 하여금 정동의 생성을 경험하게 된다.

변용의 능력을 통해 연구자는 자신을 형성해나가며 형식에서 벗어난 새로운 감각과 감정은 다시 차이를 만들며 화면에 감정의 전이를 만들고 있다.

Ⅵ. 작품 연구

1. 생성과 변화의 회화

연구자의 시간은 모든 현상이 생기고 소멸하는 현상에 상호 관계하며 순환하는 과정을 담고 있으며 새로운 존재의 변환이라 할 수 있다. 과거와 현재가 공존하는 모습을 통해 자연 속에서 감정은 걸러지고 다시 변화되어 시간의 층위는 두터워지고, 선형적이 아닌 스스로 형성되는 얼룩과 해체와 조합의 콜라주는 내면의 성장을 동반한다.

시간의 얼룩은 반복되어 차이를 형성하며, 계절의 변화와 달, 물, 식물 등은 자연의 모습으로 나타나 삶의 길을 완성한다.

들뢰즈의 ‘영원회귀’는 무한한 시간 속에서 다시 반복되는 개념으로 존재와 시간의 질문을 내포한다. 이런 물음에 다가가기 위해 연구자는 생성과 변화의 모습을 시간의 중첩과 자연의 상징을 통해 화면 속에서 구현하고 있다.

1.1. 시간의 중첩

예술작품이라는 매개를 통해 우리는 접힘과 펼침의 과정 속에서 선형적 사유의 근거들 그 자체와 온전히 조우하게 된다.¹²⁰⁾

이는 잠재상태의 가능성에서 현실적으로 전이되는 것으로 경험을 통해 쌓여있던 것들이 다른 무엇인가로 새롭게 만들어진다.

앙리 베르그송은 시간의 연속적 흐름인 ‘지속’ 개념을 제시했는데, 그는 의식 속에서 경험되는 지속적인 흐름을 ‘참된 시간’으로 기계적으로 측정

120) 서동욱, 「공명효과 = 들뢰즈의 문학론」, 『철학사상』, 제 27권, 2008, p27

되는 ‘공간적 시간’ 과 구별하였다. 시간은 이러한 지속 속에서 계획되고 예측되는 시간으로 물리적인 시간은 지나갔지만 우리의 기억은 현재의 시간이 되어간다. 베르그송이 설명하는 ‘과거’ 는 항상 현재와 동시에 존재한다는 것을 의미한다. 그것은 우리의 지각의 한 부분일 뿐이다.

그는 “새로운 이미지와 기존의 이미지는 다시 순환하여 합쳐지게 된다. 사라지는 것이 아니라 합쳐지는 것이다.”¹²¹⁾라고 말하고 있으며, 또한 “어떤 연상 작용이나 키워드에 의해 과거의 기억과 경험이 한꺼번에 소집되어 세세하게 디테일하게 기억나게 되는 것은 현재에 과거의 다른 층위의 요소들이 동시에 합쳐지면서 ‘지각 속에서 종합’ 하는 것이다” 라고 주장한다. 또한 그는 ‘일반 관념의 본질은 행동의 영역과 순수 기억의 영역 사이를 끊임 없이 움직이는 것이다.’ 라고 언급했다.¹²²⁾

연구자는 과거와 현재가 공존하는 시간의 모습을 통해 순환의 과정을 나타낸다. 자연 속에서 감정은 걸러지고 다시 변화되어 시간의 층위는 두터워진다.



『작품 5』 표주영,
〈새벽을 여는 시간〉, 45x45cm
한지위에 채색 콜라주, 2019

『작품 5』는 〈새벽을 여는 시간〉이라는 콜라주 작업의 초기작으로 종이 각각의 얼룩을 부각시키며 작업하였다. 새벽이라는 의미는 만물이 조용히 쉬다가 다시 일어나는 시간으로 문양이나 명확한 형태의 모습은 서로의 존재들이 모습을 드러내며 활동하는 것을 의미한다. 또한

매일 반복적으로 찾아오지만 매번 다른 차이를 드러내고 연구자와 감상자의

121) 임기택, 위의 책, p.35

122) 앙리 베르그송, 박종원 역, 『물질과 기억』, 아카넷, 2005, p.36

경험과 감정에 따라 동일하지 않다. 과거와 미래와 밤과 낮이 겹쳐지는 중첩의 순간 새로운 생성이 일어나며 현재를 초월한 시간적 감각을 드러낸다.

기존에 만들어진 조각 중에서 찾아내어 즉흥적으로 붙여낸 작업으로 망구조로 얻어진 열은 분홍색과 황토색은 기존의 색에서 고정적인 형태의 얼룩을 만들지 않고 다른 색과 얽혀서 의미가 변형됨을 시사한다.

망구조를 통과한 한지 위에 색은 유동적인 요소를 일시적으로 구조화하여 유기적인 흐름을 가질 수 있도록 도와주며, 날카로운 잘린 면들은 자칫 배경과 부조화처럼 보이지만 이는 새벽에 깨어나는 생명들을 더 선명하게 보이도록 부각시킬 수 있어 선명한 흑백의 대비를 통해 존재의 탄생을 강조하였다.

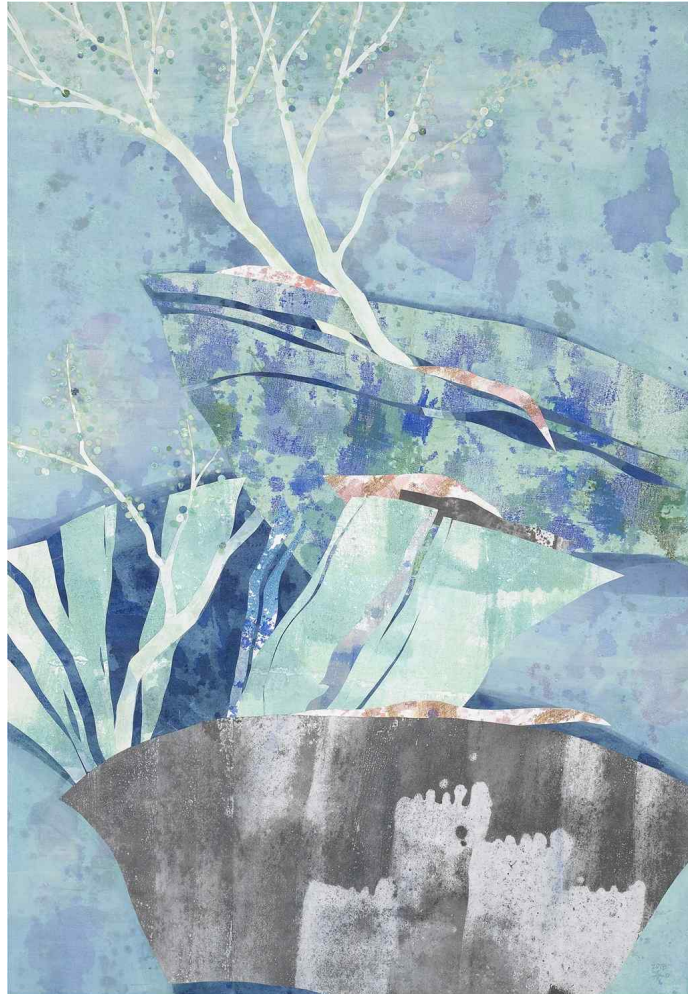
『작품 6』 <봄으로 가는 길>이란 변화무쌍한 자연의 순환성을 나타내며 봄의 생명력을 화면에 담아낸 작업으로 동양의 생성론인 기운생동과 밀접한 연관이 있다. 얼어붙은 겨울이 지나고 생명의 시작을 알리는 봄은 정적인 이미지에 시간의 흐름을 암시하는 역동성을 부여하고 있다.

화면은 크게 네 등분되어 맨 아래의 위치한 형상에서 맨 위에 나무에 이르는 모습은 시간적 흐름을 부여한다.

아래의 먹의 공간은 지나간 겨울의 이미지를 나타내고 펼쳐진 부채 모양의 덩어리들은 변화무쌍함과 그 안에 담긴 영원성을 동시에 표현하고 있다.

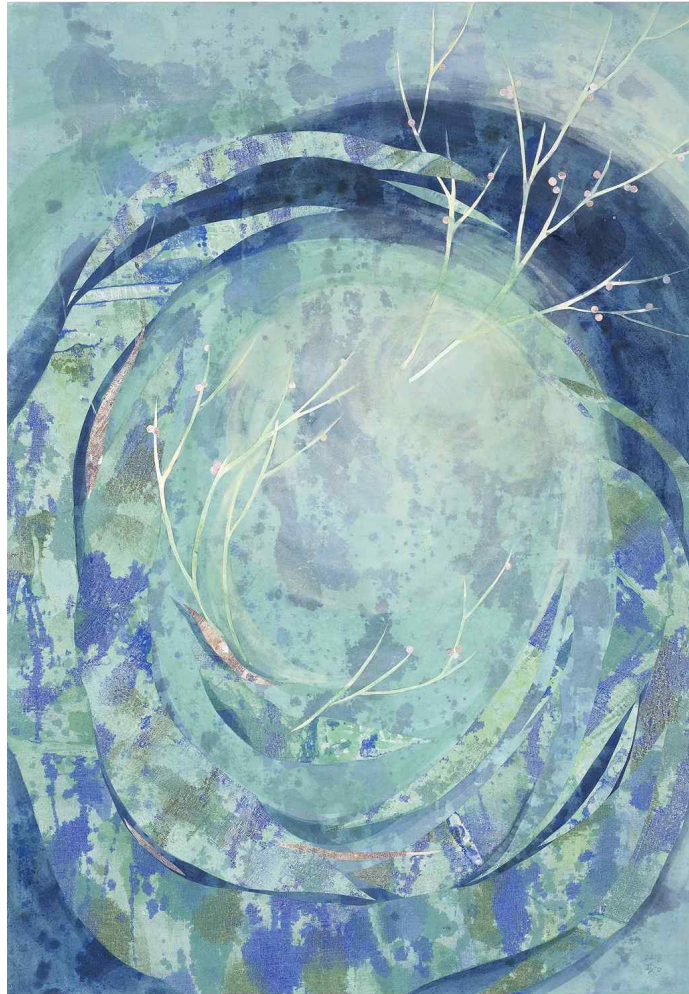
사계절의 변화를 묘사하는 작업은 각 계절의 순간적인 아름다움을 가지고 있지만, 그 계절의 순환은 지속되며 차이를 발생한다. 이러한 차이의 변화는 자연의 질서를 담아낸 기운생동의 원리이며, 생동감 있는 성장의 이미지인 푸른색은 봄의 따듯한 이미지를 나타낸다.

『작품 7』은 <봄으로 가는 길>은 앞의 작품과 같은 형식으로 제작되었으



『작품 6』 표주영, <봄으로 가는 길>,
162x112cm, 한지위에 채색 콜라주, 2018

나, 『작품 6』이 수직적인 형태로 순환을 보여주었다면, 이 작품은 더 추상적이고 나선적인 시간의 형태를 보여주며, 연구자의 봄이 가지고 있는 시간, 감정, 상황 등에서 좀 더 반추상적인 작업으로 유기적인 흐름의 원형 구조로 이루어졌다. 바깥에서 중심으로 흐르는 것인지, 중심에서 바깥으로 향하는 것인지 보는 이의 시각에 따라 다양하게 해석되는 연구자의 봄은 돌아



『작품 7』 표주영, <봄으로 가는 길>,
162x112cm, 한지위에 채색 콜라주, 2018

감의 표현이 아니라 다르게 생성되는 계절로 푸른 얼룩의 여백과 여린 가지들의 회복 속에 다시 살아난 생명은 희망의 리듬을 가지고 걸어가는 중이다. 순환적인 시간성은 충만한 기운의 여백과 생명의 흐름인 나뭇가지들 속에서 나타나며, 나선형의 구조 안에서 차이를 생성하여 반복을 거듭한다.

그러므로 생명성이 부각된 연구자의 봄은 감각으로 피어나는 시간의 풍경



『작품 8』 표주영, <시간의 겹>,
227x181.5cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020

이라 할 수 있다.

『작품 8』 <시간의 겹>은 어떤 절대적인 공간 속에 무의미한 시간과 여러 가지 사건의 기록 속에서 가치관의 형성을 표현한 작품으로 내면의 성찰과 기록을 의미하며, 앞으로 나아가는 계기를 나타낸다. 어디가 시작이며 어디가 끝인지를 알 수 없는 세로의 선들은 무한한 확장을 나타내며 절대적인 공간 너머 또 다른 공간 속을 나아간다. 면적이 작은 선들은 아래쪽의 파란 넓은 면에서 잠시 머무르다 간다. 이는 쉬어감의 의미와 평온, 깨달음이 큰 면을 형성하고 머무름은 공간 속에서 어우러지고 다시 선들은 이어져 간다.

동양에서는 선에 대한 표현을 대상과의 유사성과 예술작품의 진정한 의미

사이의 문제는 동양예술, 특히 수묵화에 있어 중심을 이루는 문제이다. 오랜 기간 서예적 필력을 바탕으로 한 수묵화에서의 획은 오직 표현되어진 주제의 고유한 진실함을 목표로 하며, 사물의 진실과 예술가의 진실, 즉 현실의 세계와 예술가의 세계 사이의 주객일체의 상태를 목표로 한다.¹²³⁾ 이와 같이 연구자의 선들은 미지의 공간과 함께 진실한 여러 가지 감정을 보여주며 시간의 주름을 형성한다.

동양의 예술은 무엇을 함축하려 한다. 이 까닭에, 동양의 아름다움은 노경의 미이고, 서양의 아름다움은 약경(若境)의 미이다. 모든 것을 그 존재의 상태인 유의 상태에서 나타내려고 노력하기 때문이다.¹²⁴⁾

내면에서 피어오르는 감응은 선으로 나타나며 대상과 자연의 교감을 보여



[도판 23] 표주영, <시간의 겹 연작>, 각 227x181.5cm, 한지위에 채색 콜라주, 표주영 9회 개인전, 갤러리 그림손, 2020.3.

123) 김혜주, 위의 책, p.85

124) 김바라세이고, 위의 책, p.74

준다. 연구자의 과거의 작품들이 단순한 면과 형을 통해서 공간의 확장을 추구한 반면, 2020년 <시간의 겹>들은 무수한 얼룩을 가진 선들의 중첩을 통해 공간 너머를 표현하고 있다.

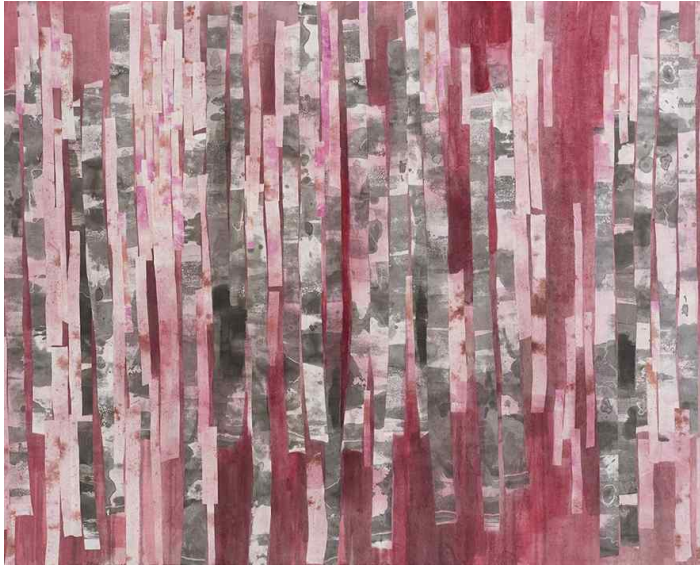
[도판 23]은 <시간의 겹 연작> 으로 갤러리 그림손에서 ‘시간의 겹’이란 제목으로 전시한 작품이다. 120호 크기의 세 작품을 나란히 배열하여 전시장의 높은 천장과 바닥에 비치는 수직선은 끊임없는 생명력을 포함한다. 가운데 시간의 겹 작품이 기하학적인 선과 형의 배치라면 좌우의 작품은 단순하고 부드러운 유기적인 수직선을 가지고 각자 서로 조화를 이루고 있다.

『작품 9』 <시간의 겹>의 첫 이미지는 자작나무 숲의 연상시키며 평화로움과 내면의 열정이 혼합된 화면이었다. 그러나 이 시기는 코로나라는 감염병이 시작되는 시기였다. 원인을 모르는 상황들은 열정이 아닌 불안한 배경



『작품 9』 표주영, <시간의 겹>, 227x181.5cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020

으로 변해갔다. 시간성을 가진 선들의 배열은 흘리기 기법과 융화되어 복잡한 감정의 차이를 가지고 하나의 장면 속에 긴장감, 공포 등 다양한 시간의 층위를 형성한다. 그러나 평온함을 다독이며 다시 붉은 색은 생명의 흐름과 에너지



『작품 10』 표주영, <시간의 겹>, 227x181.5cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020

를 가진 화면으로 또 나무의 검정과 회색의 먹의 얼룩들은 치유의 숲 같은 존재의 깊이를 가진다.

『작품 10』은 앞의 작업과 같은 시기에 작업으로 <시간의 겹>에서 보이는 콜라주의 해체와 재구성은 완결되지

않는 존재와 세계의 생성 과정을 드러낸다. 먹의 얼룩인 기억과 시간의 쌓임과 사이사이 은은한 연지색들의 수직선들은 과거와 미래의 미묘한 중간 단계를 보여주며 바탕과 먹의 충돌을 조화롭게 해준다. 이는 회화의 생성을 강조하는 것이며 시간 안에서 존재하는 모든 흔적을 감각적으로 표현하고 있다. 그러나 앞의 작품이 불안한 가운데 절제된 느낌이 있다면 여기서는 배경이나 맨 마지막 색의 층위에서 짙은 먹은 눈물처럼 때론 비처럼 변화를 표현하며 흘러내리고 있다.

부드러운 색감은 단순한 고요함을 가장하고 있지만 끊임없이 움직이며 검은색의 흔적은 떠오르거나 뒤덮인다. 불규칙하고 균열된 수평적인 구도는 완결된 상태의 정제됨이 아닌 유동적으로 흐르는 풍경을 보여주며, 내면의 주름은 겹겹이 쌓이지만 해소되지 않은 채 긴장감은 겹쳐지고 칠해지며, 기억의 층위를 새롭게 조합한다. 연구자의 불안정한 내면의 요소들은 부드러

운 감정과 거친 흔적이 교차를 반복하면서 시간은 축적되고 흔들리는 공간 속에서 내면의 풍경은 완결되지 않은 상태로 남아있다.

들뢰즈는 『차이와 반복』에서 습관의 문제에 관하여 “행위가 일반성의 질서 안에서, 이 질서에 상응하는 변수들의 영역 안에서 구성된다면, 그것은 반복 요소들의 수축을 통해서만 그러하다. 이 수축은 단지 행위 안에서만 이루어지는 것이 아니라 행위자를 이중화하는 어떤 응시하는 자아 안에서도 이루어진다.”¹²⁵⁾ 라고 하였으며, 참된 반복에 대해 “반복에서 새로운 어떤 것을 흠쳐내고 차이를 흠쳐내는 것, 이는 상상의 역할이거나 다양하고 조각난 상태에서 응시하는 정신의 역할이다.”¹²⁶⁾라고 말하고 있다.

연구자의 얼룩과 콜라주는 붙여지고 뜯어지는 재생되는 반복과 삶의 시간의 공간 안에서 차이를 형성한다.

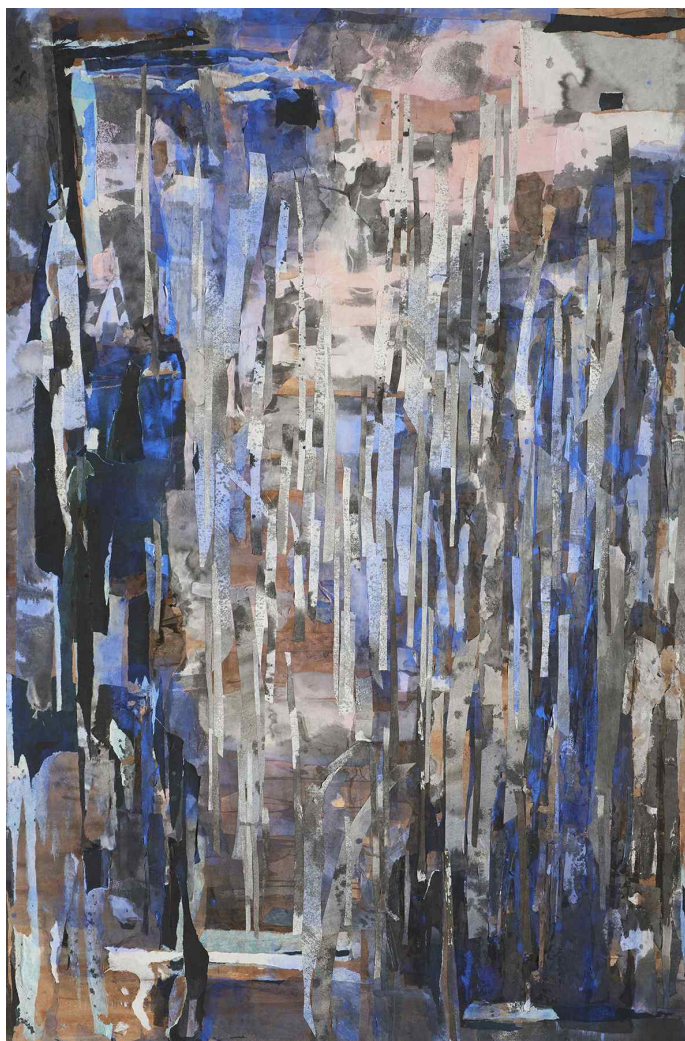
『작품 11』의 <습관의 기록>은 연구자의 무의식적 작업 방식을 화면에 가감 없이 보여줌으로써 기존의 작업 방식에 대해 기록한 작업으로, 되풀이되는 일상과 익숙한 손의 경로 등 감각적으로 누적된 몸의 리듬에 대해서 생각해 볼 수 있다. 의도하지 않는 반복은 진부함이 아니라 반복 자체를 화면에 펼쳐놓으며 기존에 쓰는 색상과 조각을 배치하는 방식으로 집중과 몰입의 흔적을 담고 있다.

작업 방식으로는 첫째 모든 것을 포용하는 색인 먹의 도포를 밑 작업에 시작점으로 채택해 채도를 낮게 시작하고, 아교로 얼룩과 채색을 중첩한 후 조각들을 붙인다. 둘째, 채색의 면적과 길이로 무의식적으로 비슷하게 자르거나 한지의 결을 살리기 보다는 날카롭게 형상의 면을 강조하여 화면에 긴장감을 부여하는 습관이 있다.

셋째, 조각들은 수직이거나 수평으로 흐름을 이루며 중첩되고 있으며, 화

125) 질 들뢰즈, 김상환 역, 『차이와 반복』, 민음사, 2023, p. 181

126) 질 들뢰즈, 김상환 역, 위의 책, pp.181-182



『작품 11』 표주영, <습관의 기록>, 145x197cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020

면의 구조는 질서정연하게 감정을 드러내지 않고 잔재만을 남긴다.

조각과 조각 사이의 간극은 긴장을 만들어내고 채색은 스며들어 감각을 만들어낸다. 또한, <습관의 기록>은 들뢰즈의 시간의 세 가지 층위를 가지고 있다. 과거는 반복된 행위의 흔적 안에 고여 있고, 현재는 손의 리듬과 화면

이 만나는 순간이며, 미래는 앞에 열거한 반복된 감각에 열려 있다.

겹쳐지는 시간의 압축은 시간을 그대로 보여주는 구조물로 연구자의 의식을 드러내며, 채색 조각들의 밀도와 기억에 대해 많은 감각들이 남아있는 축적의 공간으로 회화를 구성하고 있다.

연구자의 시간의 중첩은 반복 속에서 생성을 형성하며 상징의 차용을 통해 더욱 구체화되고 있다.

1.2. 상징의 차용

들뢰즈, 가타리의 『천개의 고원』의 ‘리토르넬로(Ritornello)’에서 되돌아오는 노래는 자연적 리듬을 상징하며, 이는 생명과 변화를 나타낸다.

일반적으로 표현의 질료가 모여 영토를 성립시키고 영토적 모티브나 영토적 풍경으로 발전해 갈 때 이것을 ‘리토르넬로’라고 일컫는다.¹²⁷⁾

생성적 반복은 상징을 만나서 과거의 의미를 벗어나며 차이의 리듬을 만들어낸다.

연구자의 초기 작품은 추상적이기보다는 상징적인 자연물을 차용하여 달, 물, 식물 등의 형상을 이용해 생명의 흐름과 다양성을 드러내고 선형적 시간이 아닌 질서에서 벗어난 순환적이고 창조적인 비선형적 시간을 만들어내고 있다.

여성과 변화, 원의 상징인 달은 탄생과 성장, 쇠퇴를 의미하며 시작과 끝이 다르지 않는 순환의 의미를 가지고 있다.

동양화에서 ‘기운생동’은 단순히 그림이 살아 움직이는 느낌을 주는 것이 아니라, 생명력과 동적인 에너지를 표현하는 개념으로 연구자는 자연의 일부분인 달의 순간을 포착하거나 주기적으로 변하는 모습을 화폭에 담으며 달의 이미지와 영원성, 순환성을 얼룩과 콜라주로 그려낸다.

127) 질 들뢰즈·펠릭스 가타리, 김재인 역, 『천개의 고원』, 새물결, 2021, p.613

달은 언뜻 보면 고요하고 그 자리에 조용히 있는 것 같지만, 연구자의 달은 무던히도 움직이며 사유의 흐름을 드러내고 얼룩은 찰나의 시간을 새기며, 콜라주는 시간의 흐름을 해체, 접합, 채색의 중첩 등을 통해 ‘기운생동’ 하는 역동성을 가진다.



『작품 12』 표주영, <수월(水月)>, 110x110cm, 한지위에 채색 콜라주, 2018

『작품 12』는 <수월>이라는 명제로 먹 바탕 위에 달의 형상을 조각내어 붙인 작업이다. 달은 시간과 주기의 상징으로 차고 기움과 물의 순환은 단순한 반복이 아닌 새로운 변화를 나타낸다. 이는 생성의 생명력도 가지며 시간적 질서와 자연적 리듬의 복합성도 나타낸다.

동양의 ‘기운생동’ 가운데 얼룩과 콜라주에 해당하는 ‘운’은 달과 물결

을 보여주고 곡선을 따라 유기적으로 어울리며 수면을 비추고 있다.

수월은 물에 비친 달이란 직접적인 뜻도 있지만 실제 달이 아닌 물결 위에 비친 환영으로 눈에 보이지만 손으로 잡을 수 없는 존재를 의미한다.

이는 덧없거나 무상함을 나타내며 현상의 본질과 물리적 실체 사이의 관계를 비유적으로 드러내기도 한다. 그러나 연구자의 작업은 무상함 보다는 삶의 순간적 아름다움과 영속성을 나내고 있다.

『작품 13』은 <2개의 달>이라는 제목으로 꽃의 탄생과 달의 주기를 바탕으로 삶과 죽음 그리고 순환을 이야기하고 있다. 2년여에 걸쳐서 서서히 진행한 작업은 지금도 현재 진행 중이며 정 가운데는 커다란 꽃의 형상으로 대표적인 존재의 모습을 왼쪽 상단에서 시작하여 오른쪽 하단으로 보이는 6개의 달의 모양은 계속 변화하는 시간의 모습을 압축적으로 보여준다.

이 작업은 바탕부터 자르지 않고 물감의 얼룩을 보여주며 시작한다.

이는 이미 공간 안에서 어떤 시간의 모습을 간직하고 있음을 보여주는 것이며 바탕 위에 꽃과 달의 형상은 배경과 다른 종이의 조각들을 붙이고 칠하면서 전체와 부분이 조화롭게 구성하였다.

밝은 색으로 시작해 점차 먹색으로 바뀌면서 달은 대표적으로 2개만 남게 된다. 어두움은 부정적일 것 같지만 여기서의 먹은 우주를 상징한다. 또한 모든 것을 포함하는 세계를 말한다.

왼쪽 상단의 첫 번째 달은 연구자의 기억, 회상 등을 연상하는 과거로 오른쪽으로 진행되고 있는 달의 모습은 연구자가 대표적으로 생각하는 달의 주기를 나타내며 생성과 변화를 나타내고 있다.

마무리를 진행하며 기존에 두텁게 칠해진 색칠과 더불어 붙여져 있는 조각들을 다시 떼고 긁으며 숨겨져 있는 형상을 찾아내고 다시 붙이는 과정은 예상하지 못한 새로운 펼쳐짐이다. 그런 이유로 하단의 마지막 달은 지금



『 작품13 』 표주영, <2개의 달>,
162.2x112.1cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020 - 2024

현재이자 미래로 나아가는 중이라고 할 수 있다.

연구자의 작업 방식인 콜라주와 얼룩 기법은 우연성과 의도성을 동시에 포함하며, 생성과 성장의 과정과 닮아 있다.

가스통 바슐라르(Gaston Bachelard, 1884-1962))는 물을 부드러움과 난폭함

으로 양분하였는데 이 중 부드러운 물은 인간이 물에 대해 가지는 죽음, 이별, 여성적, 유동적 이미지와 물이 흙, 불, 공기 등과 결합되는 복합적 이미지, 물에 대한 인간의 무의식적 갈망을 나타내는 것¹²⁸⁾이라 하였다. 연구자가 물에 대해 가지는 이미지는 편안함으로 삶은 물처럼 흘러가며 잔잔하다가도 소용돌이치며 투명하다가도 깊이를 알 수 없는 색을 띄고 평범한 것 같지만 어느새 세상을 흡수해 투영하고 있다. 신화에서는 창조의 원천으로 생명력과 정화력을 가지고 있으며 여성의 생산적 원리를 상징하고 물이 불러일으키는 유동적인 이미지는 어머니가 소유한 행복한 모유를 의미하기도 한다.

이처럼 물이 가지고 있는 다양한 이미지들은 우리 삶에 따라서 각자 느끼는 방식이 다르다고 본다.

물은 항상 아래로 흐른다. 부드럽고 약하고 다투지 않는 물은 단단한 어떤 물체에도 양보하지만, 가장 단단한 돌조차도 닳게 하고 그 길에 놓인 어떤 장애도 극복한다. 개울물의 흐름은 폐기물들을 날라 강 하구에 모으고, 고요한 물은 침전물을 밑으로 가라앉혀 스스로 비움으로써 맑게 물을 비출 수 있게 된다. 물은 어떤 형태에 담든 그릇의 형태에 따라 취하며, 고요할 때는 완전한 수평이 된다.¹²⁹⁾

연구자의 작업 중에 많은 부분을 차지하는 물의 표현은 고여 있는 것보다는 흐르는 모습으로 요동치는 파도보다는 조용하고 유구히 흐르는 모습으로 표현하고 있다.

물의 움직임을 나타내는 『작품 14』는 수면 위의 달의 현상이 물에 머물렀던 시간을 분해하고 조각을 더 나누어 많은 운율과 이야기를 만들어낸다.

128) 이찬주, 『돌과 물의 상징성 연구를 통한 무의식의 분석』, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2002, p.18

129) 사라 알란, 오만중 역, 『공자와 노자 그들은 물에서 무엇을 보았는가』, 예문서원, 2001, p. 105



『 작품 14 』 표주영, <수월(水月)>, 110x110cm, 한지위에 채색 콜라주, 2018

앞의 작업은 수월의 배경 면과 달의 형상을 세로로 배치하여 동적인 표현을 추구하였지만 이 작업의 밑바탕과 붙여나가진 조각들은 가로로 배치하여 더 많은 생각과 감정을 가지고 있음을 강조하였다.

상징의 다른 표현인 씨앗의 표현은 작품의 여백에서 생명이 탄생하는 모태, 터를 상징한다. 생명적인 것의 특성은 탄생, 창조와 잠재성에서 현실화까지의 진화 안에서 살펴볼 수 있다. 생명적 경향의 본질은 씨앗의 형태로 성장하며, 성장과 생명의 다양한 방법에 의해 창조되는 것이다. 잠재성은 실현되어야만 하는 것이다. 또한 현실화는 유사함이나 제한을 법칙으로 하는 것이 아니라, 창조를 그 법칙으로 한다. 생명의 궁극적 목적은 조직 구성 기획이라는 중심 활동에 의해 움직임 자유 자율성으로 설명된다. 이러한 생명의 발전과정은 풍요로우며, 다양하고 예측 불허의 미래로 나타난다.



『작품 15』 표주영,
 <내적 시선>, 116.7x91cm,
 한지위에 채색 콜라주, 2018

『작품 15』 <내적 시선>은 생명력과 따뜻한 감성을 나타내는 붉은색의 바탕위에 유기적인 곡선으로 연구자의 내면의 응시를 시각적으로 표현한 작품이다. 생명의 탄생인 자궁의 형상과 선들의 움직임은 생에 대한 인간의 삶의 경로이기도 하다. 얼룩의 주요색인 먹과 황토색은 우주와 대지의 모태의 색이다. 연구자를 향한 시선은 얼룩에서 작은 점들로부터 중심에서 외부로 향하며, 생성과 확장의 시간의 흔적을 보여준다. 생명을 상징하는 황금빛 작은 원형의 조각들은 새로운 변화를 위해 존재하며,

배경이나 형상 속으로 사라지거나 스며들어 또 다른 순환을 향해 나아간다.

『작품 16』 <내적 시선>은 앞의 형상을 발전시켜 꽃의 형상을 취하고 있다. 생장의 모습은 유기적으로 순환하지 않으며 넓은 형태들을 중첩하여 깊은 곳에서부터 자신을 바라보는 내면의 응축을 나타낸다.

응시는 흐름의 궤적으로 붉은색의 배경에서부터 얼룩의 잎들까지 내부에서부터 밀려나오며 공간화 되고 연한 분홍과 황토로 이루어진 큰 조각들은 생명성과 연관되어 있으며 시선은 감정의 흐름을 따라가고 있다.

심층의 자리에서 솟아오른 작은 모양의 봉우리들은 정돈된 내면에서 피어



『작품 16』 표주영,
 <내적 시선>, 116.7x91cm,
 한지위에 채색 콜라주, 2018

나 압축된 생명들은 내적 시선으로 외부와 내부를 바라보는 시점에 따라 순환적거나 깊은 응시를 통해 사유의 흐름을 표현하고 있다.

이처럼 시간의 중첩과 상징은 연구자의 삶의 경로를 통해서 자연의 차이와 반복의 모습을 보여준다.

다음 장에서는 반복의 새로운 생성 과정을 주름 구조와 표현의 연결성을 통하여 연구자의 시간의 흐름과 그 속에 있는 잠재성에 관해 설명하고자 한다.

2. 주름 구조와 표현의 연결성

기억과 시간의 층위는 접힘과 펼쳐짐을 통해 무한한 생성을 드러낸다.

미래를 향하는 공간은 변형되어 반복되는 과정을 넘어서 창조의 차이를 보여주며, 내부에 접혀져 있는 잠재성은 외부로 열린 여백과 푸른 노트, 정제된 시간을 통해 존재의 흐름을 만들어 나간다.

이에 생성의 기록인 연구자의 작품을 통해 삶의 과정을 서술하고자 한다.

2.1 여백의 공간

동양화는 서양화와는 다르게 여백이 있다. 여백은 완전하지 않은 미완성

의 상태로 보이지만 이 공간은 물상과 유기적인 관련을 가지는 공간으로 동양화에서는 일기(一氣)가 관통한다고 할 수 있다.

이것은 그려진 물상의 흐름을 가장 우선적으로 강조하는 것으로, 회화에 서의 화면은 하나의 공간이지만 그 공간은 단순하지 않은 시간과 일체화된 공간이다. 따라서 화면은 시간의 흐름을 표현함과 동시에 그 속에서 주체의 체험을 표현하고, 그곳에 그려진 각각의 사물은 전체를 포괄하는 운동의 흐름 속에서 움직이면서 각각 변화와 흐름, 대자연의 우주적인 리듬을 상징한다. 그 흐름 속에 정과 반, 허와 실, 음과 양 등이 자리 잡히게 된다. 따라서 동양화에서는 아무것도 그려지지 않는 화면의 여백이 중요한 의미를 지닌다.¹³⁰⁾

생명감이 포함된 무와 허의 공간에 대해 노자는 “하늘과 땅 사이는 텅 비어있는 것이 풀무와 같다. 비어있는데도 다함이 없고 움직일수록 바람 소리가 나온다.”¹³¹⁾라고 말하고 있다. 이는 시간에 대한 체험으로 끊임없이 움직이는 자연과 만물의 생성을 얘기한다.

『작품 17, 18』 <시간이 머문 자리>는 연구자의 얼룩과 콜라주로 이루어진 회화의 첫 번째 작품들이다. 얼룩은 당시 연구자에게 어찌지 못하는 혼돈 같은 존재로 2011년 당시 화면을 구현할 때 얼룩진 화면은 완성된 화면의 방해물 같이 느껴졌지만, 얼룩들은 흔적을 남기며 작업실 한곳에서 남겨져 기다리고 있었다. 그러나 어느 순간을 지나자 얼룩은 연구자에게 많은 이야기를 들려주고 있었다. 슬픔, 기쁨, 회환, 추억 등 여러 가지 형식으로 감정과 조용하며 내면에서 울림을 주고 있었다. 시간이 머문 자리는 그렇게 대화하며 조율하고 시도한 얼룩을 이용한 첫 번째 콜라주 작품이다.

130) 조민환, 위의 책, p.584

131) 노자, 김원중 역, 『노자 도덕경』, 휴머니스트, 2018, p.51
老子, 『道德經』, 5章, “天地之間, 其猶橐籥乎. 虛而不屈, 動而愈出.”



『작품 17』 표주영, <시간이 머문 자리>, 32x41cm, 한지위에 채색 콜라주, 2011

『작품 17』은 순환의 개념보다는 그냥 지금의 상태 ‘머무름’을 나타낸다. 정육면체 용기의 가운데 부분은 미래가 품고 있는 생명을 나타내며, 윗부분의 나무 가지는 다음을 기약하고 있다. 상자의 닳은 질감의 벽면은 시간의 지나감을 나타내며 두 개의 열매들은 기억의 단위를 말하고 있다.

중심의 상자와 비워진 공간은 서로 연계하며 흔적의 자리를 채운다. 상자 주위를 둘러싸고

있는 여백은 미완성이나 텅 빈 것이 아니며, 작품 안에서 시간과 내면의 감각이 어우러지는 충만한 장소로서 ‘허’의 개념과도 연결된다. ‘허’는 비워있지만 충만하다는 의미로 여백의 동양적 사상이라 할 수 있다.

『작품 18』의 <시간이 머문 자리>는 앞의 그림과는 다른 원형의 그릇이 중심에 자리 잡고 있다. 흩어진 원의 조각들은 기억의 단위인 얼룩과 함께 여백 속에 직접적으로 포진되고 부유하고 있는 과거의 파편인 원들과 함께 시간의 흔적이 스며들어 공간을 풍부하게 한다. 포용의 의미인 비움과 받아들임의 그릇은 감정 또는 기억이 담기고 나가는 ‘머금음’의 공간으로 그릇 안에 그림자를 배치하여 남겨진 의미를 강화하고 있다.

앞의 작품에서 여백이 수직적이고 함축적이라면, 이 작품은 원형의 기물



『작품 18』 표주영, <시간이 머문 자리>, 32x41cm, 한지위에 채색 콜라주, 2011

과 흩어진 파편들과 함께 멈추고 있던 시간이나 감정들을 외부로 확산하며 생성의 차이를 만들며 수용의 장을 만든다.

『작품 19』 <상생> 은 가치관의 부딪힘과 그걸 풀어나가는 과정을 수직적인 식물의 모습을 통해 변화되고 동화하는 생성의 모습을 보여준다.

‘동화(同化)’는 이질적인 성질이나 양식을 동일하게 만드는 것이다. 모든 생명체는 동화와 이화 작용을 끊임없이 반복하는

신진대사를 통해 자신의 존재를 유지한다. 한 생명체가 살아있다는 것은 신진대사가 진행되고 있다는 것이며, 생명체는 동화와 이화의 균형에 의해 자신의 규모를 유지한다. 즉 동화작용이 이화작용보다 활발하면 비대해지고, 그 반대가 되면 허약해진다. 이러한 동화 관계는 자연계뿐만 아니라 사회관계에서도 중요하다. 우리의 심리나 정신은 외부와의 동화를 통해 성숙되고 변화할 수 있다.¹³²⁾ 연구자는 균형이 이루어지는 과정을 화면의 여백을 통해 보여준다. 식물이 자라는 듯한 모습은 손이 무엇을 잡으려고 뺏어나가는 모습과도 유사하다. 내면적인 연구자의 녹색의 공간에서, 여러 가지 크거나 작은 얼룩들의 모습은 사회적인 관계를 형성하며, 여백 속에서 동화의 과정을 보여준다. 큰 조각들의 모습은 기존의 연구자의 모습이라면 결가지 같은 작

132) 최광진 저, 『한국의 미학』, 미술문화, 2015, pp. 56-57.



『작품 19』 표주영,
 <상생>, 145x97cm,
 한지위에 채색 콜라주, 2020

고 얇은 조각들은 유기적으로 조화되며, 내면과 동화되려 한다.

공간 속에서 음과 양은 순환되고 강인하지만 부드러운 성질을 가지게 된다.

『작품 20』 <상생>은 앞의 작업보다는 색의 대비가 크게 제작되고, 색은 충돌하면서 어지러운 선의 조합으로 예측 불가능한 변화를 담아내고 있다.

강한 먹색의 면들은 날카로운 모양을 형성하며, 긴장감을 보여 준다. 이는 동화되기 이전의 충돌의 모습을 보여주는 것으로 여러 가지 사회적인 모습들은 공간 안에서 역동적으로 유평한다.

절대적인 초록색은 존재하는 모든 색 중에 가장 평온한 색이다. 그것은 어느 쪽을 향해서도 운동하지 않으며, 기쁨과 슬픔, 정열 등을 결코 반영하지 않으며, 그 무엇을 요구한다거나 어디로 불러내지 않는다.¹³³⁾ 칸딘스키는 초록에 대해 무관심과 평온으로 분류하는데 양의 공간인 연구자의 화면은 평온해 보이지만 긴장감을 유발하는 날카로운 자연의 형상과 함께 음을 형성하며 교차의 층을 만들고, 여백 속에서 균형을 잃어버리거나 흐름이 단절되는 모습과 물질의 우연성, 계획성이 혼합되어 내적 갈등의 모습을 보여준다. 연구자의 음과 양의 공간은 여러 작품에서 나타나고 있는데 실험적으로 큰 면적의 한지에 주름을 주고 붙여서 떼어내어 나타난 공간의 형상을 자연스럽게 노출하여 색으로 마무리하거

133) 칸딘스키, 권영필 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 관하여』, 열화당, 1979, p.80



『작품 20』 표주영,
 <상생>, 145x97cm,
 한지위에 채색 콜라주, 2020

나 붙여가면서 색상의 대비를 통하여 자연과 존재, 과거와 현재 등 패턴이 서로 교차하며 대립과 조화를 이루는 구성을 하고 있다. 또한 내재적으로는 빛과 활력의 에너지와 차분한 사색의 이미지가 균형을 이루기도 한다. 화면의 공간상 여백과 실은 상대적으로 회화의 표현에서 ‘여백(空)’을 그리는 것은 ‘실(實)’을 더욱 잘 표현하기 위한 것이다. ‘실’의 묘처에는 왕왕 ‘여백’의 묘처에 의하여 더욱 두드러지는 수도 있다.¹³⁴⁾

‘실’은 의미로 다가와 연구자의 여백은 얼룩의 모습과 함께 비워지고 채워지며 내면으로 접혀 들어가 다층적 의미의 생성을 만들어내고 있다.

2.2 푸른 노트

국어사전에 ‘푸르다’라는 말은 맑은 하늘이나 깊은 바다의 빛깔과 같다.¹³⁵⁾라는 뜻으로 ‘파란색’ 또는 ‘푸른색’을 나타내지만, 이 단어는 생명, 청춘, 희망, 자연 등을 상징하며 철학적 의미로도 사용된다. 푸르름은 자연의 색으로 생명력을 나타내거나, 초록 잎 식물, 푸른 바다, 하늘 등 자연의 모습을 보여준다.

2021년 11월 갤러리 도스에서 열린 연구자의 작가노트 기록에는,

134) 왕백민, 강관식 역, 『동양화 구도론』, 미진사, 1997, p.53

135) 편집부 편, 『동아 새 국어사전』, 동아출판, 2018, p.2499

“ ‘푸른노트’ 는 시간과 공간 안에서 존재를 묻는 물음을 제기하고 존재자의 내면세계와 외적인 관계를 현상화하는 관점에서 출발하였다.

존재와 균형, 이성과 감정이 합일된 풍경은 기억의 재생, 조각난 시간의 재결합, 박제, 순환 등으로 나타나며 얼룩을 종이 위에 만들고 다시 자르고 붙이고 그리 는 방식을 통해 화면 위에서 시간성을 부여한다.

일상에서 채집되어진 다양한 이미지들은 각각의 조각이 되고 무수한 연상을 불러 일으켜 겹겹이 쌓아올린 공간에서 불완전함을 완전함으로 이루는 점점의 합 을 보기도 하며 행위의 흔적은 감정과 경험을 포함한 자신을 투영하여 내면으로 향한다. 영원함 속에 덧없음을 느끼기도 하고 그 속에서 변화와 성장을 느끼는 시간에서 사건의 순간들은 나 또는 타인과 우리의 방을 만들고 사라지기를 반복한다. 푸른노트의 ‘푸른빛’ 은 스스로 화려하게 드러내는 것보다 한지의 전면이나 후면에 서서히 스며들어 느리지만 공간속에서 과거로서의 기록만이 아닌 더 나아갈 수 있는 계기를 나타내고 있다.”¹³⁶⁾

이는 평화와 조화를 상징하기도 하며, 새로운 시작과 동시에 미래에 대한 희망과 긍정을 나타내며, 인간 존재의 역동성과 성장 가능성을 강조한다.

『작품 21』은 아버지의 시간과 연구자의 시간을 <푸른 노트>라는 제목으로 형상화한 작품이다. 푸른색은 젊음의 상징이기도 하고, 푸르름이 짙어 질수록 슬픔과 고독을 상징하기도 한다. 아버지의 나이에 이르렀을 때 연구자는 존재와 생의 모습을 일정한 거리로 바라볼 수 있었고, 많은 부분이 겹쳐지며 삶의 순환을 보여주는 것 같다. 고요하면서도 생명이 살아 숨 쉬는 듯한 강가의 모습은 바쁘게 사는 현대인에게 쉼을 제공하고, 아지랑이 같이 피어오르는 식물이나 공기의 모습은 생의 환기를 선사한다.

표현 방법으로는 감정이 극대화 될 수 있도록 많은 색을 쓰기보다는 한지

136) 표주영 작가노트, 갤러리 도스 기획 표주영 ‘푸른노트’, 갤러리 도스, 2021.11.24.-11.30
<https://blog.naver.com/gallerydos/222571988189> (2025.6.30.검색)



〔 작품 21 〕 표주영, <푸른 노트>, 130.3x193.9cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020

위에 담묵과 흰색, 청색만을 사용하여 ‘푸른빛’은 스스로 화려하게 드러내는 것 보다 한지의 전면이나 후면에 서서히 스며든 배채 기법을 이용하여 시간의 얼룩을 생성하고, 붙이고 칠하기를 반복하여 느리지만 심리적으로 다가가는 작업으로 진행하였다.



『작품 22』표주영,
 <푸른 노트>, 65x53cm,
 한지위에 채색 콜라주, 2021

『작품 22』 <푸른 노트>는 생의 빛나는 순간을 ‘윤슬(潤瑟)’에 대입해 한 장의 한지 위에 수면의 잔상을 표현한 작업이다.

처음에 도포된 연한 푸른색의 색조들은 고정된 의미를 원래 상태로 전달하지 않으며 순간을 응축한다.

망구조로 인한 뭉쳐진 느낌과 감정의 드러남과 차단은 찢어진 흰 면 사이로 흐려진다. 윤슬이 빛에 비쳐서 빛나는 물결을 의미하듯 부드러운 느낌과 함께 생명력을 가지고 있다.

윤슬이 말하는 감정은 안정감과 고요함, 애뜻함 등을 표현하지만 연구자의 화면 속 흰색의 층들은 푸른색과 보라색으로 인해 감정의 깊이를 더해준다. 아교의 얼룩들의 접힘과 펼침은 내면의 주름을 형성하고 흔적은 남아서 오후에 편안한 빛을 비추는 듯 행복한 기억을 남기고 있다.

해체와 조합이 강조된 『작품 23』 <푸른 노트>는 채색은 기존의 조각이 가지고 있는 것만으로 제한하고 도구를 사용하지 않고 손으로만 찢어 결을



〔작품 23〕 표주영,
 <푸른 노트>, 65x53cm,
 한지위에 채색 콜라주, 2021

살린 한지들끼리 이어질 수 있게 만들었다. 한지들의 결은 채색의 층위를 비추면서 감정의 층을 보여준다. 파란색 계통 조각들은 오른쪽으로 흰색과 회색 계통의 조각들은 왼쪽으로 배치하여 천천히 시계방향으로 움직이는 모습과 사선으로 된 흰색 한지의 배치는 냉정한 감정을 감추며 숨겨지고 다시 부드러워진다.

비정형적이고 자유로우며 개방적인 화면은 주름의 잠재성 안에서 생명의 흐름을 보여주고 있다.

무한한 가능성과 희망은 〔작품 24〕 <푸른 노트>를 통해 넓고 끝이

없는 모습을 보여주며, 심리적으로 평온함과 안정감을 준다. 이는 마음의 평정과 내면의 평화의 상태를 나타낼 수 있다.

연구자의 ‘푸르다’는 단순히 색을 넘어서 자연과 인간, 삶의 존재에 대한 다양한 의미를 담고 있으며, ‘노트(Note)’는 기록의 층위를 담당한다.

이 작품은 시각적으로 푸른빛이 쌓인 흔적을 부각시켜, 얼룩과 찢어진 면들의 중첩을 통해 서사적 구조를 형성한다.

다층적 깊이감은 짙은색의 배경에서 시작하여 가벼운 뿌리기의 얼룩조각순으로 붙여져 차분함과 활발함이 공존하는 감정적 깊이를 형성한다.

베르그송은 “기억은 단순히 과거의 반복이 아니며, 현재 속에서 지속적으로 변형되는 과정”이라고 말했듯이 <푸른 노트>는 과거의 흔적이 화면



『작품 24』 표주영, <푸른 노트>, 53x65cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021



『작품 25』 표주영, <푸른 노트>, 53x65cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021

위에서 새로운 층위와 겹쳐지면서 지속적으로 의미가 변화된다. 형식적으로는 가장 위에 보이는 조각 면은 현재이지만, 의미상으로는 위부터 가장 아래에 있는 짙은 색으로 나아가고 있다. 이는 삶의 부분을 역순하여 시간의 주름을 깊게 형성하려는 의도를 포함한다.

『작품 25』는 앞의 작품과는 다르게 수평선 위에 조각면들은 자유롭게 배치되어 화면에 리듬감을 조성한다. 다양한 농담의 색조는 청색부터 옅은 먹빛과 함께 점묘적 흔적을 보이며 화면을 풍요롭게 만들어 준다. 연구자는 이 작품을 진행하면서 젊음과 늙음의 감정을 생각해 보며 형상들을 거꾸로 배치하여 상반된 모습인 굴곡진 암석의 모습과 마치 날아오를 것 같은 작고 얇은 곡선으로 표현해 시간의 주름을 형성한다.

『작품 26』은 우주를 상징하는 먹의 바탕 위에 적색과 청색의 보색을



『작품 26』 표주영, <푸른 노트>, 193.9x130.3cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021

배치하여 각각이 가지고 있는 시간의 이야기와 대비되는 가운데 상호 교류하게 간간히 서로의 색을 배치하여 불완전하게 보이는 얼룩들 속에서 색과 콜라주의 배치를 아래 위 균등하게 배분하여 조화로움을 추구하고자 하였다. 시간의 자국을 자르고 찢고 붙이고 다시 그리는 과정을 통해서 기운생동하는 살아 움직이는 방향을 만들었으며, 완전하거나 미완인 재생산적인 변화와 자유로움을 보여주고 있다.

『작품 27』는 2024년도 작품으로 원과 사각형의 조화가 시각적으로 드러나며, 보는 이로 하여금 단순한 시각적 경험을 넘어 시간과 흔적, 그리고 감각의 층위를 탐색하도록 제작하였다. 화면은 의미가 끊임없이 생성되고 변주되는 하나의 열린 장으로 작업은 점점 더 밀도 있고 깊이 있는 방향으로 채색과 콜라주의 중첩을 강조하였다.



『작품 27』표주영, <푸른 노트>,
110x110cm, 한지위에 채색 콜라주, 2024

층위는 단순한 구성이 아니라 단편들이 붙여지고 칠해지며 다시 찢어지는 생성의 상징적 공간이 된다. 이 과정에서 시간은 각인되거나 해체되어지며 들뢰즈의 시간론인 ‘미래의 역량’을 보여준다.

원 속에서 피어나와 사각의 배경 속에 녹아든 시간은 현재를 열어서 새로운 것을 받아들인다.

『작품 28』 <부유하는 섬>은 이상향이나 자유를 나타내거나 고립 또는 자아를 발견하는 공간 등 여러 가지 의미가 있다. 보통 섬은 해저 지각의 일부이지만 화면의 부유하는 섬들은 각 각 뿌리에서 떨어져 나와 각자의 독립을 준비하고 있다. 그들은 공간 안에서 또 다른 환경과 관계를 맺고 다른 정체성을 만들어간다.



『작품 28』 표주영,
 <부유하는 섬>, 53x65cm,
 한지위에 채색 콜라주, 2024

다른 파동으로 나타나며 『작품 29』의 <낮선 파동>은 예상치 못한 사건을 표현한 작품으로 화면은 U자와 다른 공간으로 나누어진다. 시간의 층위는 수직적인 면들의 겹침으로 나타나며, 길고 짧은 선들은 2개의 공간을 서로 섞고 나누며 속도와 긴장감을 의미한다.

푸른색과 먹의 농담은 구조적인 여러 겹으로 이루어져 심층적인 주름 구조를 가진다. 연구자의 빠르게 흘러가는 삶의 구조는 U의 공간에서 머무르며, 잠깐의 휴식을 취하다가 다시 외적인 다른 공간에서 낮섬을 경험한다. 칸딘스키

(Kandinsky, 1866-1944)는 직선에 대해 무한한 움직임의 가능성을 지닌 가장 간결한 형태로, 거의 일반적으로 통례적인 ‘움직임’이라는 개념을 ‘긴장’이라는 말로 보충하고자 한다. ‘긴장’이란 조형요소에 내재하는 힘으로서, 창조적인 ‘움직임’의 한 부분만을 의미하며, 다른 부분은 이 움직임에 의해서 결정되는 ‘방향’이다.¹³⁷⁾ 이라고 설명한다. 또한 그는 수직선에 관해 무한하고 따뜻한 움직임의 가능성 중에서 가장 간결한 형태¹³⁸⁾라고 설명하고 있으나, 연구자의 수직선은 ㄱ 아래쪽으로 흐르는 듯한 느낌으로 속도감을 가지지만 차가운 색으로 인해 따뜻한 느낌은 느껴지지 않는다. 빠른 움직임 속에서 하나의 대각선으로 인해 시간의 흐름은 깨지며, 낮섬 느낌의 내적인 울림을 형성한다.

137) 칸딘스키, 차봉희 역, 『점·선·면, 칸딘스키 예술론Ⅱ』, 열화당, 1971, p.47

138) 칸딘스키, 차봉희 역, 위의 책, p.48



『작품 29』 표주영,
 <낮선 파동>, 45x53cm,
 한지위에 채색 콜라주, 2023



『작품 30』 표주영,
 <낮선 파동>, 45x53cm,
 한지위에 채색 콜라주, 2023

『작품 30』 <낮선 파동>은 연결된 선들의 움직임은 경직되어 있다. 얇은 한지 조각과 채색은 U모양의 하단부에 힘이 응축되어 울림을 형성한다. 연구자의 안에서 생겨난 ‘낮선’이란 말은 익숙한 것이 아니라 깊은 곳에서 올라온 감각으로 명확한 구조와 형태는 우연과 필연의 접점을 찾으며, 더 깊은 층을 향해 나아가고 채색과 한지 조각면의 중첩은 물음의 파동을 느끼게 한다.

스스로 울리는 힘은 설명되지 않지만, 내면의 깊은 곳과 외부의 힘인 사선과 수평선의 만남은 양가적으로 빠르게 흘러가는 시간을 멈추게 하며 낮섬에 대해 다시 생각하게 한다.

『작품 31』 <낮선 파동>은 기존의 작업에서 U모양의 반원의 형태는 운동성을 가진 힘의 과정이었다면, 여기서는 그릇같이 작용하여 아래로 모여지고 다시 솟구치는 모양으로 상하로 진동하고 있다.

연구자는 이 작업을 진행하면서 계속 반복되는 과정을 거쳤다.

붙이고 칠하고 떼고 칠하고 다시 붙이는 과정에서 색은 아래로 스며들고 모양



『작품 31』 표주영,
 <낮선 파동>, 45x53cm,
 한지위에 채색 콜라주, 2023



『작품 32』 표주영,
 <낮선 파동>, 45x53cm,
 한지위에 채색 콜라주, 2023

은 일정한 선이 아니라 흩어지고 뭉개진다. 처음의 모양과 달라진 반복은 같은 동작을 취하였지만 항상 다른 색으로 바뀌고, 행위는 어긋나 있었으며, 질감은 한지의 결로 인해 달라지고 있었다.

파동은 다른 반복으로 인한 차이의 생성으로 만들어지고 평평하게 보이는 수직면은 색의 층위와 번짐이 겹겹이 말려 있어 내면의 주름을 형성한다.

낮선 파동은 조금씩 수그러들며 다시 정교한 울림을 주고, 형상은 비록 없지만 색과 밀도만으로 회화적 양식이 이루어질 수 있음을 보여주고 있다.

『작품 32』는 <낮선 파동>의 연작 중 마지막 작업으로 그릇 모양은 거의 사라지고 수직의 면들은 희미해져 간다.

앞선 작업들이 울림의 파동이였다면, 이 작업은 응축의 파동으로 밀도 높은 화면을 구축하였다. 시간의 층은 먹과 회색, 푸른색으로 이어져 긴장의 요소를 남기며, 단절과 통로 사이에 회색은 간극을 메우고 있다.

응축된 주름은 단단하게 메워져 안으로 감기지만, 가운데 부분의 얇은 투명한 선

으로 인해 시간의 틈이 생겨난다. 연작의 마지막인 이 작품은 단단하게 닫혀 있고 차이를 만들지 않는다. 감정과 움직임은 멈추게 표현되었지만, 절제와 심연의 감각은 층을 만들며 울림을 만들고 있다.

이렇듯 울림과 응축의 파동은 시간이 지나면서 정제되어 다시 내면 풍경의 모습으로 나타난다.

2.3. 정제된 풍경

연구자는 삶에서 느끼는 여러 과정들은 정리하고 다시 정돈하며 걸어가고 있다. 시간 속에서 불완전한 감정과 의식들은 때론 조각의 파편으로 정제되고



『작품 33』 표주영, <정제된 풍경>, 112x162cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021

걸러져 화면에서 재조합되며 순수한 상태로 되돌아간다.

물은 여러 감정을 가지고 있다. 맑았다가 흙탕물이 되기도 하고 소용돌이치며, 위에서 아래로 흘러내리거나 아래에서 위로 용솨음치는 모습에서 연구자는 슬픔에서 쓸쓸함이나 그리움의 전이로 기쁨에서 행복이나 경쾌함의 변화된 감정을 주로 짧은 선이나 엷은 채색의 교차로 표현하고 화면 속에서 정제한다. 시간의 층을 형성한 각 각의 요소들은 모아져 풍경은 수평선들 속에서 일렁이고 있다.

『작품 33』 <정제된 풍경>은 바람이 지나간 듯 조용히 시간의 틈으로 붉은색 사이에 푸른색들이 떠오르고 수평적인 선들은 조용한 듯 남아있지만 뜯겨지고 스미며 오래된 벽을 보듯 흔적을 남긴다.



『작품 34』 표주영, <정제된 시간>, 112x162cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021

단순한 평온함이 아닌 바람결 사이로 감각은 재구성되며, 움직이면서 고정되지 않는 풍경은 차이를 만들고 변형된 풍경은 색의 대비 속에서 반복되어진다. 부드러운 느낌의 담묵과 분홍빛은 희미해지는 기억을 나타내며, 사라지지 않는 기억의 잔상은 군데군데 푸른빛으로 대체된다. 제목은 정제된 풍경이지만 화면은 갈끔하지 않은 새로운 기억의 층이 정리되지 않은 채 남아있다.

『작품 34』 <정제된 풍경>은 『작품 33』과 마찬가지로 수평적인 흐름을 유지한다. 그러나

앞의 작품이 불안한 가운데 절제된 느낌이 있다면 여기서는 배경 면이나 맨 마지막 색의 층위에서 짙은 먹은 눈물처럼 때론 비처럼 변화를 표현하며 흘러내리고 있다.

부드러운 색감은 단순한 고요함을 가장하고 있지만 끊임없이 움직이며 검은색의 흔적은 떠오르거나 뒤덮인다. 불규칙하고 균열된 수평적인 구도는

완결된 상태의 정제됨이 아닌 유동적으로 흐르는 풍경을 보여주며, 내면의 주름은 겹겹이 쌓이지만 해소되지 않은 채 긴장감은 겹쳐지고 칠해져 기억의 층위를 새롭게 조합한다. 연구자의 불완전한 내면의 요소들은 부드러운 감정과 거친 흔적이 교차를 반복하면서 시간은 축적되고 흔들리는 공간 속에서 내면의 풍경은 완결되지 않은 상태로 남아있다.



『작품 35』 표주영, <정제된 시간>, 91x116.8cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020

『작품 35』 <정제된 풍경>은 곡선으로 이루어진 조각면을 이용해서 생명의 파동을 시각적으로 형상화한 작품이다. 연구자의 곡면은 주변과 중심 방향을 정확히 설정하지 않고, 계속해서 되감기며 변화하는 역의 사유를 담고 있다.

확산된 선들은 채색과 함께 감정을 조율하며 화면에서 시간의 층을 형성하고, 조화로운 움직임은 순환하며 동양의 생성 구조를 담아낸다. 생성의 틀은 기로 발현되어 점, 선, 색과 함께 중심에서 위로 상승하며 반복적으로 변환된다.

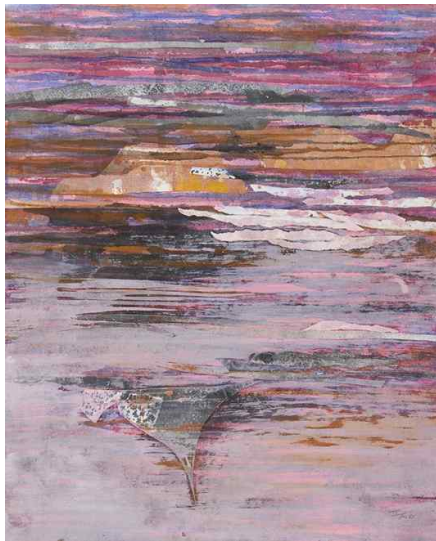
복적으로 변환된다.

부드러움과 유연함을 포함한 곡선은 자연성을 표현한다. 연구자의 풍경 또한 자연에서 느끼는 감정이나 내면의 울림 등은 리듬감을 가지며 천천히 속도로 유연하게 움직인다. 작품 하단의 푸른색과 중간부분의 황토색은 서

로 얽히며 생긴 응축된 에너지는 밝은 초록빛과 하늘빛으로 변환되어 올라가면서 풍경의 감정은 되살아난다.

색면과 곡선은 각각 굵기, 방향, 농도 등 다른 리듬과 파동을 낳으며, 반복하면서 멈추지 않는 감정의 차이를 낳는다. 이 차이들은 다층의 시간구조를 만들며 연구자의 깊이 있는 감응의 장을 만들고 있다.

연구자는 물을 바라보며 여러 가지 감정을 느끼고 있다. 조용한 수면은 평화로움과 휴식을 격렬한 흐름은 혼란한 모습을 보여주며, 상반된 시선은 짧거나 또는 거친 선들로 나타난다.



『작품 36』 표주영, <정제된 풍경>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2019



『작품 37』 표주영, <정제된 풍경>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2019

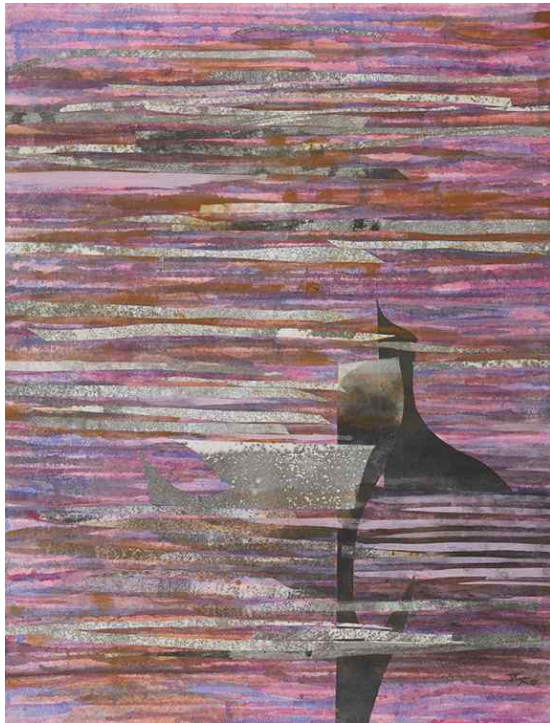
『작품 36』 <정제된 풍경>은 물속에 섬 모양의 형태가 반전되며 아래쪽의 삼각형의 다른 모습이 비치는 수평적인 겹침으로 기억의 층위를 표현하고 있다. 황색의 바탕위에 먹의 흐름과 적색과 청색은 흘러가는 시간 속에서 형성되어 사라지는 것에 대한 감정을 불러일으키고, 과거의 흔적은 아래

쪽에 연한 분홍빛으로 대체되어 채색은 벗겨지고 다시 쌓이며, 회상의 순간을 보여준다. 이는 연구자의 내면의 감정을 물성과 색의 층위 속에서 담아내고, 현재를 지나고 있는 변형의 모습을 보여준다고 할 수 있다.

굳건히 그 자리를 지키는 있는 듯한 모습의 섬과 주변을 맴도는 물결의 모습은 기억은 항상 제자리에 있는 고정되어 있는 것 같지만, 뿔죽해진 섬의 변형을 통해 새로운 내면의 성장을 지켜볼 수 있다.

『작품 37』 <정제된 풍경>은 연구자의 작업 중 콜라주 요소보다는 채색 위주로 가장 조각들이 적게 붙여진 것 중에 하나이다.

어떤 형을 표현하기보다는 계속된 수평선의 붓질을 통해 고요한 흐름을 나타내고 이로 인해 색의 깊이는 더욱 심화되고 있다.



물을 많이 포함한 붉은색, 청색, 연한 먹색 등의 색채의 겹침은 밀도 높은 화면을 구성하여 변형된 시간보다는 오히려 감정이 짙어지고 축적되는 모습을 보여주며, 콜라주의 해체와 조합보다는 특정 순간들의 기억과 감정은 풍경이라는 단어로 대체되어 시간 속에서 본질만 남겨진 정제된 모습으로 내면이 대체된 자연의 응축을 나타내고 있다.

『작품 38』 표주영, <정제된 풍경>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2019

『작품 38』 <정제된 풍경>의

‘정제된다.’는 것은 물질의 불순물을 걸러서 순수해진다는 뜻을 가지고 있다. 연구자의 풍경은 시간 속에서 불필요한 것들은 걸러지고 자연그대료가 아닌 본질만이 작품 속에 남겨진다. 감각적으로 변형된 풍경은 응축되어서 흔적으로 나타나고 이는 오른쪽 하단 부분의 형상으로 결합되어 조각난 기억들을 선명하게 상기시켜준다.

형상들은 기존의 작업에서 남겨진 조각들을 배치하였는데, 완성되는 과정에서 의미가 변하며 인공물인 등대나 배 등을 연상시키게 되었다.

원래의 조각은 잎사귀를 자른 모양이었지만, 시간이 지나 의미나 방향은 연구자가 생각하는 물의 이미지와 삶의 길에서 든든하게 지켜주는 존재의 모습으로 대체되었다. 유동적으로 흘러가는 물의 모습은 때론 잔잔하다가도 때론 격정적이듯이 물 위에 떠다니는 감각의 기억들은 굳건히 서 있는 등대와 같은 존재와 의지하며 교류하면서 삶의 길을 함께 한다.



『작품 39』 표주영, <정제된 풍경>, 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2019

장자 「인간세」에서 심재에 대해 공자는 안희에게 설명하기를 “마음이 가는 바를 하나로 해라. 귀로 듣지 말고 마음으로 들어라, 마음으로 듣지 말고 기로 들어라. 소리는 귀에서 멈추고 마음은 사물에 맞추어 멈추지. 기라는 것은 비어서 무엇이든 다 받아들이는 것이지. 참된 도만이 빈 것에서 모이고 그런 빈 것이 심재지.”¹³⁹⁾라고 말하고 있다.

심재(心齋)란 마음을 비우고 자유

139) 윤재근 편, 『우화로 즐기는 장자』, 동학사, 2008, p.97

의 길로 접어들라는 뜻으로 조각난 기억들은 연구자의 시간 속에서 남겨지고, 변화와 성장을 거쳐 비워진 풍경으로 화면 위에서 표현되고 있다.

『작품 39』 <정제된 풍경>은 기존 작업 <새벽이 오는 시간>에서 영감을 받은 작업으로 노을이 지는 모습, 물이나 하늘에 빛이 비추는 형상은 담묵으로 된 저층, 붉은색 계열의 떠다니는 조각들과 어우러져 예리한 대비를 이룬다. 주황이나 붉은색의 조각들은 가위로 오려져 한지의 단면들은 부드럽지 않고 날카롭다. 이 모습은 노을이 지거나 수면 위에 비추는 자연의 형상을 보여주고 있지만 편안하지 않는 모습으로 특정한 단면들을 강조하고 있다



『작품 40』 표주영, <정제된 풍경>, 53x65cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021

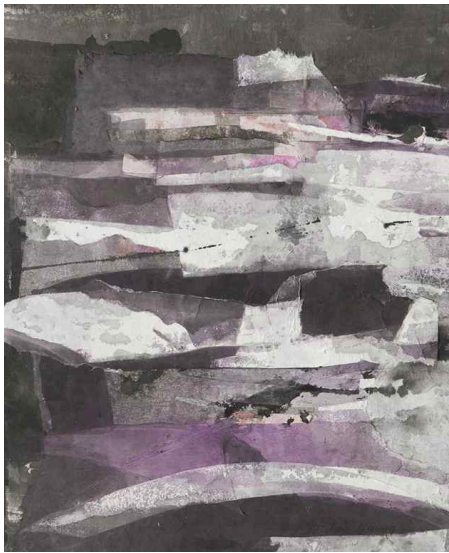
『작품 40』은 약간의 채색과 먹을 위주로 한 작품으로 배경에 먼저 먹 배경을 형성한 뒤 배채법을 이용해서 보여 지는 시간과 미지의 시간이 함께 공존하는 무한의 상황을 표현하였다.

동양에서의 검정색은 먹의 색으로 고대중국의 수묵(水墨)에서 기인한다.

묵색(墨色)은 한강백(韓康伯) 주(주역 周易), 계사상(繫辭上)에서 현란한 모든 색채의 가장 태극(太極)색인 음양만이 존재하는 기색(氣色)이라고도 말할 수 있다.¹⁴⁰⁾ 먹은 단순히 재료로서의 대상만이 아닌 그 안에 만물을 생성케 하

140) 최병식, 『동양회화미학』, 동문선, 1994, p.130

는 원리와 자연의 본질이 함축되어 있다.¹⁴¹⁾라고 했듯이 묵은 그 재료적 본성부터가 물상의 표면만 그리는 것이 아니라 우주만물의 유, 무형의 형상과 정신세계를 상징하게 되는 것이라 하였다. 기존 작업들은 얼룩 조각의 다양한 실험을 위해 두꺼운 장지를 이용하여 얼룩의 깊이를 주었다. 그러나 2021년 제작된 <정제된 풍경>부터는 밀 작업 없는 얇은 한지를 붙여나가며 겹쳐지는 배경들이 은은하게 비취지게 형성하여 주름의 구조 표현에 대한 단계로 나아갈 수 있었다. 마무리로 물감의 흘리기를 병행하였는데 고여 있는 과정을 두기보다는 배경 면을 기울여 순간적인 시간의 지나감을 포착하였다.



『작품 41』 표주영, <정제된 풍경>, 53x65cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021

『작품 41』 <정제된 풍경>은 앞의 작업에 비해 농담의 층위를 좀 더 다양하고 보랏빛의 면들은 유기적으로 시간의 층을 풀어낸다. 보랏빛은 무거운 감정이 지나간 뒤 차분함을 보여주고, 얇은 한지는 한 겹씩 쌓이며 따뜻함을 형성한다. 종이의 단면들은 기억의 잔해처럼 수평으로 가로지르며, 완전히 스며들은 채색과 뿌려진 흔적들은 흡수되어 내면화를 이룬다.

조금씩 어긋나 있는 층들은 감정의 밀도를 높이며 연구자의 침전되고 정제된 풍경을 보여준다.

141) 송수남, 『묵 • 표현과 상형』, 예경, 1991, p.5



『작품 42』 표주영, <정제된 풍경>, 91x116.8cm, 한지위에 채색 콜라주, 2020



『작품 43』 표주영, <정제된 풍경>, 53x65cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021

『작품 42』 <정제된 풍경>은 유기적인 풍경으로 연구자의 전형적인 기법인 얼룩을 분해하고 채색과 콜라주를 반복한 작업으로 진한 푸른빛은 가라앉아 있지만 떠오르는 풍경은 달에 가까운 형상으로 은은하게 올라오고, 부유하는 얼룩의 파편들은 달빛에 반사되어 빛을 비춘다. 각각 다른 질감의 얼룩과 한지는 겹쳐지거나 독립적으로 붙여져서 움직임을 보여주고 동일하지 않는 반복으로 인해 시간의 리듬을 형성한다. 다른 작업에 비해서 배경면이 아닌 위에 떠있는 색면들은 앞사귀의 흔적과 진중하거나 떠오르는 생각 등은 먹빛 속에서 각각 개별성을 가지고 있다. 이는 달빛 아래 비추는 연구자의 사유의 모습들로 심층에 있는 감정과 섞이거나 부유하며 시간의 층을 만든다.

『작품 43』 <정제된 풍경>은 수면 위에 흐르는 얼룩을 통해 자연의 운율과 내면의 감정을 같이 드러낸다. 푸른 얼룩들은 수평적으로 반복되어 다른 리듬을 가진 차이를 만들어내고 작품



『작품 44』 표주영, <정제된 풍경>, 53x65cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021

은 움직이는 듯하지만 연구자는 좀 더 정적인 요소를 위해 화면 중앙에 큰 면적의 조각을 배치하여 중심을 잡았다. 마치 바닷가의 모래사장과 큰 바위를 바라보는 듯한 모습은 평온과 슬픔이 공존하는 상태로 흔들리는 결들은 내면에게 말을 걸고 있다.

『작품 44』는 백녹색 계열의 흐름과 수평적 얼룩은 수채화처럼 스민 여백을 통해 물결은 흔들리며 빠져나간다. 화면은 유기적 흐름으로 얼룩은 결

로 존재해 시간의 층위를 형성한다. 물의 기억된 감각은 무거움과 가벼움이 공존하는 풍경으로 반복되고 차이 속에서 또 다른 생성을 얻는다. 화면은 호흡처럼 되풀이 되어 여백 속에서 겹쳐진 기억은 접혀지며, 새로운 감각은 화면에서 펼쳐진다. 고요한 풍경 속의 알 수 없는 리듬은 음과 양의 교류 속에서 서로 스며들어 움직이는 생명성을 가진다.

『작품 45』 <정제된 풍경>은 혼돈과 질서를 공간 안에 풀어내는 방법으로 풍경은 수직구도와 수평구도를 같이 이루면서 파편의 모습은 상단은 날카롭게 하단은 한지의 결이 보이는 방법으로 제작하여 기억과 감각의 교차점을 극대화한 작업이다.

땅의 퇴적된 모습에 연구자의 감정을 대입하여 수평적으로 흐르는 부분은 단단하면서 물러지는 안정됨을 보여주고, 날카로운 단면의 파편들은 수직으로 배치해 중심을 잡으면서도 무너져 내리는 불완전한 기억의 구조로 미세



『작품 45』 표주영, <정제된 풍경>, 67x95.5cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021



『작품 46』 표주영, <정제된 풍경>, 67x95.5cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021

하게 남아있는 색층과 표면에 의해 묘한 긴장감을 형성한다. 연구자가 가지고 있는 땅의 이미지는 존재의 기반이며, 모성적이고 순환적인 의미를 가지고 있다. 이 작품에서 기억과 시간은 층층이 쌓여 존재의 층위를 이루지만 동일하지 않은 형태로 완성되지 않고, 풍경은 해체되며 수직의 파편들은 다른 방식으로 정제되며 형성되고 있으며, 맑은 담채와 호분의 지속적인 중첩은 기억 속에서 흐려지는 감정을 담당하고 있다.

『작품 46』<정제된 풍경>은 정제되기 이전의 상태로 거칠게 찢어진 조각들과 어지럽게 붙여진 배열, 그리고 강한 색의 대비를 통해 흐트러진 감정

을 노골적으로 표현한 작품이다.

한지의 결은 칠해지지 않은 채 거칠게 화면 위에 얹혀져 있으며, 기억들은 공간에서 제자리를 찾지 못하고 떠다니고 있다. 파편들의 모습은 뿌려져 있거나, 거친 선을 긋거나, 먹의 부드러운 농담과 조각들의 어우러짐조차도 이 작업에서는 찾아보기가 힘들다.

이런 부유하는 파편들은 부서지는 감정의 잔상을 남기며 서로 어울리지 못한 채 움직이고 있다. 끊임없이 변하고 있는 기억과 찢어지고 깨져있는 시간을 연구자는 정제된 풍경 속에서 과거와 현재의 층위를 동시에 드러냄으로서 기억의 층은 균열을 만들며 강한 인상을 남기고 있다.



『작품 47』 표주영, <정제된 풍경>, 67x95.5cm, 한지위에 채색 콜라주, 2021

『작품 47』 <정제된 풍경>은 연구자의 푸른 색조 작품 중 가장 어두운 편에 속한다. 푸른색은 가라앉은 무거운 침묵 같은 차가운 분위기를 풍기며 희미해진 혼적의 공간을 연출하고 있다.

칸딘스키는 푸른색과 심화의 관계에 대해 “푸른색은 심화하려는 경향이 대단히 크기 때문에 색조가 깊으면 그만큼 효과도 강해지며, 내적인 면에서 더욱 특징적으로 작용한다. 푸른색은 심화되면 될수록, 그만큼 더 인간을 무한한 세계로 이끌어 들이고, 순수에 대한 동경과 드디어는 초감

각적인 것에 대한 동경을 인간에게 일깨워 준다.¹⁴²⁾

푸른색이 극도로 심화되면 안식의 요소가 생겨난다. 검은색으로 침잠하면서 푸른색은 인간적이라 할 수 없는 슬픔의 배움을 얻게 된다. 그리하여 끝도 없고, 끝을 가질 수도 없는 엄숙한 상태로 무한히 침잠하게 될 것이다”¹⁴³⁾라고 하였다. 연구자의 푸른색은 칸딘스키의 말처럼 슬픔의 요소와 안식의 요소가 정제된 풍경에서 나타난다.

무언가 가라앉은 내면 안에서 흰색의 표면이 떠오르는데, 푸른색에서 흰색이 되는 상태를 칸딘스키는 침묵적인 정지 상태에 비유하고 있듯이 그 속에서 오른쪽 상단의 먹의 파편들은 고요를 거스르며 떠오름을 준비하고 있으나 이 작은 조각들조차도 활동적이지 않은 채 기다리고 있다. 작품명은

‘정제된’이라고 명명하고 있지만, 변형되지 않고 사라지지 않는 시간을 표현하고 있다. 불안하거나 슬픈 감정들은 2023년 작 <여정>을 통해 감정의 전이를 일으킨다.

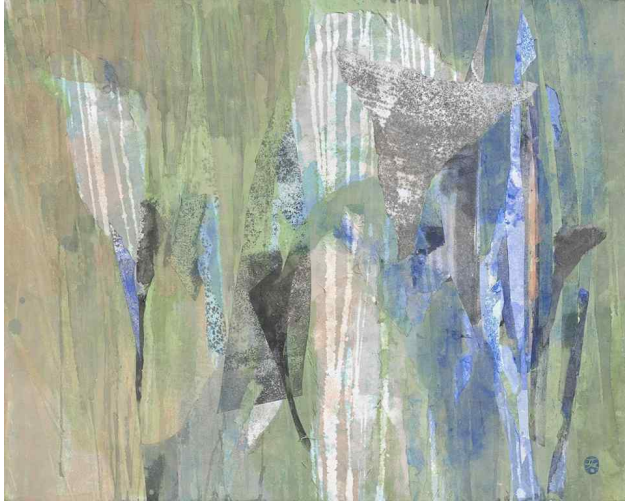


『작품 48』 표주영,
<여정>, 65x53cm,
한지위에 채색 콜라주, 2023

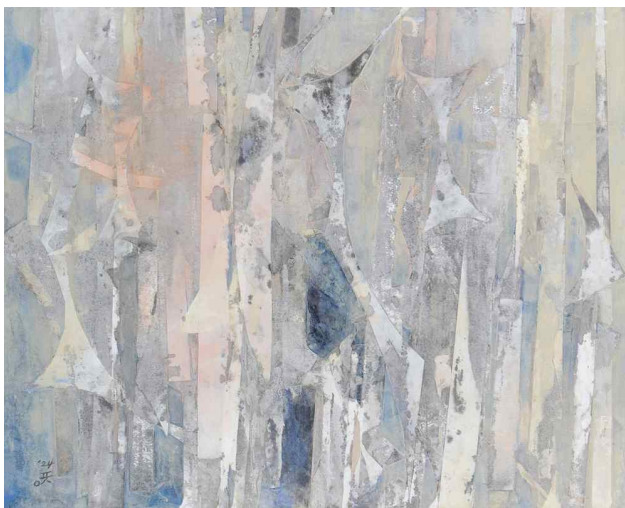
『작품 48』 <여정>의 일상의 조각들은 자연과 사회적 공간 속에 있는 연구자의 내면세계를 탐구하고 길을 통해 삶의 의미를 재구성하는 작업으로 과거 현재 미래가 공존하는 얼룩과 콜라주

142) 칸딘스키, 권영필 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 관하여』, 열화당, 1979, p.79

143) 칸딘스키, 권영필 역, 위의 책, p.79



『작품 49』 표주영,
 <여정>, 65x53cm,
 한지위에 채색 콜라주, 2023



『작품 50』 표주영, <퀘적>,
 65x53cm, 한지위에 채색 콜라주, 2024

의 연결은 시간의 흐름과 사유와 창조를 자극하는 예술적 활동이다. 또한 존재가 일상을 통해 세상을 탐구하며, 새로운 시작과 경험을 얻는 과정을 상징한다.

조형적으로 중심 없이 뺏어나가는 조각들은 떼고 붙이기를 반복하면서 틈을 형성하고 드러난 상처는 과감하게 보여주면서 삶 속에서 나타나는 내재적 조화는 ‘길’이라는 의미로 재정의 한다. 여행의 과정이나 내면의 변화를 뜻하는 <여정>은 연구자의 걸어온 삶의 길과 여백의 선과 얼룩을 통해 미래의 방향을 제시하며, 한 공간 속에서 조화롭게 표현한 작업이다.

『작품 49』는 화면의 깊이감 속에서 백반의 물

성으로 이루어진 흰 선들은 여백으로 미래의 공간을 암시하며 왼쪽으로부터 붙여진 조각의 중첩은 시간이 겹쳐지는 경로를 나타낸다.

시간의 이동을 위해 연구자는 그 동안 사용한 기법을 가장 복합적으로 드러냄으로써 스스로를 바라보는 사유의 길을 보여준다. 밑 작업부터 수직의 흔적은 시작의 느낌이지만, 위로 쌓아올리는 작은 조각들은 처음의 과정을 상쇄시키며, 경험과 감정을 풍부하게 만든다.

접혔던 과거의 주름은 다시 색으로 펼쳐지거나 다른 조각으로 덧입혀지며, 멈추다가 다시 흘러간다.

『작품 50』 <궤적>은 기존의 청색 위주의 작업이나 어두운 느낌의 작업보다는 안정된 느낌으로 밝게 진행하고 작은 화면이지만 많은 얼룩 조각들을 겹치고 채색하여 한지의 층위가 많이 드러난다.

미세하게 보이지만 화면의 표면은 떼어진 테두리가 물감이나 풀에 의해 흔적이 남게 되고 그 위에 다른 조각을 붙여서 작업이 형성되는 과정이 남게 된다. ‘궤적(軌跡)’의 뜻은 지나간 흔적이나 남겨진 발자취를 뜻하며, 기억의 물리적 흔적은 단순한 시각적 표현이 아니라 시간과 공간을 따라 남는 흐름을 표현하고 있다. 이렇듯 연구자는 남겨진 모습 속에서 진정한 삶의 길을 돌아보며 차이와 반복 속에서 경쾌한 발걸음을, 주름 속에서 심연의 무게를 덜고 솟구치는 생기를 보여주며 다가오는 변화의 모습을 맞이하려 한다.

VII. 결론

본 논문은 연구자의 얼룩을 이용한 콜라주 작업을 중심으로 생성의 미학을 탐구하고자 하였다.

독립적으로 존재하지 않는 생성은 요소들 간의 상호작용을 통해 발생하며 잠재적인 것을 새로운 방식으로 드러내며 얼룩과 콜라주는 현대 동양화의 개념적 확장을 통해 현대적 조형으로 화면 위에서 생성의 과정으로 드러난다.

연구자는 동양의 생성론인 동양의 ‘도’, ‘기’, ‘역’, ‘순환’ 과 들뢰즈의 생성론인 ‘차이와 반복’, ‘주름’ 을 통해 작품의 미학적 근거를 마련하였다. 논문은 먼저 생성의 변화와 연속성에서 존재와 변화를 관통하는 원리로 ‘무위자연’ 을 통해 얼룩에서 형성되는 우연성인 자연스러운 생성을 강조하며 형상이 없는 흐름이지만 모든 것을 생성하는 근본적인 ‘도’ 의 개념을 통해 ‘역’ 과 ‘순환’ 의 개념을 설명하였다.

연구자의 행위를 동반한 얼룩과 콜라주의 중첩은 비형상적인 공간을 만들어내며 무한히 확장되어 변화와 연속성을 보여준다. 변화는 존재의 본연의 모습으로 질서를 유지하며 새로운 의미를 창출하고 역의 철학을 드러낸다.

도의 생성과 역의 변화에 연결되어 있는 순환의 과정은 자르고 붙이며 채색되는 시간성으로 기의 흐름을 나타내고 순환의 과정은 들뢰즈의 생성 철학인 차이와 반복으로 연결되어 주름을 통해 시간의 층을 보여주게 된다. 회화의 내적 운동성과 생성의 리듬은 연기적 시간을 통하거나 자연의 상징을 통해 연구자의 회화 구조를 표현한다.

얼룩은 의도와 비의도의 경계에 존재하면서 시간성, 다층성, 잠재성을 발현시키며, 콜라주는 물성과 시간의 층들을 통해 새로운 감각의 층위를 열어낸다. 반복적으로 등장하는 찢기, 겹치기, 덧대기 등의 기법은 화면 위에서

감각적 주름을 형성하고, 이는 들뢰즈가 말하는 차이의 긍정을 회화적으로 구현하는 과정으로 해석될 수 있다.

또한 본 논문은 연구자 작업을 동양의 얼룩과 콜라주의 동서양의 사조와 용묵법, 타시즘, 입체주의, 다다이즘 등 서구 미술사 속의 유사한 사조들과 비교하며, 회화의 고유한 미학적 계보를 밝히고자 하였다. 얼룩의 사용이 서구에서는 주관적 표현의 방식으로 작동하였다면, 연구자의 경우에는 오히려 재료와 시간, 자연의 흐름과의 협업을 통해 회화적 생성성을 확보하는 과정으로 기능한다. 마찬가지로 콜라주의 경우에도, 서구의 콜라주가 자의식적 해체와 전유의 방식이었다면, 연구자의 콜라주는 물성의 층위와 시간의 흔적을 존중하며, 감각의 주름을 이루어가는 동양적 생성 감각에 기반하고 있다는 점에서 중요한 차별성을 가진다.

그러나 연구자의 한지 콜라주라는 범위 안에서 선택되어져 폭넓은 예술사조의 확장된 개념은 다루지 못한 점은 아쉬운 점으로 남는다.

표현기법으로는 연구자의 회화에서 반복적으로 나타나는 얼룩의 양상 중 아교와 백반으로 이루어진 뿌리기, 흘리기 등의 기법과 콜라주의 해체 조합 중첩의 기법들을 ‘생성의 회화’라는 개념으로 이론화하고자 하였으며, 이를 통해 동양철학과 현대철학, 조형미학의 교차점에서 새로운 회화 해석의 틀을 제시하고자 하였다. 연구자의 회화는 정태적인 이미지의 집합이 아니라, 끊임없이 되며, 바뀌며, 무수한 감각과 층위를 생성하는 회화적 사건 그 자체이며, 이러한 태도는 동시대 회화에서 점점 더 요구되는 열린 감각과 사유의 지향점을 예시적으로 보여준다.

물론 본 연구는 연구자의 작업을 중심으로 생성의 회화를 이론화하였기 때문에, 보다 다양한 사례나 장르, 매체로 확장하는 데에는 일정한 한계가 있다.

향후 연구에서는 연구자 이외의 동시대 작가들의 작업과 비교하거나, 사

진, 설치, 영상 등 다양한 시각예술 분야에서 생성성과 비결정성, 반복과 차이의 개념이 어떻게 발현되고 있는지를 살펴봄으로써, 생성 회화의 개념을 보다 입체적이고 확장된 방식으로 정립해 나갈 수 있을 것이다. 또한 생성 회화를 단지 철학적 개념에 의존하는 것이 아니라, 미술사적, 재료학적, 실천적 관점과 연구자의 개인적인 삶과 사유를 통합적으로 다루는 후속 연구가 필요하다고 생각된다.

결론적으로, 연구자의 회화는 단지 한 작가의 개성적 실험을 넘어서, 동양의 생성론과 현대의 철학, 회화적 물성과 시간성을 통합적으로 사유하게 만드는 실천으로 읽혀야 한다. 본 논문은 이러한 점에서 ‘생성의 회화’라는 개념을 통해, 연구자의 작업을 철학적, 미학적, 예술사적으로 재위치시키고자 하였으며, 이를 통해 동시대 회화 해석의 새로운 방향을 제시하고자 한다.

참 고 문 헌

국내 단행본

- 권덕주, 『중국미술사상에 대한 연구』, 숙명여자대학교출판부, 1994
- 김경수, 『노장의 생성론, 동양의 빛으로 본 서양의 그림자』, 문사철, 2015
- 김기수, 『플라주 현대미술의 기초개념』, 재원, 1995
- 김영나, 『서양현대미술의 기원 1880-1914』, 시공사, 1999
- 김영나, 『1945년 이후 한국 현대미술』, 미진사, 2020
- 김혜주, 『동서미술비교론』, 눈빛, 2000
- 서동욱, 『차이와 반복의 사상 들뢰즈와 하이데거』, 서강대학교 출판부, 2023
- 송수남, 『묵 · 표현과 상형』, 예경, 1991
- 임기택, 『생성의 철학과 건축이론』, 시공문화사, 2016
- 오광수, 『김기창 · 박래현』, 도서출판 재원, 2003
- 이규성, 『생성의 철학: 왕선산』, 이화여자대학교 출판부, 2001
- 이정우, 『집힘과 펼쳐짐』, 그린비, 2021
- 지순임, 『중국화론으로 본 회화 미학』, 미술문화, 2008
- 최광진, 『한국의 미학』, 미술문화, 2015
- 최병식, 『동양미술사학』, 예서원, 1993
- 최병식, 『동양회화미학』, 동문선, 1994

국내 단행본(번역서)

- 노자, 김원중 역, 『도덕경』, 휴머니스트, 2018
- 바르바라 헤스, 김병화 역, 『추상표현주의』, 마로니에북스, 2008
- 사라 알란, 오만중 역, 『공자와 노자 그들은 물에서 무엇을 보았는가』, 예문
서원, 2001
- 서복관, 권덕주 외 역, 『중국 예술 정신』, 동문선, 1990
- 앙리 베르그송, 박종원 역, 『물질과 기억』, 아카넷, 2005

왕백민, 강관식 역, 『동양화 구도론』, 미진사, 1997
 우노 구니이치, 박철은 역, 『들뢰즈, 유동의 철학』, 그린비, 2022
 유검화, 김대원 역, 『중국고대화론유편 제4편 산수2』, 소명출판, 2010
 잉그리트 리델, 신지영 역, 『도형, 그림의 심리학』, 파피에, 2013
 장언원, 조송식 역, 『역대명화기 상』, 시공사, 2013
 장언원, 조송식 역, 『역대명화기 하』, 시공사, 2013
 장원원 등, 김기주 역, 『중국화론선집』, 미술문화, 2002
 장자, 윤재근 역, 『우화로 즐기는 장자』, 동학사, 2008
 장자, 이시현 역, 『장자 쉽게 읽기[외편]』, 문사철, 2016
 전환시, 김병식 역, 『중국산수화사 1』, 심포니, 2014
 질 들뢰즈, 김상환 역, 『차이와 반복』, 민음사, 2023
 질 들뢰즈, 이찬웅 역, 『주름:라이프니츠와 바로크』, 문학과 지성사, 2004
 질 들뢰즈·펠릭스 가타리, 김재인 역, 『천개의 고원』, 새물결, 2021
 칸딘스키, 차봉희 역, 『점·선·면, 칸딘스키 예술론 II』, 열화당, 1971
 칸딘스키, 권영필 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 관하여』, 열화당, 1979
 카르스텐하리스, 오병남, 최연희 역, 『현대미술 그 철학적 의미』, 서광사, 1977
 김바라세이고, 민병산 역, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 1978
 클레멘트그린버그, 조주연 역, 『예술과 문화』, 경성대학교 출판부, 2023
 프란체스코 갈루치, 김소라 역, 『피카소 무한한 창조의 샘,마로니에 북스, 2007
 히가키 다쓰야, 이규원 역, 『순간과 영원 질 들뢰즈의 시간론』, 그린비, 2021,
 호르스트 월드마 쟈슨, 김윤주 외 역, 『미술의 역사』, 삼성출판사, 1992

박사 학위 논문

북부희, 「현대 미술의 물성에 따른 조형성 연구」, 숙명여자대학원 박사학위논문,
 2018
 서윤희, 「기억의 다층적 시간과 공간 표현 연구」, 이화여자대학원 박사학위논
 문, 2013
 장태영, 「운을 통한 ‘결’의 수목표현 연구」, 홍익대학교대학원 박사학위논문,

2014

황순영, 「콜라주 기법에 의한 텍스타일 디자인 연구」, 단국대학교대학원 박사
학위논문, 2010

석사 학위 논문

김형모, 「콜라주 기법의 건축형태 구성에의 적용에 관한 연구」, 연세대학교대학
원 석사학위논문, 1997

이찬주, 「돌과 물의 상징성 연구를 통한 무의식의 분석」, 이화여자대학교대학
원 석사학위논문, 2002

허진호, 「무와 자아세계의 회화적 표현에 관한 연구: 본인작품을 중심으로」,
중앙대학교대학원 석사학위논문, 2005

학술지

강진숙, 「미디어 교육 패러다임의 변화를 위한 시론: “미디어 정동 능력”의
개념화를 위한 문제 제기」, 『커뮤니케이션 이론』, 제10권 제3호, 2014

김경연, 「1970년대 한국 동양화 추상 연구」, 『미술사학』, 제 32호, 2016

김선하, 「들뢰즈의 시간론에 대한 고찰-차이와 반복을 중심으로」, 『철학연구』,
제 100호, 2006

김지은, 「동서양의 차이와 반복 관점으로 본 자연의 숭고미 표현」, 『미술문화
연구』, 제 23권 제23호, 2022

김형래, 「들뢰즈의 시간의 세 가지 종합과 신체의 영화」, 『영화연구』, 제102
호, 2024

박소현, 「게슈탈트(GESTALT) 시지각 법칙과 수목산수화에 나타난 음양사상의
시각적 표현 고찰」, 『동양예술』, 제 8권, 2004

서동욱, 「공명효과 = 들뢰즈의 문학론」, 『철학사상』, 제 27권, 2008

송갑준, 「음양오행설의 사유체계」, 『인문논총』, 제 14권, 2001

송희경, 「‘동양화’ 물성과 기법으로 실현된 한국적 모더니즘— 1970-80년대
장욱진(張旭鎭, 1917-1990)유화를 중심으로」, 『미술문화연구』, 제27권

제 27호, 2023

안상철, 「한국 동양화 비구상의 발전과정 연구」, 『연구논문집』, 제 7권 제1호, 1974

안효성, 「음양 이론의 상징적 상상력」, 『철학과 문화』, 제 18권, 2009

오세권, 「현대 한국화에서 나타나는 시간과 공간의 초월 표현에 대한 연구 - 2000년대 작품을 중심으로」, 『기초조형학연구』, 제 13권 제 2호, 2012

오세권, 「1970년대 한국화의 오브제 표현에 대한 연구」, 『기초조형학연구』, 제15권 제3호, 2014

유가연, 「시플라크르와 바로크의 존재론적 문제-질 들뢰즈의 『주름』에 나타난 자기-포함을 중심으로」, 범한철학, 제 109권 제 2호, 2023

정수영, 「공감과 연민, 그리고 정동(affect):저널리즘 분석과 비평의 외연 확장을 위한 시론」, 『커뮤니케이션 이론』, 제11권 제4호, 2015

조민환, 「중국 . 일본철학사상 : 중국철학에 나타난 도론의 미학적 이해」, 『유교사상문화연구』, 제 8권, 1996

조현수, 「들뢰즈의 “존재론적-윤리학” : 들뢰즈의 “정동의 윤리학” 과 그 존재론적 근거로서의 “존재의 일의성” .」, 『동서철학연구』, 제78권, 2015

지명훈, 「들뢰즈의 되기와 생성적 주체의 철학」, 『인문학연구』, 제60권 제 2호, 2021

진영복, 「AI시대, 생명과 정동」, 『리터러시 연구』, 제14권 제2호, 2023

기타

월간미술 편, 『세계미술용어사전』, 중앙일보사, 1989

편집부 편, 『동아새국어사전』, 동아출판, 2018

강영주 외, 『서양미술사전』, 미진사, 2015

국제갤러리 권영우 개인전 소개글, 2015.10.30.- 2015.12.6.

<https://m.kukjegallery.com/exhibition/185>

표주영 작가노트, 갤러리 도스 기획 표주영 ‘푸른노트’, 갤러리 도스, 2021.11.24.-11.30. <https://blog.naver.com/gallerydos/222571988189>

ABSTRACT

A Study on the Expression of Generation and Change through Stains and Collages

-Based on the researcher's work-

Pyo, Joo Young
Departure of Fine Arts
Oriental painting Major
Graduate School of
Sungshin University

Modern painting shows the process of creation that is open, accidental, and does not have a fixed form amid constant change and development.

This paper examines the theoretical basis and validity of the works produced and announced from 2018 to 2024 through a study of the art philosophy aspect, and describes them in connection with the formative attitudes and techniques that arise during the production process. It sets the 'generation' of fluid flow as the central concept, describes the aesthetics of changes in stains and collages, and analyzes the philosophical and formative meanings and methods inherent in the researcher's works.

The researcher's paintings create new meanings through the deconstruction and creation of shapes, the combination of stains and collages, and the principle of circular composition. While utilizing materials from traditional oriental paintings, they also reveal ontological characteristics through the experimental nature of collage in modern art and intrinsic thinking, revealing a generative pictorial style.

In modern painting, stains reveal changes and new meanings in terms of accidental creation and reconfiguration of combinations through collage's repeated dismantling and combination through unpredictable diffusion of smears and spreads. The stains, which are accidental elements, do not have a fixed form, but are formed in a process that changes depending on the properties of the material and the researcher's actions, and the organic shape shows a natural flow of energy due to the overlapping of Hanji and overlapping colors. This way of working is closely related to the oriental philosophy of creation, and the philosophy of 'Tao' and 'Yi', which are centrally dealt with in the thoughts of Laozi and Zhuangzi, are in line with the contingency and cyclical repetition of the researcher's work.

The attitude of listening to the flow of nature and the material properties without trying to control the screen can be seen as a pictorial thought that embodies the natural cycle of creation and extinction, which is the core of Eastern ontology, and this study connects this Eastern perspective with Deleuze's philosophy of creation among Western modern philosophy. In his works 『Difference and Repetition』 and 『Folds』,

Deleuze theorized the difference in repetition, the layers of time, and the folding and unfolding on the surface as generativity in terms of the philosophy of creation. The overlapping time and repetitive differences in nature revealed in the researcher's work are deeply connected to the flow of deconstruction and creation of forms as folds that connect the inside and outside of the collage as a process of circulation.

In this paper, based on the concept of circularity of creation and extinction, the researcher's use of stains and collage in his work was compared and analyzed with Eastern and Western ink painting, Tashism, Cubism, and Dadaism. The ink technique naturally expresses the fluid flow of ink and water, and the shades of ink meet the texture of the Korean paper to gain vitality and dynamism, while Tashism emphasizes expressiveness through unconscious brushstrokes, the flow of paint, and stains. This has a formal aspect similar to the researcher's stain technique, but it shows differences in the philosophical background and direction of creation, and the decomposition of objects in Cubism creates a new spatial order through deconstruction. Dadaism's collage, which emphasizes the principle of chance, resembles the plasticity of researchers who separate existing fixed forms and boundaries and then reassemble them.

The researcher built the knot by respecting the time of the fragments rather than simply combining the pieces. This method shows the changed formative possibilities through the dissolution of the stain and appears as an aesthetic of a new order.

The researcher's method of expression in the work was examined in detail through the process of creating the work, the method of creating stains and collage, and the process of repetition and expansion of techniques that appear within it through emotional changes.

Stains enable fluid and creative expression and the creation of different meanings through glue, ink, and coloring, with the addition of momentary emotions or physical movements, and the process of creating collage creates a dynamic screen that is not complete by stacking or dismantling Korean paper to form layers of time. Through this, the researcher's work was described as a place of ontological practice and generative thinking accompanied by emotional and inner growth, rather than a simple technical expansion, and the emotions revealed through the transfer of emotions were overlapped and changed as stains or collages with differences in intensity in the emotions revealed in the surrounding landscape and social relations. In particular, the aesthetics of the randomness of stains based on non-linear repetition and difference, and the aesthetics of collage through deconstruction and transformation, were centered on the process of self-creation, and the researcher's paintings were intended to show infinite possibilities through the process of continuous creation.

Based on this approach, this paper deeply explores the process of new generative painting that creatively fuses the oriental generative philosophy and Deleuze's philosophy, rather than the researcher's painting as an extension of the experiment, and emphasizes the creation of emotions and sensations through philosophical thinking, thereby seeking a new point of

contact between conceptual theory and formative practice and seeking a developmental direction for the researcher's work.