



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](#)

박 선 희 교수 지도  
박사학위 청구논문

‘遊’의 마음으로 표현하는  
바느질 회화 연구  
- 연구자 작품을 중심으로 -

2018

성신여자대학교 대학원  
미술학과 동양화전공  
노 신 경

‘遊’의 마음으로 표현하는  
바느질 회화 연구  
- 연구자 작품을 중심으로 -

박 선 희 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2018년 4월

성신여자대학교 대학원


미술학과 동양화전공


노 신 경


# 인 준 서

노신경의 박사학위 논문으로 인준함


2018년 4월

심사위원장 김진관 (인) 

심사위원 지순진 (인) 

심사위원 차승희 (인) 

심사위원 이만우 (인) 

심사위원 유근택 (인) 

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

‘遊’란 『莊子』 <逍遙遊>에서 정신적 해방을 상징화하여 칭한 개념으로 깃발에 늘어뜨린 끈과 같이 생긴 술이 바람에 흔들리면서 어딘가에 매이는 바가 없이 자유롭기 때문에 遊戲의 ‘遊’로 응용되어 사용되고 있다.

그런데 藝術에 있어 자유로운 ‘遊戲’란 藝術의 기원이라고 할 수 있을 만큼 중요하다. 이는 “인류의 예술 기원이 遊戲의 본능에서 출발하였고, 遊戲에 의한 미적 쾌감은 I. Kant의 무목적적인 목적, 무관심적인 관심으로 인간이 살아가는데 있어 이익을 취하는 것만이 목적이 아닌 遊戲로 藝術의 본성에 부합하는 것이기 때문이다.

藝術의 본질은 自由에 있고, 自由는 遊戲의 영혼이다. 自由는 遊戲와 藝術을 결합시키는 연결고리이고, 遊戲와 藝術은 모두 활동의 自由와 생명력의 원활한 소통을 나타내는 것으로 ‘자유로운 遊戲’는 예술가가 作品을 제작할 때 마음자세의 근원이 된다고 할 수 있다. 이러한 ‘遊戲’를 東洋에서는 ‘遊’라는 단어로 사용하고 있고, 서양에서는 美學과 연관된 철학적 개념으로 비교적 다양한 개념으로 사용하고 있다.

이 연구는 東洋的 ‘遊’의 마음이 莊子의 藝術精神이고 진정한 예술가의 마음이라는 것을 밝히는 것이다.

연구자는 두꺼운 한지나 다양한 천위에 여러 가지 색실들을 사용해 재봉질과 바느질로 作品을 함으로써 정서적으로 여유를 느끼며 추상적 心象을 表現하는 작업을 하고 있다. 이러한 作品을 할 때 연구자는 바느질에 몰입하게 되어 시간이 가는 줄 몰랐으며, 이렇게 제작되는 作品들을 통해 마음

이 여유로워지며 미적함양의 ‘遊’의 마음을 가질 수 있게 되어 이때의 마음이 莊子의 藝術精神 중 ‘遊’의 마음과 공통적이라고 생각하고, ‘遊’의 마음으로 表現하는 바느질 회화를 연구하게 되었다.

연구 결과 예술가의 ‘遊’의 마음은 莊子 「逍遙遊」의 ‘遊’의 경계, I. Kant의 자유로운 상상력의 遊戲, J.C.F Schiller의 유희 충동적 세계, H.G Gadamer의 ‘진정한 유희’의 상태에서 作品 제작에 집중할 때 비로소 자유로운 생명력을 지니고 있는 창의적인 作品을 제작할 수 있었다.

作品을 제작할 때, 自由의 본질을 體現하는 ‘遊’로서의 藝術이 형성되려면 우선 예술가는 ‘遊’의 마음으로 作品을 제작해야 한다. 이를 위해서는 첫째로 사물과 작가의 관계에서 작가 자신이 物化的 ‘遊’의 마음이 되어야 하고, 둘째로는 작가가 어디에도 구속됨이 없는 진정한 自由를 體現하는 遊戲的 마음을 가져야 하고, 셋째로는 작가 자신이 인격적이고 도덕적인 인성을 미적으로 함양하는 내적인 수양이 필요하며, 넷째로는 작가 내면에 잠재의식으로 작용하는 필연적 세계가 무의식적 ‘遊’의 마음이 되어 시간과 공간을 초월하는 생명력 있는 作品을 창조해야 하기에 예술가 자신부터 인간다운 인간성이 작용하는 ‘遊’의 바탕을 지니기 위해 노력해야 한다는 것을 알 수 있었다.

‘遊’의 조형적 표현형식의 첫 번째로 화면에서 보여지는 조형요소들의 변화 있는 배열과 순환은 자연 만물이 시간의 흐름 속에서 쉬지 않고 끊임없이 모습을 바꾸며 자라는 우주적 질서로 이루어지도록 하고 있으며, 두 번째로 Automatism의 遊戲的 表現은 예술에서 상징의 도움을 통해 현재와 미래의 시간을 결합하고 내적 필연의 무의식적 ‘遊’의 마음으로 表現하게 되었다. 세 번째로 자유로운 ‘遊’에 의한 바느질 회화 表現은 無爲의 상태에서 자유로운 유

회적 조형 表現을 하였다.

이상과 같이 ‘遊’의 마음으로 바느질 회화 作品을 表現해 본 결과 그 藝術的 의미로 첫째, 추상적 심상의 作品 表現인데, 바느질로 화면을 구성한 연구자의 作品을 관람하는 관람자들은 作品을 대할 때, 연구자를 마주 대하여 천 위에 실선으로 표현된 추상적인 조각보 형상의 作品을 통해 여러 가지 이야기를 듣는 듯한 경험을 할 수 있을 것이다. 이는 사물과 나의 구분이 없는 東洋思想에서 언급되어지는 ‘物化의 경지’라고도 할 수 있을 것이며, 화면의 일부분에 다채로운 천 조각들과 색실로 재봉틀의 바느질이 가해져 보다 다채롭고 추상적으로 구성된 화면 속에서 실선의 흔적을 따라가다 보면 관람자들은 전통적인 동양회화의 표현형식보다 다양하면서도 보편적인 조형언어를 구사하려는 연구자의 바람과 마주칠 수 있을 것이다. 추상적으로 심상을 表現하는 연구자의 作品은 ‘遊’에 대한 인식을 통해 연구자가 알고 있는 가치관을 넘어 자유로운 藝術的 경지에 들어설 수 있다고 생각하였다. 自由와 상상을 통한 이러한 경지는 東洋의 회화에서 언급되어지는 ‘정신적 가치’라고 생각되며 이를 통해 연구자만의 독창적인 예술 세계를 창출하고자 하는 것이다.

둘째, 무관심적 직관의 조형적 表現으로 여기에서는 화면 속에 표현된 색채는 공간의 한 영역이 아니라 하나의 진동으로서 사고의 개입도 없이 직접적으로 연구자의 본성을 반영해 주고 있다. 조각보에서는 정신적인 근원으로 오방색을 많이 표현하였지만, 연구자의 作品에서는 오방색 뿐 아니라 무채색, 파스텔 톤의 색 등 다양하게 사용되었다. 이는 다양한 色의 사용을 통해 연구자의 기억과 추억을 자유롭고 창의적으로 표현하고자 함이고, 자유로운 遊戯라는 정신적 경지이며, ‘遊’의 마음으로 본 自然美인 것이다.

‘遊’의 마음으로 그린 무관심적 관심으로의 조형적 表現은 예술가를 통한 미적 전달을 의미하며 이는 인간을善良的 방향으로 이끌어 줄 수 있다. 그리하여

예술가는 인간이 인간답게 살아가는 향방을 作品으로 표현하고 감상자들은 이를 공감하며 미적 가치를 실현하는 인간으로 성장할 수 있는 것이기에 연구자는 이러한 미적 함양을 위해 이성과 감성의 조화를 통한 자유로운 ‘遊’의 경지에서 작업하는 예술가가 되고자 노력하고 있다.

셋째, 내적 질서의 자동기술적 表現은 현대미술에서 자동기술적 드로잉 기법으로 이를 통해 회화의 새로운 가능성을 열어주는 계기를 만들었으며, 결국 드로잉은 회화의 방식을 취하는 하나의 과정이라기보다는 그 자체가 완성이라는 결론에 이르게 되었다. ‘遊’의 마음으로 그리는 연구자의 드로잉은 무한한 이미지를 행위로 표현함과 동시에 자체적으로 회화적 표현이 가능하기에 이중적 기능을 지니고 있다.

연구자는 천 조각들의 ‘관계’ 속에서 이루어진 내적 질서를 표현할 때 순간적인 격렬함과 즉흥적 表現을 함에 있어 재봉을 통한 자동기술적 바느질 드로잉으로 연구자의 내면을 속도감 있게 화폭에 담고 있다. 이러한 表現들은 무의식적 재봉 반복을 통한 내적 필연의 세계를 드러냄에 있어 연구자의 생각하는 속도보다 손의 움직임이 더 빨라야 한다는 생각에서 시작된 것이다. 행위의 속도가 빠를수록 우연의 효과는 깊어지며, ‘遊’의 마음으로 순간순간을 여유 있게 조정해 나가면 藝術的 깊이도 더해짐을 알 수 있었다.

넷째, 삶의 흔적에 시간적 의미 부여하는 作品으로 연구자의 작업에서 보여지는 바늘과 실이라는 재료와 회화적인 바느질 드로잉 방법은 지난 시간의 기억을 통한 삶의 흔적의 단편적 내용으로 화면에서 스토리텔링 식으로 전개되고 있으며 꿰매고, 붙이고, 잘라내며 자아를 인식하는 시간적 경험의 의미를 부여하고 있다.

또 다른 유형의 作品은 시간의 흐름에 따른 색실들의 우연적 만남을 연구자 내면에 간직되어 있는 풍경으로 박음질하여 한 땀 한 땀 수를 놓듯 혹은 헤아리듯 흐르고 있는 시간성을 조형하는 作品을 하고 있다. 화면에 풍경으로 드

러난 형상을 사물 형식의 조형이라 한다면, 풍경 속 사물 형식에 내재되어 잠재된 형식은 삶의 흐름을 표상하는 시간을 상징하는 것이다.

결국 인간다운 삶의 가능성을 형성하는 연구자 자신의 순수한 진정성을 찾아 인격 수양을 위해 노력하며 ‘遊’의 마음으로 作品을 계속 한다면, 연구자의 作品을 감상하는 사람들도 미적 인간의 정서를 함께 공유할 수 있으리라 기대하며 시간과 공간을 초월하는 생명력 있는 作品을 창조하려 한다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론 .....	1
1. 연구 목적 및 필요성 .....	1
2. 연구 방법 및 내용 .....	3
II. ‘遊’개념의 예술적 근거 .....	6
1. ‘遊’의 개념 .....	6
2. ‘遊’로서의 藝術精神 .....	15
III. 自由의 본질을 體現하는 ‘遊’로서 藝術 .....	23
1. 物化的 ‘遊’의 마음 .....	23
2. 자유로운 遊戲的 表現 .....	37
3. 미적함양으로서 ‘遊’의 體現 .....	51
4. 내적 필연의 무의식적 ‘遊’ 表現 .....	71
IV. ‘遊’의 조형적 表現형식 .....	91
1. 조형요소들의 변화 있는 배열과 순환 .....	91
2. Automatism의 遊戲的 表現 .....	117
3. 자유로운 ‘遊’에 의한 바느질 회화 表現 .....	131
V. 바느질 회화 作品연구 .....	141

1. 추상적 心象의 表現 作品 .....	141
2. 무관심적 직관의 조형적 作品 .....	153
1) 무심한 ‘遊’의 마음으로 본 自然美 .....	153
2) 무관심적 관심으로서의 조형적 表現 .....	160
3. 내적 질서의 자동기술적 表現 .....	166
1) 천 조각들의 ‘관계’속에서 이루어진 내적 질서의 表現 .....	166
2) 무의식적 재봉 반복을 통한 내적 필연의 세계 .....	173
4. 삶의 흔적에 시간적 의미부여 .....	178
1) 지난 시간의 기억을 통한 삶의 흔적 .....	178
2) 시간의 흐름에 따른 색실들의 우연적 만남 .....	182
<b>VI. 결 론</b> .....	<b>191</b>

참고문헌

ABSTRACT

## 작품 목차

[[작품1]] 노신경 <inbetween 1028> 40.9X31.8cm 장지에 채색 바느질 2013 .....	40
[[작품2]] 노신경 <piece & piece> 20.5x110.5cm 장지에 채색 바느질 2010 .....	49
[[작품3]] 노신경 <inbetween 0413> 50x50cm 장지에 채색 바느질 2016 .....	69
[[작품4]] 노신경 <inbetween 0510> 50x50cm 장지에 채색 바느질 2017 .....	76
[[작품5]] 노신경 <scene-wind> 91x72cm 장지에 채색 바느질 2012 .....	97
[[작품6]] 노신경 <inbetween 0124> 45X27cm 장지에 채색 바느질 2016 .....	105
[[작품7]] 노신경 <inbetween 0504> 50.0x60.6cm 장지에 채색 바느질 2014 .....	120
[[작품8]] 노신경 <piece & piece> 91x232cm 장지에 채색 바느질 2012 .....	123
[[작품9]] 노신경 <piece & piece> 110x195cm 장지에 채색 바느질 2012 .....	126
[[작품10]] 노신경 <piece & piece I > 130.3x97cm 장지에 채색 바느질 2012 .....	128
[[작품11]] 노신경 <in between 0802> 53X65cm 장지에 채색 바느질 2015 .....	129
[[작품12]] 노신경 <inbetween 0226> 50.5x60.6cm 장지에 채색 바느질 2014 .....	130
[[작품13]] 노신경 <piece & piece> 130x388cm 장지에 채색 바느질 2012 .....	135
[[작품14]] 노신경 <piece & piece> 162x130cm 장지에 채색 바느질 2012 .....	138
[[작품15]] 노신경 <inbetween 0603> 18x18cm 장지에 채색 바느질 2017 .....	139
[[작품16]] 노신경 <inbetween 0601> 18x18cm 장지에 채색 바느질 2017 .....	139
[[작품17]] 노신경 <inbetween 0604> 18x18cm 장지에 채색 바느질 2017 .....	139
[[작품18]] 노신경 <inbetween 0617> 19x19cm 장지에 채색 바느질 2017 .....	140
[[작품19]] 노신경 <piece & piece> 91x72.7cm 천에 채색 바느질 2009 .....	143
[[작품20]] 노신경 <piece & piece> 130x162cm 천에 채색 바느질 2009 .....	144
[[작품21]] 노신경 <piece & piece> 45x45cm 장지에 채색 바느질 2012 .....	145
[[작품22]] 노신경 <piece & piece> 45x45cm 장지에 채색 바느질 2012 .....	145
[[작품23]] 노신경 <piece & piece> 91x116.7cm 천에 채색 바느질 2009 .....	147
[[작품24]] 노신경 <piece & piece> 31.8x41cm 천에 채색 바느질 2011 .....	149
[[작품25]] 노신경 <piece & piece> 28.5x18cm 천에 채색 바느질 2011 .....	150
[[작품26]] 노신경 <piece & piece> 30x30cm 천에 채색 바느질 2011 .....	151
[[작품27]] 노신경 <piece & piece> 30x30cm 천에 채색 바느질 2011 .....	151

[[작품28]	노신경	<piece & piece>	91x116.7cm	장지에 채색 바느질	2011	.....	154
[[작품29]	노신경	<piece & piece>	91x116.7cm	장지에 채색 바느질	2010	.....	155
[[작품30]	노신경	<piece & piece>	50.5x60.5cm	천에 채색 바느질	2010	.....	157
[[작품31]	노신경	<piece & piece>	91x116.7cm	천에 채색 바느질	2010	.....	158
[[작품32]	노신경	<piece & piece>	53x63cm	장지에 채색 바느질	2011	.....	160
[[작품33]	노신경	<piece & piece>	162x130cm	장지에 채색 바느질	2011	.....	161
[[작품34]	노신경	<piece & piece>	162x130cm	장지에 채색 바느질	2011	.....	161
[[작품35]	노신경	<Building>	41x64cm	장지에 채색 바느질	2010	.....	164
[[작품36]	노신경	<piece & piece>	24.5x67.5cm	장지에 채색 바느질	2012	.....	165
[[작품37]	노신경	<piece & pieceⅢ>	130.3x97cm	장지에 채색 바느질	2012	.....	167
[[작품38]	노신경	<piece & pieceⅣ>	130.3x97cm	장지에 채색 바느질	2012	.....	167
[[작품39]	노신경	<piece & piece>	30x61cm	장지에 채색 바느질	2013	.....	169
[[작품40]	노신경	<piece & piece>	91x72.7cm	장지에 채색 바느질	2012	.....	170
[[작품41]	노신경	<inbetween 0624>	72.7x60.6cm	장지에 채색 바느질	2014	.....	171
[[작품42]	노신경	<inbetween 0520>	72.7x60.6cm	장지에 채색 바느질	2014	.....	171
[[작품43]	노신경	<piece & pieceⅡ>	130x97cm	장지에 채색 바느질	2012	.....	175
[[작품44]	노신경	<inbetween 0612>	18x18cm	장지에 채색 바느질	2017	.....	175
[[작품45]	노신경	<inbetween 0613>	18x18cm	장지에 채색 바느질	2017	.....	175
[[작품46]	노신경	<inbetween 0614>	18x18cm	장지에 채색 바느질	2017	.....	175
[[작품47]	노신경	<inbetween 0615>	18x18cm	장지에 채색 바느질	2017	.....	175
[[작품48]	노신경	<piece & piece>	110x195cm	장지에 채색 바느질	2012	.....	176
[[작품49]	노신경	<a piece 04-01>	18x18cm	장지에 채색 바느질	2016	.....	179
[[작품50]	노신경	<a piece 04-02>	18x18cm	장지에 채색 바느질	2016	.....	179
[[작품51]	노신경	<a piece 04-03>	18x18cm	장지에 채색 바느질	2016	.....	179
[[작품52]	노신경	installation			2015	.....	181
[[작품53]	노신경	<inherit 1024>	100x80cm	장지에 채색 바느질	2015	.....	182
[[작품54]	노신경	<inherit 1023>	100x80cm	장지에 채색 바느질	2015	.....	182
[[작품55]	노신경	<inherit 1025>	100x80cm	장지에 채색 바느질	2015	.....	182
[[작품56]	노신경	<inherit 0511>	20x110cm	장지에 채색 바느질	2015	.....	183
[[작품57]	노신경	<inbetween 0508>	45x53cm	장지에 채색 바느질	2014	.....	184
[[작품58]	노신경	<inbetween 0707>	33x68cm	장지에 채색 바느질	2017	.....	185

[[작품59] 노신경 <inbetween 0527> 116.7x91cm 장지에 채색 바느질 2015 .....	187
[[작품60] 노신경 <inbetween 0528> 116.7x91cm 장지에 채색 바느질 2015 .....	187
[[작품61] 노신경 installation 2015 .....	188

## 도판 목차

[도판 1] 八大山人 <叭叭鳥圖> 31.8x27.9cm 종이에 채색 靑 일본 개인소장 .....	25
[도판 2] 文同 <墨竹圖> 絹本墨筆 131.6x105.4cm 11세기 타이페이고궁박물관소장	34
[도판 3] Andre Masson <선묘 (Automatism Drawing)> 1924 .....	38
[도판 4] 박서보 <묘법 no.42-78-79-82> 194x195cm 마포에 유채 연필 1990년 ..	43
[도판 5] 김기창 <점과 선> 1989 .....	47
[도판 6] 이우환 <바람으로부터-동풍>130.3x97cm Mineral Pigment on canvas	50
[도판 7] 하종현 <접합 78-4> 160x120cm oil on hemp cloth 1978 .....	61
[도판 8] 김정희 <不二禪蘭> 55x33.1cm 종이에 수묵 조선말기 개인 소장 .....	62
[도판 9] 박서보 <Ecriture(描法) No.51-71> Pencil+Oil on Canvas 1971 .....	64
[도판10] 安相喆 <殘雪(잔설)> 208x152cm 종이에 수묵 1958 .....	67
[도판11] Wassily Kandinsky <구성 no.5> 190x272cm 캔버스에 유채 .....	75
[도판12] 권영우 <무제> 161x31cm 한지 칼로 긁기 1980년대 .....	77
[도판13] 정창섭 <귀(歸)-76-V> 162x130.5cm 한지에 혼합재료 1976 국립현대미술관 .....	79
[도판14] Wassily Kandinsky <즉흥19a> 97x106cm NO.128a 캔버스에 유채 1911 .....	84
[도판15] Robert Motherwell <Elegy to the Spanish Republic, NO.34> 203.3x254cm 캔버스에 유채 1957 .....	87
[도판16] Jackson Pollock <NO.1A> 172.7x264.2cm 캔버스에 유채 1948 뉴욕현대미술관 .....	89
[도판17] Andre Masson <격렬한 태양> 42.2x31.8cm Automatism Drawing Ink on paper 1925 MOMA .....	90
[도판18] Franz Kline <Mahoning> 203.2x254cm Oil and paper collage on canvas 1956 .....	96
[도판19] Alexander Calder <Varese> 1930 .....	98
[도판20] Marcel Duchamp <His Twine> 1942 .....	98
[도판21] EvaHesse <MetronomicIrregularityII> Genre:installation 1966 .....	99

[도판22]	김환기 <04- I -66 봄의 소리> 177.5x120cm 캔버스에 유채 1966	102
[도판23]	Piet Mondrian <Broadway Boogie Woogie> 127x127cm 캔버스에 유채 1942-1943	104
[도판24]	Agnes Martin <the trees> 1.83x1.83m 캔버스에 아크릴과 흑연 1964	106
[도판25]	로버트 라이먼 <Untitled> 26x26cm 캔버스에 유채 1965	107
[도판26]	Gunta Stolz <slint Tapestry.Red/Green> 150x110cm cotton silk linen 1928	108
[도판27]	Paul Klee <Highways and Byways> 83.7x67.5cm	108
[도판28]	서세옥 <사람들> 164x133cm 탁지에 수묵 1980년대	109
[도판29]	이용노 <구성> 133x70cm 캔버스에 오일 1962	110
[도판30]	노신경 <바느질 땀들> detail	112
[도판31]	이우환 <선으로부터> 129.3x193.8cm 캔버스에 혼합재료 1979	113
[도판32]	하종현 <이후접합 10-1> 244x366cm 캔버스에 유채 2010	115
[도판33]	安堅 <몽유도원도> 38.6x106cm 견본담채 1447년(조선)	121
[도판34]	Claude Monet detail	124
[도판35]	Claude Monet <Le Bassin aux Nymphes, Giverny> 100x200cm 캔버스에 유채 1919	124
[도판36]	Jackson Pollock <Lavender Mist Number 1> 221x299.7cm 캔버스에 에나멜 알루미늄 페인트와 유채 1950	127
[도판37]	<조각보> 유물 95x85cm 19세기 한국자수박물관 소장	132
[도판38]	엘리자베스 앤 클라인 <크레이지 퀼트> 비단과 벨벳 1875 덴버콜로라도 덴버미술관	133
[도판39]	Mariam Schapiro <기모노의 해부>의 세부 캔버스에 천과 아크릴	134
[도판40]	김수자 <Portrait of yourself> 273x190cm thread ink crayon and acrylic on used cloth 1985	135
[도판41]	노신경 <바느질 실선-곡선> detail	137
[도판42]	노신경 <바느질 실선-직선> detail	138

# I. 서론

## 1. 연구 목적 및 필요성

‘遊’는 『莊子』 <逍遙遊>에서 정신적 해방을 상징화하여 칭한 개념으로 깃발에 늘어뜨린 끈과 같이 생긴 술이 바람에 흔들리면서 어딘가에 매이는 바가 없이 자유롭기 때문에 遊戲의 ‘遊’로 응용되어 사용되고 있다.<sup>1)</sup>

그런데 藝術에 있어 자유로운 ‘遊戲’란 예술의 기원이라고 할 수 있을 만큼 중요하다. 이는 인류의 예술 기원이 遊戲의 본능에서 출발하였고, 遊戲에 의한 미적 쾌감은 I. Kant의 무목적적인 목적, 무관심적인 관심으로 인간이 살아가는데 있어 이익을 취하는 것만이 목적이 아닌 藝術的 본성에 부합하는 것이기 때문이다.

藝術의 본질은 自由에 있고, 自由는 遊戲의 영혼이다. 自由는 遊戲와 藝術을 결합시키는 연결고리이고, 遊戲와 藝術은 모두 활동의 自由와 생명력의 원활한 소통을 나타내는 것으로 ‘자유로운 遊戲’는 예술가가 作品을 제작할 때 마음자세의 근원이 된다고 할 수 있다. 이러한 ‘遊戲’를 東洋에서는 ‘遊’라는 단어로 사용하고 있고, 서양 근대에 들어와서는 美學과 연관된 철학적 개념으로 비교적 다양한 개념으로 사용하게 되었다.

연구자는 ‘遊’의 藝術精神을 기반으로 두꺼운 한지나 다양한 천위에 여러 가지 색실들을 사용해 재봉질과 바느질로 作品을 하며 회화적인 이미지를 강조하는 작업을 하고 있다. 연구자가 작업을 할 때 붓이 아닌 천과 바느질

---

1) 張揖, 『廣雅』, 「釋詁」, 遊, 戲也

기법을 사용하여 회화적인 작품을 하게 된 이유는 어린 시절 할머니께서 재봉을 통해 만드시던 예쁜 보자기에 대한 기억으로부터 시작된다고 할 수 있다.

한복에 많이 사용되는 양단이라는 예쁜 천과 그 외의 또 다른 색동의 천들은 여기저기에서 모아져 할머니의 재봉과 손바느질을 통해 보자기나 생활에 필요한 다양한 소품으로 만들어졌었다. 연구자는 이를 옆에서 지켜보며 바늘귀를 꿰어 드리거나 말뚝이 되어 드리며 이를 지켜보았었다. 이러한 환경적인 요인으로 인해 예쁜 천 조각들을 보면 어느 사람들과는 다른 시각으로 관심 있게 바라보게 되었고, 천과 실을 항상 가까이 하는 습성을 지니게 되었으며, 또한 연구자가 성장하여 作品을 함에 있어 조형적인 아름다움을 구축하는데 많은 모티브를 주게 되었다. 그리고 현재 천과 실은 연구자만의 개성적인 作品 재료로 사용되며 이러한 재료를 사용하는 작가가 될 수 있게 하였다.

연구자는 박사과정을 공부하면서 作品의 이론적 기반이 되는 莊子의 藝術精神에 관심을 가지게 되었고, 다양한 천위에 색실로 꿰매고 작은 천 조각들을 모아 손바느질로 연결하는 비구상의 조형 작업을 하며 평면적 아름다움을 表現할 때 遊戲的 본능의 마음을 느끼게 되었다. 이에 더해 연구자가 바느질로 作品을 제작할 때에는 作品에 몰입하게 되어 시간이 가는 줄 몰랐으며, 이렇게 제작되는 작업들을 통해 마음이 더욱 여유로워지면서 미적 함양의 ‘遊’의 마음을 가질 수 있게 되었는데, 이러한 마음이 莊子의 藝術精神 중 “遊”의 마음과 공통적이라 생각하게 되었다.

연구자의 바느질 회화 기법은 재봉틀이라는 기계를 사용하기에 더욱 자유로운 遊戲的 표현형식이 가능하게 되어 연구자 내면의 필연적인 作品들을 ‘遊’의 마음으로 表現하게 되었는데, 이 ‘遊’의 마음이 진정한 예술가의 마음이라고 생각하게 되어 ‘遊’의 이론들을 통해 연구자 作品세계의 이론을 구축하고자 하는데 그 연구목적이 있다.

## 2. 연구 방법 및 내용

연구자는 ‘遊’의 마음으로 表現하는 바느질 회화를 연구하기 위해 ‘遊’의 정신에 이론적 배경이 되는 莊子「逍遙遊」의 ‘遊’경계, I. Kant의 자유로운 遊戲, J.C.F Schiller의 유희 충동의 내용으로 예술가로써 갖추어야 할 마음 자세에 관해 살펴보고, 東洋 藝術精神에 근거를 둔 화론이나 미학적 연구 문헌들을 수집하여 연구하고자 하였으며, 작품 제작할 때에 표현되는 형식적 측면의 기법이나 방법에 관하여 遊戲의 관점으로 대입시켜 자유롭고 생명력 있는 창의적 作品을 ‘遊’의 마음으로 제작할 수 있음을 확인하고자 한다.

연구 내용의 전개로 제Ⅱ장에서는 ‘遊’개념의 예술적 근거를 고찰해 보고자 우선 ‘遊’의 개념과 ‘遊’로서의 예술정신으로 나누어 연구해 보고자 한다. ‘遊’에 대한 개념 연구에서 莊子の ‘遊’개념은 서양 사상가들의 ‘遊戲’ 개념과 유사한 점이 많아 그 본질적 성격이 ‘藝術性’을 띄고 있다는 공통점이 있어 莊子가 말하고 있는 최고 경지의 ‘道’에 이르는 과정이 한 예술가가 作品을 창조할 때에 요구되는 정신 상태와 공통됨을 고찰해 보고자 하는 것이다.

莊子の「逍遙遊」편에서 가장 강조되고 ‘遊’에 관하여 自由의 본질을 體現하는 ‘遊’의 마음으로 표현하는 연구자의 작품이 莊子 藝術精神의 반영이라는 것을 밝히려는 내용이다.

제Ⅲ장에서는 자유와 본질을 體現하는 ‘遊’로서의 藝術에 대해 첫째, 표현하려는 사물과 物我一體되는 物化的 ‘遊’의 마음, 둘째, 어디에도 구속됨이 없이 자유로운 遊戲的 표현, 셋째, 인간다운 미적함양으로서 ‘遊’의 體現, 넷째로 연구자에게 마음속 깊이 내재되어 있는 내적 필연의 무의식적 ‘遊’의 표현으로 나누어 藝術的으로 表現하고자 하는 의미를 고찰하려는 것이다.

제Ⅳ장에서는 表現 형식에 해당하는 ‘遊’의 조형적 表現 형식에 관하여, 첫 번째로 조형요소들의 변화 있는 배열과 순환, 두 번째로는 Automatism의 遊戲的 表現, 그리고 세 번째로는 자유로운 ‘遊’에 의한 바느질 회화 表現에 대해 조형적 의미를 연구해 보려고 한다.

마지막으로 V장에서는 바느질 회화 作品 연구로 첫 번째는 천과 실로 여유로움을 바느질하는 추상적 심상 表現 作品, 두 번째로는 무심한 ‘遊’의 마음으로 본 自然美와 무관심적 관심으로서의 조형적 表現인 무관심적 직관의 조형적 작품, 세 번째로 천 조각들의 ‘관계’ 속에서 이루어진 내적 질서의 表現과 무의식적 재봉 반복을 통한 내적 필연의 세계인 내적 질서의 자동기술적 表現, 네 번째로 지난 시간의 기억을 통한 삶의 흔적과 시간의 흐름에 따른 색실들의 우연적 만남인 삶의 흔적에 시간적 의미부여로 나누어 연구자에게 있어 ‘遊’의 마음으로 그리는 바느질 회화의 예술적 의미를 밝혀 보고자 하는 것이다.

이 연구는 연구자가 ‘遊’의 마음으로 그리는 바느질 회화 表現이 藝術的 삶의 가치와 그 의미를 확장시키는 계기가 되고 있음을 확인하는 연구로 예술행위의 반복 과정이 나를 自然에 맡기는 과정이라는 것을 알게 되었다. 또한 진정한 나를 깨닫고 자연만물을 투명하게 관조하면서 ‘遊’의 마음을 지니게 하였으며, ‘遊’의 마음으로 表現하는 행위를 통해 정신과 물질을 연결시키는 계기가 되었고, 삶이 존재감 있게 나아가는 창조의 계기가 됨을 찾으려 하였다.

연구자가 표현하고 있는 자연만물의 미세한 변화는 눈에 보이는 것이 아니기 때문에 정지되어 있는 것 같이 느껴지지만 엄청난 양의 에너지를 발생하며

스스로 끊임없이 변화하고 있다. 이러한 自然의 변화는 예술가들에게 상상력을 자극하여 자연 대상물에 내재하고 있는 형식과 내용을 상징적으로 이미지화하게 한다. 연구자의 바느질 회화 表現은 변화를 시각화하는 효과적인 조형수단이 되어 현대 미술 표현의 활동으로 기여하고자 하는 것이며, 이를 통해 ‘遊’의 마음으로 作品의 미적 가치를 높이는 내적 필연의 무의식적 세계를 表現하려는 것이다.

## Ⅱ. ‘遊’개념의 예술적 근거

### 1. ‘遊’의 개념

‘遊’는 기폭이 바람에 휘휘 펄럭이듯 자유롭다는 뜻과 遊戲의 뜻을 가지고 있다. 이 ‘遊’는 莊子 사상의 중심이 되는 개념으로 그의 목적이 현실적 고통과 온갖 부자유로부터 정신적 자유해방을 구하는데 있었기에 그가 사용한 ‘遊’字는 정신의 自由 해방경계를 상징적으로 표현한 글자이기도 하다. 그러기에 『莊子』의 제 1장이 「逍遙遊」로 시작되어 끝장까지 ‘遊’의 정신으로 일관되어 있는 것이다.

莊子は 속박과 구속으로부터의 自由와 遊戲의 면모와 성격을 ‘遊’字의 본 뜻에 따라 「在宥(재유)」편에서 다음과 같이 말하고 있다.<sup>2)</sup>

천지 음양의 氣를 상징하는 雲將(운장)이라는 사람이 동방으로 여행을 하던 도중 扶搖(부요)라고 하는 神木(신목)의 가지 옆을 지나가다가, 마침 우주의 근본적인 참된 이치를 상징하는 鴻蒙(홍몽)이라는 노인을 만나게 되었다. 鴻蒙(홍몽)은 허벅다리를 손으로 두들기며 새와 같이 팔짝팔짝 뛰면서 어린 아이인 것 마냥 천진난만하게 놀고 있었다. 雲將(운장)은 그 이상한 광경을 보고 멍하니 한 자리에 서서 보다가, “노인은 어떤 분이십니까? 어찌 그렇게 천진난만하게 놀고 있습니까?” 하고 물었다. 鴻蒙(홍몽)은 허벅다리를 계속 두들기며 새와 같이 팔짝팔짝 뛰면서 짧은 한마디... “놀고 있소.” 라고만 대답했다. 雲將(운장)이 “말씀을 듣고자 합니다.” 하였으나, 鴻蒙(홍몽)은 머리를 들어 雲將(운장)을 쳐다보면서 다만 “아!”하

2) 徐復觀, 『中國藝術精神』, 學生書局, 1983, pp.62-63

徐復觀 저, 權德周 외 옮김, 『中國藝術精神』, 東門選, 1990, pp.94-95

고 감탄할 뿐이었다. 雲將(운장)이 계속 말하였다. “요즘 세상은 天氣는 조화를 잃고, 地氣는 답답하게 얽혀서 펼쳐지지 못하며, 陰(음)·陽(양)·風(풍)·雨(우)·晦(회)·冥(명)의 六氣가 고르지 못하고, 春夏秋冬의 질서도 어지럽습니다. 이제 저는 어지러워진 天氣의 精을 바로 하여 만물의 생성과 화육을 온전하게 하고자 하는데 어떤 방도가 없겠습니까?” 그러나 鴻蒙(홍몽)은 계속 천진난만한 동작을 하면서 “나는 잘 모르오. 나는 잘 모르오.”라고 이야기하며 머리를 절레절레 흔드는 것이었다.

그 뒤 3년이 지나 雲將(운장)은 다시 동방으로 여행을 가게 되었는데, 송나라의 넓은 대지를 지나가다가 또 다시 鴻蒙(홍몽)을 만나게 되었다. 雲將(운장)은 매우 반가워하면서 달려가 앞으로 나서며... 두 번 절하고 머리를 숙이며 鴻蒙(홍몽)에게 이전의 질문에 대해서 다시 가르침을 받고자 했다. 그러나 鴻蒙(홍몽)은 말하기를, “세속을 벗어난 자유로운 생활을 마음껏 즐기니 세상에 구하는 것이 없고, 상식적인 사회 분별에 아랑곳없이 자유분방한지라 내가 가는 곳조차 알지 못하오. 외형을 잊고 자기와 세계의 참된 모습만을 관조하며 노니는 자인 내가 그 외에 또 무엇을 알겠소?” 라고 대답하였다. 이에 雲將(운장)이 “제 자신도 마음 내키는 대로 살 수 있는 자유인입니다. 그러나 백성들이 놓아주지를 않고 저를 따릅니다. 백성들을 무시할 도리는 없고 할 수 없이 백성들이 의지하는 천하의 지배자가 되어 있습니다. 아무쪼록 천하를 잘 다스릴 수 있는 가르침을 받고자 합니다.” 하니, 鴻蒙(홍몽)은 “자연의 떳떳한 도를 어지럽히고 자연의 본성을 거스른다면 無爲自然의 묘리는 전혀 실현될 수가 없소... 이것이 다 남을 다스리려고 하는 有爲 정치의 잘못이오”라고 하였다. 그러자 雲將(운장)은 “그렇다면 어찌 해야 좋을까요?”하고 물었다. 이 물음에 鴻蒙(홍몽)이 “참 딱하기도 하오! 훌훌 털고 떠나면 될 것을!” 하였다.

「在宥」<sup>3)</sup>

3) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 上, 中華書局, 2011, pp.206-207

한홍섭, 『莊子の 예술정신』, 서광사, 2008, pp.185-186

雲將東遊 過扶搖之枝而適遭鴻蒙. 鴻蒙方將拊脾雀躍而遊. 雲將見之 倘然止 贊然立 曰. 叟何人耶. 叟何爲此. 鴻蒙拊脾雀躍不輟 對雲將曰. 遊. 雲將曰. 朕願有問也. 鴻蒙仰而視雲將曰. 吁. 雲將曰. 天氣不和. 地氣鬱結六氣不調 四時不節. 今我願合六氣之精以育群生. 爲之奈何. 鴻蒙拊脾雀躍掉頭曰. 吾弗知. 吾弗知. 雲將不得問. 又三年 東遊 過有宋之野而適遭鴻蒙. 雲將大喜. 行趨而進曰. 天忘朕耶 天忘朕耶. 再拜稽首 願聞於鴻蒙. 鴻蒙曰. 浮遊 不知所求 猖狂 不知所往. 遊者鞅掌 以觀无妄. 朕又何知. 雲將曰. 朕也自以爲猖狂而民隨予所往. 朕也不得已於民 今則民之放也. 願聞一言. 鴻蒙曰. 亂天下之情 逆物之情 玄天弗成 解獸之

위의 글에서 우주의 근원적 진리를 상징하는 鴻蒙(홍몽)이라는 노인의 자유분방한 정신이 遊戲와 어떻게 관련되는가를 알 수 있게 되었다. 遊戲는 당장 얻어지는 쾌감과 만족이 문제일 뿐 다른 목적을 가지고 있지 않은 것이다. 그러므로 鴻蒙(홍몽)은 雲將(운장)의 유목적성의 질문에 대하여는 다만 「吾弗知」라 대답하였고, 재차 굳이 물었을 때에는 참으로 딱하다고 하며 모든 목적성의 것을 털어버리고 떠나야 한다고 대답했던 것이다. 여기에서 遊戲의 성격은 무목적임이 분명하게 되었다.

본래 예술의 기원은 인류의 유희적 본능에 기인한다고 한다. 일반적으로 遊戲와 藝術을 동일선상에서 논할 수는 없지만, 다만 그 실용과 求知의 속박으로부터 해방된 자유로운 상태에서 쾌감을 누린다는 점에서 이 양자는 그 정신적인 출발점이 공통되는 것이다. 그러한 점에서 서양의 학자인 칸트(Immanuel Kant:1724~1804)<sup>4)</sup>는 自由가 遊戲의 영혼이라며 ‘자유로운 유희’를 강조한 이론을 전개하였고, 쉴러(Johann Christoph Friedrich Schiller:1759~1805)는 ‘藝術은 인간의 유희충동’에서 비롯된다고 주장하였으며, 또한 가다머(Hans Georg Gadamer:1900~2002)<sup>5)</sup>가 주장했던 ‘진정한 유희’ 이론은 모두 莊子の ‘遊’에 대한 견해와 일치되고 있는 것이다. 결국 莊子가 자신의 사상을

---

群而鳥皆夜鳴 災及草木 禍及止蟲. 噫 治人之過也. 雲將曰. 然則吾奈何. 鴻蒙曰. 噫 毒哉. 倦倦乎歸矣. 雲將曰. 吾遇天難. 願聞一言. 鴻蒙曰. 噫 心養. 汝徒處無爲 而物自化. 隨爾形體 黜爾聰明 倫與物忘 大同乎 溟溟. 解心釋神 莫然無魂 萬物云云 各復其根. 各復其根而不知 渾渾沌沌 終身不離 若彼知之 乃是離之. 無問其名 無闕其情. 物固自生. 雲將曰. 天降朕以德. 示朕以默. 躬身求之 乃今也得. 再拜稽首 起辭而行.

4) 『브리태니커 세계 대백과사전』, 21권, 한국브리태니커, 1993, p.260

칸트.Immanuel Kant. 1724. 4. 22. 독일의 계몽주의 사상가. 철학사를 통틀어 가장 위대한 철학자 중 한 사람이다. 임마누엘 칸트는 르네 데카르트에서 시작된 합리론과 프랜시스 베이컨에서 시작된 경험론을 종합했다. 그는 철학적 사유의 새로운 한 시대를 열었다. 인식론, 윤리학, 미학에 걸친 종합적 체계적인 작업은 이후에 생겨난 철학들에 큰 영향을 주었다.

5) 『브리태니커 세계 대백과사전』, 1권, 한국브리태니커, 1993, p.30

가다머.H.G. Gadamer.1900.2.11 독일의 철학자. 그의 철학적 해석학 체계는 부분적으로 빌헬름 딜타이. 에드문트 후설. 마르틴 하이데거의 개념에서 나왔으며 20세기 철학. 미학. 신학. 비평 등에 영향을 끼쳤다. 가장 중요한 저서인 『진리와 방법』(1960)은 해석학 이론에 관한 20세기 최고의 철학서로 꼽히기도 한다.

전개하는데 거론했던 至人·真人·神人は 모두 정신적인 遊戯人이다.<sup>6)</sup> 이와 같은 遊戯人은 바로 예술정신의 관조자이며 동시에 예술화한 사람이라 할 수 있는 것이다.

그러므로 莊子「逍遙遊」의 경계에 이르기 위해서 진정한 놀이꾼이 되어 온 몸과 마음이 전적으로 자기의 생활 속에 몰입하여 자유로운 생명의 여정을 마음껏 펼쳐나가려고 노력해야 하며<sup>7)</sup> 이는 마치 예술가가 作品의 주제를 선택하고 소재를 선정하고 전체적인 의미를 생각함에 있어 인생과 존재의 해설자로서 자유로운 생명의 여정을 마음껏 펼치려는 노력과 같은 경계이다.

莊子の ‘遊’에 대한 견해와 일치되고 있는 서양 학자들의 ‘遊’의 이론을 전개해 본다면 우선 위에서 거론되었던 학자로 I. Kant, J.C.F Schiller, H.G. Gadamer 등의 이론을 들 수 있을 것이다. ‘遊戯’ 용어는 독일어로 Spiel이고, 영어로는 play 또는 game 이다. play에는 규칙이 없지만 game에는 규칙이 있다. 일반적으로 쓰이는 free play (I. Kant의 단어로 freies Spiel)는 자유롭고 규칙이 없는 遊戯를 나타낸다.<sup>8)</sup>

서양에서의 ‘遊戯’에 대한 개념은 고대 그리스 시대부터 논해 왔는데, 당시의 헤라클레이토스(Heraclitus:BC.540경~BC.470)<sup>9)</sup>는 『단편 Fragments』 51에서 존재의 시원인 ‘아르케 Arche’<sup>10)</sup> 遊戯를 논하고 있다. 그는 Arche의 존재

6) 權德周, 『중국미술사상에 대한 연구』, 숙명여자대학교 출판부, 1982, pp.22-27

7) Wang Kai 저.신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』, 성균관대학교 출판부, 2012, p.113

8) Wang Kai 저.신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』, 성균관대학교 출판부, 2012, p.97

9) 『브리태니커 세계 대백과사전』, 25권, 한국브리태니커, 1993, p.82

헤라클레이토스.Heraclitus BC.540경~BC.470. 고대 그리스의 철학자. 불이 조화로운 우주의 기본적인 원리라고 주장한 우주론으로 유명하다. 생애에 대해서는 알려진 것이 거의 없으며 그가 썼다고 하는 단 1권의 책도 유실된 상태이다. 그의 견해는 후대 작가들이 인용한 짤막한 단편들 속에 남아 있다. 그는 주로 자신을 둘러싼 세계를 설명하는 데 관심이 있었지만 사람들이 사회적 조화를 이루며 함께 살아갈 필요가 있다는 점도 강조했다. 그리고 “모든 사물은 끊임없이 변한다.”라고 주장했다.

10) 아르케는 철학 용어로 원리라 번역할 수 있다. ‘군대를 싸움으로 인도하다’라는 뜻을 갖고 있는 동사 archo에서 파생되어 ‘선두에 서다’ ‘지휘하다’ ‘지배하다’ 라는 뜻을 갖게 되었으며, 여기서 모든 것이 의존하는 ‘원리’ ‘원인’이라는 개념이 나오게 되었다.

를 놀이하듯 어린 아이처럼 장기를 두고 있는 것을 통해 ‘코스모스 cosmos’, 즉 질서 정연한 우주로 이야기하고 있다.<sup>11)</sup> 아리스토텔레스의 사유에 따르면, 인간 존재의 시원인 아르케 자체가 遊戯이고, 아르케 자신은 자신을 형성하는데, 이 또한 遊戯의 근거가 인간 존재 자체에 있다는 것을 의미하는 것이다.

중세에 들어오면서는 하느님이 유희자로 간주되었는데, 여기서 遊戯는 하느님의 遊戯이고, 하느님의 遊戯 활동으로 전개되었다.

근대에 이르러서 遊戯는 인간 본질로서의 遊戯를 가리키고, 그것은 自由라는 인간의 본질을 체현하는 것으로 간주되었다. 自由가 근대 사상의 주체가 되었기 때문에 自由와 밀접한 관계를 갖는 遊戯의 문제도 차츰 구체적으로 드러나게 되었다. 이런 경향은 특히 I. Kant 미학에서 뚜렷하게 나타난다. I. Kant는 遊戯를 깊이 있게 다루었고, 그의 견해는 훗날 미학사에서 생겨난 여러 가지 ‘유희설’의 중요한 이론적 기초가 되었다. 지금까지 遊戯와 심미, 遊戯와 예술의 관계 문제에 대해 많은 학자들이 뛰어난 이론을 내놓았지만 기본적인 관점은 여전히 I. Kant 이론에 바탕을 두고 있다.

I. Kant 이론의 취미 판단은 관심과는 무관하고, “심미는 이해와 관련되지 않는다.”<sup>12)</sup>는 명제를 내놓고서 그것을 취미 판단 ‘제1계기’의 위치에 올려놓고, 이것을 자신 미학 체계의 토대로 삼았다. I. Kant가 생각하기에 취미 판단은 무관심적 쾌감이며 ‘무목적의 목적으로 목적 없는 합목적성’이다. 취미 판단의 이러한 무관심성과 무목적성의 특징은 遊戯의 본질과 꼭 들어맞는다.

I. Kant는 한 걸음 더 나아가 “취미 판단은 대상의 현존 여부와 상관없이 대상의 성질을 오직 쾌·불쾌의 감정과 결부시켜 내리는 판단이다.”<sup>13)</sup> 라고

11) 김인곤 외 옮김, 『소크라테스 이전 철학자들의 단편 선집』, 아카넷, 2008, p.249 참조,

12) Wang Kai 저. 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』, 성균관대학교 출판, 2012, p.98-100 참조  
취미란 어떤 대상 혹은 어떤 표현 방식에 대해 일체의 관심을 떠나서 만족 또는 불만족에 의해 판단하는 능력을 가리킨다. 왕카이를 비롯해서 중국 학계에서는 ‘취미’대신에 ‘심미’라는 개념을 사용한다. 우리는 취미판단을 심미 판단으로 쓴다.

13) 이석윤 옮김, 『판단력 비판』, 서울; 박영사, 1974, p.59 참조

김상현 옮김, 『판단력 비판』, 책세상, 2005, p.17 참조

칸트의 『판단력 비판』은 『순수이성 비판』과 『실천이성 비판』과 함께 칸트의 3대 비평서로 널리

말했다. 미감이란 직관 대상을 통하여 주체 안에서 만들어진 순수하고 이해관계가 없는 무관심한 쾌감이다. I. Kant의 미감은 공적인 이해와 아무런 관련이 없기 때문에, 주체가 쾌감을 느낄 때 비로소 어떤 속박이나 연루됨 없이 자기가 자유롭다는 것을 느낄 수 있다. 종합한다면 美에 대한 감상이 가져다주는 쾌감은 조금의 이해관계도 없는 自由의 쾌감이다. 여기서 I. Kant는 그의 ‘상상력의 자유로운 유희’ 이론을 이끌어 냈다.<sup>14)</sup>

I. Kant 遊戯 개념이 예술 창작만이 아니라 예술 감상에서도 구체화된다. 감상자가 예술을 감상하는 상태에 있을 때, 상상력과 이해력이 자유로운 조화 운동에 도달하게 되며, 이로써 어떤 쾌감과 만족감을 낳아 몸과 마음이 모두 균형 상태에 이르게 된다. 그는 또 遊戯 개념으로 예술 형식을 설명하면서 예술 분류 중 시를 ‘상상력의 자유로운 유희’로 음악과 그림을 ‘감각 유희의 예술’로 비유하였다.<sup>15)</sup>

결국 I. Kant의 감각유희, 상상력의 자유로운 유희 개념도 莊子の ‘遊’ 개념과 같이 이해득실을 따지지 않고 무목적적, 무관심적으로 自由를 스스로 만끽하는 ‘遊’개념이기에 이러한 마음으로 作品을 제작하는 것이 진정한 예술인의 마음이라고 할 수 있는 것이다.

J.C.F. Schiller는 I. Kant의 ‘자유로운 遊戯’ 사상을 이어 받았다. 그는 미적 교육이 인간 본성의 총체성을 회복할 수 있음을 주장하는 내용으로 『인간의 미적 교육에 관한 편지(1794)』를 쓰며, 그 철학적 이념을 발전시켰는데, 그 중 128에서, 藝術과 遊戯의 관계를 논의하였다. J.C.F. Schiller는 사람이 두 가지의 자연스러운 충동을 갖고 있다고 생각했다. 하나는 ‘감성충동’, 즉 사람의

---

알려져 있다. 이 책은 칸트의 비판을 완결한다는 의미 이외에 미학의 체계를 확립했다는 데 큰 의미가 있다. 본문에서 작자가 인용한 원문의 내용은 앞의 두 책을 참조하여 번역하였으며, 작자가 사용한 칸트 미학에 대한 중국식 용어는 현재 한국에서 통용되고 있는 용어로 바뀌었다.

14) Wang Kai 저. 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』, 성균관대학교 출판부, 2012, p.101

15) Wang Kai 저. 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』, 성균관대학교 출판부, 2012, p.103

본능적인 충동과 욕망을 일컫는데, 이 ‘감성충동’은 이성 형식이 감성 내용을 얻어, 잠재 능력을 현재에 존재하는 형태인 ‘현실태’로 전환시켜서 사람으로 하여금 하나의 물질적 실재로 변하게 하는 것이고, 다른 하나는 ‘형식 충동’, 즉 이성이 자유 의지와 인식 판단으로 하여금 만들게 한 규칙으로 이 ‘형식충동’은 감성 내용 또는 물질세계가 이성 형식을 얻어서, 객관 세계로 하여금 조화 법칙을 드러내도록 하는 것이다.

감성 충동이 우리 자신에게 내재된 필연적인 것을 현실적인 것으로 전환시킨다면, 형식 충동은 우리 자신 외부에 있는 실재로 하여금 필연적 규칙을 따르도록 한다. 감성 충동이든 형식 충동이든 어떤 충동으로 사람의 생활을 규정한다 하더라도, 사람으로 하여금 자유로운 상태에 놓이게 할 수는 없다. 그런데 사람은 심미 활동을 하고 있을 때, 즉, ‘유희 충동(Spieltrieb)’에 있을 때에야 비로소 자유로운 상태에 놓일 수 있고 자유라는 인간의 본성을 실현할 수 있기 때문이라는 것이다. J.C.F. Schiller가 말한 예술을 ‘유희 충동’이라 한 것은 ‘감성 충동’과 ‘형식 충동’의 종합이다. ‘유희 충동’의 대상은 ‘활발한 형상’으로, ‘유희 충동’을 통해 감성과 이성, 형식과 내용의 유기적 결합이 이루어졌을 때 비로소 영혼의 優雅美(우아미)와 광의, 그리고 미감을 낳을 수 있고, 완벽한 인격과 더불어 인간의 자유를 낳을 수 있는 것이다. 16)

결국 J.C.F. Schiller는 예술을 인간의 유희충동이라고 규정한 것이다.

H.G. Gadamer의 遊戲는 유희자라는 존재에 의해 존재하는 것이 아니라, 다만 유희자라는 존재를 통해 드러날 뿐이며, 처음부터 끝까지 遊戲 그 자체라는 개념이다. 遊戲는 무엇에 기원하지도 않고 무엇을 위하지도 않으며, 더욱이 어떤 수단을 이용할 필요도 없다. 遊戲는 그 자체가 왕복 운동을 하므로 그 의미는 끊임없는 순환 생성되는 것이라 할 수 있다. 간단히 말하면 遊戲는 遊

---

16) Wang Kai 저. 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』, 성균관대학교 출판부, 2012, pp.104-105

戲될 뿐인 것이다. 이것은 시작점도 없고 종결점도 없으며, 성공과 실패도 없다. 遊戲는 오직 하나만을 요구한다. 가서 놀고 즐겨라! 참다운 유희자는 온 몸과 마음을 遊戲하는 데에 쏟아 붓는다. 遊戲 중에는 주체적 자아나 주관적 의식이 존재하지 않으며, 유희자는 遊戲를 자기의 대상으로 간주할 수 없다.

오로지 놀이꾼이 遊戲에 온 신경을 쏟을 때에만, 遊戲 활동은 그 자체에 담긴 목적을 실현할 수 있다. 遊戲를 완전하게 만드는 것은, 遊戲 중에 생겨나는 것과 진지함의 관계가 아니라, 오로지 遊戲할 때의 진지함이다. 누구라도 遊戲를 진지하게 받아들이지 않는다면 그 누군가가 바로 遊戲의 파괴자이다. 遊戲의 존재 방식은 놀이꾼이 遊戲를 대상처럼 대하는 것을 허용하지 않는다.<sup>17)</sup>

H.G. Gadamer의 遊戲 분석에는 독특한 면이 있다. 예를 들어 예술 공연과 감상에 있어 공연자와 감상자는 모두 함께 遊戲 활동 중에 있지만, 공연자는 자기가 공연자라는 사실을 잊고 감상자는 자기가 감상자라는 사실을 잊어야만, 비로소 진정한 遊戲의 상태로 들어갈 수 있다. 莊子の 말로 한다면 사물과 나, 둘 다를 잊는 ‘物我兩忘(물아양망)’이다.<sup>18)</sup>

H.G. Gadamer가 주장하는 ‘진정한 유희’와 莊子の ‘遊’개념의 공통점은 모두 ‘遊戲 자체’를 강조하는 것이다. 莊子の ‘遊’개념 역시 온 몸과 마음이 몰입한 상태인데, 이러한 예로 『장자』 「양생주」 편에서의 ‘庖丁解牛(포정해우) 포정이 소를 잡은 짓’<sup>19)</sup>, 「달생」 편에서 ‘梓慶削木爲鑿(재경삭목위거) 재경(梓慶)이 큰 나무를 깎아서 거鑿(악기)를 만든 짓’<sup>20)</sup> ‘津人操舟(진인조주) 뱃사공이 배를 귀신같이 모는 짓’<sup>21)</sup>, ‘何夔承蜩(하루승조) 곽사등이 노인이 매미를 잡는 짓’<sup>22)</sup>, ‘呂梁蹈水(여량도수) 여량(呂梁)에서 헤엄을 치는 짓’<sup>23)</sup>, ‘工倕旋指(공수

17) Hans-Georg Gadamer, 『眞理與方法 *Wahrheit und methode*』, 上海譯出版社, 1992, p.131.

18) Wang Kai 저. 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』, 성균관대학교 출판부, 2012, pp.108-109

19) 莊子저, 김원일 번역, 『莊子』, 북마당, 2010, p.91

20) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 下, 中華書局, 2011, p.370

徐復觀 著, 權德周 外 옮김, 『中國藝術精神』, 東門選, 1990, p.86

21) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 下, 中華書局, 2011, p.360

莊子저, 안동립 역주, 『莊子』, 현암사, 1993, p.469

22) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 下, 中華書局, 2011, p.358

선지) 공수(工僮)가 손을 놀리는 짓'<sup>24)</sup> 등의 우언이 있다. 이러한 우언들은 모두 사람과 道의合一 또는 物我兩忘으로 技藝가 절묘한 경계에 들어선 無我之境의 상태를 그리고 있는 것이다. H.G. Gadamer가 보기에 遊藝야말로 바로 藝術과 언어의 본질이고, 遊藝가 가진 무목적성, 자율성과 반복성은 마찬가지로 藝術과 언어에서도 똑같이 구체적으로 드러나고 있는 것이다. <sup>25)</sup>

위에서 강조한 가장 진실한 존재는 바로 遊藝이다. 어떤 사람들은 늘 습관적으로 유희적 태도에 관해 세상을 업신여기는 냉소적 태도와 연결시키려 하고, 遊藝가 진지하지 않거나 또는 진지함을 포기한다고 생각한다. 이런 인식은 천박한 생각이며 遊藝를 오해하고 있음을 방증하는 것이다. 세상을 업신여기는 냉소적 태도는 사람이 스스로 어떤 외재적 목적을 계획했지만 그 목적에 도달할 수 있는 길이 없을 때 취하게 되는 무책임하고 진지하지 않은 태도와 행위이다. 이와 반대로 진정한 유희자는 인생을 엄숙하고 진지하게 대한다. H.G. Gadamer의 '진정한 유희' 상태에 들어서고 莊子의 '逍遙遊' 경계에 이르기 위해서, 진정한 놀이꾼이 되어 온 몸과 마음으로 자기의 생활 속에 몰입하고 자유로운 생명의 여정을 마음껏 펼쳐 나가려고 노력해야 한다.<sup>26)</sup>

결국 예술가는 莊子「逍遙遊」의 '遊'경계, I. Kant의 자유로운 상상력의 유희, 감각유희, J.C.F. Schiller의 유희 충동적 세계, H.G. Gadamer의 '진정한 유희'의 상태에서 작품 제작에 집중할 때에 비로소 자유로운 생명력을 지니고 있는 창의적인 작품을 '遊'의 마음으로 제작할 수 있음을 확인할 수 있었다.

---

莊子저, 김원일 번역, 『莊子』, 북마당, 2010, p.227  
 23) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 下, 中華書局, 2011, p.368  
 莊子저, 안동립 역주, 『莊子』, 현암사, 1993, p.477  
 24) 莊子저, 김원일 번역, 『莊子』, 북마당, 2010, p.233  
 25) Wang Kai 저. 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』 성균관대학교 출판부, 2012, pp.109-110  
 26) Wang Kai 저. 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』, 성균관대학교 출판부, 2012, p.113

## 2. ‘遊’로서의 藝術정신

自由란 외적 강제 또는 구속을 받지 않는 자립적 상태이며, 소극적으로는 구속에서 독립된 것, 적극적으로는 자기의 본성에 따르는 것을 의미하는데, 본 연구에서는 두 번째 의미인 적극적인 자기의 본성에 따르는 것을 의미하는 自由이다.

우선 自由에 대한 여러 학자들의 견해를 본다면, 소크라테스(Sokrates:470 ~399 BC)<sup>27)</sup>는 인간에 있어 모든 外的인 것 또는 육체적인 것과 그에 속하는 것에 속박되지 않고 자신의 內的인 영혼을 깨달으려고 하는 데에서 自由의 의식을 자각하려고 하였다. 그는 참다운 自由가 思考뿐이라고 생각하여 다시 그 思考를 自由의지와 깊이 연결 지으면서 인간에게 신의 무한성의 그림자가 남아 있는 것은 다만 인간의 자유의지에서 뿐이라고 하였다.

I. Kant는 理性이 자신의 법칙에 따르는 것을 自由라고 생각하였다. 自由를 행동의 自由와 意志의 自由로 구별하였으며 인간의 의식에 대해서는 심리적 自由, 즉 本能이나 衝動(충동)에 대한 지성의 自由를 논할 수 있다고 하였고, 인간의 자유에는 善·惡·道德的 自由등의 가치에 대한 관계가 포함되어 있다고 보았다. 결국 I. Kant는 자연의 因果(인과)에 속박되지 않고 각 순간에 보편적인 도덕률에 따라 자율적인 행동을 결정하는 인격적 自由에 참다운 自由의식이 있다고 하였다.<sup>28)</sup>

또한 J.C.F. Schiller는 自由를 도덕적 善과 관련시켜 규정하면서 自由속에

27) 『브리태니커 세계 대백과사전』, 12권 한국브리태니커, 1993, p.384

Sokrates. 아테네. 고대 그리스의 철학자. BC.5세기 후반에 활동했으며 서구문화의 철학적 기초를 마련한 고대 그리스의 위대한 세 인물인 소크라테스, 플라톤, 아리스토텔레스 가운데 첫째 인물이다. 키케로가 말했듯이 그는 "철학을 하늘에서 땅으로 끌어내렸다." 즉 소크라테스는 이오니아와 이탈리아 우주론자들의 자연에 관한 사변에서 인간생활의 성격과 행위를 분석하는대로 철학의 초점을 옮겼다. 그는 도덕적 가치가 침식된 펠로폰네소스 전쟁의 혼란기에 살면서 "너 자신을 알라"라는 충고와 도덕적 용어의 의미에 대한 연구를 통해 우리 생활을 뒷받침해야 한다는 소명을 느꼈다.

28) 許 焜, 『世界哲學大事典』, 成均書館, 1979, p.938 참조

선의 개념이 포함되므로 어떤 見地에서는 自由라고 불리는 것이 다른 見地에서는 부자유라고 불리는 경우도 생긴다고 하였다. 그는 이러한 善惡의 선택이 自由의 본질적인 조건으로 간주되게 된다고 하였으며, 이러한 의지는 內的必然에 의해서 행동으로 옮겨지는 것을 문제 삼게 된다고 하였다. 그리고 이는 우리들의 의지에 있어서 全的인 우연 즉 전혀 법칙에서 벗어난 사실을 인정하게 된다고 하였다.<sup>29)</sup>

莊子の ‘自由’는 본질적으로 ‘자연적인 것’을 의미하고 있으며, ‘逍遙遊’란 사람이 “위아래로 하늘-대지와 함께 노닌다.” [上下與天地同遊(상하여천지동유)]는 것으로 여기에서 ‘위아래’는 시간과 공간을 초월한 自由의 정도를 가리키고 ‘하늘-대지와 함께 노닌다’는 것은 自由의 본질을 설명하는 것으로 이른바, ‘하늘-대지와 함께’라는 말은 사람이 하늘-대지와 일체가 된다는 의미<sup>30)</sup>로 莊子の 自由에 대한 견해를 보여주고 있다.

이러한 ‘遊戲의 특징을 강조하는 내용의 우언으로 「達生(달생)」편을 통해 본다면,

공자가 초나라로 가는 길에 한 꼬추가 숲속에서 매미를 잡는 것을 보게 되었다. 그 사람은 마치 땅에 떨어진 물건을 줍듯이 아주 수월하게 매미를 잡는 것이었다.

“참 잘도 잡는구려. 무슨 비결이라도 있소?”

공자가 탄복해 꼬추에게 말을 걸었다.

“물론 비결이 있죠. 오뉴월에 장대를 세우고, 그 위에 둥그런 흙덩이 두 개를 포개어 놓고 그것이 떨어지지 않도록 연습을 하면 됩니다. 다음으로 세 개를 포개어 놓고 떨어뜨리지 않도록 연습을 하면 됩니다. 세 개를 포개어 놓고도 떨어뜨리지 않으면 열 마리 중에서 한 마리 정도를 놓칠 뿐이며, 다섯 개를 놓고도 그러하면 땅에 있는 것을 줍듯이 수월하게 매미를 잡을 수 있습니다. 그 정도에 이르면 몸놀림은 마치 고루

29) 許 煜, 『世界哲字大事典』, 成均書館, 1979, pp.934-935 참조

30) 지순임 저, 『繪畫美學』, 미술문화, 2008, pp.42-43 참조

등걸 같아지고, 팔을 뻗어도 고목 가지와 같아지는 무심한 경지에 이르게 됩니다. 광대한 천지, 다양한 만물도 눈에 들어오지 않은 채 오직 매미만이 내 마음을 차지하게 됩니다. 몸을 뒤치거나 솟구칠 필요도 없습니다. 만물과도 바꾸지 않는 매미이거늘 어떻게 한들 안 될 것이 있겠습니까.”

공자는 제자들을 돌아보고 말했다.

“뜻을 분산시키지 않고 정신을 집중한다는 말이 있지 않느냐. 바로 이 꿈추 노인을 두고 하는 말일 것이다.”

「達生」 31)

이 내용은 꿈추가 장대 위에 흙덩이 두 개를 포개 놓고 떨어뜨리지 않는 연습을 집중해서 한 결과 고목 가지와 物我一體되는 경지에 이른 정도가 되어 특별히 마음을 쓰지 않아도 수월하게 매미를 잡을 수 있는 遊戲의 경지를 설명한 것이다. 또한 『장자』 「齊物論」에 있는 호접몽의 내용이 遊戲의 상태를 잘 드러내고 있는데, 그 내용은

옛날에 장주가 나비가 된 꿈을 꾸었다. 나풀나풀 나는 나비가 되어 스스로 유쾌하고 흡족했지만 자기가 장주라는 것을 알지 못했다. 문득 꿈에서 깨어 보니 확실히 장주가 되었다. 뭐가 뭔지 모르겠네. 장주가 꿈에 나비가 되었던가, 아니면 나비가 꿈에 장주가 된 것인가? 장주와 나비는 반드시 구별이 있다. 이것을 ‘만물의 변화’라고 한다.

「齊物論」 32)

31) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 下, 中華書局, 2011, pp.358-359

莊子 著, 김원일 번역, 『莊子』, 북마당, 2010, pp.227-228

仲尼適楚 出於林中 見痾僂者承蜩 猶掇之也. 仲尼曰. 子巧乎 有道耶. 曰 我有道也.

五六月累丸二而不墜則失者錙銖. 累三而不墜 則失者十一 累五而不墜 猶掇之也.

吾處身也 若厥株拘 吾執臂也 若枯木之枝. 雖天地之大 萬物之多 而唯蜩翼之知 吾不反不側

不以萬物易蜩之翼 何爲而不得. 孔子顧謂弟子曰. 用志不分 乃凝於神 其痾僂丈人之謂乎 「達生」

32) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 上, 中華書局, 2011, p.53

Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』 성균관 대학교 출판부, 2013, p.111

昔者莊周夢爲胡蝶. 栩栩然胡蝶也, 自喻適志與, 不知周也. 俄然覺, 則蘧蘧然周也. 不知周之夢爲胡蝶,

胡蝶之夢爲周與? 周與胡蝶, 則必有分矣, 此之謂物化 「齊物論」

즉 현실에서는 莊子와 나비가 구별되지만, 莊子가 나비가 된 꿈속에서는 莊子와 나비의 구별이 되지 않고, 莊子와 나비가 物我一體가 된 경지인 것이다. 다만 ‘꿈’ 자체만이 진실로 존재하며 이 꿈속에서 즐겁게 나비가 되어 훨훨 날아다니던 莊子 자신은 바로 遊戲적 상태를 맛보게 된 것이다.

「達生」편의 꿈추가 매미를 잡는 일이나 「齊物論」의 莊子가 꿈속에서 나비가 된 일이나 모두 무목적성과 자유성을 지니며 스스로 만족하는 상태에서 즐기는 遊戲적 성격을 발견할 수 있다.

莊子の 관점에서 藝術精神을 해석해 본다면, 현실 사회에서는 여러 가지 제약으로 인하여 완전히 아름답고 즐거운 상태에 도달할 수 없다고 생각했기 때문에 현실을 초월한 환경을 설정해 놓고 이 환경에서 逍遙의 ‘遊’를 누리면 자신의 마음 깊숙한 곳으로부터 美의 최고 상태를 체험할 수 있다는 것으로 해석된다.

‘逍遙遊’는 『장자』 내편 중 맨 앞에 자리 잡으며 책 전체의 요지를 꿰뚫고 있고, 학문적으로도 미학의 주된 맥락을 이어주고 있다. 또한 ‘逍遙’의 의미를 풍부하게 하여 ‘遊’의 의미를 확장시켰고, 莊子 자신의 정신적 풍격을 잘 드러내었으며, 중국의 道家적 특색을 잘 반영한다는 점에서, ‘逍遙遊’는 審美歷程(심미역정)이라고 일컬을 수 있다. 미학의 관점에서 본다면, ‘逍遙遊’는 두 가지의 상태를 표현하는 것으로 ‘遊’의 즐거움인 ‘遊樂’와 ‘遊’의 놀이인 ‘遊戲’로 나뉘볼 수 있는데, 여기에서 ‘遊樂’ 상태는 심미 감수인 경험을 강조하고, ‘遊戲’상태는 심미 태도를 돋보이게 하는 것<sup>33)</sup>으로 ‘遊樂’은 근원적인 의미 맥락에 있어서는 정신이 자유와 해방에 들어서는 상황이며, 이러한 자유롭고 즐거운 상황인 ‘至樂’ 또는 자연의 즐거운 상황인 ‘天樂’의 심미 경

33) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』 성균관 대학교 출판부, 2013, pp.82-85

계라 하겠다.

이는 정신의 자유로운 활동으로 얽매이거나 묶인 것도 없고, 제약이나 조건도 없으며, 공리의 목적도 없다는 의미에서 서양의 ‘유희설’과 의미가 상통한다. 서양의 ‘유희설’에서 자유를 기본 특징으로 하는 遊戲는 필연적으로 심미나 예술과 관련이 있으며, 이 ‘유희설’은 藝術의 자유문제에 가치를 두고 있으며, 莊子の ‘逍遙遊’는 인생의 자유문제로 사람과 자연, 사람과 사회, 타자와 주체 등의 심층 관계에 가치를 두고 있다. 이러한 의미에서 莊子는 예술적인 인생의 깊이를 더하는 이론을 전개한 것이다.<sup>34)</sup> 일반적으로 莊子の 예술과 심미 정신을 집중적으로 체현하고 있는 ‘逍遙遊’는 심미 세계로 통한다고 할 수 있는데, 이는 예술적 인생의 가치 속에 내재되어 있는 자유와 정신 해방의 정신이 곧 藝術精神과 상통하는 심미세계를 형성하고 있기 때문이다.

본래 莊子는 오늘날 미학에서 말하는 美나 藝術을 지식의 대상으로 삼아 언급한 바가 없다. 그는 단지 자신이 처한 역사적 현실 상황에서의 문제의식을 정신적으로 해결하려고 하였을 뿐이다. 즉 莊子는 이 우주 만물의 영원한 생성 변화와 그 근원을 관찰·탐구·사색함으로써, 이 현상계의 모든 존재와 그것의 질서를 가능케 하는 道라는 형이상학적 실재를 상상하게 되었고, 이로 부터 이 道의 경계가 동시에 인간 사회에 있어서 일면적이고 상대적인 일체의 가치 판단 즉 是非·善惡·美醜(미추)·大小·毀譽(훼예)·盛衰(성쇠). 심지어는 生死마저도 초탈한 참된 지혜의 진리요, 지극한 경지임을. 자신의 정신 수양 공부를 통해 부단히 실천하면서 虛靜之心(허정지심)의 상태에서 체인한 것

34) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』 성균관 대학교 출판부, 2013, p.43

“인간은 왜 유희하려고 하는가?”라는 질문에 대답을 구하고자 하는 유희설은 플라톤 이래 철학은 물론 미학, 교육학, 심리학 등 여러 방면에서 연구가 되고 있다. 특히 칼 그루스 K.Groos(1861~1946)가 분류한 학설, 즉 ①세력 과잉설 ②연습 또는 자기 육성설, ③감퇴설 또는 약설 원리(約設 原理), ④淨化設(정화설), ⑤보충설, ⑥휴양설 등은 오늘날에도 널리 인용되고 있다.

이다.

그런데 이와 같이 莊子가 虛靜之心(허정지심)의 상태에서 추구한 무한히 자유로운 ‘遊’의 마음상태로서 이루어내는 정신 경계는 바로 위대한 예술가가 도달해야 하는 절대 자유의 정신 경계와 일치하는 것이며, 또한 예술 창작이나 예술 감상시에 주체자에게 요구되는 심미적 관조의 마음 상태와 일치한다. 이것은 현상계의 감각 경험을 초월해 있는 인간의 정신미와 우주 만물에 충만한 생명력이나 삶의 의지가 최고 절대의 美라는 것을 입증하는 철학적 범주이자 미학적 범주이다. 이러한 최고 절대의 美는 예술에서 가장 중요하며, 인간에게 내재되어 있는 눈에 보이지 않는 소박하고 숭고한 영혼미가 드러난 것이고, 아울러 끊임없이 자유롭게 생동하는 우주에 충만한 생명력의 아름다움을 충분히 표현해 낸 아름다움인 것이다.

이와 같이 莊子는 美나 예술을 직접적이고 명백하게 미학적으로 언급한 적은 없지만, 그의 遊의 마음으로 이루어내는 道에 관한 사상은 곧 藝術精神으로서 예술 창조의 근원적인 본질을 풍부하게 함축하고 있는 것이다.<sup>35)</sup>

自由의 본질을 體現하며 遊의 이론을 강조한 莊子는 자신의 내적 욕망으로부터 해방된 虛靜(허정)한 마음을 지니는 방법으로 無己는 無功이요, 無名이라고 하였다. 이는 『장자』 「齊物論」에 나오는 今者吾喪我(금자오상아)와 상통하는 내용으로 ‘지금 나는 내 존재를 잊어버렸다.’는 의미를 가지며 ‘心齋(심재)’와 ‘坐忘(좌망)’의 상태에서 이루어지는 경지로 이는 自由의 본질을 체현하는 핵심이라 할 수 있겠다.

또한 「逍遙遊」 편에서

至人에게는 사사로운 자기가 없고, 神人은 공적에 얽매이는 일이 없으

---

35) 한홍섭, 『莊子の 예술정신』, 서광사, 2008, p.192 참조

며, 聖人은 명예에 얽매이는 일이 없다.

「逍遙遊」 36)

이 내용은 自由의 본질을 體現하는 遊의 미적 경지에 이르려면 사사롭게 자기를 내세우거나 공적 명예에 얽매이는 일이 없는 심리적 조건을 갖추어야 심미가 발생한다는 것이다. 심미 주체로서 사람이 심미 객체를 마주하고서 미감을 얻으려면, 영혼의 정화를 전제 조건으로 하여 여러 가지 간섭을 배제하고 영혼이 안정된 고요한 상태에서 머물어야 한다. 이렇게 해야 심미 활동에만 마음과 뜻을 쏟을 수 있으며, 개인이 심혈을 기울여 忘我(망아)의 상태에 도달할 수 있고 비로소 순수하고 현묘한 미적 경계에 들어설 수 있다.<sup>37)</sup>

사람들이 말하는 ‘我(나)’나 ‘己(기)’는 욕망과 지식의 집적을 가리키는 것이다. 그런데, 莊子가 이야기하는 “手足(손발)이나 身(몸)의 존재를 잊고”, “형체를 떠나는” 것은 바로 우리 인간의 본성적인 면으로부터 생겨나는 욕망에서 벗어나야 한다는 점을 가리키며 “耳(귀)나 目(눈)의 작용을 물리치고” “지식을 버리는” 것은 보통 말하는 지식활동을 가리킨다. 이들 본성적 욕망과 지식의 속박에서 동시에 벗어나는 일이 ‘虛(허)’요, ‘靜(정)’이요, ‘坐忘(좌망)’인 것이다. 莊子는 욕망으로부터 해방된 虛靜한 마음의 작용을 거울이나 물에 비유하였다.<sup>38)</sup> 결국 진정한 自由의 본질을 체현하는 “遊”의 경지에 이르려면 욕망이나 지식의 속박에서 동시에 벗어나는 ‘虛靜(허정)’, ‘坐忘(좌망)’의 마음을 지녀야 한다는 뜻이다.

이상에서 본 바와 같이 莊子의 사상은 서양 사상가들의 ‘美’의 성립 과정

36) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 上, 中華書局, 2011, p.8

莊子지, 김학주 번역, 『莊子』, 연암서가, 2012, pp.44-45

至人無己, 神人無功, 聖人無名.

37) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유/장자의 미학』, 성균관 대학교 출판부, 2013, p.181

38) 지순임 저, 『繪畫美學』, 미술문화, 2008, pp.91-92

에 대한 근원적 생각과 유사한 점이 많아 그 본질이 ‘藝術性’을 띠고 있다는 것이 입증되 되고 있으며, 莊子가 언급하고 있는 ‘道’에 도달하는 과정이 예술가가 작품을 창조할 때에 요구되는 정신 상태와 유사하다는 사실도 알 수 있었다.

莊子は 서양의 미학자나 예술 철학자처럼 ‘美’나 ‘藝術’을 지식의 대상으로 삼아 직접적으로 사고하여 논단한 일이 없다. 또한 유가처럼 어떤 특정한 藝術을 대상으로 삼아 사고하거나 논단하고, 그것의 본질이나 기원·내용·기교·효용 등에 대해 언급한 바도 없다. 그럼에도 그의 철학 사상에서 가장 강조되고 있는 「逍遙遊」편에서 자유의 본질을 체현하는 遊의 마음으로 표현하는 藝術의 경지는 莊子 藝術精神의 반영이라 할 수 있다.

### Ⅲ. 自由의 본질을 체현하는 ‘遊’로서 藝術

#### 1. 物化的 ‘遊’의 마음

莊子の ‘遊’는 ‘遊戲’ 자체를 강조하며 이러한 遊戲의 상태를 가장 잘 묘사한 것은 사람과 자연이 하나가 되는 ‘物我一體’의 사유, 즉 예술가에게 있어 만물과 동일하게 느껴지는 정서의 경계라고 할 수 있다. 이를 가장 잘 표현하는 경지가 ‘物化’의 세계이다. 이러한 物化的 경지는 크게 두 가지로 나뉘볼 수 있는데, 그 첫 번째는 主客合一이고, 두 번째는 物我兩忘의 경지라 하겠다.

莊子は 사람과 자연이 하나가 되는 마음의 배경을 ‘氣’의 근원에서 찾았는데, 『장자』를 통해 보면 氣가 자연과 사람뿐 아니라 모든 사물에서 형태가 다르게 드러날 뿐 그 근원은 동일하게 내재되어 있다고 보았기 때문에 物化될 수 있음을 밝힌 것이다.

莊子の 物我一體에 관한 美學的 근원을 「逍遙遊」에서 밝히고 있는 바, 이는 정신적 ‘遊’의 절정에 이른 심미경계에서 형성되는데, 이 경계를 예술적 차원으로 비유해 본다면 莊子の ‘物化’ 경계라고 하였다. 『장자』에서의 物化 경계는 인간과 자연이 동일시되는 관계이므로 天地와 내가 지속적으로 동일한 선상에서 살아가고 自然萬物과 내가 하나가 되는 같은 마음의 경지라고 한 것이다. 이는 ‘主客合一’의 사유로 天地와 내가 동일선상에서 살아가며, 自然萬物과 내가 하나가 되어 함께 영원히 쉬지 않고 생성하며 성장하고 있는 것이라 생각한 것이다. 이는 天地萬物 모두가 자신의 소중한 생명을 가지고 있다는 것을 의미하며 ‘실상과 진실이 있음’을 의미하는 것이다. 이로 인해 사람은 自然萬物과 공존하며 天地萬物과 하나가 되어, 자연 생성의 흐름 속에 함께

살아가야 하는 것이다. 萬物이 모두 균등하고 物我が 同體인 이상 ‘事物의 입장에서 事物을 바라보는’ 심미 태도는 바람직하다.

이러한 의미를 설명하는 미학 사상의 기반이 되는 우언으로 『장자』 「秋水」 편에서는 ‘事物의 입장에서 事物을 바라보기’ 라는 의미의 以物觀之 自貴而相賤(이물관지 자귀이상천), 「天地」 편에서는 ‘만물이 본래의 모습으로 돌아가기’ 라는 의미의 萬物復情(만물복정) 그리고 「德充符(덕충부)」에서는 ‘萬物과 더불어 봄의 관계 이루기’라는 의미의 與物爲春(여물위춘)을 예로 들고 있다.

物化는 莊子の 정신적 遊戲 경계에 있어 서로의 관계를 구분하지 않으며 하나가 되는 즉 사물과 주체자가 혼연일체가 되는 경지로 主客合一의 物化的 마음인 것이다.

이는 『장자』에 있는 이야기를 통해 그 의미를 알 수 있는데.

나의 왼쪽 팔을 변화시켜 닭이 되게 하면, 나는 그것이 새벽 알리기를 바라겠네. 나의 오른팔을 변화시켜 활을 만들면 나는 그것으로 구워먹을 새를 찾겠네. 점차 내 척추의 꼬리뼈가 변화되어 수레바퀴가 되고 나의 정신은 말이 되게 할 것이며, 나는 그것을 타고 달릴 것이네.

「大宗師」 39)

위에서 언급하고 있는 자신의 자아를 대상으로 변하게 하고 대상을 자신의 자아로 변하게 하는 것은 일종의 감정이입 경계를 이야기하는 것으로 이는 主客이 合一되면서 서로 상통하는 것이 되어 나의 개체가 萬物과 동일한 정서가 되는 것이다.

莊子は 「達生」 편에서 “무릇 모습과 形象의 소리와 色이 있는 것이 모두

39) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 上, 中華書局, 2011, p.131

莊子지, 안동립 역주, 『莊子』, 현암사, 1993, p.199

浸假而化 予之左臂以爲雞.. 子因以求時夜. 侵假而化予之右臂而爲彈

事物<sup>40)</sup>”이라고 하였고 감각으로 지각할 수 있는 모든 범위에 있으면 事物로 인식 가능한 것으로 보았다. 『장자』의 物化的 논리와 마찬가지로 사유에 있어 예술가가 作品을 표현할 때, 예술가의 주관인식과 객관적인 事物이 조화롭게 어우러져 형성된 심미태도로 사물을 보아야 하는 것이다.



[도판 1] 八大山人, <叭叭鳥圖>, 31.8x27.9cm, 종이에 채색, 靑, 일본 개인 소장

이러한 시각으로 제작된 예술작품들은 많지만, 특히 八大山人(팔대산인:1626-1705)<sup>41)</sup>의 [도판1] <叭叭鳥圖(팔팔조도)>를 예로 들어 본다면, 이 그림은 불우한 자신의 존재를 새와 동일시하여 상징적으로 표현한 作品으로 새의 다리가 하나로 그려져 있다. 다리가 하나인 새는 차마 세상을 떠나지 못한 채 힘겹게 버티고 있는 고독한 자신의 모습을 비유하여 상징적으로 표현한 작품이다.<sup>42)</sup> 한 마리의 새를 자신과 동일시하여 事物과의 간격을 없애고 事物과 자신이 동일한 존재가 되는 物化的 이

론은 화가들에게 사물의 이미지를 빌어 情感을 펼쳐내는 방법을 가르쳐 주

40) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 上, 中華書局, 2011, p.355

莊子저, 안동립 역주, 『莊子』, 현암사, 1993, p.464

凡有貌象聲色者皆物也

41) 하영준, 『화조화』, 서예문인화, 2008, p.125

명말 영반의 왕족으로 남창(장시성)에서 출생. 제 5대 익양왕 주다정(자는 정길)부터 4대째의 손으로 이름은 증계라 추정하나 朱豈(주답)이라 통칭되었다. 자는 雪个(설가), 또는 서년. 60세경부터 팔대산인이라 칭하였다. 처음 명나라 사람이었는데 순치 2년(1645) 청병에 영반이 멸망되었을 때 남창 동남쪽의 진현 개강 산중에 은둔, 그해 5년 스승의 광민을 따라 출가하였다. 그의 집은 명나라 종실이었으나 나라가 망하자 망국의 충격 속에 그는 미치광이가 되었다. 그의 그림의 특징은 거칠고 강렬하고 필묵효과로 자신의 고통과 세상에 대한 냉소, 울분에 찬 분노 등을 담고 있다.

42) 이성희, 『동양화감상법』, 니케, 2007, p.123

고, 事物을 통해 깨달음이 있을 때, 자신의 흥취에 기탁하여 표현할 것을 가르쳐주는 그림이기도 하다.

莊子가 사물을 바라보는 기본적 태도이자 인생과 심미의 경계인 ‘以物觀物’은 事物을 잘 관찰하여 진실한 존재의 의미를 심미적 경험의 방식으로 소박한 영혼을 통해 자연을 觀照(관조)하는 것이라고 하겠다. 觀照를 통해 생성되는 결과는 조화롭고 천연적인 미감이며, 이러한 심미쾌감은 ‘天樂’의 상태로 예술 창조의 기반을 이룬다. 이는 ‘物我兩忘’의 ‘物化’인 것이다.

‘物我一體’에서 ‘以物觀物’에 이르기까지 이는 필연적으로 생성 변화의 觀照를 의미하는 ‘觀化’의 상태로 들어가는 것이다. ‘觀化’의 결과는 더 높은 층위에서 事物과 自我가 하나가 되는 物化의 상태에 도달하게 하는 것으로 이는 莊子の ‘物化’사상이 내재하고 있는 논리적 사고이다.

‘觀化’는 실상 자연의 심경으로 事物의 내적 생성을 觀照하는 것으로 이는 사람의 자연 생명과 事物의 자연 생명이 서로 숨이 되는 경험이며, 이러한 경험 중 사람은 莊子가 말한 ‘逍遙遊’의 미감 상태인 정신의 ‘物化’ 경계에 들어갈 수 있는 것이다.

이러한 ‘物化’ 경계에 대해 嵇康(혜강)은

눈으로 돌아가는 기러기를 전송하고 손으로는 五絃琴을 타네. 천지를 우러러보고 굽어보고 스스로 만족하고, 태현에 마음을 자유롭게 노니네.

「贈秀才入軍(증수재입군)」 43)

이 경계가 예술가가 창조적인 작품을 표현해 낼 수 있는 흡족한 경지인 것이다.

簡文帝(간문제 503~551)<sup>44)</sup>는 華林園(화림원)에 들어가 주위를 둘러보다가

43) 혜강 저 한홍섭 옮김, 『혜강집』, 서울:소명출판, 2006 참조

目送歸鴻 手揮五絃 府仰自得 游心太玄

44) 임종욱 편저, 『중국역대인명사전』, 이회, 2006, p.15

左右에 있는 사람들에게 말하기를

“마음에 꼭 드는 곳이 결코 멀리 있는 것은 아니다. 우거진 숲과 물가에 있으니 절로 호랑과 복수 가에 있는 듯한 생각이 든다. 새와 물고기 그리고 다른 짐승들이 스스로 다가와 사람과 가깝게 구는 듯하다.”

『세설신어』(言語)<sup>45)</sup>

이처럼 예술가는 관조의 마음을 통해 스스로 유쾌하고 만족스러운 경지에 도달하려면, 예술가 자신이 ‘莊子인지 알지 못하는’ 마음의 상태에 도달해야만 한다. 스스로 ‘莊子임을 깨닫는다면’ 반드시 계산하는 마음이 생기고 대상을 시간과 공간의 관계에 넣고서 고찰하여 정신이 어떤 사물이나 상황에 매여 초탈하기가 어렵기 때문이다. ‘나(我)를 잊고 또한 事物을 잊는다’는 忘知의 경지에 들어서야 비로소 ‘物化의 경지에 들어섰다고 할 수 있는 것이다. <sup>46)</sup>

『장자』에서 다루고 있는 ‘物化’의 내용에 대해 살펴본다면,

「刻意(각의)」편에서는 聖人之生也天行, 其死也物化(성인지생야천행, 기사야물화) 성인은 살아 있을 때 자연스레 행동하고, 죽으면 만물의 변화를 따른다.<sup>47)</sup>

「達生」편에서는 指與物化, 而不以心稽(지여물화, 이불이심계) 손이 事物과 함께 변화하므로 마음에 생각 따위가 깃들지 않는다.<sup>48)</sup>

---

양나라의 제 2대 황제, 중국 역대 제왕 가운데 뛰어난 문재(文才)

45) 劉義慶, 안길환 옮김, 『세설신어』 上, 서울: 명문당, 2006, 참조

簡文入華林園 顧謂左右曰 “會心處不必在遠 翳然林水 便自有濠濮間想也 覺鳥獸禽魚 自來親人

46) 왕카이 저 신정근 책임번역, 『소요유/장자의 미학』, 성균관 대학교 출판부, 2013, p.248

47) 張松輝 著, 『莊子譯注與解析』, 上, 中華書局, 2011, p.300

莊子지, 안동립 역주, 『莊子』, 현암사, 1993, p.399

48) 張松輝 著, 『莊子譯注與解析』, 下, 中華書局, 2011, p.372

莊子지, 안동립 역주, 『莊子』, 현암사, 1993, p.481

「天道」편에서는 知天樂者, 其生也天行 其死也物化(지천락자, 기생야천행, 기사야물화) 하늘(자연)의 즐거움을 아는 자는 살았을 때 자연대로 움직이고, 죽었을 때 사물의 변화에 맞춰 생성 변화한다.<sup>49)</sup>

위의 내용들은 모두 事物과 인간이 物化된 道の 경지이다. 이러한 道の 경지에서 얻어지는 것은 매우 높은 自由와 해방의 느낌이며, ‘逍遙遊’ 미감의 경계라고 해석할 수 있다.

또한, 莊子는 이 문제를 「刻意(각의)」편에서 언급하고 있는데,

지식과 기교를 버리고 오로지 자연의 이치를 따른다. 그러므로 하늘의 재앙이 없으며 외물의 얽매임이 없으며 사람의 비난이 없으며 귀신의 책벌이 없다.

「刻意」 50)

이는 두 가지를 의미하는 것으로 하나는 事物을 향한 강한 소유욕을 꾸짖는 것인데, 외물 추구에 애를 쓰면 몸은 그물에 걸려 버린다는 것이며, 또 다른 하나는 道와 事物이 유형과 무형의 사이에 있어 ‘몸에 事物로 얽어매지 않아야 한다.’ 는 것을 말한다.

여기에서 “物の 의미가 무엇인지를 알려주는 莊子와 혜자의 대화를 본다면,

혜자가 莊子에게 말하였다. “나에게 큰 나무가 있는데 사람들은 그것을

---

49) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 上, 中華書局, 2011, p.251

莊子지, 안동립 역주, 『莊子』, 현암사, 1993, p.348

50) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 上, 中華書局, 2011, p.300

Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』 성균관 대학교 출판부, 2013, p.254

去知與故 循天之理 故曰 無天災 無物累 無人非 無鬼責 「刻意」

가죽나무라고 부르네. 큰 가지는 고르지 못하여 먹줄을 칠 수가 없고, 잔 가지는 비비 꼬이고 구부러져 원형과 방형을 갖다 댈 수가 없네. 나무가 길가에 서 있지만 지나가는 목수는 아무도 쳐다보지 않네. 지금 당신의 이야기는 나무가 크기만 하고 쓸모가 없어 못사람들이 보고서 다 같이 떠나간다네.”

莊子が 말했다. “당신은 살팽이를 본 적이 있지 않나요? 몸을 바짝 낮추고 웅크리고서 놀러 나온 작은 짐승을 노리지요. 틈을 타서 동이며 서며 여기저기를 뛰어다니며 높고 낮은 곳을 가리지 않다가 밧에 걸리기도 하고 그물에 걸려 죽지요. 지금 저 나무는 크기가 하늘에 드리운 구름과 같을 정도이지요. 이 녀석은 큰 노릇을 하지만 쥐 한 마리도 잡을 수 없지요. 지금 당신에게 큰 나무가 있는데도 쓸모가 없다고 걱정하는군요. 나무는 아무것도 없는 곳이나 끝없이 펼쳐진 드넓은 들판에 심어 놓고서 그 부근에서 이리저리 헤매고 다니면서 아무런 일도 하지 않고 그 나무 아래에서 편안하게 누워서 낮잠이라도 자보시지요 큰 나무는 도끼에 찍힐 리도 없고 누가 해칠 리가 없을 거요. 쓰일 곳이 없다고 해서 무엇 때문에 괴로워하나요.

「逍遙遊」 51)

이 대화에서 莊子와 혜자는 큰 나무에 대해 다른 태도를 보이고 있는데, 이는 事物의 기능에 대한 태도와 인간에게 事物인 큰 나무가 그 자체로 버티고 있어 쓸 수 있는 그늘을 만들어 주는 道에 대한 태도로 이는 확연히 상반된 태도이다. 여기에서의 기능은 작은 技藝를 의미하며 물건의 가공이나 개조, 제작에 대한 방법을 가리키며, 道는 無爲自然의 道로 물질의 본성, 自然 無爲를 가리키고 있다. 道의 태도는 事物의 본성을 존중하며 저절로 발전하게 하

51) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 上, 中華書局, 2011, pp.17-18

Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유/장자의 미학』, 성균관 대학교 출판부, 2013, p.256

惠子謂莊子曰, “吾有大樹, 人謂之樗. 其大本擁腫而不中繩墨, 基小枝卷 曲而不中規矩, 立之塗, 匠者不顧. 今子之言, 大而無用, 衆所同去也.” 莊子曰, “子獨不見狸狌乎? 卑身而服, 以候敖者, 東西跳梁, 不辟高下. 中於機辟, 死於罔罟. 今夫斄牛, 其大若垂天之雲, 此能爲大矣, 而不能執鼠. 今子有大樹, 患其無用, 何不樹之於無何有之鄉, 廣莫之野, 彷徨乎無爲其側, 逍遙乎寢臥其下. 不夭斤斧, 物無害子, 無所可用, 安所困苦哉!”

「逍遙遊」

는 것이다.

혜자는 事物의 기능에 대한 입장을 목수가 나무를 고르는 안목에 따라 보고 있고, 이와 달리 莊子는 逍遙하는 사람의 큰 나무를 대하는 태도를 통해 드러내고 있다. 큰 나무가 事物 자체로 결국 돌아가는 것처럼, 나무 아래에 누워서 逍遙하는 사람 역시 자신으로 돌아가게 되는 것이다. ‘逍遙’를 잘하는 사람은 事物과 친밀하고 조화로운 관계를 잘 유지하며, 이러한 관계는 主客의 대립을 해소하여 道 또는 自然에 의해 규정되는 것이다. 사람과 큰 나무는 ‘道’의 ‘事物’이자 自然의 ‘事物’이 되며, 또 ‘物化’의 ‘事物’이기도 한 것이다. 事物로 하여금 ‘自生’하고, ‘自化’하였기 때문에 莊子의 관점에서 볼 때 事物의 본성은 自然이며, 事物의 의의는 ‘무용성’이라고 할 수 있으며, 이러한 事物의 초공리성에 대한 입장은 I. Kant의 취미판단 이론과 잘 어울리는 심미적 태도인 것이다.

‘物化’의 핵심은 사람과 事物의 융합 통일을 실현하는 것이며 사람과 事物의 관계에서 서로를 대하는 태도에 의해 드러난다는 의미이다.

결국 ‘逍遙遊’의 세계에서 사람과 自然 事物이 조화로운 관계를 유지하려면 自然 事物에 대해 정감의 태도를 취하며 自然 事物로 하여금 스스로 자유로운 존재가 될 수 있도록 자연스러우면서도 무한히 생성되게 하여야 하는 것이다.<sup>52)</sup>

藝術이 주관적인 내용을 본질로 하는 것이라 하더라도 物化의 경지에서 작품을 표현하기 위해서는 객관적 인식과 더불어 표현의 기교가 반드시 수반되어야 하는데,

莊子는 이러한 예술 작품의 결과에 대하여 「達生」 편에서 재경의 악기를 만드는 이야기로 의미를 전하고 있다.

---

52) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유/장자의 미학』, 성균관 대학교 출판부, 2013, pp.257-258

재경이라고 하는 노나라 유명한 재상이 나무를 깎아 鑿<sup>53)</sup>를 만들었다. 나무를 깎은 작품이 완성되자 어찌나 훌륭한지 관람자들은 귀신이 만들어 낸 조화가 아닌가라고 말하며 놀라며 감탄하였다.

노나라 임금인 이기를 보고 물었다.

“그대는 도대체 무슨 기술이 있기에 이렇게 만들 수 있는가?”

그러자 재경은 다음과 같이 대답하였다.

“신은 한갓 한 사람의 장인에 불과합니다. 무슨 기술이라고 할 만한 것이 있겠습니까. 다만 한 가지 이런 것은 있습니다. 즉 신은 鑿(거)를 제작하기 전에 먼저 정기를 집중시켜 밖으로 흩어지지 않게 합니다. 그리고 반드시 재계하여 마음으로 진정시켜 깨끗하게 합니다. 사흘을 재계하면 상을 받거나 벼슬을 얻는다는 따위의 사욕에 대한 생각이 사라지게 되고, 닳새를 재계하면 세상의 비난이나 칭찬, 작품의 공교함과 치졸함에 대한 관심이 사라지게 됩니다. 그리고 이레를 재계하면 문득 자신의 사지와 육체의 형체조차 잊어버리는 무아지경에 도달하게 됩니다. 이러한 경지에서는 조정의 일 따위는 안중에도 없고 정신은 오로지 그 기교에만 전념하게 되어, 그 밖에 마음을 어지럽히는 모든 것이 깨끗이 사라지고 맙니다. 그런 뒤에야 비로소 숲속에 들어가 나무 본래의 자연스러운 성질이나 모습을 관찰합니다. 나무의 재질이 최상의 것이어야 훌륭한 작품이 될 수 있습니다. 재목이 선정되면 마음속에 이제 만들 거의 모양을 그려보고, 그런 다음에 비로소 손을 댑니다. 만약 뜻대로 되지 않으면 손을 대지 않습니다. 이렇게 하면 나무의 자연스러운 본성과 내 마음의 자연스러운 본성이 하나가 됩니다. 신이 만든 작품이 귀신의 조화인가 싶어 의심하게 되는 것도 이 때문입니다.

「達生」<sup>54)</sup>

梓慶(재경)이 만든 鑿(거)는 사람으로 하여금 귀신이 제작한 듯 착각하게

53) 鑿(거):악기 이름, 또는 종고 따위의 악기를 거는 도구

54) 張松輝 著, 『莊子譯注與解析』, 下, 中華書局, 2011, p.370

徐復觀 著, 權德周 外 옮김, 『中國藝術精神』, 東門選, 1990, p.86

梓慶削木爲鑿 鑿成 見者驚猶鬼. 魯侯見而問焉, 曰: 子何術以爲焉? 對曰: 臣工人 何術之有 雖然, 有一焉 臣將爲鑿, 未嘗敢以耗氣也, 必齊以靜心. 齊三日, 而不敢懷慶賞爵祿. 齊五日, 不敢懷非譽巧拙. 齊七日, 輒然忘吾有四肢形體也. 當是時也, 无公朝, 其巧專而外滑消. 林, 觀天性. 形軀至矣, 然後成見, 然後加手焉; 不然則已. 則以天合天. 器之所以疑神者 其是已.

「達生」

하는 作品인데 이는 [齊以靜心(제이정심)]정기를 집중시켜 밖으로 흩어지지 않게 하였기 때문이라 하였다. ‘齊(제)’는 ‘齋(재)’와 통한다.<sup>55)</sup> 齊以靜心(제이정심)은 『장자』에서 말한 ‘心齋’와 상통하며, 이는 상이나 작은 봉록의 생각 등이 없어지고 깨끗해진다는 것에서 『장자』의 ‘無名’의 ‘無功’의 측면이고 ‘자신의 사지 형체를 잊어버린다.’에서 ‘坐忘’의 경지였음을 알 수 있다.

梓慶(재경)이 한 행동을 예술가에 비유한다면 한 예술가가 철저하게 자기 수양을 통해 모든 이해관계를 초월하여 작품을 하였기 때문에 귀신도 놀랄 정도로 좋은 작품을 만들 수 있었다는 것이다.<sup>56)</sup> 이처럼 예술가는 내적 수양을 통해 심미주체의 관조적 자세에서 외물에 구속되지 않고 사물을 바라보았기에 事物과 작가가 서로 감정이 이입되어 物化의 경지에서 作品을 표현할 수 있는 것이다.

이러한 경지의 作品을 예로 든다면,

北宋時代 文同(문동:1018-1079)<sup>57)</sup>의 [도판2] <墨竹圖(묵죽도)>가 物我兩忘 物化의 藝術的 경지에서 표현된 作品이라고 볼 수 있다. 文同의 <墨竹圖>는 대나무와 文同의 몸이 하나가 된 경지에서 그린 그림으로 文同과 대나무의 일체된 삶에서 비롯되었으며, 그가 대나무의 생태와 德性(덕성)을 얼마나 깊이 이해하고 이를 墨竹畫로 형상화 하였는지를 알 수 있는 그림이다.<sup>58)</sup>

이러한 文同의 墨竹畫 창작모습을 잘 살펴볼 수 있는 蘇軾(소

55) 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 예문서원, 2006, p.203

56) 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 예문서원, 2006, p.207

57) 갈로 저 강관식 역, 『중국회화이론사』, 미진사, 1997, p.287 참조

文同은 北宋 중기의 관료이자 화가로 자가 與可(여가), 호가 錦江道人(금강도인), 笑笑先生(소소선생)이다. 대나무 그림을 잘 그렸으며, 서예에 능하였다. 특히 묵죽을 잘 그렸으며, 시문집에는 『단연집』 4권이 있다. 문동은 시간이 나면 죽림에 들어가 대나무가 자라는 모습, 가지 치는 상태, 잎이 우거지는 모습, 죽순이 나고 자라는 모습 등을 꼼꼼하게 관찰하여 대나무에 대해 많은 것을 터득하였다. 그리고 흥에 겨우면 집에 들어가 종이를 펼쳐 그림을 그렸다.

58) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유/장자의 미학』, 성균관 대학교 출판부, 2013, p.22 참조

식:1037-1101)<sup>59)</sup>이 남긴 題畫詩(제화시)인 「書晁補之所藏與可畫竹三首(서조보지소장여가화죽삼수)」를 보면,

문동이 대나무를 그릴 때에는	與可畫竹時
대나무만 보고 사람은 보지 않는구나.	見竹不見人
어찌 사람만을 아니 볼 뿐이겠는가?	豈獨不見人
멍하니 자신의 존재조차 잊은 것을.	嗒然遺其身
그 몸이 대나무와 함께 동화되니	其身與竹化
청신함이 한없이 배어 나온다.	無窮出清新
장자가 이 세상에 없으니.	蔣周世無有
이러한 응신의 경지를 누가 알리오. <sup>60)</sup>	誰知此凝神

위 시에서 蘇軾(소식)이 정의한 ‘身與竹化(신여죽화)’는 文同이 대나무와 物我一體 되어 자아를 잊고 창작에 몰두하는 장면을 莊子の 철학적 관점에서 함축적으로 드러낸 시이다.

이와 유사한 내용이 蘇軾의 동생인, 蘇轍(소철: 1039-1112)의 「墨竹賦」에서도 구체적으로 기록되어 있는데 그 내용을 본다면,

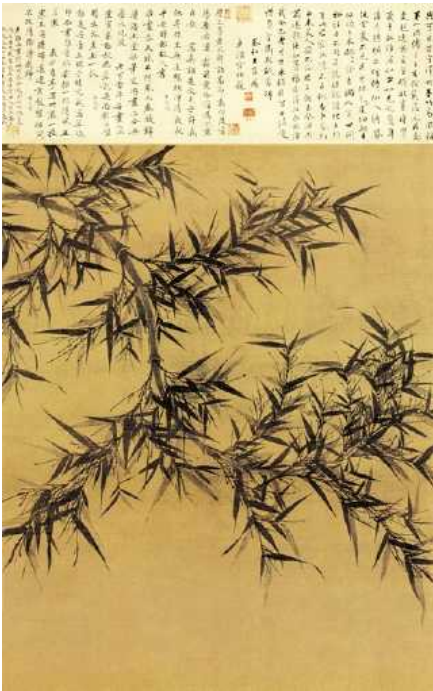
文同이 듣고 웃으며 다음과 같이 말하였다. “무릇 내가 좋아하는 것은 일종의 道입니다. 저는 대나무를 초월했습니다. 처음에 내가 숭산 양지바른 곳에 은거하였을 때, 키 큰 대나무 숲에 여막을 짓고, 내 마음에 거리낌 없이 대(竹)를 막연히 보고 듣고 있었습니다. 아침에 일어나 대와 노닐고, 저녁에 또한 대(竹)와 벗하였습니다. 대숲 사이에서 먹고 마시며 대 그늘에 누워서 쉬기도 하니, 대(竹)의 변화를 한 눈에 볼 수 있었습니

59) 임종욱 편저, 『중국역대인명사전』, 이화문화사, 2010, p.768 참조

蘇軾. 북송 眉州(미주). 眉山(미산) 사람. 자는 子瞻(자침). 또는 和仲(화중)이고, 호는 東坡居士 등을 썼으며, 蘇洵의 아들이며, 蘇轍의 형. 大蘇라고도 부름. 송나라 최고의 시인. 唐宋八大家 중 한 사람. 대표작 「적벽부」는 불후의 명작임.

60) 蘇軾, 『蘇東坡全集(上冊)』, 世界書局, 1998, p.193

천환시(陳傳席), 『中國山水畫史』, p.435 참조



[도판2] 文同, <墨竹圖>, 絹本墨筆, 131.6x105.4cm, 11세기, 타이페이 고궁박물관 소장

다. 나는 처음 대(竹)를 보면 기뻐했는데, 지금은 너무 좋아 기쁨을 스스로 알지도 못합니다. 어느 때는 붓이 손에 있는지 종이가 앞에 있는지도 잊고, 흥이 나서 높이 쪽쪽 자란 대나무를 무성하게 그렸습니다. 창조주의 無我(무아)인들 무엇이 이것과 다르겠습니까?” 하였다.<sup>61)</sup>

즉 文同이 대나무를 좋아하게 되고 친구가 되어 함께 생활하면서, 단지 수동적인 감상에만 그치지 않고 적극적으로 無我的 경지에서 대나무를 그리며 대상과 物我一體가 되어 ‘墨竹畫’를 창작하게 되었다는 것이다.

눈앞에 그리고자 하는 대상이 나타났을 때 文同은 대나무에 대한 ‘理’의 원리를 깨닫고 대상이 나타나면 빠르게 움직여 그리기 시작한 점에서 이미 ‘氣’를 넘어선 상태이다. 그렇기 때문에 대나무와 文同이 하나가 된 物我兩忘의 物化的 표현이라 말할 수 있는 것이다.

物化的 경지는 대상을 맞이하여 대상과 하나가 되어 그 대상과 혼연일체가 되는 것이다. 이는 대나무의 생장과 대나무의 변화 법칙에 대한 이해로 대나무와 하나가 되는 物化的 경지에 이르는 것과 같다고 하겠다.<sup>62)</sup>

결국 예술가는 내적 수양과 정신의 氣가 조화롭게 되어 정신적 自由를 얻

61) 徐復觀 저, 權德周 외 옮김, 『中國藝術精神』, 東門選, 1990, p.419 참조

수잔 부시 저, 김기주 譯, 『중국의 문인화』, 학연문화사, 2008, pp.74-76 참조

62) 수에윌니언, 자오리, 상강 공저 / 안영길 역, 『중국미술사 3』, 다른생각, 2011, p.255

은 遊의 마음으로 物我兩忘의 物化 경지에 이르러야 비로소 훌륭한 예술 작품을 표현할 수 있는 것이다.

예술가가 그림을 그리는데 物我兩忘의 物化적 ‘遊’의 마음에서 그리지 못하고 단지 技術만을 사용한다면 그 그림은 예술적 가치를 인정받지 못하게 될 것이라는 예로 비록 서예가이지만 王羲之(왕희지:307-365)<sup>63</sup>의 蘭亭序(난정서)<sup>64</sup>를 들 수 있는데, 이는 그가 술을 한 잔하고 무아지경에서 천하제일의 글씨를 쓴 것으로 그는 이후 筆法은 늘었다고 하지만 이렇게 내적 수양이 함께 이루어진 物我兩忘의 경지의 作品은 나오지 않았다고 한다.

‘氣’를 藝術 창조 작용의 원천이라고 규정할 때, 예술가에게 내재되어 있는 氣는 ‘遊’로 인하여 소통이 이루어지게 되고 사물과의 대립이 없어져 ‘物化’의 경지에 이르게 되는데, 이를 잘 설명해 주는 예를 「達生」 편에서 찾아본다면,

공수가 손을 움직이며 줄을 그으면 그림쇠와 곱자를 썬 듯 딱 들어맞았다. 그의 손가락은 그림쇠나 곱쇠 등의 재료와 일체가 되어 마음에 다른 생각이 깃들지 않는다. 그 때문에 마음이 하나가 되어 막히는 일이 없다. 발을 잊어버리는 것은 신발을 잊어버리기 때문이고 허리를 잊어버리는 것은 허리띠가 꼭 맞기 때문이다. 시비의 판단을 잊어버릴 수 있는 것은 마음이 대상과 알맞기 때문이며, 마음이 변동하지 않고 외물을 따르지 않는 것은 스스로의 처지에 편히 있으며 일이 기회에 알맞기

63) 『브리태니커 세계 대백과사전』, 16권, 한국브리태니커, 1993, p.434

王羲之. 중국 최고의 서예가. 자는 일소. 지금의 산둥성 름이현 사람이다. 아버지 王曠(왕광)은 東晉(동진) 건국에 공을 세운 王導(왕도)의 사촌 동생이다. 그의 후손 가운데 가장 이름을 떨친 서예가는 그의 막내 아들인 王獻之(왕헌지)이다.

64) 권순용 편저, 『세계미술용어사전』, 중앙일보사, 1996, p.62

중국 東晉(동진)의 우양 후에이즈(王羲之)가 쓴 行書帖(행서첩). 동진 목제(穆帝) 영화 9년(永和, 353) 3월 3일 會稽山陰(회계산음)의 난정에서 당시의 名士(명사) 40여명이 어울려 놀며 시를 지었는데 그 시집에 붙인 서문을 우양 후에이즈가 썼다. 이를 <난정서>라 하는데, 《世說新語(세설신어)》의 註(주)에는 문장은 조금 다르지만, <臨河叙(임하서)>라고 나와 있다. 명문으로 알려져 있으며, 특히 서예가의 글씨본 《蘭亭帖(난정첩)》으로서 애호되고 모사된다.

때문이다. 스스로 알맞은데서 시작하여 어떤 경우에도 안 맞는 경우가 없는 것은 맞는 것이 맞다는 것조차도 잊어버리는 경지이다.

「達生」<sup>65)</sup>

이 우언에서 工倕(공수)<sup>66)</sup>는 무엇이든 꼭 들어맞게 그리거나 만들어내는 재주를 지녔다. 莊子는 그를 가리켜 손가락과 사물이 서로 같게 化하여, 마음과 손이 일체가 된 경지라고 하였다. 광희(郭熙:11세기 초-11세기 말)<sup>67)</sup>의 『林泉高致(임천고치)<sup>68)</sup>』, 『畫意(화의)』에서도 “德手德心(덕수덕심) 손에 익숙하여 마음에 응하는 것”이라고 하였듯이 마음과 손이 응하는 경지가 곧 장인이 氣를 터득하여 그의 본능적 마음에 내재화하였기 때문에 서로 응하는 대로 된 것이다. 장인은 이렇게 되기까지 정신적 수양과 실천적 氣의 수련에 노력했고, 이 때문에 진실로 그리고자 하는 법을 터득할 수 있었다.

즉 예술가가 物我兩忘의 상태가 되기 위해서는 정신적 自由와 함께 ‘遊’의 경지에서 대상과 대상의 관계를 잘 이해하고 무아지경에서 ‘氣’의 숙련 실천과 함께 어우러져야 物我兩忘의 物化的 경지가 되는 것이다.

65) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 下, 中華書局, 2011, p.372

조민환, 『중국철학과 예술정신』, 예문서원, 2006, p.481

工倕旋而蓋規矩 指與物化 而不以心稽 故其靈臺一而不桎 忘足 履之適也 忘要 帶之適也 知忘是非 心之適也 不內變 不外從 事會之適也 始手適而未嘗不適者 忘適之適也

66) 임종욱 외 1인 편저, 『중국역대인명사전』, 이화문화사, 2010, p.56

舜(순)임금 때의 뛰어난 목수로 춘추 시대 말기의 公輸班(공수반)과 함께 유명한 巧匠(교장)으로 알려졌다.

67) 『브리태니커 세계 대백과사전』, 2권, 한국브리태니커, 1993, p.169

광희. 郭熙:11세기 초-11세기 말. 북송의 유명한 화가. 중국 허난성 원현에서 출생. 산수화에 대한 그의 견해를 모은 화론 『임천고치』는 산수화의 기법과 목표를 매우 세세하게 다루어 북송시대 산수화를 이해하는데 귀중한 자료가 되고 있다. 지금까지 남아 있는 광희의 작품은 몇 점에 불과하며 그 중 진품으로 여겨지는 것으로는 ‘조춘도’, ‘과석평원도’가 유명하다.

68) 『브리태니커 세계 대백과사전』, 18권, 한국브리태니커, 1993, p.406

林泉高致. 중국의 산수화론서. 1권 6편. 광희와 그의 아들 광사가 함께 지은 것이다. 광희는 산수화의 대가이면서 탁월한 이론가이기도 했다. 저술된 각편은 그의 창작 사상과 경험을 총괄한 것이며 그 가운데서도 산수훈이 가장 중요하다. 그는 산수화에서는 ‘의경’이 있어야 하며 진실한 묘사를 통해 아름다운 상상을 체현해야만 비로소 통일되고 완전한 예술형상을 구성할 수 있다고 보았다.

결론적으로 이야기한다면, 사물을 바라볼 때 ‘遊’에 대한 인식을 하면 자신이 알고 있는 가치관을 뛰어넘어 자유로운 예술의 정신적 경지에 들어설 수 있는데, 이는 최상의 ‘遊戲’ 상태이며, 事物과 나의 구분이 없는 ‘物化’의 경지인 것이다. 이러한 莊子의 자유 본질 개념인 ‘物化’는 동양의 회화에서 언급되어지는 대상의 ‘정신적 가치’와 밀접한 관련이 있는 것이다.

## 2. 자유로운 遊戲의 표현

藝術에 있어 자유로운 ‘遊戲’란 예술의 기원이라고 할 수 있을 만큼 중요하다. 이는 “인류의 예술 기원이 遊戲의 본능에서 출발하였고 遊戲에 의한 미적 쾌감은 I. Kant의 무목적적인 목적, 무관심적인 관심으로 인간이 살아가는데 있어 이익을 취하려는 것이 목적이 아니므로 遊戲는 藝術의 본성에 부합되는 것이다.”<sup>69)</sup>

藝術의 본질은 自由에 있고, 自由는 遊戲의 영혼이다. 自由는 遊戲와 예술을 결합시키는 연결고리이고, 遊戲와 예술은 모두 활동의 자유와 생명력의 원활한 소통을 나타내는 것으로 ‘자유로운 遊戲’는 예술가가 作品을 제작할 때 마음자세의 근원이 된다고 할 수 있다. 이러한 ‘遊戲’를 東洋에서는 ‘遊’라는 단어로 사용하고 있고, 서양 근대에 들어와서는 美學과 연관된 철학적 개념으로 비교적 다양한 개념으로 사용하게 되었다.<sup>70)</sup>

특히 서양 근대의 미학자인 J.C.F. Schiller는 藝術을 인간의 유희충동<sup>71)</sup>이라

69) 徐復觀 著, 權德周 外 옮김, 『中國藝術精神』, 東門選, 1990, p.99

70) J. 호이징가, 김윤수 역, 『호모 루덴스』, 까치글방, 1988, p.47

71) 유희충동. Spieltrieb. 인간의 가장 근원적 충동을 성격에서 파악하려는 미학적 개념. 독일의 극작가이며, 시인 J.C.F. Schiller가 제창. 유희라는 인간의 근본적 충동에 미적, 예술적 활동의 기초를 두는 입장에서 Schiller는 Kant 철학에서의 자연과 자유의 이원론적 대립을 美의 영역에서 극복하려 하였음.

고 규정하고, 인간의 생명이 충동에서 출발하기 때문에 “그가 사람인 한, 그는 遊戲하고, 그가 遊戲하는 한 그는 완전한 인간이다.”<sup>72)</sup> 라는 명제를 내놓았다. 이처럼 인간에게 있어 ‘遊戲’는 그 자체가 무엇인가를 특정한 목적으로 만들어지는 것에 대해 의식하지 않고, 천진난만하게 표현해 내는 자의적 행위이며, 외부적인 필연성에 의해 구속되지 않는 활동이기에 인간의 유희충동을 예술적 표현으로 본 것이다.



[도판3] Andre Masson, <선묘(Automatism Drawing)>, 1924

이러한 인간 遊戲 활동의 표현으로 앙드레 마송(Andre Aime Rene Masson:1896-1987)의 [도판3] <선묘 (Automatism Drawing)>를 들 수 있는데, 이는 Andre Masson이 정신의 합리적인 통제에서 벗어나 작가의 우연적인 행동을 통해 무의식적 동기에 대한 내용을 초현실적으로 드러낸 ‘심리적 자동기술’ 작품의 하나이며, 이를 통해 매우 자유로우면서도 속도감 있는 선묘를 흥미롭게 드러낸 작품으로 ‘자유로운 遊戲’의

창작 과정을 보여준 藝術作品이라고 생각된다.

다음에서 Andre Masson의 언급을 본다면,

“이 데생들의 특징은 자발성과 뜻밖의 결합이다. 그것은 서로 맞지 않은 엉뚱한 형태들의 대결도 아니며 해학적인 풀라주도 아니다. 그것은 변화에 기꺼이 ‘복종하는’ 존재들의 출현이다. 전설이나 신화, 또는 민속 등의

72) 조요한 저, 『예술철학』, 경문사, 1973, p.23

틀에 박힌 ‘이미지’를 벗어난 순수한 상태로의 변신인 것이다.<sup>73)</sup>

라고 하였다. Andre Masson은 자신만의 예술세계를 표출시키려할 때 자신이 생각하는 속도보다 신체의 움직임이 빨라야 한다고 생각했으며, 그 속도가 빠를수록 우연의 효과가 커지게 되어, 작품에서 線의 율동적인 변화와 역동적인 이미지는 크게 드러난다고 하였다. 이렇게 신체의 움직임이 빠르게 드러난 표현 활동은 ‘자유로운 遊戯’의 표현으로 간주할 수 있는 것이다.<sup>74)</sup>

I. Kant는 『판단력 비판』의 취미판단<sup>75)</sup>을 통한 美의 본질 인식에서 출발하여 藝術을 사람의 이성에 기초한 자유로운 창작물로 간주하였고, 이는 인간의 상상력에 의지해서 자유롭게 지배할 수 있는 또 하나의 창조 세계이기 때문에 藝術의 본질은 自由이며, 藝術과 遊戯는 서로 통하는 것이라고 하였다.<sup>76)</sup> 이러한 藝術의 기원설 중, 遊戯는 목적이 없는 놀이, 즉 인간의 인식능력에서 생겨나는 쾌감으로 I. Kant의 『판단력 비판』에 따르면, 遊戯 속에서 美는 실제 이익을 목적으로 삼지 않는다. 그러므로 遊戯는 무목적성을 띄고 있어 ‘예술적 본성’에 부합된다.<sup>77)</sup> 물론 遊戯와 藝術은 동일 선상에 두고 논할 수 없으나, 실용과 지식의 속박으로부터 해방된 상태에서 ‘快(쾌)’를 누린다는 점에서 이 양자는 정신적 출발점이 공통적이다.<sup>78)</sup>

遊戯는 현실의 활동에 대한 모방 또는 유사물로 나타난 경우가 많은데, 이는 실제 활동과는 다르게 심신의 자기 목적적인 자유 활동의 특색을 지니

---

73) 『Metamorphose de l'artiste』, 1956

74) 김 경, 「기의 추상 표현적 형상화와 그 의미에 관한 연구」, 대구대학교 조형예술대학원 미술학과 박사학위논문, 2007, p.48 참고

75) 취미판단. I. Kant의 비판철학에서 美 판단 양식 일종으로서 美 인상 결정이 취미라고 간주하는 처지에서 아름답다거나 美에 관계하여 쾌감을 제공한다는 것

76) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』 성균관 대학교 출판부, 2013, pp.101-102

77) 고상범, 『설리의 문학과 미학』, 서울대학교 출판, 1986, p.340

78) 徐復觀 저, 權德周 外 옮김, 『中國藝術精神』, 東門選, 1990, p.96

기 때문에, 내면적으로 ‘순수한 쾌감’과 결합하는 것이며 결국 정신적 自由인 遊가 한걸음 나아가 정신적 쾌감을 느끼는 상태인 예술의 본성에 부합되는 것이다.

이러한 정신적 쾌감을 느낄 수 있는 연구자의 드로잉적인 作品으로 『작품1』 <inbetween 1028> 을 들 수 있는데, 이 作品에서 보여지는 표현 방법은 실線을 자유롭게 돌려가며 그려 나가는 자연 발생적 드로잉으로 어디에도 구속됨이 없는 遊戲 활동이라 할 수 있다. 이러한 활동의 자발성은 현대미술의 형성과 전개에 있어 새로운 조형표현의 방법으로 인간 본능의 자연 발생적 분출이며 표현의 지이고, 정신적 쾌감을 느낄 수 있는 표현으로 연구자의 ‘자유로운 遊戲’적 표현의 예술적 作品이다.



『작품1』 노신경 <inbetween 1028> 40.9x31.8cm  
장지에 채색 바느질 2013

I. Kant는 ‘遊戲’에 대하여, 이러한 활동은 무관심의 의미를 가지는 ‘무공리성’의 특징을 지니고 있기에 자유로운 것이라고 주장하였다. 또한 遊戲 활동 중에 자유로운 쾌감이 생기고, 이 때 생긴 자유로운 쾌감은 예술과 취미의 미적 판단<sup>79)</sup>에서 생긴 자유로운 쾌감과 일치하는 것이다.

79) 다케우찌 도시오 저, 안영길 外 옮김, 『美學 藝術學 事典』, 미진사, 2003, p.240

이 개념은 미학에서 반드시 한 가지 뜻으로 쓰이는 것은 아니며, 특히 선형적 미학의 경우와 심리학적 미학의 경우에는 근본적으로 다른 바가 없다. 전자의 예는 칸트처럼 미의식 자체를 일종의 판단으로 고찰하는 것인데 그에 의하면 미적 판단은 인식 판단(Erkenntnisurteil)과는 달리 개념과 대상의 존재

“사람들은 藝術을 일종의 遊戯로 간주한다. 이것은 본래 유쾌한 작업이다.”<sup>80)</sup> 라는 I. Kant의 입장에서 본다면, 심미 활동이 합목적적으로 성공하려면 바로 사물의 형식이 사람의 인식 작용과 부합해서 상상력과 이해력이 조화된 ‘자유로운 遊戯’를 끌어내야 한다.<sup>81)</sup>

I. Kant는 미적 쾌감, 취미 판단과 다른 판단인 순수 이성과 실천 이성을 명확하게 구분하였다. 미감이란 직관적 대상을 통하여 주체 안에서 만들어진 순수하고 이해관계가 없는 무관심적인 쾌감이다. 그 이외의 여러 가지 다른 쾌감은 사람의 공리적 욕망에 근거하고, 대상의 이익과 서로 관련되어 있는 것이다.

순수한 취미판단에서 藝術에 대한 만족은 아름다운 자연에 대한 만족과 마찬가지로 직접적인 이해관심과 결합되어 있지 않다는 것 역시 쉽게 설명될 수 있다. 무릇 미적 技藝라 할 수 있는 예술은 아름다운 自然의 모방으로서, 자연의 아름다움을 드러내는 것이나, 이러한 산물에 대한 만족은 직접적으로는 취미에 의해서 생길 터이지만, 이 만족은 그 기초에 놓여 있는 원인에 대한 그 자체로서가 아니라 그것의 목적에 의해서 관심을 일으킬 뿐인 하나의 技藝에 대한, 간접적 관심 이외에 다른 어떤 관심도 환기시키지 않을 것이다. 직접적으로 관심을 일으키는 것은 오히려 자연의 객관적 美 그 자체, 즉 美에 만족한다는 것은 인간 내면에 지니고 있는 성질인 것이다.<sup>82)</sup>

---

로 규정되는 것이 아니라 쾌·불쾌의 감정에 직접 결부된 미적 가치의 주관적 판단이며 그 규정근거는 주관의 인식력들의 움직임에 있는 단지 형식적 합목적성에 있다. 이에 반하여 그로스와 폴켈트는 심리학적 입장에서 미적 판단을 미적 향수에 참가하거나 부수되는 한 요소로서만 인정하고 그것을 ① 가치판단(Werturteil)과 ② 이해판단(Vestandnis-Urteil)으로 나눈다. ①은 대상의 미적 가치를 말로 나타내는 것으로 a)주관적인 가치감정을 판단의 형식으로 쓰는 경우와, b)객관적인 타당성에 대한 요구를 갖고 대상에 미적 가치를 귀속시키는 경우가 있으며, 이에 대하여 ②는 특히 역사적·신화적 소재를 다룬 작품과 우의적(寓意的)인 작품의 경우에 관조된 대상의 내용을 이해하는데 이바지하는 설명으로서의 판단이며 본래적인 미적 판단은 아니다. 그러나 그로스는 그것이 미적 향수의 준비로서 또한 그에 수반하는 감정효과에 의해 미적 향수의 충실과 완성에 기여한다는 점을 지적하고 있고 폴켈트도 역시 이를 따르고 있다. 이밖에 미적 판단을 직접 감정적으로 체험된 미의 기록이라고 보는 프롤의 설도 있다.

80) 朱光潛(신광잠), 『西方美學史』 하권, 人民文學出版社, 1979, p.382

81) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』 성균관 대학교 출판부, 2013, pp.101-102

莊子は I. Kant처럼 遊戯에 관하여 체계적인 학설을 세우지 않았으나 ‘逍遙遊’ 안에는 이와 유사한 遊戯 사상을 담고 있으며, 심미 태도에 있어서도 I. Kant의 무관심적인 관심과 莊子の “이해와 관련되지 않는다.”는 명제들은 모두 ‘자유로운 遊戯’이론과 일치하는 의미이다.

莊子の ‘遊’는 인생의 자유 경계이면서 동시에 심미적 경계이다. 이러한 경계에 이르기 위해서는 공리적인 목적에서 벗어나야 하는데, 事物의 공리적인 추구를 목적으로 삼는 세속적인 만족은 보잘 것 없는 것이기에 공리성을 초월한 쾌감이어야 진정한 自由의 ‘遊’를 누리는 미감을 얻을 수 있는 것이다.

莊子は 「田子方」에서 宋나라 임금 元君이 그림을 그리게 했던 이야기를 통해 그 자유로운 美感에 대한 내용을 더하고 있는데,

宋나라 임금 元君이 궁중의 화가들로 하여금 地圖를 그리게 하였다. 이에 畫工들이 모두 화원에 모였다. 그들은 명령을 받자 절하고 원군을 모시고 일어나 곧 붓을 빨고 먹을 가는데 사람이 너무 많아서 방에 들어가지 못한 자가 반이나 되었다. 이 때 한 화공이 늦게 도착했으나 태연하게 서둘지 않고 명령을 받자 절하고 나서 그대로 자리에 서지 않고 실내로 들어가 버렸다. 元君이 사람을 시켜 알아보게 했더니 그는 옷을 벗고 두 다리를 뻗은 채 벌거숭이로 있었다. 이 말을 듣고 元君이 말했다. “되었다. 그가 정말 참된 화공이다.”

「田子方」<sup>82)</sup>

위의 우언에서 알 수 있듯이 그가 진정한 화가로 인정받을 수 있게 된 것은 모든 권력이나 명예, 부 그리고 교묘함과 졸렬함 등의 사심을 버리고 그

82) 임마누엘 칸트 저 백종현 옮김, 『판단력 비판』, 아카넷, 2012, p.330

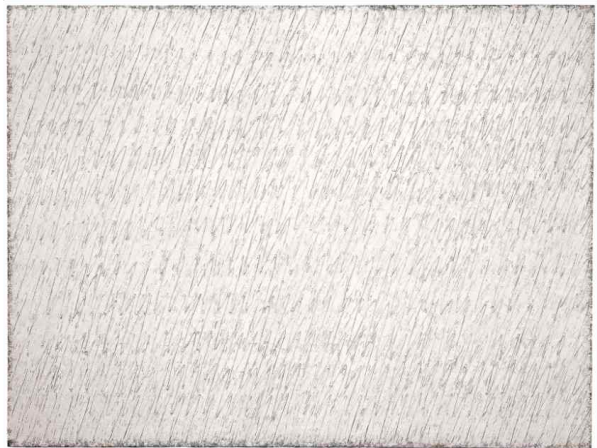
83) 張松輝 著, 『莊子譯注與解析』, 下, 中華書局, 2011, p.413

莊子지, 김학주 번역, 『莊子』, 연암서가, 2012, p.507

宋元君將畫圖, 衆史皆至. 受揖而立, 舐筆和墨, 在外者半. 有一史後至者, 儻儻然不趨, 受揖不立, 因之舍. 公使人視之, 則解衣般礴贏. 君曰: 可矣. 是真畫者也.

림 그리기에 몰입하여 자신의 옷도 걸치지 않은 상태에서 表現을 했기 때문에 참된 화공으로 인정했던 것이다. 어떤 잡념과 고려도 하지 않는 일체를 잊어버리는 無我的 경지에 도달하였기 때문이며, 이러한 정신 경계는 虛靜하기 때문에 창작 과정에서 고도의 정신적 自由를 만들어 내는 것이다. 이렇게 창작된 작품은 당연히 좋은 예술작품이 나오게 되는 것이다. ‘虛靜’의 마음 상태에 이른 사람은 온 마음을 다 기울여 정신을 고도로 집중할 수 있기 때문에 진정 자유로운 ‘遊’의 창작 태도를 갖출 수 있는 것이며, 바로 이것이 예술창작에서 강조되는 자유로운 遊藝의 상태에 이른 것이며, 예술가 마음의 상태이다.<sup>84)</sup>

이렇게 虛靜한 상태에서 그림 그리기에 몰입한 遊藝的 表現의 作品으로 박서보의 [도판 4] <묘법 no.42-78-79-82>을 그 예로 본다면, 연필과 흰색을 통해 자신을 없애는 극기의 도구로 사용한 자유의 본질을 체현한 작품이다.



[도판4] .박서보, <묘법 no.42-78-79-82> 194x195cm. 마포에 유채 연필, 1990년

이 作品에 대하여 오광수는 70년대 한국 모노크롬 작가들이 행한 행위의 반복은 그림이라는 목적이거나 어떤 일루전을 표현하려는 목적이 아니라 無爲한 행위를 통해 인위적인 일체의 방법을 초극하려는 것이었으며, 그린다는 행위를 통해 그린다는 것 자체를 부정하여 그것이 색채의 비물질화로 나타나게 되었다고 보았다. 또한

84) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』 성균관 대학교 출판부, 2013, p.190

이러한 無爲한 행위는 색채의 탈각을 통해 정신 공간으로서의 화면으로 귀결되며, 無爲한 행위의 반복이 화면 전체를 누빔으로써 화면은 전면화의 현상으로 나타나고 중심도 없고, 주변도 없으며, 일정한 구성적 배려나 감정도 끼어들 여지가 없이 말갭게 바래진 투명한 의식만이 부유하는 정신 공간으로서의 화면으로 존재하게 된 것이라고 하였다.<sup>85)</sup>

이러한 作品은 색채의 탈각을 통한 비물질화로 단색조를 드러내며, 박서보 자신의 作品에 대하여 마음속에 내재되어 있는 고도의 정신적 자유 경계인 虛靜의 창작 과정에 대해 언급하였는데,

“나는 연필과 흰색으로 그림을 그린다. 연필과 흰색은 그림을 그리는 재료가 아니라 ‘나’를 허무는 도구이자 극기의 도구인 것이다.”<sup>86)</sup>

위와 같은 언급으로 보아 그는 作品에 대한 진정한 ‘遊’의 경지인 自由로운 遊戲的 마음 상태에서 作品을 제작했음을 알 수 있다.

莊子の 遊는 인간 정신의 자유로운 전개 과정이기에 I. Kant의 개념인 ‘遊戲’와 상통된다. 즉 ‘遊’의 상태에서는 “소박하여 세상에 누구와 함께 아름다움을 다룰 일이 없고”<sup>87)</sup> “끝없이 담박하여 모든 아름다움이 저절로 따르는”<sup>88)</sup> 자유로운 미감적 정서를 지니게 된다.<sup>89)</sup>

자유로운 美를 순수한 형식면에서 관정할 때에 그 취미판단은 순수한 것

85) 오광수 / 국립현대미술관, 『사유와 감성의 시대』, 삶과 꿈, 2002, p.16 참조

86) 서성록, 『박서보』, 재원, 2000, p.68

87) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 上, 中華書局, 2011, p.251

莊子 저 김학주 번역, 『장자』, 연암서가, 2012, p.322

樸素而天下莫能與之爭美 「天道(천도)」

88) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 上, 中華書局, 2011, p.298

莊子 저 김학주 번역, 『장자』, 연암서가, 2012, p.377

澹然無極而衆美從之 「刻意(각의)」

89) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』 성균관 대학교 출판부, 2013, p.103

인데, 거기에는 어떤 목적의 개념도 전제되어 있지 않다.<sup>90)</sup>

‘遊藝하는 상상력의 자유’는 내적 직관의 감정으로서 논리적 판단에 근거하는 지성의 작용이 아니라 주관적인 상상력의 작용이다.<sup>91)</sup> 이러한 판단의 근거는 감성적 인식의 영역이다. 즉 주관에 의한 감성적 개입으로 대상과 주관의 특수한 상호작용에 의한 것이다. 이러한 인간의 상상력에 관한 판단의 근거는 감성적 인식에 의한 것이기 때문이다.

예술적 상상력<sup>92)</sup>의 문제는 예술 창작<sup>93)</sup>에 있어서 출발점이며 중심을 이룬다. 事物 세계를 형상화하고 예술적 세계를 창조하는 것이 바로 상상력이다. 예술창작은 현실을 기초로 하여 현실의 것을 초월하는 상상력을 펼침으로써 현실생활의 시간과 공간의 한계를 넘어선다. 대상사물의 미적존재는 시간과 공간에서 예술가의 상상 활동을 통하여 심미적인 예술적 형상을 창조해 내는 것이다.<sup>94)</sup>

모든 예술 작품에서 예술창작과 예술가의 상상 활동은 떨어질 수 없고,

90) 칸트, 김상혁 역, 『판단력 비판』, 책세상, 2005, p.15, p.54, p.229 참조

91) 칸트, 김상혁 역, 『판단력 비판』, 책세상, 2005, p.15, p.54, p.56 참조

칸트는 어떤 사물이 아름다우니 혹은 아름답지 않다는 판정은 논리적 판단에 의한 것이 아니라 감성적 판단에 근거한다고 하였다. 이러한 주관적 경향의 판단은 감정을 근거로 하는 주관의 쾌·불쾌의 인식 능력들의 개입이며 칸트는 이를 「취미판단」으로 부르고 있으며 취미 판단과 인식 능력들의 역할에 상상력의 작용, 즉 감성적 판단이 개입한다고 보았다. 감성적 판단의 근거는 논리적 판단에 근거한 것이 아니라 내적 감고나의 감정으로 인한 것으로 규정한다.

92) 유희협, 최동호 역편, 『文心雕龍』, 민음사, 2008, p.336

유희협은 창작론의 총론에 해당하는 「神思」 편에서 상상력에 대한 사물과 인간의 정감에 대하여 예술적 상상력의 특징과 규율, 기초, 작용 등에 대해서 심도 있는 논의를 통하여 새로운 결론에 도달하였다. 중국 고대 문학 이론의 전개 과정에서 예술적 상상력의 문제를 유희협이 최초로 논의한 것은 아니다. 陸機(육기)는 「文賦(문부)」에서 예술적 상상의 과정을 구체적으로 기술하고 있다. 작품구상에 있어서 物과 意의 관계 및 意과 文의 關係를 논술하였으며 상상력이 시공간의 제한성을 초월한다는 점을 제시하였다. 유희협은 이러한 육기의 결론에 머물지 않고 그의 구상론을 바탕으로 하여 상상력의 문제를 전면적이고 계통적으로 연구한 가장 전문적인 논술이라고 할 만 하다.

93) 다케우찌 도시오 저, 안영길 외 옮김, 『美學 藝術學 事典』, 미진사, 2003, p.241

미적 향수 내지 미적 관조가 미적 대상을 수형하는 작용인데 반하여 예술창작은 예술품을 생산하는 작용이다. 양자는 미의식의 수동적 및 능동적 활동형식으로서 서로 대립하며 경험적 사실에서 보면 어떤 의미에서 반대방향으로 발전하는 과정이라 고도 할 수 있다. 그러나 미적 체험의 본질적 구조에 관해서는 원리적으로 일치한다고도 보이며 현대에는 양자의 근원적 동일성을 주장하는 학자가 적지 않다. 예술창작의 활동이 본질상 어떤 성질의 활동인가, 어떤 목적을 가지고 있는가에는 1)모방설, 2)표출설, 3)장식설, 4)유희설 등이 있다.

94) 구정선, 「유희적 사상과 그 표현 연구」, 홍익대학교 대학원 미술학과 박사학위논문, 2009, p.23

예술가의 조예는 상상을 통해 대상의 본질에 도달하게 되는 것이다. 이러한 예술가의 상상은 虛靜을 전제 조건으로 삼아야 하는데, 劉勰(유협:465-521)<sup>95)</sup>의 이론은 虛靜한 마음 상태를 강조한 것이다. 이는 莊子의 ‘虛靜’사상에 연원한 것이지만 주로 심리학에 편중되어 있다. 내용적으로 살펴보면, 허약하고 느슨하고 유쾌하며 단순한 감정 상태를 가리키는 것으로 이러한 심리 상태는 守身(수신)에 집중하게 되며 ‘정신은 세상의 끝까지 치달리고 마음은 가장 높은 곳에서 노닐어’<sup>96)</sup> 통쾌한 심신의 경계에 도달할 수 있게 만든다. ‘虛靜’은 영혼의 자유로운 상태를 의미하는 것으로 이러한 상태는 심미적 창작에 기초를 이룬다. 바로 ‘虛’로 인해 자유로울 수 있고 ‘靜’해야 정신을 집중할 수 있기 때문에 ‘虛靜’에서 자유로운 상상을 시공과 현실을 초월하여 “정신이 모든 곳으로 뻗어나가고 나란히 흐르게 되면”<sup>97)</sup> 심미적 창작의 쾌감을 얻을 수 있게 된다.<sup>98)</sup> 虛靜해야만 事物에 감응할 수 있고, 事物에 감응해야 감정이 드러날 수 있으며, 감정이 드러나야 상상이 생겨날 수 있는 것으로 이는 예술 창작의 규칙과 부합되는 것이다.

작가가 虛靜의 상태에서 作品을 창조할 때에 온 정성과 마음을 다하면 할수록 최고 수준의 좋은 작품을 보여줄 수 있는 것이며, 진정한 심미적 창조의 경지에 이르렀다고 할 수 있다.

이러한 예술적 상상의 세계는 사람의 감각, 인식과 관련하여 각 시대마다 그리고 문화권마다 차이가 나는 상상력의 구조를 가지고 있다. 서양은 서양

95) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』, 성균관 대학교 출판부, 2013, p.192  
 유협은 위진시대의 문학 이론가로 자가 彦和(언화)이다. 불교의 경론에 통달하여 만년에는 출가하여 승려가 되었다. 전대의 문학 발전을 종합하여 지은 『문심조룡』 50권은 중국 고대문학 이론서 가운데 걸출한 저작이다. 문학의 성쇠와 변화의 근원을 비롯한 각종 문체와 그 작품들의 특징과 변천, 창작과 비평의 원칙, 방법 등을 깊이 있게 논술하였다. 그리고 文과 質을 다 함께 중시하는 견해를 제시하여 다시 형식만을 추구하던 기풍을 비판했다.

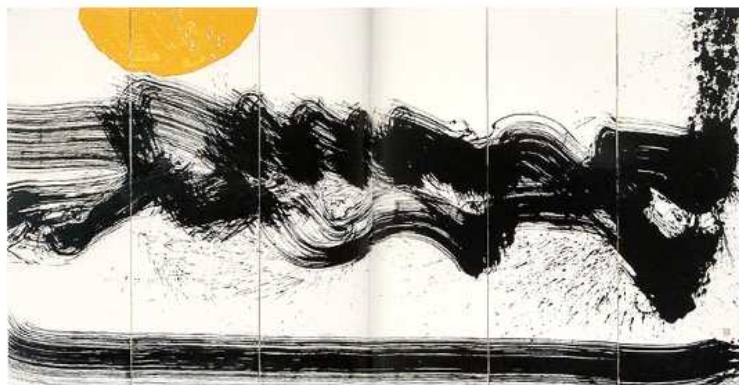
96) 육기, 『문부』: 精驚入極 心遊萬仞

97) 장자 저, 김학주 번역, 『장자』, 연암서가, 2012, pp.380-381  
 精神四遠並流 「刻意」

98) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』, 성균관 대학교 출판부, 2013, p.187

의 문화와 역사에 의해 상상력이 전개되었고, 東洋은 東洋의 문화와 역사에 의해 상상력이 전개되어 왔는데, 東洋繪畫에서 자연경물과 우주의 조화를 예술적 상상력으로 표현한 作品으로 운보 김기창(1913-2001)의 [도판5] <점과 선>을 예로 들 수 있다.

운보 김기창은 藝術의 일정한 카테고리화 관념화할 수 있는 예술적 범주를 부단히 일탈하여 자유로운 자신 내면의 요청에 즉각적으로 순응해 나가는



[도판5] 김기창 <점과 선> 1989

자유로운 ‘遊’를 추구한 작가이다. 그는 전통적 관념에서 대담하게 탈피하여 자유로운 遊戲적 表現의 作品 활동을 하였는데, 그 表現은 굵고 힘찬 선조의 구성적 경향으로 더욱 풍부하게 전개하였다. 이것은 운보의 왕성한 실험적 추이로 열린 조형의식을 作品을 통해 보여 준 것이다. 1980년부터 10여년간 다른 경향과 병행하며 제작해 온 문자도의 연장선상에서 복잡한 호기의 구성은 점차 일획과 點으로 환원되는 양상을 보이게 된다. 1989년에는 <회화적 서예>의 실험을 해체하고 <점과 선> 시리즈를 제작하게 되었다. 붓길레에 먹을 잔뜩 묻혀 흰 한지 위를 끌고 가기도 하고 휘두르고, 뿌리기도 한 행위는 莊子의 至樂天樂의 경지에 도달하는 것과 같이 자유로운 遊戲的 表現으로 완성의 단면을 보여주고 있다.<sup>99)</sup> 이러한 특성은 그의 作品인

99) 이호순, 「遊적 線을 통한 형상 연구」, 경북대학교대학원 석사학위논문, 2005, pp.23-24 참조

<점과 선>에 잘 나타나 있어 그 자신이 추구하는 자유로운 상상으로 시공과 현실을 초월하여 여백을 통해 심미적 창작의 ‘자유로운 遊戲’상태를 잘 드러내고 있어 그가 추구하는 예술적 상상력과 심미 창조의 경지를 잘 보여주고 있는 것이다.

I. Kant로부터 ‘상상’에 대한 인식은 새로운 전기를 맞게 되는데, 그는 상상의 개념에 대해 현실 속에 존재하지 않는 것을 직관 속에서 드러내는 것이라고 생각했다. I. Kant가 보기에 상상력은 심리의 종합 능력이자 예술 창조의 능력인 것인데, 첫 번째는 창조의 힘, 두 번째는 인격화의 힘, 세 번째는 순수한 감각 형상을 만드는 힘이다. 창조력은 새로운 대상을 만들어내는 능력으로 생산성과 자발성을 가지고 있으며 잠재적이고 비현실적인 상상의 세계를 만드는 것이다. I. Kant는 상상에 대한 새로운 해석으로 상상의 위치를 끌어올렸고, 이러한 상상력은 인간의 자유로운 遊戲를 통해서 확대되는 것이라 하였다.

지금까지 서양의 이론에서 밝힌 ‘상상’에 대한 개념과는 달리 莊子の ‘상상’에 관한 개념은 인류 정신 최고의 인식 형식과 심미 형식으로 간주 되었다. 즉 상상을 통해 얻어지는 ‘心遊’와 ‘神遊’를 절대 자유와 심미 방식으로 전체의 파악을 가능하게 하는 것으로 보았다. 이로 인해 莊子는 상상을 통해 절대 自由의 공허한 道 경계에 들어갈 수 있고, 또한 美를 가장 높이 체험할 수 있으며, 진리를 깊이 인식할 수 있다.<sup>100)</sup>고 본 것이다.

그러므로 莊子の ‘遊’는 事物에 대한 상상일 뿐 아니라 영혼 그 자체에 대한 상상이기도 하다. 상상 속에서 영혼은 절대 自由의 자연 경계에 이르러 주객의 구분을 없앴으로 物我が 융합하여 일체가 되게 하는 것이다.

莊子の ‘逍遙遊’는 자연의 노닐기이자 사람의 자연과 事物의 자연이 서로

---

100) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』 성균관 대학교 출판부, 2013, p.288

왕래하는 神游로 여기에서의 ‘상상’은 자연의 상상이다.<sup>101)</sup>



【작품2】 노신경 <Piece & Piece> 20.5x110.5cm, 장지에 채색 바느질, 2010

연구자의 작품 중 자연의 상상이며, 自由의 본질을 體現하는 자유로운 遊戲的 표현의 作品으로 【작품2】 <Piece & Piece>를 들 수 있다. 두꺼운 장지 위에 직관을 통한 비정형의 붉은 색 천 조각을 덧댄 후 반복된 바느질 드로잉을 통해 순수한 감각의 세계를 표현한 바느질 회화이다. 화면 안에 붉은 색 천 조각을 덧대어 자유로운 유희적 상호 작용을 통한 바느질 드로잉으로 심미 창작의 경계에 이르러 정성과 마음을 다해 자유로운 ‘遊’의 自然美를 바느질 회화로 나타낸 작품이다.

이러한 莊子 神游의 상태인 자연의 상상을 보여주는 작품으로 이우환<sup>102)</sup>의 바람 시리즈 중 [도판6] <바람으로부터-동풍>을 본다면, 이 작품은 외부적인 요인으로 바람, 온도, 분위기 등이 자유롭고 활발하게 상호작용하는 것 같은 행위성이 돋보인다. 그리고 그런 부분과 그리지 않은 부분의 관계를 통해 관객의 상상력을 유도한다. 이와 같이 ‘바람’과 유사한 연작에서 화면은 기계적이고 엄격한 질서를 벗어나 자유분방함과 함께 역동성을 느끼

101) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』 성균관 대학교 출판부, 2013, p.290

102) 『브리태니커 세계 대백과사전』 18권, 한국브리태니커, 1993, p.23

李禹煥.1936.6.24. 경남 함양. 서양화가. 1956년 서울대학교 미술대학을 중퇴한 후 일본으로 건너가 1961년 일본대학 철학과를 졸업했다. 1967년~ 한구, 유럽, 일본 등에서 수십 차례의 개인전과 국제전에 참여했으며 평론 작업도 병행했다. 다마 미술대학 교수로 재직한 바 있으며 그의 작품 제작과 이론은 모노와 성립에 실질적인 기여를 하였다.



[도판6] 이우환, <바람으로부터-동풍>, 130.3x97cm, Mineral Pigment on canvas

게 하며 감성의 움직임을 보여 주고 있다.

이우환은 자신의 作品에 대하여 다음과 같이 언급하였는데,

나는 나보다 앞서 있든가 뒤쳐져 있든가 하며 언제나 내 자신으로부터 빗겨있다. 빗김이 생길 흔들림의 폭(幅) 속에 나는 존재하고 있다. 그리고 앞서기도 하고 뒤쳐지기도 하는 진폭운동(振幅運動)이 시간과 공간을 만드는 것이다. 이상하게도 이 같은 나의 존재방식은 바로

그대로 외계(外界)같은 작용을 일으키고 있다. 나의 흔들림에 비례하여 외계(外界)의 흔들림이 있고, 그 융합이 세계의 경험이 된다.<sup>103)</sup>

바람과의 호응 상태가 교차하면서 작가 자신이 처음에는 분명한 모티브를 갖고 시작했지만 점차 그것이 어떻게 끝나게 될지 모르는 자유로운 자연의 노닐기이자 상상의 경지로 들어선 것이다.<sup>104)</sup>

예술가가 창작을 하면서 자유로운 마음으로 虛靜의 상태에서 ‘遊戲’적 표현을 한다면 그 예술가는 무궁하게 변화하며 마음 안에 모든 것을 자유롭게 표현하며 멋진 예술가가 될 수 있을 것이다. 이는 예술가의 作品 세계가 ‘遊’하는 마음 안에서 노닐기 때문이며, 시공간의 제약이 없는 자유로움이 있기 때

103) 이우환. 김영순 역, 「이우환 화집에서」, 『공간』, 1990, p.75

104) 황소미, 「이우환 예술론에 근거한 작품세계 연구」, 동국대학교대학원 미술학과 석사학위논문, 2009, p.27 참조

문이다. 莊子의 이러한 예술에 대한 상상은 서양의 철학자 I .Kant의 미적 판단과 유사하다고 볼 수 있는 것이며, 그는 인간의 감성이 수동적이지만 이성은 자발적·능동적으로 존재하기 때문에 감성이 발동하기 위해서 상상력을 감성과 이성 사이에 매개시키면 자유로운 이미지를 감성적 인식으로 창조할 수 있다고 하였다.<sup>105)</sup> 이것이 곧 자유로운 遊藝的 표현으로서 I. Kant가 주장하는 예술세계와 莊子의 ‘遊’에 관한 예술적 심미 체험이 공통되는 것이다.

### 3. 미적함양으로서 ‘遊’의 體現

미적함양으로서의 ‘遊’란 예술 교육을 통한 미적 경험의 축적으로 자기 자신의 삶과 더불어 인간적으로 여유를 느끼는 정서를 말한다. 이러한 정서로 作品을 제작해야만 진정한 藝術作品이 표현된다고 생각되어 미적함양으로서 ‘遊’의 體現을 내용으로 전개하는 것이다.

예술가들은 철학자와 마찬가지로 인간이 인간답게 살아가는 향방을 제시한다. 그리하여 미술가들은 形象과 色彩로 표현하고 음악가들은 소리로 표현하며 무용가들은 몸동작으로 표현하는 것이다. 그렇기 때문에 감성적으로 뛰어나며 상상력이 풍부한 자질을 갖춘 예술가일지라도 그 자신부터 진정 인간답게 살아가는 삶이 어떤 것인지 인지해야 하는데, 그렇게 되려면 우선 예술가는 미적으로 함양되어야 함이 요구된다. 미적으로 함양된 예술가가 ‘遊’한 마음으로 그림을 그렸을 때 진정 인간에게 감동을 주는 作品을 제작할 수 있기 때문이다.

---

105) 김형호 저, 『노장 사상의 해체적 독법』, 청계, pp.249-250

이러한 미적 함양에 관해서는 18세기 J.C.F. Schiller가 미적인간을 육성하는 과제를 예술교육으로 보았고, 또 藝術을 인간의 유희 충동(Spieltrieb)이라 함으로써 藝術을 미적함양으로서의 ‘遊’로 표현하는데 핵심적 이론이 된다.

18세기 계몽주의 미학은 美를 함양하게 하는 예술 교육이 왜 필요한지에 대해 이야기하고 있는데, J.C.F. Schiller는 이 시절 감성적 인식의 완전성을 추구하는 인간상의 이념에 따라 ‘아름다운 혼<sup>106)</sup>’이라는 이상적인 인간상을 공식화하였다. 그에게 미적 인간을 육성하는 과제는 藝術教育으로 이루어지는데, 이러한 교육 방법은 유희 충동(Spieltrieb)에 의한 활동을 통하여 인간의 내면이 미적 상태가 되도록 조성하는 방법이다. 즉 이성과 감성이 조화된 자유로운 ‘遊’의 마음이 동양의 정서인 ‘德’을 함양할 수 있다고 보아, 이를 藝術教育으로 정당화시키고 있다.<sup>107)</sup>

J.C.F. Schiller의 미적 인간론에는 ‘유희 충동(Spieltrieb)’ 개념이 중심을 이룬다. J.C.F. Schiller에 따르면 인간은 대립되는 두 가지 충동을 가지고 있는데, 하나는 영원불변의 법칙을 추구하는 형식 충동(Formtrieb)으로 이는 외면에 있는 현실적인 것을 필연성의 법칙에 따르도록 강제하는 것이며, 또 다른

106) 다계우찌 도시오 저, 안영길 외 옮김, 『美學 藝術學 事典』, 미진사, 2003, p.639

‘아름다운 혼’이라는 개념은 주로 쉴러와 결부되어 전해지며 미학상 優美(우미)나 도덕미의 개념에 관련된 것으로 이해되지만 또한 미적 도덕의 이상을 의미하는 것으로서 교육사상의 중요개념이기도 하다. 이 개념은 밀리 희랍의 칼로카가티아에서 유래되지만 직접적으로는 16세기 스페인의 신비설에 근거하는 ‘알마 벨라(alma bella)’에서 시작된다고 한다. (중략) 『우미와 존엄에 관하여』에 의하면, 「아름다운 혼」이란 도덕적 감정이 마침내 인간의 온갖 감정을 완전히 자기편에서 활동 시킬 때 의지의 지도를 만족시키고 감정이 활동하는 대로 맡길 수 있으며, 게다가 의지의 명령에 모순될 수도 있는 위험이 사라질 정도에 도달한 것을 말한다. 그것은 이성과 감성, 의무와 경향성이 조화 일치하는 경지이며, 거기서는 개개의 행위가 도덕적인 것이 아니라 오히려 전 성격이 도덕적인 것이다. 이런 경지야말로 도덕의 극치이며, 우미는 「아름다운 혼」의 표현일 뿐이다. 칸트도 도덕적 영역으로부터 감성적 요소를 완전히 배제하지는 못했지만, 그러나 경향성에 기인하는 행위를 의무에 근거하는 행위로부터 철저히 분별할 수 있도록 했다. 쉴러는 칸트의 이런 엄격주의적 도덕관을 완화시키고, 인간성의 완전 조화에 존재하는 미적 도덕의 원리를 확립할 수 있도록 했다. 그리하여 이성과 감성과의 융합으로서의 인간성 완성의 이데아를 의미하는 「아름다운 혼」의 개념은 17·8세기 고전주의 예술 사조를 지탱함과 동시에, 또한 쉴러의 『미적 교육에 관한 편지』에서 발견되는 바와 같은 미적 교육론의 핵심을 이루고 있다.

107) 김수현, 『미적 교육론』, 현실문화, 2011, p.5 참조

하나의 시간의 흐름에 따라 변화하는 소재 충동(Stofftrieb)또는 물질 충동(Sachtrieb)이다. J.C.F. Schiller는 이와 같이 욕구에 대하여 만족을 얻으려는 작용 뿐 아니라 법칙을 따르려는 작용도 충동이라고 규정하였다. 소재 충동은 내면에 있는 필연적인 것을 현실성으로 드러내는 것이며, 형식 충동(Formtrieb)은 인간의 절대적 존재로부터 나오는 것으로 인간을 자유로운 경지에 이르게 하고 다양한 인간의 현상에 조화를 가져다주는 것이다.

서로 상반되는 이 두 충동은 ‘유희 충동(Spieltrieb)’을 필요로 하는데, 이는 이성을 감성에 감성을 이성에 접근시켜서 미적으로 조화시킨다. 소재 충동(Stofftrieb)은 자연의 법칙에 형식 충동(Formtrieb)은 이성의 법칙에 의해 인간의 마음을 강제하는데, 이들이 뒤엉켜 활동하는 유희 충동(Spieltrieb)은 인간을 물리적으로도 도덕적으로도 자유로운 ‘遊’의 경지에 이르게 하는 것이다.<sup>108)</sup>

‘유희 충동(Spieltrieb)’에 대한 설명을 덧붙인다면, 여기에서의 ‘遊戲’의 의미는 自由를 누리는 순간이며, 인간 능력 확장의 과정으로 이러한 인간 능력의 확장을 통해 인간은 온전함을 찾을 수 있게 되는 것이며, J.C.F. Schiller는 ‘遊戲’ 개념을 “외적으로도 내적으로도 강요받지 않을 것”을 표현하는 용법으로 사용하였다. 美를 관조할 때 심정은 법칙과 용구 사이의 행복한 중간에 있기에 양자 모두의 강요로부터 벗어나 있다는 것이다. 이러한 ‘遊戲’ 개념은 美를 관조할 때 ‘인식 능력들의 자유로운 遊戲’가 일어난다고 설명한 I. Kant에게서 유래한다. J.C.F. Schiller는 I. Kant의 이론을 발전시켜서 美를 인식할 때 인간성의 내면에서 이루어지는 감성과 이성의 강요로부터 벗어난 自由 상태를 ‘遊戲’라고 불렀다. ‘유희 충동(Spieltrieb)’이라는 개념은 I. Kant가 말한 인식 능력들의 ‘遊戲’를 피히테(Fichte, Johann Gottlieb:1762-1814)<sup>109)</sup>가 말한 ‘충동’

108) 김수현, 『미적 교육론』, 현실문화, 2011, pp.284-285 참조

109) 『브리태니커 세계 대백과사전』 24권, 한국브리태니커, 1993, p.250

Fichte. 독일의 철학자. 애국자. 초월적 관념론자. 1780년 예나 대학교. 1780-84년 라이프치히대학교에서 교육. 이후 칸트 사상의 영향을 받아 참된 철학을 완성하는데 헌신하기로 결심했다. 그의 철학

과 결합하여 조어한 것이다. 결국 J.C.F. Schiller는 藝術을 인간의 ‘유희 충동(Spieltrieb)’이라 규정한 것이다.

J.C.F. Schiller는 인간 본성의 대립되는 양면인 감성과 이성의 조화를 이상적 인간성의 완성이라 보고 이를 미적 상태라고 규정하였다. 미적 교육은 인간 내면에 미적 상태를 조성하는 것이며 미적 상태가 갖춰진 것이 인간의 ‘아름다운 혼’인 것이다. 이는 인간이 스스로 살아가면서 무언가를 창조하는 능력을 가리키는 의미를 가지며, J.C.F. Schiller의 미적 교육에 대한 편지 중 15번째 편지를 본다면 “인간인 경우에만 遊戯하며, 인간은 遊戯하는 한에서만 완전한 인간”<sup>110)</sup>이라는 J.C.F. Schiller의 명제에서 아름다움이 갖는 의미를 단적으로 보여주었다. 그리고 遊戯하는 인간(homo ludens)을 완전한 인간(ganz Mensch)이라고 한 것이다.

J.C.F. Schiller가 말하는 ‘완전한 인간은’, ‘美와 더불어 遊戯하는 인간’이며, 아름다운 혼, 인간성의 총화로서 美, 자유로운 遊戯, 이성과 감성이 조화된 미적 상태 등이 갖추어진 미적 인간이 완전한 인간이라는 것이다.<sup>111)</sup>

이러한 관점에서 본다면 아름다움은 인간에게 특별한 역할을 하는데, J.C.F. Schiller는 그 역할에 대한 표현으로 미적 교육에 대한 25번째 편지에서 “아름다움은 우리에게 대상이 되지만 동시에 주관의 상태이다. 우리가 아름다움에 대한 지각을 가지기 위한 조건이 감정이기 때문이다. 아름다움은 우리가 그것을 바라보기 때문에 형식인 것이다. 그러나 우리가 그것을 느끼므로 동시에 삶인 것이다. 한마디로 말하면 아름다움은 우리의 상태이며 동시에 행위이다.”<sup>112)</sup> 라고 하였다. 이는 유희 충동(Spieltrieb)이 아름다움을 통해 자신 삶의 태도로 바뀌어 나가는 과정이며, 새로운 인간 삶에 대한 투영 과정임을 보여

---

은 예나 시기와 베를린 시기로 나누어지며, 이후 말년에는 베를린 대학교의 초대 총장이 되었다.

110) 프리드리히 쉴러 저 안연희 옮김, 『인간의 미적 교육에 관한 편지』, 청하, 1995, p.88

111) 김수현, 『미적 교육론』, 현실문화, 2011, p.286 참조

112) 프리드리히 쉴러 저 안연희 옮김, 『인간의 미적 교육에 관한 편지』, 청하, 1995, p.146

주는 것이고, 아름다움은 세상을 바라보는 상태이면서 인간 행동을 통해 새로운 세상을 만들어 가는 확장의 과정인 것이다.

서양의 이론인 J.C.F. Schiller의 유희 충동(Spieltrieb)이론과 관련하여 한국의 미술사학자이자 한국미의 전통성과 미의식을 탐구·정의한 고유섭(1905-1944)은 J.C.F. Schiller의 소재 충동과 형식 충동이 조화되려면 유희 충동(Spieltrieb)이 필요하다는 것으로 정리하고, 유희 충동(Spieltrieb) 개념을 해석하였는데,

“유희 충동이라 함은 그것이 강압적인 의무이행 같은 속박을 느끼지도 않고 무슨 별개의 목적 달성을 위한 비본연적인 방편 수단을 느끼고 있는 것도 아니요 실로 從心所欲(종심소욕)하여 不踰矩(부유구)하는 자율적인 怡然(이연)한 심정에서 움직이고 있으므로 해서 동양적으로 말한다면 自和順於道德(자화순어도덕)의 和順(화순)의 상태로서 되어야 한다. 하여 유희 충동이라 한 것이다.”<sup>113)</sup>

이렇게 고유섭은 J.C.F. Schiller의 미적 인간론을 동양적으로 풀이하여 ‘완전한 인간’을 聖賢之城(성현지성)에 다다른 ‘道德的 人間’과 결부시켰다. 그리하여 성현의 「從心所欲不踰矩(종심소욕불유구)」를 ‘자유로운 遊戲’로 간주하고 ‘미적 상태’를 「自和順於道德(자화순어도덕)」의 ‘和順(화순)’의 상태로 해석하였다. 또한 J.C.F. Schiller의 이론은 孔子(B.C.551-B.C.479)<sup>114)</sup>와도 공통점

113) 김수현, 『미적 교육론』, 현실문화, 2011, p.287

114) 『브리태니커 세계 대백과사전』, 2권, 한국브리태니커, 1993, p.113

孔子(B.C.551-B.C.479. 중국 춘추 시대의 교육자. 철학자. 정치 사상가. 본명의 孔丘(공구).. 자는 仲尼(중니). 그의 철학은 동아시아 전 문명권에 깊은 영향을 끼쳤다. 유교의 역사는 공자에서 시작된 것이 아니다. 부처가 불교의 창시자가 아니고 예수가 그리스도교의 창시자가 아니듯 공자도 유교의 창시자는 아니다. 공자는 ‘옛 것을 살려 새로운 것을 알게 하는’ 전수자로 여겼다. 공자는 제사, 천제 등의 의식 등의 존속 이유를 알아내고자 하다가 옛 것에 대한 애착을 느끼게 되었다. 그의 이러한 근원과 소속과 일체감은 문화적 가치와 사회적 규범을 존속시켜야 하는 의무가 있는 사람이라고 생각하게 했다.

이 있는데 그 내용은 모든 예술 활동을 완전한 인간이 되기 위한 조건으로 언급했다는 점에서 유사점이 있다고 할 수 있다. 일찍이 고유섭은 1941년 발표한 글에서도 동서양의 遊藝 사상을 정리한 바 있는데, 그의 글에는 미적 인간에 대한 동서양의 논의를 비교하기 위해 꼭 필요한 단서들이 잘 검토되어 있다. 이를 살펴본다면, 孔子의 遊藝 사상은 『論語』述而章(술이장)의 「子曰志於道 據於德 依於仁 游於藝(자왈 지어도 거어덕 의어인 유어예)」와 泰伯章(태백장)의 「子曰 興於藝 成於樂」의 대목을 중심으로 정리가 되어 있다. 그는 孔子가 ‘藝에서 노닐라’고 말한 「遊於藝」의 대목 중 J.C.F. Schiller의 미적 교육과 유사성을 유추해 본다면, “도덕적 美에 대한 遊藝의 정신이 서로 공통된다.”고 설명하고 있다.<sup>115)</sup>

‘遊’는 藝術의 활동을 활발히 하는 모습을 형용하는 말이다. 한편 孔子는 「遊於藝」를 통해 인간의 좋은 性情(성정)을 기쁨으로써 도달하게 된 義精仁熟(의정인숙)하는 德있는 상태를 음악에 비유하여 「遊於樂」이라고 표현했는데, 이 구절도 藝術에 있어 德으로 인한 인격 함양과 관련해서 언급한 것이다. 藝術에서 자유롭게 ‘遊’하라는 孔子의 말은 성현의 경지에 이르기 위한 수양 활동을 가리키는 것이며, 遊藝할 때만 완전한 인간이라고 한 J.C.F. Schiller의 말처럼 완전한 인간의 심적 상태를 형용하는 말은 아니다. 한편 현시대의 시각에서는 이러한 ‘遊’를 일종의 자유 감각을 통한 열정적인 마음 상태로 보기도 하는데, 이를테면 중국의 미학자 李澤厚(이택후:1930 - )가 「遊於藝」와 「遊於樂」이 일종의 ‘자유로운 遊藝’로서 개인 인격의 최고 경지인 동시에 치국평천하의 최고 경지라고 해석하는 것과 같은 의미라고 하겠다.<sup>116)</sup>

미적 상태란 자기 경험이 모든 인간의 보편적 경험에 포섭되어 사라지는

115) 김수현, 『미적 교육론』, 현실문화, 2011, p.283 참조

116) 김수현, 『미적 교육론』, 현실문화, 2011, pp.288-289 참조

상태가 아니라, 세상 사람들이 규정한 의미에 자기 자신의 경험을 대립시키는 상태를 의미하는 것이다. 결국 인간의 미적 상태는 자기 자신의 정체성이 나타나는 계기이다. J.C.F. Schiller는 이러한 상태를 지칭하기 위해 가상(Schein)이라는 용어를 만들어 냈는데, 이는 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel:1770-1831) 미학 논의에서 중요한 의미를 얻게 된다. 가상은 경험의 속박에서 벗어난 자유로운 遊戯에서 벗어난 자유로운 遊戯적 경험을 통해 얻어내는 새로운 것의 형상을 뜻한다. 경험의 반성에서 얻어낼 수 있는 통찰력, 전체적인 의미 같은 것으로 이것의 존재적 위상은 아직 존재하지 않는다는 점에서 실재가 될 수는 없지만, 의미론적 시각에서는 충분히 존재 가능한 것이다.

이러한 의미에서 유희 충동의 산물은 가상의 성립이며, 자기 체험의 반성적 산물로 이는 곧 자기 자신의 공간을 설정하는 것이라고 볼 수 있다. J.C.F. Schiller의 미적 교육에 관한 26번째 편지에 따르면, “아름다운 藝術의 본질은 가상”이며, “미적 가상을 경멸하는 것은 모든 아름다운 藝術을 경멸하는 뜻”<sup>117)</sup>으로 해석되기 때문이라고 적혀져 있다.

유희 충동(Spieltrieb)은 사적 이해에 간히고, 소통할 공간이 소멸된 상황을 벗어나는 自由로 동시에 자연적 조건을 벗어나 또 다른 自由, 자신의 삶이 반영되면서 타인과 공존하는 自由를 모색한다. 이러한 자유로운 자들의 결합이 ‘아름다운 세계’를 만들어 가는 것이다. J.C.F. Schiller의 “아름다운 세계”는 각자의 개성이 조화된 것을 의미하며, 이러한 세계는 동양의 미학 사상 중 감각적인 德으로 달성될 수 있다. 감각적인 德의 통합은 ‘오직 한 명의 행복한 사람’만을 만들어 내는 것이다. 이러한 감각적인 德이 통합된 아름다운 세계는 각자의 개성을 만끽하면서도 유기적인 조화를 달성하는 사회가 형성될 수 있다.

---

117) 프리드리히 쉴러 저 안연희 옮김, 『인간의 미적 교육에 관한 편지』, 청하, 1995, p.150

J.C.F. Schiller의 미적 교육에 관한 27번째 편지에서 그 아름다운 세계를 상상해 볼 수 있는데, “아름다운 세계에서는 모든 것, 심지어 도구조차도 가장 고귀한 것을 가진 평등한 권리의 자유로운 시민이며, 참을성 많은 대중을 여러 가지 목표 아래 강제로 굴종시키는 지성은 그 동의를 요구한다. 여기에 아름다운 가상의 세계가 있으며, 이 세계에서 몽상가들이 실현을 바라던 평등의 이상이 실현된다.”<sup>118)</sup>

물론 J.C.F. Schiller는 이러한 세계가 현실적으로 존재한다고 생각하지는 않았으나 아름다운 세계의 위상은 플라톤의 이상 국가처럼 현실을 판단하는 준거 구실을 하는데 있었다. 아름다운 세계는 가상의 세계로 이 공간은 각자의 삶을 투영하고 자기 삶에 대한 반성적 공간을 부여하며, 진정한 삶의 선택을 가능하게 하는 것이다. 이러한 세계는 감각적인 삶에 예속된 인간의 삶을 해방하고 자기 자신의 진정성에 토대를 찾게 해준다. 藝術의 진정한 힘은 이러한 가능성을 키우는 것이며, 눈에 보이지 않는 것을 잠재된 가능성과 부단한 노력으로 현실화시키는 것이고, 순간적인 것을 영원한 것으로 만드는 힘이 있는 것이다. 이러한 주장들을 토대로 J.C.F. Schiller의 미학 이론은 낭만주의 藝術의 기반을 형성하였다고 평가되고 있으며, 藝術의 무한한 힘이자, 藝術에 내재된 무한한 능력의 발견이라고 할 수 있다. 미적 함양이라는 개념은 인간 내면이 미적 상태가 되도록 육성한다는 의미가 담겨 있는데, 인간 내면이 미적 상태가 되려면 美德이 겸비되어야 한다.

I. Kant도 藝術은 도덕적인 善의 표현이라고 하였다. 서양에서의 善의 의미는 동양에서의 德과 유사하다. 그리하여 미술 활동이 德을 함양하거나 순화시키는 것이라는 사상의 근원을 찾아본다면, 아리스토텔레스나 孔子의 예술 효용론을 들 수 있다. 감정의 표현이나 德을 함양하는 개념은 20세기 초에 널리 유행되었던 예술 표현론의 기본 사상이었는데, 이에 따른다면 미술에 대한 사

---

118) 프리드리히 쉴러 저 안연희 옮김, 『인간의 미적 교육에 관한 편지』, 청하, 1995, p.167

고에서 다음과 같은 전제들을 갖는 것이 된다. 첫째, 미술 작품을 제작하는 것은 개인의 감정과 정서를 표현하는 자기표현 활동이다. 둘째, 미술작품에 담겨진 주된 내용은 인간다운 정서의 표현성이다. 셋째, 미술작품의 감상은 작품에 표출된 감정 내지 정서를 느끼는 활동이다. 그러나 여기에서 미술의 표현과 감상이 ‘德’과 관련된다는 생각에는 한계가 있다고 볼 수 있는데, 이에 대해 19세기 낭만주의 미학의 잔영과 모더니즘 미학 속에서 제한된 의의를 갖고 있다. 이를 살펴본다면, 作品의 표현성은 감정이나 정서를 환기시키는 구조 내지 형식이다. 그런데, 미술 작품의 주제, 내용, 형식 등이 인간다운 정서의 표현성과 관련될 수는 있어도 그것이 작품의 전체적 의미와 가치를 대표하지는 않으며, 그렇기 때문에 미술 작품의 감상에서 인간다운 정서의 표현성이라는 특질에만 유의하게 된다면 그 의미와 가치에 대한 접근이 획일적인 반응으로 이끌리게 된다.

그러므로 예술 교육과 활동을 통해 인간다운 ‘德’을 함양하는 효과를 기대할 수 있고 더욱이 교육에 의한 정서의 함양이라는 효과는 그 성취도를 양적 또는 질적으로 측정할 수 있는 것이 아니기 때문에 미술 활동을 통하여 개인의 정서를 표현하거나 감상하는 과정이 인간다운 ‘德’을 함양하는 결과를 가져온다고 기대하는 것이다. 자유로운 표현이나 자연미와 조형미의 감상이 미적 정서를 함양하는데 기여한다는 것은 의심의 여지가 없는 일인 것이다.<sup>119)</sup> 이러한 자유로운 표현으로 미적 정서가 함양되어 자연본성의 상태인 내재적 ‘德’의 획득과 유지를 통해 이로 인해 발현되는 자유로운 ‘遊’의 경지를 창작 행위로 이행할 수 있는 것이다. 이러한 예술창작 주체의 자유로운 ‘遊’의 정신은 ‘德’과 ‘氣’의 내재적 조화를 통해 획득된다는 것을 『장자』 「知北遊」 편에서 齧缺(설결)과 被衣(피의)의 대화를 통해 알 수 있는데,

119) 김수현, 『미적 교육론』, 현실문화, 2011, pp.96-97 참조

齧缺(설결)이 被衣(피의)에게 道를 물었다. ‘네가 네 모습을 단정히 하고 너의 눈길을 한 곳에 집중한다면 자연의 和氣(화기)가 바야흐로 모여들게 된다. 너의 생각을 없애고 네 생각을 없애고 네 태도를 바르게 하면 정신이 몸에 찾아들게 된다. 德이 너를 훌륭하게 해주고 道가 바야흐로 너와 함께 있게 된다. 너와 함께 태어난 송아지처럼 무심하게 보고 사물의 이치를 따지지 말아야 한다.’하고 대답했다. 그의 말이 끝나기도 전에 齧缺(설결)은 어느새 졸고 있었다. 被衣(피의)는 크게 기뻐하고 다음과 같이 노래를 부르며 떠나갔다. 모습은 마른 나뭇가지 같고 마음은 꺼진 재 같구나. 진실을 알면서도 스스로 자랑하지 않네. 있는 듯 없는 듯 그저 흐릿하여 무심하니 더불어 말해 볼 수도 없는 사람, 그런 사람이 누구일까?

「知北遊」 120)

예술 창작 활동을 통해 자유로운 감성을 드러낼 수 있으며 ‘德’을 쌓고 심미적 태도를 기를 수 있다는 것은 분명하다. 예술 교육은 자신을 표현하거나 미적 대상에 대한 체험의 기회를 제공함으로써 ‘德’을 함양하는 효과를 거둘 수 있는 것이다.

예술가가 창작을 통해 자연미와 조형미의 자연스러운 정신의 ‘德’을 쌓은 작품으로 보아지는 하종현의 [도판7] <접합 78-4>을 예로 들어 보겠다. 그의 작품은 1980년에 접어들면서 행위의 흔적들은 소거되고 절제된 경향이 계속되었다. 최소한의 신체 개입에 주안점을 둔 <접합 78-4>에 대한 설명은 작가 본인의 언급에서도 알 수 있는데,

“예술(회화)활동이란 작가에 의해 선택된 재료와 이 재료에 가해지는 작가의 행위성에서 이루어진다고 한다면 나는 재료의 선택에서부터 여기에 가해지는 행위를 최소화시키는데 나의 작업을 통해 부단히 노력하고 있는 것

120) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 下, 中華書局, 2011, p.429

莊子저, 안동립 역주, 『莊子』, 현암사, 1993, p.539

齧缺問道乎被衣 被衣曰. 若正汝形 一汝視 天和將至. 攝汝知 一汝度 神將來舍. 德將爲汝美 道將爲汝居. 汝瞳焉如新生之犢而无求其故. 言未卒 齧缺睡寐. 被衣大設 行歌而去之. 曰 形若槁骸 心若死灰. 眞其實知 不以故自知. 媒媒晦晦 无心而不可與謀. 彼何人哉. 「知北遊」



[도판 7] 하종현 <집합 78-4>  
160x120cm, oil on hemp cloth, 1978

이다. (중략) 흔히들 나에게 말하기를 밀어내는 일을 선택했느냐고들 의문을 표시하지만 나는 표면에서 행해지는 행위에서는 작가 자신의 의도나 행위의 흔적이 두드러지는 것이 싫었고 물질이 물질 그 자체로서 존재하게 하기 위해 뒷면에서 최소한의 행위만을 가함으로써 행위가 행위로서 지나치게 표면에 작용하지 않게 한다는 데서 이 방법을 택했다고나 할까. 아무튼 이것은 위에서도 말하고 있는 자연스러움의 정신과 맥락을 같이 하고 있는 것이다.”<sup>121)</sup>

이러한 창작자의 자유로운 심미 태도는 藝術作品的 질적 척도를 결정하는 중요한 요인이다. 창작 기법이나 예술 내용으로부터 자유로운 ‘遊’의 창작 태도는 순수한 정신 활동을 유지하게 해 주기 때문에 창작자에게 예술 상상력을 발휘할 수 있는 원동력이 되는 것이다.

『莊子』의 ‘德’이라는 개념은 기본적으로 자연 지향적 속성을 지니고 있으며, 그 구체적인 의미를 본다면, 개체의 고유성·내적 잠재력·생명의 작용으로 볼 수 있다.

莊子の ‘德’은 인간을 포함한 자연 사물의 내재적 속성을 지시하는 개념으로 개체의 타고난 고유성을 의미한다는 측면에서 대체로 창작 주체의 내재적 측면과 관련이 있다. 따라서 창작 주체의 내재적 조건인 자연적 속성으로 이해되는 莊子の ‘德’은 실제 창작의 실천 행위로 승화될 수 있는 선결 조건이라는 점<sup>122)</sup>에서 창작 주체의 이상, 즉 창조적 상상력을 이끌어 낼 수 있다는 점에서 莊子の ‘德’ 개념은 예술가 주체의 잠재적 가능성을 의미한다.

121) 「참여작가 中 21인의 辯 -하종현 ‘자연스러움을 찾아서」 『공간』 17권,5호(1982.05)

122) 임태규, 「‘德’을 통해 본 莊子の 미학사상 연구」, 성균관대학교 대학원 박사학위논문, 2009

예술가 주체의 잠재적 가능성을 의미하는 것으로 중국회화의 최고비평기준인 氣韻生動의 경지에 오른다는 것은 중국의 비평가인 郭若虛(곽약허)에 따르면 잘 그리는 기교에 의해서도 가능하지 않으며, 오랜 시간을 걸러서 획득할 수 있는 것도 아니고 “말없이 정신으로 깨달아 알지 못하는 사이에 그렇게 되는” 무의식적 드러남이라는 것이다. 결국 이 무의식적 드러남의 표현은 예술가의 사회적 위치와 환경 등과 관련된 ‘德’과 관련되어 있으며, 이러한 ‘德’은 화가에게 내재해 있는 미적함양의 결과물로 필묵을 통해 드러난 作品으로 판단할 수 있다.

이러한 인품과 덕망 있는 문인들이 즐겨 그렸던 군자적 품격의 자연 식물인 梅蘭菊竹 그림은 군자들 마음의 소리인 ‘德’의 세계를 그린 것으로 그들의 인격미가 作品으로 구현된 것이다. 서양의 예술론에서는 보통 창작자의 인격이 논외이지만 동양의 회화론에서는 작품의 畫格은 이미 화가의 人格과 동일시된다. 따라서 동양화가 그림을 그리면서도 의식이 없는 상태에서 보여지는 인격을 함양하기 위해 항상 수양을 하였고, 그에 의해 그려진 작품의 畫格으로 드러나기에 동양 회화에서 화가의 ‘德’을 중요시했던 것이다.<sup>123)</sup>

이러한 畫格과 人格이 동일시되는 작품으로 김정희<sup>124)</sup>의 [도관8] <不二禪蘭>을 들



[도관 8] 김정희 <不二禪蘭>, 종이에 수묵, 55x33.1cm, 조선말기, 개인 소장

123) 지순임 저, 『한국 회화의 美』, 미술문화, 2012, p.281

124) 『브리태니커 세계 대백과사전』, 3권, 1993, p.311

金正喜. 1786-1856. 조선 후기의 문신. 북학파의 한사람, 조선의 학과 淸의 학풍을 융화시켜 경학, 금석학, 불교학 등 다방면에 걸친 학문 체계를 수립했다. 서예에도 능하여 추사체를 장안했으며, 그

수 있는데,

김정희는 “문인화의 묘미에 대해 길이 없는 無蹊逕(무혜경)의 경지이자 문자의 향기인 文字香(문자향)과 책에 서린 기운 書卷氣(서권기)가 담긴 그림으로 그림을 그릴 때에는 먼저 마음속의 뜻을 세워야만 의도하는 바가 표현되며 감상하는 사람도 그림 속에 있는 글을 참고로 하되 반드시 마음으로 보아야 한다.”고 하였다. 이 그림은 난을 그리다가 멈춘 지 20여년 만에 초서와 예서의 필법을 사용하여 그린 그림이라는 제발이 붙어 있다. 김정희의 심정을 그대로 살린 ‘德’이 내재된 아름다운 作品이다.<sup>125)</sup>

즉, 미적으로 함양된 인격 있는 분의 ‘遊’의 體現이라 할 수 있다.

『莊子』에 나타나는 真人·知人·神人 등은 이러한 가능성이 내재된 인물이며, 창작 주체가 궁극적으로 도달해야 할 자유로운 인간형으로 비유할 수 있다. 莊子は 이들을 대체적으로 세속에서 요구하는 보편적 가치의 굴레로부터 벗어난 자유로운 정신 경지에 도달한 인물로 묘사하고 있다는 점에서 예술적 상상력을 내재한 인간형과 유사한 특성을 지니고 있다고 하겠다. 이러한 자유로운 정신 경지에 도달한 인물과 상대되는 세속적 인간형은 보편화된 가치 판단, 즉 우리 앞에 펼쳐진 현상계에 대해 일정한 의식의 틀을 가지고 접근하는 인간형이다. 이러한 인간형이 체득할 수 있는 가치는 일상적인 삶에는 유효하게 작용할 수도 있겠지만, 사회가 요구하는 가치 판단은 궁극에 이르면 그것만으로 현상계의 참모습을 가릴 수도 있기 때문에 예술적 상상력을 내재한 인간형과는 배치된다고 할 수 있다.<sup>126)</sup>

이는 莊子의 ‘德’개념이 궁극적으로 현상계 모든 사물의 진정성을 의미한다는 점에서 예술 창작에서 관념화된 보편적인 가치 판단은 창의적인 예술적 상

---

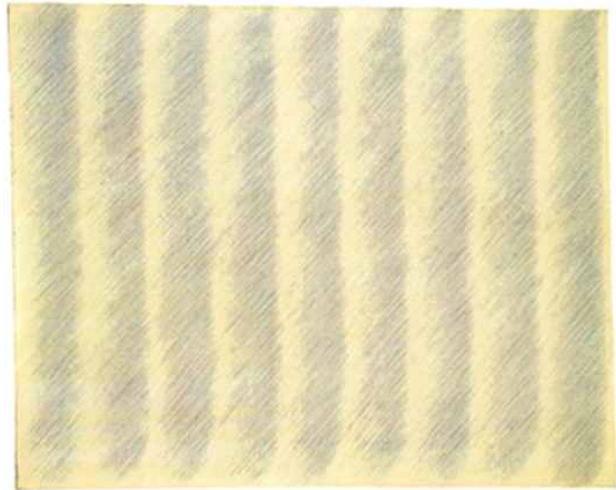
림에서는 文氣를 중시하는 문인화풍을 강조하여 조선 말기 화단에 큰 영향을 미쳤다.

125) 지순임 저, 『한국 회화의 美』, 미술문화, 2012, p.268 참고

126) 박소정, 「악론을 통해 본 장자의 예술철학 연구」, 연세대학교 대학원 박사학위논문, 2002, p.197참조

상을 저해하는 요인이라고 볼 수 있다. 따라서 『장자』 「養生主(양생주)」편에서의 ‘庖丁解牛(포정해우)’장면이나 「達生」에서 재경이 악기를 만드는 技藝를 신묘하다거나 신기하다고 묘사하는 것은 예술 작품이 아름답다는 보편적 기준을 넘어서며, 정신적인 감동을 불러일으켜야 한다는 의미로 창의적인 예술 작품은 창작 주체가 현상계를 있는 그대로 체감하고 관조하는 가운데 체득할 수 있는 심미적 감성의 경지인 것이다. 따라서 개체의 고유성이나 내적 잠재력을 의미하는 莊子の ‘德’은 바로 창작을 할 때 예술적 상상을 이끌어내는 심미 기준으로 이해할 수 있다.<sup>127)</sup>

이처럼 예술 창작에 있어 보편화된 가치 판단으로 창의적인 예술작품을 창조했다고 보여지는 작품으로 [도판9] <Ecriture(描法) No.51-71>을 들 수 있다. 그는 자신의 작업에 있어서 행위의 진정성을 통해 자유로운 ‘遊’의 경지에 이르고자 하는 것을 강조하였으며, 작품 제작을 위해 캔버스를 팽팽하게 받쳐 바탕을 칠하고 연필로 線을 긋는 행위에 대해 道를 닦는다고 표현하였고,<sup>128)</sup> 조선시대 선비와 같은 삶을 지향한다는 언급을 통해 작품 활동 자체를 자신의 수양과 일치시키기도 하였다.<sup>129)</sup>



[도판9] 박서보 <Ecriture(描法) No.51-71>, Pencil+Oil on Canvas, 1971

127) 임태규, 「德’을 통해 본 莊子の 미학사상 연구」, 성균관대학교 대학원 박사학위논문, 2009, p.148참조

128) 「인터뷰 異色 전시회 갖는 박서보씨」, 『동아일보』, 1973, 10.1

129) 박서보, 「현대미술과 나(2)」, 『미술세계』, 통권60호 (1989.11), p.109

박서보가 자신의 작업을 통해 추구한 것은 심미적 감성의 경지를 통해 예술적 상상력을 끌어내는 것이며 이로 인해 자유로운 ‘遊’의 경지에 이르는 것으로 끊임없는 행위의 반복은 무한한 정신의 自由, 그리고 자유로운 손의 여행을 통해 미적 함양의 경지에 이르고자 한 것이다.

박서보가 행위의 반복과 무한 정신의 자유에 대해 언급한 그의 글을 본다면,

腕(탈)이미지 또는 腕(탈)표현을 강조하는 까닭은 행위의 無目的性을 통해 행위 그 자체에 살고자 함이며 이 無爲純粹(무위순수)한 행위 속에서 나는 크나큰 해방감을 맛보고자 하는 것이다.<sup>130)</sup>

莊子의 ‘德’개념은 미적 대상 인식에서 개별 사물에 내재하는 미적 특성을 지시하는 개념이라고 할 수 있다.<sup>131)</sup> 이것은 개별 사물이 자연으로부터 부여 받은 자연적 본성이라는 측면에서 창작 주체의 미적 감성과 미적 대상인 객관 대상과의 정신적 교감을 이루는 경지에서 감응과 감통을 이끌어내는 속성을 지시하는 개념이라는 것이다. 창작 과정에서 대상에 대한 인식은 예술 작품의 내용을 결정하는 것으로 대상의 진정성을 파악하는 것은 매우 중요한 문제이며, 대상의 진정성을 이해한다는 것은 일종의 사회적 합의에 의해 관념화된 인식으로 대상이 미적인지 아닌지를 구분하는 것이 아니라, 창작 주체는 대상과 직접적인 교감을 통해서만이 개체가 고유하게 지니고 있는 미적 특성을 파악할 수 있다는 것이다. 이는 예술가가 관념화된 시각이나 지각으로 대상을 판단하고 그것을 실천 행위화한다면, 그것은 사회가 요구하는 보편적인 技藝의 속성을 벗어날 수 없다는 것을 의미한다.

---

130) 박서보, “단상노트” 『공간』, 11월호(1977), p.46

김귀숙, 「한국 모노크롬 회화의 정신성 연구」, 홍익대학교 교육대학원 석사학위논문, 2003

131) 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 예문서원, 2006, pp.175-177 참조

莊子の ‘技藝’에 대한 입장은 기본적으로 자연 지향성이라는 특징과 연관되어 있다. 앞에서 파악한 莊子の ‘德’은 자연성을 특징으로 하는 개념이다. ‘德’이 자연성이라는 것은 인위적인 학습이나 경험으로부터 후천적으로 습득된 성질의 것이 아니라, 자연적으로 얻어서 개인에게 잠재되어 있는 성질이라는 것을 의미한다. 莊子の ‘德’은 잠재적 재능이라는 측면에서 ‘才德(재덕)’이라고 할 수 있다. 이러한 ‘德’의 측면은 개인의 삶에 그치는 것으로 ‘技藝’의 잠재적 속성에 해당한다. 잠재적 속성으로서의 ‘才德(재덕)’이 실천 행위로 드러나는 측면이 ‘技才(기재)’, 즉 ‘技藝’이다. 따라서 두 가지 측면에서 상호 유기적인 관계가 무난하게 성취될 때 훌륭한 예술 창작은 발휘될 수 있다. 이것은 일종의 體用(체용)의 관계로 파악할 수 있다. ‘才德’이 體라면 ‘技才(기재)’는 用이라는 것인데, 창작에서 두 가지는 ‘본질이나 의도’와 ‘작용이나 효용’이라는 측면에서 떼어 놓을 수 없는 것이다. 따라서 『장자』에 등장하는 재능이 뛰어난 사람들의 재능이 발휘되는 측면에서 고요하고 평탄한 마음의 상태를 유지하는 ‘技’의 작용은 잠재적으로 가능한 상태로서 ‘德’이 발휘되는 필수 요소로 작용한다는 것을 알 수 있다.<sup>132)</sup>

예술론에 있어 미적함양으로서 ‘德’의 의미로 개체의 고유성·감수성·내적 잠재력·자연의 근원적 작용 등을 들 수 있는데, 이 중 동양 예술 창작론에서는 예술가의 내적 함양을 중요시한다고 할 수 있다. 여기에 『장자』에서 보여지는 ‘德’의 의미를 본다면, 개체의 고유성은 창작 주체의 독창성이나 고유 감성을 의미하며, 내적 잠재력은 창작의 실천 행위로 연결되는 타고난 잠재적 재능을 의미하고 자연의 근원적 작용은 창작 주체의 정신 작용과 밀접하게 연관되어 있음을 알 수 있다. <sup>133)</sup>

132) 임태규, 「‘德’을 통해 본 莊子の 미학사상 연구」, 성균관대학교대학원 박사학위논문, 2009, p.177 참조

133) 임태규, 「‘德’을 통해 본 莊子の 미학 사상 연구」, 성균관대학교대학원 박사학위논문, 2009, p.149 참조



[도판10] 安相喆, <殘雪(잔설)>, 208x152cm, 종이에 수묵, 1958

예술가의 내적 함양과 고유성, 자연미와 감수성이 내재된 작품으로 안상철의 [도판10] <殘雪(잔설)>을 들 수 있는데, 殘雪(잔설)은 전통한옥의 기와집 밀집 지역을 鳥瞰(조감)의 구도로 지붕 위에 눈이 소복하게 쌓인 아름다운 모습을 주제로 단색의 수묵으로 그린 설경이다. 한국적인 정취가 느껴지는 이 작품은 전통 수묵의 필법을 따르되 구도에 있어 과감한 구도로 기하학적인 형태의 한옥 지붕들이 화면 끝까지 쌓인 듯 배열된 모습은 안상철의 作品에 있어 구조미와 조형미 그리고 미적 감수성이 내재된 作畫 정신이 돋보이는 作品이다. 또한

이 作品은 제7회 국전(1958년)에서 부통령상을 받은 역작으로 그의 독자적 예술세계와 남다른 감수성을 보여주는 作品이라고 하겠다.<sup>134)</sup>

莊子の ‘德’ 개념은 老子的 ‘德’ 개념을 계승한 것으로 자연 근원적 개념의 일환이라고 볼 수 있다. 이에 대한 설명으로 老子的 道는 萬物을 생성 변화시키므로 萬物의 근원이고, 天地는 大德을 가지고 있으므로 萬物을 양육할 수 있는 것이라고 하였다.

이러한 개념에 대해 『노자』 51장에서 언급하기를,

134) 李龜列(이규열), 「돌과 古木의 靈性(영성) 집착과 作品화」, 『연정 안상철 作品집』, 1994 참고

“道는 낳고 德은 기르며, 萬物은 꿀을 갖고 기물은 이루어진다. 이 때문에 萬物은 道를 높이고 德을 귀중하게 여기지 않을 수 없다. 道가 높고 德이 빼어나지만 萬物에게 명령하지 않고 늘 저절로 그렇게 내버려둔다. 따라서 道는 낳고 德은 기른다. 키우고 보살피고 안정시키고 성숙시키고 돌보고 덮어준다. 무엇을 나아도 가지지 않고 무엇을 하고도 사랑하지 않으며 무엇을 길러 주고도 주재하지 않는다. 이것을 현묘한 德(玄德)이라고 한다. 135)

道는 萬物의 근본이며, 德은 개별적인 사물들의 근거이기 때문에 자연의 근원적 개념이며, 이는 예술 창작자의 정신 작용과 관련이 있어 莊子의 입장에서 道는 天下의 萬物을 포용하는 미적함양으로의 美德을 가지고 있다고 하였다.

이러한 미적 함양으로의 ‘德’에 대한 설명으로

“道の 기준에서 보면 事物에는 귀천이 없다. 사물의 기준에서 보면 자신은 귀하지만 상대방은 천하다. 세속의 기준에서 보면 귀천은 나에게 달려 있지 않다.”

「秋水」 136)

萬物에 대해 한쪽으로 치우쳐서 사사롭지 않고 萬物을 포용할 수 있으니, 이것이 道의 德이다. 만약 그것과 서로 반대가 된다면 ‘德이 없는 것이다.’라고 하였다.

萬物의 美德에 관하여 밝힌 우언으로, 「天地(천지)」 편에서는

135) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』, 성균관 대학교 출판부, 2013, p.504  
道生之, 德畜之, 物形之, 勢成之. 是以萬物莫不尊道而貴德. 道之尊, 德之貴, 夫莫之命而常自然. 故道生之, 德畜之·長之·育之·成之·熟之·養之·覆之·生而不有, 爲而不恃, 長而不宰, 是謂玄德.

136) 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 上, 中華書局, 2011, p.314  
以道觀之 物無貴賤 以物觀之, 自貴而相賤, 以俗觀之, 貴賤不在已 「秋水」

“道란 萬物을 남김없이 위에서 덮어주고 밑에서 실어주는 것이니 얼마나  
넓고 큰가! 「天地」 137)

이는 사람이라면 마땅히 道의 특성을 본받아서 너그럽고 두터운 아량으로 天下의 萬物을 대우해야 한다. 이러한 미적 함양을 작업 방식에 있어 求道的 (구도적) 반복 행위의 특성으로 설명하며 표현한 작품으로 연구자의 『작품3』 <inbetween 0413>을 들 수 있다.

이 作品은 화면에 하얀색 실선을 통해 바느질 드로잉을 반복한 후 바둑판과 같은 형태의 붉은색 양단의 천을 풀라주로 붙이는 행위를 미적 함양으로의 ‘遊’의 體現으로 반복하며 보여준 作品이다. 연구자의 作品은 시간과 정성이 많이 들어가는 作品으로 이 作品을 통해 미적 함양의 창작 의지가 드러나도록 하였다. 이러한 表現은 물질로의 결과물이 아닌 인간의 정서를 환기시키는 동양적 정신성인 인내를 강조하는 미적 함양의 접근이며, 덕성 수양의 근거이자 목적을 표현하고자 한 作品이다.



『작품3』 노신경 <inbetween 0413> 50x50cm, 장지에 채색 바느질, 2016

德은 본질적으로 道와 같은 것이며 道로부터 인간을 포함한 우주 만물 모두에게 부여된 자연 본성으로서 순박하면서도 동시에 최고의 수양 경계를 뜻

137) 夫道覆載萬物者也，洋洋乎大哉！君子不可以不刳心焉

한다. 그래서 德이 인간 내면에 충일하다면 바로 道를 체득한 인간으로 육신에서 비롯되는 모든 욕망과 속박, 제한 등에서 벗어나 무한한 정신적 自由를 누릴 수 있는 것이다.<sup>138)</sup>

자유로운 정신적 自由에 있어 상상력은 인간의 힘이며, 이를 통해 인간은 자유롭게 생각하고, 자유로운 表現을 시도한다. 인간의 유희 충동은 이러한 상상력의 소산이며, 인간만이 遊戯할 수 있고, 또한 인간이 藝術의 기쁨을 누릴 수 있는 것은 상상력이 새로운 형식, 새로운 삶에 대한 갈망을 담고 있기 때문이다.

藝術은 삶에 대한 모방이다. 이러한 점에서 유희 충동의 본질은 타인의 삶에 대한 모방이며, 새로운 삶에 대한 모방이다. J.C.F. Schiller가 강조한 미적 교육은 이러한 삶에 있어 자기 자신의 삶과 더불어 인간성 회복을 강조한 것이다. 이는 우리 경험의 한계를 넘어 자유를 누리며 새로운 형식을 갈망하고 이러한 갈망을 통해 새로운 삶의 목표를 찾아내는 것이 진정한 목적인 것이다.

자신의 삶에 대한 목표를 세우고 인간답게 살아가기 위해서는 美德이 요구된다. 이는 자유로운 삶에 대한 진정성을 찾아가는 과정으로 美와 藝術은 무엇보다 감각 충동의 노예 상태에서 벗어나는 자유로운 상상력이 요구되며 이를 통해 새로운 인간다운 삶의 가능성을 형성하는 자신의 진정성을 찾아 인격 수양을 위해 노력하며 ‘遊’의 마음으로 작품을 표현함으로써 美的 인간의 정서를 지닌 예술가로 성장하게 되는 것이다.

---

138) 한홍섭, 『莊子の 예술정신』, 서광사, 2008, p.137 참조

#### 4. 내적필연의 무의식적 ‘遊’ 表現

내적필연의 무의식적 ‘遊’란 작가가 자신에게 내재되어 있는 창조적 욕구를 개성화하여 이미지로 표상하려 할 때의 자유롭고 순수한 마음 상태를 일컫는다.

본래 무의식의 세계는 이성에 의한 일체의 통제 없이, 또한 미학적, 윤리적인 일체의 선입견 없이 행해지는 사고의 진실을 기록한 것인데,<sup>139)</sup> 초현실주의 작가들은 이러한 무의식에 내재된 욕망을 회화작품으로 표현한 것이다. 이 초현실주의 작가들에게 내재된 무의식적 욕망이 바로 내적필연의 세계이다.

이러한 내적필연의 회화표현은 초현실적이거나 추상적 형태로 많이 드러난다.

‘내적필연’은 추상주의의 화가인 칸딘스키(Wassily Kandinsky:1866-1944)<sup>140)</sup>에게 있어 회화의 기본 개념으로 범위도 넓고, 다양한 의미로 해석되고

139) 權淳庸, 『세계미술용어사전』, 중앙일보사, 1996, p.379

초현실주의 선언 (Manifeste du Surrealisme)

다다이즘에서 발전한 초현실주의는 원래 문학 운동인데, 이 조직적인 운동은 앙드레 브르통에 의하여 결성되고, 1924년 그의 초현실주의 제1선언이 출판되었다. 그 근간을 이루는 사상은 인간 상상력의 해방이며, 합리주의가 도달한 관념적인 막다른 길에 대한 반격과 타개였다. 그는 선언에서 “초현실주의는 口頭(구두), 記述(기술) 기타 온갖 방법으로 사고의 참된 작용을 표현하려고 하는 순수한 심적 오토마티즘이다. 이성에 의한 일체의 통제 없이, 또한 미학적, 윤리적인 일체의 선입관 없이 행해지는 사고의 진실을 기록한 것이다.”라고 주장했다. 또 29년에 발표된 제 2선언에서는 “예술품을 만드는 것이 중요한 일은 아니다. 우리가 거의 자가지지 않는 미나, 애정이나, 재능으로 훌륭하게 빛나고 있음에도 불구하고 지금까지 표현되지 않았던 것이 있다. 그러나 이것은 표현할 수 있는 것이다. 이 미개적 부분을 밝히는 것이 초현실주의의 목적이다.”라고 말하고 있다. 브르통은 프로이드의 학설에 영향을 받은 점이 많다. 즉 이성의 통제가 없는 초현실성을 인정하여 이를 상상력이나 幻覺力(환각력)에 의하여 무의식 속에 표출하려고 했던 것이다.

140) 『브리태니커 세계 대백과사전』, 21권, 한국브리태니커, 1993, p.253

칸딘스키(Wassily Kandinsky. 러시아의 정식 이름은 Wassily Kandinsky:1866.12.16. 러시아 태생의 미술가. 현대 회화에서 처음으로 순수 추상 작품을 제작한 인물로 보기도 한다. 전위파 전시회가 몇 차례 성공을 거둔 뒤 뮌헨의 주요 그룹인 청기사파(1911-1914)를 창립하여 매우 추상적인 그림을 그리기 시작했다. 그의 그림에 나타나는 형태는 유연하고 유기적인 것에서 기하학적인 것으로, 그리고 마지막에는 상형문자와 비슷한 모습으로 발전했다.

있다. 또한 이는 W. Kandinsky의 저서 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』에서 자신의 作品에 대한 개념을 자세하고 심도 깊게 설명하면서 이론적으로 체계화시켰다.

W. Kandinsky는 예술가란 “자신의 내적 감정에 있는 정신세계를 자연의 형태를 빌어서 목적을 실현하고 정신을 키우는 것”<sup>141)</sup>이라고 하였다. 즉, 예술가의 내면적 영혼은 정신에 속하고 외면은 물질에 속하는 것이지만 인간의 영혼은 비물질적인 것을 갈망하고 추구하는 것이다.

하나의 藝術作品은 내적인 요소와 외적인 요소로 성립된다. 내적인 요소는 예술가에게 내재된 감정이며, 이 감정을 표현하였을 때에는 관조자에게도 유사한 감정을 불러일으켜야 한다.

예술가가 내적 감정을 표현할 때, 자연의 재현을 완전히 거부한 것은 아니지만 무엇보다도 조형적이고 아름다운 면을 강조하면서 설득력 있게 드러내야 한다. 표현적인 면에서 ‘내적 의미’ 혹은 ‘내적 공명’을 얻어 미술 작품의 여러 요소들의 결합, 즉 미학적 구분을 통해서만 ‘정신적 울림’을 환기시킬 수 있으며, 특이한 점은 W. Kandinsky가 미술사를 정신의 진보사로 보고 각 시대의 미술은 그 시대정신의 표현, 그것도 그 시대에 어울리는 형태를 매개로 한 표현으로 보아 각 시대마다 절실히 요구하는 시대정신이 따로 있으니 이를 表現해야 한다고 한 것이다.<sup>142)</sup>

藝術이란 맹목적으로 창조하는 것이 아니라 그 表現 내용을 이해하는 것이며, 인간의 심성을 순화하는데 기여할 수 있는 힘이다. 여기에서 W. Kandinsky는 이러한 인간 심성의 순화에 대해 정신적 운동을 제시하며 다음과 같이 말하고 있다. “예술은 정신적 생활에 속해 있으며, 또 그 생활에 있어서 예술은 가장 강력한 대리자 중 하나라고 인식하였다. 그리고 이러한 정신적 생활은 복잡하지만, 명료하고 단순화된 운동으로서의 인식이다. 즉,

---

141) 박정규, 「칸딘스키의 내적 필연성에 관한 연구」, 조선대학교대학원 석사학위논문, 1988, p.40

142) 김광우 저, 『칸딘스키와 클레의 추상미술』, 미술문화, 2007, pp.143-144

인간의 심성을 순화·발전시키며 눈에 보이지 않아 잠시 외면적으로 정지한 것 같지만 연속적이며 중단되지 않은 운동이다.”<sup>143)</sup>

W. Kandinsky는 기본적 외적 요소인 색과 형태의 미학에 대한 견해를 “색과 형태의 美는 예술에 있어서 아무런 충분한 목적이 없으며, 다만 한 작품을 창조하기 위해서는 ‘내적 필연’의 원칙에 따라 서로 조화해야 한다.”<sup>144)</sup>라고 말했다. 즉, 색채란 독자적으로 존립할 수는 없지만 색채가 물질적 유기체로서 형태에 영향을 주고 있음은 부정할 수 없다. 형태 자체는 추상적이며 기하학적이라 말할 수 있지만 자신의 내적 방향을 가지기 마련이다. 따라서 그 형태와 동일한 성질의 정신적 실체를 갖게 된다. 그래서 모든 형태는 민감하여 그 일부분만을 옮겨 놓아도 본질적 변화를 느끼게 된다. 이러한 형태 전이의 변화 가능성은 순수한 예술적 창조이며, 결과적으로 예술가가 모든 형태를 표현해 사용할 수 있다는 정의가 가능해진다. 그렇기에 화면상에 개개의 형태들을 무목적으로 전이시킨다는 것은 형태의 내적 영향을 경험하지 못한 사람에게는 무의미한 것이다. 비본질적인 것에서 벗어난 순수한 예술에서 ‘내적 필연성’이 예술가에게 내재되어야 한다고 하면서<sup>145)</sup>

W. Kandinsky는 ‘내적 필연성’의 근원을 세 가지로 제시했다.

첫째, 창조자로서의 예술가는 자기의 고유한 개성을 표현해야 한다.

둘째, 시대의 아들로서 시대의 언어와 민족의 언어를 통해 자신의 고유성을 표현해야만 한다.

셋째, 예술의 봉사자로서 예술가는 순수하고 영원한 예술의 고유성을 표현해야만 하며 그것은 민족과 시대를 관통하고, 시간과 공간을 뛰어 넘는다.<sup>146)</sup>

143) W.Kandinsky, 권영필 譯, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 서울:열화당, 2000, p.23

144) Wassily Kandinsky, Regards 역 le passe (Paris:Collection Svoir, 1974) p.250

145) 박정규, 「칸딘스키의 내적 필연성에 관한 연구」, 조선대학교대학원 석사학위논문, 1988, pp.40-41참고

146) W.Kandinsky, 권영필 譯, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 열화당, 2000, p.78

이를 요약한다면, ‘개성’과 ‘시대 언어’ 그리고 ‘고유성’은 예술 작품의 세 가지 요소이며, 이 요소들은 상호 밀접하게 결속되어 있다. ‘개성’과 ‘시대 언어’의 두 요소는 시간과 공간의 제약을 받지만 세 번째 ‘예술의 고유성’은 시간과 공간을 초월한다. 그 의미를 정신적인 진보에서 찾는다면 예술의 발전은 순수하고 영원한 ‘예술의 고유성’이 ‘개성’의 요소와 ‘시대 언어’의 요소에서 분리되는 것을 의미한다. 따라서 이 세 요소는 서로 협동하는 힘일 뿐 아니라 서로 견제하는 힘이기도 한 것이다. 왜냐하면 예술작품에서 이 세 요소는 반드시 필요한 것이기도 하지만, 동시에 ‘개성’과 ‘시대 언어’를 넘어서는 것으로서 예술은 ‘영원하고 순수한 고유성’을 추구하고 있기 때문이다.

내적필연의 회화가 지니는 예술적 양식이라는 것은 미술이라는 장르에만 국한되는 것이 아니고 다른 장르에서도 시도되었다. 여기에서 흥미로운 것은 이러한 회화들이 W. Kandinsky 이후에 반세기 동안 더욱 발전하고 보편화되어 갔음에 반해 다른 예술 분야에 나타나는 추상적 형태는 너무 짧은 시간 이후 사라졌으며, 지금은 거의 완전하게 사라졌다는 것이다. 이는 W. Kandinsky의 추상회화가 지니고 있는 장르상의 고유한 특징을 알아볼 수 있는 증거라고 할 수 있다.

회화에 나타나는 색채나 형태는 자연적 대상으로서의 의미를 떠나서 조형언어로서 존재할 수 있는 것이다. 그것은 오늘날 내적필연의 회화들이 그것을 증명해 놓고 있으며, 발전할 가능성도 보여주고 있다.

이러한 예로 W. Kandinsky의 [도판11] <구성 no.V>를 들 수 있다.

이는 추상표현주의가 궤도에 오르기 시작한 시기의 작품으로 W. Kandinsky의 조형언어가 유감없이 나타났다. 기하학적 추상과는 구분되며

추상에 이르는 또 다른 과정으로 개성적이고 현대적인 작업이다. 당시 그는 신지학에 심취해 있어 사색에 이끌렸고, 미술에 있어 형태와 색채를 통한 감각의 소통으로 보았다. 그에게 붉은색은 물질적인 색이고 파란색은 정신적인 색을 의미하며 색채와 형태를 통해 무의식적 상태에서의 내적 울림을 표현하고자 하였다.



[도판11] Wassily Kandinsky <구성 no.5>, 190x272cm, 캔버스에 유채

W. Kandinsky 가 ‘구성(Composition)’ 에 대해 쓴 글을 본다면,

‘구성(Composition)’은 장기간의 작업을 통해 서서히 형성되며 현학적 면모마저 지니는 내적 필연의 표현이다. 여기서는 이성, 의식, 확실한 목표가 중요한 역할을 하지만 이 역시 계산이 아닌 내적 필연에 의해서 이루어진다.<sup>147)</sup>

이러한 회화의 화면에서 보여지는 형태나 색채는 전혀 다른 세계의 대상과는 관계가 없는 것이라 할지라도 이는 작가의 내면세계를 우연적으로 드러냈기 때문이다. 다시 말해 ‘내적 필연성’은 작가의 내면세계에서 필요로 하는 정신적 요구를 새로운 형태의 색으로 드러내는 것이며, 어떤 작품이라도 이와 같은 ‘내적 필연성’과 연결되지 않는 것이라면 그 색채와 형태는 무의미하다는 생각이다.<sup>148)</sup>

147) 김광우 저, 『칸딘스키와 클레의 추상미술』, 미술문화, 2007, pp.18-19

148) 李仁榮, 「회화에 있어서의 형태와 내적 필연성 문제 연구」, 논문집 vol 9. No. 1972, pp.59-60 참조



【작품4】 노신경, <inbetween 0510> 50x50cm 장지에 채색 바느질, 2017

연구자의 作品 중 색채나 형태적인 면에 있어 내적 필연의 특성을 지니고 있는 作品으로 【작품4】 <inbetween 0510>을 들 수 있다. 이 作品에서 보여지는 연보라색은 연구자의 내면 세계에서 필요로 하는 정신적 요구를 색채 언어로 자유롭게 드러낸 것이며, 바느질 드로잉과 함께 동적이며 유기적으로, 그리고 생동감 있게 표현 하였다. 또한

자연의 형태를 기반으로 한 연보라색의 비정형 형태의 천 조각 꼴라주의 반복으로 연구자 내면의 무의식과 기억의 단편들을 개성 있는 ‘遊’의 마음으로 表現한 作品이다.

내적필연의 ‘遊’를 예술 정신의 바탕으로 作品을 제작하려 할 때 예술가에게 요구되는 것 중 하나가 無己이다. 無己란 나를 비운다는 의미이다

이러한 비움의 정신 상태에 대해 70년대 우리나라의 모노크롬 회화 작가들은 작업 노트를 통해 텅 빈 마음의 상태에 대해 언급하였으며, 이는 한국 모노크롬 회화의 정신성에 있어 하나의 기준이 되어 왔다. 그 예로 박서보 는 자신의 작업에 대해 “아무것도 의식하지 못하는 경지에 있을 때 나는 텅 텅 비워지고 비로소 행위는 생명을 잉태하는 것이다.”<sup>149)</sup> 라고 하였다.

이러한 70년대 모노크롬 작가의 작업으로 권영우의 [도판12] <무제>를 들 수 있는데,



[도판12] 권영우 <무제> 163x131cm 한지, 칼로 긁기  
1980

이는 형식 논리를 포기하고 비움의 무의식 행위로부터 과생되는 표출행위가 객관적인 형태를 거부하고 한지의 화면을 자르고 붙이고 찢고 뚫으며 순수한 마음으로 변용시키면서 정신의 집중력을 통해 철학적 깊이감을 찾으려는 작품이다. 무의식적 행위란 ‘대상’과 내가 내면적으로 동일화되는 상태를 무의식적인 힘에 이끌려 순간적이며 자발적으로 표출한 권영우의 작업은 비움의 미학을 통해 한지의 조형의식과 무의식의 작용으로 내적필연의 ‘遊’의 경지에 이르게

되는 것이다.<sup>150)</sup>

이와 관련된 莊子의 발언은 「在有」편에서도 살펴 볼 수 있다.

지극히 큰 사람의 가르침은 그림자가 형체를 따르는 것과 같고, 메아리가 소리를 따르는 것과 같다. 물으면 곧 응답하여 그 생각한 바를 세계를 위해 나누어 준다. 가만히 있으면, 고요하고, 움직이면, 어디로든 가며, 세계를 제각기 알맞은 곳으로 이끌어, 저 텅 빈 끝에서 노닐게 한다.

149) 박서보, “단상노트” 『공간』, 11월호(1977), p.46

150) 한길환, 「70년대 모노크롬회화에 있어서 無爲自然思想의 요소에 관한 연구」 경희대학교 교육대학원, 석사학위논문, 2002, pp.57-58 참고

아무데도 의지하지 않고 드러나들기 때문에 해와 달과 더불어 항상 새롭다. 그의 형체는 한 마디로 곧 만물과 한 몸이다. 만물과 한 몸이기에 스스로를 비운 것이다. 자기를 비웠는데(無己), 또 무슨 있음이 있겠는가?  
「在有」 151)

여기에서 莊子는 대인의 가르침으로써 無己를 말한다. 無己는 나를 잃음으로써 정신과 형체의 관계를 철저히 해결할 수 있다. 無己는 자신을 잊고 정신을 해탈의 경지에 이르게 한다. 이러한 莊子의 사상은 老子로부터 나온 것이다. “나에게 커다란 걱정이 계속 생기는 까닭은 나에게 身이 있기 때문이다. 나에게 身이 없다면 무슨 걱정이 생기겠는가?”<sup>152)</sup> 莊子는 형체는 정신과 대립하고, 형체가 있으면 주위에서 여러 가지 요구가 생기게 마련이고, 결국 문제가 생겨 감정의 시달림을 받게 된다고 생각하였다.<sup>153)</sup>

이처럼 無己의 경지를 통해 예술인의 경지를 보여주는 작품의 예로 정창섭의 [도판13] <귀(歸)-76-V>를 들 수 있는데, 이는 동그라미 혹은 네모의 도형 주위로 차분히 번져 있는 먹물의 형상을 통해 작가의 무의식과 비움의 미학에 대한 세상과의 조심스러운 소통에 대한 의지를 보여준 작품으로 보여지며, 그는 자신의 作品에 대해 다음과 같이 말했다.

“나는 이러한 관점에서 60년대 서구적 앵포르멜 양식을 동양적 미의식의 논리로 수용하려 하였다. 그러면서 70년대에 오면서 더욱 동양적 시공에서 어떻게 하면 그림에 여백을 통한 생명력의 내재 필연의 운율을 지닐 수 있을가에 더 주안 하였다.”<sup>154)</sup>라고 말함으로써 서구적 앵포르멜 양식의 비정형화된

151) 張松輝 著, 『莊子譯注與解析』, 上, 中華書局, 2011, p.210

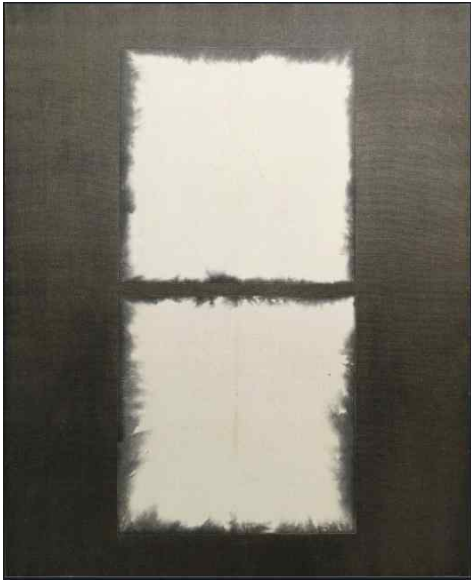
莊子著, 김학주 번역, 『莊子』, 연암서가, 2012, pp.278-279

大人之教, 若形之於影 聲之於響. 有問而應之, 盡其所懷, 爲天下配. 處乎無響, 行乎無方. 挈汝適得之撓撓, 以遊無端. 出人無旁, 與日無始. 頌論形軀, 合乎大同, 大同而無己. 無己惡乎得有有. 「在有」

152) 吾所以有大患者, 爲吾有身, 反吾無身, 吾有何患?

『노자』 13장

153) Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유 / 장자의 미학』 성균관 대학교 출판부, 2013, p.144 참조



[도판13] 정창섭 <귀(歸)-76-V> 162x130.5cm  
한지에 혼합재료, 1976, 국립현대미술관

형상을 동양적 재료와 먹의 사용을 통해 우주의 변화와 이치를 작가의 내공으로 화면에 드러내려고 한 작품이다.

이러한 無己의 조건으로 無響(무향)과 無方을 내세운다. 無響(무향)이란 말 그대로 아무런 소리가 없다는 것이다. 곧 靜(정)의 상태이다. 이로 인해 郭象(郭象:252?-312)은 無響(무향)을 “고요히 사물을 기다리는 것”이라 한다. 그리고 無方이란 아무런 방향을 지시하지 않는다는 것이다. 곧 順(순)의 상태이

다. 따라서 郭象(곽상)은 無方을 “사물의 변화에 따르는 것”이라 한다. 사물의 변화란 자연 스스로 그리한 이치에 따르는 변화이다.

이렇게 無響(무향)과 無方の 마음을 통해 無端(무단)의 時空에서 노닐 수 있게 된다는 것이다. 無端(무단)이란 渾然(혼연)한 無極(무극)의 경지이다.

無極(무극)의 경지에서 노닐 수 있음은 곧 無方하며, 無始(무시)한 것이라 말한다. 無方이란 홀로 가고 옴에 있어 아무데도 기대지 않는 것이다.<sup>155)</sup> 그리고 無始(무시)란 “해와 함께 늘 새롭기 때문에 시작도 끝도 없음.”이다. 이는 모든 시간성과 공간성을 초월하는 것을 의미한다. 이러한 것이 곧 초연한 ‘遊’의 모습이다.

이는 곧 忘我(망아)와 喪我(상아)의 상태와 다름 아니며, 이러한 無己의 체험을 통해 인간 존재는 무극의 세계에서 노닐 수 있게 된다. 하지만 莊子

154) 정창섭, “한국미술의 모더니즘:1970-1979 展” (1988.9.29-10.20), 무역센터 현대 미술관 개관 기념전 카탈로그.

155) 안동립, 『장자』, 현암사, 2005, p.304

旁은 傍(의할 방)과 같으며, 홀로 가고 옴으로 아무데도 기대지 않음.

가 말하는 無端(무단)이나 無極(무극)의 세계는 결코 나와 세계의 바깥에 따로 존재하는 것이 아니라, 현재 자신의 세계인 것이다.

지금 실제적 현실의 場(장)이 無端(무단)이며 無極(무극)일 수 있음은 ‘遊’의 정신을 통해서이다. ‘遊’를 실천함으로써 현실 안에서 얼마든지 無己할 수 있음을 말하는 것이다.<sup>156)</sup>

莊子가 ‘遊’의 정신성을 바탕으로 이야기하고 있는 또 하나의 개념으로 ‘無用’을 들 수 있다. 우선 莊子 哲學에서 이르는 ‘無用’은 쓰임에 관하여 없다는 의미가 아니라, 無로써의 쓰임에 관하여 이해해야 한다. 이는 즉 ‘텅 빈 쓰임’이라 할 수 있다.

이에 따라 徐復觀(서복관)은 이러한 無用의 성질을 I. Kant의 무관심성과 비교하여 설명하였다. 곧 “실용과 유용으로부터의 승화를 통한 無用이야말로 莊子가 주장하는 自由와 해방의 상징이라는 것”이다.<sup>157)</sup>

여기에서 ‘無’의 개념은 老子的 사상과 연계성을 가지는 것이며, 이를 莊子는 無用之用的 예화로써 풀어낸 것이다. 이에 대해 『老子』 제 11장에서는 다음과 같이 언급하고 있다.

서른 개의 바윗살이 하나의 바퀴통으로 모이지만, 수레바퀴통 중간의

156) 탁양현, 「장자의 예술정신 ‘遊’를 중심으로」, 전남대학교 대학원, 석사학위논문, 2008

157) 徐復觀 著, 權德周 外 옮김, 『中國藝術精神』, 東門選, 1990, p.96

서복관은 “장자가 비록 遊를 취하여 받아들이고 있다 하더라도 이는 결코 구체적인 유희인 것만은 아니며, 오히려 구체적인 유희 속에서 정현되어지는 자유 활동을 취하여 이를 승화시켜 나감으로써 정신상태가 자유로운 해방에까지 도달할 수 있게 된다는 것의 상징이었다. 칸트(Immanuel Kant)는 1790년에 저술한 『판단력 비판』에서 미적 판단은 인식 판단이 아니라 취미판단이며, 취미판단의 특성은 바로 「순수하게 관심을 떠난 만족」이라고 하였다. 여기에서 말하는 무관심이라는 의미는 실용과 전혀 결부되어 있지 않으면서 동시에 인식에도 도움을 주지 않는다는 뜻이다. 그런데 이러한 점이 바로 장자 사상 가운데의 소극적인 일면을 담당하고 있는 주된 내용이며, 또 그 遊의 정신 상태를 형성하는 소극적인 조건이자 효용인 것”이라고 말한다.

텅 빈 곳이 있어야 수레로서의 쓰임이 있다. 찰흙을 이겨 그릇을 만들지만 그릇 속의 텅 빈 곳이 있어야, 그릇으로서의 쓰임이 있다. 문이나 창을 내어 방을 만들지만, 문과 창, 네 곳의 벽 그 중간의 텅 빈 곳이 있어야, 방으로서의 쓰임이 있다. 그러므로 ‘있음’이 사람들에게 주는 편리함은 ‘텅 빔’이 그 쓰임을 발휘하여 그러하다.

『老子』 제 11장 158)

여기에서 ‘텅 빈 쓰임’의 내용이 잘 드러나 있다. 흔히 ‘쓰임’이라면 당연히 유용이나 실용으로 새길 수 있을 것이다. 그러나 老子는 그러한 보편적 규정지움에 의문을 제기하고, 만약 그릇 안이 무엇으로 꽉 채워졌을 때, 역시 그것을 쓰임이 보존된 그릇이라 할 수 있겠는가? 채워진 그릇이라면 이미 그 쓰임은 소멸된 것이다. 결과적으로 그릇을 텅 비우고 씻어 놓은 둔 상태가 아니라면 그릇의 쓰임은 가능하지 않다. ‘방’의 쓰임에 있어서도 텅 비워져 있을 때 안에 들어갈 수 있으며 이용도 가능하게 되는 것이다. 무언가가 꽉 차 있는 방이라면 이는 보관 창고로 사용 가능한 곳이지 방의 쓰임을 가진 것이라 할 수 없다.

인간에게 있어 진정한 ‘遊’의 마음은 무관심적인 관심, 無用之用, 텅 빈 쓰임이 저절로 이루어지게 되며, 이 마음은 자신이 의도적으로 인식하지 않고 무의식적으로 자연스럽게 작용되어야 한다.

莊子の 藝術情神을 제대로 이해하려면 그의 온 인생을 모두 예술화하여 비유해 보아야 하는데, 그러려면 필연적으로 「충만하여 그만 둘레야 그만둘 수 없는」 강렬한 예술적 충동이 있어야 한다.<sup>159)</sup> 바로 莊子는 이런 강렬한 예술적 충동을 지니고 있었기 때문에 실제로 위대한 예술 정신을 여러 유형의 우

158) “三十輻共一轂 當其無 有車之用 埴埴以爲器 當其無 有其之用 聲斤簾以爲室 當其無 有室之用. 故有之以爲利 無之以爲用.” 『老子』 제11장

159) 徐復觀 저, 權德周 外 옮김, 『中國藝術精神』, 東門選, 1990, p.149  
題李晞古長夏江寺圖卷

화로 남겼고, 우화들이 지금까지 전해지는 『장자』의 주요 부분이다.<sup>160)</sup>

이러한 莊子 사상의 영향을 비추어 볼 때, 石濤(1630-1707)<sup>161)</sup>의 一劃論(일획론)과 無法之法은 莊子 미학 사상의 영향을 받은 것으로 보이며 정신성의 특징에 있어 유사한 논점이 있는 것으로 파악된다. 石濤는 一劃論(일획론)을 주장하면서 인간의 의지와 역량, 인간표현, 개성긍정, 생존을 회구하는 기본정신을 가지고 작품을 제작했으며, 그의 화론 해석을 위한 미학적 접근을 위해, 대표적인 畫論書인 『畫語錄(화어록)』 「一劃章(일획장)」의 설명을 본다면,

태고에는 법이라는 것이 없었다. 그리고 거대한 통나무, 즉, 모든 가능성의 혼돈은 원래 흩어지지 않고 그대로 있었다. 그러나 그것이 일단 흩어지면 법이라는 것이 세워지게 된다. 그런데 이 때 그 법은 어디에서 생겨나게 되는가? 그것은 ‘일획’에서 생겨나게 된다. ‘일획’이라는 것은 못 존재의 근본이요, 본 모습의 근원이다. <sup>162)</sup>

즉 하나의 法으로부터 다양한 法이 생겨나지만, 그 法의 근본은 ‘一획’인 것이다. 一획의 法은 道를 체득한 我로부터 세워진다. 이것은 道를 체득한 주체로서의 나만이 一劃之法(일획지법)의 근본을 체현해 낼 수 있다는 것이다.

石濤는 예술 창작 주체의 정신 경지가 만상의 근본이 되는 道를 체득해야만 衆法(중법)을 관통하는 一획의 法을 체득할 수 있다고 여긴 것이다. 그래

160) 徐復觀 著, 權德周 外 옮김, 『中國藝術精神』, 東門選, 1990, p.149  
書畫錄李唐枯木寒鴉圖

161) 『브리태니커 세계 대백과사전』 12권, 한국브리태니커, 1993, p.12  
石濤. 중국의 화가. 회화 이론가. 팔대산인과 함께 淸초기의 가장 유명한 개성주의 화가 중 한 사람으로 꼽힌다. 석도는 팔대산인과 마찬가지로 한족 출신으로 승려가 되었으나 팔대산인과는 달리 자기 신분과 출신의 전형적인 삶을 살았던 것으로 보인다. 그는 전통적인 중국 선비 그 자체였으며, 작품은 화풍과 관심사에서 그의 생애만큼이나 다양하고 풍부한 영역을 개척했다. 그의 독자적인 정신은 『화어록』에서 ‘무정형의 정형’과 ‘일필휘지’에 대해 이야기하고 있다.

162) 지순임 저, 『繪畫美學』, 미술문화, 2008, pp.337-338 참조  
石濤, 『畫語錄』: “太古無法. 太朴不散. 太朴一散, 而法立矣. 法於何立. 立於一畫, 一畫者, 衆有之本, 萬象之根.”

야만 비로소 예술가는 창의적인 능력을 발휘할 수 있다는 것이다.

또한 石濤는 ‘無法’을 다음과 같이 설명하고 있다. “지인이 法이 없다는 것은 法이 존재하지 않는다는 것이 아니라, 法이 없음을 法으로 삼아야 지극한 法이 된다.”<sup>163)</sup> 이것은 일반적인 法을 나의 法으로 삼지 않아야 한다는 것이다. 일반적인 法은 특정한 선대 화가의 화법이나 통념화된 畫法을 말하는 것이다.

石濤는 이어서 통념화 된 法의 무의미성에 대해 다음과 같이 서술하였다.

모든 사물은 변하지 않는 것이 있으면 반드시 변하는 것이 있고, 원칙적인 것이 있는가 하면 반드시 상황에 따라 변하는 것이 있다. 일단 변하지 않는 것을 알면, 그것을 변화시켜 상황에 따라 응변할 수 있어야 하고, 일단 그 법을 알면, 변화의 공을 닦아야 한다.<sup>164)</sup>

여기에서 石濤가 주장하는 것은 ‘化’의 논리이다. 모든 사물이나 사건은 양극단의 변화 상황에 놓여 있다는 것인데, 일정한 법칙에 의존하면 사물의 변화를 체득할 수 없으며, 일정한 법칙을 벗어나야만 창조적인 조화의 공적이 발휘된다는 것이다. 상황의 변화에 따라 자연스럽게 응변한다는 것은 예술 주체가 고정된 인식의 틀에 얽매이지 않고 변화의 상황을 체현해야 한다는 것이다. 石濤의 이러한 관점들은 莊子의 사상에 나타나는 ‘化’의 논리와 유사한 사유방식을 보여준다. 石濤의 ‘一劃論(일획론)’에서 나타나는 이러한 예술가의 사상은 莊子가 요구하는 창작 주체의 심리상태인 ‘遊’를 소유한 예술인의 경지와 유사한 맥락이라고 하겠다.

고정된 관념, 고정된 규범은 결코 있을 수 없다. 그러므로 石濤는 중국인들

---

163) 김용옥 저, 『石濤畫論』, 서울:통나무, 2004, p.60 참조

石濤, 『畫語錄』:“至人無法, 非無法也. 無法而法, 乃爲至法.”

164) 김용옥 저, 『石濤畫論』, 통나무, 2004, pp.60-61 참조

石濤, 『畫語錄』:“凡事有經必有, 有法必有化. 一知其經, 則變其權, 一知其法, 則功干化.”

이 그토록 존중하는 고인의 법마저도 부인하는 투철한 창조성을 강조하는 것이다. 『畫語錄(화어록)』 「變化章(변화장)」을 설정하여 그 이치를 설명해 주고 있는데, 무릇 그림이란, “天下의 모든 변화에 임기응변하며 통할 수 있는 위대한 法이다.(天下變通之大法也)”라고 하였다.

蘇軾(소식)은 “天下萬物은 변화하지 않는다는 관점에서 보면 변화란 있을 수 없으나, 변화한다는 입장에서 보면 또한 天下萬物은 변화하지 않는 것이 없다.”라고 하였고, 불변의 이치는 곧 변화의 이치를 뜻하는 것이기도 하다. 변화운행이 곧 천지의 법칙이므로 天下萬物의 변화의 이치를 그리는 것에서 화법이 있을진대 그 화법 역시 고정된 것일 수는 없다. 그러므로 法에 얽매이지 않는 無法이 바로 之法인 것이다.<sup>165)</sup>

이러한 작품으로 W. Kandinsky의 [도판14] <즉흥 19a>을 들 수 있는데, 이는 색이 모호하게 칠해져 물체와 공간이 구별되지 않는다. 다양한 밝은 색들이 사용되었지만 전체적으로 어두우며 색들이 마찰을 일으킨다. 작품 속에 자연 정신이 내재해 있다는 가정 하에 자연에서 받은 느낌을 전달한 작품으로 뾰족한 산 정상외의 형태를 W. Kandinsky 무의식적 직관에 의한 내적 필연의 회화적 구성요소로 변형한 작품이다.<sup>166)</sup>



[도판14] Wassily Kandinsky <즉흥19a> NO.128a, 97x106cm, 캔버스에 유채, 1911

165) 지순임 저, 『繪畫美學』, 미술문화, 2008, p.340

166) 김광우 저, 『칸딘스키와 클레의 추상미술』, 미술문화, 2007, p.21 참조

W. Kandinsky가 ‘즉흥(Improvisation)’에 대해 쓴 글을 본다면,

‘즉흥’은 무의식적이며 자연 발생적이고 내재적이며 비물질적인 전체의 특성을 지닌 표현이다.<sup>167)</sup>

이는 서양의 철학 사상 중 S. Freud의 ‘무의식<sup>168)</sup>’과도 비교해 볼 수 있는데, 프로이트(Sigmund. Freud:1856-1936)<sup>169)</sup>는 인간이 잠재된 의식이나 생각을 가지고 있고, 감추어진 정신적 생활을 영위하고 있음을 밝혔고, 또한 “인간 내면의 여러 상호 작용을 토대로 시각적 표현을 하는 예술가는 현실적인 욕망, 명예, 부, 권력, 사랑을 본인의 의도대로 쉽게 이를 수 없으므로 현실에서 벗어나 내면의 환상을 창조함으로써 자기의 소망을 표현한다.”고 말하고 있다.

또한 S. Freud는 우리가 말하는 ‘무의식 자체가 사실 이미 무의식이 아니며, 무의식의 존재를 경험적으로 증명하는 것은 불가능하다’라는 사실과 함께 무의식은 무의식 자체에 의미가 있는 것이지 그것을 해석하려 든다면 이는 곧 의식이 된다는 것이다.

그럼에도 불구하고 높은 정신의 경지는 인간 내면의 무의식을 통해 드러난다는 것을 알 수 있다. 그의 이론을 본다면, 무의식적 심리 과정을 자연 과학적으로 설명하는 것은 원칙적으로 불가능하며, 정신 분석학의 연구 대상인 ‘심리 장치’는 결국은 주체이므로, 이 주체를 연구 대상으로 삼게 되면 필연적으로 ‘순환 논리’에 빠지게 되는 것이다.

---

167) 김광우 저, 『칸딘스키와 클레의 추상미술』, 미술문화, 2007, p.19 참조

168) 무의식은 문화 내 인습에 의한 억압의 순간에 깊숙이 고착된 본능을 담은 표상, 사상, 이미지 등으로 이루어진 것으로, 사회 내에서 형성되어진 질서에 의해 통제되고 구속되어진다고 할 수 있으며, 이는 인간에게 제한을 가하고, 사고의 제어를 의도한다. 이로 인해 형성되어진 삶의 기억들은 무의식으로 자동 형성되어지고 이러한 것들이 쌓여 이미지로 표출되어진다는 것이다.

169) 『브리태니커 세계 대백과사전』 24권, 한국브리태니커, 1993, p.51

Sigmund. Freud는 오스트리아의 신경학자. 정신분석학의 창시자. 지크문트 프로이트는 당대 최고의 지적 영향력을 가진 사람으로 볼 수 있다. 그의 정신 분석학은 인간의 정신 및 정신병 치료에 관한 이론인 동시에 문화와 사회를 해석하는 시각을 제공하는 이론이다. 반복되는 비판과 논박, 수정에도 불구하고 프로이트의 연구는 그의 사후에도 유력한 분야로 계속 남아있다.

융(Jung, Carl Gustav: 1875-1961)<sup>170)</sup>과 같은 분석 심리학자들은 일반적으로 모든 형태의 예술은 논리적 사고의 산물이 아니라 방향 지을 수 없는 사고의 산물이라고 가정한다. 인간 무의식의 심연에는 현재 진행 중에 있는 많은 사건들과 이미지들이 존재하고 있다. 이러한 무의식적 존재는 이미지로 표상할 때 자동기술법(automatisme)<sup>171)</sup>으로 드러난다.<sup>172)</sup> 이러한 자동기술법으로 드러난 내적필연의 무의식이 표현된 회화는 순수한 정신의 자동현상이기에 자유로운 ‘遊’ 경지의 作品이라고 할 수 있다. 이러한 作品을 표현하는 작가들은 방법에는 제한을 두지 않으며, 작품의 실행 방식에 있어 아무런 의식의 통제 없이 내면의 소리에 귀를 기울이는 수동적인 자세를 취한다. 그러므로 무의식이 내재된 作品을 표현하는 작가들은 내적 필연에 기초한 자유로운 상상력의 권리를 회복하기 위해 ‘자동 그리기’를 이용하여 ‘遊’의 표현에 이르게 되는 것이다.

예술가에게는 藝術과 삶을 결합하면서 풍부한 상상력이 요구되는데, 여기에서 자동기술법이라는 개념이 도입되면서 아무런 외적 대상의 재현이나 형식을 따르지 않고 오로지 자신의 자유 연상에 의한, 즉 순수한 무의식에서 우러나오는 잠재적 심상에 따라 기록하거나 표현하고자 했던 것이다. 173)

170) 『브리태니커 세계 대백과사전』 17권, 한국브리태니커, 1993, p.417

Jung, Carl Gustav. 스위스의 심리학자. 정신과 의사. 지그문트 프로이트의 정신분석학에 영향을 받아 분석 심리학의 기초를 세웠고 외향성, 내향성 성격, 원형, 집단 무의식 등의 개념을 제시하고 발전시켰다. 그의 업적은 정신의학과 종교, 문학 관련 분야의 연구에 영향을 미쳤다.

171) 『세계미술용어사전』, 중앙일보사, 1996, p.333

초현실주의 작가들이 사용한 기법으로 무의식적 자동작용, 자동묘법이라고도 한다. 자동기술법은 초현실주의 미술에 있어서 가장 중요한 개념으로 20세기 미술 및 문학 등에게까지 영향을 미쳤다. 즉 모든 습관적 기법이나 고정관념, 이성 등의 영향을 배제하고 무념무상의 상태에서 손이 움직이는대로 그리는 것을 말한다. 이렇게 되기 위해서는 특히 잠든 것도 아니고 깨어 있는 것도 아닌 중간 상태가 좋은데 여기서 자연히 표출되는 선이나 형태 또는 말은 무의식의 세계를 투영하고 있다. 그들은 꿈과 우연, 원시적인 이야기 등에서 힌트를 얻어 불가사의하기 짝이 없는 이미지를 자유로이 전개하여 새로운 미의 세계를 펼쳐 예술계를 풍미했다.

172) 신혜경, 「초현실주의 시와 회화에 나타난 자동현상」, 한국미학예술학회, 2001, 14권 p.217 참조

173) 신혜경, 「초현실주의 시와 회화에 나타난 자동현상」, 한국미학예술학회, 14권, 2001, p.218 참조

자유 연상에 의한 기록이나 표현을 했던 작가의 作品으로 로버트 마더웰 (Robert Motherwell:1915-1991)의 [도판15] <스페인 공화국에 바치는 비가 34번>을 들 수 있는데,



[도판15] Robert Motherwell <Elegy to the Spanish Republic, NO.34> , 203.3x254cm, 캔버스에 유채, 1957

R. Motherwell은 스페인 내전과는 아무 관련이 없는 그는 그 시를 손으로 쓰고 추상적인 드로잉을 삽화로 그렸다. 그는 초현실주의 자동기술법을 극단적으로 적용하고 있었으므로 그가 채택한 첫 단계는 먹으로 그어진 線이 종이 위에 임의적으로 배열되도록 하는 것이었다.<sup>174)</sup>

무의식이 내재된 ‘遊’를 표현하는 화가들은 이를 표현할 때 대개 초현실적이거나 추상적인 형태를 통해 실현한다. 추상은 재현과 달리 전적으로 주관적이며, 내면적이기에 자동적으로 무의식을 표현하기에 적합한 방법이다. 여기에서 우연성은 예술 작품의 필연적 구성 성분이 된다고 할 수 있는데, 우연성은 조형적인 ‘遊戯’ 속에서 자동적으로 얻어진 단편적인 이미지를 재구성한다.<sup>175)</sup>

174) 바르바라 헤스 저, 김병화 역 『추상표현주의』, 마로니에 북스, Taschen, 2008, p.70

175) H.Richter, 『다다:예술과 반예술』, 김채현 역, 미진사, 1985, p.93

초현실주의 회화는 그 조형적 특성상 자동현상이 전적으로 적용되기 어려운 점과 그 한계를 극복하기 위한 다양한 매체를 사용하여 표현하는 여러 가지 표현 기법의 변주를 통한 좀 더 넓은 범위의 초현실성을 드러내고 있는 것이다.<sup>176)</sup> 이러한 초현실주의 화가들은 이성이나 객관성에 의한 현실을 부정하면서 삶을 바탕으로 한 비이성적이며 주관적인 자세를 요구하였다. 더 나아가 꿈이나 환상보다 상상력에 의한 초현실에 의한 세계를 그리게 되었다.

이러한 무의식에 관심을 가지며 그 상징적 의미에 심취한 추상표현주의 작가로 잭슨 폴록(Jackson Pollock:1912-1956)을 들 수 있는데, 그는 1930년대 중반부터 C.G. Jung의 철학에 공감하여 C.G Jung의 저서를 읽으며 그의 회화에 영향을 받았다고 한다.

Jackson Pollock이 세계적인 작가로 부상하게 될 수 있었던 요인 중 하나로 존 그래엄(John.Graham:1881-1961)과 클레먼트 그린버그(Clement. Greenberg :1909-1994) 미학의 도움을 들 수 있다.

J. Graham은 S. Freud나 C.G. Jung의 이론에 관심이 있었으며, 그의 저서 『예술의 체계와 변증법』에서 “잠재의식의 고동치는 사건들을 의식으로 끌어온다.”라며 자동기술법을 젊은 예술가들에게 권유했는데, Willem de Kooning(1904-1997)과 Arshile Gorky(1904-1948), Jackson Pollock 등의 작품 성향을 수용하였다.<sup>177)</sup> 또한 J. Graham은 Jackson Pollock의 천재성을 발견하고 인정해 주었으며, 무의식적 마음은 창조적인 마음의 근원이며, 힘과 모든 과거, 미래에 대한 지식의 저장소이며, 예술품은 작가의 잠재의식 속에 작용하고 있는 감성이나 지성의 반발로 공간 안에 즉흥적으로 表現한 것이라고 Jackson Pollock을 대변하였다.

---

프로이트 이론의 관점에서 이러한 우연성은 ‘잠재의식’이라고 할 수 있다.

176) 신혜경, 「초현실주의 시와 회화에 나타난 자동현상」, 한국미학예술학회, 2001, 14권 p.225 참조

177) 김광우, 『폴록과 친구들』, 서울:미술문화, 1997, p.42

Jackson Pollock은 회화를 창조하기 위해 무의식이 내재된 자동기술법을 차용하여 외적 대상의 재현이나 형식이 아닌 무의식적 심상에 의해 제작하였다. 그는 고정관념이나 선입견을 제거하고 무의식의 상태에서 ‘遊’의 마음으로 표현한 것이다.<sup>178)</sup>

이러한 그의 作品 [도판16] 을 본다면,

마음속의 의식이 아닌 영역의 무의식은 의식의 표면 아래 존재하며 잠재의식적 심상으로 가볍게 떠다니며 예술적 표현을 할 때 엄청난 역할을 하며 원초적 환상, 꿈, 그림자 등의 초현실적 표현으로 나타나는 것이다.

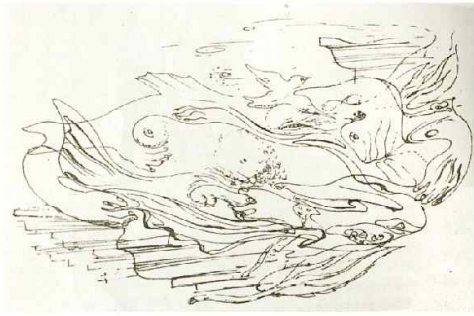


[도판16] Jackson Pollock, <NO.1A> 172.7x264.2cm, 캔버스에 유채, 1948, 뉴욕 현대미술관

결국 이러한 표현들은 이성의 작용이나 심미적 윤리적 목적에 구애됨이 없이 순수한 정신의 자동적 활동들로 드러나 자동기술법(Automatism)이라는 하나의 원리로서 방법화하고 있다.

이러한 자동기술법으로 표현된 작품 [도판17] 들은 대부분 내적필연의 무의

178) 정금희, 「잭슨 폴록의 무의식적 예술세계」, 예술논집, 3권, 1999, pp.126-128 참조



[도판17] Andre Masson, <격렬한 태양>  
Automatism Drawing, 42.2x31.8cm, Ink on  
paper, 1925, MOMA

식적 ‘遊’의 마음으로 그려졌음을 확인할 수 있다.

이상에서 고찰한 바와 같이 예술가는 내적 필연의 무의식적 “遊”의 마음으로 창조 행위를 할 수 있는 것이다.

결국 예술가가 ‘遊’의 마음으로 藝術 작품을 제작하려면, 첫째로 사물과 작가의 관계에서 작가 자신이 物化的 ‘遊’의 마음이 되어야 하고, 둘째로는 작가가 어디에도 구속됨이 없는 진정한 자유를 體現하는 遊戲的 마음을 가져야 하고, 셋째로는 작가 자신이 인격적이고 도덕적인 인성을 미적으로 함양하기 위해 내적으로 수양함이 필요하며, 넷째로는 작가 내면에 잠재의식으로 작용하는 필연적 세계가 무의식적 “遊”의 마음이 되어 시간과 공간을 초월하는 생명력 있는 作品을 창조해야 하기에 예술가 자신부터 인간다움이 작용하는 ‘遊’의 바탕을 지니기 위해 노력해야 한다.

## IV. “遊”의 조형적 표현 형식

### 1. 조형요소들의 변화 있는 배열과 순환

조형요소들의 변화 있는 배열과 순환은 자연만물이 시간의 흐름 속에서 쉬지 않고 저절로 끊임없이 모습을 바꾸며 자라는 우주적 질서로 이루어졌다고 하는 동양의 자연관이 근간이 되어 조형적 아름다움으로 드러내는 예술세계이다.

회화의 조형요소 가운데에서도 가장 근원적이라 할 수 있는 ‘點’을 연결하였을 때 이루어지는 ‘線’을 변화 있게 배열하고 반복 순환하며 표현하는 작품들이 바느질 회화에서는 無爲하며, 자연스럽게 ‘遊’하는 마음으로 표현할 수 있는 회화세계이기도 하다.

藝術에 있어 表現 형식이란 예술가가 지각할 수 있고 상상할 수 있는 모든 것들을 다양한 방식으로 표현하는 것을 의미하며, 이러한 구체적인 형식들은 예술가의 마음속에 있는 여러 감정과 사유에 의해 다양한 변화를 보이며 표현되고 있다.

예술가가 의미부여의 형식을 표현한다는 것은 단지 정치가가 큰 소리를 친다거나 갓난아기가 울거나 웃거나 하는 방식과는 다르며, 일반적으로는 무정형하고 혼돈되는 것으로 즉 포착하기 어려운 현실의 상황을 정식화하는 것이다. 다시 말해, 주관적인 영역을 객관화하는 것이다. 예술가가 표현하는 것은 그 자신의 현실적인 감정이 아니라 그가 인식하는 인간의 감정인 것이며, 예술 작품은 인생관, 정서, 내적 현실을 표현하고 있는 것이다.<sup>179)</sup>

179) 수잔 K 랭거 저. 박용숙 옮김. 『예술이란 무엇인가』, 문예출판사, 2004, pp.40-41

조형요소들을 변화 있게 배열하고 순환시키며 作品을 제작하려면, 조형요소 중 ‘線’을 변화 있게 배열하고 순환하여 표현하는 것이 효율적이다. 특히 한 땀 한 땀 연속적으로 진행할 수밖에 없는 바느질 회화에서는 이 방법이 많이 사용되고 있다. 이것은 老子가 말하는 ‘道’의 자연성을 의미하는 것이라고 할 수 있으며 근원적 실재이며, 우주의 모든 사물이 순환을 계속하며 변증법적으로 운동하는 것과 유사하다.

동일한 형식의 구성이 반복되어 순환되면 시선이 이동하여 상대적으로 동적인 리듬감, 그리고 시각적으로 연속성이 생긴다. 반복과 순환되는 ‘遊’의 표현 형식은 1970년대의 ‘새로운 추상’ 회화에서 주도적으로 나타난 것으로 그들의 작품에서 보이는 반복은 심리적, 정서적인 면에서 제작자나 보는 이로 하여금 신체적, 시각적 반복 행위를 통해 변화 있는 배열과 순환의 형태를 보이며 명상 또는 점층적으로 無我의 경지에 접근하게 하는 것이다.

질 들뢰즈(Gilles Deleuze:1925-1995)는 그의 저서인 『차이와 반복』에서 “차이는 반복에 의해서 만들어진다. 즉 차이는 반복에 의해서 얻어지는 강도의 차이이다. 그럼에도 불구하고 반복은 생성하는 가운데 소멸하기 때문에 인식하는 정신 안에 차이나 변화를 끌어들이는 것은 반복이다. 오로지 정신이 반복에서 끌어내는 어떤 차이를 통해서만 반복에 대해 말할 수 있다.”<sup>180)</sup> 고 하였다.

G. Deleuze의 반복 개념은 차이의 존재론에서 나온 것이라 할 수 있으며, 차이가 생성을 발생시키고, 변화와 생성을 긍정의 힘으로 반복하여 순환된다고 할 수 있는 것이다. 이처럼 자연의 역동성과 원초적인 생명력은 예술적 영감의 원천이자 생성되고 소멸되는 순환의 논리가 관찰의 대상이 되어 생명체의 내면에 응축된 에너지<sup>181)</sup>와 유기적인 이미지를 찾고자 노력하는 예술가에게 끊임없이 무한한 소재를 제공하는 것이다.

180) Gilles Deleuze, 김상환 역, 『차이와 반복』, 민음사, 2004, pp.169-170

181) 김귀숙, 「한국 모노크롬 회화의 정신성 연구」, 홍익대학교 교육대학원 석사학위논문, 2003

순환과 반복에 대한 동양적 시각으로 萬物은 커다란 변화의 흐름 속에서 변화하는데, 그 과정은 다함이 없는 우주의 기원을 받아 끊임없이 모습을 바꾸며 자라나고, 움직여 돌아감으로써 의리에 어긋남이 없다.(生生不息運轉不義)<sup>182)</sup>고 하여 자연에 대한 변화의 흐름 속에서 끊임없이 순환적인 우주적 질서로 이루어진 것이 동양의 자연관이다. 그러기에 동양인들이 생각하는 自然은 쉬지 않고 끊임없이 자라는 生生不息(생생불식)의 창조 진행 과정에 있고 인간은 이 같은 자연의 진행 속에서 자연의 이치를 터득하며 창조할 수 있다고 생각하였다.

특히 불교와 도가사상에서는 주체를 자아를 규정하고, 이미 “세상에 존재하는 모든 것은 고정되지 않고 생성 변화하는 과정 중에 있으며, 우리 눈앞에 펼쳐있는 자연 세계도 변하고 이것을 인식하는 ‘나’도 변하고 있다고 한다.<sup>183)</sup> 모든 존재는 그것을 형성시키는 원인과 조건의 상호관계에 의해서만 존재하기도 소멸하기도 한다. 변하지 않는 것은 사실은 끊임없이 생성·변화한다는 것이다.<sup>184)</sup>

無爲自然의 美는 天地 대자연에 인공을 가하지 않고, 천연적인 자연계가 생성변화의 총 원리로 드러나는 美를 말한다. 그러므로 無爲自然은 자연 법칙에 순응함으로써 저절로 성립되는 것이고, 자연법칙을 벗어나 자신의 목적을 애써 추구하지 않아도 일체의 목적을 달성할 수 있는 것이며. 無爲自然은 동양 특히, 老子와 莊子의 중심사상인데, 이 無爲自然의 ‘道’는 바로 天地와 동일한 절대미의 모습으로 존재하고 관조되는 것이며, 또한 심미적 감수도 허정한 마음자세와 절대자유의 경계에서만 인식될 수 있기 때문이다. 이때 심미적 감수로 인식되는 내용은 순박한 자연의 본성을 지켜가는 것으로, 인간이 수양하

182) Thome.H Fang, 『The Chinese view of life』, Hong Kong The Union Press, 1957, p.20

183) 동국대학교 편찬위원회, 『불교사상의 이해』, 불교시대사, 2003, p.76

184) 지순임 저, 『산수화의 이해』, 일지사, 1984, p.32

는 경계이기도 하다.

天地自然인 우주만물은 千變萬化(천변만화)하기 때문에 자연계의 생성과 변화에 대한 인식판단이 사람과 시대상황, 환경 그리고 관점에 따라 다르다. 때문에 현상계의 개별적 자연의 사물을 심미적 감수로 인식하려면 미·추에 관한 관념적 집착을 초월해야만 정신적으로 절대자유의 경계에 이를 수 있다. 즉 어떤 개인이 자신의 활동에서 자기의 천부적 재능을 충분히, 그리고 자유롭게 발휘하여 최선에 이르면 그것은 無爲라 할 수 있는 것이다.

無爲란 작위가 없고 자연 그대로라는 뜻으로 自然·無知·無念 등의 말과 붙여서 쓰기도 한다. 이 無爲는 노장사상에서 최고의 도덕적 행위를 이르는 말이기도 한데, 세상사에 이끌려 개인의 욕심 때문에 인간적인 얽은 꾀를 부리는 것이 오히려 인간의 불행을 초래한다고 생각하고, 현상의 바탕에 있는 근원적인 道에 입각하여 그 절대적인 理法性에 따라 자연의 이치에 따르는 것이 개인의 편안과 성공을 얻을 수 있다는 것이다.<sup>185)</sup> 인간이 자연 본성에 따라 활동했을 때 비로소 인간의 내적인 자연 생명이 포함되는 自由로 발전할 수 있게 되는 것이다. 莊子は 이미 美가 인간 본성에 따라 활동하여 얻어지는 것으로서 자연 생명자체의 합법칙적인 운동 속에서 드러난 자유라는 사실을 의식했다.<sup>186)</sup>

莊子は 인간들에게 自然에 순응할 것을 요구하고, 사물은 그것을 지니고 있는 자연 본성에 따라 활동하고 또 스스로를 드러내기에 이에 순응하고 강제적으로 변화시키려고 간섭할 필요가 없다. 그러기에 인간이 자연 본성에 따라 활동해야 비로소 내적인 자연 생명이 포함되는 ‘遊’의 마음으로 지닐 수 있게 되는 것이다.<sup>187)</sup> 즉 無爲自然은 인공이 가하여지지 않은 천연의 모습에 합치되는 것이며 심미적 요구에 부합되는 개념이다. 이는 “莊子が 老子の 사유를

185) 지순임 저, 『繪畫美學』, 미술문화, 2005, pp.70-71

186) 지순임 저, 『繪畫美學』, 미술문화, 2005, pp.82-83

187) 莊子저, 안동립 역주, 『莊子』, 현암사, 1993, p.114

계승하여 발전시킨 無爲 自然的 藝術의 정신으로 욕망에 의한 마음을 비워 청정한 자연의 상태로 돌아가는 정신의 경지”로 도달할 것을 강조한다. 188)

따라서 동양의 자연관은 자연을 극복할 대상으로 생각하지 않고, 모든 자연물들은 자연스럽게 순환하면서 조화롭게 공존한다는 것이다.

이러한 동양의 자연관에 잘 부합되는 작품으로 앞에서 언급되었던 박서보의 [도판 9] <Ecriture(描法) No.51-71>를 들 수 있는데, 이는 회색에 가까운 흰색 물감을 화면에 바르고 물감이 채 마르기 전에 연필로 리드미컬한 線을 연속적으로 그은 다음, 그 위를 물감으로 다시 칠하고 또 다시 긁는 순환적인 ‘遊’의 표현 형식으로 완성된다. 이러한 행위가 지니는 단순성과 무작위성 때문에 동양의 무위 사상으로 연결되기도 한다. 1970년대 한국 작가들이 서구의 미니멀 아트를 받아들이면서 이를 동양적 ‘禪’ 사상과 결합시키기도 하였다.

이러한 그의 무작위적인 線의 순환적인 표현형식에 대해 평론가 오광수는,

같은 패턴을 반복시킨다든지 같은 행위를 연속시킨다든지 하는 일련의 그리기 작업은 종전 표현의 개념이나 회화로서의 완성도를 지향한 것이 아니라 무위한 행위를 통해 인위적인 일체의 방법을 초극하려는 것이었으며 역설적이게도 그린다든 행위를 통해 그린다든 것 자체를 부정한다는 것은 그들의 행위가 그림이라는 목적을 지향하고 있지 않음을 반영한다고 볼 수 있는 것이다. 이 같은 무위한 행위의 반복이 화면 전체를 순환적으로 누빔으로써 화면은 전면화의 현상으로 나타났으며, 중심도 없고 주변도 없으며 어느 일정한 구성적 배려도 애초에 무시해 버리는 경우가 태반이다. 물론 여기에는 어떠한 감정도 들어갈 수 있는 여지를 보이지 않는다. 말짱고 투명한 의식만이 부유할 뿐이다. 189)

188) 신현락, 『한국현대미술의 동양의 자연관』, 한국문화사, 1998, p.65

189) 오광수, “한국의 모노크롬과 그 정체성”, 『사유와 감성의 시대』, 국립현대미술관, 삶과 꿈, 2002, p.15

라고 하였다. 그의 작품에 있어 無爲의 행위를 통한 반복성으로 순환되는 재구성의 의미 부여에 관한 이야기를 한 것이다.



[도판18] Franz Kline <Mahoning>. 203.2x254cm, Oil and paper collage on canvas, 1956,

이처럼 동양적 사고와 최소한의 획으로 최대한의 필력을 구축하면서 조형적 요소 중 線의 순환만으로 작품을 완성한 작가로 추상표현주의의 대가로 불리워지는 프란츠 클라인(Franz Kline:1910-1962)의 작품 [도판18] <Mahoning>을 들 수 있다. 그는 정물과 풍경의 대상에서 보다 단순

화된 서체적 형식을 추출하여 거의 흑백의 필력으로 화면에 변화 있는 필선의 배열을 통해 역동적 추상화를 표현하였다. 간결한 필력과 효과를 극대화하는 절제하는 의식이 돋보이며, 색채는 대부분 흑백의 단색조로 처리되어 형상 구조가 확연하게 보여진다. 필력이 있는 반복된 큼직한 터치로 윤곽을 잡아 검은색으로 칠한 작품이다. 이 작품은 풍경적 대상에 근거해서 추상화를 그렸으며 동시에 붓질의 제스처적인 요소를 중시, 작가 행위의 자유로움의 ‘遊’를 지향하였다. F. Kline의 빠른 붓놀림에는 대상의 구조를 직관적으로 추상화하여, 이를 단순한 線으로 형상을 구축한다는 구조적 의지가 엿보인다. 즉 작가의 의도적인 힘이 잠재되어 있는 것이다.<sup>190)</sup>

190) 박귀옥, 「추상회화에서 제스처적 드로잉에 관한 연구」, 신라대학교 석사학위 논문, 2003, p.7

연구자의 『작품5』을 본다면, 자유롭게 조형적인 실선의 흐름과 色線을 통한 변화 있는 배열, 그리고 동적인 色面들이 화면에서 함께 자리 잡으며 그 구성력을 더해 준 작품이

다. 실선과 노란색의 色線 그리고 네모난 piece들에 집중하며 연구자가 ‘遊’의 마음으로 머릿속에 떠오른 기억의 이미지를 조형적 감각의 인식으로 자유롭게 표현한 작품이다. 線이라는 추상적 기호의 구조적 집합은 그 차원

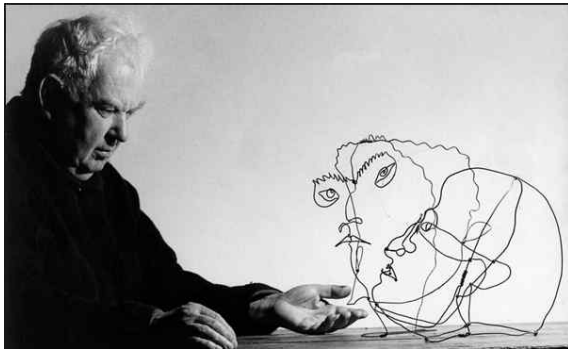


【작품5】 노신경 <scene-wind> 91x72cm, 장지에 채색 바느질, 2012

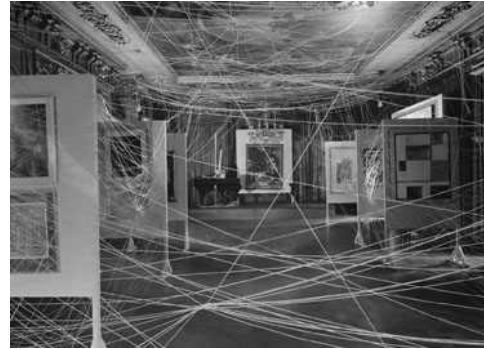
에 따라 평면 전개, 입체 전개 등 다양하게 형식을 분류하여 각각의 조형 방법과 특성을 분석해 볼 수 있는데, 作品에서 보여지는 노란색의 線을 통한 추상의 세계는 현상계를 구성하는 대상보다 선행하는 또 하나의 가상의 체계를 가정하며 순환적으로 구성되고 있는 것이다. 이러한 가상적 체계에서 線은 點이나 面과 다르게 흐름과 운동을 담당하는 동적인 기호이자 순환적 表現으로 드러난 작품이다.

藝術은 새로운 作品들이 창조됨으로써 변화하고 발전한다. 한 시대를 지배할 작용 원리이자 개념적 틀의 역할을 담당할 새로운 패러다임(Paradigm)의 발견은 예술가들의 혁신에 의해 촉발되고, 상호 교류에 의한 점진적인 동화와 조절을 통해 확산되어 발전해 나가게 된다. 線의 특성이 조형 작품 구성 요소

에 있어 중요한 역할로 등장하고, 線적인 재료(Linear Material)가 미술의 재료로서 활용 빈도가 높아지기 시작한 것은 1930년대 후반부터이다. 알렉산더 칼더(Alexander Calder:1898-1976)와 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp:1887-1968)과 같은 예술가들이 전통적인 조각의 관습에서 이탈하여 새로운 양식의 조형 예술작품들을 발표하면서 실험적인 토대가 무르익어 점차 그 영역이 확대되었다.



[도판19] Alexander Calder, <Varese>, 1930

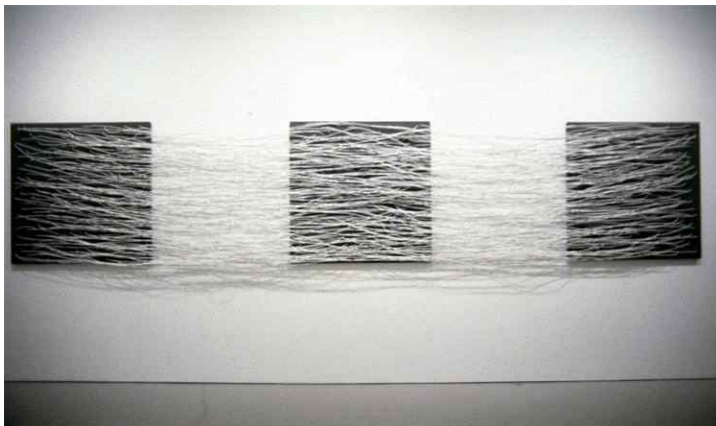


[도판20] Marcel Duchamp <His Twine>, 1942

그 예로 알렉산더 칼더(Alexander Calder:1898-1976)는 일상적인 재료에 지나지 않았던 철사를 사용하여 1927년부터 공간에 그리는<sup>191)</sup> 순환적인 드로잉을 실험하여, 질량감의 구성체라는 보편적 사고에 도전함으로써 동시대 예술가들에게 혁신적인 전환점을 제공하였고, 이러한 예술의 토대를 넓히는 계기가 되었다. Calder는 철사의 유연함을 공간의 線 구성체로 활용하여 완전한 결과물을 만들었고, 변화 있는 움직임의 구성하는 것 하나만으로도 조형 [도판19]을 만들어 낼 수 있다는 것을 보여주며, 움직이는 조각의 효시가 되었다.

191) 윤순란, 「실을 이용한 3차원적 선형미술의 조형원리와 특성」, 기초조형학회, vol.15..No.6, 2014, pp.387-389 참조

Duchamp은 일종의 ‘혼란을 야기하는 틀’로서 대략 1,600미터의 줄을 사용하여 전시장 내부 공간을 순환적으로 구획 [도판20] 하였는데, 이는 전시 공간과 미술 작품의 관습화된 정체성을 해체함으로써 ‘제 자리를 벗어나는 변화 있는 것 (Displacement)’을 은유한 시도였으며, 관람자의 동선을 물리적으로 지연시킬 뿐 아니라 작품의 감상을 시각적으로나 개념적으로 방해하는 일종의 장애물 역할을 했다. 이 설치 작품을 통해 Duchamp은 “틀이나 경계에 대한 사고와 더불어 제약을 수반하는 공간이나 통제된 움직임에 대한 감수성을 표명하고, 변화 있는 순환적 표현을 강조”<sup>192)</sup>하였다. 그는 이처럼 美의 개념을 새롭게 정의하며 프랑스의 혁명적인 미술가로 손꼽히게 되었고, 다다이즘과 초현실주의뿐만 아니라 개념미술에까지 영향을 미치며, 현대 미술에 커다란 개념 변화를 몰고 왔다.



[도판21] Eva Hesse, <Metronomic Irregularity II> ,Genre: installation  
1966 References:www.theartstory.org

이러한 개념은 에바 헤세(Eva Hesse, 1936-1970)의 부조 작품에서도 볼 수 있다. 안과 밖, 혼란과 질서 처럼 대비되는 개념의 경계를 미술 전반에 걸친 다양한 영역인 드로잉, 회화, 조각, 설치 등의 조형적 언어를 통

192) T.J Demos(2001), 'Duchamps's Labyrinth:"first papers of Surrealism", 1942', JSTOR Vol. 97, The MIT Press, p.118  
<http://toutfait.com/a-new-look-marcel-duchamp-his-twine-and-the-1942-first-papers-of-surrealism-exhibition/>

해 치열하게 성찰했던 Eva Hesse는 [도판21] <Metronymic Irregularity> 연작에서 나무 패널과 간격을 동일한 너비로 배열한 규칙성과 패널을 연결한 線의 변화와 흐름이 복합되어 순환하는 전시를 보여 주었다. 이는 당대에 널리 퍼져있었던 ‘혼란스러운 경향을 체계화하는 원리가 감추어진 혼돈 이론(Chaos Theos)’과 상당히 밀접한 유사성<sup>193)</sup>을 보여준다. 희망이 없는 것과 같은 내적 불안을 연상하게 하는 변화를 통해 두꺼운 실線의 흐름을 파악하기 어려운 ‘엉켜진 배열 상태(Entangled Configuration)’ 자체에 주목하게 했다.<sup>194)</sup> 또한 나무 패널 밖의 실線의 순환적인 배열과 리듬감의 길이를 변화, 확장시켜 화폭의 형태를 결정함으로 조형감과 보편적 조화의 원리가 무한히 느껴지는 作品이라고 하겠다. 이후 조형 예술은 70년대, 80년대에 확산이 되기 시작했고, 이를 거쳐 재료의 물성에 주목하는 포스트모던 조형 예술의 확산과 더불어 실이라는 재료까지도 미술재료로 널리 활용되는 시점에 이르게 되었다.

M. Merleau-Ponty가 그의 저서 『눈과 마음』의 서문에 쓴 내용으로 “화가 는 세계에 대한 견해를 표명하는 것이 아니라, 자신의 시지각을 몸짓으로 만들며, 그림으로 사유한다.”<sup>195)</sup>와 같이 깊은 공감을 얻어내고 축적되고 내재된 감정, 정서를 말하는 것이다. M. Merleau-Ponty에 의하면 시간의 경과라는 것은 강물 그 자체가 아닌 ‘흘러감의 광경’이며 광경은 관찰자의 시선을 전제한다. 그것은 외부의 대상과 나는 유기적 관계를 이루면서 각각의 경험을 구성한다는 것이다. 그에게 있어 시간은 우리의 삶 속으로 끊임없이 흘러 들어가며, 동시에 우리를 구성하는 현재를 바탕으로 과거와 미래를 지향하는 것이다. 즉 그에게 ‘시간은 하나의 직선이 아니라 지향성으로 짜여진 그물’인 것이

193) Jeanne Wolff-Bernstein(2005), 'In Search of Her Own Language,' 「Studies in Gender and Society」, The Analytic Press, p.362

References: [www.theartstory.org](http://www.theartstory.org)

194) 윤순란, 「실을 이용한 3차원적 선형미술의 조형원리와 특성」, 한국기초조형학회, vol.15 No.6 2014. p.389

195) 모리스 메를로 폰티, 김정아 역, 『눈과 마음- 메를로 폰티의 회화론』, 마음 산책, 2008, pp.17-18

다.<sup>196)</sup> 이것은 자연의 생성과 소멸의 문제로 모든 것은 환원하며 그것은 곧 순환을 의미한다. 과거와 현재에서의 변화는 끊임없이 변화할 미래라는 거대한 ‘변화의 순환구조’를 예고한다. 바로 이 거대한 변화의 순환구조를 이해하는 것, 이것이 바로 인식으로부터 비롯되는 것이다.

실제 작품을 통해서 이 ‘변화의 순환구조’를 ‘點’으로 표출하고 있는 작가로 현대추상미술의 선구자인 김환기를 들 수 있다. 김환기는 전 화면을 부드러운 점으로 표현하였음에 동양적 서정성을 품고 있다고 말할 수 있는 것은 화면에서 보여지는 그 많은 點들이 내적으로 축적된 감정의 표출이기 때문이다. 그는 전 화면을 조형요소 중 하나인 點으로 표현하기 이전에는 자연과 향토적인 모티브를 주제로 대상을 재현했다. 한 나라의 기후와 풍토가 지닌 자연 환경의 특색은 작가가 자연을 소재로 하는 사상과 정서에 크게 영향을 주는데, 김환기의 시대적 환경과 고향의 섬 이미지를 우리의 감성에 맞게 표현 재료와 방법을 선택한 것이다. 즉 전면점화는 그의 뉴욕 시기 이전에 그가 소재로 선택했던 구름, 향아리, 달, 새, 산 등의 이미지를 유기적으로 인식하여 그의 회화가 우주로 확대된 자연물을 생명력 있게 표현하여 동양의 서정적 감성 세계로 표현한 것이다.

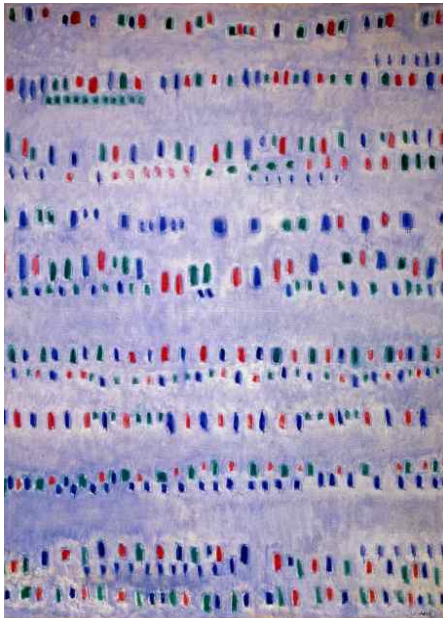
자연 대상을 點으로 나타내는 변화를 거치며, 자연에 대한 의식이 심화되었음을 볼 수 있으며, 전 화면을 點으로만 표현한 것은 자연에 회귀하는 순수한 본질로 향한 동양의 자연관을 기반으로 한 것이고 자신 삶의 지속적인 반복을 자연의 근원으로 돌아가 우리는 어디로부터 왔는지에 대한 질문을 계속 던지고 있다.<sup>197)</sup> 그는 반복하여 點을 찍는 형식을 통하여 點線을 반복하면서 자신의 에너지, 즉 氣를 筆에 담아 조형적으로 표현한 것으로 보여진다. 이러

---

196) Monila M. Langer 저 서우석·임양혁 역 『메를로-퐁티의 지각의 현상학』, 청하, 1992. p.196

197) 박상숙, 「현대추상미술의 반복과 순환에 관한 조형성 연구」, 홍익대학교대학원 박사학위 논문, 2010, pp.60-61

한 그의 행위는 物我一體의 경지로써 물성과 정신성의 교감이기도 하다. 그의 點 表現은 무한히 확산되는 우주적 공간인 캔버스 천의 조직 속에 스며들어 渲染(선염)효과를 드러낸다. 그의 이와 같은 표현방법은 우리 고유 전통 산수화에서 작가의 주체적 체험의 氣와 筆이 어우러져 심오한 경지로 표현되는 작품들과 유사하게 변화 있는 조형적 ‘遊’의 세계에서 작업한 것으로 보여진다.



[도판22] 김환기 <04-I-66 봄의 소리>, 177.5x120cm, 캔버스에 유채, 1966

김환기의 [도판22] <04-I-66 봄의 소리>는 본격적인 전면 점화가 나타나기 이전의 작품으로 “적·청·녹의 큰 ‘點’처럼 보이는 짧은 직선들이 한두 줄씩 줄지어 리듬감 있게 순환적으로 배열되어 전면 점화로의 앞으로의 작품을 예견할 수 있게 하는 것으로, 마치 수채화 물감을 사용한 듯 매우 밝고 봄의 빛을 투명하게 느낄 수 있는 조형요소의 장점을 잘 드러나게 해 주는 작품이다.”<sup>198)</sup> 이 시기는 단순한 구성의 극단적인 되돌림과 순수화의 흐름을 보여주는 형태와 두터운 질감의 물감이 분해되기 시작하였던 뉴욕시기의

작업으로, 화면은 크지 않고 짧은 線의 모티브들이 순환적으로 화면에 배열되는 형식을 보여주고 있으며, 이러한 구성의 작품들은 반복되어 시도 되었다. 點은 길 형태와 짧은 형태의 다양한 변화와 함께 삼원색의 강한 색채를 밝은 바탕 위에 사용하여 색의 대비도 보여주고 있다. 이러한 짧은 點과 같은 線들을 수평적으로 반복하여 배열하는 방법을 통해 평면성을 만들고 서정적 화면

198) 권행가. 전인숙. 「김환기의 작품세계」, 『한국의 미술가:김환기』, 삼성문화재단, 1997, p.109

을 만들기 위해 반복적으로 붓질을 함으로써 색이 캔버스에 스며들어 번지게 하였다. 이에 더해 화면 전체가 빛어내는 동적인 리듬감은 음악적 운율감이 느껴져 김환기 작품에서 처음부터 일관되게 추구하고 있는 서정성을 보여준다.

위 작품에서 보여지는 것과 같이 추상적 조형요소로서 짧은 線들을 다양한 방향으로 화면에 부유하듯 배치한 이 작품은 고향의 그리움을 표현하는 푸른 바다에 점점이 떠 있는 섬이나 하늘의 별이나 구름, 또는 숲 속의 나무들과 같은 풍경을 연상시키는 것으로 화면은 깊은 내면에서 우러나오는 서정성으로 가득 채워져 있다.<sup>199)</sup> 결국은 짧은 線의 변화 있는 배열과 반복 순환하는 ‘遊’의 표현형식을 통한 조형적 作品으로 우리를 감동하게 하는 것이다.

自然에 순응하고자 하는 김환기의 작품은 무상한 자연을 지속적으로 순환하는 영원한 진실을 암시하고자 하였으며, 물질과 정신을 하나로 합일되어 상호 작용하는 순환의 개념으로 보여지기 때문에 그의 작업이 동양사상과 연관성이 있음을 느낄 수 있다. 김환기의 작업에 있어 순환적인 행위인 點 하나하나를 반복적으로 찍는 과정은 작가의 정신에 집중력을 많이 요한다는 점에서 동양의 서예나 문인화의 상통한다고 생각된다. 행위의 순환 과정은 나를 自然에 맡기는 과정이며, 그것은 나를 잃는 것이라기보다 진정한 나를 깨닫고 자연을 투명하게 관조하는 길로 이해하였던 것이다. 작업을 하는 행위는 신체를 통해 정신과 물질을 연결시키는 계기가 되며 삶의 존재감을 다시 한 번 생각해 볼 수 있는 기회가 된다. 그러므로 작품은 독립적인 존재가 아니라 전체적인 공간 속에서 ‘관계’하는 작가 자신의 ‘자아’인 것이다.

즉 김환기의 作品에서 배열과 순환이라는 전체의 공감을 위해 부분을 이해할 수 있게 사용한 點은 순환적 세포 입자들이며, 이러한 순환은 눈에 보이는

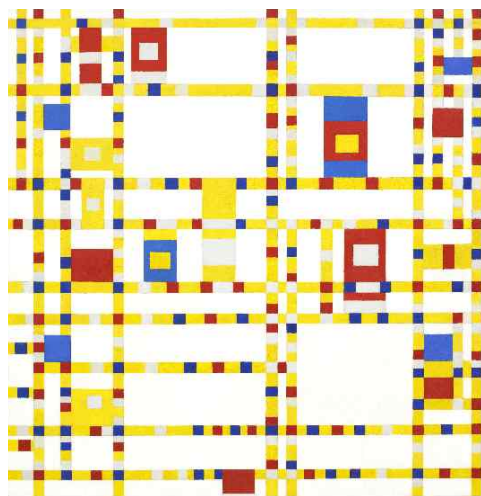
---

199) 박상숙, 「현대섬유미술의 반복과 순환에 관한 조형성 연구」, 홍익대학교대학원 박사학위 논문, 2011, pp.62-63

것이 아니므로 정지되어 있는 것 같지만 정지된 듯 하면서도 엄청난 양의 에너지를 발생하며 스스로 충동한다. 이는 예술가들에게 상상력을 자극해 모든 자연 대상물에 내용이나 의미를 담아 이미지화하려고 하는 것이다.

뉴욕에서 김환기의 작품은 그의 내면세계에 한결같이 흐르고 있는 자연의 순환적 표현이라고 할 수 있다. 화면에 아무런 제한없이 반복되어 있는 점이 끊임없이 살아 숨 쉬는 실체로 감지되는 것은 자연의 氣에 작가 자신을 조응하면서 한 점 한 점 그려가는 작가 호흡의 속도감이 그림 자체에서 그대로 일관적인 박동으로 실체화되어 무한한 자연의 정감이 느껴진다.

평론가 피에르 쿠르티옹(Pierre Courthion:1902-1989)은 P. Mondrian이 뉴욕 시기에 그린 [도판23] <Broadway Boogie Woogie>와 김환기가 뉴욕 시기에 그린 그림을 비교하고 있는데, P. Mondrian은 자연을 스스로 정의하고 그것을 완결된 구조로 시각화하였다면, 김환기는 자연에 자신을 맡겨 동화되는 과정을 그림으로 드러나게 하였다. P. Mondrian의 작품 너머에는 아무것도 없고, 작품 자체로 목적이 된다면, 김환기의 作品은 자연과 같이 더욱 확장되어 있으므로 우리가 그 속에 들어가서 작품 제작의 과정과 이해의 과정에 동참하여 나아갈 수 있다고 하였다.<sup>200)</sup>



[도판23] Piet Mondrian, <Broadway Boogie Woogie> 127x127cm. 캔버스에 유채. 1942-1943

그의 구축된 의지와 표현의 욕구가 융합되는 특징도 뉴욕 시기의 작업에서

200) 윤난지 저, 『김환기:자연을 노래한 조형 시인』, 도서출판 재원, 1996, p.74

연장되어 조형적 線의 순환으로 표현되고 있으며, 자발적으로 번져나간 點들은 사각형의 틀에 의하여 통제되고 있으나 무수히 많이 찍혀나간 點들은 일관되게 하나같지 않고 변화 있으며, 반복되는 패턴도 기하학적인 엄격성을 지니지 않고 다양하다. 그것들은 빛을 받으며 떨어지는 작은 물체의 흐름과도 같

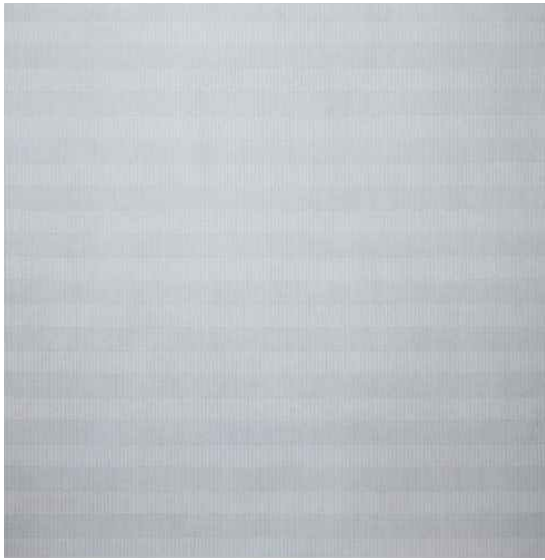
이 화면을 가로 지르는 검은색이나 흰색의 線 또는 點의 배치 방향에 따라 다시 넓은 面들로 경계를 지으며 나뉘어 있어 전체적으로 탄탄한 기하학적인 구조를 보여 주거나 산이나 수평선이 있는 풍경을 간접적으로 드러내고 있다. 수치에 의한 정교함이 아니라 변화 있는 배열과 순환적 표현에 의해 얻게 된 내재적 질서인 것이다.



【작품6】 노신경 <inbetween 0124>  
45x27cm 장지에 채색 바느질 2016

연구자의 『작품6』 <inbetween 0124>에서는 바느질 땀을 통한 실선으로 화면을 변화 있게 배열하고 순환시키며, 양단 천을 통한 사각형 색면을 조형적으로 구성함으로써 조화와 균형의 아름다움을 추구한 바느질 회화 작품이다. 연구자가 가지고 있

는 내적 마음의 조화와 균형의 아름다움을 추구한 이 작품은 붉은색 실선의 자유로운 드로잉적 ‘遊’의 요소를 통해 리듬감으로 화면을 구성하고, 화면에 무한히 반복되는 바느질 땀들의 조형성이 자연의 정감으로 이어지고 있는 것이다. 연구자의 회화는 조형요소들의 변화 있는 배열과 순환을 통해 자연의 아름다움을 추구하며, 자연 정감을 느낄 수 있는 作品이 되도록 하였다.



[도판24] Agnes Martin <the trees>, 1.83x1.83m, 캔버스에 아크릴과 흑연, 1964

미니멀 회화에서 시각적 질서와 배열을 의미하는 그리드와 모노크롬을 통해 초월적인 정신세계를 표현하는 아그네스 마틴(Agnes Martin:1912-2004)의 1960-1964년 대 작업 [도판24]은 조형요소들의 통일성으로 정신과 물질의 통일성을 드러내는 대표적인 예이다. A. Martin은 자연 속에서 객관적인 대응물을 결코 찾을 수 없는 주관적인 사유와 감정을 표현하고자 했으며, 보이는 것이 아닌, 작가 마음속

에 있는 ‘遊’를 보여주려 했다. A. Martin은 연필로 세밀한 線을 그리는 자신만의 자유로운 작업방식을 발전시켰다.

“A. Martin의 미술이 갖는 장점은 앞서 언급한 정신적, 물질적 이중성을 결합해 완전히 다른 의미 체계를 갖는 형태로 만든다는 점이다. 그녀의 작업에 있어 첫 번째 경험은 작품을 가까이에서 볼 때 압도해 오는 물질적 특수성이다.”<sup>201)</sup> 이러한 그녀의 작업은 이후 현대미술의 새로운 논쟁으로 발전되었고, 그의 드로잉은 회화의 방식을 취하는 하나의 과정이라기보다는 그 자체가 완성이라는 결론에 이르게 되는 것이다. 그의 드로잉은 행위의 표출과 이미지를 표상하는 동시에 자체적으로 회화적 요소로서의 이중적 기능을 가지고 있다.

또한 단위들이 동일하고 연속적인 조합을 생산하는 조형요소들의 순환적 구성 원리인 그리드 구조를 활용하는 작가로 로버트 라이먼(Robert

201) Foster Hal. Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, 배수희 신정훈 외 역. 『art since 1900』, 세미콜론, 2007. p.400

Rymen:1930- )을 들 수 있는데, 그의 작품 [도판25] <Untitled>에서 R. Rymen은 흰색 유화 물감을 묻힌 5cm 두께의 붓을 사용하여 캔버스를 수평으로 가로질러 한 번에 20-25cm 정도를 칠하다가 안료가 다 떨어지면 다시 물감을 묻혀서 칠하는 행동의 작업으로 변화 있는 배열과 순환성을 표현하였다. 물감이 떨어지는 곳과, 물감을 다시 묻혀 붓질을 새로 시작했기 때문에



[도판25] 로버트 라이먼, <Untitled> 26x26cm, 캔버스에 유채, 1965

두껍게 물감이 올라온 곳 사이에는 어느 정도의 끊김이 보이는데, 이 틈이 만드는 독특한 수직선은 캔버스의 따뜻한 갈색이 드러나는 가로줄 사이의 틈의 대비를 보여준다. R. Rymen은 이 과정을 “물감이 그려내려는” 시도로 묘사하면서 작업 재료를 흰색 계열의 안료로 한정시켰다. 그는 이러한 안료들을 다양한 종류의 지지체 위에 다양한 도구로 처리했다. 이러한 과정은 그의 작업을 순수하게 경험에 따른 결과물로 만들었다. 마치 한 세트의 작업과정을 모아 놓은 것 같아 그 어느 때라도 앞에 놓인 결과물을 토대로 재구성할 수 있을 것처럼 보인다.<sup>202)</sup>

모더니즘 회화에서 끊임없이 인용되고 반복되어 표현되어 온 그리드에 대해 비평가 클레먼트 그린버그는(Clement Greenberg)는 “모더니즘이란 자기비판을 강화하는 것이라 주장하며, 형상을 이루고 있는 모든 것들을 자기비판 하

202) Foster Hal. Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, 배수희. 신정훈 외 역 『art since 1900』, 세미콜론, 2007 .pp.400-403

듯이 계속 검증하는 환원적 과정을 거치면서 色은 色, 線은 線으로서 각각본질만 남게 되며, 그리하여 환원된 절대적 형상으로 ‘보여지는 것’그 자체가 형식이고 내용이다.”라고 말하고 있다.<sup>203)</sup> 이처럼 미술에서의 모더니즘은 원래의 상태로 되돌아가려는 본질 찾기였으며, 미술을 미술이 아닌 것으로부터 분리하려는 경향이며, 이는 조형요소들을 기하학적이고 반복 순환적인 배열로 표현한 作品인 것이다.



[도판26] Gunta Stolz, <slint Tapestry Red/Green>,150x110cm, cotton.silk.linen. 1928



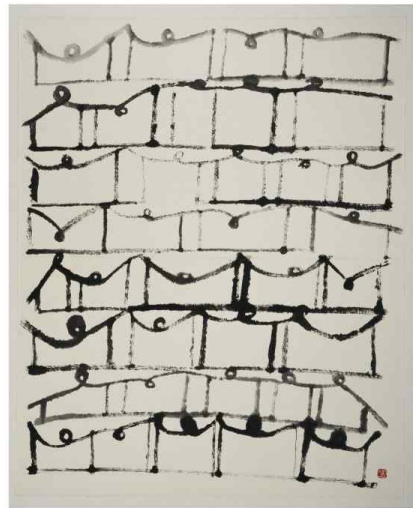
[도판27] Paul Klee <Highways and Byways> 83.7x67.5cm.

파울클레(Paul Klee:1879-1940)는 직조 공예방의 교수로 재직하면서 직조 작업에 있어 중요한 이론인 線, 形, 面의 추상적 개념을 제시하였다. 직조의 질감에 대한 실험과 기법의 여러 가지 시도에 의한 순수한 미적 조형의 실험은 결국 바우하우스가 추구한 개념인 ‘기능성의 추구’와는 다른 결과물이었으며 이는 갈등을 불러일으키는 원인이 되기도 하였다. P. Klee는 당시 그의 학

203) Clement Greenberg, ‘Modernist Painting’, The Collected Essays and Criticism, vol.IV/18, John O Brian(ed), Chicago:The University of Chicago Press, 1986, pp.85-93

생이었던 베니타 오테(Benita Otte:1982-1976), Gunta Stolzl(1897-1983), Ani Albers(1899-1994) 등에게 직접적인 영향을 주었는데, 이 중 G. Stolzl의 작품 [도판26] <Slint Tapestry. Red /Green>을 본다면, 순환적인 色面처럼 보여지는 색채 또한 붉은 색을 주색으로 하여 강렬한 인상을 주며 결과적으로 이는 바우하우스적 양식으로 굳어졌다. 작은 形들의 순환적인 구성과 물결을 의미하는 직선과 곡선의 반복, 마름모꼴, 줄무늬가 반복되며 어우러져 힘이 넘치고 섬세하며, 중앙으로 이어진 변화 있는 두꺼운 줄무늬 色面으로 시각을 집중시킨다. 반복적으로 긴 띠 모양의 파스텔톤 色面들은 반복적 요소의 단조로움을 극복하기 위해 길고 짧은 色線들을 중첩시킨 형태이고 이러한 방법은 결과적으로 구상적 양식과 추상적 양식이 함께하는 형태와 독창적인 色面을 창출하였다. 이는 당시 스승이었던 P. Klee의 作品 [도판27] 에서 더욱 잘 나타나고 있다.

조형요소들의 변화 있는 순환적 표현이라는 제작과정을 살펴보면 자연에의 조율이라는 동일한 방법과 정신을 표방하는 동양의 예술관에 근거함으로써 이러한 작업 과정은 전통의 예술 정신이 지금까지 사용하지 않았던 재료와 양식을 통해 현대화 되어가는 과정을 보여준 것이라 생각된다. 특히 추상의 표현방법은 그에게 있어 서구의 현대적 양식과 동양의 전통적 예술정신이 만나는 지점이 되었다고 생각한다. 작가가 경험하는 새로운 문화들은 각자의 취향 속에서 나뉘어져 각 시기마다 특정한 양식을 이루게 한 것으로 보여진다.



[도판28] 서세옥 <사람들>, 164x133cm, 탁지에 수묵, 1980년대

조형요소 중 하나인 線과 형태의 순환성은 삶과 죽음을 초월한 우주의 무한한 윤회를 시각화하는 효과적인 수단이 되고 있으며, 자연은 시·공간의 변화 속에서 생성과 소멸을 계속하는 인간 본질의 흐름 속에 生을 표현할 수 있도록 제공하는 것이다.<sup>204)</sup> 이러한 작품의 성향을 보여주는 작가 중 하나로 서세옥(徐世鈺:1929- )은 [도판28] <사람들>에서 동일한 패턴의 먹선을 반복하여 리듬감을 자아내면서 동시에 그 안에서 필선의 굵기와 농담의 다양한 변화를 주어 활발한 느낌을 느끼게 한다. 자유로운 ‘遊’의 예술표현으로 화면을 메우고 있는 붓의 움직임은 ‘일회성’이라는 운필의 특징을 발휘하고 있다. 그러나 그 속에 작가의 엄격한 자기 통제가 내재되어 있음을 감지할 수 있는데,

이는 조형요소의 변화 있는 순환적 표현에서 우선적으로 기대할 수 있는 효과로 화면에 리듬감과 지속성을 부여하는 것이라 하겠다. 이러한 지속성은 외부 공간으로 확장의 효과를 가져다주며 그림의 평면성을 주지시키고 있다.



[도판29]이응노 <구성> 133x70cm  
캔버스에 오일 1962

이응노(李應魯:1904-1989)의 [도판29] <구성>에서 보여지는 조형적인 형태는 서예를 기반으로 한 것으로 그는 서예의 단순화된 線으로 긴장감의 강도를 조절하고 하나의 線에서 파생되는 순환적인 線들로 화면에 배열하며 1960년대부터 화면 위에 마치 전서를 쓴 듯한 반복된 형상과 수묵의 번지는 효과를 조화시킨 문자추

204) 박상숙, 「현대섬유미술의 반복과 순환에 관한 조형성 연구」, 홍익대학교대학원 박사학위 논문, 2010, pp.79-80

상을 그리기 시작하였다.

서예는 문자의 形을 만드는 기술이며, 그 본질 속성은 문자의 조형적인 美를 표현하는 것이다. 서예라는 예술을 美적 관점에서 본다면 조형적인 ‘線’의 순환을 통한 ‘遊’를 표현하는 예술로 이러한 美는 정신의 표현과 밀접한 관계를 갖는다. 이러한 線의 美는 작품에 있어 형식미를 이루고 서예의 한 요소가 되었다. 회화는 아주 다양한 방법으로 화면의 공간을 구성할 수가 있다. 예를 들면 형태, 색채, 명암 등이 포괄된다. 그러나 서예는 線의 변화에 의지하여 공간을 구성하며 하나의 순수한 예술로 독립 발전해 나아갔다. 다시 말해 조형적인 線의 美가 색채, 명암 등의 요소를 배제한 채 線의 필획과 운동적인 역량을 통해서 충분히 표현할 수 있다는 것이다.

이응노의 초기 문자추상단계에서는 평면 위에 상형 문자와도 같이 변형된 서체와 한자 위에 번진 수묵의 우연적인 효과가 어우러져서 서예 기법을 현대 추상으로 재해석하는 경향을 보여 주었다. 후기의 구성적 문자추상 단계에서는 발묵 효과보다 문자 자체의 기하학적인 형상들을 해체하고 변형하여 재구성하는 경향이 두드러졌다. 이때의 문자 형상은 한자를 사용하였던 초기 문자 추상과 달리 대부분 한글의 자모를 기호화한 것이었다. 이응노는 한글의 문자 자체가 가지고 있는 추상적인 패턴에 주목하고, 그 패턴들의 다양한 조합을 통하여 무수한 변주들을 창조하였다.

이처럼 그의 작품은 전통회화에서 추상회화로 이행하는데, 변화 있는 배열의 조형이 기반이 되는 서예를 기반으로 삼았고 그것으로부터 귀결된 것임을 알 수 있다. 서예 속에는 조형의 기본이 되는 요소들이 있으며, 線의 움직임과 공간의 설정, 새하얀 평면에 쓴 먹의 형태와 여백과의 관계들이 조화를 이루고 있다. 이는 현대회화가 추구하고 있는 조형의 기본이 되는 것이며, 특히 그의 작품 중 문자추상이 갖는 고도의 추상적 특성은 ‘부호’라는 조형적 특성을 이응노가 서예를 통해 추상화로 이행시킬 수 있었던 것이다. 이응노의 문자추

상은 모더니즘의 구현을 보여주는 사례로 조형적 면모를 드러내는 변화 있는 배열과 순환의 ‘遊’의 표현인 것이다.<sup>205)</sup>

그는 그의 藝術의 원천인 서체에서의 조형요소를 바탕으로 관념의 세계를 보여준 것이다. 그가 가진 일획운필의 정확성, 치밀함과 대담함, 그리고 탁월한 구성력은 순환과 반복의 새로운 예술창조의 경지라고 할 수 있을 것이다.



[도판30] 노신경 <바느질 땀들>. detail.

또 다른 조형요소의 순환과 반복을 보여주는 예로 연구자의 [도판30] <바느질 땀들> detail 을 들 수 있다.

<바느질 땀들> detail 은 작품의 세부적인 표현으로 재봉을 통한 조형요소의 순환과 반복된 배열의 리듬감을 보여준다. 반복된 배열과 순환의 바느질 땀들은 화면 안에서 線으로 이어지며 산수화의皺(주름)과 유사한 분위기를 드러내면서 작품의 변화를 주고 있다. 언제나 동일한 형태의 반복이 아닌 재봉이라는 기계에 의한 조형요소의 순환과 반복으로 경쾌하게 자유로운 ‘遊’의 표현을 하고 있다.

또한 재봉을 통한 실線이 화면에 드러나면서 기계에 의해 걸음으로 드러나는 규칙성에도 불구하고 붓을 대신하여 재봉기계에 의해 그리는 움직임이 변화 있게 나타나고 있다. 이는 작업을 하는 순간마다 재봉의 방향이 변화되기 때문이며, 바늘땀(點)과 실선의 모양이 달라지기 때문이다.

205) 고명옥, 「고암 이응노의 작품 연구」, 홍익대학교 교육대학원 석사학위논문, 2009, pp.29-30 참조

이우환의 作品 [도판31] <선으로부터>는 불규칙적인 동선을 드러낸다. 線을 그리기 전에 붓에 묻힌 물감의 차이와 매번 다른 동작으로 진행했기 때문에 변화 있는 線의 길이와 線이 새로 시작되는 높이가 변화를 느낄 수 있게 서로 다르다.

線에는 반드시 시작이 있고 끝이 있다. 시간의 경과 가운데 공간이 나타나고 공간 형성이 종료됨과 동시에 시간의 모습은 사라진다. 덧칠이나 다시 그리는 것이 허용되지 않는 것도 시공간을 여는 한 붓 한 획의 실존성 때문이다. 206)

그리고 수직으로 이어지는 線의 개수도 3-5개 사이로 불규칙하게 반복되며 표현된다. 맨 위에서 線이 시작되어 점점 벌어지다가 완전히 사라지며, 이 때 線이 완전히 끝나고 안 보이면 바로 옆 부분에서 다음 線이 다시 그려진다.



[도판31] 이우환, <선으로부터>, 129.3x193.8cm, 캔버스에 혼합재료, 1979

만약 처음에 묻힌 물감이 소진되어 붓 자국의 나열이 중단되면 다시 물감을 묻혀 반복한다. 새로운 형의 시작점은 그림의 윗부분 가장자리에 새로 물감을 묻힌 상태로 전개되면서 다시 시작된다는 경계로 나타난다.

<선으로부터> 연작은 시간과 붓의 이동에 따라 나타남과 사라짐, 농축과 용해의 규칙적인 반복과 변화를 보여준다. 얼핏 보기에 쉽게 이해할 수 있는

206) 이우환, p.359

작품들이지만, 조망되는 것이 많지 않기에 뭔가를 계획하지 않은 채 결정을 내리고 실행하는 데에 작가의 의도가 명백히 제한되어 있다. 그리고 그림을 그리는 수단이 극히 제한되어 있다는 것은 제작에 임하면서 회화의 가능성에 대해 집중과 근본적인 동인을 표출하려는 성향이 있음을 보여준다.

이우환은 스스로 선택한 순환적인 규칙, 즉 물감을 한번 문힐 때마다 ‘點’이 ‘線’으로 이어지는 줄을 차례로 그려가는 순환적인 현상을 규칙으로 전개한다. 또한 각 線들의 시작점이 비동일적인 방향을 가리키며, 점점 물감과 캔버스가 물 흐르듯 이루어지고, 아무것도 그려지지 않은 그림의 구조 속으로 화면을 끌어들인다. 따라서 線의 높이와 불규칙한 간격을 점점 되풀이함으로써 그려진 線들과 빈 공간 사이의 관계를 상호 연결하여 관계를 형성해 나가는 것이다.<sup>207)</sup>

루돌프 아른하임(Rudolf Arnheim:1904-2007)은 가시성이 제한적이라고 설명한다. “자연물은 그것을 구성하는 힘에 의해서 만들어진다. 可視形(가시형)의 대부분은 내부 상태의 외면화이다. 그러나 이러한 상응이 완전한 것은 아니며 메카니즘이 복잡한 것은 구성 성분이 더욱 독립적이다. 그러므로 시각예술 작품에서 물리적 자연을 나타내기는 하지만 한 개의 조각이 만들어내는 목재, 돌, 또는 금속의 성질에서 그 형을 시각적으로 끄집어내는 범위를 넘어설 수는 없다.”<sup>208)</sup>고 하였다.

이러한 개념에 대한 추가 설명으로,

반복과 중첩은 대상의 부분들을 제거하는 속성을 가지면서 동시에 대상

---

207) 황소미, 「이우환 예술론에 근거한 작품세계 연구」, 동국대학교대학원 석사학위논문, 2009, pp.23-24

208) Rudolf Arnheim, 김재은 역 『예술 심리학』, 이화여자대학교 출판부, 2005, pp.294-295

들을 통합하는 속성을 가지기 때문에, 사물의 물리적인 완전성을 중요시하는 미술가라면 환영받을 선택의 길을 제공한다. 현대 예술가들 중에 사람의 팔이나 눈을 생략하는 경우, 그는 실제로 이런 부분의 시지각을 박탈하는 것이지만, 중첩은 그것들을 시야에서 치워버리지만, 동시에 그것들이 그 자리에 현존함을 암시한다. 그림의 외곽 틀은 세상의 무한한 계속의 한 단면만을 선택하지만, 나머지 부분은 잘라내 버렸다기보다는 감추어진 것으로 보이게끔 하며 시각 개념을 저해하지는 않는다.<sup>209)</sup>

라고 하였다. 중첩된 線에 의해 반복되는 순환의 마티에르 표현은 변화를 창출해내는 방법의 하나로 어떤 부분이 그것 위에 다른 것에 의해 쌓임으로 새로운 표현기법이 생겨나는 것이며, 이처럼 새로운 기법을 보여줄 수 있는 작가의 작



[도판 32] 하종현 <이후접합 10-1>, 244x366cm, 캔버스에 유채, 2010

품으로 하종현의 [도판32] <이후접합 10-1> 들 수 있다.

<이후접합 10-1>에 대해 하종현은 “만선의 기쁨”이라고 언급했다.<sup>210)</sup> 만선이 되었을 때 어부의 기쁨을 표현한 다채로운 색상의 물감이 캔버스 틈 사이 사이에서 펼쳐져 있음에 기쁨을 상징한 표현이다. 물감은 가로세로 틈에서 형형색색으로 비집어져 나오는데, 色이 물든 종이와, 얼룩덜룩한 캔버스 틈 사이로 빨강과 파랑, 녹색, 검은색 등의 물감이 반복적인 線의 형태를 띄며 수직 방향으로 배어 나와 있다. 각각 흰색과 어두운 나무 색의 바탕으로 배경색에

209) Rudolf Arnheim, 김재은 역 『예술 심리학』, 이화여자대학교 출판부, 2005, p.119

박상숙, 「현대섬유미술의 반복과 순환에 관한 조형성 연구」, 홍익대학교 대학원 박사학위 논문, 2010  
210) 「하종현 화백 50년의 ‘滿船(만선)’」, 『문화일보』, 2012, 7.23

따라 알록달록한 물감이 전하는 분위기가 변화를 느끼게 한다.

하종현의 <접합>은 자연과의 합일, 사물의 있는 그대로의 표현이 관념적이거나 정신적 차원에서 이루어지는 것이 아니라 말 그대로 사물끼리의 접합이라는 실제적이고 물리적인 방식으로 이루어짐을 파악하고 이를 평면의 캔버스, 물감의 색, 작가 신체의 행위 참여 등 3가지 측면에서 분석을 다양하게 시도한 것이다.<sup>211)</sup>

藝術作品的 여러 표현형식에서 우리는 우리 자신을 향수한다.

이러한 표현 형식들 중 변화 있게 순환되는 조형적 點과 반복되는 線, 그리고 面이 갖는 가치는 우리들에게 다양한 예술적 의미를 부여하며 조형적으로 드러나고 있다. 이처럼 반복되는 線의 표현은 우리 내면에 막연하게 내재되어 있는 생명력에 의해 그 조형적인 ‘遊’의 美를 획득할 수 있는 것이다.

작품에 표현되는 순환적인 배열의 조형요소들은 동일한 형태의 반복이 아니라 변화에 의해 생성되는 형태이며, 또한 순환적 형태가 이미지의 확장을 넘어 의미의 확장도 꾀하고 있다는 것이다. 여기에서 순환은 전체의 이해를 위해 부분을 인지하고, 부분을 이해하기 위해 전체에 의존하는 과정을 돕는다. 이러한 조형요소들의 변화 있는 배열과 순환적 표현은 현대미술 속에서 삶의 가치와 그 의미를 확장시키는 계기가 되고 있다. 행위의 반복 과정은 나를 자연에 맡기는 과정이며, 그것은 진정한 나를 깨닫고 자연을 투명하게 관조하면서 ‘遊’의 마음을 지니게 한다. ‘遊’의 마음으로 표현되는 행위는 신체를 통해 물질과 정신을 연결시키는 계기가 되며, 삶의 존재감에 나아가는 창조의 계기가 된다. 그러므로 작품은 전체적인 공간 속에서 관계하는 작가의 ‘자아’의 표현인 것이다.

---

211) 이혜진, 「하종현의 접합 연작 연구」, 홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2017, p.52

우리가 아는 것처럼 자연의 순환과 배열은 눈에 보이는 것이 아니므로 정지되어 있는 것 같지만 정지된 듯 하면서도 엄청난 양의 에너지를 발생하며 스스로 변화하고 있다. 이러한 자연의 변화는 예술가들에게 상상력을 자극해 모든 자연 대상물에 내재하고 있는 내용이나 의미를 상징적으로 이미지화 하려는 것이다.

결국 조형요소들의 변화 있는 배열과 순환은 우주 자연의 무한한 윤회를 시각화하는 ‘遊’의 효과적인 조형수단이 되어 현대 미술에 조형적 표현형식으로 크게 기여하고 있는 것이다.

## 2. Automatism의 遊戲的 表現

Automatism의 遊戲的 表現은 연구자가 바느질 회화를 작업하는데 있어 재봉틀의 움직임으로 한 땀 한 땀 자동적인 線으로 연결하는 조형 표현으로 근대 추상적인 회화에서는 적극적인 하나의 표현 수단이다.

Automatism은 무의식적인 취급이 예기치 않은 아름다움을 강조할 때 인간의 내면세계, 즉 잠재의식, 환상, 꿈의 세계를 그대로 외부에 드러내는 우연의 효과를 가리키는 조형적 언어로 사용되었으며, 현실 이상의 것을 추구한다는 의미의 초현실주의는 논리가 미치지 못하는 영역에 숨겨진 진실을 표현하고자 고의적으로 이상하고 비이성적인 것들을 다룬 것이다.<sup>212)</sup>

藝術에서 ‘추상’이라는 이름은 보링거(Wilhelm Worringer)<sup>213)</sup>의 『추상과 감

---

212) 캐롤스트릭랜드저. 김호경 역. 『서양미술사』, 예경, 2000, pp.264-266

213) 한국사건연구소 편집부, 『미술대사전』, 한국사건연구소, 1998

빌헬름 보링거(Wilhelm Worringer:1881-1965). 독일의 미술사가. 아헨에서 출생하여 뮌헨에서 사망.

정이입』이 출판된 1908년 이후 사용되었다.<sup>214)</sup> 우리가 사실주의라 하는 개념에 대해 Wilhelm Worringer는 “인간과 외계의 현상 사이의 행복한 범신론적 친화관계”를 감정이입이라 표현하고, 그것과 달리 “외계의 현상에 의하여 일어나는 인간의 커다란 內的 不安”에서 생기는 예술의욕을 추상충동이라 이름하였다. 그에 의하면 인간이 자기 정신의 인식에 의하여 자연과 친해지고, 그 속에서 행복을 느낄 때, 현실에의 접근, 유기적 생명에의 접근이 시도되는 합리적 생각에서 사실주의가 탄생되었는데 반하여, 사실 자체의 추구가 이제 합리주의적 미개인에게도 본능적으로 있는 인식 과정을 통과한 후, 다시 미개인 과도 같이 인간 지식의 무력을 느끼고 이 세상은 그 자체의 본질이 없는 가상이고 환상이요, 꿈과 같은 것이라고 고백하는 것이 추상주의라고 하였다.<sup>215)</sup> 여기에서 사실주의는 合理的 인식의 표현인데 대하여 추상주의는 인식을 넘어선 存在의 표현이다. 이렇게 인식을 넘어선 存在의 표현을 하는데 있어 Automatism적 遊藝的 표현의 작품들은 작가의 예술의욕을 표현하는데 있어 행위자체가 중요시되고 있다.

칠한다는 행위 자체가 언제나 수단으로서의 단계에 머물고 있다고 한다면 그린다는 행위는 그 자체가 하나의 완성을 지향하고 있는 목적으로서의 현상이라고 볼 수 있다. 따라서 칠한다는 개념에서 출발하고 있는 서양의 회화와 그린다는 개념에서 출발하고 있는 동양의 회화는 대상을 파악하는 근본적인 접근 태도에서부터 그것의 완성도에 있어 현격한 격차를 보여줄 수밖에 없다. 흔히 서양의 회화를 사실적인 경향으로 보고, 동양의 회화를 사의적(寫意的)

---

괴니히스 대학. 할레 대학 교수, 학위 논문을 증보한 『Absraktion und Einfuhlung(1908, 추상과 감정이입)』에 있어서 리글의 예술의사 개념을 계승하여 이것을 인간과 외계와의 사이의 행복한 친화관계에 기인한 ‘감정이입 충동’과 외계의 현상에 의해서 야기되는 인간의 내적 불안에 뿌리박은 ‘추상충동’의 2대 방향으로 전개시켜 후자에 의해서 종래 등한시하던 원시민족과 동방 제민족의 예술 양식의 정당한 평가를 시도하여 일약 주목을 받았다.

214) H.Read. 『Art and Society』, 1945, pp.105-106

215) 조요한 저, 『예술철학』, 경문사, 1982, p.32

인 성향이 강한 것으로 대비시키는 관점도 여기에서 비롯된다. 화면에 색채를 반복되게 칠하는 것은 그만큼 대상의 파악에 있어 사실적인 성향을 높여주는 것이 되고, 일회적으로 線을 작동하여 그린다든 행위는 그만큼 線의 운동이 갖는 독특한 구조에 더욱 중점을 둘 수밖에 없기 때문이다.<sup>216)</sup> 이미지를 표상하기 위한 방편으로서 그리는 행위를 말하는 것이 아니라 그리는 것의 순수한 자동기술을 지칭한 것이다. 말하자면 하나의 충동으로서의 기술인 것이다. 우리 내면에 내재된 자동 기술적 충동이 한 시대의 추세와 조응하면서 현대미술 속의 한 특정한 경향을 형성하기에 이른 것이다. 線의 반복적 행위에 의한 전면성(all over)은 이 같이 그린다든 충동의 반복적 행위에서 획득한 결과인 것이다.<sup>217)</sup>

W. Kandinsky 이후 내적 요소에 대한 수단으로 관심이 증대된 遊戲的 표현형식은 작가의 정신성이 새로운 의미로 화면을 구성하기에 이르렀다. 또한 초현실주의의 등장으로 무의식의 세계를 자동기술적인 ‘遊’의 방식으로 표현하였고, 액션페인팅이나 앵포르멜에서 그 자발성과 표현성이 더욱 심화되어 오늘에 이르고 있다. 현대 회화에 있어 추상 미술이 범람하는 시대에 우리는 정신적 내면세계를 중요시하는 넓은 세계관을 가지고 있으며, 그 표현 방법들 중 자유로운 遊戲的 방식을 통해 표현하는 양상이 많은 作品들에서 나타나고 있다.

오늘날 회화에 있어 조형요소만으로 모든 감각들을 표현할 수는 없으나 색채와 결합하여 각기 다른 표현 방법과 함께 자신만의 예술세계를 형성하는데 있어 Automatism의 遊戲的 表現은 중요한 요소라 할 수 있다.

Automatism적 表現은 다양한 형태로 표현될 수 있으며, 線을 통해 그 자체

---

216) 오광수, 『한국 현대미술의 미의식』, 재원, 1997, p.161

217) 오광수, 『한국 현대미술의 미의식』, 재원, 1997, p.178

의 굵고 가늘음, 농담의 변화에 따라 충분한 운동감이나 흐름의 힘을 느낄 수 있다. 이러한 결과로 나타난 線은 어떤 조형요소보다도 화면 위에서 다양한 변화를 줄 수 있는 흔적을 남길 수 있어 현대 회화의 가능성을 크게 해주고 있다.

이러한 Automatism적 表現의 조형적인 특징을 살펴보면, 이러한 운동은 시간을 전제로 하기에 속도의 개념을 가지고 있어, 우리는 遊戲的 표현을 통해 어떤 움직임의 상징적으로 표현하는데 활용하고 있다.

조형요소들은 다루는 것에 따라 다이내믹한 요소가 되기도 하고, 때론 정적인 요소가 되기도 한다. 연구자의 작품 중 화면에서 운동감 있고 다이내믹한 실선이 드러나고 있는 것으로 『작품7』 를 들 수 있다. 이로 인해 화면에서 자유로운 遊戲的인 Automatism적 실線으로 이루어지는 공간은 시간의 흐름을



『작품7』 노신경 <inbetween 0504> 50.5x60.6cm, 장지에 채색 바느질, 2014

표현하는 공간이 되고 있다. 線에는 항상 연구자의 행동이 함께 하고 있으며, 이러한 遊戲的 행동들이 線의 방향을 만들고 있는 것이다. 동적인 감각의 線은 그 자체만으로도 충분히 방향성을 나타낼 수 있고 이는 현대회화에 있어 인간의 마음을 표현하는데 중요한 요소로 작용하고 있다고 하겠다. 『작품7』 <inbetween 0504>는 연구자의 재봉 행위과 함께 자유로운 線으로 연구자의 ‘遊’의 마음이 표현된 자유 본질 體現의 바느질 회화라고 하겠다.

Automatism의 遊戲的 표현형식은 대부분 율동적인 線으로 표현되기에 화면은 운동감과 리듬이 표현에서 느껴져 그 표현 자체만으로도 추상성을 띠게 된다.

線은 형태에 따라 개성이 표현되고, 작품의 기본이 되는 드로잉으로 드러나 작가의 성향을 분석할 수 있다. 作品中에서 線을 긋는다는 것은 이처럼 회화적 사고의 원초적 표현인 것이다.

동양회화에서 線이 정신세계의 반영이라는 측면을 강조하는 표현양식이었던 반면, 서양회화에서 線은 대상의 재현과 인위적인 조형적 요소로서의 측면을 강조한 표현양식이었다. 서양회화에서 전통적인 線의 개념은 먼저 인상주의자들에게 의해 변화가 시도되는데, 그들이 사용한 붓 터치, 색, 길이, 두께, 방향감을 모두 동시에 지니고 있는 조형요소의 표현 형식이었다. 여기에서 色이라는 요소를 제외하고 보면 인상주의 작가 작품의 화면은 무수히 많은 자유로운 線으로 표현되어 있다. 인상주의 회화가 과거의 面위주의 화면구조를 線적인 느낌의 화면구조로 전환시킨 것은 붓의 터치로 이루어내는 線에 대한 새로운 인식을 나타내는 것이다.



[도판33] 安堅 <몽유도원도>, 38.6x106cm, 건본담채, 1447년(조선)

동양의 회화 작품 중 安堅(안견:조선초 세종-세조)<sup>218</sup>의 [도판33] <몽유도원도>는 ‘遊’의 조형적 표현형식을 통한 작가의 정신세계를 강조한 작품으로 이는 안평대군이 꿈에 도원을 본 광경을 安堅(안견)에게 이야기하여 그리게 한 그림이다. 일반적인 그림과는 다르게 왼편 아래에서 오른편 위로 전개되고 있으며, 왼쪽의 현실세계와 오른쪽의 도원세계가 대조를 이루고 있다. 전체적인 흐름에서 필선에 있어 느낄 수 있는 것은 필법이 조화를 잘 이루고 있으며, 섬세하면서 힘차고 기운이 들어가 있는 表現이라는 것이다.

그의 필묵법은 대개 붓을 잇대어 사용하여 대부분의 필선이 부드러운 線으로 농담이 자연스럽게 드러난 表現이다. 이것은 황토지대를 묘사한 이곽과 화풍<sup>219</sup>의 전형적인 기법이기도 하다. 그림의 중경부분에서는 운두준의 형태로 뭉쳐진 구름의 모습처럼 말려진 바위의 모습이 보이는데, 이는 作品의 독특한 분위기와 잘 융화되며 화면에서 운동감 있고 역동적인 효과를 나타내고 있다.

安堅은 도화가 만개한 전경을 환상적으로 그려내기 위해 짙은 농묵과 주제에 부합되지 않는 불필요한 線은 대체로 삼가 하였고, 복숭아꽃과 잎들을 제외하고는 농묵을 위주로 하여 상징적으로 표현하였다. 또 바위 외곽의 윤곽부분과 응달진 부분의 바위묘사에는 짙은 구름 기법과 부분적으로 농묵을 사용하였기

218) 안견(安堅, ?~?)은 조선 초기의 화가로서, 호는 현동자(玄洞子), 본관은 지곡(池谷)이다.

1400년을 전후로 태어나 조선 세종과 문종 전후에 활약했을 것으로 추측된다. 도화서의 화원으로 정4품 호군(護軍)였다. 1447년(세종 29년) 안평대군을 위하여 《몽유도원도》를 그리고, 이듬해 《의장도》(儀仗圖)를 그렸다. 총명·정박(精博)하여 고화(古畵)를 보고 깊은 경지를 체득했으며, 여러 화가의 장점을 절충하여 웅혼한 필치로 많은 명작을 남겼다. 특히 산수화에 뛰어났고 초상화, 사군자, 의장도 등에도 능했다. 조선 초기는 물론 중기까지 오랜 기간에 걸쳐 화단에 영향을 미쳐서 신사임당도 어린시절 안견의 작품을 보고 그림공부를 했다고 한다. 현재 안견이 그렸다고 추정되는 작품은 다수 있는 편이나, 그가 그렸다고 확인된 작품으로는 몽유도원도가 유일하다.

219) 편집부, 『한국미의 재발견』, 솔출판사, 2008

이곽과 화풍. 北宋代의 이성(李成:919-967)과 곽희(郭熙:11세기)에 의해 이룩된 화풍으로 金과 元에서도 이 화풍을 따라 많이 따라 그렸다. 이성의 화풍에 대해서는 의견이 분분하기 때문에 보다 화풍이 뚜렷이 밝혀진 곽희의 이름을 따서 곽희파라고도 불리어진다. 대체로 이곽과 화풍은 뭉개구름처럼 보이는 침식된 황토산(황토산)을 즐겨 그리되 표면 처리에 있어 필선이 하나하나 구분되지 않도록 붓을 서로 잇대어 쓰며, 곽희 때 부터는 산의 밑등을 밝게 표현하여 조광효과(照光效果)를 나타내었다.

에 전체적인 구름 기법의 윤곽과 형태에서 이루어진 외곽 선들이 자연스러운 흐름의 Automatism적 표현과 유사하게 느낄 수 있는 표현이다.

이러한 자연스러운 흐름의 Automatism적 표현은 연구자의 『작품8』 <Piece & Piece>에서도 보여지고 있는데, 화면에서 드러나는 반복된 실선의 강약은 화면 안에서 독특한 분위기와 잘 융화되며, 생동감 있고 역동적인 효과를 잘 살려주고 있는 Automatism의 遊戱적 作品으로 비정형의 천 조각들 위에 재봉틀을 이용한 드로잉 실선들로 이루어진 형태가 <몽유도원도>에서 구름 기법의 윤곽선으로 드러난 것과 유사하다. 또한 화면의 전체적인 분위기에서 보여지는 붉은색 천 풀라주는 뭉쳐진 구름의 형상과도 유사한 형태로 이를 실선들로 자연스럽게 연결시켜 주면서 독특한 풍경을 표현한 作品이라고 하겠다.



『작품8』 노신경 <piece & piece>, 91x232cm, 장지에 채색 바느질, 2012

Automatism적 회화표현에는 운동에 관한 재생 감각을 매개로 하여 감정이나 의욕 또는 정취가 쉽게 결합된다. 즉 선의 방향과 속도, 힘의 세기, 짧고 긴 것, 그리고 굵고 가는 것, 성김과 뻑뻑함, 굽어지고 퍼지는 등의 기교에 의

해 무한한 정신의 표출이 가능하다. 이러한 의미의 點과 線은 대상의 의미나 표상과 협동하거나 또는 그것과 독립적으로 생명화 된다. 마치 연구자의 作品에 붙여진 천 조각들은 <몽유도원도>에서 구름 기법으로 墨線들로 형성된 산이나 개울가의 바위 등의 표현과 유사한 형태를 보여주고 있으며, 색채 또한 붉은색 계열의 그라데이션 효과로 <몽유도원도>의 墨色의 변화를 느끼게 함으로써 연구자의 作品은 <몽유도원도>와 유사점이 있음을 알 수 있었다.

인상주의 작가 모네(Claude Monet:1840-1926)<sup>220)</sup>는 어느 한 부분이 주제가 되지 않고 그림 전체가 하나의 주제가 되는 자유로운 표현인 올오버(all-over) 회화양식으로 모네의 수련화에서 이러한 遊戲的 表現을 적극 활용하였다. 그의 작품 [도판35] <Le Bassin aux Nymphéas, Giverny>은 1919년에 제작된 것으로 Giverny에 머물던 시절 주변의 풍경을 그린 그림이다. 붓터치에서 드러나는 흐름이 Automatism적 느낌을 느끼게 하는 작품이다.



[도판34] Claude Monet, detail



[도판35] Claude Monet, <Le Bassin aux Nymphéas, Giverny>, 100x200cm, 캔버스에 유채, 1919,

220) 루이스 면퍼드 저. 박홍규 옮김, 『예술과 기술』, 텍스트, 2011, p.130 재인용  
프랑스의 인상주의 화가로 햇빛을 받은 자연의 표정을 따라 밝은 색을 효과적으로 구사하고, 팔레트 위에서 물감을 섞지 않는 인상파 기법의 한 전형을 개척했다.

기본색을 그대로 사용하고 있으며, 한정된 팔레트에서 작업하는 것을 특징으로 화면에서 색이 섞이는 것을 의도하지 않았다. 운동감 있는 붓의 터치감이 먼저 칠한 색을 뒤흔들지만 그 필치가 꽃들을 두껍게 와해시키는 마티에르를 요구하고 물밑에서 세로로 흔들리는 그림자의 세계와 수면의 실상 세계를 구별하는 실마리가 되고 있다. 넓은 화면을 단번에 바라보는 것이 아니라 수련의 디딤돌을 따라 화면의 안, 즉 위쪽으로 시선이 이동되어 가며 作品이 완성되어 가고 있다. C. Monet가 친구에게 보낸 편지에서 다음과 같은 문장을 볼 수 있는데, “색깔이 고집스러우리 만치 더덕더덕 들러붙어 있는 그것이 전부라네. 하지만 그건 그림이 못되네.”<sup>221)</sup> 그는 몹시 겸손하게 말하고 있지만 그것이 C. Monet가 색깔이 있는 붓터치의 Automatism적 짧은 線으로 시시각각으로 변화하는 수련을 표현했음을 밝히고 있는 것이다. 다시 말해 그가 미쳐 깨달을 겨를이 없이 순간순간 변화하는 태양광선에 비취진 수련을 그리는 ‘창작과정’에만 열중한 데에서 이루어진 작품에 대해 사람들이 놀라워할 수 있다는 점을 간과했기 때문이다.

이러한 C. Monet의 作品에서 보여지는 수련은 연구자의 作品에서 유기적인 천 조각을 붙인 것과 유사하며, 그 전체적인 분위기를 형성한 색채의 사용도 연구자가 재봉으로 형성하는 드로잉 실線들의 겹침과 유사한 색조를 이루고 있음을 발견할 수 있었다.

【작품9】에서 본다면, 연구자는 화면 위에 박음질할 때 조형효과를 의식하며 ‘遊’의 마음으로 작업을 진행하고 있다. 화면 안에는 비정형의 천 조각들을 유기적으로 여러 조각 붙였는데, 이는 마치 C. Monet의 作品에서 보여지는 수련과 유사한 형태를 지니고 있다. 비선형적이고 유기적이며, 비결정적인 형태로 이루어진 재봉의 드로잉 線들은 C. Monet의 作品에서 보여진 수직적 터치

221) 계간미술(26), 중앙일보, 1983, p.94

와 수평적 터치의 만남과 유사한 물결의 Automatism적 표현을 회화적 공간에서 드러내고 있다.



[[작품9] 노신경 <piece & piece>,110x195cm, 장지에 채색 바느질, 2012

조형요소 중 하나인 線의 표현에서 Automatism적인 방법을 사용하기 시작한 것은 초현실주의의 등장으로 무의식 세계를 자동기술적인 線으로 표현하게 됨으로써 출발하게 되어 액션페인팅에서 그 자발성과 표현성이 더욱 심화되었다. 이는 이후에 Jackson Pollock의 작업에 많은 영향을 끼쳤고, 특히 자동기술법에 의한 그들의 드리핑은 작가의 내면세계를 반영하게 되었다. Jackson Pollock에게 있어서 캔버스는 행위를 하는 장소로서 변모를 피하기 위한 장소였다. 즉, “캔버스에서 일어나는 것은 그림이 아니라 사건이었다.”<sup>222)</sup> 이처럼 자유로운 ‘遊’의 흐름을 상징적으로 드러내는 작가들은 초현실주의의 무의식을 표현하는 자발적 표현을 위한 우연적 Automatism을 각자의 입장에서 해석하

222) Barbara Rose, 『American Art Since 1900 : a Critical history』, 1967, p.23

고 의미를 부여하여 연속적이고, 자연 발생적인 線의 흐름과 운동을 상징적으로 드러낼 수 있는 행위적인 Automatism의 遊戲的 表現으로 발전시켰다.



[도판36] Jackson Pollock <Lavender Mist Number 1>, 221x299.7cm 캔버스에 에나멜, 알루미늄, 페인트와 유채, 1950

특히 Jackson Pollock의 작품 [도판36] <Lavender Mist Number 1>에서는 드리핑한 線으로 作品이 표현되고 있다. 미술 평론가 바바라 로즈(Barbara Rose : 1938- )<sup>223)</sup>는 “이 線의 자립을 기하학적 추상에 있어서는 현실과 자연과의 조응이라는 대립적인 관계가 존재하지 않지만, 이 ‘線’의

자립에서는 그 나름대로 추상 형태라고 할 수 있는 指示性(지시성)이 있기 때문이다. 그와 반대로 Jackson Pollock의 작품에 있어서 각각의 線은 우연히 그려진 것처럼 보이기도 하지만, 그것은 우연을 보여주려는 것이 아니라 線의 집합 전체가 作品이 되어 있음을 말해주는 것이다. 바로 이러한 이유로 화면을 上下左右로 거꾸로 놓을 수 없게 된다. 그렇게 되면 線의 집합이 결정적인 것으로 고착되기 때문에 우연성도 사라지고 만다. 아울러 Jackson Pollock의 회화에서는 ‘前景(전경)과 後景(후경)과의 구별이 더 이상 존재하지 않는다

223) Sorenson, Lee, “Barbara Rose”. 『예술 사학자 사전』.2015

미국의 미술사학자이자 예술 평론가. 그녀는 Smith College, Barnard College 및 Columbia University 에서 교육을 받았으며 Meyer Schapiro 에서 공부. Walter WS Cook과 함께 뉴욕 대학 미술 연구소 에서 공부. Michael Chapman (촬영 기사)을 통해 Rose는 Carl Andre 와 Frank Stella 를 포함한 많은 뉴욕 예술가들에게 소개됨, 1961 년 로즈는 스페인으로 풀 브라이트 (Fulbright)를 받음.

.”<sup>224)</sup>라고 하였다. 이러한 과정 속에서 그에게 있어서 線은 매우 중요한 표현 요소가 되었고 線의 윤곽과 관계없이 완전한 자유를 누리며 非技術的(비기술적인) 기능으로 사용하여 화면을 해방시킴과 동시에 자기표현의 극대화를 성취할 수 있게 되었다. 비록 Jackson Pollock은 서양화가이지만 線을 통해 윤곽 표현과 관계없이 작가가 완전히 자유로운 마음으로 드리핑한 線들의 표현은 遊藝的(遊藝的) 마음이었을 것으로 생각된다.

연구자가 표현하는 작품들에 드러난 재봉질한 線들도 우연히 그어진 것처럼 보이기도 하지만 Jackson Pollock의 작품과 유사한 線의 집합으로 作品을 하고 있다.

추상회화에서는 신체의 움직임에 따른 소산으로 線을 정의하여 형태, 공간, 질감 등을 線의 표현으로 구체화하고 線으로 인간과 언어소통의 관계까지 인식하기도 한다. 연구자는 작업의 초기부터 비정형의 형태와 Automatism적인 線의 표현에 관심이 있었다.

연구자는 『작품10』 <Piece & Piece>를 통해 행위 자체에 중요성과 의미를 부여하며 드



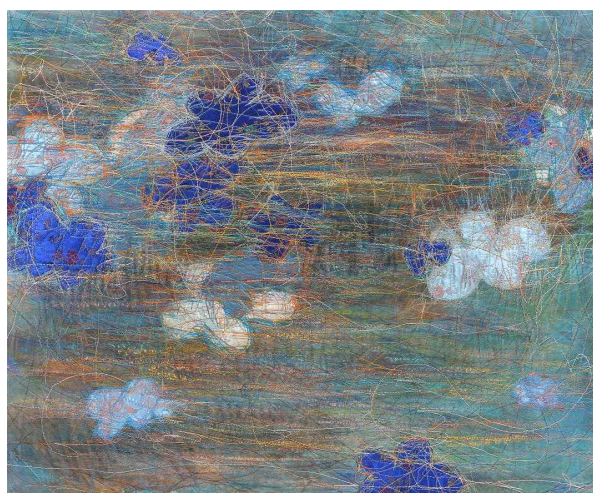
『작품10』 노신경 <Piece & Piece I >130.3x97cm 장지에 채색 바느질, 2012

224) Barbara Rose, 『American Art Since 1900 : a Critical history』, 1967, pp.149-150

로잉 線들의 반복으로 인한 線의 집합을 표현해 내고 내면의 세계와 기본적인 행위보다는 행위 자체에 의미를 가지고 표현방법에 중요성을 부여하는 방식을 시도하였다. 이로 인해 재봉이라는 기계를 통한 자유로운 遊戲的 올오버 페인팅 회화를 시도하였고, 화면 전체를 지배하는 동양화 물감을 통한 무채색 배경의 Automatism적 실線들의 집합으로 이루어지는 드로잉을 화면에 드러냈다.

우연의 효과와 에너지 넘치는 중첩된 바느질 線들로 조형적 線뿐만 아니라 수많은 미적 함양의 點까지도 그리며 만들어낸 바느질 회화 작품이며, 화면에서 보여지는 수많은 線들의 운동감과 자유로운 흐름으로 제작되는 드립핑 기법과 유사하게 보이는 연구자의 미적 조형을 추구한 작품이다.

“색채란 존재의 깊은 곳에서 우러나오는 것이기 때문에 물리적이면서 심리적인 효과를 주며 감각들을 일깨워준다.”고 W. Kandinsky는 말하였다. 즉 색채는 인간의 심리를 잘 나타내주며 인간의 감성과 결합되어 다양한 효과로 미술의 표현 영역이며 독립된 회화의 영역으로 창의적이고 독창적인 예술가의 욕구에 따라 색채 그



【작품11】 노신경 <in between 0802> 53X65cm sewing on the Korean paper 2015

자체로서도 충분한 遊戲的 표현력을 지닐 수 있는 것이다.<sup>225)</sup> 평면공간과 굵은 線의 색채를 표현하는 양식을 발전시켰다고 볼 수 있는 것이다.

225) W. 칸딘스키. 권영필 역. 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 열화당, 1971, p.53

이러한 관점에서 연구자의 『작품11』 <inbetween 0802>는 파란색 계열의 작품으로 파란색과 하늘색, 흰색 천 조각들이 색실線들과 함께 화면에서 드러나고 있다. 파란색이 가지고 있는 상쾌함이나 신선함, 신비로움 등의 느낌이 연구자의 감성과 결합되어 하나의 회화 작품을 이룬 것이다.



『작품12』 노신경<inbetween 0226> 50.5x60.6cm, 장지에 채색 바느질, 2014

연구자의 『작품12』 <inbetween 0226>는 Automatism적 실線을 통한 우연의 효과와 화면 위에 양단이라는 오브제를 덧댐으로 인한 회화적 재질감과 따뜻한 색채로 독특한 형태를 드러내며 자유로운 공간적 흐름을 ‘遊’로의 藝術精神을 표현한 작품이라고 할 수 있다.

이러한 조형적 구조들로 화면은 작품의 성격을 강화시켜주고, 장지와 양단이 덧대어진 色面은 대조를 이루며 각각 독립적으로 필수 불가결한 요소로써 서로를 지탱해 주고 있다.

이처럼 ‘遊’의 연구자 마음은 내적 필연으로 작용하며 순수의식의 표현수단으로 이용되고 있다. 자유로운 유희적 마음은 장지와 양단이라는 재료를 통한 조형요소들의 Automatism적 자유로운 遊戲的 표현으로 화면에서 드러나고 있는 것이다.

### 3. 자유로운 ‘遊’에 의한 바느질 회화表現

자유로운 ‘遊’에 의한 바느질 표현은 바느질에 한 땀 한 땀 연속적인 바느질 드로잉 線의 흐름을 통해 뻗어 나가고, 교차하며, 천 조각들의 유기적인 아름다움을 창출하려는 표현이다.

이러한 회화 表現 作品들이 새로운 시각에서 바라볼 수 있게 하는 하나의 독창적인 시도라 생각하였고, 또한 회화적인 지평도 넓게 확장할 수 있다고 생각하였다.

바느질은 동, 서양을 막론하고 일상 속에서 여성들에 의해 행해져 왔던 것으로 당시의 여성들은 다양한 바느질을 통해 자신 생활 속의 장식적인 부분과 더불어 자신들의 창의력을 쏟아 부었다. 어원적으로 본다면, 그리스어의 ‘catemeran’과 라틴어 ‘cotidianus’로부터 유래한다. 이는 매일의 생활을 반복하며 현재의 인간이 살아가는 존재의 양식으로 美적인 것을 의미한다.<sup>226)</sup> 이러한 일상 생활은 사회와 결코 분리하여 생각할 수 없으며, 사회와 서로 끊임없이 영향을 주고받으며 공존하는 것으로, 이 때의 바느질은 여성의 규방 문화를 형성하여 왔고, 이러한 문화에 기여하는 바느질 기법에 관한 연구는 우리 문화에서도 고유한 문화의 유산이라는 점에서 중요시 다루어져야 한다고 생각한다.

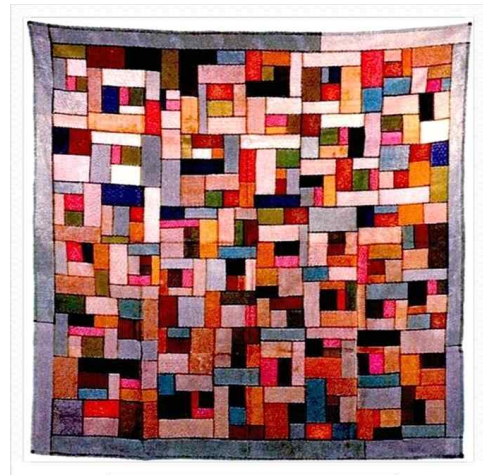
예로부터 우리의 규방문화에 있어 조각보는 조형요소들의 변화 있는 배열과 함께 아름다움을 드러낸 작품으로 인정받으며 우리 문화의 유산적 가치가 있음을 통해 오늘날까지도 연구되고 있다.

그 예로 우리나라의 조각보 [도판37]는 작은 천 조각들을 바느질 실선들로

---

226) 최중욱 저. 『일상에서의 철학』, 지와 사랑, 2000, p.171

변화 있는 배열로 구성하여 아름답게 조형의 세계를 실현하고 있다. 이는 기하학적 공간의 소산이라기보다는 조선 여인의 생활 관념에서 나온 예술행위의 미의식이라고 할 수 있다. 조각보는 작은 천 조각들의 모임과 바느질 땀들의 연결된 線을 이용하여 조형적인 보자기를 구성하게 되고 아름답고 단아한 바느질 회화를 실현한 것이다.



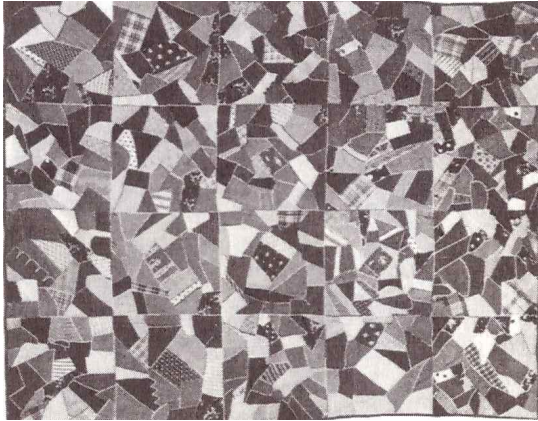
[도판37] <조각보>, 유물, 95x85cm, 19세기, 한국자수박물관 소장

이러한 조각보 [도판37] 를 만드는 일은 조선 시대 여인들이 장수를 의미하는 축원의 의미로 생각하고 있었기에 그 여인들의 내적 필연 세계를 표현하는 계기가 되어 생산량이 풍부하였다.

이렇게 만들어진 조각보들은 대부분 다양한 재질의 자투리 천이 모여 형태가 불규칙적이면서도 전체의 조화를 이루는 아름다운 화면 구성을 보이는 조각보들이 많은데, 이들 작품의 미적 형식은 무기교의 기교, 부조화 속의 조화로운 美를 보는 듯한 감각적인 조형세계를 보여주고 있다.

결국 이 여인들이 조각보를 만드는 행위는 ‘遊藝’와 예술이 하나로 합쳐진 행위로 볼 수 있으며 일상 속에서 여성의 삶을 바느질을 통해 ‘遊’의 표현을 한 것이다.

미국의 서부 개척시대에 만들어지기 시작한 패치워크, 퀼트도 제작 동기는 조각보와 유사하다. 서양에서는 윌리엄 모리스 (William Morris:1834-1896)에 의해 퀼트를 통해 작품을 만드는 운동은 더욱 활성화 되었고, 예술적인 면모를 보이는 작품을 만들게 되었다. 이 William Morris의 연구는 퀼트 작품 [도



[도판38] 엘리자베스 앤 클라인 <크레이지 퀼트>, 비단과 벨벳, 1875, 덴버, 콜로라도 덴버 미술관

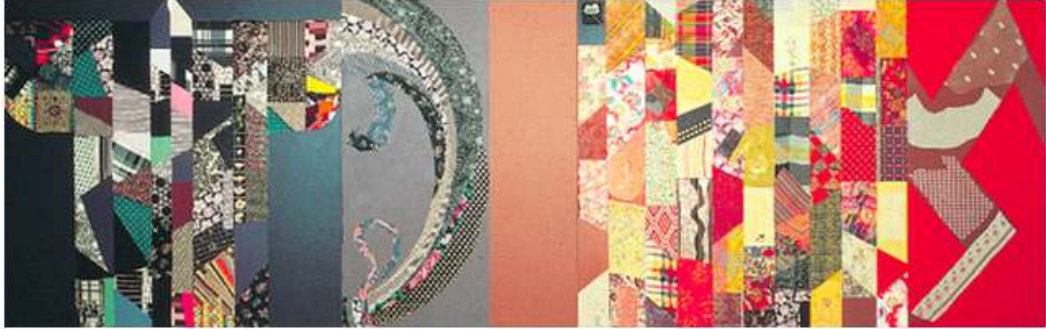
관38] 을 할 때, 예술로서의 형식과 내용에 관한 자유로운 바느질 실선의 배열로 형겼 이음 작업(patching)과 누빔 작업(quilting)을 통한 색채의 대비, 등에 영향을 주었다. 그리고 미국에 전해진 패치워크(patch work)와 누빔의 미국 퀼트의 전통적 작업은 실선의 순환적 대비가 아름답게 이루어진 퀼트 작품이 되어 ‘위대한 미술(The

Great Art)’이라는 충분한 근거를 제시하게 되었다.<sup>227)</sup> William Morris의 이론은 새로운 미학적 가능성을 열어 주었으며, 이러한 예술적 기술의 전승을 통해 작가들의 자유로운 ‘遊’의 형식을 구현한 것이라고 하겠다.

여기에서 ‘바느질 회화’로의 시원을 찾아볼 수 있는 미리엄 샤피로(Miriam Schapiro:1923-2015)의 ‘페마주(femage)’ 작품을 살펴본다면, 우선 ‘페마주(femage)’는 M. Schapiro가 ‘콜라주(collage)’의 변형으로 적절하게 고안해 낸 재치 있는 용어이다. Schapiro와 공동 작업했던 멜리사 마이어(Melissa Meyer:1946-)는 ‘콜라주’를 잡다한 재료를 붙여서 만들어진 그림이라고 정의 내렸다. 여성 작가들은 페마주(femage)로서의 이러한 활동을 수세기에 걸쳐 행해 왔으며, 전통적인 수공예 기술을 사용하여 미술적인 활동을 하였다. M. Schapiro는 페마주(femage)에 천 조각, 형겼 잇기와 자수를 통한 面의 변화 있는 조형적 배열을 형식적이며 도상학적인 요소로 폭넓게 사용하였으며, 이는 미술가로서의 자신의 정체성과 더욱 오래된 진정한 전통성과의 관련을 회

227) 윤난지 위음, 『페미니즘과 미술』, 눈빛, 2009, pp.367-368

복시키려는 M. Schapiro의 의식적인 노력이 바느질 회화의 시원이라 볼 수 있다.<sup>228)</sup>



[도판39] Mariam Schapiro, <기모노의 해부>의 세부, 캔버스에 천과 아크릴,

M. Schapiro는 페마주(femage) 작품 중 [도판39] <기모노의 해부>를 1976년에 전시했는데, 이는 50피트(약 15.24미터)나 되는 큰 규모의 회화로 “역사화에나 적당하며, 이전에는 엄두를 내지 못했던 것을 재검토”하기 위해 이런 대규모 작업을 하였다고 한다.<sup>229)</sup> 이 작품은 10장의 변화 있는 패널로 이루어지고 있으며, 중심 모티프는 일본의 기모노 형태로 순환적이며, 추상적 양식화를 이룬 작품으로, 표면의 모양과 구성은 화려하며 감각적이다. 그것들 가운데 세 장은 양쪽 측면이 띠와 킵에 의해 굳혀져 있으며, 그녀에 의하면 하나는 기하학적, 또 하나는 직선적이라는, 그녀가 구하고 있는 양립 불가능한 형태를 채워 주는 것으로 형태가 선택되었다고 하였다. Miriam Schapiro의 藝術이 적절하게 이해받는 것은 오래된 모더니즘 전통과의 대화에서라고 할 수 있을 것이다.

228) 윤난지 엮음, 『페미니즘과 미술』, 눈빛, 2009, p.341

229) 휘트니 채드워 저. 김이순 옮김. 『Women, Art, And Society』, 시공사, 2006, p.451



【작품13】 노신경 <piece & piece> 130x388cm 장지에 채색 바느질 2012

연구자의 【작품13】 <piece & piece>를 본다면, 균질의 평평한 색면을 자른 듯 선명한 윤곽이 나타나지는 않지만 바느질 드로잉의 흔적과 얼룩진 형꼴 조각들이 다소 울퉁불퉁한 표면을 보이며 연결되어 있고, 재료인 천과 실의 물성이 전면에서 부각되며 서로 연결되어 연구자 삶의 단편을 표현하고 있다. 사각형으로 자른 천들은 수평과 수직으로 잇대어지고, 바느질로 ‘깨매어지며’ 서로 유기적인 구조를 유지하고 있다. ‘바느질 땀들’로 드로잉을 하며, 회화 작업을 한 작품이다.



[도판40] 김수자, <Portrait of yourself>, 273x190cm, thread ink crayon and acrylic on used cloth>, 1985

김수자(1957- )의 <Portrait of yourself>는 수평선과 수직선을 사용하여 종횡으로 엮갈리며 서로에게 없어서는 안 되는 종횡의 관계를 구조와 상징을 통해 그 의미 내용을 표현 [도판40] 하고 있는 바느질 회화 작품이다. 그녀는 바느질 작가-“깨매기 연작”-에서 출

발하여 “연역적 오브제”, “바늘 여인”, 그리고 개념 미술까지 예술과 삶의 조건들을 연계하며 이 시대를 표현하고 있는 것이다.

연구자가 바느질 회화 작업을 할 때에는 재봉틀이라는 기계를 사용하여 한 땀 한 땀 박아서 이루어지는 조형적 線을 활용하여 작업하고 있다. 본래 예술과 기술은 모두 인간이 유기적으로 형성하고 표현한다.

예술은 내면적이고 주관적인 측면을 표출하며, 예술의 상징적 구조는 인간이 그의 내면 상태를 외부화 하고 투사하게 되며, 무엇보다도 특히 작품을 하는 사람의 정서, 감정, 삶의 의미와 가치에 대한 직관에 구체적이고 보편적인 형식을 부여하게 하는 어휘와 언어를 만드는 수많은 노력이다.

기술은 주로 삶의 외부적 조건에 대응하여 이를 정복하고, 자연의 힘을 통제하며, 그 힘과 인간의 고유한 자연적 기관의 기계적 능률성을 실용적이고 조작적인 측면에서 확장해야 할 필요성으로부터 발전하는 것이다. 그리하여 예술과 기술은 시대의 흐름에 맞춰 활성화된 관계를 맺으며 인간 삶의 가치를 더욱 높이는데 그 목적이 있는 것이다.<sup>230)</sup>

예술적 상징 기능이란 내적 상태를 표출하고 태도와 욕망을 외부화 하고 투사하는 것으로 시작하며, 때로는 내부 충동에 답하고 때로는 외부 세계와 외부 사람들에 답하는 것으로 시작된다. 인간은 예술을 표현하면서 상징적 재현이라는 위업 덕택에 그를 둘러싼 환경의 집요한 문제들과 제한된 현재로부터 자신을 해방했다. 그리하여 인간은 단일한 상징적 재현 속에서 과거의 경험을 재결합하는 방법을 발견했을 뿐만 아니라, 그보다 더욱 개성적인 인간의 특징을 보여주는 방법을 찾아냈다. 인간은 아직 어떤 객관적 존재를 갖지 못

---

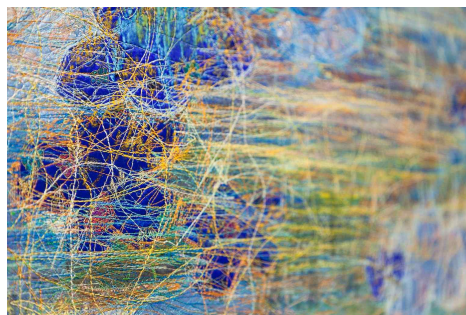
230) 루이스 멍퍼드 저. 박흥규 옮김, 『예술과 기술』, 텍스트, 2011, pp.68-69 참조

한 삶을 위한 새로운 가능성, 새로운 경험을 투사할 수 있었다.

藝術은 지금까지 숨겨온 의미를 부여하며 최대한 드러낸다. 藝術은 눈으로 보고 귀로 들으며 머리로 아는 것보다 더 많은 것을 의미한다. 예술적 상징의 도움으로 인간은 과거의 시간과 현재의 시간을 결합할 뿐만 아니라, 현재의 시간을 미래에 생겨날 이상적 가능성과 결합한다.

회화와 음악, 의상과 건축, 시와 조각처럼 다양하게 표현되는 모든 예술에 상징이 없다면 인간은 문화적으로 귀먹고 말 못하고 눈먼 세계에서 살게 되었을 것이다. 예술적 상징이 과학에 봉사하고 마침내 기술에 봉사하면서 추상적 사고의 방안으로 유용하게 된 것은 역사상 지극히 최근 단계에서였을 뿐이다. 잠바티스타 비코(Giambattista Vico:1668-1774)<sup>231)</sup>가 오래 전에 정확하게 지적했듯이, 예술적 상징이 시적이고 신화적인 기능을 지니고 있다는 것은 합리적이고 실용적인 사용에 훨씬 앞선 것이다.

자유로운 ‘遊’에 의한 바느질 회화에 있어 기본이 되는 곡선 [도판41]은 실이 지나간 흔적으로 순수 조형미술에서 點에서 線, 그리고 形象으로 연결되어 조형적 표현이 가능하다. 바느질 된 線은 화면 위에서 시각적으로 리듬감을 주고 線 자체로 내용을 함축하고 있어 전달 가능한 조형요소로서의 색채와 함께 강한 매개체적 역할을 한다. 線은



[도판41] 노신경 <바느질 실선-곡선>detail

231) 루이스 멍퍼드 저, 박홍규 옮김, 『예술과 기술』, 텍스트, 2011, p.55 재인용

이탈리아 철학자로 데카르트 철학에 반대하여 사유(思惟)가 아니라 행위에 진리의 기준을 두고 자연에 관한 학문의 가능성을 배제하고, 인간 역사에 주로 관심을 가졌다. 인간의 정신 활동에서의 감각, 표상력, 이성의 3단계에 호응하여, 역사 속에도 세 시기, 즉 원시적이며 신적인 시기, 시적이며 영웅적인 시기, 그리고 시민적이며 참다운 인간적인 시기가 있으며, 이것들이 계속 번갈아 가며 출현한다고 생각했으나, 이 번갈아 일어나는 변천을 운명론적으로는 받아들이지 않았다.



[도판42] 노신경 <바느질 실선-직선> detail

點이 나열되면서 형성되는데, 이는 점이 정지를 의미한다면 線은 내적으로 흐르는 긴장을 의미하며 현대 미술에서는 형식적인 면에서 무한한 정신의 표출이 가능한 요소이다. 재봉질 된 회화적인 실線은 두 개의 점들 사이에 놓여진 點들의 집합이며 넓이와 깊이가 없고, 길이만 있을 뿐이며, 길이에 의해 방향성과 형태를 가지는 것이다. 직선은 무한한 운동성을 나타내는 간결한 형태이며, 이는 조각 천을 연결하는 바느질 실線에서 나타나고, 곡선은 자율적인 동시에 율동적이다. 생생한 생명감과 활동성을 지니고 있으

며 우아한 조화의 美를 표현하고 있으며, 비슷한 크기의 천 조각에서 오는 단조로움이나 지루함은 색채나 배열에 변화를 주고, 그 위에 두드러진 실선의 불규칙한 패턴으로 모여 자유롭게 결합된 구조이다. 바느질 실선의 축적으로 인해 점차적으로 점, 선, 면으로 이행되면서 완성되는 것이다.<sup>232)</sup>

화면에서 보여지는 순환적인 바느질 실선-직선 [도판42]은 연속적인 행위의 반복에 따라 공간을 부여하며, 無의 공간에서 有

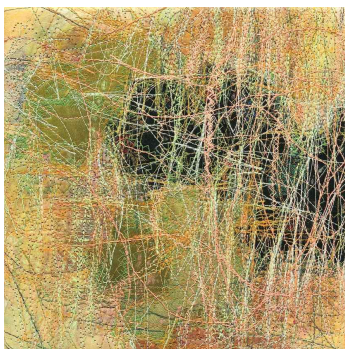


【작품14】 노신경 <piece & piece> 162x130cm 장지에 채색 바느질 2012

232) 구선자, 「기억을 바탕으로 한 바느질의 여성이미지 연구」, 경북대학교대학원 석사학위논문, 2010, pp.32-33

의 의미를 제공한다.

연구자만의 바느질 회화기법을 통하여 실선을 활용하여 꿰매며, 화면을 채우고, 무수한 點들을 더해가며 자유로운 ‘遊’의 표현형식을 통해 자기 성찰의 시간을 만들어 가고 있다. 이는 『작품14』의 화면에서 보여지는 것처럼 모필 드로잉 線의 연장이라고 볼 수 있으며, 이러한 실선은 연필 線과도 같은 것이며, 화면에서 보여지는 입체감 있는 조각 천들은 새로운 관계를 맺으면서 관계적 의미를 표출하는 연구자 내면의 기억세계이라고 할 수 있을 것이며, 화면 위를 순환적으로 가로지르는 ‘꿰매기 실線’들은 리듬감을 강조하며 바느질을 통해 소통을 의미하고 있는 것이라고 하겠다.



【작품 15】 노신경 <inbetween 0603> 18x18cm 장지에 채색 바느질 2017



【작품 16】 노신경 <inbetween 0601> 18x18cm 장지에 채색 바느질 2017



【작품 17】 노신경 <inbetween 0604> 18x18cm 장지에 채색 바느질 2017

연구자의 『작품15』 <inbetween 0603>, 『작품16』 <inbetween 0601>, 『작품17』 <inbetween 0604>을 본다면, 연구자는 작품을 바느질로 제작함에 있어 재봉틀이라는 기계를 사용하는데 이는 표현 방식을 좀 더 회화적이고 효율적으로 표현함에 있어 기능적 역할을 ‘재봉틀’이라는 기계의 도움을 받아 作品의 미적 가치를 높이고 있기 때문이다. 또한 예술에서 상징적 표현을 통해 현재와 미래의 시간을 결합하고 내적 필연의 무의식적 ‘遊’의 바느질 화화 표현을

하고 있는 것이다.



【작품 18】 노신경 <inbetween 0617> 19x19cm 장지에 채색 바느질 2017

【작품18】 <inbetween 0617>는 연구자가 바느질 회화로 표현한 作品 중에서 자유로운 遊戲的 표현형식이 잘 드러난 作品으로 인위적 흔적을 내지 않는 無爲한 상태에서의 자유로운 ‘遊’의 조형적 표현 作品이다.

또한 연구자의 作品표현 행위로 재봉틀이라는 기계를 이용하여 방향과 속도를 조절하여 화면 안에서 시간성과 비정형의 사물형식을 부합시키는 의미부여를 통해 연구자 자신의 내면적 존재의 의미를 표현하고자 한 作品이다.

이처럼 연구자가 作品을 연구하고 표현함에 있어 ‘遊’의 마음 상태에서 조형적 표현형식을 作品에 반영하여 바느질 회화 作品으로 구현한다는 것은 자유의 본질을 體現하는 遊戲的 作品으로서 예술적 본성에 부합하는 作品의 경지에 이르게 되는 길이고 또한 莊子 藝術精神의 반영이라 생각한다.

## V. 바느질 회화 作品연구

### 1. 추상적 心象의 表現 作品

현대미술에서 개인의 개별적 감성의 인식은 작품에 자유롭게 표출되고 있으며, 이를 규정할 만한 특정한 이념이나 규율이 정해져 있지 않고 있기 때문에 자유로운 표현 방법과 첨예한 실험은 미술 분야에 있어 새로운 가능성을 열어준다. 두꺼운 한지나 다양한 천위에 여러 가지 색실들을 사용해 재봉질과 바느질로 作品을 하는 연구자는 추상적 심상 표현 작품의 일환으로 그 마음 자세는 저절로 遊戱하는 ‘遊’의 마음으로 表現하게 되었다.

연구자의 작업 방식은 붓이 아닌 천과 바느질 기법을 사용하여 두꺼운 한지나 천위에 다양한 색실로 드로잉하며 작업하는 바느질 회화 기법으로 연구자의 내면세계를 추상적으로 표현하고 있다. 처음에는 손바느질로 作品에 조형적 아름다움을 표현하고자 하였으며, 이후에는 재봉틀이라는 기계의 사용을 통해 한층 더 회화적인 바느질 작업을 하고 있다.

일반적으로 예술가가 作品을 표현함에 있어 사용하는 표현 재료의 선택은 창의적인 작업에 있어 중요한 의미를 가지기에 作品을 하는 작가들은 자신의 작업 의도에 적합한 물성의 재료를 찾아 개성 있는 作品을 하려고 노력하고 있다.

연구자는 작업 의도에 적합한 재료로 천과 실을 사용하여 본인만의 作品을 창의적이고 예술적으로 표현하려고 하였다. 그리하여 연구자가 화면에서 추상

적 심상을 표현함에 있어 좀 더 자유롭게 표현할 수 있다고 생각한 재료, 즉 종이, 천, 바늘 그리고 다양한 색의 실을 사용하여 “遊”의 마음으로 표현하게 되었다.

그런데 근대에 들어와 다양한 매체와 재료의 수용과 함께 인간의 삶과 밀접하게 연관된 천을 사용하는 바느질 표현이 커졌고, 특히 동양의 조각보를 통한 추상적인 패턴의 미술 작품들이 연구되기 시작하였다.

특히 천(cloth)은 변형이 용이한 재료적 특성이 있는 것으로 자코다 뷰익(Jacoda Buic)은 “섬유는 각 시대의 예술적인 감성과 사고적인 측면을 잘 드러내는 재료이다. 섬유 위에 표현된 단 하나의 실 흔적도 상상력을 유발시키는 존재가 된다. 예술가들은 섬유의 따뜻함과 예민함, 감각적인 것들을 예술가 내부 세계와 대화로 인도한다.”<sup>233)</sup>고 한 연구에 힘을 얻어 연구자는 ‘천’이 주는 물성의 장점과 조각보의 조형성에 영향을 크게 받아 연구자의 추상적 심상의 표현 작품을 하기에 이르렀다

더불어 연구자가 선택한 재료인 천은 그 자체가 가지고 있는 따뜻하고 부드러운 재질감과 풍부한 표현 방법의 용이성으로 현대 미술에서 그 사용 영역이 점차 확대되고 있으며, 재료가 가지는 물질적 특수성으로 인해 관람자들에게 친밀감을 주는 긍정적인 효과를 불러일으키고 있다.

. 연구자만의 작품을 표현하는데 있어 천과 바느질은 종래의 규범에서 벗어나 고유성과 독창성을 표현하는데 좋은 재료임에 틀림이 없다는 생각이다.

연구자가 본인만의 심상세계를 표현해 줄 수 있는 재료에 대한 연구를 함에 있어 천과 바느질 기법을 사용하게 된 이유는 어린 시절 천이라는 소재가 주는 부드러운 이미지와 따뜻한 감성을 느꼈던 기억에서라고 할 수 있다.

---

233) 유선태 저. 『현대 섬유예술의 이해』, 미진사, 1995, p.23

연구자의 『작품19』 <piece & piece> 는 꿈같은 내면의 심상을 추상적으로



『작품19』 노신경, <piece & piece>, 91x72.7cm, 천에 채색 바느질, 2009

드러내기 위한 천의 사용을 잘 보여주고 있는 작품이다. 광목천에 보라색 계열의 동양화 물감을 사용하여 여러 번 반복되는 채색 바탕 작업을 한 후, 어린 시절 기억에 대한 심상을 단순화시켜, 이를 각기 다른 재질감의 천 조각들을 이용하여 조형적으로 구성한 추상적 작품이다.

기억의 단편적 심상은 우리나라의 전통 예술품인 조각보에서 모티브를 받아 사용하게 되었는데, 화면에서 보여지는 비정형의 조각 천들로 이루어진 자연스러운 조화는 시간이 지남에 따라 더욱 빛을 발하는 우리 민족의 특수한 정감적 표현인 조각보의 심미적 가치와 연계할 수

있을 것이다. 예술은 미적인 것을 추구하는 특별한 임무를 가졌고, 그 미적인 것은 어떤 가치를 지향한다는 의미에서 미적 가치는 역사적 과정의 산물이며, 우리들의 삶과 매우 밀접한 깊은 관계 가운데 자리 잡고 있는 구체적 가치이다.<sup>234)</sup> 미적 가치를 추구하는 모든 예술 행위는 로저 프라이(Roger Fry:1866-1934)가 언급한대로 ‘구체화된 역사’<sup>235)</sup>임에 틀림이 없다.

연구자는 이러한 구체화된 역사로써 미적가치를 지닌 조각보의 독특한 심미적 특징에서 시작하여 연구자 특유의 감수성을 통해 축적된 개별적인 감성을

234) 김영기 저. 『한국미의 이해』, 이화여자대학교 출판부, 2004, p.11

235) Roger Fry, Vision and Design, Brentano's New York, 1924, p.1

더하여 작품에 표출함으로써 연구자의 정체성을 확인하고자 하였다.

연구자의 초기 작업은 전통적인 조각보의 감수성에서 비롯되었다. 이러한 조각보와 유사한 모습은 『작품20』 <piece & piece>에서 찾아볼 수 있다. 초기의 조형적 감수성이 강조되는 작품은 최근 작품에 이르기까지 몇 차례 변화 과정을 거쳐 이루어진 것이다. 초기의 조각보 형태의 작업들은 우리의 전통적인 분위기가 화면에 여실히 드러나고 있다. 이는 일종의 소재주의적 발상에서 비롯되어 전통에

대한 재해석으로 이어지는 일련의 과정을 거친 형태라고 생각되며, 연구자의 작업에서 개별적인 특질과 주관적인 조형이 반영되어 표출되기 시작한 것이라고 할 수 있다. 이는 조각보라는 기성의 형태를 벗어남으로써 이루어진 것이며, 형식적인 것에서 벗어나 바느질이라는 행위가 재발견되어 표현된 바느질 회화이다.



『작품20』 노신경 <piece & piece> 130x162 cm 천에 채색 바느질 2009

연구자의 작품이 켈트나 조각보와 다른 점은 동양회화에 내재되어 있는 정

신성과 회화적 조형성을 바탕으로 하고 있다는 점이다. 연구자는 바느질 작업과 함께 우리 전통의 천연 염색을 연구하였으며, 이로 인해 『작품20』 <piece & piece>에서는 천의 일부분에 먹과 천연 채색을 가하여 화면에 추상적 심상을 표현하고자 하였다. 또한 여기에 회화성을 강조하기 위해 부드럽고 반복적인 실선의 사용과 천 조각들의 조형적 배열을 통해 순수 예술성과 자유로운 ‘遊’의 정신성을 표출하였다. 퀼트나 조각보가 조형적 아름다움과 함께 기능성이 강조된다는 점은 회화성을 강조하고 있는 연구자의 작품들과 차별성을 갖는 부분이라고 할 수 있다.



『작품21』 노신경 <piece & piece>, 45x45cm, 장지에 채색 바느질, 2012



『작품22』 노신경 <piece & piece>, 45x45cm, 장지에 채색 바느질, 2012

『작품21』 <piece & piece>와 『작품22』 <piece & piece>는 연구자가 갖가지 무늬와 색채를 가진 다양한 크기의 천을 직사각형으로 재단한 후, 다시 색면들로 조형적인 화면을 구성하며 재봉을 통한 바느질 선으로 드로잉 하듯 꿰매어 작업을 한 추상적 심상의 작품이다. 색면과 바느질 드로잉 線을 통해 화면을 구성한 이 작품은 전통 조각보와 흡사할 뿐 아니라 서양미술에서의 P. Mondrian 추상회화와도 형식상 유사점을 발견할 수 있다. 하지만 소위 차가운 추상으로 분류되는 P. Mondrian의 작품에 비하여 연구자는 논리적이기보다는

따듯하며, 이상적인 심상 세계의 표현으로 정감을 느끼는 작품을 전개하고 있다는 것이 차이점이라 생각한다.

이러한 연구자의 작업에 대하여 평론가 김상철은

비정형의 천 조각들이 어우러져 이루어내는 색면의 조화는 현대미술에서의 추상적인 아름다움을 유감없이 드러낸다. 혹자는 조각보에서 몬드리안을 발견했다고까지 말하는 것은 바로 이러한 연유일 것이다. 만약 작가의 작업이 이러한 조각보 고유의 심미특질을 모방하고 재현하는 것에 그친 것이라면 그 의미는 사뭇 감소되고 말 것이다. 작가가 조각보라는 기성의 정형화된 전형에서 벗어나 그것이 지니고 있는 특정한 요소를 발현하여 개별화함으로써 작업의 당위성을 확보하고 있다고 여겨진다. 그것은 비정형의 분방한 자유로움과 무질서 속에서 이루어지는 독특한 조형적 질서의 구축이다. 이는 우리미술이 지니고 있는 본질적인 내용과 연계되는 것일 뿐 아니라 작가의 작업 전반을 아우르는 핵심적인 가치라 할 것이다.<sup>236)</sup>

연구자의 작업을 규정하는 가장 두드러진 특징은 바로 추상적 심상 표현이다. 작품의 화면에서 드러나 듯 천이나 혹은 종이에 표현하는 바느질은 연구자에게 있어서 종이에 붓으로 그리는 것과 같은 조형 수단인 것이다.

藝術은 주관적 경험의 심상을 형식화하여 표현한다. 시각예술에서 시간과 공간 못지않게 심상 표현 문제는 중요한 요소이다. 그것은 미술이 근본적으로 시각에 의한 예술이기 때문이다. 미술의 역사에서 우리는 심상을 다루는 다양한 방식을 발견할 수 있다. 자크 데리다(Jacques Derrida:1930-2004)는 “심상 표현의 흔적으로서 성립하며, 흔적 속에서 계속 이끌려진다. 회화에 있어서 흔적은 바로 심상 표현이다. 심상들의 존재는 우리의 신체에 상관적인 것으로 연속성, 다양성, 창조성의 성격을 지니며, 시간의 단면적 조각으로 드러난다.

---

236) 김상철, 「일상을 통해 접근하는 한국미의 본질」, 2010년 노신경 개인전 서문 중에서 발췌

화면에서 추상적 심상 표현을 보여주고 있는 작품으로 연구자의 『작품23』 <piece & piece>를 들 수 있다.



『작품23』 노신경 <piece & piece>, 91x116.7cm, 천에 채색 바느질, 2009

이 작품은 연구자의 주된 소재인 천을 이용한 작업으로 파스텔톤의 색면과 자유분방한 재봉질의 흔적들로 점철되어 있다. 이는 손에 의한 수공적인 것이 아니라 재봉틀을 이용한 기계적인 것이다. 재봉틀에 의한 기계적인 線의 본질은 직선의 정연한 질서를 지닌 것이지만 연구자는 이를 자유로운 ‘遊’의 곡선으로 수용함으로써 그 성질을 변환시키고 있다. 이는 특정한 법칙이나 규율에 의한 것이 아니라 즉흥적이며 순간적인 선택과 행위에 의해 이루어지는 것이다. 색실들은 동일한 간격으로 나열되며 線의 성질을 드러낸다. 마치 전통회화에서의 필선과 같이 화면 전반을 아우르는 색실로 이루어진 線의 성질은 모필의 그것과는 사뭇 다른 것이다. 그것은 필선과 같이 강약이나 농담을 지닌 것

이 아니라 기계적인 성향을 지니고 있다. 직선으로부터 비롯하여 곡선으로 환  
치된 이러한 線들은 그것이 순간적이고 즉흥적인 선택을 통해 연구자와의 호  
흡과 조형의지를 반영해 내고 있는 것들이다. 이는 일종의 필선의 확장이자  
새로운 해석이라고 할 수 있다.

원래 바느질은 실용을 전제로 기능적인 숙련이 반영되는 공예적인 성질을  
지닌 것이다. 그러나 이러한 결과를 통해 이루어진 조각보의 심미는 실용적인  
것을 넘어 독특한 조형적 특질을 이루어내고 있는 것이다

연구자는 옛 추억과 회상을 바느질 회화로 기록하고 있다. 연구자 역시 할머  
니로부터 비롯된 바느질에 대한 특정한 기억을 통해 지난 시간을 읽어내고 이  
를 변환시켜 본인만의 시공에 반영해 내고 있는 것이다. 이에 더하여 연구자  
는 바느질을 한국적이라는 말로 공유되고 있는 특정한 정서와 감성의 상징으  
로 확장시켜 연구자 자신의 ‘遊’한 마음으로 자유롭게 작품에 전개하고 있는  
것이다.

연구자의 작업은 전통적이며 자신의 심상적 상징과 은유를 지닌 바느질이라  
는 명제를 통해 이루어지는 순수한 조형의 행위이다.

전통이 없는 현대는 없으며, 미래의 세계가 없는 현대나 전통도 의미가 없  
는 것이다. 그래서 현대의 조형 미술은 과거의 미적 가치가 미래의 새로운 가  
치로 옮겨가는 통로 역할을 한다고 할 수 있는 것이다.<sup>237)</sup>

이러한 내용들에 대한 해석을 통해 한국적이라는 추상적인 가치를 찾고자  
하는 것이 심미의 핵심적 본질이 되는 『작품24』 <piece & piece>를 본다면,  
화면에서의 形象이 지니고 있는 의미는 제한되고 있지만 노란색의 색면과 색

---

237) 김영기 저. 『한국미의 이해』, 이화여자대학교 출판부, 2004, p.215



【작품24】 노신경 <piece & piece> 31.8x41cm 천에 채색 바느질 2011

실들에 의한  
 線의 운용은  
 마치 드로잉  
 을 연상시킬  
 정도로 구애  
 없이 없는  
 분방하고 자  
 유로운 遊戲  
 的 표현으로  
 내면을 표출  
 한 作品이  
 다. 작품의  
 제작 과정에

있어 연구자가 초기에는 손바느질을 하였지만 점차 작업은 재봉틀이라는 기계를 이용하는 바느질 회화 작업으로 옮겨가고 화면에는 더 많은 자유로운 遊戲 的 실 드로잉의 흔적들이 드러나게 되었다. 재봉질을 통한 이미지의 창출이라는 과정은 여러 종류의 천과 반복된 색실의 드로잉을 통해 촉각과 시각적 형식이 동시에 드러나는 색다른 경험을 전달하게 된다. 재봉틀로 작업할 때 바늘이 반복적으로 들어가고 나오면서 형성되는 실의 흔적인 점선들의 연결은 연구자의 손놀림이 연상되는 펜이나 연필 드로잉과 같은 느낌을 주면서 즉흥적인 운동감을 느끼게 해주는 것이다. 연구자는 감각적이고 서정적이며 재봉선과 연구자가 혼연일체가 되어 작업을 하고자 한 것이다.

연구자의 이러한 작업에 대하여 평론가 하계훈은

화선지와 먹으로 그리는 한국화가 아니라 천과 실로 의식의 수면 아래 잠재해온 기억을 재구성하는 노신경의 화면은 내용면에서 개인적 기억을 현

재화하는 시도이며 표현 형식에 있어서는 전통적 한국화가 충분히 허용해 주지 못하는 자유와 상상의 확장을 가져다준다고 볼 수 있다. 작가의 작업에서 천과 실은 곧 새로운 차원으로 치환된 종이와 붓이라 할 수 있으며 이러한 매체를 통해 관람자와 보다 보편적이고 적극적으로 소통하는 채널을 구축하려고 하고 있는 것이다.<sup>238)</sup>



【작품25】 노신경 < piece & piece> 28.5 x18 cm, 천에 채색 바느질 2011

연구자는 바느질의 도구적 수단을 통해 본인이 확보하고 있는 선형적인 경험들과 기억으로 내재된 심상들, 그리고 조형이라는 학습된 내용들이 유기적으로 작용하여 이루어내는 연구자만의 화면과 대면하고 있는 것이라 생각된다. 이것은 여성 특유의 섬세함과 민감한 감수성을 전제로 내밀한 연구자의 내면을 표출하는 것이며, 장르의 구분과 형상의 번잡스러움에서 벗어난 것이기에 작업에 있어 연구자의 새로운 공간을 확보할 수 있었다.

연구자의 작업은 소통을 지향하는 감각적이고 서정적인 추상 작업이다. 【작품25】 <piece & piece>은 이제까지 꾸준히 작업해 온 바느질 회화의 연장선으로 채색이 반복된 화면 위에 알록달록한 천 조각을 덧대어 화면을 입체화시키고 긴장감을 더하며 바느질 드로잉으로 부드러움을 추가시키면서 하나의 입체적인 오브제 형식으로 추상적 화면을 진화시킨 작품이다. 이렇게 진화된 화면에는 바느질과 함께 여전히 먹과 채색이 가해지고 본인이 사용하는 재봉틀의 형상이 실루엣으로 드러나기도 한

238) 하계훈, 「실로 말하고 눈으로 듣기」, 2009년 노신경 개인전 서문 중에서 발췌

다.

연구자는 붓 대신 바늘을, 종이 대신 천을 사용하여 '바느질 회화(sewing machine drawing)'로 그 표현의 범위를 넓혀가고 있는 것이다.



【작품26】 노신경 <piece & piece> 30x30cm 천에 채색 바느질 2011



【작품27】 노신경 <piece & piece> 30x30cm 천에 채색 바느질 2011

여기에서 평론가 하계훈의 글을 본다면,

어릴 적 작가의 집안에서 바느질을 하던 할머니에 대한 기억과 연관된다. 따라서 우리는 노신경의 작품 속에 스토리텔링의 요소가 잠재되어 있음을 짐작할 수 있으며 현대인이 점점 잃어가고 있는 가족적 친밀감과 유대감으로부터 발생하는 인간관계의 단절과 소외를 극복하고 소통과 교류를 희망하는 연구자의 정서와도 연결된다고 할 수 있다.<sup>239)</sup>

【작품26】 <piece & piece>, 【작품27】 <piece & piece>에서 보여지는 것처럼 화선지와 먹으로 그리는 동양화가 아닌 천과 재봉질로 의식의 수면 아래 잠재되어온 기억을 재구성하는 추상적 심상의 조형적인 회화작품이다. 연구자

239) 하계훈, 「실로 말하고 눈으로 듣기」, 2009년 노신경 개인전 서문 중에서 발췌

의 作品은 내용적인 측면에서 개인적 기억을 현재화하려는 시도이며, 표현 형식적인 측면에서는 전통의 동양화가 충분히 충족시켜주지 못하는 자유와 상상의 확장이라고 할 수 있다. 연구자의 작업에서 천과 재봉질은 곧 새로운 차원으로 변화된 종이와 붓이라 할 수 있으며 이러한 재료의 확장을 통해 ‘遊’에 대한 인식으로 관람자와 좀 더 보편적이고 적극적으로 소통하여 ‘정신적 경지’에 이르고자 하는 것이다.

이렇게 바느질로 화면을 구성한 연구자의 作品을 관람하는 관람자들은 마치 연구자를 마주 대하고 천위에 실로 표현한 추상적인 조각보 형상을 통해 여러 가지 이야기를 듣는 것과 같은 경험을 할 수 있을 것이다. 이는 사물과 나의 구분이 없는 동양사상에서 언급되어지는 ‘物化의 경지’라고도 할 수 있을 것이며, 화면의 일부분에 다양한 천 조각들이 붙여지고, 색실들이 재봉틀의 바느질로 드로잉 되어 보다 다채롭게 추상적으로 구성된 화면 속에서 작품의 실흔적을 따라가다 보면 관람객들은 전통적인 동양회화의 표현보다 다양하면서도 보편적인 조형언어를 구사하려는 연구자의 바람과 마주칠 수 있을 것이다.

추상적으로 心象을 表現하는 연구자의 작업은 ‘遊’에 대한 인식을 통해 연구자가 알고 있는 가치관을 넘어 자유로운 예술적 경지에 들어설 수 있다고 생각된다. 자유와 상상을 통한 이러한 경지는 동양의 회화에서 언급되어지는 ‘정신적 가치’라고 생각되며 이를 통해 연구자만의 독창적인 예술 세계를 창출하고자 하는 것이다.

## 2. 무관심적 직관의 조형적 作品

### 1) 무심한 ‘遊’의 마음으로 본 自然美

아름다움의 대상은 시대와 장소를 분리해서 이야기할 수는 없다. 시간이 흐르고 환경이 바뀌면 아름다움의 기준은 달라지는 것이다. 각자의 취미에 따라 아름다움의 기준은 달라지는 것이고, 이처럼 각자의 취미는 늘 상대적인 것이다. 하지만 어느 대상이 아름답다고 느낄 때 다른 사람들도 함께 공감하는 이유는 무엇일까? 이에 대한 답은 우리의 이상에 부합되는 것으로 우리 각자가 어떤 미적 가치에 대한 기준이 있기 때문이다.

아름다움을 공감하며 그 가치를 판단하는 우리의 마음 상태가 바로 미의식이다. 개인의 취미는 상대적인데 비해 미의식은 보편적이라고 할 수 있다. 이런 점에서 미의식은 보편적인 취미라고 할 수도 있을 것이다. 하지만 미의식은 항상 같을 수 있는 것은 아니며 시대와 장소에 따라 달라지는 것이다.<sup>240)</sup>

우리의 삶과 藝術의 기저에 있는 미의식의 구조를 보여줄 수 있는 美의 범주 체계는 미학의 기초 개념들을 기반으로 하고 있으며, 이러한 개념들의 상호 연관관계에 따라 미적 가치에 대한 구조의 틀이 정립되는 것이다.

‘自然’은 서구 미학의 틀에서 말하는 自然美와 藝術美를 모두 포괄하는 미학의 기초 개념이다. 동아시아 문화권 속에서 자연미란 형식미나 숭고미보다 ‘자연 그대로’의 아름다움, 즉 자연성을 뜻하며, 예술미에서 인공미나 인위성보다 자연스러움, 비작위성을 더욱 높이 평가해 왔다. 따라서 自然美와 藝術美로 나뉘는 서구의 美 개념과는 달리, 동양의 미학에서는 ‘自然’이 自然美와 藝術美를 연결시켜줄 수 있는 개념이 된다. 이는 우리 민족에게 자연이 물질적인

240) 김수현 저. 『미적 교육론』. 현실문화, 2011, pp.211-212

것을 넘어서 氣를 지닌 생명의 근원이자 터전으로 자리 잡고 있기 때문이기도 하다.<sup>241)</sup> ‘현상에 있어서의 자유’라고 하는 개념을 확립함으로써 S.C.F. Schiller 미학에 있어 ‘自然’이라는 개념은 이미 자유와 대립되는 의미에서 단순히 소재적인 자연의 의미에 머물지 않고 스스로 자율을 나타내는 자연, 말하자면 유기적 자연의 의미를 미학적으로 획득하는 것이다. ‘현상에 있어서의 자유’와 더불어 ‘기술성에 있어서의 자연’이 이야기될 때 여기에서 말하는 ‘자연’이란 분명히 감성적인 동시에 자유를 책임지는 자율적인 자연인 것이다. 여기에서 기술성이란 미적 대상에 있어서 확인되는 내용적인 정서를 의미하는 것이고, 그 내용적 정서가 이성으로부터 자유를 부여받음으로써 성립하는 소재의 자율성과 합치하여 마치 소재 자신으로부터 자발적으로 흘러나오는 것처럼 보여질 때, 그 곳에서 美가 성립하는 것을 의미하는 것이다.<sup>242)</sup> 이러한 ‘自然美’를 기반으로 하며 자연스러움과 무목적성에 대한 미학적 가치로 화면의 조형성을



【작품28】 노신경 <piece & piece>, 91x116.7cm, 장지에 채색 바느질, 2011

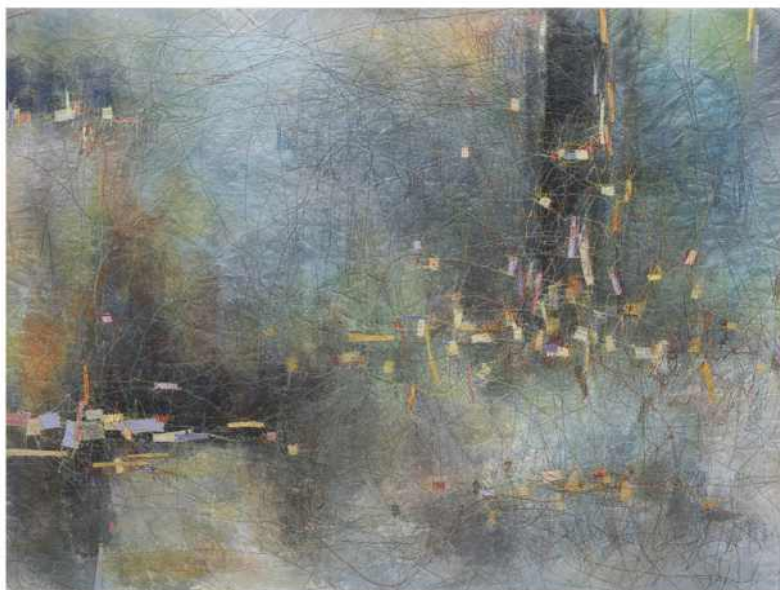
연구한 연구자의 작업은 재봉을 통한 자유로운 遊戲的 드로잉을 통해 무심한 ‘遊’의 마음을 표현한 것이다. 이에 더해 自然美를 표출하고자 하였으며,

241) 김수현 저. 『미적 교육론』. 현실문화, 2011, p.247

242) 히라야마 키이지 저 이인범 역, 「겔러 미학에 있어 자유의 개념」 한국미학예술학회지, 2001

창의적인 회화관을 정립하고자 한 것이다.

연구자의 작업 중 무관심적 직관의 조형적 자연미와 예술미의 미학이 화면에서 자연스럽게 잘 드러난 작품으로 『작품28』 <piece & piece>를 들 수 있다. 이 작품은 화면에서 자연이 물질적인 것을 넘어 氣를 지닌 생명의 근원이 라는 것을 표현하고 있는 作品으로 장지 위에 천 오브제의 사용과 바느질 線의 표현으로 자유로운 遊戱적 표현을 하고 있는 작품이다. 연구자는 반복적인 재봉을 통해 화면에 실선을 만들어 내는 작업을 하는데, 이 때 장지(두꺼운 한지)가 손상될 것을 염려하여 장지 밑에 얇은 솜을 덧대어 견고하게 만드는 작업을 하고 있다. 이러한 작업 이후 화면에 연구자의 기억에 단편적 내용으로 밑그림을 그리고 천 조각 오브제로 구성미를 더하여 조형성을 드러내며, 반복된 채색과 바느질 드로잉을 통해 무심한 ‘遊’의 마음으로 바라본 아름다움을 회화적으로 표현하려 하였다.



『작품29』 노신경 <piece & piece>, 91x116.7cm, 장지에 채색 바느질, 2010

[[작품29] <piece & piece>는 푸른색과 먹을 주된 색으로 하여 두껍고 눅눅한 깊은 바다와 같은 내면을 표현한 작품이다. 이것은 마음의 너른 공간이라는 생각이다. 모든 작가들은 자신의 화면, 즉 평면을 이런 ‘깊음’으로 채우고 싶어 하지 않을까 생각된다. 이것은 문자로 기술되거나 언어로 명명되기 어려운 조짐, 기운, 느낌이나 분위기의 상태인 ‘깊음’에의 열망을 채우고 있는 것이다.

추상적인 화면은 바로 이전 작업인 [[작품28] <piece & piece>에서 보여지는 것처럼 깊음이나 아득한 기억의 배후를 연상시키면서 펼쳐져 있다. 어떤 색이라고 확정지어 명명하기 어려운 파스텔 톤의 색채들이 화면에 채색되어 있고 이러한 색채는 장지의 표면과 내부로 들어가 주름과 결을 만들고 물에 젖은 듯한 습한 분위기의 공간을 보여주고 있다. 염색된 천을 보는 듯한 분위기의 화면을 관람자들은 느낄 수 있을 것이며, 이미 무수한 색채의 혼합과 그것들이 얼룩지고 스며든 자취 자체로 회화적인 느낌을 조율하고자 하였다. 이것은 구체적인 대상이나 특정 이미지를 재현하는 것이 아니라 색채와 장지라는 종이의 질감, 그 상태만으로도 회화성을 강조할 수 있는 作品이며, 여기에 연구자 내면의 이성과 감성이 조화를 이루며 ‘유희충동’의 정신적 경지의 예술성을 강조한 바느질 회화 作品이라는 생각이다.

作品을 본다면, 화면 위로 섬세하고 가늘며, 예민한 선들이 미세한 균열처럼 지나가고 있는 듯하다. 그리고 밝은 색의 조각 면들이 그들만의 자연의 이야기를 ‘遊’의 상태에서 감성적으로 하고 있는 것이다. 이는 마치 오래된 벽의 표면이나 사물의 껍질을 들여다보는 것과 같은 느낌일 수도 있다. 시간과 세월의 힘에 의해 그려진 흔적, 그 압력에 의해 눌러진 상처 같은 자취들이 자아내는 독특한 아름다움의 공간을 만나고 있는 것이며, 무척 오래되어 바래진 천의 일부를 보는 듯한 착각을 불러일으키며 인위에 의한 흔적이 아니라 자연

스러운 遊戲的 표현의 긍정적 결과물을 보여주는 것이다.

연구자는 공들여 하는 작품을 좋아하여 다른 작품에서는 여백이 없이 화면을 모두 채우는 작업을 해 왔지만 이번 작품에서는 무심한 ‘遊’의 마음으로 화면 안에서 여운을 남기는 모습을 보이기 위해 여백을 많이 남기며 전체적인 화면 분위기에 중점을 두었다. 다시 말해 함축과 여운을 함께 남기는 무심한 ‘遊’의 작품인 것이다. 실측하기 어려운 무수한 시간이 만든 결과물이자 바탕색으로 인해 시적 감성이 녹아있는 함축과 여운의 무관심적 직관의 표현을 보여주는 조형 작품이다.



【작품30】 노신경 <piece & piece>, 50x60.5 cm, 천에 채색 바느질, 2010

【작 품 3 0】  
<piece & piece>  
의 화면에서 보여  
지는 가는 실線들  
은 바느질의 흔적  
이다. 연구자는 바  
탕 면을 천의 조형  
적 구성을 통해 변  
화 있는 화면을 만  
든 후 붉은 색의  
다른 재질감의 천  
조각과 화면 위를

유영하는 드로잉적 실선으로 상상을 통한 자유로운 遊戲的 표현을 한 작품이다.

허버트 리드(Herbert Read:1893-1968)나 W. Kandinsky는 회화 작품에 있어

서 線이 얼마나 중요한가에 대해 자주 이야기하였다. 대개 線이라고 하면 그 線은 단순한 點의 연결이 아니라 예술가의 능력에 따라 다양한 의미를 지닌다고 하였다. 즉, 線으로 이어진 하나의 원은 글자도 될 수 있고, 태양, 얼굴, 그리고 이 세상의 그 무엇도 될 수 있는 상징이다. 自然美가 내재된 ‘遊’의 경지에서의 線은 가능한 한 살아 있어야 하고 의미를 지니고 있어야 한다. 線은 표현된 線 자체가 나타내고 있는 것 이상의 직관적인 것을 암시하고 있다. 線은 단순하지만 흔히 주제를 묘사하기 위한 요약이기도 해서 무심한 ‘遊’의 추상적인 개념으로까지 이끌어 간다. Herbert Read는 線을 하나의 추상으로 간주하였는데, 線이란 볼 수 있는 대상의 외관과는 관련이 없고, 그 외관을 암시하고 있을 뿐이라고 이야기 하였다.<sup>243)</sup> 이러한 무심한 ‘遊’의 마음으로 본 線에 대한 개념은 연구자의 作品에서 중요한 역할을 하고 있는 것이다.



【작품31】 노신경 <piece & piece>, 91x116.7cm, 천에 채색 바느질, 2010

243) 정금희 저. 『파울 클레』, 재원, 2001, p.22

【작품31】 <piece & piece>에서는 모필과 먹 대신 바늘과 실로 화면 위에 線을 그으며, 물리적 실체가 線이 되고 그 線들이 연속적으로 이어지면서 화면의 표피에 균열을 남기며 깊이 있는 시간의 감성을 표현하였다. 이는 의도적으로 형성한 주름이자 자연스러운 시간의 잔영인 것처럼 머무는 한편 구체적인 대상의 재현에서 벗어나 자유롭게 화면을 유영한 마음의 자취이자 그 동안의 시간 궤적을 미적 가치로 보여주는 作品이다.

화면 위에서 보낸 시간과 몸과 마음의 성장 과정은 그대로 線이 되고 물질로 표현되고 있다. 먹을 머금은 모필의 線은 종기와 일체가 되는 것이라면 화면에서 보여지는 붉은색 실선은 그와는 달리 종이 위에 독립해서 붉은색 실선 자체의 존재로써 촉각적으로, 부조적으로 묘한 느낌의 동선을 만들어 나가고 있다. 그래서 관람자의 시선과 마음의 이동 경로를 만드는 일종의 지도와 같은 기호가 되고 있다. 화면에서 보여지는 ‘線’에 대한 창조력은 새로운 대상을 만들어내며 생산성과 자발성을 가지고, 잠재적이고 비현실적인 연구자 자신의 상상적 세계를 표현한 바느질 회화이다.

作品에서 보여지는 바느질 드로잉은 목적을 잃어버린 ‘遊’의 마음의 경로라고 할 수 있다. 이는 무엇인가를 목적으로 삼지 않고, 그어지고 새겨지는 반복 그 자체의 표현형식이 중심이 된 것이다. 화면에서 보여지는 굵고 가는 線, 빠르고 느린 線들의 영킴은 ‘운동감’과 ‘리듬감’을 지니고 있는데, 이는 화면 위에서 무한한 가능성을 부여하며 방향, 속도, 굵기 등의 요소를 통해 다양한 표현을 가능하게 하고 있다. 무심한 線은 點의 연속으로 이루어졌으며 그 끝이 지향성을 가지고 계속적인 운동을 한다고 했을 때 무관심적인 직관의 상태로 일정한 진보와 확산의 과정을 보여주는 것이다.

## 2) 무관심적 관심으로서의 조형적 表現



【작품32】 노신경 <piece & piece> 53x63cm 장지에 채색 바느질 2011

무관심적 관심의 재봉 실線은 화면을 중횡무진 누비며 자유로운 조형적 표현을 하고 있다. 천위를 끊어나가면서, 문지르고 지나가면서 감정과 마음의 유동하는 상황들을 또박또

박 각인하며 직관의 표현을 하고 있는 것이다. 연구자는 모필을 대신해 실과 바늘로 재봉질을 통해 화면 위를 자유롭게 ‘遊戯’하는 조형적 표현을 하고 있으며, 이러한 ‘遊’의 표현들이 추상적인 색채로 화면과 유기적 관계를 맺고, 모필의 강약, 농담의 변화로 마감하며 바느질 회화를 완성하고 있다.

이러한 연구자의 작품에 대해 평론가 박영택은 이렇게 표현하였다.

재봉질은 두 개의 물질을 결합시키는 것이라면, 채색은 천위에 장식을 얹히는 것이다. 노신경의 재봉질은 ‘목적 없는 드로잉’, ‘무의식의 자동기술’, ‘순수한 선긋기’에 기여한다. 그런데 이 선들은 분명 이미 장지 위에 시술된 ‘추상적인 색채’를 바탕으로 해서 그 위에 얹혀진다. 따라서 색실의 드로잉 線은 바탕화면과 유기적 관계를 맺는다. 그 둘의 관계가 명확하게 규정되긴 어렵다 해도 바탕화면과 그 위로 지나가는 드로잉적 線이 아무

런 관련성이 없다고 말할 수는 없다. 따라서 문제는 장지 위에 어떤 상황을 연출하고 작가 내면의 遊한 마음이 재봉질을 통해 이루어진 무관심적 관심의 線들과 만나 추상적 화면이 이루어진 것이다. 244)

연구자의 『작품33』 <piece & piece>와 『작품34』 <piece & piece>는 장지 위에 바느질 드로잉을 촘촘히 하고 그 위로 작은 천 조각들을 운동감 있고 조형적으로 교차시키며, 부착한 작품이다. 운동감 있는 직사각형의 조각 천들을 적극적인 조형 언어로 표현하도록 한 것이다. 이러한 조각 천들은 연구자 마음속에 내재되어 ‘깊은’ 추상적 형태들이 정처 없이 떠도는 무심하면서도 연구자 자신도 모르는 긴장감이나 동선을 유인하여 색실의 線으로만 표현되어도 풍성한 화면이 이루어졌다는 생각이다.



『작품33』 노신경 <piece & piece> 162x130cm, 장지에 채색 바느질 2011



『작품34』 노신경 <piece & piece> 162x130cm, 장지에 채색 바느질 2011

244) 박영택, 「화면 위를 유영하는 실선」, 2011년 노신경 개인전 서문 중에서 발췌

화면 안에는 수직과 수평의 색실 線과 색면을 적절히 배열하여 무관심적 관심으로 조형적 표현을 하였으며, 그 공간 사이에 부드러운 곡선과 짧으면서도 끈은 직선들이 조화를 이룰 수 있게 하였다. 그리하여 화면에 묘사된 形象들은 자연에서 공생하는 유기물들을 ‘piece’라는 조각의 이미지로 전개시켰는데, 보는 이들은 매우 다양한 시선으로 作品을 감상할 수 있을 것으로 생각된다. 반복되는 재봉질과 교차되며 부착된 천 조각들은 화면에서 조형적인 화면 구성으로 깊이 있는 화면을 보여주며, 드로잉적 ‘線’의 중요성을 암시하고 있다. 이는 자유로운 遊戲的 線의 표현으로 특별한 목적의식이 없는 스스로 그러한 모습인 무관심적 상태에서의 ‘遊’의 마음으로 그리는 바느질 회화라고 할 수 있을 것이다.

연구자의 작품에서 보여지는 겹쳐지거나 교차되면서 色이 혼합되어 표현되는 바느질 색실의 線들이 드러내는 이미지는 순간적이고 직관적인 느낌이다. 이는 시간적, 공간적 허공을 가로지르는 그 어떤 의미의 발생 순간을 나타내고 있는 것이다. 화면에서 유영하고 있는 실선들은 자아와 내면의 무의식적 만남을 나타내고 있는 것으로 연구자의 옛 추억들이 오버랩 된 상황을 통해 무관심적 직관의 순간들이 이미지로 표현된 것이다. 연구자는 작업을 함에 있어 부드러우면서도 강한 힘을 느낄 수 있는 보편적인 수단을 찾기 위해 노력하였다. 연구자는 이러한 의미에서 연구자만의 예술충동 수단으로 재봉을 통한 실선을 사용하게 되었고, 무목적으로 유영하는 듯한 線을 자유롭게 사용하였다. 이는 사물의 형태를 구분 짓는 윤곽線이 아닌 내적 표현의 자유로운 유희적 線의 표현으로 최소한의 조형수단을 통한 바느질 회화표현이라고 하겠다.

이러한 연구자의 작품에 대하여 평론가 박영택은

사실 이 바느질 드로잉은 목적을 망실한 선의 경로다. 그곳은 무엇인가를 목적으로 삼지 않고 그어지고 새겨지는 선 자체가 중심이다. 무의식적으

로 끌고 가는 재봉선은 화면을 중횡무진 누빈다. 종이 위를 굽어 나가면서, 문지르고, 지나가면서 감정과 마음이 유동하는 상황성을 또박또박 각인한다. 해서 그 선은 알 수 없는 선들이다. 작가는 종이위에 모필을 대신해 재봉질을 통해 선을 만들었다. 먹이 실로 대체되었다. 모필의 강약, 농담의 변화는 균질한 재봉선으로 마감되었다.<sup>245)</sup>

바느질 線은 실이 지나간 흔적으로 순수 조형미술에서 點에서 線으로 연결되어 형상으로 표현이 가능하다. 연구자의 작품에서 바느질 된 線은 화면 위에서 시각적으로 리듬감을 주고, 線의 표현 자체로 내용을 함축하여 의미 전달이 가능한 독립적인 조형요소로서 중요한 역할을 하고 있다. 線은 點이 연결되면서 형성되고 있는데, 여기에서 하나의 點이 정지적인 것을 의미한다면 線은 내적으로 유영하는 직관적 조형언어를 의미하며, 현대미술에서 무한한 정신의 표출로 그 의미가 전달되고 있다. 바느질 線은 두 개의 點 사이에 놓여진 집합이며 넓이와 깊이가 없고, 방향성을 갖는 길이가 있을 뿐이다.

【작품33】 <piece & piece>에서 보여지는 線은 무한한 운동성을 나타내는 직관적인 형태의 線인데, 연구자의 작업에서는 다양한 크기의 조각 천을 이어 붙인 재봉線들로 표현되고 있다. 또한 자율적인 동시에 율동적인 기능을 지니고 있는 재봉으로 표현하였기에, 생생한 생명감과 활동성을 지니고 있는 표현이 가능하며, 線의 복합체를 통해 우아한 조화의 美를 표현하고 있다. 연구자의 작품은 대부분 비정형의 형태 표현에서 재봉을 통한 곡선을 많이 활용하고 있다. 이처럼 다양하고 변화 있는 線의 반복적인 활용을 천과 장지 위에서, 실이라는 물성을 활용하여 화면 위에서 조형적으로 숨쉬는 자유로운 ‘遊’의 마음으로 그리는 바느질 회화로 표현한 것이다.

---

245) 박영택, 「화면 위를 유영하는 실선」, 2011년 노신경 개인전 서문 중에서 발췌

【작품35】 <Building>은 도시, 혹은 특정한 사물을 바느질이라는 행위를 통해 화면을 전면적(all over)으로 구성한 작품이다. 이는 바느질 실선을 조형적인 색면으로 사용하여 건물 형태의 외곽을 표현하면서 건물 형태를 바느질 회화의 모습으로 운동감 있게 재현한 작품이다. 실선을 통해 펜으로 드로잉 하듯이 미지를

만들었으며, 보색 관계에 있는 파랑과 주황이라는 연구자만의 색채로 겹쳐 칠하며 변화를 준 순수 의식



【작품35】 노신경 <Building>, 41x64cm, 장지에 채색 바느질 2010

의 구성적 바느질 회화 표현 작품이다.

연구자는 작품을 표현함에 있어 선명한 色을 주로 사용하는데, 사용한 색들은 생명력을 상징하고 열정적이며, 자극적인 적색, 상쾌하고 찬란한 느낌을 주는 노랑, 자연을 상징하고 심리적인 자극 없이 편안함을 주는 녹색, 깊을수록 내면에 이르게 되는 파랑색, 무한한 공간의 색으로 신비적인 인상과 위엄을 상징하는 검정 등과 같은 강한 이미지를 가진 색채들을 직관적으로 많이 사용하였다. 이에 대한 결과로 대부분의 연구 작품들은 쾌활하고 역동적인 분위기를 자아내어 자유로운 ‘遊’의 무관심적 관심으로의 조형적 표현이 이루어졌다. 조형적 표현에 있어 자유롭게 ‘遊’하는 표현은 이처럼 자신의 내부에서 단순하게 떠오르는 본능적인 색을 자유롭게 사용하는 것이 화면에서 보여지는 色의

대비에 있어 훨씬 효율적이라는 생각이다. 이러한 색채 표현은 作品에 적합한 색선들과 어울리며 리듬감을 가지고 화면에서 절충되어 가고 있는 것이다. 이러한 색의 중첩으로 인해 색면이 형성되기도 하고, 또한 유영하는 색실로 인해 통합되기도 하는 것이다. 이러한 색채의 중첩과 반복 경험을 통해 이성과 감성이 조화를 이루며 연구자의 작품 내에서 상호 조화의 관계를 맺고 있는 것이라 하겠다.



【작품36】 노신경 <Piece & Piece> 24.5x67.5cm 장지에 채색 바느질 2012

연구자는 화면 위를 유영하는 자유로운 線을 기본적인 모티브로 생각하여 遊戲的 바느질 회화로의 양상을 표현하고 있으며, 가는 실線들에 의한 운동과 시간은 그 역할을 적절하게 조절하여 연구자의 옛 추억들을 화면에서 자유롭게 표현하고 있다. 조형적 표현 방법 중 형태의 반복, 다양한 매체의 사용, 선의 사용, 색채의 상호작용 이라는 요소들은 【작품36】 <Piece & Piece>에서 잘 드러나고 있다.

조형적 언어 중 色은 예술가의 삶에서 나오는 내면의 심리적, 정신적인 특성을 내포하고 있는데, 이는 일상 속에서 존재하는 것으로 단순히 시신경을 자극하며, 인간은 色을 통해서 개인적인 정서, 추억, 기억을 떠올리게 되는 것이다. 따라서 色은 개인의 기억, 사회와 역사 속의 文化를 담기도 하는 것이

다. 연구자는 이러한 정서를 화면 위에 담기 위해 다양한 재료를 통한 채색을 시도하고 있다. 어린 시절 기억으로부터 할머니를 통해 체험한 원색과 파스텔 색상의 알록달록하고 화려한 기억의 색감을 연구자의 화면에 담아 보고자 하는 것이다. 色은 순수 회화에 있어 색채만으로도 관람자의 감각을 일깨우며 색면 화가들처럼 숭고한 감정을 일으킬 수 있는 조형적인 요소이다. 즉 색채는 형태처럼 공간의 한 영역이 아니라 하나의 진동으로서 사과의 개입도 없이 직접적으로 작가의 본성을 반영해 줄 수 있는 것이다. 조각보에서는 정신적인 근원으로 오방색을 많이 표현하였지만, 연구자의 작품에서는 오방색 뿐 아니라 무채색, 파스텔 톤의 색 등 다양하게 사용되었다. 이는 다양한 색의 사용을 통해 연구자의 기억과 추억을 자유롭고 창의적으로 표현하고자 함이고, 이는 역시 자유로운 遊戲라는 정신적 경지이며 遊의 마음으로 그리는 회화의 표현인 것이다.

예술가를 통한 미적 전달은 인간을 옹호한 방향으로 이끌어 줄 수 있는 것이다. 그리하여 예술가는 인간이 인간답게 살아가는 향방을 作品으로 표현해야 감상자들이 공감하며 미적 가치를 실현하는 인간으로 성장할 수 있는 것이기에 연구자는 이러한 미적 함양을 위해 이성과 감성의 조화를 통한 무관심적 직관의 ‘遊’경지를 표현하는 예술가가 되려고 한다.

### 3. 내적 질서의 자동기술적 표현

#### 1) 천 조각들의 ‘관계’속에서 이루어진 내적질서의 표현

자동기술적 표현은 초현실주의 회화에서 가장 중요한 회화개념으로 20세기 미술 및 문학에까지 영향을 미쳤다. 엄밀하게 <초현실주의 선언>에 “이성에 의한 일체의 통제 없이 또는 미학적 윤리적인 일체의 선입견 없이 행하는 사고의 진실을 기록하는 것”<sup>246)</sup>이라 되어 있듯이 의식 밑의 세계를 탐구하기 위해 사용하는 방법으로 모든 습관적 기법이나 고정관념, 이성 등의 영향을 배제하고 무념무상의 상태에서 ‘遊’한 마음으로 손이 움직이는 대로 그리는 것을 말한다. 회화의 복잡한 표현기법들은 단순한 자동기법으로는 불완전하기 때문에 최소한 어느 정도 의식적인 작업을 필요로 한다.



【작품37】 노신경 <piece & pieceⅢ>,130.3x97cm, 장지에 채색 바느질, 2012



【작품38】 노신경 <piece & piece IV>,130.3x97cm, 장지에 채색 바느질 2012

이에 따라 연구자의 내적질서를 의도적으로 드러내는 노력을 하였다. 그리하여 연구자는 장지에 동양화 채색 안료를 사용하여 투명하면서도 은근한 분

246) 월간미술, 『세계미술용어사전』, 중앙일보사, 1996, p.379

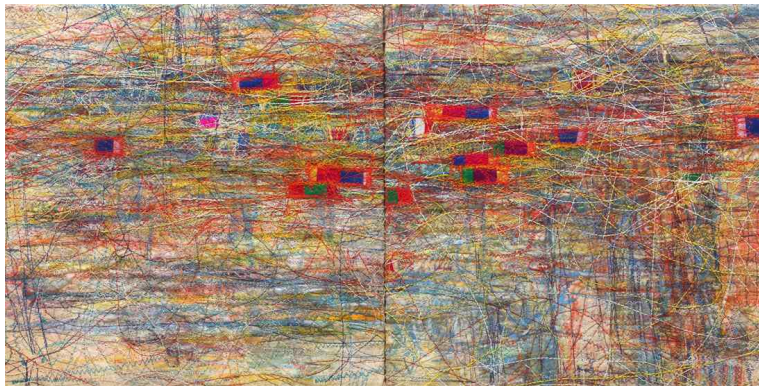
위기의 바탕화면을 조성하는 바느질 회화를 하고 있다. 얇은 색실을 이용해 흐르는 듯 유기적인 곡선을 박음질하며 화면을 구성하는데, 이는 자유로운 遊戲的 표현의 자동기술적 드로잉이다. 화면 곳곳에 오브제적 느낌의 색색의 조각 천을 박음질해 고정시키며 바탕화면의 은근한 색조와 다양한 색실을 이용한 드로잉 그리고 조각 천의 색면이 마치 하나인 듯 어우러져 담담한 깊이감을 자아내며 내적질서를 표현하고 있다. 시각적이면서 촉각적인, 시각과 촉각의 경계를 넘나들면서 아우르는 공감각으로 표현영역을 확장하고 심화시키고 있는 바느질 회화이다.

【작품37】 <piece & pieceⅢ>와 【작품38】 <piece & pieceⅣ>에서 볼 수 있듯이 piece와 piece의 ‘관계’는 연구자의 작업 개념을 함축한 핵심논리 중 하나이다. 연구자의 작품에서 보여지는 piece와 piece의 ‘관계’에 대한 실선들과 조각 천 piece들의 이미지는 인간의 내면세계를 상징적이며, 암시적으로 표현하고 있다. 線 사이를 무의식적으로 중첩하며 오버랩 시키는 이미지에서 파생되는 흔적들로 변화를 주며 화면 전체가 線의 일관성 속에서 다양한 표정을 이루고 있다. 이러한 線의 움직임은 순간순간 이어지는 연속 상황으로 시각적인 주요 흐름을 잡아주고 자연스럽게 자동기술적인 의식의 흐름으로 이어져 공간을 분리시키지 않고 전체적인 통일성으로 부여하고 있는 것이다. 즉, 線의 겹쳐짐을 통해 형성된 유동적인 線들은 울동감과 자율성에 의해 내재된 이미지의 증폭을 효과적으로 표출할 수 있는 하나의 방법인 것이다. 이는 연구자의 작품에서 piece와 piece의 ‘관계’라는 개념으로 보여지고 있으며, 線은 형태를 나타내기 위한 역할이라기보다는 정신적 행위의 흔적으로 내적 질서의 세계를 표현하고 있는 것이다.

이러한 연구자의 작업에 대하여 평론가 고충환은

관계는 상호적인 개념이기 때문에 관계가 가능해지기 위해서는 이것이 있어야 하고 저것이 있어야 하는데, 이것과 저것은 비슷한 경우도 있지만 대개는 다른 경우가 많다. 상호 이질적인 것들이며 서로 무관한 것들을 하나의 망 속으로 불러들이는 것인데, 한 마디로 표현한다면, ‘네트워킹’이라고 할 수 있다. 네트워킹은 소통미학과 커뮤니케이션의 핵심개념이며 특히 인터넷 이후 눈에 띄게 달라진 미디어환경의 지배적인 개념이다. 더 이전으로 소급시켜 본다면 연기설과도 연계된다. 존재와 존재가 만나지는 것은 우연이 아니다. 너와 내가 만난 것은 귀한 인연에 의한 것이다. 인연 곧 관계치고 그저 된 것은 아무것도 없고 필연 아닌 것이 없다.<sup>247)</sup>

내적 질서로 인한 線의 중첩을 통한 ‘관계’는 자연스러움을 표현하고 동적인 이미지로 표현되는 중요한 요소가 되고 있다. 線의 형태를 표현하는 수단이라는 것은 조형요소들과 함께 중요한 형식으로 관람자들에게 명확한 운동적인 율동감을 주고 양감이나 입체감까지도 명시해 주는 광범위한 표현 효과를 지니는 것이다.



【작품39】 노신경 <piece & piece>, 30x61cm, 장지에 채색 바느질, 2013

【작품39】에서는 색동 천 조각들의 ‘관계’ 속에서 이루어진 내적 질서의 표현이 자동기술적 바느질 회화의 과정을 거치면서 화면에서 바탕화면과 모티브

247) 고충환, 「시간과 존재, 인연과 관계의 망을 짜다」, 2012년 노신경 개인전 서문 중에서 발췌

와의 구분 없이 드러나고 있다. 바탕화면과 모티브가 작품의 형식과 내용으로 긴밀하게 연결되어 있어 서로 구별이 되지 않고 있는 것이다. 화면은 색동천과 색실의 평면성과 관계성으로 드러나고 있다.

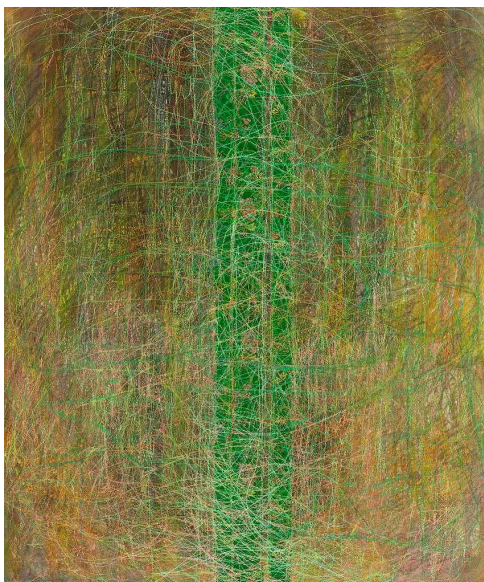
더불어 화면에 깊이를 더하는 색채의 다양한 표현과 함께 공간을 통일하는 구성 요소로 중요한 역할을 담당하며 연구자의 정신세계를 반영하여 화면에 표출한 것이다. 색은 주관성을 띠고 있으며 각각의 색은 그 자체만으로도 무한한 가능성을 지니고 있다. 연구자의 작품에서 보여지는 다양한 색실들은 매우 주관적이며 자율적인 특징을 지니고 있는데, 연구자는 색동 양단이라는 천 자체에서 주어지는 고급 비단의 색을 자연스럽게 조화로운 관계로 균형 있게 강조하고자 하였다. 동양 미학에서 화면의 빈 공간은 비어있지만 빈 공간이 아닌 짝 찬 氣의 공간이다. 연구자의 작품에서도 이러한 공간들이 자연스럽게 자리 잡고 있는 것이며, 이를 통해 무한한 공간과 인간의 가치를 일깨우고자 하는 것이다.



【작품40】 노신경 <piece & piece>, 91x72.7cm, 장지에 채색 바느질, 2012

【작품40】 <piece & piece>는 천위에 파란색 계열의 동양화 안료로 채색을 하고, 노란색의 線을 통해 그리드의 형식으로 조형적 화면을 구성한 작품이다.

빛바랜 시간과 기억을 파랑과 노랑의 piece 천 조각 콜라주 형식으로 표현하며 화면에서 관계의 구성미와 조형미를 보여준 바느질 회화 작품이다. 이에 노란색의 자동기술적 실선들은 연구자의 감성을 동적으로 리듬감 있게 표현한 것이다. 연구자는 어떠한 물질에 대한 촉감만으로도 이미지가 각인될 수 있다는 것을 조각보에서 깨닫게 되었다. 이러한 영향으로 작업을 함에 있어 과거 조선 시대 규방 여성들의 조각보나 서양의 퀼트, 패치워크에서 공통적으로 나타나는 바느질이 삶의 단편을 나타내기에 충분한 도구였으며 예술적인 면모로도 손색이 없는 作品들이었다. 이러한 장점들을 활용하여 연구자는 손맛과 더불어 세련된 미의식을 살린 바느질 회화로 승화시키고자 한 것이다.



【작품41】 노신경<inbetween 0624>72.7x60.6cm  
장지에 채색 바느질 2014



【작품42】 노신경<inbetween 0520>72.7x60.6cm  
장지에 채색 바느질 2014

연구자의 작업은 내적질서의 ‘관계’에 의한 내면 풍경이다. 사실 내면 풍경 자체는 풍경을 재현한 것보다는 추상적인 풍경에 가깝다. [[작품41]] <inbetween 0624>과 [[작품42]] <inbetween 0520>을 본다면, 관념을 표현한 것으로 이와 함께 눈여겨 볼 수 있는 것은 띠 그림이라는 것이다. 연구자는 장지에 바로 채봉질을 하기도 하지만, 때때로 알록달록한 조각 천을 채봉질 하여 조형의 일부로 끌어들이기도 한다. 이렇게 사용되는 조각 천은 양단<sup>248)</sup>이 많은데, 다른 천들과 다르게 반짝거리는 표면의 질감과 화려한 색, 그리고 여기에 수놓아진 섬세하고 자잘한 문양들이 어우러져 연구자의 내면에 있는 의식을 하나의 풍경으로 표현한 것이다. 이는 연구자의 예술적 감수성을 표현하기에 적합한 소재라 생각되며, 감수성을 드러내기에 적합한 소재라고 생각된다.

이러한 연구자 내면의 내적풍경 작업에 대하여 평론가 고충환은

작가는 그 조각 천이 화면을 세로로 종단하는 띠 그림을 그렸다. 때로 띠 그림은 자투리 천을 박음질해 세로로 층층이 탑을 쌓듯 쌓아올린 형태로 재구성되기도 한다. 어느 경우이든 중심성이 강한 구도가 두드러져 보이는데, 아마도 내적 질서의식을 표상할 것이다. 색동천에 반영된 전통적인 미감과, 탑 혹은 탑돌이로 나타난 기다림의 미학(기원은 결국 기다림의 한 형태이며 경우로 볼 수가 있을 것), 그리고 여기에 내적질서라는 푯대를 마련해놓고 싶었을 것이다(어쨌든 중심을 잡고 싶다는 바램의 무의식적 발현일 수도). <sup>249)</sup>

현대미술에서 자동기술적 드로잉 기법은 새로운 가능성을 열어주는 계기를

248) 강순제 외 『우리 옷감 이야기 103』, 교문사, 2012

1900년대 영국에서 수입된 단(緞)직물을 과거부터 사용했었던 기존의 문단과 구분하여 양단(洋緞)이라 불렀던 데에서 연유하는데, 오늘날에는 두 가지 색 이상의 실로 문양을 넣어 비교적 두껍게 짠 직물을 양단이라고 부른다. 색상이 화려하고 감촉이 좋지만 가격이 비싸고 관리하기 어려운 단점이 있다.

249) 고충환, 『시간의 풍경과 내면풍경, 그리고 관념적인 풍경』, 개인전 서문, 2015

만들었다. 결국 드로잉은 회화의 방식을 취하는 하나의 과정이라기보다는 그 자체가 완성이라는 결론에 이르게 되었으며, 이는 ‘관계’속에서 이루어진 내적 질서의 표현이다. ‘遊’의 마음으로 그리는 연구자의 드로잉은 무한한 이미지를 재봉이라는 행위로 표현함이 가능하기에 바느질 회화로의 무한한 가능과 가치가 있음을 인식하게 되었다.

## 2) 무의식적 재봉 반복을 통한 내적 필연의 세계



【작품43】 노신경 <piece & piece II> 130.3x97cm, 장지에 채색 바느질, 2012

무의식은 회화에 있어 하나의 출발점이자 과정으로 잠재된 자아를 표출시키는데 충분한 에너지를 방출하며 또한 그것에서 표현된 의도되지 않은 우연적 효과는 또 다른 차원의 미의식을 경험하게 되고 내재된 감정의 자율적 표출을 가능하게 하는 것이다.<sup>250)</sup> 무의식이 내재된 자동기술법으로 표현된 작품에서는 우연의 효과가 크다.

앞에서 보았던 【작품10】 <piece & piece I>과 【작품43】 <piece & piece II>은 비슷한 유형의 작품으

250) 조윤경, 「추상표현주의에 나타난 선의 회화적 연구」, 숙명여자대학교대학원 석사학위논문, 2003 pp.149-150

로 자동기술의 순간적인 효과로 piece와 piece의 무의식적 내적 필연의 세계를 표출하고 있는 作品이다. 이는 우연을 통한 드리핑 방식의 붓으로 그린다는 이전의 방법을 지양하고, 무의식적 행위 그 자체를 중요하게 생각하며 긴장된 공간을 조형화하고 있다는 점에서 Jackson pollock의 작품과도 연관성이 있다고 생각된다. 연구자의 작품은 자동기술적 드로잉의 실선 반복과 운동성 있는 배열의 결과물이라고 하겠다. 이는 단순한 자동기술법 자체에서 오는 단순한 시각적 이미지의 표출뿐만 아니라 점차 발전되어 순간적인 의식을 조정해 가며 활력을 높여 회화성을 증진시키고 창의적인 메시지의 전달을 위한 표출방식으로 사용되고 있다. 이처럼 연구자 작업에서의 오토마티즘은 추상표현주의의 표현방법과 같이 화면 위에 실선 흔적들을 통해 연구자의 내적 필연의 표현으로 기록한 것이다. 연구자의 정신과 손, 그리고 재봉을 통한 실선들이 화면에 견고하게 결합되어 예술적 가치를 창출하고 있는 것이다. 이는 연구자의 마음을 강조하고 확인하는 것으로 이루어진 것이며, ‘線’의 자유로운 연속적 역동성과 연구자의 직관성에 의해 즉흥적인 창조적 본능의 우연성을 내포하고 있는 것이다.

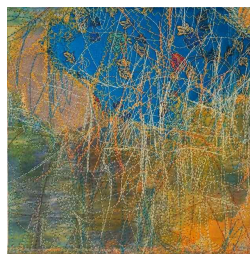
J. pollock은 그린다는 의식을 없앴으로써 화면 위에 오직 그리는 행위 자체의 흔적만으로 생명감을 강조하였다. 그는 이젤, 파렛트, 붓과 같은 전통적인 그림 도구들을 버리고 캔버스를 넓게 펼쳐두고 물감을 뿌리는 작업을 했다. J. pollock은 “내가 그림에 몰두할 때는 무엇을 하고 있는지 거의 인식하지 못한다. 나중에 내가 그려놓은 것을 보게 될 때 일종의 인식하는 과정을 통해서 알게 된다. 그림은 그 자체가 생명을 가지고 있기 때문에 이미지의 변동을 주는 것이나 파괴하는 것 등에 아무런 두려움을 갖지 않는다. 나는 그런 상태가 되도록 가능한 노력한다.”<sup>251)</sup>고 했는데 그의 이러한 언급에서 느낄 수 있는 것은 자동기술적인 그의 제작 방법이 ‘그리는 의식’을 ‘그리는 행위’와 집중해서

251) 박용수 역, 『Jackson pollock』, 열화당, 1985, p.158

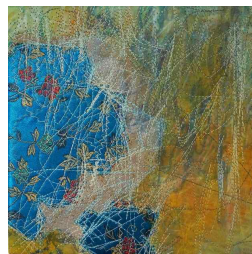
일치시키는, 곧 묘사된 결과보다도 작품을 제작하는 행위에서 예술적 가치를 찾으려 했다는 것이다.



【작품 44】 노신경  
<inbetween 0612>  
18x18cm 장지에 채색 바  
느질 2017



【작품 45】 노신경  
<inbetween0613>  
18x18cm 장지에 채색  
바느질 2017



【작품 46】 노신경  
<inbetween0614>  
18x18cm 장지에 채색  
바느질 2017



【작품 47】 노신경  
<inbetween0615>  
18x18cm 장지에 채색  
바느질 2017

이러한 표현 방법은 무의식이 내재된 자동기술적 표현으로 연구자의 『작품44』 ~ 『작품47』 <inbetween 0612> ~ <inbetween 0615>에서도 드러나고 있다. 연구자의 작품에 표현된 線은 무의식에서 그 의미가 시작된 것이며, 반복된 바느질 실선으로 직관된 움직임의 대변하고 있는 것이다. 여기에서 반복은 시각 예술에 있어 중요한 효과를 갖는다고 할 수 있는데, 作品 속에 이용된 각자의 요소들은 상호간의 관계에 의해 시각적 움직임의 한 요소로서 작용하고 있으며, 반복은 조화와 함께 藝術적 감동을 위해 필요한 것이다. 반복에 의한 表現은 똑같은 것을 여러 번 칠하고, 또 덧칠하는 행위의 흔적들이 나타났다가 어느 부분만을 남기고 사라지기도 하고, 중첩되면서 다른 획들과 만나는 ‘관계’를 통해 여러 가지 형식을 화면에 표현하려는 시도를 보여주고자 한 것이다. 연구자의 作品에 있어 행위의 반복은 조화와 더불어 예술적 감동을 위해 필요하다고 생각하였다.

『작품48』에서 본다면 화면 안에는 의식과 무의식, 내면과 외면, 그리고 작

업의 형식요소와 연구자의 인성이 서로의 경계를 허물고 하나로 직조되고 있다. 이렇게 연구자가 직조하는 그물망과 유사한 물질 속에서 하나의 유기적인 형태로 심화되고 확장되고 있다. 화면에서 보여지는 그물망과 같은 형태는 비선형적인 형태로 내적 필연성에 대한 예술적 가치를 드러내고 있다.

연구자의 작업은 관계를 엮어가는 형태이며, 내적 필연의 관계를 만들어가는 것이다. 그리고 여기에 실선 드로잉으로 나타난 형식이 의미내용의 표상이 되게 하기 위해 상징적 해석을 통해 작업이 갖는 의미내용을 더욱 심층적으로 읽을 수 있도록 하였다.

작업은 먹과 종이 대신 실과 바늘을 재료로 선택하며 박음질을 주된 방법론으로 사용하고, 이를 통해 관계와 인연에 대해 이야기하며, 자동기술적 드로잉으로 순수 회화적 공간을 창출하는 작업을 하고 있다. 線에 대한 이미지로 수많은 선들의 연결성을 지닌 화면 구성은 독립적이면서도 상호보완적인 요소들로 의도적인 만남을 통해 조화로운 예술적 공간을 자연스럽게 창출하는 작품이 되도록 한 것이다.



【작품48】 노신경 <piece & piece>, 110x195cm, 장지에 채색 바느질, 2012

연구자의 작업은 추상적 표현이지만, 그 표현은 삶을 상징하고 존재를 암시하는 상징적 추상 [작품48] 이다. 이처럼 추상으로 드러난 形 속에 우주를 담아낸 전통 조각보와 같은 이치를 담아내고 있다. 조각보는 정형 비정형의 만다라<sup>252)</sup>와 비유될 때가 있는데, 조각보와 만다라는 뚜렷한 패턴을 가지고 있고, 실선도 그 뚜렷한 패턴과 일치되고 있는 것과 달리 연구자의 작업에서는 회화성을 강조하며 패턴과 실선이 동적이고 해체적인 것이 차이점이다.

연구자의 작품은 다른 회화작품들과는 달리 특별한 재료와 방법, 그리고 조형원리를 매개로 조각보의 이후를 이야기 하고 있으며, 조각보는 조각과 조각 끈 패치와 패치를 하나로 꿰맨 것인데, 연구자의 작품에 한결같이 사용하고 있는 title 역시 <Piece & Piece>, 즉 조각과 조각인 것이다. 의미론적으로 연구자의 작업이 遊의 마음으로 그리는 Piece와 Piece의 관계의 미학에 맞닿아 있는 것이다. 그리고 형식적으로 전통적인 조각보의 또 다른 해석을 피하고 있다고 할 수 있다. 연구자는 패치와 패치를 꿰매고 차이와 차이를 봉합하며, 존재와 존재를 이어가는 무분별한 실선처럼 얽히고 맺히고 풀리고 흐르는 시간 속에 연구자 자신의 예술적 상상력을 더해 내적 필연의 가치를 드로잉으로 표현하고 있는 것이다.

연구자는 작업을 할 때 순간적인 격렬함과 즉흥적 표현을 함에 있어 재봉을 통한 자동기술적 바느질 드로잉으로 빠르게 화폭에 담고 있다. 이러한 표현들은 연구자의 생각하는 속도보다 손의 움직임이 더 빨라야 한다는 생각에서 시작된 것이며, 행위의 속도가 빠를수록 우연의 효과는 깊어지는데, ‘遊’의 마음

252) 『글로벌 세계 대백과 사전』, 도서출판 범한, 2004

만다라(Mandala)는 원래 본질을 뜻하는 만달(Mandal)과 소유를 뜻하는 라(la)가 결합되어 이루어진 낱말로, “본질의 것”, “본질을 소유한 것”, 또는 “본질을 담고 있는 것”이라는 의미를 가지고 있다. 이런 의미에서 즉 깨달음이기 때문에 만다라는 부처의 깨달음의 경지를 상징화하여 신성한 단(壇)이라는 물리적 입체적 형태로 표현한 것이라 할 수 있다.

으로 순간순간을 여유 있게 조정해 나가면 예술적 깊이도 더해짐을 알 수 있다. 이러한 결과로 내적필연의 자유로운 遊藝的 표현이 가능해지고, 바느질 회화의 미적 가치가 높아지고 있음을 인식하게 되었다.

#### 4. 삶의 흔적에 시간적 의미부여

##### 1) 지난 시간의 기억을 통한 삶의 흔적

현재의 시간은 현재인 동시에 과거가 되어 가고 있다. 시간은 끊임없이 현재를 만들어가고 있는 것이다. 연구자의 作品은 과거와 현재 그리고 미래에 대한 삶의 의미를 동시에 담아내며 시간성에 대한 의미부여를 하고 있다.

기억이란 자신의 과거를 하나의 주제로 현재와 관련짓는 정신적 행위 및 과정이다. 이러한 기억 속에서 자신의 정체성을 찾으려 내면 깊이 내재해 있는 내적 필연의 정신세계를 표현하고자 한다. 기억은 어린 시절에 자신만의 고유한 시간 영역이기에 연구자의 작업 역시 이러한 시간적 맥락에서 해석해 볼 수 있다.

의식은 우리가 살아오면서 느끼고 경험해 온 것들을 인식함에 대하여 대상을 총괄하며 판단하고 분별하는 심적 작용을 의미하며, 이와 반대로 현재 의식 속에 나타나지 않는 것들은 ‘무의식’이라고 부른다. 의식 상태의 정도에 따라 개인이 갖고 있는 기억의 양과 내용이 달라지는 것이다. 연구자의 작업에서 보여지는 바늘과 실이라는 재료와 회화적인 바느질 드로잉 방법은 기억의 단편적 내용으로 화면에서 이야기로 전개되고 있으며 꿰매고, 붙이고, 잘라내며 자아를 인식하는 시간적 경험의 의미를 부여하고 있다.



【작품49】 노신경 <a piece 01>  
18x18cm 장지에 채색 바느질  
2016



【작품50】 노신경 <a piece 02>  
18x18cm 장지에 채색 바느질  
2016



【작품51】 노신경 <a piece 03>  
18x18cm 장지에 채색 바느질  
2016

연구자의 【작품49】 <a piece 01>, 【작품50】 <a piece 02>, 【작품51】 <a piece 03>에 나타나는 퀘뎀의 흔적들은 연구자의 머릿속에 떠오른 과거 기억에 대한 사물들의 형식적 표현인데, 이러한 천 조각들에 시간적 의미를 부여하는 표현이다. 이것은 삶의 흔적들이 기억이라는 공간 속에 나열되어 있다. 작업에 있어 바느질 기법은 무의식 속에 있지만 더 깊은 곳에는 연구자의 내적 호기심과 삶의 흔적들을 서로 이야기 하듯 호흡하며 반복되는 바느질로 감정 상태를 표현하고 있는 것이다.

연구자의 작업은 채색으로 물들여진 천과 실을 통한 바느질의 반복으로 표현되는 드로잉 기법이다. 이는 지난날의 기억과 잔상들을 바느질로 드러내며 시간적 의미를 부여하며 한 땀 한 땀 꿰어가는 것이다.

어린 시절 아주 어릴 때의 기억이지만 할머니께서는 검정색의 재봉틀과 아주 예쁜 백녹색의 재봉틀을 가지고 계셨는데, 이 재봉틀로 인해 보자기나, 바늘꽃이 등 예쁜 소품들이 만들어졌다가 다시 소멸, 그리고 재탄생, 이렇게 여

러 번 반복의 과정을 거쳤던 기억이 난다. 어머니와 할머니가 그러셨듯이 전통적인 여성을 상징하는 바느질의 행위는 무언가를 새롭게 만들기도 하고 고쳐 놓을 수 있는 마법의 도구였다. 연구자의 작품에 있어 바느질 기법은 본인 자신을 찾아가는 과정이자 도구로 세상과 소통하는 중요한 매개물이다. 천과 장식적인 물건들에 대한 관심이 많은 연구자는 양단이라는 천을 많이 활용함으로써 인하여 정체성의 확인과 예술적 치유, 그리고 실제 작업의 원동력이 된다고 생각된다. 자유롭게 바느질로 드로잉하면서 기억의 단편과 시간을 사물 형식에 부여하며 직·간접적으로 연구자 내면의 감수성과 삶의 정서를 作品을 통해 나타내고 있다.

바느질은 기억과 기다림의 한 형태이면서, 기다림의 시간이 침전된 물적 형식이다. 이는 시간 자체를 의미 있게 생각하고 의식화한 스스로를 돌이켜보는 사유의 결과물이다. 사물에 시간적 의미를 부여하는 형식의 예술 표현은 인간이 시간을 통해 생활하는 대신 시간을 헤아리는 것과 관련이 되고 시간에 물적 형식을 부여하는 예술 표현은 관계와 사이, 그리고 지속성과 흐름에 대한 인과 관계를 존재론적 자의식으로 표현하는 연구자의 작업과 관련이 깊으며, 박음질을 통해 시간으로부터 파생되는 개념 군들을 조형화하고 형식화한 것이다.

바느질은 기억과 기다림의 시간이라고 할 수 있으며 여기에는 조형 의지가 공존하고, 소재 자체를 조형화하려는 의지와 함께, 소재 의지가 하나의 층위로 포개져 가는 것이다.

이러한 연구자의 『작품52』에 대한 표현 방법과 내용에 대해 평론가 고충환은 노신경의 작업이 그렇다. 비록 시대도 재료도 방법도 바뀌었지만 그의 작업에는 이런 전통적인 자수의 정신성 내지 형식 논리가 고스란히 보존되고 변주되면서 또 다른 형식을 얻고 있다. 화면을 수틀삼아 소재를 조



【작품52】 노신경, installation, 2015

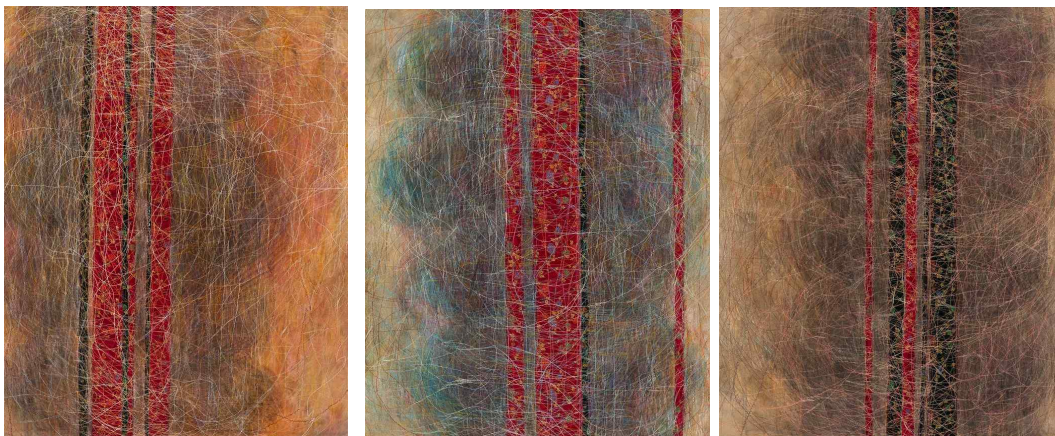
형하고 시간을 조형하는 것. 과정을 이야기 하자면, 장지에 채색을 하고 그 위에 재봉틀로 박음질을 하는데, 채색 과정과 박음질 과정이 상호 긴밀하게 어우러져서 굳이 두 층위를 구분할 수도 없거니와, 나아가 아예 구분 자체가 무의미하기도 하다. 말하자면 전통적인 자수의 수틀에서처럼 화면은 그 자체 어떤 소재에 바쳐진 조형 의지를 위한 것이면서, 동시에 주체의 아이덴티티와 동일시되는 육화된 형식이 구현되고 실현되는 장이다. 그 자체 작가의 인격이 분유된 한 부분인 것이며, 자족적인 한 세계인 것이다.<sup>253)</sup>

종이나 천을 덧붙이며 꼴라주하는 행위는 공간의 깊이나 차이를 주며 삶의 흔적에 의미부여를 하기 위한 것이다. 이러한 순수 행위들로 지각체험을 유도하고 내면세계를 표현하는 방식으로 자유로운 ‘遊戲’의 정신적 경지에서 작품을 하였다.

【작품53】 <inherit 1024>, 【작품54】 <inherit 1023>, 【작품55】 <inherit 1025>는 수직적인 형태의 단순한 구조 위에 시간성을 의미하는 반복적인 실선 드로잉을 통해 인식을 확장한 작품이다. 천의 표면 위에 도드라지게 나타나는 바느질 된 실의 재질에서 오는 촉감과 화면 중심에 천을 재단하여 바느질 드로잉

253) 고충환, 『시간의 풍경과 내면풍경, 그리고 관념적인 풍경』, 개인전 서문, 2015

을 통해 장지 바탕 위에 입체적인 형태의 그림자로 표현한 것이다. 즉 바늘땀의 축적으로 점, 선, 면으로 이행하여 완성된 작품이다. 이는 천과 실의 물질적인 오브제로 2차원의 평면성과 3차원의 입체성을 공존하여 표현한 것이다.



[[작품53]] 노신경 <inherit 1024>, 100x80cm, 장지에 채색 바느질, 2015

[[작품54]] 노신경 <inherit 1023>, 100x80cm, 장지에 채색 바느질, 2015

[[작품55]] 노신경 <inherit 1025>, 100x80cm, 장지에 채색 바느질, 2015

반복된 바느질 드로잉을 통해 지난 시간의 삶의 기억을 통한 흔적을 화면에 표출하며 이에 대해 미묘한 시간적 의미를 부여하는 바느질 회화 작품을 표현하고 있는 것이다.

## 2) 시간의 흐름에 따른 색실들의 우연적 만남

작품에 있어 시간의 흐름에 따른 색실들의 우연적 만남은 예술적 정신의 세계를 표현하기 위한 수단으로 작가의 내적인 이미지를 담을 수 있도록 사용되고 있다. 인간의 내면세계를 표현함에 있어 선과 색채를 통해 추상적인 표현

을 하는 방법은 효과적이다. 예술은 단순히 대상을 재현하는 것이 아니고 미적인 체험을 토대로 내면의 진실을 표현할 수 있기 때문이다.

연구자의 작품에서 보여지는 색칠 선과 다양한 색채의 표현은 내적필연의 시간성, 그리고 이에 대한 사물형식을 부여하기에 매우 적합한 표현방법이라고 생각된다. 作品中 보여지는 색채들은 시각적 자극에 의한 순수한 감정으로 이끄는 정서적인 역할과 인간의 정서적인 면을 자극하는 언어적인 역할까지도 함께 하고 있다. 자유로운 遊藝的 바느질에 의해 겹쳐지며 드러난 색채는 이러한 감정적인 느낌과 정서를 표현하기에 매우 적합하기 때문에 합리적이고 이성적인 사고가 설명해주지 못하는 모든 것을 전달하면서 관람자의 눈을 자극시키게 되는 것이다.

【작품56】에서 볼 수 있듯이 바느질에 의해 겹쳐지면서 드러난 색칠들의 우연적 만남은 비정형의 형태와 색채언어와 형태언어가 통합되면서 화면에 회화언어로 등장하는 추상적 이미지들이며, 동양화 물감이라는 안료의 물성에 의해 시간성으로 표면화된다.



【작품56】 노신경 <inherit 0511> 20x110cm 장지에 채색 바느질 2015

作品中 보여지는 동양화 안료들은 그 자신의 속성대로 화면에 밀착되며 흘러내리기도 하고 때론 엉켜가며 강한 질감을 나타내고 있다. 또한 作品의 표면에 생기는 주름은 반복된 채색과 재봉을 할 때 손으로 가하는 힘에 의해

생기는 것으로 이는 조형적으로 많은 의미를 내포하게 된다. 작품 표면은 마티에르의 효과를 내는 공간으로 충분하며 시간에 의해 퇴색되고 오래된 흔적이 묻어나는 옛 기억을 떠올리게 하는 것이다. 물감은 스스로 표현되어지기를 원하는 강한 욕구를 유연성으로 드러내고 있는 것이다. 作品을 제작할 때 線과 색채를 하나의 언어로 삼아 자기가 느끼고 바라는 표현 방식을 전달하는 것이다. 연구자에게 色은 관념의 뒤에 있는 무의식의 차원에서 정신성과 연결되며 매개체로 작용하며 시간성으로 드러나고 있는 것이다.



【작품57】 노신경 <inbetween 0508> 45x53cm 장지에 채색 바느질, 2014

【작품57】은 전체적으로 푸른색이라는 색채의 유연성으로 사물에 시간성을 부여하는 예술표현 作品이다. 시간이 흐르고 있음을 매개로 관계와 사이, 지속과 흐름, 그리고 존재론적 자의식을 푸른색 비정형의 양단 천으로

표상한 作品이다. 박음질의 한 땀 한 땀이 박음질 되며 형성된 線의 흐름이 시간의 흐름이 되어 파생되는 시간성을 조형적으로 형식화한 것이며, 연구자 자신의 자의식을 통해 정체성을 드러내고 있다.

연구자의 作品에서 보여지는 편안한 파스텔 톤의 색채들은 연구자의 ‘遊’한

마음이 작용한 것이고 파스텔 톤의 색채들도 각자의 표현력과 의미를 가진다. 색채들이 지니는 나름의 감각들은 한 화면에서 복합적이면서도 다양한 조화를 이루며 화면을 구성하고 있다. 이로 인해 때로는 화면에서 힘이 넘치며 역동적인 분위기를 자아내며 무의식의 자유로운 ‘遊’ 표현이 직관적으로 되고 있는 것이며, 직관에 의존하여 자유롭게 표현하는 작업은 더욱 적절한 色을 즉흥적으로 사용하게 하여 정신적 예술의 경지에 다다를 수 있는 것이다.



【작품58】 노신경 <inbetween 0707> 33x68cm 장지에 채색 바느질 2017

【작품58】에서 볼 수 있듯이 박음질은 시간을 표현하는 것이다. 박음질에 의해 수놓아진 한 땀 한 땀의 박음질 자국은 시간의 한 계기로서의 순간들을 의미하고, 그 순간들이 모여서 시간을 이루는 것이다. 그러나 이렇게 이루어진 시간의 궤적은 연속적이지도 선형적이지도 않다. 연속적인가 하면 분절적이고, 분절되다가도 새롭게 연이여지고 있다. 일관성의 한 계기로서 접속이 이루어지는 연결과 차이를 만들기 위한 단절과 분절 같은 시간과 관계의 계기들이 하나의 층위로 섞이면서 시작도 끝도 없는 비연속적이고 비선형적인 시간 개념을 열어 놓고 있다. 여기에는 다소간 자동기술적인 일면이 있고, 우연적 조

형을 위한 적극적인 한 계기로서도 의미가 있다.

박음질 흔적은 의식과 무의식의 물화된 호흡의 느낌과 감정의 형식이며, 연구자의 作品中에서 박음질 흔적은 의식의 부름에 따라서 시간이 임의로 재편되는 것처럼 현재의 시간과 과거의 시간이 뒤섞이고, 베르그송의 ‘지속’에서처럼 느낌의 강도에 따라서 시간은 빠르게 또는 느리게 흐르고 있는 것이다. 물리적인 시간, 연속적인 시간, 선형적인 시간 개념 대신 의식과 무의식, 느낌의 강도, 그리고 호흡의 질에 따라서 재편되고 재구성되는 주관적인 층위에서의 시간 경험 개념을 열어 놓고 있는 것이다. 이를테면 명상할 때의 호흡과 깊은 한숨 그리고 불안정할 때의 호흡이 같을 수는 없는 일이며, 연구자는 그 다음과 차이를 무의식적으로 낱낱이 박음질의 흐름으로 기록해 놓고 있는 것이다. 그러므로 연구자의 작업은 시간의 흐름과 함께 이러한 호흡의 질감을 그려 놓고 있는 것이며, 결국 시간의 한 자락은 인연과 연기설에 맞닿아 있는 것이다.

연구자는 『작품59』 <inbetween 0527>, 『작품60』 <inbetween 0528>에서 볼 수 있듯이 한 땀 한 땀 박음질로 수를 놓듯 또는 헤아리듯 시간의 흐름으로 조형하고 있다. 소재적인 측면에서 풍경을 조형하고 있으며, 풍경이 화면에 드러난 조형이라고 표현한다면, 시간은 그림의 또 다른 곳에 잠재된 조형이라고 할 수 있다. 그리고 이렇게 화면위에 드러난 조형과 잠재적인 조형이 하나로 어울리며 상호 작용하고 있는 작품이다. 풍경적인 요소로 본다면, 마치 고요한 수면 위의 연잎과 연꽃이 다소곳이 자리 잡고 있는 정경을 연상시키기도 하고, 물안개가 피어오르는 강가를 보는 것과도 유사하다. 소소한 바람이 불어 수면 위에 잔잔한 파문을 그리고 있는 것과 같은 풍경이고, 또한 바람이 공기의 밀도를 조율하는 것과 같은 풍경들이다. 전통적인 미덕의 측면에서 본다면, 기운생동 중 특히 운율이 감지되어 오는 풍경들이라고 할 수 있다. 연구자의

전작이 추상적이라고 한다면, 근작에서의 그림은 상대적으로 재현적이고 풍경적인 요소를 강조하는 느낌이라고 할 수 있다.



【작품59】 노신경 <inbetween 0527>, 116.7x91cm, 장지에 채색 바느질, 2015



【작품60】 노신경<inbetween 0528>, 116.7x91cm, 장지에 채색 바느질, 2015

회화의 물질성을 보여주고 반복적인 행위를 통해 자신의 고유한 형태를 지니고 있는 작가로 클로드 비알라(Claude Viallat:1936-)를 들 수 있는데, 그의 작품에서는 틀에 박히지 않는 자연스러움과 초현실주의의 자동기술적 표현 방법을 볼 수 있다. Claude Viallat는 반복적인 행위를 통해 자신의 고유한 형태를 지니고 있는데, 그의 작품은 동일한 ‘주제’가 아니라 동일한 ‘형태’에 의한 다양한 변주로 표현하는데, 이러한 동일한 형태의 반복적 표현 성향은 연구자의 【작품59】 <inbetween 0527>, 【작품60】 <inbetween 0528>과 유사점을 가진다고 볼 수 있다. Claude Viallat는 색채와 천이라는 물질의 어우러짐과

함께 바탕칠 없이 칠하여진 물감과 천이 하나가 되어 호흡을 추구하며 자연스럽게 표현되는 특성을 가진다.

연구자의 『작품59』와 『작품60』은 장지 위에 비정형의 천 조각들을 반복적으로 배치함으로써 사물에 의미부여 하였다. 다양한 종류의 천을 이어 붙이거나 동양화 물감들을 차곡차곡 쌓아가며 시간을 기록하듯이 드로잉적 색칠들로 표현하였다. 이 작품은 천들을 풀라주하고 바느질 드로잉 한 것이다. 풀라주<sup>254)</sup>의 형식은 유기적 자연의 형태를 천 조각으로 바느질한 후, 화면 자체에 드로잉 線으로 접근해 들어가 그 깊이감을 더하면서 현대 미술에 새로운 美의 가치와 개념의 방향을 설정하려고 하였다.



『작품61』 노신경, installation, 2015

『작품61』에서 보여지는 내면풍경은 풍경임에도 불구하고 누구에게나 공통

254) 계간미술. 『현대미술용어사전』, 중앙일보사, 1981, p.173

풀라주(Collage)란 프랑스어 동사 Coller(풀로 붙이다)에서 유래되었다. 이는 이차원의 화면에 이질적인 재료인 종이, 직물, 인쇄물, 모래, 금속, 나무 등의 일부를 붙여서 표현하는 미술기법이다. 존 골딩(John Golding)은 표현 대상으로 사용하는 재료가 종이일 경우 조형적 가치 관점에서 종이가 우선일 경우에만 (paper collers)라 규정하고 그 이외의 것들은 풀라주로 구분하여 정의를 내리고 있으며 특히 라투스(petit larousse)사전에서는 종이를 사용한 경우에만 그 의미를 한정하고 있다.

되게 느껴지는 풍경은 아니다. 이러한 풍경은 보는 감상자마다의 관심사나 이해 관계에 따라서 다르게 보이고, 읽히는 열린 의미를 가지고 있는 작품들이다. 그려진 것을 통해서 그려지지 않은 것을 암시하고 있으며, 이로써 관람자들이 참여할 수 있는 여지를 만들어 주는 것이며, 감상자가 저마다의 해석으로 그림의 의미를 찾아 완성하는 계기를 마련해 주고 있는 것이다. 이러한 여지는 그림의 전통적 아름다운 덕행 가운데 하나인 비움의 또 다른 의미이며 참된 의미일 수 있다. 연구자는 그렇게 암시적인 시간의 흐름에 따른 풍경 작품으로 색칠들의 우연적 만남을 바느질 회화로 그려 놓고 있다.

연구자는 作品中에서 회화적인 美를 강조하며 역동적인 실선 드로잉을 통하여 시간의 흐름을 표현하였다. 장지 위에 올려지는 풀라주 형식의 천 두께가 너무 두꺼워졌을 때에는 재봉질이 거의 되지 않거나 재봉 바늘이 부러지는 경우가 많기 때문에 이에 대한 어려운 점도 많았다. 바느질의 반복적 행위는 자연의 상태에서 자신을 정신적으로 평정심을 갖게 하며 이러한 반복과 중첩에 의한 표현은 미니멀 아트와 모노크롬 회화에서 나타난 구조와 정신적 양상이 맥을 같이하는 것으로 일상의 반복이라는 관점에서 본 표현의도와 무관심과 무목적의 경지에 이르고자 한 미적 태도와 동일선상에 있다고 할 수 있다.

연구자의 작업에 있어 색채는 주관적인 감정과 정서에 많은 영향을 미치게 되고 색채의 다양성과 질감이 작품 속에 자유로움으로 형성되는 것이다. 회화에 있어 색채는 작품에 생명력을 주는 직접적인 요인이며 조형 요소 가운데 가장 감각적인 것으로 인간의 정서와 감정을 표현하는데 색채의 역할은 실로 막중한 것이다. 색채는 우리들의 의식과 무의식 속에 많은 영향을 미치고 있는 내면 에너지이다. 르네위그(Rene Huyghe:1906-1997)는 “색채는 감정의 정직함을 드러내는 가장 확실한 척도이다.”라고 말한다. 그는 개개인의 색채는 우리의 의식적인 감성을 올려주며 우리들의 기억 속에서 색채는 어떤 깊은 인

상들과 결부되어 있다고 언급한다.<sup>255)</sup> 연구자의 작업에서 색채는 주관적 감성과 정서에 많은 영향을 미치게 되고 색채의 다양성과 질감이 작품 속의 사물 형식에 의미부여를 하고 있는 것이다. 색과 색의 만남에서 관계적으로 미묘한 시간적 의미를 부여하고 있는 것이다.

연구자는 이처럼 박음질로 한 땀 한 땀 수를 놓듯 혹은 헤아리듯 형성되는 ‘線’으로 시간성을 조형하고, 소재적인 측면에서 연구자의 과거 기억속의 풍경을 조형하고 있다. 이러한 풍경이 표면에 드러난 조형이라고 한다면, 시간은 풍경 속에 스며들은 잠재된 조형인 것이다. 그리고 표면적으로 드러난 풍경의 형상과 잠재적으로 내재된 기억이 하나의 층위로 어우러져서 시간으로 상호작용하는 바느질 회화 作品을 表現하고 있다.

---

255) Rene Huyghe, 권영필 역, 『예술과 영혼』, 열화당, pp.57-59

## VI. 결 론

“遊”의 마음으로 그리는 바느질 회화에 관하여 연구해 본 결과, ‘遊’의 마음은 莊子의 藝術精神이 반영된 것이다. 이 “遊”의 경계에 이르기 위해서 진정한 놀이꾼이 되어 온 몸과 마음이 전적으로 자신의 생활 속에 몰입해야 하는데, 마치 예술가가 작품의 주제를 선택하고 소재를 선정하고 전체적인 의미를 생각함에 있어 인생과 존재의 해설자로서 자유로운 생명의 여정을 마음껏 펼치려는 자유로운 경계와 같은 것이다.

이 연구는 연구자가 作品을 제작할 때 마음이 이해득실을 따지지 않고 무목적의 무관심 상태에서 여유로운 정서로 자유로움을 만끽하면서 作品에 임하는 연구자의 마음상태에 관한 연구로 이 마음자세가 바로 ‘遊’의 마음이고 진정한 예술인의 마음자세라는 것을 확인하게 되었다. 또한 예술가는 莊子 「逍遙遊」의 “遊”경계와 같은 의미를 지니고 있는, I. Kant의 자유로운 상상력의 遊戲, J.C.F. Schiller의 예술은 인간의 유희충동이라는 세계, H.G. Gadamer의 ‘진정한 유희’의 상태에서 ‘遊’의 마음으로 作品 제작에 집중할 때 비로소 자유로운 생명력을 지니고 있는 창의적인 作品을 제작할 수 있음을 확인할 수 있었다.

自由의 본질을 체현하는 “遊”로서의 藝術이 형성되려면 우선 예술가는 진정한 ‘遊’의 마음으로 作品을 제작해야 한다. 이를 위해서는 첫째로 사물과 작가의 관계에 있어 작가 자신이 物化的 ‘遊’의 마음이 되어야 하고, 둘째로는 작가가 어디에도 구속됨이 없는 진정한 자유를 體現하는 遊戲的 마음을 가져야 하고, 셋째로는 작가 자신이 인격적이고 도덕적인 인성을 미적으로 함양하

기 위해 내적으로 수양함이 필요하고, 넷째는 작가 내면에 잠재의식으로 작용하는 내적필연의 세계가 무의식적 “遊”의 마음이 되어 시간과 공간을 초월하는 생명력 있는 작품을 창조해야 하기에 예술가 자신부터 인간다운 ‘遊’의 바탕을 지니기 위해 노력해야 한다는 것을 알 수 있었다.

“遊”의 조형적 표현형식은 화면에서 보여지는 조형요소들의 변화 있는 배열과 순환으로 자연만물이 시간의 흐름 속에서 쉬지 않고 저절로 끊임없이 모습을 바꾸며 자라는 우주적 질서로 이루어 졌다고 하는 동양의 자연관이 근간이 되어 조형적 아름다움으로 드러내는 藝術世界이다. 결국 이 表現은 우주 자연의 무한한 윤회를 시각화하는 조형수단이 되어 현대 미술에 조형적 표현으로 크게 기여함을 알 수 있었다.

Automatism의 遊戲的 表現은 근대 추상 회화에서 매우 적극적으로 드러난 표현이다. 연구자는 작품을 제작함에 있어 무관심적 직관을 통해 현재와 미래의 시간을 결합하고 내적 질서의 무의식을 ‘遊’의 마음이 되어 재봉틀이라는 기계를 사용하였는데 이 표현 방식의 기능적 역할인 ‘재봉틀’이라는 기계의 도움으로 작품의 Automatism的 美의 가치를 높이고 있음을 발견하였다.

자유로운 ‘遊’에 의한 바느질 회화 表現은 연구자가 作品을 표현함에 있어 ‘遊’의 마음 상태에서 조형적 표현형식을 반영하여 바느질 회화 作品으로 구현하는 것으로, 이는 自由의 본질을 體現하는 遊戲的 作品으로서 예술적 본성에 부합하는 作品의 경지에 이르게 되는 길이고, 또한 莊子 藝術精神의 반영임을 알 수 있었다.

연구자의 바느질 회화 作品은 첫째로는 추상적 심상의 表現 作品, 둘째로는 무관심적 직관의 조형적 作品, 셋째로는 내적질서의 자동기술적 表現 作品, 넷째로는 삶의 흔적에 시간적 의미부여 作品에 대한 연구이다.

추상적 심상의 表現 作品은 바느질로 화면을 구성한 연구자의 作品을 관람하는 관람자들은 마치 연구자를 마주 하고 천위에 실로 표현한 추상적인 조각보 형상을 통해 다양한 이야기를 듣는 것과 같은 경험을 할 수 있을 것이다. 이는 사물과 나의 구분이 없는 東洋思想에서 언급되어지는 ‘物化의 경지’라고도 할 수 있을 것이며, 화면의 일부분에 다채로운 천 조각들과 색실로 재봉틀의 바느질이 가해져 보다 다채롭게 추상적으로 구성된 화면 속에서 作品의 실흔적을 따라가다 보면 관람자들은 전통적인 동양회화의 표현보다 다양하면서도 보편적인 조형언어를 구사하려는 연구자의 바람과 마주칠 수 있을 것이다. 추상적으로 심상을 표현하는 연구자의 작업은 ‘遊’에 대한 인식을 통해 연구자가 알고 있는 가치관을 넘어 자유로운 예술적 경지에 들어설 수 있다고 생각하였다. 자유와 상상을 통한 이러한 경지는 東洋의 회화에서 언급되어지는 ‘정신적 가치’라고 생각되며 이를 통해 연구자만의 독창적인 예술세계를 창출하고자 하는 것이다.

무관심적 직관의 조형적 작품에서는 화면 속에 실로 표현된 색채는 형태처럼 공간의 한 영역이 아니라 하나의 진동으로서 사고의 개입도 없이 직접적으로 연구자의 본성을 반영해 주고 있다. 조각보에서는 정신적인 근원으로 오방색을 많이 표현하였지만, 연구자의 작품에서는 오방색 뿐 아니라 무채색, 파스텔 톤의 색 등 다양하게 사용되었다. 이는 다양한 색의 사용을 통해 연구자의 기억과 추억을 자유롭고 창의적으로 표현하고자 함이고, 이는 역시 자유로운 遊戲라는 정신적 경지이며 무심한 ‘遊’의 마음으로 본 自然美인 것이다.

‘遊’의 마음으로 그린 무관심적 관심으로의 조형적 表現 作品을 통한 미적 전달은 인간을 옹호한 방향으로 이끌어 줄 수 있는 것이다. 그리하여 예술가는 인간이 인간답게 살아가는 향방을 作品으로 표현하고 감상자들은 이를 공감하며 미적 가치를 실현하는 인간으로 성장할 수 있는 것이기에 연구자는 이러한 미적 함양을 위해 이성과 감성의 조화를 통한 자유로운 ‘遊’의 경지에서 작업

을 하는 예술가가 되고자 노력하고 있다.

내적 질서의 자동기술적 表現 作品은 현대미술에서 자동기술적 드로잉 기법으로 새로운 가능성을 열어주는 계기를 만들었는데, 결국 드로잉은 회화의 방식을 취하는 하나의 과정이라기보다는 그 자체가 완성이라는 결론에 이르게 되었다. 遊의 마음으로 그리는 연구자의 드로잉은 무한한 이미지를 행위로 표현함과 동시에 자체적으로 회화적 표현이 가능하기에 이중적 기능을 지니고 있다.

연구자는 ‘관계’속에서 이루어진 내적 질서의 흐름을 표현할 때 순간적인 격렬함과 즉흥적으로 표출함에 있어 재봉을 통한 자동기술적 바느질 드로잉으로 빠르게 화폭에 담고 있다. 이러한 무의식적 재봉 반복을 통한 表現들은 연구자의 생각하는 속도보다 손의 움직임이 더 빨라야 한다는 생각에서 시작된 것이며, 행위의 속도가 빠를수록 우연의 효과는 깊어지는데, ‘遊’의 마음으로 순간순간을 여유 있게 조정해 나가면 예술적 깊이도 더해짐을 알 수 있었다.

삶의 흔적에 시간적 의미부여 作品으로 연구자의 작업에서 보여지는 바늘과 실이라는 재료와 회화적인 바느질 드로잉 방법은 지난 시간의 기억을 통한 삶의 흔적을 화면에서 이야기로 전개하고 있으며 꿰매고, 붙이고, 잘라내며 자아를 인식하는 시간적 경험의 의미를 부여하고 있다.

또 한 유형의 作品으로 시간의 흐름에 따른 색실들의 우연적 만남을 박음질로 한 땀 한 땀 수를 놓듯 혹은 헤아리듯 흐르고 있는 시간성을 조형하는 작품을 하고 있다. 화면에 풍경으로 드러난 형상을 사물 형식의 조형이라 한다면, 풍경 속 사물 형식에 내재되어 잠재된 형식은 삶의 흐름을 표상하는 시간을 상징하는 것이다.

결국 인간다운 삶의 가능성을 형성하는 연구자 자신의 작품 세계는 순수한 진정성을 찾아 인격 수양을 위해 노력하며 ‘遊’의 마음으로 작품을 계속하고

있다.

이러한 마음으로 제작하는 연구자의 作品을 감상하는 사람들도 미적 인간의 정서를 함께 공유할 수 있으리라 기대하며 시간과 공간을 초월하는 생명력 있는 作品을 계속 창조하려 한다.

## 참고 문헌

- 蘇軾 著, 『蘇東坡全集(上冊)』, 世界書局, 1998
- 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 上, 中華書局, 2011
- 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 下, 中華書局, 2011
- 권순용 편저, 『세계미술용어사전』, 중앙일보사, 1996
- , 『브리태니커 세계 대백과사전』, 21권, 한국브리태니커, 1993
- 許煜, 『世界哲字大事典』, 成均書館, 1979
- 임종욱 편저, 『중국역대인명사전』, 이화문화사, 2010
- 다케우찌 도시오 저, 안영길 외 옮김, 『美學 藝術學 事典』, 미진사, 2003
- 갈로 저 강관식 역, 『중국회화이론사』, 미진사, 1997
- 吳世昌, 『權域書畫徵』, 啓明俱樂部, 1928
- 강신주 저, 『장자, 차이를 횡단하는 즐거운 모험』, 그린비, 2007
- 고상범, 『설리의 문학과 미학』, 서울대학교 출판부, 1986
- 權德周, 『중국미술사상에 대한 연구』, 숙명여자대학교 출판부, 1982
- 김광우, 『폴록과 친구들』, 미술문화, 1997
- 김광우 저, 『칸딘스키와 클레의 추상미술』, 미술문화, 2007
- 김상현 옮김, 『판단력 비판』, 책세상, 2005
- 김석환 역주, 『장자』, 학영사, 1999
- 김수현, 『미적 교육론』, 현실문화, 2011
- 김용옥 저, 『石濤畫論』, 통나무, 2004
- 김인곤 외 옮김, 『소크라테스 이전 철학자들의 단편 선집』, 아카넷, 2008
- 김인환, 『「예술성의 氣」의 관점에서 본 동양 예술이론』, 안그라픽스, 2003
- 김형호, 『노장 사상의 해체적 독법』, 청계, 1999
- 들뢰즈/ 가타리 저. 김재인 역, 『천 개의 고원』, 새물결, 2003
- 모리스 메를로 폰티, 김정아 역, 『눈과 마음-메를로 폰티의 회화론』, 마음산책, 2008

바르바라 헤스 지음 김병화 역 『추상표현주의』, 마로니에 북스. Taschen, 2008  
 버질 C. 올드리치 저. 오병남 역. 『예술철학』, 서광사, 1977  
 서성록, 『박서보』, 재원, 2000  
 朱光潛(선광잠), 『西方美學史』 하권, 人民文學出版社, 1979  
 徐復觀 著, 權德周 外 옮김, 『中國藝術精神』, 東門選, 1990  
 徐復觀, 『中國藝術精神』, 學生書局, 1983  
 소마미술관. 『한국드로잉 100년 1870-1970』, 컬처북스, 2008  
 수에윌니엔, 자오리, 상강 공저 / 안영길 역, 『중국미술사 3』, 다른생각, 2011  
 수잔 부시 저, 김기주 譯, 『중국의 문인화』, 학연문화사, 2008  
 수잔 K. 랭거 저. 朴容淑 譯. 『藝術이란 무엇인가』, 文藝出版社, 1984  
 안동립, 『장자』, 현암사, 2005  
 오광수 / 국립현대미술관, 『사유와 감성의 시대』, 삶과 꿈, 2002  
 劉義慶 著, 안길환 옮김, 『세설신어』 상, 명문당, 2006  
 유협. 최동호 역편, 『文心雕龍』, 민음사, 2008  
 이성희, 『동양화감상법』, 니케, 2007  
 이석윤 옮김, 『판단력 비판』, 박영사, 1974  
 이우환. 김영순 역 「이우환 화집에서」, 『공간』, 1990  
 임마누엘 칸트/백종현 옮김, 『판단력 비판』, 아카넷, 2012  
 張松輝 著, 『莊子譯注与解析』, 上, 中華書局, 2011  
 莊子 著, 김원일 번역, 『莊子』, 북마당, 2010  
 莊子 著, 김학주 번역, 『莊子』, 연암서가, 2012  
 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 예문서원, 2006  
 조요한, 『예술철학』, 경문사, 1973  
 지순임 저, 『繪畫美學』, 미술문화, 2008  
 지순임 저, 『한국 회화의 美』, 미술문화, 2012  
 천완시(陳傳席)저 김병식 역, 『中國山水畫史』, 심포니, 2014  
 최대림 역주, 『장자(잡편)』, 문화사, 1998  
 최종욱 저. 『일상에서의 철학』, 지와 사랑, 2000  
 최창환 옮김, 『장자(내편)』, (주)을유문화사, 2010  
 프드리히 쉴러 저 안연희 옮김, 『인간의 미적 교육에 관한 편지』, 청하, 1995  
 하영준, 『화조화』, 서예문인화, 2008

한홍섭, 『莊子の 예술정신』, 서광사, 2008

허동화 저. 『우리가 정말 알아야 할 우리 규방문화』, 현암사, 1997

혜강 저 한홍섭 옮김, 『혜강집』, 소명출판, 2006

호이징가 저, 김윤수 역, 『호모 루덴스』, 까치글방, 1988

Deborah Valoma, 『Lia Cook, In the Folds-Works froms 1973-1997』, Browngrotta Arts, 2007

Hans-Georg Gadamer, 『眞理與方法 Wahrheit und methode』, 上海譯出版社, 1992

H.Richter, 김채현 역, 『다다: 예술과 반예술』, 미진사, 1985

Susane Deicher, 주은정 역, 『피트 몬드리안』, 마로니에 북스, 2007

Wang Kai 저 신정근 책임번역, 『소요유/장자의 미학』, 성균관대학교 출판부, 2013

W.Kandinsky, 권영필 譯, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 열화당, 2000

W.Kandinsky , 차봉희 역, 『점.선.면. 회화적인 요소의 분석을 위하여』, 열화당, 2011

구선자, 「기억을 바탕으로 한 바느질의 여성이미지 연구」, 경북대학교 대학원 석사학위논문, 2010

구정선, 「유희적 사상과 그 표현 연구」, 홍익대학교 대학원 미술학과 박사학위논문, 2009

김 경, 「기의 추상표현적 형상화와 그 의미에 관한 연구」, 대구대학교 조형예술대학원 미술학과 박사학위논문, 2007

김혜자, 「조선시대 ‘매화도’에 근거한 화예 연구」, 상명대학교 대학원 한국화과 박사학위논문, 2009

박상숙, 「현대섬유미술의 반복과 순환에 관한 조형성 연구」, 홍익대학교 대학원 박사학위 논문, 2010

박소정, 「악론을 통해 본 장자의 예술철학 연구」, 연세대학교 대학원 박사학위논문, 2002

박정규, 「칸딘스키의 내적 필연성에 관한 연구」, 조선대학교 대학원 석사학위논문, 1988

신혜경, 「초현실주의 시와 회화에 나타난 자동현상」, 한국미학예술학회, 2001, 14권

윤순란, 「실을 이용한 3차원적 선형미술의 조형원리와 특성, 기초조형학회」, vol 15. No.6, 2014

李仁榮, 「회화에 있어서의 형태와 내적 필연성 문제 연구」, 논문집, vol 9. No. 1972  
이재영, 「미적인 것의 경계: 쉐러의 미학과 <발렌슈타인>」, 서울대학교 대학원 박사  
학위논문, 2016  
임태규, 「'德'을 통해 본 莊子의 미학사상 연구」, 성균관대학교 대학원 박사학위논문,  
2009  
정금희, 「책슨 폴록의 무의식적 예술세계」, 예술논집, 3권, 1999  
한길환, 「70년대 모노크롬회화에 있어서 無爲自然思想의 요소에 관한 연구」, 경희대학  
교 교육대학원 석사학위논문, 2002  
황소미, 「이우환 예술론에 근거한 작품세계 연구」, 동국대학교대학원 미술학과 석사학  
위논문, 2009

김환기, 「둥근 달과 항아리」, 『어디서 무엇이 되어 다시 만나랴 : 김환기 에세이』,  
환기미술관, 2005

박서보, “단상노트” 『공간』, 11월호(1977)

李龜列, 「돌과 古木의 靈性(영성) 집착과 작품화」, 『연정 안상철 작품집』, 1994

정창섭, “한국미술의 모더니즘:1970-1979展” (1988.9.29-10.20), 무역센터 현대 미술관  
개관 기념전 카탈로그.

\_\_\_\_\_, 「참여작가 中 21인의 辯 -하종현 ‘자연스러움을 찾아서’」 『공간』 17권, 5  
호, (1982, 5)

\_\_\_\_\_, 「인터뷰 異色 전시회 갖는 박서보씨」, 『동아일보』, 1973

\_\_\_\_\_, 『한국인의 단색화』, 국립현대미술관, 2012

김상철, 「일상을 통해 접근하는 한국미의 본질」, 2010년 노신경 개인전 서문

하계훈, 「실로 말하고 눈으로 듣기」, 2009년 노신경 개인전 서문

박영택, 「화면 위를 유영하는 실선」, 2011년 노신경 개인전 서문

고충환, 「시간과 존재, 인연과 관계의 망을 짜다」, 2012년 노신경 개인전 서문

고충환, 「시간의 풍경과 내면풍경 그리고 관념적인 풍경」, 2015년 노신경 개인전 서문

# ABSTRACT

## Study on Needlework Drawings Expressed through Mindset of "amusement"

Ro, Shin Kyoung  
Departure of Fine Arts  
Oriental painting Major  
Graduate School of  
Sungshin University

"amusement"(遊 or 遊戯) is a concept symbolizing spiritual freedom cited from Chuang Tzu's *Hsiao Yao Yu* chapter (Free and easy wandering) and is used meaning free play since it is completely free from any burden, as if the fringe of a flag flutters at the mercy of the wind.

And in art, free 'amusement' is so important as to be called the origin of art. This is because origin of art of mankind started from the instinct of play and aesthetic pleasure from play is equivalent to I. Kant's purposeless purposiveness, disinterested interest, and play in pursuit of other than human's own interests suits the nature of art.

The essence of art lies in freedom, which in turn is the soul of amusement. Freedom connects and links amusement and art, while both all represent freedom of activity and free interaction of human lives, and

so 'free amusement' may be the origin of the mindset of artists during their artistic creation. This concept has been expressed by the term of 'amusement' in the East, whereas the West used this rather diversely as one of philosophic concepts related with aesthetics entering the modern era in the West.

This study aims to bring to light that Oriental mindset of amusement (playfulness) is artistic spirit of Chuang Tzu as well as the authentic artist's mindset. The researcher is being engaged in representing abstract imagery, feeling emotional freedom during creating work via sowing and needlework using lots of colored threads on thick Korean papers or a diverse range of fabrics. During this work, she was so much absorbed therein and this production gave her mental freedom along with mindset of "amusement" for aesthetic cultivation, and came to think the mindset at this time might be same as that from Chuang Tzu's artistic spirit. As a result, the researcher began to study needlework drawings drawn with mindset of "amusement".

And so the researcher was not able to produce creative work with limitless vitality, until she focused on art creation in the state of the border of "amusement" from Chuang Tzu's *Hsiao Yao Yu*, I. Kant's "amusement" with free imagination, J.C.F. Schiller's play impulse and, H.G. Gadamer's 'true amusement'.

In order to form the art as "amusement" embodying the essence of freedom while producing the art, the artist should produce it with the

mindset of 'amusement' in the first place. For this, the researcher found that firstly the artist himself or herself should have the unifying mindset of 'amusement' in relation between objects and artist. Secondly, the artist should have playful mindset materializing authentic freedom without being subjected to anything. Thirdly, the artist needs internal disciplines to cultivate sound and moral personality aesthetically. Fourthly, the artist himself or herself should try to be equipped with the basic faculty for 'amusement' where true humanity works so that the artist can create work with vitality beyond space and time with inevitable world of subconsciousness becoming mindset of "amusement" unconsciously.

To express "amusement" via figurative lines, firstly, the researcher, using varied allocations and circulative expression of lines on screen, arranged the work to be represented in the order of the universe where all things in nature grow continually and incessantly by the elapse of time. Secondly, as a way to express the automatic flow of lines and symbolic look of movement, the researcher combined the present and future using symbolism in art and expressed it as an unconscious mindset of amusement with internal inevitability.

As a result of expressing needlework drawing work with mindset of amusement, the study found its artistic significance was firstly abstract imagery representation. This might make the audience who view the researcher's needlework work experience as if they hear this and that story through abstract patchwork forms expressed by threads directly from the researcher. This may be said as the 'level of unification' mentioned in

Orientalism in which there is no division between objects and oneself. Part of the screen was sown added by various fabrics and colored threads, and if the audience follow the traces of threads in the screen formed variedly and abstractly, they could encounter the researcher's wishes to use more varied and universal figurative language than the expression of traditional Oriental paintings. The researcher believed that her work of expressing imagery abstractly could enter into free artistic stage beyond her known value world via recognition of 'amusement'. This stage via freedom and imagination, the researcher believes, may be 'spiritual value' mentioned in Oriental paintings and through this, she seeks to create her unique creative artistic world.

Secondly, it was related with disinterested expression of intuition and colors expressed on the screen were not one area of space but sort of vibration and direct reflection of the true nature of the researcher without mediation of thinking. Patchwork used plenty of five cardinal colors as spiritual source but the researcher's work used varied colors such as achromatic color, pastel tone besides five cardinal colors. This reflects the researcher's effort to express her memory and recollection in a free and creative way using various colors, which might be a spiritual stage of free play as well as drawings drawn with mindset of play.

Disinterested expression of intuition with mindset of play may lead humans to the direction of goodness via aesthetic transfer through an artist. Thus, the artist represents the work in the direction in which they can live humanely and the appreciators may sympathize with it and eventually grow to a human who can materialize aesthetic value. And so,

the researcher, in an effort to cultivate this aesthetics, seeks to be an artist who creates in the level of free 'amusement' through harmony of reason and sensibility.

Thirdly, automatically descriptive expression for internal order opened a new potential for its drawing technique in contemporary fine arts and eventually the researcher came to the conclusion that drawing is itself a completion rather than a process taking the form of drawing. Researcher's drawing drawn with mindset of play expresses infinite images by action and at the same time itself can express like a picture, resulting in double functions.

While expressing spontaneous fierceness and impromptu during the researcher's work, she contains them quickly by automatic needlework drawing on screens. These expressions started from the researcher's belief that the speed of hand must be quicker than initially thought by her. The quicker the movement, the deeper the effect of chance and if this could be controlled moment by moment with mindset of play, artistic depth became deeper, the researcher learned.

Fourthly, materials of needles and threads, and needlework drawings used during the researcher's work as a way of expression to assign temporal meaning to the form of matters unfolded as a story on the screen as a piece of memory, and gave meanings of temporal experience of stitching, attaching, cutting and perceiving oneself.

Along the way, another type of work expresses landscapes cherished at the researcher's inside, as if the time embroiders or flows one by one by

each stitching. If figures revealed on the screen were a representation of the objects, formality latent inside the objects within the landscapes are symbolic of the time representing the flow of human lives.

All in all, the researcher expects that if in search of true authenticity, she tries to cultivate own personality and carries on with her work with mindset of 'amusement', the audience may share aesthetic human sentiments. And the researcher is further committed to creating vital work beyond time and space.