

김진관 교수지도
석사학위청구 작품연구논문

의식 서술을 통한 내면의 표현

- 본인의 작품을 중심으로 -

2005

성신여자대학교 조형대학원
조형예술학과 동양화전공

김 창 미

의식 서술을 통한 내면의 표현

- 본인의 작품을 중심으로 -

김진관 지도교수

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 5월

성신여자대학교 조형대학원

조형예술학과 동양화전공

김창미

인 준 서

김창미의 석사학위논문을 인준함.

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

성신여자대학교 조형대학원

국 문 개 요

본인의 작품은, 아가페(agape)적 사랑을 바탕으로 한 감성(感性)을 형상화하고자 하는데서 출발하였다. 이것은 심리적 과정, 정신적 체험을 통해 발견하는 삶의 의미와 본질을 표현하고자 하는 것이다. 즉 사랑이라는 정서 속으로 흘러들어가는 심상체험을 어떻게 의미화 하여 표현하느냐가 주된 관심사이다. 그러한 작품 제작에 있어서, 전체적으로 일관되고 있는 표현 의지에 관한 이론적 근거를 찾아봄으로써 자신의 작품에 대한 의지를 정립할 수 있을 것으로 기대한다.

자연을 중심으로 삶의 근거, 존재의 본질이라는 일반적 진리를 직시하려 했던 동양화의 정신성에 대하여 살펴보고자 한다. 동양 회화에서는 공자의 유가사상과 노장의 도가사상 및 불교에서 영향을 받은 선가사상이 동양사상의 근간을 형성하여 왔다. 동양사상을 근간으로 한 동양화의 특성이 어떻게 작품에 적용될 수 있는지 살펴보고, 그러한 동양전통화론에 대한 가치와, 현대라는 시대를 반영할 수 있는 응용 방안을 찾아나가려 한다. 한편으로, 가시(可視)의 세계를 초월한 환상의 세계를 창조하기 위한, 주관적(主觀的)이면서, 현실을 부정하는 아방가르드적인, 환상주의미술(幻想主義美術)에 대해 다루었다. 환상주의미술의 창조적(創造的) 언어(言語)는 인간의 본질적인 것, 순수성, 진실성의 가치를 추구하는 것이다. 이러한 동양화의 정신성과 서양의 환상주의미술은 인간의 내적 표현이라는 공통점을 지님에도 불구하고, 서로 유사한 면을 지니면서도 차이를 알 수 있었다. 이러한 맥락의 비교를 통해, 본인이 표현하고자하는 것에 대한 설명이 대략 가능하다고 보며, 표현하고자하는 것은 사랑으로 감상자에게 전해지기를 기대한다. 사랑을 표현하

고자 하는 것은 자신의 세계관에서 비롯된 것이며, 현실 세계가 반영되고 있는 개인의 영혼(靈魂), 즉 정신(精神)을 표출하고자 하였다. 따라서 현실 세계의 보이는 외형에 머무는 것이 아니라, 상상력을 통해 외형을 떠난 본질을 그려내고자 한다. 이를 위해서 흔히 접하는 생활환경에서의 내면적 이상 추구를 조형화 하였다. 흔히 접하는 생활환경이란, 곧 현대인의 삶의 장면이라고 말할 수 있으며, 이것이 그림의 모티브(motif)가 된다. 그리고 삶의 체험을 ‘이야기 화’하여 보여주는 것으로 조형화하고, 의식의 흐름을 따르는 서술적인 화면구성을 통해, 화면의 공간을 물질(物質)적 공간이 아닌, 정서(情緒)적 공간으로 변화시킨다. 여기서의 의식의 흐름은 드로잉 적으로 그려진 형상들의 겹침을 통해서 서술되는데, 이것은 대상을 관찰하는 사고의 전개과정이라고 할 수 있다. 그리고 그 사고의 전개과정에는 대상에 대한 상상력이 작용한다. 그 상상력은 삶 속에서의 체험을 바탕으로 이루어지는 것이다. 결국, 아가페(agape)적 사랑에 대한 체험을 통해 삶의 장면을, 사랑의 정서로 승화시키고자하였다. 그러니까 사랑의 정서를 대상의 구체적 형상을 통해 서술적으로 나타낸 것이다.

목 차

국문개요

I. 서 론	1
1. 연구 목적	1
2. 연구 방법	2
II. 본 론	4
1. 동양화의 정신성과 미학 상의 환상미술	4
2. 사랑의 소통을 위한 회화	11
3. 보편적인 삶에 대한 서술적 표현	16
III. 작품분석	22
IV. 결 론	43

참고문헌

Abstract

작 품 목 차

- 【작품 1】** 장가계(長家界) 아이, 116.7×91cm, 장지에 분채, 2005. 24
- 【작품 2】** 함께 여행한 사람들, 116.7×91cm, 장지에 분채, 2005. 26
- 【작품 3】** 학교작업실, 112×145.5cm×2ea, 이합 화선지에 분채, 2004. 28
- 【작품 4】** 집 앞 풍경, 162×130.3cm, 화선지에 분채, 2004. 30
- 【작품 5】** 카페에서, 116.7×91cm, 화선지에 분채, 2004. 32
- 【작품 6】** 종탑, 112×146cm, 화선지에 분채, 2004. 34
- 【작품 7】** 길모습, 180×113cm, 화선지에 분채, 2004. 36
- 【작품 8】** 늦은 귀가, 162×130.3cm, 이합 화선지에 분채, 2004. 38
- 【작품 9】** 비 오는 고속도로, 162×130.3cm, 이합 화선지에 분채, 2004. 40
- 【작품 10】** 군중, 233×120cm, 화선지에 분채, 2004. 42

I. 서 론

1. 연구 목적

이 논문은 사랑을 형상화하고자하는 회화 작품에 대해 진술하고, 그 작품의 나아갈 방향을 모색하는 것을 목적으로 한다. 그리고 작품에 적용해볼 수 있는 이론적인 배경을 찾아나감으로써, 앞으로의 작품 제작에 대한 토대를 만들고, 폭 넓은 표현방법을 찾아보고자 한다.

연구의 범위는, 시기적으로 석사학위 청구전을 준비한 2004년도의 작업을 위주로 하였으며, 논의 내용은, 작업의 동기이자 의미인 사랑을 형상화하여 표현하는 것에 관한 것이다.

사랑을 표현하고자 하는 이유는 다음과 같다. 현대는 과학의 발전과 경제 발전으로 편리한 삶을 누리지만, 정신적, 정서적으로는 궁핍한 시대이다. 인간보다 물질이 주가 되기도 하고, 자연 속에서의 휴식은 일주일에 한 번 작성하고 가야만 누릴 수 있는 여유처럼 인식되고 있다. 그리고 인터넷 등의 발달로 사람들 간의 교제는 빈번해졌지만, 그 빈번한 횡수만큼의 깊이 있는 교제가 이루어지는 것은 아니다. 삶에 대해서도 ‘왜 사는가?’, ‘무엇을 위해 사는가?’, ‘무엇으로 사는가?’, ‘어떻게 사는가?’ 는 생각할 겨를도 없이, ‘무엇을 먹을까?’, ‘무엇을 입을까?’, ‘내일은 무엇을 먹고 살 것인가?’를 걱정하기에 바쁘다. 현대인의 삶은 목적과 중심을 잃은 채 복잡해져 가고, 그로인해, 항상 바쁘게 쫓기며 살아간다. 그러다가 어느 순간에 찾아드는 공허함과 황량함을 삶에 대한 감사와 긍정으로 대신하고 싶었다. 허무함은 사랑의 부재에서 시작된다. 인간의 마음 깊은 곳에서는 항상 사랑을 필요로 한다. 그

러므로 현대인에게 영원하며 절대성을 지닌, 사랑에 대한 표현이 의미 있게 다가갈 것이라고 생각한다. 인간이면 누구나 갖고 있는 기쁘고, 슬프고, 아프고 하는 감정이나 삶에 대한 깊이 있는 사고 같은, 인간의 심(心)과 성(性) 가운데에서 발굴되는 인생가치의 근원을 표현하고자 한다. 결국, 의도하는 것은 사랑을 형상화한 것이 표현되어, 감상자가 그 감정을 공감하는 것이다. 이를 위한 이론을 구축하며, 보다 완성도 있는 결과물을 제작하고자 한다.

2. 연구 방법

사랑을 표현하기 위한, 회화의 정신적(精神的)이고 철학적(哲學的)인 면에 초점을 맞추고자 한다. 그 안에서도 본인 작업과 연결되는 점이 많은 부분들을 중심으로 한다. 이와 같이, 형이상학적(形而上的)인 개념을 형상화하기 위한 이론으로, 동양화의 정신성과 미학 상의 환상미술(幻想美術)을 살펴봄으로써, 정신적인 것에 대한 표현방법을 찾아보고자 한다. 그 안에서의 공통점과 적용 점을 찾아보며, 이를 응용한 다양한 발전 방안을 찾아보고자 하였다. 이것은 과거의 예술가들의 업적을 이용하고 확대해 나가며 발전을 이루고자 하는 것이다.

두 번째 절에서는, 끌어내고자한 의미내용에서 전체적으로 일관되고 있는 사랑에 대한 표현의지를 예술론적인 근거를 들어 살펴보고자한다. 그럼으로써 작업에 대한 의지를 정립하고, 그 방법론을 찾아보고자하는 것이다. 사랑의 표현을 통해, 감정의 전달로 인한 감동을 추구하는데, 그 감동이란 사랑을 통하여 사람들을 하나로 결속시키는 것이다. 이러한 본인의 견해와 의견

을 같이하는 예술론을 여기에서 살펴본다.

마지막으로 무심코 지나치기 쉬운 일상의 소재에 사랑이라는 감정을 부여하여 새로운 의미를 지니도록 함으로써, 일상의 소재가 사랑이라는 정서를 객관화시키도록 한 표현을 다루었다. 그리고 의미의 측면에서의 전달을 용이하게 하는 서술적인 표현에 대해 논하였다. 결국, 표현의 소재가 되는 ‘보편적인 삶의 장면들’을 통한 사랑이라는 심상에 대한 서술을 다룬 것이다. 여기서 현대 사회의 풍경이라고도 할 수 있는 장면들을 소재로 삼은 데에는, 관람자들에게 친숙하게 다가가고자 하는 의도가 있다. 그리고 다수의 사람들이 이해할 수 있는 보편적인 예술을 추구한다는 것이다. 또한 모든 사람에게 이해되기 쉬운 소재는, 사랑이라는 감정에 다가가서 공감하는 것 또한 용이하게 한다. 그리고 담채로 드로잉(drawing)하듯 그려낸 형상들의 겹침을 통해, 의식의 흐름을 서술한 표현방식도 간략히 살펴본다. 여기서의 의식의 흐름은, 사랑의 체험을 통해 대상을 관찰하고 재구성하는 의식의 과정을 뜻한다.

II. 본 론

1. 동양화의 정신성과 미학 상의 환상미술

동양화에서는 인간의 내면에 내재된 정신(精神)과 자연¹⁾반영(自然反映)을 중시하였다. 이러한 정신미(精神美)의 특징은 유교·불교·도교를 바탕으로 한 정신세계와 연결되어 발전하였다. 그래서 대상물의 구체적 형태를 통해 묘사하기 이전에, 인간의 정신적인 면면(面)을 중시여기는 화풍을 발전시켰다. 이는 우주(宇宙)의 기(氣)를 나타내고, 자연과의 조화·통일을 추구하는 것이다. 또한 대상을 통하여 작가의 내면에 있는 심상(心象)을 표현하고자 한 자신의 작품에, 동양화의 전통이 큰 의미를 지니는데, 여기서 심상이란, 어떤 사상에 대한 마음속의 이미지로서, 세상의 물리적 제약을 떠나서 존재하는 비교적 순수한 정신활동의 소산(所産)이다. 그러한 심상을 표현하기 위해서는 구체적 외형에 대한 묘사가 아닌, 보다 암시적이고 함축적인 심미적 표현이 필요하다. 그러므로 정신성의 전통을 바탕으로 한 심미적인 표현을 통해, 사랑의 심상표현에 대한 토대를 마련할 수 있을 것이라고 생각한다. 동양화 사상에서 나타나는 기(氣)나 도(道)²⁾가 본인이 나타내려하는

1) 자연은, 노자(老子:~?), 특히 장자(莊子:BC355?~275?)의 관념이다. 이것은 도(道)에서 만물이 창조되면서 도 창조의 마음과 자취가 없듯이 한결같이 만물이 모두 자기가 자기를 창조한다는 것에 대한 형용어이다. 회화 속의 자연은 곧 회화의 기(技)로부터 도(道)에로 나아간 것이다. 회화는 장자의 도(道)를 그 정신의 최후 근거로 삼고, 스스로 자연을 그 완성의 경지로 여겨야하는 것이다. 서복관, 『중국예술정신』, 권덕주 외 역, (서울:동문선, 1997), p.307.

2) 노자와 장자는, 도(道)를 우주를 창조해내는 기본 동력으로 여겼고, 인간은 도가 창조해낸 것이기 때문에 도는 인간의 근원적 본질을 이루는 것이라고 했다. 따라서 도는 현실적이고 완전히 갖추어진 인생을 뜻할 뿐이었는데, 이것이 오늘날의 예술정신으로 합치되는 이유는, 그들이 도달하고자한 인생경계를 향한 수양과 노력이, 예술가의 노력과 같았고, 그러한 정신이 예술이 성립될 수 있는 최후의 근거였기 때문이다. Ibid., pp.80~81.

사랑과는 다를 수 있다. 그러나 의미하는 바가 다를지라도 형이상학적인 개념을 표현하고자한다는 점에서는 일치한다. 그런 측면에서의 공통점을 찾고자하였으며, 또한 사랑의 표현에 맞는 발전방향을 모색하고자 한다.

환상미술(幻想美術)은 철학용어인 환상주의(幻想主)에서 파생된 언어이다. 환상주의의 의미는, 현실의 재현이 아니고, 내적(內的) 충동이나 영감에 인도되는 주관의 자기생산을 주장하는 미학 상의 한 경향이다. 이 미학 상의 환상주의를 주관적, 심리적으로 개변한 미학이 환상미술(幻想美術, visionary arts)이다.³⁾ 이러한 의미의 환상미술이 사랑이라는 심리정서를 표출하는 작업과 연관된다고 여겨 함께 다루었다. 서양에서의 근대 미학은, 이성적인 인식에 관한 학문인 철학을 보조하는 하나의 형식과학으로 탄생하여, 감성적 인식에 관한 학문으로서 미와 예술이라는 고유한 대상영역을 가지고, 오늘에 이르기까지 진행되어 오고 있다.⁴⁾ 반면에 동양에서의 미학은, 근대 이전에는 엄격한 의미에서 문(文)·사(史)·철(哲)이 분리된 적이 없고, 이성과 감성으로 인간의 마음을 분리하여 고찰한 적이 없다.⁵⁾ 따라서, 동양화에는 미학이라는 감성적 인식이 따로 분리되지 않고, 그 안에 포함되어 있다고 볼 수 있다. 곧 회화와 문학, 철학이 하나로 통합되어 있는 것이다.

환상미술에 대한 이해를 돕기 위해 낭만주의(浪漫主)의 발생과정을 간략하게 설명하려 한다. 6)모방충동(模倣衝動, instinct of imitation)을 예술 활

3) 『뉴에이지새국어사전』, 교학사출판부, (서울:교학사, 1989), p.2107.

4) 이상우 저, 『동양미학론』 (서울:시공사, 1999), p.15.

5) Loc.cit.

6) 아리스토텔레스가 인간의 예술 창조의 근원적 능력이라고 본 것. 그에 의하면, 인간은 모방하는 것에 기쁨을 발견하고, 또한 모방된 것에서 즐거움을 느끼는 것은 어린시절부터 인간이 갖는 본래적 성정(性情)이라한다. 이 예술의 모방 발생 설에 대해서는 예를 들면, 해리슨(J.E. Harrison)이 예술의 내용면에서 강경한 반박을 하고 있다. 즉 정서(情)의 표현이 예술의 성립에 있어 근원적인 것이며, 모방은 차라리 이 정서 표현 안에 발생한다는 것이다. 『세계철학대사전』 (대구:고려출판사, 1992).

동의 동인(動因)으로서 가정하는 이상은 플라톤(Platon;BC427?~347), 아리스토텔레스(Aristoteles;BC384~322), 이래 오랫동안 서구의 예술사상을 지배하였다. 이러한 모방설은 예술의 정서적 측면을 위축시켰으며, 상상에 의한 자유로운 미의 창조를 경시하게 되어 결과적으로 내적, 주관적 경험의 ‘표현’이 완전히 배제되었다. 이러한 결점은 고전주의(古典主義)의 한계로 나타나면서, 그에 대항하여 상상력을 중심 개념으로 하는 낭만주의의 대두를 보게 되었다. 예술은 예술가의 정서표현이라는 이론이 지배하게 되고, 예술적 창조와 예술가에 대한 새로운 관심이 주어졌다. 황금비에 입각한 사실적 표현만을 추구하던 ‘모방론’의 정신을 이어받은 고전주의의 한계가, ‘분방한 색채, 유동적인 필치, 동감(動感)에 찬 구성’을 갖춘 낭만주의로 대체되었다.⁷⁾ 근대의 낭만주의를 통하여 상상과 환상의 개념이 부각된 것이다. 상상은 불규칙성과, 무계획성, 또는 계획된 불규칙성을 통하여 비가시적 세계를 생생하게 꾸민다는 것이다. 곧 예술성과 현실성과의 구별을 불명확하게 하는 정서의 전달 수단이 되는 것이다. 환상과 연관된 개념으로 연상과 공감이 있다. 연상은 현실 세계를 근거로 한 창조이고, 공감은 이미지 창조에 대한 영혼의 깨달음이다. 반면, 환상은 현실에 존재하지 않는 형상을 창조하는 것이다. 즉 현실을 초월하는 최고의 이상을 창조한다. 이러한 초현실적 이상은 경험이 아닌 초 경험을, 현실이 아닌 이상을 출발점으로 한다.

조형미술에 있어서 환상이란 개념이 설정되는 과정은 낭만주의 이래 일찍이 많은 미학자들에 의하여 제기되어져 왔으나 이 개념을 확실하게 규정한 사례는 없었다. 현대에 와서 창조된 예술작품의 내용 속에 함축되고 있는 환상의 개념은 오브제처럼 잠재되어져 있는 의미로서

7) 배상윤, “수묵화의 표현주의적 요소에 관한 연구: 본인의 작품 ‘無心한 풍경’을 중심으로”, 덕성여자대학교 대학원 미술학과 동양화전공 석사학위논문, 2000, pp.11~12.

환상성과 상징적인 요소가 결합된 것이라고 할 수 있다. 이와 같은 개체로서의 심오한 예술작품은 무의식세계로부터 그 기원을 가지며 환상과 상징적 이미지가 우리에게 전달되는 것이다. 미술에 있어서 환상적 요소는 특별하게 어느 시기에 어떤 동기로 하여 형성되었다고 단언할 수는 없지만 사유하는 인간의 심상에 주어진 고유한 특징적 요소이며 어느 시대, 어느 유파에만 존재하는 것이 아니고 그것은 각 시대마다 변화하는 사회상과 개개인이 갖는 독특한 미 의식적 성향에서 발견되기 때문이다.⁸⁾

환상주의미술은 상징주의(象徵主), 초현실주의(超現實主)⁹⁾ 등을 포괄하는 폭 넓은 개념의 양식이다. 환상예술은 실제의 경험 및 합리적, 논리적 사고에 기초한 사실주의 예술관과 대립되는 비현실적, 낭만적, 환상적, 상상적, 공상적 세계를 추구하는 미술 경향을 통칭하는 말이다. 모든 예술에는 상상적 요소가 내재하기 때문에 이러한 정의가 꼭 타당하다고 할 수는 없으나 대체로 신화나 종교적 환상, 개인의 상상력에서 기인된 몽상적 세계로부터 영감을 얻은 소재를 비현실적 표현으로 묘사한 작품을 말한다. 환상예술은 모든 시대에 나타날 수 있는 형태로 뚜렷한 계보는 없다. 서양 중세의 목시록적환상의 표현, 코넬리스 보슈(Kornellis Bosch), 윌리엄 블레이크(William Blake:1757~1827) 등의 환상적, 몽상적 표현이 고전적 환상예술의 대표적 예이다.¹⁰⁾ 르동(Odilon Redon:1840~1916)과, 중국의 명말청초(明末清初)의 우 뵘(吳彬:1573~1620), 풍 시엔(龔賢:1599~1689), 등도 환상예술에 속

8) 睦京洙, “幻想主 美術에 관한 研究: Vienna 幻想主 美術을 중심으로”, 慶尙大 校 教育大 院 美術育專攻 碩士 位論文, 1987, p.2.

9) 초현실주의는 이성에 의해 지배되는 세계가 아니라 무의식 또는 상상력 등에 의해 저절로 형성된 세계를 보여주하고자 한 것이다. 이 경향에서는 이성과 의식적 통제를 거부하기 위해 자동기술에 기초한 다양한 기법이 개발되었다. 프로타주, 데칼코마니와 같은 자동기술적 표현기법을 통해 서정적이면서도 매우 추상적인 공간을 창출하였다. 안연희 엮음, 『현대미술사전』 (서울:미진사, 1999), pp.395~397.

10) Ibid., pp.522~523.

한다.

중국에서 환상과 비교될 수 있는 개념으로 현유(玄游)가 있다. 현(玄)은 중국의 우주 본질을 말하는데, 이것은 내밀한 심령이나 정신상태를 가리킨다. 태현(太玄)은 텅 비어 있으면서도 변화무쌍하여 예측하기 힘들음을 말하는데, 현유의 경지는 ‘태현에서 11)노니는 것’이라고 할 수 있다. 이것은 실체가 아닌 하늘의 기를 드러내는 것이고, 사물의 전형화가 아닌 형상의 기운화(氣韻化)를 드러내는 것으로 사물과 은연중에 통하는 경지를 의미하며 이는 곧 우주정신으로의 상승이라고 할 수 있다. 서구의 환상이 비현실 세계의 창조라고 한다면, 중국의 현유(玄)는 현실 세계의 기운(氣韻)을 드러내는 것이다.¹²⁾

붓질 한두 번으로 상이 이에 상응한다. 활짝 핀 꽃을 점 몇 개로 그리니, 때론 뭔가 부족한 듯도 하다. 하지만 붓질이 주밀하지 않아도 뜻은 다 갖춰져 있다. (筆才一二, 象已應焉, 離披點畫, 時見缺落, 此筆不周而意已周也.)

-장언원(張彦遠:815?~?)의 《역대명화기(歷代名畫記)》에서¹³⁾

기운을 입의(立意)로 보고, 생생한 사실이란 화가의 심정이 감정이입(感情移入)되는 것을 뜻하는 것이다. 그러므로 화가는 현유를 통해 꽃에 감정이입을 하고, 꽃은 현실 세계의 것이나 그 안에는 우주의 기운이 나타나는 것이다. 그리고 동양화의 여백이나 산허리에 휘감긴 안개를 그린 화법도 현실세계의 기운을 드러낸다. 여백은 동양의 실허(實虛)사상에서 형성된 개념이다.

11) 노닌다는 것은, 창작의 과정을 뜻하는 말로, 외적 현실에 구애받지 않고 마음속에서 자유롭게 구상함을 뜻한다.

12) 장파 저, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중하 외 역, (서울:푸른숲, 1999), pp.400~404.

13) Ibid., p.403.

실(實)은 있는 것을 그대로 그리는 것이고, 허(虛)는 모든 것의 근본 형태로 보이지 않는 상태를 말한다. 결국 여백은 허의 표현으로, 오히려 그려진 형상보다도 심오한 의미를 담은 것이다. 그러니까 허에는 만물을 생성하는 원기(元氣)가 가득한 것이다. 이것은 무한한 예술이상의 표현이자, 무한한 심상(心象)에로의 유도(誘導)이다.

이러한 점에서, 동양화는 현실 세계의 형상을 그리지만, 그 안에는 사물의 신기(神氣)와 우주의 기가 담겨져 있는 것이다. 물체의 형체 속에 영적인 신묘함이 있어 화가는 이 영적 형체를 그려내는 것으로서의 소우주를 말한다.¹⁴⁾

그런데, 형체에 신묘함을 담기위해서는 작자의 대상에로의 심입(深入)을 통해 대상의 형상이 작자에게 주는 구속과 허위성에 대한 해탈이 필요하다. 이것이 바로 전신사상(傳神思想)이다. 작자는 자신의 눈으로 대상의 형(形)을 파악한다. 시각의 고립화·전일화(專一化)로부터 시각의 지각활동과 상상력을 결합하여 대상의 보이지 않는 내부의 본질(神)에까지 투입한다. 이 때에 파악된 것은 아직 시각을 통하여 얻은 형을 버리지 못한 상태이나 이윽고 시각을 통해서 얻은 형에서 머물지 않고, 상상력을 통하여 뚫고 들어간 본질과 서로 융합시키고, 아울러 그 본질을 통하여 규정된 형을 받아들여지게 된다. 이는 그 본질규정 이외의 것은 버리고 돌아보지 않게 되는 것이다. 그리고 본질에 의해 규정된 형은 또한 형으로써 사람들의 눈에 보이는 게 아니라 그 본질, 즉 신으로써 상상력(즉 주관의 神) 속에 용입(融入)하게 되는데, 이것이 곧 《장자》 <양생주 養生主>에서 포정이 소를 잡으면서 말하는 『정신으로 접촉한 것이지, 눈으로 본 것이 아닙니다.』¹⁵⁾이며, 고개지(顧愷

14) 강선학 저, 『현대 한국화론』 (서울:재원, 1998), p.30.

15) 포정해우(庖丁解牛)에 장자는 도(道)와 기(技)를 비유하였다. 여기서 포정이 소를 잡는 행위는, 기술을

之:344~406?)의 《논화》에서 말하는 『천상묘득(遷想妙得)』이다. 「천상(想)」은 상상력이고, 「묘득(妙得)」은 대상의 본질 즉 대상의 신을 터득함을 뜻한다. 대상의 정신과 나의 정신이 서로 융합되어 나의 정신으로 하여금 대상의 정신을 통하여 충실과 원만을 얻게 한다면, 대상이 작자에게 부여하는 구속은 당연히 존재할 리가 없다.¹⁶⁾ 여기서 더 진일보한 것이 신격(神格)이다. 이는 미적 정신활동의 도달경계이고, 그 인격의 탁월함으로 인하여 특별히 탁월하게 된다. 그러므로 자신의 주관의 사(思에는 지각 및 상상력이 포함된다)에 객관물의 신이 합한다는 것으로, 주객합일의 정신경계이다. 객관 물을 나타내는 형사에 구애되지 않고, 주객합일의 경계를 통하여 새롭게 그 형을 재구성해야한다. 이것이 회화에 전신이 나타나는 것이다.¹⁷⁾ 이와 같이, 대상의 보이지 않는 내부의 본질을 나타내는 전신사상이나 천상묘득, 신격 등이 사랑이라는 심상을 나타낼 수 있는 방법이 된다. 대상의 형태를 넘어선 내부의 본질을 표현함으로써, 객관 물을 통한 사랑이라는 정신세계의 표현이 가능해진다. 그것은 객관물이 그 형태 자체로만 머물지 않고, 형태를 넘어선 사랑이라는 심상을 나타내기 때문이다. 사랑을 표출하기 위해서 이러한 경지를 필요로 한다.

동양화의 현유와 미학 상의 환상미술을 비교해 보면서, 표현하고자하는 사랑의 심상에 대한 이론과 화법을 구체화시킬 수 있었다. 예를 들어, 동양화의 일필지하(一筆之下)의 고도(高度)의 정신성이나, 여백, 그리고, 소박하여

통해서 성취된 예술성의 효용을 나타내는데, 그가 어떻게 해서 기술로부터 도의 경지로 나아갈 수 있었는가하는 노력의 과정을 설명하고 있다. 이것을 그림 그리는 데에 적용해보면, 그림 또한 부단한 기교의 숙련이 필요함을 알 수 있다. 기교가 훈련을 통해 잊혀지고, 마음을 빌어서 기교가 나타나는 경지에 이르러야 그 정신이 표현되기 때문이다. 서복관, 『중국예술정신』 권덕주 외 역, (서울:동문선, 1997), pp.82~83.

16) Ibid., p.223.

17) Ibid., p.355.

기교(技巧)를 부리지 않은 자연스러움과, 신경, 등을 응용하여 사랑의 심리 정서를 표현하는 것이다. 그리고 내면적인 통찰력에 따른 삶에서의 체험들의 표현이 이루어지도록, 미술의 환영에 의해서 도움을 얻는 것이다.

이상 동양화의 정신성과 미학 상의 환상미술의 비교를 통하여, 나타내고자 하는 세계를 구체화 하는데 도움이 되었으며, 두 가지가 서로 완전히 상통하는 것은 아니지만, 서로 부합되는 면도 나타남을 알 수 있었다. 이러한 과정과 근원을 연구해 보면서, 보다 폭넓은 방법론을 구상할 수 있었다.

2. 사랑의 소통을 위한 회화

삶과 예술의 경계를 낮추며, 다른 영역과 소통되기를 원하는, ‘인생을 위한 예술’을 주장한 톨스토이(Lev Nikolaevich Tolstoi:1828~1910)는 ‘우리는 예술을 인간과 인간 사이의 의사소통의 한 수단으로 보지 않을 수가 없다’고 주장하였다. 예술은 정신적인 일체감을 제공한다. 우리의 인격을 단절과 고립으로부터 해방시키는 감정을 느끼는 것에서, 개인을 다른 사람들과 일체화하는 데에서 예술의 목적과 위대한 힘이 있는 것이다. 예술은 감정의 전이라는 수단을 통해 결속을 가져온다. 가치 있는 감정이란 인간의 형제애를 환기시키거나 예시하는 감정들이었고, 따라서 예술이 전달해야 할 것은 바로 그러한 감정들이다.¹⁸⁾ 라고 하였는데, 본인이 지향(志向)하는 바도 이것에 가깝다.

‘인생을 위한 예술’은 중국문화특성을 설명하는 것이기도 하며, 유가와 도가 역시 ‘인생을 위한 예술’을 지향하고 있다. 다음은 장언원의 화론 내용의

18) 김혜숙, 김혜련 저, 『예술과 사상』 (서울:이화여자대학교 출판부,1995), pp.38~39.

일부를 인용한 것이다. “무릇 회화란 교화를 이루고 인륜을 돕고 만물의 신묘한 변화를 궁구하며 조화의 심원한 섭리를 헤아리는 것이어서, 6적의 가르침과 공효를 같이하며 4계와 함께 운행하는데 이는 천연에서 나온 것으로 인간의 작위에 의한 것이 아니다.”¹⁹⁾ 이 문장을 살펴보면, 예술이 비록 20)무용(無用)으로써 용(用)을 삼는다 하더라도, 이 무용의 용을 극치까지 궁구하면 자신도 모르게 이 양대 문화목표에 회귀되고, 그런 연후에 비로소 예술의 본성을 완성할 수 있게 된다는 것이다.²¹⁾

예술을 보는 이에게 감정을 전달하고, 정서에 영향을 미치는 것으로 보는 또 다른 견해이다. “미의 특징은 외적인 것에 올려져 있는 것이 아니라, 예술가의 아름다운 영성(性)의 표현 속에 있다.” 고 피히테(Johann Gottlieb Fichte:1762~1814)는 주장하였다.²²⁾ 그리고 독일 미학자인 헤겔은 미에 관하여 다음과 같이 논하였다.

헤겔(Friedrich Hegel:1770~1831)에 의한다면. . . . 심령, 오직 여기에 속하는 것만이 참된 미인 것이다. . . . 아름다운 것은 정신적 내용을 지닌 것뿐인 것이다. 그러나 정신적인 것도 감각적인 형식에 의해 발현되지 않을 수 없다. 이 정신의 감각적인 표현이 영상인 것이다. 그러므로 이 영상만이 미의 유일한 실재이기도 하다. 이같이 예술이란 관념을 영상의 소산이라고 일컫게 된다. 또 한 종교나 철학과 더불어 인성(人性)의 가장 깊은 문제와 정신의 가장 높은 진리를 의식시킴으로써 표현되는 수단인 것이다.²³⁾

19) 《歷代名畫記》 권1 〈敘畫之源流〉

20) ‘예술적 무한은 이론과 실천의 이탈로부터 생겨난 무목적의 목적으로 삼는다.’ 서복관, Op.cit., p.134.

21) 서복관, Op.cit., p.303.

22) 톨스토이 저, 『예술론』, 동완 역, (서울:신원문화사, 1992), p.43.

23) Ibid., pp.43~44.

헤겔은 예술을 인성(人性)의 가장 깊은 문제와 정신의 가장 높은 진리를 의식시키는 표현수단으로 보았다. 이와 같이, 사랑을 물질이라는 감각적인 형식을 통해 작품에 나타냄으로써, 미술을 사랑을 의식시키는 표현수단으로 삼고자하는 것이다.

사랑을 형상 안에 반영하려면, 실제 겉모습에 대한 객관적인 접근이 아닌, 아동미술이나 원시미술에서처럼 개념의 상징들로 표현되는 주관적인 ‘이미지 읽기(image reading)’이 필요하다. 즉, 대상을 눈에 보이는 대로 그리는 것이 아니라, 대상이 인식되고 읽혀진 대로의 ‘경험된 대상’으로 그리는 것이다. 원시 미술가는 명백한 외부 세계를 복사하지 않고, 심상(心像, mental image)이라는 눈에 보이지 않는 내면세계를 그린다. 그럴 때에 정신적인 의미들이 상징되어 나타나고, 사랑이라는 환상이 표현되는 것이다.

그런데, 환상이 표현되기 위해서는 매재(媒材, 종이·비단·붓·먹) 위에 정신을 집중시켜야 한다. 그래서 대상, 정신, 마음과 손이 서로 응하여, 작품과 정신이 상응하게 되어야 한다. 따라서 작품의 대상이 인물이건 경물(景物)이건, 그 외형을 통해서 그 정신에 대한 통찰이 나와야하는 것이다. 그 후에야 자연적 형상을 통한 정신의 구체화가 되는 것이다.

형이상학적 회화(形而上的 繪畫)를 보여준 지오르조 드 키리코(Giorgio de Chirico:1888~1978)는 “예술작품이 진실로 불멸의 존재가 되기 위해서는 전적으로 인간적 한계 내에서 벗어나야 하며, 논리나 상식은 이에 저해가 된다. 따라서 이는 꿈과 어린아이의 정신 상태에 가깝다. . . .”²⁴⁾고 말했다. 역시 마찬가지로, “중세 화가나 중국 화가는 다 같이 ‘눈으로 본 것을 그릴’ 필요성을 느끼지 않았다.”²⁵⁾ 바꿔 말하면, 화가의 상상력을 중

24) 월간미술 편, 『세계미술용어사전』 (서울:중앙일보사, 1996), p.456.

25) 콰브리치, E.H., 저, ‘예술과 환영’: 『회화적 재현의 심리학적 연구』, 차미례 역, (파주:열화당, 2003), p.361.

요시했다고도 할 수 있다. 상상은 기억된 형상을 수정·종합·조합하는 것이다. 윌리엄 블레이크는 상상력을 정신적 감각 즉 정신적 실재와 진리를 파악하는 능력으로 정의했다. 이것은 신을 믿는 환상적 시인과 예술가의 환상이다.²⁶⁾ 그리고 상상력은 경험적인 것이기 때문에, 대상이 출현하도록 하며 또 이 대상은 그 비실재성에도 불구하고 우리를 사로잡으며 의식이 그에 매몰될 정도로 설득력이 대단한 대상으로 된다.²⁷⁾ 환영을 만들어내는 상상력은, 화가에게 뿐 아니라 보는 사람에게도 중요하다. 왜냐하면 보는 사람은 자신이 경험한 것들을 바탕으로 한 상상력을 통해, 대상을 해석하고 환영을 느낄 수 있기 때문이다. 볼테르(Voltaire:1694~1778)는 “상상은 감각을 가진 사람에게겐 누구나 있는 능력이다. …… 이런 기능은 기억과 관련된다.”²⁸⁾고 말했다.

환영에는 ‘모방능력’이 따른다. 어떠한 기억된 형상을 통해 상상이 이루어지기 때문이다. 그러나 그 형상은 완벽하게 묘사되어있지는 않고 오히려 애매모호하다. 그 환영은 그것이 너무 완벽할 때는 파괴되어 버리기 때문이다. 환영이란 설명하거나 분석하기 어려운 현상이다.

상상력으로 빚어진 사랑이라는 환영을 그려내기 위해서는 앞에서 말한바와 같이, 이성과 논리를 초월한 정신상태가 필요하다. 삶 속에서 마주치는 대상들이 깊은 정신적 교감으로 읽혀질 때, 그 것을 나타낼 수 있다. 그리고 자신의 사랑에 대한 체험을 통해 대상을 읽어내는 상상력을 필요로 한다. 더 확장하여, 이웃에 대한 사랑도, 자신의 마음으로부터 사람들과 하나로 결합되는 체험이 있을 때에 표현이 가능한 것이다. 뿐 아니라, 자신의 삶 속에

26) 하이네만, 프리츠 저, 『실존철학』, 황문수 역, (서울:문예출판사, 1996), p.164.

27) 뒤프렌, 미켈 저, 『미적체험의 현상학(중)』, 김채현 역, (서울:이화여자대학교 출판부, 1991), p.593.

28) 外國理論家作家 形象思維 (中國社會科 出版社, 1979), p.29.

사랑에 대한 확신과 체험이 계속 생성·발전 되어야, 작품 안에서도 계속적으로 사랑에 대한 환영이 표출되어 나타날 것이다. 결국, 내면에 존재하는 모든 것들은 외적 표현양식을 통해 보여 지는 것이고, 시각적으로 나타나지 않는다 해도, 보이지 않는 영향성을 지니고 있는 것이다. 그래서 체험을 통해 사랑을 표현한다는 것은 자신의 주관을 통해서 대상을 보는 것이고, 이는 자신의 감정 곧 사랑을 가지고 대상을 대하는 것이다. 그러므로 이때 만물은 자신의 색채로 인식된다. 따라서 삶의 풍경도 주관으로 재해석된 삶의 풍경으로 나타나는 것이다. 그러므로 자신의 사랑의 감정에 대한 서술은 인물과 사건 등의 대상을 통해 간접적으로 표현된 것이 된다.

예술이 톨스토이의 ‘인생을 위한 예술’ 보다는 더 넓은 범위일지라도, 본인과는 ‘예술의 목적’에 대한 견해에서 상통하는 부분이 있다. “진정한 예술이라고 하는 것은, 즉 종교적·기독교적 지각을 이성이나 이지의 세계로부터 예술의 세계로 옮겨놓고, 그들이 파악하고 있는 종교 관계에 의해서 지시된 완전과 통일을 향해 사람들의 생활을 보다 가까이 접근시키는 것으로 되어있다.”²⁹⁾는 그의 말처럼, 이성과 이지의 세계를 넘어선 지각을 작품 속에 담아내고자 한다. 이와 같이 축소되어가는 정신세계에 대한 가치추구와, 용서와 화합의 정서를 펼쳐 보이고자 한다. 그러기위해서 인간내면에 대한 관심과 탐구로, 내적 체험을 작품 속에 실체화하여야 한다. 여기서의 내적 체험은 물론 사랑이라는 큰 의미 안에서 이루어진다. 이상 살펴본 바와 같이, 체험된 사랑을 의미화하고, 확장하여 사람들과 소통하기 원하는 것이다.

29) 톨스토이 저, Op.cit., p.244.

3. 보편적인 삶에 대한 서술적 표현

미술은 우리에게 감정이라는 것을 사색하게 하며, 객관적으로 볼 수 있게 만든다. 일상생활을 표현형식으로써 관찰하고 생각해봄으로써, 모든 일상생활에서 의미 있는 감정의 심벌들을 찾아내고자 한다. 즉 누구나가 보편적으로 영위하는 평범한 일상 속에서 표현대상을 선택하고, 내면의 감정을 대상에게 부여하여 객관화 시키는 것이다. 작품속의 대상들은 주목하기 보다는 무심코 지나칠 수 있는 대상들이 많다. 예를 들어, ‘종탑’ **【작품 6】**도 미대 건물 복도에서 일부러 창밖을 내려다 보아야하는 대상이고, ‘집 앞 풍경’ **【작품 4】**도 부엌 싱크대에 기대서서 발꿈치를 세우고서, 고개를 쪽 내밀어야 내려다보이는 풍경이다. 이러한 평범한 대상들을 통해 감정을 나타내었다. 미술은 이미 알고 있고, 일반적인 시각에 의해 굳어져버린 대상을 새로운 시각으로 보고 관찰하여, 의미를 창조해낸다. 따라서 현대를 살아가는 개인으로서 접하게 되는 삶의 장면(場面)들을 조형공간에 새로운 질서를 부여해서 재구성했다. 여기서의 재구성은, 평범한 장면들에, 자신의 감정을 부여함으로써 새로운 의미를 지니는, 곧 감정이 객관화된 장면으로 나타낸 것을 말한다.

인간의 삶은 인간 존재를 둘러싼 객관적 세계 사이의 개별적이면서도 집합적인 상호작용으로 이루어진다.³⁰⁾ 이러한 상호작용은 인간 자신을 둘러싼 환경에 적응하면서 사물에 대한 주관적 인식을 하게 만든다. 이는 곧 어떠한 모습으로 표현되더라도 반드시 인간 내부에 잠재되어 있는 무의식을 동반하는데 이 무의식을 형성하는 기초로 ‘체험(體驗)’을 들 수 있다. 이러한 체험을 작품의 표현 동기로 부여하여 작품화하는 것이다. “인간이 지각하는

30) 키랄리할비, 벨라 저, 『루카치 미학연구』, 김태경 역, (서울:이론과 실천, 1984), P.53.

형이란 대상을 관찰하는 순간 눈에 와서 닿는 자극만이 아닌 그 이상의 것에 의해 결정된다.”³¹⁾라는 아른하임(Rudolf Arnheim:1904~)의 말처럼 어떤 새로운 것을 지각할 때는 수많은 반복된 경험을 통해서 이미지들은 영향을 받는다. 이 영향으로 받아들여진 이미지들이 화면에 등장하기까지 작가는 수많은 의미의 재해석으로 자신만의 조형언어를 표현해내는 것이다. 즉, 보편적인 삶의 장면들이 관찰된 때에, 경험들로 인해 그 이미지가 영향을 받는 것이다. 그래서 그 이미지가 표현되었을 때에는, 그 안에 경험들을 통한 삶의 장면들에 대한 재해석이 담겨있는 것이다. 사랑에 대한 확신과 체험이 곧 여기서의 경험이 되며, 그것으로 삶의 장면들을 재해석해나가는 것이다. 그러나 그림을 그릴 때의 사고 과정과 대상을 관찰해나가는 과정에서 의식 또한 작용하게 된다. 융(Carl Gustav Jung:1875~1961)에 의하면, 형상화한다는 것은, 이제까지 무의식에 있었던 어떤 것을 의식으로 끌어올린다는 것이다. 곧 의식적 내용과 무의식적 내용 사이에서 통합을 끌어내어 상징적으로 표현하는 것이다. 그러므로 표현방식에 있어서는, 이러한 삶의 장면들을 관찰하는 의식의 전개 과정을 작품에 서술하는 것으로 하였다. 결국, 작품에는 사랑의 체험을 통해 해석된 삶의 장면들이 의식에 의해 서술되는 것이다.

그림은 경험한 감정을 전하는 것이다. 그 결과는 새로운 감정을 생활 속에 교감시킨다. 그러한 감정을 표현하는 것은 복잡한 기교보다는 오히려, 생활 속의 체험을 통한 감정 전달과 그것이 전해졌을 때의 감동이라고 할 수 있다. 이것은 기계적인 연습이 아닌 취미와 교양에 의해서 도달되는 조건인 단순·명료·간결을 통해 이루어진다.³²⁾ 이와 같이, 체험을 통한 사랑의 감정을 꾸밈없이 나타내고자 한다.

31) 아른하임, 루돌프 저, 『미술과 시지각』, 김춘일 역, (서울:홍성사, 1981), p.67.

32) 톨스토이 저, Op.cit., p.242.

그래서 체험을 통해 이루어진 사물에 대한 주관적 인식을 바탕으로 한 의식을 서술한다. 서술(narrative)은, 풍경과 공간을 보는 방식에 있어서, 객관적으로 보는 것과는 다른 감정적 의미부여의 연속성을 나타내고자 하는 것이다. 서술은 체험을 의미화 하는 것이며, 서술 행위의 부재는 곧 의미 자체의 부재라 할 수 있다.³³⁾ 결국, 본인의 지각과, 일상생활에서의 반복된 경험과, 삶의 공간과 자신과의 관계를 생각하는 내용의 이야기라고 할 수 있다. 이러한 내러티브화는 주체의 감정과 행위를 삶 속 공간 속에 투입, 참여시켜서 삶의 환경과의 유대관계를 모색하는 하나의 방법이다. 이를 통해, 보편적 삶에서 느끼는 심상체험이 표면화되어 주관적으로 나타난다. 그리고 보편적 삶의 풍경은 보는 사람과 풍경을 연결짓고 풍경과 경험 주체 간의 일체화를 느끼게 해주는 전경(前景)이 된다.

평상적인 삶 속에서 본인에게 의미 있게 다가오는 순간의 정경(情景)을 택하고, 거기에 사랑에 대한 체험을 확장시켜나가는 의식의 흐름을 나타내었다. 그러니까, 그 정경 안에 있는 형상들을 통하여 의식의 흐름을 나열(羅列)하거나, 중첩(重疊)시킨 것이다. 그 안에서 본인이 지각하고 경험한 것으로부터 시작되는 미적 표현이 이루어진다. 그리고 이러한 나열과 중첩이 또한 서술성을 만들어낸다. 이중 이미지의 조합을 비롯한 여러 가지 통합적인 ‘이야기가 들려주는 감정의 전달’ 효과를 기대하는 것이다.

본인의 인식세계와 의식이 전개되어가는 과정을 화면 안에 표현함으로써 관람자도 함께 그 전개과정을 따라가 보게 되고, 그것을 통하여 심리정서의 공감대가 형성될 수 있을 것이라 기대한다. 즉 사건이나 경험 따위를 이야기하듯 그림으로 재구성한 것을, 감상자는 화면의 정경(情景)에 자신을 투입

33) Wolfgang Kemp, "Narrative" in *Critical Terms for Art History*, Robert S. Nelson and Richard Shiff eds. (Chicago and London The University of Chicago Press, 1996), p.105.

해 보기도 하고, 화면 속의 형상들과의 관계성을 탐색해 볼 수도 있다. 누구에게나 친근한 소재인 삶의 장면은 보는 이의 마음을 열어주고, 쉽게 34) 감정이입할 수 있게 만든다. 그러므로 본인의 의식의 흐름에 자연스레 참여할 수 있고, 본인이 표현한 심리정서에도 35)공감할 수 있을 것이라 여겨진다. 결국 작품의 감상자 또한 작품을 통해, 작가가 경험한 것과 유사한 감정의 경험을 하도록 유도하는 것이다. 사랑이라는 정신적·환상적·시적인 요소를 표현하는데 있어서, 보다 쉽게 이해되고자 서술을 하였으며, 모티브도 사람들에게 친숙한 현대사회의 보편적인 풍경으로 하였다.

표현방법으로, 의식의 흐름을 나열과 증첩을 통해, 드로잉(drawing)을 하듯 그려나간다. 드로잉의 겹침과 붓질의 흔적에서 시간 감을 느낄 수 있는데, 이 또한 의식의 흐름을 나타낸다. 이러한 붓질은 주체의 신체적 호흡을 드러낼 뿐 아니라, 무수한 붓 자국들 각각이 그어지는 서로 다른 시간의 흐름과 자취를 그대로 유지하여 보여준다. 그럼으로써 ‘장면 안에 속하는 독자적 시간성’과 ‘그림을 그리고 있는 실제적 시간’이라는 두 가지 시간이 교차하게 된다. 따라서 그려가는 과정 자체의 시간을 생생하게 찾아볼 수 있다. 전개 과정이 그대로 남은 붓 자국은, 붓을 긋는 신체와 표현되는 대상 간의 교류와 긴장관계를 나타낸다.

34) 감정이입(感情移入, empathy)이란, 타인이나 예술작품 및 자연을 대할 때, 이들 대상에 자기 자신의 감정을 투사하고, 또한 이 감정을 대상에 속하는 것으로써 체험하는 작용이다. 사람은 자기중심으로 주위의 사물을 이해하려는 본능이 있으므로 생물과 무생물에 인격적 요소를 이입하여 생각하게 된다.

35) 공감(共感, sympathy)이란, 타인이 기뻐하는 것을 보면 함께 기뻐하고, 타인이 슬퍼하는 것을 보면 같이 슬퍼하듯이 타인과 같은 감정을 갖는 것을 말한다. 이 경우 어떤 사람이 먼저 어떤 감정을 체험하고 있다는 것이 전제조건이고, 그 감정의 표출을 관찰자가 보고 자신도 같은 감정을 체험하는 것을 말한다. 어떤 감정에 대한 공감은 그 감정에 대한 선행체험이 필요조건이라고 말할 수 있다. 같은 영어의 empathy의 역어(譯語)로서 감정이입이라는 말이 있다. 공감이 사람과 사람 사이에 한정되는 데에 비해서 감정이입은 사람과 사물과의 사이에 존재하는 경우도 있고, 공감은 우선 타인의 감정체험을 전제로 하는 것에 비해서 감정이입은 자신의 현재의 감정체험이 전제가 되는 등 양자를 구별해서 정의하려고 하지만, 실제로는 뒤섞여 사용되는 경우가 많다.

채색에 있어서는, 담채를 주로 사용하는데, 전통적인 채색 법을 따라 색을 쌓아올리기 보다는, 드로잉을 하듯 색으로 그린 대상들이 쌓여나간다. 그렇기 때문에, 채색이 더하여져도 붓이 오고간 흔적들이 층층이 드러난다. 일필휘지로 완성까지 이어지는 부분도 있고, 계속 드로잉이 겹쳐지고, 색이 더해지며 완성되는 부분도 있다. 그리고 아무런 칠이 가해지지 않은 여백이 항상 존재하는 편이다. 종이도 화선지를 이용한다. 물을 많이 섞은 분채를 붓에 푹 적셔서 번지듯 퍼져나가며 스미도록 그린다. 이런 담한 붓질은 작업의 초·중반기까지 계속된다. 특히 물을 많이 사용한 채색은 얇은 화선지 위에서 자연스럽고도 우연적인 얼룩은 만들어내는데, 이것은 분채가 가는 입자들로 이루어져 있기 때문이다. 분채의 입자가 다량의 물로 인해 만들어진 화선지의 요철 위에서, 움푹 파인 부분들로만 모이면서 만들어지는 얼룩이다.

표현과정으로는, 선뿐만 아닌 점이나 면을 통하여 대상의 특징을 그려낸다. 예를 들어, 노랑색과 주황색과 하늘색으로 얼굴을 그린다고 했을 때, 노랑색의 면으로 얼굴의 윤곽을 나타내고, 그 위에 주황색의 점으로 또 다시 윤곽을 표현한다. 그리고 하늘색의 선으로 또 다시 윤곽을 그린다. 이것은, 노랑색 부분과 주황색 부분과 하늘색 부분이 모여서 얼굴이 되는 것이 아니라, 노랑색 부분만으로도, 주황색 부분만으로도, 하늘색 부분만으로도 얼굴이 된다는 것이다. 그러니까 대상이 그려진 위에다 그릴지라도 매번 대상의 구조와 본질을 파악하고 그린다는 것이고, 그림의 부분적인 곳을 그릴지라도 대상의 전체를 의식하며 그린다는 것이다. 그러나 선, 면, 점을 통한 윤곽은 모든 부분이 겹쳐지지 않는고, 빈 부분들을 각각이 차지함으로써 탁하여지지 않는다.

마지막으로, 본인의 작업은 밑그림을 기준으로 하여 완성으로 향해가는

것이 아니라, 머리 속의 구상을 바탕으로 하여 지속적인 드로잉의 반복을 통해, 완성으로 향해가기 때문에 가변적이라는 특징이 있다. 따라서 즉흥적이거나, 우연적인 면도 있다. 이러한 특징은 상황에 대한 지속적인 판단과 그에 따른 융통성을 필요로 하며, 그 결과로 표면적인 이미지에서 벗어나게 해준다. 왜냐하면 그림과 호흡하며, 작업이 진행되는 과정에서 창의적인 발상이 떠오르기 때문이다. 그래서 실질적으로 그려나가면서 이루어진 형상과 화면의 구조가, 처음에 머리 속에서 그려졌던 구상보다는 좀더 심령에 근접한 모습으로 변모되는 것이다. 그리고 완성의 지점 또한 대상의 표면적인 재현이 이루어진 지점이 아닌, 대상을 통한 영감이 드러난 지점이 된다.

Ⅲ. 작품분석

【작품 1】 장가계(長家界) 아이

서양화는 빛에 따라 색이 변하는 것을 발견하고 다양한 색을 탐구하였다. 반면 동양화는 빛에 대해서 탐구하기 보다는, 근원적 본질을 터득하게 되는 형상의 표현을 탐구하여 상징적이고 관념적인 그림을 그렸다. 즉, 형상에 비친 빛 보다는 형상의 본질, 구조에 관심을 가졌다. 그래서 모든 색을 응축한 묵색으로 수묵화를 그렸다.

그러나 본인은 분채의 다양한 색으로, 위와 같은 상징적이고 관념적인 표현을 하고자한다. 형상에 비친 빛을 함께 그림으로써 보다 생기 있는 표현이 가능하다고 여기기 때문이다. 즉, 형상과 형상에 비친 빛이 관계함으로 인하여 발생하는 변화를, 생명력의 또 다른 표현으로 파악하였다. 형상과 빛은 함께하며, 빛에 따라 형상도 변화한다. 그래서 빛에 내포된 색과, 빛과 형상과의 관계 속에 변화하는 모든 다양한 색을 사용하고자 한다. 그러나 이것은 묵색만으로 그리지 않는 이유가 될 뿐, 빛의 존재를 형상과 함께 표면으로 내세우고자 함은 아니다. 따라서 작품에 따라 빛은 어디서, 어떻게 비추고 있는지 드러나기도 하고, 암시적으로만 표현되기도 한다. 결국, 명암법을 사용한다는 의미보다는, 다양한 색의 변화를 통해, 고정적인 것에서 변화하는 것으로써의, 생동감과 다양함을 추구한다는 것이다.

여기서는 빛이 직접적으로 나타나 있다. 무지개 빛의 구름과, 내리비추는 빛은, 사랑을 상징한 표현이다. 중국 장가계의 척박한 환경에서도 밝고 씩씩하게 자라나는 아이를 그린 것이다. 아이를 안고 있는 어머니의 위치에, 장

가계의 생활풍경을 그려 넣었는데, 그림으로써 이 아이를 둘러싸고 있는 환경과, 아이와 관계하고 영향을 주는 사람들을 나타내었다.

그러나 적박한 환경에 놓인 것과는 관계없이, 햇살은 어느 곳이나 어김없이 비취진다. 이처럼 추위 때문에 양 볼이 빨갛게 댔어도, 초롱초롱한 눈망울과, 희망을 안고 있는 표정을 지니는 것에서, 그 아이를 향한 소중함과 특별한 존재로 여기는 사랑이 존재함을 느끼게 되었다. 이렇듯 삶 속에 잠깐 들어왔다 사라지는 소박한 감동의 순간을 포착하여, 그 때에 생겨난 감정으로 대상을 재해석하고, 장식하여 보여주었다. 이렇게 현실과 사랑을 연계하여, 부드럽고 따뜻한 감성으로 나타내었다.



【작품 1】 장가계(長家界) 아이, 116.7×91cm, 장지에 분채, 2005.

【작품 2】 함께 여행한 사람들

왼쪽 시선으로부터 오른쪽 시선으로의 이동 속에, 그리고 아래에서 위로의 시선 속에 하나의 이야기가 생겨나게 된다. 여기서 눈이 머무는 곳을 따라 마음을 머물러보면 함께 여행한 사람들의 모습을 볼 수가 있다. 각 사람의 인상적인 순간의 모습을 통하여 그 사람의 성격과 그 당시의 마음을 표현하고자 하였다. 다양한 사람들이 함께 3박4일의 일정을 함께하며 빚어낸 화목과 갈등을 담아내고자 했다.

서로 간에 거의 아는 것이 없는 상태에서 여행을 함께하고, 그 뒤에는 다시 각자의 자리로 돌아가게 됨으로써 다시 만날 일이 없는 특수한 관계였다. 이러한 상황은 일정거리 안에서 서로에 대해 관찰을 하게끔 만들었는데, 또한 인간관계에 대해서도 새삼 의식하게 만들었다. 그런 면에서, 3박4일의 여행은, 인생이라는 긴 여정의 축소형태로도 보여 진다. 사람들 각자의 표정은 다르지만, 같은 방향을 향해 걸어가고 있다.

인물들에 비추인 빛을 나타내고자, 고유의 색이 아닌, 주관적인 색으로 표현하였다. 그리고 인물의 배치 또한 물리적 공간이 아닌, 정서적 공간으로써, 의식에 따라 배치하였다. 정면을 응시하고 있는 인물은, 비행기 옆 좌석에서 꽤 긴 이야기를 나눈 아주머니인데, 오고간 감정의 폭 만큼 인상에 깊이 남았다.



【작품 2】 함께 여행한 사람들, 116.7×91cm, 장지에 분채, 2005.

【작품 3】 학교작업실

본인이 사용한 학교 작업실의 한쪽 구석이다. 이러한 풍경을 주목하고 3차원의 공간을 평면적으로 표현했다.

주관적이고 비사실적인 색채를 사용하여 재구성한 화면은 점묘법으로 표현 하였다. 이것은 본인의 감정을 장식적으로 표현한 것이 된다. 점묘법은 장식성의 표현, 또는 쇠라(George Seurat:1859~1891)처럼 맑은 색채의 표현을 위한 방법이다. 그러므로 색 점들의 병치는, 균일하게 발린 색 면에서는 느낄 수 없는 투명함을 느끼게 한다. 그리고 뭉크(Edvard Munch:1863~1944)의 감정적이고, 직관적이고, 주관적인 묘사로서의 점묘법처럼, 자연색이 아닌 감정으로써 표현된 색을 사용하였다.

이 작품을 제작한 때는, 9월의 석사학위청구전 준비를 위해 여름방학이지만 거의 매일 학교에 나가야했던 시기이다. 그 때 마찬가지로 전시를 앞두고 있는 친구들이 있어서 함께 작업할 수 있었다. 그들은 거의 고정적이어서 그 구성원이 한 동안 계속 유지되었다. 왼쪽의 청회색 화판에 그려진 인물 형상들이 바로 그들을 뜻한다. 맨 윗줄은 항상 함께한 고정 구성원이고, 그 밑에 줄은, 그 다음으로 자주 학교에 나온 사람들을 차례로 나타낸다. 여기서 그들의 성격과 특징을 인물의 자세를 통해 표현했다.

작업실이라는 공간은 물리적 공간일 뿐 아니라, 그들과 함께한 내면적 공간이기도 하다. 사랑은 멀리 있지 않고, 가까이에 있다. 가까이 있는 사람들에게 화내지 않고, 시기하지 않고, 친절하게, 오래 참으며, 함께하는 것이 사랑의 실천이 된다. 이렇게 현실의 평범한 것을 통해 사랑을 나타내고자 하였다.



【작품 3】 학교작업실, 112×145.5cm×2ea, 이합 화선지에 분체, 2004.

【작품 4】 집 앞 풍경

화면에는 전체적으로 의식의 흐름이 만든 분방한 행위와 막힘없이 내쫓듯 드러나는 정취가 느껴지는데, 이것은 우리 집 부엌에서 내다본 바깥 풍경이다. 맞은편의 아파트나 그 사이의 주차 공간, 경비실, 나무 등은, 구체적 대상의 형상을 흐려놓아 화면 위에 직접 나타나지 않는 무엇인가를 가리키는 지표로 삼았다. 그것은 매일매일 반복되는 일상의 권태로움과, 동시에 편안하고 안정적이다 못해 나른하게 느껴지는 집이라는 공간에 대한 감성이다.

대상을 세밀하게 기교적으로 묘사하는 것이 아니라, 대상을 자세히 관찰한 후 대상을 떠나서 기억에 의해 표현하였다. 기억 속의 형상은 감각을 통해 대상의 복잡하고 세부적인 부분들에서 벗어난 상태이므로 그 특징만을 주관에 따라 자유롭고 생동감 있게 표현하고자 했다. 담묵을 통한 선에 감정을 표출하였다.

자세히 보면, 자전거 타는 아이와, 오고가는 사람들과 자동차와, 엘리베이터와 계단이 겹쳐져서 나타나 있다. 이것으로 창밖으로 내다본 풍경이 그것으로만 규정되어지지 않고, 아파트를 오고간 체험과, 현관에 들어서기까지의 경로들로 인해 유동적인 공간으로서의 체험이 표현되어 나타나게 된다.

규범적 비례와 구도에 맞지 않게 낙서하듯이 그려져 있다. 화면에서 왼쪽으로 기울어진 나무로 인해, 전체적으로 왼쪽이 약간 내려앉은 듯이 보이는데, 이것을 오른쪽 하단의 밀집된 형태들이 무게감을 나타내어 보완해준다. 화면 상단에는 맞은편 아파트가 위치해 있지만, 여백과 화면상의 위치로 인해 허공처럼 느껴진다. 이 공간에 자전거 타는 아이가 있음으로 해서, 시선이 모아지며, 모호한 환상 또한 표현이 된다.



【작품 4】 집 앞 풍경, 162×130.3cm, 화선지에 분채, 2004.

【작품 5】 카페에서

도시의 생경한 단편의 클로우즈업(close-up)이다. 이곳은 신촌의 어느 건물 위에 자리한 카페 내부인데, 계절은 벚꽃이 한창인 화사한 봄날이다. 때문에 그리 어둡지 않은 실내가 역광이 되어 검은 실루엣으로 나타난다. 흐드러지게 핀 벚꽃과 창밖에서 들려오는 젊은이들의 떠드는 소리에 마음이 싱숭생숭해진다. 이 달콤한 시간에 대한 기쁨을 벚꽃에 담았다.

꽃은 묘사되지 않고, 호분의 우연적인 얼룩들에 의해서 흐드러지게 핀 듯이 보여 진다. 카페라는 공간과, 벚꽃에 보이지 않는 상상적 힘을 투사함으로써 환상을 나타냈다. 현실을 보이는 그대로 모방한 것이 아니라, 화면상의 시각적 효과를 통해 내면의 환상으로 표현한 것이다. 창문이며, 탁상 등, 벚꽃, 등 모두가 형태를 재현한 것이지만, 거기에는 현실적 세계 보다는 주관적이고, 정신적인 세계가 담겨져 있다. 푸른색으로 대상의 두드러진 시각적 특징을 드로잉 적으로 간략하게 표현했다.

벚꽃을 그릴 때에 정신의 집중이 필요했는데, 그것은 벚꽃을 표현하는 얼룩이 우연의 효과임에도 불구하고, 그것이 또한 의도된 얼룩이기도 했기 때문이다. 즉 적재적소(適材 所)에 필요한 만큼의 호분을 떨어뜨려야 보다 생생한 벚꽃의 이미지로 표현될 수 있었다. 또한 분홍색의 점을 찍을 때에도, 벚꽃을 눈이 아닌, 마음으로 접촉하고자 몰입하였다.



【작품 5】 카페에서, 116.7×91cm, 화선지에 분채, 2004.

【작품 6】 종탑

일필휘지의 기법으로 비 오는 야경의 교회 종탑을 그렸다. 기억형상의 방법으로 세세한 것은 그리지 않고, 본질만 취하여 나타냈다. 형식의 복잡함 보다는 표현의 간결함과 명료함과 단순함을 추구하여 나타냈다. 즉, 필요한 만큼만 그리고자 하였다. 그러므로 대상을 통해 받은 영감이 드러나는 순간을 완성으로 하여, 모방적 재현을 위한 세밀한 표현들은 생략하였다.

비 오는 정경인데도 따뜻하게 느껴지는 것은, 종탑을 보며 느낀 사랑을 표현했기 때문이다. 이 종탑은 학교작업실에서 화장실로 이어지는 복도 창밖에 위치했는데, 그 곳을 오갈 때 마다 종탑을 보면 이유 없는 평안을 느끼곤 했다. 항상 그리고자 했던 종탑이었기에 비바람 부는 밤이었지만, 매우 고요한 모습으로 그려졌다.

여기에 그려진 사람들은 지하철에서 틈틈이 크로키한 사람들인데, 종소리가 퍼지듯이 사람들이 퍼져나가는 것을 그렸다. 이것은 사랑이 퍼져나가는 것을 상징하고자한 것이다. 이 사람들로 인하여 화면에는 공간의 불연속성이 생겨난다.

자연색을 무시하고 작품에 표현하고자하는 분위기에 따라 색채를 선택함으로써, 고정된 대상을 유동적으로 파악, 재현하고자 하였다. 이는 현실 대상에서 순수한 본질을 추출해내는 조형화라고 할 수 있다.



【작품 6】 종탑, 112×146cm, 화선지에 분채, 2004.

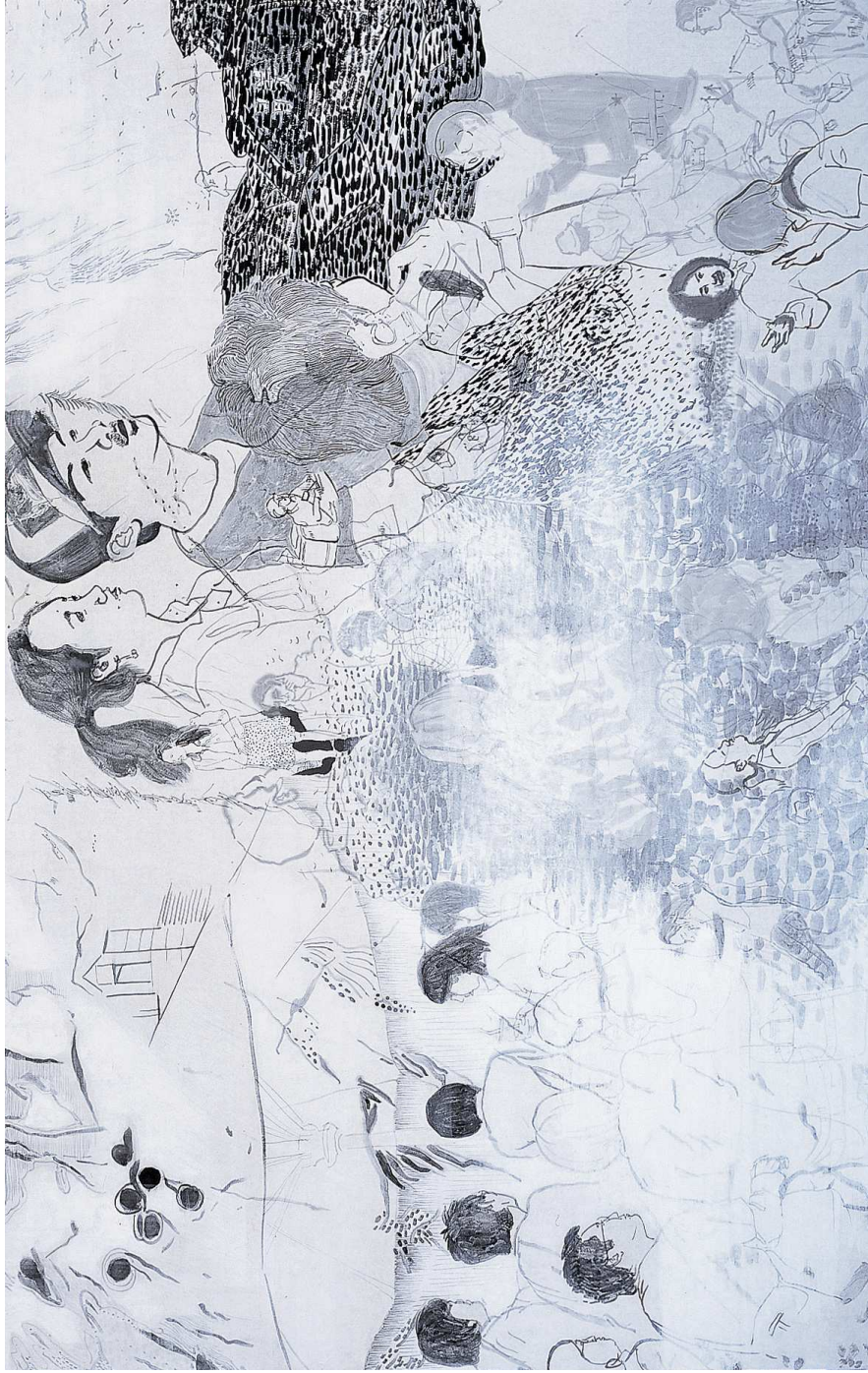
【작품 7】 곁모습

‘순간적인 단상을 담은 드로잉’에 가까운 형상들을, 겹쳐지게 하는 표현을 통하여 화면을 구성하였다. 이에 따라 화면에는 비 규정성이 생기고, 오고가는 사람들이 생동적으로 나타난다. 이것 역시 현실세계를 있는 그대로 재현하지 않고, 내면의 심상을 쫓아 자유롭게 구상한 것이다. 여기서는 같은 대상이 반복됨으로 인한 움직임과 시간성 또한 느낄 수가 있다.

비교적 간략화 된 인물들의 형상은 백화점 앞의 벤치(bench)에 앉아서 관찰한 것인데, 지역적인 특성 때문인지 모두 다 쉴 새 없이 이미지메이킹(image-making)을 하는 느낌이 들었다. 그래서 사람의 진실 보다는 곁모습으로 판단하는 것에 대해 그려 보았다. 그런 표현을 위해 흑백의 모노톤으로 그림으로써, 표면화되고 획일화된 느낌으로 나타냈다.

왼쪽 하단의 다섯 명의 인물들은 한참동안 그곳에서 이야기를 나누는 이들이다. 그들에 대한 자신의 인식과정이 서술적으로 표현되어 있다. 그리고 파라솔(parasol) 주변의 점과 선들이 만들어내는 무늬가 환상을 전해준다. 이미 화면은 백화점 앞이라는 공간이 아닌, 그들을 관찰하고 있는 자신의 의식 속의 공간이 되어있다. 인물들에 대한 인식은 또렷하다가도 뿌옇게 흐려져서 지워지곤 한다.

화선지에 흑색 분채로 그렸는데, 종이가 얇음으로 해서 일필(一筆)로 이루어지는 표현이 가능해지며, 흑색 분채는 먹보다 더 진한 표현이 가능하다. 또한 흡수되어 퍼져버리지 않고, 종이 위에 미세한 입자들이 정착됨으로 인한 표현들이 가능해 진다.



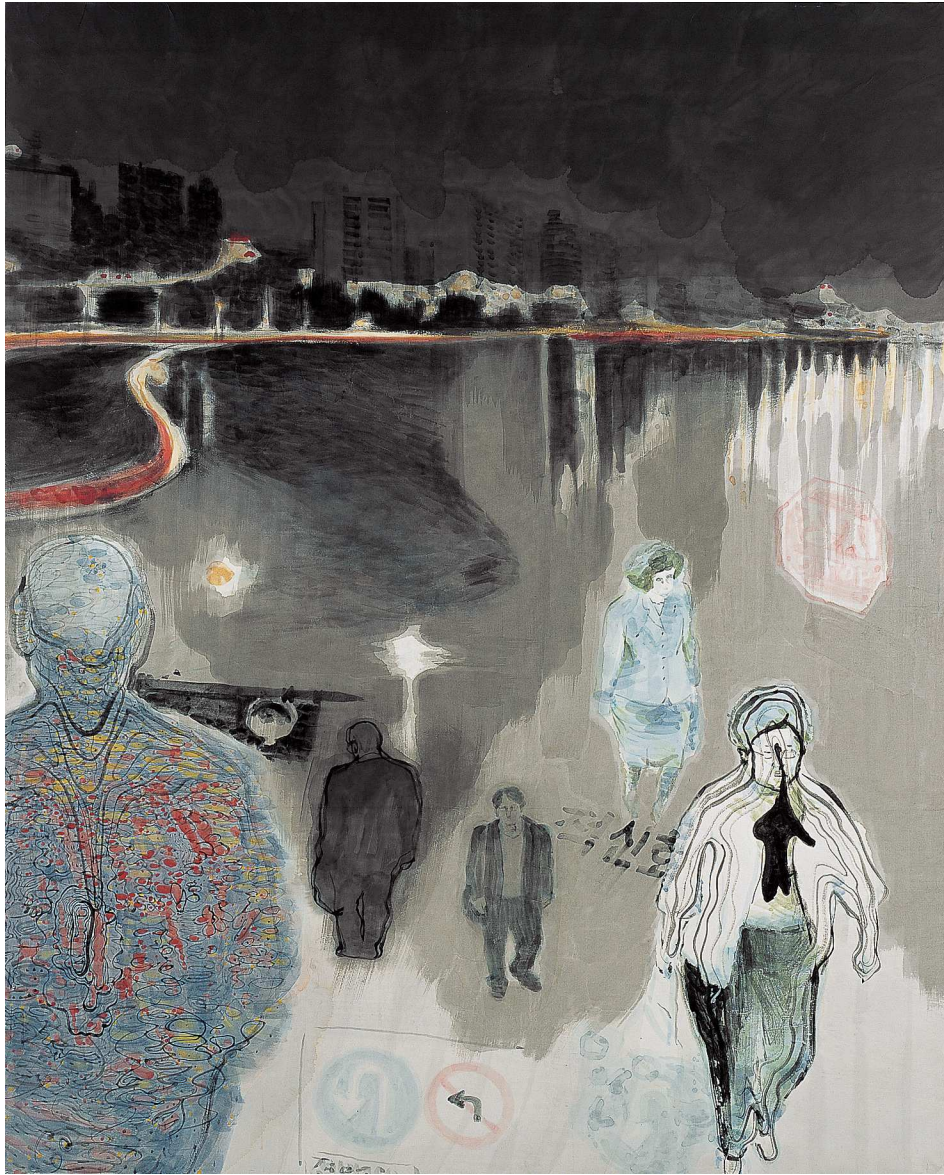
【작품 7】 김모숙, 180×113cm, 화선지에 분채, 2004.

【작품 8】 늦은 귀가

자전적인 체험을 바탕으로 상징을 사용하여 작품의 전체적인 의미를 보편화시켰다. 그러므로 제작하는 동안의 본인의 내면적인 심상을 외적인 실체들로 구체화시킨 것이다.

이 그림은 지하철의 막차가 다닐 즈음의 늦은 시간에 지하철 안에 있는 몹시 피곤해 보이는 사람들과 본인 또한 많이 지쳐있던 느낌을 표현한 것이다. 그 무렵 전시를 준비한다고 늦게까지 작업실에 있다가 자주 늦은 귀가를 했었다. 슬픔의 표현이 보는 사람에게 감정의 순화를 가져다주듯이, 이러한 표현도 보는 이에게 심리적 위안 또는 격려가 되리라고 생각한다.

이 시간의 지하철이란 행하니 적막감이 감도는 경우가 대부분인데, 지하철을 벗어나 한강 다리 위를 지날 때만큼은, 야경을 통해 가슴이 확 트이는 기분을 느낄 수 있다. 그 야경을 배경으로, 하루 일과로 피곤한 사람들을 그렸다. 육체적·정신적 피로를 표현하기 위해, 점과 선으로 외형과는 다른 인물의 내면의 모습을 표현했다. 왼쪽의 푸른색의 인물은 마치 온 신경과 세포가 예민해져 있는 것처럼 보인다. 또 오른쪽 인물은 자신에 대한 고뇌에 잠긴 듯이 보인다. 또한 교통신호 역시 정신적 스트레스의 상징적 표현으로 나타나는데, 이와 같은 표현들이 상투적인 이미지에서 벗어날 수 있도록 해준다.



【작품 8】 낮은 귀가, 162×130.3cm, 이합 화선지에 분채, 2004.

【작품 9】 비 오는 고속도로

대상의 반복성 겹침을 통해 빠른 움직임을 표현하였다. 시시각각 변하는 달리는 차 안의 풍경이기에 속도감 있는 필치로 겹침을 표현한 것이다.

화면의 형상에서는, 밑그림을 통한 기교적이며 정돈된 표현이 아닌, 드로잉으로 한 번에 그려진 모호한 표현들이 나타나는데, 그것은 자신의 의식 속의 형상을 나타냈기 때문이다. 화면 중앙의 검은 부분인, 도로의 끝 지점을 향해 자동차들이 달리고 있다. 좌우의 풍경은 시시각각으로 변화되며, 그것을 계속 바라보고 있는 의식의 지각이 서술적으로 표현되어 있다. 화면 하단에는 자신이 타고 있는 자동차 와이퍼(wiper)의 지속적인 움직임이 나타나 있다.

비가 많이 오던 날의 고속도로인데, 도로에는 빗물로 인한 물안개가 자욱했다. 세상은 뿌연 안개속이고, 뽕뽕 달리는 차 소리와, 자동차 바퀴가 일으키는 물보라가 감각을 어지럽혔다. 마치 안전장치 없이 고속질주 하는 것 같은 공포감마저 떠올랐다.

여기서의 청색은 흑색만큼이나 명암의 톤(농담)을 다양하게 내주기 때문에 자주 사용하는 색이다. 이 때도 담한 청색으로 먼저 드로잉 하듯이, 전체적으로 대략 그린 뒤에, 녹색, 흑색, 적색으로 완성해나갔다.



【작품 9】 비 오는 고속도로, 162×130.3cm, 이합 화선지에 분채, 2004.

【작품 10】 군중

여의도와 인사동을 거닌 흔적에 따른 장면들을 오버랩(overlap)시켜 표현하였다. 여의도의 점심시간은 특색 있다. 검정이나 검색 양복을 입은 비슷해 보이는 사람들이 행렬하듯 한 방향을 보며 일제히 걸어 나간다. 점심시간의 햇살을 받은 모습이 아름다우면서도, 한 방향으로 몰려가는 모습이 너무 낯설게 느껴졌다. 인사동에서도 이러한 낯설음을 종종 느낀다. 주말이면 발 디딜 틈 없는 인파에, 구경거리로 우르르 몰려드는 광경들. 이젠 익숙해질 법도 한데, 여전히 낯설다. 가끔씩 군중 속에서 홀로 떨어져 있는 나를 보게 된다.

스위스의 미술사가인 뵐플린(Heinrich von Wölfflin:1864~1945)에 의하면 회화적(畫的)이란, 선적인 뚜렷한 구별이나 윤곽은 없어지고, 단지 명암, 색채 반점, 운동의 현상만이 표현된다고 한다. 여기서도 뚜렷한 형태 윤곽 보다는, 화선지의 굴곡이 만들어내는 우연적 효과와, 스쳐지나가며 힐끗 본 듯한 수직, 수평의 붓질로서 심리의 정서를 표출하였다.

평면이라는 닫혀진 화면 내부의, 독자적인 공간 질서를 탐구하고자 다양한 시점의 인물들을 배치하였다. 즉 고정된 시점으로 인물들을 그리지 않았으며, 인물들에 질서를 부여하여 원근법적 공간 안에 위치 짓지 않았다. 결국 눈은 의식의 움직임과 함께 이동하였고, 인물들을 멈추어지고, 고착된 것으로 명중하게 바라보지 않았다.



IV. 결 론

인간은 누구나 사랑을 필요로 한다. 삶에 쫓기는 현대인에게 평안을 전할 수 있는, 사랑이 표현된 그림을 위한 방법론을 다각도로 연구하였다.

우선, 작품의 이론적 배경이 되는 동양화의 정신성과 미학 상의 환상미술을 비교해 보았다. 동양화와 환상미술에서 나타나는, 상상이나, 환상, 정신성의 표현, 등이 완전히 상통하는 것은 아니었지만, 부분적으로 비슷한 면과 서로 부합되는 면들을 나타냈다. 그리고 환상미술과, 동양화의 현유, 전신사상, 천상묘득, 신격, 등의 정신경지가 사랑의 정서를 표현하는 정신경지가 됨을 알 수 있었다. 이렇게 이론적 배경을 살펴봄으로써, 작품을 통해 표현하고자하는 사랑의 심상에 대한 예술정신의 표현을 두텁게 할 수 있었다. 그리고 이 두 가지를 비교해보면서, 알아갈수록 그 깊이가 깊음을 느끼게 되었는데, 이것을 출발점으로 삼아, 작업과 관련되는 부분에서의, 다양한 이념들을 소화하고, 그에 따른 여러 가지 방법들을 발전시켜나가고자 한다. 또한 이를 통해, 눈으로 볼 수 없는 영혼에 대한 적절한 암호가 되는 어떤 윤곽형태를 그려내도록 노력하겠다.

작품에서는 현대를 살아가면서 느끼는 보편적인 생활정서를 서술적인 조형을 통해 표현하였는데, 그 안에는 아가페(agape)적 사랑이 깔려있다. 그 사랑을 통해 사람들을 하나로 결속시키는 감동을 전하고자 한다. 사랑의 감성이 구체적 형상에 담겨 표현되기 위해서는, 성정의 승화가 필요하며, 그와 함께 기교가 숙련되어 잊혀지고, 성정에 융합되어, 곧 기교가 성정을 빌어 나타나는 경지에 이르러야 함을 알 수 있었다. 또한 사랑을 표현하기 위해서는 사랑에 대한 체험이 있어야 함도 확인하게 되었다. 그리고 형상이 없

는 사랑을 형상화하기 위하여, 물질적 대상을 통해 표현하는데, 이때 체험을 통한 상상력이 작용해야, 물질적 대상에 사랑이라는 심상이 감정이입 되어 표현될 수 있다. 한편, 대상을 관찰할 때는 체험을 기초로 한 무의식이 작용하며, 이러한 반복된 경험들의 영향을 받아서 대상이 재해석되는 것이다. 그러므로 사랑에 대한 체험이 작용할 때, 대상이 그 영향 아래, 사랑에 대한 심상으로 재해석될 수 있다.

표현에 있어서는, 상상력을 통해 대상을 관찰하는 사고과정과 의식을, 화면에 그림으로 이야기하듯 서술하였다. 기법 적으로는, 담채를 이용한 옅고 맑은 채색을 사용하였다. 여백이 무한한 것을 나타내듯이, 담채를 통한 아득한 표현이 볼 수 없는 사랑을 향하도록 나타내었다. 드로잉적인 표현과, 그것을 통한 이중, 삼중의 겹침으로 고정적이지 않은 화면을 구성하였으며, 주관적인 색채 사용과 화면 구도로 감정을 표현하였다.

현대의 미술은 과거와 같이 명확하게 대표하는 한 가지 흐름으로만 설명할 수 없는 다양성을 지니고 있다. 또한 여러 표현양식이 공존(共存)하고 있다. 그러므로 예술의 전통에 대한 변형과 응용을 계속하며 새로움을 추구하여, 작업의 발전방향을 찾아나가고자 한다. 그리고 이 연구를 통해, 사랑에 대한 표현이 아직 미흡함을 느꼈는데, 앞으로 연구과정의 결과물을 바탕으로 많은 시도를 해나가며 완숙한 표현이 이루어지도록 힘쓰겠다.

참고문헌

단행본

- 강선학. 『현대 한국화론』 서울:재원. 1998.
- 강행원. 『문인화론의 미학: 동양회화의 시경정신과 사상』 서울:서문당. 2001.
- 곰브리치, E.H. 『예술과 환영: 회화적 재현의 심리학적 연구』. 차미레 역. 파주:열화당. 2003.
- 김혜숙, 김혜련 저. 『예술과 사상』 서울:이화여자대학교 출판부. 1995.
- 아른하임, 루돌프 저. 『미술과 시지각』. 김춘일 역. 서울:홍성사. 1981.
- 뒤프렌, 미켈 저. 『미적체험의 현상학(중)』. 김채현 역. 서울:이화여자대학교 출판부. 1991.
- 올드리치, 버질 C. 『예술철학』. 오병남 역. 서울:서광사. 2004.
- 키랄리활비, 벨라 저. 『루카치 미학연구』. 김태경 역. 서울:이론과 실천. 1984.
- 서복관. 『중국예술정신』. 권덕주 외 역. 서울:동문선. 1997.
- 이상우. 『동양미학론』 서울:시공사. 1999.
- 장파. 『동양과 서양, 그리고 미학』. 유중하 외 역. 서울:푸른숲. 1999.
- 톨스토이. 『예술론』. 동완 역. 서울:신원문화사. 1992.
- 하이네만, 프리츠 저. 『실존철학』. 황문수 역. 서울:문예출판사. 1996.
- 《歷代名畫記》 권1 〈敍畫之源流〉
- 外國理 家作家 形象思維. 中國社會科 出版社. 1979.
- Wolfgang Kemp. "Narrative" in *Critical Terms for Art History*. Robert S. Nelson and Richard Shiff eds. Chicago: The University of Chicago

Press. 1996.

학위논문

- 류현주. “형상을 통한 내면세계의 조형성 연구: 본인의 작품을 중심으로”.
성신여자대학교 대학원 서양화과 석사학위논문. 1998.
- 睦京洙. “幻想主 美術에 관한 研究: Vienna 幻想主 美術을 중심으로”.
尙大 校 育大 院 美術 育專攻 碩士 位 文. 1987.
- 배상윤. “수묵화의 표현주의적 요소에 관한 연구: 본인의 작품 ‘無心한 풍경’을 중심으로”. 덕성여자대학교 대학원 미술학과 동양화전공 석사학위논문. 2000.
- 서주선. “한국문인화의 현대적 제작방법에 관한 연구: 본인 작품을 중심으로”. 인천대학교 교육대학원 미술교육전공 석사학위논문. 2001.
- 신명선. “청소년 대인관계 향상을 위한 집단미술치료”. 서울신학대학교 상담대학원 M.A.C.과정 기독상담 전공 석사학위논문. 2004.
- 이문주. “회화에 있어서 서술적 형상성에 관한 연구: 본인의 작품을 중심으로”. 서울대학교 대학원 서양화과 서양화전공 석사학위논문. 1999.
- 정유진. “빛 이미지를 통한 심상표현 연구: 염색 작품을 중심으로”. 성신여자대학교 조형대학원 조형예술학과 염색전공 석사학위논문. 2003.

사전

- 『뉴에이지새국어사전』. 교학사출판부. 서울:교학사. 1989.
- 『세계철학대사전』 대구:고려출판사. 1992.
- 안연희 엮음. 『현대미술사전』 서울:미진사. 1999.
- 월간미술 편. 『세계미술용어사전』 서울:중앙일보사. 1996.

Abstract

Expression of the inner feelings through conscious narrative

- focusing on own artwork -

Kim, Chang-mi

Oriental Painting Major

Dept. of Plastic Arts

Graduate School of Plastic Arts

Sungshin Women's University

My artwork began as a means to give shape to the sensibilities based on agape love (Christian love). It was an expression of the values of life and its essence which are discovered through psychological processes and mental experiences. The main concern was in how to give meaning to and express the mental experiences involved in the emotions of love. In producing such a piece of work, by looking into the theoretical basis for its purpose of expression that is consistent throughout such artwork, it was hoped that the purpose of my own work could be clearly established.

With this in mind the paper looks at the philosophy behind Oriental paintings, which tried to face the general truths in life, such as the

fundamentals of life and the essence of existence, through nature. In Oriental paintings Confucianism, Lao-tze and Chuang-tze's Taoism, Zen Buddhism have formed the basis of Oriental philosophy. The paper looks at how the characteristics of Oriental paintings, which is based on Oriental philosophy, can be applied to artworks, and seeks ways to reflect the values in Oriental traditional paintings and also the present times.

On the other hand, the paper also studies visionary arts, a subjective, avant-garde art form denying reality, where a world of vision is created, transcending the visible world. The creative language of visionary arts pursues the true nature of human beings, values such as purity and truth. The philosophy behind Oriental paintings and visionary arts in Western paintings have similar traits in that they both express the inner feelings, and yet they are also very different. In comparing the two, I believe I have explained what I wish to express through art, which is to deliver the message of love to the viewer. The expression of love is based on one's personal view of the world, and I tried to convey the individual's soul, the mind, therefore going beyond mere external forms we see in the real world, and expressing their true nature through imagination. To achieve this, I tried to shape the inner ideals we pursue in our everyday surroundings. Here everyday surroundings refers to the scenes in everyday life, and this becomes the motif of the painting. Also, our experiences in life are depicted as if 'telling a story', and through a narrative composition of the picture following the stream of consciousness, the canvas becomes an emotional space rather than a physical one. The stream of consciousness is depicted by drawings which overlap with one another, and this

is how thought is processed when we observe an object. And in this thought process, imagination is also involved. The imagination is based on one's experiences in life. Therefore, through the experiences of agape love, everyday life is elevated through the emotions of love. So my artwork can be said to be a narrative expression of the emotions of love through the depiction of its object.