



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

自然情感의 中和的 表現研究
- 연구자 작품을 중심으로 -

2015

성신여자대학교 대학원
미술학과
김지현

自然情感의 中和的 表現研究

- 연구자 작품을 중심으로 -

박 선 희 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2015년 4월

성신여자대학교 대학원

미술학과

김지현

인 준 서

김지현의 박사학위 논문으로 인준함

2015년 4월

심사위원장 이 만 수 인

심사위원 지 순 임 인

심사위원 박 선 희 인

심사위원 김 진 관 인

심사위원 권 기 범 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

예술은 인간의 생명적 감동, 인간생존의 실감을 쾌적하게 표현하는 여러 형식을 일컫는데, 인간이 생명적으로 감동할 때나 생존을 실감하게 될 경우는 대부분 자연을 통해 인생을 사유하며 심오함을 깨달아 행복감에 젖을 때이다. 이러한 때에 예술가들은 자연과의 상호 감정 교류 안에서 풍부한 감성이 작용하여 自然情感들을 내재시키고, 그 내재되었던 정감들은 인간이 인간답게 살아가는 향방을 향해 미적가치로 발현할 수 있도록 다양한 예술표현방법을 연구하여 자신의 작품세계를 구축하여 작품으로 표현한다.

연구자는 숲과 나무의 공간 속에서 느끼는 정감을 혼연한 형상으로 드러내는 작품을 작업하고 있는데, 일단 외부자연대상에서 느껴지는 내면의 정감을 곧바로 표현하지 않고 기억으로 저장해 두었다가 자기화과정을 거쳐 실제 작품으로 반영 할 때에 비로소 형상기억들을 조화롭게 작품에 드러내는 표현을 하고 있다.

이와 같은 맥락의 예술이론은 儒敎經典인 『中庸』에 中和의 내용이 美로 발현될 때 그 근거가 됨을 발견하고 儒家의 예술관을 적용하여 고찰해 본 결과, 中和는 정감과 생명의 문제를 미학적으로 해석한 개념인데, 그 내용은 인간내면에 내재된 마음이 외적행동으로 조화롭게 잘 표현된 상태를 말하는 것이고, 또한 儒家에서 강조하는 인간 삶의 목적이 최상의 善이고 행복이며, 행복은 쾌락과 도덕사이의 균형을 잃지 않는 것에서 파생된 개념임을 알 수 있었다. 그리하여 儒家에서는 형식인 文과 내용인 質이 모두 빛난다는 文質彬彬과 같은 가르침으로 인간 삶에 대한 기준점을 인성의 바탕

인 내적마음과 외적 행동이 균형 있게 조화됨을 강조하였으며, 어느 쪽으로도 치우치지 않는 것이 德目이고 이 덕목이 바로 中庸이고 외적으로 드러난 형식이 바로 中和라고 한 것이다. 결국 孔子의 中和에 뿌리를 둔 藝術思想은 理性보다 情感을 중시하고 向善性을 공유하는 至善에 이르는데 예술의 목적을 두었으며, 생명의식이 至善의 價値를 실현하기 위해 和로 美的價値를 표현한다는 내용이다. 이는 인간이 감정을 일으키는 대상의 종합적 가치를 포함하는 개념으로 예술가는 작품을 통해 인간 삶의 내용과 가치를 中으로 간직했다가 밖으로 드러낼 때 和로 표현하는 것이 中和的 表現의 예술임을 인식하게 되었다. 즉, 예술가에게 내재한 정감적 마음을 中의 가능대로 보고 서로 다른 이미지들의 다양한 조형요소들을 통해 조화롭게 표현하는 것을 和로 보았을 때 중화적 표현의 회화작품은 예술로서 가치 있는 것임을 발견할 수 있었다. 결국 中개념에 포함될 수 있는 회화내용과 和개념에 포함될 수 있는 예술형식이 자연스럽게 조화를 이루는 경지가 중화적 표현인 것이다. 그러므로 본 논문은 기존 연구된 中和의 미학적 이론들을 기반으로 회화예술표현에 대입해 작품내용과 형식이 균형 잡힌 조화를 이루고 그 작품으로 하여금 인간의 정서도 함양하게 하는 의미가 있다고 판단하여 연구자의 작품세계를 이론적으로 구축해보겠다는 목적으로 中和的 表現研究를 하게 되었다.

自然情感의 中和的 表現에 관하여 연구자의 작품을 중심으로 연구해 본 결과, 예술표현을 하는데 있어 中和가 자연을 체험하고 느낀 인간내면에 내재하고 있는 마음을 인간답게 살아가는 향방을 향해 조화롭게 표현하여 미적 가치로 발현되는 중요한 개념임을 인식할 수 있었다. 자연정감을 표현하려는 연구자의 입장에서 자연대상에 대한 감정을 내면에 집합시켜 저장해 두었다가 조화로운 조형언어로 표현하는 것은 내외적 조화를 통한 중화적

표현에 이르게 한 것으로 연구자 작품에서 숲과 나무 표현을 통해 안식과 위안 그리고 미래에 대한 희망을 품게 하는 의미를 부여한 것이다. 이로써 중화적 표현은 내용과 형식이 조화롭게 표현 되는 사상적 基底가 되고 天地萬物이 편안하게 질서와 조화를 이루는 예술창조의 밑거름으로 충분한 예술적 근거가 있으며 연구자의 작품 또한 자연과 인간정감의 체험을 통한 직접적인 교류와 조화 그리고 정서적으로 안정된 소통을 통해 예술로서의 가능성을 발견하게 되었다.

연구자는 이러한 중화적 표현으로 자연에 대한 정감을 드러내기 위해 바탕화면에서부터 내재된 자연정감을 품을 수 있는 中상태로 만드는 작업부터 시작했다. 화면을 인간의 내면으로 삼아 정감을 축적하는 형식을 통해 작업한 것이다. 그 바탕화면 위에 형상기억을 自己化하여 표현함으로써 致中和의 경지에 도달하도록 하였다.

이런 연구자의 작품은 자연대상을 통한 정감을 느낄 때 모든 자연 생명적 주체들의 화합과 인간의 善한 마음의 관점으로 바라보아 회화로 표현할 때에는 감정이입 된 상태에서 화해적 차원을 이루려고 하였기에, 화면 안에서 情과 意의 충만함과 절제를 동시에 조형적으로 융합하면서 예술적인 形象化 작품을 지향하였다. 그로인해 致中和로서의 예술을 이루면 작품과 작가가 和諧의 경지에서 행복한 예술이 창조됨을 알 수 있었다.

자연과 인간정감의 관계는 兩者가 만나 서로의 자취를 각인시키며 교류함에서 시작 되는 것이므로 자연을 경험한 인간의 정감을 표출하는 것에 대하여 外는 자연의 외형이고 內는 인간의 마음이다. 자연의 외형만으로 아름다움이나 즐거움을 깊게 느낄 수 없고 내외가 조화를 이루어 합치 되어야만이 인간에게 감동을 줄 수 있다는 것을 밝혔다. 그것은 자연을 바라본 인간이 느낀 정감이 현재 감정과 만나 내면에서 조화를 이루어 작가만의 조형

언어를 통해 예술로 표현되었을 때, 감상자에게도 미적인 자연대상의 외형이 내적 미감의 표현으로 감정적인 과장을 이끌어 낼 수 있다는 결론을 도출하였다. 이러한 인간의 내적 정감을 자연의 외적 형상으로 상징하며 표현한 내외의 조화는 곧 자연과 인간의 연계성을 뜻하여 자연정감은 예술로 표현될 수 있는 미적소재로 적합하며, 자연을 경험한 인간 내면에서의 변형과 소거, 상징을 통해 변화된 형상으로 생성됨을 알 수 있었다. 그 내적작용은 자연의 변화로 性情에 동의하여 개인의 기억 속 축적된 감정의 변화와 변형의 과정이며 그것으로 하여금 자연과 그에 대한 정감은 현상에 불과 한 것에서 예술표현의 가치가 있는 내용을 이루었음을 알 수 있었다. 즉, 내적작용에 의해 순수기억이었던 일반적 기억의 축적은 중화적 표현에서의 감정이 내재된 형상기억으로 변환되어 겹쳐지는 상태가 된 것이다. 이렇듯 내면에서 변환된 내적정감을 조화롭게 표현하는 것이 中和에서 和의 형식으로 드러난 것이므로 예술적 의의가 있음이 분명하다.

중화적 표현으로 자연정감을 표현하는 연구자는 이러한 작용을 中에서 和의 방법으로 조화롭게 드러내는 실제 작업에 접목하였으며, 마음속의 中이 표현되지 않는 감정의 집합상태로 머물러 있다가 예술의지에 의한 작용으로 발산하여 중화적 표현인 和諧의 경지를 이루게 된 것이다. 이 모든 것은 자연과 相生하며 和樂을 이룬 결과로서 내용과 형식이 조화된 중화적 표현이 이루어진 것이다.

본 논문을 통해 연구자는 내용적 측면에서는 자연을 통해 마음속에 간직했던 자연정감을 形象記憶化시켜 저장하고 그것을 中의 상태에서 작용하여 유지하는 한편 또 다른 경험에 의한 촉발적인 요인으로 以前에 저장하였던 자연정감을 균형과 조화를 생각하면서 和로 표현하고 그것에 대한 지속적인 작업 활동의 노력을 통해 致中和에 이르도록 하였음을 밝히고, 형식적

측면에서 수묵과 염색기법을 통한 中상태의 생성으로 형성된 바탕화면 위에 선과 색면을 이용해 和의 경지로 표현하는 과정에서 기억의 축적과 함께 신체적·정신적 노력의 개입으로 致中和에 이르는 결과를 도출해 내었다. 이러한 작업과정결과에 의해 자연정감을 회화적으로 표현하여 내용과 형식이 조화를 이루게 한 작품을 통해 타인과 자연정감 안에서 공감을 불러일으켜 자연을 통한 숲과 나무의 표현으로 정서적 만족을 줄 수 있도록 하였다.

儒家에서 추구하는 이상적 생명 실현은 인간이 추구하는 아름다운 삶이다. 바로 중화적인 삶이다. 이러한 생각의 표현을 자연정감을 통해 회화작품을 표현하는 연구자는 삶을 되돌아보면서 자연을 통해 느낀 정감들을 내면 속 형상기억으로 하여금 그 形의 흔적들로 표현함으로써 현대인에게 잃어버린 삶의 정체성을 찾게 해주고 인생의 善한 향방을 일깨워주며 중화적 표현을 계속 연구하여 예술적 아름다움이 현시되는 작품을 통해 현대예술에 기여하였으면 한다.

목 차

논문 개요

작품 목차

도판 목차

I. 서론	1
1. 연구 목적 및 필요성	1
2. 연구 방법 및 내용	4
II. 中和的 表現의 예술적 근거	7
1. 中和의 개념	7
2. 致中和로서의 예술	21
III. 自然情感의 中和的 表出	35
1. 자연과 교류하는 情感	35
2. 自然情感의 작용을 통한 변화	50
3. 자연과 相生의 和樂을 이룬 中和的 形象	64
IV. 中和的 表現의 작품분석	75
1. 내재된 형상기억을 통한 心象 표현	75
1) 자연의 흐름으로 표현된 형상기억	81
2) 숲속의 정감을 표현한 心象	88
2. 物性の 中和作用을 통한 회화적 표현	105

1) 천의 物性을 통한 형상화	105
2) 수묵과 채색의 中和的 融合	115
3) 자연적 질감을 이용한 촉감의 시각화	139
3. 조형요소의 중첩을 통한 繪畫美 구현	146
1) 자연관조를 통한 線과 面의 重層的 표현	146
2) 빛의 이동을 통한 圓形的 형상화.....	158
4. 自己化 과정을 통한 회화적 形迹	166
V.결론	182

참고문헌

ABSTRACT

작품목차

작품1. 김지현, <Over the unconsciousness>, 2009, 50x50cm, 천에 혼합재료	49
작품2. 김지현, <Flow>, 2013, 30x30cm, 천에 혼합재료	58
작품3. 김지현, <Flow>, 2013, 30x30cm, 천에 혼합재료	58
작품4. 김지현, <Song of nature>, 2011, 130x162cm, 천에 수묵 채색	67
작품5. 김지현, <Scenery in memory>, 91x116.8cm, 2011, 천에 수묵 채색	67
작품6. 김지현, <Regeneration of memory>, 2012, 130x162cm, 천에 혼합재료	67
작품7. 김지현, <Scenery in memory>, 2012, 91x116.8cm, 천에 수묵채색	75
작품8. 김지현, <Flexible scenery>, 2014, 지름 90cm, 천에 혼합재료	75
작품9. 김지현, <Scenery in memory>, 2012, 50x50cm, 천에 수묵채색	75
작품10. 김지현, <Song of nature>, 2011, 130x162cm, 천에 수묵 채색	80
작품11. 김지현, <Scenery in memory>, 2012, 60.6x72.7cm, 천에 수묵채색	81
작품12. 김지현, <Scenery in memory>, 2012, 60.6x72.7cm, 천에 수묵채색	84
작품13. 김지현, <The reverie>, 2012, 130x117cm, 천에 수묵 채색	86
작품14. 김지현, <Flow>, 2013, 30x90cm, 천에 혼합재료	87
작품15. 김지현, <Scenery in memory>, 2013, 91x116.8cm, 천에 수묵 채색	89
작품16. 김지현, <Scenery in memory>, 2011, 130x50cm, 천에 수묵 채색	93
작품17. 김지현, <Scenery in memory>, 2011, 45.5x53.0cm, 천에 수묵 채색	94
작품18. 김지현, <形迹>, 2014, 90x90cm, 천에 수묵 채색	98
작품19. 김지현, <The song of nature>, 2003, 60.6x72.7cm, 천에 수묵 채색	98
작품20. 김지현, <Flexible scenery>, 2014, 90x170cm, 천에 수묵 채색	99
작품21. 김지현, <Regeneration of memory>, 2012, 45x160cm, 천에 수묵 채색 ...	105
작품22. 김지현, <Regeneration of memory>, 2012, 120x120cm, 천에 수묵 채색 ..	111
작품23. 김지현, <Song of nature>, 2011, 130x162cm, 천에 수묵 채색	115

작품24. 김지현, <Flexible Scenery>, 2014, 지름90cm, 천에 혼합재료	136
작품25. 김지현, <Flexible Scenery>, 2014, 지름90cm, 천에 혼합재료	136
작품26. 김지현, <Regeneration of memory>, 2014, 53x45.5cm, 천에 혼합재료	141
작품27. 김지현, <Regeneration of memory>, 2012, 90.9x72.7cm, 천에 수묵 채색	146
작품28. 김지현, <Regeneration of memory>, 2012, 130.3x163cm, 천에 수묵 채색	151
작품29. 김지현, <Regeneration of memory>, 2014, 91x116cm, 천에 수묵 채색	152
작품30. 김지현, <Regeneration of memory>, 2014, 72.7x90.9cm, 천에 수묵 채색	153
작품31. 김지현, <Regeneration of memory>, 2014, 60.6x72.7cm, 천에 혼합재료	155
작품32. 김지현, <Migration>, 2014, 60.6x72cm, 천에 혼합재료	159
작품33. 김지현, <Migration>, 2014, 53x45.5cm, 천에 혼합재료	159
작품34. 김지현, <Migration>, 2014, 50x50cm, 천에 혼합재료	163
작품35. 김지현, <Migration>, 2014, 50x50cm, 천에 혼합재료	163
작품36. 김지현, <形迹>, 2014, 120x120cm, 천에 혼합재료	171
작품37. 김지현, <形迹>, 2014, 60x120cm, 천에 혼합재료	172
작품38. 김지현, <形迹>, 2014, 120x120cm, 천에 혼합재료	175
작품39. 김지현, <形迹>, 2014, 190x110cm, 천에 혼합재료	179
작품40. 김지현, <形迹>, 2014, 120x120cm, 천에 혼합재료	181

도판목차

도판1. Joan Mitchell, <Sunflower>, 1969, 285.8x199.4cm, Oil on canvas, Smithsonian American Art Museum 소장	49
도판2. 안상철, <白梅>, 1960, 160x30cm, 종이에 수묵, 개인 소장	56
도판3. 안상철, <梅月>, 1962, 30x13cm, 종이에 수묵	56
도판4. 안상철, <朦夢春> 부분, 1961, 242x50cm, 종이에 혼합재료, 국립현대미술관 소장	56
도판5. Joan Mitchell, <Tilleul>, 1978, 280x180cm, Oil on Canvas, 개인소장	59
도판6. Joan Mitchell, <Tilleul>, 1978, 260x180cm, Oil on Canvas, Centre Pompidou 소장	59
도판7. Joan Mitchell, <My Landscape II>, 1967, 261.6 x 181.6 cm, Oil on canvas, Smithsonian American Art Museum 소장	62
도판8. Joan Mitchell, <River>, 1989, 279.4 x 400.1 cm, Oil on canvas, Joan Mitchell Foundation 소장.....	62
도판9. 김환기, <매화와 향아리>, 1957, 53x37cm, 캔버스에 유채, 환기미술관 소장	66
도판10. 김환기, <산월>, 1962, 132x163cm, 캔버스에 유채, 환기미술관 소장	66
도판11. 김환기, <26-II-69 #41>, 1969, 132x163cm, 캔버스에 유채, 개인소장	66
도판12. 김환기, <16-VII-68 # 28>, 1970, 232x172cm, 코튼에 유채, 개인소장	66
도판13. 각저총 널방 오른쪽 벽화, 5세기, 길림성 집안현 우산하	90
도판14. 이응로, <숲>, 1955, 133x68cm, 한지에 수묵채색	96
도판15. 김지현, <Flexible Scenery>부분, 2014, 120x120cm, 천에 혼합재료	102
도판16. 張大千, <愛痕湖> 부분, 1968, 67.8x188.8cm, 紙本 水墨發彩鏡片	104
도판17. 張大千, <初雪>, 1965, 紙本 水墨發彩	104

도판18. 김지현, <Regeneration of memory>부분, 2012, 45x160cm, 천에 수묵 채색 .	
.....	106
도판19. 김지현, <Deja-vu>부분, 2011, 30x30cm, 천에 혼합재료121
도판20. 김지현, <Scenery in memory>부분, 2011, 72.7x60.6cm, 천에 수묵 채색121
도판21. 김지현, <形迹>부분, 2014, 120x120cm, 천에 수묵 채색121
도판22. 김지현, <形迹>부분, 2014, 90x90cm, 천에 혼합재료129
도판23. 김지현, <Scenery in memory>부분, 2011, 73x73cm, 천에 수묵 채색129
도판24. 민경갑, <生殘>, 1961, 113x121cm, 한지에 혼합재료131
도판25. 박래현, <작품8>, 1968, 지본채색131
도판26. 김지현, <Flexible Scenery>부분, 2014, 지름90cm, 천에 혼합재료137
도판27. 김지현, <Flexible Scenery>부분, 2014, 지름90cm, 천에 혼합재료137
도판28. 김지현, <Regeneration of memory>부분, 2014, 53x45.5cm, 천에 혼합재료 ..	
.....	141
도판29. 김지현, <形迹>부분, 2014, 60x120cm, 천에 혼합재료144
도판30. 김지현, <形迹>부분, 2014, 90x90cm, 천에 혼합재료144
도판31. (좌로부터)160
김지현, <Scenery in memory>부분, 2011, 162x130cm, 천에 수묵 채색	
김지현, <Flow>부분, 2013, 30x30cm, 천에 혼합재료	
김지현, <Song of nature>부분, 2011, 50x50cm, 천에 수묵 채색	
김지현, <Song of nature>부분, 2011, 50x50cm, 천에 수묵 채색	
김지현, <Regeneration of memory>부분, 2014, 30x72.7cm, 천에 수묵 채색	
도판32. (좌로부터)162
김지현, <Deja-vu>부분, 2010, 50x50cm, 천에 수묵 채색	
김지현, <Flexible Scenery>부분, 2014, 지름90cm, 천에 혼합재료	
김지현, <Misty memories>부분, 2006, 30x30cm, 천에 수묵 채색	
김지현, <Migration>부분, 2015, 50x50cm, 천에 혼합재료	
김지현, <形迹>부분, 2014, 120x120cm, 천에 혼합재료	
김지현, <Deja-vu>부분, 2010, 60.6x72.7cm, 천에 혼합재료	

도판33. 김지현, <形迹> 개인전 전경, 2014, 그림손 갤러리	166
도판34. 김지현, <形迹>부분, 2014, 120x120cm, 천에 혼합재료	170
도판35. 김지현, <形迹>부분, 2014, 190x110cm, 천에 혼합재료	177
도판36. 김지현, <形迹>부분, 2014, 120x120cm, 천에 혼합재료	180

I. 서론

1. 연구 목적 및 필요성

예술은 인간의 생명적 감동, 인간생존의 실감을 쾌적하게 표현하는 여러 형식을 일컫는데, 인간이 생명적으로 감동할 때나 생존을 실감하게 될 경우는 대부분 자연을 통해 인생을 사유하며 심오함을 깨달아 행복감에 젖을 때이다. 이러한 때에 예술가들은 자연과의 상호 감정 교류 안에서 풍부한 감성이 작용하여 자연정감들을 내재시키고, 그 내재되었던 정감들은 인간이 인간답게 살아가는 향방을 향해 미적가치로 발현할 수 있도록 다양한 예술표현방법을 연구하여 자신의 작품세계를 구축하여 작품으로 표현한다.

본 연구자는 숲과 나무의 자연대상을 통한 정감을 혼연한 형상으로 드러내는 작품을 작업하고 있는데, 외부자연대상에서 느껴지는 내면의 정감을 곧바로 표현하지 않고 기억으로 저장해 두었다가 자기화과정을 거쳐 실제 작품으로 반영하려 할 때에 비로소 형상기억들을 조화롭게 작품에 드러내는 표현을 하고 있다. 이와 같은 맥락의 예술이론은 孔子(BC552-479)의 中庸思想에서 찾아볼 수 있는 中和의 내용이 美로 발현될 때 그 근거를 발견할 수 있다.

儒家의 예술관에서 정감과 생명의 문제를 미학적으로 해석하는 개념이 바로 中和이다. 그리하여 中의 가치가 和로 실현되어진 상태로서의 中和 概念부터 儒家美學의 방법론을 적용하여 상세히 고찰하고, 특히 예술적 표현을 위해서는 中의 道를 벗어나 증폭되는 감정을 조절하여 美로 구현한다는 致和에 관한 연구가 중요한데, 이는 모두 인간관계속에서 추구하는 만족한

합의점을 찾은 和諧와 소통의 가치를 발현하는 것이 中和이기에 인류가 추구하는 이상적 審美경계라 할 수 있다. 또한 中和를 이루는 과정을 美의 이상으로서 致和하면 반드시 致中和에 이르게 되고, 이 致中和의 경계는 바로 진정한 예술세계의 경지를 이루게 됨으로 본 연구의 핵심인 회화에 있어 中和的 表現에 대한 예술적 근거를 儒家의 예술이론을 통해 밝히려는 것이다.

儒家의 예술이론을 토대로 致中和하는 노력에 의해 美의 실현이 완결된다면 그 완전성의 정도를 누가 판단할 수 있을까에 관하여 自然回歸思想을 가지고 있던 고유섭은 동양화의 특성을 지리적 자연조건과 연계하여 자연미의 자각에서 필연적으로 잉태되는 것으로 보았는데¹⁾ 이러한 인간의 노력에 의해 樂 즉 예술적인 和는 곧 德의 표현²⁾이라 하여 保合大和의 경지를 이루게 된다. 결국 中和는 禮의 질서와 情의 표현으로서 예술장르인 樂의 어울림을 동시에 내포하고 있어 中和는 情과 意의 충만함과 절제를 동시에 융합하는 것인데, 예술창작도 인간이 결정하는 미적행위로서 德에 응해 德之華의 상태로 이상적 美의 실현으로 보는 致中和의 경지에 도달한다는 근거를 밝혀보려는 것이다.

본 연구에 앞서 中和에 관한 회화적 표현 연구는 거의 독립적으로 연구한 것은 없고, 단지 中庸과 禮樂思想에 관한 연구에 치중해 있는 상태이고, 中和에 관한 자체연구로는 김병채의 「선진유학의 ‘중화’사상연구」³⁾ 광신환의 「중화론과 유교의 생명사상」⁴⁾ 智順任의 「회화미학의 기본정신으로서 中和의 美」⁵⁾와 이상은의 「중화개념의 형성과 그 미학적 의의」⁶⁾ 신

1) 柳瑛模, 「先秦儒家 中和思想의 美學的探究」, 성균관대학교 박사학위논문, 2012, p.94
 2) 『禮記』, 「樂記」樂者 德之華也
 3) 김병채, 「先秦儒學의 ‘中和’思想研究」, 『한문학논집』 제3집, 건국대학교 한문학회, 1985
 4) 광신환, 「중화론과 유교의 생명사상」, 『전통사상과 생명』, 국학자료원, 2003
 5) 智順任, 「회화미학의 기본정신으로서 中和의 美」, 『繪畫美學』, 미술문화, 2005
 6) 이상은, 「中和개념의 형성과 그 미학적 의의」, 東洋文化研究 제6집, 靈山大學校 東洋文化研究院, 2007

정근의 「중용의 중화사상연구」⁷⁾ 유영모의 「『禮記』 「樂記」에 나타난
和의 미학사상」⁸⁾ 柳瑛模의 박사논문으로 「先秦儒家 中和思想의 美學的 探
究」⁹⁾가 있어 中和의 미학적 특징 연구는 회화예술표현에 중점을 두지 않
았다. 따라서 본 논문은 기존 연구된 미학적 이론들을 기반으로 회화예술표
현과 관련하여 심도 있는 고찰을 함으로써 연구자의 작품세계를 이론적으로
구축해보고자 하는데 연구목적이 있다.

본래 中和는 孔子가 집대성한 中庸思想에서 나오는 말로, 인간내면에
내재된 마음이 사람들 사이에서 행동으로 조화롭게 표현된 상태를 말하는
것이며, 이 中和가 美的價値로 드러난 현상을 우리는 중화적 아름다움이라
고 한다.

이 中和의 美는 예술과 관련하였을 때에 작품내용과 형식이 어느 한쪽
에 치우침 없이 균형 잡힌 조화를 이룬 것이고, 현 사회에서 가장 이상적인
양태를 표현하는 개념이라고 할 수 있어 결국은 예술의 내용이 되는 바람직
한 삶의 방향을 제시해주는 인간의 정서도 함양하게 하는 예술의 목적을 달
성하는 수단이 된다. 예술의 목적달성을 위해서는 예술가가 창조하는 작품
내용이 인간 삶을 진솔하게 반영하는 표현을 해야 하는 것이고, 이 표현은
작가의 경험을 통한 여러 유형의 방법으로 드러내게 되는데, 본 논문의 연
구자는 자신이 자연을 통해 경험했던 기억 속에서 새롭게 창출되는 자연의
이미지를 작품으로 표현하고 있다. 즉 中和思想에서 中상태에 해당되는 경
험적인 자연의 기억 속에 침전되어 간직하고 있던 자연정감의 이미지를 和
로 조화롭게 표현하고 있다.

예술표현이란 미적대상이 작품에 표출되어 결과물을 가시적으로 형성

7) 신정근, 「中庸의 中和思想연구」, 儒敎思想研究. 제33집, 韓國儒敎學會, 2008

8) 유영모, 「『禮記』 「樂記」에 나타난 和의 미학사상」, 유교문화연구 17권, 성균관대학교 유교문
화연구소, 2010

9) 유영모, 「先秦儒家 中和思想의 美學的探究」, 성균관대학교 박사학위논문, 2012

한 것인데, 연구자의 작업에서는 중화적 표현을 위해 外的인 和로 표현되기 이전의 내면적인 형상기억을 집적시키는 과정 또는 형상기억이 생성되는 과정까지의 中の 작용도 예술창조과정으로 중요시하고 있다. 자연경험에 의한 형상기억의 생성과정부터가 작품 제작과정에서의 바탕화면 만드는데 개입되어 자연을 통한 연구자의 정감을 회화적인 和의 경지로 잘 표현하기 위해 작용하기 때문이다. 이러한 中の 작용을 거쳐 회화적인 和로 잘 표현되면 작품을 감상하는 他者の 형상기억까지 불러일으킬 수 있어 서로 인간적인 기억들로 공감하게 되며 더불어 예술의 기능도 확장시킬 수 있어 예술을 통해서 개인적인 것을 초월하여 사회적으로도 인간들에게 바람직한 정서함양에 기여 할 수 있다.

2. 연구 방법 및 내용

본 논문은 자연정감의 중화적 표현을 연구하기 위하여 중화적 아름다움의 이론적 배경이 되는 유교경전인 『中庸』과 『禮記』의 「樂記」를 통해 살펴보고, 동양예술정신에 바탕을 둔 화론이나 中和를 통한 미학적 연구들을 자료 수집하여 연구하고자 하였으며, 실제 작품으로 표현하는 기법이나 형식적 측면에서 작업에 쓰인 재료의 물성을 중화적 관점으로 대입시켜 중화적 표현의 실제 적용과 개념적 토대를 마련하고자 한다.

연구내용의 전개는 제II장에서 中和的 表現의 예술적 근거를 고찰하기 위하여 中和의 概念과 致中和로서의 藝術로 나누어 연구하고자 한다. 中和의 개념연구로 中과 和를 예술의 내용과 형식으로 대입하여 연구자가 자연의 체험 안에서 정감을 생성하여 집합시키는 執中과 내적감정을 발현하는

致和로 그 개념을 밝히고 다음으로는 감정의 교류와 감정이입에 의한 보편적 美를 형성해 작가의 노력으로 이루어질 수 있는 致中和로서의 예술에 도달하도록 논리를 전개할 것이다.

제Ⅲ장에서는 自然情感의 中和的 表出에 관하여 첫째는 自然과 교류하는 情感, 둘째는 自然情感의 작용을 통한 변화, 셋째는 자연과 相生의 和樂을 이룬 中和的 形象에 관한 내용으로 나누어 中和作用을 통해 表出되는 形象을 고찰해보려는 것이다.

제Ⅳ장에서는 中和的 表現의 작품 분석은 우선 내재된 형상기억을 통한 心象 표현을 자연의 흐름으로 표현된 형상기억과 숲속의 정감을 표현한 心象으로 나누어 연구자에게 있어 자연정감과 형상기억의 예술적 의의에 대하여 고찰하고, 두 번째로는 物性の 中和作用을 통한 회화적 표현으로 천의 物性を 통한 형상화 작업의 내용과 수묵과 채색의 中和的 融合 그리고 자연적 질감을 이용한 촉감의 시각화를 연구해보고, 조형요소의 중첩을 통한 繪畫美를 구현하려는 연구로 자연관조를 통한 線과 面の 重層的 표현과 빛의 이동을 통한 圓形的 형상화로 나누어 분석한 후, 自己化 과정을 통한 회화적 形迹에 관하여 中和的 情感 表現을 통한 회화적 의미를 밝혀 보려는 것이다.

연구자는 자연정감을 中和로 표현하는 작품을 제작하는데 있어 형상기억의 형성과 표상하는 방법들에 관한 연구뿐만 아니라 素地를 이루는 화면바탕의 천과 먹(墨), 돌가루 등 자연적 재료, 그리고 채색에 관하여 中의 작용을 깊이 있게 체험하며 화면바탕을 이루어나간다. 이는 화면바탕의 物性を 활용하여 작품내용이 되는 形迹을 효과적으로 드러내려는 의도이다. 그리고 자연대상을 경험하여 얻은 정감을 形象으로 표현하는 방식에서 미적대

상으로서 가치와 의의를 찾아보고, 그렇게 얻어진 자연정감이 인간 내면에서 자기화라는 거름망을 거쳐 形象의 선택과 변형, 소거 등의 작용으로 작품표현과정을 연구하려는 것이다. 이것은 자연이 변화무쌍하게 변화하고 있지만 과부족 함이 없는 성질을 반영한 표현법을 지향하여 자연정감을 중화적으로 표현하려는 측면에서 기인하였다.

본 논문은 체험에 의한 자연정감을 중화적으로 표현했으며, 연구자가 표현하려는 예술내용과 형식의 결합도 中和로 정립시키고자 하는 연구이다. 中庸思想을 연구자 회화작품에 中과 和로 접목시켜 표현하는 것은 인생을 위한 예술연구와 더불어 학문적인 의의를 찾으려는 것이다. 결국 연구자의 작업에 나타난 자연의 형상기억과 정감을 표현한 화면이 중화적 표현을 통한 회화임을 확인하여 현대적 해석으로 연구자의 작품세계를 이론적으로 구축하려고 한다.

II. 中和的 表現의 예술적 근거

1. 中和의 개념

中和란 인간내면에 내재된 마음이 외적행동으로 조화롭게 잘 표현된 상태를 말한다. 儒家에서 강조하는 인간 삶의 목적이 최상의 善이고 행복이며, 행복은 쾌락과 도덕사이의 균형을 잃지 않는 것이다. 그래서 儒家에서는 형식인 文과 내용인 質이 모두 빛난다는 文質彬彬과 같은 가르침으로 인간 삶에 대한 기준점을 인성의 바탕인 마음과 외적 행동이 균형 있는 조화를 이루는 것을 강조하였고 어느 쪽으로도 치우치지 않는 것이 제일의 德目이라 여겼다. 이러한 德目이 바로 中庸이고, 이 中庸이 외적으로 드러난 형식이 바로 中和이다. 그러므로 이 中和는 예술표현에서 가장 중요하게 여기는 美的 形式原理로서 강조하고 있는 多樣性的 통일적 調和와 均衡으로도 해석할 수 있다. 따라서 본 논문에서는 인간의 정감을 표현하는 예술이 인간 내면의 마음을 조화롭게 드러낸다는 中和에서 예술의 의미를 찾을 수 있음을 「中和의 美」에 입각하여 그 淵源과 의미를 고찰해 보면서 그 예술적 근거를 밝혀 보려는 것이다.

본래 中和란 이상적인 상태를 표현하는 개념으로 『中庸』의 미학읽기라 할 수 있는데,

中은 孔子 以前에는 객관적 성격으로서의 척도 내지는 규범으로 운용 되었으나 孔子의 思想이 전개된 이후부터는 사람 마음속에內在된 本體論的인 意味이기에 형태로 분명히 나타나는 現實態가 아니

라, 未發되어 드러나지 않는 本然의 모습인 可能態로 활용되었다. 즉 中은 인간의 감정인 기쁜 마음·노하는 마음·슬픈 마음·즐거운 마음이 밖으로 드러나지 않는 상태로서, 감정을 밖으로 드러내지 않고 안에 그대로 간직하고 있는 상태를 말하고, 和는 인간의 감정을 밖으로 나타내되 모자라거나 지나침이 없이 節에 맞아 알맞게 되는 상태를 말한다. 이렇게 和하려면 인간은 하늘에서 부여받은 본성을 잘 따라 절도 있게 감정을 발휘시켜야 한다. 그러므로 和는 中의 내적 본체와 외적 표현이 알맞은 정도로 현상화 될 때 가치 있는 의미를 갖게 된다.¹⁰⁾

이와 같은 논리를 예술에 적용시키자면 예술작품을 창작할 때에 창작자의 마음속에 내재된 다양한 마음속 정감들을 節度에 알맞은 和로 표현하였을 때에 비로소 藝術的 表現이라 할 수 있다. 즉 밖으로 표현되지 않은 中상태에서 창작자의 정감과 미적경험으로 얻어졌던 이미지들의 예술적 집합을 조화롭게 和로 표출하였을 때가 바로 예술적 표현이 되는 것이다.

이 中和概念을 확실하게 밝히려면 우선 中庸부터 고찰해 보아야 하는데 中庸이란, 兩極을 넘어서는 하나의 完美한 상태를 말한다. 중국 예술이론 저작물들은 대대적인 요소들을 하나가 되게 하는 통일을 강조하고 그것을 예술창조의 중요한 비결로 간주하기도 한다.¹¹⁾ 中庸의 사전적인 의미는 과하거나 부족함이 없이 뽀뽀하며 한쪽으로 치우침이 없는 상태나 정도¹²⁾이고, 여기에서 中은 ‘中道’를 말하고 庸은 ‘사용하다.’를 뜻한다. 동양철학에서는 천하의 道에 맞는 상태인 中과 정해진 理致면서 불변적인 用¹³⁾의 결합이다.

10) 智順任, 『중국화론으로 본 繪畫美學』, 미술문화, 2005, p.42

11) 김인환, 『동양예술이론』, 안그라픽스, 2003, p.4

12) 고려대학교민족문화연구원, 『고려대 한국어대사전』, 고려대학교민족문화연구원, 2009

13) 朱熹, 『中庸』, 子程子曰 不偏之謂中 不易之謂庸 中者 天下之正道 庸者 天下之定理

孔子的 저서 중에서 예술사상이 내용으로 전개되었다고 볼 수 있는 『禮記』의 「樂記」편에서 음악을 통해 예술이론을 전개하고 있는데, 그 중심내용으로 보자면 中和의 어울림을 中庸의 기초로 설명하고 있다.

中庸은 中和에서 中과 서로 밀접하게 연관되어 있으므로 中에서 드러나지 않은 성질은 아름다움의 조건과 근간이 될 수 있고, 中庸의 치우치지 않고 흔들리지 않는 성질과 통한다. 이러한 孔子的 中庸은 그의 언행록인 『論語』에서도 찾아볼 수가 있는데,

군자는 은혜를 주지만 험하게 주지 않으며, 일을 하도록 하지만
원망을 하지 않고, 하고자 하면서도 탐내지 않으며, 편안하면서 교만
하지 않으며, 위엄과 권세가 있고 사납지 아니하다.¹⁴⁾

고 하여 君자의 德에 대하여 말하였지만 실상 이러한 사유의 기본은 中庸의 道理를 설명한 것이다. 이는 인간 삶에서 美를 추구하여 표현하는 방법을 군자가 德을 이루는 법과 비유하여 예술에 적용하자면 지나치거나 미치지 못함이 없는 中庸的 상태에서 인간이 체득한 정감들이 美的原理에 의해 예술형식으로 표현되고 이 같은 적용에서 中과 中庸의 연관성을 유추해 볼 수 있다. 또한 “中庸은 德이고, 지극하다.”¹⁵⁾라고 『論語』에서 언설하여 中庸이 儒家哲學에서 중요한 사상임을 엿볼 수 있는데 그것은 인간 삶에서의 윤리적 이상실현을 위한 德과 아름다움인 美는 儒家의 철학에서 신체적 행동과 내적 성찰을 중요시한다는 내용이고 그 내적 성찰로 이루어진 감정의 조화로운 표현과 함께 한쪽으로 치우치지 않는 균형이 中庸의 기본 원리와 유사하다. 이런 孔자의 사상은 中의 정신을 庸과 관련지어 정치뿐만 아니라 인간의 삶 전반에 걸친 철학으로 전개시켜 시사하였다.

14) 『論語』, 「堯曰」, 君子 惠而不費 勞而不怨 欲而不貧 泰而不驕 威而不猛

15) 『論語』, 「雍也」, 27章, 子曰 中庸之爲德也 其至矣乎

儒家哲學의 기본서인 『論語』에서도 언급되어진 中庸은 음악의 사상과 원리를 담고 있는 『禮記』에서도 음악을 禮라는 형식과 樂이라는 내용으로 연관시켜 예술에서의 형식과 내용을 용인시켜준다. 『禮記』중에서도 「樂記」 편에서 특히 예술에 대한 것을 많이 설명하였는데, 「樂記」는 中國 古代의 음악에 관한 최초의 전문 저작이다. 당시의 ‘樂’은 실제로 예술의 총칭이고, ‘樂’의 이론은 곧 일반 예술이론이 되기 때문에 그 의미는 더욱 중요하다. 예술은 그것을 표현하는 媒材와 표현형식은 달라도 예술로서 표현해야 하는 내용은 일치하기 때문이다. 즉, 형상과 색채로 표현하는 美術家와 소리로 표현하는 音樂家와 몸동작으로 표현하는 舞蹈家도 표현내용에 있어서는 哲學者들과 같이 사유해야 의미 있는 예술을 창조할 수 있다. 예술가들이 창조하는 예술의 내용은 인간이 인간답게 살아가는 향방을 제시하는 내용이어야 예술적인 작품이 되기 때문이다. 그러므로 『禮記』의 「樂記」 편에서 논하고 있는 음악의 내용을 본 논문에서는 미술 즉, 繪畫에 대입하여 연구해보려 한다. 예술의 형식과 내용에 대해 「樂記」에서

樂은 동일하게 하는 일을 하고, 禮는 다르게 하는 일을 한다. 같은 것은 즉 친함을 의미하고 다른 것은 즉 공경을 의미한다. 樂이 앞서면 친함이 없어지는 법이고, 禮가 앞서면 분산되는 법이다. 뜻이 합쳐지고 길을 꾸미는 것은 禮樂의 일이다.¹⁶⁾

라고 하여 예술의 내용을 뜻하는 樂은 같음으로 해석되고 형식을 뜻하는 禮는 다름으로 해석되어진다. 이 글에서는 둘 중 어느 하나만 부각되면 문제가 발생하기 때문에 예술의 내용과 형식은 서로 조화되어야 함을 설명하고 있다. 그래서 뜻이 합쳐지는 것 즉 사람 사이에 감정이 통하는 것은 禮와 樂이라는 형식과 내용이 균형적인 조화를 이루어 中庸의 위치에서 이루어

16) 『禮記』, 「樂記」, 樂者爲同 禮者爲異 同則相親 異則相敬 樂勝則疎 禮勝則離 合情節貌者 禮樂之事也

야 함을 말하는 것이다. 또한 中庸은 “회화표현에 있어서 단순히 생각하고 있는 회화의 範疇를 초월할 뿐만 아니라 철학적 회화 관념을 주입시키고 대상 물질을 묘사하고 현실적인 상태로 직접 사진처럼 묘사하는 것을 탈피하여 완전히 형태를 축소 또는 변화시켜 작가의 주관을 나타내기 때문”¹⁷⁾에 예술작품 창작에 있어서 필요한 조건이다.

이러한 中의 조화와 균형을 이루는 中庸의 의미는 동양의 미학에서만 요구되는 학문적 소양이 아니고 현대 사회를 살아가는 모든 인간에게 요구되는 철학적·예술적 요건이며 다양성을 중요시하는 현대미술에서도 中庸의 아름다움은 지켜져야 한다. 그러므로 中庸의 가치는 동양과 서양의 현대미술에서도 유사하게 오래전부터 적용되어지고 있었는데 서양의 철학자 Aristoteles(BC 384-322)의 『Ethika Nikomacheia』에서 그 淵源을 찾아볼 수 있다.

탁월성은 감정과 행위에 관련하고, 이것들 안에서 지나침과 모자람이 잘못을 범하는 반면, 중간적인 것은 칭찬을 받고 또한 옳게 성공한다. 이 양자가 탁월성에 속하는 일이다. 그러므로 탁월성은 중간적인 것을 겨냥하는 일종의 中庸이다.¹⁸⁾

라고 하여 中庸의 의미를 설명한다. 여기서 말하는 中庸이란 탁월성이고 남보다 뛰어난 것이며, 그러려면 오히려 지나침과 모자람이 없는 상태가 유지되어 그것이 감정과 행위로 나타났을 때 성공한다고 보았다. Aristoteles의 미학이 속해 있는 그리스 철학에서는 본래 美學의 본질로 지나침이 없고 비례에 맞는 대칭적인 조화로 규정하였고, 위 글에서 보면 그 아름다움의 본질은 동양에서의 中庸과 다르지 않다. 이는 동서양 모두가 지나침이나 모자

17) 김종태, 『東洋畫論』, 민중서관, 1990, p.143

18) Aristoteles 저, 강상진·김재홍·이창우 역, 『니코마코스 윤리학』, 도서출판 길, 2011 p.65

람의 양 극단에 치우치지 않는 중간을 지향하는 德目으로 이해되고 나아가 “일회적 지침이 아니라 평상적 태도 내지는 습성을 의미한다는 점에서 공통¹⁹⁾점을 찾을 수 있는데, 이는 시간과 공간을 넘어서 인생과 예술을 창조할 때의 중요한 태도와 내적 기준점이 된다고 볼 수 있다. 이처럼 동서양 모두가 인간 삶의 미덕으로 中庸을 지목해 美로 취급하였고, 더불어 中庸이 밖으로 최고의 조화인 中和로 표현되면 예술적 가치를 지닌다는 것을 말해 준다.

그러므로 『中庸』에서는 인간의 감정이 드러나는 것을 中과 和를 나누어서,

중이란 감정이 아직 행동으로 나타나지 않은 상태를 말하고 和는 인간의 감정이 모두 이치에 맞게 표현되어 겉으로 드러난 상태이며 中은 천하의 큰 근본이고, 和는 천하를 통달할 수 있는 道이다. 그래서 致中和는 천지가 제 위치에 이르고 만물이 자라나는 것이다.²⁰⁾

라고 표현하였다. 위의 내용으로 보아 中和는 아름다움을 표현하는 수단으로 쓰일 때에 만물이 바르게 자리를 잡고 생동하는 경지의 예술세계가 형성될 수 있다.

『中庸』 1장의 내용에 대해 후대의 철학자인 朱子(1130 -1200)는 주석을 붙여,

喜怒哀樂은 情이다. 이것은 發하지 않은 性이라고 볼 수 있고, 한 쪽으로 치우친 것이 없는 中이라고 한다. 發하는것은 모두 節度에 맞게 올바른 情의 표출이고, 어그러지는 이유가 없으니 和에 이를

19) 장승구,윤형식,김석수,정혜장,박흥기, 『중용의 덕과 합리성』, 한국정신문화연구원, 2004, p.60

20) 朱熹, 『中庸』, 1章, 喜怒哀樂之未發 謂之中 發而皆中節 謂之和 中也者 天下之大本也 和也者 天下之達道也 致中和 天地位焉 萬物育焉

수 있다. 큰 근본은 天命인 性이고, 천하이치가 모두 여기서 나오는 것이므로 道의 형상이다. 道에 이르는 것은 性을 따르는 것이고 하늘과 땅·과거와 현재에 함께 있는 것이 道의 실천이다. 이것은 性情의 德을 말하는 것이고 道를 떠날 수 없다는 의미를 가지고 있다.²¹⁾

고 하였는데 이는 인간의 發하지 않은 性에 역할인 내용이 절도에 맞게 발현되면 和에 이르게 되고 그 결과 인간의 정감이 외적으로 표출되고 그것은 道가 실천된 것이라 본다. 이때의 性情들은 道의 실천으로서의 德을 뜻하여 德과 道가 함께 하게 된다는 의미이다. 이것은 내용을 뜻하는 情과 형식이나 창작의 활동을 뜻하는 道로 대입해보자면, 喜怒哀樂은 情이고 이것이 발현되지 않은 것이 性이며 中和에서의 未發인 中이다. 그래서 未發인 性情이 발현될 때 절도에 맞게 되는 것이 올바른 것이고 外和된 상태를 和라고 일컬을 수 있다. 즉, 情의 올바른 표출은 절도에 맞게 中의 상태를 和로써 드러내는 것이고 이러한 공식은 美의 표현에 대입시켜 감정의 드러남을 균형과 조화가 전제된 中和로 설명한 것이다.

이같이 『中庸』에서의 中은 아직 발하지 않은 모든 다양한 감정과 대상의 심적 상태를 의미하고 和는 中의 상태를 조화롭게 아울러 표현하는 상태를 나타낸다. 中과 和는 인간의 본성과 그것이 대상과 조우했을 때 드러나는 감정을 설명했다고 볼 수 있기에 비단 인간의 감정에 국한되는 것이 아니라 자연만물과의 상호 관계 안에 적용되는 조화로우미 될 수 있다. 中和는 자신의 내면에서 감정과 형상들을 내적으로 연결하여 조화롭게 和로 표현하는 것이므로 본 논문에서는 내적 정감들의 어울리는 표현에 한정하여 설명하고자 한다.

21) 朱熹, 『中庸』, 喜怒哀樂 情也 其未發則性也 無所偏倚 故謂之中 發皆中節 情之正也 無所乖戾 故謂之和 大本者 天命之成 天下之理 皆由此出 道之體也 達道者 循性之謂 天下古今之所共由 道之用也 此言性情之德 以明道不可離之意
심우섭, 『중용사상의 철학적 이해』, 성신여자대학교출판부, 2004, pp.21-23 참조

儒家美學을 이용한 방법론에서 中和를 이루는 것은 執中, 致和, 致中和의 세단계로 제시 될 수 있다. 이 세 단계는 공자의 ‘興於詩’, ‘立於禮’, ‘成於樂’으로 제시 될 수 있기에 이러한 中和를 회화에 대입시켜²²⁾ 예술적인 가치를 논하려 한다.

執中은 인간과 자연의 체험 안에서 조화를 꾀하고, 致和는 예술창작시 예술가의 내적 감정을 조화롭게 발현하며 致中和는 인간과 인간사이의 감정 교류 안에서 감정이입이 될 수 있는 보편적인 美를 형성하여 和로 표현하는 창작 과정에서 끊임없는 노력으로 精進하는 과정으로 보았다.

먼저 中和에서 中의 淵源과 의미를 살펴보자면, 일반적으로 명사로써 中은 ‘중앙·중심점’을 뜻하고 형용사로써는 ‘적당함’을 의미한다. 中의 개념은 앞서 밝힌 中庸에서 中과 같은 맥락이며 치우치거나 기울어지지 않고 지나치거나 모자람이 없는 것에 대한 명칭이라는 朱子の 정의가 일반적으로 받아들여지고 있다.²³⁾ 이 中은 心學的으로 性·情·意로 구분지어 性은 마음 그 자체 즉 본성이며, 情은 마음과 대상과의 만남에서 상호관계로 나타나는 감정이고, 意는 대상과의 만남을 헤아리는 뜻으로 풀이된다. 모든 것이 가능한 상태를 뜻하는 中은 위와 같은 性·情·意라는 모든 인간 마음속 추상적 감정의 集積이라고 할 수 있으며, 감정이나 형상이 내재되어 아직 겉으로 드러나지 않은 내적요인인 것이다. 내적 요인으로서 中의 상태를 『中庸』에서는 未發이라 하였고, 이를 孟子(B.C.372-B.C.289)는 「盡心」에서 “군자는 당기지만 쓰지는 않고, 나아갈 것 같은 상태에서 中의 정도에 맞는 상태에 머물러있으면 能者가 따를 것이다.”²⁴⁾ 라고 설명하고 있다. 「盡心」에서 밝히고 있는 中의 상태는 군자의 道理로 설명하고 있지만 이를 예술적 표현

22) 유영모, 「先秦儒家 中和思想의 美學的 探究」, 성균관대학교 박사학위논문, 2012, p.86
何晏 集解, 『論語』, 「泰伯」, 子曰 興於詩 立於禮 成於樂

23) 최영진, 『유교사상의 본질과 현재성』, 성균관대학교 동아시아학술원, 2002, pp.46-50
朱子, 『中庸集註』, 中者 不偏不倚無過無不及之名

24) 『孟子』, 「盡心」上, 君子引而不發躍如也中道而立能者從之

으로 대입해보면 드러나지 않는 당기지도 쓰지도 않는 상태의 활같이 내적으로 간직되어 發하지 않은 可能態가 바로 예술가의 마음이라고 할 수 있다. 可能態는 中을 이루어서 형태의 象만을 강요하지 않고 예술가 마음의 본체와 예술의 본질을 포함하는 내재적 형상으로 中의 상태에서 集積된 정감들이 서로 어우러지면서 구성된다. 이 요소들은 인간의 본성이 간직되어 있고 미적인 요구를 충족시키는 동시에 현실의 형상에 만족하지 않고 체험한 내적 美感에 의해 표현되기 직전상태로 간직되는 것이다. 그래서 본체와 본질로서의 中은 미적 체험에 의한 사고와 감정의 근본이고, 대상으로부터 취득되어진 능동적인 形象의 형성 以前의 내적감정들이 종합적으로 인식됨을 발견할 수 있다.

내적양상을 中의 방법으로 내세우는 것은 中和가 추구하는 道로써 인간 삶의 전반에 걸쳐져 있는 것이지만 그 안에 생성되는 다양한 정감은 『中庸』에 쓰여진 “군자의 뜻은 쓰임이 크고도 드러나지 않는다.”²⁵⁾ 라고 하여 드러나지 않음을 군자의 덕목으로 꼽은 것과 같은 맥락으로, 예술을 표현할 때 예술가의 마음이 크지만 밖으로 아직 드러내지 않은 中과 상통하는 부분이다. 이에 朱子は 『中庸』에 주석을 달아 中과 和를 隱와 費으로 비교하며²⁶⁾, 『朱子語類』에서는 中和를 설명할 때 中을 道의 體, 和를 道의 用으로 보았기 때문에²⁷⁾ 中은 감정이 未發된 마음으로 보았고 和는 밖으로 드러나는 것으로 해석했다. 인간의 未發된 본질과 감정인 ‘中’은 아직 발현되지 않은 상태로서 인간 마음의 원리적 측면이다. 朱子가 中을 마음의 본체로서 隱으로 설명한 것은 中의 상태인 내적 요소들이 밖으로 드러나지 않고 숨겨져 있음을 말하고 그것은 아직 현상적으로 드러난 상태인 和의 작용으로 표출이 되지 않았기 때문에 體의 상태라고 명명한 것이다. 本體로서의 中은

25) 朱熹, 『中庸』, 11章, 君子之道 費而隱

심우섭, 『중용사상의 철학적 이해』, 성신여자대학교출판부, 2004, p.39 참조

26) 朱熹, 『中庸』, 費用之廣也 隱體之微也

27) 朱子, 『朱子語類』, 以中對和而言 則中者體 和者用 此是指已發未發而言

執中²⁸⁾이라는 방법으로 直心을 발양한다고 설명할 수 있는데, 直心은 체험 안에 형성되는 시간과 공간성을 가질 뿐 아니라 통합적인 감정과 체험의 작용 과정으로 존재하게 된다. 執中이란 中을 내면의 가치로 보고 “樂은 中에서 출발한다.”²⁹⁾ 라고 「樂記」에서 주지한바와 같이 대상의 표현이 마음에서 비롯됨을 설명한다. 執中의 대상은 미적체험에서 나온 감정 그 자체가 아닌 대상과의 遭遇에서 느끼고 생각하는 것을 통칭하여 감각과 지각·직관과 상념·외면과 내면 모두의 집합체이다. 원래 동양미학은 山水畫의 제작 방식에서 나타나듯이 체험을 기반으로 한 예술적인 아름다움을 추구하기에 直心을 발양하는 執中은 동양의 정서를 머금고 있다. 그렇게 형성된 美는 체험적인 美行으로 연결된다. 그러므로 예술가는 체험적 미적경험으로 생성된 내적 감정의 집합체들을 執中하여 아우른다면 절제되지 않은 것들을 주체적으로 中의 상태에 도달할 수 있게 만들고 예술가에 의해 만들어진 中의 상태는 체험적인 정감을 통해서 만들어낸 마음속 이미지들을 예술로 표현할 수 있게 하는 可能態이다. 그러므로 執中이란 정감의 直心을 發陽하는 것이며 예술가의 마음속에 간직되어진 이미지의 集積體이기에 결국 이러한 中상태의 마음은 예술로 표현하기 以前에 간직하고 있는 예술가의 마음이다.

和는 맛·소리·색에 의한 감각적 美感에서 출발하여 인간과 사회와 자연의 조화와 조응을 위해 발전해 왔고 이것은 執中의 상태를 표현하는 것이며, 致和³⁰⁾하여 조화로운 예술표현의 경지까지 이르게 하는 것으로 심화되었다. 예술의 범주 안에서 和는 『中庸』 12章에서 감정의 집합상태인 中이 절도에 맞게 표현된 것이기 때문에 앞서 費라고 해석했다. 費로서 和는 用으로 해석될 수 있다고 하였으므로 體의 의미인 中과 함께 쓰였을 때에 中

28) 유영모, 「先秦儒家 中和思想의 美學的 探究」, 성균관대학교 박사학위논문, 2012, p.86 참조

29) 『禮記』, 「樂記」, 樂由中出

30) 유영모, 「先秦儒家 中和思想의 美學的 探究」, 성균관대학교 박사학위논문, 2012, p.86 참조

은 내적 요인이고 和는 외적 요인이며, 예술의 범주에서 中과 和를 논할 때에는 中이 표현 以前이고 和는 표현된 어울림의 상태라고 할 수 있다. 이때 和는 中없이는 發 할 수 없으므로 올바른 예술창작은 中으로부터 시작하여 和로 표출되는 中和의 예술이 형성되는 것이다.

中和가 예술로 표현이 될 때 和로 發하는 예시는 여러 문헌에서 찾아볼 수 있는데, 和를 음악에 비유한 내용을 중심으로 본 논문에서는 繪畫에 적용하여 해석하려한다. 우선 荀子 (BC298-BC238)는 『勸學』에서 “樂은 中和”³¹⁾라고 하였고 다른 저서 『儒效』에서는 “樂이 말하는 것은 마땅히 和이다.”³²⁾ 라고 저술하였다. 이것은 樂에 대해 논 할 때에는 和가 필수적임을 밝힌 것이고 樂을 예술로 비유해 해석하자면 예술은 결국 和로써 그 표현이 성립된다는 설명이다. 이와 같은 예는 「樂記」편에서도 찾아볼 수 있는데 “樂은 하늘과 땅의 和이고, 禮는 천지의 질서이다.”³³⁾ 라고 하여 예술은 천지 만물을 和시키는 것이고 행동양식인 禮는 和를 이루는 법칙이라고 해석할 수 있다. 또한 司馬遷(BC 145-BC86)은 『史記』에서 “樂은 和를 發하는 것이다.”³⁴⁾라고 하여 예술은 和로써 표현하는 것이라고 시사해준다. 이러한 맥락으로 보았을 때 예술은 현대사회에서 마구잡이로 감정 표현이 뿜어져 나오는 것을 지양하고 和로써 절도 있게 감정을 조절하여 표현함으로써 인간과 사회에 좋은 영향을 주어야 한다. 그런 의미에서 중화적 표현이 예술로 표현되면 인간의 정서에 바람직한 영향을 주게 된다고 보는 관점에서 和를 제대로 드러낸다는 것은 天下의 질서와 법칙에도 부합하는 조화로운 것이므로 예술가들의 작품표현 뿐 만 아니라 인간 삶에 있어서도 和는 이상적인 감정의 표현수단이기도 하다.

31) 荀子, 『勸學』, 樂之中和也

32) 荀子, 『儒效』, 樂言是其和也

33) 『禮記』, 「樂記」, 樂者天地之和也 禮者天地之序也

34) 司馬遷, 『史記』, 樂以發和

그러므로 和가 긍정적인 방향으로 조화롭게 표현되려면 항상 中의 상태와 함께 쓰여야한다. 감각적 자연대상과 상호 관계 속에서 이루어진 정감들인 中이 조화와 순화의 과정을 거쳐 和로 인해 절도 있고 알맞게 표현된 상태를 만들 수 있기 때문이다. 그리하여 和는 發의 상태로 中이 절도에 맞게 구현된 상태를 中節이라고 하며 여기서 節이란 모두 다른 상황을 의미하는 것이기에 결국 和는 同이 아닌 이질적인 요소들이 모여 어울림을 지닌 상태로서 의미를 가지고 있어 다양성의 통일적 조화를 뜻한다. 즉, 中節은 中이 다양함의 속성을 지니고 있음에도 불구하고 和로 바람직하게 구현되어 조화를 이루는 中和가 이루어지는 것이다.

어울림을 나타내는 개념인 和는 절도에 맞게 작용하는 것이고, 和가 작용할 때에는 異見이나 異意를 적절하게 조절하여 조화를 이루는 것이 중요하다. 특히 조화를 이루는 과정에서 和가 同과 같지 않아 이질적인 것과 양립할 수 있으며 서로 다른 요소들이 행위에 의해 결합할 때에 대립하는 요소들까지 보완하여 조화를 이룬 결과물이 和이기에 和로서 구현된 美는 화합뿐 아니라 이질적인 다름에서 얻어진 긴장과 재미를 얻을 수 있고 더 나아가 생명력 넘치는 예술세계의 표현이 가능하게 되는 것이다.

和가 같은 것들의 무조건적인 통일이 아니라는 것은 동양사상에서 그 예를 찾을 수 있는데, 『論語』에서는 “군자는 和하지만 같지 않으며, 소인은 같지만 和하지 않는다.”³⁵⁾라고 하여 조화를 이룬다는 것이 조건 없이 획일적으로 동일하게 하는 것이 아닌 다른 것들을 어울리게 하면서 각각의 존재들끼리 서로 변화와 차이를 인정하는 조화속의 和임을 밝히고 있다. 和에서 변화와 차이의 융합은 “이처럼 같아지지 않고 조화를 이룬다는 논리인데 이 논리는 樂으로 알 수 있다. 音樂이 시작할 때에는 각각의 음들이 함께 합하여지고 나아가서는 풀어내면서 순결한 소리로 조화를 이루면서 음이 和

35) 何晏 集解, 『論語』, 「子路」, 君子 和而不同 小人 同而不和

음으로 이어지면서 완성된다.”³⁶⁾ 는 내용으로 알 수 있듯이 이것을 회화에
 서 보여 지는 點·線·面·形·色 등의 조형요소들이 화면에 어울리면서 화폭에
 담아져 완성되는 회화작품에 비유해보면 서로 다른 다양한 조형요소들이 한
 화폭에 모아져 조화롭게 발현될 때 비로소 회화작품으로 완성에 이를 수 있
 다는 해석이 가능하다. 이와 같은 경향은 『書經』에서 “八音が 화합을 이루
 어내면 서로 道理를 빼앗지 아니하고, 神과 人間이 和合하게 된다.”³⁷⁾는 설
 명으로 서로 다른 예술의 요소들이 화합을 이루는 것은 도리를 잃지 않는
 것이며 신과 인간이 화합하는 경지와 마찬가지로 하여 회화의 조형요소들
 이 조화를 이루면 인간과 예술은 물론이거니와 사회에도 도덕적으로 바른
 방향성을 구축하여 궁극적인 아름다운세상을 구현하게 되는 것이다.

이런 和의 특징은 주나라 史伯의 『國語』에서도 언급되었는데,

다른 것과 조화를 이루어야 만물이 생겨난다. 이것과 저것이 고르
 게 섞이는 것을 조화라고 하고 동일한 것을 덧붙이면 모두 없어진
 다. 다른 것들로 조화를 이루게 하는 것이 和에 이르는 것이다.³⁸⁾

라고 하여 명백히 다른 것들의 조화가 동일한 것들의 통일적 조화와 다름을
 뜻한다. 오히려 같은 것들로만 이루어진 것은 조화보다 다양한 다른 것들의
 조화를 이룬 和가 예술에서의 다양성과 독창성을 잘 드러내는 표현 방식이
 라는 것이다.

이러한 동양에서 말하는 和의 다양성에 관해 荀子는 “만물은 각각의
 和를 획득함으로써 생성된다.”³⁹⁾라고 하였으며 그러기에 和는 서로 다른 요
 소들의 내용과 형식을 화합시키고 예술 뿐 아니라 우리 주위를 둘러싸고 있

36) 何晏 集解, 『論語』, 「八佾」, 樂 其可知也 始作 翁如也 從之 純如也 皦如也 繹如也 以成

37) 『書經』, 「舜典」, 24章, 八音克諧 無相奪倫 神人以和

38) 『國語』, 「鄭語」, 夫和實生物同則不繼 以它平它謂之和 故能豐長而物生之 若以同裨同盡乃棄矣

39) 『荀子』, 「天論」, 萬物各得其和以生

는 모든 것의 생성에 관여한다.

다름 가운데서 和의 표현은 서양에서도 일찍이 인식하고 있었는데, 철학자인 Herakleitos (BC 540-480)는 “자연도 대립적인 것을 추구한다. 자연은 대립적인 것으로부터 조화를 일구어내는 것이지 서로 같은 것으로부터 조화를 일구어내는 것은 아니다.”⁴⁰⁾고 하였다. 고대 그리스에서 美의 척도인 조화와 균형이 중요한 위치에 있다는 것은 일반적으로 알고 있지만 그 중에서도 비례와 균형의 조화가 아닌 대립적인 것을 추구하면서 그 안에서 조화를 꾀한다는 점이 儒家哲學에서의 和와 상통한다고 볼 수 있다.

이처럼 동서양에서 표현하는 이상적 방식으로 和에 도달하는 것을 통칭하여 致和라고 할 수 있는데, 致和란 형식과 내용 모두 통용해서 어울리게 표출하는 것이며, 그것은 어느 하나도 튀지 않는 절제미를 가지는 것이 중요하다.

和를 이룬 예술작품을 표현하려면 다양한 요소들이 안쪽에 쌓아진 中의 존재가 어떠한 방식으로 집적되고 선택되는지가 중요하다. 결국 진정한 和의 표현은 각종 상호대립적인 구성요소들의 갈등을 해소시키고 적극적으로 中을 통해 촉발된 다양한 감정과 형태들끼리의 조화와 통일성을 부여하여 개인 정감의 수준을 넘어서는 과정을 거쳐 타인에게 공감 가능한 보편적인 美로 드러내야 작품을 통해 정서적인 안정과 즐거움을 느낄 수 있는 것이다.

中과 和가 결합된 中和는 예술로 표현되기 이전의 中인 마음과 다양한 정감의 조화적 통일을 이룬 和로 이루어져 예술 표현으로서 바람직하게 된다. 즉, 中和의 아름다움을 이룬 예술은 그 내용에 있어서 過不足한 것이 없어야하며 형식에 있어서는 조화의 상태를 이루어 절도 있게 표현된 것이다.

40) 李炳海 저, 신정근 역, 『동아시아 미학』, 동아시아, 2011, p.203
Herakleitos의 글은 『고대 그리스 로마 철학』, 商務印書館, 1982, p.19 재인용

그래서 中和的 예술표현은 執中과 致和의 과정을 거쳐 보편적인 美를 추구하는 것이고 인간의 정감을 중심으로 내면에서 느껴지는 감정과 이미지들의 집합을 조화롭게 드러내는 것이며 예술가가 창작하는 과정에서 갖추어야 할 기본적 소양으로 인격수양을 꼽는 것이다.

이러한 예술가의 작가적 수양태도와 더불어 中和的 예술표현은 인간에게 안정감과 즐거움을 주어 인생을 위한 예술로서의 의미가 있는데 이는 儒家哲學에서 파생된 것이다. 中和의 사상적 뿌리인 儒家哲學의 기본 정신이 인간을 중심으로 하는 人本主義 사상이고 그 안에서 사유함은 인간과 자연계를 통해 전개되며 이 관계에서 인간의 감정은 주도적 위치를 차지한다. 그래서 儒家의 예술사상은 이성보다 정감을 중시하고 向善性을 공유하는 至善에 이르는데 예술의 목적을 두고 있으며 생명의식이 至善의 가치를 실현하는 주체로서 和로 아름다움의 가치를 표현한다고 하는 것이다. 여기서 아름다움이란 감정을 일으키는 대상의 객관적 성질이나 주관적 감성에만 얽매이지 않고 종합적인 가치를 포함하는 개념으로 예술가에게 있어 작품을 통해 인간의 삶을 그리고 이상적 가치를 밖으로 표현하는 和라고도 할 수 있다. 그리하여 예술가에게 내재한 中의 가능태로서 정감적 마음과 서로 다른 이미지들을 다양한 조형요소들을 통해 조화롭게 和로 표현한 회화작품은 예술적 근거가 확실히 있음을 발견할 수 있다.

2. 致中和로서의 예술

致中和는 中和에 이르렀다는 뜻으로 최고의 조화를 이루었을 때 사용하는 意味語이다. 그러므로 致中和는 執中과 致和의 과정을 반복하고 노력하여 생명력 있게 실현시켜야하는 예술적 노력을 통해 완성되었을 때를 뜻

한다. 이 과정에서의 執中은 인간이 느끼는 정감을 마음속에 간직하여 품는 과정이고, 致和는 執中의 과정을 통한 정감들을 밖으로 표출하여 예술형식으로 보여주어야 한다. 이렇게 표현된 예술형식들이 바로 致中和로서 예술이다. 본래 진정한 예술은 의미 있는 형식을 지녀야 하는데 바로 이 의미 있는 형식에는 전달하려는 공감의 내용이 있어야 하는 것이고 이에 따라 사람들의 공감적 감흥을 얻을 수 있게 되는 것이다.⁴¹⁾ 그래서 致中和로서의 예술 또한 의미 있는 형식과 공감의 내용은 중요하다. 이 致中和는 예술 뿐 아니라 인간이 살아가는 올바른 길이고 인간의 내적인 마음과 외적인 표현의 관계를 조화시키는 것을 뜻하므로 인간의 노력이라는 실천적인 작용이 필요한 中和를 통해 정서함양의 삶을 이루어야 致中和에 이르는 인간적 삶이 될 수 있고⁴²⁾ 예술가도 마찬가지로 이를 추구해야 한다.

中和는 中의 상태가 실현된 어울림이며 그렇기에 내적인 것과 외적인 것의 조화로 표출되어 和에 이르는 아름다움의 상태이다. 하지만 中和 자체만으로는 궁극적으로 예술의 경지에 오른 것이라고는 할 수 없다. 예술 창작에 있어서 작품에 미적의미를 부여하려면 현상적인 외적표현 뿐만 아니라 내용적인 면에서도 美의 가치가 내재 되어야 하기 때문이다. 여기서 말하는 미적가치는 예술로 표현되었을 때 예술가의 내적인 심상에 의한 결과물로서 드러나는 것이다.

미적인 가치가 있는 예술로 표현하려면 예술가는 致中和의 완결된 상태를 위해 끊임없이 좋은 작품을 표현하기 위한 노력으로 정진하여야 한다. 이러한 지속적인 노력과 中和的 표현으로 致中和에 도달하는 과정은 동양미술의 自然美와도 연결되는 점점이기도 하다. 동양미술에서 자연을 바라볼 때 운동성과 지속성의 경향으로 인식하는 경향이 있다. 그것은 致中和에 도

41) 조요한, 『예술철학』, 미술문화, 2005, pp.39-40 참조

Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Montor Book, 1942, pp.165-176 재인용

42) 知順任, 『중국화론으로 본 繪畫美學』, 미술문화, 2005, p.43 참조

달하려는 예술가의 노력과 다르지 않다. 그에 대해 自然美를 高裕燮 (1905-1944)은 『高裕燮全集』에서

동양미술은 자연의 은총을 찬미하고 그와 一體가 되기를 욕구하나니, 無爲而化하려는 仙家의 사상이나, 喜怒哀樂의 미발상태, 즉 “中”과 일치되려는 儒家의 사상이나 선가의 사상, 양자가 요컨대 자연으로 회귀하려는데 있다. 그러나 그들이 자연을 볼 때 항상 존재된 형태로서 보려하지 않고 운동의 경향대로 본다. ‘天行健 君子是以, 自強不息’이라 함은 그들의 자연관인 동시에 동양화의 예술의욕의 근본이다.⁴³⁾

라고 논하였다. 동양미술에서는 자연의 아름다움을 자각하는데 있어 지리적 자연조건과 연계하여 잉태하는 것으로 보았기에 모든 자연으로 회귀하려는 특성을 지니고 있다. 이때에 동양미술에서 보는 自然觀은 정지된 풍경이 아닌 시간의 흐름과 관찰자의 관점에 따라 변화가 가능한 생명체로서 항상 생동하는 자연으로 생각했다. 그리하여 자연은 예술가들로부터 예술의욕을 불러일으키는 예술의 소재가 되어 특히 자연을 주소재로 그리는 동양의 산수화가들에게 자연의 아름다움은 영원한 생명력을 가지고 있는 예술적인 아름다움으로 대표되어 왔다. 자연의 끊임없는 변화를 함유한 반복의 아름다움은 해마다 같은 계절이 돌아와도 돌아온 계절마다 모두 색다르게 느껴지는 것과 같은 이치로 새로운 예술을 창조하는 관점에서 상통하는 점이다. 이런 반복과 변화는 예술의 내용적인 면에서 뿐 아니라 실제로 표현할 때 창작자의 태도에 있어 반복과 변화는 창조를 위해 지속적인 노력이 요구되는 것이다. 그래서 자연소재로 아름다움을 표현하는 예술가들에게는 반복과 변화는 필수적인 內外的 요건이 된다. 그렇기에 자연정감의 발현은 예술가가 예술

43) 高裕燮, 『高裕燮全集3·韓國美術史 及美學論攷』, 동방문화사, 1993, p.99

의욕을 가지고 열심히 노력하여 中和的 表現을 이루었을 때 致中和에 이르는 것이다. 즉, 致中和는 자연에 속하거나 예술에 속한 것이 아니라 자연을 체험한 인간이 예술의 주체가 되어 아름다움을 표현하는 것이고 예술로 표현된 아름다움은 인간감정이 예술형태로 발현 될 때 자연과의 정감을 나타내는 창작자의 태도가 致中和에 이르러야함이 전제된다. 그렇게 얻어진 아름다움이란 대상에 대한 조화된 느낌이며 그것은 삶을 윤택하고 행복하게 해주는 예술로써 의미를 갖는다. 이렇듯 인간 삶에서 아름다움은 표현방식에 따라 다르게 드러나는 감각적 현상이고 인간의 정신현상 안에 존재하며 秩序와 調和를 구현원리로 한다. 이러한 자연의 아름다움을 표현하는 것은 조화가 있는 현상 가운데 존재하는 인간의 미적체험이 포함된다.⁴⁴⁾ 그 미적 체험은 자연 안에서 공존하며 이루어진다. 그러므로 致中和에 이르는 예술을 표현하려면 예술의 주체인 인간과 자연의 만남에서 느껴진 미적 체험 안에서 여러 형상기억과 形迹의 질감·입체감을 잘 살려 통합하고 筆의 運用으로 조화롭게 담아내야하며 그것들 사이에서 감정적 교류를 통해 시간과 공간을 끊임없이 반복하고 集積의 방법으로 내면에 저장되어있던 心象에 표상된 형상들을 인간 삶의 바람직한 영향을 미칠 수 있는 조화로운 형상으로 작품에 표현해야 한다. 이러한 과정 모두가 中和에 도달하고 中和를 다스리는 일이며 결국엔 致中和하는 노력이고 이렇게 도달한 예술적 표현은 致中和의 노력으로 이루어진 조화와 조응에 입각한 心象과 意想이 드러난다.

예술을 바람직하게 구현한다는 것은 합목적성의 조화 안에서 드러내야 함은 물론 필연과 우연의 致和的 작용을 통해 자유와 더불어 절제된 중화적 내용이 外化되어 예술성을 드러내는 것이다. 실제로 예술성이 잘 표출된다는 것은 자연과 인간이 교류하며 자연이라는 물상을 통해 일깨워지는 정감을 표현하는 것이기 때문에 인간의 개입을 필요로 한다. 그래서 인간이 개

44) 智順任, 『중국화론으로 본 繪畫美學』, 미술문화, 2005, pp.54-59 참조

입된 중화적 내용과 표현을 잘 드러냈다는 것은 예술가와 자연 대상 사이에 우연한 조우로 일어난 순간이 반영되어 감성을 일으키는 대상과 심미적으로 체득된 정감을 표현해낸 것이다. 이러한 미적체험의 결과물들이 중화적 내용을 이루어 표출되는데 있어 절제된 형상과 색채가 發할 때 예술가의 실천과 노력으로 이어져 이상적인 美에 이르게 된다. 그래서 미적체험의 결과인 아름다움은 예술가들이 내용과 형식을 절도 있게 中節의 표현을 해야 하고 그 형식과 내용을 가지고 최선의 방법으로 끊임없이 정진하는 태도로 작업에 임해야 한다.

이상적 아름다움은 본질적으로 인간의 자아실현·자아긍정·행복을 추구하는 것인데, 이 행복을 느끼게 하는 아름다움은 도덕성의 체계로써 至善의 의미와도 상통하는 바 美란 본질적으로 인간의 자아실현·자아긍정과 다름없기 때문에 善의 실천이 인간으로 하여금 예술로 표현 되었을 때 善은 곧 美와 동일 한 것으로 해석⁴⁵⁾가능하다. 이러한 美와 善의 관계는 儒家의 美學에서 끊임없이 강조하고 있는 부분이며 兩者가 행복을 추구하고 인간의 삶속에서 긍정적 영향을 끼치고 있는 점에서 공통점을 찾을 수 있다. 儒家 美學은 예술이 사람에게 감각적 즐거움을 주는 것의 중요성에 주목하였고 동시에 이러한 감각적 즐거움은 반드시 善에 부합해야 한다고 주지하였다. 즉, 美와 善을 구분 짓지 않고 그들 간의 조화와 통일안에서 예술이 이루어지는 것이다. 또한 예술이 “美를 다하고 善을 다할 것”을 제창하여 예술에서 일방적인 쾌락에 빠지는 것을 지양하고, 善과 美는 관계에 있어서 긍정적인 면으로의 합리성을 포함한다고 하겠다.⁴⁶⁾

孔子는 예술적 아름다움이란 善이 구체적으로 나타나야 한다고 하였고

45) 李澤厚 저, 권덕주·김승심 역, 『中國美學史』, 대한교과서주식회사, 1992, p.207 참조
이광세, 『동양과 서양 두 지평선의 융합』, 도서출판 길, 1998, pp.248 -250 참조

46) 韓林德 저, 이찬훈 역, 『깊은 뜻은 형상너머에 있다. 한권으로 읽는 동양미학』, 이학사, 2012, pp.414-423 참조
韓林德, 『境生象外:華夏審美藝術特徵考察』, 北京: 三聯書店, 1995

좋은 곧 예술의 형식인 禮와 예술가 마음속에 있는 예술내용인 仁과 德으로 표현된다.⁴⁷⁾ 이는 동양미술에서의 美가 체현된 善이며 그 자체에 善과의 융합이 내포되어있기에 美와 善의 내재적인 일치성이 성립됨을 강조한 것이다. 이를 致中和로서의 예술이라는 관점으로 보았을 때 善은 끊이지 않는 노력이 전제된다는 점에서 내재적인 면뿐만 아니라 실천적인 면에서 공통점이 발견된다.

실천적인 면에서의 善이 美로 표현되기 위해서는 내재적인 일면에 仁이 내포되어 있어야 하는데 이때에 仁은 공자의 美學을 도출하게 되는 根幹이며 儒學에서는 인간 삶의 규칙을 내적인 마음의 仁과 외적인 행위의 禮로 설명한다.⁴⁸⁾ 이것을 예술에 대입하자면 내적요인과 외적요인으로 나누어 예술을 이루는 요소로 작용한다고 할 수 있다. 내적요인인 ‘仁’은 인간의 각성을 의미하기도 하는데 그것은 인격과 정감 차원에서 인간의 자아각성이다. 그러한 仁은 사회가 필요로 하는 인간사회의 이유가 되고 이에 따라 인간 정감의 방향성이 정해지는데 그 방향이라는 것은 자각적으로 ‘禮’를 고수하는 것이다. 그래서 孔子는 仁으로 하늘을 대체했고 禮를 옹호했다. 禮는 예술표현형식을 포괄하는 의미로 해석하였고 仁을 내재적인 생명으로 삼아 藝를 표현한 것이다. 이는 “사람이 仁하지 않으면 禮는 무엇 할 것이며, 사람이 仁하지 않으면 음악은 무엇을 할 것인가(人而不仁如禮何 人而不仁如樂何 - 論語 八佾)”라고 하여 형식과 내용을 갖추는 것에서 仁이 예술 안에 내포됨을 알려주며 仁이 발휘되는 樂이야말로 가치가 있고 그것은 예술의 사회적 효용성을 엿보게 하는 대목이기도 하다. 또한 孔子는 仁의 내용을 군자의 덕목에 적용시켜 “詩를 통해 즐거움이 생기고, 禮를 통해 바로 서며, 음악을 통해 완성된다(興于詩 立于禮 成于樂 - 論語 泰伯).” 그리고 “도에 뜻을 두고 德에 근거하며, 仁에 의지하고, 藝에서 노닌다(志于道 據于德 依于仁

47) 溫肇桐 저, 강관식 역, 『中國繪畫批評史』, 미진사, 1994, pp.42-43 참조

48) 이광세, 『동양과 서양 두 지평선의 융합』, 도서출판 길, 1998, p.204

游于藝-論語 述而)”라고 하여⁴⁹⁾ 이는 군자의 德과 인성에 비유했지만 결국 이를 예술의 범주 안에서 설명하였다고 볼 수 있기에 인간과 예술은 仁을 갖추어야만 진정한 예술을 행할 수 있다고 해석하였다. 그러한 예는 『論語』의 「異仁」에서도 찾아볼 수 있는데 명확하게 “仁으로 사는 것이 아름다다.(里仁爲美 擇不處仁 焉得知)”라고 하여 美의 요건으로서 仁의 위치를 알려준다. 즉, 인간의 삶에서 美는 최종적으로 仁이 포함된 美로 개인과 사회의 정감이 조화를 이루어야 비로소 아름다움의 가치를 갖는다고 한 것이고⁵⁰⁾, 이는 仁이 인간의 감성에 작용하는 심미와 예술표현에 중요한 내재적 요인임을 인식하게 한다. 仁은 인간의 감정에 審美와 藝術을 소통시키는 역할을 하며 그의 긍정적인 역할로 하여금 인간사이의 조화와 발전을 꾀하여 자연을 통한 정감이 예술과 인간 삶에 진정한 의의와 가치를 지니게 한다. 이러한 특질은 심적 정감의 자각적인 요구에 의해서 일어나므로 형식의 외재적인 것과 내용의 내재적인 것·인간사회와 자연 그리고 인간의 노력을 통한 조화를 얻어 仁으로서 美의 최고 경지에 이른다⁵¹⁾고 한 것이다. 그리하여 仁의 성질을 끌어들이는 美는 사회적인 가치를 지니고 인간 내면의 진보와 발전에 유익한 것이며 그러기에 仁을 표현하는 예술은 미적인 내용을 갖게 되며 예술의 아름다움은 仁의 표현형식으로 쓰여 진다.⁵²⁾

儒家에서 말하는 美는 仁에 입각하여 인간 내면의 정감과 삶의 질에 관련하여 설명할 수 있고 더 나아가 個人的인 人格陶冶는 물론 사회적인 영향력과 가치를 지니 인간 사회의 인격도야와 발전의 역할도 가능하다. 이러한 측면은 致中和 과정과도 연관 지어 해석할 수 있는데 儒家의 행동적

49) 張法 저, 백승도 역, 『장파교수의 中國美學史』, 푸른숲, 2012, pp.122-132 참조

溫肇桐 저, 강관식 역, 『중국어회화비평사』, 미진사, 1994, p.41

何晏 集解, 『論語』, 「券7 述而」, 志于道 據于德 依于仁 游于藝

50) 韓林德 저, 이찬훈 역, 『깊은 뜻은 형상너머에 있다. 한권으로 읽는 동양미학』, 이학사, 2012, p.422 참조

韓林德, 『境生象外:華夏審美藝術特徵考察』, 北京: 三聯書店, 1995

51) 李澤厚 저, 권덕주·김승심 역, 『中國美學史』, 대한교과서주식회사, 1992, p.131 참조

52) 李澤厚 저, 권덕주·김승심 역, 『中國美學史』, 대한교과서주식회사, 1992, p.159 참조

양식을 편찬한 『禮記』 중 「儒行篇」에서 “樂의 흐름은 仁이 和가 된 것이다.”⁵³⁾라고 한 내용에서 보면 仁이란 和 속에 함유되었음을 말하고 있다. 이렇듯 仁과 예술의 관계는 융합과 조화로 설명될 수 있으며 이 둘의 조합은 예술의 내용을 충실하게 하고 인간 삶의 현실 속에서 바람직한 영향을 끼치는 것이기에 중화적 표현으로 조화를 이루려고 노력하는 致中和의 과정에 도달하여 아름다움을 생성하는 것과 같은 맥락을 지닌다. 곧 내재적 인격수양을 통해 仁을 얻어 올바른 美를 실현할 수 있고 致中和에 이를 수 있다고 본 것인데 여기서 致의 의미는 바로 仁의 내재적 초월을 위한 노력이다.⁵⁴⁾ 또한 仁이 인간의 노력 뿐 만 아니라 도덕적 효용성을 강조한다는 의미는 동양 예술에서도 같은 맥락을 찾아볼 수 있다. 회화에서 비평 기준이 되는 ‘품(品)’이라는 항목이 있어 작가의 작품에 인격이 드러난다고 생각하여 품을 인간에게도 적용시켜 예술가의 인격을 등급으로 나누어 작품의 품격을 정하였다. 즉, 작가의 인격과 예술작품이 그 궤를 같이한다고 생각한 것이다. 이것은 예술의 영역을 윤리적·도덕적 영역과 결부시켜 예술작품은 결국 인간의 내면적 정신세계가 밖으로 표현된 것(畫乃心運)으로 보고 예술가로서 기교나 기능을 습득하기에 앞서 내면적인 도덕적 충실성과 인격을 우선적으로 갖추고서 사회질서에 해가 되지 않는 작품의 창작에 임할 것을 강조하였다.⁵⁵⁾ 이런 측면에서 회화는 품격을 가진 예술가의 내적 정감들이 노력을 동반하여 中和로 표현함으로써 작품이 된다. 이와 같은 예술가의 내적 품격은 예술 활동과도 직접적인 관련이 있다고 하겠는데 高裕燮은 그의 저서에서

예술가는 단순히 눈 또는 상상력을 가지고서가 아니라 그의 전 인

53) 『禮記』, 「儒行篇」, 歌樂者仁之和也

54) 朱良志 저, 신원봉 역, 『미학으로 동양인문학을 꿰뚫다』, (주)알마, 2013, p.482 참조

55) 이근우, 『문인화론』, 서예문인화, 2008, p.47

격으로써, 전 신체의 감각 능력으로써, 손의 활동으로써 직관에서 시작하여 표출로 끝나는 과정에 몰두함으로써 순수하게 예술적으로 될 수 있다. 이와 같이 능동적으로 사물의 가시성에 면하는 것으로서, 비로소 사물의 가시성은 명료성과 완전성으로 발전할 수 있는 것이다. 그리고 예술 활동의 본질은 바로 여기에 있는 것이다. 이와 같은 활동에 의하여 사물에 붙어있던 가시성은 사물에서 遊離되어서 독립적 存在價를 얻는다. 그러기 위해서는 가시적인 소재를 필요로 한다. 이 소재에 가공함으로써 비로소 순수한 가시성의 존재가 생산될 수 있다. 즉, 예술적 활동이란 이와 같은 소재와 자연과의 가공함으로써 제삼의 어떤 것, 즉 예술 그 자체를 창조한다.⁵⁶⁾

라고 하여 설명하고 있다. 여기서 예술의 본질은 미적 대상에서 얻어진 가시적인 정감을 모아 예술가의 내면에서 바람직한 조화를 이루어 직접적으로 표출한 결과라고 해석할 수 있고 예술가의 내적 개입이 있어야만 과거 기억에 불과한 것들이 예술로서의 존재 가치를 부여받는 것이다. 예술가의 내적 요소가 중요성을 가지는 이유는 회화작품에 의해 전달되는 정감이 단지 완성된 화면의 형상에만 영향을 미치는 것이 아니고 창작의 과정까지 전달되기 때문⁵⁷⁾ 이라고 할 수 있다. 이러한 제작과정에서의 仁의 측면은 동양 예술에서의 도덕성이다. 예술에 대한 도덕성은 서양 미술에서와는 달리 동양 예술에서는 작가의 마음가짐과 태도에 관한 작품 외적인 측면도 중요시하는 특성을 가지고 있기 때문이다.

孔子는 仁學으로부터 美學을 도출시켰으며 이는 인간감성에 작용함을 仁의 특질로 삼았고 仁은 개인의 감정, 심리에 심미와 예술이 즐거움을 전달시키는 역할을 한다고 하였다.⁵⁸⁾ 심미와 예술이라는 현상은 충분한 자각

56) 고유섭, 『미학과 미술평론-고유섭전집 8』, 열화당, 2013, p.58

57) 渡辺 守 저, 이병용 역, 『예술학』, 현대미술사, 1994, p.53

58) 李澤厚 저, 권덕주·김승심 역, 『中國美學史』, 대한교과서주식회사, 1992, p.130 참조

을 가지고 명확하게 인간의 내재적인 요구로부터 출발하여 심미와 예술을 종합적으로 보고 연구해야 했기 때문이다.⁵⁹⁾ 즉, 예술의 형식인 외적 표현으로서의 和만으로는 예술을 논할 수 없고 예술의 내용을 내재한 내적 요인인 中만으로도 예술이라 칭할 수 없으며 和와 中의 요소가 예술가라는 매개체 안에서 조화와 올바른 작용을 통해 밖으로 표출시키려는 부단한 노력과 인격수양이 동반 되어야 함을 뜻 한다. 그래서 위와 같은 내용으로 보아 東洋에서는 그 내적 요인의 올바른 표출을 위해 仁을 통한 善과 美의 개념을 중요시 했으며 아름다움을 위한 美와 더불어 善은 仁의 노력과 함께 모든 좋은 것들을 통칭 할 수 있는 개념이라 하겠다. 이러한 사상 위에 노력이 더해지는 것이 중화적 사유에 걸맞는 美의 발현 방식이고 올바른 것인데 그것을 예술 창작에 있어 致中和라고 한다. 그러므로 致中和는 예술가에게 있어 善을 향한 지속적 변화와 신체적 활용 과정이며 이는 致中和의 예술적 발현 과정과 같다. 그 이유는 최고의 善을 실현하는 것이 인간의 노력을 통해 가능하고 자연과 교류를 통해 발생된 감성적인 것들을 인간의 도덕적 감성으로 재형성하는 것을 의미하기 때문이다. 그래서 인간만이 가능한 것이고 致中和라는 예술가의 노력을 통해 가능태에서 現實態로 변화할 수 있는 예술창조가 된다.

예술창조는 이런 사회적이고 보편적인 美의 본질을 드러내는 것이기 때문에 중화를 통해 감정의 발현을 보다 안전하고 확실하게 해야 한다. 여기서 중화는 美를 발현 할 때 무절제하고 쾌락에 빠지는 위험성을 낮춰주며 절도 있게 드러내주는 장치가 된다. 그래서 이런 至善은 예술가의 신체적 활용과정이 전제되어야 하는데 예술에서는 中상태에서 未發된 정감이 중화의 질서를 통한 실천적 노력으로 행하는 致中和로 이루어져야 가능하다고 본다. 致中和가 예술로 발현 될 때 인간의 실천적 측면이 강조되는 것도 善을

59) 李澤厚 저, 권덕주·김승삼 역, 『中國美學史』, 대한교과서주식회사, 1992, p.129 참조

포함하기 때문이고 그렇기에 정감을 느끼는 주체자의 부단한 노력이 병행되어야 하며 그것은 창작 활동에 의해 결과로 이어진다는 논리이다. 이러한 창작 활동의 행위가 신체적 노력과 수양의 방법으로 활용 되는 것은 예술의 생성과정을 진화시켜 현실로 만드는 데에 필수적이 요건이며 창작 활동에서 생성과정이란 외재적 활동에 의한 未發된 상태의 정감을 대상과 주체의 체험 안에서 획득하고 그것이 내면에 자연적 상태로 간직되어져 있다가 외적 촉발 요인에 의해 內的정감이 화면 바탕위에 조화롭고 균형 있게 표현되는 것이다.

儒家美學에서 이와 같은 창작 과정의 발현 방식인 和를 예술적 현상측면에서 활용하여 설명하고 있는데 예술의 구조와 관계, 운동성과 기세 등에 대한 표현과 함께 각종 대립적이고 이질적인 것들의 상호작용을 중요시하였다. 이러한 和의 표출은 다양한 구성요소들이 모두 어울리게 조화를 이룬 것이며 이를 致中和라 하였다. 그래서 致中和는 “정지상태가 아닌 부단하게 운동하고 성장하며 발전”⁶⁰⁾하는 조화와 동일이고 예술가들은 계속적으로 변화하고 생동하는 천지만물과 인간 생명력의 기초위에 美가 건립된다는 견해로 노력하고 있다.

致中和에서 和의 개념은 인간과 자연과의 조화로운 정감을 포함하고 사회나 인간관계에서의 조화와 예술작품 안에서 내용과 형식의 다양성을 내포한 조화까지 이루어져야 하는 것이다. 이렇듯 致中和는 크게 조화를 이룬다는 의미로도 해석 가능하며 정지된 조화가 아닌 운동하는 조화로 생명력이 있기에 인간 삶의 발전과 타자와 정감적 소통까지 이룰 수 있어 자연스럽게 생동하는 조화적 노력인 것이다. 그러므로 致中和는 형식적으로 아름다운 외형적인 표출에만 머무는 것이 아니기에 정감을 일으키는 체험 안에서 획득된 未發된 정감의 發露가 인간 삶에 미치는 영향력의 향방이 미적가

60) 김응학, 『서예미학과 예술정신』, 고륜, 2006, p.101

치를 가지게 되어 예술적 의의를 가질 수 있는 것이다. 이러한 致中和로서의 예술은 인간에게 교화 작용을 하고 있어 개개인의 정감적 조화를 사회영역까지 확대시켜 영향력을 행사하기 때문에 의미가 크다.

또 다른 예술의 역할로 인간의 다른 산물들과는 다르게 복합 기능적 성격이 내재되어있고⁶¹⁾ 예술로 표현된 산물은 예술가의 자기표현인 동시에 다른 사람들에게 공감하게 함으로 예술적 체험과 성찰을 할 수 있으므로 의미가 있다. 즉, 예술의 기능과 역할 및 가치가 단순히 아름다움의 창조와 즐거움의 제공으로 끝나는 것이 아님은 물론 사회전체를 기반과 대상삼아 그 창작이 이루어지는 이상 예술가들은 예술의 사회적 공공성을 문제 삼지 않을 수 없다.⁶²⁾ 이러한 점은 致中和를 이룰 때 예술로 표현되는 정감들이 개인적인 것이지만 나아가 사회와 인간관계 안에서 긍정적이게 발휘되어야 한다. 그러므로 未發된 정감의 發露는 감정의 발산을 목적으로 무분별한 표현이 아닌 中庸的 상태에서의 조화 안에서 융합된 화면을 형성한 후 그 완결된 화면은 보편적인 아름다움과 인간의 감정적 요구에 따른 알맞은 것이어야 한다. 일반적으로 인간의 감정은 본래 절도를 지키기가 어려우므로 인간의 노력이 요구되는 致中和를 통하여 감정축적과 감정조절을 이루어야 바람직한 정감의 예술화가 이루어질 수 있다.⁶³⁾

동양미술에서는 인간의 감정조절을 中和的 표현으로 설명하고 화면표현에 있어서 극적인 표현은 지양하고 절도 있는 조화를 통한 아름다움을 지향한다. 그리하여 예술가들은 대부분 격렬한 것을 피하고 연상 작용에 의한 감정의 반응을 이끌어내어 자연의 리듬에 맞추어 정리된 정감의 표현으로 美感의 극치에 접근해야 한다. 본 논문에서 자연의 리듬을 따르는 것은 자연의 법도에 알맞은 자연정감의 표현으로서 中和를 이루는 노력의 과정을

61) Моисей Самойлович Каган 저, 진중권 역, 『미학강의2』, 새길, 2010, p.37

62) 송하경, 『서예미학과 신서예정신』, 다운샘, 2004, p.49

63) 智順任, 『중국화론으로 본 繪畫美學』, 미술문화, 2005, p.47 참조

거쳐 致中和에 이르려고 하는 것이다.

致中和로 표현된 예술은 인간 삶에 있어 직접적인 감정의 發路가 아닌 간접적인 감정의 發路로 구성되어 진다. 간접적 發路는 어떠한 현상이나 감정들이 인간의 연상 작용을 통해 관련 있는 보편적인 것을 표상할 수 있다. 이때의 현상과 감정들은 직접적인 설명이나 표현을 하지 않고 비유하는 가운데 자연스럽게 본인의 체험과 연상활동으로 이어진 결과물로서의 표현이다. 즉 개별적인 개체를 통하여 전체의 형상을 드러내지만 그것은 어느 한 가지의 형상이나 의미를 가지지 않고 보편적인 의미를 형성해 낸다. 그것이 致中和에 이르는 예술로 표현이 되었을 때 執中の 일종인 내재되어 있던 隱이 致和되어 예술가의 노력에 의해 예술로 표현되고 이는 주요한 심미적 원칙으로 작용한다. 그래서 致中和에 이르는 예술은 예술가의 창작 노력과 함께 정감에 호소되어 대부분 보편적인 抽象化된 화면으로 구성된다. 抽象化된 화면으로 구성된다고 함은 제한적이고 객관적인 형상 표현이 아닌 중화적 태도에서 기인된 내적 심상의 절제된 표현으로 예술가 자신 뿐 아니라 감상자도 함께 소통할 수 있는 可能態의 형식논리로 현대인에게 정서적으로 긍정적인 효과를 적절하게 발휘할 수 있어 致中和를 이루는 방법으로 적합하다.

결론적으로 致中和는 중화를 예술적 근거로 하여 천지 만물이 편안하게 질서와 조화를 이룬 예술을 창조 하는 것으로 中節을 이루는 예술가의 최선의 노력으로 성과를 이룬 예술이다. 이러한 예술의 형성을 이루기 위해서 내면적 감정에 자리 잡은 미적요소들을 中の 관점에서 조화롭게 표현해야 한다.

연구자는 화면 운용에 있어 內的情感을 표현하기 이전에 바탕화면에서 천의 처리방법을 中상태로 만들기 위해 정련의 과정을 거치고 먹과 안료를

천 안쪽으로 쌓는 방법을 취하였다. 이 방법은 경험으로 체득된 정감을 마
음속 색채로 변화시켜 천위에 켜켜이 쌓고 지우는 여러 번의 과정을 통해
中의 과정을 경험하게 한 후 바탕화면 위에 조화로운 線과 色으로 자연에서
체득한 정감의 흔적을 풀어놓았다. 이와 같은 작화 과정은 평면회화 작업이
지만 정련과 채색 후 세탁과정에서 무수한 신체적 노력이 개입되는 것이고
그로인해 우연과 필연의 조화 속에서 시공간을 넘나드는 자연의 형상을 드
러내고 있다. 그래서 본 논문에서 연구하려는 致中和는 자연과의 만남을 통
해 쌓여진 감정들을 조화롭게 표현하는 노력과 창조의 과정 즉 몸으로 겪어
체득하는 예술 창조활동 과정의 한 방법이라 하겠고 본 연구자는 이러한 致
中和로서의 예술 표현방법으로 자연정감을 情과 意의 충만함과 절제를 동시
에 융합하면서 保合大和에 이르도록 抽象化하는 작품을 만들어 내고 있는
것이다.

결국 致中和로서의 예술은 작가가 자연대상과 화해의 경지에서 모든
생명적 주체들이 거리낌 없이 자율적으로 화합을 이루는 경지에서 예술이
이루어짐을 알 수 있다.

Ⅲ. 自然情感의 中和의 表出

1. 자연과 교류하는 情感

자연의 사전적 의미는 ‘사람의 힘을 더하지 않은 저절로 된 그대로의 현상⁶⁴⁾과 그에 따른 물질을 일컫는다. 즉 자연은 인간의 영향이 전혀 미치지 않는 그대로의 산·바다·호수와 같은 자연들과 사람을 포함한 天地간의 우주만물을 모두 일컫는다. 이것은 天地任自然⁶⁵⁾이라 하여 자연이 스스로 그러함에 있다는 자발적인 자연의 속성을 말해주는 것으로 자연에는 우주만물이 저절로 생성되어 이루어지는 신비로운 능력이 있음을 말해준다. 이에 인간은 자연을 통해 삶의 터전을 마련하고 인간다운 생활을 영위하며 자연과 더불어 인생을 살아가고 있다.

예술은 인간의 생명적 감동, 인간생존의 실감을 쾌적하게 표현하는 여러 형식을 일컫는데 인간이 생명적으로 감동할 때나 생존을 실감하게 될 경우는 대부분 자연과 교류하고 자연을 통해 심오한 경지를 깨닫고 인생을 사유하거나 또는 자연과 함께 和樂하며 幸福感에 젖어 생각할 때이다. 이러한 때에 예술가들은 자연을 통한 정감들을 쾌적하게 표현하는 여러 형식으로 드러냄으로써 예술작품을 창조하게 되는 것이다. 위와 같이 자연·인간·예술창조의 관계는 오묘한 진리가 내재해 있었는데 현대로 오면서 자연과 인간의 관계는 많이 변화되었음이 발견된다.

자연을 기반으로 인간 삶의 의미와 가치를 느끼며 살아온 것은 東西古今을 막론하고 인류의 공통점이다. 인간은 항시 자연과 더불어 살아왔으며 그래서 자연을 신성시하고 자연의 힘과 생명력을 경외 시 해왔다. 그래서

64) 고려대학교민족문화연구원, 『고려대 한국어대사전』, 고려대학교민족문화연구원, 2009

65) 老子, 『道德經學校』, 天地任自然

인간은 자연이 생존과 삶에 직접적으로 연결되어있는 신성한 것이라고 생각해 왔는데 근대에 들어 자연과 인간의 관계는 서로 평등하고 존중하는 것이 아닌 진보와 문명이라는 이름 아래 바람직한 관계성을 터득하지 못하고 관계성에 균열이 생기고 있으며 그로 인해 인간성의 상실 및 인간 삶 속에서 정서적 안정을 꾀하지 못하는 부정적인 결과가 초래되는 것을 볼 수 있다. 따라서 본 논문에서는 이러한 정신적 위기의 해결책 중 하나로 예술을 꼽아 그 역할을 대신하게하고 그로 인해 자연과 인간의 관계성을 재확립하고 올바른 인간 삶의 아름다운 가치를 정립해보고자 하는 것이다. 특히 동양의 자연관과 동양예술에 있어서 자연과 교류하여 얻어지는 정감이 현대인의 삶에서 부족해지기 쉬운 정서적 안정과 순기능을 담당할 것이라고 생각한다.

동양의 관점으로 보았을 때 인간은 자연과 더불어 인생을 영위하고 그 속에 담긴 섭리를 관조하면서 이에 순응하고 합일하고자 한다. 이러한 때에 인간과 자연사이의 매개체 내지 통로로서 정신적으로 존재하게 되는 것이 예술이다. 곧, 자연과 인간의 원초적 합일 속에서 겉으로 보기에 다양하고 대립되는 듯한 모든 것들도 본질적으로는 서로 연관되어 있어 화합하고 생기를 발하고 있는 것이며 그것이 예술을 창조하게 되는 마음을 생성하는 것이다.⁶⁶⁾

예술창조의 마음을 불러일으키는 자연은 하늘과 땅처럼 일반적인 용어로 변화시켜 해석하면 그 의미가 파악되지 않는 경우가 많기 때문에 天地 안에 萬物의 개체나 그 개체 안에서의 秩序와 法則까지도 포괄하여야 한다. 그래서 인간이 자연을 통해 얻은 정감은 미적 가치가 있는 것으로 표현되고 예술 창조의 동기로서 작용하며 그런 작용에 의한 예술은 인간과 자연의 교류로서 성립되어 더욱 인간과 자연의 관계성을 돈독히 해준다. 인간이 자연을 통해 정감을 느끼고 그것으로 즐거움을 느끼는 것은 환경으로서의 자연

66) 智順任, 『산수화의 이해』, 일지사, 1993, p.37

과 인간이 연계하는 여유로움 속에서 즐거움을 뜻하고 그것은 현실적 삶을 뒤로하고 은거하여 자연을 즐기는 것이 아닌 자연에 내재된 순연성으로 현실적 인간사회의 정화요소로 작용 할 수 있음을 의미한다.⁶⁷⁾ 그러기에 자연과 인간과의 관계는 모든 철학과 예술에서 중요하게 다루는 문제이다. 그 이유는 인간이 자연에서 탄생하고 자연과 더불어 성장하고 자연 속으로 돌아가는 숙명적인 존재이기 때문이다. 즉, 자연은 생명체를 가지고 있는 모든 존재들에게 삶의 터전이 되고 예술은 인간의 삶을 가장 절실하게 구체적으로 표현하고 있는 것이기에 “인간 삶의 터전이 되는 자연에 대한 문제는 단순히 예술적인 소재의 차원을 넘어 宇宙와 人間의 存在論에 관한 문제, 世界觀에 관한 문제, 藝術家의 삶의 태도에 관한 문제를 내포하는 것이다.”⁶⁸⁾ 예술에서의 자연존재는 중요하게 여겨졌으며 동서고금을 막론하고 예술에서 인간과 자연의 교류는 끊임없이 연구되어 왔다. 즉 외물과 인간내면의 교류와 조화로써 예술이 성립된다.

인간과 자연의 교류를 통해 예술로 표현된 자연의 아름다움은 자연형상을 닮게 표현한 것과 인간의 마음속 정감이 작용하여 자연형상을 어느 부분 생략하거나 강조하여 抽象的으로 표현된 것이 있다. 이러한 내용은 朝鮮中期 李栗谷(1536-1584)의 詩文集 『栗谷全書』에서도 찾아볼 수 있다.

외물로 즐거운 것은 진실한 아름다움이 아니다. 군자가 즐기는 것은 안에 있는 것이고 밖에 있는 것이 아니다. 즉 저 봉우리와 흐르는 것은 나와 같이하는 것이 없는데 옛 성현들이 즐거움을 향유한다. 그것은 이유가 어떤 것인가. 대개 내외를 둘로 나누는 것은 진정한 즐거움을 알지 못하는 것이다. 반드시 내외를 하나로 하여 이것

67) 조남욱, 「유가에서 지향하는 ‘즐거움(樂)의 경지’에 관한 연구」, 『유교사상연구』 제28집, 2007년 4월, pp.209-248 참조

68) 신현락, 『한국현대시와 동양의 자연관』, 한국문화사, 1998, p.11 참조
문학에서의 자연과 인간과의 관계를 본 논문에서 인용시 예술의 범위로 확장하여 대입하였다.

과 저것을 없애는 것이 진정한 즐거움을 아는 것이도다. 69)

여기서 外는 자연의 외형이고 內는 인간의 마음이다. 자연의 외형만으로 아름다움이나 즐거움을 깊게 느낄 수 없고 内外가 조화를 이루어 합치 되어야만이 인간에게 감동을 줄 수 있다는 것이다. 그것은 자연을 바라본 인간이 느낀 정감이 內的美感으로 작용하여 예술로 표현되었을 때 감상자에게도 미적 자연대상 외형의 시각적 전달이 아닌 내적 미감의 표현이 감정적인 과정을 이끌어 낼 수 있다고 본 것이며 이러한 内外의 조화는 곧 자연과 인간의 연계성을 뜻하기도 한다.

자연과 인간의 연계성은 동양철학의 특성인 人文主義로도 해석할 수 있다. 東洋 人文主義는 자연, 인간, 그리고 역사가 渾然一體가 되어 함께 운행된다고 보았고⁷⁰⁾, 그러한 관점으로 인간은 자연과 합일되어 서로 융화하는 것이며 인간의 생명은 우주적 생명과 서로 관통되어 있는 까닭에 자연과 인간 마음 사이에는 아무런 간격이 없다⁷¹⁾고 하였다. 이는 예술에서도 적용되어 자연과 인간의 정감이 함께 작용하여야 예술표현이 제대로 성립됨을 알 수 있다.

중국 철학자 徐復觀(1903-1982)은 魏晉時代 以前에 이런 자연과 인간의 정감관계를 詩의 六義 가운데 比와 興의 관계로 설명하였다. 그는 “比는 자연 경물로써 의식적으로 자신의 경우에 대비시켜 실제로 경우에 따라 야기되는 감정과 서로 비교하는 형식을 취하는 것이고 興은 인간의 내면에 쌓인 감정이 우연히 자연과 조우하였을 때 촉발된 감정을 끌어낸 것이다. 자연이

69) 李栗谷, 『栗谷全書』, 「松崖記」, 嗚呼 外物之可樂者 皆非眞樂也 君子之所樂 在內而不在外 則彼之峙且流者 無與於我 而古之聖賢 尙有樂之者 其故何耶 蓋分內外而二之者 非知眞樂者也 必也一內外 無彼此者 其知眞樂乎

70) 智順任, 『산수화의 이해』, 일지사, 1993, p.32
何懷碩, 『中國之自然觀與山水傳統』, p.6

71) 智順任, 『산수화의 이해』, 일지사, 1993, p.31
方東美, 『中國人生哲學』, p.95

T.H. Fang, 『The Chinese View of Life』, The Union Press HongKong, 1957, pp.20-21

정감을 일으키는 것은 단편적이고 우연성이 공존하는 것이므로 이러한 관계 속에서 인간의 주체성은 매우 중요한 지위를 차지한다. 그래서 인간은 능동적으로 자연을 인격화시키기도 하고, 자신의 정감을 자연의 현상에 대입시켜 보기도 하는 것이다.”⁷²⁾라고 하였다. 이것은 예술이 자연 현상을 인간의 마음 속 내재하고 있는 정감적 마음을 中으로 하여 겉으로 조화롭게 표현하는 것인데 이때의 표현형상은 자연현상을 그대로 쫓아 표현하는 것이 아닌 자연의 현상을 빌어 인간 내면의 心象을 중화적으로 표현하는 것임을 뜻한다.

자연의 형상으로 인간의 정감을 표현하는 것은 예술과 자연의 관계성을 말해주는 것으로 앞서 살펴 본 공자의 「樂記」에서도 잘 나타나있다. 「樂記」는 기본적으로 中和의 예술적 의의에서 밝힌바와 같이 중국 예술을 집대성 하여 쓰여진 저서이지만 「樂記」에서 음악으로 설명된 예술의 전개는 예술자체의 本源과 인간의 감정 문제를 다루고 있기에 예악설의 분석을 통하여 거기에 나타난 인간과 예술, 예술과 자연, 인간과 자연의 문제를 살펴보고자 한다.⁷³⁾ 그러한 예로

하늘은 존중하고 땅은 비천하다. 임금과 신하는 정해져, 높고 낮은 것이 별려 서서 귀천이 자리 잡고, 음양의 동정에 상도가 있어 작고 큰 것을 달리한다. 도는 무리를 지어 모이고, 사물은 무리로써 나뉘는 것은 생명이 같지 않기 때문이다. 하늘의 상을 본뜨고, 땅의 모양을 이룬다. 이와 같이 예는 천지를 구별한다.⁷⁴⁾

고 하여 하늘과 땅으로 대변된 자연현상을 본 따 禮의 형식으로 구별한다는

72) 徐復觀 저, 권덕주 외 역, 『中國藝術精神』, 동문선 문예신서, 1990, p.258 참조

73) 尙虛 安炳周 教授停年紀念論文集 저, 『동양철학의 자연과 인간』, 아세아문화사, 1998, p.194

74) 「樂記」, 「樂禮」, 天尊地卑 君臣定矣 卑高以陳 貴賤位矣 動靜有常 小大殊矣 方以類聚 物以群分 則性命不同矣 在天成象 在地成形 如此則禮者天地之別也.

것은 자연의 모습을 예술로 표현하는 것을 시사한다. 이때에 예술의 표현은 중요성을 따져 大小를 구분하고 서로 다른 것끼리의 생명력 있는 예술표현을 지향함을 알 수 있다. 魏晉時代에도 자연은 山水의 형태로 예술영역에서 표현되었는데 특히 玄學者들은 山水로써 미적대상으로 삼고 山水自然을 표현하는 것이 인간이 추구하는 미적 요구를 만족시키는 것으로 생각하였다. 이러한 맥락을 예술의 한 분야인 문학에 반영한 것으로는 劉勰(465-521)의 『文心雕龍』에서 “근대 이래로 문장은 사물을 닮게 묘사한 것을 높이 평가한다. 감정을 풍경 위에서 엿보고, 초목 가운데에서 모습을 찾아낸다.”⁷⁵⁾는 것에서 찾아 볼 수 있는데 이는 자연을 통해 발생된 정감과 태도를 말해주는 것이다. 또한 『世說新語』에서는 “순중량 선이 경구에 있을 때에, 북고에 올라 바다를 바라보면서 이르기를 비록 삼산을 보지는 못했으나, 사람으로 하여금 문득 속세를 벗어난 생각을 갖게 한다.”⁷⁶⁾라고 하여 자연경물에 대한 미적 관조를 보여준다. 이것은 곧 자연을 바로 보았을 때 형태를 본 따서 그리는 形寫를 통해서가 아닌 인간의 마음속에 느껴진 정감에 의해 感動을 부여함을 의미한다. 즉, 자연경물은 사람들이 세상의 일을 초탈할 수 있도록 이끌고 조장해주며 인간자신이 스스로를 미적대상이 되게 하는 것을 제외하고는 山水나 소나무와 대나무 등 자연경물로 하여금 모두 미적 대상이 되게⁷⁷⁾한 것이다. 이때의 미적 대상이라 함은 인간으로부터 파생된 것은 일시적이고 단편적으로 분석할 수 있으며 자연으로부터 파생된 것은 미적대상의 중심과 根幹이 되어 자연을 미적대상으로 삼아 예술작품에서 표현하게 하는 이유가 된다.

미적 대상으로서의 자연과 인간의 교류는 자연대상과 인간정감의 흐름

75) 徐復觀 著, 권덕주 外 譯, 『中國藝術精神』, 동문선, 1990, p.259

劉勰, 『文心雕龍』, 「物色編」, 自近代以來 文貴形似 窺情風景之上 鑿貌草木之中

76) 劉義慶, 『世說新語』, 荀中郎 在京口登北固望海元 雖未睹三山 便自便人有凌雲想

徐復觀 著, 권덕주 外 譯, 『中國藝術精神』, 동문선, 1990, p.260

77) 徐復觀 著, 권덕주 外 譯, 『中國藝術精神』, 동문선, 1990, p.264

관계로 설명 할 수 있다. 동양인들은 자연대상의 본바탕과 인간감정의 흐름이 통한다고 보아 인간의 마음을 표현하는 대상과 분리시킬 수 없다는 생각을 낳게 했는데 그것은 대상과의 교류 안에서 발생한 감정이 곧 대상의 형상을 빌어서 표현되기 때문이다. 따라서 동양에서는 표현되어지는 대상과 마음을 따로 분리하지 않았고 兩者가 동시에 교류하여 인간의 정감을 드러내 준다. 즉, 전체적으로 세계를 구성하는 모든 존재가 인간의 정감과 유기적으로 관련을 맺고 있으며 이런 상호관계로서의 교류는 일상적인 체험에서 비롯되어 축적된 것이어야 한다.

그리하여 동양의 화가들은 경험을 이성위에 놓았다. 이런 창조적 사유과정에서 자연은 언제나 인간과 예술의 根幹이 되었다. 자연환경에 따라 사람도 달라지고 사람이 다르면 그 미의식도 달라진다. 미의식이란 심리학적 입장에서 보면 미적 태도 또는 의식과정을 말하지만 철학적 관점에서 보면 미적 가치와 관련된 직접적 체험을 의미한다.⁷⁸⁾ 체험을 통해서 미의식이 발생하고 그것으로 인해 회화표현에 필요한 형상과 정감을 얻을 수 있다. 이러한 경향은 회화 뿐 아니라 문학 분야에서도 적용되어진다. 모든 좋은 詩는 삶의 생생한 경험의 영역을 품는다고 하여 詩의 경우에서 경험은 이미지, 즉 外化된 감각적 기호를 통해 그 사유의 내용과 이념을 드러내 보인다고 하였다. 인간은 자신을 둘러싸고 있는 물성의 세계와 접촉 경험을 통해 자기를 인식하고 내면의 정감을 갖는다.⁷⁹⁾ 이런 경험의 역할은 서양철학에서도 중요시 되었는데 “자연적 공간은 표상하는 공간이 아니라 체험하는 공간이다.⁸⁰⁾”라는 Bergson의 언급은 자연공간이 인간의 경험 범주 안에 체험이라는 요소와 함께 형성되는 것을 환기하고 있다. 그래서 자연이라는 물상은 체험을 통해 얻어지며 그 공간 안에 이미지 뿐 만 아니라 체험할 때 얻

78) 智順任, 『한국회화의 美』, 미술문화, 2012, p.104

79) 장석주, 『풍경의 탄생』, 인디북, 2005, p.141

80) 황수영, 「베르그손의 삶의 철학에서 본 시간과 공간」, 『프랑스학 연구』, 프랑스문학회, 2000, p.34

어진 감각적인 것들을 모두 함축하여 표상 가능하다. 이를 예술적으로 해석하자면 자연형상은 인간의 경험에 의해 예술로 표현 될 수 있음을 뜻한다. 인식하는 주체와 자연 사이의 간극을 그들이 공존하는 세계에서 체험을 통하여 연결하고 그것으로 예술적 표현을 이뤄내는 것이다. 이와 같은 예술적 표현이 될 수 있는 경험은 개인적인 감정과 감각 안에 국한되어 있지 않고 자연 세계와의 활발하고 밀접한 교제를 의미한다. 그러므로 최고의 경험은 작가와 미적대상 사이의 완전한 상호 침투에까지 이르는 것이다. John Dewey(1859-1952)의 저서인 『경험과 자연』에서 경험이란 자연 내에 ‘in’ 있는 것일 뿐 아니라 자연의 ‘of’ 것이라고 기술된 바 있다. 즉, 경험은 자연에 부가되는 것이 아니라 자연 내부에서, 그리고 자연을 통해 발생하는 것이라는 의미이다.⁸¹⁾ 그래서 자연을 통해 발생한 경험에 의한 인간정감은 자연과 인간, 어느 한 쪽에서 발생하거나 소멸하는 것이 아닌 밀접한 교류와 그 관계 안에서 생성 되는 것이다. 자연과 인간의 정감이 밀접한 교류 안에서 발생하는 마음속의 표상들은 인간이 자연 속에서 경험해 온 것들로부터 취해진 것으로 인간의 내면세계를 표현하는 것이고 현실에서 얻어진 자연의 표상들은 인간 삶 속에서 내적 정감에 의해 취해 낸 것들로서 자신의 삶을 대변하게 해준다.

예술가는 직접적 체험에 의해 자연을 잘 파악하여 자연에 새로운 생명을 부여하고 동시에 인간인 예술가의 생명도 확대한다. 그렇게 취사선택한 자연과 예술가의 주관적 생각이 서로 융합하여 승화까지 얻어지는 과정을 거쳐서 화면의 공간 구성 등 회화적 요인을 연구하여 예술로 표현⁸²⁾하는 것이고 동양에서는 그것이 山水畵의 양상으로 나타난다.

산수화는 자연에 대한 인간의 예술적인 정감을 드러낸 동양 최초의 회

81) John Dewey 저, 이재인 역, 『경험으로서의 예술』, 책세상, 2013, p.120

John Dewey 저, 신득력 역, 『경험과 자연』, 계명대학교출판부, 1982

82) 智順任, 『한국회화의 美』, 미술문화, 2012, p.105

화이므로 동양의 자연관을 논할 때에는 빠질 수 없는 분야이기도 하다. 그래서 산수화는 실제적 자연풍경을 그린 것이 아니라 자연의 변화를 교류와 조응하여 예술가의 내면에서 이상화된 자연의 모습이다. 또한 이러한 산수화가 자연과 인간의 교류에 중요한 접점이 되는 것은 인간이 생동하는 가운데서 비로소 인간적 가치를 가지게 되고 인생의 의미를 찾을 수 있듯이 산수화도 화가가 실제로 산수자연을 순수하게 보고 깨달은 마음을 자신의 상상적 세계와 함께 자연에 깃들여 있는 정신과 생명의 가치를 표현했을 때 비로소 의미 있는 회화작품이 되기 때문이다.

산수화가 비록 그림 속에서는 산수형상으로 드러날 뿐이지만 인간과 자연사이의 정신적 차원에서 매개체 내지 통로로 존재하기에 인간에게는 회화 예술이라는 예술미와 함께 자연의 아름다움을 동시에 감상하며 즐길 수 있게 해준다.⁸³⁾ 본 연구자의 작품은 산수화에 속하는 것은 아니지만 자연과 인간의 교류적 측면에서 산수화라는 회화의 한 장르를 비유해서 살펴보았다. 이로서 인간의 내면에서 이루어진 자연을 통한 美的 정감은 단기적으로는 아름다움을 표현하는 수단이고 나아가 장기적 측면에서는 인간에게 진정한 아름다움을 표현하게 하는 영원한 예술의 소재임을 알 수 있다. 그러기에 동양에서는 생동하는 자연과 인간과의 조화를 가장 중요시하는 것이고 동양예술에서는 자연을 살아 움직이는 생명체로 보았기 때문에 인간과 자연은 분리되어 존재하지 않으며 따라서 정신과 물질이 서로 깊은 관련을 맺고 있다.⁸⁴⁾ 여기서 정신은 인간 마음의 정감을 뜻하고 물질은 미적대상으로 보여 지는 자연의 형상을 말하는 것이다. 그래서 정신과 물질의 관계를 인간과 자연의 관계로 해석하고 유기체로서의 공통점을 가지는 兩者가 함께 내적요인과 외적 요인으로 작용되어짐을 시사한다. 인간의 정신에 속하는 자연을 통한 정감은 모두 겉으로 드러나는 것이 아니기에 내적요인으로서 인

83) 智順任, 『한국회화의 美』, 미술문화, 2012, p.102

84) 신현락, 『한국현대시와 동양의 자연관』, 한국문화사, 1998, p.64 참조

간내면에 내재해 中의 상태로 간직되어 있다가 자연이라는 외적요인의 자극에 의해 자연정감이 조화롭게 표출됨으로써 중화적 표현이 된다. 즉, 인간의 마음이 자연대상을 통해 정감을 일으키고 그러한 정감은 대상과의 교류에 의해 발생 가능하다. 그러므로 예술 창작은 주관적 정감과 객관적 對象이 상호 교류·융합하는데서 출발한다. 예술이 성립된다는 것은 인간의 정감과 自然形象과의 상호교류, 인간의 내재적 생명력과 외재적 자연의 交感, 예술가 자신의 몸과 마음에 내재된 氣와 宇宙天地間에 끊임없이 살아 숨쉬는 元氣의 상호소통에 있다. 그것은 동양 예술론에서도 ‘경물을 보니 정감이 일어난다.’⁸⁵⁾는 觀物興情과 ‘사물과 접촉해서 정감에 이른다.’⁸⁶⁾는 觸興致情이라는 이론으로 존재한다. 觀物興情와 觸興致情은 모두 자연경물을 직접 보거나 느끼는 경험을 하고 소통해야만 정감을 일으키는 것이다. 즉, 자연은 인간과의 교류함속에서 예술의 소재로 이용되고 인간정감에 영향을 주는 중요한 외적요인으로 작용한다.

인간이 체험한 자연의 이미지를 감정적 교류 안에서 예술로 표현하는 과정에 대하여 石濤(1641-1720)는 『畫語錄』에서 ‘산천은 나에게서 새로 태어난다. 나는 산천으로부터 다시 태어난다. 기이한 봉우리와 풀을 찾아다니며 초안을 그리니, 산천과 내가 정신으로 만나 통하니 자취로 화합한다.’⁸⁷⁾라고 하였다. 이는 자연의 정신적 교감을 직접 체험한 것을 강조하는 말로 石濤가 자연을 경험하고 자연과 교류함으로 산천의 형상을 취한 뒤 자연에서 느낀 정감으로 조화로운 화면을 생성시킨 것이다. 예술가의 내적정감이 자연의 형상과 교류하고 교감하여 예술로 표현하는 과정에서 체험이 전제하였음을 밝힌 대목이다. 그리하여 체험된 자연과 인간의 정감은 예술이라는 형식을 만들어내는 원천이 된다.

85) 劉勰, 『文心雕龍』, 第 8, 「詮賦」, 觀物興情

86) 劉勰, 『文心雕龍』, 第 8, 「詮賦」, 觸興致情

87) 石濤, 『畫語錄』, 山川脫胎于予也 予脫胎于山川也 搜盡奇峰打草稿也 山川與予神遇而迹化也

예술형식에 나타나는 자연형상은 대상에 대한 경험과 관찰로부터 생성된다. 예술을 행하는 주체와 대상사이에 바라보고 느끼고 감각을 통하여 교류하며 그러한 체험으로 만들어지는 화면은 정지된 화면이 아닌 체험하는 순간의 시간과 공간을 모두 포함한다. 곧 체험으로 인한 ‘觀’만이 생동하는 세계를 만들어 주는 것이다. 그래서 체험이 없이 대상을 표현하는 것은 불가능하고 체험이 없는 형상표현은 생동과 감동이 없다. 예술에서의 인간과 자연의 교류함은 예술을 형성하게 하는 형상을 제공하며 이때의 체험은 일반적인 ‘본다’의 가시적인 ‘觀’이 아닌 예술적 감성을 토대로 한 ‘觀’으로 보아야 한다.

경험한 자연도 감정의 有無에 따라 그 성격은 달라지는데 이를 Theodor Adorno(1903-1969)는 “자연이 인간에게 강력하게 맞서는 상황에서는 자연미가 들어설 자리가 없다. 눈앞의 자연을 행위의 객체로 삼은 농업 종사자들은 주지하고 있듯이 경관에 별다른 감정을 갖지 않는다.”⁸⁸⁾ 라고 하여 일방적으로 접하는 경관이 아닌 자연과 인간이 맞서지 않고 교류함으로 감정이 생겨난 경관이어야 한다고 보았다. 즉, 예술의 소재가 되기 위해서 자연은 인간과 교류해야 하고 인간의 정감이 내포되어있는 미적 시선이 있어야만 한다는 것이다. 여기에서 주의할 점은 인간이 자연과 정신적으로 교류하여 표현한 예술이 기술에만 치중해 있다면 예술의 의미가 없다. 적어도 예술이라면 작가의 예술적 정신과 미적 가치가 포함되어 있고, 그 자체가 보편타당한 이론으로 전개될 수 있어야 한다. 곧, 예술적 의미부여와 전달하려는 共感의 내용이 있어야 한다는 말이다. 이것은 예술이 존재가치를 가지고 있는 한 예술론으로 성립되어야하기 때문이고⁸⁹⁾ 그러기에 형상은 그 자체로 존재하는 것이 아닌 예술적인 정감에 의해 표현되어야 한다.

88) 강영조, 『풍경에 다가서기』, 효형출판, 2003, p.100 재인용
Theodor Adorno 저, 방대원 역, 『미적이론』, 이론과 실천, 1991
89) 智順任, 『산수화의 이해』, 일지사, 1993, p.43

예술을 형성하는 요인이 되는 정감은 인간의 감각기관이 대자연을 경험하는 과정에서 생성된 접촉 인자들이 침잠해서 형성된 것이기에 대자연을 구성하는 어떤 형상적 요소들과 인간과의 경험에서 일어나는 감정적 현상이다. 인간의 예술적 의식세계는 인간과 대자연의 교류로 인해 파생된 조형요소들로 이루어졌다고 할 수 있고, 어떤 대상과의 접촉으로 인해 인간에게 자극이 가해졌을 때 인간은 자신의 대자연과의 접촉을 통해 얻은 경험들의 총체를 통해 그 자극의 특성을 파악해 낸다. 자극의 특성이 파악되면 그것과 같은 혹은 유사한 자극을 주었던 접촉인자를 의식세계로부터 찾아내어 그것을 의식세계의 표면으로 끌어낸다.⁹⁰⁾ 본 연구자는 인간의 의식세계에서 예술세계로 이끄는 것이 자연이고 그 자연의 형상과 빗대어 자신의 정감을 표현해낸다고 생각하였다. 그리하여 자연을 경험했을 때 인간의 마음은 움직이게 되고 그로 인해 생성된 감정이 특정한 자연경관을 만났을 때 과거의 또는 현재의 감성을 자극하여 인간의 존재의미를 가지게 되는 자연이 된다. 이러한 존재의미는 인간과 자연이 교류함에서 인간의 정감으로 인해 부여 받는다. 그에 대해 明代의 儒學者 王陽明(1368-1661)은 『傳習錄』에서

네가 이 꽃을 보지 못하였을 때에는 이 꽃과 너의 마음은 함께 고요함으로 돌아가지만 네가 이 꽃을 보았을 때에는 이 꽃의 모습이 일시에 분명하게 드러나니 곧 이 꽃이 너의 마음 밖에 있지 않음을 알 것이다.⁹¹⁾

라고 저술하여 인간의 정감이 반영되지 않은 고요한 상태에서 미적 대상은 존재 하지 않고 반드시 兩者가 감응할 때 비로소 존재성이 성립된다는 것을

90) 김채수, 『예술론』, 박이정, 2014, p.331

91) 정규훈, 『동양사상』, 전통문화연구회, 2003, p.226 해석 참조

王守仁, 『傳習錄』, 「黃省曾錄」, 你未看比花時 比花與汝心同歸於寂 你來看比花時 則比花顏色一時明白 起來 便知比花不在你的心外

말한다. 즉, 미적대상으로서의 자연이 성립하려면 인간의 정감이 필수적 요건이며 예술가에게 있어 자연은 예술가 자신이기도 하고 예술가의 정감을 대변해주는 존재가 되기도 하는 것이다. 그러기에 자연과 인간의 교류함이 예술표현을 성립시키는 내적 요인으로 작용하는 것이며 교류의 범주 안에서 자연의 형상과 인간의 정감은 조화를 이루어 인간에게 또 다른 예술적 자연의 세계로 인도한다.

예술적 자연의 형상을 재현하는 방법으로 서양은 遠近法을 사용하고 동양은 三遠法을 비롯한 확장된 시점이 주를 이룬다. 서양의 경우에는 주체를 중심으로 바라보아 한 점에서 시작되는 遠近法을 중심으로 발달 되어 왔고, 동양의 경우에는 주체와 대상과의 관계가 郭熙의 三遠法과 같이 여러 방향 혹은 넓은 의미에서 대상을 바라보고 체험하는 시점이 사용되었다. 이러한 사실은 동양과 서양 모두가 주체와 대상과의 내외적 관계에 대하여 좀 더 심도 있고 체계적이게 관찰하는 방법적인 것을 연구하였다고 볼 수 있다. 주체와 대상을 따로 보지 않고 兩者의 관계성과 교류함으로 예술적 표현을 가능케 하였고 그런 예술은 예술가가 대상을 단순한 物象이 아닌 생명력 있는 세계로 표현해내어 같은 화면이지만 서로 다른 장면을 회상할 수 있게 한다. 이는 예술의 공감적 역할을 말하는 것인데 예술에 있어서 공감대를 형성한다는 것은 자연과 인간의 교류함에서 얻어지는 감동이 人間事 전반에 걸쳐 영향력을 끼칠 수 있는 것이고 이것은 곧 자연이 예술로 표현될 가치를 확고히 해준다. 이와 같이 조화로운 인간과 자연의 교류를 꾀하는 동양의 자연을 바라보는 관점과 자세는 현대 사회의 발전으로 인간과 자연의 공존이 위기가 처해진 요즘 문제해결의 방법으로 떠오르고 있다. 특히 儒家에서 말하는 자연과 인간과의 관계는 사회 속에서 조화를 이루면서 이상적인 삶을 누리는 방법이기에 인간과 자연정감의 표현방법을 중화적 아름다움으로 표현하는 것을 말한다.

본 연구는 인간 사회에서 자연과의 교류를 통한 새로운 대화점을 생성해내고 그것을 아름답게 표현하는 예술로써 보다 나은 삶의 질을 창출하는데 중화적 표현에 중점을 두어 예술세계를 찾고자 하는 것이다. 그리하여 화면은 자연체험에서 얻어진 형상을 바탕으로 구성되는데 그 형상은 자연과의 경험적 교류를 통한 나무·하늘·물·빛·바람·소리 등을 소재로 하여 실제가시적인 형상과 비가시적인 감각을 화면 안에서 감추거나 드러내는 방법으로 구사하고 있다.

이러한 방법으로는 본인의 초기 작품인 『작품1』과 Joan Mitchell (1926-1992)의 『도판1』을 통해 살펴볼 수 있다. 자연과 만남에서 그 형상을 취하였지만 실상 화면은 그 자연을 바라봄으로써 느껴진 감정의 흐름을 표현하였다. 감정의 움직임은 나타내는 것은 선으로 형상화하고 감정과 함께 체득되어진 촉감적인 분위기는 색으로 나타내었다. 『작품1』은 숲에서 만난 나무를 통해 느꼈던 감정의 흐름을 화면에 그려 넣었으며 먹선 위로 보이는 녹색의 선은 자연의 세월을 상징하는 나이테형식을 취하고 있지만 이는 나이테에 새겨진 나무의 세월처럼 곧 인간 삶속에 새겨진 삶의 흔적이라고 할 수 있다. 『도판1』은 전체적인 화면에 해바라기 형상을 닮은 듯 한 노란 선으로 자연의 형상을 표현하였다. 이 작품도 『작품1』과 같이 해바라기를 본 작가의 감정에 맞는 선과 색으로 화면을 구성한 것으로 보인다. 『작품1』과 『도판1』은 모두 자연과의 만남과 교류함으로 얻어진 정보들을 밑바탕에 쌓은 후, 그 위에 자연에서 얻은 형상과 느낌을 현재의 감각에 맞게 표현한 것이다. 이는 자연에서 받은 느낌을 작가 자신만의 표현방법으로 나타낸 화면으로 해석할 수 있다.

자연과의 교류 안에서 얻어진 정감적 형상은 본 연구자 작품 안에서 감정의 집합체를 의미한다. 화면바탕인 천의 표현방법은 여러 번 입히고 빼내고 다시 넣는 반복행위로 시작된다. 이것이 자연을 작용시키는 中상태의



작품1. 김지현, <Over the unconsciousness>, 2009, 50x50cm, 천에 혼합재료 (左)
도판1. Joan Mitchell, <Sunflower>, 1969, 285.8x199.4cm, oil on canvas (右)

감정을 저장시키는 방법을 취한 것이라면 그 후 자연에 대한 형상을 그려 넣는 것은 정감을 和로 드러내어 의미를 부여하고 중화적 표현을 이루어 작가의 마음과 자연형상이 조화를 이루도록 하는 것이다. 이렇게 구성된 화면은 작가에 의해서 자연과 교류하는 형상의 표출이라고 할 수 있다.

인간과 자연은 서로에게 영향을 미치며 깊은 연관성을 맺고 있기에 이러한 자연과 인간과의 교류에 의한 예술작품창조는 계속 이어질 것이며, 연구자는 주도적으로 자연과의 교류와 작용을 통하여 현대인의 삶에서 긍정적인 영향을 줄 수 있는 예술세계로 전개하는 노력을 할 것이다.

2. 自然情感의 작용을 통한 변화

자연정감의 작용을 통한 표출은 실제 인간의 정감에 의한 선택과 변형이라는 내적 작용을 거친 결과로 화면에 드러나게 된다. 이것이 본 논문에서 주로 나타나는 内的作用의 형식적 과정이다. 인간이 추구하는 미적대상은 감정이입이 가능한 동시에 개인의 기억 속 축적된 정감에 의해 생성되고, 정감이 작용한 대상의 존재는 예술창조의 첫걸음이다. 이 정감은 인간의 마음에 영향력을 끼치게 된다는 관점으로 중국의 사상가 梁啓超는

세상에서 가장 위대하고 훌륭한 것 중에 정감보다 나은 것이 없다. 이해로 설득해서 사람을 이끌어 가면, 기껏해야 사람으로 하여금 그 일을 마땅히 해야 하고, 그 일을 어떻게 하는 것인지 알게 할 수 있다. 하지만 오히려 이끌려간 사람들이 도대체 그 일을 할 것인지 안 할 것인지는 이해와 아무런 상관이 없다. 어떤 때는 아는 것이 많아 질 수록 하는 일은 오히려 적어진다. 정감으로 사람의 자극을 불러일으키면, 마치 자력이 쇠를 끌어당기는 것처럼 많은 자석이 있으면 그만큼 많은 쇠를 끌어당길 수 있고 털끝만한 것도 자력을 피할 수 없다. 정감이란 일종의 최면술이라고 할 수 있으며, 인류 모든 행동의 원동력인 것이다.⁹²⁾

라고 하여 情感을 인간행동에 관련지어 해석하고 있다. 이는 인류 모든 행동력의 원천이라고 했지만 연구자의 관점에서는 회화작업의 원천이 되는 기억 생성의 기본적인 감정의 집합이며 현실에서 자연이라는 대상을 만났을 때 과거 연구자가 생각한 이상적인 휴식처인 장면을 회상하게 되는 실마리

92) 梁啓超, 『飲冰室合集 4(文集27-37)』 中華書局, 2008, p.71

章啓群 저, 신정근 외 역, 『중국 현대 미학사』, 성균관대학교출판부, 2013 p.190 재인용

가 된다. 자석에 이끌리는 것 같이 정감이 또 다른 정감을 불러들이고 그러한 자연정감을 매개체로 하여 복잡한 현시점의 마음을 과거 편안했던 시점이나 기억 속 돌아가고 싶은 자연의 장면을 화면에 표현할 수 있게 된다.

예술가는 이러한 정감을 현실세계에서 자연과 마주하고 직간접적으로 접촉한 후, 자신의 의식세계에 集積시킨다. 그것들은 자신의 내면에서 대상의 흔적으로 형상화되어 하나의 주관적 세계를 형성하고 그대로 재생될 수 없는 기억의 속성에 의해 예술가 본인의 방식으로 재생산되어 새로운 화면을 만든다. 이 과정에서 작가 의지에 의해 선택과 변형의 과정이 이루어지는데 이것이 인간의 정감적 작용이다.

자연은 시간의 흐름에 따라 끊임없이 변화하는데, 우리 인간은 그 변화하는 자연형상에 정감적 반응을 하며 살아가고 있다. 그리하여 인간은 자연에서 만나게 되는 나무·하늘·물·빛·바람·소리 등과 더불어 날씨와 계절에 따라 변화되는 것을 각자 체험하면서 색다른 정감을 느끼고 있다. 이는 자연을 체험할 때 인간의 감정이 작용하기 때문이고 그 작용된 정감이 예술작품으로 드러날 때 화면에 자연 모습 그대로 드러나는 것이 아니고 인간 내면 상태에 따라 변화된 형상으로 표현한 것이 연구자의 작업이다.

자연정감의 작용이란 인간이 자연을 경험하고 그 경험에서 얻어진 정감을 축적시켜 놓았다가 작업할 때 정신적 행위에 의한 변화작용으로 추출한 형상을 화면에 조화롭게 나타내는 것이다.

“동양의 자연개념은 만물의 기원으로서 영원무궁하며, 자연미는 단지 물질적·감각적 형상으로써 외적 자연대상의 美 뿐만 아니라 널리 자연과 인간을 통해 작용하는 성능으로써 드러나는 자체의 모든 아름다움을 의미한다. 따라서 여기서 말하는 자연미는 인간과 대립적인 객관적 대상의 美가 아니라 인간의 미적감동에 근원을 둔 美이다. 그래서 자연미는 인간과 자연

사이에서 매체 내지 통로로서 존재하는 예술미로 이어지므로”⁹³⁾ 자연미는 예술로 표현되는 미적 대상이자 주요 소재가 된다. 그래서 자연은 미적 가치의 근원으로서 예술과 밀접한 관계를 맺고 있는 것이며 인간의 감정을 표현하는 대상이나 매체로 실재하는 것이다.

그러한 자연의 生命力과 生氣는 예술가가 대상을 관찰 했을 때 보이는 외적현상만으로는 설명할 수 없고 대상과 정감의 작용이 生氣를 발현할 때 산출된다. 그리하여 자연 만물과 인간의 정감은 유기적이어야 하며 내적으로 작용하여야 하며 예술가와 자연 사이에서 이루어지는 내면적 작용은 동시성과 상호성을 성립하면서 예술을 창조한다. 따라서 예술가의 정감은 자연에게 생기를 불어 넣어주는 작품을 하게 만드는 중요 요인이다.

예술이 추구하는 가치 본령은 인간의 내면세계를 조형요소로 표출하는 것이다. 인간의 내면세계를 표출하는데 가장 쉽게 형상화 하는 방법 가운데 하나가 자연형상에 의탁하는⁹⁴⁾ 방법인데 그것은 자연을 교류의 매개체로 삼아 체험하고 느껴지는 정감을 있는 그대로 드러내는 것을 말한다. 이것은 자연을 표현한 예술작품에 대해 논할 때 예술가가 자연을 체험하는 태도나 자연을 미적대상으로 삼는 양식을 논의함이 핵심적이다. 즉, 예술로 표현된 자연은 자연대상에서 얻어진 형상이긴 하지만 예술가의 내면을 거쳐 주관적이고 독창적이게 변화한다는 것을 의미한다. 그렇게 표현된 주관적 자연의 모습은 그 자체를 감상하는 것도 즐거움을 주지만 그것을 뛰어넘어 가시적인 것만으로 표현 할 수 없는 수많은 생명력과 더불어 인생의 의미부여를 할 수 있다. 이것은 작품 속에서 예술가의 정감작용이 의미부여의 형식으로 드러나 완성되기 때문이다. 그에 대해 Mustafa Kemal (1984-1888)은 “자연미의 경험은 우리들 능력의 자유로운 조화가 자연에 의한 목적이 되도록 받아들이는 인간 이성능력과 함께 자연이 원치 않는 실제적인 일치를 명시한

93) 류명걸, 『서양과 한국의 미와 예술』, 형설출판사, 2000, p.3 참조

94) 황인원, 『한국서정시와 자연의식』, 다운샘, 2002, p.37

다.”⁹⁵⁾라고 주장하였는데 이는 자연 경관 그 자체는 일차원적인 형상에 불과하지만 예술가가 자연 속으로 들어가 탐닉하여 의미 부여가 이루어졌을 때 자연은 예술가에게 미적대상이 되고 예술의 경지에 도달하게 한다는 것이고, 인간의 능력으로 하여금 자연과의 조화와 작품의 목적이 성립된다는 뜻이기도 하다. 즉 자연의 조화 안에서 예술이 이루어지고 그것은 인간의 내적작용인 능력으로 인해 완성된다고 할 수 있다.

회화에서 자연정감이 미적 대상이 된다고 하는 것은 형상을 보여주는 화면에 머무르지 않고 예술가의 心的 作用에 의해 주관적 감각형상으로 재탄생되는 것이며 그렇기 때문에 인간의 정신에 감각적인 방식으로 호소하는 합리적 형상으로 변형된다. 그리하여 자연형상에 입각해 예술을 정의하는 것은 인간의 정신작용에 의해 창출된 정감의 표출이 자연형상의 공통된 특성이나 속성 따위를 추출하여 파악하는 작용을 한다. 즉 예술은 자연형상의 본성을 유지하고 인간의 정신적 작용에 의해 재구성된다는 것이다. 인간의 정신적 작용은 정신의 산물이나 감각적인 형상을 만들어내고 그 작용의 원천은 자연을 접할 때의 정감이다. 그래서 정신이 감각적인 정감에 영향을 끼치는 것은 예술가의 정감과 관련되어있고 그런 정감의 문제는 예술가에게 대단히 중요하다.

그렇다면 예술가가 정감을 드러낸다는 것은 어떤 의미인가? Wassily Kandinsky(1866-1944)에 의하면 “예술가는 무엇인가 전달하지 않으면 안된다. 무릇 예술가의 임무라는 것은 형태를 지배하는 데에 있지 않고, 형태를 내용에 적합하도록 만드는데 있기 때문이다.”⁹⁶⁾라고 하였다. 곧, 예술가는 예술작품에서 표현하려는 대상의 정감작용에 의한 표출 내용을 적합하게 만

95) 류명걸, 『서양과 한국의 미와 예술』, 형설출판사, 2000, pp.9-10

Salim Kemal, 『Kant's Aesthetic Theory』, Macmillan, 1997, p.129 재인용

96) Wassily Kandinsky 지, 권영필 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 1986, p.117

들어 그것으로 하여금 공감적인 화면으로 표현하는 것이다. 여기서 Kandinsky가 말하는 예술가의 내적 작용은 자연정감보다 인간본성의 내면에 더 관심을 두었지만 예술가가 예술을 창조하는데 있어 내적작용은 모두 같은 맥락이라 생각하여 인용하게 되었다. 이렇듯 자연은 스스로 존재하지만 그것을 아름답고 조화로운 예술작품으로 바꾸어 주는 표현은 예술가의 몫이고 역할인 것이다. 그리하여 미적 대상이 되는 자연의 모습을 변형시키고 그것을 통하여 인간의 정감을 표현하는 것은 예술가가 자연과의 교류와 작용을 통해 자신의 흔적을 화면에 구성하는 방법 중 하나가 된다. 이러한 교류와 작용을 통해 예술가는 자연의 실재성을 변형하여 물질성을 벗겨낸 후 그것을 정감에 인생과 비유하고 정신적·감성적 인식의 내용을 담아 미적 작용을 통해 예술을 이루는 것이기에 예술가의 역할은 중요하다. 예술가의 이러한 정신적 행위는 자연을 대할 때 자연인식을 통한 정감작용이며 이 정감작용을 자기화하여 본인만의 작품으로 재탄생하는 것이다.

본 연구자의 실제 작업 과정에서는 경험으로 얻어진 자연현상을 根幹으로 얻어진 경험의 기억들을 축적해 놓았다가 외적인 촉발요인에 의해 작품 제작할 때 또는 특별히 돌아가고 싶은 때의 기억 속 정감을 작용시켜 화면에 구성하는 표현을 한다. 이때의 자연형상은 자연에서 얻어진 경험을 낱알의 사물에서 공통되는 속성을 뽑아내어 종합하는 상태로 상호작용 시켜 드러나게 하는 것이다. 즉, 자연을 바라봄으로서 정감이 발생하고 작용되기 전의 대상과 정감 작용이 이루어진 대상의 인식개념은 서로 상호성을 가지며 상호관계 속 작용 안에서 퇴색되어지는 것은 버리고 작가의 정감과 교류된 형상은 화면 속에서 표현한다.

작가의 정감으로 인한 화면은 자연을 체험함에서 비롯된 感應에서 시작된다. 자연에서 느껴지는 감응이란 외부적 요인에 의해 자극을 받아 마음이 움직여지는 것을 뜻하는데 이는 中상태의 내적마음이 和로 표출되는 과

정에서 작용하는 것이기에 본 연구에서는 자연의 작용 안에서 감응은 움직임을 이라고 본다. 이를 儒家에서는 어느 한 쪽이 다른 한 쪽에 귀속되는 것도 아니고 예술가의 정신과 대상이 相得的으로 존재하는 것으로 보았다. 相得的인 관계는 서로가 인식주체와 외부객체가 상통하는 작용을 하는 것이다. 그래서 이런 작용관계에서 발생하는 정감의 이동을 감응이라 부른다. 감응은 외적 세계와 내적 세계의 상호 교감에 의한 반응이고 결과에 영향을 끼치는 중요한 작용이다. 이러한 경물에 대한 내적반응으로서 감응이란 마음 속에 그려지는 象과 마음에 일어나는 興으로 나눌 수 있다. 객관적인 자연 경물의 형상이 인간의 경험적 상상에 의해 그려지는 이미지가 心象이고, 마음을 감흥하게 만드는 리듬이 興趣이다.⁹⁷⁾ 감응에 의한 작용으로 예술가는 예술을 형상화하여 창작하는 것이고 그려지는 이미지는 심상이며 마음을 감흥하게 하는 것은 정감에 의해서이다. 그리하여 자연경물의 형상은 예술가의 내면에서 심상으로 간직되어지고 그것으로 인해 형상화가 시작되며 그 과정에서 발생한 정감으로 인해 표현의 욕구를 느낀다.

인간의 감정이 작용하여 심상이 발생되면 그 다음 과정은 심상을 예술가의 내적 작용에 의해 특수하고 개성적인 풍취를 자아내도록 표현해야 한다. 그로인해 자연은 예술가 개개인의 체험과 정신적 작용에 의해 개성적으로 드러나게 된다. 그러한 드러남의 과정에서 자연은 비본질적인 것에서 벗어나 필요 없는 것은 없애고 본질적인 것은 남기는 순수한 예술적 창조를 하게 되는 것이다. 繪畵에서 이러한 예로 안상철(1927-1993)의 작품을 들 수 있다. 【도판2】에서 보이듯이 작품에 표현된 매화의 형상은 작가의 예술적 독창성에 의해 변형된 형태를 보이고 있고 그러기에 감상자에게는 형태의 유사성이 아닌 작가의 內的 情感을 엿볼 수 있게 한다. 【도판3】에서는 객관적인 형상성이 【도판2】에서보다 더 사라지고 매화와 달밤의 분위기를 점

97) 조기영, 『한국시가의 자연관』, 북스힐, 2005, p.72



도판2. 안상철, <白梅>, 160x30cm, 종이에 수묵, 1960 (左)
 도판3. 안상철, <梅月>, 30x13cm, 종이에 수묵, 1962 (中)
 도판4. 안상철, <朦夢春> 부분, 242x50cm, 종이에 혼합재료, 1961 (右)

·선·면으로 구성하고 있다. 『도판4』는 작가의 정신적 작용이 가장 적극적으로 개입된 작품이며 이는 곧 작가가 작품 안에 대상을 나타내는데 목적을 둔 것이 아니라 작가의 체득되어 내재되어있던 기억 속에 정감적작용에 의해 형상을 없애고 작가의 마음을 대변하는 것으로 작품에 예술적 의미를 부여한 것이다. 곧 작가의 표현이 내적 필연성에 의해 본질적인 것을 남겨 표현함으로써 순수한 예술창조의 경지에 올랐다고 볼 수 있다. 이러한 작가의 내적작용은 표현된 작품에서 내용과 형식에 깊숙이 개입되어 실제 대상과 결합되어 독특한 결과로 공감의 내용을 만들어낸다. 특히 『도판4』의 경우

에는 작가가 즐겨 그리던 매화가지와 돌 형상이 한 작품 안에 있는 듯 한 분명하지 않은 꿈같은 봄의 분위기를 보여준다. 미술평론가 류병학은 “꿈속의 풍경에 실재의 돌이 접목되어 가상세계와 현실세계가 동침하고 있다.”고 표현하였고 더불어 “필자에게 추상적인 線으로 보이기보다 차라리 매화나무가지처럼 보인다. 이를테면 안상철의 「朦夢春」은 수묵과 담채로 매화나무가지를 그리고 그 위에 흰 점들을 드리핑하여 몽롱한 봄 풍경을 그려놓은 것 같다고 말이다. (중략) 안상철은 몽롱한 봄 풍경에 실재의 돌들을 접목시켰다.”⁹⁸⁾라고 하였다. 또한 동양미술사가 허영환도 “몽롱한 꿈속의 매화나뭇가지를 그리고 흰색 돌가루를 뿌려 이색적인, 당시에는 참으로 이색적이고 참신한 작품이었다. (중략) 그림을 보는 사람으로 하여금 몽롱한 환상의 세계로 유혹하는 것 같다.”⁹⁹⁾고 하여 그의 작품세계를 말해주었다. 즉 【도판4】의 경우 제목인 「朦夢春」에서 알 수 있듯이 소재는 현실세계의 매화나무가 대상이지만 작품에 표현한 것은 작가가 느낀 봄날 몽롱한 感情線의 정감적 표현인 것이다.

작가가 인식하는 형상의 실재는 인식주관에 의해 매개-투영-굴절된 ‘주관적 실재’이지 ‘원초적 실재’라고 할 수는 없다.¹⁰⁰⁾ 주관적 실재로 나타난 자연의 표상은 예술가의 내적 정감작용에 의해 생성되며 그것으로 인해 예술적 가치를 지니게 된다. 이때의 예술가의 內的 정감작용은 감정이 주체에서 대상에게 옮겨짐을 뜻한다. 이를 『栗谷全書』에서 “詩는 비록 학자가 아니라도 가능하다. 性情을 읊는 근원은 맑음과 조화로움을 펼치고 이로써 마음속의 더러움을 씻어내는 것이기에 이는 또한 存省에 도움이 된다. 어찌 그림을 조절하고 수초를 수놓는 것처럼 移情하여 蕩心하려 베푸리오.”¹⁰¹⁾라

98) 류병학, 「동양일보」 2010.05.20 20:06:03,

<http://www.dynnews.co.kr/detail.php?number=66414&thread=12r20>

99) 허영환, 「안상철 작품분석-입체작품」, http://www.ahnsangchul.co.kr/ahn/artworld/artworld3_3.html

100) 임현규, 「플라톤의 <동굴의 비유>와 양명의 용장오도」, 『중국학연구 제51집』, 2010, p.405

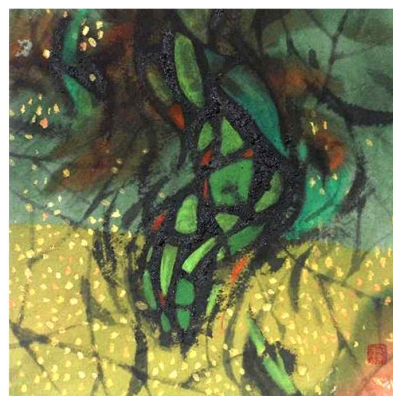
101) 金泰煥, 「栗谷 精言妙選序 移情蕩心說 考察」, 陶南學報. 陶南學會. 17집(1998/1999), p.46 재인용
李珣, 「精言妙選序」, 『栗谷全書』, 13-25, 詩雖非學者能事 亦所以吟詠性情 宣暢清和 以滌胸中之滓穢,

고 하여 시와 그림은 예술가가 아니라도 느낄 수 있는데 그것은 시와 그림의 근원이 맑음과 조화로움으로 긍정적 영향력을 가지고 인간의 性情을 드러내는 것이기에 인간이라면 시와 그림이 마음을 움직이고 욕구를 가지게 한다고 해석할 수 있다. 이때의 移情은 감정이 이입되어 전달하는 것이기에 인간이 자연과 통일된 감정교류 작용이 이루어진 것이다. 예술에서의 移情은 인간의 감정을 오성적인 것과 이성적인 차원에서 감성적인 차원으로 옮겨지는 작용에 해당한다. 즉 실재적이고 이성적인 形象을 작가의 주관적 아름다움의 경지로 발전시키는 것이다. 따라서 移情은 정감과 형상의 통일을 가능케 하는 심리작용이기에 감정이입은 예술미를 표현하는데 중요한 과정이고,¹⁰²⁾감상자에게 동감하게 하는 작용의 방법이다.

연구자의 작업에서도 자연의 형상과 작가의 마음이 감정이입이라는 작용에 의해 이루어지고 있다. 체득한 자연의 대상에 주관적인 감정을 이입시키기 위해 같은 소재일지라도 다른 조형 형태의 형상으로 화면을 완성시킨다. 이것이 곧 自然情感作用의 결과이다. 그 예로 연구자 작품에서는 『작품



작품2. 김지현, <Flow>, 2013, 30x30cm, 혼합재료



작품3. 김지현, <Flow>, 2013, 30x30cm, 혼합재료

則存 省之一助 豈爲雕繪繡藻 移情蕩心而設哉
 102) 김태환, 「울곡의 미적인식에 대한 고찰」, 『배달말 통권 제28호』, 배달말학회, 2001, pp.190-191

2] , [[작품3] 에서와 같이 같은 숲속의 모습이지만 계절감에 따라 본인의 감정이 다르기에 그에 따른 정감적 작용에 따라 다른 색의 조형으로 표현하였다. 숲 속 그 어딘가의 장면을 켜켜이 쌓아 만든 같은 형식의 화면이지만 그 장면을 바라보고 느끼는 정감은 변화하는 자연의 모습처럼 항상 다르게 느껴지기에 다른 장면을 표방하고 있는 것이다. 같은 예로 [[도판5] , [[도판



도판5. Joan Mitchell, <Tilleul>1, 280x180cm, Oil on Canvas, 1978 (左)
 도판6. Joan Mitchell, <Tilleul>, 260x180cm, Oil on Canvas, 1978 (右)

6] 의 경우에는 Joan Mitchell 이 보리수를 그린 작품으로 같은 소재의 대상을 색의 변화로 感情線을 다르게 다루어 표현한 것을 볼 수 있다. 즉, 작가의 감정이 대상을 대할 때 일정하지 않기에 서로 다른 분위기로 공감대를 드러낸 작품인 것이다. 이렇듯 예술가의 상상적 작용은 감정이입으로 인해 자연대상에서 새로운 형상을 만들어낼 때 자연이 스스로 생성하고 소멸하는 생명 순환 과정과 일치한다고 본다. 그리고 이 과정은 예술의 창작과정이기도 하다. 이는 예술가의 감응을 통해 작용이 일정한 형식을 갖춘 작품으로 구체화 되는 과정으로 실제 작업에서 이러한 과정이 없으면 좋은 화면이 창

조되지 못한다. 자연의 체험으로 얻어진 형상은 보편성을 가지고 있지만 자연의 형상은 표현하는 사람에 따라 다르게 표출 될 수 있다. 그래서 예술가의 경우는 사물과 대면할 때 독창적 감각을 작용시킬 줄 알아야함은 물론 작품창작시 본인의 작품에 드러내려는 부분을 선택해야하며, 자연이 지니고 있는 실제적 형상에서 정감의 작용에 의해 표현할 형상들을 재구성해야 한다. 이러한 독창성을 기반으로 한 예술의 형성과정 속에 예술가는 표현하려는 미적 대상의 특성에 자극을 받게 되는데 이때의 자극이란 바로 강렬하고 고유한 자기만의 정감이 포함된 인상이다.

石濤는 “나는 나다. 그 내가 있다는 것은 스스로 그러한 것이다. 어떻게 옛사람의 수염과 눈썹이 내 얼굴과 눈에 날 수가 있으며, 어떻게 옛사람의 오장육부가 그대로 내 뱃속에 들어올 수 있다는 말인가? 내 몸은 오직 내 오장육부를 발생시킬 뿐이며, 내 수염과 눈썹을 과시할 뿐이다. 설령 어떤 때 내 그림이 어느 대가의 그림과 그 모습과 느낌이 완전히 일치 된다고 하자! 그래봤자 그 것은 그 대가가 나에게 온 것이지, 내가 그 대가에게 간 것이 아니요, 내가 주체적으로, 의도적으로 그 대가를 배운 것이 아니다. 나의 재능이라는 것, 나의 노력이라는 것, 이 모두가 하늘이 스스로 그러하게 나에게 준 것 뿐이다. 어찌 옛을 배우는데 있어서 스승이 있을 수는 있으나 내가 창조하지 못한다 함이 있을 수 있는가!”¹⁰³⁾라고 하여 본인의 예술세계는 옛 것을 본받는 것으로만 이루어지지 않고 일부러 어떤 방법을 모방하는 것이 아닌 작가 본인만의 고유한 언어로 표현했음을 말한다. 이는 작가 자신이 주체가 되어 예술을 창작하고 자신만의 독창적 표현 양식으로 작가의 존재성을 표현한다는 것이다. 작품 속에 본인만의 미적 견해가 있음으로 일차적으로 작가를 위한 창작이 되고 더 나아가 더 많은 ‘자신’ 즉 ‘人間’을 위한

103) 김용옥, 『석도화론』, 통나무, 2002, p.187 재인용

石濤, 『畫語錄』, 「變化章」, 我之爲我 自有我在 古之鬚眉 不能生在我之面目 古之肺腑 不能安入我之腹腸 我自髮我之肺腑 揭我之鬚眉 縱有時觸著某家 是某家就我也 非我故爲某家也 天然授之也 我于古何師而不化之有

창작이 되므로 작가의 독창성은 창조에 있어서 핵심이다. 그리하여 본 연구자는 정감이 포함된 인상을 자연의 숲과 나무에서 포착하였고, 연구자만의 독창적인 장면을 표현하려는 것이다.

예술가의 ‘본다’라는 행위에서 파생되는 예술작품이 있기 때문에, 예술가가 자연을 그리는 일 못지않게 사람이 ‘풍경을 바라본다.’는 행위는 그 자체로 창조적인 일이다.¹⁰⁴⁾ 그만큼 인간에게 삶의 공간으로서 풍경이 중요하기에 어느 곳을 선택했는가에 의미를 부여하게 된다.¹⁰⁵⁾ 이와 같은 관점으로 보아 자연을 바라보는 것은 어떠한 시점으로 행해지고 정감이 모아지며 그 자연을 어떤 감정으로 해석했는지에 따라 예술작품을 감상하고 제작하는데 있어 중요한 요소임을 알 수 있다. 이처럼 인간에게 있어 감정이 이입된 자연에서 파생된美感이 중요한 위치를 차지하는 것은 자연의 풍경을 바라보는 심리가 반영되어 있기 때문이고 인간의 정서에 미치는 작용이 크다. 미적대상인 자연이 예술가에게도 정서적으로 미치는 영향력은 일치하나 그 감정을 타인이 공감할 수 있도록 미적 형상으로 드러낼 수 있다는 것이 일반인과 다른 점이다. 그러므로 예술가는 자연을 통해 느낀 정감을 회화적 특성이 드러날 수 있도록 시각뿐만 아니라 청각·후각·촉각의 자극적인 감각까지도 동원하여 미적 요구를 현실화하도록 노력하는 것이다.

본 연구자의 작업에서도 시각적인 것뿐만 아니라 다른 감각까지 표현하는 조형 요소들이 존재한다. 그것들은 바탕화면에 녹아들어있기도 하고 천위에 드러나는 형상으로 그 존재성을 발현하기도 하며 화면을 구성하였다. 이 때 나타난 형상들은 그 흔적의 현 시점이 아닌 기억에 의해 재생된

104) 이태호, 『옛 화가들은 우리 땅을 어떻게 그렸나』, 생각의 나무, 2010, p.47

이태호, 『조선미술사기행 I:금강산 천년의 문화유산을 찾아서』, 다른세상, 1999, pp.129-163
재인용

이태호, 『방법론의 설립: 한국미술사의 과거, 현재, 그리고 미래』, L.A County Museum of Art, 2001, pp.213-233 재인용

이태호, 『조선후기 그림의 기와세』, 학고재, 2005, pp.69-88 재인용

105) 이태호, 『옛 화가들은 우리 땅을 어떻게 그렸나』, 생각의 나무, 2010, p.47

표현이다. 그렇게 표현된 화면에서 자연의 모습은 더더욱 어렴풋한 형상으로 드러나게 하였고 극대화되기도 축소되기도 하였다. 이와 같은 논리로 예술가들은 그들만의 정감을 이용한 내적작용에 의해 재생산된 자연의 모습을 회화로 표현하였고 그러한 경향의 작품은 자연의 모습을 닮고 있지만 작가의 개성을 화면 위에 표출한다. 그 과정에서 추상화를 거쳐 형상은 공통되는 것을 추출하기도 하고 다른 것과의 결합을 시도하며 변형과 소거의 방법을 취한 후 나온 결과라고 볼 수 있다.

작가의 개성이 반영된 화면 안에서 자연의 형상은 종종 그 본형을 지우기도 한다. Joan Mitchell의 작품 《도판7》, 《도판8》에서 보이듯이 자연



도판7. Joan Mitchell, <My Landscape II>, 1967, 261.6 x 181.6 cm, oil on canvas

도판8. Joan Mitchell, <River>, 1989, 279.4 x 400.1 cm, oil on canvas

의 모습을 그린 것이지만 완전히 변형된 형상으로 線과 色을 이용해서 작가의 내적작용이 화면을 지배하는 예를 확연히 보여준다. 화면은 자연의 모습을 의도적인 변형이 아니라 그것이 남긴 내면에 각인된 흔적을 그려내어 추상화된 형상을 띄고 있다. 즉, 작가에게 남겨진 자연의 기억 속 흔적을 그린다고도 할 수 있는데 이는 작가의 내적작용을 통해 개인적인 기억과 감정

을 자연에 빗대어 표현한 방법으로 본 연구자의 작업 경향에서 보여 지는 자연의 形迹을 통해 작가의 감정을 드러내는 면과 상통하는 바가 있다. Joan Mitchell과 연구자가 주목한 것은 변형된 형상이 중요한 것이 아니라 작가의 내면에 심리적이고 정신적인 작용의 결과로서 화면의 표현이 중요한 것으로 해석할 수 있다. 작품들에서 보이는 표현은 인간의 정신적 작용에 의해 변환된 것이며 그것으로 인해 자연 형상이 변화되었지만 더 깊은 예술적 감흥을 느끼게 한다. 이는 자연을 바라보았을 때 현재의 감정 또는 예전에 느꼈던 감정이 외부적 촉발요인에 의해 다시 살아나면서 내적이미지를 생산해낸 것이다. 그 내적이미지 생산 과정 중 예술가가 추상형태를 더 많이 사용하면 할수록 추상의 영역에 더욱 친밀해질 것이며, 그 영역으로 더욱 더 깊게 들어가게 된다.¹⁰⁶⁾ 이 같은 원리는 추상적 조형요소로 화면을 쌓아올리고 그에 대한 연구를 계속하다보면 예술가에 의해서 감상자들까지도 모두 작품을 통해 예술적 감동의 세계로 인도될 수 있는 기능까지도 확장가능하다고 본다. 이렇듯 자연을 표현하는 예술에 있어서 예술가의 역할은 중요하며 특히 자연과의 정감을 통한 작용 안에서 형태의 변형을 이끌어내는 감정은 중요한 위치를 가진다.

본 논문에서는 이러한 예술성을 가질 수 있는 형상으로 자연 중에서 숲을 구성하고 있는 요소들을 소재로 사용하였으며 그것을 체험하여 얻어진 잔상과 자신의 정감작용에 의한 변화된 형상으로 구성된 기억에 중점을 두어 표현함으로써 예술작품을 성립시키고자 하였다. 또한 소재가 된 자연은 작품의 바탕인 천과 그 위의 선과 색으로 이루어진 중화적 표현에 의한 정감작용으로 그 범위를 정하였다.

중화적 표현으로 자연정감을 표현하는 본 연구자는 이러한 작용을 中에서 조화롭게 드러내는 和의 방법으로 실제 작업에 접목하였으며, 정감적

106) Wassily Kandinsky 저, 권영필 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 1986, p.65

작용에 의한 자연형상이 변형된 표현으로 화면으로 작품을 제작하려 한 것이다.

3. 자연과 相生의 和樂을 이루는 中和의 形象

인간은 이러한 자연 속에서 살아가며 자연과 物我一體의인 마음으로 서로 하나가 되어보기도 하고 강물이 흘러가듯 인생을 寓意的으로 비유하기도 하며 자세히 관찰한 자연대상을 통해 喜怒哀樂·그리움 등 감정적인 것을 예술적으로 표현하기도 한다. 결국 자연은 인간에게 다양한 정감을 느끼게 하여 예술창조의 욕구를 일으킨다. 이러한 다양한 정감들은 자연과 相生의 관계로 和樂을 이룰 때 幸福感的 가치를 발현하는 예술작품이 될 수 있다.

儒家思想의 영향을 받은 中和의 表現에서는 和樂의 의미가 중요하다. 여기서의 和樂은 자연과의 화해 안에서 즐거움을 이루는 것이고 그것은 자연과 소통함으로써 예술적 공감대를 형성한다. 그러므로 인간은 자연대상의 형상을 빌어 예술의지로 의미부여하여 정감을 표현한다.

예술작품은 자연과 인간사이의 관계적 작용의 결과인데 이 인식된 감성적 영역은 현대인들에게 정신적인 안식처를 제공해준다. 그리하여 예술은 인간과 자연의 관계 속 주체와 대상을 화해시키며 그러한 개념과 자연을 서로 결합시키는 상생의 관계가 성립된다. 예술은 고귀한 정신을 감성적인 방식으로 표현하고 감각적 자연에 인간의 정신세계를 근접시키는 고유의 방식을 취한다.¹⁰⁷⁾ 그 방식은 정감의 표현으로 내적작용에 의해 이루어지고 본 논문은 연구자 경험에 의한 자연의 기억을 정감이라는 연구자의 마음 속 내적작용으로 자연대상과의 相生과 和樂을 꾀하려는 연구이다.

107) Georg W F.Hegel 저, 서정혁 역, 『미학강의』, 지식을 만드는 지식, 2012, p.87

예로부터 인간들은 경험과 상상을 통하여 자아와 인식의 정신세계를 이루게 되는데 이 정신세계를 표현하기 위하여 의미부여를 하려는 노력이 예술 창조의 기반을 이룬다. ‘美’라는 개념 또한 이러한 인간의 조화로운 삶에서 생산된 문자이다. 『說文解字』에 보면 “羊大則美”라고 한 뒤, 다시 美는 ‘甘’이라고 하였는데 이는 양고기가 맛있기 때문이라고 밝혔다. 羊의 큰 것이란 인간의 기본적인 욕구에 근거한 개념이지만 여기서 그치지 않고 다시 맛있기 때문이라고 하는 味感의 개념을 만들어 냈다.¹⁰⁸⁾ 이로 볼 때 美라는 개념이 인간과 자연의 조화에서 출발하고 있음을 알 수 있다. 다시 말해 美는 인간의 경험과 상상을 통하여 도달한 가치판단의 개념 ‘크다’ 또는 ‘좋다’라는 뜻에서 출발한 것이다.¹⁰⁹⁾ 그리하여 아름다움을 표현한 예술은 미적인 조화에서 시작된 것이고 조화는 자연과의 교류를 통해 느낀 정감작용에 의해 和樂의 경지로 표현할 수 있다.

인간의 정감을 불러일으키는 자연은 “인간의 의식이 세계 체험을 통해 포착된 감각적 대상들의 총체이다. 다시 말해서 자연은 지금까지의 전 인류가 우주 체험을 통해 인식 불가능한 세계로부터 발견해 낸 모든 감각적 대상의 집합을 말한다.”¹¹⁰⁾ 감각적 대상의 집합인 자연은 본 연구자에게 감정이입의 대상이고 감각적 정감의 발현체이다. 인간이 느끼는 감각적 대상이란 눈에 보이거나 체험한 것 뿐 아니라 눈에 보이지 않는 감정적인 요소도 있기 때문에 평소에는 인식하지 못하고 있다가 외부 대상으로부터 자극이 주어졌을 때 그것은 미적대상으로 변하고 그 대상에 감정이 이입되어 인간에게 특별한 존재로 인식되어 진다. 특별한 존재로 인식된 자연형상은 인간 체험에 의해 내면에 잠식되어 있다가 표출되는데 인간이 비록 자연의 조화와 질서를 본 따서 예술작품을 만들었다고 하지만 이를 바르게 표현하려면

108) 조기영, 『한국시가의 자연관』, 북스힐, 2005, pp.51-52

109) 李澤厚 저, 권호 역, 『華夏美學』, 동문선, 1999, pp.8-9 참조

110) 김채수, 『예술론』, 박이정, 2014, p.320

예술가는 자연의 위대한 작용을 인식하고 느껴 작품으로 드러냈을 때 비로소 가능하다. 이처럼 예술과 형식이 인간의 개입에 의해 天地와 더불어 조화와 질서를 함께 할 수 있을 때 만물은 제각기 본성을 이루게 된다는 것이고 나아가 인간은 예술과의 조화에 의해서 모든 사람들이 친애하는 감정을 갖게 되고 서로 존경하는 마음을 갖게 된다는 것이다. 요컨대 인간이 진심으로 정감에 다가가고恭敬으로 합쳐지고 사랑을 함께한다면 이것이 바로 天地調和의 작용에 참여하게 되는 까닭이다. 이 원리는 예술의 작용과도 상통하기에 예술이 추구하는 지점은 조화를 향한 和解의 경지라 할 수 있다.

자연의 原形象은 그 나름의 아름다움을 가지고 있지만 조화로운 작용이 없다면 진정한 아름다움과 예술적 가치를 지니기 어렵다. 그러기에 예술에서의 자연은 원형상의 가치추구에서 나아가 인간정감과의 和樂을 이룬 독창적 표현으로 드러나기도 한다. 이러한 경향은 회화에서도 쉽게 찾아볼 수 있다. 김환기(1913-1974)의 작품에서 나타나는 자연의 원형은 점차 예술가의 내적작용에 의해 변형되고 그것은 『도판9』, 『도판10』, 『도판11』, 『도판12』에서 보이듯이 초기에는 자연의 모습과 형상이 부분적으로 보이고 있지만 점차 예술가 내면의 마음이 크게 작용하면서 자연적 형상보다는



도판9. 김환기, <매화와 향아리>, 1957, 53x35cm, 캔버스에 유채 (左로부터)

도판10. 김환기, <산월>, 1962, 132x163cm, 캔버스에 유채

도판11. 김환기, <26-II-69 #41>, 1969, 132x163cm, 캔버스에 유채

도판12. 김환기, <16-VII-68 # 28>, 1970, 232x172cm, 코튼에 유채 (右)

변형된 혹은 추상적인 형상을 드러내는 화면으로 표현되어 종래에는 點과 線 같은 조형적 형상만 작품에 표현되어 있다. 『도판9』에서는 구체적으로 백자와 매화의 형상이 드러나는 한편 『도판10』에서는 山月의 형상과 주변 분위기가 『도판11』 보다는 좀 더 추상적인 면모를 보여주며 『도판12』에 와서는 자연의 모습보다는 작가의 심상 속 자연의 모습을 표방하고 있다. 종래의 『도판12』에서는 자연의 형상은 지워진 상태에서 작가 내면의 정감을 추상적으로 표현해 화면이 和樂으로 느껴지게 한 것으로 해석 가능하다.



작품4. 김지현, <Song of nature>, 130x162cm 천에 수묵채색, 2011 (上)

작품5. 김지현, <Scenery in memory>, 91x116.8cm 천에 수묵채색, 2011 (中)

작품6. 김지현, <Regeneration of memory>, 130x162cm 천에 혼합재료, 2012 (下)

인간이 보는 자연은 일상적이지만 그것을 감성적으로 인식하고 지각하는 이가 예술가이고 지각된 정감적 이미지가 예술가의 내면에서 작용하여 특별한 자연의 의미를 부여 받는다. 이러한 현상은 예술가의 주관적인 자연으로서 개성적이지만 감상자에게 보편적으로 다가와 공감하게 되면 예술가와 감상자는 감정적으로 소통이 이루어지는 것이다. 그래서 본 연구자의 [[작품4], [[작품5], [[작품6] 에서도 초기의 자연적 형상이 점점 변형되어 화면에서 추상적인 형상으로 드러나면서 和樂을 이루었다고 보는데 『도판12』에서와 같이 체험을 통해 축적해 두었던 자연형상들을 점점 소거하는 작용을 통해 자연정감의 흔적을 상징하는 선과 면이 중심이 되어 화면을 형

성한다. 특히 천위에 작업함으로서 천의 스며든 것을 쌓아두는 특성을 살려 안료와 함께 바탕체에서도 和樂을 이루었다고 볼 수 있는 『도판12』 과 『작품6』 은 내용과 형식, 두 가지 측면에서 동일한 과정으로 표현한 작품으로 해석된다.

繪畫에 있어서 과거의 기억과 현재의 정감이 만나면서 상호융합과 상상적 작용이 극대화되면 작품의 내용이 풍부해지고 예술적 의미가 있는 작품이 된다. 이것은 Hans-Georg Gadamer(1900-2002)의 주관과 객관의 의사소통적 관계를 인정하는 해석학적 견해로부터 파생된 지평융합과 연결시켜 이해할 수 있다. 해석학에서는 原典에 대한 해석이 핵심적인 문제라면 그 해석은 原典의 과거를 이해하려는 의식행위이며 이것은 서로 간의 융합과 화해를 추구한다. 여기서 原典이란 궁극적으로 원작자와 독자 또는 해석자들 간의 대화를 가능하게 해주는 場이며, 이것을 이해 또는 해석할 때에는 표현하려는 사람이 이끌어내게 된 경험적 요인에 의해 제약을 받게 된다.¹¹¹⁾ 그래서 해석학적으로 표현할 때에는 작가는 原作者이고 작품은 原典이며 과거 역사적 지평이라 함은 체험으로 얻어진 자연의 형상이다. 原典에 대한 이해와 공감을 느끼려면 작가와 감상자가 原典에 표현되어있는 미적 대상에 대한 이해와 공감이 공유되어야하고 그러려면 서로 한쪽으로만 치우친 이해와 공감이 아닌 중화적 융합으로 균형 잡힌 정감의 공감으로 인해 이해되어야 한다. 이것은 작품을 제작할 때 작가와 작품 사이의 관계도 마찬가지이다. 이러한 중화적 융합과 정감의 공감으로 이루어진 작품은 자연과 인간, 인간과 사회의 和諧를 이끌어 낼 수 있다. 이는 儒家思想에서 중요하게 다루어지는 중화이론과도 연결되는 부분이고 화해는 調和이며 造化가 아니다. 동양문화에서 和 역시 줄곧 美的 이상으로 여겨졌다. 그래서 미적이

111) 임태승, 『소나무와 나비- 동아시아의 두 흐름』, 심산, 2004, pp.97-99 참조

상을 예술적 차원에서 보면 화해는 가장 아름다운 것이 된다.¹¹²⁾ 화해는 자연과 인간의 관계 안에서 행복감적 가치로 조화를 이룰 때를 말하는 데 예술도 표현하려는 자연대상에서 조화로운 정감을 느낄 때 성립되는 것이며 작가가 작업을 할 때 자연 형상의 모습을 본 따 그림을 그리는 것이 아니라 본래의 자연에서 느껴지는 정감에 따라 그 형상을 그리는 것이다.¹¹³⁾ 이때의 형태를 결정하는 것은 인간의 개입이며 인간이 개입된 자연을 표현한 예술은 道家의 物我一體와는 다른 有我之境이라는 태도를 가진다. 有我之境에 관한 언급은 清末 사학자인 王國維(1877 -1927)가 『人間詞話』에서 밝히고 있는데 “‘눈물 어린 눈으로 꽃에게 물어보니 꽃은 대답없네.’, ‘흩날리는 꽃잎고만 그네위로 날아가네, 외로운 객사에서 봄 추위에 갇힌 것을 견디네. 두견새 울음소리 속으로 석양이 저무네.’ 이것이 有我之境이다.”라고 하여¹¹⁴⁾ 이것은 예술가의 의지가 대상을 통해 느끼는 감정이나 색채가 강렬하게 드러나는 것을 뜻한다. 그 뒤에 “有我之境은 나로써 사물을 바라보기 때문에 모든 사물이 나의 색채를 띠게 마련이다.”¹¹⁵⁾ 라는 말을 덧붙여 미적 주체가 대상을 바라보는 관점이나 그 사이에 형성되는 관계를 시사하였다. 즉 자연과의 일체감으로 행복감을 느끼는 것이 아닌 자연과 연관성을 가지고 관계함 속에서 나의 감정을 대상에 입힐 수 있고 나를 대변할 수 있는 객체로 만드는 것이다. 이것은 비단 동서양 또는 과거와 현대에 국한된 시각은 아니다. 영국의 작가인 Oscar Wilde (1854-1900)는 그의 저서에서 “사물은 우리가 보기 때문에 존재하는 것이고, 우리가 무엇을 어떻게 보는가

112) 張法 저, 유중하 역, 『동양과 서양 그리고 미학』, 푸른숲, 2000, pp.118-119

113) 張法 저, 유중하 역, 『동양과 서양 그리고 미학』, 푸른숲, 2000, pp.144-146 참조

114) 홍서연, 「王國維 有我之境·無我之境論의 이론적 특징에 관한 고찰」, 中國學論叢-高麗大學教 中國學研究所, 2013, p.142 재인용
王國維, 『人間詞話』, ‘淚眼問花花不語, 亂紅飛過 韃去.’ ‘可堪孤館閉春寒, 杜鵑聲裏斜陽暮.’ 有我之境也.

115) 홍서연, 「王國維 有我之境·無我之境論의 이론적 특징에 관한 고찰」, 中國學論叢-高麗大學教 中國學研究所, 2013, p.142 재인용
王國維, 『人間詞話』 有我之境, 以我觀物 故物皆著我之色彩

하는 것은 우리에게 영향을 끼쳐 온 예술에 의존한다.”¹¹⁶⁾라고 밝히고 있다. 이것은 자연의 형상은 예술과 예술가에 의해서 결정된다는 것을 말해주는 것이다. 곧 예술가의 역할로 인해 자연과 인간은 교류함으로 친화되고, 형상이 변화하는 작용을 거쳐 인간과 자연은 화해의 경지를 이루어 和樂하게 됨을 의미한다.

인간과 자연이 화해하는 경지에 관한 관점으로 본다면 石濤는 『畫語錄』에서 ‘夫畫者 天地變通之大法’이라 하여 그림을 그리는 사람은 천지만물을 생성 변화시켜 서로 소통하게 하는 이치를 표현한 것이라고 하였다.¹¹⁷⁾ 이것은 천지만물과 예술가의 변화와 소통에 관해서 논하는 것이지만 그림이 변화하면서 중요한 이치와 소통하며 그것을 표현하는 것이라는 입장이다. 본 연구자의 작업 또한 개인적 기억에서 출발하지만 화면에서 변화된 기억과 자연을 통해 타자와 소통하여 화해를 이루도록 하였다.

이러한 입장은 한국의 美와도 그 궤를 같이한다. “한국의 미술품은 요란하지가 않고 부드러우며 편안하다. 그것은 작품 자체의 완전한 조화에도 있지만 주위 환경이나 자연과의 융합, 조화가 잘 되어 있기 때문이다. 자연과 충돌하지 않는 부드러운 조화를 만들어 내고 정밀한 세부형상에 관심을 두지 않는다.”¹¹⁸⁾는 김원룡이 저서에서 밝힌 것처럼 자연과 예술과의 융합과 조화는 예술전반에서 나타나는 경향이기도 하지만 한국화를 작업하는 작가인 연구자에게도 중요한 문제가 아닐 수 없으며 이러한 논리는 예술표현으로서의 화해로 인한 和樂을 의미한다.

예술표현으로서의 和樂을 이루는 자연에 대한 표현은 자연을 통해 인간의 감정을 되돌아보고 자연을 체험하는 인간에게 얻어진 심적 안식을 나

116) 임태승, 『소나무와 나비- 동아시아의 두 흐름』, 심산문화, 2004, p.126 재인용

Oscar Wilde, 『Intentions』, Albert & Charles Boni, 1930, p.41

117) 박선규, 『석도는 그림을 이렇게 그리라 하였다』, 신원, 2001, p.95

石濤, 『畫語錄』, 夫畫者 天地變通之大法

118) 김원룡, 『한국미의 탐구』, 열화당, 1996, pp.26-27 참조

타내는 것이라고 할 수 있다. 연구자의 작업도 이러한 자연대상과의 만남에서 얻어진 형상을 토대로 제작해 왔으며 그러한 안식처를 마련해주는 시간과 정서적 안정을 마련해 주는 자연의 모습은 그 안에 있는 들과 나무, 저 너머의 산과 하늘이 우리에게 보여주는 始原的 풍경인 것이다. 자연은 채취와 경작의 자리인 동시에 우리의 태를 묻고 뼈를 묻을 곳이며 그 자연의 풍경 속에서 두드러지는 것은 높이의 심리학을 구현하고 있는 나무들이다. 땅 위에 직립해 있는 나무들은 방향성에 있어 無碍의 표상이며 스스로 생성하며 자라나는 세계, 지하의 수맥을 찾는 뿌리와 광합성을 하는 무성한 잎들을 거느린 나무에는 숨겨져 있는 의미를 품은 秘意的 존재이기도 하다. 또한 나무는 인류가 상징하는 많은 것들 중에서 의식계와 무의식계에 걸쳐져 있는 보편적이며 경이로운 상징물 중 하나이고 “생명의 구현체이며 음과 양, 주관과 객관, 의식과 무의식과 같은 모순된 두 영역의 통합점이다. 그래서 나무는 신화의 세계에서 전 우주를 높이로 떠받치고 있는 세계축”¹¹⁹⁾으로 해석되고 있으며 본 연구자의 작업에서 표현된 숲과 나무도 경이로운 상징물인 동시에 다른 것들의 사이를 연결시켜주는 매개체로 생각하면서 그 속에서 체험을 통해 얻어진 정감들을 화면에 드러낸 것이다.

이러한 생각을 바탕으로 연구자의 작품은 수직의 나무와 떠받드는 땅, 그 위의 하늘을 중심으로 화면을 가로지르는 수평·수직의 線들로 기억 속 자연의 모습을 표현하였고 이러한 표현은 전 작업에 걸쳐 보여 지는 주요한 방법이다. 또한 나무를 보면 그 환경이 보이기에 본인에게 있어 시공간의 상징물이기도 한데 그 나무들은 계절에 따라 다르고 대륙에 따라 구분되며 시간에 따라 변화하고 때로는 연구자의 감정과 그 맥락을 같이하며 본인 삶의 모습과도 닮아있을 때가 있다. 그리하여 연구자의 화면에서 나무는 주로 線적인 표현으로 나타나고 우리 인간들의 인생같이 켜켜이 새겨지는 나이트

119) 장석주, 『풍경의 탄생』, 인디북, 2005, pp.116-117

와 같은 線을 발견할 수 있는데 이 선들의 흐름은 빛과 시간의 이동과 삶의 궤적 등 다의적인 표현으로 쓰여 진다. 연구자 자신을 투사하여 상징하는 정감적 대리물로서 쓰인 나무는 실상일수도 허상일수도 있기에 화면에서 나무의 표현은 드러나기도 하고 감춰지기도 한다. 이러한 나무의 표현은 작가의 내적정감을 투사하는 자화상 같은 표현이고 잃어버린 기억을 되찾게 해주는 매개체 역할을 한 것이기에 함축적이고 은유적인 표현을 함으로써 多義性을 가지는 것이다. 이렇게 본 연구자에게 미적대상인 숲과 나무는 모든 자연을 함축하며 생명력을 가지고 있다. 그래서 숲은 본인에게 정감을 일으키고 삶에서 느낀 감정을 작품으로 대변해준다. 객관적 대상으로서가 아닌 주관적 감성에 의한 모습의 자연이 생성되며 이제까지 연구자와 경험적으로 교류했던 것들의 집합체로 내밀한 기억을 형상과 색채로 끌어올려준다. 어느 한 순간의 특정한 나무가 아닌 유기적인 생명체로써 연구자 내면의 감정에 의해 의미를 부여한다. 의미부여 된 자연형상은 시간적 공간적 정신적 총체로서 시간으로 하여금 공간을 기억하게 하고 그 동안 집적된 감정의 지평을 形의 흔적으로 열어준 것이다. 그리하여 연구자가 자연을 그린다는 것은 그 안으로 걸어 들어가 몸으로 각인된 채취로 하여금 현실에서 어지러운 마음의 안식처를 생성하고 和樂을 이룬다는 의미이다. 이 모든 것은 자연과 인간의 관계 속에서 일어난 현상들이며 동양의 자연관에서 언급되어지는 인간 삶속에서 자연의 수용과 더불어 天人合一을 이루며 인간과 자연이 相生의 和樂을 이룬다. 天人合一에서의 자연과 인간의 하나 됨은 道家에서 말하는 인간과 자연이 서로 無爲自然으로 통일을 말하는 것이 아니고 兩者가 서로 소통하고 함께 우주 안에서 존재하며 서로에게 영향력을 끼치는 것¹²⁰⁾을 뜻하는데 相生은 그 영향력의 결과이다.

儒家의 자연관은 인간 삶 속에서 녹아든 자연에 대한 미적 감동을 매

120) 尙虛 安炳周 教授停年紀念論文集 著, 『동양철학의 자연과 인간』, 아세아문화사, 1998, pp.174-192 참조

개하여 인간과 합일을 기한다. 인간의 자연체험을 바탕으로 한 정감이 매개가 되어 자연과 조화롭게 합일되는 경지를 뜻하고 그로 인해 화해가 이루어져 예술로 표현되는 것이다. 이러한 이론은 기본적으로 “자연과 인간은 상보적인 두 존재로서 매순간 상호 밀접한 연관성을 가진 유기적인 통일체”¹²¹⁾ 라는 생각에서 비롯되었고, 이는 본 연구자가 경험을 통한 자연의 형상을 가지고 본인의 정감을 개입시켜 예술로 표현하고자 하는 태도와 상통한다. 그러기에 儒家에서 말하는 예술의 本源을 인간내면에 두어 인간과 예술의 불가분의 관계를 표명한다. 예술은 인간을 떠나 존재할 수 없으며, 참다운 인간마음의 순수한 감동을 표현하는 것이어야 한다는 것이 儒家 예술 정신의 중요한 흐름이며, 「樂記」에 드러난 예술론이 그 근원을 이룬다.

이렇게 형성된 儒家의 예술은 인간의 性情을 순화하고 계도하여 인간을 완성하고, 나아가 풍속을 선도하여 이상적인 사회를 구현할 수 있다¹²²⁾ 고 생각한다. 그러기에 儒家에서는 예술과 자연과 인간을 동일한 선상에 놓고 논의하고 있다. “禮樂은 잠시도 身을 떠나지 않아야 한다. 樂을 지극히 하여 마음을 다스리면 易直子諒이 자연히 생겨난다. 易直子諒이 마음에 생기는 것이 즉 樂이다. 樂으로 마음을 다스려 즐겁고 편안하고 오래되면 天이나 神의 경지까지 이를 수 있다고 보는 것”¹²³⁾이다. 그렇기 때문에 예술의 기능은 단지 인간이나 인간사회를 바르게 이끄는 것에 그치지 않고 만물이 제자리를 잡고 각기 본성을 실현하여 化育되게 한다. 왜냐하면 예술은 천지자연을 本源으로 하여 이루어진 것이기 때문에 인간이 이를 올바르게 실현하면 천지조화의 위대한 작용에 참여할 수 있다는 입장이다. 그래서 예술은 인간의 감정에서 비롯되었고 진정한 예술은 인간의 내면적 감동을 순수하게 표현한 것이어야 한다.¹²⁴⁾ 인간과 자연을 단순히 통일을 이룬 하나의 존재로

121) 김성진 외, 『생태문제와 인문학적 상상력』, 나남출판, 1999, p.122

122) 尙虛 安炳周 教授停年紀念論文集 著, 『동양철학의 자연과 인간』, 아세아문화사, 1998, p.213

123) 「樂記」, 「樂本」, 君子曰 禮樂不可以斯須去身 致樂以治心 則易直子諒之心油然而生矣 易直子諒之心生 則樂 樂則安 安則久 久則天 天則神 天則不言而信 神則不怒而威 致樂以治心者也

서가 아니라 예술을 매개시키고 각자 올바른 모습을 찾아 조화로울 수 있다는 것이고, 인간의 자연정감을 통한 예술은 인간 내면과 자연을 매개로 하여 표현되며 그렇게 표현된 예술은 인간 내면과 더불어 사회적인 측면에서도 긍정적 영향을 끼칠 수 있다.

예술작품을 제작할 때 자연과 相生하여 화해를 추구하고 和樂을 이룩한다는 것은 중화적인 조화로움 속에서 아름다움을 즐기는 것이며 그러한 경지에 다다르려고 신체적 정신적 노력을 가하는 것이 예술로서의 致中和와도 맞는 부분이라고 할 수 있다. 본 연구자도 인간의 감성을 중시하지만 자연을 거스르는 것이라 아니라 그에게 감정이입하여 연구자와 자연이 소통함 속에서 예술적 의미를 찾는다. 자연과 소통함속에서 얻어진 형상과 색채들은 인간에게 편안함과 안식처를 제공해주고 그럼으로써 타자와 소통도 가능하게 한다. 이 타자와의 소통은 예술을 즐기는 행위로서 공감적 감정의 공유와 함께 개인적 경험에 의한 정감이 화면에 펼쳐져 감상자의 기억과 소통하여 자연이라는 매개체로 보편성을 취득한다. 그 보편성은 소통함에 있어 공감을 불러일으키고 화면을 통해 감상자에게 또 다른 기억을 선사해준다. 이러한 과정을 통하여 작품 안에서 인간과 자연, 연구자와 감상자는 정신적인 면에서의 和樂을 이루게 되는 것이고 이것은 중화적인 표현방법을 통해 외적·내적인 화합을 이룰 수 있는 토대를 마련할 수 있다.

연구자의 작품은 현대인에게 잃어버린 삶의 정체성을 찾고 인생의 방향을 일깨워주기 위한 중화적인 표현을 연구하는 것인데 앞으로 이러한 내외적 화합을 꾀하는 중화적 표현 연구가 동양화 장르의 현대예술작품에서 기여함이 크게 작용하고, 인간 내면과 사회적인 측면에서 긍정적인 영향력을 끼치길 바라는 마음이다.

124) 尙虛 安炳周 教授停年紀念論文集 著, 『동양철학의 자연과 인간』, 아세아문화사, 1998, p.214

IV. 中和的 表現의 작품분석

1. 내재된 형상기억을 통한 心象 표현



작품7. 김지현, <Scenery in memory>, 2012 ,91x116.8cm 천에 수묵채색



작품8 김지현, <Flexible scenery>, 2014 ,지름 90cm, 천에 혼합재료



작품9. 김지현, <Scenery in memory>, 2012 ,50x50cm 천에 수묵채색

내재된 형상기억을 통한 心象표현은 [[작품7] , [[작품8] , [[작품9] 의 유형이다. 이 작업은 과거 자연에서 느끼고 있었던 정감에 대한 기억을 내면에 집합시켰던 것에서 출발하여 이미지를 재구성하는 표면형태로 귀결되고 그 심상적 이미지를 화면 안에서 추상적 성격을 지닌 또 하나의 유동적인 심상으로 변환시킨 것이다. 자연에서 느끼고 있었던 정감이란 과거 연구자가 여름이면 가족들과 많이 머물렀던 자연공간에 대한 안정감을 바탕으로 구성된 것이다. 즉, 어린 시절부터 방학이나 개인적으로 휴식이 필요할 때 마다 방문했던 자연공간은 해송 숲과 편백나무 산책 길, 녹차 밭과 포도나무 밭, 연못과 계곡, 그리고 잔디가 깔린 마당이 있는 곳이기에 도심 한복판에서 생활하는

연구자에게는 그 자연공간이 심적 위기나 생활의 전환을 피하고 싶은 시기에 안식처가 되곤 했다. 그 곳은 잊혀 지지 않을 좋은 추억으로 기억되는 공간이며 성장하면서 새로운 자연경관을 대할 때에도 그 곳에서 느껴왔던 안정감이나 편안함은 물론 그 안에 숨 쉬고 있는 생기 있는 생명력이 떠올려진다. 특히 그곳에서의 생활을 드러낸 『작품7』 과 『작품9』 는 도심과 다르게 새벽풍경이라는 특수한 시간적 조건이 내재되어있다. 도심의 새벽과는 다른 안개 낀 새벽을 느끼게 해주는 자연의 시간성이 내포된 공간은 연구자 작업에서 주도적으로 나타나는 혼연한 분위기를 형성하게 하였다. 이러한 과거 경험의 회상 작용은 장소성에 관련한 정감을 불러들이는 것이 아니라 현재 느끼는 감정이 평소에는 내면 깊숙이 숨겨져 있다가 새로운 장면을 경험하게 될 때에 심상작용을 통해 새로운 장면을 구현해 내는 것이다. 그리하여 새로운 장면이란 기억 속 자연에 대한 인상을 재구성하여 나타내는 것을 의미하고 그 과정에서의 정감은 현시점에서 바라보는 자연형상과 과거에 체험했던 자연형상을 中和로 연결시켜 준다. 그리하여 자연정감의 표현은 내면에 간직되어 있던 장면들이 中の 내적작용에 의해 합성되어 심상표현으로 화면에 드러난다. 현재와 과거를 연결해주는 자연에 대한 기억의 중층은 서로 영향력을 주고받아 연구자의 현재 감정에 따른 작품의 재구성과정을 거치게 되는데, 그것을 본 논문에서 형상기억이라 하였다. 이렇게 완성된 화면은 추상화 된 형태로 보이는 작품이지만 공감적인 자연형상을 띄고 있어 개인적인 정감을 넘어 누구나 가지고 있는 보편적 정감을 느끼게 하여 좋은 기억의 자연경험을 떠올리게 한다.

화면을 구성하는 형상기억은 인간의 순수한 기억 속에 이제까지 체험해 저장해두었던 자연대상의 형상들을 기본으로 형성한다. 그 형상을 회화적으로 변환시키려면 창조적인 작가의 내적작용을 통해 자연 대상형태의 완전한 객관성을 초월하여 경험했던 시간과 공간을 포함한 장면으로 드러낸다. 형상기억을 통한 회화의 관찰방법에 관하여 鎭兆復이 그의 저서에서

“대상을 더욱 생동감 있게 표현할 수 있을 뿐 아니라 동시에 작가의 주관을 자유롭게 표현할 수 있다. 화가가 일상생활 중의 각종 아름다운 인상과 감정을 머릿속에 기억한 후 다시 이를 표현해 낼 때는 화가의 이상과 희망이 첨가될 수밖에 없다.”¹²⁵⁾고 하였는데, 이는 관찰방법으로서 형상기억¹²⁶⁾을 설명한 것이지만 화가에게 기억은 순수한 객관적 사실이기보다는 주관적인 내적작용에 의한 작업의 조건을 제공한다는 관점으로 본다면 회화작업 전반에 있어서 기억의 역할에 대해 언설하였다고 볼 수 있다. 또한 黃賓虹(1864-1955)의 作畫法을 예로 들어 “사생에 의해서는 단지 산천의 골격만을 얻을 수 있다. 만약 산천의 기운을 얻고자 한다면 눈을 감고 깊이 사색하여 그 정신을 정리하지 않으면 안된다. (寫生只能得山川之骨 欲得山川之氣, 還得闔目沈思, 非領略其精神不可)”라고 말함으로써 그 뜻을 같이 하였다. 여기서의 정신이란 산천의 정신과 작가의 주관적인 느낌을 포괄하는 말이다. 傳神하면서도 寫意的인 표현, 이것이 바로 동양화가들이 형상기억에 의한 관찰 표현방법을 중시하는 이유이다.¹²⁷⁾ 즉, 黃賓虹의 형상기억은 과거체험 장면의 파편을 불러내어 내적작용으로 결합시키는 형식을 띄는 것은 아니지만 자연형상을 그대로 그리는 것이 아닌 사의적 측면에서 공통점을 가진다. 사생을 통한 형상의 재현보다는 형상기억을 통해 작가의 정감표현을 중요시 여긴 것이고 이는 연구자의 작화방법과도 상통한다.

연구자 작업에서 나타나는 기억의 속성은 과거의 경험을 토대로 이루어지고 그것은 현재의 정감이나 감각을 통해 대상을 인식하는 지각적 요인에 의해 영향을 받는다. Henri Bergson(1859-1941)의 『물질과 기억』에서 주지하듯이 “과거의 이미지들을 보존해서가 아니라 이 이미지들의 유용한

125) 鎮兆復 저, 김상철 역, 『동양화의 이해』, 1995, 시각과 언어, p.29

126) 鎮兆復 저, 김상철 역, 『동양화의 이해』, 1995, 시각과 언어, p.29 “기억 속의 형상은 대상의 특징을 가장 잘 나타내는 부분들로, 이는 화가의 머릿속에서 종합되고 개괄되어 복잡하고 미세한 부분들이 제거된 상태이다.”

127) 鎮兆復 저, 김상철 역, 『동양화의 이해』, 1995, 시각과 언어, p.29

효과를 현재적 순간까지 연장하기 때문”¹²⁸⁾에 현재의 지각은 과거 체험된 형상적 요소와 함께 자연정감의 반영으로 기억을 현재로 불러오는 역할을 하고, 그것이 회화에서 기억 속 정감을 현재의 정감에 끌어들이는 연상 작용을 통해 화면을 재현하는 과정에서 나타나는 새로운 형상이 만들어지는 방식이며 이는 연구자의 작업에서도 행해지는 기억의 소환과 재구성하는 방법과 교집합을 가진다.

기억, 즉 과거의 이미지들의 존속을 전제하면, 이 이미지들은 항상 우리의 현재 지각과 혼합되며,¹²⁹⁾ 과거의 기억은 현재의 경험에 의해 풍부해지고 외적 세계로 인해 발생한 형상기억을 보충해준다. 이와 같이 연구자의 내적 작용이 개입된 形象記憶은 능동적인 현재의 자연 지각으로 촉발되어 잠재되어 있다가 표면으로 떠오르게 되는 것이다. 이를 Bergson은 저서에서

이미지-기억 자체는 순수기억의 상태로 환원되면 무용한 상태로 머물 것이다. 이 순수기억은 잠재적이기 때문에 그것을 끌어당기는 지각에 의해서만 현실화 될 수 있다. 또한 무력하기 때문에 자신의 생기와 힘을 자신이 그 안에서 구체화 되는 현재적 감각에서 빌려온다.¹³⁰⁾

라고 하였는데, 이것은 순수하게 中 상태에서 발현되지 않은 기억만으로는 화면에 형상기억을 표현할 수 없고 자연을 직접 만났을 때 정감에 의해 밖으로 표출되는 和에 이르러야 구체적인 예술 표현으로서 가치를 얻을 수 있다고 대입할 수 있다. 그러므로 연구자 작업과정에서 기억은 현재의 외부적 자연이 촉발요인이 되어 그 형상으로 인해 기억 속 장면이 구체화 되면서 정감을 표현하는 것이다. 즉 본 논문에서의 형상기억은 일반적인 기억이 中

128) Henri Bergson 저, 박종원 역, 『물질과 기억』, 아카넷, 2005, p.143

129) Henri Bergson 저, 박종원 역, 『물질과 기억』, 아카넷, 2005, p.116

130) Henri Bergson 저, 박종원 역, 『물질과 기억』, 아카넷, 2005, p.221

의 상태로 축적되어 있다가 현재 지각된 촉발요인에 의해 과거 경험했던 기억 속 형상들이 내적작용에 의해 과거와 현재의 기억이 재구성되어 만들어진다. 그렇기 때문에 화면에서 드러나는 형상기억의 모습은 현재정감에 의해 같은 기억을 연상하였더라도 다른 경향성을 띄게 된다. 이러한 연구자 내면에서 일어나는 기억의 재구성이나 형상기억을 생성하는 상상적 작용은 마음속에 내재된 心象을 표현하기 위한 전초이며 그것을 통해 화면은 구성된다. 화면구성에 필요한 내재된 형상기억을 통한 心象은 인간이 지각한 자연정감으로써 개인적인 형상기억이 단지 기억의 재생이 아닌 재구성된 감각의 조합이며 기억의 변형된 형상으로 이루어진다. 작품에 나타나는 형상은 기억의 소환을 통해 시간의 흐름과 무한한 공간의 축적, 그리고 그렇게 형성된 형상기억 안의 무수한 형적들의 복합적인 집합체로 心象에 근접하게끔 구성된다. 그리하여 화면은 일상적인 자연경관이 아니라 개인의 심리상태와 기억들을 상징하는 것이고 순간의 파편들이 모여 시간과 공간을 연결시키며 회화적 분위기 안에서 인간의 삶을 돌아보게 한다.

예술가는 일상적 삶에서 예술의 의미를 생성하는 역할을 주도하며 예술의 주된 재료는 삶에서 체득한 경험으로 이루어진 기억이라고 할 수 있다. 즉, 예술의 창조는 기억 속 이미지들로 이루어진다고 할 수 있으며 이에 대해 Hildebrand 는 예술작품의 생성은 기억 속 이미지에서 파생되는 것이라는 논지를 가지고 다음과 같이 설명하였다.

이 이미지들은 원래 수많은 감각적 인상의 잔여물로 기억 속에 남아 있다가, 마치 많은 사진들을 겹쳐 인화해서 전형적인 이미지를 창조해내듯이, 거기서 하나로 합체되어 전형적인 형상을 이루는 것으로 인식되었다.¹³¹⁾

131) Ernst Gombrich 저, 차미례 역, 『예술과 환영』, 2003, p.45



작품10. 김지현, <Song of nature>, 2011, 130x162cm 천에 수묵채색

고 하였다. 즉, 감각적 인상에 의해 축적된 이미지들이 기억 속에서 부유하다가 예술가의 선택에 의해 비슷한 장면 또는 표현하려고 한 장면들의 유사한 기억들이 모아져 [[작품10]] 과 같이 하나의 관념적 형상을 만들어 낸다는 것이다. 이는 예술품에서 전형적인 이미지

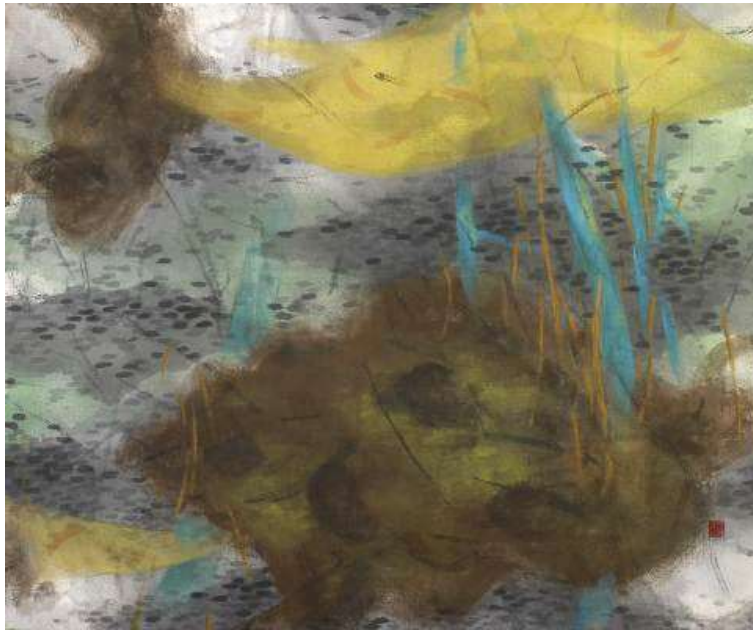
의 창조의 과정이 예술가의 내면에서 필터에 걸러지듯이 내적작용에 의한 선별작업 후 이루어지는 것이라는 내용이다. 연구자의 작업에서 내적작용에 의한 선별작업은 자기화과정을 거친 기억 속 자연이미지의 선별이며 그 선택된 이미지와 장면으로 실제작품에서 연구자만의 공감적 화면을 만들어 본다. 따라서 연구자의 화면에서 내재된 형상기억을 통한 심상표현은 내적작용에 의한 선별작업 후 이루어지며 그 자연의 흐름과 숲속의 정감표현으로 나누어 드러나는 자연의 모습은 Kant의 자연과 예술에 관한 개념에서 파생된 ‘예술은 자연의 산물이며 그 자연은 적절하고 자유로운 제 능력의 배치, 상상력과 오성이 자연스럽게 잘 조화된 유희’¹³²⁾라는 면에서 중화적 표현의 의의를 찾고 그 자연은 ‘보편적 자연을 따라야한다’¹³³⁾는 점에서 인간이 공감을 느낄 수 있는 자연 형상의 필요성을 찾아 누구나 한번쯤 경험했을 법한 장면을 연출하고 있다.

132) Michel Haar 저, 공정아 역, 『예술작품』, 동문선, 2005, p.35 참조

133) Michel Haar 저, 공정아 역, 『예술작품』, 동문선, 2005, p.35

1) 자연의 흐름으로 표현된 형상기억

자연의 흐름으로 표현된 형상기억은 『작품11』 과 같이 인간이 자연을



작품11. 김지현, <Scenery in memory>, 2011, 72.7×60.6cm, 천에 수묵 채색

마주했을 때 느끼는 감정과 그 인간의 감정에 따라 비취보는 자연에 대한 인상이다. 그 감정들은 자연을 체험하는 순간 생성되며 과거의 기억과 연상 작용에 의해 형상기억을 생성한다. 연구자에게 자연의 체험이란 멀리서 바라보는 것이 아닌 그 속으로 걸어 들어가 몸으로 체득되고 받아들여 저장되는 것이다. 그래서 의지와는 상관없이 마음속에 또는 기억 속에 지속적으로 쌓여져 있다가 어떠한 촉발 요인, 예컨대 나무, 잎, 햇빛, 바람 등에 의해 그때의 느낌을 회상하고 기억을 불러들인다. 특히 연구자에게 있어 인상적이고 가장 빈번히 자연에 대한 정감적 기억을 떠올리게 하는 것은 바람과 나

무의 형상이다. 어떠한 장소를 회상할 때 그 곳에 대한 느낌을 주도적으로 떠올리게 하는 것이기 때문이다. 또한 자연대상을 바라볼 때 느껴지는 바람은 촉감으로 느끼는 감각과 더불어 시각적·후각적 감각도 함께 가지고 이동하는 존재이다. 그것에 영향을 받아 움직이는 것이 나무형상이고, 나무형상은 장소마다 특징적이게 분포하기 때문에 장소성에 관한 축적의 표현 시 강조된다. 이러한 나무를 포함한 자연의 움직임과 보이지 않는 움직임의 흔적을 흐름으로 표현한 「Scenery in memory」, 「The reverie」, 「Flow」 같은 작품 군에서 볼 수 있듯이 주로 색채와 그로 인해 이루어진 흐르는 듯한 곡선의 성격을 가진 면 형태로 나타난다. 그리하여 화면은 중화적 표현으로 만들어진 바탕 위에 자연에서 느껴진 바람이나 물, 나뭇가지의 성장 등 움직이는 요소들을 흐르는 듯한 면 형태를 그려 넣어 본 연구자 내면에서 변형 작용을 거친 심상의 전체적인 분위기를 주도 한다. 그로인해 심상을 표현한 화면은 정신적 환기분위기를 형성하고 시간과 공간의 개념 까지도 흐름을 통해 통합시켜 자연정감을 드러낸 회화적 장면으로 변환을 꾀하였다.

흐름이 포함된 자연정감의 기억표현에서 중요시 다루어지는 것은 인간의 경험이다. 이러한 경험에 대해 철학자 John Dewey는 “예술은 실제적인 인생 경험 안에서 생긴다.”¹³⁴⁾ 는 언급으로 예술이 인간의 경험과 그 기억에 의해 창출되는 소산이라고 생각하였고 이러한 측면에서 인간이 경험했던 자연과 자연에서 느껴진 정감들을 표현하는 것은 예술표현의 기본적인 욕구와 그것의 실현이라 하겠다. 그리하여 연구자의 작업은 기억연상작용에 의한 자연정감을 표현하였는데 이것은 포괄적인 범위의 자연과 자연에서 느낀 정감을 담았기에 개개인의 경험이기도 하고 보편적인 인간의 경험에 의해 창출되는 기억 속 자연정감의 재구성이기도 하다. 즉, 자연정감은 경험에 의한 재구성된 형상기억 속에서 생성되고 그 정감들 사이에 흐름이 존재하여 화

134) 趙要翰, 『藝術哲學』, 경문사, 1985, p.275

면 안에서 환기적 역할을 담당하게 되는 것이다. 재구성된 형상기억 속에서 흐름 표현이란 자연과 만남의 場 한가운데서 연구자가 느꼈던 눈에 보이지 않는 자연요소들의 흐름을 나타내는 것으로 인한 정신적 환기 이외에도 시간적 지속의 의미를 동시에 지니고 있기에 인간이 삶 속에서 체득한 시간의 지속 또는 자연 요소들에 의한 기억의 지속적인 축적에 의해 파생된 것이라고 할 수 있다. 이는 Bergson의 “인간의 체험이란 인간이 자기의 의식 안에서 지금 가지고 있는 시간으로서 같은 뜻으로는 절대 되풀이 될 수 없으며 질적으로는 언제나 다르며 모든 살아있는 것들과 마찬가지로 언제나 지속적이다.”¹³⁵⁾라는 대목에서 볼 수 있듯이 살아있는 한 체험은 지속되고 순간순간이 다른 경험으로 이루어지는 것이고 동시에 지속적이라는 것을 알 수 있다. 연구자의 작품 속에서는 이러한 체험의 지속적인 속성에 의해 자연정감은 동적인 성질로 나타내고자 흐름이라는 현상을 만들어 냈다. 흐름으로 대표된 기억의 환기에 의한 자연정감은 재구성되고 그 활동은 기억 속의 장면을 작가의 내적작용에 의해 조작하는 것이므로 다분히 감정적이고 감각적이다. 실제 존재하는 장면을 재현하는 것이 아니기 때문에 기억 속 재구성된 심상을 표현하는 것은 주관적 화면으로 드러날 수밖에 없으며 그러한 표현은 인간의 의지에 따른 내적작용으로 인해 시공간을 선택하여 자유롭게 표현된다. 그리하여 연구자가 선택한 장면은 실재와 가상이 혼재되어 있는 상태이기에 보편적이기도 하지만 연구자만의 공간으로 재탄생되는 것이다. 그 선택적인 기억의 연상 작용 중 자연의 흐름이란 시간적으로나 공간적으로 마음 속 정감에 의해 선택되고 포착된다. 연구자 작업에서 시간적 흐름은 화면에서 보이는 색면으로 흘러가는 듯한 곡선 형태는 지나가는 바람처럼 또는 피어오르는 안개처럼 느껴진다. 이런 형태들로 이루어진 흐름이라 불리는 화면상의 색면은 바탕화면에서 중첩적 수묵과 채색 위에 표현된 면

135) J. Hirschberger 저, 강성위 역, 『서양철학사 下』, 이문출판사, 2003, p.807

으로 이루어져 화면에서 보여 지는 시간의 개념을 차례대로 지나가는 물리적인 시간이 장면끼리의 관계성을 가지고 서로 융합하여 나타나는 연속적이며 때에 따라 변화를 가지고 움직이는 흐름을 상징하려 했다.



작품12. 김지현, <Scenery in memory>, 2012 ,72.7×60.6cm 천에 수묵채색

【작품12】에서 보듯이 황색으로 드러난 상단부와 하단 우측의 형태 흐름으로 표현된 형상기억을 상징하며 흐름 표현 안쪽에 담겨져 있는 주황색의 긴 꽃잎 형태와 원형의 점 형태는 기억 속 저장되어 있는 연구자가 포착한 감정을 유발했던 자연현상

의 파편들이다. 그것은 자연에서 받은 인상으로 자연의 형상적 파편과 자연 안에서 느껴졌던 대기의 숨결, 바람, 후각적 요소들의 결합체이기도 하여 흐름을 나타내는 색면 속에 기억의 흔적을 저장해 놓은 형국이다. 【작품12】에서 보이는 장면의 내용은 숲에서 밑동을 드러낸 나무뿌리로부터 시작된다. 킁킁히 쌓아진 나무 주위의 흙과 그들이 보낸 시간을 수묵과 담채로 표현한 바탕화면 위에 죽어있는 나무뿌리의 형체와 그곳에서 삐죽 솟아오른 새로운 가지의 생성이 순간적으로 만난 연구자가 느낀 자연의 흐름으로 찬란하였을 숲의 모습을 간직하고 그 주위를 맴도는 바람과 바람으로 찬란한

기억의 일부분을 표현하고자 했다. 화면에서 보여 지는 죽어있던 나무뿌리와 바람의 느낌은 좀처럼 움직이지 않던 연구자 내면 감성에 한줄기 생명과 바람이 이는 듯한 느낌을 반영하였으며 그 장면 속에서 언젠가는 다시 자연으로 돌아가 무성하게 될 숲의 양분이 되는 것처럼 연구자의 감성 또한 마음속에 뻑뻑하게 차오르리라는 기대와 바람이 들어있다. 즉, 나무뿌리로 하여금 연구자의 감성을 자극하고 그것으로 현재의 상황을 돌아보며 과거의 비슷한 자연 체험을 떠올려 중첩적 화면을 구사한 것이다. 그 바탕에서 자연형상의 표현 위에 흐름은 시간의 지속적 속성에 의한 ‘지나감’을 상징하고 인간 삶에서 희망과 정신적 환기의 역할을 해 미래에 대한 연결고리로 작용한다. 이렇듯 각각의 이야기와 감정이 저장된 유동적 흐름이 간직한 기억의 파편은 작품 속에서 『작품12』에서는 꽃잎의 형상으로 『작품13』에서는 빗방울의 형태로 또는 『작품14』에서와 같이 흐름으로 표현된 먹선 안쪽 색면 형태로 보여 지고 있다.

『작품13』을 자세히 들여다보자면 청자색의 안개 같은 면으로 그려진 자연의 흐름 속에 간직한 기억이 남긴 흔적은 긴 점의 형태를 띄고 있다. 그것은 빗방울을 상징하기도 하고 바람에 흩날리다 땅으로 내려앉은 꽃씨이기도 하며 인간 내면에 부유하다가 자리를 찾아 질서 있게 쌓이고 있는 감정의 일부분이기도 하다. 다양한 의미가 집합해 있는 흐름의 넓은 면은 화제인 「The reverie(몽상)」에서 느낄 수 있듯이 작가의 상상에서 파생되어 존재하는 것이기에 형태가 정확한 면으로 분할되지 않고 흐릿하게 피어오르는 연기처럼 스쳐가는 바람처럼 그려진다. 안개같이 어스름한 청자색의 면은 그 안에서도 서로 다른 깊이를 부여하며 나무형상을 가지고 있는 갈색의 형태에 걸려있기도 하고 청록색으로 그려진 잎맥을 나타내는 상징물에 스며들기도 하면서 화면 전체에서 들어오고 나가는 勢를 만들어 전체적인 화면을 지배한다. 여기서 보여 지는 청자색의 흐름은 환기의 역할보다는 전체적



작품13. 김지현, <The reverie>, 2012, 130x117cm, 천에 수묵 채색

인 자연정감을 품고 있는 모체라고 할 수 있다. 흐름 표현안쪽에 나무와 모래, 벌레와 새들의 지저귐, 새벽녘의 이슬 등 당시 연구자에게 특별히 다가왔던 자연의 체취를 각인하고 흐릿한 기억 속 장면들을 모두 감싸 안은 자연의 숨결인 것이다. 이것 또한 일정한 순간적 요인이 아니고 지속적인 흐름에 의한 것이기에 화면에서 혼연한 형상으로 표현하였다. 그리고 청자색의 흐름 안쪽에 빛이 비치는 것과 같은 황색의 채색은 또 다른 흐름이 개입되었음을 나타내는 표현이며 이것은 자연의 흐름을 기억에서 끌어올릴 때 연상 작용이 한 방향이 아닌 다중적인 방향으로 진행된다는 것을 의미한다.

이러한 기억의 연상으로 보여 지는 화면의 흐름을 포함한 구성은 형상기억들이 서로에게 영향력을 가지고 결합하며 자연의 속성과 같은 유기적인 성격으로 나타내려 한 것이다.

기억 속 자연정감을 표현하면서 그려낸 화면에서의 자연의 흐름은 작품에 따라 다른 형태로 드러난다. 예컨대 『작품12』의 경우는 화면 안에서 흐르는 듯한 황색의 면과 같은 형식으로 화면 안에 녹아있는 경향을 보여주고 있지만 『작품14』의 경우에는 흐름의 표현 자체가 화면의 인상을 지배하는 형식을 보이는 데, 강한 먹선으로 표현된 흐름은 자연에서 받은 강렬한 기억과 삶의 조각들을 나타내는 안쪽의 채색으로 채워진 것들은 연구자의 기억 속 정감의 파편으로 해석할 수 있다. 그리하여 자연의 흐름이란 혼연한 형상만 지니는 것이 아니라 『작품14』의 경우처럼 강렬한 인상으로 표현되기도 한다.



작품14. 김지현, <Flow>, 2013, 30x90cm, 천에 혼합재료

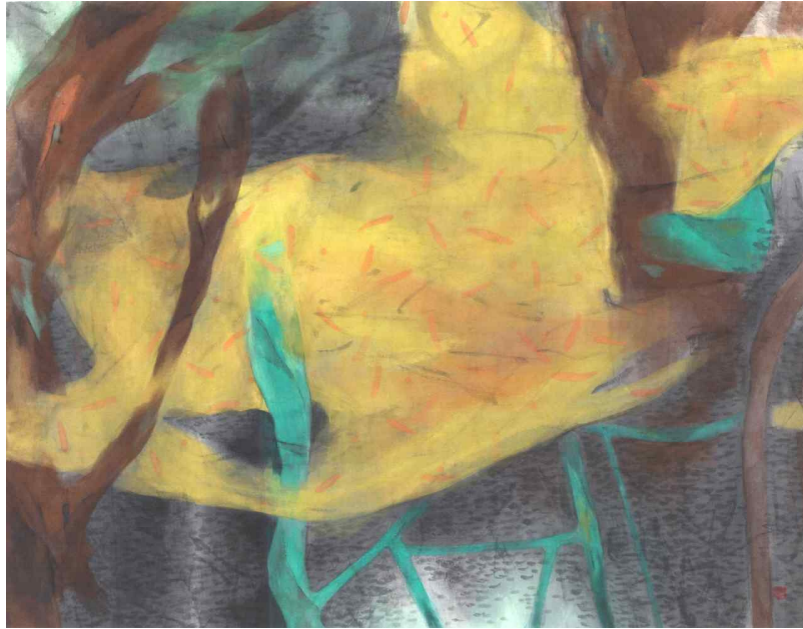
자연의 흐름을 통칭하는 표현방법은 밀도의 차이로 이루어진 中상태의 화면 위에 기억 속 자연의 장면과 그 안에서의 감정이 생명력을 얻게 하여 과거 기억과 현재의 자아 사이에 만나는 매개체로 작용한다. 정신적 환기와 더불어 화면의 환기를 의도하고 자연의 생동감과 형상기억의 동적인 면모를

보여주려 한 것이다. 이에 연구자의 작업 과정은 경험된 자연에서 시작되어 정감과 함께 작용된 형상기억으로 변용되고 그 형상기억 속 정감을 의도적 우연에 의한 바탕화면에서 中의 의미를 밀도 있게 담아 형성하면서 그 위에 和로 선택된 자연정감의 중첩과 흐름으로 생명력을 표현한다. 그것은 시각적으로나 감성적으로 정신의 환기를 자아내어 회화적 공간을 구축하고 작업을 통해 단순히 연구자의 내면을 반영하는 차원을 넘어 감상자로 하여금 개인적 기억의 회귀와 함께 또 다른 경험을 생성시키는 작품으로 발전시켜 끊임없이 화면을 통해 교감하고 소통할 수 있으면 한다.

2) 숲속의 정감을 표현한 심상

연구자의 작업에서 주도적으로 나타나는 장면은 숲 속 자연과 그 자연을 구성하고 있는 요소들과 자연을 느낀 연구자의 감정이며, 특히 숲을 이루고 있는 나무로 하여금 정감을 대변시키는 경향을 보이는데 그 표현이 잘 드러난 작품은 「Scenery in memory」와 「Flexible scenery」의 작업 군이다. 【작품15】에서 볼 수 있듯이 화면에서의 숲속의 정감은 나무로 대표되는 자연의 다양한 표현으로 움직임이 있는 듯하게 생동감을 부여하려고 했으며, 그 다양한 시각적 효과로 인해 숲속이라는 공간의 표정과 그 안의 눈에 보이지 않는 움직임까지 담아내는 화면상 운율적인 運筆과 나무형상을 상징하는 형태이다. 이는 숲속의 형상재현 뿐 아니라 눈에 보이지 않는 잠재적 요인까지 담아내려는 연구자의 형식상 기법으로 이는 바탕화면에서의 중첩적 화면과 형상기억의 겹들 위에 숲속에서 느낀 정감을 표현한 것이다.

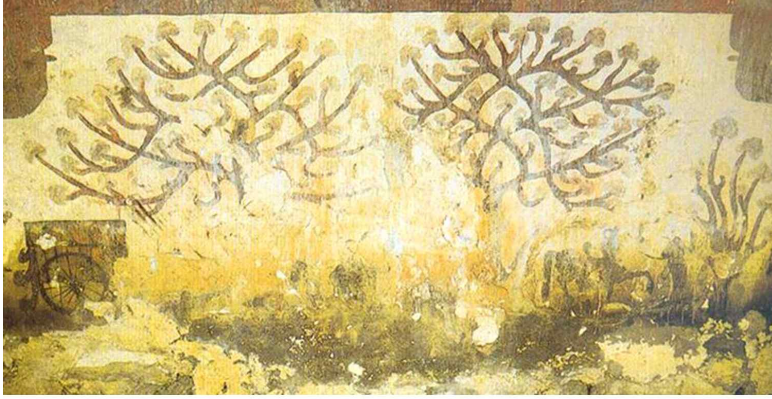
자연정감이 인간 내면 깊숙이 보관 되었다가 그에 대한 기억을 소환시키고 싶은 감정이 일어나는 시기는 인간이 心的 위기를 느낄 때라고 생각한



작품15. 김지현, <Scenery in memory>, 2013, 91x116.8cm, 천에 수묵 채색

다. 현재 심적 상태로 인해 일상적인 도시생활에서 스쳐 지나가기 쉬운 자연물이 오히려 부각되어 감정이입의 대상이 되기도 하고 현재 상태를 나타내는 지표가 되기도 하며 때로는 자연의 과장되지 않은 몸짓으로 여유를 느끼게 되어 사유의 시간을 가지게 되고 그로인해 심리적 긴장을 풀게 된다. 그런 자연이 주는 안정감으로 연구자 화면에서는 기쁘거나 활기찬 때를 포착해 그리는 것보다는 오히려 심적으로 복잡하거나 정신적 환기가 필요할 때의 정감들이 화면에 자주 등장한다. 그리하여 화면은 과거로 돌아가고 싶은 때의 모습이나 본인에게 안정을 주는 시공간, 본인이 원하는 활기참을 드러내는 감각적 요소를 표방하고 때로는 현재의 감정 상태와 비슷한 과거로 회귀하여 반영하는 경향도 보여준다. 즉, 연구자의 심적 상태에 따라 장면과 시간은 자유자재로 움직이고 선택되어 화면에 나타나는데 그 주요 미적 대상은 숲이나 일상생활에서 만나는 자연이 소재이며 그 자연대상 중 나무의 형상을 표현함으로써 심상을 상징하여 나타내려 했다. 나무를 소재로

한 그림은 한국회화사에서도 깊은 유래를 가지고 있다. 『도판13』에서 볼



도판13. 각지총 널방 오른쪽 벽화, 5세기, 김립성 집안현 우산하

수 있듯이
고구려시대
벽화에 보
이는 나무
는 중요한
제재로 사
용하여 표
현되었는데
그것은 우
주로서의

나무의 의미와 생명근원으로서의 의미를 담고 있다.¹³⁶⁾ 더 나아가 나무는 지상과 천상의 연결 통로¹³⁷⁾를 상징하기도 하는데 그것으로 보아 나무는 인간과 자연 또는 현시와 그것을 초월한 시간을 연결하는 고리역할을 했다고 볼 수 있다. 나무는 현대미술에서도 예술표현의 영감적 원천으로 이용되고 예술가 내면에 내재되어있는 감성을 자극하는 동시에 인간과 자연의 연결고리 역할을 하고 있다. 더불어 나무가 의미하는 바를 Mircea Eliade는 절대적 현실의 표현이며 인간 삶의 원천¹³⁸⁾이라고 하였는데, 이러한 견해는 나무를 현실표현과 인간 삶의 궤적을 반영할 수 있는 대상으로 생각한 것이라고 해석할 수 있다. 이는 곧 나무가 繪畫에서 인간 삶을 상징할 수 있고 그것은 단순하지 않은 삶의 복잡성과 변화로움을 대변할 수 있음을 시사한다. 또한 나무는 자신을 표현할 수 있는 소재로 이용되어 회화에서 뿐만 아니라 미술치료에서도 그 역할을 하고 있다. 회화적 표현으로써 연구자가 느낀 대

136) 전호태, 『고구려 고분벽화연구』, 사계절출판사, 2000, pp.39-40 참조

137) 정연경, 「고구려벽화에 나타나는 나무의 기능과 변화」, 『기초조형학연구』 vol.14 no.2, 한국기초조형학회, 2013, pp.349-367

138) Mircea Eliade 저, 이재실 역, 『이미지와 상징』, 까치, 1998, pp.54-59 참조

상인 나무와 미술치료 대상자에게 있어 나무의 존재는 인간의 감정을 대변하는 존재로서 그 맥락을 같이하고 이에 대해 Charles Koch는 “나무그림을 통하여 개인적 삶의 내용, 전기적 상황과 개인의 성격을 읽을 수 있으며 나무가 개인의 무의식에 있는 감정들을 반영할 수 있다”고 보았다.¹³⁹⁾ 이처럼 나무는 자연대상일 뿐만 아니라 인간 감정을 이입할 수 있고 대변시킬 수 있는 대상인 것이다. 감정을 대변하는 나무의 표현은 본 연구자의 작품 속에서 圖像化된 나무의 형태나 나뭇가지들이 중첩되어 있는 화면에서 선조와 색상으로 연구자가 현재 표현하고자 하는 자연정감을 말해준다. 평론가 박영택은 연구자의 작품 속 이러한 감정의 움직임을 나뭇가지표현에 빗대어

화면 가운데나 가장자리에서 중심으로 드리워진 자취(먹의 집적으로 이루어진 선)는 고개를 들어 쳐다본 나뭇가지나 사방에서 팔을 뻗어 다가오는 나무줄기의 이미지다. 그러니까 활력적인 속필은 자연의 본질을, 더러 뭉개지고 꺾이고 건조한 상태에서 그은 선은 나무의 힘을 느끼게 하려는 배려이며 여러면서도 스며들어 촉촉한 필선은 미묘한 감정의 변화를 암시하고 있다. ¹⁴⁰⁾

고 평하였다. 미적 대상이 되는 나뭇가지의 형상이 감정변화를 암시하면서 나무는 형상표현 뿐 아니라 감정까지 포함해 화면에 변화와 생기를 불어 넣어 준다.

나무표현은 자연을 관찰하는 인간의 다양한 시점에 의해 총체적인 인상으로 화면에 중첩된다. 즉, 나무를 마주보고 바라보는 시점과 숲 안으로 걸어 들어가 나뭇가지들이 열기설기 얽혀있는 모습을 포함한 하늘을 바라보는 시점, 혹은 나무를 떠받들고 있는 뿌리이자 이 모든 것들을 가능케 하는

139) 김선현, 『마음을 읽는 미술치료』, 넥서스, 2006, p.92

140) 박영택, 「자연에 대한 몸의 경험, 기억」, 김지현 개인전 전시서문 中 발췌

인간과 자연을 떠받치고 있는 대지를 바라보는 시점 등이 모두 한 화면에서 구현된다. 즉, 정면·위·아래·근경·원경 모두를 포함하려 했다. 그리하여 연구자가 표현한 화면은 대상을 바라보는 감상자와 대상과의 관계성을 드러냄은 물론 兩者가 함께 있던 시공간과 정감까지도 포괄하여 나타낸다. 이렇듯 자연정감을 드러내는 것으로써 나무표현은 다양한 측면으로 해석할 수 있다. 결국, 연구자는 숲과 나무를 통해 얻어진 형상기억으로 공간감이 드러난 표현을 하려 했던 것이다.

나무 형상표현은 크게 두 가지로 나타난다. 첫 번째로는 내적작용에 의해 변형된 움직이는 듯한 나무의 유연한 형상표현이며, 두 번째는 형식상 가장 많이 보여 지는 감정을 드러내는 운율적인 線으로 표현된 나무형상이다.

나무의 변형된 형상 표현은 주로 일반적인 나무색으로 대표되는 黛赭色으로 형상을 그려냈지만 그것은 실재하는 형상이 아닌 자연의 흐름과 정감에 의해 형상기억 속에서 自己化된 모습으로 드러난다. 화면에서 드러나는 나무형상은 어떤 한 장면에서의 특정한 나무일 수도 있지만 그것의 형태를 분명히 설명하는 것이 목적이 아니라 대상에서 느껴진 감정을 그려내는 것이기에 『작품16』에서와 같이 나무기둥 같기도 뿌리 같기도 한 형상으로 나타나 자연에서 받은 인상을 대표한다. 나무의 형상을 바라보고 느끼는 자연정감은 비단 기둥이나 樹幹에서만 발생하는 것이 아니라 樹根에서도 느껴지는 것이기에 화면에서 보이는 나무형상은 나무의 樹根·樹幹·기둥의 모습을 상징적인 표현으로 나타내려고 했으며 특히 『작품16』에서는 뿌리와 땅이 만나는 지점에서의 공간감과 뿌리에서 시작되는 나무의 밑동이 결합되어 화면에서 변화된 형태로 드러난다. 이러한 나무의 표현은 잎맥의 형상을 따온 청록색 식물의 표현과 함께 자연의 흐름과 자연형상간의 연결고리 역할을 하며 화면을 구성한다. 화면은 작가의 내면에 간직된 형상기억에서 추출



작품16. 김지현, <Scenery in memory>, 2011, 130x50cm, 천에 수묵채색

한 나무와 숲의 정감을 다방면으로 재구성하여 재현하게 되었고 이런 표현으로 나무의 모습은 구체적이기보다는 작품 안에서 생명력을 가지고 변화하며 한 장면에서 보여진 나무나 숲이 아닌 경험했던 자연에 대한 느낌과 그것을 떠올리는 과정에서의 감정이 표현된 것이다. 작품의 시간적 배경인 어둠이 내려앉을 무렵 저녁은 인간의 생활 중 마무리가 되는 시점이다. 하지만 오히려 자연은 그 때부터 부지런히 움직여 찬란한 아침을 준비하는 것처럼 어두운 화면 안에 보이는 나무들은 꿈틀거리고 잎맥도 살아 움직인다. 그 위로 지나가는 하루의 마지막 빛을 포함한 바람의 흐름으로 저녁의 숲은 더욱 활기를 띤다. 바탕화면은 여러 가지 숲을 이루는 생명체의 작은 움직임인 필선과 필점으로 가득 차있고 이것은 작가가 바라본 자연의 풍경이자 이야기이다.

연구자가 그려낸 나무의 표현은 [[작품16]] 과 같이 밑 등 부분을 표현한 작품이 있는가 하면 같은 표현형식이지만 [[작품17]] 처럼 나무의 정면 모습을 그려내며 나무를 본색인 垚赭色 계열이 아닌 黄色계열로 드러내기도 하였다. 색상이란 상징성을 떨 수 있고 형상을 부여하지 않아도 색상만으로도 표현대상을 대변할 수 있기에 연구자의 화면에서 다르게 표현된 색면의



작품17. 김지현, <Scenery in memory>, 2011, 45.5x53.0cm, 천에수묵채색

의미는 다중적 성격을 가지고 다른 색상으로 표현된 모습도 보여진다. 이를 『작품17』에서 볼 수 있는데 나무의 색은 갈색조와 황색조의 두 가지로 나타난다. 이것은 나무 표현이면서 청자색의 흐름과 반대의 성격을 가지는 흐름을 의미하기도 한다. 이와 같이 나무는 변형된 형태로 화면에 표현되어 인간 감정과 형상기억의 불완전성, 다양한 장면의

결합이라는 성질을 대변하여 작가의 내면심상을 표출하는 것이다. 이때의 내면심상이란 작가가 느낀 감정을 나무라는 대상에 투영 시킨 것인데 나무의 운동감 있는 유연한 표현으로 연구자가 느낀 자연정감을 표현하려 한 것이다. 인간은 자연을 바라보았을 때 아름다움을 느끼는 한편 현재 본인의 감정 상태에 따라 대상을 관조하게 된다. 그리하여 같은 대상이라도 때로는 강인한 모습으로 때로는 흔들리는 모습으로 느껴지는 것이며 감상자에게도 같은 작용으로 개인의 내면상태에 따른 의미로 다가온다. 연구자 화면에서 표현된 나무의 모습도 이러한 작가의 내면상태를 반영한 자연정감으로써 때로는 강하게 때로는 부드럽게 드러나면서 또 한 번의 변화의 과정을 겪는

다.

두 번째 형식인 선으로 표현된 심상표현은 나무표현을 중점적으로 숲의 분위기를 자아내고자 한 의도에서 파생된 방법이다. 형상기억 속 강렬한 나무형상을 선으로 표현하여 얼기설기 엉켜진 나무형태 표현을 통해 마치 숲에 걸어 들어온 느낌을 나타내려 하였다. 이때 선의 운율적 표현은 자연을 통해 느낀 정감의 흐름을 드러낸 것인데 그로인해 화면은 선의 움직임으로 하여금 「유연한 장면」이 읽혀질 수 있으며 동적인 화면으로서 자연의 생동감을 나타내고 자연정감을 느낀 인간의 感情線도 함께 드러낸 것이다.

Wassily Kandinsky는 이러한 선에 대한 연구를 그의 저서 『점·선·면』에서 “線은 완전한 靜止를 파괴함으로 해서 靜的인 것에서 動的인 것으로의 飛躍이다.”¹⁴¹⁾고 하였는데 기억 속 장면의 동적인 면모가 시간의 연속성과 공간의 축적으로 유동적인 화면을 형성하는 형상기억들의 형적이 이루어짐을 감안했을 때 선으로 표현된 대상은 그 당위성을 인정받을 수 있다. Wassily Kandinsky의 예술철학은 비록 자연에서 파생된 형상성에 관해 외면하는 양상을 보이지만 저서 『점·선·면』에서는 예술을 형성하는 조형요소로서의 선을 과학적이고 체계적인 입장으로 접근하였기에 그에 대한 이론을 인용하였다. 또한 이런 선의 운동성에 대해 Bachelard는 판화에서 나타난 선에 비유하여 다음과 같이 논했는데,

에너지가 실린 판화에서 선은 단순한 프로필이 결코 아니며 게으른 윤곽도 결코 아니고, 부동된 형태도 결코 아니다. 판화에서 아무리 하찮은 선도 그것은 이미 하나의 궤도이고 이미 운동이다. 그래서 판화가 훌륭하다면 선은 최초의 운동, 망설임도 수정도 없는 그런 운동인 것이다. ¹⁴²⁾

141) Wassily Kandinsky 저, 안정인 역, 『점·선·면』, 미진사, 1982, P.51

142) Gaston Bachelard, 김웅권 역, 『꿈꿀 권리』, 동문선, 2008, p.83

이것은 판화작품에서 보여 지는 빗대어 선의 운동성을 말하고 있지만 회화에서도 선은 같은 맥락이다. 연구자의 작업에서도 선은 형태를 가두는 역할이 아닌 화면의 역동성과 시간의 흐름을 나타내려고 했고 그렇게 화면에 표현된 선이 운동성을 가지고 존재할 때 그 궤적은 선의 질감과 함께 이야기를 끌어내어나가기도 하고 시선의 흐름을 이끌기도 하며 모든 형상기억에 생명력을 불어 넣어준다. 그 예로 『도판14』에서 보이듯이 나뭇가지들은 규칙적으로 또는 불규칙적인 형상성을 띄고 여러 방향으로 진행되는 線條로 표현되기도 한다. 선조로서의 나뭇가지는 『도판14』에서처럼 자유로운 運筆로 그려지지만 그 내면에는 자연에 대한 감성과 그 자연과의 만남을 경험한 인간의 정감이 고스란히 녹아있다. 언뜻 보면 격자의 선이 있는 듯 보이나 이것은 나뭇가지의 선택적 표현으로 연구자의 형상기억에 남아있던 나무에서 파생된 자연의 形迹인 셈이다. 이처럼 선은 연구자에 의해 운동성과 시간성을 부여받고 공



도판14. 이용로, <숲>, 1955, 133x68cm, 한지에 수묵채색

간성을 성립하여 형상기억은 그로인해 만들어진 자연의 형적과 더불어 조형적 시공간을 형성한다. 그러기에 선으로 표현된 화면은 울동감을 느끼게 하고 그 표현은 작가의 정감이 드러나기에 사물이나 형태를 그리더라도 그리는 방식에 따라 개별성이 독특하게 드러나는 것이다. 선의 울동감은 대상에게 생명력을 불어넣어주는 동시에 대상을 바라보고 체험한 인간 내면의 감정선이라고 할 수 있다.

연구자의 전반적인 작업에서 살펴보자면 선을 이용해 과거의 자연 체험으로 인한 정감으로 생성된 형상기억을 다양하게 표현하고 있다. 특히 기억 속 자연의 모습을 표현함에 연구자의 기억이 현재 정신세계에서 나뭇가지나 하늘의 별자리, 빛이나 삶의 궤적으로 대변되어 화면 안에서 선으로 그려낸다. 또한 화면에서의 선은 길으로 드러나는 것만 존재하는 것이 아니라 작품의 바탕화면 제작과정에서도 쓰여져 중화적 표현의 측면으로 화면안쪽에서 감정을 드러내고 길으로는 자연의 모습을 상징하게 된다. 그러므로 연구자가 표현하는 하나의 선은 다양한 미적의미를 내포 할 수 있는데 그 선은 전개방향과 운동에 따라 감정의 움직임이 정해지고, 굵기에 따라 변화를 주도하며, 속도에 따라 시간과 공간의 변화를 주도하면서 생명력을 가진다¹⁴³⁾고도 할 수 있다.

결국 작품에서 표현한 선은 연구자의 체험을 통해 얻어진 형상기억에서 파생된 자연 형적과 더불어 현재 정감궤적을 드러낸 것이다. 선으로 표현된 나무는 부드러운 표현이 주조였던 【작품16】 과 【작품17】 의 경우처럼 개인적인 이야기의 敍事보다는 【작품18】 , 【작품20】 은 자연과의 만남에서 느껴진 감정의 울동감과 생명력을 부각시킨 방법이다. 기법상 필선으로 그려낸 나무의 표현은 면으로 형성되어 있는 것이 아니기에 좀 더 힘 있고 자유로운 표현이 가능했다. 숲이나 나무는 살아있는 것이고 바람과 숲속 생명

143) 金原省吾 저, 민병산 역, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 2003, p.121



작품18. 김지현, <Traces>, 2014, 90x90cm, 천에 수묵 채색

체에 의해 실제로 움직이는 모습을 보여주기 위해 목탄과 먹을 이용한 붓으로 그리고, 먹물을 튀기고, 붓이 아닌 나뭇가지로 그어진 선의 기법이 화면에 쓰여 졌다. 『작품18』의 선으로 표현된 나무 형태는 2003년 - 2008년에 주로 작업했던 『작품19』와 같은 나무 표현에서 파생된 기법으로 나무의 가지들이 마치 스스로 움직일 수 있는 것처럼 기둥에 붙어있기도 공중을 부유



작품19. 김지현, <The song of nature>, 2008, 60x72.7cm, 천에 수묵 채색

하기도 하면서 전체적인 화면 안에서 자유로운 운필로 그려내었다. 이는 마치 인간의 태초 내면 감정이 정갈하게 정리되어 있지 않고 中 상태로 쌓여져 있다가 和로 발현되는 것과 같이 숲에서 나뭇가지도 나무 본체에 붙어 있는 것도 있지만 바람에 날리고 바닥에 떨어지는 등의 다양한 방법으로 존재하는데 이 모든 것을 숲의 포용력으로 조화를 이루며 화면에 표현되고 있다. 또한 이 작품에서는 선의 표현을 극대화 시켜주는 방법으로 돌가루를 이용하여 선으로 나타낸 나무의 형상에 자연적 질감으로 이루어진 촉감을 더하여 눈으로 보고 몸으로 느끼는 기억 속 자연에서의 숲속 체험을 화면에 담아내려 했다. 『작품20』에서의 수묵으로 그려진 나무의 표현은 선의 운율감과 함께 수묵이 가진 자연의 상징성을 내포하며 나무의 생동감과 동시에 숲속의 정취까지도 표현할 수 있는 筆線으로 구성하였다. 화면에서 보여지는 필선은 숲에 존재하는 나무형상을 상징하는 것에서 시작하여 새의 발



작품20. 김지현, <Flexible scenery>, 2014, 90x170cm, 천에 수묵 채색

자국, 바스락 거리는 소리 등 감각적인 것들을 상징할 수 있는 것으로써 형상기억 속 숲의 정감을 표현하고 있다. 이러한 경향의 작품에서 보이는 안쪽의 얇은 나뭇가지들의 연속체는 숲 속에서 하늘을 바라보았을 때 나뭇가지들이 열기설기 엮여있는 모습을 모티브로 삼아 낮에 하늘과 함께 보이는 나뭇가지들의 연결선이며 밤에 하늘을 수놓는 별자리의 軌跡을 의미하기도 하여, 숲이라는 공간을 정면으로 觀照하는 방법을 넘어서 그 안으로 직접 들어가 체득한 하늘과 땅 그리고 인간이 존재하는 공간 모두를 총체적으로 표현해 확장된 공간을 구현해 보았다.

선과 함께 이 작업에서 두드러지는 중첩된 채색의 화면은 무한한 공간적 성격을 지향하고 깊이 있는 공간표현과 함께 심상의 깊이에서 나오는 자연정감의 심리적 공간을 구축하려 했다. 선이 현재의 감정을 대변하는 감정흐름의 상태라면 색은 감정을 축적시켜 반영하는 수단이다. 색은 감정의 정서적 영역을 대변해주는 예술표현의 한 요소이며 흔히 색채는 음악의 멜로디와 마찬가지로 정서를 자극하여 향수를 불러일으키는 속성을 지니기에 감정의 상태를 나타낼 수 있다. 그러므로 일반적인 색이 예술로 표현되었을 때는 색을 통한 의미부여를 통해 그 해석도 달라질 수 있다. 이를 Rudolf Arnheim은,

색의 느낌은 주관적이고 정서적이다. 한 가지 색상이라도 명도, 채도, 면적 등에 따라 그 느낌이 변한다. 두 가지 색상이 병치 되었을 때는 더욱 예측하기 어렵다. 과학적 색채 이론은 실제 생활에서 지각적·경험적 의미를 가지지는 못한다. 오히려 예술가의 색채가 더 많은 의미를 가진다.¹⁴⁴⁾

라고 하여 예술가가 색에 의미를 부여함에 따라 그 해석이 달라진다는 것이

144) Rudolf Arnheim저, 김춘일 역, 『미술과 시지각』, 미진사, 1996, p.328

다. 회화에서 색은 실재 보이는 색채로 표현되어 그 표현대상의 특질을 보여주기도 하지만 추상적인 표현에서는 작가내면에서 뿜어져 나온 색으로 화면에 예술적으로 의미부여하여 독창성을 드러내기도 한다. 이러한 예술표현을 보고 Bachelard는 ‘화가에게 색깔은 창조하는 힘이다.’¹⁴⁵⁾라고 하면서 색이 물질에 작용하고 물질이 색을 통해 진정한 생명력을 부여받으며 물질과 빛 사이에 행해지는 작용에 대하여 그 역할을 규정하기도 하였다.

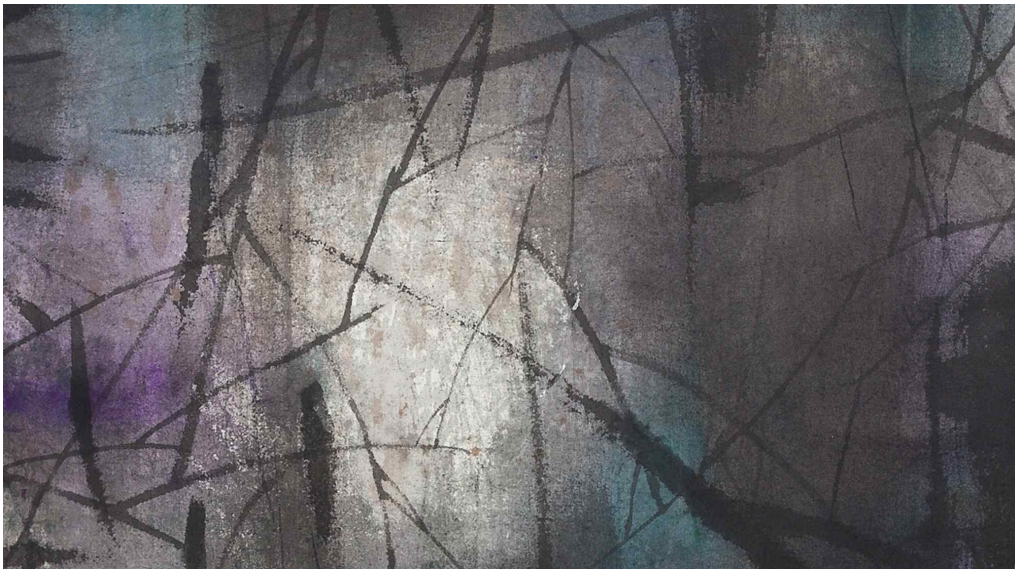
색의 작용은 화가에게서 나오며 화가는 원초적인 감정이나 우주적 원소들이 지닌 물질성과 인간을 연결시켜 새로운 예술을 창조해 낸다. 색채가 깊이 있게 내밀한 곳부터 차오르는 이유가 그것이다. 결코 단순한 색 차원이 아니라 감정의 깊이를 나타내는 것이며 빛·물질·정신·우주를 이루는 원소들을 담아내는 것이다. 하지만 작가감정이 개입된 색은 정서적 감동으로 정감을 대변하기에 작품에서 감동에 의한 색감의 표현은 심상을 드러내는 수단으로 쓰여 진다.

연구자의 작품제작과정에서의 채색의 기법은 우선 수묵을 이용하여 화면을 물들이고 자연체험을 통해 얻어졌던 기억이 소멸되는 것과 같은 맥락으로 여러 번 빨아내어 그 흔적만을 취한 후 표현하고자 하는 자연대상과 그것을 회상하는 과정에서 느낀 정감을 어느 한쪽으로 치우치지 않은 색상을 선택하여 모호한 경계로부터 켜켜히 색을 쌓아 올리는 것부터 시작된다. 기억이 현재에 가까울수록 선명해지는 원리로 점진적으로 강한 색채가 되도록 물들이고 빨아내어 형상기억의 흔적을 쌓아가는 작업을 진행하는데 이 작업으로 인해 연구자만의 독특한 색감이 표현되도록 하고 있다. 이런 색을 입히는 과정은 심상표현에 있어 내적작용에 의한 색이며 밖으로 보여 지는 객관적인 자연형상이 아니다. 물론 자연의 색감을 내포하고는 있지만 그것은 자연과 작가의 교류에 의한 감정의 잔여 색이며 그 색상은 자연색의 보

145) Gaston Bachelard 저, 김웅권 역, 『꿈꿀 권리』, 동문선, 2008, p.46

편성을 가지고 있어 자연과 인간의 유기적인 소통을 꾀할 수 있고 그로인해 친밀한 감동을 얻어내려는 목적을 가지고 있다. 객관적인 자연대상을 예술가는 주관적인 화면구성작품에 공동의 이야기를 담아 공유하고 향유하여 감상자가 공감할 수 있게 해야 하기 때문이다.

이를 위해 연구자는 색으로 표현된 화면의 밑바탕을 中의 성격을 내포한 중화적 표현을 통해서 정감의 집적을 나타내려고 하였으며 그 형식적 방법으로 기억 속 형상을 새기고 지우는 과정과 같이 천을 여러 번 빨아내어 편안하고 안정된 분위기로 감정적인 휴식을 얻을 수 있는 화면을 만들려고 했다. 이러한 색의 표현은 [도판15] 에서 볼 수 있듯이 바탕화면의 재료인



도판15. 김지현, <Flexible Scenery>부분, 2014, 120x120cm, 천에 혼합재료

천에서 염색과 채색의 방법으로 쌓여져 자연 체험의 정감적 요소들을 담아 드러내며 중첩된 장면을 보여준다. 그리하여 화면은 자연을 통해 간직되어져 있던 지각된 색들이 화면에서 커켜히 쌓아져 重層을 형성하고 그 층은

때로는 무겁게 보이기도하고 때로는 여백인 것처럼 보인다. 마치 Stained glass가 여러 겹 겹쳐지면 이 많이 겹쳐져 혼합되는 부분은 어두워지고 그렇지 않은 부분은 빛이 밝게 들어오듯이 기억의 순간도 마찬가지로 조밀한 부분과 그렇지 않은 부분으로 분리되면서 화면의 중량감을 조절한다. 마치 흐릿한 기억의 속성을 반영하듯 대부분은 반투명의 색상으로 층을 이룬다. 이 때 색의 중첩과 여백처럼 보이는 부분의 의미는 형상기억의 심층적 흔적에 의한 내면상태이다. 숲이라는 장소가 가지고 있는 공간감과 자연을 체험했던 기억이 가진 시간성을 모두 함축하기 위하여 여러 번의 염색과 중첩적인 선염의 효과로 무수한 시간의 흐름으로 생성될 수 있도록 자연의 내력을 드러내려 하였다. 이러한 바탕화면의 중첩적인 선염 표현은 내면에 감정을 쌓아올리는 중화표현의 일종이라 할 수 있다. 자연적 대상에서 얻은 정감은 시간의 흐름에 의해 분명해지기도 하고 희미해지기도 하는데 선염효과는 바탕화면에서 우연성을 내포한 얼룩이라는 형상으로 나타나 연구자의 심상을 나타낸다. 그리하여 연구자의 화면은 보이는 색채의 흔적인 선염과 먹의 흔적인 발묵의 융합으로 이루어진 중첩적 효과를 얻어 추상적인 화면이 보여진다. 또한 선염으로 번져 있는 흐릿한 형상기억들의 흔적이 집적되어있는 곳은 다소 무거운 듯한 색상으로 시공간의 무게를 짐작하도록 하고 의도된 우연에 의한 밝은 면은 그 안에서 빛의 역할을 담당하며 자신의 기억 속 빈 자리나 혹시 잊고 싶은 부분 또는 잊혀진 부분을 상징한다. 이러한 예로 張大千의 작품을 들 수 있는데 『도판16』 과 『도판17』 에서와 같이 자연을 소재로 예술을 표현하고 있지만 그가 화면에 표상한 것은 작가의 심적 작용에 의해 내적정감이 독창적인 형식으로 표현된 자연형상이다. 표현형식 면에서도 일회적인 붓 터치가 아닌 썩어붙여진 채색의 깊이로 그가 자연을 마주하는 정감의 깊이를 가늠할 수 있다. 張大千이 느낀 자연의 모습이 그렇듯 본 연구자의 작업에서도 경험에 의해 체득된 기억 속 장면들이 내적 작



도판16. 張大千, <愛痕湖> 부분, 1968, 67.8x188.8cm, 紙本 水墨發彩鏡片

도판17. 張大千, <初雪>, 1965, 紙本 水墨發彩

용에 의해 켜켜이 쌓아진 듯 표출된다. 이렇듯 張大千과 연구자의 작품에서 보이는 선염효과를 가지고 있는 색의 중첩은 인간이 자연을 만났을 때의 경험이 마음속에 쌓여지는 과정과도 같은 이치이며 이것은 자연을 느끼는 사람의 미적 감수성에 의해 심상으로 축적된다.

결국, 연구자의 작품은 자연과의 만남을 통한 형상기억 속 흐름과 선과 색으로 표현된 심상을 중화적으로 표현한 것이고 이는 작품에서 형상기억을 자연의 나무가 뿌리를 통해 영양분을 공급 받듯이 경험에 의한 기억이 정감을 공급받아 회화적 화면으로 생성됨을 바탕으로 하였다. 그리하여 어린 시절부터 안식처가 되었던 특정한 장소나 시간은 드러나지 않지만 그 정감은 뿌리 깊숙이 스며들어 나무전체에 퍼져있는 영양분같이 사라지지 않고 내면 어딘가에 축적되어있는 것이다. 그런 숨겨져 있는 기억의 조각들을 현재 연구자의 정감에 의해 회상하고 끌어올려 그리는 사람도 정서적인 안정감을 부여받고 자연이라는 보편적이고 정감 있는 소재로 감상자와 소통의 장을 마련하여 인간 삶에서 긍정적 영향을 끼쳤으면 한다.

2. 物性の 中和作用을 통한 회화적 표현

1) 천의 物性を 통한 형상화

동양의 회화는 예로부터 종이 이외에 絹과 같은 직물을 화면으로 이용해 왔으며 특히 고대에는 비단에 그린 그림이 더 많았다. 연구자도 작품 제작 할 때 일반적으로 쓰이는 종이라는 素地에서 벗어나 면직물을 사용하였는데, 그것은 綿織의 천이 습기에 강하면서도 스며드는 物性を 지니고 있어 연구자가 느낀 自然情感을 표현하는 데 효과적이었다. 특히 연구자는 천이 화면 바탕으로 물감을 빨아드려 머금고 있는 吸濕性이 中和를 이루는 표현을 하는데 적합하다고 판단하였다.

자연정감을 표현하는데 있어 인간의 감정이 내면에 머물러 있는 中 상태를 나타내기 위해 바탕화면 재료 선택에서부터 면직물의 특성을 고려하여 채택한 것이다. 그에 따라 화면에서 표현되어지는 내용과 연구자의 작품제작의도가 잘 융합되는 방향으로 작업 할 수 있게 해주었다. 그리하여 본 章에서 다루는 바탕화면의 천은 吸濕性 耐久性·耐熱性の 물질적 특성이 있어 中和作用을 통한 繪畫性을 드러내는데 의미가 있기에 그 표현방법에 대하여 논하려고 한다. 【작품21】 과 그 부분도인 【도판18】 에서 보이는 것과 같이



작품21. 김지현, <Regeneration of memory>, 2012, 45x160cm, 천에 수묵 채색

천의 흡습성을 이용하여 먹과 안료를 머금고 천의 조직감과 조화를 이루어 자연에서의 다양한 감정의 변화로운 표현을 다양한 안료의 농도를 이용해 나타내려 하였다.



도판18. 김지현, <Regeneration of memory>부분, 2012, 45x160cm, 천에 수묵 채색

연구자 작업에서 바탕화면으로 사용하는 재료인 천은 廣木이라 불리는 면직물 중 기본적인 섬유이다. 광목의 실(線)은 그 비중이 무거운 섬유에 속하며 耐藥品性, 耐虫性, 耐菌性이 다소 떨어지나 耐久性·耐熱性이 좋고 흡수성이 좋아 회화에서 渲染의 효과를 표현하기에 적합하다. 특히 染色性은 아주 좋아서 채색을 하는 재료로도 알맞은 특성을 가지고 있다.¹⁴⁶⁾ 본 논문에서의 중화적 표현은 종이 위에 표현하는 방법과 달리 섬유 안쪽부터 물감을 스며들게 하여 채워나가는 형식이기에 絹이나 얇은 면직물이 아닌 광목 천을 사용하였고, 그로인해 中和作用을 최대로 하며 繪畫性을 살리는 형상화 표현을 할 수 있었다. 바탕화면의 중화적 표현은 예술에서 많은 변화와 조화를 포용하는 방법으로 광목이라는 천을 素地로 하여 회화의 형식적인 측면과 내용적인 측면에서 효과적으로 나타내는 방법이다. 그것은 화면에 지지체를 형성하여 그 위로 물감을 채색하는 방법과 차별성을 가지고 섬유의 안쪽부터 안료를 채워나가는 형식을 취한다. 그러기에 조화로운 표현이 중요하게 다루어지는 중화적 표현을 이루려면 바탕화면인 천은 수묵·채색과

146) 민병형, 『피복재료학』, 정연사, 1978, p.65 참조

조화가 잘 이루어져야 하는 것은 물론 모든 것을 간직하고 품어야 하는 밑바탕으로서 소재적 강인함이 필요하다. 그래서 연구자는 표현하고자 하는 소지로서의 천을 정련하는 것부터 시작하여 염색기법, 발묵, 선염으로 기저를 마련하고 배채법, 중채적인 채색방법으로 화면에 작가가 표현하려는 회화적 요소를 최대한 많이 담아낼 수 있는 재료적 측면에서 연구하였다.

회화에서의 화면은 가장 기본적인 재료이므로 예술의 표현과 그 결과에 큰 영향력을 가지기에 바탕화면의 연구와 재료에 대한 심도 있는 표현방법에 대한 연구는 계속해서 진행되었다. 그 중 Greg Albert는 이러한 바탕화면의 중요성과 그에 대한 선택에 관한 문제를 논하였는데 그 내용은 다음과 같다.

회화를 시작하기에 앞서 바탕재료에 충분한 시간을 투자해야 하며 그것은 그 이후 사용될 재료 자체 뿐 아니라 화가가 얻고자 하는 결과에 까지 커다란 영향을 미치게 된다. ...또한 각 바탕 재료의 특징을 이해한다면 목적에 부합되는 적합한 재료를 찾는 일이 더욱 쉬워질 것이며 제대로 선택한 재료는 작품의 수명을 연장시킬 뿐 아니라 그러한 과정을 통해 화가는 진정 만족스러운 결과를 얻을 수 있다.¹⁴⁷⁾

이와 같은 생각을 바탕으로 연구자는 재료의 특징과 작품의 목적을 반영하여 천을 바탕화면으로 선택하고 화면에 자연에서 느낀 정감과 본인의 내면 정서를 표현하려고 하였다.

동양사상에서 바탕이란 모든 현상을 이루는 것의 근본으로 중요시 여기는 경향을 보여 왔다. 그런 바탕에 대한 생각은 孔子의 ‘繪事後素’라는 언급에서 찾아 볼 수 있다. ‘繪事後素’는 마음의 깨끗하고 올바른 情念化 이

147) Greg Albert 저, 김진엽 역, 『드로잉의 기초』, 국제, 1996, p.11

후에 회화표현이 가능하다고 보는 것인데 이것은 꼭 사람의 내면에만 국한하지 않고 재료적인 측면에서도 ‘繪事後素’가 이루어져야 한다고 생각한다. 여기서의 바탕은 한자 ‘素(바탕 소)’로 표현하였고 이는 바탕재의 본질을 말한다는 의미로 해석 가능하다. 그리하여 연구자는 바탕화면인 천을 사용함에 있어 만들어져 나온 상태의 것을 그대로 쓰는 것이 아니라 연구자에 의해 정련되어 새롭게 제작된 바탕의 ‘素’를 이룬 후 비로소 회화적 소지로 써 사용된다.

광목이라는 천은 정련과 표백과정이 생략된 生地 상태이므로 자잘한 棉實과 방직시의 이물질이 첨가되어있어 연구자 나름대로의 바탕의 素를 이루려고 노력하는 연구자의 고유한 정련¹⁴⁸⁾의 과정을 거친다. 시중에서 구할 수 있는 정련된 광목재질도 있지만 그것은 날실과 씨실의 짜임이 성글어 밀도가 약하며 인위적으로 정돈된 느낌의 천이기 때문에 직접 행하는 정련의 과정을 거친 후 회화표현에 적합하게 만들어 소지로 활용하게 되었다.

회화의 관점에서 보통 작업과정이란 표현을 행하는 시점부터로 정의되기 쉬우나 중화적 표현에 어울리는 바탕을 이루려면 외부의 현상만이 중요한 것이 아니기에 소지를 정련하는 것부터 포함시킨다. 그러한 연구자의 작업과정 중 가장 초기 단계인 정련과정이란 크게 세단계로 이루어지는데 처음단계로는 따뜻한 물로만 하루 정도를 불려 세탁하는 것으로 수용성의 이물질과 화학물질을 제거하기 쉽게 만든다. 다음단계는 베이킹파우더¹⁴⁹⁾를 첨가한 물로 한 번 더 불려 세탁을 하는 단계로 지용성의 이물질을 제거한다. 이 때에 천을 바로 세탁하거나 기계로 빠르게 정련과정을 거치지 않고 여러 번 손으로 세탁하는 이유는 충분한 시간을 거치지 않으면 작품 제작과정 중 수축과 이완으로 인한 변화가 오기 쉬워 작품의 보존성을 떨어뜨리기

148) 섬유 제작과정에서 첨가된 불순물을 제거하여 본질의 상태로 만드는 과정을 뜻한다.

149) 베이킹파우더를 이용하여 불려주면 1차 불림에서 빠져나오지 못한 기름성분의 이물질이 제거되기 쉬운 상태가 된다.

때문이다. 이러한 정련과정 중 세탁을 하는 방법에 있어 때에 따라 마지막¹⁵⁰⁾으로 행귀내는 과정은 기계를 사용하지 않고 직접 손으로 세탁하여 작업 시 필요한 요철과 자연스러움을 얻기 위해 주름을 만든 상태로 자연 건조하였다.

주름이 만들어진 상태로 건조한 천 표면의 요철은 자연정감을 표현하는데 있어 종이의 요철과 비교하자면 색다른 입체감 있는 표현이 가능하다. 종이의 입체감이 자연스럽고 잔잔하다면 천의 요철은 구김으로 만든 것이기에 좀 더 확실하게 요철이 부각되어 그것을 확대해서 본다면 마치 멀리서 보는 산맥과도 같은 형태를 느낄 수 있고 무엇보다도 수분이나 기타 다른 외부적 자극에도 부동하다. 요철이 가능한 화면의 제작은 모든 작품에서 드러나지는 않지만 이러한 표현자체가 천의 물성적 특징을 이용해 촉감으로 느낄 수 있는 자연의 정감과 주름으로 지어진 세월의 흔적과 시간의 흐름을 나타내려고 노력한 것이다. 이러한 천을 정련하는데 필요한 시간은 많이 소비되지만 작업을 진행시키는데 있어 시간이 흐르고 노력이 들어갈수록 기억속 내재되어 있던 정감을 떠올리는 시간도 충분히 가질 수 있기에 그 시간은 회상의 계기가 되고 그 과정에서의 신체적 행위도 함께 녹아들어가 새로운 경험과 기억을 생성한다. 그리하여 천은 회화적 화면이 되기 위해 거치는 일종의 정련과정에 필요한 시간과 행위에도 회화의 내용적 의미를 부여하면서 변형되기 쉬운 물성적 약점을 보완하여 生地廣木의 본성을 최대한 부각시킨다. 또한 본 연구자가 사용하는 生地廣木은 그 특성상 표백이 되어 있지 않기 때문에 바탕 화면은 연한 황토색을 띠고 있다. 이것은 인위적으로 표백된 것이 아닌 동양에서 자연을 상징하는 중심 색인 황토색과 비슷한 색 계열이기에 자연의 정감을 표현소재로 작업을 하는 연구자의 의도와 알맞은 색상이기도 하기에 직물 중 광목을 택하여 화면의 재료로 사용하게 되

150) 마지막 단계에서는 구연산을 첨가하여 천의 방부처리와 잔류 오염제거를 돕는다.

었다. 바탕화면의 재료인 천은 수축과 이완·흡습성·물에 대한 강한 강도·소재의 자연적 물성을 지니고 있어 본 연구자에게 자연정감을 중화적으로 표현하는데 있어 지지체 역할을 충분히 해주고 있다. 그리하여 천은 중화적 표현을 위한 적합한 재료로 사용되고 있으며 천의 특징에 맞는 염색기법으로 바탕색을 입히며 자연정감을 드러내어 연구자 작업에서 회화적 표현의 기조로 쓰여 졌다.

연구자는 작품 제작시 회화적 바탕화면으로서 천을 선택하여 그 위에 자연정감을 그려내는 작업으로 천의 물성적 특징을 최대한 살려 표현방법을 설정하고 있다. 주로 천에 그려진 작업에서 천의 질감과 흡습성은 수묵과 채색의 조화로운 융합에 의해 전체적인 화면의 분위기가 형성된다. 이러한 작품으로 구성된 본 연구자의 개인전에 대하여 평론가 박영택은 바탕화면인 천에 그려낸 자연의 모습을 다음과 같이 평하였다.

시각에 의한 자연의 재현이 아니라 몸과 의식이 기억한 자연의 총체적인 느낌을 질감과 자취로 각인한 그림인 셈이다. 부드럽고 깊이를 간직하며 수축과 팽창의 효과를 지닌 천의 질감과 느낌이 한 축에 서있고 다른 한쪽으로는 먹과 색채의 흔적이 마구 얼룩져있다. 그녀는 깊은 숲의 내부로 걸어 들어가 올라다 본 자연의 모습을 그렸다. 자신의 몸이 원형으로 회전하면서 더듬고 걷고 스치고 받아들이고 이내 기억이 되고 양금이 된 것들을 천에 적셔서 건져 올렸다. 마치 광목천의 피부에 자연에서 받은 느낌을 염직한 동양화가 되었다. 151)

천에 그린 자연정감은 종이에 표현한 것과는 다른 질감과 성질에 의해 독특한 회화적 분위기를 만들어 내고 그러기에 바탕화면인 천은 수묵과 채색을 올리기 위한 밑바탕에서 그 역할이 그치는 것이 아니라 천의 물성 때문에

151) 박영택, 「자연에 대한 몸의 경험, 기억」. 김지현 개인전 전시서문 中 발췌

더욱 자연을 표현하는 연구자에게 정감을 느끼게 하는 재료로 다가왔다. 특히 천 위에 작업을 하는 것은 『작품22』에서와 같이 질감의 특성상 수묵과 채색의 기법이 바탕화면 위로만 쌓이지 않고 내면에서부터 품어져 포근하게 감싸주는 듯한 느낌을 자아내기에 연구자가 추구하는 조화로운 화면 구성에 따른 미적 감각에 알맞은



작품 22. 김지현, <Regeneration of memory>, 2012, 120x120cm, 천에 수묵 채색

재료라고 생각한다. 이러한 바탕화면은 정감표현의 형식적 기법으로 浮沈(우물거림)인 과거 기억들이 선명하게 떠오르기 전 자연에서 받은 정감들을 함께 품어안는 기능을 한다. 그리하여 바탕 화면은 명백한 색과 형태로 드러나지 않는 전체적인 화면의 분위기와 그 맥락을 같이하며 어떠한 색이나 선같은 조형요소가 튀어나오지 않는 중화적인 방법으로 천을 染織(염색)한다. 염색이 아닌 염직이라 작품을 설명하는 것은 색을 입히기 전 바탕화면인 천의 본성을 살리기 위해 인위적인 결들을 제거하는 방식을 거치는 정련과 같은 제작과정까지 포함하는 의미이기 때문이다. 광목천을 정련시키고 현재 정감에 알맞은 상태로 만든 후 色(색)을 입히는 과정과 함께 천은 서서히 바탕화면으로서의 정감을 축적해가는 과정을 거쳐 자연을 체험한 시간의 흐름을 담고 있는 화면으로 재탄생되는 것이다. 여기서 주목해야 할 점은 본 연구자가 작품을 표현하는데 있어 내용적인 면과 표현형식적인 면에서 중화의 의미를 가지고

있다는 점이다. 이러한 정감적 성격을 내포한 천은 가공 중 생겨난 불순물이 제거되고 온전한 바탕의 본질을 가진 화면으로 만들어진 후에 색을 입하는 과정을 거치게 된다. 본 논문에서 색을 입하는 과정이란 바탕화면 천에 수묵과 염료가 깊숙이 베어들게 하여 화면의 표면을 구성함으로써 미적 가치를 부여하는 방법이다.

연구자의 작업에서 쓰여진 색을 입한다는 의미의 염색기법은 침염과 흘치기염, 호방염 등의 성격과 유사하다. 그 중 가장 빈번하게 사용된 방법인 浸染이란 섬유에 염료용액을 침투시켜 앞뒤 구분 없이 단일 색으로 균일하게 염색하는 것을 말한다. 연구자가 바탕화면에 색조를 입히는 방법은 침염의 과정과 유사하여 안료를 천에 침투시켜 작업 시 표현하려는 감정에 따라 때로는 수묵을 때로는 물감을 기본으로 한 염료 통에 천을 완전히 담갔다가 빼내는 과정을 거친다. 이러한 과정에서 작품이 표현하려는 심적인 상태가 中의 상태인데 이것이 회화로 표현될 때 감정을 나타내는 것은 안료이고 그 안료가 침투되는 과정을 여러 번 거쳐 화면 안에서 감정이 쌓이는 것과 같이 색으로 이루어진 층이 重層을 이루도록 유도하였다. 이 과정에서 안료는 천에 스며들어 안착하는 것이기에 열은 농도부터 시작하여 점진적으로 진행되는 방법을 사용하고 있다. 안료의 층을 만드는 것은 계속해서 색을 쌓아가지 않고 염색 후 가벼운 세탁으로 안료를 일부 빼내고 다시 염색을 하는 방법을 취하여 화면의 중층적 분위기를 만들어낸다. 이것은 기억이 인간의 내면에 새겨졌다가 일부 지워지기도 하고 다시 새겨지기도 하는 과정과 유사한 과정을 재현하려고 했다. 내면에서 기억이 선별적으로 지워지고 새겨지는 복잡다단한 과정에서 계속해서 지워지지 않는 강렬한 기억 속 존재가 있을 것이다. 그것은 인간의 감정 일 수도 있고 미적 대상의 존재가 남겨지는 것일 수도 있는데 그런 기억의 부분들이 계속해서 내면 깊숙이 쌓여져 화면은 기억 속 정보가 두터워지는 현상과 동일하게 부분적으

로 점차 두꺼운 층위가 생겨나고 그렇지 않은 부분은 지워지고 새겨지는 과정을 반복해 기억이 뒤섞여있는 것처럼 얼룩진 형태로만 화면에 남게 된다. 이와 같은 과정은 천에 中상태의 감정을 의미하는 정감적 재료들을 저장하는 것이며 이 과정이 존재하기에 和로 발현될 자연정감을 불러일으키는 형상들이 화면 밖으로 표출되어 작용하는 것을 가능케 한다. 이로써 화면은 기억의 속성과 재료의 표현방법이 그 궤를 같이 하게 되며 제작하는 연구자와 재료도 같은 과정으로 화면을 통해 기억과 현실을 마주하게 되고 작품으로 표현하려는 기억 속 자연정감의 표현은 그 층위를 더할수록 선명해지는 화면처럼 인간내면에 한층 더 다가간다. 침염과 세탁의 과정을 거친 후 화면은 더욱 더 바탕으로서 본질에 가깝게 연구자에 의해 본성이 주어지며 홀치기염과 호방염 같은 염색의 기법이 더해진다. 홀치기염은 문양으로 표현하고 싶은 부분의 천을 묶거나 접어 염료의 침투를 막고 나머지 부분만 염색이 되게 하는 방법이며 호방염은 풀이 염색을 막아주는 방염성을 이용하여 이미지 표현을 하는 염색방법을 일컫는 용어로¹⁵²⁾ 연구자의 바탕표현에서는 홀치기염에 해당하는 방법으로 천을 묶거나 다른 천으로 감싸 염색이 되는 부분과 그렇지 않은 부분의 차이를 만들고 호방염에 해당하는 방법으로는 풀 대신 종이테이프를 화면에 붙이는 방염처리를 하여 색을 입혔다. 이러한 염색의 기법은 화면에 층을 쌓으면서도 변화 있는 화면을 만들기 위한 의도이며 천이 가진 속성으로 가능한 방법 중 하나로 쓰였다. 이렇듯 연구자가 생각하는 바탕화면은 회화적 표현을 위한 지지대로만 사용하는 것이 아니고 바탕 안쪽에 안료를 채워 넣는 기법은 繪畫的 바탕화면으로서 中和의 성격을 바탕화면의 형성과정으로 표현 한 것이다.

바탕화면에서 中和表現의 성격을 가진 염직과 함께 쓰여 지는 방법은 ‘흔적남기기’ 이다. 흔적을 남기는 것은 일반 채색기법과는 다르게 붓을 직

152) 송번수, 『현대섬유미술』, 디자인하우스, 1997, pp.41-45 참조

점 화면에 대어 그리는 것이 아니라 화면 위에 견이나 얇은 면직물을 올려 놓고 그 한 겹 덧씌운 천에 수묵이나 안료를 묻힌 붓으로 표현하고자 하는 정감적 느낌을 그린 후 덮여있던 천을 걷어내고 본 화면에 남아있는 붓질들의 흔적만을 취하는 것이다. 또한 흔적의 방향은 한곳에서 파생되는 것이 아니기에 뒷면에서도 똑같은 방법을 취해 그려 양측에 이중적으로 흔적을 남기기도 하였다. 이 표현방법은 形迹이라는 개념에서 파생된 것으로 흔적과 자취를 그리는 행위를 넘어 직접적인 자국을 만들어 화면에 축적시킨다. ‘흔적 남기기’는 작업을 진행하는 현재의 감정에 따라 그 形迹의 형태와 밀도가 달라지며 화면에서 드러나기도 다시 다른 화면에 의해 덮여지기도 한다. 여기서 주목할 점은 이러한 자연정감의 흔적은 완전히 지워지는 것이 아니라 어딘가 내면 깊숙이 숨겨져 있는 기억과도 같이 보이지 않는 상태일 지라도 존재하여 인간의 내면상태에 밀거름이 된다.

화면에서의 흔적 또는 形迹의 표현방법은 초기에는 밑바탕에 가려지고 부분적으로 나타났지만 2014년 전시에서는 形迹이 표면에서 솔직하게 나타난 작품도 제작되어 연구자의 작업 전반에 걸친 주요한 표현방법이라고 할 수 있다. 이러한 모필 또는 자연경물을 직접 그어 흔적이 남는 현상은 위에 덮힌 천에서 걸러진 안료가 바탕화면에 안착하는 것으로 기억이 내면에 각인될 때의 과정처럼 마치 개개인의 마음속에 있는 내적필터로 기억이 걸러져 축적되는 것과 같은 의미이고 이는 곧 내적 퇴고과정을 통해 순수기억이 현재의 정감에 따라 생성된 기억 속 정감의 흔적 표현이다.

작품표면에 드러나지 않은 바탕화면의 제작과정은 연구자의 자연정감을 표현할 때 기저가 되는 기법이면서 바탕화면으로 사용된 천은 많은 조형적 요소와 얼룩들로 하여금 과거의 특정한 장면이 떠오르기 이전의 마음 상태와 같이 어떤 것으로도 변화할 수 있는 무한 가능성을 내포하게 된다. 체험에 의해 각인된 기억 속 자연정감이 자유로운 상태에서 축적되어 中상태

가 되는 것이 바탕 화면 제작과정에서의 기법과 만나 연구자와 화면이 동일한 中의 의미를 가지며 和로 표현하기 위한 可能態로서 준비과정이다. 즉 바탕화면은 연구자 자신의 표현되지 않은 내면의 상태와도 같아 제작하는 과정에서 스며든 얼룩과 흔적들의 자취가 이전에 체험으로 인해 축적된 과거 체험했던 자연정감들을 자극해 끌어올려 회화적 화면을 만들게 되는 도화선 역할을 하고 있다. 그리하여 바탕화면은 몸으로 체득해 저장하였던 자연에서 얻어진 정감을 형상화하기 위한 내면의 中상태로 제작되어 중화적 표현의 근간을 이루려고 하였다.

2) 수묵과 채색의 中和的 融合



작품23. 김지현, <Song of nature>, 2011, 130x162cm, 천에 수묵 채색

예술은 인간 삶 속에서 경험단위로 쪼개져 존재하는 기억의 편린들이

내면에 침전해 있다가 외부 자극을 계기로 인간 의식세계에 표상되어 표현으로 드러나는 것이다. 예술가는 그런 표상을 예술작품으로 만들기 위해 본인의 心象과 그에 알맞은 물성적 표현방법으로 자신만의 회화세계를 구축해야 한다. 연구자의 회화세계를 구축하는데 나타나는 표현재료로 가장 두드러지는 것은 『작품23』에서 볼 수 있듯이 바탕화면 제작에 사용된 수묵과 채색이다. 수묵과 채색의 어우러진 선염을 통해 자연의 인상을 표현한 『작품23』과 같은 작품에 대해 평론가 류철하는

김지현의 작업은 계절의 순환과 살아있는 생명의 충만한 감정을 나무와 수묵 그리고 숲을 통하여 표현하고 있다. ‘자연의 노래’라는 제목대로 소소한 자연의 관찰로부터 공간의 울림을 추상의 어떤 느낌으로 전달하는 조형에 이르기까지 그 노래는 자연과 마주하는 내면의 쉽 없는 감정을 전달하고 있다. 새벽이거나 비속에서 혹은 낙엽들을 보며 무성했던 나뭇잎과 그 낙하(落下)의 순간을 관찰한 작가의 내면은 간략한 선 조형과 공간구성, 그리고 열린 수묵을 통해 최대한 여러 번 우려낸 번짐을 통하여 숲의 인상과 풍경을 리듬감 있게 표현한다.¹⁵³⁾

라고 평하였다. 이처럼 연구자의 거의 모든 작품에서 화면 가장 안쪽에 스며있는 수묵은 동양회화에서 전통적 재료로 알려져 있으며 그 맥락과 쓰임은 代를 거쳐 오늘날까지 유지되고 있다. 동양회화에서 수묵의 쓰임과 가치는 화론에서 쉽게 찾아 볼 수가 있는데 그 중 王維는 『山水訣』에서 그림 그리는 법을 논하면서

대체로 畫道중에 수묵이 가장 으뜸이다. 그것은 자연의 본성에 따라 조화의 공을 이룬다. 작은 화폭에도 천리의 경치를 그리는 것이

153) 류철하, 「자연의 노래-물질과 기억의 연속이미지」 김지현 개인전 평론 中 발췌

다. 동서남북이 완연히 눈앞에 펼쳐지고 춘하추동은 붓에서 생긴
다.¹⁵⁴⁾

고 하여 수묵의 재료적인 우월성과 더불어 자연과 조화로운 물성적 특징을 설명하였다. 수묵은 그림 그리는 데 있어 최고라고 칭하며 화면표현에서 중요한 재료로 이용됨을 알 수 있고 자연과 조화를 이루고 자연의 성질을 피한다는 면에서 연구자 작품에서 수묵의 의미를 가늠하게 한다. 연구자의 경우와 같이 숲과 나무의 자연정감을 소재삼아 회화로 드러내는데 있어 수묵의 활용은 재료 면에서 선택과 더불어 재료에 담겨져 있는 정신성까지 취하려 하였다. 곧 표현 형식상의 재료 중 수묵은 자연의 본성을 따를 수 있고 자연과의 조화를 드러낼 수 있는 우월성을 언급하여 대자연을 작은 화폭에 그린 화면을 통해 인간은 아름다움을 느끼는 것이다. 이러한 수묵은 글자 그대로 물과 먹이 혼합된 회화재료이며, 회화표현에 있어서는 두 질료가 혼재하여 조화롭게 연출하는 표현 전반을 일컫는 단어이다.¹⁵⁵⁾ 그리하여 동양 회화에 있어 수묵은 정신성이 갖든 회화 표현재료로써 그 명맥을 이어왔으며 보편화된 심미적 의미를 내포하고 있기에 그 중요성이 끊임없이 논해지고 있다.

墨의 기원은殷시대의 백도자기, 옥기 그리고 갑골문에서 발견된 朱書와 먹의 흔적으로부터 찾아볼 수 있다.¹⁵⁶⁾ 이것은 墨의 초기 형태로 오늘날 회화나 서예에서 쓰여 지는 墨의 형태가 최초로 사용된 시기는 중국 漢代의 초기라고 알려져 있다. 漢代의 경학자 許慎은 그의 저서 「說文解字」에서

154) 俞劍華 저, 김대원 역, 『中國古代畫論類編』, 제4편 산수1, 소명출판, 2010, p.87
王維, 『山水訣』, 夫畫道之中 水墨最 爲上 肇自然之性 成造和之功 寫百千里之景 東西南北 宛爾目前 春夏秋冬 生於筆下

155) 송수남·정진룡, 「현대미술에 있어서 수묵의 가능성 모색 : 추상성 고찰과 미의식의 확장」, 『홍익대학교 미술 디자인논문집』 제7호, 홍익대학교 미술디자인·공학연구소, 2002. p.266

156) 엄태진·감강재·조정혜, 「전통기록재료, 먹의 이해」, 『한국펄프 종이공예학회 학술발표논문집』, 2009년 10월호, p.1

墨이라는 문자의 註釋을 “먹은 땅과 검정색을 따른다.”¹⁵⁷⁾고 하였다. 이것은 墨이 단순한 재료로서의 물성을 넘어서 자연의 일부분이나 자연을 대변하는 적합한 재료로 쓰여 진다는 것은 文字學的으로 해석한 것인데 墨의 의미를 검정이나 문자를 쓰는 용도의 재료적 측면이 아닌 생명의 근원지로서 土를 의미하는 것으로 보았다. 土의 의미는 五行思想에서 찾아볼 수 있듯이 중심인 中을 뜻하는 것이기에 자연정감을 소재로 삼고 중화적 표현을 연구하는 연구자에게 있어 墨은 의미 있는 재료가 아닐 수 없다. 위의 문장에서 土와 함께 언급된 黑이란 검정색으로 그 구성은 모든 색이 합쳐진 색이며 모든 색을 포용할 수 있는 색상으로 일반적인 단색들과는 차이점을 가진다. 실제로 墨은 濃淡을 통해서 여러 가지 색으로 분리될 수 있어 모든 사물의 색을 대변할 수 있다. 그리하여 화면에서 墨은 채색과는 별개의 재료로 쓰여져 색으로 표현할 수 없는 신묘한 자연을 상징하는 재료로 이용되고 형상을 표현하거나 색의 가시적 효과에 기대하지 않기에 정신적 재료로 분류되기도 한다. 검은색의 안료같이 보이는 墨은 水와 만나 색상으로서의 위치에서 벗어나 동양회화의 정신적인 면을 표방하는 재료로 인식되었고 연구자의 화면에서도 수묵은 모든 자연의 형상을 표현하는 재료이다. 나무의 표현은 물론 하늘의 구름, 대지, 물, 그리고 청각적 촉각적 요인을 형상화시키는데 수묵이 근간이 되어 주조를 이룬다.

수묵의 다양한 표현 가능성은 모든 색을 의미하는 五彩를 모두 내포하기에 색보다 더 강력하고 생생한 영향력을 가질 수 있어 意까지 도달 할 수 있다고 『歷代名畫記』에서 밝히고 있다.

음양이 만물을 만들어 키우고, 만물은 온 세상에 널리있다. 현묘한

157) 송수남·정진룡, 「현대미술에 있어서 수묵의 가능성 모색 : 추상성 고찰과 미의식의 확장」, 『홍익대학교 미술 디자인논문집』 제7호, 홍익대학교 미술디자인·공학연구소, 2002. p.266
許慎, 「說文解字」, 墨, 書墨也從土黑- “「설문」에는 墨이 먹(書墨)이고 어둠, 밤 검다의 의미인 黑과 땅, 흙을 의미하는 土의 합성어”

변화는 말이 없고, 신령한 기술은 진실로 아득하다. 초목이 영화롭게 펼쳐짐은 알록달록한 색깔 때문이 아니다. 구름이 떠다니고 눈이 흩날리는 것은 흰 물감으로 희게 하는 데 의존하지 않는다. 산은 푸른 색에 의존하지 않아도 비취빛을 띄며, 봉황은 오색에 의지하지 않고도 아름답다. 이러한 까닭에 먹을 이용해도 오색이 구비된다. 이를 득의라고 한다.¹⁵⁸⁾

위 글로 보아 자연이 아름다운 것은 신비한 그의 본질과 변화력 때문이고 그것을 나타내는 것은 색의 역할로 주어지지 않아도 먹을 사용한다면 자연의 뜻을 이해할 수 있으며 그런 자연을 바라보는 인간의 정감도 표현할 수 있는 것이다. 그러므로 墨은 음양과 더불어 자연의 고유한 느낌을 색으로 구현하지 않아도 그의 정신적인 물성으로 意까지 얻어낼 수 있는 재료이기에 작가와 재료의 만남이 조화롭게 이루어져 예술로 나타나는 것이다.

연구자의 작업에서는 이런 墨의 물성을 이용해 숲의 분위기를 나타낼 때 자연 고유색을 이용하지 않고 수묵으로 표현하여 보다 보편적이고 공감 가능한 자연정감을 화면에 그려내려고 했다. 그리하여 墨은 화면에서 다른 색과 인간정감을 내포하는 동시에 다른 색을 대변할 수 있는 것으로 이해할 수 있다. 이와 같은 예는 張彦遠의 『歷代名畫記』에서도 언급되어 다음과 같이 저작하였다.

은문예의 아들인 중용은 측천무후 때에 대복비서승과 공부랑중 및 신주자사를 지냈으며 글씨와 그림에 능하였는데, 인물과 화조에서 매우 묘한 경지를 터득했고, 어느 경우는 묵색만 사용하였는데 오채를 겸한 것 같았다.¹⁵⁹⁾

158) 張法 저, 유중화 역, 『동양과 서양 그리고 미학』, 푸른숲, 1999, p.379

張彦遠 저, 조송식 역, 『歷代名畫記 上』, 시공아트, 2013, p.149,

張彦遠, 『歷代名畫記』, 夫陰陽陶蒸 萬物錯布, 玄化無言, 神工獨遠. 草木敷榮, 不待丹綠之采, 雲雪飄揚, 不待鉛粉而白, 山不待 空青而翠, 鳳不待五色而粹, 是故運墨而五色具, 謂之得意

이는 예술로 표현된 작품이 경지에 올랐을 때에는 墨色만으로도 五彩의 다양한 색을 담아낸 듯한 작품을 만들어 낼 수 있다는 것으로 墨이 다양한 표현으로 모든 의미부여가 가능하고 관념적 재료로서 현실 속 색을 넘어 정신성을 나타낼 수 있다는 것이다. 특히 墨은 단순한 질료가 아니라 墨色이라는 하나의 색조를 통해 五彩로 대변되는 모든 우주적 색을 표현할 수 있다고 믿어졌던 바, 질료로서 단일체가 아닌 형이상학적 관념들의 복합체 내지는 종합체로 여겨졌기 때문에 추상적인 상태로 여겨졌다.¹⁶⁰⁾ 여기서의 추상성이란 전체상에서 공통되는 특성을 요약, 발췌, 독립시키거나 정비해가는 작용을 일컫는 것¹⁶¹⁾이라는 뜻으로 자연의 공통적 특성을 나타내는 동시에 그것이 가진 특성 중 작가가 표현하려는 대상의 의미를 함축하여 나타내는 것이다. 이와 같은 예는 『宣和畫譜』에서도 찾아볼 수 있다.

그림에서 형상의 유사함을 추구한다면 붉은색 청색 주황색 백색의 안료를 쓰지 않고서는 실패하게 된다. 하지만 어찌 알겠는가? 그림에서 중요한것은 뜻을 담는 것이지 색깔의 공교로움이 아님을, 그러므로 먹물을 얹게 묻혀 이리저리 휘갈겨 그리는 것은 형상의 유사함을 추구하는 것이 아니라 오로지 형상 밖에 있는 것을 얻으려 함이다.¹⁶²⁾

여기에서도 墨은 현실적인 색이 아닌 먹색의 神妙함을 논하면서 墨을 이용하

159) 張彥遠 저, 조송식 역, 『歷代名畫記 下』, 시공아트, 2013, p.334

張彥遠, 『歷代名畫記』 閔禮子仲容 天后任大僕秘書丞 工部郎中 申州刺史 善書畫 工寫貌及花鳥 妙得其真 或用墨色 如兼五彩.

160) 송수남·정진룡, 「현대미술에 있어서 수묵의 가능성 모색 : 추상성 고찰과 미의식의 확장」, 『홍익대학교 미술 디자인논문집』 제7호, 홍익대학교 미술디자인·공학연구소, 2002. p.267

161) 오광수, 『추상미술의 이해』, 일지사, 2003, p.46

162) 張法 저, 유중하 역, 『동양과 서양 그리고 미학』, 푸른 숲, 2000, p.378 재인용

『宣和畫譜』, 「墨竹敘論」, 繪事之求形以 舍丹青朱黃鉛粉則失 是豈知畫貴平有意 不在丹青朱粉之工也 故有以淡墨橫掃 整整斜斜 不專於形似而獨得象外者

여 형상이 아닌 형상 밖의 것을 얻을 수 있다고 하였다. 이는 현상적인 것보다 본질적인 것을 의미하며 화가의 내면 속 심상과 표현하려는 대상의 의미를 표현하는 것을 뜻한다. 회화표현에서 있는 그대로의 형상을 나타내는 것은 색을 이용하여 쉽게 보여줄 수 있지만 먹을 이용하여 형상밖에 있는 것을 담아내는 것은 눈에 보이는 것이 아니기에 깊은 자기 성찰이 필요하다. 자기성찰이란 나를 돌아보고 마음을 돌보는 일이며 칼라사진보다 흑백사진이 추억을 회상하는 것으로 더 많은 상상력을 불러일으키는 것처럼 먹이라는 단색조의 회화적 재료를 통해 심상을 표현하여 더 많은 회상적 성찰과 예술적 상상작용을 불러일으키려고 한다.

본 연구자의 작업 밑바탕에 깔려있는 수묵의 기법은 『도판19』, 『도판20』, 『도판21』에서와 같이 젖은 화면에 수묵을 이용하는 방법이나 발묵의 바탕위에 점묘를 이용한다거나, 방염처리 한 화면을 수묵에 담갔다가 빼거나 천에 물들여진 수묵을 다시 지워내는 등의 다양한 표현으로 나타난다.



도판19. 김지현, <Deja-vu>부분, 2011, 30x30cm, 천에 혼합재료

도판20. 김지현, <Scenery in memory>부분, 2011, 72.7x60.6cm, 천에 수묵 채색

도판21. 김지현, <Traces>부분, 2014, 120x120cm, 천에 수묵 채색

연구자의 작업과정에서는 바탕화면을 통해 자연의 性情을 뜻하는 수묵이 가진 번짐과 울림의 특성으로 자연에서 체득된 정감과 자연현상을 함축적으로

구사하였고 화면에 나타난 함축적 자연형적은 잔잔한 墨痕으로 화면 전체의 분위기를 표현하였다. 수묵의 墨色으로 자연정감을 표현하는 것은 색으로 인한 시선의 분산을 막을 수도 있어 그 때의 분위기와 정감을 화면에서 작가와 감상자가 자신의 경험에 따른 기억으로 재생할 때 자유로운 회상이 가능하며 풍부한 예술적 감성을 자아내게 한다. 그렇게 완성된 화면은 실제의 장면보다 기억 속에서 재구성된 자연정감을 나타내어 무한한 시간과 공간을 담아낼 수 있다. 이와 같이 수묵은 표피적으로 단일한 색의 형태를 띠고 있지만 회화에서 사용된 墨은 運筆하는 예술가에 의해 濃淡枯潤함을 나타내며 萬物의 형상을 그리면서 색과 조화도 꾀하여 예술을 완결시키는데 필수적인 재료이다. 이러한 경향을 石濤는 그의 저서에서 다음과 같이 말하였다.

모든 그림은 천지만물을 형상하는 것이니, 붓과 먹을 버리고 무엇으로 그리겠는가? 먹은 하늘에서 받은 것으로 질고 열음과 마르고 윤택함이 먹을 따르고, 붓은 사람에게 조정되는 것으로 윤곽을 그리고 색으로 돋보이게 칠하는 것들이 붓을 따른다.¹⁶³⁾

이에 따르면 石濤는 붓과 먹이 모든 천지만물을 형상화할 수 있는 재료이고 붓과 먹이 그림에 필수적인 요소임을 주장하였다. 墨色은 모든 것을 포함 가능한 색상으로서의 물성이 있는 동시에 형상을 나타내는 재료로 쓰여 지고 작가의 작품세계와 내면작용으로 인해 農談枯潤한 표현으로 천지만물의 형상성까지 표현해 낼 수 있음을 石濤가 畫論에서 밝히고 있는 것이다. 예컨대 墨은 화면에서 분위기와 색상을 나타내기도 하지만 형상을 드러내는 역할을 하기에 적합한 재료이므로 연구자의 작업 중에서 나무의 형상을 나타내거나 화면 전체의 분위기를 만드는데 이용되었고 그로인해 모든 작업

163) 俞劍華 저, 김대원 역, 『中國古代畫論類編』, 제1편 범론3, 소명출판, 2010, p.30
 石濤, 『畫語錄』, 「了法章第二」, 夫畫者 形天地萬物者也 舍筆墨其何以形之哉 墨受于天 濃淡枯潤隨之 筆操于人 勾皴烘染隨之 古之人未嘗不以法爲也

의 밑바탕과 화면은 전체적으로 墨의 작용에 의한 心象으로 이루어져 있다.

수묵은 이렇듯 함축적이고 종합적인 색으로서 물성을 지니고 있어 형상의 정신적 측면을 표현할 수 있는 특징을 가지고 있다. 韓拙은 이런 수묵의 특징을 잘 드러내는 방법으로 筆墨 格法을 논하였는데, 『山水純全集』에서 墨의 사용으로 氣韻을 생성하는 것이며 자연의 기운과 생기까지 표현하는 것이 작가가 갖추어야 할 덕목이라고 하여 다음과 같이 논하였다.

먹을 너무 많이 쓰면 참모습을 잃어버리고, 필력을 잃으면 쓸데없이 탁해진다. 먹을 너무 약하게 쓰면 묵기가 약해진다. 지나침과 미치지 못함은 모두가 병이 될 뿐이다. 반드시 규구와 격법에 따라 자연의 기운을 근본해야 완전한 생기가 나기 때문이다. 이런 것을 터득하는 사람은 생기를 갖출 것이고, 잃어버리는 자는 흠이 될 것이다. 이로써 미루어 보면 어떻게 저속한 화사들과 그림을 논할 수 있겠는가!¹⁶⁴⁾

여기서 말하는 작가가 터득하는 해야 할 것은 墨의 적절한 사용방법이며 墨을 사용하는데 있어 과하게 쓰거나 모자라게 쓰는 것에 대한 경고를 한 것이다. 墨의 사용에서 과부족이 있으면 墨을 사용하는 의미가 쇠퇴하며 작품 안에서의 墨은 자연의 기운을 근본으로 해야 하는 것이기에 더더욱 자연적 물성은 부각되고 그로서 인간에게 수묵은 자연정감을 느끼게 하는 재료로서 적합하다고 본다. 그리하여 화가들은 墨을 사용할 때에 생기를 얻으려면 墨의 적절한 사용법을 익혀야 한다. 본 연구자의 작업에서는 이런 墨의 사용법을 익히기 위해 먹의 濃淡을 이용하여 화면 안에서의 변화를 피하였으며

164) 俞劍華 저, 김대원 역, 『中國古代畫論類編』, 제4편 산수1, 소명출판, 2010, pp.390-391

韓拙, 『山水純全集』, 「論用筆墨格法氣韻之病」, 蓋用墨太多則失其真體 損其筆而且冗濁 用墨太微 則氣怯而弱也. 過與不及 皆爲病耳 切要循規矩格法 本乎自然氣韻 以全其生意 得於此者備矣 以是推之 豈可與俗士論哉

그러한 방법으로 淡墨부터 시작되는 바탕화면을 근간으로 점차적으로 濃墨을 사용하여 수묵을 켜켜이 쌓는 표현기법을 사용하였다. 墨은 이렇듯 적절히 사용하면 자연을 표현할 때에 변화 있는 표현이 가능한 재료이며 그에 대해 石濤는 자연의 생기와 변화로운 형태표현을 먹으로 나타낼 수 있다고 보고 筆으로써 墨을 사용하는 방법에 대한 자세한 입장을 『畫語錄』에서 다음과 같이 저술하였다.

먹에 붓을 적실 때 영묘하게, 붓으로 먹을 운용할 때에도 신묘하게 해야 한다. 먹은 蒙昧하지 않으며 靈氣가 없고, 붓은 살아 움직이지 않으면 정신이 없게 된다. 몽매한 영기는 받았더라도 생동하는 정신을 이해하지 못하면 이는 먹은 있으나 붓은 없는 것이다. 생동하는 정신은 받았으나 몽매한 영기를 변화시키지 못하면 붓은 있으나 먹이 없는 것이다.

산천만물이 갖추고 있는 형체는 거꾸로 된 것도 있고, 바른 것도 있으며, 치우친 것도 있고, 기운 것도 있으며, 모여있는 것도 있고, 흩어져 있는 것도 있으며, 가까운 것도 있고, 먼 곳도 있으며, 안이 있고 밖도 있으며, 층층이 쌓인 것도 있고, 벗겨져 떨어진 것도 있고, 빼어난 풍치도 있으며, 아득한 것도 있다. 이런 것들이 살아 움직이게 하는 중요한 부분들이다. 165)

이것은 산의 경치로 대변되는 자연의 형상과 墨의 조화가 지속적으로 연구되어 왔음이 증명되는 부분이며 자연의 변화로운 본성을 설명하면서 자연처럼 다양하게 변화 가능한 수묵의 본질을 말해준다. 연구자의 작업도 자연형

165) 俞劍華 저, 김대원 역, 『中國古代畫論類編』, 제1편 범론3, 소명출판, 2010, p.40
 石濤, 『畫語錄』, 「筆墨章第五」, 墨之澹筆也以靈 筆之運墨也以神 墨非蒙養不靈 筆非生活不神 能受蒙養之靈 而不解生活之神 是有墨無筆也 能受生活之神 而不變蒙養之靈 是有筆無墨也 山川萬物之具體 有反有正 有偏有側 有聚有散 有近有遠 有內有外 有虛有實 有斷有連 有層次 有剝落 有丰致 有飄渺 此生活之大端也

상을 빌어 인간의 감정을 화폭에 그려내는 것이기에 수묵의 사용으로 자연 정감을 나타내게 되었다. 이처럼 수묵은 자연의 氣韻을 근본으로 대상이 지니고 있는 본질과 내면의 정신성을 추구하는 것이기에 그 성질은 소재의 이미지 반영을 위한 도구로서의 성질 보다는 그리려고 하는 대상의 性情과 내면적 본질을 표상화 함으로서 나아가서는 고도의 형이상학적 심성의 哲理를 표현하고 대상을 통해 우주의 조화를 상징화시키는데 필연적 도구로서의 목적이 있다.¹⁶⁶⁾

墨으로 대상물체의 다양한 색채를 구사하는 기법은 墨이 가지고 있는 특성을 응용한 것으로 일반적으로 말하는 墨의 六彩 즉 乾·濕·濃·淡·黑·白등으로 변화되는 먹색을 보여준다.¹⁶⁷⁾ 이러한 墨의 사용은 자연의 陰陽이나 明暗, 凹凸과 遠近까지도 담아낼 수 있으며 연구자의 작업에서는 시간성과 공간성의 축적이라는 의미도 내포하고 있다. 또한 墨을 運用하는 또 다른 방법으로 積墨·破墨·潑墨·飛墨·老墨 그리고 渲染法 등이 있는데 연구자의 작품에서 주로 쓰여지는 것은 破墨·續墨·潑墨·渲染 이다.

먼저 破墨法은 ‘먹을 깨뜨린다.’는 단어의 뜻과 같이 밋밋할 수 있는 화면에 변화를 느끼게 해주는 기법으로 화론서인 『芥舟學畫編』에서 그 쓰임과 방법에 대해 자세히 설명하고 있다.

과묵이란 것은 먼저 얇은 먹으로 대체의 테두리를 설정하고 대체의 테두리가 이미 정해지면 곧 두드러진 곳과 우묵한 곳을 구분해 형체를 다 이루고 점차로 진하게 덧칠을 하여서 먹물기로 하여금 젖어 윤기가 나면서 언제나 습기가 있는 듯하게 하고, 다시 초묵으로 그 한계와 윤곽을 깨뜨리거나 혹은 경계에다 드문드문 태점을 찍는 법이다.¹⁶⁸⁾

166) 송수남·정진룡, 「현대미술에 있어서 수묵의 가능성 모색 : 추상성 고찰과 미의식의 확장」, 『홍익대학교 미술 디자인논문집』 제7호, 홍익대학교 미술디자인·공학연구소, 2002, p.270

167) 최병식, 『수묵의 사상과 역사』, 동문선, 2008, p.82

168) 장언원 저, 김기주 역, 『중국화론선집』, 미술문화, p.274

『芥舟學畫編』, 「用墨」, 破墨者 先以淡墨勾定匡廓 匡廓既定 乃分凹凸 形體已成 漸次加濃

라고 하여 먹물의 농담차를 이용하여 윤곽을 깨뜨리는 방법을 취하고 이 과목법을 사용할 시에는 습기를 머금게 하여 윤기 있는 화면을 구사하는 것을 말한다. 이것은 화폭에 변화를 주고 습윤한 상태에서 덧칠을 함으로서 화면에서 딱딱하지 않은 중층적 효과와 동시에 筆의 일률적인 운용에서 느낄 수 있는 지루함을 없애는 방법이다. 연구자의 작업에서는 나무나 숲의 조밀한 표현을 위해 쓰여지고 苔點의 사용이나 형상을 깨뜨리는 과목의 형식을 빌어 화면에서의 추상적인 분위기를 만들어내려고 하였다.

續墨法은 과목법과 먹을 중첩한다는 면에서 유사한 성격을 가지고 있는 방법으로 먼저 칠한 수묵이 마른 후에 덧칠을 해주는 것인데 이러한 적묵의 효과를 唐志契는 『繪事微言』에서

화가는 먹물을 쌓아야 한다. 먹물을 더러는 길고 더러는 열게 하는데, 어떤 경우에는 먼저 열게 하고서 나중에 길게 하며, 어떤 경우에는 먼저 길게 하고 나중에 열게 한다. 비단 위에 쌓을 수 있고 층만함이 넘치며 부드럽게 떨어지려고 해야 연운의 윤기가 깔깔하지 않고 중후하여 가볍지 않게 된다. 이것은 익숙해진 후에 스스로 깨달아 얻는데 있다.¹⁶⁹⁾

고하였다. 이로 보아 과목법이 서로 다른 수묵의 성질이 형태를 파하면서 어우러져 분위기를 자아낸다면 적묵은 형태와 상관없이 중층을 이루며 좀더 깊이감 있는 화면을 만들어준다. 墨이 층층이 쌓여지면서 화면을 정지되어 있지 않고 수묵이 서로 조화를 이루고 수묵이 겹으로 쌓인 모습에서 화

令墨氣掩潤 常苦濕者 得以焦墨破其界限輪廓 或作疎苔於界處
169) 俞劍華 저, 김대원 역, 『中國古代畫論類編』, 제4편 산수2, 소명출판, 2010, pp.240-241
唐志契, 『繪事微言』, 畫家要積墨水 墨水或濃或淡 或先淡後濃 或先濃後淡 有能積於絹素之上 盎然溢然 冉冉欲墮 方煙潤不澀 深厚不薄 此在熟後得之

면이 생동하게 된다. 적묵법은 연구자의 화면에서 주로 밑바탕에 해당하는 형상이 드러나기 전 中상태를 의미하는 내적심상의 표현방법으로 이용하였고 눈에 띄거나 한정적인 윤곽선을 짓지 않으면서도 자연스럽게 무한한 감성적 깊이와 수묵의 중층적 효과에 의한 공간적 깊이감이 형성되도록 하였다.

潑墨法은 筆의 느낌을 최대한 자제하고 수묵이 화면에 번져 들어가거나 뿌린 먹이 스며드는 것과 같은 표현 방법이다. 주로 풍부한 먹색의 운취를 느낄 수 있으며 연구자의 작업과정 중 바탕화면을 만들 때 가장 많이 이용한 기법이기도 하다. 『唐朝名畫錄』에 의하면 唐代 수묵화가 王默의 기이한 행동으로 인해 먹이 뿌려지고 종이 위로 먹이 쏟아지면 먹이 번지게 되고 그러한 화면 위에 형상을 그려내는 일품적 표현방법을 말하는데 이를 深宗齋은 『芥舟學畫編』에서

발묵이라는 것은 먼저 토필로 전체 화폭의 형국을 대강 정해 놓되, 요컨대 산의 암석, 숲의 나무들로 하여금 서로 비치고 어울리면서 연락되어 단번에 상통하는 기세가 있어야 하고, 그것들의 교접하는 곳과 허실처에는 다시 얇은 먹물을 떨구어 정한 후에 습묵을 흙뻑 찍어 단번에 그려내고, 그것이 마르기를 기다려 다시 얇은 습묵을 조금 찍어 그 진하게 된 부분에 덧들러서 번지게 하는 법이다.¹⁷⁰⁾

이것은 발묵에 대한 직접적인 방법론이며 이는 수묵이 화면에서 번지는 효과를 이용하여 교접되어 그려질 때 완전한 덮음이 아닌 비치면서 아래 이미 번져있는 墨과 어울리게 운용하는 것이기에 과묵과 적묵과의 차이점이 있다. 발묵법이 수묵으로 화면과 재료의 물성과의 조화를 꾀하는 것은 마르기

170) 장언원 저, 김기주 역, 『중국화론선집』, 미술문화, p.274 : 토필은 목탄필을 위미한다.-주석참조 『芥舟學畫編』, 「用墨」潑墨者 先以土筆約定通幅之局 要使山石林木 照映聯絡 有氣相通之勢 於交接虛實處 再以淡墨落定 蘸濕墨一氣寫出 俟乾 用少淡墨籠琦濃處

전에 濕墨과 淡墨의 적절한 사용으로 자연스러운 분위기를 연출하게 한다. 연구자의 화면에서는 수묵의 농도와 채색을 행하는 행위의 기법, 바탕화면의 전처리 방법 등에 따라 다양한 묵색과 질감을 포함한 얼룩으로 나타난 墨痕이 발묵으로 표현된다. 얼룩진 화면위에 묵흔은 형태성을 가지지 않는 발묵의 특징 때문에 무작위로 생성된 얼룩같이 보이지만 사실 연구자의 의도아래 행해지는 계획적인 우연의 효과이다. 그리하여 이러한 우연의 효과 속에서 자연의 모습을 변화 있게 표현하고 墨을 뿌리고 붓고 번지게 하는 현상을 통해 자연정감을 나타내었다. 또한 같은 저서에서 발묵에 관해 “먹은 潑墨, 산색은 潑翠, 풀색은 潑綠이라 하니 潑의 쓰임새는 그림 속의 기운을 펼쳐 내는데 가장 알맞다.”¹⁷¹⁾하여 潑의 쓰임새가 번지는 것뿐만이 아님을 시사한다. 潑의 표현은 ‘뿌리다’라는 뜻도 있지만 ‘샘솟는다’는 뜻도 있기에 뿌려서 화면에 젖어들기도 하지만 화면에서 기억 속 정감을 대변해 샘솟아 올라 생동감을 부여하기도 한다.

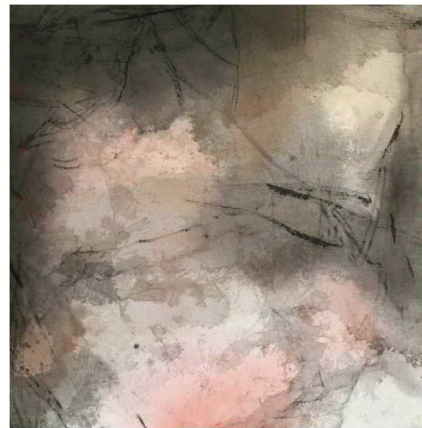
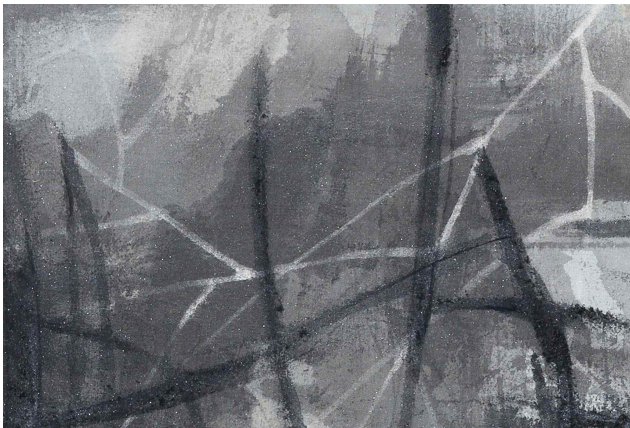
마지막으로 살펴 볼 渲染法은 발묵법과 함께 수묵이나 안료가 화면과의 조화를 꾀하는 방법으로 마르지 않은 상태에서 먹이나 안료를 칠하는 것인데 발묵법과는 다르게 붓을 이용해 그린다. 墨의 선염은 동기창의 저서에서도 논해진 방법으로 唐代부터 전해져온 기법으로 알려져 있다.

대체로 우승이전에 화가들이 잘 그리지 못한 것이 없었지만 산수의 정신을 그리는 것은 아직도 차이가 크다. 왕유 때부터 처음으로 준법을 사용하고 선염법을 사용했다. ¹⁷²⁾

171) 董其昌 저, 변영섭 외 역, 『화안』, 시공사, 2003, p.21
월간미술, 『세계미술용어사전』, 월간미술, 1999

172) 俞劍華 저, 김대원 역, 『中國古代畫論類編』 하권 제4편, 산수 2, 소명출판, 2010, p.180
董其昌, 『畫禪室論畫』, 大都右丞以前作者 無所不工 獨山水神情 傳寫猶隔一塵 自右丞始 用皴法 用渲染法 若王右軍一變鐘體 鳳翥鸞翔

라고 하여 선염법이 전통적으로 사용했던 동양회화 기법 중 하나임을 알려 주고 또한 선염으로 하여금 산수의 정신을 잘 그려낼 수 있다고 설명하여 화면에서 형상을 그려내는 것과는 다른 정감적 분위기를 자아내는 기법으로 적용될 수 있다. 그것은 형태를 분명히 드러내지 않는 것이기에 오히려 상상력의 개입으로 생명력과 운동성을 나타내는데 적합하며 화면의 정감은 더욱 풍부해지고 감상자로 하여금 상상적인 감성을 불러일으킨다. 중첩적으로 쓰인 선염은 기억과 시간의 겹을 의미하기도 한다. 자연적 대상에서 얻은 기억 속 정감은 시간의 흐름에 의해 분명해지기도 하고 희미해지기도 하는데 이러한 선염효과는 바탕화면에서 우연성을 내포한 얼룩이라는 형상으로 나타나 연구자의 심상을 표현하고 있다. 그리하여 연구자의 화면은 보이는 색채의 흔적인 선염과 먹의 흔적인 발묵으로 중첩적 효과를 얻어 추상적인 바탕화면이 만들어진다. 선염의 표현은 【도판22】 , 【도판23】 와 같이 바탕화면 형성과정에서 수묵을 커다란 통에 담가 색을 입히기도 하고 넓은 붓으로 우리기도 하며 행한 뒤 또 다시 색으로 같은 과정을 반복하는 채색의 표현



도판22.김지현, <形迹>부분, 2014, 90x90cm, 천에 수묵 채색 (左)

도판23.김지현, <Scenery in memory>부분, 2011, 73x73cm, 천에 수묵 채색 (右)

을 하였다. 이렇게 그려낸 화면은 구체성은 없지만 역동적이며 쉼없이 쌓아져있는 기억 속 자연정감들을 바탕으로 무한한 상상적 요소를 품고 있는 화면으로 만들어준다. 또한 선염은 바린다는 뜻이 있으므로 화면에 墨이나 색을 열고 점진적이게 표현하여 무형의 색을 화면 안에 배치함으로 화면을 풍부하게 물들인다. 이러한 방법으로 선염의 표현을 하는 것은 기억의 중층적인 속성을 보여주는 동시에 일반적인 채색의 방법과는 다르게 연구자 작품에서 보여지는 부드럽고 맑은 서정적인 느낌의 화면을 구현하게 해주는 기본적인 기법이다. 또한 선염으로 인하여 수묵과 채색이 서로 어우러져 화면에서 조화를 이룰 수 있게 만들었다. 작업 과정 중에 천 조직의 밀도가 조밀하지 않아 천에 색을 입히는 것이 쉽지 않음에도 불구하고 아교반수를 선염의 기법 후에 행하는 것은 연구자 작품에서 안료의 밀도에 따라 번지고 입혀지는 선염적 층을 최대한으로 보여주기 위한 것이다. 이와 같은 발묵과 선염의 표현은 민경갑의 작품인 『도관24』에서도 찾아볼 수 있다. 발묵과 선염으로 이루어진 화면은 그 중첩으로 쌓아진 효과로 인해 많은 시간의 흐름과 깊이 있는 공간감을 느낄 수 있다. 이 표현을 위해 민경갑은 자신만의 독특한 표현방식을 사용했고 그에 대해 미술평론가 신항섭은 “물감을 종이 조직에 침투시킴으로써 종지와 물감을 분리시킬 수 없도록 한다. 단순한 색소의 침투, 즉 종지와 물감의 물성에 따른 삼투압 현상에 의한 표현이 아니다. 실제로 그의 종지와 물감의 일체화는 독특한 방식이다. 물감을 종이 위에 칠한 다음 면이 고른 딱딱한 솔로 두드려 종지의 조직 속에 물감이 깊이 스며들도록 강제적인 행위를 반복한다. 이 과정에서 종지의 성질이 부드러워짐과 동시에 침투되는 물감은 질료의 조직 깊숙이 받아들여지게 되는 것이다.”¹⁷³⁾라고 설명하고 있다. 이러한 표현은 본 연구자가 바탕화면을 만드는 표현 방식과 비슷한 과정을 거치는 것이며 이로써 화면은 단순히 겉으로

173) 신항섭, 「유산 민경갑의 작품세계」 평론 中 발췌

표면화되는 것이 아닌 내면에서부터 차오르는 화면이 된다. 또 다른 예로 [[도판25] 은 먹과 아교, 안료의 특성을 살려 의도적인 번짐과 얼룩의 강화로 표현하는 방식을 보여준다. 표현상 특별히 형상이 드러나지 않는 번짐과 얼룩에도 연구자만의 개성적인 화법이 드러나 많은 이야기를 담아내는 것이다. 번짐과 얼룩은 형상성이 거의 없는 형태이기 때문에 추상적이고 그러한 형태와 색채는 작가만의 회화성을 구축하는 조형요소로 쓰인다.



도판24. 민경갑, <生殘>, 한지에혼합재료, 1961, 113x121cm



도판25. 박래현, <작품8>, 1968, 지본채색

연구자의 작업과정에 있어 破墨, 積墨, 潑墨, 渲染의 방법은 수묵이 기본이 되어 표현한 것이고 주로 내적 작용에 의한 中상태의 정감들을 나타내는 방법으로 활용한 것이다. 이러한 수묵의 표현은 대체로 얼룩이나 흔적과 같이 형태가 불분명하게 나타나기 때문에 우연성에 기반을 두고 있지만 앞서 주지한 바와 같이 반복된 신체가 개입된 노력으로 계획된 우연이 이루어질 수 있었다. 과거 체험했던 자연정감을 떠올리는 과정은 계획된 우연의 방법으로 만들어진 바탕화면이 촉발적 요인으로 작용하기도 한다. 특히 계획된 우연의 방법으로 쓰인 수묵의 번짐과 축적에 관한 표현과 정신적 특징

에 대해 평론가 오광수는 그의 저서에서 “수묵의 은은한 바림의 진행이야말로 동양 특유의 정신적 여운이라고 해도 과언이 아니다. 따라서 수묵은 단순한 먹색으로서 색소의 개념을 저만치 벗어나 있는데서 그 독특한 영역을 확보하고 있는 것이다.”¹⁷⁴⁾라고 하였다. 이는 수묵이 재료로만 역할을 하는 것이 아니라 화면과의 조화에 의해서 감상자에게 조형적인 아름다움 뿐만 아니라 감성적인 울림도 느끼게 해준다는 것이라 해석된다. 이같이 화면에서의 수묵표현은 검정색 물감이 표현할 수 없는 작가의 정신성까지 내포하는 것이며 그리하여 수묵을 다루는 작가 내면의 인격과 수양이 잘 드러나기 때문에 동양회화에서는 예술적 의미가 크다고 하겠다. 그러한 인격함양과 노력에 의한 수양은 중화적 관점으로 보았을 때 형식적인 致中和로 도달할 수 있게 한다. 연구자는 형식적 致中和에 이르기 위해 작업과정 중 우선 바탕화면에 수묵으로 층위를 이루어 중화적 표현의 근간을 이루도록 하였고, 바탕화면이 완성된 후에는 붓으로 그리는 행위로만 사용된 수묵이 아닌 선염과 발묵에 의해 바림과 번짐 그리고 다시 빨아내는 방법을 통해 시간이 쌓여지고 그 사이 내면에서 기억이 새겨지고 바래지는 과정을 표현하려 했다. 그렇게 만들어진 화면은 다양한 수묵기법들이 적절히 활용되어 우연과 의도에 의한 흔적들과 경험했던 기억이 엉켜있고 그 기억으로인해 다른 기억이 생성되는 것과 같이 화면 속에서 수묵은 서로 영향력을 미치며 존재하게 된다. 그리하여 수묵과 화면의 조화는 먹과 붓, 그리고 연구자에게 내재되어있는 자연정감이 표현된 和諧를 이룬 장면은 실제장면이 아니지만 감상자의 내적 상상력을 발휘하게 하는 것이다. 또한 작품에서 중화적 표현을 위해 동양회화의 핵심 재료인 수묵을 근간으로 선염과 발묵 등의 표현방법으로 물들여 중층을 이루는 화면으로 구현하였으며 연구자의 작업과정과 표현기법에서 보여 지는 내면에 축적된 자연정감들은 中상태의 바탕위에 수묵

174) 오광수, 『한국현대미술의 미의식』, 재원, 1995, pp.179-180
 서성록, 『동서양미술의 지평』, 재원, 1999, p.228 재인용

과 채색의 융합으로 작가가 체험한 기억과 작업하는 현실을 연관시켜 시간성과 공간성을 내포한 유동적인 화면으로 드러내려고 하였다. 이와 같이 자연정감의 집합인 中상태의 형성과 和의 발현으로 조화된 화면은 형식적인 면에서 중화적 표현을 이루려는 노력이다. 中의 상태로 이루어진 바탕화면 위에 수묵과 채색의 조화로 형상을 드러내는 것이 和라고 한다면 중화적 표현을 위해서는 바탕화면 위에 표현되어지는 기억 속 형상에서 채색으로 표현되어지는 자연정감의 형상과 자취들이 수묵바탕 속에서 돋보이게 해야 수묵과 채색의 상생 표출이 가능하다. 주로 바탕화면을 만드는데 쓰인 수묵의 정신성과 공간의 깊이감이 中의 상태라고 한다면 和를 이루는 것은 채색의 역할이기 때문이다. 그리하여 연구자의 화면에서 채색은 자기를 돌아보는 회상작용을 통해 기억 속 장면을 재구성하여 형상을 드러내거나 때로는 감추기도 하면서 인간 내면에서 선택된 자연정감의 모습을 표현하려고 노력했다.

수묵과 더불어 쓰인 화면에서의 채색은 인간에게 시각적으로 전해지는 공통적 언어이며 다양한 색감을 통해 여러 가지 감정을 표현할 수 있는 형식적 요소이기에 인간에게 감성을 전달하고 자극할 수 있는 요인으로 작용한다. 이런 채색은 수묵과 마찬가지로 동양 회화에서 형상의 특징 뿐 아니라 인간 정감을 드러내는 표현재료이기 때문에 관념성과 추상성을 내포하며 내적감정을 상징하기도 한다. 내적감정의 표현인 채색은 여러 가지 방법이 있으나 본 연구자작품의 경우는 뒷면에 채색을 하여 앞면 표현에 도움을 주는 背彩法과 여러 번의 채색을 겹쳐 올려 표현하는 重彩法을 이용해 기억 속 정감을 화면에서 어우러지는 자연 형상의 흔적으로 상징하여 그려내고 있다.

경험이 토대가 된 기억 속 정감을 바탕화면에 표현하는 과정에서 기억이 내면에 쌓이는 것과 같이 의식위로 새겨지는 것도 있지만 무의식중에 새

겨지는 것도 있다. 기억이 상주하는 의식의 층을 바탕화면의 표면이라고 한다면 인간이 인식하지 못하던 상태의 숨어있는 경험들이 바탕화면의 비정형 수묵과 채색의 층위를 이루는 조형적 얼룩을 통해 밑바탕에서 베어 나오는 것도 있다. 그리하여 기억 속 형상의 존재를 상징하는 채색은 화면의 앞면과 뒷면 모두에서 행해져 연구자의 화면은 기억이 존재하는 방향을 반영한 것이 된다. 연구자의 화면은 작품 표면의 앞면과 뒷면 모두에서 채색으로 이루어진 기억 속 정감의 흔적이 베어 나와 중간층인 화면에서 만나고 그것은 의식과 무의식 우연과 비우연의 경계에서 다양한 정감들이 형상화되는 것과 같은 의미를 지닌다. 즉 경험을 통한 자연정감을 표현하는데 있어 회화적 연결점을 화면으로 설정하고 그 위에 인간 감정을 풀어 넣는 과정에서 화면 뒤쪽에 색을 칠해 앞면에 그려지는 것을 받혀주는 표현기법은 마치 絹에 인물화를 그리는 방법인 배채법을 연상하게 한다. 배채법은 고려불화에서도 찾아볼 수 있는 유서 깊은 동양회화의 채색법이며 인물화 뿐 만 아니라 궁중 기록화나 청록산수에서도 그 유래를 찾아 볼 수 있다. 원래는 얇고 비치는 견에 채색할 때 앞쪽의 채색이 돋보이게 하는 방법으로 배채를 행하면 앞쪽 색상의 선명한 효과와 剝離, 변색을 지연시켜주고 정밀한 표현에서의 붓질도 보이지 않게 해주는 역할을 한다. 즉, 화면의 뒷면에 채색을 하고 그 반대쪽에서 뒷면 채색에 힘입어 다시 앞에서 칠하는 표현방법이다. 동양 회화에서 전통적으로 사용되었던 배채법은 겉으로 보이는 외형의 모습 뿐 아니라 미적 대상의 인격과 내면세계를 담아야 한다는 傳神寫照의 사상과 맞닿은 방법으로 알려져 있는 형식상 기법이지만 내용적인 면에서 그림에 담긴 사상까지 전달할 수 있기에 연구자의 화면에서도 앞·뒷면을 모두 채색하기에 앞쪽의 채색을 선명하게 하는 기능과 보이는 곳은 물론 보이지 않는 곳까지 모두 채운다는 의미로 확장시켜 외적인 형태와 내적인 감정까지도 모두 담을 수 있다는 뜻을 함유하고 있다. 여기에서 연구자가 주목한 것은

내외적인 회화적 요소를 한 화면에 담는 것인데 뒷면에 채색한다는 의미는 비단 형식적 표현 기법만으로 머무르지 않고 나아가 내면에 각인된 내적 정감의 표현을 드러낼 수 있다는 점에서 작품에 활용하게 되었다.

배채법과 같이 쓰여 지는 채색의 또 다른 방법은 중채법이다. 중채법이란 채색에 있어 안료를 여러 번 겹쳐서 화면 위에 올려놓는 것이다. 그리하여 밑에 놓여진 색과 위에 올라간 색은 조화와 융합을 이루고 위에 올린 안료의 농도에 따라 살짝 비취지기도 하고 불투명하게 가려주기도 하면서 단색의 안료를 여러 가지 느낌으로 표현할 수 있게 한다. 그리하여 중채의 채색법은 안료들 끼리 똑같은 농도와 입자를 가지고 화면 안에서 선염과 같은 방법으로 스며들게 하여 분채나 석채 등의 물감들 사이에 중층을 이루는 방법이다. 이때의 중채법은 안료의 다양성으로 효과를 극대화시킬 수 있다고 생각하여 연구자의 화면에서는 튜브물감, 분채, 석채, 금분, 은분 등으로 밀도와 성질의 차이를 가진 채색안료로 재료를 구성하였다. 바탕화면에 스며드는 효과로 천의 안쪽까지 채워주는 수묵과 튜브물감이 융합된 바탕화면 위에 가루안료를 올리는 방법으로 채색하여 안료들이 화면 밑으로 모두 빠져나가지 않고 수묵과 채색, 바탕화면이 상생을 이루어 안쪽과 바깥쪽으로 층위를 이룰 수 있었다. 이러한 중채법은 자연정감에서 얻어진 내면 감정의 층위와 같은 형식적 현상을 띄고 있어 내용적인 면과 형식적인 면의 교집합을 형성하는 방법이다. 이렇듯 채색은 『작품24』, 『작품25』에서 볼 수 있듯 수묵과 함께 사용되어 바탕화면과 조화를 이루면서 융합하여 자연정감의 내외적 또는 형식적·내용적 일체감을 얻게 한다. 바탕화면과 채색의 조화는 기본적으로 수묵과 채색의 융합을 전제하여 이루어진다. 채색과 수묵은 화면 안에서 함께 사용되고 兩者의 조화로우미 없다면 화면 안에서 어떠한 한 가지 안료만의 아름다움이 돋보일 수 없기 때문이다. 그리하여 동양회화에서 墨의 중요성이 끊임없이 강조되면서 수묵과 채색의 조화로운 표현 역시



작품24 김지현, <Flexible Scenery>, 2014, 지름90cm, 천에 혼합재료



작품25 김지현, <Flexible Scenery>, 2014, 지름90cm, 천에 혼합재료

중요하게 다루어져 왔다.

채색을 할 때 붓을 쓰고 먹을 쓰는 의미는 바로 필묵의 부족한 곳을 보충하여 필묵이 묘한 곳을 나타내기 때문이다. 175)

이것은 채색과 筆墨은 相生의 관계에 있다는 것을 표명하고 그래야만 좋은 작품이 발현된다는 대목으로 중화의 기본개념인 조화롭게 표현한다는 의미와 일맥상통한다. 연구자의 작업과정에서도 [[작품24], [[작품25]의 부분도인 [[도판26], [[도판27]과 같이 수묵과 채색은 어느 한 쪽만을 강조하지 않고 때로는 수묵이 비중을 많이 차지하기도 하고 때로는 채색이 화면에서 우위에 놓이기도 한다. 이로써 연구자는 필묵과 채색의 조화와 바탕화면의 안쪽과 바깥쪽의 층위로 서로 相生하며 화합을 이루려고 하였다.

175) 王原祁, 『雨窓漫筆』, 「論畫十則」, 設色即用筆用墨意 所以補筆墨之不足 顯筆墨之妙處 俞劍華 著, 김대원 역, 『中國古代畫論類編』, 제1편 범론3, 소명출판, 2010, p.173



도판26. 김지현, <Flexible Scenery>부분, 2014, 지름90cm, 천에 혼합재료

도판27. 김지현, <Flexible Scenery>부분, 2014, 지름90cm, 천에 혼합재료

채색과 수묵은 서로 충돌하지 않고 화합하는 형세를 취해야 하며 채색하는 방법에서도 이런 중화적 의미를 근간으로 한 이론이 전개되었고, 이에 대해 宋代의 李澄叟가 『畫山水訣』에서 그림을 그리는 비결을 말하는 중에

색을 덮을 때 너무 드러나는 것을 아주 꺼린다. 너무 드러나면 도리어 광채가 번들거리고, 지나치게 여유로우면 손을 머뭇거리지 말아야 하며, 손을 머뭇거리면 반드시 정신을 감손시킨다. 중요한 것은 이지러지지 않고 차지도 않는데 있으니, 준엄에 적중함을 터득해야 한다.¹⁷⁶⁾

고 皴染에 대해 논하였다. 이는 색을 운용하는데 있어 한쪽으로 치우치지 않는 中상태를 유지해야 한다는 의미이다. 특히 채색의 방법에서 적중함을 터득해야 함은 표현형식면에서 中상태의 채색방법이 조화롭게 和로 발현되는 중화적 표현의 화면을 중요시 함을 시사한다. 위의 화론은 채색의 경우를 설명하였지만 결국에는 수묵과 채색이 相生해야 한다는 것이고 이와 같이 표현재료들이 모두 상생하며 和諧하는 경지이다. 이러한 재료간의 상생에 대하여 王冕이 『東蔣論畫』에서 스승인 王原祁가 수묵과 채색의 관계성

176) 俞劍華 저, 김대원 역, 『中國古代畫論類編』, 제4권 산수1, 소명출판, 2010, p.179

李澄叟, 『畫山水訣』, 蒙染折忌太見 太見則翻成光滑 辟綽無令手絮 手絮則必損精神. 要在不虧不盈 皴染得中.

을 설명한 내용을 옮겨 “색깔이 먹을 막지 않아야 하고 먹은 색을 막지 않아야 한다. 반드시 색 가운데 먹이 있고 먹 가운데 색이 있게 해야 한다.”¹⁷⁷⁾고 전하였다. 이는 色과 墨은 화면에서 상생하되 조화롭게 발현되고 서로에게 영향을 미치며 존재하는 것임을 의미하는 것이고 이 때 말하는 색과 墨의 공존은 동양회화에서 보여지는 특징적인 표현양식이며 연구자의 화면에서도 색과 墨은 서로에게 순기능의 영향을 미치며 墨은 색을 받쳐주고 색은 墨色을 선명하게 해주는 역할을 하며 相生하고 있다. 또한 이러한 상생과 조화의 경지에 있는 화면에서 수묵과 채색의 배치에 대해 보충하자면 沈顯은 『畫塵』에서 “붓을 잡을 때 수묵으로 색을 칠한다는 생각을 해서는 안 되고, 형세를 완료해서 먹색과 운치가 부족하면 색을 칠해도 무방하다.”¹⁷⁸⁾고 王維의 화론을 설명하였다. 이것은 수묵의 운치와 채색이 서로 보완관계에 있어야 함을 말하는 것으로 수묵으로 모든 색을 칠하는 것이 아니고 수묵으로 형세를 만든 후 부족한 부분을 색이 메워준다는 의미인데 이것으로 수묵과 채색은 서로에게 부족한 부분을 채워주는 표현재료임을 알 수 있다. 동양회화에서 시사하는 수묵과 채색의 조화와 화면에서의 융합은 본 연구자의 작업과정에서도 중점적으로 나타나는 표현방법인데 이는 수묵과 채색의 직접적인 혼색으로 인한 결합과 화면에서 중첩으로 간접적인 결합 형태를 표현하고 있으며, 이러한 표현방법과 의미에 관해서 평론가 고충환은 2014년 개인전 평론에서

순간과 순간이 하나의 층위로 포개져 있고 중첩돼 있는 것이며, 순간들이 아니라면 지속이라고 해도 좋을, 아님 이행이라고 해도 좋을 어떤 과정을 그려놓고 있는 것이다. 해서, 자연의 감각적 닭은꼴

177) 俞劍華 저, 김대원 역, 『中國古代畫論類編』, 제1편 범론3, 소명출판, 2010, p.282

王昱, 『東蔣論畫』, “色不礙墨 墨不礙色 又須色中有墨 墨中有色”

178) 俞劍華 저, 김대원 역, 『中國古代畫論類編』, 제4편 산수2, 소명출판, 2010, p.359

沈顯, 『畫塵』, 「刷色」, 然操筆時不可作水墨刷色想 直至了局墨韻既 則刷色不妨

보다는 유독 분위기가 강조되는 그림이다. 작가는 엷은 묵을 수도 없이 층층이 덧발라 올려 우려내는 과정을 통해서, 광목천을 물들이고 빨고 하는 거듭되는 반복과정을 통해서, 여러 겹의 천을 쌓아놓고 위에서 엷은 묵을 수차례 올리면 마침내 그 밑에 먹색과 채색이 배어나오는 일종의 먹지효과를 통해서, 그리고 채색을 올린 광목천을 뒤집어서 그렇게 뒤집힌 화면을 전면으로 취하는 배채법을 통해서 이렇듯 부드럽고 은근한 빛으로 어둑한 숲을 감싸 안는 것 같은, 투명하고 깊은 대기가 습윤한 기운을 머금고 있는 것 같은 나무의, 숲의, 자연의 성정이며 성품을 그려놓고 있었다.¹⁷⁹⁾

라고 평하였다. 특히 자연의 성정이라 함은 연구자 마음의 중화적 요인과 화면의 표현상 중화적 성격이 드러나는 문맥이다. 이렇게 자연정감을 화면에 표현한 연구자에게 채색의 의미는 색상을 부여하는 것 외에도 형식적인 측면에서 수묵을 기반으로 한 中의 바탕화면 위에 채색과 수묵이 和로 표현하는데 꼭 필요한 요인이며 또한 내재된 자연정감으로 대변되는 中이 작용을 하여 연구자 삶의 모습을 쌓아 올려가는 和로 표현이다.

결국 연구자는 수묵과 채색의 중화적 융합을 통해 연구자 내면의 정감을 드러냄으로써 화면을 통해 감상자와 함께 자연정감의 기억을 공유하면서 행복한 정서가 되었으면 하는 마음이다.

3) 자연적 질감을 이용한 촉감의 시각화

연구자에게 있어 예술 활동을 촉발시키는 체험은 연구자 자신이 자연안으로 들어가서 그것을 직접 경험하고 느끼는 것에서 비롯된다. 그것은 화

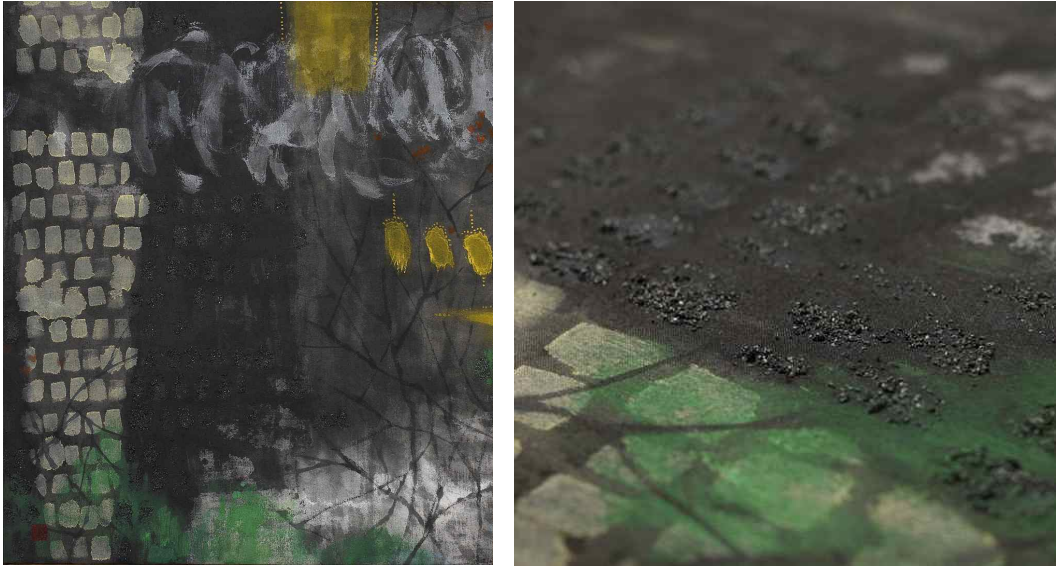
179) 고충환, 「자연의 흔적, 자연의 성정」, 김지현 개인전 전시서문 中 발췌

면에서 형상으로 보여 지는 자연경관과의 만남일 수도 있고 직접 풍경을 대면했을 때 연구자 과거의 기억을 연상하며 파생된 정감일 수도 있다. 자연정감을 파생시키는 회화적 경험은 주관적이고 개인적이게 작용하여 보편적인 자연의 모습을 연구자 내면에서 변형시켜 자기화 한다는데 의의가 있다. 이러한 맥락의 회화가 현실에 존재하는 사실 그대로의 이미지 뿐 아니라 화가의 마음 속 이미지를 모두 보여주는 것¹⁸⁰⁾이라 한다면 중국 唐代 화가인 張璪가 언급한 “자연에서 배우고 마음 속 영상을 그린다.”¹⁸¹⁾는 언설과 그 궤를 같이한다고 볼 수 있다. 연구자의 작품 또한 자연정감을 통해 형상과 색채로 표현하는데 있어 경험된 기억을 저장해 두었다가 자기 성찰을 통하여 변형과 소거, 상징이라는 내적 작용으로 재구성한 뒤 화면에 보여주는 형식이기에 몸으로 각인된 시각적인 감각과 함께 촉각적인 감각으로 인간의 내면 심상과 실제 화면 사이를 연결해주는 역할을 부여하였다. 촉각적 감각이란 내재되어 있는 기억 속 장면을 상상으로만 느끼는 것이 아니라 만져지는 촉감, 자연에서 받아들여진 숲과 대지의 느낌 등 실재하는 것들의 상징적인 감각이다. 『작품26』의 부분도인 『도판28』에서 자연적 질감은 추상적 화면에서 자연의 촉감을 나타내고 있다. 그 촉감은 깊은 밤에 돌담을 따라 자욱한 안개와 그 장면에서 문득 스쳐간 바람과 어둠 속에서 비취지는 빛의 느낌을 표현하는 화면에서 손끝으로 만져지는 돌의 느낌을 상징하고 있다.

연구자의 작업에서는 이러한 기억 속 상징적인 감각을 드러내는 표현으로 두 가지의 촉감적 요소가 있다. 하나는 바탕화면자체, 즉 천의 구김으로 표현된 요철로 인한 질감으로의 촉감이며 다른 하나는 화면위에 돌가루 같은 물성을 올려 표현하는 촉감이 있다. 바탕화면에서 느껴지는 자연물을 이용한 질감표현은 실재하는 느낌을 화면에 옮겨 담아 그 자연 안에 있었던

180) 양신 저, 정형민 역, 『중국회화삼천년』, 학고재, p.1999, p.2

181) 양신 저, 정형민 역, 『중국회화삼천년』, 학고재, p.1999, p.1 제인용 張彥遠 저, 『歷代名畫記』, 外師造化 中得心源



작품26. 김지현, <Regeneration of memory>, 2014, 53x45.5cm, 천에 혼합재료 (左)

도판28. 김지현, <Regeneration of memory>부분, 2014, 53x45.5cm, 천에 혼합재료 (右)

장면과 느낌을 연상하게 해주는 기법이고 천의 요철로 인한 질감표현은 자연의 형상과 느낌을 상징하여 매끄럽게 만들어진 인위적인 것을 벗어난 자연적 아름다움을 표방하려는 작가내면의 반영이다. 이러한 질감표현은 실제와 기억 속 정감에 의한 작가적 상상의 관계를 연결시켜주는 회화적인 표현이며 자연물인 돌가루를 직접 사용한 질감을 취득하여 나타난 표현은 실제적이게 화면 안에 존재한다. 실제적이라는 것은 형태를 고스란히 가지는 것이 아니라 경험에서 얻어진 기억 속 정감을 실제하게 재현하기 위해 자연적 질감을 가진 돌가루를 사용하게 된 것이다. 특히 자연과의 만남을 통한 체험적 기억은 한 방향이 아닌 여러 방향에서 주어지고 이차원의 화면에서는 그러한 총체적인 감각의 조각을 모두 설명할 수 없기에 질감적 재료를 이용하여 표현하게 되었다.

천의 요철을 이용한 촉감적 인식은 특정한 자연물의 촉감이 아니라 자연에서 느껴지는 감각적 표현이다. 자연을 마주했을 때 자연은 평면으로 인

식되지 않고 그 안에 들어가거나 멀리서 보더라도 그에 대한 인식은 입체적으로 기억 속에 각인된다. 그러기에 울퉁불퉁한 화면의 표면은 자연 그대로의 느낌을 간직하고 싶은 작가의 내적정감표현 이기도 하다. 회화에서 이러한 촉감인식을 통한 질감적 표현은 재료자체의 물성보다 표현하는 주체의 내적정감을 대변하는 것이고 그에 대해 Bachelard는 다음과 같이 저작하였다.

우리가 질료를 사랑하는 방식, 우리가 그의 특질을 예찬하는 방식은 우리 전 존재의 반응을 드러낸다. 상상된 물질적 특질은 그 특질을 부여하는 주체로서의 우리 자신을 드러낸다.¹⁸²⁾

이것은 내적 작용에 의해 과생된 이미지의 범위가 작가의 모든 것을 포함하고 있다는 것을 의미한다. 그리하여 연구자의 작품에서 나타나는 돌가루나 모래가루를 사용한 질감의 표현은 질료로 대변되는 정감이나 내적인 결과를 표현하려 한 것이다. 자연적 질감을 이용한 표현이나 자연정감에서 얻은 질감의 표현은 모두 인간체험을 통하여 형성되었다는 것이 중요한 사실이다. 연구자의 작업과정에서도 경험에 의한 자연체험 또는 자연과 마주했을 때 연구자 내면에서 발현된 정감에 관한 기억을 저장할 때 자연적 질감들이 기억 속으로 끌려들어가게 되고 우연한 계기에 기억의 소환과정에서 그 질감들은 함께 끌어올려 지면서 실제인지 허구인지 모를 재구성된 장면들이 현실성 있게 재현되는 것이다. 기억이 쌓이고 흐르고 멈추고 변형되는 순간마다 객관성을 잃게 되고 겹겹이 장면이 쌓이는 만큼 오히려 상세한 기억보다는 기억 속에 자연에서 느낀 정감의 흔적만이 남아 연구자의 현재 정감상태를 드러나게 된다. 이때에 과거와 현재를 연결시켜 주는 재료적인 장치가 자연의 질감으로 화면에 표현된 것이다. 그리하여 바탕화면 위에 표출된 자

182) Gaston Bachelard, 정영란 역, 『대지 그리고 휴식의 몽상』, 문학동네, 2002, p.97

연적 질감은 화면과 조화를 이루며 기억 속 형적의 불완전함을 보완해주는 회화 재료로 이용되며 화면과 밀착된 조화로운 성질을 가지고 中상태의 화면과 和로 발현되는 중화적 표현을 이룬다. 또한 자연적 질감의 사용은 화면 위에 정감을 내재한 기억이 한 겹씩 쌓아질 때마다 질감으로 쓰여진 물질도 함께 겹을 이루며 중첩적으로 포개어 시간성을 느끼게 한다. 화면은 물질로 인한 시간의 중첩과 자연에서 과생된 내면형적의 중첩이 함께 이루어져 연구자의 정감은 체험에서 시작하여 성찰을 통해 질감을 느끼는 화면 생성에 이르게 되고 촉감의 인식을 실재하게 만드는 것으로 회화의 다양한 전개 가능성을 지닌다. 이러한 질감표현은 정지된 화면에 변화의 실마리를 제공해주고 그로써 화면은 더욱 실재감 있게 표현되어 인간 내면에 잠재되어 있던 기억을 생동감 있게 살려낸다.

연구자의 화면에서 질감 사용은 감각표현 방법적 재료의 일환으로 자연체험에서 직접 촉감으로 느껴 기억 속에 저장된 질감을 화면에 드러내려 한 것이다. 자연정감을 표현한 연구자에게 촉감이란 대지와 숲을 통해 감정을 느끼고 그것들을 저장한 흔적 속 화면과 기억을 연결해주는 매개체 중 하나이다. 자연에서 만나 마음속에 간직된 하늘이나 물·바람·소리·나뭇가지 등은 불특정한 조형요소로 화면에 표현하였는데 이러한 자연과의 교류함 속에서 연구자를 지지해주고 있는 대지와 교류대상인 숲에서의 느낌을 한 화면에 넣기에는 촉감적 표현이 적합하다고 생각하였다. 그리하여 화면은 자연에서 받아들여진 총체적 인식으로 구성되어지고 연구자가 내면에 간직했던 자연에 대한 촉감을 돌가루로 대변하여 화면에 나타낸 것이다. 자연에서 얻어진 촉감적 재료로써 돌가루는 자연의 모체인 대지로 상징할 수 있으며 연구자 화면에 나타난 돌가루는 연구자가 자연을 체험할 당시 발로 디디고 있었던 대지의 흙을 떠올리게 한다. 대지는 자연과 인간에게 생명의 근원이며 삶을 영위할 수 있는 터전이다. 인간이 밟고 서있는 공간적 기능과

함께 자연환경에서 균형을 유지하고 생명유지 시 필요한 영양분을 공급한다. 그러나 현대 사회에서는 흙으로 이루어진 바닥보다 인공물인 콘크리트 위에서 생활하는 시간이 현저히 많기 때문에 이러한 대지의 의미와 역할을 잃고 살아가게 되어 흙의 촉감을 느끼는 것은 일상에서 벗어나 자연을 체험할 때와 같은 친밀함을 갖게 한다. 또한 숲 안으로 걸어 들어갈 때 대지는 인간에게 안정감을 부여하는 역할을 하고, 연구자에게는 대지를 구성하고 있는 흙이 자연을 대표하는 물성적 재료로써 자연을 대표한다는 특별한 의미가 있기에 화면에서 대지의 구성요소인 돌가루(흙)를 자연의 촉감으로 비유하여 대지의 느낌을 표현하고 그것 외에도 돌의 느낌, 나무수피의 느낌 등 자연의 원초적인 질감으로 드러내려 한 것이다. 연구자의 작품 [도판29], [도판30] 에서도 이러한 자연적 질감은 체험에서 비롯된 총체적인 인



도판29. 김지현, <形迹>부분, 2014, 60x120cm, 천에 혼합재료 도판30. 김지현, <形迹>부분, 2014, 90x90cm, 천에 혼합재료

식에서 얻어진 감각을 작품 안에서 질감으로 나타낸 것인데 때로는 대지에서 때로는 바위나 나무에서 느낀 촉감을 돌가루로 표현하였다. 즉 자연에서

느낀 정감과 생명력을 충족시키기 위해 질감표현으로 사용한 것이다. 작품에서 자연적 질감을 대변하는 것은 『도판29』에서 보이듯이 실제하는 질감 재료인 돌가루와 바탕화면으로 사용된 천의 요철이다. 특히 천의 요철은 자연의 勢를 나타내고 화면에서 입체감을 줄 수 있는 또 다른 조형적인 요소로 사용한 것이다. 자연에서 느껴진 부분적인 촉감을 돌가루로 표현하였다면 전체적인 시각적 촉감은 천의 구김으로 나타내려 하였다. 질감을 드러낸 화면이 인간의 과거 체득한 순수한 기억이나 특정한 삶의 순간을 회상하고 그 때의 장면과 정감을 간직하는 과정의 감성적 영역을 표현하는 매체로 쓰여 졌다.

현대 동양화에서는 먹이나 채색의 안료와 다양한 매체들로 인해 표현이 자유로워지고 있다. 특히 질감을 나타내는 다양한 재료와 오브제적인 재료의 사용으로 개방적인 회화양식이 보여 지는데 이는 연구자 작품에서도 지향하는 바이다. 본 논문에서는 재료의 형식적인 구분보다 이 재료들로 하여금 중화표현을 완성할 수 있는 가능성에 주목하고 물성적 특성과 함께 표현재료의 의미를 고찰해보았다. 예술은 궁극적으로 새로운 것을 창조 한다는 목표가 있기에 예술에서의 실험적 연구는 계속해서 진행되어야 하고 그런 의미에서 연구자는 동양적 물성을 가진 재료들로 현대인의 정서에 긍정적 영향을 끼칠 수 있는 작품을 제작하려고 한 것이다. 이러한 표현은 바탕화면인 천의 中상태 위에 수묵과 채색으로 인한 和로 이루어졌으며 보다 실제적인 정감의 표현을 위해 자연적 질감을 이용하여 화면에 입체감을 만들었다. 그리하여 연구자의 작업은 인간이 느낀 자연정감의 회화적 표현하려 한 것이며 자연의 형적에서 파생된 형식적 결과로서의 작품이다.

3. 조형요소의 중첩을 통한 繪畫美 구현

1) 자연관조를 통한 線과 面의 重層的 표현

연구자의 작업은 자연관조를 통해 얻어진 線과 面의 중층적 표현에 의해 화면의 분위기를 형성한다. 이러한 작품군 중 하나인 「Regeneration of



작품27.김지현, <Regeneration of memory>, 90.9x72.7cm, 천에수묵채색, 2012

memory」〔작품27〕은 자연에서 보이는 또는 보이지 않는 작가의 심상에 따른 자연에서 보았던 선들을 이어 그려내고 그 선들 틈으로 느껴진 공간은 자연에서의 빛과 정감을 대변하는 역할로 적용하여 면을 통해 표현하였다.

자연을 관조함으로 인간은 자신의 감정을 되돌아보며 그 과정 안에서 자연 대상에게 정감을 대입해 인간과 자연간의 심리적 연결고리를 생성한다. 이러한 생각을 바탕으로 표현되는 자

연정감은 한 순간의 감정과 기억으로 생성되는 것이 아니기에 인간 내면에서 퇴고의 과정을 거치게 되고 연구자의 화면 또한 경험하고 기억된 자연형상이 정감과 내적작용의 과정을 거쳐 작업이 진행된다. 내면에서의 작용은

되고 과정이라 할 수 있고, 그 과정은 철저히 작가 자신의 감정으로 이루어진다. 연구자가 작업하는 화면의 비구상적인 면모를 보이는 것이 이러한 퇴고과정을 거친 내적작용의 결과라 볼 수 있다. 독일의 미학자 Johannes Immanuel Volkelt 는 창조의 과정을 설명하면서 인간 내면의 퇴고과정이 필수적이라는 입장에서 다음과 같이 논한 바 있다.

처음 창조의 기분이 일어나면서 창조의 과정은 시작된다. 다음단계는 구상잉태이다. 어떤 것을 어떻게 그릴 것인가 하는 보다 구체적인 이미지가 결정되어야 한다. 창작의 기분이 작품형성의 전단계로서 아직도 혼돈과 모색의 단계라면, 구상 잉태는 아직도 구체적인 형태가 나타나지 않았지만 점차 협의의 형성 의지가 이루어지는 것을 말한다. 이런 과정이 있고나서 이를 일정하게 다듬는 과정으로서 내면 퇴고가 있고 이것이 어느 정도 이루어지면 외면적 형성이 따르게 된다. 내면까지가 창작가의 내부에서 일어나는 작품 형성의 전개과정이라고 한다면 마지막 단계인 외면 형성은 물질을 통해 구체적으로 실현되는 과정을 이른다. 183)

즉, 예술이 물질을 통한 외면 형성이 이루어지기 전 내면의 퇴고 과정을 거쳐 생성되는 것이라는 논리이며, 연구자 작업에서는 자연에서 얻어진 기억들을 변형시키고 그것에서 보이지 않는 감정적 연결고리를 통해 새로운 자연의 모습을 창출해내는 것이 내면의 퇴고과정이라 할 수 있다. 이는 내적작용의 한 부류로 화면의 표현 이전에 이루어지는 필수적 과정이다. 이러한 내적 작용으로 분류되는 내면에서의 다듬고 재구성하는 과정은 예술가라면 누구나 거치게 된다. 이 과정이 있어야만 시각적으로 보이는 자연이나 풍경의 모습이 아닌 마음을 움직이고 정감을 드러내는 예술로서의 자연의 모습

183) 오광수, 『미술이란 무엇인가』, 정우사, 2004, p.153

이 생성되는 것이다. 그러기에 같은 장면이라도 각도와 바라보는 구역, 보이는 감성에 따라 화면에서 전혀 다른 양상으로 나타나고 이것은 같은 화면을 바라보더라도 예술가와 감상자가 가지고 있는 기억과 자라온 환경 등 개인적 특성에 따라 장면의 특수성과 개별성은 심화된다. 그래서 예술로 표현된 자연의 장면은 예술가의 내적작용을 거친 정착된 풍경으로서 화면 안에 존재하게 된다. 예술에서 퇴고과정은 예술가 내면에서의 작용이고 주관적인 성질을 가지고 있기에 각자의 내적 요구에 따라 자기만의 방법으로 행하게 된다.

연구자 작업에서 퇴고과정의 결과 중 하나로 자연 관조를 통한 선과 면으로 드러난 것이고 이는 화면에서 실제 경험된 자연을 겹쳐 얻어낸 일종의 질서를 부여한 것으로 추상화과정이라고 할 수 있다. 인상주의 화가인 Paul Gauguin 역시 퇴고과정에 의한 自己化 된 선과 색의 표현을 음악의 자율성으로 비유하면서 화면의 추상적인 경향성과 조화에 대해 다음과 같은 의견으로 피력하였다.

생활이나 자연에서 벌어진 어떤 주제를 가지고 선과 색을 배열해서 나는 일종의 교향곡과 화음을 만들게 되는데, 그 교향곡과 화음들은 실제의 어떤 것도 완전히 표현하지는 못하지만, 음악이 사상이나 형성 없이도 사고를 유발하는 것처럼 우리의 두뇌와 색, 선의 배열 사이에서 일어나는 신비한 진화를 통해서 사고를 유발시킴에 틀림이 없는 것이다. 184)

이는 자연의 관조로 인해 발생된 감정을 선과 색으로 표현하는 것은 예술이라는 형식을 가지고 표현되어 실제의 현상을 그대로 드러내지는 않지만 인간으로 하여금 내재된 심상을 만들어내게 한다는 관점으로 해석할 수 있고, 경험에 의해 받아들여진 시각적인 요인들을 미적대상으로 받아들여 그것에

184) Jean-Luc Daval 저, 홍승혜 역, 『추상미술의 역사』, 미진사, 1990. p.22

대한 느낌과 감정을 예술가가 추출한 선과 색으로 표현한다는 것인데 연구자의 작업에서 색은 곧 면을 뜻한다. 그리하여 연구자 작품에서는 선과 면이 시간과 공간의 표현으로 기억의 편린, 빛의 상징 등의 의미를 지닌다. 먼저 화면에서의 시간과 공간의 연속과 분할이라는 특성을 나타내 주는 선과 면은 수직적인 시간과 수평적인 공간의 연결점으로 자연에 대한 형상기억을 표현한 것으로 실제 윤곽선이 아닌 오히려 화면에서 시공간의 운동성과 방향성을 지향한다. 이것은 대상의 외적인 운동성과 방향성을 말하기도 하지만 표현하는 사람이 바라보는 시각적·감각적인 움직임의 의미하기도 한다. 특히 선은 운동감 뿐 만 아니라 공간을 규정할 수 있는 것이기에 선은 다음과 같이 여러 가지 성질을 드러내는 존재로 회자되었다. 이러한 관점으로 Susanne Langer 는,

선의 취급 여하에 따라서 어떤 때엔 주로 다이내믹한 요소가 되기도 하고, 어느 때엔 정적인 요소가 되기도 한다. 선으로 이루어지는 공간은 실로 그 사실에 의해서 시간적 공감, 즉 공간=시간적 형식이 된다. 185)

고 하였다. 회화의 형식을 띤 화면에서 보여 지는 선은 주로 동적인 성질을 나타내지만 면과 함께 쓰일 때에는 공간을 의미하는 구조를 만드는데 도움을 준다. 그리하여 연구자의 『작품28』와 같은 작품에서는 선과 수직과 수평의 선으로 이루어진 면 가운데 쓰인 색감으로 자연의 분위기를 형성하려고 한 것이다. 특히 수직과 수평으로 대변된 시간과 공간 사이의 면은 기억속 편린을 새겨 넣는 작업이기도 하여 색면의 의미는 시공간을 초월한 인간정감의 표현인 것이다. 『작품28』의 작업과정은 2012년 여름 안개가 자욱한 소나무 숲 옆길을 운전하던 중 어린 시절부터 자주 가던 지역의 안개 낀 새

185) Susanne Langer 저, 박용숙 역, 『예술이란 무엇인가』, 문예출판사, 1999, p.69

벽 풍경을 회상하는 것에서 시작되었다. 자연에 대한 형상기억의 기초를 화면 아래에 커케이 쌓아 표현한 후, 그 위에 백색의 또 다른 공간성을 부여하여 다른 시간 다른 공간의 형상기억들이 한 화면에서 융합됨을 보여준다. 바탕화면에서부터 쌓아올려진 수묵과 선염의 정감적 공간 위에 바람에 흔들리고 나무끼리 얽혀있는 숲의 형상을 여러 가지 筆을 이용해 중첩적인 선으로 그려낸 후 안쪽에 황토색의 선으로 나타낸 새집을 그려 넣어 새벽의 숲과 그 속에 지저귀는 새소리를 상징하려 한 것이다. 전체적인 숲 분위기 공간의 형성 위에 백색의 안개와 같은 면으로 上下를 덮어 새벽녘에 안개가 걷히면서 어스름하게 보이는 숲의 모습을 표현한 후 그 위에 선과 면으로 이루어진 자연에 대한 관조로 만들어진 심적 공간을 만들어 색으로 자연을 관조하는 작가의 심상과 자연의 빛을 나타내었다. 이는 어둠에서 빛으로 옮겨가는 새벽의 분위기와 그 공간을 바라보는 작가의 감정, 수평과 수직의 자연에서 파생된 선으로 만들어진 공간, 빛과 어우러져 화면 속으로 스며든 자연의 색과 형상이 중층을 이루어 연구자의 내적심상과 연결 지어지는 것이다. 이러한 수평과 수직에 의한 선과 면은 작가의 선택에 의해 기억 속 저장된 자연의 모습에서 추출되어 만나게 된다. 자연에서 어느 정도 객관적 사실을 취해서 화가의 내적정신에 용해시켜 새롭게 창조해 내는 방법이다. 그리고 그 창조적 관건은 바로 많은 경험 중에서 정수한 선택을 하는 데 있다.¹⁸⁶⁾ 郭熙는 이에 대해

정수를 취하지 못하다는 것은 무슨 말인가? 천 리의 산이 기이한 풍경이 될 수 없으며 만 리를 흐르는 물이 어찌 다 절경으로 될 수 있겠는가? 태행산은 화하지방을 가로질러 있을 만큼 크지만 태행산의 불 만한 곳은 지맥인 임려산이요. 동쪽에 있는 태산은 제·노 지방을 점거하고 있지만 경치가 빼어나게 좋은 곳은 용암부분일 따름

186) 智順任, 『중국화론으로 본 繪畫美學』, 미술문화, 2008, p.255



작품28. 김지현, <Regeneration of memory>, 2012, 130.3x163cm, 천에 수묵 채색

이다. 그러함에도 핵심이 되는 장소를 취하지 않고 그저 전면적으로
그린다면 지도와 무엇이 다르겠느냐? 187)

라는 말로 작가의 미적대상에 대한 선택의 역할을 강조하고 있다. 그리하여
연구자는 자연과의 만남에서 형상기억을 생성하는 다양한 방향의 형상과 그
때의 정감을 내면에 모아두었다가 내적작용에 의한 선택으로 새로운 화면을
만들어 내고 있다. 이러한 과정을 거친 2012년도 「Regeneration of

187) 郭熙, 『林泉高致』, 「山水訓」, 何謂所取之不精粹 千里之山 不能盡奇 萬里之水 豈能盡秀 太行枕
華夏而面目者林慮 泰山占齊魯而勝絕者龍巖 一概之 版圖何異
장언원 저, 김기주 역, 『중국화론선집』, 미술문화, p.152
智順任, 『중국화론으로 본 繪畫美學』, 미술문화, 2008, p.255 재인용

memory」 전시에서 화면은 자연에 대한 관조를 좀 더 객관적이게 나타내려는 노력의 일환으로 『작품29』, 『작품30』 과 같이 기존의 화면을 계속적



작품29. 김지현, <Regeneration of memory>, 2014, 91x116cm, 천에 수묵 채색

으로 중첩시켜 그 중복된 화면에서 나타난 선과 면을 추출해내는 방법으로 발전된 양상을 보여준다. 즉, 화면 전체에 파급된 선과 면의 구조적 측면을 드러내 보임으로써 자연 형상의 중첩적 화면에서의 수평·수직·사선을 추출해 낸 것이다. 『작품29』, 『작품30』 에 나타난 성향을 보면 분명 자연의, 특히 뾰뾰한 숲의 모습을 닮아있는 바탕위에 인위적으로 그어낸 선이 아닌 숲의 나무를 나타내는 선 위에 면으로 표현된 공간이 두드러지게 드러난다. 그것은 기억 속 공간을 의미하고 숲에서 숨겨진 자연적 요소와 정감의 상징적 요소를 띄며 화면 안에서 조밀한 숲 속 숨통을 트이게 해주는 역할로서 빛을 상징하는 표현으로 쓰였다. 이러한 표현과정에서 단순화 될 수 있는

선과 면의 구성은 바탕화면의 다양한 장면 연출로 극복하려고 한 것이다. 일련의 과정은 바탕화면에서 기억의 양면성을 나타내려고 한 것인데 [작품 29] 는 바탕 천 표현 시 염색하는 기법을 기본으로 하여 천의 앞면과 뒷면을 모두 채색하는 배채법을 이용하였다. 이 표현으로 기억이 내면에 쌓여질 때 의식, 무의식의 양면성과 실제 허구의 양면성, 과거와 현재의 양면성 등 인간 내면에서의 갈등적 요인과 이질적인 것들을 조화시킨다는 의미의 중화적 화면으로 구성해 바탕화면 자체에서 표리가 동일한 융합을 이루려는 의도가 있었다. 바탕화면을 안팎으로 채색해 이룬 화면은 색면으로 이루어진 자연의 분위기 표현 위에 나무나 숲의 모습을 운율성이 있는 선으로 나타내어 생동감을 유도해 겹쳐진 숲의 모습 위에 비의도적인 공간이 나타나고 그 공간을 빛과 숲의 비가시적 요소로 채우는 색면으로 변환시켜 표현해 보았다. [작품30] 의 바탕 천 표현에서 선염과 염색의 기법을 극대화시켜 염색



작품30. 김지현, <Regeneration of memory>, 2014, 72.7x90.9cm, 천에 수묵 채색

이 된 부분과 그렇지 않은 부분의 차이로 자연에서 느껴진 빛의 느낌을 표현하면서 화면에서 회화적 분위기와 자연의 뻑뻑하고 성근 부분의 양면적 공존을 보여주려 했다. 이것은 각이 있는 형태의 사각이나 삼각의 형태로 주로 나타나지만 다른 화면에서는 원의 형태로 공간이 주어지기도 한다. 이에 대해 평론가 고충환은 본 작업이 발표된 전시회 서문에서

자연을 추상화하는 과정을 거치고 있고, 따라서 자연에 대한 일종의 환원주의적 태도를 공유하고 있다는 점이다. 이로써 보기에 따라서 작가의 그림은 이런 선과 면의 어우러짐이 만들어내는 변주에 바탕을 두고 있다고 정의할 수도 있겠다. 그림에 따라서 이런 면면이 두드러져 보일 때도 있고, 상대적으로 더 느슨하게 드러날 때도 있고, 아님 최소한의 암시적인 형태로만 겨우 드러나 보이는 경우를 생각해볼 수 있겠다. 선과 면의 어우러짐이 두드러져 보이는 경우에는 그림의 구조적인 측면이 강조되고, 최소한으로만 암시되는 경우에는 상대적으로 분위기가 강조되는 것으로 생각해볼 수가 있겠다.¹⁸⁸⁾

라고 하여 회화작품의 구조적인 면과 추상화 과정으로서 자연에 대한 연구자의 내적작용을 설명하고 있다. 이렇듯 예술이 표현될 때에는 재현·함축·소거의 과정을 거치게 되는 데 이것은 내적작용에 일환이며 예술가의 의도대로 자유롭게 행해진다. 미적 대상을 실제모습으로 표현하는 것에 그치지 않고 더 나아가 인간의 미적 감정까지 포함할 수 있게 하려면 표현수단으로서의 재현과 함축 소거로 인한 화면 구성으로 나아가야 하며 그러기에 예술가는 대상을 관조하고 그것으로 인한 정감을 작가의 조형언어로 화면에 풀어내야 한다. 그런 의미에서의 자연을 관조하는 자세에서 기인한 선과 면의 조화와 그로 인한 중층적 표현은 종합적인 표현일 수밖에 없으며 『작품31』과 같은 양상으로

188) 고충환, 김지현 「자연의 흔적, 자연의 성정」 2014년 개인전 서문 中 발췌



작품31. 김지현, <Regeneration of memory>, 2014, 60.6x72.7cm, 천에 혼합재료

나타난다. 이 작품에서는 자연의 모습을 담은 화면 위에 선과 면의 표현으로 자연관조 위에 작가가 느낀 자연의 숨어있는 선을 찾아 연결하여 나타내었다. 그 사이로 내비치는 푸른색의 면은 하늘을 상징하는데 그것은 하늘과 하늘을 바라볼 때 내비친 뾰족한 숲 사이의 빛이기도 하다. 이 작품에서 질감이 있는 선 표현은 자연에서 추출한 것으로 땅의 질감이기도하고 나무의 樹皮이기도 나뭇가지이기도 하면서 실제 자연적 질감으로 보여주고 있다. 연구자는 이 화면 안에서 질감으로 표현된 땅과 전체적인 이미지로 표현된 숲, 선 사이의 면으로 표현된 하늘을 한 화면에 표현하는 시도를 한 것이다. 이러한 시도로 화면에서 정감의 표현은 같은 방향이나 시간도 있지만 대부분 당시 보거나 느낀 것을 정면에서 또는 위를 바라보거나 땅을 쳐다보는 세 장면을 모두 담아내고 있다. 그리하여 주 소재로 사용되고 있는 나무의 형상은 정면·상향

· 하향 등 여러 방향으로 표현되고 있다. 이와 같이 다양한 방향에서 취해진 시각적 요소들을 한 화면에 표현하는 것은 시간의 흐름이 연속됨을 상징하며 그러기에 화면은 연구자에 의해서 한 번, 감상자에 의해서 또 한 번 의미를 부여받게 된다. 그리하여 보이는 화면은 연구자의 자연정감을 표현하였지만 그것이 발전하여 감상자의 형상기억으로 공감하게 되면 의미가 발현 가능하게 되는 것이다. 즉, 자연정감으로 발현된 화면은 형상기억에 대한 사유를 감상자와 함께 나누며 공감하고 싶은 마음을 담은 것이다. 이러한 중층적 화면을 바탕으로 변형된 형상을 만들어내고 그렇게 저장된 형상기억들은 맞물리면서 켜켜이 쌓아지는 동시에 자연정감도 함께 축적되고 중첩된 결들이 하나의 유기적인 화면을 형성하며 자기화 된 모습으로 표현하게 한다. 이 이유는 축적된 자연정감은 시시각각 달라지고 같은 대상에서 느낀 정감이라도 그 때의 연구자의 상태에 따라 다르게 표현될 수 있는 것이 존재했다가도 사라지는 기억의 속성처럼 유동적이기 때문이다. 이론가인 鎮兆復은 동양화의 관찰 방법에서 고정된 시점이 필요 없다며 걸으면서 관찰하는 법, 遺貌取神 한다는 모양을 버리고 정신을 취하는 법, 대상의 구조나 질감 등을 파악한다는 조직구조에 주의하는 법, 작가의 주관에 따라 기억 속 장면을 표현한다는 形象記憶에 의한 법으로 나누어 설명하고 있는데 그의 종합적인 견해는 “동양화가들이 사물을 관찰 할 때 한 곳에만 주의·관심을 갖지 않고 묘사 역시 어떤 한 곳에서만 착수하여 진행하지 않는 것은 바로 다방면에서 사물을 관찰하는 그 특유의 관찰 방법과 관련이 있다. 그렇기 때문에 작가와 객관대상은 더욱 가까워지며, 객관대상의 표면적인 현상의 속박 역시 덜 받게 되는 것이다. 이렇게 하여 그 표현에서도 더욱 능동성을 가질 수 있게 되는 것이다. (중략) 또 서로 다른 각도에서 대상을 관찰하기 때문에 오로지 대상의 가장 본질적인 조직구조와 고유색만을 추구하고 명암이나 빛 등 외부변화에 따라 무쌍하게 변화하는 색광 등을 무시하는

특성을 가진다. 대상의 조직구조에 대한 표현방식의 장악은 형상기억에 의한 작업방법에 가장 유리한 기초를 제공해주며, 형상기억에 의한 작업은 또 반대로 작가로 하여금 상상력을 충분히 발휘하여 정감을 표현하는데 대단히 유리한 조건을 제공해준다.¹⁸⁹⁾”는 것이다. 동양화의 이 같은 관찰 방법에 대한 이론은 현대미술 속에서도 움직이는 시점으로, 취사선택에 의한 미적대상의 강조와 소거의 변형방법으로, 미적대상의 본질과 形象記憶의 주관적 표현방법으로 활용되고 있다. 이는 郭熙의 『林泉高致』에도 “소위 산의 형상은 걸음마다 옮겨진다.”¹⁹⁰⁾라고 언급되는 부분으로 동양화가들이 미적대상을 바라보면서 즐기는 태도에 기인한 것이다. 걸음마다 관찰을 하는 것은 시시때때로 다른 장면을 받아들인다는 것이고 그것은 삶이 계속되는 한 무한하고 운동성 있는 자연이 이어져 작가에게 無盡한 화면을 만들게 한다. 동양에서 말하는 동시적이고 연속적인 시공간의 표현이 가능하다는 관찰방법과 작화 태도는 작가인 연구자에게 있어 작업과정 중 멀리서 지켜보는 것이 아닌 자연 안으로 들어가서 체험하는 정감을 회상하고 늘 화면 안에 존재하며 기억 속에서 이동을 경험하는 것으로 적용되었다. 이로보아 동양의 다양한 시점은 연구자의 작업에서와 마찬가지로 경험에 의한 체험의 평면화라 할 수 있고 본인 작품에서도 이와 마찬가지로 다양한 시점에 의한 형상기억 속 장면들이 쌓여져 내면에서의 다듬고 재구성하는 과정을 거쳐 화면에 드러나는 것이다. 이러한 관찰방법에 의해 만들어진 선과 면의 구성은 외부세계에 대한 포용과 함께 보이지 않는 공간과 시간 그리고 삶의 문제를 돌아보는 작가의 조형의지와 함께 발현되는 창조의 표현요소로 쓰인다. 연구자의 작품에서 이것은 인간과 자연이 맺는 관계이기도 하며 인간이 자연 안에서의 세계를 형성하고 감정의 교류를 느낄 수 있는 대상이기에 이러한 경향은 작품 전반에

189) 鎮兆復 저, 김상철 역, 『동양화의 이해』, 시각과 언어, 1995, p.32

190) 郭熙, 『林泉高致』, 所謂山形步步移也

郭熙, 신영주 역, 『곽희의 임천고치』, 문자향, 2003, p.23 : ‘산의 모습이 걸음마다 옮겨간다.’

장언원 저, 김기주 역, 『중국화론선집』, 미술문화, p.144

나타나는 경향으로 작품마다 서로 다른 표현양식을 내비치고 있다. 자연에서 자신에게 몰입기회, 몽상으로 도피, 심신안정, 조화의 경지를 느낄 수 있기에 자연을 표현하고 관조하려는 생각에서 나온 표현방법으로 연구자에게 선과 면의 활용은 자연정감을 드러내는 기법으로 심상을 드러내는 역할을 하며 특정한 대상형상에서 벗어난 작가의 조형적 표현으로 자연관조를 통한 선과 면의 중층적 화면으로 드러난 회화미를 구현하려는 형식적인 노력인 것이다.

2) 빛의 이동을 통한 圓形的 형상화

연구자가 자연을 만나고 관조하는 과정에서 어스름한 새벽이나 낮이나 저녁 같은 시간성을 부여하는 것이 빛의 역할이며 그러한 빛은 화면에서 밝은 부분으로 표현하는 것과 더불어 작품 중 원형적 형상화 표현을 전면에 내세워 빛의 영롱함과 자연에 대한 무의식적 기억을 자극하는 촉매로서 움직임의 궤적을 나타내려고 했다. 이러한 현상은 빛을 통해 구현되었지만 그것은 빛으로 환원된 숲을 이루는 구성요소들의 발자취를 이은 것이기도 하고 또한 움직임과 형상기억을 이어주는 시간적 움직임의 이동경로이기도 하다. 빛을 포함한 이동경로이지만 인간이 새겨놓을 수 없는 것들에 대한 움직임의 의미도 가지고 있다. 그런 의미에서 『작품32』, 『작품33』의 경우 앞서 고찰해 보았던 작품의 자연정감을 표현한 바탕화면 위에 추상적 조형요소인 원형적 형상화를 통해 빛의 이동과 작가 내면의 움직임의 궤적을 나타내려고 하였는데, 그렇기에 그것은 동적인 성질을 가지고 이동하며 같은 크기의 원형들은 하나하나가 그 위치에서의 의미를 가진 다기보다는 이동경로의 좌표로 볼 수 있다. 여기서의 원형은 빛의 형상을 비유적으로 나타낸 것이지만 연구자가 자연을 통해 수집한 비가시적인 요소들의 집적체이기



작품32. 김지현, <Migration>, 2014, 60.6x72cm, 천에 혼합재료



작품33. 김지현, <Migration>, 2014, 53x45.5cm, 천에 혼합재료

도 하기에 형상 기억에 의한 자연정감의 총체적 인상표현은 나뭇가지 표현에서 시작되어 점과 원이라는 조형요소로 이어진다. 점과 원은 비단 화면의 구성을 풍성하게 만드는 역

할만을 담당하는 것이 아니라 형상기억으로 존재하는 자연정감의 비가시적인 것들을 대변하는 것이며 그것들은 우주적 맥락으로 확산시킬 수 있는 요소이기에 화면에서 총체적인 의미로 활용되었다. 본 연구자 작업의 부분도인 [[도판31]]에서 볼 수 있듯이 화면에서 점의 표현은 자연에서 보이는 형상을 제외한 감각적인 것들



도판31. 좌로부터) 김지현, <Scenery in memory>부분, 2011, 162x130cm, 천에 수묵 채색
 김지현, <Flow>부분, 2013, 30x30cm, 천에 혼합재료
 김지현, <Song of nature>부분, 2011, 50x50cm, 천에 수묵 채색
 김지현, <Song of nature>부분, 2011, 50x50cm, 천에 수묵 채색
 김지현, <Regeneration of memory>부분, 2014, 30x72.7cm, 천에 수묵 채색

을 상징하여 나타낸 것이다. 그리하여 연구자가 화면에 그려 넣은 점은 여러 가지 형태와 방법에 의해 화면에 표현하였다. 그것은 작품마다 의미하는 것이 다르기에 수묵으로 켜켜이 찍은 점, 안료를 사용한 동그란 형태의 점, 비처럼 수직으로 내리 그은 점, 발자국처럼 가로로 그은 점, 창문에 빗물이 툭툭 떨어지듯 내리친 점 등의 방법으로 그려내었다. 동양회화에서는 이러한 점을 이용해 형상기억에 의한 자연형적과 정감을 나타내었는데 이에 대해 石濤는

점을 찍는 데는 비오고 눈 내리고 바람 불고 갠 날 등 사계절에 따라 각기 어울리게 찍는 점이 있고, 정반과 음양에 따라 돋보이게 찍는 점이 있다. 물기와 먹이를 끼고 단숨에 혼잡하게 찍는 점이 있고, 덩굴진 수초의 실 같은 선이 휘감기어 연결된 점도 있다. 아득히 텅 빈 곳에 멧없이 찍힌 점도 있고, 필은 있으나 먹이 비백을 이룬 안개 같은 점도 있다. 초묵으로 옷칠한 것 같은 것과, 더럽거나 탁한 점도 있다.¹⁹¹⁾

고 논하여 점의 역할에 대해 설명하고 있다. 이처럼 점은 자연에 빗대어 표

191) 石濤, 『石濤論山水畫』, 點有雨雲風晴四時得宜點 有反正陰陽襯貼點 有夾水夾墨一氣混雜點 有含苞藻絲 纓絡連牽點 有空空闊闊乾遭沒味點 有筆無墨飛白如煙點 有焦似漆 邈邈透明點.
 俞劍華 著, 김대원 역, 『중국고대화론유편』, 제4편 산수 2, 소명출판, 2010 p.381

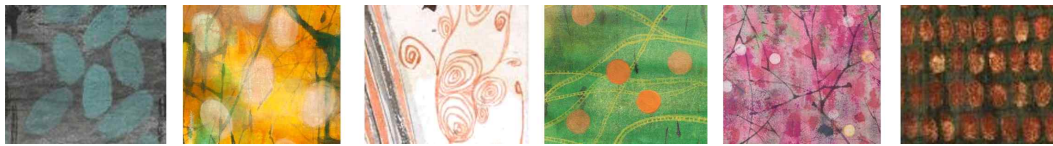
현 가능한 최소한의 조형 요소이면서 최대한 많은 의미를 담을 수 있는 화면 속 기능을 가진다. 연구자의 화면에서 점과 원을 자주 찾아 볼 수 있는데, 그 둘의 차이점을 運筆에 두었다. 붓의 스침이나 긋는 행위를 일회에 끝마쳤을 경우는 점이라고 칭하였고, 붓의 회전성을 이용하여 그린 동그란 형태는 비록 작고 선적인 형태를 띄고 있을지라도 원이라고 규정지어 보았다. 일반적으로 이런 점의 확장된 형태로서 원은 어느 방향으로도 기울지 않는 중심대칭의 가장 단순한 시각적 패턴을 가지는데 이는 자극이 지각에 어떤 등근 특질에 대한 단서만 주게 되면, 지각은 언제나 자연적으로 등근 특질을 포착하려 한다. 이것은 원형의 형태상의 완벽함에 기인한 것이다.¹⁹²⁾ 이러한 원형의 형태상 특질 때문에 자연형상에서 원형을 추출하는 것은 인간 본성에 의지한 자연스러운 현상이다. 또한 원은 형태를 비유하고 시간의 속성과 그 궤를 같이 한다. 서구문화의 경우 시간을 나타내는 年度 계산법을 직선적으로 수치화하였다면 동양문화에서는 天干地支로 年度를 계산하여 시간의 순환성을 나타내었다.¹⁹³⁾ 그리하여 동양에서 원의 의미는 형상기억이 순차적으로 쌓이지 않고 순환하여 자연의 순환법칙에 부합한다고 볼 수 있다. 원은 시간 속에서 존재하는 인간 삶에서 순환성을 가진 동적형태이며 여러 가지 감각적 의미로 존재한다. 이와 같이 원은 함축적인 역할을 담당하고 순환과 운동성을 가진 보편성 있는 상징적 조형요소로 이용되어 왔다.

회화에서 표현되는 원은 지속성과 순환성 외에도 무한성이라는 의미를 내포하고 있다. 동적인 원은 구조적으로 정점이 없으므로 시작이나 끝을 규정하지 않고 무한히 뻗어 나갈 수 있는 가능성을 지닌다. 그것은 시간과 공간을 모두 포함하는 것이고 중국의 미학자 宗白華에 의하면 “원의 美는 표면-象 의 심미 층위-으로 말하면, 외재적 형식과 구조의 원 또는 완전한 공간적 이미지를 추구하고 특정한 물리 공간의 원을 포괄한다.”¹⁹⁴⁾ 하였다.

192) Rudolf Arnheim 저, 김춘일 역, 『미술과 지각』, 미진사, 2003, p.179

193) 張法 저, 유중화 역, 『동양과 서양 그리고 미학』, 푸른숲, 1999, pp.150-151 참조

즉 원은 시공간의 총체적 집합을 상징할 수 있고 그것의 궤적까지 포함할 수 있는 완전체인 것이다. 그리하여 원은 균형과 조화를 피하고 그 안에서 회화적 의미와 형식을 취한다. 형태의 완전함과 시공간을 포함하는 총체적 의미를 가진 원은 완벽한 구형이나 타원의 형태로 드러나 자연스러운 조화와 균형을 표방한다. 이러한 원은 연구자의 작업에서 『도판32』에서 볼 수



도판32. 좌로부터) 김지현, <Deja-vu>부분, 2010, 50x50cm, 천에 수묵 채색
 김지현, <Flexible Scenery>부분, 2014, 지름90cm, 천에 혼합재료
 김지현, <Misty memories>부분, 2006, 30x30cm, 천에 수묵 채색
 김지현, <Migration>부분, 2015, 50x50cm, 천에 혼합재료
 김지현, <Traces>부분, 2014, 120x120cm, 천에 혼합재료
 김지현, <deja-vu>부분, 2010, 60.6x72.7cm, 천에 혼합재료

있듯이 보편적인 조형성과 회화성을 지니며 빛의 형적을 나타낸다. 빛은 자연형적 중에서도 신묘하고 절대적인 존재이기에 그 궤적 또한 단순히 선과 면으로 형용할 수 없다. 그러기에 원은 부유하는 형태로 존재하며, 시간의 연속성과 공간의 무한성이 함께 공존하는 형태의 총체적이고 종합적인 의미를 가진다. 원형과 함께 그려진 빛줄 모양의 끈 형태가 부여하는 화면상의 의미는 원형과 마찬가지로 자연에서 얻어진 인간 감정으로 체득된 자연과 인간의 연결고리 역할을 하며 그것으로 인해 인간 내면의 형상기억궤적을 찾아가는 길잡이로서 의미를 부여하고자 했다. 이러한 생각을 바탕으로 화면은 천의 내면형성과정인 中을 이루는 과정을 거쳐 자연의 성정과 인간의 자연정감을 상징하는 색으로 표현된 숲의 情景를 표현한 뒤, 그 위에 연구자 내면 흐름에 따른 면을 형성하고 형상기억 속 빛과 숲 속 정령의 궤적을

194) 푸전위안 저, 신정근 외 역, 『의경』, 성균관대학교 출판부, 2013, p.611

원형과 뱀줄모양의 끈 형상으로 상징하여 나타내고 있다. 뱀줄모양의 끈 형상은 두 줄의 선으로 이루어져 있고 그 안의 촘촘히 박아놓은 점들로 인해 시간의 흐름과 형상기억의 흔적들의 집합을 상징한다. 점을 하나하나 그려 넣는 시간은 새겨진 형상기억을 꺼내보는 작업이며 그 시간적 흐름에 따라 내적 심상도 함께 꺼내져 화면 안에서 성장한다는 의미로 성장함에서 나타나는 생동감까지 부여하고자 했다.

예술에서 흔히 쓰이는 작품에 대한 설명 중 많이 언급되어지는 단어는 생동감과 생명력이고 동양의 경우에는 氣韻을 들 수 있다. 이것은 비단 동양회화에 국한 된 것이 아니며 연구자의 화면은 물론 예술작품을 창작할 때의 작가의 정신과 회화의 속성을 함께 의미하는 것이라고 할 수 있다. 이에 대해 Susanne Langer는 “화가의 최초의 일은 캔버스에 「생기를 불어넣는」 일”¹⁹⁵⁾이라고 하였다. 회화작업에서 생기란 작가의 내면 심상이 고정된 것이 아니기에 저절로 또는 의식적으로 행해지는 결과이며 연구자의 작업에



작품34.김지현, <Migration>, 50x50cm, 2014, 천에혼합재료 작품35.김지현, <Migration>, 2014,50x50cm, 천에혼합재료

195) Susanne Langer 저 , 박용숙 역, 『예술이란 무엇인가』, 문예출판사, 1999, p.57

서는 경험한 자연 풍경에서 시작되는 자연의 관조적 장면에서 변형과 조형적 변주에 의해 생성하려고 한 것이다. 이러한 경향의 연구자 작품 중 바탕 표현에서 더욱 자연과 가까운 분위기를 자아내는 것은 [[작품34] , [[작품35] 이다. 이 두 작업은 바탕에서의 나무표현을 좀 더 형상에 가깝게 표현한 뒤 그 위에 빛의 이동경로를 표현하였는데 이는 中상태의 형상기억의 중첩을 이룬 천 위에 조화로운 자연 속 정감의 이동경로도 함께 나타내려는 것이었으며 원형의 표현과 그 밑바탕에서의 직접적인 체험적 자연정감을 표현하려고 하였다. 이렇듯 자연정감의 움직임을 포착하는 것은 예술에서 감정 표현이나 감정의 이동경로와 인간 내적작용의 구조를 나타낸 것인데 화면에서 감정 표현은 작가의 심상에 의한 상징화가 이루어진 조형요소로 나타나며 Susanne Langer 의 표현에 따르자면,

감정의 표현은 논리적인 의미에서의 「표현작용」이므로 감수성이나 정감이나 나아가선 보다 복잡한 두뇌작용의 구조를 표시하여 보편적으로, 즉 추상적으로 인식시키는 작용이다. 이와 같은 종류의 심벌화가 예술작품의 기본적 기능이요, 이 때문에 나는 예술작품을 표현 형식이라 부르는 것이다.¹⁹⁶⁾

라고 하였다. 여기서 표현작용은 和로써 화면에 표현하려는 내용이며 그것이 정감이나 기억에 의한 두뇌작용의 구조와 그것이 움직이는 궤적을 표현하는 것인데 그것은 추상적인 표현으로 좀 더 효과적으로 나타낼 수 있고 심벌화에 의해 작용된다고 하였다. 이때의 심벌화란 상징화라 할 수 있는데 연구자 작업에서는 원형과 띠 형태로 나타나고 있으며 정감이나 작품의 내용이 포함된 추상적 화면은 자연정감이 취할 수 있는 표현방식을 고찰하여 그 방법적인 과정을 거친 조형형식을 관념 삼아 추상적인 화면을 구성한 것

196) Susanne Langer 저 , 박용숙 역, 『예술이란 무엇인가』, 문예출판사, 2004, p.165

이다. 그러기에 화면에서는 자연의 형상을 닮은 추상화 뿐 만 아니라 자연 정감의 보편적 공감을 위한 상징화 작업도 함께 이루려고 하였다. 상징화 작업은 정감이나 주관적 경험을 객관화 시키고 심상의 본질을 외부로 표출하는 것이기에 예술작품의 창작과정에서 필수적인 과정이며 그러기에 상징된 표현형식은 감정의 직접적 현시를 갖고 있으면서도 주관적인 형상을 띄며 주관적 형상은 작가만의 조형언어로 대표될 수 있다.

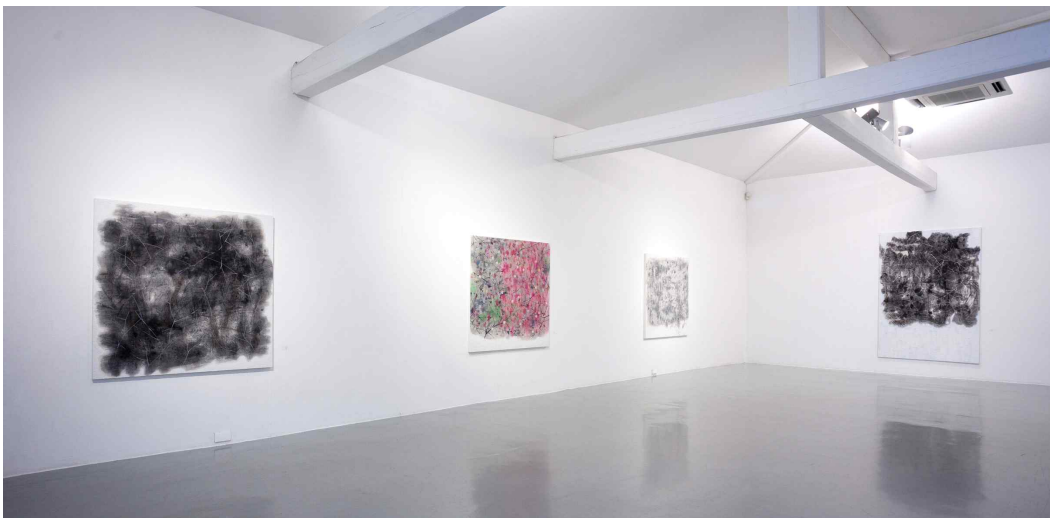
인간이 언어로 표현한다는 것은 내포된 의미를 타자에게 전달하는 목적이 있기에 그것에 대한 역할은 전달과 공감의 성격을 가져야 한다. 상징화 역시 조형언어로 표현된 작가의 내면을 감상자에게 전달하고 공감을 이끌어내는 내적작용의 한 일면이라고 볼 수 있다. 내적작용을 일으키는 근본적인 요인은 연구자 작업에서는 자연을 통한 정감이라고 할 수 있으며 그 정감은 감정으로 이루어진 마음의 총체이다. Melvin Rader에 의하면 “예술작품은 그것이 재현적인 경우일 때조차도 기분의 통찰과 외적 자극의 결합에 의한 산물이다. 감정은 대상 속에서 구현되고 그 대상은 감정을 명확하고 풍부하게 한다.”¹⁹⁷⁾고 하였고, 실제로 회화작업에 있어 재현적 성격을 띠고 있는 화면도 경험에 의한 외적 자극과 감정의 결합을 통해 이루어진다. 그리하여 인간의 감정은 예술에서 미적대상과 함께 작용되어야하고 연구자가 작품에서 표방하는 바는 자연정감을 통한 상징적 재현에 의해 표현된 인간 내면의 상태를 들여다보고 그것으로 인한 예술의 가치를 다시 한 번 되새겨 보고자 한다. 그리하여 본 장에서 살펴 본 작품은 작가 내면의 상태에 따른 조형적 표현으로 회화분위기를 만들어 자연정감을 표현하는 연구자의 관조를 통한 선과 면의 중층적 표현과 빛의 이동을 통한 원형적 형상화로 표현하는 방법을 도출해보고자 한 것이다. 이는 중화적 표현의 관점에서 본다면 자연형상 기저에 켜켜이 쌓아 중상태를 만들고 조형적 회화분위기를 이용해

197) Melvin Miller Rader 저, 김광명 역, 『예술과 인간가치』, 까치, 2001, p.234

和를 이룩하려는 작가의 형식적 기법이라고 할 수 있고 이러한 형식과 내용의 조화는 자연정감의 중화적 표현으로 그 회화적 의의를 찾아보려 한 것이다.

4. 自己化 과정을 통한 회화적 形迹

본 章에서 연구하려는 자기화 과정은 내적성찰과 마음에서 불필요한 요소를 빼내는 과정을 거쳐서 화면에 形迹을 남기는 방법이다. 그것은 경험을 통한 형상기억에서 얻어진 감정들을 내적성찰로 인해 마음을 돌아보고 그 과정에 있어 불필요한 형상을 빼내는 것이라 할 수 있다. 【도판33】과 같은 「形迹」 작업 군에서 빼내는 과정과 지워내는 과정은 내용적인 면에서 마음을 비우는 것 뿐 아니라 형식면에서도 그 궤를 같이 한다. 앞서 살펴 본 작업의 형식이 형상기억들을 겹쳐 올려 중층의 상태를 만드는 것이었



도판33. 김지현, <形迹> 개인전 전경, 2014, 그림손 갤러리

다면 본 章에서 살펴볼 작품의 경향은 형상기억의 중층적 구조아래 깔려있었던 형적을 새기는 초기과정을 드러내는 것이다. 초기과정이란 연구자에게 있어 내재되어있던 자연정감이 현재감정과 만나 회상하는 것부터 시작하여 내면에서 떠오른 장면을 재구성하여 화면 안에 표현해내는 노력까지를 포함한다. 그것은 창작의 결과 뿐 아니라 내면 작용의 진행과정 까지 모두 예술창작의 일부분이라고 할 수 있다. 이러한 관점으로 평론가 오광수는 그의 저서에서

어떤 의미에선 미술가가 화면에 그리고 있는 순간, 또는 조각을 만들고 있는 순간의 진행에서 이루어지는 것이다. 따라서 그리는 또는 만드는 순간순간이 창작의 내면을 생성하는 것이라 할 수 있다. 198)

라고 하면서 창작의 범위를 논하였다. 창작의 진행과정에 있어 내면적 생성과 작용은 작가의 내적성찰에 의해 만들어지는 것이며 그것으로 인해 작가가 경험으로 체득했던 과거 삶을 되돌아보는 계기가 되기도 하고 더불어 작가의 형상기억을 화면 위로 끌어올리는 기회를 발생시킨다. 그리하여 자기 돌아보기를 통한 내적 감정의 성찰은 외부자극과 결합하여 예술작품을 창조하게 되고 내적감정은 순수기억과 현재 정감사이에서 발생한 형상기억으로 하여금 구현되고 그 형상기억 안에서 감정은 집적되어 풍부해진다.

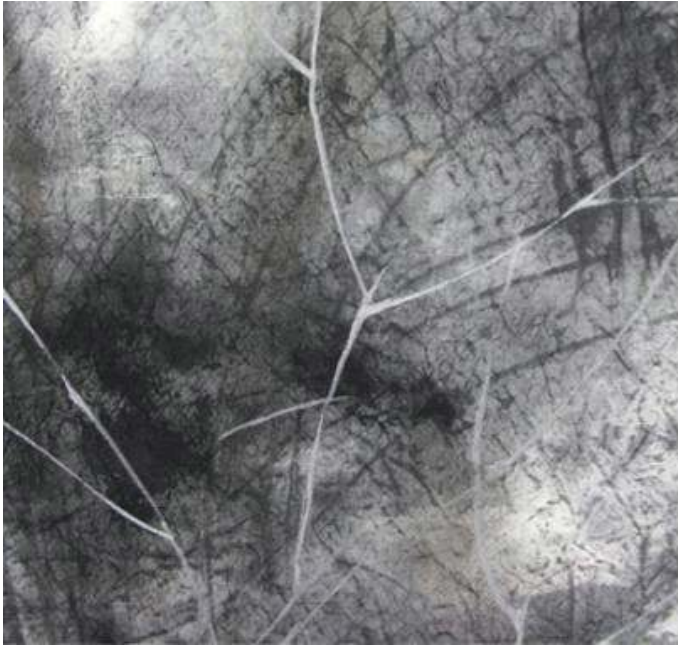
내적성찰에 의해 이루어진 감정의 집적은 연구자의 작업에서 자연에서 체득한 기억 속 형적을 쌓는 일로 표현된다. 연구자 작업에서 형적이란 지각된 형상과 자취를 말하는 것으로 자연의 흔적임과 동시에 자연을 바라본 작가의 감성적 자취이기도 하다. 작가가 바라보는 자연은 아름다움을 느끼는 차원을 벗어나 감각에 호소하여 경험 속의 형상을 추상적이고 보편적이

198) 오광수, 『미술이란 무엇인가』, 정우사, 2004, p.156

게 변화시켜 구체적으로 인식되는 미적대상으로 인간내면을 반영할 수 있는
 대변체로 만드는 것이다. 그것들은 개개인의 역사와 현실 속에 많은 요인들
 을 반영할 수 있고 인간은 자연을 통해 자신의 감정을 되돌아보는 계기를
 가지게 된다. 그리하여 자연의 형적은 자연형상에 영향을 받아 표현하지만
 인간의 감성에 비유할 수 있고 축어적인 심상표현으로 화면에 남는다. 그러
 기에 현대미술이 시대적 상황과 변화에 대한 반영이라고 한다면 자연정감의
 형적을 표현하는 것은 자연으로 하여금 인간감정을 대변하게 하고 인간감정
 에 사회적 상황을 담고 있기에 자연정감으로 현대인의 삶을 상징하게 하는
 것이다. 이 같은 생각을 반영하여 연구자는 창작과정과 작가의 내적작용에
 의한 정감 표현은 계속적으로 변화를 지속하고 있다는 측면에서 자연과 작
 가 자신의 관계성, 그리고 자연과 인간의 관계성에 관한 이야기를 하고자
 했다. 자연과 작가의 관계 맺기에서 발생된 형적표현은 화면에서 자국을 남
 기는 기법으로 나타나며 이러한 표현은 모든 작업의 바탕화면 안에 내포되
 어있는 것이지만 본 장에서 살펴볼 작품에서는 형적이 화면 전면에 나타나
 보여 지는 형국이다. 연구자 작품에서 형적은 경험에 의한 자연을 통해 얻
 어진 형상기억의 집합으로 얻어진 자연정감의 흔적이고 이러한 흔적을 추적
 하여 구현하는 것은 결국 연구자에게 마음을 돌아보는 역할을 하는 것을 의
 미한다. 그리하여 형적이 自己化되어 표현되며, 내면 속 잠재된 자연 체험을
 반영한 정감의 표출은 자연의 형상을 본 따 덧입히고 다시 지워지는 과정을
 반복하게 된다. 반복되는 형적은 인간내면의 투영이며 화면을 구성하는 요
 소이다. 반복된다고 하는 것은 자연의 속성이기도 하고 과거와 현재를 이어
 주는 것이기에 시간의 지속성과도 관련하여 해석할 수 있다. 회화적 형적이
 되는 과정에서 보여 지는 중층의 화면과 앞과 뒤에서 안료를 투입하는 것은
 여러 층을 형성하여 시간의 층과 감정의 다양한 집적을 표현한 것이다. 감
 정적 집적체인 중층의 화면은 중첩적인 성격으로 하여금 하나의 화면이 여

러 가지 의미와 현상을 나타낼 수 있는 것이고 중층의 화면은 여러 겹의 형상기억과 형적이 겹쳐지면서 부분적으로 지워지고 새겨지는 불완전한 과정을 통해 새로운 장면을 구현해 낸다. 그리하여 지워지는 형적은 완전한 소거가 아니라 그 나름의 흔적을 남기며 과거가 존재하여 현재를 이루듯이 형적으로 하여금 과거를 회상하고 현재 감정 상태를 돌아보게 하는 밑바탕으로서의 역할을 하는 것이다. 이것은 곧 현재진행형을 의미하며 과거의 기억이 내면에서 부유하다가 자연형상으로 하여금 현재의 정감을 발견하는 것으로, 형상기억에서 발생된 화면의 이미지로 새로운 기억 형성을 발생시키는 것이며 이로써 인간 내면을 들여다보게 한다. 수없이 반복된 형적 남기기 행위는 물리적 시간구조가 아닌 연구자의 선택적 기억 회상에 의해 주관적 시간구조를 가지는 것이다. 그리하여 화면은 시간에 의한 기록적인 형태로 존재하지 않고 형적의 중첩으로 인한 새로운 의미의 시간과 기억이 생성되는 열린 場이 되어 감상자로 하여금 무한한 상상력을 개입하도록 유도한다. 또한, 연구자는 자연정감에 대한 경험을 기억에 의해 회상하며 현재와 맞물리게 그려내고자 했다. 그 과정에서 자기를 돌아보고 그 감정의 形迹을 정리하며 인간 삶에 대한 반추를 화면 안에서 행한 것이다. 그리하여 현재의 정감을 통해 과거의 정감을 불러일으키고 그것은 자연관조를 통해 회상의 과정이 시작된다. 그 이후 내적 작용에 의해 걸러지는 감정을 자기화 과정을 통한 회화적 형적으로 하여금 과거는 더 이상의 과거가 아니고 현재와 연결되며 실재하는 정감을 표현하는 것이다.

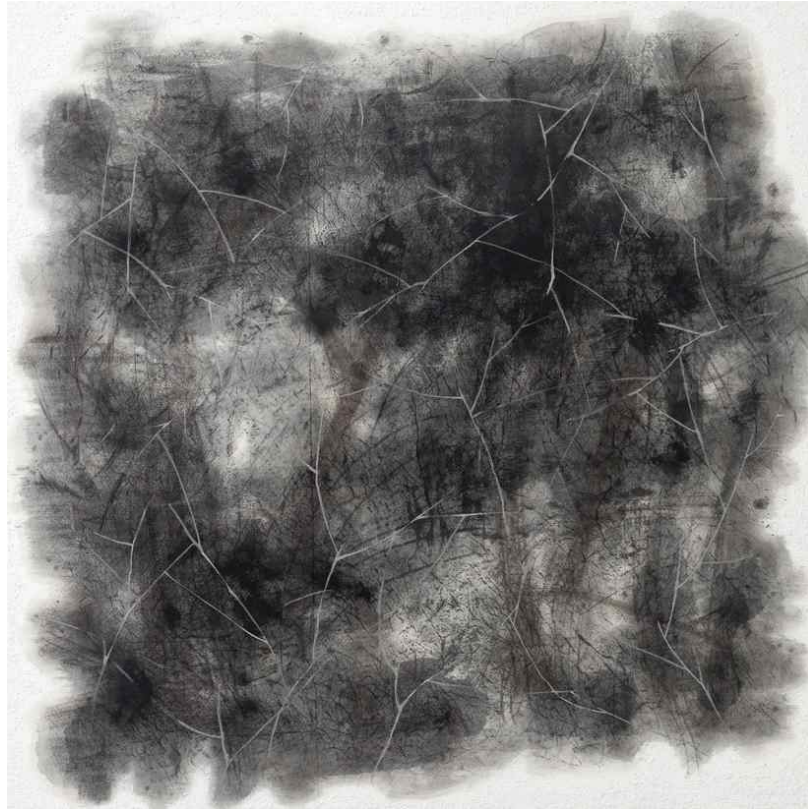
연구자의 「形迹」 작품에서 표현된 방법은 작업하는 과정에서의 조형적 활동에 의한 흔적을 화면에 찍어 넣는 행위로 자연정감을 각인시키는 기법을 이용하였다. 첫 번째로는 화면 뒷면에 수묵이나 채색으로 색의 흔적을 앞면에 나타나게 하고 두 번째로는 바탕화면위에 천을 깔고 그 위에 붓으로 그림으로서 붓이 지나간 흔적이 드러나게 하며, 세 번째로는 붓이 아닌 나



도판34. 김지현, <形迹>부분, 2014, 120x120cm, 천에 혼합재료

못가지나 돌로 그어 자연에서 얻어진 도구로 화면을 표현하는 것인데 이러한 방법들은 형적을 새기는 작업이고 자연과 인간 삶의 흔적이 입혀지기도 지나가기도하는 일련의 궤적을 작품 형성 과정과 동일하게 본 작가의 의도이다.

【도판34】는 【작품36】의 부분도인데 언뜻 보기엔 일반적인 수묵의 중첩적 화면으로 보이는 부분이 자세히 살펴보면 천의 요철과 배채기법, 천을 한 겹 덧대어 붓질하기, 먹지효과를 이용한 돌로 긁기 등 흔적을 남기는 기법으로 이루어졌음을 알 수 있다. 우선 화면의 전체적인 요철을 만들어 그 위에 먹물을 가득 머금은 천을 덮어 튀어나온 부분만 수묵이 스며들게 하는 방법으로 전체적인 화면의 주름으로 자연의 결을 표현하였다. 그 다음과정으로 좌측 상단과 우측 하단의 열은 수묵표현의 부분은 뒤쪽에서 수묵을 밀어내어 스며든 느낌으로 나타난 것이고 좌측 중하단 부분의 짙은 수묵의 표현은 화면 위에 얇은 絹을 깔고 그 표면에 붓질이 지나가게 한 후, 남겨진 안료만 취한 형식이며 우측 상단에서부터 시작된 곡선 표현은 화면 위에 먹물로 적신 천을 깔고 그 위에 돌로 그어 남긴 형적이다. 이러한 형식의 결과 위에 나뭇가지 형상이 부분적으로 그려져 자연정감으로부터 파생된 형적임을 드러내고 있



작품36. 김지현, <形迹>, 2014, 120x120cm, 천에 혼합재료

다. 이때의 나뭇가지 표현은 형상기억 속 남아있는 흔적들만 취한 것이기에 부분적이고 생략적으로 표현되어 나무의 표상이 아닌 자연이라는 미적대상에 대한 상징적 표현이다. 이때의 자연의 상징적 형적표현은 갈등적이고 대립적이지 않게 상호융합으로 화면에 드러난다. 기억과 기억사이, 인간의 감정과 자연형상의 사이는 물론 화면에 표현된 이미지와 물성사이의 조화가 중화적 표현으로써 촉발되는 회화적 경험에 의한 작가와 감상자 모두에게 새로운 기억생성을 하려는 것이다. 이러한 표현들이 모여 『작품36』의 화면을 만들어 내었다. 화면에서 묵흔을 둘러싸고 있는 白色의 面은 돌가루의 채색으로 자기 성찰 중 남아있는 형상기억 속 실재적 자연적 질감도 함께



작품37. 김지현, <形态迹>, 2014, 60x120cm, 천에 혼합재료

표현해 내려 한 것이며 이는 질감표현이기도 하지만 형상기억 속 촉감의 재생으로 하여금 기억회귀로 돌아가는 실마리 역할을 부여하였다. 즉 작품 안에서 촉감적 요소는 형상기억이 체험을 통해 느껴진 자연정감의 시각적인 요소 뿐 아니라 청각적, 촉각적, 후각적 요소도 내포하기에 한 화면에 과거 기억을 불러들이려는 시도의 표현이다. 비슷한 경향을 보이는 『작품37』도 자연적 질감과 함께 표현 방식 면에서의 형적을 드러내고 있다. 특히 이 작품은 형적표현에 있어서 좀 더 적극적인 방법으로 바탕화면 처리에서 천의 질감을 이용하여 자연에서 받은 감각적 인상을 부각시켜 나타내었다. 감각적 인상을 나타내는 것은 이차원의 시각예술에서 작가가 느낀 또는 작가가 간직하고 있는 감정의 잔상을 구체적으로 드러내는 것이다. 연구자의 작업에서 주로 나타나는 감각이란 시각, 청각, 촉각 그리고 후각이다.

시각적 표현은 감각 중에서 자연정감을 드러내는데 우선시 된다. 회화가 본래 시각예술의 한 분야인 만큼 시각의 영향력은 지대하기에 작가에게 있어 시각적인 감각의 자극은 중요할 수밖에 없다. 그리하여 시각적으로 받아들여진 감각이 다양하게 발현되려면 여러 각도에서 보는 多視的이고 확산

적인 관찰방법을 이용하여 미적대상인 자연과 교류하여야 한다. 그렇게 받아들여진 시각적 감각요인들은 적극적인 형상기억으로 저장하여 작가내면에 자리 잡게 한다. 그 형상기억은 작가의 내적작용에 의해 다시 표출되면서 어느 정도의 변화과정을 거치지만 그것은 일반적인 자연정감의 범주에서 크게 벗어나지 않는다. 실제 작업에 있어서도 자연정감을 그린 연구자의 작품은 시각적 감각이 주도적으로 작용한 주관적이면서도 실재적으로 화면에 드러났기에 감상자 역시 자연정감으로 느낀다.

또 다른 감각적 요소인 청각은 실제 회화작품에서 들리는 감각은 아니지만 자연 대상에서 청각적인 요소들을 작용시켜 화면에 주입할 수 있다. 그것이 꼭 청각이라는 기능을 통해서만 받아들여져야 하는 것은 아니기에 음악은 물론이고 詩를 비롯한 다른 예술 분야에서도 청각이 예술표현에서 작용할 수 있어 작품이 더욱 생명력을 가지고 있음을 볼 수 있다.

연구자의 화면에서는 자연에서 채집된 새소리, 물소리, 낙엽을 밟는 소리 등의 자연에서 들려오는 소리에 상상적인 요소를 작용하여 화면에 붓 터치나 색채로 변화 있게 표현하려고 하였다. 그리하여 많은 화가들의 畫題가 그러하듯 연구자의 작품에서도 「자연의 노래」 199), 「기억 속 장면-속삭임」 200) 등 노래나 속삭임 같이 청각을 상징하는 감각적인 畫題들을 사용하였으며, 연구자에게 있어 예술에 대한 회화표현충동을 일으키는 청각적 요소는 시각적인 자극에 의해 획득한 형상기억에 활력을 주고 감성을 증폭시키는 역할을 하였다. 郭熙는 詩句를 수집하여 화면에 인용하였는데 그 중 하나에서 청각적 요소가 녹아있는 것을 발견할 수 있었다. “노 젓는 소리 언덕 망루에 들리더니, 몇몇 배들이 섬 봉우리 지나가네.”²⁰¹⁾라고 하는 詩에

199) 「The song of nature」의 한글 표기

200) 「Scenery in memory-whispers」의 한글 표기

201) 俞劍華 저, 김대원 역, 『중국고대화론유편』, 제4편 산수1, 소명출판, 2010, p.273

魏野, 數聲離岸櫓 幾點別州山

서 보듯이 郭熙가 배들이 움직이면서 들려오는 노 젓는 소리에 대하여 감정이 고조되어 그림을 표현하려고 했던 것임을 알 수 있었다. 이는 작품제작시 형상기억으로 저장된 흐릿해진 자연정감을 청각적 작용으로 상상력을 불러넣어주어 감동적인 순간을 회상하게 해주는 것이다.

또 다른 감각적 측면인 촉감은 자연에서 느껴지는 실제적인 접촉으로 인해 화가의 내적작용을 통해 질감으로 드러나게 된다. 자연의 질감은 눈을 감고 느껴지는 것도 있지만 시각적인 것에 의한 觸視的²⁰²⁾인 감각도 될 수 있다. 자연정감을 느끼기 위해 깊숙이 들어가 진정한 체험을 할 수 있게 하는 것이 촉각적인 감각이다. 체험의 과정에서 만져보고 그 안으로 들어간 것 같은 기분을 느끼게 해주는 촉감각은 연구자의 작업에서는 직접적인 자연의 재료로서 질감을 표현하고 있다. 본 연구자에게 있어 자연의 촉감은 부드럽고 매끄러운 것 보다는 거칠고 단단한 존재로 각인되어 왔다. 그리하여 연구자에게 자연 안에 들어간다는 것은 나무를 껴안는 행위나 땅을 밟는 행위에서 느껴진 거친 느낌이고 그 느낌의 표현을 돌가루나 모래 가루 같은 재료를 이용하여 화면에 직접적으로 붙여서 형상기억을 촉각화하여 표현하였다. 이것 또한 형상기억과 화면의 동일화인 것이다.

형상기억에서 후각은 자연이라는 물리적 세계와 그것을 보는 사람사이를 향기로 이어준다.²⁰³⁾ 후각은 시각예술과 거리가 먼 것으로 여겨 질 수 있으나 사실 자연정감을 체득하는 과정에서 후각은 가장 직접적인 교류라고 할 수 있다. 나와 자연대상 사이에서 후각적 감각은 자연의 체취를 직접 느끼는 것이지만 자연에게도 나의 존재를 알려줄 수 있다. 후각은 냄새라는 성질로 대변되나 본 연구자는 후각이라는 감각을 바람이라는 자연적 요소로 이입시켜 바람을 통한 자연의 향기를 전해주는 역할을 한다. 그리하여 연구자의 작업에서 표현된 후각적 감각은 바람과 대기의 움직임을 상징하는 넓

202) 강영조, 『풍경에 다가서기』, 효형출판, 2003, p.34

203) 강영조, 『풍경에 다가서기』, 효형출판, 2003, p.36

은 화면에 서로 다른 색채들로 대신하거나 점이나 선, 특정한 모양의 면으로 이루어진 조형요소들로 그 후각적 체험을 상징하면서 자연정감을 표현하고 있다. 이처럼 작품제작은 순수기억에서 파생된 감각들의 생성에서 형상기억으로 기억된 감정을 구현하는 감각적 표현으로 이루어져 그것을 더 깊게 새기기 위해 화면에 염색하듯 색을 넣고 뒷면에서도 색을 밀어 넣어 형상기억이 작가의 내면에서만 전 방위적이고 다시점적인 형식만을 보여주는 것이 아닌 표현기법적인 면에서 동일화하려고 의도 하였다. 작품 안에서 자연의 형상성을 드러낸 나뭇가지 표현과 색채의 사용은 정감의 형적으로 이루어진 전체화면 위에 인간 삶에서 잊고 있었던 자연에 대한 기억을 되살리는 촉매적 역할을 하고 감상자와 작가는 이러한 실마리로 인해 공감적 연대



작품38. 김지현, <形迹>, 2014, 120x120cm, 천에 혼합재료

를 가지게 된다. 즉 보편적 자연형상으로 하여금 누구나 경험했던 자연정감을 이끌어내려는 것이다. 이러한 회화에서의 감각적 표현과 회화적 형적은 『작품38』에서도 찾아볼 수 있다. 작품에서 보여 지는 회색조와 붉고 녹색인 표현들은 직접 채색한 것이 아니라 화면 위에 천을 덮어 흔적을 남기는 방법을 통해 얻어낸 색감이다. 전체적인 수묵으로 표현된 中상태의 천 바탕 위에 꽃잎이 흩날리듯이 새순이 돋어나듯이 자연에서 얻은 느낌의 표현을 두 겹의 천을 이용한 흔적남기기라는 간접적인 방법을 통해 실제 자연이 아닌 연구자 내면에서 되고 과정을 거친 것으로 자연의 정취를 표현한 뒤 나뭇가지 형상을 화면 전체에 평면적으로 그려 넣어 나뭇가지 사이로 본 자연을 관조하는 연구자의 심상표현인 것이다. 이러한 화면을 보았을 때 작가와 감상자는 현재 감정에 따라 과거의 어느 지점으로 이동하게 되고 그 때의 정감을 회상하게 된다. 이렇듯 연구자가 표방하는 화면은 작품을 바라보며 감정의 회상과 현재의 정감을 뒤돌아보아 기억이 새로운 모습으로 각인되어 새로운 경험을 창출해내 현대도시를 사는 인간 삶에서 자기를 돌아보고 잠시라도 자연정감을 되새기는 기회를 마련하고자 하였다. 화면을 통해 자연 체험 안에서 느껴진 감각과 정감의 집합을 나타내려고 한 것이다.

자연의 흐름으로 표현된 형상기억, 숲속의 정감으로 표현된 심상, 자연 관조를 통한 선과 면의 중층적 표현, 빛의 이동을 통한 원형적 형상화가 마음속 형상기억을 켜켜이 쌓아 그것들의 종합체를 만들어 마음속 쌓여있는 정감들의 총체적 모습을 종합적으로 드러냈다고 한다면 自己化 과정을 통한 「形迹」작업에서는 중첩된 장면을 그려 넣는 것과 동시에 오히려 형적만 남기고 다른 것들을 생략하는 과정이다. 얼룩과 형상으로 만들어진 형적의 표현은 여러 겹의 중첩된 장면의 구조에서 좀 더 始原적인 표현방법을 보여주는 작품의 형식이다. 그로인해 화면은 더욱 추상적 경향을 띠고 내면의 모습을 자세히 관찰하게 된다. 그리하여 작가나 감상자는 자신이 내면상태



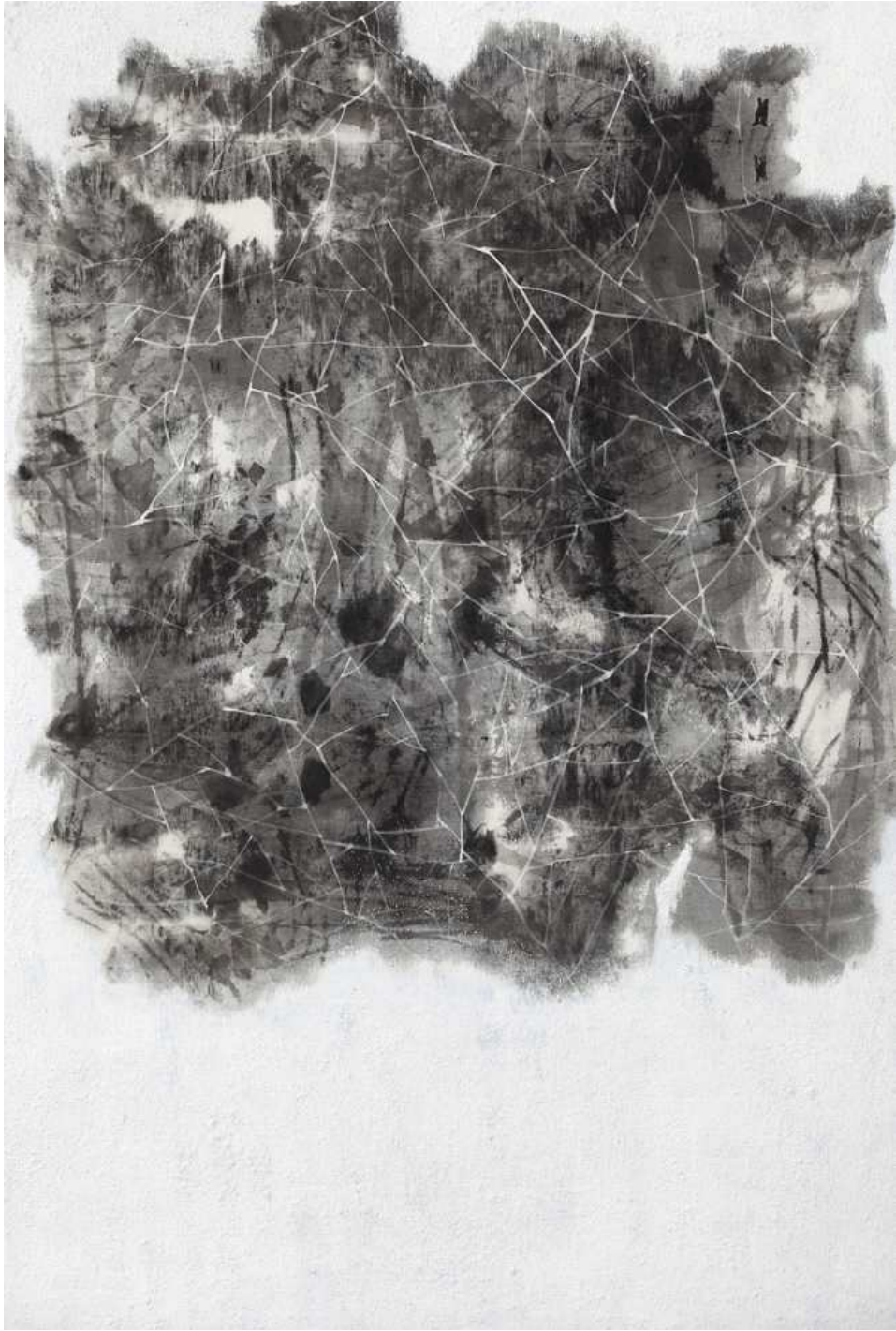
도판35. 김지현, <形迹>부분, 2014, 190x110cm, 천에 혼합재료

와 형상기억에 비유하여 화면 자체에 있는 얼룩과 형상들을 본인의 상황에 맞게 대입하게 되고 상상의 나래를 펼쳐 확장된 사고를 하게 되는 것이다. 자연정감을 통해 나를 돌아보고 감정을 되살리는 과정이란 인간 존재의 내면 탐색과정으로 현현되는 형상을 가지는 것이 아니라 오히려 장막을 걷어내듯 본질을 찾는 과정이기 때문에 화면의 가득 차 있는 중층적 장면들을 걷어내고 온전한 형적으로만 감정의 상태를 보여주는 작업을 시도해 보았다. 이 작업과정은 새로운 작업의 시도

가 아닌 연구자의 모든 작업 안에 포함되어있는 작업과정을 좀 더 회화적으로 구현한 것으로 자연에서 비가시적인 것들을 표현하듯이 눈에 보이지 않던 표현방법을 표면으로 끌어낸 것이라 할 수 있다. 【작품39】는 【작품36】과 같은 방법으로 제작된 것이지만 전혀 붓을 화면위에 긁는 형태로 사용하지 않고 천을 덮어 흔적을 취하는 방법만으로 표현된 작품이다. 작품의 부분도인 【도판35】에서 이러한 방법적인 면을 자세히 볼 수 있다. 전체적인 수묵의 표현은 염색의 기법으로 천을 직접 수묵에 담갔다가 빼내어 부분적으로 얼룩을 취하기도 하는 방법과 함께 천의 뒷면에서 붓을 이용해 나타난 흔적이며 그어진 먹선으로 보이는 표현은 천을 한 겹 더 덮어 그 위에 그려낸 선의 자국이다. 표면에 나타난 흰 선으로 표현된 나뭇가지의 형상을

제외하고는 모두 붓을 화면에서 직접 운용한 것이 아니라 모두 붓질과 염색의 얼룩 흔적만을 남긴 것이다. 그렇게 표현된 [[작품39]]의 화면은 앞면과 뒷면을 번갈아가며 흔적을 남겨 특정한 장면이 아닌 어느 방향으로든 변화 가능한 무한함을 지닌 형상기억 속 자연정감의 형적을 표현하려고 한 결과물이다. 전체적인 표현기법은 표현방법으로 사용된 행위의 흔적만을 남기어 형적으로서의 자연형상과 인간이 느낀 자연정감을 나타내었으며 이는 곧 점진적으로 하나씩 흔적을 새겨가면서 형상기억을 되짚어 새겨 넣는 과정을 좀 더 투명하게 보여주려고 한 노력이다. 또한 흔적들 위로 표현된 질감은 형적표현을 둘러싸고 있는 백색의 돌가루와 같은 질감의 흑색 돌가루를 수묵으로 표현한 안쪽 흔적 위로 붙여 바깥쪽 흰 면 같이 보이는 돌가루 표현의 화면과 조화되도록 통일감을 부여하였고 이로써 화면에서 자연의 촉감적 바탕 위에 흔적이 스며든 것 같은 분위기를 자아낸다. 이 작업의 촉감표현 역시 흔적이 연속적으로 중층을 이루어 내면적 의미를 부여해 먼저 붙인 하늘색으로 제조한 돌가루 위에 백색의 돌가루를 넣어 이중적인 색상구조를 가진 중첩된 촉감표현을 하였다. 이러한 이중적 구조는 안과 밖을 모두 이용해 흔적을 남긴 방법과 그 궤를 같이하여 중화적 표현이라는 관점에서 보았을 때 내면의 中 작용과 외면의 和를 이룬 표현의 융합으로 해석할 수 있다. 이처럼 종래의 작업에서 중첩된 형상기억을 표현하는 것에서 기억의 흔적을 표현하는 회귀는 내면의 모습을 自己化하는 태도에서 기인된 것이고, 그러한 노력으로 화면은 중화적 회화표현이 되고 감상자에게도 감각 세계의 실제적 일면을 보여주어 많은 공감적 요소를 끌어내려 한 것이다.

또 하나의 같은 경향을 보이는 [[작품40]]의 표현도 이와 같은 생각으로 제작된 것인데, 위의 작품에서는 밑바탕 작업을 뒤쪽에서 수묵을 밀어내는 방법을 이용하였다면 이 작품에서는 천 전체를 수묵으로 염색한 후 강한 물줄기를 이용해 부분 부분을 지워내는 기법으로 화면에서 모호한 형상기억



작품39. 김지현, <形态>, 2014, 190x110cm, 천에 혼합재료

의 흔적을 나타내었다. 그러한 방법의 수묵을 지워내는 방법은 『도판 36』의 동그란 흰 부분에서 보이듯이 본래 물들어 있던 수묵의 흔적을 의도된 우연의 효과로 공간을 비워내어 형상기억의 일정하지 않게 내면



도판36. 김지현, <形迹>부분, 2014, 120x120cm, 천에 혼합재료

에 새겨지는 속성을 회화적 표현으로 나타내려 한 것이다. 이 같은 표현 위에 천을 덮어 표면에 흔적을 남기는 기법을 이용함으로써 화면의 강약이 나타나고 그것은 곧 시간과 공간의 깊이감을 의미하게 된다. 이렇듯 마음을 비워내는 과정을 거친 작업의 표현은 현대인의 복잡다단한 생활과 언제 축적되었는지 모를 기억의 영감이 공존하는 내면마음 속에 자연의 모습으로 휴식을 찾고 인간의 내성을 통한 잃어버린 정감을 되찾는데 기여하고자 하는 연구자의 노력이다. 그리하여 연구자의 작품 경향은 화면 안쪽부터 채우는 방식과 함께 앞과 뒤를 동일하게 채색하는 방식으로 조화와 상응을 통한 중화적 표현을 하였으며 이것은 形迹에 회화적 의미를 부여함으로써 구현된다. 곧, 형적을 화면에 그리는 것은 자연을 대한 정감의 발현이며 심상적 표현이다. 이러한 표현을 위해 中和의 예술적 의미와 자연정감의 생성과 표출 그리고 중화적 표현의 형식적 내용과 그 회화적 적용에 대해 연구하였다.

결국 연구자의 작품은 자연 성찰을 통해 느꼈던 기억과 삶 속에서 내재



작품40. 김지현, <痕迹>, 2014, 120x120cm, 천에 혼합재료

하고 있던 정감들을 통해 현재의 자신을 반영하는 것이고 자신을 추적하는 과정에서 형성되는 형상기억의 표현이다. 형상기억 속 자연정감을 표현하는 회화예술을 통하여 삶을 되돌아보고 자연을 통해 느낀 정감들을 형상기억으로 하여 그 形의 흔적을 표현함으로써 현대인에게 잃어버린 삶의 정체성을 찾게 해주고 인생의 옳한 향방을 일깨워주며 긍정적인 중화적 표현을 자기절제와 수양을 통한 연구를 계속함으로써 해서 아름다움이 현시되는 작품을 하여 현대 예술 안에서 긍정적인 방향의 발전을 바라는 것이다.

VI . 결론

自然情感의 中和的 表現에 관하여 연구자의 작품을 중심으로 연구해 본 결과 예술표현을 하는데 있어 中和는 자연체험을 통해 느낀 인간내면에 내재된 마음을 인간답게 살아가는 향방을 향해 조화롭게 표현하여 미적 가치로 발현하는 중요한 개념임을 인식할 수 있었다. 이 중화가 미적가치로 드러나는 현상을 회화예술에 대입해 작품내용과 형식이 균형 잡힌 조화를 이루고 그 작품으로 하여금 인간의 정서도 함양하게 하는 것이 중화적 표현으로 이루어진 예술임을 발견하였고, 그것은 예술의 기능과 목적을 수행할 수 있어 확실하게 예술적 근거가 있음을 알 수 있었다.

인간이 예술작품을 창조한다는 것은 개인적 감정의 발현이며 인간의 기본적인 정신활동의 표현이다. 그 예술이 진정한 예술인가에 관한 여부는 예술가가 자신의 내적 감정에 대해 사유하고 그것을 표현하는 내용과 형식에 관해 끊임없이 연구하는 욕구에 따라 달라진다. 그러므로 연구자는 중화적 표현 연구로 예술적 의미를 부여하는 것에서부터 미학적인 사유를 통한 깊이 있는 이론을 갖춘 작품세계를 구축해야겠다고 생각하였다.

본 논문에서는 중화개념을 미학적인 관점으로 해석하여 그 표현의 내용과 형식을 회화예술에 대입시켜 해석해 보았다. 그 결과, 공자의 예술사상은 理性보다 情感을 중시하고 向善性을 공유하는 至善에 이르는데 예술의 목적을 두었으며, 생명의식이 至善의 가치를 실현하는 주체로서 和로 아름다움의 가치를 표현한다는 내용이므로 감정을 일으키는 대상의 종합적인 가치를 포함하는 개념으로 예술가에게 있어 작품을 통해 인간의 삶을 그리고 이상적 가치를 中으로 간직했다가 밖으로 드러낼 때 和로 표현하는 것이 中和의 관점에서 바라보는 예술임을 알게 되었다. 즉, 예술가에게 내재한 정감적 마음을 中의 가능태로 보고 서로 다른 이미지들의 다양한 조형요소들을

통해 조화롭게 표현하는 것을 和로 보았을 때 중화적 표현을 적용한 회화작품은 예술로서의 가치가 확실히 발현된 것임을 발견할 수 있었다. 결국 中 개념에 포함될 수 있는 회화내용과 和개념에 포함될 수 있는 예술형식이 자연스럽게 조화를 이루는 경지가 중화적 표현이고, 그것이 예술적 가치가 있다는 것을 찾아낸 연구이다.

자연정감을 표현하려는 연구자의 입장에서 자연대상에 대한 감정을 내면에 집합시켜 조화로운 조형언어로 표현하는 것은 내외적 조화를 통해 중화적 표현에 이르게 한 것으로 연구자 작품에서 예술적 의미를 부여한 것이다. 이로써 중화적 표현은 내용과 형식의 조화로우며 표현할 수 있는 사상적 基底가 되고 天地 萬物이 편안하게 질서와 조화를 이룬 예술창조의 밑거름으로 충분한 예술적 근거가 있으며 연구자의 작품 또한 자연과 인간정감의 조화 그리고 정서적 안정이 소통의 목표로 예술로서의 가능성을 발견하게 되었다.

중화적 표현으로 자연의 정감을 드러내기 위해 연구자는 바탕화면에서부터 자연정감이 내재되어 품을 수 있는 中이 작용할 수 있도록 하였으며 그 바탕화면 위에 표현된 형상기억의 自己化된 표현으로 발현시키는 과정에 대한 연구를 통해 致中和의 경지에 도달할 수 있도록 노력하였다.

연구자의 작품은 자연대상과 회화의 경지에서 모든 자연 생명적 주체들의 화합과 인간의 善과 仁의 관점으로 바라보아 작품과 작가가 화해적 차원을 이루려고 연구하였고 그 결과 自然情感을 가지고 연구자는 情과 意의 충만함과 절제를 동시에 융합하면서 保合大和에 이르도록 形象化하는 작품을 만들어 내려고 노력하고 있다. 결국 致中和로서의 예술은 작가가 자연대상과 화해의 경지에서 모든 생명적 주체들이 거리낌 없이 자율적으로 화합을 이루는 경지 즉, 작품과 작가가 화해의 경지에서 행복한 예술이 창조됨을 알 수 있다.

두 번째로는 자연과 인간정감의 관계는 兩者의 교류함에서 시작되는 것이므로 자연을 경험한 인간의 정감을 표출하는 것에 대하여 外는 자연의 외형이고 內는 인간의 마음으로 보았을 때 자연의 외형만으로 아름다움이나 즐거움을 깊게 느낄 수 없고 内外가 조화를 이루어 합치 되어야 만이 인간에게 감동을 줄 수 있다는 것을 밝혔고, 그것은 자연을 바라본 인간이 느낀 정감이 內的美感으로 작용하여 예술로 표현되었을 때, 감상자에게도 미적인 자연대상의 외형이 시각적 전달이 아닌 내적 미감의 표현이 감정적인 파장을 이끌어 낼 수 있다는 결론을 도출하였다. 이러한 내외의 조화는 곧 자연과 인간의 연계성을 뜻하여 자연정감은 예술로 표현될 수 있는 미적소재로 적합하며 자연을 경험한 인간 내면에서의 내적작용을 통해 형상기억으로 생성됨을 알 수 있었다. 그 내적작용은 자연의 변화로 性情에 동의하여 개인의 기억 속 축적된 감정의 변화와 변형의 과정이며 그것으로 하여금 자연과 그에 대한 정감은 현상에 불과 한 것에서 예술표현의 가치가 있는 내용을 이루었음을 알 수 있었다. 즉, 내적작용에 의해 순수기억이었던 일반적 기억의 축적은 중화적 표현에서의 감정이 내재된 형상기억으로 변환되어 겹쳐지는 상태가 된 것이다. 이렇듯 내면에서 변환된 내적정감을 조화롭게 표현하는 것이 中和에서의 和로 드러난 것이므로 예술적 의의가 있음이 분명하다. 연구자는 이러한 내적 작용을 거친 형상기억을 中에서 조화롭게 드러내는 和의 방법으로 실제 작업에 접목하였으며, 마음속의 中이 표현되지 않는 감정의 집합상태로 머물러 있다가 예술의지에 의한 작용으로 발산하여 화면과 작가 내면 속 정감이 화해의 경지를 이루게 된 것이다. 이 모든 것은 자연과 相生하며 和樂을 이룬 결과로서 내용과 형식이 조화된 중화적 표현이 이루어진 것이다.

이러한 자연정감의 중화적 표출과정을 거친 작품에 대해 내재된 형상

기억을 이용한 변화된 심상의 표현으로 설명하여 자연의 흐름으로 표현된 형상기억과 숲 속의 정감으로 표현된 심상으로 나누어 분석하였다. 연구자의 작업에서 기본이 되는 어린 시절 각인된 풍경에서부터 현재 이르기까지 축적된 자연에 관한 인상의 표현을 화면에서 천의 물성을 통한 형상화 작업으로 나타내었고 그것을 나타내는 재료적 기법에는 수묵과 채색에 의한 선염을 중점적으로 연구하여 연구자의 작업에서 느껴지는 맑고 부드러운 분위기와 서정적인 자연정감의 표현을 이루도록 하였다. 이때의 재료가 지닌 물성으로서 바탕화면인 천과 中의 의미, 그 위에 和로 드러내는 수묵의 예술성, 특히 동양적 재료인 수묵과 相生하는 채색을 통하여 중화적 회화표현을 도모하고자 하였다. 또한 작품에서 모래 같은 자연적 질감이 느껴지는 바탕화면의 和를 드러내는 표현을 통해 촉감의 시각화를 시도해 보았다. 또한 조형요소의 중첩을 통한 회화미를 구현하기 위해 자연관조에서 찾아낸 선과 면의 중층적 표현을 연구하였고 빛의 이동을 통한 원형적 형상화 작업으로 중화적 표현작품에서의 공간성과 상징성을 담은 표현을 해보았다. 마지막으로 自己省察을 통한 형적을 주관화하여 연구자가 가지고 있는 주관적인 자연정감의 느낌을 붓으로 직접 그린 것이 아닌 흔적으로 표현하여 기법의 변화를 꾀하는 연구를 하였다. 그 결과 화면에서는 形象의 痕迹과 質感으로 얼룩진 繪畫的 분위기로 인해 오히려 具象的인 자연의 풍경보다 더욱 보편성을 띤 自然情感을 드러내어 감상자로 하여금 공감적 감응을 불러일으키는 畫面을 만들어내게 되었다.

결국 본 논문을 통해 연구자는 내용적 측면에서 자연을 통해 마음속에 간직했던 自然情感을 形象記憶化시켜 저장하고 그것을 中의 상태에서 작용하여 유지하는 한편 또 다른 경험에 의한 촉발적인 요인으로 以前에 저장하였던 자연정감을 균형과 조화를 생각하면서 和로 표현하고 그것에 대한 지속적인 작업 활동의 노력을 통해 致中和에 이르도록 하였음을 밝혔다. 표현

형식적 측면에서 바탕화면의 수묵과 채색을 통한 中상대의 生成과 선과 색면을 이용해 和의 경지로 표현하는 과정에서 신체적·정신적 노력의 개입으로 致中和에 이르는 결과를 도출해 내었다. 이러한 작업과정결과에 의해 자연정감을 회화적으로 표현하여 내용과 형식이 조화를 이루는 작품을 통해 타인과 자연정감 안에서 공감을 불러일으켜 현대인들에 자연을 통한 숲과 나무의 표현으로 정서적 만족을 줄 수 있음을 깨달았다.

儒家에서 추구하는 이상적 생명 실현은 인간이 추구하는 아름다운 삶이다. 바로 中和를 이룩하는 삶이다. 결코 情이 흐르는 일상의 삶을 도외시하지 않기에 생명과 정감을 특별히 중요시한다. 이 근본적인 생각을 자연정감을 표현하는 회화예술을 통하여 삶을 되돌아보고 자연을 통해 느낀 정감들을 기억 형상으로 하여 그 形의 흔적을 표현함으로써 현대인에게 잃어버린 삶의 정체성을 찾게 해주고 긍정적인 중화적 표현을 자기절제와 수양을 통한 연구를 계속함으로써 해서 아름다움이 현시되는 작품을 하여 현대예술에 기여하였으면 한다.

참고 문헌

- 沈宗騫 書, 『芥舟學畫編』, 刊寫年未詳, 1781
- 左丘明, 韋昭 解, 宋庠 補, 『國語』, 1849
- 何晏 集解, 『論語』, 刊寫地未詳
- 朱熹 集註, 『孟子』, 刊寫地未詳
- 『書經』, 刊寫者未詳, 1664
- 『荀子』, 刊寫者未詳(日本), 1745
- 林道春(日本) 編, 『禮記』 刊寫地未詳, 1628
- 朱熹, 『中庸』, 刊寫者未詳, 1758
- 朱熹 集註, 『正本中庸集註』, 全發行地不明, 1917 (懸吐本)
- 老子, 『道德經學校』, 每日申報社
- 司馬遷, 『史記』, 刊寫者未詳, 1909
- 劉勰, 黃叔琳 注, 『文心雕龍』, 發行地不明
- 王守仁, 『傳習錄』, 刊寫者未詳, 1712

- 成白曉 역주, 『論語集註』, 전통문화연구회, 2006
- _____, 『大學·中庸講說』, 전통문화연구회, 2005
- 신영주 譯, 『곽희의 임천고치』, 문자향, 2003
- 김수길 譯주, 『集註完譯·中庸』 上·下, 대유학당, 2008
- 김학주 譯, 『中庸』, 서울대학교출판부, 2006
- 이상옥 譯주, 『禮記』 上·中·下, 명문당, 2003

- 고려대학교민족문화연구원, 『고려대 한국어 대사전』, 고려대학교민족문화연구원,
2009

- 안영길 외, 『미학 예술학사전』, 미진사, 1990
- 월간미술, 『세계미술용어사전』, 월간미술, 1999
-
- 강영조, 『풍경에 다가서기』, 효형출판, 2003
- 高裕燮, 『미학과 미술평론-高裕燮全集8』, 열화당, 2013
- 국립현대미술관 편저, 『안상철 수묵과 오브제』, 삶과 꿈, 2003
- 권영필, 『한국의 미를 다시 읽는다』, 돌베개, 2005
- _____, 『미적상상력과 미술사학』, 문예출판사, 2000
- 김광명, 『인간에 대한 이해 예술에 대한 이해』, 학연문화사, 2008
- 김영기, 『한국미의 이해』, 이화여자대학교 출판부, 1998
- 김용옥, 『석도화론』, 통나무, 2002
- 김우창, 『풍경과 마음』, 생각의 나무, 2006
- 金元龍, 『韓國美의 探究』, 열화당, 1996
- 김응학, 『書藝美學과 藝術精神』, 고륜, 2006
- 김재희, 『물질과 기억 반복과 차이의 운동』, 살림, 2008
- 金種太, 『東洋畫論』, 민중서관, 1990
- 김채수, 『藝術論』, 박이정, 2014
- 류명걸, 『서양과 한국의 미와 예술』, 형설출판사, 2000
- 박선규, 『石濤는 그림을 이렇게 그리라 하였다』, 신원, 2001
- 尙虛 安炳周 教授停年紀念論文集 著, 『동양철학의 자연과 인간』, 아세아문화사, 1998
- 서성록, 『동서양 미술의 지평』, 재원, 1999
- 송연진, 『베르그송의 생명과 정신의 형이상학』, 서광사, 2001
- 송하경, 『書藝美學과 新書藝精神』, 다운샘, 2004
- 신현락, 『한국현대시와 東洋의 自然觀』, 한국문화사, 1998
- 심우섭, 『中和思想의 哲學的理解』, 성신여자대학교출판부, 2004
- 안휘준, 『한국미술의 美』, 효형출판, 2008

- _____, 『한국의 미술과 문화』, 시공사, 2000
- 오광수, 『미술이란 무엇인가』, 정우사, 2004
- _____, 『추상미술의 이해』, 일지사, 2003
- _____, 『韓國現代美術의 美意識』, 재원, 1997
- 尹在根, 『東洋의 美學』, 동지, 1995
- 이광세, 『동양과 서양 두 지평선의 융합』, 도서출판 길, 1998
- 이병탁, 『아도르노의 경험의 반란』, 북코리아, 2013
- 이상오, 『한국 현대시의 상상력과 자연』, 역락, 2006
- 임태승, 『소나무와 나비- 동아시아의 두 흐름』, 심산, 2004
- 임태승 외 저, 『동아시아 예술과 유가미학』, 세창출판사, 2013
- 장석주, 『풍경의 탄생』, 인디북, 2005
- 장승구·윤형식·김석수·정해창·박흥기, 『중용의 덕과 합리성』, 한국정신문화연구원, 2004
- 전호태, 『고구려 고분벽화연구』, 사계절출판사, 2000
- 정규훈, 『동양사상』, 전통문화연구회, 2003
- 조기영, 『한국시가의 자연관』, 북스힐, 2005
- 趙要翰, 『예술철학』, 미술문화, 2005
- 智順任, 『산수화의 이해』, 일지사, 1993
- _____, 『중국화론으로 본 繪畫美學』, 미술문화, 2005
- _____, 『한국회화의 美』, 미술문화, 2012
- 최병식, 『수묵의 사상과 역사』, 현암사, 1985
- 최영진, 『유교사상의 본질과 현재성』, 성균관대학교 동아시아학술원, 2002
- 한국철학사상연구회, 『우리들의 동양철학』, 동녘, 1997
- 황수영, 『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』, 그린비, 2007
- _____, 『베르그손 생성으로 생명을 사유하기』, 갈무리, 2014
- _____, 『베르그손 지속과 생명의 형이상학』, 이룸, 2003
- 황인원, 『한국 서정시와 자연의식』, 다운샘, 2002

- 葛路 저, 강관식 역, 『중국회화이론사』, 미진사, 1997
- 金原省棼 저, 민병산 역, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 2003
- 董其昌 저, 변영섭 외 역, 『畫眼』, 시공사, 2003
- 渡辺 守 저, 이병용 역, 『예술학』, 현대미학사, 1994
- 方東美 저, 정인재 역, 『中國人의 生哲學』, 탐구당, 1983
- 徐復觀 저, 권덕주 외 역, 『中國藝術精神』, 동문선, 1990
- 溫肇桐 저, 강관식 역, 『중국회화비평사』, 미진사, 1994
- 俞劍華저, 김대원 역, 『中國古代畫論類編』, 제1편 범론3, 소명출판, 2010
- _____, 김대원 역, 『中國古代畫論類編』, 제4편 산수1, 소명출판, 2010
- _____, 김대원 역, 『中國古代畫論類編』, 제4편 산수2, 소명출판, 2010
- 李炳海 저, 신정근 역, 『동아시아 미학』, 동아시아, 2011
- 李澤厚 저, 권덕주·김승심 역, 『中國美學史』, 대한교과서주식회사, 1992
- _____, 권호 역, 『華夏美學』, 동문선, 1999
- 張彥遠 외 저, 김기주 역, 『중국화론선집』, 미술문화, 2007
- 張彥遠 저, 조송식 역, 『歷代名畫記 上 下』, 시공아트, 2013
- 章啓群 저, 신정근 외 역, 『중국 현대 미학사』, 성균관대학교출판부, 2013
- 張法 저, 백승도 역, 『장파교수의 중국미학사』, 푸른숲, 2012
- _____, 유중하 역, 『동양과 서양 그리고 미학』, 푸른숲, 2000
- 朱良志 저, 신원봉 역, 『미학으로 동양인문학을 꿰뚫다』, (주)알마, 2013
- 鎮兆復 저, 김상철 역, 『동양화의 이해』, 시각과 언어, 1995
- 浦震元 저, 신정근 외 역, 『의경』, 성균관대학교출판부, 2013
- 韓林德 저, 이찬훈 역, 『깊은 뜻은 형상너머에 있다. 한권으로 읽는 동양미학』, 이
학사, 2012
- Aleida Assmann 저, 변학수 외 역, 『기억의 공간』, 경북대학교출판부, 2003
- Clement, Greenber 저, 조주연 역, 『예술과 문화』, 경성대학교 출판부, 2004
- Cyril Morana·Eric Oudin 저, 한의정 역, 『예술철학』, 미술문화, 2013
- Dave Lauer 저, 이대일 역, 『조형의 원리』, 예경 1996

- Ernst Gombrich 저, 차미례 역, 『예술과 환영』, 2003
- F.W.J.Schelling 저, 한자경 역, 『자연철학의 이념』, 서광사, 1999
- Gaston Bachelard 저, 광광수 역, 『공간의 시학』, 동문선, 2003
- _____, 김웅권 역, 『꿈꿀 권리』, 동문선, 2008
- _____, 정영란 역, 『대지 그리고 휴식의 몽상』, 문학동네, 2002
- _____, 김현 역, 『몽상의 시학』, 기린원, 1993
- Georg W F.Hegel 저, 서정혁 역, 『미학강의』, 지식을 만드는 지식, 2012
- George Rowley 저, 김기주 역, 『동양화의 원리』, 중앙일보, 1987
- Guila Ballas 저, 한택수 역, 『현대미술과 색채』, 궁리, 2002
- Henri Bergson 저, 박종원 역, 『물질과 기억』, 아카넷, 2005
- _____, 최화 역, 『의식에 직접 주어진 것들에 관한 시론』, 아카넷,
2003
- Hippolyte Taine 저, 정재곤 역, 『예술철학』, (주)나남, 2013
- J. Hirschberger 저, 강성위 역, 『서양철학사 下』, 이문출판사, 2003
- Jean-Luc Daval 저, 홍승혜 역, 『추상미술의 역사』, 미진사, 1990
- Johann Wolfgang von Goethe 저, 장희창 역, 『색채론』, 민음사, 2003
- John Berger 저, 박범수 역, 『본다는 것의 의미』, 동문선, 2000
- John Dewey 저, 신득력 역, 『경험과 자연』, 계명대학교출판부, 1982
- _____, 이재언 역, 『경험으로서의 예술』, 책세상, 2013
- Melvin Miller Rader 저, 김광명 역, 『예술과 인간가치』, 까치, 2001
- Michel Haar 저, 공정아 역, 『예술작품』, 동문선, 2005
- Mikel Dufrenne 저, 김채현 역, 『미적체험의 현상학』, 이화여자대학교출판부,
1996
- Mircea Eliade 저, 이재실 역, 『이미지와 상징』, 까치, 1998
- Rudolf Arnheim 저, 김정오 역, 『시각적 사고』, 이화여자대학교출판부, 2010
- _____, 김춘일 역, 『미술과 시지각』, 미진사, 1996
- René Huyghe 저, 김화영 역, 『예술과 영혼』, 열화당, 1979
- Susanne K. Langer 저, 이승훈 역, 『예술이란 무엇인가』, 고려원, 1989

Theodor Adorno 저, 방대원 역, 『미적이론』, 이론과 실천, 1991
Wassily Kandinsky 저, 권영필 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』,
열화당, 1986
_____, 차봉희 역, 『점·선·면』, 열화당, 2000
Wolfhart Henkman 저, 김지수 역, 『미학사전』, 예경, 2002
Моисей Самойлович Каган저, 진중권 역, 『미학강의2』, 새길, 2010

Chiang Yee, 『The Chinese Eye』, Indiana University Press, 1936
Lin YuTang, 『The Chinese Theory of Art』, 東南亞書店股盆有限公司出版部,
1967
Salim Kemal, 『Kant's Aesthetic Theory』, Macmillan, 1997

김백균, 『‘畫學心法問答’과 淸初의 회화』, 한국미학회지 제35집, 한국미학회, 2003
김정현, 「엠포르멜에 나타난 표현 기법연구 : 마티에르를 중심으로」, 『기초조형학연구』, 한국 기초 조형학회
金泰煥, 「栗谷 精言妙選序 移情蕩心說 考察」, 陶南學報, 1999
송수남·정진룡, 「현대미술에 있어서 수묵의 가능성 모색 : 추상성 고찰과 미의식의 확장」, 『홍익대학교 미술 디자인논문집』 제7호, 홍익대학교 미술 디자인·공학연구소, 2002
양창석, 「동양 회화의 意境에 관한 연구 : 산수화를 중심으로」, 성균관대학교 박사학위논문, 2010
유영모, 「先秦儒家 中和思想의 美學的 探究」, 성균관대학교 박사학위논문, 2012
조남욱, 「유가에서 지향하는 ‘즐김(樂)의 경지’에 관한 연구」, 『유교사상연구』 제 28집, 2007년 4월
정연경, 「고구려벽화에 나타나는 나무의 기능과 변화」, 『기초조형학연구』 vol.14 no.2, 한국기초 조형학회, 2013

智順任, 「石壽의 藝術과 思想」, 홍익대학교 석사학위논문, 1979

洪瑞妍, 「王國維 有我之境·無我之境論의 이론적 특징에 관한 고찰」, 中國學論叢,
高麗大學教 中國學研究所, 2013

황수영, 「베르그손의 삶의 철학에서 본 시간과 공간」, 『프랑스학 연구』,
프랑스문학회, 2000

류병학, 「동양일보」 2010.05.20

20:06:03, <http://www.dynews.co.kr/detail.php?number=66414&thread=12r20>

허영환, http://www.ahnsangchul.co.kr/ahn/artworld/artworld3_3.html

고충환, 「자연의 흔적, 자연의 성정」, 김지현 개인전 전시서문

신향섭, 「유산 민병갑의 작품세계」 평론

박영택, 「자연에 대한 몸의 경험, 기억」, 김지현 개인전 전시서문

ABSTRACT

A study of The Inspirational Empathy of Nature And Its Influence On Artistic Creativity with Supreme Harmony

Kim, Ji hyun

Departure of Fine Arts

Oriental painting Major

Graduate School of

Sungshin University

The Art refers to various forms that express impression of life and realization of living. Mostly, human being is moved by life or realizes living when he or she feels happiness by meditation of life and understand of its deepness thorough the nature. At this moment, artists put sentiments about nature into themselves while interchanging feelings with the nature, research various way of expression, build their world of work, and express inherent emotions and fillings in art in order to manifest value of beauty toward the way of living as human beings.

My works are regarding revealing feelings from forest and woods into vague shapes. Once memorizing internal emotions from external natural objects rather express directly, I disclose those memories of form into the real work in harmonious way thorough process of like me.

I found that the theory of art in this context is a basis of supreme harmony in 『Moderation(中庸)』, one of the Confucian scriptures, when its contents are expressed thorough the beauty, and studied it applying the view of art from Confucianism. supreme harmony is a concept that explain a matter of emotion and life from an aesthetic point of view. I could found that contents of supreme harmony represent the status that inherent mind inside human being is expressed into external actions harmoniously, emphasis that the purpose of human life which is highlighted by Confucianism is the prime virtue and happiness, and are originated from thoughts that the happiness comes from the balance between the pleasure and the morality.

Confucianism emphasized that lessons such as "文質彬彬", both form and content are well balanced, can harmonize internal mind and external action for the standard of human life. The status which does not lean toward any one side is a virtue. This virtue is the moderation and the form expressed externally is supreme harmony. Eventually, the idea of art based on supreme harmony by Confucius weighs the emotion over the reason, establishes the supreme good which is sharing the idea of look for good as a goal of art, and expresses aesthetic values through the harmony in order to let

consciousness of life realize the value of supreme good. This is a concept that contains comprehensive values of object which arouses human emotions. Artists could recognize keeping the content and value of human life inside and expressing through the work externally is the art of expression of supreme harmony. I could find art works of expression of supreme harmony are valuable when considering artist's inherent emotional minds as a dynamis of the mean, and harmonious expressions thorough various design elements which are derived from many different images.

Accordingly, the well balanced stage in between contents of art which could be included within the concept of the mean and form of art which could be included within the concept of harmony is expression of supreme harmony. Therefore, based upon former studied aesthetical theories of supreme harmony, and a judgment that the art work which is well-balanced between content and form can promote emotional development, this thesis is regarding the research of expression of supreme harmony, establishing a theoretical frame of my works as a goal of a study.

As a result of my researches regarding expression of supreme harmony of sentiments about nature, focused upon my own works, it is noticeable that supreme harmony is an important concept since it expresses inherent mind by experiencing and feeling nature into an aesthetical value toward human life in very harmonious way.

Expressing emotion toward the natural object which is preserved and condensed inside of mind reaches expression of supreme harmony

through balance between inside and outside, which is equivalent to add a meaning of hope toward the future, rest and consolation to my works through expression of woods and trees. Expression of supreme harmony would be a philosophical foundation that expresses harmonious form and content, and a basis of art creation that shows order and equilibrium in peace of the universe. I also could find an opportunity from my works thorough direct connection between the nature and experience of human emotion, and balanced and emotionally stabilized communication. I started from creating holding the mean which could inherent sentiments about nature from the background in order to reveal it with expression of supreme harmony. I worked from a form of accumulation of emotion by making a screen into a human mind. Onto the background, I expressed memory of images in my own way to reach the status of attainment of supreme harmony to the fullest. Since my works try to achieve the level of reconciliation in the status of empathy when expressed thorough the painting in the view of human virtue, and harmonized among lives through the emotion toward natural object, it aimed to artistic imagery while blending abundance and moderation of affection and meaning in sculptural way. In this process, I could find the art that the work and the author both feel happiness in the status of reconciliation could be created thorough attainment of supreme harmony to the fullest.

Since the relationship between the nature and human feeling is originated from the interaction while meeting and engraving the trace of each other, when it comes to the expression of human emotion of

natural experience, the output is the appearance of nature and the inside is the human mind. People cannot feel enjoyment and beauty simply from the appearance of the nature, rather can create an impression to people by harmony of inside and outside. As a result, when human emotion toward the nature meet the current feeling, being balanced inside, and being expressed as an art through sculptural language, the viewer can draw emotional impact as an expression of natural experience to internal feeling of beauty. I could understand that this harmony which is symbolized and expressed inner feelings to external form of the nature means the relationship between men and nature, natural emotions are proper material for expression of art, and it is created from transformed form through modifications, eliminations and representations from the mind of someone who experienced the nature. This internal action is the process of transform and change of emotions that accumulated in memories which is agreed with the nature thorough changes. It evokes me that the nature and the emotion achieve artistic expressional value from just a phenomenon. In other words, by the internal action, the accumulation of general and pure memories is transformed to memories of form that inherent the emotions from the expression of supreme harmony, and overlapped each other. In this point of view, it is obviously meaningful in art to express transformed inner emotions because it reveals harmony from supreme harmony.

I researched the expression of natural emotions through expression of supreme harmony, grafted harmony of the mean onto real works in

harmonious way, leave it inside of mind that is the status of aggregation of emotions without express inner the mean, release it through the will of art, and reached to the stage of reconciliation which is one of the expression of supreme harmony. All this process is a consequence of life for each other and enjoy of harmony with the nature and expression of supreme harmony that the form and the content are in harmony.

In this thesis, in terms of semantic aspect, I demonstrated that expression of harmony and its continuous efforts to work in art pieces is reached to attainment of supreme harmony to the fullest while memorizing natural emotions kept in mind through the nature, maintaining those emotions in the status of the mean, considering balance and harmony of those which are stored previously as an trigger of another experience.

On the other hand, in terms of formal aspect, in the process of expression of the harmony status utilizing lines and colorful surfaces on the background which is created by the mean status thorough ink painting and dying technique, I drew a conclusion that intervention of physical and spiritual efforts is reached to attainment of supreme harmony to the fullest. By this process and result of the work, I tried to give a emotional satisfaction to the viewer with expressions of woods and forest through the nature while unveiling natural emotions by the form of paintings, and arousing sympathy by the work that shows the harmony of form and content within others and natural emotions.

The ideal realization of the life that Confucianism is seeking for is the beautiful life that every human being is looking for, life of supreme harmony. I could look back my life by my works that express these thoughts through sentiments about nature and represent the emotions of the nature as a traces of the shape from my memories. I wish my works to be the realization of artistic beauty, studying expression of supreme harmony consistently, to help contemporaries find identity of life, to enlighten the way of good of life, and finally to contribute to contemporary art.