



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](#)

박복규 교수지도  
석사학위 청구논문

점과 여백의 반복에 의한  
의식과 표현의 확장

- 본인의 작품을 중심으로 -

2011

성신여자대학교 대학원  
서양화과  
최진숙

점과 여백의 반복에 의한  
의식과 표현의 확장

- 본인의 작품을 중심으로 -

박복규 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2011년 5월

성신여자대학교 대학원

서양화과

최진숙

# 인 준 서

최진숙의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 \_\_\_\_\_ 인

심사위원 \_\_\_\_\_ 인

심사위원 \_\_\_\_\_ 인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

칸딘스키(Kandinsky, Wassily 1866-1944)는 어떠한 현상이든 외적인 것과 내적인 것으로 체험될 수 있다고 생각하였다. 외적인 것과 내적인 것은 현상이 가진 두 가지 고유의 본질(Natur)이다.

본인의 추상 회화는 어떠한 이미지로부터도 자유롭고 싶고 보다 근원적이며 본질적 이미지에 다가서고 싶은 일종의 욕망과도 같은 것에서 출발한다. 이런 본질에 대한 무의식적인 관심은 점이라는 조형요소를 직관적으로 선택하게 하였다. 자연의 있는 그대로의 본성, 본질은 우리 자신이 가지고 있는 본성을 일깨운다. 자연으로 부터의 외적, 내적 체험은 본인의 작업에 중요한 소재가 된다. 막연한 본질의 추구하고 점의 반복은 자연스럽게 추상 이미지를 만든다.

본 논문은 칸딘스키의 이론에 바탕을 두어 점이 회화에서 위치를 지정하고 표현된 실제이며 동시에 가상의 개체로 존재함을 논한 후, 회화사에서 점이 개성 있는 화가들에 의하여 다양한 형과 색으로 끊임없이 새롭게 율해지며 표현된 중요한 요소임을 서술하고 있다. 이러한 이론과 회화사의 연구를 통하여 본인은 본인의 점화(點畵)가 자연, 내적필연성, 우연과 필연 등에 의하여 점이 생성되고 무의식과 반복 등에 의하여 추상화된 형을 이루며 생성과 확장 과정에 있어 사이, 여백, 공간이라는 장소성이 있음을 논술하고 있다.

본 논문에서 살펴본 회화사의 다양한 점의 표현은 점 자체에 의미를 두기 보다는 예술가의 정신적이고 행위적인 또는 시각적 의도를 위하여 사용된 조형요소였다. 본인의 작업은 하나의 점이 가지는 순간의 머뭇름과 무한

을 향한 반복의 과정, 그리고 반복의 과정 중에 맞아 드리는 추상적 이미지의 만남에 의미를 가진다. 자신에 대한 직접적이지 않은 그러나 가장 내면적일 수 있는 단순화된 점의 이미지는 본질에 대한 무의식적인 물음의 기호이며 존재를 확인하는 과정 속의 추상화 된 표현으로 본인의 감성을 바탕으로 한 정신과 의식의 확장을 의미한다.

본인은 논문을 통하여 그동안 막연히 표현하던 작업태도를 분석하고 작품이 시작되는 동기, 과정, 결과에 직접 관여하는 본인의 내적 감정을 구체적으로 확인하게 되었으며 작품에 대한 작업 논리를 체계화 할 수 있게 되었다. 따라서 점을 조형요소로서 더욱 적극적인 표현방법으로 작업할 수 있게 되었다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 본론 .....	3
1. 점의 의미와 다양성 .....	3
2. 작품의 전개 .....	10
1) 자연과 내적필연성에 의한 점의 생성 .....	10
2) 반복에 의한 추상적 표현의 확장 .....	14
3) 사이, 여백, 공간 .....	18
3. 작품 제작 및 설명 .....	22
III. 결론 .....	37
참고도판 .....	38
참고문헌 .....	44
ABSTRACT .....	47

## 도판목차

### 작품도판

[작품 1] Untitled, 수채화지에 먹과 수채 14.8×21cm, 2002 .....	12
[작품 2] Untitled, 순지에 담채, 156×74.5cm, 2002 .....	24
[작품 3] Untitled, 순지+Canvas에 담채, 116.5 × 72.5cm, 2007 .....	25
[작품 4] Untitled, 순지+Canvas에 담채, 112.2×145.5cm, 2007 .....	26
[작품 5] Untitled, 순지에 연필, 139×198cm, 2005 .....	27
[작품 6] Untitled, 순지에 담채, 연필, 139×198cm, 2005 .....	28
[작품 7] Untitled, 장지에 파스텔, 160×150cm, 2007 .....	29
[작품 8] Aeon, 순지에 수묵, 150×210cm, 2009 .....	31
[작품 9] Untitled, 한지에 혼합재료, 79.5×124.5cm, 2004 .....	32
[작품 10] Aeon, 한지+Canvas에 수묵, 70×70cm, 2008 .....	33
[작품 11] Aeon, 설치. 낙엽. 물. 모래. 한지에 수묵, 2008 .....	34
[작품 12] Aeon, 설치. 흙, 2009 .....	35
[작품 13] Untitled, 장지에 혼합재료, 121×72.5cm, 2010 .....	36

## 참고도판

- [도판 1] 김환기, 매화와 향아리, 캔버스에 유채, 53 × 37cm, 1957,
- [도판 2] 김환기, 어디서 무엇이 되어 다시 만나랴, 코튼에 유채,  
287.5 × 212.5cm, 1970
- [도판 3] 광인식, Work 81-U, 캔버스, 화지에 채묵, 152 × 107cm, 1981
- [도판 4] 이우환, 점에서, 캔버스에 안료, 194 × 259cm, 1978
- [도판 5] 쿠사마 야요이, Dots Obsession, 2000, Courtesy Studio, JAPAN
- [도판 6] 쿠사마 야요이, A Pumpkin, Nagoshima, JAPAN
- [도판 7] 모네, 안개 속에 햇빛 비치는 국회의사당, Oil on Canvas,  
1900-1901, 개인소장
- [도판 8] 조르주 쇠라, 아스니에르에서의 물놀이, Oil on Canvas,  
201 × 301.5cm, 1883-1884, 런던 국립 미술관, 영국 런던
- [도판 9] 칸딘스키, 무제(최초의 추상적 수채화), 종이에 목탄, 펜, 먹, 수채,  
49.6 × 64.8cm, 1910
- [도판 10] 칸딘스키, 콤포지션 8, Oil on Canvas, 140 × 201cm,  
구겐하임미술관, 미국 뉴욕
- [도판 11] 스튜디오에서 그림 그리는 잭슨 폴록, 1950
- [도판 12] 잭슨 폴록, 가을 리듬:30번 Autumn Rhythm: Number 30,  
Oil on Canvas, 266.7 × 525.8cm, 1950, 메트로폴리탄미술관, 뉴욕
- [도판 13] 로이 리히텐슈타인, 행복한 눈물, Oil and Magna on Canvas,  
95.5 × 95.5cm, 1964

- [도판 14] 빅토르 바사렐리, 직녀성, 1957, Acrylic on Canvas,  
195.6 × 129.5cm, 작가소장
- [도판 15] 양파의 표피 세포 (×100 무염색, Dark field DIC)
- [도판 16] 유도만능줄기세포, 사진제공 사이언스
- [도판 17] 안드로메다 성운
- [도판 18] 분청사기인화문병, 높이 26.8cm, 입지름 7.2cm, 밑지름 7.8cm,  
15세기, 국립중앙박물관
- [도판 19] 프란츠클라인, Oil and Caper Collage on Canvas, 203.2 × 254cm,  
1956, 휘트니미술관, 뉴욕
- [도판 20] 블프강 라이프, 헤이즐넛, 꽃가루, 320 × 360cm, 1986,  
보르도 현대미술관
- [도판 21] 세끼네 노부오, 위상-대지, 1968, 고베 수마리큐 공원

## I. 서 론

예술을 ‘창조적인’ 분야라고 하는 것은 여기에 미리 정해진 답이 없기 때문이다. 오히려 개인적인 해석이나 응용에 따라 무한한 변화가 가능한데 상당히 다양하고 복합적이어서 여러 가지 형태를 띠고 있다.<sup>1)</sup> 관습적인 ‘진부함’에 대해 도전으로 일구어낸 현대의 회화는 무엇이든 가능하여 보이고 자연은 무한히 변화하며 우리를 둘러싸고 있다.

예술과 자연, 자연과 인간 그리고 인간과 예술은 서로 우연과 필연에 의하여 내적으로 비밀스러운 만큼 긴밀하게 맺어져 있다. 본인은 작은 나뭇잎을 통하여 무의식적으로 생명의 본질로서 점을 보게 되었다. 자연의 일부이며 조형의 가장 기초 단위인 점은 면으로, 공간으로 확장되었으며 오랜 시간 작업의 근간이 되고 있다.

본질에 대한 무의식적인 지향은 작업의 근거가 되어 작품의 특징을 만드는 요소가 되지만 이에 따르는 모호하고 막연한 작업태도는 적극적으로 작업을 지속하기 어려운 요소가 된다.

본 논문은 이러한 지점에 주목하고, 회화에 있어서 정신적인 것과 추상성을 칸딘스키의 이론에 근거하여, 2003년부터 지속적으로 작업한 점에 대하여 연구하여 정리한 것이다. 본 논문의 본론 1.에서는 점이 가지는 의미와 점의 다양성, 가능성을 확인하고 본론 2.에서는 본인작품을 중심으로 ‘점의 생성과 확장’을 가능하게 하는 동기와 과정을 분석하여 생성, 확장, 사이로 나누어 서술하고 있다. 본론 3.에서는 본인작업 과정의 결과물인 작품을 분석하여 설명하고 있다.

---

1) (Lauer, Pentak, 2009. p. 5)

결과적으로 본 논문은 직관적으로 선택한 점을 오랜 시간 작업한 후 본인의 작업을 역으로 추적하는 과정으로 그 결과물을 논술한 것이다.

## Ⅱ. 본 론

### 1. 점의 의미와 다양성

각 예술 분야는 서로 다른 예술 요소로 구성되어 있는데, 하나의 예술 작품이 만들어지려면 기본 요소를 필요로 한다. 점(點, point)은 모든 예술 분야에서 찾아볼 수 있는 기본요소이다.<sup>2)</sup> 회화에 있어서 점은 점의 변형된 형태라고도 할 수 있는 선, 면과 함께 유기적 관계를 가지며 작품을 구성하고 독립적으로도 작품의 형성을 가능하게 한다.

점의 세계는 제한적이지 않다.<sup>3)</sup> 칸딘스키는 점은 기하학에서 눈에 보이지 않는 본질로 개념상 비물질적인 본질이며 물질적으로 생각할 때 점은 체로와 같다고 정의 하였다. 또 점의 간결함을 인간적 속성인 ‘최대의 겸손한 자제성’에 비유하며 점을 ‘인간적인’ 속성으로 설명 하였다.<sup>4)</sup> 비물질이란 말은 공간의 일부를 차지하고 질량을 갖는 물질과 반대 개념으로 추상적인 의미를 포괄한다. 위와 같이 점은 본질적이며 추상적이고 인간적인 속성으로 설명되어진다.

점은 기초평면 속으로 파고들어, 영원히 자기를 주장하고 있다.<sup>5)</sup> 점은 아주 미묘하고, 미세하게 모양을 달리하며 많은 다양성과 가능성을 함축하고 있다. 회화에 있어서 점은 위치를 지정하고 표현된 실제이며 동시에 가상의 개체이다.

---

2) (Kandinsky, 1983b, p. 32)

3) (위의 책, p. 23)

4) (위의 책, p. 17)

5) (위의 책, p. 25)

회화 작품에서 점은 존재와 무한을 드러내기 위한 표상으로 나타나거나 빛과 착시 등을 표현하기 위한 방법으로 화가들의 작품에 사용 되었으며 치유와 무의식적 행위 과정에서 표출되기도 하였다. 모든 점의 표현은 점 자체에 의미를 두기 보다는 예술가의 정신적이고 행위적인 또는 시각적 의도를 위하여 조형적 요소로 사용된 것이다.

동양에서의 점은 서양에 비하여 사의(寫意)적이고 동양 철학에서의 만물 생성의 근원이 되는 힘인 기운이며 화면에서 강조와 변화를 주고 자연을 표현하는 중요한 조형요소였다. 한국의 대표적 점화작가는 김환기, 박인식, 이우환을 들 수 있는데 그들은 점화 속에 무한과 존재를 담고 표면 속의 입체를 드러내기 위하여 점을 찍고 그렸다.

김환기(1913-1974)의 1970년대 말기 점화는 반복적으로 점을 찍고 그것을 네모꼴로 둘러싸 나가는 방법을 사용하고 있다. 자연물의 이미지가 계속적인 여과 작용을 거치는 동안 직관적으로 선택된 추상의 점은 반복적으로 적어가는 과정에서 형과 색이 자발적으로 자연스럽게 모양을 달리하며 균일하고도 변화하는 화면을 만들었다. 김환기의 푸른 점화는 전체 캔버스 평면의 울을 물들이며 자연과 정신세계 나아가 우주의 질서를 추상적인 색으로 표상하기 위한 필연적 선택으로 보여진다. 그는 점이라는 공통의 언어로 무심하게 그러나 치열하게 자신 내면의 세계를 추구하여 보편성과 큰 뜻을 담아내었다 [도판 1][도판 2].

종이 한 장 까지도 입체로 본 박인식(1919-1988)은 표면이라는 말 속에 입체적인 감도 포함되어 있다고 생각하고 표면을 극복하기 위하여 점들을 나타내었다. 그의 1970년대 중반 이후 작품들에서 채묵이 한지에 깊게 스며 들고 포개어짐으로서 나타내어지는 투명한 점들을 볼 수 있다. 표면을 초극

하기 위하여 점이 점을 초극하는 그의 그림은 표면과 반점들의 사이에서 만들어내는 모호한 공간감을 느끼게 한다 [도판 3].

간결하여 보이는 그림과 논리적 이론으로 점의 작업을 하는 이우환(1936-)은 캔버스를 바닥에 놓고 들가루와 아교, 또는 기름을 결합한 물감을 사용하여 작업한다. 이우환은 존재와 삶에 대응하는 점과 선으로 무한에 이르는 반복성에 의해 캔버스라는 만남의 장소에서 신체의 행위를 수단으로 점의 작품을 만들었다. 캔버스 위에서 붓에 한번 묻힌 물감은 점에서 선으로 다시 여백에서 공간 속으로 사라진다. 그리고 이러한 과정을 유지하기 위하여 또 다시 반복하여 무한에 이르는 가능성의 공간을 만든다 [도판4].

점을 적극적 치유의 표현수단으로 사용한 일본의 야요이 쿠사마(Yayoi Kusama 1929-)는 10세부터 앓아 온 편집적 강박관념과 환각증을 감추지 않고 그대로 작업에 옮겨 자신의 병에 대한 치유방식으로 수많은 물방울무늬 점(Polka dots)을 만들었다. 작업은 평면에 그치지 않고 오브제를 이용한 설치와 퍼포먼스로 자신의 정신세계를 반영하고 확장하였다. 쿠사마는 단일한 점의 반복과 공간으로의 적극적 확장에 의해 미니멀하고 현대적이며 초현실적인 환영적 공간을 만들었다 [도판 5][도판 6].

동양과 비교하여 서양에서의 적극적인 점의 사용은 보다 과학적이고 체계적인 이론을 바탕으로 치밀한 방법에 의해 신인상주의로부터 시작되었다. 신인상주의는 자연의 눈부신 태양광선을 담아내려 하였던 인상주의로부터 출발한다. 인상주의 화가가 모두 동일한 양식과 경향을 드러내는 것은 아니지만 빛과 색에 대한 지나친 강조로 형태가 와해되기도 하였다 [도판 7].

신인상주의를 대표하는 쇠라(Seurat, Georges Pierre 1859-1891)는 이러

한 화면 구성에 형태의 질서를 다시 정밀하게 확보하고 보다 선명한 색과 형태를 표현하기 위하여, 그림물감을 팔레트나 캔버스 위에서 혼합하지 않고 캔버스에 무수한 원색의 색점을 세밀하게 찍어, 망막(網膜) 위의 시각혼합으로 필요한 색채를 얻는 분할묘사법(점묘법)을 고안하여 광선효과를 최고도로 발휘하는데 성공하였다 [도판 8].<sup>6)</sup> 이들의 점묘법은 현대의 컬러 TV에서의 빛의 삼원색의 혼합, 컬러인쇄를 위한 사진제판에서 보이는 네 가지 기본 색상 혼합법에서 찾아 볼 수 있다.<sup>7)</sup>

19세기 중엽 이후의 서양회화는 과거의 관습적 표현과 사고에 대한 끊임 없는 물음과 극복의 연속에 의해 추상, 비구상 회화에 다다랐다. 추상화는 점이라는 조형요소가 보다 독립적으로 화면에 그려진 시각적 대상이라는 의미의 주제로서 적극적 표현이 가능한 영역이다.

칸딘스키(Kandinsky, Wassily 1866-1944)는 회화가 교향악과 같이 자유로운 추상이어야 한다고 생각했다. 칸딘스키의 회화를 이루는 기하학적 요소인 점. 선. 면은 작품 ‘인상’ 즉흥 ‘구도’ 등을 통하여 추상적으로 감정을 표현 하였다 [도판 9][도판 10].

미국 추상표현주의 1세대인 액션페인팅과 색채추상주의 두 가지 경향의 작가들은 마음의 감정으로부터 비롯된 내적 욕구들과 깊은 생각의 몰입을 어떻게 소통으로 이끄냐의 문제를 다루었다. 이들은 모두 작가가 그림 ‘안’으로 몰입할 수 있는 대형 스케일의 화면을 사용하였다. 이러한 거대한 스케일에 무의식에 바탕을 둔 전신적 제스처로 점을 표출한 전위적인 작가가 잭슨 폴록(Jackson Pollock 1912-1956)이다. 그의 행동회화(act-painting)는

6) (두산세계대백과사전 - 신인상주의)

7) (Lauer, Pentak, 2009, p. 240)

상하좌우의 구분이 없이 흠어진 점과 점의 선에 의하여 서로 생명체의 유기적 질서를 보이는 전면회화(all-over painting)를 만들었다. 폴록의 점과 선은 무의식적이고 즉흥적 감정을 표현하기 위해 캔버스를 바닥에 놓고 물감을 리듬감 있게 화면에 떨어뜨리거나 뿌리는 dripping 기법의 과정에 의해 나타난 경우이다 [도판 11][도판 12].<sup>8)</sup>

오랜 시간 동안 다양한 추상형식에 다다른 서구의 미술은 당시 경제 대국으로 부상한 미국을 중심으로 팝아트라는 혁명적인 최초의 구상주의 운동으로 이어진다. 팝아트 작가들은 일상생활 속의 통속적이거나 대중적인 소비상품의 광범위한 이미지에서 제재를 취했다.

리히텐슈타인(Liechtenstein 1923-1997)은 저급 문화로 알려진 만화의 한 장면을 상업적인 인쇄 기법에서 보이는 점(dot)을 활용하여 회화에 도입했다. 격렬하거나 감상적인 전통적 만화의 한 장면은 크게 확대하는 과정에서 작은 색점의 배치와 윤곽선의 관계 등이 무수한 변경과 조정을 거치며 원작의 정신에 충실한 원래의 만화보다 더 만화적인 장면이 연출되었다. 그의 작품은 작가의 개성을 드러내기 보다는 팝 아티스트의 중립적인 냉정함으로 우리에게 현실생활과 동떨어진 만화 양식의 엄격한 관례를 보여주고 있다 [도판 13].<sup>9)</sup>

정지된 이미지만을 드러내는 드로잉이나 회화의 경우 동세감이나 변화감은 암시나 환영에 불과한 것임에도 이것은 오랫동안 화가들을 매혹시켜 왔다.<sup>10)</sup> 시각적이란 뜻을 담은 옵아트(optical art)는 이러한 시각적 특징과 환

---

8) (Lisa Phillips 외, 2008, pp. 21-26)

9) (Janson, 1983, p. 641)

10) (Lauer, Pentak, 2009, p. 206)

영에 대한 미술이다. 우리의 눈은 완전하지 않다. 옵아트에서 보여주는 점은 착시와 시각적 혼란을 유도하기 위한 치밀하게 계산된 점으로 철저하게 비 대상, 비재현적이다. 현대에도 많이 응용되는 옵아트는 사고와 정서가 배제된 비회화적이라는 평가를 받기도 한다 [도판 14].

앞에서 살펴본 다양한 점의 작품들은 점이라는 공통의 조형요소로 반복을 사용하여 동양과 서양이라는 지역적 사고와 그에 따른 발상의 차이, 각 시대의 새로운 문화와 산업의 발달, 개인 고유의 개성에 의하여 공통점과 차이점을 가지며 나타남을 보여준다. 분명 추상적 표현은 점의 요소들이 독립적으로 적극 사용된 계기가 된다.

한국의 김환기와 박인식이 사용한 코튼과 한지 소재는 스며들어 깊이감을 주며 동양화에서 느껴지는 정서를 느끼게 하고 이우환은 번짐이 없는 재료의 사용에 동양의 정신을 담은 경우로 점의 조형성과 더불어 그 내용이나 마음, 정신에 중요성을 두어 보인다. 일본 야요이 쿠사마의 현란한 점의 외적인 요소를 형성한 배경도 정신과 관련한다. 이에 비하면 서양의 쇠라, 리히텐슈타인의 점은 구체적 형태를 구성하는 조형요소로 분석적으로 사용하였고 옵아트는 전적으로 시각적인 표현에 집중된 비구상의 순수 조형요소로 사용된 경우이다.

현상의 외적인 것과 내적인 것을 분석적으로 설명하는 칸딘스키는 작품에 대한 이우환의 동양적 논리와 비교된다. 잭슨폴록의 무의식적인 작품에의 몰입은 우연과 의지를 동반한 김환기와 연관이 있으나 즉흥적인 내적욕구의 에너지(Energy) 표출 방법과 사의(寫意)적이며 정적이며보이는 기운(氣運)의 표현 방법의 차이는 분명 작품에 대한 접근방법에 차이로부터 온 것이다.

서양은 시각과 정신에서 과학적이고 분석적인 방법에 기초한다. 서양의 산업·기술·과학 분야의 발전과 성과는 서양인에게 하나하나 나누어서 보는 분석적 사고와 변증법적 사고의 세계관을 가지게 한다. 동양인은 그들의 원초적 욕망을 함축적 감정으로 완곡하게 의미를 전달하려 하고 시각이라는 요소에 정신성을 담는다. 그림과 여백을 하나로 보는 작품의 태도는 인간을 소우주로 우주, 자연은 대우주로 보는 천인합일(天人合一), 전일적, 통합적, 유기체적 세계관에서 비롯된다.

## 2. 작품의 전개

### 1) 자연과 내적필연성에 의한 점의 생성

비행기를 타고 작은 창문을 통해 내어다 보면 지상에서만 바라보던 하늘과 구름은 빛, 수분 등으로 느껴지는 것들과 함께 섞이어 손에 잡히지 않는 자연의 무한 공간을 체험하게 해 주며 내려다보이는 땅 위의 자연, 건물 등은 본인과의 거리로 인하여 점과 같이 보인다.

자연(自然)이란 스스로 존재하는 것으로 원래부터 그대로 있었던 것이다. 철학적으로는 사람과 사물의 본성이나 본질을 뜻한다. 영어의 nature는 라틴어 natura를 어원으로 하고 있는데 "낳아진 것"이라는 뜻으로, 그리스어 φύσις의 번역어로 채택되어 "본성", 즉 우주나 동물, 인간 등의 본질을 가리키는 낱말로 사용되었다.<sup>11)</sup> 자연의 어원에 근거 할 때 자연이란 회화에서 외적모방이 가능한 우리를 둘러싼 가시적인 자연환경의 세계이며 동시에 비가시적인 내적본성이나 본질을 뜻한다. 이런 의미에서 자연주의 미술과 추상미술은 자연으로부터 출발하며 자연의 질서와 연관이 있다.

예술과 자연은 상호 밀접하게 유대를 맺고 있으며 내적으로 연결되어 있다.<sup>12)</sup> 예술과 자연이 연결된 지점은 예술과 자연의 근본이 되는 지점이기도 하다. '점'은 회화에 있어서 최초의 시작에 기여하며, 자연은 생명의 근원으로 잠재된 무한한 변화의 가능성을 가지고 있다.

자연은 끊임없이 자극적인 타자이며 영원히 대상화되지 않는 외부이다.

---

11) (출처: 위키백과 - 자연)

12) (Kandinsky, 1983b, p. 192)

우리를 둘러싼 자연환경은 우리에게 현실을 넘어 미지의 가능성으로 길을 내어주고 예술가에게는 끊임없는 작업의 동기를 제공한다. 만약 인간이 외적으로든 내적으로든 자연으로부터 멀어질수록 무한한 가능성으로 부터도 멀어질 것이다.<sup>13)</sup> 동. 서양의 자연관의 차이, 각각의 처한 자연환경에의 영향, 현대라는 문명의 사회 등은 자연이 가지고 있는 의미에 다양한 해석을 가능하게 한다. 그러나 자연은 본성과 본질이라는 하나의 근원으로 인간에게 끊임없는 물질적, 정신적 자양분을 제공하고 있다.

있는 그대로의 자연의 본성은 본질에 대한 무의식적인 지향이라는 본인의 내적필연성을 일깨운다. 이러한 내적 경험의 과정은 절대적인 것을 알 수 없는 본인에게 회화에 있어서 다분히 추상적이고 직관적인 선택과 표현을 유도하는 원인이 된다.

우리의 눈은 보고 관찰 할 수 있으며 보는 것을 통하여 대상의 본질을 느낄 수 있다. 보는 자와 보여 지는 것의 내적 만남은 보는 자의 내적 필연성에 의하여 일어나는데, 작품이 형성되는 동기와 출발이 된다. 동기와 출발이 내적으로 필연적이면 필연적일수록 만족할 수 있는 작품이 만들어진다.

내적으로 필연적이라면 모든 작품의 동기가 될 수 있지만 작가는 그 자신과 본인이 처한 환경 안에서 자유롭다. 칸딘스키는 내적 필연성의 자유로운 표현의 한계에 대하여 자신의 고유성(개성)과 자기 시대와 민족의 고유성을 표현해야 하며 이렇게 해서 각 시대마다 작품의 통일성이 만들어진다고 하였다. 그러나 가장 중요한 것은 ‘유과’ ‘유행’ ‘원칙’으로부터 자유로운 예술 일반의 고유성으로 보았다.<sup>14)</sup>

---

13) (이우환, 2008, pp. 326-335)

14) (Kandinsky, 1983a, pp. 68-71)

본인은 우연히 작은 떡갈나뭇잎을 손에 들고 점을 찍게 되었다. 아주 무심하게 나뭇잎을 바라보며 표현하려 한 것이 반복적인 점이 되어버린 것이다. 거대한 자연의 아주 작은 일부인 생성과 소멸의 순환 과정 속 나뭇잎을 통하여 회화의 기본요소인 점을 표현하게 되었는데, 나뭇잎을 마주한 본인의 시선은 나뭇잎이라는 대상을 넘어 자연을 향한 본인자신의 내면을 바라보게 되었다. 이 내면적 경험은 깊은 잔상으로 남게 되어 이후의 작품에 계속적으로 영향을 미쳤다.

[작품 1]은 위에서 서술한 본인 점화(點畵)의 첫 작품으로 사실 점이라고 보기에는 짧은 선과 선이 모여 형성한 면의 모양으로 보여진다. 짧은 선의 모양은 납작한 붓의 단면이 그대로 찍힌 모양이며 거친 느낌의 수채용 화지는 뾰족한 물감이 번져나가며 여백을 품은 면을 형성 하고 있다.



[작품 1] Untitled, 종이에 먹과 수채, 14.8×21cm, 2002

[작품 1]은 현재까지 점의 작업을 지속하는 모티브가 되어 무의식, 직관, 본질의 내적인 것에 의하여 자연을 포함한 추상화된 이미지의 외적인 형으로 나타난다. [작품 1] 이후 동양화의 둥근 붓과 한지 등의 재료에 의하여 깊고 미묘하게 번지고 스며드는 작은 점의 작업으로 이어졌다.

사유 작용을 거치지 아니하고 대상을 직접적으로 파악하는 직관은 모든 예술가의 중요한 정신적 재료이다. 예술작품은 우연과 필연에 의하여 비밀스럽게 생성되기 때문이다. 우연(偶然)이란 어떤 사물이 인과율에 근거하지 아니하는 성질이고 필연(必然)은 사물의 관련이나 일의 결과가 반드시 그렇게 됨이다.<sup>15)</sup> 이 둘은 우연이 필연이 되는 관계 맺음으로 우연의 필연성이 성립된다.

본인의 작업은 점을 찍어야 되는 목적을 가지지 않지만 목적이 되어버린 경우로 우연적인 것에 의하여 필연이 만들어진 경우이다. 결국 본인의 작품 계획은 무의식적인 우연으로 시작된 것이 작품의 출발점이 되며 무의식은 작품 의도의 일부가 된다. 자발적 행위의 근원인 무의식적인 내적 요구에 의하여 그 출발을 삼으며 결과 보다는 과정에 더 큰 비중을 두고 있다. 본인의 점화(點畵) 과정은 점이 내적 필연성과 무의식의 사이에서 본인 작품의 중요 요소로 선택되어 작업 과정을 거치는 동안 구체적 형태는 아니지만 무엇을 점으로 표현 하였는지 알아가는 필연의 과정이다.

본인의 작품은 나뭇잎을 통한 자연과 본인의 내적 만남이 작품이 형성된 동기가 되며 본인이 자연을 근원적으로 바라보려는 내적필연성에 의하여 점이 생성 되었다고 생각한다. 다시 말해 본인의 점은 있는 그대로의 본성을 지닌 자연을 그림으로 옮기는 과정에서 본인의 내적필연성에 의하여 직

---

15) (표준국어대사전 - 우연, 필연)

관적으로 선택되어진 것이다.

## 2) 반복에 의한 추상적 표현의 확장

작은 세포의 분열로부터 우주의 행성에 이르기 까지 자연(自然)은 반복을 통해서 규칙적인 질서, 리듬을 만들며 그 수를 증식하고 범위를 확장한다 [도판 15][도판 16][도판 17]. 자연에서 이루어지는 반복의 질서는 미술작품에서도 중요한 표현 방법의 요소로 화면에 리듬감 있는 질서를 만들며 통일감을 형성한다.

예술가는 반복의 힘을 본능적으로 사용하여 작품에 적극 활용하게 되는데 반복은 작가의 내적, 외적 의지를 보다 강도 있고 풍부하게 하며 의의의 요소까지 작품에 반영하여 작가가 표현하고자 하는 의도를 극대화 시킬 수 있는 방법이다.

점이 평면의 화면 안에서 그 범위를 확장하려면 점이 가지고 있는 면적을 넓히어 면이 되거나 점을 반복하여 찍거나 그려야 한다. 점은 반복에 의하여 확장이 가능하다.

김환기는 점이라는 같은 형의 반복을 통하여 코튼(cotton)의 캔버스 평면 전체를 물들이며 확장하여 서정적인 감동을 느끼게 하고, 이우환의 의식적인 점과 선의 반복 행위는 존재감과 미지의 세계에 대하여 사유하게 한다. 야요이 쿠사마(Yayoi Kusama)는 치유의 적극적인 수단으로 반복을 사용하여 자신의 정신세계를 극대화 시킨 환영적 공간을 보여준다.

반복이란 내적인 동요를 상승시키는 강렬한 수단이며, 동시에 단순한 리듬을 만드는 수단<sup>16)</sup>이기도 하다. 액션페인팅의 대가인 잭슨폴록은 내적 동요를 상승 시키며 작업에 몰입하기 위해 온몸으로 반복적 행위를 하여 물질성과 평면성이 강조된 화면을 만들었다. 시각적 착시 효과를 주제로 한 옵아트는 동적 리듬감과 시각적 동요를 적극적으로 만들어낸다. 정도의 차이는 있지만 리듬감과 동요는 모든 반복의 요소와 함께 나타난다.

우리나라의 70년대 단색 평면회화(monochrome)에 나타나는 반복 행위나 기법은 같은 색이나 행위가 우연과 의지의 요소를 동반하여 물질을 극복하고 정신을 구현하는 방법으로 사용되었다.<sup>17)</sup> 반복의 이미지는 역사적 유물에서도 발견 할 수 있는데 우리나라 조선 시대 전기를 대표하는 분청사기<sup>18)</sup>에 동일하게 반복된 문양은 한국적인 특성이 잘 간직되어 있으면서도 마음이 움직이는 대로 적어 나간 오늘날의 추상화를 보는 듯하다 [도판 18].<sup>19)</sup>

본인의 점화(點畵)는 점과 여백이 반복적으로 나타나며 화면에서의 범위를 확장하여 추상적 형을 이룬다. 기초 평면 위에 처음 위치한 하나의 점은 무의식적 반복 행위 과정에서 우연과 의지의 요소를 동반하며 본인 내면의 의식이 지향하는 추상적이고 막연한 본질이라는 대상을 향하여 기초 평면 위에서 확장되어 나간다.

본인은 주로 한 가지 색의 물감 또는 먹에 물의 농담만을 사용하거나, 한

---

16) (Kandinsky, 1983b, p. 30)

17) (오광수, 1996.3, pp. 45-53)

18) 14세기 중엽경부터 16세기 중엽경까지 만들어졌던 (중략) 분청사기라는 이름은 1940년경 미술사학자이자 미학자였던 고유섭(高裕燮:1904~1944) 선생이 “분장회청사기(粉粧灰靑沙器)”라고 이름을 붙인데서 비롯하였다. (강경숙, 1990, p.8)

19) (윤용이, 1996, p.74 )

자루의 연필 등으로 화지를 누르는 미묘한 힘을 조절하여 전체적으로 단색조의 정적인 리듬감이 느껴지는 추상적 형을 표현한다. 본인의 점화에 나타나는 유사한 형과 색의 반복된 점은 여백을 사이에 두고 서로 긴밀하게 연관 지어지며 부드럽고 자연스러워 보이는 둥근 곡선의 외곽을 형성하며 화면에서 조형적 균형감을 보인다.

이러한 과정은 주로 먹, 수용성 물감, 연필, 콘테 등이 한지의 만남에 의하여 스며들고 번지며 그려지고 파고드는 생성적 리듬과 스며들고 번지며 그려지고 파고들며 만들어 내는 자발적이거나 우연적인 Tone의 변화에 의하여 형성된다.

평면 속에서 외각을 한정 짓는 작품 속 형(Shape)은 미술가의 내적 감정에 달려 있다. 본인은 미리 작품의 결과적 형을 생각하거나 그려보지 않고 작품 과정에서 무의식적이고 우연적인 형의 자율성을 유도 하지만 [작품 1]을 그리던 당시 내면적으로 경험했던 자연, 내면, 본질의 관계 맺음의 깊은 잔상의 기억이 의도하지 않아도, 외곽을 형성하는 선에 의하여 담혀 있지 않은 외부로 열린 추상적 자연의 이미지가 되어 반영되고 있다. 이미지 image는 마음의 상(心象)이다.<sup>20)</sup>

회화는 물질로 이루어진 정신세계이며, 물질과 정신의 표현에 있어 자유스러운 예술영역이다. 그리는 행위, 감정의 경험, 생각 등은 추상회화의 섬세한 소재가 된다.

김환기는 1973년 자신의 일기에 자신의 작업 태도를 다음과 같이 글로 남겼다.

---

20) (표준국어대사전 - 이미지)

10월 8일. 미술은 철학도 미학도 아니다. 하늘, 바다, 산, 바위처럼 있는 거다. 꽃의 개념이 생기기전, 꽃이란 이름이 있기 전을 생각해 보자. 막연한 추상일 뿐이다.<sup>21)</sup>

점이 가지는 가변성과 추상성은 반복에 의하여 추상적 표현을 확장한다. 점을 찍거나 그리는 순간에는 특별한 생각이나 의도를 필요로 하지 않는데 계속된 반복 과정은 본인에게 막연함, 담담함, 리듬감을 느끼게 하며 집중과 몰입을 경험하게 한다. 본인의 점은 조형적 요소라는 의미와 막연히 표현하고자 하는 추상적 의미를 가진다.

인간이 살아서 활동하는 동안 무의식의 상태에 있을 수 있을까? 틱낫한(Thich Nhat Hanh, 1926-)<sup>22)</sup>은 “언제나 눈길을 지금 하고 있는 일에 집중하세요.”<sup>23)</sup>라고 마음의 머무름을 말한다. 본인의 작업은 한 점에 마음이 머무르고, 머무름의 지속을 위하여 반복을 지속한다. 집중하여 머무르는 곳은 무의식의 지점과 통한다. 이렇게 해서 커다란 머무름에 도착 할 때쯤 작업을 마무리 한다.

폴록은 “나는 그림 ‘안’에 있는 동안 내가 무엇을 하고 있는지 깨닫지 못한다. (하략)”<sup>24)</sup>라고 말했고 괴테<sup>25)</sup>는“..... 미리 의식적으로 예정하여 창작을 하는 사람은 얼마 되지 않는다. 의식적인 노력이란 것은 완성 단계에서나 필요한 것이다...”<sup>26)</sup>라고 하였다. 무의식적인 작품 태도는 우리가 축적한

21) (김환기, 2005, p.351)

22) 틱낫한(釋一行(석일행), Thich Nhat Hanh, 1926-)은 베트남 출신의 승려·명상가·평화운동가이자 시인이다. (Hanh, Thich Nhat, 2002)

23) (위의 책, p.29)

24) (Lisa Phillips 외, 2008, p.23)

25) 요한 볼프강 폰 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) 독일의 시인·극작가·정치가·과학자. (두산세계대백과사전)

무형의 지식이 바탕이 되어 나오는 것이다. 추상 회화에 있어 이러한 특징은 더욱 적용되고 이용된다.

상상력은 인간이 만든 여러 환경 요인에 의하여 억압 받으며, 바깥 환경은 인간의 내면에 혼란과 불안을 만드는 요인이 되기도 한다. 보링거(Wilhelm Worringer 1881-1965)<sup>27)</sup>는 이 내적 불안이 추상충동을 일으키는 이유로 보았다. 혼돈 속에는 창조적 기능이 가능한 질서, 에너지 등의 역동적인 힘이 숨어 있다. 현대 미술은 인간의 내면세계와 그것을 둘러싼 외적 세계와의 새로운 관계설정의 다양한 양상으로 존재한다.

본인에게도 적용되는 이 내적 불안은 [작품 1]에서 경험한, 경험의 재생적 상상과 본질에 대한 막연한 창조적 상상에 의하여, 생성적 리듬과 Tone의 변화에 의한 점과 여백의 반복에 의해 표현된 추상으로 나타난다.

### 3) 사이. 여백. 공간

무한히 나누어 질 수 있는 시간들 속에서 우리가 경험 할 수 있는 시간은 찰나의 현 순간일 뿐이다. 점은 이 순간을 확인 할 수 있는 조형요소이다. 짧은 순간이 모인 무수한 점의 집합체는 과거. 현재. 미래를 동시에 지

---

26) (Kandinsky, 1983, p.159)

27) 빌헬름 보링거(Wilhelm Worringer) 독일의 미술사가. 리글의 '예술의욕(藝術意慾)' 사상을 계승, 기본적인 예술 유형에 입각한양식사(樣式史)의 방법을 채택하여 미술사 연구를 추진하고, 고대 이집트나 중세 고딕양식의 미술에도 서구적·고전적 미술과는 별도의 독자적인 미(美)와 가치가 있음을 논증하였다. 또한 추상충동(抽象衝動)에 대한 설명은 현대미술을 이해하는 데 큰 의의를 가진다. (두산세계대백과사전)

각 할 수 있는 경험을 준다. 기초평면으로의 회화는 음악에서처럼 시간의 계속이나 지속을 보여 주기보다, 전달하고자 하는 전체의 내용을 한 순간에 관조자에게 제시한다. 현재의 순간을 경험 하며 무한의 세계를 느껴보는 aeon은 ‘현재에 살아 숨 쉬는 영혼’<sup>28)</sup>이라는 의미를 가진다.

사이의 의미는 한 곳에서 다른 곳까지, 또는 한 물체에서 다른 물체까지의 거리나 공간, 한 때로부터 다른 때까지의 동안으로, 시간과 공간이라는 이중의 의미를 가진다. 사람과 사람, 사람과 물체, 사람과 자연, 자연과 자연, 나아가 우주와 나, 생각과 생각의 사이라는 확대된 해석이 가능하다. 이렇게 생각해 볼 때 사이는 열려 있는 구조로 무한히 외부와 연결된다.

본인의 작품은 일정한 점의 간격이 모여 면을 이룬다. 면으로 확산되는 과정에서 무수한 사이가 생기게 되는데 복잡하여 보이는 각각의 무수한 점들은 여백과 함께 하나의 형태를 이루려는 목적을 의식하면서 자라나 점과 여백이라는 두 개의 그림이 동시성을 가지며 한 화면에 공존 한다.

점과 점의 사이인 여백은 작품에 생명을 불어넣고 완성된 이미지와 이미지 밖의 큰 여백이 긴밀하게 연결지어주는 중요한 장소가 된다. 점. 사이. 점의 반복과정은 완성된 점과 닮은 커다란 이미지, 큰 여백이라는 단순한 통일성을 가진다. 점을 찍은 사이로 때론 의도되지 않은 여백의 선이 편안하게 자신을 드러낸다.

여백은 동양회화의 중요한 특징으로 전통 동양화는 여백과 그림을 일원화하는 관점을 가진다. 2차원 평면의 여백은 그리고 남은 자리이다. 비어있는 자리는 필요하지 않은 곳을 의미하지는 않는다. 여백은 여러 가지 현상이 일어나고 시간과 함께 세계를 성립시키는 공간으로 3차원 공간의 의미

---

28) (김영순, 서성록, 최명영, 이동엽, 1996, p. 73)

와 철학적 의미가 포함된 처음부터 여백으로 그려지기 위한 공간이며 여백 자체로 의미가 주어진다. 동양의 여백 개념을 흰색으로 서체와 같이 그려서 표현한 프란츠 클라인(Kline, Franz Joseph 1910-1962)은 흰색과 검정색, 회색 등의 페인트물감을 역동적으로 사용하여 여백을 표현한 화가이다 [도판 19].

여백은 서양회화에서 포지티브 형Positive Shape과 네거티브 형Negative Shape 즉 형상Figure과 배경Ground의 개념으로 강조 되지만 형의 위치에 따라 다양한 여백이 그려진다. 서양화에서도 여백의 요소는 전체의 구성에 중요한 역할을 한다.<sup>29)</sup> 특히 추상화에서는 네거티브와 포지티브 요소가 더욱 강조되고 여백 자체가 형태로 인식된다.

평면 회화의 그림 속 실제 공간은 환영이다. 작품의 틀은 그림 속 공간과 외부 공간을 더욱 분명하게 구분하며 화면이 독립된 공간을 가지도록 한다. 작품의 틀Frame은 우리의 눈을 화면 속으로 돌리게 만드는 그림의 경계선이다.<sup>30)</sup> 본인은 100호 크기의 얇은 화지와 화지표면에 얇게 표현된 그림이 표구되어 무거운 틀로 한계 지워지지 않게 종이에 그려진 상태 그대로 벽면에 설치(Display) 하였다. 이러한 전시 방법은 일시적인 느낌을 주며 얇은 화지가 공간과 밀접한 관계를 가지도록 하였으며, 본인이 지속적으로 공간에 자극 받는 계기가 되었다. 그리고 이러한 계기는 오래전 자연의 작은 결정체인 꽃가루 채집과정을 포함한 꽃가루와 빛이 함께 놓여 전시된 볼프강 라이브의 작품 [도판 20]과 대지로부터 곧바로 끌어올린 신성한 대지의 위상이 느껴지는 세끼네 노부오의 위상-대지 [도판 21] 작품에 크게 감동받아

---

29) (Lauer, Pentak, 2009. p. 150)

30) (위의책. p. 198)

본인의 내면에 존재했던 공간에서의 작업욕구를 일으켰다. 이후 본인 점화의 여백의 공간은 3차원 실제의 공간으로 확장되어지며 작품의 출발점인 자연물을 들이게 되었다.

공간이란 빈 곳, 물질이 존재하고 여러 가지 현상이 일어나는 장소로 물리적으로나 심리적으로 널리 퍼져 있는 범위 영역을 말한다.<sup>31)</sup> 작은 여백은 이미지 밖의 큰 여백 공간으로 열려 있으며, 다시 외부의 실제 공간으로 이어져 화지를 벗어나며 확장된다. 여백은 공간으로 확장되며 본인에게 설치를 유도하는데 가장 적절한 소재로 자연을 선택하였다. 자연은 우리의 시야를 세계로 연결하여주기 때문이다. 설치된 자연물은 평면의 점화와 무한 공간의 사이가 된다.

---

31) (표준국어대사전 - 공간)

### 3. 작품제작 및 설명

본인의 점은 본론 1.에서 살펴본 다양한 점의 표현과 점이라는 조형요소의 반복 표현이라는 공통점을 지니고 사실적 형상이나 시각적 착시와 환영을 의도적으로 만들어 창작하는 방법과는 차이점을 보인다. 본인의 점은 잭슨폴록의 무의식적인 작품의 출발, 김환기의 우연과 의지의 작품 제작과정에 기반을 둔 작품들과 관련이 있으며 동양의 정적이며 현상의 내면과 관련된 사의적인 정서의 표현과 관계한다.

본인의 작품은 주로 한지와 먹, 수용성 물감, 연필, 색연필, 콘테 등의 여러 재료를 선택하여 자연, 무의식, 머무름, 공간, 무한 등의 모호한 추상적 요소의 내용들을 형과 색을 가진 점의 반복을 통하여 추상의 형식으로 제작된다. 추상 회화는 형과 색이라는 두 가지 중요한 요소에 의하여 기초평면 위에 표현되며 형과 색은 우리의 정신과 심성에 작용하여 구체적 사물이나 추상적 관념을 상징화 할 수 있다.

비어 있는 기초평면의 공간에 위치한 최초의 흔적인 처음 생성된 점은 다음 점의 크기와 모양 등에 결정적 영향을 미친다. 그러나 점은 매 순간 다른 모양으로 생성하는데 이러한 경험은 본인이 점의 작업을 지속하게 하는 요인이 되어준다. 자신에 대한 직접적이지 않은 그러나 가장 내면적 일 수 있는 단순화된 점의 이미지는 본질에 대한 무의식적인 물음의 기호이며 존재를 확인하는 과정 속의 추상화된 표현으로의 점이다.

본인의 점화(點畵)는 한지 위의 물감이 번진 점의 외곽과 천천히 연필로 그려진 선의 흐릿한 윤곽에 의하여 회화적인 느낌을 준다. 색채는 푸른색인 파랑과 초록, 무채색 등을 주로 사용하여 자연의 이미지나 정적인 분위기가

느껴지는데 이러한 색의 느낌은 우리가 경험한 감각에 의한 것이다. 점이 모여 만든 형의 이미지는 또 하나의 점이며 자연을 포함한 추상적 이미지를 형성한다.

본인의 작업은 점의 생성적 리듬과 Tone의 변화로 여백을 품은 면으로 확장되어 보다 큰 점과 큰 여백을 만들며 공간으로 의식의 확장을 유도한다. 스며드는 물감, 먹과 일체를 이루며 표면 그대로를 드러낸 지지체로서의 한지는 점의 이미지를 강조하면서 동시에 여백의 미가 자연스럽게 강조되는 구조를 만들며 중심과 주변을 하나로 연결한다. 동양화는 지지체와 표면의 구조가 일체화된 상태에서 출발하는 그림이라고 할 수 있다.<sup>32)</sup>

한지는 재료나 가공 방법 등에 따라 분류되고 쓰임새 등에 따라 다양한 이름을 가진다. 한지는 중국의 선지, 일본의 화지와 구분되는 우리나라 고유의 제조법으로 만든 종이로 대표적 재료인 닥나무 껍질 등의 섬유를 원료로 한다. 기계를 이용한 화학지에 비교되는 사람의 수많은 손질을 거친 친근한 종이다. 본인이 주로 사용하는 얇은 순지와 순지를 붙여서 이합지에서 오합지 등으로 만든 두텁고 질긴 장지는 대표적 한지이다.

은은하고 부드러운 스며드는 푸근한 종이의 특성은 재료의 차이뿐만 아니라 발상, 기법, 표현 양식의 차이로 이어지며 마음을 그린다. 동양인의 사유적인 태도와 연결된다. 한지는 흡수성과 번짐이 자연스럽게 붓이 닿았던 흔적을 정직하게 드러내며 작업에 집중하게 하는데 본인에게 적절한 흡수성, 번짐, 두께를 가진 종이를 선택하는 것은 중요한 작업의 일부이다.

---

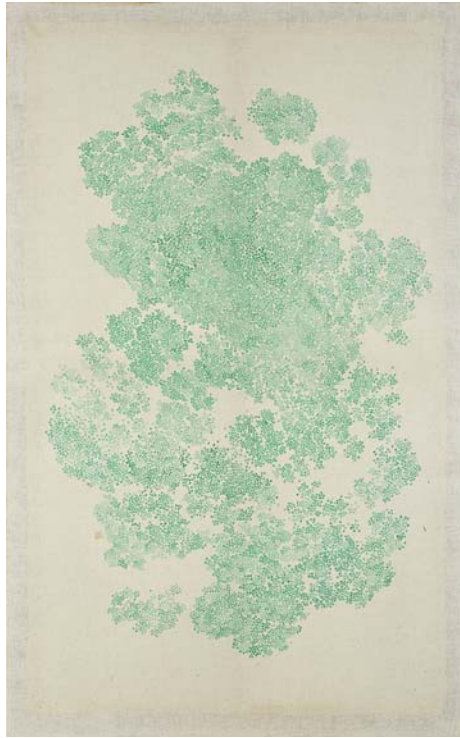
32) (오광수, 1996, p. 50)



[작품 2] Untitled, 손지에 담채, 156×74.5cm, 2002

책상 위에 화지를 펴 놓고 종이를 자유롭게 움직여 가며 속도감 있는 리듬으로 점을 찍어 보았다. 물감의 번짐과 농담의 차이는 붓이 옮겨질 때마다 감정의 변화가 그대로 손지에 받아 내어지며 점이 찍힌 위치로부터 물감이 스며들고 퍼져 나간다. 순도가 높은 그대로의 청색 물감은 물의 배합으로 여백의 색에 가까운 흰빛으로부터 선명한 파란색에 이르는 여러 단계의 파란 색조를 나타낼 수 있다. 무의식에서 시작된 수많은 작은 점은 결국 스스로를 드러내지 않고 큰 덩어리에 그 형태를 양보하며 질서를 드러내는데 본인은 이 지점에서 아름다움을 경험한다. 우연적 효과와 감정의 조율로

완성되었다. 이후 정적이고 속도감이 적은 점을 하면서 연작을 만들어 내지 못 하였다.



[작품 3] Untitled, 순지+Canvas에 담채, 116.5×72.5cm, 2007

캔버스의 틀을 벽면에 걸기 위해서 한지를 붓으로 두드려 가며 얇은 천과 일체시켜 한지의 장점과 캔버스의 장점을 동시에 모아 보았다. 한지는 묽은 풀과 두드리는 힘에 의해 날실과 씨실의 울이 보이는 얇은 천과 하나가 되어, 본인이 표현하는 묽은 수성의 얇은 표현과 다시 하나가 되었다. 초록은 자연과 식물 이미지를 표상하는 색이다. 초록의 작은 점이 모여 다양한 모양의 보다 큰 점들을 그려낸 초록의 점화는 작은 숲을 연상하게 한

다. 작업을 마무리하고 기록하는 서명은 공간의 한정을 인정 하는 것 같이 느껴져 측면에 표기해 보았다.



[작품 4] Untitled, 순지+Canvas에 채색, 112.2×145.5cm, 2007

그리고 공백을 거의 두지 않고 점을 찍어 나간 황토색의 점화는 토속적인 친근감과 편안한 느낌으로 천과 자연스럽게 어울렸다. 몇 번에 나누어 완성되는 작품들은 특별한 계획이 없이 붓, 물감, 물의 농담 그리고 무의식과 가다듬은 집중된 마음만을 필요로 한다. 작업 과정에서 본인은 형의 외곽에 위치한 점, 이미지 밖의 여백, 이 여백으로부터 연장된 외부 공간을 직관적으로 의식하며 결과물로서의 형에 결정적 영향을 미치는 마지막 점에 다다른다. 마지막 점을 찍는 시점이 분명 할수록 만족스러운 작품이 나온다. 그러나 작업 과정에서 구체적 형에 마음을 빼앗기고 마음이 산만하여지면 대체적으로 본인이 원하는 결과물로 느껴지지 못한다.

카메라의 흑백필름은 색상을 명도로 보는 데 있어 사람의 눈보다도 훨씬 뛰어나다. 연구에 따르면 인간은 약 40단계 정도의 명도를 식별할 수 있다고 한다.<sup>33)</sup> 연필은 무수히 많은 명도의 단계를 나타낼 수 있는 재료로 무수한 회색 톤을 만들어 내는데 명도의 강, 약은 연필을 잡은 손이 지면을 누르는 압력에 의해 결정 된다. 자연스러운 손의 움직임은 짙은 연필 색 보다는 그리움이 배인 듯한 흐린 연필 색을 생성시킨다.



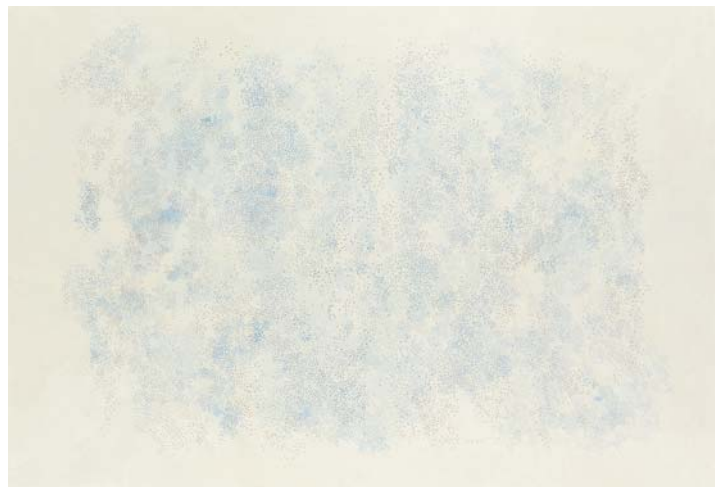
[작품 5] Untitled, 순지에 연필, 139×198cm, 2005

화면에 닿는 면이 적은 연필이나 색연필 등은 기초평면과의 순간적 부딪침에서 흔적을 만들어 낸다. 이 흔적은 연필의 미세한 미동에 의해 시작과 끝이 있는 실타래처럼 면적을 넓혀 나간다. 이 점을 본인은 그려진 점이라고 명명하였다. 긴장감이 함축된 작은 점은 조금씩 모양을 달리하며 반복된 점에 의하여 회화적인 분위기가 만들어지는데 때론 달의 그림자 얼룩과도

---

33) (Lauer, Pentak, 2009, p. 218)

닿아 있다. 이 작품의 완성 단계에서 우연히 창문을 열고 하늘을 바라보게 되었는데 본인이 연필로 그려낸 점의 흔적과 너무도 닮은 달의 그림자 얼룩을 보게 되었다. 본인도 모르는 사이 본인의 내면에는 자연의 이미지들이 표현의 가능성으로 잠재되어 있는 것이다. 달의 그림자는 오래된 탁본에서 시간을 떠낸 흔적과도 같다.



[작품 6] Untitled, 순지에 담채, 연필, 139×198cm, 2005

속도감이 적은 ‘느림의 미학’을 적용하여 푸른색으로 띄엄띄엄 평온하게 점을 찍고 그 사이 여백에 연필로 천천히 점을 그려 보았다. 푸른 물감이 순지에 번져가며 조용한 울림을 만들어 간다면 연필 점은 순지의 밑에 천이 깔려 있기 때문에 연필의 압력으로 인하여 요철의 흔적이 남게 된다. 미세하고 잔잔한 변화들은 얇고 나풀거리는 종지와 잘 어울린다. 그러나 아쉽게도 배접이라는 과정을 거치며 요철이 사라져 버렸다. 푸른 점과 연필 점은 담백한 맛을 느끼게 해 주는데 음악에서 두 가지 악기를 다루어 연주

하는 것처럼 두 색이 조화롭다.



[작품 7] Untitled, 장지에 콘테, 160×150cm, 2007

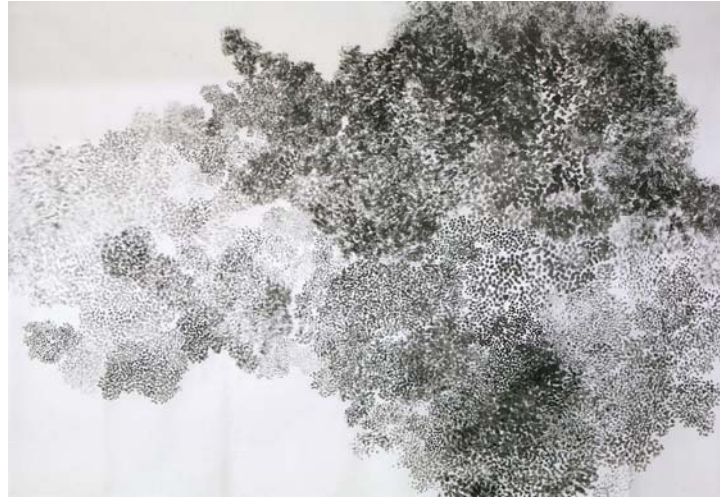
흰색은 때때로 무색이라고 생각되었으며(특히 ‘자연에는 흰색이 없다’고 본 인상주의자 덕분인데), 흰색은 물질적인 성질이나 실체로서의 모든 색깔이 날아가 버린 세계의 상징과 같다.<sup>34)</sup> 단단한 흰색 콘테 등을 이용하여 두터운 지면(紙面)을 강도 있게 파들어 가며 그려낸 흰 점은 정적이면서도 힘이 실리어 보인다. 같은 크기의 점에서 질감을 가진 점은 그렇지 않은 점보다 내적으로 더 긴장의 무게가 실린다. 두껍고 질긴 장지를 사용하여 파고 들어가는 작업은 단단한 콘테에 의하여 종이가 찢어지며 자연스럽게 붉

---

34) (Kandinsky, 1983a, pp. 81-82)

은 빛이 도는 흰 바탕의 화지에 하얀 파스텔이 화사하게 피어나는 느낌을 준다. 이 과정에서 본인은 식물이 자라나는 것 같은 감정을 여러 차례 가지게 되었다. 이미지가 간헐적으로 느껴지는 순간부터, 막연하지만 집중된 작업과정은 이미지와 이미지 밖의 열린 공간을 직관적으로 의식하며 마지막 점을 찍는 순간을 기다리고 찾게 된다. 무의식과 조율하여 작품을 마무리 지었다. 그러나 이러한 식물의 이미지는 구체적인 것은 아니며 감정, 느낌에서 비롯되는 경우가 대부분이다. 손가락의 관절에 가해지는 힘이 커서 작업이 어려웠으나 앞으로 지속하며 발전시키고 싶은 작품 방식 중 하나이다.

먹그림도 연필과 같이 여백의 투명한 흰 빛으로부터 어둠의 절정에 가까운 검음을 섬세하게 표현 할 수 있는 재료이다. 먹색은 그림자를 품은 듯한 깊이감을 가진다.



[작품 8] Aeon, 순지에 수묵, 150×210cm, 2009

그 동안의 점들이 주로 담채와 담묵의 물기를 담은 붓을 사용하였다면, 물기를 거의 제거한 붓에 먹을 조금 묻혀 처음으로 갈필과 같이 사용한 작품이다. 푸른 점 이후 속도감 있는 동적 작품이 되었는데 속도감 있는 먹색으로 인하여 다른 작품 보다 강한 느낌을 준다. 물기가 많이 제거된 단단하여진 붓 끝에 진한 먹을 조금 묻혀 속도를 내며 찍기 시작하면 차츰 붓의 모양이 갈라지며 자연스럽게 찍어나가는 점의 모양도 달라지기 시작한다. 붓의 모양이 갈라져 더 이상 점을 찍기 어려워지면 다시 붓을 가다듬어 이 행위를 반복하였다. 자유로운 변화를 표현하기에 적절한 방법으로 재미있게 작업 할 수 있었다.



[작품 9] Untitled, 한지에 혼합재료, 79.5×124.5cm, 2004

종이의 뒷면에 테레핀 등을 이용하여 미리 뿜아 놓은 목탄과 섞어 가며 손으로 문지르고 비벼 보았다. 적당하게 마르면 뒤집어 뒤에서 우러나온 은근한 아우라를 이용하여 앞면에 색연필과 연필 등으로 작품을 완성하였다. 뒤에서 우러나온 깊이 있는 층과 앞면에 그려진 점들은 이중의 층을 형성하게 되는데 대부분 단일한 층으로 작업하던 작품과는 다른 깊이감을 느꼈다.



[작품 10] Aeon, 한지+Canvas에 수묵, 70×70cm, 2008

국화를 소재로 백묘법을 사용하여 국화도 그려보고 선도 연습하게 되었다. 그러데 그 무심히 그린 의도하지 않았던 연습지에서 의외로 아름다움을 발견하게 되었다. 이것을 다시 2008년 본인이 정식 틀에 코팅되지 않은 면을 직접 석위 풀로 접합한 것이다. 그동안 지속하여 왔던 점에서 선을 생각해 보는 중요한 기회였으나 다시 재현해 보지는 못한 작품으로 본인에게 점과 더불어 흥미가 느껴지는 관심 있는 작업이다.

설치란 (중략) 전시 공간(화랑, 미술관, 공공장소) 등의 여건에 맞추어 작품을 설치하는 이른바 현장 위주의 작업을 가리킨다. (중략) 설치 미술에서 가장 기본적인 특징이 되는 것은 오브제의 기용이다.<sup>35)</sup> 작품을 주위 공간과

융합하게 설치하는 것. 또는 그렇게 완성된 미술이다.<sup>35)</sup> 본래의 기능으로부터 차용하여 미술의 영역으로 가져온 오브제는 시각, 촉각 등으로 감지되는 것부터 정신적으로 인지 할 수 있는 영역까지 포괄적 의미를 가진다. 오브제는 바닥, 벽, 천정 등에 설치하며 영상 매체와 빛 등 선택 범위와 설치 방법이 넓혀져 가고 있다. 오브제는 그것이 설치되어진 공간과 환경 그것을 바라보는 사람과의 관계 속에서 하나의 작품으로 완성되며 새로운 공간을 만들어 낸다.



[작품 11] Aeon, 설치, 낙엽. 물. 모래. 한지에 수묵, 2008

35) (서성록, 1999, p.11)

36) (표준국어대사전 - 설치미술)

한 공간에 존재하는 낙엽, 모래, 물, 점을 찍은 한지 두루마리, 점화(點畵) 작품들은 본인에게 크게 다르지 않은 하나의 대상이다. 나무에서의 삶을 마친 자연의 순환 과정 속 낙엽, 바위로 부터의 모래, 근원으로의 물의 존재는 미술에서의 가장 기초가 되는 조형요소인 점과 한 공간에서 하나의 의미로 연관 지어진다.



[작품 12] Aeon, 설치, 흙, 2009

작고 미세한 흙으로 부터 다양한 크기의 덩어리진 모양이 있는 흙을 원형의 점의 형태로 넓게 펼쳐 놓았다. 우리는 죽어 흙으로, 자연으로 돌아간다. 점화들은 낙엽, 흙 등과 함께 개별적인 작품이면서 한 공간에 펼쳐져 전체를 이룬다. 이 설치작품들은 획기적이거나 크게 새로울 것이 없는 소재와 내용의 작품이지만 본인에게는 평면의 점의 작업에서 공간으로 나아가며 의식의 확장을 경험하는 소중한 기회의 실험적 작업이 되었다.



[작품 13] Untitled, 장지에 혼합재료, 121 × 72.5cm, 2011

그동안 작업했던 여러 방법적 표현들이 하나의 화면에 모여 있는 작품으로 각각의 점들은 서로 다른 넓이의 여백을 사이에 두고 점의 이미지를 형성한다. 한 화면에서의 다양한 표현방법은 자연스럽게 명도대비, 점의 크기 변화, 선의 요소 등을 나타내며 기존의 작업과 차이를 보여준다.

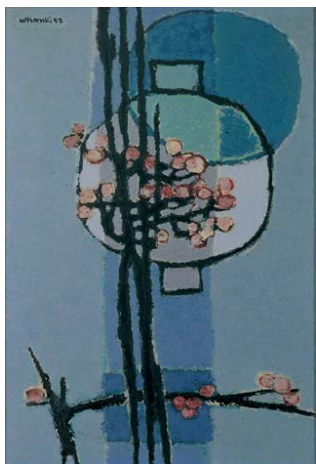
## IV. 결 론

자연을 대상으로 바라보는 눈은 내면으로 향한 의식에 의하여 대상 속으로 파고들거나 대상과 내면의 사이에서 부유하며 나아가 물질을 넘어서려는 충동을 느끼게 한다. 이러한 내면의 무의식적 욕구들은 추상 회화의 출발 동기가 되어 분석적이거나, 관념적 표현, 감성적 표출 등을 통하여 가시적으로 경험하지 못한 추상적 이미지들을 드러낸다. 이렇게 드러난 추상적 이미지들은 다시 보여지는 대상이 되어 우리의 내면에 잠재된 이미지로 읽혀지기도 한다.

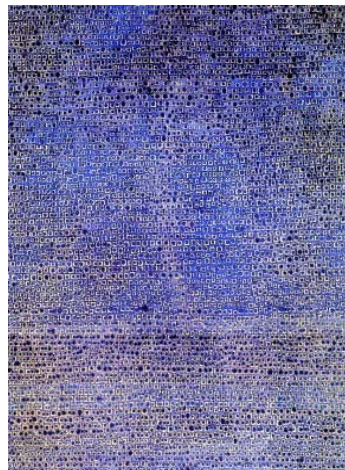
기호로서의 점은 다양한 상징과 은유적 표현이 되어 무수한 이야기를 나눌 수 있는 그림의 소재이다. 본인의 추상 회화 작업에서 물질과 비물질의 대상은 단순한 점으로 환원이 가능하며, 점은 모든 의미를 담을 수 있는 그림으로 그려진 대상이다. '무엇'을 그리고자 하는지를 묻는 과정과 이러한 과정을 통하여 얻어진 결과물의 확인이 본인 작업의 특징요소가 된다.

기초평면 위에 생성된 하나의 점은 반복을 통하여 면으로 다시 자연물과 함께 설치되어 공간으로 확장하게 되었다. 점과 자연물은 특별할 것이 없는 익숙한 요소이다. 익숙한 요소의 사용이 상투적이거나 물질이 먼저 보이지 않기 위해서 본인은 내적으로 추구하는 것에 주목하고, 그 속에 살아있는 법칙을 발견하여 신중히 재료를 선택하고 적용해서 외적으로 새롭고 의미 있는 시각언어를 형성하는 것이 필요하다. 즉 본질에 대한 추구에 주목하여 점이라는 고정된 대상으로의 주제를 극복하고, 작품의 내용을 가장 잘 드러낼 수 있는 형식을 찾아 새롭고 의미 있는 작품을 만드는 것이다.

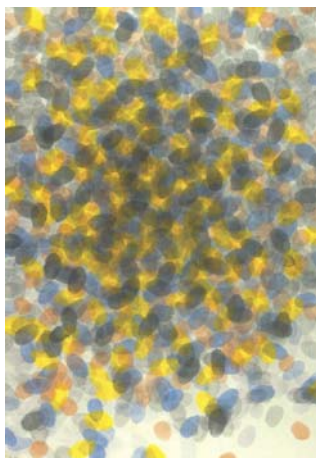
## 참 고 도 판



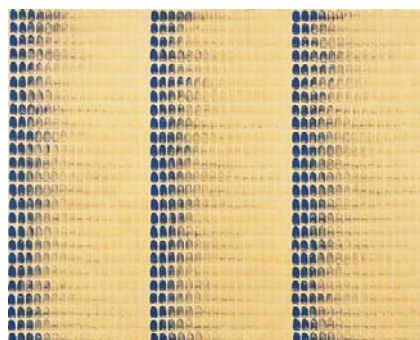
[도판 1]  
김환기  
매화와 향아리  
캔버스에 유채  
53 × 37cm  
1957



[도판 2]  
김환기  
어디서 무엇이 되어 다시 만나랴  
코튼에 유채  
287.5 × 212.5cm  
1970



[도판 3]  
박인식  
Work 81-U  
캔버스, 화지에 채묵 한지에 채색  
152 × 107cm  
1981



[도판 4]  
이우환  
점에서  
캔버스에 안료  
194×259cm  
1978



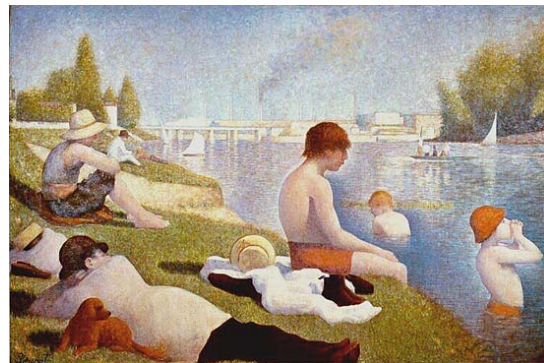
[도판 5]  
쿠사마 야요이  
Dots Obsession  
2000  
Courtesy Studio, JAPAN



[도판 6]  
쿠사마 야요이  
A Pumpkin  
200 × 250 × 250cm  
1994  
Nagoshima, JAPAN



[도판 7]  
모네  
안개 속에 햇빛 비치는 국회의사당  
Oil on Canvas  
1900-1901  
개인소장



[도판 8]  
조르주 쇠라  
아스니에르에서의 물놀이  
Oil on Canvas  
201 × 301.5cm  
1883-1884  
런던 국립 미술관, 영국 런던



[도판 9]  
 칸딘스키  
 무제 (최초의 추상적 수채화)  
 종이에 목탄, 펜, 먹, 수채  
 49.6 × 64.8cm  
 1910



[도판 10]  
 칸딘스키  
 콤포지션 8  
 Oil on Canvas  
 140 × 201cm  
 1923  
 구겐하임 미술관, 미국 뉴욕



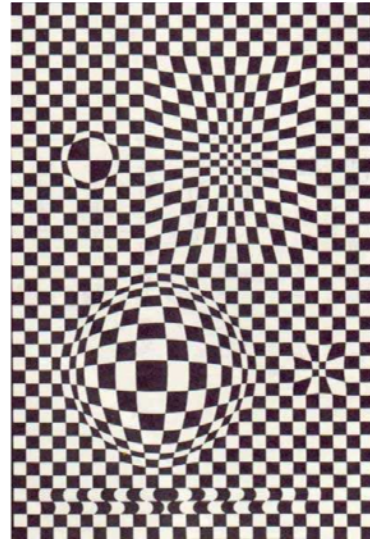
[도판 11]  
 스튜디오에서 그림 그리는  
 잭슨 폴록, 1950



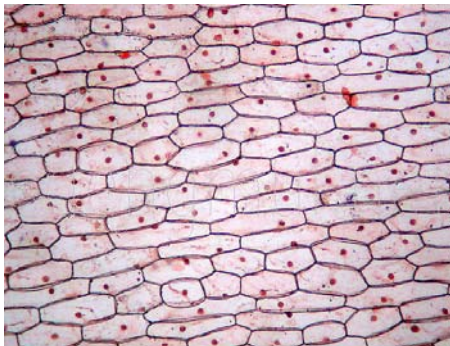
[도판 12]  
 잭슨 폴록  
 가을 리듬:30번  
 Autumn Rhythm: Number 30  
 Oil on Canvas  
 266.7 × 525.8cm  
 1950  
 메트로폴리탄미술관, 뉴욕



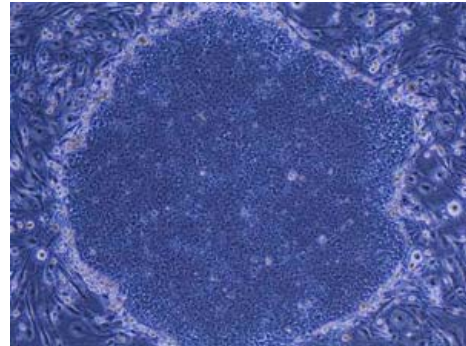
[도판 13]  
 로이 리히텐슈타인  
 행복한 눈물  
 Oil and Magna on Canvas  
 95.5 × 95.5cm  
 1964



[도판 14]  
 빅토르 바사렐리  
 직녀성  
 Acrylic on Canvas  
 195.6 × 129.5cm  
 1957  
 작가소장



[도판 15]  
 양파의 표피 세포 (×100 무염색, Dark field DIC)



[도판 16]  
 유도만능줄기세포, 사진제공 사이언스



[도판 17]  
안드로메다 성운



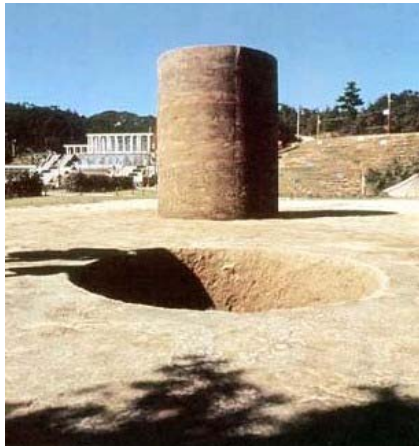
[도판 18]  
분청사기인화문병  
높이 26.8cm 입지름 7.2cm 밑지름 7.8cm  
15세기, 국립중앙박물관



[도판 19]  
프란츠클라인  
Oil and Paper Collage on Canvas  
203.2 :254cm  
1956  
휘트니미술관, 뉴욕



[도판 20]  
블프강 라이프  
헤이즐넛 꽃가루  
320 × 360cm  
1986  
보르도 현대미술관



[도판 21]  
세끼네 노부오  
위상-대지  
1968  
고베 수마리큐 공원

## 참고문헌

### 단행본

- 강경숙. (1996). 분청사기. 서울: 대원사.
- 김환기. (2005). 어디서 무엇이 되어 다시 만나랴. 서울: (재)환기재단.
- 김영나. (2006). 수화 김환기-동양적 서정을 탐구한 서양화가의 1 세대. 한국의 미술가. 서울: 사회평론.
- 서성록. (1999). 설치 미술 감상법. 서울: 대원사.
- 오광수. (1997). 광인식·어떤 초극. 20인의 한국 현대미술가 3. 서울: 시공사.
- 윤난지. (2009). 자연을 노래한 조형 시인 김환기. 서울: 도서출판재원.
- 윤용이. (1996). 아름다운 우리 도자기. 서울: 도서출판 학교재.
- 이우환. (2008). 여백의 예술 (김춘미, 역). 서울: 현대문학.
- Hanh, Thich Nhat (2002). 거기서 그것과 하나 되시게 (이현주, 역). 서울: 나무 심는 사람.
- Janson, H. W. (1983). 美術의 歷史 (金潤洙, 역). 서울: 三省出版社.
- Kandinsky, W. (1983a), 藝術에 있어서 精神的인 것에 대하여 (權寧弼, 역). 서울: 悅話堂.
- Kandinsky, W. (1983b). 점. 선. 면 (車鳳禧, 역). 서울: 悅話堂.
- Klaus Honnef. (2006). 앤디워홀. (최성욱, 역). 서울: 마로니에북스.
- Lauer, D. A., Pentak, S. (2009). 조형의 원리 Design Basics

(이대일, 역). 서울: 도서출판 예경. (원서출판 2000).

Lisa Phillips 외. (2008). The American Century (송미숙, 역).

서울: 지안출판사. (원서출판 1999).

## 정기간행물

김복영. (1996.3). 70년대 단색 평면회화의 기원-그 일원적 표면양식의 해석. 월간미술. 제8권 3호. pp.54-65.

김승덕. (2000.12). 쿠사마야요이. 월간미술. p.115.

김영순, 서성득, 최명영, 이동엽. (1996.3). 좌담: 한국적 모더니즘의 정착. 월간미술. 제8권 3호. pp. 66-77

오광수. (1996.3). 모노크롬(단색파)는 이념인가. 월간미술. 제8권 3호. pp.45-53.

## 논문

金範. (1988). 點과 그 표현확장에 관한 연구: 본인의 작품제작을 중심으로. 서울대학교 대학원.

김인철. (2010). 한국 모노크롬 회화의 특성과 점의 조형성 연구. 홍익대학교 미술대학원.

金眞珍. (1995). 한국인의 심상에 대한 이미지의 표현: 점, 선의 표현방법을 통하여. 이화여자대학교 디자인대학원.

李東成. (1987). Bauhaus時代(1922-1933)의 Kandinsky 作品 研究

: 點. 線. 面의 幾何學적 抽象尿素 分析을 中心으로. 홍익대학교 대학원.  
이우현 외. (2008). 종이미술의 새로운 지평을 위하여.  
제 1회 한국한지학회 논문집.  
장원. (2000). 이우환에 있어서 타자(他者)와 신체의 문제.  
:조응(照應)에서 '점'의 의미를 중심으로. 홍익대학교 대학원.  
한정원. (2010). 수집(모으기)을 통한 점과 선의 중첩된 화면구성에 대한  
연구: 본인의 작품제작을 중심으로. 홍익대학교 대학원.

## 기타

국립국어연구원. (2000). 표준국어대사전. 서울: 두산동아.  
국립국어연구원. (2002). 두산세계대백과사전. 서울: 두산동아  
한국정신문화연구원. (2003). 한국회화사용어집. 서울: 다흐미디어

# **ABSTRACT**

**Expanding Consciousness and Expression  
by means of Dots and Spaces Repetition  
- Focusing on My Painting Works -**

**Choi, Jin Suk  
Dept. of Fine Arts  
Graduate School  
Sungshin Women's University**

Wassily Kandinsky (1866-1944) believed that any phenomenon may be experienced by external and internal things. External and internal things are two originalities of the nature (natur) of a phenomenon.

My abstract paintings stems from a desire to be free from certain images and to approach closer to fundamental and essential images. Such an essentially unconscious interest led me to intuitively choose a formative element called 'dot.' The essential characters in nature makes us realize our human natures. The external and internal experiences in nature are the most important motives for my paintings. The indefinite pursuit of nature and repetition of dot drive an abstract image without

consciousness.

This paper mentioned that a dot is a real existence that is expressed by designating a position and, at the same time, it exists as a virtual entity based on Kandinsky's theory. Then, the study delineated that a dot is an important factor that is read and expressed continuously anew with its various forms and colors by attractive painters. Through the study of such theories and history of painting, I underline that my pointillist paintings were characterized by the dots generated by nature, internal inevitability, coincidence & necessity, the abstract forms by unconsciousness and repetition and the presence of a place encompassing in-between, margin and space in the process of generation and expansion.

Various ways of the expressions using the dots in the history of painting investigated in this study show that these were formative elements used for artists' spiritual and action performance-based or visual intentions rather than to put meanings into the dots themselves. The works I've done were meaningful in that these focused on the momentary stay of a dot, its repetitive process toward unlimitedness, and its encounter with abstract images in such a repetitive process. The simplified images that were not direct toward but most internally toward oneself were the sign of an unconscious question for essence and the abstract expression in the process of confirming one's existence, which signified the expansion of spirit and consciousness

based on the sensibility of myself.

Through this paper, I was able to analyze the work attitude, which had been expressed vaguely; and to confirm personal inner emotion, which is directly involved in the motivation from which a work is begun, procedure, and results, while systemizing a work logic concerning art work. Therefore, it enabled me to have an opportunity to use the dots more actively as one of the formative elements.