



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

이 만 수 교수 지도  
박사학위 청구논문

## 초월적 시선에 의한 내면 풍경

- 본인 작품 중심으로 -

2025

성신여자대학교 대학원

미술학과 동양화전공

이 영 빈

# 초월적 시선에 의한 내면 풍경

- 본인 작품 중심으로 -

이만수 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2025년 4월

성신여자대학교 대학원

미술학과 동양화전공

이 영 빈

# 인 준 서

이영빈의 박사학위 논문으로 인준함

2025년 6월

심사위원장\_\_유근택\_\_\_\_\_(인)

심사위원\_\_이만수\_\_\_\_\_(인)

심사위원\_\_노신경\_\_\_\_\_(인)

심사위원\_\_정성윤\_\_\_\_\_(인)

심사위원\_\_김상철\_\_\_\_\_(인)

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

본 연구는 2017년부터 2025년까지 연구자 작품들을 이론 및 미학적으로 근거를 마련하고 조형적으로 분석한 논문이다.

연구자는 현대 사회에서 예술이 수행할 수 있는 초월적 사유의 가능성과 그 시각적 구현 양상에 주목하였다. 본 논문에서는 존재와 사유, 자아와 세계의 경계가 해체되고 감응하는 과정에서 형성되는 ‘내면 풍경’을 중심으로, 초월적 미학의 철학적 기초와 예술적 표현이 작품 속에서 어떻게 조형화되고 있는지를 탐색하였다.

연구의 핵심 목적은 동양사상에서 특징적으로 나타나는 전체적이고 통합적인 주체적 인식을, 빠른 속도로 물질적 발전을 거듭하는 현대 사회 속에서 재확인하는 데 있으며, 나아가 회화에서 초월적 시선으로 이끄는 조형적 요소들을 고찰하는 데에 있다. 이러한 관점을 바탕으로 동서양 철학, 현대미술, 연구자의 작업 분석을 종합적으로 시도하며, 초월적 미학이 오늘날 예술 안에서 여전히 의미를 갖고 실천되고 있음을 서술한 것이다.

제 I 장 서론에서는 연구의 배경과 목적, 방법을 서술하여 본 논문의 방향성을 제시하였다.

제 II 장에서는 초월의 개념과 내면 풍경에 관하여 서술하고 인식론·존재론·미학적으로 접근하고, 이를 세 가지로 범주화(통합·해체·상보성의 공존)하여 다각적으로 탐구하였다. 초월적 사유란 인식의 한계를 넘어 양극의 일치와 유동적 순환 속에서 삶을 전체적으로 조망하는 시선이다. 우리는 주체적 존재인 동시에 전체 중 일부이며, 내면 풍경은 이러한 세계의 질서 속에서 감응하고 호흡하는 과정이다. 동양 회화에서는 심상이 강조되는 전통 속에서 자연과의 합일과 은일적 태도의 부감 시점의 산수화나 격물치지를 바탕으로 한 정신 수양의 도구로서 문인화

가 발달하였음을 알 수 있었고, 서양 미술에서는 자연을 대상으로서 인간의 재현 능력의 최고치에 도달하는 명암법이나 원근법을 사용한 정물화나 풍경화가 발달하였고 현대에 이르러 이에 대한 예술의 의미와 경계를 확장, 해체하였음을 알 수 있었다. 또한 초월적 시선을 위한 예술이 필요한 이유로 빠른 속도로 물질적 발전하는 현대 사회에서 초월적 시선을 위한 예술의 필요성을 진단하였다.

제Ⅲ장에서는 초월적 시선과 내면 풍경에 의한 예술으로써, 치유의 기능성을 드러내고 있는 선행연구를 중심으로 조형적 특성을 분석하였다. 하나의 예술 작품이 초월적 시선으로 이끌 수 있는 시각적 요소로서 선, 색채, 여백, 단순성, 그리고 공간의 상징적 표현을 탐구한 것으로써, 이러한 조형 요소들이 인간 내면에 정화와 치유를 유도하여, 세계의 질서 속에서 내면과 세계의 감응 작용을 도모할 수 있음을 확인했다.

제Ⅳ장에서는 앞서 살펴본 초월적 시선과 내면 풍경으로 이끌게 하는 특징들이 연구자의 작업에서는 어떻게 구체적으로 나타나고 있는지를 조형 요소와 구조를 중심으로 서술하였다. 시각적 요소인 부감법, 단순성과 여백, 선, 색채와 재료를 살펴보았고, 내면적 표현 요소로 점경인물과 서사, 투명한 시선과 막의 제거, 공간과 구조, 대교 약졸의 미학이 작품 안에서 어떻게 구체화 되는지를 분석하였다. 부감 시점과 단순한 표현을 통하여 자아를 넘어서 통합적이고 전체적인 시점을 집중적으로 탐구하였다. 또한 실존적 고독의 인간을 표현한 작품으로 개체적 주체성을 탐구하였다. 이러한 조형 요소들은 작품에 반영되어 인식의 전환을 도모하여, 인간과 삶에 대한 이해와 공감을 통해서 예술이 치유의 기능을 할 수 있음을 서술하였다.

제Ⅴ장은 연구자의 작업에 무의식적으로 내포된 의미를 소재별로 분류하여 서술한 것이다. 목욕탕은 가장 사적인 영역이라 할 수 있는 때를 찢는 장소이자 가장 대중적인 장소이다. 드로잉 작업은 연구자의 일상적인 삶과 내면 깊은 독백이

간단한 텍스트와 단순화된 누드 표현되고 있음을 설명한 것이다. 한옥과 텃밭은 자아와 자연이 긴밀하게 연관되어 유기적 관계의 호흡으로 표현되었고, 외부 공간과 시선의 확대는 공간의 내부적인 표현에 몰두하던 방식에서 점차 외부 공간과 사유의 폭을 넓히게 되었고, 자연스럽게 조형성이 풍부해지고 다양해지게 되었다. 이는 부감 시점으로 바라본 풍경의 공간적인 확대라고 말할 수 있다.

제Ⅵ장 결론에서는 연구를 종합하며, 세계의 상보적 질서 속에서 비움과 치유의 감응 작용을 이끄는 조형 요소를 요약하였고, 연구의 한계와 인식 중심의 예술 미학으로서 본 연구의 의의를 정리하고, 향후 연구의 방향성을 제안하였다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론 .....	1
1. 연구 동기와 목적 .....	1
2. 연구 방법 및 진행 .....	2
II. 초월적 인식의 구조와 전환 .....	5
1. 초월의 개념과 내면 풍경으로의 전환 .....	5
2. 동양미술에서의 초월적 경향 .....	9
3. 현대미술의 초월적 표현 .....	16
4. 초월적 시선과 현대 사회 .....	21
III. 초월적 표현과 내면 풍경 .....	25
1. 시각적 요소 .....	26
2. 공간 표현과 상징 .....	34
3. 내면 풍경과 정서적 치유 .....	37
IV. 초월적 시선에 의한 조형적 표현 .....	41
1. 작품의 조형적 요소 .....	41
1) 부감법 .....	41

2) 단순성과 여백 .....	45
3) 선으로 드러나는 감정 .....	50
4) 색채와 재료 .....	55
2. 작품의 내면적 표현 요소 .....	60
1) 점경인물과 서사 .....	60
2) 투명한 시선과 막의 제거 .....	66
3) 공간과 구조 .....	72
4) 대교 약줄 .....	78
<b>V. 일상의 내러티브와 초월적 전환</b> .....	82
1. 일상의 기억과 텍스트 .....	82
2. 목욕탕과 씻음 .....	88
3. 한옥과 텃밭 .....	95
4. 외부 공간과 시선의 확장 .....	101
<b>VI. 결론</b> .....	109

참고문헌

ABSTRACT

## 도 판 목 록

[도판 1] 예찬 <용슬재도> 74x35cm 종이에 먹, 1372 .....	10
[도판 2] 전기 <매화초옥도> 29x33cm 종이에 채색, 19세기 .....	13
[도판 3] 작가 미상 <금동미륵보살반가사유상> 93cm, 금동, 6세기 .....	14
[도판 4] 마르셀 뒤샹 <쌈> 61 x 36 x 48cm 1917 .....	18
[도판 5] 프리드리히 <안개 바다 위의 방랑자> 94x74cm 캔버스 유채 1818·19	19
[도판 6] 세잔 <생트 빅투아르산> 65x92cm 캔버스에 유채 1906 .....	20
[도판 7] 김명국 <달마도> 83x57cm 종이에 수묵 .....	27
[도판 8] 추사 김정희 <세한도> 23x69cm 종이에 먹, 1844 .....	28
[도판 9] 마크 로스코 <Green and Tangerine on Red> 237x176cm 유화 1956 .....	30
[도판 10] 팔대산인 <팔팔조도> 27x31cm 지본 수묵 .....	33
[도판 11] 작가 미상 <계회도> 123x154cm 한지에 먹과 담채 2011 .....	35
[도판 12] 이영빈 <탕> 110x156cm 한지에 수묵 천연염료 2012 .....	38
[도판 13] 이영빈 <탕> 172x64cm 한지에 수묵 천연염료 2013 .....	44
[도판 14] 이영빈 <방> 123x154cm 한지에 수묵 천연염료 2011 .....	46
[도판 15] 이영빈 <한옥> 110x110cm 한지에 수묵 천연염료 2013 .....	48
[도판 16] 이영빈 <탕> 120x160cm 한지에 수묵 천연염료 2011 .....	52
[도판 17] 이영빈 <탕> 110x160cm 한지에 연필 천연염료 2013 .....	53
[도판 18] 이영빈 <배추 드로잉> 21x27cm 갱지에 연필 2014 .....	83
[도판 19] 이영빈 <달 드로잉> 21x27cm 갱지에 연필 2014 .....	84
[도판 20] 이영빈 <사랑 드로잉> 21x27cm 갱지에 연필 2014 .....	85
[도판 21] 이영빈 <중력 드로잉> 21x27cm 갱지에 주먹 2011 .....	86
[도판 22] 이영빈 <절식 드로잉> 21x27cm 갱지에 주먹 2011 .....	87

[도판 23] 이영빈 <여탕> 120x160cm 갯지에 연필 2002 .....	88
[도판 24] 이영빈 <탕> 60x120cm 갯지에 연필 2013 .....	92
[도판 25] 이영빈 <탕> 120x160cm 한지에 천연염료 2010 .....	93

## 작 품 목 록

- 【작품 1】 이영빈 〈플룻 연주〉 30x40cm 한지에 수묵 천연염료 2023 ..... 42
- 【작품 2】 이영빈 〈꼭 안아줄 거야 삶일 거〉 110x110cm 장지 채색 ..... 43
- 【작품 3】 이영빈 〈뒷마당〉 97x136cm 장지 채색 2017 ..... 49
- 【작품 4】 이영빈 〈pool〉 46x57cm 한지에 천연염료 2024 ..... 56
- 【작품 5】 이영빈 〈눈 오는 날〉 130x96cm 한지에 수묵 천연염료 2024 ..... 57
- 【작품 6】 이영빈 〈봄〉 53x45cm 한지에 수묵 천연염료 2024 ..... 58
- 【작품 7】 이영빈 〈밝은 방 어두운 밖〉 91x65cm 장지에 수묵, 염료 2022 ... 59
- 【작품 8】 이영빈 〈뒷산〉 200x164cm 장지에 수묵담채 2019 ..... 61
- 【작품 9】 이영빈 〈얼음판 위의 스케이트〉 164x164cm 한지 수묵담채 2024 .. 63
- 【작품 10】 이영빈 〈understand〉 200x194cm 한지에 수묵 천연염료 2024 ..... 65
- 【작품 11】 이영빈 〈투명한 집〉 91x65cm 장지에 수묵담채 2018 ..... 69
- 【작품 12】 이영빈 〈탕〉 110x150cm 장지에 수묵담채 2017 ..... 71
- 【작품 13】 이영빈 〈파란 소파〉 130x96cm 장지에 채색 2023 ..... 72
- 【작품 14】 이영빈 〈공간〉 91x65cm 장지에 분채 2022 ..... 73
- 【작품 15】 이영빈 〈체리 나무〉 160x120cm 한지에 수묵 천연염료 2023 ..... 75
- 【작품 16】 이영빈 〈불이(+〉 160x120cm 장지에 수묵담채 2020 ..... 76
- 【작품 17】 이영빈 〈불이(-〉 160x120cm 한지에 수묵과 천연염료 2020 ..... 76
- 【작품 18】 이영빈 〈뒤꼍〉 42x62cm 장지에 수묵 천연염료 2017 ..... 79
- 【작품 19】 이영빈 〈정원〉 42x61cm 장지에 수묵담채 2024 ..... 80
- 【작품 20】 이영빈 〈청수탕〉 23x36cm 한지에 수묵 천연염료 2024 ..... 90
- 【작품 21】 이영빈 〈목욕탕〉 200x150cm 갱지에 연필 2024 ..... 94
- 【작품 22】 이영빈 〈한옥〉 90x136cm 장지에 수묵담채 2017 ..... 96

【작품 23】 이영빈 <텃밭> 61x84cm 장지에 수묵담채 2018 .....	97
【작품 24】 이영빈 <뒤뜰> 60×90cm, 장지에 수묵담채, 2017 .....	98
【작품 25】 이영빈 <벚꽃 풍경> 130x96cm 수묵 천연염료 2024 .....	99
【작품 26】 이영빈 <한옥> 160x120cm 장지에 수묵 천연염료 2024 .....	100
【작품 27】 이영빈 <봄의 공간> 200x145cm 장지에 수묵담채 2024 .....	102
【작품 28】 이영빈 <타운 하우스> 91x65cm 한지에 수묵 천연염료 2023 .....	103
【작품 29】 이영빈 <원숭이의 방문> 40x64cm 장지에 수묵담채 2025 .....	104
【작품 30】 이영빈 <사유의 방> 40x64cm 장지에 수묵담채 2025 .....	105
【작품 31】 이영빈 <갯지스강의 목욕> 30x45cm 갯지에 연필 2024 .....	107

# I. 서론

## 1. 연구 동기와 목적

본 연구는 동양화 전공자로서, 회화가 인간의 정신적 인식 구조와 그 전환 과정을 어떻게 조형적으로 담아낼 수 있는지를 고찰하고자 하는 문제의식에서 출발하였다. 연구자는 삶의 과정에서 경험한 상실과 실존적 고통, 그리고 예술을 통한 정서적 회복의 경험을 통해 초월적 예술의 가능성을 탐구하고자 하였다.

특히 회화의 조형 언어가 단순한 시각적 재현을 넘어, 정신적 사유와 감응의 전환을 끌어낼 수 있는지에 대한 탐색이 본 연구의 중심에 놓인다. 현대 사회는 물질 중심의 속도와 효율 속에서 인간 본연의 고통, 상실, 죽음과 같은 실존적 물음에 성찰할 여유를 상실해 가고 있다. 이러한 맥락에서 예술은 단순한 표현의 수단을 넘어, 인간 내면의 가능성과 인식의 층위를 환기하는 사유적 장(場)으로 기능할 수 있다.

나아가 이러한 초월적 사유는 인간의 삶과 일상에서도 끊임없이 필요로 하고 있다. 감정의 파동, 타자와의 관계, 죽음과 상실, 반복되는 일상에서 인간은 명확히 설명할 수 없는 감응을 경험하고, 그 과정에서 초월적 차원에 도달하고자 하는 경험을 한다. 연구자는 특히, 인간의 고통이 무지(無知)에서 비롯되기도 한다는 점에 주목하며, 타자에 대한 이해의 결여, 가족의 죽음 등의 통제 불가능한 외적 현실이 초래하는 혼란 속에서 어떤 마음의 태도를 가질 수 있는가에 대한 물음을 지속해서 품어왔다. 이는 곧 인간의 내면 구조와 인식의 탐색을 바탕으로 무의식적 초월의 흐름을 감각적 구조로 형상화하며, 예술을 통한 마음의 가능성을 모색하는 것이 본 연구의 중요한 동기가 되었다.

따라서 본 연구는 초월이라는 개념을 철학적으로 구분(통합·해체·상보적 층위)한 후, 그것이 예술적 표현과 어떻게 연결되는지를 동서양의 사유와 미술 사례를 통해 고찰하고, 본인의 조형 작업을 그 실천적 구현으로 분석함으로써, 회화 속 인식의 감응 구조와 초월적 미학의 가능성을 규명해 봄을 목적으로 한다.

## 2. 연구 방법 및 진행

본 연구에서는 동서양의 다양한 예술에 드러난 초월적 태도와 내면의 사유와 표현, 그리고 예술의 역할에 대하여 고찰하여 본다.

먼저 초월이 의미하는 목적에 초점을 맞춰 초월 개념을 통합적 시선의 초월, 분석적 시선의 초월적, 상보적 시선의 초월로 분류하고, 이에 대응하는 동서양 철학의 관점을 문헌으로 비교 분석해 볼 것이다. 이어서 동양 회화와 서양 미술의 초월적 표현 방식을 구체적인 도판 사례와 함께 고찰하고, 본인의 작업에서 함의되어 있는 초월적 태도를 분석한다. 이 과정에서 감응을 일으킬 수 있는 동양미의 요소를 중점적으로 탐구한다.

Ⅱ.장에서는 초월 개념의 구조화와 이론적 기반을 정리한다. 먼저 초월을 통합적 시선으로의 초월, 해체적 시선으로의 초월, 상보적 시선의 초월인 세 가지 범주로 나누어 각 개념이 갖는 철학적 의미를 구체화한다. 첫째, 통합적 초월은 개별적인 존재들이 하나의 전체로 연결되어 있음을 자각하는 차원의 초월이며, 도가사상, 유식 불교 사상의 연기법 등을 통해 살펴볼 것이다. 둘째, 해체적 초월은 고정된 인식 구조나 질서를 해체함으로써 새로운 인식과 창조의 가능성으로 나아가는 것을 의미하며, 철학적으로는 칸트와 니체의 사상 속에서 고찰하기로 한다. 셋째, 상보적 시선으로의 초월은 상호 배타적인 대립적 요소들이 동

시에 존재할 수 있음을 인식하는 데에서 비롯되며, 유무상생(有無相生) 사상을 통해 알아볼 것이다. 이어서 동양미술에서 통합적 시선이 미술에서 어떻게 표현되었는지 사례를 통해 살펴보고 서양과 현대미술의 초월적 흐름에서는 서양의 분석적 사고를 바탕으로 자기 극복, 사물의 개별적 인식이 주를 이루다가 현대에 이르러 동서양의 상호 보완적인 인식의 전환되면서 장르 해체, 등의 경계를 초월하는 작업을 통해 초월적 표현의 다양한 층위를 제시한다. 또한 초월적 미술이 현대 사회에서 어떻게 재해석되고 적용될 수 있는지를 논의하기로 한다.

Ⅲ.장에서는 본 연구자가 제안하는 ‘초월적 시선과 내면 풍경’이라고 할 수 있는 회화작품들의 조형적 특성을 분석한다. 1절에서는 선, 색채, 부감 시점, 여백 등 시각적 요소를 중심으로 인식의 전환을 유도하는 조형 방법을 정리하며, 2절에서는 수직성과 수평성, 내부와 외부의 병치, 여백과 밀도의 대비를 중심으로 공간 구조가 자아와 세계, 감정과 존재를 연결하는 상징적 장으로 작용하는 방식을 고찰한다. 3절에서는 이러한 조형 요소들이 초월적 감응을 이끌어, 정서적 치유와 의식의 풍요를 유도하는 감응적 구조로서 작용함을 설명할 것이다.

Ⅳ.장에서는 앞에서 살펴본 초월적 사유가 연구자의 회화 작업에 어떻게 시각적으로 구현되는지를 조형적으로 분석한다. 선의 함의, 막이 제거된 표현, 절제된 색채, 단순성과 여백 등의 조형적 요소에 함의된 초월적 시선을 분석해 감응 구조 속에서 감정과 사유의 흐름이 어떻게 적용되는지 작품 사례 중심으로 고찰하며, 점경인물, 부감 시점, 막의 제거 등은 초월적 인식을 시각적으로 구체화하는 장치로서 기능함을 밝히고자 한다.

Ⅴ.장에서는 연구자의 드로잉 작업과 텍스트, 일상적 경험이 어떻게 초월적 시선으로 연결되는지를 분석하며, 목욕탕이라는 공간의 정화 상징, 한옥과 텃밭의 소재를 통해 의식과 세계의 유기적 관계, 외부 공간의 시선 확장을 통해서

의식에 대한 통합적 시선을 구체적인 작업과 연결하여 살펴볼 것이다. 이는 예술을 통해서 인간과 세계에 대한 이해를 도모하여, 감응을 통해 정서적 치유와 의식의 확장 가능성을 드러내기 위한 것이다.

마지막으로 본 연구의 핵심 내용을 요약하고, 초월적 시선과 내면 풍경 개념이 현대미술에서 갖는 이론적·실천적 의의를 정리한다. 또한 향후 연구의 방향성과 본 연구의 학제적 확장 가능성에 대해 제언함으로써, 초월적 시선의 미술이 감정, 인식, 존재를 잇는 미학적 통합 장치로 작동할 수 있음을 제시하고자 한다.

## Ⅱ. 초월적 인식의 구조와 전환

본 장에서는 현실과 일상의 세계에서 초월의 일반적인 의미를 간략히 살펴보고 예술적인 의미에서 초월의 의미와 내면 풍경에 관해 언급하기로 한다. 이러한 탐구를 통해서 인간의 인식적 구조와 감각적 체험이 예술로 전환되고 있음을 밝히고자 한다.

### 1. 초월의 개념과 내면 풍경으로의 전환

‘초월’이라는 개념은 철학, 종교, 예술의 담론을 넘어 일상 언어와 무의식적 사고 속에도 깊이 스며들어 있다. 감정의 파동, 타자와의 관계, 죽음과 상실, 반복되는 일상에서 인간은 명확히 설명할 수 없는 감응을 경험하고, 그 과정에서 초월적 차원에 도달하는 경험을 한다. 일례로 우리는 ‘속세를 떠난다.’ 혹은 ‘한계를 뛰어넘는다.’와 같은 일상적 표현을 통해, 가시적 현실을 넘어선 차원의 세계를 전제한다. 이는 곧 인간의 의식이 감각적 현실을 초과하는 영역에 자연스럽게 접근하고 있음을 보여준다. 예술은 바로 이러한 무의식적 초월의 흐름을 감각적 구조로 형상화하며, 내면 풍경을 통한 인식을 전환할 수 있게 한다. 그러나 초월은 고정된 본질이나 절대적 실체로 간주하기보다는, 일정한 경계를 넘어서려는 인식적, 존재적 과정에서 성립되는 유동적 개념으로 이해되어야 한다.

연구자가 논의하는 초월은 ‘외재적 초월’이라기보다, 삶의 경험과 내면의 감응을 통해 발생하는 ‘내재적 초월’에서 출발하며, 이는 예술을 통해 구체화할 수 있다. 예술은 감각과 인식, 존재의 구조를 해체하고 재구성하는 장치로서,

인간의 의식을 고정된 범주 너머로 이끌 수 있는 잠재력을 내포하고 있다. 본 절에서는 이러한 사유를 바탕으로 초월적 미학의 개념과 내면 풍경의 의미를 철학적·조형적으로 고찰하고자 한다. 특히 여기서 사용되는 ‘초월적 미학’은 기존 철학의 존재에 대한 깊은 사유를 바탕으로 하는 인식론적 초월뿐만 아니라, 삶에서 경험하는 한계에 직면할 때 의식의 전환을 유도하고, 감응을 통해 자아의 분열된 인식을 통합하며, 상실된 주체성을 회복하는 입체적으로 고찰하고자 한다. 이러한 시선은 양극 간의 상보적 관계를 자각하여 인간과 삶을 포용하는 현실을 위한 초월을 지향한다.

본 연구자는 구체적으로 초월 미학을 세 가지 범주로 나누어 고찰한다. 이는 개체적 주체성으로의 초월, 전체로의 통합을 지향하는 초월, 그리고 양자 간의 상보적 초월 구조로 구성된다.

개체적 주체성으로의 초월은 인간의 감각과 인식의 틀, 존재 방식에 균열을 내고, 새로운 가치를 생성하려는 사유의 실천으로 나타난다. 독일의 철학자 프리드리히 니체(Nietzsche: 1844~1900)는 기존의 도덕과 가치체계를 해체하고, 이를 대체할 새로운 존재로서 ‘초인’을 제시하며, 인간 자체의 의미를 창조하는 주체가 될 것을 강조하였다.<sup>1)</sup> 이는 자율적 존재로서의 인간이 기존 질서를 전복하고, 내면의 가능성을 개척하는 방식으로 나타난다. 실존주의 철학에서도 인간은 본질 이전에 존재하며, 자기 삶에 대한 책임을 지는 개체적 주체로서의 성립이 강조된다. 이러한 초월은 예술에서 파격적 구성, 상징의 해체, 자기 고백적 서사 등으로 표현될 수 있으며, 감정과 이성, 신체와 정신을 통합한 주체적 시각 구조로 구현된다.

전체로의 통합을 지향하는 초월은 주체적 개체성을 넘어 무아(無我)와 비움의 차원으로 이행하는 초월이다. 세계를 개별적 실체가 아닌 상호 연관된 관계망으로 인식하며, 자아의 경계를 해체하는 인식의 전환이 일어난다. 불교의 연

---

1) 프리드리히 니체, 정동호 옮김, 『차라투스트라는 이렇게 말했다.』, 책 세상, 2021, p.78.

기법(緣起法)은 모든 존재가 독립된 실체로 존재하는 것이 아니라 상호 의존적으로 발생하고 소멸한다는 점을 강조한다.<sup>2)</sup> 이는 예술에서 여백, 흐름, 투명한 시선과 같은 조형 언어로 시각화되며, 주체와 객체 간의 경계가 허물어지는 감응적 구조로 나타난다.

상보적 초월은 경계 해체와 생성의 순환이다. 이는 개체 중심의 초월과 통합적 초월은 서로를 배제하지 않는다. 오히려 이 둘은 서로를 내포하며 순환하는 구조로 작동한다. 『도덕경』에서는 “천하개지미지위 사오이 개지선지위선 사선불이(天下皆知美之爲美, 斯惡已; 皆知善之爲善, 斯不善已)” 라는 구절을 통해 미(美)와 추(醜), 선(善)과 악(惡)이 고정된 본질이 아니라 서로를 규정하면서 생겨나는 상호 의존적 개념임을 강조한다.<sup>3)</sup> 이는 초월이 단선적 발전이 아니라 순환적이고 상호작용적인 관계 속에서 발생한다는 사유를 반영한다.

이처럼 주체적, 통합적, 상보적 초월은 연구자의 예술 실천 속에서 교차하며 조형적으로 통합된다. 초월은 ‘초월 아닌 것’에서 출현하고, 자체를 해체하며 다시 새로운 차원의 사유를 생성하는 역동적 사유 구조로 작동한다고 할 수 있다.

‘내면 풍경(inner landscape)’이란 외부 세계를 모사하거나 재현하는 것이 아니라, 인간 내면에 축적된 정서, 기억, 심리, 감각, 무의식의 흐름 등을 시각적·공간적으로 형상화한 예술적 표현이다. 주관의 세계인 ‘내면’과 외부의 객관적 세계인 ‘풍경’의 상반된 개념이 결합한 ‘내면 풍경’이라는 표현은, 주체와 객체, 내부와 외부의 이분법적 구분을 넘어, 서로 다른 것이 본질적으로 분리되지 않았음을 암시한다. 이는 ‘보이는 것’의 재현을 넘어서, ‘느껴지고 사유가 되는 것’을 드러내는 조형적 시도이며, 작가의 인식 구조와 감응의 흐름이 응축된 하나의 철학적 공간이라 할 수 있다.

2) 김성철, 『중관학 특강』, 도서 출판 오타쿠, 2022, p.16.

3) 노자, 오강남 옮김, 『오강남의 작은 도덕경』, 현암사, 2017, p.21

“도덕경 제2장: 세상 모두가 아름다움을 아름다움으로 알아보는 지혜가 추함이 있다는 것을 뜻합니다. 착한 것을 착한 것으로 알아보는 자체가 착하지 않음이 있다는 것을 뜻합니다.”

이러한 개념은 유식사상(唯識思想)과 긴밀한 연관을 지닌다. 유식학은 우리 의식에 드러나는 세계는 우리 자신의 심층 마음이 형성한 세계이다. 일상의 의식은 나와 세계, 자아와 법을 각각 그 자체로 존재하는 실유(實有)로 여기지만 실제 그것들은 마음 바깥의 실체가 아니라 오직 우리 마음 안의 존재, 식(識)의 산물인 가유(假有)이다.<sup>4)</sup>

한편, 칸트는 『순수이성비판』에서 인간은 사물 그 자체(Ding an sich)를 인식할 수 없으며, 다만 시간과 공간이라는 선형적 형식과 범주를 통해 구성된 ‘현상’만을 인식할 수 있다고 보았다.<sup>5)</sup>

이로써 인간은 외부 세계를 있는 그대로 인식하는 것이 아니라, 자신의 인식 구조를 통해 구성된 현상계를 인식하게 되며, 우리가 마주하는 세계는 철저히 주관적 구성물이라는 점을 드러낸다.<sup>6)</sup> 이와 같은 인식론적 한계는 유식사상과 칸트 철학 모두에서 강조되지만, 서양의 칸트는 '물 자체'를 상정하여 주객 이원성을 완전히 극복하지 못하였고,<sup>7)</sup> 동양의 유식사상은 일체유식(一切唯識)'의 입장에서 주관과 객관, 현상과 물 자체의 이원성을 극복하였다.<sup>8)</sup>

연구자는 초월 개념을 일정 부분 정리하고자 동서양의 철학적 배경과 인식 구조에 따른 초월 개념의 차이를 보다 명확히 분석하고자 동서양의 초월 사유를 구분하여 접근하였다. 물론 오늘날에는 동서양 간 활발한 철학적·문화적 교류로 인해 그 경계가 점차 해체되고 경계가 모호하고 유동적인 관계에 있으나, 여전히 동양은 통합적이고 관계 중심의 초월을 지향하는 반면, 서양은 보다 주체 중심적이며 이성적 통제를 중시하는 경향이 존재한다.

장파의 저서 『동양과 서양, 그리고 미학』에서는 서구의 화해 방식이 발전과

4) 한자경 지음, 『성유식론 강해 아뢰야식』, 서광사, 2019, p.26.

5) 임마누엘 칸트 지음, 백종현 옮김, 『순수이성비판1』, 아카넷, 2006, p.188.

“우리가 바로 이 대상들을 사물들 자체로서 비록 인식할 수는 없어도 적어도 사고할 수는 있어야 함이 여전히 유보되어 있다는 점이다.”

6) 한자경, 「경험의 가상성:세친과 칸트의 비교」, 『칸트 연구회』 제23집, 한국 칸트 학회, 2009. p.143.

7) 위의 논문 p.160.

8) 위의 논문 p.163.

개체 중심의 경쟁을 강조하는 데 반해, 중국은 조화와 관계 중심의 조율을 강조한다고 설명한다.<sup>9)</sup> 이는 초월 개념을 직접적으로 다루진 않지만, 동서양의 인식 방식 차이를 통해 각 문명이 지향하는 철학적 기조의 차이를 보여주며, 본문의 동서양 초월 개념 구분과 해석학적 맥락을 공유한다고 할 수 있다.

## 2. 동양미술에서의 초월적 경향

본 절에서는 II장 1절에서 고찰한 초월의 개념 중, 동양미술에서 두드러지게 나타나는 통합적 인식으로서의 초월적 태도와 작품을 중심으로 고찰하고자 한다. 동양사상은 인간과 자연, 자아와 타자, 감각과 사유 등 모든 존재와 개념들을 상호작용적이고 유기적인 관계 속에서 이해해 왔으며, 이는 미술뿐만 아니라 예술 전반, 언어와 삶의 태도 전반에 걸쳐 드러난다. 동양 산수화에서 나타나는 초월적 미는 현실의 가치에서 초월하여 주체성을 회복하는 독립적 태도 이면서도 자연과 우주의 합일을 추구하는 무아로써 전체로의 통합적 초월로 이해할 수 있다.

곽희(郭熙:1023~1085)의 『임천고치』는 북송대 산수화가 회화의 중심 장르로 부상하던 시기에, 산수화의 제작 원리와 감상 태도를 체계적으로 정리한 저술로, 회화의 주제가 인물에서 자연으로 전환되던 당시의 미학적 전환을 반영한다.<sup>10)</sup> 특히 「산수훈」의 서두에서는 군자가 산수를 사랑하는 이유를 자연과의 교감, 은둔적 삶에 대한 동경, 그리고 속세의 소란에서 벗어나려는 정서적 열망과 연결 지으며, 산수화를 단순한 자연의 재현이 아닌 정신적 안식처이자 수양의 공간으로 제시한다.<sup>11)</sup> 이에 반해, 일품화는 자연의 통합적 시선의 공통적인 요소 속에서 좀 더 자유로운 탈속적 성향이 나타난다. 이성적 규범과 법도

9) 장파 지음, 유중하, 백승도, 이보경, 양태은, 이용재 옮김 『동양과 서양, 그리고 미학』, 푸른 숲, 1999, p.143.

10) 장언원 외 지음, 김기주 옮김, 『중국화론 선집』, 미술 문화, 2002. p.125.

11) 천환시 지음, 김병식 옮김, 『중국산수화사1』, 심포니, 2014. p.390.

를 원칙으로 하는 속박에서 벗어나, 뜻은 무법을 근본으로 하고 작품은 자연스러움을 추구하였다.<sup>12)</sup>



[도판 1] 예찬<용슬재도> 74x35cm  
종이에 먹, 1372

일품론(逸品論)은 작품의 완성도나 외형적 기교보다, 화가의 인격과 정신, 기운이 얼마나 깊이 배어 있는지를 기준으로 예술성을 평가하는 동양 회화 비평의 핵심 개념이다. 일품은 주관 정취가 가장 중요한 품격이다.<sup>13)</sup> 본래 ‘일逸’은 일종의 생활 태도를 가리켰다. ‘일’은 『설문해자說文解字』에서는 ‘벗어나다’, 『이아爾雅·석고釋詁』에서는 ‘떠나다’, 『국어國語·정鄭』에서는 ‘달아나다’로 쓰였다.<sup>14)</sup> 일품 회화의 대표적인 작품으로 [도판 1] 예찬(倪瓚:1301-1374) <용슬재도>를 들 수 있다. 예찬은 원말 사대가의 한 사람으로 시서화에 모두 뛰어났던 화가일 뿐만 아니라 회화에 대한 자신의 생각을 남긴 이론가이기도 하다. 그가 전개한 회화이론은 일필론(逸筆論)과 일기론(逸氣論)이 그 핵심인데, 이는 회화작품의 가치를 결정하는 본질적 요소로 문인화의

정신성을 강조한 이론이다.<sup>15)</sup> 예찬은 『운림화보』에서 소나무처럼 보이는 것은 쉬우나 내재하는 사기는 선비의 품격이 그대로 드러나는 것이므로 입문하여 바로

12) 박상호, 「宋代 逸品論의 無法 中心的 도가 미학 특징연구」, 『한국서예학회』, 제21호, 2012, p.142.

13) 위의 논문 p.141.

14) 지순임 지음, 『중국 화론으로 본 회화 미학』, 미술 문화, 2005, pp. 280~281.

15) 위의 책, p. 277.

배울수 있는 것이 아니고 사기의 표현 유무에 따라 문인화의 품격이 전해진다고 했다.<sup>16)</sup> 동양화에서 사의(寫意)는 외형의 사실적 재현보다 대상의 내면적 의의와 정서를 표현하는 회화 태도를 의미한다. 담담한 색채와 간결한 구성 속에서 예찬의 은일 생활에서의 다듬어진 맑고 높은 정신적 경지를 느낄 수 있다.<sup>17)</sup> 빈 정자가 그려져 있고 바람이 한 점도 없는 듯한 예찬의 회화 미학이 잘 표현된 <용슬재도>의 무릎을 용납할 정도의 작은 공간(용슬)은 도연명의 「귀거래사」에 나오는 문구로, 소박한 삶을 통한 은일적 삶을 상징한다.<sup>18)</sup>

예찬은 내면적 사색을 중시하였으며, 「용슬재도」는 이러한 내적 성찰과 초월적 사유의 결과물로 볼 수 있다. 특히 이 작품은 인간 중심적 시각을 최소화하고, 자연 속의 작은 존재로서 인간을 배치함으로써 '우주와의 일체감'을 표현한다. 이는 노장사상(老莊思想)과 불교 사상의 영향을 받은 것으로, 인간과 자연을 별개의 실체로 구분하지 않고, 존재의 흐름 속에 놓이는 상호 의존적 관계로 이해하는 동양적 사유를 반영한다. 작은 정자는 인간의 자리를 상징하지만, 그 배치와 규모는 자연의 광활함에 비해 극히 미미하여, 인간 존재의 상대적 무게를 드러내는 동시에, 오히려 자연과 하나 되는 경지를 시사한다. 소박한 빈 정자는, 비움(空)과 절제(簡)를 통해 오히려 존재의 본질에 접근하려는 초월적 태도를 보여준다. 작품 속 여백과 소박한 묘사는 감각적 인식을 넘어서는 심상(心象)을 환기시키며, 보는 이로 하여금 외재적 사물보다 내면적 사유로 이끌어간다. 잘 그리고자 하는 인위적인 붓놀림이 아닌 대강대강 초조하게 획을 그었지만, 일기(逸氣)가 담긴 예찬의 회화작품에는 '정(靜)의 미학'의 특징인 적막함을 비롯하여, 소조(蕭條)하면서도 담백한 풍미가 있다.<sup>19)</sup> 이러한 점에서 예찬의 「용슬재도」는 동양미술의 사물 경계를 초월한 의식의 내면성을 구현한

16) 지순임 지음, 『중국 화론으로 본 회화 미학』, 미술 문화, 2005, p.282.

17) 김순섭 지음, 「예찬의 '일기(逸氣)' 회화 미학 소고」, 『한국 사상문화』, 제82집, 2016. p.311.

18) 조민환, 「倪瓚의隱逸 삶과 회화 미학의 상관관계에 관한 연구」, 『한국 사상문화』 제91집, 2016. p.433.

19) 위의 논문 p.435.

정수라 할 수 있다.

인위적이고 관습적인 타자에 의해 규정된 삶에서 벗어나, 인간 본연의 자연스러움을 회복하고자 하는 열망은 고대부터 현대에 이르기까지 지속해서 존재해 왔다고 할 수 있다. 이러한 바램들이 예술로 표현되고 많은 사람에게 작품을 누리게 함으로써 인간과 교감하는 연결을 실현한다고 볼 수 있다. 따라서 현실로부터의 은둔과 초월은 단절된 고립의 상태라기보다는, 본래의 자연스러움을 회복하고 내적 균형을 도모하는 순환적 작용으로 이해될 수 있다. 도가(道家), 불교, 등의 사상도 개별성을 중요시하면서도, 개별적 존재의 단절이 아니라 감응(感應)과 조화(調和), 상호 의존(相互依存)의 원리에 기반한 세계 이해를 강조함을 알 수 있다. 예컨대, 불교의 『화엄경』에서는 “일즉일체, 일체즉일(一卽一切 一切卽一)”이라 하여, 하나는 전체를 포함하고 전체는 다시 하나를 품고 있음을 설한다.<sup>20)</sup> 동양 회화에서는 심상이 중시되는 전통 속에서 자연과의 합일과 은일적 태도를 반영한 부감 시점의 산수화, 그리고 격물치지(格物致知)를 바탕으로 한 정신 수양의 도구로서 문인화가 발달하였으며, 이러한 맥락 속에서 ‘사의(寫意)’의 개념이 형성되었다. 사의(寫意)의 개념은 중국 회화 이론에서 비롯된 것으로, 특히 고개지의 회화 미학은 회화에서 형상이 표현에 대한 1차적인 전이 개념을 넘어서서 작가의 심미 의식까지 대상에 이입되어야 하는 7세기 산수 미학의 근간을 이루었다.<sup>21)</sup> 사의화는 단순한 외형 묘사를 넘어서 화가의 정신적 수양, 정서, 자유로운 붓놀림, 기의 흐름 등을 중요시하는 회화라 할 수 있다. 사의는 관념적 성격이 강하기 때문에, 사의화에서는 물질의 양감을 드러내기 위한 명암법이나 원근법이 필수적이지 않으며, 오히려 시공을 초월한 마음의 상태를 전달하는 데 초점이 맞추어진다. 이에 따라 공간 안에서의 기(氣)의 흐름과 생동감, 작가의 정서와 감흥이 주요한 표현 요소로 작용한다.

그러나 이러한 관념적 표현 역시 현실의 감각적 경험에 기초한 마음에서 비

20) 김영호 지음, 『화엄경의 안팎』, 『화엄경』 무비 스님역, 민족사, 1994, P.417.

21) 지순임 지음, 『중국 화론으로 본 회화 미학』, 미술 문화, 2005, p. 161.

롯되므로, 사생과 관찰은 여전히 중요한 과정으로 간주한다. 결국 사의적 표현은 단순한 형상의 재현을 넘어, 대상을 깊이 관찰하고 그 본질을 직관하며 주체적 사유를 통해 형상화하는 접근을 요구한다. 물질 이전에 존재하는 기의 흐름이나 사물 간의 상호작용을 포착하고자 할 때, 기운생동(氣韻生動)한 필묵의 운용은 세밀한 묘사보다 오히려 대상을 더 정확하게 드러낼 수 있는 방식으로 간주한다. 일품화는 본래 관념적 위계에서 벗어나 작가의 내면을 자유롭게 표현하는 데 의의가 있다고 할 수 있다. 이는 현대 회화의 흐름과 많은 공통점을 가지고 여전히 존재하며 영향을 미치고 있다.<sup>22)</sup> 일품화의 자유로운 표현 방식에서 비롯된 비정형적 형상은 인간적인 감성과 자연스러움을 바탕으로 하여 오히려 회화를 더욱 현실감 있게 만든다. 이러한 표현은 관람자의 호흡과도 맞물려, 마치 화면 속 숨결이 들이쉬고 내쉬는 듯한 감응을 유도하며, 관람자와의 정서적 교감을 형성한다.



[도판 2] 고람 전기 <매화초옥도> 29x33cm 종이에 채색, 19세기

초월적 시선의 또 다른 작품으로 [도판 2] 고람전기(田琦: 1826~ 1854) <매화초옥도>를 들 수 있다. <매화 초옥도>는 소박한 초가와 찬란히 핀 봄꽃이 대비를 이루며 조화롭게 구성된 작품으로, 현실에 대한 관조적 시선이 삶에 활기를 불어넣는 듯한 인상을 준다. 자유롭게 만개한 매화는 겨울의 끝자락과 맞물려 생동하는 기운을 전달하며, 화면 전체에 기운생동(氣韻

22) 지순임 지음, 『중국 화론으로 본 회화 미학』, 미술 문화, 2005, p70.

生動)의 미감을 부여한다. 붉은 옷을 입은 손님의 존재는 정적인 산수화의 분위기에 변화를 주며 화면에 긴장감을 더하고, 시선의 흐름을 유도하는 요소로 작용한다.

이때 초가는 단순한 거주의 공간을 넘어, 은일과 사유의 장소로 기능하며, 고유한 정경 속에서 자아 성찰을 유도하는 시각적 장치로 작용한다. 특히 손님의 방문 장면은 주체와 객체, 내부와 외부와 같은 이항적 대립 구도를 상호 보완적 관계로 전환하는 상징적 서사 구조를 형성한다. 이는 분화된 존재들이 분리된 채 머무는 것이 아니라, 서로를 포섭하며 하나의 통합된 전체로 나아가고자 하는 방향성을 드러낸다. 이러한 맥락은 본 논문에서 논의한 초월 개념 중 ‘상보적 초월 인식’에 가장 근접한 표현 양상으로 이해될 수 있다.



[도판 3] 작가 미상〈금동미륵반가사유상〉 높이 93.5cm 금동, 6세기 후반

이처럼 은일적 태도와 우주와의 조화를 이루며 균형을 지향하는 작품은 관람자에게 깊은 인상을 남긴다. 이는 작품 속에 세계의 질서와 조화가 함축적으로 표현되어 있기 때문이라고 해석할 수 있다.

이러한 균형에 대한 사유는 동양의 불교 사상에서도 볼 수 있다. 불교는 인식론적 차원과 존재론적 차원 모두에서 초월적 사유를 전개하는 포괄적인 철학 체계로, 그 이론적 기반은 자아와 세계의 본질에 대한 통찰을 바탕으로 형성된다. 불교의 인식론적 초월은 무명(無明)으로부터의 해탈을 지향하는 사유이며, 존재론적 초월은 그러한 인식의 전환을 바탕으로 고정된 자아의 해체와 더불어 통합된 의식으로 나아가는 전환을 의미한다. 산스크리트어 '보디샤트바'의 음역어인

'보리 살타(菩提薩埵)'의 약칭으로, "깨달음(bodhi)을 추구하는 자(sattva)"를 뜻한다.<sup>23)</sup> 불교는 신체를 관찰하고, 마음을 관찰하며, 나아가 그 관찰의 주체 자체를 관찰하는 실천으로부터 출발하여, 존재와 우주의 진리를 있는 그대로 직시하도록 이끈다. 이러한 관찰은 사유의 출발점이 되며, 사유는 곧 인식의 전환과 의식을 변화할 수 있게 하는 계기가 된다.

이러한 사상은 [도판 3] 〈금동 미륵 반가사유상〉의 형상에서 함축적으로 나타난다. 반가사유상(半跏思惟像)은 의자에 반가 자세로 앉아 한 손을 뺨에 댄 채 생각에 잠겨 있는 보살의 모습을 형상화한 것으로, 고대 동아시아에서 광범위하게 유행했던 중요한 불교 미술 작품이다.<sup>24)</sup> 일반적인 불상은 가부좌 형상과 정면 응시가 많은데, 〈금동 미륵 반가사유상〉은 다리를 한쪽은 내린 반가부좌를 하고 있다. 그뿐만 아니라 반쯤 감긴 눈, 고개를 한쪽으로 기울이고 한쪽 팔은 내리고 한쪽 손은 턱을 살짝 받침으로 비대칭의 균형을 이루고 있다. 발가락에서도 생동감이 느껴진다. 이는 딱딱하고 경직된 느낌이 아닌 자유롭고 생동감 있게 사유하는 모습으로 보인다.

단정하고 절제된 선의 구성, 장식적 요소의 자제는 조형적 과장 없이 숭고함을 전달하며 그로 인해 더욱 상징적 깊이를 획득한다. 단단한 금동 재질과 어두운 금빛은 사유의 깊이와 탁월함이 동시에 느껴진다.

인간에 대한 자비와 고통에 자각은 특정한 공간이나 시대성에 구속되지 않은 보편적 정신성을 담고 있으며, 초월적인 사유의 고뇌가 느껴진다. 반가사유상에 나타난 깊은 고뇌는 관람자의 마음에 의하여 지혜의 응축으로 확장될 수 있다. 이는 예술 작품이 초월적인 매개로 작동할 가능성을 보여준다.

---

23) 신은영, 「고대 동아시아 반가사유상 연구」, 이화여자대학교 대학원, 2024. p.50.

24) 위의 논문, p.21

### 3. 현대미술의 초월적 표현

서양에서의 초월 개념은 동양의 통합적이고 유기적인 사유 방식과는 근본적으로 다른 인식 구조를 바탕으로 형성되어 왔다. 동양 사유가 존재를 상호작용과 순환, 상생의 원리 속에서 파악하고, 전체의 관계망 속에서 사물을 인식해 왔다면, 서양은 고대부터 존재를 자율적이고 개별적인 실체로 간주하며, 이를 분리하고 분석함으로써 세계를 파악하고자 하였다. 이러한 분석적, 해체적 태도에서 비롯된 초월적 사유는 예술에서도 대상을 재현하거나 본질을 탐구하고, 이상형을 설정함으로써 현실을 초월하려는 본질적·구조화된 미학으로 나타났다.

고대 플라톤(Plato:B.C.427~348)은 『국가』에서 감각 세계의 가변성과 불안정성을 지적하며, 참된 실재는 감각을 넘어선 ‘이데아(idea)’의 세계에 존재한다고 보았다.<sup>25)</sup> 그는 인간이 이데아 세계를 이성적 추론이나 영혼의 기억을 통해 인식할 수 있다고 보았으며, 감각과 이성, 현상과 본질을 엄격히 구분하는 이원론적 사유를 전개하였다. 이러한 초월 개념은 감각을 통합하여 세계를 파악하기보다는, 감각 너머의 절대적 실재를 지향하는 분석적이고 위계적인 형이상학적 구조로 구축되었다.

이러한 사유는 기독교 미술에도 계승되어, 신과 인간, 천상과 지상을 구분하고, 절대적 타자의 세계를 형상화하는 방식으로 표현되었다. 중세 미술은 상징적 구성을 통해 현세를 부정하고, 인간이 도달할 수 없는 신적 질서를 시각화하고자 하였다. 르네상스 시대에는 인간 중심주의적 관점이 대두되었으며, 예술은 인간 능력의 극대화와 이상적 아름다움의 구현을 지향하였다. 이는 감각과 이성의 통합을 통해 현실 속에서 초월적 가치를 실현하고자 한 시도로, 형식적 완전성과 비례의 질서를 통해 인간 정신의 고양을 시도하였다. 르네상스기의 원근법은 평면 회화 위에 입체적 공간을 구성함으로써 기존 재현 방식의 한계

---

25) 임마누엘 칸트 지음, 백종현 옮김, 『순수이성비판 2』, 아카넷, 2006. p.539.

를 넘어서는 시각적 효과를 실현하였고, 이는 인간 중심적이며 시각 중심적인 초월 미학의 전형이라 할 수 있다.

계몽주의 시대는 르네상스 이후 등장한 사상적 흐름으로, 인간 이성을 중심으로 한 합리주의적 사유를 강화하였다. 칸트는 『계몽이란 무엇인가』에서 계몽을 “자기 이성의 자율적 사용”이라 정의하였다.<sup>26)</sup> 이러한 사유는 세계를 보편적 이성의 질서로 파악하고, 예술 역시 형식의 완결성과 조화를 통해 미적 가치를 실현하고자 하였다.

하지만 이성 중심의 초월 개념은 개별적 감정이나 감응, 존재의 불확정성과 같은 층위를 포착하지 못한다는 한계에 직면하였고, 19세기 후반부터 실존주의, 현상학, 감응 미학 등 새로운 철학적 흐름이 대두되었다. 니체는 기존의 도덕과 진리 체계를 전복하고, 인간을 자기 삶을 예술적으로 창조하는 존재로 재정의하였다.<sup>27)</sup> 메를로퐁티는 감각과 지각을 통해 세계와의 상호침투를 강조하였다.<sup>28)</sup> 이러한 철학적 전환은 본 연구자의 작업이 지향하는 내면적 감응, 공간적 흐름, 존재론적 통합성과 깊은 관련성을 지닌다.

현대미술에 이르러 초월 개념은 본질이나 이상을 향한 탐구를 넘어, 장르와 매체, 감각과 인식의 경계를 해체하는 방식으로 급진적인 변화를 맞이하였다. 회화, 조각, 설치, 퍼포먼스 등 전통적인 장르의 구분은 붕괴하고, 다양한 매체의 혼성적 융합을 통해 새로운 예술적 실천이 전개되고 있다. 이는 단순한 형식 실험을 넘어 인간 존재와 세계, 인식과 현실 사이의 고정된 경계를 해체하고, 유동적이고 상호작용적인 관계망 속에서 초월적 체험을 모색하는 현대미술의 특성을 보여준다. 초월은 더 이상 고정된 진리나 절대적 이념을 향하는 것이 아니라, 흐름과 감응, 생성과 변형의 과정에서 발생하는 열린 경험으로 이해된다. 이러한 현대적 초월 개념은 구체적인 작가들의 작업에서도 다양한 방식

26) 임마누엘 칸트 외 지음, 임흥배 옮김, 『계몽이란 무엇인가?』, 도서 출판 길, 2020, p.25.

27) 프리드리히 니체 지음, 정동호 옮김, 『차라투스트라는 이렇게 말했다.』, 책 세상, 2021, p.106

28) 메를로퐁티 지음, 류의근 옮김, 『지각의 현상학』, 문학과 지성사, 2002, p.37.



[도판 4] 마르셀 뒤샹 61 x 36 x 48cm 레디 메이드 〈샘〉 1917

으로 구현되고 있다. 현대 미술가 마르셀 뒤샹 (Marcel Duchamp:1887~1968)은 예술에서 작품에 대한 인식의 전환을 시도하였는데 그의 작품 [도판 4] 〈샘〉은 매우 대중적이고 기능적인 사물인 소변기를, 철저히 사적인 판단과 명명 행위를 통해 미술관에 전시함으로써, 예술에 대한 근본적인 질문을 던진다. 연구자가 주목하는 지점은, 보편적 오브제와 극단적으로 주체적인 판단 사이의 간극이다. 이 간극은 작품 그 자체의 아이러니를 구성할 뿐 아니라, 예술이 감각적 재료나 제도적 문맥에 의존하지 않고도 ‘의미’를 발생시킬 수 있는가에 대한 철학적 사유로 나아가게 한다. 이러한 사유는 재현의 해체를 넘어, 인식 그 자체를 전복하고 확장하는 초월적 시선으로 연결될 수 있다.

19세기 독일 낭만주의의 대표 화가인 카스 파를 다비드 프리드리히(Caspar David Friedrich:1774~1840)의 작품 [도판 5] 〈안개 바다 위의 방랑자〉는 낭만주의 시대 초월적 자연 인식과 개인의 존재론적 탐색을 시각화한 대표작이다. 그의 작품은 독일 낭만주의의 핵심 사상을 구현하였다. 독일 낭만주의가 추구한 '숭고'의 미학적 개념은 프리드리히의 회화에서 두드러지게 나타난다. 작품 전반에 흐르고 있는 종교적 성격과 함께 특히 그의 말년에 자주 등장하는 것은 '죽음'이라는 주제인데, 그의 유년기인 7세가 되던 해에 어머니의 죽음을 시작으로 누이와 동생들인 소중한 가족들이 10년 동안에 4명이 사망한다.<sup>29)</sup> 이러한 성장기의 죽음을 본 계기로 인간의 힘과 의지로는 변화시킬 수 없는 자연과 그 초월적 힘 앞에서 느꼈을 감정과 일면 유사성을 지니고 있을 것 같다. 자각은 초월로 나아가는 내면의 통로라 할 수 있다. 이는 단순한 자기 인식에 머무르

29) 변기숙, 「독일 낭만주의 철학이 회화의 미친 영향-카스파 다비트 프리드리히 작품 중심으로」, 『유럽 문화 예술학논집』, 제3집, 2011. p.35.



[도판 5] 카스파르 다비드 프리드리히 94x74cm 캔버스에 유채  
〈안개 바다 위의 방랑자〉 1818

지 않고, 자신이 인식하고 있는 구조와 감정의 작용을 통찰하며, 기존의 틀을 넘어서려는 움직임에 내포한다. 일견 부감(俯瞰)의 시점을 취하고 있는 듯 보이지만, 실제로는 지평선을 포함한 사실적인 시선 위에 구축된 서양적 공간 인식을 전제로 한다. 이러한 구성은 동양 회화에서 나타나는 바닥 중심의 구도, 즉 화면 바닥과 옆면이 혼재돼 펼쳐지는 시점과는 근본적으로 다른 인식론적 출발점을 지닌다. 그의 화면은 자연을 내면의 풍경으로 전환하는 매개가 되지만, 그 전환은 사실적 공간 구성을 바탕으로 한다는 점에서 동양의 공간 개념과는 구별된다.

인물은 광활한 자연과 대면하여 자기 존재의 경계와 세계의 무한성 앞에 선 자아의 고독과 숭고함을 체험한다. 숭고는 끝을 알 수 없는 깊은 심연, 혼란스러운 바위투성이인 산, 격노한 바다와 같이 인간의 능력으로는 통제할 수 없는 무한히 큰 대상과 자연현상들 앞에서 느끼는 공포의 감정과 함께 자신이 그 공포로부터 완전하다는 것을 전제로 하였을 때 느끼는 미적 체험이다.<sup>30)</sup>

〈안개 바다 위의 방랑자〉은 초월적 미학의 내면적 기점으로서 자각의 철학적 의미를 보여준다. 자각(自覺)은 외부의 사물이나 현상이 아니라 ‘자기 자신’을 스스로 인식하는 것, 즉 자신이 세계를 어떻게 인식하고 있으며, 그 인식이 무엇에 기반하는지를 직시하는 내면적 작용이다. 이는 단순한 지각이 아닌, 의식적 각성이며, 초월로 향하는 내면적 사유의 시작이라 할 수 있다. 프리드리히의 회화적 태도는 현대 초월 미학의 '흐름', '관계', '감응' 개념과 연결될 수 있다.

현대미술의 아버지라 불리는 세잔(P. Cézanne:1839~1906)은 감각적 재현을

30) 변기숙, 「독일 낭만주의 철학이 회화의 미친 영향 - 카스파 다비트 프리드리히 작품 중심으로」, 『유럽 문화 예술학논집』, 제3집, 2011. p.36.

넘어서, 사물의 본질과 그 안에 담긴 감각적 경험을 포착하려 탐구한 최초의 인물 중 하나라고 할 수 있다. 이전의 서양 미술에서는 감정이나 사유보다는 외적 세계의 “정확성’과 사실성이 핵심 미학이었다.

세잔은 동료 화가 에밀 베르나르에게 보낸 편지에서 다음과 같이 말한다.

“자연을 원기둥, 구, 원뿔로 처리하라. 그리고 이 모든 것을 원근의 법칙에 따라 배열하라.”<sup>31)</sup>



[도판 6] 세잔 <생트 빅투아르산> 65x92cm 캔버스에 유채 1906

[도판 6] <생크 빅투아르산>은 그의 이러한 이념이 풍경화 속에서는 어떻게 구현되는가를 보여주는 걸작이다. 그는 단순한 시각적 묘사보다 감각과 이성이 통합되는 시지각의 구도를 통해 사물의 본질에 접근하고자 하였다. 이 발언은 자연을 일정한 기하학적 형태로 단순화하라는 형식적 지시가 아니라, 대상을 구성하는 근본 원리를 통찰하고, 그 질서를 시각적으로 재구성하라는 철학적 사유를 담고 있다. 세잔은 감각을 통해 사물을 재현하는 데서 나아가, 사물이

31) 에밀 베르나르 지음, 김정하 옮김, 『세잔 예술에 대하여』, 열화당, 2001, p.77.

존재하는 방식 자체, 즉 형태가 형성되기 이전의 생성적 조건을 회화적으로 탐색하였다.

화면 전체에서 풍기는 고요하고 깊은 공간감에서 그의 사유의 흔적으로 거칠면서 차분한 붓 터치에서 감각 너머로 이끈다.

세잔은 <생트빅투아르 산>도 ‘사과’처럼 그렸다. 정물화에서 시도한 물체의 구조 탐색을 자연에까지 확대한 것이다.<sup>32)</sup><생트빅투아르 산>에서는 덧생에서 볼 수 있는 듯한 색채의 면들이 구조를 이루고 입체감이 표현되었다.

동양의 사유는 사물과 세계를 분석적으로 분해하기보다는, 상호 간의 관계성과 흐름 속에서 전체로 직관하고 통합하려는 성향을 띠지만, 세잔의 회화는 분석과 해체를 통해 사물의 본질에 접근하려는 서구적 사유 방식을 반영하며, 세계를 대상화하고 그 내부 구조를 분절적으로 탐색하려는 인식론적 경향을 드러낸다. 이는 곧, 서양의 초월이 이성과 해체를 통해 대상 너머의 구조를 파악하려는 시도라면, 동양의 초월은 주체와 객체의 경계를 허물고, 상호감응과 일체감을 통해 현상을 초월하는 방식으로 나타난다는 차이를 보여준다.

이처럼 현대미술에서의 초월은 장르 해체를 통한 구조적 전환 위에서 감응성과 관계성의 미학을 확장하며, 존재와 인식의 경계를 지속해서 갱신하는 열린 사유의 장을 형성하고 있다.

#### 4. 초월적 시선과 현대 사회

현대 사회는 치열한 경쟁과 결과 중심주의에 기반한 급속한 발전을 이루었으나, 그 과정에서 인간은 가치의 상실과 감정의 소외를 경험하게 되었다. 디지털 기술의 확산과 알고리즘 기반의 소통 방식은 인간관계를 시각 중심의 피상적

---

32) 정민영, 「세잔, 사과 한 알로 서양화를 바꾸다.」, 『KSCEmagazine』, 제66권, 2018. 제5호.

연결로 전환시켰고, 인간은 점점 더 가시적 기준에 의해 평가되는 존재로 전략하면서 내면에 대한 성찰의 이유조차 희미해지고 있다.

『투명사회』에 저자 한병철은 현대 시각 커뮤니케이션의 본질이 심미적 속고나 복잡한 해석을 요구하지 않는 비심미적 구조에 기반하고 있다고 진단한다. 이는 즉각적 반응을 유도하는 취향 판단 방식에서 명확히 드러나며, 감상의 지연이나 의미의 축적을 배제한 채 신속한 소통을 지향하는 경향과 맞물린다. 이와 같은 구조 속에서 의미는 정보와 커뮤니케이션의 고속 순환을 방해하는 지체 요인으로 간주되어, 투명성의 논리 안에서 점차 제거되거나 공허화되는 양상을 보인다.<sup>33)</sup>

결국 투명사회는 모든 형태의 거리를 제거함으로써 소통과 자본의 즉각적 순환을 극대화하려는 구조적 특징을 지닌다. 이러한 사회에서는 의미의 중층적 해석이나 심화보다는 즉시성(immediacy)과 가시성(visibility)이 중심 가치로 자리잡는다. 따라서 투명성의 시대는 정보 과잉 속에서 오히려 의미의 공허와 그것에 대한 공포(horror vacui)를 유발하는 역설적 현상을 내포하게 된다.

이러한 피상성은 동시에 인간 내면에 혼란과 불안을 야기한다. 뿐만 아니라 한병철은 『피로사회』에서 현대인을 외부 억압이 아닌 내면화된 성과 압박에 의해 스스로를 착취하는 ‘성과 주체’로 진단하며, 현대 사회가 인간을 자기 자신을 경영하는 기업가로 변모시켰다고 지적한다.<sup>34)</sup> 이와 같은 자기 대상화는 자율성과 책임의 이름으로 감정과 내면의 균형을 파괴하고, 인간을 과잉성과 소진의 상태로 몰아넣는다.

이러한 정서적 어려움은 단지 동시대의 문제가 아니라, 인간이 시대와 문명을 초월하여 언제나 경험해 온 보편적 실존의 조건과도 연결된다. 삶의 무상성, 인간관계의 불안정성, 죽음과 상실에 대한 두려움, 존재의 의미에 대한 근원적 질문은 고통의 본질을 형성해온 근간이다.

---

33) 한병철 지음, 김태환 옮김, 『투명사회』, 문학과지성사, 2014, p. 36.

34) 한병철 지음, 김태환 옮김, 『피로사회』, 문학과지성사, 2012, p. 23.

이와 같은 구조적 문제는 인간으로 하여금 자기 내면의 동기와 감정, 삶의 의미에 대한 사유를 차단하고, 즉각적 반응과 피상적 소통 속에 머무르게 만든다. 시각 중심의 디지털 매체 환경은 이러한 흐름을 가속화시키며, 인간의 인식은 외형적 이미지와 가시적 정보에 치우쳐 그 이면에 존재하는 비가시적 의미와 감정의 층위를 인지하지 못하게 된다. 결과적으로, 삶의 과정과 본질, 관계의 깊이, 존재의 다면성은 점차 사라지고, 표면적인 속도와 소비만이 강조되는 흐름이 일상화된다.

이러한 시대적 조건 속에서 초월적 시선은 새로운 인식 전환의 가능성을 제시한다. 초월적 시선은 가시적 현실을 넘어서, 시야를 확장하여 개인의 내면과 존재의 층위를 재인식하고, 감추어진 의미와 상호성에 귀 기울이는 시선이다. 현상이나 대상의 표면적이고 가시적인 측면에 머무르지 않고, 그 이면에 잠재된 아름다움과 소중함을 인식하려는 태도는 오늘날 더욱 요청되는 감성적·철학적 자세라 할 수 있다.

이는 곧 존재나 사물의 양면성을 통찰하는 인식과도 연결되며, 단일한 가치 판단이나 이분법적 시각을 넘어 복합적이고 상호보완적인 관계 속에서 대상을 이해하려는 시도이다. 연구자는 이러한 시선의 전환을 통해 간과되기 쉬운 비가시적 요소의 의미를 발견하고자, 대상이 지닌 내면적 구조와 감응적 깊이를 모색하고자 한다.

대립적으로 보이는 요소들 간에도 선악이나 옳고 그름의 단순한 이분법이 아닌, 상호 의존적이고 순환적인 관계 속에서 조화를 이룰 수 있음을 시사한다. 이러한 관점을 바탕으로, 대상의 양면성을 통합적으로 이해하고, 그 사이에서 생성되는 의미의 층위를 탐색함으로써 예술적 인식의 폭을 확장하고자 한다.

이는 결과보다는 동기와 과정에, 외형보다는 본질에, 단편적인 시각보다는 다층적인 사유에 주목하는 인식의 전환이며, 자의식과 자각을 회복하고 주체적 존재로서 다시금 세계와의 관계를 성찰하게 만든다.

예술은 이와 같은 초월적 시선을 실천 가능하게 하는 감응적 매개체로 작용한다. 예술은 단순한 형상이나 미적 대상이 아니라, 보이지 않는 것에 대한 시선을 환기시키고, 존재의 심층적 흐름을 가시화하는 통로가 된다. 결과에 치중된 세계 속에서 예술은 오히려 과정을 드러내며, 가시적인 것을 넘어 그 이면의 진실에 닿으려는 인간의 의지를 표현한다. 이는 인간으로 하여금 다시금 감각과 정서를 통해 존재의 근원적 의미를 사유하게 하며, 자기 자신과 세계에 대한 통합적 이해를 가능하게 한다.

결국 초월적 시선은 인간이 주체로서 다시 깨어나는 길이며, 예술은 그러한 자각과 전환을 가능하게 하는 존재론적 장으로 기능한다. 그것은 소외된 감정과 왜곡된 인식을 회복하고, 타자와의 관계, 자기 존재의 의미에 대한 깊은 성찰을 이끌어내는 실천적 사유의 한 방식이다.

### Ⅲ. 초월적 표현과 내면 풍경

본 장에서는 초월 개념이 시각 언어를 통해 구현되는 요소를 분석하고, 이를 통해 내면 풍경의 감응이 사유를 담는 공간으로 어떻게 확장되는지를 고찰하고자 한다. 초월적 미학은 고정된 양식이나 이성적 판단의 틀을 해체하고자 하는 성향을 지니기 때문에 그 개념을 단일한 정의로 환원하기는 어렵다. 회화작품에서 초월적(transcendental)이라고 표현할 수 있는 조형적 요소들은 단순히 물리적이고 시각적인 아름다움을 넘어서, 작품을 보는 이들에게 감각적·정서적·정신적 깊이를 느끼게 하는 방법들을 말한다. 이러한 조형적 요소들은 재현적인 회화에서 사용되는 일반적인 조형 요소들과 같은 것들이지만 화면에서 의도적으로 강조하거나 변형시키는 등 특별하게 사용되고 효율적으로 구사됨으로써 존재, 혹은 삶과 죽음이라는 현실의 인식을 초월해 보편적 진리, 혹은 무의식적 세계를 암시하거나 드러낼 수 있다고 본다. 그러므로 초월적이라고 할 수 있는 표현의 범위는 역시 매우 넓을 수밖에 없으며, 여백이 강조되는 사의적인 회화뿐만 아니라 표현적이고 추상적인 회화도 초월적인 범주에 포함할 수 있다고 본다. 또한 동양의 회화에서 나타나는 의경, 기운생동 등의 개념도 초월적인 미의식이 반영된 결과로 볼 수 있다.

초월적 미학으로 이끄는 특징적 요소로서 선, 색채, 여백, 단순성, 공간 표현과 상징성 등을 설정하였고, 이것들은 모두 내면을 드러내는 방식이자, 감정의 순환과 존재의 통찰을 유도하는 시각 구조로 작동하게 된다. 본 연구에서는 초월적 미학이 회화 표현 안에서 어떻게 조형적으로 구현되고 있는지를 탐색하며 논의를 이어가고자 한다.

## 1. 시각적 요소

예술에서 정신적인 부분을 표현하려 할 때, 선, 색채, 여백, 단순성은 현실 그대로를 모사하지 않는다. 정신적 요소가 강한 동양 회화는 감각적 자극의 과잉을 피하고, 절제된 형식과 정신적 울림을 중시하는 미학 전통을 바탕으로 발전해 왔다. 이러한 조형 원리는 색채, 여백, 단순성의 표현 방식 속에서 뚜렷하게 드러나며, 이는 곧 존재의 본질에 접근하고자 하는 초월적 지향성과도 밀접하게 연관된다. 그것은 사유와 감응을 이끌 뿐만 아니라, 화가 내면의 세계를 느낄 수 있다. 화가의 호흡에서 비롯된 감각의 흔적이며, 정신의 흐름을 시각적으로 드러내는 조형 언어이다.

킴바라 세이고는 『동양의 마음과 그림』에서 선의 배열 구조인 ‘선조(線條)’에 대해 내면의 질서를 담은 조형의 기초이며, 35) 선은 작가의 내면이 응축된 생명이 있는 표현으로 해석한다. 이는 선이 감각을 넘어서 정신의 지향성을 담고 있으며, 그 자체가 ‘무형의 형’을 구성하는 초월적 감응의 구조임을 의미한다. 동양화의 형체는 모두 윤곽선을 따라서 포착된다.<sup>36)</sup>라고 하였다. 이는 선과 선조가 단순한 장식이나 형식이 아니라, 내면 질서와 감응 구조를 시각적으로 조직하는 수단이라는 점에서, 사의의 시각적 구현 방식과 같은 철학적 기반 위에 놓여 있음을 보여준다. 최소한의 붓질로 대상의 본질을 잡아내는 ‘감필법’을 사용한 [도판 7] <달마도>는 방금 붓질을 끝낸 화가의 거친 숨결이 들리는 듯하다. 달마는 선종의 초대 조사가 된 인물이다. 禪은 스스로 깨달음에 이르는 체험을 강조한다.<sup>37)</sup> 한 줄의 붓질로도 사유와 세계의 본질을 담고자 한다. 이는 간결한 선과 제한된 색으로도 사유와 통찰을 담을 수 있다는 믿음과 연결된다. 이러한 선의 응축성과 단순성은, 형상 이전의 본질을 직관적으로 전달하려

35) 킴바라 세이고 지음, 민병산 옮김, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 2012, p.114.

36) 위의 책, p.119.

37) 박영대, 『우리 그림 백가지』, 현암사, 2002, p.73.



[도판 7] 김명국 <달마도>  
83x57cm 종이에 수묵 17세기

는 초월적 태도와 연결된다. 사물의 시시각각 변화의 현상 속에서 본질적인 그 무엇을 환기 시켜 보는 이로 하여금 시각을 넘어 감각과 정신으로 사유하게 만든다.

본래 문자는 사물의 형상을 간략한 선으로 기호화 하면서 발생하였으며, 이는 곧 그림과 문자 모두가 같은 조형 원리, 즉 선의 운용을 바탕으로 한다는 사실을 보여준다. 이러한 점에서 서화동원설(書畫同源說)을 주장할 수 있는 가장 근본적인 근거는 바로 ‘선’에 있다.<sup>38)</sup> 선은 형상과 의미를 동시에 지닌 표현의 기본 단위로서, 회화와 서예 모두에서 조형

성과 사유를 매개하는 핵심적 요소이다. 선은 사물에 입체감을 부여하기보다는, 화면 속에 공간감을 창출함으로써 세계의 비평면적 구조와 관념적 깊이를 표현하는 도구로 작용한다. 입체성은 물질적 실체를 재현하는 방식에 초점이 맞춰진 표현 기법인 반면, 관념적 내용을 전달하는 데에는 필연적으로 입체적 재현이 요구되지 않는다. 이러한 관점은 예술 표현이 단순한 기법의 차원을 넘어, 세계에 대한 인식 방식과 사유의 구조를 반영한다는 점을 시사한다. 동양화에서 평면성은 이러한 사유의 결과로 나타나는 조형적 특성 중 하나이며, 이는 서양 미술에서도 정신성이 강조되던 중세 기독교 회화에서 평면적 구성이 흔히 나타나는 현상과도 맞닿아 있다. 이집트의 벽화 또한 사물의 사실적 재현보다는 관념적 형상을 선 중심으로 묘사하며, 표현의 대상이 외적 실재가 아닌 내적 질서에 있음을 보여준다. 어린아이의 그림 또한 입체적 묘사를 배제하고, 머릿속에 떠오른 이미지를 선으로 표현하는 경향을 보이는데, 이는 외물 중심의 시각이 아니라 내면의 정신성에 중점을 둔 조형적 사례로 해석할 수 있다.

38) 린뤼시 지음, 황보경 옮김, 『中國畫선의 예술 붓의 미학』, 시그마북스, 2012, p.48.



[도판 8] 추사 김정희 <세한도> 23x69cm 종이에 먹, 1844

김정희(1786-1856)의 [도판 8] 《세한도(歲寒圖)》는 조선 후기 문인화의 정수를 보여주는 작품으로, 유배라는 극한의 시공간 속에서도 꺾이지 않는 문인의 절개와 내면의 심화를 형상화한 대표적인 예라 할 수 있다.

이 그림은 그가 1840년 천주교 관련 사건 및 북학적 성향에 따른 정치적 탄압으로 제주에 유배된 이후, 철저한 고립과 단절 속에서 그려진 것이다.<sup>39)</sup> 특히 1843년, 유배 중에도 자신을 잊지 않고 서적과 편지를 보내며 학문적 관계를 지속한 제자 이상적(李尙迪)의 변함없는 정성에 감동하여 제작된 이 작품은, 추운 겨울이 와서야 소나무와 잣나무가 마지막까지 시들지 않음을 알 수 있다.(歲寒然後知松栢之後凋也)”라는 『논어』의 구절을 화제에 인용한 것이다.<sup>40)</sup> 진정한 의리와 인간관계의 본질을 통찰한다.

삭막한 겨울 풍경, 차가운 바람을 이겨낸 채 푸르름을 유지하는 소나무와 잣나무, 그리고 단출한 초가 한 채는, 당대 현실의 냉혹함과 작가 자신의 처지를 절제된 시각 언어로 응축한 것이다. 유배 생활 중에도 변치 않는 선비정신과 고결한 인품을 담은 작품으로 유배라는 현실의 고난을 초월하여 정신적 경지를 표현했다. 김정희는 “복잡한 것은 붓끝이 헛되고, 단순한 것에 정수가 담긴다.

41) 라며, 복잡한 묘사는 오히려 붓의 병이며, 단순한 필획 속에 정신의 정수가

39) 윤범모 지음, 『추사 김정희: 인간과 예술』, 문학과지성사, 2003, p.211.

40) 박철상 지음, 『세한도』, 동네문학, 2010, p.137.

담긴다고 하였다. 이는 단순한 선, 단정한 구도, 절제된 표현 속에서 오히려 강한 사유의 밀도를 구현할 수 있음을 시사한다.

김정희는 육체적 고통과 인간관계의 실망 속에서도 그림을 통해 인간의 도덕성과 정신성을 응축해 냈으며, 《세한도》는 문인의 내면 풍경과 초월적 인식이 결합한 예술적 실천의 결과물로 볼 수 있다. 따라서 동양화의 단순성은 ‘덜어냄’을 통한 ‘본질화’로, 감정과 인식을 넘어서는 고요한 사유의 상태를 유도하는 조형 원리라 할 수 있다.

화면에 여백이 주를 이루고 소나무와 작은 집이 간결하게 그려진 《세한도》는 최소한의 표현만으로도 그 쓸쓸하고 곧은 정신이 잘 전달된다. 여백과 소나무는 유무 상생하여 조형적으로 서로를 더욱 부각 시킨다. 이러한 관점에서 여백은 단순히 결핍된 상태가 아니라, 존재를 사유하게 하는 실존적 촉매로 기능한다. 도덕경의 유무 상생의 원리는 무가 유를 창조한다. 이는 자아를 비워낼 때 지혜로 전환될 수 있다.

예술 작품 속 여백은 관람자에게 감정을 덧붙이기보다 내려놓도록 유도하며, 정서의 정확을 이끌고 감응의 조건을 형성한다. 이러한 비움은 억제가 아닌 생성의 조건이며, 정서적 치유로 작용할 수 있다.

김바라 세이고는 『동양의 마음과 그림』에서 동양의 색채는 대상의 재현이나 현란한 시각적 자극을 위한 것이 아니라, “색채를 통해 보이지 않는 기운과 분위기를 전달하려는 시도”라고 언급한다.<sup>42)</sup> 이는 색채가 단지 외형의 장식이 아니라, 사물의 본질과 감정, 자연의 기운을 감응적으로 표현하는 매개체로 기능함을 뜻한다. 동양화에서 자주 사용되는 담채, 먹의 농담(濃淡), 자연염료의 절제된 색조는 시각을 자극하기보다 사유를 유도하며, 감정의 파동을 은유적으로 드러낸다. 이러한 색채관은 감각을 초과하여 내면의 기류를 전달하고, 관람자에게 정서적 침잠과 명상의 가능성을 열어주는 초월적 구조로 작동한다.

41) 박철상 지음, 『세한도』, 동네 문학, 2010, p.107.

42) 김바라 세이고 지음, 민병산 옮김, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 2012, p.73.

절제된 색채는 단순한 시각적 선택을 넘어, 삶의 제한성과 존재의 유한함을 수용하고자 하는 철학적 태도를 반영한다. 이는 감각을 자극하기보다는 그 이면의 정서를 환기시키는 방식으로, ‘풍요로운 감응’은 오히려 절제와 여백 속에서 발생한다는 인식에서 출발한다. 서양의 칸딘스키(Kandinsky:1866~1944)



[도판 9] 마크 로스코 <Green and Tangerine on Red> 237x176cm 유화 1956

역시 예술의 본질, 특히 회화에서의 내면적·정신적 차원을 깊이 탐구하였다. 그는 『예술에서의 정신적인 것에 대하여』에서 색채와 형태 각각이 고유한 정신적영혼에 영향을 주는 심리적·정신적 힘을 지닌다고 보았다. 그는 “우리는 색들로 덮인 팔레트를 주시할 때 두 가지 사실을 경험하게 된다. 첫째, 우리는 순수한 물리적 작용을 받아들이게 된다. 둘째, 그리하여 우리는 색을 응시했을 때 생기는 제이의 결과, 즉 색들의 심리적인 효과에 이르게 된다. 여기에 색의 심리적인 힘이 나타나고, 그 힘은 영혼을 동요시킨다.”<sup>43)</sup>고 말하며, 색채가 내면에 미치는 영

향력을 강조한다.

[도판 9] <Green and Tangerine on Red>는 다른 로스코의 작품에서도 그렇듯이 두 가지의 색상으로 되어있다. 이 두 가지의 색상은 부조화 속에서 오묘한 감정이 일어난다. 명확한 형상과 재현을 철저히 배제하고, 단지 색의 층위와 농담만으로 구성된다. 로스코의 작품이 그의 죽음의 시점까지 발전했을 때, 그의 색조가 전체적으로 더욱 암울해지는 경향이 있었다.<sup>44)</sup> 이는 그의 작업이 감

43) 바실리 칸딘스키 지음, 권영필 역주 『예술에서의 정신적인 것에 대하여』, 문예출판사. 1979, p. 58.

각을 넘어선 정서적·정신적 초월의 공간을 지향했음을 보여준다. 서구 추상회화가 동양의 무의 미학과 우연히 만나는 현대적 사례로 해석될 수 있다. 로드코의 그림은 그저 아름다운 색의 조화가 아니라, 현실에서 벗어난 초월적 공간과 인간 존재의 고독함, 그리고 죽음의 불가피성에 대한 깊은 성찰을 담고 있다. 그의 회화는 인간 사이의 소통이 어려운 현실 속에서, 죽음이라는 조건을 직시하면서도 감응과 친교의 가능성을 모색한 예술적 대안이었다. 로스코의 회화는 표면에 드러난 색면의 투명성과 반투명성으로 인해, 감상자 내면에 잠재된 ‘신비의 감각’을 조용히 일깨운다. 그의 화면은 단순한 시각적 자극을 넘어, 색과 공간이 불러일으키는 영적인 반응을 통해 초월의 감정을 환기한다. 이는 인간 존재가 본능적으로 특정한 색의 울림과 공간의 깊이에 감응하며, 그 너머에 놓인 ‘보이지 않는 것’과 접속하려는 의지를 지니고 있음을 시사한다. 로스코의 화면은 말보다 깊고, 형태보다 무거우며, 색채를 통해 인간 정신의 가장 은밀한 차원에 도달하려는 ‘미지의 공간’이다.

로드코의 회화는 감상자에게 단순히 바라보는 것을 넘어서, 작품과 ‘상호 교감’하려는 의지와 열린 태도를 가질 때, 그 회화의 고유한 형식—즉 색면, 공간, 투명성 등이 감상자를 그림 속으로 끌어들이며 실질적인 ‘관객 됨’의 조건을 형성하게 된다.

로드코의 회화가 주는 죽음의 느낌이 단지 상징적이거나 종교적이어서가 아니라, 감상자가 회화의 심연처럼 깊고 비어 있는 공간에 자신을 내맡기고 몰입하면서, 자신의 존재가 흡수되고 무화(無化)되는 감각에서 비롯된다고 설명하는 것이다.<sup>44)</sup> 즉, 이는 회화 속 ‘공허함’과 그에 대한 감상자의 정서적 반응을 통해 죽음의 철학적 감각을 불러일으킨다는 것을 알 수 있다.

여백 또한 초월적 미술에서 중요한 조형 요소이다. 여백은 사유의 여지를 열어주는 초월적 조형 요소로 기능한다. 여백은 결핍이나 부재를 의미하지 않으며,

44) 니코스 스텐고스 지음, 성완경 역주 『현대미술의 개념』, 문예 출판사, 2004. p.318.

45) 위의 책, p.317

오히려 무언가가 생겨날 수 있는 ‘가능성의 공간’으로 이해된다. 서양 회화가 대체로 형상이 있는 사물에 집중하는 데와 비교해, 동양화는 여백을 통해 ‘보이지 않는 것’을 느끼게 하고, 사물 간의 관계성과 유기적 조화를 드러낸다. 이는 동서양 인식 차이에 의한 특징으로 볼 수 있다. 곧 형상과 무형의 상호작용, 유와 무의 상보적 구조를 드러내며, 감각적 충만을 초과하는 인식의 확장을 지향하는 초월적 미학의 표현이라 할 수 있다.

이러한 여백의 철학은 노자의 사유와도 깊은 연관을 가진다. 『도덕경』에서는 “집을 지을 때 벽과 기둥은 있지만, 그 속의 빈 공간이 있어야 집으로 쓰인다(埴埴以為器 當其無 有器之用)”<sup>46)</sup>라고 하며, 존재의 의미는 오히려 ‘없는 것’, 곧 ‘비어 있음’에서 발생함을 역설한다. 이처럼 동양철학에서 공(空)은 무(無)의 부정이 아니라, 생성과 가능성의 장소이며, 동양화에서의 여백은 그러한 세계관을 시각적으로 구현하는 것이다.

단순성은 초월적 미술의 또 다른 중요한 특징이다. 김바라 세이코는 동양화는 복잡한 형상을 피하고, 단순한 선과 형태를 통해 본질을 포착하고자 한다고 말한다.<sup>47)</sup> 이는 단순함을 통한 진실의 포착이라는 미학적 전통과 연결된다. 복잡한 묘사나 사실적 재현보다는, 본질적 형상과 핵심적 기운만을 남겨 사유의 여백을 마련하고, 관람자가 자신의 감정과 인식을 투영할 수 있는 공간을 제공한다. 이러한 단순성은 오히려 함축성과 밀도를 지니며, 의도된 비움과 절제가 관조의 깊이를 가능케 하는 초월적 표현 구조로 전환된다.

단순한 표현은 사물의 귀납적 사유를 바탕으로 한다. 생략 후에 함축적이고 은유적 표현이다.

[도판 10] 팔대산인의 <팔팔조도> 는 기이하고 독창적인 조형 어법을 통해 강렬한 인상을 남긴다. 화면에 나타난 여백의 공허함과 응축된 먹빛의 대조는 관람자를 공허함과 내면으로의 깊은 사유로 이끄는 힘을 지닌다. 특히, 작은 새

46) 노자, 오강남 옮김, 『오강남의 작은 도덕경』, 제11장, 현암사, 2017.

47) 김바라 세이코 지음, 민병산 옮김, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 2012, p.79.



[도판 10] 팔대산인〈팔팔조도〉 27x31cm 지본수묵 1694

는 외로운 여백을 등지고 있음에도 불구하고, 초연하고 곳곳한 강인함을 드러낸다. 자유분방한 필치는 작품 전반에 파격성과 신선함을 부여하며, 이는 기존의 화법이나 도식적 표현에서 벗어나 독자적 조형 세계를 개척하고자 한 팔대산인의 예술관과 삶의 태도를 반영한다. 이러한 「팔팔조도」의 여백은 단지 장식적 공간이 아니라, 불안과 혼란의 감각을 자극하면서도 이를 초월하는 새로운 시야와 감응을 가능케 하는 매개로 작용한다. 이러한 조형적 특징은 동양 회화의 '음(陰)의 미학'과 서양 실존철학의 사유가 만나는 접점으로 기능하며, 존재의 본질을 환기 시키는 공간적 구조로 해석될 수 있다.

화면에서는 먹빛의 다양한 층위를 활용하기보다는 흑(黑)과 백(白)의 강렬한 대비가 중심을 이루며, 이는 팔대산인의 타협 없는 태도와 은일적 삶, 나아가 국권 상실의 아픔 속에서 정신 이상에 이르기까지 한 그의 삶의 궤적을 함축적으로 반영한다. 독립된 새의 형상에서 읽히는 고립감과 자기 집중의 태도, 더불어 자유롭고 파격적인 구도와 필법은 전통 회화의 규범에 순응하지 않고 자신의 길을 곳곳이 걸어간 팔대산인의 정신성을 뚜렷하게 드러낸다. 이는 예술에 있어 독창적이고 새로운 작품을 창조하게 되고 존재의 각성이 관람자에게 울림으로 다가온다.

이처럼 동양 회화에 표현된 색채의 절제, 여백의 의미화, 단순성의 사의적 표현은 모두 감각을 넘어 정신과 기운, 사유와 직관의 층위로 향하는 초월적 조형 원리로 기능한다. 이는 예술을 통해 감정의 소란을 잠재우고, 존재의 본질에 접근하고자 하는 동양 미학의 핵심 사유를 시각적으로 구체화하는 방식이며, 곧 내면 풍경과 감응의 미학을 가능케 하는 시각적 초월의 구조라 할 수 있다.

지금까지 살펴본 시각적 요소와 공간 표현의 방법 외에도 내면 풍경과 초월

적 감각으로 이끄는 여러 조형 요소가 있다. 대표적으로 빛에 의한 표현이라든가 대상을 간략화시키고 추상화시키는 방법이 있는데 이들 모두 현실 세계에 대한 구체적인 재현보다는 내면적이고 심리적인 효과를 드러내는 방법으로 볼 수 있다.

## 2. 공간 표현과 상징

회화에서 공간은 시각과 시점에 의해 구체화하며, 세계를 인식하는 주체의 사유 방식과 밀접한 관련을 갖는다. 시각은 세계관의 반영이며, 사물을 바라보는 방식은 주체의 내면, 즉 마음의 상태에 따라 달라진다. 그래서 공간은 마음과 비유된다. ‘그릇이 크다.’라는 표현이나 영어에서 room, 이 마음의 의미로 쓰이는 경우에서 알 수 있다. 공간은 마음이고 비물질이다. 바슐라르(G. Bachelard:1884~1962)는 『공간의 시학』에서 집과 방, 벽장 등의 장소를 단순한 물리적 구조가 아닌 감정이 깃든 내면의 피난처로 보았다. 그는 “우리는 공간 속에 거주하지만, 동시에 공간이 우리 안에 거주한다.”라고 말하며, 공간 이미지를 인간 무의식의 구조와 동일시하였다.<sup>48)</sup>

『도덕경』에서는 사물의 형상 자체보다 그 이면에 존재하는 ‘없음(無)’의 공간에 주목한다. “문과 창을 뚫어 방을 만드는데, 그 가운데 아무것도 ‘없음’ 때문에 방의 쓸모가 생겨납니다. 그러므로 있음은 이로움을 위한 것이지만, 없음은 쓸모가 생겨나게 하는 것입니다.”<sup>49)</sup>라는 구절은, 존재의 본질이 형태가 아닌 비어 있음에서 비롯된다는 노자의 사유를 단적으로 보여준다. 이는 물질적 구조보다 비워진 공간의 기능과 가능성을 강조하는 동양의 공간 인식이자, ‘없음’을 소극적 결핍이 아니라 적극적인 생성의 조건으로 이해하는 전환적 사고를

48) 가스통 바슐라르, 이기상 옮김, 『공간의 시학』, 살림출판사, 2006, p.38.

49) 노자, 오강남 옮김, 『오강남의 작은 도덕경』, 현암사, 2017, p.47.

드러난다. 회화에서 공간의 요소는 동양 회화에서 더욱 두드러지게 나타난다. 동양 회화는 서양 회화가 물질과 입체적 재현에 집중하는 것과 달리, 고정된 사물보다는 여백과 관계, 흐름을 중시한다. 이러한 인식은 동양 언어의 술어 중심 구조와 유사하며, 고정된 명사 중심의 서양 언어 및 사유 방식과 대비된다.

여백은 단순한 구성 요소를 넘어 인식의 유동성과 해석의 다양성을 담아내는 중요한 조형 장치라 할 수 있다. 화면에 남겨진 여백은 시각적 ‘비어 있음’ 속에서 심리적, 사유적 충만함을 가능하게 하며, 감상자는 그 비어 있는 공간을 통해 상상과 해석을 적극적으로 수행하게 된다. 시점은 인간이 세계를 어떻게 인식하고 이해하는지를 반영하는 중요한 요소이다. 전통적인 원근법적 시점은 자아를 중심으로 삼아 외부 세계를 구성하는 방식으로, 주체와 객체 간에 분리된 관계를 전제한다. 이에 반해 부감 시점은 단순히 고지대에서 아래를 내려다



[도판 11] 작자 미상<계회도> 25x18cm  
지본수묵 15세기

보는 시각적 구성이 아니라, 특정한 주체의 위치에서 벗어나 보다 무아적 관점에서 세계를 조망하며, 사물 간의 관계성과 전체적인 구조에 주목하는 시선 구조로 이해될 수 있다. 동양철학에서 인간은 자연과의 위계적 구분 속에서 존재하지 않으며, 모든 사물은 ‘기氣’라는 유동적 에너지의 흐름 속에 놓여 있다. 이러한 사유는 부감 시점을 통해 시각적으로 구현되며, 인간과 자연, 사물 간의 경

계가 해체되고 상호 관계성이 강조되는 구조를 형성한다. 특히 부감 시점은 일정한 고정 시점을 벗어나 평시(平視), 측시, 정면 시 등 다양한 시점과 혼재되

며 화면을 유람하듯 이동하게 한다. 조선 시대의 모임을 그린 ‘계회도’의 정확한 연월은 알 수 없으나 대개 중국의 고사를 시작으로 고려 및 조선 시대로 이어졌다는 것이 학계의 풍설이다.<sup>50)</sup> 작자 미상의 [도판 11] <계회도(契會圖)>는 다소 서투른 듯한 표현 방식에도 불구하고, 오히려 그로 인해 관람자의 정서적 몰입과 공감을 유도한다. 화면 속 소나무와 춤추거나 구경하는 인물들, 그리고 그 사이를 흐르는 공기는 서로 어우러지며 하나의 장면 속에 감응의 분위기를 형성한다. 인물들이 원형으로 배치되고 중심부를 비워 둔 구도는 무아 적 시선으로 전체를 조망하게 하며, 중심의 공간을 더욱 강조한다. 특히 수직으로 뻗은 소나무는 이러한 구도 안에서 마치 기를 담아내는 그릇처럼, 동그란 공간을 감싸 안는 형상으로 표현된다. 이는 단순한 구성적 장치를 넘어, 존재와 비존재가 공존하는 공간적 상징성을 드러내는 중요한 조형 요소로 해석될 수 있다. 계회도 속 인물들을 모두 일정한 틀 안에 배열함으로써 개인보다 공동체적 의미와 관계성을 강조하는 방향으로 기능한다.

공간은 물질과 기의 흐름이 유기적으로 작용하는 장(場)으로, 유와 무가 상보적 관계 속에서 상호작용하는 구조를 지닌다. 이는 공간을 고정된 실체가 아니라 관계 속에서 끊임없이 구성되고 변화하는 존재론적 장으로 이해하게 하며, 자아와 세계, 감정과 존재가 함께 머무는 정신적 장소로 확장 시킨다. 이러한 공간 구성과 그 안의 상징은 미학적 차원을 넘어 철학적 인식을 가능하게 하며, 예술 속 공간은 초월적 사유를 유도하는 하나의 현장으로 기능한다.

---

50) 박효정, 「16세기 은대 계회도와 만력임오합사 계회도 연구」, 상명여자대학교 대학원 미술학과, 2014, P. 5.

### 3. 내면 풍경과 정서적 치유

예술은 인간 내면의 감정과 사유를 시각화함으로써 정서적 치유와 인식의 전환을 가능하게 하는 고유한 매체이다. 본 절에서는 초월적 시선에 의해 형성된 내면 풍경이 어떻게 감정의 정확과 존재에 대한 통찰을 유도하며, 나아가 치유의 장으로 기능하는지를 고찰하고자 한다.

초월적 시선에 기반한 내면 풍경은 단순한 시각 재현을 넘어서, 인간 존재의 본질과 감정의 흐름에 깊이 관여하는 미학적 표현으로 작용한다. 특히 동양 회화의 사의(寫意)적 전통은 외형을 사실적으로 묘사하는 데 그치지 않고, 사물에 대한 화가의 정신성과 인식이 결합된 감응적 표현을 통해 내면과 외부 세계가 상호작용하는 통합적 풍경을 형성한다. 이러한 회화는 관람자의 의식과 정서와도 교감하며, 인식의 전환과 정서적 치유의 가능성으로 확장된다.

여백은 삶에 이면에 대한 시각적 상징으로, 단순한 '없음'이 아니라 사유의 공간이자 감정의 전환을 이끄는 매개체로 기능한다. 이는 관람자로 하여금 감정을 내려놓도록 유도하고, 감응의 조건을 형성함으로써 정서적 정확을 이끌어낸다. 이러한 '비움'은 부재가 아니라 생성의 조건이며, 사유와 치유의 계기가 된다.

선, 색채, 여백, 단순성, 공간 표현 등은 모두 보이지 않는 내면의 상태나 무의식의 흐름을 시각화하여 감응을 유도하는 매개로 작용하며, 존재에 대한 통찰을 가능하게 하는 시각적 구조로 기능한다. 이는 '보이는 것'의 재현을 넘어, '느껴지고 사유되는 것'을 드러내려는 조형적 시도로, 작가의 인식 구조와 감정의 순환이 응축된 하나의 철학적 공간을 형성한다.

예술은 이처럼 기존 인식의 틀에 균열을 내고 새로운 가치를 생성하는 과정을 통해 자율적 존재로서의 내면 가능성을 개척하게 한다. 이는 때로 파격적인 구성이나 은일적 태도로 표현되며, 자아의 강화와 정서적 통제력 회복에 기여

한다. 그러나 이러한 성숙된 의식은 전체로의 통합을 지향하는 초월성과 상호 보완될 때 비로소 균형 잡힌 감정의 흐름과 정서적 풍요로움으로 이어진다.

동양 산수화에 나타나는 자연과 우주의 합일적 태도는 인간 존재의 고독감이 나 분리감을 초월하여 평온함과 연결감을 제공함으로써 치유적 감응의 가능성을 열어준다. 이러한 내면 풍경은 주관과 객관, 화가와 작품, 작품과 감상자 사이의 이분법적 경계를 해체하며, 내면과 외부 세계의 상호감응 속에서 감정의 해소와 자기 인식을 통한 치유의 장을 마련한다. 고통 또한 회피나 부정의 대상이 아닌, 창조적 에너지로 전환될 수 있는 ‘승화’의 계기로 작용한다.



[도판 12] 이영빈 <탕> 110x156cm 한지에 수묵 담채 2012

이러한 철학적 사유는 본 연구자의 작업에서도 구체적인 조형적 구성으로 구현된다. 공간은 주로 내부와 외부가 유기적으로 연결된 이중 구조로 나타나며, 부감 시점은 전체를 조망할 수 있는 시선을 제공함으로써 통합적 인식을 유도한다. 수직과 수평의 구조, 세로와 가로 선의 교차는 상반된 개념들의 상보적 관계를 시각화한 조형 장치로 작용하며, 내면과 외부, 감정과 사유, 고통과 정화의 순환 구조를 감응적으로 드러내는 장치로 기능한다.

특히 [도판 12] 〈탕〉은 외부와 차단된 밀폐된 공간인 목욕탕을 배경으로, 감추고 싶은 신체를 드러낸 인물들을 통해 내면에 집중하는 인간의 상태를 상징적으로 드러낸 작품이다. 목욕탕이라는 공간은 사회적 외형이나 역할로부터 벗어난 장소로, 숨김과 꾸밈이 없는 '있는 그대로의 태도'가 자연스럽게 공존하며, '때 묻음'과 '정화'가 동시에 이루어지는 상징적 장소로 설정된다. 화면 속 인물들은 서로 물리적으로 떨어져 있으나 모두 유사한 자세와 태도를 취하고 있어, 고립 속의 연대감과 인간 존재의 보편성을 암시한다. 이는 인간이 독립된 주체이면서도 세계의 질서 안에 놓여 있는 존재임을 시사한다.

이 작품의 제작 계기는 연구자가 일상에서 '도를 아십니까?'라는 질문으로 접근해 온 이들에게 속아 상심을 겪은 경험에서 비롯된다. 그러나 이러한 상처를 외면하거나 분노로 응답하기보다는, 이해와 용서라는 감정으로 전환시키는 과정을 통해 작품이 구상되었다. 작품 중앙의 두 팔을 벌린 여성 인물은 마치 십자가에 못 박힌 그리스도의 자세를 취하고 있는데, 이는 용서와 희생, 그리고 초월적 사랑에 대한 상징적 표현으로 해석될 수 있다.

이처럼 고통과 상처는 단순히 회피하거나 억제해야 할 부정적 정서가 아니라, 인간 실존의 조건을 심화하여 이해하고, 내면을 성찰하며, 나아가 창조적 에너지로 전환될 수 있는 중요한 계기이자 '승화'의 과정이 될 수 있다. 상처와 치유는 상반된 개념처럼 보이지만, 서로를 전제로 한 변화의 흐름과 전환의 상호작용 속에 놓여 있으며, 예술은 이러한 내면의 과정을 외화하고 구조화하는

중요한 매개체로 작용한다.

따라서 내면 풍경은 단순한 시각적 재현을 넘어서, 인간의 내면을 탐색하고 세계의 질서를 시각화하며, 인식의 틀을 전환하고, 궁극적으로는 상실된 주체성을 회복하거나 분열된 인식을 통합하는 강력한 매개체로서 정서적 치유를 가능하게 한다.

## IV. 초월적 시선에 의한 조형적 표현

본 장에서는 초월적인 감각과 내면 풍경의 회화로 가능하게 하는 대표적인 조형적 요소들이 연구자의 개별작품에 어떻게 반영되고 있는지를 설명해 나갈 것이다. 연구자는 사물을 단순히 외형적으로 재현하는 것을 넘어서 존재의 본질과 세계의 흐름을 사유하고자 하는 태도에서 출발한다. 이 과정에서 부감 시점, 선과 색채, 공간 구조, 점경인물, 여백의 운용은 모두 중요한 조형적 수단으로 작용하며, 각각은 초월적 인식, 존재의 상호연결성, 감정의 해체와 같은 철학적 주제를 시각적으로 풀어내는 역할을 한다.

### 1. 작품의 조형적 요소

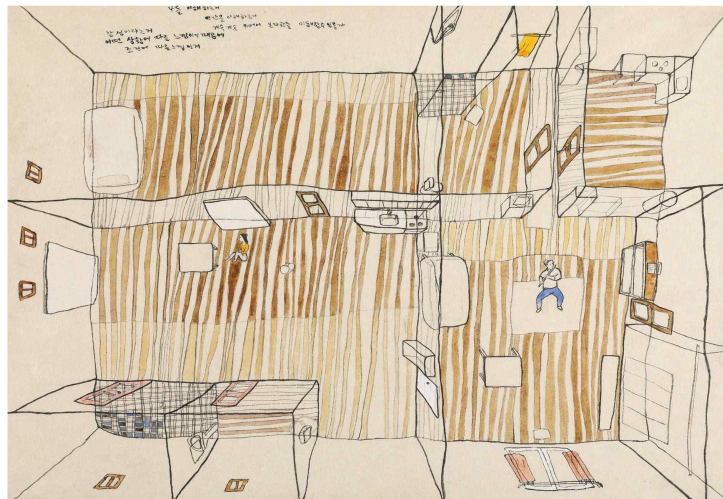
#### 1) 부감법

시점은 인간이 세계를 어떻게 인식하고 이해하는지를 반영하는 핵심적인 시각적 구성 요소이다. 특히 부감(俯瞰) 시점은 동양 회화에서 자주 발견되는 시선으로, 개별 사물보다 사물 간의 관계성과 전체적인 구조에 주목하는 통합적 시야를 제공한다. 본 연구자에게 있어 부감 시점은 단순한 시각적 장치가 아니라, 마음이나 세계의 질서와 같이 가시화되기 어려운 요소들을 관찰하고 사유하는 태도에서 비롯된 것이다.

연구자의 시선은 현실적 삶의 경험 속에서 마주한 내면의 층위와 감정의 흐름을 관찰하는 데서 출발하였으며, 이를 바탕으로 사물과 인간, 자연 간의 유기적 관계성을 탐구하고자 하였다. 마음은 가장 가까운 인식 대상이면서도 동시에 가장 파악하기 어려운 영역으로, 이에 대한 이해를 위해 연구자는 물리적

시야를 초월하는 부감 시점을 지속해서 활용해왔다.

이러한 보는 방식은 단지 형식적인 구도를 넘어, 자아에 대한 성찰을 기반으로 타자와 세계에 대한 인식을 확장하는 매개로 작용한다. 궁극적으로 부감 시점은 인간과 세계, 자아와 타자, 내부와 외부의 경계를 해체하고, 상호 관계성 속에서 더 통합된 인식에 도달하고자 하는 시각적 사유 구조로 기능한다.



【작품 1】 이영빈〈플롯 연주〉 30x40cm 한지에 분채 2023.

【작품 1】 「플롯 연주」는 “나를 이해하는 것, 인간을 이해하는 것, 위에서 자꾸자꾸 내려다본다 한들 이해할 수 있을까?”라는 문구와 함께 두 사람이 그려져 있다. 이 문장은 인간 이해의 한계와 인식 주체의 시선을 성찰하게 하며, 작가가 세계를 바라보는 태도와 통찰의 깊이를 드러낸다.

작품 속 화면 오른쪽에는 파란색 바지를 입은 남성이 플롯을 연주하고 있고, 왼쪽에는 노란색 티셔츠를 입은 여성이 플롯 연주자와는 반대 방향을 바라보며 제 일에 몰두하고 있다. 이 두 인물은 같은 공간에 있으나 서로 다른 방향을 향하고 있으며, 이는 서로를 완전히 이해하기 어려운 인간 존재의 간극을 시사한다. 인간은 자신의 한계를 직면하는 태도는 오히려 가능성과 창조적 변화를

가능케 한다. 바닥에 펼쳐진 마루 무늬는 일견 산만하면서도 일정한 반복성을 띠는데, 이는 일상적 삶의 불안정성과 동시에 그 안에 내재한 질서를 암시한다. 이러한 시각적 배치는, 타인을 완전히 이해하기 어려운 상황 속에서도 나름의 리듬과 질서 속에 삶이 이어짐을 상징적으로 드러낸다. 인간을 이해한다는 것이 단순한 분별이나 판단을 넘어, 마음으로 포용할 수 있을 때 비로소 가능해

진다는 깨달음을 바탕으로 탄생하였다. 【작품 2】 〈꼭 안아줄 거야, 삶이라는 거〉는 과거에 마주했던 타인의 고통을 온전히 이해하지 못했던 기억에서 출발하여, 시간이 흐른 후 비로소 그 아픔을 가늠하고자 했던 마음의 움직임을 담고 있다. 화면 속 실내에는 이불을 펴고 있는 작은 여인의 모습이 등장하는데, 이는 상처받은 존재를 감싸 안고자 하는 정서적 태도이자, 타인의 고통에



【작품 2】 이영빈〈꼭 안아줄 거야 삶이라는 거〉110x110cm 2024

통에 대한 공감적 시선을 상징한다. 외부의 자연과 내부의 공간이 평면적으로 연결되는 구도는 자아와 세계, 실내와 실외, 기억과 현재의 경계를 허물며, 치유의 감정이 예술적 풍경으로 전이되는 과정을 시각적으로 드러낸다. 이처럼 내면의 정서가 공간과 시점의 구성 속에 반영되는 방식은, 예술이 단순한 표현을 넘어 심리적 회복과 성찰의 장이 될 수 있음을 보여준다.

부감 시점은 높은 위치에서 아래를 내려다보는 구도의 특성상, 시각적 구성에 있어 상승과 하강의 이중적 효과를 동시에 유발한다. 이는 관람자로 하여금 화면 속 공간의 깊이와 높낮이를 입체적으로 인식하게 함으로써, 단순한 평면적 구성을 넘어선 심리적·형이상학적 공간 감각을 제공한다.

먼저, 상승(上昇)의 시각적 효과는 화면 위쪽으로 향하는 요소들의 배치와 함께, 관람자의 시선을 자연스럽게 위로 이끄는 방향성과 연결된다. 이는 곧 의식의 상승, 사유의 확장, 또는 영적 고양의 감각으로 해석될 수 있으며, 화면 속

인물이나 사물의 배치가 상향적으로 이루어질 경우, 일종의 초월적 지향성까지 내포하게 된다. 이러한 시선의 상승은 곧 내면의 고양이나 자아의 각성을 상징하는 시각적 장치로 작용한다. 동시에 작품 속에 인물은 작고 약하게 보이게 한다. 이는 인물의 나약함, 소외, 고독, 불안, 또는 위협받는 상황을 표현할 때 자주 사용된다. 이는 하강 효과를 일으킨다.



[도판 13] 이영빈<탕>  
172x64cm 장지에 먹, 천연염료, 2013.

따라서 부감 시점은 단순히 위에서 아래를 바라보는 물리적 시점이 아니라, 상승과 하강이라는 상반된 시선의 흐름을 동시에 내포함으로써, 존재의 연약함과 위대함을 동시에 느낄 수 있다. 존재의 가능성이나 위대함은 고정되어 있지 않다. 절대적으로 존재하지 않는다. 누구에게나 연약한 부분이 있고 또 누구에게나 강인하고 위대한 부분이 있다. 연구자는 흔히 나보다 강한 사람이라고 생각했던 사람이 사실은 보살핌이 필요한 병아리와 같은 존재인 것을 느끼고, 또 실제 병아리도 성모마리아와

같은 존재인 것을 깨닫는다. 존재의 연약함과 위대함은 동시에 가지고 있는데, 보는 관점에 따라 달라진다. 인간의 관계에서 오는 나쁨이나 좋음도 내 마음에서 보는 관점에 따라 달라진다. 이들은 하나의 존재 안에 함께 존재하는 양면성이며, 부감 시점은 이러한 감정과 관계의 교차를 통합적으로 포착하는 미학적 시선이다.

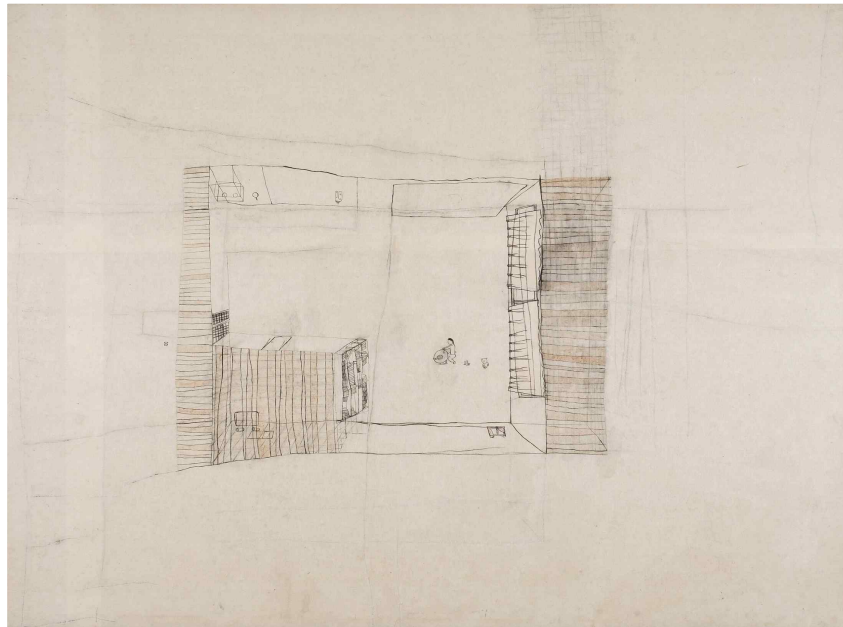
결과적으로 연구자의 부감 시점은 존재의 전체성, 사물과 공간의 상호 연결망을 감응적으로 인식하려는 초월적 조형 방식이다. 이는 동양의 관조적 태도와 서양 철학의 비판적 인식론, 그리고 불교 유식사상의 심층적 통찰이 조형적으로 융합된 결과이며, 연구자의 작업이 감정의 표출을 넘어 존재의 본질에 접근하고자 하는 미학적 태도임을 드러낸다.

## 2) 단순성과 여백

단순성과 여백은 동서양 미술에서 사유적 깊이를 시각적으로 환기하는 핵심 요소로 기능해왔다. 서양 회화에서는 20세기 미니멀리즘 미술이 대표적이며, 동양 회화 전통에서 여백은 동양 회화의 특징적 요소 중 하나로 여겨진다. 이는 단순한 공백이 아닌, 유무상생의 가능성을 품고 있다. 여백은 실존하는 無의 형상이라 할 수 있고, 정신성과 감응의 장으로 작용한다. 이처럼 단순성과 여백은 단지 조형적 절제가 아니라, 존재와 사물의 본질에 다가서기 위한 사유적 전략으로 기능한다.

연구자의 작업에서도 단순한 표현은 사물의 본질적 속성에 주목하여, 핵심적인 요소만을 남기고 불필요한 부분을 생략, 응축함으로써 본질에 대한 인식과 감각을 드러내는 방식이다. 이는 단순한 형태를 통해 사물의 내재한 의미를 응시하려는 태도이며, 불필요한 요소를 비워냄으로써 오히려 본질에 가까이 다가가려는 의지를 반영한다. 이러한 태도는 삶의 차원에서도 연결되는데, 마음속에

불필요한 감정이나 생각을 비워낼 때 비로소 진정한 가치와 의미를 자각할 수 있음을 시사한다. 여백과 단순한 조형 표현은 이러한 내면의 정확성을 시각화하는 수단으로 작용하며, 관람자에게 삶의 본질적인 가치에 대한 사유를 유도한다.



[도판 14] 〈방〉 123×154cm, 한지에 먹과 담채, 2011

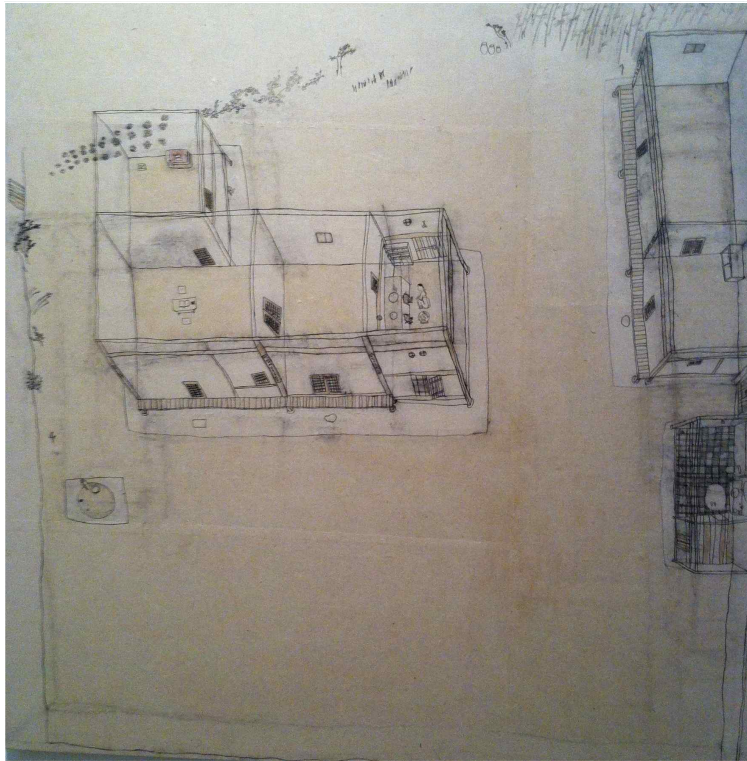
[도판 14] 〈방〉은 외부와의 접촉이 단절된 채, 고립된 실내 공간 속에서 오롯이 자신과 마주했던 시기의 자화상이다. 화면은 여백으로 가득 차 있고, 공간의 내부와 외부의 경계도 모호하게 가는 선으로 구성되어 있다. 화면 중앙에는 라면을 먹고 있는 인물이 앉아 있고, 그의 곁에는 그림 화판이 놓여 있어 예술 행위와 일상, 고독과 몰두의 경계가 자연스럽게 맞닿아 있다. 간소한 살림살이와 절제된 색채, 간결한 선묘는 물질적 외양보다 내면의 상태를 더욱 정직하게 드러내고자 하는 연구자의 태도를 반영한다. 여기서 단순한

형상과 절제된 구도는 작업만 하던 단순한 생활이 반영되어 있다. 창작은 무에서 유를 만드는 것이 아니라, 이미 존재하는 것의 의미를 새롭게 인식하고 발견하는 과정이며, 이때 '비움'은 중요한 전제 조건으로 작동한다.

여백, 그리고 그로 인해 생겨나는 시각적 긴장을 통해 감응의 층위를 드러낸다. 이는 감정의 재현을 넘어선 인식의 조형화이며, 감응의 질서를 통해 초월적 사유를 가능케 한다.

새로운 가치를 창조하고 기존의 관습을 초월하려는 예술적 시도는 본질적으로 외로움과 불안이라는 실존적 정서를 수용하는 태도를 전제로 한다. 이는 기존의 인식 틀을 넘어서는 데 따르는 고통과 불확실성을 감내하는 실존적 용기를 요구하며, 그러한 감내를 통해 비로소 초월적 인식의 지평이 열릴 수 있다.

'비운다'라는 것은 단지 시각적 요소를 제거하는 행위가 아니라, 불필요한 욕망과 감정, 언행을 내려놓는 수행적 태도를 포함한다. 이러한 비움의 실천은 곧 새로운 생성과 창조의 조건이 되며, 이는 불안이나 외로움의 수용과도 연결된다. 그러나 무는 고정된 속성이 아닌 유동적이고 상호작용하는 과정의 필연적인 일부이며 가능성을 품고 있다.



[도판 15] 이영빈 <한옥> 110x110cm 장지에 수묵 천연염료 2013

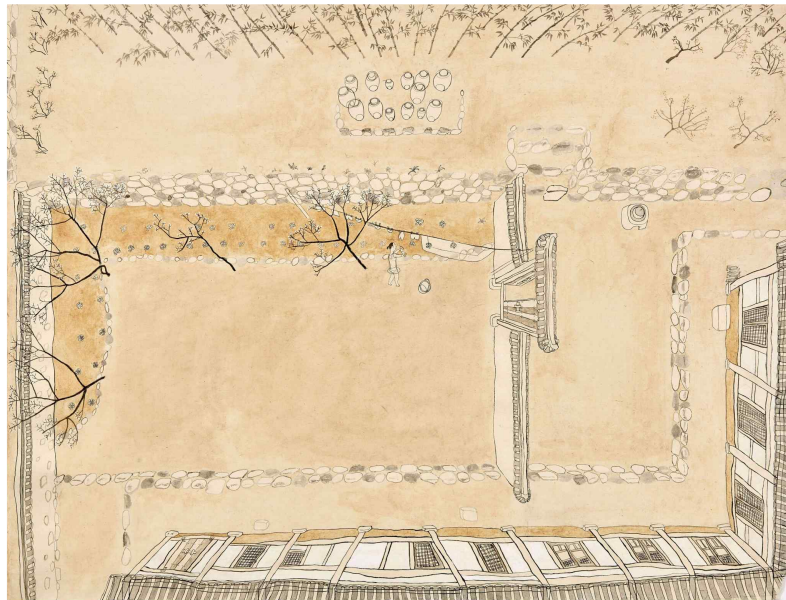
[도판 15] <한옥>은 한옥의 부엌에서 밥을 짓는 인물을 그린 그림으로, 일상의 행위를 통해 인간적 따뜻함과 삶의 진정성을 시각화하고자 하였다. 소박한 색채와 절제된 선의 사용은 단순함을 넘어서, 존재의 본질과 소중한 가치에 대한 사유를 반영한다. 특히 '비우는 것은 곧 채우는 것이다'라는 동양적 사유를 반영하듯, 화면의 여백과 간결한 구성이 오히려 감정과 내면의 깊이를 강조하는 역할을 한다.

전체적으로 부감 시점이 주로 사용되었으나, 한옥이나 인물 표현에 있어서는 고정된 정면 시점에서 벗어난 측시(斜視)를 통해 공간과 사물의 입체성을 강조하며, 특히 인물과 부엌, 가구 등의 배치는 일상적 행위의 리듬과 정서를 반영한다. 연구자는 부감 시점을 통해 전체적인 공간 질서를 조망하

고, 측시를 통해 각 사물의 물성과 관계성을 드러내며, 이는 단지 구조적 묘사를 넘어 존재에 대한 감응적 관찰을 시도한 결과라 할 수 있다.

마당과 방 사이에 존재하는 여백은 단순한 공간이 아니라, 마음을 환기하게 시키는 심리적 장(場)으로 작용하며, 담담한 색채의 마당은 황토 흙을 갈아 사용한 것으로, 꾸밈없는 한옥 마당에서 느낄 수 있는 충만함이 표현되었다.

따라서 단순성과 여백은 삶에 대한 깊은 사유를 가능하게 하고 현실에 더욱 다가가는 실천이라 할 수 있다. 그리고 그 안에서 피어나는 감응과 사랑의 가능성을 성찰하는 실천으로 읽을 수 있다. 이는 초월적 감응의 가능성에 관한 예술적 탐구이자, 삶의 필연적인 공허를 받아들이고 그것을 창조적 가능성으로 전환하고자 태도에 기반한 표현이다.



【작품 3】 이영빈 〈뒷마당〉 97x136cm 장지에 수묵 천연염료 2017

【작품 3】 〈뒷마당〉은 넓은 마당 공간을 배경으로, 이불을 널고 있는 인물

을 화면 중앙에 배치한 구성을 통해 일상의 사소한 행위를 중심으로 한 감각적 사유를 시각화한 작품이다. 작품 속 뒷마당은 배경의 뒷산과 자연스럽게 연결되어 있으나, 수직으로 솟은 대나무가 공간의 경계를 형성함으로써 마당을 외부로부터 차단하고, 그 안에 아늑한 분위기를 조성한다. 특히 마당은 담장에 의해 내부와 외부, 혹은 앞마당과 뒷마당으로 공간의 기능이 구분되어 있으며, 안쪽으로 들어갈수록 공간은 보다 깊이감을 형성한다.

화면 우측에는 한옥의 벽 일부가 등장하며, 전통적인 격자무늬가 놓인 문살은 일정한 간격과 밀도의 선들로 구성되어 여백과 조화를 이루는 동시에 강한 대비를 형성한다. 이러한 대비는 단순한 시각적 배치가 아니라, 비어 있는 공간이 사물의 밀도와 구조를 통해 오히려 더욱 가치 있게 드러날 수 있음을 시사한다. 즉, 여백은 단순히 '없음'을 의미하는 것이 아니라, 오히려 주변 사물들과의 관계 속에서 존재의 의미를 부각하게 시키는 적극적인 구성 요소로 작동한다.

본 작품은 공간의 물리적 구조와 일상의 행위를 통해, 사물과 인간, 여백과 밀도, 내부와 외부가 상호 긴장 속에서 조화를 이루는 구조를 시각적으로 구현하고 있으며, 이는 연구자가 지속해서 탐구해 온 존재와 인식, 경계와 연결의 문제를 회화적으로 형상화한 예라 할 수 있다.

### 3) 선으로 드러나는 감정

연구자에게 있어 '선'은 단순한 형식적 외곽이 아니라, 사물의 무상성 속에서 도 변하지 않는 본질에 접근하고자 하는 사유의 궤적이다. 이러한 심오한 사유를 담아내는 조형 언어로서 연구자의 작업에서는 가느다란 일정한 굵기의 선이 두드러지게 나타난다. 또한 조금은 어눌한 듯한 연구자의 정서가 묻어나는 미세하고 흔들리는 선은 인간의 연약함과 감정의 미세한 떨림을 담아내는 호흡의 흔적이다. 또한 일관된 기늘기의 형식을 통해 우주 질서를 담고 있는, 모든

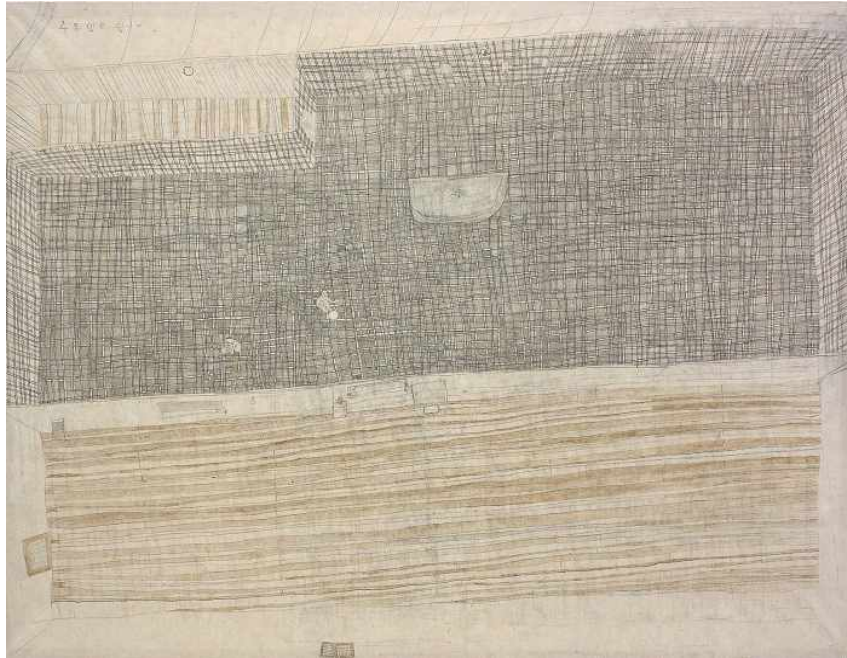
존재의 위대함을 드러내고자 하는 연구자의 시선을 반영한다.

이처럼 간결하고 일정한 선은 인간의 보편적인 감정인 '연민'을 통해 관람자의 내면을 자극하고, 궁극적으로는 '초월적 시선'으로 '내면 풍경'을 통찰하게 하는 중요한 매개로 기능한다. 연구자는 인간이 누구나 겪는 삶의 조건, 즉 고통과 외로움, 생존의 욕구와 정서적 의존성을 통해 존재 간의 본질적인 동질성과 감응 가능성을 사유해 왔다. 누구나 배가 고프고, 사랑받고 싶어 하며, 고통 속에서도 살아내려는 마음을 지니고 있다는 인식은, 작업에 나타나는 인물의 왜소함이나 약함을 연민의 시선으로 바라보게 만든다. 예로부터 사람들은 인간의 이타적인 감정인 연민의 정을 도덕적 삶의 근간 가운데 하나로 여겨왔다. 그리스도교에서 강조해 온 규율이나 불가의 자비도, 유가의 측은지심도 연민의 정의 또 다른 형태다.<sup>51)</sup> 연민을 통해 인간은 타인과 깊이 연결되고, 자신의 존재를 더욱 풍요롭게 구성할 수 있다고 보았는데, 이러한 관점은 고통에 대한 자각과 타자에 대한 감응을 중시해 온 불교적 자비 사유와도 일정한 철학적 맥락을 공유한다. 이는 단순화된 선이 오히려 존재의 취약성과 내면의 정직함을 드러내며, 감상자에게 감정의 깊은 울림을 끌어낼 수 있음을 시사한다. 이처럼 '연민'의 시선은 외형적 판단을 넘어선 존재의 본질에 대한 성찰을 유도함으로써, '초월적 시선'을 향한 첫걸음이 된다.

[도판 16] 〈탕〉 작품은 목욕탕을 배경으로, 두 명의 여성이 서로 다른 방향을 바라보며 몰입하고 있는 장면을 담고 있다. 작업화면 왼쪽 상단에는 목욕탕 휴일에 흔히 볼 수 있는 문구인 '수요일엔 쉽니다'라는 글귀가 등장하며, 이는 일상 속에서 쉼의 의미를 은유적으로 환기한다. 이는 연구자가 작업의 압박감과 강박 속에서 그림을 그리던 어느 날, 옆에서 언니가 굴에 대해 열변을 토하던 순간을 기록한 드로잉에서 출발하였다. 굴이나 감자와 같은 소박한 일상 소재에 대한 대화를 들으며, 연구자는 삶의 가벼움과 편안함 속에서 위로와 연민의 감정을 포착하였다.

---

51) 프리드리히 니체 지음, 정동호 옮김, 『차라투스트라는 이렇게 말했다』 책세상, 2021. p. 204.



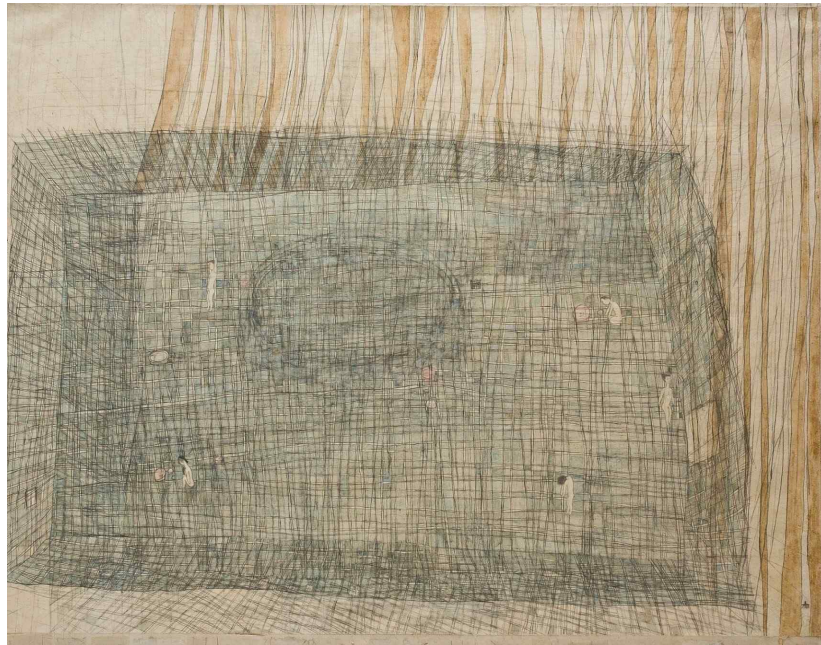
[도판 16] 이영빈〈탕〉 120x160cm 한지에 수묵 천연염료 2011

이 작품은 그러한 순간의 감정과 기억을 시각화한 작업으로, 무거운 작업 의식 속에서 감지된 인간 존재에 대한 따뜻한 시선이 녹아 있다.

화면 구성은 위와 아래로 명확하게 구분되며, 상단에는 돌가루를 곱게 갈아 표현한 촘촘한 격자형 타일 문양이 배치되고, 하단에는 영성하면서도 반복적으로 그어진 가로선들이 탈의실의 마루를 표현한다. 이 두 공간은 형식적으로는 구분되어 있지만, 탕 안에 연결된 사우나실 구조와 마루 문양의 시각적 연속성으로 인해 실질적으로는 유기적으로 이어져 있다.

특히 화면을 가로지르는 선들은 단순한 구조적 요소를 넘어, 연구자의 내면적 긴장과 사유의 흔적을 담아낸다. 강박적으로 반복된 선 긋기와 정성스레 채색된 타일 하나하나의 고된 집중의 결과이며, 이러한 조형 언어는 연구자가 마주한 내면의 갈등과 정서적 위안을 동시에 상징한다. 하단의 느슨한 선묘는 그에 반해 해방된 호흡을 암시하며, 삶의 경직과 이완, 일상과 사유의 교차 지점

을 담아낸다.



[도판 17] 이영빈 〈탕〉 110x160cm 한지에 연필 천연염료 2013

[도판 17] 〈탕〉은 목욕탕에서 몸을 씻는 인물을 소재로 하여, 정확과 비움의 행위를 중심으로 구성된 작품이다. 본 작업은 기존의 먹선 표현 방식과는 달리, 연필 선으로 그리고 지우개로 지우는 과정을 반복하며 제작되었으며, 이에 따라 화면에는 그 흔적들이 고스란히 남아 있다. 이러한 반복적인 드로잉과 지움의 행위는 단순한 형식적 기법을 넘어, 삶의 흐름과 그 안에서 경험되는 내적 변화의 과정을 상징적으로 담아낸다.

특히 화면에 나타나는 수직과 수평의 선들은 연속적이면서도 교차적인 구조를 형성하고 있으며, 이는 삶의 이면에 자리한 음과 양의 교차와 순환, 즉 상반된 가치와 경험들이 맞물리며 삶을 구성해 나가는 원리를 시각적으로 구현한 것이다. 반복적 선의 교차는 화면에 깊이를 부여하며, 동시에 삶의 반복과 흔

적, 그리고 그 과정에서 축적되는 시간의 밀도를 암시한다.

이러한 구성은 성공과 실패, 기쁨과 고통, 완성과 불완전함이 서로 교차하고 순환하는 인간 존재의 경험 구조를 은유적으로 표현한 것이며, 이는 궁극적으로 성숙한 삶에 이르는 데 필요한 내면의 조건이자 감정적 정화의 과정으로 해석될 수 있다. 따라서 본 작품은 단순한 신체의 정화 행위에서 나아가, 삶의 본질적 구조와 존재의 심층적 사유를 드러내는 초월적 시선의 시각화라 할 수 있다.

더 나아가, 반복적인 섬세한 필선의 축적, 가느다란 선의 무수한 반복은, 비록 미약한 힘일지라도, 그것이 축적될 때 결국 커다란 힘으로 전환된다는 사실을 환기시키는 역할을 한다. 내면의 끊임없는 질문과 관찰은 '초월적 시선'을 가능하게 한다. 이는 유한한 인간의 한계를 극복하여, 무한한 가능성에 대한 인식을 유도하며, 관람자가 제한된 시선에서 벗어나 보다 본질적이고 형이상학적인 차원의 시선에 도달하도록 한다. 이처럼 반복은 시각적 형식을 통해 내면의 사유를 자극하고, 인식의 전환을 일으키는 초월적 장치로 기능하며, 이는 '초월적 시선에 의한 내면 풍경'을 경험하게 하는 조형 언어라 할 수 있다.

결론적으로, 같은 굵기의 가느다란 선의 반복은 모든 존재가 지닌 다양한 감정들이 서로 교차하며 공존하고 있음을 드러내는 조형적 표현으로 이해될 수 있다. 이는 존재의 이중적 속성이 시각적으로 병치된 형식으로, 내면적 사유와 존재론적 통찰을 함축하고 있다고 볼 수 있다.

#### 4) 색채와 재료

동양화의 채색은 단순히 형태를 묘사하는 데 그치지 않고, 내면의 정서와 자연의 이치를 반영하려는 표현 방식으로 기능한다. 이는 외형보다 정신성을 중시하는 동양 회화의 전통과 맞닿아 있으며, 사의적(寫意的) 표현을 강화하기 위한 수단으로 채색이 사용되기도 한다.

본 절에서는 연구자의 회화에서 사용된 색채와 재료가 단순한 시각적 장치가 아니라, 초월적 인식과 내면적 사유를 구현하는 물질적 기반으로 작용하고 있음을 서술하고자 한다.

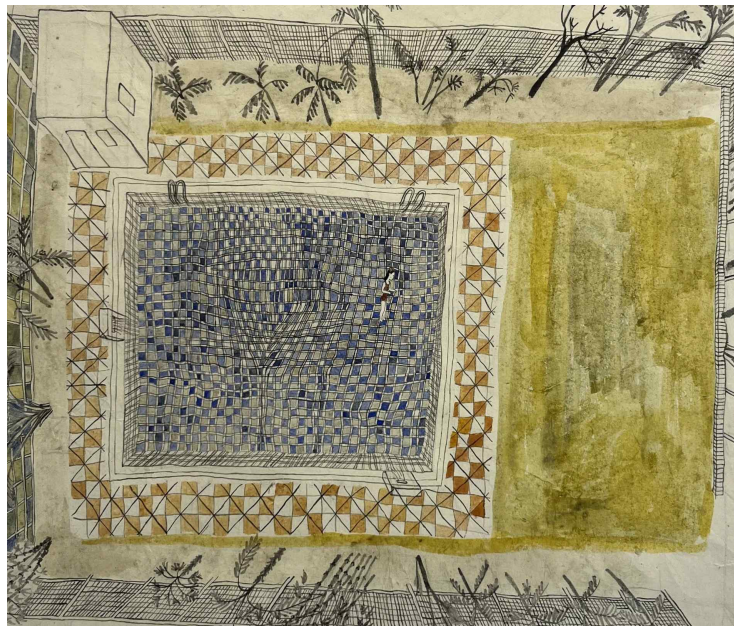
연구자는 전통 기법으로 제작된 천연 닥 원료의 한지를 사용한다. 소목, 치자, 쪽 등 일상적인 산책 과정에서 얻은 식물성 재료를 활용하여 가열 과정 및 pH 조절을 통해 직접 제작하여 회화에 적용하고 있다. 이러한 색채는 재료의 자연성과 더불어 먹선과 조화를 이루며, 시각적으로 과도하게 두드러지지 않고 은은한 울림을 전달할 뿐만 아니라, 사물과 자아를 있는 그대로 받아들이고자 하는 존재론적 태도를 시각화하는 행위이다. 특히 먹과 천연염료가 빚어내는 조화는, 자연의 질서와 인간의 감정이 상호 감응하는 구조를 형성하며, 이는 동양 미학에서 중시하는 단순성과 여백, 그리고 비움의 철학과도 깊은 관련을 맺고 있다.

이는 보는 이로 하여금 세계의 유동성과 제한성을 환기시키는 조형적 장치로 기능하며, 소박하고 절제된 색채 운용은 삶과 자연에 대한 겸허한 태도, 그리고 초월적 감응을 지향하는 연구자의 회화적 태도를 반영한다.

【작품 4】〈Pool〉은 야외 수영장을 배경으로, 인물을 부감 시점의 구도를 통해 구성한 작업이다. 화면 중앙에는 수영장이 위치하고, 좌측에는 연두색 잔디밭이 펼쳐지며, 주변을 둘러싼 야자수와 펜스가 공간 전체에 구조적 질서를 부여한다. 야자수의 잎과 펜스는 먹선으로 표현되었으며, 이는 생동감 있는 선묘

를 통해 자연스러운 리듬과 유기적 흐름을 형성한다.

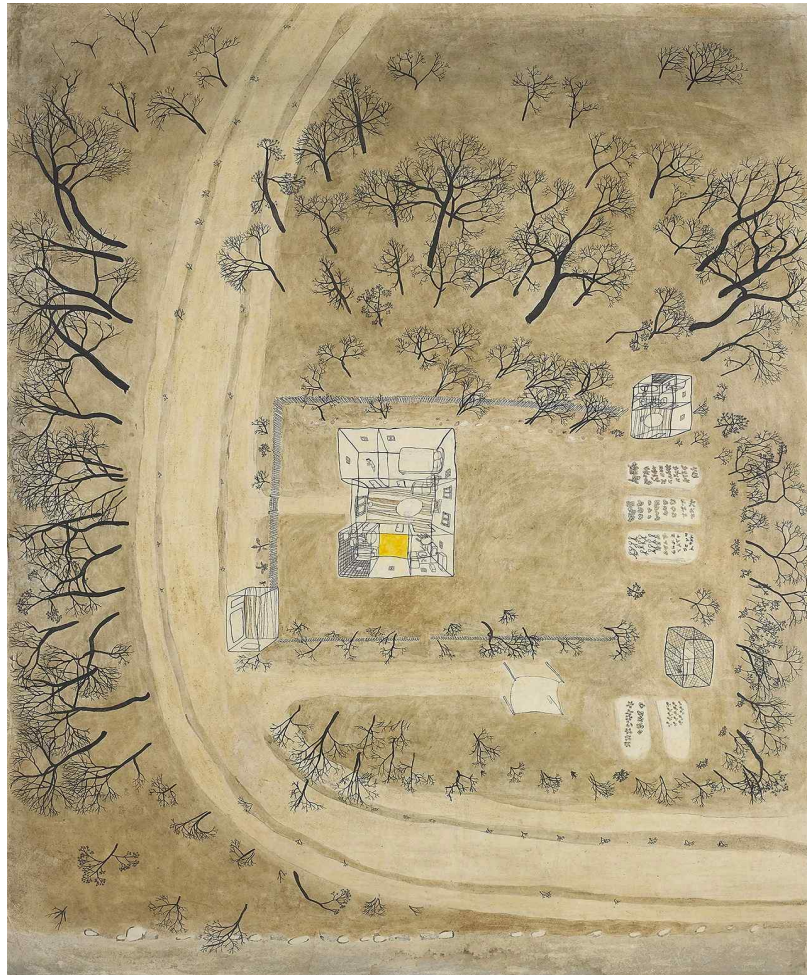
잔디밭에 사용된 연두색은 치자의 황색과 쪽의 청색을 혼합하여 얻은 천연염료이며, 인도를 구성하는 붉은 벽돌 바닥은 소목에서 추출한 적색에 치자의 색을 더해 표현되었다.



【작품 4】 이영빈 <pool> 46x57cm 한지에 먹 천연염료 2025

수영장 타일에 나타나는 다양한 푸른색 계열은 쪽, 먹, 호분 등을 혼합함으로써 구현된 것으로, 색의 층위와 깊이를 통해 현시성을 초월한 분위기를 자아낸다. 이와 같은 천연염료와 한지, 먹을 활용한 표현은 아교의 농도와 물의 양에 따라 번짐이나 얼룩 등 예측 불가능한 우연성을 동반한다. 이는 화면 위에 존재의 고정된 형태를 부여하기보다는, 유동적이고 열려 있는 세계의 질서를 반영하는 조형 방식이라 할 수 있다. 잔디밭의 얼룩, 야자수의 먹선이 번짐과 같은 즉흥적 표현은 작가의 통제된 행위가 아닌, 자연과의 호흡, 우주의 기운과의 감응 속에서 탄생한 결과물로 이해된다. 이러한 표현은 자연의 역동성과 조화

에 기반하여, 현실의 구체성과 초월적 분위기를 동시에 전달하고자 한 연구자의 의도를 반영한다.



【작품 5】 이영빈〈눈 오는 날〉 130x96cm 한지에 먹 천연염료 2024

【작품 5】 〈눈 오는 날〉은 잎이 떨어진 겨울나무들이 둘러싼 자연 공간 안에 있는 작업실과, 그 안에서 작업에 몰두하고 있는 인물을 표현한 작품이다. 추운 겨울날, 눈이 내리는 풍경 속에서 작업하는 인물의 모습은 창작 행위가 지닌 양면성인, 고통스러우면서도 동시에 아름다울 수 있다는 점을 상징적으로 드러

낸다. 화면에 표현된 흰색 호분은 밤송이에서 추출한 바닥의 황토색과 대비되며, 더욱 환하고 투명한 질감을 형성한다. 이처럼 흰색과 황토색은 각각의 색으로서의 아름다움보다는, 상호 관계와 조화를 이루는 배치 속에서 그 미적 가치가 강화된다. 색채는 단지 시각적 효과를 위한 요소가 아니라, 감정의 상태와 창작의 태도를 반영하는 조형적 장치로 기능하며, 자연과 인간, 추위와 따뜻함, 고통과 아름다움이라는 이중적 감각을 하나의 장면 안에서 감응적으로 통합하고자 하는 연구자의 의도가 담겨 있다.



【작품 6】 이영빈〈봄〉  
53x45cm 한지에 수묵과 천연염료 2024

【작품 6】 〈봄〉은 작은 집의 내부 공간과 상록수가 자라는 외부 공간이 하나의 화면 안에서 공존하도록 구성된 작품으로, 실내외의 경계를 허물며 공간적 연속성과 통합성을 시각화한 예이다. 붉은색의 보도블록과 은은한 흙, 바닥은 먹색으로 처리된 찾길과 조화를 이루며, 화면에 수평성과 깊이를 동시에 형성한다. 특히 실외의 흙, 바닥은 실제 고운 흙을 곱게 갈아 안료화한 후 화면에 채색하였으며, 보도블록에 표현된 붉은색은 소목(蘇木)을 가열하여 추출한 염료에 잿물 등의 천연 매염제를 혼합하고, pH를 조절하는 과정을 거쳐 발색력을 극대화한 것이다.

소목에서 추출된 붉은색은 일반적으로 강렬한 색감으로 발현되지만, 본

소목에서 추출된 붉은색은 일반적으로 강렬한 색감으로 발현되지만, 본

작품에서는 정적인 화면 구성과 절제된 공간 배치와 결합되어 오히려 고요하고 내면적인 감정의 결을 드러낸다. 이러한 색채의 활용은 단순한 시각적 자극을 넘어, 동양화 특유의 시간성과 정서성을 함의하며, 현실의 공간을 초월적 분위기와 결합하는 조형적 매개로 기능한다.



【작품 7】 이영빈〈밝은 방 어두운 밖〉 91x65cm 한지에 수묵과 천연염료 2022

즉, 천연염료가 지닌 자연스러운 물성과 그로 인한 감정적 울림은 화면 안에서 절제된 구성과 조화를 이루며, 감상자에게 내면의 고요함과 정서적 감응을 유도한다. 본 작품은 물질과 정서, 자연과 공간, 내면과 외부 세계 간의 유기적 관계를 형상화함으로써, 초월적 사유와 동양적 미감이 조응하는 시각적 구조를 구현하고 있다.

먹은 동양화에서 핵심적인 조형 재료로, 안료와 염료의 성질을 동시에 지니고 있어서, 염색, 채색 등 다양한 방식으로 응용될 수 있다. 이

는 서양 회화에서 유례를 찾기 어려운 동양 고유의 재료로, 단순한 검정의 기능을 넘어서 ‘현(玄)’이라는 한자에 담긴 심오하고 신비로운 내면의 세계를 상징한다. 먹은 명확히 드러나기보다는 사물의 깊이와 정서를 암시하는 방식으로 작용하며, 시각을 통한 감응의 층위를 확장하게 시킨다.

【작품 7】 〈밝은 방 어두운 밤〉은 어둠이 내린 밤, 실내등이 켜진 방과 그 안에 머무는 인물을 부감 구도로 구성한 작업이다. 작품 속 건축 구조는 연구자가 과거에 실제로 거주하거나 여행 중 머물렀던 장소의 기억을 바탕으로 재구성한 것이다. 화면은 ‘밝은 방’과 ‘어두운 밤’의 대비를 통해 만남과 이별, 생성과 소멸이 반복되었던 지난 시간 들을 조형적으로 환기한다. 마룻바닥은 밤송이를 삶아 얻은 천연염료를 활용하여 채색되었고, 실외의 어둠은 먹에 아교를 혼합하여 염료처럼 사용함으로써 깊이 있는 음영과 감정의 농도를 표현하였다. 이처럼 먹은 물성과 색채를 동시에 내포하며, 기억의 장소를 감각적 사유의 공간으로 전환하는 조형 매체로 기능하고 있다.

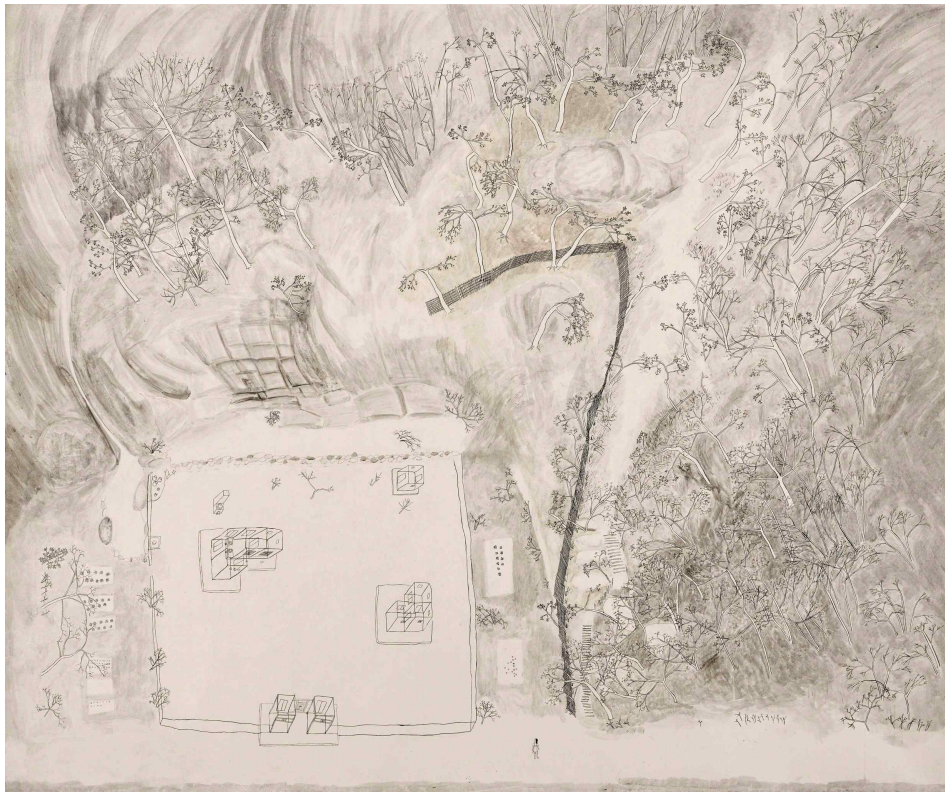
본 절에서는 천연염료와 먹, 한지와 같은 전통 재료를 활용한 작품들을 중심으로, 색채와 재료가 단순한 시각적 장치를 넘어 초월적 시선과 내면적 감응을 구현하는 조형적 수단으로 작용함을 서술하였다. 연구자의 작업은 재료의 물성을 존중하며, 그 자연스러운 번짐과 우연성을 수용함으로써 세계와의 감응적 관계를 드러낸다. 절제된 색채 운용과 천연 재료의 유기적 조화는 동양 회화 특유의 정서성과 시간성을 담아내며, 감상자가 존재의 깊이와 고요한 내면에 닿게 하는 초월적 감각을 환기하게 시킨다.

## 2. 작품의 내면적 표현 요소

### 1) 점경인물과 서사

동양 회화에서 점경인물은 광대한 자연 풍경 속에 매우 작은 비율로 배치되는 것이 일반적이다. 이는 인물을 축소함으로써 자연의 광활함이 강조되며, 인간과 자연 사이의 위계적 구분을 전제하지 않고, 인간을 자연 일부로 포섭하는

동양적 존재론을 반영한다. 특히 노장사상의 무위자연(無爲自然)은 인간이 자연의 질서에 순응하며, 인위적 조작 없이 전체 생명 흐름 속에 조화롭게 존재할 것을 강조한다. 점경인물은 이러한 철학적 태도를 시각적으로 구현하며, 동시에 존재의 상대성과 무상성을 은유적으로 환기한다. 거대한 자연 앞에 놓인 작은 인간 형상은 개체적 자아의 미약함과 존재 간 상호연결성을 상징적으로 드러낸다. 연구자의 작업에서 점경인물은 이와 같은 전통적 조형 원리를 계승하면서도, 보다 주체적이고 의식적인 위치로 전환된다. 인물은 단지 자연에 순응하는 존재로 그려지지 않고, 자연을 관찰하고 사유하며 내면의 진실에 다가가려는 존재로 형상화된다.



【작품 8】 이영빈〈뒷산〉 200x164cm 장지에 수묵담채 2024

【작품 8】〈뒷산〉은 연구자의 작업실 뒤편 산을 실제 등산하며 관찰한 경험을 바탕으로 한 작업으로, 산을 단순한 배경이 아닌 독립된 사물로 인식하고, 그 앞에 있는 인간의 자리를 실측하며 구성하였다. 인물의 크기는 작게 표현되었지만, 이는 의도된 축소가 아니라 걸음걸이 수에 따라 대상을 실측한 결과이며, 자연의 질서와 인간 존재의 비율을 현실적으로 인식하고자 한 태도에서 비롯되었다. 먹으로 빠르게 표현된 단단한 바위는 자연스럽게 양감을 획득하였고, 우거진 나무들은 묘사적 정확성보다는 현상의 복잡성과 불완전함을 담아내는 방식으로 표현되었다. 화면 속에는 집과 작업실, 그리고 그 안에 있는 인물이 등장하며, 관람자가 자아와 세계의 관계를 반추하게 하고 인식의 전환을 유도한다.

이러한 점경인물은 전통 산수화에서의 수동적이고 순응적인 존재와는 달리, 사유하고 응시하며 진실에 접근하려는 주체적 태도를 지닌다. 이는 단순한 답습이 아니라, 직접 보고 느끼고 표현하는 현대적 관점에서 재해석된 점경인물로서, 시선의 구조와 존재의 위치를 새롭게 구성하려는 초월적 미학의 조형적 구현으로 해석된다.

작품에서 ‘크고 작음’은 고정된 속성이 아니라 관계 속에서 구성된다. 인물을 작게 표현함으로써 오히려 광대한 자연의 숭고함이 두드러지며, 이는 ‘큰 것은 작은 것에 의해 크고, 작은 것은 큰 것에 의해 작다’라는 공사상(空思想)의 상대적 인식과 맥을 같이한다. 점경인물은 독립된 실체가 아닌, 관계적 맥락 속에서 구성되는 존재론적 시선을 시각적 구조로 드러내는 장치로 기능한다.



【작품 9】 이영빈〈얼음판 위의 스케이트〉 164x164cm 장지에 수묵담채 2024

【작품 9】 〈얼음판 위에 스케이트〉는 연구자의 작업실 근처 산을 산책하며 관찰한 실제 풍경을 바탕으로 구성한 작업으로, 해당 공간을 부감 시점으로 재구성하여 인간 존재와 자연, 일상적 삶의 다층적 의미를 입체적으로 시각화하고자 하였다. 화면 상단에는 암벽 아래로 얼어붙은 작은 호수가 위치하며, 그 위에서 스케이트를 타는 인물들이 점경 형태로 배치되어 있다. 스케이트를 타는 인물 중에는 빠른 속도로 질주하는 인물이 있는가 하면, 중심을 잃고 넘어져 미끄러진 인물도 존재한다. 이러한 장면은 단순한 서술적 묘사에 그치지 않

고, ‘실패는 성공의 어머니’라는 암시적 내러티브를 내포하며, 넘어짐과 실수를 삶의 일부로 수용하는 사유적 태도를 유도한다.

암벽과 얼음판은 먹의 농도와 붓질의 속도를 조절하여 하나의 공간으로 자연스럽게 통합되었으며, 이는 단단함과 유동성, 수직성과 수평성 같은 상반된 성질들이 공존하는 공간 구조를 형성한다. 겨울이라는 계절성과 호수의 결빙 상태는 외부 환경의 차가움을 드러내는 동시에, 그 안에서 가능성을 품은 존재의 역동성을 암시한다. 일반적으로 부정적으로 인식되는 ‘추위’는 본 작업에서 오히려 스케이트를 가능케 한 전제 조건으로 작용하며, 이는 부정적 조건 또한 삶의 일부로 전환될 수 있다는 인식의 전환을 담고 있다. 나아가 연구자는 얼음이 다시 물로 돌아가는 자연의 순환 구조를 통해, 우리가 흔히 외면하는 ‘죽음’조차 하나의 변화 과정으로 이해될 수 있다는 형이상학적 사유를 작품에 투영하고자 하였다.

화면 하단의 다가구 주택 장면에서는 각기 다른 방 안에서 생활하는 인물들이 묘사되며, 사유와 통찰은 결코 비일상의 영역이 아니라, 평범한 일상에서도 이루어진다는 점을 환기하게 시킨다. 닭과 소가 있는 가축우리, 산으로 둘러싸인 마을 구조는 인간과 자연, 생명과 시간의 흐름이 유기적으로 연결되어 있다는 세계관을 드러낸다. <얼음판 위에 스케이트>는 인간의 존재와 삶의 다양한 국면인 성장과 실패, 추위와 생명, 개체와 환경이 분리되지 않고 하나의 생명이 있는 흐름 속에 통합되어 있다는 인식을 조형적으로 구현한 사례라 할 수 있다.



【작품 10】 이영빈〈Understand〉 200x194cm 한지에 수묵 천연염료 2024

【작품 10】 「Understand」는 삶의 공간과 우주의 흐름이 유기적으로 연결되어 있다는 인식을 시각적으로 구현한 작업이다. 작품 제목인 ‘Understand’는 산스크리트어 antar와 영어 stand의 결합어로, ‘~사이에 서다’를 의미한다.<sup>52)</sup>

52) 박은영, 「가까이서 또 멀리서, 세상 속 나를 보다.」, 《이영빈 개인전 도록》, 안상철미술관, 2024, p.54.

이는 이해란 어느 한 편에 고정된 입장이 아니라, 둘 사이에 서는 존재적 태도에서 비롯된다는 사유를 내포한다. 이러한 사유는 화면의 구조적 구성과 상징적 행위를 통해 조형적으로 표현된다.

화면 상단에는 수직적으로 하늘을 향해 뻗은 나무와, 먹으로 처리된 단단한 바위 면이 묘사되어 있으며, 이는 평평하게 펼쳐진 수평의 바닥과 대조를 이루며 공간의 긴장과 조화를 형성한다. 수직과 수평의 대비는 곧 인간 존재가 ‘위’와 ‘아래’, ‘우주’와 ‘땅’, ‘정신’과 ‘현실’ 사이에 위치함을 은유적으로 드러낸다. 이러한 대조 속에서 인물은 화면 중앙에 위치하며, 두 팔을, 하늘을 향해 번쩍들어 올린 자세로 표현되어 있다. 이 열린 몸짓은 자아가 세계와 접촉하고자 하는 상징적 행위로 해석되며, 자연과 우주 속에서 자아의 자리를 찾고자 하는 존재적 자세를 시각화한 것이다. 또한 인물 주변의 건물, 외부에 펼쳐진 산과 나무, 밭과 연못 등은 부감 시점으로 구성되어 있으며, 이는 단일한 시선이 아니라 사물 간 관계를 입체적으로 조망하려는 감응적 시선을 반영한다. 본 작업은 우주의 거대한 흐름 속에서 인간 존재가 비록 미약하나, 그 흐름에 능동적으로 참여하고자 하는 의지를 담고 있으며, 이는 자아와 세계, 내부와 외부, 주체와 타자 간의 경계를 초월하려는 조형적 태도로 이해될 수 있다.

## 2) 투명한 시선과 막의 제거

연구자의 태도로써 투명한 시선에 의한 구조는 인간과 세계를 좀 더 깊이 있게 이해하고 가능하면 많은 것을 드러내고자 하는 시선이다. 세계를 인식하고 내면을 표현하는 초월적 방식의 일환으로 작동하며, 감정과 사물, 시간과 공간 사이에 놓인 막을 걷어내고 본질에 접근하려는 미학적 장치로 작동된다. 연구자의 작업에서 나타나는 투명한 시선과 막이 제거된 표현은 어린아이의 그림에서도 유사하게 발견된다. 어린아이는 눈에 보이지 않는 사물의 내부나 뒷면까지

지도 함께 표현하려는 경향이 나타나며, 이는 시각적 경험을 초월한 존재의 전체성을 직관적으로 파악하려는 성향으로 해석할 수 있다. 루돌프 아른하임은 ‘본다는 것’이 단순한 시각적 수용이 아니라, 대상의 본질적 구조를 파악하고 이를 전체적으로 조직하는 인지적 활동임을 강조한다.<sup>53)</sup>

연구자 작품에 표현된 공간들은 분명히 물리적으로는 구분되어 있다. 벽은 방과 거실을 나누고, 창은 안과 밖을 가르며, 기둥은 구조를 분절한다. 그러나 이러한 구분은 인간의 인식이 만들어 낸 것이다. 실제로 그 공간을 가득 채우고 있는 것은 ‘공기’이며, 그 공기는 벽을 기준으로 나뉘는 것이 아니라, 끊임 없이 연결되어 순환한다. 이는 곧 마음의 구조와도 유사하다. 마음은 가족, 사회, 조직이라는 이름 아래 구분되지만, 실상 그 안에서 작동하는 감정의 흐름이나 인식의 과정은 벽처럼 딱 나뉘어 떨어지는 것이 아니다. 오히려 마음은 하나의 공간처럼 유동하며, 상황과 관계, 감응에 따라 달라진다. 이는 거실과 방이 문으로 나뉘는 동시에 통로를 통해 연결된 것처럼, 자아와 타자, 안과 밖의 관계 또한 단절이 아니라 상호작용과 흐름 안에 존재한다는 사실을 시각적으로 드러낸다.

이러한 경계의 해체는 감정의 층위에서도 유사한 구조를 가진다. 슬픔은 기쁨의 가능성을 품고 있으며, 역경은 곧 번영을 위한 성장의 자원이 되기도 한다. 감정과 상황, 자아와 타자, 내면과 외부는 고정된 실체가 아니라 상호 전이하고 공존하는 관계적 흐름으로 파악되어야 한다. 본 연구자는 이러한 인식 속에서 감정을 대상화하지 않고, 흐름 속에서 관조하고 수용하는 태도를 작업에 반영하고자 하였다.

인간은 단지 자기 자신의 마음만을 인지하는 존재가 아닌 타인의 감정과

---

53) 루돌프 아른하임 지음, 김춘일 옮김, 『美術과 視知學』 미진사, 1995, p. 47.

“형은 대상의 본질적 특징을 규정해주는 모양이다. 형은 위치와 방향을 제외한 사물의 공간적 면모를 가리킨다. 다시 말해서, 대상의 오리엔테이션, 생김새, 성격, 특질을 말해주는 어떤 형태의 윤곽이랄 수 있다. 어떤 대상의 형이란 물질적인 형태의 실제적인 경계선과 반드시 동일하지는 않다. 그러므로 어떤 대상의 진정한 형은 그 본질적인 공간적 특성에 의해서 규정되는 것이다.”

내면을 부분적으로나마 인식할 수 있는 감응 능력을 지니고 있으며, 일상에서 우리는 대화나 몸짓, 표정, 혹은 미세한 행동의 단서를 통해 상대방의 감정 상태와 내면을 유추하고 감지한다. 이는 단순한 추측이나 논리적 판단을 넘어서, 일종의 직관적 감응이기도 하다. 실제로 무속적 전통에서는 무당이 타인의 마음을 읽는 능력을 지닌 존재로 인식됐으며, 이는 인간이 가진 감응 능력이 특정한 훈련이나 민감성을 통해 강화될 수 있음을 시사한다.

마음이라는 것은 고정되거나 실체화된 것이 아니라, 끊임없이 변화하고 유동하는 성질을 갖는다. 따라서 타인의 마음을 정확히 파악하는 데는 오차와 착오의 가능성이 내재하지만, 그런데도 인간은 서로의 마음을 ‘읽고’ 또 ‘읽히는’ 존재로 살아간다. 이러한 감응적 관계는 단지 정보 전달을 넘어서, 정서적 교감과 상호 치유의 가능성을 내포한다. 본 연구자는 이러한 감응의 능력이 인간 고유의 신성과도 유사한 층위를 지닌다고 보며, 이는 예술을 매개로 한 관계적 치유, 또는 감정의 공명과 깊은 관련이 있음을 주목하고자 한다.

연구자의 작업에서는 구조물이나 공간이 실재적으로 분리되지 않고, 단면적이거나 투명한 형태로 표현된다. 벽, 창, 기둥과 같은 구조물들은 완전히 가로막지 않으며, 내부와 외부, 사물과 사물 사이의 경계를 흐릿하게 만든다. 이러한 조형 방식은 단순한 시각적 표현을 넘어, 존재와 존재 사이의 분리 없는 흐름, 그리고 감응적 연결 구조를 시각화하는 철학적 의미를 지닌다.

특히 연구자는 공간과 구조물들을 투명하게 처리함으로써, 관람자가 시선을 가로막지 않고 공간 전체를 유기적으로 감응할 수 있도록 유도한다. 이는 물리적 실체를 강조하기보다는, 존재 사이에 흐르는 기운과 관계의 장(場)을 드러내려는 시도라 할 수 있다. 벽은 완전한 경계가 아니며, 창은 닫힌 틀을 넘어서 외부와 내부를 연결하는 투명한 통로로 기능한다. 연구자의 화면에서 각 사물은 독립적으로 존재하는 것이 아니라, 투명한 연결망 속에서 서로를 비추고 서로를 완성한다. 투명 구조는 이러한 관계적 전체성을 시각적으로 구현하는 방

법이다. 연구자의 작업에서 내부와 외부, 사물과 사물의 경계는 해체되며, 존재는 서로 침투하고 반영되면서 하나의 흐름을 이룬다.

투명한 구조는 사물의 외형적 형상보다 그 이면에 있는 본질을 통찰하도록 유도하는 시선 구조로 작용한다. 관람자는 이러한 구조를 마주하며, 무의식적으로 고정된 인식의 틀에서 벗어나, 마치 어린아이와 같이 순수하고 직접적인 방식으로 대상을 받아들이게 된다. 이 과정은 외부의 형상을 넘어서 내면의 감각과 기억을 환기하게 시키며, 결과적으로 자기 자신과의 조우를 가능하게 한다.

투명한 구조 앞에 선 관람자는 이러한 무심의 상태로 회귀하며, 외부 형상을 넘어 자신의 내면 감각을 환기하고, 존재의 본질과 마주하는 감각적 초월을 경험하게 된다.



【작품 11】 이영빈〈투명한 집〉 91x65cm 장지에 수묵담채 2018

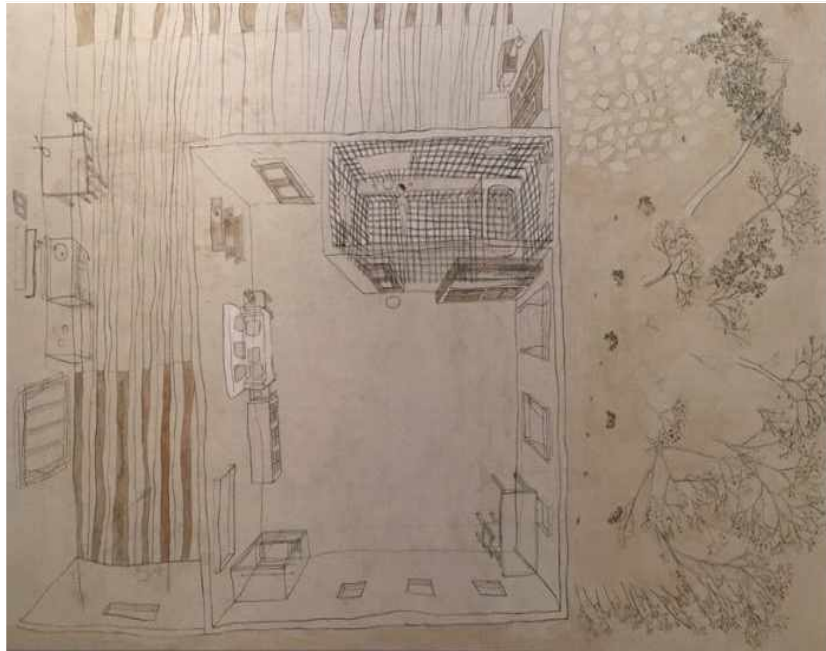
조형적으로는 구조물의 단면적 표현, 겹친 공간 구조, 부감 시점과의 결합을 통해 관람자가 특정한 고정된 시점 없이 장면 전체를 자유롭게 감응하도록 구성된다. 이는 화면 안에서 사물과 공간, 인물과 자연이 단절되지 않고 하나의 관계망 속에서 살아 움직이는 감응적 장(場)을 만들어낸다.

【작품 11】 〈투명한 집〉은 외벽과 실내 구획을 생략하거나 투명하게 드러냄으로써, 건축 구조가 가진 물리적 경계를 해체하고 내부와 외부가 자연스럽게 소

통하는 공간적 흐름을 구현한 작업이다. 화면 속 집은 구조물로서의 고정성을 탈피하여, 실내의 인물과 외부의 자연, 그리고 외부에서 집으로 향하는 인물 간의 관계가 하나의 감응적 장(場) 안에서 유기적으로 연결된다. 이는 실내와 실외, 자아와 타자, 개인과 세계의 분리를 넘어서려는 통합적 인식 태도를 시각적으로 구현한 것이다.

가로로 화면을 가르는 회색빛 찾길은 집이 있는 영역과 분리된 공터를 구성하지만, 실질적으로는 같은 흙으로 칠해져 구분된 것처럼 보이는 같은 존재를 암시한다. 이때 사용된 안료는 연구자가 해외여행 중 채집한 고운 흙에 아교를 섞어 만든 것으로, 화면에 칠해졌을 때 한국의 흙과 유사한 질감을 드러내며, 지역성과 보편성, 이질성과 동일성이 공존하는 세계의 감각을 상징적으로 전달한다.

집 주변에 설치된 빨랫줄과 널린 빨래는 공간적 구획을 암시하는 동시에, 햇살과 깨끗한 공기의 정서를 시각적으로 환기시키는 장치로 기능한다. 빨래는 단순한 생활 오브제를 넘어, 삶의 흔적이 깃든 매개체로서 존재의 일상성과 감성의 층위를 드러낸다. 또한 집 안에 있는 여성 인물과 집 밖에서 다가오는 남성 인물은, 내외부의 구분을 지닌 채 서로를 향해 감응하는 관계적 구조를 구성하고 있으며, 이는 구별된 사물들 속에서 통합적 시선을 구현하려는 연구자의 조형적 사유를 반영한다.



【작품 12】 이영빈 〈탕〉 110x150cm 한지에 수묵 천연염료 2017

【작품 12】 〈탕〉은 거실 안에 방이 있고, 그 방 안쪽에 욕실이 있으며, 다시 그 바깥에는 정원이 자리한 구조를 갖는다. 이 모든 공간은 지붕이 제거된 형태로 표현되어, 천정 없이 내부가 한눈에 투명하게 드러난다. 특히 욕실 안에는 나체로 씻고 있는 인물이 배치되어 있으며, 이 누드 표현은 신체를 꾸밈이나 왜곡 없이 있는 그대로 응시하는 태도를 반영한다.

작품에서의 목욕 장면은 사적인 공간이면서도 외부로 개방된 구조를 통해, 은폐된 내면이 외부와 연결되는 ‘투명한 시선’의 장(場)으로 기능한다. 이는 단순한 공간적 개방을 넘어, 자아가 자신을 정직하게 바라보려는 인식적 태도로 해석될 수 있다. 나체의 표현은 단지 육체의 노출이 아니라, 존재의 본질과 마주하려는 내면의 태도이자 감정의 탈피를 상징한다.

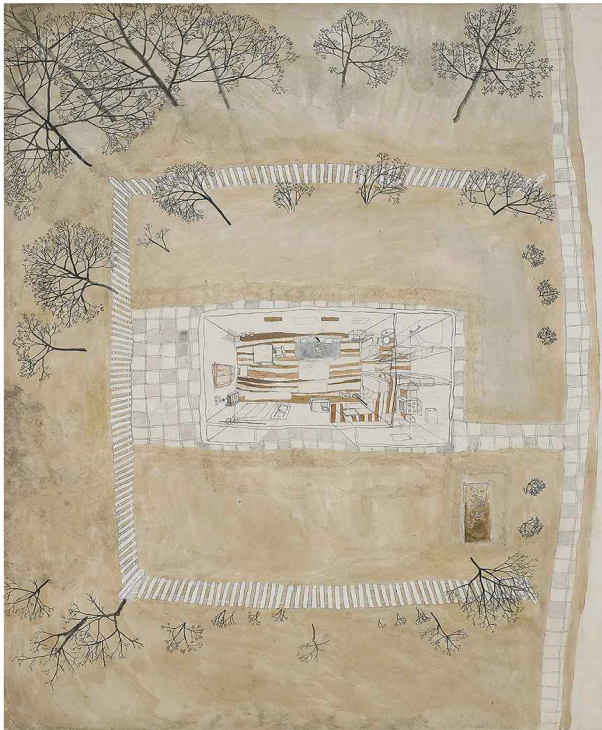
결과적으로, 작품에서 나타나는 투명한 시선과 구조적 막의 제거는 관람자로 하여금 내면의 세계와 존재의 본질을 직면하게 함으로써, 정서적 초월과 치유

의 가능성을 제시한다.

### 3) 공간과 구조

연구자는 공간에 대한 인식을 ‘제한된 경계의 존재’로부터 비롯된다고 본다. 광활하게 펼쳐진 사막이라 하더라도 바닥이라는 명확한 경계를 지니고 있으며, 만일 경계조차 감지되지 않는 무중력의 우주 공간에 존재하게 된다면, 오히려 그것은 ‘공간’이라기보다는 아무것도 없는 허무함으로 인식될 수 있다. 이처럼 공간은 일정한 물리적 한계와 구조를 통해 비로소 공간성을 획득하며, 그러한 제한된 경계의 존재는 공간이 성립되기 위한 필수적 조건이라 할 수 있다.

연구자는 이러한 공간성을 시각화하기 위해 벽이 있는 방, 폐쇄된 실내 구조,



【작품 13】 이영빈〈파란 소파〉 130x96cm 한지에 분채 2023

혹은 수직으로 뺀 나무와 같은 사물을 화면 속에 배치함으로써, 그 내부에 형성된 비어 있는 공간의 감응적 성질을 드러낸다. 【작품 13】 〈파란 소파〉는 화면 좌측에 수직으로 솟은 상록수와 흰색 호분으로 처리된 울타리, 그리고 화면 전반에 구성된 세로 및 가로 방향의 보도블록을 통해 공간에 명확한 구조적 경계를 설정하고 있다. 이러한 요소들은 외부 세계로부터 차단을 암시하면서도, 동시에 그 내부에 집중과

몰입을 유도하는 내밀한 장소의 기능을 부여한다.

작품의 중심부에 있는 작은 원뿔 형태의 공간은 제한된 구조를 통해 아늑하고 집중된 분위기를 자아내며, 이는 자아의 내면을 탐색하는 공간으로 작동한다. 그러나 동시에 마당이나 창과 같은 요소를 통해 외부 자연과의 연결 가능성을 열어두고 있다. 내부 공간은 외부로부터 폐쇄되어 있음에도 불구하고, 마당과 시각적으로 소통하는 개방성을 확보함으로써 폐쇄성과 개방성이 공존하는 공간적 특성을 보여준다. 특히 울타리로 둘러싸인 마당은 외부 세계로부터의 단절성을 갖는 동시에, 내부 공간과 연속성을 유지하며 조화로운 통합 구조를 이룬다. 이처럼 지나친 폐쇄성은 답답함을 유발할 수 있으며, 반대로 지나친 개

방성은 허허벌판과 같이 불안정한 정서를 불러일으킬 수 있다. 따라서 공간은 폐쇄성과 개방성이 균형 있게 공존할 때 비로소 심리적 안정감과 감응적 정서를 제공하는 장소가 될 수 있으며, <파란 쇼파>는 이러한 구조적 특성을 조형적으로 구현하고 있다. 외부 공간을 표현한 【작품 14】 <공간>은 개방된 실외 풍경을 배경으로 구성된 작업으로, 연구자가 개인적으로 ‘허허벌판에 놓여 있는 듯한 심리 상태’를 경험하던 시기에 제작된 작품이다. 화면에는 얽히고설킨 나뭇가지들이 사방으로 뻗어 나가며 긴



【작품 14】 이영빈 <공간> 91x65cm 장지에 분채 2022

장감 있는 구도를 형성하고 있다. 이는 치열한 현대 사회의 경쟁 구도와 개인들이 그 안에서 처한 불확실성과 고립감을 상징적으로 반영한 것이다.

작품 중앙에 배치된 아주 작은 인물은 손을 내린 채 정지한 모습으로 표현되며, 주변의 긴장된 환경 속에서 능동적으로 반응하기보다는 침잠하고 고요한 태도를 보인다. 이 인물의 존재는 전체 구조 속에서 하나의 미약한 점처럼 보이지만, 오히려 그 침묵과 수동성은 역설적으로 환경에 대한 내면적 감응의 가능성을 드러낸다.

각 나무는 저마다의 방향으로 가지를 뻗으며 개체로서의 독립성과 자기 확장의 욕망을 드러내지만, 동시에 모두 같은 하늘 아래 공존하고 있다는 점에서 상호연결성과 운명적 관계 속에 놓여 있다. 이는 비록 겉으로는 경쟁과 단절, 고립이 두드러지더라도, 존재의 본질은 상호 의존성과 감응의 질서 속에 놓여 있음을 시사한다.

이러한 공간 구조는 단순히 개체 간의 긴장과 분리를 표현하는 데 그치지 않고, 그 이면에 자리한 조화와 통합의 가능성을 탐색한다. 이는 음과 양, 외부와 내부, 경쟁과 공존이 상보적 관계로 얽혀 있다는 점을 인식하게 하며, 존재의 고통과 갈등을 넘어선 초월적 사유의 가능성을 열어준다. 특히 나뭇가지의 반복적 형상은 화면 전체에 통일감을 부여하며, 무수한 차이를 품은 다양성이 하나의 질서 안에서 작동할 수 있음을 암시한다.

이러한 공간 개념은 【작품 15】 〈체리 나무〉에서도 구체적으로 시각화된다. 〈체리 나무〉는 야외 정원과 실내 공간이 동시에 화면 안에 구성된 작업으로, 주거 공간의 분화된 구조를 드러낸다. 실내는 침실, 주방, 다용도실 등을 기능별로 나뉘어 있으며, 이러한 구획은 전통 한옥의 공간 구성 원리를 현대적 주택 구조에 적용한 것이다. 화면 중앙에는 하나의 길이 배치되어 있는데, 이 길은 전체 흐름 속에서 다양한 갈래로 분화되며, 이는 혈관, 기업의 조직도, 가족 내 역할 구조 등 다양한 사회적·신체적 시스템과 유사한 분절 구조를 연상시킨다.



【작품 15】 이영빈〈체리 나무〉 160x120cm 한지에 분채 2024

특히 이 작품에서 중심 길은 모든 공간을 하나로 연결하면서도 각 공간의 고유한 기능과 분리성을 유지한다. 이는 공간이 통합되어 있으면서도 동시에 분화되어 있다는 이중 구조를 시각적으로 구현한 예라 할 수 있다. 즉, 공간은 하나의 우주적 질서 안에서 지속해서 분기되고 조직되며, 전체 속의 부분으로서 존재하고 동시에 개별성 또한 갖는다.

결국 공간은 개방성과 폐쇄성, 연결성과 분화성, 통일성과 이질성이라는 상반된 성격들이 상호 긴장과 조화를 이루며 존재한다. 이러한 복합적 구조는 물리적 장소로서의 공간을 넘어, 감응과 사유, 관계와 존재의 방식으로 확장되며, 연구자의 작업은 이러한 공간의 다층성과 철학적 깊이를 시각적으로 조형화하고 있다.



【작품 16】 이영빈 〈불이(-)〉 160x120cm 한지에 수묵과 천연염료 2020

【작품 17】 이영빈 〈불이(+)〉 160x120cm 한지에 수묵과 천연염료 2020

【작품 16】 〈불이(+〉와 【작품 17】 〈불이(-)〉는 서로 독립된 작품처럼 보이지만, 실질적으로는 하나의 감응 구조로 기획된 셋트 작업이다. 두 작품은 각각 양(陽)과 음(陰)을 상징하는 이미지들을 중심으로 구성되어 있으며, 불이(不二), 즉 둘이면서 하나라는 사유를 중심에 둔 조형 구조로 이루어져 있다. 〈불이(+〉는 외부 자연의 숲을 중심으로 구성되어 있으며, 화면 전면에는 잎이 드문드문 달린 나무들이 소용돌이처럼 배치되어 있다. 이는 양의 기운, 열림,

움직임, 활성을 시각화한 것이다. 반면 〈불이(-)〉는 외부와 내부가 함께 보이는 마을 구조 안에서의 실내 공간이 포함되어 있으며, 정적인 구조, 수렴된 에너지, 내향성과 음의 기운이 중심이 된다. 두 화면은 각기 다른 시공간적 배경을 가짐에도 불구하고, 화면 하단과 상단의 나무 배치, 길의 연결성, 색조의 일관성을 통해 하나의 흐름으로 감응되도록 구성되어 있다. 그러나 각 작품은 양과 음의 대립 항을 단순히 이분법적으로 구획하지 않는다. 〈불이(+〉속에도 밭, 경작지와 같은 정적이고 내부적 질서의 음적 요소가 등장하며, 〈불이(-)〉속에도 나무, 하늘, 흐름의 방향성을 상징하는 양의 기운이 내포되어 있다. 따라서 이 두 작업은 대립이 아니라, 서로를 포함하고 비추는 구조 속에서 감응과 변환을 할 수 있는 관계로 배치되어 있다. 이러한 구도는 단순한 대립이 아닌, 상호 보완적 존재론을 반영한다. 존재는 독립적으로 성립되는 것이 아니라, 서로에 의해 성립되는 유무상생(有無相生)의 관계 속에서 정의된다. 두 작품 속 실내와 실외, 남성과 여성, 빛과 그늘은 이와 같은 존재의 대응 구조를 상징적으로 구현하고 있다. 결과적으로 〈불이(+〉와 〈불이(-)〉는 이분법적 대립을 넘어서, 감응과 상보, 연결과 흐름이라는 존재의 통합적 구조를 표현한 작업이다. 이는 선과 색, 공간의 배열, 기운의 흐름까지 모두가 음양상생과 불이 사상의 시각적 구현이라는 점에서, 연구자의 철학적 미학이 조형 언어로 구체화한 대표적 사례라 할 수 있다.

이와 같은 공간 인식은 삶의 다양한 국면에 대한 인식으로도 확장된다. 즉 상반된 개념들, 개방과 폐쇄, 생과 사, 성공과 실패는 그 자체로 존재의 필수적인 조건이며, 오히려 그러한 이질성의 공존 속에서 삶의 깊이와 미적 가치가 발현될 수 있음을 이해하게 된다. 공간은 단지 물리적 형상이 아니라, 존재의 본질과 조응하는 감응적 구조로 해석될 수 있다.

#### 4) 대교 약졸

『도덕경』 제45장에 등장하는 “대교 약졸”은 문자 그대로는 “큰 기교(大巧)는 마치 서툰 듯(若拙)하다”라는 의미로 해석된다. 이는 노자 사상에서 중요한 미학적 개념으로, 이는 『도덕경』의 서두에 제시된 “도가도 비상도(道可道 非常道)”와 마찬가지로, 존재와 비존재, 있음과 없음, 능함과 서투름 사이의 경계를 허물며, 상반된 개념들이 서로를 통해 드러나고 완성되는 초월적 사유를 보여준다. 이러한 역설적 표현으로, 노자는 이어서 “대성약결(大成若缺)”·“대직약곡(大直若屈)”·“대변약눌(大辯若訥)” 등의 문장을 통해, 완성됨, 곧음, 웅변 등의 이상적 덕성은 겉보기에는 부족하고 왜곡된 듯하며, 말수 적고 꾸밈없는 자세 속에 참됨이 드러난다고 강조한다.<sup>54)</sup> 이는 기교적 과시나 장식성을 지양하고, 본질적인 힘과 조화를 중시하는 무위자연(無爲自然)의 철학과 맞닿아 있다.<sup>55)</sup>

이러한 사유는 동양적 미학의 핵심인 ‘비움’의 미학과도 깊이 연결된다. 이는 더하는 것이 아니라 덜어내는 방식, 즉 ‘빼기’의 미학으로 설명될 수 있으며, 불필요한 기교나 장식을 걷어내고 본질에 다가가려는 태도에서 비롯된다. 이러한 절제와 소박함은 결핍이나 부족에서 오는 것이 아니라, 오히려 스스로에 대한 확신과 존재에 대한 깊은 통찰에서 나오는 것으로, 진정한 자신감의 표현이라 할 수 있다.

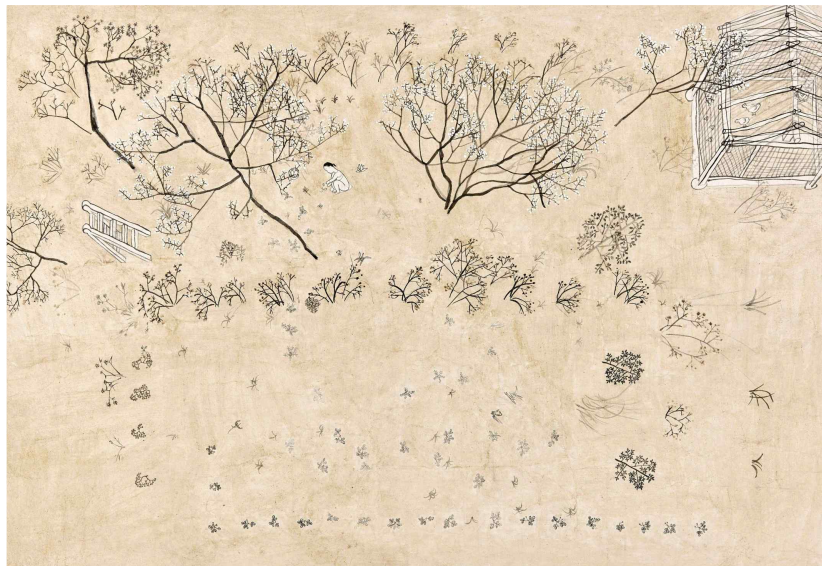
특히 한국의 미의식에 깊이 스며들어 있음을 알 수 있다. 한국미의 대표적인 특징 중 하나가 소박미인데, 이는 겉보기에는 무성의하게 툭 던진 같지만, 그것은 단순한 미완성 상태가 아니라 의도적이고 사유 깊은 절제와 비움, 진정성 속에 담긴 깊은 사유와 정서의 표출로 요약될 수 있으며, 이는 형식미보다는 정신성

54) 노자 지음, 오강남 옮김, 『오강남의 작은 도덕경』, 현암사, 2017. p.151.

55) 박석 지음, 『대교약졸』, 도서 출판 들녘, 2005. p.29.

“무위자연을 강조하는 장자의 관점에서는 자연의 소리나 색깔, 자연이 만들어 낸 도구야말로 걸은다는 서툰 것처럼 보일지 모르지만, 인간이 추구하는 기교로는 따를 수 없는 최상의 숨씨이다.”

과 감응성을 중시하는 동양적 미학의 흐름 속에 있다. 그리고 그 ‘미완성의 느낌’은 결코 결함이나 부족함이 아니라, 오히려 보는 이의 상상과 해석을 유도하는 완성의 다른 방식이라 할 수 있다. 이러한 한국미의 특성은 한옥의 자연스럽고 소박한 아름다움이나, 겸손함을 아름답게 여기는 정서 등에서도 알 수 있다.

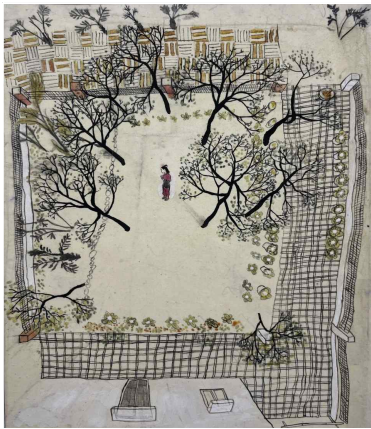


【작품 18】 이영빈〈뒤곶〉 42x62cm 장지에 수묵담채 2017

【작품 18】 〈뒤곶〉은 부감 시점을 통해 자연의 흐름과 일상적 장면을 조화롭게 포착한 작업으로, 소박한 선과 여백의 활용을 통해 자연 속에 스며든 인간 존재와 생태적 조화를 암시한다. 화면 속 인물은 뒤뜰에서 봄나물을 채취하고 있으며, 주변에는 닭장과 나무, 낮게 흐르는 바람의 흐름이 단순하고 절제된 선묘로 구성되어 있다. 이러한 표현 방식은 인물과 자연, 사물 간의 관계를 특정한 중심 없이 평등하게 배치하려는 시선을 보여준다.

화려한 장식이나 과시적 구성이 아닌, 절제와 감응을 통한 본질에의 접근을 지향하는 태도는 동양적 자연관과 미학의 반영이라 할 수 있다. 작품 속 들판

의 넓은 여백은 일견 미완성처럼 보일 수 있으나, 그 여백은 고요한 여유와 섬의 공간으로 작용하며, 무위자연(無爲自然)의 미학을 드러낸다. 정교한 묘사보다는 가느다란 선과 생략, 엉성한 표현을 통해 오히려 편안함과 사유의 여지를 전달하고 있으며, 원근법이나 명암 표현 없이 평면적으로 구성된 닭장, 나무, 인물 등은 관람자로 하여금 시각적 감응을 넘어선 내면적 사유를 유도한다.



【작품 19】 이영빈〈정원〉  
42x61cm 장지에 수묵담채 2024

【작품 19】 〈정원〉 작품 역시 자연 속에서의 호흡과 놀이, 감응의 장면을 담고 있다. 정원을 배경으로 한 화면 중심에는 자연의 신비로움을 감상하고 있는 인물이 배치되어 있으며, 그 주변으로는 양배추, 브로콜리, 정원수, 보드블록 등이 삽입되어 있다. 이러한 요소들은 서투르게 배열되어 정렬이 맞지 않는 구조를 형성하지만, 그 미묘한 어긋남은 오히려 화면 중심의 여백과 함께 자연스러운 리듬감을 형성한다.

이러한 ‘서투름’은 단순한 기술적 결핍이 아니라, 자연의 질서를 있는 그대로 수용하고자 하는 감각의 실현이며, 인위적 조형이 아닌 감응과 순응의 미학에 기반한 표현이다. 붉은 색채는 비트를 통해 추출한 천연염료로 구현되었으며, 이는 자연 물질의 생명성을 그대로 작품에 반영하려는 시도이자, 노자의 사유인 대교약졸(大巧若拙)을 시각적으로 구현한 예라 할 수 있다.

이처럼 연구자의 작품은 한국 전통 미의 핵심인 소박함, 비움, 무위의 미학과 긴밀하게 연결되어 있으며, 자연에 대한 직관적 감응과 조형적 절제를 통해 초월적 사유와 조화를 모색하고 있다.

따라서 ‘대교 약졸’은 단순한 수사적 표현을 넘어, 진정한 예술성과 창조성은 인위적인 기술의 과시가 아니라 본질에 닿고자 하는 성찰적 태도에 있다는 동

양적 초월 미학의 정수를 드러내는 개념으로 해석할 수 있다. 이는 조형 언어 뿐만 아니라 삶의 태도 전반에 걸쳐 겸허함과 자연스러움을 통해 진실에 가까워지는 길을 시사 하는바, 예술의 본질을 성찰하는 논의에 있어 중심 개념으로 활용될 수 있다. 연구자의 작업에서 나타나는 대교 약줄 즉, 어눌하고 서툰 형태와 둔탁한 선과 그리고 색채의 절제는 단순한 미적 형태가 아니라 사물과 자아를 있는 그대로 받아들이고자 하는 존재론적 태도를 시각화하는 행위이다. 즉, 선과 색은 더 이상의 외피를 꺾기 위한 것이 아니라 내면의 고요와 비움의 상태를 반영하는 초월적 매체로 기능하고 있다.

본 장에서는 연구자의 작업 속에 나타난 주요 조형적 요소와 초월 미학적 사유를 중심으로 작품을 분석하였다. 선, 색채, 여백, 구조의 운용은 내면적 감응과 존재 인식의 흐름을 시각화하였으며, 점경인물과 투명한 구조를 통한 공간 표현은 존재와 세계의 상호연결성과 초월적 관계망을 조형적으로 풀어내었다. 이러한 조형적 탐색은 단순한 형식적 표현을 넘어, 감정과 존재, 삶과 세계의 흐름을 통합적으로 이해하고자 하는 치유적 내러티브로 확장된다. 이에 다음 장에서는 본 연구자의 작업 속에서 드러나는 초월적 미학과 일상의 내러티브 구조에 대해 구체적으로 살펴보고자 한다.

## V. 일상의 내러티브와 초월적 전환

본 장에서는 연구자의 작업에 담긴 일상성과 내면 풍경의 연결을 통해, 예술이 어떻게 존재의 회복과 정서적 전환을 도모하는 구조로 작동하는지를 살펴보고자 한다. 특히 반복되는 일상 행위 속에서 나타나는 감정의 정화, 비움과 감응의 시선, 그리고 자연과의 연결을 통해 회복적 감각을 일으키는 조형 구조를 분석함으로써, 예술이 지닌 치유의 미학을 내러티브적 흐름 속에서 조명하고자 한다.

### 1. 일상의 기억과 텍스트

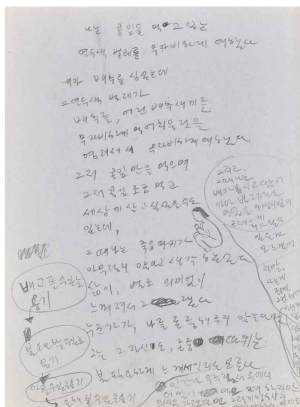
‘초월’이라는 개념은 철학, 종교, 예술의 담론을 넘어 일상 언어와 무의식적 사고 속에도 깊이 스며들어 있다. 일례로 우리는 ‘속세를 떠난다.’ 혹은 ‘한계를 뛰어넘는다.’와 같은 표현을 통해, 가시적 현실을 넘어선 차원의 세계를 전제한다. 이는 곧 인간의 의식이 감각적 현실을 초과하는 영역에 자연스럽게 접근하고 있음을 보여준다.

연구자가 ‘보이지 않는 마음’을 탐색하고자 한 출발점은 거창한 사변에서 비롯된 것이 아니다. 오히려 그것은 일상에서 스며든, 작고 사소한 의문들에서 비롯되었다. 어제 만났던 친구의 마음은 왜 그렇게 달라졌는가? 인간은 왜 늙고, 결국 죽음을 향해 가는가? 돌아가신 부모님은 지금 어디에, 어떤 모습으로 존재하고 계신 걸까? 이와 같은 질문들은 일상의 경험을 계기로 발생하지만, 삶과 죽음, 인간 존재에 대한 근원적인 탐색으로 이어진다. 연구자에게 그

림은 마음에 고통을 치유하는 매체이다. 살아가면서 겪었던 여러 가지 마음의 고통을 초월적인 예술로 승화시켰다. 마음은 보이지 않지만, 분명히 작동하며, 관계 속에서 변화하고 반응한다. 이러한 무형(無形)의 감응을 성찰하는 태도는 단지 감정의 분석에 그치지 않는다. 그것은 마음이 무엇에 반응하고 어떻게 형성되는지를 관찰하려는 시도이며, 결국 인간 존재의 본질을 묻는 사유로 확장된다.

그 질문이 얼마나 일상적인가에 따라 오히려 깊이는 더해진다. 일상의 틈에서 일어난 이러한 질문들은 연구자가 마음과 존재의 구조, 그리고 예술적 형상화의 가능성에 이르기까지 사유의 여정을 시작하게 만든 출발점이 되었다.

이러한 질문에 대한 답으로 선택된 인체 드로잉은 일상과 사물의 본질을 간결하게 압축하는 시도였으며, 단순한 외형의 묘사를 넘어 몸에 담긴 생활 습관이나 마음의 상태를 관찰하고 포착하게 되었다. 다양한 인체를 반복적으로 그리면서 다양한 자세를 유추하여 표현할 수 있었다. 이러한 경험은 이후 연구자의 작업에 중요한 토대가 되었다. 연구자는 무심히 그린 자화상과도 같은 인체 드로잉을 통해 일상의 사소한 순간과 내면의 감정을 섬세하게 표현하고자 하였다.



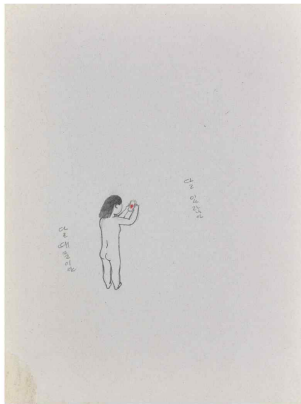
[도판 18]이영빈 <배추 드로잉> 21x27cm 갱지에 연필 2014

[도판 18] <배추 드로잉>은 콩잎을 삶아 먹던 연두색 별레를 무자비하게 제거했던 기억을 중심으로, 연구자의 내면에 남은 윤리적 갈등과 생존의 본능, 존재에 대한 무력감을 손 글씨와 드로잉으로 시각화한 작업이다. <배추 드로잉>에 적힌 문구인 "연두색 별레는 그저 콩잎만 먹고 있었는데, 나는 배추에 해가 될까 염려하며 무자비하게 굴었다. 그때의 나는 삶이 의미 없게 느껴졌고, 죽음도 그다지 특별한 일이 아니었다..." 등의 문장은, 감정의 균열과 자각을 고백적으로 형상화한 것이다.

감정의 억제 없이 드러낸 이러한 표현은, 허기와 분노, 자기혐오와 같은 감정을 직면하고 시각화함으로써, 그것을 바라보는 행위 자체를 치유의 시작점으로 제시한다. 손 글씨는 이미지와 결합하여 감정의 증언이자 기록으로 기능하며, 이는 감정의 인식과 객관화를 통해 이루어지는 심리적 정화의 과정으로 작용한다.

나아가 이 작업은 단순한 죄책감의 표현을 넘어서, 감정의 무게를 시각 언어로 환원함으로써 예술을 통한 자기 치유와 감정 초월의 가능성을 구체화한다.

연구자의 드로잉에서 하나의 인물만을 드러내면서 화면을 이끌어 가는 방식은 ‘무위(無爲)’, ‘자연스러움’, ‘마음의 비움’ 등과 결합하여 철학적 함의를 지닌다. 화면 속에 한 사람은 분리된 자아가 아니라, 전체의 상징이자 축소판처럼 기능하고 있으며, 세계와 함께 호흡하는 존재로, 동양 미학에서 자주 등장하는



[도판 19] 이영빈<달 드로잉> 21x27cm

물아일체의 시각을 구체화하는 회화적 장치라 할 수 있다. [도판 19] <달 드로잉>은 여성 신체의 주기적 생리 현상을 자연의 리듬, 특히 달의 주기성과 연결 지어 사유한 작업으로, 인간의 육체적 경험을 초월적 관점에서 재조명하고자 하는 시도가 담겨 있다. 화면 속 인물은 자기 몸에서 일어나는 변화를 응시하며, “달 때문이야”라는 문장과 함께 배치되어 있다. 이는 지극히 사적인 생리 현상을 우주적 질서의 일부로 인식하는 태도를 반영하며, 개별적 경험을 보편적 순환의 차원으로 끌어올리는 시각적 장치로 작용한다.

작품은 월경이라는 구체적이고 생물학적인 경험을 단순한 생리적 사건으로 환원하지 않고, 그것을 시공간의 흐름 속에 있는 우주적 리듬으로 전환한다. 이는 신체를 일회적이고 고립된 사건의 주체가 아닌, 생명과 시간의 순환 속에 놓인 ‘존재’로 인식하게 한다는 점에서, 본 연구가 지향하는 ‘초월적 시선’

의 일환으로 해석될 수 있다.

또한 은유적이면서도 직접적인 표현은 관람자가 자기 내면과 체험을 투사할 수 있는 여백을 열어주며, 공감에 기반한 상상과 사유의 확장을 유도한다. 이러한 시각적 구조는 단순한 고백이나 사실적 재현을 넘어서, 인간 존재와 자연, 생명과 우주의 감응적 관계를 사유하게 하는 내면 풍경의 초월적 층위를 구현하고 있다.



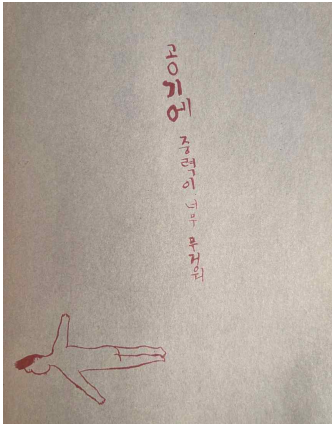
[도판 20] 이영빈〈사랑 드로잉〉 21x27cm 깁지에 연필 2014

[도판 20] 〈사랑 드로잉〉은 “나는 누구도 사랑하고 싶으면 사랑해도 된다는 거”라는 문장과 함께, 등 뒤에서 두 팔을 높이 든 여성 인물의 형상을 담고 있다. 화면 속 인물은 기존의 선입견이나 고정관념, 주입된 가치관을 스스로 점검하고, 현재에 진정한 의미있는 가치를 새롭게 정립하는 자세를 통해 감정의 주체로서의 존재 선언을 시각화한다.

앞선 드로잉 “달 때문이야”가 자연의 리듬에 감응하며 생리적 변화를 수용하는 수동적 존재로서의 여성을 표현했다면, 이 작업은 사랑, 감정, 선택의 자유를 능동적으로 인식하고 결정하는 주체로서의 여성을 보여준다. 두 인물은 상반된 방향성을 띠지만, 모두 존재의 자연성과 진정성을 기반으로 하며, 외부로부터 감응하는 존재와 내면으로부터 선택하는 존재가 공존하는 하나의 인간상을 형성한다.

이는 연구자의 회화 전반에 흐르는 감응과 자각, 받아들임과 선택, 존재의 자연성과 주체성이라는 이중 구조를 함축하며, 초월적 존재로 나아가기 위한 정서적 통합의 한 장면으로 해석될 수 있다. 특히 인물의 자세와 문장은 감정에 대한 자기 허용과 존재 긍정의 태도를 담고 있으며, 감정의 해방을 통해 존재의 본질로 회귀하고자 하는 심리적 전환 과정을 상징한다.

[도판 21] 〈중력 드로잉〉은 “공기의 중력이 너무 무거워.”라는 문장과 함께



[도판 21] 이영빈<중력 드로잉> 21x27cm 갱지에 주먹  
2014

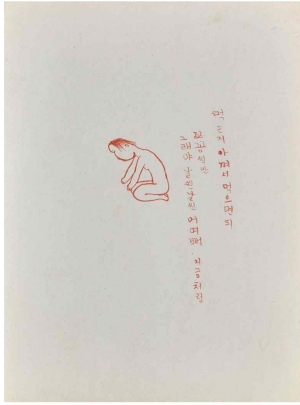
바닥에 납작하게 누운 붉은 인체를 표현한 작업으로, 누구에게나 동일하게 주어지는 삶의 무게와 그로 인한 실존적 감각을 직설적이면서도 상징적으로 드러낸다. 작품 속 인물은 특정한 대상을 응시하지 않은 채 바닥을 바라보며, 이는 외부 세계에 대한 반응보다는 내면의 감정과 감각에 몰입된 존재 상태를 암시한다.

드로잉에 사용된 갱지와 연필은 특별하지 않은 일상적 재료이지만, 오히려 그 비예술적 재료성을 통해 현대 개념미술의 맥락과도 접촉한다. 연구자와 이와 같은 매체의 속성을 활용하여, '좋지 않다'라고 여겨지는 고정관념에서 벗어나, 현실의 감정과 경험을 있는 그대로 수용하고자 하였다. 이는 감정의 즉흥적 표출이 아니라, 감정을 관찰하고 관조함으로써 내면을 사유하는 과정을 동반한다.

작품에 담긴 정서는 단순한 개인의 고백이 아니라, 공감을 유도하는 보편적 감정의 층위를 드러낸다. 인물의 알몸은 인간 존재의 가장 본질적인 상태를 상징하며, 외면의 꾸밈을 제거함으로써 존재 그 자체의 자연성과 비의도성을 구현하려는 의도를 반영한다. 이러한 방식은 정신적 본질을 우선시하고, 작가의 내면 감각과 직관을 중심으로 표현하려는 사의화(寫意畵) 전통과도 맥을 같이 한다.

특히 텍스트와 드로잉의 결합은 감정과 기억이라는 비가시적 경험을 가장 직접적이고 진정성 있게 환원하는 표현 전략으로 기능한다. 가벼운 갱지에 기록된 순간은 비물질적 감정의 무게와 덧없음을 동시에 내포하며, 이는 곧 유무상생의 인식 속에서 감정이 생성과 소멸을 반복하는 존재의 이치와 맞닿아 있다. 이와 같은 작업은 일상의 평범한 장면 속에 있는 정서를 환기하게 시키며, 현

대 사회에서 예술이 수행할 수 있는 개인적 치유와 정서적 소통의 가능성을 탐색하는 대안적 실천으로 해석될 수 있다. 【도판 22】 〈절식 드로잉〉에 적힌 문



【도판 22】 이영빈〈절식 드로잉〉 17x21cm 갱지에 주먹 2011

구 “먹는 거 아껴서 먹으면 돼, 조금씩만, 그래야 날씬날씬 어여뻐, 지금처럼.”은 척박한 현실 조건 속에서도 긍정적 태도를 유지하고자 하는 내면의 자세를 드러낸다. 이는 부족한 상황을 결핍으로만 인식하기 보다는, 마음의 방향에 따라 그것을 긍정으로 전환하려는 시선을 담고 있으며, 현실의 어둠 속에서도 자체의 의지를 통해 의미를 찾아내려는 주체적 태도를 시사한다.

화면 속 인물은 왜소하고 움츠린 자세로 표현되어 있으나, 오히려 그 안에서 느껴지는 감정의 톤은 초라함을 넘는 내면의 단단함과 연결된다. 외형적으로는 무기력해 보일 수 있으나, 자기 몸을 돌보고 유지하려는 의식, 그리고 자신에게 긍정의 언어를 건네는 태도는 존재의 소멸이 아닌 지속을 향한 선택으로 해석된다.

이러한 표현은 결핍과 자율 사이, 현실과 태도 사이에서 작동하는 감정의 전환성과 인식의 자율성을 드러내며, 연구자의 드로잉이 단지 고백적이거나 감성적인 차원을 넘어 현실을 수용하면서도 그 안에서 새로운 의미를 재구성해 나가는 사유적 작업임을 보여준다.

내면의 흐름인 슬픔과 기쁨, 고와 락, 어려움과 성취 등은 마음 안에서 끊임 없이 일어나지만, 이 과정을 있는 그대로 바라보고 수용하는 태도는, 감정을 억압하거나 부정하는 대신, 감정의 흐름을 초월적 통찰로 전환할 가능성을 열어준다.

## 2. 목욕탕과 씻음

목욕탕 공간은 단순한 신체적 씻음의 장소를 넘어, 존재의 정확과 내면적 치유 과정을 함축하는 상징적 장치로 작동한다. 이 공간은 외부의 소음과 관계로부터 차단된 폐쇄적 구조를 가지며, 이는 개인이 자기 자신과 대면하고 내면의 깊은 층위로 침잠할 수 있는 조건을 제공한다. 동시에 목욕탕은 공적이며 대중적인 공간이지만, 역설적으로 지극히 사적인 내면의 장소로서 기능한다.



[도판 23] 이영빈<여탕> 120x160cm 한지에 분채 2002

이는 사회적 역할이나 타자와의 관계를 잠시 중단시키는 경계적 공간이며, 자신을 외부 세계로부터 떼어내어 순수한 존재의 상태로 돌이키는 통로가 된다. 작품 속 목욕탕 공간이 외부와는 차단된 닫힌 구조로 묘사되어 개인의 내면 깊이 들어가 자아 성찰하는 것에 초점을 두었지만, 이러한 자신에 대한 깊은 이해는 타인과 세계에 대한 이해로 연결 확장될 수 있는 계기가 될 수 있다.

연구자가 목욕탕 작업을 처음 시작하게 된 계기는, 투병 중인 아버지가 돌아

가시고 난 후 혼자 방 안에서 아무것도 하지 못한 채 고요 속에 머물던 시간에서 비롯되었다. 인간이 어쩔 수 없는 우주의 순환 과정에서 겪어야만 하는 피동적 존재로서의 상실감과 깊은 슬픔은 오히려 삶을 소중하게 느끼게 하고 인간에 대한 깊은 사랑의 감정으로 이어진다. [도판 21] 〈여탕〉은 연구자가 어릴 적 가던 목욕탕을 소재로 하였는데, 뜨거운 증기 속에 낫선 사람들 속에서 내면과 직면하고 스스로 감당해 내야 하는 삶의 무게를, 무의식적으로 떠오른 이미지를 그렸다. 이러한 작업의 시작은 자신의 존재에 대해 묻고 삶에 언제나 존재하는 죽음에 대하여 포용하는 계기가 되었다. 이는 존재자가 자신의 유한성과 근원적 무(無)에 직면하는 방식이다. 하이데거(M. Heidegger:1889~1976)가 말한 "죽음 앞에서 현존재가 비로소 자기 자신의 가장 고유한 존재 가능성에 깨어나게 된다"라는 사유와 연결된다.<sup>56)</sup> 특히 아무것도 하지 못한 채 멈추어 있던 시간은, 존재의 가능성과 불가능성, 생과 죽음의 경계에 선 존재자의 근본적 불안과 무의식적 사유를 촉발하게 시키는 계기가 되었다.

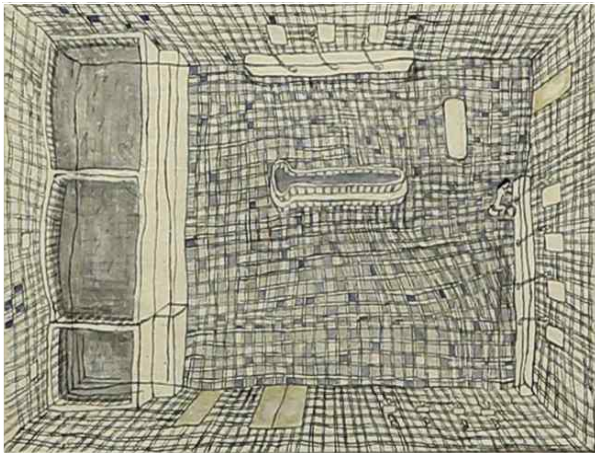
감정이 극단적인 고통과 고통의 절정에 도달하면, 역설적으로 평온함이 찾아오는 경험을 하는데, 이는 고통을 회피하거나 억압하는 것이 아니라, 그것을 정면으로 마주하고 통과함으로써 가능해지는 정서적 전환의 경험이다. 이는 고통과 평온이 이분된 것이 아니라 하나의 연속선상에 놓여 있음을 암시하며, 이는 동양사상의 음양상생 원리와도 상통하는 조형적 해석이라 할 수 있다. 삶 속에서 겪은 고통이 단순히 극복의 대상이 아니라, 내면의 성찰과 감응의 깊이를 확장 시키는 성장의 원동력이 되었음을 경험하였다. 이러한 정서적 작용은 ‘씻음’과 ‘정화’라는 상징적 행위가 함께 공존하는 장소, 목욕탕은 일상의 장소인 동시에 감정의 환기와 치유가 일어나는 공간으로서, 외부의 물리적 씻김과 내면의 정화가 맞물리는 감응적 장(場)으로 기능한다.

한편, 목욕탕은 외부 세계와 일상의 역할로부터 일시적으로 벗어나 오직 자

---

56) 마르틴 하이데거, 이기상 옮김, 『존재와 시간』, 살림출판사, 2006, p.134.

기 자신에게 집중할 수 있는 폐쇄적 공간이자, 신체와 정신을 정화하고 새롭게 충전하는 장소로 기능한다. 목욕탕은 사회적 역할이나 타자와의 관계를 잠시 중단시키는 공간이며, 외부 세계로부터 자신을 떼어내어 순수한 존재의 상태로 돌이키는 통로가 된다.



【작품 20】 이영빈〈청수탕〉 23x36cm  
한지에 수묵 천연염료 2024.

【작품 20】 〈청수탕〉은 소형의 대중목욕탕 내부를 집중적으로 묘사한 작품으로, 공공의 공간임에도 불구하고 목욕하는 인물이 오직 한 사람만 등장한다. 이는 내면에 깊이 사유하는 상태를 반영한 것으로, 공적 공간 속에서도 깊은 성찰을 바탕으로 한, 사회적 구조 안에서 개인이 감당해야 하는 내면의 역할과 주

체성을 시사한다. 따라서 〈청수탕〉은 공동체적 공간에서 드러나는 개인의 고유성과 사유적 태도를 시각적으로 드러낸 작업으로 해석될 수 있다.

또한 목욕탕은 신체적 정화라는 표면적 기능을 넘어, 상징적으로는 생과 죽음의 경계, 오염과 순수의 경계를 가로지르는 곳이다. 더러움(汚)과 깨끗함(淸)이라는 양극의 전환이 일어나는 공간에서, 존재자는 자신의 유한성과 시간성을 감각하고, 그로부터 새롭게 살아가는 가능성을 얻는다. 목욕탕에서 씻음은 단순한 신체 청결을 넘어, 삶 속에서 축적된 아픔과 상흔, 존재의 무거움을 비워내는 상징적 행위로 기능한다. 이 정화 과정은 동양철학에서 강조하는 '비움(虛)'의 사유, 곧 존재를 가득 채우려는 욕망을 내려놓고 근원으로 돌아가는 움직임과 맥을 같이 한다. 씻음과 비움으로 연구자는 삶과 죽음, 더러

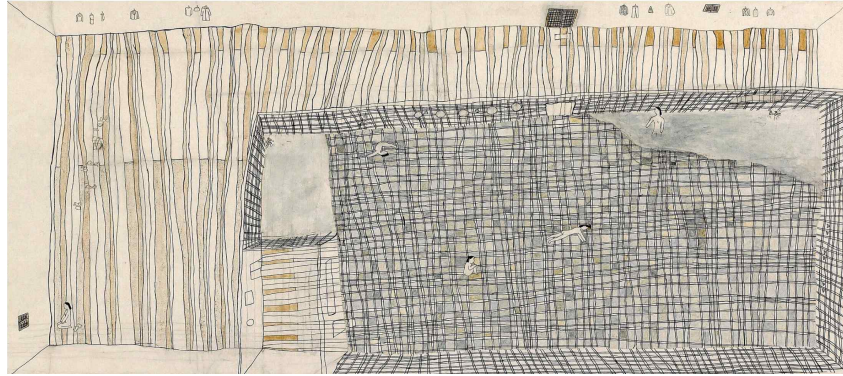
움과 깨끗함, 고통과 치유라는 대립 항을 통과한다. 이 경계 넘기는 과정은 존재가 끊임없이 변화하고 순환하는 살아 있는 흐름임을 느끼게 한다.

몸과 마음이 정화되고 비워진 이후, 목욕탕은 다시 새로운 생명 에너지를 충전하는 장소로 전환된다. 뜨거운 물의 감각, 숨을 들이쉬고 내쉬는 호흡, 몸 전체에 스며드는 온기 속에서, 존재는 다시금 삶을 향해 열리고 확장된다. 연구자는 목욕탕이라는 상징적 공간을 통과하며, 아픔과 죽음을 수용하고, 삶을 다시 시작할 가능성과 힘을 회복하게 된다. 이는 단순한 치유를 넘어, 존재 인식의 근본적 전환을 함축한다.

씻음이라는 행위는 단순한 청결을 넘어, 개인의 내면을 정화하고 감정을 환기하게 시키는 상징으로 작용한다. 문화적으로도 씻음은 정화, 전환, 재생의 의미를 지닌다. 예컨대, 기독교의 세례는 죄를 씻고 새로운 삶을 여는 의식이며, 힌두교에서는 갠지스강에서의 목욕이 영혼을 정화하는 신성한 행위로 여겨진다.

이처럼 무의식적으로 떠오른 ‘목욕탕’이라는 장소는 작업 속에서 내면 풍경의 공간으로 확장되었고, 씻음은 과거의 상처와 감정들을 비워내는 정화의 상징으로 표현되었다.

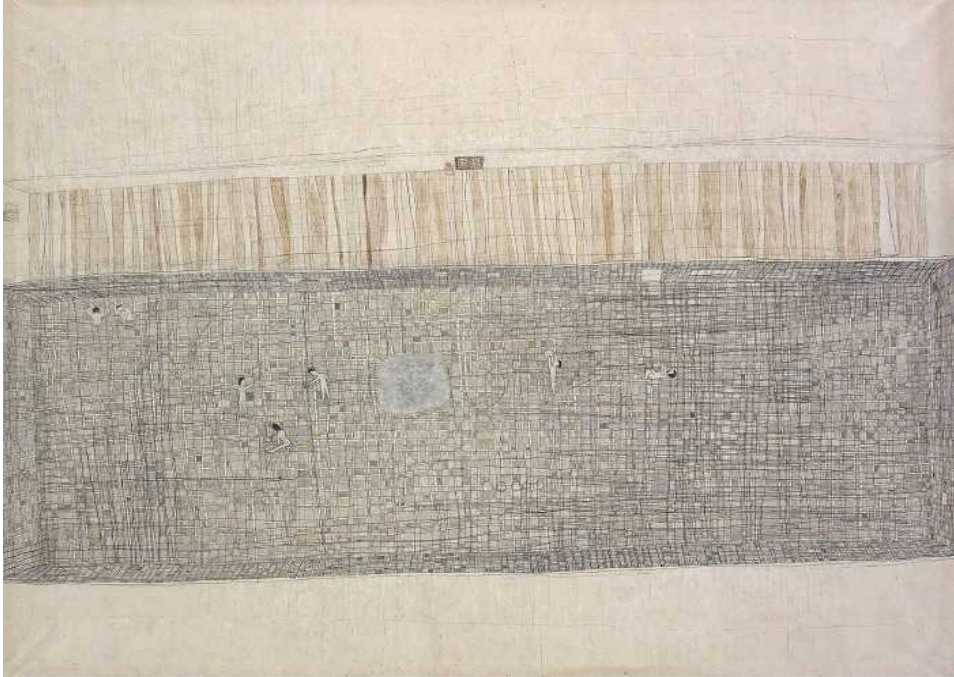
목욕하는 행위는 일상적으로 반복되는 신체적 행위이지만, 자신도 인식하지 못한 채 쌓인 ‘때’를 마주하고 그것을 씻어내는 과정을 통해 내면의 정화를 유도하는 상징적 행위로 기능한다. 이는 단순한 위생 차원을 넘어, 마음속에 축적된 감정과 의식의 찌꺼기를 제거하고 자신을 스스로 되돌아보는 사유의 시간으로 전환된다. 폐쇄적 공간의 표현은 고립감이 느껴진다. 작품 속 목욕탕 공간은 외부와는 차단된 닫힌 구조로 묘사되어, 외부와의 관계보다는 개인의 내면 깊이 들어가서 자신의 세계관을 구축하여 자아 성찰하는 것에 초점이 있었다고 할 수 있다. 하지만 자신에 대한 깊은 이해는 타인과 세계에 대한 이해로 연결 확장될 수 있는 계기가 될 수 있다.



[도판 24] 이영빈〈탕〉 60x120cm 장지에 수묵담채 2013

[도판 24] 〈탕〉은 전체적으로 가로로 길게 펼쳐진 화면 구성을 취하고 있으나, 세로 방향으로 배열된 마루의 무늬를 통해 수직성과 수평성의 조화를 도모하고 있다. 이와 같은 구조적 대비는 상처와 치유, 고통과 정화와 같은 상보적인 관계를 내포한다. 특히 타일의 반복적 무늬는 화면 속 인물들의 신체적 노출을 도드라지게 하며, 육체와 공간의 관계를 조형적으로 부각시킨다.

탕 안의 인물들은 요가 자세, 온탕에 들어간 자세 등 다양한 자세로 표현되어 있으며, 이는 일상적 행위 너머로 심신 수양의 과정을 암시한다. 화면 하단에 등장하는 몸을 굽힌 여인은 바닥을 닦는 행위를 통해 단순한 위생 행위를 넘어선 상징적 제스처를 구현하고 있다. 이는 자신의 마음을 정화하는 차원을 넘어서, 타인의 고통과 감정을 비추고자 하는 확장된 사유의 실천으로 이해된다. 불교에서의 자비(慈悲)는 단순한 동정심이나 감정적 반응이 아닌, 타자의 고통을 직시하고 이를 덜어주기 위한 실천적 태도이다. 본 작품에 등장하는 인물의 낮은 자세와 닦는 행위는 자아 중심의 오염된 인식(識)을 비워내고, 타자의 고통에 감응하려는 수행적 태도를 상징한다. 이는 수행자적 자세를 통해 내면의 정화를 실현함과 동시에, 타자의 상처에 응답하려는 예술적 자비의 구현으로 해석된다.



[도판25] 이영빈〈탕〉 128x160cm 한지에 수묵과 천연연료 2010

[도판25] 〈탕〉은 외적 치장이나 사회적 위계가 무의미해지는 목욕탕이라는 공간을 배경으로, 나체 인물을 배치함으로써 인간 존재의 꾸밈없는 내면과 본질을 직면하게 한다. 그러나 맨몸으로 있을 수밖에 없는 목욕탕에서 상대방에게 관심을 기울이는 사람은 없다.<sup>57)</sup> 이러한 드러냄과 감춤의 공존은 인간에 대한 깊은 관심을 불러온다.

화면 구성은 가로 방향으로 안정감을 부여하며, 화면 하단에 세로로 배열된 마루 문양을 통해 구조적 균형감을 끌어낸다. 단순하고 반복적인 선의 사용은 시각적 질서를 넘어, 정신적 잡념을 정화 시키는 의식적 행위처럼 작용하며, 화면 전체에 명상적 분위기를 형성한다.

57) 「춘추」 전시 도록, 학교재 갤러리, 2010, p. 206.

색채는 화려함보다는 절제된 담채로 표현되었고, 이는 차분하고 고요한 내면의 사유로 관람자를 이끈다. 이러한 조형적 절제와 감성적 투명성은 단지 미적 구성의 차원을 넘어, 화가의 내면이 고스란히 드러나는 전신사조(傳神寫照)의 전통과 연결되며, 과거와 현재의 회화적 사유가 교차하는 지점을 형성한다.



【작품21】 이영빈〈목욕탕〉 200x150cm 한지에 수묵과 천연연료 2024

【작품21】 〈목욕탕〉은 숲속에 자리한 동네 목욕탕 공간을 부감(俯瞰) 시점으로 구성함으로써, 인간 존재와 자연환경 사이의 유기적 연결성을 시각적으로 드러낸다. 화면 후경에 있는 산과 수직으로 솟아오른 나뭇가지들은 마음과 세계가 서로 분리되지 않고 상호작용 하는 관계적 인식과 음양상생(陰陽相生)의

동양적 원리를 형상화한 요소로 해석할 수 있다.

이전 작업이 주로 여탕을 중심으로 구성되었던 것과 달리, 본 작품은 내외의 시야를 확장하여 남탕과 여탕을 하나의 화면에 동시적으로 배치함으로써, 음과 양의 분리된 이항적 구조를 넘어, 상호 보완성과 공존의 원리를 반영하는 시각적 구조를 형성하고 있다.

수직으로 솟은 나무와 화면 하단에 그려진 수평적 연못의 조합은 음양의 상호 보완적 관계를 조형적으로 표현하며, 하늘과 땅, 인간과 자연, 내면과 외부가 하나의 유기적 장(場)에서 통합되어 있음을 암시한다.

관람자는 이와 같은 부감 시점을 통해 외부 세계를 객관적으로 관조함과 동시에, 작품 속 공간에 자신을 투사함으로써 내면을 성찰하게 된다. 이러한 시각 구조는 작품의 크기가 매우 크고 산속에서 목욕을 그렸기 때문에 마치 산속에 있는 것처럼 정신적 정화와 인식의 전환과 감정의 정화를 유도하며, 고통의 승화와 같은 초월적 감응의 과정을 촉발하는 매개로 작용한다.

결과적으로 〈목욕탕〉은 자연과 인간, 남성과 여성, 내면과 외부가 서로 분리되지 않고 관계적으로 얽혀 있음을 보여주는 시각적 사유의 장으로, 관람자에게 존재론적 성찰과 미학적 통합의 가능성을 제시하는 작품이라 할 수 있다.

### 3. 한옥과 텃밭

한옥과 텃밭은 전통적으로 자연과 인간의 조화를 중시하는 생활양식으로 이해된다. 본 연구는 이러한 공간들을 단순한 거주나 생계의 장소로 보지 않고, 우주 질서 속에서 인간의 의지와 감응이 교차하는 조형적 실천의 장으로 해석한다.

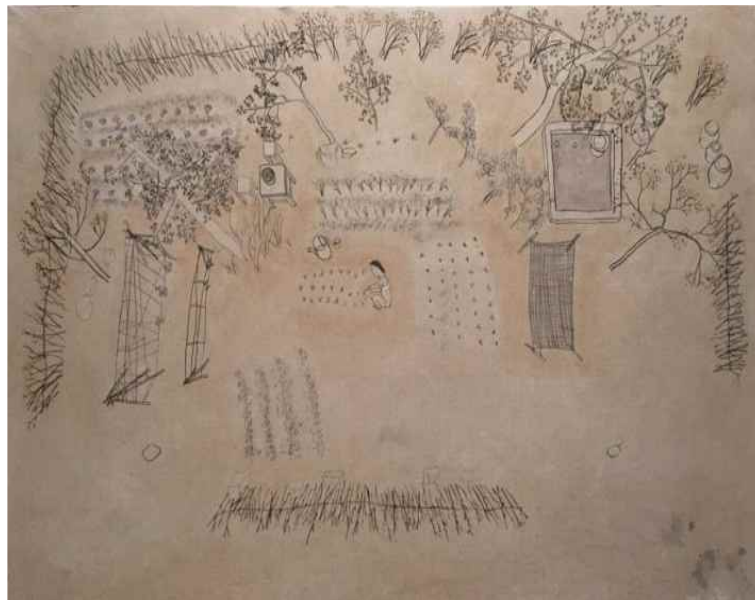


【작품 22】 이영빈〈한옥〉 97x136cm 한지에 수묵과 천연연료 2017

【작품 22】 〈한옥〉 한옥의 공간 구조는 무위자연의 철학을 반영하면서도 능동적으로 삶을 조직하는 인간의 태도를 담고 있으며, 이는 자연에 순응하면서도 그 안에서 주체적인 질서를 형성해 나가는 존재로서의 인간상을 드러낸다. 화면 전면의 앞마당은 비교적 진한 채색으로 처리되어 있는 반면, 옆 마당과 뒷마당은 상대적으로 담채로 표현되어 있다. 이러한 채색의 대비는 철저한 계획에 의한 것이라기보다는 우연적 흐름 속에서 형성된 결과로, 동양화의 특성상 객관적 사실의 재현보다는 정서적 감응과 직관적 인식의 반영에 중점을 둔 표현 방식으로 이해할 수 있다. 이로 인해 화면 중앙에 위치한 인물이 주변 공간과 자연스럽게 대조되며, 시각적 중심성을 형성하게 된다.

작품의 선과 구조는 완전한 대칭에서 약간 벗어난 구도로 구성되어 있으며, 이는 공간의 자연스러운 흐름과 균형을 강조한다. 벽면은 호분으로 채색되어 불투명하게 표현된 반면, 지붕은 투명하게 처리되어 있다. 이러한 대비는 채색

을 여러 차례 덧입히는 과정에서 발생한 번짐과 얼룩을 그대로 수용한 결과로, 자연의 호흡과 우주의 기운을 담아내고자 하는 의도가 반영된 것이다. 계획성과 우연성이 공존하는 이와 같은 표현은 인간의 주체성과 자연, 또는 우주적 에너지의 흐름이 상호 분리되지 않고 보완적으로 작용하고 있음을 암시한다.



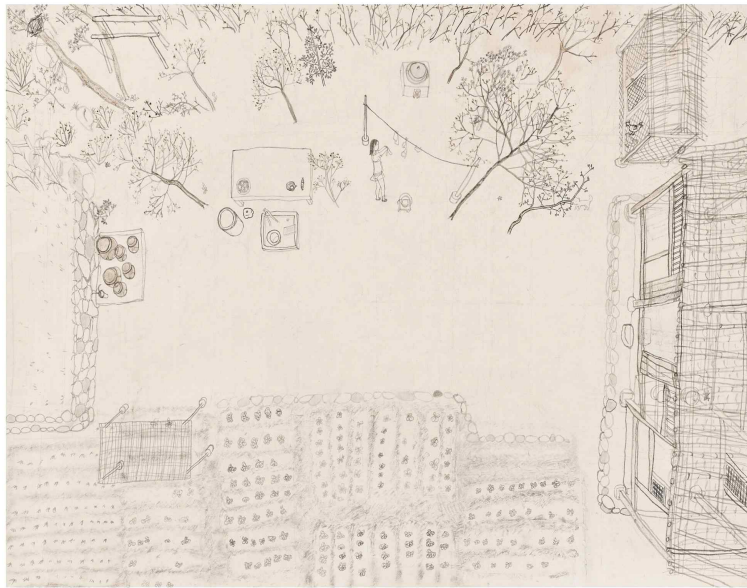
【작품 23】 이영빈〈텃밭〉 61x84cm 장지에 수묵담채 2018

【작품 23】 〈텃밭〉은 작품 속 인물은 외부 자연의 흐름에 따르되, 씨앗을 심고 잡초를 제거하며 성장을 유도하는 반복 행위를 통해 내면의 사유 구조를 정돈하고 변화를 일으키는 존재로 표현된다. 이는 육체적 노동을 넘어 마음을 수양하고 현실을 조직하는 의식적 실천으로 해석되며, 자연과 인간의 감응적 관계를 시각적으로 드러내는 상징적 장치로 기능한다.

짜리 울타리로 둘러싸인 소박한 텃밭 공간을 중심으로, 상추, 부추 등 다양한 채소들이 조금씩 심어진 장면을 담고 있다. 화면에는 감나무와 장독대가 함께 배치되어 있으며, 이는 일상적인 농작의 풍경에 정겨운 분위기를 부여함과 동

시에, 자연과 더불어 살아가는 삶의 리듬을 암시한다.

〈뒤편〉은 이처럼 인간의 노력과 우주의 자연스러운 순환 사이의 조화를 시각화한 작업으로, 인간이 능동적 행위와 그것이 우주의 큰 흐름과 조응할 때 비로소 생명과 창조가 가능해진다는 인식을 보여준다. 이는 인간의 주체적 행위와 자연의 초월적 질서가 대립하지 않고, 오히려 상호 내재하며 존재의 본질을 드러낸다는 동양적 생명론 및 초월적 시선의 조형적 실현이라 할 수 있다.



【작품 24】 이영빈〈뒤뜰〉 60×90cm, 장지에 수묵담채, 2017

【작품 24】 〈뒤뜰〉은 한옥의 뒷마당에서 인물이 빨래하고 널고 있는 장면을 중심으로, 일상적 행위 속에 내면적 사유와 감응을 담아낸 작업이다. 뒷마당은 외부와 일정 부분 차단된 사적 공간으로, 내면의 정확을 위한 은밀한 장소로 기능한다. 이는 자율적이고 주체적인 행위가 이루어지는 장소이다. 빨래를 빨래줄에 널어 말리는 행위는 마음의 응어리와 혼탁함을 씻어내는 수행적 행위로 해석되며, 이는 정신적 수양으로 이어지는 상징성을 지닌다.

조형적으로는 화면 하단에 아기자기하게 구성된 텃밭과 중앙에 위치한 정원수가 잘 정돈되어 있으며, 좌측에는 닭장과 장독대가 배치되어 있다. 이러한 요소들은 모두 실생활의 장소이자 자연과 조화롭게 연결된 삶의 흔적들을 보여준다. 특히 부엌채는 수직으로 구성되어 있으며, 화면 전반의 수평적 공간 구성과 교차하면서 전체 화면에 깊이와 생명력을 부여한다. 이와 같은 수직과 수평의 구조적 대비는 단순한 구도상의 배열을 넘어, 음과 양, 인간과 자연의 상생적 관계를 시각적으로 구현하는 동양적 공간 사유의 반영으로 해석된다.

〈뒤뜰〉은 결과적으로 인간의 일상적 행위가 자연의 질서와 맞물려 내면의 사유로 확장되는 과정을 보여주는 작품이다. 이 작품은 공간의 구조, 행위의 상징성, 그리고 초월적 인식이 유기적으로 연결되어 구성된 내면 풍경의 시각적 구현으로 이해될 수 있다.

【작품 25】 〈벚꽃 풍경〉은 전통 한옥의 구조를 개조한 듯한 건물을 중심으로, 주방, 작업공간, 거실, 화장실 등으로 나누어진 일상적 공간 내부에서 작업 중인 인물을 배치한 장면을 묘사하고 있다. 전통적인 것에서 현대의 생활에 맞게 변화시키는 것은 전체 속에 주체적 조화라고 할 수 있다.

인물과 건물은 화면 중앙에 배치되어 있으며, 주변에는 벚꽃이 흐드러지게 핀 풍경과 이를 둘러싼 산과 텃밭이 함께 어



【작품 25】 이영빈〈벚꽃 풍경〉 130x96cm 한지에 수묵과 천연염료 2024

우러져, 자연과 인간의 삶이 유기적으로 맞물리는 공간 구조를 형성하고 있다.

집의 창문, 문틈, 벽의 여백을 통해 관람자의 시선이 집안 내부로 자연스럽게 유도되는 구조이다. 이러한 시각 구조는 외부의 공기와 내부의 인간 행위가 단절된 것이 아니라, 상호 침투하고 작용하는 관계에 있음을 시사한다. 벚꽃이 외부 자연의 기운에 의해 피어나는 동시에, 인간이 행위를 하는 공간 또한 우주의 기류와 리듬 속에서 존재하고 있음을 보여주는 구성이다.

연구자의 작업은 철저한 계획보다는 직관과 감각, 그리고 사유의 흐름 속에서 형성된다. 구불거리는 선, 고르지 않은 채색, 미완성된 듯한 화면 구성 등은 이러한 작업 방식의 현장성과 우연성, 그리고 우주적 흐름에의 감응을 반영하는 시각적 징후로 나타난다. 이는 예술이 인간의 의지에 의해 완결되는 것이

아니라, 보다 근원적인 자연의 리듬과 에너지 속에서 생성되는 창조 행위임을 시사한다. 즉, 작품 제작 과정 또한 무언가를 강제적으로 조형하거나 통제하려 하기보다는, 내면의 감응과 외부 세계의 흐름 속에서 '되어 가는 과정'을 존중하는 방식으로 이루어진다.



【작품 26】 이영빈〈한옥〉 160x120cm 한지에 수묵과 천연염료 2024

【작품 26】 〈한옥〉은 수직으로 솟은 나무와 텅 빈 마당이 조화롭게 어우러진 장면을 통해, 상반된 조형 요소들이 균형을 이루는 공간적 구조를 형상화하고 있다. 세로로 길게 구성된 화면

위에 가로로 펼쳐진 길과 바위가 교차함으로써, 수직성과 수평성의 조화가 강조되며, 이는 자연과 인간, 순응과 주체성의 공존을 암시하는 상징적 구성으로 해석된다.

이러한 사물의 연계성은 여백과 밀도 있는 묘사, 실내와 실외, 수직과 수평의 대비 속에서 드러나는 조형적 질서로 구체화한다. 특히 연구자의 작품에서 반복적으로 등장하는 세로와 가로의 교차 구조, 바닥과 공간의 공존은 단순한 형식적 구성의 문제가 아니라, 자연과 인간의 관계를 통합과 주체적 시선으로 바라본 사유의 반영이라 할 수 있다.

#### 4. 외부 공간과 시선의 확장

앞서 살펴본 작품들은 주로 목욕탕이나 한옥과 같은 실내 공간을 배경으로 하여 일상의 단편적인 장면을 통해 내면의 사유를 형상화한 작업들이었다. 이들 작품은 비교적 제한된 공간 범위 안에서 인간의 내면을 사유하는 시각적 장치로 기능하였다. 그러나 시간이 흐르고 다양한 삶의 경험이 축적되면서, 연구자는 점차 외부 세계에 대한 관심을 확장하게 되었고, 이에 따라 공간을 바라보는 시선에도 변화가 생기게 되었다. 이러한 변화는 내면 중심의 시선에서 벗어나 삶과 세계를 보다 전체적이고 유기적인 관점에서 이해하고자 하는 의식의 확장으로 이어졌다. 본 절에서 제시하는 작품들은 연구자가 여행이나 레지던시 체류 기간 중 외부 자연을 관찰하고, 이를 바탕으로 사유를 확장시켜 회화적으로 구현한 작업이다.

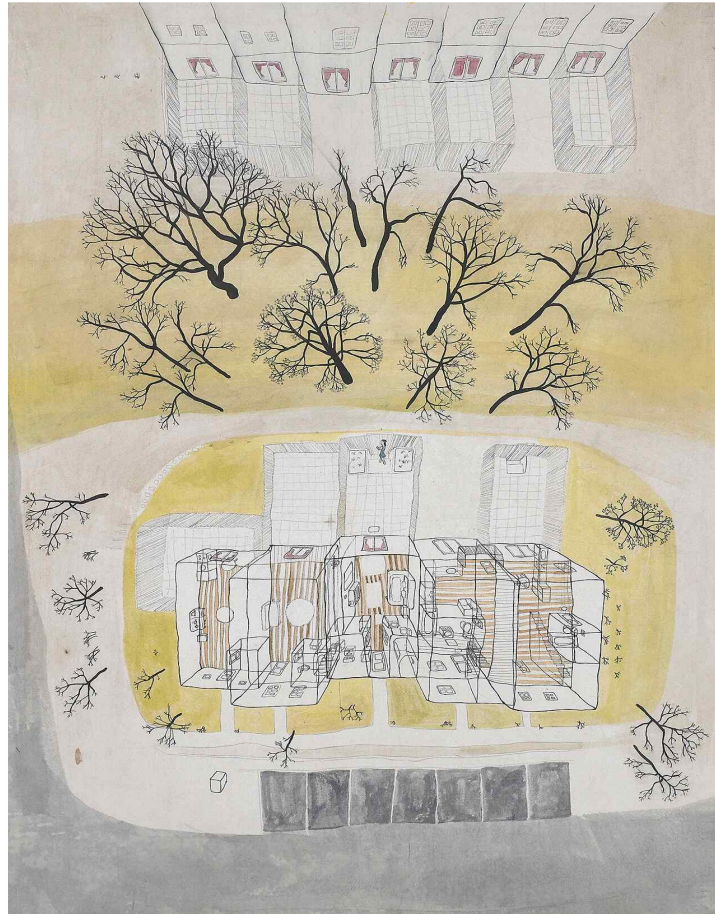
【작품 27】 〈봄의 공간〉은 산속의 나무를 직접 관찰하고 스케치한 경험을 바탕으로 제작된 작업으로, 외형적으로 각기 다른 나무들의 가지와 구조는 자세히 관찰할수록 일정한 유사성과 구조적 통일성을 드러낸다. 작은 가지는 큰 줄기와 닮아 있으며, 나무 전체는 뿌리에서 물을 흡수하여 가지로 흐르는 순환

적 구조를 지닌다. 작품 화면 중심의 작은 샘물은 원형으로 표현되어 있으며, 그 주변은 나무 숲으로 둘러싸여 있다. 이는 자연의 유기적 구조를 상징하며, 흡수와 방출, 들숨과 날숨이라는 흐름의 상보적 관계를 표현한 것이다. 샘물 위에서 있는 인물은 이러한 숲의 공기 속에서 호흡하고 있으며, 이는 인간 존재가 자연과 분리되지 않고 유기적으로 연결되어 있음을 시사한다.



【작품 27】 이영빈〈봄의 공간〉 200x145cm 장지에 수묵담채 2024

이와 같은 조형적 구성은 개별 존재들이 고유성을 유지하면서도, 전체적으로는 하나의 생명 구조 안에 통합되어 있음을 강조하며, '공생'과 '통일성'이라는 조형적 사유를 담아낸다.



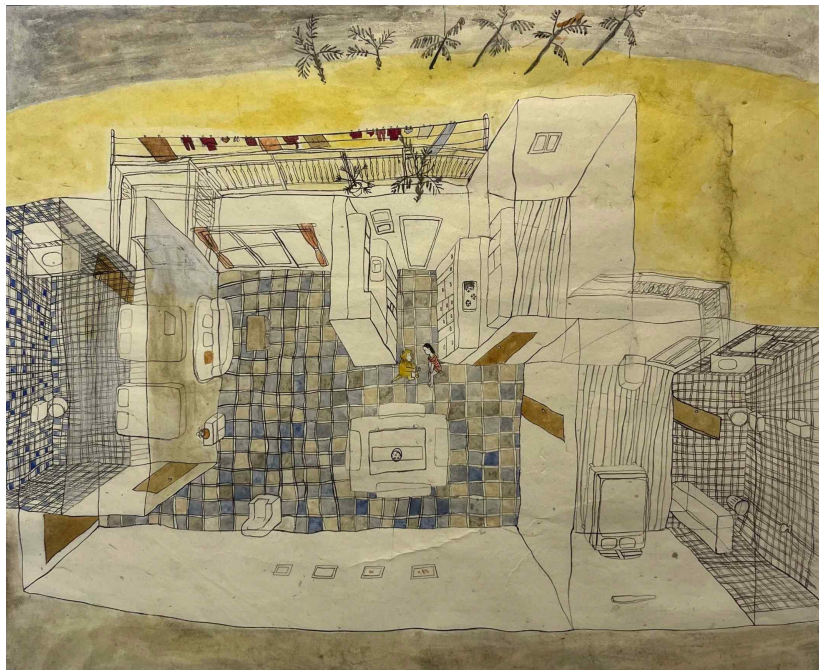
【작품 28】 이영빈〈타운 하우스〉 91 x 65cm 한지에 수묵 천연염료 2023.

【작품 28】 〈타운하우스〉는 동일한 구조를 가진 주택들이 연속적으로 배열된 미국식 타운하우스를 소재로 한 작업으로, 워싱턴 D·C의 주거 공간에 대한 관찰을 바탕으로 구성되었다. 작품의 하단에는 회색빛의 아스팔트 차도가 수평적으로 놓여 있으며, 그 위로 연두색의 땅과 나무들이 묘사되어 있어 봄의 계

절감을 환기시키는 동시에, 자연과 인공 구조물의 대비를 통해 시각적 긴장감을 형성한다.

〈타운하우스〉은 외부 풍경 속의 계절의 순환성인 봄과 가을, 낮과 밤의 교차와 같은 계절적 변화를 모티프로 삼아, 타운하우스 내부에 거주하는 인간의 내면 또한 밝음과 어둠, 기쁨과 고요가 교차하는 순환 구조 속에 놓여 있음을 암시한다. 이러한 형상화는 외부 자연의 흐름과 인간 정신의 리듬 사이의 상응성을 조형적으로 드러내는 시도라 할 수 있다.

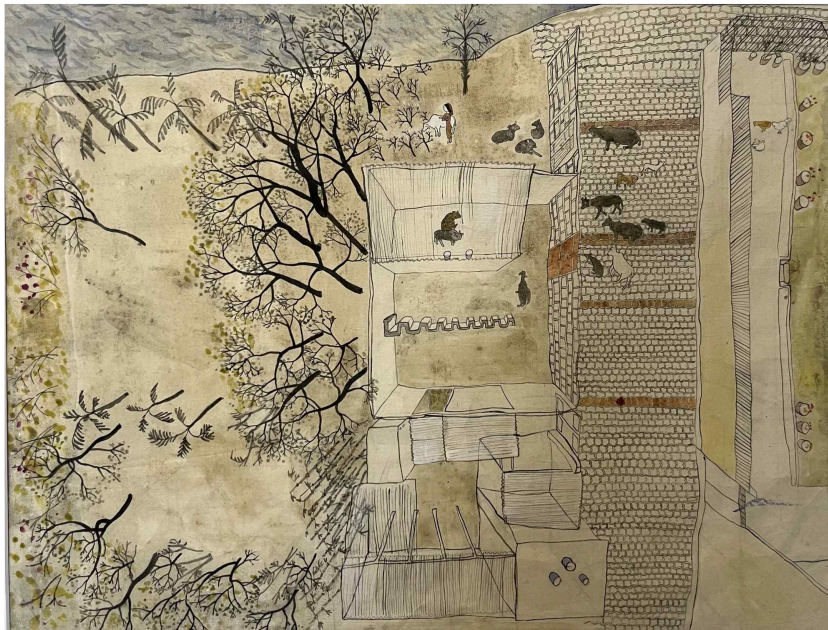
한편, 〈타운 하우스〉에 소재로 삼은 미국식 타운하우스는 인종이나 문화적 배경이 다른 다양한 사람들이 거주하는 공간으로, 외형적으로는 획일화된 구조를 지니고 있으나 그 안에는 서로 다른 개인들의 삶이 교차한다. 이는 인간 존재의 보편적 정서 구조와 외부 세계와의 상호작용을 시각적으로 탐색한 작업이라 할 수 있다.



【작품 29】 이영빈〈원숭이의 방문〉 40x64cm 장지에 수묵담채 2025

【작품 29】 〈원숭이의 방문〉은 연구자가 인도에서 레지던시 체류 중 경험한 실제 사건을 바탕으로 한 작업이다. 당시 연구자는 12층 건물의 스튜디오에 머무르고 있었으며, 한 원숭이가 옥상에서 베란다를 통해 창틀 문을 열고 내부로 들어온 사건이 있었다. 놀람 속에 원숭이에게 음식을 건넸고, 원숭이는 얌전히 밥과 바나나를 먹은 후 다시 돌아갔다. 이 경험은 동물 또한 인간과 유사한 방식으로 감정을 느끼고 사고할 수 있다는 인식을 일깨우는 계기가 되었으며, 이는 작품의 중심 장면인 원숭이와 인물 간의 교감 장면으로 표현되었다.

베란다에는 인도 특유의 강렬한 원색 계열의 의류가 세탁되어 널려 있으며, 배경에는 반복적인 타일 구조가 묘사되어 있다. 이는 일상이 반복되는 삶의 패턴과 사람 사는 모습이 세계 어디서나 근본적으로 유사하다는 인식을 시각적으로 드러낸다. 본 작품은 인간과 자연, 생명체 간의 감정적 감응 가능성에 대한 연구자의 관찰과 통찰을 담고 있으며, 그 경험을 회화적으로 구성함으로써 생명 간의 상호연결성과 감정의 보편성에 대한 미학적 사유를 제시하고 있다.

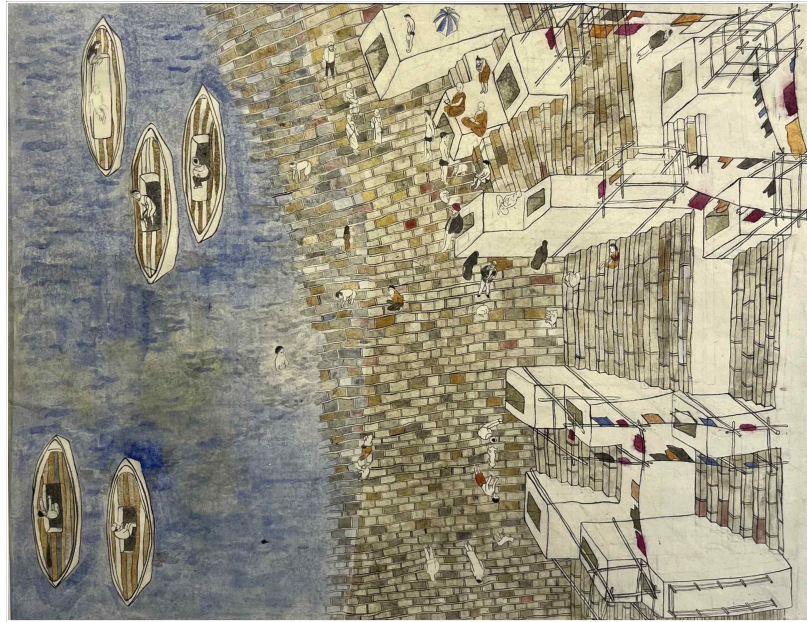


【작품 30】 이영빈〈사유의 방〉 40x64cm 장지에 수묵담채 2025

【작품 30】 〈사유의 방〉은 연구자가 인도 체류 중 목격한 거리의 생명들, 소, 원숭이, 코끼리 등이 자연스럽게 인간의 일상과 공존하는 풍경에서 착안하여, 생명에 대한 존중의 사상을 주제로 삼은 작품이다. 특히 바라나시에서 머물던 숙소 주변의 풍경을 배경으로 하여, 소와 병아리 등과 교감한 경험을 바탕으로 제작되었다. 연구자는 이들 생명체가 놀라울 정도로 의식을 지니고 있다고 느꼈으며, 이를 통해 ‘의식’이란 특정한 존재에만 국한된 능력이 아니라, 공기처럼 모든 생명에게 동등하게 주어진 것이라는 사유에 도달하였다. 작품의 색채 또한 인도 현지의 천연염료를 직접 제작하여 채색함으로써, 장소성과 감각적 경험의 밀접한 연결을 표현하고자 하였다.

작품 속에서 자아와 타 생명체는 각각 개별화된 존재로 나타나지만, 근본적으로는 다르지 않은 같은 생명으로서의 본질을 공유하고 있다. 비록 개인이 처한 환경이나 조건에 따라 성공과 실패, 지혜와 어리석음 등의 삶의 양상이 다르게 나타날 수 있으나, 모든 생명은 고통과 마주하고 그것을 극복하려는 의지를 지닌 존재임에는 차이가 없다. 만족과 불만족, 불완전함과 갈등 등은 인간이라면 누구나 겪는 보편적 정서로, 이러한 점에서 인간의 삶은 본질적으로 유사한 구조를 이루고 있음을 알 수 있다.

연구자의 외부 시선은 바로 이러한 인간 존재의 보편성과 내면의 동질성에 주목하는 사유에서 출발한다. 여기서 ‘관조(觀照)’란, 감정의 동요나 판단을 배제한 채, 있는 그대로 존재와 호흡을 고요히 응시하며, 존재의 본질에 직관적으로 접근하고자 하는 태도를 의미한다. 이는 타자를 있는 그대로 수용하고, 개별적 생명을 통해 보편적 생명성을 이해하고자 하는 예술적 성찰의 과정으로 이어진다.



【작품 31】 이영빈 <갠지스강의 목욕> 30x45cm 한지에 먹, 천연염료 2024

【작품 31】 <갠지스강의 목욕> 은 연구자가 인도 바라나시에서 레지던시 체류 중 경험한 강가의 목욕 장면을 바탕으로 제작된 작품으로, 열린 구조의 공간 속에서 수행되는 목욕 행위를 통해 세계가 하나로 연결되어 있다는 무의식적 인식을 환기시키며, 존재의 불안으로부터 해방되는 정서적 감각을 유도한다. 바라나시의 일상 풍경은 개, 소, 코끼리 등 다양한 동물들이 도심을 자유롭게 오가고, 이질적인 문화와 신념이 공존하는 장소적 특수성을 지닌다. 그곳의 사람들은 의복을 다양한 색으로 염색하여 착용하거나, 때로는 옷을 입지 않은 채 목욕을 수행하는 등, 인간 존재의 다층성과 자연스러움을 있는 그대로 드러낸다.

특히 강렬한 색채로 염색된 의복들이 빨랫줄에 걸려 있는 장면은 일상의 풍경을 넘어 하나의 설치 미술적 구성으로 인식되었으며, 연구자는 이를 작품 속에 포함해 공간에 생동감과 시각적 리듬을 부여하였다. 이러한 개방적 공간 구성은 개별 주체와 전체 세계가 분리되어 있으면서도 동시에 상호 연

관되어 있다는 '연기(緣起)'의 개념을 시각적으로 구현한 것이다. 나아가 이는 외부 세계와의 감각적 소통을 기반으로 내면 감정이 확장되어 자아와 세계 간의 일체감을 형성하는 조형적 구조로 해석된다.

연구자는 작업을 통해 내면의 감정과 심리 구조를 지속적으로 관찰하였으며, 그 과정은 고통을 정확하고 수용하는 실천으로 이어졌다. 그러나 내면은 결코 독립된 실체가 아니라, 외부 세계와 끊임없이 상호작용 하며 구성된다는 사실을 점차 인식하게 되었다. 마음의 변화는 단지 개인적 치유를 위한 과정에 머무르지 않고, 타자와 세계에 대한 감수성과 연대의 의지를 통해 확장되었다. 이는 고통을 회피하거나 부정하는 태도가 아니라, 타인의 고통을 자신의 감정으로 받아들이고 응답하는 내적 전환의 경험이었다. 이러한 통찰은 '내면'과 '외부', '고통'과 '성장', '나'와 '타자'가 이분법적 구조가 아닌, 하나의 유기적 흐름 속에 놓여 있음을 드러낸다. 연구자는 현실의 한계 속에서도 마음의 작용을 통해 삶의 가능성을 모색하였으며, 그 과정에서 마음은 독립된 실체가 아닌, 현실과 상호 영향을 주고받는 역동적 구조임을 체감하였다. 이에 따라 시선은 자연스럽게 외부로 확장되었고, 외부 세계에 대한 관찰을 통해 인간 존재와 자연, 마음과 환경 간의 유기적 관계를 회화적으로 사유하게 되었다.

## Ⅵ. 결 론

본 연구는 회화가 인간의 정신적 인식 구조와 그 전환 과정을 어떻게 조형적으로 담아낼 수 있는지를 고찰하고, 이를 통해 초월적 예술의 가능성을 탐색하는데에서 출발하였다. 특히 물질 중심의 속도와 효율성이 지배하는 현대 사회에서, 인간 본연의 실존적 물음에 대한 성찰과 내면의 여유가 상실되고 있는 현실 속에서, 예술은 단순한 표현 수단을 넘어서 인간의 인식 층위를 환기하고 치유하는 사유의 장(場)으로 기능함을 규명하고자 하였다.

연구자는 ‘초월’을 고정된 본질이나 절대적 실체로 이해하기보다, 존재와 인식의 일정한 경계를 넘어서는 유동적 개념으로 보았다. 이는 현실로부터의 도피가 아니라, 내면세계를 전환함으로써 현실을 재구성하고 존재 인식의 심층으로 나아가는 사유의 과정이다. 이러한 초월은 외재적 세계와 내면의 세계, 자아와 타자, 내부와 외부라는 이분법적 구조를 해체하고, 상호 감응적 관계를 구성하는 통합적 인식의 실현을 지향한다.

이러한 초월 개념은 동서양의 사유 속에서 서로 다른 방식으로 전개되어왔다. 동양은 관계 중심의 통합적 초월을, 서양은 주체 중심의 해체적 초월과 이성적 통제를 중시하는 경향을 보이나, 오늘날에는 이들이 상호 보완적 관계로서 전환 가능성을 보여주고 있다. 본 연구는 이러한 인식 구조의 차이를 도가사상의 유무상생(有無相生), 유식불교의 연기법과 같은 동양철학과, 칸트, 니체 등의 서양철학을 비교·분석함으로써, ‘다름’을 조화와 전환의 가능성으로 이해할 수 있는 예술적 기반을 마련하고자 하였다.

일반적인 미술에서 초월적 사유를 이끄는 조형 표현에 주목하여, 사의(寫意)적 정신성, 여백의 미, 선, 기운생동 등의 요소들이 어떻게 인간 내면의 감응과 인식의 전환을 유도하는지를 분석하였다. 동양화뿐만 아니라 세잔, 로스코 등의 의식에 기반한 회화 역시 정신적 차원의 구현으로 해석되며, 이들 사례는 예술이 형

이상학적 사유를 이끌 수 있음을 보여준다.

연구자 작품의 분석에서는 초월적 시선으로 이끄는 요소로 조형적인 측면과 비가시적인 측면으로 분류하여, 대상을 시각적으로 어떻게 형상화하고, 작업에 담긴 정신적인 측면에 중점을 두고 서술하였다.

작품에 반복적으로 나타나는 부감법은 존재의 전체성 및 사물과 공간의 상호 연결망을 감응적으로 인식하는 초월적 시선으로 작용하며, 인식의 전환을 유도하는 '감응적 구조'를 형성한다. 가느다란 선의 중첩은 인간의 연약함과 동시에 내면에 잠재된 위대함을 상징적으로 담아냄을 서술하였다. 단순성과 여백의 요소는 실존적 '無'에 대한 표현이고, 불필요한 요소를 비워냄으로써 사물의 본질적 속성을 드러내는 방식으로 기능한다. 재료와 색채에서는 전통 한지와 천연 염료가 지닌 물리적 제한성과 깊이를 활용하여 자연성과 조화를 이루며, 절제된 색채를 통해 소박한 미감을 형성한다.

작품 속 공간과 구조의 배열은 내부와 외부로 병치하거나 대비시키며, 존재가 제한된 경계 속에서 비롯되지만 그 안에서 무한성과 감응의 가능성을 품고 있음을 시사한다. 이는 투명한 시선과 막의 제거라는 표현 방식과도 연결되어 개체성과 전체성이 서로를 열어주는 관계성을 드러낸다. 이러한 방식들은 인식의 전환을 유도하는 '감응적 구조'로 작용한다.

이러한 역설적 미학은 '대교약졸'이라는 동양적 미학 개념과도 연결되며, 음과 양, 유와 무의 상호보완적 관계 속에서 조화와 통합을 지향하는 동양적 조형 의식의 한 표현이라 할 수 있다.

위에 언급된 조형적 언어는 점경인물과의 결합을 통해 구체적 서사와 사유의 맥락을 강화한다. 이는 화면 전체 속에서 개인의 위치와 그 의미를 사유하게 함으로써 일상의 평범함 속에서 감정과 인식의 전환을 이끄는 서사적 구조를 형성한다.

목욕탕은 단순한 생활 공간을 넘어 정확과 내면적 치유의 과정을 함축하는 상

징적 장치로 기능하고, 외부공간의 한옥과 텃밭은 자연과 인간의, 감응과 질서가 교차하는 실천의 장소로 해석된다. 드로잉 연작은 개인적 기억과 일상적 경험에서 출발하지만, 그 과정에서 삶과 죽음, 인간 존재에 대한 근원적인 질문으로 확장된다.

결과적으로, 이러한 시선은 자아와 세계, 주체와 전체, 상실과 성취, 생과 사의 관계를 통합과 해체의 구조 속에서 상호보완적으로 이해하게 하며, 이는 도가사상의 유무상생(有無相生)의 원리와의 상응한다. 이러한 시선은 인식의 틀을 전환하고, 상실된 주체성을 회복하며, 분열된 인식을 통합하는 매개체로 기능한다. 궁극적으로 연구자가 지향하는 초월적 시선, 즉 통합과 해체를 아우르는 포용적 태도와 연결되며, 이러한 조형성과 서사는 통합적이고 주체적이며 상보적인 시선을 바탕으로 형성된 것이라 할 수 있다.

본 연구의 학문적 기여는 다음과 같다. 첫째, 초월 개념을 통합적·해체적(주체적)·상보적 층위로 구분하고, 이를 동서양 철학과 예술 사례와 연결 지어 체계적으로 분석함으로써, 초월이 예술 실천에서 어떻게 조형화되고 내면의 감응을 이끌 수 있는지를 이론적으로 규명하였다. 둘째, 연구자의 작품을 바탕으로 초월적 감응 구조가 시각적으로 어떻게 형상화되는지를 구체적으로 고찰하였으며, 예술이 정서적 치유와 인식 전환의 통로로 작용할 수 있음을 조형적 차원에서 실증하였다. 셋째, 현대 사회의 감정 소외, 존재 불안 등 실존적 문제들을 예술이 어떻게 감응적으로 포착하고 전환할 수 있는지에 대한 동시대적 미학의 방향성을 제시하였다.

그러나 본 연구는 다음과 같은 한계를 지닌다. ‘초월’이라는 개념 자체가 광범위하고 철학적으로 다의적인 층위를 지니기 때문에, 이를 더 세밀하게 체계화하고 조형 언어로 구체화하는 데에는 일정한 한계가 있었다. 연구자 개인의 삶과 작품에 초점을 둔 만큼, 감응 구조에 대한 보다 보편적이거나 집단적 차원의 실증 분석이 부족하였다. 또한 감정과 인식이 관람자에게 어떻게 전달되고 해석되며 확장

되는지에 관한 실증적 연구가 상대적으로 미흡하였다.

향후 연구에서는 초월적 조형 표현의 실질적 효과에 대한 관람자 반응 분석, 사회적 맥락에서 예술이 수행하는 전환과 치유 기능에 대한 사회미학적 접근, 그리고 다양한 매체와 장르를 통한 표현 가능성 확장 등을 통해 더 다층적이고 실천적인 연구로 나아갈 필요가 있다. 이러한 후속 연구는 예술이 인간의 인식 구조와 존재 방식을 근본적으로 전환하고, 사회적 감응을 유도하는 매개체로서 어떤 가능성을 지니는지를 더 풍부하게 조명하는 계기가 될 것이다.

본 연구는 연구자 개인의 예술 실천과 사유의 궤적을 따라, 초월적 미학의 동시대적 의의를 성찰하고 조형 요소를 분석해 보려는 시도였다. 이는 단지 개인 작업의 성찰에 머무르지 않고, 예술이 수행할 수 있는 감응적 치유와 인식 전환의 가능성을 실천적으로 탐색함으로써, 예술과 철학, 개인과 사회를 연결하는 초월적 미학의 통합적 접근을 제시하고자 하였다. 앞으로는 더 보편적이고 실천적인 연구를 통해, 예술이 현대 사회의 구조적 고통과 감정의 결핍을 어떻게 수용하고 전환할 수 있을지에 대한 지속적인 탐구로 이어질 것이다.

## 참 고 문 헌

### 단행본

- 김교빈, 이현구 지음, 『동양철학 에세이』, 동녘, 1993.
- 김영호 지음, 『화엄경의 안팎』, 『화엄경』 무비 스님역, 민족사, 1994.
- 김성철 지음, 『중관학 특강』, 도서출판 오타쿠, 2022.
- 박석 지음, 『대교약졸』, 도서출판 들녘, 2005.
- 박영대 지음, 『우리그림 백가지』, 현암사, 2002.
- 박철상 지음, 『세한도』, 동네문학, 2010.
- 윤범모 지음, 『추사 김정희: 인간과 예술』, 문학과지성사, 2003.
- 지순임 지음, 『중국화론으로 본 회화 미학』, 미술문화, 2005.
- 한자경 지음, 『성유식론 강해』, 서광사, 2019.
- 한자경 지음, 『헤겔 '정신현상학'의 이해』, 서광사, 2009.

### 번역서

- 가노자 지음, 오강남 옮김, 『오강남의 작은 도덕경』, 현암사, 2017.
- 가스통 바슐라르 지음, 이기상 옮김, 『공간의 시학』, 살림출판사, 2006.
- 니코스 스텐고스 지음, 성완경 옮김, 『현대미술의 개념』, 문예출판사, 2004.
- 데이비드 블레이니 브라운 지음, 강주헌 옮김, 『낭만주의』, 한길아트, 1998.
- 루돌프 아르하임 지음, 김춘일 옮김, 『美術과 視知學』 미진사, 1995.
- 린뤼시 지음, 황보경 옮김, 『中國畫선의 예술 빛의 미학』, 시그마북스, 2012.

마르틴 하이데거 지음, 이기상 옮김, 『존재와 시간』, 살림출판사, 2006.  
 메를로퐁티 지음, 류의근 옮김, 『지각의 현상학』, 문학과 지성사, 2002.  
 바실리 칸딘스키 지음, 권영필 옮김, 『예술에서의 정신적인 것에 대하여』, 문예출판사, 1979.  
 수잔부시 지음, 김기주 옮김, 『중국의 문인화』, 학연문화사, 2008,  
 임마누엘 칸트 외 지음, 임홍배 옮김, 『계몽이란 무엇인가』, 도서출판 길, 2020,  
 임마누엘 칸트 지음, 백종현 옮김, 『순수이성비판 1』, 아카넷, 2006.  
 에밀 베르나르 지음, 김정하 옮김, 『세잔 예술에 대하여』, 열화당, 2001.  
 장언원 외 지음, 김기주 역주, 『중국화론선집』, 미술문화, 2002.  
 장자 지음, 오강남 옮김, 『장자』, 현암사, 1999.  
 장파 지음, 유중하, 백승도, 이보경, 양태은, 이용재 옮김 『동양과 서양, 그리고 미학』, 푸른숲, 1999.  
 저우스펀 지음, 서은숙 옮김 『중국화인열전 팔대산인』, 창해, 2003  
 천완시 지음, 김병식 역주, 『중국산수화사1,2』, 심포니, 2014.  
 프리드리히니체 지음, 정동호 옮김, 『차라투스트라는 이렇게 말했다』, 책세상, 2021.  
 피에르 카반느 지음, 정병관 옮김, 『마르셀 뒤샹: 피에르 카반느와의 대담』, 이화여자대학교 출판부, 2002.  
 한병철 지음, 김태환 옮김, 『피로사회』, 문학과 지성사, 2012.  
 한병철 지음, 김태환 옮김, 『투명사회』, 문학과지성사, 2014.

#### 학술논문 및 논문집

김순섭, 「예찬의 '일기(逸氣)' 회화미학소고」, 『한국사상문화학』 제82집, 2016.

- 박상호, 「宋代 逸品論의 無法中心的 도가미학 특징 연구」, 『한국서예학회』 제 21호, 2012.
- 박효정, 「16세기은대계회도와 만력임오합사계회도 연구」, 상명여자대학교 대학원 미술학과, 2014.
- 변기숙, 「독일 낭만주의 철학이 화화의 미친 영향-카스파 다비트 프리드리히 작품 중심으로」, 『유럽문화예술학논집』, 제3집, 2011.
- 신은영, 「고대 동아시아 반가사유상 연구」, 이화여자대학교 대학원, 2024.
- 오병욱, 「폴 세잔느와 그림의 깊이」, 『대한토목학회』, 제54권, 제10호, 2006.
- 정민영, 「세잔, 사과 한 알로 서양화를 바꾸다.」, 『KSCEmagazine』, 제66권, 2018. 제5호.
- 한자경, 「경험의 가상성: 세잔과 칸트의 비교」, 『칸트연구회』 제23집, 한국칸트학회, 2009.

#### 전시 도록

- 「춘추」 전시 도록, 학교재 갤러리, 2010.
- 박은영, 「가까이서 또 멀리서, 세상 속 나를 보다.」, 《이영빈 개인전 도록》, 안상철미술관, 2024.

# ABSTRACT

## Inner Landscape through a Transcendental Gaze

– Focusing on the Artist’s Own Works –

Youngbin Lee

Department of Fine Arts

Oriental painting Major

Graduate School of

Sungshin University

This study explores how painting can embody the structures and transformations of human cognitive perception through formative expression, and seeks to examine the possibility of transcendent aesthetics in contemporary art. In an era dominated by material speed and efficiency, this research highlights art’s role as a space of reflection that evokes the potentiality of the inner self and facilitates epistemological expansion.

The study approaches the concept of “transcendence” not as a fixed or absolute essence, but as a fluid process of crossing perceptual and existential boundaries. Drawing on Eastern and Western philosophies, the research analyzes transcendence in three dimensions: integrative, deconstructive (subject-centered), and complementary. Eastern thought, such as Daoism and Yogācāra Buddhism, emphasizes interdependent and relational transcendence, while Western traditions represented by Kant and

Nietzsche focus on subjectivity and rational autonomy. This comparative framework reveals the potential for epistemological transformation through philosophical convergence.

Through the author's own paintings—featuring everyday spaces such as bathhouses, hanok (traditional Korean houses), and gardens—the study investigates how themes of loss, suffering, and healing are transformed into visual structures that promote reflective engagement. Key visual elements such as aerial perspectives, emptiness and density, and the juxtaposition of vertical and horizontal axes are examined as aesthetic strategies that evoke affective resonance and inner purification. These structures are interpreted as visual manifestations of the Eastern concept of *yūmu-sōsei* (mutual generation of being and non-being), embodying a transcendent gaze that seeks to reconcile oppositional forces.

The study offers the following contributions, a theoretical redefinition of transcendence in the context of aesthetics, a comparative analysis of Eastern and Western philosophies and their implications for visual expression, and a practice-based exploration of how transcendental sensibility is embodied through visual elements. However, the study also acknowledges its limitations, such as the difficulty of empirically analyzing viewer responses and the inherent vastness of the transcendence concept.

Future research should focus on empirical methodologies to explore how audiences interpret and emotionally respond to transcendent imagery. Furthermore, social-aesthetic approaches and interdisciplinary expansion across various media and genres will be essential for deepening the discourse on transcendence in art. Ultimately, this study suggests that

transcendental aesthetics functions not only as an abstract ideal but also as a concrete artistic strategy capable of mediating inner healing and epistemological renewal in contemporary society.