



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 교수지도

석사학위 청구논문

추상미술과 자아의 감성표현 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

2013

성신여자 대학교 일반 대학원

동양화과

이나영

추상미술과 자아의 감성표현 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

지도교수 이만수

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2013

성신여자 대학교 일반 대학원

동양화과

이나영

인 준 서

이나영의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 석사 청구전 작품을 이론적으로 탐구한 것이다.

본 논문에서 언급한 본인의 작품은 일상과 내면과의 괴리감, 정체성에 대한 사유에서 출발 하였다. 즉 내면의 사유(思惟)를 통해 사의(寫意)하는 결과물이다. 본인의 작품은 ‘생각’ 즉 사유(思惟)를 추상적으로 표현한 것으로 추상미술의 영향을 받았다고 할 수 있다.

추상미술의 개념은 인간의 감정을 표현하는 행위로서, 정신의 자아의 본질을 제시하는 것이며 존재의 본질 문제를 시각적 매체를 통해 답하려 노력하는 것이다. 추상은 추상표현주의, 구상표현주의, 색면추상, 팝아트등 작가의 생각을 표현하는 현대미술의 모태가 되는 개념이기도 하다. 이러한 추상미술의 기원은 일반적으로 프랑스 혁명이후에 나타났다고 하는데 사실적 재현의 반대의 개념으로 자신의 시각이나 생각을 나타나는 것을 말한다.

추상의 형식과 개념은 일본을 거쳐 우리나라에 1950년대에 수용되어 지는데 6.26해방 후에 사회적인 상황과 맞물려 정체성의 표현의 한 방법으로 수월하게 수용되어 졌다. 특히 서양화에서는 유학파를 중심으로 반국전 형태로 시작되었고 동양화에서 중견 작가들의 모임인 백양회와 1960년대에 독립회의 활동 이후 수묵추상, 채색 산수 등의 추상미술이 적극적으로 표현되어졌다고 할 수 있다.

하지만 추상의 수용과정에서 동양에서 전통적으로 내려오던 사의적 개념을 감안한다면 서양의 추상을 형식, 기법, 내용적인 면을 그대로 수용했다고 보기는 어렵다. 또한 본인의 작품도 내용적인 측면에서 보면 동양의 사의적 개념과 비슷한 양상을 보인다.

현실의 괴리감에 주저앉고 스스로의 나약함에 대해 질문 하던 나는 일상생활

이 불가능해 졌었다. 이에 탈출구로써 찾은 것이 ‘긋기’라는 행위인데 이 작업을 통해 내면이 치유되고 평온해짐을 경험하게 되었다. 감정이입을 통해 추상적인 표현들을 작품과 연계 시킨 것이다.

이에 본인은 이러한 감정이입은 왜, 어떻게 출발 된 것인지를 동양의 이론적 개념인 사의(寫意)의 과정과 도가의 무(無) 장자의 좌망(坐忘)등의 과정을 통해 살펴보았다. 또한 이러한 감정이입을 통해 치유와 해원의 과정이 본인의 작품에서는 어떻게 시작되고 표현되어 졌는지를 서술해 보았다.

본론에서는 형식과 기법적인 측면을 1.화면 구성에 대한 접근 2.색조적 관점 3.재료 사용과 방법 세 가지 방법으로 논문을 전개 하고, 개별 작품에 대하여 설명하였다.

본인의 작품에서 바탕은 ‘긋기’라는 행위를 통해 화면이 거칠게 구성되어 지고 헤진다. 요철에 의해 마티에르도 생기고 바탕이 뚫어져 배경이 밖으로 나오는 시각적 효과도 생기게 된다. 이러한 거친 효과들은 마치 작업 당시의 심연과도 같다. 불안하고 슬픈 마음들, 이야기 할 수 없는 내면의 고통들을 바탕(캔버스, 종이등)에 쏟아냈다고 할 수 있다. 거칠고 걱정적이며 풀어내고 나면 스스로에게 주는 별이 끝나고 에너지를 다 쏟아낸 육체는 평온해진다. 이러한 표현들을 통해 본인은 내면이 치유되었고 작업을 통해 마음의 안정을 찾았다.

본인은 추상 작업이 갖는 여러 가지 의미 중 본인의 작업처럼 성찰을 통해 치유와 해원의 과정에 이르는 과정들이 담긴 작업이 왜 필요하고 어떻게 생기는 것인지 이론적으로 연구해 보고자 하였다.

더불어 작품 분석에서 언급하는 마크 로스코, 루치오 폰타나, 최병소 등의 작가들의 작업을 통해 이런 표현들이 어떻게 효과적으로 전달 될 수 있을지에 대한 고민도 심도 깊게 하게 되었다. 나아가 작품에서 표현하고자 하는 불안함과 안정감을 관람자도 느낄 수 있기를 희망하고 치유되기를 바래본다.

목 차

논문 개요

작품 목차

도판 목차

I. 서론.....	1
II. 본론.....	3
1. 이론적인 측면.....	3
1) 서양의 추상 미술과 한국의 추상 미술.....	3
2. 내용적인 측면.....	19
1) 감정 이입을 통한 추상적 표현.....	19
2) 치유와 해원.....	22
3. 형식과 기법적인 측면.....	24
1) 화면 구성에 대한 접근.....	24
2) 색조적 관점.....	26
3) 재료 사용과 방법.....	28
III. 작품 분석.....	30
IV. 결론.....	44

참 고 도 판

참 고 문 헌

ABSTRACT

작 품 목 차

- 【작품 1】 쌈질1, 캔버스에 젯소, 송곳, 148 × 220cm, 2009.....30
- 【작품 2】 굿기4, 캔버스에 아크릴 송곳, 168 × 129cm, 2009.....31
- 【작품 3】 쌈질2, 장지에 목탄, 168 × 129cm, 2009.....33
- 【작품 4】 굿기1, 장지에 크레파스 매직, 148 × 220cm, 2010.....35
- 【작품 5】 굿기2, 장지에 크레파스 매직, 148 × 220cm, 2010.....36
- 【작품 6】 굿기4, 장지에 크레파스 송곳, 148 × 220cm, 2010.....37
- 【작품 7】 굿기7, 장지에 크레파스 송곳, 73 × 60.5cm, 2010.....38
- 【작품 8】 굿기8, 장지에 크레파스 송곳, 73 × 60.5cm, 2010.....38
- 【작품 9】 굿기5, 장지에 크레파스 매직, 73 × 60.5cm, 2010.....38
- 【작품 10】 굿기6, 장지에 먹, 크레파스 젤미디엄, 송곳, 73 × 60.5cm, 2010.....38
- 【작품 11】 쌈질4, 캔버스에 젯소 송곳, 못 80 × 60cm, 2010.....41
- 【작품 12】 쌈질6, 캔버스에 젯소 송곳, 칼 80 × 60cm, 2010.....42

도 판 목 차

【도판1】 포트리에 <인질의 머리>

【도판2】 마크 로스코 <orange and yellow>

【도판3】 최병소 <무제>

【도판4】 루치오 폰타나 <Piece Technique Tela>

I. 서론

본 논문에서는 석사 청구전 작품을 이론적, 내용적, 형식과 기법적인 면을 객관적으로 탐구해보고 이를 이론적으로 설명해 보고자 한다.

본인의 작품은 추상미술의 영향을 받았다고 할 수 있다. 추상미술의 개념은 인간의 감정을 표현 하는 행위로서, 정신의 자아의 본질을 제시하는 것이며 존재의 본질 문제를 시각적 매체를 통해 답하려 노력을 하는 것이라 생각한다.

일반적으로 추상은 프랑스 혁명 이후 ‘사실주의적 재현’을 바탕으로 하는 장식적 그림에서, 자신의 시각을 나타내는 그림을 그리게 되면서 탄생하게 되었다. 이 추상은 이후 추상 표현주의, 구상 표현주의, 색면 추상, 팝 아트, 미니멀리즘, 개념미술 등에 영향을 주었고 우리나라는 일본을 거쳐 1950년대에 추상미술을 수용하게 되었다.

동양에서의 사의(寫意)의 문제를 생각해 본다면 한국의 추상미술을 설명 할 때 동양의 사의적 개념을 설명해야 할 것 같다. 이에 본 논문에서는 이론적 측면에서 서양 추상의 일반적인 개념을 설명하고 우리나라의 추상의 수용 배경을 설명할 것이다. 또 추상을 표현 할 때 고려해야 할 정신적인 측면 등을 설명할 것이다.

동서양을 막론하고 추상은 작가의 정신과 작품의 연계성을 매우 중요시하게 생각하기 때문에 내용적인 측면에서 본인이 생각하는 작업에서의 감정이입에 대한 내용, 즉 정신성이 추상적 사고와 어떻게 관련 될 수 있는지 설명하기로 할 것이다.

본인의 작업은 동양적 정신, 사유(思惟)를 통해 사의(寫意)를 하는 것에 영향을 받았다. 또 나의 생각과 작업의 행위와 물질적인 것이 만났을 때 치유

의 과정이 어떻게 이르게 되는지 내용적 측면에서 자세히 살펴보도록 할 것이다. 이로써 현대 미술에서의 추상 미술이 갖는 내용적 의미를 되짚어 보고, 이러한 추상 미술의 근원이 존재하고 있는데 본인은 어떻게 추상을 해석하여 작업하고 있는지 설명 하도록 할 것이다.

이론적, 내용적 고찰 이후 형식적으로 작품을 설명할 것인데, 본고에 등장하는 본인 작품의 외형적인 면을 설명 할 것이다.

앞으로 언급될 작품은 대부분 물감을 칠한 평면적인 바탕(캔버스 천, 종이)에 송곳, 칼등의 재료를 이용한 선들의 격정적인 표현이 대부분이다. 이러한 선들의 표현을 통해 바탕은 그 본래의 물성이 형태를 알아 볼 수 없을 만큼 외형적으로 변형과 변화가 일어나게 된다. 이때의 외형의 변화가 가지는 의미는 무엇이며 화면위의 색과 행위가 만나서 충돌 할 때, 그 지점과 치유의 과정이 어떻게 형식적으로 표현되어 지는지 설명 할 것이다.

II. 본 론

1. 이론적인 측면

1) 서양이 추상 미술과 동양의 추상화

-서양의 추상 미술

19세기 이후 인간주의와 산업혁명이 발생하고 사진기의 출현 등으로 사실적 재현을 더 이상 할 필요가 없어졌다. 이후 미술계에서는 자신의 시각을 나타내는 추상 미술이 시작 되었다. 추상 미술은 화면에서 이야기적이거나 외형을 모방하는 것이 아닌 순수한 평면과 색채, 감정을 표현하는 행위이다.

서구의 추상은 1910년에서부터 제1차 세계대전 동안 걸쳐 주로 세 가지의 흐름으로 전개 되는데 첫 번째는 독일의 바실리 칸딘스키를 중심으로 한 이른바 추상표현주의¹⁾ 또는 뜨거운 추상이고, 두 번째는 네덜란드와 소련의 피

1) 추상표현주의 [abstract expressionism , 抽象表現主義] 1940년대 말~1960년대 초에 미국에서 전개된 미술의 한 동향. 본래는 1919년에 O.헤르초크가 독일의 표현주의 잡지 《슈투름(폭풍)》에서 추상적인 표현주의를 구상적인 그것에 대치해서 사용한 것이다. 그 후, 미국에서 알프레드 바 2세가 웰슬리대학의 강의(1929)에서 ‘칸딘스키와 독일의 추상표현주의’라고 했고, 그가 조직한 큐비즘과 추상예술전(1936)의 카탈로그에서 칸딘스키를 가리켜서 사용하였다. 이어서 R.코츠가 H.호프만의 전람회(1946)에 전용한 이래 미국의 화가에 적용하게 되었다. 그러나 일반화된 것은 1940년대 후반~1950년대에 뉴욕을 중심으로 J.폴록, J.뉴먼, M.로스코, C.스틸, W.데쿠닝, F.클라인 등의 활동에 의해서이다. 폴록의 푸어드(poured:그림 물감을 뿌리듯이 그리는 방법)와 뉴먼, 로스코 등의 컬러필드 페인팅(색채의 場의 회화)은 표면적으로는 다르지만, 공간상 ‘그림’과 ‘바탕’의 관계가 근접되어 있다는 점, 올오버(전면을 덮는), 다초점, 또는 무초점의 공간과 정신내용을 가지는 그림이라는 점 등에서 공통점을 찾을 수 있다. 이것은 후에 M.루이스의 작품에 의해 계승, 통합되었다. 또 이 용어는 D.스미스를 중심으로 금속을 소재로 한 조각에도 사용된다.

독일 표현주의의 자기표현을 내세우는 예술과는 이질적인 동향에 주어진 이 용어는 편의적임을 부인할 수는 없으나 미술의 중심이 유럽에서 미국으로 옮겨지고 있음을 예감한 예술을, 그 어떤 형태로 포괄하려고 하는 자연발생적인 요구에 호응한 것이다. 한편, H.로젠버그가 명명한 ‘액션 페인팅’이라는 용어도 이 동향에 포함되는데, 특히 폴록 등과는 다른 회화공간을 가

에트 몬드리안, 카시미르 말레비치에 의해 주도된 기하학적 추상²⁾ 또는 차가운 추상, 세 번째는 프랑스의 로베르 들로네, 프랑시스 피카비에 등에 의해 대표되는 색채 콤포지션에 의한 추상 경향, 즉 오르피즘³⁾이다.

추상의 발생은 1945년 2차 세계대전 직후 전쟁의 폐허와 상처를 회고하는 분위기에서 시작 되었다. 당시 많은 사람들은 전쟁의 잔학함과 살생을 반성하고 서구 사회를 지배해 왔던 이성과 논리 중심을 합리성의 붕괴로 인해 허탈함과 자괴감에 빠져 있었다. 1944년 르네 드루앙(René Drouin) 화랑에서 뒤뷔페(Jean Dubuffet, 1901~1985)⁴⁾ 와 1945년 포트리에(Jean Fautrier, 1898~1964)⁵⁾가 가졌던 전시에서 이들은 평평하고 정제된 화면 대신 아스

-
- 지는 데쿠닝이나 클라인 등의 작품에 가장 잘 어울린다. [출처] 추상표현주의 | 두산백과
- 2) 기하학적 추상, 1920년대 기하학적인 추상주의 일파를 일컫는 말로 재현적 요소 배제, 수평·수직의 직선과 3원색(빨강, 노랑, 파랑) 및 무채색을 이용하여 화면을 구성. 조형요소를 가장 기본적인 형태로 환원하여 기본적인 요소들 간의 배합으로 화면을 구성하고, 선과 색채만의 관계를 통해 그림을 그리는 순수 추상회화 이론
 - 3) 오르피즘 [Orphism] 20세기 초반에 일어난 회화운동. 프랑스의 화가 R.들로네가 그 대표자이다. 원래는 그리스의 오르페우스교(敎) 사상을 일컫는 말이었는데 뒤에 회화에서 입체파로부터 발전한 한 경향의 명칭으로 쓰이게 되었다. 곧 1912년 시인 아폴리네르가 입체파인 들로네의 실험적 작품을 ‘큐비즘 올피크’라고 한 데서 비롯된 것이다. 그리고 F.쿠프카, 모건 러셀, 맥도날드 라이트 등도 한때는 이 경향을 따랐다. 그들은 입체파의 견고한 구성을 지니면서도 시간적 개념의 도입과 색채활용을 중요시하여 미래파적인 다이내믹한 발상과 포브(fauve)의 강렬한 정감표출을 화면에서 시도하였다. 그래서 작품은 피카소나 블락 등 초기 입체파의 작품에 비해서 훨씬 감각적이고 색채적이었다. 들로네와 그 부인 소니아는 이러한 경향을 발전시켜 선명한 색의 원과 호(弧)를 많이 쓴 율동적인 화면을 구성하는 등 추상적 표현 속에 풍부한 환상을 섞어넣은 독자적인 화풍을 확립했다. [출처] 오르피즘 | 두산백과
 - 4) 장 뒤뷔페 [Jean Dubuffet, 1901 ~ 1985] 프랑스 화가 • 조각가. 르 아브르 출생, 파리에 서 사망. 41세까지 가업인 포도주업에 종사 후 회화에 전념함. 살롱적 미술을 부정하고, 미친 사람, 영매(靈妹) 등을 그리며 앵포르멜의 원류를 형성했다. '생의 예술(L'art brut)'의 이론적 선구자로, 인간성을 상실한 '문화적 예술'을 비판했다. 1966년 이후는 조각 또는 오브제 제작에도 손을 댄다. 대표작으로는 『겨울 정원』이 있다. 또한, 주류 문화를 강력히 비판한 『숨막히는 문화』(1968)등 다수의 저술을 남겼다.[출처] 미술대사전(인명편), 편집부, 1998
 - 5) 장 포트리에 [Jean Fautrier, 1898~1964] 프랑스의 화가로 프랑스 앵포르멜미술의 중요한 확립자 가운데 하나이며 1940년대 초 대독 레지스탕스 운동에 투신한 경험을 바탕으로 작품

팔트나 석고, 석탄 가루 등의 거친 마티에르를 표현 하였고 암전한 붓질 대신 화면을 긁어대는 거친 형태들을 통해 인간의 위기의식과 극한 상황을 나타냈다. 포트리에의 <인질> 시리즈나 뒤뷔페의 낮선 형태들은 기성세대의 허위성에 반기를 들고 있었는데 이러한 무게획적이고 반문화적인 경향은 1952년 앵포르멜(informel)⁶⁾ 이라는 이름을 부여하게 하였다.

비슷한 시기에 미국은 전후 피폐해진 유럽을 떠나 그곳으로 건너온 유럽 작가들에 의해 추상미술의 정착피도 있었는데 호프만(Hans Hofmann, 1880~1966)⁷⁾, 잭슨 폴락(Jackson Pollock, 1912~1956)⁸⁾등이 구상보다 과정과 작가의 감정, 본능적 에너지를 표현하고 이었다. 물감을 뿌리는 행위 자체를 중요시 하는 이 새로운 형태의 미술을 액션 페인팅(action painting)⁹⁾이

을 제작했다. [출처] 포트리에 | 두산백과

6) 앵포르멜 [informel] '비정형'이라는 뜻으로, 제2차 세계대전 후 프랑스를 중심으로 발생한 서정적 추상회화의 한 경향 아카데미적이고 정형화된 기하학적 추상에 대한 반작용으로 생겨난 것으로 격렬하며 주관적인 것이 특징이다. 제작에서의 이지적인 사고 작용을 피하고 우연한 효과를 근거로 하여 마무리하는 방식을 취한다. 1940년대 후반에 프랑스의 평론가 타피에가 주장했으며, 장 포트리에, 샘 프란시스, 마튜 등의 작가가 이런 작품을 주로 보여줬다. [출처] 시사상식사전, pmg 지식엔진연구소

7) 한스 호프만 [Hans Hofmann, 1880~1966] 독일 태생의 미국 추상표현주의 화가이며 교육가. 1915년 뮌헨에 처음으로 미술학교를 세웠으며, 미국으로 이주한 후에도 뉴욕 그리니치빌리지에 '한스 호프만 미술학교'를 설립해 추상회화의 발전에 공헌하였다. 잭슨 폴록은 그에게서 절대적인 영향을 받았다. [출처] 한스 호프만 | 두산백과

8) 잭슨 폴록 [Jackson Pollock, 1912~1956] 미국의 추상표현주의 화가. 커다란 캔버스 위로 물감을 흘리고, 끼얹고, 튀기고, 쏟아 부으면서 몸 전체로 그림을 그리는 '액션 페인팅'을 선보였다. 추상표현주의 미술의 선구자이며, 20세기 문화를 대표하는 아이콘으로 세계 화단에 큰 영향을 끼쳤다. [출처] 잭슨 폴록 | 두산백과

9) 액션페인팅 [action painting] 제2차 세계대전 후 뉴욕을 중심으로 일어난 전위적 회화. 1948년 베네치아 등에서 개최된 P.구겐하임의 소장품전에서 주목을 받았고, 1952년 비평가 H.로젠버그에 의하여 처음으로 이 명칭이 사용되었다. 대표적 작가는 J.폴록인데, 그는 캔버스에 점착성(粘着性) 안료를 떨어뜨리거나 뿌리는 따위의 즉흥적인 행동으로 제작하여, 그린다는 행위 자체를 직접적으로 표현하려고 하였다. 곧 묘사된 결과보다도 작품을 제작하는 행위에서 예술적 가치를 찾으려는 것이다. [출처] 액션페인팅 | 두산백과

라 불렸다. 나아가 1940년대 말과 1950년대 초 뉴욕과 화가들 중에는 소수가 액션 페인팅 방향을 선회하여 넓은 공간, 혹은 색채들 사이의 관계에 흥미를 가지고 거대한 색면들에 초점을 맞추어 구성하기 시작한 색면 추상(Color-Field Abstract)¹⁰⁾이 이어졌다. 또한 네오 다다이즘(Neodadaism)¹¹⁾, 팝아트(pop art)¹²⁾, 예술적 기교나 각색을 최소화하고 사물의 근본 즉 본질

10) 색면추상 [Color-Field Abstract] 1950~1960년대에 일어난 미국 회화의 한 경향. 대형 화면에 삼차원적인 깊숙한 공간감을 주는 착시적 효과와 제스처적인 붓질을 피하고 화면 위에 물감을 넓게 펴발라 캔버스 전체를 색채로 뒤덮는다. 형상과 배경의 구별을 없애기 위해 캔버스를 하나의 이차원의 평면으로 다루었으며, 색채로 뒤덮인 화면은 마치 더 큰 장(場)의 일부 같은 느낌을 준다. 색면회화가 추상표현주의의 한 경향이며 촉각적인 회화의 물질성을 거부하면서 색채에 대한 관심을 결합하고자 했다. 뉴만Barnett Newman(1905~1970)과 로스코Mark Rothko(1903~1970)는 형태를 소수의 단순한 모양을 감축하고 캔버스를 거대하게 확대함으로써 순수한 색채의 표면처럼 시각적이거나 거시적인 특질을 부각시키고자 했으며, 그것에서 명상적이고 정신적인 분위기로 감싸인 고요한 작품을 제작했다. 뉴만과 로스코는 궁극적으로는 순수한 시각에 근거를 둔 미술에 도달하게 되었으며, 색깔 간의 수평적이고 수직적인 분할에 있어 경계를 선으로 처리하여 색면을 연속시키거나 표면에서의 색의 진동에 중점을 두었다. 급진적인 단순화와 화면 내의 형태를 캔버스의 장방향 구성에 관련시킨 경향은 미니멀 아트의 기초를 이뤘다. 출처 세계미술용어사전, 월간미술 엮음, 1999

11) 네오다다이즘 [Neodadaism] '새로운 다다이즘'이라는 뜻으로, 제2차세계대전 후 미국에서 추진된 전위예술운동. '새로운 다다이즘'이라는 의미의 이 운동은 모든 전통적 가치나 이성의 우위 및 예술의 인습적 형식에 도전하여 미(美)의 가치 체계를 바꾸려고 하였다. 제1차 세계대전 후의 다다이즘이 이어지는 것으로, 이미 이루어져 있는 미적 가치를 파괴하고 새로운 창조활동을 지향하려 하는 움직임이다. 이 운동은 제2차 세계대전 직후의 표현주의적 추상과 기하학적 추상의 대립에 대해 전혀 새로운 가치를 찾으려 한 것으로, 당시 유럽에서 일어나고 있던 신사실주의 운동에 호응한 것이다. [출처] 네오다다이즘 | 두산백과

12) 팝아트 [pop art] 20세기 중반에 일어난 구상미술의 경향. 1950년대 초 영국에서 그 전조를 보였으나 1950년대 중후반 미국에서 추상표현주의의 주관적 엄숙성에 반대하고 매스 미디어와 광고 등 대중 문화적 시각이미지를 미술의 영역 속에 적극적으로 수용하고자 했던 구상미술의 한 경향을 말한다.

팝 아트는 텔레비전이나 매스 미디어, 상품광고, 쇼윈도, 고속도로변의 빌보드와 거리의 교통표지판 등의 다중적이고 일상적인 것들 뿐만 아니라 코카 콜라, 만화 속의 주인공 등 범상하고 흔한 소재들을 미술 속으로 끌어들이므로써 순수예술과 대중예술이라는 이분법적, 위계적 구조를 불식시키고, 산업사회의 현실을 미술 속에 적극적으로 수용하고자 한 긍정적인 측면을

만을 표현 하여 현실과 작품과의 괴리를 좁히려는 1960년의 미니멀리즘을 거쳐 1970년대 후반의 신 표현주의에 이르기까지 많은 영향을 끼쳤다.

-한국의 추상 미술

한국 미술에서 서양화법의 도입은 천주교를 받아들이고 있던 청조(淸朝)문화를 접하게 되면서 부터이다. 이후 몇몇 화가들의 해외 활동과 국내로의 음영, 원근법등 서양화 기법의 유입이 있었으나 6.25 해방 후에 본격적으로 추상미술이 수용 되었다. 당시 극심한 사회 정치적 혼돈 속에서 한국 미술은 극단적 사회주의를 옹호하며 순수 민족 미술을 지지하는 쪽, 그리고 전통적 미의식을 현대적으로 발전 시켜야 한다는 입장 등 여러 시각이 혼재해 있었을 것이다.

추상의 수용은 서양화단과 동양화단의 수용 과정과 흐름이 조금 다르다.

서양화단 에서는 추상 수용이후 어떠한 단체의 활동들이 계속 되면서 작가들이 추상을 표현 하였고 동양화단에서는 단체의 활발한 활동 보다는 개개인의 작가들에 의해 추상이 수용되고 연구 되었다.

먼저 서양화단의 추상을 수용 과정을 시간 순, 단체의 활동 순으로 보겠다.

1947년 10월에 결성된 <신사실파>는 김환기, 유영국, 이중섭, 장욱진, 백영수 등이 일본 유학을 다녀와서 서양화단에 추상을 유입하였다.

1950년대 중반은 국전류의 아카데미즘과 현대성을 지향하는 아방가르드, 즉 '관전파'와 '야전파'로 나뉘어져 있었는데 국전류의 미술이 보수성 짙은 형상미술만을 고집함으로 이에 회의를 품은 이들은 1950년대 후반에는 자연히 협회나 그룹을 결성하는데 57년 창립된 <모던아트협회>,<현대미술가협회>는 전자가 '반 아카데미즘'의 형식의 문제라면 후자 <반 국전>의 제도문제에 반격

지니고 있다. 그러나 한편으로는 다다이즘에서 발원하는 반(反)예술의 정신을 미학화 시키고 상품미학에 대한 진정한 비판적 대안의 제시보다 소비문화에 굴복한 것으로 볼 수 있다. [출처] 팝아트 | 두산백과

을 가하는 것이었다.

박서보, 김영환, 김충선, 문우식이 56년 4인전을 하면서 <반국전 선언>을 한 이후에 미술계는 이른바 집단적 시대, 선언문 시대를 겪게 되는데 특히 <현대미협>은 57년 창립전 이후 61년 <60년 미협>과의 연립전을 마지막으로 해체될 때까지 새로운 서정적 추상미술을 여는 원인을 제공하는데 이 미술에 참가한 이들은 해방이후 설립된 미술대학 첫 졸업생들이었다.

61년 유네스코 세계청년화가 파리 대회에 한국대표로 참가하여 약 1년간 유럽 미술의 동향을 파악하고 온 박서보에 의해서 창립된 <악튀엘>은 <현대미협>의 해체에 주원인이 되었는데 이 단체는 앵포르멜 정신을 지속하는 것으로 현대 미협과 60년 미협의 회원(정상화, 하인두, 김대우, 손찬성, 전상수, 김종학, 박서보, 김봉태, 장성순, 조용익, 윤명로, 이양로, 2회부터 정창섭, 정영렬)들로 구성되어 있었다. 이들은 신예로 머물지 않고 <현대작가 초대전>에 참가하는 것을 계기로 60년대 초기부터 각종 국제 비엔날레에 참가한다.

앵포르멜 미술은 전후 감돌던 불안감과 붕괴된 가치관에 대한 위기의식에서 시작한 정신적 허무와 실존적 좌절을 주어 담는 미적 형식으로 그 의미를 찾을 수 있는데 이운동의 이론을 제공한 방근택은 '화단의 새로운 세력'이라고 부추겼고 이경성은 '미의 전투부대', '놀라운 힘의 집단' 등의 찬사로 이들을 후원하였다. 50년대는 표현적 격렬성, 우연한 행위강조, 거친 표면의 요철효과, 극단화된 정서의 투여를 보여주었다면 60년대에는 고조된 표현 충동이 가라앉으면서 서정적 추상으로 탈바꿈해 갔다.

앵포르멜 미술이 획일화와 포화상태에 이르렀으나 이를 극복할 대안이 없던 중 1967년에 와서는 치열한 상황대응에서 벗어나 회화자체의 심층성 내지 내면성에 무게 중심을 두고 과감한 실험정신을 가지고 신세대는 새로운 조형질서를 찾기 시작했는데 그것은 '무규정적 예술'에서 '규정적 예술'로 '행동의 미술'에서 '논리의 미술'로 그리고 '표현적 미술'에서 '내재적 미술'로 바뀌는 지각변

동이 일어났다.

신세대는 '단절'보다는 '연속'에서 정체성을 찾으려 했는데 이는 같은 현대미술 진영 내에서 갱신운동을 뜻하는 것이라고 볼 수 있다. 이러한 갱신운동은 67년 <오리진>, <무동인>, 그리고 <신전동인> 등 세단체가 주축이 되었다. 이들은 반 국전을 존중하면서 다른 한편으로는 자신들의 감수성으로 시대를 주도하겠다는 결의를 실천해 나갔다.

70년대에 들어서서 69년 12월 한국의 <제2기 추상미술>에 해당하는 새 움직임이 싹트기 시작했는데 그 주역이 <한국아방가르드협회> 즉 AG(69~72)로 약칭되는 그룹이다. 이들은 특히 김인환, 이일, 오광수 등 세 명의 평론가가 직접 참여하게 되는데 30대 초반의 중심이 되어 전위미술의 추진을 위한 구심체로서 <기하학적 추상>을 이 땅에 천착시켰다. 이들은 전문지의 발간, 비엔날레의 개최, 평론가의 운동가담 등 현대미술을 추구하는 이후 세대에게 일종의 모델로 인식 되어 왔다. 이들은 설치, 평면 두부류로 나뉘어져서 특정한 이즘보다는 전위미술의 규합체 역할을 하였다.

AG가 기하학적 추상을 공식 표방한 것은 아니어서 설치, 퍼포먼스, 평면 등 각기 다른 작업을 보여주었지만 그들 중 회화의 평면성을 의식하면서 분석적 어휘로 대상세계를 재구성하고자 하는 이들이 있었는데 AG운동에 참여하면서 새로운 경향의 논리 정연한 추상 언어를 모색해온 <오리진> 작가들이었다.

기하학적 추상은 60년대 중반부터 70년대 초까지 앵포르멜에 뒤이어서 나온 새로운 사조로서 점차 일반화 되어 갔고 이념에서 논리로 변환되어 가는 가정을 보여준다. 이는 기하학을 실제로 바라보았던 서구작가들과는 엄연히 구별되게 현실조건의 초극의지에 의해 뒷받침된 것이다. 그러나 앵포르멜이 동양적 정신성과 맞물려 발전해 나갔던 것에 비해 기하학적 추상은 정신적 필연성의 결핍으로 단명하게 된다.

한편 1960년대부터 국제무대에서 행해지던 퍼포먼스는 신체를 표현내지 발언

의 도구로 사용하는 경향으로 현대미술의 폭을 넓혀 주었고 한국 미술계에도 60년대 말부터 이벤트, 해프닝, 대지미술, 프로세스아트라는 이름과 함께 실험 미술의 막이 올려 진다.

행위미술은 71년 발기된 등을 통하여 천착되어지는데 이들은 행위, 입체, 개념 미술에까지 손을 뻗었다. 미국의 조셉 코주스, 이우환 등에 의하여 이루어 졌고 이들은 AG와 마찬가지로 현대미술에 대한 이론적 검증을 차근차근 밟아가면서 거기에 그치지 않고 수차례의 세미나와 토론을 거쳐 6회에 걸친 전람회로 실험 작업을 했다.

70년대초 행위미술을 주도해간 사람들은 <제4집단>의 회원(김구림, 김차섭 등)들과 이승택, 정강자 등이었다. 70년대 중반기 이후 행위미술은 전성기를 구가하나 그러나 80년대 오면 돌연 소강상태로 접어드는데 해외이민(정찬승, 김용민, 김구림), 평단진출(장석원, 윤진섭) 외압 등의 이유로 기반을 잃어버렸기 때문이다.

1975년부터 한국 현대미술의 집단화가 이루어지면서 모노크롬회화의 기운이 싹트면서 평면의 회화가 이루어 졌다. 이것은 한국적 모더니즘이라 할 수 있는데 서구의 것과 다르고 일본 것과 다른 특수한 형태가 출현한 것이었다.

1970년대 중반에 이르면 한국현대미술은 정착기에 접어들어 전성기를 누리는 데 현대미술만 취급하는 대관 및 기획전시장이 생겨나고 현대미술을 소개, 점검 하는 공간, 계간미술 등 매 체들이 늘어났으며 국제전 진출이 잦아져 작가들의 기량도 향상되었다.

1975년부터 <에플드 서울>, <서울현대미술제>, 각종지방현대미술제등은 현대미술을 정착화 내지 극대화 시켰다. 70년대 회화는 형식적 모더니즘의 전성기로 평면의 구조와 탈 이미지에서 모든 재현 적 요소를 거두고 평면의 2차원성에 환원시키고 그린다는 행위마저도 포기하는 본질 주의적 관점을 보여준다.

서구에서 모노크롬을 제안한 작가는 이브클랭 이지만 한국의 모노크롬이 서구

의 그것을 완전히 답습했다고는 할 수 없으며 이는 백색의 한국미와 연결되어 있기 때문으로 본다.

오히려 일본에 있었던 이우환의 모노파의 영향을 강하게 받았는데 모노크롬과 모노파가 혼동될 정도가 되기까지 했는데 이는 모노크롬의 심화에 걸림돌이 되기도 했다.

모노크롬은 세 가지 유형으로 나타났던 것으로 보이는데 첫째 평면과 구조의 관계에서 발생한 것, 둘째 선묘와 색면을 중시하는 경향, 70년대 말의 개념과 이미지를 강화하는 경향 등이다. 이중 선묘와 색면을 중시하는 경향이 주목되는데 최대섭, 박서보, 김한, 강국진, 하동철, 안병섭 등을 들 수 있다. 그리고 색면을 중요시한 작가는 최명영, 조용익, 윤형근, 이강소, 김기린, 하중현 등을 꼽을 수 있다. 하동철, 안병섭이 시각의 중요성을 호소하는데 비해 다른 작가들은 단색 수묵화를 연상시키는 전통의 현대화를 실현해 갔음을 보여준다.

80년대 사회적 상황에서 민중미술운동의 전개가 나타나고 이후 매체 등 문화 환경 변화로 한국미술은 다원주의의 양상을 보이고 있다.

80년대의 민중미술은 미술 내적으로는 모더니즘에 대한 '안티(anti)' 세력으로 자리 잡으면서 사회적으로는 민주화를 실현하는 하나의 방법이 되었던 것이다. 한국의 민주화를 이끌어낸 주체세력 가운데 하나였던 민중미술 진영의 작가 및 단체들은 소기의 목적을 달성하자 급격히 보수화되기 시작했다. 70년대 모더니즘을 일컬어 '제도권'이라고 불렀던 그들은 정작 문민정부가 들어서자 스스로 제도화되었다. 그들은 '민족예술인총연합회(민예총)'라는 단체 속에 흡수되면서 제도권 속으로 진입했다. 1994년, 국립현대미술관에서 열린 [민중미술 15년: 1980-1994]전은 민중미술이 '역사적 아방가르드'로 퇴색하기 시작한 최초의 징후였다.

동구권 공산국가들의 민주화 운동에 이은 소련의 붕괴는 이데올로기의 대립이 종언을 고하는 지각변동의 첫 징후였다. 이를 가리켜 미국을 중심으로 한 자유

민주진영 혹은 자본주의 체제의 공산주의 진영에 대한 일방적 승리라고 하기에
는 아직 성급할지 모르나, 그것이 미친 영향은 매우 컸다. 공산주의 이론을 교
조적으로 신봉했던 한국의 급진적 민중미술 작가들은 급격히 전의(戰意)를 상
실해 갔다. 90년대 초반에 접어들어 나타난 이러한 변화는 어느 정도 예견된
것이었다. 이러한 변화에 영향을 미친 가장 큰 요인은 민중운동의 최대 목표였
던 민주화가 실현되면서 나타난 목표의 상실이었다. 꺾박받는 노동자 계급을
위해 전의를 불태웠던 민중미술 작가들은 소련의 붕괴로 상징되는 정신적 공황
을 겪으면서 이념적 혼란을 경험하지 않을 수 없었다.

90년대의 후반에 접어들면서 이념의 대립에 의한 한국미술의 판도는 지난 세
월의 투쟁이 무색할 만큼 빠른 속도로 변해갔다. 이러한 상황의 전개에 가장
큰 영향을 미친 변수는 '포스트모더니즘' 논의였다. 그 가운데서도 자본주의의
시장논리는 마치 거대한 자장을 지닌 블랙홀처럼 모든 것을 빨아들였다. 한국
경제의 호황기에 청소년기를 보낸 신세대의 등장은 구세대의 낡은 의식을 강타
하면서 미술계의 판도와 색채를 바꿔놓는 계기가 되었다. 구세대 작가들이 상
업주의에 물들어 가는 동안, 신세대들은 미술관과 같은 제도 공간을 부정하고
일상 속으로 뛰어드는 전위적인 몸짓을 보여주었다. '일상과 예술의 경계 흐리
기'를 모토로 그들은 거리로, 카페로, 낡은 건물로, 공장으로 나아갔다. '부정의
미학'이 하나의 모토가 됨으로써 이제 신세대에 의한 예술의 혁명은 시대적 소
명이 되었던 것이다.

동양화단에서는 1945년 8월 15일 이후 일본 색을 몰아내야 한다는 목소리가
높았고 이러한 운동은 서양화단 보다 동양화단에서 더 강했다.

그 결과로 당시 김은호의 채색화 양식은 일본 색으로 인식되어 비난의 대상이
되기도 했었다. 일본풍의 채색화 위주로 한 화풍을 벗어나려나 보니 당시 화단
은 수묵 담채 위주로 급변하는 경향을 보이기도 하였다.

동양화단에서는 1950년대 초반 김기창, 박래현을 시작으로 김영기 이용노등의 작가들에 의해 추상이 시작되었다. 특히 1950대말에서 1960년대 초 추상화가 두드러지게 나타나게 되는데 중견 작가들의 모임인 백양회와 서울대 동양화과 출신의 신예 작가들의 모임인 묵림회의 활동이 그것이다.

특히 묵림회는 창립3년 전 반 기성, 반 국전의 조형이념을 내놓은 신조형파, 모던 아트 협회, 창작협회 등의 영향을 받아 동양화단에 나타나는 전위적 청년 작가들의 집결체이다.

묵림회의 시작으로 동양화단 에서는 수묵 추상 등의 작품이 나오게 되지만 이러한 단체의 활동들은 오래 가지 못하고 몇몇의 작가들에 의해 추상이 이어지게 된다.

때문에 동양화단에서의 추상은 어떠한 활동이 지속 되었다기 보다는 김기창(金基昶, 1913~ 2001)¹³⁾, 박래현(朴峽賢, 1921 ~ 1976)¹⁴⁾, 이용노(李應魯, 1904~ 1989)¹⁵⁾등의 몇몇 작가들에 의해 당시의 추상의 시작과 과정, 흐름 등을 파악 할 수 있다고 봐야할 것이다.

이에 그들의 작품을 탐구해 보는 것이 중요하겠다.

13) 김기창(金基昶, 1913~ 2001) 한국의 화가로 7세 때 청력을 잃었으나 그림에 매진하여 일가를 이루었다. 김기창의 작품은 대략 다섯 단계로, 초기의 사실적 작품을 그린 구상미술 시기, 예수의 일생을 한국인의 모습으로 담은 신앙화 시기, 구상미술에서 추상으로 변하는 전환기의 복덕방 연작 시기, 청록 및 바보산수화 시기, 그리고 말년의 추상미술 시기로 나눈다. 산수·인물·화조·영모(翎毛)·풍속 등에 능하며, 형태의 대담한 생략과 왜곡으로 추상과 구상의 모든 영역을 망라하고, 활달하고 힘찬 붓놀림, 호탕하고 동적인 화풍으로 한국화의 새로운 경지를 개척하였다는 평가를 받는다. [출처] 김기창 | 두산백과

14) 박래현(朴峽賢, 1921 ~ 1976), 한국의 동양화가. 김기창의 부인으로 그와 같이 동양화의 전통적 관념을 타파하고 관화 등의 매체와 여성 특유의 감성을 바탕으로 한 섬세한 설채(設彩)와 면 분할에 의한 화면구성으로 새로운 조형실험(造形實驗)을 전개했다

[출처] 박래현 | 두산백과

15) 이용노(李應魯, 1904~ 1989)본관은 전의(全義). 호는 죽사(竹史)·고암(顧菴). 충청남도 홍성 출생. 1924년 서울로 올라와 김규진(金圭鎭)에게 목화를 사사하였다. [출처] 한국민족문화대백과

김기창은 백양회의 회원으로 1950년대 전후의 추상양식이 뚜렷한 이념이 설정되지 않았을 당시에 반추상의 영역의 작품을 시도 하였다.

원근법, 명암, 색채, 점, 선, 공간 등을 새롭게 배열하고 여러 인간상을 보고 여러 차례 실험한 끝에 반 추상 작품을 완성해 갔다.

55년 이후 에는 다각도에 의한 시점을 하나의 화면에 집중 시키는 경향을 작품이 나타나기도 한다. 직선적인 선에 의한 면의 분할이 인물과 건물에서 모두 보여 지기도 하고, 전체적 색감의 조화도 담백한 반면 인물의 표현은 전통 산수화처럼, 먹선은 농담의 고려 없이 뭉툭하게 그려져 있다.

<성당과 수녀와 비둘기> 또한 실제 사물의 표현 보다는 색면 만으로 분해하여 몇 겹으로 나누어진 색과 면속에서 색을 더한 모자이크처럼 보인다. 비둘기의 모습조차도 딱딱하게 되어 있어 조각상처럼 보이며, 앞에 있는 수녀는 검은 색으로 처리하고 뒤 배경인 성당은 백색으로 처리하여 확실한 흑백 대비를 표현 하기도 하였다.

1960년 백양회에 참가하고 해외에서의 전시를 하고 돌아온 후 추상에 대한 다양한 실험들을 본격적으로 하게 된다. 1960년대 당시 붓으로 표현 할 수 있는 힘을 종이를 구기고 그 위에 점을 찍는 듯 한 기법으로 사물에 대한 강렬한 마티에르를 표현하였다.

그의 작품 <태고>는 회색과 청색, 갈색 계열의 담백한 색들을 이용하여 사각형의 큼직한 덩어리를 나누어서 표현 한 것인데 면과 면 사이의 하얀 여백은 보이는 이로 하여금 느낌의 반전을 주기도 한다. 종이를 구기고 채색을 하고 또다시 다른 채색을 하여 구기는 방법을 반복하여 나타나는 마티에르와 중첩된 색감의 분위기가 매우 세련되었다. 이러한 돌 느낌이 나는 작업의 이유 중 하나는 유럽과 동남아시아, 남미의 잉카문화 유적지를 여행 하던 중 이집트와 멕시코 여행에서 거대한 돌 문화에 감명을 받았다는 점에서 연관성을 찾을 수 있겠다.

1966년부터 보이는 작품들은 번지거나 홀림을 이용한 것들이다.

1968년 <나비의 꿈> <태양을 먹은 새들>은 힘의 구성을 느끼게 하며 대상물을 형태의 선택이 아닌 심상의 표현으로 사용하였다.

<태양을 먹은 새>는 강한 색의 사용과 번짐이나 뿌리기 등의 기법을 사용해 함축적으로 형태를 표현하였고 추상화의 중요한 요건중 하나인 생략법과 우연성도 표현 되었다.

<나비의 꿈>은 데칼코마니의 형태로서 나비의 모습을 표현 하였다. 데칼 로마니 기법이 직접 사용된 것은 아니지만 화면상으로는 추상표현 주의의 느낌을 가지고 있다. 날개를 연상 시키는 양쪽의 붉은 색감은 의도적으로 번진 듯이 칠하고 중앙을 농묵으로 강조를 하였고 한쪽으로 물감을 흐르게 하였고 중앙의 검은 먹 사이에 노란 점을 찍어서 보색의 효과를 주기도 하였다. 동양의 전통 기법인 묵과 종이의 효과를 최대한 보일 수 있는 쪽에 중점을 둔 작품이라 할 수 있다.

이러한 일련의 시도는 동양 예술정신 그 자체에서 추출되고 발전된 양식이라기 보다는 서구 예술의 표현 방법론을 도입한 방식이었다고 말 할 수 있다.

김기창은 1975년부터 '바보 화풍'이라 불려 지는 작업을 하게 된다.

당시 민화의 유행에 영향을 받은 바보 산수는 형식에 얽매이지 않는 자유로운 세계, 초현실적인 세계처럼 느껴지는 구도를 택한다. 또한 민화에서 느껴지는 순박성, 단순성, 해학성을 더해 바보 산수를 표현해 냈다.

이후 김기창은 영역을 넓혀 1950년에 중단 되었던 문자의 추상을 1980년대에 <점,선 시리즈>로 다시 시작하기도 한다.

김기창과 함께 부인 박래현은 서양의 큐비즘(입체주의)를 수용하는 반 추상 작업을 실험하였다.

박래현은 서구의 큐비즘을 동양적으로 재해석하여 전통을 현대화 하기위해 다각적으로 실험을 하였는데 김기창과 마찬가지로 1960년대 이전에 반 추상을

시작으로 60년대 이후 백양회와 해외여행 및 전시를 통해 본격적으로 추상을 연구하였다.

60~70년대에는 파피에콜레, 타피스트리, 판화, 도자기 등에 이르기까지 추상의 영역을 확장하여 다양한 추상의 세계를 보여주었다.

1950년대에는 일상적 시정 풍경에서 주로 주제를 찾았으며 도자기 등에 깊은 관심이 있었다. 1953년 작품 <자매>의 화면은 몇 개의 묵선으로 윤곽이나 옷 주름 등을 나타내어 색동옷을 입고 다정하게 서 있는 두 여자아이의 모습을 담채로 표현하였다. 입체적인 경향은 없지만 윤곽선의 단순화가 엿보이며 평면성이 강하고 작은 터치로 연속으로 생기는 담채에 위한 색이 특징이다.

하지만 60년대 백양회 활동과 함께 본격적으로 추상적인 단순화 작업을 두드러지게 하게 된다.

먹색과 물감의 번짐 효과는 이중적으로 겹치도록 표현하고 화면 속에서 그 흔적을 없애거나 섞는 작업을 하기도 한다.

박래현은 차츰 화면에 일부를 그리지 않음으로써 여백 공간을 중요시 하였다. 원근의 거리감이나 미묘한 명암의 효과를 입체적인 분석 방식을 통해 효율적으로 드러내던 1950년대 후반 작품과는 달리 1960년대에 오면서 선에 의한 면 분할이 아닌 색채에 의한 면 분할로 평면화 되었고 중앙에 중심을 두는 수직 구도로 좌우 형식을 취하기도 한다.

60년대는 반 추상에서 추상의 세계로 이어진다. 당시 화면의 구성을 흐트리지 않으면서 세부적으로는 작은 붓질과 한지의 채색이 결합되어 번지를 효과는 낸다. 외적으로 앵포르멜의 형식처럼 보이지만 그녀가 표현한 것은 꼭 서구의 앵포르멜은 아니다. 작품들에서 한국의 색과 온화한 정감일 것이다.

후기로 넘어오면서 대범한 구도 안에서 세분화 되었고 채색이 여러 겹으로 겹쳐 단단해 보이고 붓의 터치는 아주 작아졌다.

70년대에는 판화를 통해 번지기와 스며들기 기법 이외에 종이 따위를 찢어 붙

이는 플라주의 일종인 파피에콜레, 앓상 블라주 등의 기법을 연구하였다. 또한 노끈, 철사, 나무, 털실 등의 질감을 살린 기하학적 형태와 철을 부착하는 등의 타피스트리의 작업을 하기도 하였다.

박래현의 큐비즘 수용은 큐비즘의 특성과 붓 터치와 차분한 색채들에서 서정적 관점을 결합 하였다. 화면상의 상호간의 형태감의 관계나 공간 분할의 관계, 상호간의 색의 관계라든가 선의 관계 같은 점을 중시하여 점차 그것들이 추상화 하는 과정을 보여주고 있다.

이응노는 전통적 기법을 공부 하면서 미술을 시작 하였다. 이후 일본 유학 생활에서 새로운 서양 미술 사조를 접한 이후 리얼리즘(Realism)을 바탕으로 하는 풍경화와 산수화, 반 추상 형식의 풍경 그림을 그렸다.

이응노는 1958년 프랑스로 건너가 30년 이상 파리에 살았지만 그는 서구 문화와 물질에 동화되지 않고 오로지 민족적인 그림을 그리기 위해 부단히 노력하였고 전통과 현대의 결합을 모색하기 시작 하였다.

20대에는 동양화 전통의 서예적 기법을 기초한 모방을 30대에는 자연물체의 사실적 탐구를 40대에는 반추상적 표현의 사의적 수묵을 50대 도불 이후의 작품에서는 종이 플라주와 사의적 추상, 서예적 추상 작품을 그 이후 1980년대에는 에는 군상 시리즈 작품까지 평생 끊임 없는 추상의 세계를 연구 하였다.

1960년대에는 추상을 본격적으로 받아들여 연구하는 작업을 하게 되었다.

잡지 등을 기하학적으로 오려서 종이를 색깔처럼 구분해 한 조각씩 뜯어 붙이고 촘촘히 붙여진 종이를 칼로 긁어내기도 했다. 마치 붓글씨에서 느껴지는 갈 필이나 획의 힘, 절도 등을 화면에 나타냈다.

붙였다 떼내기도 하는 플라주를 제작하면서 그 안에서 수묵화의 번짐과 전통 산수화의 평면적 구성을 느끼게 하거나 한자의 형상을 가지고 있는 듯한 느낌을 주기도 했다. 전반적으로 색은 사라지고 갈색계열의 색과 먹색, 흰색 등을 사용해 단순화 시키는 작업을 했다.

1964년 작품은 갑골문자와 상형문자 같은 옛 글자체가 나타나곤 한다. 초창기의 갈색, 회색, 검정색은 사라지고 여러 변형된 문자와 여백에 다양한 색깔로 다시 나타난다.

정치적 사건에 연루되어 감옥에 있을 당시에도 추상의 표현을 멈추지 않았다. 부채에 계란 껍질로 모자이크를 했으며, 간장을 잉크 삼아 화장지에 데생을 하고 밥을 모아 종이와 함께 섞어 부조를 만들기도 하였다.

1968년 이후 서예적 추상기는 문자가 지니고 있는 추상적 조형성을 표현 하는 시기이다. 화면은 먹칠과 열은 채색, 한지를 붙였다 떼었다 하는 꼴라주 작업등을 통해 구성되어지는 기호들의 우연성을 표현 하였다.

<군상> 시리즈는 기하학적으로 단순화된 3~4명의 인물이 울타리 안에서 춤추듯 서로 어울려 있다. 화려한 색채와 장식적인 면이 강조 되어있다. 이러한 작업들은 1980년대까지 계속 되어 졌고 위와 같은 기호화된 문자의 표현이 이후에는 기호화된 형상으로 변하기까지 하였다. 초기의 2~5명의 인상이 대중의 표현으로 변하였고, 이 대중은 붓으로 한자를 써 놓은 것처럼 운필을 강조하는 강한 수묵으로 표현 되었다. 현대사회의 표상 같은 기호화된 인간상을 전통의 방식과 결합하여 화면을 구성 한 것이다.

군상 작업은 이응노 이외에도 1960년에 결성된 묵림회(墨林會)를 주도했던 서세옥(徐世鈺, 1929~)의 작품에서도 엿볼 수 있다.

동양화의 전통적 소재들을 절묘한 필치로 간략하게 표현하여 화면에 흰 여백을 남겨 두는 독특한 서세옥의 화풍은 점차 서체의 절제된 세계로 귀결하고 있다.

특히 그가 즐겨 그리는 <사람>시리즈는 극도로 압축된 선만으로 군중의 움직임과 형체를 함축적으로 표현하고 있다. 여기에서 사람의 이미지는 개별적이고 특수한 형상 이라기보다는 묵선의 흔적으로 추상화됨으로써 구체적인 대상이 아닌 관념적 이미지를 묵점 으로 표현한 것이다.

한지에 사용된 발묵의 효과에서 풍기는 독특한 조형의식과 전형적인 추상표현주의의 화면구성은 전통 한국화의 작업과 서구적인 추상미술의 두 조형감이 서로 맞닿을 수 있는 지평을 확장해주었다고 평가받고 있다.¹⁶⁾

또한 서구 문명의 소용돌이 속에서 수묵을 통해 동양의 고유한 정신을 회복시키고자 한 송수남도 있었다.

송수남의 작품은 수묵이나 채색이 갖는 특성을 살리는 것이었다. 그는 화선지와 수성(묵, 물)이 만나 이루어내는 표현적임 운염 효과를 위주로 작업하였다.

그의 이러한 활동은 서구 문명의 수용 가운데 전통적인 수묵의 다양한 표현 방법에 대해 많은 후대 많은 작가들이 연구 하는 계기가 되었다. 그리고 결과적으로 1907년대 이후 국전과 현대미술에서 본격적으로 수묵 추상을 펼치는 계기가 되기도 하였다.

2. 내용적 측면

1) 감정 이입과 표현

동서양 모두 추상에 대해 그 기원이나 의미를 본다면 작가의 감정이 작품으로 어떻게 표현 되느냐가 매우 중요한 문제일 것이다.

우리는 그림을 보거나 음악을 듣게 될 때, 또는 대자연의 멋진 경치를 보게 되었을 때 그 감정의 표현을 말로 다 설명 할 수 없다고 할 때가 있다. 이것은 현실에서 표의(表意)는 표상(表象)을 모두 표현 할 수 없는 것을 의미함을 알 수 있다. 즉, 사람의 감정이나 생각은 매우 다양하고 복잡해서 그것을 말로 정확히 표현 하기란 매우 어렵다는 뜻인데 이런 이유에서 말이나 글이

16) 시사용어사전, 2005

아닌 방법 (미술, 음악, 무용 등)으로 감정이나 생각이 표현 되어 지고 있는 것이 아닌가 생각 된다. 그러므로 미술가가 작품을 통해 감정을 표현 하는 것도 자연스러운 것 일 것이다.

그러면 작품을 통해 표현 하고자 하는 본인의 생각은 무엇인가 라는 질문을 던질 수 있다 이 질문에 대한 답을 본인은 본능적 사의를 통한 감정이입과 표현 이라고 말하고 싶다.

그럼 이 사의(寫意)란 무엇이고 사의적 표현은 어떠한 생각과 방식으로 이루어지는가. 이 사의적 표현을 통해 추구 하고자 하는 것은 무엇인가.

사의란 동양 회화 기법 용어로 속칭 조필(粗筆)이라 하며 공필과 대비되는 말이다. 조방한 필묵을 사용하여 간략하게 대상의 형상과 신운(神韻)을 그리는 화법을 이른다. ‘사(寫)’는 대상의 형체를 표출해 내는 것이고, ‘의(意)’는 객관대상의 정신과 본질을 담아내는 것이다. 나아가 작자의 문하 소양과 정신 기질을 표현해 내는 것이기도 하다.¹⁷⁾

사의의 개념을 보면 정신의 본질을 담아내는 내면의 사유가 중요하다. 또 아래와 같은 시상이 있는 것으로 보아 사유 한다는 것은 미술 뿐 아니라 나아가 삶의 본질적인 태도라고 할 수 있을 것 같다.

나는 내가 아니다

나는 내가 아니다

눈에는 보이지 않아도

언제나 내 곁에서 걷고 있는 자.

이따금 내가 만나지만

17) 출처 세계 미술 용어 사전, 1999, 월간 미술

대부분은 잊고 지내는 자.

내가 말할 때 곁에서 조용히 듣고 있는 자.

내가 미워할 때 용서하는 자.

가끔은 내가 없는 곳으로 산책을 가는 자.

내가 죽었을 때 내 곁에 서 있는 자.

그 자가 바로 나이다.

- 후안 라몬 히메네스(라틴 아메리카 시인)

본인 작품에서는 이 사유가 어떤 방식으로 이루어지고 있는가.

사유의 방법을 본인은 도가의 무(無)의 의미를 통해 설명 할 수 있을 것 같다. 나는 작업을 할 때 행위의 반복으로 인해 본래의 나 자신이 없어짐을 경험한다. 작업을 통해 계속 행위가 더해지면 나는 정신의 세계에 이른다. 이 행위를 통해 정신의 세계를 넘나들고 그 정신의 세계에서 내면의 나와 만나게 된다. 이 내면의 나와 만나게 되는 과정에서 나의 정신은 또 한 번 해체된다.

즉, 그림을 그리는 행위를 통해 현실에서의 내가 무(無)가 되는 것 같은 느낌을 받는다. 그리고 그곳에서 무의식 속 나와 현실의 나는 마치 거울처럼 서로를 들여다보게 되는 경험을 하게 된다. 서로를 바라보고 사유하는 과정을 통한 나는 현실의 세계로 돌아오고 그 현실의 세계의 나는 무의식의 자아의 영향을 받게 된다.

이러한 육체의 행위와 정신의 만남의 과정들은 노자(老子)¹⁸⁾의 무(無)와 상

18) 노자(老子)중국 고대의 사상가이며 도가(道家)의 시조이다. 성은 이(李), 이름은 이(耳), 자는 담(聃). 초(楚)나라에서 태어나 주(周)왕실의 신하가 되었고, 공자에게 예(禮)를 가르친 것으로도 알려져 있지만, 실제의 인물은 아니다. 전국시대 말기인 기원전 3세기 전반, 도가 사상가들이 자가(自家)의 권위를 세워 다른 사상가들(특히 유가(儒家)에 대항하기 위해 만든 어넨 가공의 인물이다. 출처 철학사전, 임석진 외 편저, 2009, 중원문화

통하는 부분이 있는 것 같다. 유와 무가 분리되는 것이 아니라 작업이란 매개체, 행동이라는 매개체가 정신과 밀접한 관계를 맺고 있는 것 같다.

즉 유는 행위, 무는 정신이라고 봐야 할 것이다.

또한 작업에서 정신적인 사유의 개념은 무(無)의 개념에서 나아가 장자의 좌망(坐忘)의 개념과도 연관성이 있을 것 같다.

좌망(坐忘)이란 구체적이고 마이너스적인 공부를 통해 얻어지는 역설적 성과인데 ‘버림’으로써 ‘얻고’, ‘비움’으로써 ‘채우는’ 결과를 가져온다.¹⁹⁾ 본인의 작업도 이 좌망의 해체의 과정을 거치면서 행해지는 부분이 있다. 이 정신의 해체를 도와주는 행위인 굵기, 굵어내기 등의 표현을 통해 에너지를 얻고 감정을 비움으로써 마음의 안정과 치유를 얻을 수 있었다.

2) 치유와 해원

유희의 낙서 같은 드로잉을 그대로 자신의 작품으로 표현한 경우가 있듯이 본인이 표현한 작업은 세속적인 상태를 벗어난 것으로 본능을 충실하게 표현한 작업이라 할 수 있다. 생각에서 오는 여러 가지 인위적인 것들을 작업의 행위를 통해 제거한 다음 화면에 충동적 감정이입을 하는 것이다. 이런 충동적, 본능적인 작업을 하게 된 이유를 거슬러 올라가게 되면 스스로의 나약함이라 이야기 할 수 있을 것 같다.

2007년 여름 나는 아버지를 잃게 되었다.

반 년 후 대학원에 진학하게 되었고 새로운 학교, 새로운 사람들과의 만남, 서울이라는 곳에서의 생활이 시작 되었다. 아버지를 잃기 전 나는 꽤 평범하

19) 장자는 허무한 삶에서 즐거운 삶으로의 전회는 이상적인 세계를 통해 이루어지는 것이 아니라, 우리의 마음의 전회를 통해서 이루어진다고 했다. 이 마음의 전회를 위한 장자의 전략은 해체인데, 그 해체의 대상이 되는 것은 허구적이고 관념적인 세계와 자아에 대한 실체적 치유이다. 즉, ‘세계’와 ‘자아’가 실체라고 여기는 우리의 의식의 해체를 말한다.

고 평탄하게 살아 온 것 같다. 인생에 대해 별로 걱정하지도 않았고 걱정 할 일도 없었다. 심지어 집안 환경도 너무 조용하고 평범해서 무료 할 정도였다. 어떠한 상황이나 일이 닥쳤을 때도 항상 부모님의 사랑으로 상처 없이 지나쳐 갔고 특히 아버지는 철모르는 나를 내적 외적으로 지켜주는 존재였다. 당시 평생을 그렇게 살아 온 나에게 아버지의 빈자리는 내가 감당 할 수 없을 만큼의 고통으로 다가왔다.

평소 내성이 별로 없었던 나는 그러한 낯선 감정들과 고통에 대해 저항력이 없었다. 새로운 환경과 사람들에 대한 저항력도 마찬가지였다. 또 아버지의 빈자리로 인해 많은 일이 일어날 수 있음을 몰랐었고 말이 로서 내가 그것을 감당해야 한다는 부담감도 가지고 있었던 것 같다.

일상생활의 혼란은 곧바로 작업의 결과물로 이어졌다. 아버지의 부재 이전에는 삶이나 내면이 너무 고요해서 외부적인 것에서 재미를 찾곤 했다.

작업도 마찬가지였다. 그래서 시각적인 것에 대해 많은 관심을 갖았었고 작업도 시각적인 효과를 표현하는 것을 택했었다. 하지만 아버지의 부재 이후 시각적인 작업을 하던 나는 더 이상 그것에 집중 할 수 없게 되었다.

내면의 혼란이 더 이상 그 작업에 집중 할 수 없게 만들었고 그러면서 작업은 점 점 방향을 잃어 가고 있었다.

경험과 내면이 강하지 못했던 나는 방향을 찾지 못했고 시간이 지날수록 자괴감은 조금씩 깊어지게 되었다. 처음에는 작업을 하는 시간이 즐겁고, 사람을 만나는 시간이 즐겁고, 다음에는 외출하는 시간이 즐겁고, 밥 먹는 시간이 즐겁게 되었다. 어떤 때는 지금이 밤인지 낮인지, 잠을 잔건지 안잔 건지도 몰랐었고 이런 상황이 계속 되면서 결국 생각이 피폐해져 육체를 지배하는 경험도 하게 되었다.

당시의 상황 속에서의 굶기는 나에게 행위 이상의 의미였다. 스스로의 자괴감에 빠져서 아무것도 하지 못했고 선 그리는 것조차 무서울 정도로 작업 태

도는 변해 있었다.

하지만 하나의 선이 시작되자 나는 마치 어떠한 탈출구라도 찾은 것처럼 그 행위에 대해 묻지도 의심하지도 않고 계속하고 있었다.

아버지의 부재 이전에는 고통이나 화남 등의 감정이 지극히 소소한 것이었고 정체성의 혼란을 가져올 만한 어떠한 일 도 없었다. 그래서 평생 한 번도 그런 감정들에 대해 제대로 표현하지 못했던 나는, 이 굿기를 통해 처음 감정 표현을 하게 되었고 나에게서 이 굿기는 싸움과 같았다.

내 스스로에 대한 화남이고 질타이고 세상에 대한 나약한 나와와 싸움이였다. 그래서 몇 몇 작품의 제목은 ‘쌈질(싸움질)’이 되었다.

이 싸움질의 방법인 굿기의 행위는 나에게 현실에서 오는 여러 가지 감정들에 대한 잊어버림 이고 치유이다. 즉 내면의 감정을 작품에 이입하고 스스로를 치유 하는 것이다.

나는 선의 형태들을 수천, 수만 번 셀 수 없을 정도로 반복한다. 작품을 대할 때 마다 무수한 선들의 겹침을 언제 끝 낼 것인지 결정 해야만 하는데 작업을 통해 온몸의 기운이 소진 되었을 때, 마음의 치유의 과정이 끝나고 현실로 돌아와 해원에 과정에 이르렀을 때 비로소 작업은 끝이 나게 된다.

3. 형식과 기법적 측면

1) 화면 구성에 대한 접근

‘굿기’는 논문 안에 제시된 모든 그림의 큰 제목이다. 모든 작업은 선의 굿기로 구성 되어져 있다. 세부적인 재료와 방법이 조금씩 상이 할 뿐이지 모든 것을 아우르는 구성은 선의 반복된 굿기이다. ‘그림’또한 ‘굿다’에서 전성 된 말인 것을 생각해 보았을 때 선은 그림과 깊은 관련이 있음을 알 수 있다.

선묘는 고대 암각화부터 시작하는 시원적(始原的)인 그림이다. 색칠을 교육

시키지 않은 영유아 아기들이나 초등학교 2,3학년 에게 그림을 그리게 하면 대부분 선으로 구성된 그림을 그린다. 이러한 현상은 인간이 가지고 있는 본능적인 미술 표현 방법은 면의 표현이 아닌 선의 표현이라는 것을 의미 한다.²⁰⁾ 이처럼 본인의 작품에서 표현된 선은 어떠한 형상의 표현의 도구로서가 아니라 선 그대로의 표현이다. 선들의 표현은 내면과의 결합을 통해 무의식적으로 나오는 것으로 정신적인 치유에 이르는 원초적이고 본능적인 것이다.

긋기 시리즈로 대표되는 본인의 작품은 무작위의 선들의 강렬하게 난무하는 강한 추상 같이 보인다.

선의 구성은 기하학적 반복이 화면 안에 중첩 되어 있다. 작품은 본인의 물리적인 신체적 리듬과 그에 따른 내면의 심리적인 리듬이 그대로 형태나 선들로 전도 된다. 즉, 구체적이면서도 주체적으로 외부로 드러내는 것이다.

나아가 이 선들의 표현은 최병소의 작업에서의 에너지처럼 나아가고 싶은 소망 담고 있다. 최병소의 <무제>는 종이에 연필과 볼펜을 계속 쌓아 가는 작업이다. 그의 작품의 표면은 작가의 노고와 시간에 비례해 이전에 무엇이 있는지 알아 볼 수 없을 만큼 성질이 변해있다. 하나의 행동으로 단적인 구성을 만들고 그 화면에서 어떠한 힘의 조형성 같은 것을 느끼게 하는 것이다. 나의 작업에서의 물성(캔버스, 종이)의 변화도 최병소의 작품과 비슷한 양상을 띄는 부분이 있다.

본인의 작품에서 긋기의 반복은 흔적을 남긴다. 하지만 또 반대로 그 흔적들은 본래의 캔버스가 가지고 있는 물성을 파괴 하면서 다른 물성으로 변화한다.

이 물성의 변화를 본래의 재료가 외부의 힘과 만나 중성화가 된다.

20) 조용진, 배재영, 열화당, 동양화란 어떤 그림인가 116쪽

본인의 작품에서 중성화의 개념은 화면이 2차원으로 시작하지만 다른 재료와 행위가 만나 그 평면적 바탕이 물성이 변하고 그것이 2차원도 3차원도 아닌 것이 된다. 이 시각적 구성은 최병소와 비슷한 맥락으로 작품의 대부분에 나타는 구성으로 '본래의 성질을 잃은 것을 무엇으로 볼 것인가'에대 대한 관람자로 하여금 감상의 포인트가 될 수 있는 부분이라 생각한다.

그리고 이 개념은 앞에서 살펴 본 바와 같이 추상과 동양화에서의 중요한 평면성의 문제로도 이야기 할 수 있을 것 같다.

서양에서는 평면성의 문제가 사실주의적 재현의 반대 개념으로 시작하게 되었고 동양에서의 평면성은 고대로부터 내려오는 생각과 사유를 통해 나타났던 형식적인 면으로 볼 수 있다. 이런 점을 감안 한다면 같은 평면의 표현 일지라도 그것의 의도와 개념 적인 것의 출발이 어떠한 지에 따라 평면성을 설명 할 수 있을 것 같다.

이에 본인 작품이 본질적인 것의 사유에서 출발하고 이것이 나름의 해석을 거쳐 평면적으로 표현되었고 평면의 형식으로 나타났다면 본인은 작품의 출발이 동양적 관점이라고 말할 수 있을 것 같다.

2) 색조적 관점

화면 구성에서 살펴 본 바와 같이 본인의 작품은 칠해진 바탕 위에 선이라는 행위를 더하는 것으로 구성된다. 색이 칠해진 바탕위에 행동의 가해지기도 하고 행동의 도구로써 색이 사용되기도 한다.

작품에서 색은 아주 원초적이다. 크레파스 매직은 그 자체를 어떠한 것으로도 가감하지 않고 빨강, 파랑 등의 유아적인 색을 그대로 표현 하였는데, 명상적인 것 즉 본래의 것을 추구하는 본인에게 색의 가감 없는 표현은 자연스러웠던 것 같다.

가감하지 않은 순수한 색의 구성은 마치 추상 표현주의 작품들처럼 보이기도

하는 것 같다. 하지만 본인의 색의 표현은 칸딘스키나 몬드리안의 색면 추상처럼 어떠한 색에 대한 경외나 그것 자체의 집중과 같은 의미는 아니다.

굳이 현대 미술 작품과 비슷한 맥락의 작업을 찾아보자면 마크 로스코(Mark Rothko, 1903. 9. 25 ~ 1970)²¹⁾의 작업을 들 수 있을 것 같다.

마크 로스코의 작품 <orange and yellow> 은 단순한 색으로 견고하고 신비스러운 화면을 만들기 위해 섬세하고 반투명 하면서 빛이 울리는 듯한 색이 한 겹씩 층을 치우도록 붓질함으로써 색이 캔버스에 스며들게 한 것이다. 순수하고 반투명한 색채는 마치 숨을 쉬고 있는 듯한 느낌을 준다. 보는 이는 마치 그 안에 빨려 들어가는 듯한 느낌을 갖게 되고 화면은 깊은 내면에서 우리나는 서정성으로 가득 채워진다.

“나는 추상주의 화가가 아니다. 나는 그저 인간의 기본적인 감정을 포현하고 싶을 뿐이다.²²⁾”라는 마크 로스코의 말처럼 그의 작품에서 그는 색감을 본질적으로 다루고, 붓질을 하며, 색의 사유를 통해 관객과의 만남을 시도한다. 본래의 색에 대한 순수한 사유는 순수한 붓질을 매개체로 삼아 작품 안에 표현 된다. 이 단순한 색은 관람자로 하여금 단순한 표현이지만 어떠한 경외감 같은 것을 불러일으킨다.

본인도 작업에서 색을 대하는 태도가 그러하다.

마크 로스코의 색감을 통한 사유는 본인에게 있어서 치유의 순수한 염원을, 그의 붓질은 나의 작업에서의 선긋기에 해당 한다고 말하고 싶다. 마크 로스코의 작업의 염원처럼, 본인의 작품에서 색감에 대한 본질적이고 순수한 마음이 화면에서 표현되고 보는 이로 하여금 어떠한 감동을 느낄 수 있었으면

21) 마르크 로스코 [Mark Rothko, 1903. 9. 25 ~ 1970] 러시아 출신의 미국 화가. ‘색면 추상’이라 불리는 추상표현주의의 선구자로 거대한 캔버스에 스며든 모호한 경계의 색채 덩어리로 인간의 근본적인 감성을 표현했다. 그의 작품은 극도로 절제된 이미지 속에서 숭고한 정신과 내적 감흥을 불러 일으킨다. [출처] 마르크 로스코 | 두산백과

22) 출처 501 위대한 화가, 스티븐 파팅, 2009. 8.20 마로니에 북스

하는 바람이다.

3) 재료 사용과 방법

미술가에게 재료의 선택은 매우 중요하다. 그럼 ‘이 추상적인 사유라는 정신적인 개념을 무엇으로 어떻게 표현해야 할까’라는 질문을 던지던 중 본인은 작업을 하게 된 계기로 돌아가 보게 되었다.

본인의 작업은 반복된 일상과 본인의 정체성, 현실과 내면과의 괴리감에서 시작 되었다. 이런 현실에서의 스트레스를 풀고 본인의 정체성을 찾기 위해 시작된 작업은 지극히 단순하고 본능적이며 걱정적으로 표현 될 수밖에 없었다.

이를 위해 방법적으로 크레파스, 매직 등의 재료를 선택했다. 이것들은 내면의 감정을 즉흥적으로 표현하기에 충분한 도구들로서, 속도감과 심상을 빠르게 구현 할 수 있다는 특징이 있다. 속도감과 두텁게 겹치는 느낌을 내기 위하여 크레파스를 긁고 덧칠하고 또 다시 크레파스를 덧그어 중첩 시킨다. 또, 매직 펜 등으로 계속 그어 속도감과 색감의 깊이를 낸다. 또한 여기에 이런 표현을 극대화시키기 위해 ‘위험한’ 도구들을 추가 하였다. 송곳, 칼, 못 등이 그것인데 이 도구들은 심상에 따라 또한 그 물성이 가지는 특징에 따라 한 단계씩 중첩되어 표현된다.

그 과정들은, 이미 어떠한 색과 선과 면이 칠해진 평면(캔버스, 종이) 위에 색을 입히고 중첩 시켜서 가장 미세한 심지로 상처를 낸 후 물감을 입힌다. 그리고 칼의 측면의 날렵한 부분으로 측필을 연상케 하듯 그어내고 못 등으로 크고 굵게 그어내고 더 강한 힘을 가할 때에는 송곳을 사용하여 긁어낸다. 하지만 이것이 꼭 순차적으로 이루어지는 것은 아니며, 화면 안에서도 어느 것이 먼저이고 나중인지 구별 할 수 없을 정도로 뒤섞여 있다.

뒤섞인 화면은 바탕이 헤어질 정도로 물성의 변화가 일어나는데 이 표면의

변화는 작품을 바라보는 관람자로부터 묘한 상황에 이르게 할 것 같다.

표면적으로 비슷한 부분이 있는 루치오 폰타나를 보자. 루치오 폰타나(Lucio Fontana 1899~1968)²³⁾의 굿기는 철저한 개념적인 계산에 의한 굿기이다. 폰타나에게 날카로운 것으로의 굿기는 중요한 문제이다. 이 한 번의 굿기가 2차원 평면이 3차원의 공간으로 변화 시켜주는 행위이기 때문이다.

본인도 폰타나처럼 작업에서 굿기의 방법을 사용한다.

하지만 이 굿기는 내면의 사유로부터 출발한 무의식적인 굿기이다.

본인의 작품은 그 출발점은 다를지라도 폰타나의 작업과 표면상 비슷한 부분이 있다. 둘 다 평면을 날카로운 것으로 그어냈고 그 굿기로 인해 공간이 생겨났다.

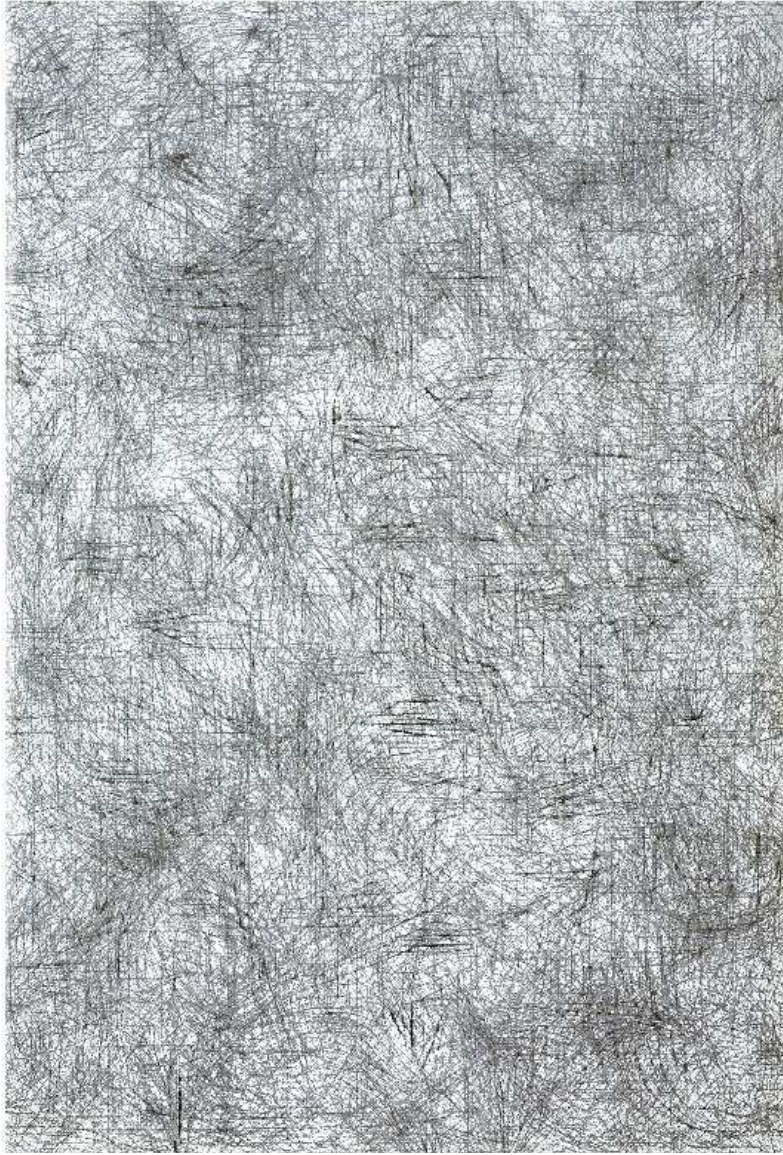
본인과 폰타나는 그 굿기가 내면의 욕구와 개념이라는 근본적인 시발점이 다르지만 화면의 외양적인 비슷한 재료와 구성 때문에 관람자는 이것에서 같은 또는 비슷한 심상을 느낄 수도 있다.

추상의 이런 표현은 어떠한 도식화 된 이미지를 표현 하지 않는 것이기 때문에 관람자로 하여금 정확한 답을 제시하지 않는다. 그리고 또한 강요하지도 않는다.

때문에 추상 작품을 제작 할 때 재료와 방법이 비슷하다면 관람자로 하여금 이런 다각적인 해석이나 제작 당시 의도 하지 않았던 해석이 가능한 것이라 생각한다.

23) 루치오 폰타나(Lucio Fontana 1899~1968) 아르헨티나의 산타페 출생. 밀라노의 브레라미술학교에서 조각을 배우고전후에 밀라노에서 '공간파(空間派)'를 결성하여 공간주의운동을 일으키고(1947, 제1선언). '공간을 가로질러 빛나는 형태'를 새로운 미학(美學)의 형성이라 하여, 운동·색채·시간 그리고 공간, 즉 네온의 빛·텔레비전·건축 등에서 볼 수 있는 4차원적 존재를 현대의 예술개념이라고 주장하였다. 그리고 캔버스에 날카로운 칼자국을 넣은 커팅작품에 의해 회화와 조각의 극한으로서의 공간개념의 창조를 보여 유명해졌다. 만년에는 그림자에 관심을 가져, 도려낸 실루엣의 그림과 같은 것으로 연작을 남겼다. [출처] 루치오 폰타나 | 두산백과

Ⅲ. 작 품 분 석



【작품 1】 삼질1, 캔버스에 젓소, 송곳, 148 × 220cm, 2009



【작품 2】 긋기4, 캔버스에 아크릴 송곳, 148 × 220cm, 2010

【작품 1】쌘질1, 캔버스에 젯소, 송곳, 148×220cm, 2009

【작품 2】긋기4, 캔버스에 아크릴 송곳, 148×220cm, 2010

쌘질(싸움질)이라는 작품 제목을 붙이게 된 것은 이 작품을 통해서이다. 목탄으로 긋기를 행하던 나는 날카로운 송곳을 사용하게 되었는데 에너지의 극대화가 내 자신과의 치열한 싸움에 도움이 될 것 같았기 때문이다. 바탕과 재료 모두 더 사용하기 힘든 재료들을 쓰기 시작했다. 종이에서 캔버스로 목탄에서 송곳으로 재료를 바뀌게 되었다.

처음 쌘질2를 시작한 이후 나는 자괴감에 빠진 내면과의 싸움이 굉장히 힘든 일임을 알게 되었다. 더 많은 에너지를 쏟아내야 이 독방에서 탈출 할 수 있을 것 같았다. 송곳으로 캔버스에 선을 그리는 일은 종이를 사용할 때 보다 몇 배는 힘든 작업이다. 수십개의 송곳을 사용하다보면 손이나 팔이 움직이지 않을 정도로 거의 마비 상태에 이른다. 오른손의 사용이 불가능해지면 왼손을 사용한다. 얼마간의 시간이 지나 왼손의 사용이 불가능해지면 다시 오른손을 사용한다.

이러한 방법으로 작업은 행해졌다. 날카로운 송곳 끝이 무더져서 캔버스가 더 이상 긁히지 않는다. 내면과의 대화와 무의식중의 에너지를 모두 끌어내어 캔버스에 쏟아내는 것은 그 동안의 무기력했던 시간에 대한 반성이고 벌이다. 육체의 벌 받는 것이 끝나면 마음은 치유 되어져 있었다.



【작품 3】 싘질2, 장지에 목탄, 168 × 129cm, 2009

【작품 3】

제 목 : 싹질2

재 료 : 장지에 목탄

크 기 : 168 × 129cm

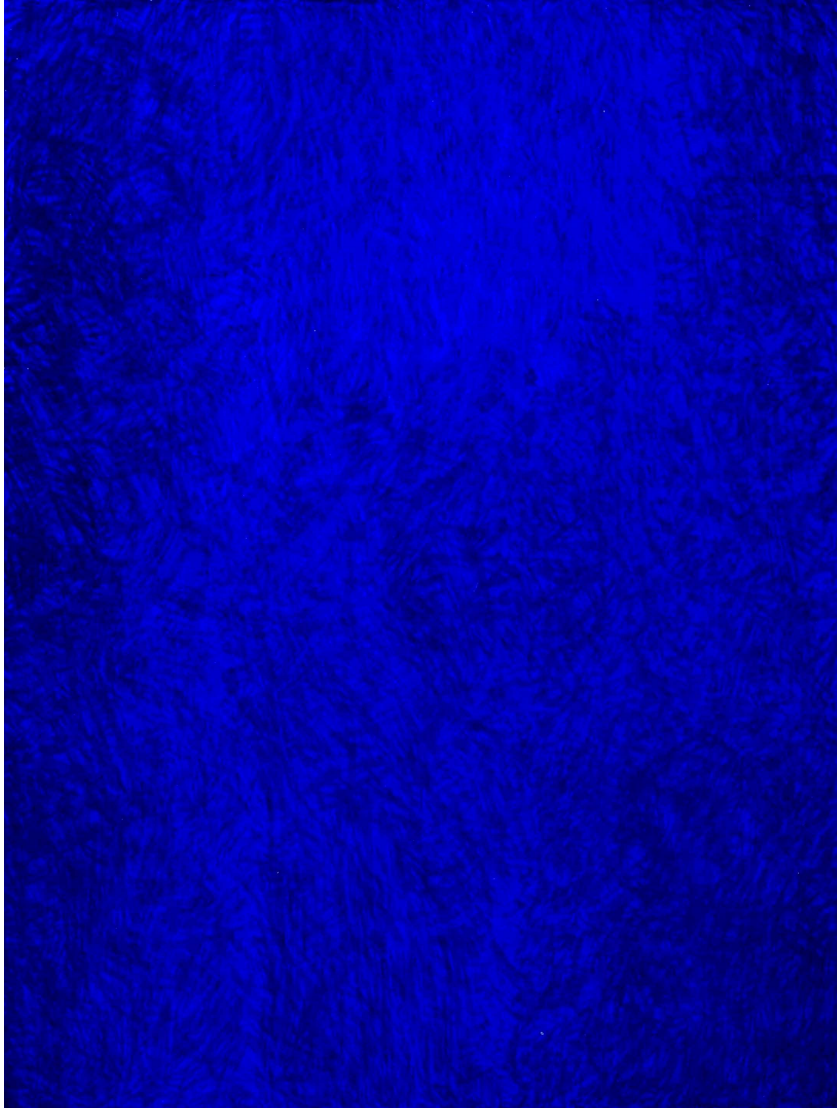
최초의 선 굵기는 이 작품으로부터 출발한다.

선 굵기는 처음에 주변에 있는 재료들로 시작 되었다. 종이는 평생을 함께한 친숙한 소재였고 목탄은 무기력하고 에너지가 없었던 나에게 쉽게 선을 그릴 수 있는 재료였다. 힘없는 손에서 미끄러지듯 선 하나가 그려졌다. 흰 바탕에 정확하고 명확하게 선이 하나 그어지자 그 다음에는 손이 저절로 흰 바탕을 채우는 것 같았다. 겹쳐지고 또 겹쳐져 목탄은 이내 부스러졌다. 수십개의 목탄과 종이가 섞이고 바탕에 헤어지기를 반복하자 종이는 버텨내지 못하고 그 본래의 판판했던 성질을 잃어갔다.

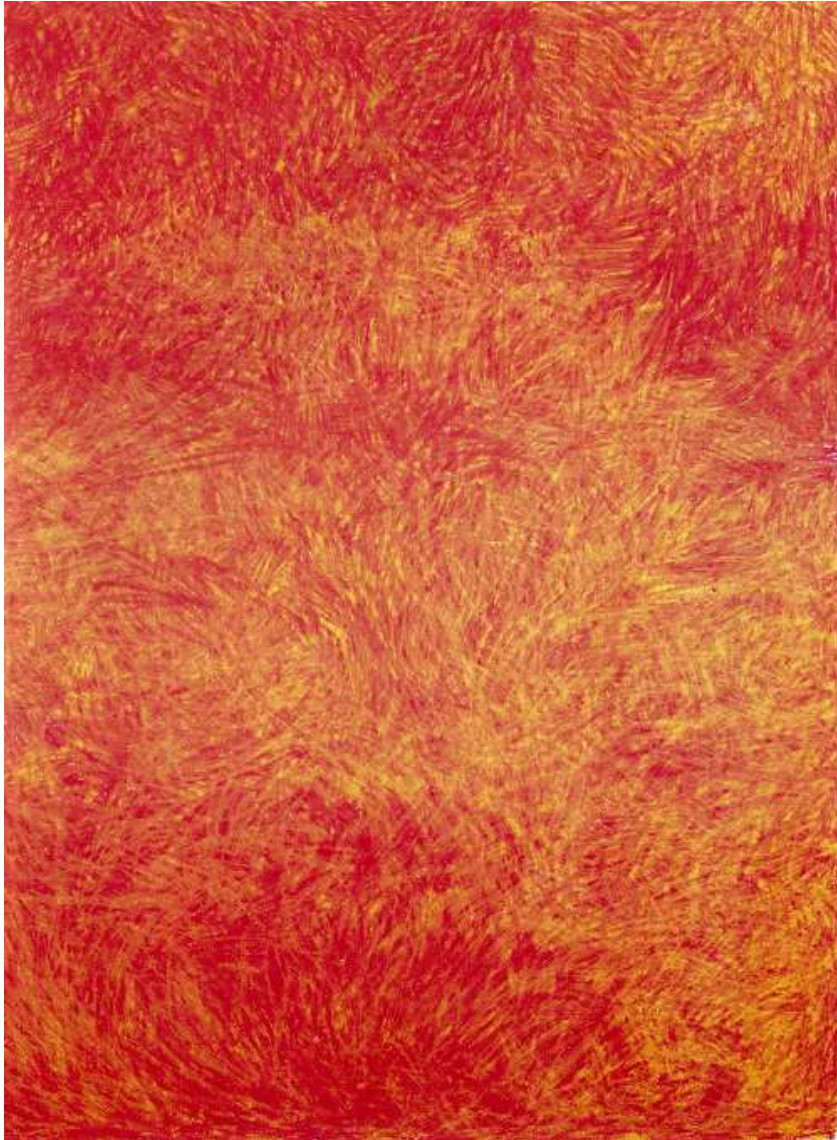
에너지가 전달된 것이다.

표면의 잔재들은 화면 안에서 파편처럼 뒹굴고 있다. 구조적으로 입체감을 드러내는 이것은 무질서하게 흩어져 있다. 요철처럼 일어난 종이의 마티에르는 나의 정신적 심리 상태를 반영한 것과 같다. 어지럽고 심란하고 괴로운 심상의 표현이다.

종이의 물성의 변화가 육안으로 확인되자 ‘아 에너지를 쏟아 냈구나’하는 마음과 함께 깊은 안도감이 찾아왔다.



【작품 4】 굿기1, 장지에 크레파스 매직, 148 × 220cm, 2010



【작품 5】 굿기2, 장지에 크레파스 매직, 148 × 220cm, 2010

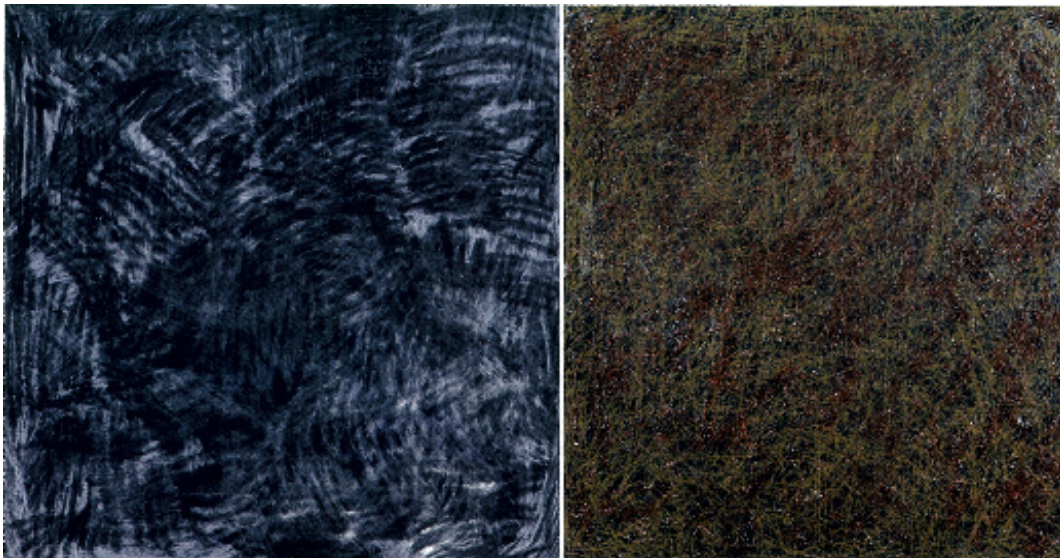


【작품 6】 굿기4, 장지에 크레파스 송곳, 148 × 220cm, 2010



왼 【작품 7】 굿기7, 장지에 크레파스 송곳, 73 × 60.5cm, 2010

오 【작품 8】 굿기8, 장지에 크레파스 송곳, 73 × 60.5cm, 2010



왼 【작품 9】 굿기5, 장지에 크레파스 매직, 73 × 60.5cm, 2010

오 【작품 10】 굿기6, 장지에 먹 크레파스 젤미디엄 송곳, 73 × 60.5cm, 2010

- 【작품 4】 굿기1, 장지에 크레파스 매직, 148 × 220cm, 2010
- 【작품 5】 굿기2, 장지에 크레파스 매직, 148 × 220cm, 2010
- 【작품 6】 굿기4, 장지에 크레파스 송곳, 148 × 220cm, 2010
- 【작품 7】 굿기7, 장지에 크레파스 송곳, 73 × 60.5cm, 2010
- 【작품 8】 굿기8, 장지에 크레파스 송곳, 73 × 60.5cm, 2010
- 【작품 9】 굿기5, 장지에 크레파스 매직, 73 × 60.5cm, 2010
- 【작품 10】 굿기6, 장지에 먹 크레파스 젤미디엄 송곳, 73 × 60.5cm, 2010

현실의 나는 내면과의 접촉을 시도하자 해야 할 이야기가 많아 진 듯 했다. 몇 차례의 선긋기 작업이 끝나자 이제는 빠르게 굿기가 이어졌다. 마치 현실의 괴로움을 토로 하듯이 말이다.

아버지의 부재로 인해 마음 둘 곳이 없었던 나는 무의식의 내면을 불러내어 그에게 이야기하기 시작했다.

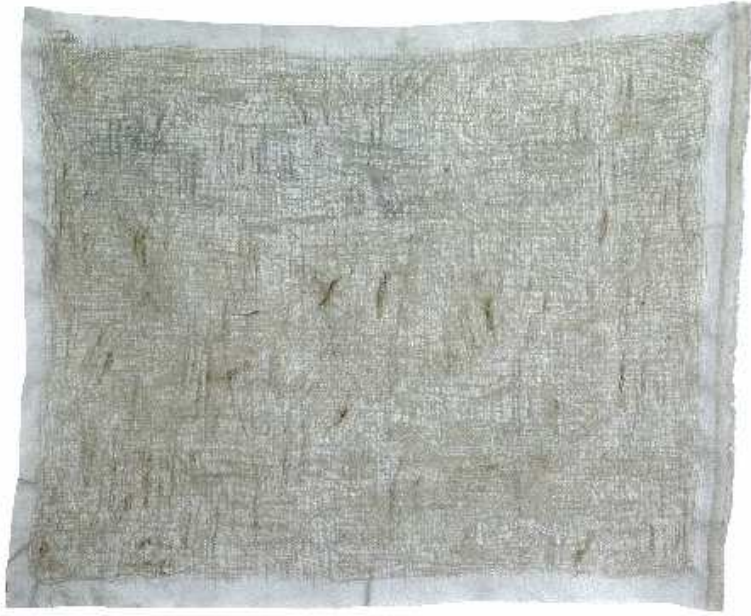
나의 슬픔, 외로운, 화남, 그리움의 감정들을 이야기하고 나누고 공감하고 위로하는 체험들의 작업을 통해 느껴졌다. 세세한 감정들이 하나씩 느껴질 때마다 나의 선 굿기는 더욱 빠르게 더욱 많이 이루어 졌다. 작업의 시간도 길어져 먹거나 잠들지 않고 계속해 나가는 시간도 생기게 되었다.

비로소 말하고 표현하는 방법을 깨달은 것 같았다.

크레파스, 매직은 쉽게 구할 수 있고 빠르게, 지속적으로 사용 할 수 있다는 특징을 가지고 있는데 내면에서의 다양한 생각들을 표현 하는데 부합 되었다. 150호 (148 × 220cm)의 화면을 채우는 일은 송곳으로 하는 작업보다 빠른 시간 안에 이루어 졌고 비슷한 방법의 작업이 시리즈로 제작 되었다.

화면은 단색조로 마티에르는 없지만 선의 구성이 격정적으로 표현되어져 있다. 그동안 쌓아 왔던 말하지 못했던 내면의 표현, 스스로의 대화를 통한 치

유의 과정이다. 이 시리즈 작업은 큰 작업 이외에도 이후에 굿기라는 제목으로 작은 작업이 계속 되었다.



【작품 11】 삼질4, 캔버스에 젯소 송곳, 못 80×60cm, 2010



detail cut



【작품 12】 삼질6, 캔버스에 젯소 송곳, 칼 80×60cm, 2010



02041100



【작품 11】 싹질4, 캔버스에 젯소 송곳, 못 80×60cm, 2010

【작품 12】 싹질6, 캔버스에 젯소 송곳, 칼 80×60cm, 2010

바탕(캔버스, 종이)을 송곳으로 긁고, 끝없이 밀로 들어간다. 그로 인해 뚫어진 화면 속에 감춰진 뒷면의 공간이 드러난다. 에너지의 반복 속에 드러난 이 공간은 무의식에 어떤 심리적인 감성들이 흘러나오게 만든다.

평면적 이지만 물질감을 드러내는 이것은 마치 장 포트리에의 인질 시리즈 작품처럼 마티에르의 유사성도 보인다. 그의 작품 인질에서 보여주는 살갗의 표면, 흔적, 상처, 작은 디테일 등은 보는 이로 하여금 평면이지만 현실감을 불러일으키는 재질감을 드러낸다. 포트리에의 인질은 2차원이지만 마치 입체는 보는 듯 한 기분이 든다.

본인도 작품의 외형에서 이러한 것들이 느껴진다고 할 수 있을 것 같다. 평면인 공간을 뚫어 버림으로 인해 그 평면의 기능을 잃게 되고 평면과 뚫어진 공간, 뒷면의 공간이 결합 되어 하나가 된다. 그러면서 본래의 물질감(캔버스천의 본래의 성질, 짜임 등)을 시각적으로 더 드러나게 된다.

예리 한 것들로 상처 내어진 작품은 바탕 뒤의 어두운 공간을 드러냄으로 인해 심연의 어떤 어두움의 상처가 밖으로 새어나와 빛으로 치유되고 평온해진다. 치유를 통해 본인의 심상을 다스리고 해원의 상태에 이른다.

IV. 결 론

서양에서의 추상은 구상의 반대 의미로 시각적인 재현의 거부의 개념으로부터 출발 하였다. 이미지나 형태의 묘사가 아닌 작가 스스로의 감성을 자유로운 방식으로 표현하는 추상은, 이후 현대 미술에서 개개인이 생각을 다양한 방식으로 표현하게 되는 중요한 개념으로 자리 잡았고 추상주의, 색면추상, 미니멀 아트, 팝아트, 개념미술 등의 다양한 현대미술의 모태가 되었다.

1950년대에는 우리나라의 미술의 형식에까지 영향을 미쳤고 현재까지도 그 개념이나 생각은 이론적, 미술사적으로 또 작품 활동을 하는 사람과 관람자에게 모두 중요시 되고 있다.

우리나라에서의 추상은 6,25이후 본격적으로 받아들여지게 되었는데 불안했던 사회 상황과 맞물려 스스로의 정체성을 표현하는 도구로서 작용 했다고 할 수 있다. 처음에는 외국 유학파들을 중심으로 서양화에서 반 국전의 형태로 추상이 시작되었고 동양화단에서는 김기창 박래현의 출발 이후 중견작가들의 모임인 백양회와 신예 작가들의 모임인 묵림회의 시작으로 서세옥, 이응노, 송수남 등의 작가들이 활발히 활동하면서 전통과 추상을 결합한 새로운 추상 작품들이 선보이게 되었다.

하지만 우리나라의 추상 미술의 개념은 서양의 추상 개념과 형식을 그대로 받아 들여졌다고 하기에는 그 정신성을 감안해야 하는 부분이 있다.

동양에서는 예로부터 사유와 사의의 개념을 가지고 작품을 표현하는 방법을 사용하였다. 이는 서양의 추상의 출발과 구별되는 부분으로 서양에서는 재현의 반대의 개념으로, 동양에서는 사의에 의한 생략의 표현으로 추상을 이해하고 있었다.

본인의 작업도 그 출발점이 내면에 대한 탐구와 치유라는 것을 감안해 보았

을 때 정신적으로 동양의 사유와 사의에 가깝다고 보아야 할 것이다.

작업을 통해 본인은 정체성에 대한 혼란을 선의 반복을 통해 내면과 싸우고, 행위 하는 몸의 에너지 소비와 바탕이라는 것의 생명력의 소비가 결합되어 치유의 과정에 이른다. 굿기를 통한 행위의 반복은 채워짐으로 얻고 얻어짐으로 비워지는 이중적인 경험을 하게 되는데, 이러한 부분은 도가의 무(無)와 좌망(坐忘)의 개념으로도 설명 할 수 있을 것 같다.

일정한 형태가 없는 본인의 작업은 형식적으로 추상 미술과 부합 되는 부분이 있다고 보아야 할 것이다. 굿기는 단순한 서들의 겹침으로 표현 되어졌고 화면에서 특정한 이미지가 없기 때문이다. 또한 작업의 외적 형태가 위에서 언급한 최병소, 루치오 폰타나, 마크 로스코 등의 추상 미술 작품과 부합되는 부분이 있다.

작품을 이론적 내용적 형식적으로 탐구해 본 결과 본인에게 추상은 현실에서 이 자아의 분출이며 정체성을 찾는 도구로서 작용하였고 이러한 감정들이 내면을 정화시키는 작업임을 알게 되었다. 또한 본인은 작품을 통해 내면을 들여다보고 생각하고 행위 한다는 것이 얼마나 중요한지, 나아가 사유를 통해 치유와 해원의 과정을 얻는 다는 것이 얼마나 중요한지를 알게 되었다.

형식적으로는 최병소, 루치오 폰타나, 마크 로스코 등의 대가들의 작품을 탐구해 보면서 내면을 작품과 연계해서 어떻게 나타내고 표현해야 하는 것인지에 대한 질문을 더 심도 있게 받아들이게 되었다.

추상이 비록 개개인의 생각을 담는 것이지만 그것의 공감대는 작가 스스로가 얼마나 진지한 태도로 임하고 그 표현에 대해 적절히 표현 하는가에 대한 답으로 다가 오는 것 같다. 논문 안에서 살펴 본 대가들의 작품에서 오는 감동은 본인의 작품에서도 느낄 수 있기를 희망한다. 보는 사람으로 하여금 내면의 치유와 성찰의 과정을 느끼고 희망 할 수 있기를 기대하고 염원 하면서 작품을 할 것이다.

참 고 도 판



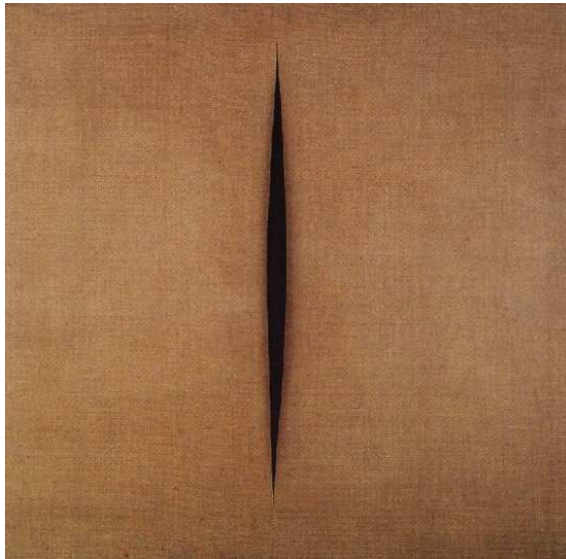
【도판1】 포트리에 <인질의 머리 > 1943



【도판2】 마크 로스코 <orange and yellow>



【도판3】 최병소 <무제>



【도판4】 루치오 폰타나 <Pierce Technique Tela>

참 고 문 헌

단행본

1. 갈로, 『중국 회화 이론사』, 미진사, 1989.
2. 권원순, 『추상과 감정 이입』, 계명 대학교 출판부, 1982.
3. 김병중, 『중국 회화 연구』, 서울 대학교 출판부, 1997.
4. 리처드 니스벳, 『생각의 지도』, 김영사, 2004.
5. 서성록, 『동서양 미술의 지평』, 도서출판 재원, 1999.
6. 정용선, 『장자의 해체적 사유』, (주)사회평론, 2009.
7. 조용진, 배재영, 『동양화란 어떤 그림인가』, 범양사, 2006.
8. 프리초프 카프라, 『현대 물리학과 동양 사상』, 범양사, 2006.
9. 김바라 세이고, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 1978.
10. 한자경, 『서양 근·현대 철학자들의 연구』, 서광사, 1997.

학위논문

1. 김백균, 『한국화, 추상 담론의 가능성 탐색』, 중앙대학교, 2010
2. 김정아, 『내면세계를 반영한 추상표현 연구』, 이화여자대학교, 1994
3. 송화영, 『동양미술의 추상성에 대한 이론적 고찰』, 조선대학교, 2006
4. 최미나, 『반복 이미지를 통한 추상 미술 연구』, 성신여대대학원, 2010
5. 홍승희, 『추상 미술에서 자아의 소거와 흔적 연구』, 홍익대대학원, 2009

ABSTRACT

A study on the abstract art and ego's emotional expression

– Centering around My Work –

Lee, Na – Young

Dept. of Oriental Painting

Graduate School of

Sungshin women's University

This researcher's work which will be mentioned in this thesis is the work by the 'thought', in other word, thinking. This work was started from the forcibleness for the life through the thinking about the gap between repeated daily life and this researcher's inner side and identity. Thought doesn't have any form as an intangible thing. Therefore, when expressing the feeling of the thought through the art, it will be an inseparable relation with abstract expression. If investigating the origin of the abstraction which is a mental concept, it's difficult to define the time accurately because people are thinking and expression animals. But, theoretical consideration on the meaning of this researcher's work and modern abstract art is important, so theoretical mention of abstraction was tried.

This researcher's work is the result of idealizing work through the internal thought.

External shape of the work was expressed by overlap of simple lines which are abstraction. The lines were expressed by 'dangerous' tools such as awl, knife, nail, etc. and sharp image of materials recognized by us and expression through them showed rough results surely. It is suitable for the internal characteristics during the work. It's the spurt of explosive stress on the gap in actualities and it's like the pray, a medium of the meeting with God. Also, I used materials which are suitable for expressing inside emotion rapidly and extemporaneously, such as crayon, magic, etc. They have a characteristic that continuous behaviors can be continued without any stop, so there is no obstacle for expressing the emotional world for the process of Haewon.

Through the materials, I expressed the thought by behavior. Meanwhile, there are process to cure my inner side and process of Haewon through the self-examination. Thus, this research is matched to Eastern thought and idealization in mental context and expression of Lucio Fontana (1899~1968), Western artist, in behavioral context. This researcher theoretically explained the meaning of abstract expressions for our life in this thesis. Also, I hope that people can feel more sympathy and furthermore, think about ego's essential emotion for the life through the research and following works.