

한 만 영 교수지도  
석사학위 청구작품연구논문

한자와 색채를 이용한 내면세계 연구  
- 본인의 작품을 중심으로 -

2006

성신여자대학교 조형대학원

환경미술학과 서양화전공

문 정 숙

# 한자와 색채를 이용한 내면세계 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

한 만 영 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 조형대학원

환경미술학과 서양화전공

문 정 숙

# 인 준 서

문정숙의 석사학위 논문을 인준함.

심사위원 \_\_\_\_\_ (인)

심사위원 \_\_\_\_\_ (인)

심사위원 \_\_\_\_\_ (인)

2005년 12월

성신여자대학교 조형대학원

한자와 색채를 이용한  
내면세계 연구

문  
정  
숙

## 논문 개요

예술은 단순히 감각적 이미지, 사고 그 자체를 위한 것이 아니라 예술가의 정서와 감성을 함축하고 있는 하나의 표현양식 이라고 할 수 있다.

이에 많은 예술가들은 이 표현양식을 통해 의식 세계적 체험에 의한 환경 반응과 자신의 내부에서 일어나는 다양한 심리 상태의 변화 즉, 무의식 세계에서의 감정의 흔적을 말하고자 하고 있다.

본인의 작품 또한 이를 바탕으로 하여 다양한 기법적인 시도를 통한 함축된 이미지를 찾고자 하는데, 나를 둘러싸고 있는 자연, 사람, 등 생활의 모든 다양한 요소들이 작품의 근원이 되고, 자율적 표현을 위한 필수 요건이 되고 있다. 이중에서도 체험을 바탕으로 한 기억의 흔적이 중요한 의미를 갖고 있는데, 이는 현대 사회의 획일화된 사회 구조와 자극적인 문화상, 그 속에서 점점 메말라가는 정서에서 조금 이남아 위로가 되어주고 있는 사람과 사람간의 정, 그리고 도시속의 자연에서 느껴지는 휴식 같은 편안함, 이러한 여유로움의 추억이 지금을 살아가고 있는 자신에게 큰 힘이 되어주고 있기 때문이다.

지금 말하고자하는 본인의 작품 에서는 한자를 이용하여 우리에게 친숙한 동양적 이미지와 절제된 형태미를 통한 자아 내면의 심상을 나타내고자 하였다. 또한 내적 감성이나 무의식적 심상 이미지를 우연에 의한 도상들로 재미있게 구성 해 보았다. 이 작업은 본인에게 있어 무한한 가능성의 공간으로서 형식적인 것을 떠나 자유로운 무의식세계의 감성에 가시성을 부여하고 있다.

본 논문에서는 이러한 감성적 체험에 의한 본인의 내면에 자리 잡고 있는 서정적 심상을 화면 내에서 깊이 있게 표현하기 위해 다양한 형식을 시도해 보았다. 이것은 색채의 얼룩을 만들어 부분적으로 명암, 마티에르 등과 일체적 조형요소를 만드는 기법을 병행하여 의식적 표현과 무의식적 표현의 결합을 조화롭게 하는 또 하나의 기법이 되고 있다. 여기서 색채는 단순히 그 자체의 순수함 뿐 아니라 작품의 내용이나 주제, 조형적 요소를 부가하기 위한 상징적 속성으로 표현 된다.

인간의 희로애락과 자연의 흔적을 심상의 색채로 담아 표현하는 작가로, 동양적인 사유와 내면적 서정성을 담고픈 작가로서, 본 논문의 작업과정과 작품분석을 통해서 본인 작품의 정체성을 확고히 정립하고, 더 나아가 실험적이며 진취적인 작업, 더 발전적인 작품으로 나아가는 초석을 만들고자 한다.

# 목 차

## 논문개요

I . 서론 .....	1
II . 본론 .....	4
1. 내용적 연구 .....	4
1) 본인의 내적 심상표현 .....	4
2) 내면세계 표현에 있어 색의 역할 .....	6
3) 이미지로서의 한자 .....	8
2. 조형적 연구 .....	10
1) 색채 .....	12
2) 콜라주 형식을 이용한 필연적 우연 .....	15
3) 여백 표현 .....	19
III . 작품 분석 .....	22
IV . 결 론 .....	38

## 참 고 문 헌

## ABSTRACT

## 작 품 목 차

【작품 1】 반아(反我), 혼합재료, 162×130.3, 2000 .....	22
【작품 2】 그리움 , 혼합재료, 145×112, 2000 .....	24
【작품 3】 흔적-밝음 , 혼합재료, 116.7×91, 2001 .....	26
【작품 4】 흔적- 어둠 , 혼합재료, 116.7×91, 2001 .....	28
【작품 5】 흔적-버드나무 , 혼합재료, 91×71.7, 2001 .....	30
【작품 6】 흔적-대나무 , 혼합재료, 91×71.7, 2001 .....	32
【작품 7】 흔적-꽃 , 혼합재료, 91×71.7, 2001 .....	34
【작품 8】 흔적-비교 , 혼합재료, 91×717 , 2001 .....	36

# I. 서론

회화에서 모든 인간의 행위는 조건 즉, 이미 결정 지워진 가능성에 따른 어떤 법칙의 틀, 혹은 적용을 가능케 하는 체계를 필요로 한다. 그렇다면 당시 주류를 이루던 회화의 관습(혹은 법칙의 틀)이 역사적인 이유로 인하여 이제는 더 이상 예술표현의 수단으로서 존재가치를 상실하게 되었다고 하는 것은 무슨 뜻일까? 그것은 무언(無言)의 상태, 혹은 회화의 경우에는 과거의 관습을 대신할 만한 새로운 관습이 대체 될 경우 그 전까지의 회화적 전통성이 끝났다는 것을 의미한다. 그러나 현대가 봉착한 위기는 정확히 아무런 변화된 관습(혹은 새로운 문화적 범례)없이 화가들(혹은 음악의 경우에는 음악가들 등등)이 그들이 택한 예술매개를 더 이상 전통적인 방법으로 계속 할 수 없다는 위기의식에 불안해 한다는 점이다. 어디로 가야 한단 말인가? 이것이 바로 작곡가 이견 화가이견 간에 진지한 예술가들의 질문인 것이다.

또한 예술가는 자기를 둘러싸고 있는 공간 속에서 경험하여 내면의 살아있는 감각을 끌어내어 이를 감각적 색채를 이용하여 사물을 표현하고, 느끼고, 조형적 언어로서 자기만의 주관적 표현방식을 감상자에게 전달하기를 원한다.

이에 W. 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866~1944)는 “예술가는 자기의 행동, 감정, 사상 등 모든 것이 매우 섬세한 소재, 즉 손으로 만져 볼 수 없지만 치밀한 소재를 형성하여, 거기에서부터 자기의 작품을 만들어 낸다.”라고 했다. 예술가는 각자 자기의 내적 필연성에 따라 자신의 표현수단을 결정해 갈 뿐이기 때문에 일정한 스타일을 요구하지 않는다는 칸딘스키의 ‘정신적인 것’은 이점을 가장 간명히 시사해 주고 있는 것이다.<sup>1)</sup> 이 내적 필연성의 뜻은 내적인 것의 표

현충동을 뜻하는 것이며, 정신적인 충격을 의미하고 있는 것이기도 하다. 다시 말해 이는 단순히 내적인 욕구라 할 수 있으며 지적인 세계와는 먼 거리에 있는 현상이라 할 수 있다. 그리고 예술이 가지는 표현의 진폭은 바로 각자가 갖는 내적 필연성에 의해 주어짐을 말한다. 본인의 작품 역시 자신만이 갖는 고유한 감정이나 명백하게 표출되지 않는 심상, 이를 자극시키는 감각적인 요소들을 작품의 소재로 삼고 있다. 이렇게 찾은 모티브가 바로 유년기 시골에 대한 기억이다. 온통 자연으로 둘러싸인 변화와 조화는 무의식적으로 본인의 내면에 깊숙이 자리를 하고 이는 작품의 표현대상으로서 내면의 색채로, 작품예술의 미로 표출되고 있는 것이다.

이에 본인은 실제로 보여지는 형상에 내면의 심상이미지를 반영하여 형상과 감성과의 결합을 추구하고, 작품 모티브를 지속적으로 화면에 투영시킴으로써 가식 없는 내면의 사색과 진실된 자세로 자기 고백의 작업을 이끌어 가려고 한다.

또한 본인작품 속에는 정신적 질서와 창조적 질서가 공유하고 있다. 정신적 질서는 주제의 내용을 만드는 힘을 말하는 것이고, 구조적 질서는 형(form)을 말한다. 이것은 작품 속에서 융합되어 있기도 하고, 때론 작품의 이해나 분석을 위하여 분리되어 있기도 한다. 즉, 색채가 독립적 자율성을 지닌다고 가정하였을 때, 색채의 정신적 질서는 상징성으로서의 내용적 의미로 연결되어지며, 색채의 구조적 질서관계는 형으로 연결될 수 있는 것이다.

따라서 본 논문에서는 본인의 작품세계를 지배하는 개인적 체험에 정신적 면모를 더하여 본인만의 주관적이고 독특한 시각으로 나타내고자 한다. 이것은 감성적 기억의 흔적을 동양적인 분위기의 한자로, 내적 욕구는 색채를 통해 표현

---

1) 오광수, 「서양근대미술사」, (서울 : 일지사, 1976), p. 136.

하였다. 그러나 색채의 관계는 가변적인 것으로 상호 유기적이며 복잡적이라, 어느 것에 의미를 부여하느냐에 따라서 그 의미를 달리한다. 그리하여 작품 해석에서는 형태나 색채의 한쪽 측면만을 강조하는 것이 아니라, 형태를 통하여 색채가 본인의 작품 속에서 어떠한 역할과 표현성을 내포하고 있는지가 중요한 관점 된다.

본 논문은 본론에서 내용적 연구와 조형적 연구, 그리고 작품분석 3가지 측면으로 구분하고자 한다.

우선 내용적 연구에서는 작품을 형성하는 내면적인 주요테마인 동양 정신성의 반영과 기억의 흔적에서 색채가 주는 역할, 기호화된 한자를 빌어 나타나는 내면적 심상에 대해 다루었다. 조형적 연구에서는 화면상의 조형요소들 즉, 색이나 형태 및 표현기법으로서, 먼저 콜라주 형식을 통해 본인의 내적 감성이 평면적인 회화에서 볼 수 없는 3차원성을 시도 하였고, 다음으로는 색채와 여백을 통해 은유적인 속성으로 등장하는 표상이 어떠한 내면상태를 보일 때 의미적 색채로 상징되고 있으며 이것이 본인의 내적욕구에 어떠한 형상으로 상징화 되고 있는지 알아보려고 하겠다.

마지막으로 작품분석에는 2000년에서 2001년 사이에 제작된 본인의 작품을 살펴보고 그 안에서 기억의 흔적이 어떠한 주관적 표현방식으로, 또는 조형언어로 감상자에게 전달되고 있는지 분석하고자 한다.

## Ⅱ. 본 론

### 1. 내용적 연구

20세기 미술에 있어 일관된 큰 흐름은 조형적 요소에서의 작품의 순수성 추구로 볼 수 있다.

그 안을 들여다보면 현대 작가의 내적 순수의 발견은 결국 시대로부터 벗어나 영원히 존재하는 나만의 크리에이티브(creative)를 꿈꾸게 한다는 점이다. 즉 예술 작품은 자기 표현적 감각이나 상상력을 통한 우리의 지각을 전제로 창조된 하나의 표현적 형식인 것이다.

이에 창작 작품을 하는 일원으로서 본인 안에 있는 내적 감정을 나만의 색깔로 표현할 수 없을 때 갈등을 느낀다. 이런 내면적 갈등에 해답을 얻고자 본인은 본인의 작품에 내용적 특성을 체계적으로 다뤄보고자 한다.

#### 1) 본인의 내적 심상표현

오늘날 다변하고 세분화된 현대미술의 다양한 표현의 가능성을 짚어 본다면 우리는 극변했던 지난 20세기 미술운동을 떠올려볼 수 있을 것이다. 인간과 사물간의 존재에 대한 가치탐구가 과학적 방법으로 연구되면서 예술에서도 미술의 본질적 문제에 대해 탐구하기 시작되었다. 뿐만 아니라 기계문명의 발달로 시각

적 구조는 변하게 되고 이에 예술도 ‘보는’ 방법에 변화가 오기 시작한 것이다.

이러한 변화 속에서 본인은 본인의 내면세계를 가장 이상적으로 표현할 수 있는 창조적 작품에 정체성을 찾고자 이런 질문을 반문해 본다. 어떤 것이든 표현하기만 하면 예술작품이 되는 것은 아니다. 그렇다면 무엇을 어떻게 표현하는 것이 창조적 예술작품이 될 수 있는 것인가?

칸딘스키(Wassily Kandinsky)는 외적인 대상이 작품에 어떤 기여도 할 수 없다는 사실을 발견하고 순수한 조형의지에 있어서 중요한 것은 인간 내면의 정신을 자유롭게 표현하는 것이라 믿고 생명감에 충실한 서정적인 조형이념을 표출함으로써 인간의 내면세계를 회화의 세계에다 직접적으로 드러내 놓는다.<sup>2)</sup> 그는 우선 시각적인 현실세계의 표현대상에서 멀어져야 한다는 것과 또한 그것을 작품대상으로 신뢰하지 않는다는 점을 중요시 했다. 그러한 경우에 대상이 없는 회화라면 무엇으로 어떻게 화면을 채우느냐 하는 것이 문제이다. 이러한 문제에 대한 극복의지를 제시한 것이 ‘예술에 있어서 정신적인 것에 관하여’이라는 획기적인 저작물이다. 여기에서 그는 “작가의 눈은 개인 자신의 내적세계로 향해 있어야 하며 귀는 내적필연성에 기울이고 있어야 한다. 이것이 한 작품의 기본적인 요소인 신비스러운 필연성을 표현할 수 있는 유일한 방법이다.”<sup>3)</sup> 라고 밝힘으로서 자신은 어떠한 주지 주의적 추상도 거부하며 감각적인 추상을 강조하는 점을 분명히 하고 있다. 다시 말하면 지적세계는 균형과 합리성으로 시종하는 관례로 표현상의 규제를 받고 있다. 본인 생각 또한 내적세계는 예술가의 정신생활이 깊고 심각할 수록 이 상태를 표현해야할 고유한 창조적 조형적 언어를 가질 필

---

2) W. Kandinsky는 1912년에 ‘예술에 있어서 정신적인 것에 관하여’를 발표하여 추상표현적인 경향 외에 이론적인 펼침을 주도하면서 예술은 정신적 생활에 속하며 내적인 의미와 목적을 가지고 움직인다고 했다

3) 임영방, 「현대미술의 이해」, (서울: 서울대학교 출판부, 1983), p. 210.

요성이 있다고 느낀다. 따라서 예술가가 작품을 창조한다는 것은 하나의 세계를 창조하는 것이고, 이에 본인 작품에서는 내적인 욕구, 즉 내적인 필연성이 작품의 소재가 되어야 한다고 강조한다.

본인의 작품세계는 선명한 색채라든가 또는 명확한 형태를 이용하여 우리의 시각에 직접 호소하는 것이 아니라 암시적인 자율 형상과 함께, 안으로 스며드는 듯한 색조의 유쾌한 뉘앙스를 기본적 바탕으로 하고 있다. 그러므로 인해 본인의 내적 상태, 즉, 감정, 정서, 느낌, 욕망 등이 겹겹이 쌓여지면서 묻어나오는 색채, 방법적인 기법이 내재되어 표현되고 있다고 하겠다. 따라서 작품은 다루어진 대상에 태도, 관점 등이 포함하고 대상의 재현뿐만 아니라 본인 안에 내재된 심상까지도 표출되어야 한다는 것이 본인의 관점이다. 이에 상식적인 표현의 주된 관심은 내면의 감정표현, 표출인 것이다.

이런 내적 욕구는 본인의 작품의 있어 어린 시절의 잠재의식과 기억의 관계로 나타난다. 따라서 앞으로 살펴볼 내용연구는 본인이 체험한 유년기의 시골에 대한 기억의 흔적을 테마로 형과 색의 조형적 역할을 알아보고자 한다.

## 2) 내면세계 표현에 있어 색의 역할

칸딘스키(Wassily Kandinsky)는 “색채는 인간의 육체 전체에 영향을 미치는 초인간적인 힘이다. 색채는 살아있는 본질이며, 이를 통해 우리의 눈을 매혹시킬 수 있다. 색채는 기쁨, 만족, 안정 또한 자극을 전달할 수 있고 색채는 심미적 효과와 체험을 불러일으킨다. 색채는 인간의 영혼에 직접 영향을 미치는 수단이며, 촉각이며, 작업하는데 연장의 눈이다.”<sup>4)</sup>라고 색채를 정의내리고 있다.

4) W. 칸딘스키, 「점, 선, 면- 칸딘스키 예술론」, 차봉희 역 (서울: 열화당 미술선서, 1977), p. 12 .

색채는 회화 안에서 미술가들의 영혼과 육체를 색 속에 투영하여 예술로 승화되고, 이후 추상표현주의는 색채를 통해 인간의 궁극적 의미를 암시하려는 회화양식 중 색면추상의 발전적 고민을 통해 시각적 비전을 나타내고, 회화 영역의 순수성, 독자성, 자율성을 조형성으로 실현함으로써 풍부한 영역을 발전시켰다. 색채는 특히 단순히 외부에 대한 재현을 넘어서 내면적인 표현에 있어서의 변형을 가능하게 하며, 주관적 감정을 표현의 매체로 활용되었다.

위와 같은 의미 하에 본인의 작업에 있어 색채는 내적 현실을 모방하고 묘사하며 표현하기보다는 감성적이고 정신적인 내적 진실을 표현하는 수단이다. 즉, 색채는 본인의 감성을 감각적으로 대변해 주며 다양한 표현적 의미를 지닌다고 할 수 있다. 그것은 단순히 재현을 넘어선 내면적 표현에 변형을 가능하게 하고, 독특한 특성으로 주관적 감정의 표현으로 이어지는 것이다.

색채는 그 자체가 독립된 세계로서 가치를 가지며 형태와 더불어 조형적 표현에 있어서 중요한 역할을 한다. 색은 인간의 정신세계에도 영향을 주며, 색의 감각은 무의식중에 우리에게 영향을 주어 색에 대한 반응을 직접적으로 나타낸다. 풍부한 색채를 통해 형태가 충실하게 표현되며, 색채는 모방이 전혀 있을 수 없는 순수한 감성에 의한 표현이고, 그림의 분위기를 만들어 주는 결정적인 조형수단이 되는 것이다. 이와 같이 작업에 있어 색채는 본인의 내적 심상의 총체적인 이미지들 담고 있다. 단지 눈에 보이는 대상으로 표현되어지는 형상이 아니라 색은 경험하고 있음으로 그 대상과의 교감까지도 작용할 수 있는 내적인 감성을 형상화 한다. 그것은 잠재된 내면의 수많은 경험의 파편들이 여러 형태의 심상으로 뭉쳐져서 화면 위에 표현되는 것이라 할 수 있다.

이와 같이 작품에서 색채는 표현으로 본인의 내면에서 도출되고 또한 주관적 시각 그리고 기질과 관련된 객관적 진리를 표현한다. 또한 색채의 표현은 주관

적, 본질적이고, 암시적이며, 상징적인 진리를 나타내고 감정을 환기시키며 생각을 상징화하는 역할을 하고 있는 것이다.

### 3) 이미지로서의 한자

우리는 원만한 의사 전달을 위해 기호를 사용하다. 어떤 의미나 지시 내용에 대한 약속을 뜻하는 기호를 사용한 경우, 많은 말을 사용하지 않고도 비교적 신속하고 정확하게 의사 전달을 할 수 있기 때문이다. 기호는 흔히 볼 수 있는 교통표지판, 엠블렘에서 약호, 숫자, 문자에 이르기까지 기호의 종류가 매우 다양하다. 또한 의사표시에서의 정확성, 간명성 등 여러 가지 이점 때문에 불편 없이 압축적인 전달에 기호를 애용한 것도 이 때문이다. 특히 제한된 평면 공간을 최대한 활용해야 하는 작가의 입장에 서보면 그것은 두말한 것도 없이 필 수 불가결한 요소가 된다.

본인 작품에서의 주된 이미지는 한자로 이루어져 있다.

한자를 선택한 계기는 남관의 작품에서 깊은 인상을 받고 나서부터이다. 남관의 작품에 나타난 마스크와 식물을 기호화한 그림 문장의 작품에서 한자를 생각해냈으며 이를 바탕으로 서당을 하셨던 외할아버지로부터 한자를 많이 접할 수 있었던 상황이 본인의 기억에서 상징물로 동양적인 한자를 쓰게 되는 계기가 되게 해주었다.

본인의 작품에서의 한자가 갖는 의미는 전반적으로 글자 자체 뜻만이 아닌 자기 지시 성을 띠는 것을 목적으로 한다. 즉, 뜻은 있지만 읽혀지지 않는 기호화된 하나의 형태 안에서 그 의미를 달리하며, 본인이 체험한 어릴 적 시골에 대한 잔영으로 글자모양의 이미지들로 나타나는 것이다. 이 기호적 이미지는 때로

을 오버로 뒤덮인 풍경의 편린으로 나타나고, 때로는 <비교>, <밝음>, <굴(窟)>, <대나무>등에서는 압축된 기호 형상적 상징으로 나타나기도 한다. 또한 기억의 회상, 그리움, 편안함, 시간의 흐름 등이 과거와 현재의 기억의 시간을 오르내리면서 문자는 기호적 형상으로 압축되어 표현되어지는 것이다.

문자란 본래 그 연원에 있어서 서화동원의 자설을 빌릴 것도 없이 최초 상형으로부터 그 발상이 시작되는 것을 알 수 있다. 이 경우 형상의 문자화는 약속된 기호체계의 의미적 표상으로 볼 수 있고 따라서 문자는 어느 정도 그 시원적 근거를 형상성에 바탕을 두었다는 사실이야말로 문자가 처음부터 반 회화적 소산임을 알 수 있게 하는 것이다. 본인 작품에서 또한 한자는 그 자체의 뜻도 있지만 위의 글에서 언급한 부분과 같이 시지각 형상을 배경한 문자 이전의 문자로 해석되기도 하고, 생의 원천적 의미에서 집착함으로 생겨난 내면적 사색의 흔적이 되기도 하다. 따라서 본인 작품의 한자는 문자로서의 표의(表意)성을 지니는 동시에 조형요소로써 본인이 만들어낸 글자, 즉 본인의 내적 체험에 바탕을 둔 표의 조형적 기호인 것이다.

본인 작품에서 한자는 공간 구성에 있어서 대체적으로 수직, 수평이라는 기준에서 크게 벗어나지 않으며 변모되고 반복되면서 화면을 구성한다. 본인의 작례로 <밝음>, <굴(窟)>에서처럼 수직 수평의 구도를 취하거나 <대나무>, <비교>에서 자유로운 움직임의 보여주기도 한다.

이와 같이 본인 작품에서 상형문자는 기호적 형상표현으로 형상과 의미 내용이 결합관계를 이루고 있음을 알 수 있다. 그리고 또한 동양문자의 특성을 지닌 기호에 대한 평면적 공간구성의 특징은 본인 작품이 한국인으로서의 내재된 동양적인 사고를 드러내고 있음을 말해준다.

## 2. 조형적 연구

본인 작품의 제작 과정은 노동 행위로부터 시작된다.

하나의 틀 위에 하나의 평면이 아닌 여러 번 반복하는 과정을 거친다. 즉, 젓소가 칠해진 캔버스 위에 어두운 푸른색 계열로 밑 작업을 여러 번 칠 하는 과정을 거치는데 이는 회화의 특성인 사각 틀과 평평한 화면 위에 깊이감이 드러나는 실재 공간을 보여줌으로써 작품의 구조에서 시각적 평면성 한계를 극복하기 위해서다. 또한 공간의 범위를 확장 시켜 주기는 역할도 한다.

이러한 색 층을 쌓아 올리는 과정이 끝나면 데꼴라주 기법을 반복한다. 색깔이 얼룩진 바탕에 한지를 한자로 콜라주 하듯이 붙였다가 다시 형상을 떼어내는 기법에 의해 이루어지는데, 이 기법은 오랜 세월의 경과와 물체의 마멸과 같은 시각적 효과를 자아내며 우연의 효과를 필연적 요소로 승화시킨다. 여기서는 한지를 콜라주 형식으로 사용하고 있는데 한지를 사용하는 것은 한지의 재료적 특성, 선의 자유로운 운용과 번짐과 스밈이 쉽고, 찢거나 구겼다가도 물속에서 쉽게 유동하는 특성이 때문이다. 또한 작업 시 밀려지면서 표정을 일으키는 상태가 뭉은 흙처럼 으깨어지는 독특한 표정을 나타내고 행위의 현장성이 두드러지는 장점이 있으며 단순히 재료만이 아니라 그 자체로서 작품성을 보여주는 가능성도 내포하고 있는 장점을 갖고 있다. 그래서 한지는 인간적이고 전통적인 매체가 되어 본인의 작품에 창작의 손길과 내면세계를 도입하는데 큰 역할을 한다.

이렇듯 종이 자체가 기본 조형언어가 될 수 있는 한지 콜라주는 우연성과 자연현상에서 포착과 접붙임, 흡수력, 떼어낸 자리에 나오는 형태들의 묘미를 더하고 있다. 여기서 겹겹이 쌓인 한지의 중첩에 따라 가지 각색의 형상들이 표현되

어 지는데 중첩의 효과는 본인 작품의 또 다른 조형요소로도 작용하게 된다. 아르놀하임(Rudolph Arnheim 1904~?)에 따르면 “중첩은 하나의 부분이 위에 겹쳐져 밑의 부분을 가릴 때 생겨나는 것이며, 단축과 함께 한 대상의 통일감, 유기적인 성격, 견고함을 나타내기 위하여 사용되거나 더 강조된다. 이런 한 중첩에 의한 효과는 투명성으로 하여금 밑바탕과 상호 교류하여 공간감을 암시한다. 투명하게 중첩된 부분을 통해 바탕과는 또 다른 공간을 체험할 수 있다. 이 중첩을 통한 화면에서 공간을 감상자로 하여금 암시적인 상상의 여지를 유도하고 중첩에 의해서 자유롭게 연결하고 있는 부분들은 한 화면에서 시각적인 구조를 이룬다.” 라고 한다.<sup>5)</sup>

이런 우연의 효과를 의식하고 그것을 적절하게 화면 속에 구하기 위해서는 앞서 콜라주에서 언급한 바와 같이 콜라주 기법 위에 마아블링, 드리핑, 타시즘적 기법, 발묵법을 병행하여 사용하였다. 이러한 기법들은 본인의 내면세계의 표현 의지와 결합되고 표출되어 지고 있다.

그 특색을 살펴보면, 마아블링은 섞인 물감의 자연스런 유동성에 의해 나타나는 침식된 것 같은 효과를 내는데 쓰이며, 이는 시간의 흐름을 담은 내재적 공간으로 내면의 안식의 터전으로서 절대적 공간을 의미하며, 흘러내리는 물감에 의해 자발적으로 표현되는 유동성으로 리듬감을 표현하는데 효과적이다. 다음으로 사용되는 드리핑은 과거, 현재, 시간과 의식의 흐름을 공존시켜 답답한 도시의 산업구조물과 생산물들이 밀집되어 있는 공간에서 넉넉히 여유 있는 공간을 소망하는 마음을 표출하기 위한 내면세계의 표출방식이다. 발묵법은 번지거나 스며드는 효과로 화면을 부드럽고 신비하게 만드는 데 쓰인다. 여기서 붉은 유화와 물은 흰색에 가까운 밝은 명도의 푸른색으로 뿌려지게 되는데 이 색채는

---

5) 루돌프 아르놀하임, 「미술과 시지각」, 김춘일 역 (서울: 미진사, 2000), p. 358.

마치 무한한 공간으로 확대면서 동양적인 여백의 이미지를 나타내기 위해 사용되었다. 이 과정은 적당한 시간을 거쳐 물이 증발하면서 유화에 표면을 파고들고, 그로 인해 생성된 타원의 형태들은 밑바탕과 상호 교류하는 공간을 암시하듯 나타난다. 이러한 점은 표면적으로 아주 현대적인 본인의 외형과는 달리 본인의 내면의 서정적인 분위기를 표현하고자 한 의도이고 이는 타시즘 기법과 비슷한 발목법으로, 번지는 듯한 얼룩과 색점이 화면을 구성하게 된다.

이렇듯 본인의 작품은 재료가 작품을 지배하고 있는 현대미술의 경향과는 거리가 있다. 요는 재료중심의 현대적 미술의 성격과, 재료는 끝까지 작품을 위한 매개체로 취급된다는 해석을 두고 볼 때 본인의 재료관은 후자에 속한다고 볼 수 있다.

## 1) 색채

색채는 조형요소 가운데 가장 감각적으로 인간의 정서적 체험을 표현해 줄 수 있다. 다시 말해 대상에 대한 특수한 인상을 전달해 주는 언어와도 같은 역할을 하며 회화에서 직관적인 감성의 성질을 지니고 있다. 색채와 인간 감정과의 관계에 대하여 러스킨(John Ruskin, 1819~1900)은 ‘완전한 오감과 올바른 기질을 가진 사람은 모두 색채를 즐긴다. 색채는 인간마음의 영원한 위안이며 즐거움이다. 그것은 최고의 창조물에 풍부히 주어진 것이며, 그 완성의 명백한 표식이며 확증인 것이다. 색채는 인체의 생명과 하늘의 빛남이고 땅의 청결함과 숭고함을 연상케 한다. 죽음과 밤, 그리고 모든 부적은 색채를 갖지 않는다.’<sup>6)</sup>라고 했다. 색 없는 세계란 우리에게 죽음으로 보이기 때문이다. 색채는 원시시대부터

---

6) 하버드 리드, 「예술이란 무엇인가」, 유일주 역, (서울:을유문화사, 1982.), p. 74.

의 관념이며, 원발생(原發生)인 무광색의 소산이며 그것의 상대편은 색상 없는 암흑인 것이다. 우주 최초의 빛은 색채를 통하여 우주의 생동하는 영혼의 존재를 우리에게 제시한다.<sup>7)</sup> 색채는 빛이고 생명이다. 즉, 정신적인 세계이고, 영혼을 상징하고 있는 것이다.

색채는 본인의 작업에 있어서 빼놓을 수 없는 중요한 역할을 한다. 즉 본인 작업에서 색의 위치는 본인의 자율적이고 독자적인 힘의 표현이며, 시골의 동심을 나타내는 마음의 안식이고, 정신적인 내면의 깊이를 표현하는 수단이다. 또한 본인 작품에서의 색채는 표면화, 또는 구체화된 면의 일부로서 표현에 가담하고 있다. 따라서 본인 작업에서 색채는 본인의 은유적 표현의 특성으로 등장하고 있는 것이다. 다시 말하면 표현이 어떤 내면적인 상태를 보일 때, 그 상태를 색으로 보강해 주고 있다. 이것은 본인의 심리 상태를 반영하는 표출이라고 할 수 있겠다. 또한 색채는 본인 작품에서 단색조로 차갑기도 하고 또는 열띤 상태가 되기도 한다. 그러한 단색조가 나타내고자 하는 것은 감각적인 색채감보다 미묘함과 편안함이다, 이 점은 색채의 심리적 효력을 중요시한 채색이라 하겠다.

청색은 보통 차갑고 투명한 느낌을 주며 신앙, 신비, 우수, 고요와 침묵을 상징하는데 한국인에게서는 초 세속적인 신앙을 의미하며 중국에서는 불멸을 상징한다. 그것은 곧 동양적 신비의 색채로 가장 대표적인 색이라 할 수 있다. W. 칸딘스키(Wassily Kandinsky)는 청색을 “심화되면 될수록 그만큼 인간을 무한의 세계로 이끌어 들이고 순수에 대한 동경과 드디어는 초감각적인 것에 대한 동경을 인간에게 일깨워 준다.”<sup>8)</sup> 라고 했다. 본인의 작품에서도 주로 청색을 사용하

---

7) Johannes Itten, 「색채와 예술」, 김수서 역, (서울:지구문화사, 1983.), p. 11.

8) W. 칸딘스키(1912), 「예술에 있어서 정신적인 것에 관하여」, 열화당 미술선서 20, 권영필 역, (서울: 열화당, 1979), p. 83. p. 79.

였는데, 흠뻑러지듯 투명하게 화면을 덮고 있는 푸른색은 기호로 형상화된 자연의 맑고 순수한 본질적 상태를 강조하고 있다. 여기서의 청색은 본인의 동양적 감성을 찾는 의미이며, 한국을 대표하는 빛깔이다. 이는 한국의 의상 빛깔인 오방색 중 ‘쪽빛’이라고 말할 수 있다. 쪽빛은 한국에서 푸른빛을 대표하는 색으로 한국 사람들의 정서가 담긴 색이다. 아주 연한 옥색 혹은 하늘색에서부터 짙은 검 푸른색에 이르기까지 염색횟수에 따라 푸름의 정도가 매우 다양한 한국의 자연색이다. 또한 푸른색은 하늘빛을 연상시키는 색으로서, 시골 하늘에 대한 향수를 그리며 가을 하늘 빛색을 택하여 본인의 내적 감성을 상징화하고 있다.

색채의 상징이란 어떤 색상이 모든 사람에게 공통된 연상 작용을 일으키는 경우에 그 색상은 하나의 상징이나 기호로서의 역할까지도 하게 된다. 스위스 심리학자 칼 융(Carl Gustav Jung, 1875~1961)에 의하면 인간은 시각, 청각, 촉각, 미각이라는 감각 기관을 통하여 받아들인 매우 제한된 정보들로 의식 세계를 이뤄 내지만 이러한 의식 세계보다 훨씬 방대한 무의식의 세계가 있음을 역설하고 있다. 무의식 세계는 인간이 언어로 구체화 할 수 없기 때문에 상징을 통하여 떠올려진 다고 한다. 이런 의미에서 색은 의식 세계에서 기호로 볼 수 있으나 무의식 세계를 포함하는 총체적인 의미에서는 상징이 된다.<sup>9)</sup> 본인 작품에서도 청색은 본인 내면의 무의식적으로 갈구하는 영원이 쉬어가는 안식의 상징이고 편안한 휴식처를 주는 내면적 정신의 상징이다. 본인의 작품 <밝음>, <대나무>, <버드나무>, <꽃>, <비교>, <굴>에서 보면 색은 과거의 회상, 그리움, 편안함, 시간의 흐름을 의미하는 것으로 해석해 볼 수 있다.

본인 작품의 색조는 청명하고 선명하게 자신을 드러내는 것이 아니라 축축한 안개의 저편에서 발하는 빛의 역할을 하고 있다. 화면의 습윤성과 색의 간접성은

9) 황정아, 「미술의 심상적 표현을 위한 색채 연구」, (단국대학교 디자인 대학원 석사학위 논문, 2002), p. 9에서 인용.

자신을 드러내기보다 조용히 지녀온 내성적 기질로도 볼 수도 있고, 또 다른 한편으론 후천적으로 획득된 환경요인과 거기에서 얻어진 감수성에 기인하고 있는 것이다.

따라서 본인의 작품에서의 색채 구사는 내적 체험의 깊이를 더해 이미 사라진 것과 생성되는 무형의 공간에 새로운 상상의 공간의 확장자로서 역할을 하고 있다.

## 2) 콜라주 형식을 이용한 필연적 우연

본인의 작품은 본인 안에 내재된 심상까지도 표출하는데 있어 색채와 함께 기법 구사는 없어서는 안 될 이와 잇몸의 관계이다. 그 기법중의 하나가 바로 콜라주 형식이다. 찢거나 자른 한지나 장지를 이용한 콜라주 형식과 신문, 잡지 등 폐품을 이용한 아쌍블라주, 마아블링, 드리핑 등은 본인작품을 통하여 평면적인 화면에서 3차원적으로 표현하기 위한 기법으로 중요한 작업과정 인 것이다.

이렇게 본인 작업에서 없어서는 안 될 콜라주 형식이 본인 작품에서 어떻게 수용되고 있는지 기술하기에 앞서 먼저 콜라주의 개념과 의미, 형식 등을 알아보고자 한다.

르네상스이래. 근대미술에 이르는 미학의 매너리즘에 대한 새로운 전환점을 마련한 것 중의 하나가 빠삐에-폴레(papier-collé) , 폴라주(collage)이다.

콜라주(Collage)란 프랑스어의 “Coller”(폴로 붙이다)에서 유래된 말로 본래 ” “폴칠”, “폴칠 바르기” 의미로 사용되어 왔는데, 이는 화면을 인쇄물, 천, 쇠붙이, 나뭇조각, 모래, 나뭇잎 등 여러 가지 재료로 구성하는 회화의 한 기법 또는, 그러한 기법에 의해 제작되는 회화를 가리킨다.<sup>10)</sup>

콜라주 형식은 1911년 피카소(Pablo Picasso)와 브라크(George Braque)등 입체파 화가들에 의해 화면효과를 높이고, 구체감을 강조하기 위하여 많이 사용되었으며 다양하게 전개되어 왔다. 그리고 1950년대에 와서는 파리중심의 앙포르멜 작가들에게 한층 확대된 양상으로 수용되었다.

라루tm(Petit Lalousse) 사전에 의하면 콜라주란 “하나의 받침대위에 각각 다른 재료의 단편들을 붙이고 조립하는 방법으로 특히 종이를 상용하는 경우를 빠삐에 · 폴레라. 부른다.....”<sup>11)</sup>

콜라주 형식은 본인의 작품 안에서 재료가 갖고 있는 한계를 극복하고 또한 형식이나 기술 이전의 순수한 조형세계에 대한 그 시대, 그 사회의 환경을 표출함과 아울러 인간과 더불어 존재하는 모든 사물의 존재 가치를 재인식 시켜봄으로써 예술의 개념을 열린 개념으로 확장시켰다.

이 조형적 형식은 대학시절 ‘남관화백’의 영향으로 인한 것이다. 초기의 본인작품 <반아>에서는 단순히 콜라주 기법으로만 진행되다가 좀 더 발전해 나가면서 기묘한 형상과 효과의 평면적인 콜라주 흔적을 생성시키고 그 위의 주위에 자유로운 색상을 부여하는 다중적인 표현 형상을 만들어 낸다. 즉 캔버스에 조형계산으로 찢어 붙였던 종이류를 그 위로 칠하거나 번지게 한 다음 단계의 색상 표현 속에서 붙여졌던 상태의 흔적만 남게 제거하고, 다시 그 흔적 부분에 색상을 넣어 화면 전체가 한 화면으로 통일감 있게 변모하는 것이다.

이러한 변모는 한지가 주는 재료적 특성이 그 조형성을 더해주고 있음을 알 수 있다. 그러므로 인해 본인의 작품에서는 콜라주의 여러 재료 중 후작으로 갈수록 한지가 많이 사용되는 것을 볼 수 있다. 여기서 한지가 갖는 조형적 의미

10) 계간미술편, 「현대미술용어사전」, (중앙일보사, 1981), p . 173.

11) John Gollding, Cubism : A History and an Anakysis, (New York, 1950), p. 107~108.

는 자연성과 수분에 민감한 흡수로서, 즉, 한지가 가지는 두꺼운 마티에르의 특성을 콜라주를 통해 화면상에 나타내고자 했으며, 또한 화면의 여러 조형적 효과와 본인의 시골에 대한 자연의 흔적 표현은 마치 나무가 뿌리에서 자연스런 물을 흡수 하는듯한 자연의 이치를 표현하고 있는 것이다.

이는 본인의 작품 안에서는 우연을 의식하고 최대한 탐험하고 연구하여 이를 작품 속에 중요한 원칙 중의 하나로 꾸준히 취급된다. 아르프(Hans Arp, 1887~1966)는 1920년 어느 날 뗏생을 한 작업이 마음에 들지 않아 조각조각 방바닥에 떨어뜨리고 흩어진 종이 조각들의 재미있는 구도를 떨어뜨린 상태로 옮겨 붙임으로써 우연법칙에 의한 콜라주를 창출해 냈다.<sup>12)</sup> 아르프(Hans Arp)의 작업을 예로 보면 아르프의 우연의 법칙은 19세기 부르주아와 모든 문화적 우월감의 영역을 부정하고 독선적이고 위선적인 경향을 근절시킴으로써 예술의 순수한 자율적 회복과 재생을 위한 노력이었다.

여기서 아르프의 우연법칙과 본인의 작품의 우연성엔 많은 차이는 있지만 본인 작품의 우연은 내적으로는 삭막한 도시에서의 상념적 탈출을 의미하며 자연이 주는 편안함과 느긋한 여유를 작업하는 과정 행위자체로 나타낸 것이다. 조형적 측면에서는 본인작품에서의 우연은 단순히 붙이는 행위에서 머무르지 않고 붙여다 떼어내는 형식으로 필연적 우연의 방식을 사용하고 있다. 이 필연적 우연의 법칙은 마치 현대 상업사회에서 만족하지 못하고 시골의 혼한 풍경을 그리워할 수밖에 없는 필연적 내면의 회귀를 상징한다.

본인은 이런 필연의 우연을 기법 적으로 구사하기 위하여 많은 시행착오를 겪지 않으면 안 되었다. 이것은 한 화면 안에서 본인의 계산된 기법이 그때그때 화면에 적합하게 사용되어 우연적 화면 효과를 얼룩뿐만 아니라 구도와 형태, 선,

---

12) 정병관, 「현대미술과 우연의 법칙」 -(계간 미술, NO 6. 1978), p. 129.

색, 이르기까지 획득하는데 중요한 역할을 하였다. 우연은 우연이지만 여기서 일종의 필요한 우연으로 바뀌어 신중하고, 주저하고, 반성하고, 그리고 어느 순간 어떤 결단에 도달하게 된 것이다.

초현실주의는 특정한 양식이 아니라 인간의 상상력에 의해 지속되는 정신력의 산물로써 인간정신에 억압적으로 작용하는 대한 거부현상이다. 이러한 내적 자아의 표현수단으로 오토마티즘(automatism)<sup>13)</sup>, 콜라주(collage), 프로타주(frontage)<sup>14)</sup>, 데칼코마니(décalcomanie)<sup>15)</sup>, 스크래치(scratch)<sup>16)</sup>, 등 여러 기법이 사용되었다. 본인 또한 산업적이고 인공적인 콘크리트에 둘러싸여 본인의 내면을 억압하는 것에서 탈피하고 자연을 동경하는 내적 자아의 표현수단으로 콜라주의 여러 기법-마이블링, 드리핑, 티시즘적 기법, 발목법-등을 이용 하였다.

이와 같은 여러 형태의 본인의 실험 의욕은 유채작업에 있어서 정묘한 마티에르 처리 자체가 콜라주와 함께 붙였다 떼어내기 기법의 혼용으로 나타난다. 그런 의미에서 콜라주 형식의 작업은 내적표현 수단으로서, 표현기법으로서 본인 작업의 오브제화의 시도이고, 또한 그만큼 본인의 조형적 체험 폭을 넓히려는 노력

---

13) 오토마티즘(Automatism)이란 무의식적 자동작용 또는 자동묘법 등으로 번역 되는데 초현실주의 미술에 있어 가장 중요한 개념이다.

14) 프로타주(frontage): 문질러서 바닥의 모양을 그대로 나타내는 것으로 나뭇잎, 나뭇결, 철망 같은 울퉁불퉁한 면위에 종이를 덮고 부드러운 연필이나, 콩테, 크레파스 등으로 위에서 문질러서 모양을 나타내는 기법

15) 데칼코마니(décalcomanie): 아트지나 켄트지 또는 모조지 등 흡수성이 작은 종이에 그림물감을 칠하여, 그것을 반으로 접거나 그 종이 위에 다른 종이를 덮어 눌러서 그리는 그림이다.

16) 2가지 이상의 색(주로 무지개색이나 밝은 색 계통)을 칠한 다음, 그 위에 검은색처럼 어두운 색으로 완전히 덮듯이 칠한 후 못이나 이쑤시개처럼 뽀족한 것으로 위의 덮은 색(검은색)을 긁으면 검은색이 긁히면서 굵은 선 아래로 먼저 칠한 밝은 색이 드러나는데, 이 방법을 스크래치라고 한다.

인 것이다.

### 3) 여백 표현

여백이란 단순히 그림 속의 주된 모티브만을 화가가 시각적 대상을 파악하지 않고 무한한 우주 속에 포함되어 있는 인간의 본질적인 모습과 융화시켜 그것을 상징화하여 인지하고 있는 것이다. 이러한 생각 속에서 자연스럽게 생성된 공간은 화면에서 아무 것도 채워져 있지 않고 남겨진 공백으로, 무언가 여운이 감도는 듯한 분위기를 만들고 화면의 무한한 확장까지도 유도하게 되는 것이다. 이 부분을 우리는 여백(餘白)이라 한다.

본인 작품에서 여백의 역할은 관람자로 하여금 각각의 내면에서 느끼는 가상의 공간을 연상시킴으로써 자유로운 공간의 이동을 유도하고, 관객과 작자의 공감대를 형성시키고 있으며, 답답하고 복잡한 현대 사회에 살아가며 본인 내면의 안식을 위한 자연에 대한 갈망을 여백의 자유로움을 통해 표현하고 있는 것이다. 또한 여백은 조형성 문자를 통한 조형적 작업에서 이룩된 공간이기도 하다.

본인의 작품 속에서 나타는 공간은 작품의 여백에 대한 개념을 좀 더 자유롭게 주관적인 조형감각으로 표현할 수 있게 한다. 이러한 공간은 조형적으로 볼 때 화면의 확장감, 여유, 흐름의 유도 등의 느낌을 줄 수 있도록 한 것이다. 누군가 예술은 자기만족에 의해 성취감을 느끼는 것이라고 말했지만 본인은 여기에 한 가지를 더 부여하고자 한다. 그것은 관객과의 공감대를 형성하여 자기만이 생각 속에 사로 잡혀 발전하지 않고 닫혀 있는 작업은 결코 작가로서 긍정적인 자세라 할 수 없다. 이러한 관람자와의 공감대를 형성하기 위해 본인은 여백이란 공간을 활용함으로써 본인의 조형공간 안에 유도하고자 하였다.

도교에서 여백과의 관계를 보면 도교의 중심사상은 모든 인위적인 것을 부정  
한 무위자연이다. 무위란 것은 적절하고 고요하며 무성(無聲)을 아무리 움직여도  
움직이지 않는 것이며 끌려오지도, 밀려가지도 않는 것이다.<sup>17)</sup> 즉 무위란 인간  
이 힘을 가하여서는 안 되며 자연히 되는 것을 의미한다. 이 도교사상에서 직접  
회화에 대한 언급은 분명 없지만, 내면적으로 자연과 우주에 일치되어 사물의  
외형을 꿰뚫어 그 내적인 것을 찾으려하고, 인간을 자연의 일부로써 생각하여  
자연에 복귀하려는 정신으로 절대미를 추구하려는 것으로 생각된다. 이와 같이  
현대인으로서 도시에 생활하고 있는 본인은 인위적으로 제작된 다양한 기능이  
구조물과 산업 생산물로 둘러싸여 있다. 넉넉히 호흡하고 영위할 공간이 부족한  
환경 속에서 생활하면서 무의식적이든 의식적이든 자연스럽게 여유 있는 공간을  
소망하게 된 것이다. 따라서 여유 공간이 존재하는 이상적 공간에서의 갈망은  
자연스럽게 본인의 작품에서의 여백을 선호하고 추구 하게 되는 한 원인이 되었  
고, 외형과 속세의 번다함에서 벗어나고 서술적 설명을 배제하여 가능한 함축된  
표현으로써 여백은 나타나고 있다.

장욱진의 그림은 대체로 작은 화폭에 최소한의 선으로 조그맣게 요약된 형태  
의 사람과 집, 산과 나무로 이루어진다. 그의 작품에 나타난 여백은 그가 회화 속  
에서 보여 지는 순박한 단순미를 보여주는 데 나타난 공간이다. 마치 순수한 아  
동화를 보는 듯 군더더기가 없는 그의 그림은 모두가 최소한의 형태만을 간직한  
채 요약되어 마치 고대회화에 등장하는 산과 인물처럼 실제적 비례와는 무관한  
듯 보인다. 대상을 간결하게 표현하기 위한 단순함에서 공간을 비워드는 행위는  
필수 불가결하다. 이어 장욱진의 그림에서는 동양 미학적인 사고가 감지된다.<sup>18)</sup>

---

17) 김종태, 동양화론, (일지사, 1978), p. 15.

18) 이광춘, "여백의 조형미 연구" (서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2003), p. 9-10.

이와 같이 장육진의 작품과 본인 작품을 보면, 동시에 서양 회화의 재료, 면적인 화면구성과 표현기법 등으로 다분히 서양회화의 전형적인 수법에 속해 있다. 반면 장육진 작가의 경우 여백의미는 공간조형에 있어 동양미학적 감성과 사고가 감지되는 최소한의 요체를 통해 가능한 비워내고 덜어내려는 듯한 공간처리에서 동양회화의 전통성이 그 기저에 있음을 발견할 수 있다면, 본인 작품에서의 여백은 한자가 모티브로 쓰이면서 감성은 정신적 전통에 근거지를 두고, 시각적으로 표출되는 양식과 매체는 기존의 방식과 틀에 구애 없이 자유로운 표현을 도모하고 있다는 것이다.

이에 본인의 작품의 여백은 작가의 의도와 재료가 지닌 우연히 공존하여 형성된 여백과는 다른 성격의 것으로서, 문자를 조형적 차원에서 구성하면서 마련된 서양 회화적 구성법으로서의 여백이다. 즉, 여백은 표현형체를 적극적으로 지지할 수 있는 바탕이 되고 화면공간으로 구성되어 진다.

### Ⅲ. 작품 분석



【작품 1】 반아(反我), 혼합재료, 162×130.3, 2000

【작품 1】 반아(反我), 혼합재료, 162×130.3, 2000

<반아>는 콜라주 기법을 사용하여 필요한 유연성을 바탕으로 한 첫 작품이다. 이러한 기법은 이를 시작으로, <그리움>을 거쳐 <흔적>시리즈로 연결된다.

이 작품은 본인의 상막하고 답답한 정서와 자연으로 돌아가고픈 복잡한 내면의 상황을 은유적으로 상징하면서 이기적 사고를 내포하고 있는 추상형태의 작품이다.

거대한 흔적을 남기기 위해 사각의 캔버스 위에 여러 번의 유화물감을 바르고 말리는 과정이 반복되었다. 이러한 반복은 답답한 본인의 정서를 반영하듯 겹겹이 쌓아 올려진다. 여기서 나타나는 평면은 감성적 지각의 장으로 생성된 공간이며 그 위로 프린트된 잡지와 신문지가 콜라주 형식 사용하는데, 이것은 유동적 자율성을 강조 하고 있는 자유곡선이며 의식적이면서도 계획적으로 형성된 형태에 의해 구성된 공간이다. 여기서 사용되는 활자화된 매체들은 본인의 복잡 내면을 반영하면서 자연그대로를 갈망하는 마음을 초록색과 함께 하나의 상징으로 표현하였다. 이 상징은 자연의 일부로서 자연과 인간에 내적 의미의 교감을 이루고자 하는 표현이고, 또한 현실 삶의 체험이나 기억 속에서 되살아나는 감성적 심성으로써 영원의 안식처를 찾고자 하는 끊임 없는 내면적 갈등을 표현하고 있다.

‘우리는 온통 콘크리트로 가득한 건물 안에서 정신없이 시간을 보낸다. 어느 날 문득 “오늘은 한 번이라도 고개를 들어 하늘은 본적이 있나?...” 나를 되돌아본다.’



【작품 2】 그리움 , 혼합재료, 145×112, 2000

【작품 2】 그리움 , 혼합재료, 145×112, 2000

이 작품은 아무런 행위가 가해지지 않은 순수한 상태의 공간을 그대로 취하였다. 이것은 매우 단순한 상태이기는 하나 그 위에 나타나는 조형적 형태와 비워진 공간은 관람자의 생각까지도 본인 작품에 유도하고자 한 것이다. 즉, 화면 곳곳에서 볼 수 있는 빈 공간은 그 위에 특정한 이미지가 표현되어 있지 않음에도 불구하고 관람자의 시선을 집중시키며, 오히려 그러한 공간을 화면 밖으로까지 확장시킨다. 이러한 공간의 확장은 화면 안의 공간과 화면 밖의 공간이 지속적인 힘을 지니도록 함으로써, 화면 안에서의 공간이 보다 큰 울림을 지니도록 한 의도적 표현이다.

‘어른이 되었다는 사실을 깨닫기 시작한 이후로 어깨는 점점 무거워진다. 동네 앞에 뛰노는 아이들을 보면서 나도 어릴 적엔 저랬었는데...’



【작품 3】 흔적-밝음 , 혼합재료, 116.7×91, 2001

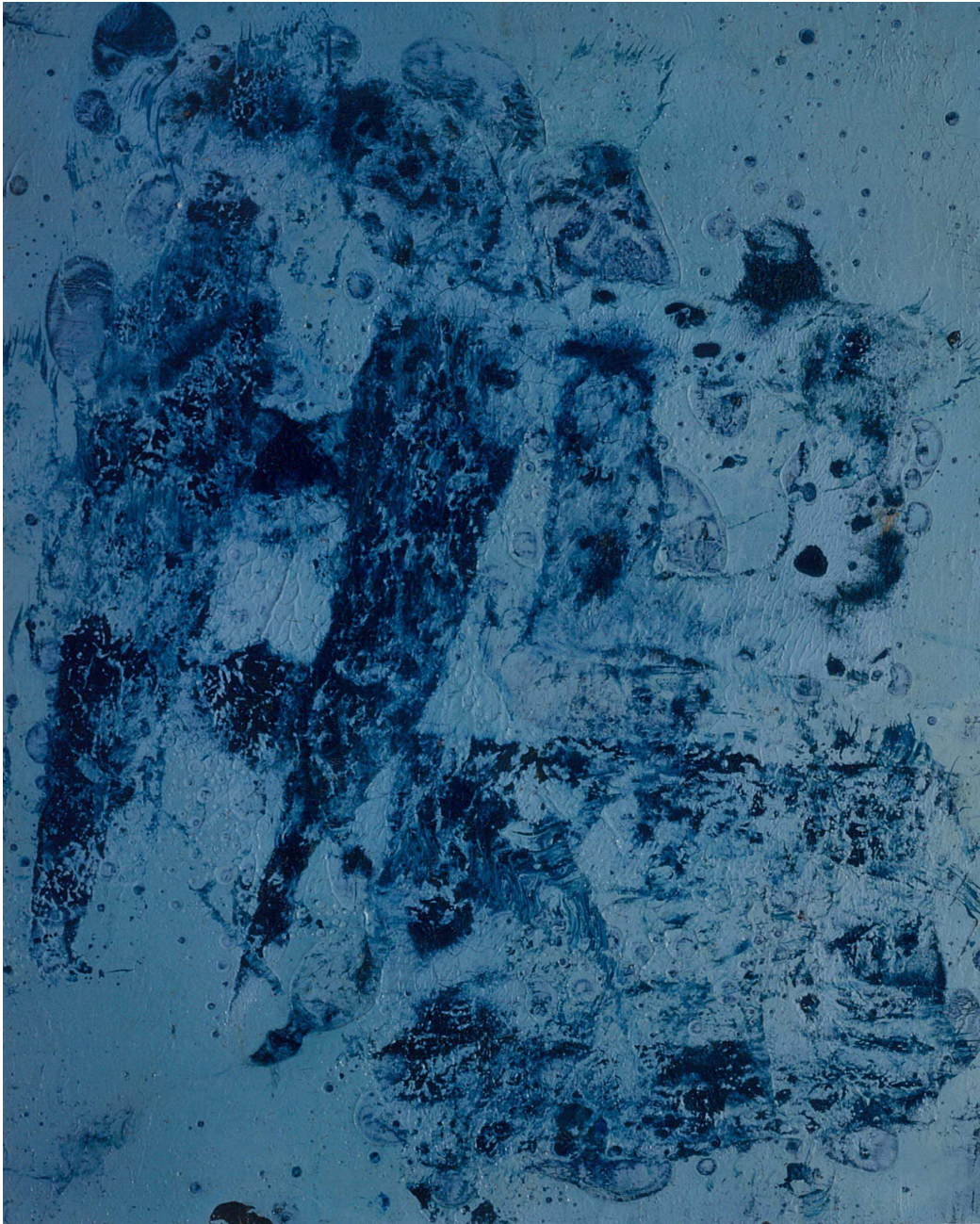
【작품 3】 흔적-밝음 , 혼합재료, 116.7×91, 2001

이 작품은 어릴 적 기억의 잔영을 담기 시작한 첫 작품이다. 여기서부터 흔적 시리즈는 시작된다.

이 작품은 색채를 삶 속에서 시각적으로 익혀져 있는 색들로 자연스러운 공간의 연결을 의도 하였다. 이차원의 평면에서 푸른색은 본인의 주관적 감정과 생각이 개입되어 현재의 내면적 상실감을 치유하고, 정화하며, 내적 성장과 희망을 암시하기 위해 쓰인다. 이것은 본인의 정신적인 세계와 영혼을 상징하고 있다. 또한 상징은 여러 형태의 질푸른 반점들과 흔적을 담게 된다. 여기서 반점은 본인이 체험한 어릴 적 흔적을 서정적으로 암시하면서 그 대상과의 교감까지도 이끌어 내고자 한 것이다.

이렇듯 푸른색과 반점의 흔적들은 잠재된 수많은 경험의 파편들로, 갖가지 형태의 심상으로 맺혀져 본인의 내적인 모습을 담아내고 있다.

‘이미 허물어진 집, 철거의 표시가 붙어 있는 집, 그리고 빈 학교와 사람들이 없는 마을은 하나의 빈 공간의 흔적이다. 내 마음 안에는 그 흔적의 먼 과거를 향해 달려가면 꼭 들어차 있는 행복이 있다. 그 안에 열려 있음을 내 스스로 느끼게 된다.’



【작품 4】 흔적- 어둠 , 혼합재료, 116.7×91, 2001

【작품 4】 흔적- 어둠 , 혼합재료, 116.7×91, 2001

이 작품은 자연의 무한한 가능성과 절대적인 힘을 지닌 인간실존에서 있어서 필수 불가결한 근원으로서의 자연을 표현하였다.

현실적인 삶을 반영한 공간으로 본인이 내면적 정신을 표현하기 위한 어둠은 한자의 형태를 빌어 기호적 이미지로 나타난다. 어둠은 의미는 갖고 있으나 읽혀지지 않는다. 단지 하나의 형태 안에서 그 의미를 달리하고 이 형태는 올 오버로 뒤덮인 형상적 상징으로 기억의 회상과 시간의 흐름을 반영하듯 현재의 기억의 시간을 오르내리면서 기호적 형상으로 압축된 표현이다.

‘입추가 되었다고 하여 가을이 바로 된 것은 아니며, 우수(雨水)에 지금의 평안도의 대동강물이 풀리는 것이 아니고, 경칩에 개구리가 나오기에는 아직도 추운 것입니다.’



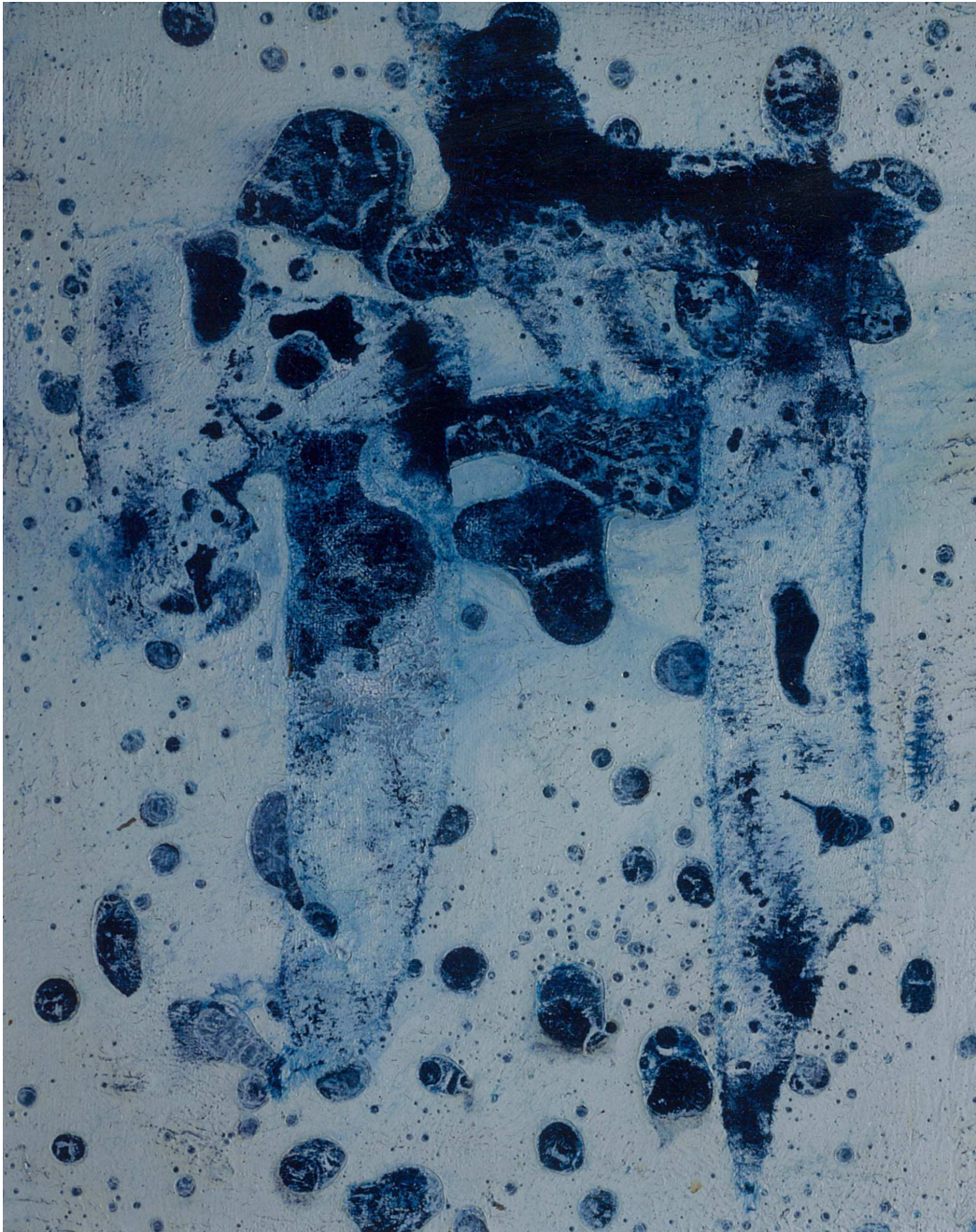
【작품 5】 흔적-버드나무 , 혼합재료, 91×71.7, 2001

【작품 5】 흔적-버드나무 , 혼합재료, 91×71.7, 2001

이 작품은 흔적시리즈 중 자연이란 모티브와 표현기법으로 【작품 5】에서 【작품 7】로 연결된다.

이 작품은 거의 검정에 가까운 밀칠과 흰색에 가까운 마무리 색채로 강한 명도대비를 준 작품이다. 여기서 색채가 주는 특성인 공간을 확장시키는 시각적인 효과를 이용하였다. 이 공간의 확장효과는 상호대비를 이루는 색면 배치를 통하여 본인의 감성적 내면나타내고 있다. 즉, 인위적 공간에 대비되는 천태만상의 자연의 표정을 있는 그대로 내 안에 담아두고 싶은, 또는 그 안에 자리하고픈 자연스런 공간으로서 상징적으로 표현 되었다. 여기서 나무가 주는 의미는 단순한 외형적 형태의 상징만이 아니라 내면에 깊이 자리 잡고 있는 자아에 대한 물음이고 곧 자기실현의 과정을 상징하는 것이다.

‘봄이 오면 언 땅이 녹고 나무마다 물이 오른다. 잎도 나기전, 꽃침도 없어 꽃이라고 생각하기조차 어려운 녹황색 꽃송이들을 매달고 때론 노란 꽃가루를 흘날리며 봄의 빛깔을 보태주는 버드나무의 모습은 봄의 전령과도 같다.’



【작품 6】 흔적-대나무 , 혼합재료, 91×71.7, 2001

【작품 6】 흔적-대나무 , 혼합재료, 91×71.7, 2001

이 작품에서 화면은 시간의 흐름을 담은 내재적 공간으로 삶의 터전으로서 절대적 공간을 의미한다. 수직선과 수평선으로 연결로 형성된 화면은 하나의 과거, 현재 미래의 시간을 의미하는 것으로 시간은 의식의 흐름을 공존시켜 공간을 표출시키며 문자 이미지와 더불어 잠재된 내면세계를 표현하려고 한 것이다.

‘내가 이 책을 읽게 된 동기는 과학숙제이기도 했지만 집에 사두고 언젠가 한번 읽어보아야지 했던 책들 중 한 권이었기 때문이다. 누런색의 표지에는 대나무 숲의 사진과 대나무라는 제목 지은 이 사진작가가 있다. 참 책표지가 재미없게 생겼다. 억지로 마지못해 읽을 것 같다.’



【작품 7】 흔적-꽃 , 혼합재료, 91×71.7, 2001

【작품 7】 흔적-꽃 , 혼합재료, 91×71.7, 2001

이 작품은 본인의 무한하고도 변화무쌍한 내면, 즉 마음의 모양을 청색의 색채와 한지의 콜라주 형식을 이용하여 표현하였다. 어떤 기억의 흔적을 끄집어내어 화면 위에 옮기고 있는 그 순간에도 마음의 흔적과 반점들은 여전히 자연을 향한다.

‘독일의 점술 중에 꽃잎을 한 장씩 떼어내면서 ‘나를 사랑한다. 사랑하지 않는 다를 반복하면서 최후에 한 장이 남아 있을 때 사랑한다와 사랑하지 않는다 중 어느 쪽에 해당하는가를 알아맞히는 사랑점이 있다.’



【작품 8】 흔적-비교 , 혼합재료, 91×717 , 2001

【작품 8】 흔적-비교 , 혼합재료, 91×717 , 2001

이 작품은 흔적 시리즈의 마지막 작품이다.

흔적 시리즈는 한자, 기호와 같은 표현형식을 빌어 유년기 기억의 잔영들을 나타낸 작품이었다. 이러한 구성은 본인이 순수함 내적 표현을 상징화한 과정이기도 했다. 거기에는 선이 있고 원과 점등의 여러 구성적인 요소가 있어 소박한 가운데 화려한 장식을 보이려 했다. 이와 같은 효과는 그림이 모노크롬적 기법으로 이루어져 여러 색의 개입이 없어짐으로서 형상이 더욱 부상되고 그 형태가 더욱 노출될 수 있다는 특성이 있다. 즉, 색채가 다채롭게 개입되면 색이 힘이 과시되어, 상의 역할을 약화시키는 결과를 초래할 수 있다는 데서 의도적인 단색조를 보인 것이다.

‘집을 나서면 좁고 지저분한 골목길이 보일 뿐이고, 조금만 더 나가면 차들이 썩썩 달리는 커다란 도로가 나오는 곳, 그리고 고층 건물들. 나는 그 앞에만 서면 개미보다 더 하찮은 미물이 된 듯 주눅이 든다. 중학교와 고등학교, 대학교, 대학원, 직장 생활, 결혼. 뭔가를 이루고, 뭔가 중요한 인물이 되고, 뭔가를 손에 쥐기 위해 이를 양다물고 시간을 쪼개 살다 보면 문득 행복했던 어린 시절이 떠오른다.’

## IV. 결 론

예술은 사고뿐만이 아니라 체험도 반영한다. 형태나 색채는 오직 이미지를 창조하기 위해 결합되는 것이며, 이미지는 두뇌가 체험한 유기적인 삶의 언어 자체로서 감각적 존재의 직접적 표현인 것이다. 예술가는 이미지의 창조자로서 그의 경험에 비취진 진실을 바탕으로 새로운 이미지를 창출해내고, 감성의 전달에 있어서 표현은 강렬한 자아의 반영, 즉, 내재하는 정신의 표출의미로 인간의 감성과 직접 통한다. 그래서 예술작품은 의식적이든 무의식적이든 매체의 객관적 상황과 예술가의 주관적 요구들의 상호작용 속에 변용되고 그러한 작용을 거쳐 발전되는 것이다.

이러한 관점아래 본 논문에서는 본인 작품의 정체성을 찾고자 작품에서 보여지는 내용적인 측면에서 조형적인 특성까지 총체적으로 다루어 보았다. 또한 본고에서 보고 느낀 것의 표현에 충실하려 하였고, 아무것도 감추지 않고, 아무것도 변화시키지 않은 본인의 내면적 경험을 솔직하게 털어 놓았다고 생각한다. 이러한 노력은 본인의 작품에 대해 다음과 같은 결론을 얻을 수 있었다.

본인의 작품을 찾아 가는데 있어 어린 시절의 잠재의식은 상당히 중요한 테마로 작용하고 있다. 특히 유년 기억은 본인 작품세계에 많은 영향을 끼쳤으며, 작품은 과거로 돌아갈 수 있는 회귀심리의 충족수단의 하나로 삼게 되었다. 그것은 새롭게 보는 대상의 이미지들이 과거의 기억과 비교 되어지고 연결되어지면서 그 이미지들은 화면으로 옮겨 놓고 싶은 욕구로 전혀 새로운 화면을 만들어 나아갈 수 있는 원동력을 발휘할 수 있게끔 하였다. 그래서 본인은 작품의 창작 동기 유발을 유년시절의 기억 속에서 찾았으며 이런 기억은 자연의 형상을 빌어

본인의 작품세계의 새로운 창작 모색의 경로가 되었다. 여기서 자연은 도시화된 사회에서 점점 메말라가는 정서와 답답함이 자연 속에 느껴지는 편안하고, 영원의 안식 주는 현실의 도피처로서, 자연은 무한한 가능성과 절대적 힘을 지닌 인간실존에 있어서 필수 불가결한 근원이 되었고, 현실적인 삶을 반영한 공간으로, 본인의 내적 정신표현하기 위하여 표현하기 위한 장이 되었다.

따라서 본인에게는 자연과의 대화가 작품의 정체성을 찾고 작업을 재생산하기 위해 필수 불가결한 것이라 여겨지게 된 것이다.

이와 같이 본인의 작품은 ‘기억’을 모티브로 자연을 주제하여 동양의 순수한 감수성과 서양회화의 기법, 서양 회화의 재료와 면적인 화면구성법, 표현기법 등을 화면에서 볼 수 있다. 다시 말하면 작품의 전반적 정신은 전통에 근거를 두고, 시각적으로 표출되는 양식과 매개체는 기존의 방식과 틀에 구애 없이 자유로운 표현을 도모하고자 한 것이다. 다만 창작표현의 대한 강박관념으로 인하여 본인의 주관적, 감성적 표현으로만 화면을 구성하면서 표현의 폭이 좁아질 수 있음을 깨달았고, 서양적 기법의 한계를 뛰어넘지 못하고 그 틀 안에 여전히 갇혀 있다는 점이 아쉬움으로 남는다.

본인은 이 논문을 통하여 본인 작품의 정체성의 밑바탕을 다질 수 있었다. 또한 본인이 표현하고자 하는 내면세계가 좀 더 성숙한 모습으로 자리 매김 할 수 있는 계기가 되었다. 이에 본인은 이러한 점을 인식하고 지금까지 연구를 바탕으로 앞으로 더 진지하고 겸허한 마음가짐으로 작업에 임하겠다는 다짐과 함께 삶에 대한 다양한 시각을 통한 보다 발전적이고 신선한 표현 방법의 모색을 과제로 설정해 본다.

## 참 고 문 헌

오광수, 「서양근대미술사」, 서울 : 일지사 , 1976.

W. 칸딘스키(1912), 「예술에 있어서 정신적인 것에 관하여」, 열화당 미술선  
서 20, 권영필 역, 서울: 열화당, 1979.

임영방, 「현대미술의 이해」, 서울 : 서울대학교 출판부, 1983.

W. 칸딘스티, 「점, 선, 면- 칸딘스키 예술론」, 차봉희 역 서울 : 열화당 미  
술선서, 1977.

루돌프 아른하임, 「미술과 시지각」, 김춘일 역, 서울: 미진사, 2000.

하버드 리드, 「예술이란 무엇인가」, 유일주 역, 서울 : 을서문화사, 1982.

김종태, 동양화론, 일지사, 1978.

Johannes Itten, 「색채와 예술」, 김수서 역, 서울:지구문화사, 1983.

John Gollding, Cubism : A History and an Anakysis, New York, 1950.

### 잡 지

정병관, 「현대미술과 우연의 법칙」 -계간 미술. NO 6. 1978, p. 129.

계간미술편, 「현대미술용어사전」, 중앙일보사, 1981, p . 173.

### 학 위 논 문

황정아, 「미술의 심상적 표현을 위한 색채 연구」, 단국대학교 디자인 대학원  
석사학위 논문, 2002.

이광춘, "여백의 조형미 연구", 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2003.

# ABSTRACT

## **A Study on the Inner World Using Characters and Colors**

Moon, Jung-sook  
Dept. of Western Painting  
Graduate School of Art & Design  
Sungshin Women's University

Art is accepted as a form of delivering something else to present sensible patterns, image, and thought rather than as the representation of them directly. It can therefore be said that an work of art contains the complete description of emotion and feeling. So many artists try to contain some implications in their works. Human beings try to express a certain strong movement deeply located in their inner world by means of expression. Such a strong movement can be a reaction to environment by experiences in our conscious world, a reaction to many changes in the psychological state that occur in our own inner world, or a trace of memories and emotions in the unconscious world, and imagination for free expression.

For me, the whole nature, living, and the entire world around me are the only source of all my works. So my work is an essential condition for free expression which makes me see, feel, and image all circumstances around me.

In my works, a trace of one memory is meaningful as an important theme based on experiences. In this busy and complicated modern society, our eyes are exposed to too stimulative things in a defenseless state. And we are kept down within an urbanized society in any type and live in a city with increasingly cold hearts and oppressive atmospheres. So I keep an abundance of traces of kindness of people I met, gratitude for nature, and comfort and relax within nature in my heart.

Thus, I try to use symbolic forms such as characters in an Oriental atmosphere with familiarity and unfamiliarity to express aesthetics of restrained forms and inner images. And I tried to construct a picture of inner senses and unconscious images with traces of drawings by chances. This work is an unconscious world free of formal things as a space with infinite possibilities, expression of inner feelings, and the new field of aesthetics to make invisible things visible.

This study pursued an original form to realize profound lyrical images located in my inner world through such emotional experiences in the picture. This jointly uses a method of making many formative elements including light and darkness, and matiere, while creating colorful spots, to combine intentional with unintentional parts naturally, which is recreated by my own techniques. Here, color is expressed in symbolic attributes to add content, themes, and formative elements as well as simply purity of its own to a work.

As an artist who expresses all the feelings of human beings and traces of

nature in color and who wants to possess Oriental meditation and inner lyricism, I wish this study to be an opportunity to consolidate identity of my works and develop them into experimental, progressive, and more developmental works through working processes and analyses.