



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](#)

2015년 8월  
석사학위 논문

# 추상 이미지를 응용한 현대한국화 표현연구

- 본인 작품을 중심으로 -

조선대학교 대학원

미술학과

윤준성

# 추상 이미지를 응용한 현대한국화 표현연구

- 본인 작품을 중심으로 -

A Study of modern korean painting expression  
about expression on abstract image

- Focused on one's own art work -

2015년 8월

조선대학교 대학원

미술학과

윤준성

# 추상 이미지를 응용한 현대한국화 표현연구

- 본인 작품을 중심으로 -

지도교수    김    종    경

이 논문을 미술학 석사학위신청 논문으로 제출함

2015년 5월

조선대학교 대학원

미 술 학 과

윤    준    성

## 윤준성의 석사학위논문을 인준함

위원장	조선대학교	조 교 수	박홍수	(인)
위 원	조선대학교	명예교수	김대원	(인)
위 원	조선대학교	교 수	김종경	(인)

2015년 5월

조선대학교 대학원

## 목 차

### ABSTRACT

제1장 서론 .....	1
제1절 연구배경 및 목적 .....	1
제2절 연구내용 및 방법 .....	3
제2장 추상의 변화와 과정 .....	5
제1절 추상의 개념 .....	7
제2절 추상회화의 다양한 전개 .....	9
1. 형태를 단편화한 입체주의 .....	9
2. 색채의 해방 .....	12
3. 속도와 기계 .....	16
4. 음악적 유추 .....	19
제3장 추상미술의 양식적 변화 .....	22
제1절 한국의 추상미술 .....	27
1. 해방 이전의 한국 근대미술 .....	28
2. 해방 이후의 한국 현대미술 .....	29
제2절 추상미술과 동양의 정신사조를 응용한 표현기법 .....	31
1. 현대한국화의 정신적 내용접근 .....	31
2. 관련 기법과 형식 .....	32

3. 한국회화에서 추상적 표현과 작가분석 .....	36
제4장 현대한국화로써 본인의 작품 .....	42
제1절 작품제작 의도 .....	42
제2절 본인 작업의 연구 .....	44
제5장 결 론 .....	50
<참고문헌> .....	52
<참고도판> .....	54
<본인도판> .....	55

# ABSTRACT

A Study of modern korean painting expression  
about expression on abstract image  
- Focused on one's own art work -

Yoon, jun seong

Advisor : Prof. Kim, jong kyoung

Department of Fine Arts,

Graduate School of Chosun University

Plants in artistic works are a common material which have been described in a great number of areas including painting, sculpture or literature both in the west and the east. Art is an aesthetic style in which the sensibility of artists is combined with their mentality. In painting, artists feel and realize the nature of things by adding the personal imagination of each artist to their artistic works, based on which they can be engaged in creative activity. The background of their creative activity is nature.

Therefore, this study aims to examine how early abstract artists expressed the abstract images they gained through meditation on their life. The perspectives which they used to look at themselves are diverse and the description of the perspectives as images in artistic works is also diverse. That is, they hide



abstract languages which are symbols having profound ideas inherent in internal images rather than simply superficial.

Abstract art has a very important status in modern art history. That is, it realized the spirit of modernism which pursues reality based on pure artistic language. Abstract art collects common elements from objects which are seen and sums them up. Also it means vague things which are far away from reality. In one word, expression is a necessary and sufficient condition of artistic work.

This study examined the reality of abstract techniques pursued and aesthetic thinking. This study suggested diversity in the configuration of expression through expression of abstract images, the style of modern painting, which are expressed in modern painting and to which common people are frequently exposed, it identified the history of abstract art and abstract art in Korea, and explained my own artistic work through the history of abstract painting.

# 제1장 서론

## 제1절 연구배경 및 목적

자연에서 식물(잎)이라는 소재는 과거시대부터 동서양을 통틀어서 회화나 조각 또는 문학 등 무수히 많은 분야에서 묘사되어진 공통된 소재이다. 예술이란 자연으로부터 생겨나거나 혹은 개개인의 예술가들의 감성과 정신을 결부시켜서 만들어진 미적 양식이라고 볼 수 있다. 작품 활동을 할 때 예술가들은 감성을 담은 작가 개인의 상상력을 더해 사물의 본질을 느끼고 깨달으며 그에 대한 바탕으로 창작활동을 하게 되는 것이다. 이러한 예술가들의 창작활동에 배경이 되어진 것이 자연이었다.

이에 본인은 초기 추상 작가들이 자신의 삶을 성찰하여 얻은 추상적 이미지를 미술을 통해 어떻게 표현을 하고 담아내었는지에 대해 알아보고자 한다. 자신이 바라보는 삶에 대한 시각은 매우 다양하며 또한 그 시각들을 작품 속에 어떠한 이미지로 담고 표현을 한 것은 작가 개인의 삶처럼 매우 다양하다. 즉 작품에 드러나 있는 표면적 이미지보다 그 속에 내포된 심오한 생각들을 담은 상징이라 표현할 수 있는 그들만의 추상 언어가 숨어있기 때문이다. 추상 예술은 현대미술사에서 매우 중요한 위상을 차지하고 있다. 즉 순수한 조형언어를 바탕으로 한 실재를 추구하는 모더니즘의 정신을 구현한 것이다. 추상이라는 뜻은 보이는 대상에서 같은 즉 공통적인 것들만 모아 종합한 것이다. 또는 언어나 생각 같은 모든 것들이 현실과 동떨어져 막연한 것들을 의미하기도 한다. 한마디로 표현은 작품을 이루는데 있어서 필요충분조건이라 할 수 있다. 1)

미술이 인류의 등장과 함께 지금껏 내려온 이래 특정한 형상 또는 대상을 은유적으로 이야기하고 보여지는 것은 미술의 근본적인 기능의 하나였다.

과거에는 작가들이 추상의 레파토리로부터 자신의 작품 활동에 쓰일 이미지나 기호

---

1) 바르바라 헤스, 『추상표현주의』, 김병화 역, 마로니에북스, 2008, p.9.

를 추출하곤 했다. 그와 동시대에 살았던 관객들은 이러한 이미지들을 금새 알아차릴 수 있었지만 우리 현대인들로서는 이러한 추상적 이미지를 자의적으로 해석하기가 쉽지 않았다. 추상 표현의 상징성은 작품들을 구성하는 핵심요소지만 이러한 단어들을 해석하지 않고서는 작품 내용에 담긴 메시지의 이해란 불가능에 가까웠다.

본 연구 논문에서는 이러한 추상적인 표현을 했던 기법들이 어떠한 실재를 추구했으며, 또 이를 통해 어떠한 미술학적인 정신세계를 표현했는가를 살펴본다. 또한 현대회화에서 자주 표현되고 일반인들이 자주 접하게 되는, 현대회화의 양식인 추상적 이미지 표현을 통한 자신의 삶에 투영된 모습을 바라볼 수 있는 형상 표현의 다양성을 제시함으로써 추상미술에 대한 역사와 한국의 추상미술의 내용을 알아보고, 추상회화의 역사를 통해 도출된 본인의 작업에 대해 설명하고자 한다.

## 제2절 연구내용 및 방법

본인은 이러한 추상적 표현방법 연구를 통해 보이는 사물에 대해 그 의미를 재해석하고자 2012년도부터 현대 한국화 추상표현을 시도한 연구를 시작하였고 그 시도했던 표현방법들이 지금까지의 연구로 발전되어 왔다.

또한 그러한 기법들을 통한 자유로운 추상 이미지 표현의 가능성을 찾고자 자료를 수집하게 되었으며 미술연구 관련 학술지, 단행본, 학위 논문 등을 참고하여 추상 이미지를 응용한 현대한국화 표현 연구를 진행하게 되었다.

본 연구 논문의 세부적인 사항은 다음과 같다.

제2장에서는 첫 번째로 추상이란 무엇인지 그 추상의 개념을 정리해본다. 두 번째, 본 논문의 연구의 매체가 되는 추상회화의 다양한 역사적 전개들을 정리하고 특히 현대 미술에서 추상회화의 시발점과 현재에 오기까지의 그 시간들을 알아봄으로서 추상화의 기본적인 이해를 목적으로 구성하였다.

제3장에서는 첫 번째 한국에서 발생한 추상표현주의 미술에 대해 살펴보고, 두 번째 한국 현대미술에서 어떠한 작품들이 현대 한국화적인 표현을 하였는지 그 기법과 내용에 대해 분석하여 본 연구의 배경을 설명하고 한국의 추상미술 작가들 알아보았다.

제4장에서는 첫 번째 ‘단상’으로서 제작한 본인 작품을 중심으로 앞서 연구한 추상 미술의 변화와 특성 등 어떠한 의도를 가지고 연구에 임했는지 설명하였다. 두 번째 작품의 매체가 되는 표현기법에 대해 알아보며, 사물을 바라보는 추상 이미지 표현을 확인해본다. 세 번째 현대 한국화 표현기법에 있어서 어떠한 노력들이 있었는지, 그리고 그것을 통해 발견된 본인의 표현 방법과 현대적인 한국화의 실존 의미를 설명하였다.

작품 속에서 보여 지는 표현방식들은 재료가 지닌 특성과 표현하고자 하는 방법에 따라 각각 다르게 이루어진 것이며, 따라서 똑같은 표현 기법이라고 하여도 작품의 재료에 따라 다른 결과를 보여주었다. 더욱이 현대 미술에서 재료의 개념이 단순 작품의

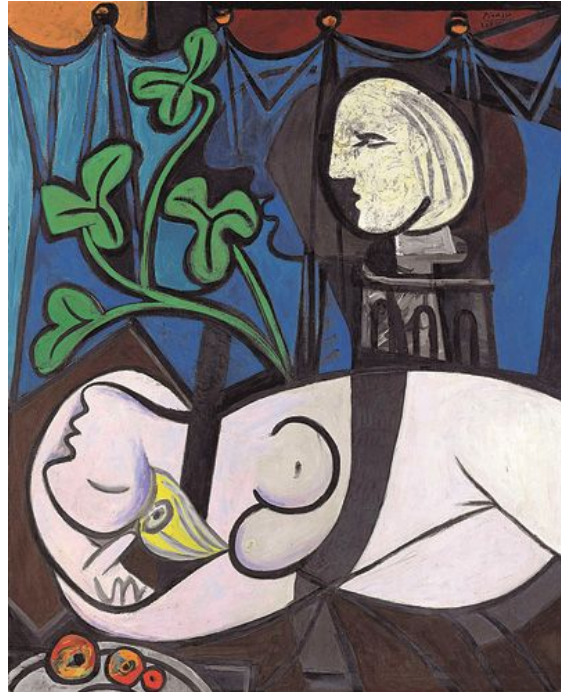
보조적인 수단에 머무르는 것 뿐 만이 아니라 작품의 형태와 주제 등 모든 것에서 나타나며 확대되는 것 같다.

본인이 선택한 표현재료들은 일상에서 흔히 보이고 쉽게 구매할 수 있는 재료들이다. 표현에 있어서 여러 가지 기법을 응용하는데 한국화적인 특성만을 고집한다면 발전 가능성을 스스로 제한하게 되겠지만, 본 연구논문에서는 이러한 분석을 통하여 본인이 생각하고 의도하는 작품 속 추상 이미지를 확인하고 작품을 보여줌으로서 본인의 작품 제작 과정과 생각 및 의도들을 효과적으로 보여주고자 하였다.

이에 본 연구 논문이 자아형성의 중요한 매개체로서 예술 작품의 이해와 다양한 표현기법의 발전 가능성을 제시하고, 독자적인 예술작품 구축에 거름이 되었으면 하는 생각이다.

## 제2장 추상의 변화와 과정

추상회화 발전의 핵심은 피카소와 브라크가 주창한 큐비즘<sup>2)</sup>이었다. 1910년경 피카소는 자신의 작품에서 자연주의적인 작품과는 거리가 먼 새로운 형태를 추구했다. 예를 들어 피카소의 1910년작 <pablo picasso-여인 누드>[도판1]라는 제목의 작품에서 피카소가 선보인 그의 작품의 주제를 찾아보기엔 거의 불가능했다. 형태의 극단적인 단편화를 보인 피카소는 기존의 화가들이 보이던 회화적 표현방식과 근본적인 단절을 나타내었다. 세잔은 왼쪽 또는 오른쪽으로 시선을 약간만 바꾸어도 전체적인 시각이 바뀌기에 고정적인 위치가 소용없음을 알게되었다.<sup>3)</sup>



[도판1] 피카소 - 여인누드, 1932 / 피카소재단

입체에 대한 각성은 미술계뿐이 아니었다. 과학에선 아인슈타인(Albert Einstein)<sup>4)</sup>이 발표한 상대성이론(1905)이 보는 사람들의 상대적 위치에 따라서 질량에 차이가 있다는 것을 증명함으로써 기본적인 질량이 절대적으로 불변한다는 사실을 무너뜨렸다. 특히 1840년대 들어서 사진기의 발명은 추상미술에 있어서 지대한 영향을 주었다.

사진기의 등장으로 인해 외부현실을 자신감 있게 묘사해 왔던 기존 미술가들의 설 자리를 빼앗았기 때문이다. 그래서 화가들은 외부의 사실적인 묘사에서 벗어나 내면적이고 주관적인 감정을 표현하기 시작했다. 폴 고갱(Paul Gauguin)<sup>5)</sup>은 ‘작품은 마음

2) 큐비즘-20세기 초 회화를 비롯해 건축, 조각, 공예 등 국제적으로 퍼져 전파된 미술 운동. 인상파에서 시작되어 야수파 운동과 전후해서 일어난 운동이다.

3) 유인화, 『경향신문』, 연중기획-장르 해체 다원적 ‘추상의 시대’열다. 1999. 5. 10, p.15.

4) 알버트 아인슈타인(Albert Einstein)[1879~1955]- 독일 태생의 이론물리학자이다. 광양자설, 브라운운동의 이론, 특수상대성이론을 연구하여 1905년 발표하였으며, 1916년 일반상대성이론을 발표하였다.

으로 그려야 한다’는 말도 했다. 추상회화 화가들은 명백한 추상과 암시된 재현 사이에서 긴장감을 즐겼고, 이러한 두 가지 반대되는 것들을 대립시킴으로써 순수추상에 의존하지 않고도 훌륭한 균형을 유지시켰다.

눈속임으로 그리고 표현하는 사물대신에 진짜 물질을 사용할 수 있는 가능성을 열어주었으며 완성된 미술작품이 더 이상 사물 세계를 모방한 것이 아니라, 다른 사물처럼 그 세계에 참여하고 있는 자율적인 존재가 될 수 있게 해주었고, 완성된 미술작품이 더 이상 사물 세계를 모방한 것이 아닌, 다른 사물처럼 그 세계에 참여하고 있는 자율적인 존재가 될 수 있도록 해주었다.<sup>6)</sup>

---

5) 폴 고갱(Paul Gauguin)[1848~1903]- 프랑스 후기인상파 화가이다. 강렬한 색채의 실험으로 종합주의를 선도하였고, 그의 작품들은 이후 수많은 화가들에게 영향을 주었다.

6) 유인화, 『경향신문』, 연중기획-장르 해체 다원적 ‘추상의 시대’열다. 1999. 5. 10, p.15.

## 제1절 추상의 개념

추상(抽象)이란 단어는 회화에서 사용되기 이전부터 구체적으로 표현할 수 없으며, 애매모호한 것들을 지칭하는 말로 사용되었다. 사전적 의미로는 첫 번째 많은 표상에서 공통되는 모습이나 성질만을 뽑아내고 그것만을 독립적으로 사유의 대상으로 삼는 정신 작용이며, 두 번째 어떤 속성 또는 그 특성을 다른 사물 혹은 경험과의 결합상태에서 분리하거나, 하나의 전체로서의 경험에서 추출하여 파악하는 심적작용이다.<sup>7)</sup>

추상이란 단어의 의미는 대상의 구성요소 가운데 어떤 것을 잘라 내고, 밖으로 끄집어 내고, 또는 줄이거나 늘리거나 하는 것으로 표현 되어있다. 즉 어떠한 대상을 그 전체상에서 생략하고, 정리하고, 제거한 것을 추상이라고 하는 것이며 이 과정의 작업을 추상을 표현 한다는 말로 정의하고 있다.

미술 평론가인 알프레드 바(Alfred H, Barr.Jr.)<sup>8)</sup>는 추상을 “자연의 대상으로부터 자유로운 자율성을 지닌 존재가 되었을 때가 비로소 진정한 추상미술이라고 할 수 있다. 미술에서의 추상이라는 용어는 자연으로부터 멀어지고자 하는 현상들을 설명하기 위하여 이용된다.”<sup>9)</sup>라고 정의 하였다.

회화에서 적용되고 있는 추상의 의미도 즉 현실세계의 모습을 그대로 화면에 옮겨 놓는 것이 아닌, 애매모호하고 비사실적인 형태의 그림 속에 나타내거나 또는 어떠한 전체상 가운데에서 일부 특수한 것들을 간추려 내는 것이라고 할 수 있다. 러시아 출신의 화가로서 추상회화의 창시자인 칸딘스키는(Wassily Kandinsky)는 “모든 것이 다 눈에 보이고 파악될 수 있는 것은 아니며, 보다 정확하게 표현을 하자면 파악될 수 있는 모든 것 뒤에는 항상 파악될 수 없는 것과 보이지 아니한 것이 있다”라고 하였다. 따라서 모든 사물에는 보여 지는 의미 외에, 무언가의 또 다른 의미들을 가지고

7) 이희승, 『국어대사전』, 민중서림, 1961, p.3667.

8) 알프레드 바(Alfred H, Barr.Jr.) [1902~1981]- 뉴욕현대미술관 초대관장이며 유럽에서 현대미술을 배웠고 탁월한 능력을 발휘해 19세기부터 근현대미술까지 최고의 컬렉션을 만들었다.

9) 김현화, 『20세기미술사』, 한길아트, 1999, p.9.



있으며, 예술가들은 그 사물의 내면의 의미들을 추상적으로 표현하는 것이다.<sup>10)</sup>

즉 추상미술이란 사물의 사실적 재현이 아니라 순수한 점과 선, 면 색체에 의한 표현을 목표로 한 회화이며, 예술가는 하나의 형태를 택한 후 그것의 이미지를 원래의 형태보다 양식화된 유사성만을 지닌 본래의 모습을 알아볼 수 없을 정도로 완전히 변할 때 까지 완전히 단순화시키는 것이다.

추상의 개념적인 내용을 간략히 설명해보면 아래의 표와 같다.

**<표1> 추상미술의 배경**

내 부	외 부
사진기의 발명으로 인해 외부의 재창조의 필요성으로부터 자유로워진 미술가가 주관적 내적인 현실과 감성에 눈길을 돌렸다.	20세기라는 현실적인 필연성에 의해 과학과 기계 문명의 위력은 세련된 지성미와 합리적인 기능미를 요구하게 되고 화가들은 능동적으로 대처함. 현대생활의 시작으로 모든 것이 새로운 것이었다.

**<표2> 추상의 대표적 이해**

주제	자유로운 사상과 화가의 생각
기법	주제가 아닌 형태와 색채가 표현 요소로 적용
대표화가	칸딘스키, 몬드리안, 말레비치
분위기	무의식적, 환상적

**<표3> 비구상과 추상의 개념적 이해**

비구상 미술	추 상
대상을 점차적으로 요약 개념화시킴으로서 도달	처음부터 대상에서 출발하지 않는 순수한 기하학적인 질서

**<표4> 외형상 표현적인 구분**

차가운 추상	뜨거운 추상
기하학적인 질서에 의한 구성주의	본능적 충동에 의해 표현주의적으로 나타남

10) 김서일, 『추상이미지의 형상화 표현에 관한 연구』, 경운대학교 석사학위 논문, 2012, p.8.

## 제2절 추상회화의 다양한 전개

### 1. 형태를 단편화한 입체주의

현대 추상회화의 전개는 20세기라는 현실적 필연성의 의해 나타났다. 과학 기술의 발전은 그 동안 작품의 회화성에 기초를 두었던 작가들을 능동적으로 대처하게 만들었다. 특히, 19세기에 카메라가 탄생하면서 작품의 목적은 재현이 아닌 작품 내용에 대한 본질이 이끌어 지는 계기가 되었다. 즉, 본질과 내용의 역전이나 전면과 후면의 역전이 나타난다. 결국 추상회화는 선과 색의 자율성이나 순수성을 찾게 되는 작업으로 전개가 되었다.

입체주의는 회화에 있어서 리얼리티의 참된 모습을 자각하기 위한 미술운동이라 할 수 있다. 성명이나 프로그램을 발표하면서 시작된 그룹 운동은 아니었으며 피카소와 브라크에 의해 처음 시작되어 파리 화단의 젊은 미술가들에게 영향을 미치면서 곧이어 전 유럽에 파급되었다. 피카소와 브라크는 회화가 현실모방에서 벗어나야 한다는 확신을 가지고 형태의 해체와 원근법의 배제, 공간의 물질화를 통해 분석적 입체주의를 완성하였다. 입체주의는 추상미술을 미향한 것은 아니지만 전 유럽에 파급되면서 기하학적 추상의 발전단계로 제공된다.<sup>11)</sup>

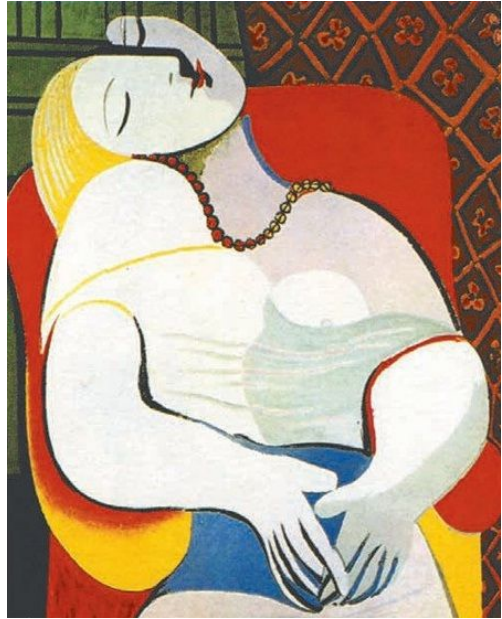
#### 가. 파블로 피카소 (Pablo Picasso)

어렸을 때부터 활동적인 성향이었던 피카소는 일찍이 미술활동을 통해 작품세계를 꾸준히 만들어온 작가이며, 피카소의 이러한 독립적인 성향들은 전형적인 안달루시아<sup>12)</sup>인들의 특징이자 열성적인 작품 활동의 원동력이 되었다. 안달루시아는 스페인

11) 김현화, 『성서 미술을 만나다』, 한길사, 2008, p.301.

내에서도 무시되었던 작은 지방으로 훗날 피카소가 파리와 바르셀로나에서 작품 활동을 할 때에 본인의 입지를 다지기 위해 대담한 작품들을 선보이는 계기가 되었다.

피카소는 프랑스에서 보수와 혁명이 교차하는 이질적인 풍토를 경험했고, 그의 작품은 현실에서의 집념과 과감성이 돋보이며, 스페인의 정통파 기질을 물려받아 그의 작품들에서도 알아볼 수 있다.



<Pablo picasso-The dream>[도판2]<sup>13)</sup> 형태의 극단적인 단편화로 기존의 회화적 표현방식과의 대상을 여러 각도에서 접근하여 이미지를 거의 알아볼 수 없을 때까지 다양한 시각들을 결합하였으며, 형태를 창의적으로 다루고 주제를 환기시키는 표현 방식이 직접적인 모방의 자리를 대신 차지한다.

[도판2] 피카소 - 꿈, 1932 / 개인소장

## 나. 조르주 브라크 (Georges Braque)

모래나 신문지 조각, 톱밥 등 일반적으로 회화의 범주에서 벗어나는 새로운 재료들을 도입하여 콜라주 기법으로 화면에 부착하여 제작한 종이와 아상블라주를 이용한 콜라주인 파피에 콜레, 두껍게 칠하기와 같은 새로운 기법 또 눈속임기법인 트롱프뢰유<sup>14)</sup>, 기법을 선보임으로써 누구보나 탁월한 독창성을 발휘했다.

브라크는 원근법법칙을 탈피해 모든 형태는 작은 단편들로 분해되고, 인물은 배경에서 두드러지긴 하지만 납작하게 된다.<Georges Braque-the black gueridon>[도판3]

12) 안달루시아(Andalusia)- 스페인 남쪽 끝에 있는 지역으로 이슬람전통이 아직도 약간 남아있다. 인구는 800만(2000)명 정도이다.

13) 최나영, 『피카소의 무대 의상디자인에 관한 연구』, 한국복식학회, 2001, p.130.

14) 트롱프뢰유(trompe-l'œil)-'눈속임, 착각을 일으킴'이란 뜻으로 속이무 그림이라 번역할 수 있다. 실물과 같은 정도의 철저한 사실적 묘사를 말하며, 마니에리슴기에서 바로크기에 걸쳐 정물화와 천정화에 사용됐다. 현재는 수퍼리얼리즘이 이에 가까운 기법을 사용한다.

형상과 바탕을 단색조로 획일화 파사주기법을 사용함으로써 형상과 바탕이라는 두 영역은 구별할 수 없게 되었으며, 이러한 방식은 외양을 지닌 바깥 세계와 거의 관계가 없는 자기 충족의 미술로 향하게 한다.



[도판3] 브라크 - the black gueridon, 1914 / 뉴욕 현대미술관

#### 다. 페르낭 레제 (Fernand Leger)

프랑스의 화가이며 자연과 인간생활의 큰 구도를 즐겨 다루었고, 단순한 명암이나 간결한 색채로써 대상을 간명하게 표현하였고, 기하학적 형태를 좋아했다. 그리하여 기계 문명의 다이내미즘과 명확성에 이끌려 그것들을 반영한 다이내믹한 입체파의 경지를 이루어냈다. 형태 연구에 특히 관심을 많이 가졌으며, 페르낭 레제는 이야기를 담은 작품들은 문학일 뿐, 회화성을 지닌 작품이 아니라고 생각했다.



[도판4] 페르낭레제 - 건설자들, 1950 / 페르낭레제 국립미술관

<Fernand Leger-건설자들>[도판4] 또한 그는 어떠한 이야기나 주제에서 벗어난 순수한 회화작품들이 대중에게 쉽게 다가서기 위해선 반드시 작품의 조형미를 담고 있어야 한다고 생각했다.

## 2. 색채의 해방

고대의 이집트, 그리스의 의복이나 기물 등에 사용된 무늬에서 추상화의 흔적을 엿볼 수 있었으나 본격적으로 추상화라고 불리기에는 거리가 멀었다. 19세기 말 프랑스의 드니(Maurice Denis)<sup>15)</sup>는 ‘회화란 전쟁터의 말이나 나무이기 이전에 질서를 가진 색채로 덮여진 평면이다’란 말로써 그때까지의 사물에 대한 설화적 묘사나 제한적 묘사에서 떠날 것을 선언했다.

20세기에 들어와서 포비즘<sup>16)</sup>에서는 색채의 해방을 추진했으며, 큐비즘<sup>17)</sup>은 사실적인 사물을 분해하고 화면에 재구성했다. 그 후에는 본격적인 추상 미술이 등장하였으며 현대 미술에서의 추상화의 영향은 회화, 조소, 건축, 디자인 등 어디에서나 추상주의가 큰 흐름을 차지하게 되었으며 행동미술(Action painting), 광의 예술(Rayonism), 아상블라주, 하드에지, 팝아트, 옴아트, 비디오아트, 키넥틱아트 등 다양한 미술운동이 오늘날에도 끝없이 전개되어지고 있다.

---

15) 드니(Maurice Denis)[1870~1943]- 세잔과 고갱의 영향을 받아으며 나비파를 결성하였다. 만년에는 장식적, 설화적인 종교화를 주로 그렸다.

16) 포비즘-주정적(主情的)인 경향을 대표하는 야수파운동은 엄밀한 의미에서 강령과 이념을 가지고 출발한 유평파보다 인상파나 신인상파의 타성적인 화풍에 반기를 든 젊은 작가들의 일시적인 만남에서 형성되었다.

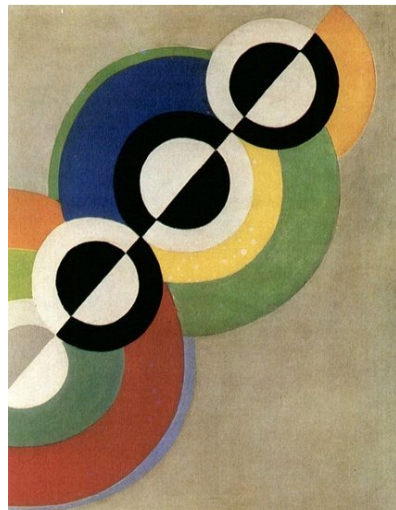
17) 큐비즘-입체파. 1907~08년경 피카소와 브라크에 의하여 창시된 20세기의 가장 중요한 예술운동의 하나. 유럽회화를 르네상스 이래의 사실주의적 전통에서 해방시킨 회화혁명으로 지칭되고 있다.

## 가. 프랑스의 시각 이론에 영향을 받은 대표적인 화가

### (1) 로베르 들로네 (Robert Delaunay)<sup>18)</sup>

르네상스 이전의, 대개의 화가들에게 색채란 보여지는 것이고 상징적인 것이며 표현적인 것이었다. 그러나 그 시대의 그림들에서, 색은 자체만으로 충분한 것이 아니라 주제의 묘사를 하기 위한 방법 혹은 기구로서 사용되어졌다. 그러나 근대와 현대로 넘어오면서 이런 개념은 다양해졌고 또 발전되었다. 대체적으로 프랑스 회화에서 종종 발견되는 색채의 우위성은, 논리적으로 빛과 색채에 대한 관심을 유발하게 되었는데, 그것은 인상주의와 신인상주의 그리고 들로네 등의 작품들에서 두드러진다. 이런 결과는 마침내 들로네에 이르러서 색채가 더 이상 점묘가 아닌 면으로 확산되어졌고, 또한 비대상 회화란 문제에 도달하게 되었다. 특히 들로네는 열정적인 기질과 프랑스적인 활기찬 에너지로써 그의 방법들을 추구하였다. 그리하여 그의 그림은 가장 엄격한 질서와 조화를 이루고 있다. 그는 색채기법을 미술가의 필수적인 작업으로서 간주하고 진척시켜 나갔다.<sup>19)</sup>

이런 결과는 마침내 들로네에 이르러서 색채가 더 이상 점묘가 아닌 면으로 확산되어졌고, 또한 비대상 회화란 문제에 도달하게 되었다. 특히 들로네는 열정적인 기질과 프랑스적인 활기찬 에너지로써 그의 방법들을 추구하였다. 그리하여 그의 그림은 가장 엄격한 질서와 조화를 이루고 있다. 그는 색채기법을 미술가의 필수적인 작업으로서 간주하고 진척시켜 나갔다.<sup>20)</sup>



[도판5] 로베르 들로네 - 무한의 리듬, 1934 / 파리 국립 근대미술관

18) 로베르 들로네(Robert Delaunay)[1885~1941]- 프랑스 화가. 파리에서 출생, 몽펠리에에서 사망. 만년의 앙리 루소와 친교함. 초기에는 신인상주의, 큐비즘 시기를 겪었다. 1910년 소니아 델그와 결혼(소니아 들로네), 같이 색채와 움직임을 추구함.

19) 윤기원, 『로베르 들로네 회화에 나타난 색채의 동시대비성에 관한 연구』, 현대미술사연구, 1991, p.46.

<Robert Delaunay-무한의 리듬>[도판5] 프리즘<sup>21)</sup>으로 분해한 보색들을 시각적으로 분석하였으며, 병치된 색채들이 인접한 색을 강조하거나 또는 위치에 따른 매우 상이한 색의 효과를 발생시킴을 중시했다. 색채와 색채 대비에 의존했으며, 동시적 시각으로 발전된 회화 유형 만들하고자 했다.(색채의 동시대비 법칙)색채가 형태뿐 아니라 움직임의 모습까지도 만들어 낼 수도 있는 중요한 수단이 됨을 시사했다.

(2)지노 세베리니 (Gino Severini)<sup>22)</sup>

프랑스에서 힘을 키우던 큐비스트들과 마찬가지로 시점을 고정하지 않고 여러 겹의 눈으로 사물의 움직임을 파악했다. ‘달리고 있는 말의 다리는 4개가 아니라 20개’라고도 주장하였다.<sup>23)</sup>

색채를 재현의 기능에서 해방시켰으며, 분할주의 합리적인 방법에 따라 분할되고 균형을 이루며 시각적으로 혼합된 순수한 색조를 사용한 회화를 포함시켰다. 주제(무희)를 배경(바다)과 대립한 것이 아니라 프리즘적인 울동감으로 무희의 움직임과 바다의 일렁임을 융합시키고자 했다.



[도판6] 지노 세베리니 - Danseuse Bleue, 1912 / 이탈리아 밀라노미술관

대표적인 작품으로 <Gino Severini-Danseuse Bleue>[도판6]이 있다.

20) 윤기원, 『로베르 들로네 회화에 나타난 색채의 동시대비성에 관한 연구』, 현대미술사연구, 1991, p.46.

21) 프리즘-광학적 평면을 2개 이상 이루고 있고 한 쌍의 면은 평행이 아닌 투명체. 프리즘의 소재(素材)로 광학적 유리가 쓰이는데, 자외선·적외선에 대해서는 유리 대신 수정·암염(岩鹽) 등이 쓰인다.

22) 지노 세베리니(Gino Severini)[1883~1966]- 이탈리아의 화가. G.쇠라의 영향을 받아 점묘주의(點描主義)로 출발하였다.

23) 고종석, 『히스토리야』, 마음산책, 2003, p.63.

## 나. 독일 괴테의 색채이론<sup>24)</sup>의 직관적인 접근방식에 영향을 받은 화가

### (1) 바실리 칸딘스키 (Wassily Kandinsky)<sup>25)</sup>

칸딘스키는 미술을 해야겠다고 결심한 직후 뮌헨으로 건너가 사립 미술학교에 입학한다. 여기에서 유고슬라비아 출신의 안톤 아츠베로부터 수업을 받으며 미술에 대한 기초를 닦는다. 그러나 무표정하게 앉아 있거나 누워만 있는 누드 모델들을 그려야 하는 것은 그에게 고역이었다. 자연스럽게 혼자 틀어박혀 그림을 그리는 시간이 늘어가면서 동료들이 그를 바라보는 시선도 차가워졌다. 색채를 다루는 것에는 자신이 있었지만 소요에는 별로 자신이 없었던 칸딘스키는 동료들의 혹평에 일면 동의하면서도 다른 한편으로는 불쾌감을 느꼈다. 그래서 당시 유명한 소요 화가 프란츠 폰 슈투크를 찾아간다. 슈투크는 칸딘스키가 너무 신경질적인 데다 즉흥적이라고 비판하면서 좀더 세밀한 작업 과정이 필요하다고 충고해준다. 칸딘스키는 이 비평은 받아들여 즉흥성이 아니라 먼저 머릿속에서 생각한 것을 세밀하게 재구성하는 연습을 한다.<sup>26)</sup>

어떤 정확한 과학에 기본을 둔 것이 아닌 경험적인 느낌의 결과 서로 반대되는 색채를 표로 만들어(파랑과 노랑, 검은색과 흰색, 초록과 빨강, 보라와 주황의 대립) 색채의 근본 원리에 도달하고자 했다. 낭만적이고 정신적인 신념을 중시했고, 형이상학적 관심에 따라 형성되었으며,



[도판7] 칸딘스키 - 추상수채화, 1910 / 개인소장

1910년 작품이라고 알려진 최초의 추상수채화<Wassily Kandinsky-추상수채화>[도판 7]에서 볼 수 있다.

24) 색채이론-색채의 물리적인 속성을 결정하는 데 있어서 반 뉴턴적인 입장을 취한다는 점에서 중요할 뿐 아니라 색채의 도덕적인 효과(색채의 형이상학적 혹은 암시적인 잠재성)에 대한 자신의 신념을 나타낸다.

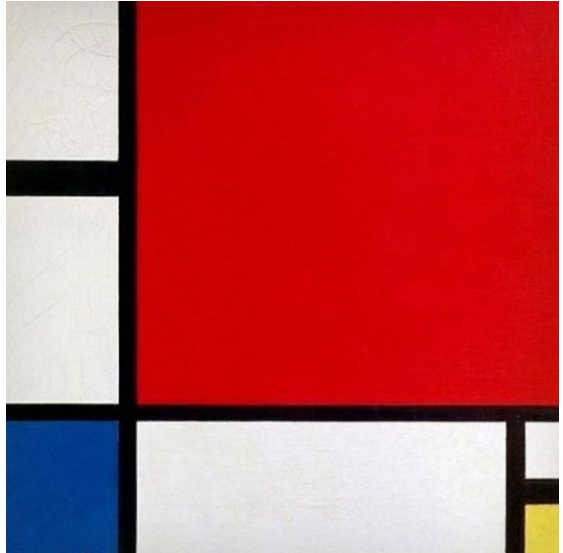
25) 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky)[1866~1944]- 러시아 태생의 화가. 추상미술의 아버지이자 청기사파의 창시자로 사실적인 형체를 버리고 순수 추상화의 탄생이라는 미술사의 혁명을 이루어냈다.

26) 박민미, 『청소년이 알아야 할 세기의 리더 50인』, 신원문화사, 2003, p.227.



## (2) 피에트 몬드리안 (Piet Mondrian)<sup>27)</sup>

칸딘스키와 더불어 추상회화의 선구자로 불린다. ‘더 스테일’운동<sup>28)</sup>을 이끌었으며, 신조형주의(Neo-Plasticism)를 통해 자연의 재현적 요소를 제거하였으며 보편적인 리얼리티를 표현하고자 했다. 그의 기하학적인 추상은 20세기 미술가와 패션, 건축 등 예술계 전반에 새로운 시야를 보여주었다. 초창기 몬드리안의 작품에서는 상징주의부터 인상주의, 자연주의, 후기인상주의, 점묘화풍, 야수파, 표현주의 등 미술의 다양한 양식이 시도되었다는 걸 볼 수 있다.



[도판8] 몬드리안 - 파랑,빨강,노랑의 구성, 1930 / 개인소장

그는 상징주의를 접하게 되면서 형상들의 중심을 이루는 모든 기본 틀을 간소화시키고 야수주의나 분할주의에서 사용되었던 순색 계열의 색채만을 사용했다. 그는 또 엄격한 청교도 집안에서 자랐었지만 동양의 종교 철학과 신앙을 연구하는 신지학에 관심을 가졌고, 이 관심은 그의 작품 활동에 중요한 영향을 미쳤다. 대표적인 작품으로 <Piet Mondrian-파랑,빨강,노랑의 구성>[도판8]을 볼 수 있다.

## 3. 속도와 기계

1914년 유럽에서는 제1차 세계대전이 시작되기 직전에, 러시아에서도 눈에 보이는 현실의 대상 재현과는 전혀 다른 개념의 미술이 등장했다. 순수하게 기하학적인 형태

27) 피에트 몬드리안(Piet Mondrian)[1872~1944]- 네덜란드 출신의 화가. 칸딘스키와 더불어 추상회화의 선구자로 불린다. 그의 기하학적인 추상은 20세기 미술과 건축, 패션 등 예술계 전반에 새로운 계기를 주었다.

28) 더 스테일(De Stijl)운동-네덜란드어로 ‘양식’이라는 의미이며 신조형주의로도 불리는 1917년 시작한 네덜란드의 예술 운동이다.

만을 그리는 ‘슈프레마티즘(절대주의)’ 추상미술이 일어난 것이다. 이 운동의 중심에는 앞서서도 말했듯이 피카소가 이끈 프랑스의 큐비즘이 있었다. 20세기가 시작되면서 유럽은 기계 문명의 시대로 급속히 발전하기 시작했고, 이러한 사회현상에 따라 예술분야에서도 새로운 모색이 시작되었던 것이다. 인간과 기계에서 공동 작업이라는 새 시대의 탐구 주제라 할 수 있으며, 20세기 미술의 특별한 상황은 속도에 대한 열광과 기계의 위력을 새로운 조형 요소로 도입되었다. 미래주의자<sup>29)</sup>들이 진정으로 꿈꾸는 것은 단순한 미술의 혁신이 아니라 그를 통한 사회 혁신이었다. 그들은 속도로 상징되는 테크놀로지를 미래 사회의 대안으로 생각했다. 회화를 통해서 정적인 정물을 번쩍거리게 만들고 싶어 했다.<sup>30)</sup> 캔버스 위에 묘사하려는 움직임은 더 이상 보편적인 역동성에 대한 하나의 고정된 순간이 아닐 것이다. 왜냐하면 모든 것은 움직이고 달리며 급속도로 변화하기 때문이다. 어떠한 윤곽선도 우리의 눈앞에서 정적이지 않다.

## 가. 움베르토 보치오니 (Umberto Boccioni)

이탈리아의 화가이며 조각가, 이론가이다. 20세기 이탈리아에서 발생한 미술 운동인 ‘미래주의’를 대표하는 작가로서 역동성과 기술, 속도감을 연상시키는 분열된 이미지와 강렬한 색채, 현대적인 삶을 주제로 작품을 남겼다.



[도판] 보치오니 - The city rises, 1910 / 뉴욕 현대미술관

회화뿐 아니라 조각 작품에서도 지속적인 움직임을 이미지화했으며, 수많은 저서를

29) 미래주의자-미래주의(Futurism) 속도와 역동성, 테크놀로지, 기계주의 등에 확고한 믿음을 두고 회화, 조각, 건축, 패션, 인테리어 디자인, 영상, 음악, 그래픽 디자인 등 다양한 분야에 걸쳐 미래주의적 실험을 남겼다.

30) 정석범, 『한국경제』, [MYSTIC ART STORY] 움베르토 보초니, 기계문명과 도시에 기반한 역동성의 미학, 2013. 5. 120호.

통해 이론적인 토대도 마련했다. 보치오니의 작품은 과거의 전통에서 벗어나 힘과 스피드, 역동성, 기술 그리고 현대적인 삶에 대한 미래주의의 신념을 보여주었으며, 강력한 상징적 효과를 얻기 위해 강렬한 색채와 힘찬 붓질, 그리고 항변적인 의도가 분명한 주제를 선택했고, 이를 통해 미래주의가 지향하는 동시적이며 역동적인 움직임을 강조했다. 대표적인 작품으로 <움베르토 보치오니-The city ises>[도판9]을 볼 수 있다.

## 나. 자코모 발라 (Giacomo Balla)

자코모 발라의 <Giacomo Balla-가로등> [도판10]는 미래파 최초의 작품으로 손꼽힌다. 다른 젊은 미래파 화가들과 비교했을 때 발라의 예술은 비교적 평화롭고 조용하다. 율동과 빛, 색채의 이상적 처리가 그의 주요 관심사였으며, 움직이는 물체가 공간에서 전진하는 과정에 남긴 여러 점진적인 자취를 하나의 단독적인 형체에 담아내는 방법을 제창했다.<sup>31)</sup>



[도판10] 자코모 발라 - 가로등, 1909 / 뉴욕 현대미술관

파리에서 신인상주의의 영향을 받았다. 쇠라(Georges-Pierre Seurat)와 시냐크(Paul Signac)의 이론과 작품에서 자신의 분할주의적 수법을 발전시켜 디비조니즘(Divisionism)미래파에 참가하고 난 후 이것을 공간에서의 동시적 운동이라는 미래파의 중심적 이론에 적용했다. 1900년경 보치오니나 세베리니의 스승으로서 또한 1910년대나 그 이후도 미래파양식의 실행자로서, 근대회화의 전개에 공헌했다. 1933년 이후에는 미래주의를 떠나 구상주의 경향으로 돌아갔으며 1950년 이후에는 미래주의에

31) 바이잉, 『지도로 보는 세계 미술사』, 한혜성 역, 2008, p.308.

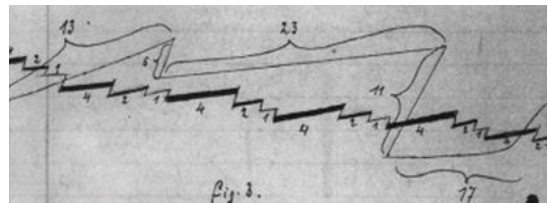
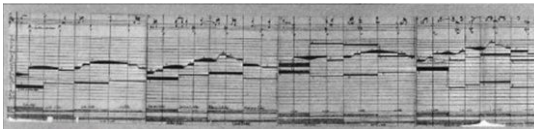
소극적으로 재접근하기도 했다.

## 4. 음악적 유추

칸딘스키와 바그너의 <로엔그린>에 대한 경험- 칸딘스키는 존재를 깊은 곳에서부터 흔들어 놓은 두 가지 사건중 하나(또 하나의 사건은 모네의 밀짚더미를 본 것) 색채와 선을 음악과 공감각적으로 경험하였다. 쿠프카 . 칸딘스키, 들로네, 파울 클레는 자신들의 이론과 작품 제목을 위해 음악 안에서 많은 것들을 이끌어냈다.

### 가. 파울 클레 (Paul Klee)<sup>32)</sup>

독일의 화가이며 현대 추상회화의 시조로 불린다. 어려서부터 음악과 회화에 뛰어난 재능을 보였으며 특히 그의 바이올린 솜씨는 전문가 수준이었다. 음악이 아닌 회화를 선택한 후에도 바그너와 모차르트, 슈트라우스의 곡들에 심취하여, 작품활동에 그들의 영향을 많이 받았다.



[도판11] 파울클레 - 악보변형 I, / 생각의 탄생 p.375

[도판12] 파울클레 - 악보변형 II / 생각의 탄생 p.376

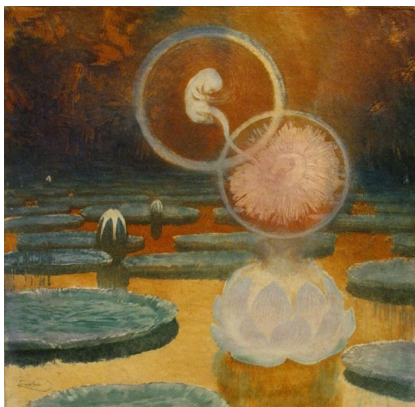
파울 클레는 음악을 이미지로 변형시켰다. [도판11], [도판12] 클레는 음악을 듣는 청중처럼 관람객들이 부분과 전체를 동시에 지각할 수 있는 시각적 형태를 만들어내

32) 파울 클레(Paul Klee)[1879~1940]- '청기사'파로 활동했고 194년 튀니스 여행을 계기로 색채에 눈을 떠 새로운 창조세계로 들어갔다. 1933년까지 독일에 머물며 나치에 머물며 102점의 작품을 몰수당한 뒤 '독일은 이르는 곳마다 시체냄새가 난다'고 말하고 스위스로 돌아갔다.

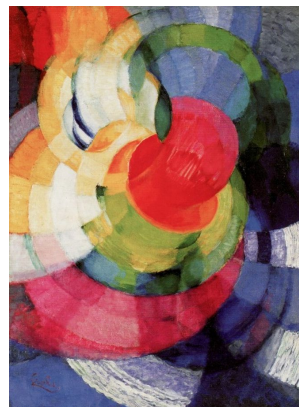
고자 했다. 클레는 바우하우스에서 강의를 하기 위해 자신의 실험과정을 공책에 기록했다. 그는 처음에는 음표를 간단한 그래프 모양으로 표시했다. 이는 음의 강도와 지속시간을 보여주었다. 그런 다음 한 단계 더 추상화시켜 음표를 음들의 연속에 따른 선형 이미지로 만들어냈다. 이 단계까지는 실제로 나타내지는 않았지만 음자리표가 있는 것으로 상정되어 있는 만큼 연주악보로서의 기능을 아직 가지고 있는 상태였다. 그러나 그럼에도 불구하고 음표는 음의 지시기화 아닌 이미지의 성격이 더 강해졌다고 볼 수 있다. 마지막 단계에서 클레는 선형 음표를 다시 순수한 선으로 추상화했는데, 이때에 이르면 음악악보와 관련된 어떤 것도 찾아볼 수 없게 된다.<sup>33)</sup>

### 나. 프란티섹 쿠프카 (Frantisek Kupka)<sup>34)</sup>

체코의 예술가이며 추상회화를 추구했으며 색채의 음악적 건축 이란 평가를 받았다. 젊은 시절 간판을 그리는 페인트 공으로 일하면서 미술을 공부하였고 빈, 프라하 등지에서 미술공부를 하였다. 1907년에 야수파적인 작품을 제작하였고 1911년 이후에는 비구상 추상회화를 제작하였다.



[도판13] 쿠프카 - 생명의 원리, 1903 / 프라하 국립미술관



[도판14] 쿠프카 - 빨강과 피랑의 푸가, 1912 / 프라하 국립미술관

33) 미셸 루트벤스타인, 『생각의 탄생』, 박종성 역, 2007, p.376.

34) 프란티섹 쿠프카(Frantisek Kupka)[1871~1957]- 간판을 그리는 페인트공으로 일하면서 미술을 공부하였고 프라하, 빈 등지에서 미술공부를 하였다. 1895년 파리로 건너가 1907~1910년에는 야수파적 경향의 작품 시리즈를 제작하고 1911년 이후에는 완전한 비구상을 제작하기 시작하였다. 일찍이 추상회화를 추구하여 색채의 음악적 건축이라는 평가를 받았다.

그는 선 사상들을 나타낸 상징주의적 작품과, 입체파와 야수파의 화풍을 거쳐 색채들이 음악의 율동적인 형태로 조화를 이루게되는 오르피슴(음악적 색채 서정주의)적 작품으로 나아갔다. 변방의 예술가가 변화를 끊임없이 모색하는 여정 속에서 칸딘스키, 몬드리안처럼 비구상 화가로 서유럽의 아방가르드 작가가 되었다. <Frantisek Kupka-생명의 원리>[도판13] <Frantisek Kupka-빨강과 파랑의 푸가>[도판14] 등 다양한 대표 작품들이 있다.<sup>35)</sup>

---

35) 김지석, 『매일신문』 역사 속의 인물, 2014.9.23,

### 제3장 추상미술의 양식적 변화

1930년대에서 1950년대에 이르기까지 추상표현주의 그룹에 속하는 작가들의 양식적인 변화는 확연히 구분되는 단계를 통해 전개되었다. 1930년 경제 공황기의 재현적인 양식과 제 2차 세계대전을 전후하여 초현실주의적 양식, 그리고 1940년대 중반부터의 추상적인 양식이 그것이다.<sup>36)</sup>

추상표현주의 작가들의 공황기 양식은 1930년대 후반을 지나 1940년대로 접어들면서 큰 변화를 겪게 된다. 이 시기는 정치적으로 독·소조약<sup>37)</sup>의 체결과 스탈린의 독재적인 경향이 드러나면서 소련 공산주의의 지도력에 대한 근본적인 회의와 함께 작가들 사이에서 예전의 사회주의적 이념들에 대한 반성이 광범위하게 이루어지고 있었다. 미술계 자체적으로도, 피카소의 <pablo picasso-게르니카(Guernica)>[도판15] 제작을 둘러싼 논쟁과 전쟁을 피해 대거 이민 온 유럽의 초현실주의 대가들의 영향은 미국의 젊은 작가들이 모더니즘 미술의 가능성을 다시 발견하는 계기가 되었다.



[도판15] 피카소 - 게르니카, 1937 / 레이나 소피아 국립미술관

아모리 쇼<sup>38)</sup> 이후 미국작가들에 대한 피카소의 영향력은 거의 교조적이다 싶을 정

36) 임대근, 『추상표현주의 미술의 이데올로기적 특성에 관한 연구』, 서울대학교 석사학위 논문, 1999, p.63.  
 37) 독·소조약-1938년 8월 23일, 모스크바에서 조인된 독일·소련 양국간의 불가침·중립조약. 1조에 상호국간에 어떠한 공격도 하지 않을 의무를 지고, 2조에 양국간의 중립을 약속하고 제3국과의 전쟁이 이루어진 경우 그 제3국을 지지하지 않을 것을 약속하고, 계약기간은 10년(6조)으로 하였다.  
 38) 아모리 쇼-1913년 뉴욕에서 개최된 미국 최초의 국제 현대 미술전. 서유럽에서 일어난 새로운 미술 운동을 신대륙에 보급하는 데 큰 역할을 했다.

도로 지대한 것이었다. 그런 그가 <게르니카>를 통해서 스페인 내전이라는 동시대의 정치적 사건을 직접적으로 비판했다는 사실이 이들에게 주는 의미는 결코 적지 않았다. 특히 리얼리즘의 형식을 통하지 않고서도 사회적 발언이 강할 수 있다는 부분은 미국의 젊은세대 작가들에게 있어서도 시사 하는 바가 매우 컸다. 이 점은 “추상미술이 어떻게 그와 친숙하지 않은 대중들과 의사소통을 할 수 있는가” 하는 문제에 관한 <Art Front>, <Art Digest>, <the Magazine of Art> 등 미국 내 미술잡지들의 격렬한 논쟁을 불러일으켰으며 이는 추상표현주의 작가들에게 조형 언어가 가질 수 있는 사회적 함의는 생각보다 강하게 인식하는 계기가 되었다.<sup>39)</sup>

해리스는 “<게르니카>에 대한 잭슨 폴록의 반응은 1930년대 후반~1940년대 후반까지 그의 작업에서 일어난 변형의 역사의 한 부분이다” 라고 쓰고 있다.<sup>40)</sup> 1939년 MOMA에서 열린 대규모 피카소 회고전은 이 같은 자각을 더욱 강화시켰다. 예술적 추구와 사회적 책임이 함께 병행할 수 있음을 알게 된 추상표현주의자들은 보다 적극적으로 형식실험에 몰두할 수 있게 되었다. 이런 상황에서 초현실주의자들의 대거 이민은 이들에게 또 다른 영감의 원천이 되어 주었다.

1930년대 말경에는 이미 마크 로드코<sup>41)</sup>와 아돌프 고틀리브<sup>42)</sup> 등은 공황기의 급진적이고 사실주의적 경향에서 벗어나는 방법으로서 초현실주의의 “신화” 체계를 수용하고 이를 자신들의 양식으로 재생시키는 노력을 벌이고 있었다.

콕스는 이 시기는 국제정치의 위기상황, 전체주의, 대량학살 등의 경험에 대한 염증으로 이들이 좌익의 조직화된 대열에서 물러서는 시기와 일치하고 있다고 말한다. 즉 이들은 로버트 헨리의 사회적 비전이 너무 순진했다는 것을 깨닫게 되었다는 것이다. 1940년대 초반으로 접어들면서 추상표현주의 그룹의 멤버들 사이에는 초현실주

39) 찰스 해리스, 『추상표현주의』, 열화당, 이영철 역, 1997, p.175.

40) 찰스 해리스, 『앞의 책』, p.16.

41) 마크 로드코(Mark Rothko)[1903~1970]- 러시아 출신의 미국화가(본명은 Marcus Rothkowitz). 도빈스크에서 출생, 뉴욕에서 자살했다. 1913년 도미하여 예일대학, 아트 스튜던트 리그에서 배웠으며. 쉬르레알리즘의 영향을 받은 후 추상표현주의 작품에 도달했다.

42) 아돌프 고틀리브(Adolph Gottlieb)[1903~197]- 미국의 화가로 뉴욕에서 태어나 뉴욕주 롱아일랜드, 이스트햄프턴에서 사망했다. 아트 스튜던트 리그에서 슬론 헨리에게 사사한 후, 1921 파리로 가서 아카데미 드 라 그랑드 쇼 메일에서 배웠다. 자연을 상징화한 원형과 부정형 추상 도형을 대상으로한 작품을 그렸다.



의적 실험이 본격적인 궤도에 올랐다. 폴록, 로버트 마더웰, 바지오프, 캄로스키, 피터 부사 등은 로베르토 마타<sup>43)</sup>의 지도로 가진 정기적인 모임을 통해 무의식 상태에서 시 짓기, 드로잉, 끝말잇기 등 전통적인 “오토마티즘” 적 유희를 경험하게 된다. ‘인간에 대한 새로운 이미지’를 경험할 것을 주장한 마타의 지도는 추상표현주의 작가들의 잠재력을 끌어내는데 핵심적인 역할을 하였다. 마타는 이들 미국작가들의 창조력에 많은 기대를 걸었으며, 앙드레 브르통의 유럽식 초현실주의와 동등한 미국식 초현실주의 그룹을 조직하려는 구상을 하기까지 했다. 그러나 보다 엄밀하게 말하자면, 추상표현주의 작가들에게 있어 무의식의 실험은 미학적 이념에 대한 탐구였다기 보다는 본질적으로 현실에 대한 강한 거부감을 해소할 수 있는 탈출구에 더 가까운 것이었다. 얼마 지나지 않아 마타의 오토마티즘<sup>44)</sup>은 미국의 젊은 작가들에게는 자신들의 자유로운 상상력을 제한하는 것처럼 느껴졌으며, 그의 환영적인 주제들 거부감을 불러 일으켰다. 결국 드 쿠닝<sup>45)</sup>과 폴록의 탈퇴에 따라 이 그룹은 자연스럽게 해산되었다. 이같은 한계는 오히려 초현실주의에서 유럽의 전통과 거리를 둔 “미국적인” 속성을 읽어내기를 갈망하던 동시대의 비평가들에게 있어서는 다행스러운 일이기도 했다. 로젠버그와 그린버그는 말할 것도 없이, 40년대의 온건한 비평가의 한 사람이었던 제임스 소비(James Thrall Soby)조차도 1948년 <Some Younger American Painters>라는 글에서 “초현실주의는...비록 미술의 상상력을 부활시켰다는 측면에서 다수의 젊은 미국 작가들에게 영향을 끼치기는 했으나....결국 이 나라에서는 단지 형식적인 운동으로 소멸되고 있는 듯 하다” 라고 그 영향을 애써 축소시키고자 했다.<sup>46)</sup>

43) 로베르토 마타(Roberto Mata)[1911~2002]- 칠레의 초현실주의 화가이자 조각가. 독특한 자동주의 기법은 초현실주의와 뉴욕 추상화 그룹 사이의 연결고리 역할을 하였다. 그의 독특한 회화 세계는 고기, 폴록 등에 게도 영향을 주었으며 초현실주의 운동의 마지막 거장이라고 불린다.

44) 오토마티즘-<쉬르레알리즘 선언>에 ‘이성에 의한 일체의 통제없이, 또 미학적, 윤리적인 일체의 선입감 없이 행하는 사고(思考)의 진실을 기록하는 것’이라 되어 있듯이 의식하의 세계를 탐구하기 위하여 사용하는 방법이다.

45) 빌럼 드 쿠닝(Willem de Kooning)[1904~1997]- 1904년 네덜란드 로테르담에서 태어났다. 1916년부터 1925년까지 로테르담 미술아카데미에서 순수미술과 응용미술을 공부했다. 1926년 미국에 밀입국하여 한동안 페인트 공으로 일하며 생계를 이었다. 이듬 해 뉴욕 맨해튼으로 이주하였으며 잭슨 폴록, 마크 로스코, 프란츠 클라인, 아실 고기, 바넷 뉴먼 같은 화가들과 어울렸다.

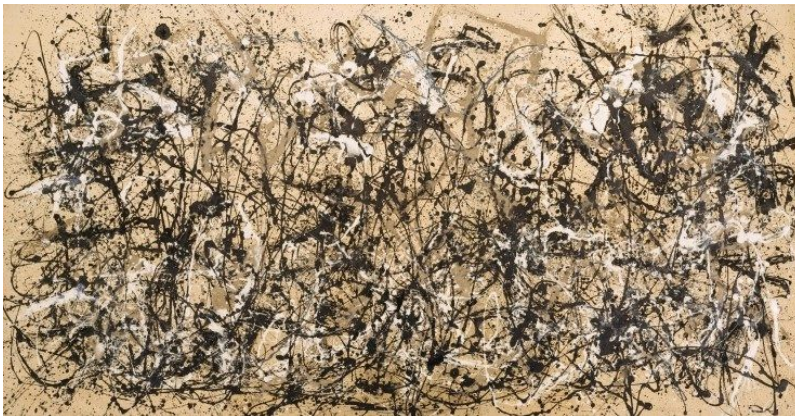
46) 임대근, 『추상표현주의 미술의 이데올로기적 특성에 관한 연구』, 서울대학교 석사학위 논문, 1999, p.69.

1942년에 제작된 잭슨 폴록의 <Jackson Pollock-남성과 여성(Male and Female)>[도판16]은 그 변화의 정도를 잘 보여주고 있다. 1930년대를 통해 지속적으로 이어져 오던 그의 재현적인 양식은 여기에서 20세기 초의 모더니즘의 전통으로 대체되었으며, 특히 해석하는 방식이나 표현형태의 측면에서 피카소의 조형원리의 분석은 절대적인 영향이 여실히 드러난다. 그와 동시에 심리학적 암시를 강하게 나타내는 제목에서부터 화면 사이사이에 등장하는 즉흥적인 터치와 알 수 없는 숫자나 도형들의 나열은 당시 잭슨 폴록이 심취하고 있었던 초현실주의<sup>47)</sup>실험의 영향을 나타낸다.



[도판16] 잭슨폴록 - 남성과 여성, 1948 / 뉴욕 현대미술관

1947년경에 이르게 되면 추상표현주의의 전형적인 특성을 보여주는 화면들이 본격적으로 등장하게 된다. 잭슨 폴록의 <Jackson Pollock-가을의 리듬: 30번>[도판17],



[도판17] 잭슨폴록 - 가을의 리듬30, 1950 / 뉴욕 메트로폴리탄미술관

47) 초현실주의- 프로이트의 정신분석의 영향을 받아, 무의식의 세계 내지는 꿈의 세계의 표현을 지향하는 20 세기의 문학·예술사조. 쉬르레알리즘이라고도 한다.

마크 로스코의 <Mark Rothko-무제(Untitled)>[도판18], 클리포드 스틸의 <Clifford Still-회화(Painting)>[도판19] 등의 작품은 우리에게 이미 익숙해진 추상표현주의의 대표적인 양식을 보여주고 있다.



[도판18] 마크로스코 - 무제(Untitled), 1948 / 뉴욕 현대미술관



[도판19] 클리포드스틸 - 회화(Painting), 1951 / 뉴욕 현대미술관

이들 양식과 1930년대의 양식을 비교하면서 바바라 로즈는 전자를 “세속적이고 진부하며 물질적인” 미술이라고 비판하고 후자를 “형식적인 장엄함과 정신적인 중요성을 모두 가진” 미술로 평가한 바 있다. 로즈에게 있어서 1930년대까지의 미술은 추상표현주의가 등장하기 위한 길고 지루한 예고편에 지나지 않았다.<sup>48)</sup>

48) 안나 모진스키, 『20세기 추상미술의 역사』, 전혜숙 역, 시공사, 1998 p.133.

## 제1절 한국의 추상미술

우리나라의 현대 문화는 우리의 역사상 가장 활력에 넘치면서도 복잡 다양한 양상을 띠고 있다. 대단히 밝고 긍정적인 측면들과 함께 개선을 요하는 부정적 측면들이 혼재하고 있다. 엄청난 문화 인력, 분야의 다기화와 다양화, 우리 민족이 지닌 무한한 잠재력, 국민들의 문화에 대한 관심과 욕구의 증대, 문화를 키워 갈만한 제반 여건의 구비 등은 긍정적 측면을 말해 주는 요건들이라 할 수 있다. 그러나 부정적 측면도 만만치 않게 도사리고 있다.

부정적 측면을 나타내는 요인들도 수다하고 다양하지만, 그 중에서도 근본적인 것들만 몇 가지 든다면 첫 번째 창의성 미흡, 두 번째 전문성 경시, 세 번째 전통 문화 홀대, 네 번째 외래 문화의 무비판적 수용, 다섯 번째 비판 정신 부족, 여섯 번째 인재의 교차현상, 일곱 번째 효율적 정책의 부재 등을 꼽을 수 있다. 이밖에도 서울과 지방, 도시와 농촌, 계층 간, 노소 사이에 나타나는 문화적 격차나 문화 시설의 부족 등도 부정적 요소로 꼽을 수 있겠지만 더 본질적이고 주요한 것들은 앞에 열거한 일곱 가지가 아닐까 생각된다. 그러므로 이것들에 관하여 신중하게 생각해 볼 필요가 있다.<sup>49)</sup>

한국 추상미술의 전개는 대체로 두 개의 시기로 나누어 살펴볼 수 있다. 2차 세계 대전 때의 추상미술과 6.25전쟁을 거친 후의 추상미술이다. 첫 번째의 경우는 1930년대 후반을 정점으로 일본에서 체류하고 작품 활동을 하고 있었던 한국 미술가들에 의해 추진된 운동으로, 1930년대 일본 전위미술운동과의 연관성이 깊다.

한국에서 보다 일본 동경화단을 중심으로 펼쳐졌던 이들의 작품 활동내역은 자연히 일본의 전위미술운동<sup>50)</sup>의 한 영역 또는 한 분자로서 먼저 이해할 수 있는 단서가 된다. 불행히도 우리의 서양미술 도입이 서양과의 직접적인 작품 활동으로 이루어진

49) 안휘준, 『미술사로 본 한국의 현대미술』, 서울대학교 출판부, 2008, p.238.

50) 전위미술운동- 일반적 전통 예술에 반항 또는 대립하려고 한 세기 초의 혁신적이고 혁명적인 새로운 정신과 그 작품 행위 내지 운동을 지칭.

것이 아니라 일본이라고 하는 중간매개로 이루어졌기에, 우리의 서양미술 초기단계를 살펴보기 위해서는 당시 일본화단의 사정도 아울러 점검해볼 필요성이 있다.

주지하다시피 한국인으로서 처음 서양화를 습득한 이는 고희동이다. 그가 일본 동경에 유학한 것이 1909년이니까 지금으로 따지면 거의 1세기에 육박한다. 고희동에 이어 1910년대부터 꾸준히 독일 유학생들이 늘어났으며 그것은 1945년 해방이 되던 해까지 이어지고 있다.<sup>51)</sup>

## 1. 해방 이전의 한국 근대미술

우리나라 미술의 역사에서 근대(近代)는 최근까지도 미술사학자들이 그다지 관심을 기울이지 않았던 시기였다. 그 이유는 비교적 짧은 역사적 거리감 때문에 근대미술은 주로 평론의 대상으로 다루어졌고 또 대체로 이 시기가 서양미술의 여러 양식을 따라가기에 급급하여 미술사에 어떤 뚜렷한 성과를 남기지 못했다고 생각했기 때문이다. 그러나 최근 들어 우리 학계 전반에서 근대라는 시기에 대한 관심이 높아지고 있으며 젊은 미술사학 연구자들 사이에서도 근대미술이 새로운 연구 영역으로 부상되고 있다.

특히 미술사학자들에게 연구의 폭을 넓혀준 계기가 된 것은 6.25때 월북한 작가들에 대한 1988년 해금조치<sup>52)</sup>였다. 그 후 그동안 그들에 가려 있던 여러 미술인들의 작품이 전시되거나 발굴되어, 이 시기에 대해 좀 더 균형 있는 관점을 가질 수 있게 된 것이다.

우리나라에서 근대미술은 어떤 의미가 있는가, 또 어디서부터가 근대미술인가 하는 문제들은 최근 많이 논의되어 왔다. 근대의 기점에 대해서는 역사학, 사회학 그리고 문학의 분야에서도 여러 의견이 제시되고 있는데 시대 구분은 아직도 유동적인 것처

51) 오광수 외 9인, 『한국 추상미술 40년』, 재원, 1997, p.11.

52) 해금조치-[정치풍토쇄신을위한특별조치법] 전두환이 이끄는 신군부가 12.12사태 이후 정권을 장악한 다음, 반대세력의 정치활동을 금지하기 위하여 제정한 법률(1980. 11. 5, 법률 제3261호)

럼 보인다. 근대미술의 경우도 내재적 발생으로 보는가, 또는 외부로부터의 이식으로 보는가에 따라 그 시점을 조선후기의 영,정조 시대부터라고 보는 견해에서부터 1876년의 개항과 갑오개혁, 1910년대, 1920년대, 그리고 근대 부재설에 이르기까지 다양하게 제기되어 왔다.<sup>53)</sup>

## 2. 해방 이후의 한국 현대미술

1910년대에 우리나라에 처음으로 서양화가 등장한 이후 거의 100년이라는 세월이 지났다. 서양의 근대화를 받아들이는 입장이었던 아시아의 다른 여러 나라들처럼 우리나라 화단도 몇 백년 동안 전개되어 온 서구미술의 흐름을 단기간에 받아들이기에 급급했던 것이 사실이다. 서양화 기법과 양식들은 당시 쏟아져 들어오던 새로운 문화(新文化)의 하나였고 서양의 사실주의적 표현 기법에 대한 관심에서 시작한 이러한 서구미술의 수용은 인상주의에서 추상미술에까지 이르는 양식들과 사조를 이론적으로나 역사적으로 충분히 이해하지 못한 상황에서 한꺼번에 받아들이는 결과를 초래했다.

그러나 과거 우리나라의 미술이 중국으로부터 새로운 외래요소들을 받아 전통적 표현의 범위를 확장시켰 듯 1910년대 이후 유화를 배우는 화가들이 보다 증가하면서 서양화라는 새로운 분야 뿐만 아니라 한국의 전통적인 회화에서도 양식과 주제, 그리고 표현의 범위가 보다 폭넓게 변하게 되었다.

전통미술과 서구미술과의 갈등은 오히려 1945년 이후 우리나라의 문화가 지나치게 서구화되면서 심화되었다. 해방 이후의 우리나라 사회는 낙후된 사고방식과 사회적 구습에서 벗어나 하루 빨리 근대화되어야 한다는 분위기가 지배적이었고 그 모델은 서양이었다. 해외의 미술활동에 대한 정보가 제한된 상황에서 미술가들은 자신들이 세계적 변화와 흐름에서 뒤떨어져 있다고 생각하였고 해외 미술의 최신 경향을 도입

53) 김영나, 『20세기의 한국미술』, 도서출판 예경, 2001, p.13.

하고 또 따라가는데 적극적인 관심을 보였다. 이러한 분위기는 미술활동을 이론적으로 서술했던 글이나 평문(評文)에도 반영되어 작가의 작품분석과 해석보다는 서양의 최신 경향을 소개하는 글들이 압도적으로 많았다. 이러한 글의 상당부분은 미술가들이 직접 쓰는 경우가 많았는데 단편적이기는 하나 해외 미술의 이러한 소개는 나름대로 미술가들의 갈증을 해소해 주었다.

서양화가 도입, 전개되는 과정이 일본이 우리나라를 식민지화했던 시대와 일치했던 우리나라의 미술 화단에도, 조국 광복인 해방과 함께 자립적인 발전 기회가 왔다. 그러나 미술계 역시 1940년대 후반의 좌,우익의 세력 대립과 정치적 불안에 휘말리지 않을 수가 없었다. 좌,우익 세력들의 미술단체들이 결성과 해체를 반복했고 미술가들은 뚜렷한 신념과 이념도 없이 이들 좌, 우익 단체에 참여하는 경우가 대부분이었다. 이러한 분위기는 미술가들이 작품 활동에만 전념할 수 없게 되었고 그 상황에 따라서 뚜렷한 성과를 거둘 수 없었음은 당연한 일이었다.<sup>54)</sup>

---

54) 김영나, 『앞의 책』, p.176.

## 제2절 추상미술과 동양의 정신사조를 응용한 표현기법

### 1. 현대한국화의 정신적 내용접근

한국화의 추상화 과정은 끊임없이 한국화의 전통적 방법과 내용에서 벗어나려는 것이다. 그것은 한국화의 전통과 정통성에 대한 이해나 반성, 천착과 관계없이 현대적인 추세나 현재적인 관심으로서 추상화와 서구에서의 움직임, 우리에게서의 양화의 움직임과 무관하지 않은 것이다.<sup>55)</sup> 우리나라는 1950년대 후반부터 추상주의 미술운동의 활발하게 전개되었다. 서양화에 있어 1958년 우리나라에 '앵포르멜(비정형 추상회화/서정적 추상회화)'이라는 용어가 사용이 되기 시작했는데, '앵포르멜'이 1957년에서 1965년까지 젊은 예술인들을 중심으로 전개되면서 한국화단의 현대미술운동은 보다 활발하게 본격적인 궤도로 진입하게 되었다.

앵포르멜 경향의 뜨거운 추상미술은 1957년 결성된 현대미술가협회, 모던아트협회, 60년 미술가협회, 악튀엘(Actuel) 등을 중심으로 젊은 미술가들에 의해 운영되었다. 1962년 정상화, 박서보 등의 악튀엘 그룹 결성을 비롯하여, 69년 아방가르드 동인이 결성되면서 1960년대 후반부터는 기하학, 표현주의적 경향의 추상들이 등장하였으며, 실험미술 유형의 전위적인 성격을 띤 다양한 작품들이 발표되었다.

1970년대 중반 이후 현대 미술의 커다란 물결을 형성해 온 것은 모노크롬(monochrome) 추상이었다. 모노크롬 회화란 1970년대의 주류 미술로서 백색, 흑색, 무채색 중심의 단색조 회화를 일컫는다. 특히 박서보, 김용익, 서승원 등 백색 톤 모노크롬 회화는 한국적 미의식 및 한국적 정체성의 획득으로 의미 부여되었다.

1957년을 전후로 한 미술계 전반의 추상주의 운동은 한국화(동양화) 영역에서도 많은 자극을 주었다. 그 결과 한국화에도 서양화의 추상 표현주의와 비교되는 대담한

55) 강선학, 『현대 한국화론』, 재원, 1998, p.83.



표현 방법이 등장하게 되었다. 중견 화가들로 구성된, 1957년에 발족된 '백양회(白陽會)'는 소재 관념에서의 탈피와 서구적 조형체험의 원용이라는 점에서 전통적 양식의 현대적 재해석이라는 입장을 보여 주었다. 한편 민경갑과 서세옥 등 젊은 세대들로 구성되어, 1960년대에 출범한 '묵림회(墨林會)'는 더욱 적극적인 입장에서 전통적 재료의 실험을 다양화하였다. 특히 이같은 실험들은 추상 표현주의와 정신적인 유대를 형성하면서 기존 한국화를 오랜 전통의 굴레에서 벗어나게 하였다.<sup>56)</sup>

## 2. 관련기법과 형식

1980년대 후반에 들어오면서 어느덧 한국 화단에서는 앞 시기의 실험이 가져온 부정적 후유증들이 차차 눈에 띄게 나타나기 시작했다. 그것은 곧 수묵이나, 채색이나, 인물이나, 산수나, 구상이나, 추상(비구상)이나 하는 식으로 한국화를 재료적, 소재적, 장르의 구별 의식들을 앞세워 구분해 가려는 분류의식이 팽배였다.<sup>57)</sup>

특정 의식을 떠나서 일반적으로 사람들은 특정대상 혹은 장소의 기억을 위해 물건, 음악에 이르기까지 여러 가지 방법으로 그 매개체에 의미를 부여하기 마련이다. 추상 이미지란 어떤 사물이 직접 자각하거나 경험할 수 있는 일정한 성질과 형태를 갖추고 있지 않거나, 또는 구체성 없이 현실이나 사실에서 멀어진 막연하고 일반적인 것을 말한다. 표현하는 방법에 있어서, 적용된 몇 가지 기법을 나열하였다.

56) 한국의 추상주의 미술운동, 『시사상식사전』, 2015. 3. 15, 네이버

57) 강선학, 『앞의 책』, p.44.

## 가. 아크릴과 먹을 이용한 표현

아크릴과 먹의 성질에 대해서 알아보면 이렇하다. 아크릴의 경우 첫째 건조가 빠르고, 진색과 연색의 순서를 비교적 자유롭게 쓸 수가 있으며, 둘째 먹과 마찬가지로 물을 섞어 농도를 달리하면 먹의 농, 중, 담 표현처럼 여러 가지 표현 효과를 얻을 수 있다.



[도판20] 박지은 - A little talk H.K, 2014 / 개인소장

하지만, 다루기 쉽고 표현하기 쉬운 만큼 단점도 존재한다. 첫째로 아크릴은 수용성으로 먹물과 혼합이 되긴 하나, 굳은 후 화면 위에 먹으로 표현할 수가 없다. 아크릴은 아크릴 에스테르 수지(비닐류)를 재료로 만들어진 물감이고, 먹은 소나무나, 기타 식물(나무)의 기름을 연소시킨 후 생겨진 그을음을 굳혀 만든 것이다. 둘째 물에 녹지 않는 아크릴의 특성상 채색된 부위가 물에 의해 지워지지는 않지만, 외부의 압력 또는 힘에 의해 채색부위가 떨어지거나 파일 염려가 있다. 표현한 작품으로 <박지은-A little talk>[도판20]로 볼 수 있다.

## 나. 콜라주를 응용한 표현

콜라주란 근대미술에서 볼 수 있는 특수한 기법이다. 풀로 붙인다는 뜻으로 1912년 ~ 13년경 피카소와 브라크 등의 입체파들이 유화의 일정 부분에 벽지나 신문지, 악보 등 인쇄물들을 풀로 붙였는데 이러한 작업을 ‘파피에 콜레’라 부르게 되었다. 현대 미술에서 콜라주는 많은 작가들이 애용하는 기법이기도 하다. 콜라주를 작가 개인의 생각에 응용하여 표현하는 염지희 작가의 작품을 볼 수 있다.<염지희- 복합적 판

타지>[도판21], <염지희 - 오피리아의 체스보드>[도판22]



[도판21] 염지희- 복합적 판타지, 2010 / 개인소장



[도판22] 염지희 - 오피리아의 체스보드, 2012 / 개인소장

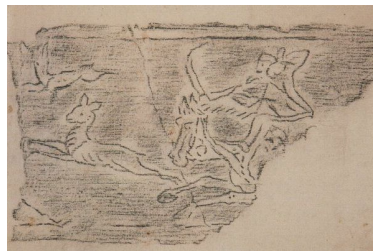
## 다. 프로타주를 이용한 표현의 재구성

누구나 어렸을 적, 종이 아래에 동전을 넣어두고, 연필로 칠해봤던 기억이 있을 것이다. 그로인해 복사를 한 듯 깔끔한 스케치 동전이 화면에 표시된다. 프로타주란 실물 위에 종이를 두고 표현한 기법을 말한다. 종이 위에 프로타주 기법을 이용하여 몇 가지의 형태를 그린 후 표현하고자 하는 내용을 그린다.

대표적인 작품으로 박수근의 <박수근-노상>[도판23], <박수근-수렵문전>[도판24] 등이 있다. 재질에 따라 쉬운 묘사는 가능하고, 종이에 그 대상의 질감표현력이 우수하다.



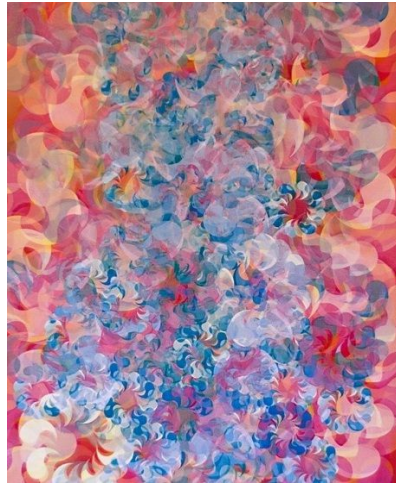
[도판23] 박수근 - 노상, 1957 / 개인소장



[도판24] 박수근 - 수렵문전 / 박수근미술관

## 라. 마블링 기법

마블링 기법은 마블 무늬를 물과 기름의 반발력에 의해 화면에 나타내어지게 하는 표현기법으로, 수면 위에 액체인 먹물이나 유성물감(안료)을 떨어뜨려 붓이나 나무젓가락 등으로 휘저어 퍼지고 웅치게 하며, 나타나는 물과 기름의 상반되는 성질을 이용하여, 물 흐름에 따라 발생한 수면의 우연적으로 생긴 형상을 순간적으로 직물의 면 또는 종이에 전사하여 흡착시키는 기법을 말한다.



[도판25] 김은주 - 은유, 2011 / 개인소장

마블링 기법은 수면 위의 움직임에 따라 변화하는 마블 무늬를 흡착시킴으로 의도치 않는 우연함을 얻는 즉 자연스러움을 나타내는 것이 특징이다.

마블링 기법은 실크, 면, 레이온, 린넨, 플라스틱, 나무, 종이 등 모두 가능이 하며, 누구나 편히 다룰 수 있는 것이 장점이다. 응용한 작품으로 <김은주-은유>[도판25]을 볼 수 있다.

## 마. 드립핑 기법

드립핑은 방울져 떨어지다. 물방울을 떨어뜨리다. 라는 뜻을 의미한다. 물감을 다양한 표현 도구를 이용하여 뿌리기도 하고, 붓기도 하며, 흘리는 등 이러한 드립핑 기법은 붓을 사용하여 그리는 것이 아니라 화지에서 물감이 위에서 아래로 떨어뜨려 지나간 자리에 생긴 형을 주변과 어울리게 그려지는 걸 말한다. 잭슨 폴록이 이러한 표현기법으로 캔버스를 바닥에 펼쳐 놓고 물감을 뿌려서 생기는 수많은 점과 모양의 형, 물감이 흘러내려진 선으로 작품 활동을 했으며 그러한 표현방법을 액션 페인팅이라고도 불리기도 한다. 뿌리는 유형으로는 흐름에서 생기는 방법과, 물방울의 모습

등이 있는데 흘러서 생기는 방법은 화판을 경사와 각도를 생각하고 기울이며, 흐르고 있는 과정 중에 경사를 높게 하든지 낮게 하여 물감이 흐르는 속도에 변화를 줌에 따라 표현하고자 하는 의미는 많이 달라진다. 우연한 효과로 인해 새로운 화면과 방법 생각들을 표현 할 수 있으며 원하는 곳에만 집중적으로 뿌리기, 분무기, 칫솔 등을 사용해서 표현하는 드립핑 기법을 할 수 있다.<sup>58)</sup>국내 김보선 작가의 작품으로는 <김보선-Garden with white flowers>[도판26],<김보선-Purple dance>[도판27]가 있다.



[도판26] 김보선-Garden with white flowers, 2011 / 개인소장



[도판27] 김보선-Purple dance, 2011 / 개인소장

### 3. 한국회화에 추상적 표현과 작가분석

#### 가. 이응노

고암 이응노(李應魯)는 투철한 작가의식이 밑바탕 된 작가였다. 이러한 이응노의 작가의식은 그가 치열한 서양화단에서의 경쟁에서 살아남을 수 있도록 하게 된 원동력이 되었다.

또한 고암은 매우 부지런하였으며, 그의 부지런함은 작품 활동에 대한 열의뿐만 아

58) 신중희, 『우연적 미술표현기법을 체험하는 수업지도안 연구』, 부산대학교 석사학위 논문, 2011, p.15.

나라 항상 새로운 도전을 하게 만들었다. 자신이 말했던 바와 같이 한국화의 현대화를 추구하였던 이응노는 한국화의 근대화 문제가 제기되었던 1950년대의 화단에 새로운 돌파구를 모색(摸索)해 주기도 했다. 이러한 그의 실험정신은 예술세계에서의 다양한 변화를 가져오게 되었으며, 소재나 재료면에서도 다양한 변화가 가능하도록 하였다. 초기에는 매, 난, 국, 죽 사군자를 시작으로 풍경, 동물, 산수, 문자, 인간, 기호, 추상 등으로 보다 폭넓게 소재를 확장시켜 나갔다. 표현하는 재료면에 있어서도 전통적인 수묵에서 시작하여 캔버스에 유화, 신문, 잡지, 철못, 나무, 테라코타, 종이찰흙, 브론즈 등 표현의 재료가 될 수 있는 모든 것들을 작품 활동에 적극적으로 활용하였다. 어느 한곳에 국한되지 않는 그의 실험적인 창조정신은 예술의 표현 영역을 다양하게 확장시켰으며, 그것들을 자신만의 화법으로 완성시켜 나갔다. 이러한 이응노의 작품 제작 방식은 전통적인 수묵화나 서예에서 판화, 조각, 도예, 디자인, 벽화 등 다양한 장르의 시도로 이어졌다. 이렇듯 각각의 영역들이 갖는 본래의 고유적인 재료적 특성과 개성을 살려서 독립적인 예술로 완성 시켜 나간 것이다. 또한 개방된 열린 사고로 입체작업과 평면작업을 구분하지 않고 자유롭게 넘나들었던 이응노의 입체 작품들은 군상과 문자추상에서 보여주는 주제와 특성을 그대로 살려 주고 있다. 자신이 표현하고자 하는 것은 평면이던지, 입체에서든지, 나무 조각에서든지 언제 어디서든지 자유롭게 어떠한 방식으로나 얼마이지 않았다는 것을 보여 주는 것이다.<sup>59)</sup>

인간과 자연의 생동하는 움직임은 인간 형상, 문자, 다양한 화법을 통해 표현해오던 이응노는 작고하기 10년 전부터는 오직 사람을 그리는 일에만 몰두했다. 이러한 그의 작품 활동의 변화는 1980년 광주 민주화운동을 계기로 ‘인간 군상’<이응노-인간군상>[도판28], [도판29] 이루어졌다. 익명의 군중들이 서로 하나되어 뒹켜 춤을 추는 듯한 모습들을 통해 그는 평화와 어울림, 서로가 하나가 되는 자유로운 세상을 갈망했다. 이는 유난히 굴곡진 한국 근현대사의 소용돌이 속에서 전쟁으로 인한 남북 분단, 정치적 혼란기의 여러가지 사건을 직간접적으로 겪어온 작가가 평생에 걸쳐 얻은 예술관, 시대의 의식과 호흡하는 예술에 대한 고뇌와 탐구를 함축한 조형적 결과

59) 한중훈, 『고암 이응노의 생애와 작품세계 연구』, 한남대학교 석사학위 논문, 2007, p.44.

물이었다.

이응노는 문자추상으로 먹을 물힌 붓을 움직인 서예적인 형상과 구조적 도상형태로 대별할 수 있다.



[도판28] 이응노 - 인간군상, 1987 / 개인소장 [도판29] 이응노 - 인간군상, 1988 / 개인소장

그중에서 어떤 것은 한국의 샤머니즘적인 민간신앙 속의 부적(符籙)에서 보는 읽기 어려운 문자성을 연상하게 하였으며, 또 어떤 것은 다른 고대 문명국들의 비교적, 또는 교의적인 기호방식을 떠올리게 하고, 작가의 범신론적인 조형의식 확산을 느끼게 한다. 이응노는 1960년대부터 화면위에 마치 초서를 흘려 쓴 듯 형상의 먹이 번지는 효과를 조화시킨 본격적인 문자추상 작품을 그리기 시작했다. 그는 채색으로도 많은 문자 추상 연작을 남겼는데, 먹으로 된 추상 회화보다는 고전적인 무거운 분위기를 느낄 수 있다. 그의 작품은 간결하고 단순한 형태로 보는이로 하여금 무한한 상상의 세계로 빠져들 수 있게 한다.

## 나. 김기창

운보 김기창(金基昰)은 1930년 17세 때 승동 보통학교를 졸업하였고, 어머니의 권유로 인해 이당 김은호의 문하에 들어가 그림수업을 받았다. 김기창의 추상 표현은 자기의 주장을 표현하다기 보다는 본인의 느낌을 미저 감각으로 확인하려는 입장에서

추상적 표현을 하였다고 볼 수 있다. 김기창은 자기 내면의 요청에 순응해 나아가는 대담한 자기해방의 표현 방법으로 실험적인 추상을 모색했다. 그는 화선지에 붓으로 괴석이나 돌덩어리 같은 크고 작은 형태를 그린 뒤 구겨 뭉친 종이에 안료를 묻혀 주름 자국을 붙이고 찍어감으로써 선들은 모두 무시되었고 갖가지 색과 면으로 대비되는 돌의 표면 질감을 나타내었다. 동양적이고 민족적인 이미지 시리즈는 <김기창-아악의 리듬>[도판30], <김기창-태양을 먹는 새>[도판31] 서정적인 추상을 다양한 조형작업으로 표현 방안으로 구축해내었다.

김기창은 활발한 실험정신으로 추상과 구상을 넘나들면서 변신을 거듭한 한국화단의 거목이라 말할 수 있다. 타고난 예술가의 기질과 화산 같은 창작열로 호평을 받았으며 청각장애로 인한 고통을 딛고 우뚝 일어난 의지의 인물로 사랑과 존경을 많이 받은 인물이다. 그의 삶 속에 굳센 의지와 강인한 정신력은 7세때 청각을 잃은 후 80년동안 한번도 꺾인 적이 없고 흐트러진 적 또한 없었다. 그것은 본능에 가까운 삶과 예술에의 의지였다.



[도판30] 김기창 - 아악의 리듬, 1967 / 개인소장



[도판31] 김기창 - 태양을 먹는 새, 1968 / 개인소장

김기창의 작품들은 1930년대의 초기작에서부터 1980년대 후반의 근작에 이르기까지 60년간의 작품 활동들을 통해 매우 급진적이고도 역량 있는 변화의 단계를 거치면서 독자적인 개인 화풍의 발전과정을 보여준다. 이것은 깨질 줄 모르는 생명의 힘으로 넘치는 조형표현의 욕구를 끊임없이 작품으로 제작하는 과정이었다고도 볼 수



있으며 기존회화에서의 단순 모방에서 벗어나 자기 혁신을 거듭하는 실현적 시도의 과정이라고도 볼 수 있으며, 더 나아가 안주를 기피하는 창의적인 예술가의 진취적 기질에 연유하는 화력 그 자체라고도 할 수 있다. 이러한 김기창의 노력과 그가 지나온 과정을 통해 드러나는 운보의 예술은 결국 하나의 독창적인 예술세계를 형성하기에 이르렀고 이는 현재 우리나라 화단에서 독보적인 그의 위치를 대변한다고도 말할 수 있다.<sup>60)</sup>

#### 다. 서세옥

호는 산정(山丁)이다. 서울대학교 미술대학 동양화과를 졸업한 후 월전 장우성에게 그림수업을 배웠다. 같은 세대의 한국화가 중에서 가장 혁신적인 인물로 부각되었으며, 정통 한국화를 현대적으로 해석할 수 있는 새로운 회화 작품을 시도하였다. 초기에서부터 전통적인 방식을 탈피하고 단순성과 추상성을 토대로 현대적인 한국화를 개척했으며, 1950년대에는 점과 선의 파격적인 수묵 추상작업으로 한국 현대미술계에 새로운 바람을 일으켰다.<sup>61)</sup>

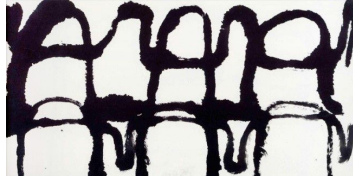
그의 작품은 선과 필흔을 추상화하면서 한지에 사용된 발묵의 효과가 만들어 내는 독특한 조형 의식을 보여주었으며 구체적인 사물이 아닌 관념적인 이미지를 본격화된 목적으로 표현하였다. 이러한 작품들에서는 대상의 윤곽 설정이나 묘사, 혹은 원근 표현에 사용되었던 묵의 개념이 변모되어 화면을 주관적으로 조형해가는 요소가 되었으며, 이러한 추상 작업들과 서정적인 풍경을 그린 구상적인 한국화를 병용해 독특한 그만의 작품 세계를 구축하고 있다.

60) 조한성, 『운보 김기창의 회화 세계 연구』, 수원대학교 석사학위 논문, 2011, p.35.

61) 서세옥, 『doopdia』, 2015. 3. 27, 두산백과



[도판32] 서세옥 - 군상, 1995 / 개인소장



[도판33] 서세옥 - 사람들, 1995 / 개인소장



[도판34] 서세옥 - 사람들, 1999 / 개인소장

작품 <서세옥-군상>[도판32], <서세옥-사람들>[도판33], <서세옥-사람들>[도판34]을 분석해보면 군더더기가 없는 세련된 필선과 서세옥만의 풍부한 변화를 담은 조형미, 깊은 아름다움을 느끼게 해 주는 여백의 운용 등 이러한 그의 표현 방식은 한국 미학에 바탕한 정신성 깊은 작품 세계를 보여준다. 사람들이 손을 잡고 하나되는 듯한 모습과, 소리를 지를 것 같고 웃음꽃 피는 모습과 즐거운 모습이 상상되며 목의 농담 표현으로 사람들의 웃, 색 표정을 나타내는 개성을 보여준다. 마치 그의 붓질과 표현에 따라 사람들의 다양한 모습들이 담겨 나오는 것 같다.

## 제4장 현대한국화로서 본인의 작품

### 제1절 작품제작 의도

오늘날 한국화의 당면 과제는 한국화의 계승과 해체라는 모순과 대립하는 딜레마를 어떻게 해결해야 하는가라는 물음과 밀접히 연관되어 있다. 한국화의 계승은 한국화라는 전통적인 장르에 관한 정확한 이해를 전제로 하는 것이며 그러한 이해가 전제된 해체라면 발전적 과정이라 할 수 있지만 그렇지 못할 경우 그것은 서구화의 맹목적인 지향으로서 한국화의 해체가 되고 마는 것이다.

나아가 한국화의 계승은 적어도 전승과의 대화에 의해서 미래의 지평이 확립되는 것이라 볼 수 있다. 예컨대 전통적 의미라는 대전제를 고려하지 않은 미래란 오지 않는 허구일 뿐이다. 또한 현대라는 이름으로 행해지는 해체라는 입장 역시 현대에 대한 불투명한 이해에 근거해 있기 때문에 비록 그런 경향이 우리 작품에서 발견된다 하더라도 우리의 것이라고 혹은 우리의 현대라고도 볼 수 없을 것이다.<sup>62)</sup>

"상상하고 그리는 단상(單相)들은 프랙탈(fractal)이라는 수학적용어로 설명될 수 있다. 이 말은 프랑스의 유대계 수학자인 만델브로가 1958년 미국 IBM의 연구원이 되어 컴퓨터 프로그램을 처음 접하게 된 후 자신이 만든 수학기공식을 컴퓨터에 대입하여 그래프로 출력하자, 수학기공식으로는 볼 수 없던 부분과 전체의 자기유사성을 한 눈에 볼 수 있게 된 후 만들어진 말이다. 즉, 프랙탈이란 작은 구조가 전체 구조와 닮은 형태로 무한 반복되는 구조를 말한다.

수학에서 발견된 프랙탈 구조는 사실 자연에서 무수히 발견할 수 있는 것이었다. 양치류 식물, 나무, 나뭇잎, 공작의 깃털무늬, 번개, 리아시스식 해안선, 눈의 결정(結

62) 정진희, 『선과 한글의 조형성을 이용한 새로운 현대 한국화의 기법연구』, 원광대학교 석사학위 논문, 2011, p.19.

鼎), 구름, 은하계 등이 그 예이다. 고사리 같은 양치류의 잎들은 각각 전체의 축소형이다. 부분의 모양이 전체의 모양과 닮아 있는 것이다. 이는 프랙탈의 특성인 자기유사성과 무한반복을 보여주는 것이다. 수학의 이치가 자연의 이치와 통해 있다는 것이 놀랍다. 우리 인간도 자연의 일부분일 뿐이고 우리 인간이 만드는 예술이라는 것도 그 범주를 벗어나지 않는다.”<sup>63)</sup>

본인은 추상적 표현을 추구하지만 막연한 감정과 붓놀림에 의한 표현이 아니라 바라보는 관객과 본인과의 소통을 뜻하는 조각(파편)들을 이용하여 그것을 추상적으로 표현하는 작업을 한다. 모든 사물에 그 물체의 정의는 한가지로 내려져있지만, 그 물체를 바라보는 시각은 개개인 모두가 틀릴 것이라 생각하기 때문이다.

“씨가 발아하여 새싹을 피우는 모습처럼, 우리의 인생도 무언가 이루기 위해 세상에 태어났다고 믿으며, 본인은 주된 작업 소재로 쓰는데, 작은 이파리 하나에 잎맥들이 조화롭게 뭉치고, 하나하나 규칙적이면서도 그렇지 않은 모습에 꼭 인간관계처럼 세상살이로 보였다. 잎이 푸르고 시들고 병들던 그 모습들이 사람과 별반 차이가 없는 듯하다. 피고 지고, 피고 지고.. 세월이 흘러도 반복되는 삶이다. 그 과정 속에서 느꼈던 생각들과 경험들이 본인만의 조형언어로 재탄생하여, 작품 속에 들어가게 된 까닭이기도 하다.”<sup>64)</sup>

63) 변길현, 『윤준성 2회 개인전 서문』, 2014

64) 윤준성, 『잎의단상展』, 2014, p.12.

## 제2절 본인 작업의 연구

본인의 모든 작품은 상상에서부터 시작된다. 길을 걷다가 보이는 사물에 대한 생각과 그 사물을 바라보는 시선 그리고 붓질을 하며 느낀 상상의 기억들의 표현이다. 작품을 표현하기에 앞서 본인의 감각과 생각을 풀어낼 매개체로 나뭇잎을 잡았다. 잎은 우리 주변에서 흔하게 볼 수 있는 사물이다. 세상과의 소통을 잎에 빚대어 표현하고자 그 잎들을 관찰하고 또 바라보고 상상을 하였다.

본인은 현재 우리가 살아가는 세상을 함축적인 생각으로 나무를 떠올렸다. 곁에서 보기엔 평화롭고 아름다운 나무이지만, 그 속에서 느껴지는 나무의 일생과 꽃을 피우고 열매를 맺는 그 반복적인 모습 속에서도 나뭇잎이 차지하는 비중은 이 현실사회에서와 마찬가지로 주목받는 대상들 그들의 배경이 되는 들러리와도 비슷한 모습이였다. 이러한 잎들의 모습은 우리가 사는 현실 인간의 세상살이와 같다는 생각을 하게 되었다. 잎을 표현하고 생각을 작품 속에 풀어놓으면서 본인의 작품은 세상에 대한 이해의 기반과 잎을 바라보는 신선한 상상력의 접목에서 출발하고 있다는 부분에서 큰 의미를 가진다고 하겠다.

처음 잎을 표현하기에 앞서 상상과 감각을 배제한 순수하게 보이는 잎을 [작품1]로 그려보았다. ‘잎과 줄기가 모여 한가지의 나무라는 개체를 만들지만, 나무에서의 한가지 잎은 보잘것없는 존재로 느껴질 수 있다.’ 라고 생각을 했다. 홀로 바닥에 버려져 시간이 흐르면 언젠가 또 다른 나무를 위해 소중한 영양분이 되겠지만, 갑작스레 혼자 떨어진 나뭇잎에게도 엄청난 고독이 찾아올거란 생각은 본인에게 있어 외로움을 표현하기에 적합했다.



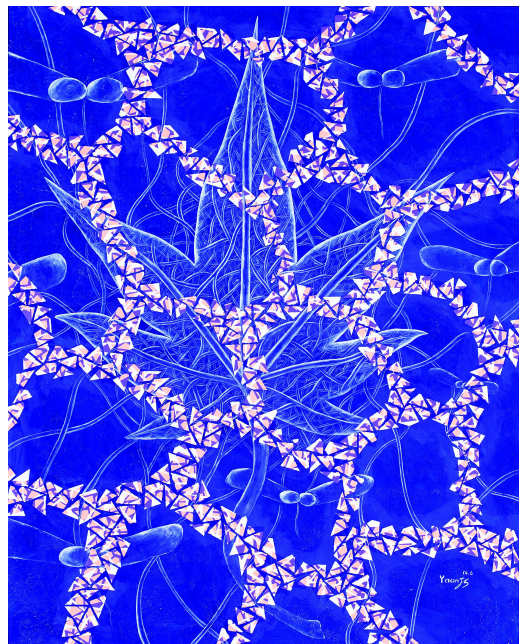
[작품1] 잎의 단상 I, 90.9 x 65.1cm, Mixed media, 2014

[작품2]에서 보여지는 수많은 가닥들  
 잎맥 같은 형상은 앞의 뒷면을 바라보면  
 서 가닥가닥 뜯어보던 기억, 그리고 그  
 잎맥들의 연결 고리점을 한없이 바라보  
 던 감각들을 재현 한 것이다. 그 생각은  
 나뭇가지에서 떨어짐으로 그 생명력을  
 잃어가면서도 흔들림 없이 잎맥들이 유  
 지되는 모습을 시각화 시킨 것을 말한  
 다.

[작품2] 앞의 단상 II, 162.2 x 130.3cm, Mixed media, 2014

감정을 표현 할 수 없는 나뭇잎이기에 생과 사를 가능 할 수 없는 그 모습 속에서  
 본인이 표현한 조형언어로 인해 그 대상이 새로운 의미를 가지게 되는 것이다. 화면  
 구성을 온통 연결고리만을 표현하여 그 연결고리 내에서 보이는 또 다른 연결고리 그  
 밖에서 크게 보이는 연결고리 등 질서정연한 그런 딱딱하게만 보였던 모습들에 대한  
 상상의 기억이다.

[작품3]에서의 표현도 전과 같이 풀이  
 된다. 감각은 모든 예술 활동의 시발점  
 이 될 뿐만 아니라 예술의 추상과, 주관  
 적 감성을 객관화 시켜주는 증거와 같은  
 맥락을 지닌다.<sup>65)</sup> 모든 예술가는 감각으  
 로 지각한 대상을 재구성하거나 재현하  
 는 것만으로 작품을 만들어 나간다고 볼  
 수 있는 것이다. 여기에 작가 고유의 개  
 별성을 가지고 작품을 제작하기 위해 반  
 영 되는 것이 본인의 상상력이다. 상상  
 력은 감각을 극대화 시키거나 극소화 시  
 키고 변형과 왜곡, 변조 등의 형태로 재  
 해석한다.



[작품3] 앞의 단상III, 162.2 x 130.3cm, Mixed media, 2014

65) 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, 하태환 역, 믿음사, 2008. p.39.

감각과 상상력은 서로 다른 기능을 가지고 있지만 공통의 교집합을 가지고 함께 작품으로 어우러지는 것이다.<sup>66)</sup>

다음은 외부적인 형태의 윗맥을 보고 느낀 1차적인 감각의 산물이 아닌 그 배경이 되는 앞에서의 변형을 생각해보았다. 윗을 멀리서 보면 한가지의 덩어리로 이루어져 있고 그 덩어리들이 뉴턴의 만유인력<sup>67)</sup>의 법칙으로 인해 쳐지는 게 아닌 무언가 들어 있어서 또는 윗 속의 내부적인 형태가 우리가 과학적으로 알고 있는 지식들과 달리 다른 존재가 들어있을 수도 있다는 상상을 하게 되었다. 그래서 윗 속에 보이는 윗맥이 아닌 그 윗 속의 내부적인 형태에 더 집중을 해 구상한 작품인 **[작품4]**가 있다. 정체를 알 수 없는 덩어리 혹은 수많은 알맹이가 채워져 있고, 윗이 쳐지고 휘어지는 게 또 다른 존재로 인해 윗이 기울었다는 생각으로 표현한 작품이다. 큰 윗 속에 선명한 색 대비를 줘서 알맹이를 강조해 주었다.



[작품4] 윗의 단상IV, 116.8 x 91cm, Mixed media, 2014



[작품5] 윗의 단상 V, 116.8 x 91cm, Mixed media, 2014



[작품6] 윗의 단상 VI, 116.8 x 91cm, Mixed media, 2014

**[작품5], [작품6]** 역시 수많은 알맹이들로 채워져 배경과 윗 속 보색대비를 줘 더욱 강한 느낌을 표현하였다. 일반적인 이파리들은 어느 윗을 보더라도 한가지 윗으로 밖에 해석이 안되지만, 그 내부는 윗맥들과 알맹이들로 구성되어서 하나의 사회를 표현하고 있을 것이라는 생각을 간접적으로 표현한 작품으로서 본인의 상상과 대상을 바

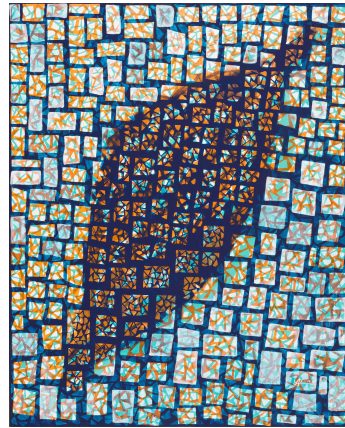
66) 가스통 바슐라르, 『물과꿈』, 이가림 역, 문예출판사, 2012. p.40.

67) 만유인력의 법칙(law of universal gravity)-질량을 가진 물체사이의 중력끌림을 기술하는 물리학 법칙이다. 이 법칙은 아이작 뉴턴의 1687년 발표 논문 <자연철학의 수학적 원리, 혹은 프린키피아(Principia)를 통해 처음 소개된 법칙이다.

라보는 감각들을 표현하는 작품들의 시작 점이라 볼 수 있다. 작품에서 보이는 균일한 앞맥의 모습이나, 알맹이가 존재하는 앞의 모습은 실제 앞을 표방하지만, 그 속에서 보여지는 균일하면서도 균일하지 않은 앞맥과 알맹이들이 본인이 바라보는 앞 속의 추상적 이미지 즉 상상의 표현이라고 할 수 있다.

그간 앞을 표현하면서 배경이 되는 앞의 외곽들을 단절되고 소통되지 아니한 듯한 느낌의 조각들로 표현했었는데, 그러한 조각들만으로도 앞을 표현할 수 있는 본인만의 상상과 감각들을 담아보았다.

**[작품7]**에서 표현한 것처럼 삼각형 사각형 오각형 등 날카로운 조각들이 그 상상들의 근거가 되는 패턴들이다. 조각들로만 구성되어진 화면에서는 굳어있고 딱딱한 즉 죽은의 형태이지만 그 안에 조각들의 색 변화로 생명력이 가득 넘치는, 한가지의 형상을 나타내려 앞을 표현하고자 하였다.

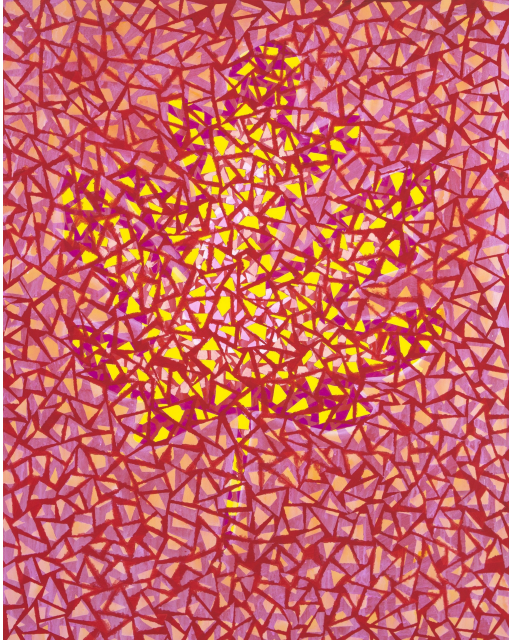


[작품7] 앞의 단상 VII, 162.2 x 130.3cm, Mixed media, 2014

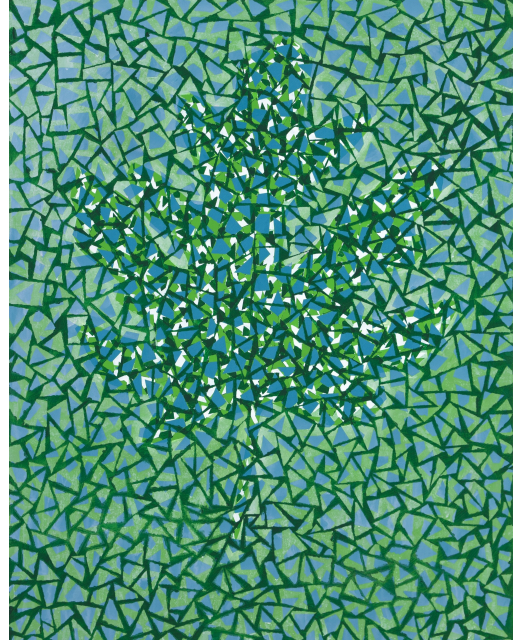
이러한 작업은 얼핏 보면 모자이크<sup>68)</sup> 작업으로 분류될 수가 있다. 조각들이 모여 앞으로 재구성하게 되는 느낌들은 앞에 대한 고정관념의 회상이지만, 추상적 이미지로 표현하고자 하는 이러한 호기심들의 기억은 감각기관의 기능으로서 가능 할 수 있는 앞(대상)에 대한 기억이다.

68) 모자이크- 여러 가지 색의 돌들이나 입방체의 작은 유리조각들을 죄어 붙이는 방식으로, 접합하여 만드는 그림으로서 바닥, 벽, 둥근 천장 등의 장식에 사용된다. 벽에 모르타르(Moerar, 건축재료 : 고착제+모래) 또는 퍼티(Putty, 접합제)의 층을 만들어 습기가 적은 작은 돌들이나 유리 조각들을 뽁뽁하게 끼워 넣어 무늬나 그림보양을 표현하는 기법으로 표면에 회화효과나 장식성을 나타내는 표현양식이다. 모자이크의 기원은 비 오는 날의 질퍽이는 진흙바닥위에 눌러진 조각들에서부터 었다.





[작품8] 앞의 단상Ⅷ, 116.8 x 91cm, Mixed media, 2014

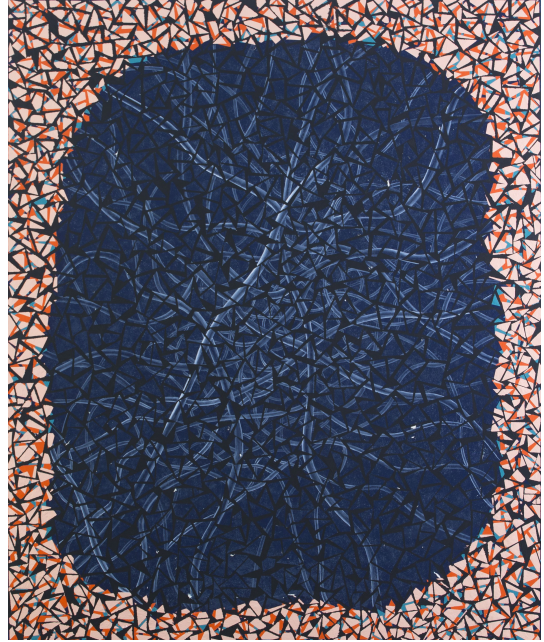


[작품9] 앞의 단상Ⅸ, 116.8 x 91cm, Mixed media, 2014

[작품8]과 [작품9]에서의 표현은 [작품7]과 동일하다. 다만 여러 가지의 대비되는 색상이 아닌 모노톤으로 표현하여 단순 조각들의 색 변화만으로도 한가지의 형상을 표현하는데 주력했으며, 여러 가지 색들이 모여 형상을 이루는 타 작품에 비해 동일 계열의 색을 이용하여 은은하게 드러나는 입을 감각적으로 표현하고자 했다.



[작품10] 앞의 단상X, 145.5 x 97cm, Mixed media, 2014



[작품11] 앞의 단상 XI, 162.2 x 130.3cm, Mixed media, 2014

[작품10]은 배경에 먹과 채색의 배채를 사용하여 어두우면서도 은은한 효과를 내고 있다. 이 작품에서 보이는 앞의 모습 속에는 현 존재의 실제적인 모습 속에 불안의 기능을 표현하여 실존적 의미를 부여하고 있으며 앞서 모노톤의 작업들과는 달리 앞의 외곽선 경계를 주어 앞에 대한 감성들을 표현하고 있다.

회화는 객체의 투영(投映)이자 하나의 결과이다. 따라서 회화는 화폭에 그려진 객체의 상이 우리로 하여금 객체 그 자체를 인지하게 만드는 활동이다.<sup>69)</sup>

69) 한국 현상학회, 『예술과 현상학』, 철학과 현실사, 2011, p.161.

## 제5장 결 론

본인은 사물을 바라보는 시선을 추상미술의 역사를 통해 새로운 시선으로 바라보고 이러한 결론을 도출하게 되었다. 회화에 있어서 공간구성은 시대적 요구 또는 개인적인 회화의 목적과 이에 따른 방법적 모색에 의해 거듭되는 변화를 가져왔으며, 이러한 변화는 다양한 시대적, 개인적으로 변화되거나 확장된 회화개념이 깊게 연관되어 나타난 것으로, 이것은 개별적 양식의 독창성을 반영하는 것이었다.

구상이란 작품 대상의 실체를 실물에 가깝게 묘사하여 그린 것을 말하고, 비구상이란 작품의 실체가 존재하지 않고, 작가 스스로의 영감에 의해 그려진 작품을 말하는데, 작품에서 무언가 추구하고자 하는 미가 있다면, 그것은 내면세계 즉 작품을 제작한 이를 비롯하여 보는 이로 하여금 생각 할 수 있는 시간을 부여함이다. 추상표현주의 작가들의 의도는 냉전시대의 이데올로기적인 측면에 의해 검열 당한 결과를 가져왔으며, 그 양식에 대한 해석 역시 동시대의 이데올로기로부터 자유로울 수는 없었다. 그러나 정치와 미술이 현실적으로 공생관계에 있다는 가정은 결과적인 측면에서 찾을 수 있을 뿐, 원인의 측면에서 찾을 수는 없다고 본다. 지금까지 살펴본 대로 작가들의 양식형성에 동시대 이데올로기가 반영되는 방식은 사회적 상황이 미술에 반영되는 일반적인 수준을 결코 넘지 않기 때문이다.

따라서 추상표현주의 미술의 이데올로기적인 특성은 창작과정에서보다는 그 결과를 해석하고 전용(轉用)하는 수요자의 측면에서 찾아야 할 것이다.

추상 이미지를 응용한 현대한국화 표현연구를 준비하면서, 그간 많은 시행착오와 과정들 속에서 생긴 복잡하게 뒤섞인 감정들의 내용이 담겨있다.

본인에게 있어 사물(외)에 대한 실존은 현재 살아가는 사회이며 세상이기도하고 내 자신의 모습이기도 하다. 존재의 의미와 그 것을 재조명을 하기 위해 물질적 문명인 현대 사회의 시대에 맞춰 상상력과 감각은 항상 새롭게 변화하고 있다. 본 논문을 통

해 본인은 추상회화의 역사와 한국에서의 추상미술이 시작된 시점 등 사물을 바라보는 작가들의 본질에 대한 깊은 사유와 추상 이미지 회화의 가능성을 본 논문을 통해서 확인하게 되었다.

작품으로 하여금 사람들의 기분이 좋아지게 만들어야 하겠지만, 추상회화 작품은 앞서 말했던 맥락과 같듯, 보는 이로 하여금 그들의 시선과 상상이 정의가 되길 바라며, 또한 이렇다 할 정답이 없고 보는 사람들의 관점에 따라 다르게 여러 시각으로 보여지는 작품이야말로 그 어떤 예술보다도 뛰어나고 변화무쌍하며, 충분히 그 매력에 빠져들 수 있는 예술세계가 아닐까 생각한다.

## <참고문헌>

1. 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, 하태환 역, 믿음사, 2008
2. 가스통 바슐라르, 『물과꿈』, 이가림 역, 문예출판사, 2012
3. 지오반니 리스타, 『미래파』, 정진국 역, 열화당, 1996
4. 안취준, 『미술사로 본 한국의 현대미술』, 서울대학교 출판부, 2008
5. 김현화, 『성서 미술을 만나다』, 한길사, 2008
6. 미셸 루트번스타인, 『생각의 탄생』, 박종성 역, 2007
7. 한국 현상학회, 『예술과 현상학』, 철학과 현실사, 2011
8. 바이잉, 『지도로 보는 세계 미술사』, 한혜성 역, 2008
9. 박민미, 『청소년이 알아야 할 세기의 리더 50인』, 신원문화사, 2003
10. 윤현섭, 『추상미술과 지(知)의 자아』, 인간사랑, 1997
11. 장-뤽 다발, 『추상미술의 역사』, 홍승혜 역, 미진사, 1998
12. 찰스 해리슨, 『추상표현주의』, 이영철 역, 열화당, 1997
13. 덴브라 브리커 발켄, 『추상표현주의(현대미술운동총서)』, 정무성 역, 열화당, 2006
14. 바르바라 헤스, 『추상표현주의』, 김병화 역, 마로니에북스, 2008
15. 윤난지, 『추상미술 읽기』, 미진사, 2010
16. Mel Gooding, 『추상 미술』, 정무성 역, 열화당, 2003
17. Karsten Harries, 『현대미술 -그 철학적 의미-』, 오병남, 최연희 역, 서광사, 1988
18. 강선학, 『현대 한국화론』, 재원, 1998
19. 오광수 외 9인, 『한국 추상미술 40년』, 재원, 1997
20. 안나 모진스키, 『20세기 추상미술의 역사』, 전해숙 역, 시공사, 1998
21. 고종석, 『히스토리야』, 마음산책, 2003
22. 김현화, 『20세기미술사』, 한길아트, 1999
23. 김영나, 『20세기의 한국미술』, 도서출판 예경, 2001
24. 한국의 추상주의 미술운동, 『시사상식사전』, 네이버
25. 유인화, 『경향신문』, 연중기획-장르 해체 다원적 '추상의 시대' 열다. 1999
26. 정석범, 『한국경제』, [MYSTIC ART STORY] 움베르토 보초니, 기계문명과 도시에 기반한 역동성의 미학. 2013
27. 김지석, 『매일신문』 역사 속의 인물, 2014

## <학위논문 및 학술지논문>

1. 한종훈, 『고암 이응노의 생애와 작품세계 연구』, 한남대학교 석사학위 논문, 2007
2. 정진희, 『선과 한글의 조형성을 이용한 새로운 현대 한국화의 기법연구』, 원광대학교 석사학위 논문, 2011
3. 신중희, 『우연적 미술표현기법을 체험하는 수업지도안 연구』, 부산대학교 석사학위 논문, 2011
4. 조한성, 『운보 김기창의 회화 세계 연구』, 수원대학교 석사학위 논문, 2011
5. 최나영, 『피카소의 무대 의상디자인에 관한 연구』, 한국복식학회, 2001
6. 김서일, 『추상이미지의 형상화 표현에 관한 연구』, 경운대학교 석사학위 논문, 2012
7. 윤기원, 『로베르 들로네 회화에 나타난 색채의 동시대비성에 관한 연구』, 현대미술사연구, 1991
8. 임대근, 『추상표현주의 미술의 이데올로기적 특성에 관한 연구』, 서울대학교 석사학위 논문, 2002

## <참고도판>

- [도판1] 파블로 피카소 - 여인누드, 1932 / 피카소재단
- [도판2] 파블로 피카소 - 꿈, 1932 / 개인소장
- [도판3] 조르주 브라크 - the black gueridon, 1914 / 뉴욕 현대미술관
- [도판4] 페르낭 레제 - 건설자들, 1950 / 페르낭레제 국립미술관
- [도판5] 로베르 들로네 - 무한의 리듬, 1934 / 파리 국립 근대미술관
- [도판6] 지노 세베리니 - Danseuse Bleue, 1912 / 이탈리아 밀라노미술관
- [도판7] 바실리 칸딘스키 - 추상수채화, 1910 / 개인소장
- [도판8] 피에트 몬드리안 - 파랑,빨강,노랑의 구성, 1930 / 개인소장
- [도판9] 움베르토 보치오니 - The city rises, 1910 / 뉴욕 현대미술관
- [도판10] 자코모 발라 - 가로등, 1909 / 뉴욕 현대미술관
- [도판11] 파울 클레 - 악보변형 I, / 생각의 탄생 p.375
- [도판12] 파울 클레 - 악보변형 II, / 생각의 탄생 p.375
- [도판13] 프란티섹 쿠프카 - 생명의 원리, 1903 / 프라하 국립미술관
- [도판14] 프란티섹 쿠프카 - 빨강과 파랑의 푸가, 1912 / 프라하 국립미술관
- [도판15] 파블로 피카소 - 게르니카, 1937 / 레이나 소피아 국립미술관
- [도판16] 잭슨 폴록 - 남성과 여성, 1948 / 뉴욕 현대미술관
- [도판17] 잭슨 폴록 - 가을의 리듬30, 1950 / 뉴욕 메트로폴리탄미술관
- [도판18] 마크 로드코 - 무제1(Untitled), 1948 / 뉴욕 현대미술관
- [도판19] 클리포드 스틸 - 회화(Painting), 1951 / 뉴욕 현대미술관
- [도판20] 박지은 - A little talk H.K, 2014 / 개인소장
- [도판21] 영지희 - 복합적 판타지, 2010 / 개인소장
- [도판22] 영지희 - 오피리아의 체스보드, 2012 / 개인소장
- [도판23] 박수근 - 노상, 1957 / 개인소장
- [도판24] 박수근 - 수렵문전, 1960 / 박수근미술관
- [도판25] 김은주 - 은유, 2011 / 개인소장
- [도판26] 김보선 - Garden with white flowers, 2011 / 개인소장
- [도판27] 김보선 - Purple dance, 2011 / 개인소장
- [도판28] 이용노 - 인간군상, 1987 / 개인소장
- [도판29] 이용노 - 인간군상, 1988 / 개인소장
- [도판30] 김기창 - 아악의 리듬, 1967 / 개인소장
- [도판31] 김기창 - 태양을 먹는 새, 1968 / 개인소장
- [도판32] 서세옥 - 군상, 1995 / 개인소장
- [도판33] 서세옥 - 사람들, 1985 / 개인소장
- [도판34] 서세옥 - 사람들, 1989 / 개인소장

## <본인도판>

- [본인도판1]      앞의 단상 I , 90.9 x 65.1cm, Mixed media, 2014
- [본인도판2]      앞의 단상 II , 162.2 x 130.3cm, Mixed media, 2014
- [본인도판3]      앞의 단상 III , 162.2 x 130.3cm, Mixed media, 2014
- [본인도판4]      앞의 단상 IV , 116.8 x 91cm, Mixed media, 2014
- [본인도판5]      앞의 단상 V , 116.8 x 91cm, Mixed media, 2014
- [본인도판6]      앞의 단상 VI , 116.8 x 91cm, Mixed media, 2014
- [본인도판7]      앞의 단상 VII , 162.2 x 130.3cm, Mixed media, 2014
- [본인도판8]      앞의 단상 VIII , 116.8 x 91cm, Mixed media, 2014
- [본인도판9]      앞의 단상 IX , 116.8 x 91cm, Mixed media, 2014
- [본인도판10]      앞의 단상 X , 145.5 x 97cm, Mixed media, 2014
- [본인도판11]      앞의 단상 XI , 162.2 x 130.3cm, Mixed media, 2014