



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](#)

2018년 2월

박사학위논문

무의식적 색채표현을 통한 채색화 연구

-연구자의 작품을 중심으로-

조선대학교 대학원

미술학과

송화영

무의식적 색채표현을 통한 채색화 연구

A study on Color painting by unconscious color
expression

2018년 2월

조선대학교 대학원

미술학과

송화영

무의식적 색채표현을 통한 채색화 연구

지도교수 조 송 식

이 논문을 송화영 박사학위신청 논문으로 제출함

2018년 2월

조선대학교 대학원

미 술 학 과

송 화 영

송화영의 박사학위논문을 인준함

위원장	조선대학교	교수	김종경	(인)
위 원	조선대학교	교수	조윤성	(인)
위 원	조선대학교	교수	박홍수	(인)
위 원	조선대학교	교수	김유섭	(인)
위 원	조선대학교	교수	조송식	(인)

2018년 2월

조선대학교 대학원

초 록

모든 예술작품에는 작가의 사상이 담겨 있다. 그 사상에는 작가의 생활 환경 등에서 비롯된 무의식, 사상이 작용한다. 그것은 색, 문양들로 압축 될 수 있다. 내가 작업하고 있는 방식에도 물론 이와 같은 한민족의 의식이 표출되고 있다.

물론 작업과정에서 시대마다 변화되는 작업양식, 재료적 차이가 그 속에 담겨있다. 무의식적으로 교차된 선 사이에서 꽃, 물고기 등 다양한 형상들이 나타난다. 그것은 선들의 조합을 통해 우리 삶 속에 있는 형상들이 비춰진다. 곧, 내 삶속에 함께해온 형상들이다. 그것은 지금으로부터 수백 년 동안 축적된 우리의 전통이 유물 등을 통해 전해진 것들이다.

오늘날 많은 작가들이 이를 빌어 현대에 들어 수많은 매체들과 재료들을 통해 이를 표현하려고 한다. 하지만 그들이 선택한 방법들은 얼마가지 않아 훼손되거나 본래 모습이 사라져버리는 위기에 처하는 것도 사실이다. 보존에는 무관심한 채 새롭고 강렬한 효과에만 치중한 나머지 작품보존에는 등한시한 결과라 할 수 있다. 내 작품을 연구함에 있어 우리 선조들의 사상이 담긴 문양의 효과적인 표현방법이 종이 위에서 이뤄져야 하는 만큼 종이의 산화와 안료 박라의 원인을 밝힐 필요가 있다.

이는 내가 작업해 왔던 환경을 점검하면서 시작되었다. 온습도에 의한 작업방향, 그에 따른 형상들의 변화가 내 작업방향을 결정지었다. 그것은 지금까지 나무든, 돌이든, 종이든, 혹은 형겔과 같은 지지체 위에 안료를 이용해 의식을 담아내고자 하는 많은 작가들의 작품들이 보존되지 못하고 사라져버리거나 그럴 위기에 처한 것만 보더라도 본 연구의 중요성을 알 수 있다. 이를 대처하기 위해 사용하고 있는 재료연구가 필요했다.

그 과정에서 현대미술사에서 중요한 위치에 있는 오브제에 대한 미술사적 의미를 내 작업을 통해 찾는다. 나는 내 작품에서 한지와 천을 도입할 수밖에 없었던 배경을 안료의 성분과 전색제의 사용에서 발견했다. 그 과정에서 오브제의 도입 방법과 그 효과 등을 말하고자 한다. 서양에서 시작된 현대미술운동이지만 이를 통해 한국 현대미술의 기저에 깔려있는 사상을 좀 더 발전된 모습으로 부활시키고자 한 것이다.

이는 현대와 고대를 이어주는 가교역할을 하고 있는 것이다. 이를 위해 과학적인 분석방법과 함께 고전의 자료수집이 이뤄졌다.

- 차 례 -

I. 서 론	1
II. 무의식의 의미와 적용	7
1. 무의식의 특성과 확산	9
2. 무의식의 현대적 표현	24
III. 한국 전통회화의 색과 꼴라쥬	31
1. 색과 상징	33
2. 색채 표현과 꼴라쥬	42
IV. 작품 분석	47
1. 색	50
1) 안료	51
2) 색채표현	52
2. 작품 기법 분석	62
1) 발색	63

2) 영 향	64
(1) 광물성 안료	71
(2) 홍(紅)	73
(3) 대자(岱赭)	76
(4) 황토(黃土)	77
3. 시기별 작품분석	81
1) 대학원 과정(2004~2008)	81
(1) 굽기	85
(2) 상감기법(스텐실)	87
(3) 흘리기(드리핑)	88
(4) 기름을 사용(마블링, 아교와 물의 반발작용)	89
(5) 소금뿌리기	91
2) 대학원 수료 후(2009~2017)	94
 V. 결 론	 97
부 록	102

I
서론

I. 서론

내 작품은 의식적인 형상을 담기보다 무의식적인 욕망들이 분출되어 나온 형상들을 표현한다. 그것은 한국의 지리적·기후적인 자연환경에 의한, 혹은 유교적, 도교적, 불교적인 사상에 의해 형성된 무의식에 의해 자연스레 나타난 결과물이라 할 수 있다. 내 작품에서 주로 사용하는 형상들은 조선 시대 자기 속에 보이는 동식물 문양이 주조를 이루는데, 동물, 곤충, 꽃, 풀 하나에도 의미를 담아 이를 재해석한 우리 문화자료는 내 작품에서 다양한 색깔으로 표현되어진다. 이 때 처음 의도는 했지만 작업과정에서 나도 모르게 다른 빛이 나오는 경우나 유독 손이 많이 가는 색이 있다.

그것을 나는 우리 민족 어느 누구에게나 있는 색채 욕망이라고 본다. 또한 자신을 돋보이게 하는 장식욕구도 빼 놓을 수 없는 것 중의 하나로 자연스럽게 나온 형상들이다. 예를 들어 그것이 최초로 시감각(視感覺)에 의해 나타내어질 때에는 색이라는 도구가 사용된다. 그러나 동양에서의 색은 오방색, 즉 흑, 백, 적, 청, 황으로 극히 제한적이다. 단순히 표현되곤 하는 구(球) 속에는 수사학적으로 단순히 5가지 색을 지칭함이 아닌 세상의 모든 색을 함축시켜 표현한 것이라 할 수 있다.

내 작품은 이러한 미감을 살려 구체적인 특정의 색을 의도하는 것이 아니라 무의식에서 표출된 자연색을 저채도의 비슷한 색으로 배합시켜 표현한 것이라 할 수 있다. 즉, 손이 가는대로 다양한 색을 혼합하여 나온 색 즉, 한국화의 안료를 여러 번 덧바름으로 인해 생긴 결과물인 것이다. 그것은 의도된 형상이 아니라 무의식적인 손의 궤적이 빚어낸 우연의 결과물이다. 여기에서 개인의 무의식은 개인이 살아온 환경에 의해 영향을 받게 되는데, 더 나아가 그 개인이 속해 있는 집단 내에서 발현되는 집단 무의식의 작용도 무시할 수는 없다. 내 작품은 이렇게 같은 문화를 향유하는 공동체가 빚어낸 형상들이라 할 수 있다. 대표적으로 오방색을 들 수 있다. 물론 우리나라에서는 흰색, 중국에서는 적색, 일본인은 청색을 좋아하지만, 그것들은 각기 다른 색이지만 공통적으로 동양에서 추구하는 오방색을 표현

한 것이다. 이것은 용이 말하는 집단 무의식이 작용한 것이라 할 수 있는데, 인접해 있는 공간속에서 살고 있는 사람들 사이에는 공통적으로 나타나는 형상들이 있다는 것이다.

색의 역사는 곧 인간의 무의식 곧 자신을 성찰하는 과정이며, 이러한 것은 내 작품에서 한국 전통문양들 속 한민족의 집단 무의식과 문양의 표현을 통해 그 근원을 갖는다. 따라서 이것이 앞으로 내 작품에 어떻게 풀려나갈지를 모색하는 것은 또한 나 자신의 깊은 내면을 성찰하여가는 과정이라 할 수 있다.

색이 나의 무의식적 감정의 표출이라면, 그 위로 드러난 형상들은 감정을 정제(整齊)시켜 나온 의도된 상징물이 된다. 때론 붓을 통해 칠해지는 물감을 통해, 때로는 가는 붓으로 그어진 선을 통해 색을 바르고 닦는 반복된 행위들은 인간의 무의식 곧 자신을 성찰하는 과정 곧, 자신이 속해 있는 집단의 존재 방식이 된다.

이렇게 나온 흔적들의 결합으로 나타난 형상들은 현대의 과학의 발달로 인한 물질만능주의로 인한 인간성 상실 등 인간 삶의 피해가 만연하고 있는 이 시점에서 재고해 볼 가치가 있다. 내 작품의 탐구도 이러한 가치 추구 중 하나라 할 수 있다.

내 작품 속에서 색채는 은은함, 자연스러움을 추구한다. 주로 그것은 색을 제조함에도 영향을 미친다. 주로 보색을 사용하는데, 특히 보색의 결합으로 인한 저채도의 은은함을 노린 것이다. 채도가 높으면 작품은 강렬한 인상을 준다. 그것은 눈에 거부하거나 불편함을 줄 수 있다. 자연스러움을 추구한 내 작품은 저채도의, 혹은 여러 색의 결합으로 인해 느껴지는 차분한 느낌이 다소 밋밋하게 느껴진다. 다양한 색의 결합은 탁한 색을 내며 작품에 악영향을 주기도 한다. 그것은 모든 색에 적용되는 것이 아니라 어느 특정 색에 한해서 다르게 나타난다. 따라서 본 논문에서는 색의 안료분석이 필요했다.

내 작품에서 나타난 형상들을 여러 가지 색의 중첩으로 표현되어진다. 이

때 문제가 되는 것이 색의 발색과 그로 인해 열린 작품의 호소력이다. 즉, 색, 엄밀히 말하자면 안료가 가지고 있는 성질 때문에 작가가 말하고자 하는 내용의 전달이 잘 이루어지지 못할 수 있다는 점이다. 이를 토대로 작품에 사용된 안료들과 작품의 결과물을 비교하여 데이터화 하는 작업이 필요하다.

물론 포스트모더니즘을 살아가고 있는 우리에게 개성, 돋보임은 필수불가결한 요소가 된다. 이를 위해 그림을 그리는데 있어서는 강약 주제의 부각이 중요시 된다. 따라서 자연스럽게 칠해지는 화면 위를 돋보이게 하는 무언가가 필요하다. 내 작품에서 그것을 전위 예술가들이 사용하였던 플라주라는 기법을 통해 그 실마리를 찾고자 하였다.

다양한 색의 결합으로 인한 혼탁함과 그 성분으로 인해 원치 않은 색이 나올 수 있다. 동양화에서 진사(辰砂)의 경우 수은을 함유하고 있어 색을 올리면 올릴수록 빛깔이 어둡고 칙칙해진다. 뿐만 아니라 옐로우(yellow) 즉, 한국화에서는 산취(山吹)색을 사용하면 유독 그 비중이 가벼워 전색제와 결합하기가 어려워 대부분의 작가들은 미량의 소주를 사용하기도 한다. 이 모든 것은 그 성분이 가지고 있는 특징이 다르기 때문이다.

고대에는 흔히 안료를 천연의 자연물에서 수집하곤 했다. 그러나 현대에 들어 과학적인 방법으로 만들어낸 합성안료들이 많이 등장하고 있다. 그렇지만 아무리 좋은 색일지라도 그 특성을 알지 못하고 사용한다면 질 나쁜 그림을 그릴 수밖에 없을 뿐 아니라 보존상에 큰 오점을 남기게 된다. 회화용 안료의 박락과 한지의 열화 현상으로 인한 작품성 손상 요인을 본고에서는 그동안 작품을 하면서 사용한 안료들을 과학적 분석방법을 통하여 정리해 보았으며, 작품에 따라 나타나는 안료의 박락과 발색의 어려운 점들을 정리하고자 한다.

내가 사용하고 있는 수간안료는 호분(CaCO_3)과 이산화티탄(2OTi)을 주성분으로 하고 있다. 이는 무기안료로 맑은 색을 낼 수는 있지만 보존상의 문제가 있다.

동양화에서 사용되는 안료는 흔히 천연에서 추출하거나 화학물의 합성에 의해 만든다. 그것을 전색제 즉, 한국화에서의 아교와 함께 사용되어 채색되어진다.

따라서 그 성분에 의한 발색 정도, 보존상의 차이를 보이고 있는데, 흔히 우리가 겪고 있는 색의 탁함, 시간에 따른 안료의 박락, 변색 등의 문제가 일어날 수 있다. 화학물질로 이루어진 안료인 만큼 그 색이 가지고 있는 성분과약이 필요한 것이다. 이러한 물질은 보존상의 문제에도 맞닥뜨리게 된다. 이 때 고대 이집트 벽화를 살펴보면 그 중요성을 더 확실히 알 수 있다. (<참고도판-15>) 벽화는 수천 년이 흘러 현세에까지도 전해 내려오는 것으로 우리의 삶을 엿볼 수 있는 중요한 사료적 의미를 담는다. 그것은 자연에서 얻은 무기안료로써 지금은 시간이 지남에 따라 산화되어 그 모습을 찾기 힘들지만 그 중에서도 희미하게나마 그 모습을 잃지 않은 색이 있다.

본 고에서는 위에서 거론한 사실에 입각하여 다음과 같은 과정으로 논의를 전개시켜나갈 것이다. 먼저, 작업을 함에 있어 내 작품의 동기가 되는 문양과 그것을 표현하게 되기까지 근거를 내가 속해 있는 한민족의 무의식 즉, 자연숭배사상에 의한 집단무의식에 대해 II장에서 살펴보겠다. 그러한 것들이 한국현대회화로 재현될 때 표현된 색채의 의미와 꼴라쥬를 살펴보는 것으로 이어진다. 그리고 III장에서는 이런 문양들로 이루어진 형상들이 내 작품 속에 어떤 의미로 어떻게 사용되는지 알아본다.

본격적인 작품분석으로 들어가는 IV장에서는 이러한 형상들을 담아낼 때 사용된 재료 즉, 한국화 물감에 대해 과학적인 분석방법을 통해 살펴보는 데, 이는 안료의 특성상 도입할 수밖에 없었던 꼴라쥬가 현대미술에서는 어떤 자리를 차지하고 있는지 연관 지어 볼 수 있는 근거가 될 것이다. 작품의 발색을 위해 도입된 이 검사법은 유물이나 그림을 복원하는데 사용되는 방법으로 형광 X선 분석법(X-ray fluorescence analysis, XRF)은 시료(試料)에 1차 x-ray로 X선을 조사해 2차적으로 발생하는 X선(형광 X선)을 이용하여 특정한 x-ray에너지, 즉 형광 x선이 방출되어 나온 x선을 통해 물질 원소의 정성 분석, 정량 분석을 할 수 있는 방법이다. 그리고 작품

속 안료의 발색정도를 알기 위해 작품을 하는 과정에서 온도, 습도를 체크하여 가장 최적의 환경을 실험을 통해 살펴보겠다. 이 때 원색 즉, 적, 청, 황색의 경우 기존에 검사한 자료는 많지만 그 중간색 주로 내가 사용하는 담구황토(談口黃土), 청자(靑瓷), 흑다(黑茶) 같은 색의 성분을 조사한 자료가 많지 않아 이런 안료를 중심으로 검사할 것이며, 그 결과 이 안료는 두색이 가지고 있는 성분이 복합적으로 포함되어 있다는 것을 추론할 것이다. 이는 작품을 할 때 뜻하지 않게 색이 칙칙해지거나, 전색제와 결합에 있어 어려웠던 이유에 대해 살펴볼 필요가 있다.

이 때 안료만으로 부족한 색감을 내 작품에서는 현대미술에서 도입된 오브제 즉, 다양한 색의 천과 한지가 대신해주고 있는데, 그 오브제의 시작과 발전성 등을 간략하게 정리하면서, 오브제가 내 작품에서 어떻게 작용됐는지, 그리고 그 기능과 그것을 통해 표출된 형상들이 무엇인지를 살펴보고 한다.

II

무의식의 의미와 적용

1. 무의식의 특성과 확산
2. 무의식의 현대적 표현

II. 무의식의 의미와 적용

상징은 무의식을 의식화 하는 과정으로 자기에 대한 성찰이며, 자신의 삶속에 축적되어온 경험과 기억들의 집합체라 할 수 있다. 이 때 이런 기억들이 기호화되어 다양한 문양들로 나타난다. 문양들은 유행했던 당시의 환경과 사상의 영향으로 일정한 형식을 보인다. 그 형식은 집단무의식의 영향을 받게 되는데, 이 때 집단의 특정 생활양식과 환경들이 그림 속에 자연스럽게 배어나오게 되는 것이다. 그것은 인위적인 힘이 아닌 자연스럽게 터득되어 나타난다. 이것은 초현실주의 자동기술법에서도 표현되었다. 이러한 상징들에 영향을 주는 개인 무의식은 의식에 의해 인식되지 못한 채 정신작용에 영향을 주는 부분으로, 시간과 공간을 초월해 모든 인간에게 보편적인 성질을 띤다. 집단 무의식은 모든 사람에게 공통된 것으로 고대에서 '만물의 공감'이라고 불렀던 것이다.¹⁾

이렇게 시작된 인간의 무의식적인 행위는 인간이 생활하고 있는 공간을 통해 나타나며 만들어진다. 그것은 삶의 영역마다 영향을 주면서 또 다른 공간을 형성한다. 그것은 인간의 생활 곳곳에서 나타나고 있다.²⁾ 이를 확장하여 생각해 보면, 모든 문화 속에 자리 잡은 형상들로 채워진 내 작품의 화면은 본인의 무의식적 행위가 내가 속해 있는 집단에 의해 표현되는 것이라 할 수 있다. 이러한 무의식은 일시적인 시간 속에 주관적인 의미가 떨어져 물질에 이르는 것이다. 인간은 공간 속에서 생활하고 공간을 바라보며 공간을 만든다. 한마디로 인간의 생활은 공간 속에서 행해지고 있으며, 그 속에서 인간에게 영향을 주기도, 인간이 공간에 영향을 끼치기도 한다.³⁾ 그러한 공간 속의 모든 형상들은 인간의 내면 의식들이 드러난 형상이라 할 수 있다. “과학이나 지성이 그토록 확실하다고 믿는 필연도 알고 보면 우리들이 끊임없이 유동하고 있는 내면의식의 미소한 일부분, 우연에 지나지 않는다. 우리는 그런 뜻에서 무한한 우연의 필연적 가능성에 눈을 돌려야 할 것이다.”⁴⁾

1) 칼 구스타프 융 지음, 조성기 옮김, 『카를 융, 기억 꿈 사상』, 2007, 김영사, 261쪽.

2) 위의 책, 261쪽.

3) 아키야마 다카노리 지음, 최광렬 옮김, 『공간학에의 초대』, 1981, 전파과학사, 13쪽.

4) 김해성 지음, 『현대미술을 보는 눈』, 1985, 열화당, 75쪽.

1. 무의식의 특성과 확산

인간은 태어나면서부터 가족 내에서 느꼈던 기억 등 어린 시절의 경험이 무의식을 결정한다고 프로이드는 말한다. 이에 반해 융(Carl Gustav Jung, 1876-1961)⁵⁾은 개인무의식이 정신에너지인 리비도를 삶의 에너지를 포함한 에너지로 보면서 인간에게 새롭고 바람직한 측면이 존재한다는 사실을 강조하면서, 성(性)뿐만 아니라 일반적인 생활에너지와 같은 다른 삶의 에너지를 포함한다고 보았다. 즉, 자신이 속해 있는 집단의 영향을 받는다는 것이다. 그리고 성격 발달이 후천적으로 변할 뿐 아니라 전 생애에 걸쳐 이루어지며, 앞으로의 목적과 바람에 의해서도 형성된다고 보았다.

그것은 조상들이 경험했던 의식들의 축적으로, 상징을 통해 전승된다. 여기에서 원형(圓形)이란 집단무의식의 선형적인 심상들로 형태를 상징화하는 작업의 일종이라 할 수 있는데, 겉으로 보이는 일차적인 의미 외에 본래의 의미를 함축하는 은유성이 있다. 이는 하늘을 원으로 상징화하여 대상을 표현하며 기억을 자극하는 것과 같다. 플라톤은 ‘티메우스(플라톤의 저서로 이미 창조된 질료들로 세계를 만드는 심리철학을 설명한다.)’에서 “구가 모든 형상을 그 안에 함유하고 있다.”⁶⁾고 했다. 이러한 원은 컴퍼스를 이용하여 표현하곤 하는데, 이 이미지는 태양을 중심으로 돌아가는 둥근모양, 그리고 고대의 신성한 장소, 자여속에 존재하는 수많은 물체들의 형태를 상기시키며, 태양을 상징하기도 하며 영원한 에너지로 모든 생명의 원천을 상징하기도 한다.⁷⁾

자연 속에서 수많은 발견되는 형상은 생명의 원천인 태양과 달의 형태에서 그 실마리를 찾을 수 있다. 원을 매개로 연구한 학자의 원은 인간의 정신성을 연관 지어 설명되곤 한다.

5) 구스타브 융(Carl Gustav Jung, 1875-1961)은 스위스 정신의학자이며, 인간의 무의식을 집단무의식과 개인무의식으로 나누고, 개인무의식의 하부구조를 집단무의식이라고 했다.

6) 조르주 나타프 지음, 김정란 옮김, 『상징·기호·표지』, 1992, 열화당, 80쪽.

7) 최진하, 「원과 선의 반복을 통한 자아수행의 상징적 표현」, 2017, 서울대학교 대학원, 4쪽.

융은 집단 무의식에 관한 논제를 다음과 같이 제시하고 있다. 의식된 정신의 개인적 성지로 가는 것과 달리 우리의 의식 이외에 집단적이고, 비개인적인 특성을 지닌 제 2의 정신세계가 존재한다. 그 의식은 철저히 개인적인 것으로, 개인적 무의식을 이에 부속된 것으로 추가하더라도 우리가 오직 유일하게 경험할 수 있는 정신으로 간주된다. 이 집단 무의식은 선재하는 틀들, 즉, 원형들로 이루어지며 그것들은 단지 이차적으로 있고, 의식 내용에 뚜렷한 형태를 부여하는 것이다.⁸⁾

융이 말하는 집단 무의식은 잠재적으로 ‘최초’ 곧, 본래라는 의미로, 이것은 정신과 관련이 있는데, 집단무의식의 기존 틀들이 의식의 형태를 부여하는 것으로 존재하면서 그 형은 보편적으로 어디에나 원형상은 널리 퍼져 있다.

이러한 인간의 이미지들을 선조들은 본능적으로 계승하고 있다. 조상뿐 아니라 인류로서의 그 선행 인류 및 동물의 조상도 이에 포함된다. 본능은 무의식적으로 발동하는 것으로 본질상 모호하지 않는 특수한 형식을 갖추며 충동적인 형태로 나타난다. 무의식적으로 그들의 내재적 목표를 추진하므로 본능은 원형에 전적으로 상응한다. 원형은 인간 행동의 기본 틀을 표현하는 것으로 집단적 성격을 띠는 즉, 선조들로부터 물려받은 집합적인 것과 원형을 포함한다. 이것은 근본 모델을 만들어 낸다. 융은 인생의 정형적인 장면들만큼이나 많은 원형들이 있으며, 그것은 의미 있는 형태가 아니라, 무의미한 형태로, 내용 없이 존재하다가 특정 유형의 사상과 행동 가능성을 나타낸다고 주장했다.

원형(圓形)이란 자체적으로는 비어있는 요소이며, 경험으로 주어진 관념적인 형태를 산출할 수 있다. 그 내용은 이것이 의식적인 경험으로 표현될 때 비로소 결정된다. “우리의 개인적 정신 저편에는 집단적 정신이 존재한다. 즉, 집단적 무의식이 그것이며 마술적인 집단적인 표상 (representations collectives)이다.”⁹⁾ 인류의 가장 원초적인 행동유형인

8) C.G. 융 지음, 한국융연구원 C.G.융 저작번역위원회 옮김, 『원형과 무의식』, 2002, 술, 157쪽.

9) C.G. 융 지음, 한국융연구원 C.G.융 저작번역위원회 옮김, 『인격과 전이』, 2004, 술, 40쪽.

원형이 시간, 공간, 인종과 관계없이 보편적으로 존재한다. 인류가 느끼는 사랑과 증오, 노인과 어린이, 악마와 신, 여성과 남성, 탄생과 죽음 등에 대해 생각하고 행동해 온 모든 것이 침재된 것이 바로 원형인데 그 힘은 자아로 하여금 통속적인 인간의 영역을 뛰어넘게 한다.

웅이 말하는 ‘자아’는 우리가 아는 자기(自己) 유일한 내용으로 의식의 중심에 자리한 일부분일 뿐이다. ‘자기’는 무의식을 포함하는 모든 의식을 총괄하는 전체적 정신이며, 그 전체정신의 중심 정신인 것이다. 이때 원형(原形)은 사람들이 세상에 태어나면서 무의식속에 자유롭게 정서 기능을 하며 전체 정신을 실현시키고자 하는 힘을 가지고 있다. 이는 보편적으로 상징을 자아에게 전체로서의 생을 발휘하도록 촉구한다. 무의식에는 먼 과거의 기억 뿐 아니라 한 번도 경험해 보지 않은 새로운 생각과 창의적인 아이디어도 나타낼 수 있다. 단순히 의식에 대한 반응이 아니고, 자신만의 생산적 활동으로써 무의식적 경험 영역에서 하나의 고유한 세계인데, 우리는 항상 무의식으로부터 창조적 자극을 받는다. 이를 형상화하여 예술로 발전시켜 주는 상징주의에서 상징은 무의식과 의식을 간접적으로 연결해주는 언어이다. 이러한 형상은 무의식속에서 이미지화하여 드러냄으로써 의식에 전달하려고 한다.¹⁰⁾

〈참고도판-1〉과 〈참고도판-2〉에서 보이는 원형상은 대표적으로 동양에서는 이러한 형상들을 통해 이미지를 표현하고 있는데, 대표적으로 원형은 단순한 형태의 완벽성과 헤라클리투스(Heraclitus)가 “원의 시작과 끝은 하나로 출발점이 되기도, 완결의 의미도 내포한다.”¹¹⁾고 하는 것이다. 이러한 원형은 인간의 무의식을 표출하는 도구가 된다. 동양의 만다라가 이를 증명해 주고 있다. 동양 현대 건축 뿐 아니라 광범위한 곳에서 발견되는 원은 앙리 마티스와 클레의 작품을 보면 꽃병과 원, 배경들이 하나로 조화를 이루어내는 것을 볼 수 있다. 그밖에 들로네의 작품 〈참고도판-3〉에서도 내면의 모습을 동심원으로 형상화하여 표현한 작품이 발견되고 있다. 이러한 성향은 끊임없는 유동(流動)에서 자신을

10) 해럴드 오즈본 지음, 한국미술연구소 옮김, 『옥스퍼드 20세기 미술사전』, 2001, 시공사, 302쪽.

11) 문혜현, 「종교적 도상에 표현된 원형의 연구」, 2006, 『한국공예논총』 제 9권 2호, 135쪽.

안착시키려는 의지를 내포하며 현실적인 형상에서 벗어나 형태의 완전성을 사유하고자 하는 점에서 초월적인 감정과도 연관 지을 수 있다. 외계에 대한 공포가 신을 만들어 내듯 불변하는 것들 속에 규칙적인 것과 안정을 희구하고 불확실한 혼란의 원천을 제거하려는 욕구가 예술에서는 원이라는 추상적인 형태로 보이는 것이다.¹²⁾

이를 잘 보여주는 만다라는 원래 밀교에서 사용하는 것으로 원을 뜻한다. 밀교에서 사용되는 만다라는 완전하게 구비된 상태를 나타낸다. 원은 우리가 살고 있는 장면과 생활주변 어디서나 볼 수 있다. 만다라는 바퀴처럼 둥글게 생긴 것으로 원처럼 두루 갖춘 말로서 사용되며 완전한 상태를 나타낸다. 자신의 본능이나 무의식을 상징하는 동물의 상징성을 시각화된 ‘무의식의 자기 모습’이라고 융은 말하면서 원시적일수록 더욱 심오한 무의식을 표현한다고 했다.

원형의 상을 외적인 대상으로만 인식될 때 외적인 인식으로만 받아들여지는 차원이지만 이에 반하여 상징은 의식을 포함한 무의식적인 내면에 대응하는 것으로 대상의 인식으로만 받아들여지는 차원이다.¹³⁾ 인간의 무의식을 대변해 주는 형상들은, 현대에 와서 다양한 매체와 기법들로 나타나고 있는 것을 보게 된다.

꿈과 무의식이 점점 뚜렷하게 분리되어 나타난 것은 의심할 여지가 없다. 이러한 유형은 집단적 무의식에 내재되어 개인적 생성과 소멸에서 벗어난 원형이 문제가 될 가능성이 있다. 따라서 원은 영원한 실존이라 할 수 있다.¹⁴⁾

무의식의 형상은 대표적으로 동양의 여백의 미뿐 아니라 서양의 초현실주의자들이 시도한 오토마티즘(자동기술법)에서도 볼 수 있다.

초현실주의 작가들이 사용한 자동기술법 드로잉은 감성을 신속하게 전달하며 무의식의 표출로서 개방적이고 창의적인 에너지로 표출되며 초

12) 오광수, 『추상미술의 이해』, 2003, 일지사, 68-70쪽.

13) 윤미방, 「공결정원으로 본 중층적 미의식」, 2012, 서울시립대학교 석사논문, 66쪽.

14) C.G. 융 지음, 한국융연구원 C.G. 융 저작번역위원회 옮김, 『꿈에 나타난 개성화 과정의 상징』, 2002, 숲, 280쪽.

현실주의의 한 형태인 바이오픽 아트에서 중요한 요소로 응용된다.

예술 행위에서 예기치 않은 우연을 작품 속에서 얻을 수 있는 작가는 창조적이고 독립적인 것과 함께 비개성적이거나 영감이 주는 우연적인 요소도 작품의 일부로 얻을 수 있다.¹⁵⁾ 그 우연은 현실을 부정하고 파괴하면서 자연스러움을 추구한다. 자연스러움은 우리의 정신 속에 내재해 있는 무의식이 발동한 것이다. 나는 그것을 우리나라 선사시대의 빗살무늬 토기에서 발견할 수 있었다. 빗살무늬 토기는 표면에 빗과 같은 무늬의 새기개를 사용해 만든 무늬를 배합하여 만든 토기를 말한다. 이것은 대체로 나무·뼈연장같이 여러 가닥의 빗살모양의 새기개를 이용해 그릇 바닥면에 새기거나 누르고 긁어서 생긴 것을 빗살무늬라고 부르는데, 이런 형상들은 무의식적으로 만들어진 장식욕구라고 볼 수 있다.

폴록의 작업을 보면 그는 행위로 집중해 나가면서 캔버스가 또 다른 세계가 됨을 의미했다. ‘대상으로부터의 해방이 곧 기성 사회와 예술로부터의 해방’이라 보았다.¹⁶⁾ 원시시대의 동굴벽화와 현대의 입체파에서 발견되는 기하형태는 빈 공간을 두려워한 인간의 무의식에서 발생한 것임을 알 수 있다.

인간만이 가지고 있는 창조력과 무한한 가능성이 숨 쉬는 곳이 바로 무의식의 세계라 할 수 있다. 그 자체로의 모습과 자신의 영역을 탐색하는 활동 영역으로서의 무의식은 자유로운 사고와 표현 능력의 진실한 모습을 찾아, 그 범위를 개척한다고 그는 생각한다. “예술은 인생과 정서, 내면의 세계를 표현하게 되는데 그것이 곧 고도화된 비유이며 말할 수 없는 것에 의미를 주는 기호 즉, 의식의 논리이다. 따라서 예술가가 표현하는 것은 그 자신의 현실 감정이 아니라 그가 인식하는 인간 감정이다.”¹⁷⁾ 이것은 자유로운 감정의 표출로써 작업을 하는 톰블리의 작품에 대해 바르트는 다음과 같은 『도덕경(道德經)』¹⁸⁾의 한 구절을 써 놓았

15) K. 헤리스 지음, 오병남, 최연희 옮김, 『현대미술 그 철학적 의미』, 1988, 서광사, 10쪽.

16) 캐롤 스트릭 랜드 지음, 김호경 옮김, 『클릭, 서양미술사』, 2000, 예경, 282쪽.

17) 수잔 K 랭거 지음, 이상열 옮김, 『예술이란 무엇인가』, 1993, 도서 출판 한글, 41쪽.

다.

그는 만들어내지만, 사유화하지는 않고
 …(중략)… 아무것도 기대하지 않으며,
 자신의 작품이 완성되더라도, 거기에 집착하지는 않는다.
 그리고 거기에 집착하지 않는 까닭에,
 그의 작품은 남을 것이다.¹⁹⁾

이 감정은 바로 형상 이면에 흐르고 있는 인간 내면의 실천적 정신성을 표현하고 있는 것이다. 그것은 어떤 형식에도 구애받지 않는 자유로운 형상 혹은 색채로 드러나게 된다. 또한 그것은 정신적, 미학적, 도덕적인 기존 가치로부터 해방되려는 즉, 무의식에서 오는 무아의 행위가 겉으로 보이는 형식을 버리고 정신을 따르는 동양사상과 지향점이 같다. 이 때 무의식을 원형으로 표상화하여 나타나는데, 원형은 기호화된 언어로 혹은 그래피티²⁰⁾로 나타나게 된다.

동양의 미는 겉으로 드러나지 않는 하나의 상징으로서 ‘의미’를 함축하고, 의식과 무의식을 아우르는 상징으로 명석하게 정의되지 않는다. 예술에서의 상징은 긴 세월 축적되어지면서 예술가의 창조 행위 속에서 정신을 집중하게 되는데, 자신의 에너지를 모두 방출하여 창작 활동을 통해 무의식을 현실에 끌어들이 경험한다. 이러한 형상은 인간 개개인의 쓰임대로 형태에 의미를 담아 상징적으로 표현되었다.

해, 달, 물, 불 등 자연물에서부터 인간이 만든 기하학적인 도형에도 여러 상징이 내포되어 있다. 대표적으로 동서양을 막론하고 드러나는 원의 형상을 통해 이를 잘 알 수 있다. 원이 지니는 운동감으로 그 시각 형태를 설명할 수 있다. 그것은 우리의 생활과 깊이 연관되어 있음을 알 수 있는데, 동양에서는 원형을 달, 우주에 빚대어 상징적인 의미

18) 『도덕경』은 중국의 사상가이며 도가철학의 시조인 노자(老子)가 지었다고 전해지는 저서로서, 약 5000자이며 81장으로 되어 있다. 상권 37장의 내용을 도경(道經), 하권 44장의 내용을 덕경(德經)이라고 한다.

19) 롤랑바르트, 김인식 편역, 『이미지와 글쓰기』, 2015, 세계사.

20) 벽이나 화면에 낙서처럼 곁에서 그리거나 페인트를 분무기로 내뿜어서 그리는 그림을 말한다.

를 담아 표현된다.

폰 프란츠(Von Franz, M. I.)는 원을 자아개념의 상징으로 풀이하였다. 그에게서 원은 인간 대 자연의 교섭을 포함하여 모든 각도에서 보는 영(靈)의 총체를 상징한다. 태양승배로서의 원은 꿈 등 신화속의 원, 라마교라고 불리는 티벳의 승려들이 주로 그리는 만다라, 현대에 들어와서는 도시계획의 기본 모형이 되는, 천문학자들이 품었던 우주를 표상하는 것 등 모든 원의 상징은 생명의 원동력이 되는 완전성을 나타낸다. 고금을 막론하고 태양승배로서의 원, 꿈이나 신화 속의 원, 승려들이 그리는 만다라, 도시 계획의 기본이 되는 원, 천문학자가 꿈꾸었던 우주 개념으로서의 원은 궁극적인 완전성을 표상한다.²¹⁾

분석심리학자 융은 태어나서 선형적으로 인간에게 고유한 집단 무의식이 다양한 문화와 종족을 넘어 시공을 초월하여 오랫동안 생활 곳곳에 그림, 생활 용품 등에서 상징으로 나타난다고 하였다. 그는 우리의 무의식 속에 나타나는 동물들이 무의식을 향하는 우리의 자세를 나타낸다고 했다.

동물이 가지는 원초적이고 자연적인 습성을 동물 자체에 대한 상징성이라고 보면서 그 기반에 깔려 있는 상징성이 그 자체적으로 가지는 본능적인 습성이라고 했다.²²⁾ 이런 상징은 무의식을 담고 있으며 정신 작용의 영향을 받는다.

이런 융의 심층심리학에서의 상징은 만다라와 연결시켜 살펴볼 수 있다. 만다라를 통해 상징은 대상에 적극적으로 참여하여 표현되어진 원안의 형태나 색상은 단순히 대상을 표현하는 것이 아니라 어떤 형태나 대상을 표현하는 자기 원형의 보상적인 심리 상황을 표출한 것이다. 그리고 상징에서 의식과 무의식을 통합하려는 전일성(全一性)을 지니고 있다. 만다라에 형상화 된 문양들의 의미가 바르게 인식되고 의식에 통합될 때 인간의 최고 목적인 자아확장과 자기실현이 이루어진다.

21) A. 아페 지음, 이희숙 옮김, 『미술과 상징』, 1989, 열화당, 35쪽.

22) 수잔 지음, 김진숙 옮김, 『만다라를 통한 미술치료』, 1998, 학지사, 174~177쪽.

수세기를 거쳐 그 의미를 축적하고 있는 상징은 그것이 가진 힘과 변하지 않는 의미로 인해 좁은 범위 안에서 다양하게 나타난다.²³⁾ 문자보다 먼저 생겨난 상징은 인간의 생각과 이념을 나타내기 위해 조각, 그림, 부적, 의복, 장신구들에 새겨졌다. 악을 쫓거나 신에게 무언가 기원하기 위해 생겨났다. 장신구들에 새겨서 상징은 인간의 생각, 이념을 나타내기 위한 방법으로서 주술적인 의미로도 쓰였다. 과거 마법적이고 주술적인 형태로 신비스럽게 포장되었으며 이러한 상징체계에서 사회를 통제하는 도구이면서 사람들 스스로 또는 공동체 더 나아가 우주적 조화와 함께 존재하였다.

앞서 서술한 바와 같이, 상징들 중 융이 설명하는 원은 인류의 마음 깊숙이 뿌리박혀 영향을 미치고, 사람들이 본능적으로 그것에 반응한다고 믿었다. 융은 특히 집단 무의식을 강조하였는데, 이는 개인적 경험을 넘어서는 것으로 모든 개인들의 정신은 집단 무의식이라는 근본적인 공통의 하부 구조를 가지고 있다는 것이다. 이 집단 무의식의 핵심에는 원형이 있다고 보는데, 원형은 지리적, 인종적 차이와 문화, 시대사조와 관계없이 시공간을 초월하여 모든 인간에게 공통적인 심리 기층이 문화 창조의 원동력인 원형을 빌어 원시시대부터 수세기를 거쳐 축적되어지고 불변하는 의미를 지닌 상징적인 의미로서 집단을 대변해 오고 있다.

예술은 본래 임시적 미술에서 보이는 것처럼 선과 윤곽으로 시작하여 조형으로 발전하였다. 따라서 예술은 그 표현에서 외적으로 보여 지는 이미지에 따른 것과 내적으로 느껴지는 감각적인 이미지에 따라 결정한다. 그러므로 우리가 예술 표현을 할 때 보이지 않는 내면의 세계까지도 탐구하고 표현해야 하는 이유가 여기에 있다. 원형 속 형상은 모든 문화의 예술적 언어로 대표될 수 있는데, 비유와 은유 이상의 것을 표현한다. 곧, ‘자연의 기호’가 아닌 ‘상징의 언어’인 것이다.²⁴⁾ 이 때 보

23) 데이비드 폰테너 지음, 최승자 옮김, 『상징의 비밀』, 1997, 문학동네, 102쪽.

24) E.H. 고프리지 지음, 차미례 옮김, 『예술과 환영』, 2003, 열화당, 108쪽.

이는 ‘상징’은 외면적인 결합이 아니라 인간 모든 정신적 힘이 만들어내는 기호로서 문화적인 형상 그 자체이다. 형상이나 기호 등 상징 형식이 인간의 능동적인 표현 활동에 의해 산출되고 그것과 함께한 자신의 세계를 이해하는 것이 인간이 현실을 받아들인다는 것이다.²⁵⁾

무의식의 내용을 표현하고 각성시키는데 좋은 수단인 상징은 상상력과 정서적인 반응을 일으킨다. 융은 인간의 사고에는 무의식에서 비롯된 주체적 동기의 상상에 의한 사고가 있다. 그리고 인간의 사고에는 무의식에서 비롯된 주체적 동기의 상상에 의한 사고가 상징을 만들어내며 인간 내면의 깊숙한 무의식과 의식 사이를 연결해 준다고 주장하였다. 융은 원 또는 구가 인간의 영혼, 정신, 또는 핵심 등으로 비유되는 것을 원과 4위가 정신을 통합하는 원형의 상이라고 생각하게 되었다.²⁶⁾

그 속에 여러 문양 등 상징을 담아내는 것이 만다라이다. 그러한 상징 속에 무의식이 있다. 이를 밀교에서는 만다라라고 하는 원의 형상을 빌어 설명한다. 그 속에는 다양한 무늬가 존재하며 보는 사람에 따라 다르게 해석되기도 한다. 상징은 계시를 전달하는데, 꿈이든 환상이든 이미지를 통해서 어떤 계시를 전달하고자 한다.

상징은 의미뿐만 아니라 이차적인 계시 전달을 목적으로 한다. 이 계시를 정확하게 인식할 때 내 안의 자기로부터 오는 메시지를 깨달아 의식에 통합 할 수 있다. 또한, 초월적으로 무엇이든 변형시킬 뿐 아니라 이러한 변형 기능은 정신적인 에너지를 변환시키는 기능이다.²⁷⁾ 융의 만다라를 통해서 얻을 수 있는 결론 중 하나는 만다라 형상을 그리는 것 자체가 통합에 이르는 길이므로 만다라를 통한 심리적 접근이 가능하다고 보는 것이다.

융은 신화, 민담, 종교적인 형상들을 꿈과 환상들과 비교하여 동양 사상에 빚대어 연구하면서 이것을 증명하였는데 보편성을 특징으로 하는

25) 神林恒道 지음, 김승희 옮김, 『예술학』, 1993, 지성의 샘, 45쪽.

26) 이부영, 『분석심리학』, 2009, 일조각, 114쪽.

27) 김성민, 『분석심리학과 기독교』, 2001, 학지사, 50쪽.

집단 무의식의 표상으로 원형을 꼽으며 이는 문화나 민족에 따라 다르게 투사될 수 있다고 설명한다. 이 때 투사된 형상은 회화나 조소, 건축물 등에서 대표적으로 나타난다. 시대의 변화에 따라 회화의 역할은 변하지만, 예술에서 문양을 거론한 것은 그리 길지 않다.

문양의 사전적 의미는 일반적으로 ‘물건의 겉 부분에 여러 가지 형상이 어우러져 이룬 모양’을 뜻하고 반복·변화·교차되며 대칭 또는 비대칭으로 연결된 모티브들이다. 더구나 원시적이고 무의식적으로 나타난 반복된 패턴(Pattern)으로서 문양은 ‘무의식적인 충동’으로, 허버트 리드(Herbert Read, 1893-1968)는 이를 “예술작품이 패턴만으로 형성되는 것은 아니다.”라고 했다.²⁸⁾ 이에 대해 원형의 형상을 빌어 패턴화된 형상 속에 내면세계와 함께 설명한다.

무의식 속의 꿈을 형상화하는 것은 무의식이 표출되는 것인데, 만다라의 역동성이 원형의 상징으로 나타난 대표적인 예이다. 이러한 형상들은 의미를 담는 상징화 과정을 거치게 된다.

랭거(S. Langer)는 ‘예술작품은 감정의 상징’이라고 정의하면서 “상징은 사실을 전달하는 것이 아닌 생각들을 표출하는 것이다.”라고 하였다. 곧, 예술작품이 ‘감정의 상징’이라는 것이다. 따라서 형상화되는 과정에서 나타나는 상징은 겉으로 드러난 형상의 의미를 벗어나 내면의 실재를 드러내는 인간의 표현 수단이다. 그것은 무의식적인, 아직 드러나지 않는 내용들을 표현하는데 좋은 수단이 된다. 융은 『인간과 상징』에서 상징에는 친숙할 수도 있지만 분명한 의미만이 아니라 용어, 이름, 그림을 나타내는 것이라고 하였다.²⁹⁾ 상징은 그것이 담고 있는 예술영역에서 다양한 형태로 영향을 미치고 있으며, 그것을 표현하는 집단의 성격과 생활양식이 고스란히 드러나고 있다.

문양은 그것을 사용한 민족의 삶의 방식에 따라 고유한 형상을 띠게 되는데, 전통 문양이 바로 그것이다. 이러한 문양은 구석기 시대는 신석

28) 로버트 앳킨스 지음, 박진선 옮김, 『알기쉬운 현대미술의 개념풀이』, 1994, 시공사, 113-114쪽.

29) Jung, C. G 지음, 이윤기 옮김, 『인간과 상징』, 1996, 열린책들, 17쪽.

기 시대의 자연주의적인 것이 아니라 활동적이고 기하학적인 형상으로 발견되는데, 이처럼 당시 구석기 시대 미술의 특징은 변형되고 추상화된 이미지를 형상화 하였다. 이 이후 시기 농경생활로 정착하게 된 이들은 바구니 엮기나 돛자리 짜기 등 기능적인 일상품을 만드는 과정에서 공예 재료들과 동물의 뼈와 형상들을 통한 무의식적 형태의 유사한 무늬를 창조하였다고 추정한다.

다른 한편으로 이런 기하학적인 경향은 신석기의 우주적이고 생존, 무지에 대한 불안함이 상징적이고 주술적인 역할을 하는 형상들이 무늬를 발생시켰다고 본다. 이러한 문양의 기원에 대해 빌헬름 보링거(Wilhelm Worringer, 1881-1965)는 감정이입 충동에 대비되는 또 하나의 인간의 예술충동으로 추상충동을 제시하였다. 추상충동은 삶의 공간에서 공포를 억누르고 극복하고자 생긴 충동이다. 이러한 공간공포를 극복하기 위해 작용하는 기하학적 형상 곧, 문양이 발생되었다고 한 보링거와 리드의 주장은 유사하다.³⁰⁾

인간의 선천적이고 보편적인 무의식의 상이 문양을 반영하고 있는데, 이 때 공통적으로 작용하는 사회적, 환경적 요소가 다양한 종류의 예술 영역에 영향을 미친다. 존 페로는 “하나의 구조이면서 과정으로서의 양식화는 요즘에 있었던 가장 비사실주의적이며 어떤 회화보다도 혁신적이며 더욱 더 복잡한 시각 경험을 제공해 준다.”라고 했다.³¹⁾ 장식 미술가들은 장식을 가정을 넘어서 공공장소에서도 발견할 수 있다는 데서 시작하여 기능적인 설치 작품과 시설물도 제작했다.

허버트 리드는 인류의 미술사를 7단계 - 생명의 이미지인 구석기시대, 아름다움을 발견한 신석기 시대, 그 이후 미지의 것에 대한 상징의 시기, 이상을 표현한 인간과 실재의 환상을 추구한 르네상스 시기, 자아의 개척 시기인 근대미술, 구성의 이미지인 현대미술로 구분하면서, 신석기 시대를 아름다움을 추구한 시기로 정의 내렸다. 그리고 또한 문양

30) 노영덕, 『영화로 읽는 미학』, 2006, 랜덤하우스 중앙, 109-110쪽.

31) 안연희, 『현대미술사전』, 1999, 미진사, 257-258쪽.

을 시작한 시기로 보았다.³²⁾

무의식은 추상충동이라는 인간의 무의식적 급적거림에 의해 표출되는데, 사람이 살기 어려운 척박한 자연환경에서 공간에서 느끼는 공포를 극복하고자 생긴 감정이다. 이러한 공간공포를 극복하기 위해 점, 선, 기하학적인 무늬가 시작되었다.³³⁾ 또한 롤랑 바르트는 톰블리의 ‘글씨쓰기-기호’에 대해 제스처에 대한 해석이라고 하면서 다음과 같이 토로하고 있다.

“어떤 행위에 대한 보충(supplement) 행위는 비슷한 것, 변화해 가는 것이다. 행위의 목적인 대상에 어떤 영향을 주기 위하거나 결과물을 얻는 것이라 할 수 있다. 이는 과도기적인 것으로 천문학적 의미로 행위를 둘러싼 동기의 불확정적이고 무한한 집합이다. 메시지와 기호 그리고 제스처를 구별할 수 있는데, 메시지는 의도하지 않으면서 보충물을 낳는다. 예술가는 제스처를 수행하는 사람이며 이 때 어떤 효과를 내고자 한다. 동시에 그에 집중하면서 발생시키는 효과는 반드시 원하는 것이 아니라 반사되고 벗어난 옆질러진 효과이다.”³⁴⁾

이러한 것들로 미루어 보면 신석기시대에 나타난 문양은 아름다움을 갈구하는 최초의 행위였으며 예술 활동의 결과물이다. 현실성과 추상성, 종교적 신앙심으로 이루어진 문양은 초자연적인 영역이며, 이를 만든 사회의 의식을 표출한다. 이러한 문양이 장식된 사물은 선물이나 수출품이 되어 다른 문화권으로 흘러들어가게 되는데, 이러한 문양 장식된 사물은 그 자체와 제작자, 이를 보는 관객 사이에서 마치 생명체와도 같은 복합적인 관계를 형성한다.³⁵⁾ 이와 같은 문양은 언어·문자로서의 기능적인 역할과 인간의 조형물인 회화, 조각, 공예 등 모든 조형미술의 원천이 되었다.

32) 허버트 리드 지음, 김병익 옮김, 『도상과 사상』, 1982, 열화당, 13쪽.

33) 노영덕, 『영화로 읽는 미학』, 2006, 랜덤하우스, 109쪽.

34) 이경원, 앞의 책, 22쪽.

35) 다이애나 뉴웰·크리스티나 어윈 지음, 권혜정 옮김, 『예술 속 문양의 세계』, 2012, 시그마 프로스, 8쪽.

문양은 선형적이고 보편적인 집단 무의식의 원형 상을 반영하면서 환경적인 조건에 따라 각 지역에 따라 개별적인 양식을 보인다. 그것은 생활문화의 한 부분을 차지하고 있다. 종교, 문화, 사회, 정치, 등의 요소들을 포함하는 문양은 문화적인 소산과 문명적인 소산이라는 특징을 갖고 있으며, 그 민족이 향유해온 환경에 따라 고유한 형태를 지니고 있다.³⁶⁾ 그래서 문양은 표현 내용으로 볼 때 감상용 미술과는 다른 성격을 가지고 있다.

분석심리학에서 말하는 상징은 인류의 심리적 유산으로 이어 전해오고 있는 ‘정신’의 일부를 이룬다고 주장한다. 현대인의 무의식은 여전히 원시인들의 신앙이나 제의의 상징 형성 능력을 보존하고 있으며, 바로 이것이 우리의 정신에 중요한 영향을 미친다. 상징이 전달하는 메시지에 우리는 많은 비중을 의지하고 태도나 행동 또한 그 영향권에 있다.³⁷⁾ 순수 감상용 미술이 작가의 사상과 정서를 표현한 것인 반면 생활 미술인 문양은 집단적인 성격의 상징을 담고 있다.³⁸⁾ 이런 상징을 볼 수 있는 만다라와 아동들의 학습 없이 그린 그림들 속 원 형상에서 사람의 형태를 넘어 꽃, 태양과 같은 자연물을 표현한³⁹⁾ 것을 볼 수 있다.

이러한 형상과 이를 표현하는 색채는 문양이라는 형식으로 이를 표현하는 집단 공통의 의미를 담는다. 우리가 지각하지 못한 무의식을 의식에 전달하여 연결해주는 것이 상징일 때 이를 매개하는 상징은 대극을 연합시키는 초월적 기능을 수행하고 있다. 이는 “초감각적이거나 형이상학적인 것을 말하는 것이 아니라 심리학적인 기능이라고 이해야 되며 이 기능은 의식적·무의식적 내용의 합일에서 생겨남”⁴⁰⁾을 말하는 것이다.

이를 설명하는 것으로 또다시 만다라가 좋은 예가 된다. 만다라는 “내

36) 임현주, 『한국의 전통문양』, 2004, 대원사, 12쪽.

37) Jung. C. G. 지음. 이윤기 옮김, 『인간과 상징』, 2011, 159-161쪽.

38) 허 군, 『전통문양』, 1995, 대원사, 11쪽.

39) 정여주, 『만다라와 미술치료』, 2001, 학지사, 16쪽.

40) C.G. 융 지음, 한국융연구원 C.G.융 저작번역위원회 옮김, 『원형과 무의식』, 2002, 숲, 339쪽.

면적인 것을 보존하고 이를 중심으로 집중하게 하는 내면적인 그림이다.”⁴¹⁾ 만다라를 통해 인간은 심리적 안정을 찾고 상징을 통해 내면의 무의식과 의식을 연결해 주며 그것들을 밖으로 표출시키게 된다.

무의식적으로 그려지는 만다라는 심리적 갈등과 삶의 위기에 대처하기 위한 인간 내면의 규범을 발견하게 되며 무의식의 소리에 기울이게 되는 자기성찰을 하게 된다. “결국 삶을 살아가는 우리에게는 개인적인 숙명과 목적이 주어져 있으며 그것이 실현되어 있는 존재의 의미를 가진다.”⁴²⁾ 이 때 만다라는 도(道), 본질, 우주 등 원초적 의식의 의미를 내포하고 있다. 만다라를 해석하는데, 주로 색을 들어 설명하곤 한다. 만다라는 오색을 상징화하여 표현되고 있다. 이 때 밀교에서는 색과 함께 철학적 사유와 관련짓는다. 만다라에서 색채는 우주의 구성 요인들을 포함하며 각자의 상징적인 의미를 설명한다.⁴³⁾ 이러한 만다라는 개인의 정신을 집중함으로써 내면의 질서를 꾀한다. 사물이나 형태에 의미를 부여함으로써 인간의 종교, 예술등으로 표현하는데 해와 달, 물 등 자연속에서 그 상징을 볼 수 있다. 네모, 세모, 자동차, 등 인간이 창조해낸 형태에서 상징들이 드러난다. 이를 융은 만다라로 표현한다. 무의식이 의식화 되는 과정에서 자기실현, 즉 개성화가 일어나게 된다.

집단 무의식에서 시작된 무의식은 사회 속에서 개별적인 존재로 나아가려는 개성화의 과정을 통해 자기실현에 도달할 수 있다. 집단 무의식으로 시작된 원형은 다시 개인의 감성이 결합하면서 자신만의 독특한 상징을 만들어 낸다.

그 만다라 모티브는 꿈이 진행됨에 따라 생겨나는 것으로 실제로 그것이 뚜렷하게 분화되어 나타난다는 사실은 의심할 여지가 없다. 영원한 실재라 할 수 있는 형상은 정신 작용의 영향을 받는데, 융은 집단 무의식을 인류가 오랜 세월을 거치면서 응축된 기억과 사고를 발전시킨 것이라고 보았다.⁴⁴⁾

41) 이부영, 『자기와 자기실현』, 2002, 한길사, 70쪽.

42) 앞의 책, 281쪽.

43) 마쯔나가 유케이 지음, 동봉 옮김, 『코스모스와 만다라』, 1988, 고려원, 94쪽.

인간의 내면을 표현한 색 그 자체를 언어로 표현한 피테는 색의 모형이 자연 뿐 아니라 인간적 감각에 속하는 원초적 관계를 내포하기 때문에 감각되지 않는 원초적 관계를 다양하고 강력하게 표현하고자 했다. 그 원초적 색채감각이 곧 한 집단만이 지니는 민족성일 것이다. 색의 연관 관계를 우리는 마치 언어와 같이 사용할 수 있다.⁴⁵⁾ 그것은 집단적 무의식을 통해 각기 다른 민족마다 다른 뜻을 가지고 표현되는 점을 보더라도 잘 알 수 있다. 그 집단 무의식은 알게 모르게 우리주변의 모습을 담는다.

형태보다 색을 통하여 표현적 내용을 담으려는 고흐(Vincnt Van Gogh 1853-1890)는 화면에 담는 방법보다 심미적 내용을 담는 내적 가치로서 색을 해석하였다. 또한 오딜롱 르동(Odilon Redon)은 회화 재료는 그림의 비밀을 털어놓을 수 있게 한다. 의도 없이 무의식적으로 느끼고 주의하지 않고, 느끼고 생각하고 기억하고, 하고자 하는 모든 것이 내 안에 준비되어 있어 나중에야 비로소 의식적으로 나타나게 될 모든 미래의 것이 무의식의 내용이다.⁴⁶⁾

그리고 우리의 마음속에 있는 상과 외부에서 발생하는 문제와 인관 관계를 갖고 있다. 따라서 “우리 사고의 상당수는 서로 이미지를 암시하는 연쇄로 이루어진다.”⁴⁷⁾ 우리의 무의식은 보이지는 않지만 상징으로 드러난다. 무의식이 만든 상징은 무의식의 상황을 알려주고, 의식과 통합시켜 준다. 무의식이 상징을 만드는 이유는 자아의식의 요소들이 언제나 인간 내면의 본질적인 정체성에 도달하기 위한 통합되려는 자아의 식이라고 하며, 이 때 움직이는 상징적 이미지는 매우 창조적이며 긍정적이다. 이 상징은 정신의 한 부분으로 개인적인 경험에서 발생하기도, 획득된 것도 아니라는 점에서 개인 무의식과는 차별화 된다. 그것은 집단적이고 보편적인 것으로 유전적으로 상속되어 각 민족에게 공통적으

44) C.G. 융 지음, 한국웅연구원 C.G.융 저작번역위원 옮김, 『정신요법의 기본문제』, 2001, 솔, 138쪽.

45) Margarete Bruns 지음, 조정옥 옮김, 『색의 수수께끼』, 1999, 세종 연구원, 39~40쪽.

46) C.G. 융 지음, 한국웅연구원 C.G.융 저작번역위원 옮김, 『원형과 무의식』, 2011, 솔, 44쪽.

47) C.G. 융 『인격과 전이』, 2004, 솔, 43쪽.

로 나타나는 신이나 믿음, 마술이나 무식의 활동 등 집단적인 무의식이 가진 객관적 무의식이며, 이는 그들의 정신생활을 풍부하게 해 주는 토대가 된다고 할 수 있다. 이 무의식을 가장 잘 표현하는 상징 속에는 색이 중요한 위치를 차지하고 있음은 분명하다.

색으로 드러난 상징은 시대와 공간을 초월하여 나타난다. 용에 따르면 “종족이나 민족의 무의식이 놀라울 만큼 일치하는데 원주민들 신화의 모습과 소재가 굉장히 일치한다는 사실에서 볼 수 있듯이 보편적이고 유전적으로 그 형태와 주제가 대물림된다.”⁴⁸⁾ 이를 종합해 볼 때 정감이 강조된 개인적 무의식에 비해 공통된 형상으로 표현되는 “집단적 무의식이 표현된 만다라 형상이 작품에 표출된 원형 (archetype)으로 설명될 수 있는데, 주로 정감이 강조된 개인적인 무의식 즉, 콤플렉스와 다른 점이라 할 수 있다.”⁴⁹⁾ 이렇듯 무의식 속에 자리하고 있는 색채는 우리 삶에 커다란 영향을 끼치며 삶의 원천이 되어 정신적인 행동 양식이나 이미지로 저장되는 모든 민족에게 색채를 통해 무의식 속에 드러나 민족성을 일깨우고, 다양한 생활양식을 형상화하는데 매우 중요한 요소가 된다.

2. 무의식의 현대적 표현

현대미술은 형상과 색채를 추구하던 기존의 작업에서 벗어나 개인의 정신세계를 표현한다. 보통 전후(戰後) 미술을 말하는데, 이는 19세기부터 20세기 전반의 미술로 전위적(前衛的) 미술 운동과 함께 전에 볼 수 없었던 격렬하고 과격적인 미술 운동이었다. 프랑스에서는 야수주의(포비슴)와 ‘청기사(The Blue Rider)’ 운동, 네덜란드에서는 ‘신조형주의(neoplasticisme)’ 운동, 그리고 혁명 전후 소련의 ‘절대주의(Suprematism)’와 ‘구성주의(constructivism)’, 이탈리아의 ‘미래주의(futurism)’, 그리고 마지

48) C.G. 용 지음, 한국웅연구원 C.G.용 저작권위원회 옮김, 『인격과 전이』, 2004, 술, 43쪽.

49) C.G. 용 지음, 한국웅연구원 C.G.용 저작권위원회 옮김, 『원형과 무의식』, 2002, 술, 339쪽.

막으로 ‘다다(Dada)’ 운동 등이다. 이는 현대 문명에 항거하여 기존의 모든 가치 체계를 파괴한다. 철저히 반예술적, 반윤리적 성격을 띠고 기존의 미학을 거부한다.

유럽각지에서 일어난 혁신적인 이 미술운동은 20세기 전반기 현대 문명에 항거하여 초현실주의, 오토마티즘을 동화시켜 전혀 다른 추상미술을 전개시킨다. 이는 잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912-1956)의 작품과도 연관성이 있다. 잭슨 폴록은 다음과 같이 말하였다.

“내 그림 속에 있을 때, 나는 내가 무엇을 하고 있는가를 의식하지 않는다. 그 이유는 그림은 자체적으로 생명력을 지녀 널리 알려지기 때문이다. 다른 경우에는 순수한 하모니와 유쾌한 상호작용이 생겨, 그림은 더 발전된다.”⁵⁰⁾

이렇게 자신의 새로운 경험으로 축적되어온 것들을 표출하는 현대미술은 선형적인 자신의 무의식 속에 우연히 순간적으로 발생하는 단계에 보이는 이미지가 의미만으로 분명히 정의할 수 없는 무한한 가능성을 포함하고 있다. 일반적으로 ‘바이오모픽 아트(Biomorphic Art)’는 1940년대 전후해 나타나기 시작한 것으로 초현실주의의 한 형태로 평론가 로렌스 알로웨이(Lawrence Alloway)가 처음 도입했다.

그는 생동감 있는 자연을 표현하고자 형태의 자율성을 보여주는 작품을 했던 작가들의 경향을 보여주며, 주로 기하학적인 기반에서 찾으려고 했던 구성주의와 상반된 ‘생물 형태의 예술(Biomorphic Art)’이라고 지칭했다. 그는 “바이오를 생명, 생기 있는 생물 기관과 연관된 복합형을 의미하고, 형상성은 한 형태 및 그 기관이 지향하는 형태이다.”⁵¹⁾라고 정의했다.

50) 藤枝晃雄 지음, 박용숙 옮김, 『잭슨 폴록』, 1985, 열화당, 186쪽.

51) 박지숙, 「1980년대 회화에 있어서 ‘유기 이미지’와 그 형상화에 관한 연구」, 2002, 홍익대학교 대학원 박사학위 논문, 117-118쪽.

장 뒤뷔페(Jean Dubuffet, 1901-1970)와 같은 화가는 얼룩진 색으로 형태가 불분명한 물질을 화면에 표현하면서 생물 실험의 미생물을 연상시키는 세포 또는 아메바 형상 등을 표현했다. 특히 연관된 개체적 형태와 상징적인 생물 형태가 초현실주의나 추상표현주의 작가들의 화면에 자주 등장하고 있다.⁵²⁾ 현대미술을 낳게 한 초현실주의는 기존 형식을 부정하는 작품에서 무의식은 생동감과 실재감을 준다. 그것은 뜻하지 않은 엉뚱한 물체를 화면에 붙이거나 떼어내는 등 과격적인 시도를 한 현대 작가들에 의해 나타나고 있다.

소재 위주의 사물관에서 탈피한 전통적인 회화의 거부는 종래의 미술과 차별화를 가져왔다. 오브제는 시각 체험을 확장시켜 새로운 세계관과 물체관을 낳게 했다. 사물, 객체와 같은 실재적인 물질의 크기가 어떤 용도를 갖는 오브제는 규정적인 개념이 아닌 연출가의 목적과 관객의 의지에 의해 의미가 부여된 개념이 있을 뿐이다.

예술의 영역에서 말하는 오브제는 자체적인 기능과 물질성이 대부분 다른 것으로 치환되는데, 사회학과 심리학 그리고 인류학 등 다양한 인문 과학적 이론들은 이를 뒷받침해 주면서 사상이나 이념과 연결시키는 다리 역할을 담당하는 매개체가 된다.⁵³⁾ 오브제의 개념을 웹스터 사전에서는 “A. 보이거나 만져지거나 다른 방법으로 감지되는 것, 또는 그렇게 될 수 있는 것. B. 주체(subject)가 인지할 수 있는 물질적 또는 정신적인 것”⁵⁴⁾이라고 설명한다. 여기서 A의 경우는 “오브제”의 물질적인 실체성을 강조하고 있으며, B의 경우는 정신적인 것까지 포함하면서 주체에 대한 대상성을 강조한다. 이런 물질은 초현실주의 오브제 작가인 막스 에른스트에게서 구전이나 과학서적의 삽화를 잘라 붙이는 수법으로 <시선의 내부에서: 달걀>과 같이 기상천외한 작품을 완성시켜 초현실주의적인 콜라주를 확립하였다.

52) 하버트 리이드 지음, 김병익 옮김, 『도상과 사상』, 1982, 열화당, 155-156쪽.

53) 김영호, 「오브제의 기호학적 해석」, 2000, 『서양미술사학』 14, 서양미술사학회, 69쪽.

54) *webster's English-korean Ditionary*, 2011, 명문당, 726쪽.

막스 에른스트는 생활 속에서 볼 수 없는 이미지를 우연적인 이미지로 보이게 하면서 미술을 초현실화 하였다. 그는 풀려진 실이나 천 조각, 나뭇잎 같은 것들을 모아 응용하거나 두껍게 바른 화면을 긁고 거친 표면 위에 올려놓고 찍어내는 기법 등으로 이용하였다.⁵⁵⁾ 기존의 문명에 회의를 느낀 다다운동과 관련된 많은 화가들은 정신분석학적 관점의 무의식에 관심을 가지고 초현실주의 운동에 동참하면서 무의식과 꿈, 불합리한 영역을 연구하여 인식의 지평을 열었다. 자연스럽게 놓인 물체에 주목하면서, 본래의 맥락에서 벗어난 의외의 장소에서 영향을 주고 사람들에게 색다른 경험과 충격을 안겨주었다.⁵⁶⁾

1910년경 입체파 화가들이 화면효과와 물체의 구체감을 벗어나기 위해 화면에 신문지, 우표, 벽지 등으로 그리는 것을 대신했다. 빠피에 플레(papiercolle)에서 발전한 이 기법은 종이위에 그려진 이미지보다 종이 자체의 질감과 색채로서 기능을 갖는 것으로 정의할 수 있다.⁵⁷⁾

‘폴칠’, ‘폴칠하여 붙이기’, 등의 뜻을 가진 플라주는 ‘폴로 붙이다.’에서 온 말로 이 기법이 미술에 사용되기 시작한 것은 1912년으로 보는데 발생당시부터 ‘빠피에 플레’나 ‘플라주’나 하는 말들이 사용된 것은 아니다. 피카소와 브라크가 화면에 생동감을 불어넣기 위해 실재의 물질인 신문지, 나무 등을 화면에 붙여서 표현했던 종합적 입체주의에서부터 시작됐다. 이와 같은 생각은 이후 여러 미술사조에서 모든 물질이 미술의 소재가 될 수 있다는 가능성을 열어주었으며 결국 작품에 물감 이외의 다양한 오브제를⁵⁸⁾ 이용한 회화장르의 폭을 넓혀주는 계기가 되었다.

입체파 화가들은 회화에 있어서 자연을 화면에 실재와 같이 표현해낸 단순한 거울 역할에서 아무리 실재와 똑 같이 표현한다고 해도 이차원적인 평면의 한계를 벗어날 수 없다는 것을 깨달았다.⁵⁹⁾ 전쟁직후 폐허

55) 베르너 슈피스 지음, 박순철 옮김, 『막스 에른스트』, 1994, 열화당, 39쪽.

56) 김경운, 『월간 미술』 (6월). 2004. 월간미술, 97쪽.

57) 스티브 쿤 지음, 박성관 옮김, 『시간과 공간의 문화사』, 2004, 휴머니스트, 399쪽.

58) 안영희, 『현대미술사전』, 일진사, 1976, 62쪽.

59) 이 일, 『오브제의 사상과 그 행방』, 1972, 『홍익미술』, 91쪽.

속에 인류의 문명을 부정하고 전쟁을 반이성적이고 반인륜적인 행위라고 하여 격렬히 반대했던 이 운동은 다다이즘에서 화면을 구성하기 위한 조형 수단으로써가 아니라, 붙여지는 물체의 잠재적 충동이나 모호한 연상 작용을 불러일으켰다. 여기에서 관습적이고 무의식적인 것을 폭로하고 비판하는 포토몽타주가 생겨났고, 전혀 색다른 물체를 도입함으로써 새로운 세계를 만들어내는 초현실주의의 꼴라주가 확립되었다. 나아가 일상생활에서 버려지는 폐품이나 쓰레기를 회화에 도입한 앳상블라주는 회화의 영역을 확장시켰다. 이처럼 꼴라주는 기존 사고를 변혁시켰으며, 다양한 재료를 도입하여 새로운 공간개념을 낳았던 것이다.

큐비즘의 삐삐에 꼴레를 발단으로 실물을 화면에 도입한 이 기법은 현대에 와서 형태와 색감 뿐 아니라 질감까지도 표현할 수 있게 되었다. 그것은 60년대 이후 섬유예술 재료의 사용과 그 표현기법의 다각적인 개발과 변화를 불러일으키면서 형과 색의 조화가 비효과적이라는 위협에 대한 반동으로 재료의 자율성을 보장하게 되었다.

이처럼 삐삐에 꼴레는 평면회화에서 입체로 이끈 꼴라주 기법을 탄생시킨 중요한 과도기라 할 수 있는데, 결과적으로 관습적 사고에 대한 변혁의 시도로 표현 재료에 대한 한계를 탈피하며, 새로운 공간개념이 창조되게 하였다. 이 때 회화에 도입된 삐삐에 꼴레는 현실에 존재하는 대상의 모습을 순수한 조형으로 화면에 부착되면서 현대의 조형세계에 커다란 혁명을 던져주었다.⁶⁰⁾ 이는 상상력을 현실로부터 해체시켜 신비롭고 신화적인 세계로 이끈다. 회화나 디자인에서 볼 수 있는 가상의 묘사 공간은 실제로는 평면이지만 그 속에 3차원의 공간이 있는 것처럼 느껴지는 묘사 공간이 있다.⁶¹⁾ 오브제의 시작이 된 꼴라주는 다다의 레디메이드와 같은 다양한 사조(思潮)를 거쳐 앳상블라주에서 보이는 물체를 2차원의 화면에 표현할 수 있도록 미술 영역을 확장시켰던 것이다.

60) 금경보, 「현대회화의 조형원리를 통한 기하학적 추상 연구」, 1994, 홍익대학교 석사논문, 11쪽.

61) 마조리 엘리오트 베블린, 『디자인의 발견』, 1986, 월간디자인출판부, 58쪽.

현대미술에서 엔트로피(entropy)⁶²⁾의 변화를 위해 종이위에서 안료의 닦고 덧바르는 행위가 증가하게 되었다.⁶³⁾ 오브제는 사물을 화면에 붙이고 떼는 행위의 반복으로 채색이 주지 못한 이미지를 구사해 내리는 것인데, 실재론자들은 하나의 색채가 질재를 그대로 복제하는 것처럼 생각하였다. 반대로 색채이론가들은 색채를 구성되어진 삶 자체라고 하면서 동적인 에너지를 가진 생생한 운동이라고 주장했다. 시각예술의 영역에서 주위 상황과 연계되어 표현된 사물의 색채는 그것이 담고 있는 물질의 질감에도 영향을 받는데, 그것은 물질과 빛의 작용에 의해 보는 이에게 다른 느낌을 주면서, 형태와 함께 드러나는 순수한 선의 운동으로 구현된다.

붉은색은 원에 적용되는지, 네모에 적용되는지에 의해 그 의미에 차이를 줄 수 있는데, 정지화면과 동영상에 적용되는지에 의해서도 다른 느낌을 준다. 단순히 눈에 보이는 색일 뿐 아니라 감정적으로 느껴지기도 하는 색채는 정신적인 것으로 인식되어 깨달음뿐 아니라 의식과 정서적인 경험 등 모든 차원에 영향을 미친다.⁶⁴⁾

괴테는 색채론에서 “물체의 구성 성분들이 아주 조금만 변해도 물체들에 색이 새로 생겨나거나 그 색이 변하게 된다.”라고 설명하면서 화학색은 매우 긴 지속성을 보증하며 유리에 용해시켜 고정시키기도 하며, 보석들에 자연스레 착색된 화학색은 장구한 세월 속에서 자연의 반작용을 견뎌내기도 한다. 염색을 이용한 색은 매우 강력하게 고정되며, 염료들이 물체들의 표면과 속을 착색시키면 그 색은 아주 오랫동안 지속된다.⁶⁵⁾ 이러한 색을 오랫동안 작품 속에 유지시킬 수 있는 방법이 필요하다. 플라주는 사물의 질감을 표현하는데 효과적인 방법 중 하나로 재질에 따라 다른 감정을 불러일으킨다. 질감은 우리의 감정을 불러내어 촉각적인 체험이 시각적 체험과 함께 작용한다.

62) 엔트로피 : 열 역학 제 2법칙으로 에너지 보존의 법칙이다. 열이 높은 온도에서 낮은 온도로만 흘러간다는 것이다.

63) 오병권, 『디자인과 이미지 질서』, 1999, 이화여자대학교 출판부, 52쪽.

64) 신항식, 『색채와 문화 그리고 상상력』, 2007, 서울:프로네시스, 25-27쪽.

65) 괴테 지음, 장희창 옮김, 『색채론』, 2003, 민음사, 232쪽.

기억 속에서 감성적이고 촉감적인 감성을 활성화시켜 화면 속에서 특이한 흡족함을 준다.⁶⁶⁾ 즉, 이 같은 콜라주의 시도는 그 물체성보다 화면 구성의 요소로 형태와 색채의 대위물로서 간주된다. 이 때 종이는 그 위에 묘사된 이미지의 가치보다 그 자체의 색채적인 가치를 갖는다. 하나의 오브제가 어떤 의미를 나타낼 수 있다면 색은 형태와 함께 나타나 의식과 정서, 체험 등에 작용한다.

초현실주의자들은 이런 오브제의 다양한 의미작용을 전치 기법으로 체계화 시켰다. 그것은 오브제의 원래 기능을 떨어뜨림으로써 다른 의미를 지닌 사물로 바뀌는 방식인데,⁶⁷⁾ 색이 재조합되어 새로운 형태로 진화하는 것이다. 화면의 조형감을 살리기 위한 미학적 접근에 그치고 만 이 같은 시도는 오늘날 설치미술, 나아가 자신의 신체까지 매체로 활용하게 하였다. 즉, 확장된 오브제 개념은 미술이 현실과 무관하지 않다는 환영주의의 허구를 극복해 행위와 개념, 나아가 인식 대상으로서의 모든 환경을 끌어안게 한다.⁶⁸⁾ 전통적 미학의 거부는 창조적인 조형과 시각 체험을 확장시키고 새로운 세계관과 물체관을 탄생시켰다.⁶⁹⁾

그런데 19세기까지 공예나 대중예술 뿐 아니라 아마추어 작가들에게서 발견할 수 있는 콜라주는 이미 동양에서 발견된다. 그것은 12세기 일본의 서예작품인 <이세슈>(〈참고도판 6〉)이다. 이것은 다양한 색종이를 찢어 붙이고 그 위에 금, 은종이로 꽃무늬와 새, 별을 오려 붙이고 찢겨진 테두리에 먹을 사용해 붓으로 산이나 강, 구름을 그린 것이다. 그 위에 그림과 어울리도록 시를 적었는데, 현대시화의 선구적인 것으로 볼 수 있다.⁷⁰⁾

콜라주기법의 하나인 뼈빠에 풀레는 소재로 활용된 종이를 소재로 한 작품으로 이를 60년대 초 가장 평범하고 기본적인 형과 색으로 주시한

66) 김춘일, 박남희, 『조형의 기초와 분석』, 1954, 미진사, 61쪽.
 67) 김영호, 「오브제의 기호학적 해석」, 2001, 『서양미술사학』, 서양미술사학회, 77쪽.
 68) 강홍구, 『현대미술의 기초개념』, 1995, 도서출판 재원, 202쪽.
 69) 김영호, 「오브제의 기호학적 해석」, 2001, 『서양미술사학』, 서양미술사학회, 69쪽.
 70) 금경보, 「현대회화의 조형원리를 통한 기하학적 추상연구」, 2007, 홍익대학교 석사논문, 17쪽.

소수의 미술 및 개념미술의 움직임으로 보고 새로운 해석을 실현케 하여 종이 자체의 오브제화, 작품화로 가속시켰다. Marcel Janco(1895-)는 “모든재료....접착제, 종이, 회바죽, 마포 등 갖가지 재료……. 그리고 몽타주부터 꼴라주에 이르기까지 다양한 방법들을 동원하여 그렸다.”⁷¹⁾ 하면서 발전한 기법은 꼴라주, 릴리프, 프로타주, 아쌍블라주로 명명되면서 현대미술의 재료의 혁신을 가져왔다고 말한다.

1960년대 이후 모더니즘 회화에 회의를 느낀 다수의 화가들이 평면의 특성을 거부하고 3차원적인 회화를 개척하려던 시도는 일루전을 해체시키고, 체적측정적 일루전의 효과를 앞으로 발전시켜 관객들로 하여금 사물이 튀어나온 듯한 착각을 불러일으키게 했다.

결론적으로 브라크와 피카소에 의한 공간의 깊이, 색채적 특징, 물체의 질감을 강조하여 새로운 조형미를 준 오브제의 시도는 자유분방하고 교현적인 색채의 야수파와 큐비즘의 다중적 시점에 의거한 실재물질을 화면에 도입한 노력을 거쳐 현대미술의 발단이 되어 기본조형요소로서의 중요한 역할을 하였다.

71) 정남영, 「현대미술에 있어서 꼴라주의 변모에 관한 연구」, 1990, 홍익대학교.16쪽.

III

한국 전통회화의 색과 꼴라쥬

1. 색과 상징
2. 색채 표현과 꼴라쥬

III. 한국전통회화의 색과 꼴라주

1. 색과 상징

앞서 논증한 것처럼 현대미술은 인간의 무의식, 오브제라는 두 가지 큰 줄기로 발전되어왔음을 알 수 있었다. 그렇다면 이것은 한국의 전통 회화와 어떻게 연결시켜 설명할 수 있을까? 한국의 미의식은 서로 어울림의 미, 자연을 거스르는 것이 아닌 함께 공존하는 공생의 미학이라고 할 수 있다. 매쿰(E. McCune, 한국에서 태어난 미국인)⁷²⁾ 여사는 “한국미술은 그 어느 쪽에도 힘과 마음을 끄는 정직성이 있고, 재기환발(才氣煥發)⁷³⁾ 보다는 강한 표현에 역점을 두고 있다.”고 하였다. 영국의 고펜츠(G. Gompertz)가 언급했던 ‘구수한 맛’을 잘 말해주는 한국의 색채는 자연스럽게 그 독자적인 멋을 내고 있다.

여기서 이러한 색채들의 자연스럽게 정직한 특성과 느낌들이 한데 어울려 색을 만드는 재료의 특성에 대해서도 알아볼 필요가 있다. 한국화에서 사용하는 자연물에서 추출한 분채의 입자는 가늘고 고와 좋은 발색 효과를 낼 수 있지만, 따로 접착제(아교액)를 제작해서 섞어 사용해야 한다. 이는 다른 물감도 마찬가지이다. 다른 물감과 사용상의 차이를 살펴보면, 수채물감은 물을, 템페라는 달걀노른자를, 유화는 기름을 매제로 사용하는데, 각각 물이나 달걀노른자, 기름이 증발하면 고착제와 안료만이 화면에 남는다. 또 마커와 같이 유기용제로 안료를 용해시킨 물감은 용제가 증발하면 안료가 지지체에 스며들어 건조한다. 이와 같은 타입의 물감은 젖어 있는 동안에는 안료와 안료 사이에 전색제가 적당히 채워져 있으므로 화면에 투명감이 있고, 표면도 매끄러워 빛이 규칙적으로 반사하여 광택 있는 색채를 띤다. 그러나 용제가 증발해 버리면 안료가 표면에 분출하여 난반사를 일으키기 때문에 광택이 없어지며 색 변화를 나타낸다. 또, 이런 종류의 물감은 시간이 흐르면서 접착성분이 없어져 도막(塗膜)⁷⁴⁾이 아주 약해지

72) 영문판 『한국 미술사(The Arts of Korea)』를 집필함.

73) 사리판단이 날카롭고 재능이 빛난다는 뜻 재주와 슬기가 불 일어나듯 나타남.

기 쉽다.⁷⁵⁾

이밖에 안료의 성분을 보면, 한국화의 안료는 자연에서 얻은 무기안료이기 때문에 강렬하지 않고 아롱진, 맑은 빛을 낸다. 내 작품에서의 채색은 빈 공간을 채워 넣음으로 완성해 가는 것이 아니라, 있는 것을 하나씩 덜어냄으로 그 속에 무한함을 집어넣는다고 말 할 수 있겠다. “한국적이라는 것은 직언보다는 은유를, 막혀있는 것보다는 여유를, 복잡하여 어지러운 것보다는 담백한 것을 강함보다 부드러움을, 잡다한 것보다는 담백한 것을, 물질적인 것보다는 정신적인 것을 추구하는 생활문화의 도를 자기완성이라고 생각하며 살아가는 것이 우리의 스타일이다.”⁷⁶⁾

오늘날 우리는 사물들을 통해 우리 삶의 경과를 측정한다. 또한 그것들을 통해 자신을 규정하고 우리의 존재를 규명하려 한다. 때로는 보석류, 때로는 집안에서 사용하는 가구, 옷 소지품 등이 이런 역할을 한다.⁷⁷⁾ 이 때 추상화되는 과정에서 우리의 무의식이 작용했을 것이다.

한국의 단순미는 우리의 건축물이나 회화작품에서도 느낄 수 있다. 서툰고 예스러운 미의식인 고졸미(古拙美)는 자세히 묘사하기보다 기교(技巧) 없이 양식화된, 기교를 넘어선 미를 말한다. 이것은 한국의 전통도자기에서 발견할 수 있으며, 그 속에는 우리의 정체성이 내재하고 있다고 말할 수 있다. 그것은 고대에도, 현재에도, 미래에도 계속 이어져갈 것이며, 시공을 초월한 한민족의 정서가 그 속에 자리하고 있는 한 계속될 것이라 생각된다.

이와 더불어 전통적 방식의 안료와 붓은 현대의 오브제, 인간의 신체, 미디어를 통해 계속 발전하고 있다. 무의식과 예술을 이어주는 오브제는 고전과 현대를 이어주면서 발전하고 있는 것이다. 한국인은 개인이 아닌 공동체의 화합을 도모하고 그림에서도 자연스러운, 어울림의 미를 추구하였다. 그래서인지 색채에서도 은은하면서 서로 어울려 주변 색과 서로 스며

74) 도료를 도포하여 형성되는 피막

75) 홀베인 工業(株), 『물감의 과학』, 1999, 예경, 151쪽.

76) 최 범, 『한국디자인을 보는 눈』, 2006, 안그래픽스, 31쪽.

77) 데안 수직, 정지인 옮김, 『사물의 언어』, 2012, 시, 35쪽.

든다. 따라서 주제가 부각되지 못하는 취약점을 보완할 필요가 있다.

형태는 주로 우리가 감각 속에서 지각되기 때문에, 안료와 함께 대상의 감각을 경험하여 형상화하는데 중요한 요소가 된다. 모든 형태는 크기와 공간, 그리고 색에 따라 다양해지므로 디자인의 구성은 근본적으로 형의 배치라 할 수 있으며, 그 형은 색을 통해 드러난다. 작품에는 빛에 의해 음영이 생기고 그 음영은 주위 색과 구별되어진다. 작품에서 보이는 색은 자기(瓷器)의 은은한 명암과 채도를 생각하며 작업하였다. 따라서 내 작품은 이러한 다양한 효과를 지니는 안료를 얇게 여러 번 겹쳐 쌓아올려 나타냈다.

동양사상에서 색은 만물의 현상에 빚대어 목(木), 화(火), 토(土), 금(金), 수(水)의 변전(變轉), 오방위(중앙, 동, 서, 남, 북)로 표현하기도 한다. 그러나 먼저 나에게 색은 보이는 모든 사물의 표면에 부여되는 것이다. 사람들은 발색에 대해 연구하고 어떻게 하면 더욱 아름답거나 더욱 강렬하거나 하는 등 자신의 욕구에 따라 사물에 색을 부여하고 그 색에 다른 색을 어울리게 배색을 하려고 한다. 그러기 위해 여러 색을 섞기도, 다른 물질을 끌어들이기도, 덜어내기도 한다. 그런데 작품을 하는 중 물감을 올리면 올릴수록 색이 탁해지는 경우가 있었다. 이 경우에는 색을 알맞게 표현하기 위해 그 색을 연구하여, 알맞게 사용해야 한다. 이것은 선인들이 그림을 그릴 때 염두에 두었던 방법이다. 그것은 시대가 변화됨에 따라 지역이 다름에 따라 변화한다. 그것은 시대가 변화됨에 따라 떨어진 지역에 따라 다른 양상을 보이고 있다.

『삼국사기(三國史記)』 「기이편(紀異篇)」의 선덕여왕에 관한 내용에는 홍(紅)·자(紫)·백(白)의 삼색으로 그린 모란 꽃 그림을 본 여왕이 이 꽃은 향기가 없을 것이라고 하면서 종자를 뜯어 심도록 하였는데, 그 꽃이 피었다 떨어지길 기다리니 과연 꽃은 선덕여왕의 말과 같이 향기가 없었다. 삼색의 꽃을 보낸 것은 신라에 선덕·진덕·진성 세 여왕이 있을 것을 황제가 선견지명이 있었을까. 이처럼 삼색은 한국의 강렬하고 단조로우나 그만큼 그 안에 많은 의미가 내포되어 있다는 것을 의미한다.

한국인은 청색에 나무·봄·평화, 적색에 불·남·여름, 황색에 흙·중앙, 백색에 쇠·서쪽·비애, 흑색에 물·북쪽·겨울 등의 의미를 담아 색채마다 상징적인 의미를 내포하면서 내면의 표현 욕구를 드러내었다. 여기서 색과 발색의 관계를 생각해 보지 않을 수 없다. 발색은 빛의 작용으로 눈에 색 자극이 미치는 것이라고 말 할 수 있겠다.

다음 <표-1>은 안료에 대한 빛의 작용을 그림으로 표현한 것이다. 안료를 진하게 칠하면, 명도가 낮은 색은 빛이 다 흡수되어 검정에 가깝게 보여 구별이 잘 되지 않는다. 이렇게 빛에 의한 영향을 받는 안료는 자외선에 의해 변색되거나 퇴색이 된다. 무기안료는 유기안료보다 내광성(耐光性)이 좋다. 내광성은 안료 함량이 낮을수록 약해지고 도막의 두께가 얇을수록 빨리 퇴색 된다. 동양의 색채는 원색을 사용한 것이 특징이다. 그러나 내 작품에서의 색은 색 자체에 의미를 둔다기보다 다른 색과의 혼합, 배합을 통한 색의 어울림에 중점을 두었다고 할 수 있다.

나라마다 선호하여 즐겨 사용하는 색이 있다. 중국의 독자적인 색채 연상(色彩聯想, color association)과 색채 상징주의(color symbolism)가 민족기호로 지배하고 있다. 중국인은 홍색과 황색을 존중하는데, 그 이유는 홍색과 황색을 인습적인 성별색(sex differential)으로 믿고 있기 때문이다. 녹색은 남쪽과 태양, 행복의 상징이다. 지붕은 황색이고, 지상의 상징으로 여겨지고 있다. 풍부와 젊음을 상징하는 색채로써 많이 애용되고 있다.

반면, 한국인은 백의민족이라 불리며 흰색을 즐겨 사용했다. 의복에서부터 그릇에 이르기까지 말이다. 그것은 ‘자연미’, ‘무기교의 기교’의 미라고 표현할 수 있을 것이다. 백색은 전통적으로 상색(喪色)이다. 따라서 장례의 식 이외에는 절대로 백색을 사용하지 않는다.⁷⁸⁾ 한국미술이 가지는 자연성에 대해 가장 열렬하게 주장한 일본인은 야나기 무네요시(柳宗悅)이다. 그는 1822년에 출판된 『조선과 그 예술(朝鮮と其の藝術)』에서, 조선도자의 미는 미추(美醜) 이전의 미이고, 그것은 자연이 주는 아름다움이라고

78) 김용훈, 『색채 상품 개발론』, 1987, 청우, 93~95쪽.

하였다. 그것은 자연에 대한 순수한 신뢰와 의존을 통해 획득되어지는 것이며, 고유섭은 이를 한국미술의 ‘무기교의 기교’, ‘무계획의 계획’으로 인식하고, 세부가 치밀하지 않은데서 ‘구수한 맛’이 생긴다고 하였다. 또한 자연에 대한 순응의 의미로 무관심성이 유도된다.⁷⁹⁾ 이런 한국의 미를 보여주는 자기가 바로 <그림-3>과 <참고도판-11>에서 보이는 선각무늬 편병이다.

야나기 무네요시 또한 3국의 도자기를 비교하면서 조형의 3요소를 형, 색, 선이라고 하면서, 중국 도자기는 형태에, 일본 도자기는 색채에, 한국 도자기는 선에서 그 특징을 찾을 수 있다고 말한 바가 있다. 이는 한국 도자기의 수수하고 소박한 모습(<참고도판-11>)을 그 주요 특징으로 말하고 있는 것이다.⁸⁰⁾ 용이 말했듯이 그것이 원형이 집단으로 나타날 때 신화가 되고 개인에게 나타나면 예술이 된다는 것은 예술가에게 나타나는 원형 심상이 예술가를 통해 발현되어 형상화되었기 때문이다.

모든 예술품들은 형태를 구성한다. 앞에서 살펴본 문양에서도 마찬가지다. 이러한 원형 심상으로서 형태는 인간의 손에 잡힌 도구에 의해 재료 속에서 그 육신을 얻는다. 동일한 형태는 자신의 척도를 간직하지만 재료와 도구에 따라 그 성질이 달라진다.⁸¹⁾ 이는 재료, 도구 즉, 발색을 도운 요소들의 영향을 말하는 것이며, 온도와 습도에 따른 외부의 영향을 받는 종이를 사용하는 한국화에서는 사용하고 있는 안료의 성분에 따라 다른 결과물이 나올 수 있다는 것이다. 한국화의 색은 여러 색을 중첩하여 나타내는데, 내 작품에서는 이를 바림 즉, 여러 번 칠하고 닦아서 표현하고 있다.

따라서 한국화에서는 색에 어떤 성분이 있느냐에 따라 색이 맑게, 혹은 곱게 울리기도 하지만, 잘못하면 색이 칙칙하여 원치 않은 색이 나오는 경우도 많다. 예를 들어 진사(辰砂)라는 안료가 그 예이다. 이 색을 쓴 작품을 살펴보면, 이 안료 속에는 수은과 납이 포함되어 있어 색을 올리면 울릴수록 색이 맑지 못하고 칙칙해지는 것을 알 수 있다.

79) 고유섭, 「조선 고대미술의 특색과 전승문제」, 『韓國美術史及美學論考』, 1963, 통문관, 6~8쪽.

80) 유홍준, 윤용이, 『알기 쉬운 한국도자사』, 2001, 학고재, 156쪽

81) 양리 포시용 지음, 강영주 옮김, 『양리포시용의 형태의 삶』, 2001, 학고재, 40쪽.

철은 탄소, 규소, 망간, 황, 인 등으로 구성되어진 물질이다. 따라서 이름은 같은 흑이지만 **다른** 물질이라고 볼 수 없다. 이 검사를 통해 원소의 종류에 따른 색깔이 있는데 그와 다르지 않았다. 황색 계열의 안료에는 바륨, 청색계열에는 철과 칼슘 등의 물질을 포함하고 있었다. 적색 계열의 안료에는 크롬, 철과 칼슘 성분을 포함하고 있었다. 또한 색의 혼합 과정에서 푸른색과 노란색을 섞었을 때 초록색이 나오는 것은 그 속에 함유하고 있는 성분이 결합하여 나타난다는 것이다. 즉, 녹색을 띠고 있는 고대 녹색청이나 청자의 경우 청색의 철과 황색을 띠는 바륨의 원소가 포함되어 있다는 것을 알 수 있었다. 이를 통해 보라색을 띠는 청자에는 푸른색을 띠는 철과 몰리브덴이 함께 있는데, 그 두 색을 혼합한 보라색을 나오게 한다는 점을 알 수 있었다. 몰리브덴은 상온에서 공기에 침식되지만 냉각 시에는 서서히 성분이 불분명한 청색 산화물인 몰리브덴 블루를 생성한다. 이는 몰리브덴블루 등의 안료 등에 사용된다. 이러한 조사는 안료 성분마다 가지고 있는 원소의 성질로 인한 작품의 발색이나 보존 등에 영향을 준다.

한국화에서 보라색은 Co_3O_4 를 사용한다. 코발트 산화물(Co_3O_4)은 천연으로는 주로 비소 혹은 황과 결합하여 산출된다. 이는 철과 비슷한 광택이 나는 금속으로 공기 중에 방치해도 부식되지 않는다. 내 작품에서는 주로 황토(黃土)색이나 대자(岱赭)를 주로 사용했는데, 이 안료에는 황의 성분이 다량 검출된다.

황S은 고분 벽화의 채색(〈참고도판 16〉)에서는 주로 흙색에서 검출되는 성분으로 흔히 구할 수 있는 갈광석(褐鑛石)을 그대로 사용하기도 하고 산화시켜 자철석(炙鐵石)을 만들어 사용하기도 하였다. 서역과 중국 벽화가 산화동(酸化銅)의 청록색을 많이 사용한 대신 우리 벽화에서는 황갈색, 적갈색을 많이 썼는데, 그 이유는 자연적 성질의 갈철석이 흔하기 때문이었다. 이처럼 벽화에 사용되는 채색은 주로 무기질의 불변 산화물이 대부분이다.⁸²⁾

82) 이종상, 『고구려 고분벽화의 접착제』, 『아! 고구려』, 1994, 조선일보사, 225쪽.

우리나라 벽화에 사용되는 안료를 분석한 결과, 벽화에는 동식물성 안료보다 백악, 주사, 연단(鉛丹) 등 고알칼리질 안료를 주로 사용했음을 알 수 있다. 이는 공기, 바람, 습기 등에 견디는 힘이 뛰어났기 때문이다. 주(朱)라는 안료는 수은과 황의 결합물로, 천연 진사라고 하는 광물질인 황을 그림의 주성분으로 사용한 고대에는 이를 분말로 만들어 사용하였다. 진사와 같이 붉은 빛을 띠는 주(朱)라는 안료는 중후한 붉은색을 띠며 오래 지나면 선명했던 색이 약해진다.

본 작품에서 색과 함께 중요시되는 것이 장식이다. 우리나라 전통 장식의 중요성과 의미에 대해 다음의 주장이 있다.

“예술이 자식이라면, 장식의 의미에 대해 미술관의 그림을 볼 때와 같이 민감해야 한다. 곧, 우리 주변을 장식하고 있는 것들이 무엇을 표현하고 있는가를 물어야 한다.”⁸³⁾

당연히 본인은 작품을 제작할 때 장식에 “민감해야” 하고 그것이 “무엇을 표현하고 있는가를 물어” 본다. 사실 앞에서 응의 민족의 원형상징을 언급할 때 언급하였듯이, 그것은 그 민족성이 밀바탕에 깔려 알게 모르게 영향을 주고 있는 것이다. 내 작품에서 주로 다루고 있는 도자기의 문양이 이에 해당한다.

오늘날 문양은 상품의 겉표지에 등장하며, 디자인이란 이름으로 소비자들의 구매 욕구를 끌어올리기 위한 수단으로 사용되고 있다. 그럼에도 인간의 마음은 아름다움을 추구하는 심리작용에서 출발하여 논리적인 것으로 진행할 수 있다. 이는 인간의 미를 향한 욕구가 이성의 우위에 자리하며, 색을 디자인하고 표출시키면서 인간의 모든 영역에서 발전하고 진화되고 있는 것이다. 스타르크는 자신이 디자인한 물건들을 통해 우리에게 자신의 꿈과 우리 내면 가장 깊은 곳의 욕망에 관한 모든 것을 이야기 하고 있다고 생각할지도 모른다고 말하면서, 그 물건이 지닌 상징적 의미를 반영하

83) 김영기, 『한국미의 이해』, 1998, 이대출판부, 272~273쪽.

면서 그 속에 중요한 것은 형태와 색상이 아닌 사유의 본성, 그리고 사용된 방법이라고 말하였다.⁸⁴⁾

한국 전통의 문양은 자연계에서나 그림에서나 안정된 질서체계에 어떤 첨가로 변화가 이루어짐은 새로운 안정과 균형을 필요로 한⁸⁵⁾ 결과이기도 하다. 또한 이 전통의 문양에서는 동양의 은유, 드러내지 않는 겸손의 미를 볼 수 있다. 동아시아미학에서 작가의 정감 혹은 의경(意境)은 마땅히 작품이 만들어내는 형상 속에 감추어야 하며 보는 이로 하여금 연상을 끌어들여야 하고 여운을 남기도록 한다.⁸⁶⁾ 이는 다음의 고전(古典)의 문장에서 잘 들어난다.

“직설적인 말로 묘사해 버리면 전달하고자 하는 뜻은 멀어진다. 소략한 말이 오히려 여운을 남기니 말하고자 한 뜻을 깊이 전달할 수 있다.言近而旨遠, 辭淺而意深.”(『史通 . 敘事』)”

이 문장은 여운을 통한 표현을 말하고 있는 것이다. 내 작품에서 주로 표현되는 형상은 이렇게 은유적으로 표현한 문양을 택했으며, 또한 그 표현 방법으로 한국화의 전통적인 채색화 기법이 매우 적합함을 발견하였다. 또한 내 작품에서 종이 작품의 밋밋함을 보완하기 위해 현대미술의 꼴라주를 택해 표현하였던 것이다. 따라서 내 작품의 창작은 무의식의 발로로서 시작된 문양의 발생을 후천적인 요소들의 결합 즉, 기후, 지리적 자연환경과 역사적 배경이 맞물려 민족 고유의 개성적인 문화를 형성한다는 의미이다. 아울러 내 작품은 사물의 형상을 기호화한 문양과 이를 표현하는 색을 연구하고 우리의 민족성을 찾아 그와 함께 이를 재해석하는 과정에서 현대적인 재료의 효과적인 활용을 위한 연구의 중요성을 말해주는 것이다.

내 작품 분석의 시발점은 작품에서 사용된 꼴라주이며, 채색기법이다. 매스컴과 방대한 정보의 남발로 인한 총동적이고 감각적인 순간의 쾌락을 쫓

84) 데안 수직 지음, 정지인 옮김, 『사물의 언어』, 2007, 홍시, 45쪽, 56쪽.

85) 데안 수직 지음, 정지인 옮김, 『사물의 언어』, 2007, 홍시, 54쪽.

86) 임태승, 『상징과 인상』, 2007, 학고재, 116쪽.

는 강렬한 현대미술 속에서 내 작품은 느낌의 미학을 꿈꾸며, 잔잔함 속에 역동적이고 부드러우면서도 강한 한국인의 아름다움을 추구한다. 그러나 그것이 비단 현대와 고대의 단절이 아닌 현대에도 고대에도 공존하는 인간의 무의식속에 자리하는 총동, 장식 욕구 속에 자리한 민족성과 앞으로의 보다 낡은 방향으로 발전을 추구하고자 한다. 나는 그것을 꼴라주에서 찾았다. 그것은 물질의 억압에서 해방시키고 이성으로부터 억눌려왔던 무의식을 밝혀 인간에 대한 총체적 인식을 추구하고자 한 것이다.⁸⁷⁾ 클레가 1920년 발표한 『창조적 고백』이라는 글에서 “나는 가시(可視)의 세계 너머에 있는 우주에 존재하는 헤아릴 길 없는 잠재적 진리들을 폭로하고 싶다. 그리고 그 진리에 확장된 의미를 부여하고 싶다. … 예술가는 상상의 세계는 물론이고 현실 너머에 있는 사물들을 꿰뚫어 볼 수 있어야 한다.”⁸⁸⁾라고 말 한 바 있는데, 이것은 내 작품의 창작에서도 적용되어 설명할 수 있다. 즉 내 작품에서 밑바탕에 깔려있는 빛의 조화 속에서 함축적으로 서술하고 있는 것이 바로 꼴라주로 표현된 문양이라 할 수 있다.

87) Surane Alerandrian 지음, 이대일 옮김, 『초현실주의(Surrealisme)』, 1984, 열화당, 214쪽.

88) Paul Klee 지음, 박순철 옮김, 『현대미술을 찾아서』, 1979, 열화당, 98쪽.

2. 색채 표현과 꼴라주

꼴라주는 드러냄, 돋보임의 미라 할 수 있다. 이것이 내 작품에 들어오게 된 연유를 지리적으로 한국과 근접해있는 중국, 일본에서 선호하는 색의 비교를 통해 그 단서를 찾았다. 근대에 와서 중국에서는 정치적인 뜻으로 쓰는 홍색을 제외하면, 홍색은 식전(式典, 의식)의 전통적인 색채로 여겨지고 있으며 행복, 행운 등을 연상시키는 색채이기도 하다. 통상적으로 축하 초대장에 붉은 색으로 인쇄하고, 홍색의 의상을 착용하기도 한다. 집을 지을 때 불꽃을 지붕의 들보에서 폭발시키기도 하고, 붉은 천을 경사의 대미를 장식한다.

중국에서는 또한 황색을 황제의 색으로 장엄하게 표현하기도 했는데, 그것이 오늘날까지 전해 내려오고 있다. 홍색 다음으로 황색은 사람들이 가장 좋아하는 색채이며 중국의 사원과 궁전에서 자주 볼 수 있다.

이에 반해 우리민족은 예부터 백의민족이라 하여 백색을 즐겨 사용하였다. 하지만 그 색은 상황에 따라 보는 시각에 따라 다르게 해석되어지기도 하는데, 한국미술에서도 은연중에 색과 형태의 관계를 통해 드러나게 된다. 빈 공간을 채워 넣음으로 완성해 가는 것이 아니라 있는 것을 하나씩 덜어냄으로 그 속에 무한함을 집어넣는다고 할 수 있겠다. 덜어냄은 해탈의 미를 생각할 수 있는데 그 속에 무한함을 집어넣는 것이라 할 수 있다. 즉, 우리의 미는 구수하고 욕심이 없는 자연스러운 덜어냄의 미학이라 말할 수 있다. 또한 빈 공간을 채워 넣음으로 완성해 가는 것이 아니라 있는 것을 하나씩 덜어냄으로 그 속에 무한함을 집어넣는 것이다.

순우리말에 “시김되었다”는 말이 있다. 이것은 잘 삭았다, 제 맛이 난다라는 의미이다. 멀치젓이 제 맛을 내기 위해서 우리는 멀치를 삭혀내야 익었다고 말하는 것처럼, 색깔도 오랜 세월을 지나 변화되어 버린 색깔이 제 맛이 나는 색깔이라 할 수 있다.⁸⁹⁾ 얕음보다 깊음을, 심한 것을 자유로움을, 강렬함보다는 부드러움을, 인위적인 것보다는 무심한 것을, 붙잡힘

89) 김영기, 『한국미의 이해』, 1998, 이대출판부, 192쪽.

보다는 자유로움을, 강함보다는 부드러움을, 직언보다는 은유를, 채워짐보다는 비워짐을 추구하는 것이 우리의 스타일이다.⁹⁰⁾

한국의 색이 잘 드러나는 한복의 아름다움을 살펴보면, 원색 대비에 있는 줄 알려졌으나 실은 그렇지 않다. 원색대로 썼지만 명도와 채도를 낮춘 중간색을 즐겨 쓴 무게 있고 세련된 색깔들이었다. 그것은 고분벽화와 같은 것이다.⁹¹⁾ 비색의 도자기와 민화의 경우에도 천진천연의 토색(土色)이 가득하여 특별한 맛을 내고 있는 ‘소박주의’ 이른바 한국의 고졸의 발상과 꾸밈없는 형태가 연결되는 면이 있다.⁹²⁾ 꼴라주 기법은 한 색을 선명하고 강렬하게 해준다. 그 뿐 아니라 글자와 무늬가 인쇄된 한지는 감각적인 강렬함과 작품의 내용을 더욱 풍성하게 해주는데 한 몫을 한다. 이러한 기법은 밑바탕의 드로잉과 액션페인팅의 선두주자였던 잭슨폴록(〈참고도판-14〉)이 시도했던 흘리기, 뿌리기와 비슷하다.

한국의 미에서 말하는 ‘시김된’ 색은 내면의 무의식을 표현한 것으로 자연에 동화되어 꾸미지 않은 본연의 모습을 표현한 것이다. 즉, 현대의 개성이 강한 작가들의 자기표출의 모습과도 같다. 다만 공동의 정신을 중시했던 아름다움에서 개인의 개성을 표출한다는 의미에서 그 의도가 바뀌었을 뿐이다.

21세기에 연구, 개발시키고 있고 있는 인간의 무의식을 분출시키는 욕구들은 많은 작가들의 작품 속에서는 각양각색의 색들과 무의식적으로 굵은 붓질을 통해 나타난다. 그 속에서 작가들은 욕구를 표출한다. 그것은 21세기에 접어들면서 꼴라주 등 다양한 오브제를 사용한다. 이 기법은 한 색의 선명도를 높이고, 좀 더 색다르고, 새로운 시도들을 하게 한다. 글자와 무늬가 새겨진 벽지와 한지, 형질 등은 강렬함 뿐 아니라 작품의 내용을 더욱 풍성하게 해주었다. 이러한 것은 내 작품에서도 마찬가지로 추구되는 것이다.

90) 최 범, 『한국디자인을 보는 눈』, 2006, 안그래픽스, 31쪽.

91) 모리스 드 소마레즈 지음, 이준희 옮김, 『기초조형-역동적인 시각형태』, 2005, 예경, 74쪽.

92) 이동주, 『한국회화소사(韓國繪畫小史)』, 1972, 서문당, 37쪽.

IV

작품 분석

1. 색

1) 안료

2) 색채표현

2. 작품 기법 분석

1) 발색

2) 영향

3. 시기별 작품 분석

1) 형성기 대학원 과정

2) 안정기 수료 후

IV. 작품 분석

내 작품은 안료를 여러 번 겹쳐 색을 낸 다음 그 위로 한국 전통 문양을 새겨 넣는다. 색은 인간이 태어나면서부터 접하는 자극이며, 그 이후로 꾸준히 생활 곳곳에 영향을 미친다. 이는 액션페인팅의 선두주자인 잭슨폴록의 그림을 보면 잘 알 수 있다. (<참고도판-13>) 그는 화면 위에 어떤 형상을 표현하기보다 자신의 무의식적인 손짓 그 자체를 보여주고자 했다. (<그림 31>) 로젠버그의 말처럼 “화면 위의 회화가 아니라 사건으로서의 의미를 갖는다.”⁹³⁾라는 말을 통해서도 알 수 있다. 결과물이 아닌 행위 자체에 의미를 둔 것이다. 이는 내 작품에서 보이는 다양한 색의 중첩과 닦아내기 등을 하면서 나타난 형상들에 설명될 수 있는 것이다.

그것은 물과 아교의 결합으로 인해 생긴 얼룩이 될 수도, 혹은 뾰족한 물건으로 긁적거린 요철이 되기도 한다. 어떤 물건의 자국을 찍어 내기도 한다. 그것은 특정 형상을 담기 위함이 아니다. 작위적이지 않고 자연스럽게 색과 함께 나타난 형상이리라 할 수 있다. 색은 이를 갖고 싶어 하던 인간에게 옛날에도, 현재 디지털 시대에 살고 있는 현대인에게도 동일한 욕망이다. 오늘날과 같이 풍족한 생활 속에서 현대인은 더욱 더 선명한 색을 갈구하며 더욱 다양한 효과들을 추구한다. 그것은 더 이상 사물의 색의 재현이 아닌 자신의 욕망을 표출하는 도구가 된다. 나는 이러한 색의 영향과 그 흔적을 찾아보고자 한다. 그것은 비단 나만의 문제는 아닐 것이다. 색을 접하는 모든 사람에게 있어 색채 연구는 반드시 필요하다. 왜냐하면 인간은 색에 의해 가장 먼저 반응하기 때문이다.⁹⁴⁾

따라서 내 작품을 논함에 앞서 색을 중심으로 선과 면, 문양들이 어떻게 어울리고 있는지 알아볼 필요가 있다. 밀교에서 원형의 상 속에 다양한 색으로 심리를 나타낸 만다라는 다양한 색으로 감정을 드러낸다. 이것은 집단에 등장하면 신화가 되고, 개인에게 나타나면 예술이 된다. 말로 표현하고 예술로 형태를 부여하는 인간의 마음 없이 어떠한 상징도 생활 속에 들어오지 못한

93) Tom wolfe 지음, 박순철 옮김, 『현대미술의 상실』, 1962, 열화당, 47쪽.

94) 윤나영, 『색채의 정서적 반응』,

다.⁹⁵⁾ 형상화된 원형들 속에는 인간의 무의식을 담은 기호가 깃들여 다양한 기법을 통해 한민족의 정서와 사상을 표출하기 때문이다.

오늘날 삶의 흔적은 물건들을 통해 측정할 수 있다. 사람들은 물건을 이용해 자신을 규정하고 자신의 존재를 표현한다. 때로는 지니고 다니는 소지품과 입은 옷이 이를 대신하기도 한다.⁹⁶⁾ 그 물건에는 표현된 기호들이 있는데, 이 때 추상화적으로 문양화 되는 과정에서 우리의 무의식이 작용했을 것이다.

유교, 도교, 불교적인 사상, 또는 선조들의 토테미즘 사상들에는 문양이 담겨 있다. 이것을 내 작품에서 주로 우측 상단이나 좌측 상단 가장자리에 표현하였다. 이는 하단의 빈 여백으로 시원하고, 여유로움으로 편안한 느낌을 주기 위함이다.

한국의 건축미는 평면 작품에서도 쉽게 느낄 수 있는 서툰 듯, 우아한 고졸미를 느낄 수 있다. 자기(瓷器) 등에서 보이는 서툰 듯 한 아름다움은 자세히 묘사하기보다 기교(技巧)없이 양식화된 미, 기교를 넘어선 미를 말하는데, 특히 이는 전통 도자기에서 발견할 수 있으며, 그 속에 우리의 정체성이 있다고 말할 수 있다. 그것은 고대에도, 현재에도, 미래에도 계속해서 이어져갈 것이며, 시공간을 초월해서 한민족의 정서가 그 속에 자리하고 있다. 전통적 방식의 채색 기법이 현대의 오브제, 인간의 신체, 미디어를 통해 계속 발전하고 있다. 무의식과 예술을 이어주는 오브제는 고전과 현대 사이의 매개체가 된다.

한국인은 개인이 아닌 공동체의 화합을 도모하는 등 그림에서도 자연스러움과 어울림의 미를 추구하였다. 그래서인지 색채에서도 은은하면서 서로 조화를 이루면서 주변 색에 스며들면서 서로 어울린다. 이러한 것은 내 작품의 재료 사용에 있어 주제가 부각되지 못하는 취약점을 보완해 주는 것이기도 하다. 원시시대부터 발달되어온 화장술만 보더라도 문양과 색을 통한 우리의 장식 문화의 발달사를 알 수 있다. 뿐만 아니라 동굴 벽화에서 보이는 주술적 의미를 담은 문양들을 통한 예술적 공간으로써 활용하는 것

95) Jung.C. G. 지음, 이윤기 옮김, 『인간과 상징』, 2007, 열린 책들, 351쪽.

96) 안수직 지음, 정지인 옮김, 『사물의 언어』, 2012, 홍시, 35쪽.

만 보더라도 인간의 심미적 의식이 있음을 알 수 있다. 이러한 것들을 내 작품 속에 끌어들여 현대문명 속에 온고지신의 정신에 입각해 따라 작업을 하되, 내 작품의 주요한 조형 요소로 등장한 전통 문양과 글자가 어떻게 색을 통해 표현해낼 수 있을 것인가가 내 작업의 핵심이기도 하다.

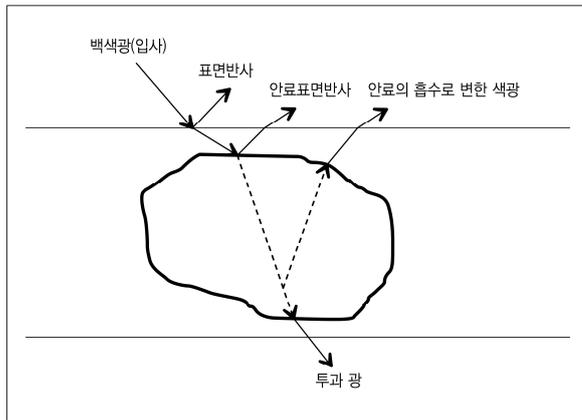
1. 색

점, 선, 면은 모든 예술작품 속에 시대를 불문하고 반복되어 나타나는 조형 요소이다. 예술작품에서 점, 선, 면으로 이루어지는 조형은 가장 아름다워 보일 수 있는 것을 선택한다. 작가들은 이를 위해 구도를 생각하여 색채를 연구할 뿐 아니라, 그것을 표현하는 필법을 배운다. 그렇다면 이러한 조형들과 그것을 표현하는 조형 방법들을 통해 우리가 추구하고자 하는 것은 무엇일까? 그것은 내면의 욕구, 즉 무의식 속에 잠재되어 있는 표현 욕구를 드러내고자 하는 것이다. 이것은 또한 모든 민족에게서 보이는 성질, 즉 민족성이라 할 수 있는데, 이는 동양의 표현방식 중 무의식에 잠재되어 있는 은유, 인간의 근본정신을 다루는 사유와 관련되어 있음을 생각해볼 수 있다.

내 작품은 내가 살고 있는 3차원의 세상을 2차원의 평면에 나타낸다. 그것은 화면(畫面) 속에서 사물을 도안화한 문양을 통해 나타내는 것이다. 평면 조형은 통상적으로 2차원적 개념에서 수행하는 모든 행위라 할 수 있다. 여기에는 실제적인 응용의 시각전달을 중심으로 하는 비주얼 커뮤니케이션 디자인, 그래픽 디자인 등 모든 영역이 포함된다. 그러나 평면 조형은 한정된 범위에서 이루어지는 조형으로써 디자인에서 요구되는 기초적인 조형 이론과 실재를 다양한 방법으로 탐구하는 작업이 필요하다.⁹⁷⁾

97) 용영무, 『평면디자인』, 1999, 태학원, 8쪽.

1) 안료



【표-1】 안료에 대한 빛의 작용⁹⁸⁾

보통 내 작품에서는 아교와 물을 1:6비율로 사용했다.

즉, 물 1000CC에 아교 16.7g으로 작품을 해왔다. 이는 1:10부터 실험해 본 결과, 1:6비율부터 지면(紙面)에서 안료가 떨어지지 않았다. 다만, 석채나 안료 입자가 굵은 경우 1:4 비율로 사용했다. 이렇

듯 안료의 정착에 신경을 쓰는 것은 발색의 정도가 안료와 아교의 정착에 결정되기 때문이다. 전색제의 농도가 높을 경우 고운 색을 낼 수가 없지만, 보존상 유리하고 농도가 얇을 경우에는 발색은 좋지만 색이 지면(紙面)에서 떨어져 보존에 문제가 될 수가 있다. 물론, 이는 아교를 사용하는 사람의 성향에 따라 혹은 그 환경, 즉 습도와 온도에 민감한 계절에 따라 이 비율은 차이가 있을 수 있다. 습도⁹⁹⁾가 높은 여름이나 작업하는 환경의 습도가 높으면 아교의 농도는 더 높아야 한다. 색은 발색을 내는 재료의 특징에 따라서도 달라질 수 있다. 나는 이것을 표현할 때 다양한 기법들을 동원하기도 한다.

한국화에서는 이를 위해 대표적으로 서포팅(supporting) 작업이라 한다. 이는 기본적으로 색을 칠하는 종이에 아교를 바르고 그 위에 백반을 사용한다. 습기가 높은 여름철에는 에어컨이나 선풍기를 틀어 작업 환경의 습도를 낮춰 60% 이하로 유지했을 때 적당했다. 실제로 이는 ‘물은 항상 평

98) 이현영, 「안료의 색채특성에 관한 연구」, 2009, 홍익대학교 산업대학교, 8쪽.

99) 박연선, 『색채용어 사전』, 2007, 예림, 124쪽.

형을 이루기 위해 대기 중의 습도가 높아지면 재질이 포함하는 수분이 증가하게 된다. 이 때 수분을 머금어 유연해져 해충이 섭식하기 좋은 조건이 되어 장마철 등 비가 많이 오는 습도가 높아지는 시기에는 주의해야 한다. 실내에는 습도계를 설치하여 주기적으로 확인하고 가습기 또는 제습기를 가동하여 50-60%사이의 습도를 유지하도록 한다.¹⁰⁰⁾

2) 색채표현

색을 표현하는 안료는 물, 기름, 알코올 또는 그 밖의 용제에 용해되지 않는 백색이나 유색의 무기 또는 유기화합물인데, 미립자의 분말 색소와 착색력이 없는 전색제와 함께 사용된다. 즉 물이나 알코올 등에 용해되는 안료가 섬유질이나 기타 피조물(被造物)에 침착하여 색을 만들어내는 물질을 안료라 한다. 한국화에서 사용하고 있는 안료는 무기안료로서 광물성 안료라고도 부른다. 여기에는 산화철을 주성분으로 하는 적토, 황토, 녹토가 있으며, 천연의 유화비소, 공작석 등을 분쇄한 안료가 있다.

이를 바탕으로 내가 사용하고 있는 안료를 ed-xrf¹⁰¹⁾ 과학적 방법과 문헌 조사를 통해 그 성분을 살펴보면, 이 안료들에서 철, 구리, 칼슘 등의 성분이 검출되었다. 이 때 수은이나 납을 함유하고 있는 안료의 경우 색이 칙칙해졌다. 그것의 한 예가 진사(辰砂)라는 안료가 있다. 이 안료는 수은을 함유하고 있어, 색이 검어지는 현상이 나타난다. 내 작품에서 안료를 사용함에 있어 밀 색의 경우 비슷한 색상의 안료를 여러 번 겹쳐 발랐다. 예를 들어 황토 위에 산취의 색을 올리거나 남색 위에 청색을 올리는 등의 작품을 하였다. 그래서 명도 차이를 많이 주지 않으면서 차츰 명암을 주어 양감을 살려주는 작업을 했다. 이러한 기법은 작품의 깊이 감을 높이는 효과를 준다.

100) 정용재, 『문화재 생물학』, 2013, 주류성, 16쪽.

101) ed-xrf는 예술작품의 분석에 쓰이는 방법이며, 여기에는 현미경 관찰, 자외선 촬영, 적외선 촬영, 분광 반사율 측정 등이 있다. XRF(X-Ray Fluorescence Spectrometry, X-선 형광분석법) 조사 방법은 분석의 대상이 되는 미술품에 X-선을 투과하는 것이다. X-선을 투과하면, 그 물질의 성분에 따라 고유한 X-선이 방출된다. 이 원리를 이용하여 특정 원소의 종류와 양을 알 수 있는데, 이는 물감의 성분 중 무기안료의 성분 분석에 적합하다. 이 분석 방법은 안료의 정확한 성분과, 오랜 시간에 걸쳐 변색되어 버린 안료의 화학 성분까지 알아내어, 화면의 색이 본래 어떤 색이었는지를 유추해 낼 수 있다.(naver 지식검색, '미술품의 과학적 분석방법', 네이버캐스트.)

			
<p><그림-5> 我-1(부분), 2006, 지본채색, 140 × 70cm.</p>		<p><그림-6> 我-2(부분), 2006, 지본채색, 72.7 × 60.6cm.</p>	
	주(朱)		진사(辰砂)
<p>【표-2】 안료 성분으로 나타나는 붉은색 안료의 흑변</p>			

이 때 안료는 자외선과 습도의 영향으로 산화 현상이 일어나 색감이 열어지게 된다. 그럴 경우 아교 양의 조절과 함께 색을 여러 번 올려주는 것이 필요하다. 또한 납 성분의 안료와 혼색에 의해 일어나는 흑변 현상 **【표-2】** 이 일어나기 때문에, 크롬계 안료와 혼합, Madder(꼭두서니)계 토성 안료나 납을 포함한 안료와의 혼색을 피해야 한다. 천초(茜草, 꼭두서니계)는 그 이름에서도 알 수 있는 한국 적색 계열의 안료이다.

그밖에 다음 살펴볼 표 **【표-3】**, **【표-4】** 를 보고 알 수 있는 것은 같은 성분을 포함하고 있다 하더라도 그 비율의 차이에 따라 다른 색이 나올 수 있다는 것이다. 예를 들어 황토와 울피다(栗皮茶), 소서(小鼠), 금다, 대자, 색에는 똑같이 철과 칼슘이란 원소가 있지만 그 비율의 차이로 인해 그 명도의 차이가 나고 있다. 바륨 원소 같은 경우 비중이 낮기 때문에 접착에 신경을 써야 한다.



			
(%)	소서	황토	대자
Fe	26.9	96.8	60.7
Ca	48.2	2.4	36.7

【표-3】 철과 칼슘의 함량 비율에 따른 색감 차이

위 【표-3】 를 보고 알 수 있는 것은 같은 성분을 포함하고 있다 하더라도 그 비(比)의 차이에 따라 다른 색이 나올 수 있다는 것이다.

이 검사는 무기안료의 성분을 분석하기에 적합하기 때문에 본인의 작품 분석에 이용하였다. 같은 성분이 있지만 색감이 다른 3가지 색을 비교해 보겠다. 【표-4】 에서 미람, 남군청, 담구황토, 담구대자는 똑같이 철과 알루미늄이란 원소가 있지만 그 비율의 차이로 인해 명도의 차이가 나타난다. 즉 붉을수록 칼슘성분 함량이 더 높다. 그 색감 차이로 함유된 금속을 알아낼 수 있었는데, 이를 통해 금속의 성질과 특성을 안다면 작품에 더 나은 색감과 함께 보존력을 높일 수 있을 것이다.

미람, 담구대자, 담구황토 안료는 그 속에 서로 동일하게 철과 규소가 포함되어 있지만 서로 다른 비율로 함유되어 있는데, 철 함유량이 높을수록 청색 계열이었다. 또한 이중적인 색일수록 두 성분을 섞어 주기위한 규소,

몰리브덴과 같이 색이 없다 하더라도, 오히려 여기에는 접착력이 있는 원소가 포함되어 있었다. 따라서 규소를 제외한 성분 비교를 해보면 붉을수록 알루미늄 함량비가 높았다.

안료 (%)성분	미람	남군청	담구황토	담구대자
Fe	86.9	79.2	74.2	30.99
Si	6.4	6.6	19.2	18.80
Al				22.85
				
【표-4】 철과 알루미늄 비율에 따른 색감 차이				

앞서 살펴보았듯이 철 함량 비율이 높을수록 안정적인 색임을 알 수 있는데, 단순히 철이 아닌 산화가 끝난 붉은색 철성분이 안정적이다. 사용하고 있는 안료 중에는 황토, 담구황토, 담구대자와 같은 안료가 있으며, 이 성분 함량 비율이 낮아질수록, 즉 불안정한 성분이 포함될수록 Si와 Mo와 같은 접착에 필요한, 즉 발색을 돕는 성분이 가미된 것을 볼 수 있다.

색의 발색은 색을 내는 재료의 특징에 따라, 또 그 환경(습도, 온도)에 따라 달라질 수 있다. 또한 이 때 다양한 기법들을 동원하여 색을 부여한다. 그 색은 환경적 요인도 작용하게 되는데, 본 작업에서는 습기가 높은 여름철에는 에어컨이나 선풍기를 틀어 작업 환경의 습도를 낮춰 60% 이하로 유지했다. 이 때 채색이 잘 말라 다음 작품을 하는데 지장이 없었다.

또한, 다양한 기법들을 동원하여 색을 부여했다. 이에 앞서 한국화에서는 다양한 작업들을 하는데 이를 서포팅작업이라 한다. 기본적으로 색을 칠하는 종이 위에 아교와 백반을 바른다.

이 밖에 발색에 있어 안료가 가지고 있는 원소마다 가지고 있는 색이 있는

데, 노란색을 띠는 바륨과 청색을 띠는 철이 합성되어서 녹색의 명도 차이가 난다. 검은 색을 띠는 흑색의 동양화 안료 흑(黑)과 서양화 안료 Mars black의 명도 차이는 Mars Black과 흑(黑)에 포함되어 있는 안료 성분이 각각 칼슘, 인과 철, 망간, 칼슘이라는 안료 성분이 달랐기 때문이다. 이 두 색은 이름은 흑이지만 그 구성 성분의 차이로 색감의 차이가 난 것을 알 수 있었다. Mars black의 주성분은 한국화 안료의 흑과 달리 망간으로써 인체에 유해한 성분인 만큼 사용에 주의가 필요하다.

조사결과 크롬계 안료로 은서(銀鼠), 납 성분의 서색(鼠色) 등이 있으나, 이 경우 실제로 납은 발견되지 않았다. 이 밖에 호분이 있는데, 오랑개 호(胡) 자를 사용하여 중국에서도 한쪽이 아닌 이민족의 분을 수입하여 사용하였다는 것을 알 수 있다. 호분은 예전에 연백, 흑은 연분을 지칭하는 용어로 사용되었다. 그 호분은 칼슘계 화합물로 조개껍질을 원료로 한다. 그 제조법은 크게 소성법과 풍화법 두 가지로 분류될 수 있다. 소성법은 패각을 불에 구워 분말화하고 수비하는 방법이며, 풍화법에는 오랜 기간 야외에 방치되어 바람에 깎여 얻어지는 호분에 탄산칼슘과 약간의 유기질(단백질, 지방, 키탄질 등)로 구성되어 있다.¹⁰²⁾

그리고 참고로 분체를 살 때 숫자를 보고 많이 구분을 하는데, 번호가 클수록 진한 발색을 낸다. 번호의 숫자는 안료의 입자크기라고 보면 좋을 것이다.

위에서 고찰한 것은 다음에 살펴볼 작품 <그림-7>에서 볼 수 있다. 같은 적색계열의 안료이지만 <그림-7>은 진사의 특성상 작품에 맑은 발색을 내지 못하고 흑변을 가져오게 했지만 <그림-6>에서는 주색을 사용했는데, 아무리 많이 올려도 얼룩이 생기지 않았다. 따라서 위의 자료를 근거로 작품 제작의 문제점이나 개선점을 생각해보고 안료 사용에 주의를 기우리고 작품을 표현하는 주요 특징은 대자(岱赭)를 주요 배경으로 사용한 점이다. 이는 그 구성성분인 산화철 때문이다. 지류문화재의 손상 요인은 수분함

102) 이한형, 김순관, 김호정, 정혜영, 「전통호분(합분)제조기술 연구」, 2008, 『보존과학회지』, 한국문화재보존과학회, 104쪽.

량, 온 습도 등의 영향을 받아 일어나는 가수분해와 산성화이다.¹⁰³⁾ 산화 안료, 즉, 산화철인 대자와 같은 안료는 빛과 공기 그리고 습기에 강하여 가장 안정된 것으로 알려졌다.

반면에 주사 같은 황화물 안료는 오랫동안 사랑을 받아온 안료이지만, 납이나 구리 성분의 안료와 함께 사용했을 때에는 좋은 빛을 낼 수가 없다. 그래서 같은 붉은색 안료이며 수은을 함유한 진사의 경우 원하는 색을 내기 어렵다. 안료의 빛을 흡수하고 반사함으로써 색을 띠게 되는데, 이는 입자의 크기, 형태, 흡수율에 따라 결정되어진다. 즉 입자가 클수록 짙은 색을 내며 굴절률도 높아진다. 또한 작품의 보존에도 영향을 미친다. 주색의 안료에서 자주 발견되고 있는 이 원소는 유황계 안료와 동계 안료를 혼합하면 화학 반응이 일어난다. 이 작품에 사용된 진사라고 하는 안료의 성분은 수은(Hg)으로, 황과 만나면 흑변하는 성질일 있을 뿐 아니라 산과 만나 화학반응이 일어나 아름다운 색을 낼 수가 없다.

도자기의 미감을 살린 <그림-3>은 황토와 대자 등의 색채와 부드러운 곡선을 이용해 표현한 작품이다. 이는 인간의 무의식적인 장식욕구가 드러난 자연스러운 형상이라고 할 수 있다.

내 작품에서 색과 형상이 만나는 지점이 바로 여기이다. 내 작품에 표현된 형상은 주로 조선시대 자기(瓷器)에 시문된 문양을 표현하였는데, 그 속에는 자연물을 상징화하여 표현한 것들이 많다. 따라서 그것은 지구상에서 가장 완벽한 조형이라 할 수 있다. 그것을 패턴화하여 작품에 도입하고 있는데, 이 때 다양한 색을 이용해 표현한다. 이러한 자기의 문양들은 작가의 내면을 표출한다. 내 작품에 사용한 문양은 제한적이면서 격식화되지 않는 무의식적인 붓질에서 빚어낸 선들의 결과물이다. 문양이 있기 전 점, 선, 면이 존재하면서 형상이 만들어지는데, 이것은 작가의 심리를 대변해 주기도 한다. 이것이 앞 장에서 수차례 강조하여 언급되었던 만다라이다. 만다라는 작가의 심상을 담은 그림으로 인간의 삶 속에 축적된 삶의 형상들이다.

103) 정용제, 『지류·직물문화재 보존관리 방법』, 2011, 국립문화재 연구소, 314~319쪽.

내 작품에서는 우리민족과 함께 해온 문양과 문자와 접목시켜 자유로운 행위로 표현되었다. 그 때 표현된 문양과 문자는 그 의미를 담기 전에는 민족의 약속이며, 기호화된 언어였다. 기호학의 중요한 목적은 의미의 탐구이다. 이 말은 기호학이 커뮤니케이션임을 말하는 것이다.¹⁰⁴⁾ 기호학에서 인지작용을 다루는 것은 세계를 인간이 어떻게 포착할 때 세계가 기호의 자질로 발현되는가를 다루기 위함이다. 그것은 세계가 다른 것으로 ‘대신 되어짐’의 의미를 가지고 있음을 말하는 것이고, 이 과정에서 ‘대신 되어짐’은 무한의 과정, 즉 무한한 세미오시스(semiosis:언어학, 기호학)가 일어난다. 그리고 ‘대신 되어짐’은 그 자체가 모든 사물이 작용과 연관된다는 점, 특히 인간의 삶의 방식과 직결되어 있다는 점에서 정보 처리의 패러다임으로 볼 수 있다.¹⁰⁵⁾ 그것이 뜻하는 상징은 인간의 정신을 대변해주는 매개체이며, 욕구의 표출이다.

원의 형상은 더 이상 중요치 않다. 지역마다, 시대마다 다른 양상을 보이면서 온도와 습도에 따라 화지(畫紙) 위에 다르게 표현된다. 이러한 문양은 그리기도 하고, 닦아내기도 하고 긁어내기도 하면서 표현되는데, 이러한 작업을 반복하면서 화면에는 그 흔적이 남게 된다. 그러한 흔적은 한국화의 아교와 물의 반발로 인한 얼룩으로 생기기도 하고, 붓이 스쳐 지나가며 남는 흔적들 혹은 화면을 긁고 그 위를 다시 안료로 덧발라 생긴 요철로 인해 고색창연한 풍치를 느끼게 한다. 그 속에서 나만의 문양이 형성되며, 수많은 붓질들로 인한 빛이 표현되면서 내면의 무의식이 표출되기도 한다. 전해 내려오는 문양들 속에 선조들의 바람이 담겨 당시 수복강녕을 의미하는 동식물이 새겨졌다면 내 작품에서는 무의식적으로 휘젓는 붓질 그 자체가 작가의 정신적 평안과 기쁨을 추구한다. 이 때 기법은 변화하는 무의식의 발로에서 붓과 함께 표출되는 다양한 색의 조화이다. 색을 표현한다는 것은 채색일 수도 닦아내는 것일 수도, 혹은 붙이기도, 떼어내기도 하는 작품일 수도 있다.

104) 송문석 지음, 『예술의 기호, 기호의 예술』, 2006, 푸른사상, 59쪽.

105) 데안 수직 지음, 정지인 옮김, 『사물의 언어』, 2007, 홍시, 60쪽.

이는 문양의 발생과 같이 자아를 수양하는 과정과도 같다고 할 수 있는데, 그 문양들이 무의식적인 붓질에 따라 혹은 환경(온도, 습도, 빛)에 따라 형성되기도 한다. 그것은 바로 작품 〈그림-8〉이 잘 말해주고 있다. 이 작품은 모란잎을 표현한 것으로, 풍성한 꽃잎과 화려한 색 때문에 부귀와 화목을 상징한다.

서양회화는 시각에 비치는 대상을 가급적이면 사실적으로 표현해내는 것을 중시하는데 반해, 동양회화는 그 속에 담긴 정신세계를 표현하려고 한다. 내 작품에서도 마찬가지로 사물자체의 색을 표현하기보다 내면의 색을 무늬의 형상을 빌어 표현한다. 자연 속 무늬는 삶의 존속을 위해 자연의 이치에 의해 존재한다. 그 무늬는 어색하거나 부자연스러움이 없이 나름대로 이유와 근거를 가지고 그 자리에서 자신의 아름다움을 뽐내고 있다.

한국의 자기(瓷器)에서는 색과 함께 문양이 함께 거론된다. 이 때 문양을 생각의 결정체라고 수 있다. 옛사람들의 문양에는 그 사람들의 자연에 대한 경외심이 담겼고, 그 다음 무병장수의 염원이 담겼으며 주위의 자연의 모습을 빌어 그것들을 표현하였는데, 그것이 문양이 되었으며 그 자연의 모습 하나하나에 의미를 부여했다. 그것이 상징화되어 문양으로 태어나게 된 것이다. 시대에 따라 다르게 표현된 문양이 작품 〈그림-13〉과 〈그림-14〉에 표현된 것이다.

시대마다 모든 예술품에는 당시 사상이 담기는데, 그 속에 작용하는 집단의 무의식이 표출된다. 고려시대의 불교적인 문양, 조선시대의 유교의 영향으로 인한 자연물 형상 등이 그것이다. 그 문양들을 무심히 지나치지 않고 그 의미를 깨달아 생각해보면 내가 표현하고자 하는 작품 세계를 알 수 있다. 색과 함께 한 형상들 속에 그 민족의 민족성이 나타나고, 집단의 무의식을 알 수 있는 계기가 된다. 이를 내 작품에 표현할 때 작가 각자의 개성이 묻어나오는데, 나는 이를 색에 빚대어 표현한다. 그 속에 색에 대한 무의식적인 욕구가 표출된 것이라 할 수 있다.

그러한 무의식 속에 색에 대한 욕구가 함께 표출된다. 빈 화면 안에 보이는 선은 작가의 내면의 감정을 잘 표현해주는 매개물이 된다. 작품 〈그림

21)은 인간의 심리를 치료하기 위한 아무렇게나 긁는 선을 통해서 인간내면의 심리를 파악하고 형상을 찾아가는 난화기법을 통해 표현한 것이다. 내가 바탕에 자주 사용하는 황색계열의 안료에는 바륨, 청색계열에는 철, 칼슘 등의 물질을 포함하고 있다는 것, 적색계열의 안료에는 크롬, 철과 칼슘과 같은 성분이 검출됐다.

색의 혼합과정에서 푸른색과 노란색을 섞었을 때 초록색이 나오는 것은 그 속에 함유하고 있는 성분이 결합하여 나타난다는 것, 즉 초록색을 띠고 있는 고대 녹청이나 청자(靑瓷)의 경우 청색의 철과 황색을 띠는 바륨의 원소가 포함되어 있다는 것을 알 수 있다.

이 물질은 물에 잘 녹지 않아 이 성분이 들어간 안료를 물감으로 제조하는데 어려움이 있다. 자외선에 의한 영향을 많이 받는데, 그에 반해 황토색 계열의 안료는 그 변화 값이 가장 낮았다. 이 사실을 통해 그 성분의 특성을 알고 사용해야 하는 주의점도 알 수 있다. 이 색은 다음 태극무늬를 표현한 작품에서 볼 수 있다. 또한 주로 보색 대비를 사용했는데, 이는 색이 너무 튀지 않고 가라앉는 느낌을 주기 위해서였다. 실제로 색채에 대한 연구에서 살펴보면 보통 조형의 기본요소인 선, 형태, 색채의 성질이 같거나 흡사하여 잘 어울릴 때에는 유사 조화라 하고, 이러한 기본 요소들의 성질이 다르거나 상반됨으로써 오히려 잘 어울릴 때에는 대비 조화라 한다. 보색은 색채학적으로 서로의 색을 더욱 돋보이게 하는 색으로서, 이러한 효과는 복잡한 옵티컬 패턴을 더욱 눈에 잘 들어오게 하고, 대부분 흑백으로 이루어진 패턴에 다양화를 주는 작용을 한다.¹⁰⁶⁾ 작품에서는 녹색 계열의 앵다록(鶯茶綠)과 주(朱)색을 썼는데 이러한 보색의 혼합은 높은 명도로 인해 색이 뜨는 것을 가라앉혀주는 역할을 한다.

보색은 색채학적으로 눈에 띄게 하여 서로의 색을 돋보이게 하는 대부분 흑백으로 구성되어 복잡한 옵티컬 패턴에 다양성을 주면서 더욱 눈에 띄게 하는 역할을 한다.¹⁰⁷⁾ 보색 대비는 한국미에서도 잘 드러나는데, 대표적으

106) 김진한, 『색채의 원리』, 2002, 시공사, 135쪽.

107) 김진한, 『색채의 원리』, 2002, 시공사, 135쪽.

로 태극문양, 한복의 색동저고리 등에서도 잘 보여주고 있다. 안료 분석 과정에서 푸른색과 노란색을 섞었을 때 초록색이 나오는 것은 그 속에 함유하고 있는 성분이 결합하여 나타난다는 것, 즉 초록색을 띠고 있는 고대 녹청이나 청자의 경우 청색의 철과 황색을 띠는 바륨의 원소가 포함되어 있다는 것을 알 수 있다. 이 물질은 물에 잘 녹지 않아 이 성분이 들어간 안료를 물감으로 제조하는데 어려움이 있다. 이 성분은 자외선에 의한 변화 값이 가장 많았다. 이를 통해서 그 성분의 특성을 알고 사용해야 하는 주의점도 알 수 있다. 이 색은 다음 태극무늬를 표현한 작품에서 볼 수 있다. 또한 주로 보색 대비를 사용했는데, 이는 색이 너무 튀지 않고 가라앉는 느낌을 주기 위해서였다.

그것은 흔히 우리가 어떤 장식을 할 때 사용하는 색을 보면 알 수 있다. 색을 자극하면서 생기는 연상 작용이 이미지를 형성하여 상징화한다. 경험에 의해 연상되어지는 이미지들이 내 작업에서 의도치 않게 표출되어지는데 이 때 내가 살고 있는 환경의 영향을 받아 다양한 조형 요소들의 결합으로 드러나게 된다. 주로 색을 주된 조형 요소로 사용하고 있는 내 작업에서는 강렬하고 화려한 느낌을 주어 운동감을 주는가하면, 다시 그 두 색을 섞어 채도를 떨어뜨리거나 이로 인해 희미해져버린 주제를 선을 이용해 도드라지게 하기도 한다.

앞서 살펴본 색채 사용을 통한 집단 혹은 개인의 특성이 그 시대를 풍미하는 사람들의 약속처럼 공통점을 지니고 있는 것이다. 내 작품에서 이러한 것을 설명할 수 있는 것이 바로 작품 <그림-4>이다.

자연의 원리를 이용한 배색을 익숙하고 가장 편안한 색 조화라고 주장하면서 나뭇잎이 닿는 노란빛이 강한 초록색 등 인간이 자연스럽게 느끼는 친숙한 조화를 이룬다고 하는데, 이러한 색의 자연스러운 질서에 대해 명암 관계를 언급한다.¹⁰⁸⁾

108) 황수영, 「자연배색개발 연구(한국의 사계절 자연이미지를 중심으로)」, 2009, 홍익대학교석사논문, 16쪽.

2. 작품 기법 분석

색을 이용한 시도들은 인위적이지 않게 물감이 번짐으로 나타나는 자연스러움을 노린 것으로, 레오나르도 다빈치가 웃는 듯 웃지 않은 신비한 모나리자의 미소에 사용했던 스푸마토 기법¹⁰⁹⁾과 비슷하다. 이 기법은 일본의 몽룡체의 영향을 받았다는 설이 있는데, 이보다 훨씬 이전인 960~1279년 북송의 이과과에서 나타난다. 동양의 강렬한 느낌의 오방색을 이용해 의미를 부여하는 <음양오행설> 세계관의 시초가 되는 것으로 유기체론적이고, 순환론적인 특성을 갖고 가장 두드러지게 나타난다.¹¹⁰⁾ 이를 바탕으로 나는 유사 조화(Contrast)와 대조의 조화를 사용한다. 색채조화론(보색배색의 조화 : 두 색의 대비적인 조화는 반대되는 색상에서 얻을 수 있다)의 슈브렐의 이론¹¹¹⁾을 바탕으로 동양의 오방색을 응용하여 표현한다.

앞에서 언급한 드로잉의 주체인 물감은 그 속에 전색제(展色劑), 즉 한국화 안료에서는 아교와 함께 사용하여 화면에 표현된다. 이 때 안료를 아주 묽게 하여 여러 번 지면(紙面)에 발라주어 은은한 느낌을 주었다. 안료를 선택할 때도 비슷한 색을 사용한 자연스러움을 추구했다. 앞서 색채 배색에 보색 대비를 사용했던 것과 마찬가지로 혼합할 때는 보색을 써 채도를 낮춰주었다. 예를 들어 녹색과 갈색, 황토와 청색, 연두와 황색 등이 바로 그것이다. 또한 내 작품에서 비슷한 색의 혼합의 자연스러움으로 인해 단조로울 수 있다. 그래서 준 변화가 아교로 인해 생기는 얼룩이었다. 아교를 사용하는 방법에 따라 얼룩이 지기도 한다. 이러한 얼룩은 화면을 더욱 신비롭고 자연스러워 보이게 한다. 또 거친 필치로 붓의 흔적을 화면에 남기기도 했는데, 이는 고풍스러운 멋을 뽐내기 위함이었다. 이렇듯 붓을 사용함에 있어 물기의 조절과 아교의 사용으로 다양한 느낌을 연출하였다. 그래서인지 자연스러움을 추구한 안료 사용은 다소 밋밋한 느낌을 준다. 그래서 종이나 천을 붙이는 꼴라쥬 기법을 도입하게 된다.

109) 스푸마토기법(15세기): 윤곽을 얇은 안개에 싸인 것처럼 차차 없어지게 하는 기법이다. 차차 사라지게 한다는 의미의 이태리어(sfumare)에서 파생하였다.

110) 양계초·풍우란 외 지음, 김홍경 옮김, 『음양오행설의 연구』, 1993, 신지서원, 5쪽.

111) 후쿠다 쿠니오, 『색채조화론』, 2016, 계명대학교 출판부, 68쪽.

1) 발색

1915년에 칸 뵘일러 (Cahnweiler)는 『큐비즘의 발흥』에서도 “리얼한 단편들이 도입되었을 때 그것은 기억된 이미지를 가져오는 자극이 되었다.”라고 한 것처럼 이 방법은 맛있는 평면작품에 자극을 주었다. 그리고 그 형태는 내가 추구하는 자연 문양이 대부분이다. 평면상의 재현인 단순한 일루전에서 벗어나려 회화에 있어 자연을 캔버스에 실재처럼 그대로 그려내는 역할과 평면의 한계와 고정된 실물을 그대로 작품화시킬 수 없다는 것을 깨달았다.¹¹²⁾ 이런 시도는 작품 보존에서 안료 작업으로 인한 안료의 박락, 퇴색 등으로 인한 작품의 약점을 보완해 주는 방편이 되었다.

내 작품에서는 그 해결점을 플라주에서 찾아보고자 한다. 처음 변화를 시도한 작품은 앞으로 살펴볼 모래가루를 이용하여 벽화의 느낌을 준다. 내 작품 <그림-33>와 <그림-34>에서는 고구려 벽화에 등장하는 소 그림과 씨름도의 한 장면으로 밀바탕을 모래를 이용해 벽의 거친 느낌을 주었다. 검은색 안료를 드리핑(dripping)하여 자연스럽게 흘러내리는 느낌을 주어 지워지는 듯, 시간의 흐름을 표현한 것이다.

다양한 색을 사용한 작품은 페인팅 혹은 페인팅 후 굽기, 붙였다 떼기 등의 작품 등을 통해 전개된다. 그 과정에서 안료의 박락, 빛으로 인한 탈색 등의 문제가 보였고 이를 대체하기 위한 방안으로 파괴에 풀레라고 하는 종이를 붙이는 작품이 도입되었다. 다양한 오브제가 접목이 될 수 있었으나 종이 혹은 천이 접착하기에 용이했다.

이 때 사용되는 접착제로는 밀가루 풀을 사용했으나 천(형걸)은 오공풀을 이용했다. 보통 본드는 초산 비닐 성분으로 종이에 사용했을 경우 오랜 시간이 지나면 작품 보존에 악영향을 미칠 수 있다. 또한 이 때 함께 사용한 종이는 보통 밀가루 풀을 사용해 붙일 수도 있으며, 다양한 효과를 줄 수 있다는 장점이 있다. 글씨가 새겨진 한지는 새겨진 글씨로 인해 작품에서

112) 이 일, 「오브제의 사상사상의 정체와 그 행방」, 1972, 『홍익미술』, 91쪽.

호소력을 내뿜고 있다. 새겨진 한지의 문자는 작품 속에 글씨가 아닌 꿈틀 거리는 언어가 되고 다른 문양과 함께 미적 언어로 재탄생하고 있다.

평면의 화면 안에 선이 그어짐으로 평면을 깨뜨리고 입체과 작가들이 사용한 기법 중 하나인 뼈뼈에 풀레 작업은 내 작품의 내용을 더욱 풍부하게 해줄 뿐 아니라 안료만으로 부족한 색채 표현을 보완해 준다. 강한 느낌을 주면서 그림에 주목성을 부여하여 더욱 집중하게 해 준다. 그렇다면 플라쥬가 작품에 어떻게 도입되었으며 어떻게 표현되고 있는지 시기별 작품 분석을 통해 알아보겠다. 당시 안료의 다양한 변화를 위해 소금을 이용하거나 아교의 과도한 사용으로 인한 얼룩과, 반대로 닦아내는 등 채도의 변화를 주기도 했다. 그러던 것이 플라쥬 기법으로 점점 변화해 가고 있었다.

이는 앞서 언급한 플라쥬의 기원에서 그 연유를 찾아볼 수 있겠다. 사람들은 화면에 효과를 주기 위한 방법으로 다양한 시도를 한다. 이 때 색마다 가지고 있는 특성을 잘 알아 표현할 필요가 있다.

2) 영 향

내 그림에서는 안료의 성질에 따라 다른 느낌을 준다. <그림-8>에서는 안료 입자가 굵은 호분을 사용하여 도포력은 좋지만 날렵한 느낌이 부족하여 둔탁한 느낌마저 든다. <그림-9>에서는 안료 입자가 고운 금속 안료의 사용으로 세련된 분위기를 자아낸다. 백토를 두텁게 입혀 모란 문양을 조화, 박지기법으로 표현한 자기의 모습과는 대조적이다. 박지화된 공간에 검게 발색되는 철사 안료는 강렬한 장식 효과를 줄 수 있다.

작품 <그림-8>에서는 철채장식을 조화선만으로 모란 잎을 표현하였다. 이 때 박지 기법은 백토(白土)로 분장(粉粧)을 하고 시문(施文)하고자 하는 문양을 그린 뒤에, 문양 이외의 배경 부분의 백토를 굵은 뒤 그 위에 유약을 발라 문양을 나타낸다. <그림-10>을 보면 배경에 날카로운 물체로 요철을 낸 후 다시 그 위에 색을 올리면 요철이 생긴 부분만 색이 진하게 돋보이게 되는데, 이런 효과와 같다. 이러한 것은 동일한 형상을 그렸지만 사용된 재료에 따라 전혀 다른 느낌을 준다.

날카롭게 굽어 표현한 작품에 전개된 구리가루는 금속 안료로써 특유의 광택을 낸다. 반면, 산화구리의 청색을 띠는 안료의 사용에서는 녹색의 중성적인 이미지로 인해 보는 이로 하여금 편안함을 준다. 내 작품에서는 녹청과 대자를 함께 사용해 색을 열게 바른 후 그 위를 요철을 낸 후 닦아내어 귀얄문과 같이 스쳐지나간 듯한 표현을 해 주었다. 그 위를 다시 색채 사용에 있어 녹청(綠靑)의 푸른빛을 사용해 신비스러운 느낌을 주었다. 녹염동광(綠鹽銅鑛, Atacamite)은 산화구리의 산화에 의해 형성된 광물이다. 주로 담록색, 암록색을 띤다. 녹염동광에 대한 자료 중 가장 이른 예는 가야시대(6세기 초) 고령 고동 벽화 고분의 연도와 천장 연화문에서 녹염동광(綠鹽銅鑛)으로 추정되는 안료가 발견된 것이다.¹¹³⁾

고대 중국 문헌에 나타난 녹염동광에 관련된 명칭을 살펴보면, 염녹(鹽錄)과 동록(銅綠)이 있다. 먼저 염녹에 대한 기록은 당대 의학가 소공(蘇恭)이 『본초경집주(本草經集注)』¹¹⁴⁾에서 “綠鹽山焉耆國，水中石下取之，狀如扁青，空青，爲眼藥之要，今人以光明鹽，礶砂(NH₄Cl)，赤銅屑釀之爲塊，綠色以充之 …”라고 하여 광명염(光明鹽)，동 분말，뇨사(礶砂)¹¹⁵⁾를 섞어 공기 중에 노출하여 염녹(鹽綠)을 제조하였다는 것으로 보아 염녹(鹽綠)이 녹염동광 계통이라는 점을 알 수 있다.

이는 Viridian과 ChromeYellow, ZineWhite를 혼합하여 만들고 현대에는 산화크롬 또는 동프탈로시아닌(CopperPhthalocyanine)같은 유기화학 재료를 사용한다. 주로 혼합색이며 내광성이 뛰어나지는 않다.¹¹⁶⁾

작품 <작품10>에서는 녹청과 대자를 사용해 색을 열게 바른 후 그 위를 요철을 낸 후 닦아내어 귀얄문과 같이 스쳐지나간 듯한 표현을 해 주었다. 그 위를 다시 색채 사용에 있어 녹청(綠靑)의 푸른빛을 사용해 신비스러운 느낌을 주었다. 작품에 사용한 안료는 녹청과 함께 청색 계열의 군청(群靑)과 Ultranemrine blue를 썼는데, 입자가 굵고 거칠어 아교를 잘 못 사용하면 박락의 위험이 있다는 단점이 있다. 이와 반대로 적색 계통의 안료

113) 문환석 외, 「고대 벽화안료 재질분석 연구」, 2002, 국립문화재 연구소.22쪽

114) 중국 당나라 657년 당시 관리인 우지령(牛志寧)이 이적(李勣)등과 함께 그전의 본초서에 약물 100여 종을 증보 하여서 현장(顯莊) 4년에 완성하여 편찬한 의서.

115) H₄Cl로 화산지대나 온천지대에 존재한다.

116) 이현형, 「안료의 색채 특성에 관한 연구」, 2009, 홍익대학교 산업대학원, 29쪽.

를 보색 대비 효과를 살려 사용하였다. 두 색을 섞었을 때는 채도를 낮춰 주어 차분한 느낌을 주고 동시 대비 효과로 작품의 붉은 빛을 띠고 있는 자색은 소두다(小豆茶) 안료와 목단(牡丹)을 사용했다. 목단은 모란을 일컫는 말로 빨강고 탐스러워 화려하여 부귀를 뜻하며 사랑을 받는 꽃이라는 뜻을 갖고 있다. 작품에서는 또한 대자, 황토의 안료를 배경으로 했는데, 대자의 경우 철과 칼슘이 약 6:4 비율로 혼합되어 있었다. 또한 산취색에서 발견되는 칼륨은 색소로서 작용하지 않는다. 한국화 안료에서는 중간색 즉 청색, 자색 등의 색에서 규소나, 몰리브덴 화학물이 발견된다. 이 물질은 안료의 침강(沈降)방지물로 사용된다.

물질이 물에 녹아 없어지는 것을 말한다. 규석을 갈아 만든 규석분은 입자가 거칠고 경도가 높아 체질 안료 중 가장 굴절률이 낮아 목제의 눈메꿈제, 도료연마제에 사용된다.

녹색의 화학적 작용을 이용해 생활에 인용한 예가 있다. 오랜 시간 수술을 하는 의사를 비롯한 의료진은 정도의 차이는 있겠지만 빨간 피를 계속 볼 수밖에 없다. 특히 가장 중요한 역할을 맡은 수술 집도 의사는 한순간도 눈을 떼지 못하고 수없는 긴장 상태에서 선명한 빨간색을 계속 보게 된다. 이렇게 빨간색만 보아 피로해진 안구의 적추체(赤錐體)가 빨간색에 둔감해진다.

이러한 현상은 작품 <그림-11>에서 세 가지 조직의 균형이 크게 깨지는 것과 같다. 그래서 이때 흰색 벽을 보면 초록색 아지랑이가 나타난다. 역시 잔상 현상이다.¹¹⁷⁾ 또한 빨강과 초록이 두색의 보색의 결합으로 채도가 낮 으면서 차분해지는 갈색을 만들어내기 때문이기도 할 것이다. 고려청자의 우수성을 들자면 그 장식에서 청자를 감싸는 비색(翡色)과 독창적인 장식 기법, 산화동 안료의 붉은빛을 띠는 발색 그리고 그것을 토대로 한 화려한 장식일 것이다. 이렇듯 고려시대의 화려한 청자문양은 내 작품에서 화려함 보다는 그 속에 담겨있는 신비로운 느낌에 중점을 두었다.

117) 김유나, 『색에 미친 청춘』, 2001, 미다스북스, 197쪽.

전체적으로 군청(群靑)과 황토(黃土)로 간 배경에 청자(靑瓷)색과 대자(岱赭)로 깊이 감을 주었다. 그 위로 청색 계열의 미람(美藍)색으로 정리를 해 주었다. 이 색은 바륨의 혼합물로 청색보다는 좀 더 채도와 명도가 낮은 색감을 보인다.

생명과 자연, 시선함을 연상시키는 녹색에 대한 기록으로 생명과 건강을 상징하기도 하지만 독(毒) 녹색이라고 말을 하기도 했는데, 이는 그 제조 방법상 구리의 사용 때문이었다. 구리 조각을 초에 담가두면 구리 조각에 녹색녹이 생긴다. 이 녹을 긁어내어 풀이나 계란 노른자, 기름 등의 접착제와 섞으면 화가들이 물감으로 사용할 수 있었다. 녹색은 구리를 비소에 용해시켜 생산해냈는데, 이 때 독성을 가지고 있는 비소는 습기만 있으면 용해되어 나왔다.¹¹⁸⁾

녹색은 나폴레옹이 가장 좋아하는 색으로 그의 사망 후 머리카락과 손톱에서 다량의 비소(As)가 발견되었다. 이는 그가 비소 중독으로 사망했다는 설을 낳게 했다. 다빈치도 화학 반응만은 정복하지 못했는데, 그는 납이나 구리를 함유한 색(흰색, 녹색) 등과 황을 함유한 흰색(버밀리온, 울트라마린 등)을 자주 함께 사용하였다. 이들은 서로 반응하면 갈색이나 검은색으로 바뀐다.¹¹⁹⁾

이와 같이 녹색 빛을 띠는 안료로 뇌록(磊綠)을 들 수 있다. 이 색은 녹토라고도 하며, 주로 사용하는 청동 안료에서는 구리 성분이 발견된다. 내가 사용하고 있는 안료에도 이와 마찬가지로 구리 성분이 검출된다. 녹색은 동서고금을 막론하고 회화, 자기 등에서 사용되고 있을 만큼 많은 사랑을 받아 다양한 제조법이 시행되었으나, 그 제조법과 그 원료의 독성으로 인해 사용자에게 악영향을 미치고 있다. 이것은 빛을 띠는 금속이나 물질의 특성을 잘 알고 사용하는 것이 그림을 그리는 일만큼이나 중요한 일이라는 것을 말해주는 것이다.

고대의 고분벽화를 비롯하여 여러 가지 유물들을 보면, 갖가지 식물무늬가 많이 나타난다. 그 가운데 모란은 부귀를 상징하며 의복이나 그릇, 귀주머

118) 에바 헬러, 『색의 유혹2』, 2002, 예담, 61쪽.

119) 전창림, 『미술관에 간 화학자』, 2004, 랜덤하우스, 42쪽.

니에 자주 등장하곤 한다. 분청사기에서 보이는 모란문은 부귀를 상징하며 바위와 모란꽃을 같이 그린 그림은 바위의 수(壽)의 의미와 함께 ‘부귀수(富貴壽)’라 하여 자주 그려지고 있다.

청색은 눈의 피로감을 가장 완화시켜주는 색인데 또한 보색인 적색과 만나 차분한 색으로 변하기도 한다. 그 예가 바로 의사들의 수술용 의복이다. 1920년대 뉴욕에서 한 외과 의사가 수술을 할 때 주위의 흰 벽과 수술복, 이집트인들은 파란 염료(유리 제조를 실험하다가 얻게 된 결과)를 합성해 내서 신성, 진실, 고결함을 상징으로 만들었다. 이러한 특성들 때문에 나중에 망토 입은 성모마리아의 상징에도 파란색이 사용되었다. 오늘날조차 영국 사람들의 결혼에 관련된 것에는 파란색이 빠지지 않고 등장한다. “낡은 것 하나, 새로운 것 하나, 빌린 것 하나, 파란 것 하나를 가져야 한다.”는 통념이 영국인들에게 일반적으로 번져 있는데, 고대 이집트인들이 생각했던 고결함, 진실 등의 의미가 지금까지도 비슷하게 연결되는 것 같다.¹²⁰⁾

작품 <그림-10>에서는 배경에 문양을 새겨 준 작품은 녹청과 산취로만 올렸을 경우 작품 <그림-11>에서와 같이 색감이 뜸다는 느낌을 줄 수 있다. 나는 이를 보완해 주기 위해 대자색을 썼다. 이는 수술복 등이 초록색인 것과 비슷한 이치이다. 이렇듯 색감의 보색을 써 채도를 낮춰주는 것은 차분한 느낌을 주어 눈의 피로를 덜어 준다. 또한, 청색의 바탕에 적색 계열로 문양을 그린 것 또한 이 같은 원리이다.

작품 <그림-13>에서는 호분과 대자로 배경을 준 후, 흑으로 명암을 주어 표현하였다. 이는 단색계열로 표현한 작품 <그림-16>에 비해 <그림-17>에서와 같이 청색계열의 보색과 함께 사용해 좀 더 깊이 있는 느낌을 준다.

그 빛에 주목받던 청자는 내 작품 속에 청색의 보색인 붉은 빛으로 재탄생한다. 조선시대 불화나 초상에 사용된 녹·청색 계열 안료들이 많이 사용되었는데, 이런 채색화는 일반 회화에 비해 바탕 재질인 한지나 비단의 열화가 빨리 진행되었다. 이는 녹·청색 계열에 구리(Cu) 성분은 열화가 진

120) 김유나, 『색에 미친 청춘』, 2001, 미다스북스, 82-83쪽.

행되어 화학적 분해가 쉬워 구리의 원래 색은 붉은색으로 전성과 연성이 풍부해 가공하기 쉽다. 산화과정에서 푸른색을 띤다. 그 결과 바탕 재료로 이용된 한지의 주성분인 셀룰로오스(cellulose)를 열화시키는 촉매 역할을 하여 섬유질을 보다 빨리 절단시키게 된다. 이 문양들은 손으로 하나하나 조각한 듯이 정교하고 치밀하면서도 부드러움과 우아함을 보이고 있다.

과학이 발달했던 서양에서는 그 성분으로 독 녹색이란 별명이 붙여져 기피했던 안료인 반면, 동양에서는 시각적으로 보이는 이미지 때문에 청록산수, 신선한 색 등으로 긍정적으로 사용되고 있다. 반면, 과학적으로 청색 유리는 물체들을 우울한 빛으로 보이게 한다.¹²¹⁾ 서양에서 성령의 색, 카톨릭의 색으로, 동양에서는 청록산수화의 주재료로 사용했으며, 석청과 석록을 처음 사용된 예는 기원전200여 년경 제작된 400여 개의 벽화 잔영들에서 흑색 주조의 황이나 주홍, 연지, 대홍, 자, 동청, 석청, 석록 등의 안료로 그려진 채색화인 벽화가 발견되고 있다.¹²²⁾ 크롬계열의 안료는 Red, Orange, Yellow, Green등의 물감을 만들 수 있으며, 약간 더 따뜻한 느낌의 적색과 황색이 만들어진다. 황연 및 몰리브덴 적은 크롬산연을 주 성분으로 하는 Red에서 Yellow까지 색을 내는 무기안료이다. 초록 안료는 산화크롬(Cr2O3)으로 제조하는데 은폐력과 착색력이 양호하고 화학적으로 안정된 안료이다. 크롬(납)계 안료는 색상이 선명하고 은폐력이 크고 다른 무기안료에 비하여 착색력도 크다. 내구력은 중간 정도이고 유황성분이 있는 안료인 Cadmium, Vermilion, Ultramarine 등과 혼합하면 흑변 하기 쉽고 독성이 있다. 인체 유해한 독성 문제로 대부분 유기안료로 대체하고 있으며, 현대에는 독성 때문에 전문가용에만 일부 사용한다.¹²³⁾ 사용하고 있는 안료 중 크롬이 함유된 안료가 있다. 바로 농구서(濃口鼠), 은서(銀鼠)와 같은 회색 계열이다. 이 성분은 가공에 따라 녹색부터 노랑을 제조할 수가 있으나 독성이 있다.

대륙의 녹색은 황화비소(黃化砒素)로서 계관석(鷄冠石)과 함께 출토된다.

121) 피테 지음, 권오상 옮김, 『색채론』, 2003, 민음사, 254쪽.

122) 장준석, 『중국회화사론』, 2002, 학연문화사, 25쪽.

123) 이현영, 「안료의 색채 특성에 관한 연구」, 2009, 홍익대학교 석사논문, 19쪽.

비소는 레몬 빛이 강하게 나는 황색으로 독성이 강하여, 지금에 들어서 녹색은 인공적으로 제조한다. 우리나라에서의 청색, 즉 '푸르다'라는 것의 범위는 청, 녹, 남, 벽 등 넓은 범위의 색상을 포함하고 있다. 청색 계열에는 옥색, 청옥색, 갈매색, 남, 반물, 쪽빛, 아청색, 청현색, 두록색, 유록색, 감청색, 초록 등이 있다. 옥색에서부터 초록까지 그 사이를 메우고 있는 수많은 푸른색들이 청색 안에 있다. 하지만 청색의 기준은 바로 우리가 '쪽빛하늘'이라고 부르는 단어에서 볼 수 있는 '쪽빛'이 아닌가? 청색계의 대표적인 염료는 쪽물이다. 예로부터 남(藍)이라고 하면 염료를 총칭할 정도로 우리에게 가장 친근한 염료이다. 남은 예로부터 마포와 무명 등 식물성 옷감에 손쉽게 들여지는 염료이며, 또 퇴색이 적은 성질을 가지고 있다. 청색은 유일하게 복색금제가 없었던 색으로 조선시대에는 전 국민들에게 보편적으로 장려되어 민간인이 마음 놓고 착용할 수 있던 색이다.¹²⁴⁾

목덕을 중요시하던 나라에서는 왕실에서 청색을 입으며, 왕을 섬기는 사람들의 의복은 목과 상생하는 화, 수 즉 적색과 흑색이었다는 말이다. 그런데 녹색과 청색이 사용된 부분에서는 공통적으로 산화현상이 가중되어 바탕 재료에까지 영향을 미치고 있다. 조사한 자료에 의하면 칼슘이 대신 사용되고 있었다. 그런데 청동과 은서, 청자에서는 여전히 발견되고 있었다. 따라서 앞으로의 안료 사용에 있어 청색계열의 안료는 주의가 필요하다. 색의 혼합과정에서 푸른색과 노란색을 섞었을 때 초록색이 나오는 것은 그 속에 함유하고 있는 성분이 결합하여 나타난다는 것, 곧 초록색을 띠고 있는 고대녹청이나 청자의 경우 청색의 철과 황색을 띠는 바륨이 함께 포함되어 있다는 것을 알 수 있다.

이를 통해 보라색을 띠는 자에는 푸른색을 띠는 철과, 붉은 색을 띠는 바륨이 함께 포함되어 그 두 색을 혼합한 보라색을 나오게 한다는 점을 알 수 있었다. 그렇다면 그 색을 통해서 그 성분의 특성을 알고 사용해야 하는 주의점도 알 수 있다.

그리스 신화에서의 자주 물감은 두로의 수호신 멜카르트¹²⁵⁾가 개와 함께

124) 김유나, 『색에 미친 청춘』, 2011, 미다스북스, 78-79쪽.

바닷가를 산책하고 있을 때 소라를 깨물은 개의 입이 붉게 물들었다가 차츰 자주빛으로 변했다는 것에서 ‘페니키아(Phœnicia)’¹²⁶⁾라고 한다. 이것은 우리나라에서 ‘남(藍)’이나 ‘쪽’이 원래 식물의 이름이지만 이로부터 추출된 색깔을 뜻하는 것과 마찬가지로이다.¹²⁷⁾

작품에서 우주만물의 근원이 되는 태극을 표현하는 붉은 빛은 주로 주(朱)색을 사용했는데, 이 색은 진사, 주사, 단사(丹砂)라고도 한다. 작품에서 사용하고 있는 주(朱)는 불변하는 색으로 오래전부터 사용되어왔다. 이 색은 시간이 흐를수록 더욱 깊은 맛을 내 사람들이 좋아하는 색이다. 단, 박(箔)이나 니(泥)하여 사용하면, 은(銀)은 거무스름한 색으로 변색된다. 이것은 주(朱)의 성분인 유황과 은이 화합하여 유화은이 되기 때문이다. 따라서 붉은 색을 띠는 주(朱)를 사용할 경우 산취(山吹)색을 사용할 경우와 같이 색이 미디엄과 잘 융합이 되지 않는 점을 발견할 수 있다. 유황과 수은을 함께 반죽하면 흑색의 유화수은(황화수은)이 된다.

(1) 광물성 안료

사용하고 있는 금속 안료로는 금가루, 은가루, 구리가루 등이 있다. 그 중에서도 구리에 대해선 청록색, 코발트에 대해선 티탄의 첨가량에 따라 녹색이 된다.¹²⁸⁾ 안료 중 붉은 계열의 구리 가루가 있다. 암군청색에서 구리가 발견되는데, 곧 앞에서 서술한 바와 같이 구리에 대해 청록색을 띠는 티탄으로 인해 어두운 청색계열의 안료가 되었다. 따라서 티탄이 혼합되어 있는 청색 계열의 안료는 지양해야 한다.

작품 <그림-9>는 구리 가루로 문양의 선을 그려주었는데, 작품 <그림-10>에서의 금가루를 사용할 때와 비슷하게 광물안료를 써 반짝이는 느낌을 줄 수가 있으나, 다른 채색안료에 비해 입자가 곱고 가벼워 시간이 감에 있어

125) 그리스 신화에 따르면, 자주색 물감은 두로의 수호신 멜카르트가 처음 발견했다고 한다. 그가 개와 함께 바닷가를 산책하고 있는데 소라를 깨물은 개의 입이 처음에는 붉게 물들었다가 차츰 자주빛으로 변했다는 것이다. <http://html.yonsei.ac.kr/~hlee/seminar/theology25.htm>

126) ‘페닉스(phoenix)’라는 그리스어에서 유래, 불사조라는 뜻, ‘붉은빛’, ‘자주빛’, ‘대추’ 라는 뜻

127) <http://html.yonsei.ac.kr/~hlee/seminar/theology25.htm>

128) 素木洋一, 『유약과 그 안료』, 1980, 대광서림, 112~113쪽.

박락의 위험이 있어 접착에 신경을 써야 한다.

작품 〈그림-18〉과 작품 〈그림-19〉는 물고기문 병의 문양을 토대로 그린 그림이다. 〈그림-18〉이 대부분 붉은색 계열의 구리 가루로 표현한 반면, 〈그림-19〉와 〈그림-20〉은 청색 계열의 청동(靑銅)과 피철(皮鐵)의 바탕에 금황토(金黃土)와 적토(赤土)로 명암을 주었다. 마지막으로 대자(岱赭)로 포인트를 주어 마무리를 하였다. 그 위로 그어지는 선들은 물결의 느낌을 주었다. 물결문양은 즐문(櫛文, 빗살무늬)으로 표현할 수 있는데 신석기문화를 대표하는 무늬이다.¹²⁹⁾

내 작품에서 사용한 구리 가루는 광물성안료의 광택을 내며 고가의 금분을 대신해 사용할 수 있었다. 광물성안료는 일반 안료에 비해 광택을 내므로 작품을 반짝이게 하면서 고급스러움을 느끼게 한다. 작품 〈그림-18〉에서 붉으면서도 광택을 내는 구리 가루의 사용은 박락의 우려가 있으므로 접착제 농도를 좀 더 높게 사용해야 한다.

반면 작품 〈그림-19〉에서는 금속 안료의 광택 대신 초산비닐 성분의 아크릴 수지인 green 성분의 물감을 사용한 바탕에 산취(山吹)로 무늬를 새겨줌으로써 맑고 산뜻한 느낌을 주었다. 하지만 이 때 초산비닐성분의 아크릴 물감 위로 색을 올리기에 비닐성분인 이유로 색을 올리는데 다소 어려움이 있었다. 또한 카드뮴이 포함되어 있는 Red, Orange, Yellow, Green 등의 안료는 색이 선명하고, 깊이가 있으며 내광성, 내열성이 뛰어나다.

황색 계열의 안료에는 바륨, 청색 계열에는 철과 칼슘 등, 적색 계열의 안료에는 크롬이나 철과 칼슘과 같은 성분을 포함하고 있었다. 또한 색의 혼합 과정에서 푸른색과 노란색을 섞었을 때 초록색이 나오는 것은 그 속에 함유하고 있는 성분, 즉 청색을 띠는 안료에는 철과 바륨이 있는데, 이 때 티탄이라는 무기안료가 발견된다. 이산화티탄(TiO₂)은 연유(鉛釉)에 대해서는 황색을 주고, 무연유에서는 백색이 된다.

그러나 티탄화합물 또는 유약 속에 철이 포함되어 있으면 항상 황색을 띤다. 흡착력이 강해 굽지만 않으면 오랫동안 보존할 수 있다. 색이 선명하지만 비

129) 임영주, 『한국문양사』, 1983, 미진사, 33쪽.

날계수지이기 때문에 한국화처럼 그 위에 다시 분채를 올리는 데에는 어려움이 있다. 작품에서 보이는 이리저리 휘젓는 흰 선은 율동감을 주며 작품에 생동감을 부여한다. 선의 속성에 율동성, 지속성, 자율성을 들 수 있을 것이다. 점이 정적이 라면 선은 자율적이며 활동적인 느낌을 준다. 이러한 물고기 문양은 더욱 단조로 워진다.

(2) 홍(紅)

모란꽃 문양은 상고시절에 작약(芍藥)으로 불리며 당나라 측천무후 때 장안에 모란이 크게 번성하였다고 하며 그 이후 모란꽃은 번영 창성과 미호와 행복의 상징으로 공예품 등의 영역에서 애호되었다. 또한 모란과 수탉이 주제로 등장하는 공명부귀는 벼슬길에 나아가 이름을 알리고 부귀를 누리기를 축원하는 의미가 담겨 있다. 고려시대 청자에서 간결하게 도안된 모란무늬가 쓰이기 시작하여 조선시대 분청사기를 비롯하여 청화백자, 진사백자, 철화백자 등에서 만화풍의 회화적인 필치로 그린 모란무늬가 다양하게 나타난다.

내 작품에서는 모란을 그릴 때 붉으면서도 광택을 내는 구리가루를 함께 사용했다. 작품 <그림-9>의 구리 가루와는 일반 안료에 비해 금속광택을 내므로 작품을 반짝이게 하면서 고급스러움을 느끼게 한다. 대신 박락의 우려가 있으므로 접착제 농도를 좀 더 높게 사용해야 한다. 장미꽃과 함께 배치하여 부귀장춘(富貴長春), 수석이나 복숭아와 더불어 장명부귀(長命富貴), 신선화와 같이 그려 신선부귀(神仙富貴)의 의미를 나타내기도 한다. 또한, 고려시대 청자에서 간결하게 도안된 모란무늬가 쓰이기 시작했다. 작품에서는 광물안료인 구리가루를 사용하기도 했는데, 이것은 금속광물로 빛을 받아 광택을 내는 효과를 주었다. 이 밖에 은가루를 사용한 작품이 있으나 은가루는 흑변하는 우려가 있으며, 안료의 입자가 얇아 접착에 신경을 써야 한다.

내 작품에서 사용되고 있는 연당초문을 살펴보겠다. 작품 <그림-16>과 작품 <그림-17>에서는 <참고도판-20>에서 보이는 연지 문양을 이용했다. 그 배경에는 덜어냄의 미학을 말해주듯 단조로운 색을 이용해 표현해 주었다. 그 위에 산취를 이용해 국화여지문을 표현했다. 작품 <그림-17>에서는 대자(岱

赭)와 산취(山吹)로 처리한 배경에 주색을 여러 번 올려 명암을 주었다. 동일한 색을 올렸지만 그 정도에 따라 명암의 차이를 보여주고 있다. 이것이 바로 채색화의 매력이다. 다음 작품은 주(朱)의 배경에 양홍으로 명암을 주었는데, 이 색은 어진 제작과정에서 많이 발견되고 있다. <태조 어진 청포본>, <철종 어진>, <영조어진>에서 보이는 안료의 화학성분을 XRF 분석방법에서 조사해보면, 수은 성분이 포함되어 있는 주색 계통, 철 성분의 석간주(石間硃) 안료로 추정할 수 있다.¹³⁰⁾

동양화 안료 중 연지라는 이름을 가지고 있는 안료가 있는데, 이 안료는 잇꽃과 주사로 만드는데, 주사로 만든 연지는 단지(丹脂)라고도 부른다. 색깔이 선명하지만 독성분으로 인해 몸에 유해할 수도 있다. 조선시대에는 계란을 이용해 주사와 명반을 갈아 섞어 연지를 만들기도 했는데, 작품에서 주로 붉은 계통의 안료로 양홍과 진사를 사용하였다. 이 성분이 위의 어진에 사용한 색과 같은 성분임을 알 수 있다. 내 작품에서 사용한 예로 <그림-16>이 있다. 이는 같은 문양을 표현했지만 작품 <그림-17>의 황토를 사용한 작품과 비교했을 때 색이 점차 탁해지는 현상을 볼 수 있다.

민화의 색채 구성은 적색, 청색, 황색, 흑색, 백색의 강렬한 원색들 간의 대비 효과를 강조 하고, 색 면의 평면성을 강조함으로써 장식 효과를 높인다. 형태감과 다른, 색채는 자신의 독립성, 상징성, 생명감의 발휘이다.¹³¹⁾ 이를 차용한 내 작품에서는 주로 대자(岱赭), 목단(牧丹)과 백록(白綠)의 보색 대비를 이용하여 바탕을 차분하게 가라앉혀주었다. 이러한 색채 대비는 이전의 예로 벽화에서 나타나는데, 색을 바림¹³²⁾하는 일(구마도리:クマドリ)¹³³⁾도 초기의 단순한 것에서 색이 점차로 무겁게 된다. 내 작품에서도 마찬가지로 연지를 바른 화면에 초다, 대자, 녹청을 이용해 색을 가라앉혀 주었다.

주로 채도를 낮은 색을 사용한 다음 앵다록(鶯茶綠)을 바탕으로 하면서 등

130) 정두희, 「조선후기 어진의 제작기법 연구」, 2012, 서울대학교 박사논문, 243쪽.

131) 윤동석, 『우리민화의 미학과 현대적 조명』, 1988. 서울: 미술세계, 50쪽.

132) 색칠을 할 때에 한쪽을 진하게 하고 다른 한쪽으로 갈수록 차차 연하게 칠하는 것을 말한다. 미술용어로는 그라데이션(gradation), 선염(渲染)이라고 한다.

133) 첫째는 인물의 얼굴표정을 과장되게 분장하였다. 청색이나 홍색의 선을 그리는 것. 둘째는 동양화에서 원근, 띠늪을 나타내기 위하여 색을 바림 하는 일, 또는 그렇게 하는 것을 뜻함.

자색으로 마무리를 한 작품이 <그림 4 2011-3>이다. 여기서 사용된 **앵다 룩**은 채도가 낮은 연두빛갈의 색이다. 이 색에는 철 73%, 바륨 20.8%가 함유되어 있다. 이에 반해 고대자의 자색 계열의 색에도 동일하게 철과 바륨이 있지만 바륨이 56.3%, 철이 23.5%가 함유되어 있다. 고대자는 자색을 띠고 있다. 이 때 몰리브덴이 첨가되는데, 이 원소는 쉽게 산화하고 연하여 가공이 용이하다.

내 작품에는 이 밖에 등자색도 발견되는데, 이 색에 철이 36.3, 몰리브덴이 36.3 실리콘이 14.4로 구성되어졌다. 등자색은 자색을 띠는 안료로 이를 사용한 작품으로 황산구리는 결정수(結晶水)를 포함한 상태에서는 청색이나, 적당히 건조시키면 백색이 된다.

내 작품 <그림-4>와 작품 <그림-5>에서 보이는 태극문양(<참고도판-13>)은 『주역(周易)』에 의하면 음양의 본체라 하였으니 천지를 비롯하여 만물은 모두 음양 이원론으로 성립되었다고 한다.¹³⁴⁾ 이 분청사기 박지태극문 편병은 고려불화의 주된 색채인 홍색과 금색임을 사용하였는데, 홍색은 고대부터 귀한 신분 또는 최고의 신을 나타내는 데 쓰인 색으로 홍색을 신성하고 숭고한 의미를 지닌 색으로 사용하였고, 금색은 부처의 절대적인 존재를 나타내기 위하여 사용하는 색이며, 부처의 진리와 지혜로써 무한한 빛을 상징하는 것으로 사용하였다.

내 작품에서 우주만물의 근원이 되는 태극을 표현하는 붉은 빛은 주로 주(朱)색을 사용했는데, 이 색은 진사, 주사, 단사(丹砂)라고도 한다. 유황과 수을 함께 반죽하면 흑색의 유화수은이 된다. <표-2> 내 작품에서 사용하고 있는 주(朱)는 변하지 않는 색으로 옛날부터 사용되어왔다. 이 색은 시간이 흐를수록 더욱 깊은 맛을 띠는 색으로 많은 사람들이 좋아하는 색 중 하나이다. 앞에서 말했듯이 박(箔)이나 니(泥)와 함께 사용하면 은(銀)은 거무스름한 색으로 변색된다. 따라서 내 작품에서 붉은색을 띠는 주(朱)를 사용할 경우 산취(山吹)색을 사용할 경우와 같이 색이 미디엄과 잘 융합이 되지 않는 점을 발견할 수 있다.

134) 임영주, 『한국의 전통문양』, 2004, 대원사, 52쪽.

(3) 대자(岱赭)

대자는 내 작업에서 주로 작품의 밑바탕에 배경으로 쓰인다. 이 대자와 비슷한 붉은 계열의 안료가 있는데, 그것은 구리 가루로, 이런 금속 안료는 일반 안료에 비해 광택이 있다는 장점이 있어 작품이 고급스러워 보인다. 또한 이 구리는 산화를 거쳐 녹색을 띠기도 하는데 시판되고 있는 녹색 계열의 안료를 조사한 결과 칼슘과 철의 혼합물이 판매되고 있었다. 아마도 구리가 안료로써 불안정하기 때문일 것이라고 생각된다.

작품 〈그림-18〉에서는 금속 안료인 구리와 함께 사용하면서 그 화려함이 극에 달한다. 같은 계열이지만 광물성안료 특유의 광택이 작품을 더욱 고급스러워보이게 한다. 화면의 입체감을 주기 위해 진사(辰砂)를 함께 사용했는데, 수은(水銀)을 주성분으로 하는 광물(유화수은)로 선명한 적홍(赤紅)의 주(朱)색이다. 중국의 진주(辰朱)의 것이 양철이기에 산지 명을 따라 진사라 부르게 되었다. 산화동이 주성분으로 Cu_2O 에 의해 붉은 색을 낸다.

산화동은 온도가 높으면 어두운색, 낮으면 연한 색으로 온도에 따라 색이 달라진다. 수은과 황을 달아 혼합하고 흑색물질 황화수은(HgS)이 생기면 조작 끝에 소량의 고체 수산화칼륨(KOH)을 가하여 다시 혼합작용을 한다. 이 흑색덩어리를 충분히 분쇄하여 여기에 KOH 용액을 가하여 분쇄하여 흑색이 점차 적색으로 변화하여 주색으로 된다.¹³⁵⁾ 유황(硫黃)성분이 함유되어 있어 은박이나 은니와 함께 사용하면 화학 반응이 일어나 흑변하므로 주의가 필요하다.¹³⁶⁾ 주 성분은 사화제이철로 선사시대부터 사용된 안료이다. 피복력이 강하고, 퇴색되지 않아 우리나라 고분벽화에서 출토된다. 수분 함량에 따라 황토색, 적색으로 나타나기도 한다.

135) 이현호, 권창오, 전경수 공저, 『무기화학합성실험』, 1995, 동화기술, 245쪽.

136) 손경숙, 『동양회화의 재료와 기법』, 2010, 예담, 60쪽.

	→	
<p>〈그림18〉 2013-1(부분), 2013, 지본채색, 91×72.7cm</p>	<p>〈그림18〉의 흑변</p>	
<p>【표-5】 구리 성분의 흑변</p>		
<p>구리인온의 색변화 푸른색 → 붉은색 → 검은색</p>		

(4) 황토(黃土)

대부분의 그림의 밑바탕에 사용한 안료는 황토색이었는데, 생명의 보금자리라고 생활의 근본, 음양오행상 중앙에 해당한다.¹³⁷⁾ 가장 고귀한 색으로 황제만이 사용할 수 있었다. 오행 중 토(土)이며, 모든 것을 조화롭게 만드는 땅을 상징하는데, 내 작품에서는 작업의 밑바탕에 깔려 그 위로 올려질 안료를 다른 색과 자연스럽게 어우러지게 한다. 그래서 내 작업은 바탕으로 황토를 많이 사용한다.

요즘 화가들은 황토로서 대개 연분을 사용한다. 그 조제법은 이와 같다. 먼저 손가락으로 연분을 아주 작게 갈아서 깨끗한 아교 물에 담근 후 그릇 한가운데서 잘 휘저어서 마르기를 기다려서 아주 청결한 아교물에 담근다. 이렇게 십여 회를 반복하면 아교와 분이 충분히 섞여서 녹는다. 이것을 반죽하여 떡처럼 만들어 접시 가장자리에 붙인 다음 햇볕에 말리는 것이다.

137) 김유나, 『색에 미친 청춘』, 2001, 미다스북스, 116쪽.

사용할 때에는 뜨거운 물로 씻어내서 다시 깨끗한 아교 물을 사용한다. 밑에 가라앉은 부분은 찌꺼기이기 때문에 걸레로 훑쳐 버린다. 연분을 가는데 반드시 손가락을 쓰는 것은 연분은 몸에 닿기만 하면 줄어드는 성질이 있는 까닭이다.¹³⁸⁾

괴테는 황색이 빛을 쫓고 청색이 어둠을 지니고 있다고 했다. 이 색채는 난색으로 따뜻한 감을 주는 색으로 뜨거운 화염을 연상시키고, 자극을 유발시키는 색이다. 태양이라든가 남녀화합의 상징으로 민화에서 사용되고 있다. 내 작품에서는 시중에서 판매하는 ‘황토(黃土)’라는 안료와 자연에서 쉽게 구할 수 있는 황토 흙을 채취하여 체에 걸러 사용하기도 했는데, 자연에서 직접 얻은 안료와 같은 경우 입자가 굵고 거칠어 체에 걸러 사용하였다. 대자와 같이 철이 주성분으로 수분 함량에 따라 밝은 빛을 낸다.

내 작품에서 황토 외, 바탕에 사용하고 있는 안료로 그 속에는 바륨, 청색 계열에는 철, 칼슘 등의 물질을 포함하고 있다는 것, 적색 계열의 안료에는 크롬(Cr), 철(Fe)과 칼슘(Ca)과 같은 성분을 포함하고 있었다. 황색은 왕족과 같음을 의미하며, 지장보살에 나타나는 흑색은 명부(冥府)의 의미를 담고 있다. 이처럼 색채는 장식적인 기능보다는 나타내고자 하는 불상들의 존재와 내용을 암시하는 상징적 기능으로 사용된 것임을 알 수 있다. 앞에서 살펴본 고대자(古代紫)와 함께 등자색에서도 Mo이 발견된다. 모두 두 가지 색이 혼합된 중간색의 안료에서 발견할 수 있다. 실제로 Mo는 색에는 영향을 주지 않는 무색이다. 단지 자색과 같은 두색의 결합으로 이루어진 색에서 발견된다. 그렇다면 이 안료의 접착에 좀 더 신경을 써야 된다는 결론이 나온다. 그래서인지 지금까지 전해 내려오는 그림에서는 이러한 색감은 찾아보기가 어렵다.

고대 벽화에서 보면 유독 다른 색은 사라지고 없지만, 붉은 계통의 색채는 희미하게나마 살아있는 것으로 보아 그 성분의 영향이 있음도 알 수 있다. 또한 결정수(물질의 결정 속에 일정한 화학비로 들어 있는 물)의 유무가

138) 王 概, 『芥子園畫傳』, 1976, 육성출판사, 872쪽.

구리이온의 전자상태에 작용하여, 흡수되는 빛의 파장을 바꾸게 되는데, 가정에서 사용하는 건조제 실리카 겔도 사용하고 있는 동안에 청색에서 적색으로 변화한다. 이것도 실리카 겔에 가해져 있는 몰리브덴의 염(鹽)이 물의 유무에 의해 그 색이 변하는 것을 역(逆)으로 응용한 것이다. 무기안료의 색은 금속이온 자체의 색이기 때문에 매우 안정하다. 고대의 벽화 등이 변색되지도 않고 그대로 남아 있는 것도 무기안료를 사용했기 때문이다. 주로 작업의 밑바탕에 재질감을 주기위한 벽화 그림을 응용한 것은 작품 〈그림-33〉과 작품 〈그림-34〉, 작품 〈그림-31〉 등에서이다. 이 때는 안료의 입자가 굵어 보통 1:6 비율로 사용된 아교 농도보다 더 높게 하여 1:4 비율의 아교를 사용했다.

흰 종이 위의 흑색은 형태를 창조한다. 어떤 의미를 보여주는 형태 각각의 의미는 이미 자체의 감정적 부담을 준다.¹³⁹⁾ 따라서 색에 의해 반응을 보이는 인간의 무의식이 선을 움직이며 형태를 형성하고 그 속에 내면의 감정을 표출한다. 색채는 시각에 의한 인간의 가장 원초적이며, 사물에 대한 가장 신속한 반응이며, 그것이 예술을 만들어내는 기초가 되기 때문에 지속적으로 연구해야 할 필요가 있다. 이 때 그 색을 결정짓는 안료 또한 무시할 수 없는 것이다. 사주(砂朱)로 사용한 안료는 따로 정해진 것은 없다. 단지, 채도를 낮춰 사용하였는데 원색의 빨강, 파랑, 노랑이 아닌 옅은 빛깔의 채도가 낮은 담구황토(淡口黃土), 혹은 이름에서도 알 수 있는 옅은 빛깔의 군청인 남군청(藍群靑)을 사용했다. 특정한 색을 사용한 것이 아니라 여러 색의 결합으로 이루어졌는데, 주로 보색 대비를 이용해 작품의 채도를 낮춰주었다. 예를 들어 대자의 붉은 계열의 색에 청색 계열의 고대 녹청, 황색 계열에 자색성분 등의 의 법칙을 두고 표현하였다. 이 때, 특정색상 중 규소가 포함되어 있는 색채는 자색(紫色) 등 이중색(二重色)임을 알 수 있다. 실제로 규소는 색을 띠지 않지만 두 물질사이에 결합을 돕는 것으로 알려져 있다. 이 밖에 스스로 색을 내지 않지만 두 물질간의 결합을 돕는 몰리브덴이 있는데, 사용하고 있는 안료 중에는 자, 적자,

139) Sven Hesselgren 지음, 박규현, 김정재 옮김, 『조형론』, 1986, 기문당, 16쪽.

고대자와 같은 색이 있다. 따라서 규모가 포함되어 있는 자색, 농구서, 담
구대자의 경우 안료의 접착에 좀 더 신경을 써야 한다.

내 작품에서는 색의 변화로 문양을 표현하고 꼴라쥬를 통해 그 효과를 극
대화시킨다. 작품에서 부착된 천과 한지는 평면의 변화를 시도한다.

3. 시기별 작품분석

1) 대학원 과정(2004~2008)

앞서 설명한 바와 같이 내 작품은 색과 문양을 주요 매체로 표현한 작품들이다. 초창기 채색화를 처음 시작했을 때 아교를 다루는데 어려움을 느꼈던 시기이다. 왜냐하면 아교의 사용법과 제작 관리에 있어 기존에 튜브물감만을 사용했던 나에게 쉬운 일이 아니었다. 자연성분인 아교는 오래두면 상해 냄새가 나고 쓸 수 없을 뿐더러 농도가 너무 높으면 원하는 색을 낼 수 없었고, 작품보존상에도 문제가 되기 때문에 많은 경험을 통한 실험이 필요했다. 뿐만 아니라 다루는 사람에 따라 작품제작 성향이 달라 사용법이 달랐다.

하지만 채색화를 하면서 색의 중첩으로 인한 은은함과 식감으로 표현할 수 있는 색채의 농후한 맛은 다른 물감에서는 맛볼 수 없는 것이었다. 이는 물감의 건조 속도를 늦춰 부드러운 효과를 주기 위한 기법으로 블렌딩(blending)이라고 할 수 있는데, 이는 한국화의 바림이라는 기법과 소금을 뿌리는 기법 등 여러 가지 색을 겹쳐 칠하는 과정에서 나온 작품이다. 이러한 효과를 살릴 수 있는 방법을 고민하던 시기로, 여러 색의 혼합과 그 성분으로 인한 발색의 효과에 중점을 두었다.

이렇게 시기를 구분하고 있지만 전반적인 작품 성향은 안료에 대한 채색작업에 중점을 두었던 시기라 할 수 있다. <사계 시리즈>(〈그림 27-30〉)는 안료의 한계를 느끼며 안료의 부족한 점을 보완하기 위해 끌어들여 아교와 물의 반발작용을 이용한 효과, 즉 색채 연구, 단순한 드로잉에서 전색제와의 결합을 응용한 작품에서 벗어나지는 못했다. 내 작품에서 이러한 한계에서 이렇게 채색 기법을 보완하기 위한 풀라쥬 기법이 한국인의 미감을 저변에 깔고 그 시원을 찾는 과정에 문양과 함께 작품 속에 드러나게 된 것이다. 이 이후 내 작품에서는 색을 보완해 주는 기법으로 안료가 아닌 다양한 오브제를 붙이기 시작했다.

작품 〈그림-22〉에서는 나뭇가지를 표현하는데 금박을 붙였는데 금속안료 특유의 광택이 작품을 더욱 돋보이게 해 준 시기였다. 이는 주위 색과의 어울림을 추구하면서, 드로잉보다 사용한 색을 어떻게 하면 더욱 신비롭고 아름답게 부각시킬 것인가에 관심을 두었던 시기이기도 하다. 색채를 부드럽고 편안하게 하려고 했던 작품은 점차 형을 사라지게 했고, 작품 〈그림 30〉에서의 색과 같이 재미를 위해 효과에 중점을 두기 시작했다.

내 작품에서 색과 문양의 관계를 잘 보여주고 있는 것이 바로 만다라에 비유되는 우리 문양이다. 우리 문양은 우리들이 살아가고 있는 환경 속에서 자연스럽게 보이는 모든 동물과 식물들이 패턴화 되어 나타나고 있는데, 이때 문양은 주제의 성격이나 표현의 내용으로 볼 때는 순수 감상용 미술과는 다른 특별한 상징을 지니고 있다. 그리고 그것은 사회 풍조에 따라 조금씩 다르게 표현되고 있다.

내 작품에서는 조선시대 자기에서 보이는 문양들이 차용되고 있다. 지금까지 남겨진 문양은 시간이 흘러 산소와 수분에 의해 퇴색되고 변형되었기 때문에, 이것을 전통문양이라고 표현하기에는 어쩔 수 없지만 남겨져있는 형태 즉, 문양 속에 그 기본이 되는 사상들이 나타나는데, 특히 유교의 영향을 받은 조선시대의 문양을 담았다. 그것은 자연을 숭배하고 함께 어울려 살고자하는 선조들의 마음이 잘 담겨 있기 때문이다. 그 속에는 동물, 식물, 천체의 모습을 기하학적으로 표현한 형태들이 많이 발견되고 있다.

인간은 이렇듯 선사시대부터 색을 사용한 장식욕구를 가지고 태어나 자신이 살고 있는 주거활동 곳곳에 이러한 흔적들을 남겨 놓았다. 그것은 도자기에서 보이는 상감, 조화기법으로도 설명될 수 있을 것이다. 〈사계 1~4〉는 도자기의 장식기법을 응용한 방법을 사용하였다. 먼저 화면에 안료를 바른 후 굽고, 또 다시 안료를 올려 굽은 부분이 더 진하게 보이는 효과를 낸다. 아래 도자기에서 보이듯 요철을 낸 후 백토를 발라 그 위로 유약 작업을 한 작품과 같이 장식 후에 올린 색을 더욱 돋보이게 한다. 또 스텐실 기법과 같이 문양을 찍어낸 듯 깔끔한 느낌을 주는 반면, 〈사계 3,4〉는 상

감기법에서와 같이 장식을 한 뒤 백토를 올리고 나머지 부분을 긁어냄으로 백토의 밝은 면이 돋보이게 한다. 이와 같은 효과를 내기 위해 모양을 따라 자른 종이를 붙인 뒤 그 위로 색을 올린 뒤 색이 마르면 종이를 떼 내어 그 종이 모양대로 모양이 나타나는 식의 방법을 이용한 작품이다. 이러한 기법은 색채적인 면에서는 부분적으로 스며들기도 하면서 부드럽고 자연스러우면서, 장식적으로는 깔끔하고 예리한 아름다움을 느낄 수 있다.

내 작품에 구사된 전통 도자기의 조화기법은 문양을 선명하게 파악할 수가 있으며 자유분방한 무늬의 재미를 느낄 수 있게 해 준다. 이 뿐 아니라 구석기 시대 화가들은 때론 단단하고 뾰족한 돌을 이용해서 동굴의 그림을 파면서 그어나가는 방법으로 그림을 그리기도 했는데¹⁴⁰⁾, <사계 1,2>는 이러한 장식욕구가 최초로 발견된 동굴벽화에 이어 인간이 생활도구 곳곳에 자신들의 장식욕구를 표출하고 있는 것을 반영한 것이다. 내 작품에서는 공동체 의식을 담아 기호화되어 문자와 문양으로 발전시킨 예도 있다. 원 모양으로 본뜬 원형의 수(壽)자(<참고도판-24>)는 상서로운 문양으로 인기가 있었으며, 다양한 디자인이 생겨났다.¹⁴¹⁾ 선인들의 문자를 형상화 시키는 과정에서 사용한 자수와 그릇, 기화문양을 나는 종이를 선택했는데, 이는 종이의 보존성과 쉽게 구비할 수 있다는 점 때문이었다.

내 작품에서 기존에 있던 문양을 빌려 표현하였지만, 그 문양이 바로 전통 문양 자체라고는 할 수 없다. 왜냐하면 내 작품의 문양은 오늘을 살아가는 나의 손을 거쳐 보는 이로 하여금 다른 느낌을 주고 있기 때문이다. 내 작품에서 문양은 나의 심리를 대변해 주고 있는 매개물인 것이다.

이러한 조화기법을 이용한 도형적 무늬는 어떤 사물을 특정하려 했다고보다 고도의 미감을 보이는 추상적 무늬들인데 직선과 곡선이 함께 어울려 공간을 구성하고 조화를 이룬다. 나아가 원, 반원, 파상문 그리고 빗금, 마름모꼴, 삼각꼴이 반복하여 연속적으로 토기 표면을 장식한다.

140) 임두빈, 『원시미술의 세계』, 2001, 가람기획, 137쪽.

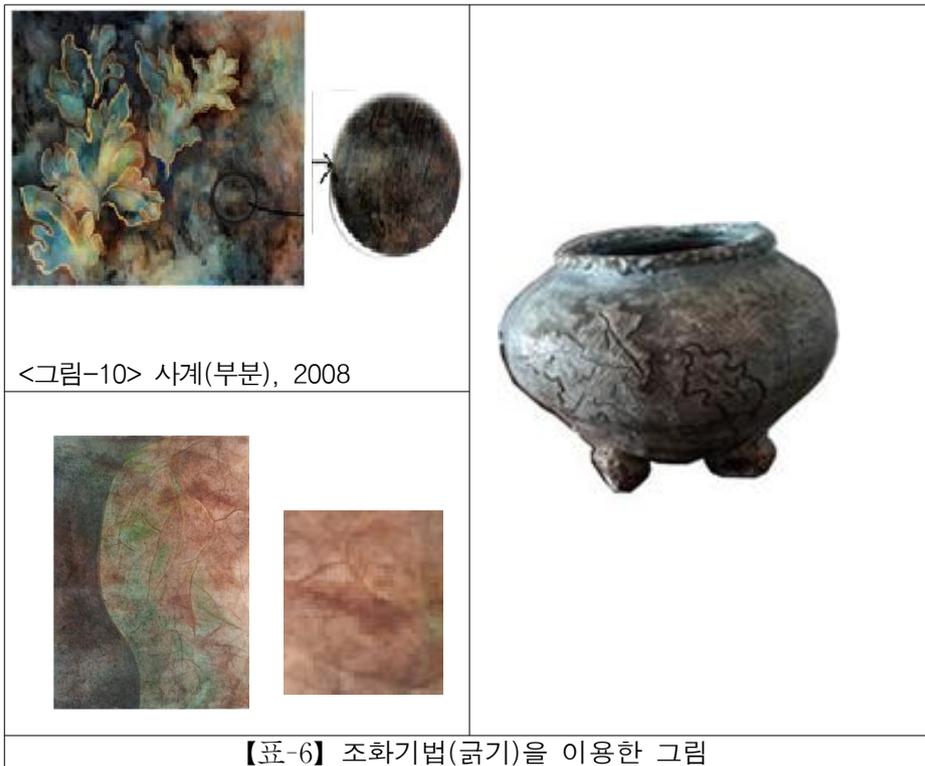
141) 스키우라 고헤이, 『형태의 탄생』, 2001, 안그래픽스, 156쪽.

이런 연속의 개념은 무한히 계속되므로 인간의 영원에 대한 갈망과 무관하지 않기 때문이다. 그 연속선에는 반복과 더불어 율동감이 있다. 이러한 리듬이야말로 생명의 본질이다.¹⁴²⁾ 초기 도식적으로 삼각형, 점, 선들로 구성되어 있는 문자들이 갈수록 곡선화 되며 사물의 모양을 부드러운 곡선으로 표현하게 된다. 이러한 역사적인 흐름을 잘 보여주는 것이 내 작품 〈그림-24〉이다.

다음은 이 시기의 작품을 사용된 기법을 중심으로 (1)긋기, (2)상감기법(스텐실), (3)흘리기(드리핑), (4)기름 사용(마블링), (5)소금부리기 등 5가지 측면에서 살펴보고자 한다.

142) 강우방, 「빗살무늬, 영원한 우리 미술의 원형」, 2001, 『월간미술』, 중앙일보사, 99쪽.

(1) 굽기



내 작품에서 재현되는 것은 전통자기 속에서 보이는 익살스럽고 해학적인 물고기문양, 기복신앙을 담은 갖가지 식물문양들이 주를 이루고 있는데, 이 때 전통적인 채색기법에서부터 덧칠하고 닦아내는 과정에서 느껴지는 본인의 무의식적 행위들이 응집되어 나타난다. 그것은 비단, 안료에만 국한시키지 않는다.

먼저 내 작품의 문양 채색은 단지 기본적인 내면의 장식욕구에서 기인한 것이다. 이러한 장식품들은 양식적인 관례나 종교적이고 주술적 체계 속에서 살펴보면 기본적으로 공허한 공간을 채우고, 눈에는 휴식을 주기 위한 것으로 생각된다. 그것은 또한 o물론자들이 주장하듯이 인류의 생산력의 진보로 농경, 수렵 생활에서의 보이는 동물, 식물장식의 변화로 설명될 수 있다.

청동기시대에는 원시공동체사회가 무너지기 시작하여 환경의 변화에 따라 생산력증가와 부의 증가와 함께 계급사회가 등장하게 되는데, 당시 농경사회의 영향으로 인한 기하학문양이 급증하고 있다. 이는 기후와 환경을 염원하는 마음으로 하늘의 일월성신을 형상화한 문양임을 알 수 있다. 작품 〈그림-23〉은 특히, 어린아이의 그림과 같은 직선과 곡선의 조화선문이 그려져 있다. 귀얄분장과 조화선문이 이루어내는 활달한 맛과 현대의 추상화를 연상시키는 듯한 자유분방한 선이 뒤섞여 순진하고 쾌활한 느낌을 준다. 이 문양을 본 따 만든 작품에서는 기하학적 또는 추상적인 선이나 도형으로 구성되는 무늬가 직선을 기본요소로 하는 평행선, 격자, 십자, 지그재그 등과 곡선으로 이루어진 파도형, 나선, 동심원, 그리고 삼각, 사각, 마름모꼴 등의 도형을 짜 맞추어 이루어진다. 기하학적 무늬는 글자, 점, 선 등을 엮갈리게 만든 추상적인 무늬로서 일정한 규칙성을 지니는 것이 특징이다.¹⁴³⁾

이렇듯 요철이 있는 물건을 굽는 기법은 도자기의 조화기법을 이용한 기법으로 깔끔하고 복잡한 무늬를 새기기에 적합했다.

143) 임영주, 『한국의 전통문양』, 2004, 대원사, 24쪽.

(2) 상감기법 (스텐실)



【표-7】 상감기법 (스텐실)

상감기법을 이용한 기법으로 서양미술에서는 스텐실, 공판화라고도 불린다. 이 기법은 종이를 잘라 붙임으로 더욱 깔끔한 문양을 표현하기 좋았다. 그런가하면 종이를 붙였다 떼면서 생기는 흔적과 종이 형상에 의한 깔끔한 모양으로 고풍스러움과 세련된 느낌을 같이 줄 수 있었다.

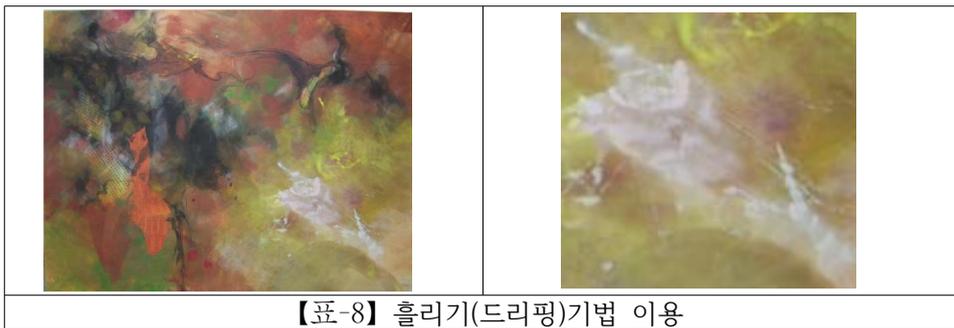
만다라에서도 그 비슷한 형상을 찾을 수 있다. 작품 <그림-26>과 <그림-27>에서 지금까지 남겨진 문양은 시간이 흘러 산소와 수분의 영향 등 환경의 영향을 받아 퇴색되고 변형되었지만, 남아있는 형태 즉 문양 속에는 그 기본이 되는 사상들이 표출되고 있다. 내 작품에서 표현된 조선시대 자기의 문양 속에서도 당시 우리선조들의 사상을 엿볼 수 있었다. 그 속에는 동, 식물, 천체의 모습을 기하학적으로 표현한 문양들이 많이 발견되고 있다.

내 작품에서 위 도자기법을 이용해 표현한 장식기법은 자연스러우면서 한편으론 짙어낸 듯 깔끔한 느낌을 줄 수 있었다. 이런 느낌을 좀 더 부드럽게 유화시킬 수 있는 방법으로 스텐실 기법을 이용한 작품이 있다. 작품 <그림-28>에서는 한글의 모태가 되었던 가림토 문자를 도식화하여 그림으로 승화시킨 작품이다. 원과 직선으로 이루어진 그림의 딱딱함을 곡선을 이루는 천이 없어지면서 내용의 풍성함과 함께 선명한 색상으로 인한 주목

성을 느끼게 한다.

이렇게 갖가지 색으로 표현된 글자는 상형문자와 같이 원래 사물의 형상에서 연유했다고 알려졌는데, 그림 같기도 글자 같기도 한 그림인 박래현의 작품에서 아교를 이용해 효과를 준 작품이 보인다. (<<참고도판-29>>) 현재까지 전해 내려오는 유물들에서 보이는 문양 등과 같이 기호화된 형상들은 무의식적이든 의도적이든 그들의 생활터전인 벽면에 긋거나 새겨지곤 했다. 따라서 그 당시 환경에 알맞은 재료로써 벽과 그곳에 그릴 수 있는 안료가 필요했다.

(3) 흘리기 (드리핑)



작품 <그림-1>에서 드리핑 기법은 모든 그림의 배경처리에서 그 효과가 잘 드러난다. 그것은 채색의 행위를 넘어서 점차 행위 자체에 의미를 두는 empathy (감정이입)의 솔직한, 있는 그대로의 아름다움을 예술의 목적으로 하는 입장이다. 곧 자신이 살고 있는 터전의 모습을 있는 그대로 표현한 것이 자연주의라 하면 오늘날 현대에 있어 자연주의는 인간 내면의 욕구를 나타낸 것이라 할 수 있다. 그것은 절제 된 선들로 만들어진 내면의 욕구를 담은 문양들로 표현되기도 하며, 때로는 욕구표출의 수단으로 오늘날에는 인간의 심리를 다루기도 한다. 그 선은 인간의 원초적인 형상이라고 할 수 있다. 인간의 무의식을 자연스런 행위로 나타낸 초현실주의에서 시작된 인간의 무의식을 수면위로 떠오르게 한 21세기의 초현실주의, 다다이즘을

낱은 원인이라 할 수 있는데, 내 작품에서도 무의식적으로 흘리기, 뿌리기 기법을 이용하였다. 작품 <그림-1>과 <그림-2>에서는 물감을 흘리고 뿌리는 드리핑 기법을 통해 좀 더 자유로운, 뜻밖의 효과를 주어 재미를 주는데, 이와 함께 한자가 새겨진 한지를 붙여 이런 딱딱한 이미지를 유화시켜 주었다. 또한 드리핑(떨어뜨리기) 기법도 함께 사용했다.

(4) 기름을 사용(마블링, 아교와 물의 반발작용)

	
<p>찍기(마블링)</p>	<p>아교를 이용한 얼룩</p>
<p>【표-9】 기름을 이용한 그림</p>	

내 작품에서 드리핑 할 때마다 용도에 맞는 전색제가 쓰였다. 우리가 유화, 한국화, 벽화를 구분 짓는 것은 안료를 안착시키는 전색제에 따라 결정된다. 유화는 기름을, 벽화는 석회, 내가 하고 있는 한국화는 아교를 쓰고 있다.

이 전색제는 기름 성분으로 물과 반발 작용으로 인해 물과 함께 사용하면 물을 밀어내면서 얼룩을 지게 한다. 서양에서 사용하는 마블링도 이 같은 기법이라 할 수 있는데, 마블링이 물위에 물감과 기름을 함께 뿌려 그 형상을 찍는 방법이라면, 내가 사용한 기법은 아교를 과도하게 사용하거나 물이 있는 곳에 아교를 함께 떨어뜨려 얼룩이 지게 표현하였다.

이것은 미술에서 자주 사용하고 있는 말로서 오래전부터 조형으로 사용되

어 음을 알 수 있다. 그것은 글자를 통해 알 수 있다. 그 대표적인 예로 갑골문자를 들 수 있겠다. 갑골문자는 중국 상(商)나라 때 점술로 쓰이던 상형문자들이다. 여기에는 회화적이고 디자인적인 요소가 돋보인다. 작품 속 문자들이 S자 형태로 배열되어 있고, 그 사이에 글자가 새겨진 한지가 붙여져 있다.

갑골문자는 이집트의 상형문자와 같이 사물의 형상을 표현한 글자이지만 동물의 뼈로 표현했기 때문에 사실적인 묘사보다 짧고 거친 선들을 이용해 은유적인 면이 강하다. 내 작품에서는 단조로운 선의 맛밋함을 한지를 찢어 붙이는 작품을 함으로 변화와 재미를 주었다. 또한 배색은 두 가지 이상의 색이 조화를 이루어 새로운 효과를 나타내는 것을 말하는데¹⁴⁴⁾, 붉은 색과 검은색의 조화는 강렬하여 주위를 환기시키는 효과를 준다.

작품 <그림-33>은 고대 벽화 속에서도와 같은 느낌을 주기 위해 밀바탕에 모래가루를 이용해 벽의 마티에르를 표현해 준 작품으로, 그 위로 황소를 그리고 먹을 드리핑(dripping) 하여 이미지가 사라지는 듯 표현하여 시간의 흐름을 표현하였다. 그러나 그것은 그 전색제가 시간이 지나면서 열어지고 사라져 색감을 그대로 유지할 수 없다는 단점이 있었다. 내 작품에서 사용된 아교는 그 주요성분인 젤라틴이 습기에 약해 오랜 시간이 지나면 색이 열어진다는 단점이 있다.

내 작품에 전통 자기 속에서 보이는 익살스럽고 해학적인 물고기문양, 기복신앙을 담은 갖가지 식물문양을 작품에 재현할 때 안료의 바림 효과를 통한 은은하고 오묘한 느낌, 이밖에도 소금을 뿌리는 기법 등 여러 가지 색을 겹쳐 칠하는 과정을 통해 밀바탕을 만드는 경우가 많았다. 또한, 내 작품에서는 화면 위 효과를 극대화시켜 다양한 느낌을 주기 위해 유분과 수분의 반발성 등 우연한 얼룩을 주면서 신비로움을 더해주기도 했다. 아교와 물의 반발작용을 이용하거나 스크래치를 주어 변화를 준다거나, 아교의 뭉침으로 인한 번짐을 이용해 발색에 변화를 주었던 것이다. 이는 배수성을 이용한 작품으로 소금을 뿌리는 작품 등에서도 보인다.

144) 김진한, 『색채의 원리』, 2002, 시공사, 135쪽.

(5) 소금뿌리기



내 작품에서는 아교의 사용에 있어 좀 더 변화를 주기 위해 소금을 뿌린 경우가 있다. 소금을 이용하면 젤라틴 성질을 갖는 아교와의 배수성으로 인해 물을 뿌린 듯한 느낌을 준다. 이는 수묵화를 할 때 사용하는 아교나 우유와도 비슷한 기법이다. 수묵화를 할 때는 아교나 우유를 뿌린 후 마른 후 먹을 사용하면 그 부분은 먹이 스며들지 않고 하얗게 물을 뿌린 듯한 느낌을 준다.

아교의 기름 성분으로 물을 밀어낸다면 소금을 뿌리기도 하다. 이 같은 방법으로 물감이 칠해져 있는 부분에 물 자국을 인위적으로 내면서 물이 이미 칠해진 물감 층을 밀어내어 자국을 내는 방법이 있다. 이 기법은 종이에서 물기의 번들거림이 없어질 썸 물기가 너무 많지 않을 때이다. 너무 마른 후에는 변화가 없고, 자연스럽지 못하게 된다. 이 같은 기법은 수묵화에서 물을 뿌리거나 붓을 이용해 그린 후 마른 붓으로 그 위를 먹을 이용해 칠하는 방법과도 비슷하다. (【표-11】)



【표-11】 145) 아교와 물의 번집효과

아교는 이쁜 아니라 먹을 만
들 때도 사용되는데, 이 때
사용된 플라주 기법은 객관적
리얼리티를 부여하기도 하지
만 실물이 가지고 있는 명확
한 색상과 재질감을 살릴 수
있었다. 이는 작품 내용의 풍
부함과 깊이감을 더해준다.

갑골문을 표현한 작품 위로 보이는 한지에는 글자가 새겨져 있는데, 이는 주제를 한층 돋보이게 한다. 이렇듯 플라주는 그것이 전하고자 하는 의미를 넘어 나름대로의 아름다움을 추구한다. 이러한 방법은 오늘에 이르기까지 전해지고 있다.

내 작품에는 갖가지 공예품들 속 형태를 통해 한국의 자연주의적 흔적을 희미하게나마 발견할 수 있고, 그 밖에 화면 위로 덧칠해진 안료의 결합은 그 원료상의 차이로 인해 스스로 어떤 형상을 드러낸다. 작품 <그림-32>에서 보면 호분의 거친 느낌이 채색화의 안료와 함께 사용되었는데, 이 안료의 주성분은 탄산석회로 대리석, 석회석에서 산출된다. 이는 비중이 낮아 피복력이 좋다. 따라서 작품의 마감 처리 때에 주의가 필요하다.

이것은 내가 작품을 하기 전 아교와 백반을 칠하는 서포팅(supporting) 작업을 하는 이유이기도 하다. 이처럼 내 작품에서 색을 연구한 이유는 모두 발색이 아름답고 작품을 오랫동안 유지하기 위함이다. 내 작품에서 백반과 아교를 사용하고 있는 이유도 이 때문이다. 내 작품에서는 강약, 즉 깊이감을 주어 시각적 언어로서 역할을 한다.

대학원 과정에 들어서면서 내 작품에 도입된 문양은 더 이상 사물을 대변하는 의미는 사라지고 내면의 무의식을 표출하는 통로가 된다. 붓질이 스치는 곳마다 드러나는 흔적들은 은연중에 작가의 삶의 모습들이 드러나게 된다. 인간의 장식욕구이며, 원시시대부터 인류의 원초적 장식욕구에서 기

145) <http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=hyojeongmoon0729&logNo=220474584531>

인했을 문양이 바로 나의 초기 형성기에서 행해진 주제라 할 수 있다. 그런데 내 작품에서 빈 화면 안에 채워진 색은 명상을 더욱 풍요롭게 하고 다시 내 작품 속에서 더욱 강렬한 무엇인가를 찾게 하는데, 그것을 구체적으로 구현하려고 한 기법적인 시도가 바로 플라주라고 할 수 있다.

2) 대학원 수료 후(2009~2017)

	
아교	아교+백반
【표-11】 아교와 백반의 역할	

이 시기의 내 작품은 보다 선명한 색을 갈구했다. 염색은 채색과 달리 강렬함을 줄 뿐 아니라 색의 지속성을 느낄 수 있다. 이는 앞에서 살펴본 안료의 성분조사의 원리와도 비슷하다. 이는 산화가 모두 끝난, 즉 공기와 반응이 모두 끝난 안료가 더 이상 색의 변화가 일어나지 않았던 것처럼, 염색된 형질 또한 열과 약품처리로 인한 작업으로 인해 색이 천위에 고착이 되어 빛이나 공기에 의해 영향을 받지 않고 더욱 선명한 색을 오랫동안 간직할 수 있던 원리와도 비슷하다. 그리고 이것은 선명한 색감을 넘어 재질감을 추구하면서 재료의 다양성까지도 가져왔고 배경이 칠해진 위로 톱밥과 모래를 올려 자연을 소재로 한 작품 속 무늬의 이미지를 더욱 풍성하게 해 주었다.

내 작품의 주요 기법은 그리기, 닦아내기, 붙였던 것, 혹은 칠했던 것을 뜯어내기 등 평면의 변화를 주는 작품들이었다. 물론 이 때도 문양의 형상이 바탕에 깔려있으나 점차 그 형태가 약해지고 자유로운 붓의 움직임으로

인한 안료와 전색제로 인한 흔적이 더욱 부각된다. 이러한 전색제는 안료를 화면에 고정시키기도 하지만 오늘날에는 전색제의 특성을 이용해 효과를 색을 다양한 형태로 표현하기도 한다.

내 작품에서는 담(淡)한 색으로 안료를 매개로 하여 문양을 표현한다. 그래서 단순하고 평이하다는 느낌을 떨쳐버릴 수 없었다. 이는 20세기 초 일어난 조형적 혁신운동인 꼴라주의 발생 배경과도 일맥상통한다. 현대미술에서는 물체는 도구가 아닌 그 자체가 작품이 된다는 개념을 끌어들이고, 물질 자체가 작품이 되는 개념의 변화를 가져왔다.

이러한 현대미술의 특성을 바탕으로, 내 작품은 색을 더욱더 풍성하고 효과적으로 표출하기 위해 재료의 탐구, 효과, 매디움의 도입, 꼴라주의 사용을 시도하였던 것이다. 색채를 하나의 뜻을 가진 언어로 사용했던 선조들과 비교했을 때, 현대는 합성안료의 발전으로 다양한 색이 개발되어 색채 조화를 생각하지 않을 수 없다. 그 과정에서 색채의 변질, 안료 박락 등을 생각하게 된다. 이에 선명하고, 뜻하지 않은 충격을 안겨다 줄 수 있는 오브제의 도입이 작품의 특징으로 되었다. 이것은 안료만으로는 표현에 한계가 있음을 말해주는 대목이다.

이러한 한계는 비단 과거의 문제만은 아니다. 불과 얼마 전 복원된 승례문 복원사업도 그 단적인 예가 될 수 있다. 한 국민의 그릇된 행동으로 우리나라 국보 1호가 잿더미가 된 사건이 있었다. 이를 복원하기 위한 공사가 5년 3개월 동안 계속되었으나 복원된 승례문은 저품질의 재료와 시공기간을 무리하게 거행한 결과 목재의 건조 상태가 좋지 않아 균열을 일으키며 단청의 박락현상 등 현재 부실공사의 징후가 보이기 시작했다. (〈참고도판-24〉)

내 작품에서 문양이 새겨진 형질과 글자가 새겨진 한지 사용의 근거를 안료성분에 의한 작품성의 변질, 염색을 통한 평면작품의 효과와 함께 이를 바탕으로 발전해온 현대미술에 두고 기법의 연구가 절실하게 느껴졌다.

v

결 론

V. 결 론

인간의 아름다움을 향한 욕망은 공동체의 삶의 방식, 자연 환경의 영향을 받아 끊임없이 변화하며 계승되었다. 이를 옹은 공통된 문화를 향유하는 집단 간의 무의식이 작용한다고 주장하였다. 내 작품에서는 옹이 말한 집단무의식으로서 인위성을 배제한 자연주의 사상이 작용하고 있다. 내 작품 속에는 꾸미지 않은 인간 본연의 욕구가 담겨져 있는데, 이는 나에게서의 고대의 민족을 향한 열망이 담겨있다. 물론 이러한 것은 현대에 이르러서 기업의 이윤 창출을 위한 목적들로 다양한 상품들이 생산되는 것과는 분명하게 다르다. 내 작품에서는 고대로 내려오는 민족의 무의식 생활방식이 묻어나게 되었다.

내 작품에서 표현된 형상은 고대부터 내려오는 무늬가 토대가 되었다. 앞서 말한 문양은 이것은 사계절이 뚜렷하여 다양한 색을 즐길 수 있었고, 그로 인한 기후, 날씨 등에 의해 좌우되었던 삶 속에서 집단의 영향력이 중시되었던 삶의 경험들이 응축되어 나온 결과라 할 수 있다. 그 뿐 아니라 힘든 노동 속에서 놀이와 공존하면서 두레, 모내기 등의 풍습을 만들면서 삶을 예술로 승화시킨 우리 민족성이 드러난 것이라 할 수 있다. 이는 다양한 장식문양들을 통해 보여주고 있는 것이다.

오늘날 경계가 무너지고 호불호(好不好)가 없는 포스트모더니즘 시대에 정체성을 찾고 발전하기 위한 방편으로 미의식을 찾는데, 이 때 그 속에서 기후, 자연의 변화에 대처하며 살아가야 하는 우리에게 있어 발전을 거듭해온 문양들에서 그 의미를 다시 한 번 되새겨 본 것이다. 이는 무의식적이면서 자연의 형상들을 충분히 관찰하고 분석하여 얻은 결과물이다. 이는 끊임없이 변화를 보이는데, 그것은 특히 현대의 플라쥬 기법을 끌어들이는 결과이다. 다양한 매체의 연구와 방법상의 시도를 가능하게 함으로 재료의 고정관념을 탈피하는데 의의가 있다고 할 수 있겠다.

따라서 내 작품 속에 드러나는 흔적들 속에는 현대적인 실험 방법의 하나인 플라쥬 기법을 끌어들이었다. 또한 그것을 본인의 작품에서는 우리 민

족의 삶과 함께 해온 문양과 문자가 함께 표현되었다. 그 색은 무의식적인 손의 움직임과 사회적 힘으로 표출되고 있다. 작품 속의 형상들은 사회적 인 요구에 의한 문자와 접목시켜 표현되었다. 물론 그 형상은 무의식의 욕망과 사회적인 요구를 담아 표현되고 있다. 작품 속에 표현되는 색들은 문양과 다른 형상 등 의미를 담기 전에는 의미 없는 손짓에 불과하다. 그 속에 표현된 문양 또한 민족의 약속이며, 언어였다.

본 논문에서는 그것을 연구하는 데 집단 무의식을 염두 해 보지 않을 수 없었다. 무의식이 담긴 문양들은 당시 필요에 따라 자연환경을 염두 해 놓은 형상들이 많았다. 오늘날 문양은 값싸고 흔하게 취급된다. 그것은 기술의 발달로 인한 다량생산으로 인한 소비의 법칙으로 인해 값싸고 불품없이 느껴진다. 그것이 회화에 들어오게 됨으로써 유일하다는 가치를 띠면서 더욱 친숙하고 작품의 질을 높이는 역할을 하게 되었다. 이 때 그 효과를 더해 주는 방편으로 오브제를 들 수 있다. 이 오브제는 현대사회에서 다방면으로 사용되어 질 수 있다. 이것은 오늘날 폭주하는 마스크와 영상매체 등 넘쳐나는 매체들로 인해 뻘한, 식상하게 다가올 수 있는 그림을 보면서 뜻하지 않은 신선함에서 주는 재미를 준다.

한편 고대에는 색, 안료의 부재로 인한 억제되었던 색채의 욕구들이 색을 화면에 바르며 발전해 가기도 했다. 이러한 역사는 화면 안에 표출되는 형상들은 인간의 욕망이 빚어내는 결과물이라 할 수 있다. 그 욕망들과 우리가 사용하는 모든 물감을 기본으로 그 원소에 따른 색이 결정 지워진다. 즉, 전색제의 차이인 것이다. 전색제로서 한국화의 아교, 서양화의 기름, 고대 벽화의 계란 노른자가 있다. 그렇다면 모든 물감의 근원, 원소의 성질은 한국화에서 뿐 아니라 서양화나 다른 모든 장르에도 영향을 미친다고 할 수 있다. 그렇다면 근본적인 성질을 파악해 사용하는 것이 그림을 그리는 우리에게 마땅히 필요한 것이다.

본 논문에서는 대학원 시절 내가 사용했던 안료를 중심으로 연구했지만 이것을 토대로 작품을 해가면서 발생하는 결과에 대해 대처할 수 있는 토대가 되길 바란다. 아울러 포스트모더니즘 시대에 들어와서 더욱 다양해지는

재료와의 결합과 그에 따른 현상을 이해하는 초석이 되길 바란다.

들뢰즈는 “자연을 포함한 모든 사물의 반복은 생명을 지속시키는 방법이다.”라고 말한 바 있다. 내 작품속의 자기(瓷器)에서 보이는 반복된 문양들이 이를 잘 반영하고 있다고 본다. 따라서 내 작품에서는 이러한 문양의 반복을 통해 작품의 생명력을 발현한다고 볼 수 있다. 물론 이것을 표현하는데 무의식에 의한 꼴라쥬 기법이 절대적이었다.

현대의 다양한 재료가 작품 속으로 들어오게 된 계기가 된 종이를 이용한 꼴라쥬 기법은 안료를 닦고 덧바르면서 낮아진 채도를 강렬하게 표현하면 작품에 재미를 주는 요소로 작용하게 되었다. 내 작품에서 검은색으로 드러난 장식육구는 생계수단인 그릇의 문양에 이어 의복, 집안 밖의 모든 기물에 이르기까지 다양하게 등장된다. 그것은 편물, 직물의 발명과 의장과 의 관련설이 있으나 현대에 들어 발달된 기술력과 매체의 발전으로 인해 무분별하게 납발된 문양의 가치는 실추되고 말았던 것들이다. 심지어 이러한 결과로 그것은 작품의 가치를 떨어뜨리고 작품이 담고 있는 주제의 색채마저도 희미해지게 만들어 버릴 부정적 요인을 앓고 있다.

그러나 그것에는 적극적인 긍정도 담고 있다. 우리 선조들의 절제되고 겸손한 자연을 존중하며 공동체의 행복을 바라는 절제된 장식 속에는 신비하면서도 고상한 아름다움이 있기 때문이다. 이러한 문양은 전 인류의 역사이며, 그것이 풍미했던 시대에 따라 다른 형식으로 나타난다. “세계는 존재하는 어떤 것이 아니라 기획되는 어떤 것이다.”라는 말이 있다. 이에 내 작품에서는 존재하는 무의식을 꼴라쥬라는 형식을 빌려 기획하여 보여주는 것이다.

내 작품에서 그러한 시도에는 나의 무의식 속에 깔려있는 한민족의 감수성이 묻어있다고 할 수 있다. 유교와 도교사상이 의식저변에 깔려 있던 우리 민족에게 있어 자연물은 숭배의 대상이자 삶이었다. 이것에 꼴라쥬라는 기법은 현대미술을 대변하면서, 작품의 엔트로피(entropy)를 증가시키며 깊이감을 더해준다. 즉, 내 작품에서 색채가 돋보이는 문양과 문자 모든 것은 인간의 무의식에 의해 민족의 원형이 발로한 것이었다. 그것은 바로 인

간의 표현 욕구로 말할 수 있다.

장식욕구는 인간으로 하여금 재료를 탐구하게 했으며, 오늘날에는 데페이즈망, 즉 의도치 않았던 낯선 물건을 화면에 도입시킴으로써 충격과 함께 주제를 더욱 부각시키게 한다. 이는 미디어 등 생활 속 모든 물건들이 예술품이 될 수 있다는 의식의 전환을 가져왔다. 미의식을 경계를 허물어 버린 이러한 풀라쥬 운동은 내 작품 속에서 재료의 탐구를 가져오게 했으며 내 작품의 근본적인 문제의식을 갖게 했다. 그러나 한때에는 재료의 근본적인 탐구 없이, 무분별하게 행해지는 물체의 던져짐과 같은 행위들에 의해 작품의 손상, 의미 전달을 저해하는 요소가 되었다. 따라서 이에 본고의 서문에 밝힌바와 같이 안료의 연구와 함께 사용된 다양한 재료의 연구의 필요성을 느꼈다.

그러한 매체들을 표현함에 있어 우리의 무의식적 욕구는 여전히 작용한다. 이 때 그 기원인 문자, 기호, 형상 즉, 문양들을 탐구하는 것은 오늘날의 장식미술의 기원을 찾아가는 실마리가 된 것이며 앞으로의 우리가 추구해야 할 미의 본질을 찾는 이유이다. 이것은 내 작품에서도 계속 추구해야 할 목적이기도 하다.

부록

1. 그림목록
2. 그림도판
3. 참고목록
4. 참고도판
5. 참고문헌

그림 목록

<그림 1> 2011-1	송화영	2011, 지본채색, 194×259cm
<그림 2> 2013-1	송화영	2013, 지본채색, 91×72.7cm
<그림 3> 2011-2	송화영	2011, 지본채색, 162×130cm
<그림 4> 2011-3	송화영	2011, 지본채색, 53×45.5cm
<그림 5> 2012-1	송화영	2012, 지본채색, 80.3×65cm
<그림 6> 我-1	송화영	2006, 지본채색, 140×70cm
<그림 7> 我-2	송화영	2006, 지본채색, 72.7×60.6cm
<그림 8> 2011-4	송화영	2011, 지본채색, 161×97cm
<그림 9> 2011-5	송화영	2011, 지본채색, 130×54cm
<그림 10> 2008-1	송화영	2008, 지본채색, 52×73cm
<그림 11> 2010-1	송화영	2010, 지본채색, 161×97cm
<그림 12> 2010-2	송화영	2010, 지본채색, 140×70cm
<그림 13> 2010-3	송화영	2010, 지본채색, 155×85cm
<그림 14> 2010-4	송화영	2010, 지본채색, 162×130cm
<그림 15> 2010-5	송화영	2010, 지본채색, 162×130cm
<그림 16> 2011-6	송화영	2011, 지본채색, 73×51cm
<그림 17> 2011-7	송화영	2011, 지본채색, 162×130cm
<그림 18> 2011-8	송화영	2011, 지본채색, 91×72.7cm,
<그림 19> 2011-9	송화영	2011, 지본채색, 162×97cm
<그림 20> 2011-10	송화영	2011, 지본채색, 53×72.7cm
<그림 21> 2011-11	송화영	2011, 지본채색, 161×97cm
<그림 22> 2006-1	송화영	2005, 지본채색, 53×72.7cm,
< 사 계1 >	송화영	2005, 지본채색, 35×28cm
< 사 계2 >	송화영	2005, 지본채색, 35×28cm
< 사 계3 >	송화영	2005, 지본채색, 35×28cm
< 사 계4 >	송화영	2005, 지본채색, 35×28cm
<그림 23> 2006-2	송화영	2006, 지본채색, 116.8×91cm
<그림 24> 2011-2	송화영	2011, 지본채색, 162×130cm
<그림 25> 2011-3	송화영	2011, 지본채색, 162×130cm
<그림 26> 2011-3	송화영	2011, 지본채색, 162×130cm
<그림 27> 2012-4	송화영	2012, 지본채색, 162×130cm
<그림 28> 흔 적	송화영	2004, 지본채색, 45.4×53ccm
<그림 29> 2012-1	송화영	2012, 혼합재료, 97×162cm
<그림 30> 2013-3	송화영	2013, 혼합재료, 162×130cm
<그림 31> 2013-2	송화영	2013, 지본채색, 45× 53cm

그림 도판

<그림1> 2011-1		송화영	2011, 지본채색, 194×259cm
<그림2> 2013-1		송화영	2013, 지본채색, 91 × 72.7cm
<그림3> 2011-2		송화영	2011, 지본채색, 162 × 130cm
<그림4> 2011-3		송화영	2011, 지본채색, 53 × 45.5cm
<그림5> 2012-1		송화영	2012, 지본채색, 80.3 × 65cm
<그림 6> 我-1		송화영	2006, 지본채색, 140 × 70cm
<그림 7> 我-2		송화영	2006, 지본채색, 72.7 × 60.6cm

<그림8> 2011-4		송화영	2011, 지본채색, 161 × 97cm
<그림9> 2011-5		송화영	2011, 지본채색 130 × 54cm
<그림10> 2008-1		송화영	2008, 지본채색, 52 × 73cm
<그림11> 2010-1		송화영	2010, 지본채색, 45.5 × 53cm
<그림12> 2010-2		송화영	2010, 지본채색, 161 × 97cm
<그림13> 2010-3		송화영	2011, 지본채색 45.5 × 53cm
<그림14> 2010-4		송화영	2010, 지본채색, 162 × 130cm

<그림15> 2010-5		송화영	2010, 지본채색, 162 × 130cm
<그림16> 2011-6		송화영	2011, 지본채색, 73 × 51cm
<그림17> 2011-7		송화영	2011, 지본채색, 162 × 130cm
<그림18> 2011-8		송화영	2011, 지본채색, 91 × 72.7cm,
<그림19> 2011-9		송화영	2011, 지본채색, 161 × 97cm ,
<그림20> 2011-10		송화영	2011, 지본채색, 53 × 72.7cm
<그림21> 2011-11		송화영	2011, 지본채색, 161 × 97cm

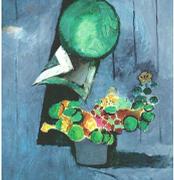
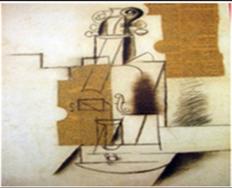
<그림22> 2006-1		송화영	2006, 지본채색, 53 × 72.7cm
<그림23> 사계1		송화영	2005, 지본채색, 35 × 28cm
<그림24> 사계2		송화영	2005, 지본채색, 35 × 28cm
<그림25> 사계3		송화영	2005, 지본채색, 45.4 × 53cm
<그림26> 사계4		송화영	2005, 지본채색, 35 × 28cm
<그림27> 2006-2		송화영	2006, 지본채색, 116.8 × 91cm
<그림28> 2011-2		송화영	2011, 지본채색, 162 × 130cm

<그림29> 2011-3		송화영	2011-12, 지본채색, 162 × 130cm
<그림30> 2011-3		송화영	2005, 지본채색, 162 × 130cm
<그림31> 2012-4		송화영	2012, 지본채색, 162 × 130cm
<그림32> 흔적		송화영	2004, 간채색, 45 × 53cm
<그림33> 2012-1		송화영	2012, 혼합재료, 97 × 162cm
<그림34> 2013-3		송화영	2013, 혼합재료, 162 × 131cm,
<그림35> 2013-2		송화영	2013, 혼합재료, 45 × 53cm

참고도판 목록

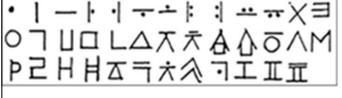
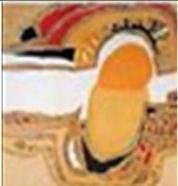
- <참고도판1> Matisse, <Flowers and Ceramic Plat>, 유화, 117.5 x 100.5cm 1913, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie
- <참고도판2> Paul Klee, <Ad Marginem>, 유화, 46.3 x 35.9cm, 1930, Kunstmuseum Basel.
- <참고도판3> Delaunay, <동심원>, 유화, 54 x 54.5cm, 1912-1913, 파리 개인소장.
- <참고도판4> 피카소, <바이올린>, 꼴라주, 62 x 47cm, 1912. 파리 피카소미술관.
- <참고도판5> 브라크, <기타를 치는 여인>. Oil and charcoal on canvas, 1913. 스위스 바젤 미술관
- <참고도판6> 이세슈, 12세기, 일본.
- <참고도판7> 브라크, <음악가의 테이블>, 꼴라주, 1913, 65 x 92cm, Oil and charcoal on canvas, 스위스, 바젤미술관
- <참고도판8> 브라크, <만돌린이 있는 정물>, 꼴라주, 130 x 73cm.1935, 프랑스
- <참고도판9> 피카소, <압생트술잔>, 꼴라주, 22.5 x 12.7 x 6.4cm, 1914, The Metropolitan Museum of Art
- <참고도판10> 피카소, <합판위의 기타와 정물>, 1929, 97.5 x 130cm,
- <참고도판11> 분청자 선각선무늬 편병, 일본
- <참고도판12> 피카소, <조선의 학살>, 1951, 305x600cm, 유화, 파리 피카소 미술관
- <참고도판13> 태극무늬편병, 보물 제 1456호, 호림박물관 소장
- <참고도판15> <잭스폴록 <No.1>, 드리핑, 172.1 x 256.2cm, 1948, 미국
- <참고도판16> 이집트동굴벽화
- <참고도판17> 분청사기박지모란무늬 항아리, 15세기, 국립중앙박물관 소장
- <참고도판18> 청자음각 연당초문 매병, 12세기, 국보 제 97호, 서울 국립중앙박물관
- <참고도판19> 청자음각연당초문항아리2, 12세기, 보물 1028호, 호암미술관 소장
- <참고도판20> 청자양각연지어문대접, 고려, 국립중앙박물관 소장
- <참고도판21> 분청사기철화물고기무늬병, 삼성 리움 소장
- <참고도판22> 천부경 가림토 문자(한자)
http://www.aljago.com/bbs/skin/ggambo7002_board/print.php?id=QnA_4_01&no=14
- <참고도판23> 천부경 가림토문자(한글)
<http://gall.dcinside.com/board/view/?id=mystery&no=122538>
- <참고도판24> 봉례문부실공사로 인한 단청박락,<http://blog.daum.net/aoghk0511/7690273>
- <참고도판25> 앙드레마송 Automatic drawing, 1924, 447 x 384cm, 23.5 x 20.6 cm. Museum of Modern Art, New York.
- <참고도판26> 라스코 동굴벽화
- <참고도판27> 각저총 널방 원벽 각저도
- <참고도판28> 박래현, 1963, 두 번째- 교향곡을,

참고도판

<p><참고도판1></p>		<p>Matisse, <Flowers and Ceramic Plat> 유화, 117.5 x 100.5cm 1913, Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie</p>
<p><참고도판2></p>		<p>Paul Klee, <Ad Marginem>, 유화, 46.3 x 35.9cm, 1930, Kunstmuseum Basel.</p>
<p><참고도판3></p>		<p>Delaunay, 동심원, 유화, 54.5cm, 1912-1913.</p>
<p><참고도판4></p>		<p>피카소, <바이올린>, 콜라주, 62 x 47cm, 1912. 파리 피카소미술관.</p>
<p><참고도판5></p>		<p>브라크, <기타를 치는 여인>. Oil and charcoal on canvas, 130 x 73cm, 1913. 스위스 바젤 미술관</p>
<p><참고도판6></p>		<p>이세슈, 12세기, 일본.</p>
<p><참고도판7></p>		<p>브라크, <음악가의 테이블>, 콜라주, 1913, 65 x 92cm, Oil and charcoal on canvas, 스위스, 바젤미술관</p>

<p><참고도판8></p>		<p>브라크, <만돌린이 있는 정물>, 콜라주, 130 × 73cm.1935, 프랑스, 1935, Oil and charcoal on canvas,</p>
<p><참고도판9></p>		<p>피카소, <압생트술잔>, 22.5 × 12.7 × 6.4cm, 1914, The Metropolitan Museum of Art</p>
<p><참고도판10></p>		<p>피카소, 1929, 97.5 x 130cm, <합판위의 기타와 정물></p>
<p><참고도판11></p>		<p>분청자 선각선무늬 편병, 일본</p>
<p><참고도판12></p>		<p>피카소, <조선의 학살>, 1951, 305 × 600cm, 유화, 파리 피카소 미술관</p>
<p><참고도판13></p>		<p>태극무늬편병, 보물 제 1456호, 호림박물관 소장</p>
<p><참고도판14></p>		<p><잭슨폴록 <No.1>, 드리핑, 172.1 x 256.2cm, 1948, 미국</p>

<참고도판15>		이집트동굴벽화
<참고도판16>		분청사기박지모란무늬 향아리 15세기, 서울 국립중앙박물관
<참고도판17>		청자음각연당초문매병, 12세기, 국보 제97호, 서울 국립중앙박물관
<참고도판18>		청자음각연당초문향아리2, 12세기, 호암미술관 소장
<참고도판19>		청자양각연지어문대접, 고려, 국립중앙박물관 소장
<참고도판20>		분청사기철화 물고기무늬병, 조선, 삼성 리움
<참고도판21>		천부경 한자

<p><참고도판22></p>		<p>천부경 한글</p>
<p><참고도판23></p>		<p>blog.naver.com/nadyssey /137260797</p>
<p><참고도판24></p>		<p>송례문부실공사로 인한 단청박락 http://blog.daum.net/aoghk0511/7690273</p>
<p><참고도판25></p>		<p>앙드레마송 Automatic drawing, 1924, 447 × 384cm, 23.5 x 20.6 cm Museum of Modern Art, New York.</p>
<p><참고도판26></p>		<p>라스코 동굴벽화</p>
<p><참고도판27></p>		<p>각저총 널방 원벽 각저도</p>
<p><참고도판28></p>		<p>1963, 박래현, 두 번째- 교향곡을, 한지에</p>

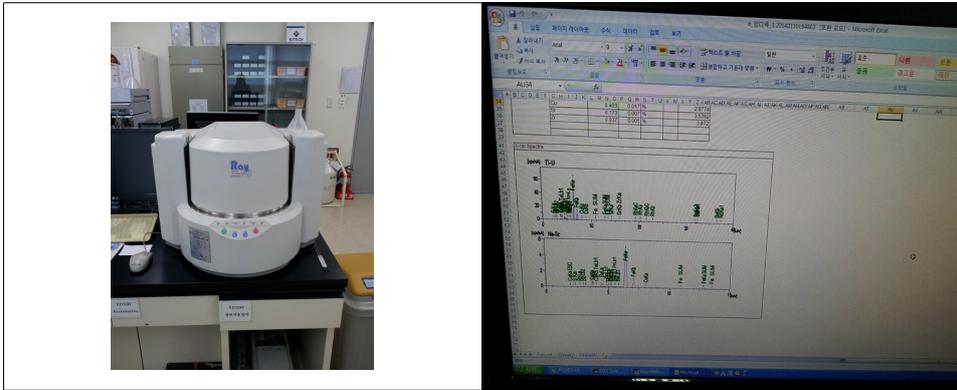
표

- 【표-1】 안료에 대한 빛의 작용
- 【표-2】 안료 성분으로 나타난 붉은색 안료의 흑변
- 【표-3】 철과 칼슘의 함량 비율에 따른 색감차이
- 【표-4】 철과 알루미늄의 함량 비율에 따른 색감차이
- 【표-5】 구리성분 물감의 흑변
- 【표-6】 도자기 장식기법을 응용한 그림 표현
- 【표-7】 아교와 백반의 역할
- 【표-8】 흘리기(드리핑)기법 이용
- 【표-9】 기름을 이용한 그림
- 【표-10】 전색제를 이용한 그림(소금과 아교의 배수성을 이용한 안료 활용)
- 【표-11】 아교와 물의 번짐 효과

Pigment	Element(성분)	Weight %	Atomic%
연백	O	27.32	82.95
	PbM	72.68	17.05
진사	O	8.22	37.48
	S	15.25	34.70
	HgM	76.53	27.83
석간주	O	29.43	59.28
	Fe	70.57	40.72
군녹	C	19.39	30.33
	O	52.17	61.26
	Cu	28.44	8.41
뇌록	O	44.06	75.77
	Cu	55.94	24.23

성분 (%) 안료	K	Ca	Ti	Cr	Fe	Cu	Zn	Sr	Sn
암군청(%)		9	9	2	0	4.08	3	1	
구우서		14	7	44	9	86.45		15	
담구남		17	21		17		2	18	
담남		19	17		13		12	19	
승색		20	33	3	8	3.92	2		
신담남	20	3	3		13		20	5	
강호회남		12		1	39		13	14	
암군청색	75	4	10	6	0	4.24	4	6	
산취	94.7	5.07							
청동						78			22

위 표는 박소현의 「무기안료가 바탕재료에 미치는 영향」 (2011년)에 나오는 논문 SEM-EDS 정량 분석값을 다시 %화 한 것이다. 참고로 SEM-EDS 분석법은 안료당 함유성분의 양을 알 수 있는 방법이다. 이를 바탕으로 주로 사용하는 안료의 함량 비율을 알 수 있는 ed-xrf방법으로 검사하였다.



ed-xrf 검사

안료	성분	비1 (%)	비2	비3	평균
앵다록	Fe	73.5	73.5	73.4	73.5
	Ba	20.782	20.718	20.8	20.8
황토	Fe	96.9	96.8	96.8	96.8
	Ca	2.4	2.4	2.3	2.4
청동	Sn	21.4	23.2	21.4	22
	Cu	77.4	78.7	77.9	78
청자	Ba	57.2	56.7	56.4	56.77
	Ca	39.4	40.1	40.3	39.93
	S	1.66	1.53	1.59	1.59
	Cu	0.99	0.98	0.99	0.99
적자	Ba	44.4	44.3	43.4	44
	Mo	23.1	23.1	23	23.1
	Zn	10.7	10.7	10.6	10.7
고대자	Ba	56.3	56	56.7	56.3
	Fe	23.8	23.6	23.2	23.5
	Mo	10	10	9.80	9.9
자	Mo	66.3	66.5	65.80	66.2
	Fe	17.6	17.6	17.50	17.6
	Si	7	6.9	7.10	7
소서	ca	49	47.7	47.80	48.2
	Fe	26.4	27.3	27.00	26.9
농구서	Fe	32.2	19.8	32.6	28.2

	Cr	27.4	18.4	27.1	24.3
	Al		33.7		11.2
	Si	13.5	12.3	13.6	13.13
담구대자	Al	35.269	33.283		22.85
	Fe	30.99	33.34	54.82	39.72
	Si	17.365	17.43	21.70	18.83
	Ca		10.763	14.67	8.48
흑다	Fe	80.11	80.169	55.54	71.94
	Ca	16.238	16.188	13.75	15.39
	Al			27.47	9.16
군녹	Ba	58.278	58.477	57.70	58.2
	Ca	30.856	30.985	31.07	31
금다	Fe	78.341	78.336	77.04	77.9
	Ca	18.445	18.716	19.31	18.8
소두다	Ba	48.281	48.432	48.61	48.4
	Fe	33.805	33.672	33.73	33.7
	Zn	10.663	10.653	10.74	10.7
군청	Ca	50.407	49.917	49.93	50.1
	Si	17.798	18.154	18.41	18.1
	S	16.954	16.937	17.06	17
대자	Fe	60.784	60.589	60.80	60.7
	Ca	36.8	36.703	36.60	36.7
미람	Fe	86.7	86.731	87.37	86.9
	Si	6.595	6.532	5.98	6.4
	Ba	4.399	4.445	4.47	4.4
병다	Fe	99.597	69.65	68.20	79.1
	Ca	0.306	0.254	0.24	0.27
	Al		29.957	31.45	20.47
등자	Fe	36.474	36.102	36.23	36.3
	Mo	35.883	35.585	35.25	35.6
	Si	14.376	14.096	14.83	14.4
담구황토	Fe	75.088	73.2	74.19	74.2

	Si	18.244	20.165	19.20	19.2
초다	Fe	51.243	52.308	78.04	60.5
	Al	32.065	30.914		20.99
	Mn	0	0	10.81	3.6
	Ca	0	0	9.68	3.23
은서	Fe	41.502	42.977	41.36	41.9
	Si	19.564	18.765	20.83	19.7
	Cr	15.329	15.84	15.31	15.5
	Cu	10.87	10.846	11.20	11
매노다	Fe	45.34	45.272	45.82	45.5
	Ba	36.483	36.634	36.68	36.6
	Ca	9.415	10.141	9.78	9.8
고대녹청	Fe	43.7	43.567	41.56	42.9
	Ca	33.011	32.762	31.63	32.5
	Cl	9.658	9.721	9.67	9.7
람군청	Fe	78.813	78.505	80.27	79.2
	Si	7.178	6.727	5.96	6.6
흑	Ca	90.351	91.004	90.34	90.6
	P	7.265	6.918	7.30	7.2
Mars Black	Fe	97.948	97.977	97.97	98
	Mn	1.262	1.248	1.25	1.3
	Ca	0.301	0.281	0.28	0.3

2014. 1. 12 한국생산기술연구원 kite

참고문헌

단행본

- C.G. 융, 『꿈에 나타난 개성화 과정의 상징』, 2002, 솔
- C.G. 융, 『원형과 무의식』, 2011, 솔
- C.G.Jung, 수잔편저, 김진숙옮김, 『만다라를 통한 미술치료』, 1998, 학지사
- C.G. 융, 『꿈에 나타난 개성화 과정의 상징』, 2002, 솔
- C.G. 융, 융저작번역위원회옮김, 『인격과 전이』, 2004, 한국융연구원
- C.G. 융, 『정신요법의 기본문제』, 2001, 한국융연구원, 솔
- E.H. 고프브리지, 차미레 옮김, 『예술과 환원』, 1994, 열화당, 108쪽
- Edward F. Fry, 김언환 옮김, 『Cubism』, 1985, 미진사
- HeraldOsborne, 『옥스퍼드20세기미술사전』, 2001, 시공사
- Jung C.G, 이윤기 옮김, 『인간과 상징』, 2011. 열린책들
- JungC.G, 한국융연구원 옮김, 『Archetypandunbewußtes』, 2006, 솔
- K. 헤리스, 오병남, 최연희 옮김, 『현대미술 그 철학적 의미』, 1988, 서광사
- KarenThomas, 김이화 옮김, 『20세기의 미술』, 1979, 동경
- M. 듀프렌, 임영방 옮김, 『예술의 세 얼굴』, 1979, 중앙일보
- MargareteBruns, 『색의 수수께끼』, 1999, 서울:세종연구원
- Paul Klee, 박순철옮김, 『현대미술을 찾아서』, 1979, 열화당
- Surane Alerandrian, 이대일 옮김, 『초현실주의(Surrealisme)』, 1984, 열화당
- Sven Hesselgren, 박규현, 김정재 옮김, 『조형론』, 1986, 기문당
- webster's English-koreanDitionary, 1983, SAMSUNG PUBLISHER
- 강우방, 『뗏살무늬, 영원한 우리 미술의 원형』, 2001, 월간미술
- 강홍구, 『현대미술의 기초개념』, 1995, 도서출판 재원
- 고유섭, 『조선고대미술의 특색과 그 전승문제』, 『韓國美術史及美學論考』, 1963, 통문관
- 괴테, 장희창 옮김. 『색채론』, 2003, 민음사
- 권중돈 · 김동배, 『인간행동과 사회환경』, 2009, 학지사

- 금경보, 「현대회화의 조형원리를 통한 기하학적 추상연구」, 2007, 홍익대학교 석사논문
- 김성민, 『분석심리학과기독교』, 2001, 학지사
- 김영기, 『한국미의 이해』, 1998, 이대출판부
- 김영호, 「오브제의 기호학적 해석」, 『서양미술사학』 14, 서양미술사학회, 2000
- 김옥철, 『한국디자인을 보는 눈』, 2006, 안그라픽스
- 김용훈, 『색채 상품 개발론』, 1987, 청우
- 김유나, 『색에 미친 청춘』, 2001, 미다스북스
- 김진한, 『색채의 원리』, 2002, 시공사
- 김춘일, 박남희, 『조형의 기초와 분석』, 1954, 미진사
- 김해성, 『현대미술을 보는 눈』, 1985, 열화당
- 노영덕, 『영화로 읽는 미학』, 2006, 랜덤하우스 중앙
- 다이애나 뉴월 · 크리스티나 어윈, 권혜정 옮김, 『예술 속 문양의 세계』, 2012. 시그마 프로스 ,
- 데안 수직, 『사물의 언어』, 2012, 흥시
- 데이비드 폰테너, 최승자 옮김, 『상징의 비밀』, 1997, 문학동네
- 東野芳明編, 『現代の美術6』, 1978, 세계문화사
- 로잘린드크라우스, 윤난지 옮김, 『현대미술의 흐름』, 1997, 도서출판예경
- 롤랑 바르트, 김인식 옮김, 『이미지와 글쓰기-회화는 언어체인가?』, 1993, 세계사
- 르 코르뷔지에, 『오늘날의 장식예술』, 2007, 도서출판 동녘
- 마조리 엘리오프 베블린, 『디자인의 발견』, 1986, 월간디자인출판부
- 마쯔나가유키 저, 동봉 옮김, 『코스모스와 만다라』, 1988, 고려원
- 모리스드소마레즈, 『기초조형-역동적인시각형태』, 2005, 예경
- 박광열, 『종이로부터의 발견』, 2000, 성신여대학술저널
- 박기웅, 『21세기 회화이론 및 방법』, 2005, 형설출판사
- 박영택, 『20세기사상과 미술』, 1998, 월간 사회평론 길
- 박연선, 『색채용어 사전』, 2007, 예림
- 박용숙 옮김, 『Jackson Pollock』, 1985, 열화당

- 박찬국, 『현대미술의 기초개념』, 1995, 재원
- 박현일, 『한국색채문화의 사회미학적 연구』, 2003, 원광대학교
- 베네데토 크로체, 이해완 옮김, 『크로체의미학』, 1994, 예전사
- 베르터 슈피츠, 『막스 에르스트』, 1994, 열화당
- 서광선, 『종교와 인간』, 이대출판부, 2009
- 小林重順, 『건축디자인 심리학』, 2000, 태림문화사
- 손정리, 『조선시대 도자기의 식물문양에 관한 연구』, 1989, 예술논문집 제29호, 대한민국 예술원
- 송문석, 『예술의기호, 기호의예술』, 2006, 푸른사상
- 스키우라 고헤이, 『형태의 탄생』, 2001, 안그라픽스
- 스에나가 타미오, 박필임 옮김, 『색채심리』, 2001, 예경
- 수잔K랭거, 이상열 옮김, 『예술이란 무엇인가』, 1993, 도서출판한글,
- 스티브 킨 지음, 『휴머니스트』, 2004, 시간과 공간의 문화사
- 스티브에스크릿, 정무정 옮김 『아르누보』, 2002, 한길아트
- 神林亘道·潮江鑛三島本浣, 김승희 옮김, 『예술학』, 1994, 샘
- 신항식, 『색채와 문화 그리고 상상력』, 2007, 프로네시스
- 아키야마 다카노리, 최광렬 옮김, 『공간학에의 초대』, 1981, 전파과학사참조.
- 안연희, 『현대미술사전』, 1999, 미진사
- 안영희, 『현대미술사전』, 1976, 일진사
- 오광수, 『전환기의 미술』, 1979, 열화당
- 오광수, 『추상미술의 이해』, 2003, 일지사
- 오근제, 『입체조형과 새로운 공간』, 1991, 미진사
- 오병권, 『디자인과 이미지 질서』, 1999, 이화여자대학교 출판부
- 워커힐미술관, 『아르망전』, 1985, 워커힐미술관
- 윌리엄 리드웰 · 크리스티나 홀덴 · 질 버틀러 지음, 방수원 옮김, 『디자인 불변의 법칙 100가지』, 2006, 고려문화사
- 유흥준, 윤용이, 『알기 쉬운 한국 도자사』, 2001, 학교재

- 이덕일, 이희근, 『유물로 읽는 우리 역사』, 1999, 세종서적
- 이 일, 『오브제의 사상과 그 행방』, 1972, 흥익미술
- 이동주, 『한국회화소사(韓國繪畫小史)』, 1972, 서문당
- 이부영, 『분석심리학』, 2009, 일조각
- 이부영, 『자기와자기실현』, 2002, 한길사
- 이 일, 『현대미술의시각』, 1985, 미진사
- 임영방, 『현대미술의 이해』, 1979, 서울대학교 출판부
- 임영주, 『한국의 전통문양』, 2004, 대원사
- 임태승, 『상징과 인상』, 2007, 학교재
- 이상현, 이상현, 『전통회화의 색』, 2010, 가일아트,
- 정병관 외, 『현대미술의 동향』, 1989, 미진사
- 정여주, 『만다라와 미술치료』, 2001, 학지사
- 조르주나타프, 『상징·기호·표지』, 1992, 열화당
- 조준현 외 5인 지음, 『최신 건축재료학』, 2003, 기문당,
- 최 범, 『한국디자인을 보는 눈』, 2006, 안그래픽스.
- 최공호, 「장지연의공예관」, 『고미술』 182호, 1989, 한국미술사학회
- 최충식, 『한국전통문양의 이해와 응용』, 2006, 창지사
- 칸딘스키저 지음, 권영필 옮김, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 1992, 열화당
- 캐롤스트릭랜드, 김호경 옮김, 『클릭,서양미술사』, 2000, 예경
- 허버트리이드, 김병익 옮김, 『도상과사상』, 1982, 열화당
- 허균, 『전통문양』, 1995, 대원사
- 허버트리드, 임산 옮김, 『예술의 의미』, 2006, 에코리브르
- 허버트리드, 김병익 옮김, 『도상과 사상』, 1982, 열화당
- 현대미술용어사전 편집부편, 『현대미술용어사전』, 2011, 열화당
- 화 매, 『중국복식사』, 1992, 경춘사
- 홀베인工業(株), 『물감의과학』, 1999, 예경

논문

- 이현형, 「안료의 색채 특성에 관한 연구」, 2009, 홍익대학교 산업대학원
- 김영호, 『오브제의 기호학적 해석』, 서양미술사학 논문집 14, 2000, 서양미술사학회
- 금경보, 「현대회화의 조형원리를 통한 기호학적 추상연구」, 2007, 홍익대학교 석사논문
- 문환석 외, 「고대 벽화안료 재질분석 연구」, 2002, 국립문화재 연구소
- 김수연, 「장식을 통한 욕망표현 연구:연구자 작품을 중심으로」, 2013, 홍익대학교 석사논문
- 박지숙, 「1980년대 회화에 있어서 '유기 이미지'와 그 형상화에 관한 연구」, 2002, 홍익대학교 대학원 박사학위 논문
- 정두희, 「조선후기 어진의 제작기법 연구」, 2012, 서울대학교 박사논문
- 하연수, 「동양회화에 나타난 색채 표현 연구」, 2006, 홍익대학교 석사논문
- 황수영, 「자연배색개발 연구(한국의 사계절 자연이미지를 중심으로)」, 2009, 홍익대학교 석사논문.
- 정두희, 「조선후기 어진의 제작기법 연구」, 2012, 서울대학교 박사논문
- 김수연, 「장식을 통한 욕망 표현 연구:연구자 작품을 중심으로」, 2012, 홍익대학교 석사논문