creative commons

COMMONS DEED

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

dCollection

[UCI]I804:24011-200000236434

*2008*년 *2*월

교육학석사(미술교육)학위논문

Joan Miro 의 회화에 나타난 특성연구 -선(線)을 중심으로-

조선대학교 교육대학원

미술교육전공

조 형 두

Joan Miro 의 회화에 나타난 특성연구
-선(線)을 중심으로-

The Study of
characteristics of Joan Miro's painting
- Focused on line-

2008 년 2 월

조선대학교 교육대학원

미술교육전공

조 형 두

Joan Miro 의 회화에 나타난 특성연구
-선(線)을 중심으로-

지도교수 진 원 장

이 논문을 교육학석사(미술교육)학위 청구논문으로
제출합니다.

2007 년 10 월

조선대학교 교육대학원

미술교육전공

조 형 두

조 형 두의 교육학 석사학위 논문을 인준합니다.

심사위원장 조선대학교 교수 (인)

심사위원 조선대학교 교수 (인)

심사위원 조선대학교 교수 (인)

2007 년 12 월

조선대학교 교육대학원

목 차 (目 次)

ABSTRACT..... i

Ⅰ. 서 론(序論)..... 1

Ⅱ. 일반회화(繪畫)에서의 선(線)..... 3
1. 선의 개념(槪念)..... 3
2. 현대회화작품에 선이 나타나는 과정..... 4

Ⅲ. 미로회화의 특성별 분류 7
1. 초기회화(1917～1922)..... 7
2. 초현실주의 경험(1923～1925)..... 10
3. 성 좌(星座)(1939～1944)..... 17
4. 서법화 (書法畫)(1949～1968)..... 21

Ⅳ. 미로회화의 특성(特性)및 표현(表現)..... 24
1. 자동기술법(自動技術法)..... 24
2. 컬리그래피한 선묘(線描)의 특성..... 27
3. 클레와 미로의 화화에 표현된 선의 비교(比較)..... 31

Ⅴ. 결 론 (結論)..... 37

호앙미로 연보 (年譜)..... 39
참고문헌 (參考文獻)..... 42
도 판 (圖版)..... 43

Abstract

The Study of characteristics of Joan Miro's painting - Focused on line-

hyoung-du Cho
Advisor : Prof . Won-Jang Jin
Major in Art Education
Graduate School of Education, Chosun University

Line became the subject of study as a basic factor of art in modern times. This shows the purpose of study on several problems of modern art through the basic characteristics of drawing. Here, line has a dependency and the dependency expresses the spirit of human being.

In this study, I tried to understand the artist Miro who expresses the dependency of line to the modern meaning. Drawing starts from the line factor. The representative modern artists who used line freely in the Western painting history can be Kandinsky and Klee. And in 1924, surrealism came out to the world and the surrealists defined their purpose as the pure and free activity of their spirit, which expresses the true process of their mind in the unrestricted environment. The representative drawing technic of surrealism is dépaysement and automatism. Miro is the representative artist who expressed the world of unconsciousness with free line.

From his hometown Catalonia, Miro travelled a lot of cities and the detailed line, decorative factors and formation was shown in this period. He also expressed his fantasy inside with imagination power and while doing that, he became to prefer line.

From 1920-21, Miro had been affected by Fauvisme and Cubism so used delicate line to express the obsession of the details in the reality.
In 1924, surrealism was created so Miro looked into the inner world of human being rather than factual description of the reality and in this period, he often used automatism technique.

In the middle of 1930th, there was a Spain domestic war so the consciousness of crisis took out his sensitivity and his painting described the cruelty and twisted changes.

However, in 1939 his line is clear and naturally made. Also the phenomenon and symbols were arranged dynamically making rhythm.

During 1940-1941, all his characteristics and language were clearly expressed so the characteristic expression reached to the high level. Here, the shape is contrasted with lings and colors and creates musical rhythm so the shape of beast is purified as the pure symbol. These expression became an important turning point in his work of art so afterwards, all of his work shows same tendency.

We can compare Klee and Miro regarding the expression through line; In Miro's painting, the line is unrestricted and free but Klee's is sharp and direct line with tense which can be seen in etching or glass painting.

In Miro's painting, the nature is heading to the inner world of it and the unfamiliar world has been described with symbol, color and various lines. The language of Miro is personal and has strong meaning so the power of suggestion exists in his creative language. And it's not static; it's moving, dynamic and continuously changed.

Ⅰ. 서 론(序論)

현대 미술은 2차세계대전후(後) 극도로 발달된 기계문명(機械文明)과 고도화(高度化)하는 사회체제 속에서 어떤 유파(流波)나 표현수단의 통일성이 없이 저마다의 재능(才能)과 이념을 가지고 독자적(獨自的)으로 변화하고 있다.

자연의 재현(再現)에서부터 오브제 사용, 또는 컴바인페인팅[1] 들의 표현방법에 대한 미술의 다양한 확장은 대량생산과 소비의 문명이 낳은 예술형태라 할 때 자연 환경 내지 도시환경은 예술가에게 필연적(必然的)인 존재로서 등장한다.

일찍이 「 현대미술은 스스로의 기능을 끊임없이 규정하여 고치지 않을 수 없었다고 하는 의미에서 자기비판(自己批判)의 예술이라고 했던 것은 쿨레멘트 그린버그였다. 그의 입장을 그대로 따를 수는 없다 해도 적어도 현대미술의 상황 속에 잠재하는 그와 같은 자기에로의 환원(還元)적 성격만은 부정할 수 없는 일일 것이다. 」[2]

수세기 동안에 변천(變遷)해 온 예술가들의 창작은 그들이 추구해온 정신적 내면세계(內面世界)와 당시의 환경으로 인한 외적세계가 적절히 융화(融和)되어 이루어 졌으며 신비적 원시성을 띤, 혼란 속의 미술 운동이었던 초현실주의에 참여하여 수많은 창조 작품을 시도했던 미로는 독특한 선으로 이 현대적 의미의 표현을 한 작가이다.

선은 현대에 와서 미술의 원천적(源泉的) 요소로서 탐구대상이 되고 있다. 이것은 현대 미술의 여러 문제점을 「 그린다 」는 미술의 근원적 사고로 돌아가서 다시 생각해 보자는 의도라고 여겨지는 것이며 현대미술에 있어서 선의 자율성(自律性)이 강조되었는데 이 자율성은 내재된 인간정신의 표출이라고 할 수 있다.

---

1) 컴바인페인팅(combine painting)-콜라주의 확대된 개념으로서, 이차원 혹은 삼차원의 물질을 회화에 도입하려는 미술상의 시도. 보통 이러한 물질들을 캔버스 ,벽, 기타 다른 벽면에 덧 붙힌다.

2) 윤우학, 「 드로잉, 그 자립의 의미와 용법 」, 서울 : 공간, 1980, 11월호, p. 77.

회화가 다른 주요 수단 - 선 - 에 다시 치중하지 않으면 안 되었다는 사실은 자명(自明)하다. 이것은 표현수단의 정상적인 발전, 즉 서서히 진행하는 진화의 형태로 일어났으며 (지금도 일어나고 있고) 이 진화는 처음엔 혁명적인 것으로 간주되었는데, 이러한 견해는 오늘날도 수많은 이론가들 쪽에서 그렇게 행해지고 있다.」[3)]

우연한 기회에 접하게 된 미로의작품 성좌는 내게 미묘한 느낌을 불러 일으켰고, 그에서 비롯된 미로에 대한 관심은 그림을 하는 동안 나의 뇌리에 탐구 욕구를 각인 시켰다.

미로의 작품세계는 현실세계에 대한 존재의 가능성을 인간정신의 영적인 상태에 부합(附合)시켜, 창조된 현실로 만들어 내는 새로운 기법을 모색(摸索)하여 표현한, 아동적 기질과 본능, 공상적(空想的)이며, 소박하며, 객관적(客觀的)인 것으로 보여 진다. 그리고 매력적인 환상의 세계가 때로는 원시성(原始性)이 지나쳐 괴기한 상황으로까지 번져 나가기도 하는데 여기에서 이러한 정신세계를 선의 고찰을 통해 미로 예술에 접근 하고자 한다.

본 논문에서는 먼저 선의 개념으로서, 회화에 대한 선을 이해하고 회화에서 선이 어떻게 표현되었는가를 살피며, 미로의 회화적 특징인 기호(記號)로써 나타나는 선을 이해하는데 필요한 (1)초기회화 (2)초현실주의 경험 (3)성좌(星座) (4)서법화(書法畵)를 각 시기별로 고찰하고, 다음으로 미로회화에 있어, 선의 기본적 개념(槪念)을 (1)자동기술법(自動技術法) (2)컬리그래픽한 선묘(線描)의 특성 (3)클레와 미로의 회화에 나타난 선의 비교(比較)로 나누어 미로회화에 나타난 선의 특성 및 표현을 살펴보고자 한다.

---

3) W.칸딘스키, 「 점 · 선 · 면 」 차봉희 역, 서울 : 열화당, 1985, p.102.

Ⅱ. 일반회화(繪畵)에서의 선

1. 선의 개념(槪念)

선이란, 보통 색(色) · 면(面)과 함께 포름(form)을 표현하는 중요한 수단으로 채화(彩畵)와 구별되는 묘화(描畵)에서는 선(線), 그것 자체가 하나의 분야를 형성하고 있다.

미술의 시원(始原)은 '그린다'는 것이고, 그린다는 것은 선적(線的)인 요소에서 비롯된다. 그래서 미술은 외형(外形)을 그리려는 욕망이 배어 있고 외형을 그린다는 것은 지금도 시각예술(視覺藝術)의 가장 본질적(本質的)인 요소로 남아 있다. 그러나 선은 본래 면(面) 주변에 또는 상호간(相互間)의 한계로서 이상적으로만 존재할 뿐 시각적인 현실세계에는 전혀 존재하지 않는다. 「기하학(幾何學)적으로 생각할 때 선은 눈에 보이지 않는 본질(本質)이다. 이것은 점이 움직여 나간 흔적, 다시 말해 점이 만들어낸 소산(所産)이다. 선은 점의 움직임에서 생겨난다. 여기서 정적(靜的)인 것이 역동적(力動的)인 것으로 비약(飛躍)하게 된다.

이와 같이 선은 회화의 원천적인 요소 -점 -에 대해서는 최대의 대립관계에 있다. 더 정확히 말해 선은 제2차적인 요소라고 표시될 수 있다」 즉 선은 「점의 운동으로 생기는 동적(動的)인 것」 이라고 정의할 수 있으며, 이 「동적인」 선은 그 자체만으로 충분히 운동의 방향을 나타낼 수 있을 뿐만 아니라 인간의 움직임이나 내면세계를 표현하는데 적합한 요소라고 할 수 있다. 그러므로 선은 그것이 지니는 특성만으로도 인간의 내면세계를 상징적으로 표현하기에 충분하여 현대회화의 중요한 요소로 자리 매김을 하게 된다. 그런데 '선이다 아니다'라는 판단은 인간의 시지각(視知覺)의 판단에 맡겨질 수밖에 없다. 그러한 판단은 선 자체의 구조적인 특질(特質)이나 그것이 처해 있는 주위의

상황과 인간의 시지각 작용의 상호관계에서 이루어진다고 볼 수 있다. 즉 선을 볼 수 있다는 것은 색깔이 있고 폭과 깊이를 지니고 있으며 면(面)적인 윤곽을 지니고 있기 때문이다.

2. 현대회화작품에 선이 나타나는 과정

선은 동양회화(東洋繪畫)의 수묵화(水墨畵)에 꾸준히 나타나고 있다. 이 선은 대상물을 사의적(寫意的)으로 표현하는데 주로 사용되었다. 서양회화사상 최초로 선을 과감히 쓴 작가는 칸딘스키[4]이다. 그와 때를 같이하여 추상회화에 선이 많이 나타나게 되는데 그 원초적 징후(徵候)는 인상파(印象派) 시기부터이다. 19세기에는 마네(Edouard manet),고호(Vincent Van Gogh) 같은 화가들이 화면(畵面)에 동양적인 선을 사용하였으며 특히 고호는 일본의 풍속화와 같은 주제까지도 시도했다. 그렇지만 이들보다 동양적인 상징의 세계에 본격적으로 뛰어든 화가는 고갱(Paul Gauguin) 이다. 고갱이 말한「회화는 추상(抽象)이다」라는 의미에서의 추상예술이 20세기에 들어와서 서서히 양식적으로 형태를 가다듬고 특유한 표현형태로 확립되면서 선은 이미 자연과는 관계없이 공간을 수식하거나 또는 순수한 화면 위의 구체적인 현실적 요소로서 공간을 수식, 또는 그러한 것으로 쓰여 질 여지가 마련되었다. 그리고 표현주의와 입체주의에 이르러서는 보다 적극적으로 독립된 선의 특질을 보여주고 있다. 또 야수파(野獸派) 작가로서 선을 적극적으로 사용하였던 마티스(Henri Matiss)[5]의 경우에 선은 표면을 한정함과 동시에 때로는 약한 선으로, 선 자체의 자유로운 리듬을 보여주고 있으며, 또 한 작가로 루오(Gearges Royault)[6]를 들 수 있는데 그는 굵고 거칠고 투박한 선으로 윤곽을 한정하고 있다. 이 둘은 퍽 대조적인 선질

---

4) 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky) : 1866-1944. 러시아. 추상 회화의 창시자. 초기작품에 유켄트슈틸, 인상주의와 러시아 민예의 영향. 1909년 아우렌스키 등과 <신예술과 협회> 설립. 1910년수채에 의 한 최조의 추상화가 성립,같은 무렵(예술에 있어서 정신적인 것) 집필. 1912년 「블라우어 라이터」지 간행. 그의 추상회화는 형태와 색채 모두 격렬한 동세를 보이는 '드라마틱한 시대' 건축적 구성의 '컴포지션 시대', '원의시대', 만년의 '구체 예술의 시대'로 크게 나눌 수 있다.

5) 마티스의 선은 평면에 나타난 아라베스크한 선으로 아라비아의 기하학무늬, 당초문을 도입하고 있다.

6) 루오의 선은 고딕시대의 스테인드글래스의 납선과 상통하며 이 또한 평면적인 회화의 선으로 중세의 동양문화의 일부로 생각됨.

(線質)을 구사하고 있지만 그것은 표현성에서의 차이일 뿐 회화적 본성에서 선이 지니는 의미는 동일한 것이다. 이들의 작품은 모두 사물의 묘사가 아니라 가벼운 물체감, 형상상의 강조, 구성상의 필요에 의해 사용되며 독립적인 선의 특질을 보여 주고 있다.

이상의 변천과정을 거쳐 1910년 칸딘스키는 그의 작품 <최초의 추상적 수채>(도판1)에서 선을 대상물 묘사의 수단으로부터 완전히 해방시켜 인간의 내적 충돌을 승화시킨 선으로 변화시켜 놓았다. 클레(Paul Klee)에 와서는 선들이 운동, 역학, 리듬을 넘어서 상징과 환상의 세계를 표현하며, 1924년에는 새로운 예술의 탐구 끝에 초현실주의가 탄생했는데, 이 초현실주의자들은 자신의 목적을 이성의 작용이라든가 심미적, 또는 윤리적 목적에 얽매임이 없는 사고의 진실된 과정을 표현하려고 하는 순수한 정신의 자동적 활동이라고 규정하였다. 여기서 나온 대표적인 표현방법은 데페이즈망[7] 과 자동기술법이 있는데 무의식 세계를 자율적인 선으로 표현한 자동기술법의 대표적 작가는 마송(Andre Masson)[8] 과 미로(Joan Miro)이다. 이들은 이성의 규제를 받지 않고 자기 자신을 외부세계와 완전히 단절시킨 상태에서 생겨나온 모든 형태의 사고를 그 즉시 기술하여 표현했다.

이와 같이 선은 인간의 무의식을 표현하기에 이르렀고 이 초현실주의 회화와 오토마티즘(Automatisme) 은 현대에 이르러 추상표현주의에서 그 관련성을 엿볼 수 있다. 그리고 추상표현주의 화가인 폴록(Jackson Pollock)[9] 은 자동기법

---

7) 데페이즈망(depaysement) : 전치(轉置),전위법등의 뜻. 초현실주의에서 어떤물체를 본래 있던곳에서 떼어내는 것을 가리킨다. 즉 낯익은 물체라도 그것이 놓여 있는 본래의 일상적인 질서에서 떼내어져 뜻하지 않는 장소에 놓이면 보는 사람에게 심리적인 충격을 주게 된다

8) 앙드레 마송(Andre Masson) : 1896- . 프랑스. 쉬르레알리즘의 화가로 활약했고,오토마티즘의 관념을 조형미술에 적극적으로 적용함. 독자의 몽환적, 주술적 화풍과 철학적 사색의 화가로서 중시되고 영향력을 가진다.

9) 잭슨폴록(Paul Jackson Pollock): 1912-1956. 미국. 추상표현주의(액션페인팅)의 대표적인 작가 30년대 말 피카소의 영향으로 심하게 변형 된 인간이나 동물을 그림,40년대 마송영향으로 토템이나 그리스 신화등의 융적인 환상을 그림. 48년 무렵 부터는 직접 그림 속으로 들어가 그리는 소위'드리핑페인팅'수법을 만들어냄. 유럽미술의 영향 밑에서 빠져나가면서 유니크한 세계를 창시한 그의 생애는 미국의 독자적 미술사상 최초의 탄생을 보여주는 극적인 것이었다.

을 더욱 발전시켜 드리핑기법을 창안해 냈고 결국은 액션페인팅, 팝아트, 해프닝 등에 연관되었으며, 최근에는 드로잉에 대한 새로운 관심으로 색채 속에 감추어졌던 선은 원초적인 생명을 되찾아, 창작조형의 범위를 넓혀 가고 있다.

Ⅲ. 미로회화의 특성별 분류

1. 초기의 회화

미로는 1893년 스페인 바르셀로나의 항구(港口) 근처에서 태어났다. 여기에는 프랑스 문화를 받으면서도 독자적인 문화형성을 이루고 중세 미술의 전성기에 로마네스크 예술의 대표적인 곳이기도 하여 가우디 공원과 성당 등이 있는 유명한 곳이기도 하며, 음악적인 카탈로니아의 지방어의 특색을 가지고 있다. 미로는 이런 환경에서 예술생애의 깊은 뿌리를 내리고 있으면서 환상적인 요소들이 이곳에서 성숙된 것이라 할 수 있다.

미로가 본격적으로 그림을 그리기 시작한 것은 1917년경부터라고 하며, 세잔과 고호 등에 의한 심취, 마티스를 시조로 하는 포비즘의 영향, 큐비즘에의 접근 등 , 20세기 미술의 원류에 이 젊은 화가도 합류하게 되지만 이것은 당시의 바르셀로나가 한낱 지방적인 도시가 아니라 프랑스의 새로운 예술운동을 차례로 받아들임으로써 열기에 넘치고 있었던 것을 말해 주고 있다. 1918년에 첫 개인전을 열어 선보인 그림들은 정물, 풍경, 초상화, 누드화 등인데 놀랄만큼 새롭고 개성적인 면이 있었다. <정물화>(도판2)연구에서 새로운 시각으로 그 고유의 본질을 면밀히 관찰하고 <구엘에서 오는길> (도판3) <시우나라의길> (도판4)에서도 섬세하게 둘러싸고 있는 형상들과 연결되는 리듬을 가지고 있는데, 이것은 아라베스크를 연상케 하며, 큐비스트 영향을 받은 것으로 추리될 수 있는 형태의 단순화도 볼 수 있다. 그는 그림 속으로 눈을 깊숙이 유도하는 움직임을 창출하기 위해 모난 형상을 사용했다.

주제가 몬티로이그와 같은 언덕의 도시일 때 미로는 집의 형태를 직사각형으로 해석하고 딱딱한 지질학의 누층처럼 정밀하게 입체주의와 같이 밀접하게 차곡차곡 쌓아 올렸다. 여기에 다시 형태의 단순화(單純化), 곡선(曲線)들의 흐

름, 그리고 감성적인 영향을 높이기 위한 대담한 변형의 사용이 있다.

<리카르트의 초상>(도판5)에서 그는 카탈란의 소박한 작품과 반 고호의 표현주의의 요소를 함께 엮었다. 그리고 야수파를 연상하게 하는 색채 사용에 있어서의 자유스러움이 있었으나 특히 리카르트의 줄무늬 자켓에서 볼 수 있는 형태, 색채의 격렬한 리듬은 그에게 인상을 주었던 다양한 화풍에 대한 미로 자신의 해석인 것이다. 그리고 <서있는 누드>(도판6)에서 찬란히 색채화된 물질정면에 인물은 여자 형체에 대한 미로의 정교한 분석이, 실물을 돋보이거나 부드럽게 하는 것이 아니고 단단하게 구조화되어 있는데, 모델을 향한 잔인(殘忍)함에 가까운 격렬(激烈)함에 의해 극복될 수밖에 없는 것을 보여주는 것이다. 미로의 초기의 목적은 형상에 대한 대담한 분석이었으나 이것은 나중에 여인 신체의 특성적 요소라 할 수 있는 부분만을 취하여 표현함으로써, 여인의 존재를 의미하는 해석 또는 상징이 되었다.

개인전 때의 이들 작품은 섬세한 감각을 가진 사람들에게는 뛰어난 능력을 가진 젊은 화가로 확신되었지만 일반적인 사람들에게는 이해할 수 없는 것이었고 그는 더 이상 발전할 수 없음을 확신하고 1919년 바르셀로나에서 파리로 옮기게 되었다.

미로는 파리를 첫 방문하기 전에, 이미 윤곽이 아주 뚜렷한 세밀함에 매료(魅了)되었다. 이 세밀함은 일정한 것에 관심을 집중시키고 형상을 전반적으로 율동적인 배치가 되도록 했다. 그 전의 포비즘 영향으로 다소 거친 듯한 붓의 터치는 윤곽이 뚜렷하게 바뀌었다. 그리고 새로운 형상화는 전통적인 카탈란 미술의 영향인 정확하고 율동적인 것보다 더욱 더 명료하게 보여 진다. 미로가 그의 새로운 스타일을 개발한 것은 1919년 몬티로이그로 돌아와서 긴 여름을 지내는 동안이었다. < 몬티로이그의 포도밭과 올리브 나무 > (도판7) 은 카탈로니아적 포비즘이라 불리는 시기에 계속되는 장식적인 화면처리가 두드러진 풍경이다. 포비즘 풍의 시기에 현저했던 화려한 색조가 여기서는 카펫 무늬를 연상시키는 패턴에 의해서 정연히 늘어 놓여져 있다. 이러한 그림들은 미로가

그의 사실주의적인 감각의 폭을 넓히고 그의 재능을 정확하고도 정교한 세밀함에 쏟아 부으려는 그의 열망에 따를 수 있었던 개인적인 화풍의 창조를 향한 발전을 의미하는 것이다. 그러한 것들은 마침내 <농장>(도판8)에서 정점을 이루고 있다.

미로는 한동안 고향과 파리 사이를 왕복하면서 고향 마을에서 소재를 택한 작품들을 발표하고 있었는데, 이 작품 역시 고향 몬트로이그 풍경을 다룬 것으로 1921년 고향에서 시작해서 다음해 파리에 나와 완성(完成)했다. 완성되기까지 거의 9개월이 소요(逍遙)되었다고 했는데 초기 미로의 대표작일 뿐만 아니라 야심작으로, 초기의 양식적 특성을 강하게 보여 주고 있다. 다시 말하여 큐비즘의 영향을 농후(濃厚)하게 드러내는 기하학적인 분석과 부분적으로는 로마네스크의 프레스코 표현법도 보이고 있다. 그러면서도 강한 녹색과 다색계통의 색조는 카탈로니아 지방의 강한 태양과 건조한 지중해적 공기를 극명하게 묘출(描出)해 주고 있다. 시대적인 조형과 더불어 미로의 작품 바닥에 흐르는 밝고 명쾌한 지중해적인 자연관은 이후의 작품에도 그대로 맥락 된다.

미로는 「이 그림은 고향에서 내가 정이 들었던 것만을 나타내고 있으며, 집 옆의 오솔길에 남긴 발자국조차 정이 든 것이었다.」[10] 고 말하고 있는데, 이처럼 사물 하나하나의 세부에 대한 집착이 화면을 온통 지배하고 있다. 그린 방법이 소박하다는 것은 첫눈에 알 수 있는 일이지만, 그 대신 선원근법(善遠近法)에서 해방되어 있는 것도 확실하다. 시점(視點)을 고정시키지 않고 자유롭게 그린 동물이나 나무, 건물 등은 간결하면서도 생동하며, 각각 골격이 과장되는 등 자기를 주장하고 있는 것일 지라도 존재하는 물체는 모두 사랑한다고 하는 미로의 천성적인 성격을 그리는 대상 자체에게 많은 발언을 시키려한다. 당시 미로는 같은 미술학교에서 사귄 친구 E.C 리카르트에게 이런 말을 했다. 「나에게 무엇보다도 흥미 있는 것은 지붕 위의 타일이나 리듬을 가진 나뭇잎, 나뭇가지 하나하나가 보여주는 컬리그래피이다.」여기서 미로가 대상 자체에게

10) 세계미술문고,「Miro」, 서울 : 금성출판사, 1976, p.4.

말을 시키려고 하는 기분을 볼 수가 있다. 또 동시에 후년의 작품을 특색지은 컬리그래픽한 표현의 원천(源泉)도 가르쳐 주고 있다.

이리하여 극명(克明)하게 그려진 나뭇잎이나 벽의 균열(均熱), 간결하게 그려진 동물· 식물이 유기적인 포름(form)으로 발전되어 가는 것이다.

미로는 <농장>을 마지막으로 큐비즘의 기법을 벗어나 자연 속에서 발견한 요소를 초현실주의 기법에 의한 변화를 가져오며 미로의 특유한 상상과 본질의 요소들이 기호화되어 솟아나게 된다.

2. 초현실주의 경험

제1차 세계대전 중 전쟁과, 자멸(自滅)해 가는 사회에 대한 혐오(嫌惡), 반항의 감정들을 가졌던 젊은 화가들에 의해서 다다운동이 일어났는데 반(反) 예술, 반(反) 도덕, 반(反) 사회적 이념을 들고 일어선 다다이즘은 그 자신마저도 부정함으로써 쇠퇴(衰退)해 가고 초현실주의가 출현하게 되었다.

초현실주의 지도자 브르통[11]은 1924년 첫 번째 「초현실주의 선언」에서 「시각예술 작품이 오늘날 모두가 동의하는 바와 같이 진정한 가치의 전면적 수정의 필요성에 부응할 수 있으려면, 시각예술은 앞으로 순수한 내적 주제를 취해야 하며, 그렇지 않을 경우 시각예술은 소멸할 것이다.」[12] 라고 했다.

초현실주의 운동은 처음에는 브르통(Andr Breton), 수포(Philippe Soupault : 1897～1990), 아라공(Aragon Louis : 1897～1982)과 같은 시인을 중심으로 한 문학에서 출발하였지만 초현실주의 이념의 실현은 오히려 미술에서 구체화 되어 나타났는데, 종래의 예술형식을 부정하고 인간의 내면세계인 잠재의식과 무의식의 세계를 탐구하였으며 이를 실현하기 위한 방법으로써 꿈의 기록과 심리

---

11) 앙드레 브르통(Andre Breton) : 1896-1966. 프랑스시인. 쉬르레알리즘(surrealism)의 주창자. 1919년 오토마티즘에 의한 시의 창작법을 발견하고 또 다다이즘 운동에 참가함. 초현실적 가치에 관계된 그의 탐구와 사상은 현대예술 전반에 깊은 영향을 끼쳤다.

12) Jose Pierre,「초현실주의」,박순철 역, 서울 : 열화당, 1979, p.12.

자동현상을 택하였다.

미로는 이 시기에 파리에서의 정착과 더불어 초현실주의(超現實主義)와 교류가 활발해진다. 맛숑을 통하여 초현실주의 젊은 시인들과 어울리며 그들로부터 많은 자극을 받았다. 미로에게 있어 가장 초현실주의 요소가 강하게 드러났던 것도 이 무렵이다. 파리생활의 극심한 가난은 미로에게 때때로 기아에서 생기는 환각작용(幻覺作用)을 화면에다 끌어들이게 했는데 이 또한, 초현실주의의 특징적인 표현에 밀착될 수 있었다. 이렇게 초현실주의 운동에 참가하여, 현실의 모습을 표면적으로 투시하는 일의 무의미함을 한층 강하게 확인하고, 의식하의 영역이나 꿈의 세계에서 솟아오르는 비합리적인 환상을 적극적으로 취택했다. 이 시기에 <카탈로니아의 풍경>,<경지>,<아를르깽의 사육제>등이 있는데 미로는 이들 작품을 통해 비참한 현실의 현상에서 눈길을 돌려 보다 본질적으로 인간이고자 염두(念頭)하며 자기의 내부에 주의를 집중시켰다.

1923년에서 1925년까지의 미로는 현실을 있는 그대로 묘사하는 대신 현실의 이미지가 무의식 속에 잠입(潛入)함으로써 변모를 이룬 후에 의식과 화포(畵布)의 표면에 되돌아 와서 자신의 내부에 침입하는 대로 내맡겼다. 이리하여 미로는 조형표현상 자유로워졌다. 이것은 현실의 이미지가 변신 하는 대로 몸을 맡김으로써 전통적인 회화표현의 관습에 얽매이지 않는 자유를 찾는 것이다.

그는 1923<경지> (도판9) 라는 획기적인 작품을 통하여<농장>의 친근한 요소를 내포하고 있다.

「이 그림은 사실적 입체성과 원근법을 간직한 자연주의적인 그림이다. 면의 평면화와 기하학적 양식화로 추상적 요소가, 그리고 눈과 귀의 기이한 배치로 초현실주의 적인 형태가 깃들인 작품이다 .……현실과 약간의 꿈이 종합된 전원 풍경이다. 나무의 눈과 귀는 이 풍경속에 참여하고 있는 작가의 의도가 나타난 것으로 해석된다.」[13] 이것은 미술기교와 연관이 있는 의식적인 작용과 극히 대조적인 면을 이루는 것으로 초현실주의 표현수단을 잘 설명하고 있다.

13) 정병관, op. cit. p.70.

그리고 그의 화면은 형상과 색조가 통일된 엄격한 리듬을 발견하게 한다. 이러한 그의 성향으로 초현실주의적인 선의 표현이 많아지고 있는데 <카탈로니아의 풍경화(Catalonia-Land-scape) >(사냥꾼) (도판10)에서는 하나의 직선이 사냥꾼의 몸체를 또 다른 하나는 물고기를 나타내고 있으며 생명감을 표현하고자 할 때는 길이가 짧은 점으로 된 곡선으로 표현됨을 알 수 있다. 살아있는 것 즉, 욕구에 의해 움직이며 행동하는 것을 의미함으로써 기하학적인 사물표현에서부터 아라베스크 도형으로 구분되어진다. 머리와 수염, 모자, 파이프, 눈, 심장과 불꽃 등은 모두 이런 방법으로 표현되고 있다. 미로의 시선을 받은 풍경은 X선에 비쳐진 육체처럼 변모하여 미로의 내적인 환각(幻覺)에 의해서 역(逆) 조명되는 것이다. 그리고 이 작품은 미로가 선에 대한 기호언어를 창조하는 능력의 예를 보이고 있는 것인데 초기의 상징(심볼)의 해석은 종종 문자적이다. 즉, 각 요소들은 장면에서 보여 지는 것 보다는 함축되어 나머지와 합쳐지는 일부로써 역할을 하며 기호 자체에 의해서 만들어진 시각적 리듬이 조화를 이룸으로써 함께 완전한 구성이 이루어지고 있다.

< 아를르깽의 사육제 (HarleQuins Carnival)>(도판11) 는 형상과 대상물의 기호(記號)가 풍부하게 겹쳐 어울리며, 그 상상력은 동심(童心)의 세계를 보여주는 듯하다. 나무와 땅, 하늘 등은 평면화 되고, 푸른 하늘은 노랗게 변화 되었으며, 눈과 귀가 붙은 나무가 계속 나타나 둥근 원, 이중 원, 혹은 점 등으로 추상기호화 되어 조형적인 요소로 남게 된다. 이러한 여러 가지 형태의 기호들은 마치 어린 시절의 기억을 불러일으키듯 신비로움을 더해주며, 놀랄 만큼 솔직한 마음으로 그의 천진난만한 유쾌함과 원시적인 표현을 잃지 않는다. 「아를르깽의 사육제는 미로에 있어서 하나의 정점(頂點)이고 또 최후의 표현이며 그의 기본적인 발전의 시기이기도하다.」[14] 라고 쟉크 듀팽이 말하듯이 미로는 정교한 솜씨로 자기 나름의 신비한 영역을 발견하고 상상력에 의한 환상예술을

14) Jacques Dupin, Life and WORK : Miro, New York Horry. N, Abrams,Inc., 1962, p.153.

보여주고 있다.

< 마담K의 초상 (Portalt of Madame) > (도판12) 에서 선형의 기하학은 의식적인 마술의 힘을 지니고 있으며 여자의 상징적 속성을 강력하게, 생동하는 아라베스크도형으로 구성하고 있다. 사각형과 삼각형의 이미지와 새의 다리, 불꽃 뿌리가 달린 거대한 검은 머리가 바로 이것들인 것이다. 모호한 불빛은 밑에 있는 삼각형에 붙어 있고 여자의 가슴이 특별한 방식으로 표현되어 있다. 즉, 일직선의 한쪽은 앞모습을 또 다른 한쪽은 옆모습이다.

< 마담K의 초상 >의 뚜렷한 상징성이 < 가족 (The Family) > (도판13) 묘사에도 나타나 있다. 아버지는 수염, 파이프 들고 있는 신문, 벗어놓은 견고한 농부용 신발로 보아 알 수가 있다. 중앙의 어머니는 한 그루의 나무를 닮았으며 대형화된 성기는 땅에 묻힌 구근(球根)으로 변형되고 또 위에 있는 검고 둥근 머리에서 발산되는 머리카락 속에 퍼져있는 구근으로 변형된다. 성기는 땅에 뿌리를 박고 심장과 가슴이 자라나는 연약한 줄기위에 있는 달 모양의 머리와 연결된다. 아버지는 어머니보다 더 높은 곳에 위치하고 있으며 두 삼각형 모양의 다리 끝은 땅에 접하고 있다. 이런 모습으로 정확하게 그는 활동 중인 태양의 구조를 나타내고 있다. 머리가 흑백으로 똑같이 분리되어 나타나 있는 오른쪽의 어린이는 두 사람의 특징을 잘 나누어 가지고 있다. 그 인물들은 자동인형(自動人形)으로 살아남지만 그 주위에 있는 사물 즉, 개, 고무공, 주사위는 단순한 장난감에 지나지 않는다. 또한 그와 같은 순수성(純粹性)과는 대조적으로 외눈은 불안한 모양을 가지고 창문 전체를 가득 채우고 있다.

1924년의 작품 < 모성 (Moternity) > (도판14) 은 현실을 상징으로 변형시킨 순수한 것으로 < 가족 > 과 아주 밀접하게 연관되어있다. 특히 머리의 유사성(類似性)인데, 머리카락이 방사상(放射狀)으로 뻗쳐 나가면서 왕관 모양으로 검고 단순하게 표현되고 있다. 하나는 꾸불꾸불한 머리가 드러나 보이는 검은 헬멧모양의 머리와 연결되어있다. 그것은 커다란 삼각형으로 되어있어 성(性)을 상징(象徵)하고 있다. 또 하나는 안에서 바라보는 가슴과 옆모습의 가슴

과 연결하고 있으며, 갈색에서 검은색으로 차츰 변화함에 따라 나타나는 형태와 함께 옆으로 보이는 가슴은 검은색으로 처리되어 있다. 그리고 오른쪽 가슴은 하얀 점선으로 된 원(圓)의 형태로 나타나 있다. 붉고 노란 모양이 처음의 축대(築臺)를 가로지르고 있으며 몸체와 창자의 내부를 상징하고 있다. 각 가슴으로부터 어린애가 걸려 있고 형상으로 양식화되면서 두개의 가슴 사이에 균형(均衡)을 이루고 있다. 하얀 가슴은 캔버스 위쪽에서 앞으로 보고 있으며 작은 가슴은 달을 상징하며 어린애는 그 머리에 의해 여자아이임을 알 수 있다. 옆모습으로 보이는 가슴은 힘이 넘치는 모양으로 태양을 상징하고 있고 거기에 매달려 있는 어린이는 남자아이임을 나타내고 있다.

이 그림은 미로가 상징물을 사용함에 좀더 진보된 것을 보여 주고 있다. 「그의 초기 작품들에서 다양한 이미지와 세부로 즐겨 장식하는 것을 그만두고 여기에서는 상호 중요한 관계에 있는 것에서만 엄격하게 제한하고 적정 장소에만 기호들을 사용하였다.」[15] 그들은 불가피하게 서로 함께 움직여서 맑게 빛나는 요소에 떠오르는 단일 부분이 되는 유기적 결합을 하게 되는 것이다. 이 복합체는 전체적으로 우리에게 깊은 반응과 많은 연상 작용을 불러일으키는 새로운 모성의 이미지를 만들어 내는 것이다. 그것은 우리가 새롭고 아주 원초적인 실체감에 접근하고 있다는 것을 느낄 수 있다.

1924~1925년 사이에 미로는 여러 초현실주의자들의 생각을 흡수하면서도 매우 개성적인 면을 주장하기 시작했다. < 농장 >에서 그의 최고점에 접한 후 그는 새로운 서정적(抒情的)인 자유를 발전시켰는데 이미 < 모성 >에서 보여지고 초현실주의의 무의식 세계에 의해 개성적인 면이 나타나게 되었다. 일찍이 그는 「무엇보다도 신선한 불안이 부족하게 두어서는 안 된다. …… 내가 나의 일에 만족할 수 없었을 때 나는 머리를 벽에 부딪혔다.」[16] 말했는데 초현실주의자들은 그의 사상을 자극하도록 도와주었고, 그의 풍부한 영감(靈感)을

15) Roland Penrose, op.cit., p.43.

16) Roland Penrose, op.cit., p.45.

표현하는 새로운 방법을 제시해 주었다. 그러나 초현실주의자들이 정신의 자유를 획득하기 위해서 온갖 고정관념이나 일상적인 습관에 사로잡히지 않고 잠재적인 의식의 영역을 백일하에 드러내고자 의식적인 노력을 거듭했던 것에 비해, 미로는 단지 자연의 경과에 맡겨둠으로써 손쉽게 얻어냈다. 그러므로 초현실주의자 브르통은 「미로는 하나의 욕망밖에 없었을 것이다. 그것은 그리는 일 오직 그리는 일 (즉 그가 그 안에서 자유롭게 구사한다고 우리들이 확신하는 유일한 영역에 제한되는 일) 에 몸을 맡기려 하는 욕망이고, 그것은 우리가 오래 전부터 신뢰해 온 순수한 오토마티즘에 의하고 있다. 그러기에 우리는 두려워한다. 아주 간단히 그가치, 그 깊은 까닭을 증명하지나 않았나 하고.」[17] 라고 말하면서 초현실주의자로서 미로에게 찬사를 보내고 있다.

그가 파리에 도착한 이래로 그는 프랑스 시인이며 초현실주의 선구자들인 로트레아망 (Lautreamont : 1846～1870), 랭보 (Rimbaud : 1854～1891)[18], 아폴리네르(Apollinaire : 1880～1918)[19] 등의 작품들을 섭렵(涉獵)해 나갔다. 그는 「이것을 읽은 결과 나는<농장>을 끝으로 사실주의로부터 점차 멀어졌고 1925년 까지 거의 망상으로 그림을 그릴 수 있었다. 동시에 만 하루에, 말린 무화과를 조금씩 먹으며 살았다.…… 배고픔이라는 것은 이런 망상중의 아주 훌륭한 재료가 될 수 있는 것이다. 종이 위나 천위에 이러한 형상들을 잡기 위해서 나의 화실의 빈 벽을 오랫동안 쳐다보며 앉아 있곤 했다.」[20] 라고 그는 말했다. 「Dream Painting」이라고 불리워지는 것도 미로가 꿈꾸었던 것을 그린 것이 아니라 무의식 상태, 자발성 (자연발생적) 으로 그려졌기 때문이다. 이러한 접근은 습관적으로 글씨를 쓰거나 그림의 영상들을 무작위로 선택하는 초현실주의자들의 실험과 일치하는 것이다.

---

17) 세계미술문고, Miro, op .cit, p.80.

18) 랭보는 시인으로서의 필수조건을, 미지에 도달할 수 있는 「천리안 (Voyant) 」이어야 하고 사회로부터 「 추방자 」 여야 한다는 것이다. 이러한 요인은 초현실주의자들에게 많은 영향을 주었다.

19) 아폴리네르는 시인으로서 「인간은 무의식중에 초현실을 행하여 온 것이다.」라고 말함으로 써 종래의 시에 대해서 형태와 수법의 시법을 제창하는 가운데서도 「초현실」이라는 말을 사용하였다.

20) Roland Penrose, op, cit., p.47.

그러나 미로의 독창성은 그의 「Dream Painting」을 새롭게 하고 혁신적인 형태의 표현을 더욱 강화하는 것에 있다. 이런 것은 주로 의식적으로 통제하여 도입되는 선밀함과 부가물들을 제거하는 능력으로 인해서 생기게 되는 것이다.

1925년 미로는 그에게 친근했던 사물 및 장면들과 풍경들을 표의적(表意的)이며 시(詩)적인 언어로 번역해 왔던 방법인 환상적인 표현양식을 벗어난다. 점차 덜 억제되고 명료(明瞭)해진 바탕은 마치 폭풍이 지난 후의 하늘처럼 극도로 혼란하면서 위협적이며 넓고 깊은 농도(濃度)로 나타난다.

이것은 본능의 구원인 것이다. 바탕을 칠함으로써 전신적인 훈련이 되고 잠속에서 의식충동이 일어난다. 무의식의 명령을 기대하고 있을 때 이러한 기호, 형상들이 색의 대비 점에 오게 되고 무엇보다도 특이할 만한 것은 지나치게 세밀한 선은 점점 사라진다. 이러한 것은 순수한 경험에 의해서만 이런 내재적인 작품이 나오게 되는 것이다.

미로에게 있어서 무의식에 의한 자동기술법은 1925년에 < 창세기 (도판15) >에서 자세히 관찰되어 질 수 있는데 미로가 회상하는 바에 의하면 8달 이상의 기간동안 작업을 한 < 카탈로니아 풍경 - 사냥꾼 (도판10) > 에 비해 < 창세기 > 는 2 , 3일 만에 제작한 차이에서 우리는 초현실주의 개념이 그림의 내용보다는 방법론적인 발견을 원했음을 알 수 있다. 미로는 이 그림을 <창세기>라고 이름 지으면서, 그것은 그림의 정신이라 할 수 있는 것이 다분히 잠재해 있었다. 창세기로서의 그것은 우주창조의 이미지를 통한 예술창조 활동을 암시적으로 다루는 일련의 공상적 초현실주의 작업이 시초였던 것이다. 창세기는 그 구성뿐만 아니라 우연한 결과들이 명백한 영향 때문에 미로의 동료들에게 충격을 주었다. 우연성(偶然性)이 자동주의(自動主義)로 출현하지만 결코 같은 것은 아니고 작가가 낙서할 때와, 급히 휘갈겨 쓰거나, 헝겊조각으로 물감을 퍼뜨릴 때의 무의식, 그러한 충동은 언제나 그 사람 내부에서 나온다.

1925년～26년의 「 Dream Painting 」에서 초기의 그림에 가득하고 묘사(描寫)적인 세부들을 제거하고 억제된 색상, 낙서를 연상케 하는 무의식적인 선들

은 묘사적인 면은 부족하지만 그 나름대로 의미한 형상들에 부합되는 것이다.

1925년에 제작한 < 갈색의 소녀…… > (도판16) 에서는 짙은 갈색을 배경으로 한 시적회화를 만들어 냈다. 이 그림에서 그는 가슴과 머리칼을 상징하는 것을 컬리그래피로 힘 있게 써 나갔으며 26년에 <벌을 쫓는 새와 그 낙하 > (도판17), < 사랑 > (도판18), 그리고 27년의 < 죽음의 전조 > (도판19) 등의 작품에서도 글자를 많이 사용한 것을 볼 수 있다. 그러나 계속 단조롭고 상투적인 수단만 쓴 것은 아니었다. < 새에게 돌을 던지는 사람 (Person throwing a stone at a bird) > (도판20) 은 풍경화에 대한 화가의 새로운 관심을 보여주는 예로서 인간의 유머스러한 형태는 미로가 특히 잘 그린 그림이다. 선이나 점선을 사용해서 그림문자식으로 그리고 있다는 점에서 < 모성 >과 같은 계열에 드는 것이라고 할 수 있겠다. < 달을 보고 짖는 개 (Dog barking at the moon) > (도판21) 도 < 새에게 돌을 던지는 사람 > 과 같이 글씨, 숫자도 사용하지 않고 초기의 묘사적인 모습에 좀더 가까워, 드러난 부분에서 작게 터져나오는 불빛과 같은 화려한 색 감각으로 그렸는데, 이제 더 이상 묘사와 기호사이에 설명할 수 없는 차이점이 나타나지 않는 것이다. < 누드 (NU) > (도판22) 는 Dream Paninting의 환상적 모양을 지니고 있으나 단순화된 형상과 직접적인 색채로, 여자는 유희적인 기쁨을 표현하는 하나의 하얀 물고기이고 성기는 커다란 검은 맥이 드러나 초록빛의 나뭇잎으로 표현되었다. 옆모습으로 나타나는 하얀 머리는 계란형으로 변형되었고 노랑바탕위의 빨간 눈은 환각을 향해 열려있다. 이 와 같이 모든 Dream Painting은 상당히 로맨틱한 면을 지니고 있는 것이다.

3. 성 좌(星座)

때묻지 않은 순수한 영혼의 장난이 한없이 밝게 전개되어 갈 듯한 인상을 주

던 미로의 작품도 한때 불길한 그림자를 띤 적이 있다. 스페인에 내란(內亂)이 일어나고 세계적인 규모로 위기가 확산될 것이 예고되던 1930년 중반의 일인데, 미로는 별안간 대상에 음영을 깃들여서 입체감(立體感)을 강조하는 「 살붙임 」을 부활(復活)시켜, 예를 들면 < 자연을 앞에 둔 사람들 > (도판23) 처럼 인간과 자연과의 조화가 파괴되었을 때의 비참한 정경을 잔혹하게 그려냈던 것이다. 괴물같이 생긴 생물의 모습은 그렇지만, 미로가 장기(長技)로 여기는 마티에르의 미묘한 조작이 여기서는 정념에 직접 작용하는 효과를 거두어서 왜곡(歪曲)된 이미지와 상승작용으로 한층 무시무시하고 불안한 분위기를 고조시키고 있음을 주목할 만하다. 그러나 이 잔혹한 변모의 연작(連作)들은 전화를 피해서 이주한 노르망디의 발렌쥐빌에서 그리기 시작한 「성좌시리즈」를 보면 잔인한 이미지를 그린 것이 미로에게는 악마를 쫓는 의식과도 같은 것이었음을 깨닫게 된다. 미로는 「 용기란, 우리들의 온갖 비참을 외면(外面)하고 존재하는 자연 곁에 있으면서도 자기 자신의 집에 머무르고 있는 일이다. 」[21]라고 거침없이 말하고 있다. 이 경우 자기 자신의 집이란 크나큰 우주와 대응하는 깊이를 가진 장소이다. 이때에 그에게 있어서는 자연(自然)이 그의 전부였고, 전쟁의 법칙과 인간의 희망과 두려움을 모두 외면했다. 그것은 그 화가가 그의 예술의 끊임없는 순화(純化)로써 얻으려고 항상 노력하던 천진난만한 상태였다. 미로에게 있어서 자연이란 절벽의 기슭에 있는 바다의 율동과, 공기의 신선함, 초록색의 초원 등이 아니었다. 그것은 이 시기의 그의 작품에서 자주 언급(言及)한 모든 하늘과 밤 너머에 있는 것이다. 그리고 더욱더 음악과 연관이 있는 것이다. 하늘, 밤, 음악은 이제 이 화가의 상상력을 붙잡은 도피(逃避)의 주제와 깊고도 명백한 유사성(類似性)을 가졌다. 전쟁 중 그가 완성한 성좌 시리즈는 모두 23개로 되어 있는데 미로가 말한 대로 「최소의 방법으로 최대의 효과」[22] 를 나타내고 있다.

---

21) 세계미술문고, op. cit. p.83.

22) Juan Perucho., 「Joan Miro and Catalonia 」
(Barcelona : Ediciones poigrata, S,A., 1968), P.236.

1940년에 제작한 < 도피의사다리 (The Escape Ladder) > (도판 24)를 보면 선은 확실하고 자연발생적인 것을 보여주고 있다. 이 작품은 이전의 작품에 비해 점차적인 세련과 필적으로 강렬함 속에서 진보(進步)를 보여준다. 배경에 의해 형상과 별을 뚜렷하게 하면서 즐거움은 전 표면에 나뉘어져 있다. 많은 색채를 사용하지 않았지만 강렬하다. 밤의 느낌은 특히 삼베 위에 그린 것에서 잘 나타나는데 이러한 것들은 선과 형상과 색채의 섬광에 기인하고 아마도 전체표면이 유동적이어서 그 형상들이 밤의 불빛에 적셔져 있다는 사실 때문일 것이다. 그리고 그의 작품에서 알 수 있는 양식화(樣式化)와 의미심장(意味深長)함을 얻은 태양, 달, 별에 대한 애착을 볼 수가 있다. 이 천상의 실체들의 기능 중 하나는 리듬을 활동시켜 전체공간을 유동(流動)시키는 것이다. 미로가 착상(着想)한 새들은 인물과 별들 사이의 중간의 장소에 위치하고 그들의 영역을 모두 참가시킴으로서 그들 사이를 전달해 주는 것이다. 또한 사다리는 그 층계들이 동등하게 처리되어서 모든 종류의 상호관계가 허용되고 생물과 무생물의 어떠한 계급구조도 궁극적으로 정당화 시킬 수 없는 것이다. 이들 작품 속에서 여자, 새, 별, 거미집, 솔개, 나비 등을 알아 볼 수가 있다. 이런 형상들의 유일한 중요성은 그들이 필요한 제 위치에 있다는 것이다. 그들은 기습을 당하고 그들을 존재케 하는 예기치 못한 선의 창조력에 매혹당한 것을 보여준다. 이러한 미로의 형상에 대한 변신의 노력은 조형적인 변형으로 나타난다.

1940년에서 1941년 사이의 성좌들인 < 한 마리 새의 비행에 둘러싸인 여자 > (도판25), < 지나가는 백조가 수면위로 무지개 빛을 만들어 낸 호숫가 옆의 여성 > (도판 26), < 환상의 연인들에게 미지의 것을 제시해 주는 아름다운 새 (The Beautiful Bird Revealing the Unknown to a Fair of Lovers) > (도판 27)를 보면 미로가 전에 표현한 것보다 더 섬세한 작품으로 나타난다. 그리고 질서와 조화는 여전히 효과를 나타내고 있다.

성좌들은 미로의 예술에 있어서 의미심장한 광폭(狂暴)함이나 왜곡(歪曲)에서 나온 것이 아니고 이전의 작품 속에서 보았듯이 그 모순성(矛盾性)을 해결하고

반항심(反抗心)을 초월하는 방법에서 나온 그의 예술의 새로운 확장을 눈에 띄게 한다. 그는 혁신이나 새로운 기술을 발견하지 않으니 그의 특색의 요소들은 근본적으로 변형되어 진다. 인물들은 그들을 구성하는 선과 색채는 명쾌한 리듬으로 인물, 기호, 별들과 연관이 되어있다. 형상과 새들은 전체적인 조화 안에 한정되어 있고 끊기거나 움직이는 듯한 선의 형태, 인간, 새, 기호, 별들의 연결은 마치 추상적인 요소와 같이 취급되어 있다. 구도를 지배하고 있는 선들은 주요한 형상과 인간과 동물의 선들이며 형태와 색채가 칠해진 부분에 있는 깊은 모든 환상을 파괴하는 것은 이 성좌의 배경으로 되어있다. 이렇게 해서 선의 창조와 리듬적인 상상력은 놀랄만한 순수성으로 나타나는 것이다. 그리고 그래피즘 (Graphism)[23] 과 색채의 침투는 음악성을 환기시켜 주고 있다. 여기서 공간은 형태들과 반짝이는 색채의 그물로 가득 채워지고 미묘한 섬광은 성좌의 운동적 리듬에 의해 활기를 띄게 된다. 미로는 그것을 표상 적이거나 상징적으로 표시함이 없이 살아있는 조화의 공간을 암시해 준다. 그러나 이 음악적 창조는 고통의 인물들이 율동에 의해 그들의 모양을 변화 시킨다.

1942년에서 1944년까지 바르셀로나에서 제작된 < 연인, 새, 별들 (Women, Bird, Stars) > (도판 28) 는 상당히 맑은 분위기를 자아내고 있다. 그의 내적 세계의 괴물, 별, 기호는 구체화 되었고 우아한 상태로 구체화 되고 정지되어 있다. 그는 항상 따라 다닌 기본적인 언어를 새롭게 하고 더 이상 모델을 필요로 하지 않고 공상에 항복하는 무의식과 파괴적인 본능의 강요가 없게 되었다. 이제 이미지와 기호는 서로 어울리게 된 것이다.

결국 그는, 이 성좌들의 그림을 「음악적으로 여백 채우는 것」이라고 생각했고 예술의 가장 추상적인 것에서 영향 받은 그의 음유적 감각을 논리적으로 그려 나간 것이다. 이후 미로는 이 성좌시리즈를 제작한 것에 대해,「 나는 도망치고 싶은 심한 욕망을 느꼈다. 나는 나 자신을 고의적으로 묻어버렸고, 밤과 음악 그리고 별들은 나의 그림에 제시된 중대한 역할을 이행하기 시작했다. 음

23) 정신세계를 상징적(심볼)으로 표현

악은 항상 내게 가까이 존재했고, 이제 이 시기의 음악은 20년대 초 시가 그러했듯이 같은 역할을 하기 시작했다.」고 회상하고 있다.

이렇듯이 이 성좌시리즈는 풍부하고 순수한 리듬적인 요소들과 기호들에 의해서 특정 지워지며, 그의 형상과 동물들에게 정신을 쏟음으로서 작품 하나하나에 각기의 성격과 개성을 부여하여 완숙된 기호의 단순화, 독창성을 유머스럽게 표현하였다.

그리고 그는 침묵 안에 숨어있는 음악을, 움직이지 못하는 속에서 움직임을, 생명이 없는 속에서 생명을 탐구한 것이다.

4. 서법화(書法畵)

초현실주의 시인 앙드레 브르통은 미로를 두고 이렇게 칭송한 적이 있다. 「……그것은 내가 가장 신뢰해 온 순수한 자동기술에 의한 것이다. 그리고 더욱 놀라운 것은 미로가 극도로 간단하게 그 가치, 그 깊은 이유를 증명하고 있다는 것이다.」[24] 브르통의 이 자동기술에 가장 어울리는 미로의 작품은 50년대에 특히 잘 나타나고 있다. 그리고 이 50년대의 자동기술은 컬리그래피 (Calligraphy : 서체) 의 분방한 에너지로 폭발하는 표현적 가치를 수반한다.

1958년대에는 국제적으로 앵포르멜 (Informel), 액션페인팅 (Action Painting)이 한참이었다. 이것은 다분히 미로적인 표현임을 부정할 수 없다. 미로는 이 새로운 운동에 동조하면서 흘린 것처럼 100여점의 작품을 제작하였다. 앵포르멜, 액션페인팅의 작품으로 미로는 자기 자신을 발견하게 되며 현실의 발생상태의 원천을 그대로 그리는 행위에다 직결시켰다. 여기에는 별, 태양, 새 등은 사라지고 선명한 화면에 흘린 것 같은 서법화의 선이 그려지는 것이다.

1949년에 제작한 < 붉은 태양이 거미를 갉아 먹는다 > (도판 29) 는 컬리그

24) 세계미술대전집, 「 미로 」. 동아출판사, 1985년, p.154.

래픽한 굵은 선이 속도 있게 그어져 있는데 이것은 정적임과 동적인 두 경향이 서로 대비를 이루어 이 화면을 보다 생동감 있는 리듬의 공간으로 이끌어내고 있다. 우측 타원형의 붉은 부분이 태양을 상징하고 그 위의 부리가 긴 새라든가 별의 표시 등이 미로의 특징을 잘 나타내고 있다. < 태양 앞에 선 여자 (Women in front of the Sun) > (도판 30)는 순수하게 자발적이다. 마치 즉흥적인 춤의 움직임처럼 분기하는 사조 다음에 따라 나오는 풍부한 다양성이 엿 보인다.

1953년 미로가 구겐하임 미술관으로부터 작품을 의뢰 받아 제작한 < 회화 > (도판31)는 힘 있는 형태들을 인상적으로 배치시켜 자발적인 자유의 조화를 이루어내고 있다. 이 작품에서, 미로 특유의 상형성과 컬리그래픽한 요소가 가미된 정교한 세밀함이 완전히 무시되고 급하게 휘두른 붓 자국, 흐린 배경에 인물을 크게, 그리고 붉고 파랗게 표현한 것이 인상적으로 대조를 이루고 있다. 또, 무엇보다도 계획되어진 화면이 아니라 즉흥성이 농후한 것도 이 작품의 특성이다. 대작에 속하는 이 작품을 에스키스나 메모, 또는 구상도 없이 직접 그렸다고 하는 제작 태도는 이전의 경험과는 대조적이다. 자신이 완성한 '미로의 세계'를 파괴해 나가려는 부단한 창조적 열망, 자기 부정의 에너지를 드러내고 있다.

또 같은 해에 제작된 < 종달새를 쫓는 빨간 원판 > (도판32)에서 난폭하리만치 거칠게 다루어진 인물의 윤곽선은 엷은 색으로 둥글게 그어지고 짙은 점으로 꼭꼭 찍어나간 것이 장난스럽기까지 하며 몸통이나 손가락을 다룬 솜씨는 마치 동네 어느 담벼락에서나 흔히 볼 수 있는 아동의 낙서를 생각나게 한다. 좌측 위에서 날고 있는 새는 마치 비행기가 공중에서 사뿐히 내려앉는 듯한 가벼움을 느끼게 하는 형태로 표현되어 있다.

1954년의 작품 < 잡히지 않는 것을 잡으려고 하는 여자 > (도판 33)는 서예가의 높은 경지를 보는 듯하다. 단숨에 그어 간 윤곽선의 살아 움직이는 듯한 생명과 피의 흔적과도 같은 붉은 색이 캔버스의 생생한 올에 스며 괴기한 인물

의 얼굴을 연출하고 있다.

1966년에 제작한 < 두 인물 > (도판 34) < 태양을 삼킨 사람 > (도판 35)에서는 마치 액션페인팅을 보는 듯한 느낌을 주면서, 별처럼 반짝이는 듯하다. 직접적인 손의 움직임이 그대로 대담한 표백이 되어있다. 컬리그래픽한 굵은 선은 힘차게 빠른 속도로 그려져 있어 그 정(靜)과 동(動)의 대비가 이 화면 깊숙한 공간과 리듬을 안겨주고 있다. 여기서 미로는 드로잉적인 요소와 드리핑 기법에 함께 심취하고 있음을 엿볼 수 있다. 이러한 시도는 일찍이 그의 작품에서 찾아보기 힘든 일이며, 지금까지 캔버스를 통하여 그가 시도한 여러 가지 방법들이 종합적으로 결집되어 나타난 작품이라 할 수 있다.

1967년의 < 하늘의 황금 > (도판 36)은 새로운 형상, 기호 그리고 별들의 정교한 컬리그래피와 조화시킬 수 있는 미로의 능력을 눈부시게 보여주는 예가 된다. 고립된 파란 덩어리는 광대한 하늘도 하나의 공으로 나타낼 수 있다는 것을 보여주는 것이며 그 공은 한정시킬 수 없는 피조물과 외계의 성운들에 의해 존재될 수 있는 황금의 대기에 떠있는 것이다.

1968년에 제작한 < 밤중에 날아가는 새에게 둘러 쌓여 있는 여자 > (도판 37)는 거친 헝겊조각을 캔버스에 붙이고 컬리그래픽한 선을 달리게 한 것인데 곳곳에 평면적 느낌을 강조하는 작은 네모의 색종이가 표면에 돌출한 노끈이나 검은 필치와 좋은 대조를 이룬다.

같은 해에 미로는 < 시인의 세계 >, < 시 (poem) Ⅲ > (도판 38) 와 같은 작품을 통해 새로운 방법을 개발해 냈다. 그것은 손의 움직임이나 극적인 선의 민감함이 이제는 극대화되어 나타난 것을 알 수 있다.

이와 같이 미로의 율동적인 선은 시적인 서법의 감각을 보여주고 있으며, 꾸준히 새로운 세계를 창조하려는 열망을 그대로 담아내고 있다.

Ⅳ. 미로회화의 특성(特性) 및 표현(表現)

1. 자동기술법(自動技術法)

오토마티즘은 Dada에서 그 근원을 찾을 수 있고, 초현실주의로 옮겨가서, 더욱 확대되었다. 이러한 현상은 대부분의 다다이스트들이 초현실주의로 옮겨 그들의 활동을 계속하였기 때문이다.

다다이스트들이 예술의 전반에 대해 부정적 정신을 갖고 있었으나 그들이 유일하게 존중한 것이 있다. 이것은 그들 자신에 의한 상상력의 실재(實在)였다. 이러한 상상력은 그들이 발견한 우연의 법칙에 수용되어져 작품 제작에 큰 힘을 발휘한다. 뒤샹은 우연의 법칙에 수용되어져 작품 제작에 큰 힘을 발휘한다. 뒤샹은 우연의 법칙에 대하여 말하기를「순수한 우연은 논리적인 현실에 역행하는 한 방법으로서 내 흥미를 돋구었다.」라고 말하고, 실제로 그의 작품에 적용시켰다. 피카비아도 1920년에 먹물을 종이 위에 떨어뜨려서 큰 점들과 튀긴 자국을 만들고<성처녀>라고 서명했다. 그는 이 얼룩의 비모방성에 대해「르노와르」의 그림을 모작하는 것이 어려운 만큼 먹물의 얼룩들도 모방하기 어려울 것이라고 자축하기도 했다.

이러한 우연의 법칙은 초현실주의에 와서 자동기술법으로 정착이 된다. 무의식, 꿈, 광기(狂氣) 등 인간의 내면 깊숙이 꿈틀거리고 있는 비합리의 세계를 이성의 억압으로부터 과감히 해방시키기 위해 소위 자동기술을 방법적 원리(原理)로 삼게 되었다. 자동기법 혹은 정신자동법이라고도 불리우는 이것은 최초에는 시의 분야에서 브로통과 수포가 공동으로 시도하였는데, 이들은 일체의 이성의 통제(統制)나 미적, 도덕적, 배려에서 벗어난 경지에서 행해지는 사고의 받아쓰기 방법으로 자동기술법을 창안해 내어, 그 후 회화의 분야로 발전되고 자동적 소묘(素描)라 하여 외계의 모델을 쓰지 않고 순수하며 자발적인 상을

형상화하여 무의식의 정신형상을 표현한 것이 바로 자동기술법이다.

초현실주의 작가들에 있어서 자동기술법은 새로운 형상성을 부여해 주었으며 그들은 자기 나름대로의 개성과 함께 활발하게 자동기술법을 활용하여 작품을 전개해 나갔다. 그 중에서도 미로는 자동기술법의 이용을 맛숑이나 에른스트(Max Ernst : 1891～1976)처럼 성공적으로 이끌어 나갔던 초현실주의 한 사람이다.

이것은 미로가 반발하게 되었던 입체파의 유산인 종전의 꽉 짜여진 스타일에서 벗어나기 위함이었다. 미로는 자연적 형태들을 유례없이 전환하여 물방울이 튄 듯한 채색된 얼룩들을 화폭(畵幅)에 채웠다. 그리고 가시적 세계의 속박에서 벗어나 자연 속으로 깊숙이 들어갔고 기호에 가까운 형체를 독자적인 조형 언어로 만들어 오직 충동이 닿는 대로 자발적인 표현에 모든 것을 맡겨 버렸다. 아무것에도 구애받지 않는 자연발생적인 미로의 이러한 행위는 바로 자동기술법의 현실화라 할 수 있을 것이다. 그리고 미로의 오토마티즘의 특징은 좀더 자연발생적이고 유머러스하며 자유로운 것에서 찾아 볼 수 있겠다.

미로가 말하기를「나는 그림을 그리기 시작한다. 그리고 내가 그림을 그리기를 시작하면 나의 붓 밑에 있는 그림을 평가하고 암시(暗示)하기 시작한다. 내가 작업하고 있으면 그 형태는 어떤 여인의 모습도 되기도 하고 한 마리 새의 모습이 되기도 한다 …… 첫 번째 무대는 자유롭고 무의식적이다. 두 번째 무대는 면밀히 측정되어진다.」[25]라고 하였는데 이 말은 그가 자유로운 행위 속에서 그림을 그리면서도 한편으로 스스로 평가하고 면밀히 관찰하고 있음을 뜻하는 것이라 하겠다.

미로는 처음부터 초현실주의자는 아니었다. 초현실주의자와 만나기 전에 미로는 어느 정도 장식적인 입체화가로서 성공해 있었다. 그러나 그가 이 같은 성취에 만족하지 못한 것은 믿기 어려운 직관력과 엄청난 상상력을 가지고 있

---

25) Quoted in James Sweeney,「Joan Miro」; Comment and Inter-view Partissan Review New York, February 1948. p.212.

었던 그 자신의 기질(氣質) 때문이었다. 큐비즘의 회화상 규율(規律)은 그의 기질에는 너무나 객관적이고 엄격하며 지성적이었다.

그는 나태(懶怠)한 공상력 이라던가 압박과 규율에 전혀 체질적으로 어울리지 않았다. 그리하여 미로는 입체주의에 반기를 들고「내 그들의 기타를 부수리라」[26] 고 말 하였는데 이것은 그가 큐비즘 미학에서 벗어났음을 분명하게 보여주는 것이다.

이로부터 미로의 거칠고 자유분방한 유희(遊戱)가 시작되는데 그는 회색이나, 청색 혹은 백색의 단조로운 배경 위에 어떤 기호들을 분산시킴으로써 자신만의 표현방법을 찾았다. 미로는 두 가지 유형의 작품세계가 있었다. 첫 번째 유형은 무의식의 세계를 자동기술법으로 강하게 나타내는 기법, 즉 굵고 누런 천 위에다 헝겊이나 스펀지로 무엇인가를 의식하지 않고 닥치는 대로 물감을 뿌리는 작업을 진행하는 것이고, 두 번째 유형은 근대 추상예술에 있어서 생물의 형태를 상징하는 유형을 들 수 있다. 이후 미로는 자연적 생물의 형태 즉 생태학적인 것을 종전과는 달리 자연스럽게 변형시켜 갔다. 미로에게 있어서의 초현실적인 자동기술법은 1925년에 시작된 <창세기(도판14)>에서 자세히 관찰할 수 있다.

브르통에 의해 피카소의 <아비뇽의 아가씨들>에 비유(比喩)되기도 했던 이 작품은 자동기술적인 특징과 더불어 혁신적인 성격과 대형의 크기, 그리고 프랑스의 앙포르멜 성격에 적절히 부합되는 특징을 지니기도 했다. 또 <헌병>(The Gendarme)(도판39)은 자동적인 방법의 대담성을 예시해 준다. 붓이 갈색바탕 위에서 자유롭게 왔다 갔다 함으로써 말의 머리와 인간의 손을 나타내는 선이 나타난다.

미로는 다다와는 직접적으로 접촉하지 않았으며 그 당시 여러 작가들에 의해 표현되었던 오토마티즘이라 해도 각기 제 나름대로의 방법을 이용하였는데 미로는 좀더 자연발생적이고 자유로우며, 유머러스한 표현인 것에 차이가 있다.

---

26) S.알렉산드리안 op, cit,. p.77.

그러나 미로는 유머러스한 표현이 의식되어진 의도에 의한 표현은 아니라고 밝히고 있다. 「……아마 그 유우머는 내 기질의 비극적인 면을 벗어나려는 욕구에서 나온 것일지 모른다. 그것은 하나의 반응이지만 의식적인 반응은 아니다. 반면에 내 작품의 의도적인 면은 정신적 긴장의 상태이다.」[27]

미로가 그의 작품 제작과정을 첫 번째 단계는 자유롭고 무의식적인 상태이지만, 두 번째 단계에서는 조심스럽게 계획된다라고 했는데 그의 자동적기법이 엄격한 의미에서 자동현상과 어긋난다고 말할 수 있겠다. 그러나 「조심스럽게 계획 되어진다」는 것은 자동기술법을 실행하고 있는 화가를 통해 그 묘사가 자격을 부여 받는다는 점이 중요한 것이다.

미로는 오토마티즘을 구사하여 광적(狂的)인 자유와 무중력(無重力)의 느낌을 유발(誘發)시켰으며 다른 한편으로는 내면세계, 즉 잠재의식을 표출시켰다. 다시 말해서 초현실주의가 미로에게 제공한 위대한 것은 기술의 자유뿐만이 아니라 꿈과 환상을 거리낌 없이 탐구할 수 있는 자유였다.

2. 컬리그래피한 선묘(線描)의 특성

「컬리그래피(Callograrhy)는 넓게는 일반적으로 활자(活字)에 의하지 않은 서체(書體), 좁게는 동양의 서예(書藝)를 의미한다. 문자를 필사(筆寫)하는데 있어서 아름답게 쓰려는 시도는, 동양뿐만 아니라 유럽에서도 오랜 전통이 있다. 20세기에 들어와 다시 주목을 끌게 된 것은, 기호 및 운동 표현으로서의 그 다이나믹하고 암시적인 표현력이 재인식되었기 때문이다. 즉, 외계 현실의 재현(再現)을 중요한 수단으로 삼고 있던 사실주의회화가 19세기 말에 파산선고(破産宣告)를 받은 이래, 선이나 형태 자체의 표현력이 새삼스럽게 재인식되기에 이르렀고, 이와 더불어 동양의 서예가 현대화가 사이에 크게 클로즈업 되었

27) 「Miro」서울 : 서문당, 1982, p. 108.

다.」 그리고 제약에 얽매임 없이 자유로운 표현을 가능하게 하였기 때문에 컬리그래픽의 방법은 여러 사람이 응용하게 되었는데 극동을 여행하며 서체를 터득 하여서 특유의 회화 세계를 이룩한 토비(Mark Tobey) 와 클라인(Frans Kline) 등 미국의 액션페인팅(action painting) 작가와 유럽에 서예가 인식되기 이전에 서예적 공간 구성을 보여주었던 아르퉁(Hans Hartung)과 슐라즈(Soulage)등 앙포르멜 작가 등이 그들이다.

또 한편으로는 한자의 형체가 가지는 상징성이나 기호성이 구미인들에게는 신비스러운 것으로 받아 들여져서 전쟁전(戰爭前)의 클레나 미로는 이미 한자와 비슷한 형체를 도입하여 그림을 그렸다.

우리는 미로의 작품에서 컬리그래픽한 드로잉적인 면을 찾아 볼 수 있는데 여기서 컬리그래픽과 드로잉에 대해서 살펴볼 때 더욱 친근감을 가질 수 있을 것이다. 컬리그래픽이란 앞에서 말한 것과 같이 그 본래의 뜻은 서(書), 서법(書法), 서도(書道) 등을 의미한다. 서는 특히 동양적인 것인데 서가 갖는 직관적 일회적인 상징성이나 유동성을 현대 화가들이 택하여 그러한 요소를 적극적으로 추상회화에 적용한 것이다. 한편 드로잉은 어떠한 구축도 필요로 하지 않는다. 일반적으로 회화 등의 작품이 이루어질 때 드로잉 표현을 하는데 자신을 위장하기 위한 아무런 도움도 필요로 하지 않고 물질에 대한 충실과 움직임을 돋보이게 한다는 의미로써 명확히 구체화 된다.

「다빈치(Lerornardo davinci) 는 과학적으로 정확히 파악하려는 기본의도를 드로잉에서 해결하고자 했다. 그는 결코 드로잉을 감정의 유희(遊戱)의 대상으로 생각하지 않았다는 것이다. 왜냐하면 선은 다빈치 에서처럼 자연에는 없는 것이고 다만 지적인 것으로 생각되는 것으로 고려되었을 뿐이므로 선묘는 하나의 완전한 상징적 추상 활동이며 개념형성 활동이었던 것이다.」[28] 투시법이야말로 그 대표적인 것으로서 어떠한 것을 서술하는 형식이 아니라, 사물을 둘러싸고 전개되는 우리의 의식을 선형으로 투사하는 활동이고 다시 말해서 개념적

28)「현대미술연구」,서울 :정음문화사, 1985. p. 31.

추상이었다. 우리는 이러한 의식적인 개념투사활동을, 외적사물들의 형상에다 적용하여 현실의 추상으로 기울어지는 것을 볼 수 있다. 이러한 선은 상징적 추상이기는 하지만 여기서의 작품은 기술적인 전통에서 이탈(離脫)하여 손에 의한 기록이나 그 작가의 기질을 양식적 언어로 종합하는 일로 되어 갔다. 비사실 세계와 가시 세계는 사실은 아주 원초적인 역할을 수행하고 있는 하나의 개념인 속도의 개념과 연관이 있다.

이것은 작가의 몸짓이 담고 있는 속도와 밀도가 그 속의 눈에 보이도록 남아 있다. 「저마다의 작품에는 어떤 속도의 계수, 그리고 속도의 파장이 관련되어 있으며 작품의 특성 및 작품의 암시력을 내포(內包)한 것은 의미 있는 요소이다.」[29] 즉, 자발성(自發性)이 기교(技巧)보다 존중되었고 개인의 생각과 깊은 고민을 들어내는 일이 중요 시 됨에 따라 드로잉은 그 용도가 내밀 화에 기여하는 수단이 되었다. 이러한 경향의 드로잉이 최초의 개념미술에 영향을 미치고 있다.

미로는 이러한 내밀화된 요소들의 양상을 다른 장들과 병치(竝置)시키고 한 세계에 존재해 있는 인간의 환상에 매달려 왔다. 그 환상은 살아있고 그에게 예술의 「모더니즘」이 가져오는 끊임없이 새로운 사실을 제시해 주고 있다. 미로는 동양철학을 의식적으로 서양미술에 도입한 현대화가들 중의 하나이다. 당시 미로를 아는 자코메티의 증언에 의하면「미로는 큰 자유였다. 내가 결코 보지 못한 모든 것 보다도 더 큰 공기처럼 경쾌하고, 방일하고, 가벼운 무엇이었다.」[30] 그러한 그의 사고는 석판화(Lithorgraphy)를 통하여 잘 말해 주고 있는데「엄한규율에 복종하는 격렬한 감정들을 억제되지 않은 수법으로 표현해야 할 배출구를 그에게 제시해 주는 것들이다. 재빠른 석판화 기법은 미로의 분위기에 적합한 것이다」[31]

---

29) 르네위그 , 「예술과 영혼」, 서울 : 열화당 , 1986. p. 42.

30) 정병관, 「Miro의 예술과 인간표현」서울 : 선미술, 1983. 17권 p.70.

또 레이몽 구노는 「미로의 그림은 해독되지 않으면 안 될 하나의 에크리퀴이트 (쓰는 작업)이다.」[32] 라고 했다. 이처럼 미로의 작품 대부분은 컬리그래픽한 요소가 있는데, 초현실적인 꿈의 세계는 거의 사라지고 개인 미로 자신을 투영하는 예술 속에 완전히 동화된 상태로 존재 한다.

리듬은 다양한 부분의 조직과 통일을 위한 미적 형식원리의 하나로써 대부분의 예술작품에서는 본질적으로 중요한 역할을 한다. 원래 움직임이 현저한 표현에서 나타나기 때문에 특히 음악, 시가, 무용, 영화 등의 시간예술에서 쓰이던 것으로 시간의 길이와 관련된다.

그러나 「보는 일도 시간이 필요하다. 관찰자의 입장에서 볼 때, 보는 일은 율동적인 방식으로 행해질 때 가장 효과적이고 유쾌하다. 그러므로 보는 데 율동적인 느낌을 주는 미술작품은 유기체 전체가 시각에 집중되었을 때에 유쾌한 반응을 증진시켜준다」[33]

회화는 평면에 색채를 배치하는 것이라고 할 수 있는데 외계의 시각적 이미지나 논리적 개념의 필연적 매개 역할이 없어도 음악이 하는 것과 꼭 같은 방법으로 우리의 감각에 호소하는 점에서 음악과의 유사성(類似性)을 엮어 볼 수 있다. 선 에서도 음악에 있어서와 마찬가지로 뚜렷하게 생명이 존재한다. 음악에 있어서의 경우와 마찬가지로 기동충동(起動衝動)에 각성을 일으키며, 그리고 우리들에게 감정을 솟구치게 하거나 또는 정서 속에 꿈꾸게 할 수도 있는 것이다. 그래서 이 선의 생명은 색채의 생명과 결합하는 것보다도 오히려 음악의 생명과의 결합이 한층 용이하다. 그것은 선의 생명은 색채의 생명에서는 볼 수 없는 일종의 동세적인 운동성질을 지니고 있기 때문이다. 그리고 구성상의 율동에 대해서 칸딘스키는 다음과 같이 말하고 있다.

「모든 구조적인 형태들은 각 멜로디가 가지고 있는 단순한 내적 음향을 소유하고 있다.……이 선율적 구도들은 오늘날 율동적 구도(構圖)라는 명칭을 획

31) Roland Penrose, 「Miro」,London,Thames and Hudson,1985, p.108.

32) 정병관 ,op .cit. p.76.

33) E.B펠드만,「미술의 구조적이해 」,김춘일 역, 서울 :열화당 ,1979. P.97

득한다.」[34] 이와 같은 율동적 구도 속에 여러 화가들은 음악적 요소를 표현해 왔는데 그 중 미로회화의 선에는 그 음악적 리듬이 잘 나타나고 있음을 알 수 있다.

미로는 일찍이 스페인 농부들의 전통적인 예술패턴을 기반으로 한 리듬에 대한 직관적 감각으로 전 생애에 걸쳐 제작한 여러 작품 속에서 음악적 리듬을 찾을 수 있는데, 특히 성좌 시리즈에서 뚜렷하게 감지하게 한다. 이 성좌시리즈는 미로가 전화(戰禍)를 피해서 이주한 노르망디의 발렌쥐빌에서 우주와 대응하는 깊이를 가지며 음악과 밤 그리고 별로써 그의 여백(餘白)을 채워 나갔는데, 그것은 「절대적인 자연」이 「음악」이란 형태로 나타나면서 우주의 환상적인 세계로 표현된 것이다.

3. 클레와 미로의 회화에 표현된 선의 비교(比較)

미로와 동시대의 작가인 클레 (KLee)는 미로와 마찬가지로 예술 활동에 있어 모든 경험으로부터 발생하는 지향적 행위를 자연 밑바닥에 있는 심층적인 내용의 본질에 두면서 독자적이고 특이한 수법으로 창작활동을 했는데, 이들은 작품에서 무의식의 세계에서도 단순한 이미지가 아니라 내적 충동의 의식 표현을 기호와 상징으로 나타낸 작가들이었다. 또한 이들의 작품에 나타나는 그림은 추상적이면서도 반(反) 사실적인 표현을 하고 시대적 진화에 흡수되지 않았으며 개성적이고 다양한 수법으로 시대를 초월해 반 회화의 작품을 생산해 냈다. 이처럼 클래와 미로의 회화적 경향은 유사하지만 미로만이 지니는 독특한 선의 의미를 클래 회화와의 비교를 통해 찾아보고자 한다.

클레의 표현주의적인 양식의 본질은, 직접적인 세계로부터의 탈피를 의미하며 중세 미술과 이례적인 느낌의 동양에 관심을 둔 낭만주의의 파생에서 형성

34) w.칸딘스키,「예술에 있어서 정신적인 것에 대하여」,권영필 역,
서울 : 열화당, 1979, P.122.

되었으며 내적인 상상력 표현을 동반하고 지각하기 어려운 요소를 강조하기 위해 평면을 분할했다. [35]

평면성에 대한 새로운 시도는 15세기 이후 유럽의 화가들에 의해 평면 위에 깊이 있는 상을 표현하는 능력에 따라 평가되었고 세잔느 (Cezanne) 이후 평면 자체의 미와 본성을 재인식하게 되어 환상적인 공간 창조에 있어 무관심하던 세계의 많은 화가들에게 영향을 주었으며, 스위스의 한 음악가의 집안에서 태어난 클레의 천부적인 예술적 소질로서 내면세계의 환상적인 추구를 시도하는 데에는 자연 발생적인 것이었다.[36]

1902년에 쓴 클레의 일기에 "가장 작은 것으로부터 시작하는 것은 가장 필요한 것이기도 하고 지난(至難)한 것이기도 하다. 나는 새로 태어나서 유럽에 관해 아무것도 모르는 상태가 되고 싶다. 시인이고 유행이고 다 무시한 채 가장 원시적이고 싶으며 가장 작은 형태의 모티브 - 나의 연필이 어떠한 기교를 부리지 않고 그릴 수 있는-를 그리고 싶다" [37] 고 기록되어 있는 것은 환상적인 이미지를 창조하는 클레의 무의식의 원천으로서 1919년에 이미 작품세계에 있어 점, 선, 면의 기본적인 기하학적(幾何學的) 요소들에 관계한 칸딘스키 (Kandinsky) 와 블라우에 라이터 (Blaue Reiter) 그룹에 참가하며, 유럽 미술사의 전통적인 양식을 벗어나 민속학(民俗學)상의 수집품들에서 하나의 혁신적인 발견을 하여 조용한 단순성을 그리고 있다. 클레는 1930년대에 바이마르 (Weimar) 선언에서 원시적인 혁신에 이어 두 번째 중요한 열쇠인 "확고하게 굳어있는 전통양식" 들에서 가장 가치 있는 종류로서 "발견에 대한 힘 (the power to see)" 을 역설했다. 그리고 1905년 이후 본질에 대한 클레의 연관성에 있어 주제에 대한 내적인 세계와 외부에 드러난 빛은 에른스트에 의해 정의된 것에 상호 의존하고 있다. 그것은 자연을 모방(模倣)하는 것을 거부(拒否)한 것으로 설명되며 인상주의를 오직 최고의 대상을 표현하려 한 것으로 설명하는

35) Ibid p. 219

36) 유희영 "세계의 미술" 서울, 서문당. 1976, p.50

37) 시각예술의 이해, p.23

한편 주제에 관한 것은 부정했다.[38]

클레는 주제를 제일의 대상을 위해 표현한다고 하였으며 자아의 고양으로서 택해지는 것이 아니라 오히려 외부 세계에서 일어나거나 형성된 가리워진 사건 혹은 드러난 일을 조절하는 경향으로서 성격을 가진다고 했다.[39]

일반적인 원근법에서 사람들은 클레의 작품 세계에서 보여지는 선의 표현은 무엇보다도 표면 (Surface) 을 포함시키려 했다고 말한다. 평면성의 회화에서 선(線)에 의해 2차원적으로 이루어지는 회화문제는 피카소, 브라크(Braque), 들로네 (Delaunay) 와 다른 방법으로 배경처리를 하고 있다. 피카소와 브라크들은 회화 공간을 점진적이고 조직적인 과정으로 완성하는데 비해 클레는 그 공간을 주변의 사하란 아프리카인 (Saharan African) 의 얼굴과 구조적인 모습들의 연구를 통해 토속적인 향토색으로 유지하려는 의욕을 보여주고 있다. 튜니지아로 여행을 같이 했던 동료인 들로네는 클레의 대상에 대한 시적인 것을 확립하는 포부를 보고 “세잔느의 과일 접시는 이미 깨어졌다.” “새로운 미디어이다.”(new media) 라고 했다.[40] 이것은 최소한 클레의 발전은 1900년 21세 때 뮌헨 미술학교에 입학 하여 동판화를 배운 데서 비롯한 것으로서 흰 종이에 연필로 그려진 선묘와 판에 새겨져 찍혀서 나온 선의 효과는 전적으로 다른 경험에서 나온 차이점이며 바탕에 찍혀진 선에서 클레의 회화세계가 발전되며 어릴 때 배운 바이올린의 줄과 인그레이빙 (engraving) 의 테크닉과 까만 유리판에 긁혀진 흰 줄 사이로 들어오는 빛에 의한 선을 회화의 문제의식으로 삼아 형태로 발전하여 간다. 또한 여행에서 얻은 감동으로서 고대 그리스 로마의 유산과 폼페이 벽화, 피렌체의 고딕 양식들이 클레의 회화에 있어서 바탕이 된다.

초현실주의 미로의 회화세계와 비교해 볼 때 동기의 처음부터 고대의 벽화 어린 시절의 동경, 부모에게서 받은 타고난 예술적인 기질들이 새로운 세계의 신비적인 환상의 표현이 되고, 다다의 예술형식인 맑은 정신에서 과거의 전통

38) “Primitivism” p.487

39) Ibid p.488-489

40) Ibid p.489

적인 진부(陳腐)한 표현으로부터 탈출하려는 이미지가 포함되어 클레와 미로의 회화에서 어린 아이와 같은 천진무구한 상상력을 보여주는 것은 조직적인 환상주의 회화적인 수단에 강요되는 문학적인 개념이 아니고 어디까지나 시각적이었고 회화 그 자체의 형태로 나타났다.[41]

클레의 미술은, 기하학적인 추상과 몽환적(夢幻的)인 상징주의, 입체주의와 초현실주의 사이를 잇는 교량 역할을 하고 있으며 실재성 있는 자유로운 환상의 미술로서 시각적인 쾌감을 주고 있다. 1937년경부터 클레는 굵은 선을 주체로 일종의 기호적인 작품을 하는데 특히 굵은 선이 작품을 특징짓고 있으며 선에 의한 형태가 상형문자와 같이 단순하고 힘찬 것으로 되어있는 것은 그가 그린 선 중에 없는 새로운 것이었으며 「창조에 대한 신조」에서 클레는「예술은 보이는 것을 재현하는 것이 아니라 보이게 하는 것이다.」라고 하였다.[42]

그러나 그의 내면적인 세계에 비극적(悲劇的)인 요소가 있다고 했는데 현대미술에 전시한 작품 중에 「 코미디언 」에서는 애증(愛憎)의 반대감정이 병존(竝存)하는 심리가 보이며,「 미친소녀 (Possessed Girl) 」의 위협적인 면과 반(反)나치적인 그림인 [이주 (Emigrating)]에서의 잔인성,「 공포의유발 Ⅲ (Outbreak of Fear Ⅲ) 」에서는 손발을 자르는 이미지가 바로 그러한 것들이다. 프로이드는 전의식의 상태 즉 무의식이라 일컫고 있는데 무의식은 적어도 환경을 생각해야 되며 클레 시대의 환경이 클레를 전의식의 표현을 하도록 변화가 많았으며, 그러기에 이미 시각적으로 다양성에 익숙해져 있었다.[43]

그가 표현한 선의 기법은 초기에 에칭작업을 하면서 유아시절에 가졌던 바이올린의 선과 융합되어 나타나며 음률의 진동을 느끼게 하는 선의 굵기, 가늘기 또한 나선형(螺旋形)들도 당시의 사회정치 체제하에 살고 있는 사람, 즉 “인간

41) 세계의 미술 이희영 저 .p 369

42) 미술세계, 7월호 서울, 경인출판사, 1987. p.26.

43) 현대미술의 구조 p.151

은 사회적 동물” 이기에 그러면서 상상의 세계로 달리며 반대적인 입장-압박과 구속의 사회 속에서는 해방과 자유를 생각하고 반대로 속박과 굴레 속에서 풀려나와 자유로이 움직이게 되어서는 방황하게 된다. 그래서 일종의 헤겔의 변증법적(辨證法的)인 철학이 따르고 존재론에 비해 다시 말하면 표현주의 운동은 실존주의에 해당한다고 본다. 클레의 마지막 작품들인 인물의 모습에는 죽음이 되풀이해서 표현되고 있다.[44]

클레의 회화에 있어 나타나는 선이 미로와 다른 점은 클레자신의 그림을 위하여 역사적으로 특수한 부족예술, 원시적인 물건들을 받아들여, 일반적인 원시주의(原始主義)는 주시(注視)하지 않으나 유물들에서 시각적요소나 예술적인 성격을 뽑아내어 보다 추상적으로 끌어들여 대치시켰다. 그 이유를 증명해 주는 것이 (도판 40, 41, 42) 작품들이다 클레의 작업실에는 원시적인 유산품(遺産品)들이 수집되어 있었고 회화라는 평면에서 이루어질 수 있는 통합성 있는 개체로 분류해 놓으면서 연구 했다.

로터 슈라이에 (Louhar Schreyer) 에 의하면 어린 아이와 원시인들이 가지고 있는 공통점에서 내부와 외부세계 사이를 지나가는 자극적인 선으로 표현된 것을 클레의 발견에 대한 힘이며 고차원적인 것이라 했다.[45] 클레는 1920년대로부터 그가 죽기까지 자신의 회화적인 조직이 될 수 있는 것은 의식적으로 초점거리를 맞추면서 원시적인 문화의 근원을 흡수했고 수집가들에게서 구해 놓았다.

미로의 회화에 나타나는 선은 구속받지 않는 해방감(解放感)을 보여주는 반면 클레의 선은 에칭과 글래스 페인팅 (Glass Painting) 에서 나오는 긴장감을 주는 예리한 직선으로 이루어진다. 한편 미로의 생활에서, 세계 대전이 끝나고 밝은 세계가 현실로 다가오는 데서 회화세계는 밝은 색채로 만들어진 배경위에 자유로운 곡선의 단순화가 표현되고 있으나 클레의 현실은 대전이 끝나기

44) ‘미술세계’ 7월호 p.25

45) Primitivism p.491.

전에 생애의 종말(終末)이 온 것이다. 수수께끼 같은 회화적 평형(平衡)에서 발전된 클레의 추상적인 작품들은 만년에 종교적 긴장감을 주며 어두운 색채가 짙게 깔려져 있다. 초현실주의자로서 미로는 약간 비합리적인 것과 억제되지 않고 준비되지 않은 심적 상태의 표출을 추상적이고 암시적인 요소를 구사하여 관람자의 상상력을 폭넓게 발휘 하도록 이끄는 추상적 초현실주의 작품을 하는 반면 클레는 가장 추상적인 색채, 그리고 회화적 공간에서 이루어지는 긴밀한 관계가 모든 작업의 결과에 있어 피카소와 브라크. 마티스 또는 들로네의 방법과 같지 않은, 표현주의 양식이 독립적으로 존재했고 클레의 실험은 20세기 회화의 거의 모든 면에 맞닿을 수 있었으나 화면 전체에 나타나는 모습은 반추상(半抽象) 형태이다.[46]

46) 마르셀 마르나 '파울클레' 황의방 역, 서울, p.67.

V. 결 론

미로회화는 천진난만한 원시적 이미지의 표출, 사물로부터 생긴 심상과 자신의 내면세계를 융합한 상징성, 추상성 등이 나타나고 있다.

미로는 자기만의 독특한 조형적(造形的) 표현으로 선을 자유롭게 구사하며 그의 세계를 구체적으로 표현해 나갔다. 그리하여 이러한 내적인 성향은 실재의 세계를 초월(超越)하고 동시에 고정 관념에서 벗어나 , 다른 차원에서의 무의식과 꿈의 세계를 갖고자 노력하는 모습으로 드러난다. 이렇게 회화의 영역(領域)을 넓힌 그의 선은 그의 생명의 자율성(自律性)을 가진 것이라고 할 수 있고, 종래의 재현적 선의 기능이 아닌 무한한 정신을 표출한 선으로서, 현대적 의미를 갖는다.

미로는 순수한 자기욕망에 열중하면서 내적세계와 현실을 동일시(同一視)하여 인간의 본질을 거침없이 자동기술로 표현 하였다. 미로는 오토마티즘을 구사하여 광적(狂的)이고 무한의 느낌에서 오는 자유를 최대한 유발(誘發)시켰으며 다른 한편으로는 잠재의식을 표출시켰다. 곧 미로에게 있어서 초현실주의는 기술의 자유와 꿈과 환상을 거리낌 없이 탐구할 수 있는 자유를 제공해 준다.

미로의 작품에서 컬리그래픽한 드로잉을 확인해 볼 수 있다. 컬리그래픽은 동양회화의 '서(書)'가 지니는 직관적(直觀的)이고 일회적(一回的)인 상징성이나 유동적(流動的) 요소를 적극적으로 추상회화(抽象繪畵)에 적용한 것이다. 한편 일반적으로 회화 등의 작품에서 드로잉 표현은 자신을 위장하기 위한 아무런 도움도 필요로 하지 않고 물질에 대한 충실과 움직임을 돋보이게 하는 구체적인 기술이다.

리듬은 하나의 조직과 통일을 위한 미적 형식원리로써 대부분의 예술작

품(藝術作品)에서 차지하는 역할이 아주 크다. 원래 움직임이 현저한 장르인 음악, 시가, 무용, 영화 등의 시간예술(時間藝術)에서 쓰이던 것으로 시간과 긴밀(緊密)한 관련성을 가진다. 미로회화에서는 형상(形象)들이 과장되거나 변형, 생략된 것에서 하나의 리듬을 느낄 수 있는데 이것은 조형의 영역을 넘어, 보다 음악적인 세계를 보이고 있다. 여기서 그는 보이지 않는, 들리는 음을 율동적(律動的)인 선으로 표현 하였다.

클래와 미로가 공통으로 추구한 방법은 추상이었지만 표현의 관점으로 보면 완전한 객관적 형태에 대한 회화적인 표징으로 나타나고 있다. 이들은 항상 자연과 인간과의 보편적 영역에 대한 가교를 놓으려고 추구하였으며 여기에 객관적인 형태는 인간정신에 실체의 경험을 기록할 수 있는 회화성을 나타냈다.

클래회화와 비교해본 미로의 회화에 나타나는 선은 구속받지 않는 해방감(解放感)과 종래의 재현적 선의 기능이 아닌 무한한 정신을 표출한 선으로서 현대적 의미를 갖는다.

야수주의, 입체주의, 다다, 초현실주의 등 동시대의 다양한 미술 사조를 섭렵(涉獵)했지만 결국 그만의 독자적인 조형언어를 구축한 개성과 파격(破格)의 예술가로서의 모습은 현대미술에 시사하는 바가 크다.

호앙미로 연보 (年譜)

Joan Miro (1893～1983)

1983年 4월20일 Barcellona 출생

1901年 현재 남아있는 가장 초기의 데생을 제작.

1907年 리용미술학교에 입학, 모데스토울헤르미치 호세
파스코의 지도들 받음.

1912年 갈리 미술학교에 입학 E.C. 리카르트와 아르티가스와 사귐.
초기의 인상주의, 야수주의, 입체주의의 작품에 접함.

1915年 갈리 미술학교 수료, 최초의 풍경화 제작, 야수주의 시대가 열림.

1916年 최조의 자화상을 제작.

1917年 프란시스 피카비아를 만남.

1918年 다르마우 화랑에서 첫 개인전, 몬티로그에서
「 노새가 있는 채소밭 」등 세밀화 4 점을 제작.

1919年 파리를 첫 방문해서 피카소를 만남.

1920年 파리에서 르베르디, 짜라, 막스, 자콤 등과 접촉, 다다운동에 참가.

1921年 라리 라리코른 화랑에서 첫 개인전을 열음. 「 농원 」 제작.

1922年 앙드레 마숑과 만남.

1923年 Salon Dodonue 出品. 「경지 (耕地)」제작.

1924年 「아를르깽의 사육제」제작, 브르통의 초현실주의에 참가.

1925年 파리의 피에르 화랑에서 개인전, 환상적 회화 제작.

1928年 「 네덜란드의 실내 」연작에 착수, 빠삐에꼴fp 꼴라지를
처음으로 시도.

1929年 피레르 훈사코와 결혼

1930年 미국에서 첫 번째 개인전을 N.Y.Valentine 화랑에서 열음.

1932年 샬롱 데 슈르앙데팡당 (Salon des Surindepondents)

파리전에 출품.

1933年 베르넴 화랑에서 꼴라지 전람회를 열음.

1935年 카나리아 군도의 테네리페 섬에서의 초현실주의 전람회에 참가, 과시, 수채화를 시작.

1936年 파리의 인상주의 미술관의 에스파니아 현대회화전 출품.

1937年 파리 만국 박람회에 벽화 「 수확하는 사람 」제작.

1940年 「 성좌 」연작을 제작

1944年 아티가스와 공동으로 도기(陶器) 제작.

1945年 New York 의 Pierre Matisse 화랑에서 성좌와 뫽전 개최.

1946年 「 밤중의 여인과 새들 」시리즈 제작.

1948年 Maegt 화랑에서 개인전. 짜라 「 독백 」의 삽화 제작.

1950年 목판화 제작.

1954年 Venice Biennale에서 대상 수상.

1956年 마아그, 피에르 마티스 화랑에서 도기전

1957年 파리의 유네스코 본부의 벽화 2점의 제작에 착수하여 다음해 완성.

1958年 브르셀에서 만국박람회의 현대미술 50년에 참가.

1959年 유네스코 본부 벽화로 Guggenheim재단상을 수상.

1962年 파리의 국립현대미술관의 Great anthological 전 출품.

1966年 Tokyo와 Kyoto에서 회고전.

1967年 「 Gold of Azyre 」작품으로 카네기상 수상.

1968年 Maeght 재단에서 전시회

1970年 Osaka 국제전을 위한 도기벽화 제작.

1971年 미로의 Foundation 의 현대미술연구소 설립.

1973年 뉴욕 근대 미술관의 콜렉션에 의한 개인전.

1975年 바르셀로나 미로 미술관 개관.

1977年 미국의 위치다대학의 도기벽화 전시회.

1980年　멕시코, 미국, 일본 등지에서 순회 전시회.

1981年　회화, 조각, 드로잉, 도기, 타피스트리 등의 회고전.

1983年　12월 Barcellona에서 작고.

참고문헌 (參考文獻)

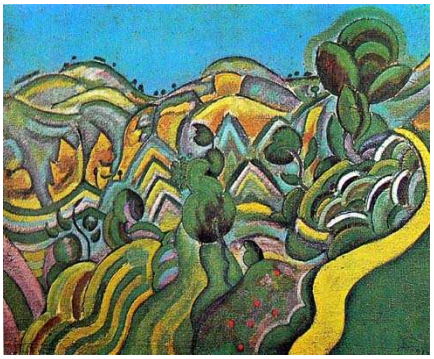
1. E.B 펠드만,「미술의 구조적 이해」,김춘일 역, 서울 : 열화당, 1979.
2. 박기웅, 현대미술의이론, 서울:형설출판사, 2003.
3. 르네위그, 「예술과 영혼 」, 서울:열화당, 1986.
4. S.알렉산드리안. 「 초현실주의 미술 」, 이대일 역, 서울:열화당, 1984.
5. W.칸딘스키,「 예술에 있어서 정신적인 것에 대하여 」, 권영필 역, 서울:열화당, 1979.
6. W.칸딘스키, 「 점 · 선 · 면 」 차봉희 역, 서울:열화당, 1985.
7. 김현화, 20세기미술사, 서울:한길아트, 1997.
8. 정병관, 「 미로의 예술과 인간표현 」, 서울:선미술, 1983, 17권
9. 유재길, 이돈수, 20세기미술의 발견 : 미로, 서울:예경. 1995
10. 하종현, 「 Miro 」, 서울:서문당, 1982.
11. 세계미술문고,「Miro」, 서울 : 금성출판사, 1976, p.4.
12. 김성철, 미술대사전, 한국사전연구사, 1998.
13. 정규봉, 세계미술용어사전, 월간미술, 1999.
14. 세계미술대전집, 「 미로 」, 서울:동아출판사, 1985.
15. 로버트린튼 , 윤난지 (역) 20세기의 미술, 서울:예경, 1997.
16. 롤랜드 펜로즈 , 호앙미로, 서울:시공사, 2000.
17. Jose Pierre,「초현실주의」,박순철 역, 서울 : 열화당, 1979.
18. 마르셀 마르나, 「 파울클레 」, 황의방 역, 서울:열화당, 1979.
19. 크리스티인 겔하르 「 파울클레의 삶과 예술」, 서울:책새상, 1996.
20. J. Sweeney, "Joan Miro", Comment and interview Partisan Review, New York, Febryary, 1948.
21. Jacques Dupin, "Life and Work, Miro, New York Horry, N Abrams, Inc, 1962.

도 판 (圖版)

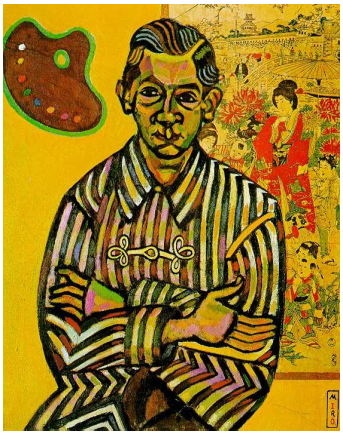
도판1) 칸딘스키 최초의추상적수채화 1910

도판2)<나이프가있는정물>.1916

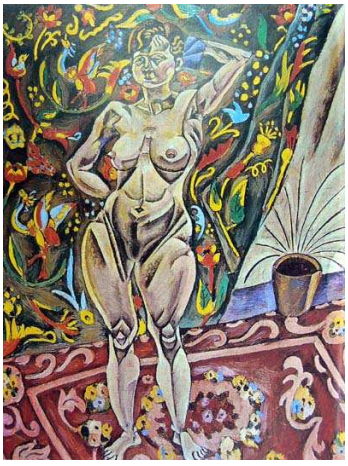
도판3)<구엘에서 오는길>, 1917



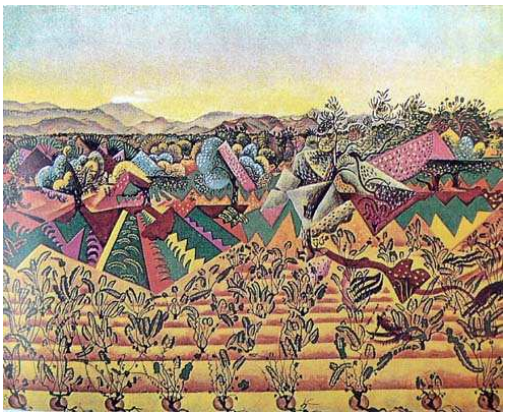
도판4) <시우나라의길>. 1917



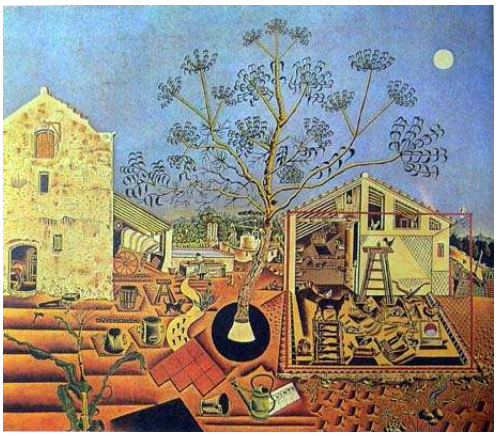
도판5) <리카르트의초상>.1917



도판6) <서있는누드>. 1918

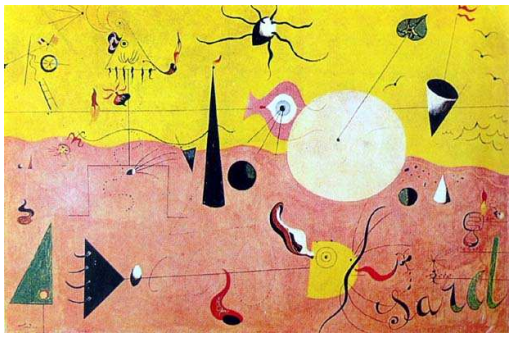


도판7) < 몬티로이그의 포도밭과 올리브 나무 >. 1919



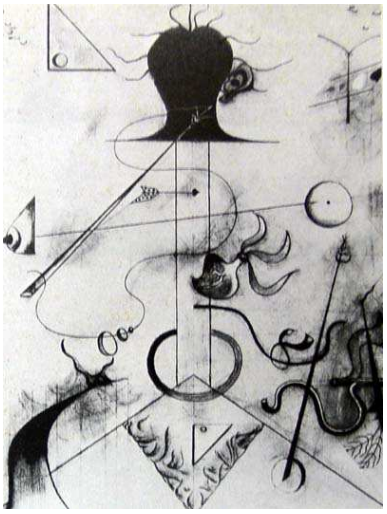
도판8) <농장>. 1921-1922

도판9) <경지>.1923-1924

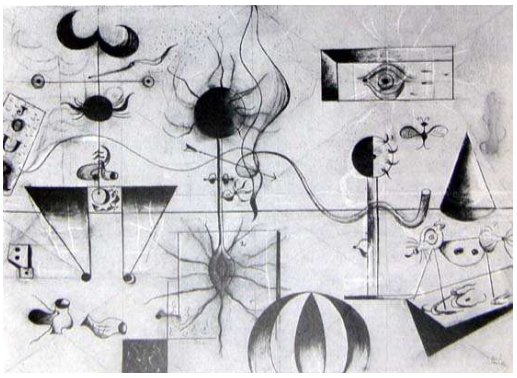


도판10)<카탈루냐풍경화>(사냥꾼).1923-1924

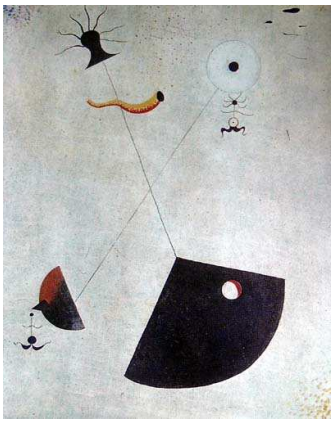
도판11) <아를르깽의 사육제>.1924-925



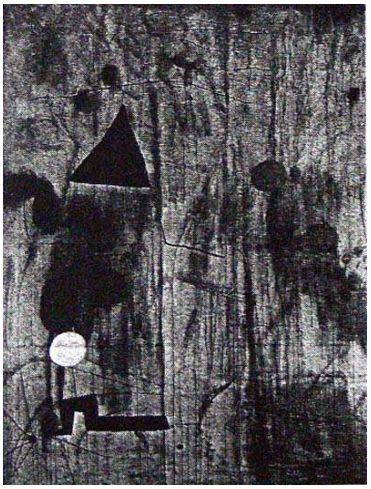
도판12) <마담K의 초상>. 1924



도판13) <가족>. 1924

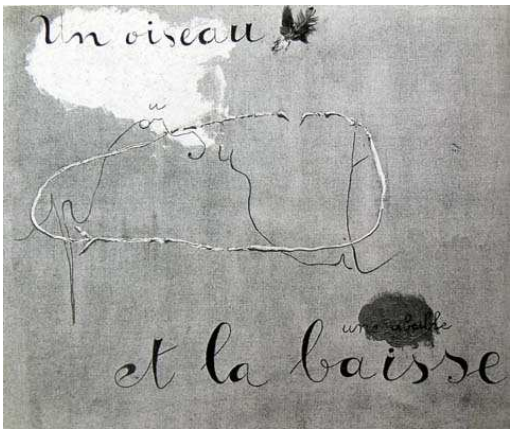


도판14) <모성>. 1924

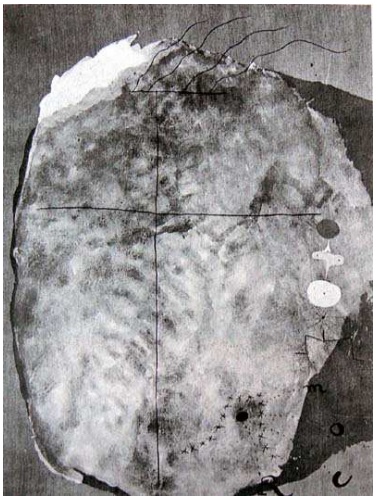


도판15) <창세기>. 1925

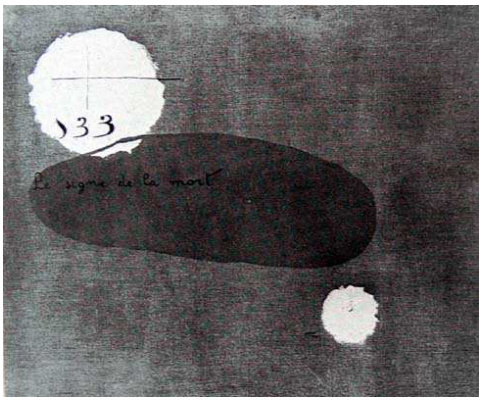
도판16) <갈색소녀...>. 1925



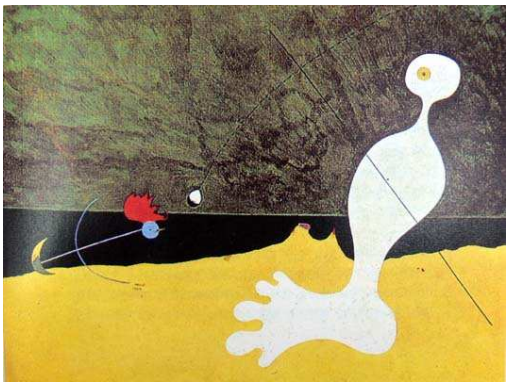
도판17) <벌을 쫓는 새와 그 낙하 >.1926



도판18) < 사랑 >. 1926

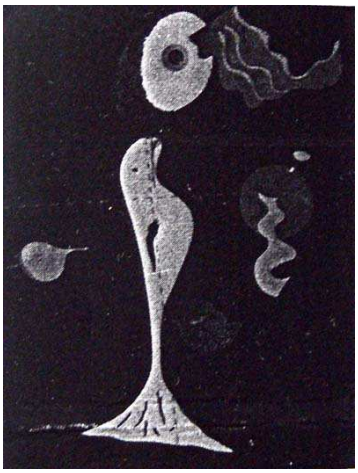


도판19) <죽음의 전조>. 1927



도판20) <새에게 돌을 던지는 사람> .1926

도판21) <달을보고 짖는개>. 1926

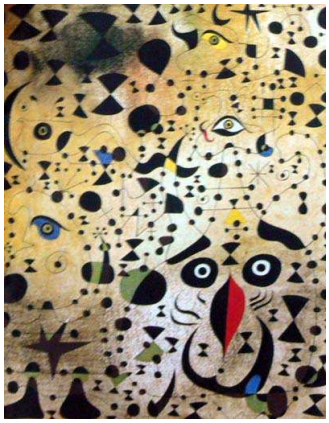


도판22) < 누드 >, 1926

도판23)< 자연을 앞에 둔 사람들 >, 1935

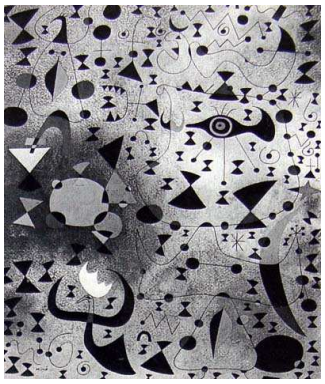
도판24)< 도피의사다리 >, 1940

도판25)<한 마리 새의 비행에 둘러 싸인여자>, 1940

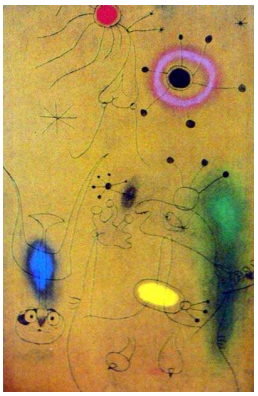


도판27) <환상의 연인들에게 미지의 것을 제시해 주는 아름다운 새>, 1941

도판29) <붉은 태양이 거미를 갉아 먹는다> ,1948



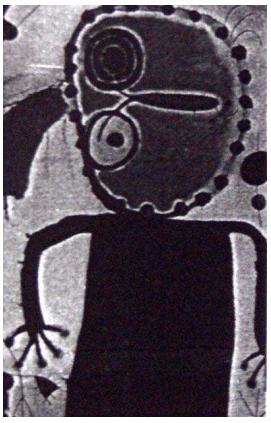
도판26) <지나가는백조가 수면위로 무지개 빛을 만들어 낸 호숫가 옆의 여성>, 1941



도판28)<여인,새,별들>, 1942

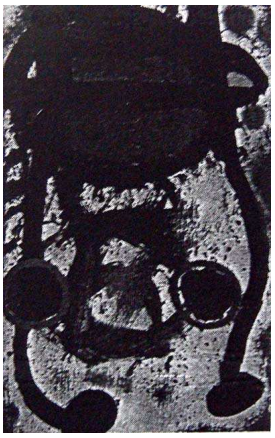
도판30) < 태양 앞에 선 여자> 1949

도판31) <회화> 1953

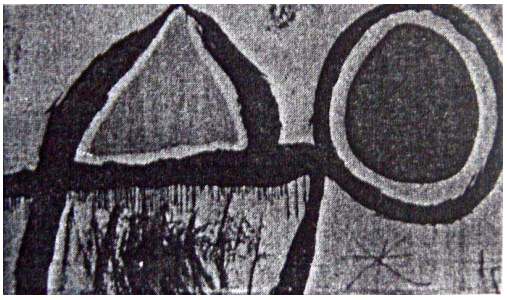


도판32) <종달새를 쫓는 빨간 원판>, 1953

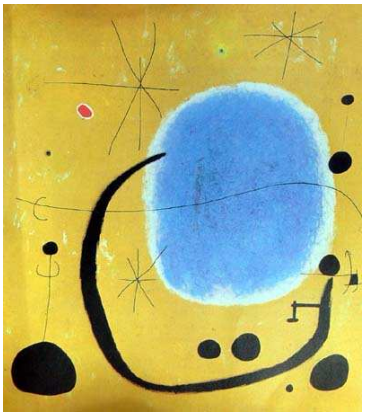
도판33) < 잡히지 않는 것을 잡으려고 하는 도판31)



도판34) <두인물> 1966

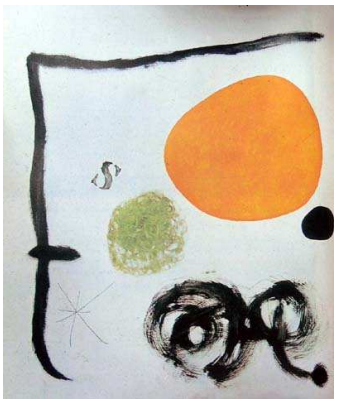


도판35) <태양을 삼킨사람> 1968



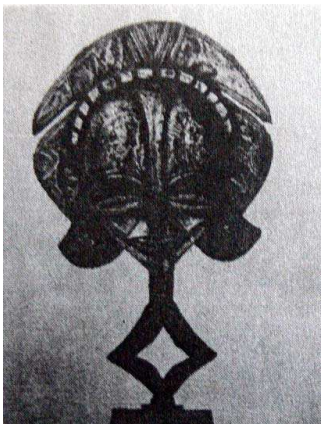
도판36) <하늘의 황금 > 1967

도판37) <밤중에 날아가는 새에게 둘러 쌓여 있는 여자>, 1968

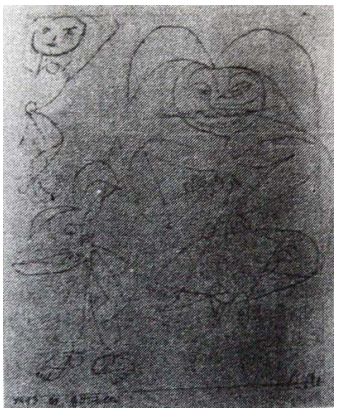


도판38) <시Ⅲ> 1968

도판39) <헌병> 1925



도판40) Religuary figure jota Gabon wood,Copper, brass and iron



도판41) Idols 1913년작 pen and ink

도판42) Actor Mask 1924

저작물 이용 허락서

학 과	미술교육	학 번	200058097	과 정	석사
성명	한글: 조 형 두 한문: 趙 亨 斗 영문: hyoung-du Cho				
주소	전남 순천시 덕월동 1092-1번지				
연락처	010-9860-6672 E-MAIL: chohd22@hanmail.net				
논문제목	한글 : 호앙미로회화에 나타난 특성연구. 영문 : The Study of characteristics of Joan Miro's painting .				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건 아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다 음 -

1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억 장치에의 저장, 전송 등을 허락함.
2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집・형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함.
3. 배포・전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함.
4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함.
5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 또는 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함.
6. 조선대학교는 저작물의 이용허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음.
7. 소속대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송・출력을 허락함.

년 월 일

저작자: 조 형 두 (서명 또는 인)

조선대학교 총장 귀하