



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](#)

2021년 2월

박사학위 논문

자연 이미지의 유기적 추상표현 연구

- 연구자 작품을 중심으로 -

조선대학교 대학원

미 술 학 과

구 만 채

자연 이미지의 유기적 추상표현 연구

- 연구자 작품을 중심으로 -

A Study on the Organic Expression of Natural Images

-Focusing on Researcher's Artwork-

2021년 2월 25일

조선대학교 대학원

미술학과

구 만 채

자연 이미지의 유기적 추상표현 연구

- 연구자 작품을 중심으로 -

A Study on the Organic Expression of Natural Images

-Focusing on Researcher's Artwork-

지도교수 김 유 섭

이 논문을 미술학 박사학위신청 논문으로 제출함


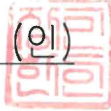



2020년 10월

조선대학교 대학원

미술학과

구 만 채

구만채의 박사학원논문을 인준함

위원장	조선대학교 교수	조 윤 성 (인) 
위 원	조선대학교 교수	장 민 한 (인) 
위 원	조선대학교 교수	박 흥 수 (인) 
위 원	제주관광대학교 교수	김 미 선 (인) 
위 원	조선대학교 교수	김 유 섭 (인) 

2020년 12월

조선대학교 대학원

목 차

도판 목록	iii
표 목 록	vii
초 록	viii
I . 서론	
1. 연구 목적	1
2. 연구 내용 및 방법	2
II . 이론적 배경	
1. 창작 원천으로서의 자연	4
가. 생명과 순환의 자연	5
나. 유기적 조형성	8
다. 조화와 본질의 자연관	11
라. 관찰과 성찰에 의한 내적 필연성	17
2. 창작으로서의 자연 이미지	
가. 자연의 형태와 이미지의 개념	19
나. 이미지의 속성, 질료와 형상	26
III . 유기적 자연 이미지의 고찰	
1. 자연 이미지의 유기성	
가. 재현과 해석으로서의 유기 이미지	30
나. 평면으로 환원된 유기 이미지	39
다. 유기적 이미지의 특성 분석	44

2. 유기적 추상의 표현방식	60
가. 평면성과 자율성의 탐구	61
나. 감정이입과 내적 필연성의 모색	64
다. 추상주의에서 추상표현주의로의 전환	66
라. 의미 있는 형식으로서의 유기적 이미지	71
IV. 자연 이미지의 유기적 추상표현 분석	
1. 선행 작가 연구	
가. 바실리 칸딘스키	77
나. 아쉴 고르키	97
2. 연구자의 유기적 추상 분석	111
가. 선행 작가와의 관계성	113
나. 관찰과 직관의 자율성	114
다. 유기 형태에서 유기 이미지로의 이행	124
라. 연구자의 유기적 추상표현 특징	135
V. 결론	150
참고 문헌	155

도판 목록

도 1. 베이컨의 얼굴 사진	27
도 2. 베이컨 <자화상> 1971년	27
도 3. 베이컨 <자화상 습작> 1980년	27
도 4. <탄탄 비너스> BC 60만~30만년	31
도 5. <블롬보스 암선각화> BC 7만1천년	31
도 6. <라스코 동굴벽화> BC 1만3천년	31
도 7. <자데 알 무가라 암벽화> BC 1만1천년	32
도 8. 클림트 <키스>(부분), 1907년	32
도 9. <반구대 암각화> 신석기~청동기시대	33
도 10. <천전리 암각화> 신석기~청동기시대	33
도 11. 레오나르도 다빈치 <모나리자> 1503년	34
도 12. 안견 <몽유도원도> 1447년	34
도 13. 호베마 <미델하르니스의 가로수 풍경> 1689년	34
도 14. 페루치 <교황 하드리아노 6세 묘지> 1529년	35
도 15. 브릿지맨 설계, 켄트 수정 <스투어헤드> 1870년	36
도 16. 푸생 <목동이 있는 풍경> 1645년	36
도 17. 라이트 <카우프만 하우스(낙수장)> 1936년	36
도 18. 김정희 <세한도> 1844년	37
도 19. 터너 <국회의사당 화재> 1835년	37
도 20. 세잔 <생 빅투아르 산> 1895년	38
도 21. 클림트 <키스> 1908년	38
도 22. 마티스 <분홍 누드> 1935년	38
도 23. 휘슬러 <검은색과 황금색의 녹턴: 떨어지는 불꽃> 1877년	40
도 24. 유기적 형태. 칸딘스키 <인상 5(공원)> 1909년	41
도 25. 유기적 추상. 칸딘스키 <최초의 추상화> 1910년	41
도 26. 기학적 추상. 칸딘스키 <여러 개의 원> 1926년	41
도 27. 구만채 <추상 1> 2017년	41
도 28. 아르프 <에낙의 눈물> 1917년	42
도 29. 미로 <새에게 돌을 던지는 사람> 1926년	42
도 30. 고르키 <탁자 위 형태 컴포지션> 1929년	43

도 31. 고르키 <코르콧> 1938년	43
도 32. 고르키 <간은 닭의 벗> 1944년	43
도 33. 연구자의 회화작품 중 유기적 추상 이미지	44
도 34. 아르프 <머리(생물형태 추상)> 1916년	46
도 35. 오키프 <붉은 칸나> 1923년	48
도 36. 칸딘스키 <연속> 1935년	51
도 37. 폴록 <No. 1> 1950년	53
도 38. 드 쿠닝 <교차로> 1955년	53
도 39. 아르프 <우연의 법칙에 따라서 배열된 사각형의 콜라주> 1916년	56
도 40. 아르프 <오토매틱 드로잉> 1916년	56
도 41. 고갱 <설교 후의 환상> 1888년	62
도 42. 세뤼지에 <부적> 1888년	62
도 43. 모네 <건초더미> 1890~1년	77
도 44. 칸딘스키 <맑은 하늘> 1901년	79
도 45. 칸딘스키 <청기사> 1903년	79
도 46. 칸딘스키 <승마 커플> 1906~7년	81
도 47. 칸딘스키 <푸른 산> 1908~9년	81
도 48. 칸딘스키 <코헬 풍경> 1909년	82
도 49. 칸딘스키 <즉흥 3> 1909년	82
도 50. 칸딘스키 <인상 12-기사> 1910년	83
도 51. 칸딘스키 <무제-최초의 추상 수채화 1910/1913년	83
도 52. 칸딘스키 <카자크 인들> 1910~1년	84
도 53. 칸딘스키 <인상 3-콘서트> 1911년	88
도 54. 칸딘스키 <구성 4> 1911년	88
도 55. 칸딘스키 <구성 7-대홍수> 1914년	88
도 56. 칸딘스키 <구성 8> 1923년	90
도 57. 칸딘스키 <노랑-빨강-파랑> 1925년	90
도 58. 칸딘스키 <연속> 1935년	95
도 59. 칸딘스키 <구성 9> 1936년	95
도 60. 칸딘스키 <즉흥 27-사랑의 정원> 1913년	96
도 61. 색채분석. 위는 [도 60] 작품, 아래는 [도 62] 작품	96
도 62. 구만채 <물빛과 형상> 2010년	96

도 63. 고르키 <야간, 수수께끼 그리고 향수에 대한 연구> 1933~4	100
도 64. 미로 <누드> 1926	100
도 65. 고르키 <불가사의한 전투> 1936년	102
도 66. 고르키 <소치의 정원> 1940년	103
도 67. 고르키 <해적 1> 1943~4년	103
도 68. 고르키 <황금빛의 밤색 회화> 1943~4년	104
도 69. 마타 <밤의 침략> 1941년	104
도 70. 고르키 <간은 수탉의 벼슬> 1944년	105
도 71. 고르키 <그들은 내 섬을 차지할 것이다> 1944년	105
도 72. 고르키 <유혹자의 일기> 1945년	107
도 73. 고르키 <고뇌> 1947년	108
도 74. 고르키 <마지막 그림-검은 수도승> 1948년	108
도 75. 고르키 <달력> 1946년	109
도 76. 드 쿠닝 <해적-무제 2> 1981년	109
도 77. 고르키 <고뇌가 위한 습작> 1946년	111
도 78. 색채분석. 위는 [도 77] 작품, 아래는 [도 79] 작품	111
도 79. 구만채 <들꽃과 언덕> 2010년	111
도 80. 구만채 <언덕 위에 들꽃은 피고 1> 2010년	117
도 81. 구만채 <언덕에서> 2010년	118
도 82. 구만채 <숲에서 1> 2020년	118
도 83. 구만채 <숲에서 2> 2020년	118
도 84. 구만채 <언덕 위에 들꽃은 피고 2>	120
도 85. 구만채 <강변에서> 2020년	120
도 86. 구만채 <나주 가는 길> 2020년	121
도 87. 몬드리안 <구성> 연작. 1908~1912년	126
도 88. 두스부르흐 <소> 연작, 1916~7년	126
도 89. 피카소 <황소> 연작, 1945~7년	127
도 90. 리히텐슈타인 <소> 연작 1973년	127
도 91. 구만채 <물빛과 형상> 2010년	136
도 92. 구만채 <들꽃과 언덕> 2010년	138
도 93. 구만채 <이미지의 순환>	140
도 94. 칸딘스키 <즉흥 19> 1911년	141

도 95. 구만채 <나주 가는 길> 2020년	141
도 96. 구만채 <추상 1> 2017년	143
도 97. 구만채 <추상 2> 2017년	143
도 98. 구만채 <안개와 습지> 2010년	144
도 99. 구만채 <풀씨에 대한 생각> 2010년	146
도 100. 구만채 <언덕 위에 들꽃은 피고 1> 2010년	147

도표 목록

표 1. 연구자의 유기적 자연 이미지 추상화(抽象化) 전개도	17
표 2. <물질의 상태>, 위키백과 (https://ko.wikipedia.org)	21
표 3. 알프레드 바, 『<입체주의와 추상미술』, New York : MoMA, 1936년	68
표 4. 선행 작가와 연구자의 회화 세계 연관성	113
표 5. 선행 작가와 연구자의 유기적 추상회화 비교	114
표 6. 선의 종류와 감정	122
표 7. 면의 종류와 감정	123
표 8. 유기적 추상의 작품화 기본 개념	125
표 9. 자연 관찰을 통한 현장 드로잉	125
표 10. 드로잉과 채색 단계	128
표 11. 단계별 재료 실험 1	131
표 12. 단계별 재료 실험 2	132
표 13. 단계별 재료 실험 3	132
표 14. 연구자의 색채와 질감 연구 표	133
표 15. 중첩 표현의 사례	134
표 16. 괴테의 색상환. 1809년	147

ABSTRACT

A Study on the Organic Expression of Natural Images –Focusing on Researcher's Artworks –

Koo, Man-chae

Advisor : Prof. Kim Yu-sob, Ph.D.

Department of Fine arts

Graduate School of Chosun University

Nature has existed with humans since ancient times, and has been understood as the source of all life and art. This is because nature itself has meaning only in its purity and autonomy, and it gives sensibility and enlightenment to humans in the form of creation and extinction.

The researchers are producing paintings based on this nature. In particular, we aim to represent abstract or semi-abstract natural images in a two-dimensional planar space. Most of all, there are many organic images that seem to resemble the biological forms that we commonly see in nature in the works of researchers who contemplate and express about nature. However, the image is not a reproduction of the biological form of nature, but a self-image created by the inner necessity of the researcher.

Organic means that each part of a living organism constitutes a whole is closely related to each other. Organic natural forms have consistently been represented in art as organic images since the murals of the Paleolithic Age. By the 19th century, organic images were revealed by recreating many natural forms with free curves, while from the late 19th century, organic and geometric images were revealed in complete abstractionism or abstract expressionist paintings that had no reproduction object or were not reproduced through strong colors and simple forms of expressionism.

Organic forms and structures, which are the source of abstract painting, have a living "life" characteristic of an organism and a changing "sustainability" while steadily preserving its value, triggering "self-reliance" in which the artist exerts creativity on his own without external influences. These characteristics include life and sustainability, and the interrelated organic order. These organic features are closely related to the work of researchers.

According to Worringer, humans feel a certain desire to escape from time due to their lack of existence and coincidence. This claim by Worringer was understood as a demand for abstract and geometric art of modern people, and after gradually going through the abstraction process in Europe, abstract art emerged in the early 20th century. Kandinsky was the first artist to explore the world of pure abstraction, influenced by Worringer's aesthetics, and also the theorist of abstract painting, which published two books, "On the Spirit of Art" in 1912 and "On the Moon" in 1926. According to Kandinsky, art is not an 'external thing' but an expression of 'mental things' such as the mind and the idea, such as human emotions. This is why he and many contemporary artists turned their attention from external to internal for fear of shrinking human existence and identity amid the widespread material civilization. Kandinsky justified the abstract expression by saying that the image with "internal inevitability" is art.

Kandinsky said that inner necessity is the mental power of the object in art, and this power makes you feel emotional similarity to the object. Just as any melody in music makes us feel joy and sorrow, there is a similarity in our inner world like music. In other words, various sculptural elements such as shapes, lines, and colors are harmonized like music, creating rich emotions by coordinating with the inside.

In the United States, art theorists who greatly contributed to the conversion of abstractionist paintings from Europe into abstract expressionist paintings include Alfred Barr, Clement Greenberg, Harold Rosenberg, and Leo Steinberg. In particular, Greenberg argued that the intrinsic value of painting, such as form, color, and flatness, was the basis for determining the value of painting, especially by emphasizing the "unique speciality of painting art" and supporting

abstract expressionism of New York painters as the enemy of modernist art.

Researchers sympathize with abstractionism or abstract expressionism as a "meaningful form" advocated by Bell and followed by Greenberg and Rosenberg. And they are constantly striving for meaningful forms. Above all, the color-exposed form is a meaningful form as an internal necessity defined by Kandinsky. To create this meaningful form, researchers are looking for meaningful forms while directly observing and contemplating nature.

Wassily Kandinsky (1866–1944) was one of the most important artists of the 20th century, along with Henri Matisse, Pablo Picasso and Marcel Duchamp, who pioneered modern painting in the 20th century. Above all, he is a great artist who has established a perfect abstraction from all subjects. In particular, it is an abstract painting that expresses the rhythm of music with dots, lines, faces, and colors on the canvas, and expresses the inside in organic and geometric forms. Kandinsky thought that above all, nature has an abstract and creative spirit hidden, and that the spirit inherent in nature appeals to the human soul through matter.

Kandinsky's organic image was largely divided into two periods and proceeded in different forms. The first is the early abstract painting of the 1910s, and the second is the geometric and organic abstract painting of the 1930s, which was influenced by surrealist artists Arf and Miro. The first organic image is a rather chaotic image that transforms natural form, while the second organic image is a neat image reminiscent of a circular biological form due to the influence of surrealism.

Arshile Gorky (1904–1948) was an Armenian immigrant from Turkey who pioneered American abstract expressionism. Gorky developed his style by absorbing the post-impressionist, three-dimensional, and surrealist painters of Europe. In particular, he evaluated Cezanne as the best painter, analyzed nature in the way she expressed it, and transformed it into a pictorial structure. In 1939, Gorky met and interacted with Chilean surrealist painter Roberto Mata, who was influenced by him to build his own style of painting.

The composition of the screen shown in Sosal Gorky's work <Practice for the

Brain> depicts lines drawn between the drawing of black lines and the organic side of black and the collection of unorthodox sculptural images represented by primary colors.

The researcher's organic abstractions were heavily influenced by the organic abstractions shown by Kandinsky in Europe in the 1910s and 1920s and by Gorky of the United States in the 1930s and 1940s. And in content, it relies heavily on the idea of life and the organic invincibility of nature. However, the researcher induced changes in the autonomous order of the surface and various refraction of the space by presenting different textures in the necessary positions on homogeneous screens, a trait of modernism, and elicited natural affinity in a calm sense. By using objects such as hanji and stone dust to give the screen a variety of changes, and by adding different meanings and feelings that cannot be expressed on the existing screen, we pursued a shift in sensory thinking to the repeated order.

The characteristics shown in the researchers' organic abstractions include organic forms and spaces, biological images, non-representational forms and spaces, overlapping spaces, musical rhythms, atypical properties, autonomous lines, accidental effects, planal spatial composition, and unnatural colors.

Through this study, the researchers analyzed the process of organic abstraction of natural images and attempted a theoretical and morphological check of the researchers' paintings. This allowed researchers to identify several important facts. First of all, it was understood that the meaning of nature means that in the East, but in the West, the East and West paintings, which express nature as sanctions, were essentially different. In the East, there was a tradition that humans pursued painting emphasized as the center of nature, while in the West, humans sought harmony by adapting to the order of nature's natural order.

Researchers are pursuing abstractions of organic images among these conflicting abstract painting developments of Kandinsky and Gorky. Above all, organic abstraction is based on the organic and organic order of nature, which is directly related to the paintings of researchers. Therefore, the researcher's

study of the expression of organic abstraction in this study focused on the works of its pioneers Kandinsky and Gorki, and found that Kandinsky's early abstract paintings and later abstract paintings had a lot to do with the researcher's paintings.

However, the researcher's work did not follow Kandinsky's content and attitude. Above all, Kandinsky and Gorki's organic abstractions revolved around memories of their culture rather than entirely targeting nature. This is very different from the researchers' consistent observation and drawing of nature, representing the thoughts and feelings with organic abstractions. Naturally, researchers' organic abstractions are not intentionally imitated, but are caused by latent memories of their works and by the researchers' sensory expressions.

Through this study, the researchers understood that images are implemented with continuous observation and experience accumulation, internal reflection, and infinite imagination of nature, and thus provided theoretical and geometric basis for the organic abstract expression of natural images that the researcher has pursued. We will continue our sincere research on how the expression of sculpture images is autonomously implemented from the mental elements of natural observation and reflection in the creative expression of the nature of life, circulation, and autonomy, the nature of painting. To this end, the researchers want to design the theory of sculpture with the study of new aesthetics and build their own unique painting world.

I. 서 론

1. 연구 목적

현대 사회는 급속한 변화와 발전을 보이고 있다. 속도의 시대라 할 만큼 새로운 매체들이 빠른 속도로 개발되지만, 그 수명은 갈수록 짧아지고 있다. 이러한 급변하는 시대적 상황에 맞물려 미술도 빠른 속도로 다양하게 변화한다. 옛날처럼 특정 양식이 독점하는 방식이 아니라, 다양한 양식들이 다원화 양상으로 공존하고 있는 것이다.

현대는 포스트모더니즘(post-modernism) 시대다. 포스트모더니즘은 종전의 모더니즘(modernism)이 추구했던 ‘예술을 위한 예술’에 대해 반대하고, 모더니즘 이전의 전통 미학인 원근법에 의한 환영(幻影, illusion)을 부활시키려는 운동이다. 그러나 포스트모더니즘은 이전의 모더니즘이 보였던 종래의 양식과의 단절보다는 모더니즘을 비롯한 종전의 양식들을 부분적으로 수용하는 특징이 있다. 특히 모더니즘의 형식주의 미학을 받아들이는 한편, 모더니즘이 배척했던 일루전의 복원과 함께 미술 속의 문학성도 추구하였다. 이러한 혼성모방의 포스트모더니즘이 비엔날레 등을 통하여 세계적으로 확산되면서 모더니즘을 천착했던 원로 미술가들조차도 자신의 작업에 포스트모더니즘 양식과 기법을 가미 또는 혼용하거나 아예 포스트모더니스트로 변신하기도 한다.

하지만, 갈수록 포스트모더니즘은 약화되고, 그 구분조차 모호해지고 있다. 이제는 딱히 포스트모더니즘이라고 지칭할 미술작품도 많지 않은 것이 현실이다. 오히려 전통적인 미술과 모더니즘의 재료 및 기법을 차용한 새로운 미술 양식들이 부상하고 있다. 대표적인 예가 단색화로 대표되는 추상회화의 재조명이다. 이와 함께 단일매체를 이용한 평면의 형상성도 눈에 띄게 늘어나고 있다.

이러한 현실에서 연구자는 미술의 본질, 회화의 본성에 대해 의문을 갖기 시작했다. 이에 단일매체의 표현과 평면의 순수회화성에 대해 더욱 주목하고, 회화의 새로운 공간성과 형상성에 대한 연구의 필요성을 느끼게 된 것이다. 특히 연구자가 지금까지 꾸준히 작업해온 자연 이미지의 유기적 추상 표현과 관련한 회화의 본성에 관한 고찰이 절실했다.

따라서 본 논문은 연구자의 미술과 회화에 대한 본질 탐구를 비롯하여 연구자의 작품에 대한 분석, 나아가 연구자의 향후 작품 방향과 관련한 연구가 주된 목적이다.

이를 위해 연구자 작품의 토대를 이루는 자연에 대한 개념을 점검하고, 그 이미지의 표현 과정에서 나타난 조형적 특징과 추상화의 의미 및 가치에 대하여 다각적이고 종합적으로 점검하고자 한다. 이를 통하여 연구자가 자연 이미지의 추상화를 꾸준히 추구해 오면서 해결하지 못한 문제점을 해결하고, 나아가 바람직한 자연 이미지의 추상화를 이루는 계기가 되기를 소망한다.

2. 연구 내용 및 방법

연구자는 대학에서 회화를 전공하기 전부터 자연을 대상으로 그림을 그려 왔다. 그만큼 자연은 연구자에게 매우 친숙한 작품의 주제이자 소재로서 특히 대학에 진학한 뒤 자연 그대로의 모습이 아닌 추상이라는 조형 언어로 자연이 지닌 아름다움과 생명성을 표현해오고 있다. 따라서 본 논문의 주된 내용은 연구자의 작품과 관련한 것으로서 작품의 핵심 제재인 자연과 그 추상화(抽象化) 과정을 이해하고, 현재까지의 연구자 작품에 대한 점검과 향후 작품 전개에 필요한 이론적 토대를 이루는 것들로 구성된다. 다시 말해, 연구와 관련한 내용은 자연과 이의 추상화 과정에 관련한 개념과 종류, 전개 과정과 특징, 그리고 자연 이미지의 추상화를 이룬 대표적인 미술가와 연구자의 대표 작품에 대한 분석 등이 중점적으로 다루어질 것이다.

따라서 이에 필요한 개념 정의는 물론 관련 역사와 의미를 살펴보고, 특히 추상화 과정에서의 공간표현과 관련한 역사적 변천과 특징을 시대별로 고찰하되 시대별 양상을 당대의 대표적 미술가를 중심으로 서술하고, 특히 20세기부터 활발해진 추상미술의 분야와 특징을 세세히 고찰하고자 한다.

사실, 본 연구의 핵심 내용인 자연 이미지는 매우 다양하고 광범위하며, 그 이미지의 표현 역시 50만 년 전부터 시작된 이래 각 시대마다 매우 다르게 발전해왔다는 점에서 다각적인 조사와 분석이 요구되었다. 그럼에도 19세기 후반부터 이루어지기 시작한 자연의 추상 이미지 표현 양상을 중심으로 연구하고자 한다. 이를 위하여 본 연구는 다음과 같은 순서로 진행하였다.

먼저, 제2장 ‘이론적 배경’에서는 본 연구의 핵심인 유기적 이미지와 관련한 주요 용어의 뜻과 의미, 자연관과 연구자의 관찰 및 성찰에 의한 내적 필연성에 대하여 살펴보았다. 창작의 원천으로서 자연에 대한 정확한 개념과 그 의미를 알아보고, 이어 창

작으로서의 자연 이미지와 관련하여 이미지의 개념과 그 요소, 이미지의 구상과 추상, 유기적 이미지와 기하학적 이미지, 유기적 이미지의 특징, 이미지의 속성으로서의 질료와 형상 등에 대하여 살펴보았다.

제3장 ‘유기적 자연 이미지의 고찰’에서는 자연 이미지의 유기적 표현에 대하여 연구하였다. 먼저 자연 이미지의 유기성에 나타난 추상적 표현의 특징과 그 요소 및 방법을 살펴보고, 이어서 유기적 추상의 표현의 변천과정을 분석하였다. 특히 이미지의 추상표현 변천에서는 추상회화의 이론적 배경과 그 역사를 정리해 보았다.

제4장 ‘자연 이미지의 유기적 추상표현 분석’에서는 연구자의 작품과 직접적으로 연결되는 자연 이미지의 유기적 추상에 대하여 집중적으로 분석하였다. 먼저 자연 이미지의 유기적 추상을 선도했던 칸딘스키와 고르키의 작품을 분석하여 이들의 유기적 이미지의 양상과 특징을 확인하였다. 이어 연구자의 자연 이미지의 유기적 추상회화에 대하여 분석, 연구하였다. 연구자의 작품은 내용적 · 형태적 분석과 제작 과정, 작품의 특징 순서로 정리하였다. 이를 통하여 연구자의 회화 세계에 대한 점검과 향후의 작품 방향을 모색하고자 했다.

제5장 ‘결론’에서는 지금까지 조사, 분석, 연구한 결과를 토대로 자연 이미지의 추상화에 있어서 유기적 표현의 특징과 방법론을 정리하여 결론을 내리고자 한다.

이러한 연구과 결과 도출을 위하여 연구자는 지금까지 발표된 관련 연구 논문과 학술지, 단행본을 중심으로 관련 조사, 분석하고, 필요한 경우 인터넷 정보를 참고하였다. 그러나 연구자의 연구가 다소 미흡할 수도 있다. 이에 대해서는 향후 다른 연구자들에 의해 보완되어 추상회화 연구에 도움이 되기를 바란다.

II. 이론적 배경

1. 창작 원천으로서의 자연

예로부터 자연(自然, nature)은 인간과 함께 존재해왔으며, 모든 생명체와 예술의 근원으로 이해되어 왔다. 자연이 그 자체의 순수성과 자율성만으로도 의미를 지니며, 생성과 소멸 등의 모습으로 인간에게 감성과 깨달음을 주기 때문이다. 예술가는 어떤 대상을 바라보든지 그것을 자신 존재의 물음으로 귀결시키며, 자연을 통해 자신의 존재를 인식하는 관성이 있다. 그렇기에 역사 이래 수많은 미술가들이 자연의 형상과 의미를 모티브로, 또는 자연의 상징을 주제로 작품을 제작해 왔던 것이다.

연구자 또한 이러한 자연을 모티브로 회화 작품을 제작하고 있다. 특히 이차원의 평면적 공간에 추상 또는 반추상적 자연 이미지를 표상하는 방식을 천착하고 있다. 연구자의 작품에 표현된 자연은 스스로 생성되고 변화하고 소멸하는 존재로서 인간을 포함한 우주 만물의 모든 존재를 내포한다. 다시 말해 연구자의 회화 작품은 인간과 함께 존재해온 자연 이미지의 추상화로 정의된다.

자연을 대상으로 사색하고 표현하는 연구자의 작품에는 무엇보다 우리가 자연에서 흔히 볼 수 있는 생물형태를 닮은 듯한 유기적인 이미지가 많다. 그러나 그 이미지는 자연의 생물형태를 재현한 것이 아니라 연구자의 내적 필연성에 의해 창조한 나만의 이미지이다. 물론 그 이미지는 어려서부터 계속 함께 해왔던 자연에 대한 심상이 무의식적 상태에서 표현된 이미지일 수도 있다. 그러나 결코 자연의 생물형태를 모사하거나 닮게 그리지는 않았다. 순전히 연구자의 내적 필연성에 의한 잠재의식의 표상이다.

연구자의 작품처럼 생물형태를 연상시키는 추상회화는 많다. 그 대표적인 화가는 연구자의 작품에 많은 영향을 끼쳐 본 논문의 선행연구 작가로 기술되는 추상화가 칸딘스키와 고르키다. 이들의 작품에도 연구자의 생물형태적 이미지와 유기적 구조가 존재한다. 이들의 생물형태적이고 유기적인 이미지는 구체적으로 특정 생물을 표상하지 않고 다른 대상까지도 그러한 생물형태 이미지로 구현함으로써 생명성, 역동성, 자발성, 순환성 등의 조형의식 및 주제의식을 표현한 특징이 있다.

연구자는 이러한 자연, 특히 유기적 생물형태와 관련한 개념과 의미에 대하여 본 연구의 이론적 토대로 고찰하고자 한다.

가. 생명과 순환의 자연

(1) 자연의 개념

자연(自然, nature)이란 순수 한글이 아닌, 중국의 국어인 한자(漢字) 가운데 ‘自然’을 한글로 발음하고 표기한 낱말이다. 따라서 그 뜻은 한자에서 잘 드러나는데, 한국을 비롯한 중국과 일본 등 한자 문화권의 국가에서는 이를 ‘스스로[自] 그러한[然] 존재’로 이해한다. 외부의 힘에 관계없이 스스로 그러한 존재가 곧 자연이라는 것이다. 그래서 국립국어원의 『표준국어대사전』¹⁾에서 자연은 ‘사람의 힘이 더해지지 아니하고 스스로 존재하거나 저절로 이루어진’ 상태로 정의되어 있다.

자연의 이러한 사전적 개념은 최초의 한자(漢字) 기록인 갑골문자(甲骨文字)²⁾에 원초적 어원이 나타나 있다. 갑골문자는 기원전 1200년에 은(殷)/상(商)나라에서 500년 이상 사용한 상형문자인데, ‘自然’이라는 글자가 하나의 낱말로 쓰이지는 않았다. 한자 특성상 각각의 글자마다 뜻이 있고, 각 글자가 개별적으로 명사나 동사, 형용사 역할을 했기 때문에 ‘自’와 ‘然’은 ‘스스로’와 ‘그러하다’는 뜻으로 각각 쓰였다. 훗날 이 두 글자를 나란히 붙여서이어 붙여서 뜻을 확장하고 구체화해 오늘에 이르고 있다.

그런데 동양에서 ‘스스로 그러한 존재’로 이해되는 자연은 처음부터 그런 의미가 아니었다. 하늘과 땅으로 번역되는 ‘천지(天地)’가 곧 자연을 의미했다. 한문의 기본교재인 『천자문(千字文)』에서 ‘天地玄黃(천지현황)’, 즉 ‘하늘과 땅은 아득하고 노랗다’고 시작되는데, 천지는 하늘부터 땅 끝까지의 자연을 의미한다. 이는 왕필(王弼, 226~249)이 노자(老子)의 『도덕경』을 주해한 글 가운데 ‘하늘과 땅이 스스로 그러함에 맡겨졌다(天地任自然)’³⁾는 구절을 통해서도 확인된다. 여기서 본뜻은 하늘과 땅인 ‘천지’는 오늘날의 자연에 대응하고, 천지 뒤의 두 글자 ‘자연’은 ‘스스로 그러함’을 뜻한다.

반면에 영어권 문화에서는 자연은 영어 ‘nature’가 주로 쓰이는데, 이 낱말은 고대 로마의 서부 지역 언어인 라틴어에서 ‘날아진 것’을 뜻하는 ‘natura’에서 유래한다. 이

1) 국립국어원 편, 「자연」, 『표준국어대사전』 (<https://stdict.korean.go.kr/>)

2) 갑골문(甲骨文)은 중국 대륙에서 청조 말엽인 1899년에 안양현 소둔촌, 즉 상(商)의 수도였던 은의 폐허에서 왕의영(王懿榮)이 최초로 발견한 거북의 배딱지[龜甲]와 짐승의 견갑골[獸骨]에 새겨진 상형문자를 말한다. 발견된 지명을 따라 은허 문자로도 불린다. 한자의 초기 문자 형태에 해당하며, 발굴된 뼈의 연대는 대부분 기원전 1200년에서 기원전 1050년 사이로 상나라 말기에 해당한다.

3) 노자, 『도덕경』, “天地任自然, 無為無造, 萬物自相治理”

것이 뒷날 그리스어 ‘φύσις’로 번역되고, 이어서 영어의 ‘nature’를 비롯하여 프랑스어의 ‘nature’, 독일어의 ‘natur’, 이탈리아어나 스페인어의 ‘natura’ 등으로 번역되었다.⁴⁾ 또한 자연은 ‘본성’ 즉 우주나 동물·인간 등의 본질을 뜻하는 그리스어 ‘physis’에서 그 근원을 찾아볼 수 있다. 이는 누군가에 의해 태어나 자라서 쇠약해져서 사멸해짐을 말하는데, 아리스토텔레스가 말한 자연이란 “그 자체 안에 운동의 원리를 가진 것”과 같은 맥락이다. 그러나 영어 ‘nature’는 인공적인 것을 뜻하는 ‘nomos’와는 상반되는 개념이다.

이처럼 자연(自然, nature)은 동양에서는 ‘스스로 그러한’ 존재인 반면, 서양에서는 누군가 의한 ‘탄생’이나 ‘본성’을 의미한다. 이러한 자연에 대한 동·서양의 의미 차이는 동·서양의 역사적 전통과 문화 전개 과정에서 기인한다. 그러나 한문이나 한글의 ‘자연’, 그리고 이 자연을 뜻하는 영어 ‘nature’라는 낱말은 언제부터 사용되었는지는 알 수 없다. 다만, 그것이 언어(言語)와 함께 탄생하여 지금까지 사용되어 왔을 것으로 추정될 뿐이다.

자연에 대한 사전적 정의에는 자연의 대상과 문화적 의미가 풀이되어 있다. 따라서 개념을 통해 자연의 범주와 구조를 짐작할 수 있고, 그 낱말과 관련한 문화적 의미 또한 파악할 수 있다. 예컨대 『위키백과사전』에는 자연이란 ① 인간의 영향이 미치지 않은 그대로의 현상과 그에 따른 물질, ② 산·바다·호수·강과 같은 자연환경, ③ 사람을 제외한 자연물 모두, ④ 사람을 포함한 하늘과 땅·우주 만물, ⑤ 인위적이지 않은 행동이나 현상⁵⁾의 다섯 가지 의미로 정의하였다. 반면에, 국립국어원의 『표준국어대사전』⁶⁾에는 ① 사람의 힘이 더해지지 아니하고 세상에 스스로 존재하거나 우주에 저절로 이루어지는 모든 존재나 상태, ② 사람의 힘이 더해지지 아니하고 저절로 생겨난 산·강·바다·식물·동물 따위의 존재, 또는 그것들이 이루는 지리적·지질적 환경, ③ (일부 명사 앞에 쓰여) 사람의 힘이 더해지지 아니하고 스스로 존재하거나 저절로 이루어진다는 뜻을 나타내는 말, ④ [철학] 사람과 사물의 본성이나 본질, ⑤ [철학] 의식이나 경험의 대상인 현상의 전체, ⑥ [교육] 초등학교 교과와 하나, ⑦ 사람의 의도적인 행위 없이 저절로. ≍자연히 등 7가지로 구분해 설명해놓았다.

『표준국어대사전』에서 정의한 일곱 가지 뜻 가운데 ①과 ②는 명사로서 사람의 힘이 더해지지 않고 스스로 존재하는 사물 및 현상과 우주에 저절로 이루어진 존재를 의

4) 위키백과 편, 「nature」, 『위키백과사전』 (<https://ko.wikipedia.org/>)

5) 위키백과 편, 앞의 책.

6) 국립국어원 편, 「자연」, 『표준국어대사전』, (<https://stdict.korean.go.kr/>)

미한다. ③의 명사 앞에서 쓰이는 자연 역시 뒤의 명사를 안내하는 역할자로서 앞의 두 명사를 내포한다. ‘자연스럽게’ 이어진다거나, 자연을 대상으로 하는 철학이라는 뜻의 ‘자연’ 철학 같은 표현이 그 예다. 그리고 ④와 ⑤는 사람과 사물의 본성이나 본질, 의식이나 경험의 대상인 현상 전체로 파악하는 철학적 개념이다. 교육에 있어서의 자연 개념은 교육 과목에 포함되는 개념으로서 일상 속의 자연 사물과 현상에 대한 과학적 관찰과 사고능력의 향상으로 정의하였다. 마지막 ⑦은 사람의 의도가 없는 행위로서의 자연인데, ‘자연히’가 그 대표적인 용례다.

앞서 개념에서 살폈듯이 자연은 동양에서는 ‘스스로’ 自‘자에 ‘그러할’ ‘然’자가 나란히 붙어 ‘스스로 그러하다’를 뜻하고, 서양에서는 ‘본성’이나 ‘탄생’을 뜻한다. 따라서 자연은 스스로 생성되고 변화하는 존재임을 알 수 있다.

자연의 뜻과 의미는 기원전 4세기 중국 춘추시대 말기에 노자(老子, BC 6C 활동)의 말씀인 도(道)와 덕(德)에 대해 기록한 『도덕경(道德經)』⁷⁾에 잘 나타나 있다. 여기서의 자연은 ‘무위자연(無爲自然)’으로 쓰였는데, 무위자연은 ‘도(道)가 언제나 무위이지만 하지 않는 일이 없다(道常無爲而無不爲)’에서 ‘무위’를, ‘하늘이 도를 본받고 도가 자연을 본받는다(天法道道法自然)’에서 ‘자연’을 각각 따온 신조어였다. 여기서의 도(道)는 우주 만물의 근원이자 변화의 법칙을 뜻하며, 나아가 ‘인간답게 살기 위해 마땅히 지켜야 하는 이치’⁸⁾를 의미한다.

자연은 앞서의 사전적 의미 외에도 다양한 문화적 의미가 담겨 있다. 자연은 인간을 포함한 우주 만물의 총칭으로서 끊임없이 순환하는 조화로운 질서를 유지하는 초자연적 존재로 인식된다. 또한 자연은 그 자체의 순수성과 자율성만으로도 충분한 의미가 있다. 모든 생명의 원천으로서 자연은 언제나 변화하면서도 중심을 잃지 않고, 무질서한 것 같으면서도 질서를 갖추고 있기 때문이다. 자연 속에는 규칙적인 생성과 소멸이 존재하고, 이러한 현상은 우리에게 감성을 주며 깨달음을 준다. 특히 자연은 인간을 비롯한 수많은 생명체가 살아가는 공간으로서 그 자체만으로도 충분히 아름답고 신비로워 미술가에게 모방본능을 일으키는 등 창작의 원천이자, 창작의 제재와 함께 창조적 영감과 재료 및 도구를 제공한다. 그야말로 자연 없이는 미술창작은 불가능하다.

7) 『도덕경(道德經)』은 중국 도가철학의 시조인 노자(老子, 기원전 6세기 활동)가 지었다고 전해지는 도가서. 『노자』 또는 『노자도덕경』이라고도 한다. 5천 자, 81장으로 구성되었다. 상편 37장의 내용을 「도경(道經)」, 하편 44장의 내용을 「덕경(德經)」이라고 한다. 노자의 저작으로 알려져 있으나, 여러 사람이 여러 차례에 걸쳐 편집해 기원전 4세기경 현재와 같은 형태로 고정된 것으로 여겨진다. 중국 호남성 장사의 한묘(漢墓)에서 출토된 백서노자(帛書老子)와 색담사본도덕경(索統寫本道德經)은 『도덕경』의 옛 형태를 보여주는 자료다.

8) 한국학중앙연구원 편, 「도」, 『한국민족문화대백과사전』 (<http://encykorea.aks.ac.kr/>)

자연이 미술가에게 주는 의미는 이처럼 폭넓고 막대하다. 그렇게 자연 속에서 자연에서 받은 영감과 제재를 토대로 자연물을 오브제와 도구로 사용해 만들어낸 작품이 회화이고 조각이다. 이러한 미술가의 창작품은 자연을 떠나 예술작품으로 존재하게 된다. 그렇게 해서 자연은 미술가의 힘으로 예술이 되고 문화가 된다.

사람은 자연 속에서 태어나 자연과 더불어 살아다가 결국에는 죽어서 자연으로 돌아간다. 그래서 자연은 인류의 생명이며, 삶의 터전이자 고향이다. 이처럼 자연은 인류의 전부이며 그 자체이다. 또한 자연은 인류의 스승이며, 연구대상으로 무궁한 자원의 소재를 제공하여 인류의 문화발전에 기여한다.

나. 유기적 조형성

(1) 자연의 구조

자연은 흔히 자연환경이라고도 한다. 자연환경은 넓게는 우주를 구성하는 물질과 에너지를 포괄하며, 좁게는 지구와 지구를 구성하는 대기·물·암석·생물 등을 통칭한다. 구체적으로 자연은 1)인간의 영향이 미치지 않은 그대로의 현상과 그에 따른 물질, 2)산·바다·호수·강과 같은 자연 환경, 3)사람을 포함한 하늘·땅과 우주 만물, 4)인위적이지 않은 행동이나 현상으로 정리된다.⁹⁾

그러나 자연이 언제 생겨났는지 알려진 바 없고, 과학자들의 가설을 통하여 그 탄생의 기원을 추정할 뿐이다. 대표적인 자연 탄생의 가설은 ‘빅뱅(Big Bang)’¹⁰⁾이라 불리는 우주대폭발 설이다. 빅뱅은 137억 년 전에 매우 높은 에너지를 가진 작은 물질과 공간이 충돌해 일어난 거대한 폭발로서 무한의 공간인 우주를 탄생시켰다.¹¹⁾

우주는 여러 가지 물질과 에너지로 구성된 끝이 없는 거대한 공간이다. 우주에서 우리가 볼 수 있는 물질은 4.4%에 불과하고, 나머지는 암흑물질(27%)과 암흑에너지(68.6%)이다. 우리가 살아가는 공간인 지구(地球, earth)는 46억 년 전에 우주의 가스 와 먼지가 뭉쳐서 생겨났다. 지표는 2/3가 바다·호수·강과 같은 물이고, 나머지 1/3은 땅이다. 이러한 물과 땅, 대기 속에는 다양한 생물과 암석 같은 무생물이 존재

9) 위키백과 편, 자연(<http://ko.wikipedia.org/wiki/자연>)

10) 빅뱅 이론은 1912년 베스토 슬라이퍼(Vesto Melvin Slipher, 1875~1969)가 나선 은하(銀河)의 도플러 편이를 처음으로 계산하고, 모든 은하들이 지구로부터 멀어지고 있음을 발견한 뒤 본격적으로 논의되었다.

11) 위키백과, 「대폭발」, 『위키백과사전』 (<https://ko.wikipedia.org/wiki/대폭발>)

한다. 지구에는 기권(氣圈)과 지권(地圈), 수권(水圈)과 생물권(生物圈)으로 이루어져 있다. 기권의 대기(大氣)는 생명체가 살아갈 수 있도록 적당한 온도의 유지, 산소 공급, 유해 자외선 차단 등의 역할을 한다. 지권은 생물에게 서식처를 제공해 주고, 생명 활동에 필요한 무기염류를 공급해주는데, 2천400여 종의 광물(鑛物)이 존재한다. 수권은 해수·빙하·지하수·호수·하천수를 모두 포함하며, 기후계와 지구의 에너지 평형, 생물의 물질 대사 등 생명체의 존속에 필수적인 역할을 한다. 생물권은 인간을 포함한 지구상에 존재하는 모든 생물을 말하며, 지표의 풍화, 광합성 등을 통해 지구계의 다른 하위 권역들과 상호 작용한다. 생물은 생명을 가지고 생식하며, 스스로 생활하는 물질이다.

38억~41억 년 전에 탄생한 지구상의 생명체는 아메바 같은 단세포 생물로 시작해서 12억 년 전에 해파리 같은 다세포 생물이 등장한 뒤 현재까지 180만 종의 생물이 지구에 존재한다. 그중 동물이 150만 종으로 가장 많고, 식물이 30만 종이다. 생물은 다시 동물·식물·세균 등으로 구분되며, 지구의 거의 모든 지역에서 서식한다. 이 가운데 인간을 포함한 동물은 다른 생물인 식물 및 세균과 상호작용을 하면서 탄생과 변화를 거쳐 소멸하며, 다른 생물에도 영향을 끼치고 있다.

특히 지구상의 모든 생물은 원시생명체에서 진화하면서 다양한 종으로 분화해 지금에 이르고 있다. 특히 인간은 자연과 더불어 살면서 자연을 이용하거나 파괴해 문명을 발전시키기도 한다. 역사적으로 동양에서는 자연과의 조화로운 삶을 중시한 반면, 서양에서는 자연의 개발을 통한 문명 발전을 중시하였다.

자연의 일부로서의 인간(人間, human)은 가장 늦게 동물계에서 파생했으면서도 다른 생명체와는 달리 도구와 불을 발명하여 자연을 가꾸어 농경과 목축으로 식량을 해결하고, 경제를 발전시키면서 문화를 일구어온 태양계의 유일한 존재이다. 그래서 인간을 만물의 영장이라고 부른다. 그러나 이렇게 인간이 만들어낸 문화는 자연에 속하지 않는다. 스스로 그러한 존재가 아닌 인간의 힘으로 만들어낸 존재이기 때문이다. 인간은 자연의 다른 동물들과는 다른 목적으로 존재하고 의식적으로 행동하면서도 사고와 의지에 따라 창조적으로 자유롭게 살아가는 이성적인 존재이다.

(2) 자연의 조형성

137억 년 전 빅뱅으로부터 탄생한 우주자연은 그 구성물과 구조가 매우 복잡하고, 스스로 성장하고 변화하며 소멸하는 존재이다. 이러한 존재는 빛에 의해 색채와 형태를 드러내는데, 헤아릴 수 없이 다종다양한 색채와 형태를 보여준다. 때론 자연 그 자

체만으로도 충분히 아름답고 신비롭다. 또한 자연을 구성하는 사물과 현상은 오랫동안 퇴화와 진화, 최적화 과정을 겪으면서 변화하고, 스스로 균형과 조화의 질서를 지닌다. 이런 까닭에 사람들은 자연의 신비로움과 아름다움에 감탄하고 모방충동을 느끼고, 실제로 자연을 대상으로 모사하거나 창작한다.

그래서 미술의 역사는 자연의 모방으로부터 시작되었고, 기원전 5세기 중반에는 폴리클레이토스(Polykleitos, ?~420 BC)가 인체의 비례를 연구하여 이상적인 인체미로서 7등신의 카논(canon)을 주창하였고, 그 뒤 리시포스(Lysippos, BC 4C)가 인체를 8등신으로 수정해 서양미술의 고전이라 불리는 헬레니즘 조각에 영향을 미쳤다. 회화에서도 명암법과 원근법 등을 사용해 자연을 진짜처럼 재현하기 시작해 19세기까지 그 전통을 이어갔다. 그러나 이러한 자연 모방보다 자연의 내면세계를 표현해야 한다는 주장이 고대 그리스 후기에 등장했다. 철학자 플로티누스(Plotinus, 205~270)는 “예술은 지각된 사물을 단순한 모방에 그치지 않고 그 본성의 원리에까지 파고 들어가는 것”¹²⁾이라고 주장하면서 예술가란 자연 모방 너머의 본성을 표현해야 한다고 강조했다. 이러한 플로티누스의 주장은 현대미술, 특히 추상회화의 정신과도 맥락을 같이하고, 연구자의 작품 태도에도 영향을 끼치고 있다.

자연이 미술의 제재로 등장한 것은 인간의 역사와 궤를 같이하지만, 20세기 전후를 기점으로 그 양상은 크게 달라진다. 즉 20세기 이전에는 자연 이미지가 구체적이고 객관적인 형태로 재현된 반면, 20세기 이후에는 추상적이고 주관적으로 표현되었다. 그 전환점은 20세기 초 프랑스와 독일을 중심으로 자연주의와 의고전주의(擬古典主義)에 대항하여 등장한 ‘아방가르드(avant-garde; 前衛)¹³⁾’로서의 모더니즘(modernism, 近代主義)¹⁴⁾ 미술이었다. 이 모더니즘의 특징은 자연을 포함한 제재를 종전의 화가들이 추구했던 2차원 공간에서의 3차원적 이미지 표상(illusion)에 따르지 않고, 화가들의 주관에 따라 자유로이 표현한 점이다. 모더니즘 아트에서의 자연 이미지는 그것의 단순화 또는 추상화 양상이거나 아예 생략되기도 했다.

대표적인 모더니즘 화가인 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866~1944)는 자연물의 형성 과정이 예술의 창작과정과 유사하다고 생각했다. 그는 추상미술의 발전이 자연 속 유기체의 진화와 유사하고, 추상미술의 미래가 복잡 다양한 미술 유기체(Art

12) 김영기, 『한국인의 기질과 성향을 통해 본 한국미의 이해』, 이화여대 출판부, 2004, p.160.

13) 원뜻은 전장에서 적진을 향해 돌진하는 부대이며, 20세기 초 프랑스와 독일을 중심으로 자연주의와 의고전주의(擬古典主義)에 대항하여 등장한 예술운동.

14) 모더니즘(modernism, 近代主義)은 종래의 예술, 건축, 문학, 종교적 신앙, 철학, 사회조직, 일상 및 과학 등의 전통적인 기반에서 급진적으로 벗어나려는 20세기 서구 문학, 예술상의 경향이다.

Organism)의 창조가 될 것이라고 주장하였다.¹⁵⁾ 그는 형태 자체에 내포되어 있는 내적인 요소를 발견하고, 이를 표현함으로써 형태의 감정을 전달할 수 있다고 믿었다. 그는 이러한 시각화가 감정의 최고치에 도달하기 위해서는 내면의 세계에 관심을 두어야 한다는 ‘내적 필연성(內的 必然性)’을 강조하였다.

칸딘스키에 따르면, 내적 세계와 외적 세계의 조화가 회화의 임무이고, 내면의 특성을 외적 형태로 표출해야 비로소 완벽한 예술이 이루어진다. 내면의 시각화 과정에서 나타나는 ‘내적 필연성’이 회화의 필수라고 주장하였다. 따라서 칸딘스키는 자연 대상을 명암법·원근법에 따라 객관적·사실적으로 묘사하는 전통적 회화양식을 거부하고, 점·선·면과 색채 같은 순수 조형요소로써 내적 필연성을 표현하였다. 이러한 칸딘스키의 내적 필연성은 보링거(Worringer)의 감정 이입론에 근거하는데, 보링거는 감정이입을 세계와 인간존재의 관계에서 파생되는 작용이라고 해석한 바 있다.

연구자의 작품 역시 칸딘스키의 자연에 대한 태도와 자연 관찰 및 직관에 의한 표현을 존중한 가운데 이루어진 것이다. 그러나 연구자의 자연 이미지는 어려서부터 함께 해온 자연에 대한 기억과 철학을 토대로 형성되었다는 점에서 차이가 있다. 자연이 인간의 미에 대한 감각을 길러주고 정신을 함양시키는 지표가 되며, 창조적인 내면세계의 감성을 자극하는 에너지의 원천으로서 인간의 정신활동을 더욱 자유롭게 만들기 때문이다.

다. 조화와 본질의 자연관

(1) 무위자연과 천인합일의 자연

인간은 그 출현 순간부터 자연에서 태어나 자연 속에서 자연과 더불어 살면서 죽어서 자연으로 돌아가는 문화를 지금까지 반복해 오고 있다. 자연은 인간이 태어나 죽을 때까지 생명의 원천인 공기와 물, 고기와 열매 같은 식량을 제공하는 고마운 존재이면서도 장마와 가뭄 같은 엄청난 재해를 가져다주는 위협적인 존재이다. 길흉(吉凶)의 양면을 지닌 자연은 매일같이 해와 달이 뜨고 지고, 구름이나 안개와 같은 신비로운 하늘의 현상을 보이며, 그 속에서 수많은 생명의 탄생과 성장, 소멸이 이루어지는 신비로운 현상 때문에 경외하는 한편, 인간에게 갖가지 질병과 재앙을 가져다주어 공

15) 칸딘스키, 차봉희 역, 『점·선·면 : 칸딘스키의 예술론 II』, 열화당, 1979, p.94

포를 느낀다. 이렇듯 자연이 인간에게 주는 경외심과 공포감은 지금까지 예술의 제재로 자주 사용되었다. 이러한 자연에 대하여 인간이 인식하기 시작한 때는 인류가 탄생한 순간부터이다. 자연 속에서 살면서 자연에 대한 생각과 감정을 지니게 된 것이다. 그리고 세월이 흐르면서 자연환경이 바뀌고 문화가 변화하면서 더불어 인간의 자연에 대한 생각도 다양하게 변화하였다. 그 생각은 지역과 민족에 따라서도 차이가 드러나는데, 대체로 동양과 서양에서 큰 차이를 보이고, 공통점도 많다.

특히 자연의 사전적인 뜻이 동양에서는 '스스로 그러하다[自然]'에, 서양에서는 '탄생, 본질[Nature]'에 있는 것처럼 동·서양의 자연에 대한 인식은 크게 달랐다. 그러나 자연은 예로부터 동양과 서양에서 모두 인간에게 있어서 삶의 터전이면서도 영원한 두려움과 경외의 대상이었다. 그래서 인간은 역사 이래 자연을 경배하여 순응하거나 극복하면서 삶을 영위해 왔으며, 그 흔적을 남겨 놓았다.

한자 문화권에서 자연에 대한 인식은 한자의 뿌리이자 동양 최초의 문자인 상형문자가 거북의 배딱지[龜甲]나 짐승의 견갑골[獸骨]에 불을 지펴 갈라지는 모양을 보고 군사적 징별이나 자연재해 또는 제례를 지내는 방식과 날짜에 대해 점(占)을 쳤던 갑골(甲骨) 문자를 통하여 간접적이고 단편적으로 이해할 수 있다.

갑골문자는 자연에서 따온 글자들이 대부분이다. 예컨대 '日'(일)자는 태양에서, '月'(월)자는 달에서, '山'(산)자는 산에서, '水'(수)자는 물에서, '馬'(말)자는 동물인 말에서처럼 특정 사물이나 현상에서 모양을 따다가 기호화했다. 물론 기호는 공동체의 구성원들끼리 특정 낱말이나 의미를 공유한 상태에서 언어로서의 기능을 하게 된다. 이러한 사실은 특정 사물과 현상을 형상화한 상형문자에서 볼 수 있는데, 예컨대 한자의 경우 해를 본 댄 日자는 해가 뜨고 지는 순간의 하루를 뜻하고, 산 모양을 본 댄 山자는 산이나 무덤을 뜻한다.

상형문자는 인간이 의사소통을 위해 정한 기호(記號)로서 그것을 사용하는 공동체 사이에서 각각의 상형문자에 대한 뜻을 공유해야 비로소 언어적 가치를 지니는 특징이 있다. 또한 상형문자는 자연 이미지의 추상화 결과이기도 하다. 추상(抽象)이 부분을 추출하여 본질을 드러내는 행위임을 감안하면, 석기시대에 동굴벽화에 그려진 동물 이미지와 함께 등장하는 기하학적 이미지나 상징적 기호에 상형문자가 뿌리를 내리고 있음을 알 수 있다. 따라서 상형문자는 추상 이미지, 즉 추상회화의 하나임이 분명하다.

한자의 원형인 갑골문자의 자형은 주로 오른손 우(又)·나무 목(木)·눈 목(目)·발 지(之)·계집 녀(女)·집 면(冫) 등으로 일상생활에서 쉽게 볼 수 있는 형태를 그렸다. 제례와 관련되는 문자는 무당으로 추정되는 계집 녀(女)가 많이 등장한다. 갑골문 해

독 결과에 따르면 무정이 거느린 무당이 무려 70여 명이나 되었다. 그 내용은 대부분 날씨나 농사, 길흉에 관한 내용이다. 당시 상나라는 제(帝)라는 신을 상나라의 수호신이자 주신으로 섬기며 하늘과 자연의 뜻을 물었는데, 예컨대 “갑자일에 점을 쳤다. 왕이 그 결과를 보고 말했다. 삼일 뒤에 비가 내릴 것이다. 3일 뒤에 비가 내렸다”¹⁶⁾는 것이다. 이처럼 동양에서는 인간의 자연에 대한 의존성이 컸다. 이러한 자연 의존적 문화가 훗날 자연과 더불어 사는 문화의 토대가 되었다. 자연이라는 낱말 자체가 그러한 뜻을 내포하고 있다.

동양적 의미로 자연은 무엇을 억지로 하지 않으며 스스로 그러한 대로 사는 ‘무위자연(無爲自然)’의 개념이다. 무위자연은 중국의 춘추시대 말기에 활동한 사상가 노자(老子, 604~531? BC)¹⁷⁾가 천지 만물의 존재와 운동을 설명하기 위해 ‘도(道)’라는 개념을 제기하는 데에서 비롯되었다. 여기서 도는 우주 만물을 존재하게 만드는 본질로서 절대적 실체를 뜻한다. 이러한 도를 강조하는 도가(道家)에서 말하는 무위자연은 ‘스스로 그러함[自然]’의 존재로서 도(道)와 같은 것이다. 우주 만물을 존재하게 만드는 본질로서 절대적 실체로 정의되는 도이다. 도의 절대성이 곧 자연인 것이다. 도가를 창시한 노자는 “도는 늘 하지 않으면서도 하지 않는 것이 없다(道常無爲 而無不爲)”고 말한 바 있다. 무위(無爲)는 ‘작위(作爲)가 없는 자연 그대로’를 뜻한다.

노자는 『도덕경(道德經)』¹⁸⁾을 통하여 도를 따르고 도를 지키는 것이 덕(德)이라고 말했다. 덕은 도처럼 무위여야만 한다. 무위는 유위(有爲)나 인위(人爲)의 반대 개념으로서 인간의 지적 오류에 의해 제정되고 실천되는 제도[禮]나 행위를 부정하는 개념이다. 노자가 말하는 자연이란 물리 세계의 자연이나 서양 철학의 자연주의도 아니다. 자연은 바로 자유자재(自由自在)하고, 스스로 그러하고[自己如此], 무엇에도 의존하지 않는 정신의 독립이며, 사물의 실상과 합일으로써 얻어지는 정신적 원만성이다. 즉, 무리해서 무엇을 하려 하지 않고, 스스로 그러한 대로 사는 삶이 무위자연이다.¹⁹⁾

자연은 존재 차원을 설명하는 단순한 형용뿐 아니라, 자연을 몸에 체득해 지극한 경지에 이르는 것을 현덕(玄德)이라고 표현하기도 한다. 노자는 이를 “지극히 높은 덕은

16) 나무위키 편, 「갑골문자」, 『나무위키』 (<https://namu.wiki/w/갑골문자>)

17) 노자(老子, 604~531? BC)는 BC 6세기경에 활동한 중국 제자백가 가운데 하나인 도가(道家)의 창시자다.

18) 도덕경(道德經)은 중국의 철학서로 『노자(老子)』·『노자도덕경』이라고도 한다. 약 5,000자, 81장으로 되어 있으며 상편 37장을 도경(道經), 하편 44장을 덕경(德經)이라고 한다. 그 내용은 도(道)는 무위자연(無爲自然)으로 이루어져 있으며, 모든 대립은 인위적인 것으로 말미암아 생긴다는 것으로, 혼란으로 어지러운 시대에 화합과 평안을 가져오기 위한 삶의 길을 제시해주고 있다.

19) 이글루스, 「노자의 윤리 사상 - 무위 자연」 (<http://egloos.zum.com/pjj321/v/4082624>)

인위적이 아니므로 덕이 덕 같지 않다. 덕 같지 않은 덕이야말로 참다운 덕이다. 지극히 낮은 덕은 인위적이기 때문에 덕이 덕 같다. 덕 같은 덕이야말로 참다운 덕이 아니다. 지극히 높은 덕은 인위적이 아니면서 하지 못하는 것이 없고, 아주 낮은 덕은 인위적이면서 하지 못하는 것이 있다”²⁰⁾고 표현하였다. 반면에 장자(莊子, 369?~286? BC)는 인간과 자연에 대한 관계를 '하늘과 땅은 우리와 함께 더불어 존재하고 만물은 우리와 더불어 하나가 되어 있다(天地與我並生而萬物與我爲)'고 주장했다. 자연과 인간은 대립된 별개가 아니라 서로가 하나를 이루는 존재임을 나타내는 동양 전통의 자연관을 말한 것이다.

“장자에서 노자의 사상이 지향하는 것은 그 양자의 대표적인 주석서 곧 왕필이 노자의 ‘무지(無知)·무욕(無慾)을 ‘무(無)’=마음 비움‘으로 개념화하면서 마음 비움의 궁극 목적이 몰아일체(沒我一體)의 상태 곧 천인합일(天人合一)의 경지에 있다고 했다. 마음을 비우면 몰아일체의 상태로 돌아가 천지의 흐름과 하나가 되기 때문이다.”²¹⁾

장자의 저작인 『장자』를 4세기경에 주석했던 곽상(郭象, 252?~312)은 자연(自然)과 타연(他然)으로 구분하고, 도(道)란 자연이지 타연이 될 수 없다고 주장했다. 여기서 타연이란 유일신 사상을 믿는 종교에서 절대타자(絕對他者)에 의해 우주가 만들어졌다는 입장과 같다. 즉, 절대 타자에 의해서 우주가 창조되었기에 우주는 타자에 의한 피조물[然]로서 타연이 된다. 도는 자연을 본받았다(道法自然)고 했는데, 도와 자연은 실상 같으므로 자연은 그리스도교에서 말하는 신과도 같다.

위의 자연적 환경과 자연관의 사상적 형성은 삼국시대에서 조선 시대에 이르기까지 줄곧 한민족의 대표적인 미의식으로 자리 잡아 오면서 대상으로서의 자연, 즉 소재로서의 자연적 개념과 의식으로서의 자연적 개념이 동시에 형성되어 생활 의식 지변의 민예적 소산들뿐만이 아니라 가옥과 의복, 공예품, 회화 등 전반에 걸쳐서 가장 핵심적인 근원이 되어왔다.

(2) 탄생과 본질의 이원론적 자연

서양에서 자연이란 개념은 그리스어 'Φύσις(Physis, 피시스)', 즉 '태어나다. 생기다'라는 생성(生成)의 의미로 시작되었다. 고대 로마에서 'Φύσις'를 라틴어 'natura(나투라)'나 '만들다'나 '태어나다'는 뜻의 라틴어 'natus(나투스)'로 번역하여 오늘날의 'nature(네이처)' 유래가 되었다. 따라서 서양의 자연관(自然觀)은 '만들어진 것'과 '태

20) 노자, 최태웅 역, 『노자의 도덕경 제38장』, 새벽이슬, 2011.

21) 노자, 김학목 역, 『노자와 도덕경과 왕필의 주』, 흥익출판사, 2000, p.131

어난 것’이라는 어원에서 알 수 있듯이 동양에서 자연을 의미하는 ‘스스로 존재하는 것’과는 다소 거리가 있는 인식이다.

이러한 서양의 자연관은 동양에서처럼 자연이 스스로 그저 존재하는 것이 아닌, 어느 누군가에 의해 창조된 것이라는 의미로도 읽힌다. 이러한 인식은 본래 히브리(유태)사상에서 나온 것인데, 훗날 중세 때 기독교에 의해 계승되고 기독교 사상이 플라톤 이후의 그리스적인 이원론 철학과 만나면서 서양의 전통 사상으로 그 자리를 굳히게 된 것이다.²²⁾

고대 그리스의 철학자인 아낙시만드로스(Anaximandros, 610~546 BC)는 세계의 궁극적 질료(質料)는 결정할 수 없고 무한하며, 동시에 물·공기 등과 같이 우리에게 친근한 물질과 동일시될 수 없다고 주장하였다. 이어 피타고라스(Pythagoras, 570?~496? BC)는 더욱 분명하게 “자연은 무엇으로 형성되어 있느냐”와 같다고 주장하면서 자연을 기하학적 구조와 같은 것을 생각하고, 그 구조에 자연적 대상들이 어떻게 관련되고 있는지를 사색하였다.

플라톤(Platon, 427~347 BC)은 그의 저작 『티마에오스(Timaios)』에서 세상의 시간적·공간적 실재들은 영원하고 불변적인 신의 모델에 따라서 창조된 것이라고 주장하였다. 그리스도교에서는 초월적인 창조신을 더욱 부각하여 자연과 초자연적인 이분화가 심화되었다. 초월적 창조신은 자연법칙의 지배자이다. 이에 아퀴나스(Aquinas, T. 1224~1274)는 신을 ‘생산하는 자연(Natura Naturans)’이라 정의하고, 이를 ‘생산된 자연(Natura Naturata)’과 구분했다. 아퀴나스의 주장 또한 전통적으로 초월신과 자연의 물질성을 구분한 데에서 오는 사고방식이다.

이러한 자연에 대한 이원적 개념은 뱅상 드 보베Vincent de Beauvais(?~1264)의 저서 『사면경(Speculum quadruplex)』에도 나타나는데, 여기서 자연은 “자연물의 원천으로서의 자연, 즉 자연의 지고한 규범이나 패턴과 그 규범 및 패턴의 산물로서의 자연”²³⁾ 둘로 나뉘어 정의되어 있다.

이와 같은 피조물로서의 자연은 창조자의 존재를 인식하게 하는 증거이며, 이러한 사상은 자연의 모든 현상에 대한 상징이 신의 존재를 알리는 것으로 인식되었다. 이러한 자연관의 점차적 확대는 유일신의 능력과 의지가 자연을 통해 우리에게 나타나기 때문에 자연 속에서 신(神)의 존재가 발견된다는 범신론(汎神論)으로 나타났다.²⁴⁾

22) 이정호, 『포스트모던 문화읽기』, 서울대학교출판부, 1995, pp.73~75.

23) Wladyslaw Tatariewicz, 손효주 역, 『미학의 기본개념사』, 미진사, 1992, p.339.

24) 서희선, 「자연- 해체 이미지의 해석과 표현 양식 연구」, 홍익대학교 대학원 미술학과 박사학

이처럼 자연을 신의 피조물로 인식하고 창조주와 피조물을 구분하는 이원론적 자연관은 과학의 발달과 계몽사상의 신장으로 이성(理性)의 하위개념으로 정립되었다. 특히 이러한 경향은 데카르트(R. Descartes, 1596~1650)가 합리론을 제기한 이후 두드러졌다. 데카르트는 합리적 이성이 세상의 구성 원리를 궁극적으로 밝혀낼 수 있으며, 그 합리적 이성의 탐구대상은 자연이라고 주장했기 때문이다. 이에 따라 이성과 자연은 상반된 개념으로 이해되었다. 합리주의자에게 자연은 규칙성에 의하여 정밀하게 움직이는 거대한 기계와 같은 존재로서 신비한 대상이 아닌 과학적 탐구의 대상으로 확립되기에 이르렀다. 따라서 서양에서 자연은 탐구의 대상이자 문명발달을 위한 개발의 대상이었다.

이러한 자연관이 서양의 미술에서 자연을 관찰하여 있는 그대로 묘사하는 자연주의 양식을 낳아 19세기까지 서양미술의 전통을 이루었던 것이다. 자연을 똑같이 재현하기 위해 화가들은 명암법을 이용해 사물의 입체감을 나타내고, 공기원근법과 색채원근법을 이용해 공간의 깊이감을 나타내면서 그림을 현실처럼 느끼도록 만들었다.

그러나 현대 들어 서양의 자연관도 달라졌다. 메를로퐁티(Merleau Ponty, 1908~1961)는 자연이 인간에 의해 변형된 세계의 외부 존재라고 말하면서 가시적 현상의 세계와 더불어 비가시적이지만 마음으로 느낄 수 있는 현상도 자연에 내재한다고 주장했다.

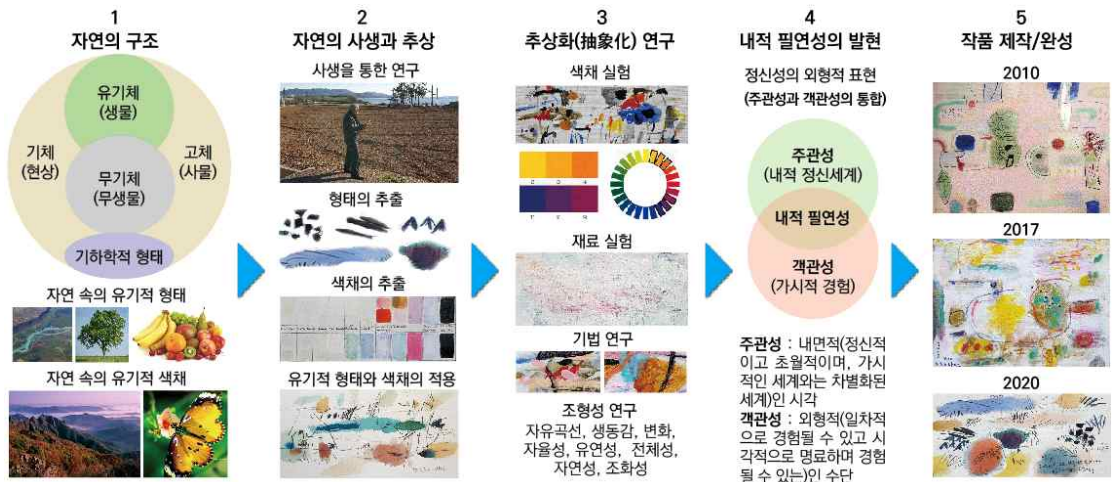
“자연과 인간, 즉 물질과 정신의 관계는 두 가지 이질적 존재의 결합이 아니라 그 어느 것이라고도 말 할 수 없는 개념 이전의 존재의 양면이다. 존재는 물질도 정신도 아니며, 어떠한 것으로도 갈라놓을 수 없는 내재적 질서를 갖춘 단 하나이다. 인간은 자연 속에 살고 있으며 자연을 통해 존재와 생명력을 인식하고 그 속에서 생성되고 소멸되는 생명체로서, 근본적인 자연과 분리될 수 없는 존재이며 사물의 본질에 접근하면 할수록 인간은 창조적인 존재로서 나타난다.”²⁵⁾

이에 따라 20세기에는 자연의 조화로운 원초적인 생명력은 예술적 영감의 원천으로서 예술가의 모방의 대상이 되어왔으며, 자연에서 볼 수 있는 생명감이 예술가의 의지 속에서 예술로 표현되면서 다양한 양식의 회화작품이 제작되어 왔다. 이런 시도는 해체주의와 결합하여 전통적인 형이상학의 파괴와 새로운 존재론적 변혁으로 이어졌다. 그리고 1980년대 이후 포스트모더니즘 시대에는 이와 같은 표현영역의 확대로 이어져 장르 간의 구분이 모호해지고, 그 구분이 무의미해졌다.

위논문, 2005, pp.46~47.

25) 박미문, 『현상학과 분석 철학』, 일조각, 1985, p.6~10.

[표 1] 연구자의 유기적 자연 이미지 추상화(抽象化) 전개도



라. 관찰과 성찰에 의한 내적 필연성

현대의 예술은 장르 간의 경계가 사라지고, 그 구분의 의미가 사라진 현실에 맞춰 연구자의 자연에 대한 태도 역시 변화했다. 앞서 살폈듯이 동·서양에서의 자연관은 사뭇 달랐다. 동양에서는 자연과의 조화를 중시한 반면, 서양에서는 자연을 탐구와 개발의 대상으로 보았다. 이러한 상반된 자연관은 미술에도 영향을 끼쳐 풍경을 그린 그림에서 동양화는 대자연 속의 인물을 표상한 반면, 서양화는 인물의 배경으로 자연풍경이 그려졌을 뿐이다. 물론 서양화에서 부분적으로 풍경화가 전문적으로 그려지고, 19세기에 인상주의 회화에서 독립된 장르로 그려진 바 있다.

연구자는 이러한 자연을 대상으로 [표 1]과 같은 과정을 거쳐 추상회화를 추구해 오고 있다. 자연에는 연구자의 조형양식인 유기적 형태와 질서를 가지고 있으며, 이러한 자연을 끊임없이 사생하고 추상하면서 시각적 조형을 연구한다. 그리고 이를 위한 색채와 재료, 기법 등을 실험하면서 자연이 지닌 본성과 연구자 자신의 정신세계인 내적 필연성을 투영하면서 작품을 제작하여 완성한다.

이러한 과정을 거쳐 연구자의 작품으로 추상화되는 자연은 끊임없이 변화하는 존재이다. 연구자 또한 자연과 함께 변화한다. 이에 연구자의 자연에 대한 태도는 자연 속에서 자연과 함께 유기적으로 관계하며 존재하는 것이다. 이러한 태도에 따라서 연구자는 자연을 직접 관찰하고 느끼면서 자연 이미지를 채집한다. 그렇게 채집된 자연 이

미지는 하늘, 바람, 구름과 같은 자연 현상이나 산, 식물, 동물, 물, 돌과 같은 사물 등 거의 모든 자연물이다. 물론 자연의 생명체에는 생명이 내재하며, 그 생명이 다른 생명체에 영향을 주고받으며 자연의 순리를 따르고 있다.

연구자의 자연 관찰은 자연의 정서를 순응한다. 자연의 질서 안에서 태도와 정서에 반응하며, 내적 성찰과 경험으로부터 아이디어를 채집하고 지속적으로 탐구한다. 자연스럽게 자연 안으로 스며들어 자연에 맡기면서 체험으로부터 연구적 이미지를 지속적으로 채집한다. 채집된 정보는 정신적 요소와 기억 경험 축적과 성찰을 통해서 합의적 의미로 도출하게 되는 것이다. 자연은 항상 그곳에 있으며 지속적으로 변화한다. 연구자 또한 자연의 순리에 따라 변화하고 변화하는 과정에서 새로운 이미지를 구현한다.

연구자의 자연에 대한 태도는 지속적이며 연구적 태도의 관찰이다. 즉 자연 관찰을 통해서 성찰적 지혜를 얻으며 그것으로부터 이미지의 채집이 이루어진다. 연구자는 자연의 시간적 흐름에 따라 정신적이거나 육체적으로 이전 시간과 이후 시간의 차이를 이해한다. 자연은 연구자로 하여금 수많은 영감의 근원을 제공한다. 생각으로부터 알 수 없는 그 무엇에 대한 이미지를 제공하며 그 이미지들은 연구자의 작품으로 구현된다.

자연의 에너지에서 결합된 철학적 준비된 조형 언어의 모습들이 연구자로부터 결합되어지고 분해되어 조형 이미지의 요소로 배치되며 연구자의 회화 표현의 중요한 부분으로 참여하게 된다. 연구자의 관점에서 보는 이러한 자연의 유기적 이미지들은 관찰자의 심성과 자연의 변화에 따라 새로운 채집에 대한 이미지의 정보를 제공하며 창작의 원천으로서의 조형적 이미지로 제공한다.

작품에서 보이는 연구자의 유기적 자연 이미지는 연구자의 자연관을 이해할 수 있는 부분이다. 이 작품에서 연구자는 자연을 복합적인 유기체를 보고 있으며 이러한 태도와 정서를 보여주하고자 한다. 자연의 시점에서 자연을 보고자 하는 것이다. 즉 내 안에 자연이 있고 자연 안에 내가 있다는 표현에서의 의미인 것이다.

연구자는 자연에서의 드로잉 학습을 진행함에 있어서 어떻게 자연을 자연으로서 다가가갈 것인가에 대해서 자문하곤 한다.

연구자는 사물을 시각적으로 보지만 시각적으로 재현하지 않는다. 내적 합의를 통해서 시각성을 변화시키며 시각성을 통하여 이미지를 드로잉한다. 드로잉을 통하여 이미지를 구현하며 그 이미지 구현을 통해서 기억의 토대를 만들어 간다. 기억의 토대는 감성의 은유를 뒷받침하며 그 바탕 위에 성찰적 인내를 담는다. 그것으로부터 지속성 있는 이미지 채집에 도전하며 나를 찾아가고 자연을 찾아가간다. 그러한 과정의 드로잉

연작을 반복한다. 반복 학습과의 정신적인 합의가 이루어질 때 칸딘스키 등의 추상표현주의 화가가 추구했던 ‘의미 있는 형태’의 채집이 풍요로워진다.

2. 창작으로서의 자연 이미지

가. 자연 형태 및 이미지의 개념

사람들은 형태와 이미지를 구분하지 않고 사용하는 경향이 있다. 그러나 형태와 이미지는 우리가 알고 있는 것과는 전혀 다른 개념이다. 형태와 이미지는 모양을 나타낸다는 점에서는 같지만, 그 생성 주체가 다르다. 형태는 자연, 이미지는 인간이 각각 생성 주체가 된다. 따라서 인간의 기억이나 상상한 모습과 인간이 만들어낸 사물은 모두 이미지에 해당한다. 모습을 색으로 표현한 회화 역시 이미지이다. 따라서 미술가가 표현 대상으로 삼는 자연은 형태일 뿐 그 자체가 이미지일 수는 없다. 미술가가 자연의 형태를 매체를 이용해 표현하면 비로소 이미지가 되는 것이다. 따라서 표현 대상인 자연은 형태로서 존재하고, 그것을 재현한 작품은 이미지로 존재한다. 이에 대하여 구체적으로 살피면 다음과 같다.

(1) 자연 형태

자연의 모든 물질은 일정한 형태와 성질을 갖고 있다. 비물질의 공간을 둘러싸여 존재하는 물질은 모두 고유한 형태를 지닌다. 형태(形態, Morphology)는 ‘사물의 생김새나 모양’, ‘어떠한 구조나 전체를 이루고 있는 구성체가 일정하게 갖추고 있는 모양’, ‘부분이 모여서 된 전체가 아니라 완전한 구조와 전체성을 지닌 통합된 전체로서의 형상과 상태’²⁶⁾를 말한다. 그리고 형상(刑象, Typology)은 ‘사물의 생김 모양이나 상태’, ‘마음과 감각에 의하여 떠오르는 대상의 모습을 떠올리거나 표현함 또는 그런 형태’²⁷⁾를 말한다. 이렇게 형태와 형상은 사전적 의미로는 유사해 보이지만, 자세히 보면 형상이 형태보다 포괄적인 의미가 있음을 알 수 있다.

구체적으로 형태는 사물이나 현상의 존재 방식인 그 생김새나 모양 등을 뜻한다.

26) 국립국어원 편, 「형상」, 『표준국어대사전』, (<https://stdict.korean.go.kr/>)

27) 국립국어원 편, 「형태」, 『표준국어대사전』, (<https://stdict.korean.go.kr/>)

즉, 형태는 감각적이고 구체적인 개념으로서 개별적이며, 사물 및 현상이 존재하는 모양 그대로를 의미한다. 따라서 형태는 그것을 이루는 각 요소의 단순한 집합이 아니라 그 이상의 의미를 지닌다. 이처럼 형태는 사물 및 현상의 생긴 모습을 나타내는 개념이면서 그것이 가진 의미를 총체적으로 반영하는 개념이다. 때문에 형태는 내용과 형식을 포괄하며, 사물 및 현상의 존재를 나타내는 개념으로 이해할 수 있다.²⁸⁾

형상은 형태를 통해 만들어지는 어떤 모양이나 의미를 말한다. 예를 들면 임산부의 몸을 소재로 만든 조각품은 그것을 통해 모성을 보여주는 모성 형상이 된다. 그러므로 형상은 일정한 형태가 있는 사물이나 현상을 토대로 마음과 감각에 의해 대상의 모습, 즉 형상을 떠올리게 만들거나 표현하는 것이다. 그런데 형태는 형식에 의해 만들어지고, 형상은 내용을 바탕으로 삼아 의미를 만들어내기 때문에 둘 다 내용과 형식이 관여한다. 그런데 내용은 사물 및 현상을 만드는 알맹이이고, 형식은 그 알맹이가 의미를 지니게 만드는 표현 방식이다. 내용과 형식이 합쳐져서 형태를 만들고, 형태를 통해 형상이 만들어지는 것이다. 또한 형태는 내용과 형식을 포함한다.²⁹⁾

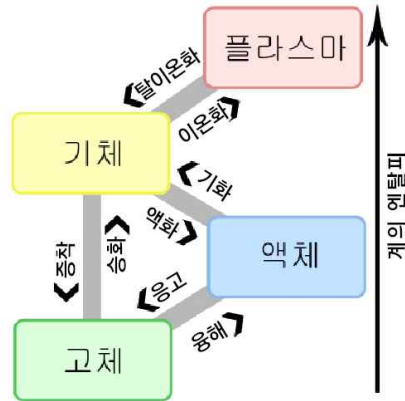
이러한 자연 형태와 형상은 인간의 눈을 통해 인상(印象)이 남겨지고, 기억으로 남아 추억되기도 한다. 이렇게 뇌리와 가슴, 마음에 각인된 상이 곧 이미지다. 이를 문자로 옮기면 문학작품이 되고, 소리로 옮기면 음악이 되며, 눈에 보이게 드러내면 미술이 된다. 회화는 인간의 육체에 담긴 평면에 옮긴 시각 이미지이다. 이러한 이미지의 모방성은 그 어원에서 발견된다.

자연의 형태는 그 자체로 존재하지 않는다. 형태는 물질(物質)로 이루어진 사물의 생김새일 뿐이다. 물질은 물체를 이루는 존재로서 질량과 부피를 지니며 공간을 차지한다. 이러한 물질은 고체 · 액체 · 기체 · 플라스마 등으로 구분한다. 물질은 만물을 이루는 기본단위인 원자(原子, atom)의 집합체로서 각 물질마다 고유한 성질을 갖는다. 원자로만 구성된 물질은 원소(元素, element)이고, 원자의 결합체가 분자(分子, molecule)이다. 물질은 원자가 결합한 분자로 구성된다.

고체는 일정한 형태를 갖고 있는 물질 상태이다. 어떤 힘이나 압력에 쉽게 변화하지 않고 자체의 구조와 형태를 유지하는 특성이 있다. 분자 사이의 간격이 매우 조밀하고 아주 규칙적으로 배열되어 있어 일정한 모양과 부피를 지닌다. 액체는 물과 같이 점성을 갖는 물체로서 일정한 부피와 형태를 갖고 있으나 고체보다 분자 사이의 간격이 넓

28) 황세옥, 「형태와 형상」, 『황세옥의 전통건축 이야기』, (<http://blog.daum.net/tasofhso/16131682>)

29) 황세옥, 앞의 글.



[표 2] <물질의 상태>, 위키백과
(<https://ko.wikipedia.org>)

고 분자가 자유롭게 움직이기 때문에 그것이 놓인 곳의 모양과 부피에 따라 변화한다. 기체는 일정한 응집력이 없는 물질로서 분자 사이의 간격이 매우 넓고 불규칙하여 일정한 모양과 부피가 일정하지 않다. 따라서 고체를 제외한 나머지 셋은 고정되지 않고 흐르는 성질을 가지고 있음을 알 수 있다. 그리고 물질은 외부의 온도, 압력, 부피에 따라 변화하는 특성이 있다. 이처럼 물질은 주변의 환경에 따라 변화하는 유기적인 형태와 유기적인 관계를 지닌다.

이처럼 우주자연의 만물은 각자 다른 물질로 이루어져 있기 때문에 각각 다른 형태를 보인다. 도표 <물질의 상태>[표 2]는 자연에 존재하는 사물과 현상의 존재 근거인 물질의 종류와 그 생성 및 변화의 과정을 표로 나타낸 것으로서 각각의 물질이 독립되어 있으면서도 서로 영향을 주고받는 유기적 관계를 보여준다. 다시 말해 우주자연에 존재하는 모든 사물과 현상은 고체 · 액체 · 기체 · 플라즈마로 구성되는데, 이들은 서로 영향을 주고받는 유기적 관계에 의해 생성되고 변화하며 소멸하는 존재이다. 여기서 플라즈마(plasma)는 이온의 인력, 척력에 의한 분자 간 상호작용에 의하여 발생하는 ‘고도로 이온화된 기체’로서 우주에 존재하는 물질 가운데 99%가 플라즈마이다.³⁰⁾

이와 같이 우주만물은 물질로 이루어진 사물과 현상으로 구성되어 있으며, 그 모습은 형태로 정의된다. 이러한 형태와 함께 흔히 쓰이는 용어가 형상(形象)이다. 형상은 형태를 통해 만들어진 어떤 모양이나 의미를 말한다. 예를 들면 임산부의 몸을 소재로 만든 조각품은 그것을 통해 모성을 보여주는 모성 형상이 된다. 그러므로 형상은 일정한 형태가 있는 사물이나 현상을 토대로 마음과 감각에 의해 대상의 모습, 즉 형상을

30) 위키백과 편, 「플라즈마」, 『위키백과』, (<https://ko.wikipedia.org>)

떠올리게 만들거나 표현하는 것이다.

(2) 자연 이미지

이미지(image)는 사전적 의미로 ‘어떤 사람이나 사물로부터 받는 느낌’ (‘문학) 감각에 의하여 획득한 현상이 마음속에서 재생된 것’³¹⁾이나 ‘(개인·기관·상품 등이 대중에게 주는) 이미지[인상]’, ‘(마음속에 떠오르는) 영상[상/심상]’, ‘(…의 모습을 담은) 그림[조각/상]’, ‘(거울·카메라·화면 등에 나타난) 상[모습]’, ‘(시적 효과 등을 내기 위한) 은유’³²⁾를 뜻한다. 이러한 사전적 정의를 종합하면, 이미지는 대상에서 느끼거나 인간이 만들어낸 상(象, image)을 뜻한다. 따라서 자연 이미지는 자연이 지닌 형태와는 다른 차원의 개념으로서 한자어로는 형상과 유사하다. 자연 그대로의 모양이 아닌 인간이 자연에서 느낀 감정이나 인간이 만들어낸 모양이기 때문이다.

이처럼 ‘인간이 대상에서 느끼거나 만들어낸 모양[像]’을 뜻하는 이미지의 어원은 ‘모방하다’의 뜻을 지닌 ‘imitari’와 초상화·상(像)·복제·재생산 또는 유령·환영·꿈·망령 및 메아리를 뜻하는 ‘imago(이마고)’이다. 이마고는 밀랍으로 빚은 조상의 초상이나 장례식장에 놓아둔 죽은 자의 얼굴을 석고로 떠낸 데드마스크(Dead Mask)를 의미한다. 이처럼 이미지는 모방이자 흔적이며 죽음과도 관련이 있다. 심상 혹은 영상으로 표기되는 이미지는 그 어원인 ‘imago’가 음성적 지표인 메아리를 의미하는 것처럼 청각·촉각·후각·미각에도 관련된다.³³⁾

이와 같이 이미지는 모방이나 초상 같은 인간의 창작 행위의 결과를 말한다. 따라서 이미지는 곧 회화나 조각 같은 미술 작품은 물론 연극이나 무용, 영화 같은 시각 예술은 물론 문학이나 음악 같은 비시각 예술 등의 예술 활동에 관련한 시각 현상으로 이해할 수 있다. 물론 예술 이미지에는 자연의 형태와 형상이 그대로 재현되거나 표현된다. 이러한 자연주의 미술은 미술의 탄생과 함께 시작되어 오늘날까지 지속되고 있는 가장 오래된 미술 양식이다. 자연주의와는 반대가 되는 추상주의(抽象主義)의 양식도 자연주의처럼 인류 최초의 미술과 함께 시작되어 지금까지 지속되고 있는데, 특히 과학기술이 급격히 발달한 20세기 이후 다양한 방식으로 전개되고 있다.

(3) 추상 이미지

31) 국립국어원 편, 「이미지」, 『표준국어대사전』 (<https://stdict.korean.go.kr/>)

32) 네이버 편 「image」, 『영어사전』, (<https://en.dict.naver.com/>)

33) 이선형, 「기호학에서 본 또 하나의 언어 이미지」, 『대학원신문』 제223호, 2006.3.15.

앞서 살폈듯이 이미지는 자연의 형태만을 의미하지 않는다. 그보다 사람이 만들어낸 형태이자 형상이다. 물론 이미지는 자연의 형태처럼 그것을 이루는 본질이 있다. 자연 형태는 물질이 본질이지만, 이미지는 물질을 뒤덮은 형태에 대한 경험과 기억의 소산이다. 따라서 이미지는 과거에 보고 겪었던 경험이 뇌리에 남은 ‘기억 이미지’도 있고, 상상으로 만들어낸 ‘가상 이미지’도 있으며, 의식하지 않고 드러내는 ‘무의식 이미지’ 나눌 수 있다. 이들 세 이미지는 발현의 방법이 다르고, 결과가 다르게 나타난다. 그러나 이들 이미지는 스스로 존재하는 자연과 인간이 자연을 이용해 만들어낸 문화를 직접적이거나 간접적으로 갖고 있다. 그래서 이들 세 이미지는 기본적으로 자연과 문화를 대상으로 각각 다른 방식으로 드러낸 것으로 그 결과 또한 다르게 나타나는 것이다.

이러한 이미지는 표현 방법에 따라 크게 구상 이미지와 추상 이미지 둘로 나눈다. 그리고 이 둘 사이에 각각의 이미지가 혼재하는 반(半)구상 또는 반(半)추상 이미지도 있다. 대체로 앞의 세 이미지 가운데 기억 이미지는 구상 이미지에 해당하고, 무의식 이미지는 추상 이미지에 가까우며, 상상 이미지는 구상과 추상 또는 반추상 이미지로 드러난다. 그렇다고 반드시 이러한 구분에 따라 이미지가 표현되는 것은 아니다.

구상(具象, figurative)은 국립국어원의 『표준국어대사전』에는 “사물, 특히 예술 작품 따위가 직접 경험하거나 지각할 수 있도록 일정한 형태와 성질을 갖춤”과 “실제로 있거나 상상할 수 있는 사물을 사실적으로 표현하는 미술”³⁴⁾로 규정되어 있다. 특히 제2차 세계대전 후에 풍미한 추상미술에 대응하는 의미로 주로 쓰이고 있다.

구체적으로 구상은 20세기에 등장한 추상미술에 대항해서 만들어진 개념으로서 종래의 재현적 표현을 총괄하기 위해서 사용되기 시작했다. “기하학적인 추상미술이 형이상학적으로 순수한 형태 관념에서만 출발하고 있는 경우에 대해서, 즉 외계(外界)의 물체를 모티브로 하지 않는 경우에 대해서 물체의 형태를 재현하는 미술을 뜻한다. 따라서 재현미술과 같은 의미로 쓰이는 경우도 있고, 또 객관적 미술이나 대상 미술(objective art)과 일치하기도 한다.”³⁵⁾

이처럼 형상을 알아볼 수 있는 구상 미술은 제2차 세계대전 이후 추상미술이 득세하자 그 반대 개념으로 만들어진 용어로서, 재현적·묘사적 경향이 강한 과거의 재현미술과는 차별된다. 구상과 추상 사이에는 다양한 미술 양식이 존재한다. 흔히 비구상/반추상 미술은 이 사이에 위치하는 미술이다. 사전적으로 비구상미술은 대상의 구체적인 재현을 거부한, 즉 추상적인 속성이 강한 미술이다.

34) 국립국어원 편, 「구상」, 『표준국어대사전』 (<https://stdict.korean.go.kr/>)

35) 월간미술 편, 「구상」, 『세계미술용어사전』, 1989. p.43

추상(抽象, abstract)은 “여러 가지 사물이나 개념에서 공통되는 특성이나 속성 따위를 추출하여 파악하는 작용”³⁶⁾, “사물이나 표상(表象)을 어떤 성질·공통성·본질에 착안하여 그것을 추출(抽出)하여 파악하는 것”³⁷⁾과 “사물을 정확하게 이해하기 위해서는 사물이 지니고 있는 여러 가지 측면 가운데서 특정한 측면만을 가려내어 포착하는 것”³⁸⁾을 뜻한다. 이러한 사전적 정의를 종합하면, 추상은 여럿에서 공통성, 본질, 정확성을 추출한다는 의미이다.

예술에서의 추상은 어떤 대상이나 세계로부터 하나의 상(象, abs)을 추려내어[抽, tract] 표현하는 것으로서 구상(具象)에 반대되는 개념이다.³⁹⁾ 미술에서 ‘표현하는 것’이란 표현 대상의 본질을 의미한다. 이러한 대상의 본질을 추출해서 표현하는 미술이 곧 추상미술(抽象美術)⁴⁰⁾이라고 할 수 있다. 추상의 반대 개념인 구상은 상(象)을 갖춘 다[具]는 뜻이다. 추상과 구상 모두 상(象)은 형상으로서 인간의 눈에 보이는 가시적(可視的)인 형상을 의미하지만, 추상미술의 경우에는 형상에서 본질을 추출해 표현하는 조형의 결과이므로 가시적 세계뿐 아니라 눈에 보이지 않는 비가시적(非可視的) 세계까지 포함한다.

과학적 관점에서 가시적 세계는 눈으로 인식할 수 있는 형체가 존재하는 물질의 세계를 말하고, 비가시적 세계는 눈으로 인식할 수 없을 정도로 미세한 크기의 물질세계를 말하거나 모든 물질의 근본인 원자의 세계를 말한다. 비가시적인 세계는 눈으로 볼 수 없는 정신적 세계가 근원적이다.⁴¹⁾ 따라서 추상미술에 포함되는 비가시적 세계는 이미지로 표현되지만, 그것은 비가시적 세계만큼은 아니지만 우리가 알아볼 수 없는 형태를 보이게 되고, 거기엔 표현 대상의 본질로서의 정신세계가 반영된다.

한편, 우리와 같은 동양에서는 서양에서의 대상 재현보다 자연의 질서나 인간의 정신세계를 표현하는 오랜 전통이 있었기에 추상미술에 대한 열망이나 필요성이 없었다. 특히 문인 사대부들은 문자향(文字香) 서권기(書卷氣)가 담긴 그림을 중시하여 학식과

36) 네이버 편, 「추상」, 『네이버국어사전』, (<https://ko.dict.naver.com/>)

37) Oxford Languages, 추상 (<https://www.google.co.kr/search?hl=ko&q=%EC%B6%94%EC%83%81>)

38) 위키백과 편, 앞의 책, 추상 (<https://ko.wikipedia.org/wiki/%EC%B6%94%EC%83%81>)

39) 앞의 책, 추상-예술. (<https://ko.wikipedia.org/wiki/%EC%B6%94%EC%83%81>)

40) 추상미술(抽象美術)은 20세기 초 독일, 네덜란드, 러시아 등지에서 동시에 등장하였다. 이는 추상미술이 갑자기 발명되지 않고 시대적 요구에 따라 자연 발생했음을 말해준다. 즉, 서양에서는 대상을 정확히 재현하는 고전미술 전통이 있었는데, 19세기 초에 이보다 더 대상을 정확하게 재현하는 사진이 등장한 뒤 사진과의 경쟁에서 살아남기 위한 노력의 과정에서 추상미술이 등장하게 되었던 것이다. 그러나 좀 더 거슬러 올라가보면 추상미술의 역사는 최초의 미술에서 볼 수 있다.

41) 르네위그, 김화영 역, 『예술과 영혼』, 열화당, 1981, p.134.

인품을 갖추기 위한 방편으로 미술을 즐겼다. 게다가 추상미술을 만들어내기 위해서는 사물이나 현상을 분석하는 도구와 철학이 필요한데, 동양에는 그러한 것들이 준비되어 있지 않았다. 그리고 무엇보다 추상미술을 만들어내어야 할 사회적·문화적 필요성도 없었다. 그러나 서구사회는 달랐다. 19세기 서양의 미술가들에 추상미술의 개발은 선택의 문제가 아니라 생존의 문제였다. 사진의 출현으로 르네상스 시대부터 꾸준히 발전시켜온 자연 위주의 사실적인 그림이 설 자리를 잃고 생존을 위해 사진이 할 수 없는 역할들을 탐색했다. 그 결과 인상주의 회화가 탄생했고, 그 이후 사진이 보여주지 못한 다양한 표현양식의 미술사조들이 등장했으며, 결국 아무런 형상이 없는 추상 이미지의 표현이 이루어졌다.

추상미술은 크게 ‘기하학적(幾何學的) 추상’과 ‘유기적(有機的) 추상’으로 구분된다. 전자를 ‘차가운 추상’, 후자를 ‘뜨거운 추상’으로 구분하기도 한다. 기하학적인 형태는 무기적이라고도 하는데, 컴퍼스나 자를 이용해 그린 기계적인 곡선/곡면, 직선/직면으로 나타난다. 반면에 유기적인 형태는 자연 그대로의 형태로서 기계적이지 않은 자유로운 선과 면으로 나타난다. 이에 따라 이들에게서 느껴지는 감정도 상반되게 나타나는데, 기하학적인 형태는 기계적이며 긴장감을 주는 반면 유기적인 형태는 부드러우며 자유스러운 느낌을 준다.

이러한 형태의 구분은 회화에서도 그대로 적용되어 왔다. 앞서 살폈듯이 지금까지의 회화에서 구상과 추상 모두 유기적인 이미지와 기하학적인 이미지가 표현되었다. 추상 회화에서도 마찬가지로 유기적 이미지가 주류인 유기적 추상과 기하학적 이미지가 다수인 ‘기하학적 추상’으로 나뉜다. 이는 우주만물이 형태적으로 유기적인 것과 기하학적인 것으로 구분된 것과 같은 이치다. 유기적 추상은 자유로운 선과 자율적인 색채를 사용하기 때문에 ‘뜨거운 추상’이라고 부르고, 기하학적 추상은 냉철하게 기획하는 과정을 거치기에 ‘차가운 추상’이라고 부른다. 유기적 추상은 살아있는 모든 형태가 유기적이듯 서로 연결되며 운동감을 보인 반면에 기하학적 추상은 형태의 정확성과 함께 지적 감수성을 보인다.

연구자는 기하학적 추상과 유기적 추상 가운데 특히 유기적 추상을 선호하고 즐겨 표현한다. 유기적인 형태가 자연의 유기적인 생명력과 스스로 그러한 자연스러움을 잘 드러낼 뿐 아니라 연구자의 적성과 성격에 부합하기 때문이다. 특히 연구자의 회화세계에서 자주 사용되는 유기적 추상 이미지는 1910년대부터 1950년대까지 추상주의 회화와 추상표현주의 회화를 대표했던 칸딘스키와 고르키의 회화에서 영향을 받았다. 무엇보다 이들이 즐겨 사용한 유기적 이미지와 유기적 구조에서 연구자의 회화적 특징

을 찾을 수 있었다. 따라서 본 연구에서는 유기적 자연 이미지의 추상에 대하여 고찰 하되 칸딘스키와 고르키의 유기적 추상 을 중점적으로 살펴보고자 한다.

나. 이미지의 속성, 질료와 형상

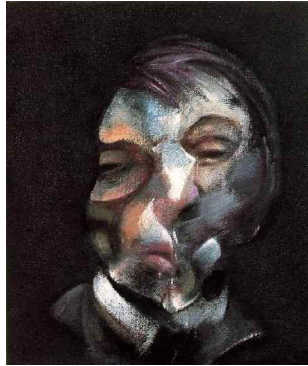
형태와 이미지는 생김새를 드러낸 것이라는 공통점이 있다. 형태는 주로 자연의 생김새, 이미지는 인간의 기억이나 예술작품의 생김새를 의미한다. 그러나 이러한 형태나 이미지는 시각적인 현상일 뿐 그 안에는 보이지 않는 내면세계가 존재하게 된다. 따라서 형태나 이미지에겐 비가시적인 정신세계가 내재하는데, 이 정신세계를 이루는 물질이 바로 질료이다. 결국 형태나 이미지는 그 안의 질료를 덮은 가시적인 생김새인 것이다. 미술가가 표상한 이미지 역시 이미지에 내재한 정신세계를 통해 깊이 그 창작자의 철학과 감정을 이해할 수 있는 것이다. 그러기 위해서 먼저 형태의 성질부터 이해할 필요가 있다.

우주자연의 모든 만물은 기본적으로 질료(質料)로 이루어져 있고, 그 질료에 의해 생물의 형상이 드러나 우리는 이를 고유명사로 인식한다. 이렇듯 만물에는 질료가 있기에 형상이 있다. 질료와 형상의 관계는 예컨대 회화의 주요 지체인 종이의 경우, 나무라는 질료에서 추출한 섬유질로 만든 얇고 평평한 사물이다. 나아가 종이의 질료인 나무는 씨앗이 자란 것으로 이때 씨앗은 질료가 되고 나무는 형상이 된다. 나아가 여러 장의 종이를 묶어서 만든 책은 질료가 종이이고, 그 형상은 육면체이다. 이처럼 우주만물은 질료와 형상으로 이루어져 있다. 사람도 마찬가지로 뼈와 살, 피와 같은 질료가 만들어낸 형상으로 이루어져 있다. 그런데 형상으로 뒤덮인 질료는 형상 안에 감추어져 있기 때문에 감각으로는 파악되지 않고 개념으로만 이해가 가능하다. 따라서 질료는 비가시적이고 비감각적으로 인식되지 않는 반면 형상은 가시적이고 감각적으로 인식된다. 흔히 자연을 재현한 서양 전통의 고전회화는 1차적으로 형상을 드러낼 뿐 그 안의 질료를 보여주지 못한다. 보이지 않는 질료를 나타내기 위해 사용화는 기법이 특정 사물의 형상을 차용한다.

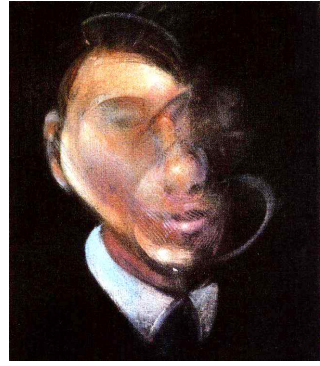
이러한 질료와 형상의 관계는 고대 그리스의 철학자 아리스토텔레스(Aristotle BC384~BC322)가 설명한 바 있다. 그에 따르면, 형이상학에는 ‘질료(matter)’와 ‘형상(form)’이 구별된다. 대리석 조각품은 대리석이 질료인데, 조각가가 이를 이용해 형상



[도 1] 베이컨의 얼굴 사진



[도 2] 베이컨 <자화상> 1971



[도 3] 베이컨 <자화상 습작> 1980

을 드러낸다는 것이다.

그러나 20세기 후반의 프랑스 철학자 겸 사회학자인 질 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925~1995)는 인체를 일그러지고 뒤틀리게 그린 영국의 현대미술가 프랜시스 베이컨(Francis Bacon, 1909~1992)의 작품을 분석한 저서 『베이컨: 감각의 논리(Francis Bacon: Logic of Sensation)』에서 ‘예술은 감각-정서의 구현’이라고 정의하고, 신체란 형상의 물적 질료라면서 질료를 형상보다 더 중시했다. 형상이 질료의 구성방식에 따라 달라질 수 있기 때문이다. 예컨대 소조 작품의 경우, 질료인 진흙을 어떻게 주물러 내느냐에 따라 그 형상이 달라지기 마련이다. 질료의 차이가 곧 형상의 차이임을 알 수 있다. 그래서 들뢰즈는 “나무는 이미 세계의 이미지이다. 또는 뿌리는 세계의 나무이다. 그것은 유기적이고 의미를 만들며 주체의 산물로 아름다운 내부로서의 고전적인 책이다”⁴²⁾이라고 주장했다.

들뢰즈가 분석한 베이컨의 그림은 제2차 세계대전 이후 무자비한 고통에 내몰린 인간의 참혹한 삶을 공포에 질려 뒤틀리고 일그러진 모습을 보여준다. 괴기스럽고 공포감마저 느껴지는 베이컨의 인물화에 대해 들뢰즈는 폴 세잔(Paul Cézanne, 1839~1906)이 그린 ‘사과의 신체’로 비유하고, 미켈란젤로(Buonarroti Michelangelo, 1475~1564)가 그린 역동적인 인체를 예시하면서 ‘회화란 그 자체가 감각 가능한 신체로서 관람자에게 전달하는 것’이라고 설명했다.

그래서 그는 “베이컨의 형상들은 고문과 같이 극도의 극단적인 고통을 겪는 신체가 전혀 아니며, 오히려 평범한 상황 속에서 얼마간 불편함과 제약을 겪는 평범한 신체

42) 질 들뢰즈, 김재인 역, 『펠릭스 카타리, 천개의 고원』, 새물결, 2001. p.14.

43) [도 2]로서 “고립되어 구원의 희망 없이 고문당하는 육체를 묘사”⁴⁴⁾[도 3]한 것으로 보았다. 또한 들뢰즈는 베이컨의 인물화에 대해 얼굴을 해체하여 그 밑에 숨겨진 머리가 솟아나거나 다시 찾는 그림이라면서 “신체는 뼈와 살이 각기 다른 것을 위해 존재하지만, 각각으로 보면 뼈가 신체의 물질적 구조이고, 살이 형상의 신체적인 재료일 때만 밝혀진다”⁴⁵⁾고 말했다. 들뢰즈는 이렇게 베이컨의 캔버스 속에 붙잡힌 채 뒤틀리면서 감각을 겪는 중인 신체의 형태, 즉 “형상”을 “감각에 관련된 감각적 형태”라고 정의한다.⁴⁶⁾

들뢰즈는 베이컨의 회화에 나타난 특징이 재현을 벗어난 감각적 형태인 ‘형상(Figure)’, 형상을 서사적 재현 관계로부터 고립시키는 ‘윤곽(Contour)’, 윤곽 바깥의 단일 색조인 ‘아플라(Aplat)’ 등 세 가지가 있다고 보았다. 이들 가운데 단일 색조의 배경인 아플라는 베이컨의 회화에서 평평한 물질적 구조로서 골격 역할을 한다. 그 위에 형상이 드러나게 된다 이러한 베이컨의 형상은 신체가 겪는 역동적 감각 자체를 현시하는 터가 된다.

들뢰즈는 베이컨의 형상(Figure, 刑象)이 살에 미치는 영향은 “형상(form, 形相)과 질료(matter)의 관계가 아니라, 힘(forces)과 재료(materials)의 관계”를 통해 보이게 된다”면서 베이컨의 그림에서 캔버스 속의 신체, 즉 형상에 나타난 힘을 추출해냈다. 첫 번째는 아플라로부터 형상으로 향하는 힘이다. 형상을 수축시키듯이 작용하는 이 힘은 드넓은 아플라의 한구석에 형상의 몸을 고립시킨다. 두 번째는 형상으로부터 아플라로 향하는 힘이다. 이 힘이 세차게 작용될 경우 형상의 신체는 아플라로 팽창하다가 마침내는 산산이 흩어질 수도 있다.⁴⁷⁾

이렇게 들뢰즈가 강조한 질료의 차이는 표현주의 회화에서 가장 잘 표현되었으며, 그 표현주의 방식으로 추상화한 추상표현주의 회화 역시 질료를 강조한 예술의 정수이다. 특히 표현적 추상은 질료의 구성에 따라 무한한 다양체들이 만들어진다.

한편, 들뢰즈가 말하는 질료와 형상은 동아시아 철학에서는 이(理)와 기(氣)에 대응한다. 이는 우주만물의 존재원리로서 형상과 움직임이 없는 추상적 현상이고, 기는 만물을 구성하는 요소로서 형상이 있는 질료와 에너지이다. 이는 도교에서 말하는 도

43) 안나 마리아 빌란트, 이수연 역, 『프랜시스 베이컨』, 미진사, 2010, p.55.

44) 안나 마리아 빌란트, 앞의 책, p.55.

45) 들뢰즈, 하태환 역, 『감각의 논리』, 민음사, 1995. p.40.

46) Deleuze, G. “Francis Bacon: The Logic of Sensation,” London: Continuum 2003, p.34

47) 조수인, 「회화 안의 시간 : 들뢰즈의 ‘감각의 논리’의 시간적 변조 개념 연구」, 『인간·환경·미래』 23호, 인간환경미래연구원, 2019, p.161.

(道)와 같은 우주만물이 존재하는 근원이며 원질(原質)이다. 도는 “만물이 ‘스스로 그러하게’ 하는 본원이자 까닭, 만물을 파생시키는 원질, 사물의 구성 법칙, 사물 사이의 연계성을 망라하는 원질적, 원리적인 개념”⁴⁸⁾이다 이처럼 우주만물은 질료와 형상으로 이루어져 있는데, 질료[理]에 의해 살아 움직이는 자연은 고정된 형태로 형성되어 보이지만 그 내적 구조가 끊임없이 움직이면서 형상을 이룬다.

들뢰즈는 베이컨의 회화작품을 예로 들면서 예술의 목표가 감각을 생산하는 조건으로부터 감각이 생산되는 과정을 포착하는 것이라고 주장한다. 다시 말해 예술은 ‘감각되지 않는 힘을 감각하게 만드는 일’이며, 회화의 경우 ‘보이지 않는 힘을 보이게 만드는 일’이라는 것이다. 여기서 보이지 않는 힘은 형태를 이루는 안료, 즉 질료 속에 숨겨진 힘일 것이다. 그것은 동양철학에서 말하는 도(道)로 정의될 수 있다.

회화에서 물질적 구조는 지지체인 캔버스와 그 위에 칠해진 안료와 그 접착제로 이루어진다. 캔버스는 2차원의 평면이고, 안료와 접착제는 일정한 부피를 지닌 부드러운 고체이거나 유동적인 형태의 액체이다. 캔버스에 안료를 칠해서 이미지를 만드는데, 그것이 명암과 원근이 표현되어 있으면 가상적인 현실 즉 일루전(illusion)을 느끼게 된다. 이 일루전은 현실을 재현한 이미지로서 추상미술이 제거한 것이기도 하다. 그렇지만, 캔버스에 두껍게 안료가 쌓이면, 그 축적된 안료 층이 평면 위에 도드라져서 부조(浮彫)와 같은 입체감을 드러내기 마련이다. 결국 추상회화가 강조한 평면성은 안료라는 물질에 의해 파괴되고 만다. 이 때문에 추상회화의 평면성이 비판받기도 했다.

이처럼 회화에서 이미지를 이루는 질료는 평면인 지지체와 함께 회화의 순수한 성질로 이해되고 있다. 연구자는 들뢰즈가 분석한 베이컨의 작품에 나타난 질료와 형상의 관계를 주목하고, 형상을 이루는 질료에는 보이지 않는 작가의 내면세계가 담긴다고 생각한다. 화가의 붓질에 의해 질료의 형태가 다양하게 나타나는데, 그 안에는 화가가 생각하고 느끼는 정서가 담기기 마련이다. 연구자의 작품에서는 형상은 자연의 관찰을 통해 사색한 정신세계를 물질로 감춘 것이다. 이러한 의도 감추기는 칸딘스키가 ‘의미 있는 형태’를 강조하면서 형상 안에 숨겨버린 ‘내적 필연성’과도 같은 것이다.

48) 위키백과 편, 앞의 책, 원질(<https://ko.wikipedia.org/wiki/>)

Ⅲ. 유기적 자연 이미지의 고찰

1. 자연 이미지의 유기성

가. 재현과 해석으로서의 유기 이미지

앞서 살폈듯이 자연은 일정한 형태와 색채를 지니고 있다. 이러한 형과 색은 그 안의 자연물과 자연현상, 그리고 인간이 만든 사물까지 다양하게 존재한다. 그렇지만 이렇듯 다양한 형과 색은 비록 독립된 자연물이나 사물이라 하더라도 완전하게 독립적이지는 않다. 자연물과 현상, 사물은 반드시 다른 사물이나 현상에 연결되어 서로 영향을 주고받기 때문이다. 이렇듯 자연계 내의 사물과 사물 간의 뿔 수 없는 사이를 유기적 관계라고 말한다. 미술에서도 마찬가지로 이러한 유기적 관계에 의하여 대상을 구성하고 조직하게 된다.

유기적(有機的, organic)이란 살아있는 생물체에서 전체를 구성하고 있는 각 부분이 서로 밀접하게 관련된 것을 의미한다. 이 낱말은 생물적이라는 말과 같은 뜻으로 유기체적인 구조와 연관되어 사용할 수 있다.⁴⁹⁾ 비어즐리(Monroe C. Beardsley, 1915~1985)는 “자연 그 자체는 살아있는 유기체이며, 인간은 그 것의 한 유기적 부분으로서 전체를 표현하고 예증하는 힘을 갖고 있다. 그리고 실재의 본질이 가장 잘 반영되는 곳이 예술작품이다. 왜냐하면 예술작품은 식물과 같이 예술가의 정신 속에 발아하기 때문이다”⁵⁰⁾라며 유기적인 것과 예술작품과의 상관성을 언급하고 있다.

‘유기적 형태(organic form)’는 자연현상이나 생물의 성장에 따라 형성된 형태인데, 루돌프 아르른하임(Rudolph Arnheim, 1904~2007)은 이러한 유기체의 속성이 모든 예술 작품에 반영된다고 다음과 같이 주장했다.

“성장의 과정이나 생동적인 활력들은 가장 전형적인 유기체의 특성이다. 그리고 동시에 거기에는 언제나 주어진 힘의 패턴을 단순하게 유지하려는 경향도 있다. 이러한 이중성은 단순성과 평형(balance, leveling)에 대한 경향만이 아니라 좀 더 단순한 패턴에서 이탈하려는, 복잡 섬세한 비평형성(disequilibrium)에 대한 긴장의 증가를 보여

49) 교육출판공사 편, 『세계철학대사전』, 교육출판공사, 1980, p.842.

50) 먼로. C. 비어즐리, 이성훈·안원현 역, 『미학사』, 이론과 실천, 1989, pp.301~302.



[도 4] <탄탄 비너스> 50만~30만 BC



[도 5] <블롬보스 암벽화> 7만1천년 BC



[도 6] <라스코 동굴벽화> 1만3천 BC

준다.”⁵¹⁾

미국의 미학자 먼로 비어즐리(Monroe C. Beardsley, 1915~1985)는 “자연 그 자체는 살아 있는 유기체이며, 인간은 그것의 한 유기적 부분으로서 전체를 표현하고 예증하는 힘을 갖고 있다. 그리고 실제의 본질이 가장 잘 반영되는 곳이 예술작품이다. 예술작품은 식물처럼 예술가의 정신 속에 발아하기 때문이다”⁵²⁾고 주장했다.

사실, 비어즐리가 말한 유기적인 이미자는 회화의 역사에서는 아주 흔하다. 전통적으로 회화는 유기적인 자연의 모방이었기 때문이다. 특히 서양의 경우, 인간이 지은 건물은 대체로 기하학적 형태를 따른다. 이는 일찍이 고대 그리스에서 발달한 기하학적 형태의 건축에서 발전한 것이다. 이러한 자연과 건축을 대상으로 그린 풍경화는 당연히 자연은 유기적으로, 건축물은 기하학적으로 그려지기 마련이다. 특히 도시 풍경화가 더욱 그렇다.

기원전 50만 년에서 30만 년에 제작된 인류 최초의 미술품 <탄탄 비너스>[도 4]는 높이 6cm 크기의 돌에 붉은 물감을 채색한 반(半)추상 조각상이다. 자연물인지 인간의 작품인지에 대한 논란이 있지만, 전체적인 형태는 유기적이고, 그 안의 인체를 4분한 듯한 십자 형태의 선은 유기적이면서도 기하학적인 느낌이 든다. 그보다 늦어도 23

51) 루돌프 아르하임, 김춘일 역, 『미술과 시지각』, 미진사, 1995, p.429.

52) 먼로 C. 비어즐리, 앞의 책, pp.301~302.



[도 7] <자데 알 무가라 암벽화> 1만1천 BC [도 8] 클림트 <키스>(부분) 1907

만 년 뒤인 기원전 7만1천 년에 제작된 남아공의 블롬보스 동굴의 규암 선각화(線刻畵)[도 5]는 완전한 추상화처럼 보이는데, 단순한 장식이거나 사람들의 의사소통 또는 기록을 위한 기호(記號, sign)일 가능성이 크다. 앞의 선각화보다 5만8천 년 뒤인 기원전 1만3천년에 제작된 프랑스의 <라스코 동굴벽화>[도 6]는 안전한 사냥과 많은 식량의 확보를 기원하는 의미에서 그려진 사냥 그림으로서 사실적으로 그려진 유기적 형태의 동물 그림 위에 사각형과 직선으로 이루어진 기하학적 이미지가 그려져 있다. 역시 유기적인 형태와 기하학적 형태가 공존하는 방식으로 벽화가 그려졌음을 알 수 있다.

기원전 1만1천년에 시리아 알렙포(Aleppo) 시의 유프라테스 강가에 있는 '자데 알 무가라' 신석기 유적지의 바위에는 여러 가지 색깔로 크고 작은 바둑판 모양의 그려진 세계 최초의 색면 추상화[도 8]가 남아 있다. 신석기인의 높은 조형 의식을 볼 수 있는 이 기하학적 추상화는 아르누보 화가 클림트의 작품, 특히 1907년 제작된 <키스> [도 8]에서 여성의 볼에 입맞춤하는 남성의 옷 무늬를 연상시킨다.

울산시 울주군에 위치한 국보 제285호 <반구대 암각화>와 국보 제147호 <천전리 암각화>는 신석기 시대에서 청동기 시대 사이에 제작된 한국 최초의 미술로 바위의 표면에 날카로운 도구로 구상적인 사냥장면과 추상적인 기호를 새긴 회화적 조각품이다. <반구대 암각화>[도 9]는 사람이 고래를 잡는 모습과 함께 고래·호랑이·사슴 등 다양한 동물이 선각되어 있고, <천전리 암각화>[도 10]는 인물과 동물 이외에 마름모꼴·동그라미·나선형·십자무늬 같은 기하학적 추상 이미지가 선각되어 있다. 이들 암각화를 통해 우리나라에서도 유기적 이미지와 기하학적 이미지가 옛날부터 존재해 왔음을 알 수 있다. 이러한 미술 전통이 시대를 거치면서 변화하며 발전해 현대미술에 이르렀던 것이다.



[도 9] <반구대 암각화> 신석기~청동기시대

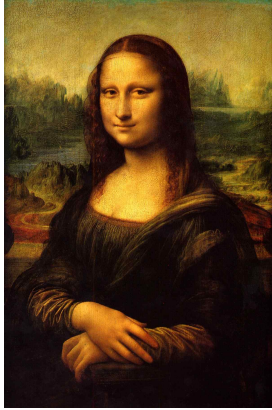


[도 10] <천전리 암각화> 신석기~청동기시대

예컨대 세계에서 유명하고 세계인이 가장 좋아하는 레오나르도 다빈치(Leonardo da Vinci, 1452~1519)의 1503년 작품 <모나리자>[도 11]의 경우, 주인공인 프란체스코 델 조콘다의 부인 ‘리자’는 모습은 물론 그의 뒤에 그려진 풍경까지도 모두 컴퍼스나 자를 사용하지 않고 자유롭게 그린 유기적인 형태이다. 리자의 왼쪽 어깨 뒤에 묘사된 다리는 리자의 옷과 함께 인간이 만들어낸 유일한 인공물이다. 옷과 다리는 인간의 작품임에도 불구하고 유기적이다.

<모나리자>보다 56년 전에 조선 초기의 화가 안견(安堅, ?~?)이 1447년 세종대왕의 아들 안평대군(安平大君, 1418~453)의 복숭아밭[桃源]을 여행하는 꿈[夢遊]을 그린 <몽유도원도(夢遊桃源圖)>[도 12]는 전체가 산과 바위, 나무, 폭포로 가득 채워진 자연 그대로의 모습에 가까운 풍경이다. 물론 현실공간이 아닌 관념의 공간이긴 하지만, 동양의 자연관을 엿볼 수 있는 한국의 대표적인 풍경화다. 당연히 화면은 유기적인 형태이지만, 산과 바위의 뾰족한 형태는 기하학적인 느낌이 든다. 그리고 그림 오른쪽 끝에는 안평대군의 꿈꾼 이상향이 그려져 있는데, 여러 채의 집이 자로 잰 듯 반듯한 산으로 자연과 구획되어 묘사되어 있어서 기하학적 형태미를 볼 수 있다.

1689년 네덜란드의 화가 호베마(Meindert Hobbema, 1638~1709)가 그린 유화 <미델하르니스의 가로수 풍경>[도 13]은 원근법을 설명할 때 가장 많이 예시로 등장하는 작품이다. 화면 가운데를 차지한 길과 농지는 인간이 자연을 가공해 만들어낸 공간이고 가로수와 그 양쪽 모서리에 그려진 나무들은 모두 유기적인 자연이다. 멀리 보이는 종탑과 농가는 인간이 만든 건축물로서 기하학적 형상이다. 길은 인간이 닦았음에도 양끝이 자로 잰 듯이 정확한 직선을 이루지는 않는다. 그 위의 나무 또한 인간이 심었을 것이지만, 역시 길보다 더욱 구불구불하고 제멋대로 생겼다. 그러나 길 양쪽에 놓인 집들을 통해 유기적 자연성은 기하학적 인위성과 조화를 이룬다.



[도 11] 레오나르도 <모나 리자> 1503



[도 12] 안견 <몽유도원도> 1447. 아래 부분



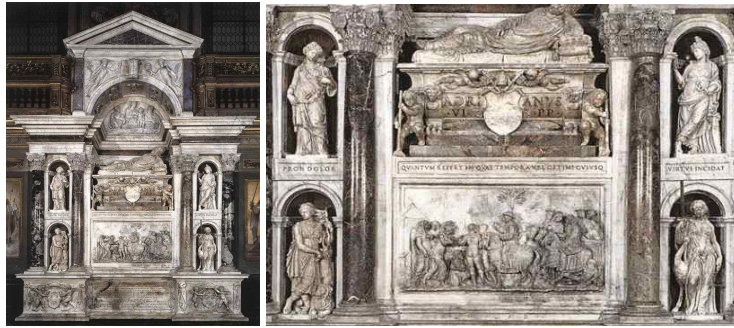
[도 13] 호베마 <미델하르니스의 가로수 풍경> 1689

그러나 이들의 인물 배경의 풍경화나 풍경 자체의 풍경화를 유기적 이미지라 부르지 않는다. 그것은 유기적인 자연 형태를 유기적 이미지로 재현했기 때문이다. 유기적 이미지로 불리기 위해서는 작가의 해석 같은 창작이 필요하다. 그럼에도 불구하고 미술사에서 ‘유기적’이라는 용어는 레오나르도 다빈치보다 한 세대 뒤의 이탈리아 르네상스 미술가인 조르조 바사리(Giorgio Vasari, 1511~1574)가 이탈리아 건축가 겸 화가인 발다사레 페루치(Baldassare Peruzzi, 1481~1536)의 매너리즘 양식의 조각 작품 [도 14]을 보고 ‘자연적으로 탄생한 것 같다’고 비평한 데서 기인한다.⁵³⁾

유기적 자연 형태는 이처럼 미술에서 꾸준히 유기적 이미지로 표현되어 왔다. 이러한 회화에서의 자연에 대한 유기적 형태는 18세기에 건축과 조경으로 반영되면서 낭만주의 회화의 탄생 토대가 되었다. 그것은 다른 아닌 ‘그림 같은 풍경’이라는 뜻의 ‘픽처레스크(Picturesque)’라는 것인데, 이는 20세기 초 라이트(Frank Lloyd Wright, 1867~1959)의 기하학적 건축과 유기적 자연의 결합에 영향을 미친 개념이다.

대표적인 픽처레스크 건축 조경은 신석기 시대의 유적인 스톤헨지가 있는 윌트셔 지방의 정원 <스투어헤드(Stourhead)> [도 15]이다. 1448년 존 스타우러턴 경이 조성하기 시작한 공원에 은행가인 헨리 호어 2세가 바로크시대의 화가인 클로드 로랭(Claude Lorraine 1600~1682)과 니콜라 푸생(Nicolas Poussin, 1594~1665)의 고대 로마의 폐허가 있는 풍경화에서 영감을 받아 다리과 신전을 건축하여 1780년에 완성되었다. <스투어헤드>의 유기적 건축조경은 자연을 배회하는 영웅의 인생항로를 노래

53) 안연희 편, 『현대미술사전』, 미진사, 1990, p.343.



[도 14] 페루치 <교황 하드리아노 6세 묘지> 1529. 오른쪽은 부분

한 베르길리우스(Publius Vergilius Maro, BC70~BC19)의 서사시 「에이네이드(Aeneid)」에서 영감을 받아 제작한 것으로 구불구불한 호수는 유기적 형태이고, 그 유기적 호수 가에 지어진 아치형 다리와 이탈리아의 고대 신전을 모방한 판테온 신전과 아폴로 신전은 기하학적 형태이다.

픽처레스크 유행을 선도한 <스투어헤드>의 유기적 건축조경에 영향을 끼친 푸생의 1645년도 그림 <목동이 있는 풍경>[도 16]은 나무와 강, 하늘의 구름 등은 유기적 이미지이고, 집과 다리는 기하학적 이미지이다. 이 그림처럼 서양의 전통 풍경화는 자연의 유기적 형상을 재현한 까닭에 대부분 유기적 형태를 지닌다.

이러한 양상은 자연과 더불어 사는 문화를 일찍이 지녔던 동양의 산수화에서는 더욱 강하게 나타났다. 한국 전통회화의 수작으로 꼽히는 추사 김정희(金正喜, 1786~1856)의 1844년도 작품 <세한도(歲寒圖)>[도 18]는 자연 그대로의 유기적인 소나무와 잣나무는 인간이 만든 기하학적인 집조차 유기적인 자유로운 선으로 유기적 표현성을 보여준다. 김정희의 유기적 표현성은 문인화의 사의(寫意) 개념이 더해져 미학적 가치와 더불어 철학적·도덕적 의미가 돋보이는 걸작이다.

<스투어헤드>가 선도한 픽처레스크 건축 및 조경 개념은 현대 도시공원의 효시인 프레드릭 로 올스테드(Frederick Law Olmsted, 1822~1903)를 거쳐 미국의 대표적인 근대건축가인 프랭크 로이드 라이트(Frank Lloyd Wright, 1867~1959)에게 영향을 끼쳐 유기적 자연과 기하학적 건축의 통합이라는 종합예술의 탄생을 이끌었다.

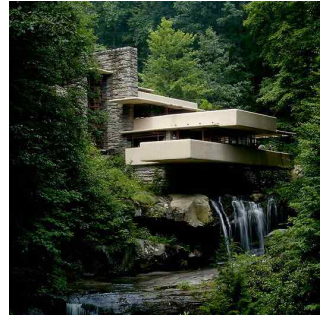
라이트는 자연의 유기적인 형태와 인간의 창조물인 기하학적 형태를 잘 조화시켰는데, 그 전형은 1936년에 미국 펜실베이니아주의 베이런에 있는 <카우프만 하우스(Kaufman House)>[도 17]이다. ‘낙수장(落水莊, Fallingwater)’이라 불리는 이 건물은 폭포수 위를 가로지르며 주변의 사암 위에 콘크리트 캔틸레버 공법으로 지은 것으로 자연과 대지에 융합한 전원주택의 전형으로 꼽힌다. 유기적 건축론(organic architecture)



[도 15] 브릿지맨 설계, 켄트 수정 <스투어헤드> 1870



[도 16] 푸생 <목동이 있는 풍경> 1645

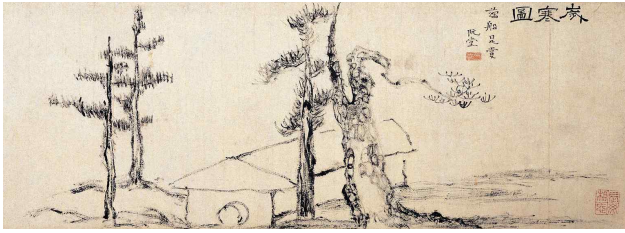


[도 17] 라이트 <카우프만 하우스(낙수장)> 1936

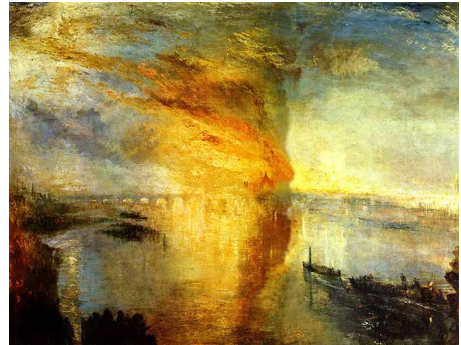
을 깊이 신봉한 라이트는 ‘유기적’ 공간을 창조하기 위해서 건축물 전체를 직사각형, 다이아몬드형, 육각형 같은 여러 단위(module)의 기하학적 부분들로 건축조경의 구성했다. 이에 따라 ‘들판 위의 집(Prairie house)’ 같은 주거용 개인 주택들을 지었다. 건축이라는 폐쇄형 공간을 기하학적으로 짓고, 그 주변의 열린 공간을 자연의 유기적 형태로 조성하여 기하학적이고 유기적은 주거 공간을 만들었던 것이다.

라이트는 1936년 <낙수장>을 완공한 뒤 광산재벌이자 자선 사업가인 솔로몬 구겐하임((Solomon Guggenheim, 1861~1949)에게 ‘비구상 회화를 위한 영혼의 사원’을 지어달라고 의뢰를 받아 1943년 고대 메소포타미아의 계단식 건축물인 지구라트(Ziggurat)를 차용해 뉴욕 센트럴파크에 나선형 형태의 구겐하임 미술관(Solomon R. Guggenheim)을 설계했다. 그러나 그는 완공 6개월을 앞두고 눈을 감았고, 개장 후 사람들은 사격형의 빌딩숲에서 나선형 미술관이 어울리지 않는다고 비난했으나, 지금은 미술관 자체가 예술이자 뉴욕의 랜드마크 중의 하나로 각광받고 있다.

서양에서 유기적인 것과 자연형태적인 것이 미술에 수용된 때는 18세기 말부터 19세기 초 사이이다. 이때 계몽주의 및 고전주의에 대한 반동으로 일어난 낭만주의 미술은 인간과 자연을 하나의 통일적인 생명체, 즉 유기적 세계로 인식하면서 유기적 형태와 강한 색채로 인간의 감정을 적극적으로 표현하기 시작했다. 예컨대, 1834년 10월 영국의 낭만주의 화가 윌리엄 터너(William Turner, 1775~1851)가 템스 강 위에서 배를 타고 목격한 영국 국회의사당의 화재 장면을 그 이듬해 그린 <국회의사당 화재>[도 19]는 큰 화재로 붉게 물든 영국의 국회의사당과 하늘, 이들의 모습을 반사하는 템스 강이 한 화면에서 온통 휘황찬란한 색채로 표현했다. 불길에 휩싸인 의사당과 그 옆으로 놓인 템스 강의 긴 다리, 그리고 앞쪽의 배를 제외한 모든 이미지는 유기적 형태와 자연의 색채를 보여준다. 건물과 다리, 배는 인간의 손길이 닿아 직선과 곡선의 기하



[도 18] 김정희 <세한도> 1844



[도 19] 터너 <국회의사당 화재> 1835

하적 형태가 보인다. 이 그림 역시 카스파르 다비트 프리드리히(Caspar David Friedrich, 1774~1840) 등의 다른 낭만주의 화가들이 그렸던 막강한 자연의 힘에 인간이 짓눌리는 나약한 인간의 존재를 강한 색채로 표상했다.

낭만주의 미술의 유기적 이미지 표현에 대해 아르놀트 하우스(Arnold Hauser 1892~1978)는 이렇게 말했다. “낭만주의는 순전히 인간적인 세계에만 국한되어 있던 고전주의에 비하여 하나의 새로운 길을 개척했는데, 그것은 과거 문학의 인간중심주의와 아주 결별했음을 뜻하는 것은 아니고 다만 계몽시대의 인문주의로부터 현재의 자연주의로 이행하는 과도기를 의미할 뿐이다. 이 시대의 거대한 상징인 영국의 정원에서도 나타나는바 직선적인 것, 딱딱한 것, 기하학적인 것에 대한 반항이며 동시에 유기적인 것, 불규칙적인 것, 회화적인 것에 대한 신앙고백이다.”⁵⁴⁾

낭만주의 미술이 끝난 19세기 말 아르누보(L'art nouveau)⁵⁵⁾ 화가들이 생물학적 드로잉에 관심을 갖고 유기적 이미지를 본격적으로 표현하기 시작했다. 이들이 지향한 '새로운 미술'이란 뜻의 아르누보는 기능주의나 기하학적 경향과는 다르게 건축, 조각, 회화, 디자인 등의 분야에서 모든 종류의 곡선 형태를 응용하면서 유기적 생명감을 중시하는 경향으로 전개되었다.⁵⁶⁾

이러한 유기적 이미지의 탄생은 동시대 상황, 즉 산업혁명 이후의 급속한 도시화, 산업화, 기계화가 추진되던 사회적 분위기에 따른 인간의 불안과 결부되어 있다. 이러

54) 하우스, 염무웅 반성완 역, 『문학과 예술의 사회사3』, 창작과 비평사, 1999. p.89.

55) 아르누보(L'art nouveau)는 '새로운 미술'이란 뜻으로 1890~1910년에 유럽과 미국 등지에서 유행한 미술의 한 양식이다. 아르누보는 서양회화의 전통인 대상의 재현에서 벗어나 일본의 채색목판화인 우키요에[浮世繪]처럼 평면적이고 간략한 묘사로 공간을 다양하게 표현하는 특징이 있다. 대표작가로는 비에즐리, 알폰스 무하, 번 존스, 구스타프 클림트 등이 있다.

56) 가시와기 히로시, 강현주·최선년 역, 『새로운 정신 : 아르누보. 20세기의 디자인』, 조형교육, 1999, pp.46~48.



[도 20] 세잔 <생 빅투아르 산> 1895



[도 21] 클림트 <키스> 1908



[도 22] 마티스 <분홍 누드> 1935

한 유기적 이미지의 표현은 19세기 후반에 극에 달하여 폴 세잔(Paul Cézanne, 1839~1906), 폴 고갱(Paul Gauguin, 1848~1903), 반 고흐(Van Gogh, 1853~1890), 앙리 마티스(Henri Matisse, 1869~1954), 윌리엄 모리스(William Morris, 1834~1896) 등의 후기인상주의와 야수주의의, 미술공예운동 등에서 나타났다.

특히 폴 세잔은 유기적인 자연의 기하학적 표현을 선구한 화가로서 ‘근대회화의 아버지’로 불린다. 세잔은 자연을 구(球)·원통·원뿔 같은 기하학적 구조로 이해하고, 그의 그림에서도 자연을 그와 같은 구조로 단순화하고 평면화하면서 독자적인 기하학적 형태와 구조를 만들어냈다. 세잔이 1895년에 그린 <생 빅투아르 산> [도 20]은 그로부터 10년 전인 1885년부터 꾸준히 천착해온 같은 제목의 연작 중의 하나로 세잔이 자연을 기하학적 형태로 파악한 사실을 알려주는 작품이다. 생 빅투아르 산은 고대 로마의 장군인 카이우스 마리우스가 북유럽의 토이톤 족을 포위했던 산이다. 그림에서 이 산은 바위나 숲과 같은 내부의 세부를 생략한 채 화면의 상단에 위치해 이 그린 화가의 시선에서 멀리 있는 산임을 알 수 있다. 또한 산 앞쪽에 펼쳐진 들판과 언덕, 나무들도 세부적인 모습이 생략되거나 구체나 원통, 원뿔 같은 기하학적 형태로 표현되어 있다.

이러한 세잔의 기하학적 태도는 젊은 피카소와 브라크를 통해 다시점 시각과 평면적 공간을 지향하는 입체주의 회화로 재탄생했다. 이처럼 기하학적 추상은 세잔과 마티스, 피카소·브라크 같은 선구적인 미술가들이 자연을 입면체나 입방체 형식으로 분석하고 해체하여 재구성하는 과정에서 나타난 결과물이다.

대표적인 아르누보 화가인 구스타프 클림트(Gustav Klimt, 1862~1918)의 1908년 작품 <키스> [도 21]는 입맞춤하는 두 연인의 인체에서 느껴지는 유기적 형태와 이들

이 입은 옷의 기하학적 무늬, 그리고 이들 유기적·기하학적 형태를 한데 묶은 유기적 구조는 아르누보 회화의 화려한 장식성과 관능미를 상징적으로 보여준다.

마티스(Henri Matisse, 1869~1954)는 야수파의 리더로서 유기적인 곡선을 이용해 부드러운 여성 누드를 비롯한 여러 제재의 회화와 색종이 콜라주 작품을 남겼다. 마티스가 1935년에 그린 <분홍 누드>[도 22]는 가로로 길게 누운 인체의 유기적인 곡선의 형태와 여인이 누운 바닥의 기하학적 직선 형태, 여체의 따뜻한 색과 바닥의 차가운 색 등이 서로 다르면서도 조화를 이루고 있다.

그라비에 지라르(Gravier Girard)에 따르면, “마티스는 새로운 시간과 공간의 가능성에 눈을 떴다. 뒤얽힌 식물모양과 추상적인 곡선을 이용한 아라베스크 무늬는 사실적으로 관찰된 모티브에 국한되었던 답답한 공간과 전혀 다른 세계를 보여주었다. 그것은 규정하기 힘든 공간, 예술작품의 경계선이 그 너머의 세속적 현실과 뚜렷이 구분되지 않는 공간, 아라베스크, 장식적 테두리, 겹치는 무늬가 낙원의 무한성을 효과적으로 표현하는 공간이었다.”⁵⁷⁾

나. 평면으로 환원된 유기 이미지

지금까지 살펴본 것처럼 서양의 회화사는 대체로 자연과 문화의 재현으로 진행되었는데, 그 이미지는 대부분 자연 유기적 형태가 주를 이룬 가운데 건축의 기하학적 형태가 공존하는 방식의 구상 회화였다. 이러한 구상 회화 전통에서 재현 대상이 자연에서 인간의 감정으로 확대되기 시작한 것은 18세말에 시작된 낭만주의 회화에서다. 이때도 대체로 유기적 이미지가 주류였으며, 19세기 후반에 유기적 이미지의 추상적 표현 현상이 나타나기 시작했다.

연구자가 기억하기로는 최초의 유기적 추상의 선구자는 미국 출신의 영국화가 제임스 애벗 맥닐 휘슬러(James Abbott McNeill Whistler, 1834~1903)다. 1855년에 프랑스로 건너와 파리의 샤를 글레르(Charles Gleyre, 1806~1874) 화실⁵⁸⁾에서 그림을 배

57) 그라비에 지라르, 이희재 역, 『마티스: 원색의 마술사』, 시공사, 1996. p.68.

58) 샤를 글레르가 1843년에 당대 최고의 인기작가인 그의 스승 들라로슈(Hippolyte Delaroche, 1797~1856)에게 인수해 운영한 화실로 신고전주의 화가인 쿠튀르와 인상주의 화가인 모네, 르누아르, 시슬리, 휘슬러, 드가 등을 가르쳤다. 들라로슈는 센 강에 투신해 자살한 그로(Gros, Antoine-Jean Baron de, 1771~1835)가 스승 다비드(Jacques-Louis David, 1748~1825)의 화실을 인수해 운영하던 화실을 1835년에 인수했다.

운 그는 1863년 살롱 낙선작가전에 출품한 뒤 런던으로 돌아가 지나친 세부 묘사에



[도 23] 휘슬러 <검은색
과 황금색의 녹턴: 떨어
지는 불꽃> 1877

반대하여 전체적 분위기를 중시한 그림을 그렸다. 그는 1877년 런던의 그로스브너 갤러리에서 전시한 <검은색과 황금색의 녹턴: 떨어지는 불꽃>[도 23]을 통해 회화란 더 이상 이야기를 보여주거나 사실대로 묘사할 필요 없이 색채와 형태의 추상적 가치로만 존재해야 한다는 믿음을 보여주었다. 하늘에서 떨어지는 불꽃과 어두운 하늘 등은 유기적 이미지의 추상을 보여주는데, 점점이 흩어진 불꽃 이미지는 1940년대 후반 잭슨 폴록의 액션페인팅 추상회화를 연상시킨다. 그만큼 화가의 자발성과 추상의지가 강한 작품이다. 이러한 자발성은 연구자의 작업방식에도 도움이 되고 있다.

평론가 존 러스킨(John Ruskin, 1819~1900)은 이에 대해 ‘사람의 얼굴에 물감 냄비를 내던진 것 같은 그림의 가격이 200기니나 되다니 어처구니가 없다’고 악평했다. 이에 휘슬러는 러스킨을 명예훼손으로 고소해 승소했지만, 고작 1파징(1/4 페니)만 손해배상으로 받았을 뿐이다.

그러나 관습적인 방법에 반발하고 자유로운 예술 표현과 권리를 주장했던 휘슬러는 쿠르베나 마네와 함께 그 이후의 아방가르드 미술가들에게 선구적인 모델이 되었다. 1888년 ‘미술은 모방이 아닌 추상이어야 한다’고 역설했던 고갱과 그의 제자인 드니가 ‘회화는 내용보다 색채로 뒤덮인 평면’이라고 주장하면서 회화의 자율성과 평면성을 추구하는 20세기 추상회화의 탄생을 이어졌다. 특히 휘슬러의 유기적 반추상 회화는 1910년 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866~1944)의 유기적 추상을 선구한 것이었다.

한편, 유기적 추상과는 다른 기하학적 추상은 1905년 세잔이 <생 빅투아르 산> 연작을 통해 구조적 질서의 화면을 추구하면서 자연의 모든 사물은 구체, 원통, 원뿔 같은 기하학적 입체로 평면에 표현하기 시작했다. 이러한 세잔의 기하학적 입체는 피카



[도 24] 유기적 형태. 칸딘스키 <인상 5(공원)> 1909



[도 25] 유기적 추상. 칸딘스키 <최초의 추상화> 1910



[도 26] 기학적 추상. 칸딘스키 <여러 개의 원> 1926

소와 브라크에 의해 반추상 형태의 기하학적 이미지를 거쳐 1913년 말레비치(Kazimir Malevich, 1878~1935)의 첫 기하학적 추상화인 <절대주의의 기본요소-사각형>의 제작으로 이어져 1915년 절대주의의 회화를 통해 기하학적 추상화 시대가 열렸다.



[도 27] 구만채 <추상 1> 2017

최초의 추상화와 유기적 추상화를 개막했던 칸딘스키는 그러나 온전하게 유기적 추상만을 추구하지는 않았다. 초기에는 비교적 유기적 추상을 지향했지만, 1920년 러시아에서 말레비치의 기하학적 추상에 영

향을 받아 이후 갈수록 기하학적 추상에 경도되었다.

칸딘스키가 최초의 추상화를 제작하기 전해인 1909년에 그린 <인상 5(공원)>[도 24]은 인물에 구상적 이미지가 남아 있긴 하지만, 컴퍼스나 자로 그린 듯한 정확한 형태 없이 자유로운 형태와 자연물마다의 특징적 색채로 그려진 유기적 구상회화이다. 그러나 그 이듬해 그린 <최초의 추상화>[도 25]는 앞의 작품에 나타난 유기적 형태와 색채가 더욱 강하게 표현되면서 구상적 이미지는 약화되고 추상적 이미지가 강화되었다. 그럼으로써 앞의 작품에서 보이는 자연에서 비롯한 형태와 색채는 사라지고, 오로지 작가의 내면에 따른 형태와 색채로 표현된 최초의 비대상(非對象) 겸 최초의 추상화로 자리매김한 것이다.

반면에 자신의 제2 이론적 저작인 『점·선·면』을 출간한 1926년 바우하우스 교수 시절에 독일 데사우에서 그린 <여러 개의 원>[도 26]은 컴퍼스로 그린 듯한 정확한 원과 비교적 윤곽이 뚜렷한 색채로 그린 기하학적 추상화다. 칸딘스키의 초기 추상화는 <인상 5(공원)>처럼 유기적 형태였으나 1914년 고국 러시아로 돌아간 뒤 점차 기



[도 28] 아르프 <에
낙의 눈물> 1917



[도 29] 미로 <새에게 돌을 던지는
사람> 1926

학학적 추상을 추구하기 시작해 독일에서 건축, 공예 등 실용미술을 가르치는 바우하우스 교수로 재직하면서 <여러 개의 원> 등 기하학적 추상화를 본격적으로 제작했다.

이들 세 가지의 양식 가운데 연구자의 작품에 근접한 그림은 두 번째의 <최초의 추상화>다. 연구자의 2017년 작품 <추상 1>[도 27] 역시 대부분의 이미지가 유기적 형태임을 알 수 있다. 칸딘스키의 유기적 추상은 화면 가운데에서 바깥쪽으로 향하는 나선형의 운동감과 음악적 리듬감이 강하게 느껴진 반면, 연구자의 유기적 추상은 이미지의 움직임이나 음악적 리듬감은 부족한 고요함과 서정적인 느낌을 준다.

장 아르프(Jean Arp, 1887~1966)는 표현주의 작업방식에서 벗어나 자연과 생명력 있는 유기체적 형태에 근거를 둔 추상형태의 작업을 하였다.⁵⁹⁾ 그는 생명, 성장, 변형의 의미를 강하게 함축하고 있는 형태로 구성된 부초 형식을 고안하였는데, 그의 1917년 작품 <에낙의 눈물>[도 28] 는 나무로 만든 콜라주인데, 거기에 사용된 요소들처럼 서로 중첩되어 자연적 형태 즉, 생명이 지닌 성장하는 사물의 형태를 암시하고 있다.⁶⁰⁾

호안 미로(Joan Miro, 1893~1983)는 초현실주의 화가로 그 사조의 주요 기법인 자동기술법을 사용해 무의식이나 꿈의 세계를 표현하지 않고, 그의 기억에 남은 자연이나 문화를 고전적 재현의 새로운 방식으로 표현했다. 미로가 1926년에 그린 <새에게 돌을 던지는 사람>[도 29]에서 사람은 커다란 발 하나와 외눈만 있는 기이하게 단순화된 신체이다. 이는 인체보다 아메바 같은 생물형태에 가까운 유기적 이미지로서 노란색의 땅에 연계되는 유기적 관계를 표현한 것이다. 이러한 기이한 인체의 앞에는 빨

59) J. L. 페리에, 김정화 역, 『20세기 미술의 모험Ⅲ』, 에이피인터내셔널, 1993, p.17.

60) 백수현, 「자연이미지를 통한 내면세계의 추상 표현 연구-본인의 작품을 중심으로」, 대구대학교 대학원 박사학위논문, 2020. p.51.



[도 30] 고르키 <탁자 위 형태 컴포지션> 1929



[도 31] 고르키 <코르콤> 1938



[도 32] 고르키 <간은 닭의 뺨> 1944

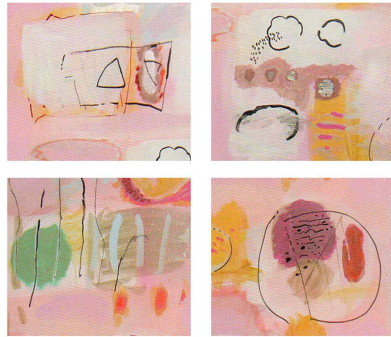
간 날개와 파란 머리를 가진 새가 추락하고 있는데, 그 앞에는 사람의 머리 위에서 검은 점선으로 휘어져 떨어진 삼각뿔 형태의 단순화된 하얀 돌이 정지된 상태로 표현되어 있다. 인체와 새의 이미지는 유기적 형태인 반면, 하얀 돌이 떨어지는 움직임을 나타낸 곡선과 인체의 가슴을 가로지르는 직선은 기하학적인 형태이다. 미로는 이처럼 유기적 생물형태와 기하학적 선으로 자연과 인간, 문화를 표상했는데, 전체적인 이미지는 반추상적이다.

칸딘스키의 유기적 이미지의 추상은 유럽 초현실주의와 미국 추상표현주의의 가교 역할을 했던 아실 고르키(Arshile Gorky, 1904~1948)의 작품에서도 나타난다. 그러나 고르키는 칸딘스키의 유기적 이미지에 직접적인 영향을 받지 않았다. 그는 1930년대에 피카소의 입체주의 작품에 심취해 기하학적 이미지의 추상화를 제작하다가 초현실주의 화가인 호안 미로의 생물형태학적 이미지를 발견한 뒤 식물이나 꽃을 열정적으로 관찰하여 뇌리에 새겨진 잠재의식 이미지를 초현실주의 회화의 자동기술법으로 표현하였기 때문이다.

고르키의 추상회화는 칸딘스키처럼 시대별로 변화의 추이를 보이는데, 칸딘스키와는 정반대로 초기에는 입체주의에 영향을 받아 기하학적 이미지로 추상회화를 제작했지만, 이후 생물형태적 이미지를 발견한 뒤부터 유기적 이미지의 추상회화로 바뀌었다. 1929년에 그린 <탁자 위 형태 컴포지션>[도 30]은 피카소의 입체주의 영향으로 기하학적 구성을 보이고, 그 뒤 9년 뒤인 1939년에 그린 <코르콤>[도 31]은 미로의 초현실주의 영향으로 생물형태적 표현과 기하학적 구성을 이루며, 1944년에 그린 <간(肝)은 닭의 뺨>[도 32]은 앞의 작품보다 훨씬 더 유기적인 이미지와 유기적인 구조를 보여준다. 그런 까닭에 그를 추상표현주의의 대표화가로 평가하는 것이다.

고르키는 유기체적 이미지를 주제로 자연에 대한 상상을 추상 언어로 표출하고, 생

명체의 생명력을 표상하기 위해 선과 색채를 자유자재로 구사하였다. 이로써 생명이



[도 33] 연구자의 회화작품 중 유기적 추상 이미지

내포된 우주공간을 표현하였는데, 이러한 고르키의 서정적 추상은 후기 현대회화에 많은 영향을 주었다.⁶¹⁾

연구자의 유기적인 형태[도 33]는 자연현상이나 생물 성장에 따라 형성된 형태를 말한다. 이러한 자연의 형태를 수학적 개념과 질서로 구조화한 형태가 기하학적 이미지인데, 연구자가 참고하는 칸딘스키와 고르키의 추상회화 과정 또한 이러한 양상을 보인다. 특히 연구자는 고르키가 호안 미로의 생물형태학적 이미지를 발견한 뒤 식물이나 꽃을 열정적으로 관찰하여 뇌리에 새겨진 잠재의식 속의 이미지를 자동기술법으로 표현했듯이 지속적인 자연관찰을 통하여 뇌리에 각인된 자연 이미지를 자연에서 받은 감정과 생각에 따라 자유로운 형태와 감각적인 색채 표현으로 유기적 추상 이미지를 구현하고 있다.

다. 유기적 이미지의 특성 분석

지금까지 미술사에 나타난 유기적 이미지의 변천 과정을 살펴보았다. 이를 통하여 미술의 시작과 함께 유기적 이미지는 기하학적 이미지와 함께 표현되어 왔음을 알 수 있었다. 대체로 19세기까지는 유기적 이미지는 자유곡선이 많은 자연의 형태를 재현하면서 드러난 것인 반면, 기하학적 이미지는 인간이 만들어낸 건축물의 기하학적 형태의 재현에서 나타났다. 그러나 19세기 후반부터 창작의 개념이 싹트면서 유기적이나

61) Esward Lucie-Smith, 임영방 · 김춘일 역, 『전후 현대 미술』, 세운문화사, 1979, p.36.

기하학적 이미지는 강한 색채와 단순한 형태의 표현주의적 양식을 거쳐 재현 대상이 없거나 재현하지 않은 추상주의 또는 추상표현주의 회화에서 완전한 추상 형태로 드러나게 된다.

(1) 생물형태

유기적 이미지의 가장 큰 특징은 자연의 생물형태를 반영한다는 점이다. 이는 유기적 이미지가 자연의 생물형태에서 비롯되었기 때문이기도 하다. 이러한 생물형태를 논리적으로 최초로 설명한 이론가는 로런스 알로웨이(Lawrence Alloway, 1926~1990)다. 그는 생물 형태적(biomorphic)이라는 용어를 생명, 생명 현상 또는 생물 기관과 연관되거나 관계를 의미하는 하나의 복합적 형태라는 의미의 ‘Bio(바이오)’와, 한 기관 또는 부분의 형태 및 구조가 집합적으로 이루어진 형태라는 뜻을 지닌 ‘Morphology(모르폴로지)’의 합성으로 설명하였다.⁶²⁾ 그리고 알로웨이는 그의 저서 『향후 미국 미술의 주제』(1945)에서 생물형태적 이미지를 이렇게 설명했다.

“생물 형태적 이미지는 공간과 시간 속에 자리 잡은 생명력을 지닌 어떤 개체, 다시 말하면 자체 증식과 번식을 거듭하는 자율적 생존구조를 지닌 생명체의 형상으로 이러한 생물학적 외형이나 생명 현상을 암시한 형태를 말한다. 그것은 어떤 특정한 유기체를 묘사하지 않으면서 유기적 성장을 제시할 수 있고, 진화상의 최종적인 성장 단계를 거친 확정적인 형태가 아니기 때문에 미분화된 발달 과정의 생명체가 지닌 성장의 잠재력을 효과적으로 전달할 수 있다. 그러므로 생물 형태적 이미지는 기하학적 특성에 대비되는 것으로서의 유기적인 특성을 가진다.”⁶³⁾

에드워드 루시 스미스(Lucie Smith, 1933~)의 『예술 용어 사전』에는 ‘생물 형태적’이란 “자연 형태 속에서 발견되는 형태들에 근거를 두고 있는 불규칙한 추상 형태들을 포함하는 것”⁶⁴⁾이라고 정의했다. 이처럼 생물 형태는 구상적 이미지뿐 아니라 추상적 이미지에도 존재한다. 이 가운데 특히 유기적 추상 이미지는 연구자의 작품에서 중심적 역할을 한다. 또한 연구자보다 앞서 칸딘스키와 고르키는 물론 미로, 달리 등의 초현실주의 화가들 회화에도 유기적 추상 이미지가 보인다. 이러한 유기적 추상 이미지는 그 안에 생명력을 담보할 뿐 아니라 다른 조형요소와도 유기적 관계를 유지하

62) Lawrence Alloway, “Topics in american art since 1945”, New York : Norton & Company Inc, 1975, p. 1

63) Lawrence Alloway, 앞의 책.

64) Edward Lucie-Smith, “Dictionary of Art Terms”, London : Thames and Hudson, 1988, p. 28,

면서 회화에 통일성과 조화성을 갖추게 된다.



[도 34] 아르프 <머리(생물형태 추상)> 1916

20세기의 유기적 이미지 표현은 대상을 사실적으로 묘사하든, 추상적으로 표현하든 관계없이 모두 유효하다. 이렇게 미술창작에서도 중요한 유기적 관계는 무엇보다 자연의 생태와 형태에서 쉽게 간취되는데, 연구자의 회화작품 역시 자연의 유기적 형태와 특성을 반영한다. 이와 관련하여 연구자의 조형적 특징 중의 하나인 유기적 이미지의 원천을 찾아보고, 그 특징과 의미를 분석하고자 한다.

앞서 고찰하였듯이 우주자연의 만물은 유기적인 형태와 구조를 갖춘 존재로서 19세기 후반까지 화가들은 모두 이를 따라 그렸다. 이에 대해 허버트 리드(Herbert Read, 1893~1968)는 “고전기 그리스 예술의 기원은 구석기 시대의 예술이나 부시맨 예술의 그것과 본질적으로 동일하다. 즉 그리스 예술은 유기적이다. 다만 유기화의 정도, 구성요소들 상호관계의 복잡성, 그리고 문명을 수반한 고등기술의 성취 등의 측면에서 원시 예술과 다를 뿐이다”⁶⁵⁾고 서양 회화전통의 뿌리를 언급했다.

칸딘스키에게 생물형태 이미지에 영감을 받은 미술가이자 시인이었던 한스 아르프(Jean Arp, 1886~1966)는 프랑스의 다다이스트이자 비구상 미술을 추구한 추상창조(Abstraction Creation) 그룹에 중요 멤버로서 미로 등의 현대미술가에게 많은 영향을 끼쳤다. 1910년부터 추상 조각을 시작한 그는 1916년에 취리히에서 다다이스트에 합류해 자연을 바탕으로 한 상상력의 표현을 즐겼다. 입체주의 미술을 시도했던 그는 자신의 시를 연상시키는 콜라주, 부조, 회화, 조각 등 다양한 장르의 작품을 시도했는데, 특히 <머리(생물형태 추상)>[도 34]을 제작하면서 생물형태주의를 반영했다.

이 작품은 자유로운 곡선으로 자연생명체의 머리를 적갈색의 단순한 형태로 표현한

65) 허버트 리드, 임산 역, 『예술의 의미』, 에코리브르, 2006, p.84.

생물형태의 유기적 추상 이미지다. 이러한 불규칙한 원형은 컴퍼스를 사용해 그린 원보다 훨씬 자유롭고 주변과의 유기적 관계성을 보여주는데, 연구자의 작품에서도 마찬가지로 이와 같은 자유 곡선에 의한 원형 이미지가 자주 사용되고 있다. 앞의 [도 32]에서 보았던 ‘연구자의 회화작품 중 유기적 추상 이미지’에서 자유로운 직선에 의한 사각형과 함께 그려진 여러 크기와 형태의 원형은 모두 자율성에 근거한 자유 곡선의 산물이다. 그것은 자연 속의 다양한 원형들을 연상시키고 은유하는 상징적 이미지로서 형상 안의 질료에 감춰진 내면세계라는 ‘의미 있는 형태’이기도 하다.

1904년 에른스트 헤켈(Ernst Heinrich, 1834~1919)은 그의 저서 『예술형상(Kunstformen der Natur)』에서 예술과 자연의 추상적 유사성을 강조하였다. 그는 많은 화가들에게 유기적 생물형태가 지닌 선(線)적인 장식성과 투명성, 그리고 균형을 이루고 있는 대칭적 속성들을 추상적인 조형요소로서 인식하여 새로운 회화적 언어로 제시했다. 그리고 자연현상이나 생물의 성장 변화에 따라 형성된 유기체들은 질서 있는 형태와 구조의 패턴을 지닌 고유한 모습을 하고 있으며, 각각의 유기체의 형태들은 무한정한 다양성을 내포하고 있다. 자신이 존재하기 위해 스스로 만든 독특한 형태를 가지고 있으며 자연법칙에 의한 유기적 구조를 지니고 있다.⁶⁶⁾

20세기 중반에는 인간이나 생명을 가진 유기체, 혹은 이와 관련된 신화 등에서 모티프를 구했던 생물형태적 미술(Biomorphic Art)과 식물을 소재로 하는 버태니컬 아트(Botanical Art)에서도 유기적 성향이 표현되었으며, 1970년대 이후에는 다원주의의 분위기에 의해 유기적 이미지는 기능적이고 기하학적 경향의 딱딱한 특성과 대조를 이루어 자연적인 생명감을 중시하는 미술경향이 되었다.

영국의 미술평론가로 팝아트(Pop Art)라는 용어를 처음 사용했던 로런스 알로웨이(Lawrence Alloway, 1926~1990)는 바이오모픽 아트가 자연, 오토마티즘 그리고 무의식의 결과로써 뉴욕에서 부상했다고 언급한 바 있다.⁶⁷⁾ 이러한 바이오모픽 추상화가로는 고리키를 비롯하여 훗날 고리키의 자살충동을 야기한 로베르토 마타(Roberto Matta, 1911~2002), 초현실주의 화가인 호안 미로(Joan Miro, 1893~1983)와 앙드레 마송(André Masson, 1896~1966), 1930년대 후반에 고리키와 함께 작업했던 윌리엄 드 쿠닝(Willem de Kooning, 1904~1997) 등이 있다.

생물형태적 미술은 특정시대의 특정 경향이 아니라 살아 있는 유기체에서 모티브를

66) Edmund W. Sinnott, "The Problem of Organic Form.", Yale Univ Press, 1963, p.3.

67) W. Jackson, "Rushing III and Kristin Makholm, Modern Spirit: The Art of George Morrison", Oklahoma : University of Oklahoma Press, 2013, p.15.



[도 35] 오키프 <붉은 칸나> 1923

구하고자 하는 추상미술을 통칭하는 말이다. 특히 1940년대 유기적인 생물 형태를 추구하는 미로, 장 아르프, 아실 고르키, 윌리엄 바조티스 등이 대표적이다.⁶⁸⁾

미국의 대표적인 여성화가인 조지아 오키프(Georgia O'Keeffe, 1887~1986)의 작품은 가장 강하게 생물형태 이미지를 보여준다. 오키프는 30세 때 22세 연상의 유부남 사진작가인 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz, 1864~1946)와 결혼해 서로 영향을 주고받으며 같은 주제를 사진과 그림으로 각각 표현하면서 독창적인 사실주의적 표현 세계를 이루었다. 그림이 인간 정신의 근본적인 힘이라 믿는 오키프는 두개골, 짐승 뼈, 꽃, 식물의 기관, 조개껍데기, 산 등을 보고 대상의 질료 표현에 불필요하다고 생각되는 부분은 과감히 생략하고 단순화해서 사실적으로 그렸다.

오키프가 1923년에 그린 <붉은 칸나>[도 35]처럼 오키프의 확대된 자연 이미지는 확대된 생물형태 이미지 그 자체인데, 너무나 크게 확대되어 화면에는 일부만 드러나마치 우리가 알아볼 수 없을 정도의 추상적인 아름다움을 느끼게 만든다. 무엇보다 그의 그림은 생물형태적 형상에 추상적인 아름다움이 가미되어 신비하고 상징적인 느낌이 든다. 오키프의 자연 이미지는 거의 자유로운 곡선으로 이루어져 있고, 음영과 그림자를 같은 색 계통의 단색조로 조금씩 밝거나 어둡게 그라데이션(Gradation) 처리하여 부드러우면서도 단순한 조형미를 창출했다. 그래서 오키프의 자연 이미지는 유기적인 추상화 느낌이 드는 것이다.

추상 회화의 근원인 유기적 형태와 구조는 유기체의 특성인 살아 움직이는 ‘생명성(生命性)’과 꾸준히 그 가치를 보존하면서 변화하는 ‘지속성(持續性)’을 지니며, 화가가

68) 안연희 편, 앞의 책, pp.166~167

외부의 영향 없이 스스로 창조력을 발휘하는 ‘자발성(自發性)’을 촉발한다. 이러한 생명성과 지속성, 상호 연관되어 영향을 주고받는 유기적 질서 등의 특징을 갖는다. 이러한 유기적 특징이 연구자의 작품에 밀접하게 관련된다.

(2) 생명성

생명성(生命性)이란 ‘살아서 숨 쉬고 활동하게 만드는 힘’인 생명의 성질을 말한다. 따라서 생명력이란 끊임없이 생성하고 작용하는 총체적 생명의 운동을 의미한다. 생명체는 그 내면에 내재되어진 어떠한 힘에 의해 지배되고 그 힘은 생명체들을 살아 움직이게 한다. 이 힘은 자연의 가시적 현상의 근원으로 자연 생성 원리의 본질이 된다. 이렇게 살아 움직이는 자연은 고정된 형태로 형성되어 보이지만 그 내적 구조는 끊임 없는 움직임을 통해서 형태를 유지하고 있다.

이러한 생명성은 영국의 미술비평가인 허버트 리드(Herbert Read, 1893~1968)의 견해에서 찾을 수 있다. 리드는 유기적인 양식을 ‘생명주의 예술(Vitalistic Art)’과 연관해 논하였는데, 생명주의 예술이란 단지 외형만 모방하는 것이 아니라 그것이 갖고 있는 본질적인 속성, 즉 생명성을 살아있는 듯이 보이는 형상 또는 형태뿐 아니라 생명력의 속성과 질서를 드러내는 것이라고 강조했다. 생명주의를 대표하는 작품으로는 조지아 오키프의 <검은 아이리스 3>[도 34]과 <칸나 앞>을 들 수 있는데, 이 작품들에서는 자연현상에서 추상적인 형태를 추출하여 생명의 에너지를 암시하고 생명력을 유기적 이미지로 표현한 특징이 있다. 사실적인 기법으로 묘사했으나 그 이미지가 실제보다 매우 크게 확대되어 사실적인 이미지가 추상적인 이미지로 보일 정도이다. 이는 현미경으로 사물을 들여다보면 극히 일부가 확대되어 전체의 구체적 형태를 감지하지 못할 때 발생하는 착시효과이기도 하다.

이렇게 예술에서의 표현되는 자연의 생명력에 관해 수잔 랭거(Susanne Langer, 1895~1985)는 ‘살아있는 형식(living form)’⁶⁹⁾으로 규정하고, “모든 예술가는 훌륭한 예술작품 속에서 ‘삶’과 ‘생명력’, ‘생명성’을 발견한다고 주장했다. 특히 회화의 경우 모든 화가가 ‘정신’이라는 낱말을 사용하게 되면 그것은 회화가 의존하는 정신이 아니라 회화의 고유한 특질을 지시한다. 그리고 화가의 최초의 임무는 자신의 캔버스에 정신을 부여하는 일, 곧 ‘생명화’하는 일”⁷⁰⁾이라고 강조했다.

이처럼 랭거는 예술작품의 의의를 언어적 상징과 구별하여 ‘생명적 함의’로 보았다.

69) 수잔 랭거, 이승훈 역, 『예술이란 무엇인가』, 고려원, 1984. 46.

70) 수잔 랭거, 앞의 책, p.39.

그리고 그 생명적 함의를 인식하는 태도는 랭거에게 생명적 형식이란 역동적 형식으로 유기적으로 구성하는 것이다. 이때의 구성요소는 독립적인 부분이 아닌 상호 의존하는 유기체들이다. 전체는 율동적 과정에 의하여 통일한다. 생명적 법칙은 성장과 쇠퇴의 변증법이다.

예술작품은 살아있는 생물체처럼 변화 발전, 성장 등 살아있는 형식과 인간감정을 전하는데 이르기까지 유기적인 구조와 형식, 즉 유기적인 생명감을 갖게 되고, 생명이라고 부르는 역동적 기능을 구성하는 총체적인 생명체의 모든 특성과 함께 인간이 만든 조형 이미지는 상호 유기적 질서를 가질 때 비로소 통일된 구조로 나타나게 되며, 이럴 때에 유기적인 생명감이 표현되는 것이다.⁷¹⁾

앙리 포시옹(Henri Focillon, 1881~1943)은 1934년 그의 논문 「형태의 생명」에서 “생명은 형태이며, 형태는 생명의 양식이다”⁷²⁾고 주장하면서 예술작품이 생명성·역동성·유기성의 특징이 있다고 강조하였다.

이러한 회화의 생명성을 누구보다 중시한 화가는 칸딘스키이다. 음악을 회화로 표현하고자 했던 그에 따르면 음악은 자연현상을 재현하고자 몰두하지 않으며, 음의 독자적 생명을 창조하는 예술이다. 음악은 비대상 예술 추상미술의 정수이고 음악의 이런 속성을 칸딘스키가 회화에 적용하고자 한 것이다.⁷³⁾ 이렇게 음악과 생명성을 연관시켜 유기적 추상을 추구했던 칸딘스키에게 화폭은 창세기 전의 무(無) 상태이며, 세상을 구성하는 모든 집합체에 생명감을 부여하여 응축된 에너지[氣]의 세계를 창출하는 매체이다. 여기에 이미지를 만드는 색채마다 각각 신비한 생명이 들어 있다.

무엇보다 칸딘스키에게 생명성은 작품의 중요한 주제였다. 그는 예술작품이 예술가에게서 독립하여 하나의 생명성으로 작용하려면 작가의 내적필연성이 전제되어야 한다고 주장했다. 내적 필연성은 작가에게는 깊은 정신성이며 창작활동의 태도에 밀접한 연관성이 있다.

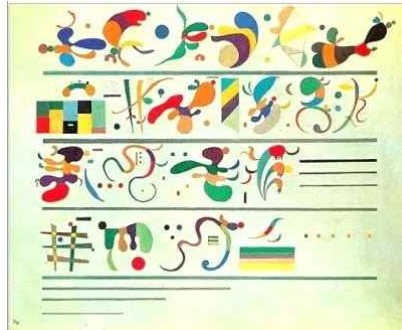
또한 칸딘스키는 음악을 회화에 적용하고자 노력했다. 그는 음악의 강약이 선에 의한 날카로움의 증감이나 농담으로 표현할 수 있다고 생각했다. 이러한 생각으로 제작한 1935년에 제작한 <연속>[도 36]은 오선지 위의 음표를 보는 것 같은 느낌이 든다. 형태와 색이 만들어내는 도형적인 형상이 수평선을 따라 리드미컬하게 울려 퍼진다.

71) 수잔 K 랭거, 박용숙 역, 『예술이란 무엇인가』, 문예출판사, 1993, p.63.

72) 신중덕, 「현대회화에 있어서 '생물 형태적 이미지'와 그 형상성에 관한 연구」, 홍익대대학원 박사학위논문, 2004, p.4.

73) 김현화, 『20세기 미술사』, 한길아트, 1999. pp.163~177.

자유롭고 명확한 윤곽으로 그려져 있어 자유분방하고 태평스러우며, 생생한 생명감을



[도 36] 칸딘스키 <연속> 1935

느끼게 하는 한편, 전체를 질서 속에 멋지게 통일시켰다.⁷⁴⁾

하르트만 역시 예술을 살아있는 생명적 주관적 정신에 의해 정신적 내용이 물질 속에 주입되어 고정되고 객관화된 정신이라고 주장했다. 하르트만에게 예술작품이란 캔버스나 나무, 돌 등의 물질 위에 겹겹의 정신적 내용 즉 생명, 영혼, 형이상학적인 개념들이 얹힌 다층 구조이다.

연구자의 생명력에 대한 관점과 사상이 유사한 작가로는 장 아르프와 아실 고르키를 들 수 있다. 생명력은 아르프 조각의 근본적 주제였으며, 자연과 우주가 생명력에 의해 끊임없이 변환한다는 베르그송 주장과 부합된다. 또한 자연을 모방이 아닌 은유를 통해 표현하려고 했고, 논리적 분석보다는 직관을 중요시 했다.

이러한 아르프의 유기적 형태의 이미지는 순환과정으로서의 자연의 생명력을 표현했다는 점에서 연구자의 작업과 상통하고 있다. 또한 연구자의 작품은 칸딘스키가 음악적 요소로 자연의 생명성을 보여주고자 했던 것처럼 형태나 색채에 있어서 크기나 색조의 변화를 통해 리드미컬한 생명성을 드러내고자 한다. 다만, 칸딘스키의 음표와 같은 계획적인 방식으로 배열된 약간의 기하학적 구성을 보이는 유기적 형태보다 좀 더 자율적인 형태와 자유분방한 구성으로써 유기적 생명성과 질서를 제시하고 있다.

(3) 자발성

자발성(自發性, spontaneity)은 타인의 간섭 없이 스스로 문제를 해결하는 태도를 말한다. 화학에서 어떤 힘을 가하지 않아도 스스로 반응하는 특성을 말한다. 자발성은 문제 상황에 대해 적극 대처하고, 다른 사람의 요구나 강요에 따르지 않으며, 자신의

74) 오병남, 「예술과 창의성의 개념 - I. 칸트의 판단력 비판을 중심으로」, 『학술원논문집』 제 51호, 학술원, 2012.

내적 동기에 따라 스스로 사고하고 행동하는 성향을 특성이 있다. 또한 자발성은 스스로 그러한 자연의 속성 가운데 하나이다. 자연이 자발적으로 생성되어 성장하고 소멸하는 과정을 반복하듯이 인간의 자발성도 인체인 유기체에서 스스로 발현한다.

다른 사람의 지시나 의지에 의한 수동적인 태도가 아니라 자신의 생각과 의지에 따른 능동적인 태도이다. 이러한 자발성은 예술에서 반드시 필요한 성향이다. 특히 창조적 사고에서 자발성은 중요하다. 자발성이 문제 해결의 의지를 드러내기 때문이다. 무엇인가를 새롭게 만들어가는 창조적 충동은 자발성에서 기인한다.

그러나 자발성은 초현실주의 화가들이 즐겨 사용한 자동기술법과는 구별된다. 자동기술법이 이성(理性)의 이성에 통제받지 않고 무의식적인 상태에서 자유롭게 창작하는 것이라면, 자발성은 의식의 조정을 거쳐 자유롭게 표현하는 것이다. 이는 스위스 출신의 독일화가 클레(Paul Klee, 1879~1940)는 “창의적인 사람은 식물성의 인간이라고 말할 수 있다. 즉, 그는 천재의 생생한 뿌리로부터 자발적으로 솟아나는 존재이다. 그는 성장(grow)하는 것이지만 만들어지는 존재가 아니다”⁷⁵⁾라고 말한 것과 같은 개념이다. 클레는 이러한 자발성을 얻기 위하여 익숙한 것들로부터 해방되어야 한다고 주장했다. 그에 따르면, 예술가가 자발성을 이상화하는 한 그 창조는 일체의 의도로부터 자유롭고자 하는 의도에 의해 계속 지배된다.

클레는 예술가란 모든 자연과 마찬가지로 직접성의 세계를 자발적으로 표현하는 존재이다. 따라서 예술작품은 자연의 산물일 수밖에 없다. 예술이 그의 의도에 지배되지 않은 채 자발적으로 창조되기 때문이다. 그러나 예술가가 자발성을 이상화하는 한 그의 창조는 여전히 하나의 의도, 즉 일체의 의도들로부터 자유롭고자 하는 의도에 의해 계속 지배되는 것이다.

허버트 리드(H. Read, 1893~1968)는 “예술적인 창조란 효과적인 상징주의와 같은 정도와 방식으로 자발성을 포함한다. 다시 말해 예술적으로 유효한 상징들은 리비도를 통해 완전히 활성화된 것으로서 무의식의 깊은 심연으로부터 떠오른 것이다”⁷⁶⁾라고 주장했다. 창조성의 본질은 자발성에 있으며, 이때의 자발성은 일반적인 자유와는 다른 개념이다.

그런데, 자발성은 무엇보다 인간의 절대적 자유의 산물이라는 점에서 주변의 환경에 영향을 많이 받는다. 예술가에게 절대적 자유가 주어지지 않으면 자발성, 즉 자유로운 창의성(originality)의 발휘는 불가능하다. 또한 예술가가 자연이 아닌 한 예술가는 근

75) E. Young, “Conjectures on original composition” Dublin, 1959, pp.7-8.

76) 호법고시원(<https://ksksone.tripod.com/report/A100.TXT>)



[도 37] 폴록 <No. 1> 1950



[도 38] 드 쿠닝 <교차로> 1955

원적 자연으로 회귀하여 자발성을 발휘할 수도 없다.⁷⁷⁾

이처럼 자발성은 절대적 자유에 의해 발생하는 힘으로서 예술 창조의 근본이다. 특히 현대미술에서 자발성을 독창적 예술을 가능하게 하는 잣대가 된다. 그 대표적인 예가 1950년대의 미국의 추상표현주의 미술이다. 추상표현주의는 자동기술법(Automatism)의 영향을 받아 시작되었는데, 이 사조를 이끌었던 잭슨 폴록(Paul Jackson Pollock, 1912~1956)과 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning, 1904~1997)은 누구보다 자발적인 표현성을 강조한 추상표현주의 화가이다.

폴록과 드 쿠닝 등의 추상표현주의 회화는 자발적 표현성이 강조된 미술로 간주된다. 1950년대 미국의 추상미술은 독일의 표현파 칸딘스키나 초현실파 미로 등의 작품을 계승한 양식이다. 특히 칸딘스키와 미로는 재현적 요소를 완전히 배제하고, 즉흥성과 자발성, 생명력이 넘치는 추상 미술세계를 보여주었다. 그래서 이들의 1950년대 미국 추상표현주의를 뜨거운 추상으로 규정하였다.

특히 폴록은 물감을 흘리거나 뿌리는 액션 페인팅에 심취했으며, 추상회화를 창시한 독일의 표현주의 화가 칸딘스키와 생물형태적 초현실주의 회화를 추구한 미로의 계승자로서 즉흥성과 자발성, 생명력이 넘치는 추상미술을 보여주었다. 폴록이 1950년에 제작한 <No. 1>[도 37]은 그 옆의 사진처럼 폴록이 붓에 물감을 듬뿍 묻혀 바닥에 놓인 캔버스 위에 뿌리거나 떨어뜨려 우연한 효과를 얻고 있다. 이러한 액션페인팅은 자발적인 창작행위를 대표한다.

드 쿠닝은 폴록과 함께 자발성과 액션페인팅을 중시한 화가로서 특히 '인체'를 주제로 많은 작품을 남겼다. 그는 무한한 변이와 변형이 가능한 구조전체를 받아들여 더욱

77) 오병남, 앞의 논문.

높은 수준의 진정한 예술적 해방을 이루고자 했다. 그는 지극히 추상적인 작품들과 구상적인 속성이 뚜렷한 연작들을 번갈아 제작했는데, 이들 작품에 생생한 표현과 자발성이 두드러지게 나타났다.

드 쿠닝은 특히 <여인> 연작을 통해 폴록과 같은 자발성의 추상회화를 즐겼다. 그가 1955년에 <교차로>[도 38]는 폴록처럼 격렬한 몸짓으로 힘차게 붓질해 거칠면서 굵은 선과 면의 자유분한 형태와 강한 색채의 조화를 보여준다. 여기서도 자발적인 작품 태도를 엿볼 수 있다. 자발적인 조형의 이 그림은 경매에서 310만 달러(3,511억 원)에 팔릴 정도로 예술성과 시장성이 높다.

이처럼 강한 자발성을 토대로 격렬한 몸짓으로 창작했던 폴록과 드 쿠닝은 정신의 본능적 자발성으로 표출되는 신체 행동에 방해되지 않기 위해 표현대상이 필요 없다고 생각했다. 그들은 머릿속에서 그림을 구상하기 보다는 행동을 결정짓는 리듬과 긴장을 추구했다. 그만큼 이들의 표현은 격렬하여 '뜨거운 추상화가'로 불린다. 그들은 과격하면서도 능수능란한 솜씨로 마르지 않은 물감을 흘리거나 뿌려서 우연한 색채 효과를 즐겼다. 그럼으로써 화면은 표현성이 한층 더 강화되었다.

마티스는 1908년에 쓴 「화가의 노트」에서는 색채의 역할에 대해 설파했는데, 다음의 글에서 자발성에 근거한 그의 창작태도를 보여준다.

“색들의 표현적인 측면은 본능의 차원에서 나에게 과제를 남긴다. 가을의 정경을 그리기 위해 나는 이 계절에 맞는 색이 무엇인가를 기억해내려고 애쓰지 않는다. 오직 가을이 내 안에 불러일으키는 느낌에서만 영감을 얻으려고 한다. 낙엽만이 가을을 표현하는 것은 아니다. 서늘한 파란 하늘의 얼음 같은 투명함도 가을을 훌륭히 전달한다.”⁷⁸⁾

예술가의 창조가 일체의 의도로부터 해방되는 자발적인 창조인 것 같지만, 실제로는 그러한 창조는 특정한 의도에서 벗어나 자유롭기 위한 또 다른 의도 즉, 자유의지에 기초한다. 이러한 의미에서 자유는 자발적인 창작의 기초이자 구성요소가 된다. 자유의지로써 자발적으로 창조한다는 것은 인공적인 예술보다 자연적인 예술을 지향하는 것이다.⁷⁹⁾ 그런 점에서 무의식에 근거한 자동기술적인 창작 태도를 취했던 초현실주의 회화는 자발성을 제한하는 인위적 의도를 철저히 파괴한 것이었다.

자발성은 초현실주의 화가나 다다이스트들이 즐겨 사용한 자동기술법에 의한 미술과는 달리 추상표현주의 화가들은 일정한 계획 아래 화면을 구상하고, 그 구상에 따라

78) Xavier Girard, 이희재 역, 『마티스 원색의 마술사』, 시공사, 1996, p.155.

79) 오병남, 「현대미술의 철학적 조명」, 『현대미술연구』 제1집, 1989. p110~143.

자율적인 형태와 색채를 즐긴다. 이러한 자발성의 태도는 연구자의 작품에서도 동일하게 작동한다. 작품의 주제인 자연을 현장에서 직접 관찰하고 드로잉하면서 작품을 구상하는 일이 바로 자발성을 발현하기 위한 작업과정인 것이다. 특히 현장에서의 자발성 구현을 위한 작업과정은 동양의 무위자연을 통한 정신세계의 기획과도 같은 의미를 지닌다. 자연의 섭리를 따르되 예술의 정신성을 드러내기 위한 위밍업을 자연 현장에서 무위자연의 태도로 행함으로써 더욱 깊이 있는 내적 필연성을 축적하고, 이를 일정한 조형언어와 조형질서로 구현하려는 의지의 표명인 것이다.

(4) 자동기술

자동기술(自動記述)은 습관이나 고정관념, 이성 같은 외부의 영향을 배제하고 아무런 생각 없이 무의식 상태에서 자유롭게 표현하는 기술을 말한다. 본래 문학에서 나온 개념으로 본뜻은 작가가 생각나는 대로 쓰는 일을 말하며, 주로 시에서 자주 이용되었다. 이러한 창작 방법은 미술에서도 적용되었는데, 특히 1924년에 시작된 초현실주의 회화에서 볼 수 있다.

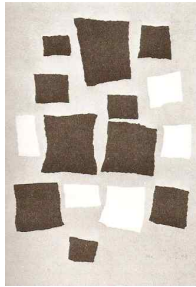
초현실주의(超現實主義, Surrealism)는 프로이트의 정신분석학에 영향을 받아 무의식과 꿈의 세계 표현을 지향하는 사조로 앙드레 브르통(Andre Breton, 1896~1966)에 의해 시작되었다. 브르통은 1924년 《초현실주의 선언》을 통해 초현실주의이란 순수한 정신의 ‘자동기술’을 통한 사고의 참된 작용을 표현하는 것으로 이성적인 통제가 없는 상태이며, 도덕적 예술적 속박과 선입관에서 벗어난 상태에서 기술된 사로가고 정의 하였다. 이는 합리적 이성에 대한 반발과 비의도적 우연성에 대한 관심으로 볼 수 있다.⁸⁰⁾

초현실주의자들에게 ‘자동기술’은 구성을 지배하거나 통제를 피하는 수단으로서 채택되었으며, 종이나 줄의 조각을 떨어뜨리는 장 아르프(Jean Arp, 1886~1966)의 기술, 또는 프란시스 피카비아(Francis Picabia, 1879~1953)의 잉크 얼룩, 막스 에른스트(Max Ernst, 1891~1976)의 프로타주(Frottage)와 데칼코마니(Decalcomanie), 그리고 초현실주의자의 작품요소에 적용되어 기본적 전략으로 쓰였다.⁸¹⁾

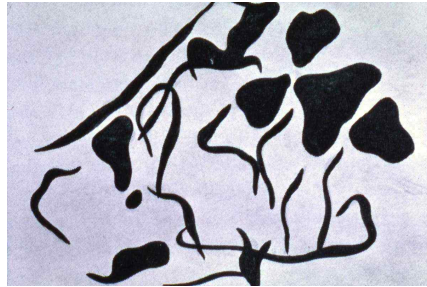
이들 가운데 아르프는 우연적으로 형성된 미술을 탐구하여 예술적 형식으로서의 우연적인 법칙의 발견을 주장했다. 아르프는 1916~7년의 종잇조각을 콜라주해 우연성을

80) 김승환, 「현대미술의 전개 - 20세기 전반부의 경향」, 『현대의 예술과 미학』 제3권, 서울대학교출판문화부, 2014, pp.14~15.

81) 니코스 스탠고스, 성완경·김안례 역, 『현대미술의 개념』, 문예출판사, 2014, p.280.



[도 39] 아르프
<우연의 법칙에
따라서 배열된 사
각형의 콜라주>
1916



[도 40] 아르프 <오토매틱 드로잉>
1916

표현했는데, 이 조각들은 자연의 형태를 바탕으로 한 <우연의 법칙에 따라서 배열된 사각형의 콜라주>[도 39]로 완성되었는데, 크기가 서로 다른 10개의 어두운 색과 5개의 밝은 색으로 이루어진 유기적인 사각형 이미지다.

이 작품은 커다란 종이 위에 작은 종잇조각을 떨어뜨리는 것으로 구성을 시작하고, 자연스러운 배치를 신중하게 조정하였다. 그는 ‘운명의 여신의 비위를 맞추어’ 그 여신으로부터 유기적 구상을 이끌어 내는 것이 화가의 작업이라고 믿었다.⁸²⁾

아르프는 “나는 작업에 관해서 생각하지 않는다. 모형이 기쁘거나, 이상하거나, 적대적이거나, 설명할 수 없거나, 침묵하거나 혹은 활기 없는 형태로 나에게 찾아온다. 그 모형들은 그들 자신으로부터 나온다. 나는 그냥 내 손을 움직이기만 할 뿐이다”⁸³⁾고 말했다.

아르프가 유기적이면서 기하학적인 사각형으로만 표현하게 만든 자동기술은 프로이트의 자유연상법으로부터 영향을 받아 ‘내면의 이미지를 무의식적이고 자동적으로 기술’⁸⁴⁾하여 이성의 지배를 벗어나려는 시도이다. 자동기술은 의식하고 있지 않은 상태에서 잠재되어 있던 정신세계가 자발적 신체 움직임인 행동의 기록들이 이미지화되는 시각적 표현방법이며, 예술가가 사회적 통념에 맞서 이성적 제약 없이 자유스러운 표현으로 인간정신의 해방과 관념의 탈피하는 새로운 사고의 시작이라 할 수 있다.

그리고 1916년에 제작한 <오토매틱 드로잉(automatic drawing)>[도 40]에서 인간

82) H. W. Janson, 김윤수 역, 『미술의 역사』, 삼성출판사, 1978, p.625.

83) Serge Fauchereau, “Arp”, NY : Rizzoli, 1988, p.18.

84) 요아힘 나겔, 황종민 역, 『초현실주의』, 미술문화, 2008, p.25.

과 자연에 대한 관조적이며 자유로운 형태들로서 무의식적인 형상과 자동기술로 제작하는 초현실주의 작품을 제작하였는데, 잉크를 무의식적으로 흘린 듯한 우연의 기법을 사용하는 것으로 그의 작업이 자동기술로 이어지고 있는 것을 볼 수 있다.

다다의 기반에서 비롯된 초현실주의는 사실적 형상과 추상적 형태 둘로 나뉘는데, 추상적 이미지의 작가 중 이브 탕기(Yves Tanguy, 1900~1955)는 자동기술을 통해 무생물적인 유기 이미지들을 만들어내고, 미로는 화면에 작품의 형성과정을 적나라하게 드러냄으로써 독특한 생물적 형태, 유기적 이미지를 만들어 내었다.

연구자는 이와 같은 자동기술법을 즐겨 사용한다. 특히 아르프의 <오토매틱 드로잉>(1916) 같은 방식의 자동기술법은 연구자의 점과 선, 면의 표상에서도 활동된다. 이는 앞서의 자발성과는 달리 작품의 부분에서 주로 사용되는데, 이는 전체적인 이미지가 유기적인 구성으로 조직된 가운데 무의식적 상태에서의 자동기술법에 의한 의도하지 않은 상태의 우연성 효과와 더불어 뜻밖의 변화를 가져올 수 있기 때문이다. 이는 기획의 딱딱함에 표현의 부드러움이 더해져 동양철학에서의 음양 조화를 기대할 수도 있는 장점이 있다는 점에서 충분히 매력적인 조형방식이다.

연구자는 무의식적으로 표출되는 선과 면, 그리고 추상적 형상들로 자연의 생명력을 표현하였다. 선과 면의 역동적인 속도감과 재료가 혼합되는 효과를 통한 양감, 거친 직선과 부드러운 유선으로 서로 겹쳐지고 떨어지고 합쳐져서 나타나는 형상들을 통해 화면에 긴장과 이완, 안정과 흥분, 냉정과 격렬 등의 표현하여 자연의 끊임없이 운동하는 무한한 생명력을 유기적 이미지로 표현하고자 했다. 이러한 생명력의 표현은 연구자의 작품에서 선과 면의 유기적인 결합을 통해 형상과 공간이 구성되고 색채와 색채간의 흐름으로 연결되어 표현되어진다.

(5) 순환성

순환(循環)은 “주기적으로 자꾸 되풀이하여 돛. 또는 그런 과정”⁸⁵⁾을 뜻한다. 이러한 순환 현상은 무엇보다 우주자연에서 쉽게 볼 수 있다. 우리가 일상에서 자주 사용하는 시간 개념은 우주 변화의 순환에 따른 것이다. 매일 같이 거의 비슷한 시간에 해가 뜨고 지며, 달 또한 마찬가지로 일정한 주기로 초승달에서 반달, 보름달에 이르기까지 여러 절기를 순환적으로 보여준다. 이러한 순환성은 생물도 마찬가지로 지니고 있어서, 씨앗이 발아해 나무가 되고, 나무에서 싹이 자라고 꽃이 피며, 꽃에서 씨가 생겨나

85) 국립국어원 편, 앞의 책, 순환(<https://stdict.korean.go.kr/>)

자손을 번식하는 식이다.

그런데 이러한 자연의 순환에 대한 동양과 서양의 인식은 달랐다. 동양에서는 순환한다고 생각했고, 서양에서는 시작과 끝이 있다고 생각했다. 동양은 세계와 인간이 우주를 다스리는 신이나 초월적 존재에 의해 창조된 것이 아니라 저절로 자기 발생하는 것으로 파악하고 우주는 특정한 의도나 인위적 목표 없이 오직 ‘스스로 생성하고 조직해 나갈(自然)’뿐이다.⁸⁶⁾

도가 사상의 중심 가치는 자연(自然)이며, 이는 ‘도’의 성격이기도 하다. 노자(老子, 561~467 BC)가 말하는 ‘자연’은 명사가 아니라 형용사로서 ‘저절로 그러한, 스스로 그러한, 자연스러운’이란 뜻으로 자연계나 자연현상이 아닌 사물에 내재한 자연을 가리킨다. 도가의 자연에 대한 시각은 ‘도’를 최고 개념으로 인식하면서 생명에 끊임없는 순환적(循環的) 세계를 제공하여 생명체의 소멸을 탄생의 출발점과 연결시킨다.

노자는 “언제나 일을 만들지 않으면서 천하를 취하니, 일을 만들어내면 천하를 다스리기에 부족하다”⁸⁷⁾면서 일이 없는 것[無事]과 하지 않는 것[無爲]가 같다고 보았다. 만물이 스스로 생겨나서 변하는 힘을 믿기 때문이다. 이러한 노자의 순환적 자연관에 대해 장자(莊子, 369?~286 BC)는 “하늘의 도는 운행을 계속하며 멈추는 일이 없다. 그래서 만물이 생성하는 것”⁸⁸⁾이라며 ‘도의 운행’이 만물의 생성과 순환의 원인이라고 설명했다.

장자는 또한 생(生)과 사(死)는 고정된 것이 아니라 유동적으로 순환하는데 ‘도’의 운행이 바로 생과 사를 돌게 하는 원인이 되며, 현상을 떠난 절대적인 차원에서는 생사가 없으나 실재 세계에서는 생성과 멸망의 반복이 따른다.⁸⁹⁾

한편 도가에서 강조하는 ‘道(도)’는 시작을 뜻하는 ‘首’(수)자와 쉬엄쉬엄 가다는 뜻의 ‘진’(착)자가 한데 묶인 합성어로서 ‘길’이나 ‘마땅히 지켜야 할 도리’ 또는 ‘깊이 깨우친 이치’ 등을 의미한다. 동양의 유가나 도가에서는 우주의 궁극적인 실재, 즉 근본적인 원리나 이치, 사람의 본성을 의미한다. 다시 말해 도는 천지만물의 근원이며, 우주를 지배하는 진리, 인간의 본성이다. 도교에서 도는 인간의 자각을 초월한 존재로서 무위자연이다.

우주만물의 근원인 ‘도’에서 생겨난 자연은 끊임없이 변화하는데, 그 변화에는 항상

86) 한형조, 『왜 동양철학인가』, 문학동네, 2000, pp.147~148.

87) 『도덕경』 제48장 ; “取天下常以無事, 及其有事, 不足以取天下”.

88) 유소감, 『노자 철학』, 청계, 2000, p.120

89) 류성태, 「莊子の 生死觀」, 『정신개벽논집』 제5집, 신룡교회학회, 1987, p.202.

새로워질 무궁한 가능성이 내포되어 있다. 도 안에서 탄생하고 소멸하며, 변화와 진보를 추구하고 무한한 시간 속에서 계속하여 순환된다.

초기 도가 사상에 ‘도’는 ‘길’이나 ‘대의(大意)’ 또는 ‘태극(太極)’, ‘큰 마룻대’ 등으로 번역되었다. 독일의 중국학자 리차드 빌헬름(Richard Wilhelm, 1873~1930)은 중국의 도교 경전인 『태을금화종지(太乙金華宗旨)』를 정신분석학자인 칼 융(Carl Gustav Jung, 1875~1961)과 함께 번역해 1931년에 『황금 꽃의 비밀(The secret of golden flower)』이라는 이름으로 출간했는데, 그는 이 책에서 “도(道)는 그 자체가 움직이지 않으나 모든 운동의 수단이며, 그것에 법칙을 준다는 생각이 근본 사상이다. 천도(天道)는 별이 따라서 움직이는 길이다. 인도(人道)는 사람이 반드시 따라 여행해야 할 길이다. 노자는 이러한 도가 상반적인 극성의 파격적인 견인작용(牽引作用)으로도 나누어지지 않은 최종적인 세계의 원리 즉, 의미”⁹⁰⁾라고 주장하였다.

노자의 ‘도(道)’와 칼 융의 ‘자기(self)’는 초월적 구조라는 공통점이 있다. 노자의 ‘무(無)’와 융의 ‘무의식’은 서로 대응한다. 융에 따르면 모든 정신현상은 서로 상반된 영역이 갈등과 통합의 과정을 거치면서 형성된다. 우리는 의식과 무의식, 남성성과 여성성, 선과 악, 아름다움과 추함, 정신과 신체, 내향성과 외향성 등 무수한 상반된 영역 사이의 갈등과 통합 속에서 살아간다.⁹¹⁾

칼 융은 “우리는 무의식을 배제하고 오로지 의식만을 숭배한다. 마음속 깊은 곳에서 자율적으로 움직이는, 그리고 때로는 의지를 거스르는 무의식의 영향을 받고 있다는 사실을 무시하고 오로지 의식에 매달리는 ‘의식의 일신교’에 빠져 있는 것이다. 인간의 의식을 확장하는 것은 무의식과의 상호작용에 의해서만 가능하다”⁹²⁾고 주장하여 의식과 무의식의 상호작용을 역설했다. 융은 의식으로서의 ‘나’(Ego)를 넘어서 자기 자신을 객체로서 파악하는 ‘자기’(Self)의 중요성을 강조했다. ‘도’에서 의식과 무의식이 통합된 ‘자기’의 상징성과 유사한 관념을 발견한 그는 ‘자기’야말로 의식과 무의식을 포함한 마음 전체의 중심이라고 생각했다.

아르프는 자연을 하나의 자율적 유기체로 보고 역동적이고 유기적인 성질의 생명력이 있다고 생각했다. 그는 부정형(amorphous) 이미지를 통해 유기체의 성장과 소멸 과정에 내재하는 리듬과 지속성을 가진 항구적인 면을 유기적 이미지로 내재된 생명력을

90) Richard Wilhelm, “The secret of golden flower”, New York: Wehman Bros, 1955, p.11.

91) 양승권, 「老子的 내재화된 ‘道’ 범주와 칼 융(C.G.Jung)의 ‘자기(Self)」, 『동양철학연구』 제 76호, 동양철학연구회, 2013, p.157

92) 존 A. 샌포드, 노혜숙 역, 『무의식의 유혹』, 아니마. 2019.

표현하였다. 또한 비대칭적이고 부정형적인 유기적 형태로 자연과 인간을 통합시킴으로써 모방이 아닌 자연의 내재된 생명력을 표현하고 있다.⁹³⁾

연구자는 자연을 유기적 이미지로 적극 수용하여 자연을 순환하는 역동적 생명력으로 파악, 자연의 섭리로서 생명력을 표현하려고 하였으며, 그 생명력은 자연과 인간에 대한 무의식적 직관의 합의를 통해 작품 속에 자율적인 이미지로 탄생하는 것이다. 특히 아르프의 유기적 이미지는 순환으로서의 자연의 생명력을 표현한 점에서 연구자의 회화작품과 맥락을 같이 한다.

2. 유기적 추상의 표현방식

회화는 기본적으로 평면이라는 2차원의 지지체에 색채로써 구현되는 예술이다. 거기에 드러난 이미지의 상태와 관계없이 회화는 평면의 이미지이다. 따라서 추상회화는 그 반대 개념인 구상 회화와 마찬가지로의 매체와 조형 요소로 구현된다. 기본적으로 붓이나 펜, 연필 같은 필기구나 나이프 같은 보조 필기구는 물론 물감과 용해액도 마찬가지로 구상 회화와 공유되는 도구이다. 그리고 회화의 기본 조형 요소인 점 · 선 · 면 등도 여느 회화와 마찬가지로 추상회화에서 사용되어왔다. 따라서 이러한 표현 매체와 조형 요소는 회화의 기본이자 추상회화의 기본이기도 하다.

이러한 상황에서 추상회화는 표현 매체와 조형 요소가 아닌 바로 표현 대상의 선택과 해석의 차이를 달리함으로써 비로소 가능해진 것이다. 예컨대 추상회화의 선구자인 칸딘스키는 “미술은 현실 세계 앞에 하나의 새로운 세계를 창조한다. 그 세계는 외적으로는 실재와 아무런 관계가 없다. 그것은 내적으로 우주의 법칙에 종속되어 있다”⁹⁴⁾면서 회화의 매체인 캔버스에서 표현 대상 자체를 없애고, 선과 색채만으로 화면을 구성해야 한다고 강조했다. 그는 이와 같은 방식으로 기존의 회화의 개념을 해체하고 아무도 추구하지 않은 미지의 추상 세계를 추구했던 것이다.

93) 백수현, 「자연이미지를 통한 내면세계의 추상 표현 연구-본인의 작품을 중심으로」, 대구대학교 대학원 박사학위논문, 2020, p.98.

94) 에드워드 루이-스미드, 이대일 역, 『상징주의 미술』, 열화당, 1987, pp.26~27.

가. 평면성과 자율성의 탐구

추상회화의 개념은 추상회화가 칸딘스키에 의해 시작된 1910년보다 28년 전인 1888년 무렵, 후기 인상주의 화가이자 종합주의를 창시했던 폴 고갱(Paul Gauguin, 1848~190)에 의해 만들어지고, 그들의 제자들에 의해 추상적 회화와 추상 이론이 확립되었다. 특히 고갱은 회화의 순수성인 평면성과 관련한 이론을 제시하고, 그 이론을 제자들을 통해 실천한 화가라는 점에서 추상회화의 선구자에 속한다.

고갱은 후기인상파로 분류되지만, 인상주의 화가들과는 명확히 구분되는 종합주의(Synthetism) 양식을 추구했다. 종합주의는 평면적 화면에 대상을 단순화하고 강렬한 컬러를 통해 대상의 감정을 표현하면서 표현 대상을 종합적으로 파악하는 사조이다. 그의 이러한 종합주의 회화는 피카소와 마티스 같은 20세기 현대미술가에게 큰 영향을 끼쳤으며, 그와 함께 그림을 그렸던 젊은 화가들의 상징주의 회화에도 크게 영향을 주었다.

고갱은 파리에서 태어나 주식중개업체 직원으로 일하다가 비교적 늦은 나이인 23세 때인 1871년부터 그림을 독학해 아마추어 화가로 활동하기 시작했다. 인상주의 화가 피사로(Camille Pissarro, 1830~1903)의 추천으로 1880년 제5회 인상파전(印象派展)⁹⁵⁾에 참가하고, 1882년 주식시장 붕괴로 실직하면서 전업 화가가 되어 작품에 매진했다. 그는 1886년 프랑스 서쪽 해안의 브르타뉴 반도에 있는 폰타방(Pont-Aven)으로 가서 젊은 화가인 찰스 라발(Charles Laval, 1862~1894)이 이끄는 젊은 화가들과 함께 그곳 풍경을 그렸다. 이때 고갱은 그의 3대 걸작 중의 하나인 <설교 후의 환상>[도 41]을 그렸다.

'천사와 씨름하는 야곱'으로도 불리는 이 그림은 성경의 창세기 제32장 중 야곱이 형 에서를 만나기 전 홀로 강가에 남아있을 때 천사와 밤새도록 씨름한 이야기를 묘사한 작품이다. 작품은 화면 가운데를 대각선으로 가로지르는 커다란 소나무에 의해 좌우 두 부분으로 나뉜다. 그 왼쪽에서 붉은 들판을 배경으로 흰 모자를 쓴 시골 여인들과 신부가 기도를 올리고 있고, 그 맞은편에서 날개 달린 천사가 야곱과 몸싸움을 하고 있다. 환상의 세계인 주홍색과 현실의 세계인 흰색의 대비는 종교적인 경건함과 신

95) 인상파전(印象派展)은 1874년 파리의 나다르 사진관에서 열린 《화가·조각가·판화가 익명 작가 협회 전람회》를 시작으로 1888년까지 8회 동안 개최된 전시회를 말한다. 이 전시는 1874년 르루아(Louis Lero) 기자가 마네의 작품 <해돋이-인상>를 보고 “벽지문양의 밑그림만도 못한 막연한 인상에 불과하다”고 비판한 뒤 그 전시회의 명칭으로 쓰였다. 전시에 참가한 주요 화가로는 모네, 르누아르, 피사로, 드가, 세잔, 고갱, 기요맹, 쇠라 등이다.



[도 41] 고갱 <설교 후의 환상> 1888



[도 42] 세퀴지에 <부적> 1888

양의 순결함을 더 돋보이게 한다. 여기서 천사와 야곱이 싸우는 곳의 주홍색은 자연의 색이 아닌 고갱의 자발성에 의한 색채이고, 평평하게 칠해진 색채는 회화의 평면성을 강조한다.

고갱은 이 그림을 통해 인상주의에서 완전히 벗어나 자시만의 새로운 양식으로 그림을 완성했다. 또한 상징주의적 회화적 구상이 이 작품에 완벽하게 구현되어 실험정신이 반영된 작품이기도 하다. 이에 대해 고갱은 친구 반 고흐에게 인물을 매우 단순하게 표현했고, 앞쪽 실물크기의 사람들에 비해 야곱과 천사의 씨름장면은 비율도 맞지 않게 대비시켰으며, 씨름하는 장면 뒤의 풍경은 설교가 끝난 후 기도하는 사람들의 상상 속에서만 존재하는 공간이라고 편지했다. 그리고 “자연을 너무 똑같이 모방하지 말라. 미술이란 추상이다”라고 주장하면서 회화의 추상을 강조했다.

연구자는 고갱의 감정에 의한 색채 표현과 평면성에 공감한다. 무엇보다 고갱의 자발적인 주홍색은 피를 연상시켜 어머니와 같은 대지의 맥박이 뛰는 듯한 생명력을 전달한다는 점에서 연구자의 생명성 표현을 위한 색채 사용의 이정표가 된다.

이때 라발은 베르나르, 슈페네커 등의 젊은 화가들과 함께 폰타방 화파를 결성하여 상징주의 회화를 추구하기 시작했다. 그 중 베르나르는 강한 윤곽선으로 화면을 구획하는 ‘클루아조니즘(cloisonnisme, 구획주의)’⁹⁶⁾ 작품을 시도했는데, 고갱은 이를 토대로 주제의 느낌이나 개념을 선과 색채로써 표현하면서 2차원의 평면성을 강조하는 중

96) 클루아조니즘(cloisonnisme, 구획주의)은 강한 선으로 화면을 구획지어 대담하게 평면적인 느낌을 주는 화법을 말한다. 명칭은 중세 유럽의 에나멜 기법인 칠보를 뜻하는 프랑스어 ‘cloisonne(클루아조네)’에서 유래한다. 고갱이 이를 즐겨 사용하면서 종합주의를 완성했다.

합주의(Synthetism)⁹⁷⁾를 완성하면서 사람의 기억을 통해 대상을 점차 단순화하면 종합적인 인상이 된다고 강조하면서 종합주의를 개창했다.

또한 고갱은 1888년 세뤼지에(Paul Sérusier, 1864~1927)⁹⁸⁾ 등의 젊은 화가에게 이러한 종합주의를 가르쳤다. 그는 제자들에게 자연을 베끼는 스트레스에서 벗어나 원색을 사용해 자유롭게 그리라고 주문했는데, 대상의 재현에 얽매이지 말고 오로지 색채로써 자신의 감정을 표현해야 한다는 것이다. 고갱은 1889년 9월 어느 날, 제자 세뤼지에와 함께 야외에서 풍경을 그리던 중 다음과 같이 세뤼지에와의 질문과 답변을 통해 그림을 지도했다.

“이 나무가 어떻게 보이느냐?” “노랗게 보입니다.” “그럼, 네가 생각하기에 가장 적합한 노란색을 칠해라.” “저 연못에 비친 나무들은 어떻게 보이느냐?” “파랗게 보입니다.” “그렇다면 두려워하지 말고 순수 파란색을 칠해라.” “잎들은?” “주홍색으로 보입니다.” “그렇다면 주홍색으로 칠해야겠지.”⁹⁹⁾

세뤼지에는 이러한 고갱과의 문답 과정에 따라 작은 담뱃갑에 그의 눈앞에 놓인 풍경을 그렸다. 그 풍경은 자연의 색채보다 작가의 감정을 표현한 색채로서 회화의 자발성을 보여주는 예이기도 했다. 그의 눈앞에 펼쳐진 그림 같은 풍경을 보면서 거기에 나타난 아름다운 색채의 특성을 묘사했다. 나무의 그림자가 푸른색을 띠면 신선한 울트라 마린으로 그림에 반영했다. 나무 자체가 노란색으로 느껴지면 그렇게 노란색으로 그렸다.

세뤼지제가 감정에 따른 색채로만 완성한 풍경화는 단순하고 과격한 형태와 색채 대비가 나타난 그림으로서 색채가 평평하게 칠해져 형태를 알아보기 힘든 ‘추상’이 드러난 작품이다. 세뤼지에는 이 그림의 제목을 <부적(Talisman)>[도 42]이라 붙이고, 파리로 가져가 아카데미 줄리앙의 친구들인 모리스 드니(Maurice Denis, 1870~1943), 보나르(Pierre Bonnard, 1867~1940), 뷔야르(Edouard Vuillard, 1867~1940) 등에게 보여주었다. 이를 본 모리스 드니는 훗날 “우리는 <부적>을 보자 모든 미술품을 변조시킬 수 있다고 생각했으며, 풍자와 동등함을 추구하는 확고한 감각임을 깨달았다”¹⁰⁰⁾고 회고했다. 이후 이들은 고갱처럼 풍부한 상상력에서 나온 색채와 형태로 그리면서

97) 종합주의(Synthetism)는 1888년 고갱, 베르나르, 앙크탱 등이 개발한 2차원의 평면을 강조하는 화법이다. 주제의 느낌이나 기본 개념을 형식(색면과 선)과 종합시키는 미술양식을 뜻한다.

98) 세뤼지에(Paul Sérusier, 1864~1927)는 파리 출신으로 추상미술의 선구자이자 전위 예술 나비파 운동, 생테티슴, 클루아조니즘의 영감을 준 프랑스의 화가이다.

99) 김광우, 『고흐와 고갱』, 미술문화, 2018. pp.119~121.

100) 김광우, 앞의 책. p.121.

그들을 스스로 히브리어로 ‘예언자’라는 뜻의 ‘나비파(Nabis)’라 불렀다.

나비파의 일원으로 세뤼지에의 <부적>에서 깨달음을 얻었던 드니는 고갱의 풍타방 제자로서 1890년에 “화회란 전쟁터의 말이나 나무 또는 이야기이기 이전에 본질적으로 일정한 질서를 가지고 선택된 색채로 덮인 평평한 표면이다”는 유명한 말을 남겼다. 이러한 드니의 주장은 회화의 본질이 평면에 있음을 강조한 최초의 이론으로서 20세기 추상회화의 이론적 배경이자 현대회화의 방향을 제시하였다. 드니는 그의 저서 1922년 『모던 아트와 아르 사크레(L' Art Sacre)¹⁰¹⁾에 관한 새로운 이론』을 통해 입체주의와 야수주의, 그리고 추상미술의 탄생에 지대한 영향을 미친 예술론을 펼쳤다. 그는 특히 순수한 선과 평면적인 형태, 그리고 단순하고 조화로운 색채가 이뤄내는 화면의 질서가 ‘자연의 성화(聖畵, Icon)라고 추상미술을 예찬한 바 있다.

이러한 세뤼지에의 주장은 1936년 알프레드 바가 뉴욕 현대미술관에서 개최한 《입체파와 추상미술》 전시에 영향을 주었다. 물론 그 미학적 토대는 고갱이 이룩한 것이었다. 이에 고갱은 바가 작성한 <추상미술 계보도>(1936)의 맨 위에 추상미술의 선구자로 자리매김할 수 있었다.

나. 감정이입과 내적 필연성의 모색

추상미술에 영향을 끼친 또 다른 이론가는 말레비치가 절대주의를 발견하고, 피카소가 첫 입체주의 작품인 <아비뇰의 처녀들>을 발표하기 전인 1908년에 『추상과 감정이입』이라는 책을 출간했던 빌헬름 보링거(W. Worringer, 1881~1965)다. 그는 이 책에서 현대인은 추상적이고 기하학적인 예술을 요구한다고 주장했다.

보링거에 따르면, 미술사의 전개는 이제까지의 인류가 맞이해 왔던 시대 상황의 특성에 따라 양식상 추상과 자연주의가 번갈아 가며 발전해 왔다. 따라서 르네상스 이래 4세기 동안 지배해 온 자연주의 예술이 새로운 추상으로 대체될 수밖에 없다고 주장하였다.¹⁰²⁾ 이는 추상과 자연주의가 인간의 세계에 대하는 방식에 따라 나타나는데, 추상의 정신적 전제는 범신론적인 데 비해, 자연주의의 정신적 전제는 허무주의적이라

101) 아르사크레(L' Art Sacre)는 1930년경 그리스도 미술의 쇄신과 부흥을 위해 프랑스 성 도미니크 수도회의 마리-알랭쿠튀리에(Marie-Alain Couturier) · 피에 레이몽 레가메이(Pie-Raymond Regamey) 두 신부가 중심이 되어 교회미술의 혁신을 주장한 ‘성(聖)미술운동’을 말한다.

102) 오병남, 『현대미술의 철학적 조명』 (<http://mmca.go.kr/study/study01/study01-08a.html>)

고 주장했다. 보링거는 이 두 전제를 각각 ‘감정 이입 총동’과 ‘추상 총동’이라 불렀다. 그리고 이 두 총동 때문에 예술에서 두 가지 상이한 접근이 존재했다고 보았다.

이와 같은 보링거의 이론적 도식은 독일의 미학자인 테오도르 립스(Theodor Lipps, 1851~1914)가 아름다움이란 ‘객관화한 자기 향수’라고 강조한 감정이입(感情移入, Empathy) 미학이 지닌 한계에 대한 비판에서 출발한다. 감정 이입이라는 단어는 독일의 철학자 로베르트 피셔(Robert Vischer, 1847~1933)가 1872년 그의 박사논문에서 신조어 ‘einfühlen(감정 이입)’이란 용어를 처음 사용했다. 이는 인간 이외의 대상에 인간의 감정이 투사된다는 의미였으나, 테오도르 립스가 이를 우리가 타인의 자아를 알아가는 방법이나 미적 감상의 본질을 설명하는 수단으로 사용하면서 19세기 후반 심리학과 미학에서 동시에 주목받는 학술용어가 되었다.

립스에 따르면, ‘자연의 아름다움은 인간이 자연에 감정을 집어넣음으로써 성립’된다. 이렇게 대상에 대한 감정 이입하면 인간은 대상과의 일체감을 느끼고, 대상 속에서 자기 자신을 발견 하게 된다. 그리고 이러한 조화라는 감정 이입이 이루어지는 대상은 아름답지만, 감정 이입이 실패한 대상은 추하다는 것이다. 립스는 전자를 적극적 감정 이입, 후자를 부정적 감정 이입이라고 정의했다.

하지만, 보링거는 이러한 립스의 감정 이입설이 옳다면 미술사에는 추(醜)한 미술작품이 수없이 많을 수밖에 없는 문제를 제기했다. 그는 감정 이입이 되지 않으면 예술작품의 한쪽에 대한 감상의 원리에 그칠 뿐이어서 또 다른 원리, 즉 추상 총동에 의한 추상이 요구된다고 주장하였다. 이렇듯 인간과 세계 간의 친화 관계에서 성립하는 자연주의적 미술과 불화 관계에서 성립하는 추상미술이 지금까지 역사 속에 존재했다는 것이다. 그것이 곧 추상 총동에 입각한 추상이라는 양식이다.

보링거에 의하면 인간은 자신의 존재 무상함과 우연성으로 인하여 시간으로부터 벗어나려는 어떤 욕망을 느낀다. 이러한 보링거의 주장은 현대인의 추상적이고 기하학적인 예술에 대한 요구로 이해되어 유럽에서 점차 추상화 과정을 거친 뒤 20세기 초반에 추상미술이 등장을 낳았다. 독일 청기사파의 정신적 지주로서 조형 혁명을 창시한 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866~1944)는 보링거의 감정 이입론을 추상화로 이끈 주인공이다. 칸딘스키는 보링거의 미학에 영향을 받아 자연주의적인 재현에서 벗어나 순수추상화 세계를 개척한 최초의 화가이자 1912년 『예술에 있어서 정신적인 것들에 관하여』와 1926년 『점 · 선 · 면』이라는 두 권의 저서를 출간한 추상회화의 이론가이기도 하다.

칸딘스키에 따르면, 미술은 ‘외적인 것’이 아니라 정신이나 관념 같은 ‘정신적인 것’,

인간의 감정 같은 ‘내적인 것’의 표현이다. 이는 그와 동시대의 많은 미술가들이 물질 문명이 팽배한 상황 속에서 인간의 존재와 정체성의 위축을 우려하여 외적인 것으로부터 내적인 것으로 관심을 돌렸던 까닭이기도 하다. 칸딘스키는 추상이야말로 ‘내적(內的) 필연성(必然性)’을 지닌 이미지가 미술이라면서 추상 표현을 정당화하였다.

칸딘스키가 말한 내적 필연성이란 예술에서 대상이 지닌 정신적인 힘이며, 이러한 힘이 대상과의 정서적 유사성을 느끼게 한다. 마치 음악에서 어떤 선율이 우리에게 환희와 비애를 느끼게 하는 것처럼 우리 내면의 세계에도 음악처럼 공감되는 유사성이 있는 것이다. 다시 말해 형태, 선, 색채가 주는 느낌 등의 여러 조형적 요소들이 음악처럼 조화를 이루면서 내면과 조응하여 풍부한 정서를 불러일으키는 것이다.

다. 추상주의에서 추상표현주의로의 전환

(1) 알프레드 바

유럽을 중심으로 추상미술 이론과 함께 추상미술이 본격화되면서 1775년 식민지 전쟁을 거쳐 독립한 이래 유럽문화를 수용하며 미술을 발전시켜온 미국에서도 1930년대부터 추상미술 운동이 일어나기 시작한다. 그 시작은 1929년에 개관한 뉴욕 현대미술관(MoMA)의 초대 관장이던 알프레드 바(Alfred H. Barr Jr, 1902~1981)가 1930년대에 고흐·고갱·세잔·마티스·피카소 등의 모더니즘(Modernism, 근대주의) 미술을 그의 MoMA에서 전시하여 유럽 현대미술을 대거 소개하고 유럽의 모더니즘 미술을 적극 수용하면서 이루어졌다.

알프레드 바는 1936년에 《입체주의와 추상미술》전을 개최하여 유럽 미술과 미국 미술의 연관성을 소개하면서 유럽에서의 추상화 과정을 <추상미술 계보도>[표 2]를 제작하여 그 전시회의 도록 표지와 포스터로 사용하였다. 이 도표는 지금까지 발표된 어떠한 자료들보다 일목요연하게 추상미술의 전개 과정을 보여주면서 현대에도 미술사 연구에 활용되고 있다. 《입체주의와 추상미술》전은 무엇보다 미국의 모더니즘 탄생과 전개를 정립에 크게 기여했다. 바는 이 전시를 통하여 인상파 이후 입체주의를 중심으로 전개되는 모더니즘이 추상미술로 확장하였음을 증명하였고, 나아가 1950년대 미국적 모더니즘의 탄생에 크게 기여하였다.

알프레드 바의 <추상미술 계보도>(1936)는 1890년부터 1935년까지의 서양미술 양

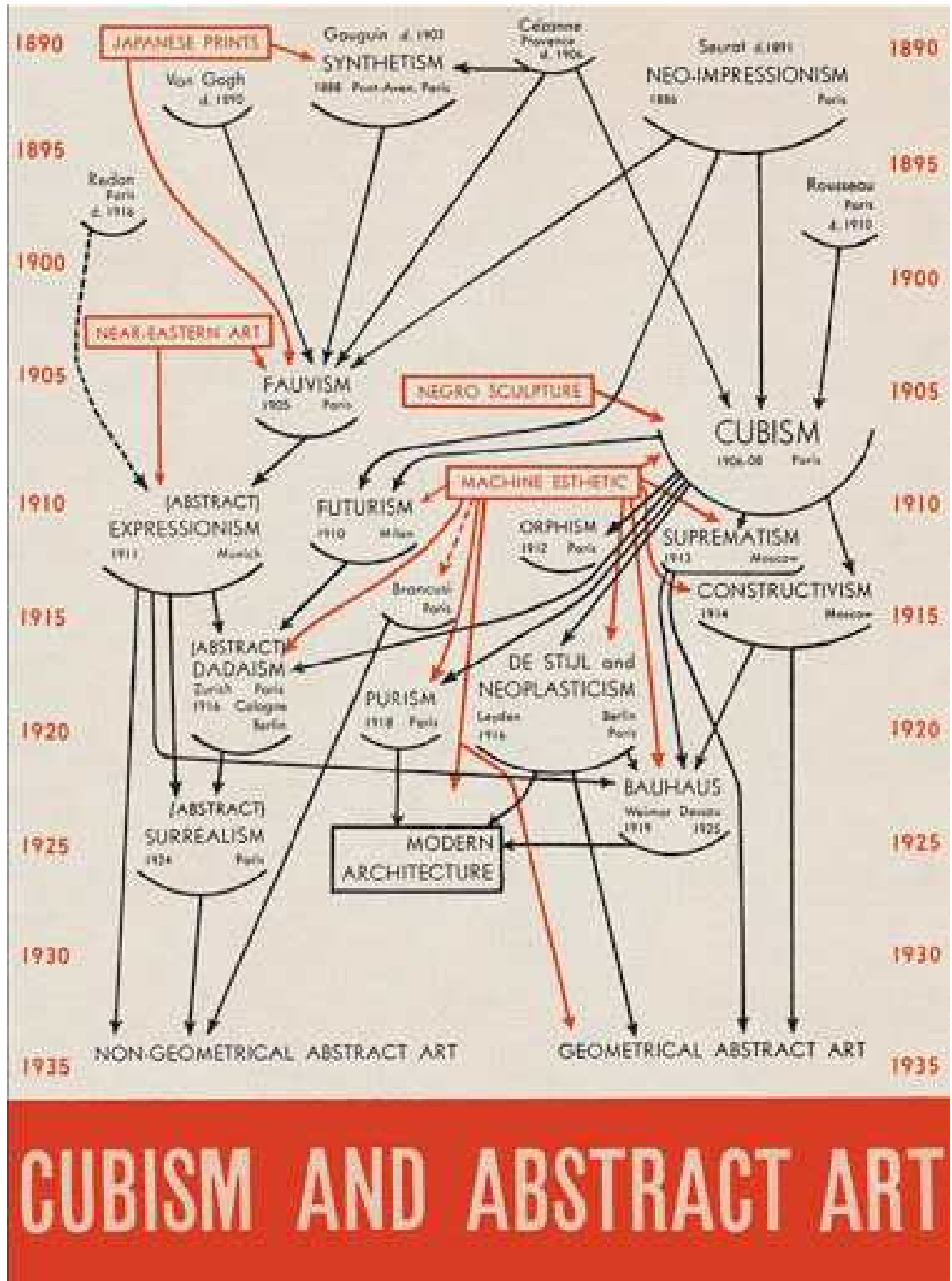
상과 추상미술의 전개 과정을 도식화한 도표인데, 맨 위에는 19세기 유럽 미술에 영향을 끼친 일본의 판화와 후기인상파 세잔, 고갱의 '종합주의', 쇠라의 '인상주의'가 위치하고 있어서 이들을 통하여 추상미술이 시작되었음을 알 수 있다. 또한 이 도표를 통하여 1935년까지의 추상화가 '비구상 추상'과 '구상 추상' 두 갈래로 종결되었음이 확인된다. 여기서 구상(具象)은 구체적인 형상을 말하고, 비구상은 이러한 형상이 아닌 형상을 말한다. 따라서 바가 특별한 추상은 우리가 알아볼 수 있는 형상과 그렇지 않고 알아볼 수 없는 형상을 아우르는 개념이라고 할 수 있다.

그리고 이 두 추상화는 두 갈래의 자양분을 토대로 형성되었음을 볼 수 있다. 그 중 하나는 종합주의, 일본 목판화, 후기인상파의 반 고흐·세잔, 쇠라의 '신인상주의'가 모두 '야수주의'에 영향을 끼치고, 야수주의가 다시 상징파의 르동, 근동미술과 함께 '(추상) 표현주의'를 거쳐 '바우하우스'와 '비구상 추상미술'로 영향을 끼치는 구조이다. 또 다른 하나는 세잔과 신인상주의, 루소, 니그로 조각에서 영향을 받은 입체주의가 미래주의 · 구성주의 · 절대주의에 영향을 끼치고, 구성주의가 다시 바우하우스와 '구상 추상미술'에 영향을 미치는 구조로 귀결된다. 그리고 신인상주의와 입체주의, 기계미학은 미래주의에 영향을 끼치고, 미래주의는 다시 입체주의와 함께 '(추상) 다다이즘'과 '(추상) 초현실주의'를 차례로 거쳐 비구상 추상 미술'에서 완결되는 또 다른 축이 있다.

이 밖에도 <추상미술 계보도>에서 또 다른 구조도 보이는데, 이 도표에는 종착점인 '비구상 추상미술'과 '구상 추상미술' 이외에 '표현주의' · '다다이즘' · '초현실주의'에도 '추상'이라는 낱말이 접두어로 붙어 있다는 점이다. 이는 표현주의 · 다다이즘 · 초현실주의 미술에도 추상 개념이 포함되어 있음을 의미한다. 따라서 이 도표를 통하여 추상미술이 일본 목판화와 후기 인상주의, 종합주의, 신인상주의 야수주의와 입체주의 등의 다양한 미술사조에 영향을 받아 다양하게 나타났음을 알 수 있다.

그런데 이 도표에서 맨 위에 자리 잡은 종합주의는 본래 19세기 상징주의 미술에서 갈라져 나왔는데, 거기에서 형식적 측면만 따로 떼어내 추상미술의 범주로 편입시킨 것이었다. 이는 상징주의 미술을 문학과 연관성을 배제한 채 미술의 독자적 발전 논리에 의해 성립한 것으로 보려는 모더니즘적 해석의 단면을 보여준다.

알프레드 바는 앞서 1931년에 뉴욕 현대미술관에서 유럽의 작가로는 최초의 개인전인 마티스 회고전을 개최했는데, 마티스가 속한 야수파의 '장식성과 색채'를 '진정한 현대적인 미술 경향'인 입체주의 미술이 태동할 수 있게 한 시도로 구분했다.



[표 3] 알프레드 바, 『<입체주의와 추상미술>, New York : MoMA, 1936년

(2) 세 버그(Berg)

이처럼 서양 근·현대 미술사의 궤도를 그리는 데 중요한 역할을 했던 알프레드 바 다음으로 추상미술의 전개에 크게 영향을 끼쳤던 사람은 미국의 언론인 톰 울프(Tom Wolfe, 1931~2018)가 잭슨 폴록보다 20세기 가장 위대한 미국 화가로 꼽은 그린버그(Clement Greenberg 1909~1994), 로젠버그(Harold Resenberg 1906~1978), 스타인 버그(Leo Steinberg, 1920~) 세 ‘버그’였다. 이들은 화가가 아니라 미국의 유명한 미술평론가로서 추상미술의 이론적 근거와 당위성의 성립을 이끌었기 때문이다.

클레멘트 그린버그는 그의 저서 『모더니즘 회화』(1960)에서 철저하게 감각기관으로서의 시각에만 집중하면서 인상주의자들을 모더니즘의 선구자라 주장했다. 또한 그 스스로 인상주의자들의 업적을 계승하는 역사적 후임자가 되었을 뿐만 아니라 시각의 순수성을 매체의 평면성과 일치시키면서 시각에 의한 회화의 평면성을 강조하였다.

그린버그의 완고한 ‘순수 시각’론을 계승한 마이클 프리드(Michael Fried, 1939~)는 작품이 스스로의 ‘사물성(事物性)’을 극복하고 시각적 체험으로만 기화되어야 비로소 예술성, 즉 미술로서의 지위를 획득할 수 있다고 보았다. 프리드는 사물성이 인간적 형태를 환기시키고 시각뿐 아니라 그 외의 신체적 경험을 끌어들이는 ‘연극성’을 ‘미술의 부정’으로 간주해 강도 높게 비판했다. 프리드에게 연극의 도입이나 연극성 추구하는 모더니즘 회화뿐 아니라 미술 전체에 대한 ‘전쟁’ 선포와도 같았다.¹⁰³⁾

그린버그에 따르면 회화의 가치를 결정하는 근거는 형태, 색채, 평면성 등 회화의 내적 가치에 있으며, “평면성만이 회화 예술의 고유한 특수성”이라면서 뉴욕화파의 추상표현주의를 모더니즘 미술의 적장자로 지목하여 지원했다. 잭슨 폴록·윌렘 드 쿠닝·마크 로드코·바넷 뉴먼 등의 작품은 그린버그에 의해 재현이 아닌 순수 추상, 단일체로서의 회화 평면, 올 오버의 구도, 전체로서의 색면 등 형식주의적 해석을 통해 의미를 부여받았다.

그러나 그린버그의 해석과는 달리 이들은 작품에 있어서 의미와 내용, 그리고 구체적인 형태에 대한 관심 등을 전적으로 도외시하지 않았다. 폴록은 신화와 무의식세계에 매료되었고, 드 쿠닝은 구체적인 형상에 대한 관심을 버리지 않았으며, 로드코와 뉴먼은 추상적인 색면을 통해 비극적인 숭고나 종교적인 의미를 전달하고자 했다. 그러나 그린버그식 의미 부여에서 이러한 ‘불순한 요소’는 용납될 수 없었다. 수잔 플랫(Susan N, Platt)에 따르면, 그린버그는 자신의 연약한 심미주의를 위해서 이들을 거

103) 박소현, 「바우하우스의 기계 인간: 하이브리드 모더니즘」, 『추상미술 읽기』, 한길아트, 2010, p.101~102

세시킨 것이다.¹⁰⁴⁾

그린버그와 동시대를 살았던 미국의 다른 예술비평가 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg, 1906~1978)는 순수한 그림이란 ‘무언가를 그린 그림’이 아니라 그 자체만으로 자명한 정체성을 가져야 하는데, 이를 위해 화가는 자신의 그림 외부에 존재하는 어떠한 형상도 모방해서는 안 된다고 주장하였다. 어떠한 모방이든 그 정교한 정도에 상관없이 모방일 수밖에 없기에 모방은 ‘허상(虛像)에 불과하기 때문이다. 예컨대 나무의 형상을 재현한 그림은 나무의 허상일 뿐 진짜일 수 없다는 주장이다. 이러한 주장은 고대 그리스의 철학자 플라톤이 감각세계를 초월한 참된 실재인 이데아(idea)를 모방한 자연을 다시 모방한 미술을 ‘모방의 모방’으로서 참다운 실재인 이데아의 참된 인식을 흐려 놓는다며 부정적인 태도를 취한 것과 같은 맥락이다.

그린버그는 모방 자체가 아니라 감상적이고 연설적인 문학에 봉사하는 미술에 반대했다. 그는 그리스 로마의 미술처럼 과학적이고 합리적인 회화는 전통적으로 매체를 억압해 일루전을 성취하는 사실주의로 나아가게 된 사실을 지적하고, 문학이나 다른 장르의 예술과 분리되는 특징은 매체에 있다는 결론을 내리면서 자율성의 확보는 곧 매체의 특수성을 드러내는 것이라고 주장했다.¹⁰⁵⁾

한편, 추상회화의 무의식적 표현과 관련한 이론적 단초를 제공한 학자는 정신분석학의 창시자인 지그문트 프로이트(Sigmund Freud, 1856~1939)와 칼 융(Carl Gustav Jung, 1875~1961)이다. 1899년 『꿈의 해석』을 출간한 프로이트는 인간을 움직이는 에너지는 우리가 인지할 수 없는 ‘무의식(無意識)’이라고 주장했다. 이는 그 이전의 의식 중심의 서구적 사고방식과는 완전히 다른 것이다. 종전에는 이성에 대한 확고한 믿음이 지배적이어서 의식에서 벗어난 모든 요소는 망상이나 광기로서 정신 외적인, 비정상적 영역에 불과했으며 연구 대상에서도 전적으로 배제되었다. 이렇게 전 시대에는 무시되었던 무의식을 프로이트가 토론의 장으로 등장시켰던 것이다.

프로이트와 융의 정신분석학은 예술분야에서 자동기술의 방법론을 제시해 주었다. 특히 프로이트의 자유연상법은 바로 자동기술(Automatism)¹⁰⁶⁾의 전신이 되었고, 이후

104) 권영진, 「아그네스 마틴의 여성적 미니멀리즘」, 『추상미술 읽기』, 미진사. 2010, pp.194~195.

105) C. Greenberg, "Towards a Newer Location"(1940), ed. O'Brian John, Clement Greenberg, University of Chicago Press, 1986, pp.24~25.

106) 자동기술(Automatism)은 초현실주의 작가들이 사용한 기법으로 무의식적 자동작용, 자동 묘법(自動描法)이라고도 한다. 초현실주의 미술에서 가장 중요한 개념으로 20세기 미술 및 문학에까지 영향을 미쳤다. 《초현실주의 선언》에 ‘이성에 의한 일체의 통제 없이, 또는 미학적, 윤리적인 일체의 선입견 없이 행하는 사고의 진실을 기록하는 것’이라고 되어 쓰여 있듯이 자동기술은 의식 하의

1924년 브르통의 '초현실주의 선언'¹⁰⁷⁾으로 출범한 초현실주의 회화의 대표적 기법이 되었다. 초현실주의에서의 자동기술법에 의한 '우연'은 내적인 초자아를 외적인 현실로 표현하는 과정이었다. 그것은 현실의 억압되어진 모순들을 자연스럽게 드러내는 하나의 과정이다. 따라서 자동기술법은 의식의 방해 받지 않는 순수한 상태로 떠오르는 단어나 이미지들을 표출함으로써 현실에 가리어진 경이로움을 표현하는 방법이 되었다.

라. 의미 있는 형식으로서의 유기적 이미지

(1) 의미 있는 형식

예술은 사상이나 감정을 표현하는 일이다. 그런데 1890년 모리스 드니가 “회화란 본질적으로 어떤 질서에 따라 채색된 평면이다”고 주장하면서 회화는 내용보다 질서를 가진 평면이라는 형식에 대한 논의가 이루어지기 시작했다. 그로부터 6년 뒤인 1896년에 19세기의 문호 톨스토이(Leo Tolstoy, 1828~1910)는 『예술이란 무엇인가』라는 글을 통해 “움직임이나 선, 색채, 소리 또는 말로써 표현되는 형태에 의해 자기 자신 속에서 느낀 감정을 다른 사람도 경험하게 만드는 것이 예술적 행위이다”고 주장하면서 드니의 평면성에 대한 회화 이론에 부합하는 예술에서의 형태 표현을 강조했다.¹⁰⁸⁾

드니나 톨스토이가 역설한 평면이나 형태는 형식에 속한다. 이러한 형식을 강조한 개념이 형식주의(形式主義)인데, 이는 예술의 다른 특성보다 예술작품의 형식을 중시하는 태도를 말한다. 형식주의는 1860년 인상파 마네로부터 1960년 미니멀아트에 이르기까지 모더니즘 전체를 꿰뚫는 미술이론이다. 형식주의는 기본적으로 작가의 의도나 이념적 태도, 사회 환경적 요소들은 모두 배재하고 작품속의 형식이 가장 중시하며, ‘의미 있는 형식’을 강조한다.

시각 예술에서 형식주의는 일반적으로 20세기의 현대 미술, 그리고 클라이브 벨(Clive Bell, 1881~1964), 프라이(Roger Fry, 1866~1934), 그린버그(Clement

세계를 탐구하기 위하여 사용하는 방법이었다. (월간미술 편, 「자동기술법」, 『세계미술용어사전』, 1999, p.333.)

107) C. W. E. Bihlsby, 박 희진 역, 『다다와 초현실주의』, 서울대학교 출판부, 1987, pp.71~72.

108) 네이던 노블러, 정점식 최기득 역, 『미술의 이해』, 도서출판 예경, 2003, p.62

Greenberg, 1909~1994)가 이 사조를 대표하는 이론가들이다. 벨은 ‘시각예술’이라는 표제 아래 여러 시대와 문화에서 나온 다양한 대상들의 공통분모를 찾아내면서 미적 감정을 일으키는 선과 색채의 결합으로 이를 ‘의미 있는 형식(significant form)’이라고 불렀는데,¹⁰⁹⁾ 이것이 형식주의의 단초가 되었다.

형식주의의 이론적 토대는 18~19세기의 독일 철학자 칸트(Immanuel Kant, 1724~1804)가 “우리 마음이 무관심성 상태일 때 아름다움을 느낄 수 있다”고 주장하면서 마련되었다. 여기서 아름다움의 대상은 바로 순수한 형식이다. 무관심성의 상태란 모든 관심에서 벗어나 있는 관조의 상태를 말한다. 아무리 아름다운 대상이라도 보는 이의 마음이 무관심 상태가 아니라면 그 아름다움을 느낄 수 없다. 반대로 아무리 완벽한 무관심 상태라도 대상이 전혀 아름다운 성질을 지니지 못해도 아름다움을 느낄 수 없다. 무관심성과 대상의 아름다운 성질이 조화를 이루어야 비로소 대상에서 아름다움을 느낄 수 있다. 칸트는 무관심성의 상태와 조화를 이루는 대상의 아름다운 성질이 곧 대상의 순수한 형식이라는 것이다.

이러한 칸트의 아름다움에 관한 생각은 20세기 예술에 관한 형식론의 탄생에 많은 영향을 끼쳤다. 특히 그의 이론에 영향을 받은 클라이브 벨(Clive Bell, 1881~1964)은 예술이 일상적 삶으로부터 철저하게 분리된 곳에 있어야 한다고 생각했다. 그는 예술이란 삶으로부터 어떤 것도 차용해서는 안 되며, 삶과 관련한 어떠한 관념이나 사건, 생활의 감정까지 무시함으로써 인간을 일상적 삶의 탁류로부터 벗어나 종교와 마찬가지로 숭고하고 신비한 영역으로 인도해야 한다고 주장했다.¹¹⁰⁾ 그러면서 그는 1914년 간행된 『예술(Art)』이라는 책에서 미술의 본질을 정의하고, 다음과 같이 ‘의미 있는 형식’을 강조했다.

“예술 작품을 존재하게끔 만드는 어떤 한 가지 성질이 있어야만 하다. 그 성질을 가지고 있지 않은 작품은 가치가 없다. 소피아 성당, 샤르트르 대성당의 스테인드글라스, 멕시코 조각, 페르시아 카펫, 중국 도자기, 조토의 프레스코 그림, 푸생이나 세잔의 걸작 등이 가지고 있는 공통적인 성질은 무엇인가? 바로 ‘의미 있는 형식’이다. 각각의 작품에서 특정한 방식으로 결합된 선과 색채들, 특정한 형태와 형태의 관계가 우리에게 아름다운 느낌을 불러일으킨다. 나는 선과 색채의 관계와 결합을, 미적으로 감동적인 형태를 ‘의미 있는 형식’이라고 부른다. 그리고 ‘의미 있는 형식’은 시각예술의 모

109) 월간미술 편, 앞의 책, p.455.

110) 최광진, 「현대미술 비평에 있어서 자율성과 재현의 문제」, 홍익대 대학원 미술학과 박사학위 논문. 2002. p.123

든 작품이 공통적으로 갖고 있는 한 가지 성질이다.”¹¹¹⁾

벨은 미적 감정을 불러일으키는 물체에 ‘의미 있는 형식’이 공통적으로 존재한다고 보았다. 각 물체마다 색채와 형태가 독특하게 결합되어 있는데, 이러한 형식이나 형식의 관련성이 사람들의 미적 감정을 불러일으킨다는 것이다. 그는 이렇듯 미적으로 마음을 움직이는 색채와 형태 ‘의미 있는 형식’이라고 불렀다. 그에 따르면, 의미 있는 형식이 미술작품에 공통적으로 존재하는 유일한 속성이다. 그리고 벨은 이러한 의미 있는 형식이 담아내는 것은 독특한 정서이고, 그 정서를 일으키는 것이 예술작품이라고 주장했다.

“어떤 미학 체계든지 그 출발점은 ‘독특한 정서’에 대한 개인적인 경험이어야 한다. 이러한 정서를 불러일으키는 대상이 예술작품이다. … 우리에게 미적 정서를 일깨워주는 대상에 공유된 어떤 성질, 즉 모든 작품의 공통된 성질은 무엇인가? … 그것은 ‘의미 있는 형식’이며 개개의 작품들 속에 개별적 방식으로 결합한 선과 색, 즉 형식과 그러한 형식의 관계와 조합으로 미적 정서를 환기시키는 것이다.”¹¹²⁾

여기서 독특한 정서는 사랑, 미움, 욕망, 동정, 권태, 지적 호기심 같은 것에서 벗어난 정서를 말한다. 따라서 미술은 일상적 정서를 환기시키는 재현적인 일루전을 드러내면 안 되고, 오로지 순수한 선과 색, 그 형식의 관계와 조합만이 의미 있는 형식으로서 자율성을 확보한다고 주장했다. 그는 전통미술이 우리에게 감동을 주지 못하는 이유가 일상적 삶의 정서를 환기시키는 재현적 특성 때문이라면서 초상화나 풍경화처럼 상황을 설명하고 암시하는 그림들을 ‘기술적인 그림’으로 불순하다고 평가했다.¹¹³⁾

벨은 이처럼 예술의 본질을 작품을 구성하는 순수한 형식에서 찾았다. 그 순수한 형식을 통해 아름다운 감정을 느낄 수 있다는 것이다. 특히 형식주의의 핵심인 ‘의미 있는 형식’은 재현 대상이 야기하는 미적 가치를 부정하고, 형식 자체를 목적으로 삼아 자율성에 도달하겠다는 의지의 표명이다.

이러한 벨의 학설을 계승한 프라이(Roger Fry, 1866~1934)는 조형예술의 본질이란 형식, 즉 질서와 변화를 결합하는 선과 색의 구성에 있다고 역설했다. 이러한 예술의 형식주의는 예술의 자율성과 결부되어 추상 또는 추상표현주의 회화의 이론적 근간이 되었다. 칸딘스키는 자신의 추상회화에서 형태를 ‘내적 필연성’으로서의 ‘의미 있는 형

111) KOCW 편, 「다원주의와 예술의 종말」, 『고등교육 교수학습자료 공동활용 체제』, (<http://contents.kocw.or.kr/document/lec/2012/Hufs/InWonKeun1/01.pdf>)

112) Clive Bell. “The Aesthetic Hypothesis”, Chatto and Windus, 1914. pp.67~68.

113) 최광진, 앞의 논문, pp.16~17.

식'으로 규정했다.

미국의 미술비평가인 필립 웨나인(Phillip Yenawine, 1942~)에 따르면, 추상표현주의의 '의미 있는 형식'은 "어느 정도 두께로 물감이 칠해졌는가에 따라 여러 가지 의미가 적용되었다. 그 효과와 의미를 위해 각기 다른 방식이 취해졌고, 그것은 작품이 완성되는 방식에 영향을 미쳤다. 칠해진 물감은 그것이 흘러 떨어진 것이나 얇은 막처럼 칠해진 것이냐에 따라 다른 의미를 가졌다."¹¹⁴⁾

벨의 '의미 있는 형식'의 학설은 20세기 중엽 모더니즘 미술비평을 주도한 그린버그의 비평으로 계승되었다. 그린버그는 예술에서의 매체 본성은 형식에 있다고 주장했다. 그의 형식주의는 회화의 경우, 다른 장르에서 볼 수 없는 지지체의 평면성, 안료의 가촉성(假觸性)과 유동성 등이 그 주요 요소가 된다. 이에 대해 그린버그는 다음과 같이 말했다.

"평면성 하나만이 회화예술에서 독특하며 배타적이기 때문이다. 그림의 달한 형태는 회화 예술이 무대 예술과 공유하는 제한 조건 내지 기준이었다. 또 색채는 연극뿐만 아니라 조각과도 공유하는 기준 혹은 방법이였다. 평면성, 즉 2차원성은 회화예술이 다른 어떤 예술과도 공유하지 않는 유일한 조건이므로, 모더니즘 회화는 다른 어떤 것에도 적응하지 않는 한편 평면성에 적응해갔다."¹¹⁵⁾

그린버그는 회화의 평면성 구현을 위해 회화의 매체가 다른 분야와 분리되어야 한다고 주장했다. 1940년에 미국의 사회주의 기관지인 『Partisan Review』를 통해 기계적으로 생산된 모조 상품을 '키치(Kitsch)'로 정의하면서 키치가 참된 문화의 가치에 무감각하고 쾌락을 갈망하는 사람을 위한 저급한 문화이기 때문에 이로부터 미술을 지켜내야 한다고 주장했다. 그러면서 그린버그는 이러한 위협으로부터 미술을 구하기 위해 미술이 사회적 요구로부터 벗어나 자율적으로 창작되어야 한다고 생각했다.¹¹⁶⁾

그린버그에게 미술이란 사회, 즉 인간의 삶이 표현되지 않은 것이다. 이렇게 미술을 사회와 분리한 다음 그린버그는 미술에 혼재한 다른 요소들도 제거해야 한다고 주장했다. 그것이 미술의 자율성을 방해한다는 이유에서다. 그래서 그린버그는 사회와 정치에 관련한 콘텐츠의 모방이나 재현, 예술의 다른 장르, 특히 문학적 요소를 미술로부터 분리시켜 미술의 고유 매체성을 강조해야 한다고 역설했다. 그럼으로써 미술은 비

114) Phillip Yenawine, "How to Look at Modern Art", New York : Abrams, 1991, p.20.

115) Clement Greenberg, "Modernist Painting. Forum Lectures", Washington, D. C. : Voice of America, 1960. p.87.

116) 최광진, 앞의 논문, p.22.

로소 순수한 예술이 되고, 그 순수성에 의해 독자성과 질적 수준을 보장받는 것이다.

따라서 매체의 특수성을 확보하는 일이 예술의 순수성을 확보하는 것이고, 미술에서 매체는 물질이기 때문에 순수한 회화나 조각은 물질적인 영향을 미쳐야 한다는 것이다. 특히 회화의 고유한 특성은 매체가 지닌 평면 그 자체, 즉 ‘평면성(flatness)’이라고 선언했다. 그리고 회화의 가장 근본적인 특성은 화면을 지탱하는 지지체(support)의 평면성에 있으며, 회화는 결코 이 평면성에서 벗어날 수 없다고 강조했다.

그린버그는 “모더니스트 회화가 궁극적으로는 칸딘스키나 몬드리안처럼 추상이나 지각 대상에 대한 재현을 포기하지 않고, 지각 대상을 담아내는 공간에 대한 재현을 포기했다”고 주장하고, 이러한 평면성 개념에 가장 부합한 작가로는 스틸 · 로스코 · 뉴만을 꼽으면서 ‘평면성’과 ‘평면성의 한정’이라는 규범만 준수하면 회화로서 충분하다는 주장을 고수했다.¹¹⁷⁾

하지만, 미니멀리즘(minimalism)¹¹⁸⁾의 개척자인 도널드 저드(Donald Clarence Judd, 1928-1994)는 자율성을 성취하기 위해 재현적인 일루전을 제거했던 모더니즘 회화가 결국은 벽 위에 걸릴 수밖에 없어서 또 다른 일루전을 피할 수 없다고 지적하면서 이러한 평면성의 한계를 극복하기 위해 ‘최소한의 예술’로 번역되는 미니멀리즘을 탄생시켰다. 이러한 평면성의 한계는 회화의 평면성을 누누이 강조했던 그린버그조차 “조각적인 일루전이나 눈속임은 사라졌다 해도 시각적인 일루전은 인정할 수밖에 없으며, 화면 위에 붓질하면 이미 실제의 평면성은 파괴되는데, 그런 의미에서 몬드리안의 구성은 여전히 3차원의 일루전을 암시한다”¹¹⁹⁾고 동의한 추상회화의 한계였다.

그린버그는 1962년에 『추상표현주의 이후』라는 글에서 추상표현주의가 번질거리고 점성이 있으며, 똑똑 떨어지고 기름진 물감으로 취급하는 것은 물감이 그 자신의 주제가 되어야 한다는 이론적 요구와는 다른 것이라고 말한다. 그린버그는 추상표현주의가 물감이라는 매체의 순수한 물질성보다 화면에 그려진 특질의 총체라는 회화성을 의미한다고 주장했다.¹²⁰⁾

그린버그의 형식주의를 계승한 로젠버그는 “회화는 사물을 그린 것이 아니다. 회화가 곧 사물 자체이다”고 선언했다. 하지만 미국의 소설가이자 언론인인 톰 울프(Tom

117) 최광진, 앞의 논문, pp.29~30.

118) 미니멀리즘(minimalism)은 1960년대 후반 미국의 젊은 화가들을 중심으로 최소한의 조형 수단으로 작품을 제작하는 태도를 말한다. 여기서 최소한은 일루전의 극소화를 의미한다.

119) C. Greenberg, “After Abstract Expressionism, The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance” vol.4, Chicago and London : University of Chicago Press, 1966, p.132.

120) C. Greenberg, 앞의 책, p.90.

Wolfe, 1931~2018)는 그의 저서 『현대미술의 상실』에서 그린버그와 로젠버그, 그들이 전폭적으로 지원했던 추상운동과 미니멀리즘 운동을 비판했다. 울프는 화면의 평면성을 고수하는 형식주의자들의 고집을 하찮은 생각이라며 조롱했다.¹²¹⁾

(2) 의미 있는 형식으로서의 유기적 이미지

연구자는 벨이 주창하고 그린버그와 로젠버그가 추종한 ‘의미 있는 형식’으로서의 추상주의 또는 추상표현주의 회화에 공감한다. 그리고 의미 있는 형식을 위한 노력도 부단히 하고 있다. 무엇보다 색채로 드러난 형태는 칸딘스키가 규정한 내적 필연성으로서의 의미 있는 형식이기 때문이다. 이러한 유의미한 형식을 만들어내기 위해 연구자는 자연을 직접 관찰하고 사색하면서 의미 있는 형식을 모색하고 있다.

그리고 저드가 지적한 평면성의 한계에 대해서도 공감한다. 작품의 주제를 현실적인 형태로 드러내기 위해 사용해온 서양 회화의 전통인 일루전을 추상회화에서 제거해도 회화의 고유한 물질인 물감이 중첩되거나 두껍게 칠해지면 주제 표현으로서의 일루전과는 다른 매체 자체로서의 일루전이 발생하기 때문이다. 따라서 연구자는 추상회화가 본질처럼 여겼던 평면성에 대해서는 그다지 신경 쓰지 않는다. 그런 까닭에 물감의 중첩을 즐겨 사용하고 있다. 연구자의 작품에서 중요한 것은 일루전의 문제가 아니라 의미 있는 형식이고, 그 형식의 조화로운 발현을 통한 아름다움을 추구하는 일이다.

연구자는 의미 있는 형식으로서의 유기적 이미지의 발현에 힘쓰고 있다. 자연이 지닌 생물형태적 유기적 추상이 자연의 내적 필연성을 잘 드러낼 수 있다고 생각하기 때문이다. 특히 칸딘스키가 말한 ‘자연으로 돌아가 자연 속의 형태에서 추상적 요소를 발견하는 방식으로 유기적 추상에 천착하고 있다. 이는 칸딘스키가 ‘자연의 외형에 집착하기보다 생성, 성장이라는 본질적 자연계의 생명 현상 원리를 작품에 반영함으로써 자연과 미술의 새로운 관계를 설정’¹²²⁾했기 때문이다.

따라서 연구자는 눈에 보이는 자연형태를 감각적으로 제거하는 접근방식에서 벗어나 추상적 형태와 구성의 무한한 가능성을 직관으로 재발견함으로써 자연의 본질과 생명 현상을 유기적 이미지로 구현하고 있는 것이다. 유기적 이미지는 명암과 원근이 제거된 평면으로서 새로운 회화의 가능성을 제시하면서 자연의 약동하는 생명력을 은유한다는 점에서 의미가 있다.

121) 테리 바렛, 이태호 역, 『미술비평-그림 읽는 즐거움』, 아트북스, 2004, p.70.

122) 윤난지 편, 『추상미술 읽기』, 한길아트, 2012, p.16.

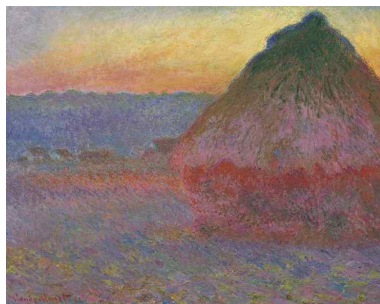
IV. 자연 이미지의 유기적 추상표현 분석

1. 선행 작가 연구

가. 바실리 칸딘스키

바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866~1944)는 20세기 현대회화를 개척한 앙리 마티스와 파블로 피카소, 마르셀 뒤샹과 함께 20세기의 가장 중요한 미술가 중 한 사람으로 화가이자 예술이론가이다. 무엇보다 그는 모든 대상에서 탈피한 완벽한 ‘추상’을 정립한 대예술가다. 특히 “회화도 음악과 같은 에너지를 낼 수 있다”며 화폭에 점과 선과 면, 색채로 음악의 리듬을 표현하고, 유기적인 형태와 기하학적 형태로 내면을 표출한 추상화가다.

칸딘스키는 1866년 12월 16일 러시아 모스크바에서 차 무역업을 하는 부모에게 태어났다. 어려서부터 색의 상징과 심리에 매료되었다. 1886년 모스크바 대학에 입학하여 법학과 경제학을 공부하고 도르파트 대학에 법학 교수로 초빙되었다. 그러나 1889년 에르미타주 미술관에서 보았던 렘브란트(Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606~1669)의 그림과 1895년 모스크바 푸시킨 미술관에서 보았던 클로드 모네(Claude Monet, 1840~1926)에 크게 감명 받으면서 미술에 흥미를 갖기 시작하였다. 특히, 모네의 그림 <건초더미(Meule)>[도 43]에서 그 표현 대상과는 다른 색채로 표현한 인상주의 화풍에 감동하여 화가가 되기로 결심했고, 훗날 칸딘스키는 자신의 추



[도 43] 모네 <건초더미> 1890~1

상회화도 이 그림 덕분에 시작할 수 있었다고 고백한 바 있다.

이렇게 시작된 칸딘스키의 회화세계는 크게 독일 및 러시아 시기와 프랑스 시기 둘로 나누어 살펴볼 수 있다. 독일 및 러시아 시기는 1896년 뮌헨 아카데미에서 미술공부를 하면서부터 나치스의 예술탄압이 이루어진 1933년까지인데, 그 사이 제1차 세계대전이 발발한 1914년부터 1920년까지의 러시아 시기가 포함되어 있다. 프랑스 시기는 나치스의 탄압을 피해 파리로 떠난 1934년부터 사망한 1944년까지이다.

(1) 유기적 추상화의 실현

칸딘스키는 렘브란트와 모네의 그림에 영감을 받아 1896년 독일로 떠나 뮌헨의 아카데미에서 안톤 아즈베(Anton Azbe, 1862~1905)와 프란츠 폰 슈투크(Franz von Stuck, 1863~1928)에게 그림을 배운 뒤 화가가 되어 1901년 팔랑크스(Phanlax) 미술학교를 설립하여 11세 연하의 여성제자인 가브리엘 뮌터(Gabriele Munter, 1877~1962)¹²³⁾를 만나 연인이자 동료로서 10년 이상 프랑스·이탈리아·튀지니·네덜란드 등 여러 지역을 함께 여행하면서 서로의 작품세계를 확장시켜 나갔다. 처음에는 다양한 색채를 이용한 서정적인 풍경화를 즐겨 그렸으나 독일의 아르누보 양식인 유겐트슈틸(Jugendstil)과 인상주의, 상징주의, 야수주의 등의 여러 양식들을 두루 흡수하여 논리적인 방식으로 추상회화를 향해 나아갔다.

1901년에 칸딘스키가 그린 <맑은 하늘>[도 44]은 5년 전 뮌헨 아카데미에서 공부했던 아카데미한 화풍이 보이는 고전적인 양식의 작품이다. 공원에서 여인들이 양산을 쓰고 산책하는 장면을 그린 이 그림은 칸딘스키가 1889년에 푸시킨 미술관에서 보고 충격 받았던 모네의 작품 <건초더미>와 같은 화려한 색채가 보이지 않는다. 그러나 이후 칸딘스키는 형태와 색채에 대한 다양한 가능성을 실험하면서 자신의 회화세계를 찾아가기 시작했다. 그는 강렬한 원색을 이용해 야수주의를 연상시키는 강렬한 작품을 제작하면서 점차 추상회화로 이어지는 작품들을 제작했다.

칸딘스키가 1903년에 푸른색 망토를 걸치고 들판을 백마를 타고 질주하는 기사의 모습을 그린 <청기사(Blaue Reiter)>[도 45]는 모네의 인상주의 화풍이 느껴질 만큼 색채가 다양하고 강하다. 기사는 작은 크기로 대충 그려졌지만, 그림 대부분을 차지하

123) 가브리엘 뮌터(Gabriele Munter, 1877~1962)는 독일 출신의 표현주의 및 청기사파 화가로 색을 부여하고 형태를 단순화한 인물이다. 1901년 팔랑크스 미술학교에서 스승 칸딘스키를 만나 연인이 되어 1903~8년 튀지니·이탈리아·프랑스·네덜란드 등 많은 도시를 함께 여행하며 동지로서 작품 활동을 했고, 1911년 칸딘스키와 마르크 등이 주도해 창립한 '청기사파'의 일원으로 활동했으나, 1914년 제1차 세계대전의 발발로 칸딘스키와 헤어져 1915년 잠깐 만난 뒤 다시는 재회하지 못했다.



[도 44] 칸딘스키 <밝은 하늘> 1901



[도 45] 칸딘스키 <청기사> 1903

는 초록빛 언덕에서 자유로워 보인다. 하늘에는 두 개의 구름이 떠 있고, 언덕 위의 자작나무가 하늘을 가리고 있다. 그러나 앞뒤 다리를 동시에 길게 뻗어 힘차게 달리는 말의 자세는 비현실적이다.

칸딘스키는 어려서부터 음악을 좋아해 소리를 들으면 색을 떠올리고, 색을 보면 소리를 연상하는 특별한 재능을 보였다. 그는 1903년 모스크바 국립극장에서 공연된 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813~1883) 작곡의 오페라 ‘로엔그린(Lohengrin)’¹²⁴⁾ (1850)을 관람하면서 머릿속에서 아는 모든 색들을 보았고, 그 색들이 춤을 추며 그림이 되는 기이한 경험을 했다고 회고하였다. 또한 그는 “바이올린, 베이스, 관악기의 깊은 울림이 나의 가슴 속으로 밀려 들어와 내 영혼을 통하여 각기 화려한 빛으로 변화했으며 그 색깔들이 내 눈앞에 있었다. 야성적이며 거의 미칠 것 같은 색과 선이 눈앞에 그려졌다. 분명한 것은 예술이란 내가 상상하는 것보다 더 활기차며, 회화는 음악 같은 힘을 발휘할 수 있다는 점이다”라고 음악과 회화의 연관성을 인식했다. 그는 관현악을 들으면서 음악은 그림이 되고, 그림은 음악이 되는 영감을 받았다. 또한 색채와 소리, 그림과 음악이 관념을 떠나 실재하는 실체로 느꼈다.

피아노와 첼로를 연주하는 음악가이기도 했던 칸딘스키는 “색깔은 심성에 직접적으로 영향을 미친다. 색깔은 피아노의 건반이요, 눈은 줄을 때리는 망치요, 심성은 여러 개의 선율을 가진 피아노다”라면서 회화의 효과를 피아노에 즐겨 비유했다. 그리고 “색채 대신에 형태를 넣어보면 예술가는 여기저기 건반(형태)을 누름으로써 인간의 심성을 함묵적적으로 진동시키는 손이다”라고 말했다.¹²⁵⁾

124) 로엔그린(Lohengrin)은 리하르트 바그너가 작곡하고 대본을 작성한 3막의 악극 양식의 오페라이다. 바그너는 백조 기사를 소재로 한 볼프강 폰 에센바흐의 《파르치팔》과 중세 독일 낭만 소설인 《로엔그린》을 기초로 독일어 대본을 완성하였다. 이 오페라는 1850년 8월 28일 바이마르에서 프란츠 리스트의 지휘로 초연되었다.(위키백과, 로엔그린)

이러한 칸딘스키의 음악적 회화를 예고한 작품은 1903년에 제작한 목판화 <가수(Singer)>다. 빨간 꽃다발을 든 여자가수가 검정 줄무늬가 장식된 분홍빛 드레스를 입고 있으며, 그녀 뒤로 피아노를 치는 까만 옷을 남자의 모습이 보이는 작품이다. 칸딘스키는 이 작품을 만들기 위해 나무를 깎아 새기면서 온몸에서 울려 퍼지는 황홀한 음악을 느꼈다고 한다. 판화이긴 하지만, 형태와 색채가 과감하게 단순화해서 추상화로 나아가는 과정을 보여주는 작품이다. 어려서부터 피아노와 첼로를 연주했던 까닭에 자연스럽게 음악을 소재로 표현할 수 있었다. 그런 까닭에 앞서의 <청기사>보다 형태가 단순화되고 평면적인 공간성을 보인다. 칸딘스키는 이러한 선과 형태의 단순화를 통한 조화를 '내적 필연성(interal necessity)'이라고 불렀다.

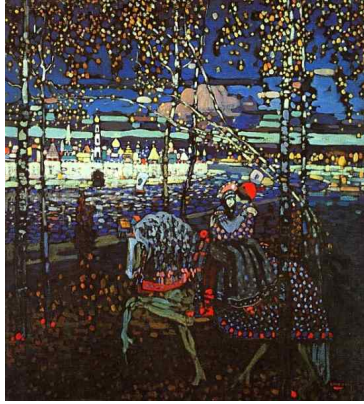
칸딘스키는 "밝은 푸른색은 플룻과 유사하고 어두운 푸른색은 첼로와 짙은 색조는 콘트라베이스와 유사하다. 그리고 깊고 장중한 형식을 갖춘 푸른색은 파이프오르간의 음향과 비교할 수 있다. 그리고 이러한 색과 형태의 조화로운 조합이 있어야만 '내적 필연성'을 이끌어낼 수 있다"¹²⁵⁾고 보았다. 여기서 내적 필연성은 정신의 비물질적인 상태를 말한다.

예술작품을 이루는 내적인 요소와 외적인 요소 가운데 내적인 요소가 상대적으로 중요하고, 무엇보다 예술작품의 질(質)이 중요한데, 이는 내적 필연성에 의해 결정된다. 오로지 내적 필연성만이 형태를 정당화할 수 있기 때문에 예술의 형태는 예술가의 내적인 감정에 의해 좌우된다. 그런데 내면적인 요소는 감정으로서만 존재하기 때문에 예술작품으로 발전하기 위해서는 구체적 요소로서 외적 요소가 필연적으로 이용될 수밖에 없다. 무엇보다 예술작품의 형식은 예술가의 억제할 수 없는 내적인 힘에 의해 결정된다. 이렇듯 감각을 통해서 영혼은 감동을 받으며 감정 또한 감각적으로 자각된 것에 의해 유발된다. 따라서 감각된 것은 비물질적인 관계로써 외적 요소인 예술작품의 외형을 만들고, 이것은 관람함으로써 '감각'하는 관람자의 감정에 물결을 일으키게 된다. 따라서 내적 필연성의 원칙은 칸딘스키의 예술적 창작세계뿐만 아니라 그의 삶에서도 가장 중요한 기본개념이 된다.

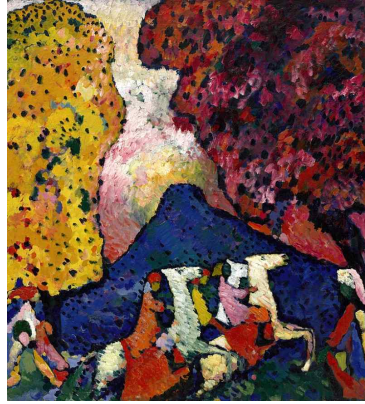
당시 칸딘스키는 무엇보다 자연에는 추상적이고 창조적 정신이 숨겨져 있으며, 자연에 내재하는 정신은 물질을 통해서 인간의 영혼에 호소한다고 생각했다. 이런 칸딘스키의 자연관과 추상적 창조성에 대한 인식은 칸딘스키와 마르크가 함께 활동했던 원헌에서 성장한 빌헬름 보링거(Wilhelm Worringer, 1881~1965)가 1907년에 썼던 박사학

125) 진중권, 「예술가 내면세계 캔버스로 말하다」, 『주간동아』, 동아일보사. 2006.4.28.

126) 칸딘스키, 권영필 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 열화당, 1979. p.43.



[도 46] 칸딘스키 <승마 커플>
1906~7



[도 47] 칸딘스키 <푸른 산>
1908~9

위 논문 『추상과 감정 이입(感情移入, Abstraktion und Einfühlung)』을 통해서도 확인된다.

보링거는 이 책에서 예술 욕구는 ‘감정 이입 충동(Einfühlungsdrang)’과 ‘추상 충동(Abstraktionsdrang)’의 두 가지 형태로 나뉜다고 설명했다. ‘감정 이입’은 주로 자연의 아름다움을 모방하는 과정에서 경험하는 미적 체험이다. 인간의 예술 욕구가 감정 이입으로 표현되면 자연의 아름다움을 재현하는 ‘자연주의 미술 양식’이 나타난다. 그러나 자연은 항상 이렇게 조화로운 것만은 아니다. 미지의 자연, 무한한 공간에 대한 공포와 두려움을 경험하기도 하는데, 이러한 불안한 내적 체험에서 ‘추상 충동’이 생겨난다. 결국 인간이 자연에서 소외되면 추상 충동을 느끼며, 자연과 편안하게 합일하면 감정 이입이 생긴다는 것이다. 또한 보링거는 “순수한 추상은 복잡하고 어렵풋한 이미지의 세계에서 휴식을 주는 유일한 가능성”인데, 그 복잡한 이미지의 세계가 “필연적이며 자연발생적인 기하학적 추상”을 만들어낸다고도 주장했다. 이것이 칸딘스키가 열망하던 추상화다.¹²⁷⁾

칸딘스키는 1906~7년 어두운 저녁에 한 마리의 말 위에 두 남녀가 부동켜안은 모습이 담긴 <승마 커플(Riding Couple)>[도 46]을 그렸는데, 어두운 땅과 푸른 하늘, 찬란한 색채로 반짝이는 점으로 음악적 리듬을 시도하면서 인상주의 화풍에서 벗어나 그만의 작품세계가 시작되었다.

칸딘스키의 1908~9년 작품 <푸른 산>[도 47]은 커다란 나무 두 그루가 좌우에 서 있고, 그 사이로 세 명의 기사가 말을 타고 푸른 삼각형의 산을 배경으로 질주하는 장

127) 김광우, 『칸딘스키와 클레의 추상미술』, 미술문화, 2007, p.79.



[도 48] 칸딘스키 <코헬 풍경> 1909



[도 49] 칸딘스키 <죽흥 3> 1909

면을 그린 유화다. 이전의 작품보다 과감한 구도와 강한 색채, 단순화한 형태가 눈에 띈다. 세 면을 크게 분할한 빨강·파랑·노랑 삼원색은 다가울 칸딘스키 그림의 변화를 예고한다. 아래쪽에는 원경의 푸른 산을 배경으로 질주하는 군마의 역동적인 형태가 인상적으로 표현되었고, 크고 작은 수많은 점들로 그려진 점묘법은 장식적이면서도 강렬한 원색의 대비를 이룬다. 이 작품에서도 점은 음악적 표현의 일환이다.

1909년에 그린 <코헬 풍경>[도 48]은 이전의 그림보다 훨씬 더 대상의 형태와 색채가 단순화되었고, 점들도 몇 개만 나타냈을 뿐 상당한 추상화(抽象化) 과정을 보여주는 작품이다. 길과 나무, 집, 산, 땅 등의 대상이 과감하게 생략되었고, 특히 가로수 잎의 갈색 색점과 땅의 크고 작은 면 분할을 통해 음악적 요소가 부분적으로 드러나 다른 작가들과의 차이를 보여준다.

칸딘스키는 1909년부터 자신의 그림을 세 가지로 분류하여 재목을 붙였다. 먼저 ‘죽흥’ 연작은 의식의 통제 없이 자유롭게 표현한 그림이고, ‘인상’ 연작은 평면적으로 녹여진 형태가 드러난 그림이다. 그리고 세 번째의 ‘구성’ 연작은 기하학적 형태를 의식적으로 배열한 작품이다. 이 가운데 ‘죽흥’ 연작은 1913년까지 4년간 34점 제작했다.

1909년도의 작품 <죽흥 3>[도 49]은 표현 대상인 자연이 여전히 완전한 추상으로는 이행하지 않은 상태로 남아 있다. 화면 가운데에는 건물이 있고, 그 앞의 언덕을 붉은 망토를 두른 사람이 말을 타고 올라가고 있다. 말이 걸어가고 있는 언덕은 녹색 뿐만 아니라 파란색, 하늘색, 흰색 등이 동시에 칠해져 있으며, 노란색 건물에도 녹색, 파란색, 흰색이 섞인 음영이나 감각스럽게 나타나는 갈색처럼 예기치 못한 색채들이 대상에 나타나 있다.

칸딘스키는 1910년 어느 날 저녁, “나는 데생을 멈추고 생각에 잠겼다. 그리고 작업실 문을 열었는데, 그때 형언하기 어려운 아름다움을 지닌 그림 한 폭이 눈에 띄었다.



[도 50] 칸딘스키 <인상 12-기사>
1910



[도 51] 칸딘스키 <무제-최초의 추상 수채화>
1910/1913

너무도 놀란 나머지 나는 그 자리에 멈춰 섰다. 그 그림은 어떤 특별한 주제도, 식별할 수 있는 대상도 담고 있지 않았다. 화면은 단지 찬란한 색채의 얼룩으로 만개해 있을 뿐이었다. 가까이 다가가서야 나는 비로소 그것이 무엇인지 알게 됐다. 그것은 이젤 옆에 비스듬히 세워둔 내 그림이었다.”¹²⁸⁾ 그런데 칸딘스키는 그림에 가까이 다가와 보고는 곧 실망한다. 말을 그린 그림이 우연히 옆으로 넘어져 있었기 때문이다. 이를 알고부터는 감동이 사라졌다. 그림을 아무리 옆으로 눕혀놓아도 처음 보았던 아름다운 빛은 두 번 다시 보이지 않았다. 이를 계기로 그는 한 가지 사실을 깨달는다. 구체적인 대상은 그림의 아름다움을 느끼는데 오히려 방해가 된다는 것이었다.¹²⁹⁾

정민영의 주장이 옳다면, 칸딘스키가 신비한 체험을 했던 작품은 1910년에 그린 <인상 12-기사>[도 50]와 비슷한 그림이었을 듯하다. 원색의 강한 색채에 둘러싸인 가운데의 이미지는 말을 탄 승마의 모습인데, 그 형상을 정확히 알기 어렵다는 점에서 반추상 회화에 속한다. 칸딘스키는 훗날 이 비스듬히 놓인 작품을 통해 새로운 미학을 발견했다는 이 신비체험을 소개하면서 자신이 최초의 추상화가로서 서양 미술사에 획기적인 역할을 한 사람이라고 주장하였다.

한편, 칸딘스키는 추상회화 작업 또한 우연히 발견하였다는 이야기가 전한다. “머리가 복잡해진 그는 어느 날 도저히 마지막을 완성할 수가 없어서 자신이 쓰던 붓을 화면에 집어 던졌다. 그런데 놀랍게도 그 붓이 화면에 강조되어 작품이 완성되었다는 이

128) 이주현, 「추상화 속에 담긴 순수의 세계.」 『주간동아』 533호, 2006.4, pp.98~99.

129) 정민영, 『추상화를 창조한 20세기 미술의 스티브 잡스 칸딘스키』, (<http://with.ibk.co.kr/webzine/view.php?wcd=382&wno=4>)



[도 52] 칸딘스키 <카자크 인들> 1910~1

야기이다.”¹³⁰⁾

이러한 신비한 체험을 한 1910년 칸딘스키는 <무제-최초의 추상 수채화>[도 51]를 제작했다. 이 그림에는 확인 가능한 이미지가 없다. 단지 선, 색, 형태의 조화뿐이다. 자신의 ‘내적 필연성’에 따라 자유로운 붓놀림과 수채물감의 부드러운 번짐이 유기적으로 어우러져 있다. 음악의 화음을 조율하듯이 조화를 이룬 형태와 색채가 꿈틀거린다.¹³¹⁾

칸딘스키가 1910~1년에 그린 <카자크인들>[도 52]은 앞서 1903년에 제작한 <청기사>와 <가수>에 비해 표현 대상을 알아보기 힘들다. 구체적인 형상은 거의 없고, 검고 굵은 선과 기하학적 형태, 그리고 원색적인 색채만 눈에 띈 뿐이다. 그렇지만, 좀더 생각하며 들여다보면, 아래쪽의 좌우에 크기가 다른 언덕이 그려져 있고, 그 위로 오색 무지개와 노란 해가 떠 있으며, 그 좌우에 긴 선들과 검은 윤곽선으로 표현한 성과 같은 건물을 볼 수 있다. 그리고 오른쪽 언덕에서 붉은 모자를 쓴 채 긴 창을 들고 있는 세 명의 카자흐스탄 병사를 볼 수 있으며, 무지개 위의 하늘에는 긴 창으로 보이는 여러 개의 굵은 선들이 날개를 이루는 거대한 비둘기 한 마리를 볼 수 있다. 마치 전쟁에 휩싸인 러시아의 종전과 평화를 상징하는 그림처럼 보인다. 칸딘스키의 추상회화를 예견한 이 그림은 완전한 구상도 아니고, 완전한 추상도 아닌 그 중간의 반(半)추상 또는 반(半)구상의 회화이다.

1911년에 칸딘스키는 뮌헨에서 프란츠 마르크(Franz Marc, 1880~1916) 등과 함께 새로운 아방가르드 단체인 ‘청기사파(Der Blaue Reiter)’¹³²⁾를 결성하여 제자이자 연인

130) 김향숙, 「칸딘스키의 추상미술 '내적 필연성'」, 『원대신문』 2007.9.8., 원광대학교, 2007.

131) 박현주, 「칸딘스키 '최초의 추상적 수채화'」, 『파이낸셜뉴스』, 2006.10.19.

132) 청기사파(Der Blaue Reiter)는 다리파와 함께 독일 표현주의를 대표하는 사조로서 명칭은 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866~1944)와 마르크(Franz Marc, 1880~1916)가 1912년에 간행한 잡지

인 윈터와 함께 새로운 회화를 시도하였다. 청기사파는 칸딘스키를 비롯한 마르크 등 9명의 예술가가 추상미술 활동을 펼친 단체로서 소리와 색채 사이의 상징적 관계를 통해 미술을 창조하는 특징이 있다. 청기사파를 주도했던 칸딘스키는 ‘다리파’가 현대인의 삶이라는 테두리 안에서 좀 더 현실적인 문제를 조명한 것과는 달리 정신성이라는 초월적인 가치의 회화적 표현에 집착했다. 이러한 칸딘스키의 목표는 새로운 추상 회화를 개척하는 결실을 맺었다.

무엇보다 칸딘스키는 그림이 관람자에게 기쁨과 즐거움을 주어야 한다며 미술의 의도성을 역설했으며, 그러기 위해서 인간의 심리와 색채를 연구하고 밝은 색채와 환상적 요소로 그림을 그려야 한다는 것이다. 무엇보다 칸딘스키의 추상화와 관련한 이론은 그가 1913년에 출간한 그의 저서 『예술에서의 정신적인 것에 대하여』에 담겨 있다. 그는 이 책에서 추상화의 과정을 세 단계, 즉 역동적인 선과 색을 사용해 ‘인상(印象, Impression)’, ‘즉흥(即興, Improvisation)’, ‘구성(構成, Composition)’으로 나누어 다음과 같이 설명했다.

“우선, ‘외형적인 자연’에 대한 직접적인 인상은 그려진 형상과 색으로써 성립한다. 나는 이 그림을 ‘인상’이라 부른다. 둘째로 표현은 무의식적인 세계와 갑작스럽게 일어난 상황 또는 내적인 성격의 전개를 말하는데, 이것은 ‘내적인 자연’의 인상이다. 이것을 나는 ‘즉흥’이라 부른다. 셋째로 내가 ‘구성’이라고 이름 붙인 것은 다양한 요소들 중에서 서로 비슷한 것끼리 모여 양식화되는 것을 말한다. 그러나 구성은 신중하게 구상되고 실험되어야 하므로 오랜 시간을 들여 작업해야만 초안을 얻을 수 있다. 이것은 거의 현학적이라고 할 수 있는 방법이다. 구성은 지적인 것, 의식적인 것, 명석한 의도 등 확실한 목적이 작용하여 주요 법칙을 만들어낸다. 그러나 단순하게 어떤 계산이 수반되는 것은 아니다. 중요한 것은 직관의 작용이다.”¹³³⁾

『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』(1912~3)는 과거의 예술 원리를 현시대에 어떻게 적용할 것인가의 문제를 정리한 책이다. 칸딘스키는 이 책에서 고대 그리스는 매우 훌륭한 예술 형식을 만들었지만, 현대 예술은 그 형식의 유사성만을 추구하고 정신성을 결여했다고 지적하고, 정신성의 회복을 주장했다. 정신성의 회복은 내면적이고

『청기사』에서 유래한다. 1909년에 조직된 뮌헨의 신미술가협회가 원류지만, 회원으로는 칸딘스키와 마르크 이외에 야블렌스키(Alexej von Jawlensky, 1864~1941), 윈터(Gabriel Münter, 1877~1962), 클레(Paul Klee, 1879~1940) 등이 포함되며, 뒷날 프랑스의 브라크(Georges Braque, 1892~1963), 루소(Henri Rousseau, 1877~1940) 등의 작품도 독일에 소개되어 범(汎) 유럽적인 운동으로 발전하는 계기가 되었다.

133) 김숙경, 『칸딘스키』, 도서출판 재원, 1995, pp.28~29.

본질적인 것의 추구로만 가능하다고 보았다.

그는 예술이 인간의 자가 발전, 즉 정신적 활동을 가장 강하게 표출할 수 있는 수단이라고 전제하고, 인간사회를 ‘정신의 삼각형(Geistige Dreieck)’으로 도식화한 뒤 맨 위의 꼭짓점에는 최상위 계층을, 맨 아래의 가장 넓은 변에는 일반 대중을 위치시켰다. 대중은 같은 곳에 사는 통속적인 예술가들에게 갈채를 보내면서도 그 보다 높은 정신성을 성취하고자 자신들이 멸시하는 상층부를 향해 열렬히 이동하는 속성이 있다. 하지만 욕구의 과잉으로 상층부와 하층부를 하향 평준화시키면서 예술의 참된 정신성을 잃고 만다. 통속적인 예술가들이 물질적 성공을 위해 재현에만 몰두하게 때문이다. 그로 인해 내용 표현은 점차 결여되고 형식 표현에만 치중한 나머지 대중성을 상실하게 된다. 따라서 칸딘스키는 ‘내용’이 예술의 ‘정신’이자 특징인데, 이 정신을 예술이 온전하게 표현해 낼 수 있다. 이러한 정신성의 추구를 선도하는 선구적 예술가들은 모두 ‘내적 필연성’의 공통점을 갖고 있다. 이 내적 필연성이 순수하고 진정한 의미로서 예술의 가장 기본 조건이자 필수요소이다.

칸딘스키는 또한 『예술에서의 정신적인 것에 대하여』의 뒷부분 ‘회화론’에서 전술한 ‘일반론’에서 제기한 회화가 지향할 ‘내적 필연성’에 관련한 색채와 형태에 대해 설명했다. 그에 따르면, 색채가 지닌 힘은 그 심화된 효과 즉 심리적인 효과를 의미한다. 색채는 오래 응시할 수 있도록 적절하게 사용되어야 하고, 이를 통해 영혼의 내적인 영향을 불러일으킬 수 있어야 한다고 주장했다. 그럼으로써 색이 가지는 심리적인 효과를 볼 수 있다는 것이다. 색은 인간의 정신과 더불어 육체에까지 예민한 영향을 주기 때문이다. 색채와 음향은 모두 인간의 영혼에 직접적인 영향을 미치는 수단이며, 음악가가 관객으로 하여금 의도한 감정을 끌어 내기 위해 특정 음계를 선택하는 것처럼 화가도 영혼을 움직이는 색채를 선택할 필요가 있다는 것이다. 이것이 바로 내적 필연성에 의해 선택된 색이다.

회화는 그 스스로의 매체를 이용하여 순수하게 회화적으로 구성되어 등장할 때 마침내 인간의 영혼에 도달할 수 있다. 그러나 색채는 음향처럼 독자적으로 존립하여 영혼에 영향을 미칠 수 없기에 회화는 색채와 더불어 형태를 필요로 한다. 이 색채와 형태가 조화롭게 구성되었을 때 회화는 그 힘을 발휘 할 수 있다. 그러기 위해선 색이 가지는 불명확함 속에서 명확함을 끌어내야 하고 그것을 형태와 조화시켜 내적인 감정을 외적으로 치환해야 한다. 여기서 순수한 회화적 구성은 화면 전체를 구성하는 것 이외에도 화면 속 개별적 요소들의 존재는 물론 그 요소들이 상호관계를 맺어 전체를 구성해야 한다. 이러한 형태는 추상적, 물질적 성질에 구애받지 않고 다만 예술가의 내적

필연성에 의해 나온다.

칸딘스키는 또한 『예술에서의 정신적인 것에 대하여』에서 대부분의 악기들은 선의 성격을 갖고 있으며, 각 악기의 고유한 음높이는 선의 폭과 일치한다고 기술하였다. 바이올린·플루트·피콜로는 가느다란 선, 비올라·클라리넷은 좀 더 굵은 선, 콘트라베이스·튜바는 좀 더 넓은 선, 피아노는 점, 파이프 오르간은 선 등의 형태로 표현하였다.

칸딘스키는 1911년 오스트리아 출신의 미국 작곡가인 아르놀트 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874~1951)¹³⁴⁾의 무조음악(無調音樂, atonal music)¹³⁵⁾을 만난 뒤 그의 음악적 추상화는 완성을 이룬다. 쇤베르크는 이날 그가 작곡한 <현악 4중주 제2번, Op. 10>(1907~08)과 <피아노를 위한 3개의 소품, Op. 11>(1909)을 연주했는데, 그의 음악에 조성(調性, tonality)¹³⁶⁾이 없어서 사람들은 대부분 잘 이해하지 못했다. 칸딘스키는 쇤베르크 이외에도 1850년에 초연된 바 있는 오페라 <로엔그린(Lohengrin)>으로 빛과 색채, 소리가 융합했던 리하르트 바그너(Richard Wagner, 1813~1883)의 음악에서도 영향을 받았다.

칸딘스키는 1911년 쇤베르크의 음악회를 다녀온 다음날 그 감동을 그의 화실에서 <인상 3- 콘서트(Impression III- Concert)>[도 53]에 담았다. 알록달록한 색과 단순한 형태가 작품 제목처럼 인상적인 그림이다.

중앙의 검은 색으로 그랜드 피아노를 그렸고, 오른쪽에는 넓게 노란색을 칠해 기쁨과 희망을 나타냈다. 왼쪽 아래에는 무심한 붓질과 다양한 색으로 표현한 관중을 표현했다. 그는 쇤베르크에게 “당신의 음악 속 각 성부들은 각각의 독립된 생명체들인데, 그것은 내가 내 그림에서 추구하려는 것과 똑같습니다.”라는 내용의 편지를 보냈다.¹³⁷⁾

1912년도 작품 <인상 26>[도 54]에 나타난 여러 개의 검은 선은 총동적이고 본능적이다. 선은 완벽하게 독립되어 수채물감에서 얻을 수 있는 가벼움과 생기 넘치는 색

134) 아놀드 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874~1951)는 오스트리아 출신으로 음표와 같은 추상적 기호를 이용하여 작곡하는 음악가로서 장조와 단조에 기반을 둔 조성을 해체하고, 12음 기법을 확립시킴으로써 현대 음악에 큰 영향을 끼친 음악가다. 쇤베르크는 뮌헨의 미술가들과 교류하면서 자신의 그림을 그들과 함께 전시한 아마추어 화기이기도 하였다.

135) 무조음악(無調音樂, atonal music)은 장조나 단조 등의 조에 의하지 않고 작곡되는 20세기 초반의 쇤베르크 일파의 음악에 대한 명칭으로, 독일어의 atonale Musik에서 유래한다. 중심이 되는 조성이 없고, 12음계를 균등하게 사용하는 특징을 지닌다.

136) 조성(調性, tonality)은 곡의 전반에 흐르는 각 음들이 각각의 역할과 상관관계에 따른 구조를 이루는 것을 말한다. 이러한 조성이 있는 음악, 즉 으뜸음이 있고 각 음들이 기능에 따라 사용되는 음악이 ‘조성음악’이다.

137) 미셸 유, 「음악을 그리는 화가 바실리 칸딘스키」, 『코리아타운』 1047호, 2020.6.12.



[도 53] 칸딘스키 <인상 3- 콘 서트> 1911



[도 54] 칸딘스키 <인상 26> 1912



[도 55] 칸딘스키 <구성 7-대홍수> 1914

채 활동과 더불어 기억과 강조의 흔적을 묘사하고 있다. 이 작품에서 칸딘스키는 하나의 주제를 재현하여 자연에서 받은 인상을 그대로 복구한 흔적을 남겼다. 이는 한 장소와 시간에 물체의 정의가 전체를 지배하지만, 실상 ‘본다’는 절대적인 개념에 ‘상상’이라는 감정이 가미되어 완성된 것이다. 이때 인상과 감정의 소통은 인식과 제작행위를 가능케 하며, 모든 것은 습관·기억·이해 등의 한계 속에서 작용한다.¹³⁸⁾

1913년에 그린 <구성 7-대홍수>[도 55]는 부제를 통하여 알 수 있듯이 노아의 대홍수를 연상시키는 그림이다. 제1차 세계대전이 발발하기 직전 당시의 팽배하던 묵시록적 세계관, 전쟁에 대한 두려움 같은 종말론인 유럽의 상황을 강한 색채와 격렬한 행태로써 표상한 작품이다. 대홍수 같은 강력한 재난으로 낡고 병든 물질적인 세계가 쓸려나가면 순수한 이성의 세계가 탄생할 것이라는 칸딘스키의 희망을 암시하고 있다.

(2) 기하학적 추상

1914년 제1차 세계대전이 발발하자 칸딘스키는 러시아로 돌아가 모스크바 미술학교의 교수에 부임했다. 1916년 별거 중이던 아내와 이혼하고, 이듬해 윈터와의 결혼 약속을 저버린 채 니나 안드리브스카야(Nina Andreievskaya)와 재혼하였다. 이때 그린 <협곡의 즉흥(Impovisation, Gorge)>(1914)은 칸딘스키의 '내적 풍경'이 담긴 그림이다.

칸딘스키는 1920년 러시아에서 말레비치의 영향으로 ‘사각형 안의 사각형’을 탐구했다. 1920년에 그린 <빨간 타원형>은 1913년에 그린 <흰 가장자리선이 있는 회화>에서 사용한 가장자리의 선과, 1916년 <밝은 배경 위의 그림>에서 느슨한 곡선으로 사각형 형태를 추구한 뒤 1920년 <빨간 타원형>에서 엄격하고 딱딱한 직선적인 사각형

138) 김숙경, 앞의 책, p.29.

을 표현했다. 절대주의 회화처럼 화면의 중심에 사각형을 넣었다. <빨간 타원형>은 윈헨 시절의 추상보다 현저한 차이를 보인다. 색채는 초기 윈헨시절의 환희와 열정에 떠 있는 것처럼 밝게 빛나지 않으며 더 고요하고 조용히 통합되어 침묵하고 있다. 이전의 열정은 차갑게 가라앉았으며, 묵시론적인 테마는 기하학의 엄격한 정신으로 대체되었다.

독일로 되돌아온 첫해인 1921년에 그린 <붉은 점 2>는 화면을 크게 대각선으로 양분하여 앞쪽에는 밝은 색 바탕에 여러 색의 기하학적 도형을 그려 넣고, 뒤쪽에는 어두운색 배경에 흰색의 기하학적 도형을 그려 넣은 작품이다. 화면을 양분한 대각선 때문에 모든 이미지가 왼쪽으로 쏠릴 듯한 불안이 느껴지고 혼란스러워 보인다.

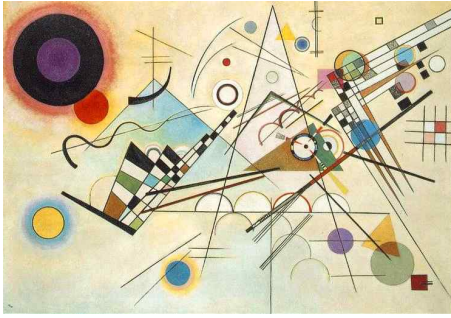
하지만 좀 더 주의 깊게 살펴보면, 끝이 예리해진 곡선들의 지향성을 통해 생기는 운동성, 형태들의 회전, 중심에 가까울수록 좁아지는 타원, 이를 통해 소용돌이가 일어남을 느낄 수 있다. 그러나 관자의 시선은 심장처럼 붉게 그려진 붉은 점과 그 옆에 있는 어두운색의 평면에 머물게 된다. 이들은 회전 운동을 막는 방벽으로서, 운동을 가로막음으로써 운동의 힘을 보여준다.¹³⁹⁾ 이 그림은 칸딘스키의 주장처럼 우주의 탄생 과정을 연상시키기도 한다. 칸딘스키는 1913년에 “작품은 우주와 마찬가지로 파국을 통해 생겨난다. 파국은 여러 악기들의 불협화음으로부터 천상의 음악이라는 불리는 교향곡을 만들어낸다. 작품 창조는 세계 창조이다.”이라고 말한 바 있다.

칸딘스키는 1921년 종합미술학교인 바우하우스(Bauhaus)의 초청으로 다시 독일로 돌아와 1933년까지 바우하우스에서 기초조형과 벽화를 지도하면서 기하학적 요소에 관심을 갖고, 점차 기하학적 도형으로 비정형적인 추상회화를 제작하였다. 그러면서 형태, 색채, 선 등 과학적이고 감정적인 연구와 표현을 통해 학생들에게 미학적 통찰력과 지적 능력, 형태와 색채감각을 높여주었다. 학생들에게 종합능력을 갖추기 위해서 부분적 사고력을 길러야 한다고 강조했다.

따라서 칸딘스키의 교육목적은 분석과 종합을 통해 사고능력을 배양하고, 이를 바탕으로 판단력과 비판력을 발휘할 수 있다. 학생들은 사물을 분석하고 종합하는 보조적 수단으로 회화적 요소를 채택하여 분석과 종합의 논리를 익혔다. 칸딘스키는 형태와 색채가 개념적이고 표현적인 효과, 심리적이고 물리적인 속성을 가지므로, 분석적이고 종합적인 방법으로 연구해야 한다고 생각했다. 모든 대상이 ‘종합’에 이르려면 분석하고, 분석은 종합에 도달하는 필수 수단이다.¹⁴⁰⁾

139) 프랑크 솔츠, 『현대미술 보이지 않는 것을 보여주다』, 미술문화, 2010, (<https://post.naver.com/4873889>)

140) 김현화, 앞의 책, p.178.



[도 56] 칸딘스키 <구성 8> 1923



[도 57] 칸딘스키 <노랑-빨강-파랑> 1925

1923년 그린 <구성 8>[도 56]은 칸딘스키의 유명한 작품 가운데 하나이다. 푸른 후광을 지닌 노란 원과 노란 후광을 지닌 푸른 원을 대조시킴으로써 균형감을 더한 작품이다. 이 그림에는 색채의 깊이가 차례대로 배열되어 있다. 가운데의 흰색에서 왼쪽으로 갈수록 색채의 깊이는 높아진다. 가운데의 흰색부터 왼쪽의 푸른색, 그 다음 노란색으로 색채의 깊이가 차례대로 배열되어 있다. 가운데의 두 삼각형은 산을 닮은 듯하고, 그 삼각형 주위의 원형들은 마치 산을 맴도는 이슬을 닮았다. 왼쪽 위의 붉은 후광 속 보라색 원은 태양을 닮아있다. 가운데 삼각형 아래 있는 여러 색채의 반원은 일곱 빛깔 무지개처럼 보인다.

1925년에 제작한 <노랑-빨강-파랑>[도57]은 풍부한 색채와 다채로운 색조 변화로 자유롭게 평면을 다룬 작품이다. 이른바 ‘3원색’으로 불리는 빨강·노랑·파랑을 기본으로 삼아 이들 삼원색에서 파생되는 녹색·분홍색·초록색·보라색 등으로 표현한 그림이다. 왼쪽에는 세로로 된 노란색 직각 사각형, 가운데에 경사진 빨간색 십자 모양, 오른쪽에는 커다란 군청색 원을 중심으로 곧게 뻗거나 구불구불하게 그은 검은색 선과 활 모양으로 휘어진 선, 채색된 격자무늬 등 복잡하지만 섬세하게 화면을 구성하였다.

1926년에 칸딘스키는 바우하우스 강의록을 기초로 그의 두 번째 이론서인 『점 선 면(Point and Line to Plane)』을 출판하였다. 이 책에는 기본적인 회화의 조형 요소에 대하여 기술하면서 원과 직선, 곡선 등 기하학적 요소가 회화에서 중요하다고 강조하였다. 이 책은 먼저 출간한 『예술에서의 정신적인 것에 대하여』(1912~3)와는 다른 책이지만, 내용적으로는 서로 깊은 관계가 있다. 『점·선·면』의 내용 대부분이 전작의 주요내용을 근간으로 삼고, 집필 목적과 결과 또한 전작의 범주에서 크게 벗어나진 않기 때문이다. 다만 더욱 구체적이고 상세한 해설과 연구를 한 권으로 집대성한 특징이 있다.

칸딘스키는 이 책에서 “회화와 자연은 똑같은 뿌리에서 나왔지만, 개화(開花)는 전적으로 다르다. 그렇지만 기본적으로 두 개의 영역은 이론적으로 연결되어 있다. 그러나 결정적인 성격에서 그들은 전적으로 다르다”¹⁴¹⁾고 보았다. 그리고 회화에서 자연형태는 점에서 선으로, 선에서 면으로 진화하는 과정을 거친다고 주장했다. 칸딘스키에게 점은 모든 창조의 근원이며 시작이기 때문이다.

점은 모든 조형 요소의 시작점이다. 모든 물질 또한 하나의 점에서 시작한다. 점으로부터 자연의 형태, 미술의 형태가 싹트고 성장한다. 점은 여러 가지 모양으로 진화하는 응축에너지이며, 안정적인 원형을 갖기도 한다. 미술과 자연은 시작, 즉 근원적 뿌리는 같으나 성장의 방향은 서로 다르다. 미술은 자연과 분리된 세계이고, 추상미술은 자연과 같은 가치를 지닌다. 자연과 미술은 평행하며 대립한다. 화폭은 태초의 무(無)이며, 화가는 직관으로 세상을 구성하는 모든 집합체에 생명감을 부여하고, 응축된 에너지의 세계를 창출한다.

칸딘스키는 미술에서 선은 자연의 생물체와 마찬가지로 고유의 힘, 내적 에너지를 갖는다고 믿었다. 따라서 선이 사물을 나타내는 역할에서 벗어나 스스로 독립된 형태가 되면 선 고유의 내면 울림이 부차적인 역할에 의해 약해지는 일 없이 완전하게 가동된다고 믿었다.

선은 점이 일정한 방향으로 간격 없이 연속적으로 이어진 형태이다. 칸딘스키는 각각의 선을 색채와 모양에 따라 구분하였다. 점들이 모여 여러 가지 선을 만들고, 서로 다른 성질의 물질을 그려낸다. 역동적인 선을 만들기도 하고 긴장미를 갖기도 하며 침묵하기도 한다. 선은 끝없이 수축과 팽창을 반복하는 리듬이 있다. 선이 움직여 음을 표현하고, 색을 표현한다. 선은 시간과 공간과 무게를 지니며 운동하기 시작하는 움직임을 창출한다.

선은 직선이든 곡선이든 모두 기본적으로 본질적인 성격을 갖고 있다. 직선은 무한한 움직임의 가능성을 지닌 가장 간결한 형태이며, 평면의 완벽한 부정이다. 수평선은 차고 수동적·여성적이며, 수직선은 따뜻하고 능동적이며, 사선은 차고 따뜻하다. 곡선은 평면의 핵심을 자체 내에 담고 있다.¹⁴²⁾

면은 선이 모여서 이루어진 집합체이다. 또한 점이 모여 이루어지는 집합체이다. 면은 시간과 공간과 무게가 운동하고 있다. 면에는 시간적으로는 빠르거나 느리기가 표

141) Beek Sell Tower, “Klee and Kandinsky in Munich and at the Bauhaus,” Michigan: UMI Research Press, 1981, p.166.

142) Beek Sell Tower, 앞의 책, pp.164~165.

상된다. 면은 공간적으로 넓이와 길이가 있다. 또한 무거움과 가벼움도 느껴진다. 독립된 존재처럼 보이는 면은 한다. 면에게 주어진 또 다른 의무와 해석이 있다. 면은 스스로 운동한다.

칸딘스키는 형태를 시간과 공간의 요소를 지니며 내적 필연성에서 태어난 감정과 지식의 결합으로 간주했다. 그는 눈에 보이는 형태가 중요하지 않고 형태가 지닌 내적 울림과 생명이 중요하다고 생각했다. 그는 모든 형태에 생명력과 내적인 의미를 부여했으며, 색채와 더불어 상징성을 주었다. 이 상징은 형태가 태어나는 순간마다 상황과 감정심리가 복합되는 양상에 따라 무한히 변화하며 더욱 다양해진다.¹⁴³⁾

칸딘스키에게 원은 영원과 하늘의 상징이며, 파랑·둔각과 일치하고, 정방형은 땅을 의미하며 빨강·직각과 일치한다. 삼각형은 노랑이며 예각과 일치하고 세속을 의미한다. 그는 색채와 형태를 특별히 감정과 연결시키고 음악의 요소와 결부시켰다. 이러한 주관적이고 감정적인 경험을 논리적이고 보편적인 법칙으로 이끌고자 했다. 칸딘스키는 노랑과 삼각형이 알레그로(빠르게), 빨강과 사각형이 모데라토(알맞은 속도로), 파랑과 원이 아다지오(천천히)로 규정하고, 맥박의 고동은 노랑과 삼각형을 130, 빨강과 사각형은 75, 파랑과 원을 50으로 간주했다.¹⁴⁴⁾

칸딘스키는 무엇보다 이 책에서 유기체의 진화과정을 다음과 같이 추상예술과 연관시켰다.

“자율화된 추상예술은 ‘자연법칙’에 종속되어 있으며, 예로부터 자연이 겸손하게 원형질과 세포로 시작해 점점 복잡한 유기체로 자라나듯이 추상예술도 이와 같이 진행되기를 강요받는다. 추상예술은 오늘날 원천적인 ‘예술유기체들’을 창조하는데, 오늘날의 예술가는 이들 유기체가 어떻게 발전해나갈지에 대해 부정확한 윤곽 정도만 예감할 뿐이다.”¹⁴⁵⁾

(3) 생물형태적 추상

칸딘스키가 1926년부터 그리기 시작한 유기적 추상 표현은 그가 소장했던 백과사전 『현대의 문화』에 영향을 받았으며, 그의 회화 작품에 나타난 생물 형태 역시 이 백과사전에 수록된 생물학 관련 도판들과 밀접한 관계를 맺는다. 이러한 사실은 칸딘스키가 『점·선·면』의 도판을 준비하면서 제작한 연필 드로잉 <쥐의 늘어진 결체 조직>

143) 김현화, 앞의 책, p.184.

144) 김현화, 앞의 책, p.185.

145) 윤난지, 앞의 책, p.19.

아래에 이 드로잉의 출처가 『현대의 문화』의 약자인 ‘D. Kult. d. Gegenw’와 4권 75쪽이라는 뜻으로 ‘Abteilung IV7. s. 75’로 기록되었기 때문이다. 하지만, 1933년에 독일을 지배하던 나치가 ‘바우하우스’를 폐쇄하고, 칸딘스키의 작품을 퇴폐미술로 규정하고 57점을 압수했다. 이러한 나치의 탄압 때문에 칸딘스키는 프랑스로 이주해 여생을 보냈다.

1933년 나치스의 탄압으로 1934년 프랑스로 망명해 파리 근교의 누이쉬르 세르에 정착한 칸딘스키는 추상 창조 그룹에 참가하면서 바우하우스의 데사우 시기부터 교류했던 초현실주의 화가들을 통하여 생물 형태가 지닌 회화적 가능성에 대하여 강한 흥미를 느꼈다. 특히 아르프, 미로와 같은 초현실주의 화가는 그의 생물학적 이미지 도입에 큰 도움을 주었고, 초현실주의 화가들로부터 자동기술법에도 영향을 받았다. 그러면서 칸딘스키의 생물 형태 추상회화는 초현실주의 회화와 자연스럽게 구분되었다. 생물 형태 이미지가 초현실주의자들에게는 꿈의 이미지와 우연의 법칙, 무의식의 자유로운 연상과정을 드러내기 적합한 조형 언어인 반면, 칸딘스키에게는 생명현상의 원리를 반영한 작품 구현의 효과적인 요소였다.

칸딘스키의 생물 이미지 표현은 당시의 시대 상황과 맞물려 있다. 그가 파리에 정착하던 때의 유럽 사회는 프랑스를 중심으로 전개된 생명주의적 사고에 의해 생명현상을 생명의 원리로 바라보고 정신적 사고의 차원으로 끌어올리는 현상이 두드러지던 때였다. 이제 예술가들은 가시적인 영역의 생물이나 생명현상의 구조 및 과정에 대한 새로운 시각경험과 상상력을 통하여 자연 속의 근원적 생명체로 확장시켰다. 이러한 시대적 사고를 반영하듯이 파리 시기에 칸딘스키는 시간이 지남에 따라 과거 어느 때보다 더 밀접하게 자연과 연결된 추상미술을 추구하기 시작했다.

따라서 칸딘스키의 파리시기 작품은 생물 생태가 주제로 등장하였다. 아메바와 같은 원생동물과 해저 무척추동물, 태어, 유충과 유사한 이 세 가지의 근원적 생물형태들은 상징적 의미와 함께 조형적 특성을 드러내는 회화적 요소였다. 칸딘스키의 파리시기 첫 작품 <출발>은 새로운 환경에서 다시 새롭게 출발하는 의미를 부여했다. 칸딘스키는 이 작품을 제작하기 전에 9개의 형상이 서로 다른 순서로 묘사된 잉크 드로잉을 제작했다. 원형(圓形)의 모습으로 생명감 있는 유기적 속성을 드러내는 아메바 형태는 많은 작품에서 다양한 변형으로 제시되면서 파리 시기의 중요한 모티프로 자리 잡았다.¹⁴⁶⁾

146) 윤난지, 앞의 책, p.21.

칸딘스키가 1935년 제작한 <연속> [도 58]은 색채와 형태로 음악의 악보를 표현한 작품이다. 긴 네 개의 선이 마치 오선지를 나타낸 듯하고, 음표를 형태와 색채로 표현한 듯하다. 음악의 흐름을 그림으로 묘사하고자 한 노력이 보인다. 그는 이 그림을 통해 음표 대신 그 음을 가시적이고 울동감 있는 회화로 표현하여 소리가 느껴지도록 만들었다고 한다. 색을 음으로 표현하고, 음을 색으로 표현한 공감각적인 그림이다. 칸딘스키는 바그너의 오페라 ‘로엔그린’을 듣고 자신의 색채를 보았다고 회고한 바 있다.

공감각은 한 감각이 다른 감각을 유발하여 동시에 두 개 이상의 감각이 발생하는 현상을 말한다. 소리를 들으면 색이 보이거나, 맛 또는 고통, 냄새 등의 감각을 동시에 느끼기도 한다. 문학에서는 음성 언어를 사용해 색채를 나타내고, 색채 언어를 사용해 냄새를 표현하는 등의 공감각적 표현이 나타난다. 영화에서는 언어를 음악으로, 음악을 빛으로 표현하는 공감각적 현상이 있다.

러시아의 작곡가이자 피아니스트로 유명한 일렉산드르 스크라빈(Alexander Scriabin, 1872~1915)은 자신의 공감각적 경험을 바탕으로 각각의 음정에 색을 지정해 음악과 미술을 통합시키고자 했다. 그는 최초로 악보에 빛을 적용해 색을 위한 작곡을 시도한 예술가였다. 신을 내적 직관에 의해 직접 체험한다는 ‘신지학(神智學)’에 몰두했고, 화음을 9개까지 겹쳐 쌓는 독특한 화성법을 선보였던 그는 특정 음높이가 특정의 색채와 관련되어 있다고 생각하고, C음은 빨강, D는 노랑, A는 초록이라는 식으로 ‘색채음계’를 만들었다. 이 음이 대표하는 C장조 D장조 등 조(調)도 이런 색채와 결부된다고 생각했다. 그가 1910년에 작곡한 ‘프로메테우스: 불의 시’는 색채들을 내뿜는 ‘색광(色光) 피아노’를 사용해서 관객이 자신과 똑같이 색채를 느끼도록 했다.¹⁴⁷⁾

칸딘스키가 1936년에 그린 <구성 9> [도 59]는 그가 초현실주의 예술에 매료되었음을 보여주는 작품이다. 그림 속의 기하학 형태들은 초현실주의 화가인 호안 미로가 그린 생물 형태적 모양들과 닮았다. 기하학 모양 뒤로 대각선의 색채들은 그 앞에 떠다니는 생물 형태를 닮은 기하학 모양들을 견고하게 떠받치고 있다. 그러면서 대각선은 조용히 배경음을 연주하는 낮은 톤의 배경음악, 앞면의 다채로운 기하학 모양들은 리듬감과 화성을 지닌 악기들의 음악과도 같다.

칸딘스키는 1937년 나치스에 의해 퇴폐 예술가로 지명되면서 그의 작품 대부분 압수되어 파괴되었다. 그러나 다행히도 그의 연인이었던 윈터가 지하실에 숨겨놓았던 칸딘스키의 작품들은 무사하였다. 그런 가운데 칸딘스키는 1938년에 <다채로운 앙상블>

147) 유윤중, 「소리에서 색을 본 스크라빈」, 『동아일보』, 동아일보사, 2015.4.14.



[도 58] 칸딘스키 <연속> 1935



[도 59] 칸딘스키 <구성 9> 1936

을 제작하였다. 이 작품은 관람자의 인식 관점에 따라 회화적 공간을 무한히 확장하거나 세분화된 공간으로 축소시킬 수 있는 이중적 구성방식을 취한 특징을 보인다.

이처럼 칸딘스키는 파리 시기(1933~1944)에 생물체와 미술작품 간의 유사성에 매혹되었으며, 모든 예술을 실제로 살아 있는 조형적 유기체로 인식하였다. 또한 칸딘스키는 관람자의 시각적 움직임을 유도하기 위해 의도적으로 공간적인 모호함을 제시했다.

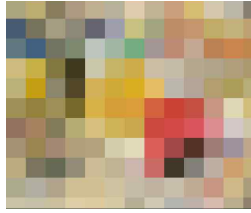
(5) 칸딘스키와 연구자의 작품 비교

지금까지 칸딘스키의 작품세계를 살펴보았다. 연구자는 이러한 칸딘스키의 추상회화에서 특히 유기적 이미지의 표현에 주목하고 있다. 칸딘스키의 유기적 이미지는 크게 두 시기에 나뉘어 다른 형태로 진행되었다. 첫 번째는 1910년대의 초기 추상회화이고, 두 번째는 1930년대 기하학적 추상작업을 하면서 초현실주의 화가인 아르프와 미로에게 영향을 받아 생물형태 이미지를 가미한 기하학·유기적 추상회화이다. 첫 번째 유기적 이미지는 자연 형태를 변형한 다소 무질서한 상태의 이미지인 반면, 두 번째 유기적 이미지는 초현실주의의 영향 탓에 원형질적인 생물형태를 연상시키는 정갈한 이미지이다.

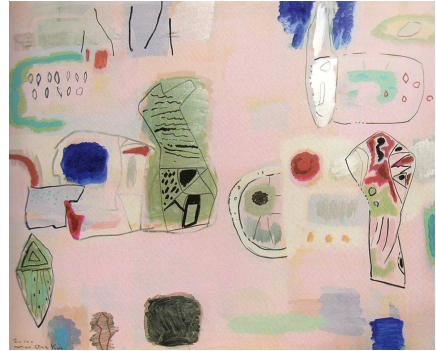
연구자는 칸딘스키의 이러한 유기적 추상 가운데 전자의 자율적인 이미지에 영향을 받았다. 따라서 연구자의 추상회화는 자유분방한 형태와 색채로 이루어지고 있다. 특히 칸딘스키의 ‘즉흥’ 연작에서 볼 수 있는 유기적인 선과 같은 자유분방하고 유동적인 선으로 자연에 대한 생각과 감정을 표현하고 있다. 이미지와 이미지의 사이에서 공간들은 유기적으로 연결하면서 조형적인 관계 속에서 흠어짐과 융합, 조화를 이루고



[도 60] 칸딘스키 <즉흥 27-사랑의 정원 2> 1913



[도 61] 색채분석. 위는 [도 60] 작품, 아래는 [도 62] 작품



[도 62] 구만채 <물빛과 형상> 2010

있다. 검은 선들과 길고 짧은 선이 여러 개의 면들 관계 속에서 색채로써 서로 연결되고 있으며, 선과 색채, 공간, 이미지의 중복과 결합이 이루어진다.

이처럼 연구자의 작품은 칸딘스키의 공간에서 보여주는 이미지 표현에 나타난 선들과 유사한 모습의 면, 공간을 이미지들의 관계로 이해할 수 있으며, 그림 안에서의 정서와 회화 표현의 연구를 진행하면서 칸딘스키 작품에서 영향을 받았으며 연구적 태도의 과정으로 받아들이고 있다. 이러한 태도는 연구자의 조형학습을 통하여 지속적으로 변화적 수용을 통해서 응용되어지고 있다.

즉흥에서 채색된 색채는 원색적이며 이러한 색채는 감성적 뜨거움을 느낄 수 있으며 결정적이고 감흥적으로 받아들여진다. 운동성과 색채는 율동적이며 음악성으로도 볼 수 있다. 이러한 작품에 반해 연구자의 작품은 차분하며 부드러운 중간 톤의 색채로 변이되고 있다. 이러한 표현의 정서는 연구자의 자연 표현의식과 연결되어 있으며 연구자의 작업 태도와 조형 의식을 볼 수 있다. 칸딘스키의 즉흥에서 보여주는 선의 표현에 비해서 연구자의 선은 자율적이며 정서적이다. 자연 관찰과 경험의 직관을 감성적 은유로 풀어낸 선들이 연구자의 정신성과 정서를 대변하고 차분한 공간의 연출은 연구자의 내적 표현을 함유한다.

나. 아실 고르키

연구자의 작품세계에 칸딘스키 다음으로 영향을 주었던 화가는 미국의 추상표현주의 화가 고르키이다. 고르키는 칸딘스키의 영향을 받아 유기적 추상을 추구했는데, 이러한 유기적 이미지가 연구자의 작품과 상관선을 보인다. 그의 작품세계 형성과정과 함께 연구자의 작품 관련성을 검토해보고자 한다.

(1) 유럽 현대미술 토대의 유기적 추상

아실 고르키(Arshile Gorky, 1904~1948)는 터키의 점령지였던 아르메니아 출신의 이민자로 미국 추상표현주의의 선구자다. 그와 더불어 미국 추상표현주의를 대표하는 드 쿠닝(Willem de Kooning, 1904~1997)은 “나는 많은 화가들을 만났다. 그러나 고르키는 단연 두각을 나타내었다. 그는 사물의 정수리를 내려찍는데 탁월했다. 나는 그와 급속히 가까워져서 친한 사이가 되었다”고 칭찬한 바 있다.

고르키는 1904년 현재의 터키 서북부에 속하는 아르메니아의 코오콤에서 태어났다. 본명은 보스다닉 아도이안(Vosdanig Manoog Adoian)이다. 출생 당시 소수민족이었던 아르메니아인은 터키의 지배를 받았다. 그의 아버지는 1908년 터키 군대의 징병을 피해서 미국으로 이주하고, 어머니와 삼남매만 아르메니아에 남아 살았으나, 1915년 터키의 아르메니아인을 집단학살 후 가족과 함께 러시아의 영토로 피난 중 1919년 어머니가 영양실조로 사망하자 이듬해 누이와 함께 미국의 매사추세츠의 워터타운으로 이주하였다. 이러한 어린 시절의 고난과 어려움은 훗날 고르키의 작품세계 형성에 많은 영향을 주었다.

뉴잉글랜드에 도착한 고르키는 1922년 보스턴에 있는 뉴잉글랜드 미술학교에 입학하여 미술을 공부했으며, 1925년 뉴욕으로 옮겨 그랜드 센트럴 미술학교에 들어가 계속해서 미술을 공부하였다. 이때 러시아의 유명한 작가인 막심 고르키(Maxim Gorky, 1868~1936)의 이름을 따서 아실 고르키(Arshile Gorky)¹⁴⁸⁾로 개명하고, 출신 신분을 숨긴 채 새로운 삶을 시작하였다. 고르키는 이후 미국을 대표하는 화가가 되는 미샤 레즈니코프(Mischa Reznikoff, 1905~1971)·잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912~1956)·윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning, 1904~1997)·로베르토 마타(Roberto

148) 개명한 아실 고르키(Arshile Gorky)에서 아실(Arshile)은 그리스 신화의 영웅 ‘아킬레스’를 뜻하고, 고르키(Gorky)는 ‘쓴맛’이나 ‘쓰쓸함’을 뜻한다. 인생의 쓴맛을 극복하려는 의지를 개명에 담아낸 것으로 보인다.

Matta, 1911~2002) 등과 교류하면서 자신의 회화세계를 구축하기 시작하였다.¹⁴⁹⁾

또한 그는 1928년에 만난 스투어트 데이비스(Stuart Davis, 1892~1964)·존 그레이엄(John Graham, 1886~1961)과는 ‘삼총사’라 부를 만큼 친하게 지내면서 함께 뉴욕의 유명한 미술관을 다니면서 폴 세잔(Paul Cézanne, 1839~1906)·파블로 피카소(Pablo Picasso, 1881~1973)·호안 미로(Joan Miró, 1893~1983)·조르주 브라크(Georges Braque, 1882~1963)와 같은 유럽 모더니즘 화가들의 작품을 감상하고, 입체주의 미술에 대한 이론적인 논의를 하며 공감대를 형성하였다.

고르키가 미술학교를 마친 뒤 화가로 활동하기 시작할 무렵, 미국에서는 대공황이 발생하여 수많은 은행과 기업이 파산하고 실업이 급증했다. 이에 루즈벨트 대통령은 대공황을 극복하기 위해 뉴딜정책을 시행했는데, 예술분야에서는 1933년부터 6개월 동안 공공예술 사업계획(PWAP)과 사업진흥국(WPA)이 추진한 FAP을 통해 8,500명의 예술가가 참여한 가운데 수천 점의 벽화가 제작되었다. 그런데 미국의 이 공공미술 프로젝트는 1920~30년대 멕시코 정부가 혁명으로 분열된 민족적 정체성을 예술로 통합하기 위해 실시한 벽화운동에 영향을 받은 것이었다. 멕시코 벽화운동은 디에고 리베라(Diego Rivera, 1886~1957)를 비롯한 호세 클레멘테 오로스코(José Clemente Orozco, 1883~1949), 다비드 알파로 시케이로스(David Alfaro Siqueiros, 1898~1974) 등이 참여했다. 이들 가운데 리베라는 1930~3년에 미국의 샌프란시스코 주식거래소, 디트로이트, 뉴욕 록펠러재단 RCA빌딩 등에 현대와 미국 산업을 주제로 벽화를 그려 미국에서도 유명했는데, 그가 앙리 마티스(Henri Matisse, 1869~1954) 이후 처음으로 뉴욕 현대미술관에서 개인전을 개최하면서 멕시코 벽화는 대중에게 많은 인기를 끌었다. 이러한 미국의 벽화 프로젝트에 고르키도 참여했다.

고르키는 1933년 리베라가 RCA 빌딩에 그려 넣은 레닌의 초상화가 제거된 1934년 PWAP에서 주당 37.58달러를 받고 고용되어 벽화를 제작했는데, 1933년 12월 20일에 그가 작성한 벽화 제안서를 통해 당시의 고르키 벽화를 추정할 수 있다.

고르키는 유럽의 후기 인상주의·입체주의·초현실주의 화가들의 방식을 흡수하여 자신의 양식을 발전시켜나갔다. 특히 그는 세잔을 최고의 화가로 평가하고, 세잔의 표현 방식대로 자연을 분석하고 이를 회화적인 구조로 변형하였다. 1927~8년에 그린 <풍경-세잔의 방식대로>[도 64]는 제목 그대로 세잔의 방식대로, <레스타크의 집들>(1908)처럼 표현 대상인 자연을 단순화하고, 세잔처럼 대상들 간의 공간을 대상 자

149) Mattison, “Harold Rosenberg, Arshile Gorky: The Man, The Time, The Idea”, Whitefish, MT : Literary Licensing, LLC, 2012, p.144.

체만큼이나 중시하였다.

고르키가 1930~3년에 제작한 <팔레트에 대한 추상> [도 65]은 피카소의 영향을 받아 피카소의 <기타가 있는 정물>(1922) [도 66]처럼 대상을 다시점(多視點)에서 바라보고 이를 각각의 구성별로 분해하여 나타내는 방식으로 표현하였다. 이는 고르키의 회화가 피카소의 종합적 큐비즘의 영향을 받았음을 보여주는데, 대상을 철저히 분석하되 사실적인 요소를 살려서 시각적으로 대상이 무엇인지 인지할 수 있게 표현한 것이다.¹⁵⁰⁾

1932년에 설립된 피에르 마티스 갤러리, 1942년에 뉴욕에 설립된 페기 구겐하임의 금세기 화랑은 초현실주의자들과 젊은 미국 예술가들의 만남과 토론의 장이되었다. 특히 금세기 화랑의 '초현실주의자의 갤러리' 전시는 미국에 초현실주의 회화를 널리 알리는 전시회였는데, 유럽에서 망명한 초현실주의 예술가는 물론 훗날 추상표현주의 회화를 추구한 미국 출신의 잭슨 폴록(Paul Jackson Pollock, 1912~1956), 마크 로스코(Mark Rothko, 1903~1970), 로버트 마더웰(Robert Motherwell Australia, 1915~1991), 아돌프 고틀리브(Adolph Gottlieb, 1903~1974) 등의 작품이 함께 전시되어 미국의 회화가 초현실주의에서 추상표현주의로 거듭나는 계기를 마련하였다는 점에서 주목된다. 특히 금세기 화랑의 초현실주의와 추상미술 전시는 과거의 기록이 아니라 미래의 예술을 소개해주는 데 목적이 있었다. 특히 이 전시에 참여한 미국의 젊은 미술가들은 마타의 주선으로 모여 오토마티즘의 가능성을 탐구하였다. 이때 고르키는 브르통을 만나 그의 자동기술법을 받아들여 그가 겪은 경험과 기억들을 표상하기 시작했다. 그는 작품의 제목을 과거의 기억이 존재하는 공간에서 떠온 후 남아 있는 기억과 새로운 자신의 상상과 재조합시키며 작품을 완성시켰는데, 이는 그의 기억과 감정을 여과시키는 방법에 상응하는 것이자 고르키에게 정체성을 찾고자 하는 노력이자 자아표현의 수단이었다. 특히 그는 초현실주의를 접하면서 정신세계를 표현하면서도 실제 풍경의 모습에서 영감을 받아 형상화한 듯한 생물형태로 표현하였다.¹⁵¹⁾

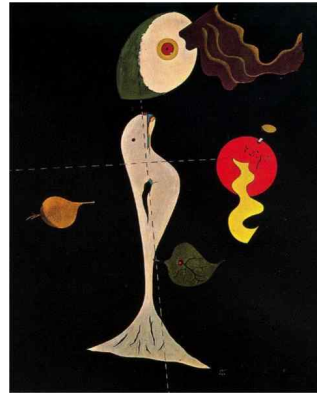
1933~4년에 제작한 <야간, 수수께끼 그리고 향수에 대한 연구> [도 63]는 유기적 형태의 평면적인 요소와 분할하여 표현된 대상의 형태를 보여주는데, 이는 미로에게서 영향을 받은 바이오모픽 아트(Biomorphic Art)의 특징이다. 특히 미로의 1926년도 작

150) 김혜영, 「아설고르키 회화의 양식적 기원: 1927-1943년 사이의 형성기 회화를 중심으로」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1985, p.18.

151) 이정연, 「동시대 미국미술비평을 통한 아설 고르키의 작업 고찰」, 국민대학교 일반대학원 미술학과 석사학위논문, 2017, p.39.



[도 63] 고르키 <야간, 수수께끼 그리고 향수에 대한 연구> 1933~4



[도 64] 미로 <누드> 1926

품 <누드>[도 64]에 나타난 아메바 같은 형태의 동그랗고 작은 덩어리의 생물학적 형태가 눈에 띈다.¹⁵²⁾

이러한 고르키에 대하여 미국의 미술사가인 윌리엄 세이츠(William Chapin Seitz, 1914~1974)는 “의도적으로 모순된 스타일, 아이디어 그리고 원칙들을 하나로 모은 최초의 미국 예술가들 중 한 명”이라고 칭찬하였다. 로젠버그는 이렇게 피카소, 마송, 미로 등의 기법을 연구하여 자신만의 스타일을 찾는 과정을 궁극적으로 화가 자신의 자아를 찾기 위한 과정으로 보았다. 로젠버그는 고르키의 재능을 ‘암시(allusion)’, ‘패러디(parody)’, ‘인용(quotation)’으로 설명하며 자신의 이론에 적용하여 해석하고자 하며 다음과 같이 설명하였다.

“암시는 묘사를 생략하며...(중략)...색, 형태, 움직임에 의해 환기되는 감정과 관련된 것이다. 패러디와 인용은 상징의 장에서 암시의 형태이다. 현존하는 작품을 모방하고, 이곳에서 추출물을 끄집어내는 것은 항상 예술의 관행이었다...(중략)...이러한 다른 작품을 반영하는 것은 표절과는 공통점이 없다...본래의 대상이 새로운 문맥에 들어오게 되었기 때문이다.”¹⁵³⁾

1930년대부터 1940년대 초반에 앙드레 브르통(André Breton, 1896~1966), 앙드레 마송(André Masson, 1896~1987), 호안 미로(Joan Miró Ferrà, 1893~1983), 이브 탕기(Yves Tanguy, 1900~1955), 살바도르 달리(Salvador Dali, 1904~1989), 막스 에른스트(Max Ernst, 1891~1976) 등 유럽의 초현실주의 화가들이 나치의 탄압을 피해

152) 조사라, 「초현실주의 자동기법의 작동원리 연구」, 『유럽문화예술학논집』 17, 2018, p.98.

153) Harold Rosenberg, ‘The American Action Painters’, “Art News, December”, 1952, p.55.

미국으로 망명하면서 미국 미술계는 새로운 전환기를 맞이하였다.¹⁵⁴⁾

이들 망명 미술가 가운데 브르통은 미국의 추상표현주의 회화에 막대한 영향을 끼친 오토마티즘(Automatism, 자동기술법)을 공식화한 시인이자 미술이론가다. 브르통은 인간의 눈 안에 스프링이 있다고 말하면서 예술가의 눈은 자연 그 자체의 해석에 그치지 않고, 특정한 정신적 상태, 즐거움만큼이나 의식에서의 심화를 향한 도약 역할을 할 수 있는 감각들을 추출해야한다고 주장하였다. 이러한 브르통의 인식은 고르키가 1934년에 벽화작업을 할 때 비행기의 부분들을 해체하여 다양한 의미를 유추하게 만든 것에 상응하는 효과에서 드러난다. 이를 통해 고르키는 자연에서 자신의 삶과 관련한 요소들을 찾아내어 화면에 감정적으로 표현했다.

브르통은 사람의 감정을 여러 가지의 감정이 ‘혼성된 형태(hybrid form)’로 촉발되는 경향으로 파악하였다. 사람들은 이 사실을 인식하려는 욕망이 없는 대신에 회화에서의 정물, 풍경, 형상 등을 찾으려는 시도를 한다고 분석하였다. 이때의 감정은 특별한 관찰 재능을 가진 예술가가 어린 시절과 다른 기억들을 유발하는 자연의 풍경을 사색하면서 작품에 감정을 드러내는 것이 작품의 최종 결과라고 보았다.

고르키는 1934년 드 쿠닝(Willem de Kooning, 1904~1997)을 만나 서로의 작업실과 카페 등에서 자주 만나 활발히 교류하면서 새로운 작업을 시작하였다. 드 쿠닝은 고르키에 대해서 “그는 전혀 어떠한 교육도 받지 않았다. 그는 어디에서도 오지 않았다…그는 정확히 맞는 말을 하는 뛰어난 재능을 가졌다. 나는 즉시 그에게 애착을 가졌고 우리는 좋은 친구가 되었다”고 회고하면서 그에 대한 친밀감을 드러냈다.¹⁵⁵⁾

고르키는 1935년 뉴욕에 패션을 공부하러 온 마니 조지(Marny George)와 결혼했으나 가난과 불화로 곧 이혼하고, 1941년에 드 쿠닝의 소개로 만난 미술학도 아그네스 마그루더(Agnes Magruder, 1921~2013)와 재혼하여 슬하에 마로 고르키(Maro Gorky, 1943~)·나타샤 고르키(Natasha Gorky, 1945~) 두 딸을 두었다.

로젠버그는 고르키의 1936년도 작품 <불가사의한 전투>[도 65]에서 입체주의 형식에서 유기적 형태의 등장으로 인한 양식의 이행을 발견하였다. 이 변화로 인해서 화면의 구성요소였던 형상들은 ‘상징’을 갖게 되었다고 보며, “형상의 리듬은 행동(action)

154) 오토마티즘(Automatism, 자동기술법)은 이성이나 의식에 지배되지 않고 무의식 가운데에 화필을 자유롭게 움직여서 그림을 그리는 것을 가리킨다. 앙드레 브르통이 1924년 ‘초현실주의 선언’에서 “우리가 구두(口頭)에 의하든 필기에 의하든 기타 어떠한 수단에 의하든 지간에 사고의 현실적인 작용을 표현하려고 하는 경우에 사용하는 순수한 심적 자동 작용이다. 일체의 미적, 윤리적 배려 밖에 있어서 이성의 모든 감시가 제거된 상황에서 행해지는 사고의 기록이다”고 선언하며 공식화했다.

155) John Elderfield, “De Kooning: A Retrospective” New York: The Museum of Modern Art, 2011, p.53.



[도 65] 고르키 <불가사의한 전투> 1936

의 개념을 긍정한 다.”고 말하였다. 작품의 제목도 마송의 <물고기들의 전투>에서 차용하였다. 새는 마송의 작품에서도 찾아볼 수 있는데, 두 작가 모두 같은 방식으로 입체주의에서 벗어났다. 다만, 고르키의 경우에는 작가 자신과 관련된 것들을 암시할 가능성이 높고 작가의 감정을 담았다고 보았다. 로젠버그는 미로가 오토마티즘을 꿈, 무의식을 표현하기 위한 수단으로 이용한 것과는 다르게, 고르키의 작업은 확장된 꿈을 표현한 것이 아닌 삶과의 연관성 안에서 자신을 찾기 위한 실험적 연구의 산물이라고 보았다.

고르키는 1939년에 칠레 출신의 초현실주의 화가 로베르토 마타를 만나 교류하면서 그로부터 영향을 받아 비로소 독자적인 화풍을 구축하였다.

(2) 생물형태적 추상

1939년에 파리를 떠나 뉴욕에 도착한 마타는 고르키를 만났고, 1941~2년에 자신의 작업실에서 잭슨 폴록, 로버트 마더웰, 피터 부사(Peter Busa, 1914-1985) 등과 함께 오토마티즘에 대하여 토론하였다. 마타는 고르키에게 예술에서의 ‘해방’을 선물하였다.

고르키는 마타에게서 내면에서 느끼는 욕망과 감정을 오토마티즘을 통해서 작품에 표현하는 방식에 영향을 받았다. 마타가 오토마티즘을 처음 접했을 때는 그와 브르통의 관계는 순조로웠지만 이후에 마타가 미국인 화가들과 어울리면서 둘의 사이는 어긋나기 시작하였다. 마타가 예술가의 작업하는 행위에 주목했다는 점은 이후 로젠버그가 예술 작품 자체가 아닌 화가들의 행위에 주목했다는 점과 상응한다.¹⁵⁶⁾

1940년 작품 <소치의 정원>[도 66]은 같은 제목의 연작 중에서 첫 번째 작품이다. 그가 미국으로 망명하기 전 어린 시절을 보냈던 고향 마을을 회상하며 그린 작품으로.

156) 이정연, 앞의 책, 45.



[도 66] 고르키 <소치의 정원> 1940



[도 67] 고르키 <해적 1> 1943~4

작품 제목은 고르키가 태어난 고국 아르메니아의 지명에서 유래하는데, 이는 미국으로 이주하기 전의 공간을 상기시킨다. 그러나 그곳은 실제로 존재하는 공간이 아닌 고르키의 기억과 상상에서 내재하는 공간이다.

화면에서 보이는 것은 고향마을에서 미신적인 힘을 가지고 있다고 믿었던 나무가 바람에 펄럭이는 모습을 다양한 색상으로 표현한 것이다. 푸른색은 돌을 나타내고 주변의 것들은 바람에 흩날리는 천 조각이며 오른쪽은 새를 나타낸다. 고르키는 새, 개, 꽃 등의 자연의 생물을 사랑했다.¹⁵⁷⁾

특히 입체주의를 흡수하고 후기로 갈수록 초현실주의 경향을 보인다. 무엇보다 이들 작품의 추상적인 이미지는 바이오모픽(Biomorphic) 형태로 표현되어 있어서 새나 나뭇잎, 그리고 화가의 팔레트나 눈 모양, 나아가 인체를 연상시킨다. 이러한 바이오모픽의 미학을 표현한 바이오모픽 아트(Biomorphic Art)¹⁵⁸⁾은 추상미술의 한 양식으로서 생명형태적 또는 생물형상적 미술로서 자연이나 동식물, 생명체의 모습을 불규칙하고 유연한 형태로 시각화한 특징이 있다. 따라서 바이오모픽적 추상회화는 자연의 살아있는 유기체에서 유래한 유기적 형태로써 강한 생명력을 보여준다.

1943~4년도 작품 <해적 1> [도 67]은 전체적으로 표면을 열은 흰색으로 덮은 뒤 그 흰색의 열은 액체가 캔버스의 표면을 임의적으로 흐르는 효과를 만들었다. 로젠버

157) Mattison, 앞의 책, p.87.

158) 바이오모픽 아트(Biomorphic Art)는 추상미술의 한 형식으로서 살아있는 유기체의 형태를 예술에 구현한 경향을 말한다. 1940년대의 장 아르프, 호안 미로, 아실 고르키, 윌리엄 배지오티스, 데오로소스 스태모스, 드 쿠닝 등의 작품에서 주로 나타난다. 구성주의와 같은 추상운동이 그 원형을 기하학적 형태에서 찾은 것과는 달리 바이오모픽 아트는 초현실주의에 영향을 받아 인간이나 생명을 가진 유기체 또는 그와 관련한 신화(神話) 등의 고전에서 그 원천을 찾았다.



[도 68] 고르키 <황금빛의 밤색 회화>
1943~4



[도 69] 마타 <밤의 침략> 1941

그는 그의 저서 『미국 행동 화가들』에서 폴록이 작품을 제작하는 ‘액션’의 예술성을 높이 평가하고, 폴록의 그림을 ‘액션 페인팅’이라고 불렀다. 고르키 또한 작품의 제작에서 행위를 중시하고 물감을 부어 작품을 제작했는데, 이러한 고르키의 액션페인팅은 잭슨 폴록에게 영향을 주었다. 폴록은 이젤을 사용하는 전통적인 회화 제작 방법 대신에 캔버스를 바닥에 두고 통에 든 물감을 붓거나 뿌리는 기법을 사용하였다. 고르키 또한 물감을 붓는 행위를 퍼포먼스라 칭하며 중요하게 여겼다.

1943~4년에 제작한 <황금빛의 밤색 회화> [도 68]는 마타가 1941년에 제작한 <밤의 침략> [도 69]를 비롯한 여러 작품에 즐겨 사용했던 내면의 충동을 자유롭게 표현하는 오토마티즘의 영향을 받았음을 보여주는 작품이다.¹⁵⁹⁾ 흐르는 듯이 표현된 선과 유동하는 형태가 자유로운 표현성을 보여준다.

로젠버그는 고르키가 피카소의 영향을 벗어나면서 다음 단계인 초현실주의를 받아들였다고 보았다. 드 쿠닝(Elaine de Kooning, 1918~1989)은 고르키가 WPA/FAP 벽화 작업 스케치를 그리면서 캔버스에 했던 방식을 떠올렸다. 드 쿠닝에 의하면, 고르키는 스폰지를 물에 담근 후 캔버스의 표면을 문지르며 잉크와 형태가 서로 녹아서 어우러지도록 만들었다. 로젠버그에 의하면 이 방식은 피카소에게서 찾아볼 수 없는 방법이며, 자신의 작품을 다음 단계로 발전시키기 위한 고르키의 실험이라고 보았다.¹⁶⁰⁾

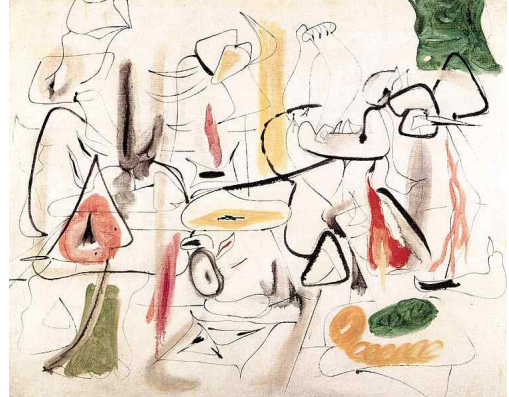
1944년에 제작한 <간(肝)은 수탉의 볏(The Liver is the Cock's comb)> [도 70]은 자연을 관찰하면서 느낀 감정을 드러낸 작품이다. 본래의 명칭은 <간은 맨드라미>였

159) Kim S. Theriault, "Rethinking Arshile Gorky", Pennsylvania : Penn State University Press, 2009, pp.108~109

160) Harold Rosenberg, "The American Action Painters," Art News, December 1952, pp.72~73.



[도 70] 고르키 <간은 수탉의 벗> 1944



[도 71] 고르키 <그들은 내 심을 차지할 것이다> 1944

다. 맨드라미는 수탉의 벗을 닮아서 유래한 꽃의 명칭이며, 간의 모양과 비슷하다. 간의 경우, 그리스 신화에서 프로메테우스가 제우스에 맞섰다가 독수리에게 간을 쪼아 먹히는 형벌을 연상시킨다. 프로메테우스는 제우스와 타협하지 않고 형벌에 받으면서도 폭력에 맞서는 약자의 투쟁을 보여준다. 이는 예술가로서 살아가기 힘든 환경에서 그에 도전하면서 당연한 고통을 예술로 승화시키는 고르키 자신의 은유로도 읽힌다.

그린버그는 1944년 작품 <그들은 내 심을 차지할 것이다> [도 71]에 대하여 “그가 전에 고수하던 무겁고 평편한 임파스토 기법에 의존하던 방법을 버리고 얇게 그리기를 시도하였다. 현재 보이는 그림의 대부분은 본질적으로 색칠된 그림이다. 숨겨진 풍경과 형태로 보이는 것을 추적하는 얇은 검은 선은 구불거리며 캔버스의 평편함을 나타내는 원색으로 된 투명한 얇은 막을 배경으로 하며 스며드는 듯하다.”¹⁶¹⁾고 평했다.

헌시(獻詩)할 만큼 고르키를 사랑하였던 브르통은 1945년 5월에 뉴욕의 57번가에 위치한 줄리앙 레비 갤러리에서 열린 《아쉴 고르키(Arshie Gorky)》 전시에 대해 「눈 스프링(The Eye-Spring)」이란 제목의 비평문에서 샤를 푸리에(Charles Fourier, 1772~1837)가 “우리의 판단과 방법에 내재된 불충분한 논리로 인한 어둠, 백악기, 지적인 백내장”이라고 혹평한 동시대의 정신이 같은 시대의 예술과 문학에도 적용된다고 밝히면서 인간의 눈은 대상이나 움직임을 여러 각도에서 관찰한대로 반사하여 보여주는 정도에 머문다면 죽은 것이나 마찬가지라고 지적하였다.¹⁶²⁾

161) Clement Greenberg, “Review of Exhibition of Paul Gauguin and Arshile Gorky,” 1946, pp.79~80.

162) Andre Breton, “Arshile Gorky,” in Surrealism and Painting, ed. Simon Watson Taylor and Mark Polizzotti, New York: MFA Publications; Reprint edition, 2002, 199.

레비 갤러리에서 열린 다섯 차례의 고르키 개인전 중 3차례 평문을 썼던 그린버그는 1945년 고르키의 첫 번째 개인전 《아실 고르키》의 평문에서 고르키가 초현실주의의 영향을 받았음을 전제한 뒤 고르키가 다른 화가들과 구분되는 독창성을 갖추지는 못했지만, 초현실주의 시도만큼은 높이 평가하였다. 고르키가 후기 인상주의의 세잔, 입체주의의 피카소, 초현실주의의 미로 등의 여러 화법을 차용하여 자신만의 스타일대로 소화시켰기 때문이다. 이때 그린버그는 고르키의 회화 세계에 대하여 다음과 같은 글을 남겨 고르키가 생물 형태의 추상회화로의 변화를 보였음을 증언했다.

“지난해(1944) 이러한 의혹에서 벗어날 근본적인 새로운 변화를 보여주었다. 이전 그의 회화는 입체주의를 고수하면서 종합적 입체주의의 관습인 평평한 형태와 질감이 특징이었다. … 지금 갑작스럽게 밝고 선명, 무지갯빛의 색상과 추상적인 ‘생물형태(biomorphic)’의 열린 형태로 변화하였다. 그리고 이러한 최근의 유동적인(liquid) 구성과 흐릿하고 희미하게 보이는 3차원의 형태들은 칸딘스키의 초기 추상에서 보이는 특징이다.”¹⁶³⁾

그 무렵, 고르키를 비롯하여 호안 미로, 이브 탕기, 앙드레 마송 등의 초현실주의자들은 자연을 소재로 작업하였다. 그 중 마송은 미국 미술은 프랑스 미술과 마찬가지로 샤토브리앙(François-René de Chateaubriand, 1768~1848)¹⁶⁴⁾에 뿌리를 두고 있다고 주장하며 자연에 대해서 언급하였다.¹⁶⁵⁾

1945년 휘트니 미술관 연례 전시에서 소개되었던 고르키의 1945년도 작품 <유혹자의 일기> [도 72]는 키르케고르가 1843년 쓴 같은 제목의 책에서 영감을 받아 제작한 작품이다. 키에르케고르는 그의 저서에서 파혼으로 이르는 순탄하지 못한 자신의 결혼생활을 다루었다. 주인공 요하네스는 키에르케고르 자신, 코델리아는 연인 레기네로 대비시켜 이야기했다. 하지만 키에르케고르는 레기네를 종교적 경지에 이르게 할 수 없음을 깨닫고, 불행한 결혼을 통해서 평생 서로가 고통을 받기 보다는 파혼을 택하며 그 고통을 혼자 져야겠다고 다짐한다. 이는 결국 불행으로 끝난 고르키의 결혼생

163) Clement Greenberg, “Review of an Exhibition of Arshile Gorky-1945 in The Collected Essays and Criticism, Volume 2: Arrogant Purpose, 1945-1949, ed. John O’Brian”, Chicago: University of Chicago Press, 1988, p.13.

164) 샤토브리앙(François-René de Chateaubriand, 1768~1848)은 프랑스의 소설가이자 외교가로 프랑스 정치가 혼란한 때 1791년 북아메리카로 떠나 인디언의 자연 속에서 살면서 개인적인 감정에 충실한 원주민의 모습을 보고 자신의 존재 의미를 고뇌했다. 문명화되지 않은 그곳에서 훗날 유럽 문명을 접할 때의 모습을 상기하며 인간의 죽음, 허무 등에 대해 사색하며 회고록을 남겼다.

165) 이신자, 「사후의 회고록에서 나타나는 샤토브리앙의 북아메리카에 대한 담론: 자연과 문화적 상황에 대하여」, 『인문과학』, 성균관대학교 인문학연구, 2009, pp.123~125.



[도 72] 고르키 <유혹자의 일기> 1945

활과 유사하며 자신과 관련된 진리를 찾아야 한다는 키에르케고르의 주장과 어울린다.

그린버그는 1946년 줄리엔 레비 갤러리에서 열린 두 번째 개인전인 《아실 고르키: 회화》에서 고르키의 작품이 1년 전보다 발전되었다고 평가하였다. 완전한 독창성을 이루지는 못하였지만, 입체주의에서 미로의 초현실주의를 받아들여 발전시키는 과정은 긍정적으로 보았다. 고르키가 초현실주의를 접하면서 완전히 이것에 빠져들어 자신의 독창성을 잃어버릴 것을 우려하였지만, 결과적으로 초현실주의의 영향을 받아서 입체주의인 피카소의 귀속에서 벗어날 수 있었다는 것이다.¹⁶⁶⁾

고르키는 1946년 작업실의 화재로 그의 작품 27점이 소실된 데다 직장암 수술을 받는 고통과 고난을 겪었다. 그럼에도 그는 붓을 놓지 않았다. 그러나 이듬해 아버지가 사망하고, 1948년에는 교통사고를 당해 목뼈가 부러지고 팔이 마비되면서 더 이상 그림을 그릴 수가 없었다. 설상가상으로 그해 아내 마그루더가 고르키의 동료인 마타와 사랑에 빠져 아이들을 데리고 가출해버렸다. 이에 크게 상처를 받은 고르키는 마타를 책망하다가 그해 7월 21일에 코네티컷에 있는 그의 작업실에서 목을 매어 스스로 목숨을 끊고 말았다. 그의 나이 44세 때다.

비극적인 사건들을 연속적으로 맞이했던 1946년부터 고르키의 작품은 감정 표현이 이전보다 훨씬 강렬해졌다. 색상과 검정색의 대비, 거친 붓질을 통해 자신이 처한 감정을 격렬하게 드러냈다.

샤피로는 뉴욕으로 망명 온 구시대의 초현실주의자들이 그들의 마지막 제자를 찾았다면서 고르키를 언급하였다. 그는 고르키의 후기작품 <유혹자의 일기>(1945)와 <고

166) Clement Greenberg, "American Type Painting, Art and Culture", Boston: Beacon Press, 1961, p.212.



[도 73] 고르키 <고뇌> 1947



[도 74] 고르키 <마지막 그림-검은 수도승> 1948

뇌>(1947)에서 고르키가 초현실주의를 접하기 이전의 작품보다 정교한 감정의 표현을 느낄 수 있다고 보았다. 특히 <고뇌> [도 73]의 어두운 붉은색과 갈색의 색조에서 짐작할 수 있듯이 그의 작업에도 많은 영향을 주었다.

<고뇌>는 당시 고르키가 겪게 된 고통스러운 일들을 표현한 최초의 작품이다. 캔버스의 바탕은 연기가 자욱한 듯한 어두운 색상으로 표현되어 있고, 이와 대비되는 붉은색과 노란색은 자신의 작업실을 불태운 불과 그가 중시한 작품을 표현한 것이다. 또한 곡면체의 가는 선들은 뼈를 표상한 듯하다. 이러한 어두운 색상과 불, 뼈 모양의 모티프는 삶의 비극적인 상황에서 그의 절망적인 감정을 드러낸 것이라고 볼 수 있다.

1948년 그의 생애 마지막 작품인 <마지막 그림-검은 수도승> [도 74]에서는 더욱 격렬해진 고르키의 감정을 느낄 수 있다. 이전의 작품들 보다 더욱 진하고 강렬한 검은색이 캔버스를 가득 채우고 빠른 붓 터치들로 움직임 표현함으로써 격양된 감정을 드러내었다. 이렇게 초현실주의는 그의 마지막 작품까지 영향을 끼쳤고 오토마티즘을 통해서 그가 삶에서 느낀 경험과 감정과 기억 속에 자리 잡고 있는 광경을 실제 세계에 표현하고자 하였다.¹⁶⁷⁾

그린버그는 1948년 줄리엔 레비 갤러리에서 열린 고르키의 세 번째 개인전인 《아쉴 고르키》의 비평에서 고르키가 프랑스 전통에 완전히 동화된 예술의 특징들을 감각적으로 보여주었다고 평가하면서 국가적으로 중요한 일 이상을 추구하는 최고의 미국 화가 중 하나로 꼽았다. 나아가 그린버그는 고르키가 미로의 영향을 받아서 자신의 방법으로 발전시킨 드로잉 기법을 ‘타시슴(Tachisme)’¹⁶⁸⁾이라고 칭하였다. 이는 프랑

167) 이정연, 앞의 책, pp.45~46.

168) 타시슴(Tachisme)은 1940~1950년대에 대중화된 프랑스 양식의 추상회화 이념이다. 1954년



[도 75] 고르키 <달력> 1946



[도 76] 드 쿠닝 <해적-무제 2> 1981

스어로 내적인 동기나 목적이 없이 순수하게 물감을 다루는 방식을 칭하는 것이다. 그린버그는 이 기법에 대해서 다음과 같이 설명하였다.

“그는 자신의 색소를 넓은 지역에 걸쳐 투명하게 바림질하거나 얇은 막처럼 보이게 하고, 한 지역에서 다른 지역으로의 조밀한 그라데이션으로 다양한 색상으로 변화시킴으로써 이것을 하는데, 이 모든 것은 우리가 그 포화, 물리적 양상, 그리고 평편함을 알아차리게 함으로써 캔버스를 앞으로 나오게 한다.”¹⁶⁹⁾

그린버그는 1948년 1월 휘트니 미술관의 연례전시를 기념하는 글을 『더 네이션』에 발표하면서 고르키의 1946년 작품 <달력> [도 75]을 그 전시의 최고 작품으로 선정하고, 고르키를 프랑스 미술을 완전히 소화한 미국인이 그린 최고의 회화라고 찬사하였다. 그린버그는 이 그림에서 미로와 마타를 넘는 고르키만의 풍부함을 더하여 우아한 작품을 창조하였다고 긍정적으로 평가하였다. 또한, 칸딘스키의 초기회화에서 찾을 수 있는 색을 사용함으로써 결과적으로 새로운 화풍을 창조해 냈다고 보았다.¹⁷⁰⁾

1981년 휘트니 미술관에서 다시 열린 고르키 회고전에서 예술가이자 비평가인 테오도르 울프(Theodore F. Wolff, 1926~)는 ‘삶에 대한 긍정적인 판단’, ‘절망에 대한 거부감’을 보여주는 예술로서의 미에 관한 관념은 고르키의 개인적인 삶 속의 투쟁과 관련이 있어 보이고 그는 고통과 절망, 상실 속에서도 ‘삶의 아름다움에 대해서 노래하

비평가 샤를르 에스틴느가 주장하였으며, 타시(tachi, 얼룩)에 의한 자동기술적인 제작이 특징이다. 그림물감의 비말(飛沫), 점적(點滴), 번짐 등 우연적인 효과에 의해 의식적인 묘화를 넘어서려고 노력하였다.

169) Clement Greenberg, “Review of an Exhibition of Arshile Gorky”, 1948, p.220.

170) Clement Greenberg, 앞의 책, pp.197~198.

는 화가'였다고 회고하였다.¹⁷¹⁾

드 쿠닝은 1981년 고인이 된 고르키의 1942년 작품 <해적>에서 제목을 따와 <해적-무제 2>[도 76]를 제작해 고르키에 대한 경의[homage]를 표했다.

이처럼 고르키는 1930~40년대에 후기 인상주의의 세잔, 입체주의의 피카소를 통해서 대상을 화면에 표현하는 방식을 터득했고, 초현실주의 화가 미로와 마타를 통해서 초현실주의 화가의 기법들을 습득하면서 자신의 작품세계를 구축하기 시작하였음을 알 수 있다.

(3) 고르키와 연구자의 작품 비교

아실 고르키의 작품 <고뇌를 위한 습작>에서 보여주는 화면의 구성은 검은 선의 드로잉과 면 조형 이미지 사이의 공간과 검은색으로 이루어진 유기적인 면과 선으로 이루어진 공간과 원색의 이미지로 표현 되어진 비정형적인 조형 이미지의 집합되어있는 형태 사이로 드로잉된 선들이 표현되어 있다. 이러한 표현은 연구자의 2010년도 작품 <들꽃과 언덕> 등과 긴밀하게 연관되어 있으며 유사하게 보이는 선 드로잉과 화면 구성을 볼 수 있다. 자연스럽게 연결된 조형 이미지 사이의 선은 조형 이미지의 상호 간에 유기적으로 연결되는 형태를 취하고 있다. 적당한 공간에 원색의 이미지표현이 자율적으로 표현 되어있어 화면 구성상의 시각적 특징을 유발한다. 이러한 표현의 시각적인 형태와 선들은 연구자의 작품에서도 유사하게 표현되어지고 있다.

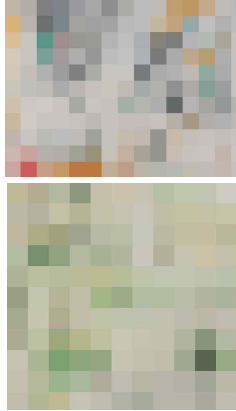
화면에서 흐르는 자연스러운 유기적 형태들은 연구자의 작품에서 볼 수 있는 선들의 유기적인 드로잉과 공간에서 느껴지는 자율적인 공간성과 조형 이미지의 무규칙성들을 이해할 수 있다. 작품에서 보여주는 선과 공간의 자연스러운 표현 번지는 듯 채색된 이미지의 불규칙성의 자연스러운 붓질은 작품의 부자연스러움을 자연스럽게 보여지게 하는 유연적 태도로 보인다. 연구자는 아실 고르키 작품에서 보여지는 요소들로부터 조형적 표현에 영향을 받으며 과거로부터 표현이 전개되어 왔다.

연구자의 작품에 보이는 선들은 매우 자율적이며 멈춰있는 듯 하지만 멈춰있지 않고 유기적으로 관계하고 있으며 조형 이미지들과 상호 밀접하게 관련되어 있다. 고뇌를 위한 습작 부분과 연구자 작품의 부분을 그림에서 유사한 형태를 볼 수 있으며 표현이 서로 관련성이 매우 깊다고 할 수 있다. 이러한 과정은 우연적이며 매우 자연스러운 부분으로 해석된다.

171) 키에르케고르, 임춘갑 역, 『이것이냐/저것이냐 1』, 다산글방, 2008, pp.823~831.



[그림 77] 고르키 <고뇌를 위한 습작>
1946



[도 78] 색채분석. 2010
위는 [도 76] 작품,
아래는 [도 79] 작품



[도 79] 구만채 <들꽃과 언덕>

2. 연구자의 유기적 추상 분석

연구자는 대학 진학 이후 줄곧 자연 대상을 작품을 제작해 왔다. 처음에는 사실적인 그림을 그렸으나, 현대미술을 공부하면서 점차 순수회화를 탐구하게 되었다. 그러면서 지금까지 경험하고 기억했던 자연 이미지를 유기적 추상으로 표현하기에 이르렀다. 이처럼 유기적 추상을 그려오면서 이론적 확립이 필요했다. 본 연구를 통하여 이러한 문제에 대하여 더욱 깊게 인식하는 한편, 향후 본 연구를 통해 확인하고 확립한 이론을 토대로 더욱 의미있는 작품세계를 추구할 수 있을 것으로 기대한다.

이를 위하여 먼저, 지금까지 작업한 연구자의 작품에 대한 분석을 통하여 그 특징과 방향을 고찰하고자 한다. 연구자의 작품 핵심은 자연 이미지의 유기적 추상에 있다. 이에 본 장에서는 연구자의 작품을 이루는 내용과 형식을 중심으로 서술하고자 한다.

연구자가 지금까지 추구한 자연 이미지의 유기적 추상은 1910~1920년대 유럽의 칸딘스키와 1930~1940년대 미국의 고르키가 보여주었던 유기적 추상에 많은 영향을 받았다. 그리고 내용적으로는 생명 사상과 유기적 무위자연에 많은 부분을 기대어 있다.

연구자는 시간의 흐름에 따라 이미지의 추상적 느낌이 새롭게 생성하고 소멸되는 기억에 의존하여 드로잉의 진행 과정을 반복한다. 기억된 조형 요소와 시각적으로 인지된 형태의 이미지가 융합 생성되어 다른 이미지로 재탄생된다. 기억으로부터 저장된

경험의 드로잉 이미지가 쌓여서 축적되고 내부로부터 구현되는 많은 공간들은 이미지를 시각적으로 받아들이기 용이하게 자율적 질서를 유도하고 추상 공간 속에 새롭고 의미 있게 스스로의 자율적인 리듬에 따라 자연의 느낌을 직관에 의지해서 드로잉을 하고 자연 이미지의 색채를 시각적 이해와 태양의 빛에 따라 변화하는 태도의 의지에서 벗어나 정신으로부터 출발하는 심성의 색채를 우려내어 자연 이미지의 시각적 태도와 융합을 시도하고 그려지는 이미지의 조형적인 구성과 색채를 느낌으로부터 전달하고자 한다. 공간과 태도의 이해정도에 따라 그려지는 이미지의 범위와 관계에 변화를 가져오고 그 변화 속에서 새로운 조형적인 이미지를 찾아내는 과정 속에서 발견하는 추상적 이미지의 형태가 경험으로부터 반응하는 수많은 이미지의 구현으로 진행된다.

연구자는 모더니즘의 특성인 균질한 화면에 여러 가지 질감을 필요의 위치에 나타냄으로써 표면의 자율적 질서와 공간의 다양한 굴절의 변화를 유도하고, 잔잔한 의미의 자연적 친화력을 이끌어냈다. 그리고 한지나 돌가루 같은 오브제를 사용하여 화면에 변화의 다양성을 주고, 기존의 화면에서 표현할 수 없는 색다른 의미와 느낌을 부가함으로써 반복되는 질서에 감각적 발상의 전환을 추구하였다. 배경은 모노톤의 채색으로부터 점점 채도를 높여가며 형상을 찾아가는 채색 방법과 여러 가지 채색 기법을 응용함으로써 화면 전체의 조화와 균형을 조율하였다.

이로써 연구자는 독자적인 정체성을 확립하고자 했다. 빠른 변화와 다원화된 문화 속에서 독창성을 찾아가고 있는 것이다. 이를 위해 칸딘스키의 이론에 따라 기본 조형 요소인 점·선·면과 색채로써 화면의 평면화를 꾀하고, 유기적 형태로서 심상의 이미지를 표현해 왔다. 여러 가지의 다양한 표현과 내적 의미를 지닌 점을 그 크기와 위치·방향 등을 달리함으로써 화면의 긴장과 완화, 율동적 흐름과 분산, 집합, 균형, 절정 등을 추구했다. 그리고 또 다른 조형 요소인 선을 화면의 조형적 분위기를 주도해가는 감각적 형상과 이미지 융화 관계의 자율성 및 화면 전체를 아우르는 포용적 요소로서 존재감을 나타냈다. 또한 평면의 회화 공간에 면적인 공간감을 주고, 점과 선을 수용하는 매개체로서 균질감과 전체의 분위기를 조율해주는 동시에 주변의 형상들에 소통적 위치의 의미를 부여하였다.

이러한 연구를 토대로 연구자는 좀 더 심도 깊은 조형적 연구와 실험을 하고자 한다. 예술의 순수성을 어떻게 확립하면서 조형적 정체성을 드러낼 것인가를 탐구할 것이다. 자아정체성의 발현이 예술에 있어서도 중요하기 때문이다.

가. 선행 작가와의 관계성

연구자는 대학 진학 후 줄곧 자연 주제의 추상 작업을 해왔다. 이는 대학에서의 수학 기간에 접한 추상미술의 영향에 기인한 것이다. 특히 1910년대부터 1940년대까지 유럽에서 추상회화를 창시하고 이끌었던 칸딘스키와 몬드리안, 그리고 1930년대부터 1950년대까지 미국에서 잭슨 폴록과 함께 추상표현주의 운동을 선도했던 고르키의 작품에 많은 영향을 받았다. 그러나 그 영향은 직접적이기 보다 간접적인 것으로서 이들의 작품 모두를 보고 참고한 것은 아니다. 따라서 이들의 작품 가운데 연구자자 보지 않은 것도 적지 않은데, 그 가운데 일부는 연구자의 작품과 유사한 부분이 있어서 놀랍기도 하다. 의도하지 않았음에도 유사한 작품이 제작된다는 사실은 우연의 일치이거나 같은 작가의 다른 작품에서 받은 영감의 전이라고 설명할 수 있을 것 같다.

어떻든 연구자는 이번 연구를 통해 선행 작가와의 관계를 새롭게 정립할 수 있었다. 이를 통하여 연구자의 작품세계를 더욱 확실하게 점검할 수 있었고, 나아가 앞으로의 작품 방향에 대한 생각도 새롭게 정리할 수 있었다. 그 내용은 다음의 표와 같다.

[표 4] 선행 작가와 연구자의 회화 세계 연관성

작가 구분	바실리 칸딘스키 (Wassily Kandinsky)	아셴 고르키 (Arshile Gorky)	연구자 (Koo, Man-chaе)
미술사적 연관성	<ul style="list-style-type: none"> - 피카소와 마티스 - 야수주의 - 신조형주의 - 모네 <건초더미> 	<ul style="list-style-type: none"> - 입체주의 - 초현실주의 - 추상표현주의 - 피카소, 마타, 칸딘스키, 미로 	<ul style="list-style-type: none"> - 칸딘스키 - 아셴 고르키 - 몬드리안
정신적 배경	<ul style="list-style-type: none"> - 내적 필연성, - 자유연상법 - 자동기술법 - 미시적 세계 	<ul style="list-style-type: none"> - 기억의 은유 - 제2차 세계대전 	<ul style="list-style-type: none"> - 자연 관찰, - 경험 축적, - 단순화, - 감정의 은유
조형적 특징	<ul style="list-style-type: none"> - 점, 선, 면 - 음악적 이미지 - 즉흥성 - 자유연상법 - 자동기술법 	<ul style="list-style-type: none"> - 선 드로잉 - 평면성 - 서정적 초현실주의 - 자동기술법 	<ul style="list-style-type: none"> - 선 드로잉 - 색채 추상적 표현 - 중첩된 공간
제작과정의 특징	<ul style="list-style-type: none"> - 기하학 형태론, - 의식적으로 배열, - 의식의 통제 없이 자유자재로 표현 	<ul style="list-style-type: none"> - 자연 형태의 변형 - 초현실 추상표현 - 드로잉을 통한 색채표현 	<ul style="list-style-type: none"> - 중첩된 색채 - 중간색 사용 - 현장 관찰에서 시각적 변화에 따른 추상적 표현

[표 5] 선행 작가와 연구자의 유기적 추상회화 비교

작가 구분	바실리 칸딘스키 (Wassily Kandinsky)	아실 고르키 (Arshile Gorky)	연구자 (Koo, Man-chaе)
작품	 꿈의 즉흥	 고뇌를 위한 습작	 언덕 위에 들꽃은 피고 I
선	- 검정색선 - 청색선	- 검정색 선을 주로 사용	- 검정색선, 흰색선 - 중첩된 선
공간	- 여백이 있음	- 여백이 있음	- 여백이 있음
색채	- 강한 원색 - 노랑, 빨강, 청색, 검정, 보라, 기타 중간색	- 원색사용 - 검정, 빨강, 노랑, 녹색 주로 사용	- 연한 중간색 - 연보라, 연한 핑크, 연노랑, 검정 중첩된 색채 기타 혼색 과정에서 생산된 색
제작과정 의 배경	- 즉흥성 - 자동기술법	- 자동기술법 - 시적 추상 - 초현실주의적 요소 - 추상표현주의	- 경험 축적 기반 위에 현장 드로잉 과정을 통하여 제작

나. 관찰과 직관의 자율성

연구자의 최근 작품들은 <언덕 위에 들꽃은 피고>, <언덕에서 바라보다>, <강변에서>, <안개와 습지>, <들풀과 언덕>, <모래와 언덕 사이>, <강물에 비추이는>, <풀씨에 대한 생각>, <숲 사이>, <물빛과 형상>, <언덕에서>, <꽃은 피고>, <추상> 등의 제목을 갖고 있다. 이러한 제목을 통해 알 수 있듯이 연구자의 작품 소재는 언덕, 강변, 꽃, 안개, 습지, 들풀, 모래, 강물, 풀씨, 생각, 숲, 물빛, 형상 등임을 알 수 있다.

이들 자연 소재는 모두 연구자가 태어나서부터 지금까지 살아오면서 직접 보고 느꼈던 자연 속의 사물과 현상들이다. 이처럼 연구자의 회화작품은 삶과 더불어 존재한 것들의 이미지로서 기억이나 상상 이미지이기도 하다.

연구자의 작품에서 내용은 지금까지 함께 존재해온 자연과 그 속에서의 삶이다. 시골에서 태어나 어린 시절을 보냈던 고향에 대한 자연 이미지는 물론 작가로서 활동하

면서 솔하게 그려온 산과 들, 바다의 이미지 또한 연구자의 작품에서는 기억과 추억의 공간이자 현실을 살아가는 문화의 공간으로서 중요한 의미를 지닌다. 특히 연구자의 작품에서 자연 이미지는 단순히 시각적 현상으로서의 자연을 넘어 자연 자체가 지닌 생명성과 이를 둘러싼 인간과 자연의 조화로운 세계를 의미한다. 따라서 연구자의 자연 이미지 추상은 자연의 외형에서 느낀 시각적 아름다움뿐만 아니라 자연의 내면에 잠재한 정신적 생명성을 표현하는 예술이라고 할 수 있다.

(1) 생명성

앞에서 언급했던 연구자의 작품 소재는 작품 제목에서 추출한 언덕, 강변, 꽃, 안개, 습지, 들풀, 모래, 강물, 풀씨, 생각, 숲, 물빛, 형상 등이다. 이 가운데 꽃·풀씨·풀은 그 자체에 생명이 내재한 것이고, 강물·물빛·안개·습지·숲은 다양한 생명이 내재한 공간이며, 언덕·모래·강변은 무기체와 유기체가 혼재하는 자연이고, 형상에 대한 생각은 생명의 이미지와 느낌, 정신을 담고 있다.

실제로 연구자의 자연 이미지는 생물과 무생물로 가득하다. 연구자가 어린 시절을 보낸 고향은 물론 본격적으로 그림을 그린 이후 접한 자연은 모두 그러한 세계였다. 특히 연구자가 즐겨 그리는 산과 들판, 바다는 무수한 생명체로 가득하다. 그만큼 연구자의 기억에는 자연의 다양한 생명 현상으로 가득하고, 지금도 그러한 자연을 접하면서 창작의 영감을 받고 그림을 제작하고 있다.

따라서 연구자의 작품은 자연의 생명과 아름다움에 대한 예찬이기도 하다. 물론 그 생명과 아름다움은 추상 이미지로 드러난다. 생명이나 아름다운 현상에 대한 구체적인 모습의 재현이 아닌 거기에 내재한 본질을 순수한 조형 언어와 자율적인 조형 방법으로 구현한다. 이러한 연구자의 작품에는 자신을 포함한 인류와 모든 생명에 대한 긍정적인 생각과 따뜻한 감정이 담겨 있다.

사전적으로 생명(生命, life)이란 ‘삶’ 또는 ‘생물이 태어나서 죽기 전까지의 과정 및 상태’를 말한다. 자연 생명은 스스로를 유지할 수 있는 세포로 이루어져 있고, 물질대사와 에너지를 지니며, 외부 자극에 대한 반응과 자신을 닮은 개체를 생산하는 특징이 있다. 자연과학 영역에서는 생명을 ‘생물이 가지는 기본적인 속성’으로 이해한다. 이러한 생명을 가진 생물은 자연의 수많은 생명체에서 볼 수 있다.

연구자는 이러한 생명의 유동적이고 예측 불가하며 끝없는 자가 생성적 속성에 주목한다. 생명이 계속 스스로를 초월하며 새로운 개체를 생성하는 것처럼 형용할 수 없는 무한의 영역 안에서 지속적으로 스스로를 초월해 가고자 한다. 또한 인간의 삶과 의식

구조는 논리보다 알 수 없는 근원적 생명의 신비한 힘을 추구하고자 한다. 따라서 연구자의 작품은 무한의 세계를 탐험하며, 스스로의 인식을 확장하는 수단이다.

연구자는 특히 추상 이미지로 표상하는 자연의 생명성을 동양사상에 연원을 바탕을 두고 있다. 특히 춘추전국시대의 초나라 철학자인 노자(老子, BC 7C)가 강조한 무위 자연적인 생명을 표현하고자 노력하고 있다. 『노자』 제42장에는 “道生一, 一生二, 二生三, 三生萬物”에서 출생을 뜻하는 ‘生(생)’은 기독교에서 말하는 ‘창조’가 아니라 부모가 자식을 낳는 것과 같은 출생을 의미한다. 즉 노자가 생각하는 생은 하나의 생명체에서 또 하나의 생명체가 분화함을 의미한다.

노자는 각 생물이 개체 생명의 실현이라는 가치를 지닌다고 보았는데, 이는 모든 생명이 인연으로 그물망처럼 연관되어 서로 영향을 주고 받기 때문에 미물이라도 불살생(不殺生)을 강조한 불가(佛家)의 생명관과 매우 비슷하다. 인간은 이러한 생명 공동체의 일부분일 뿐 다른 종에 대한 지배자가 아니라는 것이다. 장자의 ‘생명 중심적 평등관’에 의하면, 생태계의 모든 존재는 모두 본래적 가치를 지니고 있으므로 자기 생명의 실현을 위하여 다른 종의 실현을 간섭해서는 안 된다.¹⁷²⁾

한편, 동양과 서양의 생명관은 다르다. 동양에서의 노자가 본성, 감성을 중시한 반면, 서양에서는 이성을 중시하는 경향이 있다. 그리고 생명체에 대해서도 노자가 생명체란 신묘한 존재이므로 함부로 다룰 수 없다고 한 반면에 서양에서는 분해 가능한 분석 대상으로 파악하였다. 또한 노자는 생명체의 ‘자율과 자화(自化)’를 강조한 반면, 서양의 생물학에서는 우연한 ‘돌연변이와 자연선택’을 주장하였다.¹⁷³⁾

연구자의 작품에서 대부분의 이미지는 동양의 생명철학을 담보한 표현이다. 그림 속의 사물 형태 및 색채가 개인적인 경험과 기억들 속에서 지각되고, 다시 감각을 통해 새로운 이미지를 만들어내는데, 그 이미지에는 생명이 내재한다. 하지만 연구자의 기억된 형상들은 단순한 사물 자체의 이미지가 아니라 기억된 사물의 내적 감성을 통한 이미지화로서 사물 자체의 이미지에서 주관적인 감성의 개입을 통해 얻어지는, 예술작품으로부터 하나의 은유 내지 추측의 자유를 이끌어내는 이미지이다.

특히 다양한 물고기들이 유영하는 냇물과 강물, 두꺼비집 놀이와 모래찜 놀이로 시간 가는지 몰랐던 모래밭, 꽃시계와 꽃목걸이를 만들어 차고 놀았던 들풀과 들꽃, 쇠

172) 이종성, 「선진도가의 자연관을 통해 본 현대문명의 비판적 대안」, 『철학논총』 제22집, 2000, p.73

173) 최혜인, 『식물의 유기체적 생명성 표현에 관한 연구』, 서울대학교 대학원 미술학과 박사학위논문, 2017, p.7.



[도 80] 구만채 <언덕 위에 들꽃은 피고 1> 2010

죽을 쓸 땀감을 떠났던 숲속과 숲길, 책가방을 짊어지고 오르내렸던 언덕길과 그 옆의 채소들이 풍성한 논밭 등은 모두 유년기부터 마음속에 그려진 심상 이미지들이다. 이들 심상 이미지들을 청초한 어떤 이미지를 찾아가는 여행가처럼 화면에 옮긴 것이다. 강변의 식물과 현상이 강물에 비추이는 영상적 이미지, 나뭇잎이 바람에 서서히 떨어져 살며시 구르는 다소 은유적 느낌을 주는 풍경들, 시골 언덕길을 걸으며 만났던 들풀과 야생화들, 사시사철 다른 소리를 내던 새 소리와 풀벌레 소리들도 모두 생명 이미지의 시각화이다.

<언덕 위에 들꽃은 피고 1> [도 80]은 연구자가 태어나서 지금까지 수없이 오갔던 언덕 위에 자란 들꽃을 소재로 표현한 작품이다. 언덕은 분홍빛의 바탕색으로 들꽃은 선과 기하학적 이미지로 표상된 추상이다. 이렇게 화폭에 표상된 이미지는 유년기의 감성적 이미지들은 연구자의 심상에 담긴 자연 풍경들이다.

화면 곳곳에 등장하는 꽃들은 계절의 감각을 자극한다. 그가 섬진강 은빛 물결에 휘감기는 시적인 감흥을 안고 유년기를 보낸 기억이 묻어나는 대목이다. 지리산 자락에 봄바람 불면 감출 수 없는 속내를 드러내 보이듯 구만채의 근작 ‘꽃은 피고’ 연작에는 스스로 토해낸 남도의 추억들이 피어나고 있다. 산길 따라 들길 따라 걸듯 이어가는 그의 마음의 붓 길은 즐겁게도 물길과 바람길에 포개어져 있다. 그 이면에 흐르는 상념의 시간을 타고 야생화의 질긴 생명력이 자리한다.¹⁷⁴⁾

(2) 무위자연

174) 김옥조, 『구만채 개인전 도록』 서문, 2009.



[도 81] 구만재 <언덕에서> 2010



[도 82] 구만재 <숲에서 1> 2020



[도 83] 구만재 <숲에서 2> 2020

연구자는 서양 전통 회화의 재료와 기법을 주로 사용하여 회화작업을 해오고 있다. 이처럼 서양 회화의 전통을 따르긴 하지만, 그 사상까지도 서양의 문화를 반영한 것은 아니다. 무엇보다 연구자는 동양의 생명적인 선과 서양의 조형적인 선을 모두 중요하게 생각하여 회화작품을 제작해오면서 동양에서 전통적으로 강조되어온 도가(道家)의 무위자연(無爲自然)적 자연관을 투영하고 있다. 이는 타고난 민족성과 관련된다.

무위자연은 물 흐르듯 인위적 요소가 상태의 자연 자체의 본성을 의미하며, 이러한 자연을 제재로 조형화한 연구자의 회화 작품 역시 그러한 무위자연의 자연을 따르고 있다. 무위자연은 인위적 행위가 배제된 상태로서 서양 예술에서의 자동기술과 연관되며, 꾸미지 않은 작가의 내면을 자연스럽게 드러내는 이미지로 드러난다.

<언덕에서>[도 81]는 어느 곳이나 존재하는 언덕을 둘러싼 자연 이미지를 여러 가지 색채와 기하학적 형태로 드러낸 작품이다. 언덕은 산처럼 땅이 하늘을 향해 위로 솟구친 자연으로서 무위자연의 사상과 미학을 상징적으로 보여주는 이미지이기도 하다. 인간의 삶을 언덕에 비유하는 경우가 많은데, 언덕을 오르는 순간의 힘듦과 내려가는 순간의 쉬움이라는 교훈 때문이다. 물은 언덕에서 아래로 향해 흘러갈 뿐 위로 올라가지는 못하는 관성을 지니고 있다. 연구자의 작품도 이렇듯 물이 언덕에서 무위자연의 상태를 드러내는 것과 같이 있으면서도 없는 듯, 그랬으면서도 그리지 않은 듯

한 무위자연의 미학을 추구하였다.

<숲에서 1> [도 82]과 <숲에서 2> [도 83]는 선과 원, 유채색과 무채색, 이미지와 여백의 관계가 무위자연의 형태로 조형화되어 있는 작품이다. 평면 회화공간에 면적인 공간감을 주고 점과 선을 수용하는 매개체로서 균질감과 전체의 분위기를 조율해주는 동시에 주변의 형상들에 소통적 위치의 의미를 부여한다. 하지만, 연구자의 작품은 모더니스트의 평면성과 표현의 자율성을 지향한다.

(3) 유기성

앞서 살핀 생명성과 무위자연은 따로따로 존재하는 독립적인 내용은 아니다. 이들은 독립적이면서도 상호 연관되는 유기적 관계를 맺고 있다. 생명에는 무위자연의 요소가 있으며, 무위자연에도 생명이 내재하기 때문이다. 이러한 생명성과 무위자연을 하나로 통하고 조화를 연출하는 것이 유기성이다. 이는 형식적 차원과 내용적 차원에서 모두 중시된다.

연구자의 작품에서 유기성은 주로 유기적인 선으로 드러난다. 유기적 선이 색채를 보다 효과적으로 표현하였다. 또한 음악적 리듬감이 있는 유기적인 선과 형태로써 자연과 배경을 자연스럽게 연결하면서 공간을 활성화시켰다. 그럼으로써 자연의 생명력과 회화의 순수한 아름다움, 인간과 자연의 일체와 조화를 보여줄 수 있다.

연구자는 평면적·유기적 화면을 연출하기 위하여 화면에 원이나 곡선을 반복적으로 중첩했다. 중첩은 같은 화면 위에 여러 대상을 겹쳐서 표현하는 방법인데, 중첩으로써 새로운 형태 및 공간이 표상되고 의미가 확장되며, 전체화면 내에서 일어나는 공간의 관계가 강화되는 효과를 얻을 수 있다. 현대예술은 이러한 중첩적 표현에도 관심을 두는데, 중첩은 대상의 의미를 제거하거나 첨가하면서 다층적인 화면을 구성하는 특징을 보인다. 루돌프 아르하임(Rudolph Arnheim 1904~?)은 “중첩은 대상의 부분들을 제거하는 속성을 가지면서 동시에 대상들을 통합하는 속성을 가지기 때문에 사물의 물리적인 완전성(completeness)을 중요시하는 미술가에게 환영받을 선택의 구실을 제공한다.”¹⁷⁵⁾고 말한다. 연구자는 이러한 중첩을 통하여 시간성과 공간성, 자연 생명력과 조형성을 보여주고자 했다.

연구자 작품에서 선은 정신적 행위의 흔적이자 공간 속의 유기체적 이미지이다. 감성적 공간을 유동적 공간으로 환치하는 선이다. 이 선들이 연구자의 작품에서 부유(浮

175) 루돌프 아르하임, 김춘일 역, 『미술과 시지각』, 미진사, 1996, p.119.



[도 84] 구만채 <언덕 위에 들꽃은 피고 2>
2020



[도 85] 구만채 <강변에서> 2020

遊)하는데, 무한의 비가시계 화면에서 부유하는 새로운 의미의 선들이다. 또한 순간적으로 창출된 행위성은 연구자의 정신세계가 반영되어 유동적인 화면을 연출한다.

<언덕 위의 들꽃은 피고 2>[도 84]와 <강변에서>[도 85]는 앞의 작품보다 원색적인 색채와 점·선의 유기성이 강화된 작품이다. 수많은 색 점과 작은 덩어리의 집단들이 모여서 군집성을 이루며 시간의 흐름에 따라 자연 이미지들이 확장과 수축의 변화를 이루고 시각적 자율성을 확대해준다. 반복적인 선들의 나열과 색 점들의 변화가 드로잉의 불규칙성을 미적인 밸런스로 유도한다. 무한의 색 점의 공간으로 보이는 하늘빛 조화로 대지의 불규칙성을 자연스럽게 익숙하게 연출한다.

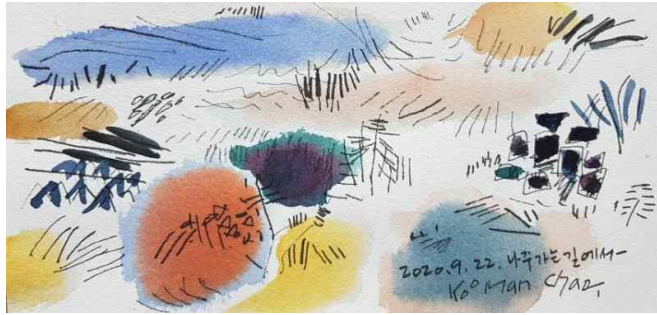
<나주 가는 길>[도 86]은 종이에 그린 수채화로서 광주에서 나주로 가는 길목에서 만난 산과 나무, 길, 논과 밭의 자연 풍경을 기하학적 이미지와 선, 점, 검정색과 원색, 중간색으로 표현한 작품이다. 각각의 자연 이미지는 추상적이면서도 서로 긴밀한 유기적 관계를 보인다.

(4) 유기적 형태의 특징

형식은 내용을 드러내는 방식이다. 회화에서는 점·선·면(點線面)과 색채가 형식의 기본적 요소이다. 이러한 요소를 일정한 구도와 질서로써 내용을 표현하게 된다. 연구자의 작품은 유기적 추상에 속한다. 따라서 그 형태의 특징은 유기성에 있다. 이러한 유기적 형태를 이루는 조형적 특징과, 그 요소 및 방식은 다음과 같다.

유기적 추상은 유기적 형태로 이루어진다. 그 형태는 대체로 자연의 유기체에서 비롯되며, 다음과 같은 형태적 특징과 조형적 방법을 보인다.

첫째, 유기적 형태는 대체로 부드럽고 완만한 곡선의 형태를 취한다. 자연에서 가장



[도 86] 구만채 <나주 가는 길> 2020

작은 유기체인 세포는 최소 단위의 표면적을 위하여 둥근 공과 같은 구체(球體)와 같은 원소 형태를 이룬다. 완벽하지는 않지만 완만한 형상을 취한다. 구체는 직선과 평면으로 이루어진 육면체와는 달리 부드러운 곡선으로 이루어진 특징이 있다.

둘째, 유기체의 형태는 가변적이고 동적이다. 자연계의 유기체를 단계적으로 측정하면 생성·성장·소멸의 과정을 거치는 변이의 패턴을 뚜렷하게 보인다. 이때 유기체는 고정적이지 않은 가변적이면서 동적인 형태를 띤다. 이러한 가변적이고 동적인 자연 유기체, 즉 유기적 형태는 회화를 비롯한 시각 예술에서 많이 응용되었다. 자유롭고 유동적인 곡선으로서의 유기적 형태는 기하학과 대별되어 주로 표현되었다.

셋째, 유기체의 형태는 생명적이다. 생성에서 소멸까지의 과정은 생명의 순간으로서 생명체와 생명력을 연상시킨다.

(5) 유기적 형태의 조형 요소

미술은 기본적으로 자연을 모방한다. 따라서 유기적 이미지 또한 자연에서 유래한다. 그만큼 회화의 내용과 형식은 자연으로부터 출발한다. 유기적의 모체인 자연계에는 모든 만물이 미술의 조형요소인 점·선·면, 색채로 구성되어 있기 때문이다.

유기체 가운데 가장 작은 크기인 점(點, point)은 형태를 지각하는 최소의 단위로서 더 이상을 나눌 수 없는 이미지다. 점은 위치를 나타내지만 크기나 방향은 존재하지 않는다. 그러나 그것이 커지면 면으로 인식되고, 반대로 사각형·삼각형·원형·다각형 등이 축소되면 점이 된다. 또한 지구는 인간에게 거대한 면이지만, 멀리 떨어져 볼수록 그 크기가 작아져 아주 먼 우주에서는 점으로 인식된다. 따라서 점과 면은 그것을 보는 거리에 따라 다르게 인식될 수 있다. 신인상주의의 점묘화(點描畵)가 가까이서는 수많은 색점들만 보이지만, 멀리에서는 그 색점들이 하나의 형태로 보이는 것과 비슷한 이치이다.

선(線, line)은 1차원적인 요소로서 점이 반복적으로 연속해서 이동한 흔적을 말한다. 선은 두께가 없으며, 길이와 방향만 나타낼 뿐이다. 선은 그 형태에 따라 곧은 직선과 휘어진 곡선으로 구분된다. 직선은 일정한 방향으로 진행되어 생기는 선으로서 직선과 사선으로 구분되며, 곡선은 선의 진행 방향이 바뀌면서 생기는 선으로서 곡선, 원, 호 등으로 구분된다. 그리고 선은 기계적이고 기하학적인 무기적 선과 자유롭게 그려진 유기적 선으로도 구분된다. 무기적 선은 기계적이고 기하학적인 선으로 기계적이고 긴장감을 준다. 유기적인 선은 사물의 전체나 외부 모양을 나타내는 자유로운 선으로 부드럽고 자유로운 느낌을 준다. 굵기 가는 선은 우아하고 날렵한 느낌을 주지만, 굵은 선은 묵중한 느낌을 준다. 그리고 끝이 날카로운 선은 예리한 느낌이 든다. 이처럼 선은 그 형태나 굵기, 끝의 생김새에 따라 서로 다른 감정을 불러일으킨다. 선의 형태에 따라 운동의 속도, 강약, 방향 등이 느껴지는 것이다.

[표 6] 선의 종류와 감정

	종류	형태	감정
직선	수평선		안정, 좌우, 단순, 정지, 연속, 차분, 진중, 광활, 무한
	수직선		상승, 곳곳함, 엄숙, 낙하, 직립, 긴장, 간결, 고상
	사선		경사, 불안, 생기발랄, 운동감, 속도감, 자극, 위험
	교차선		충돌, 융합, 교류, 견고, 층, 단계
	방사선		확장, 집중, 돌출, 속도, 발사, 힘, 방향, 충격, 강조
	꺾은선		굴곡, 긴장, 의연함, 대항, 힘, 충돌, 전환
곡선	자유곡선		탄성, 유연, 자유, 활달, 낭만, 활력, 무질서
	기하곡선		규칙성, 리듬감, 장력, 기계적

[표 7] 면의 종류와 감정

	종류	감정
직선적 면		남성적, 신뢰감, 안정감, 명료, 직선적, 면접적
곡선적 면	단곡면, 복곡면	부드러움, 동적
기하학적 면		불안정, 기계적, 추상적
유기적 면		자유스러움, 활발
평면	기본이 되는 단순한 면	간결, 곧음, 평활

이러한 여러 선 가운데 유기적 추상과 관련한 선은 자유곡선이 가장 자주 사용된다. 자유곡선은 유기적인 선으로서 다양하고 변화무쌍하지만, 공간 속에서 일정한 형식미와 공간미, 정신미를 보이는 특징이 있다. 유기적인 자유곡선은 유기적 면을 만들면서 유기적 형태로 이어진다. 유기적인 선과 면은 상호 연관의 복합성을 띠고, 각 부분들이 하나를 이루는 일체성을 지닌다. 유기적 형태는 유기체가 지닌 특성으로서 부드럽고 유동적인 느낌이 든다.

면(面, plane)은 점의 연속으로 형성되는 선이 빈틈없이 계속해서 이어져 만들어진 2차원의 공간이다. 점이나 선과는 달리 부피를 갖는 특징이 있다. 점이 확대되거나 선이 이동하여 남긴 자취로 형성되며, 점이나 선과는 달리 폭을 갖는다. 그러니 3차원의 조건인 두께가 없기 때문에 2차원 공간에 불과하다. 면은 입체를 생성하는 기본적인 요소가 되며, 질감이나 원근감, 색 등을 표현할 수 있다. 적극적인 면은 점의 확대에서 이루어진다.

(6) 유기적 공간의 구성

유기적 추상의 표현 방법으로는 명시적 재현, 암시적 표현, 추상적 표현 세 가지가 있다. 이들 가운데 관람자가 작품의 표현 대상을 가장 쉽게 알 수 있는 것이 첫 번째의 명시적 재현이고, 가장 그 대상을 알아보기 힘들 것은 세 번째의 추상적 표현이며, 암시적 표현은 이 둘의 중간에 위치한다.

첫째, 명시적 재현이다. 이는 서양미술의 전통으로서 현재까지도 많은 미술가들이 즐기는 방법으로서 자연의 유기체를 있는 그대로 묘사하여 현실적인 존재감을 재현하는 표현이다. 자연의 형태와 질감, 양감, 색감 등을 직접적으로 재현하는 구상미술로서 유기체의 재현은 유기적 추상이 아닌 유기적 구상에 해당한다.

둘째, 암시적 표현이다. 명시적 재현이 대상을 있는 그대로 재현하는 구상인 반면, 암시적 표현은 유기체의 형태와 색채를 변형하여 유기체를 암시하는 방법이다. 이때의

유기체는 자연의 형태가 명시적 재현보다 사실적이지 않고 은유적이며, 작가의 의식과 감정을 은유하거나 상징하는 매개체가 된다. 이를 통하여 다양한 의미와 해석이 가능해진다. 관객은 이를 통하여 이미지의 대상을 유추하기 위하여 추측과 사유의 시간을 갖기도 한다. 여기서 대상의 형태와 색채를 생략하면 그 대상을 형태를 인식할 수 없는 추상에 이르게 된다.

셋째, 추상적 표현이다. 자연 대상을 있는 그대로 그리는 명시적 재현이나 왜곡이나 생략 같은 방식으로 변형하는 암시적 표현에서 볼 수 있는 자연 이미지가 거의 드러나지 않는 표현 방법이다. 따라서 자연의 유기체는 그림에서 알아볼 수 없으며, 작가의 생각과 감정 같은 정신성만이 존재할 뿐이다. 관람자는 색채로 드러난 추상적인 유기체 이미지를 통해 작가의 철학과 미적 감흥을 느낄 수 있다. 한편, 미술사조에서 1945년 제2차 세계대전 이후 미국을 중심으로 크게 유행한 추상표현주의는 형태의 추상, 정신의 표현을 합친 개념이다.

본고에서 살펴볼 유기적 추상은 이들 세 방법 가운데 마지막의 추상적 표현을 따르는데, 추상적 표현은 유기체를 연상시키는 형태가 남아있는 반추상적 표현과 아예 유기체를 연상할 수 없는 완전한 추상으로 나눌 수 있다.

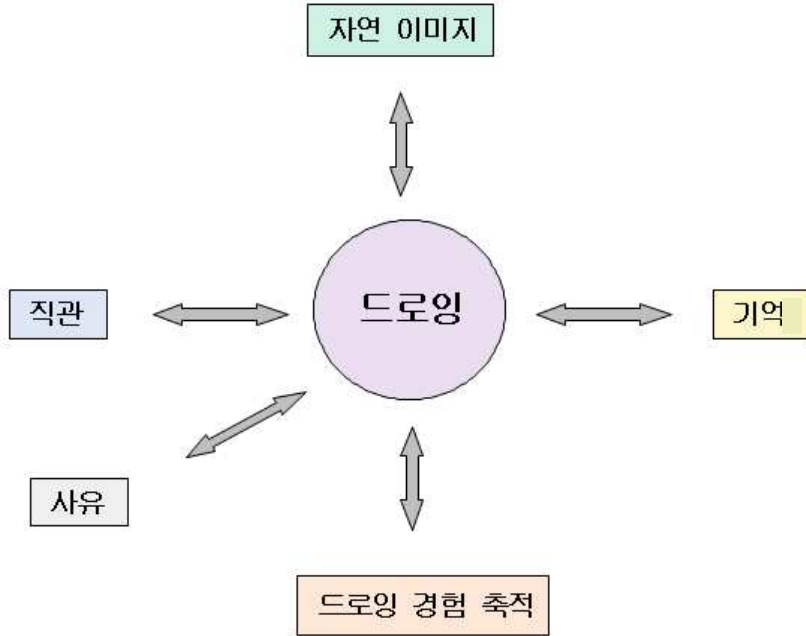
다. 유기 형태에서 유기 이미지로의 이행

(1) 기본 계획

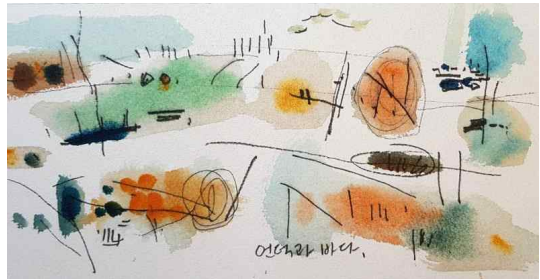
연구자의 자연 이미지의 유기적 추상은 다음의 과정을 거쳐 완성된다.

첫째, 유기적 추상을 표현할 수 있는 구성을 위한 구상 과정이다. 이는 자연이 지닌 신비로운 형형색색의 색과 형태에서 느낀 아름다움과 감정을 창조적으로 표현하기 위한 선행 연구 과정이다. 이는 앞의 ‘유기적 형태의 표현 방법’에서 서술했던 세 가지의 유기적 형태의 표현 방법 가운데 맨 마지막에 언급한 ‘추상적 표현’을 위한 도입 단계이다. 이 과정에서는 연구자의 예술철학을 드러내는 데 적합한 이미지의 형태와 구성 방법을 에스키스하게 되는데, 어려서부터 지금까지 함께 존재했던 자연의 다양한 모습과 이와 관련한 여러 경험들을 끌어들이게 된다. 특히 유기적 추상을 표현하기 위하여 다양한 자연의 형태가 서로 연결되면서 조화를 이룰 수 있도록 각각의 개체들을 하나의 유기체로 통합하기 위해 상호 유기적인 연결성을 부여한다.

[표 8] 유기적 추상의 작품화 기본 개념

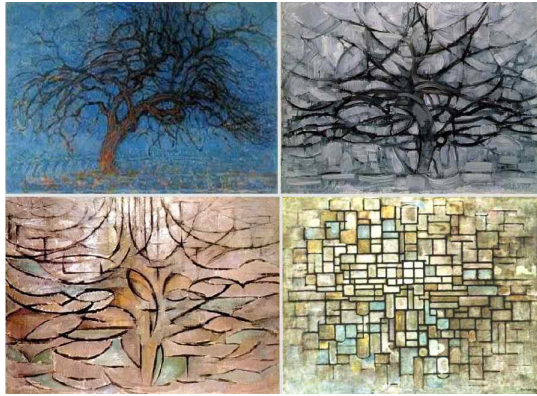


[표 9] 자연 관찰을 통한 현장 드로잉

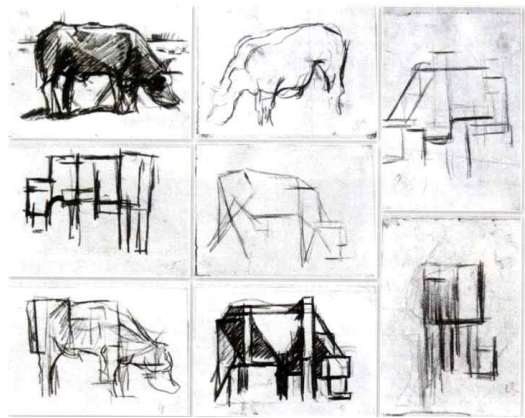


현장에서 연구자는 자연 이미지의 지속적인 관찰을 통해서 자연 이미지를 추상적으로 표현한다.

(2) 자연의 추상화(抽象化)



[도 87] 몬드리안 <구성> 연작. 1908~12



[도 88] 두스부르흐 <소> 연작, 1916~7

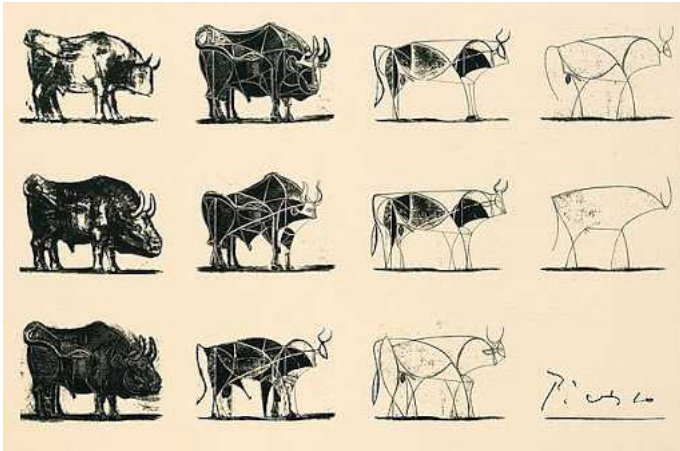
연구자는 자연을 제재로 꾸준히 회화작업을 해왔다. 처음에는 그림을 배웠던 대로 자연을 사실적으로 묘사하였으나, 점차 이에 대해 회의를 느끼고 자연보다 자신을 표현하고자 노력하면서 자연스럽게 추상회화를 추구하게 되었다. 추상 회화이긴 하지만, 자연 제재를 완전히 버린 것은 아니다. 비록 그 형태를 알아보기 힘들지만, 분명히 자연 이미지가 반영되어 있다. 다만 그 이미지가 추상화되었지만, 자연과 더불어 살아오면서 겪었던 시각 체험과 기억이 그 안에 고스란히 담겨 있다.

자연의 형태를 추상적 이미지로 전환하는 방식은 여러 가지가 있다. 대표적인 예가 몬드리안이 1908년부터 1912년까지 나무를 추상화하는 과정을 보여주었던 <구성>[도 87] 연작이다. 사실적인 나무의 형태에서 점차 가지와 잎을 생략하고, 변형하면서 수평과 수직의 그리드 형태로 표현하기까지의 과정을 보여준다. 유기적 추상에서 기하학적 추상으로 변화하는 과정이다.

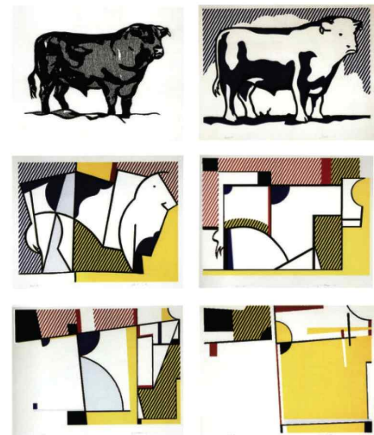
이러한 몬드리안의 자연 추상화 과정은 몬드리안과 함께 더 스틸(De Stijl)을 대표하는 테오 반 두스부르흐(Theo van Doesburg, 1883~1931)¹⁷⁶⁾와 입체주의 미술의 창시자인 파블로 피카소, 팝아트를 대표하는 미국의 화가인 폭스 리히텐슈타인(Roy Fox Lichtenstein, 1923~1997)¹⁷⁷⁾이 황소를 모델로 추상화하는 과정에서도 나타난다. 이는 현대 미술가들이 추상화에 대한 연구에 대한 열정을 이해할 수 있는 단적인 예이기도 하다.

176) 테오 반 두스부르흐(Theo van Doesburg, 1883~1931)은 본명이 크리스티안 에밀 마리 쿠퍼(Christian Emil Marie Küpper)로 기하학적 추상과 더 스틸에 활동하면서 관련 많은 글을 남겼다.

177) 폭스 리히텐슈타인(Roy Fox Lichtenstein, 1923~1997)은 1960년대에 앤디 워홀, 잭슨 폴록, 제임스 로젠퀼스트 등과 함께 미국의 팝아트를 주도한 미술가다. 인기 있는 광고와 만화책에서 영감을 받아 대중예술 취향의 팝아트를 추구했다.



[도 89] 피카소 <황소> 연작, 1945~7



[도 90] 리히텐슈타인 <소> 연작 1973

두스부르흐가 1916~1917년에 스케치한 <소>[도 88] 연작은 그 단순화와 추상화의 과정이 1945~6년에 피카소가 제작한 <황소>[도 89] 연작, 리히텐슈타인의 <소>[도 90]과 유사하다. 최종의 결과물에서 두스부르흐의 소는 수직과 수평으로 이루어진 기하학적 형태를 띤 반면, 피카소의 소는 단순한 곡선으로 이루어진 차이를 보인다. 직선과 곡선으로 추상화한 이들의 황소 추상화 과정 연구는 유기적 추상보다 기하학적 추상에 가깝다. 절제와 단순화를 통해 추상을 드러낸 것이다.

“추상은 항상 구체적인 실재에서 시작한다”고 주장했던 피카소의 <황소> 연작은 풍부한 황소의 근육을 살리기 위해 양감을 강조한 것에서 점차 황소의 외형적 특징이 두드러지는 부분만 남기고 나머지는 지워가면서 결국 황소의 특징만 살리는 방식으로 추상화(抽象化)를 추진했으나 완전한 추상에는 이르지 못했다. 황소의 근육과 명암, 양감을 생략하고 황소의 특징인 외형과 골격을 선으로만 드러낸 것이다. 피카소는 자연 형태의 단순화와 추상화 과정의 진수를 보여주었지만, 추상회화로 구분하지 않는다. 형태의 단순화와 평면화를 이루었음에도 자연의 소가 그대로 인식되기 때문이다.

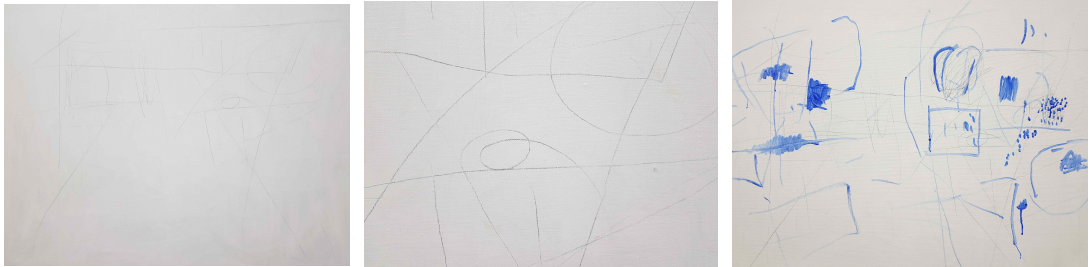
연구자는 이들의 추상화 과정을 참고하여 추상회화를 추구하고 있으나, 반드시 그러한 단계를 밟은 것은 아니다. 자연 대상의 형태를 생략하면서 추상화를 이루기도 하지만, 순간적인 인상과 감정을 점과 선, 색으로 드러내는 방식으로 이루어지는 경우가 많다.

(3) 드로잉과 채색

둘째, 구상 결과의 스케치 과정이다. 선으로 구상의 결과인 조형의 내용과 형식을

간략하게 드로잉하는데, 축적된 경험과 기억을 직관적으로 은유하는 감성으로 드러내
고자 노력한다. 드로잉이 어느 정도 이루어지면, 본격적으로 작업에 임한다. 이후의 과
정은 다음 10단계로 정리할 수 있다,

[표10] 드로잉과 채색 단계. 1단계 : 자연에서 경험한 이미지를 균형과 조화를 고려하여
배치하고, 자연의 색채에서 받은 감동을 화면에 드러낸다.



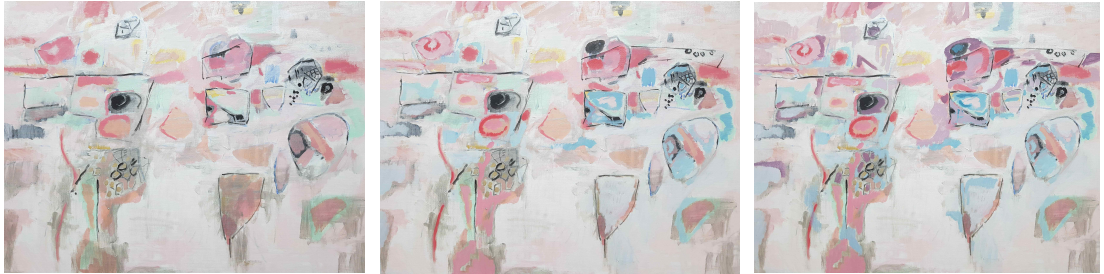
2단계 : 조형의 이미지와 색채의 채도에 따라 느낌을 조절하면서 자연스럽게 드로잉한
다.



3단계 : 드로잉 과정에서의 형태의 크기, 방향, 이미지를 연구자의 의지에 따라 그리고
지우고 다시 그리고 하는 과정을 진행한다.



4단계 : 드로잉 과정에서 조형적 이미지들의 관계와 내적인 표현 충동에 따라서 그리기와 지우기를 반복해가면서 이미지로 구현한다. 제작 과정을 진행하는 과정에서 화면에서의 조형 이미지가 계속 변화하므로 이미지를 시각적으로 관찰하고 내적 의지에 따라 그리기를 계속한다.



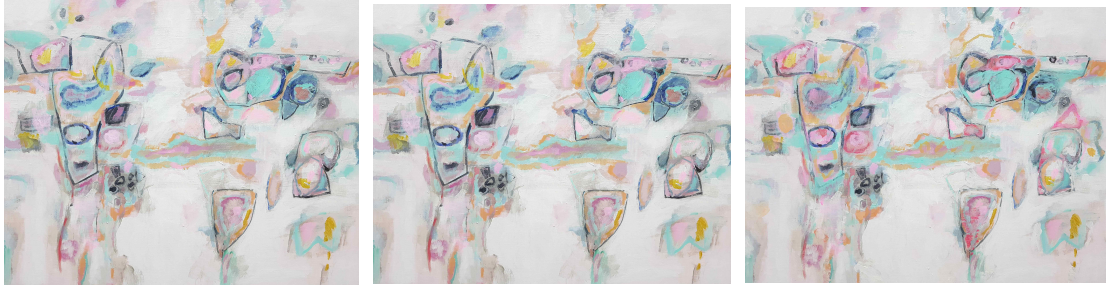
5단계 : 제작 과정에서 계속 요구되는 내적 표현의 의지에 따라 화면을 조절하면서 제작해간다. 이미지가 중첩되거나 변형되기도 하는 부분에서 새로운 이미지로 구현되어간다. 화면 전체의 분위기를 내적인 감성에 따라서 조절하면서 드로잉한다.



6단계 : 연구자의 의지에 따라서 표현한 이미지를 지우고 다시 그리는 반복적인 작업을 통해서 내적 표현을 이미지로 구현한다. 조형 이미지들의 상호간의 크기와 채도, 질감 등에 따라서 화면의 조형 이미지의 위치와 방향, 사이즈 등을 조율한다. 연구자의 의지에 도달한 조형 이미지 중심으로 구체화 시키면서 형상의 이미지를 조절한다.



7단계 : 연구자의 의지에 따라 오브제를 사용하여 화면의 구성과 표면 질감의 변화를 준다. 오브제와 중첩을 통하여 필요한 이미지와 공간을 돋보이게 한다. 불필요한 이미지들은 지워간다.



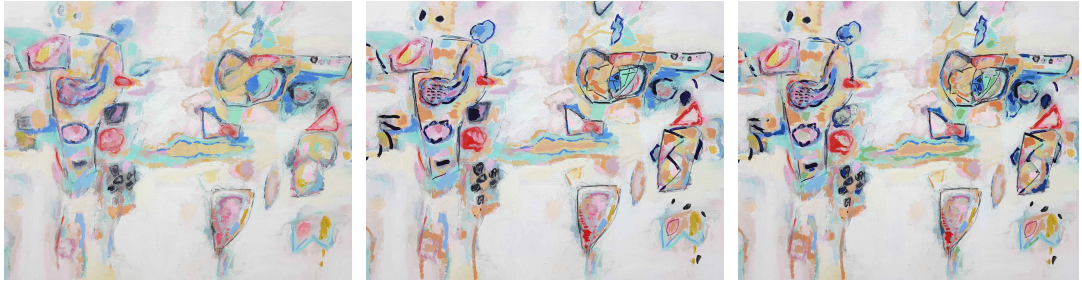
8단계 : 중첩된 이미지와 표현하고자 하는 구체적인 이미지의 관계를 조율하고 불필요한 이미지를 지워가면서 형상을 찾는다.



9단계 : 미디엄 종류의 재료를 사용하여 화면의 이미지와 공간 또 다른 이미지의 변화를 주고 원하는 조형 이미지가 견고해지도록 형상의 시점을 중심으로 시선이 멈추게 채도를 조절하여 조형의 밸런스를 맞춰준다. 전체화면을 구성하는 이미지의 관계를 검토하고 적절한 채도와 조형 이미지의 크기를 점검 조절하고 공간과 이미지 채도와 적절성을 가능하고 주제를 견고하게 돋보이도록 장애 요소적 이미지를 축소시키거나 채도를 낮춘다. 질감에 대한 부분은 사포로 문질러 밸런스를 맞추고 불필요한 나머지 요소는 지워준다.



10단계 : 화면을 구성하는 전체 이미지의 균형과 색채, 공간, 질감, 주제로 집중되는 시점 등을 최종 점검하고, 연구자의 정신적인 관계와 합의가 이루어질 때 완성한다.



이와 같은 과정을 거쳐 완성하는 연구자의 자연 이미지에 대한 유기적 추상은 1910년대에 시작되어 꾸준히 진행되어온 추상 또는 추상표현주의 회화에 나타난 자연의 유기적 형태와 내적 필연성, 초현실주의에서 유래한 자동기술법에 의한 자율성 표현에 많은 영향을 받았다. 그러나 연구자가 경험했던 하늘과 땅, 자연에 대한 기억과 감정을 연구자만의 색채와 형태로 구현하고자 했다. 따라서 동양의 핵심 자연관인 무위자연 사상이 잠재되어 있다.

(4) 재료 실험

[표 11] 단계별 재료 실험 1



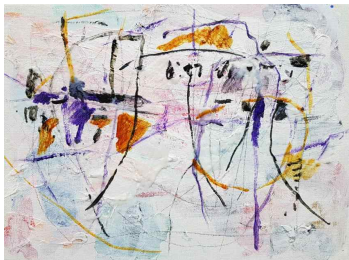
1단계 : 기본적인 배경색을 채색한 캔버스에 드로잉한다.



2단계 : 구체적인 이미지를 드로잉한다.



3단계 : 미디어를 사용하여 필요한 부분에 바른다.



4단계 : 미디어가 건조되면 다시 드로잉한다.



5단계 : 화면 구성에 필요한 부분에 미디어를 바른다.



6단계 : 구체적인 형상을 드로잉한다.

[표 12] 단계별 재료 실험 2



1단계-캔버스에 이미지를 드로잉한다.



2단계-드로잉된 이미지의 필요한 부분에 미디엄을 바른다.



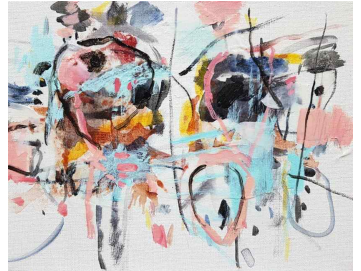
3단계-미디엄이 건조한 후 드로잉한다.



4단계-필요한 부분에 미디엄을 바른다.



5단계-미디엄이 건조한 후 물에 녹인 물감을 부어 번지는 효과를 준다.

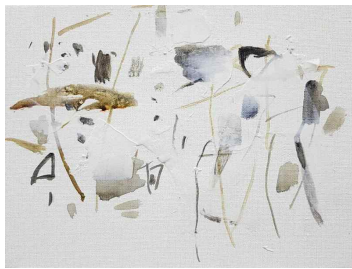


6단계-건조 후 미디엄을 바르고 드로잉한다.

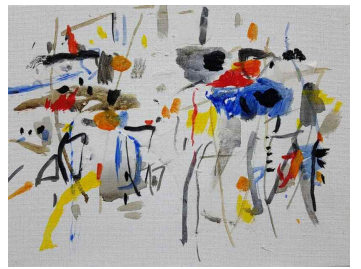
[표 13] 단계별 재료실험 3



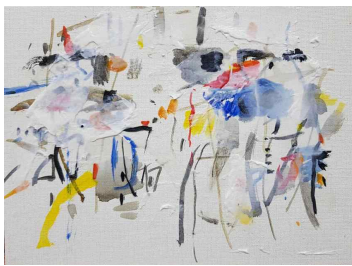
1단계-캔버스에 이미지를 드로잉한다.



2단계-이미지 위에 미디엄을 바른다.



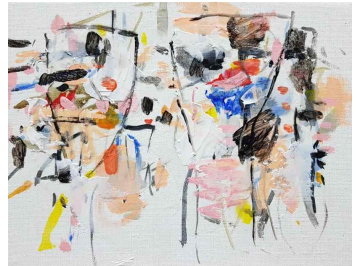
3단계-미디엄이 건조한 후 드로잉한다.



4단계-다시 미디엄을 필요한 부분에 바른다.



5단계-미디엄이 건조한 후 드로잉한다.



6단계-필요한 부분에 미디엄을 바르고 건조 후 드로잉한다.

(5) 색채 연구

[표 14] 연구자의 색채와 질감 연구 표



연구에 적용한 연구재료 :
아크릴 물감, 젤 미디엄, 매트 젤 미디엄, 그로스 미디엄, 미디엄 바인더, 소프트 젤, 그로스 젤 미디엄, 헤비젤 미디엄, 레귤러 젤, 매트 바니쉬, 그로스 바니쉬, 하이솔리드 젤, 엑스트라 헤비젤, 퍼미스 젤, 클리어 타르젤 등.

실험과정에서 만들어진 질감과 색채표현은 연구자의 작품 제작 과정에서 다양하게 응용된다.

(6) 중첩 표현 연구

[표 15] 중첩 표현의 사례



연구자의 추상화 과정에서 중첩된 표현은 드로잉의 반복과정에서 미디어 종류의 사용량과 기법에 따라 표현되어지는 층의 느낌이 달라지는 과정을 알 수 있고 드로잉의 방향과 선의 두께에 따라서 화면의 역동성이 변화한다.

연구자는 자연 이미지의 추상화 과정에서 화면을 구성하는 질감과 다층면의 구조, 색면의 관계에서 이미지 표현의 자율적인 흐름과 내적 정서를 반영하고자 한다.

라. 연구자의 유기적 추상표현 특징

(1) 유기적인 형태와 공간

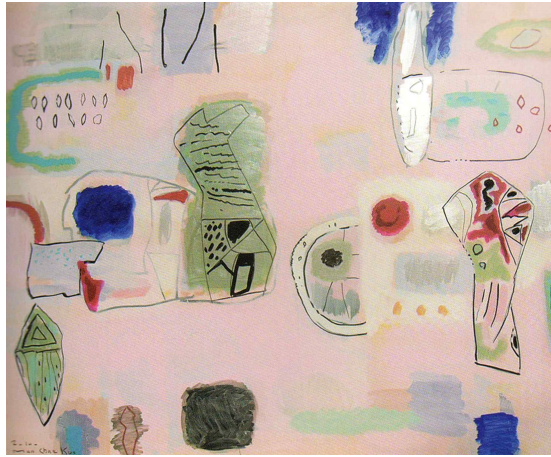
‘유기적’이란 넓은 의미로는 자연 속의 유기체와 생물학적 질서를 말한다. 또한 부분과 전체의 상호 관련성을 의미하기도 한다. 특히 부분과 전체의 연결은 유기체의 특성이다.

연구자는 이러한 유기적 이미지로 자연의 생명력과 끊임없는 변화를 표현하고자 노력하였다. 수많은 생명체와 무기체를 의식적으로 유기적으로 배열하고, 색채의 표현에서 초현실주의 회화에서 유래하고 폴록을 중심으로 추상회화에 적용되었던 자동기술법의 자율적인 형태 표현으로 자연의 생명력과 변화를 유기적으로 재조직했다. 특히 앞서 조형방법에서 살폈듯이 자연 이미지를 재현이 아닌 은유적 방식의 추상으로 표현함으로써 주제의 유기적 관계로 더욱 자연스럽고 부드러운 형태로 자연의 생명력과 자연에 어린 추억을 작품화하게 되었다. 그렇게 자연의 생명체와 무기물을 유기적으로 관계시키고 조화시킴으로써 화면은 ‘생명력’과 ‘변화’로 충만해졌다.

연구자의 유기적 추상 표현에 자극을 준 작품은 1910~20년대의 유럽 미술가 칸딘스키 그림과 1930~40년대의 미국 미술가 고르키의 작품이다. 특히 고르키의 1943년도 작품 <소치의 정원(Garden in Sochi)>을 통해 자연 이미지의 유기적 구성을 통한 추상회화의 가능성을 탐색하고, 연구자의 회화 발전을 추구하였다.

고르키의 <소치의 정원>은 작가가 어릴 때 고향 아르메니아(현재의 터키)를 떠나면서 느꼈던 추억을 표상한 작품이다. 바람이 부는 추운 겨울날, 포플러 나무의 잎들이 세찬 바람에 떠는 소리를 듣고 다가올 미래를 예언하는 아르메니아의 민속신앙을 표현한 작품이다. 제목의 '소치'는 포플러 나무를 뜻한다. 그러면 이 그림의 제목은 ‘포플러 나무가 있는 정원’으로 이해할 수 있다. 노란색과 검정색의 부풀어 오른 형태들은 여성의 젖가슴과 엉덩이를 은유적으로 표현한 것으로 자연의 생산력을 상징한다. 특히 다양한 색채와 기묘한 형태의 선들은 초현실주의 회화를 연상시킨다.

하지만, <소치의 정원>에서 제목에서 암시하는 포플러 나무나 정원을 직접적으로 느낄 수는 없다. 하얀색 배경에 무엇을 그렸는지 알 수 없는 형태와 색채만 있음을 알 뿐이다. 그러나 좀 더 생각하면서 감상하면, 이런저런 생각들이 떠오른다. 먼저, 넓게 칠해진 바탕의 희끗희끗한 흰색은 그 안의 희끗희끗한 얼룩을 통하여 사람들이 남긴 흔적으로서 순수성을 잃은 하얀 눈으로 느껴진다.



[도 91] 구만채 <물빛과 형상> 2010

이 하얀색을 제외한 빨강, 노랑, 검정의 여러 형태는 자유로운 곡선과 평면적 색채로 표현되어 있다. 자연의 유기적인 형태를 닮은 이미지들이다. 이들 이미지는 얼핏 보면, 강아지나 나뭇잎, 형겅 등을 떠올리게 되지만, 구체적으로 그것이라도 단정할 수 있는 이미지는 아니다. 다만, 제목에서 떠올릴 수 있는 하얀 정원을 그렸음을 짐작하게 되고, 그 정원에 자연 이미지와 창작 이미지가 혼재하는 듯하다. 넓은 하얀색은 계절적으로 겨울을 의미하므로 겨울날 정원 풍경을 표현한 것으로 이해할 수 있다. 아마도 하얀 눈이 내린 정원에 펼쳐진 크리스마스의 정경을 표현한 듯하다. 가운데의 커다란 노란색은 양말처럼 보이고, 오른쪽 아래의 검정색은 썰매를 타는 강아지처럼 보인다. 리드미컬한 유기적 이미지와 가느다란 자유로운 선들은 음악을 들려주는 듯하다. 마치 사람과 자연이 크리스마스 캐롤에 맞춰 노래하고 춤을 추는 것 같은 유쾌한 분위기가 느껴진다.

이러한 고르키의 <소치의 정원>은 연구자의 작품에 많은 영향을 끼쳤다. <소치의 정원>에서 넓게 칠해진 하얀색 배경이 정원을 표현한 것이라면, 연구자의 작품에 넓게 자리 잡은 배경색은 자연 풍경을 표현한 색이다.

연구자의 작품 <물빛과 형상> [도 91]은 분홍색을 주제로 하여 물빛에 비친 자연의 형상을 추상화한 작품이다. 캔버스에 물감으로 그린 뒤 그것이 마르기 전에 나타나는 우연적인 흐름이나 번짐 같은 미묘한 효과나 연구자의 즉흥적 행위에 의해 남겨진 반복적인 붓의 흔적이 만들어낸 중첩 효과로 구현되었다. 이렇게 드러난 화면은 무엇보다 인위적이지 않은 무위자연의 경지를 보여서 자연의 모습과 많이 닮아 있다.

(2) 생물 형태적 이미지

생물을 포함한 우주 만물의 모든 생명체는 탄생과 유전, 성장하면서 진화를 거듭해 왔다. 이러한 생명현상의 반복적 순환 체계에는 변이를 일으키는 다양한 변화 가능성이 내재되어 있다.

나뭇잎, 꽃잎, 물고기의 몸체 또는 곤충 등의 자연물의 모습은 그들 자신의 존재를 위한 필요성에 의해 만들어진 독특한 형태를 지닌다. 수잔 랭거(Susan Langer)에 의하면 “생명의 본질은 무수한 생활물질의 복합체이다. 생명이란 생물로서 존재할 수 있는 기초를 제공하는 근본적인 속성이고, 생물에서만 볼 수 있는 현상으로서 내적 정신 세계를 가지고 있으며 살아 움직이는 것이다.”¹⁷⁸⁾

1954년 팝아트(pop-art)라는 용어를 처음으로 사용했던 영국의 미술평론가인 로런스 알로웨이(Lawrence Alloway 1926~1990)는 이를 ‘생물 형태적(Biomorphic)’이라는 용어로 규정했다. 이는 생명, 생명현상 또는 생물 기관과 연관되거나 관계를 의미하는 ‘bio’와 한 기관 또는 부분의 형태 및 구조가 집합된 형태를 뜻하는 ‘morphology’를 합쳐 만든 신조어다.¹⁷⁹⁾

이러한 생물 형태적 이미지는 칸딘스키, 고르키, 포트리에, 뒤뷔페 등의 추상화에서 볼 수 있다. 특히 칸딘스키는 자연으로 돌아가 자연 속의 형태에서 추상적 요소를 발견하는 방식으로 생물 형태적 이미지를 추구하며 추상회화를 제시하였다. 이렇게 시작된 미술에서의 생물 형태의 이미지는 예술을 생명 형상으로 은유해 추상의 또 다른 가능성을 낳았다.

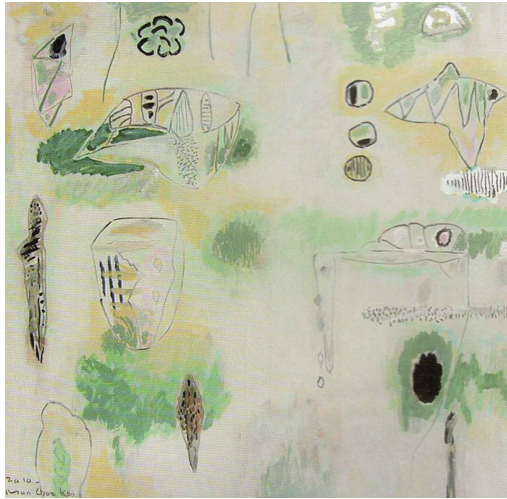
칸딘스키는 유기적 이미지에 대하여 이렇게 설명한 바 있다. “자율화된 추상예술은 ‘자연법칙’에 종속되어 있으며, 예로부터 자연이 겸손하게 원형질과 세포로 시작해 점점 복잡한 유기체로 자라나듯이 추상예술도 이와 같이 진행되기를 강요받는다. 추상예술은 오늘날 원천적인 ‘예술유기체들’을 창조하는데, 오늘날의 예술가는 이들 유기체가 어떻게 발전해나갈지에 대해 부정확한 윤곽 정도만 예감할 뿐이다.”¹⁸⁰⁾ 또한 칸딘스키 회화에 등장하는 유기적 이미지들은 대부분 생물 진화과정의 근원적 단계로부터 도출되었다.

칸딘스키는 1926년에 출판한 『점·선·면』의 도판을 준비하는 과정에서 연필로 드로

178) 수잔 K 랭거, 이승훈 역, 『예술이란 무엇인가』, 열화당, 1982, p.35

179) Lawrence Alloway, “Topics in American Art Since 1945”, NY: W. Norton & Company Inc, 1975, p.17.

180) 윤난지, 앞의 책, p.19.



[도 92] 구만채 <들꽃과 언덕> 2010

인해서 회화작품을 완성했는데, 이 그림의 본래 제목은 <쥐의 늘어진 결체 조직>이었다. 칸딘스키가 추상미술의 발전을 유기체의 진화과정과 연관시켜 설명한 그림이다. 이후 칸딘스키는 1934년에 추상 창조 그룹에 가담해 바우하우스(Bauhaus)¹⁸¹⁾의 데사우 시기부터 초현실주의 화가들과 교류하면서 생물 형태 회화가 지닌 양식적 가능성에 대한 매우 깊은 흥미를 느꼈다.

특히 장 아르프(Jean Arp, 1886~1966), 호안 미로(Joan Miró i Frrà, 1893~1983)와의 교류는 1934년 칸딘스키의 작품에 생물학적 이미지를 도입하는데 큰 도움이 되었다. 생물형태주의가 초현실주의자에게 꿈의 이미지와 우연성, 무의식의 자유로운 연상과정을 드러내기 적합한 조형 언어로 사용했다면, 칸딘스키에게는 다른 방향으로 조형적 원리를 제공했다. 유기적인 곡선과 유동적인 생물 형태 도입, 자율적인 공간구조는 생명현상 원리를 반영하는 작품의 구현에 효과적인 요소였다.¹⁸²⁾

자연의 생물 형태는 그 특정 형태를 묘사하지 않아도 유기적 생명체 내에 잠재한 개체의 성장 가능성을 향한 무한한 변화와 근원적 생명감을 제시하기 때문에 많은 미술가들이 이를 즐겨 표현하였다. 무엇보다 모티프의 반복을 통해 생명의 근원에서 출발해 각기 다른 성장 과정을 거치는 생명현상의 역동적인 원리를 화폭에 구현한 것이다.

연구자의 2010년도 작품 <들꽃과 언덕> [도 92]에 표현된 크고 작은 유기적 이미

181) 바우하우스(Bauhaus)는 1919년에 발터 그로피우스 등이 공예 장인의 육성을 목적으로 독일에 설립한 조형예술학교로 타이포그래피, 그래픽 디자인, 제품 디자인, 순수 미술 등 많은 분야에 관심을 기울였으며, 미술의 각 분야와 공학 기술의 통합을 중요시하였다.

182) 윤난지, 앞의 책, p.21.

지는 비교적 자연의 형태를 느낄 수 있는 생물 형태를 보여준다. 긴 잎을 가진 들꽃과 넓게 퍼진 연두색 이미지의 풀밭, 여러 갈래의 잎을 가진 꽃, 언덕에 서식하는 벌레 같은 생명체가 추상 또는 반추상 형태로 표현되어 있다. 이들 생물형태적 이미지를 통해 거기에 내재한 생명성을 느낄 수 있다. 자연의 생명체를 있는 그대로 재현하지 않은 추상적인 생물 형태가 보여주는 생명성은 연구자의 자연에 대한 사랑과 생명에 대한 경외심을 상징하는 것이기도 하다.

(3) 비재현적인 형태와 공간

연구자의 작품은 이러한 심상 표현에 따라 제작되었다. 평면 위에 그려진 이미지들은 대부분 어렸을 때의 시각적 경험을 시각적으로 재현한 심상 표현의 한 형태다. 기호화된 선이나 면들 역시 과거의 시각적 경험을 마음속으로 되살린 것이다. 재생된 과거의 시각적 경험은 본래의 형태와 현상이 단순화되거나 추상화된 것이다. 그래서 연구자의 그림에 표상된 자연의 이미지는 실제의 모습, 촬영된 사진과는 상당히 다른 이미지로 표상된다. 그러나 그 이미지는 연구자가 유년 시절부터 겪어온 자연에 대한 경험과 감정, 즉 심상적 이미지로 해석된다.

연구자의 회화 작품은 이처럼 어려서부터 보고 경험해 왔던 자연과 그 속에서 이루어진 삶의 단편을 추상적 이미지로 드러낸 특징이 있다. 이처럼 연구자의 작품은 연구자가 평생 동안 경험한 자연과 연구자의 삶에 대한 심상 이미지가 체재인데, 그 표현 방법은 기억되고 내면화된 심상의 자연 이미지를 구체적인 형태로 재현하지 않고, 추상 이미지로 평면화한 것이다. 이러한 비재현의 방법으로 심상의 자연 이미지를 추상화한 결과로 나타난다.

<이미지의 순환> [도 93]은 연구자의 심상 이미지를 평면에 드러난 회화작품이다. 다양한 선과 색채, 기하학적 이미지와 유기적 공간이 한데 어우러진 가운데 특히 평면성이 강조된 비재현의 추상화이다. 화면에 드러난 다양한 이미지들은 모두 자연의 이미지를 재현한 것이 아닌 심상 이미지를 무위자연의 형태로 드러낸 비재현성을 보여준다. 모든 이미지는 자연의 사물처럼 부피가 있는 것이 아니라 그림의 지지체 그 자체의 평면일 뿐이며, 그 배경 역시 원근 같은 입체적 공간이 아닌 평면 그 자체이다. 마티스가 사물과 배경 사이의 공간을 평면으로 환원했듯이 사물과 배경 사이를 평면으로 재구성하였기 때문이다.

(4) 중첩적인 공간



[도 93] 구만채 <이미지의 순환>

연구자의 작품은 반복에 의해 화면의 선과 면은 중첩된다. 그러한 중첩화면에서 여백의 형이 우연적으로 생기므로 자연의 모습과 유사하다. 붓의 운동과 재료에 따라 우연 발생적인 화면효과를 추구하지만, 그것은 본인의 조형 의지에 따라 선택된다. 연구자는 이러한 흔적을 적극 표현하기 위해 마티에르(matière)와 붓 터치를 이용한다. 이러한 즉흥적 행위가 화면에 흔적으로 나타나 자연스럽고 조화로운 회화 세계가 구현된다.

중첩은 하나의 새로운 공간적 차원을 도입했고 그래서 같은 화면 위에 여러 대상이 자리 잡을 수 있게 하였으나, 이러한 투영면에서의 합치 관계는 그만큼 엄격한 깊이 차원의 분리를 필요로 하였으므로 현대미술은 이러한 한계를 상호 중첩으로 실천해 나갔다. 하나의 화면 안에 여러 대상이 소속되게끔 역설적으로 처리되어 규정된 형태의 특징을 파괴해버렸다는 것에서 부분 부분이 제거되면서 새로운 형태를 만들어내는 중첩의 다층적으로 발생하는 상하의 공간은 중첩에서 느낄 수 있는 투명성과 물질성을 보충하면서 화면을 확장시키는 역할을 하기도 한다.¹⁸³⁾

<들풀과 언덕> [도 93]은 주변에서 흔히 보아온 자연의 아름다움을 시각화한 추상 이미지다. 풀과 나무, 언덕의 자연과 이를 둘러싼 대기를 유기적으로 조화시켜 자연 속에 살아가는 인간의 삶을 표상하였다. 이를 위해 선과 면을 중첩하고, 파스텔톤의 부드럽고 따뜻한 색채로 통일하고, 각 사물 이미지의 유기성을 강화하였다. 또한 태양은 빛나고 발과 언덕은 가을 바람아래에 색으로 이루어진 선들과 면들이 무규칙의 규칙성을 이루며 시각적 리듬감을 준다. 자연의 대지로부터 추상적 공간성을 준비

183) 한진현, 「선의 중첩에 의한 공간표현」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1993. p.13



[도 94] 칸딘스키 <즉흥 19> 1911



[도 95] 구만채 <나주 가는 길> 2020

된 의지의 태도가 아닌 우연과 직관의 느낌으로 그대로 그려내는 화법을 진행하므로 순수로부터 부여받고자 하는 추상적 이미지의 자율성을 찾고자 하는 드로잉의 연속이다.

(5) 음악적 리듬

연구자의 작품에는 칸딘스키가 추구했던 음악적 리듬이 있다. 음악적 리듬은 순수한 형과 색채로 표현되는데, 1911년 칸딘스키는 그의 저서 『예술에서 정신적인 것에 대하여』를 통하여 음악과 미술의 조합을 설명한 바 있다. 어릴 때부터 소리를 들으며 색을 연상하고, 색을 보면 소리를 연상하는 재능을 가졌다는 칸딘스키의 음악적 회화는 열정적이고 동적인 에너지가 잠재되어 있어서 관람자에게 기분 좋은 감동과 생기를 전해준다. 그가 색채로 표현한 이미지의 변화를 통해 악기에서 흘러나오는 선율을 듣게 된다. 이러한 칸딘스키의 음악적 추상화는 화면에 색채의 선율로 환치시킴으로, 음악의 선율이 색채의 옷을 입고 춤추는 듯이 음악과 미술이 같은 예술에서 함께 조화를 이룬다. 칸딘스키의 이러한 음악적 추상화는 모스크바 국립극장에서 공연된 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813~1883) 작곡의 오페라 ‘로엔그린(Lohengrin)’(1850)을 관람하면서 시작되었다. 그는 그때 오페라의 관현악을 들으며 머릿속에서 그가 아는 모든 색들을 보았고, 그 색들이 춤을 추며 그림이 되는 기이한 경험을 했다. 음악은 그림이 되고, 그림은 음악이 되는 영감을 받으면서 그는 색채와 소리, 그림과 음악이 관념을 떠나 실재하는 실체로 느꼈던 것이다.

칸딘스키의 음악적 추상화는 <즉흥> 연작에서 대표적으로 볼 수 있다. 1909년에 시작하여 1913년 말까지 4년간에 걸쳐 제작한 34점 가운데 1911년에 제작한 <즉흥 19> [도 95]는 모스크바 궁전에서 로엔그린을 관람하고 깊은 감명을 받은 뒤 그린 작

품이다. 그는 이 그림을 그리면서 공연에서 바이올린, 베이스, 관악기의 연주를 들으며 느꼈던 ‘야성적이며 거의 미칠 것 같은 색과 선’을 그대로 화폭에 옮겼다.

연구자의 작품 <나주 가는 길> [도 96]는 칸딘스키가 추구한 음악성을 여러 크기 및 색상의 원형과 자유로운 검은 선들로 구현해본 것이다. 숲속에서 들리는 새와 벌레의 크고 작은 다양한 음색과 함께 바람을 따라 나뭇잎이 흔들리며 내는 자연의 음악을 색채와 형태로 표현하였다. 이는 공연장에서 듣는 음악이나 실내에서 전자제품을 통해 듣는 음악과는 분명히 다른 음악 세계의 회화적 표현이다. 더욱이 화려하고 밝은 색채를 통해 자연 속의 바람과 생명체가 들려주는 음악이 경쾌하고 부드러움을 암시한다. 그런 가운데 아름다운 음악을 선사하는 자연에 대한 경외도 표현하였다.

(6) 비정형의 물성

앵포르멜(Informel)은 부정형 또는 비정형을 뜻하는데, 제2차 세계대전 직후에 정형화되고 구상적 추상, 특히 기하학적 추상에 대해 반발하여 일어났다. 그 뜻은 ‘조직, 규율, 계산, 이 모든 것이 예술의 시적 잠재력을 구속하는 것’¹⁸⁴⁾으로서 1952년 6월 스튜디오 파케티에서 열린 《앵포르멜이 의미하는 것》전에서 처음 명칭이 사용되었다. 이 전시회의 제목은 구조주의 언어학자 소쉬르(Saussure, 1857~1913)¹⁸⁵⁾의 개념에서 따온 것으로 타피에는 ‘의미하는 것’과 ‘의미하지 않는 것’을 같은 위치에 놓고 비정형 속에서 의미를 찾았다. 따라서 앵포르멜 미술은 미리 계획된 구성을 거부하고 자발적이며 주관적으로 표현하는 경향을 보인다.

이러한 앵포르멜의 이념을 구체화한 사람은 프랑스의 미술비평가인 미셸 타피에(Michel Tapié, 1909~1987)다. 그는 앵포르멜의 근원적 생명은 구상과 비구상이 아닌 ‘생생한 형태’의 정착에 있다고 주장하였다. 타피에가 1951년 니나 도세 갤러리에서 개최한 《대립된 걱정》전을 시작으로 앵포르멜 추상 운동이 본격화되었다. 그 무렵 미국에서는 프랑스의 화가 마티유(Georges Mathieu, 1921~2012)와 브리앙(Camille Bryen, 1907~1977)을 비롯하여 독일의 아르통(Hans Hartung, 1904~1989), 캐나다의 리오펠(Jean-Paul Riopelle, 1923~2002), 미국의 폴록(Jackson Pollock, 1912~1956)과 드 쿠닝(Willem De Kooning, 1904~1997) 등이 앵포르멜 미술에 동참했다.

184) 서지 길보, 이영철 역, 『전후회화 게임의 논리, 현대미술과 모더니즘』, 시각과 언어, 1995, p.53

185) 소쉬르(Saussure, 1857~1913)는 스위스의 언어학자로 근대 구조주의 언어학의 시조로 불린다. 그의 기호의 자의성, 언어의 가치 등을 강조했다.



[도 96] 구만채 <추상 1> 2017



[도 97] 구만채 <추상 2> 2017

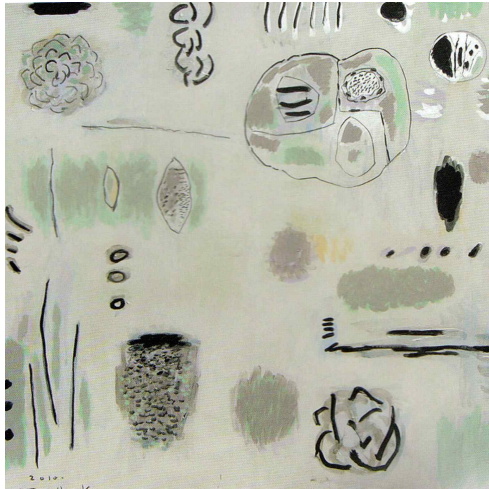
연구자의 작품에서 원이나 부드러운 사각형 또는 삼각형의 이미지는 앵포르멜 화가들이 즐겨 표현한 비정형에 영향을 받은 것이다. 2017년도의 연작 <추상> [도 66], [도 67]은 뒤뷔페의 비정형 회화에 영감을 받은 그림으로, 타피에가 말한 근원적 생명이란 구상과 비구상이 아닌 ‘생생한 형태’에 크게 공감하고, 특히 무위자연의 노장사상에 근거해 앵포르멜 방식으로 자연 이미지를 표상하였다.

(7) 자율적인 선

연구자의 유기적 이미지는 무의식과 자동기술적인 자율로 표현된다. 자동기술(automatism)은 무의식적인 상태에서 작가의 생각이나 감정을 드러내는 형이상학적인 기술이다. 이것은 꿈과 무의식의 세계를 추구했던 초현실주의 작가들이 먼저 즐겨 사용했다. 그들은 당면한 합리주의 문명을 거부하는 대신 인간에게 내재한 원초적인 상태를 그대로 드러내기 위하여 자동기술을 이용한 초현실주의 회화를 추구하였던 것이다.

연구자는 이러한 자동기술에 의한 자율적인 선을 정신적 행위의 흔적이며 무한한 공간 속에서 유기체적 이미지를 표현하는 도구로 사용하고 있다. 먼저 작품의 바탕을 감성적인 공간으로 만들기 위하여 자유로운 선으로써 유동적인 공간으로 형성하였다. 그럼으로써 선은 자연 존재를 재현하는 소요(dessin)의 도구가 아니라 본인 감정을 자유롭게 표현하는 드로잉(drawing) 도구로 만들어진 것이다.

2017년에 연구자가 제작한 <추상 1>[도 96]과 <추상 2>[도 97]는 자동기술법에 의한 유연성으로 자연 이미지를 추상화한 작품이다. 유기적 이미지는 자연 사물과 현상을 무의식적 행위로 그려낸 자유분방한 이미지로서 화사한 색채와 더불어 평면성을



[도 98] 구만채 <안개와 습지> 2010

지향한다. 배경은 자연의 대지이자 하늘이며, 자연의 물성이 아닌 회화의 물성과 평면을 보여준다.

근력을 최대한 절제하고 마음 가는 대로 향하는 붓질이다. 자연 속의 소생과 성장, 소멸에 대한 흐름을 가슴에 맞대고 따르는 무심의 화법을 들려준다. 순환에 집중하는 것도 이 때문이다. 근작들이 화이트톤의 분위기 위에 다양한 생명의 변화들을 집약해 놓은 점은 그의 한결같은 대화법이다. 숨소리를 낮추고 다가서서 대화한 흔적들을 모아 형상화한 것이다. 굳이 드러내지 않아도 깊이 파고 들어오는 멜로디를 바탕에 깔고 고개 들면 문득 연상되는 저편의 풍경들이 동동 떠 있는 모습이다.¹⁸⁶⁾

(8) 필연성과 유연성

변화하는 자연 이미지의 관찰을 통해 사고하고 내적으로 받아들여지는 이미지와 색채를 드로잉한 결과이다. 자연이 보여주는 현실감 있는 사실적인 형태에서 무한한 추상적인 이미지로 발전하고 추상적인 이미지의 표현을 통해서 새로운 이미지의 조형 요소로 찾아서 화면에 구성한다.

특히 연구자의 회화작품에서 우연적인 효과는 의식과 무의식의 상호작용에 의해 만들어진 것이며, 그것은 의식보다 더 넓은 영역인 무의식에 영향을 끼친 정신적인 것이기도 하다. 이러한 무의식적 자동기술법은 인간 내면에 잠재한 억압기재로서의 본능을 새로운 유기적 형태로 승화시켜주는 원동력이 된다.

186) 김옥조, 앞의 책.

<안개와 습지> [도 68]는 특히 원형과 방형의 이미지가 우연성으로 부드럽고 자연스러운 형태를 보이는 작품이다. 연구자의 붓의 운동과 재료에 따라 우연 발생적인 화면효과를 추구하지만 결국 선택은 본인의 조형 의지에 따라서 이루어진다. 식물 이미지는 화면 밖으로 연장되기도 하며, 또한 화면 속으로 소멸되기도 한다.

(9) 평면적인 공간 구성

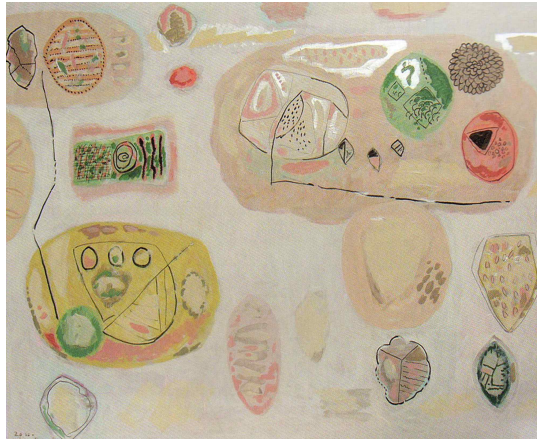
연구자는 자연적 제재와 조화를 이룰 수 있도록 자연 이미지를 단순화·평면화하고, 배경을 추상화한다. 이와 함께 자연 이미지의 유기적 형태와 긴장 관계를 유지할 수 있도록 무기적 선을 사용해 그림을 그린다. 이는 제재와 배경 사이를 평면화해 순수 회화에 다가서고자 했던 마티스(Matisse, 1869~1954)의 조형 방식을 반영한 것이다. 마티스가 추구했던 사물과 배경 간의 공간 없애기를 연구자의 회화 공간에도 적용시킨 것이다. 그렇게 제재와 배경 사이의 공간감을 없앴으로써 화면은 모더니즘의 회화처럼 평면화·추상화되었다. 화면에서 자연과 사물의 형태를 단순화하고, 그것들에 나타난 명암을 생략하였으며, 제재와 배경의 원근을 없앴으로써 회화의 평면성과 자율성에 다가가지 한 것이다.

이러한 연구자의 회화적 공간은 무엇보다 몬드리안과 함께 추상미술을 선도했던 칸딘스키)에게서 영향을 받았다. 칸딘스키는 비물질적인 감성으로 깊이 없는 공간, 즉 표면으로서의 공간을 표현했다. 칸딘스키의 평면적 공간화는 1950년대의 회화, 특히 잭슨 폴록의 액션페인팅에 크게 영향을 끼쳤는데, 연구자 역시 이러한 폴록의 액션페인팅을 참고하였다. 따라서 연구자의 작품의 칸딘스키의 평면적 공간화와 폴록의 무의식적 자율화의 조형성을 보인다.

칸딘스키가 꿈꾸던 공간을 실현한 폴록은 특유의 드리핑으로 한계가 없는 공간을 창조해 회화 공간의 유연성을 재인식시켰다. 하지만 폴록과 칸딘스키의 공간 개념은 조금 달랐다. “회화물질과 신체의 접촉을 통해 외부에서 일어나는 저항을 느끼고, 이런 느낌이 곧 인식으로 연결되는 것이 폴록의 그림인데, 이러한 특징은 무의식의 세계와 공통분모를 갖게 된다. 다시 말해서 폴록이 표현한 공간 개념에는 무의식적인 세계가 포함되어 있는 것이다.”¹⁸⁷⁾

<풀씨에 대한 생각> [도 100]은 한지나 돌가루 등을 이용해 평면적 공간, 즉 평면성을 드러낸 작품이다. 따뜻한 난색의 바탕 위에 다양한 크기와 자유로운 곡선의 원형

187) 김숙경, 앞의 책, p.79.



[도 99] 구만채 <풀씨에 대한 생각> 2010

들로 풀씨를 형상화하여 마치 하늘에 둥둥 떠다니는 것처럼 구성하였다. 하지만 하늘과 땅, 풀씨는 어떠한 부피가 없는 평면일 뿐으로 칸딘스키와 폴록이 추구한 회화의 평면성을 보여준다. 모더니즘이 추구한 평면성을 유지하여 회화성을 고양하기 위해서다. 채색된 화면에 변화의 다양성과 기존의 화면에서 표현할 수 없는 색다른 의미에 느낌을 부가함으로써 반복 되어지는 질서에 감각적 발상의 전환을 추구하였다.

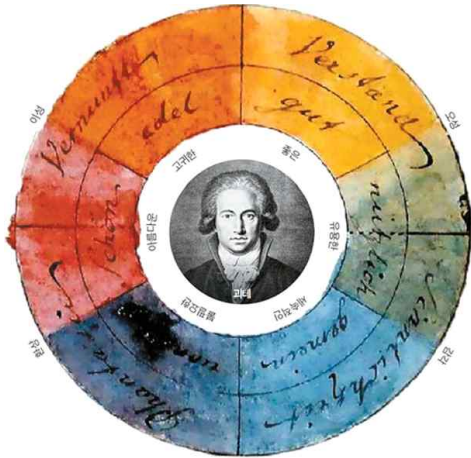
(10) 비자연적인 색채

연구자는 자연을 대상으로 추상화를 추구하지만, 전적으로 자연의 형과 색채를 따르는 않는다. 특히 색채는 인상주의 화가들이 추구했던 빛의 변화에 따른 색채보다 1809년 요한 볼프강 폰 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749~1832)¹⁸⁸⁾가 발표한 심리학적 색채이론에 따른 내적 필연성의 감각적 표현을 즐긴다.

괴테는 41세 때인 1790년에 『색채론』을 쓰기 시작해 20년 뒤인 1809년에 「정신과 영혼의 상징화를 위한 색상환」이라는 제목으로 발표했다. 이 색채론은 아이작 뉴턴(1642~1727)이 1704년에 그의 저서 『옵틱스(Optics)』에 발표한 광학에 의한 색채론에 대한 반론이었다.

뉴턴은 이전의 철학자들이 백색광의 변화로 색이 나타난다는 주장과는 달리 백색광안의 여러 색깔의 빛이 굴절률을 달리해 나타난 현상이라고 주장했다. 괴테는 이러한 뉴턴의 색채학을 부정하면서 색채란 밝음과 어두움, 명암의 만남으로 생겨난다고 주장했다. 밝은 면이 어두운 쪽으로 진행된다면 청색이 드러나고, 그와 반대로 어두운 면이

188) 요한 볼프강 폰 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749~1832)는 독일의 낭만주의 성향의 작가이자 철학자, 과학자이다. 『젊은 베르테르의 슬픔』·『파우스트』 등의 걸작을 남겼다.



[표 16] 괴테의 색상환. 1809년



[도 100] 구만채 <언덕 위에 들꽃은 피고 1> 2010

밝은 쪽으로 진행되면 노란색이 나타난다고 보았다. 그리고 밝음과 어두움이 만나는 경계에 나타나는 상대적인 색채 현상을 ‘원현상(原現象)’이라고 불렀다.¹⁸⁹⁾

괴테에 따르면 색채는 주관적 세계와 항상 연계되어 있으며, 주관적인 ‘생리색’과 중간단계의 ‘물리색’, 객관적인 ‘화학색’ 3단계로 존재한다. 화학색은 인간 내면과 각각의 방식으로 관련되는 빨강·노랑·파랑·주황·보라·초록 6가지 색으로 구성된다. 사람들은 이들의 여섯 색에서 노란색은 좋음, 초록색은 유용함, 파란색은 세속적, 보라색은 불필요, 빨간색은 아름다움, 주황색은 고귀함 같은 감정을 갖게 된다는 것이다. 노란색 계통은 깨달음에 관련한 오성(悟性), 파란색 계통은 감각, 보라색 계통은 환상, 빨간색 계통은 이성을 각각 자극한다고 주장하였다.

이러한 괴테의 심리학적 색채론은 분리파의 주요 화가였던 아돌프 뢰첼(Adolf Hölzel, 1853~1934)에 의해 체계화되었으며, 뢰첼의 바우하우스의 동료 교수였던 칸딘스키에게 영향을 주었다. 결국, 칸딘스키의 회화에 영향을 받은 연구자의 작품에도 괴테의 심리학적 색채론이 수용되었다.

괴테의 색채론에서 볼 수 있듯이 색채에는 사람이 느끼는 감정을 내포하고 있다. 색채 감정은 각각의 색깔이 주는 심리적 효과로서 색깔이 내는 표상(表象) 지각이 보는 사람의 감정을 어떻게 규정하느냐에 따라 다르다. 그 감정은 보는 사람의 주관에 따르고, 개인적 차이도 많지만 다음과 같은 보편성이 있다.

189) 김정운, 「괴테, 뉴턴 광학이론 넘어서려 20년 걸쳐 ‘색채론’ 완성」, 『중앙선데이』 2020.11.21.

① 흥분/침착의 감정 : 흥분하게 만드는 색깔로는 따뜻한 색, 즉 적(赤)·등(橙)·황(黃)에 걸친 색으로 적(赤)·등(橙)이 극단이다. 침착하게 만드는 색깔로는 차가운 색, 즉 청(靑)·녹(綠)에 걸친 색으로 청색이 극단이다. 녹색과 자색은 중성적 색채이고, 채도가 낮으면 흥분성이나 침착성이 줄어든다.

② 차가움/따뜻함의 감정 : 따뜻한 난색(暖色)은 빨강을 중심으로 한 주황과 노랑 계열의 색이고, 차가운 한색(寒色)은 푸른색을 중심으로 하여 초록색을 가리킨다.

③ 가벼움/무거움의 감정 : 색깔의 가볍고 무거운 감각은 주로 색의 밝기에 따르는 것으로 밝은색은 가볍고, 어두운색은 무거운 느낌을 준다. 같은 밝기라도 채도가 높으면 가볍게 느껴진다.

④ 부드러움/딱딱함의 감정 : 보통 파스텔 톤의 백색 및 회색조의 연한 색은 부드럽게 느껴지는 반면, 순색이나 어둡고 밝은색은 딱딱하게 느껴진다.

⑤ 관념/상징의 감정 : 색에는 문화적 관념과 상징이 있다. 붉은색은 혁명, 초록색은 평화, 하얀색을 순결을 상징한다.

이 밖에도 화려한 빛깔과 점잖은 빛깔 등 색채 감정에는 많은 특성이 존재한다.

연구자는 이러한 색채 감정을 적극 활용한다. 예컨대 2010년도 작품 <언덕 위에 들꽃은 피고 1>에서 주조색인 연한 빨간색 계통은 이성적인 색으로서 아름다움과 함께 열정과 온화, 발랄한 느낌을 준다. 그리고 원과 유기적인 자유형의 다섯 노란색은 깨달음의 색으로서 따뜻하고 부드러우며 좋은 감정을 드러낸다. 반면에 왼쪽 위의 작은 원의 연두색은 감각의 색으로서 세속적이면서 시원하고 차분한 느낌을 준다. 연구자의 이러한 색채 감정 표현은 색채로써 형태를 보완하고, 색채와 형태를 조화시키는 역할을 하며, 연구자가 지금까지 살아오면서 자연에서 받았던 감정과 삶의 과정에서 겪었던 문화를 내포한 심리적 표현이라는 점에서 중요하다.

연구자는 자연 속의 농촌에서 태어나 자라면서 자연을 한 몸처럼 여기며 살아왔다. 그러면서 자연이 만들어낸 수많은 아름다운 현상과 질서에 감탄했다. 하늘에 떠 있는 다양한 형태의 구름과 붉게 물든 석양, 그리고 갖가지 자연물이 지닌 생김새와 색채에서 신비로움과 아름다움을 발견하고 감동하기 일쑤였다. 이렇게 자연과 더불어 살아오면서 느낀 자연에의 감탄과 감동은 모방본능을 자극해 그림을 그리도록 만들었다. 이처럼 자연은 연구자 창작의 원천이 되었다.

연구자는 이처럼 어려서부터 함께 해온 자연을 통해 발견한 아름다움을 회화로 창작하게 되었다. 그러나 자연의 아름다움을 그대로 재현하는 회화가 아니라 연구자의 생각과 감정에 기초한 내적 필연성에 의해 자연의 아름다움은 해석되고 조형화된다. 그

조형 요소 가운데 가장 중요한 개념은 자연의 특성인 유기성이다. 유기성은 자연의 사물이 지닌 유기적 형태와 자연의 사물 및 현상이 서로 긴밀하게 연결되어 상호작용하는 유기적 구조, 그리고 이러한 유기적 형태와 유기적 구조를 통합하고 조화를 이루는 유기적 질서로 이루어진다.

이러한 유기성은 연구자의 회화창작에 원인을 제공했던 자연의 신비한 아름다움과 더불어 연구자가 살아오면서 직접 체험한 결과로 획득된 것이기도 하다. 연구자는 어려서부터 농부인 부모님을 도와 농사일을 하면서 벼나 보리 같은 식물의 생장을 도우면서 몸소 체험했고, 하천에서 물고기를 잡거나 수영하면서 물고기의 생태와 물의 유동성을 체험적으로 이해했다. 그리고 추운 겨울, 난방을 위해 산으로 가서 땀감을 얻는 과정을 통해서 나무와 숲, 산에 대한 생명성과 형태성을 이해할 수 있었다. 이러한 어린 시절의 자연 체험은 연구자의 회화 세계에 중요한 조형 요소가 되는데, 특히 자연이 갖는 유기성은 그 핵심을 이룬다.

이처럼 연구자의 회화 세계는 어려서부터 함께 지내왔던 작업에 대한 생각과 감정을 토대로 이루어져 있다. 자연이 주제이며, 자연과 더불어 살아가는 연구자의 삶 또한 연구자의 자연 이미지 속에 녹아 있다. 그러나 연구자의 자연 이미지는 실제의 자연 형태가 아니라 연구자의 내적 필연성에 의한 이미지로서 추상화되어 있다. 이 자연의 추상 이미지는 연구자의 오래된 기억과 함께 연구자가 현장에서 직접 관찰하고 사색하며 사생하면서 얻어낸 결과이다. 이러한 기억과 기록에 의한 자연 이미지는 연구자 회화세계의 근간이다. 잠재된 자연 이미지와 현장 사생으로 기록한 이미지는 연구자의 내적 필연성에 의해 유기적 형상과 질서를 가진 추상 이미지로 평면에 표상되기 때문이다. 이처럼 연구자의 회화세계는 내적 필연성을 거쳐 자연이 추상화된 이미지인데, 그 형태나 구조는 자연의 유기적 형태와 구조를 따르고 있다. 그런 점에서 연구자의 작품은 자연의 재현이 아닌 해석이고, 자연의 외형이 아닌 자연에 내재한 정신세계의 현현이라고 할 수 있다.

V. 결론

연구자는 대학에서 회화를 전공한 이래 줄곧 자연을 대상으로 회화 작품을 제작해 왔다. 자연 친화적인 환경 속에서 자연을 접하였고, 자연과 더불어 살아오면서 겪었던 삶의 여정과 그로부터 쌓인 시각적 인상이 강하게 지속되어 왔기 때문이다. 또한 자연이라는 낱말 자체에서도 느낄 수 있는 스스로 그러한 것처럼 연구자의 자연 이미지도 연구자 스스로 그러한 대로 자연스럽게 표현하고자 했다. 그러한 자연스러운 자연 이미지의 표현은 결국 자연을 대상으로 표현하되 자연의 형태에 얽매이지 않고, 연구자의 감각과 조형 의지에 따라 자율적으로 표현하고, 그 표현이 회화의 본성이자 순수성인 2차원의 평면과 자연스럽게 조화를 이루도록 하였다. 그 결과 연구자의 회화 세계는 자연 이미지의 유기적 추상 표현으로 귀결되었다.

그러나 연구자의 이러한 회화 세계가 작금의 포스트모더니즘 상황 속에서 과연 어떠한 의미와 가치가 있는지, 그리고 앞으로 어떠한 방식으로 자연 이미지를 표현할 것인지를 고민하지 않을 수 없었다. 이러한 이유로 본 연구는 시작되었고, 여러 학술자료를 분석하고, 본인의 작품을 연구하면서 어느 정도 고민을 해결할 수 있었다. 그런 점에서 본 연구가 의미 있는 과정으로 이해되기를 바란다.

연구자는 본 연구를 통하여 자연 이미지의 유기적 추상화에 대한 과정을 분석하고, 연구자의 회화작품에 대한 이론적·조형적 점검을 시도해보았다. 이를 통하여 연구자는 몇 가지 중요한 사실을 확인할 수 있었다. 먼저, 자연이라는 뜻이 동양에서는 스스로 그러함을 뜻하지만, 서양에서는 탄생이나 본성을 뜻하여 자연을 제재로 표현한 동·서양의 회화가 본질적으로 다르게 나타날 수밖에 없음을 알았다. 동양에서는 자연의 질서에 순응하며 조화로운 회화를 추구한 반면, 서양에서는 인간이 자연의 중심으로 강조된 회화를 추구한 전통이 있었다. 그런 가운데 동양의 회화에서 자연의 순리에 거슬리지 않는 ‘무위자연(無爲自然)’과 자연의 외형을 재현하기보다 작가의 뜻 표현을 강조한 ‘사의(寫意)’가 서양에서 추상회화가 등장하기 훨씬 이전부터 존재해왔다는 사실 또한 본 연구를 통해 확인할 수 있었다.

그리고 추상회화가 20세기 들어 갑자기 등장한 것이 아니라 회화의 탄생 순간부터 유기적이고 기하학적이며 기호적인 형태의 추상적 이미지로 나타난 뒤 18세기 말 낭만주의 회화에서 처음으로 자연 재현에서 벗어나 인간의 감정 표현에 역점을 두면서 자발적인 추상화 개념이 형성되기 시작한 사실도 확인할 수 있었다. 이러한 감정 표현

전통은 사실주의 회화에서 현실에 대한 감정 표현을 거쳐 인상주의 회화에서 빛의 변화에 따른 색채 감정 표현, 그리고 인상주의 회화에 뿌리를 둔 후기 인상주의 회화에서 표현 대상이나 매체의 본질에 대한 감정 표현으로 발전하면서 추상회화의 이론적·조형적 토대가 마련되었다.

근대적 추상회화의 선구자는 후기 인상주의자로서 종합주의를 창시한 고갱으로 이해된다. 고갱은 1888년 그의 대표작 <설교 후의 환상-천사와 씨름하는 야곱>을 제작하면서 ‘미술은 자연의 모방이 아닌 추상’이라고 주장하여 최초의 ‘추상’ 개념을 언급한 화가이면서, 1889년 세뤼지에게 그의 가르침에 따라 처음으로 자연을 모티브로 추상화를 제작했으며, 고갱의 또 다른 제자이자 세뤼지에게 동료인 모리스 드니가 1890년 "회화란 전쟁터의 말이나 나무이기 이전에 질서를 가진 색채로 덮인 평면이다"라고 주장하면서 추상회화의 평면성에 대한 필요성이 등장하였다. 그로부터 30년이 지난 1910년부터 칸딘스키가 자연을 색채와 점·선·면(點·線·面)의 기본적인 조형 요소만으로 그림을 그리기 시작하면서 추상회화 시대가 드디어 막을 올렸던 것이다.

이렇게 시작된 추상회화는 대체로 뜨거운 추상이라 불리는 ‘유기적 추상’과 차가운 추상이라 불리는 ‘기하학적 추상’으로 대별되는데, 유기적 형태는 자연적인 반면 기하학적 형태는 인공적인 성격으로 그 차이가 있다. 회화에서 이 둘의 형태는 추상회화처럼 미술의 역사와 함께 존재했는데, 대체로 풍경화에서 자연물은 유기적 형태로 그려진 반면 건축물은 기하학적 형태로 그려져 이 둘의 조화가 이루어진 경우가 많았다.

이러한 유기적·기하학적 형태가 추상회화에도 반영되어 다양한 방식으로 전개되었다. 특히 본 연구의 작품분석에서 선행 작가의 대상으로 삼은 칸딘스키와 고르키의 경우, 구상회화에서 출발하여 추상회화로 발전한 공통점이 있다. 그러나 그 출발점은 각각 달랐다. 칸딘스키는 1910년대에 모네의 그림과 음악에 영감을 받아 유기적 이미지의 추상화로 시작하여 1920년대부터 기하학적 추상에 천착한 반면, 고르키는 1930년대 입체주의 회화에 영향을 받아 기하학적 추상화로 시작해 1940년대에 생물형태의 유기적 추상화에 몰두하였다.

연구자는 이러한 칸딘스키와 고르키의 상반된 추상회화 전개 과정 중에서 유기적 이미지의 추상화를 추구하고 있다. 무엇보다 유기적 추상은 자연의 유기체와 유기적 질서를 토대로 이루어진 것으로서 연구자의 회화작품과도 직결된다. 따라서 연구자는 본 연구에서 유기적 추상의 표현에 대한 연구를 그 선구자인 칸딘스키와 고르키의 작품을 중심으로 고찰했던 것이다. 그 결과 칸딘스키의 초기 추상회화와 고르키의 후기 추상회화가 연구자의 회화작품과 많은 연관성이 있음을 확인할 수 있었다.

특히 칸딘스키의 ‘내적 필연성’은 보령거가 추상회화에 필요하다고 강조한 감정 이입론에 영향을 받은 것이며, 추상 표현의 자율성은 초현실주의 회화의 자동기술적 표현에 영향받은 것이었다. 또한 추상회화, 특히 칸딘스키와 고르키의 추상 표현회화에서 볼 수 있는 생물 형태의 유기적 자연 이미지는 본래 자연 생태계에서 유래한 것으로 연구자의 회화 세계에서 중요한 표현 요소이기도 하다.

따라서 연구자는 자신도 모르는 사이 이들의 유산인 회화의 순수성을 계승하여 나름의 회화 세계를 구축해 왔다고 할 수 있다. 무엇보다 자연에 내재한 생명과 외형적 질서를 자연에서 유래하는 유기적 표현과 자동기술적인 자율적 표현으로 유기적 추상을 추구해 왔다. 자연 이미지는 유년의 기억이 남아있는 언덕, 길, 논, 밭 등을 심상으로 되살린 것이다. 이를 통하여 연구자의 삶과 고향에 대한 향수, 자연의 아름다움을 느끼게 했다. 특히 자연의 이미지는 유기적인 선과 낮은 채도의 차분한 색채로 구현돼 강하고 온화한 자연의 생명력을 담아냈다.

연구자의 작품을 분석한 결과, 칸딘스키 및 고르키의 추상화와 유사한 점을 발견할 수 있었다. 특히 자연 이미지의 유기적 추상 표현에서 그런 경향이 강하게 나타났다. 그러나 연구자의 작품이 칸딘스키와 고르키의 작품 내용과 태도를 그대로 따르지는 않았다. 무엇보다 칸딘스키와 고르키의 유기적 추상은 전적으로 자연을 대상으로 삼기보다 그들의 문화에 대한 기억을 중심으로 이루어졌다. 이는 연구자가 꾸준히 자연을 관찰하고 드로잉하면서 사색하고 느낀 감정을 유기적인 추상으로 표상하는 것과는 매우 다르다. 당연히 연구자의 유기적 추상은 의도적으로 모방한 것이 아니라 이들의 작품에 대한 잠재된 기억과 연구자의 감각적 표현에 의해 발생한 것이다.

무엇보다 연구자는 기억된 자연 이미지와 조형 요소를 융합하여 나만의 자연 이미지로 재탄생시키고자 노력한다. 내면으로부터 구현되는 많은 자연 이미지를 시각적으로 받아들이기 좋게 자율적인 리듬과 직관에 의지해서 드로잉하고, 자연 이미지의 색채를 시각적 이해와 태양의 빛에 따라 변화하는 태도의 의지에서 벗어나 정신으로부터 출발하는 심성의 색채를 우려내어 자연 이미지의 조형적인 구성과 감각적 색채 표현에 힘쓰고 있다. 공간과 태도의 이해정도에 따라 그려지는 이미지의 범위와 관계에 변화를 가져오고 그 변화 속에서 새로운 조형적인 이미지를 찾아내는 과정 속에서 발견하는 추상적 이미지의 형태가 경험으로부터 반응하는 수많은 이미지의 구현으로 진행한다.

연구자의 작품은 자연 관찰로부터 시작된다. 자연 관찰과정에서 지속적인 추상 총동이 일어나며 그러한 과정을 실행하면서 추상적인 이미지가 구현되어 화면으로

표출되기 때문이다. 이러한 태도는 칸딘스키와 고르키에서도 나타난다. 특히 고르키는 자연 관찰로 얻어진 자연 이미지를 유기적 추상으로 표출했다는 점에서 연구자의 작품과 관련된다. 연구자 또한 이들처럼 자연을 시각적으로 관찰하지만, 사물이 지닌 외형이 아닌 본질을 표현하고자 노력한다. 이러한 자연의 본질 표현은 추상미술의 요체이기도 하다.

자연의 지속적인 관찰과정에서 연구자는 새로운 자연에 대한 감명을 받으며, 정신적인 요소로부터 자연을 인식하는 추상적 요소로 발전하게 되는 것이다. 이러한 과정은 지속적으로 자연을 대하는 연구자의 정신적인 상태와 주변의 환경이 시간의 흐름에 따라서 변화하면서 추상적 이미지들이 생산되며 생산된 추상적 이미지들의 외형적인 형태 또한 다양하게 변모하면서 나타나고 있다.

그것은 자연의 유기적인 변화와 우주 안에서 존재하는 자연으로서의 연구자의 정신적인 태도와 초자연적인 자연의 질서와 관계가 있다고 인지하며 연구자의 정서는 관찰과 성찰 그것으로부터의 추상적 이미지 생산의 의지를 얻으며 그 의지는 연구자의 작품 제작에서 추상적인 이미지로 생산된다. 다시 말해 이러한 의지로 생산된 연구자의 추상적 이미지는 자연의 유기적인 이미지로부터 출발하며 연구자의 내적인 요소와 결합하여 새로운 이미지로서의 의지를 가지고 경험의 의식과 결합하여 추상적 형태로 구현된다.

연구자는 이처럼 자연 관찰을 중시한다. 내가 자연을 바라보고 어떻게 인식하느냐에 따라서 대상으로서의 자연이 아닌 관계로서 자연으로 느껴지며, 그 안에서 무엇을 찾아 표현함으로써 알 수 없는 다른 이미지를 만들어낼 수 있기 때문이다. 관찰과 경험을 통해서 내 안에 자연이 있고 자연 안에 내가 있다. 자연은 원래 그곳에 있었고 언제인가부터 바라보고 느끼며 관찰하기 시작했다.

연구자의 작품은 빠른 변화와 다원화된 문화 속에서 독창성을 찾아가는 과정에 있다. 칸딘스키의 이론에 따라 기본 조형 요소인 점·선·면과 색채로써 화면의 평면화를 꾀하고, 유기적 형태로서 자연 이미지를 표현해 온 것이다. 이를 위하여 여러 가지의 다양한 표현과 내적 의미를 지닌 점을 그 크기와 위치·방향 등을 달리함으로써 화면의 긴장과 완화, 율동적 흐름과 분산·집합·균형·절정 등을 추구했다. 그리고 또 다른 조형 요소인 선을 화면의 조형적 분위기를 주도해가는 감각적 형상과 이미지 융화 관계의 자율성 및 화면 전체를 아우르는 포용적 요소로서 존재감을 나타냈다. 또한 평면의 회화 공간에 면적인 공간감을 주고, 점과 선을 수용하는 매개체로서 균질감과 전체의 분

위기를 조율해주는 동시에 주변의 형상들에 소통적 위치의 의미를 부여하였다.

연구자는 지금까지의 연구적 의미를 살펴본 결과 연구자의 자연 이미지의 유기적 추상은 기억으로부터 출발하여 축적 되어온 내면의 정서와 자연 관찰과 성찰, 경험의 축적, 자연의 의지와 순환에 따른 태도로부터 구현되어진 조형적 이미지이다. 이러한 이미지는 연구자의 정신적인 순수한 조형의 내적 합의에 따라 구체화된 조형적 이미지를 의미한다.

연구자는 본 연구를 통하여 자연의 지속적인 관찰과 경험 축적, 내적인 성찰, 무한한 상상으로 이미지가 구현된다는 사실을 이해하였고 그럼으로써 연구자가 추구해 온 자연 이미지의 유기적 추상 표현에 대한 이론적·조형적 근거를 마련할 수 있었다. 자연의 본성인 생명성과 순환성, 회화의 본성인 평면성과 색채, 창작의 본성인 자율성 표현에 대한 회화 창작표현에 있어서 자연 관찰과 성찰 정신적인 요소로부터 조형 이미지 표출이 어떻게 자율적으로 구현되는지 진솔한 연구를 계속 하고자 한다. 이를 위해 연구자는 새로운 미학에 관한 연구와 함께 조형 이론을 설계하고, 연구자만의 독창적인 회화 세계를 구축하고자 한다.

참고 문헌

단행본

- Andre Breton, “Arshile Gorky,” in Surrealism and Painting, ed. Simon Watson Taylor and Mark Polizzotti, New York: MFA Publications; Reprint edition, 2002.
- Beek Sell Tower, “Klee and Kandinsky in Munich and at the Bauhaus,” Michigan: UMI Research Press, 1981.
- C. Greenberg, “After Abstract Expressionism, The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance” vol.4, Chicago and London : University of Chicago Press, 1966.
- C. Greenberg, “Towards a Newer Location”(1940), ed. O’Brian John, Clement Greenberg , University of Chicago Press, 1986.
- C. W. E. Bihsby, 박 희진 역, 『다다와 초현실주의』, 서울대학교 출판부, 1987.
- Clement Greenberg, “American Type Painting, Art and Culture”, Boston: Beacon Press, 1961.
- Clement Greenberg, “Modernist Painting. Forum Lectures”, Washington, D. C. : Voice of America, 1960.
- Clement Greenberg, “Review of an Exhibition of Arshile Gorky”, 1948.
- Clement Greenberg, “Review of an Exhibition of Arshile Gorky-1945 in The Collected Essays and Criticism, Volume 2: Arrogant Purpose, 1945-1949,ed. John O’Brian”, Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Clement Greenberg, “Review of Exhibition of Paul Gauguin and Arshile Gorky,” 1946.
- Clive Bell. “The Aesthetic Hypothesis”, Chatto and Windus, 1914.
- Deleuze, G. “Francis Bacon: The Logic of Sensation,” London: Continuum 2003,
- E. Young, “Conjectures on original composition” Dublin, 1959.
- Edmund W. Sinnott, “The Problem of Organic Form.”, Yale Univ Press, 1963.
- Edward Lucie-Smith, “Dictionary of Art Terms”, London : Thames and Hudson, 1988.
- Esward Lucie-Smith, 임영방 · 김춘일 역, 『전후 현대 미술』, 세운문화사, 1979.
- H. W. Janson, 김윤수 역, 『미술의 역사』, 삼성출판사, 1978.
- Harold Rosenberg, ‘The American Action Painters’, “Art News, December”, 1952.
- J. L. 페리에, 김정화 역, 『20세기 미술의 모험Ⅲ』, 에이피인터내셔널, 1993.
- John Elderfield, “De Kooning: A Retrospective” New York: The Museum of Modern Art, 2011.
- Kim S. Theriault, “Rethinking Arshile Gorky”, Pennsylvania : Penn State University Press, 2009.

- Lawrence Alloway, “Topics in american art since 1945”, New York : Norton & Company Inc, 1975.
- Mattison, “Harold Rosenberg, Arshile Gorky: The Man, The Time, The Idea”, Whitefish, MT : Literary Licensing, LLC, 2012.
- Phillip Yenawine, “How to Look at Modern Art”, New York : Abrams, 1996.
- Richard Wilhelm, “The secret of golden flower”, New yor k: Wehman Bros, 1955.
- Serge Fauchereau, “Arp”, NY : Rizzoli, 1988,
- W. Jackson, “Rushing III and Kristin Makhholm, Modern Spirit: The Art of George Morrison”, Oklahoma : University of Oklahoma Press, 2013.
- Wladyslaw Tatarkiewicz, 손효주 역, 『미학의 기본개념사』, 미진사, 1992.
- Xavier Girard, 이희재 역, 『마티스 원색의 마술사』, 시공사, 1996.
- 가시와기 히로시, 강현주·최선년 역, 『새로운 정신 : 아르누보. 20세기의 디자인』, 조형교육, 1999.
- 교육출판공사 편, 『세계철학대사전』, 교육출판공사, 1980.
- 권영진, 「아그네스 마틴의 여성적 미니멀리즘」, 『추상미술 읽기』, 미진사. 2010.
- 그라비에 지라르, 이희재 역, 『마티스: 원색의 마술사』, 시공사, 1996.
- 김광우, 『고흐와 고갱』, 미술문화, 2018.
- 김광우, 『칸딘스키와 클레의 추상미술』, 미술문화, 2007.
- 김숙경, 『칸딘스키』, 도서출판 재원, 1995.
- 김영기, 『한국인의 기질과 성향을 통해 본 한국미의 이해』, 이화여대 출판부, 2004.
- 김옥조, 『구만채 개인전 도록』 서문, 2009.
- 김현화, 『20세기 미술사』, 한길아트, 1999.
- 네이던 노블러, 정정식 최기득 역, 『미술의 이해』, 도서출판 예경, 2003.
- 노자, 김학목 역, 『노자와 도덕경과 왕필의 주』, 흥익출판사, 2000.
- 노자, 최태웅 역, 『노자의 도덕경 제38장』, 새벽미술, 2011.
- 니코스 스탠고스, 성완경·김안례 역, 『현대미술의 개념』, 문예출판사, 2014.
- 드워드 루이-스미드, 이대일 역, 『상징주의 미술』, 열화당, 1987.
- 들뢰즈, 하태환 역, 『감각의 논리』, 민음사, 1995.
- 루돌프 아르하임, 김춘일 역, 『미술과 시지각』, 미진사, 1996.
- 르네위그, 김화영 역, 『예술과 영혼』, 열화당, 1981.
- 먼로. C. 비어즐리, 이성훈 · 안원현 역, 『미학사』, 이론과 실천, 1989.
- 박미문, 『현상학과 분석 철학』, 일조각, 1985

- 박소현, 「바우하우스의 기계 인간: 하이브리드 모더니즘」, 『추상미술 읽기』, 한길아트, 2010.
- 서지 길보, 이영철 역, 『전후회화 개임의 논리, 현대미술과 모더니즘』, 시각과 언어, 1995.
- 수잔 K 랭거, 박용숙 역, 『예술이란 무엇인가』, 문예출판사, 1993.
- 수잔 K 랭거, 이승훈 역, 『예술이란 무엇인가』, 열화당, 1982.
- 수잔 랭거, 이승훈 역, 『예술이란 무엇인가』, 고려원, 1984.
- 안나 마리아 빌란트, 이수연 역, 『프랜시스 베이컨』, 미진사, 2010.
- 안연희 편, 『현대미술사전』, 미진사, 1990.
- 알프레드 바, 『<입체주의와 추상미술』, New York : MoMA, 1936.
- 요아힘 나겔, 황종민 역, 『초현실주의』, 미술문화, 2008.
- 월간미술 편, 「구상」, 『세계미술용어사전』, 1989.
- 유소감, 『노자 철학』, 청계, 2000.
- 윤난지 편, 『추상미술 읽기』, 한길아트, 2012.
- 이정호, 『포스트모던 문화읽기』, 서울대학교출판부, 1995.
- 존 A. 샌포드, 노혜숙 역, 『무의식의 유혹』, 아니마, 2019.
- 질 들뢰즈, 김재인 역, 『펠릭스 카타리, 천개의 고원』, 새물결, 2001.
- 칸딘스키, 권영필 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 열화당, 1979.
- 칸딘스키, 차봉희 역, 『점.선.면 : 칸딘스키의 예술론 II』, 열화당, 1979.
- 키에르케고르, 임춘갑 역, 『이것이냐/저것이냐 1』, 다산글방, 2008.
- 테리 바렛, 이태호 역, 『미술비평-그림 읽는 즐거움』, 아트박스, 2004.
- 하우스, 염무웅 반성완 역, 『문학과 예술의 사회사3』, 창작과 비평사, 1999.
- 한형조, 『왜 동양철학인가』, 문학동네, 2000.
- 허버트 리드, 임산 역, 『예술의 의미』, 에코리브르, 2006.

학술지

- 김승환, 「현대미술의 전개 - 20세기 전반부의 경향」, 『현대의 예술과 미학』 제 3권, 서울대학교출판문화부, 2014.
- 김향숙, 「칸딘스키의 추상미술 '내적 필연성'」, 『원대신문』 2007.9.8., 원광대학교, 2007.
- 양승권, 「老자의 내재화된 '道' 범주와 칼 융(C.G.Jung)의 '자기(Self)」, 『동양 철학연구』 제76호, 동양철학연구회, 2013.
- 류성태, 「莊子の 生死觀」, 『정신개벽논집』 제5집, 신흥교학회, 1987.
- 오병남, 「예술과 창의성의 개념 - I. 칸트의 판단력 비판 을 중심으로」, 『학술

원논문집』 제51호, 학술원, 2012.

- 오병남, 「현대미술의 철학적 조명」, 『현대미술연구』 제1집, 1989.
- 이신자, 「사후의 회고록에서 나타나는 샤토브리앙의 북아메리카에 대한 담론: 자연과 문화적 상황에 대하여」, 『인문과학』, 성균관대학교 인문학연구, 2009.
- 이종성, 「선진도가의 자연관을 통해 본 현대문명의 비판적 대안」, 『철학논총』 제22집, 2000.
- 조사라, 「초현실주의 자동기법의 작동원리 연구」, 『유럽문화예술학논집』 17, 2018.
- 조수인, 「회화 안의 시간 : 들뢰즈의 ‘감각의 논리’의 시간적 변조 개념 연구」, 『인간·환경·미래』 23호, 인간환경미래연구원, 2019.

정기간행물

- 김정운, 「괴테, 뉴턴 광학이론 넘어서려 20년 걸쳐 ‘색채론’ 완성」, 『중앙선데이』 2020.11.21.
- 미셸 유, 「음악을 그리는 화가 바실리 칸딘스키」, 『코리아타운』 1047호, 2020.6.12.
- 박현주, 「칸딘스키 ‘최초의 추상적 수채화」」, 『파이낸셜뉴스』, 2006.10.19.
- 유윤중, 「소리에서 색을 본 스크라빈」, 『동아일보』, 동아일보사, 2015.4.14.
- 이선형, 「기호학에서 본 또 하나의 언어 이미지」, 『대학원신문』 제223호, 2006.3.15.
- 이주현, 「추상화 속에 담긴 순수의 세계」 『주간동아』 533호, 2006.4.
- 진중권, 「예술가 내면세계 캔버스로 말하다」, 『주간동아』, 동아일보사. 2006.4.28.

학위논문

- 김혜영, 「아실고르키 회화의 양식적 기원: 1927-1943년 사이의 형성기 회화를 중심으로」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1985.
- 백수현, 「자연이미지를 통한 내면세계의 추상 표현 연구-본인의 작품을 중심으로」, 대구대학교 대학원 박사학위논문, 2020.
- 서희선, 「자연- 해체 이미지’의 해석과 표현 양식 연구」, 홍익대학교 대학원 미술학과 박사학위논문, 2005.
- 신중덕, 「현대회화에 있어서 ‘생물 형태적 이미지’와 그 형상성에 관한 연구」, 홍익대대학원 박사학위논문, 2004.
- 이정연, 「동시대 미국미술비평을 통한 아실 고르키의 작업 고찰」, 국민대학교 일반대학원 미술학과 석사학위논문, 2017.
- 최광진, 「현대미술 비평에 있어서 자율성과 재현의 문제」, 홍익대 대학원 미술학과 박사학위논문. 2002.

- 최혜인, 『식물의 유기체적 생명성 표현에 관한 연구』, 서울대학교 대학원 미술학과 박사학위논문, 2017.
- 한진현, 「선의 중첩에 의한 공간표현」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1993.

웹사이트

- Oxford Languages, 추상
(<https://www.google.co.kr/search?hl=ko&q=%EC%B6%94%EC%83%81>)
- KOCW 편, 「다원주의와 예술의 종말」, 『고등교육 교수학습자료 공동활용 체제』, (<http://contents.kocw.or.kr/document/lec/2012/Hufs/InWonKeun1/01.pdf>)
- 국립국어원 편, 『표준국어대사전』, (<https://stdict.korean.go.kr/>)
- 나무위키 편, 「갯골문자」, 『나무위키』 (<https://namu.wiki/w/갯골문자>)
- 네이버 편 『영어사전』, (<https://en.dict.naver.com/>)
- 오병남, 『현대미술의 철학적 조명』 (<http://mmca.go.kr/study/study01/study01-08a.html>).
- 위키백과 편, 『위키백과사전』 (<https://ko.wikipedia.org/>)
- 이글루스, 「노자의 윤리 사상 - 무위 자연」 (<http://egloos.zum.com/pjj321/v/4082624>)
- 정민영, 『추상화를 창조한 20세기 미술의 스티브 잡스 칸딘스키』, (<http://with.ibk.co.kr/webzine/view.php?wcd=382&wno=4>)
- 프랑크 슐츠, 『현대미술 보이지 않는 것을 보여주다』, 미술문화, 2010, (<https://post.naver.com/4873889>)
- 한국학중앙연구원 편, 「도」, 『한국민족문화대백과사전』, (<http://encykorea.aks.ac.kr/>)
- 호법고시원 (<https://ksksone.tripod.com/report/A100.TXT>)
- 황세욱, 「형태와 형상」, 『황세욱의 전통건축 이야기』, (<http://blog.daum.net/tasofhso/16131682>)