



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](#)

2010年 8月

博士學位 論文

춤의 회화적 표현에 나타난 미적 이미지

- 춤과 회화의 유기적 관계를 중심으로 -

朝鮮大學校 大學院

美術學科

林 閔 洵

춤의 회화적 표현에 나타난 미적 이미지

- 춤과 회화의 유기적 관계를 중심으로 -

The Aesthetic Image of Dance in Painterly
Expression

- Focused on the Organic Relationship
between Dance and Painting -

2010년 8월 25 일

朝鮮大學校大學院

美術學科

林 閔 洵

춤의 회화적 표현에 나타난 미적 이미지

- 춤과 회화의 유기적 관계를 중심으로 -

指導教授 陳 元 章

이 論文을 美術學 博士學位申請 論文으로 提出함

2010年 4월 日

朝 鮮 大 學 校 大 學 院

美術學科

林 閔 洵

林閻洵의 博士學位 論文을 認准함

委員長 大學校 教授 _____ (印)

委 員 大學校 教授 _____ (印)

委 員 大學校 教授 _____ (印)

委 員 大學校 教授 _____ (印)

委 員 大學校 教授 _____ (印)

2010년 6 월 일

朝 鮮 大 學 校 大 學 院

목 차

ABSTRACT	viii
I. 서 론	1
1. 연구의 배경 및 목적	1
2. 연구방법	4
3. 연구내용	5
II. 춤의 회화적 표현의 근원과 미적 이미지	8
1. 춤의 회화적 표현과 이론적 배경	11
2. 춤의 미적 이미지	23
3. 춤의 형태적 분석 및 시각 효과	29
III. 춤의 표현성과 회화적 이미지	34
1. 회화적 표현과 춤의 상관관계	38
2. 한국 춤의 미적 표현과 회화적 이미지	43
1) 선(線)의 미	53
2) 정중동(靜中動)의 미	59
IV. 춤과 회화의 유기적 관계와 기호적 표현	62
1. 춤과 회화의 유기적 교감	62
1) 신체적 요소와 회화와의 상관관계	65
2) 함축적인 언어성	67
3) 해체적 의미	72
2. 감수성과 기호적 표현	76

V. 이미지 형상화에 따른 조형성 연구: 연작(2000~2009)	85
1. 춤에 나타난 조형성 연구	87
1) 표현성의 수용과 포스트모던적 접근	88
2) 춤의 요소에 따른 회화적 수용	92
2. 춤에 나타난 형상화에 따른 이미지분석	95
1) 선의 속도와 긴장감	107
2) 색채의 연속적 시각효과	110
3) 춤과 음악의 전형화	112
4) 오브제와 마티에르 효과	119
5) 은유와 환유적 시각적 효과	124
VI. 결 론	126
참고문헌	129

표 목 차

[표 1] 세 운동면: 전두면, 시상면, 수평면	60
[표 2] 감정을 나타내주는 델사르트의 제스처	70
[표 3] 델사르트의 손짓과 뜻	70
[표 4] 우아한 느낌을 주는 곡선과 직선	72
[표 5] 의미작용과 커뮤니케이션	80
[표 6] 승무의 기호적 커뮤니케이션과 의미작용	81
[표 7] 환유와 은유 관계	125

도 판 목 차

[도 1] 드가, (무대 위의 무희/Dancer on stage)	13
[도 2] 드가, (오페라 춤 리허설 스튜디오)	13
[도 3] 드가, (푸른 옷을 입은 무희들/Dances in Blue, 1893)	13
[도 4] 박생광, (토함산 해돋이)	13
[도 5] 박생광, (무녀)	13
[도 6] 박생광, (무제)	13
[도 7] 이매방, (승무)	16
[도 8] 이매방, (승무)	16
[도 9] 벽화, (스페인, 시빌 동굴근처, 발토르타 협곡, 석기시대)	19
[도 10] 가면 춤, (프랑스 테이아, 도르도뉴지방, 구석기시대)	19
[도 11] 점토 상, (춤추는 여인 기원전 3700년경)	21
[도 12] 인도 춤, (까 탁/고구려 벽화)	21
[도 13] 무용수(석판, 신 왕국 시대)	22
[도 14] 향아리, (이집트)	22
[도 15] 에곤 실레, (아르노 화랑 전시 포스터)	25
[도 16] 에곤 실레, (싸우는 사람, 1913)	25
[도 17] 크림트, (키스, 1909)	26
[도 18] 크림트, (유디트와 홀로페르네스, 1901)	26
[도 19] 쥘 세레, (20세기의 춤 로이 폴러의 데뷔 포스터)	28
[도 20] 드랭, (목욕하는 사람들/Bathers)	28
[도 21] 피카소, (Picasso/달리기, 1922)	31
[도 22] 페르낭 레제, (Fernand Lèger, 스웨덴/천지창조, 1923)	31

[도 23] 몽크, (생명의 춤, 1900년)	32
[도 24] 키르히너, (무도회장에서)	32
[도 25] 산드로 보디첼리, (미의 세 여신, 1478)	36
[도 26] 프란시스 피카비아, (미의 세 여신, 1924-1925)	36
[도 27] 세베리니, (매혹적인 무희)	37
[도 28] 세베리니, (곰춤)	37
[도 29] 세베리니, (무희)	37
[도 30] 20세기의 춤, (포스트모던댄스/측면통과 트리샤 브라운)	39
[도 31] 20세기의 춤, (폴라쥬/카페 뮐러 바우시)	39
[도 32] 고갱, (아레아레아 춤, 1892)	41
[도 33] 고갱, (춤추는 소녀들/Breton Girls Dancing, 1888)	41
[도 34] 현대 춤	42
[도 35] 고구려 무용총의 가무배송도(장례 풍습)	46
[도 36] 한국 춤 오방 처용무	49
[도 37] 한국 고전 춤	49
[도 38] 동자무설, (파계승의 번뇌설)	50
[도 39] 동자무설	50
[도 40] 자코모 발라, (가로등)	54
[도 41] 자코모 발라	54
[도 42] 윌렘 드 쿠닝	54
[도 43] 윌렘 드 쿠닝, (춤)	54
[도 44] 서세옥, (사람들 /종이에 수묵)	55
[도 45] 서세옥, (군무/종이에 수묵)	55
[도 46] 이응로, (군무/종이에 수묵)	55
[도 47] 한국 춤, (태평무)	56
[도 48] 승무, (이애주)	56

[도 49] 오미자, (살풀이춤)	57
[도 50] 한국 춤 이철진, (30일간의 승무이야기)	57
[도 51] 고흐, (Vincent van Gogh 1888/해바라기). <임파스토 기법>	63
[도 52] 고갱, (Te Rerioa, 1897)	63
[도 53] 이응로, (문자추상 signes/캔버스에 유채, 1979)	77
[도 54] 이응로, (문자추상 signes/종이콜라주, 1973)	77
[도 55] 림만선, (나들이/벽조목)	78
[도 56] 피카소, (꿈)	82
[도 57] 피카소, (꿈)	82
[도 58] 클레작품	83
[도 59] 클레작품	83
[도 60] 호안 미로 작품	83
[도 61] 호안 미로 작품	83
[도 62] 파이프	86
[도 63] 파이프 기호	86
[도 64] 어와둥둥 내사랑, 2008	90
[도 65] 하늘을 날아도 땅에 내릴지니, 2008	90
[도 66] 농학, 2004	91
[도 67] 승무, 2004	91
[도 68] 기원, 2009	94
[도 69] 최초의 어느 날, 2009	94
[도 70] 춤추는 두 여신, 2009	96
[도 71] 클림트 작품 환희 이미지	98
[도 72] 클림트 작품 환희 이미지	98
[도 73] 환희 이미지, 2009	98

[도 74] 로트렉 작품 이미지	99
[도 75] 로트렉 작품 이미지	99
[도 76] 열정과 사랑, 2009	99
[도 77] 에곤 실레 작품 이미지	100
[도 78] 에곤 실레 작품 이미지	100
[도 79] 꿈과 축제, 2009	100
[도 80] 칸딘스키 작품 이미지	101
[도 81] 칸딘스키 작품 이미지	101
[도 82] 절정, 2009	101
[도 83] 깃털이 닳은 새들의 합창, 2009	102
[도 84] 이어질 수 없는 관계, 2009	102
[도 85] 춤추는 여신, 2009	103
[도 86] 영혼의 메아리, 2009	104
[도 87] 어머니의 강강술래, 2009	106
[도 88] 춤추는 여인들, 2009	109
[도 89] 분홍신과 모자, 2009	109
[도 90] 미완의 환상곡, 2009	111
[도 91] 사모곡, 2009	111
[도 92] 날 고어, (킬트를 입은 피주자들)	114
[도 93] 앙리 마티스(춤)	114
[도 94] 옷깃을 스치다, 2009	115
[도 95] 칸딘스키, (소리의 대조/Contrasting Sounds, 1924)	117
[도 96] 칸딘스키, (무제 이미지)	117
[도 97] 파울 클레, (튀니지 정원, 1919)	118
[도 98] 파울 클레, (지저귀는 기계, 1922)	118
[도 99] 춤추는 여인들, 2009	122
[도 100] 판도라의 귀환, 2009	123

ABSTRACT

The Aesthetic Image of Dance in Painterly Expression

– Focused on the Organic Relationship
between Dance and Painting –

Lim ,Eun Soon

Advisor : Prof. Jin, Won-jang

Department of fine art,

Graduate School of Chosun University

Human beings live their daily life in the thinking of all creatures with their own physical structures and different living environment, looking at all life in nature including others, responding to an experiment and a challenge. 'Dance(Chum)' and this study are the result of sensitivity that solves potential craving, desire, ardor, affection, love, hate, conflict, anger, and hatred through the body.

This study examined the transition and flow of expressionism, which is atypical and incomplete, in depth in a reductive way from modernism art to minimalism in the 21st century. For an empirical analysis, the major dimensions of expressionism and postmodernism were projected, the correlation between this dimension and the form, color, matière, and object which appear in the

image of dance and painting were analyzed. Also, detailed logic was presented on the basis of an organic image found between dance and art and demonstrated objectively through the review of many literatures and art works at home and abroad which support the logic scientifically. The nature of humanities, the philosophical trend of this study, focuses on movement and human beings and is motivated by dance expressed from the body which evokes and fuses human beings' inner world continuously. Thus, this study focused on the representation of an aesthetic image of dance on the basis of the aesthetics of expressionism and further reinterpreted the sensibility of human beings and morphological environment in the development of extensive form of postmodernism. Finally, this study which was grasped logically in the flow of modern art was divided into Part 1(I-IV) and Part 2(V) and the following types were classified.

First, Part 1 presented the origin of the projection of an organic image found in the combination of dance and painting through the ideology of history, art, and art history and the process of changes. It considered the aesthetic way of thinking of rational or non-rational expressionism in the artistic expression of dance and painting and wove the universal correlation of fusing in the world of researcher's work formally and logically. Also, the variable phenomenon of this organic expressional art helped this researcher has an original way of displaying the uniqueness of pictorial image motivated by dance as visual art and systematized the aesthetic analysis of an organic image not by accepting the complex of objects heterogeneously and exclusively but fusing it in the work naturally. This analysis proved that dance and painting expressed through the human body had a close relationship with human being's life in the beginning, and the origin of the start has been with human being's history from ancient times to present time. While these types have unique area and characteristics from an angle of art history, a close relationship between dance and art may

open infinite possibility of application in the future appearing in the organic image can be said as the typical expression of human being's life and life and the life is produced again by expression which is the attribute of art.

Second, Part 2 analyzed the formativeness of organic image including the way of work, color, shapes, objects, and visual effects based on the work of this study to agree the correlation between Part 1 and 2 and analyze again the types of these elements according to the idea of formativeness. This study analyzed unique sensitivity and factors which reflect the situation of the times(1990–2000) in depth and the formative properties of morphologic atypicality appearing in the work seem to have a multiple structure and a mixed phenomenon in the combination with an object(cotton). However, the process of producing the work showed the continuous search of dance via the human body by accepting post-impressionism, expressionism, and postmodernism at the same time. Also this working form contains an aesthetic image of holistic dance of this study and extremely shows the legitimacy of the logic developed earlier. It also analyzed each image work with dance as its motive and greatly highlighted an organic image even in the various trends of modern paintings late in the 20th century. Also, the analysis of the consistent image of metaphysical or physical dance and the aesthetic image of dance in the context of new interpretation and texture of materials may grope fundamental discourse on the life and self of the inner world. Therefore, by arranging different types of atypical and incomplete organic forms in each work, it addresses expressional works which are associated with the works of artists by age in order not to isolate the organic forms. It served as a momentum for considering my future direction and looking back the past time when I was immersed in the study of painting. It is a natural result of understanding previous aesthetic consciousness differently and analyzing the attributes of organic image in the period of postmodernism.

By reilluminating and embodying human beings' moving inner structure by the body through the genre of art and observing the attributes of art of 'dance and art', accepting organic image of dance and painting is a very natural phenomenon of the order of nature and the cosmic cycle in continuously extended art.

The combination of dance and painting in several forms of dance is the head of art including a period and history and is revealed as the image of dance, the divergence of the deep inside in all human beings irrespective of nation or region.

The above process is the liberation of atypical art in art history and the motive of dance is the identity of seeking for the life of painting. This researcher who contemplates the flow of contemporary art that should simultaneously secure identity and international universality in the form and content of art work thinks that aesthetically unique interpretation of relative value about the artistic view of dance with its focus on human beings, the energy of the cosmos, is important in the process of drawing pictorial images into art work.

In other words, it is expression intent as an artist which opens infinite space about organic images. This study mainly examined all situations and postmodernism backgrounds after minimalism in the pictorial expression of dance. It is axiomatic that the ways of producing, thinking, and accepting art are changing. Since the area of contemporary art contains polysemy, a distinction between the low and the high might be only exclusively mysterious value of conventional artistic view in the area of hierarchic art.

This study reaches a conclusion that all art fields reach the integrated arts of genre by examining the dynamic process of dance and the attribute of art that seeks for changes and developing the discussion of incomplete and expressive art.

Also contemporary art has the aspect of deconstruction in the combination of uncertainty in line with postmodernism. Painting objects in deliberate distortion appeared from the primitive age and can be indicated in all ages of art history.

However, the expressive thinking which started from the denial of realism in the modern age becomes more important logic in this age. In this situation, researcher's work was influenced by the trends of almost all schools and expressed the mental world by emphasized general forms and colors to highlight the plane of a canvas. The article of this researcher empathizes the philosophical idea of <Cooling Wood> that all artistry including art and dance "originates from mental acts" by making a category of connecting the expression of life which reflects the inside of human beings from the primitive age to the present age with painting work packed with an organic image.

1. 서론

1. 연구의 배경 및 목적

인간의 몸은 만물의 근원인 에너지이며 또 하나의 소우주이다. 무한한 우주 에너지를 통해서 자연 안에서 인간의 에너지는 발산된다. 몸을 통해 발산하는 에너지는 역사적으로 우월한 문명을 부각하였으며 정신적 측면에서 다양한 발전 과정을 통해 인류의 보편적 가치를 선도해왔다. 특히 신체는 성장과 경험을 통해 새로운 형태로 발전 되었으며, 본질적인 예술행위까지 이르게 되었다. 이러한 몸은 무의식적, 자연발생적인 반면에 의사소통의 수단으로 언어를 대변하는 연극 형태의 추상적인 춤을 고안하게 되었으며 현대에 와서는 몸짓의 표현 동작을 통해 춤 문화에 대한 새로운 이미지를 다양한 현상으로 나타내 보이고 있다. 이에 대해 윌리엄 비그만(Mary Wigman)¹⁾은 인체를 존재의 영적 상태로 보고 춤은 모든 인간이 이해하는 언어라고 주장했다. 즉, 춤에 대한 언어의 소통 가능성을 열어 두었다고 볼 수 있다. 이렇듯 언어를 대변하는 몸의 움직임은 유연성과 역동성을 적절히 융합시키는 조정기술을 필요로 하며 개성과 주체성을 더욱 강하게 요구하게 되었다. 본 연구논문은 이러한 춤 예술의 형성 과정을 구조적으로 분석함과 동시에 장르가 다른 회화와와의 결합 방법을 이론적으로 연결 고리를 갖게 하는데 매우 중요한 의미가 있다고 본다. 그것은 어떤 회화 작품에든지 나타나는 이미지에 대한 논의이며 회화작품을 표현하는데 있어서 춤을 모티브한 이미지에 대한 예술적 가치를 실증분석을 통해 고찰해 보고자 한다.

본 연구는 춤의 이미지에 대한 동향을 분석하고 실증분석은 회화의 시대적 트렌드에 따른 이론을 집중 분석 하여 회화분야에 있어서 유기적 이미지에 관한 감각적인 논의를 재검토 해봄으로써 춤 예술과 회화 간에 오성의 메타포를 성립시키고자 하는데 있다. 각각 장르가 다른 춤 예술과 회화를 동시 비교분석하여 회화에 있어서 그 의미체계를 심층적으로 탐색해 보고 표현주의 미술에 기초하여 유기적 이미지의 특성을 하나하나 분석검증을 통해 본 논문 작품에 따른 이론적 논리를 정당화 하고자 한다. 이러한 연구의 필요성은 예술가들이 인간의 신체에 대한 관심을 끊임없이 제기하고 있는

1) 윌리엄 비그만 (Mary Wigman, 1886~1959) :독일의 현대 무용가이자 안무가. 그는 '춤이란 다른 사람이 아닌 무용가 자신이 그 시대에 보고 느끼는 것을 직접 표현하는 예술'이라고 주장. 공연 중에 음악의 사용을 거의 절제하고, 혼자 추는 독무나 집단적 춤인 군무 등을 도입하여 표현 방식을 다양하게 했다.

가운데 ‘이미지회화’라는 새로운 구조의 철학적 담론을 제시하고 회화에 대한 이미지를 붓이 아닌 매체나 질료의 해석으로 포스트모더니즘의 구조를 차용하고 있다는 점에서 미술의 방향과 이론을 뒷받침 하고자 한다. 또 회화의 역사적 상황에서 볼 때 예술은 원시시대부터 현대에 이르기까지 인간의 내면을 반영하고 있다는 사실과 춤 예술을 회화와 접목하는 방식으로 춤의 이미지회화를 논리적으로 체계화 시키고자 하였다. 이미지 회화는 춤의 유기적 이미지를 매체를 이용하여 포착하고 회화의 구조가 이미지로 전환되는 것을 서술적 방법이 아닌 시각예술에서 형식주의로 자율적 구조를 지닌 포스트모더니즘과 동일선상에 놓고 분석하였을 뿐만 아니라 인간의 내면성과 정신적 구조를 미술이라는 한 장르를 통해 재조명하고 구체화함으로써 춤과 미술이 지닌 예술의 속성을 관찰해 보는데 의미가 있을 것으로 본다. 본 논문은 춤과 회화의 유기적 이미지를 동시에 수용하는 자세로 여러 사례를 들어 이를 논증하고자 하였으며 이는 확장된 예술성이 갖는 미술사의 변화로 1890년대 이후 일어난 표현주의적인 서양미술의 화풍을 근간으로 시대적 그리고 미술사적으로 표현주의가 추구하는 미술 내용과 특징을 고찰해 볼 수 있을 것으로 사료된다.

연구자는 춤 예술을 이미지로 나타내는 회화의 맥락에서 춤과 회화의 유기적 관계를 구체적으로 다루면서 표현주의 작가들을 중심으로 미적 이미지회화의 문제를 다루고자 하였으며 1980년대 포스트모더니즘의 탄생과 궤를 같이한 후기 회화의 핵심적인 이미지의 형상에 대하여 주목하고자 하였다. 특히 연구자가 표현주의적인 춤 예술과 포스트모더니즘의 이미지회화의 결합을 동, 서양미술사에 크게 영향을 끼쳤던 작가들의 작품을 통해 분석함으로써 본 논문이 춤을 모티브한 유기적 이미지 회화라는 하나의 영역으로 자리매김 하는데 새로운 관점에서, 보다 확실한 의미를 부여 받을 수 있을 것으로 생각한다. 또한 그러한 춤의 미적 이미지가 회화적 표현으로 나타나는 유기성에 대한 발달과정을 언급해 가면서 인간의 심미적 정신적 내면을 표출하는 예술의 연원과 다양성에 대한 논리를 다소 광범위하게 다루고자 하였다. 이는 이후 후기회화에 나타나는 탈구조주의 현상과의 상관성까지 그 개념을 규정하고 춤과 회화의 미적 표현에 대한 예술철학자, 사상가들의 논의를 살펴보면서 회화의 미적 이미지에 대한 논리적 정당성을 확보하고자 한다. 본 연구를 통해 춤 예술의 특징으로 볼 수 있는 유기체(organism)가 후기회화로의 연결되는 고리를 만드는데 일조를 담당할 것으로 보며, 현대에 와서 기존의 그림에 대한 가치체계가 무너지고 일정 대상에 대한 체계가 모호해짐에 따라서 예술의 장르 간에 연관성을 유지하면서 새로운 패러다임 방식을 갖게 되었음을 시사하고 있다. 이러한 의미는 모든 예술과의 연관성과 공존의 원리를 내포하

고 있다는 점에서 춤 예술을 모티브한 회화의 이미지가 재조명되고 부상되는 배경을 이해하는데 중요한 단서가 될 것으로 믿어진다.

춤과 회화는 각각의 특징과 특성이 있다. 그러나 본 논문에서 제시하고자 하는 것은 두 장르에서 나타나는 유기성을 돌출하여 이미지라는 회화의 조형이념에 맞게 화법과 양식을 분류하고 이론적 당위성을 확보하고자 하였다. 그것은 표현주의의 특징인 강한 색채의 유희와 데포르마송(deformation)의 형식에 초점을 두었다고 할 수 있는데 이는 본 연구자의 작업에 있어서 연관성을 맺고 있기 때문이다. 또 표현주의의 경향의 특성을 긍정이나 부정적 시각이 아닌 작가의 이상을 투과 시켜 이미지를 선택하는 것은 현실과 예술의 메커니즘으로 사회적인 유토피아를 기대하는 것으로 본다. 본 논문은 인상주의의 대표적 화가인 세잔, 고갱, 반 고흐의 그림들을 등장시켜 그들의 작품 세계가 갖는 철학적 담론과 함께 그들의 작품에서 차용된 이미지를 본 논문의 작업으로 차용하여 본 논문작업에서 어떤 이미지로 드러나고 있는지에 대한 논리적 근거를 제시해 나가려 한다.

따라서 앞에서 언급한 내용들은 신체를 통하여 발현되는 춤을 모티브로 회화작품을 제작하고 작품에 나타나는 외양상의 표현주의적 유기체 요소들을 끌어내어 연구자 작품과 밀접한 유기적 이미지 관계를 설정하고 연구자의 작품에 담긴 포스트모더니즘의 철학적 배경을 통해 춤과 회화의 미적 이미지라는 미술사의 새로운 논리에 대한 이념과 그 대안을 제시하는데 의미를 두고자 한다.

연구자의 작업방식을 분석해 보면 미술계의 전환과 혼돈의시기를 살아가며 겪는 상징적, 기호적, 비정형성과 같은 표현주의적 이미지 속에 1960년대부터 일어난 포스트모더니즘의 성향이 내재되어 있음을 미리 밝혀 두고자 한다. 이는 전통과 현대, 동양과 서양의 세계문화 속에서 조화를 비롯한 예술의 고유성 속에 내재된 보편성을 찾기 위해 미술의 이해와 함께 사람의 형상을 주제로 하는 춤의 이미지에 대한 인간의 내면과의 소통을 이어 가는데 그 의미를 두고 있다. 따라서 이러한 주제는 '인간은 우주의 중심'이라는 발상을 전환 하여 신체를 통한 춤의 이미지표현을 심층적으로 분석해볼 수 있을 것으로 여겨진다. 이미지의 제시방식은 미술의 다양한 속성을 탐구하고 근접하기 어려운 의미와 사유에 대한 종교적, 철학적, 사회적 담론을 담아 회화의 동향과 방향성을 잃어가는 획일화되고 다양한 현대미술과 차별적인 회화에 대한 탐구와 논리의 이해를 돕기 위한 자료와 등을 토대로 하고 있다. 본 연구는 회화의 표현과 미적 이미지에 대한 일련의 학문적 확인절차 과정들을 거쳐 표현주의적 회화의 정체성을 이해하고 미술적 이념과 '춤의 회화적 표현에 나타난 미적 이미지'와 어떤 관계를 맺고

있는지를 시각 예술의 범위를 확장시켜 다른 차원으로 전환을 선도하고자 하였다. 또한 춤 예술의 정체성에 대하여 근본적인 의미를 찾고 춤이 무엇이며 미적 이미지가 어떠한 것인가를 분석하여 하나의 독자적인 영역으로 ‘회화적 이미지’에 대한 다양한 생각과 예술을 둘러싼 여러 주안점 등을 들어 직접적인 요인과 논리를 제시 했다. 춤에 나타나는 미적 이미지와 회화의 이미지는 나름대로의 독립된 존재성을 갖지만 두 장르 간에 존립해 있는 유기적 이미지는 예술사의 새로운 논조로 모든 화가들이 예술 제작을 이끌어 가는데 중추적 역할을 담당하게 될 것으로 본다. 따라서 이러한 유기적 이미지의 속성은 무한한 예술창조의 내재적 에너지이기도 하다. 예술의 근본인 춤과 회화의 역사를 돌아보면 인간의 조형의지와 미의식에 따라 여러 가지 방법과 표현양식의 차이는 있지만 인간이 삶을 살아가는데 있어 일상을 대변하고 인간의 내면을 이미지 회화로 표현 한다는 것이다.

본 논문은 춤이 가지고 있는 유기적 특성을 회화에 결합시켜 새로운 이미지를 포스트 모더니즘의 정신으로 받아들이고 대중미술의 급속한 변화의 흐름에 따른 탈구조주의적 특성과 만연된 해체주의 현상에 대한 현실을 ‘이미지 회화’로 구조적 방식을 전환하고자 하는데 더 큰 의의를 두고 있다.

2. 연구 방법

본 연구의 범위는 20세기 후기 현대 회화의 다양한 경향 속에 나타난 이미지에 대한 형상과 그 구조를 분석하고 현대미술의 흐름에 맞춰 논리화한 구체적인 이론을 다음과 같은 유형으로 분류 했다.

첫째, 본 연구의 흐름을 보면 제1장 목차에서와 같이 크게 두 분야로 나누어 춤과 회화의 결합에서 나타난 유기적 이미지들의 양상에 관한 근원을 역사적, 예술적, 미술사적 이념과 변화과정의 분석을 통해 제시하였다.

둘째, 본 연구 작품에 있어서 시대(1990년-2009년)를 토대로 작업방식, 색, 형태, 오브제, 시각적 효과 등, 유기적 이미지의 조형성을 중점적으로 분석하여 상관관계를 일치시킴과 동시에 조형 이념에 따라 이들 요소의 유형들을 분석하였다.

본 논문의 핵심은 춤 예술을 회화와 결합시키는 새로운 예술 사조를 논리적으로 근원을 밝히는데 있다. 그러한 과정에서 증거로 제시하는 자료는 춤 예술 사진과 회화작

품의 사례를 들어 동시비교 하면서 철학적 사고에 기초하는 이미지회화의 동향과 방향성을 제시하고자 한다.

일반적으로 인간의 육체, 즉 신체에 관한 연구는 다양한 접근방법이 존재하고 있다. 신체에 대한 체육, 스포츠 및 무용학에서의 미학적 접근은 현재에만 국한 되는 학문적 상황은 아니다. 서양의 경우는 이미 고대 희랍시대부터 철학이나 미학의 논의가 신체에 집중되어 있었기 때문이다.²⁾ 신체는 동서고금을 막론하고 철학과 미학적 종교적 윤리적인 관심의 대상이었다. 본 논문의 연구는 신체를 매체로 미학을 구성하는 무용미학이 아닌 ‘춤의 이미지’에서 얻어지는 회화성을 본 논문에서 개별적인 연구영역으로 설정하고 학문의 연계 속에서 정립하고자 하였다. 때문에 연구의 범위는 포스트모더니즘의 예술 사조를 중점적으로 다루면서 1970년대 전 후반에 걸쳐 나타난 미술의 여러 흐름들 즉 대지미술, 환경미술, 페미니즘 미술 등의 신표현주의가 갖는 공통적인 성향의 기계적, 기하학적 이미지들을 거부하고 미 완결, 비정형을 특징으로 하는 표현주의의 유기적 이미지를 지향하는 포스트모더니즘에 대한 흐름들을 살펴보면서 춤에 관한 이미지 형상성을 다루고자 한다. 이를 위해 동시대의 미술에 영향을 끼쳤던 화가들과, 무용가들을 중심으로 이론을 분석하고 논리에 대한 근거를 제시하고자 한다.

또한 논리적이고 체계적인 분석을 심도 있게 하기 위하여 국내외 표현주의 작가들의 개방적이고 실험적인 작업형식과 작품 탐구를 집중적으로 분석해서 객관성을 모색하였다. 이는 이미지 회화에 실제로 나타난 춤의 미적인 표현과 표현주의적이며 포스트모더니즘에 속해 있는 연구자의 작품이 미술적으로 얼마나 가치 있는 새로운 패러다임을 시사하고 있는지 구조적인 분석을 해 봄으로써 앞으로 나아갈 이미지회화의 동향과 방향성을 제시하고 회화에 있어서 간과해서는 안 될 하나의 중요한 영역으로 예술적 한 분야로서의 가치를 높일 수 있을 것으로 생각하는 바이다.

2) 고위공 외, 『열린 미학의 지평』, (시무난적, 2008), pp.176~295.

3. 연구내용

대중매체를 통한 이미지 제시 방식은 미술에 대한 인식변화를 끊임없이 자극하고 있지만 작가는 자신의 주체적 사유를 작품에 담아내는 것이 새로운 유토피아의 존재를 확인하는 과정이다. 본 논문에서 주제로 다루고자하는 ‘춤의 이미지’는 추상적인 개념이고 미술에 있어 이미지는 색과 형상을 드러내는 외연적인 영역이다. 연구자는 이러한 두 장르의 개념을 이미지라는 용어로 통합하고 두 장르가 가진 미를 구체적으로 이해하면서 예술이 생겨난 배경과 그 시대성을 고찰 해 봄으로서 그림으로 춤의 이미지를 표현하는데 주안점을 찾고자 한다.

다시 말해서, 연구자의 논문에 있어서 어떤 대상을 모티브한 회화적 이미지는, 이 시대에 넓은 의미의 회화양식이 새롭게 생겨나고 이러한 양식의 변화에 맞춰 작가들 스스로가 다양성에 대한 인식의 폭을 수용할 수 없다면 예술창작에 대한 불감증으로 나르시시즘(narcissism)에 빠져들 수 있다. 연구자는 이러한 시대 상황의 제 인식과 함께 현대미술에 혼합양상으로 나타나고 있는 다의성을 부분적으로 수용하고 표현주의 양식을 띤 포스트 모던적 회화의 정체성을 바탕으로 하는 이미지형상화에 대한 논리를 전개해 나가고자 한다. 따라서 본 연구는 역동적이고 아름다운 춤을 모티브하고 그 의미와 이미지를 밀도 있게 다루면서 춤과 회화 간의 유기적 관계를 모색하고 논리에 맞는 이론전개를 해 나아가는데 있어 춤의 이미지가 신체를 통한 에너지와 관련된 중요한 상관관계에 있다는 점을 들어 학술적 논리에 근거하여 이를 제시하고자 한다.

따라서 춤의 역동성에서 얻어진 유기성에 대한 논리를 체계화하고 새로운 미술사조의 흐름을 현대미술이라는 틀 안에서 철학적 담론을 통하여 포스트모던적인 춤과 그 이미지를 회화적 측면에서 자의적인 해석과 함께 논리의 타당성을 제시하고자 한다.

회화에 있어서 두 가지 의미로 나누어 본다면, 사실적 묘사인 ‘구상양식’과 이미지를 형상화한 ‘추상양식’을 들 수 있다. 그러나 이 두 가지는 표현의 양식에 관계없이 어떤 주제에 대한 다각적 이미지를 예술적으로 표현하려는 예술가들의 창작 고뇌 속에서 보다 더 다양성을 띠고 그 범위 또한 넓어지고 있다. 본 논문에서는 다각적 시각에서 바라본 춤의 3차원적 움직임의 예술행위를 2차원적 평면에 시각화 하려는 회화적 표현에 관한 것으로 논리의 근원을 밝히고자 한다. 따라서 예술은 동양적 사상인 우주관으로 볼 때 첫째, 주역(周易)에 있어 괘상(卦象)이나 하도(河圖)는 낙서(洛書)가 의미하는 것으로 도리적인 것, 도식적인 것, 도형적인 것이 있다. 도리(圖理)는 사물이

생성 변화하는 모든 이치를 상징하고, 도식(圖識)은 생성 변화하는 것을 알 수 있도록 상징하며, 도형(圖形)은 사물이 생기게 되는 절대불변의 현상에 따라 생기는 모양을 상징하는 것으로 주역(周易)의 불역(不易), 변역(變易), 간역(簡易)의 원리에 근본을 둔 것이다. 이는 자연과 사물의 생성변화 뿐만 아니라 인간의 모든 생활과 예술에 두루 겹쳐있다. 즉 우주의 이치는 예술 창작정신, 조형원리, 창작내용, 표현방법 등이며 모든 것을 함축한 것이다."³⁾

따라서 우주의 원리는 무용도 마찬가지로 우주원리의 한계에서 벗어날 수 없으며 도식적, 도리적 범주에 속해 있다고 본다. 본 논문의 작업 과정에 나타난 이미지, 기호, 선은 여성의 부드러운 곡선 또한 창작 세계의 큰 모티브로 자리 잡고 있으며 포스트모더니즘과 탈 장르 코드 등의 새로운 상상적 형태, 오브제사용에 대한 소재의 새로운 해석과 재질의 실험정신이 그림에 대한 새로운 의미들을 하나하나 점검해 나가는 전략적 분석방법을 이용하였다.

단원 V에서는 실제적 현상의 조형적 요소들의 데이터들을 융합하고 분석하여 춤의 이미지 코드로 전환, 새로운 회화적 이미지세계로 지각의 체계를 창조하고 있음을 보여 주고자 했다. 따라서 이들 이미지들은 서로를 표상하거나 상등한 패턴으로 시각화되면서 가상의 문맥적 관계를 형성시킨다. 대상의 형식적 형상을 주체 속에서 표현하여 의미를 이해하게 되고 주체 안에서 존재하는 부재된 대상의 의미 또한 재발견하는 것이다. 본 논문에 있는 [도 1-100]작품들은 중세의 금욕정신이 사회를 지배할 때부터 지금까지 신체를 통한 춤의 모티브와 르네상스의 부흥기와 함께 발레의 탄생과 흐름을 파악할 수 있도록 보여주고 있다. 이러한 제시는 무용의 장르와 미술의 장르를 결합한 회화의 미래적 이미지로 나타내 보이고 있다. 또한 작품제작에 있어서 오브제로 사용한 목화솜의 의미와 1990년대 후반 이후 여러 가지 양식들을 결합하고 신소재나 테크놀로지를 차용하지 않아도 우리 고유의 전통에 대한 미의식을 극대화 시키고 현대 미술의 다양성과 복합적 아이템의 매치에 대한 긍정적 평가를 갖고자 한다.

본 논문의 주제인 춤은 음악적, 회화적, 율동적인 3요소가 혼재한 종합예술로서 표현양식을 통하여 본다면 무용과 회화라는 장르를 떠나서 그 출발 근원이 같다. 구체적으로 말하면 쾌상, 건괘가 함축하고 있는 모양에 우주만물의 다양한 생성과 변화현상이 도형과 도식에 포함되어 있다는 것이다. 따라서 춤의 회화적 이미지는 회화의 흐름

3) 염수전(閻修篆), 『주역(易周)』, (대만: 아주출판사 (亞州 出版社) 중화민국72년) p. 57.
역경적도어괘 (易經的圖與卦) 편에서 하도와 낙서 및 불역, 변역, 간역에 대한 부분.

에 있어서 간과해서는 안 될 하나의 중요한 영역이다. 포스트모더니즘과 표현주의적인 이미지의 혼재성에도 불구하고 상호 관련성이 높은 텍스추어나 기법에 있어 교차 분석을 실시하여 본 연구 작품의 표현성을 고취 시켰음은 물론, 연구 작품 속에 나타난 회화적 이미지에서 정체성을 찾고 이러한 탈 현상적인 이미지의 표출이 세계적인 미술계와 상호작용을 하여 회화의 무한한 유희성과 역사성으로 나타나기를 기대해 본다. 마지막으로 ‘피타고라스⁴⁾가 소리의 고저, 장단, 경중을 발음체의 수량적 차별로 음악적 조화이론을 전개한 것처럼 그 진원을 밝혀 신체의 율동적 동작과 곡선의 움직임에 회화로 표현하고 그 이미지를 중심으로 인간 내면의 정신세계를 고찰하고자 하였다. 서로 다른 두 가지 장르의 관찰방식을 동등하게 병렬시키면서 이미지 차용에 관해 숙고하는 독특한 방식을 보여준다. 오늘날 세계화 과정 속에 있는 사회와 각 개인의 발전을 반영하면서 서로 중첩되는 다양한 사회적, 문화적 근원의 층을 층을 통해 탐구한다. 이러한 방식으로 인식의 과정을 연구했다. 표현주의는 1890년대 후반에 일어난 서양미술의 화풍의 경향이다. 표현주의는 시대적 그리고 미술사적으로 볼 때 후기인상주의를 계승하게 되지만, 표현주의가 추구하는 미술 내용과 특징은 빛과 색채의 유희를 벗어나려는 데에 초점을 두고 있기에 인상주의와 많은 차이점을 보인다. 이와 같은 경향은 인상주의의 대표적 화가들인 세잔, 고갱, 반 고흐의 그림에서 잘 살펴 볼 수 있다. 이들 화가들은 이미 대상의 형태를 단순화 시키고 색채를 사용하는 데 몇몇 매우 간결하고 원색에 국한 하고자 노력한 사실을 확인할 수 있다.

따라서 춤과 회화는 움직임의 실체와 점, 선, 면, 색채를 통한 조형 예술이 각각 다른 표현의 특성은 시각적으로 다르게 보이지만, 그것들이 가지는 예술적 속성과 유기적 이미지는 장르가 다른 예술에 있어서도 상호간 긴밀한 관계를 맺고 있다는 중요한 사실과 각각 고유의 기능은 다르지만 춤 예술이 미술작품 속에서 하나의 이미지로 상징화되어 가치가 회복되고 언어적 대변을 꾀 할 수 있음을 본 논문에서 보여주고 있다.

4) 박선규, 『미학이란1-미학연구대상과 방향에 대한비평』, (서울: 여림 출판사, 2009), p.15.

피타고라스 (Pythagoras, BC약582-500) :고대 그리스의 철학자, 수학자, 종교가, 조각가. 수(數)를 만물의 근원으로 생각하였으며, ‘피타고라스의 정리’를 발견하여 과학적 사고를 구축하는 데에 큰 구실을 하였다.

II. 춤의 회화적 표현의 근원과 미적 이미지

고대의 미학에 의하면 춤은 인간의 몸을 구도로 하여 시간과 공간을 포괄적으로 활용하고 있으며 춤의 전통적 특성은 깊고 숭고하고 영적인 것을 바탕으로 하고 있다. 이러한 춤의 근원은 동양과 서양의 각각 다른 배경과 사상에서 시작 되었다. 본 논문은 동서양의 춤이 생겨난 원인과 배경을 고찰하면서 이것들의 이념과 사고를 살펴해보도록 하겠다. 일반적으로 정의 되어진 미술의 개념에 대한 한계를 뛰어넘은 현대 미술의 다원화된 표현성을 바탕으로 틀에 박힌 사회적인 고정관념을 깨고 새로운 가치 전환과 더불어 개성과 자율성, 다양성, 대중성을 수용하는 측면에서 이미지 회화에 대한 새로운 차원의 미술적 분위기를 전달하는데 근원을 두고 있다.

춤을 모티브로 하는 회화적 표현의 근원을 살펴보면 동, 서양, 모두 6가지의 이념과 사상을 제시하고 있다. 인체의 아름다운 움직임은 동양적 사상으로 구분한다면, ①도(道), ②천(天), ③무(無), ④이(理), ⑤기(氣), ⑥진여(眞如)의 6 가지를 들 수 있고, 서구적 변증법으로는, ①Being(존재), ②God(신), ③idea(이념), ④matter(물질), ⑤substance(실체), ⑥logos(로고스)등 6가지를 들 수 있다. 즉 예술이 생명력의 표현이라고 본다면, 창작의 원리 역시 생명의 유기적 형식에서 찾을 수 있으며 이것은 모든 예술에 있어 동일하게 적용이 된다고 본다.⁵⁾ 따라서 인간의 감정을 표현하는 예술의 명칭으로 불려 지게 된 춤은 미학적인 근거를 갖고 있다. 인간이 움직이는 신체적 동작은 무의식중에 일어나는 행동에 어떤 이미지를 부여하려는 새로운 유기의식이 생기게 된 것이다. 따라서 신체의 움직임에 연속 동작과 질서를 부여하고, 의장(意匠) 형식을 취하여 의식적인 움직임으로 재구성한 것이 오늘날의 무용예술이다. 따라서 이러한 무용의 미학적 근거는 인간의 내면적 무의식이 순간의 감정표출이 되어 몸동작으로 탄생하고 동작의 단순함이 보다 아름다운 미의식과 심미적 조형의식을 가지고 이미지의 광휘성과 명료성을 높여 이정(移情)의 최대 효과를 노리려는 예술적인 양식을 창작 하였던 것이다.

본 논문은 춤의 이미지를 회화적 표현으로 옮기는 미학사상에 대한 동, 서양 예술이념의 비교고찰을 주요 개념으로 정리하고 이러한 미학의 개념을 본 논문의 취지와 연관성을 가지고 살펴본 바, 우주와 자연을 이루는 요소들의 작용 혹은 발전 원리를 각

5) 박지숙, 「회화에 있어 유기이미지와 그 형상에 관한연구」, (홍익대 박사논문, 2002), p.13.

기 음양론과 변증법이라는 상이한 방식으로 생각하고 있음을 지적한다.⁶⁾

반면에 기의 우주를 설명하는 동양의 이론은 음양론이다. 음양론은 우주와 천지만물이 변화하고 생성, 소멸하는 이치를 상호작용으로 나타낸 이론이다. 음과 양은 서로 대립되기도 하고 상호의존하기도 하는 상반상성(相半相成)관계를 지니는 기본 요소들이지만 각자 독자적으로 존재할 수 없는 통일체이다. 동양과 서양은 우주와 자연 그리고 예술창작에 대한 인식과 사고방식이 다를 수밖에 없는 구조를 지녔다.⁷⁾ 그러나 이들은 생기론적 면에서 보면 인간이나 생명을 가진 유기체에서 기본적인 형태를 도입했다고 본다. 춤과 회화의 이미지에 대한 예술의 본질은 역사적인 흐름에 관련성이 존재하고 있음을 바탕으로 하며 다양한 양상으로 전개되어온 미술형식 속에서, 시각적 언어로 대화를 소통하는데 이미지 형상을 검증 하는 방법을 채택하였다.

플라톤은 그의 저서 「향연」에서 “우리가 그것을 위해서 살만한 가치가 있는 어떤 것이 존재한다면 그것은 미를 관찰하는 것이다.”⁸⁾이라고 하였다. 플라톤의 미에 대한 개념은 오늘날의 미 개념과는 판이하다. 플라톤이 말하는 미는 물리적 대상뿐만 아니라 심리적이고도 사회적인 대상까지 포함한다. 또한 미는 감각기관을 즐겁게 해주는 것뿐만 아니라 정신을 안정시켜 미의 영역을 ‘선(善)’의 영역과 일치시킨다.

플라톤에 있어서 미와 예술의 문제는 근본적으로 형이상학적이다. 그리고 인식론에 터 잡은 윤리학적 근본 사상이 이데아적인 성격을 가져야 하고, 그의 이념에 도달하게 된다. 인간의 영혼은 육체보다 완전하며, 이데아는 육체나 정신보다 더 완전하다. 그러므로 영혼이나 이데아는 육체의 미보다 훨씬 더 상위 위치를 차지한다. 플라톤의 미에 대한 인식은 결과적으로 관념론적인 철학을 바탕으로 미를 이념화시켰으며, 미학을 경험의 영역으로부터 관념 영역으로 옮겨 놓았다. 결국 최고의 미는 결국 이데아 속에 있으며, 이데아만이 미 그 자체라고 본다.

플라톤은 미의 본질이나 가치는 정신을 일깨워 감각적이고 순수하지 못한 사물의 오염으로부터 스스로를 정화시켜 현상적 세계를 벗어나 영원한 존재와의 조화 및 근본적인 통일을 달성하는 것이라고 보았고 이것을 광기이고, 영감이며, 드디어는 예술의 근본적인 동기를 날게 하는 계기가 된다고 보았다.

플로티노스는 이러한 근본적인 입장을 통해 다음과 같은 결론을 말하고 있다.

첫째, 미를 성립시키는 원리는 초 감성적이며 이성적인 존재이다. 색채 같은 것도

6) 김말복, 「춤에 나타난 동서양의 사고」, (무용 예술학 연구:2000), pp.5~13.

7) 이찬주, 『춤 예술과 미학』, (금광미디어, 2008), pp.287~288.

8) 정소영, 『무용 미학』, (충남대학교, 2003), pp.15~17.

그의 이론에 의하면 형상적인 것이다.

둘째, 자연미와 예술미가 똑같은 원리에 따른다면 그 본질적인 구별방법은 없다는 결론에 이른다.

셋째, 감각적인 미의 근거인 미 자체가 순수하며 단일한 것이라는 점으로부터, 미의 원리로 균형미(또는 균제)를 생각했던 선인들의 이론에 반대하는 것이 바로 그것이다. 여기에 이르면 미는 이미 신비적이며 종교적인 체험인 상징적 표현에 지나지 않는다.⁹⁾

이와 같이 춤의 회화적 표현의 근원과 미적 이미지는 여러 문헌을 통해 좀 더 미학적으로 탐구해 보고 신체 에너지와 춤의 움직임을 이미지 회화로 전환시킨 표현주의적 미술형식을 탐구해 보면서 철학적 담론과 함께 시대성을 논의하는데 주안점을 두고자 한다.

9) *ibid.*, pp.9~15.

플로티노스(Plotinus): 이집트태생(?205~270)고대 로마철학자, 3세기 로마의 영향력있는 지식인·문필가 집단의 중심인물.신플라톤학파의 창시자로 헤겔철학과 스킨라 철학에 큰 영향을 끼침. 저서에 (에네아데스Enneades)가있다.

1. 춤의 회화적 표현과 이론적 배경

회화를 포함한 예술에 있어서 미학 개념의 형상화란 무엇일까? 이에 대한 해답을 한마디로 기술하기 어렵다. 미란 원래 독자적인 가치를 지닌 것으로서 정신적인 일면과 심리적 유기적 및 물질적인 것과의 상관성에 기초하고 자연, 인생, 사회, 문화 및 예술 등 여러 면에 걸친 다양한 형상의 미를 말한다. 즉, 미에 있어서 ‘아름답다’란 형용사는 행위, 사상, 언어, 사물, 심리 등, 그 적용 범위가 매우 광범위하다. 또한 정신적인 미적 유형을 표현하는 아름답다는 가치 의미와 함께 혼합되어 있다고 하겠다. 이것을 정리해 보면 다음과 같다.

첫째, 미학은 미적 현상 미적 특성, 미적 가치를 총체적으로 다루는 학문이다.

둘째, 미적 현상에는 아름다운 것, 추한 것, 비극적인 것 희극적인 것, 숭고한 것, 천한 것 등이 속해 있다.

셋째, 미적 특성이 가장 잘 표현되는 영역이 예술이다. 이와 같이 미와 미학 및 예술의 개념 차이를 알 수 있는 것처럼 미학은 단순히 미에 대한 학문이 아니다. 인간의 주변에서 발견되고 창조되며, 예술 속에서 반영되는 모든 미적 가치의 영역을 탐구하는 학문이다. 이처럼 미와 예술의 관계는 항상 미학의 중요한 연구대상이 되어 왔다. 이 관계를 어떻게 규정하느냐에 따라 미학의 대상이 무엇이 되느냐가 결정된다. 본 논문은 춤의 회화적 이미지는 춤과 회화의 체계 내에서 부분과 전체의 상호 연관을 맺고 있으며 예술의 미적 속성은 같기 때문에 춤과 회화를 비교하면서 이들 사이의 유기적인 이미지가 어떻게 이루어 졌는지에 대하여 작품분석을 통해 논리와 유형을 제시하고자 한다. 특히 본 논문의 주제와 이론에 맞는 작업에 대한 연관성을 숙지하기 위하여 미술사적, 미학적, 작품 세계를 탐구하고 작가들의 작품 분석을 통하여 각자의 특징적인 유기체들을 모색해보았다. 그것은 서로 다른 두 장르의 관찰방식을 동등하게 병렬시키면서 유기적 이미지에 관해 숙고하는 방식을 보여줌으로써 본 연구에 대한 논리적 검증을 확인하는 것이기도 하다

▶ **한국작가:** a. 박생광(1904 -1985): 한국적인 전통오방색과 주술적인 조형성 b. 서세옥(1929 ~): 한국적인 선(線)의 미(美)와 먹의 담백함, 순수성.

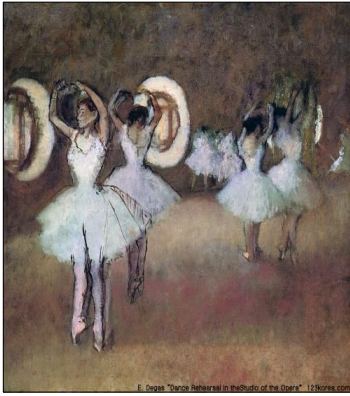
▶ **외국작가:** a. 에드가 드가(Edgar Degas, 1834-1917, 프랑스): 선, 형태와 색채, 내용의 조화, b. 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944, 러시아): 화면의 조형적 효과, 형태와

내용을 조화, 화려한 색채, **c.** 자코모 발라(Giacomo Balla, 1871-1958, 프랑스): 리듬감, 기하추상, 분할 주의적 화면구성, **d.** 클레(Paul Klee, 1910-1962): 리듬, 춤, 음악적 전형화, **e.** 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning, 1904-1997, 네덜란드): 불분명한 공간에 반추상적인 실루엣을 등장시켜 유기체적 형태조합, **f.** 뒤뷔페, (Jean Dubuffet, 1901-1985) 회화에 타르, 석탄, 모래 등을 비회화적 물질을 도입 두꺼운 질감과 아동화 같은 순박한 인간사의 표현, **g.** 에릭 헤켈(Erich Heckel, 1883-1970)은 입체주의의 분할된 윤곽선 처리와 원근의 다시점이 도입, 그 외 **h.** 에른스트 루드비히 키르히너(Ernst Ludwig), **i.** 지노 세베리니(Gino Severini, 1883-1966), **j.** 앙리 툴루즈 로트렉(Henri de Toulouse Lautrec, 1864-1901), **k.** 구스타프 클림트(Gustav Klimt, 1862년~1918, 오스트리아): 추상적 패턴, 왜곡된 양식, 장식적 표현, 선의 리듬 **l.** 에곤 쉴레(Egon Schiele, 1890-1918, 오스트리아): 강렬한 선, 왜곡된 인체드로잉, 색의 대비¹⁰⁾ 등이 있다. 여러 화가들의 작품의 특성을 살펴본 결과 이들의 작품들은 형태, 색채, 조형에 두루 영향을 받았다. 또한 이들의 작품과의 유기적 관계는 물론이며 감성과 이성적 교감을 이루었으며 그 결과 표현주의적 작품을 제작하게 된 동기부여가 되었다고 볼 수 있다.

이와 같이 본 논문에서는 표현주의적 이미지를 여러 차원으로 미적양상을 살피고 유기적인 관계를 모색하여 실증적으로 검증함으로써 포스트모더니즘 속에 표현주의적 성격을 강하게 드러내는 혼재양상을 분석하여 이를 통해 차별화된 심층적 논리를 제시하였다.

특히 회화에 있어서 춤의 아버지라 불리는 드가도 초기의 인상주의와 달리 후기에 활발한 작품 활동을 했던 것으로, 고흐, 고갱과 같은 표현주의적인 경향의 색채를 강하게 드러내는 혼재양상을 보이기도 했다.

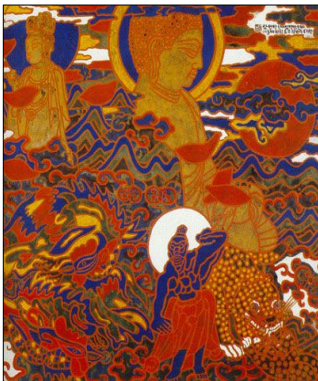
10) 이석원, 류제순 편저, 『미술가 인명사전』, (서울: 교학사, 1993), p.204.



[도 1] 드가, (무대 위의 무희/Dancer on stage).

[도 2] 드가, (오페라 춤 리허설 스튜디오/Dance Rehearsal in the Studio of the Opera).

[도 3] 드가, (푸른 옷을 입은 무희들/Dances in Blue, 1893).



[도 4] 박생광, (토함산 해돋이). [도 5] 박생광, (무녀). [도 6] 박생광, (무제).

박생광은 상대적으로 도외시되었던 독창적 채색으로 전통적 양식을 연구하여 한국화에 대한 진지한 회화성을 발전시켰으며, 한국의 고유성에 뿌리를 내린 작가다. 그의 작품[도 4,5,6]은 한국의 전통적인 오방색과 주술적인 무녀 춤을 표현한 작품이다. 또한 그의 작품 들은 그 동안 잊혀져 버렸던 우리의 전통적인 색채에 대한 미감을 실감나게 분출하고 있으며, 말년에 제작된 역사 인물화 시리즈는 민중과 민족의 시각에서 근대역사를 조명함으로써 미술사에서 독보적인 평가를 받고 있다. 또한 그는 전통적 채색화의 특징을 살려 민족미술의 새로운 경지를 이룩한 화가로 반일 감정에 의한 채색화 배척의 풍토 속에서 한국적 모티브와 단청의 색상을 재현함으로써 우리 문화에

면면히 지속되어 온 채색화의 전통을 부활시켰다.

움직임의 리듬은 신체 구조와 복잡한 연관성을 갖고 작용한다. 주로 감성을 통해 이해되는 리듬감은 음악과 무용에서 터득해야 할 필수 요소이다. 리듬은 음악 리듬과 신체 리듬으로 대별된다. 춤과 스포츠는 신체 리듬을 음악 리듬과 조화시켜 표현의 수단으로 활용한다. 움직임의 리듬은 하나의 구절을 이루며, 이 구절은 속도 변화, 지속 시간, 강세 등에 따라 느낌이 다르다. 이러한 움직임은 비단 ‘춤’뿐 아니라 우리 인간 생활을 감싸고 있는 환경에도 크게 영향을 미친다. 이것을 두 가지로 구별하자면 하나는 눈과 귀를 통해서 인식할 수 있는 감각적인 경우와 또 하나는 감각 기관을 통하지 않고는 통할 수 없는 관념의 세계가 있다. 움직이는 신체구조는 모든 인간성에게서 어떤 결정을 이루는 중요한 요소는 되지만 모두가 미학의 연구 대상이 되는 것은 아니다. 그러므로 미적인 견지로부터 순수하게 전개된 미론 및 예술론의 역사는 문헌의 기록상으로 보아 호메로스(Homerus, BC.9세기경)¹¹⁾의 서정시에서 “아름답다”라고 한 때부터라고 할 수 있다. 이처럼 형용사가 감각적 및 구상적인 대상에 사용된 이후부터 미를 정신적, 내면적인 자각 현상으로 많은 문헌과 철학자들에 의해 이어오고 있다. 랭거는 예술작품을 일종의 상징이라고 부르고 있다.¹²⁾ 그에 의하면 예술의 상징은 단지 내포하는 의미론적 기능만 가능한 형식이다. 즉 예술 상징은 완결되지 않은 의미이고 의의를 언어적 상징의 의미와 ‘생명적 함의’(vital import)라고 부르고 있다. 그것은 예술적 형식과 감정의 역동적 상징적 관계를 시사하고 있다. 예술 작품을 통해 상징적으로 표현되는 감정은 내적 삶의 과정이다. 형상화에 있어서 연구자의 춤의 회화적 이미지는 이러한 내적 감정의 표출을 이미지로 그려내는 작가의 정신적 창조로 성립한다고 봐야 될 것이다.

[도 7,8]에서 보여 지는 미화된 실제적 춤을 살펴보면 본 연구의 회화적 표현에 나타난 미적 이미지와의 유기적인 관계를 모색해 나가면서 표현주의 경향의 이미지를 정의해 보았다.

춤은 인간의 몸을 구도로 하여 시간과 공간을 포괄적으로 활용하고 있지만 춤의 전통적 특성은 숭고한 영적인 것의 표현을 그 본질로 삼고 있다. 장의(葬儀)무용이나 씻김굿 형태가 그 대표적이며 즐기기를 위한 것이 아니라 주술로서 기원(祈願)하고 망자의 천상천승을 바라는 의례적이라는 특징을 갖고 있다. 우리나라 전통 주술론적 ‘춤’은

11) 호메로스 (Homerus, B.C. 9세기경) : 유럽문학 최고 최대의 서사시 《일리아스와 오디세이아》의 작가.

12) 알버트 랭거파츠 (1897-1966) : 『세계는 아름답다』, 라즐로 모홀리-나기와 더불어, 사진 경향에 있어서 그의 대척점에서 1920년대 독일 사진계의 흐름을 주도한 주요 인물.

예를 들자면 승무나 무당춤이다. 한국 고유의 사상 무교는 일반 서민의 생활 속에서 신비롭고 초월적인 영역인데 주체는 무당이다. 이 무당은 굿을 주체하고 병을 고치며 예언을 하는 주술기능을 가지고 있다.¹³⁾

일본의 주술적 춤인 아메노우즈메 노미코토¹⁴⁾가 하늘의 바위동굴 문 앞에서, 통을 엮어놓고 그 위에서 춤췄다는 전설이나, 오키나(隱岐 옛지방 이름)의 가구라(神樂, 신에게 제사 지낼 때 연주하는 무악)를 ‘귀인의 춤’이라 칭한다. 이것은 먼저 명석을 들고 춤을 추며, 다음에 이것을 깔고 무너가 그 위 중앙으로 나와 춤추는 것은 역시 대지에 대한 주술적 상징으로 봐야 할 것이다.¹⁵⁾



[도 7] 이매방, 승무



[도 8] 이매방, 승무

13) 신상미, 『몸짓과 문화: 춤 이야기』, (서울: 도서출판 대한미디어, 2007), p.258.

14) 아메노우즈메노미코토 (Amenouzumenomikoto) :일본 신화에 나오는 천상의 여신.

아메노우즈메가 이름이고 노미코토는 신에게 붙이는 존칭이다. 그녀는 자발적으로 춤을 추어 옷을 벗어 몸을 드러내면서 신령한 소리를 내며 신비한 춤을 추어 동굴에 숨어 세상을 어둡게 만든 태양의 여신 아마테라스오미카미[天照大神]를 꺾어냈다. 아메노우즈메가 이름이고 노미코토는 신에게 붙이는 존칭이다. 그녀는 자발적으로 춤을 추어 옷을 벗어 몸을 드러내면서 신령한 소리를 내며 신비한 춤을 추어 동굴에 숨어 세상을 어둡게 만든 태양의 여신 아마테라스오미카미[天照大神]를 꺾어냈다는 신화.

15) 폴 발레리 외 지음 심우성 편역, 『신체의 미학』, (현대미술사), p.205.

이와 같이 ‘춤’은 미학에 바탕을 두고 있으면서 인간의 정신세계를 지배하고 있다는 것을 연구자는 말하고 있다. 이러한 논리는 정신세계를 지배하는 사상과 신학에 바탕을 둔 ‘춤’ 예술의 개념을 확인하는 바이다. 이는 본질상 진·선·미와 똑같이 초월적 속성을 갖는 독창적인 행위예술이다. 즉 춤 예술은 대상의 단순한 속성으로서 언제나 주체와의 관계에서 쾌의 감정에 불가결한 조건으로 규정하고 있으며 정신과 육체의 합일성에 큰 의의를 둔다.

미학에 있어 예술의 인위성을 강조한 뒤보스¹⁶⁾는 “예술 표현의 내용은 우리들의 강한 관심을 끄는 것이 아니면 안 된다”라고 하였다.

예술 창작은 외연적 기교에만 적용되어야 하며 예술가는 자기의 독창성을 발휘하지 않으면 안 된다. 즉 천재가 필요한 것이다. 천재는 선천적인 재능이기 때문에 교육에 의해서 만들어지는 것은 아니다. 그러나 마치 자생하는 식물처럼 후천적 환경적 요소에 따르는 변화도 중요한 인지가 된다. 즉 예술은 천재적인 소질도 중요하지만, 정치적 및 경제적 요소가 정신적 풍토와 정기의 절대 원인이 되어 사회학적 영향을 받고 있다는 사실이다. 루소는 이러한 것들 가운데서 특히 자연의 의의를 강조하여, 경박하며 사치에 흐르는 취미와 미적 문화를 강렬하게 비난하고 소박한 감정의 표출에 함유된 미적 의의를 중시한바있다. 그의 자연주의 사상은 칸트(Kant, Immanuel, 1724~1804)¹⁷⁾의 미학에도 영향을 미쳤고, 라이커 쉴러(Lasker-Schüler, Else, 1876~1945)¹⁸⁾의 미학에는 더 큰 영향을 주었다.

18세기 말 영국을 중심으로 나타난 딱딱하고 기하학적인 것에 대한 반발로 나타난 불균형, 불규칙적인 수용을 본 연구 작품에서 나타난 무거움과 가벼움, 채움과 비움, 비율과 크기, 절제된 구성과 강한색채, 미완성, 미완결등, 공간운영의 측면에서 지닌 표현주의적인 성격으로 규정하여 이미지라는 새로운 미술사적 매개체로 다루고자한다. 즉 이것의 형태는 춤의 모티브이며 미완결의 속성을 가진 이미지들로 표현의 패턴이 미분화된 상태의 완결된 이미지가 아닌 우연히 발생한 이미지임을 뜻한다. 신체를 통해 역동적인 움직임이 무용이라는 말로 고유명사가 되고 그것이 갖는 유기적인 이미지

16) 뒤보스 (Jean-Baptist Dubos: 1670~1742) : 프랑스의 사사(史家), (美學者), 외교관, 예술을 단지 규칙의 형상화로 보는 견해에 반대하고 감정의 역할을 강조했으며 기후의 영향 등 환경에 대한 예술의 관계를 말하고 예술 상대주의를 한 걸음 진전시켰다.

17) 칸트 (Kant, Immanuel, 1724~1804) : 독일의 계몽주의 사상가. 철학자. 르네 데카르트에서 시작된 합리론과 프랜시스 베이컨에서 시작된 경험론을 종합했다. 인식론, 윤리학, 미학에 걸친 종합적, 체계적인 작업은 뒤에 생겨난 철학들에 큰 영향을 주었다.

18) 라이커 쉴러 (Lasker-Schüler, Else, 1876~1945) : 독일의 유대계 시인. 표현주의 운동에 참여하여 유대인의 희망과 슬픔을 독특하고 환상적인 수법으로 표현하였다.

를 회화로 표현하는 과정은 그 어느 때 보다도 이미지의 경향이 폭넓게 사용되는 현대에 있어서 폴 고갱(Paul Gauguin, 1848~1903)¹⁹⁾과 고흐(Vincent van Gogh, 1853~1890)²⁰⁾, 마티스(Matisse, Henri, 1869~1954)²¹⁾ 상징주의 아르누보를 들 수 있다. 두껍고 강한 선형의 윤곽을 즐겨 사용하였던 원시성이 강한 이들은 사실적으로 관찰된 모티브에 전혀 다른 이미지를 보여주었다. 본 논문은 춤의 모티브를 상징적, 표현주의적 회화의 생명력을 살려서 이미지화 했다. 따라서 모티브적인 춤의 근원을 살펴본바 춤은 본래 무(舞) 또는 춤이라 하였다. 예기(禮記) 악기(樂記)편에 의하면, "용태를 움직이는 것“(舞動其容)라 하였고, 맹자(孟子) 이루상(離婁上)편에는 거동하는 것을 말하나, 발과 손이 움직이는 모든 동작이라 (不知足之蹈之, 手之舞之)하였다. 또 <주역(周易)계사상(繫辭上)에는"북을 치고 춤을 춤으로서 신명을 다하는 것이라(鼓之舞之, 以盡神也)하였다.²²⁾ 이 외에도 여러 가지 중국 고전에서 말한 것들을 종합하면 빠르게 혹은 느리게 움직이는 행위로서 일정한 법도 적 이치를 내포하고 있는 신체의 움직임이라는 것이다. 몸을 움직이고 흥내 내며 즐거워하는 것은 인간의 타고난 속성이다.

아이들은 음악의 리듬에 맞춰 자유롭게 몸을 움직인다. 그리고 주변 세계를 흥내 내고 놀이 속에서 그것을 변형시키면서 배운다. 춤 속에는 이러한 원초적인 두 가지 욕구가 합치되어 있다. 또한 이러한 유기 요소들은 회화분야와 전체와 부분의 관련을 맺고 있으며 회화적 춤의 이미지는 그것들을 관계유기성으로 논리를 전개했다.

댄스라는 말은 국내에 유입되면서 예술적인 춤을 의미하게 되었다. 본래의 무(舞) 또는 춤이라는 말의 최초는 감정의 반응으로 시작한 무의식적 동작으로부터 출발하였다. 즉 인간이 어떠한 충동을 받았을 때 신체의 아름다운 움직임으로 뛰거나 팔을 움직이며 몸통을 뒤틀어 어떤 동작을 일으키게 된다. 이것은 그 어떤 경우에도 인간의 본능적인 것이다. 희로애락의 흥분과 자극을 받았을 때 본능적인 반응으로 나타난 생명력의 표출로 생긴 자연적인 것이다. 이것이 무용의 자연발생적 기원이다. 상징 없이 원을 이루어 추는 춤들은 지금도 민속춤이나 사교춤에 그 형태가 보존되고 있다. 오늘날 관객에게 보여주기 위해 무대 위에서 공연되는 춤들은 여러 변화과정을 거쳐서 현대에 이르렀다. 오늘날에도 모든 원시종족들에게서 석기시대와 비슷한 춤을 볼

19) 폴 고갱 (Paul Gauguin, 1848~1903): 후기인상파 시대를 이끈 프랑스 화가. 고갱은 20세기 미술에 결정적으로 영향을 끼쳤다. 1891년부터는 남태평양의 타이티와 다른 여러 곳에 살며 작품 활동을 하였다.

20) 고흐 (Vincent van Gogh, 1853~1890) : 네덜란드의 화가. 인상파의 영향을 받아 강렬한 색채와 격정적인 필치로 독특한 화풍을 확립하여 20세기 야수파에 큰 영향을 주었다.

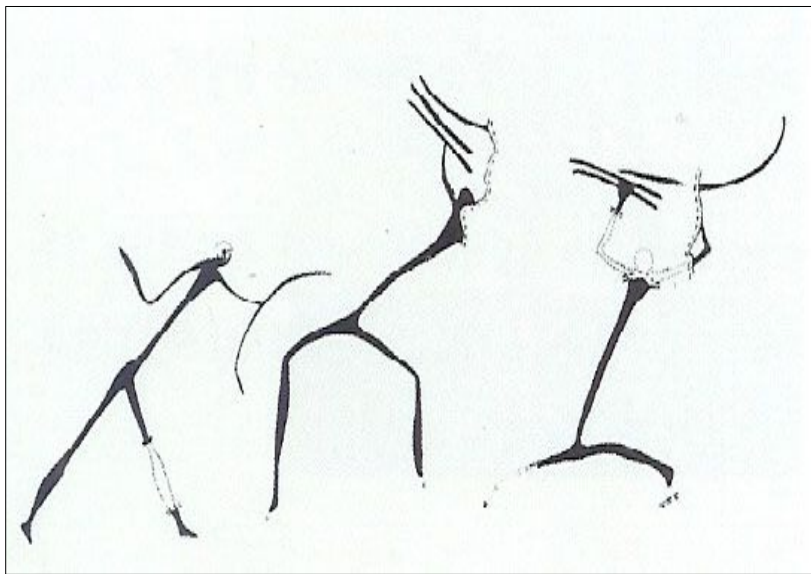
21) 마티스 (Matisse, Henri, 1869~1954) : 프랑스의 화가. 원색으로 감정을 표현하는 것을 추구한 야수파의 대표적 작가로, 대상을 대담하게 단순화 하고 장식화한 화풍을 확립하였다.

22) 영수전, (閻修篆), Loc. cit.,

수 있다. 춤추는 형상을 그린 최초의 그림들은 19세기 프랑스에서 발견된 석기시대 동굴의 바위벽에서 찾아볼 수 있는데, 이는 수만 년 전 인간들이 단순한 도구를 이용해 새긴 것들이다.²³⁾ 이집트, 그리스, 로마시대의 종교적 춤들은 점점 더 관람용 춤으로 발전해 오면서 춤꾼의 몸매, 기교, 체력, 인내심이 점점 더 중요해졌다. 종교적 춤들은 신비로운 신과 죽은 사람들의 내생에 대한 믿음을 표현한다. 고대 고 왕국 시대의 무희들은 생동적인 도약과 굽직한 움직임으로 저승의 삶을 표현하였다. 예컨대 하늘의 여신 하토르를 경배하면서 종교적이고 의례적인 춤은 고대에서 현대까지 각국마다 전통춤으로 이어오고 있다. 우리나라도 이와 같은 전통적인 주술 춤'으로는 승무를 들 수 있다.

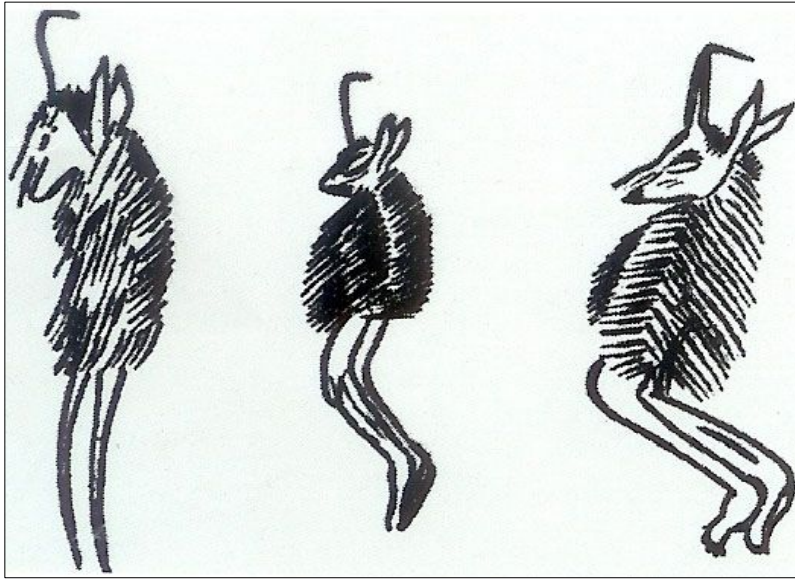
[도 9,10]을 보면 현대적 추상성을 띤 드로잉 작업으로 보인다. 특히 동굴 벽화들은 대부분 평면과 드로잉 형태로 그려져 있다.

전통적 매체의 측면에서 드로잉은 종이류의 재료에 그래픽 도구들인 목탄이나 흑연, 연필이나 펜 등으로 그려진 그림이라 정의되어 왔다.



[도 9] 벽화 (스페인, 시발 동굴근처, 발토르타 협곡, 석기시대).

23) 유타크라우트사이트 지음 엄양선 옮김, 『춤』, (서울: 예경, 2005), p.10.



[도 10] 가면 춤, (프랑스 테이아, 도르도뉴지방, 구석기시대)

최근 까지도 드로잉은, 작품의 완성을 위한 습작 정도로 간주되어 온 측면이 있었지만 현대적인 시각은 점차 달라져 완성된 작품 못지않게 드로잉에 관심을 갖게 되었다. 그러나 그런 점에 있어 두 종류의 해석이 있다. 즉 장인적 기술이나 이데아에 관심을 가진 예술가들은 드로잉을 사교의 물질적인 실현 내지 적용에 불과하다. 이와는 반대로 에스키스나 습작, 드로잉을 사교의 실현이 아니라, 대상의 본질에 도달하는 것으로 평가하고 결핍이나 부족한 것이 아니라 탄생의 주체인 이데아에 더욱 근접하는 것으로 해석하는 것이다.²⁴⁾

따라서 드로잉은 보는 것으로 그치는 것이 아니라 무언가를 예감하도록 한다. 감상자 스스로 제시된 대상을 완성케 함으로써 다양한 가능성을 보유한다고 볼 수 있는 것이다. [도 10]은 회화작업 상에서 작가의 예술적 의지가 진행된 상태이며 작품으로서 이미 제반 구성요소들을 고루 갖추고 있다. 그것은 작가의 의도가 막 시작되어 다양하게 펼쳐진 작업이다. 이러한 드로잉의 특징은 크게 두 가지로 나누어 볼 수 있을 것이다. 작가의 의도가 완결 되었다기보다는 열린 형식으로 남아 있으며 다른 하나는 직접적이며 우연성의 개입을 통해²⁵⁾ 작가의 순발력이 발휘되고 있다는 점이다. 함축적인

24) 김혜주, 「서양 추상 드로잉의 뿌리, 서예와 수묵화」, (통권 제13권 3호, 2001), p.92.

25) 조광석, 『시공간을 초월한 드로잉의 가능성』 (미술 평단, 53호), p.78.

이미지 작품은 조직적 사고의 틀을 벗어나 좀 더 열린 작업으로서 관람자들에게 제공된다고 말할 수 있다.²⁶⁾

사회학적 여러 학설에 의하면 춤은 예술의 기원설에서 비롯되었으나 이런 학설은 정확히 무용자체의 본질적인 관점을 밝힌 것이라고 말할 수 없다. 위에서 말한 것처럼 무용의 기원은 생명력의 과잉에서 가져왔던 결과이며 이것이 역사적 발전에 따른 누적적인 문제가 되었다. 또한 춤 양식의 발전과정을 보면 춤의 종류를 역사적인 순서에서 그 기원을 논할 수도 있다. 고대에서 종교 춤은 관객이 필요 없었다. 그럼에도 종교적 춤들은 점점 관객을 동원한 관람용으로 발전해 왔다. 이러한 발전은 예술로 다시 큰 영역을 차지하게 되었고 그러한 춤 예술을 회화의 이미지 작업으로 전환하여 본 논문의 카테고리를 만들어 가고 있는 것이다.



[도 11] 점토 상, (춤추는 여인/기원전 3700년경).



[도 12] 인도 춤, (까 탁/고구려 벽화).

26) 황재연, 「형상의 조형적 변형과 해체를 통한 불확정적 이미지 표현에 관한 연구」, (홍대석사논문 2001), p.33.

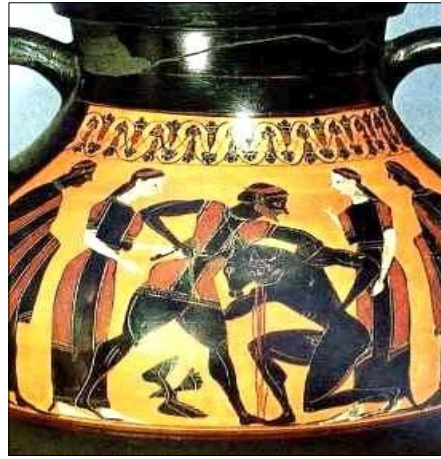
즉 생명의 영위로서 보는 것이 아니라 직접 行爲하는것으로서 원시무용이 있다. 특징은 쉽게 춤 출수 있는 기술적인 단조(單調)와 일정한 형이 짜여 진 양식적인 것으로 데드댄스, 토테미즘 무용, 전쟁무용, 수렵무용 등이 있다. 특히 고대무용은 신전이나 분묘의 부조 또는 성경의 기록에서 보는 바와 같이 의례적(儀禮的)이며 종교적인 요소가 많았다. 장의(葬儀) 무용이나 천문(天文)무용 같은 것이 여기에 포함된다고 볼 수 있다. 또한 [도 13]에서 보이는 무용수는 [도 14] 이집트 항아리에 그려진 춤과 달리 보인다. 종교적인 것이 외에도 체육무용, 극장무용, 군용무용 등등이 있었다. 로마에 와서는 오히려 무용의 본질적인 것을 잃고 황제나 귀족들의 향락적인 것으로 인식하면서 퇴폐되어 갔다. 춤의 탄생은 모티브로서의 그것이 갖고 있는 본질에의 탐구이며 회화와와의 관계로 이어지는 내부구조의 탐색으로 이해된다. 이러한 것들은 춤의 이미지가 갖가지 형상으로 인공적인 개념을 가지고 개체로서 관람자의 심미적 감각을 일깨우고 자극시키며 미술에서 새로이 재 부각되고 있는 소재와 선, 공간, 색채와는 회화적 이미지에 대한 관조의 근간이 미학적 시선과 새롭게 만나고 해석할 기틀을 만든다. 예술로서의 춤은 자연적 미와 인공적 미를 통하여 본래의 자기에게로 돌아가려는 자각적 실존과정을 반영하는 것이다. 마르셀²⁷⁾이 “나는 나의 신체다”²⁸⁾라고 말할 때 소위 유물론자처럼 자연적인 육체로서의 신체를 의미하는 것이 아니다. 실존적 신체, 인격적 신체를 가리키는 것처럼, 정신이 없는 세계, 신체가 없는 정신은 추상적 인간이다. 정신과 신체는 서로 불가분의 관계를 갖는다. 곧 신체의 움직임은 마음의 상징이다. 따라서 신체를 통한 예술행위는 즉 개별적 형태의 유연성, 소위 형태의 내적 유기적인 변경, 형태의 방향 등 내적 필연성에 기인 한다”²⁹⁾ 내적 필연성으로서 인간의 다양한 형태와 형태군의 집합 또는 개별적 배열이나 형태와 형태들의 화합 등은 우주적 질서에 기인한다는 것이다.

본 논문은 이러한 춤의 원시성과 정체성을 살펴보고 그것들의 유기적 요소들을 찾아 회화의 이미지에 접목시켜 춤의 형상화와 이미지의 본질에 접근하고자 한다.

27) 마르셀 (Marcel, Gabriel , 1889~1973) : 프랑스의 철학자, 극작가. 가톨릭에 귀의한 유신론적 실존주의의 대표적인 사상가로, 관념론에서 말하는 추상적 인간상에 반대하고 인간을 수육적(受肉的) 존재로 보아, 구체적인 타자와의 교섭과 사랑에서 파악할 것을 주장하였다.

28) 김영환, 「실존주의 철학이 무용에 주는 의미」, (춤 이미지 제2호 1991, 한국 현대무용 진흥회), p.71.

29) W.Kandinsky , 권영필 역, 『예술의 정신적인 것에 대하여』, (서울: 열화당, 1997), p.67.



[도 13] 무용수(석판, 신왕국 시대, 기원전 1580~960년경).

[도 14] 향아리, (이집트).

2. 춤의 미적 이미지

회화 분야에 있어서 모티브는 형태적 시각적 특징과 은유적, 기능적 외관을 인식 할 수 있는 작용 이라고 본다. 춤의 모티브는 미술적 시각에서 보면 유기체를 탄생 시키는 작업에 해당될 것이다. 그리고 그것이 1980년대 형태적 시각효과를 이미지로 전환한 하나의 흐름과 형상화로 부각되는 중요한 특성이다.

본 논문은 신체를 통해 표현한 춤의 이미지를 형상화 시킨 추상표현주의에서 상용하는 방법과 기법을 응용한 추상작업을 이성과 자아의 정립을 통하여 예술의 의미를 점검해 보는 것으로 단순히 미술이 아닌 인간의 내면을 들여다보는 심리적 형태를 회화로 읽어내는데 있다.

회화에서 ‘춤의 미적 이미지’는 화면 안에서 인체의 이미지를 거칠게 해체하고 변형하며 다양한 기법으로 이미지를 회화로 일구어 내는 유기적 이미지의 복합적인 요소를 축약 시켜 뉘으로써 표현하려는 형식과 함께 내면의 미학을 갖추게 된다. 따라서 공간 속에서 이루어진 춤의 형이상학적인 이미지를 축약된 요소로 형상화 시키는 예술적 개념으로 창작 이라는 생명을 불어넣어 인간의 내면성을 시각적 현상으로 느끼게

하는데 예술적 가치를 두고 있다.

그것은 춤에 담기는 정서나 감정을 꺾고 오직 움직임에 의해 보여 질 수 있는 기술이나 형식이 추구를 목표로 하는데 있지 않다. 따라서 현대적인 기하학적 춤의 표현 방식을 살펴보고 춤 동작들에 의해서 생겨나는 유기체 들을 미술가의 안목으로 정하여 은유와 환유적 표현으로 예술적 생명력을 갖게 하는 것이다.³⁰⁾ 연구자는 이러한 춤의 표현성을 추상적 이미지로 설정하고 미학적 형태의 근거를 제시하고자 한다. 또한 연구자의 작업에 있어서 춤의 형상들은 미술사의 흐름으로 보아 다원적이고 재현적인 형상화와 함께 표현주의 즉 포스트모더니즘적인 인물, 신화, 역사 등의 상징을 형상화시킴으로써 포스트모던적 접근에 따른 회화이미지를 말해주고 있다.

춤의 이미지는 움직임을 회화로 표현한 것으로 그 주요성을 인식하고 춤에 대한 동서양의 문화적 차이점과 그 배경을 고찰을 해 봄으로써 비교 분석에 의한 확실한 증거를 제시할 수 있다고 본다. 먼저 서양의 ‘춤 ‘ 역사에서 보면 프랑스의 철학자인 델사르트가 있다. 그는 무대 공연을 위한 몸짓과 표현 동작을 분석하여 고저, 힘, 동작, 연속, 방향, 형식, 속도, 반작용, 신장이란 움직임의 9개 원칙을 처음 발표했다. 그의 원리는 인쇄술, 조형예술, 성악, 기악, 연극, 수사(修辭) 등에 많은 영향을 끼쳤지만 어떠한 형태로도 무용에 출현한 경험이 없었던 것으로 그의 원리는 인간의 내적 세계를 동작으로 표현하는데 기반이 되었다.³¹⁾ 이와 같이 무용 이론에 있어서 또 다른 한사람이 있다.

루돌프 라반은 델사르트 연구를 바탕으로 움직임에 대한 이론을 더욱 체계적으로 발전시켜 자신의 저서인 자유 무용론 『 La Danse Libre, 1839 』를 발표하고 현대 춤에 있어서 움직임의 요소를 공간, 무게, 시간으로 규정한 ‘표현법칙’을 만들어 최초의 무용이론 창시자가 되었다.³²⁾ 그는 표현 법칙에 의한 적용대상의 범위로 연극배우, 화가, 조각가, 작곡가, 법률가, 정치가, 성직자들로 정하고 그의 응용미학을 발전시켜 나갔다. 그의 표현법칙에 의하면 동작은 이심(移審), 동심(同心), 중심(中心)으로 나뉘며, 이러한 법칙 하에 인간의 사상과 감정이 시간성 및 공간성에 따라 묘사하도록

30) 김태원, 『춤의 美學과 교육』, (서울: 현대미학사, 2004), p.407.

31) 델사르트 (Francois Delsarte, 1811-1871) : 1839년경부터 ‘표현법칙’ 시도 그 대상은 연극배우, 화가, 조각가, 작곡가, 법률가, 정치가, 성직자들이 되었다.

32) 루돌프 본 라반 (Rudolf von Laban 1879~1958,헝가리) 은 학자이며 안무가이다. 그는 독일 및 파리 등에서 무용가로 그리고 안무가로 활동하다가 제 2차 세계대전 중에 영국으로 망명하여 지금의 무용교육에 있어 이론과 실제에 크게 공헌을 한 인물이다. 무용사상가이며 교육가인 라반은 움직임의 동작분석을 바탕으로 1920년대에 무용기호법을 완성하였다.

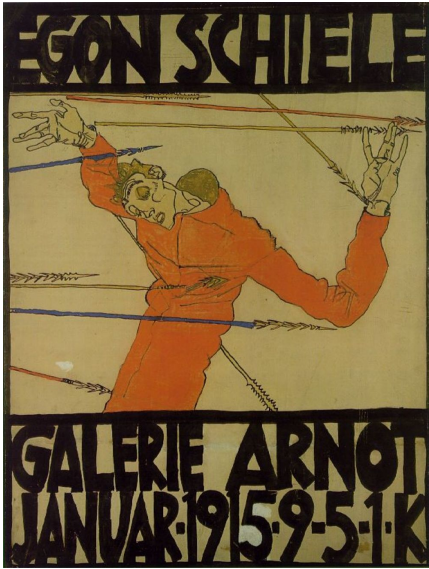
인간의 육체가 조절될 수 있다고 정의 했다. 다시 말해, 그의 원리는 인간의 지성과 감성의 자유로운 해석이었고, 이러한 사실은 일찍이 무대예술이 경험하지 못한 것들이었다. 여기에서 본 논문이 지목하고자 하는 것은 춤이 가지고 있는 미적인 역동성이 회화와 어떤 유기적 관계에 있는가에 대한 주안점을 찾고자 하는데 있다. 앞서 텔사르트와 루돌프라반의 춤의 기법이론에 의한 여러 가지 기능과 의미작용은 춤이 빚어낸 유기체로서 화가들이 그림을 제작 하는데 있어서 빠뜨릴 수 없는 생명체들이라 볼 수 있다.

따라서 지나치게 자율적 개념이 강조되는 아방가르드 회화와 차별되는 살아 숨 쉬는 비정형 미완결의 이미지를 추구 하면서 춤의 미적 이미지에 대한 회화세계로의 무한한 가능성을 열어두고 있다고 본다. 인간의 구체적인 형상으로부터 작품의 모티브를 구하는 생명성이 부가된 불규칙한 이미지를 특징으로 하는 유기적 이미지의 유형들은 표현주의적 경향이다.

표현에 있어서 이미지란 언어가 존재 하지 않은 시대 인류는 의사전달을 몸짓으로 표현하였다. 동굴의 벽화나 원시 종족의 제의 속에 드러나는 춤을 통해서 발걸음, 하나의 몸짓, 움직임이나 자세에서 표현되었다. 즉 내적 경험을 표현하기 위한 도구로써 물질이나 돌, 그림, 언어들을 사용하기 이 전에 몸을 사용 하였던 것이다.³³⁾ 뿐만 아니라 세계 여러 나라 민족 춤은 고대부터 현대까지 오랜 세월동안 발전되어 오면서 각 나라별 그 지역의 환경과 사회 역사적 조건에 따라 문화적 몸짓을 창조해왔다. 언어가 없었던 시대의 춤은 신이나 자연과 대화하는 몸짓으로서 기능을 해왔다.³⁴⁾ 이러한 춤의 동작은 곧 의미를 전달하기 위한 추상적 이미지다. [도 15, 16, 17, 18]참고

33) 신상미, *op.cit.*, p.11.

34) *ibid.*, p.219.



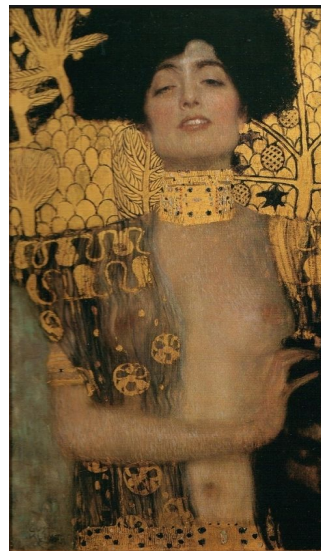
[도 15] 에곤 쉴레, (아르노 화랑 전시 포스터).



[도 16] 에곤 쉴레, (싸우는 사람, 1913).



[도 17] 크림트, (키스, 1909).



[도 18] 크림트, (유디트와 홀로페르네스, 1901).

미술적으로 보면 인체는 두 개의 주요한 형태를 띠고 있다. 하나는 부분적인 조각의 형태이고, 다른 하나는 형상의 형태이다. 몸은 조각들로 제시되거나, 정체성에서 불가사의 한 덩어리로서 제시된다.³⁵⁾ 구스타프 클림트(1862년~1918)는 세기말과 세기 초 낡은 전통과 새로운 도전이 혼재된 시기에 벌거벗은 여성들을 구속과 억압으로부터 해방시킨 화가다. 그의 특이한 색채, 공간구성과 수직으로 중심을 가르는 인물, 골격이 튀어나오는 마른 몸매와 비틀린 자세는 율동적인 것과 비율동적인 것들의 조합이다. 단순과 복잡함은 순수 기하학적 조화나 형태 상호간의 구획화의 조합, 전위(轉位), 집중과 분열, 은폐와 노출이라는 우주적 현상과 동등한 것으로서 다분히 추상적인 것이다. 에곤 쉴레(Egon Schiele, 1890-1918)와 오스카 코코슈카(Oskar Kokoschka, 1886-1980)와 같은 본격적인 표현주의 화가들에게 영향을 끼친 그의 예술의 큰 특징은 세밀하고 아름다운 장식성과 여성의 이미지 표출이며, 자유에 육박하고 또한 순수한 색채와 독립적으로 형태를 조합시킴으로서 인간 정신세계를 추상적으로 표현한 작가다.

모든 인체는 움직임이다. 움직임은 어떤 이유에서든지 추상적 내용을 표현하기 위한 것이다. 비록 회화작품이 아니더라도 동작이 상징하는 것은 일종의 확실한 의미를 띤 것으로 은유적인 것이다. 따라서 비르코프(Rudolf Virchow, 1821~1902, 독일 외과의사 병리학자가 “나는 수 없이 많은 시체를 해부해왔지만 아직까지 영혼은 단 한 번도 본적이 없다” 그 영혼이 살아서 움직임을 표출한다는 것 자체가 인체의 **美**이다. 예술작품을 창작하기 위한 다양한 창작활동은 곧 추상성을 띤 인체의 아름다움을 표출하는 예술적 행위이다. 비록 몸의 동작이 형이상학적 축조물이 아니더라도 인체의 동작자체에 하나의 규범을 인정할 수 있기 때문이다. 아울러 움직임은 무용영역에서 인간의 양식화된 행위에 대응하고 있으며 역동적인 동작들은 서구 발레의 깊고 근원적인 정열을 말해준다.³⁶⁾

인체의 움직임에는 신체의 이화(異化)작용이 있다. 마치 초현실주의자의 오브제가 일상적 습관적 목적으로 봉사해야 할 목적으로 만들어진 도구나 물체에서 그 목적성을 배제하여 실제 필요와 동떨어진 물체로 환원함으로써 그 물체의 소외된 미를 회복하는 것처럼 인체의 움직임도 이와 같다. 일반적으로 신체언어에서 발의 기호성에 대한 이론을 통하여 그 구체적인 예를 들면 들 수 있다.

1) 발과 하반신은, 그 반 분절성 탓으로 신체의 기호 시스템 속에서 부정(負性)을

35) 기호학연구소, 『몸과 미술 새로운 미술사의 시각』, (서울: 이화여자대학교 출판부, 1999), pp.28~30.

36) 폴 발레리 외 지음 심우성 편역, 『신체의 미학』, (서울: 현대미술사), p.142.

면 주변적 부분을 형성한다.

2) 그러므로 발이 인간의 행동이나 문화 속에서 차지하는 역할은, 손과 견주어 비교할 수 없을 정도로 고찰의 대상이 되지 못했다.

3) 따라서 표현에 있어서 발의 잠재적인 가능성은, 언어표현을 매개로 한 분절 속에서는 아직 충분히 개발되지 않았다.

4) 그러나 무용을 중심으로 한 신체연기의 예술은, 언어표현을 매개로 하지 않고, 자기 충족적으로 발의 표현 가능성을 개발해 왔다.

5) 기호론적으로 다른 문화의 하위시스템 대부분이 발을 소재로 한 표현의 구조도 정적인 양태와 동적인 양태로 다를 수 있다. 여기에서 정태(靜態)라 말하는 것은, 일상생활의 전달 도구로서 무반성적 상태에 머물러 있는 표현이다. 이에 반해 동태(動態)라는 말은, 발이 띠고 있는 유기성을 환기하는 긴장감을 잉태한 표현이다. 그것은 발의 운동량과 관계없는 표현이다.

6) 발의 기호론은, 신체연기의 기호론의 감춰진 기초가 될 만한 것이다. 왜냐하면 동적인 측면에서 발은 신체의 다른 부분보다도 강하고, 인간을 문화의 우주론적 문맥으로 이동시키는 힘을 갖고 있기 때문이다.³⁷⁾

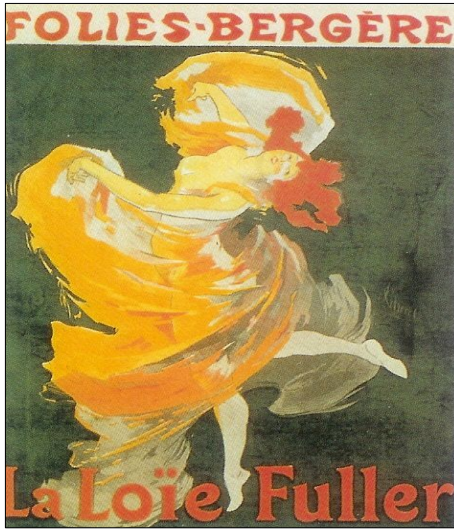
따라서 신체를 통한 춤의 표현에 있어서 몸짓은 정체불명의 신명과 함께 인간의 번뇌, 고통, 애환을 전달하기 위한 하나의 내적 표현이며 미학적 근거라 할 수 있다.

화가 마티스는 이미지의 특징을 기법과 분위기로 나누고 “표현은 인간의 얼굴에 나타난 또는 격한 몸짓에 드러난 열정을 그대로 보여주는 것이 아니라 형식을 고려해 이루어진다고 단언했다. 이렇듯 형태와 구조의 미는 조형 행위의 무한한 가치를 지니는 한편 심볼 역할을 수반하기도 하며 또는 상징적 기호로서의 갖가지 형태로 선택되어진다. 연구자의 작업에 있어서도 전체 배열은 표현적이다. 구성이란 화가 자신의 느낌을 표현하기 위해 다양한 요소들을 장식적으로 마음껏 배열하는 기술이다.”³⁸⁾라고 단언했다. [도판 18, 19참고] 일반미학에서 말하는 예술의 표현성이란, 그 형(形)을 알 수 없게 표출되어 나오는 이미지 현상을 말한다. 이것은 예술의 모방론, 형식론, 제도론과 함께 중요한 예술적 창의성의 한 원리로 말해진다. 뷔그만과 그의 제자들은 일반적 미학론에서 ①비대칭, ②그로테스크함, ③과감한 왜곡과 강조, ④때로는 가면 등의 착용에 의한 상징적 연극성의 기법활용 등을 특징으로 하는 표현주의의 춤을 발전시켰

37) *ibid*, p.214.

38) 술라미스 베어(Shulamith Behr), 김숙역, 『표현주의』, (서울: 열화당, 2003), pp.6-7.

다.



[도 19] 쥘 세레, (20세기의 춤 로이 풀러의 데뷔 포스터).

[도 20] 드랭, (목욕하는 사람들/Bathers).

그러나 현대무용 이론을 30년대 미국에서 체계화시켰던 존 마틴은 부자연스러운 표현주의적 그로테스크함 보다는, 현대주의가 갖는 기능성을 강조하면서 현대무용을 인위적이고 조작된 개념에서 벗어난 '표현성의 춤'이라 불렀다.³⁹⁾ 회화적 이미지는 춤을 매개체로 하는 모티브로써 춤과 그림의 융합적인 작업이다. 미적 이미지는 바로 이러한 표현성에 근거한 것으로 연계 한다고 봐야 할 것이다. 또한 춤의 회화적 이미지는 예술의 유기적 관계들과 상호 의존적이며 서로 부합되는 특성을 지니고 있으나 끊임없이 형성과 소멸의 순환과정을 거치면서 변화 한다고 본다.

39) 김태원, op. cit., pp.402-403 .

3. 춤의 형태적 분석 및 시각 효과

현대 미술가들은 인간의 신체에 대한 시각적 표현들을 어떻게 받아들이며, 그것들과 만나 어떻게 동시대적 미적 이미지표현을 할 수 있는가. 그것은 미학적, 사회적 접근 이라기보다는 생리학적, 생태학적 접근에 의해 에너지의 교감이 이루어졌다. 즉 시시각각 변화하는 비정상적인 몸의 상황에 따라서 형태적 시각효과와 패턴이 달라지며 끊임없는 새로운 이미지의 창작욕구와 열정으로 창작세계의 큰 모티브를 찾는다 하겠다. 이러한 작품과정은 인간의 신체는 곧 삶의 원동력이 되고 그 자체가 대조적 감성을 유발시키기도 한다.

이러한 인체는 형이상학적 시각으로 보면 하나 같이 예술적 속성을 띠고 있다. 따라서 정신과 육체의 통일체로 우주적 아름다움을 지닌 인체는 신체를 통한 표현의 특수성 또한 지니고 있다. 그것은 미학적인 측면에서 춤이 아니더라도 몸짓, 얼굴표정 등, 시각적으로 보여 진 인체 미에 대한 작업이 화가들에 의해 꾸준히 이루어지고 있다.

라바노테이션은 독일의 루돌프 폰 라반에 의해 창안된 것으로서, 라반은 인간과 기계의 관계에 대해서 뿐만 아니라 공연 예술에도 흥미를 느꼈다. 공간에서 일어나는 모든 형태의 움직임에 대한 그의 이론(chromatics)과 움직임의 질에 대한 그의 이론을 기초로 해서 만들어진 그의 기록 법은 단지 춤 동작 뿐만 아니라 일반적인 인간의 움직임에 근거한 것이다. 따라서 라바노테이션은 이론적으로 인체의 움직임을 기록할 필요가 있는 어떤 분야에도 적용될 수 있다.⁴⁰⁾ 따라서 이러한 자율적인 형태를 기하학적인 기반에서 찾으려 했던 구성주의와 달리 연구자는 형태적 시각효과를 조화롭게 연결하여 회화적 감성을 독특한 이미지로 표현해놓은 표현주의를 대표하는 화가 에곤쉴레의 작업양식을 섭렵한 점을 들어 본인의 작업 형식에 대한 이론적 논리로 확장하고 형태적 시각효과와 이미지 작업에 대한 절차에 유기적 관계들을 설정하고자 한다. 그의 작업의 특징에 대해 살펴보면, 그는 자신만의 독특한 틀 안에서 인체의 구조를 탐색하는 심미적 요소를 자신의 작업에 부여하고자 했다. 또한 그의 드로잉은 그의 회화보다도 높은 평가를 받았고, 그 자신도 인체에 대한 형상을 대단히 중요시 하였다. 에곤쉴레는 그의 소재를 뛰어난 상상력으로 훌륭히 표현해 냈다. 그런 그는 드로잉 자체만으로도 감상 될 수 있는 3,000여점에 이르는 드로잉작품을 남겼다. 또한 그러한 대중성은 미술에서 새로운 시각적 형상화로서 재 부각 되었다. 이렇듯 에곤 쉴레의 인체에

40) Anya peterson Royce, 김매자역, 『춤의 인류학』, (서울: 미리내, 1993), pp.52-54.

대한 형상화는 관심의 초점과 관조의 근간으로서 인간의 내면적 구조를 탐색하는데 독자성 지켜냈다고 본다. 또한 그의 인체의 이미지와 회화적 요소들은 1970년대 이후 다원화 경향과 함께 새로운 표현주의적 회화 이미지를 창출했다. 20세기 후반에 있어서도 많은 작가들이 이러한 현상을 보여주는 작품을 제작했다.

따라서, 본 논문에 있어서도 각기 다른 두 장르인 춤과 회화의 결합과 인체의 매개체인 춤의 소재들은 인간 내면의 구조를 탐색하는 양식에 있어서 표현주의와 추상회화의 바탕이 될 것이며 이는 인체미의 중요한 의미를 지닌다고 생각한다.

미술사학자 도널드 고든⁴¹⁾은 1966년의 논문 「표현주의라는 용어의 기원에 대하여」(On the origin of the word Expressionism)에서 표현이란 용어가 파리의 마티스 화실에서 널리 사용되고 있음을 밝혔다. 마티스의 유명한 이론서 『어느 화가의 노트(Notes d'un peintre, 1908)』에서 독일에서는 하나의 수입된 현상이었다고 주장했다. 마티스 서클에 속한 젊은 독일 미술가들은 이 용어를 널리 알렸고, 1909년 조각가 그레타 몰(Greta Moll)은 잡지 「예술과 예술가」(Kunst und Künstler)에 마티스의 글을 번역해 실었다.⁴²⁾ 신체를 통한 춤을 분석해 보면 '춤'은 종합예술 구현에서 두 축으로 나누어 생각할 수 있다. 첫째: 예술사조로서 1910년~1920년 사이에 독일을 중심으로 유행했던 표현주의의 춤과 둘째: 미술사조로서 표현주의 회화를 들 수 있다. 이것은 독일 현대무용과 깊은 관련을 맺고 있으며 넓게는 오늘날의 현대무용의 한 뿌리로 인식되고 있다. [도 21, 22]는 끊어져 각각의 형태를 만드는 것이 아니라 하나로 연결된 조형물로 공간전체는 자연과 조화롭게 어우러진 풍경이 펼쳐진다. [도 22]는 둥근 달과 별빛이 구름과 양들을 그리는 드로잉 선으로 선택되어 그 속에 전류가 흐르듯 작가의 재치와 따뜻한 감성이 흘러 적절히 터치된 아름답고 따뜻한 동화적 세계가 창금의 조된다. 미지세계 즉 문명과 자연의 세계가 하나로 연결되어 있는 것처럼 작가는 하나의 선으로 작품 전체 이미지를 연출해 낸 것이다.

41) 미술사학자 도널드 고든 (Donald E. Gordon, 1931-1984, 뉴욕) : 표현주의 미술에 공공연히 기독교 도해법 Gordon suggests that this new direction in Nolde's art was prompted by 고든은 Nolde 예술이 새로운 방향으로 제시하라는 메시지가 되었다.

42) 슬라미스 베어, op.cit., p.80.



[도 21] 피카소, (Picasso/달리기, 1922).



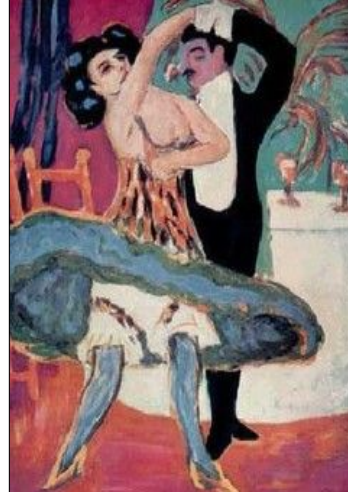
[도 22] 페르낭 레제, (Fernand Léger, 스웨덴/천지창조, 1923).

질감으로 싸여진 구름의 터치, 비나 공기의 흐름 그리고 많은 개체로 연결된 요소들은 거스르지 않은 화면의 형태적 시각효과를 드러내며 깊숙이 잠재된 군무의 본질을 자신만의 창작적 시각으로 제시한 작품이다. 표현 방법에 있어서 서로 다른 객체 안에서 존재하며 자연과 인간의 상징적 코드를 교환하고 이런 형태적 시각 현상들은 비실체적이며 마음의 빛으로 우리에게 다가온다. 인간과 자연이 하나의 페어이며 이것들이 만들어내는 춤의 형상은 본 연구 작업의 모티브이다. 눈에 보이지 않은 문명의 산물과 그것을 이미지로 담은 대상의 형식적 형상을 미적 이미지라는 주체 속에 은유적인 고리로 연결함으로써 이성적으로 이해 될 수 있도록 표현한다는 것이다. [도 20]은 자연의 질감과 빛을 통해 작고 예쁜 내면의 빛으로 연결된다. 작업이 생성되는 가상의 공간에서 ‘자연’과 인간이 서로 닮은 모습으로 존재하게 하고 자연과 인간이 서로 분리되어 춤추는 형상을 모순적 현존의 공간에 재현한다. 이러한 경계를 허무는 피카소의 작업은 지속적으로 표현주의적 성격을 띠고 나타난다. 수치화되고 측량 가능한 사회과학적 현상으로부터, 측정될 수 없는 인간과 자연의 총체적인 마음은 해석되거나 정의되지도 않고 불가능상태의 형상으로 빛어진다. 그런 작업의 시각적 형태는 환상감과 괴이함이나 신비함 등의 여러 가지 모습으로 포착된다. 앞서 소개한 20세기 후기 회화에 있어 형태적 시각 효과를 드러내는 표현주의는 낭만주의적 미학이 추구한 개인적이며 주관적인 예술관을 더 극심하게 변형시키는 특징을 갖는다. 동시에 20세기 기계화

된 현대문명에 대한 격렬한 비판과, 그에 따른 인간 내면성의 해방을 주장한다. 에밀 놀데, 뭉크, 에른스트 루드비히 키르히너(Ernst Ludwig Kirchner, 1880~1938), [도 23, 24]에서 볼 수 있듯이, 강렬한 원색 사용과 고의적인 형태 변형을 들 수 있으며 인간상은 어떤 공포와 심리적 압박에 의해 찌그러지거나 변형되고 있다.



[도 23] 뭉크, (생명의 춤, 1900년).



[도 24] 키르히너, (무도회장에서).

춤은 30년대 대륙을 건너 세계적인 무대를 대상으로 상징적이고 기능적인 심리무용극으로 발전하여 현대발레에 영향을 미쳤다. 위의 작품은 특히 남녀의 몸을 통한 상호동작은 색다른 감정으로 우리를 둘러싼 현실의 외피를 벗기고 몸을 통해 체득한 삶의 부조리를 폭로하는 인간의 내면적 이중성 구조에 제동을 건 새로운 정신적 화두를 던지는 작품으로 해석된다. 다른 하나는 표현주의가 미술에만 국한된 것이 아니라는 것이다. 오히려 문학이나 연극에서 먼저 제기되었다. 즉 동양적 엑조티즘⁴³⁾으로써 춤의 발상이라는 것이다. 본 논문에서 춤과 미술을 동시에 전개해 나가는 것은 두 장르에 대한 정확한 고찰을 통해 유기적 이미지를 돌출 시키고자 하는데 목적이 있음을 밝히고자 한다.

43) 엑조티즘 (Exoticism, 異國主義) : 이국의 정취에 탐닉하는 경향으로 이국정취를 말한다. 그리스어로 엑소티코스 (Exotikos), 외래어에서 유래한 말로 예술상으로는 자기 나라에서 멀리 떨어진 미지의 이국을 취재하여 비통속적인 혹은 비현실적인 미 또는 아이디어를 표현수단으로 삼는 것을 말한다. 따라서 낭만주의와 결부되는 일이 많은데 프랑스 낭만파 회화의 오리엔탈리즘이 그 하나다.

춤을 회화로 승화시키게 했던 마리 뷔그만은 친구인 화가 에밀 놀데와 함께 일찍이 시베리아를 거쳐 한국, 일본 등의 극동을 여행하면서 기묘한 동양의 정신성 샤머니즘 등에 빠졌다. 따라서 그의 춤에 나타나는 ‘표현주의적 그로테스크함과 동양적 엑조티즘’은 단순한 춤의 발상만은 아니었던 것이다. 이렇듯이 춤과 회화의 세계는 각각의 장르를 넘어서 하나의 예술성을 가지고 있다고 볼 수 있다. 연구자는 미적 요소로서 이러한 현상에 대하여 신체의 이미지로 받아들임과 동시에 외연상의 기억을 암시적인 이미지로 회화작업에 투사 시킨다. 결과적으로 작가가 일상의 이미지를 선택하는 것은 현실 사회에 대해 변증법적 발전과 사회적 유토피아를 기대하며, 본래의 미술 자체에서 추구하는 가상적 세계와 일치를 추구한다는 것이다.

20세기 초 또 다른 예술의 거대한 스펙터클로서, 모든 창조적 재능을 융합하는 하나의 큰 용광로 역할을 했던 것은 디아길레프이다. 그는 예술적 안목이 남달랐고 여러 분야의 예술가들과 활발한 교류는 물론 1906년 러시아 미술전을 열어 파리 예술계에 엄청난 파문을 일으킨 주인공이다. 그의 꿈은 아름다운 러시아의 예술과 음악을 서양에 소개하는 것이었다. "나는 러시아의 그림과 음악, 그리고 오페라를 파리에 소개했다". 오페라와 춤은 한 발짝 차이이다. 춤이야말로 그 자체가 모든 예술을 전부 포괄하는 종합예술이다." 라고 말했다. 그는 스스로가 법학도이자 유럽 중심의 새로운 예술 사조 특히 미술을 러시아에 소개하기 위한 잡지 「미술세계」(The world of Art)의 발행인이기도 했다. 그의 활동은 미술을 뿌리로, 무용을 그 가지와 꽃으로 삼아 파리를 중심으로 새 시대의 예술적 분위기를 바꾸어 갔던 것이다. 그 활동의 결과 디아길레프와 짝을 이루었던 레온 박스트, 알렉산더 베노이, 두 화가는 전설적인 무대장식가로 남게 되었다. 또한 파리 중심의 화가였던 피카소, 마티스, 드랭, 브라크, 위트릴로, 키리코 등의 화가들은 그 뒤를 이어 모두 용감하고 헌신적으로 디아길레프의 예술적 협력자가 되었다. 다시 말해서 이러한 것들은 춤이 주는 움직임은 인간의 내면적 정신이자 미의 구현체로 춤이나 미술도 예술적 소신대로 대중이 경탄할 만한 것을 합작으로 만들어 내야만 한다고 본다.⁴⁴⁾이것은 곧 인간을 포함한 미적 감정이 성장하고 변화하는 과정 속에서 구성요소들이 내적으로 상호 연결되어 있는 하나의 연속체로 이해되는 것이며 끊임없이 생성하고 변화하는 우주, 자연형태의 자율적인 복합적 형태로 나타난다는 것으로 보인다.

44) 김태원, op. cit., pp.190~192.

III. 춤의 표현성과 회화적 이미지

회화의 양식에 있어서 동굴 벽화에서부터 포토리얼리즘⁴⁵⁾까지 다양한 변화와 시대성을 들 수 있다. 미술의 역사를 집대성한 H.W.&D.J.젠슨 『회화의 역사』를 보면 회화는 인간의 상상력에서부터 출발 했다고 한다. 예술가가 하나의 작품을 만들어 낸다는 것은 우리가 보통 ‘만든다’는 것과는 전혀 다른 의미를 갖는다. 즉 기술자나 제작자가 정확하게 제작해 나가는 것이 아닌 일련의 상상력으로 구성되며, 미술가들은 자신의 재료에 형태를 부여 해가면서 상상력을 하나의 작품으로 실현해 내는 것이다. ⁴⁶⁾ 이러한 회화는 양식사의 흐름에 있어 시대적인 배경과 함께 문화사적, 정신사적, 사회적인 상황에 따라서 다르게 나타나고 있다.

따라서 다양한 양식들을 언급하기 보다는 본 연구와 관련을 맺고 있는 표현주의에 대한 이론을 살펴보도록 하겠다. 20세기 초반에 등장한 독일 표현주의 회화의 바탕이 되는 예술이념을 미술사학자 로버트 리튼은 다음과 같이 설명하고 있다.

"인간의 모든 행위는 표현적이다. "모든 예술은 작가와 그 상황의 표현이며, 그 중 특히 감정이나 정서적 메시지를 방출 또는 전달하는 시각적 제스처를 통하여 의도적인 표현을 한다. 20세기의 미술, 특히 중부 유럽에서는 이러한 계통의 미술이 표현주의라고 불리어졌다.⁴⁷⁾ 형태를 지나치게 왜곡하거나 주관적 직관적 즉흥적인 방식으로 물감을 칠하는 미술가는 누구나 표현파로 간주되는 듯하다. 사실 1958년 5월 미국의 사진잡지 「라이프(Life)」가 처음으로 표현주의를 널리 보급시켰을 때 그 기준은 과도한 감정 표출이다. 감정의 격한 이미지 공포와 또는 사랑의 힘 같은 것들이 수반되었다. 하지만 표현적인 것의 핵심개념은, 박진감을 희생하고 창조과정을 우선시하는 단순히 미술가의 기질로 축소된 의미가 아니다. 이 개념은 세기에 있어서 전환기 독일 문화에서 미학적 실천이론에 풍부하고 복합적인 유산을 낳았다는 것이다.

회화에 있어서 독일 표현주의는 대략 1905년부터 1914년까지 활발한 창작 활동을 전개하였으며 독일표현주의 그룹은 크게 디 브뤼케, 즉 다리파 그룹과 청기사파 그룹으

45) 포토리얼리즘 (Fotorealism): 1960년대 후반 미국에서 발생한 미술사조로 하이퍼 리얼리즘이나 슈퍼리얼리즘이라고 한다. 1970년대의 시작 무렵 두 종류의 표현이 양극화 현상을 보임. 개념미술과 포토리얼리즘. 개념미술에는 시적인 세련도가 크고, 관람자에게 '사유의 동기'를 부여하는 것이 목적이 됨. 포토리얼리즘은 이전에 그림을 하나의 독립적 대상으로 다루면서 그림의 자율성을 주장해 왔던 조류들에 반발하여 다시 현실과의 연관으로 복귀함.

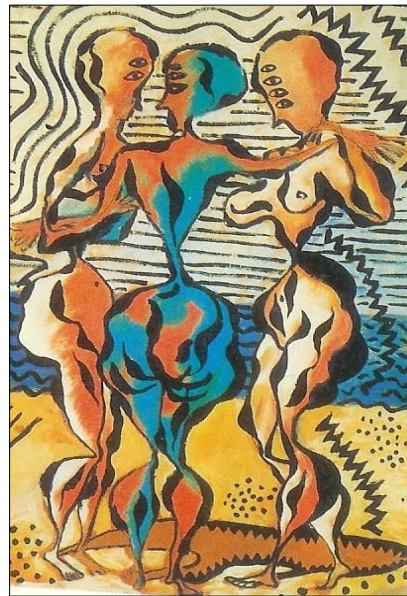
46) H.W.D.J.젠슨, 유희준 옮김, 『회화의 역사』, (서울:열화당, 1992), P.34.

47) 김태원, op. cit., pp.402-403.

로 나눈다. 이들은 당시 독일 사회가 안고 있었던 여러 가지 도시적 병폐를 미술을 통해 고발, 비판 하고 흔히 불안, 공포, 고통 등을 표현하기 위해서 비자연적인 색채를 사용하고 형태를 왜곡시키는 회화적 양식을 통해 새로운 유토피아를 구현해 나아가고자 하였다.

본 연구에 있어서 19세기말에서 20세기 초반에 등장한 독일표현주의 회화에 나타나는 유기이미지인 형태와, 색채, 구도 등 재현에 있어 구상적 요소를 탈피하려는 경향을 보여주는 것으로 내면 깊숙이 감춰져 있는 각 부분 간의 함축된 상징적 이미지들과 조형적 질서, 그리고 형상화 절차를 다룸으로서 연구자가 독자적인 영역으로 자리매김하고자하는 중요한 초점이 될 것이다.

따라서 신체를 모티브로 한 ‘춤’이라는 장르와 회화의 결합으로 나타나는 유기이미지의 도출은 연구의 광의적 의미에서 하나의 뚜렷한 탈 이미지이며 20세기 회화사의 맥락에서 볼 때 모더니즘과의 차별성을 보여주고 사실상 그 이상의 함의를 추구하고자 한다.



[도 25] 산드로 보디첼리,(미의 세 여신,1478).

[도 26] 프란시스 피카비아,(미의 세 여신,1924-1925).

[도 25,26]의 작품은 인간의 신체를 모티브한 작품이다. 같은 재재를 다루고 있지만 표현에 있어서 시각적으로 큰 차이를 보인다. 르네상스기의 화가와 20세기 화가가 제작한 신체를 통한 미술의 재현 과정에서 나타난 시대적 양상을 말해주고 있다.⁴⁸⁾

르네상스 시기에는 자연주의적 묘사를 예술의 전범으로 비례론에 의지하였다. 특히 신체의 비례에 대한 객관적 표현을 양식의 기반으로 삼았지만 시대와 문화의 흐름에 따라 20세기 미술사조는 비정형화, 미완성의 표현주의라는 새로운 장르가 탄생했다. 이러한 양식의 변화는 끊임없는 변화를 추구하는 예술적 속성이라고 말할 수 있다. 따라서 양식에 있어서 우열이란 있을 수 없다는 것을 말하고 있다. 다만 예술적 목표로서의 미메시스(mimesis)가 거부된 지난 세기에 시각미술이 겪었던 급격한 변화와 관계가 있다.⁴⁹⁾ 본 논문은 이러한 여러 양식에 대한 수용적 측면에서 포스트 모던적 혼합 양상을 수용하고 표현주의 양식을 기준으로 분류하고 시대별로 나타나는 작품을 증거로 제시하여 개인적인 편견 없이 설명하고자 한다. 또한 이 부분을 세부적으로 기술해 내기 위해 회화적 이미지가 갖는 특성요인과 형상화 표현에 어떠한 선후 관계가 설정되었는지에 주목 하고자 한다. 이와 관련된 내용으로서 1980년대의 미술의 특징인 '이미지의 확산'에 뿌리를 둔 포스트모더니즘과 관련해서 이미지의 등장 배경을 고찰 한다면 좀 더 설득력이 있을 것으로 본다.⁵⁰⁾ 이 시기의 이미지 표출의 경향은 단일 이미지가 아닌 다양한 이미지들을 생산해냈던 것으로 유기 이미지가 재조명되고 표현주의의 화가들은 후기 인상주의의 경향을 이어받음과 동시에 한걸음 더 나아가 자연 대상을 단순히 아름답게 묘사하는 것을 거부하고 대상이 지닌 혹은 표현하고자 하는 대상의 주제를 강조하며, 기술적인 측면에서 색채와 구도, 형태와 대상의 조화를 과장하거나 생략하고 있는 것이 본 연구자의 작업의 특징과 표현주의의 경향의 성격이 일치하다는 점을 강조하고자 한다.

본 연구자는 표현주의의 맥락에서 속성을 강하게 드러내는 화가들의 작품을 분석함으로써 생명적 역동성인 춤의 이미지를 이해하는데 중요한 단서가 될 것으로 본다.

48) 진중권, 『서양 미술사』, (서울: 휴머니스트, 2008), P. 17, 18.

49) E.H. 고프리치, 차미레 옮김, 『예술과 환영』, (서울: 열화당, 2008), P.16.

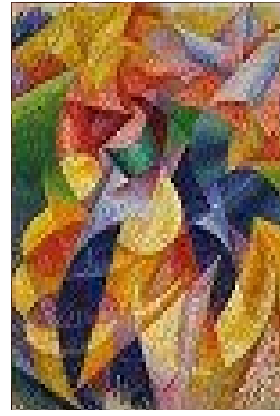
50) 박지숙., op. cit., p.5.



[도 27]세베리니, (매혹적인 무희)



[도 28]세베리니, (공춤)



[도 29]세베리니, (무희)

[도 27,28,29]의 작품들은 세베리니의 표현주의적 작품이다. ‘소재의 새로운 해석과 재질의 실험’이라는 문맥에서 새로운 의미들을 점검해 나가려는 의욕으로 미술에 대한 이해와 미의식과 다른 새로운 형식을 도출해내는 본 논문의 작업은 여러 가지 양식의 차용과 혼합을 통해 새로운 면모를 보이지만 엄격히 말하면 표현주의적인 측면을 끌어내고 있다.

일반적으로 표현주의 미술은 비이성 반 미학, 반서구적인 것을 의미한다. 서양 예술의 기저가 이성주의에 놓여 있다면, 표현주의는 비이성을 추구함으로써 반서구적 태도와 반 전통적인 이념을 갖게 한다. 또한 춤의 표현에 나타난 미적이미지의 전개 양상에 있어서 그림의 내용 즉 문학성을 형태의 완성보다 내용주의 미학 위에 그 기초를 두고 감정과 이념을 자유롭게 표현하려는 것을 주목적으로 삼고 있다. 이 결과 조형적인 완성도는 이차적인 문제가 되면서 전달하려는 메시지나 작가의 내면세계에 대한 직접적인 설명을 더욱 중요시한다. 20세기뿐만 아니라 역사상으로 정신적인 불안 시대에는 항상 표현주의적인 예술양식이 나타났으며, 따라서 표현주의는 인류 미술역사에서 항구적인 한 경향이라고 볼 수 있다. 본 논문은 목적에 부합되는 회화적 이미지를 다루기 위한 데이터로서 이들 유형들과 서로 긴밀하게 연관 되어 있다는 점을 표현주의 미술에서 간략히 살펴보았다.

1. 회화적 표현과 춤의 상관관계

춤은 인간 내면의 무의식과 잠재의식의 정신적 자발성의 기준으로 정신분석 요법의 토대가 될 뿐 아니라, 유기이미지를 생산하는 물리적 근원이기도 하다.⁵¹⁾ 이러한 춤의 회화적 이미지는, 춤과 회화가 가지고 있는 예술성의 내면적 구조에 대한 본질을 해체한 결과라 할 수 있다. 그것은 고정되어 있는 형체를 해방 시키고, 그 속에 내재된 감각만을 찾는 것으로, 구상의 위치에서 본다면 미술파편으로 확대 해석할 수도 있다. 본 논문의 핵심은 춤과 회화의 상관관계를 유기적인 이미지로 나타내고 그들의 결합으로 나타나는 신체 이미지표현에 있어서, 실체인 몸의 움직이는 특징들을 비합리적이고 비의적인 형체로, 화면위에 묘사하는 기능적인 구조방법을, 논리적으로 분석하는데 의미를 두고 있다. 다시 말하면 춤 예술을 회화로 표현하는 과정에서 기용되는 몸의 특징들을 유기체(organism)로 규정하고 이미지를 특징 짓는 조형요소인 점, 선, 면, 색채 등과 유기적 연대(organic chemistry)를 갖게 하는데 의미를 둔다는 것이다. 그것은 신체를 통해 발현되어 나오는 내적인 정신세계를 표현하는데, 수단으로 동원되는 이질적인 재료의 사용과 그것들의 결합이 야기하는 효과에 관심을 두고 있기도 하다. 물론 이미지형상화를 표현하는 생산자의 입장과 결과를 보는 하자(何者)의 개념과 해석의 차이는 얼마간 있겠으나, 대중과의 커뮤니케이션이 이성적 환경과의 설정이 고립되지 않도록 현대 회화 속에서 감각의 존재를 강력하게 암시해야 한다는 것도 중요하다고 본다. 그러므로 생산자와 관람자와의 커뮤니케이션은 성립되고 춤과 회화와의 상관관계를 새로운 형상의 변형을 보는 관람자의 감각을 형체에 고정 시키지 않는다는 점이다. 본 연구자는 그러한 속성을 미학적 배경으로 다양한 논리를 전개하고 춤의 회화적 이미지에 대한 유기 이미지를 여러 측면에서 재조명하고 감수성의 공통된 요소를 찾아 본 논문에서 언급하는 작품에 나타나는 조형이념과 작업방식을 포스트모더니즘 관점에서 분류하여 춤의 이미지에 대하여 이론적인 자율 개념을 강조하고자 하는 것이다.

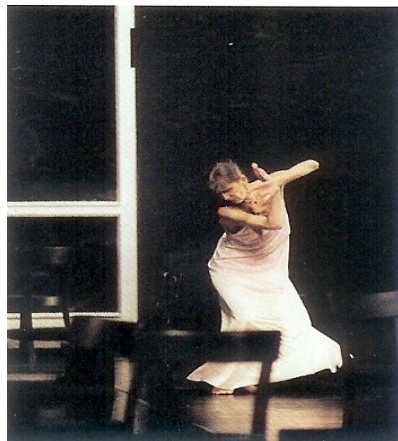
미적이미지라 하면 현대적 추상회화로 반 지성주의로 특징짓거나 이드(id)로 말할 수 있다. 그러나 춤과 회화의 혼합은 양쪽 모두 예술적 속성을 그대로 드러내 놓고 유기적으로 상호 작용과 발전 등 여러 가지 결합을 낳고 있다. 회화에 있어서 나타내

51) 박지숙, op.cit., p.57.

고자 하는 내면적 표현도 화면 안에서 응집력을 확장하는 구조를 띄고 있으며, 춤 역시 움직이는 동작에 따라서 인체 미와 추상성의 이미지를 표현하기 위한 하나의 미적 동작이다. 그러나 이러한 동작에는 어떤 목적을 띄고 있으며 양식의 다양화로 대중과의 소통의 도구를 찾아서 의미전달의 수단과 이미지를 표현하기 위한 장르를 형성한다. 본 연구는 춤을 소재로 다룬 회화적 표현과 미적이미지에 대한 연구를 통해 춤과 회화 사이의 상관관계를 유지하는 표현성을 유기적 이미지로 설정하여 그것들의 결합을 이론적으로 정당화 하려는데 있다. 또한 미적 이미지에 숨겨져 있는 의미를 분석함으로써 신체를 매체로 하는 춤을 회화적 이미지로 재생산하여 실체가 사라진 춤 예술에 대한 생명력의 생성을 보여주는 것이다. 춤' 예술은 매혹적인 완벽함과 열정적인 감탄, 동화적 환상에 대한 그리움과 직접적인 현장감, 적나라하게 제시되는 황홀경, 고요한 정지, 섬세한 에로티시즘, 즐거운 몰입, 명성에 대한 꿈 등의 내적 요소들은 회화적 이미지 표현으로 작품에 나타난다. 본 연구과정에서 논증의 자료로 제시하는 [도 30,31]장면은 파편화되고 이질적이며 은유적이고 상징적인 현대인의 어두운 일면을 여과 없이 표현하고 있다. 이러한 수많은 형상들은 유기적 이미들 속에 얽혀 육감적인 분위기를 자아내고 미적 이미지를 형상화 시킨다. 또한 춤의 역동적 이미지의 혼합체는 시, 공간을 초월한 그림으로써 그 의미가 예술적 지속성을 가지며 춤이 갖고 있는 형태는 미술가들에 의해서 형상적 이미지 작업으로 재 발현되고 있다는 논리를 뒷받침하고 있다.



[도 30] 20세기의 춤, 포스트모던댄스, (측면통과 트리샤 브라운).



[도 31] 20세기의 춤, 플라쥬 (카페 뮐러 바우시).

춤을 표현한 이미지 회화는 앞서 언급한 20세기 초에 대두된 표현주의의 양식에서 나타난 유기적 이미지와 그것들의 실제적 구조양상을 고찰해 볼 때, 각 유형별로 조금씩 다른 양식들이 혼재 되어있다. 형상화에 따른 조형성연구에서 그 혼합 양상의 이미지를 분석하고 본 논문의 주제와 어떤 관계를 맺고 있는지 유기적 이미지 수용적 측면에서 춤 예술사진과 그 시기에 활동했던 작가들의 작품을 제시하여 논리성에 대한 이해를 구하고자 한다. 여기서 연구자가 제시한 자료들을 분석해 볼 때 표현주의의 성향에 근거한 미학적 기준과, 선입견 없는 사고와 의식의 세계를 갖추고 현상들의 실체를 보는 듯한 감각으로 감성의 폭을 넓혀야 된다는 것이다. 보는 행위의 이러한 이중성은 이미 메를로퐁티⁵²⁾의 현상학에서도 밝히고 있다. 메를로퐁티는 본다는 것을 지각작용에 국한해서 사유하지만, 통찰은 지각작용의 상호성과 세계 연관성으로 나간다고 말하고 있다.⁵³⁾ 즉, 유기적 이미지 속에 감춰진 실체를 생동감에서 얻어진 근원으로 본다는데 있다. 무엇인가 본다는 것은 역설적으로 그 대상에 의해서 스스로가 보여 지고 있음을 내포하고 있으며 보는 것은 보이는 것과 하나의 끈으로 연결된 것이다.

본 논문과 관련성이 깊은 20세기 표현주의의 선구자로는 반 고흐와 고갱을 들 수 있는데 이 중에 반 고흐는 스스로를 인상주의자로 칭하고 인상주의의 밝은 색채를 받아들였다. 이러한 유기적 이미지들은 그의 감성적, 상징적 특성으로 색채를 단지 빛을 표현하는 것에만 한정하지 않고 자신의 내면심리를 묘사하는 적극적인 매체로 이용하였다. 또한 화폭에 선명한 원색의 선들을 펼쳐놓기도 했지만, 선, 색채를 감정묘사를 위한 상징적 맥락으로 사용했다.⁵⁴⁾고 기술하고 있다. 이러한 색채의 임의성과 상징성은 고갱의 경우 더욱 뚜렷이 나타난다. 고갱은 상징주의 계열의 화가들과 관계를 맺으면서, 그의 그림들을 평면화, 단순화 시키면서 비사실적인 색채로 그의 정신세계를 표현하였다. 그는 또한 비유럽적인 원시세계를 대상으로 미지의 세계에 대한 관심을 불러일으키는데 일조한다. 이처럼 자율적 이미지를 지닌 유기적인 형태와 그 속에 압축된 감정의 표현을 부각시켰다.

고갱은 엄밀하게 말하면 표현주의자는 아니지만 의사소통의 수단으로 표현주의의 중

52) 메를로퐁티 (프랑스 철학자 1908-1961): 신체행위와 지각에 대한 자신의 이론을 바탕으로 타자에 관한 후설의 인식론을 거부했다. 주어진 일련의 자극에 뒤이어 무엇이 일어날지를 알기 위해서는 유기체를 하나의 전체로 생각할 필요가 있다고 주장했다. 그는 지각이 인식의 원천이므로 보통의 과학에 앞서 연구해야 한다고 했다.

53) 고위공위, op.cit., p.228. (M. Merleau-Ponty, L'Oeil e시 'esprit Gallimard, 1964, p.34. 참조). 제인용

54) 월간미술 편, 『세계미술 용어사전』, (중앙 일보사), p.435.

요한 요소가 된 상징주의 규범을 명확하게 받아들인 최초의 화가다. 이러한 내용들의 언급은 본 연구자의 작업과정에서 상반되는 부분이며 이들 표현주의 작가들의 경향을 띤 모든 형태를 단순화 하고 격렬한 색채와 왜곡된 선을 사용하며 일관된 작업방식을 모색해 왔던 연구자의 작업은 이러한 관점에서 볼 때 표현주의의 성향의 유기이미지 유형 속에 조형이념과 양식을 기준으로 분류할 수 있다는 것이다. 따라서 20세기 표현주의 미술에 나타난 특징적 이미지를 이해하고 이들 미적 이미지가 갖는 심층의미를 파악해서 연구자의 작품 속에 드러나는 일련의 작업형태를 결합시킨 표현주의적 기법의 혼용은 본 논문의 주제인 표현의 이미지에 근거하고 있다고 본다.



Y 이미지팩스 | 출처 : <https://kr.image-yahoo.com/good4411>

[도 32] 고갱, (아레아레아 춤, 1892).



[도 33] 고갱, (춤추는 소녀들/Breton Girls Dancing, 1888).

[도 32,33]에서 보여주는 형태의 유기적 이미지와 표현들을 보면 두 팔의 부드러운 동작은 애환을 표현, 움직임의 율동, 불안한 발의 움직임으로 비상하는 동작과 우아한 유동적 선들의 율동은 성적 선풍 등, 유희적, 종교적, 예술적인 것이든지 간에 춤에 있어서 하나의 미학적 근거로서 표현주의의 성향을 따르고 있다.

또한 선과 색채는 감정묘사를 위한 예술적 표현의 매체가 되었다. 고희와 고갱의 작품에서 보여 지는 무희들의 모습은 정신세계를 표현하는 것으로 정체불명의 신명(神明)과 함께 인간의 번뇌와 고통을 털어버리려는 것이다. 이 작품은 고갱이 처음으로 타히티에 체류하는 동안 그린 세 점의 걸작 가운데 하나이다. 타히티의 신화를 통해 고갱은 보는 사람의 상상력이 흡사 음악처럼 작용할 수 있는 장식적인 미술을 창조하

고자 했다. 그림의 중앙에 그려진 땅은 공간을 따뜻한 색상으로 채우면서 서정적인 형태를 만들어 내고 있는데, 이는 실재하는 모양과 색이 아니라 상상력으로 그려진 것이다. 고갱은 있는 그대로의 세계를 색이나 선으로 똑같이 표현하려 하지 않고 그 선과 색의 배열 사이에 있는 신비한 친화력을 드러내고자 했다. 왼쪽 위에 부드럽고 연한 색의 신상은 달의 여신 ‘히나’를 상징하고 뒤쪽 배경의 여인들은 여신 앞에서 전통 춤을 추고 있는 모습이다. 중앙에 위치한 인물이 연주하고 있는 피리는 타히티에 머물면서 고갱이 느꼈던 밤의 고요함을 표현한 것이다. 또 부자연스럽게 자리한 왼쪽의 붉은 개는 고갱이 의도적으로 묘사한 것이며, 다른 많은 작품에도 등장하고 있다. 1893년 뒤랑 뤼엘 화랑의 타히티 작품 전시회를 찾은 사람들은 붉은 개에게 관심과 함께 두려움을 가졌다고 한다. 의미가 불분명한 이 개에 대해 많은 사람들이 반감을 표했고 한 비평가는 이 개를 악의 요정으로 해석하고 있다. 고흐와 고갱의 작품 속에 나타난 여러 특징들의 유형과 조형이념을 분석해보면 표현주의 양식과 긴밀한 연관관계가 있으며 특히 고갱은 티치아노⁵⁵⁾와 같은 거장들이의 이미지를 계승 발전시켰다.

[도 34]작품은 표현주의적인 전통 춤이다. 춤에 나타난 유기적 요소를 살펴봄으로써 표현주의 형식의 춤을 단적으로 보여줌과 동시에 작품을 통해 미술에서 추구하는 가상적 세계와 일치하고 있다는 것을 알 수 있다. 작품구성은 조작적으로 나타나게 되고 가끔 정상적인 것과 비정상적인 것을 교묘하게 바꾸어 놓고 있으며 미술에서 나타나는 깊이와 신비함이 사라진 상태로 춤을 추고 있는 것을 알 수 있다. 춤 작품에서 보여주는 대중 문화적 소재는 대상화의 유기적 이미지만 보이게 된다는 것이다.

55) 티치아노:(iziano Vecellio1488-1576.베네치아)이탈리아 화가로 피렌체파의 조각적인 형태주의에 대해 베네치아파 색채주의를 확립했다. 그는 건실한 사실적 묘사와 명쾌한 색채, 강렬한 필치로 동적인 구도의 그림을 그렸고 육체의 아름다움을 관능적 기준을 삼았다.



[도 34] 현대 춤.

현대무용은 실험정신을 높이고 무용계 발전과 활성화를 위해 시작했다. 그동안 한국 무용, 현대무용, 발레 등 장르 구분 없이 국내 무용계에서 자기세계를 구축한 중견 무용가들이 자신의 안무로 직접 신작 솔로 춤을 공연하며 한국 춤 발전에 기여해왔다. 춤 내용을 구상하고 그에 따른 춤 동작을 만드는 등 안무가의 작가적 정신을 강조해 오고 있다. 미술가는 이러한 신체를 통해 표현되어 나오는 춤을 완벽하게 이해함으로써 춤과 회화의 유기적 관계를 모색할 수 있다. 뿐만 아니라 춤에 나타난 이미지에 대한 표현의 다양성을 찾아서 회화의 이미지로 옮겨야 한다는 것이다. 즉 시간과 공간을 통해 본 움직임뿐만 아니라 그 춤이 생겨난 유형과 사상적 배경, 시대적 배경, 타 예술과의 관계 등 다각적 측면에서 보아야 할 총체적 시각이 필요하다. 또한 춤은 인간이 보편적으로 갖고 있는 하나의 문화현상이고 각 문화와 지역의 관습적인 움직임을 유형화한 것이기 때문에 춤의 사회적, 문화적 특성을 아는 것이 중요하다. 한 예술작품의 의미나 혹은 우리가 이해할 수 있는 예술은 언제나 우리의 인생과 관련을 가지며 정신의 원동력을 증대시키는 것이 아니면 안 된다.⁵⁶⁾

56) Kenneth Clark, 著, 이구열 역, 『looking at pictures-회화감상 입문』, (서울: 열화당, 1957), p.11.

2. 한국 춤의 표현과 미적 이미지

일반적으로 미술의 특징은 인간의 간섭을 최소화하고 다양한 감성의 유기체들과의 결합을 통해 시각화 하려는데 있다. 따라서 한국 춤의 조형성에 있어서도 마찬가지다. 한국성을 지향하는 정신적인 주제와 즉흥적인 신명은 고정적 움직임의 형식이 없이 행해지며 자연적인 몸짓으로 나타난다. 이러한 춤을 회화로 표현하는 것은 한국인의 내적인 정서를 시각예술로 대변하는 것이며, 작가의 감수성에 의하여 기호적인 언어로 축약하고, 독자적인 이미지 체계로 상응의 방식을 선택 할 수 있기 때문이다. 본 논문은 회화의 이미지 안에서 새로운 개념과 양식을 추구하며, 한국인의 정서에 맞는 한국 춤과 한국미술의 이미지 표현양식에 가치를 두고자 한다. 특히 한국적, 한국성이라는 조형언어를 수용하는 과정에서 연구의 범위를 현대미술 이라는 시기적 형태를 압축 시키고 이와 관련한 춤의 이미지와 형상화를 위한 함축적인 영성과 사상성을 논리적으로 정리해 나가고자 한다. 본 연구자는 이러한 연구과정에서 한국성의 유기적 이미지만을 토대로 고찰하는데 이것은 국가적 가치로서 매우 중요한 내적요소를 지닌다고 생각하는 바이다. 따라서 그런 의미에서 한국미술의 조형성을 지적하는 것은 매우 중요한 탐색으로, 전통한국성에 대한 빼놓을 수 없는 예술과 학문으로 풀어 나가야하는 중요한 과제라고 생각한다.

한국 춤의 특징은 공간상에서 자유롭고 무한한 역동성과 자유성에 따른 상징적 의미와 삶의 전부라고 할 수 있는 자연관에 대한 일상성을 담고 있다고 본다. 따라서 본 논문은 한국 춤의 내면에 내재된 정신사적인 부분을 관찰해 봄으로써 한국적 회화의 이미지에 부합된 유기적 요소를 찾고자 한다.

한국의 춤은 열정적이고 희로애락을 자연스럽게 표현하는 창조적 춤이며 즉흥적이다. 또한 예로부터 춤을 사랑해온 민족으로 자연사상에 정신적인 기반을 두고 있다. 그 뿐만 아니라, 동아시아, 유럽의 여러 문화 사상을 수용하고 독자적인 양식을 통해 문화적 다양함 속에서 민족적 정체성을 적절히 조화 시켜 나가고 있다. 이러한 춤을 통해 느끼는 한국인의 감정을 미술가에 의해 재구성하고 새로운 언어의 미적 이미지 세계를 창조하고자 하는 것이 논문의 주된 목적이다. 그렇다면 이러한 한국적 감정을 명확하게 표현할 수 있었던 정체성과 존재성은 과연 무엇인가를 자문하게 된다.

한국 춤 속에 내재되어 있는 이미지와 양식의 독자성은 어떠한 형식과 배경에서 비

롯되었는지 그 근원을 살펴가면서 한국 춤과 회화의 유기적 관계를 모색해 나가도록 하겠다.

첫째. 한국의 정서에 나타나는 흥은 삶에 대한 사실적 확인이다.

둘째. 한국 춤은 생명력의 발현이며 미적 교류가 확장되는 정서를 내포하고 있다.

셋째. 춤과 노래는 흥에 의해 자연적으로 발현되고 신명과 신바람에서 자가적 요소를 강하게 드러낸다고 하겠다. 또 춤은 흥의 의해서 춤추는 사람과 관객과의 공감대를 형성하게 되고 생명력 있는 춤이 되는 것이다.⁵⁷⁾본 논문은 이러한 정서를 바탕으로 하는 한국 춤의 형상화와 미적 이미지에 대하여 한국 미술의 정체성이 무엇인가 라는 질문에 그 답을 제시하고자 한다.

한국적 회화에 있어서 우리나라는 수묵화와 함께하고 있다. 이들 재료와 도구는 모필과 종이로써 필연적으로 중국에서 생성된 것이다. 그러기에 이들 재료 및 도구를 사용하고 그 표현 양식을 따르는 한국에서 과연 중국과 구별되는 표현양식이 가능한 것인지 의문이다.

여기서 간과해서는 안 될 점은 재료와 도구는 하나의 수단일 뿐이며 창작행위를 하기위한 필요한 기능적 도구라는 것이다. 즉 한국의 정서에 나타나는 멋과 아름다움, 고움 등의 미적인 감각개념이나 가치판단은 예술가의 주관적 의지에 의해서 창의적인 발상 또는 지적인 탐색을 통해 조형세계를 구현한다.

본 논문에서는 한국 춤의 이미지가 한국적 회화에 또는 미술사의 흐름에 어떻게 반영되고 있는지에 대해서 한국의 정서와 구조, 그 내용과 형식의 관계를 좀 더 객관적으로 학인 할 수 있도록 한국회화와 춤의 이미지에 관련하여 동양적 사상과 철학적사고, 춤과 삶의 풍습, 등을 제시하고자 한다.

한국의 멋은 자연스럽고 생명력을 가진 사물들의 조화와 변화의 정서이다. 만물은 음과 양이 주고받는 관계로써 성립되며 음양의 근원을 따져보면 양은 실체가 있으므로 원(圓)이 되고 음은 방(方)으로 상징하는데 이러한 우주와 인간의 모든 현상을 두 개의 원리로 설명하는 것이 음양설이다. 음양설은 우리나라 사상개념 중 하나로서 자연법칙을 넘어서 신화적, 윤리적, 성적 차원으로 영향을 미쳐왔다. 즉, 훈민정음의 상형원리, 한방의학의 기초적 이론, 사후의 세계, 귀신의 존재, 그리고 민속제의인 서낭제, 단오제, 솟대제, 기우제등에도 음양 상징이 나타나고 있다. 자연은 음과 양의 이원적 구조로 이루어져 있으며 음양의 두 가지 기가 상생함에 따라 만물이 생성되는 것

57) 이찬주, op. cit., p.272.

을 알게 되었다.⁵⁸⁾ “시용무보”에서 보면 태평지무와 정대업지무는 악보와 그에 따른 무용의 동작순서가 기록된 책으로 보태평은 문무(文舞)로서 양(陽)의 특성을 지녔고 정대업은 무무(武舞)로서 음(陰)의 춤을 나타낸다. 이 음양의 관계는 음악과 춤의 관계로도 설명되는데 한 몸의 등과 배처럼 태극에서 분화된 양면성을 반영한 개념이다. 이것은 조선조 유교의 기층사상이며 이를 통해 예악론이 정립되었기에 문무와 무무가 음양의 관계로 구성된 것은 아주 당연한 것이다.⁵⁹⁾

농악을 말할 때 남성들이 춤이기 때문에 양적(陽的)인 춤이라 하고 강강술래는 여성들이 추기 때문에 음적(陰的)인 춤이라 한다. 뿐만 아니라 농악은 낮에 추기 때문에 태양의 춤이라 하고 강강술래는 달밤에 추기 때문에 달의 춤이라 하기도 한다. 이 춤들의 공통점은 사람들과 해와 달의 합의뿐만 아니라 생명의 탄생과 풍요를 위하여 악동하는 우주적인 춤이라는 것이다.⁶⁰⁾

고대 한국인은 천상과, 지상 그리고 인간이 교감을 이룬다고 생각하여 왔으며 새, 천마, 용등을 중개자로 여겨 하나로 아우를 수 있다고 보았다. 이와 같은 한국인의 사상체계는 세계를 천지인(天地人)을 중심으로 나누고 이를 하나에 통합되는 셋으로 보았기에 원효의 사상은 하나가 셋으로 갈리는 것은 용(用)이요, 셋에서 하나로 돌아가는 것은 체(體)라 말한다. 이것은 영원회귀의 반복으로 일어나는 것이다. 그러므로 화쟁의 이론은 용을 통해 드러나고 용은 상을 만들며 상은 체를 품는다. 이러한 사상적 논리는 음악, 미술, 무용 등 모든 예술세계를 자연의 정신에 바탕을 두고 있다고 본다.

따라서 우리나라의 춤들은 자연의 덕을 베푸는 춤 정신을 드러내고 있다고 말할 수 있다. 이들 중 특히 농민의 춤 가운데 개인적인 멋을 표현할 때 추었던 3박자 이른바 상, 체, 용으로 상생하기 위한 엇박 춤이 있다. 이 춤은 서로 교합하여 조화로운 춤동작을 구사하기 위한 행위로서 예술적인 개인 춤에서 흔히 나타난다. 또한 우리나라 춤 음악은 3박자이며 이 3박자는 즉흥적이며 변화무상하다. 특히, 민중의 체취가 짙게 풍기는 산조음악을 비롯하여 민요와 춤의 반주음악에는 대부분 3박자 음악이 주종을 이룬다. 한국 춤에서 첫 박인 합 장단을 강하게 맺고 푸는 것이 춤에서 잘 나타나 있음을 본다.

우리음악의 템포배열은 빠르고 느린 부분이 교차하는 것이 아니라 갈수록 가속화하

58) 정병호, 『한국춤의 미학』, (서울: 충남대학교 출판부, 2002), p. 67.

59) *ibid.*, p. 91.

60) 이찬주, *op. cit.*, p.281.

는 구조를 가지고 있다. 처음에는 느리게 시작해서 점점 빨라지는 성향을 띠고 있다. 이러한 성향은 가장 예술적인 살풀이춤에도 뚜렷하게 나타나고 있다. 예로서 처음에는 느린 진양조에서 시작해서 중모리와 중중모리를 거쳐 자진모리로 끝나는 것이다.

결국 우리의 수 3은 분화 사상을 지닌 상, 체, 용은 하나에서 다시 둘로 나뉘어 셋이 되며 셋은 또 돌아가 하나가 되어 영원회귀의 반복이 일어난다.⁶¹⁾

한국 춤의 표현에 있어 민족성과 역사성과 귀결된다. 이러한 춤을 모티브한 회화적 이미지역시 미적 이미지 이전에 세상과의 형태적 소통을 원한다. 이러한 미의식은 인간의 시각 범위를 벗어나지 못한다는데 있으며 회화적 이미지는 그 연속적인 행위에 의한 지적인 능력을 극대화 시킨다고 하겠다.



[도 35] 고구려 무용총의 가무배송도(장례 풍습)⁶²⁾

[도 35]의 그림은 만주 집안 현에 있는 고구려 시대의 무덤에서 출토된 고분벽화로 1940년에 발견했다. 현실(玄室)의 벽에는 남녀 14인이 춤을 추고 있는 벽화로 고구려 여인들의 아름다운 춤사위 그림이다. 여백과 담백함은 조선시대의 회화에서도 잘 나타나고 있듯이 산수가 흩어져 있으면서도 서로 조화된 통일체를 이루는 넓은 공간이 여백이다. 천변만화의 표정과 몸짓으로 스스로를 표현하고 호흡을 같이하는 리듬이 조형

61) *ibid.*, pp.283~285.

62) 가무배송도(歌舞拜送圖) : 춤과 노래로써 고인을 떠나보낸다는 뜻 고대에는 동북아인 들은 대부분 이러한 이차장의 장례풍습을 갖고 있었다.

적으로 아름답다. 고구려 고분 문화사상을 배경으로 하고 있다. 중국 한나라와 육조시대의 중국문화로 상류사회의 숭배사상과 중국불교 사상을 배경으로 표현기법은 잡석으로 쌓인 석벽위에 회벽을 치고 그 위에 그린 것으로 프레스코 벽화이며 유목 수렵민족으로부터 농경사회로 성장해 가는 기마(騎馬)민족으로 고구려 사람들의 왕성한 활력과 강인한 기상이 선묘와 구도 속에 반영되어 있다. 또한 어느 면으로 보나 현대회화의 속성과 미적이미지를 나타내고 있는 작품으로 해석된다.⁶³⁾[도 34]에서와 같이 춤이 생겨난 배경과 그것이 가지는 의미는 인간에게 있어서 삶의 일부였다는 것을 고구려 벽화를 통해서 우리는 알 수 있다. 또한 오래 전부터 춤의 역사와 회화의 역사는 불가분한 관계 속에서 지속되어 왔으며 그러한 것들은 마침내 미의식으로 뿌리를 내렸다. 그러한 미의식은 전통이라는 문화적 배경의 생명력을 가지고 있으며 종교, 사회, 예술 등의 각 분야에 걸쳐 여러 형태로 나타난다.

본 연구자는 특히 이러한 여러 형태 속에 나타나는 한국 춤의 미의식을 회화로 전환하여 학문적 논리에 맞는 미적 이미지로 표현하고자 하는 것이다. 따라서 이미지 형상화로 작품이 되기까지 한국적 사상과 역사성을 배경으로 하고 있다는 것을 밝히고 또한 미학적인 논리전개를 위해 회화 이미지 등장배경을 살펴보고자 한다.

한국인의 미의식은 자연스럽고 아름다움은 자연과의 조화로 나타난다. 이는 한국의 산세와 지형의 부드러운 능선의 형태에서 볼 수 있다. 한국인의 미의식은 좌우대칭의 정형성을 띠고 있기보다는 조화와 화합을 추구하며, 담백함과 소박한 생활과 자연환경에서 찾는다. 이러한 정서 속에서의 춤은 한국의 정서에 나타나는 욕구가 내부적 외부적 요인에 의해 정지되거나 규제될 때 생명력의 발전과 지향이 장애에 부딪쳐 꺾이고 좌절되는 반복 속에서 발생하고 맏히게 되는 독특한 정서이다.⁶⁴⁾ 춤의 표현에 있어서 맏힘은 타인에 의한 것이고, 맏음은 스스로에 의한 것이다. 이들은 마음의 자세로 분리된다. 풀림의 경우는 타에 의하여 풀리거나 맏힌 자가 스스로가 푸는 때에 발생한다. 이 풀림에서 일어나는 집착력은 대단한 힘을 가지고 있다.⁶⁵⁾ 즉 한국 춤의 이미지에 내재된 유기적 생명성은 한국인의 인간 정신생활과 삶의 표현이기도 하다. 춤 예술 속에 내재된 한국인의 기질과 생명력을 지닌 모든 이미지들이 연구자의 회화적 이미지 속에 그대로 담아내며 내적 질서를 탐구하고 움직임 속에서 춤의 에너지와 유기체인 회화적 형상의 근원을 인간의 순환고리인 예술 속에 흡수하려는 것이라고 볼 수

63) 천관우 외 26명, 「한국문화사신논, 중앙학술연구원」(서울: 중앙출판 1981), pp. 671~3.

64) 이찬주, *op. cit.*, pp.271.272.

65) 추혜연, 「한국적 정서 인지가 살풀이춤학습효과에 미치는 영향」, (한양대박사논문, 2004), p123.

있다. 또한 춤에서 드러나는 형태는 무용가의 의도이며 유기적 이미지는 그 매개체로서 의미전달의 최소 공약수며 회화의 형상과 소통의 역할을 한다는 의미이다. 이점에 착안하여 한국 춤의 형태를 살펴보고 그것이 담고 있는 내용을 이해하면서 인간 내면 존재하는 삶의 여정이 예술적인 시각화 과정을 통하여 어떻게 표현되어 왔는지 형상을 통한 춤의 회화적 이미지를 ‘처용무’ (處容舞)⁶⁶⁾을 통하여 분석하고자한다.

처용무는 오방처용무라고도 하며, 현재 전하는 궁중정재(宮中正才, 궁중에서 추는 춤)가운데서 가장 오래된 춤이다. 신라 헌강왕이 동해 바닷가를 거닐다가 동해 용왕과 함께 나타난 그의 아들 처용을 만났다. 처용은 바다로 돌아가지 않고, 급간이라는 벼슬을 하면서 왕을 돕고 있었다. 처용이 어느 날 밤 밖에서 돌아오니, 역신(疫神)이 자신의 아내를 범하고 있었다. 처용이 자신이 지은 노래를 부르고 춤을 추면서 역신을 용서해 주었다. 감동한 역신이 처용의 얼굴 그림만 있어도 그 집에는 들어가지 않겠다고 맹세하고 물러갔다. 이후 처용은 역신을 물리치는 신으로 추앙되었다. 이로부터 민가와 궁중에서 제야(除夜)에 귀신을 몰아내는 의식의 일환으로, 그의 형상을 본 딴 그림을 대문에 붙이고, 처용의 가면을 쓰고 춤을 추었다. 고려 때는 이 처용무가 연등회와 팔관회 등 국가적인 종교의식에 추어졌다. 처용무는 나례(儺禮)의식으로 조선조 말까지 이어졌다. 처용무는 가면과 의상, 음악, 춤이 어우러진 수준 높은 무용예술이다. [도 36,37] 연구자는 처용무에 나타난 (形態), 색채(色彩), 이미지의 배치들을 표현 형식과 내용형식으로 나누어 파악한다.

오늘날 행해지는 처용무는 처음에 처용 탈을 쓴 5명의 처용이 두 팔을 허리에 붙이고, 청(靑), 홍(紅), 황(黃), 흑(黑), 흰(白)의 오방색(五方色)의 의상과, 작대 무, 무릎디피무⁶⁷⁾, 회무(回舞), 낙화 유수무(落花流水舞) 등의 춤사위를 형성한다. 적면 유광으로 채색된 처용탈은 유덕하며 미소 짓는 모습이다. 사모에는 모란꽃을, 귀에는 주석고리와 복숭아와 가지를 단다. 처용무는 춤동작이 위세 당당하고 호탕한 기풍이 있는 것이 특징이다. 1000여년의 오랜 세월 동안 춤사위나 반주음악, 또는 노래에 변화를 겪으면서도, 비교적 정확한 연원과 전승경로를 갖추고 전해지고 있어 가치가 높고 현재 국가적 차원에서 보존 육성하고 있다. 본 논문에서는 회화적 이미지로서 작품

66) 처용무 (處容舞) : 궁중 나례로 춤추는 사람 다섯 명이 처용가면을 쓰고 오방(五方)을 상징한 오색의상을 입은 5인의 무원이 추는 전형적인 의식무용이다. 신라 처용실화에서 기원한 것으로 신라 헌강왕 재위 때 발생된 것으로 추측하고 있다. 처용무는 본디 나례(儺禮)와 같은 벽사진경(辟邪進慶) 의례에서 연행되던 것이 뒤에 궁중과 관아의 향연에서 추어졌으며, 남자가 추는 춤으로 장엄하고 신비스러운 춤이다. 중요무형문화재 제39호로 지정되었으며, 2009년 9월에는 유네스코 인류구전 및 무형유산 걸작으로 선정되었다.

67) 처용무에서 다섯 사람이 허리를 구부리며 두 소매를 들었다가 무릎 위에 놓는 동작.

의 형상을 해석하고 선과 형태의 반복과 중첩의 기법으로 분석방법을 고찰하고 한국의 미학적 배경에 관한 몇 가지 춤의 형태를 언급하면서 춤과 공통된 표현에 대한 내면세계를 제시하고자 한다.



[도 36] 한국 춤, (오방 처용무).



[도 37] 한국 춤, (태평무).

한국인의 미의식은 전통이라는 의미에서 문화적 배경의 생명력을 지닌다. 한국인의 종교, 서열의식에 따른 의사소통, 여백과 담백함, 그리고 미의식 등은 예술적 표현에 영향을 미치는 문화적 배경이 되어 왔다. 한국의 종교는 최초의 토착신앙의 대표적인 형태의 무속과 4세기에 유입된 불교가 있다. 그리고 임금에 대한 충성, 부모에 대한 효도, 형제간에 대한 우애, 친구에 대한 신의 등의 실천덕목인 유교와 함께 내세 중심의 기독교가 한국인에게 존속해 있다. 이런 배경 속에 생겨난 심리적 원인은 불안과 위축의 역사와 계층의식, 남존여비 사상 등이다. 맺힌 한을 푸는 한 방법으로 우리 민족은 해학을 이용하였고 서민들의 일상생활이나 민요, 판소리 등에는 한과 더불어 항상 건강한 해학이 따라 다닌다. 이와 같은 민족성은 한국의 예술 표현방식에서도 나타나고 있다. 예술의 조형요소 가운데 우리민족성을 표현하기 쉬운 것은 선이다. 선은 직선이라기보다 곡선이다. 한국의 지붕, 에밀레종의 부조, 고구려 고분벽화의 유선, 버선에 이르기까지 모두가 곡선이다. 이 곡선은 가냘프며 애상과 비애를 느끼게 하는 동시에 유유자적하는 너그러움이 배어 있다. 본 연구자는 인간의 신체를 모티브로 춤

의 상태에서 변화되는 현상계의 모습들을 살펴보고 그것들의 움직임이 연구자의 작업에 나타나는 유기적 이미지에 대한 근간을 찾고자 예비적인 춤사위 1-12 까지 동작들을 살펴보기로 한다. (참조)

먼저 춤사위에 있어서 승무의 명무자인 한영숙과 이매방의 예비적 춤사위를 분석해보면 연결동작, 주 동작, 후 동작으로 나눌 수 있다.⁶⁸⁾



[도 38] 동자무설, (파계승의 변뇌설).



[도 39] 동자무설.

1. 옆드림(仗舞) : 장삼을 몸 앞으로 펴고 옆드려 잇는 자세로 장삼 소매자락을 교차하여 모은 상태에서 왼발을 안으로 오른발을 밖으로 놓고 옆드린다.
2. 모음 : 정신을 한곳으로 모으는 정적인 동작으로 그 형태는 함장하는 형, 몸을 앞으로 숙이고 장삼을 밖에서 몸 앞으로 조용히 모으는 형, 상체만 약간 앞으로 숙인 채 조용히 움직이는 형 등이 있다.
3. 몸통비틀기 : 옆드린 자세에서 오른쪽 어깨를 오른쪽으로 올려 팔을 사선으로 펴고 서서히 가슴을 폄다가 힘을 빼면서 오른쪽 어깨를 내려 원위치로 돌아온다.
4. 여밈 : 왼손은 밑으로 오른손은 위로 하여 장삼 소매를 교차시켜 여미는 동작으로 서서하거나 앉아서 한다.
5. 감기 : 한 손은 앞에 다른 손은 뒤로 감는 동작⁶⁹⁾
6. 팔 올리기 : 한 팔 또는 두 팔을 몸 앞으로 하거나 옆으로 올리는 동작
7. 팔 일자 펴기 : 팔을 올리거나 팔 내리기에서 연결되는 동작으로 신체 운동의

68) 정병호, op. cit., pp.75~78. (참조).

69) 국립 문화재 연구소, 『중요무형문화재 제27호 승무』, (국립 문화재연구소, 1998), pp.90~91.

균형을 유지하면서 뿌림 사위로 이어주는 요소로써 한 팔 또는 양팔을 어깨높이로 놓은 상태이다.

8. 팔 비스듬히 펴기 : 한 팔 또는 두 팔을 비스듬히 펴는 동작으로 위로 비스듬히 펴는 것과 밑으로 펴는 두 경우가 있다.

9. 걸치기: 장삼 소매 팔 걸치기와 어깨 걸치기로 나눌 수 있다. 걸치기는 형태에 따라 왼팔 걸치기, 오른팔 걸치기, 우수어깨 걸치기, 좌수어깨 걸치기 등이 있다. 어깨 걸치기는 한쪽 어깨나 양쪽 어깨에 걸치기도 하는데 동작을 무겁게 밑에서부터 힘을 주어 짊어지는 형태로 행하는 것을 짊어지는 사위 또는 매는 사위라 한다.

10. 퍼 넘기기: 퍼 넘기기는 팔 올리거나 팔 일자 펴기 에서 연결 받는 경우가 많다. 장삼소매를 아래에서부터 모아 가슴을 스쳐 머리 위로 끈기 있게 올린 뒤 가슴을 뒤로 젖히며 뿌려 넘기는 동작으로 앉거나 서서 할 수 있다.

11. 활개펴기 : 팔 펴기와 팔 내리기의 복합된 춤사위로써 이러한 동작은 어떠한 동작으로 연결되는 성질을 가지고 있다. 매우 활달하고 힘이 있는 동작으로 제자리에서 뛰거나 자리를 이동해 가면서 한다. 활개펴기에는 좌우치기와 앞뒤 치기가 있다.

12. 휘젓기 : 옆드린 채 좌우로 양팔을 휘젓는 동작⁷⁰⁾

한국 춤은 멈춤의 정(靜)에서 감정을 밖으로 표출하는 춤으로, 춤의 형식 속에 자유가 있어 응고에서 풀림으로 전환하기 위한 춤이다. 이는 곧 우리 춤이 정 속에 동이 있고 동 속에 정이 있는 아우러지는 춤의 질적 표상을 지니고 있음을 의미한다. 맺음, 풀림, 어름의 미적 형태는 흥으로 말미암아 생기는 움직임의 율동적 동작에서 비롯된다. 흥은 감정의 여흥상태에서 일어나는 감정적 몰입현상으로 맺음, 어름, 풀림의 적절한 조화 속에서 흥과 신바람을 지닌 질적 표상의 정중동으로서 나타나는 것이다. 더불어 한국 춤의 맺음, 어름, 풀림의 변화요인은 그 표층이나 조직성에 기본적인 춤판에 제멋대로의 즉흥성이 포함되어 자유롭게 변화하려는 미의식도 함께 작용하고 있다. 맺고자 하는 숨의 멈춤과 강한 고요에서 발산을 보여주며 여유롭게 먹어주는 숨에서는 끌어주는 현태를 보이는데 숨의 풀림이 또 다른 응축된 에너지의 힘을 생성하면서 멈춤, 고요, 들숨, 날숨과 결합된 구조를 보인다. 이러한 구조는 춤의 음양의 구조로 볼 수 있다. 춤의 심층구조인 음양의 구조는 일반적인 춤과 달리 양(陽)에 발산하는 성격이 있고 음(陰)에 모으는 성격이 있다. 이는 능동적인 멈춤의 숨에 긴장감의 힘이 있고, 또한 멈춤 후에 정지된 상태에서 내적인 숨의 무한한 강한 고요가 끊어지지 않으

70) *ibid.*, pp.92-94.

며 양(陽)기를 더욱더 내뿜는데 이는 발산하는 맺음의 형태를 지녔기 때문이다. 또한 들숨과 날숨의 원만한 ‘숨’에서 무리 없이 음(陰)의 기운을 모으고 숨의 연속성에 의해 힘과 고요가 자연스럽게 어우러진다.⁷¹⁾

한국문화예술은 우리민족 고유의 미의식과 세계관을 바탕으로 형성되고 향유되어 왔기에 중국이나 일본과 구별되는 독창성을 지니고 있다. 한국미학은 한민족 고유의 정서와 세계관에 반영되어 향유된 예술양식으로 우리민족의 가치관과 생활상을 내포하면서 우리의 사회적·자연적 환경 속에서 생성되어 발달하고 쇠퇴하며 소멸해왔다.

한국인의 미적사고는 한마디로 규정하기란 쉽지 않다. 아름다움이란 모든 인간이 공유하는 보편적인 가치이고 뛰어난 걸작은 시대나 민족을 초월하여 인간을 감동시킨다. 그러나 미는 이와 같은 보편성을 지니면서도 시대, 민족, 환경에 따라 각기 상이한 양상을 보이고 있다는 점에서 특수성을 갖는다. 그 특수성은 거시적으로는 동양과 서양의 미의식으로 구분하여 생각할 수 있다.⁷²⁾ 승무의 미적 구조는, 외면적으로 드러나는 형식적 미와 내면의 세계를 나타내는 상징미가 조화를 이루며 정적 안정감을 강조함으로써 동적인 리듬을 표현하려는 것으로 정중동의 자세를 통하여 감정을 조절하고 조화로움을 표현하려는데 있다. 이렇듯이 춤의 형태인 물상의 조형성을 파악하고 직관적인 춤의 이미지의 본질을 연구자의 작업과정에 도입하는 방식은 인간의 몸인 신체라는 매개체를 통해서 예술적 요소를 결합하고 한국회화 사상에 대한 창조의 본질적 측면을 함유시켜 한국의 미학적 사상에 대한 존재를 느낄 수 있게 했다고 본다. 또한 미적 표현에 있어서도 이러한 유기적인 이미지와 생동감 있는 춤의 모티브는 한국 美라는 특수성이 갖는 문화적 환경 때문이라는 점도 아울러 밝혀두고자 한다. 그리고 춤의 이미지인 정, 중, 동의 내적인 생명력을 본질로 형태와 조형적 요소를 구분하고 자연 발생적인 본능의 춤사위 분출로 소재와 인간사이에서 관념적 은유를 찾아내려고 했다고 볼 수 있다.

71) 이찬주, op. cit., pp.277~279.

72) ibid., p.315.

1) 선(線)의 미

미술에 있어서 선이란, 보통 색, 면과 함께 형태를 표현하는 중요한 수단으로, 특히 채화(彩畵)와 구별되는 묘화(描畵)에서는 선 자체로도 하나의 분야를 형성하고 있다. 그러나 선은 면과 면의 상호간의 이념적으로만 작용 할 뿐 시각적인 현실에서는 존재 하지 않는다. 그러므로 재현적인 예술에 있어서 상징적 표현에 불과하며 선의 기능은 내부 촉각이나 특히 운동에 관한 재생 감각을 매개로한 감정이나 의욕 등의 정취가 쉽게 결합된다. 즉 방향, 속도, 힘, 장단, 굽고 가는 것 소밀(疎密), 굴신(屈伸), 등의 기 교에 의해 무한한 정신 표출이 가능하다.⁷³⁾

본 논문은 선에 대한 이해를 돕고 선의 기초적인 개념해설을 포함한 예술적 인식을 바탕으로 논리를 전개하고자 한다. 이는 선의 형상들을 통하여 한국적인 사상과 정신 이 반영되고 있다는 점을 인식케 함으로써 ‘선 ‘에 대한 예술적 보편성을 좁혀 나가고 또한 대립적인 관계를 유지하는 선의 조형미가 회화적 이미지와의 어떤 유기적인 관계 를 이루고 있는지 국 내외작품을 동시 비교 고찰해보면서 심도 있게 살펴보고자 한다.

[도 40~43] 작품들은 외국작가 작품으로 선의 고유한 독창성을 통한 표현과 내용들 을 담고 있다. 따라서 이러한 선의 기능은 근대의 추상미술에서 두드러지게 나타난다. 선의 현상은 가늘며 날카롭고 화면에 실제 존재하지 않아도 시선의 방향을 고정한다. 그것이 구도의 구성 요인이 되기도 한 이러한 선을 이용한 작가들의 작업은 서양화에 서도 많이 볼 수 있다. 아카데미즘 미술에 영증을 느끼던 세베리니와 보치오니와 같은 젊은 작가들은 1909년에 미래주의 이론으로 전환시켜 빛의 분해를 그렸다.

[도 40,41] 자코모발라 (Giacomo Balla, 1871~1958)는 활모양의 전등과 같은 작품에 서 볼 수 있듯이 현대적 주제를 취급하면서도 분할 주의적 기법을 지속하여 사용한다. 그는 특히 1910년부터는 동작의 분석을 시작, 1912년에는 움직임의 메커니즘을 해부했 다. 또한 전속력으로 달리는 자동차를 관찰하여 움직임을 종합적 그래픽으로 표현하는 일련의 작품을 제작한 다. 이렇듯 발라의 작품은 미래주의 이론을 극단에까지 몰고 가 기하 형태를 통한 추상화 과정에까지 도달하게 된다. 톱날 같은 예리한 선과 포물선 같은 곡선이 서로 대조되면서 동시에 결합함으로써 화면 가득히 특이한 긴장감과 움직임이 살아나고 있다. ⁷⁴⁾

73) 세계미술사전, op. cit., p.216.

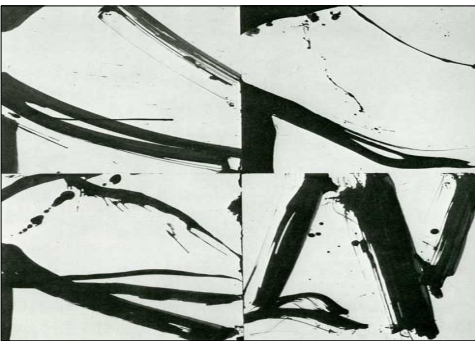
74) 한술저널, 「미술사학12호」, (한국미술사 교육학회), pp.127~157.



[도 40] 자코모 발라, (가로등).



[도 41] 자코모 발라.



[도 42] 윌렘 드 쿠닝



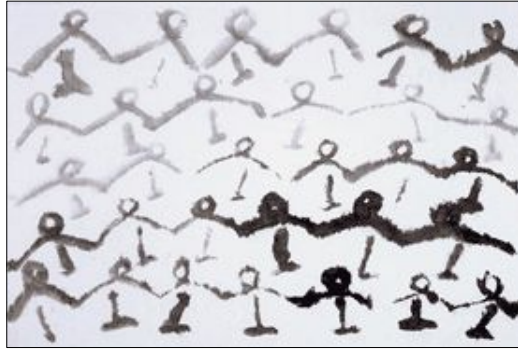
[도 43] 윌렘 드 쿠닝, (춤).

[도 44,45]는 한국의 둥그스름한 산의 모습, 흘러가는 구름에서도 나타나는 자연적인 선이며 멈출 듯 이어지고 이어질듯 멈추는 그런 은근한 멋을 지니고 있다.

한국적인 조형요소인 선을 사용하여 작업의 이미지를 극대화 시키고 특히 선적인 요소로 화면을 구성하여 형태를 이루게 하였다. 뿐만 아니라 직접적인 점, 선, 면을 이용한 상호 텍스트성 미 완결, 비정형적인 화면구성을 자유롭게 이행 하고 있다. 이러한 조형성은 독자성을 지닌 인체를 표현하여 춤의 이미지를 은유적으로 돌보이게 하는데 더욱 효과적이다. 또한 표현한 작품들은 선을 생명력의 힘으로 간주하고 구상적인 요소와 추상적 요소의 함수관계를 보다 분명하게 취하고 있다.



[도 44] 서세옥, (사람들/종이에 수묵).



[도 45] 서세옥, (군무/종이에 수묵).



[도 46] 이응로, (군무/종이에 수묵).

위의 작품들은 회화의 이미지에서 보여준 선의 조형미를 말해주고 있다.

그러나 한국인의 곡선은 한국 춤 에서도 찾을 수 있다.⁷⁵⁾

연구자는 여기서 선의 조형성에 관한 논리적인 근거를 여러 미술가들의 도판을 통해

75) 권영필, 「한국 전통미술의 미학적 관계」, (한국미학 예술학회, 1994), pp. 97~98.

제시하고 있으며 ‘춤’ 예술 작품사진을 동시에 비교분석해 봄으로서 춤의 움직임에 따른 회화적 이미지를 살펴보고자 한다.



[도 47] 한국춤, (태평무).



[도 48] 이애주, (승무).

[도 47,48]에서 보면 한국 전통춤을 대표하는 태평무, 승무, 살풀이는 하나같이 장삼을 지니고 춤을 추며 장삼이 허공에 뿌러지며 감겼다 풀어지는데서 생겨난 자연 발생적 선의 표현으로 이루어진 이러한 선의 아름다움은 이들 곡선 속에 인간 본연의 애정과 낭만을 표현하고 동시에 인간의 비애를 높은 차원에서 극복하고 승화하려는 의지를 표현한다.⁷⁶⁾ 따라서 춤과 회화에 있어서 선은 지각 인지의 형태로서 이성적이며 과학적이 아닌 인간 정신의 총체적이며 순간적인 판단에서 출발하므로 이것이 작품의 형태, 또는 형상에 개입하게 된다는 것이다. 특히 춤을 모티브로 하는 작업에 있어 선은 근본적으로 유기 이미지를 화면에 끌어 들이는 중요한 의미를 갖는 움직임의 요소이다. 내적 질서를 탐구하고 순환하는 역동적 움직임 속에 우주의 에너지를 담아 인간의 신체성에 대한 생명력을 가장 잘 나타내 보이고 있다.

[도 50]에 보여 지는 춤은 한국의 남성에게 나타나는 힘 있어 보이는 이미지이다. 춤에 나타난 남성들의 춤 중 가장 한국적인 평범한 범부(凡夫)들의 춤은 곡선이 비교적 부드러운 선과 함께 남성의 기개를 드러내는 날카로운 역동성을 지닌다.

76) 이찬주, op. cit., p.294.



[도 49] 오미자, (살풀이춤).



[도 50] 이철진, (30일간의 승무이야기).

이러한 춤의 형태는 어떠한 영향과 어디에서 비롯되었는지, 그 유형을 대표 할 수 있는 원인을 우리는 한국의 건축의 조형미에서 쉽게 찾을 수 있다. 그것은 우리나라 건축 중 용마루에서 흘러내린 곡선의 아름다움은 기둥으로부터 솟아오른 직선의 힘이 맞부딪혀 일어나는 조화 의 율동으로 볼 수 있다. 그러므로 우리의 눈에 강하게 부각되는 부분은 기둥도, 지붕도 아니고 처마의 넘쳐흐르는 것 같은 곡선이다. 그 곡선은 오른손을 들어 올리는 여인의 농염한 어깨 짓처럼, 혹은 승무의 꺾어 내리는 어긋진처럼 한옥의 단아한 아름다움에 변화를 주고 멋을 부린다. 또 한국 춤에서 여자들의 한복은 곱고 자연스러우며 우아한 선으로 저고리의 깃이나 끝동이 옷고름의 길이와 폭의 변화에 따라 품격이 있는 곡선으로 이어졌다. 특히 좁은 치마말기로 가슴을 조이도록 여미고 그 위에 떠올리듯 정갈하게 받쳐 입은 저고리, 여체의 풍만함을 휘어진 선으로 표현해 내고 있는 어깨와 배래기, 그리고 그 풍만함을 단정하게 묶고 있는 옷고름, 무한한 양감의 치맛주름들, 특히 배래기에서 비롯되는 그 풍요한 육신의 물결은 어깨의 맛맛하고 도톰한 경사와 동정의 예리한 직선에서 빛을 발한다.

한국 춤 에서 선은 호흡의 힘을 가지는데 이는 마음의 몰입과 유기적 관계를 갖고 있다. 여기서 말한 힘이란 기를 말한다. 그리고 호흡은 기를 체내로 담거나 회적으로 방출하는 것을 말한다. 이에 자아의 몰입 현상에 의하여 현실적인 선을 초월하여 상상 공간적 선으로 들어가게 된다. 몰입현상에 나타난 선은 춤동작에 있어서 정지된 현상, 즉 여백에서 느껴지는 것이라 할 수 있다. 한국 춤에는 선의 시간성을 공간으로까지 확대하여 파악하려는 미의식이 있는 것이다.⁷⁷⁾

우리의 태평무나 승무 살풀이의 대표적인 전통춤에서도 볼 수 있듯이 천을 사용한 곡선의 움직임은 가히 말로 형언하기엔 너무나 아름답고 손을 사용한 부드러운 움직임과 강강술래의 원무 형식은 선의 아름다움을 너무도 잘 표현하고 있다. 예로부터 우리나라 사람들은 그해의 나쁜 운을 풀기 위해 굿판을 벌였는데 그곳에서 무당이 즉흥적으로 나쁜 기운을 푸는 춤을 춘 것을 살풀이춤이라 하며 도살풀이춤, 허튼춤이라고도 한다. 원래는 수건 춤, 산조 춤, 즉흥 춤 이라는 이름의 수건 춤 이었으나 춤꾼 한성준이 1903년에 극장공연에서 살풀이란 말을 쓴 데서부터 이름이 비롯되었다. 춤꾼은 고운 쪽머리에 비녀를 꽂고 백색의 치마저고리를 입으며, 멋스러움과 감정을 한껏 나타내기 위해 하얀 수건을 들고 살풀이 곡에 맞추어 춤을 춘다. 지금의 살풀이춤은 경기지방과 호남지방에서 계승된 춤으로 알려지고 있으며, 조선 중기 이후 나라가 안정되고 서민문화가 활발히 전개되면서부터 광대들의 춤으로 발전하게 되었다. 일제강점기 때 굿이 금지되자, 무당들 중 일부가 집단을 만들어 춤을 다듬으면서 점차 예술적 형태를 갖추게 되어 오늘날 한국 춤의 대표로 정착하였다. [도 48]에서 보여 지는 살풀이춤은 살풀이 가락에 맞춰 슬픔을 품어 환희의 세계로 승화시키는 인간 감정을 아름다운 춤사위로 표현하는 고전무용이다. 이러한 춤의 형태를 살펴본 바는 회화적 선이 갖는 생명감과 형상의 자율적 이미지를 독자적 표현의지로 구성한 하나의 미적 세계를 창조해 나가는 과정 속에서 포스트모더니즘 시대의 이미지 회화에 대한 합리성을 보편적 구조 속에 흡수 시켜 나간다는 점이다.

따라서 곡선의 원무는 인간 최초의 춤 형식으로 원시인들은 원의 중심점에 신생아, 죽은 자, 환자 등을 놓기도 하고 원의 중심을 힘의 발산으로 받아들여 토tem, 신의 형상, 제단 등을 꾸미기도 하였다. 원의 형태는 인간의 문호가 발달한 곳에서 화합의 움직임으로 끊임없이 사용되며 이어져 내려오고 있다. 기원전 6세기 말 그리스인들은 각의 미로부터 직선의 미로 옮겨갔고, 직선의 미는 중세 귀족들의 춤에서 볼 수 있듯이

77) 이찬주, *op. cit.*, pp.273-274.

의도적으로 선택되었다. 5세기 말엽부터 그리스 춤의 말기까지 각의 미학에서 선의 미학으로의 변화를 지니는데 이처럼 선의 미학은 동작을 경쾌하게 하는데 적합하며 다리, 몸통, 팔의 긴 선은 멀리 뻗어나가는 느낌까지 더하여 준다.⁷⁸⁾ 이와 같이 모든 회화에 있어 선은 형태의 함축이자 상징성을 표의하는 문자라고 할 수 있다.

이와 같이 선에 대한 담론과 작품들을 제시해 보았다. 선은 연구자의 작업에 있어서도 핵심적으로 다루는 조형요소이며 작품 전체가 내포하고 있는 이미지에 대한 현상적 표현을 하는데 있어서 색채 보다 더욱 더 중심적 역할을 하고 있는 조형요소로 본 연구에 있어서 일정한 메커니즘으로 존재하고 있다는 것이다.

2) 정중동(靜中動)의 미

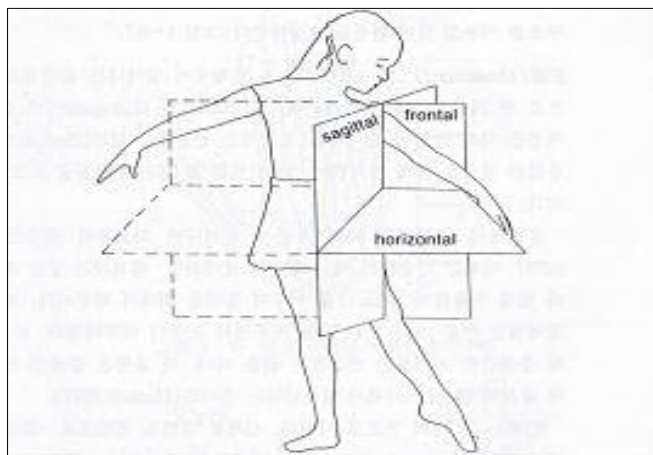
연구자는 삶의 주인공인 인간의 신체를 모티브로 하여 그림을 표현하고 그런 작업을 통해서 춤과 회화적 이미지가 어떠한 형태로서 작품의 표면상에 나타나 하나의 예술적 생명감으로 다의적인 해석이 가능 하는가에 대해서 좀 더 세부적인 형태를 관찰해 보고자 한다. 특히 한국적 미학에 기인한 정 중 동의 미는 인체가 갖고 있는 세계와 그 내부의 형태들을 통해 생명의 역동, 움직임 속에서의 순환의 구조, 그 속에서의 질서와 조화를 화면에 끌어들이어 인간의 서정적인 정서를 외형에 나타난 생태적, 동적인 자연구조 속에서 찾는다고 볼 수 있다는 것이다. 여기에 대한 인체는 생명으로서의 예술 의지와 독자적 표현의지로 구성된 하나의 미적 세계를 창조 하는 것이다. 그러면 여기서 정 중 동 의 필연적인 물리적 현상과 작업 과정에 의한 기술적 요소를 확인하는 절차를 주관적인 영역을 통해서 기술하고자 한다. 첫째, 인체는 세 개의 면으로 나뉜다. 신체를 후면과 전면으로 분할해 주는 면이 전두면(frontal plane)이다. 둘째, 시상면(sagittal plane, 화살 또는 화살촉 모양의 면)은 신체를 왼쪽과 오른쪽으로 가르는 면이고, 수평면(horizontal plane)은 마찬가지로 신체를 상, 하로 나눠주는 면이다. [표 3]운동은 이 세 개의 면 또는 이 면들과 나란한 면에서 일어난다.⁷⁹⁾ 도교에서 정 중 동은 “비로소 천지에 두루 가득 차 있는 정신적 울동이 나타날 수 있다 “고 말한다. 특히 한국 춤은 우주적인 역동성을 가진 정중동이 춤의 근본을 이룬다. 농악을 살

78) *ibid.*, p.270.

79) Sandra Carny Minton, 『신체의 움직임과 자아인식』, (금광출판사, 1998), pp.23~24.

퍼보면 이춤은 민속춤으로 감정을 발산하는 외향적인 춤으로 첫 박에 힘차게 뛰는 동작을 한다. 우리나라 춤이 첫 박에 강한 춤을 추는 것은 공통적이거나 도입부의 시각적 현상은 내향적인 춤인 경우 정적이면서도 강하고, 외향적인 춤들은 동적이면서도 유연한 현상으로 양분되어 나타난 것을 알 수 있다. 그러므로 우리의 춤사위는 시간적 변화에 따르는 엇박자의 춤이며 즉흥성에 강하므로 춤사위 변화가 무척 다양하다. 그러므로 맺는 형의 정지는 그 ‘정’ 속에 ‘동’이 있는데 이것은 언제든지 발생할 수 있는 에너지가 있는 것이다.

조지훈⁸⁰⁾은 춤추는 자가 발의 동작을 멈추고 문득 어깨를 한번 올리고 팔을 서서히 펴서 원을 그릴 때는 하늘이 무너지는 듯이 요란스러운 소리의 율동을 느끼게 된다는 것이다.



[표 1] 세 운동면: 전두면, 시상면, 수평면.

우리 춤은 고요함 속에서 움직임을 보고 고요함을 표현하는 멋을 느끼며 미의 극치를 이루는 것이다.⁸¹⁾ 정중동((靜中動)은 한국 춤의 질적 표상이며 시각적인 한국 춤은 내면의 활동에 의해 나타나는 것이기 때문에 이러한 질적 표상인 정 중 동은 춤에 따라 그 위치가 다르게 나타난다. 예를 들어 감정의 발산에 있어서 한국 춤 살풀이는

80) 조지훈: 1920~1968 경북 출생으로 .청록파 시인 가운데 한 사람이며 전통적 생활에 깃든 미의식을 노래했다. 대표작품인 ‘승무’시는 민족시로 유명하다.

81) 조지훈 『멋의 연구』, (서울: 일 조각, 1964), p.12~40.

동(動)에 해당하는 풀림에서 감정의 발산이 가장 크게 나타나는데 비해 밀양 백중놀이에서 추어진 범부(凡夫)춤은 정(靜)의 맺음에서 멈춤의 순간 감정의 발산을 크게 지니고 있다. 이는 범부 춤이 쾌활하고 당당하며 강한 형태를 지닌 남성적인 특징을 지니고 있으며, 그러한 남성적인 감정을 멈춤에서 내뿜어 주기 때문이다.⁸²⁾ 또한 한국인의 미의 이미지는 문화적 배경에 의해서 부분화 되어있다.

따라서 본 논문은 이러한 이미지를 한국인의 미의식과 전통이라는 문화적 배경을 대립시켜 가면서 신체적 역동성을 회화적으로 형상화시켜 표현주의적인 구조형식을 새롭게 이끌어내고 춤의 이미지와 회화의 이미지를 다양한 소재의 결합을 통해 그 관계를 확립하고 회화의 예술성이 인간의 내면세계를 표현하는데 적합한 요소라는 것을 미학적으로 보여주고 있다고 본다.

82) 이찬주 , op. cit., p.275-277.

IV. 춤과 회화의 유기적 관계와 기호적 표현

1. 춤과 회화의 유기적 교감

본 장에서는 앞에서 언급한 19세기말 인상주의 거장들이라 부를 수 있는 고흐나 고갱의 작품에 나타난 표현주의적인 구조와 색채 등의 유기적 이미지가 다양한 매체로 확장됨과 동시에 표현주의양식을 낳았다는 사실을 입증하기 위해 이들 두 거장들의 작품세계에서 드러난 유기적 상관성의 개념을 상세히 분석하고 연구자의 작품에서 유기적인 이미지와 어떤 교감이 이루어졌는지, 또한 그들의 작품이 점진적으로 어떻게 변화해 갔는지 이러한 유기적인 이미지가 조형화 과정에서 어떤 메커니즘으로 작용하게 되었는지를 고찰한다. 19세기 화가 빈센트 반 고흐는 렘브란트 이후 가장 위대한 네덜란드 화가로 널리 인정받고 있으며, 현대 미술사의 표현주의 흐름에 강한 영향을 미쳤다. 불과 10년이라는 짧은 기간 동안 제작된 그의 작품들은 강렬한 색채, 거친 붓놀림, 뚜렷한 윤곽을 지닌 형태를 통하여 인상 깊게 전달하고 있다. 또 그의 걸작으로는 수많은 자화상을 비롯한 <별이 빛나는 밤>, <해바라기> 등이 있다. 이시기에 그는 임파스토 기법⁸³⁾을 이용하여 물감을 두껍고 힘차게 덧칠하여 형상을 빚어낸 인상주의에 새로운 변화를 시도했으며. 이러한 기법은 20세기에 접어들면서 잭슨폴록과 빌렘 데쿠닝 같은 화가들에게 영향을 미쳤다고 할 수 있겠다. 임파스토 기법을 이용한 이들 작가들은 역동적이고 화려한 색채를 많이 사용했으며 물감 자체의 물리적 성질을 표현하는 데 역점을 두었다. 이 후 그러한 미술양식의 변화는 형태의 해체 및 재구성 또는 형태의 함축 및 단순화라는 조형 어법을 수용하는 과정에서 어김없이 원색의 물감을 화폭에 두껍게 칠하는 표현주의적인 기법으로 현대 추상화와 반 구상 회화에 자주 쓰이고 있다.⁸⁴⁾

[도 52] 20세기 초 고갱이 보여준 개념적인 표현방법은 20세기 미술에 결정적으로

83) 임파스토 기법 (impasto) :이탈리아, 반죽된' 이란 말, 유화물감을 두껍게 칠하는 기법. 붓이나 팔레트나 이프(palette knife) 또는 손가락으로 색을 칠하거나, 직접 물감을 짜서 바르는 방식. 중요한 부분을 그리면서 붓 자국 등으로 질감 및 표면에 다채로운 변화를 주고자 할 때 이 기법이 유용하다. 렘브란트, 루벤스, 고흐, 마네 등의 작품에서 흔히 볼 수 있다.

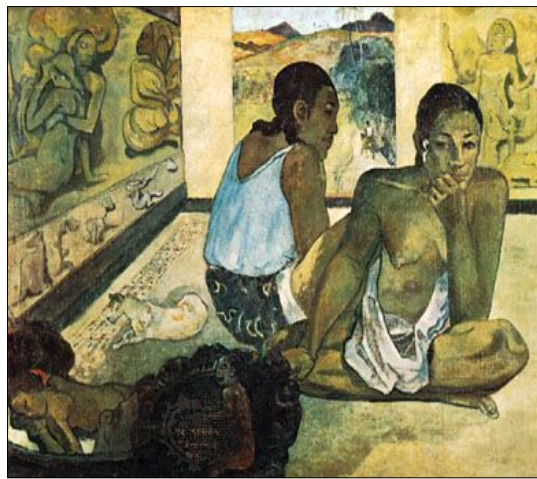
84) 월간 미술 편, 『세계미술용어사전』, op. cit., p.331.

영향을 끼쳤다. 1888년 아를르에서 빈센트 반 고흐와 고갱은 차츰 모방적인 작품을 그만두고 색채를 통한 개성적인 표현을 추구해갔다. 그는 과거의 인상파 경향과 결별한 뒤 그림 평면의 상이 마치 실재처럼 보이도록 착시현상을 일으키게 하는 선과 색채의 사용을 중단했다. 대신 그러한 회화적 수단의 가능성을 살려서 보는 이가 특별한 감정을 체험할 수 있도록 시도했다. 그의 형상은 갈수록 관념적인 것으로 바뀌고, 그의 색채는 암시적인 추상으로 변했다. 고갱은 분명한 이미지를 만들 수 있게 한 원시주의(primitivism)에 몰두했다. 그의 단순한 색채 조화는 그 이미지를 더욱 강화했다. 그리고 자신의 그림이 보기에 즐거운 것이 되기를 원했기 때문에 그림의 장식적인 효과를 목표로 삼았다. 이 모든 것에서 그의 의도는 어떤 관념을 그림으로 표현하려는 것이었고, 그 결과 그는 상징주의 운동을 주도한 화가로 인정받았다.



[도 51] 고흐, (1888, 해바라기).

〈임파스토 기법〉



[도 52] 고갱, (Te Rerioa, 1897).

고갱⁸⁵⁾과 고흐는 이 시기의 회화의 형태나 조형 이념이 본격적인 표현주의적인 시대를 맞이하여 미술사의 흐름에 막대한 영향을 미치는 중요한 선구자 역할을 했다는 것을 말해 주고 있다.

85) 고갱: 그는 1891년부터는 남태평양의 타히티와 다른 여러 곳에 살며 작품 활동을 하였다. 대표작으로는 초기작인 〈설교 후의 환영 Vision After the Sermon, 1888〉과 〈우리는 어디에서 왔는가? 우리는 무엇인가? 우리는 1897~98 어디로 가는가? Where Do We Come From?/ What Are We?/ Where Are We Going?〉라는 인생에 대한 원초적인 철학적 감각을 전달하려는 작품이 있다.

이러한 표현주의의 성향을 띤 유기적 이미지의 전형적인 구조 속에 궤를 같이하고 있는 본 논문의 대상 작품은 춤을 모티브한 회화적 이미지를 표현주의적인 미학을 기반으로 새로운 교감을 이끌어내고자 노력했다. 또한 인간의 내면에 나타나는 여러 가지 객관적이고 형이상학적인 감정 상태를 유기적인 은유방식인 새로운 시각으로 생성해 냈다는 것이다. 춤의 이미지와 회화의 이미지가 결합된 현실의 형상과 현실을 떠난 춤과 회화의 유기적 이미지로써 다의성을 갖는다고 보는 것이다.

19세기 인상주의 회화는 개인을 중심으로 하여 기존의 틀과 권위에 대한 항쟁의 상징으로 미술가 들은 대 변혁을 이끌어낸 시기였다. 즉 사회적 위치에서 볼 때 자신의 세계를 좀 더 냉정한 시각으로 바라보아야 했고 모든 것들이 스스로 책임지고 스스로 자유를 만끽해야 했다. 따라서 자신의 생각으로 작품세계를 실현하고 개척해야했던 상황은 인상주의라는 문화를 만들어 냈던 것이다. 역시 인간의 신체를 통해 감수성을 전달하고 그것들과의 유기적인 교감으로 시각언어를 전달한다는 것은 이미 앞에 펼친 논리들의 근거에 의해 그 관계를 확립했다고 본다. 따라서 조형예술의 역사를 통하여 다양한 양상으로 전개 되어온 작품의 내용과 형식을 하나하나 논의해 나가면서 회화나 조각, 건축 등 개별 조형 활동의 목적과 수단 사이에는 상호 관련성이 존재한다는 사실은 많은 저서와 문헌에서 이미 밝혀진바 있다. 그러나 본 논문은 본질과 그 타당성에 비추어 연구 작품에 대한 여러 예술형식의 이해 범위를 넓히는데 참고도판을 통해 춤의 이미지와 회화의 관계인 유기적 이미지를 효과적으로 다루었다고 할 수 있겠다.

따라서 화가에게 미적 감정을 불러일으키는 데는 어떤 모티브와 물체가 있다. 그것은 무엇을 닮게 그리려는 재현적인 노력과 예술적 존재로서의 내보임이 공존하는 다양성과의 완벽한 조화를 일구어내면서 유기체의 성장을 보여주는 과정이라고 본다.

또한 본 연구자의 작품에 나타나는 대상들은 대부분 어릴 때 기억들, 즉, 역사 혹은 민족성으로부터의 정체성에 대한 연구자의 흔적이며, 각 시대로부터의 의미 있는 변화와 앞으로의 방향성을 부여한다고 할 것이다.

1) 신체적 요소와 회화의 상관관계

회화에 있어서 자연과 인간은 사유의 대상으로 존재할 뿐이다. 회화란 관념적인 이해의 세계인 것이다. 그 관념이 현상계로 모습을 드러내는 과정은 직관에 따른다. 이때 자연의 이미지는 일상적인 생활을 통한 경험의 축적으로 이미 마음속에 그 형태적인 가치가 결정된 상태다.⁸⁶⁾ 그러므로 직관적 이미지는 실지 대상과 마주함으로 일어나는 현실적인 감정 반응이 필요한 것은 아니다. 어느 면에서 감정의 동요는 철저하게 억제되는 상황이며 감정을 통제함으로써 극도로 단순화되거나 함축적인 유기이미지로 제시될 수 있다는 것이다. 이러한 직관적인 이미지는 전체나 본질을 파악한 연후에 일어날 수 있는 것으로 회화에 있어서 형태의 핵심이라고 볼 수 있다. 따라서 신체적 요소를 가진 인간의 모습을 표현한 회화는 자연의 대상물 중에서 가장 자아에 가까운 존재로서 인간에 대한 탐구와 인체에의 아름다움을 표현하기 위하여 옛 부터 작가들에게 있어서 관심의 대상이 되어왔다. 민족·풍습·시대에 따라 그 성립과 양식이 다르지만 회화에 있어서 신체를 시각화 하여 표현 할 때 미묘한 선이나 면, 각 부분 간의 비례, 피부의 색조 변화, 육체의 양감 등의 미적 요소를 통일하여 유기적 생명을 표출하는 것을 특징으로 한다. 이러한 신체적 요소들은 회화의 대상으로 고대의 그리스 시대나 르네상스 시대에도 독립적인 표현이 존중 되었으며, 특히 인상주의 이후 나체를 다룬 회화들이 많이 그려졌다. 따라서 본 논문의 주제인 춤은 신체적 이미지와 역동성을 가지고 새로운 미술 형식을 만들어 냈다는데 의미가 있다는 것이다. 어떠한 예술행위에 있어서도 신체는 본능적이며 원초적인 생명이다. 미술가는 이러한 신체를 통해서 아름다움을 표출하고 심상 속에 내재된 의식과 시간의 여러 차원을 서로 연결시키려고 한다. 따라서 춤과 회화적 유기관계는 사물을 있는 그대로 보여주는 것과 달리 표현하는 것이며 언제나 변화라는 개념을 건드린다. 세계적인 무용가인 안네 테레사 데 케에르스매커(볼, Anne Teresa De Keersmaeker)⁸⁷⁾는 “ 나는 사람들이 사회에서 일어나고 있는 일에 대해 생각하게 하지만 메시지 자체는 언제나 진실에 대한 숨겨진 감정을 포함하고 작품을 만드는 것이 중요하다” 라고 어느 인터뷰에서 말했다.⁸⁸⁾ 바꿔 말하자면 이것이 바로 회화의 정신이며 독자적인 미의 개념이며 규정된 이미지를 받아들이는 동

86) Art Korea, 「 신항섭 평론, 2005, 6월호 」, p.27.

87) 현대무용계에 새로운 비전을 제시한 유럽 최고의 3인의 여성 안무가

88) 유타 크라우트사이트, 엄양선 옮김, 『춤』, (서울: 도서출판 예경, 2005), p.155.

시에 신체를 통한 춤의 유기적인 이미지를 발전시키는 데는 개별적인 방법을 탐구하는 것으로 생각한다는 것으로 본다.

회화에 있어 특히 퍼포먼스로 말하자면, 신체는 꿈의 시간성과 초월론적 신체에 의해 만들어진 능동적 매체인 동시에 우주적 혹은 존재론적 시간 그 자체를 구현하기 위한 수동적 매체이다. 신체는 꿈꾸는 것으로 퍼포먼스를 구체화한다. 그러나 모더니즘 퍼포먼스의 특징은, 바로 이와 같은 구체화를 수행하는 것에 있다. 그리고 그 존재는 진실을 바로 눈앞에서 보여주기 위한 시간을 준비한다.⁸⁹⁾ 사람들은 동작이나 행위로써 특별한 목적과 결과를 얻으려는 소망을 나타낸다. 신체와 회화와의 상관관계인 춤의 이미지는 이러한 신체의 요소들을 통해 집합체인 구조와 유기적 이미지인 형태, 색채 등의 촉각적, 감각적, 심리적인 컴포지션에 대하여 예술창조를 위한 표현의지와 미의식에 따라 여러 가지 방법과 양식에 대하여 고민하여 왔다. 즉 독자적인 모티브에 예술적 상징의 생명을 담으려고 한다는 것이다. 춤의 관점에서 보자면, 몸에 대한 인식은 이미 여러 단계로 의식되어 왔다, 발레나 각종 궁정 무, 근대식 체조에서 미의 이상화가 될 수 있는 대상은 절제된 규범과 건강미의 대상이나 신체의 확장성과 낭만적 감정의 유동체인 ‘춤’은 20세기 전기 모더니즘 춤과 후기 모더니즘 춤으로 나눌 수 있다. 전기 모더니즘의 춤은, 개인적 의지나 감정의 소통체이며, 후기 모더니즘 춤은 일상 즉 생활과 밀착된 실체와 같은 것이라 하겠다. 따라서 몸은 춤의 미학에서 전혀 낯선 것이 아니라 인간의 몸을 여기서 또 다시 새롭게 지각해 보여야 할 것이다. 1960년대 이후 다양한 흐름으로 나타나기 시작한 이른바 실험적인 춤들이 대부분 추상적 테크닉 위주의 형식주의적 미학을 탈피해서 테크닉에 의존하지 않은 또 다른 표현성의 가능성을 몸을 통해 시험되고 있기 때문이다.⁹⁰⁾ 이러한 몸자세의 변화상은 현대 회화와의 상관관계로 보자면 기호와 인간의 여러 가지 형태사이에서 탄생한 추상적인 이미지로 어느 작품과도 닮지 않는 민족적, 동양적 이라는 독창적인 회화의 세계라고 규정할 수 있다고 본다.

89) 폴 발레리 외, op. cit., p.107.

90) 김태원, op. cit., p.429.

2) 함축적인 언어성

언어가 존재 하지 않은 시대 인류는 의사전달을 몸짓으로 표현하였다. 동굴의 벽화나 원시 종족의 제의 속에 드러나는 춤을 통해서 발걸음, 하나의 몸짓, 움직임이나 자세에서 표현되었다. 즉 내적 경험을 표현하기 위한 도구로써 물질이나 돌, 그림, 언어들 사용하기 이 전에 몸을 사용 하였던 것이다.⁹¹⁾

세계 여러 나라 민족 춤은 고대부터 현대까지 오랜 세월동안 발전되어 오면서 각 나라별 그 지역의 환경과 사회 역사적 조건에 따라 문화적 몸짓을 창조해왔다. 언어가 없었던 시대의 대화의 수단으로 기능한 춤은 신이나 자연과 대화하는 몸짓으로서 전달해 왔다.⁹²⁾ 회화에 있어서도 언어가 말을 수단으로 전달되는 것처럼 회화도 어떤 수단을 통한 의사 전달이어야 한다. 그러나 춤의 수단은 언어가 아니라 공간속에서 춤을 추는 무용수들이다. 우리들은 춤을 추는 무용수들의 행동과 생각을 통해 춤을 받아들인다. 이렇듯 춤과 회화는 같은 맥락으로 볼 때 함축적 이미지와 언어성을 가지고 있다. 이 두 예술의 속성은 공통적으로 사람들에게 어떤 의미를 전달하기 위해 구성되고 조직된다. 그것들의 유기적 관계는 복잡다양하다. 이러한 것들의 “나 “라는 주체로서 경험, 사랑, 성, 추억, 상태, 감정, 제한, 욕구, 희망, 꿈, 나이, 증오 등에 대한 감정을 가진 인간으로 이 시대를 살아가고 있으며, 이런 모든 것들은 시대적인 예술성이 반영된 표현 속에서 시한성을 가지며 변화한다는 것이다. 이러한 관점에서 볼 때 어느 시대적인 표현이든 예술은 정신적인 것을 의미하며 그것은 인간의 경험으로 이루어 졌음을 알려 주고 있다. 또 이러한 것들은 서사시적 혹은 춤이나 회화를 통해 그 느낌은 식별될 수 있다. 이에 따른 본 연구자의 작품은 시대와 소재에 대한 구애를 받지 않고 있다는 것이다. 그것은 미술을 개방적인 안목으로 인식하고 있는 자신의 정신적인 힘의 노출로서 상상력과 표현의 자유를 보여 주는 것이리라 생각한다는 것이다.

따라서 ‘춤사위’는 연구자 자신의 개인의 안목에서 함축적인 언어로 이해하며 작품을 보는 하자(何者)에게도 그것들의 유기적 요소는 소통의 역할을 한다는 의미이다. 이런 의미로 본다면 춤은 언어와 같은 외적 현상계에 의한 자유로운 창조의 몸짓으로 언어적 뜻과 내용이 있고, 언어에서 문장 구성법과 조직이 있듯이 무용도 조직적으로 구성되며, 언어에서 발언되듯 무용에서도 춤으로 발현된다. 이 세 가지 측면이 서로

91) 신상미, op. cit.

92) ibid., p.219.

의존해서 표현된 춤과 관련하여 구성된 의미 전달의 수단을 낳는다는 것이다.

연구자작품 전체의 성향은 춤의 이미지에 관련된 일관성 있는 느낌과 생각을 의미 있는 회화와 유기적인 관계를 모색하고 있으며 음악에서 소리와 느낌을 의미 있는 음악으로 구성시키듯이, 회화에서도 의미 있는 그림으로 사상과 느낌과 움직임들을 포착하여 그들 개념들이 매개체에 의해 표현될 때 예술적 혈액 순환이 발생한다고 본다. 그러나 모든 예술이 이러한 함축적인 언어성을 띠고 있지는 않다고 본다. 겉으로 드러난 의미와 느낌이 없이 내적인 것 자체로서도 의미를 갖는다. 언어라고 규정할 수 있는 가장 큰 세 가지 특성을 제시하면 이론적 특성, 결합적 특성, 반복적인 특성이라고 할 수 있다. 여기에서 초 이론적이라는 것은 어떤 물건이나 사물을 지칭하는 단어가 상징적인 것일 수 있고 아닐 수도 있다는 것을 말한다. 즉, 물건과 사물과는 상관없이 이미 하나의 기호로 굳은 단어를 말한다.

본 논문은 회화와 춤의 이미지의 결합이라는 구조가 다른 두 장르의 결합에 있어서 함축적인 새로운 언어성을 창출하고 회화의 의미를 찾는 것이다. 여기서 알아 두어야 할 것은 회화에 있어서 언어란 의미전달을 의미한다. 즉 형상적이며 유기 이미지의 자율성으로 공간 속에서 송고한 형이상학적 회화를 구축하는 것을 말한다. 따라서 반복적인 구성요소란 것은 단어의 결합구조가 발전해 복잡한 문장을 만들어 내는 것이다. 이러한 춤과 회화의 결합에 있어서 굳이 언어적 특성을 춤과 비교해 본다면 춤은 분명히 언어적 특성을 지니고 있지 않다. 춤은 상징체계로는 충분하나 언어까지는 미치지 못한다. 왜냐하면 춤은 언어가 가진 초 이론적이거나 결합적이거나 반복적인 구성 요소들이 결여되어 있기 때문이다. 춤은 언어가 아닌 어떤 종류의 상징체계일 뿐이다. 춤은 언어가 갖춰야 할 필수적인 문법적, 의미론적 구조가 없어서 언어가 될 수 없다.⁹³⁾ 또한 춤에서는 복잡한 움직임의 의미라는 것이 구성 요소들의 결합이 아니며, 언어에서처럼 구성 요소들의 의미가 반복적으로 쌓이는 것이 아니다. 춤이 언어가 되기 위해서는 움직임들이 무엇을 의미하여야 하고, 그럴 경우 움직임들이 무엇을 하는지 알아차릴 수 있어야 한다.⁹⁴⁾ 즉, 어깨를 움츠리는 것은 뭔가 확신이 없다는 표시이고, 악수란 다정한 인사의 표현이며, 그리고 몸 앞으로 손바닥이 전방을 향하게 하여 들어 올리는 것은 멈추라는 신호이다. 서구 사회에서 이런 제스처들은 공인된 것인데, 이것은 같은 문화적 성향을 가진 사람들에게는 분명한 의미로 통하기 때문이다.

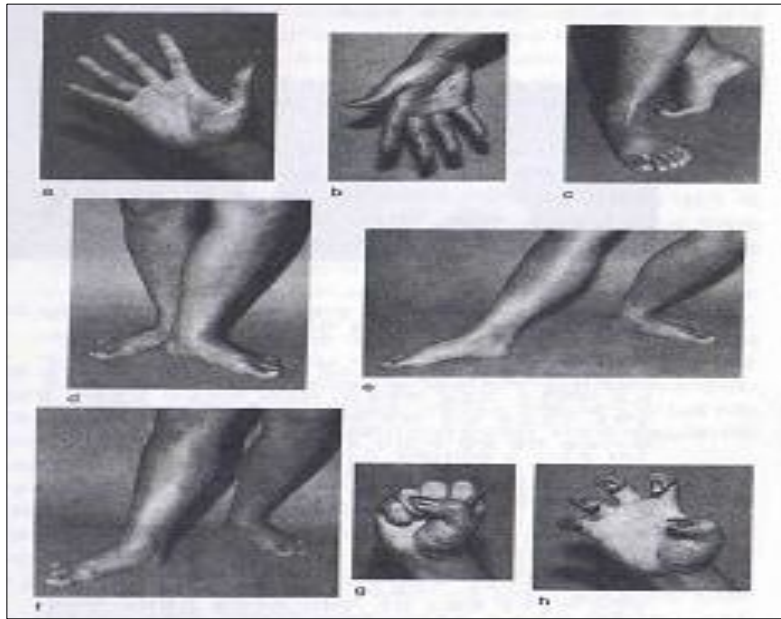
93) 고든펜처, 제랄드 마이어스 저, 김말복역, 『무용의 철학』, (예전사, 1993), p.118.

94) 최청자, 『안무와 움직임』, (서울:금광 출판사, 1988), pp.11~12.

이런 몸짓으로 전달하는 메시지들은 그 뜻을 말로하지 않아도 알 수 있다.⁹⁵⁾

델사르트는 파리 음악원(Paris Conservatoire of Music)에서 노래와 연기를 공부했다. 그는 춤의 그릇된 지도 방법을 바로잡기 위해 예술원칙의 길잡이로서 표현법칙을 형식화하는 데 헌신하였다. 처음에 가진 생각들 중 하나는 인간을 세 가지요소들이 하나로 결합된 것으로 이해하는 것이었다. 삶, 영혼, 그리고 마음 등이 바로 그러한 세 가지 요소에 해당된다. 이에 덧붙여서 제스처와 자세의 조직화된 체계를 고안했는데 이 신체의 어느 부분이라도 어떤 특정한 위치에 둠으로서 의미를 주고받을 수 있다고 하였다. 제스처란 감을 나타내는 방식이다. 손가락을 벌린 자세는 의기양양함을 나타내는 것이고, 그리고 그 상태로 손을 밑으로 내리는 것은 포기를 뜻하는 것이다.[표 4] a, b는 다리를 교차시켜 뒤쪽 발의 발가락으로 서는 자세는 정중함을 뜻하는 것이고, 앞발의 뒤꿈치를 뒷발 족척 궁에 붙이는 것은 힘이나 독립을 나타내며, 그리고 한 쪽 발을 다른 쪽 발에서부터 뒤쪽으로 떨어뜨리는 것은 공포감을 나타내는 것이다.[표 4] c, d, e [표 4] f, g 는 어떤 특별한 메시지를 전달해주는 다른 자세들을 보여주고 있다. 이러한 제스처는 춤을 통한 의사 전달 체계를 고정화시킴과 동시에 이것은 몸과 표현간의 본질적인 연관성을 눈에 보이도록 구체화하고자 했던 초기 노력의 결과였다. 그러한 표현법칙은 춤 회화에 있어서 유기체로 볼 수 있다. 춤에 있어 움직임과 표정은 관객으로 하여금 의미전달과 커뮤니케이션이다. 모든 예술은 표현을 근거로 하고 있다. 예술제작에서 작가는 주체적 사유를 작품에 투입하고 실질적인 소비자와 동조할 수 있는 구성 체계를 만들어 제시한다. 한국화단의 흐름을 짚어보면, 사물의 관조를 통한 접근 시기를 50년대, 개성 있는 자연 대상물의 반추상적 시기인 60~70년대, 사의적(私意的)추상의 시기와 민중미술의 탄생시기인 80년대, 매체의 사용에 있어 물성의 인식을 통해 다양한 예술의 자유로움을 추구하는 90년대에 이르기까지 10년 주기로 변화해 왔다. 이와 함께 작품을 구성하고 제작하는 연구자도 춤에 대한 동작 요소에 의한 분석을 이용하여 비구두적인 의사 전달이나 신체언어를 이해할 수 있는 유기체를 표현의 한 방법으로 도입하고 회화적 이미지에 걸 맞는 새로운 시각적 테크닉으로 확장된 시대적 반영을 이미지라는 포괄적인 표현 방법을 통해 추구해 나가자 한다. 이것은, 요즘 흔히 접하게 되는 비디오나 테크놀로지 작품들을 통칭하여 변형을 담당하는 시각예술로서 자율적 구조로 이해되고 현실과 가상의 환상적 고리를 이미지라는 작품 안에서 수용하고 있음을 말해 주고 있다고 본다.

95) Sandra Cerny Minton, op. cit., p.142.



[표 2] 감정을 나타내주는 델사르트의 제스처어(a)의기양양함 (b)포기(c)정중함(d)힘, 독립(e)공포감(f)망설임(g) 대립(h) 혼란



[표 3] 델사르트의 손짓과 뜻

[표 5]에 의한 델사르트 이론을 보면 공간, 시간, 에너지 이용에 변화를 주게 되면 동작의 효율성을 변화시키고 동시에 동작의 의사 전달 측면에 영향을 미친다. 각각의 동작 요소들을 한 가지씩 생각해보면 우리가 움직임을 통해 말로 표현하지 않아도 어떻게 의사 전달을 할 수 있는지를 이해하는데 도움이 될 것이다. 동작요소 중에 공간은 방향, 크기, 높이, 초점, 그리고 진행로에 따라 다양해진다. 각각의 이런 공간적인 면들이 달라짐으로 해서 관찰자가 느끼는 감정적인 면 또한 달라진다. 예를 들어, (Humphrey)에 의하면(1959) 전방을 향해 직선으로 움직이는 동작은 힘 있어 보이는 반면에, 후방으로 움직이는 동작은 축소 효과를 낸다고 했는데, 이는 동작을 취하는 개 개인의 몸 사이즈가 점점 작아지는 것 같아 보이기 때문에 그렇다. 그녀는 초점을 상외(上外)방으로 향하면서 몸을 높은 수준에서 움직일 때는 의기양양해 보이거나 흥분되어 보이지만, 초점을 밑으로 향하면서 낮은 수준에서 움직일 때는 우울해 보이거나 의기소침해 보인다고 생각한다. 공간에서 직선으로 움직일 때는 서정미가 느껴지고 우아한 느낌을 주는 곡선을 그리며 움직일 때 보다 힘 있어 보인다.[표 6]⁹⁶⁾

앞서 설명한 것과 같이 사람을 주제로 선택한 모든 예술의 구성은 삶의 축약이자 삶의 표정이다. 인간이 지니는 생명의 존엄과 다양한 동작, 복합적인 감정의 기복 등 인간의 내면세계를 화면에 표현하는 것이야 말로 일체의 설명적 요소가 배제되면서 회화로써 완성되는 것이다. 즉 회화에 있어서 함축적인 언어성이란 마음의 언어로 볼 수 있는 내언어(內言語)인 것이다.

96) *ibid.*, pp.144~146.



[표 4] (a)우아한 느낌을 주는 곡선을 그리고 있다.
(b)직선을 그리며 때리기 동작을 하고 있다.

3) 해체적 의미

본 연구는 춤을 모티브한 표현주의 작업에 있어서 다원화된 현대 사회에서 한국 현대미술의 성격과 정체성을 모호하게 만든 주요 원인의 하나가 서구중심주의라 생각 하면서 연구 작품의 포스트 모더니즘적인 성향에 대한 안정된 심리적 균형을 찾기 위한 일종의 자각적 해소로서 해체적 의미의 미적 조형성을 분석해 보고 그것들이 갖는 착각(optical illusion)의 상징체계를 극복하기 위해 해체주의 담론들을 검토하고 그 정당성에 대해 논하고자 한다. 해체의 사전적 의미는 분해, 해부, 해산의 뜻으로 영어의 파괴, 파멸과 분해, 해체하다와 같은 의미를 지니지만 사용상 차이를 보이고 있다. 그 차이는 단순한 해체와 탈 근대시대의 해체를 구별할 수 있는 중요한 단서를 제공하고 있다.

해체이론은 자크 데리다(철학자, 프랑스 Jacques Derrida, 1930~2004)가 주창한 개념으로, 포스트모더니즘을 특징짓는 하나의 개념으로 볼 수 있다. 회화에 있어서 서구 중심적 세계관의 내면화 과정이 일반 대중과 미술인들에게 지대한 영향을 끼쳤음을 지금까지의 논리를 근거로 보여주었다. 그러나 지난 십여 년간 우리 미술계는 ‘포스트모

더니즘'이라는 바람이 휩쓸고 지나갔다. 다양한 가치관이 개방화 되고 사회적 규제가 점점 줄어든 가운데 저마다 목소리를 높이는 비난하는 이 흐름은, 이에 못지않은 폭력성을 가지고 계몽, 해방, 진리, 이성과 보편성을 공격하였다. 그러나 대서사를 해체하고자 한 이 방대한 논의가 우리의 한국 문화를 설명하는데 정작 어떠한 기여를 했는지, 또한 미술에 있어서 어떤 현상이 벌어졌는지에 대하여 언급해 보면 다음과 같은 해석을 할 수 있겠다.

첫째는 근대 비판을 민주주의의 폭력적 전복으로 해석하는 방식이다.

둘째, 자본주의 틀 내에서 가능한 개혁에 '근대적'이라는 평가와 문화라는 미시영역으로 도피하는 횡단운동을 행한다.

셋째, 근대를 '탈(脫)'하여 전근대로 되돌아가고자 하는 해석으로 유교적 전통의 복고를 주장하는 논리가 여기에 속한다. 근대를 비판하는 과정에 곧바로 불교와 노장 사상으로 동양 주의적 해석이 그것이다.

연구자는 현대의 비정형형적인 세계를 반영하는 표현주의에서 포스트모더니즘까지 맥을 같이하며, 춤의 이미지 역시 기존의 상황을 변형 왜곡하여 인용했다는 점에서 볼 때 해체라는 틀 안에서 기용된 유기적 관계를 포함하고 있다고 본다. 원래 해체주의의 시발점은 혼란스러웠던 1966년의 프랑스에서 사회 참여에 좌절한 실천적 사회주의학자들이 사회변혁의 한 방법으로서 언어연구를 통한 그들의 태도를 제시한다. 현실에 대한 염증이 인간사상의 기초형식인 언어를 회의하게 하였고, 그 결과 애매모호한 언어를 해체하게 되었다. 회화적 측면에서 보면 선구자인 마르셀 뒤샹이 소변기를 출품함으로써 예술로서의 작품 그 자체의 의문을 제기하며 예술로서의 모든 정당성을 제고하는데 역전적 담론을 제기 했다. 구조주의에서의 구조는 언제나 하나의 중심, 고정된 원리, 의미의 위계질서와 확고한 토대를 가정하는데, 탈구조주의 해체주의는 고전적 구조주의가 즐겨 사용하던 이원적 대립관계들이 이데올로기의 특유한 사유방식이라는 것을 파악한 것이다. 이러한 이데올로기는 허용될 수 있는 것과 없는 것, 자아와 비자아, 진리와 허위, 의미와 무의미, 이성과 광기적인 구조체로 공간, 형태, 재료를 해체적 요소로서 사용하여 새롭게 개념화되고 추상화되어 전개된다. 그 계획은 점, 선, 면들의 세 가지 체계들에 의해 이루어진 바실리 칸딘스키와 폴 클레의 미학을 동원하고 있다. 그러나 본 연구자는 서구문화에 대한 한국문화의 진정한 타자성과 동양사상에 근거한 주제와 타자간의 차이를 한쪽에 종속하거나 대상화하지 않고 그 차이를 드러낸 전략적 전시를 했다. 즉 한국적인 것, 또는 우리의 것이라는 개념은 전통에 대한 명백한 태도와 표현주의의 결합에 대한 개념들을 독립적인 미의식의 본질에 따라 폭

넓게 실천해 나가려는 태도로 합리화 시키고자 했다. 이미지 형상화와 오브제를 사용한 춤의 매치는 이러한 타자를 전제로 하는 관계적 개념과 절대불변의 속성을 가지지 않는다는 것이다. 이렇듯 서구적인 것과 한국적인 것은 고정된 실체가 아니라 자체적인 변화에 의해 또는 타자와의 접촉을 통해 끊임없이 변화하는 실체이며, 동시에 각각은 타자에 의해 규정되고 재규정되는 ‘관계 속의 실체’인 것이다. 미술의 정체성이 무조건 실험적인 방향만 지향할 것인가에 대한 물음과 함께 현재의 흐름을 들여다보면 다채롭고 현란할 정도로 풍부한 기법과 실험으로 가득 차 있다. 그런가 하면 세련되고 감각적인 형태들은 개성과 미의식이 끊임없이 확장된 외양으로 주목을 끈다.

이와 관련하여 연구자는 미술에 관해 서구 중심적 이해를 다음 세 가지로 분류하여 검토해야 한다고 본다.

① 근대 서구문명의 고정화된 우월적 미에 대한 통상적인 역사성.

② 시기별로 특징적으로 나타나는 서구문화와 철학관에 대한 문화적 선행변수가 과연 우리에게도 타당 한가.

③ 서구의 문화의 새로운 해체적 사고가 과연 긍정적인가. 이상의 세 가지 질문에 대한 서구 중심적 세계관이 동, 서양 간에 자의적이고 인위적인 이항대립, 예를 들면 창조성/모방성, 합리성/비합리성, 마음/몸, 진보/정체, 과학/마술, 정상/비정상 등의 관계를 비판적으로 지양하고 이를 재생산하는 문화적 구조를 우리는 무조건 지향해야 하는가에 대하여 냉철한 검증작업도 필요하다고 생각한다. 그렇다면 동서양의 사상체계가 다른 춤 예술은 어떤지 살펴보도록 하겠다.

현 시대의 새로운 춤들은 테마, 내용, 장치, 디자인, 의상, 연기방식, 음악 등에서 혁신적인 실행으로 이어졌고 움직임의 소재는 현대무용과 발레의 구분 없이 이 같은 범위를 지니게 되었다.⁹⁷⁾ 이런 토대 위에서 발레에는 현대라는 용어가 붙기 시작함으로써 현대무용과의 묘한 결합관계를 드러내며, 보다 친밀하고 오래된 발레의 전통에 대한 새로운 인식이나 개혁이 이루어지고 있다.⁹⁸⁾ 이러한 춤의 변화는 1950년대를 지나면서 더욱 새롭고 다양한 형태의 춤을 찾아 일부의 춤 안무가들에 의해 과감한 시도가 시작되었다. 이것은 1960년대 후반과 70년대에 좀 더 단호한 전위적 경향의 실험으로 서구 무용계에서의 공통된 현상이 되었다. 춤 제작자와 안무가들이 전자음악이나 콘크리트 뮤직을 이용하여 심리적 효과를 달성하고자 하였고 조명, 또는 말과 노래의 혼합 등 온갖 방법 등을 시도했다. 또한 인간정신의 복합성과 정열을 여러 효과와 장

97) 김말복, 「춤 나타난 동서양의 사고」, (무용예술학회), p.254.

98) 김태원, 『후기 현대 춤의 미학과 동향』 (서울: 현대미술사, 1992), p.225.

치, 소품을 이용하여 적극적으로 표현하고 있다. 이러한 춤 예술의 해체주의적 현상들은 미술에서도 대 변화를 가져왔다. 매체의 다양성과 함께 절대적 진리가 거부된 이분법적 탈 현상으로 포스트모더니즘 시대를 같이 하고 있으며 전통적 예술의 계승과 새로운 문화의 유입에 따라 표현방법 면에서도 대 변화를 나타내고 있다. 또한 각 예술 장르인 미술, 음악, 춤, 서커스 등을 분리시키지 않고 유기적인 통합체로 확장하여 실행하고 있다.⁹⁹⁾ 이러한 해체주의 이론의 탈 현상은 모든 예술의 유기체로 특징적으로 나타나는 개념으로 탈 현상, 불확실성, 상호텍스트성과 유희성, 역사성, 퇴폐성 등의 개념과 혼합되어 나타나는 것이다. 따라서 해체주의의 의미는 한국전통적 예술의 계승과 새로운 문화의 유입으로 창조성의 모색으로 볼 수 있다. 따라서 그 의미는 한국성의 논리로만 풀어내는 일은 적절치 않다. 사실 20세기의 서구미술의 흐름은 추상양식이 주류를 이루었던 역사라고 할 수 있겠으나 현대미술사에 있어서 우리의 경험, 우리의 미감이나 그 정신을 담은 작품을 논의의 대상으로 삼아야 한다는 것은 너무도 당연한 일이다. 이런 맥락에서 20세기 미술사의 거장이자 도상학자인 어윈 파노프스키(1892-1968, Erwin Panofsky)는 확실하게 미술사는 인문학의 실천사라고 말했다. 다시 말하면, 미술은 그 지역 국가의 역사, 문학, 철학, 신화, 사회학 등 모든 인간의 광범위한 경험과 그 교훈들을 반영해야 한다는 것이다.

본 연구는 춤과 회화의 결합에 있어서 유기적 이미지의 개념을 해체주의의 시각에서 볼 때, 근대이후 등장한 흐름으로 사상의 다원성, 관계의 비 폭력성만이 아니라는 것이다. 동, 서간에 중심적인 담론을 극복하기 위한 세계관을 중심으로 자신들의 우월성을 체계적으로 제시하는 담론을 상정해 볼 수 있다. 따라서 동아시아 적 담론이나 유교적 가치 논쟁, 전통에 대한 복귀 등은 일종의 역전 적 담론으로 이해될 수 있다. 그것은 동, 서양간의 오랜 불평등한 경제적, 정치적, 사회적 관계가 역전되지 않는 한, 이 담론은 힘을 얻지 못한다. 서구적인 것과 한국적인 것의 경계 설정이 수반되는 모호함은 서구적인 것을 규정할 때 보이지 않는 준거점으로 작용하는 한국적인 것, 또는 우리의 것, 은 과연 무엇이나 하는 문제와 관련하여 발생한다. 즉 이것은 비교 대상에 따라 다양하고 다르게 설정된다는 점이다. 중국이나 일본에 대응하여 내세우는 ‘한국적인 것’ 과 서구 문화에 대응하여 내세우는 ‘한국적인 것’ 은 다르다. 예를 들면 한국의 유교전통 기반을 한국적인 것으로 서구에 내세울 수 있지만, 중국이나 일본에 대해서는 그렇게 할 수 없다. 이러한 의미에서 중심주의에 대한 비판은 해체주의적

99) 이찬주 , op, cit., pp.182~183.

성향을 가질 수밖에 없다. 서구중심주의에서 중심주의의 해체는 보편적이고 우월적 지위를 누려온 서구적 사유의 탈 중심화, 탈 식민지화, 탈 유럽(서구)화를 의미할 것이다. 그러나 중심주의에 대한 비판적 담론으로서 해체주의는 파편화, 분절화, 개체화의 경향과 함께 극단적 문화상대주의, 낭만주의, 허무주의 등으로 넘어갈 가능성이 크다. 본 논문은 여기에서 우리 것에 대응하는 완전한 대안은 다원적 복수의 대상을 그 자체로 분석할 수 있다. 새로운 유형의 지식을 구축할 것을 제안하며, 이를 위해 분석적 다원주의를 제창한다. 즉 한국적인 것에 대한 고정관념 탈피, 서구와 조응하는 통합된 이해로써 담론의 전략과 만남을 지속하면서 완성을 추구하는 길이다. 현대회화나 현대미술에 대한 개념은 한 마디로 정의하기에 쉽지 않다. 한국의 포스트모던은 다양한 방식으로 수용된 것으로 보이지만 추상미술이나 이른바 해체주의 미술도 결코 우리의 인문학으로부터 자유롭지 못하다는 것으로 결론지을 수 있다.

2. 감수성과 기호적 이미지

춤을 모티브 한 본 연구에 있어서 기호학적 접근은 추상성을 의미한다. 기호의 사전적 의미는 문자와 사람의 사상을 대표하는 표장(標章) 부호(符號) 따위의 총칭으로 쓰여 있으며, 즉 인류가 음성(音聲) 또는 문자로서 사상, 감정을 나타내어 전달하는 활동으로 표기되어 있다. [도 53,54]와 같이 이응로(1904~1989)작품은 이미지의 기호화, 반복의 구조 등, 후기 문자 추상에서 보이는 도식화된 양식이 기호학적으로 단순해지고 좀 더 장식화 된 추상화 작품으로 이 시기에 대표적인 양식이라 할 수 있다. 파리에서 작품 활동을 한 그는 동양화가로 시작해 문자추상이라는 독특한 경지를 개척했다. 동양의 서예정신과 문인화 정신을 기반으로 서양의 콜라주기법을 혼용하여, 독특한 환상적 기호로써 개성적 화면을 구축하였다. 그는 그림은 벽에 걸어두는 장식품이 아닌 사회의 모순과 인간에 대한 사랑, 피가 용솨음치는 발언을 담고 있어야 비로소 생명을 갖는다. 현대사회의 한 표상과 같은 단면인 기호화된 표현으로 주체적, 자율적, 독립적, 해방적인 창작행위라는 평가를 받았다.¹⁰⁰⁾

100) 호암미술관, 『이응로 작품집』, (서울: 삼성미술문화,1994), p.179.



[도 53] 이응로, (문자추상 signes/캔버스에 유채, 1979).

[도 54] 이응로, (문자추상 signes/종이콜라주, 1973).

작가에게 있어서 기호적 이미지는 다른 조형상의 복합적 유입체로 사용되는 약속된 언어와 표식을 자연의 일부분과 융합시키는 한편 기호의 코드와 언어의 함축적 기능, 시각적 그래픽 기능을 활용해 대상을 재해석하며 이러한 형상들을 통해 내적인 지향을 드러낸다. [도 55]는 시간을 압축하고 있는 듯하다. 고대 암각화의 형상이 마치 서사시를 대하는 것과 같다. 자연이 만들어낸 재질 위에 그것을 거스르지 않고 선을 사용한 기호의 이미지로 최고의 인공을 가한 작품이다.¹⁰¹⁾ 따라서 연구자는 기호적 이미지에 대한 해석과 의미부여는 예술에서의 표현성으로 보고 있다. 또 표현성은 그것들이 가지는 형식이 있으며 그것들의 결합은 모든 시각 예술작품에 공통적으로 존재하는 유일한 예술적 속성으로 본다.

또한 춤에서는 복잡한 움직임의 의미라는 것은 구성 요소들의 결합이 아니며, 언어에서처럼 구성 요소들의 의미가 반복적으로 쌓이는 것이 아니다. 춤이 기호적 이미지가 되기 위해서는 움직임들이 무엇을 의미하며, 그 움직임의 의미를 읽어낼 수 있어야 한다. 이러한 기호학의 이미지는 회화에 있어서 형, 색채, 선들의 관계나 그 결합상태를 나타내는데 미적으로 마음을 움직이는 의미 있는 형식으로 묘사된 구성으로 볼 수 있다

101) 림만선, 「Art Korea, 6월호」, (서울: 아트코리아 출판부, 2005), P.60.



[도 55] 림만선, (나들이/벽조목).

여기에서 문제는 비언어적 기호 체계들이 기호학의 대상이 될 수 있는가 하는 문제이다. 소쉬르는 이에 대해 기호학은 기호들과 그 법칙들이 무엇인가를 알 수 있게 해주는 과학으로 정의하여 기호들을 세 가지 범주들로 나눴다. ①자의적인 것 ②표현성을 구비한 것 ③자연적인 것으로 분류한다. 이미 인류학에서 입증된바있는 인류학자 버드휘스텔(Birdwhistell)¹⁰²⁾의 연구에 의하면 몸짓도 문화적 코드에 기초한다는 것이다.

이에 대한 논의는 라바르의 몸짓 언어의 표를 제시한 바 있으며 그가 말하는 몸짓 언어는 수화와 특정한 종교적 몸짓을 비롯한 신체의 다양한 스타일을 일컫는다.¹⁰³⁾고 했다. 따라서 앞의 논리에 의하면 춤과 같은 비언어적 기호 체계들도 당연히 기호학의 대상이 될 수 있다고 볼 수 있다. 춤이 기호학으로 존재한다고 하면, 춤이 전하는 내용은 자연적 표현성을 구비한 것에 해당한다고 할 수 있다. 따라서 사이렌 소리, 교통 표지판, 무대장치는 이미 사회적으로 기호화된 기호의 자의성을 갖고 있다고 봐야 할 것이다. 이러한 관점에서 보자면 춤이 과연 다른 일상적 동작과 어떤 점에서 다른가라는 물음은 소쉬르의 기호학의 폭넓은 가능성을 열어두고 있기 때문일 것으로 생각된다.

102) 버드휘스텔(Birdwhistell, 1970):인류학자이며 무언의 소통 연구가이다. 비언어적 커뮤니케이션을 '비언어적 신호를 통해 전달한다는 이론의 창시자. 의사소통에서 언어적 메시지가 차지하는 비율은 35%, 비언어적 메시지는 65%로 응시, 자세, 표정, 제스처 등의 비언어적 커뮤니케이션은 설득 효과와 관련이 높다고 했다.

103) 움베르토 에코, 김광현 옮김, 『기호와 현대예술』, (열린 책들, 1980), p.25.

다. 또한 기호학이 조직화되었을 때, 기호학은 전적으로 자연적인 기호들에 근거하는 표현 방식들이 원리상 기호학에 속할 것인지를 자문해 보아야 할 것이다. 기호학이 그런 방식들을 수용한다고 가정한다 하더라도, 여전히 그것의 중심적인 대상은 기호의 자의성에 토대를 둔 체계들의 집합일 것이다.¹⁰⁴⁾

다시 말하면 자연적인 것도 기호학의 관심이 될 수 있지만, 기호학의 주된 관심 대상은 자의성 자체가 아니라, 이 자의성을 일으키는 형태가 토대라는 것이다. 따라서 기호학의 관심은 결국 기호의 자의성에 국한되지 않는 사회성이란 점을 분명하게 알 수 있다. 실제로 소쉬르는 특징적으로 하나의 사회적 산물로서 나타나는 현상들의 부분만을 기호학적인 것으로 인정했다.¹⁰⁵⁾가령 춤으로 본다면 소쉬르는 자의적인 것과 자연적인 것이건 안무자의 의도적인 춤이 관객들에게 제대로 이해될 수 있도록 하는 체계가 바로 기호학의 관심대상이다. 이것은 안무자의 춤이 갖고 있는 철학적 배경 또는 그 당시 사회적 배경, 관객들의 관심 등 여러 가지 문화 현상을 담고 있다.

기호학의 가설들 중 하나는 모든 커뮤니케이션 과정 속에는 일정한 문화적 계약에 근거하는 규칙들이나 코드가 존재한다는 것이다. 기호학은 모든 문화적 과정들을 커뮤니케이션의 과정으로 연구하며, 문화적 과정들의 심층 속에 있는 체계와 법칙들의 존재를 보여주려고 한다. 그래서 엄밀하게 규정하자면 기호학은 커뮤니케이션과 의미작용의 현상들을 연구하는 학술분야이다. 춤에 대한 기호학적 접근은 춤이 지니는 커뮤니케이션과 의미작용에 대한 분석으로 들어가는 것이다. 이것은 바로 춤 속에 내재하고 있는 문화적 코드들을 드러내는 작업이다.¹⁰⁶⁾소쉬르의 기호학은 기호가 가진 기능을 두 개로 나누어 분석한다. 즉, 기호가 지닌 의미를 나타내는 기의(Signified)와 의미를 전달하는 운반체인 기표(Signifier)로 나눌 수 있다. 가령 책이라는 언어기호를 말할 때 책이라는 의미, 즉 무언가를 써놓은 종이들의 묶음이라는 의미는 기의이고, 책이라는 기호로 나타내어지는 단음절의 단어는 기표이다.

기호라는 의미를 순수한 언어에서 춤으로 확장시킨다면, 춤에 있어서 기표는 춤동작이 되며 기의는 춤동작이 가지는 의미가 된다. 승무에서 땅에 옆드리는 동작은 번뇌에 쌓인 춤꾼의 내면을 드러낸다. 이때 이 동작은 기표가 되며, 이 동작이 나타내는 번뇌의 마음은 바로 기의가 된다. 이를 그림으로 표시하면 다음과 같다.¹⁰⁷⁾기표와 기의가

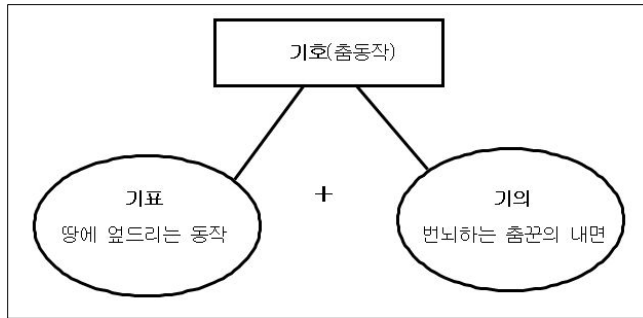
104) 고든펜처, 제랄드 마이애스 저, 김말복역, 『무용의 철학』, (서울: 예전사, 1993), p. 118.

105) 김치수·김성도·박인철·박일우, 『현대기호학의 발전』, (서울대학교출판부, 1998), p.64.

106) 민성희, 「춤 기호학」, (서울: 한국학술정보, 2009), pp.43-46.

107) ibid., pp.46-47.

결합하여 하나의 기호를 이루는데 이때 일어나는 작용을 의미화 또는 의미작용 (signification)이라 한다. 의미작용은 기호를 만들어 낼 때 일어날 뿐만 아니라 기호의 의미를 풀어낼 때도 일어난다.¹⁰⁸⁾ 즉, 안무자가 번뇌하는 춤꾼의 내면을 보여주기 위해 땅에 엎드리는 동작을 취할 때 의미작용이 일어나며, 동시에 춤꾼이 땅에 엎드리는 동작을 취할 때 이를 보는 춤꾼과 관객이 각각 진행되는 의미작용이 일치할 때 성공적인 커뮤니케이션이 일어났다고 할 수 있다. 이를 다시 표로 나타내면 다음과 같다.¹⁰⁹⁾

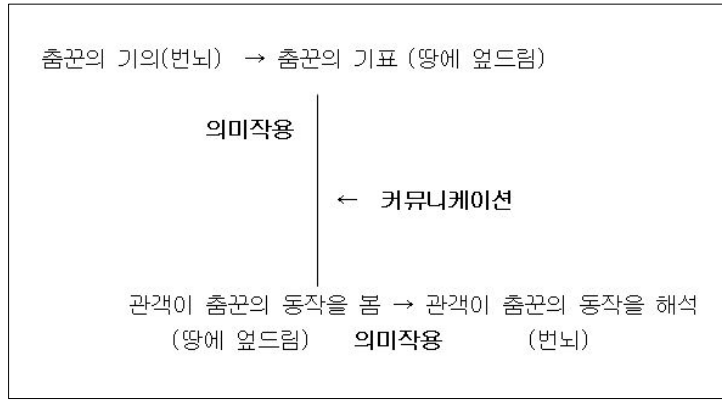


[표 5] 의미작용과 커뮤니케이션

춤꾼의 동작이 관객에게 전달되는 과정, 즉 기호가 전달되는 과정이 바로 커뮤니케이션이다. 이렇게 본다면 춤꾼과 관객 사이에 일어나는 의미작용과 커뮤니케이션은 서로 관련은 있을지라도 다른 현상이라고 할 수 있다.

108) 김경용, 『기호학이란 무엇인가』, (서울: 민음사, 2000), p.46.

109) 민성희, Loc. cit, 참조.



[표 6] 승무의 기호적 커뮤니케이션과 의미작용

커뮤니케이션은 춤동작(기표)을 전달하는 과정으로 송신자는 춤꾼이 될 것이며 수신자는 관객이 된다. 춤꾼이 관객에게 전달하는 것은 춤동작뿐이며 전달된 춤동작은 관객이 의미를 재생산할 기회를 제공하는 역할을 할뿐이다. 이때 춤꾼이 춤동작을 통하여 제시하는 의미와 관객이 춤동작을 통해 재생산 즉, 해석하는 의미가 일치한다면 이는 송신자와 수신자의 의미공유로 성공적인 커뮤니케이션이 이루어졌다고 할 수 있다. 그러나 춤꾼이 춤동작을 통해 제시하는 의미가 반드시 관객에게 전달하리라는 보장은 없다. 관객은 춤동작을 통해 자유롭게 의미를 해석하며 재생산할 수 있기 때문이다. 이것을 의미작용이라 한다. 연구자는 기호적 이미지란 처음부터 정착되는 것이 아니라고 본다. 작품을 제작 하다보면 점점 떠오르는 상념을 쫓아서 변화해 가는 것이다. 회화란 그것을 보는 사람을 통하여 비로소 생명력을 지니게 되는 것으로 누구에게나 형식적인 요소와 함께 표현적이거나 전달위주의 요소가 동시에 존재하는 것이 가능하기 때문에 자연스럽다.¹¹⁰⁾

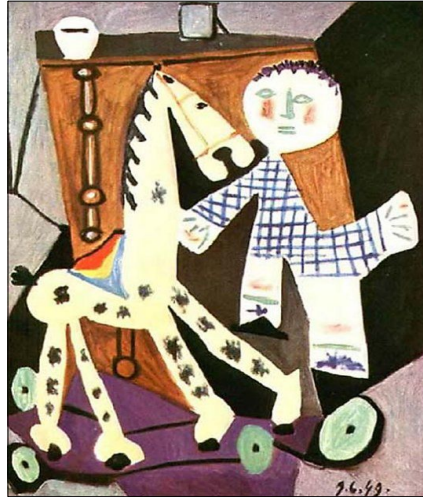
앞의 논리를 재해석하여 기호적 이미지의 유형을 대표할만한 피카소와 클레, 미로의 이미지 작품을 살펴보고자 한다. [도 56-61]의 피카소와 클레 작품들에서 보면 피카소의 정면상은 프로필의 이중상으로 형체의 묘미와 현실과 꿈의 이면 성을 암시하고 있다. 이와 같은 이미지의 표현 형식은 파울 클레 작품에서도 마찬가지다. 클레는 “미술은 눈에 보이는 것을 재현하는 것이 아니라 오히려 눈에 보이게 만드는 것”이라 하였다. 이렇듯 미술이란 시각적 매체를 통해 보이는 세계를 다루고 있지만 오히려 우리

110) 네이던노블러 (Nathan Knobler), 정점식, 최기득 옮김, 『미술의 이해』, (서울: 도서출판예경), p.63.

시선 너머에 존재하는 것들을 찾아 그 가시적 경계를 뛰어 넘을 때 사물의 본질과 현상의 진실을 찾아 볼 수 있을 것이다. 기호적 표현의 이미지는 이런 것들의 모든 존재의 경계에 있으며 또 그 모든 유기적 이미지를 포함하고 있다.



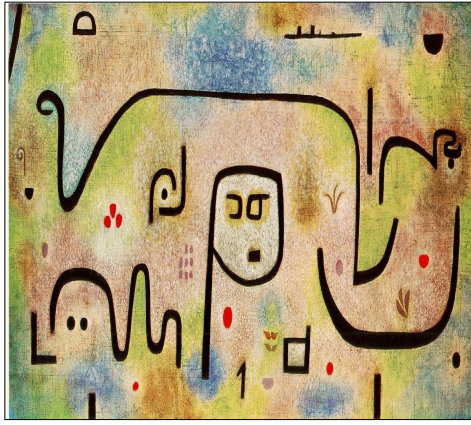
[도 56] 피카소, (꿈).



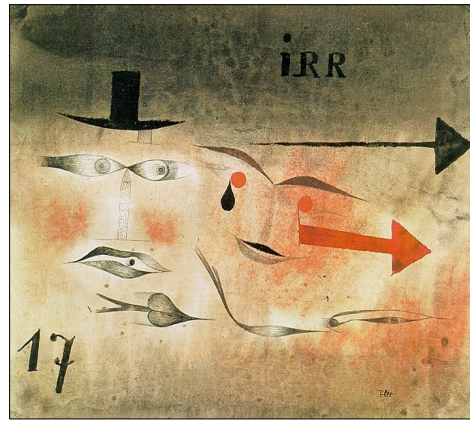
[도 57] 피카소, (꿈).

연구자는 춤을 모티브로 하는 기호적 이미지에 대한 두 유형, 즉 본인의 회화 작업에 나타나는 유기적 이미지 방식을 기준으로 분류 정리하였다.

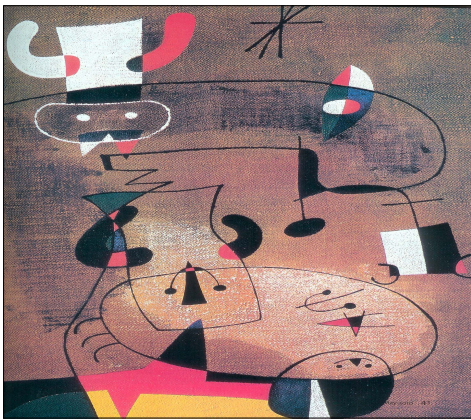
회화에 있어서 실재와 비 실재, 현실과 비현실의 두 가지의 혹은 그 이상의 다중적 의미가 포함된 유기적 이미지는 작가들의 약속된 기호로서의 이미지가 아니라 각자 나름대로의 은유적인 언어를 사용한 모호한 해석을 제시하고 있다. 이러한 과정을 통해 작가는 이 사회의 아이러니를 그의 방식으로 보여주며 관객은 작품을 통해 실제로는 존재하지 않는 이미지를 마치 실재 대상인 것처럼 보게 되는 것이다. 이러한 것들은 모든 예술작품의 이미지에서 드러나는 특징을 가지고 있다. 그러나 감정과 설명이 배제된 기계적으로 확대된 화면의 효과는 때로는 충격적인 이미지를 만들어 내기도 한다.



[도 58] 클레작품



[도 59] 클레작품



[도 60] 호안 미로작품.



[도 61] 호안미로 작품.

이렇게 볼 때 의미작용과 커뮤니케이션은 서로 관련은 있으나 서로 다른 현상이다. 즉 커뮤니케이션은 소통의 개념에 가까우며 의미공유를 목적으로 하는 반면 의미작용은 기표를 전달할 뿐 의미공유가 필요 없다.¹¹¹⁾ 앞의 기호학에 대한 논리를 근거로 자의적인 해석을 하자면 즉 기호적 이미지라 함은 작가의 주관적인 시점과 관객의 객관적인 감성이 만나는 지점이며, 참과 거짓을 나누는 것이 아니라 모든 것을 포용하는 의미를 가지고 있기 때문이다. 이것이 바로 의미작용에 있어서 기호적 커뮤니케이션이며 예술로서의 소통하는 방법이며 더 나아가 작가와 관객사이, 개인과 세상이 소통하

111) 민성희, op. cit., pp.47~49.

는 하나의 이미지로서 기호학이 해석 된다고 본다.

미술의 종류는 다양하다. 회화와 조각 그리고 건축이나 디자인도 하나의 미술이다. 하지만 이들은 그 성격이 매우 다르다. 성격이 매우 다르다는 것은 서로 다른 개별문법을 가지고 있다는 뜻이다. 이는 기호적 성격들 역시 다를 수 있음을 말한다. 그러므로 이들을 모두 다루는 것은 매우 어렵다. 그런 점에서 회화로 국한하여 미술을 다루고자 한다. 회화의 의미로 보게 되면 미술은 이차원의 공간에 색과 형을 질서 있게 배치하여 인간의 사상과 정서를 표현하는 미적 표현의 한 양식이라고 정의할 수 있다. 그렇게 되면 미술기호는 인간의 사상과 감정을 드러내기 위해 사용되어지는 색과 형의 작용, 또는 인간의 사상과 감정을 대신하는 색과 형의 체계이다. 따라서 인간의 사상과 감정을 대신하다는 점에서 미술은 하나의 기호작용이라 할 수 있으며 동시에 체계를 지니고 있다는 점에서 하나의 문법체계를 지닌 기호체계라고 할 수 있다.¹¹²⁾ 이러한 논리는 본 연구에 있어서 춤이라는 실제적 행위를 통한 이미지를 형상화 하여 시각적 효과를 보여주고 있다.

따라서 이미지 기호는 궁극적으로 미술 텍스트 자체가 가지는 요소를 말하는 것이 아니다. 미술기호는 텍스트를 처리하는 인지적 특성을 지칭하는 말이다. 그리고 미술기호가 다른 개별언어와 다른 기호작용을 가지고 있다는 것은 미술기호가 다른 기호와 마찬가지로 기호작용을 하면서도 동시에 다른 기호와 구별할 수 있는 변별적 특징을 지니고 있음을 말하는 것이다. 정리하면 미술기호는 언어나 음악 등의 기호와 다른 개별기호가 되는 것이다. 그렇게 되면 미술기호는 일상 언어기호나 음악기호와 공통점을 지니게 된다. 그것은 <기표-개념-이미지>의 상호 네트워크를 형성한다는 것이다. 하지만 차이점도 있다. 그것은 미술기호가 이들 기호와 달리 원근이나 공간 묘사와 해석을 더 중시한다는 것이다.¹¹³⁾

112) 송문석, 『예술의 기호 기호의 예술』, (서울: 푸른 사상, 2006), p.227.

113) *ibid.*, pp.231~232.

V. 이미지 형상화에 따른 조형성 연작(2000-2009)

회화작업에 있어서 ‘이미지’란 의미를 재 해석해본다면 특정 분야에 극한 되는 것이 아니다. 그것은 어떤 사물을 바라보는 시각현상은 이미지화와 현실화로 구분하고 이것의 연결은 직접적인 감각에서 분리되어 기억 속에 저장된 이미지 기호인 것이다. 원시시대의 벽화를 보면 그들은 외부의 공격과 공포를 이겨내기 위한 심성에서 그들로 하여금 주술적 행위로 그림을 그리게 되었던 것이 오늘날 미술의 역사로 불리게 되었음은 우리는 잘 알고 있다. 원시미술이 인간의 종교적 활동으로 생각한다면 고고학이나 종교학에서 그 관계를 추측할 수 있다 하지만 회화의 역사에서 보면 종교적 의미가 전부가 아니라는 또 다른 견해와 복잡한 미학적 논리로 이어진다. 그것은 주술적 의미의 예술행위가 어떤 이미지와 관련되어 있는지의 문제가 남는 것이다. 그런 관점에서 보면 동굴벽화는 이미지가 먼저인지 주술을 하기위한 인지적 개념이 먼저인지 생각해 봐야 한다. 이러한 논리는 약간의 무리는 있겠지만 핵심적인 것은 이미지에서부터 미술행위가 시작되었음을 파악 할 수 있다.¹¹⁴⁾ 그러나 그 배경이 무엇인지 밝히는 일은 불가능하다. 구석기 인간들에게는 현재 우리가 사용하는 이미지는 없었을 것이다. 샤머니즘과의 관련을 지적하는 해석은 현재까지 몇몇 지역에 존재하는 샤머니즘에 대한 조사 연구에 여러 가지 가설에 근거를 두고 있다.¹¹⁵⁾ 이와 연계하여 이미지의 본질을 살펴보자면 원시인의 정신에 대한 탐구는 매우 중요하다고 본다. 따라서 논문의 주제인 회화적 표현에 나타난 미적 이미지에 대한 논리적 근거는 앞에서 부터 계속해서 언급해 오고 있다. 이러한 이미지의 본질을 탐구하는 과정을 연구자는 개인적 해석에 대한 논리로 전환하여 [도 62,63]을 제시하고 정신적 반응 기제를 제시하고자 한다.

①사물을 보는 시각적 현상 ②기억하고 저장하는 수단 ③표현하여 전달하는 수단 ④의미작용과 커뮤니케이션 등 이다. 아래 파이프 그림을 보고 이미지에 대한 설명을 보충 하고자 한다.

그림에서 보여주듯이 ‘이미지’는 사물이 지니고 있는 본래의 기능은 상실되지만 이미지의 고유의 기능은 그 역할이 다시 상징화되어 가치가 회복된다. Ready-Made가 된 이미지에서 기능적인 외연은 사라지지만 역설적으로 본래의 기능이 강조되고 암시적

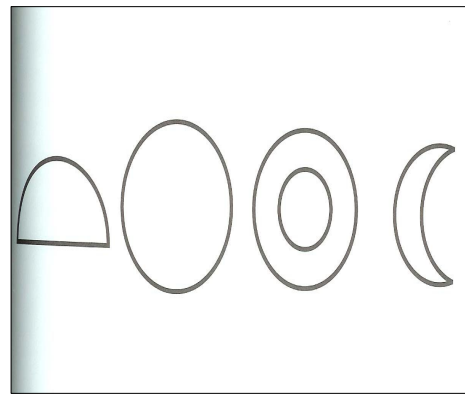
114) E.H.공브리치, 차미레 옮김, 『예술과 환영』, (서울: 열화당, 2008), p.16

115) 우메다 가즈오, 이영철 옮김, 『이미지로 본 서양미술사』, (서울: 시각과 언어, 1997), pp.21.22.

콘텍스트를 형성하게 된다. 그리고 여기에서 현실과 예술 제도와의 차이를 작가는 미적 요소로서 사용하고 있다. 여기에서 말하는 미적 요소는 회화에 있어서 유기이미지로서 곧 생명력을 말하고 있다. 이미지는 사회적 현상에 대해 긍정적이든 부정적이든 작가의 이상으로 투사시키는 것이다. 결과적으로 작가가 일상의 이미지를 선택하는 것은 현실 사회에 대해 변증법적 발전과 사회적 유토피아를 기대하며, 본래의 미술 자체에서 추구하는 가상적 세계와 일치를 추구하게 되는 것이다. 이미지의 기능은 의미를 항상 불러내는 힘을 지니고 있으며 그 작용은 항상 다양성을 가지고 있다. 연구자는 (실재현상 → 기억 → 표현 → 이미지)에 대한 논리의 타당성을 제시함으로써 본 연구에 부합하는 논리를 정당화 하고자 한다.



[도 62] 파이프.



[도 63] 파이프 기호.

[도 62.63]¹¹⁶⁾과 같이 시각구조에 있어서 회화의 근원적인 본질을 이미지로 표현하고 그 본질을 읽어 내는데 매우 중요한 의미를 가진다는 점을 주시해 본다면 춤의 이미지는 인간의 내면 정신을 깊숙이 비춰주는 매우 시사적인 표현으로 다면적 기호로 해석된다는 것을 알 수 있다. 본 논문은 이러한 것들을 춤을 통해 얻어지는 미술의 조형 요소로 유기적 이미지에 대한 새로운 시각에서 해석해 나가고자 한다.

116) 손홀지음, 김진실 옮김, 『기호학 입문』, (비즈앤비즈:서울).pp.56-57.

1. 춤에 나타난 조형성 연구

작품에 나타나는 춤과 신체성은 20세기 후반의 미술에 두드러지게 나타난 현상 중의 하나는 ‘몸’에 대한 관심이다. 미술의 역사를 통해 볼 때 고대 이래로 줄곧 미술가들은 인간의 신체를 그리고 조각해 왔다. 그러나 과거의 미술 속에서 ‘몸이 주로 작품의 소재나 내용으로 사용되었다면, 현대의 미술은 몸 자체를 캔버스나 붓 등 작업 행위의 수단으로도 사용하기 시작했다. 다시 말해 ‘몸’에 대한 현대 미술가들의 관심의 폭뿐만 아니라 그 방향에도 커다란 변화가 생겼다고 볼 수 있다.

이러한 변화는 이성 중심적이고, 남성 중심적이고, 서구 중심적인 모더니즘의 퇴조와 긴밀히 관련되어 있다. 서구의 근대 철학자들은 이성을 인간의 최고 가치로서 평가하면서 ‘이성’에 비해 불분명하고 저급한 ‘감성’을 배척하였다. 이에 따라 감성의 주체인 몸 역시 열등한 존재로서 억압받고 소외되기 시작했다. 또한 이성 중심주의는 보편적 진리로서의 이성을 남성적 가치로 놓고, 감성을 여성적 가치로 치부함으로써 가부장적 남성 중심의 질서를 확고히 하고 여성을 배제하였다. 똑같은 논리로 하얀 피부의 서구인을 이성적인 존재자로 설정하고 저급한 존재인 다른 피부의 인종에 대한 정치적, 경제적 지배를 정당화했다. 1·2차 세계대전에 따른 인간 이성에 대한 회의, 68혁명이 계기가 된 새로운 사유 방식의 등장은 그간 배척되고 억압되어 온 감성의 복권을 가져왔다. 자연의 거울로서의 몸과 새로운 인식 수단이자 인간의 정체성 파악을 위한 새로운 척도로서 몸이 조명을 받기 시작한 것이다. 그에 따라 많은 미술가들은 몸의 일시성, 우연성, 불안정성에 대한 관심을 보이게 되었고, 더 나아가 몸을 통해 나타나는 정체성이 고정된 성질이라기보다는 문화적 맥락 속에서 발현된다는 점을 탐구하게 되었다.

본 논문의 주제는 ‘몸’과 ‘춤’이다. 본 연구자는 다양한 춤의 형상화를 통해 신체의 역동성을 통한 유기적 이미지를 탐구하고 있다. 비록 몸을 사용하는 방식이 현대의 실험적 작가처럼 작가 자신의 몸을 작업 행위의 직접적인 수단으로 삼고 있지 않지만, 작가의 몸에 대한 관심은 문화적 맥락에서의 정체성 파악이라는 포스트모던적 시각에 연결되어 있다고 볼 수 있다.

작품 속에서 열심히 춤을 추고 있는 주체는 대부분 여성이다. 작가는 가부장적 남성

중심의 사회 속에서 상대적으로 소외되고 억압된 존재였던 여성의 애환을 달래는 수단으로 춤을 택하였다. 그의 작품 속에서 여성들의 자유와 해방을 노래하는 듯 한 춤사위가 우리의 전통적인 춤의 모습으로 - 때론 승무로, 때론 강강술래로, 때론 씻김굿으로, 때론 이름 모를 민속무용으로 형상화되고 있다. 작가는 또한 한국의 전통적인 여성성을 목화숨을 통해 상징화하고 있다. 우리의 전통적인 일상생활 속에서 여성의 삶과 긴밀한 관계를 맺었던 목화숨을 춤사위에 결합시킴으로써 자신의 주제의식을 심화하고 있다.> 117)

1) 표현성의 수용과 포스트모던적 접근

본 논문에서 있어서의 작업은 춤과 회화의 이미지에 대한 문제를 다루고 있다. 다시 말해서 실제적 움직임의 통째로 얻어진 내면세계와 회화적 이미지와 결합에 있어서 두 장르의 유기적 이미지를 어떻게 수용할 것인가에 대한 문제를 다루고 있다.

이러한 춤에 대한 애착과 관심 속에서 ‘춤’을 소재로 하는 1980년대부터 작업을 꾸준히 이어 왔다. 초기에는 칸딘스키의 분할주의 색채를 바탕으로 작업해오다가 1999년 첫 개인전 이후 인상주의, 추상주의 표현주의미술 등 다양한 경향을 섭렵하는 연구과정을 거친 후 수학적 기하학적 기본을 바탕으로 오늘에 이르렀다. 본 연구자의 작품의 구성은 크게 회전하고 이어지는 곡선 안에서 빠른 움직임을 부여하는 춤의 역동성에 기초하고 있음을 확인할 수 있다. 전체작품은 표현주의를 근간으로 형태적인 측면에서 볼 때 여러 장르 혼재 양상을 보이는 포스트모던적 경향을 다소 포함 하고 있다고 볼 수 있다. 그 이유는 작업 방식이 취하는 콜라주의 모든 수법을 동원한 복잡한 화면을 구축하고 있으며 화면전체에 분산 되어있는 기하학적 도형의 색 띠, 임의적으로 배분한 강렬한 색채, 야수파적인 대담한 붓 터치, 함축적인 의미를 전달하는 기호적 이미지 등을 동시에 관찰시키고자 했다. 또한 이러한 작업 형태는 동작요소에 의한 분석을 이용하여 비구두적인 의사 전달이나 신체언어를 이해할 수 있도록 이미지에 중점을 두고 있다. 공간, 시간 에너지 이용에 변화를 주어 동작의 효율성을 변화시키고 동시에 동작의 의사 전달 측면에 영향을 미친다. 각각의 동작 요소들을 한 가지씩 생각해보면

117) 김승환, 『제17회 개인전 도록』, (평문 옮김, 2009).

우리가 움직임을 통해 말로 표현하지 않아도 어떻게 의사 전달을 할 수 있는지를 이해하는데 도움이 되도록 제작했음을 보이고 있다. 전반적으로 나타나는 이와 같은 경향은 표현주의에서 포스트모던까지의 작품의 기초를 이루고 있다. 1998年 이후부터 일종의 구상과 추상의 절충적 작품을 발표해 왔으며 그 후 점차 반추상적 작업을 진행해왔다. 그러나 연구자는 표현주의적 이미지 작업을 강하게 시도하려는 의도적인 제작과정이 있었으며 또한 작품 전체에서 나타나는 강, 약, 선(線)들은 서체에서 기용한 기술법을 적극적으로 적용함으로써 모더니즘 회화의 기하학적 정형적인 틀을 벗어난 작품 형식을 찾고자했다. 또한 연속성에대한 유일한 형태공간속에서의 열정적 움직임의 전개, 시간의 재현, 움직였을 때 나타나는 형상의 팽창과 변이(變異)를 추구하기도 한다.

본 논문의 주제는 회화적 이미지로 모티브는 춤과 역동성에서 얻어진 유기적 관계에 있다. 작품 형식은 선을 이용하여 신체에 의한 생명체들의 채취와 흔적을 담아내고자 하는 의도이며 선(線)의 조형적 특성과 함께 움직이는 춤꾼으로 하여금 생명의 무한함이 가져다주는 숨 쉬는 소리들을 담아내고자 했다.

이러한 유기적 이미지들은 제한된 상상력과 상투형의 코드들을 화면 가득 담아냄으로서 거리감을 극대화하고 교섭, 혼합으로 인해 무수한 내면세계의 생명력이 잉태되었다고 본다. 따라서 이러한 생명력을 미시적인 시선으로 포착하면서 화면 안에 끌어들이는 표현방법은 이미지 수용에 있어서 광범위한 포스트모던적 수용이며 그 느낌은 움직이는 역동 감, 촉각적인 마티에르, 지표에 붙어나간 밀착된 오브제가 주는 마티에르 효과 등은 시각적인 효과를 더욱 신선하게 느끼게 한다. 또 시선의 묘미와 동시에 조감으로 일어서게 하는 선과 흔적, 강렬한 색감 등은 화음처럼 어우러져 다소 낭만적이고 시적인 장면을 그려 보인다.



[도 64] 어와둥둥 내사랑, 2008. [도 65] 하늘을 날아도 땅에 내릴지니, 2008.

본 연구 작업 방식에 드러나는 신체의 이미지에 대한 김광명(1950~예술평론가)에 의하면 신체성에 대한 물음을 다음과 같이 말 하고 있다.

작품을 통해 삶과 신체의 관계가 어떻게 투영 되는가에 대한 물음은 곧 역사성이다. 현재와 연관되며 동시에 미래에의 예견을 가능케 하는 신체의 흔적이야 말로 역사적인 현재인 것이다. 흔적에 대한 추구는 자신의 정체성에 대한 물음의 출발이 되고 있으며 기억의 언저리에 남아 신체 이미지로 재구성된다. 이 때 이미지를 어떻게 해석하고 거기에 어떠한 의미를 부여할 것인가 하는 작업은 늘 작가 자신의 몫이다. 예로부터 인간의 신체야말로 예술의 가장 중요한 소재 가운데 하나였다. 그 흔적을 우리는 예술 활동의 초기에서부터 찾아 볼 수 있다. 인간의 신체란 생명력을 담고 있으며 미묘한 움직임이나 세세한 감정표현을 통해 자신의 존재를 드러내며 그 자체가 아름다움을 지닌 것으로 다루어져 왔다. 미적 대상으로서의 인간신체는 고대 그리스 시대부터 오늘날 까지 이어지고 있다. 초기엔 서양에서는 풍요와 활동, 생기와 강인함의 상징으로 또한 비례와 조화에 근거한 미의 상징으로 여겨지던 신체가 점차로 신체의 조형인 특성에 따라 그 강조하는바가 달라졌다. 오늘날에는 구상성의 정형화된 의미를 벗어나 작가가 지닌 예술의지와 자의식에 따라 신체에 대한 다양한 표현이 시도되고 있다. 특히 인간신체의 분출하는 에너지의 강도에 따라 그 은유하는 정도가 무척 다양해지고 있는 실정이다. 이른바 모습과 바탕의 대비효과가 잘 드러나고 있다는 것이다.¹¹⁸⁾

118) 김광명, 『예술에 대한 사색』, (서울: 학연 문화사, 2006), p.253.

작품의 형상이 약간은 해체되어 있는 듯하여, 구상에다 비구상적인 요소를 끌어들이어서 게슈탈트¹¹⁹⁾ 심리학에서처럼 해석의 폭을 넓혀가고 있다. 보이는 것에 대한 모색은 구상의 모습으로 보이는 것에 담기 위한 변화에의 함축과 새로운 시도에의 연속이었다고 할 것이다. 한 때는 보였으나 이제는 더 이상 보이지 않은 것에 대한 되살림을 통해 미적 사색의 깊이를 보여 준다. 붓의 터치가 강하고 석회질을 사용하여 질감의 자연스러움을 더해주고 있다. 위의 내용은 그의 평문에서 발췌한 것을 참고한 것이다.



[도 66] 농학, 2004.



[도 67] 승무, 2004.

[도 66,67] 의 작품은 인간신체가 던져주는 이미지와 삶의 흔적에 대한 아름다움을 함께 체험할 수 있는 작품으로 한국적 정서에 대한 이미지가 바탕에 깔린 작품으로 한국적 정체성을 성찰해 볼 수 있다.¹²⁰⁾ 본 연구자의 작품에 있어서 총체적인 것을 말하

119) 게슈탈트 (Gestalt):수단과 목표와의 결합 또는 기호와 실물과의 결합 및 이들 둘의 관계가 성립되는 전체적인 구조.

는 것은 아니지만, 이러한 시각적 사고는 초기의 인상주의 화풍을 벗어난 평면경험의 기준을 새롭게 검증하고 있는 것이다.

2) 춤의 요소에 따른 회화적 이미지 수용

인간의 형상은 움직임이다 ‘춤’을 통해서 움직이는 사람의 형상을 다양한 이미지로 표현하고 고대에서 현대까지 춤의 양식과 회화의 양식을 탐색하여 보았다. 이러한 춤 예술과 회화의 결합은 특별한 관계로 독특한 형식과 정체성을 추구해 가면서 몸, 공간, 시간의 의미를 포함하고 있으며 다양한 표현 양식을 날아가고 있다는 점을 앞에서부터 밝혀오고 있다. 또한 이러한 일련의 과정들은 본 논문의 주제인 이미지회화에 근거하고 이를 논리적으로 밝히기 위해서였다. 그리고 실제 여러 형태의 춤을 살펴보면 본 논문은 이미지회화에 나타나는 작업 방식의 양상과 표현유형을 언급하여 분석해 보면서 표현의 근거를 찾고자 여러 형태의 작가들의 작업방식을 제시했다. 그것은 시대적 문화를 반영하는 특성으로 포스트모던적 양상을 띤 본인의 작품에 대한 정당성과 수많은 이미지를 표현하는 회화에 있어서 차별성을 지향하는 연구자의 몫으로 규정하고자 한다. 작품의 다의성은 음악적(音樂的), 회화적(繪畵的), 율동적(律動的)인 요소를 총체적(總體的)으로 표현하고자 하였으며 춤추는 사람의 모습을 소재로 한 형태를 역동적으로 분해함으로써 움직임을 표현하는 부분적으로 사용한 분할 주의적 기법이 담겨 있다. 이와 같은 표현방법은 회화에 있어 유기적 이미지의 수용 방법이며 표현주의 미술과 포스트모더니즘 사이에 관계한 관찰이며 다의적인 회화적 이미지 작업을 연구하고자 하는 의지이다. 따라서 이러한 근원적 형식에 바탕을 두고 작품을 제작하게 된 동기와 연구방법은 작업 방식 혹은 재료에 있어서 하이브리드(hybrid)¹²¹⁾을 구현한다. 이 새로운 결합은 오랜 작업시간을 요구하며, 새로운 가치성을 구현하는데 목적이 있기 때문이다. 춤의 회화적 자율적 이미지수용 작품은 시공 속에 있으면서도 시공을 초월한 이미지를 담고 있다. 둔중하고 두터운 마티에르를 주는 진한 색감은 사실적인 것 같으면서도 추상적인 패턴을 시간과 공간 속에서 통시적

120) 김광명, 「삶의 흔적과 신체의 이미지」, (10회 개인전 평문, 2004).

121) 하이브리드(hybrid) : 두 가지 기능이나 역할이 하나로 합쳐짐. 잡종 혼성물의 뜻.

유기물과 무기물의 구분을 뛰어넘은 새로운 영역의 소재로서 두 종류 이상 원소간의 화학결합을 인공적으로 제어해서 만듦.

압축시켜 독특한 조형성을 확보하고 있다. 또한 재료를 사용함에 있어서 솜의 속성은 다양한 패턴들을 이루며 춤의 역동성을 표현하는데 기존의 표현방식과 다른 독자적으로 형성된 것이며 또한 일상에서의 여러 가지 고착화된 재료의 관념들의 사슬을 끊으려는 강한 의지를 함축하고 있다. 본 주제의 춤의 이미지는 단순한 외적 형태라기보다는 내적이며 정신적인 존재를 강하게 환기시켜 준다. 그러기에 춤의 연작에서 질료와 함께 드러나는 형식은 단순히 형식의 차원에 머물러 있는 것이 아닌, 내용을 위한 형식이라 여겨진다. 의미 있는 내용을 간직하면서도 시각적인 재미나 형식에서 비롯된 유희가 공존하는 동시에 철학적 담론을 담아 독특한 화두를 던지고 있는 것이다. 작품의 분석을 통하여 보여 지는 붓놀림, 색깔배합, 화면구성 등에서 위의 체계적 논리는 쉽게 확인할 수 있다. 회화적 이미지는 화면의 구성과 실제적 춤의 동작에서도 도입된 한국적 조형미의 선은 회화적 차원에서 볼 때 드로잉과의 관계 선상에 있는 조형적인 미적 감각으로 볼 수 있다. 또한 자연스럽게 화면을 채우는 색채의 흐름은 한국의 고유색인 오방색을 사용하여 한국적 이미지에 기인하고 붓이 아닌 복합적 오브제 조합으로 온갖 표정을 얻어내는 것이다.¹²²⁾ 회화에 있어서 유기적인 이미지는 사실적인 묘사와 구상적 의미가 없다. 이미지의 표현은 리얼하지 않고 어떤 양식에 구분 없이 자유롭게 표현함을 의미한다고 본다. 포스트모더니즘과 관련해서 이미지의 등장 배경을 관찰 한다면 좀 더 설득력이 있을 것으로 본다. 어떤 주제에 대한 그 이미지는 다각적인 시각에서 느껴지기 때문에 이를 진솔하게 표현하려는 창작의 활동 범위도 다양하게 넓다고 본다.

본 논문의 연구의 작업은 인간의 신체를 통해 움직이는 예술적 행동을 2차원적 평면 위에 시각화 하려는 춤의 이미지에 관한 표현이다. 이러한 일련의 작업은 춤의 실제적 형상과 인체의 구도가 해체되어 있으며 비구상적 요소를 끌어들이는 의미해석의 폭을 넓히고 있다. 따라서 본 연구 논문은 이러한 신체적으로 고정되지 않는 자유로움의 개념을 창조함과 동시에 회화적 가치를 지향하는 논리적 이론을 뒷받침 하고 있다.

[도 68,69] 작품 이미지는 비로 쓸어내린 것처럼 오브제인 솜의 효과를 극대화 시켰으며 붓끝이 잘게 갈라져 생긴 농담이 공존하는 공간의 비백 효과는 화려한 색채인 오방색과 어울려 춤의 역동성을 더욱 강렬하게 부각 시키고 있다. 또한 율동을 통해 나오는 춤의 이미지는 표현주의적 성격을 그대로 대변하고 있으며 화면 전체에 흩어져 있는 오방색의 색 띠는 한국성과 현대 회화에 있어서 이미지라는 효과를 더해주고 있다.

122) 김영순, 「춤사위 비백과 획이 춤을 추다」, (개인전17회, 광주매일논평, 2008).



[도 68] 기원, 2009.



[도 69] 최초의 어느 날, 2009.

앞에서 언급한 기호적 표현은 작품 전체에서 볼 수 있는 색 띠와 조형적인 선의 흐름으로 포스트모더니즘의 이미지를 확산시키고 있으며 검정과 빨강색의 대비 효과는 화면 전체에 하모니를 이룬 강렬한 이미지의 시각적인 효과의 이미지로 볼 수 있다. 인체의 형태보다는 해체와 결합, 끊길 듯 이어지는 선의 절묘함이 인체와 그 인체가 빚어내는 몸짓에는 환유와 은유적 사고를 충분히 담아내고자 한다. 특히 이 작품에서는 정중동의 절제미 등 우리 춤의 특징 중 하나인 맺음과 풀림의 연속됨 속에 서양 춤의 특징인 수직적 상승을 기도하는 방식이나 상체와 하체에서 포착되는 동 서양적 움직임의 절묘한 절충형식을 취하고 있으며 어쩌면 ‘춤’ 동작의 어법적인 면에서 보자면 21세기 추상미술의 장르해체라 할 수 있다.

2. 춤에 나타난 형상화에 따른 이미지 분석

연구자의 논문작업에 따른 이미지 분석을 분류해 보자면,

첫 번째, 본 연구자의 작품 전체에 사용한 평면 기하학적(Plane geometry) 도형들인 사각형(Semiotic Square), 삼각형(Three Corners), 마름모(Lozenge), 사다리꼴(Ladder) 구조에 의해 캔버스 공간 내에서 이루어지는 유기 이미지의 형상화를 갖추고 있다. 또한 작품 공간 전체를 구축하고 있는 유기이미지인 기하학적 기호들과 조형요소인 점, 선, 면, 색채들의 결합에 의한 역할과 구조로 이루어 졌다.

두 번째, 거기에 대한 결과를 기술하고 해석하는데 중점을 두어 본문(I - IV) 까지 학문적 이론을 뒷받침 하고자 한다.

연구자의 작품을 보면 천연 재료에서 추출한 숨과 안료들은 하나의 형상을 표출하기 위하여 현실적인 색채를 따르지만, 오브제기법을 이용하여 화면의 감춤과 드러남의 왜곡적인 등장으로 중성적인 이미지로 표현한다. 고운 색감의 입자들이 모여 형성되는 도형적인 이미지는 현실성을 차단한다. 즉 형태의 기하학적인 이미지와 마찬가지로 추상적인 공간이 되는 것이다. 이처럼 중성적인 이미지와 기하학적인 이미지에 대응하는 형태묘사는 더욱 극렬하게 보인다. 그것은 추상적인 공간에서 더욱 농염한 색채를 발산하며 사실성 이미지를 강화시키고 있다. 모든 작품에 있어서 사실주의 조형개념을 극복, 현대적인 미적 감각에 부응하고 있다. 사실주의라는 전통미학의 울타리에서 벗어나 현대라는 시제에 어울리는 조형어법을 탐색하는 것이다. 따라서 연구자의 춤사위는 천원지방(天圓地方)의 동양적 사고체계를 견고히 해석해 내고 있지만, 인류 보편적인 원형은 남성적인 직선과 대립하여 여성적이며 유희적 이미지를 강하게 제시하고 있다. 조형의 공간과 천연재료인 숨은 한국적 어머니의 정서와 추억이 빚어내는 고향의 향수를 불러일으킨다. 투박하고 견고하게 다듬어낸 화면을 대하면 사랑을 담은 여성적 치유의 과정을 느끼게 한다. 동작요소 중에 공간은 방향, 크기, 높이, 초점, 그리고 진행로에 따라 다양해진다. 수직적 상승, 비 백체, 기호체계 등을 동원하여 각각의 공간적인 면들이 달라지며 관찰자가 느끼는 감정적인 면 또한 달라진다. 예를 들어, 전방을 향해 직선으로 움직이는 동작은 힘 있어 보이는 반면에, 후방으로 움직이는 동작은 축소 효과를 낸다. 이는 동작을 취하는 개개인의 몸 사이즈가 점점 작아지는 것 같아 보이기 때문이다. 초점을 상 외방으로 향하면서 몸을 높은 수준에서 움직일 때는

의기양양해 보이거나 흥분되어 보이지만, 초점을 밑으로 향하면서 낮은 수준에서 움직일 때는 우울해 보이거나 의기소침해 보인다. 공간에서 직선으로 움직일 때는 서정미가 느껴지고, 우아한 느낌을 주는 곡선을 그리며 움직일 때 보다 힘 있어 보인다.

[도 70] 목을 젖히고 하늘로 비상하는 듯 춤을 추는 여인의 몸은 여신들의 신성함의 이미지를 여인들의 정신적 내면세계로 이끌어 은유적 표현을 함. 거친 운동감과 함께 경쾌한 리듬감으로 구상적 요소에 비구상적 요소의 결합과 해체와 결합을 반복하는 작업이다. 오브제로 사용한 목화솜과 한국의 전통 색채인 오방색을 사용하여 한국성과 정체성을 성실하게 나타 내고자한 작품으로 한국적 정신성(精神性)과 전통성(傳統性)에 바탕을 둔 율동적 형태와 활기 있고 명멸하는 색채는 화면을 가득 채움으로써 운동감과 음향의 감각(感覺)을 표현했다.



[도 70] 춤추는 두 여신, 2009.

따라서 작품의 모티브는 움직임을 주제로 삼았다. 색채와 조형적 이미지는 한국적인 오방색을 띠고 있으며, 미 완결 상태인 화면의 장식은 새로운 테크닉으로서 춤의 형상에 대한 무한한 상상력을 강조하고 있다. 또한 화면 구성에 있어서 비율과 크기는 중심 분할형태로 두 여신들이 유토피아를 추구하는 의미를 불러내는 이미지를 갖게 했다. 본 연구자는 이러한 시각 예술의 범위를 확장시키려는데 미묘한 관심을 두고 공간 운영역시 작품마다 구성을 다르게 연출해 보았다고 할 수 있다. 피에르 보나르¹²³⁾의 말에 의하면 “화면 구성은 공간을 얼마나 잘 운영하는가에 판가름된다.” 창작력은 구성요소들의 배치와 그 비율감각에서 더 많이 발견된다. 구성이 예술의 모든 것이다. 모든 것의 열쇠다. 본 연구자는 앞장에서 살펴본 표현주의적 작가들의 작품인 이미지 요소를 부분적으로 차용하여 연구자의 작품과 비교 분석한 작품을 제시하고자 했다. 이러한 장식적이며 표현주의적인 테크닉을 이미지로 실행하는데 크림트와 에곤 실레의 작품을 논리적으로 차용하고자 했다. 먼저 크림트에 작품에서 인용된 작품 이미지와 본 연구자의 작품[도 68] 환희 이미지로 분석해 보고자 한다.

123) 피에르 보나르(Bonnard, Pierre 1867~1947프랑스): 조화(調和)를 지닌 풍부한 색채로 색의 미술사라고 불렸다. 나비파에 가담했다가 후에 앵티미슴의 대표 화가가 되었다. (출처: 인터넷).

< 이미지 분석 a. >

◆ <구스타프 클림트> 본인작품과의 비교분석을 더 보완

첫째, 화려한 색채로 공간구성.

둘째, 인체를 모티브한 생명력.

셋째, 세밀하고 아름다운 장식성과 여성의 이미지 표출.

넷째, 수직으로 중심을 가르는 인물과, 골격이 튀어나오는 몸매와 비틀린 자세.



⇒

[도 71] 클림트 작품 환희 이미지.



⇒

[도 72] 클림트 작품 환희 이미지.



[도 73] 환희 이미지, 2009.

위의 작품 이미지 구성은 스테이지 위에 올려진 드라마와 같아서 주연과 조연이 있으며 무게가 모이는 중심이 있고 바깥으로 흘러나가는 주변부로 나뉘어져 있다. 이 둘의 관계는 새로운 시각적인 이미지와 미의식의 확장 및 시대감각을 반영함으로써 현대인의 미적 감각에 호응하고 있다.

< 이미지 분석 b. >

◆ <톨루즈 로트렉>

첫째. 화면 분할과 대담한 구도.

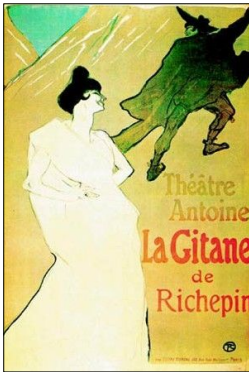
둘째, 사실적이지 않는 표정으로 인간의 내면을 생각게 하는 특이한 포즈와 미 완결 형체.

셋째, 화려한 색채로 상황을 암시적 표현과 시각적 효과 극대화.

넷째, 주제 중심을 이동시키고 주변을 밝은 색을 사용.



[도 74] 로트렉작품 이미지. ⇨



[도 75] 로트렉작품 이미지. ⇨



[도 76] 열정과 사랑, 2009.

위의 작품 [도 74,75]는 화면에 꼭 채운 여성을 모델로 주로 그렸으며, 사실적이지 않은 인간의 내면을 생각하게 하는 특이한 포즈, 대담한 구도, 화면 분할, 주제 중심을 이동시키고 주변을 밝은 색으로 표현, 미 완결 상태의 인물들의 실루엣은 그것이

실루엣이기 때문에 이러한 화려하고 번창한 상황을 더욱 암시적이고 효과적으로 느끼게 하는 것 같다. 중앙에서 카드리유를 추고 있는 것은 당시 21세 된 인기 댄서 라 굴 퀴이고, 그 옆에서 특징적인 옆모습을 보이고 있는 것은 주인공인 안무가이며 파리 전역에 퍼진 로트렉의 포스터는 인상적인 색채와 날카로운 실루엣으로 큰 반향을 불러 일으켰다.

< 이미지 분석 c. >

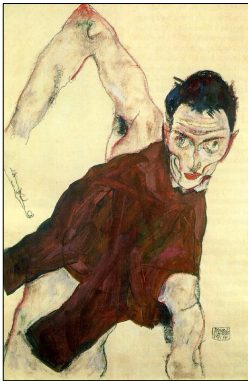
◆ <에곤실레>

첫째, 거칠고 야성적인 붓 터치와 선의 조화.

둘째, 인체를 비틀고 외곡 된 신체표현으로 인한 운동감.

셋째, 비정형적 역동적 화면 구성.

넷째, 곡선의 결합, 심리상태 표현.



⇒

[도 77] 에곤실레 작품 이미지.



⇒

[도 78] 에곤실레 작품 이미지.



[도 79] 꿈과 축제, 2009.

위 작품의 작가인 에곤쉴레는 성과 죽음의 화가다. 거칠고 야성적인 붓 터치로 유명했던 그는 짧은 생을 마감했지만 오스트리아 북유럽에서 표현주의 화풍의 주도자였다. 아름답게 그려진 쉴레의 인물 형상은 단순히 에로틱한 것이 아니라 시각적, 미학적으로 보아 하나의 이상화된 이미지이다.

< 이미지 분석 d. >

◆ <바실리 칸딘스키>

- 첫째. 음악적 이미지 요소인 색띠.
- 둘째. 선, 공간, 색채 사이의 관계 모색
- 셋째. 구도, 색채, 점, 선, 면의 시각적 구성
- 넷째. 기하학적 추상적 이미지



[도 80] 칸딘스키 작품 이미지.



[도 81] 칸딘스키 작품 이미지.



[도 82] 정정, 2009.

[도 82] 연구자의 작품은 환희와 감동으로 이어지는 몸짓은 아홉 번 넘어져도 열 번째 일어서는 인간의 의지를 음악적으로 표현한 작품으로써 꿈이 있는 모든 사람들에게 힘찬 비상을 알리는 메시지이다. 칸딘스키는 클레와 함께 음악과 회화를 동시에 표현한 작가다. 본 연구자는 이와 같이 (a, b, c, d)의 작품 이미지를 비교 분석해 봄으로써 표현주의적 작품이 연구자의 작품세계인 ‘이미지’ 라는 형태로 얼마만큼의 영향을 미쳤는가를 검증해 보았다.

따라서 논문의 앞에서 밝힌 바와 같이 표현주의적 포스트모더니즘의 접근에 가까운 유기적 이미지의 요소인 기호적 이미지, 강렬한 색채, 대담한 구도, 오브제 목화송의 특성, 인체의 변형, 반복과 재구성 등 조형적으로 얻어진 특징을 담아 논리적으로 회화의 이미지에 대한 목적을 수행하게 되었다. 이것은 단순한 시각적인 한계를 뛰어 넘어 새로운 감상으로서의 의미를 지니게 된다. 다시 말해서 본 주제의 춤의 회화적 이미지란 보이는 구상적 요소들을 과감하게 해체하고 이미지만 도용하는 방식으로 창작의 새로운 명제로 이미지라는 큰 틀 안에서 우리의 새로운 미술사에서 거대한 담론으로 자리 잡아 갈 것이며 이러한 역할을 통해 포스트모더니즘시대의 시각적 이미지로써 대중문화적인 상호작용을 새로운 가능성에 따른 시각적 폭을 넓혔다고 본다.



[도 83] 깃털이 닳은 새들의 합창, 2009



[도 84] 이어질 수 없는 관계, 2009

[도 83,84] 작품은 좌우에 각 인물들이 장구를 두드리며 흥겹게 춤을 추는 동작을

옳긴 것이다. 이 작품의 주제는 춤꾼의 이미지에 있기보다는 유희나 율동에 더 가깝다. 그만큼 붓의 놀림이 강조되어 있다. 물론 화면에서보이는 것은 색의 흐름이지 선은 아니다. 그러나 조금 멀리서 보면 색의 흐름이 아니라 하나의 선으로 틀지어져 있음을 알 수 있다. 말하자면 큰 평 붓으로 단번에 내리그은 작품이다. 선의 흐름만으로 작품을 완성시킨 호쾌한 작품이다. 선적인 흐름이 화면 전체의 버팀목이 되어주고 있다. 화면 전체가 선으로 암시되어 있으며 화면을 지배하는 것은 거친 운동감과 함께 경쾌한 리듬감이다. 삶의 채취와 흔적을 담아내고자 했으며 미학속의 무한한 생명의 소리들을 담아내려고 한다.



[도 85] 춤추는 미의 여신, 2009.

[도 85]에서 목을 젓히고 하늘로 비상하는 듯 춤을 추는 여신의 몸이 역동적인 선에 의해 표현되고 있다. 아름다운 여신이 마치 구름을 타고 날아가는 형상으로 상상력에서 일어나는 연구자의 내면의 관념과 의도가 접합되는 부분이다. 그것은 어떤 관념으로 만나는가에 따라서 이미지를 낳는다. 위 작품의 이미지는 미의 여신으로 곧 우주에서 힘의 소유자며 항상 우리 곁에 함께하고 있는 긍정적인 관념의 대상이다. 불가능,

불사조의 힘이 느껴진다. 상상력에서 일어나는 질료화의 접목이다. 질료화의 원리와 형상화의 원리가 따로 있지 않다. 상상과 힘의 만남을 교감하는 작품이다. 불가능이 없는 그리스 신의 세계를 상징하고 있다. 질료의 내적 힘이 표현주의 회화의 관념을 끌고 가는 것이다.¹²⁴⁾ 대각선 구도를 통해 강조된 역동성은 나선 형태의 색 띠, 크고 작은 색, 면, 타원과 다각형이 조화를 이루고 있다. 또한 다양한 선과 면을 연출하는 솜의 질감은 다채로운 색채와 어울려 그림 전체에 활력과 리듬감을 부여한다.

[도 86]은 아래에서 올려다 본 인물의 모습과 벌린 양팔이 부유하는 듯한 경쾌함을 주지만 인간의 영혼을 그리고 있는 것이다. 평화롭기도 하지만 복합적인 이미지는 어느 날 문득, 블랙홀 속으로 흔적 없이 빠져 들어간 도회적 삶의 황량함과 소외감, 권태와 슬픔의 시간들을 차분한 솜결로 찾아들게 한다. 구도나 색채는 물론이거니와 작품의 소재역시 한국적 전통에 바탕을 두고 있다.

솜과 거즈의 꼴라주는 형태면에서는 양팔의 직선에 대비되어 자유로운 곡선을, 색채면에서는 선홍색 바탕을 더욱 돋보이게 하는 효과를 보여준다. 춤 연작은 현대미술의 신체 담론에 그 뿌리를 두고 있다. 춤이라는 주제와 목화솜의 도입에서 알 수 있듯이 인간의 신체성은 여성주의 시각에서 이해 해볼 수 있다. 그러한 주제를 담아내는 화면의 구성 공간, 선, 색, 질감, 리듬감, 운동감 등은 실험적인 솜의 꼴라주와 대부분 성공적으로 결합되어 있다.¹²⁵⁾

본 논문은 미적 감흥과 상상력이 무의식적으로 발현되어 하나의 무한한 상상력을 담은 내적생명력을 얻고자 한 것이다. 그것은 내면으로부터 총명한 우주의 신비와 자연의 비밀을 간직한다. 또한 인간의 신체를 소재로 제작한 ‘춤’의 연작들은 다양한 각도의 생명력을 담아낸 실험성이 다분한 이미지로부터 비롯된다. 그러기에 춤의 형태와 얼굴의 이미지는 하나의 고유한 통로를 통해 또 하나의 절대적 존재로 나아가는 표현의 수단이자 또 다른 예술세계와 연결되는 고리라 할 수 있다.

124) 고위공외, op. cit., p.231.

125) 김승환, 「작품에 나타나는 신체성에 대하여」, (17회 개인전 평문 일부, 2009).



[도 86] 영혼의 메아리, 2009.

우리가 흔히 볼 수 있는 오브제(솜)를 매개체로 하면서도 이를 통해 더 많은 관조적인 상상과 가능성을 보여줌과 동시에 다양한 관점에서 다양한 예술세계로 통할 수 있는 연결고리로서의 역할을 충실히 해내고자 하였다.

작품이 담고 있는 내용은 여성적인 섬세함과 우아함이 엇보이나 화폭에 드러난 일련의 제작과정에 남성적인 힘과 자연그대로의 거칠음이 묻어 있어 좋은 대비와 대조를 이루면서도 절묘한 조화와 생동감을 더해준다. 무희의 율동에서 보듯, 생명력 넘치는 곡선이나 아름다운포즈, 그리고 자태에서 드러난 정감적인 표현과 명암의 탁월한 효과를 엿볼 수 있다. 춤은 또한 긴 시간 동안 작업의 주제였다. 본 연구자는 이러한 일관된 주제에 대한 모색을 토대로 서서히 그 대상을 넓혀가고 있는 모습을 엿볼 수 있다.

본 연구자의 회화는 천원지방(天圓地方)의 동양적 사고체계를 견고히 해석해 내고 있지만, 이미지를 강하게 제시하고 있다. 그림에서 보는 바와 같이 조형의 공간과 천연재료에서 추출해낸 솜이라는 안료가 깊이 스며들어 빛나는 공간은 한국적 어머니의 정서와 추억이 빛어내는 한국적 향수를 불러일으킨다. 표면에서 오래되고 정제된 안락한 빛이 나오며 이는 가시적인 경험의 빛이 아니라 오래되고 익숙한 관념의 빛으로 깊

은 내면의 세계를 관조한다. 이러한 형태의 미적이미지들은 뇌에서 분비되는 신경계에 섬세하게 작용한다고 본다. 또한 작품에 사용한 오브제인 목화솜은 한국의 어머니에 대해 관람자의 심리적 거리를 좁힌 상태에서 보다 직접적인 감정을 대면할 수 있는 분위기를 연출하고 있으며, 또한 그것들은 연구자 자신의 예술적 인격을 형성해온 제어된 추억에서 얻어낸 모티브이다. 그 모티브들은 반추상이거나 혹은 완전한 추상으로 확장 되었다고 할 수 있다.



[도 87] 어머니의 강강술래, 2009.

[도 87]은 어린 시절에 보았던 내면적 정서를 반추하고 있다. 유년기의 따뜻했던 시간과 공간에 대한 소박하고 순수한 영상들을 아련하게 펼쳐놓는다. 상상은 물질적 힘과 (질료)와 만나면서 교감을 주고받는다. 그곳은 우리의 기억과 추억이 닿는 곳이기 때문에 일상성 내지 타성의 포로가 된 우리의 의식을 잔잔하게 풀어주며, 우리들의 어릴적 때 묻지 않은 순수성, 원초적 진실을 함축된 인간 본연의 모습 곧 우리, 나 자신의 자화상을 보여주기도 한다. 화면 가득히 창출해 내는 독특한 조형언어는 우리네 일상과 서민적 애환을 잃어버린 시간, 계절이라는 개념으로 표현하고 있다.

1) 선의 속도와 긴장감

연구 작업의 대부분은 선으로 이어진다. 본 연구자는 그림을 그리기 보다는 형태를 만들며 형태를 만들기 보다는 춤의 이미지를 만들었다고 본다. 이미지 또한 유선형, 와선형, 유기체의 암호, 선들의 매스의 결합, 명과 암의 급격한 중첩, 감춤과 드러남의 왜곡적인 등장, 해체와 재구성의 돌발성, 이 모두를 통해서 춤의 이미지에서 얻어진 역동성과 회화의 유기적 이미지의 결합적인 작업의 과정들이다. 또 사이사이 이어지는 면과 선의 대비는 동양적 사상에 기반을 두고 제작 되었다고 할 수 있겠다. 선의 사상은 정신과 물질을 분리하지 않고, 인간과 자연의 살아있는 모든 생명을 하나의 일체 속에서 바라보는 것이다. 그것은 전체의 이념이 한 개인에 의해 인도되거나, 또는 한 개인이 전체의 이념을 통해 진화하는 것을 의미하는 것은 아니다. 즉, 각 개인이 모든 것의 중심이자 또한 주변이다. 이러한 선은 예술적 속성을 띠고 있고 나는 그 속성(屬性)을 춤으로 표현하고 있다.

춤사위의 휘돌아가는 절선과 나선 등 동세에 강약을 넣다보니 자연스럽게 포인트가 살아나고 작업이 쌓일수록 비백의 효과와 묘미가 더 해짐을 발견하게 된 것이다. 따라서 춤의 본질은 절대적 움직임이다. 새로운 리듬과 아름다움은 ‘선’의 조형적 측면에 중점을 둔 연속성과 속도감이 예각의 구성을 통해 유동하는 운동감을 나타내고 이런 점은 회화에서 볼 수 있는 사진적 효과의 시각화와는 다른 맥락에서 입체를 내적 운동의 연속으로 파악했음을 보여준다.

작업의 특징은 체적을 비운 선적인 특징이 강조됨과 아울러 속도감 있는 예각의 구성을 통해 유동하는 운동감을 나타내고자 했다. 이런 점은 그의 회화에서 볼 수 있는 사진적 효과의 시각화와는 다른 맥락에서 입체를 내적 운동의 연속으로 파악했음을 보여준다. 즉 외부로 확장되는 예각의 운동은 원을 그리며 다시 내부로 되돌아와 직선과 충돌하거나 교차하며 다시 외부로 뻗어나가지만 결국에는 다시 내부로 응축되는 관계를 유지하고 있는 것이다. 이러한 중첩과 이탈, 수렴과 확산의 관계는 유기적이라기보다 서로 분리된 채 뒤엉켜 있으므로 통일된 형태와는 차이를 드러낸다.

여기에서 형태의 기하학적인 이미지에 규칙성을 부여, 자연스러운 춤의 형태미에 대응하는 시각적인 긴장감을 조성한다. 형태의 비 규칙적인 배열은 현실적인 소재와 추상적인 이미지의 충돌을 극복하는데 효과적임을 알 수 있다. 따라서 사실적인 형태묘

사의 엄격성과 기하학적인 이미지 및 배열의 엄격성은 서로 상응하는 것이다. 그럼으로써 이들은 조화로운 유기적 관계를 형성하고 있다고 본다. 본 연구자는 선에 대한 작업을 꾸준히 이어 왔지만 이런 현상들은 서체 연구에서 닦아온 경험으로 연구자에게는 자연스러운 현상이라 하겠다.

[도 88]의 작품의 이미지는 예술적인 춤으로 볼 수 있으며 전체는 다음과 같은 크게 형태와 기법의 두 가지 구조로 나눌 수 있다.

첫째:(형태)

① 형태의 원형의 이미지가 동일공간에 놓임으로써 미묘한 조형적인 충돌이 발생한다.

② 신체의 이미지는 사실적인 형태이고, 보여 지는 원형의 이미지는 추상이다. 이처럼 사실성과 기하학적인 추상이 만났을 때 응당 불협화음이 예상된다. 그러나 작품에서는 이질적인 이미지간의 충돌로 인한 불협화음이 일어나지 않는다. 오히려 미묘한 사실적인 조형공간이 추상적인 이미지와 만남으로써 확장된 조형세계를 구축하게 된다.

③ 색과 선이 조화를 이루고 있다. 세선을 사용함으로써 시각적으로 유희성을 드러내는 이미지를 갖고 있다. 내용면에서 볼 때 이러한 형상들을 통해 내적인 지향을 드러낸다. 선의 유입으로 인하여 속도감은 물론 리드미컬한 움직임을 구사하고 있는 것이다. 추상회화처럼 선이 독자적인 의미를 갖지는 않지만 선은 연구자의 작품에서 조형인자로서 중요한 의미를 지닌다. 이러한 유기적 요소들은 작품마다 다양성을 띠고 혼합되어 있지만 현대 미술에 있어서 화가들이 작업 방식에 많이 도입되고 있다. 특히 본 논문 작업에 있어서 선의 역할은 율동과 역동성을 격렬하게 하며 포스트모던적인 배경으로 사상과 정신과 물질을 분리하지 않고 인간과 자연의 살아있는 모든 생명을 하나의 일체 속에서 바라보게 하는 속성을 띠고 있다.



[도 88] 춤추는 여인들, 2009.



[도 89] 분홍신과 모자, 2009.

연구자에게 생명감 있는 선이야말로 내적인 마음을 고스란히 표현하는 매체다. 색채의 임의성과 상징성은 더욱 뚜렷이 나타난다. 인간의 가장 근본적이고 선명한 감정을 격렬한 색채와 왜곡된 선으로 표현해 표현주의적인 새로운 조형언어에 직접적인 영향을 주게 된다. 즉 표현주의의 경향들을 재해석하여 적절하게 적용시킨 작품이다.

둘째:(기법)

① 오브제 사용

② 얼룩진 것이 중 선적인 그림이 주류를 이루게 되는데, 이는 특히 키르히너 등의 다리파 그림에서 많이 볼 수 있다. 또 나비파의 화면에서는 장식적 효과를 높이기 위해 쓰였으며, 모딜리아니에 있어서는 유려한 선묘의 리듬을 유지하기 위해 쓰였다. 한편 반 고흐, 수틴, 키르히너, 놀대 등 표현주의적 경향이 강한 화가에게는 데포르마송이 특히 기본적인 원리라고 말할 수 있다.

따라서 [도 88,89]의 그림은 시간과 공간을 초월한 절대적인 조형의 완전성과 의미의 신성한 확장을 보여준다. 원의 조형성은 시간성과 공간성을 소멸시키며 영원한 순환과 회귀를 구축해 나가며 무한 확장해 나가는 에너지의 응집성을 확보하고 있다. 또한 구성은 크게 회전하고 있는 곡선 안에 빠른 움직임을 부여하는 큐비즘적 분할에 기초하고 있음을 확인할 수 있다. 밝은 색 옷을 입은 모습은 화면의 경쾌함과 음악적 리

등을 보여주고 있다. 선의 조형예술은 이미 1950년대 유럽의 ZERO운동을 통하여 새로운 미학적 패러다임을 형성하기 시작하였으며 그 사상적 배경에 선(禪)사상이 있었다. 그들은 기존의 미술이 가지고 있는 대상의 외형적 표현을 마음의 표현으로 전환 하였다. 즉 모든 대상은 마음의 변화에 따라서 다르게 느껴지며 그 어떤 고유한 형상은 없다는 것이다. 이는 선사상에서 말하는 일체유심조(一切唯心造)의 내용을 예술적으로 승화한 것으로 볼 수 있다. 이렇게 선 조형예술은 대상에 대한 인식의 변화를 통하여 대상의 아름다움을 드러내는 것이 아닌 자신의 마음을 담아내는 매개체적인 역할을 하고자 한다. 작가의 마음에 따라 모든 대상은 상징화된다. 우리는 이러한 상징을 통하여 실체의 본질적 접근을 시도하고자 하는 것이다.

2) 색채의 연속적 시각효과

입체파의 콜라주 기법과, 구상적 이미지요소들을 결합시켜 입체파의 독특한 형상에 경도 되어가면서 빛의 구심적 팽창(Spherical Expansion of Light)을 기대해 보았다.

작품에서는 율동적 형태와 활기 있고 명멸하는 색채로 화면을 가득 채움으로써 운동감과 음향의 감각을 표현했다.

[도 90,91]은 한국적 오방색을 집어넣어 다양한 변주를 해 보인다. 어두운 색은 자체의 위엄을 나타내거나 질료적 성질을 강화하기보다는 화면의 장식성을 보태주는 요인으로 기용되고 있다. 즉, 어두운색을 사용할 경우 대부분 바탕색으로 이용하는데 밑칠의 색 대조를 통하여 이미지를 부각시키는 구실을 하는 것이다. 자유로운 붓 터치에서 오브제 목화숨을 이용하여 다양한 변화를 보여주고 있다. 야수파적인 선명한 색채는 작품에 불협화음을 내지 않고 인상주의나 특히 신인상주의의 미학을 통한 화려한 색채와 수많은 조각들로 패턴화된 장식들의 조화는 화면 전체를 뒤 덮은 폴리크롬(Polychrome) 다색의 회화로 영구자의 내면세계의 정서를 반영하였다.



[도 90] 미완의 환상곡, 2009.



[도 91] 사모곡, 2009.

본인의 회화세계에는 두껍고 부드러운 솜 위에 펼쳐지는 집적된 색채들이 화려하게 결합된 오방색의 하모니가 존재한다. 작업에 있어서 연구자가 매체의 기초로 사용한 목화솜은 부드러운 물질성을 가지고 있으면서도 본드와의 결합으로 견고하고 단호하여 질료적인 풍부한 표정을 품고 있다. 물질적이고 감각적인 목화솜위에 화려한 색채들은 질료에서 나오는 광채로 하여금 우아함과 단아함의 화면을 창출해 내고 있다. 이러한 효과는 오랜 시간동안 창작활동을 통한 작가의 경험 속에서 얻어진 우리 것에 대한 애착과 역사와 문화를 아우르는 전통에 대한 엄격함이 내포되고 있음을 반영하는 것이기도 하다.

따라서 작품시리즈들은 작가가 천착해온 오방색으로 장엄하게 연출된다. 한국의 색은 적(赤), 청(靑), 황(黃), 흑(黑), 백(白)의 다섯 가지 정색(正色)과 홍(紅), 벽(碧), 유황(硫黃), 녹(綠), 자(紫)의 다섯 가지 간색(間色)으로 열 가지의 색을 운용한다. 사실 5방색이라 함은 음과 양에서 탄생은 오행에 해당하는 관념적인 색이라 하겠다. 이는 춘하추동의 계절과 방위를 지키는 사신과 인의예지신을 나타내는 오륜을 나타내기도 한다. 동양의 음양론이 샤머니즘의 전통에서 그 태생이 이루어졌듯이 오방

색 또한 하늘세계를 위한 의미전달의 한 체계에서 출발하고 있다. 사실, 1970년대부터 일기 시작하였던 한국성의 오방색 찾기는 한국 문화가 가진 문화의 특수성에서 기인하고 있는 것이기도 하다.

오방색이 한국 문화의 상징적 색으로 본다면 화면에 일괄적으로 드러나는 색채는 인류가 오랜 시간 일구어온 원형으로서의 보편적인 상징인 것이다. 본 연구자는 분명 한국의 전통 색채에 깊은 감동을 받고 있으며 자신의 내적 한국성과 정체성을 성실하게 나타내고자했다.

3) 춤과 음악의 전형화

칸딘스키는 “음악을 회화가 본받아야 한다.” 는 말로 잘 알려져 있다. 이 말은 다시 말해서 ‘춤’은 음악 속에 포함되어 있다는 뜻이다. 반대로 음악은 춤 속에 가시적인 운동으로 나타난다. 이러한 춤과 음악의 상호관계는 회화작업의 핵심이기도 하다. 현대 무용에서 안무가와 음악가들의 공동 작업은 종종 개방적이고 실험적인 성격을 띤다. 양측은 모두 서로의 관계를 이해하고 분석하여 새롭게 창조되는 유기적 이미지를 좀 더 체계적으로 만듦으로써 춤과 음악의 전형화에 대한 담론을 이론과 실천 양면에서 보편적인 정당성을 찾고자 한다. 칸딘스키가 추구한 것은 회화 그 자체이며 여기서 정신적인 세계를 즉흥적으로 표현하고자 했다. 이 정신적인 세계는 절대, 혹은 추상이라는 성격의 회화를 형성하게 된다. 연구자는 춤의 역사와 회화의 역사를 토대로 이와 같은 논리를 제시하고 그것을 본인의 작업방식에 연결 하고자 하였다. 앞서 본문에서 제시한 춤과 회화는 해체적 시각에서 볼 때 새로운 예술로 재생산 되고 있다.

다시 말해서, 모든 분야의 예술이 서로 동등하게 참여하는 것을 모토로 한다는 논리다. 여기에서 비롯된 1920년대 말 구조주의에 대한 열광은 소련 미술가들의 참여로 이어졌으며, 현대에 와서 공연예술로 영화 영사기와 조명효과 장치를 이용하여 대성공을 거두고 있다. 1928년 스트라빈스키의 음악에 맞춰 안무한 <뮤즈를 인도하는 아폴로> 역시 춤과 음악의 밸런스에 대한 합리적 논리를 끌어냈다. 이렇듯 음악예술은 춤 예술과의 동등한 협력으로 종합예술작품으로서 새로운 표현 양식의 추구를 거듭해 왔으며 춤에 있어서 음악을 빼놓을 수 없는 영감의 원천으로 인정하게 되었다.

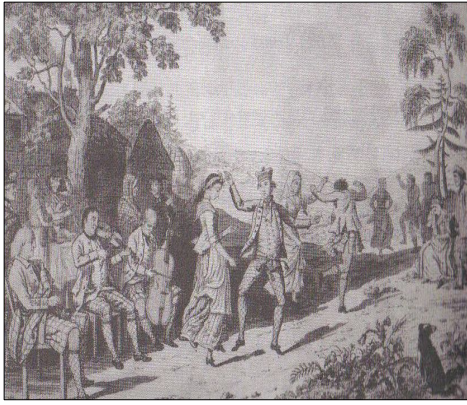
현대는 음악과 춤은 동 시대의 예술로써 대화 형식을 취하고 있다는 관찰자의 논리다. 회화작품에도 춤과 음악은 독립적으로 중첩되어 나타난다. 이러한 현상들은 실제로 백남준과 함께 전자 기술을 이용해 TV모니터에서 시간과 공간의 다양한 효과를 연구했다. 이때 춤과 음악은 몇 개의 단면에서 우연히 만나는 두개의 행동을 표현한다. 춤이 언어를 대변했던 개념이 아닌 순수한 동작요소로써 새로운 작품의 의미를 찾고 있다.

본 연구자는 회화에 있어서도 이와 같은 음악적 역할을 대변할 수 있는 수단을 오브제인 목화솜으로 그 기능을 대신하게하고 미적 개념을 발전시켜 나가하고자한다. 목화솜은 동작을 표현하는데 기능적이며 그 위에 칠해지는 물감의 효과는 춤의 본질인 율동적 형태와 활기 있고 명멸 하는 운동감과 음향의 감각을 표현하는데 있어서 제격 이었다. 현대에 와서 많은 예술가 들은 감상자의 정서의 상태를 불러일으키기 위한 순수한 음과 리듬을 대신하는 형태와 색깔을 이용해 시각적 음악(Visual music)을 창조해야 한다고 생각한다.

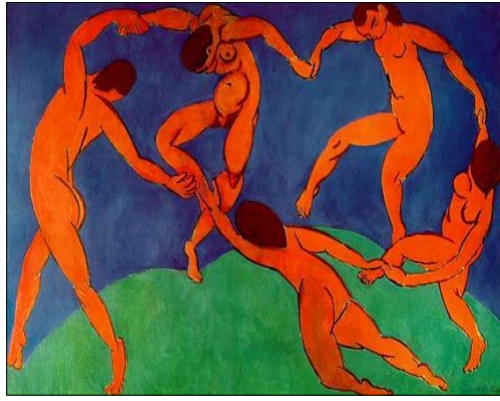
다시 말하면 춤과 음악은 회화에 있어 예술적 궤(軌)를 같이 하고 있으며 안무가와 작곡가가 각기 자신의 매체에 집중하더라도 하나의 이념이 이들의 작업방식을 연결한다. 이들은 추상적 춤의 특별한 형식을 발전시켰으며, 안무의 수단으로 컴퓨터 프로그램을 이용하기도 했다. 이와 같이 포스트모던 댄스는 회화와 건축과 함께 조형예술과 나란히 발전했다. 따라서 본 연구에 있어 춤과 음악의 전형화는 곧 포스터모던의 종합 예술로써 회화적 표현방식으로 영감과 느낌을 충분히 일구어 내고 굵고 가는 선들과 셀 수 없이 화면에 뿌려진 추상적인기호들은 음악성을 공감하기에 충분하다고 연구자는 생각한다. 여기서 연구자는 안무가들의 포스트모던 춤에서 인지한 유기적인 춤의 이미지를 작업방식에 끌어들여 동작과 신체적 표현을 이미지화 했다.연구자의 작품들은 춤과 음악을 포괄하며 한 매체 안에서 다른 매체의 체험을 가능하게 한다.

춤의 이미지를 형상화하는 회화에서 표현주의의 형식을 취하는 연구자의 작업은 새로운 이미지를 찾는 열린 작업형식을 취한다. 어느 장르에도 확정되어 포함되지 않는 탈 모던적인 완결된 작품이 아니며 지속적인 변화의 과정에서 현대를 표현하기 위해 온갖 새로운 형식과 이론을 구하고 있다는 것을 나타내고 있다.

[도 92,93]에서 보여 지듯이 완성된 안무의 춤 작품을 선보이는데 여기에는 음악가들이 배경에 등장한다. 이 작품은 규정된 이미지를 받아들이는 동시에 자신의 독자적인 신체 이미지를 발전시키는 개별적 방법을 탐구한다.



[도 92] 날 고어, (킬트를 입은 피주자들).



[도 93] 앙리 마티스, (춤).

안무에는 스트리트 댄스의 요소와 현대 발레와 현대 무용의 요소가 혼합돼 있다. 춤추는 것과 존재하는 것은 하나의 줄거리로 행동과 체험의 지속적인 교차로 발전해간다.

본 연구자는 이렇게 오늘날 세계화 과정 속에 있는 예술의 개인적 발전을 반영하면서 서로 중첩되는 다양한 사회적, 문화적 근원을 춤을 통해 탐구한다. 음악의 리듬이 안무의 흐름을 결정하고 화면의 전체적인 흐름은 시간과 공간의 다양한 효과를 연구했다. 조합으로 드러나는 함축의 의미는 실재 그 자체원이나 정사각형 혹은 변형된 사각크고 작은 형태의 패턴들이 시공의 속성을 냉철하게 가르고 정리하여 작품 너머의 보이지 않는 그 무엇과 함께하며 연속적인 음악성을 느끼게 한다.

[도 93]은 전체의 화면에서 읽을 수 있듯이 현대 무용, 탭 댄스 스트리트 댄스 등 모든 춤의 형식들은 대부분 화면에서 구사되는 포스트모던 댄스와 무용극에 나오는 기법이다. 또한 반복, 급격한 속도 변화, 중단 등 사용되는 기법들은 음악을 시각화 하는데 관심을 보이고 있다. 작품에서와 같이 무용수들은 음악에 따라 즉흥적으로 접촉하면서 역동적이며 거의 공격적이고 빠른 동작을 취한다. 또한 전체를 보여주면서 동시에 각 신체 부분들의 확대 모습을 계속해서 보여준다. 이럴 경우 외부로 교차하며 다시 외부로 뻗어나가지만 결국에는 다시 내부로 응축되는 관계를 유지하고 있다. 이러한 중첩과 이탈, 수렴과 확산의 관계는 유기적 이라기보다는 서로 분리된 채 뒤엉켜 있으며 통일된 형태와 고전 발레의 동작을 차용했다. 즉 입체로 구성된 드로잉으로 볼 수 있다. 특히 목화솜을 오브제로 활용한 마티에르 효과와 미색 솜의 은은한 바탕화면 처리는 물감을 전혀 바르지 않은 자연적인 깨끗함을 화면 그대로를 보여주는 형태로

새로운 시각적 신 선감을 부여한다고 봐야하겠다. 연구 작업에 있어서 외적인 화려함 보다는 내적인 소박함 속에 숨 쉬며 살아 꿈틀거리는 진정한 본성을 찾기 위한 새로운 여정은 시작되었다. 타인에게 무엇인가를 주장하기 전에 내면의 자신과 먼저 교감하고자 한다. 나와 타인은 보편적 인간성을 통하여 내면의 생명력을 키워 나가고자 했다.



[도 94] 옷깃을 스치다, 2009.

특히 오늘날 우리는 새로운 미학적 전환점에 서 있다. 음악의 리듬에 맞춰 운동이 있는 어조로 음악작품에 해설을 붙인다. 1990년대 후반 이후 현대미술은 여러 가지 양식들을 결합하고 있다. 이것은 단순히 춤 양식을 그대로 재현하는 것이 아니라 초기와 고전적 춤 양식을 성공적으로 혼합함으로써 세계문화에 대한 예측을 시도하는 작품들을 낳았다.¹²⁶⁾

본 논문에 있어서 회화의 이미지와 춤의 이미지를 결합한 다의성적 미술 양식을 취함으로써 지식과 이미지에 짓눌리는 춤이 미적인 감각으로 어떻게 표현되느냐에 대한 질문의 답을 추구한다. 작품이 서로 다른 형상을 띠고 있지만 이미지를 차용함에 있어

126) 신상미, op. cit., p.144~167.

서 서로 다른 두 가지 관찰방식을 동등하게 병렬시키면서 여러 발전 단계를 보여 주었다. 이러한 형태들은 신체 이미지의 해체를 보여준다. 이제는 각각의 춤 예술과 회화 양식의 경계가 점점 모호해졌고 예전에는 생각할 수 없었던 국면에 접어들었다. 또 다른 예를 들면 최근의 춤 양식이 바로크 음악 작품에 대응하는 방식이다. 예술적 표현 형식과 장르가 기교를 이용하여 다른 문화와 시대의 흐름에 따라서 변화를 가져오고 있다.

연구자는 이러한 예술적 변화에 맞춰 회화적 표현성에 춤의 이미지를 유기적 관계로 설정하고 새로운 언어를 혼합하여 사용했다. 특히 1990년대부터 이미 춤을 소재로 작품을 다루어 오면서 춤과 미학의 관계라는 새로운 학문적 접근에 따라서 춤과 미술이라는 두 장르의 예술을 합일시킴과 동시에 음악적 요소를 띤 크고 작은 색 띠와 점과 선의 무질서한 효과를 율리듬과 속도감으로 표현하고 리드미컬한 춤사위의 흐름을 그대로 보듬어 나타내고자 하였다. 이 새로운 예술적 근거를 언급하자면 곡을 아코디언 오케스트라가 연주하게 하고 그 뒤에서 청소년들이 브레이크 댄스를 추고 롤러스케이트를 타게 했다. 또한 아르헨티나의 안무가 콘스탄자 마크라스는 베를린에서 공연한 그녀의 새로운 작품 <스카라치노이퀼른 ,2003> 에서 스트리트 댄스, 힙합, 고전 발레를 혼합했다.¹²⁷⁾ 연구자는 춤에 있어서 포스트모던적 요소라는 여러 형태의 춤을 언급했다. 것은 춤과 회화와의 사이에서 유기적인 메타포(metaphor)를 형성하고자 하는 점이다. 서체가 춤 동세에 실려 꿈틀거린다. 쪽 내리 그어지고 때론 꺾어지는 비백과 힘찬 획이 춤과 엮어져 화면에 역동성과 생명력을 고양 시킨다. 이러한 작품들에서는 율동적 형태와 활기 있고 명멸하는 색채로 화면을 가득 채움으로써 운동감과 음향의 감각을 불러일으키는 유기적인 이미지를 포함하고 있다는 것이다.¹²⁸⁾

본 연구자는 여기서 파울 클레와 칸딘스키의 이미지 작품을 각각 예시로 들어 분석하고 그들이 가진 특성들을 돌출해 ‘회화에 있어 음악적 전형화’ 라는 형태를 어떠한 방식으로 표현 했는지, 또한 이들의 작품에서 차용된 유기적인 이미지는 연구자 에게 어떤 방식의 작업의 결과를 가져왔는지 비교 분석을 통해 연구 작업에 대한 논리를 검증 해 보고자 한다.[도 95,96] 작품은 칸딘스키 작가가 표현한 음악적 이미지 작품이다. 바실리 칸딘스키는, 추상주의 회화의 선구자로서 그림에 있어서, 모든 외적인 요건을 배제하고 순수하게 미술적 조형 요소로만 미를 추구하고자 했다.

회화의 모든 요소에는 사상, 사회문제, 종교, 신화 등등 전통적인 미술 소재뿐만 아

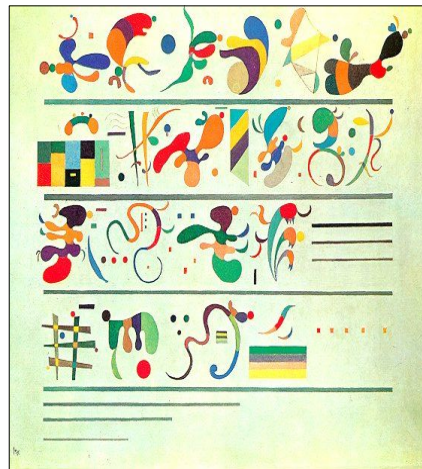
127) 유타 크라우트사이트, 율기이, 엄양선, 『춤』 (서울 :예경사), p.158.

128) 김영순, 「17회 개인전 논평 글 2009」 .

나라 풍경, 정물, 인물 등 형태를 간결화 시키고 최종적으로 도달할 곳이 바로 점, 선, 면, 색채 등이다. 본 연구자는 표현주의의 기하학적인 요소를 결합하여 작품을 구성하고, 모든 조형의 기본이자 시작점이었던 요소 중에 특히 색은 음악인 요소의 모티브로 역동적으로 표현하고자 했으며 그러한 요소들은 응축된 세계 즉 에너지로 보았다. 뿐만 아니라, 선은 점을 움직여 어떤 방향으로 나아가는 것, 면은 선이 모여서 이루어지는 것으로 점, 선, 면 색을 모양에 따라 구분하고 있다. 칸딘스키의 이런 기하학적인 추상성은 전체 형태보다는, 그림 속의 점, 선, 면들의 상호간의 긴장관계를 더 중요하게 생각했다는 것이다. 다시 말하면 그의 기하학적 추상은 모든 대상의 이미지이며 선의 구성은 주제들의 표현적인 내용을 함축하고 완화 시키는 형태라고 보고 있다.



[도 95] 칸딘스키 음악작품 이미지.

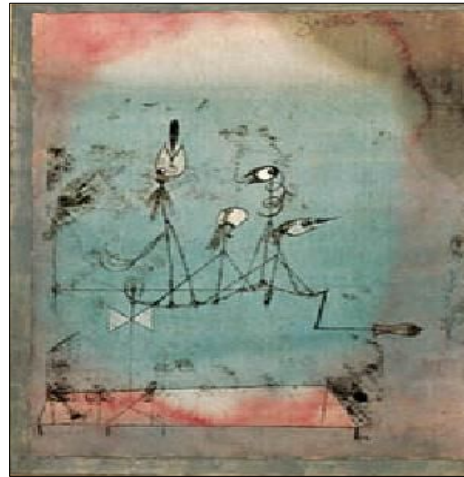


[도 96] 칸딘스키 음악작품 이미지.

위의[도 95,96] 칸딘스키의 작품에서 얻어진 유기적인 이미지들을 작품에 도입함으로써 표현주의 성향을 띤 연구 논문에 대한 이론을 뒷받침 하고자 하는 점이다.

또한 여기에 제시한 작품이 연구 작품과의 유기적 거리를 좁혀보고자 하는 의미이기도 하다. 그러한 관점에서 볼 때 이와 같은 비교 분석은 그 이상의 이미지를 지녔거나 또는 그렇지 못했을 지라도 관찰자 입장에서 오성에 의한 판단임을 밝히고자 한다. 칸딘스키 뿐 아니라 모든 작품세계는 통약 불가능하며 예술적으로 모두 뛰어났다고 말할

수 없다. 또한 그것의 이미지란 진위를 객관적으로 밝힐 수 있는 것은 더욱 불가능하다고 본다. 이러한 것들은 그 명확한 기준이 존재하지 않는 상황이며 유기적 이미지란 확대 혹은 축소 해석하는 편향성이 따르기 때문이다. 다만 이미지란 객관적인 사실의 함축과 해체라고 규정 할 수 있다고 연구자는 보는 것이다.



[도 97] 파울 클레, (튀니지 정원, 1919) [도 98] 파울 클레, (지저귀는 기계, 1922)

[도 97,98]에서 보는 작품은 색채는 노랑과 붉은색으로 부드럽고 감미로움을 더해 주며 화면 가득 변화무쌍한 선들은 음악이 연주되는 듯 착각을 하게 한다. 직선, 곡선이 따로 그려져 있지만 서로 묶이거나 맞물린 접합으로 도치를 통해 형태를 이루고 있다. [도 98]의 그림은 여러 부분의 톱니 모양의 선 자체가 자유로이 떠다니는 원반과의 대립 속에서 지상적인 것과 우주적인 것의 거리를 회화적으로 형상화 하였다. 이처럼 클레는 선적인 구조에서 풍부한 역동적인 선을 만들어 내기위해 화면 안에 악보 같은 구조적인 창 체계를 집어넣었다. 화면은 병렬적이고 수평적인 선들 사이로 작은 조각형태의 다양한 어휘들이 있는데 그것들은 악보에서 음표들과 같은 율동적인 형태를 가지고 반복된다.¹²⁹⁾ 이미지 차용과 논리의 근거로 대표 될 만한 파울 클레와 칸딘스키의 작품들을 고찰 해 봄으로써 이미지에 대한 논리를 정당화 하고자 한다. 또한 이러한 것들은 연구자의 작업 과정에서 쉽게 찾아 볼 수 있다.

129) 정금희, 『파울클레, 음악과 자연이 준 색채 교향곡』 (도서출판, 재원, 2001), p.97.98.

4) 오브제 (object)와 마티에르(matiere) 효과

본 연구자는 작품의 제작 과정에 있어서 캔버스 위에 솜과 천, 종이 등 다양한 오브제를 사용하여 바탕을 처리하고 물감을 바른 후 드로잉을 결합한 작품을 완성했다. 이러한 조합은 다양한 색채와 함께 작품의 무의식적인 합성에 의해 무언적인 시적 언어가 형성 되면서 독특한 화면 구성을 보여주고 있다. 그것은 오브제로써 본래의 뜻은 물건 물체, 객체 등의 의미를 지닌 프랑스어나 초현실주의에서 이것을 독특한 표현개념을 부여하는 구체적인 예술의 방법으로 삼았다. 즉, 예술과 전혀 관계가 없는 물건의 부분을 떼 내어 절연함으로써 보는 사람에게 잠재된 욕망이나 환상을 일으키게 하는 상징적 기능의 물체를 말한다. 때문에 그것은 본래의 기능을 잃고 어떤 연상 작용이나 기묘한 효과를 얻게 된다. 본 논문의 연구 작업은 목화솜을 사용하여 두껍거나 얇은 화면을 채워나갔으며, 그 결과는 질감의 만족스런 효과를 얻을 수 있었다. 마티에르는 원래는 재료 또는 재질이라는 뜻이었으나 미술에서 기법상의 심미성과 관련 있는 말로 쓰이게 되었다. 수채화·동양화·유화는 각기 그 화면의 재질감이 다르므로 그 아름다움을 회화적인 효과로 선택할 수 있다. 화면의 마티에르는 패널, 캔버스, 종이, 기타 재질에 따라서 변화가 있는데, 특히 유화는 물감의 성질상 두껍게 또는 얇게 칠할 수 있고, 터치를 살려서 질감을 갖게 하는 등 칠하는 방법에 다양하게 변화 있는 작업을 완성 할 수 있었다고 본다. 이와 같은 매개체는 미술에만 국한 되는 것이 아니라 인간관계를 비롯한 세상의 모든 상품과 정보에도 적용하고 있다고 본다. 즉 퍼포먼스와 연극, 영화나 음악 연주 속에 즉흥적 요소를 가미하려는듯한 방식과 같이 오브제는 다양하게 발견된다. 따라서 모든 예술에 있어서 어떤 매개체를 통한 의미작용은 장르에 관계없이 같다고 본다. 특히 퍼포먼스는 자신의 신체를 오브제화 할 때, 혹은 어떤 오브제를 제출할 때 이 오브제는 아직 오브제 그 자체가 아니다. 작가가 제시하는 철학적인 담론위에 자신의 신체를 지니고 그 신체를 통해서 느껴지는 서로 간의 감성과 생각의 차이를 인지하고 그것을 끊임없이 융해시켜 가는 데 의미작용을 한다.

본 연구자는 솜과 색채의 만남이 목화 솜 이라는 물성과 그 위에 무한하게 펼쳐나가는 색채가 가진 정신성과 오브제의 전통성에 주안점을 찾고자 한다. 따라서 그 동안 실험성이 강한 오브제 사용을 다양하게 전개해 왔다고 할 수 있다. 처음 시작은 색으로 풀어내는 시간의 궤적(역사)과 타자와의 소통을 조형화 하였다면 이후 10여 년간은

색과 오브제로써 정신적 관념성까지 끌어올리는 내면을 관조하는 농감과 질감으로 화면을 변모시켰다. 잡아당기고 펴고 반복적으로 붙여나간 오브제(object)의 세계는 긴장감을 유지하며, 서체와 그림의 엇박자 속에서 예술의 정체성을 잃지 않고 유기적인 관계를 맺으며 작용 하도록 노력했다.

오브제로 등장한 숨이 겹쳐진 사이로 표류하는 비백의 공간은 서체에서 느껴지는 유기적인 강한 끌림에 의해 먼 과거의 울림과 묘한 운동감을 전해준다. 여기서 앞 문장에 대한 내용을 언급하자면, 본 논문 작업은 오랜 세월동안 서체에 대한 깊은 관조와 경험으로 서체에서 얻어진 예술적 미감을 본 작업과 결합시키는 것을 연구해 왔다. 따라서 이러한 회화세계와 서예계의 중첩과 이탈의 반복 속에서 독특한 조형적 감각을 심도 있게 펼쳐왔다, 오브제로 등장한 우리의 목화숨은 이러한 연구 작업에 걸 맞는 매개체로서 신축과 확장에 있어 내구성이 있다는 점을 발견하게 되었다. 따라서 본 작업의 “오브제”는 색의 깊이감과 함께 작품의 조형성 또한 무한한 공간성의 확장으로 나간다고 할 수 있다.

오브제로써는 우리의 목화숨은 동작을 표현 하는데 한국적인 전통성과 어울리며 작업에 걸맞게 숨을 붙일 수 있고 춤사위의 휘돌아가는 절선과 나선 등 동세에 강약을 넣어 자연스럽게 포인트가 살아나도록 얇거나 두텁게 펴서 잡아당기는 인위적으로 표면을 메우거나 지워나면서 비백의 효과를 얻을 수 있었다.

본 논문의 작업은 입체파의 콜라주 기법과 신체를 소재로 한 ‘춤’이라는 형태적 이미지에 사실적 누드와 같은 엉뚱한 요소들을 결합시켜 빛의 구심적 팽창(Spherical Expansion of Light)을 기대해 보았다. 또한 작품에서 나타나는 율동적 형태와 활기 있고 명멸하는 색채는 화면을 가득 채움으로써 운동감과 음향의 감각을 표현했다. 본 연구자는 오브제와 마티에르의 효과를 얻기 위해서 다양한 오브제를 캔버스에 붙였다가 뜯어내기를 반복하고 종이, 숨, 천, 실, 나무 톱밥, 유리, 모래 등 끝없는 실험 작업을 계속했다. 특히 회화작업이 무르익으면서 새로운 영역 확대는 물론 나 자신만의 조형언어를 찾아내는데 고심했다 .

따라서 수년간 ‘춤의 이미지’ 작업에만 정착해온 본인으로써 비백¹³⁰⁾의 맛을 찾아내고 그 맛을 살려내는 오브제로써는 우리의 목화숨이 제격임을 알게 됐다. 본 연구자의 작업은 숨을 이용한 작업이 대체로 많지만, 숨과 한지를 이용하여 재료의 변화에 따른 시각적인 효과를 강구하기도 했다. 그런 모색의 과정에서 최근에는 점과 사각형 같은

130) 비백:일종의 특수한 풍격의 글씨로 채움이라는 사람이 이를 개발한 것을 '비백서'라 한다. 어느 장인이 마치 흰 가루를 사용하여 쓴 듯한 아름다운 글자라 했다.

기하학적인 이미지를 도입함으로써 전통적인 조형공간에서 탈피하게 되었다. 전통적인 캔버스의 조형공간에 다양한 크기의 점, 사각형, 삼각형, 마름모등 기하학적인 이미지를 배열하고 선과 선으로 그것들을 잇는 돌연 현대적인 회화의 영역으로 진입하게 되었다.

본 연구자는 작업과정에 대한 설명을 보충하는 의미에서 다음과 같은 다채로운 과정을 언급하고자 한다.

① 비가 쓸리듯 지나가는 곳을 얇게 펴 바르고 농담이 짙은 곳은 솜을 두텁게 처리했다.

② 질감 모델링 컴파운드나 돌가루를 부착하고 더 질박한 효과를 얻기 위해 모래를 바르거나 두꺼운 한지, 또는 천 조각을 서너 겹씩 발라올린 다음에 작업을 착수한다.

③ 단순한 그리기를 넘어서 두께를 표현하기 위해 종이와 천등을 중복적으로 밀착시킨 후 스프레이로 물감을 뿌리고 나이프로 긁어내는 신비한 느낌을 주는 독창적인 입체회화 작업은 연구자가 여러 해 동안 매체 실험을 통해 교체해 오면서 작품의 이동성과 영구성을 높였다.

④ 이미지를 공간 분할하여 드로잉 한 후 겹친 후, 투명 컴파운드로 빛을 낸다.

이와 같이 솜을 활용해 콜라주로 붙여나간 겹겹의 솜들로 가득 찬 화면은 끊임없이 자신의 정체성을 확인하는 자기에의 확인의 과정으로 볼 수 있다.

또한 표면에서 보여 지는 사이사이 새어나오는 푸르스름한 색과 백색에 대한 민족적 색채 는 오래되고 정제된 안락한 빛으로 가시적인 경험의 빛이 아니라 익숙한 관념의 빛으로 우주의 존재론적인 확장을 보여주며 이는 천일합일(天地合一)의 자연과 인간의 관계를 포괄하면서 한국성의 사상적 관념과 정신성을 승화 시켰다고 볼 수 있다. 감정과 자연현상, 그리고 재료의 특성 등 화면을 이루게 하는 다양한 요소들이다. 이러한 요소들의 집약체인 화면은 ‘기록’이며 지나간 시간에 대한 아날로그적 감성이다

본 연구자는 이처럼 자신의 정신적 내면세계를 작품을 통해 통찰해 봄으로써 시간과 역사, 기억과 감정을 꺼내보게 한다. 오브제와 마티에르에 대한 작업과정은 물리적으로 크게 네 가지로 분리기술 하고 있지만 개념적으로는 시공간을 넘나드는 중첩된 작가의 상상력을 가미한 작품을 통해 눈에 비치는 단순한 춤 작품이 아닌 현상의 본질에 대한 연구라고 본다.



[도 99] 춤추는 여인들, 2009.

[도 99]는 작위적이지 않으며 상투형으로 매만지거나 연극적으로 꾸미지 않은 자연스럽게 잉태된 것들이다. 따라서 동작의 지속적인 변화 속에 곁들여지는 얼굴과 목의 독특한 꺾임, 직선과 곡선의 절묘한 배합과 교차, 선의 간결한 표현, 이것은 연구자의 작품세계에서 간과해선 안 될 특징인 것으로, 풍부한 정서적인 환기성과 내면의 정신적 세계를 음미하는 화면은 과거로의 기억의 반추와 작가의 응축된 은유적 작품으로 해석한다. 면과 좌, 우로 보는 각도에 따라 다른 형상들이 나타나게 붙어나간다. 치밀한 계획 속에서 작품을 제작해야 하는 특징을 지닌 ‘오브제’ 한지는 예술에 회화적 효과를 극대화시키는 기법으로 많은 실험과 시행착오를 반복해가면서 얻을 수 있는 독창적이고 창의적 조형성을 돋보이게 한다. 이렇듯 작품을 제작하는데 있어 전통적인 방법을 피하고 단 제작 과정은 캔버스 위에 양면에 이미지가 있는 한지를 이용해서 일정한 간격으로 붙여 정순함보다는 섬세한 감수성과 새로운 형식, 기법, 재료의 명료성을 드러내고 있다. 본 연구자의 작품들은 자연에서 채집되는 오브제의 다양화를 꺾하고 있다. 이러한은 자연의 오브제에 의존에서 한걸음 나아가 작가의 관념 속에 존재하는 상징적 이미지로 주제와 소재의 다변화와 함께 포스트모더니즘의 미학적 해석과 상상력을 확장시켜가고 있다고 할 수 있겠다.



[도 100] 판도라의 귀환, 2009.

위의 [도 100]은 광활한 공간을 지배하는 신화적인 인간의 신체를 소재로 제작한 춤이지만 단순한 춤 작품이 아닌 현상의 본질에 대해 질문을 던진다. ‘인간의 비밀을 간직한 채 판도라의 상자를 닫아 버렸다’는 신화적인 인물을 모티브로 인간에게 행운을 가지고 내려오는 여신(女神)의 모습을 이상화했다. 즉, 미적 감흥과 상상력이 발현된 형태적 이미지며, 원초적 진실이 함축된 신화적인 내용이며 희망의 메시지다. 물리적으로는 입체파의 콜라주 기법과 목화솜을 사용하여 한국적 어머니의 정서와 추억이 빚어내는 향수를 불러일으키는 동양적인 사고로 해석된 작품이다.

5) 은유와 환유적 하모니

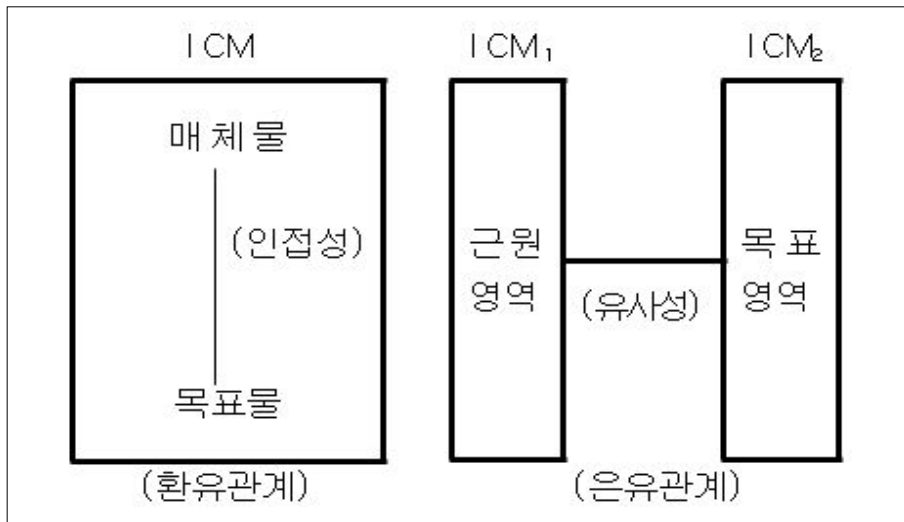
춤을 모티브한 회화적 이미지는 언어적으로는 추상성을 내포하고 있다고 할 수 있다. 그러나 전체적으로 연구 작업을 분석해 보자면, 감정에 대한 민감한 모형의 개념화 방식은 환유와 은유에 바탕을 두고 있다. 또한 대부분의 작품에 등장하는 배경, 인물, 의상에 있어서 고전에서 모던과 포스트모던의 종류를 연결시키고 있으며 춤 양식 또한 동시대 춤에 합일시키고 있는 표현주의의 성향을 띠고 있는 분위기다.

환유와 은유를 포함한 비유는 전통적으로 수사학이나 시의 표현기법으로 간주되어 왔을 뿐 언어 연구의 대상으로는 취급되지 않았다. 그 반면, 인지언어학에서는 비유란 의미를 부여하는 인간의 매우 기본적인 전략의 하나로 파악하고 있다. 실제로, 우리가 새로운 체험을 하게 될 때, 그것을 이해하고 처리하는 인지 전략은 백지상태에서 출발하여 관찰하고 분석하는 것이 아니라, 인접성이나 유사성에 기초한 체험을 활용하게 되는 것이다.

본 연구자는 즉, 실제적인 것이 아니더라도 그것에 가까운 느낌을 확대시키는 의미로 생각한다. 다시 말해서 전체작품에서 보여 지는 이런 복잡한 구조와 시대적, 미학적, 혼합형 장르를 한마디로 정리하기란 매우 어렵다. 흔히 추상표현주의에서 상용하는 방법과 기법을 원용하여 인체의 이미지를 거칠게 해체하고 변형하는 것은 다양하고 만란(漫漶)한 이미지를 일구어 내려는 방법상의 선택이다. 본 연구자의 작업은 구상적 요소에 비구상적 요소의 결합과 또한 해체와 결합을 반복하는 작업이다. 즉, 미술용어로서는 데콩포제(decomposer, 분해)이다. 다시 말해서 분해 또는 해체한다는 뜻이다. 보통 그림을 그린다고 하면 눈에 비친 사물을 그대로 화면에 재현하는 것이지만, 입체파 화가들은 보이지 않는 면까지를 우리가 볼 수 있는 화면에 끌어내어 사물의 진상을 밝히려고 하였다. 그러나 모던, 포스트모더니즘의 작가들은 자연물을 그대로 그려서는 목적을 달성할 수 없으므로 어느 면을 한 번 해체한 다음 다시 조립해야 한다. 그렇게 해체와 재조립을 통한 작품은 유기이미지로 태어난다고 봐야 할 것이다. 다시 말해서 언어적 해석으로 보자면 은유라고도 할 수 있다. 이것은 작품에 나타나는 이미지이며 조형요소 들과의 인접성(contiguity)관계에 있다고 본다. 이러한 조형 요소들은 개념

131) 월간미술 편, 『세계 미술 용어사전』, (중앙일보 사, 1989), op. cit., p.82.

영역에서 해석해 보면 부분이 전체를 지칭하거나 그 반대로 원인이 결과를 지칭하거나 그 역의 관계가 아닌 유기적인 이미지로 개념적 환유(conceptual metonymy)라고 한다. 유사성(similarity)관계에 있는 두 체형 영역 가운데 근원영역(source domain)을 이용해서 목표영역(target domain)을 구조화하는 것을 개념적 은유(conceptual metaphor)라고 한다. 이러한 환유와 은유의 관계를 도식화하면 [표 7]과 같다.¹³²⁾(참조)



[표 7] 환유와 은유 관계

132) 임지룡, 『말 하는 몸』, (한국 문화사, 2006), pp.22~25., (참조)

VI. 결론

인간은 신체와 정신을 지닌 존재이다. 고대 그리스의 플라톤 이래로 이분법적 사상이 지배적이었으나, 근대 이후 신체와 정신을 이분법적으로 나누기 보다는 상호 연관된 관계에 주목하기 시작하였다. 본 연구는 신체적 표현의 핵심인 춤이 회화적으로 어떻게 표현되며, 그 안에 나타난 미적 이미지에 대한 의미가 무엇인가에 대한 탐구에 초점을 두고 진행되었다. ‘춤’은 인간의 내면에 잠재한 욕망, 욕구, 열정, 애정, 사랑, 미움, 갈등, 분노, 증오 등을 신체를 통해서 풀어낸다는 점에서 회화적 표현과 만나게 된다. 본 연구는 모더니즘 미술에서 21세기 미니멀리즘까지 환원적인 방식으로 비정형화, 미 완결 형태인 표현주의의 이행과 흐름을 심층적으로 고찰하였다. 표현주의에서의 표현의 의미와 더불어 포스트모더니즘의 주요 내용을 살펴보면서, 춤과 회화의 이미지에서 나타난 형태, 색상, 마티에르, 오브제의 상관을 분석하고자 했다. 나아가 장르가 서로 다른 춤과 회화 사이에서 특징적으로 나타난 유기적 이미지를 근간으로 구체적 논리를 제시하고 이들 논리를 뒷받침 해주는 여러 화가들의 작품을 예로 들어 연구에 대한 신뢰도를 높이고자 하였다.

본 연구는 인간의 내면세계를 끊임없이 환기시켜 주는 신체에서 발현되는 춤을 모티브로 하는 회화의 미적 이미지와 표현주의 미학을 기반으로 하고 있다. 여기에서 더 나아가 포스트모더니즘의 광범위한 형식을 전개하여 인간의 감각이나 형태적 환경을 새롭게 재해석 하였다. 그것은 춤과 회화의 예술적 표현에 있어서 반이성적인 표현주의의 미학적 사고와 표현방식을 고찰하면서 형식과 논리에 맞게 연구자의 작품세계에 융합시키는 보편적인 상호관계를 엮어나갔다. 이러한 유기적인 표현예술의 가변현상은 춤을 모티브한 회화적 이미지가 시각예술로서 더욱 독자성을 드러내는 독특한 방법을 갖추게 했다. 또한 오브제의 결합체를 이질적이고 배타적인 요소로 받아들이지 않고 자연스런 현상으로 작품 속에 융합되어 유기적 이미지로 나타난다는 미학적인 분석을 논리적으로 체계화했다. 그것은 인간의 신체를 통해서 발현되어 나오는 춤과 회화는 태초의 인간의 삶과 긴밀한 관계를 맺고 그 출발의 근원이 고대에서 현대까지 인류의 역사와 함께 해왔다는 것을 밝혀 주었다. 따라서 춤의 미적 이미지는 춤 예술과 회화 간의 상호 긴밀한 관계로 표현주의 방식에 집약되어 있고, 포스트모더니즘과 미

래주의에의 적용 가능성을 열어두고 있다. 회화에서 유기적 이미지로 나타난 춤의 역동성은 전형적인 인간 삶의 표정이 내재된 모습이라고 말할 수 있다. 이러한 생명은 미술의 속성인 표현에 의해서 그 진정한 의미가 재생산된다.

연구자의 작품을 언급하자면 1990년-2000년대 상황을 반영한 것으로 미술의 초기적 성향과 전통적 회화 체계를 탈피하는데 관심을 두고 제작되었으며 독자적인 감수성과 그 요인들을 심층적으로 분석해 볼 때 초기에는 단순한 구상형태의 표현 방법을 취했으나 2000년대에 들어서면서 표현주의적인 형식을 취했다고 할 수 있다. 연구자의 그러한 표현 방법은 현대미술에 반영된 새로운 혼합양식의 시대성을 고려하는 한편 ‘회화는 더 이상 단순한 묘사수단이나 표현수단이 아닌 미학적인 자기 분석적 사고의 결과’라고 생각했기 때문이다.

따라서 본 연구 논문은 춤과 회화에 대한 미학적 분석을 근거로 체계적으로 논리화하였다. 여기에서 말하는 논리성을 요약하면 회화에 있어서 미적 이미지란 인간적인 주제나 추상적인 형식을 거치지 않고 역동적인 춤 자체를 통해 체험되고 공유하는 과정에서 관객에게 보여 지는 형상화를 회화적 이미지라는 미학적 언어로 재구성 한다고 하겠다. 또한 춤 예술과 회화라는 두 장르를 해체와 분석을 통해서 얻은 결과 인간 내면세계의 소통이 이루어지는 것은 결국 예술로서의 하나라는 점을 분석적 사고를 통해 알 수 있었다.

연구자의 작품에 나타난 탈정형화의 형상성은 오브제(춤)의 결합으로 복합적인 구조와 혼재현상을 보이는 것 같지만 작품의 제작과정에 있어 후기 인상주의적 성향과, 표현주의와 포스트모더니즘의 성향을 동시에 수용하여 점차적으로 재료의 다양성을 모색해 오면서 오늘에 이르렀다. 본 연구의 주요 분석 대상으로는 시각예술로서의 총체적 춤의 미적 이미지를 담고 있으며 그러한 이미지를 확인하는 증거의 방법으로는 앞에서 전개한 사진자료 및 작품을 통해 제시하였다. 이러한 연구과정은 춤을 모티브로 한 이미지회화가 후기 다양한 현대 회화의 표현에 있어 매우 비중이 있게 작용할 것으로 생각되는데 이른 것이다. 따라서 소재의 새로운 해석과 재질의 실험이란 문맥에서 일관된 춤의 이미지와 회화에서 나타난 미적 이미지의 분석은 연구자에게 있어서 인간 내면의 생명성과 자아에 대한 근원적 담론을 모색해 볼 수 있는 기회였다고 본다.

연구자의 작품 속에 나타난 서로 다른 형태의 비정형, 미완결의 유기적인 형태들은 이미지의 연속성에서 더욱 확대되어 새로운 테크닉을 확산시키는 도구로써 회화적 이미지의 변형을 담당하고 있음을 확인 할 수 있다.

본 연구는 이러한 유기적 형상들을 별개의 것들로 고립되지 않도록 시대별로 활동했

던 표현주의 화가들의 선별작품을 요소요소에 제시 하였으며 이는 종전의 미술에 대한 이해 내지 미의식과는 다른 포스트모더니즘 시기의 춤과 회화에 있어서 유기적 이미지가 어떠한 특징적 의미를 내포하고 있는가에 대해 분석하였다.

이 논문은 연구자의 작업 연장선상에서 볼 때 자기 반영적 예술성이 내재되어 있지만 비정형적 춤의 형상에 목화춤의 새로운 매체 결합은 한국적 전통성의 뿌리이며, 테크닉 자체가 앞으로 나갈 방향에 대한 나침반 역할을 담당하는 기능을 수행할 것으로 생각한다. 따라서 춤과 회화라는 두 장르의 결합은 시간과 공간의 이중성으로 대중적 관심을 이끌고 있지만 여러 형태의 춤판 속에 내 뿜어지는 춤을 모티브로 한 이미지회화는 시대와 역사성을 포함한 시각예술의 총 본산이며 국가 간 지역 간을 떠나 인간 모두에게 깊은 내면의 발산이 회화적 표현에 있어 이미지로 드러난다는 미술에 대한 재확인이다. 또한 미완성, 미 완결, 비정형이 갖는 이미지회화가 향후 미술 분야에 미칠 선구적인 역할로써 무한한 확장을 예견하며 본 논문이 이미지 회화에 대한 논리적인 기능의 틀을 만들고자 하였다.

이상과 같은 과정은 미술사적 의미로 볼 때 탈정형적 예술이며, 춤의 회화적 이미지를 작품으로 끌어들이는 과정에서, 작품의 형식과 내용의 적절한 결합은 정체성과 보편성을 동시에 확보해주는 과제이다. 본 연구 논문은 미니멀리즘 이후의 상황을 재해석한 포스트모더니즘의 회화적 표현을 중점적으로 부각시키고 있다. 따라서 근 현대적인 미술 영역은 다의성을 내포하고 있다는 점을 강조하고 표현과 느낌의 아노미(anomie)로부터 해방이며 우리시대에 회화세계의 새로운 인식변화와도 무관하지 않다고 본다. 본 논문에서 춤의 역동적인 과정과 변화를 추구하는 회화의 속성을 고찰하고, 표현주의적인 예술논의를 전개시켜 봄으로써 모든 예술분야는 양식의 통합으로 귀결됨을 밝히고 있다. 또한 현대미술은 포스트모더니즘과 궤를 같이하는 불확실성의 등장으로 인해 해체주의 양상을 띠고 있다. 대상을 시각적으로 충실히 재현하는 것이 아닌, 어떤 의미에서 그 대상을 왜곡시켜 그리는 현상은 이미 원시시대의 회화에서 부터 나타났으며 또한 미술의 역사상의 모든 시대에서 그 예를 찾아 볼 수 있었다.

근대에 이르러 사실주의가 부정됨에 따라, 대상을 있는 그대로 재현하는 것을 부정하는 데서 출발한 표현주의적 사고는 더욱 중요한 경향으로 자리 잡고 있다. 따라서 대상에 대한 재현의 이미지를 보여주는 회화와 현실 자체에서 전개되는 움직임은 이미지의 진실성이 회화를 통해서 내면의 현상을 보게 된다는 것은 신체와 정신의 유기적 이미지에 대한 논리의 타당성은 향후 회화의 이미지 연구에 있어서 심층적인 연구가 요구된다.

참고문헌

1)국내문헌 (국내외 및 역서 포함)

- 고위공 외, 『열린 미학의 지평』, (시무난적, 2008).
- 김말복, 「춤에 나타난 동서양의 사고」, (무용예술학회).
- 김혜주, 「서양 추상 드로잉의 뿌리, 서예와 수묵화」, (통권 제13권 3호, 2001).
- 국립 문화재 연구소, 『중요무형문화재 제27호 승무』, (국립 문화재연구소, 1998).
- 고든펜처, 제랄드 마이어스 저, 김말복역, 『무용의 철학』, (서울: 예전사, 1993).
- 권영필, 「한국 전통미술의 미학적 관계」, (한국미학 예술학회, 1994).
- 김광명, 『예술에 대한 사색』, (서울: 학연 문화사, 2006).
- 국립문화재연구소, 「중요무형문화재 제27호 승무」, (국립문화재연구소, 1998).
- 국립문화재연구소, 「승무·살풀이춤」, (무형문화재조사보고서, 서울·경기·충청도편, 1991).
- 광주시립민속박물관, 『문화예술의 고장Ⅲ.우리 춤』, (광주민속박물관, 2008).
- 김경용, 『기호학이란 무엇인가』, (서울: 믿음사, 2000).
- 김영환, 「실존주의 철학이 무용에 주는 의미」, (춤 이미지 제2호 1991, 한국 현대무용 진흥회).
- 김말복, 『무용의 이해』, (서울: 예전사 1999).
- 김치수, 김성도·박인철·박일우, 『현대기호학의 발전』, (서울대학교출판부, 1998).
- 김태원, 『춤의 美學과 교육』, (서울: 현대미학사, 2004).
- 김태원, 『후기 현대 춤의 미학과 동향』, (서울: 현대미학사, 1992).
- 기호학연구소, 『몸과 미술 새로운 미술사의 시각』, (이화여자대학교 출판부, 1999).
- 마렝 메르센스, 『우주의 조화』, (파리:1963).
- 민성희, 『춤 기호학』, (한국학술정보, 2009).
- 민주식, 『조선시대 사람파의 미학사상』, (미학예술학연구 제14집 2001).
- 박선규, 『미학이란1-미학연구대상과 방향에 대한비평』, (서울: 여림 출판사, 2009).
- 박일우, 『서유럽의 민속 음악과 춤』, (서울: 한양대학교 출판사, 2002).
- 신상미, 『몸짓과 문화: 춤 이야기』, (도서출판 대한미디어, 2007).
- 송문석, 『예술의 기호 기호의 예술』, (서울: 푸른 사상, 2006).

수잔오, 김채연 옮김, 『발레와 현대무용』, (서울: 시공사, 2004).
 움베르토 에코, 『기호와 현대예술』, (열린 책들, 1980),
 영수전(閻修篆), 『주역(易周)』, (대만: 亞州出版社, 중화민국72년).
 이찬주, 『춤 예술과 미학』, (금광미디어, 2008).
 이석원, 류제순 편저, 『미술가 인명사전』, (서울: 교학사, 1993).
 이찬주, 『춤-all that dance』, (서울: 이브, 2005).
 이혜구, 『악학계법』, (국립국악원, 2000).
 이도흠, 『화쟁 기호학』, (한양대 출판부, 1999).
 이경자, 『한국복식사론』, (一志社, 1983).
 임지룡, 『말 하는 몸』, (한국 문화사, 2006).
 우메다 가즈오, 이영철 옮김, 『이미지로 본 서양미술사』, (서울: 시각과 언어, 1997).
 유타크라우드트사이트, 엄양선 옮김, 『춤』, (예경, 2005).
 월간미술 편, 『세계미술 용어사전』, (중앙일보 사).
 정소영, 『무용 미학』, (충남대학교, 2003).
 정병호, 『한국 춤의 미학』, (서울: 충남대학교 출판부, 2002).
 조광석, 『시공간을 초월한 드로잉의 가능성』.
 조지훈, 『멋의 연구』, (서울: 일 조각, 1964).
 정금희, 『파울클레, 음악과 자연이 준 색채 교향곡』, (도서출판, 재원, 2001).
 진중권, 『서양 미술사』, (서울: 휴머니스트, 2008).
 짜하리아스, 와타나베 마모루 역, 『발레 형식의 상징』, (미술출판사).
 최청자, 『안무와 움직임』, (서울: 금광 출판사, 19880).
 천이두, 『한의 구조연구』, (문학과 지성사, 1993).
 천이두, 『한의 미학적 윤리적 위상』, (한국문화, 1984).
 천관우 외 26명 「한국문화사신논, 중앙학술연구원」, (서울: 중앙출판 1981).
 폴 발레리 외 지음 심우성 편역, 『신체의 미학』, (현대미학사).
 허영일 『한국 전통무용의 변천과 전승』, (서울: 도서출판 보고사, 2005).
 한솔저널, 「미술사학12호」, (한국미술사 교육학회).
 호암미술관, 『이응로 작품집』, (서울: 삼성미술문화, 1994).

2) 해외 역사

- Anya peterson Royce, 『춤의 인류학』, (서울: 미리내, 1993).
- E.H.공브리치, 차미레 옮김, 『예술과 환영』, (서울: 열화당, 2008).
- H.w.D.J.젠슨, 유흥준 옮김, 『회화의 역사』, (서울: 열화당, 1992).
- Kenneth Clark, 著, 이구열 역, 『looking at pictures-회화감상 입문』, (서울: 열화당, 1957).
- Nathan Knobler, 정점식, 최기득 옮김, 『미술의 이해』, (서울: 도서출판예경).
- Sandra Carny Minton, 『신체의 움직임과 자아인식』, (금광출판사, 1998).
- Shulamith Behr, 김숙역, 『표현주의』, (서울: 현대 미술운동 총서, 2003).
- Susan K. Langer, Philosophy in a New Key, 1942(Mentor Book).
- W,Kandinsky, 권영필 역, 『예술의 정신적인 것에 대하여』, (서울: 열화당, 1997).

3) 논문

- 박지숙, 「회화에 있어 유기이미지와 그 형상에 관한연구」, (홍익대 박사논문, 2002).
- 이찬주, 「범부춤의 심층구조와 의미에 대한 화쟁 기호학적 연구」, (한양대논문, 2005).
- 추혜연, 「한국적 정서 인지가 살풀이춤학습효과에 미치는 영향」, (한양대 박사논문, 2004).
- 황재연, 「형상의 조형적 변형과 해체를 통한 불확정적 이미지 표현에 관한 연구」, (홍익대 석사논문 2001).

4) 잡지

- 월간 미술광장, (서울: 장상섭 글, 1994, 2월호).
- 이응로 작품집, (서울: 삼성미술문화, 1994),
- Art Korea, (서울: 아트코리아 신항섭 평론, 2005, 6월호).
- Misul Segye, (서울: 미술세계 황두 평론, 2010. 5월호).
- 현대 에뽀끄, (광주: 정경희 글, 2010, 5월호).
- 대동문화, (광주: 고완석 글, 2010, 3. 4월호).

감사의 글

뒤 늦게 시작한 학문의 길은 멀고 아득 하기만 했지만 어느새 저를 다른 세계로 이끌고 있었습니다. 시작은 했으나 끝이 어디 인줄도 모르면서 길 위를 걷는 심정은 몇 번이고 오던 길을 뒤 돌아 보게 했고 그때마다 너무 멀리 떠나와 돌아 갈 곳을 찾지 못하고 못내 이 길을 다시 걷고 있습니다.

누군가 말했듯이 성공의 기준은 어떤 목표가 아닌 자기 앞에 처해있는 문제를 하나하나 해결해 나가면 그것이 곧 성공이라고 했습니다. 오늘도 저는 문제 해결을 위해 길을 걸읍니다. 비록 끝이 보이지 않아도 그 길 위에는 꿈이 있기 때문입니다.

이 논문 지도를 위해 휴무일을 챙기지 않으시며 끝까지 용기와 격려를 아끼지 않으신 지도 교수님이신 진원장 교수님과 이은종 교수님 진심으로 감사드립니다.

또한 최영훈 교수님, 김광명 교수님, 조윤성 교수님께도 감사의 말씀 드리고 곁에서 물심양면으로 도움을 줬던 주승호박사와 이 세상에서 가장 사랑하는 어진, 현명 두 아들과 함께 이 기쁨을 나누고 싶습니다. 아울러 존경하는 김 종 교수님, 사랑하는 조카 딸 희정, 종국후배에게도 감사 마음 전합니다.

2010년 7월

저작물 이용 허락서

학 과	미술학과	학 번	20057514	과 정	박사
성 명	한글 : 임 은 순 한문: 林 閔 洵 영문:LIM, EUN-SOON				
주 소	광주광역시 화정동 786-2번지				
연락처	e-mail : art-limes@hanmail.net				
논문 제목	한글 : 춤의 회화적 표현에 나타난 미적 이미지 - 춤과 회화의 유기적 관계를 중심으로 -				
	영문 : The Aesthetic Image of Dance in Painterly Expression - Focused on the Organic Relationship between Dance and Painting -				

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

- 다 음 -

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

동의여부 : 동의(○) 반대()

2010 년 8 월

저작자 : 임 은 순 (인)

조선대학교 총장 귀하