



저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

2013년 2월
석사학위 논문

내적 감수성을 통한 자연이미지의
형상화에 관한 연구

- 본인 작품 중심으로 -

조선대학교 대학원

미술학과

정 난 주

내적 감수성을 통한 자연이미지의
형상화에 관한 연구

- 본인 작품 중심으로 -

A Study on Visualization of the Images of nature through
sensible eyes of the inner psyche

2013년 2월 25일

조선대학교 대학원

미술학과

정 난 주

내적 감수성을 통한 자연이미지의 형상화에 관한 연구

- 본인 작품 중심으로 -

지도교수 조 윤 성

이 논문을 미술학 석사학위신청 논문으로 제출함

2012년 10월

조선대학교 대학원

미술학과

정 난 주

정난주의 석사학위 논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 진원장 (인)

위원 조선대학교 교수 김승환 (인)

위원 조선대학교 교수 조윤성 (인)

2012년 11월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

제1장 서 론	1
제1절 연구배경 및 목적	1
제2절 연구내용 및 방법	2
제2장 본 론	4
제1절 인간의 내적 감수성에 관한 접근	4
1. 예술에 나타난 내적 감수성과 내면세계의 표현	4
가. 예술의 정신분석적 해석	6
나. 질병과 예술의 연관성	7
다. 무의식적 형상의 표현과 감정이입의 결과물	9
2. 생명력으로서의 조형적 전환	12
가. 예술로서 형태와 기하학적 표현의 가능성	13
나. 패턴화된 자유스러움의 의식화	14
제2절 자연이미지의 형상화	16
1. 자연의 생명력에 나타난 감수성	16
가. 자연이미지의 관찰 대상	16
나. 자연이미지의 선택과 작가연구	17
(1) 조지아 오키프(Georgia o'keeffe)	19
(2) 에밀 놀데(Emil Nolde)	21

(3) 천경자(千鏡子)	23
2. 자연이미지의 조형적 요소	25
가. 생명 순환으로의 조형성	25
(1) 꽃의 반복과 변화	26
(2) 자연 소재의 균형과 리듬	30
나. 조형 예술에 나타난 자연이미지의 유형	31
제3장 본인의 작업 분석	33
제1절 작업 형성배경과 기법	33
1. 작업 형성의 구조적 배경	33
2. 자연이미지의 표현을 위한 기법연구	34
제2절 본인 작업에 관한 내용적 고찰	35
1. 자연이미지의 생성 - 꽃을 대상으로	35
2. 자연이미지의 표현 - 빛을 통한 형(形)과 색(色)	37
3. 소통의 매개로서 자연이미지 - 미지의 언어	38
4. 자연형상의 관조(觀照)	38
제4장 결 론	42
<참고도판>	44
<본인도판>	45
<참고문헌>	46

ABSTRACT

A Study on Visualization of the Images of nature through sensible eyes of the inner psyche

– Mainly focused on personal works –

By JUNG Nan-ju

Advisor : prof. Cho Yoon-sung, Ph.D

Department of Fine Arts

Graduate School of Chosun University

This thesis is the study of natural images seen through the sensible eyes of a researcher, more specifically focusing on the contemplation of nature as circulation of vital forces of life expressed through the language of visualizations. Giving form to the aesthetics of the natural subjects through the image reconstructed language. Formulated visualizations of the images of nature are combination of figurative inner psyche, the unconscious and empathy.

Natural images based on the meaning of life forms express the switch to the psychoanalytic unconscious desires and art theory from the perspective of human consciousness and emotions on the other side of the flowing images containing a representation of life and its property simultaneously. From these interpretations, vital forces of life are visually expressed as paintings, including the impressions of inner psyche and dynamism of change.

Methodologies of expression are mainly utilized by reinterpretation of the subject nature with modern painting techniques, mainly combining the close up techniques and image cropping.

The soft brush techniques utilized throughout the research best expresses the sensibility and figurativeness of the nature subject, and various life forms are visualized as natural phenomena as motif throughout the course work. Works by prominent artists like Georgia O'Keeffe, Emil Nolde, and Chun Kyung Ja are utilized as interpretive elements within the research to further construct, comprehend and articulate the thematic components of this research.

Shaping the nature of the image through the internal sensitive and figurative representation of the natural materials in cooperation with the various theories and production processes can be somewhat ambiguous in cross-section through figurative intuitive perspectives defined. Through this research, I hope to better coordinate and coherently shape the natural images seen and expressed through the eyes of inner sensibilities.

This paper hopes to establish the nature of this research to be recognized as significant and worth-while approach as the starting point for natural image studies to flourish in the near future.

제1장 서론

제1절 연구 배경 및 목적

우리가 살아가는 공간속에 가장 밀접하게 연결되어 있는 것이 자연이다. 따라서 우리의 삶을 다루는 예술분야에서는 자연이라는 커다란 주제 속에 인간의 삶이 다뤄지도록 예술가들은 노력해왔다. 예술이라는 장르로 작가들은 꾸준히 노력해왔으며 동양과 서양의 회화에서도 자연이미지가 주는 미적 가치를 시각화하여 자연 형상을 묘사함으로써 작가 자신이 자연을 재해석하고 연구자의 내적 세계를 반영하며, 본인의 가치관을 대중들과 공유하며 공감한다. 작가들은 시각적 재현을 통해 작품제작이 아니라 소통과 언어의 표현으로써 작품 활동을 이어 나가며 본 연구자 역시 자연과 어우러진 삶을 통해 자연스러운 시선으로 자연이미지를 내 작업에 끌어들이어 자연에서 일어나는 현상들을 형상화한다. 이를 내면에 비추어 보며 감수성에 대한 느낌을 작품에 담아 완성시킨다. 동양과 서양에서는 자연에 대한 인식이 상반된 경향을 띤다. 동양에서는 자연을 하나의 생명으로 여겼기 때문에 회화에서도 자연소재에 내재되어 있는 생명력을 전달하고자 노력했다.

자연 이미지에 존재하는 미적 감수성을 세밀하게 느끼며 작품에 재구성을 한다. 이에 자연의 근본적인 본질을 잘 파악하여 자연 이미지의 생명력을 잘 전달하도록 작가들은 노력한다. 반면 서양에서는 과학적이고 분석적이어서 논리에 따라 자연 현상의 이미지를 파악하고 체계적으로 그 결과를 작품에 나타내도록 노력하였다. 눈앞에 나타난 자연의 표면적 이미지에 관심을 두고 재현하고 명암과 원근, 투시 등의 기술적인 측면을 강조하였다.

동·서양의 일치된 부분은 인간 내면에 대한 감수성 탐구로 자연에 반영하며 자연을 인간 본연의 모습이라 하여 대상을 작품에 그려내도록 하였다. 이렇듯 내면의 세계에 대한 연구는 동서양을 막론하고 중요하게 인식되어졌다. 내적인 감수성은 새로운 본질적 요소로 다가와 이전에는 생각하지 못한 새로운 세계에 대한 연구로 이어졌고 다양한 학문적 결과들은 예술 영역으로 자연스럽게 다가와 영향을 미치게 되었다. 작가들은 내면 현상을 인식하고 이를 화면으로 표현하기 위한 방편으로 작업을 진행 하였으며, 구상을 넘어 추상적 이미지로 표현하려고 시도하였고 내면의 세계를 자연 이미지를 통해 새로운 형상의 언어로 가시화 시키려고 노력하였다.

본 연구자 역시 자연의 내적 감수성을 미래적 언어로 이미지를 결부시켜 작업을 진행해 나가고 이를 학문적으로 연구하려고 한다.

제2절 연구 내용 및 방법

오늘날의 예술 영역은 시대가 변화하는 속도에 맞추어 그 범위도 넓어지고 활동하는 소재 또한 다양해졌다. 이러한 예술영역 내에 모든 작가들은 함께 하고 있으며 그 속에서 자신의 표현방식을 파악하고 영두에 두며 개념을 생각하는 것은 작가로서 위치를 찾아 가고 앞으로 작품의 완성도를 높이는 데 중요한 역할을 한다.

본론 부분은 자연형상이 우리에게 미치는 내적인 감수성에 대해 서술 하였으며 자연의 생물학적 접근으로 연구자의 작업에 대한 이해와 예술적 표현의 하나로 자연형상을 중요한 이미지로 삼아 앞으로의 방향과 나 자신만의 독특한 소재로 독자적 표현 방법을 개발하고 본 연구자의 작품에 활용하고자 한다.

본 논문의 연구내용은 작가들의 물질문명과 과학기술 그리고 이성 중심주의에 대항하는 논리로서 자연의 내적구조와 인간의 무의식 및 감정이입과 자연의 생명성을 조형성을 담아 이를 탐구하고자 하였다. 그 중 생명이 지니는 변화와 역동성 및 비정형성과 같은 속성들에게 주목하여 이를 작품으로 재탄생 시키고자 하였다.

자연 이미지 관찰에서 시작하여 본 연구자의 내면세계를 결부시켜 탐구하고 이를 어떻게 화면에 구성할 것인가에 대한 고민 과정을 내적 감수성과 조형적 가치요소로 자연이미지 형상에 나타난 요소들을 분석하고 재해석하여 연구하여 보았다.

연구방법 측면으로는 꽃을 중심으로 소재를 선택하였고 연구자가 인식한 자연 이미지를 본인 감성을 통해 점차적으로 형상화 하였다. 자연 현상의 이미지 진행과정에서 본인의 작품소재로 꽃을 선택하여 자연 본질의 내면세계를 연구자의 시선으로 화면에 옮기는 방법을 시도하였다.

기법적 측면으로서는 꽃의 이미지를 최대한 화면에 확대하고 형과 색을 중요시하며 곡선을 찾기 위해 노력하였다. 본 연구자는 자연 이미지 중 꽃을 선택함에 있어서 자연에 내재된 근원을 표현하기에 적합한 소재라 판단하였다. 형과 색으로 이루어진 요소에서 리듬감은 자연의 생명력을 의미하며 확대된 대상은 부드러운 터치로 내면의 아름다움을 나타내며 인간과 자연의 경이로움을 예술에 접목하고자 하였다.

이상의 연구를 토대로 작품분석에서는 본인의 작품에 사용된 조형적 요소들을 각각 정리하고 기법들이 어떻게 대상에 적합하게 적용되고 시각화 하였는지 정리 하였으며 작품의 소재로 차후에 접근방법의 방향을 분석하였다. 이러한 과정을 통해 자연이미지의 형상화와 내적 감수성이 효과적으로 작품에 반영되도록 노력하였다.

본론에서는 내적 감수성의 접근으로 내적 감수성의 의미와 자연의 생명력에 나타난 감수성, 그리고 자연이미지의 조형적 가치 연구를 중점적으로 다루었으며 본인작업 중심으로 작품의 형성 배경과 자연 이미지의 소재 활용방법과 형상의 관조를 통해 내재된 인간의 감성에 접근하는 방법을 연구하였다.

본인의 작업분석 에서는 본인작품 중심으로 형성배경과 기법적 측면 연구와 내용적 고찰로 작품을 분석하였다.

제2장 본 론

제1절 인간의 내적 감수성에 관한 접근

1. 예술에 나타난 내적 감수성과 내면세계의 표현

내적 감수성은 심리학에서 정서(emotion)와 밀접한 관계를 갖고 있는 내면의 사건에 대한 지각이다. 예술 작품은 인간의 내면세계를 심층적으로 표현하여 인간 본연의 감정을 시각과 청각 또는 상상력을 통해 직관적으로 감지하고 이를 형식적 창조를 통해 시각적으로 나타낸 것이다.

아름다운 자연을 감상하고 느끼고 이러한 폭넓은 이야기와 언어가 미를 탄생시켜 우리에게 어떠한 감성으로 다가올지 작가들은 매번 궁금하다. 작품 속에 내면의 진실을 표현하기 위하여 일상적인 현상을 주관적이고 개성적으로 표출하는 것을 예술로 보는 것이다. 이와 더불어 ‘생명에 대한 인식’은 예술에서 큰 역할을 차지해 왔지만 사회적 또는 정서적 요인에 따라 다양하게 인식되어 왔다. 예술의 ‘생명 친화적’ 또는 ‘자연 친화적’인 경향은 보링거 「추상과 감정이입」에 잘 나타난다.

보링거는 예술의욕을 크게 두 가지로 분류하였는데 하나는 인간과 외계사양의 행복한 범신론적인 친화관계에 근거한 ‘감정이입 충동’이며 다른 하나는 외계현상에 의해 야기되는 인간의 내적불안에 근거한 ‘추상충동’이다. 그에 의하면 ‘감정이입 충동을 보여주는 고대 그리스나 르네상스의 자연주의 미술은 생명의 유기적인 사실성에 근접한다. 따라서 감정이입 충동에서 출발한 미술은 자연형상의 생명감이 두드러진 선과 형 그 리듬을 밖으로 투사한다고 한다.¹⁾

반면 예술의 형태표현은 순수 기하학적 형상을 추구한다. 이 기하학적인 형식은 결정적, 무기적 물질의 생성법칙이다. 이러한 구별은 곧 감정이입 충동에 대한 형상 등의 범위를 결정하는 대로 나아가는데 이것은 자연의 감정이입적인 형식이야말로 인간으로 하여금 평정을 얻게 하는 유일한 것이기 때문이다. 여기에서 본 연구자는 심리학과 예술은 어떤 밀접한 관계가 있는지 정신분석학 적으로 해석하고

1) 빌 헬름 보링거, 『추상과 감정이입』, 계명대학교 출판부, 1982, p.41.

질병과 예술의 연관성으로 작가 비교 분석을 해본다.

15세기 무렵의 사람들은, 자기 자신을 이해하고자 할 때 동료들이나 거울에 비친 자기 모습을 보는 것으로 만족하였다. 그들은 인간의 본질을 외형적인 행위에 의해서만 파악하려고 했던 것이다. 그러나 20세기의 인간들은, 인간에 대한 ‘이해’가 그렇게 간단한 일이 아니라는 사실을 깨닫고 있다. 오늘날에 이르러 인간의 모든 행위는 무의식적이거나 잠재의식적인 측면에서 해석되는 것이 보통이다. 우리는 심리학과 정신의학의 연구를 통하여 파악하기 힘들면서 보여지지 않는 내적 감수성을 삶의 참된 경험이라 인정하게 되었다.

무의식의 세계에 대한 작가들의 관심이 인간경험의 일부분으로 인정되면서부터, 예술가들은 작품의 주체에 있어서 새로운 소재로 발견해내기 시작하였다. 즉 인간 내면은 인식에 의해 관심을 갖게되는 것으로 인간의 삶에 가려진 다른 종류의 인간적 감수성과 경험을 연구하고 고집어내는 작업에 착수했던 것이다. 일반적으로 초현실주의라는 이름으로 분류되는 예술가들이 바로 이런 부류에 속하는 사람들이다. 예술가들은 내적인 경험의 선상에 있어서 우선 심리학적 실험을 작업에 실행하였다. 그리하여 그들은 형태를 묘사하려는 의도를 배제한 채, 물감이나 잉크의 얼룩을 만들고 마구잡이로 찢은 종이를 다른 화면에 아무렇게나 떨어뜨림으로써 우연에 의한 결함을 작품에 시도하였다. 이런 실행에 있어서, 예술가들은 물감의 얼룩이나 찢어진 종이조각에 의해 마음속 후미진 곳에 닫혀져 있던 이미지가 노출될 수 있다고 믿었다.

초현실주의를 개척했던 화가 중의 하나인 막스 에른스트(Max Ernst)²⁾는 다음과 같이 쓰고 있다.

『초현실주의자들은 영감의 작용을 열렬하게 추구한 결과, 시적 본질을 지닌 기법을 발견하게 되었고 더 나아가 의식의 간섭으로부터 예술작품을 자유롭게 만들 수 있는 방법까지 득하게 되었다. 이성과 취향 그리고 의식적인 의지를 떨쳐버린 이러한 기법은, 소묘와 회화, 심지어 어떤 경우에는 사진 분야에 이르기까지 하나의 초현실주의적 원칙으로 적용되고 말았다. 이러한 제작 방식, 특히 초현실주의가 등장하기 이전부터 이용되어온 콜라주 같은 제작방식은, 초현실주의에 의해 체계화되면서 개인의 생각과 욕망을 깜짝 놀랄 정도의 수준으로 작품에 각인시킬 수 있는 가능성을 열어주었다.³⁾』

초현실주의의 전개방식에 따라서 그 기법도 변화하게 되었다. 에른스트, 르네 마

2) 막스 에른스트(Max Ernst 1891~1976): 독일출신 화가, 조각가, 오로마티즘을 원용, 1925년 프로타주를 고안, 새로운 환상회화.

3) 알프레드 바, 『환상예술, 다다, 초현실주의』, 뉴욕 현대미술관, 1936, p.37.

그리트, 살바도르 달리 같은 화가들도 자신의 정확성을 모방하는 회화기법을 통해 꿈의 세계를 묘사하고자 시도하였다. 기법적인 측면에서 볼 때, 이러한 접근방식 또한 초현실주의 실험의 첫 단계로 우연의 효과에서 얻어낸 통제되지 않은 이미지, 또는 자연발생적인 이미지와 대립되는 것이다. 이로써 그들은 자기들의 그림에 반영된 이미지 역시 자연발생적인 것으로 동시에 내면세계 또는 무의식적 경험과 직접적으로 연결되어 있다고 주장하였다.

달리의 그림을 비롯하여 이러한 접근방식으로 초현실주의 화가들은 그림에 전형적인 양식상의 특징을 나타낸다. 그들이 세밀하게 묘사하는 애매모호한 장면은, 사실주의적 기교와 미묘한 사건을 결합시킨 이상한 상황을 연출하게 하는 것이다. 어떤 경우에는 기겁 할듯한 형상의 괴물이나 비정상적인 건물로 채워진 환상의 세계가 등장하기도 한다. 그리고 다른 어떤 경우에는 논리적인 설명이 불가능한 이름 모를 작은 형태들이 평범하기 그지없는 배경 속에 나열되기도 하며, 아무런 의미도 없는 이미지들이 연속적으로 나타나는 것은 내면의 표현방법일 경우도 있다.

가. 예술의 정신분석적 해석

심리학은 사물이나 예술에서 구체적인 표현 방식을 찾고 해석하는 의미를 찾는 작업을 한다. 구체적인 행동이나 창작적인 행위에 사로잡혀 있는 우리는 사물을 옳게 보지 못하고 객관적으로 파악하지 못한다. 올바른 예술인식을 위해 우리는 창작 과정과 작품을 분리시켜야 한다. 심리학의 공헌은 예술 자체에 대한 것이 아니라 예술작품을 이루는 과정과 창조적 특성이 무엇인가를 밝혀주는 데 있다. 왜 어떤 이는 예술가가 되고, 다른 이는 예술가가 되지 못 하는가? 왜 예술가가 특정한 형식, 특정한 상(像) 혹은 특정한 매개를 이용하여 창작하는가? 이런 물음이 예술에 대한 일차적인 심리학의 관심이라고 할 수 있다. 여기서는 여러 심리학적 연구접근 중 예술의 정신분석적 해석을 다루려고 한다.⁴⁾

정신분석학을 이해하지 못하고는 오늘날을 이해할 수 없다고 말할 정도로 그것은 앞으로의 인생관, 세계관을 다른 방향으로 발전시킨다. 프로이트의 학설이 처음에 발표되었을 때, 그것은 독신(瀆神) 또는 사교(邪教)라는 이름으로 비난을 받았으나, 시대의 맥락을 그대로 흐르고 있어, 정신분석학 자체의 반성에도 불구하고 예

4) 조요한, 『예술과 철학』, 미술문화, 2003, p.151.

술에서 무시할 수 없는 것이 사실이다. 간혹 지나치게 모든 것을 프로이트 일색으로 해석하려는 것은 경계해야 한다. 그러나 프로이트로 인해 단테의 『신곡』, 셰익스피어의 『햄릿』, 레오나르도의 <모나리자>는 우리에게 또 다른 의미를 주게 되었고, 피카소나 토마스만의 작품들은 정신분석학적으로 해석하여 햄릿의 내적 갈등이 살해당한 부친에 대한 억압된 충동과 이상화된 그의 부친에 대한 음폐된 복종적 집착에 의한 것이라고 보며, 이로 인해 햄릿은 자기애인 오피리아의 아버지(폴로니우스)를 살해했다는 것이다. 레오나르도는 사생아로 출생하여 화가였던 베로키오의 집에서 양육되었는데, 두 어머니에 대한 감정의 분열을<그리스도를 안은 성모와 성 안나>(도판1)라는 작품에 아로 새겼다고 프로이트는 해석한다. 이 그림에서 청색의 옷은 독수리의 형태를 나타내고 있는데, 그것은 모성의 상징이라 한다.⁵⁾

이상의 두 작품에 대한 프로이트의 설명에서 첫 번째 것은 개인적 문제를 다루었고, 두 번째 것은 역사적 조건 하에서의 가능성과 관계시킨 것이다. 그러나 프로이트의 그 같은 학설에도 불구하고, 가령 레오나르도의 경우처럼, 작가가 주어진 상황을 어떻게 처리하고 그와 같은 환경 속에서도 무엇이 그로 하여금 위대한 작가로 만들었는가에 대해서는 설명해주지 못하고 있다.

이렇듯 예술작품의 해석에 있어 정신분석학의 공헌이 크기는 하지만 예술의 창조성에 대한 해명에는 한계가 있음을 알 수 있다.



[도판1] 레오나르도 다 빈치, <그리스도를 안은 성모와 성 안나>, 1510.

나. 질병과 예술의 연관성

5) Sigmund Freud, "Leonardo da Vinci"(1910), *A Study in Psycho-Sexuality*, 1947.

예술가와 정신증 환자의 차이는 무엇인가? 진정 질병이 예술의 한 요인인가? 이상인(異常人)과 예술인과 보통사람의 차이는 무엇인가?

많은 창작적 예술인들이 그들의 현실에 부적응 현상을 나타내고 있음을 알 수 있으며 더욱이 많은 인간들이 질환 때문에 괴로움을 겪었다는 사실을 알고 있다. 특히 예술가중 니체나 반 고흐 같은 이들을 상당시간을 정신병원에서 보냈다.

벤다⁶⁾의 「병과 예술적 창조」 라는 연구는 귀중한 업적을 남겼다. 그는 화가 반 고흐와 몽크에 대한 사례를 예로 들어 연구를 시도했다. 반 고흐는 “내가 분열되면 될수록 또 병세가 허약해질수록 나는 더욱 예술가가 된다.”라고 기록한 것을 생각해볼 가치가 있다. 또 다른 양상에 그는 인상파에서 표현주의의 수단으로 옮겨가는 태도의 변화를 알려준다. 반 고흐의 정신병의 특색은 상상의 증대였다. 이러한 자각의 증대는 고흐의 작품 활동에 병적 환상의 표상을 야기 시켰는데 이것이 새로운 현실을 이루어 놓았다.



[도판2] 반 고흐, <귀를 자른 자화상>, 1889.

[도판3] 반 고흐, <까마귀가 나는 밀밭>, 1890.

반 고흐의 사례와는 달리 몽크는 질병이 그의 창조성을 저해 시켰다. 1892년부터 16년간 베를린 등지에서 화가로서의 명성과 성공을 거두었으나 1908년 가정사의 심한 충격으로 정신적 파국에 이르러 과음으로 요양소에 가게 된다. 이로써 예술가로서의 쇠도의 길을 걷게 된 것이다. 몽크의 경우는 반 고흐의 사례에서처럼 필연적으로 질병이 창조성을 산출하는 것이 아님을 보여준다. 이렇듯 예술은 양면성을 지니고 있다. 따라서 예술적인 창조는 일종의 신경적인 징후도 물론 아니거니와 가장 건전한 인격의 소산이다. 나아가서 건전한 인격이 아니면 오히려 예술적인 창조가 불가능하다고 보아야할 것이다. 왜냐하면 심적 균형 없이는 모든 형식의 작

6) 벤다(C.L. Benda 1961~), 『병과 예술적 창조』 p.97-101.

품 활동이 불가능하기 때문이다.



[도판4] 뭉크, <병든아이>, 1885-1886.

[도판5] 뭉크, <병실에서의 죽음>, 1893.

질병과 예술의 연관성에서는 예술의 최고 목표를 자기실현으로 보고 있으니 예술적인 창조야 말로 지고의 자기실현인 듯하다. 그리고 그것은 오로지 불합리 투성인 이들의 욕구와 집합적 무의식을 상징의 형식으로 다듬는 적극적인 심적 과정이라 하겠다.

다. 무의식적 형상의 표현과 감정이입의 결과물

연구자의 작품에서 자연 이미지는 하나의 형상을 표현하기 위한 이미지에 상상력이 내재된 의도적이고 복합적인 무의식적 형상의 표현들이다. 연구자는 자연이미지와 무의식속에 잠재된 내면의 감상적 작업이념에 관심을 갖기 시작하여 이를 순수한 회화적 기법으로 무의식의 정신세계를 상상력과 자유로움으로 재구성하여 내적인 이미지들을 표현하고자 하였다. 또한 자연 이미지의 해석을 하는데 있어서 외형을 있는 그대로 보고 그리는 것이 아니라 사물에 내재되어 있는 감정과 표현의지를 직관적으로 해석 하려는 태도를 지니고 있다고 할 수 있다. 즉 연구자는 자신만의 독창적인 시선으로 사물을 다양하게 표출하고 그 속에 내재되어 있는 여러 가지 가능성을 제시한다.

칼 구스타프 융(Carl Gustav Jung)은 “직관의 내용은 감각내용과 마찬가지로 사고나 감정처럼 유도되거나 표현된 것이 아니라, 이미 주어진 것⁷⁾” 이라고 말했다. 이처럼 예술가의 창조력에 있어서 의식보다 무의식이 더 밀접하게 직접적인 관계

7) 이부영, 『분석 심리학: C.G Jung 인간심리성론』, 일조각, 1978, p. 163.

가 있음을 알수있다. 이러한 무의식의 개념은 미술이론으로 전개한 하버트 리드는 의식과 무의식의 관계에 대해 “의식은 심리적인 내용과 자아와의 관계의 기능이며, 지속적인 생활과정에서 시공간적 한계를 갖지 않는다. 우리가 어느 순간 자아라고 생각하는 것은 어떤 의식의 상태인 것이다. 어떤 의식 상태란 자아의 의식이 아니라 의식과 무의식의 어느 한 경계점에 불과하다. 그러므로 자아란 알 수 없으며, 모든 미술은 이러한 점에서 자아의 실현⁸⁾”이라고 설명한다. 연구자의 작품에 나타난 무의식적 형상은 우연성이나 임의성을 내재하고 있으며, 어떠한 필연성을 발견할 때까지는 작가의 무의식적인 직관에 의지한 채 형상의 재해석을 통해서 지속되어 갈 것이다.

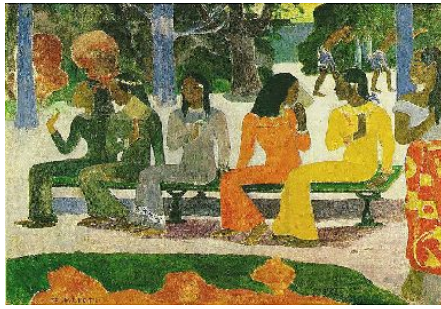
연구자는 작업과정에서 생긴 우연적인 효과들 즉, 선과 리듬들의 우연적인효과를 우연의 필연적인 현상으로 무의식을 통한 자동 기술적 방법을 화면 속에 재구성하며 발전하는 형상과 공간을 마련해 나갔다. 본인의 회화에 있어 무의식적 효과은 자연 이미지를 형상화하는 중요한 요소이다. 이러한 이미지는 우리가 시각적으로 볼 수 있는 표면적 형태가 아니라 감수성에 내재하고 있는 생명의 표출방법으로서의 이미지일 것이다.

작업을 함에 있어 작품에 감정이입은 가장 중요한 문제이다. 그러나 사건의 순간성을 무시한 점에서 대부분은 잘못을 범하고 있다. 참된 감수성을 가진 사람은 작품 앞에 서서 오랜 분석을 거친 다음 비로소 쾌감을 느꼈음을 알수있다고 믿지 않는다. 첫 눈에 우리 마음에 들든가 전혀 들지 않든가 둘 중의 하나이다. 물론 어떠한 이유로 순간적 느낌을 받을 수 없는 경우도 있다.

감정이입은 예술적인 작품 감상의 토대가 되는 것으로 이것이 없으면 감상은 이루어지지 않는다. 예를 들면 고갱의 시장(市場)이라는 그림을 놓고 볼 때 이 그림의 앞면에는 6명의 여자가 그려져 있다. 5명은 벤치에 앉아 있고 나머지 1명은 오른쪽에 서있다. 조용하고 차분한 그림이지만 특히 흥미를 끄는 것은 그림 속에 등장하는 여인들의 손의 자세이다. J·P 슈피겔과 P.마호드키는 대학생들에게 이 그림을 보여주고 6명의 여자들의 자태에서 무엇을 느낄 수 있느냐고 물었다. 그 동일한 자태를 보고 비슷한 대답도 나왔으나 여러 가지 다른 해석이 나오는 것을 알게 되었다. 보는 사람의 감정이 거기에 이입되었기 때문이다.⁹⁾

8) 에드워드 루시-스미스, 『전후 현대 미술』, 아트나우, 1999, p.38.

9) 이웅백, 김원경, 김선중 교수 감수. 국어 국문 자료 사진. 한국 사진 연구.



[도판8] 고갱, <시장>, 1892.

이렇듯 감정이입이란 고갱의 작품에서 비추어 보면 생명성을 자연발생적으로 움직이는 과정과 역동적인 표현에서 주요한 특성을 나타냄으로서 보는 이로 하여금 감성을 느끼게 의도한다.

감정이입의 예술이란 작품 속에 나타난 감성을 분석하고 작품을 제작한 작가의 성격을 진단한다. 이러한 진단으로 감정이입의 작용에 내면성의바탕을 둔다.

예술작품은 늘 다른 것에서 머물게 할 수 있는 것이 아니다. 예술 작품은 우리를 ‘움직인다.’라고 말할수있다. 그리고 그 표현은 정확하다. 작품을 보는 사람에게 일어나는 과정은 정서적인 것이다. 그 과정은 심리학자가 흔히 정서와 관련지우는 모든 무의식적 반사를 이행한다. 그러나 스피노자¹⁰⁾가 아마도 최초로 지적했듯이 정서는 우리의 감정이입의 명확하고, 판연한 관념을 형성하자마자 정서임을 끝내는 것이다. 직관적인 미적 감상을 용인하는 학설 중에서 가장 성공적인 것은 감정이입설(感情移入說)이다. 이 학설의 문헌은 방대하나, 가장 위대한 미학자 중의 한 사람인 데오도르 리프스에의하여 이 설은 고전적으로 표현되었다. 우리가 불행한 자에게 동정할 때, 우리는 다른 사람의 감정을 우리 속에 다시 느낀다. 우리가 예술 작품을 관조할 때, 우리 자신을 예술 작품의 형태 속에 재현한다. 그리고 우리의 감정은 우리가 예술에서 발견하는 것, 즉 우리가 표현하는 그 형태에 의하여 결정된다. 이 경험은 예술 작품의 관찰에만 제한되는 것이 아니다. 당연히 우리는 관찰 대상 속에 ‘들어가 느낄’수 있다. 그러나 이렇게 작품화할 때 동정과 감정 이입 사이에는 거의 또는 전혀 구별이 없어진다.

10) 스피노자 (Baruch de Spinoza, 1632~1677): 네덜란드 철학자. 참된 선, 최고의 행복, 진정한 자유와 해방을 철학적으로 추구.

2. 생명력으로의 조형적 전환

본 연구자는 작업과정에서 등장하는 여러 가지 우연의 효과들이 하나의 조형적 요소로 작용하여 또한 내용 면에서 주제의 표현을 뒷받침 한다면 그것은 이 우연적 효과들은 필연적으로 작품의 구성요소가 된다고 생각한다.

회화에서 내적 필연성이라 함은 그 어떤 선과 형태로도 테두리를 잡을 수 없는 깊숙한 곳에서 숨 쉬는 ‘생명의 유기성’을 표출하려는 것이고, 한편으로는 인간 본능의 자연 발생적인 표현이며, 그것은 인간 영혼의 무의식의 울림일 것이다. 이 내적 필연성은 자유로운 작품 활동으로서 내면적 안정을 주는 절대 순수성의 미의식인 것이다.

이름 모를 꽃과 나무들 작은 생명체들 그리고 인간과 자연의 변화 속에는 우리가 볼 수 없는 수많은 사건의 움직임이 있고 우리들 자신도 그러한 신비스러운 일부분의 느낌에 틀림이 없다. 그리고 신비스러운 생명성 으로부터 자연형상의 이미지를 찾고자 했을 때, 인간은 감성의 근원적인 힘이자 우주를 운행하는 거대한 힘으로 자연의 섭리를 떠올리게 한다. 하지만 근원으로부터 힘이 아니고 구체적으로 다가설 수 있는 생명성의 예증으로서 현 존재로서, 형상을 구현하는 것은 자연과 인간으로부터 직관 되어진 ‘내적 생명력’의 발현인 것이다.¹¹⁾

연구자의 작업에서는 주로 자연의 생명력을 느끼게 하는 곡선의 이미지를 강조하여 부드럽고 밝은 느낌으로 생명체의 살아있음을 표현하였다.

연구자는 자연의 이미지 표현에서 곡선을 중요시하여 생명체의 결합을 통해 형상과 공간이 구성되고 색채와 색채간의 흐름을 표현했다. 여기서 생명성을 다룬 조지아 오키프의 작품에서 선은 부드러운 곡선을 이루어 유기적인 결합을 타나내어 주며 상호 유기성을 띠며 역동적이고 생동하는 이미지를 표현하게 한다. 따라서 이 선은 율동적이고 지속적인 운동과 변환으로 생명적 이미지를 표출하기도 한다. 또한 이미지의 연결로서 조형언어로 나타내기도 한다. 연구자의 작업에서는 자연형상의 이미지의 내적 생명력을 작품으로 시각화하기 위해 꽃의 율동을 표현하였으며 생명력을 은유적으로 표현하도록 소재를 정형화 하였다.

예술가들은 보통 눈에 보이는 직관적 세계를 그려 냄으로써 자신을 표출하려고 한다. 그리고 그 세계에서 즐거움을 준다는 목적으로만 작품을 창작할 수 있다. 연

11) 박지숙, 「1980년대 회화에서 ‘유기적 이미지’의 형상화에 관한연구」, 국회 도서관, 2010, p.138.

구자도 그러한 맥락에서 형태와 표현, 분할, 기하학적 조화, 선과 색채, 패턴을 분석해서 작업의 이해를 돕고자 한다.

가. 예술의 형태와 기하학적 표현의 가능성

예술에 있어서의 형태의 요소와 일치하는 인류의 변치않는 요소로는 인간의 미적 감수성이다. 감수성 만큼은 부동(不動)의 것이라고 단언해도 좋을 것이다. 변화하기 쉬운 인간의 예술적인 여러 형태에 해석이며, 형태가 인간의 직감과 일치할 때 그것은 '표현적'이라고 한다. 그러나 같은 형태라도 민족차 뿐 아니라 문명의 시대차에 따라 다른 표현적 가치를 나타낼 수도 있다.

표현이란 매우 애매한 말이며 그것은 직관적인 정서적 반응을 뜻하는 것이 보통이다. 그러나 예술가가 형태를 나타내기 위하여 사용하는 규율이나 억제 자체가 바로 표현의 한 수단인 것이다. 형태는 척도, 균형, 리듬, 조화 등과 같은 지적인 용어도 해석할 수 있는 것이지만 그것은 본래 사실상 직관적인 것이지 예술가의 실지 작업상의 지적 행위는 아니다. 그것은 오히려 제어(制御)되고 제한된 감성이다. 예술은 '조형(造形)하려는 의지'라고 말할 때, 우리는 극도로 내적인 활동을 상상하기 보다는 오히려 직관적인 활동을 상상하고 있는 것이다. 그러한 이유로, 연구자는 원시예술이 그리스 예술보다 미의 기준에 있어서 저열(低劣)하다고 말할 수는 없다고 본다. 그것은 원시예술의 문명 초기단계를 나타낼지 모르지만, 형태에 대해 동등하거나 더 본능을 표출할 수도 있기 때문이다.

보편적인 것인 형태의 여러 요소와 일시적인 것의 표현이 여러 요소를 구별할 줄 알 때, 오늘날의 예술은 비로소 한 표준일 수 있다. 더욱이 조토¹²⁾는 미켈란젤로¹³⁾보다 형태에 있어 못하다고 말할 수는 없다. 조토의 것은 덜 복잡할지 모른다. 그러나 형태는 그 복잡성의 정도로서 평가되는 것이 아니다. 솔직히 말해서 형태를 판단하는 데는 그것은 창조하는 것과 같은 본능에 의하는 것 이외의 방법을 잘 알지는 못한다.¹⁴⁾

예술 작품에 있어서 구형(矩形) 내의 단변(短邊)으로 표현하는 정방형과 같은 기

12) 조토(Giotto di Bondone, 1267~1337): 이탈리아 화가, 르네상스 회화의 선구자, 중세의 평면적인 회화 양식을 벗어나 입체감과 생동감을 표현 프레스코 기법 사용.

13) 미켈란젤로(Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475~1564): 이탈리아의 조각가, 화가,

14) H·리드(Read, H.), 『예술이란 무엇인가』, 을유문화사, 1968, p.26.

하학적 비례 또한 완벽한 조화를 표현하기 위하여 결합하는 데 쓰인다. 이렇게 서로 관련된 결합을 하는 것이야말로 예술작품의 전체 조화를 기계적으로 설명하려는 것을 저해하는 것이다. 왜냐하면, 작품을 함에 있어 소재를 선택함에 있어도, 그것을 효과적으로 사용하기 위해서는 본능과 민감성이 요구되기 때문이다. 또한 시(時)에서 유추(類推)되는 하나의 가설을 제시하려 한다. 시가(詩歌)에 있어서 완전히 규칙적인 운율(韻律)은 견딜 수 없이 단조롭다는 것은 잘 알려진 바이다. 그러므로 시인은 운율을 마음대로 고쳐 왔었다. 즉 운율 안에서 운각(韻脚)은 역(逆)으로 되고, 전체의 리듬이 대위(對位)되는 것이다. 그 결과는 비길 데 없이 더욱 아름답다.

이와 마찬가지로, 조형 예술에 있어서는 만물의 구조 속에 원래부터 있던, 어떠한 기하학적인 비례는 규칙적인 척도이며, 예술은 그것에서 미묘할 정도로 벗어난 것이라고 할 것이다. 그 이탈의 정도는, 시인이 리듬과 운율에 변화를 줄 때와 같이, 법칙으로써가 아니라 예술가의 본능이나 감수성에 의하여 결정되는 것이다. 이러한 가설은 제이 햄비지 씨가 그리스의 항아리에 행한 것과 같은 분석에 의하여, 부정되기보다 오히려 확인된다고 느껴진다.(<동적 균제론>, 옥스퍼드대학, 1920). 그것은 또한 내가 아는 한 예술에 대한 가장 성공적이며 정확한 기하학적 분석에 의해서도 마찬가지다.

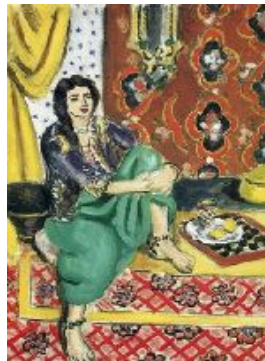
그리스의 항아리아말로 정확히 기하학적 법칙에 일치하며, 그런 까닭에 그것의 완성품은 너무도 차갑고 생기가 없는 것이다. 흔히 소박한 농부의 항아리에 더욱더 생기와 즐거움이 있음을 본다. 사실 일본 사람은 참된 미란 그렇게 규칙적인 것이 아니라고 느끼기 때문에 녹로대(轆漚臺)에서 자연히 만들어진 완전한 모양을 일부러 부술 때가 가끔 있는 것이다.¹⁵⁾

나. 패 턴(Pattern)화된 자유스러움의 의식화

예술가(및 우리 속에 있는 예술가적 소질)로 하여금 형태적인 패턴으로 자기 자신을 표현하게 하는 무의식적인 모티브는 확실치 않다. 그러나 그 모티브를 생명학적으로 설명할 수 있다는 것은 확실하다. 우리가 필요 없는 단추를 옷에 달든가, 양말과 넥타이, 모자와 코트를 서로 맞춘다든가, 또는 시계를 벽난로 중앙에 놓는

15)같은 책, p.29.

다든가, 미나리를 냉양육(冷羊肉) 둘레에 놓는다든가 하는 본능은, 예술가가 모티브를 하나의 패턴으로 배열하는 본능의 소박하고 무의식적인 총동인 것이다. 중국의 <청대리석의 말>그림을 보면, 중국의 말[馬]을 조각한 사람은 큰 어려움 없이 그 말을 보다 더 사실적으로 만들었던 것이다. 그러나 그는 말의 해부학에는 흥미가 없었던 것이다. 왜냐하면, 그 말은 그에게 어떠한 곡선으로 된 매스의 패턴을 암시한 까닭이며, 목의 뒤틀림, 갈기의 곱슬거림, 엉덩이와 다리의 곡선은 이 패턴을 위하여 왜곡되어야 했던 것이다. 그 결과 도무지 말 같지 않게 되었다. 사실 이 말은 가끔 사자로 보게 되지만, 대단히 인상적인 예술작품이다. 이 중국의 말은 마침 중국 예술의 가장 위대한 시대에 속한 것이며, 그것은 그대로 옳다고 회의론자도 꽤 인정한다. 그러나 근대 예술 작품, 예컨대 앙리 마티스의 ‘장식적 무늬가 있는 인물화’(도판3)와 같은 그림에 와서는 어떤 이유에선지 깊은 반감이 일어난다. 그래도 내포된 원리는 똑같은 것이다. 마티스는 살아 있는 인간으로서의 모델에는 흥미가 없고, 구조적인 특질을 위하여 그 장면에 흥미를 가진 것도 아니다.



[도판6] 앙리마티스, <장식적 무늬가 있는 인물화>, 1925-1926.

[도판7] 앙리마티스, <왼쪽 무릎을 꿇고 앉아 있는 오달리스크>, 1925.

그러나 이런 것들은 하나의 패턴을 암시하며, 완성된 패턴은 정당한 예술품일 뿐 아니라, 다른 어떠한 모방적인 표현이 이룩할 수 있는 것보다 더욱 발달한 주제(主題)의 직관적 이해이다.

패턴만으로 예술 작품이 형성되는 것은 아니다. 한 예술 작품은 늘 어떠한 종류의 패턴을 포함하고 있기는 해도, 모든 패턴이 반드시 예술 작품은 아니라고 우선 말할 수 있다. 이렇게 말하기 위해 용어에 대한 정의가 필요하게 된다. ‘예술 작품’은 보통 어느 정도의 복잡성을 지니고 있다. 원(圓)이나 삼각형의 단순한 기하학적

디자인에 예술 작품이라는 용어를 붙이지 않으며, 아무리 그 무늬가 잘 균형이 잡혔거나 좌우 대칭적이라 해도 기계로 짠 양탄자의 착잡하면서도 완성된 디자인에는 역시 예술 작품이라는 용어를 붙이지 않는다.¹⁶⁾

제2절 자연 이미지의 형상화

1. 자연의 생명력에 나타난 감수성

가. 자연이미지의 관찰 대상

자연을 관찰하고 내면에 담아둠으로써 작품이미지는 탄생한다. 자연에 대한 서로 다른 시각에 따라 대상에 접근하는 방식도 다르게 나타난다. 자연 그대로의 모습을 과학적인 접근으로 해석하고 묘사한 서양의 미술과는 달리 동양에서는 대상의 본질을 파악하기 위해 보다 원초적인 관찰 방법을 활용하였다. 객관적 묘사를 지향하다 보면 외형을 따라 그릴 수 있어도 정신은 전할 수 없다는 생각을 가지고 시각적으로 보이는 대상의 외형적 표면적 관찰에 한걸음 더 나아가 내면적 정신적 요소를 표현하고자 노력하였다.

인간은 자연을 통해 내면의 생명력을 확인하고 표현하며, 그 자연 속에서 생성되고 소멸되는 생명체로서 자연과 분리될 수 없는 존재이다. 그러므로 작가에게 있어 자연은 가장 큰 관심과 관찰의 대상이 되어 왔다.

본 연구자에게도 자연에 대한 개념이나 구조는 작품을 제작하는 이미지의 원천이 된다. 예를 들어 꽃의 확대된 씨앗부분이나 꽃잎의 단면을 관찰해 보면 줄무늬의 선과 구조는 자연이미지의 생명감을 나타내기에 적합하다. 이렇듯 모든 자연적인 섭리에 의해 만들어진 작업 형태들로 생명력을 표현하는데 모티브로 인식하였다. 자연의 내적 질서를 탐구하고 순응하는 움직임 속에서 자연이미지의 속성을 찾아내고자 하였다. 예술가는 자연을 표현함에 있어 물성으로서의 자연을 뛰어넘어 그 배후에 생명으로서 자연의 근원적 형상을 객관적으로 포착하여 표현해야 한다. 자연미는 단순한 재현이 아닌 자연을 통해 느끼고 감동된 느낌을 자신의 예술의

16)같은 책, p.29.

지와 독자적인 표현의지의 필연적인 선택을 통해 구성되고 표출된 미적 세계인 것이다. 이러한 예술 작품은 작가의 기질을 통해 나타난 또 다른 자연으로서 자연의 일부분이 되는데 이는 인간 감정이입과 삶의 표현이기도 하다. 본 연구자의 작품 속에 내재된 자연 이미지는 생명성과 일치하며 자연이미지의 형상을 작품으로 탄생시키게 된다. 연구자는 자연에서 찾아낸 꽃으로 자연과 같이 호흡하는 내적 생명력을 형태들의 순환 구조로 화면에 재구성 하며, 혼합적 결합을 통해 형상들을 창조하고 자연의 일부가 된다는 조형요소로 인간과 자연은 뗄 수 없는 하나의 합일체이다.

이와 같이 연구자는 자연 이미지를 직관적으로 수용하여 자연을 순환하는 역동 에너지로 파악하였으며, 자연 이미지의 생성과 실제들을 다루고 있다. 이를 통하여 연구자가 궁극적으로 표현하는 것은 생성과 소멸의 자연 섭리로서의 생명성을 무의식적 직관을 통해 작품 속에 연구자의 방법으로 이미지를 탄생하는 것이다.

나. 자연이미지의 선택과 작가연구

우리가 살고있는 현대사회는 빠르게 변화하고 있다. 익숙했던 주변의 환경들이 하루 아침에 뒤바뀌어 낯선 풍경으로 변해져있고, 한때 소중하게 여겼던 물건들은 유행에 뒤쳐진 것으로 전락하기 일쑤이다. 주변에는 온갖 신기하고 자극적인 대상들이 넘쳐난다. 오늘날의 예술 작품들 역시 선정적 소재와 강력한 색채로 무장되고, 화려한 효과를 더해 보는 사람으로 하여금 정신을 썩 빼놓을 정도로 전투력을 갖춰 간다. 이러한 사회적·시대적 환경 속에 본인은 정작 고요하고 잔잔한 자연형상에 더욱 매력을 느낀다.

자연 이미지를 관찰하다 보면 피상적인 대상의 이미지를 떠올렸을 때 ‘같은 모습을 가진 존재’라고 여겨왔던 개체들이 모두 각기 다른 형상을 지니고 있는 것을 볼 수 있다. 한 예로 학생들에게 ‘나무’라는 대상을 그려보라고 하면, 대부분의 학생들은 비슷한 톤의 갈색으로 나무의 기둥을 칠하고 초록색 잎을 그려 넣어 나무라는 개체를 완성한다. 그리고 그린 나무가 실재하는 나무의 이미지를 제대로 표현하고 있다고 굳게 믿는다.¹⁷⁾

본인의 시각적 관점에서는 이렇게 일괄적으로 칠해진 갈색 나무 표피가 단순한

17) 구아란, 「자연을 통한 내적 시선」, 이화여대대학원석사논문, 국회 도서관, 2011, p.28.

나무의 ‘모양’이나 ‘형상’의 일부분이 아닌 자연의 질서를 담고 있는 근원적 대상이자 자연의 이치라고 판단했다. 자연 속에 진리가 있음을 알고 직관적으로 자연을 바라볼 때 인간과 인간 전체 삶의 본질을 관조할 수 있다는 생각으로 자연을 바라보다 보면 그 안에서 일어나고 있는 현상이 자연스럽게 본인에게 다가온다. 이를 표현함에 있어서는 세부적인 묘사보다 자연의 생명력의 기운을 그대로 화면에 구성하는 방식을 취하고자 했다.

자연의 모습은 시공간적으로 오랜 시간에 걸쳐 변화해왔으며 지금도 조금씩, 지속적으로 변해져가고 있다. 때로는 혹독한 환경에 놓일지라도 자연은 주변의 환경을 변화시키는 것이 아닌 어떠한 외부의 작용에도 순응하며 일어나는 현상들을 자연스럽게 받아들인다. 이러한 과정이 여실히 드러나 있는 것이 꽃의 형과 색들이다. 꽃은 계절이 바뀌는 순서에 따라 종류별로 다양하게 꽃을 피운다. 하지만 그러한 겉모습 자체가 그 자리를 스쳐간 현상들을 그대로 보여주고 있는 솔직한 모습이며 선명하게 드러난 흔적이다. 거친 환경 속에서도 거리낌 없이 하나의 존재로 살아가고 있는 꽃의 유연함 또한 본인의 내면에는 깊은 감흥을 남겼다.

본 연구자 또한 자연에 존재하고 있는 현상 그대로를 최대한 인위적인 해석을 배제한 채 인정하고 받아들임으로써 작가의 내면에서 느껴지는 차분함을 화면에 옮기고자 하였다. 여기서 말하는 현상은 앞서 언급한 것처럼 시간의 변화에 따라 지속적으로 생성하고 소멸하는 과정이 고스란히 남아있는 상태를 뜻한다. 꽃의 관찰을 통해 자연에 존재하는 시간성을 느낌과 동시에 인간의 변화과정을 돌아보고 내면에 대한 근원적 물음을 던질 수 있었다.

사실 꽃은 자연형상의 의인화 과정까지 거치면서 사람과 동일하게 여겨질 정도로 회화에서 자주 활용되는 소재이며 본인을 포함한 많은 작가들이 자연의 생명력에 공감하며 내면세계를 반영할 수 있는 소재로 꽃을 활용하고 있다. 자칫 경시하기 쉬운 일상적이고 소소한 자연형상을 화면에 배치하여 단순 묘사를 넘어 본인의 내면세계를 동일하게 보여주고 있는 또 다른 자아의 모습으로서 선택하여 표현하고자 하였다.

여기에서 본인은 생명의 근원적인 형상을 유기적 이미지로 발생시켜 20세기 후반 현대회화에 나타난 여성적 감수성과 자연의 생명력을 표출한 조지아 오키프와 독일 표현주의의 선구자 중 한 사람인 에밀 놀데의 새로운 표현 기법을 살펴보고 그에게 내재된 강한 정신성이 새로운 생명력으로 회화를 탄생시키는 매체로 삼는 주관적 관점을 본인 작품과 비교하여 보고자 한다. 또한 천경자의 철학적이고 이상

적인 작품 속에 강한 색채와 이국적 소재의 화면 구성은 본인 작품에 새로운 의미를 부여한다.

(1) 조지아 오키프(Georgia O'keeffe 1887~1986)

조지아 오키프¹⁸⁾는 미국 미술에서 차지하는 뚜렷한 위치와 명성은 작품 뿐만 아니라 뉴멕시코 사막에서 독립적이고 전설적인 삶을 개척한 여성으로서 그녀가 보여준 걸출한 개성에서 비롯된 것이다. 그녀는 미국 모더니즘의 초창기부터 추상적 경향의 1950~1960대에 이르는 반세기 동안 미술가로서 활동했다. 색채의 표면적인 힘과 감춰진 관능으로 총만한 작품의 명성은 이미 오래전에 대서양 너머로 전해졌다. 무엇보다 커다랗게 확대된 꽃과 뉴멕시코의 풍경 등의 주제에서 자연에 대한 그녀의 내적인 친근함을 볼 수 있다.

오키프는 작품세계에서 차지하는 특별한 의미를 강조하기 위해 후에 ‘스페셜’이라는 명칭으로 불리게 되는 목탄 드로잉은 유기적이고 기하학적인 형태로 화면을 가득 채웠다. 그리고 몇몇 형태는 식물과 새싹을 연상시켰다. 또한 스페셜⁴는 아루누보의 장식적인 선의형태를 닮았다. 밝음과 어두움의 세심한 균형은 다우가 옹호한 일본식 농담을 떠올리게 한다. 또한 오키프의 목탄 드로잉에서 보이는 울동적인 음악 요소는 음악, 순수예찬, 건축, 시는 모두 리듬의 반복이라는 다우의 이론을 상기시킨다.

오키프는 신비로우면서도 아름다운 예술가의 매력을 갖는 여인이었다. 그는 꽃을 그릴때는 크게 관심을 끌지 못하는 꽃을 크게 그려 사람들의 시선을 끌어들이기에 목적을 두었다. 이렇듯 그녀의 작품에 독특한 기법으로 ‘클로즈업 기법’이라는 크롭트 테크닉기법(Cropped Technique)¹⁹⁾을 사용하여 사진에서 얻을 수 있는 것과 동일한 효과를 표현했다. 오키프를 통해 확대된 꽃들은 자연 상태에서부터 벗

18) 조지아 오키프(Georgia O'Keefe, 1887-1989) 1887년 미국 위스콘신 출생. 뉴욕 아티스트 리그에서 생생한 질감과 색의 물질성을 강조하는 작업을 했다. 색채의 표면적인 힘과 감춰진 관능성으로 총만한 작품의 명성은 이미 오래 전부터 대서양 너머로 전해졌다. 무엇보다 커다랗게 확대된 꽃과 뉴멕시코의 풍경 등의 주제에서 자연에 대한 그녀의 내적인 친근함을 볼 수 있다. 1916년 미국의 사진가 앨프레드 스티글리츠는 뉴욕에 있는 자신의 실험적 미술관 '219'에서 오키프의 미술 작품들을 처음으로 선보였다. 오키프는 1929년부터 뉴멕시코 주에서 인생을 보냈고, 도예와 도기 등과 관련된 일을 하기 시작하였다. 1986년, 98세의 나이로 샌타페이에서 사망하였다.

19) 크롭트 테크닉이란 사진을 편집할 때 원하는 크기에 맞게 사이즈를 트리밍(trimming)하는 방법을 말한다. 그리고 잘려 나가는 부분을 cropped라고 말한다.

어나 특별하고 확장된 의미를 갖게 되었다. 주로 작품에 나타난 카라 꽃은²⁰⁾ 단순한 구조를 갖기 때문에 매력을 느꼈으며 형태를 유기적 형태 속으로 흔히 발견되는 곡선으로서 이 유기적인 곡선은 곧 ‘생명에너지’를 암시한다.

오키프는 ‘식물형태’들을 타원형과 좁은 원기둥 부채꼴로 펼쳐진 연속적인 층을 이루며 공간속에 서로 얽혀 있다고 하였다.



[도판9] 조지아 오키프, <소묘 8번>, 1915.

[도판10] 조지아 오키프, <초기 2번>, 1915.

이상과 같이 오키프의 작품에서는 유기적 이미지의 기본적인 ‘생물형태적’ 형태와 패턴을 찾아볼 수 있다. 오키프의 방식은 지적이기보다는 감정적이고 영감적이며 여성적 감수성의 이미지가 극명하게 나타난다. 특히 그녀의 작품 중 <트리 필름천남성 II (Jack-in-the-Pulpit II)>과 <두 송이 흰 독말풀(Two Jimson Weeds)>, <양귀비(Poppies)>에 생물 형태의 유기적 이미지가 잘 나타나 있다.

본 연구자의 작품의 과정에서도 보고, 느끼고 스케치하는 것도 중요하지만 사물을 볼 때 색다른 감성으로 상상력과 창작력을 가미해 중요한 감성적 언어로 전달하는 요소로서 자연 이미지에 시각적 효과를 주어 본인의 작품에 큰 영감을 받고자 한다.

20) 카라꽃(칼라calla): 천남성과이며, 원산지는 아프리카, 꽃은 양생화이고, 7월에 피어 육수꽃차례를 이루며 달린다. 꽃말은 열혈, 순수, 열정, 환희, 청결, 순결이다.



[도판11] 조지아 오키프, <트리필룸천남성 II>, 1930.

[도판12] 조지아 오키프, <두 송이 흰 독말풀>, 1938.

[도판13] 조지아 오키프, <양귀비>, 1950.

(2) 에밀 놀데(Emil Nolde 1867~1956)

에밀 놀데²¹⁾는 독일 표현주의의 선구자 가운데 한 사람으로 19세기 말과 20세기 초의 혼란한 시대 변화를 겪으며 강한 복구 독일인의 기질과 정신성을 바탕으로 표현주의의 새로운 표현 기법을 터득하여 자신의 개인적 양식에 부합시키는 독자적인 표현주의의 세계를 구축하였다. 무엇보다도 가장 내면적인 세계를 표출하기 위해 이해의 한계를 극복하고 초자연적인 것을 표현하는 것이 첫 번째 갈망이었다. 놀데는 평생 몇 가지 주제만을 다루면서 그 주제를 통해 자신의 표현세계를 표출하였다. 그는 꽃과 정원이라는 모티브를 통하여 자연의 원초적인 힘과 해방된 생명력과 영원성과 영속성의 정수를 전달하려고 노력하였다.

놀데의 표현세계를 살펴보면 자연에 대한 감각이 초자연적인 것에 도달하는 수단이 되는 것이며 자연을 하나의 신의 이미지로 만드는 범신론적 성격을 띤다. 이것은 18세기 말 복구 낭만주의자들의 기존의 규범을 무너뜨리고 자신의 감성과 이상을 자연을 통해 표현하고 자연을 개인적인 상징의 세계로 만들었던 복구 낭만주의 전통이 놀데에게도 이어져 왔다.

놀데가 표현주의의 선구자로 일컬어지는 만큼 그의 작품은 이러한 복구인의 감

21) 에밀 놀데(Emil Nolde, 1867.8.7 ~ 1956): 독일 출신의 화가이며 20세기의 뛰어난 수채화가로 손꼽힌다. 본명 에밀 한센(Emil Hansen). 쉘레스비히 출생. 쉘레스비히의 조각학교를 졸업한 후 가구디자이너로 활동.

성이 다른 조형양식으로 표현된다. 독일 작가로서의 민족성을 찾고자 했던 놀데는 새로운 표현기법 즉, 강렬하고도 두꺼운 색채, 윤곽선이 없는 색채의 덩어리로 된 단순화된 형태와 구도, 활기 넘치는 붓 터치로 그에게 내재된 강한 정신성을 담아 새로운 생명력을 지니는 회화를 탄생시켰다.

놀데의 주요 주제였던 꽃과 바다의 풍경은 그의 표현력을 전달하는 매체로서 그가 꾸준히 평상동안 다루어온 주제로 꽃은 단순한 정물이 아닌 자신의 감정이입을 개인적인 상징물로서 인생의 생기, 활력, 정력과 동시에 인생의 한계와 덧없음을 상징하게 된다. 이렇듯 자신의 주관적인 감정을 투영시켜 꽃과 바다를 모티브로 개인적인 영역을 담아내어 자아와 자연과의 합일점을 추구하면서 자연을 통한 은유를 실현하는데 노력하였다. 그는 꽃을 통해 인간의 존재를 표현하였으며 자신의 감정과 분위기를 담아내는 매체로 삼았다.



[도판14] 에밀 놀데, <빨간 양귀비>, 1920.

[도판15] 에밀 놀데, <커다란 양귀비>, 1920.

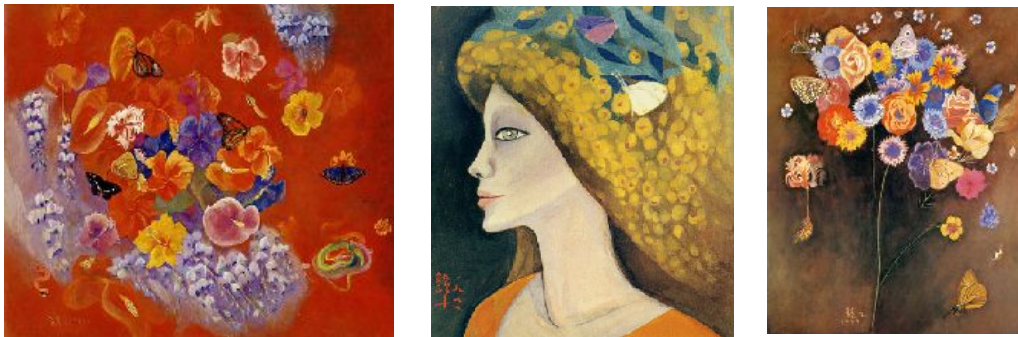
이러한 의미를 지닌 놀데의 꽃 그림에는 <빨간 양귀비>와 <화원>, <파란 생각들>, <커다란 양귀비> 이 있다.

놀데는 자신의 가장 깊은 곳에 있는 심연의 정신과 종교 그리고 정열을 표현하고 싶은 열정에 따라 작품을 제작하였고 투철한 의지나 지식에 의해 그림을 그린 것은 아니었다. 그는 그러한 자신의 깊은 내면세계와 자연의 원천적인 힘을 보여주기 위해 사용한 것이 색채였다. 이러한 색채로 강렬하고 원시적인 그림들을 그렸다. 그는 고정된 규칙에 얽매이지 않고 색의 표현력과 그 자체가 발휘되는 회화를 추구하였으며, 그렇기에 놀데의 작품은 자연스러운 윤곽으로 이루어 졌다.

본 연구자 또한 놀데의 작품에서 사용한 모티브로 자연을 다룬 것에 본인의 작업 의도와 비교하고 분석해 새로운 사상으로 접근하고 회화의 형성 배경 및 회화관을 살펴봄으로써 향후 새로운 작품 제작에 도움이 되고자 한다.

(3) 천경자(千鏡子 1924.~)

근대미술의 형성기인 1920년대²²⁾ 우리나라 채색화단의 사실주의에는 조선조 초상화의 맥을 잇는 전통적 사실주의와 일본을 통하여 유입된 서구식 사실주의가 교차하고 있었다. 천경자(1924~현재)는 이 시기에 태어나 일본 유학을 통하여 일본화를 몸에 익힌 후 자신만의 독특한 화풍을 창조해낸 작가다. 그의 채색화는 색채와 기법과 소재의 폭을 크게 넓히고, 작품 속에 자신의 철학과 이상을 누구보다도 치열하고 현란하게 형상화하였다는 점에서 주목되는 작가이다.²³⁾



[도판16] 천경자, <아열대 I >, 1972.

[도판17] 천경자, <미모사 향기>, 1977.

[도판18] 천경자, <한(恨)>, 1977.

천경자는 전통적인 소재보다는 자신의 감성을 더욱 이채롭고 풍요롭게 만들어 줄 수 있는 강렬한 이국적 소재를 통하여 장식성 강한 화면을 형성함으로써 색채의 매력을 보다 폭넓게 표현하는데 더 큰 애정을 보였다. 장식성이 강한 화면을 창조하여 전통적인 한국화로부터 자신을 해방시키고, 현란하면서도 자극적인 색채화 작업을 통하여 전통화법의 외피를 과감하게 탈출한 것이다.²⁴⁾ 또한 그의 작품에서는 이질적인 동양과 서양이 극적 대비로 나타나는 것이 아니라, 한(恨)의 정서를 바탕으로 화려한 배색을 통하여 상호 조화를 이루며 나타난다. 이는 천경자가 문학적 상상력과 감수성을 대담한 색채와 상징적인 형태로 승화시켜 장식성이 강

22) 우리나라 회화사에서 근대의 기점을 어디에 둘 것인가에 대해서는 조선 후기 설, 개화기설, 1910년 설, 1920년 설, 근대 부재 설 등의 견해가 있다.

23) 이계승, 「채색화의 표현기법-전통과 현대」, 홍익대학교대학원석사논문, 국회 도서관, 2006, p.11.

24) 최광진, 『고독한 사막의 여왕 천경자』, 『천경자, 꿈과 정한의 세계』, 호암갤러리, 1995, p.6-11.

한 화면을 구성한 것을 의미한다.²⁵⁾

천경자의 그림은 상징적 소재들로 인물, 꽃, 동물 및 기타 소재를 자신의 생활 감정을 포함하여 아름다움, 생명의 신비, 인간의 내면세계, 문학적인 사유의 세계 등 폭 넓은 영역을 자신을 등장시켜 나타내었다. 그녀의 작품 속에 중심적인 이미지로 선택한 것에는 꽃과 여인은 일반 관념에서 아름다움의 대명사로 일컫는다. 그녀의 그림은 체험적 인식의 산물이기도 하며 작품에서 나타나는 꽃과 동물의 소재는 독특한 색채와 구성으로 훗날 천경자 화풍이라고 이름 지어지며 여러 가지 상징성을 내포한다. 천경자의 꽃과 여인은 아름다움 그 자체이며 일상적인 생활감정 뿐만 아니라 은유적이고 임시적인 표현으로 상징적 의미를 내포하고 있다.

또한 천경자의 작품 세계는 작가의 자서전적 성향이 내함(內含)되어 모두 천경자 본인의 자화상이라고 볼 수 있으며, 꽃은 자연물 그대로의 대상이 아닌 작가의 감정을 투영시켜 자신을 은유적으로 들어내는 상징물로 그려졌다. 동물 및 기타 소재들은 자신의 영혼과 상관되는 소재를 선택하여 여성적 특질을 보이고 주변의 고통스러운 사건들로 인한 심경을 표현하는 경험적 상징성을 나타내었다. 시기적 변화에 따른 인물은 초기의 현실 도피적 여성 인물에서 후기로 갈수록 고독과 과거의 회한을 4차원적 여성 인물로 자전적 회고 방식을 가지며 변화 되었고 꽃은 자신과 함께 투영되어지는 한(恨)이라는 정서를 부각시키며 후기로 갈수록 고통을 극복하기 위한 탈출구로 사용되었다. 자연, 생명, 사랑, 문학 등은 후기에 일상적 생활과 함께 폭넓은 영역을 통한 자신의 내면세계를 나타내었다.²⁶⁾



[도판19] 천경자, <여인>, 1977.



[도판20] 천경자, <자살의 미>, 1971.

25) 같은 책, p.13-14.

26) 김지은, 「천경자 회화에 표현된 상징성 연구」, 동아대학교 대학원 석사논문, 국회 도서관, 2010, 초록.

이러한 자전적 성격은 1950~70년대의 작품에서 두드러지며 <생태>를 비롯하여 <여인>,<바다의 찬가>,<백야>,<자살의 미>등 6점의 작품은 천경자를 화단에 강한 존재로 각인시키는 작품들이다.

천경자는 우리가 계승해야 할 채색화의 정당한 근거를 잃어버린 시기에 그 정신과 기법을 사용해 자기만의 조형적인 탐구와 더불어 다양한 실험에 의해 변화와 발전을 거듭해왔다. 이는 작가가 자신을 회화적 역사적 개체로서 인식하여 표현의 대상에서 표현의 주체로 끌어들이는 셈이다. 따라서 한국 근대 회화에 나타난 현실적 양상을 천경자의 회화 속에서 그녀의 정신세계와 미의식을 시대적 상황과 함께 되짚어보고 나아가 본인의 작품에서도 확고한 조형 의지를 모색해 보고자 한다. 순수한 자연 이미지를 표현함에 다양한 활용을 해 봄으로써 본인 작품의 실마리를 풀어 나갈 것이다.

2. 자연 이미지의 조형적 요소

가. 생명 순환으로의 조형성

조형예술의 기본적인 명시성은 시각예술이다. 본 연구자 역시 작업의 주안점은 감상자가 잘 이해할 수 있도록 시각 언어로 표현하고자 한다. 특히 명시성을 추구하는 전달자로서 보편적인 사람들과의 의사소통을 할 수 있는 구성 원리에 조형성을 바탕으로 한다. 조형성은 즉 시각 언어를 사용하는 것이 요구된다. 조형 예술의 기본원리에는 이미지들을 구성하는 조형요소들로 배치된 작업 구성의 원리를 조형원리라 한다. 다의적인 의미로 해석해 보면 반복과 변화, 균형과 리듬, 조화와 비례 등 이러한 원리로 작용하며 서로 불가분의 관계를 가지고 있다. 연구자 역시 작업의 구성을 하기 위해서는 기본적인 조형 요소라 할 수 있는 시각적 구성을 조형성에 두며 아름다운 화면 구성을 하기 위해 이미지의 배치를 다양한 공간구성에 의해 작업을 구성 한다. 화면구성은 조형적 원리를 이용해 모든 예술 영역을 조형예술의 의미소통 체계에 많은 기여를 하였으며 이미지 발상의 기본원리라고 할 수 있는 반복,비례,변화,균형,대칭,리듬,조화 등은 형태, 크기, 질감, 색채, 방향에 큰 의미를 준다. 이에 연구자 역시 작품의 중심을 조형성에 두며 구체적인 방법으로 조형성을 자연 형상 이미지에서 살펴본다.

(1) 꽃의 반복과 변화 비례를 통한 화면 구성

꽃의 반복(repetition)적인 작업과정에서 가장 단순한 방법 중의 하나가 동일하거나 유사한 단위형태를 두 번 이상 사용하는 것을 말한다. 반복이란 단어 자체가 단위형태를 하나의 조형요소로 하여, 서로 연결하여 반복시키는 것을 의미한다. 회화에서 나타난 반복은 가장 오랜 조형의 구성방법 중의 하나이며, 단순하면서도 통일된 시각 이미지를 표출하는 데 효과적으로 사용되어 왔다.

예를 들면 음악에서 하나의 리듬이나 단위 멜로디가 반복될 때와 같이, 언제나 그것은 한 리듬에서 한 박자(beat)와 같이 작용한다. 각각의 박자는 중복에 의하여 앞의 음악의 형태를 강화한다. 이와 같이 회화적인 단위형태가 반복될 때에는 중복에 의하여 강조된 이미지를 나타낸다. 강화의 속성은 반복을 성공시키는 하나의 요인이며, 본 연구자 역시 반복적인 효과로 작품을 구상한다.

반복에 의한 효과는 시각적으로 일종의 연속성과 강한 힘을 나타내는 잠재력을 가지고 있는 반면에, 변화가 없는 지속적인 반복은 단조롭고 지루한 느낌을 표현해 낼 수 있다. 음악에서 리듬의 변화가 없는 같은 높이의 음을 계속 연주하거나 연설자가 목소리의 높낮이가 없는 일정한 톤의 목소리로 계속 이야기한다면, 우리는 매우 단조롭고 지루해 할 것이다. 이와 같이 변화가 없는 지속적인 반복은 지루한 이미지를 나타낸다.

대표적인 반복의 사례를 크기의 반복, 위치의 반복, 방향의 반복 등을 중심으로 살펴보고자 한다.

형태와 크기의 반복은 2차원의 평면 형태나 입체의 단위형태가 한 작품에서 반복될 때 나타난다. 형태의 반복에는 같은 사이즈의 형태가 반복될 수도 있으나, 서로 다른 사이즈의 형태의 반복도 있을 수 있다. 이와 같이 형태의 반복은 서로 정반대이거나 동일한 크기·색채 등에서 알 수 있다. 이처럼 같은 단위형태의 반복은 시각적인 유사성의 법칙, 즉 같은 형태끼리 군집(群集)시켜 보려는 시각적 특성에 의하여 강한 응집력을 가진다.

특히 20세기 초반의 많은 텍스타일 디자인에는 삼각형이나 원형, 그리고 직사각형의 조합으로 이루어진 단위형태의 반복을 보여줌으로써 역동적인 율동감을 준다. 또한 켈리(Ellsworth Kelly)의 <Blur, Green Yellow, Orange, Red>(1966)와 같은 캔버스 위의 아크릴 작업은 서로 다른 다섯 가지 색깔에 의한 크기의 반복을 보여주고 있다. 다섯 가지 색채의 수평적인 나열에 의하여 크기는 반복되었지만, 전반

적으로 서로 다른 색에 의하여 변화감을 나타낸다. 즉 단위형태의 반복과 함께 색채의 변화에 의해 작품의 구조와 통일성을 이룬다. 미국의 팝 아티스트인 앤디 워홀(Andy warhol, 1928-87)의 실크 스크린 작업에서는 단일한 단위형태 반복의 좋은 사례를 볼 수 있다.²⁷⁾

연구자의 작품에서도 꽃의 반복된 효과로 여러 번 동일한 꽃의 이미지를 나타내거나 또는 크게 강조하거나 화면의 중앙에 단독으로 배치하여 주제를 의인화하여 낭만적인 반복효과를 얻어내고자 한다. 이렇듯 반복은 서로 유사하거나 다른 형태들을 통일시키기 위한 조직적인 방법이다. 위치 반복의 기본은 시각적인 요소들을 시각적인 정렬에 따라 배치하여 강화된 느낌을 나타낸다. 다양한 형태의 위치 반복을 볼 수 있는데, 이 디자인에서는 모든 단위형태들을 시각상의 수평적 일직선에 맞추어 정렬시킴으로써 효과적인 구성을 이루고 있다.

위치의 반복은 이미지를 수평적 또는 수직적으로 통일시킨다. 건물의 전면에서 반복되고 있는 긴 수평적·물리적인 정렬은 실제적으로는 물론이거니와 시각적으로도 수직적 요소들을 지탱하고 통일시킨다. 또한 수평적인 구획 사이에 수직적인 조각의 형태들을 반복적으로 위치시킴으로써 건물 전면의 시각적인 힘을 더해주고 있다.

방향의 반복은 같은 방향의 형태들이 반복될 때 발생하며, 이러한 반복은 방향의 운동감을 강화시킨다. 대표적으로 1960년대의 옴 아트(Op art)에 그 특징이 잘 나타나고 있는데, 빅토르 바자렐리²⁸⁾는 <타우 세티(Tau-ceti)>(1955-65)에서 정사각형의 단위형태의 반복 속에서 다양한 마름모꼴의 단위형태의 배열과 형태로서 방향감을 느낄 수 있게 하였다. 거기에서는 또 유사한 단위형태의 부분적인 변형과 반복·전환 등에 의한 강렬한 시각적 자극, 즉 착시현상을 볼 수 있다. 이와 같은 현상을 바자렐리의 흑백 작업에서 감지할 수 있다면, 색채로 이루어진 작업에서는 더 강렬한 방향의 반복을 느낄 수 있다.

반복 작업은 회화에서 시각적 통일성을 주기 위한 목적으로 가장 널리 사용되기 때문에, 단위형태는 지나치게 복잡하지 않은 단순한 형태를 사용함으로써 전체적인 통일감을 해치지 말아야 한다. 반복되는 요소로는 형태·위치·방향·각도·색채·텍스처 등으로, 이러한 각각의 시각요소들은 상호 상관관계에서 다루어져야 한다.

자연 이미지에 있어서 이러한 반복은 형태의 전형적인 패턴(pattern)으로 나타나

27) 윤민희, 『새로운 조형예술의 이해』, 예경출판사, 2008, p.95.

28) 빅토르 바자렐리(Victor Vasarely, 1908~1997): 헝가리계출생의 추상화가.

며, 예술가는 이러한 반복의 다양한 특성을 깊이 이해하고, 작품의 디자인에 적절하게 적용하는 지혜가 필요하다.

꽃 이미지의 변화(Variety)에서는 규칙적이고 반복적인 형태의 드로잉에서 단조로움에 부분적인 변화 또는 변칙을 사용함으로써 변화감과 운동감을 불러일으킨다. 조형예술의 표현영역에서는 변화·변칙의 원리를 사용하여 조형표현의 단조로움에서 벗어날 수가 있다. 예술표현에서 변칙을 사용하는 주목적은 즉각적으로 감상자의 시선을 집중시켜서 관심의 초점이 되게 하려는 것이다.

변칙은 획일적이고 단조로운 조형표현에 일종의 반칙적인 불규칙성을 강조하는 것이다. 그러나 과도한 변화와 변칙의 사용은 기본적인 회화의 구성에서는 통일감을 해쳐서 산만한 조형표현이 될 수 있으므로, 적절한 균형감을 가진 변칙의 적용이 필요하다. 즉 변화 안에 통일감을 시도하여 자연 이미지의 절경과 배경의 상호관계 속에서 시각적으로 강한 응집성을 추구하여야 한다. 연구자의 작품에 사용한 이미지의 응집성은, 즉 형태·색채·색조를 통해서 표현할 수 있다.

궁극적으로 변화 또는 변칙은 전체적인 회화성에 하나의 부분을 강조하여, 그 이외의 것은 부수적인 것으로 인식하게 함으로써 감상자의 시각적 관심을 끌려는 것이다. 이처럼 작품의 변화와 변칙은 구도의 효과를 극대화 하고 감상자의 입장에서 주제의 느낌을 어떻게 받아들이느냐 하는 커다란 의미를 날게 한다.

자연 이미지의 비례(proportion)적인 의미는 조형의 구성요소들의 조화 있는 배열로 인간이 심리적으로 가장 편안함을 느끼는 비율을 말한다. 비례란 부분과 전체, 혹은 부분과 부분과의 크기의 상호관계를 말한다. 안정감이 없는 비례는 시각적으로 혼란을 초래하며, 결국 ‘황금비례’라는 것도 안정감 있는 시각에 바탕을 두고 있다. 이러한 미적 형식원리는 모두 합리적인 비례관계를 나타내고 있기 때문에, 수량화하여 공식으로 정리할 수 있다.

황금분할 내지 황금비(1:0.618)의 공식(a+b분의 a=a분의b)으로 가로·세로의 비율을 1:0.6184…… 즉, 약 2:3또는 3:5등의 비율을 말한다. 특히 황금비례에 관해서는 레오나르도 다빈치가 인체를 중심으로 비례미의 연구를 한 것으로 유명하다. 이러한 황금비는 일명 ‘피보나치(Fibonacci)²⁹⁾수열’이라 불리기도 하며, 자연의 많은 형상에서 황금비가 발견된다. 이러한 비례미는 그리스<밀로의 비너스> 상과 같은 인체 조각에서 하나의 법칙으로 사용되어 왔다.

29) 피보나치(Leonardo Fibonacci 1170~1250): 이탈리아 수학자. 후세에 산술과 대수의 기초 마련.

일상의 용품에서도 인간공학적인 측면을 고려하여 편리하게 사용하기 위해서는 비례가 매우 중요하다. 그러나 이상적인 비례미는 시대에 따른 다양한 미의 기준에 따라 변화한다. 피에트 몬드리안³⁰⁾의 <구성> 작품은 르 코르뷔지에³¹⁾의 <디자인 모듈 시스템(Module System)>에 바탕을 두고 있다. 수직·수평선의 비대칭적인 면 분할과 3원색과 무채색으로 이루어진 구성 시리즈는 공간을 조화롭게 구성한 대표적인 작품이다.³²⁾

화면에 나타난 꽃의 대비(contrast)는 시각예술에서는 서로 반대되는 2중적인 표현이나 상반된 요소의 상호작용에서 나타난다. 대비는 두 개 이상의 형태를 구성하는 요소들의 시각적인 대립으로, 시각적 흥미·긴장감·강조 등을 표현하는 수단이다. 대비의 종류에는 형태의 대비, 크기의 대비, 색채의 대비, 질감의 대비, 방향의 대비, 위치의 대비, 공간의 대비 등이 있다.

조형표면에서 형태의 대소·장단·명암·강약과 같은 정반대의 분량과 성질의 것을 대립시키면, 서로 다른 성질의 상호간에 긴장감이 발생한다. 그리고 그와 같은 대비의 결과로 큰 것은 한층 더 크게 작은 것은 더욱 작게 보인다는지, 밝은 것은 더욱 밝게 어두운 것은 더욱 어둡게 인식되는 효과가 있게 된다. 대비에 의해 형태의 대조, 날카로운 기하학적인 선과 자유로운 곡선의 대조, 명암의 대조 등의 다양한 사례를 통하여 밝음/어두움, 흑/백, 원/근 등의 상반된 성격이 표현된다.

연구자의 작품에 나타난 대비는 시각적 표현으로 단순한 조화에 비하여 보다 극적인 아름다움을 표현할 수 있다는 장점이 있는 반면, 너무나 이질적인 구성요소의 대비나 또는 극단적인 대비는 대비의 효과를 약화시킬뿐더러 자칫하면 산만한 결과를 초래할 수도 있다. 그러므로 본 연구자는 시각적 대비의 표현에 적절한 균형을 유지하도록 노력해야 한다.

조형적인 대비로 음과 양의 위치에서 서로 대비되는 힘은 바로 자연의 힘을 뜻하며 그 균형은 생명 자체를 표현한다. 양을 적극적이고 활동적인 남성적 힘에 비유하여 건조·견고·천공·태양·빛·불 등으로 나타낸다면, 음은 여성적이며 유연하고 냉하고 습한 것, 또는 신비로운 것 같은 모든 수동적인 것에 내재되어 있는 신비로운 비밀 또는 비활동적인 것 등으로 비유할 수 있다. 대비의 궁극적인 목적은 시각적 표현의 다양성을 제시하고, 시각적 효과를 강화하는 데 있으며, 이렇게 강조된

30) 피에트 몬드리안(Piet Mondrian 1872~1944): 네델란드의 추상화가. 빨강. 파랑. 노랑의 구성.

31) 르 코르뷔지에(Le Corbusier 1887~1965): 스위스 출생 건축가. 인간을 위한 건축을 행한 현대 건축 의위대한 거장.

32) 윤민희, 앞의 책, pp,98.

자연 이미지를 통하여 연구자와 감상자와 작품 간의 소통을 용이하게 하려는 데 있다.

(2) 자연 소재의 균형과 리듬

자연소재를 이용한 균형(balance)감은 조형예술 표현에서 안정감을 결정해 주는 조형요소이다. 균형이란 한 구조물에서 모든 힘들이 평형이나 균형 상태에 이르도록 하는 ‘힘의 분산’을 말한다. 조형예술에서 시각적 균형이란, 하나의 시지각 조건이라고 할 수 있다. 균형은 대칭적 균형과 비대칭적 균형으로 나눌 수 있으며, 조형예술 표현에서의 균형은 형태·크기·색채·질감·방향 등의 면에서 나타난다.

자연이미지의 대칭적 균형은 대조적인 선에 의해 양측에 정확한 대응이 있는 균형으로 꽃 이미지의 리듬감 있는 선의 효과를 사례로 들 수 있다.

꽃의 비대칭적 균형으로는 완벽한 대칭은 아니더라도 만족할 만한 결과가 존재하는 균형, 또는 평형상태의 무게에 의한 균형, 대비에 의한 균형 등이 있다. 전체적으로 균형감 있는 조형표현을 하기 위해서는 한쪽으로 무게 중심이 지나치게 치우치게 해서는 안 된다. 그런 작품은 감상자에게 불안감을 주게 되므로, 대중을 대상으로 하는 디자인 영역에서는 지양해야 한다. 각 공간의 구성요소들 사이의 균형이 잘 이루어졌을 때, 작품은 감상자로 하여금 안정감을 갖게 하고 시각적 명시성이 극대화될 수 있다.

자연 이미지의 리듬(rhythm)은 “어떠한 것이 흘러간다.”는 미학적인 의미와 같이 어떠한 모티브들이 연속적으로 전개되는 것을 의미한다. 시각예술의 영역에서만 아니라 리듬은 음악의 영역에서 가장 많이 사용되는 용어이다. 연구자의 작업 과정에서도 꽃의 율동감은 리듬으로 나타난다. 꽃이나 잎과 같은 식물의 형태는 조형예술 표현에서 사실적 이미지뿐만 아니라 상징적 의미와 추상적 이미지로도 널리 사용되어 왔다.

음악에서 선율의 리듬감과 같이 조형예술의 표현에서의 리듬은 일련의 형태와 색채를 연속적으로 표현함으로써 시각적으로 강한 이미지를 인지하게 한다. 장-필립 랑클로(Jean-Philippe Lenclos)³³⁾가 디자인한 <페인트 용기>는 하나의 단순한 곡선의 무늬가 반복적으로 연결되어 공간에서 리듬감 있는 아름다운 이미지로 인

33) 장-필립 랑클로(Jean Philippe Lenclos 1938), 프랑스 시각디자이너.

지된다. 그러나 음악에서 반복적인 선율이 청각적으로 지루한 느낌을 줄 수 있는 것과 같이, 동일한 모티브의 연속적 이미지는 시각적으로 단조로움을 준다. 리듬의 일반적인 유형에는 규칙적·반복적 율동, 변화적 율동, 점진적 율동 등이 있으며, 조형표현에서는 이를 적절히 활용하여 변화와 균형감의 조화를 추구하는 것이 필요하다.

화면의 조화(harmony)는 시각적 구성에서 가장 중요한 원리이며, 앞에서 언급한 다양한 조형의 원리들이 서로 긴밀한 유대관계를 유지하면서 시각적인 아름다움을 표현하는 것을 말한다. 조화는 회화에서의 형식과 내용을 가장 잘 전달하는 의미이다. 조형예술에서도 조화에 대한 원리는 하나의 기본적인 규칙일 뿐이지 절대적인 것은 아니다. 그러나 조형예술이 궁극적으로 시각적인 아름다움을 추구한다는 측면에서 본다면, 조화의 원리는 아름다움에 대한 하나의 '보편적' 원리라 할 수 있다.

나. 조형예술에 나타난 자연이미지의 유형

자연이미지의 조형방식은 자연이 지닌 내적 생명력을 적극적으로 구현하는 것이며 인간의 자연적인 의식과 감정의 흐름에 착안하여 무의식과 욕망을 중시하고 역동성과 변화를 추구함으로써 미완결성의 미학을 이미지로 형상화한다.

연구자의 작업 방식 또한 자연이미지의 모방이 아니라 자연을 해석하고 조형적으로 승화시켜 새로운 미를 표출하고자 노력한다. 오늘날의 예술은 끊임없는 변화와 질서가 내재된 자연섭리로 예술창조 활동에 무한한 소재를 제공하고 있으며 미적 대상으로서의 자연은 인간의 조형의지와 미의식에 따라 여러 가지 방법과 양식으로 표현되어 왔다.

자연의 형태는 인간의 의지나 요구와는 상관없이 자기형성에 의해 합리적인 형태로 성립된다. 그러나 그것은 다른 모든 것들과 동떨어져 고립하여 있는 것은 아니다. 자연 현상과 물질은 항상 다른 것들과 상호 연관 되어 작용하고 있으며, 자연물은 일정불변의 형태에 머무는 일이 없고 끊임없이 변화하며 운동하고 있다. 그것은 생물뿐만 아니라 자연계의모두에 통하는 원칙인 것이다. 자연은 모든 예술의 근원이고 자연의 조형을 토대로 창조된 예술은 또 하나의 자연이라고 할 수 있다.

이러한 관점은 바우하우스 교육에서도 강조되어 교육되었다. 일례로 요하네스 잇텐(Johannes Itten)과 조셉 알버스(Josef Albers)의 기초과정을 살펴보면 다음과 같

다. 첫째, 여러 가지의 재료와 도구에 순치시키다. 둘째, 여러 가지 방법으로 자연을 연구시켜 조형의 기본요소와 방법(기초조형 연습)을 가르친다. 이러한 내용은 또한 모홀리나기(Moholy Nagy)의 기초과정과도 일치하는데, 그는 조형원리란 물리학의 법칙을 빌려 온 것이라고 전제하고 물리학의 법칙은 자연의 법칙이며, 자연의 형태는 최소저항의 법칙과 공정절약, 이른바 경제성을 의미한다³⁴⁾고 하였다.

어린이 미술의 사례를 들어 곡선과 직선의 차이를 설명하면서, 아르하임은 “직선은 본질적으로 기계적 이점과 시각적 단순성 때문에 인간이 창조해낸 산물이다. 즉 직선을 굽기 위해서는 복잡한 운동과정을 거친다”³⁵⁾고 한다. 이는 어린이가 직선, 즉 곧은 선을 굽는 것이 어려운 일임을 의미하는 반면 곡선이나 둥근 형상을 표현한다는 것은 자연스러운 일임을 의미한다. 그 이유는 어린이가 특정한 둥근 형상을 표현 한다는 것보다 모든 형상을 표현한 것이기 때문이다. 이러한 아르하임의 발언은 직선에 비해 곡선이 인간의 자연스러운 본성에 가깝다는 점을 강조하며 자연 이미지의 속성을 시사한다.

한편 펠드먼(E. B. Feldman)은 『이미지와 간념으로서의 미술(*Art as Image and Idea*)』에서 곡선과 유기적 이미지에 관해 언급하고 있다. 여기서 그는 “시각적 요소들(Visual elements) 중 하나인 선(line)의 특성을 검토하면서 곡선이 대단히 복잡한 의미를 가지고 있다³⁶⁾고 주장한다. 왜냐하면 곡선은 직선에 비해 단정적이지 않고 예측하기가 어렵기 때문이다. 그에 따르면 곡선의 특성은 ‘생명력과 여성성’을 상징하며, 자연 현상의 ‘운동성’을 암시하며, 유선(fluid line)으로 일컬어지기도 한다.

또한 그는 “완벽한 직선이나 정형의 곡선은 기계적 성격을 강화시킨다. 반면 기계적 형상은 자연의 사물과는 달리 인간의 이지적인 활동인 계획과 디자인의 결과물에서 많이 찾아 볼 수 있다”고 주장한다. 여기에서 살펴본 논의는 20세기 후기 현대회화에 나타나는 자연이미지에 적합한 내용이다. 본 연구자 역시 자연 형상에 생물학적 형태와 곡선의 패턴을 작품에 나타내어 변형을 통해 조화롭게 결합하여 자연의 생명력을 상징화하는데 중점을 두었다.

34) 정시화, 『현대 디자인의 연구』, 미진사, 1997, p.180.

35) 루돌프 아르하임, 『미술과 시지각』, 미진사, 1995, p.429.

36) Edmund Burke Feldman, 『Art as Image and Idea』, The University of Georgia Prentice-Hall, Inc., 1967, p.284.

제3장 본인의 작업 분석

제1절 작업 형성배경과 기법

1. 작업형성의 구조적 배경

본 연구자의 어린 시절은 워낙 오지인 관계로 외부와의 교류는 어쩌다 한 번씩 오는 친척을 통해 세상을 들었다. 아름다운 추억을 갖게 해준 어린 시절 산골마을의 아련한 기억이 작업을 함에 있어 그리움으로 다가와 추억 속에 남아 있는 잔잔한 이야기들로 들려줄 수 있게 작업을 구상 했다. 오로지 연구자의 작업에 동기가 되었던 것들은 산 속에 이름 모를 꽃들과 시냇가에 조약돌 그리고 어릴 적 친구들이다. 이렇듯 기억 속에 남아 있는 추억들이 향기가 되고 웃음이 되어 연구자의 화면의 소재가 되어 때로는 쓸쓸하고 외로운 마음을 향수가 되어 전달하고, 또 즐겁고 행복했던 어릴 적 기억을 전달하기도 한다.

이렇듯 그림의 소재가 되어준 자연은 예나 지금이나 인간의 관심의 대상 이었고 우리들에게 가장 가까운 곳에서 영감을 얻게 하고 주관적인 사고를 통해 예술의 장르에 이르게 하며, 자연이라는 커다란 소재를 통해 예술 활동으로 나타나게 한다. 그중 자연의 일부인 꽃은 아름다움을 추구하는 인간의 본능에 따라 남녀노소를 막론하고 가장 많은 사랑과 찬사를 받아온 자연물의 하나이다. 종류에 구애됨이 없이 아름다운 색채의 아름다움과 자태, 본연의 그윽한 향기로 인해 꽃 그 자체의 신비스러움으로 우리들의 마음을 따스하게 또는 사랑을 느끼게끔 한다.

따라서 본 연구자는 자연에서 얻은 이미지를 형상화하는 과정과, 형상을 보다 창조적으로 표현하는 과정에서 현대 미술의 흐름을 다양한 현상으로 분석하여 인간의 내적 감수성으로 자연 이미지의 형상을 통해 조형적 표현의 가능성을 모색하는데 목적을 두었다. 이러한 목적을 위해서 자연관찰, 자연 표현에 근거해 자연 생명체의 속성과 표상을 고찰한 이론적 배경을 바탕으로 본 연구자의 작품을 제작 분석하였다.

본 장에서는 연구자의 작품에 나타나는 특성으로 꽃의 소재를 활용해 작품에서 느껴지는 감성들을 알아보고 일상생활 속에 파고드는 자연이미지의 역할을 좀 더

구체적으로 활용해 보고 감정에 따른 작품 제작으로 아련하게 밀려오는 꽃의 소재들로 미래적 언어의 의미를 찾아보려한다.

2. 자연이미지의 표현을 위한 기법 연구

꽃을 클로즈업 기법³⁷⁾과 크롭트 테크닉 기법을 이용한 자유로운 형태로 캔버스 위에 배치하여 유화로 부드럽고 우아한 터치로 강약을 조절하면서 조형감을 살리는데 노력하였다. 꽃과 꽃이 만났을 때 회화적 감성을 표현하기 위해 색채와 형태를 자연스럽게 배치해 효과적인 느낌을 살려 필연성이 나중에 우연적 표현 방법으로 나타나게 되었다.



[도판21] 정난주, <어울림>, 2011.

본인의 작품들은 주로 그때그때 환경의 변화와 감정의 변화에 따라 드러난 자연 이미지 중 꽃의 형태를 우연성에 의해 본인의 작품에 이용하여 작업을 하였다. 따라서 바탕은 주제와 어우러지는 자연색을 선택하여 하늘과 바다, 우주의 신비스러움을 상징한 것이며 꽃이 피었을 때 가장 아름다운 순간을 정지시키듯 담아낸 것이다. 본인은 처음 꽃을 볼 때 무한한 상상력을 동원하여 꽃에 적합한 의미를 표현하며 작품에 의미를 부여하게 되는 과정을 거치는데 이러한 과정은 마치 인생의 한 단면을 보여주는 듯 깊은 철학적 의미가 담겨짐을 느낀다.

예술은 결국 예술가의 인생이라고 느껴진다. 그 자체가 이미 회화 언어로서 존재

37) 클로즈업 기법은 사물의 질감이나 형태 및 디테일 등을 확대함으로써 가시적인 물질의 표정에서 불가시의 내면적인 세계로 끌어낼 수 있는 것이다. 클로즈업 기법은 잠재의식 세계마저도 표현해 낼 수 있는 미묘한 특성을 지니고 있어 대단히 효과 높은 표현 수단이다.

가치를 두며 우연성에 의하여 드러난 현상을 가지고 그 위에 본인의 내면세계를 꽃의 이미지를 통해 나만의 조형언어로 표현하여 형상성을 접목시킨다. 꽃과 줄기, 잎, 나비의 이미지를 형상화하여 자유로운 생각으로 화면에 배치하였다.

위의 작품에 나타난 활짝 핀 꽃의 단면은 인생의 아름답고 화려한 한 단면을 말해주는 듯 하며 이렇듯 자연 속에 인간의 내면세계를 뒷받침해주는 많은 이야기가 감성을 느끼게 한다.



[도판22] 정난주, <확대된 아이리스>, 2011.

[도판23] 정난주, <화향에 취하다>, 2011.

본 연구자는 자연의 생성과 소멸 속에 자연의 일부로서 본인이 존재함을 알고 그 사실을 인식하게 되었다. 본인이 아름답고 화려한 순간의 모습과 정 반대의 소멸하는 자연의 일부에 예술의 영역으로 영원성을 본인의 작품에 담고 싶다. 연구자가 표현하려는 자연 이미지는 역동적 움직임이나 외형적 문제라기보다 내면의 감성 요소에 관심을 둔다.

제2절 본인 작업에 관한 내용적 고찰

1. 자연이미지의 생성-꽃을 대상으로

작품에 그려진 꽃들은 우리가 바쁘게 살아가는 현대인들에게 메시지를 전달하는 의미라 할 수 있다. 오늘날 개개인의 짜여진 여가 없는 상황 속에서 잠시 여유를 찾고 감정을 느껴보고자 하는 마음에서 소재를 자연에서 찾았다.

작품에 나타난 꽃들은 주변에서 쉽게 볼 수 있는 소재들로 대상을 확대하거나

또는 단순화 시켜 우리에게 편안하게 볼 수 있도록 하였다.

본 연구자는 작업하는 과정에서 아름답고 화려한 순간의 모습을 담기위해 노력하고 있었으며 또 그것은 예술의 영혼성과도 일맥상통한다고 믿는다.

아름다운 자연을 감상하고 느끼고 이러한 폭넓은 주제 속에 나만의 이야기와 언어를 어떻게 풀어 놓아볼까 늘상 고민하다 미를 탄생시키는 모태가 되어준 자연에서 무한한 아름다움과 경이로움을 느끼게 된다. 그리하여 자연을 예술로 탄생시켜 본성에 대해 끊임없는 관찰과 표현을 함으로써 주관적인 해석을 가미한 또 하나의 자연을 창조하고자 한다.



[도판24] 정난주, <한 송이 카라>, 2011.

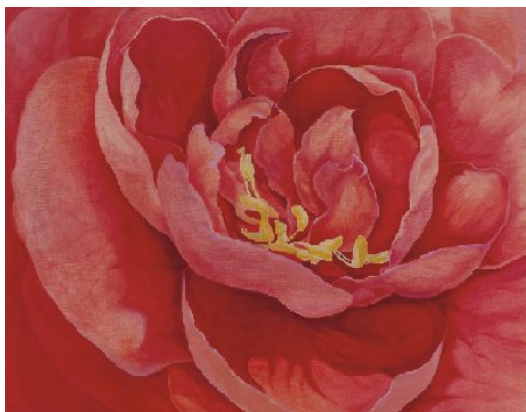
[도판25] 정난주, <한 송이 수선화>, 2011.

본 연구자는 자연에 있어서 생명과 미의 핵심이라고 할 수 있는 꽃을 주제로 존재하는 대상에 대한 본질적 의미와 연구자의 내적 상상이 결합된 새로운 자연의 이미지를 표현한다. 이를 통해 주변의 대상을 확대하고 조화시킴으로서 회화적 표현과 형태구성의 요소가 결합된 조형적 표현이 주된 형식이 되는 것이다.

자연스러운 아름다움을 내포하고 있는 꽃은 다양한 색채와 조형성을 가진 독특한 형태를 지니고 있어 조형예술의 소재로 다양하게 표현되어 왔다. 나는 심미적 대상의 꽃을 소재로 의식과 무의식속에서 형성된 꽃에 대한 이미지를 개인적 경험과 심리상태를 결합하여 시각화된 조형작품으로 재구성 하였다.

꽃의 조형적 특성을 시지각적 요소로 단순화하기도 하고, 확대하기도 하며 선과 면의 재구성으로 나의 내면적 아름다움을 꽃의 이미지를 통해 구체화 하였으며 다양한 공간구성을 통하여 자연의 이미지를 표현하였다.

나는 내면의 세계 속에서 체험한 꽃의 이미지를 통해 예술에서의 꽃의 표현과 해석에 관한 다양한 표현기법을 사용하여 작품을 만들고 변형과 재구성을 통한 추상적 조형을 조화시켜 현대미술로의 접근에 새로운 가능성을 제시하고자 한다.



[도판26] 정난주, <확대된 접동백>, 2011.

2. 자연 이미지의 표현-빛을 통한 형(形)과 색(色)

인간과 자연은 함께 어우러져야만 하는 필연적 하모니다. 연구자의 작품은 자연과 사람, 정신과 물질의 가치관이 묘한 대비를 이루며 하나의 작은 상징적 의미를 함축하고 있다. 그래서 연구자의 작품의 세계를 상징하는 꽃의 이미지는 자연 이미지와 색채의 절묘한 조화를 나타낸다. 이 세상을 아름답게 하는 색채는 빛의 고통에 의해서 이루어진다. 빛에게 고통이 있다면 누구나 어둠이라고 생각 할 텐데 빛의 고통은 오히려 작품 속에서 아름다움으로 거듭난다. 자연은 저마다의 색깔을 나타내는 것이 모두 빛의 고통이라는 사실을 생각해본 사람은 없을 것이다. 이 세상의 모든 아름다운 빛깔이 빛에 의해 그저 당연히 주어지는 것 이라고만 생각했지 그 아름다운 색채를 내기 위해 빛이 고통스러웠을 것이라고는 미처 생각지 못한다는 것이다. 빛은 우리에게 아름다운 빛깔을 주기 위해 얼마나 고통스러웠을까? 색채에는 아름다움을 재현하거나 평범하고 일상적인 자연을 아름답게 표현하는 일 또는 이상적 인간을 나타내거나 하는 충격적 메시지들이 담겨있다. 본 연구자의 작업에 이러한 고통과 메시지들을 모두 담을 수만 있다면 자연과 일상을 아름답게 표현할 수 있을 것이라 생각한다.

3. 소통의 매개로서 자연이미지-미지의 언어

꽃의 세상을 확대하여 그 안에 담겨있는 꽃의 이야기들을 표현하려 한다. 부드러운 느낌과 꽃의 율동적인 윤곽을 모티브로 화면에 재구성하여 서로 조화를 이룰 수 있도록 나만의 회화적 감수성에 중점을 둔다. 유화작업을 통해 때로는 크게, 때로는 작게 하여 보는 이로 하여금 개별화된 꽃의 느낌이 전달 될 수 있도록 화면 공간에 순수하고 정열적인 환상적 이미지를 표현한다. 색채의 다양한 조화에 의미를 두며 율동적이고 정적인 색채 효과를 내면의 울림으로 나타내며 추상을 통한 환상적 느낌의 전달을 주된 목적으로 삼는다. 이를 통해 생명이 살아 숨 쉬는 자연스러운 꽃에서 내 마음속 깊이 자연과 인간의 교감을 나타내고자 한다. 자연과 인간이 별개의 존재가 아니라 서로 교류하고 소통하는 관조와 터득의 결과로서 연구자의 작업이 빛을 발하고, 미지(未知)의 언어로서 읽혀질 수 있기를 바란다.



[도판25] 정난주, <환희의 공간>, 2010.

4. 자연형상의 관조(觀照)

현대인은 잘 짜여진 각본대로 살고 있다는 느낌이 든다. 한 치의 오차도 허용하지 않는 그 삭막함에 서있으면 숨이 막혀온다. 이러한 정형의 틀에서 연구자는 한 송이 꽃을 통해 인간 본연의 휴머니즘을 발견하고자 한다.

꽃은 자연의 아름다움을 상징한다. 동시에 인간의 삶을 대변한다. 꽃은 생성과 소멸, 탄생과 죽음의 의미를 담아내는 상징물이다.

본 연구자의 작품에는 수선화, 동백, 철쭉, 카라, 난, 데이지, 양귀비 등 순수함과 고귀함, 화려함을 표현하는 다양한 종류의 꽃이 소재로 등장한다. 연구자의 작품에 부드럽고 편안하게 다가오는 실질적인 힘은 곡선에 있다. 곡선은 여성스러움과 문명을 잉태한 어머니와 같은 포근함으로 오랜 세월 같고 다듬어진 형태이다. 모나지 않고 완만하게 표현된 곡선은 조형적으로 분할된 화면의 공간을 자연스럽게 연결하며 평면성에서 오는 딱딱함을 순화시키고 정화시킨다.



[도판26] 정난주, <향기로운 사랑>, 2011.

지금껏 연구자가 보여 주고자 하는 창작 과정은 자연계의 물상, 특히 꽃과 인간의 정서적 함유량을 적절하게 배합시켜 어느 것 하나 부족하지도 넘쳐나지도 않는 화면상의 하모니가 휴머니즘 회복을 이끄는 에너지로 작용할 수 있다는 예술관을 갖게 하였다. 현대사회의 급속한 변화 속에서 인간의 감정은 차갑고 메말라 가기 쉽다. 과학의 힘이 생활의 편리함을 주었지만 연구자가 모르는 사이 기계적인 인간으로 바뀌고 있다. 여기에 인간의 무관심 소외감은 나날이 증가하고 있다. 이러한 시대적 흐름은 앞으로 예술이 추구해야 할 진정한 가치를 새삼 돌아보게 한다. 무엇보다 먼저 사라져가는 인간성과 개인 중심주의의 세상에서 연구자의 작품은 자연의 관조를 통한 휴머니즘의 회복이라는 큰 시대적 의무와 가치를 느끼고 실천하는 예술인으로 정진하고 싶다.



[도판27] 정난주, <양귀비 사랑>, 2011.



[도판28] 정난주, <순수한 사랑1>, 2011.



[도판29] 정난주, <순수한 사랑2>, 2011.



[도판30] 정난주, <겸손한 사랑>, 2011.

제4장 결 론

본 연구는 자연 이미지의 형상화에 관한 내적인 감수성을 개인적인 관점에서 재 해석하고 재현하는 과정과 인간과 자연의 소통과 미래 지향적인 언어로서의 과정을 연구 하는데 목적을 두었다. 사실, 자연을 소재로 작업을 하는 작가들은 아주 많다. 본 연구자 또한 예술과 자연의 깊숙한 곳 까지 넘나들며 작품 활동을 하며 인간의 삶이 추구하는 의미까지도 영향을 찾고자 노력한다.

기존 회화에서의 인간의 삶의 일부로서 원리와 이치를 정해주며 자연 이미지들을 작품에 표현함으로써 이미지의 형상화 과정을 고찰할 수 있었다. 이러한 과정을 통해 자연 이미지를 추구한다는 점에서 작가들의 분석을 통해 본 연구자의 작업과 공통된 소재로 끌어들이며 내적 감수성에 대한 자연 이미지의 형상화를 규명하였으며 연구자의 작업이 추구하는 의미들을 찾을 수 있었다.

본 연구자는 자연을 소재로 하는 내용을 자연이미지의 형상을 통해 검토하여 인간의 내면을 반영한다는 측면에 의의를 두며 자연 이미지의 예술적인 감수성으로의 접근은 인간의 정신분석적 예술과 질병에 의한 작품에 내재된 밀접한 관계가 심리학과 예술에 어떠한 관계가 있는지 분석해 보고 자연 이미지의 형상이 인간의 내적 감수성과의 조형적 이미지로의 관계를 살펴본다.

본인 작업에 관한 내용적인 측면을 통해 복잡한 현실 속에서 자연이라는 소재에 생명력을 불어넣어 자연이 갖는 편안함과 과거, 현재, 미래의 공존을 담아 생명력의 존재로서 이를 내면에 비추어 보는 작업 과정을 재현하는 것으로 이미지에서 느끼는 상으로 본질을 표현하였다.

본 연구자는 자연 이미지의 조형 요소들을 활용해 미래지향적인 형상의 언어로 화면을 구성해 나가는 과정으로 자연에의 이입을 재현하고 자연과 작가 자신을 동일시하며 자연에 함축되어진 내면의 본질을 연구자의 시선으로 재구성 하여 수많은 사람들과 소통하면서 자연의 생명력에 조형요소와 리듬감이 존재하도록 하며 이는 단순히 눈에 보이는 형상만이 아닌 자연 속에 깊숙한 내면을 고정된 틀에서 벗어나 다양한 형태로 표현한 것을 맥락으로 찾는다.

이렇듯 자연 소재를 통해 이야기함으로써 현대인의 내면세계와 일치시켜 사고의 전환으로써의 계기를 보여주하고자 하였으며, 영향을 받은 예술가들의 작품분석과 이해를 통해 인간에게 미치는 감수성을 예술로써 가능성을 지향하는 중요한 근거로

삼는다.

본 연구를 토대로 회화의 다양함 속에서 자연 이미지가 인간의 내적 감수성에 매우 비중 있게 다루어지길 바라며 앞으로 끊임없이 연구하는 자세로 자연이 지닌 무수한 이미지와 형태들을 내면세계와 일치시키며 시각적으로 표현하는 한 방편으로서 연구자의 작업에 더욱 발전시켜 나가고자 한다. 이 연구를 계기로 자연의 새로운 해석과 평가가 지속적으로 연구되며 예술가로서 꾸준한 자기개발과 새로운 표현방식으로 작품제작에 노력하며 창작활동에 밀거름이 되는 뜻 깊은 계기가 되기를 기대한다.

<참고도판>

- [도판1] 레오나르도 다 빈치, <그리스도를 안은 성모와 성 안나>, 1510.
- [도판2] 반 고흐, <귀를 자른 자화상>, 1889.
- [도판3] 반 고흐, <까마귀가 나는 밀밭>, 1890.
- [도판4] 뭉크, <병든아이>, 1885-1886.
- [도판5] 뭉크, <병실에서의 죽음>, 1893.
- [도판6] 앙리 마티스, <장식적 무늬가 있는 인물화>, 1925-1926.
- [도판7] 앙리 마티스, <왼쪽 무릎을 접고 앉아있는 오달리스크>, 1928.
- [도판8] 고갱, <시장>, 1892.
- [도판9] 조지아 오키프, <소묘 8번>, 1915.
- [도판10] 조지아 오키프, <초기2번>, 1915.
- [도판11] 조지아 오키프, <트리필룸천남성 II>, 1930.
- [도판12] 조지아 오키프, <두 송이 흰 독말풀>, 1938.
- [도판13] 조지아 오키프, <양귀비>, 1950.
- [도판14] 에밀 놀데, <붉은 양귀비>, 1920.
- [도판15] 에밀 놀데, <커다란 양귀비>, 1920.
- [도판16] 천경자, <아열대 I>, 1972.
- [도판17] 천경자, <미모사 향기>, 1977.
- [도판18] 천경자, <한(恨)>, 1977.
- [도판19] 천경자, <여인>, 1977.
- [도판20] 천경자, <자살의 미>, 1971.

<본인도판>

- [도판21] 정난주, <어울림>, 2011, Oil on Canvas, 112.1×162.2cm, 본인소장.
- [도판22] 정난주, <확대된 아이리스>, 2011, Oil on Canvas, 60×110cm, 본인소장.
- [도판23] 정난주, <화향에 취하다>, 2011, Oil on Canvas, 130.3×162.2cm, 본인소장.
- [도판24] 정난주, <한 송이 카라>, 2011, Oil on Canvas, 110×60cm, 본인소장.
- [도판25] 정난주, <한 송이 수선화>, 2011, Oil on Canvas, 110×60, 본인소장.
- [도판26] 정난주, <확대된 접동백>, 2011, Oil on Canvas, 130.3×162.2cm, 본인소장.
- [도판27] 정난주, <환희의 공간>, 2011, Oil on Canvas, 60×110cm, 본인소장
- [도판28] 정난주, <향기로운 사랑>, 2011, Oil on Canvas, 130.3×162.2cm, 본인소장.
- [도판29] 정난주, <양귀비 사랑>, 2011, Oil on Canvas, 97.0×162.2cm, 본인소장.
- [도판30] 정난주, <순수한 사랑1>, 2011, Oil on Canvas, 97.0×162.2cm, 본인소장.
- [도판31] 정난주, <순수한 사랑2>, 2011, Oil on Canvas, 97.0×162.2cm, 본인소장.
- [도판32] 정난주, <겸손한 사랑>, 2011, Oil on Canvas, 130.3×162.2cm, 본인소장.

참고문헌

<국내문헌>

1. 강태희, 『현대미술의 또다른 지평』, 시공사, 2000.
2. 구아란, 「자연을 통한 내적 시선」, 이화여자대학교대학원 석사논문, 2011.
3. 김옥동, 『포스트 모더니즘』, 민음사, 2004.
4. 김지은, 「천경자 회화에 표현된 상징성 연구」, 동아대학교 대학원 석사논문, 2010.
5. 박영택 『식물성의 사유』, 마음산책, 2003.
6. 박지숙, 「1980년대 회화에서 ‘유기적 이미지’의 형성화에 관한 연구」, 홍익대학교대학원 박사논문, 2010.
7. 윤민희, 『새로운 조형 예술의 이해』, 예경, 2008.
8. 이계승, 「채색화의 표현 기법-전통과 현대」, 홍익대학교 대학원 석사논문, 2006.
9. 이부영, 『분석심리학:C.G Jung 인간심리성론』, 일조각, 1978.
10. 이영철, 『현대미술과 모더니즘』, 시각과 언어, 1995.
11. 정병관, 『현대미술의 동향』, 미진사, 1994.
12. 정시화, 『현대 디자인의 연구』, 미진사, 1997.
13. 조요한, 『예술 철학』, 미술문화, 2003.
14. 최광진, 『고독한 사막의 여왕 천경자』, 『천경자 꿈과 정한의 세계』, 호암갤러리, 1995.
15. 허광·이동희, 『인간과 자연·환경 그리고 생태』, 동일출판사, 2003.

<외국문헌>

- 1.네이던 『노블러, 미술의 이해』, 정점식, 최기득 옮김, 1993.
- 2.루돌프 아르하임, 『미술과 시지각』, 김춘일 옮김, 미진사, 1995.
- 3.브랜든 테일러, 『새로운 여성미술』, 『오늘의 미술』, 송기매 옮김, 애경, 2002.
- 4.브리타벵케, 『조지아 오키프』, 강병직 옮김, 1993.
- 5.빌 헬름 보링거, 『추상과 감정이입』, 권원순 옮김, 계명대학교 출판부, 1982.
- 6.수잔 랭거, 『예술이란 무엇인가』, 이승훈 옮김, 고려원, 1984.
- 7.알프레드 바, 『환상예술, 다다, 초현실주의』, 뉴욕 현대미술관, 1936.
- 8.앙리 포시옹, 『형태의 삶』, 강영주 옮김, 학고재, 2001.
- 9.장 마리 플로슈, 『조형 기호학』, 박인철 옮김, 한길사, 1994.
- 10.하요 뒤 히팅, 『바실리 칸딘스키』, 김보라 옮김, 2007.
- 11.H·리드, 『예술이란 무엇인가』, 윤일주 옮김, 을유문화사, 1968.