



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](#)

2013년 8월
석사학위논문

內的 視線으로 바라본 自然 이미지
表現 研究

- 本人 作品을 中心으로 -

조선대학교 대학원

미술학과

이경옥

內的 視線으로 바라본 自然이미지
表現 研究

- 本人 作品을 中心으로 -

The Research on The Representation of Natural Images
as Seen through the Inner Eyes

2013년 8월 23일

조선대학교 대학원

미 술 학 과

이 경 옥

內的 視線으로 바라본 自然이미지

表現 研究

- 本人 作品을 中心으로 -

지도교수 김 종 경

이 논문을 미술학 석사학위신청 논문으로 제출함

2013년 4월

조선대학교 대학원

미 술 학 과

이 경 옥

이경옥의 석사학위 논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 김대원 (인)

위원 조선대학교 교수 박홍수 (인)

위원 조선대학교 교수 김종경 (인)

2013년 5월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

I. 서론

- 1. 연구 목적 1
- 2. 연구내용 및 방법 2

II. 이론적 배경

1. 동·서양의 자연관

- 1) 서양에서 바라본 자연관 4
- 2) 내적시선과 동양의 자연관 7
 - (1) 유가의 자연관 8
 - (2) 도가의 자연관 10
 - (3) 불가의 정신과 자연관 13

2. 내적 시선으로 바라본 자연속의 예술

- 1) 가시적 이미지의 표현방법 15
- 2) 비가시적 이미지의 표현방법 18
- 3) 사의에 의한 이미지의 표현방법 20

III. 자연 이미지 표현과 작품분석

- 1. 주관적 표현방식의 자연이미지 표현 23

2. 잠재된 표현 이미지 돌출	
1) 생명의 이미지	25
2) 시간의 이미지	27
3) 내적 사고의 연관성	28
3. 작품 분석	32
IV. 결론	43
참고문헌	45
연구자도판목록	47
참고도판목록	48
도 판	49

ABSTRACT

The Study on The Representation of Natural Images Seen though the Inner Eyes

Lee Kyung Ok

Advisor : Prof. Kim jong Kyoung

Department of Fine Art

Graduate School of Chosun University

This study speculated how nature was represented and what giving an artistic value is in human life. Paintings are originated from representing subjective internal world accumulated through experiences rather than reproducing what is seen. Creative activities of expressing internal world of human beings have meanings in expressing the internal meaning beyond expressing the image of an object, and when emotion is added to daily objects and they are represented into visual images, works of art are newly created.

This study analysed how the images of emotional movement to overcome traditional norms were recognized and expressed differently according to time, situations and life styles of the East and the West and connected nature seen through inner eyes with my personal viewpoint to discover the key of paintings.

The study examined the intention of creating works of art and artistic characteristics by understanding how artists created a new viewpoint of painting with complex images of creative vitality and dynamics while maintaining the companionship between nature and man. Through such artistic activities, modern people can have opportunities to see the world with heart, rediscover the nature of human beings which has been faded due to material civilization and approach to truth behind the visible appearance including

human beings.

The process of recognizing and approaching the life in nature was analysed with the flow of history and it was discovered that there are common things in artistic representation of nature. The subject of artistic mind is the same with western ideology, Oriental mysticism, and Taoist's idea in representing the nature as images. Artistic value in nature is harmonized with the energy of the Yin and Yang, and when it is virtuous, it can control nature. When nature in art is virtuous, it can control drawings and paintings. If nature is considered as an instructor of human beings, our true appearance can be discovered. This study was a chance to consider the meaning of life and discovered that the order in objects or nature is the nature of life.

I. 서 론

1. 연구 목적

회화는 보이는 것의 대상을 재현하기 보다는 경험으로 누적된 주관적인 내면세계를 표현하는데 본질을 두고 있다. 인간의 내면세계를 표현하는 창조 활동은 어떤 사물의 이미지를 표현하는데 그치는 것이 아니라 내적 의의를 표현하는데 의미를 두고 있으며 일상적 사물에 자신의 감정을 이입시켜 회화로서 시각화 이미지화시킬 때 예술작품으로 새롭게 탄생되는 것이라 하겠다.

현대미술은 사물을 그저 맹목적인 입장에서 무의미하게 창조하는 것이 아닌 충분한 목적과 이해를 가진 입장에서 인간의 미의식을 발전시키고 심성을 순화시켜 나타내려는데 그 목적이 있다.

이는 내적 실체로서 전통화된 규범을 극복하고자하는 심리적 움직임의 이미지가 재현의 의미로서가 아니라 마음속에 내재된 주변 환경으로 부터 받았던 체험과 환경이 반복되면서 시간과 상황에 따라 다른 느낌으로 인식되어지고, 새로운 경험의 세계로 의식적이든 무의식적이든 기억된 자신의 내면세계를 표현하는 방식 때문이다.

이를 바탕으로 자연과 더불어 삶을 영위하는 인간에게 예술작품이 동, 서양의 생활양식에 따라 어떠한 방법으로 인식되고 표현되었는지 알아보고 특히 동양의 내적 시선으로 바라본 자연을 본인의 시각으로 연계하여 작품세계의 요체를 찾아보고자 한다.

자연이란 지리적 환경과 조건에 따라 변화를 거듭하는 하나의 생명체로서 이해하였으나 동양에서의 자연은 대상이 가지고 있는 본성과 법칙을 가리키는 개념으로 인간이 경험하고 생활에 작용하는 자연현상 그 자체가 관심의 대상이었다. 그리하여 동시대의 작가들이 자연을 작품의 화두로 삼아 많은 예술작품을 창작하였던 것이며 연구자 또한 자연을 보고 느낀 시각과 감성을 독자적인 표현 방법으로 동양 회화의 정신을 구현하고자 따뜻함과 안온함이 기초를 이룬 추상적인 조형성을 추구하였다.

이러한 과정을 통해 연구자는 자연의 섭리를 거스르지 않고 자연과 인간은 하나라는 자연주의사상에 대한 시대적 상황을 다루고 자연과 인간이 어떻게 동행자의 관계를 유지하면서 창조적 생명력과 역동성을 일치시킨 복합적 이미지로 새로운 회화관을 구축하였는지 알아봄으로써 작품 제작 의도와 조형적 특성을 밝혀보는데 그 목적이 있다.

2. 연구 내용 및 방법

그림을 그리는 것은 개인의 미적 가치를 추구하는 주관적 감성 표현이지만 자신의 내면세계를 자연과의 교감을 통해 재해석함으로써 독창적 창작으로 나타나게 된다.

과거로부터 기억된 본인의 내면세계를 표현한다는 것은 자아가 상실된 현실공간 속에서 무한한 가능성과 자유로움의 시간여행이며 자연이라는 이미지를 반영하여 인간 본연의 순수성과 자기 자신을 되찾을 수 있는 하나의 방법이다. 그리고 자신의 내면세계를 드러내 보임으로써 인식하고 느꼈던 대상들을 미적 인식을 가지고 공감대를 형성하면서 작가 스스로의 내적 의미를 부여하여 예술적 가치를 찾아야 할 것이다.

따라서 한 시대를 살아가는 본인 존재는 자연 일부로서 역사적 시간의 흐름을 거둬들이며 자연과 함께 예술이 새롭게 재현되어 본인 작업의 위치에서 새로운 눈으로 자연을 인지하여 표현하고 해석하고자 한다.

주변에서 흔하게 보는 자연에서 기억된 형상들을 표상하고 탐색하여 망막에서 사라진 형태의 잔상을 이미지로 끄집어내 회화의 형식으로 재현하며 삶의 체험을 바탕으로 한 대상을 인식하고 표현함에 있어 기억된 이미지는 주관적인 내면세계의 자연 이미지로 상징화하여 자연과 인간의 관계를 고찰하고자 했다.

작가 스스로가 보고 느끼는 경험에서 예술적 영감을 얻어 새롭게 재해석되어 표현된 것에 의미를 부여하였으며 자신만의 색과 선, 면으로 의식의 변화를 찾으려 하였다. 이미지란 명암이나 다른 표현 없이 시각화, 상징화하여 재현하는 것만이 아닌 내적 세계로 자연을 관조하고 대상을 조형 언어로 창출하는데 역점을 두고 동양 회화에서 선 하나로 대상을 표현하는 동양의 사상과 일맥상통한 것으로 생동감 있고 역동적인 선, 면, 점의 사용이나 그 밖의 표현 요소 이외에도 작가의 정신성을 반영하였다.

이것은 정신적으로 황폐해져만 가는 오늘을 사는 현대인들에게 세상은 눈이 아닌 마음으로 보고 물질 문명에 가려 퇴색하고 있는 인간 본연의 모습을 재발견 할 수 있는 계기의 마련과 함께 인간을 포함한 가시적인 외형 뒤에 있는 진실에 가까이 갈수 있을 것이라 여기기 때문이다.

잠재된 사고의 발전으로 자연 생명에서 보여주는 생성과 소멸이 현실문제와 심적 갈등으로 벗어나려는 욕망을 순수 자연적, 원시적인 것으로 자연회귀의 마음이 싹트게 방향을 제시하고 인간본연의 진정한 자기 자신을 되찾고자 한다.

내적으로 풍부한 울림과 생명력을 회화적 점과 선으로 표현하였으며 채색의 다양함으

로 시간의 흐름을 거둬들이면서 달라지는 옅의 형상을 이미지화 하여 기억된 시간의 흔적들을 채집하고 사계절 보고 느끼는 가시적인 자연 형상 속에 자신의 이야기와 타자와의 공감대를 형성하여 소통의 장으로 만들어 우주만물 속에서 체험된 인간의 삶을 자연의 희노애락으로 재현하였다.

또한 동양 회화에서 자연을 바라보고 표현하였던 옛 작가들의 예술사상을 알아보고 연구하여 본인의 내적 시선의 관점으로 접근하였으며 능동적 표현과 조형적 요소로서 이해되었던 회화 형식을 자연과 인간이 상호 공생공존하며 강인한 생명력으로 자연의 내면에 흐르는 심상을 관조하여 드러낸 이미지 표현을 정리해 보았다.

이러한 요소들은 연구자의 작업을 통한 이론적 배경과 소신으로 작품을 분석할수 있었으며 보다 나은 예술적 표현과 조형 공간을 만들어 갈 수 있는 새로운 시도를 의미한다.

자연속의 미를 이미지로 융화시켜 동양 정신 사상에 기초를 두고 연구함으로써 자연의 본질에 좀 더 다가갈 수 있었으며 자연에서 얻어지는 미적 체험과 정신세계를 작품 속에 일치시켜 예술이란 자유로운 것이고 인간 내적 이미지는 창조적인 것이어야지 구체적인 형상의 모습이 아닌 전통적인 방식과 대립되는 새로운 작업 시도로서 소재가 갖고 있는 모습을 심상 표현으로 드러내어 밀도성을 강조하고 모양을 오려 찍기, 실을 이용한 선의 표현, 한지위에 분채를 뿌려 나오는 효과 등을 사용하여 여러 가지 방법에 의미를 부여하며 예술적 가치를 찾아보려 하였다.

마지막으로 인간은 자연에게 모성애적인 사랑을 느끼며 역사의 흐름, 희로애락, 강인한 생명력 등 삶을 같이하는 동반자이면서 가르침을 일깨워주는 안내자로 함께할 수 있다는 것을 작품 속에 이끌어내고자 하였다.

II. 이론적 배경

1. 동·서양의 자연관

인간에게 있어 정신적인 것은 모든 생활과 문화 속에 내재되어 있으며, 예술에 있어서도 시대적 상황이나 지리, 역사는 자연환경과 밀접한 관계를 가지고 있다.

인류가 지구상에 출현하면서 자연과 함께한 삶의 터전이 예술작가의 사상이나 감정에 어떠한 배경이 되었는지 역사적 미술사적으로 알아보고 동·서양의 자연관이 가지고 있는 견해를 연구하여 회화의 기본이 되는 시대적 개념 변천과정을 살펴보고자 한다.

1) 서양에서 바라본 자연관

서양에서의 자연(Nature)은 본디 그리스어로 ‘태어나다’라는 뜻의 physis인데, 이는 모든 것이 태어나서 성장하고 쇠퇴하여 사멸하는 것을 가리킨다.

자연은 법칙이나 물질 또는 그 물질의 본성을 가리키는 개념으로 자연적인 것이란 인위적이고 제도적인 우월한 어떤 것으로 간주되었다.

고대 그리스인들에게 자연은 가공 되지 않은 어떤 법칙을 부여해야 할 대상으로 여겼다. 나무와 시냇물, 언덕등 모든 자연에는 나름대로 신성이 내재 한다고 보았다.

자연에 대한 인간의 경의심과 신비스러움을 자연스레 표현하였으며, 거기서 그치지 않고 더 나아가 인간은 신에 의해 창조된 현상을 변경할 권리가 없다고 생각하여 자연물이나 그 현상을 바꾸는 일은 어떤 형태로든지 삼가려는 노력을 기울였다.

그리스인들의 자연에 대한 관점은 결과적으로 실험적인 자연 과학의 발전을 어렵게 만들기도 하였으며 이런 자연관을 가진 사람들이 자연을 파괴한다든가 싸워 이겨야 하는 대상으로 삼는다든가 하는 일을 상상조차 어려운 일이었다.

따라서 자연스럽게 지식인이 기술을 연구하는 일은 아무런 가치도 없는 일이라고 여겼으며, 과학의 궁극적인 목표도 그를 통한 운용이나 기술에 있지 않고 내적 발전을 꾀하려는 사색에 있었다. 아리스토텔레스(Aristoteles BC 384~322)의 정의에 따르면 자연이란 그 자체 안에 운동 변화의 원리를 가진 것으로 자연을 우주의 생물학적 양상으로 국한시켜 풀이하기 위해 동물이라는 도식 개념을 설정하였다. 자연은 다양한 사물들이 그들의 특징적인 형태를 실현하기 위해서 투쟁하는 영역으로, 뚜렷하게 드러나

진 않지만 이른바 목적이 전체를 지배한다고 보았다.

그 당시 예술은 원시 종교의 핵심을 이루는 사자숭배라는 것에서 일치점을 발견했다. 또한 그리스에서부터 시작되었던 서양의 자연관은, 인간이나 신을 자연 속에서 살아갈 수 있는 동일체로 파악하였다는 점에서 동양의 전통적인 자연관과 흡사하였다. 그리고 아리스토텔레스는 그 자연관(자체 안에 운동변화의 원리를 가진 것)에 자연 순환의 원리를 첨가하였다.

그리스 시대에도 예술은 종교적 제의와 연관성을 지니고 있었다. 건축과 조각은 그리스 신화속의 신들을 위한 것이거나 그들을 소재로 하였다.

고대 그리스인들에게 가장 중요한 것은 균형과 조화의 절제였으며 온갖 물질적인 욕구는 경멸의 대상이었다. 그리스인들의 일상 활동은 기술에 내재하는 운명을 인정하는 것이었다.

예술을 의미하는 아트(art)라는 말은 아르스(ars)에서 유래되었고 아르스는 그리스어인 ‘테크네’에서 나왔다. 일반적인 규칙에 의해 뭔가를 만들어낸다는 의미로 불렸으며 인간이 자연의 대상을 모방함으로써 그 대상을 ‘이미지로 재현 하는 것’이라고 생각하였다.

인간의 예술 활동은 구석기 시대인 15,000년 경 부터 있어 왔으며 철학이라는 학문 역시 고대 그리스에서 성립되었다. 농경문화 특유의 정적이고 전통주의 세계관은 철학의 발생과 함께 추상적이고 개념적인 사고로 인간과 자연을 더 합리적인 해석으로 이끌어 냈다.

근세 기계론적 사고는 신과 인간, 인간과 자연을 분리하여 기계적 결합으로 이해 하였으며 자연은 합리적인 자연 재생적 질서를 가지고 그 안에서 목적을 실현하는 과정으로 보고 한 질료 안에 내포되어 있는 잠재적 형상은 미래에 형상화 되는 것을 의미한다고 한 목적론과 우주에는 정확한 수학적 질서가 있으며 천체 움직임을 연구하면서 깨닫기 위한 도구가 과학이고 기술이라고 한 기계론으로 구분된다.

자연을 인간의 정복 대상으로본 근대 계몽주의적 사상은 대체로 인간을 자연에 대한 명령자로 보았으며 로크(J. Locke 1632~1704)는 정부와 사회를 기계적 패러다임으로 보려 하였는데 한 치의 오차도 없이 움직이는 기계나 자연과 달리 인간 사회가 혼란스러운 것을 사회의 자연 법칙이 침해당했기 때문이라고 생각하였다. 그는 인간 이성의 도움으로 사회의 자연적 기초를 결정하려 했다.¹⁾

1) NAVER카페, <http://cafe never.com/kuphy32>, 서양의 자연관.

아케이즘 시대 후기부터 예술과 종교의 의미는 상징되기 시작하면서 세속적인 예술 작품이 증가하기 시작했다. 이러한 변화는 철학의 발생과 관련 있으며 추상적이고 개념적인 사고가 발전함에 따라 좀 더 합리적인 해석으로 이행된다.

미술 역사상 인간의 발을 정면에서 본 그대로 그리는 방법을 시도하였으며 이 같은 단축법의 발견은 그리스 고유의 미술 양식이라고 할 수 있는 자연주의 양식을 낳은 중세예술의 특징인 기독교 사상에 따라 발생한 종교 예술이라 할 수 있다.

그리스도의 수난 및 가르침을 구체적으로 보여주기 위한 것이었으며 자연적인 대상의 모방, 즉 재현이 아니라 눈에 보이지 않는 초월적인 신적 존재와 그의 가르침을 구체적이고 가시적인 감각적 형상을 통해서 상징하기 위한 것이었다. 예술가들은 교회의 지시에 따라 작업을 해야 했기 때문에 장인에 머무를 수 밖에 없었다.

서양의 자연 철학적 사고는 궁극적인 관계 속에 존재해 왔으며 예술을 표현하는 인간의 행위 또한 자연의 문제에 포괄적으로 존속시켰다.

2) 내적 시선과 동양의 자연관

중국의 노자로부터 출발한 동양에서의 자연관은 무위(無爲)와 연결되어 무위자연(無爲自然)이라는 말로도 표현되었다. 이때의 자연이란, 자기에 대해서도 만물에 대해서도 인위를 가하지 않은 스스로 그냥 있음을 의미하며, 오늘날의 자연이 뜻하듯이 삼라만상의 대상적인 세계의 일반을 가리키는 것으로 파악된 것은 아니었다.

4세기에 『장자(莊子)』를 주석한 곽상(郭象)은, 자연(自然)과 타연(他然)을 구분하여, 도(道)는 자연이며 타연(他然)이 될 수 없음을 말한 바 있다. 여기에서 타연(他然)은 절대타자(絕對他者)에 의해 우주가 만들어졌다고 보는 입장이다.

노장사상(老莊思想)의 주요골자는, 인간이 언어를 통한 의미차원(意味次元)을 소유한다면, 도(道)는 언어로 표현할 수 없는 존재차원(存在次元)을 의미한다는 것이다. 또한 『노자(老子)』에서 사람은 땅을 본받았으며 땅은 하늘을 본받았고 하늘은 도를 본받았으며 도는 자연을 본받았다고 하듯이, 도와 자연을 같은 것으로 이해했다. 그리고 죽어 있는 것도 아니므로 스스로 그냥 있음(自然)이라고 표현하였으며, 스스로 그냥 있음은 언어로 규정될 수 있는 의미차원을 멀리 떠나 있는 진정한 도(道)의 모습으로 보았다.

동양의 자연(自然)은 누가 시키지 않아도 ‘스스로 그렇게’ 또는 ‘저절로 그렇게’ 되는 자기 원인자이며 자기 완성자이다. ‘자연스러운 것’은 더 이상 붙일 것이 없는 가장 좋은 것을 의미한다.

농경에서 자연적인 것들과 결합을 통해 수확을 얻고 비바람 같은 자연 변화는 농사꾼에겐 자연에 대한 숭배로 이어졌고, 자연에 대한 법칙적 이해였고 도덕적 이해였다.

천문학이나 달력은 자연의 법칙성에서 찾아내고 생존에 직접적 영향을 주는 변화무쌍한 자연 재해를 막기 위해 고대 제왕들은 자연을 다스리는 일을 게을리 할 수 없었으며, 자연의 밑엔 하늘이 있고 사람가운데 가장 덕이 있는 사람을 왕으로 택하여 백성이 따르지 않으면 덕이 없다고 하였다.

자연을 완전한 것으로 이해하고 자연과 하나가 되려는 동양적 사고의 특징은 죽음이란 세상 밖으로 떠나는 것이 아니라 자연으로 돌아가는 일일뿐이라고 죽은 다음의 존재가 아니라 살아서 되는 존재이다.

그래서 동양 철학의 특징은 현실주의적 사고를 들기도 하며 동양사상에 종교적인 면이 많지만 종교는 아니라고 말한다. 자연에 대한 이러한 견해는 자연을 훼손하지 않는다는 생각으로 이어진다.

자연은 대부분 인간의 도덕적 가치를 논하기 위한 비유의 수단으로 등장하였다. 자연의 이치나 의미가 사람들에게 도덕의 가치를 일깨워주기 위해 수사적으로 이용되는 비덕의 경우가 많았다. 자연의 완전함을 인간에 대한 이해로 끌어들이게 되었고 인간의 도덕성을 자연성으로 설명하기도 했다.

자연은 가공되어야 할 대상이 아니라 흠모하고 존경해야 할 스승이었다. ‘어진 사람은 산을 좋아하고 지혜로운 사람은 물을 좋아한다.’ ‘산을 본받고 물을 규범 삼는다’ 등 자연에 대해 말한 동양의 사상가들은 수 없이 많다.²⁾

전통 철학에서 말하는 인간의 최고 단계를 보더라도 유가의 성인이나 노장의 신선 사상은 신비주의와 몰역사적 사유의 객관성과 합리성보다는 내적, 직관적 체험을 강조한다.

(1) 유가의 자연관

동양에서 자연은 늘 변화하는 생명적 유기체로 이해되었고, 이런 무한한 변화의 존재 원인으로서 그 안에 선형적으로 내재하는 이상적 질서에 자연(天)과 인류도덕(仁)의 공동의 원천으로 절대적인 권리가 부여되었다.³⁾

공자는 자연을 사랑하려면 자연을 많이 알아야 한다고 했다. 자연의 동식물에 대해서 많이 알아야 그것들을 사랑하고 사랑하는 기본이 있어야 그들의 특성이나 생태에 대해서 잘 알게 되고 사랑하고 보호하는 마음이 생긴다하였다.⁴⁾

<논어>에는 동식물에 대한 언급이 나오는데 그 가운데 하나가 ‘헌문편’에 나온다.

“천리마는 그 힘을 칭송하는 것이 아니라 그 덕을 칭송하는 것이다(자왈 기불칭기력 칭기덕-自曰 驥不稱其力 稱其德)”라 하여 여기서 그는 힘과 덕을 대비하면서 힘보다 덕을 강조하고 있다.

공자가 말하고자함은 사람의 덕을 이야기하고자 했으며 모든 사물에도 도와 도덕과 윤리를 적용하여 이 세상 여러 가지 생명체들이 함께 살아가고 있기 때문에 서로 다른 생명체들을 배려할 줄 알아야한다고 했다.⁵⁾

유가에서는 자연과 인간의 가치론적 관계가 설파되고, 또한 인위적인 그 무엇으로도 간섭할 수 없는 천도에 근거한 '자연권'사상이 지배적이었다.⁶⁾

2) 서복관, 권덕주 역, <중국 예술 정신>, 동문선, 1990, p.258.

3) 김명해, <동양의자연관에 의한 생성. 변화 이미지 표현 연구>, 계명대학교 석사학위논문, 2001, p5.

4) 안중수, <동양의 자연관>, 경기도 파주, 한국학술정보, 2006, p125.

5) 안중수, 상계서, p126.

6) 안중수, 상계서, p5.

노자는 하늘사람은 하늘로부터 절로 발전할 힘과 법칙을 알고 있으므로 인생의 발전은 절로 완성된다고 봄으로 그 밑바닥엔 물질적 충족의 조건이 가정되고 있다고 봤는데 공자는 처음부터 그런 자연적 완성을 예상하지 않는다. 그래서 사람은 발전의 가능성을 부여 받고 있지만 살아가면서 하늘의 조력을 얻어서 그 가능성을 완성할 수 있다고 생각한다. 그러므로 공자는 노자와 같은 숙명관과 결정론이 없다.⁷⁾

즉, 천(天)은 언제나 인간과 관계되어 있고 그 관계는 단순한 인간의 관계보다 더 밀접하다는 것이다. 천(天)은 인간에게 특별한 사명을 부여했고 천(天)이 내린 명을 이루기 위하여 자기 힘을 다할 때에 비로소 참된 인간이 될 수 있다는 것이다.⁸⁾

‘도가 사람을 위대하게 하는 것이 아니라, 사람이 도를 위대하게 만든다’고 한 것처럼 자연을 아름답게 하는 것도 인간이라 하였다.

군자가 덕이 있어야 만이 자연도 덕으로서 다스릴 수 있다 하였고 인간과 자연을 엄밀하게 갈라서 윤리와 도덕이 적용되는 범위를 인간에게만 적용하지 않았고 동물과 식물 나아가서 무생물에도 적용된다고 생각하였다.

중용을 원칙으로 모든 사물에 대립적 요소와 성분을 조화, 통일시키고, 일방적으로 어느 한편을 강조하고 다른 한편을 부정하지 말 것을 요구하였다.

대립 요소의 통일, 각각의 요소의 발전의 적당함, 이것이 바로 유가의 중용의 기본요구이며 보편적으로 가지고 있는 어떤 규율성은 통일되고, 서로 의존하고, 서로 제약을 가하며, 지나침과 모자람이 없이 경험에 대한 관찰 중에서 실증될 수 있는 것이다.⁹⁾

이것은 인간이 끊임없는 창조적 행위를 하는데 있어서 본보기로 제시되었는데 자연에 대하여 폭넓은 지식과 관심을 가지고 있어야 만이 그것에 대한 관심과 사랑이 시를 쓸 수 있고 예술로 표현 될 수 있다 하였다.

인간의 정신, 품격, 정조와 같은 형태나 구조가 있기만 하면 모두 ‘군자’가 ‘좋아하는 것’이 될 수 있고 ‘좋아함’은 모종의 공리상의 만족이 아니라 정신상의 감응, 공명이며, 인간의 자연미에 대한 감회와 희열이니, 공자의 ‘인자요산 지자요수(仁者樂山 知者樂水)’는 여기에 있다.

공자의 이러한 견해는 『시경(詩經)』 중의 많은 작품에서 이미 자연물을 써서 인간의 정신 품격을 비유하거나 찬송하였다. 자연을 대상화하기 보다는 일체가 되어서 거기서 즐거움을 찾으려는 태도는 인간과 자연을 극단적으로 이분화하지 않고 인간과 자연이

7) 김기주, 김정자, Micie Sullivan, <중국 미술사>, 지식산업사, 1978, p151.

8) 김명해, 전계서, p5.

9) 이택후, 유강기, <중국 미학사>, 대한교과서 주식회사, 1992, p172.

어우러져 하나가 되는 모습이다.¹⁰⁾

시를 짓고 그것을 노래하였던 근원이 자연의 아름다움이며 음악과 마찬가지로 인간의 마음을 선하게 만들어 주는 힘을 가지고 있다. 자연의 아름다움을 많이 감상하게 되면 마음이 선하게 된다 하였다. 자연의 아름다움은 사람을 즐겁게 해주면서 착하게 만들어 주는 정화 작용을 하는 것이다.

(2) 도가의 자연관

도가에서는 인간의 개성적 발전이나 정신적 자유의 추구를 강조하였으며 ‘만물이 스스로 그러한 것을 도울 뿐이지 인위를 보태지 않는다.(도덕경 64장)’고 하면서 자연의 운행을 간섭하려는 인간의 인위적 노력을 준엄히 꾸짖었다.¹¹⁾

노자는 자연에 대하여, “사람은 땅을 본받고, 땅은 하늘을 본받고, 하늘은 도를 본받고, 도는 자연을 본받는다.”고 하였다. 모든 존재는 운동하지만 그 운동은 단순히 방향 없이 표류하는게 아니라 나름의 지표로 갖고 있다. 사람은 대지에 의해 태어나 대지로 돌아간다는 점에서 대지의 조건에 영향을 받으므로 ”사람은 땅을 본받는다”고 하였다.¹²⁾

장자는 노골적으로 상대적인 개념이 없는 것 즉 무차별 인식을 일컬어 도추(道樞)-상대적인 대립을 초월한 도의중심-라고 하는데 이것은 곧 상대는 대립을 의미하며 상대적인 개념이 없다는 것은 이것과 저것과의 대립과 모순이 없음을 말한 것이다. 이로부터 천지만물이 한결같다는 결론을 얻어 미에 관한 문제를 다루고 있으며 미(美)와 추(醜) 상호 본질의 규정성 및 그 차별과 모순을 말살하였으며 미, 악의 대립과 통일 의 변증법을 완전히 제거했다. 도는 근원적인 실재로 인식되어 모든 만물에 존재한다. 도에서 정신이 생기고 정신에서 형(形)이 생기고 또 그것에서 만물이 생성되었고 도에 순응하는 자는 만상의 변화에 자유롭게 호응할 수 있는 것이며, 자연은 도에서 생성되어 오늘과 같이 존재하는 우주의 본체이다.

이렇듯 도의 개념은 시대와 상황에 따라서 각기 다른 말로 표현되고 있지만 그 함축된 의미는 두 가지로 요약된다. 하나는 우주적 근원으로서의 도이고 다른 하나는 최고 인식으로서의 도이다.

노자는 도를 객관적인 실재로 파악 하였고, 도를 천지와 만물을 생산하는 근원이라고

10) 안중수, 전게서, p137.

11) 오세창, <동양의 자연관에 관한연구>, 사회문제연구소, 대구대학교 사회과학과, 1993(제12집), p31.

12) 김경수, <노자 생명사상의 현대적 담론>, 도서출판 문사철,서울, 2011, P190

인식하여 도는 하나를 낳고 하나는 둘을 둘은 셋을 낳으며 셋은 만물을 낳는다. 만물은 음의 기운을 지고 양의 기운을 안으며 기를 충만하게 함으로써 조화를 이룬다고 말했다. 여기서 하나란 혼돈 상태의 통일처를 말함이고 둘은 하늘과 땅이고 셋은 음양과 충기로 인해서 만물이 생겨나고 도로 인해서 음과 양이 대립, 생성을 통해서 만물을 변화 성립시킨다는 것이다.

희미하여 없는 듯 하면서도 엄연히 존재하고 자연스럽게 생겨나 무심하며 그 형체는 보이지 않지만 작용은 신통 자재하며 만물은 이 작용에 의해서 양육되면서도 그것을 알지 못한다고 하면서 이것을 우주만물의 근본이라 했다.

중국 고대 철학에서 인간은 자연의 일부분이다. 유가나 도가에서 자연 혹은 천(天)은 인간사회의 바람직한 질서를 연역해내는 근원이었다. 그들은 비록 자연과 인간을 서로 다르게 정의하고 있지만, 현실의 모든 갈등과 대립은 자연의 법칙이나 인간의 자연적 본성의 회복을 통해 극복될 수 있다고 믿었다. 즉, 그들에게 있어서 자연은 개인과 사회의 최고 이상이었으며 모든 이론의 출발점이었다.

자연의 질서는 인간의 의지와는 상관없이 객관적으로 존재하고, 그것은 구체적으로 객관적 실재의 끊임없는 운동으로 드러나며 우리 눈앞의 어떠한 대상 속에서도 발견된다. 인간이 자연의 일부임을 인정하지만 자연적인 것, 천연과 인위적인 것, 인위를 엄격히 구분한다. 다시 말해서 천은 무위를, 인은 유위를 특징으로 한다. 자연적인 것과 인위적인 것의 대립적 측면을 가지고 공존한다. 자연과 인간이 이렇게 복잡한 의미를 가질 수 있는 것은 인간이 한편으로는 자연적 요소를 가지고 있으면서 다른 한편으로는 자연과는 대립되는 인간 고유의 것을 가지고 있다고 인식하기 때문인데 대자연과 인간의 대립보다 자연과 인위의 대립이 강조된다. 자연의 질서와 인간의 질서 사이의 모순을 바로 자연과 인간의 본질적인 모순으로 생각한다.

자연의 영역에 속하는 것과 인간의 영역이 있음을 전제하고 이 양자를 분명히 구분할 것을 강조하고 있으며 자연과 인간이 서로 대립적임을 시사한다. 자연의 작용이란 인간의 생사나 사시(四時)의 운행과 같은 자연적 필연성을 가리킨다. 자연의 소인은 인간의 세계에서 군자이고, 인간세계의 군자는 자연의 소인이다라고 하여 자연과 인간을 대립개념으로 파악하면서 인간적인 것으로 자연적인 것을 파괴하지 말라고 경고한다.

천지지기와 음양으로써 사물의 운동변화에 대해 설명하고 양이 침체되어 밖으로 나오지 못하고 음이 억압되어 상승하지 못하는 현상이라고 해석하고 있다. 모든 사물은 각각의 대립 면을 지니고 있으며 그 대립면의 심화와 통일 과정 도를 자연의 보편적 법칙으로 보는 것이다. 이것은 도가 자연계를 초월하여 존재한다는 것을 부정하는 것

으로 냉정하게 감정을 억제하고 보편적 법칙으로써의 도의 개념을 상정하고 있다.

세계의 모든 사물은 자기 본래의 형태에 의해 진행되며 자연계는 단지 그것의 본래 법칙을 지니고 있는 것이라고 본다. 따라서 이렇게 무의지적인 객관 법칙을 ‘도’라는 용어를 통해서 표현하는 것이다. 세계 구성의 초보적 재료를 도라하고 그것의 속성을 무라 한다. 도가의 무위는 일체의 모든 것이 자연히 그러한 것이므로 사람은 마땅히 자연을 따르고 인위를 배격한다. 그러나 무위를 말한다고 해서 꼭 천명을 주장하는 것은 아니다.

도는 도가의 최고 원칙이자 사물의 근본 법칙이니 도를 행한다는 것은 바로 도에 종사한다는 것이고, 도를 행한다는 것은 주관적인 마음을 줄여서 일부러 하는 바가 없는 데에 이르는 것이다. 그러나 사물은 그 자체의 발전 법칙을 가지고 있고 모든 일은 그 일정한 성과를 스스로 갖기 때문에 행하는 바가 없어도 행해지지 않음이 없는 <무위이무불위(無爲而無不爲)>것이다.

도가 정신에 구속받지 않고 오히려 정신보다 우선한다고 보고 있다. 도의 실체를 기라고 하였다. 지복유편에 ‘천하는 하나의 기로 통한다고 하는 것’이라고 말하고 있으며 즉양편에서는 ‘천지라는 것은 형체가 큰 것이요 음양이란 기운이 큰 것이네, 그리고 도는 천지와 음양을 고르게 다스리는 것’이라고 하였다.

따라서 기는 정신에 앞선 우주구성의 기초적 물적 재료이며 사물의 발생과 소멸은 기의 운동결과로 기는 물질세계의 최소상태이고 인간은 이런 상태에서 발전해 나온 것으로써 천지만물의 생명현상과 정신활동은 모두 기를 떠날 수 없고 기는 만물이 존재하고 변화하는 기초이며 물질세계를 구성하는 기본적인 원소라고 말하고 있다. 장자가 자기의 철학세계에 기라는 개념을 끌어들인 것은 무위무형의 도가 구체적이고 형체가 있는 만물을 만들어내는 과도상태의 필요성 때문이다.

만일 예술에 있어서의 기를 말한다면 단지 개인의 생리적 종합 작용이 작품상에 미치는 영향을 뜻하게 된다. 모든 형이상학적 성격의 관념은 불필요하게 된다. 한 개인의 관념 다시 말해서 감정과 상상력은 반드시 그의 기를 통해서만 작품상에 표현이 가능하다. 같은 관념도 창작자의 기가 다르기 때문에 개성도 다르게 나타난다.

기를 지배하는 것은 관념·감정·상상력이다. 따라서 예술에서 말하는 기는 이미 관념과 감정 그리고 상상력의 기를 동시에 지니고 있다. 그렇지 못하면 창조적 기능을 지닐 수 없게 된다. 그러나 관념·감정·상상력이 기에 의해 함께 어울려져 예술에서 사용되는 매재(媒材)로 활용될 때 기는 곧 유력한 창조자가 된다. 따라서 한 개인이 창조하는 개성으로 형성되는 예술성은 모두 기로부터 결정된다. 기가 승화하여 신에

융합되어 들어가면 곧 예술성의 기가 된다. 기의 취산(聚散)으로 인간의 생사나 세계의 변화를 해석하는 것은 장자사상의 유물주의적 요소이다. 따라서 그의 전체적인 사상과 유물주의적 사상은 결합되어 나타난다. 기의 취산 과정은 안명(安命)과 희로애락의 제거를 통해서 얻어진 자유, 그리고 차별과 대립의 인식을 초월하는 것이다.

자연은 스스로 생성되고 변화한다는 것이 도가 사상의 가르침이다.

무위자연은 도의 성격을 잘 나타내며 무위란 인위적으로 어떤 일을 하지 않는다는 뜻이다. 자연은 스스로 그러하다는 의미이며 다시 말하면 세상의 모든 사물들은 누가 특별히 어떻게 하지 않아도 생성하고 변화한다는 것이다. 도는 만물들을 생성하는데 의지를 가지고 억지로 하지 않고 모든 일이 저절로 이루어지도록 한다.¹³⁾

인간에 의해 만들어진 법률이나 관습에 의해 구속하고 움직이려는 사회규범을 부정하였으며 인간도 자연의 일부로서 개성적 발전이나 정신적 자유의 추구를 강조 하여 '만물이 스스로 그러한 것을 도울 뿐이지 인위를 보태지 않았다.

도는 천지 이전의 존재이며 우주의 근본이며 천지 만물의 생성 원리인 것이다. 도는 자연을 따르는 것이며 도의 본성은 자연 '스스로 그러함'이다. 따라서 도가 자연이라 함은 사물 존재자의 총칭으로 쓰인 것이 아니라 그들이 스스로 생겨나고 변화하는 것 자체를 의미한다. 스스로 그러함이란 사물의 본성에 따른 변화와 움직임, 생성과 존재의 원리를 지칭하는 것이다.

자연의 인간화를 추구하는 것이 유가이며, 인간의 자연화를 추구하는 것이 도가라고 했는데, 장자는 인간의 자연화를 거친 다음 다시 자연의 인간화를 추구한 유가화된 도가이다. 장자의 인간은 예술 왕국을 대성한 자라는 심미주의 철학자이다.

(3) 불가의 정신과 자연관

불가의 선의 자연관은 첫째, 산하대지로 대표되는 자연 그대로를 법신의 드러남으로 인식한다. 삼라만상의 모든 존재들을 도구적 대상이 아니라 부처님과 같은 지고한 존재로 받아들인다. 따라서 인간중심의 위계질서를 설정하거나 자연위에 군림하지 않는다.

둘째, 산하대지가 모두 법신이라면 모든 존재에게는 법성이라는 진리의 생명이 깃들게 된다. 산하대지의 모든 자연적 존재들도 살아서 활동하는 존재들로 받아들여진다.

13) 안중수, 전제서, p195.

셋째, 선전에서는 무정의 존재들에 대해서도 활동성을 부여하고 의인적으로 기술하고 있다. 생태사상가들이 무정의 사물에게조차 거대한 유기체의 일부로 사유하듯이 선사들 역시 무정의 존재들에게 생명을 부여한다. 돌기둥이 달려가고, 돌계집이 아이를 낳으며, 목마가 울부짖는 내용을 선전 곳곳에서 발견할 수 있다.

넷째, 선전 사유에서는 인간과 자연을 한 몸으로 인식한다. 담연은 의정불이(依正不二)를 통해 인간과 환경이 둘이 아니라고 했다. ‘온 누리가 그대 자신이라고 인식한다. 따라서 일체가 한 뿌리가 되며, 나와 온 누리의 삼라만상은 하나로 통합된 세계가 된다.’

다섯째, 선에서는 자연적 상태와 질서를 선이 추구하는 도의 경지로 인식한다. 자연의 질서, 자연적 상태가 곧 도의 세계라는 것이다. 인위성이 개입되지 않은 무위(無爲)상태가 그대로 도(道)로 인식되기 때문이다. 동산(洞山)은 ‘산은 절로 높으며 물은 절로 깊은’ 자연의 섭리에 대해 도의 경지로 이해한다.

이상과 같이 선에는 자연을 살아있는 존재로, 나와 같이 불이의 활동성을 지닌 생명의 존재로 인식하고 있다. 자연이 살아있음을 기술하는 내용에 대해서는 언제나 언어는 껍데기일 뿐이며 기표의 이면에 선의 본지나 본분사가 숨어있다고 생각했다.

생명을 가진 존재로 이해된 대지와 자연은 인간의 정성에 감응하며 인간과 서로 소통하는 존재로 이해된다.¹⁴⁾

선은 심(心)의 근(根)이고 심은 천지간에 널려 있는 모든 사물마다 나타난 것이며 심으로 인하여 사물마다의 형태를 깨달아 형(形)을 창조하는 것이니 선화란 바로 그렇게 그려진 그림이다. 즉 모든 것은 유형인데 이것을 불심(佛心)으로 변동하여 보면 일월처럼 밝아지고 아름답게 보인다. 이것을 무형적 공명관이라 하며 곧 선화라 할 수 있다. 동양화 가운데 남화에서는 육법, 그 하나로 <기운생동>을 들고 있다.

기운이란 무의 표현, 공의 심원한 맛을 내는 기법이다. 이는 그대로 신의 그것이다. 따라서 선의 비밀은 바로 이 공에 있다.

그러지는 대상이 나와 하나가 되는 것, 선의 화는 이렇게 시작된다.¹⁵⁾

14) 서재영, <선의 생태철학>, 동국대학교 출판부, 2007, p448.

15) 김종태, <동양회화사상>, 서울, 일지사, 1984, p80

2. 내적 시선으로 바라본 자연 속의 예술

1) 가시적 이미지의 표현 방법

우리들이 일상생활에서 사물을 볼 때 미적인 의미로서 눈을 쓰지 않고 자신에게 필요한 부분을 보는 것에만 눈을 쓰게 된다. 색채나 선, 형태, 볼륨은 전혀 보지 않는다. 심리학자에 의하면 색채와 형태는 다소간의 흥미를 끌고 감각적인 자극을 통해 반사운동을 유발할 수 있다고 하지만, 예술가들은 지각을 일부러 반사운동으로 바꾸어 그 반사운동을 캔버스 위에 나타내려 한다고 한다.

피들러(C.A.Fiedler)는 인간은 보이는 세계를 자신의 의식 속으로 집어넣으려고 시도할 뿐 아니라, 예술의 의미는 천성적으로 그렇게 시도할 수 밖에 없는 행위가 예술이라는 사실을 주장했다. 그러한 행위는 우연적인 것이 아니라 인간이 불구가 되기를 원하지 않는 한 절대 불가결한 것이라고 말한다.¹⁶⁾

“예술은 자연의 모방이다”라는 말은 예술은 노예적인 뜻에서 자연을 모방 하려는 것도 아니며 현실을 모사를 하고자 하는 논리기도 아니라는 것이다. 다만 중요한 것은 미적인 현실이다. 예술가는 자연을 나타낼 때, 자기의 예술 재료를 사용하여 자연이나 인간세계의 어떤 면을 중립적이거나 객관적인 뜻으로 만들려는 것이 아니라 어떤 순간의 환각을 나타내려는 감각적인 선명함과 조형적인 형상의 이미지를 표현하고자 한다.

이 때, 자연을 관찰하는 눈은 눈으로 볼 수 있는 것 뿐만 아니라, 순수한 미적인 것에 관심이 있으며 선명한 진실성으로 보려고 한다. 이러한 직접성과 순수성은 가시적으로 거기에 있는 것을 순간적으로 관찰하여 되살리는 일이며, 따라서 조형예술을 감상하는 첫걸음은 먼저 눈에 비치는 것의 직접성과 순수성을 회복하는 일이다.¹⁷⁾

또한, 예술은 시각적으로 보이는 주변의 움직임에 끊임없이 관찰하고 사물과 자신과의 관계를 통하여 인식된 개념을 표출해 내려는 행위를 말한다. 즉, 사물을 인식함에 있어 자신만의 내부에서 보는 것을 감각적으로 나타내고자 할 때 보이는 것을 알고 있는 가시화된 형상과 접목시켜 표현하는 것이다.

이러한 가시적 표현방법은 서양과 동양의 회화정신과 맥락을 같이 하고 있음을 알

16) Herbert Read, 김병익 역, <도상과 사상>, 서울, 열화당, 1982, p18.

17) Irwin Edman, 박용숙 역, 전계서, p83.

수 있는데, 톨스토이는 가시적으로 표현되어지는 예술 작품의 조건을 다음과 같이 열거하였다.

- a) 그 대상은 감상자로 하여금 감정을 경험할 수 있는 원인이 되어야 한다.
- b) 그 대상은 그러한 목적을 위해 제작자에 의해 의도적으로 만들어져야 한다.
- c) 그 대상의 제작자는 환기된 감정들을 직접 경험한 사람이어야 한다.¹⁸⁾

이러한 것들이 가시적으로 표현될 때 예술을 접하지 못했던 사람들에게도 문화를 향유할 수 있는 기회가 주어질 것이며 회화의 보편적인 특성을 이해할 수 있다.

한편, 동양화론에서 자연을 과학적으로 연구하여 삼원론법을 제시한 광희는 투시와 색채로써 자연속의 예술을 새롭게 탄생시켰다.

광희의 저서 『임천고치』 <산수훈><도판9>속에 삼원법에 대한 것이 있는데 산 아래서 위를 쳐다보면 고원이라하고 산 전면으로 부터 산 후면을 넘겨다보는 것을 심원이라하고 가까운 산으로부터 먼 산을 바라본 것을 평원이라 하여 설명하였다. 고원의 색은 청명해야 하고 심원의 색은 짙은 안개처럼 해야 하고 평원의 색은 밝은 곳과 어두운 곳이 있어야 한다고 하였다.¹⁹⁾

공간에서의 삼원법은 환경 속에서 자신이 체험한 것을 잠재적인 예술로 표출하는 방식이며 창작 과정에서 인간이 지각한 형이란 눈에 와 닿는 자극만이 아닌 그이상의 관계로서 자연을 보고 자신의 내적 이미지를 형상화 한 것이다.

이러한 삼원법의 고찰은 본인 작품 중에서 수많은 반복된 형상의 이미지들을 면과 선으로서 자연의 질서와 본질을 조형적 언어로 삼원화 하였으며 가시적으로 보여지는 대상은 단순화하고 추상화시키면서 자연의 명쾌함을 이해시키고자 했다.<작품,동행8>

광희의 회화 사상은 작품 속에 이상의 경계를 중요시하였다. 그는 회화 작품이란 작가가 그리고자 하는 소재의 내용은 작가가 표현 하려고 하는 우주가 내재하고 있어야 한다고 하였다. 자연 속에는 대자연의 무한한 활기와 삼차원의 공간이 숨어 있어야 한다는 것이다. 작가란 무릇 형식의 표현 속에 사의가 들어 있어야 한다고 하였다.²⁰⁾

그리고 중국 산수화가 왕원기의 그림은 산과 바위를 엄격하게 절개하고 재차 그 물체를 화면 속에 견고하게 조직된 매스로 통합하는 방식을 구사하여 서양의 입체파와 성격을 같이 하고 있다.

더군다나 유사 추상적인 방법을 사용하였던 왕원기 산수화의 유기적 통합은 대상해

18) 김혜숙, 김혜련, <예술과 사상>, 서울, 이화여자대학교출판사, 1996, p38.

19) 신영주, <광희의 임천고치>, 서울, 문자향, 2003. P45

20) 신영주, 전게서. P46

석의 측면에서 세잔느와 퀘적을 같이 한다고 볼 수 있다. 이와 같이 동양에 감응된 서양 작가로 서상록 교수는 폴록, 클라인, 슬라쥬, 드 쿠닝, 마크 토비에 의해 마련된 액션 페인팅, 그리고 선(禪) 페인팅 따위를 맨 먼저 떠올릴 수 있다고 하였다.²¹⁾

이처럼, 점, 선, 면으로 작업되어진 미적 작품을 통해서 작가는 1차적 의미를 나타낸 뒤, 차가움과 뜨거움 혹은 심리적 긴장과 이완을 표현할 수 있는 색깔을 입힘으로써 가시적 이미지를 구체화 할 수 있다.

점은 그림 그리는 도구가 화면이라는 물질, 즉 기초평면과 일단 부딪힘으로써 생겨나는 결과이다. 즉, 화구의 최초의 부딪힘으로써 기초평면이 잉태된다. 점은 간결함, 중심집중적, 중단 등의 함축적 의미를 가지지만, 선으로 표현될 수 있는 가장 기초적인 요소이며 사실적인 형태로 나타날 때 무한히 다양한 형상을 취할 수 있다.²²⁾

선도 특정한 형태로서 특수한 효과를 지니고 있다. 선은 시각적인 분위기의 요소이며 재현된 물체에 강렬한 힘과 깊이를 부여한다. 곡선의 편안함이나 직선의 명확함, 들쭉날쭉 흩어져 있는 선, 달리는 듯 한 파도와 같은 선 등은 음악의 리듬처럼 그 자체가 일종의 예술이 되며, 선을 본다는 것은 선과 함께 움직이고 선으로 표현된 율동의 추상적인 이미지 속에 산다는 것이다.

색채의 효과란 일종의 조형적 조화를 만들어 내며 가시적인 분위기를 도입한다. 우리들의 일상 경험에서 색이란 오직 눈에 보이는 것뿐만 아니라 유쾌한 혹은 불쾌한 감각이나 기억과도 결부되어 있다. 예술에서의 색이란 무언가 불가해한 방법으로 감각 및 기억과 상호작용하며, 무의식적 연상을 통해 강화된다. 눈에 비치는 색과 그것이 기억을 불러일으키는 것 모두 미적효과에 의미를 두고 있다. 또한, 색의 차이는 그 자체가 특정한 기쁨이나 작은 고통의 효과를 지니며, 진동의 역할을 한다.²³⁾

예술이란 물체를 바라보는 시각에만 치중하는 오류를 범하지 말고 가시적인 이미지에는 보이지 않는 이미지가 존재함을 표현하는 수단이다.

연구자의 작품에서 보이는 단순한 자연 형태의 외형상은 우리에게 내적 본연의 생명과 질서 속에 교감하고자 하였으며, 그 예로 단색의 나뭇잎의 경우 이를 평면화하여 구조적 질서를 대상에 부여하였다. 수많은 잎들을 다양한 모습으로 기억된 잔상으로 끌어냄으로써 자연내의 변화와 통일성 및 시간의 흐름을 표출하고자 하였다.

또한, 공간은 회화에 있어서 화가가 사상이나 감성을 표현하는 하나의 방법이 되는

21) 서상록, 전게서, p25.

22) 칸딘스키, 점·선·면 칸딘스키의 예술론 II, 차봉희 역, 열화당, 1997. p23

23) Irwin Edman, 박용숙 역, <예술과 인간>, 서울, 문예출판사, 1984, p84.

것으로써 경험과 스쳐지나가는 이미지를 조형화하여 새로운 시적 공간을 완성한다.

삶에서 체득 되어지는 수많은 가시적 상황들을 지각하면서 형상화 시키는 작업은 연구자 스스로 더욱더 사고하게 할 뿐만 아니라 직접적인 체험을 통하여 표현하게 하며, 이는 예술의 순수하고 조형적인 언어로 인간 내면의 탐구로 직결될 것이다.

2) 비가시적 이미지의 표현 방법

시각을 통한 사물을 인식하고 형상을 통해본 인간 내면세계의 진실한 모습의 투영은 비가시적인 이미지와 결합하여 감성적 행위로 나타난다.

자기 앞으로 바라본 것을 그릴 뿐 아니라 자기 내부 속에서 보는 것을 그려야한다. 자기 내부 속에서 아무것도 보지 못한다면, 자기 눈앞으로 바라보는 것을 그리는 일도 그만두어야 한다.²⁴⁾ 이런 심상의 이미지들을 형상화시켜 예술적 체험으로 생명을 불어넣고 우리의 감각 경험을 무의식에서 의식으로 거쳐 갈 때 그 경험은 밀도가 짙어지며 작가만의 감성과 상상력으로 내적 세계를 표출하게 된다.

사물의 보이는 것을 보여주는 것이 아니라 보이지 않는 것을 보이도록 해야 한다는 클레(Paul Klee, 1879~1940)의 유명한 공식이 다른 것을 의미하는 것은 아니다. 즉 회화의 임무는 보이지 않는 힘을 보이도록 하는 시도로 정의될 수 있다.²⁵⁾

조형적 이미지란 즉 회화란 한시대의 조형에 대한 사변적 체험의 양상을 확인시키고 보여준다. 나아가서 회화는 인간에게 새로운 행동들을 야기시키는 촉매이자 새로운 가정을 만들어 내게 하는 모델, 즉 귀감일 수 있다.

따라서 이미지의 리얼리티는 이미지 자체의 구체적 성격에 있다.

왜냐하면 말과 마찬가지로 그 이미지는 타인에게 하나의 반응을 일으키는 능력을 가지고 있기 때문이다.

조형적 차원에서 직관과 상상력의 해방은 조형 언어의 자각에서 이루어진다. 일루전을 넘어선 이미지를 창조해야 하는 것이다. 그 이미지는 자연에서 빌려 온 요소로써 만들어지거나 혹은 선형적으로 구축되게 된다.

밀레(Jean Francois Millet, 1814~1875) 작품은 농부들이 미사의 빵과 포도주를 감사자처럼 들고 있듯이 그랬다고 비난받았다. 그러자 그는 두 대상의 공통적인 무게

24) Herbert Read, 김병익 역, 전계서, p150

25) Gilles. Deleuze, 하태원 역, <감각의 논리>, 서울, 민음사, 1995, p88

감이 그들 사이의 구상적인 차이보다 훨씬 깊기 때문에 봉헌물이나 감자자루를 그린 것이 아니라 무게감을 그렸다고 하였다.²⁶⁾ 이처럼 회화는 산 굴곡의 힘이나 사고가 싹트는 힘, 혹은 풍경의 힘 등을 보이도록 해야 한다.

19세기 화가들은 ‘원근법’이라는 틀을 벗어나 표현체계를 뛰어넘는 복합적인 공간을 상상하고 시공을 초월한 재현을 드러내 보여준다.

세잔느는 혼돈과 질서 속에서처럼 ‘감각’과 ‘사고’ 사이에서도 자연 발생적으로 태어나는 질서를 회화화 하려고 했다. 세계의 광대함과 생명력을 선, 면, 공간 구성으로 그리거나 색채를 통해 자연이 감추고 있는 수많은 가능성을 표현하려 했다. 색채와 형태와의 관계에 있어서도 색채가 풍부할 때 형태도 충만하게 되며, 색채를 중심으로 한 종합적 회화를 구상한다는 것이 그의 지론이다.<도판7>²⁷⁾ 이는 자연에서 무엇을 관찰해야 할 것인지 명확하게 깨닫게 된 세잔느가 자연에 대한 자신의 감정을 가장 잘 표출해줄 형식의 창조에 매진하게 된 계기였다고 보여진다.

그에 따른 세잔느의 작품 세계 특징은 전통적 입체공간에 인상주의적 감각을 접목하여 자유로운 공간구성을 조형적으로 다룸으로써 예술적 가치를 부여한 것이다.

모든 자연 현상은 순수형태로 인식되기에 이르렀을 때 순수상태 이면에 미적 감동을 자극하는 어떤 신비로운 힘이 존재함을 발견했던 것이다. 자연에서 얻어지는 다양한 형상과 선들은 화면에 표현되면서 그들만의 조화로 패턴을 만들어 내고 현실을 살아가는 인간의 존재를 확인시켜준다. 사물의 주관적 표준은 없고 평면과 평면들 사이의 관계, 상상적 질서만 존재한다. 따라서 묘사는 자연에 관해서가 아니라 예술에 관해서 완전히 객관적인 것으로도 나타난다.²⁸⁾

연구자의 작품속에 나타난 봄, 여름, 가을, 겨울의 사계절에서 느껴지는 자연의 기운은 시간성이 가미된 조형언어로 감지하였으며 자연으로부터 생겨나는 다양한 인상들을 예술가가 개인의 감성과 정신에 결부시켜 만들어낸 새로운 미적 양식이라 볼 수 있다.

감성은 본질적인 것으로 인간의 내면세계에 존재하는 것을 말한다. 또한 자연을 표현함에 있어서도 예술가들은 자연의 모습을 감성에 의해 지각하고 그것을 자신만의 시각언어로 재창조하여 표현하게 된다.

26) Gilles. Deleuze, 하태원 역, 전계서, p89

27) 반춘자, <폴 세잔연구>, 세종대학교대학원 석사학위논문, 1992, p2

27) 반춘자, 전계서, p8

3) 사의에 의한 이미지의 표현 방법

인간의 창조 활동에는 대상의 재현에 중점을 두는 모방 의식과 정신의 내면성을 추구하는 예술 의욕으로 구분되는데 인간과 외부 세계와의 사이를 인간의 내적 시선으로 표현 하려는 행위는 개인의 경험이나 영원 속에서 때와 장소, 시간, 다채로운 일상의 단순한 것에서 시작하게 된다.

때론 어린 아이의 감성으로, 직업적인 체험의 감성으로 잠재해 길들여져 있던 사건이나 사실들이 선명 하거나 때론 애매한 꿈과 같은 혼돈된 기억으로 잠재해있다.²⁹⁾

귀와 눈으로 식별 되어지는 대상이 감성적, 감각적으로 감동을 일으켜 선형적 존재로 영감을 일으키게 된다.

옛 사람들의 명언 중에는 “화산(畵山)을 그리되, 상산(象山)을 그리지 않고, 화수(畵樹)를 그리되 상수(象樹)를 그리지 않으며 화인(畵人)을 그리되 상인(象人)을 그리지 말라.(화산불요상산, 화수불요상수, 화인불요상인-畵山不要象山, 畵樹不要象樹, 畵人不要象人)”고 하는 말이 있다. 이는 곧 가슴속의 심경(心境)을 회화의 영역으로 하고 현세의 형상에 그 뜻을 두지 말라는 것이며, 자연을 해석함에 있어 심령적 능력-power of the soul-에 의한 정화(淨化)를 요하는 것이라 하겠다.

근본적 사상염원은 장자철학의 미학관에서 부터 물줄기를 더듬어 볼 수 있으며 '추념'과 '사의'를 강조 했던 괘희 임천고치에서는 “화산수역유체...이림천지심임지척가고, 이교치지목임지척가저-畵山水亦有體...以林泉之心臨之則價高, 以驕侈之目臨之則價低”라 하여 임천을 대함에 있어서 눈으로 해석하기보다는 마음으로서 그 섭리를 터득하여야 가치가 높다는 회화관을 강조하였다.³⁰⁾ 산수화론을 대표하는 ‘조춘도(早春圖)’는 바로 중국 산수화의 고전적인 완성을 보여주는 작품이다. 이른 봄 산 계곡에 새벽안개 낀 경치를 담담하게 표현했다. 구름으로 둘러 싸인 산수, 수목을 화면 속에서 조화롭게 표현해 통일감을 느끼게 한다. 주산과 객산의 유기적인 관계와 구름의 표현, 한 걸음마다 달라지는 산의 모습, 나무 · 바위 · 구름의 표현방법과 필묵의 사용이 다채롭다. 여기에 동양회화의 원근법과 투시도법의 총결을 의미하는 삼원법으로 변화무쌍하고 깊어 있는 회화공간을 구성하고 있다.

평원, 고원, 심원으로 일컬어지는 삼원법은 이동적인 시각표현으로, 고정된 한 곳의

29) Irwin Edman, 박용숙 역, 전계서, p7.

30) 최병식, <수목의 사상과 역사>, 서울, 현암사, 1985 p79.

시점에서 대상을 바라보는 서양미술의 원근법과는 다르다. 또한 과학적인 투시도법과도 차이가 있어 실제 산의 모습과는 다르게 보인다. 하지만 산의 앞면, 뒷면, 옆면을 모두 관찰하고 구석구석을 다 들여다 본 후 체험을 바탕으로 종합적인 산의 모습을 그려낸다. 자연에 대한 연계적, 종합적 사고가 가장 명료하게 나타나는 공간해석법이다. 동양미술에서는 이미 11세기에 원근법의 완성을 의미하는 심원법을 활용한 것이다. 르네상스시대에 처음으로 원근법의 연구를 시작해 15세기 말에야 완성한 서양미술에 비하면 400년이나 앞섰다.

여기에 경물간의 연계성을 공간적 연출로 종합화하고, 경물을 감싸는 공기의 흐름을 사계절에 따라 다르게 구현하는 공기원근법도 표현하고 있다. 맨 앞의 가까운 토산에서부터 중경, 원경을 차례대로 살피며 요소요소에 소나무, 폭포, 사원 등을 적절히 배치해 하나의 거대한 공간 속에 산수의 이상경(理想景)을 그려냈다.

곽희는 삼원법을 제시하며 회화 공간 형성과 표현기법을 풍부하게 발전시켰다. 아름다운 산수와 동화된 인간의 모습을 그려냄으로써 이상적인 인간과 자연의 관계를 현실화한 것이다. 사물의 본질인 내면세계와 자아를 동일시하여 자연을 이해하고 따름으로서 우리의 본성을 표현하는 생명력을 가진 형태로 창조하는 것이다.

노자는 『도덕경』에서 무와 유는 하나(一)의 근원에서 나오는 것으로 오직 이름만이 다르다. 이 둘(二)은 모두 도리나 변화의 근본이 되는 것이라고 했다.

예를 들면 찰흙을 이겨서 기물을 만들지만 기물의 비어있는 부분에 바로 기물의 쓸모가 있다. 그리고 문이나 창을 뚫어 방을 만들지만 방의 빈 공간이 바로 쓰이는 곳이다. 그러므로 유(有)가 어떤 구실을 하는 것은 무(無)가 작용하는 까닭이라 할 수 있다. 무와 유와의 대립 결합은 단순한 근원과 현상과의 관계만이 아니고 현상계도 무와 유와의 결합이요 도덕 또한 무와 유와의 결합이다.³¹⁾

연구자의 작업에서 보이는 색채는 가시적인 색을 바탕으로 하여 주관적인 색과 형상의 평면적인 외형을 빌려 내적 영역의 시각 작용으로 연결하였다.

색채의 인식은 객관적인 성질을 탐구하고 자연에서 보이는 생명적인 색채 이미지의 본성을 반영하였다.<작품, 동행6>

작품이란 작가가 의도하지 않은 무의식적인 심상마저 드러나기 마련이며 대상으로서의 자연은 인간의 연상 작용에 즉각적 반응을 불러일으키게 된다.

정서적이고 상징적 매체로서 표현의 도구를 빌려 사물의 본질을 왜곡하지 않고 바라

31) 白石和也, 김수석 역, <착시조형>, 서울, 지구문화사, 1997, p130.

본 자연의 순수함을 색으로 주관적인 미적 효과를 주려했다.

선은 그 자체로써 자율적인 내용을 함축해서 담고 있으며 전달 가능한 독립성을 가진 조형적 요소이다. 선은 생명성을 지닌 상징적 기호이며 회화에선 내적 경험에 의한 심적 발현이다. 선의 자율성은 움직임의 표현방식에 따라 감정 및 역동적 내적 심상을 드러내기도 한다. 선의 굵기에 따라 다채로운 독자적 의미를 담고 시간의 흐름 속에서 긍정적 존재로 생성, 소멸, 흔적, 기억 등 일상의 행위에서 표출된 내면세계를 전달하게 된다. 이미지 표현 추구는 자연의 본질에 가까이 접근하여 조형 언어인 유기적 이미지나 내적 감성의 체험의 직관적인 인식으로 생성되므로 자연의 내적 생명 이미지의 가시화는 인간과 자연의 영원불멸의 가치로 상통한다.<작품, 동행19>

노자는 보이는 것만 가지고 사물의 진정성을 말하지 말고 보이지 않는 것에 대한 진정성에 더 가치를 두었으며 장자는 세상의 모든 차별이 우리 인간의 인위적인 가치판단으로 생기는 것이라 여기며 생과 사, 꿈과 현실, 나와 너, 이것과 저것의 대립을 초월한 경지를 주장한 까닭이 여기에 있다 하겠다.³²⁾

즉 인간 의식 세계의 시비라는 가치 판단의 갈등이나 편견, 편애 등의 개념에 얽매어 있는 존재에 대한 참된 실재를 찾아 참된 의식의 세계로 나아가고자 하는 의도와 함께 지나치게 타산적인 문명과 관념의 굴레로부터 인간을 해방시키려는 목적을 알 수 있다.

자연에 터전을 둔 삶의 체험으로 생명에 대한 인식과 예술의 본질은 가장 근원적 관계이며 현대를 살아가는 인간에게 새로운 자각으로 정신적 지주의 역할을 하며 정신적 위기 상황을 극복할 수 있는 유일한 돌파구이다.

연구자의 작업에서 보이는 수많은 점들은 보이지 않는 구속으로부터 해방감을 느끼고자 했으며 소멸되고 새롭게 생성되는 우주 공간에서의 자아형성을 하고자 하는 인간들의 끊임없는 사고와 충동을 가시화하였다

32) 김은정, <형상을 통해본 내면세계 표현 연구>, 계명대학교대학원 석사학위논문, 2000.

Ⅲ. 자연 이미지 표현과 작품 분석

1. 주관적 표현 방식의 자연이미지

이미지(Image)란 새롭게 만들어지거나 재생산된 시각이다. 그것은 최초에 나타나서 받아들여진 장소와 시간으로부터 잠깐 또는 수세기가 떨어진 외관이다. 보고 생각함으로써 보는 대상이 없어도 상상만으로 그리고, 나타내어 이루어지는 결과가 표현의 기본적인 조건일 것이다.

시각은 외부의 자극물을 접수하고 지각은 눈이 전달해준 자극을 기록하는 일을 하는데 단순히 기록하는 내용에만 만족하지 않는 것이 지각의 특징이다.

지각은 시각의 범위로써 한정되어지지 않고 경험축척에 의한 심상까지 포괄하려한다. 또한 지각은 경험에 의해서도 상당한 영향력을 받는다. 기억의 흔적은 다른 흔적 때문에 끊임없이 영향을 받으면서 유사한 흔적들을 접촉하고 나의 이미지를 기억 상표 속에서 강화, 혹은 약화, 확대, 축소시키면서 현재의 지각표상을 해석하고 보완하는 기능을 가진다.

인간은 어떤 새로운 것을 지각할 때는 일상적 체험 내에서 경험을 통해 얻어졌던 이미지들에 영향을 받는다. 지각된 대상은 우리의 감성 영역을 확대시키고 감성적 행위로서 재창조된다.

이런 심상 이미지들을 형상화 시키는 요소들 중 예술적 체험에 있어서 감성의 한계를 초월한 생명적 힘으로써 창조적 상상력이 강조될 수 있다.

이것은 대상을 현실에서 되살아나게 하며, 상상된 회화 작품으로 만들기 위해 상상력에 의존하게 되며, 독특한 이미지로 실리적 형태를 갖추고 상징화되는데 선과 형태들에게 풍요로움과 다양성을 부여한다.

예술가가 사물과 마주칠 때 감정과 상상력이 함께 융합되어 활동하게 되는데 거기에서 작품과 행동과 같은 구체적 형태로 생명을 가지고 태어나게 된다. 이처럼 그들이 이미지라는 어떤 의상을 입혀서 세계를 드러내 보이고자 한 것은 바로 그들의 영혼인 것이다.

이미지란 공간을 전제하는 것이다. 공간은 이미지의 선행적 조건이다.

인간의 모든 생명 활동은 상을 전제하여 이루어진다.

상은 단순한 꺾데기가 아니라 그것 자체가 인간적 삶의 현상이요, 인간적 삶의 근거이며, 사상을 낳는 힘을 지닌다.³³⁾

본 연구자의 이미지 표현은 내면적 진실의 상징적 표현으로써 우리들의 마음에 전해지며 자연의 형태들과 인간 내면의 본질 사이에는 공감이 행해지고 있음을 표현한 것이다. 대상은 바로 그 자체가 하나의 우주가 됨을 의미하고, 사물의 확대 기법은 또 하나의 추상이 되어 대상을 일상적인 실체로부터 분리시킴으로서 대상에 독자적인 생명성을 부여하게 되었다.<작품, 동행13>

예술이 자연을 거울 속의 물건처럼 있는 그대로 복사하는 재현이 아니듯 자연도 객관적 미(美)만을 중시한다면 자연의 생명적 이미지를 생동감 있게 표현할 수 없을 것이다. 자연의 신비스러움이 있으며 자연의 위대한 질서가 있다. 자신의 감성과 주체성을 가진 입장에서 인간의 미의식을 포함시켜 이미지화된 형상 표현에 초점을 두었으며 작품 세계에 존재하는 형상 표현은 지금까지 보아왔던 자연의 연상 작용과 삶의 체험에 본질을 두었다.

한순간의 이미지나 기억은 주관적인 방법으로 형태나 색으로 주변 가까이에 있는 소재를 찾아 자연스럽게 행해진 것이고 단순한 재현과 이미지 창출은 실존의 상징과 형상을 삶의 긍정적 의미로 회화의 형식으로 재현하였다

연구자의 작품에서 상상력에 의해 이룩된 유동적인 생명에 대한 이미지는 현실 상황에 반응하는 내면적 자아를 상징한다고 할 수 있다. 그리하여 근원적 내면의 자아가 현실에 적응하는 과정에서 일어나는 감성의 울림을 표출하고자 하였다.

결과적으로 주관적 경험의 외향을 형성 시켜준다. 이는 인간의 심층을 표현해 줄 수 있는 이미지로서 자신의 심안을 통해 존재의 본질을 탐색 가능하게 해준다.

33) 임우빈, <시대적 조형정신의 공간이해에 대한 철학적 고찰>, 미술세계, 1997, 6월, p90.

2. 잠재된 표현 이미지 돌출

1) 생명의 이미지

인간과 자연은 유기적으로 연결되어 있는 상관적 존재이다.

특히 인간과 자연은 피차간의 관계 속에서 각자의 감성을 표현하는 것이다. 자연과 인간이 내적 연결성과 상호 연관성이라는 입장에서 볼 때 그것은 인간 발전을 위한 규범이나 모범을 제시해 주는 본받음의 은유적 대상이었다.³⁴⁾

동양 철학에서 가지는 자연관의 특징을 몇 가지로 나누어 정리해 보면 자연은 생명력으로 가득한 유기적 전체로서 정신 물리학적 또는 생물학적 모형과 작용을 가진다.

자연과 인간은 서로 조화로운 관계를 가지는 상관적 존재 체계로서 인간 역시 전체 우주의 생명체에 공동으로 참여하는 유일한 존재로 간주된다. 자연은 인간이 본받아야 할 모범 또는 규범의 상징적 은유성을 가지고 있다. 자연 세계의 보편적인 규율의 문제와 인간 본질로서의 존재의 문제를 그들은 생명이라는 개념으로써 유기적으로 연결하고 있다. 우주와 일체를 이루고 있는 것으로서의 인간성의 개념은 중국 철학자들에 의해 보편적으로 수용되는 입장이다. 또 그들은 자연과 인간이 관계에 대해서 모든 존재가 상호 의존적으로 화육에 공통적으로 참여하여 도와주고 완성해 간다는 태도를 드러낸다.

단순히 자연을 인간이 지배하고 이용하는 대상으로서만 이해하지는 않는다. 도리어 그들은 인간에 한 자연을 그들의 관조적 관심의 대상으로 남겨 놓고 있다. 유가나 도가 모두 공통적으로 자연을 자신들이 따르고 본받아야 할 모범으로 간주한다.

특히 노자는 자연을 모든 것을 내포하여 어떤 것도 배재하지 않고 스스로 생성 변화하여 가는 과정으로 보는 무위의 위를 강조하여, 인간으로 하여금 자연(스스로 그러한)하라고 말하는 것이다.³⁵⁾

무의식적 세계를 반영하여 자연에서 직접 얻어지는 심상 보다 잠재의식의 심상으로 표현할 때 자연과 불가분의 관계를 가진 인간은 가시적인 자연 표현뿐만 아니라 보이지 않는 세계인 인간 스스로가 느낀 이미지와 감정, 내면세계로 자연을 동화시켜 근원적인 생명의 이미지로 환원 하게 된다.

회화적 표현에 있어서 생명력은 은유적으로 깔려있다. 선의 유동성, 색채의 흐름, 빛

34) 계명대학교 철학연구소편, <인간과 자연>, 서울, 서광사, p17.

35) 계명대학교 철학연구소편, 전계서, p18

에 대한 감각, 생물 이미지적 형태 등 표현요소들이 유기적으로 결합되어 생명력은 드러나게 된다.

생명감은 일상의 감정이며 삶과 죽음은 도처에서 발견된다. 그것들은 하나로 보면 하나가 되고 두 개로 보면 두개의 세계로 눈앞에 나타난다. 세계는 사람이 취하는 이중의 태도에 따라서 사람에게 이중적이다.³⁶⁾

이런 생명력의 추구는 유동적인 선과 도형화한 면의 이미지로 서로 조화를 이루어 상징화 하였으며 자연의 원형적 이미지를 이용한 내재적 생명력을 전달하고자 의도하였다. 그리고 자연의 운용성, 가시적 세계에 존재하지 않는 사물의 생명력을 시각적인 형상으로 제시하였다.<작품,동행12>

그림을 그리게 된 것을 하나의 자연 현상으로 보고 자기의 그림을 세상 사람들이 알아주든 안 알아주든 개의치 말고 자연스럽게 정신 밖에서 사물의 조화를 편안한 마음으로 받아들이고 무한히 자유로운 상태에서 그림을 그려야 한다.

이처럼 자기를 고집하지 않고 속세에 살며 속세 사람과 사귀면서 속세를 초월하며 깊은 사색에 잠기는 무아경지를 이루는 장자의 자연주의 사상이야말로 화가들에게 적합한 사상이라 하지 않을 수 없다.

장자는 생사를 초월하는 사상을 가졌다. 그는 말하기를 죽고 사는 것은 운명이고 밤과 낮이 일정함은 하늘의 법칙이라고 하였다. 사람이 관여해도 얻을 수 없는 것은 다만물의 정이라고 하였는데 이 뜻은 생과 사란 주야로 쉬지 않고 순환하고 있으며 천지의 사상으로 고집스럽게 화면을 메우면 성공할 수 있는 화가가 된다 하였으며 회화를 하나의 도로 보고 회화의 도는 정이 있으며 또 믿음에 있어야 하고 만져볼 수도 없는 형체며 작가는 그 화도에 스스로 근원이 되고 뿌리가 되어야 한다고 하였다.

화도란 자연의 무의식 상태 속에 있으며, 화도를 아는 사람은 능히 만물의 변화를 알고 또 자연에 있어서 사물의 형체를 파악하는 것이다. 따라서 화가란 일체의 화도를 파악하여 자연의 무의식 상태 속에서 도를 찾아 자기와 일체화하여야 한다. 화가가 이 화도를 몸소 체험하여 자연과 일체화 되면 태산같이 무겁고 많은 화법이 가벼운 털과 같아진다. 그리고 화가는 만물과 함께 존재한다. 만물과 함께 존재하여 한 덩어리가 되면 그 덩어리는 수많은 화법인 미립자를 형성하게 된다. 화가란 바로 이런 대자연의 미립자 적인 요소를 잘 이해하여야 한다.³⁷⁾

인간이 미의 환희를 느낄 때 사물을 인식한다는 것은 타자로 있는 한에 있어서의 타

36) Martin Buber, 표재명 역, <나와 너>, 서울, 문예출판사, 1997, p44.

37) 김종태, <동양회화사상>, 전게서, p56

자로 화하는 것이다. 의도적 또는 정신적 동일화의 관계로 되는 것만은 아니다. 인간은 자연(비록 관조하는 대상이 예술작품일 때는 변형된 자연일지라도)에 의해서 매혹당하게 된다. 어떤 의미에서 자연은 인간의 혈관 속에 들어가 그와 함께 그의 원념을 호흡한다.

인간에 대한 자연의 침범이 순전히 시각이나 직관의 환희, 즉 순수한 의향적 또는 초주관적 생성의 환희에 다다르게 될 때에 예술은 순수한 것이 되며 순수하게 향미적이게 된다. 자연은 그의 물리적이며 정신적인 현실에 있어서 인간에 의해 침범당하는 수가 있다. 물리적, 정신적 현실이라 함은 자연이 가지고 있는 의미 표시라는 내면적 힘을 말한다.³⁸⁾

자연 원형적 이미지는 원시적이며 끊임없는 자연으로의 회귀와 생명력 추구의 본능을 갖고 있으며 현실 도피적이다.

독창적 신화를 창조하거나 인간생활의 일상에서 가치부여를 하면서 꾸준히 자연의 심상을 발생 소멸하려 했으며 유기적 성장 과정을 하나의 개체로서 원시적 생명력을 표상화한 존재로서 나타내려 했다

이런 생명력 추구는 연구자의 작업에서 유동적인 선과 도형화한 면의 이미지로 서로 조화를 이루며 상징화하여 자연의 원형적 이미지를 이용한 내재적 생명력을 전달하고자 의도 했으며 자연의 운용성, 가시적 세계에 존재하지 않는 사물의 생명력을 시각적인 형상으로 제시하였다.

이것은 초의식적인 심리적 경험이 이어질 때 이미지로 하여금 무의식의 정신에 진화적인 형태로 존재하려 한다. 그럴 때 자연의 미는 가장 잘 나타난다.

2) 시간의 이미지

회화에 있어 선의 이미지는 시간의 의미를 갖는다. 칸딘스키에 의하면 하나의 선은 외적으로 그 총체적인 것에 종속됨이 없이, 중심에 대해 어떤 외적인 유대관계를 맺음이 없이 '자유스럽게' 놓여 있을 수 있다. 이 종속관계는 여기서 내적인 성질의 것이기 때문이다. 이와 같이 단순한 사실도 역시 예술과 자연과의 유대관계를 분석하는 데서 소홀하게 다루어서는 안 된다고 했다.³⁹⁾ 연속성을 잇는 선의 이미지는 모든 현실적인 것의 경험에 의한 상상력으로 재현, 혹은 변형되어 나타난다는 것의 의미를 갖는다.

38) Jacques Maritain, 김태관 역, <시와 미와 창조적 직관>, 성바오로 출판사, 1984, p13.

39) 칸딘스키의 예술론Ⅱ, 차봉희 역, <점·선·면>, 서울, 열화당, 미술선서35, 1995, p19.

<도판2> 우리의 물리적인 감각은 그 자체는 움직이지도 않고 투입되어서 선이 된다. 왜냐하면, 결국 선 그 자체는 움직이지도 않고 춤추지도 않기 때문이다. 선의 흐름을 따라서 춤추고 있다고 상상하는 것은 바로 우리 자신인 것이다.⁴⁰⁾

사소한 일상이나 낯설었던 사물에 대한 기억들은 시간이 지나면서 우리들의 감정이 이입되어 친숙한 이미지로 잠재되어 과거의 경험은 기억하는 것으로 특정한 형식과 의미를 가지고 작가 본연의 시각으로 재 해석되어 나타나게 된다.

세잔느는 우리가 보는 모든 것은 흩어지고 사라지며 자연은 늘 같은 것이나 그대로 존속하는 것도 없고 우리가 보는 대로 있는 것은 없는 까닭에 우리의 예술은 자연에게 자연의 여러 가지 변화의 모습과 더불어 지속되는 스틸(thrill)을 주어야 한다고 했다.⁴¹⁾ 이것은 자연의 반복되는 시간 속에 삶의 순수함과 잠재되어있던 기억들을 연계하여 상호적인 관계로 발전함을 의미하는 것으로 칸딘스키는 하나의 씨앗은 점으로부터 시작하여 시간이 흐름에 따라 선으로 연계되는 무한한 우주 속에 외적인 유대관계를 맺으면서 자유스럽게 놓여있다 하였다. 이 종속관계는 내적인 것이기 때문에 경험에 의한 상상력으로 재해석 되어 나타난다. 연구자의 작품 속에서는 개인적인 역사까지도 동일한 삶속에 기억으로 재현되며 소유하지 않는 행위로서 자연으로 돌아가라는 도가의 영향 속에서 인간의 자연화에 가깝게 다가가 보았다.

3) 내적 사고의 연관성

작업의 표현에 있어서 대상의 존재를 꿰뚫어 본다는 것은 모든 자연에 있어서와 마찬가지로 인간에게도 존재하는 그 자발성을 작품에 표현할 수 있게 하는 것이다.

그런다는 것은 단순히 자연을 모방하는 것이 아닌 많은 관계 가운데 조화를 만들어 내고 그것을 새로운 독특한 논리 시스템에 따라 발전시키면서 고유의 색조체계로 나아가게 하는 것이라는 세잔느의 말은, 회화는 사물과 사물과의 관계의 조화이자 보이게 하는 방법으로서의 실천적 이념이라는 것이 명확하게 피력되어 있다.⁴²⁾

이것은 인간의 본질 및 생명과 현실세계에 깃들여 있는 영혼을 표현함으로써 뚜렷한 자기사상을 표현하고자 하는 미술가에게 있어서 예술적 상징의 중요한 표현수단이다.

감정을 본질적으로 이해하고 의식할 수 없는 무의식 세계까지 다시 재확인하는 과정으로, 상징은 단순히 사물을 지시하고 사실을 전달하는 것이 아닌 보다 심층적인 작가

40) 허버트허버 리드, 박용숙역, <예술의 의미>, 서울, 문예출판사, 1985, P76

41) Herbert Read, 윤일주 역, <예술이란 무엇인가>, 서울, 을유문화사, 1994, p173.

42) 오광수 저, <추상미술의 이해>, 서울, 일지사, 1988, p78.

의 내면심리와 관념들을 표현하는 방식으로 이러한 상징의 방식을 이용하여 작품이 전달하려는 메시지를 은유적으로 암시하고자 한다.

자연의 형태연구는 자연의 창조 방식에 있어서 자유 자제함을 얻기 위함이며, 다른 형태로 발전함을 위함이다. 상징적인 개인의 내재된 이미지는 삶속에서 우러나오며 갈등과 고뇌의 감정을 본질적으로 이해하고 정신적 흐름의 형식과 생명적 이미지로서 고도화된 내적 표현을 연관시킨다.

새로운 의미를 표현하고자하는 발상은 표현의 형식을 빌린 상징적 이미지로서 시간과 공간에 따라 시대적 상황을 보여주기도 한다.

이러한 형상의 이미지는 화면에서 시대적 상황을 반영하기도 하며 새로운 형식으로 자연을 이미지화 하여 내면의 암시적 성질의 구조로 나타나기도 한다.

자기가 가진 개념과 나타난 형의 속성들이 보이지 않는 실천적 관계 속에서 잠재적인 사물의 특성을 가지고 의미창조 된다.

인간에게 내재되어 있는 무엇인가 만들어 내려고 하는 조형 의욕을 바탕으로 하여 인간 내면의 질서와 자율적인 감정이 화면의 분할을 통해 형성되는 이미지 표현은 선이나 면이 지니는 원초적인 성격을 부각시키고 조형요소들의 관계 속에서 표출되는 이미지를 화면에 제시함으로써 종합적인 공간을 구축할 수 있는 것이다.

작품 안에서 내적 표현으로의 추상 공간은 화면 구조를 통하여 나타남으로써 가시적인 세계가 암시적인 세계로 변하여 이중구조 간에 새로운 공간감을 형성하게 되며 이러한 단순화된 공간구성과 심리 표현으로서의 색채를 사용하여 중첩의 원리를 완성시킴으로써 이중적인 화면 구조를 공존시켰다.

이중구조는 닫힌 공간과 열린 공간의 구조 속에서 우연적인 효과를 직관적으로 추구하고 동시에 이성을 지워 버리고 그것으로부터 자유로워 지고자하는 노력과 실제나 허상을 인지하는 연결점이 존재하는 공간이다.

우선 여백의 효과로 여유를 더해 주었고 여백의 공간은 붙여진 종이와 조화를 이룰 수 있도록 남겨 두면서 긴장감을 주었다.

공간은 기본적으로 하나의 물체와 그것을 지각하는 사이에서 나타나는 상호관계에 의하여 이루어지며, 공간에 대한 연구자의 태도는 시각세계를 감성적으로 반영한 것으로 그 공간은 사물의 유기적인 특성이 주관적, 자율적으로 활동하는 공간이기도 하며, 이것은 인간이 지닌 총체적인 순수 감성을 수반하는 공간인 것이다

이러한 작업 속에서 연구자는 내면에 숨겨져 있는 내적힘의 발견 즉 비이성적인 것을 찾을 수도 있고 이해할 수 없는 것을 표현하여 민감한 감성적 효과들을 드러내고

자 하였다.

작가의 내적인 상을 표현한다는 의미에서 선은 자립적 시각 대상이면서 동시대에 또 무엇을 표상하는 이중의 기능을 가진다. 이러한 선은 운동태로서 의욕되고 실행될 수 있는 생명의 힘을 의미하고 또한 감각되는 자체로서 선의 특질, 기질, 성질을 의미한다.⁴³⁾

선들은 단순히 외곽선의 개념을 떠난 선 자체의 운동감과 화면 전체에의 긴장감을 유도하는 기능을 갖는다. 칸딘스키(Wassily Kandinsky)는 “선은 그 자체만으로 충분히 운동의 방향으로 나타낼 수 있을 뿐만 아니라 인간의 변화하는 내면세계를 표현하는데 색과 더불어 적합한 요소”⁴⁴⁾ 라고 하였고 하버드 리드(Herbert Reed)는 “선은 요약되어 그 자체가 나타내는 것 이상의 것을 암시하고 있다.”⁴⁵⁾고 했다.

선은 동작으로서 형식을 표현하고 리듬감을 부여하며, 방향성을 나타내는데 시각상으로 지속되는 모든 선들은 비록 어떤 상상적 사물의 경로는 아니라 하더라도 하나의 선들은 크기로써 다른 기능을 가지는데 면의 팽창을 한정하는 선의 윤곽은 낱말 자체가 의미하듯이 하나의 회전이나 경로를 뜻하며, 이것은 공간을 분할한다. 선들이 창조하는 공간은 필연적으로 하나의 시각적 공간이 되어 생명의 특성인 변화와 영원을 표출한다.

대개의 작품에서 선들은 겹쳐지면서 화면을 구성하는 이러한 의도는 미묘하고 극적인 공동체효과를 가져오며, 충돌되는 형태와 형태사이에서 오는 긴장감을 부여한다. 즉 중첩은 보다 통일된 패턴 안에서 집중적 효과를 가중시킴으로써 그 형태관계를 더 강하게 만든다.

자연 내에서의 선은 수없이 헤아릴 수 없이 많다. 그것은 강인한 생명의 연결고리이며 씨앗이 뿌리를 내리고 싹이 터서 자라 줄기가 되기까지의 성장과정에서 점에서 선으로 이행한다.

더불어 칸딘스키는 점을 습관화된 효과의 협소한 범주에서 서서히 끌어내면 지금까지 침묵하고 있던 점의 내적 고유성은 점차 커지는 소리로 울리게 된다. 이 고유성-내적 긴장-은 그 본질의 심연으로부터 차례차례 흘러나와 그 힘을 발휘한다. 그것이 인간에게 미치는 작용과 영향은 여러 가지 방해들을 쉽게 극복한다. 간단히 말해 죽은 점이 살아있는 본질이 되는 것이라고 했다<도판4>.⁴⁶⁾

43) 미학 연구회편, <미학>, 서울, 문명사, 1983, p224.

44) Wassily Kandinsky, 권영필 역, <예술에 있어서 정신적인 것에 대하여>, 서울, 열화당, 1992, p28.

45) 이일, <현대 미술의 시간>, 서울, 미진사, 1985, p208.

연구자의 작품은 원근법이나 명암 등의 대상을 재현하는 수법으로서 그림이 아니기 때문에 화면 안에 선과 색, 면이 겹쳐짐으로 화면 전체의 유기적 구성에 맞는 자율성과 다양함으로 화면에서 자유롭고 리드미컬한 조화로 생명의 에너지와 울림을 추구하고자 했다. 이로써 사물의 존재 방식과도 비슷하게 보이는 흔적들은 연구자의 순수한 감성에 잠재되어 있는 미의 인식에 의한 무의식적 긴장과 새로운 세계로의 접근 가능성을 보여주며 그것은 자율적 의지에 의거한 동작 그 자체로서의 표출이라고 하겠다.

작품의 화면 외곽 부분에 있는 종이는 화면 바깥으로 시선을 확대시킨다.

그것은 연구자의 정신적 사고가 자유스럽게 무한한 공간 밖으로 뻗어 나가고자 함을 의미한다.

예술작품은 두 가지 요소 즉 내적요소와 외적요소로 구성된다. 내적 요소는 개별적으로 보면 예술가의 영혼의 감정이다. 이 감정은 감상자의 영혼 안에 근본적으로 동일한 감정을 불러일으킬 수 있는 능력을 가지고 있다. 칸딘스키 예술정신에는 선형적 사실과 기억의 시간적 체험, 색채학, 신지학, 철학이 내재되어 있다<도판3>47)는 것은 우리에게 일찍부터 주지된 사실이다.

훌륭한 회화, 의미 깊은 시, 힘찬 악곡 등 예술작품의 미적 가치는 우리들의 혼을 사로잡는다. 예술 작품은 보다 높은 세계로부터 우리들의 혼을 비추는 것처럼 생각된다. 혼은 조용하게 되고 내면적으로 집중된다. 혼은 그의 슬한 하찮은 일들로 가득 찬 일상적 생활을 초월하여 고양된 것을 느낀다. 또한 스스로가 깊이 또 기쁘게 체험한 인생의 의미와 가치를 실현하여 이것을 자신의 존재 및 삶의 냉혹한 현실 속에 도입하려고 하는 은밀한 소망이 우리들의 혼속에 타오른다.

46) 칸딘스키의 예술론Ⅱ, 차봉희 역, 전게서, p19.

47) 막스 빌 엮음, 조정옥 옮김, <바실리 칸딘스키 예술론(예술과 느낌)>, 서울, 서광사, 1994, p68.

3. 작품 분석



<동행1> 97×162cm 한지위에 수간채색 2012



<동행2> 130×162cm 한지위에 수간채색 2012

° 작품 <동행1, 동행2 - 기억의 시간>은 자연 속에는 평온했던 지난날의 모든 것이 아로 새겨져 있다. 지나간 시간이란 정확한 이미지로 기억되기 보다는 은근한 느낌으로 남아있기 마련이다. 과거의 이야기를 현재의 이야기로 변함없이 표현하고 반복되는 자연 속엔 시간의 흐름을 담고 있으며 개개인의 역사를 간직하고 있다. 보이는 것엔 보이지 않는 생명이 자라고 있으며 끊임없는 생성과 변화를 거듭하면서 인간의 정서적 반응을 일으킨다. 우리 눈에 선연히 들어와 뽐내기 보다는 우리 시각 속에 아련히 떠오르는 이야기를 형식의 표현을 빌려 장지 위에 분채의 중첩된 효과를 써서 잔잔한 느낌으로 형상화 하여 표현하여 보았다



<동행3> 60×84cm 한지위에 수간채색 2012



<동행4> 60×72cm 한지위에 수간채색 2012

° 작품 <동행3, 동행4 - 기억의 시간>은 작품 소재인 자연의 형상물인 꽃과 잎을 대조되는 색으로 화면에서 조형적 박진감을 더해 보았다. 면과 많은 선을 사용하여 자연 속에서 느껴지는 생명과 힘찬 기운의 리듬감을 율동적으로 표현함으로써 형을 초월한 미적 관조를 서로 융합시켜 소통의 장을 만들고자 하였으며 기억되고 연상되어진 이미지를 선과 색채로 하나씩 꺼내어 연결시킴으로써 아련한 추억의 시간을 자연에서 느끼고 음미하였다. 작업은 한지의 배채기법에서 나오는 재미있는 바탕을 기본으로 하였다.



<동행5> 73×51cm 한지위에 수간채색 2012<동행6> 162×130cm 한지위에 수간채색 2012



<동행7> 131×97cm 한지위에 수간채색 2012

° 작품 <동행5, 동행6, 동행7 - 기억의 시간>은 추억하고자하는 과거의 이미지도 있지만 현재와 미래가 공존하는 모습도 함께 새겨져 있다. 오고 찾지 않아도 스스로 향기를 뿜어내는 그래서 더욱 아름다운 야생화의 형상은 본인의 모습을 형상화한 하나의 상징이다. 식을 줄 모르는 열정과 삶에 대한 시각적인 찰나는 유희보다는 오랜 인고 뒤에서만 누릴 수 있는 유토피아를 하나의 꽃봉오리 형상에 담아 보았다. 그것은 새롭게 다가올 시간에 대한 준비이며 무한한 잠재력을 가지고 선형적 범주 안에서 자기완성을 위해 준비할 것이다.



<동행8> 12×60cm 한지위에수간채색 2012 <동행9> 114×85cm 한지위에 수간채색 2012

° 작품 <동행8, 동행9 - 기억의 시간>은 대자연의 질서 속에서 생명이 생성되고 변화하는 순환과정을 어렸을 적 기억과 경험으로 접근하여 보았다.

썩트는 나뭇잎에서, 일렁이며 스치는 숲속의 바람소리, 가만히 있어도 느껴지는 향기에서 생명의 꿈틀거리는 소리를 들을 수 있으며 생명의 소중함을 추상화하였다.

맹목적인 본능을 상상하고 의미 있는 형태를 찾아 인식하였으며 여유 있고 침착한 마음이 생기면 인간의 회로애락과 자연의 뽀족하고 기울어짐, 옆으로 누워있는 갖가지의 모양이 자연히 마음속에 터득되어져 저절로 표상이 떠올라 자신의 내면에서 자유롭게 표현적 충동을 이미지화할 수 있었다.

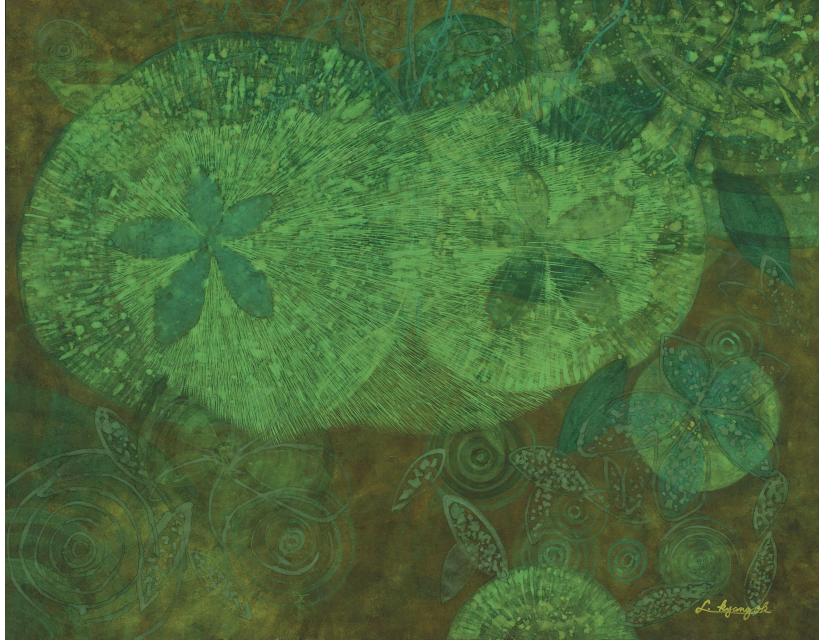
자연에서 보여지는 형상을 이미지화하였으며 그들 사이에서 주고받는 공간을 시각적으로 가시화하여 화면에 접근하여 보았다. 서로 다른 듯하지만 다르지 않는 자연 속에서 인간의 모습도 같은 삶과 꿈을 꾸고 있다.



<동행10> 91×116cm 한지위에 수간채색 2012

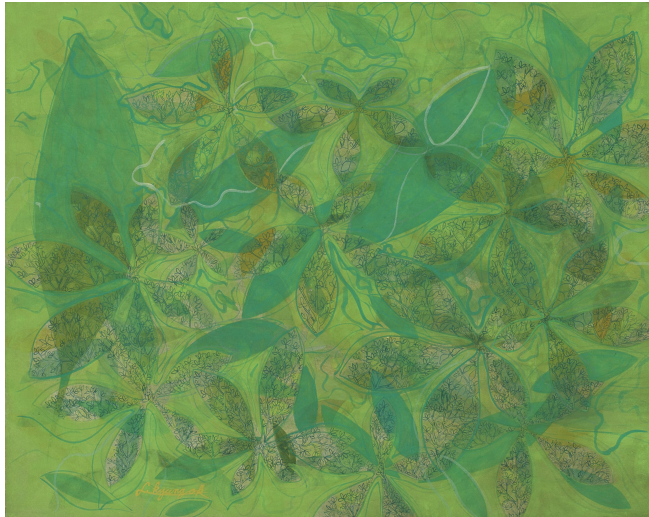


<동행11> 91×116cm 한지위에 수간채색 2012



<동행12> 91×116cm 한지위에 수간채색 2012

° 작품 <동행10, 동행11, 동행12 - 기억의 시간>은 자연에서 사물이 우리의 감각에 의해 외형상 단순함을 드러내고자 함이며, 평면에서 내면의 존재성을 인식하고자 하였다. 단순함의 내적 본연은 사물들 안에서 어떤 질서를 이루고 변화와 통일의 규칙성을 작업으로 이끌어 보았다. 일 하나에도 자신의 삶과 꿈을 가지고 사계절 마다 새로운 모습과 신비스러움을 토해내는 생명력은 생명의 기원이며, 생명의 빛깔이다. 소박함과 겸허함을 보여주며 소재의 대상이기 보다는 본인의 삶의 시간 속에 잃어버린 추억과 그리움을 피워보고자 하였다. 화선지 특유의 배채기법에 찍기와 뿌리기 작업을 시도해봤으며 자연에 흠어져 있는 생명체를 분채에서 보여지는 색의 겹침을 하면서 조형적 요소를 찾아갔다.



<동행13> 73×91cm 한지위에 수간채색 2012



<동행14> 100×80cm 한지위에 수간채색 2012



〈동행15〉 91×116cm 한지위에 수간채색 2012

° 작품 <동행15 - 기억의 시간>은
자연과 함께한 인간의 모습에 또 다른 모습으로 중첩되어진 세계를 표현하여 보았다.
현실과 타협하면서 살아갈 수 밖에 없는 삶속에서 우리들은 끊임없는 자아 정체성에
대하여 혼돈과 질서를 찾고자하며 인간이 만들어 놓은 규율과 법칙에 강한 저항과 물
음을 던져본다.
속박되지 않는 자유로움을 천리에 의지하고 생명의 자유로운 발전은 인간과 자연이 하
나 되어 자연스럽게 존재함을 찾고자하였다.
어떠한 형식으로든지 자신의 모습은 하나의 것으로 보여 지고 자발적인 본질은 대상으
로서가 아니라 또 다른 이미지로 내안에 무의식적으로 내재되어 있다.



<작품16> 130×162cm 한지위에 수간채색 2012



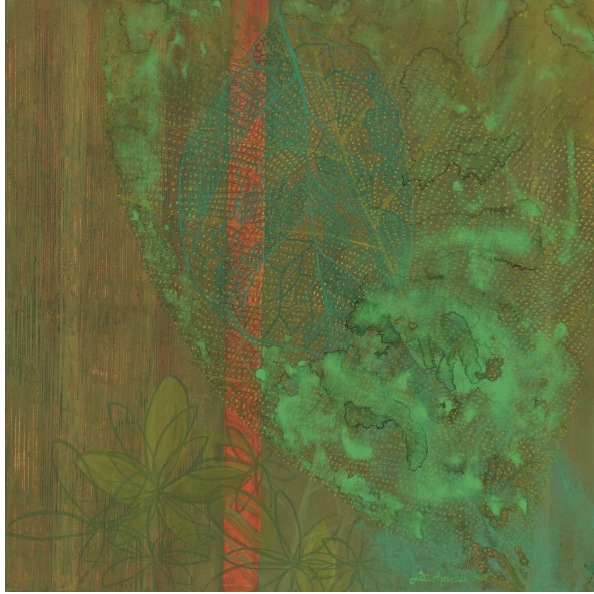
<동행17> 100×80cm 한지위에 수간채색 2012



<동행18> 70×91cm 한지위에 수간채색 2012



<동행19> 162×130cm 한지위에 수간채색 2012



<동행20> 60×60cm 한지위에 수간채색 2012

° 작품 <동행20 - 기억의 시간>은
시간의 흐름은 정지된 상태가 아닌 동적인 흐름을 의미하며 강한 생명력을 부여 한다.
생명의 힘과 변화는 서로 강한 충돌을 반복하여 생성과 소멸을 하면서 증식과 번식을
하는 자율적인 생존구조를 거듭한다.
이러한 새로운 질서는 살아있는 자연의 거대한 우주 공간이며 스스로 분열되고 무한한
미지 세계로의 시작이다.
시간의 경과를 단계적으로 인식하고 기억 속에 자리잡게 하는 변화는 현재를 인식하게
하며 자연스럽게 생성, 소멸하는 자연의 원리에 무한한 가능성을 부여한다.
작품 속에 보이는 많은 점들은 기억을 바탕으로 한 새로운 생명체의 생성을 가지적으
로 표현하려하였으며 경험을 통한 내재된 인식에서 오는 잔상을 이미지화하였다.
현실 속에서 이미지들을 형상화하여 순환 반복되어지는 삶의 미완성을 나타내보고자
하였다.

IV. 결 론

본 논문에서는 자연이 ‘어떻게’ 표현 되었는지’ 를 알아보고 연구 과정을 통해 인간 삶의 본질에서 예술가적 가치 부여란 무언지 물음에 대한 답변을 추구하였다.

원시시대부터 인간과 함께한 자연 속에서 삶이 역사적 시간의 흐름과 함께 인식되고 접근하는 과정을 동서양에서의 개념적 접근 방법으로 찾아보았고 정신적 자연관이 다름에도 자연을 바라보고 예술적으로 표현하는데 있어서의 공통점이 있음을 알 수 있었다. 예술 정신의 주체는 그 대상의 본질을 이미지로 재현함에 있어 서양의 사고 방식도 동양의 신비주의와 도가의 무위 자연 사상과 한결 같음을 인식할 수 있었다. 자연에서의 예술적 가치는 음과 양의 기운으로 조화를 이루며 덕이 있어야 자연도 덕으로 다룰 수 있고 예술 속의 자연 또한 덕이 있어야 만이 화도를 다스릴 수 있음을 발견하였다. 자연에 대한 응시와 교감을 자신의 내면에서 울려 나오는 소리와 함께 회화 형식으로 표현하는데 다소 일치하지 못한 채 작품에 의미부여를 한 아쉬움이 있음을 반성하여 본다.

일상 속에 노출되어진 자연의 형태에서 특정한 이미지를 발취하여 조형적으로 표현하고 단순한 형이나 점, 선, 면이라는 요소들을 구체화시켜 회화에서 형상 묘사를 벗어난 순수 의식으로 변화된 정신세계의 표출을 시도 하였는데 가시의 대상이기 이전에 우주 질서 속에 내재된 미의 산물을 다양한 기호로 인식하고 재현하여 자연을 모방하고 새롭게 의미를 부여 하려면 개인의 다양한 체험에서 출발된 구체적인 대상물 이미지의 단순화, 추상화하는 과정은 더 많은 작업 속에서 찾아가야 할 것 같다.

작품을 조형화시킬 때 자연의 형을 그대로 묘사 하지 않고 내면에서 만들어진 조형어법이나 확대, 단순을 통해 자연의 질서와 본질을 찾아 현대 회화로 나아가는데 있어 전통에 얽매이지 않고 자신만의 시각적 언어로 작품세계를 형성하고자 한다.

대상이 사라지는 것이 아니라 형태를 단순한 형으로 재조명하여 자연의 일부를 설명하지 않고 작품 전체에 화면을 통일하여 전통적인 방법을 사용하였는데 이는 대상을 표현하는데 있어 충실함을 기하기 위함이었으며, 효과적인 화면이 될 수 있게 노력하였다. 그리고 제작 과정에 완성도를 높이기 위해 점과 선을 반복적으로 사용하여 유기적인 면속에서 움직임 표현하였고 완성된 이미지위에 찍기와 뿌리기를 복합해서 화면을 다양하게 표현하고자 노력하였다

이것은 자연은 생명의 소리로 영혼을 진동하고 묘사의 대상이 아니라 마음의 감정을 자극하는 존재이며 육체와 영혼의 이원적 감정 속에 살고 있는 또 다른 인간의 모습을 나타내고자 함이며 인간의 삶보다 더 내면적이고 신비롭고 의지적인 생명력을 돌출하고자 했다.

연구자는 자연 속에 존재하는 생명력을 감지하여 무한한 우주 속에서의 영원성을 느꼈으며 인간의 어머니 가슴처럼 푸근하고 따뜻한 사랑을 노래할 수 있었다.

내면의 소리는 정신적 비전을 풍부하게하며 미의 생명력을 추구함으로써 인간의 존재 의미를 생각 하게한다.

이를 통하여 자연 이미지가 조형되어 발생하고 자연 속에 존재하는 이미지는 자연과 인간이 동행자의 관계를 유지하고 자연을 인간의 스승으로 함께 함으로서 자연회귀로의 진정한 인간 본연의 모습을 발견할 수 있었다.

본인의 작품을 분석함에 있어 생명의 의미를 생각할 수 있는 계기가 되었고 그것은 어떤 사물에서나 자연 속에 존재하는 질서는 생명의 본질임을 알게 되었다.

이상으로 아직 정립되지 않은 작품들을 논리적으로 체계화시키고 분석하는데 있어 많은 어려움과 무리함이 있었지만 예술가로서의 작품 세계를 형성하는데 내실을 다질 수 있었으며 정신적 비전은 폭넓은 사고와 경험으로 작업에 내재된 창의력과 가능성을 발휘하여 자연과 인간의 관계를 예술의 영역으로 끌어와 소통하고 교감하여 앞으로의 작업방향에서 새롭게 탄생하리라 본다.

참 고 문 헌

<단 행 본>

- . 계명대학교 철학연구소, <인간과 자연>, 서울, 서광사.
- . 김경수, <노자 생명사상의 현대적 담론>, 도서출판 문사철, 서울, 2011.
- . 김기주, 김경자, Micie Sullivan, <중국 미술사>, 지식산업사, 1978.
- . 김종태, <동양회화사상>, 서울, 일지사, 1984.
- . 막스. 빌 율름, 조정옥 옮김, <바실리 칸딘스키 예술론, 예술과 느낌>, 서울, 서광사, 1994.
- . 미학 연구회 <미학>, 서울, 문명사, 1983.
- . 白石和也. 김수석 역, <착시조형>, 서울, 지구문화사, 1997.
- . 서복관 저, 권덕주 역, <중국 예술정신>, 서울, 동문선, 1990.
- . 서성록, <동서양 미술의 지평>, 서울, 도서출판 재원, 1999.
- . 서재영, <선의 생태철학>, 서울, 동국대학교출판부, 2007.
- . 안중수, <동양의 자연관>, 경기도 파주, 한국학술정보, 2006.
- . 어원 에드만, 박용숙 역 <예술과 인간>, 서울, 문예 출판사, 1984.
- . 오광수 저, <추상미술의 이해>, 서울, 일지사, 1988.
- . 오세창, <동양의 자연관에 관한 연구>, 사회문제연구소, 대구대학교 사회과학과, 1992, (제12집).
- . 이일, <현대 미술의 시간>, 서울, 미진사, 1985.
- . 이택후, 유강기, <중국 미학사>, 대한교과서 주식회사, 1992.
- . 임우빈, <시대적 조형정신의 공간 이해에 대한 철학적 고찰, 미술세계 6월, 1997.
- . 최병식, <수묵의 사상과 역사>, 서울, 현암사, 1985.
- . 칸딘스키의 예술론Ⅱ. 차봉희 역, <점. 선. 면>, 서울, 열화당, 미술전서35
- . 하버드 리드, 김병익 역, <도상과 사상>, 서울, 열화당, 1982.
- . 허버트 리드, 박용숙역, <예술의 의미>, 서울, 문예출판사, 1985, P76
- . Gilles. Deleuze, 하태원 역, <감각의 노리>, 서울, 민음사, 1995.
- . Herbert Read, 윤일주 역, <예술이란 무엇인가>, 서울, 을유문화사, 1994.
- . Jacques, Maritain, 김태관 역, <시와 미와 창조적 직관>, 성바오로 출판사, 1984.

- . Martin Buber, 표재명 역, <나와 너>, 서울, 문예출판사, 1997.
- . Naver 카페, <http://cafe never.com/Kuphy32>, 서양의 자연관.
- . Wassily Kandinsky, 권영필 역, <예술에 있어서 정신적인 것에 대하여>, 서울, 열화당, 1992.

< 학 위 논 문 >

- . 김명해, <동양의 자연관에 의한 생성. 변화 이미지 표현연구>, 계명대학교 석사학위논문, 2001.
- . 김은정, <형상을 통해본 내면세계 표현연구>, 계명대학교 대학원 석사학위 논문, 2000.
- . 반춘자, <폴 세잔연구>, 세종대학교대학원 석사학위 논문, 1992.

-연구자 도판목록-

<작품 1>	동행 1- 기억의 시간, 2012	-----	P32
<작품 2>	동행 2- 기억의 시간, 2012	-----	P32
<작품 3>	동행 3- 기억의 시간, 2012	-----	P33
<작품 4>	동행 4- 기억의 시간, 2012	-----	P33
<작품 5>	동행 5- 기억의 시간, 2012	-----	P34
<작품 6>	동행 6- 기억의 시간, 2012	-----	P34
<작품 7>	동행 7- 기억의 시간, 2012	-----	P34
<작품 8>	동행 8- 기억의 시간, 2012	-----	P35
<작품 9>	동행 9- 기억의 시간, 2012	-----	P35
<작품10>	동행10- 기억의 시간, 2012	-----	P36
<작품11>	동행11- 기억의 시간, 2012	-----	P36
<작품12>	동행12- 기억의 시간, 2012	-----	P37
<작품13>	동행13- 기억의 시간, 2012	-----	P38
<작품14>	동행14- 기억의 시간, 2012	-----	P38
<작품15>	동행15- 기억의 시간, 2012	-----	P39
<작품16>	동행16- 기억의 시간, 2012	-----	P40
<작품17>	동행17- 기억의 시간, 2012	-----	P40
<작품18>	동행18- 기억의 시간, 2012	-----	P41
<작품19>	동행19- 기억의 시간, 2012	-----	P41
<작품20>	동행20- 기억의 시간, 2012	-----	P42

-참고 도판목록-

- <도판1> 바실리 칸딘스키, <Yellow-Red-Blue>, 1925, oil on canvas, Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.
- <도판2> 바실리칸딘스키 (1866-1944), <구성 II를 위한 스케치(Sketch for CompositionII, Skizze für Komposition II)>, 1909-10년 , 캔버스에 유채, 97.5x131.2cm.
- <도판3> 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944) <무제(최초의 추상 수채화)(Untitled[First Abstract Watercolor]>, 1910(1913)년, 종이에 수채, 188x196cm.
- <도판 4> 잭슨폴록, <Number8>, detail 오일.에나멜, 1949.
- <도판5> 잭슨폴록,<속기술의인물형상>,유화,리네에유채, 40×56, 1942.
- <도판6> 폴 세잔느, <사과가 있는 정물> (1884~1892).
- <도판7> 폴 세잔느 ,<Mout Sainte-Victoire>, (1885~1892), 72.8×91.7.
- <도판8> 곽희(1001~1090) ,<조춘도>, 158.3×108.1cm , 비단에 담채.
- <도판9> 이당, 비단위에 채색.
- <도판10> 김홍도, 망경대, 1788.
- <도판11> 신사임당, <가지와 방아개비>, (종이에 담채, 33.2x28.5cm).
- <도판12> 신사임당, <산차조기와 사마귀>, (종이에 담채, 33.2x28.5cm).
- <도판13> 이응노, <군상>, 1988.
- <도판14> 이월중, <서귀포 생활의 중도>, 장지에 아크릴릭, 51×43cm.
- <도판15> 변관식, <해금강총석정(海金剛叢石亭)>, 1960.
- <도판16> 몬드리안, <붉은 나무>, 1908 .
- <도판17> 몬드리안, <꽃 핀 사과나무>, 1912.
- <도판18> 몬드리안, <생강단지가 있는 정물II>, 1912.

도 판



<도판1> 바실리 칸딘스키 <Yellow-Red-Blue>, 1925, oil on canvas, Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.



<도판2> 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944)
구성 II를 위한 스케치(Sketch for Composition II,
Skizze für Komposition II) ,1909 - 10년, 캔버스에 유채 , 97.5x131.2cm



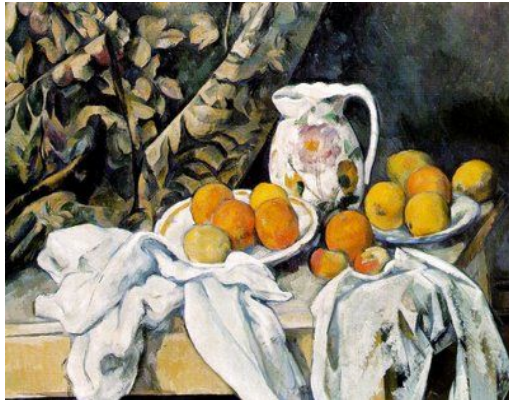
〈도판3〉 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944)
 무제(최초의 추상 수채화)(Untitled[First Abstract Watercolor])
 1910(1913)년, 종이에 수채, 188x196cm



〈도판4〉 잭슨폴록, 〈Number8〉, detail
 오일. 에나멜, 1949

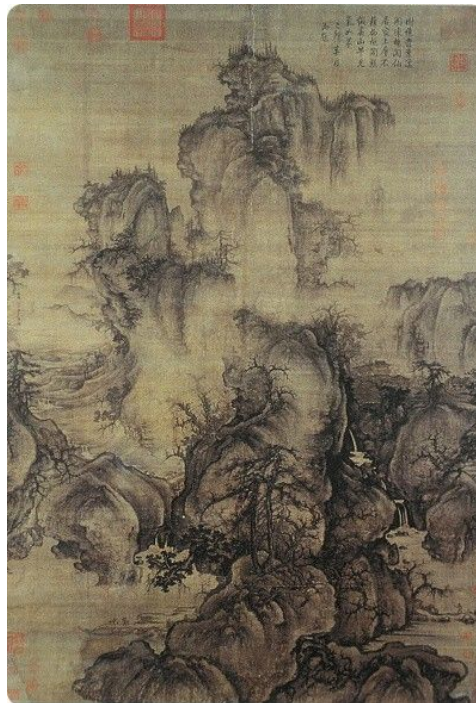


〈도판5〉 잭슨 폴록, 〈속기술의형상〉
 유화, 리네에 유채, 40x56, 1942

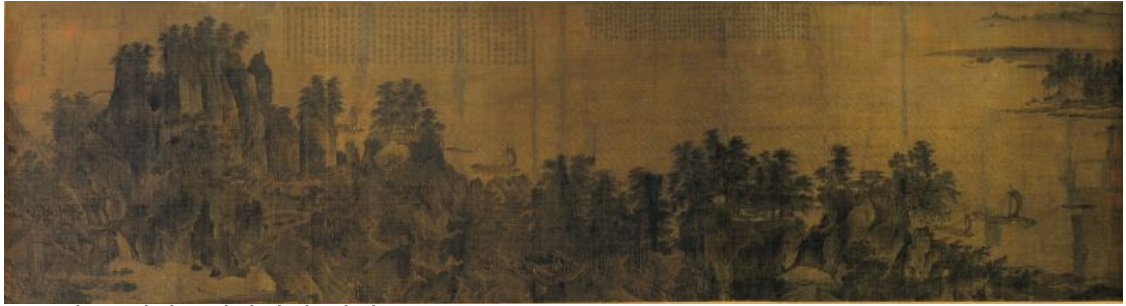


<도판6> 폴 세잔느, <사과가 있는 정물> (1885~1892)

<도판7> 폴 세잔느, <Mout Sainte-Victoire>, 72.8×91.7, (1885~1892)



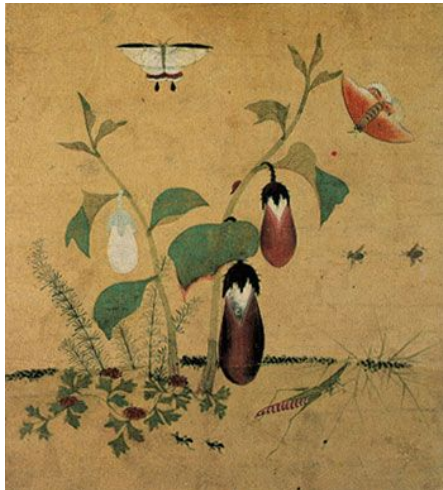
<도판8> 곽희(1001~1090), <조춘도>, 158.3×108.1cm
비단에 담채



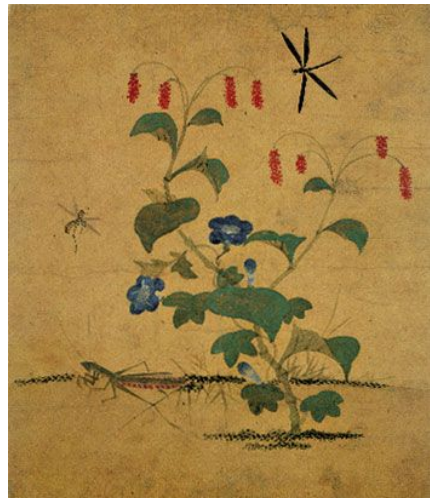
<도판9> 이당, 비단위에 채색



<도판10> 김홍도, <망경대>, 1788



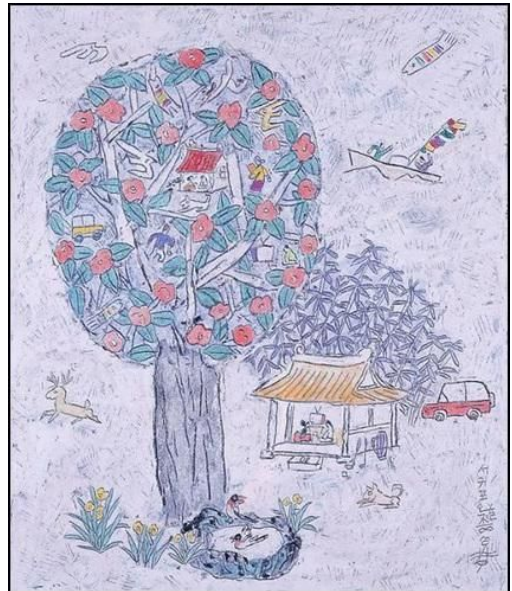
<도판11> 신사임당, <가지와 방아개비>
(종이에 담채, 33.2x28.5cm)



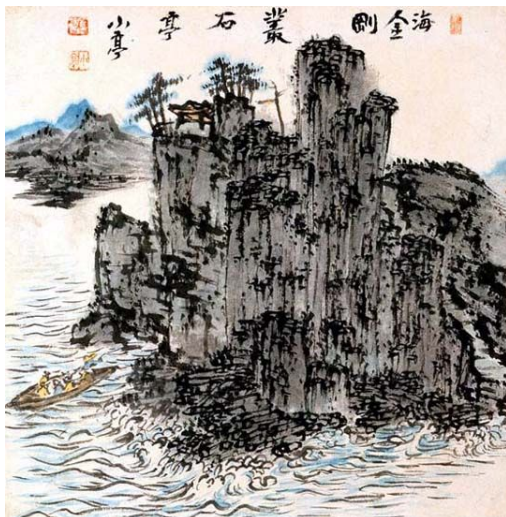
<도판12> 신사임당, <산차조기와 사마귀>
(종이에 담채, 33.2x28.5cm)



<도판13> 이응노, <군상>, 1988



<도판14> 이월중, <서귀포 생활의 중도>
장지에 아크릴릭, 51×43cm



<도판15> 변관식, <해금강총석정(海金剛叢石亭)>, 1960



<도판16> 몬드리안, <붉은 나무>, 1908



<도판17> 몬드리안, <꽃핀 사과나무>, 1912



<도판18> 몬드리안, <생강단지가 있는 정물 II>, 1912