creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

미술학석사학위논문

감추어짐을 통한 불안의 표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

2016년 8월

서울대학교 대학원

동양화과 동양화전공

김 예 임

감추어짐을 통한
불안의 표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

지도교수 차 동 하

이 논문을 미술학석사 학위논문으로 제출함
2016년 4월

서울대학교 대학원
동양화과 동양화전공
김 예 임

김예임의 석사 학위논문을 인준함
2016년 6월

위 원 장 _____ 김 병 종 _____ (인)

부위원장 _____ 신 하 순 _____ (인)

위 원 _____ 정 형 민 _____ (인)

국문초록

본 논문은 2011년부터 2016년까지 제작된 본인의 작품들 중 불안의 형상화에 관한 주제로 제작된 작업들을 대상으로, 그 창작의 동기와 제작과정에서 나타난 이론적 근거, 소재의 선택과 작품의 조형적 특성, 표현기법 등을 분석함으로써 본인의 작업을 체계적으로 제시하기 위한 작품연구 논문이다.

불안의 근원과 이에 대한 탐구는 본인의 회화 작업에 관한 글이자 사회를 이루는 하나의 구성원으로서의 인식이라고 볼 수 있다. 따라서 이 연구 논문은 불안을 갖고 있는 주체가 그 욕구의 근원과 과정에 대해서 풀어내고 있다. 또한 연구의 목적은 본인의 작품에 드러나는 불안 감정에 대한 부정적인 견해나 내면 치유의 극복으로서의 의지라기보다 불안 자체를 긍정적으로 받아들이고 어디에서부터 시작되었는지, 그러한 욕구를 그림이라는 매체로 어떤 식으로 표현하였는지 모색하기 위해 노력하였다.

불안은 인간의 기본적인 내적 근원의 산물이자 보편적으로 가지고 살아가는 감정이기에 본인에게만 국한되는 의미를 지닌 것이 아닌 현 시대를 살아가는 우리들의 삶을 말하고 있는 것이기도 하다. 따라서 본인의 작품은 불안을 느끼는 본인을 중심으로 하고 있지만 그것을 가진 모든 이들을 대변할 수 있는 거처가 되고자 한다. 더불어 이러한 소중한 감정이 예술과 밀접한 관계를 맺고 있으며 그림이 감정을 대변할 수 있는 작가들만의 세계이자 자화상으로, 그림에 담고자 한 내용과 고민이 보는 이들에게 공감적 사유를 가능하게 하는 자유로운 공간이 되기를 바란다. 이러한 과

정 속에서 본고를 통해 작품에 내재된 새로운 가능성을 추후 발전시켜 나가는 통로로서 활용하는데 기대를 더해보고자 한다.

논문의 구성은 다음과 같다.

제Ⅰ장에서는 불안에 대한 고찰을 담은 작품 제작의 목적과 주제를 간략히 제시하고자 하였다.

제Ⅱ장은 본인의 작업 분석에 앞서, 본인의 심리가 표출된 작품의 주제가 의미하는 바와 이를 뒷받침하기 위한 이론적 배경에 대해 다루었다. 우선 본인의 작품 창작 원인이 되는 불안 정서를 동아시아 예술 철학의 사유 구조를 배경으로 접근하여 살펴보고, 불안과 예술의 관계에 대해 다루었다. 이어서는 현 시대를 살아가고 있는 하나의 구성원으로서 경험하고 느끼는 감정을 불안이라는 정서를 토대로 서술하였다.

제Ⅲ장에서는 본인의 감추어졌던 불안이란 감정이 표출한 작업에 대해 다루었다. 1절은 내밀한 불안이 드러난 그 찰나의 순간에 대한 내용으로, 밤이라는 시간대에 나타나게 된 심리에 관해 기술하였고 이어서는 익숙한 풍경들이 낯설게 느껴지는 경험에 대해 서술하였다. 2절에서는 불안을 상징하는 보호막의 이미지와 개인적 의미에 대해서 언급하였으며, 이어서 이를 활용한 표현기법과 연관된 내용에 대해 서술하였다.

제Ⅳ장은 앞장에서 분석한 내용을 기반으로 전개한 본인의 작업을 기법적인 측면에서 기술하였다. 1절에서는 일상적인 풍경이 비(非)일상이 된 순간을 표현하기 위해 차용한 이미지의 상징성과 그 의미에 대해서 언급하였으며, 이어서 작품에 나타나는 조형적인 특성과 기법에 대해 기술하였다. 그리고 2절에서는 초현실적인 내면 풍경을 조형화하기 위해서 수집된 일상적인 이미지들의 결합과 구도에서 나타나는 여백의 작용에 관해 살펴보았다.

마지막으로 Ⅴ장에서는 본론에서 서술한 내용을 요약하고, 연구한 내용을 통해서 얻은 결과, 그리고 나아갈 방향에 관해 논하였다.

주요어 : 불안, 감추어짐, 출현, 보호막, 보호색, 주관적 형상
학 번 : 2013-21193

목 차

국문초록 ····· i
목 차 ····· iv
작품목록 ····· vi
참고도판 ····· viii

Ⅰ. 머리말 ····· 1

Ⅱ. 불안의 근원 ····· 5
1. 불안과 예술 ····· 6
2. 현대사회에서의 불안 ····· 10

Ⅲ. 감추어진 불안 ····· 17
1. 출현: 찰나의 순간 ····· 18
1) 밤의 심리 ····· 20
2) 낯설음의 경험 ····· 23
2. 위장된 보호막 ····· 28
1) 방으로 상징된 불안 ····· 29
2) 검은색의 상징 ····· 35

Ⅳ. 표현의 의미와 특성 ····· 39
1. 비(非)일상의 순간 표현 ····· 40
1) 주관적 형상 표현 ····· 42
2) 점의 활용 ····· 48
3) 색채 표현 ····· 50

2. 초현실적 공간구성 ····· 52
1) 수집된 일상의 이미지 ····· 54
2) 자연물과 인체이미지의 결합 ····· 57
3) 여백의 작용 ····· 60

Ⅴ. 맺음말 ····· 65

참고문헌 ····· 68
작품도판 ····· 71
Abstract ····· 96

작품목록

【작품 1】 얼굴없는 자화상, 50x70cm, 종이에 목탄, 2011
【작품 2】 풀무덤 1, 220x110cm, 순지에 먹, 2011
【작품 3】 어디로 숨었을까 1, 130x130cm, 순지에 먹, 2012
【작품 4】 어디로 숨었을까 2, 130x130cm, 순지에 채색, 2012
【작품 5】 바람돌뿌리, 130x160cm, 장지에 연필, 2012
【작품 6】 Flower drawing, 190x130cm, 순지에 먹, 2012
【작품 7】 더 이상 그곳에 없는 풍경, 130x160cm, 순지에 채색, 2012
【작품 8】 그곳에 없는 풍경, 130x320cm, 순지에 채색, 2012
【작품 9】 찰나 1, 130x160cm, 장지에 채색, 2012
【작품 10】 찰나 2, 130x160cm, 장지에 채색, 2012
【작품 11】 출현 1, 130x194cm, 장지에 채색, 2012
【작품 12】 출현 2, 194x260cm, 장지에 채색, 2012
【작품 13】 출현 3, 194x260cm, 장지에 채색, 2012
【작품 14】 출현 4, 194x260cm, 순지에 먹, 2012
【작품 15】 몽상, 160x160cm, 장지에 채색, 2012
【작품 16】 그날의 강, 160x130cm, 장지에 채색, 2013
【작품 17】 그날의 담벼락, 170x110cm, 장지에 채색, 2013
【작품 18】 관계 1, 130x130cm, 한지에 채색과 오일파스텔, 2013
【작품 19】 관계 2, 130x130cm, 한지에 채색과 오일파스텔, 2013
【작품 20】 Y양의보호색, 각60x80cm, 장지에 아크릴, 2014
【작품 21】 풀무덤 2, 160x390cm, 순지에 먹, 2013
【작품 22】 잠수 1, 97x130.3cm, 순지에 먹, 2014
【작품 23】 잠수 2, 각70x70cm, 순지에 먹, 2014
【작품 24】 이름없는 집, 180x100cm, 순지에 먹, 2015
【작품 25】 부러진 낮, 각 160x100cm, 순지에 먹, 2015
【작품 26】 남겨진 시간, 가변설치, 2015
【작품 27】 흑막(黑幕), 112.1x436.5cm, 순지에 먹, 2015
【작품 28】 덮이고 드러나고 1, 각60x80cm, 순지에 먹, 2015

【작품 29】 덮이고 드러나고 2, 각30x30cm, 순지에 먹, 2015
【작품 30】 부러진 낮-밤으로 가는 시간, 63.5x113.5cm, 순지에 먹과 족자, 2015
【작품 31】 투명인간 1, 24x30cm, 순지에 채색과 먹, 2015
【작품 32】 투명인간 2, 20x35cm, 순지에 채색과 먹, 2015
【작품 33】 투명인간 3, 30x24cm, 순지에 채색과 먹, 2015
【작품 34】 풀무덤 3, 24x30cm, 순지에 채색과 먹, 2015
【작품 35】 끝없이 갈라진 길, 30x24cm, 순지에 먹, 2015
【작품 36】 도피를 위한 드로잉, 20x35cm, 순지에 먹, 2015
【작품 37】 얼음 상어, 24x30cm, 순지에 먹, 2015
【작품 38】 숨바꼭질, 24x30cm, 순지에 먹, 2015
【작품 39】 검은 호기심, 24x30m, 순지에 먹, 2015
【작품 40】 화분, 그림자, 24x30cm, 순지에 먹, 2015
【작품 41】 남겨진 시선, 45x53cm, 순지에 먹, 2016
【작품 42】 자라난다 1, 45x53cm, 순지에 채색, 2016
【작품 43】 마주하는 방법, 45x53cm, 순지에 채색, 2016
【작품 44】 자라난다 2, 45x53cm, 순지에 채색, 2016
【작품 45】 연극이 끝난 후, 45x53cm, 순지에 먹, 2016
【작품 46】 세상을 향한 쉬운 선택, 112.1x582cm, 장지에 채색, 2016

참고도판

[도판 1] 오위(吳偉, 1459~1508), <한산적설도(寒山積雪圖)>, 비단에 수묵, 242.6x156.4cm, 15세기 후반, 대만, 대북 고궁박물원
[도판 2]【작품 9】<찰나 1>, 130x160cm, 장지에 채색, 2012
[도판 3] 그날의 풍경 사진, 2012년 촬영
[도판 4]【작품 33】<투명인간 3>, 30x24cm, 순지에 채색과 먹, 2015
[도판 5]【작품 31】<투명인간 1>, 24x30cm, 순지에 채색과 먹, 2015
[도판 6]【작품 27】<흑막(黑幕)>, 112.1x436.5cm, 순지에 먹, 2015
[도판 7]【작품 28】<덮이고 드러나고 1>, 각60x80cm, 순지에 먹, 2015
[도판 8]【작품 5】<바람돌뿌리>, 130x160cm, 장지에 연필, 2012
[도판 9]【작품 13】<출현 3>, 194x260cm, 장지에 채색, 2012
[도판10]【작품 12】<출현 2>, 194x260cm, 장지에 채색, 2012
[도판11]【작품 14】<출현 4>, 194x260cm, 순지에 먹, 2012
[도판12]【작품 7】<더 이상 그곳에 없는 풍경>, 130x160cm, 순지에 채색, 2012 (좌)와【작품 8】의 부분, 2012 (우)
[도판13]【작품 6】<Flower drawing>, 190x130cm, 순지에 먹, 2012
[도판14]【작품 10】<찰나 2>, 130x160cm, 장지에 채색, 2012
[도판15]【작품 11】의 부분, 2012 (좌)와 【작품 10】의 부분, 2012 (우)
[도판16] 다양한 색으로 표현한 작품 비교
[도판17] 조르지오 데 키리코(Giorgio de Chirico, 1888~1978), <철학자의 정복(The Philosopher's Conquest)>, 캔버스에 유채, 125.1x99.1cm, 1914년, 미국, 시카고미술연구소
[도판18]【작품 44】<자라난다 2>, 45x53cm, 순지에 채색, 2016 (좌)와【작품 45】<연극이 끝난 후>, 45x53cm, 순지에 먹, 2016 (우)
[도판19]【작품 2】의 부분, 2011(좌) 와 【작품 21】의 부분, 2013(우)
[도판20]【작품 22】의 부분, 2014(좌) 와 【작품 23】의 부분, 2014(우)
[도판21] 마원(馬遠, 1160~1225), <매석계부도(梅石溪鳧圖)>, 비단에 수묵담채, 26.7x28.6cm, 13세기경, 중국, 북경고궁박물원
[도판22] 정선(鄭敾, 1676~1759), <어한도(漁閑圖)>, 비단에 수

묵, 21.5x28cm, 18세기경, 서울, 서울대학교박물관

[도판23]【작품 25】<부러진 낮>, 각 160x100cm, 순지에 먹, 2015

Ⅰ. 머리말

그림을 그리는 일은 작가들에게 삶을 살아가는 하나의 방식으로, 직접적이거나 간접적으로 어떠한 경험들이 쌓여져 무의식적인 자의식이 외부로 드러나는 통로로 사용된다. 이는 작가 자신이 속한 세계에 대한 결과물이면서, 작가 개인의 세계를 떠나 또 다른 세계를 가진 감상자에 의해 새롭게 확장되기도 한다. 본인의 작업은 상징적 은유성을 가진 무의식적 감정의 이미지를 끌어내어 표현하고 있는데, 통합적으로 살펴보면서 본인의 창작 과정을 통해 스스로 드러나는 감정이 그림을 통해 어떻게 나타나는지를 탐구하는 것이 본 논문의 연구목적이다.

사회가 점점 복잡해지면서 인간관계에서 받는 상처 때문에 나이가 들어서도 크고 작은 스트레스로 고통 받는 사람들이 많다. 너무나 당연한 이야기이겠지만 반복된 일상을 살면서 이를 인식하며 살아가기란 쉽지 않다. 반복되는 부딪힘으로 정신적으로 많이 지쳐있고 타인의 시선이 때로 따갑게 느껴지며 고통스럽기까지 한다. 동시에 우리는 불안정한 일자리와 시스템의 부재 등으로 인해 포기를 배우는 상황에서 적지 않은 나이에 경제적, 주거의 독립은 쉽지 않은 부분이며 이러한 모든 상황은 본인에게도 그대로 적용된다. 불안과 공포 등 부정적인 정서가 만연한 사회에 대한 의문을 가지며 본인의 미래에 대한 불안까지도 생각해본다. 본인은 이 공간을 살아가는 구성원으로서 본인과 또래인 사람들이 가지는 열정적인 태도와는 거리가 멀고 사회 구조 속에서 최대한 안정적으로 위험부담을 줄이려는 태도를 취하고 있다는 것을 깨닫게 되었다. 더불어 내면을 가꾸기보다 눈에 보이는 것이 모범답안인 사회적 틀 안에서 본인의 개성을 내세우지 못한 채 타인과 다름에 대한 표출을 두려워하게 되었다. 그러면서 내면의 생각에 집중하지 못하고 타인의 의식 속에서 본인을 종종 잃어버리는 느낌을 갖게 되었다. 이처럼 사회 내 집단 속에서

모순이 발생하거나 다름을 인식하게 되면 급속도로 불안을 느끼며 흔들리기 시작하였다.

더욱이 우리 사회처럼 체면과 타인의 시선을 중시하는 사회에서는 누구나 두툼한 보호막을 걸치며 남들과 관계를 맺을수록 자신이 쓰는 가면도 그만큼 다양해진다. 그러면서 반복되는 일상에서 탈출하여 새로운 삶을 꿈꾸기도 하는데 이는 '리셋 증후군' 으로 삶을 재부팅하고 싶은 마음에서 나온 신경증의 하나이다. 오히려 초현실주의자들이 그랬듯 날마다 되풀이되는 사소한 일상 속에서 새롭고 낯설게 느끼는 삶의 경이를 발견하면서 매번 깨닫는 진리가 삶의 의미를 찾는 과정에 더 가까울지 모르겠다.

본인은 심리적인 불안감과 스스로에 대해 알 수 없는 이질감, 진짜 모습은 무엇인지 그리고 억압된 모습은 어떻게 표출 되는지에 대해 고민하기 시작하였다. 모든 인간이 지니고 있는 불안이란 단순히 하나의 보편적인 감정으로 정의내릴 수 없는 복잡한 심리적인 욕망의 복합체인 것이다. 본인은 겉으로는 평온한 듯 살아가지만 심리기저에는 늘 막연한 불안감이 자리 잡고 있다. 무의식 속에 자리 잡고 있는 불안은 시시때때로 본인을 엄습하며 무기력하게 만들었다. 이에 본인은 작품 속에서 불안을 대면하는 방법을 찾고자 하였다. 누군가에게 보이기 위한 이상적인 자아상과 본인 자신이 갖고 있는 특유의 기질로 인해 혼란스러움을 느끼게 되었고 이를 토대로 본인을 비롯한 현대인들의 감춰진 불안을 분석하고자 본고를 구성하였다. 이러한 불안이라는 감정은 삶을 살아가는데 있어서 주된 감정이며 작품 제작의 동기이자 큰 동력이 된다. 불안으로 인한 감정의 드러냄과 감춤으로 인해 도피 욕구가 본인만 가지는 문제가 아닌 삶을 살아가는 인간이 안고 있는 정서라 생각하여 이를 보편적인 인간으로 확대해 불안한 감정에 대한 이론적 접근을 시도하였다. 이는 본인 작품의 주제와 연결하여 중점적으로 이해관계를 돕기 위함이 이 글의 연구목적이며 작품의 표현에 이른 것에 대한 그 정당성을 마련해 보고자 한다.

불안의 형상화 표현을 주제로 한 작업을 중심으로 본 논문을 서술하기 위해 전체 구성을 'Ⅰ. 머리말', 'Ⅱ. 불안의 근원', 'Ⅲ. 감추어진 불안', 'Ⅳ. 표현의 의미와 특성', 'Ⅴ. 맺음말' 의 다섯 부분으로 나누었다.

Ⅰ장에서는 작품의 창작의 동기와 목적을 서술하고 연구의 내용과 방법 등을 소개한다. 본인이 불안에 대해 작업을 시작하게 된 계기에 대한 연구과정에 대하여 간략하게 서술한다.

Ⅱ장에서는 본인의 작업 분석에 앞서, 작업의 이론적 배경의 주제가 되는 불안의 의미에 대해 동양 미술사적으로 살펴보고 불안을 야기시키는 현대사회 인간내면의 욕망에 대해 탐구하며 선행적 이해를 연구한다. 불안의 시대적 상황을 회화로 표현한 작품에 대해 언급하면서 동아시아 예술 철학의 사유 구조를 배경으로 접근하여 살펴보고, 불안과 예술의 연관성을 살펴보고자 한다. 작가가 처한 시대상황이 회화에 미치는 영향을 규명하고, 회화에 대한 분석을 통하여 회화세계에 접근해보고자 한다. 그리고 불안의 개념을 현대적으로 살펴보며 본인의 불안감이 사회의 어떤 영향을 통해 비롯되고 있는지에 대해 살펴보고자 한다.

Ⅲ장에서는 감추어진 불안이란 감정이 찰나의 순간을 통해 외부로 나타나게 된 불안의 형상화에 대해 알아볼 것이다. 1절은 불안이 출현한 순간과 관련된 내용으로, 밤이라는 시간대에 나타나게 된 심리에 대해 기술하고 이어서는 익숙한 풍경들이 낯설게 느껴지게 되는 경험에 대해 다루도록 하겠다. 2절에서는 문인 계층의 미학적 은일주의를 중심으로 살펴보면서 불안을 상징하는 방의 이미지와 개인적 의미에 대해 서술하고, 이를 활용한 표현기법과 연관된 내용에 대해 서술하도록 하겠다.

Ⅳ장은 앞장에서 분석한 내용을 기반으로 전개한 본인의 작업을 기법적인 측면에서 기술하였다. 1절에서는 일상적인 풍경이 비(非)일상이 된 순간을 표현하기 위해 이미지가 갖는 상징과 의미에 대해서 기술하고, 이이서 표현에 있어서 작품에 나타나는 조형적인 특성과 기법에 대해 논할 것이다. 그리고 2절에서는 초현실적인 내적 풍경을 조형화하기 위해서 수집된 일상적인 이미지들의 결합과 이를 표현하기 위해 구도에서 나타나는 여백의 작용에 관해 살펴보려한다. 이를 중심으로 내면의 불안과 은유가 어떠한 소재와 조형성, 구성과정을 거쳐 화면에 표현되었는지에 대해 분석하려한다.

마지막으로 Ⅴ장에서는 본론에 서술한 전체 내용을 요약하고, 연구를 통해 한계와 결과, 그리고 나아갈 방향을 제시함으로 본고를 마무리하고자 한다.

위와 같은 연구 과정을 통해 본인 작업의 전개 과정을 되짚어보고 내용적, 형식적 특징에 대해 분석하면서 작품이 나아가야 할 방향과 앞으로의 발전 가능성을 찾아서 독자적인 조형 언어로 발전시켜 나가고자 하는데 그 의의가 있다. 또한 작품으로 인해 본인을 비롯한 작품을 관람하는 관람자에게도 내면의 불안에 대해 길들일 수 있는 계기가 되었으면 한다. 이러한 과정을 통해 타자와의 소통을 통한 인간적인 삶을 영위하기 위한 틀을 마련하고자 한다. 본인이 내면의 소리에 더 가까이 다가감으로써 그로 인한 표현의 의지를 성공적으로 실현하여 조형적인 새로운 가능성을 이루고자 한다. 더불어 본고를 통해 본인의 작업이 다른 사람들에게 불안한 감정 가운데 휴식처가 되기를 바라본다.

Ⅱ. 불안의 근원

동양의 선(禪)사상은 인위적이고 선입관으로부터 해방되어 사물의 흔적도 남기지 않고 마음속을 스쳐 지나가도록 놓아두면서 있는 그대로의 지금을 느끼는 것이다. 존재는 사유를 근거하지 않을 때 발견되는 것이기에 이 같은 선(禪)사상의 직관적으로 깨닫는 사물에 대한 이해는 실존의 세계를 드러내고자 하는 예술가들에게 있어 필연적인 삶의 이해 방식이라 생각된다. 본인의 작업 또한 본능적이고 여과없는 감정을 드러내는데 있어 선(禪)사상의 직관적 깨달음과 일치함을 말하고자 한다. 비록 주관적인 의식에 의해 왜곡되고 변형되어서 있는 그대로 보기에 어려운 한계를 지니고 있지만, 의식하는 존재로서의 필연적인 부분이기에 사물에 대한 이해는 상대적인 의미가 될 수밖에 없음을 밝힌다. 불안은 독자적으로 존재하고 움직이는 것이 아닌 인간의 존재와 결부되어 있다. 인간은 불안요소를 유지하고 있기 때문에 불안의 완전한 해소는 있을 수 없는 일이다. 이 같은 불안의 속성을 현대사회의 표상으로 보고, 모호하고 불분명한 인간 내면에 대해 현실 세계너머의 상상적인 세계를 경험하고 깨달음을 통해 살펴보고자 한다.[1)]

조직 사회에 적응하기 바쁜 사람들의 중요한 내면적인 문제는 무엇인지 생각해보면 우선 경제적인 불안 등을 들 수 있다. 그러나 불안의 원인을 자세히 들여다볼 때, 우리들이 발견할 수 있는 내면적 갈등은 무엇일까. 어느 시대에나 그러겠지만, 현대에 있어서도 사람들이 호소하는 불안 증세는 불행하며, 결혼이나 직장 같은 중대한 문제를 에워싼 망설임의 모습들, 미래의 불확실성과 생활 경제면에서의 전반적인 절망과 무력감 등으로 볼 수 있겠다. 필자 역시 이러한 이유에 대한 고찰과 더불어 고민을 이어오고 있다.

---

1) 김인애, 「自我의 內面이미지 表現」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1995, pp.9-11.

본인의 회화 작업은 지극히 주관적이고 개인적인 불안이라는 감정으로부터 시작되었다. 본인을 비롯한 모든 것들이 갖는 모호성과 불확실성으로 인해 방향성 상실과 삶의 원동력의 불분명함을 느끼며 불안이라는 심리적인 감정에 의해 눈앞에 보이는 것마다 중압감을 느끼게 되었다. 결국 그에 대한 도피처로 그림을 선택하게 되었고 세상의 눈으로부터 도피하여 본인만의 이상화된 공간인 화면 안에 숨어서 솔직한 심정을 표현하려 하였다. 본인의 회화 작업에 기반이 되는 불안의 근원에 대해 이론적으로 접근을 시도하여 지금까지 지나쳐온 심리적 불안의 단계를 시각적으로 회고하는 것으로 볼 수 있겠다. 때문에 본인은 작업의 주제와 연관된 이러한 개념들의 관계와 불안이라는 것에 초점을 맞추어 본고를 구성하고자 하였다.

이 장에서는 이러한 필자의 회화 작업에 기반이 되는 불안 심리와 관련된 개념들을 살펴보고자 하겠다.

1. 불안과 예술

불안은 인간이 태어나면서부터 필연적으로 얻게 되는 현상으로 인간 발달 과정에서 중요한 문제로 이전부터 여러 방면에서 다루어져 왔다. 불안에 대해 자유로운 사람은 아무도 없겠지만, 불안감정에 대한 에너지의 생산성에 대해 살펴보면, 인간은 절대 혼자 존재할 수 없다는 담론하에 우리의 감정은 절제되고 정제되는 과정을 지나 삶을 살아가는 에너지를 생성하고 있다. 대체로 현실을 주제로 제작하는 예술 작품과 여러 매체들의 결과물을 접하는 상황에서 인간의 욕망과 불안은 대부분 작업 주제와 내용의 축을 이룬다. 극적인 연출로 과장되기도 하고 가상의 현실로 포장되기도 하지만 인간의 불안과 같은 감정은 필수적인 요소라 볼

수 있다. 이전부터 여러 예술가들의 작업은 수많은 감정 중에서도 불안이라는 심리에 대해 표현되어지며 나타났다. 흔히 대부분의 사람들은 불안이란 정서를 긍정적인 의미보다 부정적인 의미로 인식하며 사용하였다. 그리하여 결과로서의 감정이기보다 과정으로서의 감정으로 나타나 앞으로의 대한 희망과 확신을 방해하는 감정이기 때문에 부정적으로 인식하며 겉으로 불안정한 심리를 드러내기를 꺼려한다. 그러나 본인의 작업에서 의미하는 큰 틀 안에서의 불안이라는 감정의 의미와 상징은 부정적인 것보다 우리 삶의 방식과 태도에 필연적 관계인 생산적인 감정으로서의 표현으로 사용하고 싶었다. 이를 바탕으로 본인의 작업 주제는 불안한 감정을 수용하고 회화적 표현을 통해 불안이 삶을 살아가는 인간 생존의 필연적 에너지이자 사회화 과정으로 치환 가능한 공동체의 지점으로 적극 활용하고자 하였다. 이처럼 불안은 개인과 외부세계와의 관계에서 삶의 어떠한 목적 지향적인 원동력으로 정의할 수 있다. 본인 작업에서의 불안도 생산적 과정으로서의 감정을 말하며 스스로 이를 이해하고 표출하는 의미로서 작업의 표현 가능성을 나타내려 하였다.

이러한 맥락에서 보면 불안 심리는 무의식적 충동이나 욕구의 위장적인 해결로도 볼 수 있다. 세기를 걸쳐 우리의 삶과 밀접하게 연관되어 온 불안이라는 감정은 여러 예술가들의 작품에서도 나타났는데, 예술 창조에 있어서 하나의 영감으로 작용하여 그 영향력을 행사하게 되었다. 회화에서의 불안 표현은 역사적인 경험 속에서 나타나는데 불안한 시대상을 바탕으로 이러한 불안은 작가들의 표현양식과 서사적 측면에서 많은 영향을 미치게 되었다. 이렇듯 불안 감정은 주관적이고 직접적인 표현의 영감이 되는 것뿐만 아니라 시대나 상황적 혼돈의 산물로 탄생하게 되었다. 유명한 작품으로 불안한 심리를 표현한 뭉크(Edvard Munch, 1863~1944)의 <절규>에 묘사된 소리 없는 비명은 소리 없는 불안감으로 마음의 소리를 대면하고 있다. 그는 대상을 절규로 바꾸어 놓기 위해 작품에 표현된 색채나 구성요소들을 절규하도록 만들었다. 이외에도 불안을 표현한 예술가들은 많이 있다. 이처럼 불안한 시대적 상황 속에서 형성된 화풍을 동아시아 예술을 배경으로 주제를 접근하여 살펴보도록 하겠다.

중국 명대(明代) 초기부터 발달하기 시작한 절파(浙派)양식은 항주(杭州)를 중심으로 대진(戴進, 1388~1462) 등 절강성(浙江省) 출신의 직업 화가들이 이당(李唐), 마원(馬遠), 하규(夏珪) 등 북송의 이곽파(李郭派) 화풍 및 남송의 마하파(馬夏派) 화풍을 계승, 융합한 화풍을 추구하면서 이루어졌다. 이 절파 화풍은 역대로 문인화가들에게 중시받지 못했다. 명말에 이르러서는 절파를 미치광이 같은 사학이라며 광태사학파(狂態邪學派)라고 공격하는 사람들까지 있었다. 그러나 명 중기의 감상가인 이개선(李開先)은 유일하게 절파 화가를 대신해 변호한 사람이다. 그의 저서 『중록화품(中麓畵品)』에서 절파의 우수성을 전문적으로 분석한 것은 아니지만 절파를 높이 평가하고 오파(吳派)를 낮게 평가하였다. 그는 대진(戴進)을 가장 높이 평가하고 그 다음으로 오위(吳偉, 1459~1508)를 높이 평가하였다. 그들은 웅장하고 씩씩한 화풍으로 유명했는데 이는 절파의 공통적인 특징이라 할 수 있다. 그러나 일부 문인화가들은 제멋대로 그리는 행습을 반대하며 작품에 대한 불만도 있었지만 오히려 절파 화가들의 마치 칼을 뽑고 쇠뇌를 당기는 듯한 강한 필법에 주의를 기울일 필요가 있다. 왜냐하면 그들의 작품에서 함축미와 내재미를 추구하고 있기 때문이다.[2)]

사승 관계나 친분으로 엮이지 않는 광태사학파 화가들은 오위의 화풍을 추종했다는 공통점을 가진다. 오위는 15세기 초 절파 화풍과 다른 큰 변화를 불러일으켰다. 강렬한 속필(速筆)로 묘사된 인물이 크게 부각된 것이 오위가 화단에 가져온 주요 변화이다. 이 화풍은 크게 유행하여 16세기 전후 여러 화가들이 발전시켜나갔다. 그 중 대표적인 인물들이 바로 후일 광태사학파로 지목된 화가들이다.[3)] 절파는 일반적으로 15세기 전기 절파와 16세기 후기 절파로 나뉘는데 이러한 화풍을 기준으로 한 시기 구분에 결정적인 역할을 한 화가가 오위이다. 전기 절파 화가들은 주로 마하파와 이곽파 화풍을 개별적으로 계승하거나 이 두 화풍을 절충한 화풍을 추구하였다. 전기 절파 화가들의 산수화 작품은 화면 구성이

2) 葛路, 『중국회화이론사』 , 강관식 옮김, 돌베개, 2010, pp.391-400.
3) 오승희, 「명대 광태사학파 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2014, pp.1-2.

복잡하고 다리, 정자, 산촌(山村)과 어부 등 다양하게 나타나 있다. 산수화의 주요 초점은 거대한 산수 표현에 두어졌으며 인물들은 여전히 작게 그려져 있다. 한편 이들 작품에는 공간적 깊이감이 현저히 줄어들면서 화면에 평면성이 증가하는 경향이 뚜렷하게 나타나는데 전기 절파의 화풍적 특징이라고 할 수 있다. 그러나 이러한 화풍에 오위는 전대(前代) 화가들과는 달리 전경(前景)에 인물을 크게 그리고 복잡한 배경을 이루던 산수 요소들을 크게 단순화시켰다. 오위의 대표작인 〈한산적설도(寒山積雪圖)〉([도판 1] 참고)를 보면 다리를 건너는 두 인물이 화면의 초점을 이루고 있다. 정자, 사찰 혹은 도관(道觀) 등이 그려져 있던 전대 화가들의 산수화와는 달리 다리를 건너는 사람들 위에 보이는 거대한 암봉과 전경(前景)에 있는 큰 암석 위로 솟아오른 나무들이 화면을 압도하고 있다. 한편 오위는 자유분방하고 강렬한 필묵법을 구사하여 표현주의적 성격이 강한 산수화를 다수 제작하였다. 오위는 <한산적설도〉와 같은 그림을 통해 산수 요소의 단순화, 장대한 크기의 인물 표현 등 새로운 산수인물화(山水人物畵) 양식을 창조하였다. 이러한 오위의 화풍은 이후 장로(張路, 1490~1563)에 의해 계승되면서 보다 대담해졌다. 오위를 추종한 16세기 화가들은 보다 극단적인 표현주의적 화풍을 구사하였다. 이들의 그림에는 거칠고 대담한 필묵법의 구사, 극단적인 흑백 대조를 보여주는 화면, 묵면(墨面)의 확대, 속필법(速筆法)의 사용 등이 나타나 있다. 장로 등 오위의 화풍을 계승하여 광일(狂逸)한 필묵법과 기이한 구도를 통해 새로운 화풍을 창조한 일군의 화가들을 일컬어 '광태사학파(狂態邪學派)'라고 한다.[4] 이처럼 불안한 시

[도판 1] 오위(吳偉), <한산적설도(寒山積雪圖)>,비단에수묵,242.6x156.4cm, 15세기 후반

4) 장진성, 「조선 중기 회화와 광태사학파」, 『미술사와 시각문화』, vol.11, 2012, pp.250-252.

기에 거칠고 강렬한 화풍을 이룬 것처럼 불안에 대한 표현은 그 의미와 표현이 직접적이지 않더라도 작품 설명에 있어서 종종 나타나는 요소임은 틀림없다. 따라서 불안 감정의 회화적 표현에 있어서 감정 자체를 드러내지 않고 간접적 대상과 비유적 표현의 경우, 혹은 직접 취할 수는 없으나 대신 그림 속에 심취해 도피적 대리 만족을 유도하는, 현실과는 전혀 다른 세계의 갈망에 대한 경우 등 회화에서 이루어질 때 사람들이 산수화를 그리는 중요한 이유는 결국 자신이 속한 세상을 잠시나마 잊고, 정신의 함양을 위함인 것으로 불안감정에 대한 도피 표현으로도 볼 수 있다.

2. 현대사회에서의 불안

일상이 반복되고 경쟁이 치열한 사회 속에서 본인이 얼마나 하찮고 또한 무력한 지를 깨달을 때가 가끔 있다. 가령 사회의 거대한 경제적, 사회적 변동에 직면하여 어떻게 대처해야 하는지 그 방법에 대해 망설이는 것만 봐도 알 수 있다. 뿐만 아니라 정치, 사회, 학교뿐 아니라 조그만 공간에서조차 권위주의는 서서히 용납되어지며 나타나는데 비합리적인 권위의 지배는 생활양식에서 모든 것에 대한 억압으로 나타난다. 그 이유는 사람들이 권위주의를 믿기 때문이 아니라 그들 개개인이 무력하여 불안한 자신을 너무 잘 알고 있기 때문이다. 더 잘해도 티가 나지 않는 경쟁사회에서 사람들은 자신의 경쟁자들을 능가하려는 욕망에 따라 행동하게 되는데 이것은 이전 봉건 시대의 태도와는 정반대의 태도이다. 그 당시 사람들은 자신의 신분적 지위에 만족해야만 했지만 지금은 사회내의 가장 좋은 자리는 선택된 소수만이 차지할 수 있으므로 자리를 차지하기 위해서 모두가 경쟁을 벌이는 사회적 유동성의 개념이 발전하게 되

었다. 성공을 목표로 한 투쟁에서 인간적 유대를 위한 사회적, 도덕적 법칙은 파괴되고 경쟁에서 1등을 차지하는 것이 인생에서 중요한 일이 되어버렸다.[5] 마치 자신의 존재가치가 타인과의 경쟁에 달려있는 것 같다.

이처럼 사회 질서에는 더 이상 고정된 지위란 존재하지 않게 되었고, 각 개인의 운명은 각자의 능력과 노력에 달려 있는 것으로 지위와 부는 불안정하고 일시적인 것이 되어버렸다. 이로써 성실과 능률이 최고의 가치로 간주되었고 근대적인 의미의 시간관념이 발달하면서 1분 1초가 가치 있는 것으로 여겨지게 되었다. 뉘른베르크의 시계가 16세기 이래 15분마다 종을 울리게 된 것도 바로 새로운 시간관념을 반영한 것이다. 이렇게 자본주의가 발전함에 따라 불안한 기분이 삶 속에 깊이 침투하기 시작해 사람들은 고독하고 불안한 존재가 되었고 그러한 느낌에서 탈피하기 위해서 부와 물질적 성공에 집착하게 되었다. 자신을 사회적 역할과 동일시하거나 물건으로 환원하는 것을 통해 세계와의 분열이 일어나면서 자기를 상실하게 되는 것이다. 하이데거에 의하면 익명적인 세상사람이 되어 자기를 망각하는 비인간이 되어가는 것이다.[6] 특히 복잡하고 바쁘게 살아가는 현대인들은 많은 매체들을 통해 다양한 타자가 원하는 인간상을 접하게 되면서 매번 변화할 수밖에 없는 현대인들은 혼란스럽고 상실감을 느끼게 되며 이를 통해 동반되는 불안에 집중하게 되었다. 되풀이되는 현실 속에서 사람들은 서로를 경쟁의 대상으로 대하며 서로에게 보이지 않는 경계를 지어 스스로를 더욱 고립시키게 되었다. 그리하여 사회는 이러한 대가로 보다 안전성과 보험, 휴가 등을 부여하는 형식으로 사회 구성원의 시중을 들어주고 있다.[7]

독일의 소설가인 프란츠 카프카(Franz Kafka, 1883~1924)의 『변신』이란 소설을 보면 현대인의 불안한 내면과 고독을 그려내고 있는 작품으로 주인공은 어느 날 갑자기 한 마리의 벌레로 변신한 이야기로부터 시작된다. 변신의 이유에 대한 내용은 그동안 여러 가지로 분석되어 왔지만 가족의 생계를 책임지는 현대인의 모습과도 같은 삶의 무게가 보이는

---

5) 박찬국, 『에리히 프롬과의 대화』, 철학과 현실사, 2001, pp.43-48.
6) 박찬국, 앞의 책, pp.103-136.
7) Rollo May, 『잃어버린 自我를 찾아서』, 최일수 옮김, 금성출판사, 1989, p.22.

모습이기에 소외라는 개념에서 비롯되지 않았나 생각해본다. 돈벌이를 위한 직업, 성과와 업적만을 중시하는 현대 사회의 방식이 주인공의 사회에 대한 소외를 보여주고 있다. 그리하여 육체적 피로와 정신적 갈등으로 인해 극한상황에 처하게 된 주인공이 변신을 통해 소외 상태로부터 탈출의 변화를 유도하지만 아이러니하게도 자기 자신, 주변과 가족과의 모순으로 인해 또 다른 소외로 빠지게 된다.[8)]

> 우리들은 덧없는 인간이다.
> 우리들은 박제 인간이다.
> 그저 짚으로 가득 찬 머리를
> 함께 모아놓은 것뿐이다.
> 내용이 없는 形骸, 빛깔이 따르지 않는 그림자에 불과하다.
> 마비된 힘, 움직임이 없는 제스처…[9)]

위의 글은 T. S. 엘리엇이 1925년에 저술한 시, 『텅 빈 사람들』에 나오는 구절로 반복되는 현대인의 허무한 모습을 찾아볼 수 있다. 이처럼 기계처럼 중독된 생활이 지극히 일상화되었고 그 때문에 무서운 사실에 대해서도 눈을 가려버리고 현실을 그대로 스쳐 지나가버릴 위험성을 갖고 있는 것이다. 불안은 사람이 두려워하는 것에 대한 어떤 갈망이며 일종의 공감적 반감으로 누구나 경험할 수 있는 일상적인 생활의 일부분이다. 이런 감정은 인간을 사로잡는 어떤 낯선 힘이지만 불안을 떨쳐버려서 자유롭게 될 수 없으므로 불안은 개인을 무력하게 만든다. 하지만 이러한 불안이 현실에서 해소 되지 못하면 자신이 어떤 존재인지 자신의 존재가치에 대한 의문을 품게 되면서 인간다운 삶을 살 수 없을 것이다. 개개인의 불안을 파헤쳐보면 거기에는 경제적인 위협이나 불안보다도 한 결 깊은 불안이 내재되어 있다는 것을 알 수 있다. 우리들의 불안은 사

---

8) 김파, 구영민, 「카프카의 소설 '변신' 에서 나타난 '소외' 개념과 낯설게 하기를 통한 서울 구의 취수장 재생방안」 , 『대한건축학회 학술발표대회 논문집』, vol.35, 2015. p.174.

9) 미국의 시인 T. S. Eliot(1888~1965)의 시 『텅 빈 사람들』에 나오는 구절로 삶에 대한 짙은 허무를 담은 작품이다.

회생활을 하면서 어떠한 역할을 추구해야 할지, 그러한 행동을 위해서는 어떠한 진리를 믿어야 할지에 대해 알 수 없기 때문이다.[10]

한편, 사람들의 행동을 자세히 살펴보면 앞으로 무엇을 알게 될지 두려워하므로 우리의 무의식적 욕망은 그러한 행동들을 인식하거나 변화시키려 들지 않는데 이 같은 무의식적 욕망을 감싸는 것을 방어라고 한다. 방어의 여러 가지 종류 중에서도 방어처럼 작용하는 심리적 경험들이 있는데 이를테면 '친밀감에 대한 두려움(fear of intimacy, 다른 사람과 감정적으로 엮이는 데 대한 두려움)' 은 자신의 정신적 상처를 깨달으려는 데 맞서 작용하는 방어기제이다. 친밀감에 대한 두려움은 정신적 상처들이 가장 표면화되기 쉬운 가까운 사람들과의 관계에서 어느 정도 감정적 거리를 두도록 해준다. 이는 정서적으로 가까워지는 것이 심한 상처와 악영향을 주므로, 타인과의 어느 정도 감정의 거리를 항상 유지해야만 정서적으로 안정될 수 있다는 것이다.[11] 이렇듯 사회가 점점 어려워지면서 또한 삶의 질이 팍팍해지면서 엄청난 취업 준비, 학점 경쟁 속에서 스스로 설 자리를 마련하기 위해 타인과의 거리를 유지하면서 점점 고독해지는 것이다.

인간관계말고도 사회 구조 내에서도 똑같다. 공원 하나 만들었다고 집값이 오르며, 오른 월세를 감수하고 그 옆에 카페를 내는 사람들도 점점 많아지는 세상이다. 결국 그들은 오른 집 값 때문에 오랫동안 살던 동네를 떠나야 하는 날이 올 것이고, 새로 생긴 카페들 또한 시간이 지나면 사라지거나 다른 동네로 옮겨야 할 것이다. 결국 사회 구조와 그 작동원리에 대해 제대로 알지도 못하면 매몰될 수밖에 없는 세상이다. 이러한 삶의 기술은 어른이 되는 일 중에서 가장 중요하면서도 동시에 가장 어려운 기술이다. 어떤 전문적인 일을 수행하기 위한 기술이 아닌 삶을 제대로 살아가기 위함의 기술이며, 다르게 말하면 인간 내에 잠재되어 있는 가능성을 발전시키는 기술이기도 하다. 인간은 스스로 조각가인 동시에 대리석이며, 의사인 동시에 환자이기도 한 것이다.[12] 그러나 이는 말

10) Rollo May, 앞의 책, pp.33-35.
11) Lois Tyson, 『비평이론의 모든 것』, 윤동구 옮김, 도서출판 앨피, 2012, pp.55-57.

처럼 쉬운 일이 아니다.

오늘날의 개인은 자유에 대한 당연한 권리를 갖으며 주체적으로 선택하고 결정하며 삶에 대해 독립적인 것처럼 보이지만 실상 사회로 나가 집단이라는 것을 형성하게 되면 어느덧 개인은 전체주의에 순응하게 된다. 여럿이 모이면 조그만 공간이라도 그 안에서 학벌, 외모, 재력 등에 따라 그들의 성격이 형성되며 권력관계도 나타난다. 이전 시대에서부터 어느 곳이든 집단내의 권력은 항상 존재해서 약자와 강자는 있기 마련이고, 어떤 기준에 따라 지배자가 되기도 하고 피지배자가 되기도 한다. 하지만 사회에서 인간답게 사는 것에 대해 많은 조건들이 동반되는데 이러한 것은 사회 구성원들 간의 암묵적인 규범으로 볼 수 있다. 이로 인해 우리의 시선에는 문화와 관습에 의해 길들여진 편견과 고정관념이 강하게 나타나게 된다.

올바르고 점잖은 사람으로서의 통상적인 역할을 취하는 현실에서 그러한 역할은 어떻게 보면 어떤 특정한 억압에 의존하는, 우리의 욕망의 실재를 간과하는 것에 의존하는 환영으로도 볼 수 있다. 그렇다면 이러한 사회적 현실은 실재의 침입으로 인해 언제든지 찢길 수 있는 취약한 그물망에 지나지 않는 것이다. 언제든지 흔한 일상적인 대화나 평범한 사건이 돌연 위험한 것이 될 수 있으며 다시는 원래대로 회복할 수 없는 일이 야기될 수도 있는 것이다.[13] 이로 인해 다양한 관계 속에 살아가면서 타인의 시선을 의식할 수밖에 없는 우리는 타인의 시선을 좇아 행동하고 거슬리지 않게끔 노력한다. 심지어 타인의 시선을 충족시키기 위해 자기 자신을 속이기도 한다. 이러한 것들이 반복되다 보면 우리는 결국 서로의 시선에 갇혀 살게 된다. 서로 다른 개인의 시선들이 모여 집단의 시선으로 작용할 때 우리는 자신을 숨기고 표준화된 상태로 머물게 된다. 이처럼 집단의 시선이 강력하게 작용하는 사회에서 하나의 개인으로 존재하는 것이 아닌, 집단의 시선에 맞추어진 하나의 부속품으로 전락하게 되는 것이다. 예를 들면 경제력, 학벌, 직업 등 다양하고 세분화된 항

12) 박찬국, 앞의 책, pp.190-191.
13) Slavoj Žižek, 『삐딱하게 보기』, 김소연, 유재희 옮김, 시각과 언어, 1995, p.40.

목들로 개인을 분류하게 되는 것이다. 그러한 기준으로 주류와 비주류, 정상과 비정상으로 나누기도 한다. 그러나 본인 또한 그 시선에서 자유롭지 못하며 주류가 되고 싶은 욕망이 생기기도 한다. 이러한 이유는 인간은 태어남과 동시에 다양한 관계로 이루어진 사회적 존재이기 때문이다. 사람이라면 누구나 겪는 인간관계를 맺을 수밖에 없는 존재라는 점, 삶의 주체로서 자아 정체성을 확립하면서 살아가게 하는 사회화 과정을 겪게 되는 존재라는 점은 우리가 세상에 발을 딛는 순간 겪게 되는 당연한 과정이라 생각한다. 그러나 사회의 유기적인 관계망을 자연스럽게 받아들이기에는 사회는 개인을 당연하게 속박하고 규제로부터 일탈을 꿈꾸게 만든다. 이 같은 자아에 대한 탐색과 실현의 갈증은 세상을 회피하고 도피하기 위한 방랑생활을 하게끔 만들어준다.

그래서 본인은 작업에서 자신이 속한 사회와 내면과의 괴리, 어둠으로부터 자유롭지 못한 존재로서 세상을 마주한다. 안정적이고 싶은 욕망과 세상으로부터 도피하여 숨고 싶은 심리를 강조하여 시각적으로 표현하였다. 조금이라도 이상하게 보이는 것을 허락하지 않는 집단의 시선 속에서 사회적으로 통용되는 정상적인 인간이란 무엇일까. 이러한 물음을 통해 시선에 현혹되지 않기 위한 나름대로의 생존방식이자, 스스로 마련한 도피처를 만들었다. 본인의 존재는 집단이라는 시스템 안에 속하지 못한 익명성을 띈 존재로 가려지지만 대신에 뒤틀린 이미지의 공간만이 남겨진다. 마치 생략된 기호처럼 본인의 존재를 미약하게나마 알려주고 있다. 자신만의 방을 만들어 그 안에 숨어버린 본인은 수많은 세상의 눈으로부터 도피하여 닫힌 공간에서 위로를 받으려 한다.

작업에서의 불안이란 감정은 단순하게 감정으로서 묘사되는 것이 아닌 본인의 삶에 에너지로서 표현되는 것이므로 큰 작품 또는 드로잉을 통해 내면의 풍경과 외적 풍경으로 나열하였다. 자신의 감정을 표현하기 시작하고 투영되는 정도가 많아진 것이 가능하게 된 데에는 자기 자신을 투영시키며 주관적 예술을 꿈꿨던 앞의 예술가들 덕분이 아닐까 생각해본다. 그리고 불안이라는 감정에 대해 접근한 예술가들의 노력과 고뇌를 이해하며 불안의 미적 승화에 대해 더욱 다가갈 수 있었다. 본인은 알

수 없는 애매모호한 무언가에 대해 갈망하고 찾지 못함에 불안해하고 있음을 발견하였다. 대부분의 사람들은 내면이 정리되지 못한 채 혼란스럽고 복잡한 현상을 적든 크든 간에 간직하며 산다. 그 억압된 정서는 의식 밑으로 들어가서 병적 증후가 되어 여러 가지 방법으로 발산된다. 승화는 사람에 따라서 지적 또는 문화적, 예술적 추구 등을 통해서 다양하게 나타나는 것을 알 수 있다. 막연한 불안은 그것이 인간존재에 대한 깊은 자각과 그로 인한 반성에 토대를 둔 불안일 수도 있고, 과거의 고통스럽고 부끄러운 감정들이 무의식에 억압되어 있어 알 수 없는 갈등으로 전해지는 불안일 수도 있다. 이렇듯 마음 속 깊이 쌓여있는 것들이 신경성 불안으로 나타나는데 이러한 것들이 커질수록 인간은 방향 감각을 상실하고 자아의식도 흐려져서 현실적인 판단력을 잃게 된다. 하기 싫은 일을 하면서 평생 안정적으로 사는 것과, 하고 싶은 일을 하면서 평생 힘들게 사는 것, 어떤 삶이 더 나은 것으로 존중되어야 할지 판단할 순 없지만, 살아가면서 하나의 일에 매진하기란 여간 쉽지 않은 법이다. 게다가 경제적 보상이 뒤따르는 직업이 아닌 경우이거나 혹은 단순히 개인적 취미쯤으로 지속하는 일이 아니라면 더욱 그렇다. 얼마나 많은 작가들이 오랫동안 자신의 작업을 흔들림 없이, 타협 없이 지속할 수 있을까 생각하게 된다.

이러한 불안을 토대로 본인의 작업이 그것을 구체적으로 토해내는 표현은 아닐지라도 주관적인 불안 심리에서 출발한 산물이며 지금도 불안에 떨고 있는 인간이기에 본인의 생각에 근거한 작업에 대해 구체적으로 서술하고자 한다.

Ⅲ. 감추어진 불안

사람들은 노후에 대한 준비 부족과 취업 등 경제적인 문제로 큰 걱정을 안고 있을 것이다. 그러나 이러한 표면적인 불안감 말고도 개개인의 삶에 대한 불안감도 높을 것이다. 본인 또한 그렇다. 급격하게 변화하는 사회는 직장의 잦은 이동과 생활환경의 변화에 따라 정착하지 못하게 만들고 사회의 한 부품으로서의 비인간적인 역할 수행도 하게 만든다. 이러한 사회에서 도태되지 않으려 전전긍긍하는 모습은 사회의 한 구성원으로 존재하는 본인도 겪고 있는 모습이다. 이러한 불안을 평면에 재현하고 투영하는 것으로 시작해서 그림을 그리며 이를 탐구하게 되었다고 해도 과언이 아닐 것이다.

무의식의 세계, 꿈의 세계는 예술의 세계를 이루며 꿈의 작업, 특히 관념을 형상화하는 작업은 예술 창조의 과정과 흡사하다. 그래서인지 꿈의 불합리성이나 비논리성은 현대 예술의 전개 안에서 두드러지는 특성과도 일치한다. 꿈이 꿈꾸는 사람 자신을 취급하는 것처럼 예술 작품은 예술가 자신의 자아를 투영한 결과로 볼 수 있다.[14] 이처럼 본인은 작품을 통해 현대사회에서 느끼는 불안의 정서를 작품의 주된 소재이자 주제로 시각적 언어로 표현해 내는데 초점을 맞추었다. 살면서 불안 감정을 느끼는 순간에 무의식 깊은 곳의 이미지들을 불러 일으켜 작품형성에 커다란 영향을 끼치게 되었다. 본인 작품의 소재들은 한결같이 매일 스치는 자연물을 대상으로 하고 있다. 칠흑같이 어두운 밤하늘이나 피어오르는 몽롱한 구름을 보고 아무것도 보이지 않는 광활한 파도 등을 연상시켜 정적이고 적막한 공간을 조성함으로써 화면 중앙 부근에 설정되는 주제 이미지를 강하게 부각시킨 작업이 <출현: 찰나의 순간>에 대한 내용이다. 그리고 불안감을 주는 사회에서 벗어나기 위해 본인만의 공간을 설정해 안락함과 안정감을 느낄 수 있는 공간으로 도피하는 이미지를 설정

14) 김혜숙, 김혜련, 『예술과 사상』, 이화여자대학교 출판부, 1995, p.253.

하여 작업을 시작하였는데 이는 <위장된 보호막>에 대한 내용이다. 대부분의 작품에 등장하는 방은 외부세계와의 완벽한 단절을 추구하는 것이 아닌 본인만의 은밀하고 안정적인 공간을 추구하는 것을 뜻하며 본인이 화면 구성을 함에 있어서 가장 중시하는 부분이다.

이렇게 하여 인간이 필연적으로 가질 수밖에 없는, 내재되어 있는 불안감이 표출한 작업을 도출하게 되었다. 불가해하고 불안으로 가득 찬 세상에서 본인은 어리숙하며 완성되지 못한, 부적응적인 존재인 본인을 경계인으로 여긴 것이다. 그러나 본인만의 충만한 불안에 주목하고 그것을 길들이기 시작하였다. 그것은 때로 거대한 감정의 물결로 본인을 짓누르는 공포가 되기도 했지만 삶의 대한 열의가 되기도 하였다. 무언가 표출해내지 않으면 안 되는 충만한 감정이자 힘이었다고 말할 수 있다. 그리하여 운명적 존재인 본인의 불안에 대해 그리기 시작하였다. 이렇게 도출해낸 불안 형상화의 출현에 대해 1절에서는 <출현: 찰나의 순간>, 2절 <위장된 보호막>에서는 지난 작업에서 변화하여 불안을 감추고 은폐하는 작업에 대해 서술하고, 이를 표현하기 위해 본인을 감추는 보호색 이미지의 조형적 특성들을 다루려 한다.

1. 출현: 찰나의 순간

순간이란 무엇일까. 불교의 관점에서 순간에 대한 의미를 알아보면 선(禪)사상에서 찾을 수 있다. 선(禪)은 논리적인 사유가 아닌 개인의 직관적 체득을 꾀하는데 이러한 깨달음의 상태는 의식도 무의식도 아닌 미처 생각지도 못한 사이에 갑자기 깨닫는 데에 있다. 이는 도가의 도(道)와 비슷하지만 선(禪)은 순간적 영원함을 깨달음의 기초로 삼기 때문에 우주와의 합일 정신 체험을 장자(莊子, BC365~270추정)에 비해 더욱 두드

러진다. 이로써 선(禪)사상의 회화이념은 심(心)의 근(根)이고 심(心)은 천지간에 모든 사물마다 나타나는 것이며 심(心)으로 인하여 사물마다의 형태를 깨달아 형(形)을 창조하는 것이다. 또한 선(禪)의 예술이란 우주를 집약시킨 것과 같으며 우주만물이 일부터 생성되었으면, 그림이라는 것도 일획(一劃)은 이획이고, 이획은 삼획, 삼획은 무한한 획으로 생성한다고 하여 일획이 만획(萬劃)의 근원이라 하였다. 일찍부터 내면적으로 그림과 깊은 관계를 맺어왔다고 할 수 있다.[15]

결국 우리는 순간에 대하여 무엇인가가 존재한다는 사실을 확신하게 된다. 우리의 실제 생활 가운데 일어나는 사건들과 결부시키며 모든 것들이 무엇인가를 의미하는 무한한 해석으로 만든다. 어떤 대상이든 사물의 빈자리를 점유할 수 있다는 것은 사실이지만 그 대상이 언제나 이미 거기에 있었던 것이라는, 즉 우리가 그 대상을 거기에 위치시킨 것이 아니라 실재의 응답으로서 발견된 환영의 수단으로만 빈자리를 점유할 수 있다. 어떤 대상이든 욕망의 대상을 원인으로 기능할 수 있지만 구조적 필연성에 의한 환영의 포로가 되어야만 기능한다. 그것은 직접적인 속성에서 비롯된 것이 아닌 구조 속에서 점유하는 장소에서 나온다.[16] 본인의 작업 주제인 불안 또한 '알 수 없음' 에서 시작되는데 이는 지금 이 순간은 결코 바뀔 수 없는 예측 불가능한 우연을 받아들이며 변화하는 유일무이한 순간인 것이다. 따라서 무한한 가능성을 가진 우연은 지금 이 순간에만 존재한다. 불안하기에 끊임없이 변화하는 지금 이 순간에 관하여 보여주고 있다. 이러한 시각은 철학자들의 이론과 다양한 분야에서 살펴볼 수 있는데 본인도 순간의 찰나, 찰나의 순간에 대해 생각해 보았다. 지극히 짧은 시간 안에 내적 욕망인 불안이 드러난 시간에 대해 느낄 수 있었다. 이번 절에서는 감춰졌던 불안의 표출이 일어난 시간과 그 낯선 경험에 관해 서술하고자 한다.

---

15) 김혜숙, 김혜련, 앞의 책, pp.107-108.
16) Slavoj Žižek, 앞의 책, pp.71-73.

1) 밤의 심리

인간은 이성을 갖게 되면서 진리에 대한 탐구에서 비롯된 시간의식을 갖게 되었고 시간의 여러 순간에 대해 동일한 가치를 부여하지 않았다. 낮과 밤, 24시간으로 이뤄지는 하루, 12달로 이뤄지는 1년 등 끊임없이 시간의 흐름을 계산하며 그 속에서 의미를 찾았다.[17] 그 중 밤은 해가 져서 어두워진 때부터 다음날 해가 떠서 밝아지기 전까지의 동안을 뜻하는데, 빛이 사라진 어둠이라는 면에서 시각적 요소가 중요한 역할을 하며 이성적인 의식이 활발하게 활동하는 낮과 사고방식의 차이가 있다. 이성보다는 감성과 무의식이 따르며 상상력을 자극하게 된다. 이런 의미에서 밤과 어둠의 상징성에 대해 동서양에서 찾아볼 수 있다. 고전시가 등을 보면 예전부터 우리민족에겐 달의 의미는 은은한 빛을 뿌리며 어두운 밤을 지켜주는 기원의 대상이었다. 밤이 되면 달에게 기원하며 달빛을 소중한 기운으로 여겼던 동양과 달리 서양에서는, 태양을 숭상하면서 달을 경원시하였다. 달이 뜬 어두운 밤을 음산하다고 여겨 달빛을 받는 것을 불안정하고 광기를 받는 것이나 다름없다고 생각하였다. 본인도 이처럼 밤과 관련하여 불안이 무서움과 공포의 감정과 더해져 그림을 그리게 되었다.

> 검은 숲 속에서 두려움으로 가득 찬 응시를 마주보고 있다. 빛나는 두 눈에는 야생 동물과 같은 두려움이 야기할지도 모르는 공격성이 숨겨져 있다. 마주하고 있는 것은 복슬복슬한 털로 뒤덮여 있어 마치 살아 움직이는 것처럼 보인다. 모호한 미지의 존재는 숲과 비슷한 성질과 색상으로 완벽한 보호색을 갖추고 있다. 그러나 스스로 보호막의 역할을 넘어 두려움을 겉으로 표출하고 있다. 그것은 구체적인 표정은 없지만 경악할만한 사건에 대면해 있음을 암시한다. 물론 사건은 나타나지 않는다. 그러나 어떤 사건에 대면해 있는 모습을 통해 사건은 암시되고 자신이 비롯된 자연에 몸을 숨긴다.[18]

---

17) 배은경, 「빛과 어둠-드러냄과 감추어짐의 표현」, 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2004, p.4.
18) 작업노트 중에서, 2012

[도판 2] 【작품 9】<찰나 1>, 130x160cm, 장지에 채색, 2012

항상 학교와 집만 오고 가는 본인에겐 공간을 그리는 것은 자연스러운 일이다. 일상에서 보던 것, 매번 보아서 익숙하고 잘 아는 풍경들이 밤이란 시간과 우연히 맞닥뜨림으로 인해 예전의 풍경과는 다른 형태와 다른 색으로, 낯설고 기묘하게 다가오는 찰나의 이미지와 느낌에 대해서 작업하기 시작하였다. 주변에서 익숙하게 볼 수 있는 나무, 꽃, 담쟁이넝쿨, 길옆에 가지런히 깎여진 풀, 저 멀리 보이는 숲 등의 일상적인 풍경들이 어느 순간 바다 속의 해초처럼 또는 곧장 천둥칠 것만 같은 구름처럼, 그리고 뭉글뭉글 움직이는 미지의 대상처럼 느껴지게 되었고 그러한 느낌을 표현하고 싶었다.

밤이 되어 집에 가는 길에 문득 고개를 들어 하늘을 봤을 때 이런 느낌을 발견하게 되었다. 여느 때와 마찬가지로 평상시 오고가고 하던 공간이었는데 순간 처음 와 본 듯한 느낌을 받았다. 흔들리는 나뭇가지의 그림자와 짙은 밤하늘이 괴물처럼 본인을 집어삼키려 하였고 기묘한 것들이 뇌에 침투하여 정신을 몽롱하게 만들었다. 그 찰나가 일상적이었던 일을 비일상적인 사건으로 만든 순간이었다. 이렇듯 원래 알고 있던 대상에서 새롭게 접하는 면들을 알게 되는 순간, 내적 욕망이 드러난 순간이 두려우면서 동시에 신기한 느낌이 들어 이러한 느낌들을 그림으로 담아내게 되었다.

작품([도판 2] 참고)의 제목과 같이 찰나처럼 숲 한가운데 빈터 가장자리에 무언가를 보고 놀란 것이 서있었다. 그 긴박한 상황 속에서 상존하는 어떤 공허를 연상시켰다. 하나의 틀 안에 있지만 숲의 개체들은 서로의 존재를 모른 채 각자의 두려움에 떨고 있다. 본인이 보았던 풍경은 듬성듬성한 숲이었다. 이는 어떤 존재가 은신하기에 빈약한 환경으로 누군가의 시야에 포착됨으로서 그에게 닥친 위험을 암시하고 있다. 숲에 숨어있던 무엇은 드디어 모습을 드러내는데, 존재를 온통 감싸고 있는

것은 보는 이에 따라 무수히 달라 보일 수 있는 감정 상태를 표출하는 형태로 드러났다. 그것은 본인 특유의 강박과 두려움을 표현하는 소재로 다가왔다. 의도 및 목적과는 무관하게 자기 마음대로 뻗어나가 자율적인 실체를 형성하는데 이러한 심리적 상황은 본인의 작품에서 펼쳐진다. 내면의 불안은 일상생활에서 의식의 저편으로 사라지다가 특별한 상황이 닥칠 때 의식의 감시를 풀고 수면 위로 떠오르게 된다. 작품에 표출된 익명의 존재는 두려움과 공격성, 그리고 최선의 방어가 바로 공격임을 보여준다. 무(無), 대상의 모호함, 재현 불가능성은 불안을 야기한다. 불안이 투영된 형상들은 확실한 대상이 없는 막연한 불안을, 그리고 그 속에서 위기감과 무력감에 빠져 있는 존재를 대면시킨다.

이렇듯 밤이라는 특정한 시간적 조건 아래 본인의 심리가 변하는 순간을 포착하여 풍경으로 표현하였다. 자신이 바라보는 풍경은 자신 몸의 외부에 존재하는 세계라고 생각하기에 그 세계는 개인의 프레임 안에서만 존재한다고 본다. 따라서 풍경에 대한 체험은 객관적이면서 지극히 주관적이다. 그 이유는 저마다의 감정, 느낌으로 독해하기 때문이다. 그 프레임을 채우는 것은 각자의 몫이고 자신의 세계를 덧씌우는 작업으로 일종의 심리적인 자화상인 것이다. 본인은 그림을 그릴 때 하나의 그림도 미리 생각해놓거나 결정되어 있지 않다. 그림이 그려지는 동안 마음과 생각이 바뀌면서 그림도 바뀐다. 그리고 완성된 후에도 그 그림을 보는 본인의 마음에 따라서 계속 변화해간다. 그림은 본인의 삶에 가해지는 변화에 맞춰서 살아 있는 생물과도 같다. 그림은 바라보는 사람을 통해서만 살아가기 때문에 이는 아주 자연스러운 일이다.[19]

자연은 인간의 몸으로, 인간은 자연의 몸으로 서로 다른 물질적 위치에 존재한다. 자연과 인간의 몸은 서로를 모방하면서 상호 교환되는 존재이다. 이로써 자연은 인격화되고 사람은 자연화 되는 것이다. 살면서 안심했다가 상대의 다른 면을 발견하고 실망할 때가 있는데 대상의 숨겨진 본성, 이중성이 발현했을 때를 풍경에 비유해 나타내었다. 원래 알고 있던 편안한 대상에서 본성을 드러내는 또 다른 모습으로 인격화되어 나타나 본인을 두렵게 하고 긴장시키게 하였다. 본인과 다른 바탕을 가지

19) Sylvan Barnet, 『미술품 분석과 서술의 기초』, 김리나 옮김, (주)시공사, 1995, pp.49-50.

고 있는 또 다른 풍경으로 출현하여 그것을 마주본다. 작품 속에서 밤과 어둠이라는 시간적인 깊이의 세계에서 드러냄을 통해 그 안에서 내면의 불안을 나타내고자 하였다. 이러한 다른 모습, 낯설음에 대한 표현을 살펴보기 위해 이에 대한 근거를 찾고자 한다.

2) 낯설음의 경험

우리는 흔히 어떤 공간이 자신에게 가깝다거나 멀다고 느낀다. 애착이 가서 머물고 싶은 곳이 있는가 하면, 마음이 편치 않고 피하고 싶은 공간이 있다. 사람들은 흔히 오랫동안 소유하면서 시간을 보낸 장소를 친숙하다고 느끼며, 자신과 관계가 있다고 생각한다. 그런데 자주 접하여 친숙한 공간에서도 낯선 요소는 발견되며, 자신과 가깝다고 느꼈던 공간이 갑자기 멀어지기도 한다. 공간은 그 곳을 사용하는 사람과의 다양한 관계에 의해 유동적으로 변화하기 때문에 공간과 사람 사이의 거리 또한 변화하는 것이다. 그러므로 답을 낼 수도 없고 인식이나 집착의 대상도 아니다. 불가해한 이러한 현상에서 개인의 근원적인 불안과 허무가 여실히 드러난다. 개인의 성향의 바탕을 이루는 과거는 현실에 환영처럼 끊임없이 출몰하여 과거와 현재의 경계 혹은 현실과 비현실의 경계를 이룬다. 그리고 다양한 문화가 대립하고 공존하는 현실 속에서 개인은 주체적 존재이자 주변적 존재일 수밖에 없는 경계에 서있다. 이러한 경계인적인 불안은 환상이라는 형태로 발현하게 된다.

환상은 일반적으로 주체의 욕망을 실현시키는 시나리오로 이해할 수 있다. 환상이 일어나는 것은 우리의 욕망이 충족되는 장면이 아닌, 이것과 반대인 욕망을 드러내고 무대화하는 장면이다. 따라서 주체의 욕망을 조정하면서 그 속에서 주체가 취하는 위치를 지정하는 것이 환상의 역할이다. 즉 환상을 통해서 우리가 어떻게 욕망할 것인가에 대해 배우게 된다.[20] 이와 같이 일상을 재구성하는 개념으로 '낯설게 하기' 기법을 들 수 있겠다. '낯설게 하기' 는 러시아의 형식주의자인 빅토르 쉬클로프스

20) Slavoj Žižek, 앞의 책, pp.23-24.

키(Viktor Shklovski, 1893~1984)에 의해 처음으로 사용된 용어이다. 이는 일상적인 현실을 새롭게 보거나, 변형 혹은 재구성하여 익숙한 것을 익숙하지 않게 하는 것을 뜻한다. 예술이란 대상의 생성을 느끼는 하나의 방법으로 이미 생성된 것은 예술에 있어서 중요하지 않은 것으로 보고, 그는 인식에 도달하기 위해 낯선 시각을 가질 것을 요구하였다. 주로 다다이즘 그리고 다다이즘을 계승한 초현실주의 회화에서 대표적으로 나타나는 기법중 하나이다. 러시아 형식주의자들이 문학에서 '낯설게 하기'를 언어의 효과로 이해했다면 초현실주의자들은 사물의 효과로 이해하였다. 그들은 데페이즈망(dépaysement)[21]을 통해 익숙한 일상의 사물들을 낯선 것으로 체험하게 해준다. 그중에서도 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887~1968)과 르네 마그리트(René Magritte, 1898~1967)를 대표적으로 꼽을 수 있다. 뒤샹의 작품인 <샘(Fontaine)>은 남성소변기에 서명을 한 후 전시한 작품으로 단순한 소변기였던 물건이 작가의 서명과 좌대에 놓임으로써 작품의 위치를 확보하게 되었다. 그는 단순히 재현하는 것에 머물지 않고 새로운 표현방법을 제시한 것이다.[22]

익숙한 것에서 낯설고 새로운 것을 찾아낸다는 말이 모순적으로 들릴 수 있지만, 오히려 가깝고 친숙한 상황에서야말로 낯설음을 느끼기 쉽다고 생각한다. 우리는 어떤 것이 눈에 익지 않거나 처음 보는 것일 때 낯설다고 말한다. 즉 이 말은 일반적으로 익숙하고 친숙한 것의 반대 의미로 쓰인다. 그러나 낯설음은 자신이 익숙하지 않다고 느끼는 것일 뿐 실제 그 사물을 처음 접한 것인지 아닌지는 상관이 없다. 익숙한 공간에서도 낯설음을 느낄 수 있으며, 낯선 공간에서도 익숙함을 느낄 수 있는 것이다. 독일의 사회학자인 게오르그 짐멜(Georg Simmel, 1858~1918)은 이방인이 도시에서 느끼는 감각과 낯설음에 대해 설명한다. 그에 의하면, 낯설음은 하나의 특수한 상호 작용의 형식이다. 그는 만일 시리우스 별

---

21) 전치(轉置), 전위법 등의 뜻으로 초현실주의에서는 어떤 물체를 본래 있던 곳에서 떼어내는 것을 가리킨다. 이러한 원리에 의해서 초현실주의자들은 꿈속에서만 볼 수 있는 화면을 구성하였는데, 그들에 의하면 이런 그림이 보는 사람의 마음 속 깊이 잠재해 있는 무의식의 세계를 해방시킬 수 있다고 주장한다. (참고: 세계미술용어사전)

22) 김파, 구영민, 앞의 논문, p.174.

에 사는 주민들이 있다고 해도 그들은 멀고 가까움과는 아무런 관계가 없으며, 우리에게 진정한 의미에서 낯선 사람들이 아니라고 말한다. 그가 말하는 시리우스 별의 주민들이란 우리와 전혀 관련이 없는 먼 존재를 의미하며, 낯설음은 이처럼 전혀 무관한 요소들 사이에서는 경험될 수 없다. 다시 말해, 낯선 것이란 우리가 일반적으로 생각하는 것만큼 멀리 있는 것이 아니라 우리가 속해 있는 집단 혹은 공간 자체를 구성하는 요소인 것이다.[23]

주변 풍경에 여러 가지 감정을 갖는 이유는 그 공간에 대한 아우라(Aura)로 설명할 수 있다. 할 포스터(Hal Foster, 1955~)는 아우라를 독특한 거리감으로서 억압된 것의 회귀인 언캐니(uncanny)와 비슷한 것이라고 설명하였다. 아우라와 언캐니 사이에 유사성이 존재하는 것은 아우라의 거리감이 시간의 거리감임을 뜻하는 것으로, 오랫동안 잊혔던 장소나 오래된 물건에서 경험하게 된다고 주장한다. 이러한 측면은 독일의 비평가인 벤야민(Walter Benjamin, 1892~1940)에게서도 나타난다. 벤야민은 인간이 사물에 감정을 이입하면서 그것과 밀착하는 순간 아우라를 경험하게 되고 이런 종류의 예로 나뭇가지를 올려다보다가 그것이 던져주는 그림자를 받으면서 그것과 하나 됨을 느끼는 즉 어떤 형상을 떠올리게 되는 것이라고 말한다. 할 포스터의 실존주의 아우라에 대한 경험이나 벤야민의 이러한 주장은 본인에게 주변 풍경에 대한 낯설음을 이해하게 한다. 이러한 개념은 본인에게 익숙했던 공간의 낯설음이나 공간의 색채변형을 통하여 새로운 공간 즉 본인 내면에 있는 응시의 공간으로서 이미지 치환을 꾀하며 낯설지만 익숙해 보이는 자아와 타자간의 여러 감정교류가 이루어지는 공간으로 설명할 수 있다.[24]

또한 기호학자인 롤랑 바르트의 스투디움(Studium)과 푼크툼(Punctum)이라는 사진의 본질을 대해 낯설음을 찾아 볼 수 있다. 스투디움은 인간이 길들일 수 있는 평균의 감정 상태를 말한다. 예를 들어 전쟁 보도 사진을 보고 굳이 내용을 듣지 않아도 그 기사를 알 수 있는

---

23) 김보영, 「일상화된 공간의 재인식을 통한 정서의 시각화 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2013, pp.17-18.

24) 노주용, 「숲의 환영을 통한 자아표현」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2009, pp.13-14.

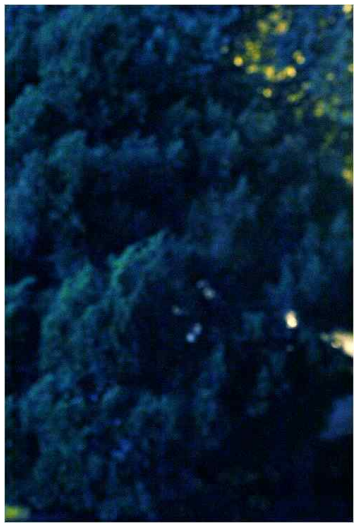
데 이는 사진에 담겨있는 고통의 기호들 즉 폐허가 된 도시, 고통스러움을 담고 있는 사람들의 표정 등에 대해 인간적인 흥미를 갖고 감정을 표현하는 것이다. 스투디움은 문화를 바탕으로만 존재할 수 있으며, 작가가 사진을 통해 보여주고자 한 의도를 보는 이로 하여금 인식하도록 하는 일종의 교육적 기능을 한다. 반면 푼크툼은 스투디움을 망가뜨리기 위해 혹은 훼방놓기 위해 온다. 이러한 푼크툼은 사진 속에서 찌르는 우연을 말한다. 우연히 사진 속에서 세부로 있던 무언가가 눈에 보이기 시작하면서부터 사진을 바라보는 사람들의 시선의 변화를 일으키며, 마음의 동요를 일으키는 것이 푼크툼이다. 스투디움은 어떠한 상징성을 가진 대상을 기호화해서 이해하는 것이라면 푼크툼은 적합한 코드가 없이 이해할 수 없고 어떠한 표상도 갖고 있지 않아 바라보는 이가 가진 개념이나 인식의 틀로는 알 수 없다. 이것의 주요 성질은 의도적이지 않은 우연성을 가지는데 이는 무의식의 모습과 유사점을 가진다. 본인은 이러한 푼크툼적 요소가 사진이라는 예술 장르에서만 적용하는 것을 벗어나, 작업에서 보여지는 풍경에서 불러일으키는 감정에 대한 이미지화에 알 수 없는 마음의 동요를 푼크툼의 개념을 대입해 이해하고자 하였다.[25]

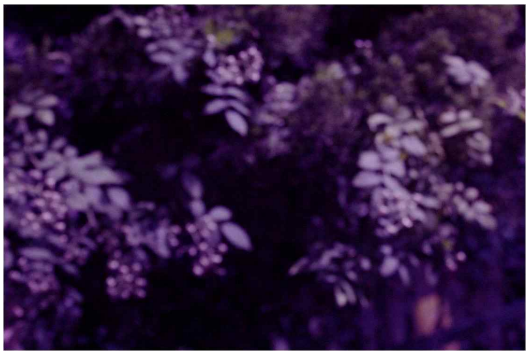
실제의 공간, 사물이 아닌 것이 화면 속에 그대로 재현되면서 우리는 일상 속에서 또 다른 일상을 담은 것을 보게 된다. 눈을 통해 구성된 일상을 작품으로 만나게 되면 우리는 이것이 진짜인지 아닌지 의심하게 된다. 그리고 그것을 통해 익숙해진 것들을 생각해 보게 된다. 여기에서 본인에게로 다가온 그 낯설음에 대해 생각해본다. 그 정체가 무엇일까 곰곰이 생각해보니 낮에 늘상 보고 항상 그 제자리에 그대로 있을 것만 같았던 것들이 평온하게 자기기능을 충실하게 행하다가 시간이 흘러 밤이 되어 주변이 어둑해질 때 쯤 충실했던 기존의 모습을 잃고 정체불명의 대상으로 변모한다. 익숙한 낯설음은 과거 공간 속에 존재하는 대상의 인식으로부터 오는 상실감과 혼돈으로서의 두려운 낯설음이란 감정을 유발시킨다. 본인은 A를 알고 있다. A는 당연히 A의 성격만 가지고 있을 줄 알고 안심하였다. 하지만 찰나의 순간 B와 C의 성격을 갖고 있는 모습을 발견하면서 거기에서 두려움이 다가왔다. 그리고 A는 본인을 덮칠 것 같고 위협할 것 같은 존재로 인식하게 되었다.

---

25) Roland Barthes, 『밝은 방』, 김웅권 옮김, 동문선, 2006, pp.41-42.

본인의 초반 작품 제목의 대다수가 <출현>인데 출현이란 단어의 뜻처럼 본인에게는 익숙하여 편안했던 대상이 원래는 없었는데 생겨났거나 또는 숨겨져 있던 자기 본성이 갑자기 나타나 편안함과 동시에 두려움이란 감정으로 혼란스럽게 한다. 뇌에서 이게 무엇인지에 대해 인식하지 못하는-신경이 마비가 되는 그 순간-기묘한 그때의 찰나를 표현하고 싶었다. 초월적이고 신비스러움을 풍부하게 만들어주는 밤은 영롱하면서 몽롱한 틈 사이에 그 낯설음을 확대시켰다. 매번 가는 곳이지만 처음 보는 공간을 마주한 것처럼 낯설게 느껴지는 같은 장소를 다른 시간에 날마다 사진을 찍어 본인에게 낯설음과 친숙함 사이에서 작업의 단초가 되는 사진 자료 등을 참고하여 화면을 구성하였다. 이로써 날마다 순간의 기록이 담겨져 있는 자료이기에 본인에게 소소한 심리적 기제가 작동되어 작업을 이해하는 데 빼놓을 수 없는 구성 원리로 꼽힌다. 그리고 그것은 화면 속에서 이미지화 되어 유동하고 그것의 존재성에 대한 의문과 나름의 해답으로 채워지게 되었다.





[도판 3] 그날의 풍경 사진, 2012년 촬영

2. 위장된 보호막

이전 작업에서는 감추어진 불안이 투영된 자연물이라는 소재에 대해 다루었다. 주변에서 익숙하게 볼 수 있는 풍경들이 비일상적이고 낯설게 다가옴으로써 불안이 확장되었다면, 작업의 출발이 된 원초적인 불안에 집중하여 본인 내면의 인공적인 공간을 만들기 시작한 작업에 대해 설명하려 한다.

오늘날 인간 고독과, 소통의 어려움 등은 우리 삶에서 자연스럽게 함께하는 요소가 되어 버렸다. 사람들은 그 분출구로서 일탈을 꿈꾸며 새로운 곳을 찾아 여행을 떠나기도 하고, 집이나 방 같은 자신만의 은신처에 숨기도 한다. 불확실한 현실에서 단절되어 보호받고 싶은 공간으로서 생존을 위한 에너지를 충전하는 공간이 되기도 하는데 이는 사회 속에서 요구받게 되는 역할이나 의무가 감당하기 힘들어 질 때 일반적으로 생각하게 되는 것이 바로 은신에 대한 욕구일 것이다. 자신을 감추는 것은 본인의 작업에서 중요한 요소라 할 수 있다. 가정에서의 착한 자녀, 학교에서의 올바르고 성실한 학생, 사회에서의 바람직한 직장인 등의 역할은 우리에게 요구되는 하나의 심리적 가면들이다. 본인의 작업 또한 이러한 상황에 대한 부담감과 압박감에서 시작되었다. 본인은 이러한 상황에서 탈출하여 외부와 차단된 자신만의 세계에서의 안식을 갈망하며, 그것을 작업을 통해 현실화하려 하였다. 본인을 위한 보호색과도 같은 은신의 공간을 창조한 것이다.

작업에서 보이는 사각의 형태는 본인에겐 다른 의미를 가리킨다. 예를 들어 '사각지대' 라는 말은 문명의 효력이 미치지 않는 어떤 영역을 의미하며, 그것을 어떻게 받아들이는가에 따라 긍정적으로 또는 부정적으로 다가오기도 한다. 온통 검은색으로 수묵이 주된 본인의 작업이 어두운 세상에 대한 은유였음을 생각할 때, 사각의 형태 역시 어둡고 막막하지만 그 안에서 자족적으로 해결하는 분위기로 표현하였다. 이러한 형상이 나타나게 된 이유는 자기 자신이 보는 행위의 주체이면서도 그 시선

에 지배받는 주체로, 연출되는 질서 속에서 살아가는 타자의 상황에 초점을 맞춘 것이다. 우리는 타인과의 관계에서 항상 그 시선이 문제라는 점을 안다. 이 세계는 이미 타인이 존재하는 세계이며 본인은 타인에게 잉여적 존재인 것이다. 따라서 본인의 작품 속 시선은 타인에 대한 불안과 두려움을 지닌 시선의 노출을 묘사하는 상징인 셈이다. 소통의 부재와 어려움을 관계에서의 외면과 은신으로 대응하지만, 역설적으로 이러한 과정으로써 소통하고자 하는 의지를 내포하고 있다. 그리고 이를 통해 긍정적으로 유도하며 본인은 외부로부터 상처받기를 거부하며 보이지 않게 자신을 보호하는 장치를 설정하는데 그것은 보호색이자 보호막이 된다. 보호막을 가진 투명인간이 되어 자신을 외부의 세계에 다양한 형태로 흡수시키며 치유의 도피처 안에서 은신하게 된다.

이번 절에서는 앞서 설명한 보호막의 의미로 내면의 세계를 표현하기 위해 형성된 이미지의 조형적 특징에 관해 다루고자 한다. 본인만의 공간으로 상징되는 이미지를 커튼, 방 등으로 서술하도록 하겠다. 이어서 보호색으로 차용된 수묵의 고요한 특성에 관해 기술하려 한다.

1) 방으로 상징된 불안

인간과 공간은 분리시킬 수 없는 관계이다. 공간이란 외적인 대상물도 아니며, 내적인 체험도 아니기에 인간과 공간은 따로 생각할 수 없다.[26] 그러므로 장소의 상징적인 가치는 심리적 의미의 축적을 반영한다. 장소의 심리적 측면은 변화할 수 있으며, 새로운 거주자들이 장소를 점유하면서 재정의 되기도 한다. 그리고 같은 장소에 다수의 심리적 공간이 동시에 존재할 수 있다. 어떤 장소에 대해 밀실공포증, 방향 상실 같은 감정적인 반응을 유발하는 다양한 공간이 있는데, 높은 곳에서 고소공포증을 경험하기도 하고, 광장공포증으로 공공장소를 두려워하기도 한다.[27]

26) C. Norberg Schulz, 김광현 옮김, 『실존·공간·건축』, 태림문화사, 1997, pp.26-27.

이렇듯 자신에게 한정된 공간 가운데에서 자신에게 집중된 시선을 받게 된 경우가 있을 것이다. 이것은 보이지 않는 시선 속에서 우리의 감시받는 모습으로 무언의 폭력과 다름없다. 이처럼 불안은 강렬한 감정으로 예술가들에게 상상력의 발동을 걸어주는 계기가 되는데, 당시 시대상과 정권으로 인한 사회 혼란으로 불안한 세상과 불안한 인간상에서 벗어나기 위해 그림으로의 도피를 시도한 표현이 이루어졌다. 완전한 현실도피가 아닌 자연이라는 모든 존재의 모태 속으로 돌아감으로써 잠시 일상에서 탈피하여 새로운 에너지를 충전하는 동양에서의 은일사상(隱逸思想)과 관련하여 살펴보겠다.

문인화(文人畵)는 오랜 시간동안 이어져온 중국 예술정신의 특징을 대표하는 회화이다. 북송(北宋) 중후기 이후 주요한 예술적 흐름이 되었으며, 직업화가와 같이 군주의 명령이나 주문자의 요구에 따라 생계를 위해 그림을 그리는 것이 아닌 문인 개인의 마음의 흥과 뜻을 그려내고자 하였다. 지식과 교양을 갖추고 사회적 지위가 높았던 문인들은 자신들의 학식으로 회화의 비평기준과 미의 본질에 대해 깊이 생각하며 그것을 이론화시켰다. 또한 문인화의 주요 제재로는 사군자와 산수화를 들 수 있으며, 산수 인물화의 주인공들도 모두 세속에서 명예나 부귀를 얻은 자들이 아니라 무심한 듯 높은 정신세계를 가지고 은거하며 살아가는 인물들이다. 그들은 공적인 공간을 떠나 정원, 산수 등의 사적인 공간에서 필묵에 의지해 형태를 모방하기보다 주관적 마음의 흥과 뜻을 표현해내고자 하였다. 문인화가 예술성을 가진 문인 개인의 심미적 취향에서 시작되었다 하더라도 당시 문인 계층의 보편적 심미의식으로 발전한 데에는 당시 정치 사회적 상황에서 배태되어 나온 문인 계층의 은일주의적 성향과 밀접한 관련을 갖는다. 그 배경을 보면 송대에는 과거시험 응시자가 많아지면서 불합격자의 수도 큰 폭으로 증가하였다. 또한 합격하더라도 관직의 수보다 관료 수가 많았기 때문에 그 불균형으로부터 실직(實職)을 얻지 못하고 공석에서 대기하는 대궐관(待闕官)이 상당수 발생하였다. 게다가 정치투쟁의 소용돌이 속에서 많은 관료들은 정책의 변동에

27) Jean Robertson, Craig McDaniel, 『테마 현대미술 노트』, 문혜진 옮김, 두성북스, 2011, p.228.

따라 변하는 그들의 불확실한 임용과 임명의 변동에 환멸을 느꼈다. 이러한 정치사회적 공적 의무와 개인 간의 갈등을 불러일으키는 정치 시스템 하에서 문인들은 새로운 세계를 발견한다. 그것은 창작 행위에 대한 가치의 발견이다. 이해득실을 따지는 공적 생활에서 그들이 진정 바라는 것은 잠시나마 세상일을 잊으며 자신의 뜰에서 친구들과 서화를 꺼내놓고 감상 논평하고 비교하면서 기쁨을 함께 하는 것이었다. 예술은 그들에게 세상으로부터의 미학적인 정신적 은일처였다. 이들 문인 학자들은 녹봉을 받는 관직생활을 포기하고 싶지도 않았고, 그렇다고 은둔생활이 부과하는 고립을 받아들이고 싶지도 않았다. 이러한 은일주의는 정치적 박해를 받지 않고 자신들의 현실적 삶을 포기하지 않는, 좀 더 온화한 은자생활이었다. 이는 미학적 은일주의라 불릴 수 있는 예술에의 지향으로 사회적 책무로부터의 도피가 아니라 성리학적 가치관하에서 그들의 정신을 구원하기 위한 방편이었으며, 평담천진(平淡天眞)한 본성으로의 회귀라고 할 수 있다. 즉 자아 수양과의 관계 하에서 나온 예술로서 감정과 흥을 자연대상에 의탁해 표출함으로써 도덕적 평형상태를 유지했던 군자들의 표출로 간주되었다.[28] 그림을 보면 현실을 피해 산과 물과 안개를 친구로 삼고 자연을 조용히 받아들이며 대자연의 정기를 느끼고자 한 주제들이다. 주로 한가하게 졸고 있는 모습, 소를 타고 무심하게 먼 산을 쳐다보고 가는 모습, 광막한 물위에서 고기를 낚는 어부, 자연의 장엄한 광경을 바라보는 인물 등이 전개되는데 당시 문인들은 이러한 산수인물화를 그리거나 감상하면서 그들이 지향하던 도가적인 이상적 삶을 다시 한번 생각해보기도 하였던 것이다.[29]

그림은 흔히 말하듯이 예술가의 창조적 자유로부터 나온다. 그러나 동시에 그것은 어떤 필연성 속에 있는 것으로 받아들여져야 한다. 그림을 보는 사람이 경험하는 이러한 느낌은 사람과의 관계에도 해당된다. 사람이 사는 세계는 자유와 필연이 교차하는 곳이다. 스스로 자신의 자유로

---

28) 김재숙, 「북송대 문인화론에 나타난 동양예술정신: 문인 계층의 미학적 은일주의를 중심으로」, 『哲學硏究』, vol.115, 2010, pp.23-32.

29) 김용권, 「한국미술의 사상과 예술세계: 조선시대 산수인물화에 보이는 은일, 소요적 주제 연구」, 『현대미술연구소논문집』, vol.4, 2002, p.22.

운 의사로 수행한다고 생각해도 사실은 숨은 강박의 표현일 때가 많다. 자유와 필연의 뗄 수 없는 연결은 개인의 삶에서도 일어나지만, 집단의 삶에서는 더욱 쉽게 일어난다. 사람이 속하는 집단은 언제나 규범적 필연성을 가지고 있기 때문이다. 집단의 필연성은 외부 세계에 대한 인식의 방식에도 작용한다. 우리는 어떠한 관점에서만 사물과 사물의 세계를 인식하고 해석하도록 요구받는다.[30]

이를 바탕으로 생각해보면 주변에서 쉽게 볼 수 있는, 필요에 의해 만들어진 공원은 어딘가 불편해 보인다. 그럴 듯하게 개울도 만들고, 나무도 심어 놓았지만 본인이 알던, 길도 없고 그늘이 깊어 무섭기도 한 존재인 자연과는 다르다. 도시의 공원은 가끔 산책하기 좋은 풍경으로 제대로 흉내 낸 자연도 아니며 완전히 다른 자연물처럼 보인다. 이러한 점에서 세상은 만들어진 무엇, 가짜로 만들어진 무엇의 대가를 요구한다. 이를 모르면 사회 구조에 의해 매몰될 것이다. 본인의 작품은 그러한 세상에 살고 있는, 그리고 그 전형에 살고 있는 작품들이다. 대놓고 커튼을 치면서 들어오지 못하게 막아버리고, 그 안에서 그림을 그려야 하는 본인의 절망과 무력함이 보이기도 한다. 점점 높아만 가는 건물들 사이에서 세상은 정돈된 것처럼 보기 좋고, 절묘한 시스템으로 돌아가는 것 같아 보이지만 사실은 가짜인 것이다. 본인 작품에서의 인공적으로 만들어진 내면 풍경은 어쩌면 본인의 다른 모습, 혹은 본인이 되고 싶은 자화상일 수도 있겠다. 가짜가 만든 풍경 속에서 우리는 그 풍경의 일부가 된다. 현실에서 숨어버림으로 인해 본인을 평온하게 하는 것. 빨리 지나가길 바라며 그 안에서 잠시 숨 고르기를 한다. 이는 본인조차도 모르겠는 그 어떠한 것에 대해 내면적으로나 혹은 현실적인 것을 포함한 그것 자체에 대한 방향성 상실이라 생각하였고, 그에 따라 반응하는 행위 즉 도피 행위를 방향 찾기라고 생각하게 되었다. 그리고 그 모든 것을 안고 있는 불안 감정의 모호함을 불분명함이라고 생각한 결과인 것이다. 불안감 속에 놓인 본인은 어느 날 사람들이 그림자로 느껴졌다. 특별한 개성이나 형태가 없는 그림자로, 존재하지만 그로써 존재하는지는 모르겠는 행태였다. 지극히 평범하고 비슷해 보이는 군중 속에서 본인의 존재가 드러나지 않길 바라기도 하였다. 그리고 일률적으로 보이는 사람들이여

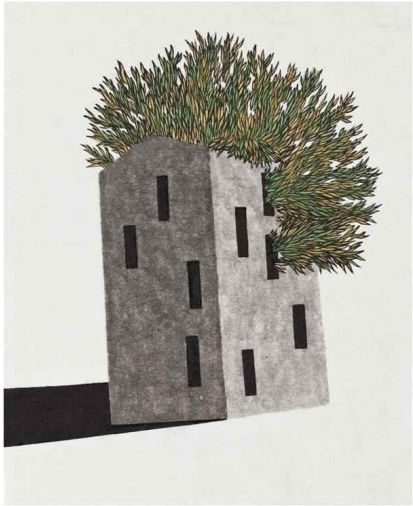
30) 김우창, 『풍경과 마음』, 생각의 나무, 2002, pp.27-28.

도 본인처럼 각자 그들 나름대로의 불안을 느끼고 방황할 것이다. 그러한 일률적이고 평범한 아래 산수에서 은일했듯이 본인은 방 안에 들어가 본인이 본인인지도 모르게 숨을 수 있었고 불안 자체가 존재하지 않는 곳에서 잠시나마 도피하고자 하였다. 이로 인해 현실적으로 불가능한 도피 소망을 그림을 통해 토해내고자 하였고 그로 인해 숨을 쉬고 싶었는지도 모르겠다.

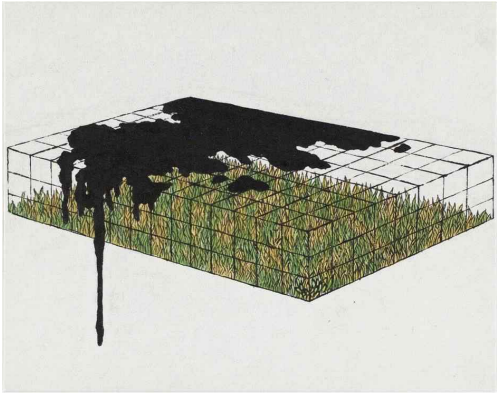
이번 절에서는 이러한 불안의 은폐를 바탕으로 형성된 조형적인 특징과 관련된 내용을 다루려 한다. 주로 이미지는 방의 이미지로 나타나는데 크게는 큐브, 커튼으로 구분하였다. 방은 건축의 내부 공간으로서 외부 환경과 차단된 곳이다. 이러한 방은 인간의 삶에서 가장 기본적인 공간으로서 일상을 의미한다. 이러한 개념을 전제로 방이라는 은신처를 본인의 내면으로 상상하였다. 때문에 본인은 불안으로부터의 도피 방법으로 안정된 상태를 유지하려는 다분히 개인적인 경험에서 비롯된 안락의 정서를 표현함에 있어서 큐브와 커튼의 이미지로 이들을 둘러싼 공간을 보여줌으로써 조형적 특성에 관해서도 함께 논하고자 한다.

내면의 인공물인 큐브

작품에서 나타나는 큐브 이미지는 감춰진 불안을 대변하는 매개물로써 크게는 집의 형식, 사각형을 비롯한 둘러싸여 있는 공간을 뜻한다. 육면체의 상징물은 타인의 시선을 피하기 위한 본인의 심리적인 은신처이자 치유의 공간으로 나타난다. 네모난 틀 안에 덩그러니 자리 잡은 내면의 공간은 외부에 또 다른 공간이 존재하고 있으며 이를 경계로 자아와 타자가 분리되어 있다는 것을 시각적으로 인식할 수 있게 해준다. 본인에게 있어 화면은 그 자체로 현실의 도피처로 볼 수 있으며 그 안에 등장하는 육면체의 공간은 자유와 안정을 누릴 수 있는 아주 최소한의 영역으로 학부 때부터 이어져 온 작업이다.(【작품 1】 참고) 누구나 살면서 중요한데 떠올리기엔 괴로운 사실이 있고 들키고 싶지 않은 비밀을 감추고 살기도 한다. 본인도 그 안에서 무의식적으로 외부로부터 무언가를 감추고 숨기고 있는 상태를 표현해보고자 하였다.



[도판 4]【작품 33】<투명인간 3>, 30x24cm, 순지에 채색과 먹, 2015



[도판 5]【작품 31】<투명인간 1>, 24x30cm, 순지에 채색과 먹, 2015

은신의 상징, 커튼

가지런하게 정리되어 있는 커튼이 아닌 제멋대로 뭉개져 있거나 조금이나마 열려 있는 커튼을 통해 본인이 도피하고자 했던 안락의 장소에서조차 그 바람은 성취되지 않았다. 결코 불안은 다스려 지지 않은 채, 다시 그곳에서 나오고 들어가고를 반복할 뿐이다. 커튼은 그것의 묘사로써 커튼 자체가 되기보다는 오히려 주름지고 굽어져 있는 한 덩이의 불안한 존재로 화면에 구성하였다. 온전하게 안정된 상태를 탐하는 공간으로써 매우 사적인 영역의 일부로 찾아 들어가려 했지만 그곳에서 본인을 반기는 것은 또 다른 불안으로 그 속에서 지켜주는 것이 아닌 밖에서 바라보는 시선에 주목하게 된다. 커튼 사이로 열려있는 조그만 탈출구를 통해 불안을 희석시켜줄 것이라 생각했던 공간에서 불안이 증폭됨을 나타내려 하였다. 이러한 상황에서 불안을 떨치기 위한 도구인, 평온한 대상에 대한 환상 그리고 위태로운 불안이 함께 존재함을 표현하려 하였다.

지금까지 내면의 은폐적인 공간의 이미지로부터 큐브와 커튼, 이 두 가지로 분류하여 논하였다. 타인의 시선으로부터 도피하여 숨는 의미의

[도판 6]【작품 27】<흑막(黑幕)>,
112.1x436.5cm, 순지에 먹, 2015

상징으로, 자신만의 영역을 구축하고자 방을 세워 큰 의미인 큐브를 건설하게 되었고, 언제든지 열고 닫을 수 있는 잠시나마 숨을 수 있는 커튼까지, 도피할 수 있는 형상으로부터 발견할 수 있는 이미지들이다. 이어서는 이러한 보호막의 이미지를 표현한 재료에 관해서 서술하고자 한다.

2) 검은색의 상징

Ⅲ장에서 설명한 <출현: 찰나의 순간>의 재료가 되었던 원색적인 색채가 <위장된 보호막>에서는 수묵으로 대체되었다. 다시 말하면 이전 작업에서는 감춰졌던 불안의 출현으로 상황과 시간에 따른 강한 색채로 표현하였다면, 본 작업에서는 불안이 시작된 내면에 집중하여 이를 좀 더 은유적이고 상징적으로 표현할 수 있는 재료를 먹(墨)으로 선택하게 된 것이다. 흔히 수묵을 현(玄)이라 표현하는데, 시각적인 자극에서 벗어나 수묵의 본질적인 현의 세계를 지향하는 것으로 볼 수 있다. 그리고 밤이라는 시간과 그것이 제공해주는 시각적 체험이 이에 적절히 부합된 것이라 생각하고 주관적 해석을 통한 수묵의 새로운 모색이라 할 수 있

겠다. 먹은 고요하고 평온한 보호색의 의미로 볼 수 있다. 이 재료 부분에 대한 주제와 내면의 보호막으로 차용된 재료의 활용법에 대해서 간략하게나마 함께 다루도록 하겠다.

우리의 전통 재료로는 채색 안료 외에 먹(墨)이 있다. 먹은 단순히 화재(畫材)로서의 물리적 기능 외에, 물성 그 자체가 고도의 정신적 의미를 지녀 수묵이라고 하는 극도의 형이상학적인 회화양식을 만들어내었다.[31] 수묵화는 중국회화에 있어서 가장 특징적인 산물이라 할 수 있다. 유교적인 실용주의가 쇠퇴하고 상대적으로 노장사상이 발달함에 따라 인간중심에서 자연 중심으로 사상이 바뀌게 되면서 자연을 숭배하고 조화 합일하려는 의식이 나타났다. 이러한 사상을 배경으로 은사(隱士)들에 의해 자연과 조화를 추구하는 산수화와 함께 수묵을 사용하기 시작하였다. 이는 눈앞의 대상을 옮기는 것이 아닌 그 대상 너머의 사물의 본질을 파악하여 정신적인 세계를 표현하는 것이다. 자연 앞에서 겸허한 자세를 취하며 자연과 합일하려는 수묵화는 유교, 도교, 불교의 사상에 바탕을 두고 있다. 고대 중국에서는 천(天)을 바탕으로 한 천인합일 사상이 전개되었으며 이러한 자연에 대한 이해는 곧 물아일체(物我一體)라는 도가적 자연관을 발생시켰다. 이러한 도교사상이 위진 남북조의 정치적 혼란을 피해 문인 귀족들이 산 속으로 은거하게 되면서 자연은 현실의 도피처 혹은 이상향으로 여겨지게 되었다. 당시 이러한 사상적 분위기는 자연스럽게 산수를 조형화하려는 욕구로서 나타나게 되었고 이에 수묵화가 등장하게 되었다.[32]

수묵화의 가장 중요한 안료인 먹의 장점은 수묵의 깊고 얕음, 농담, 건습 등으로 각종 사물이 갖춘 색과 빛을 표현하는 것이다. 먹빛은 대체로 초(焦), 농(濃), 중(重), 담(淡), 청(淸) 등의 다섯 가지 종류가 있는데 이는 일반적으로 말하는 수묵의 오채(五彩)라고 한다.[33] 이처럼 먹은 단순한 검은색은 아니지만 검은색에는 다양한 의미가 들어있다. 가령, 흑백

---

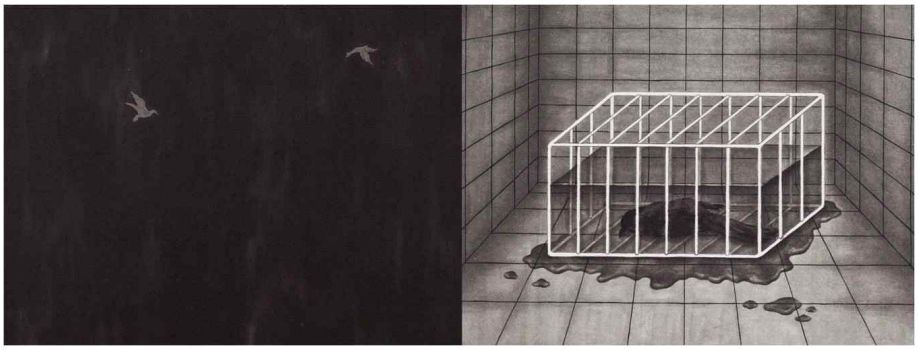
31) 정종미, 『우리 그림의 색과 칠』, 학고재, 2001, p.134.
32) 이운희, 「수묵을 통한 내적 감성 표현 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위 논문, 2002, pp.12-16.
33) 정종미, 앞의 책, p.149.

(黑白)을 가린다고 하면, 누가 옳고 그른지를 따져 보는 말로, 검은 것은 그르고 흰 것은 옳다는 뜻이 전제되어 있다. 무엇인가 흑막(黑幕)이 있다고 하면 말 그대로 검은 커튼이지만, 겉으로 잘 드러나지 않은 음흉한 속임수가 있다는 뜻이다. 연극이나 공연을 할 때 무대 중간에 치는 커튼을 흑막이라고 부르는데, 이것을 치게 되면 무대 뒤에서 배경을 바꾸고 소품을 교체해도 그 안에서 일어나는 일은 관객들이 알 수 없기 때문이다. 하지만 이처럼 검은색이 모두 부정적인 의미로만 쓰인 것은 아니다. 현묘(玄妙)하다의 현(玄)은 아득하고 신비스럽다는 뜻으로 이에 검은색은 온갖 색을 다 합쳐 놓은 색으로 검은 색 안에는 없는 색이 없다는 말이다. 또한 천자문은 천지현황(天地玄黃)으로 시작하여 하늘은 검고 땅은 누르다고 하였다. 이 때 현(玄)은 색깔이 검다는 의미보다는 아득하고 신비하다는 뜻이다. 노자(老子, ?~?)는 <도덕경(道德經)>에서 도(道)의 본질을 설명하면서 '현지우현(玄之又玄)', 즉 현(玄)하고 또 현하다고 하였다. 검다 못해 시커멓다는 뜻이 아닌 심오하고도 깊다는 뜻으로 쓰였다. 검은색을 표현하는 다양한 색이 있는데 현(玄)이 검붉은빛을 나타낸다면, 푸른 기운을 띤 검은색은 대(黛)자를 썼다. 또한 검은데 누런빛을 띤 것은 검을 리(黧)자를 쓰고 옻칠의 칠(漆)도 검다는 뜻으로 칠흑(漆黑) 같은 밤은 옻칠을 한 것처럼 캄캄한 밤이라는 뜻이다. 이처럼 검은색은 다양한 의미의 차이가 있다.[34]

이렇듯 본인 작품속의 검은색 또한 외부세계에 대한 지각과 그 지각 속에 안주된 내적 세계 즉, 개인의 의식과 삶의 반영을 거친 세계와의 관계 속에서 일궈낸 결과물로써 다가온다. 그리고 그 배경이 되는 건 본인을 포함하며, 주로 사용하는 먹의 변주를 통해 연장되고 확장되게 표현하였다. 옅은 먹을 반복하여 칠하면서 동양화 특유의 먹색이 주는 빛과 어둠의 대조는 이러한 불안한 심리를 증폭시킨다. 여러 번의 붓질로 먹이 천천히 종이에 스며들어 본인이 표현하고자 한 고요하고 적막한 공간으로 발현되게 나타내었다.

이렇듯 결과적으로 검은색은 본인의 그림에서 단순한 색채와 재료인 물질적 성격에 국한된 것이 아니라 작품의 독립적인 요소로서 공간을 형

34) 정민 외, 『살아있는 한자 교과서 2: 문화와 한자』, 휴머니스트, 2011, pp.34-35.



[도판 7]【작품 28】<덮이고 드러나고 1>, 각60x80cm, 순지에 먹, 2015

성하고 그 의미를 배가시켜주는 역할을 하였다. 수묵화에서 드러나는 고도의 정신성을 지닌 먹의 의미보다는 현실의 세계를 초극하는 상상적 유추의 먹색으로 화면에 표현하였다. 그리하여 검은색이 갖고 있는 여러 의미를 통해 작업에 펼쳐 보았다. 다의적이고 새롭게 해석될 수 있는 검은색은 구성표현으로 인해 분명해 질 것이다.

Ⅳ. 표현의 의미와 특성

앞 장에서는 감추어진 불안으로 인한 본인의 작업들에 대해 살펴보았다. 불안의 형상화가 주변 풍경들에 투영되어 출현한 미지의 대상에서 주관적인 형상을 찾은 작업에서 방을 설정하여 불안의 감추어짐에 대한 작업으로 발전하였다. 이는 작업을 이분법적으로 나누어 설명을 하고자 함이 아니라 시간의 차이에 의해 작업 전개에서 발전한 작품임을 밝힌다. 즉, 모두 불안이 모태가 되어 이를 긍정적으로 활용하는데 목적이 있다. 이전 작업은 불안이 풍경 또는 대상에 투영되어 나타났다는 점에서 감추어진 불안의 감정을 극대화시켰다면, 후반 작업은 감정을 감추어 본인 내면의 불안에 더 집중하여 표현하고자 하였으며, 나타내고자 하는 주제가 작업 전개의 주된 줄기가 된다고 볼 수 있다. 구체적인 작업 설명에 앞서 작업의 근간이 되는 개념들에 대해 간략하게 서술하도록 하겠다.

바쁘게 살아가는 현대인들의 부지런함과 분주함을 다른 시각에서 보자면 권태에서 벗어나려는 도피적인 행위로도 볼 수 있다. 대부분의 사람들은 아무것도 하지 않고 있는 상태를 견딜 수 없어서 여가활동 조차 다른 형태의 활동으로 바꿔버린다. 또한 우리들은 무엇을 하고 무엇을 해서는 안 되는지를 지시하는 권위로부터 해방되어 자기 자신이 자유로운 존재라 생각하지만, 사실은 익명의 권위에 의해서 지배되고 있는 것이다. 우리들은 외부의 권력으로부터 자유롭게 되는 데 마음이 홀려 내부에 있는 속박에 대해서는 깨닫지 못하고 있다.[35] 오히려 제도, 사회적 관습, 규범 등이 억압의 산물이 아니라 그 반대라고 본다. 억압이야말로 기존 제도의 결과로서 발생하는 것이다. 이처럼 예술작품에 대입하자면, 작품은 예술가의 자기 고백, 의사 전달의 수단이 되기도 하지만 동시에 속임수, 허구와 진실, 자기 은폐의 수단으로 사용되기도 한다.[36]

---

35) 박찬국, 앞의 책, p.167.
36) Arnold Hauser, 『藝術史의 철학』, 황지우 옮김, 돌베개, 1983, pp.94-117.

사회가 발달하면서 그 속에 던져진 본인이 느끼는 소외와 불안의 감정을 연구하며 이런 상황에서 느낀 감정을 작품에서 드러내고자 하였으며, 궁극적으로 개인적인 고백을 통해 스스로의 정서적인 회복을 꾀하고자 하였다. 초반 작품에 등장한 자연물 소재를 이후로, 자연 공간과 대비되는 인공물들이 등장하는데 주로 큐브, 커튼, 방 등의 외부공간으로부터 분리할 수 있는 공간 분할을 담당하는 면적들이 드러나지만 작업이 진행됨에 따라 작은 소품들을 이용하여 개인적으로 안정감을 느낄 수 있는 사물들로 구성하였다. 선을 그어서 공간을 분리한다는 생각은 어린 시절의 추억에서 착안한 것이다. 누구나 어린 시절 학교에서 친구와 책상 한 가운데에 선을 그으며 선을 경계로 자신의 영역에 대한 소유권을 주장해 본 기억이 있을 것이다. 선을 긋는 행위에 대한 착안이 후기 작업의 시작점이 되었으며 작업진행에 있어 키워드가 되었다.

초반 작업의 배경에 갑작스럽게 등장하는 형상들은 배경과 극적인 대비를 연출한다. 이러한 본인만의 주관적인 이미지와 배경간의 특징은 본인의 작품에서 일관되게 보이는 공통된 것으로서 본인 작품의 의미론적 해석에 중요한 단서를 제공하고 있는데 이는 <비(非)일상의 순간 표현>에 담겨있는 내용이다. 바로 이어지는 2절 <초현실적 공간구성>을 통해서는 감추어진 그 안에서 행해지는 감정 놀이 작업에 대해 주된 표현기법에 관해 세분화하여 서술하도록 하겠다.

1. 비(非)일상의 순간 표현

일상적인 삶과 비일상적인 삶을 구분하는 가장 근원적인 기준은 현실에 대한 깊은 반성과 통찰에서 비롯된 삶에 대한 새로운 해석과 이해일 것이다.[37] 그러나 우리의 주관적인 시각에 의해 왜곡되어서 나타나는 현

실을 깨닫게 된다. 만일 우리가 하나의 사물을 실제에 입각해서 객관적으로 본다면 우리는 실제 그대로 보게 될 것이다. 그러나 욕망과 불안으로 인해 삐딱하게 본다면 왜곡되고 흐려진 이미지를 보게 될 것이다. 그러나 이럴 때 명확하고 변별력 있는 특징을 구별하게 된다. 즉 대상은 객관적인 시선을 위해서 존재하는 대상이 아닌 욕망으로 왜곡된 응시에 의해서만 인지될 수 있는 것이다. 외부의 대상들은 근본적으로 현실성이 지연되고 비실재적인 것으로 나타나게 된다.[38]

자연, 즉 대상은 시시각각 변한다. 자연이 변하는 과정을 보면서 마음도 역시 변한다. 선(禪)사상의 관점에서는 모든 자연현상은 마음의 작용으로 마음을 떠나서는 어떠한 것도 존재하지 않는다고 한다.[39] 무형으로 존재하지만 자연물의 움직임을 통해 존재성을 획득하는 안개 및 구름과 연기, 바람과 빗방울 등은 하나같이 물리적 세계로부터 이탈하고 있을 뿐 아니라 시공의 흐름에 의존해 독립된 시공간을 내포하고 있다. 이를 다르게 말하자면, 실제성을 갖지만 실제적이지 않은 형상으로써 시공의 모습이 해체되거나 재구성되어 존재한다. 이처럼 비(非)물질을 사유적인 틀에 대입시켜 의식과 무의식 간의 존재성을 확인하고 있는 것처럼 비일상적인 현실 또한 그러하다. 보편적인 일상에서 발생하는 소소한 사건들이 몽롱한 꿈처럼 재구성되는 상황과 마주하게 된다. 이것은 움직이지 않으나 움직이는 현상과 같은 것으로, 그것의 실체는 본래 자신과 자신을 점유한 모든 의문점에서 찾아진다.

본인의 작업은 물리적 세계관에 머물지 않고 무의식에 속한 잠재적인 현상을 표층으로 끌어올린 부유물임을 보여주고 있다. 본인의 작업은 감정적 공유에 대한 내용으로 눈에 보이는 시각적 이해는 아니다. 화면은 무언가 비워져 있는 듯하지만 실제로는 채워진 비움이고, 채워진 듯하지만 더 채울 수 있을 듯한 심리적 여백은 본인의 그림에서 발견할 수 있는 특징이라 생각한다. 그런 점에서 볼 때 작업에 나타나는 풍경들은 누구나 갖고 있지만 전부 동일하지 않아 새로운 상상이 가능한 풍경으로

---

37) 한홍섭, 『莊子의 예술정신』, 서광사, 1999, p.15.
38) Slavoj Žižek, 앞의 책, pp.31-37.
39) 윤양호, 「현대미술에 끼친 禪사상의 영향: 예술작품에 나타나는 미학적 특성을 중심으로」, 한국선학회, Vol.24, 2009. p.208.

볼 수 있다. 특히 자연 풍경의 일부이면서 내적으론 존재하나 보이지 않는 것을 통한 자기의식이 투영된 모습이라 해도 무리는 없다. 이러한 주관적인 형상에 대해 알아본 뒤, 본 작업에서 사용한 표현과 기법에 대해 기술하도록 하겠다.

1) 주관적 형상 표현

환상은 화면 안에서 그 시간을 해석할 수 있으며 자연을 마주했을 때와 유사한 시각적인 특징을 포착할 수 있다. 그래서 이러한 특징은 상상적인 시각 안에서 진실 되고 통일된 이미지로 통합된다.[40] 이러한 이미지를 나타내는 형(形)은 대상의 본질적 특징을 규정해준다. 이는 위치와 방향을 제외한 사물의 공간 형태를 가리키는데 다시 말해서 대상의 성격을 말해주는 어떤 형체의 윤곽이라 할 수 있다. 대상의 형(形)은 실제적인 형제와 반드시 동일하지는 않다. 그러므로 진정한 형(形)은 공간적 특성에 의해서 규정되는 것이다. 본다는 것은 곧 시지각(視知覺)을 의미하는데 카메라가 대상의 형(形)을 수동적으로 기록하는 반면 우리의 시지각(視知覺)은 능동적이고 조형 의식에 따라 선택적이다. 한편 형(形, shape)과 형태(形態, form)라는 단어가 흔히 같은 뜻으로 사용되는데 두 단어 사이에는 의미상의 차이가 있다. 형태(形態)와 달리 형(形)은 외양(外樣)의 공간적 면모에 대해 다루며 그 자체로 개별적 실존 이상의 그 무엇을 나타내는 즉, 어떤 내용을 담은 형태라고 말할 수 있다.[41] 이는 주어진 형상 그 자체에 있는 것이 아니라 과거의 흔적과 현재 보고 있는 것 사이의 상호 작용에서 생겨나는 것이다.

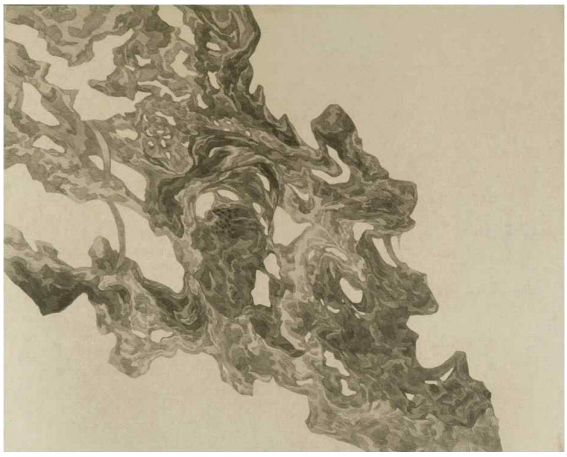
이러한 과정을 통해 작가는 그림에 담아내는데 있어 대상을 꼭 의식을 갖는 유기체에 국한되지 않는다. 허공에서 춤추는 나뭇잎, 험하게 생긴

---

40) Pierre Francastel, 『미술과 사회』, 안-바롱 옥성 옮김, (주) 민음사, 1998, pp.101-102.

41) Rudolf Arnheim, 『美術과 視知覺』, 김춘일 옮김, 미진사, 1995, pp.47-96.

바위와 그 사이 갈라진 틈 같은 것은 여러 가지 감각을 통해서 표현된다. 그 다음 2차 과정으로 대상의 표현과 자신의 마음 상태와의 비교한다. 예를 들어 바람에 흔들리는 버드나무는 그것이 슬픔에 찬 사람처럼 보이기 때문에 슬프게 보이는 것이 아니라 버드나무 가지의 형(形), 부드러움이 구조적으로 비슷한 사람의 슬픔과의 비교가 2차적으로 행해지는 것이다. 표현이란 상상을 가지고 지각하는 것인데 엄밀히 말하면, 어떤 것이 존재하는 것은 문자 그대로 그것이 암시되어 있을 뿐이며 실제로는 거기에 존재하지 않지만, 실제로 존재하듯이 지각되는 것이다.[42] 본인의 작품([도판 8] 참고)에서도 이전부터 머릿속에 갖고 있던 바람, 돌, 뿌리의 이미지를 투영하여 3차원 효과로 나타내기 위해 상상된 패턴을 가지고 모양을 단순화하는 작업을 하였다. 본인 작업은 풍경에 대한 인상에서 비롯된 작업이다. 인상주의라는 명칭은 1863년에 낙선 화가들의 전시회에서 모네(Claude Monet, 1840~1926)가 <인상>이라는 제목의 풍경화를 전시한 사건에서 연유한다. 그 이후로 그와 비슷한 유형의 그림들을 인상주의라는 말로 특징짓는 관례가 생겨났는데 이러한 화풍의 배후에는 자연을 모방하는 사실주의가 있었다. 오늘날 인상주의 회화를 사실적이라고 생각하는 사람은 없겠지만, 전통적으로 내려온 대상의 윤곽선 사용법이 실제로는 근거없는 공상에 불과하고 오히려 색채를 투명하게 옮기는 것이 자연을 참되게 묘사하는 일이었다. 선이나 형태는 추상적인 존재로서 실제 자연에서는 발견되지 않는다. 우리는 선을 지각하는 것이 아니라 우리의 의식이 구성해 내는 것이다.[43]



[도판 8]【작품 5】<바람돌뿌리>, 130x160cm, 장지에 연필, 2012

42) Rudolf Arnheim, 『예술심리학』, 김재은 옮김, 이화여자대학교 출판부, 1984, p.96.

회화는 재현 아래 재현을 넘어 현재를 추출한다. 회화 이전에 구상이 있는데 작업을 시작하기 전에 예술가의 머릿속에 그리고 싶은 것이 이에 속한다. 그 다음 단계는 형상의 결과로서, 회화적 행위의 효과로 획득한 것이다. 왜냐하면 형상의 현존은 재현의 회복이고 구상의 재창조이기 때문이다.[44] 예술가의 눈에 보이는 상(像)이 다양할수록 그리고 그것이 객관적 형태에서 멀면 멀수록 회화적 성향은 크다.[45]

화면 속에서 취함(取)과 버림(舍)의 중요성은 불필요한 것을 제거하는 일이다. 대상을 생각할 때 특징을 먼저 취함과 버림에 주의를 기울여야 한다. 중국 근대 산수화의 대가인 황빈홍(黃賓虹, 1864~1955)은 다음과 같이 말하였다.

> 對景作畫, 要懂得舍字, 追寫物狀, 要懂得取字. 舍取不由人, 舍取可由人.[46]

이는 풍경을 마주 대하고 그림을 그릴 때는 버린다(舍)는 글자를 깨달아야 하고, 사물의 모습을 기억하여 그릴 때는 취한다(取)는 글자를 깨달아야 하므로, 버리는 것과 취하는 것은 사람에 의한 것일 수도 의한 것이 아닐 수도 있다는 뜻이다.

우선 본인의 작품 방식은 평범하고 익숙한 것들로 수집하였다. 수집된 일상의 이미지들은 의식의 흐름에 따라 비정형화된 이미지로 재배열되고 무리 지어져 고유의 진부함을 잃은 객체로 등장한다. 이미지 대상들은 대개의 경우 공상(空想)일 수 있고 또 사실이 그렇다. 하지만 결코 부정할 수 없는 점은 대상이 거기에 있었다는 것이다. 현실과 과거라는 이중적 위치가 결합되어 본인이 보는 그것은 무한(無限)과 주체사이에 펼쳐진 그 장소에, 거기에 있었던 사물인 것이다. 그것은 거기에 있었던 것이다.[47]

---

43) 김혜숙, 김혜련, 앞의 책, pp.194-211.
44) Gilles Deleuze, 『감각의 논리』, 하태환 옮김, (주) 민음사, 1995, pp.84-136.
45) Heinrich Wölfflin, 『미술사의 기초개념』, 박지형 옮김, 시공아트, 1994, p.100.
46) 王佰敏, 『동양화구도론』, 강관식 옮김, 미진사, 1991, p.9.
47) Roland Barthes, 앞의 책, p.98.

이제 작품의 소재를 어떻게 시각적으로 표현하였는지 사용한 표현 방법에 대해 서술하려고 한다. 밤에 일어난 심리로 인한 낯선 경험에 대해 근거를 찾으려 하였다면 불안으로 인해 주변의 풍경들이 본인만의 주관적 형상으로 나타난 표현에 대해 서술 할 것이다. 그리고 이어서 이러한 형상들이 만들어낸 우연한 바탕 속에서 일상적인 자연물의 형상을 추출해내는 과정에 대해 설명하려 한다.

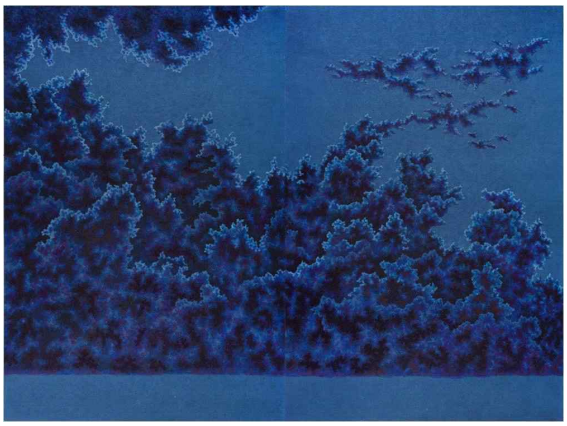
구름, 파도 그리고 수풀의 흔적

대상 간의 유사성은 그 대상 속에서 인정되는 다른 대상과의 질적 또는 전반적인 특성과 관련되어 있다. 그래서 어떻게 보면 대상을 자아상으로서 유사하게 다루는 것은 완전한 시각이라고 볼 수 있다.[48] 우리가 동일하게 보는 대상들이 주변과의 일정한 관계에 묶여 있지 않다면 그것은 아마 복잡하고 변화무쌍한 여러 인상들로 뒤범벅될 것이다.[49] 본인은 저 멀리 보이는 숲의 풍경을 보고 본인을 향해 팔을 벌려 움직이는 대상처럼 느껴졌다. 미지의 자연물에서 구름 또는 파도와 닮아 보이는 형상으로서 숲을 바라보게 된 후로, 구름과 파도 및 수풀의 이미지를 혼합하여 움직이는 광활한 천체의 형상을 상상하게끔 하는 매체로 작용하였다. 시간이 지남에 따라, 그리고 시간에 따른 감정에 따라 대상의 형상을 비롯한 구도와 색채를 변화시켰고 작품 아래 부분에 여백을 첨가함으로써 본인

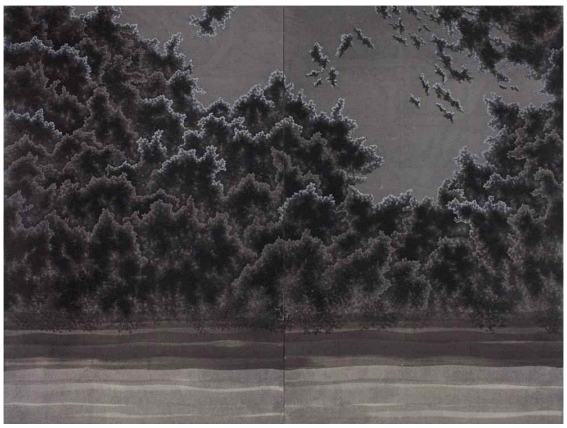
[도판 9]【작품 13】<출현 3>, 194x260cm, 장지에 채색, 2012

48) Rudolf Arnheim, 앞의 책, pp.473-475.
49) Ernst H. J. Gombrich, 『예술과 환영』, 백기수 옮김, 이화여자대학교 출판부, 1985, p.78.

만의 떠오르는 감흥을 나타내려 하였다. 이처럼 일상적이고 소소한 경험들이 순간의 감성과 섞여 본인에게 의미 있는 형상으로 다가왔다.



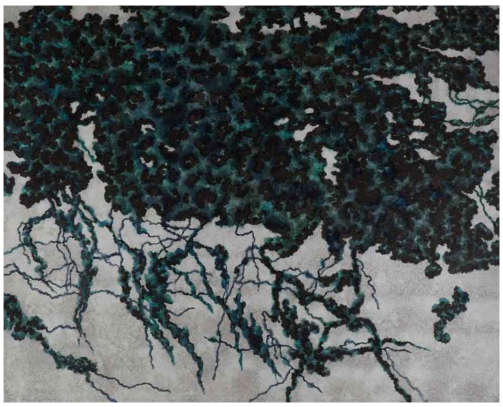
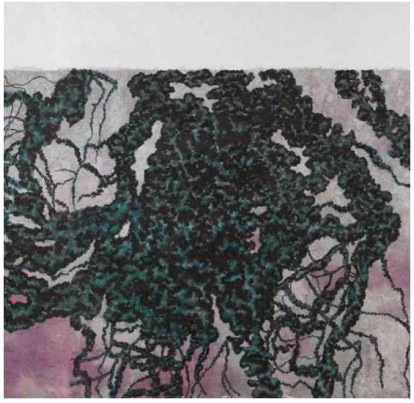
[도판 10]【작품 12】<출현 2>, 194x260cm, 장지에 채색, 2012



[도판 11]【작품 14】<출현 4>, 194x260cm, 순지에 먹, 2012

담쟁이 넝쿨 자국

우리들은 주변 풍경을 돌아볼 여유도 없이 항상 바쁘게 어디론가 향해간다. 하지만 매일 스치는 자연물 중에서 주변에서 쉽게 볼 수 있는 담쟁이 넝쿨은 항상 그대로 그 자리에 있다. 분주한 삶 속에서 아무도 몰라주지 않은 채, 혼자 벽 위를 올라타고 가는 담쟁이 넝쿨을 보면서 측은하면서도 본인의 모습과 닮았다고 생각하였다. 그리고 담쟁이의 뻗어나가는 가지를 보며 가슴을 후벼파듯이 아픈 느낌을 경험하였다. 하지만 밤에 보는 담쟁이 넝쿨은 그 생명력의 힘이 뻗어나가는 형상만으로도 무서움과 기괴함이 본인에게로 전해졌다. 서로 얽히고 서로 지탱하며 올라가는 존재이지만 어둠이 깊어지면 불분명한 검은 형상으로 서로를 찌르며 생성하는 것처럼 보였다. 이런 점에서 본인의 내면이 투영되어 아픈 자국으로서의 담쟁이 넝쿨을 조형적으로 담아보고자 하였다.

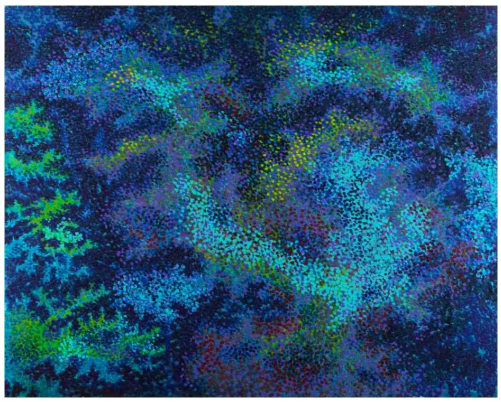
[도판 12] 【작품 7】<더 이상 그곳에 없는 풍경>, 130x160cm, 순지에 채색, 2012 (좌)와 【작품 8】의 부분, 2012 (우)

재단된 풀, 떨어진 꽃 형상

문득 길을 가다가 바닥에 떨어진 어떤 물체를 주웠다. 바닥은 버려진 쓰레기, 더러운 먼지들로 뒤덮여 있었지만 처음 보는 기이한 물체가 눈에 들어왔다. 밤이라 주변이 어두워 자세히 보이진 않았지만 가까이 들여다보니 어렴풋 시든 꽃과 풀처럼 보였다. 이처럼 낮에 보면 원래 알고 있는 존재들이지만 아무것도 보이지 않는 상황에서 낯선 존재로 다가와 그 존재 의미를 되새겨보는 작업을 진행하게 되었다. 즉, 우연적인 상황에서 진짜를 둔갑한 가짜 형태로 본인만의 새로운 식물의 형태를 도출하게 된 것이다. ([도판 13] 참고) 이어지는 [도판14] 또한 건물 옆에 흔히 있는 재단 된 풀을 위에서 정면으로 바라본 모습이다. 자연스럽게 자란 풀과 달리 조경사가 반듯하게 깎아 놓은 풀을 보고 그 안에 풀의 그림자를 통해 새의 형상을 보게 되었다. 그 속에 숨어사는 동물이듯 밤이면 나타나 다양한 형상으로 보이곤 하였다. 때문에 이러한 결과적인 이미지를 통해 연상되는 형태로 표현하였다.

이로써 불안을 표현하기 위해 형성된 본인만의 주관적인 이미지를 구름과 파도, 담쟁이 넝쿨, 재단된 풀과 떨어진 꽃, 이렇게 세 분류로 서술하였다. 이를 표현하기 위해 기억의 흐름을 담당하고 나타내고 있는 이

[도판 13]【작품 6】<Flower drawing>, 190x130cm, 순지에 먹, 2012



[도판 14]【작품 10】<찰나 2>, 130x160cm, 장지에 채색, 2012

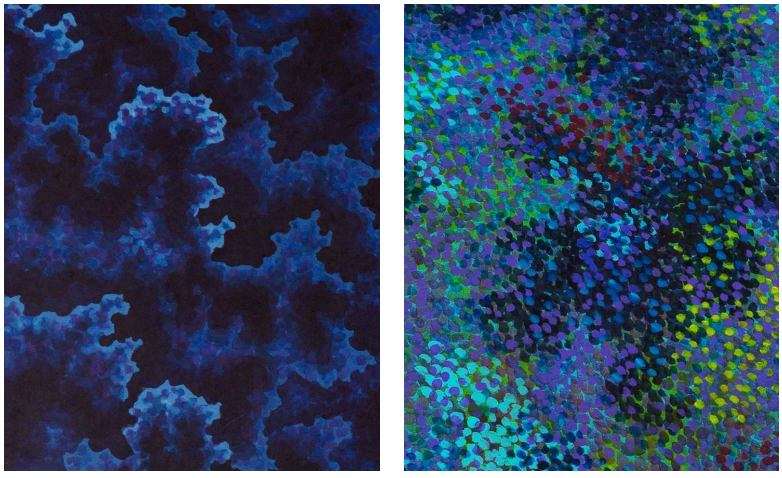
미지 조각들의 형태에서 점의 표현을 찾을 수 있었다. 그리하여 점의 활용을 조형적으로 엮고자 하였다.

2) 점의 활용

의식의 본질에는 의도, 단일화, 선택과 유동성 이렇게 네 가지 기본 속성이 있는데 그중 의식의 유동성은 변하는 속성이다. 의식은 마음과 같이 우리를 뒤흔들면서 항상 지금 이 순간에서 다음으로, 또 그 다음으로 움직인다. 의식은 작은 조각으로 썰 수 있는 것이 아닌 하나의 흐름으로 존재하는 개념이다. '연쇄' 혹은 '행렬' 등과 같은 단어로 의식을 설명하지는 못한다. 이는 이어 맞춘 것이 아니라 흐르는 것이기 때문이다. 예를 들면 '강' 혹은 '흐름' 으로 의식을 은유할 수 있다. 문학에서도 '의식의 흐름' 기법으로 쓰인 책들은 등장인물의 생각과 의식이 끊어지지 않고

변화하는 흐름을 설명한다.[50] 이와 같이 본인은 끊임없이 움직이는 내면의 세계를 붓 터치에 의한 점으로 하여금 점의 체계를 활용하였다. 그 당시 기억의 흐름을 형상화하기 위해 그리고 있는 이것이 수풀인지 해초인지 알 수 없게끔 기존의 모양을 조금 바꾸어 추상적인 표현을 통해 나타내려 하였다. 공간의 형상화 표현은 회화적인 묘사를 대신해서 여러 감각이 결합됨에 따라 의식의 차원에서 느낀 감각과 기본적인 행위를 기록하게 된다.[51] 그리하여 결과적으로는 점들이 모여 주관적인 형상이 나타나게 되었다.

밤이란 시간에 늘 예기치 않게 대상과 마주침으로부터 시작하여 낯설고 기이한 현상을 잡기 위해 집착의 연속으로 점을 찍어 점묘처럼 다양한 색상의 터치로 계속 쌓는 방법을 이용하였다.([도판 15] 참고) 작품에서 수없이 중첩되는 점들은 다시 상처받지 않기 위해서 외상을 반복하는 불안의 심리기제로 실행되었다. 이처럼 점찍는 행동을 반복하는데 이러한 반복은 의미의 배출이자 또한 감정적 영향에 맞선 방어이기도 하다. 동시에 이러한 강박적인 반복 행위는 불안의 실재를 밖으로 꺼내어 드러내는 역할을 한다. 몸을 구성하고 있는 세포와 같은 작은 단위를 시각화



[도판 15]【작품 11】의 부분, 2012 (좌)와 【작품 10】의 부분, 2012 (우)

50) Daniel L. Schacter 외, 『심리학개론』, 민경환 외 8인 옮김, 시그마프레스, 2011, p.375.
51) Pierre Francastel, 앞의 책, p.347.

하여 인지할 수 있도록 하여 내부로부터 시작된 불안을 외부화하고자 하였다. 이처럼 불안의 주체가 비일관적인 형태로 자신의 부분을 분열하는 것으로부터 시작된다. 분열된 형태는 두려움과 욕망의 형태로 끊임없이 확산되면서 새로운 반복적 형태를 형성해 나간다. 이러한 심리학적 특징을 자연물에 대입하여 불안정한 부분들을 논의하고 있음을 나타내고 있다. 작품은 자연물을 구성하고 있는 부분들을 제시하면서 분열하며 결합하는 형태를 시도하고 있다. 불안을 유발하는 대상들을 끊임없이 반복 노출함으로써 불안을 길들이고자 하였다.

인간관계를 비롯한 지속되는 세계와의 관계에서 찰나의 지연, 순간의 지연을 담으려 하였다. 실제를 그대로 표현하기 보다는 정지된 찰나적 순간의 심리적 이탈이 장지에 여러 색으로 점을 찍는 과정을 통해 증폭된다. 처음에 의도한 형태와 다르게 결과물이 나타남으로써 이는 대상의 존재를 관념적으로 설정하고 의식을 덧대는 것으로 순환의 이미지로 이해할 수 있다. 또한 형태가 불분명하여 보는 이로 하여금 상상을 촉발시켜 새로운 이미지가 도출되고자 하였다. 이 때 쌓이고 쌓인 점들은 찍을수록 기억은 선명해져 이러한 행위는 형식과 구조를 유발한다. 그렇게 해서 표현된 작품들이 갖는 의미는 기억의 흔적을 담는 것만으로도 많은 의미를 드러낼 수 있으며 공간과 시간에 대한 서술 그 자체 이상으로 머물게 된다.

3) 색채 표현

색채는 형(形)으로 다 전달할 수 없는 강한 평면성을 가진다. 색채의 느낌은 주관적이고 정서적으로 한 가지 색상이라도 명도, 채도, 면적 등에 따라 느낌이 변한다. 실제 생활에서 경험적인 의미를 가지지 못하는 과학적인 색채 이론보다 오히려 예술가의 색채가 더 많은 의미를 지닌다.[52] 또한 색채에 의해서 공간을 추상적으로 표현하는 것이 아닌 감성

52) Rudolf Arnheim, 『美術과 視知覺』, 김춘일 옮김, 미진사, 1995, pp.328-338.

적으로 표현된다. 순수한 상태에서 갖는 색채의 독립적이고 공간적인 특징은, 색조의 단계적 표현이나 색상의 혼합을 떠나서 단지 순수한 색채만을 사용해서 거리를 표현하는 것이다. 즉, 순수한 색조 하나로 가까운 곳이나 먼 곳의 개념을 줄 수 있고 색 자체로서 절대적 공간을 의미하는 가치를 지니게 된다.[53]

본인 작품([도판 16] 참고)에서의 색채의 느낌은 여러 상황에 따라 달라지고 시간에 따른 감정의 산물로서 표현하였다. 【작품 12】은 먼 느낌을 주고 하늘의 이미지를 부각시키기 위해 청색을 사용하였다. 다음 【작품 13】은 마음을 휴식케 하는 숲의 분위기를 나타내기 위해, 그리고 모든 색 중에서 평온하며 어떤 방향으로도 움직이지 않는 부동성(不動性)을 나타내는 녹색의 안정감을 표현하려 하였다. 【작품 14】에서는 고요하고 초월한 느낌을 주기 위해 먹을 우려 표현하였고, 마지막으로 【작품 15】의 적색은 한 가지에 집중된 강박증적인 마음을 나타내었다.

이로써 심리적으로 위로하며 본인과는 본질이 다른 하나의 존재로 인식하며 정신적인 위안을 찾기 위해 이러한 색채를 통해 표현하려 하였고, 내면의 상징으로써 내면의 본질을 은유하려 하였다. 본인 작품에서의 색은 사실적으로 지각되는 현실의 재현이 아닌 본인 감성의 고유한 심리표현의 수단으로 현실에서 볼 수 없는 강한 원색의 조합으로 이루어진 자연의 모습으로 표현하였다. 이처럼 주관적이고 감정적인 색채의 자유로운 표현은 작품의 전반적인 분위기를 형성하며 주요한 조형적 수단으로 쓰인다. 본인은 본 것을 재현하기보다는 경험에 따라 사고한 것을 나타내는 것에서 내면의 의식과 무의식을 어떠한 이미지와 색채로 적절하게 표현할 수 있을지 고민하였다.

지금까지 <비(非)일상의 순간 표현> 내용에 대해 서술하였다. 이는 모두 숨겨졌던 불안이 표출하여 시작된 작업으로 이로 인해 무수히 찍힌 점의 흔적에서 드러나는 형상을 통해 주관적인, 일상적이지 않은 찰나의 순간을 나타내려 하였다.

---

53) Pierre Francastel, 앞의 책, pp.261-263.

【작품 12】의 부분

【작품 13】의 부분

【작품 14】의 부분

【작품 15】의 부분

[도판 16] 다양한 색으로 표현한 작품 비교

2. 초현실적 공간구성

후기 작업에서 내면의 불안을 인식하고 이를 보호막과 연관하여 여러 이미지들의 상징과 의미에 관해 각 작품과 관련하여 구체적으로 설명하고 구분하였다면, 이 절에서는 보호막 그 안에서 일어나는 자유로운 풍경과 관련하여 작품의 초현실적인 공간구성에 관해 서술하고자 한다. 먼

저 초현실주의에서 차용하게 된 초현실적인 구성의 개념에 대해 다루고, 이를 회화적으로 표현하기 위해 수집된 여러 이미지들과 구도에 관한 내용을 서술하도록 하겠다.

초현실주의는 20세기 초 1차 대전의 폐허 속에서 기존의 합리주의적 사고방식과 사회 질서에 대한 반발에서 비롯된 다다이즘(Dadaism)을 발전적으로 계승한 것이다. 다다이즘은 1916년 트리스탄 차라(Tristan Taara, 1896~1963)라는 청년이 취리히의 한 카페에서 다다이즘 선언을 한 데서 시작하여 1921년 공식적으로 종막을 내리게 되기까지 취리히 다다, 파리 다다, 뉴욕 다다 등의 형태로, 젊은 예술가들 사이에서 전파되었다. '다다' 란 아무 뜻도 없는 조어로서 부정과 무의미, 허무를 파괴적이고 광적인 예술 행위 속에서 추구하려 했던 다다이즘의 정신을 반영한 것이다. 즉, 논리와 이성의 통로를 거부하고 무의식, 꿈, 광기를 통해 직관과 영감으로써 예술적 형상화를 시도하였다.[54] 이러한 심리학적 예술의 작품에서 보이는 강렬함은 현실을 변형시키고자 하는 인간의 본능을 그대로 노출시키고 있다. 초현실주의는 까닭 없이 모든 것을 부정하기보다는 근본적인 동기에 언어적 혹은 시각적인 착란을 연관시킬 필요성을 갖는 것이 특징이다.[55] 이렇듯 초현실적 구성은 하나의 사물을 그것이 속하는 익숙한 환경에서 떼어내어 낯선 곳에 집어넣는 것을 말한다. 초현실의 핵심은 일상적인 것들을 '낯설게 하기' 에 있다. 낯익은 사물들을 일상적 맥락에서 떼어냄으로써 성취가 되는 것이다.

이를 바탕으로 작품의 공간구성에서 나타나는 초현실적인 풍경에 대해서 언급하도록 하겠다. 이는 본인이 지금 현재 진행하고 있는 작업들과 관련된 것으로 축적된 일상적인 사물과 사람 형상과도 연관된다. 그리고 동양화 구도에서 나타나는 여백의 작용과도 관련된 것으로 이 절 후반부에서 이에 대한 내용을 다루도록 하겠다.

---

54) 김혜숙, 김혜련, 앞의 책, pp.261-262.
55) Sarane Alexandrian, 『초현실주의 미술』, 이대일 옮김, 열화당, 1984, pp.28-51.

1) 수집된 일상의 이미지

이미 앞선 설명처럼 본인은 초현실적 공간구성을 함에 있어서 일상적인 이미지들을 수집하여 화면 구성을 표현하였다. 이는 주변에서 볼 수 있는 평범한 사물들로, 낯설게 함으로써 초현실의 조형적 요소가 된다. 때문에 이번 절에서는 일상의 이미지 형상을 기반으로 형성된 공간구성에 대한 개념을 먼저 다루기로 하겠다.

일반적으로 우리가 존재하고 있는 공간은 물리적인 공간으로 여러 가지 사회, 문화적 배경으로 둘러싸인 곳이다. 인간은 다양하게 체험하는 삶 속에서 살아있음을 느끼며 그 속에서 각 개인의 상상력에 의한 독자성으로 인해 의식과 무의식을 포괄한 공간에 대해 생각하게 된다.

예술가에게 작품이란 실증적이지만 자연의 공간에 대한 단순한 기록에 그치지 않는다. 작품 속에는 예술가가 체험하는 세계의 이미지가 있다. 작가에게 있어서나 그 작품을 보는 사람에게 있어서 각자 실재자체인 지각된 이미지가 있다. 즉, 알아볼 수 있게 해주는 기호인 기록된 이미지, 예술가의 사고를 감상자에게 전달하게 해주는 잠재력을 가진 이미지가 있다.[56] 가령, 키리코의 <철학자의 정복> 이란 작품을 보면 우리가 알고 있는 소품들이 거리에 널려있는 것을 볼 수 있다. 그것들이 같이 있는 모습은 낯설지만 익숙해 보이도록 표현하였다. 작품 속의 황량한 거리는 끊임없이 환기시키는 불안의 정체를 내포하고 있지만 그는 연관성 없는 대상물을 주관적으로 끼워 맞춰 몽환적이면서 불안함을 야기시키는 고독적인 세계를 재구성하였다. 이처럼 키리코는 예기치

[도판 17] 조르지오 데 키리코(Giorgio de Chirico), <철학자의 정복(The Philosopher's Conquest)>, 캔버스에 유채, 125.1x99.1cm, 1914년

56) Pierre Francastel, 앞의 책, p.102.

못한 구도와 대상의 초현실주의적 구성을 통해 인간의 불안 심리를 간파했던 것이다.[57]

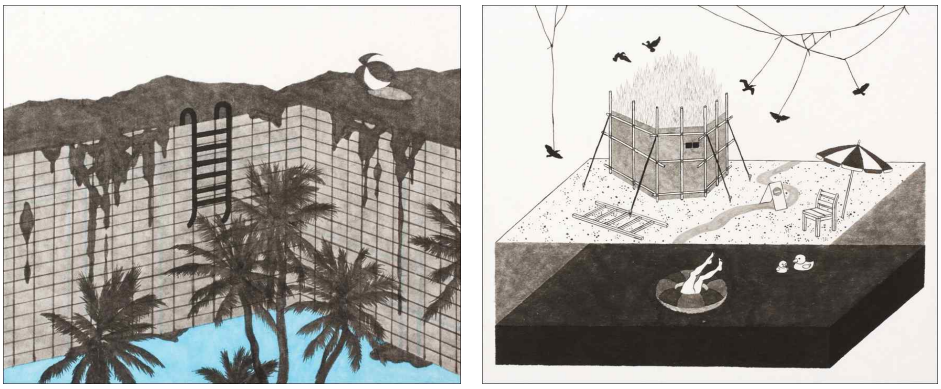
우리는 눈을 감고 마음속에 있는 것들을 상상하면 그 속에서 많은 생각과 감정들이 오고간다. 미국의 철학자인 대니얼 데닛(Daniel Dennett, 1942~)은 이러한 머릿속의 장소를 데카르트(René Descartes, 1596~1650)의 이름을 따서 '데카르트 극장' 이라 불렀는데, 이것은 마음의 눈으로 볼 수 있도록 사물이 제시되는 정신적 화면 혹은 무대를 의미한다.[58] 이처럼 본인 또한 작품에서 마주치는 현실의 양상과 강도에 따라서 화면 안에 본인만의 정신적인 화면을 달리하여 그리게 되었다. 작품은 대체로 불안을 감추고 은폐하는 일정한 틀을 지니며 대상에 대한 주관적인 인식을 나타내려 하였다.

본인은 감각이나 인식이 변화할 때마다 회화적 소재나 대상을 수집하는 것에 따라 작업을 달리 표현하려 하였다. 내면의 불안을 나타내다 보면 일정한 틀이 정해져 반복됨으로 인해 지루해지거나 회화적으로 별 진전이 없는 순간이 온다. 그럴 때면 작품의 내용을 세분화시켜 진행하려고 한다. 아직까지 풀이 있는 풍경과 네모난 공간이란 두 장소를 크게 벗어나지 않는 이유는 그 장소들이 주는 친숙함과 더불어 그림을 그리는데 있어서 여러 가지를 집어넣어 장난감처럼 놀이를 할 수 있기 때문이다. 본인만의 장소를 상황에 따라 그리게 되면서 이전에는 가능하지 않았던 사물들이나 놀이터 같은 풍경을 그릴 수 있게 되었다.

본인 작품의 소재는 일상의 이미지를 수집하여 그린 그림이다. 본인은 그림을 그리는 주체이자 관객의 시선으로 공간을 묘사하고 있는데 본인이 기거하고 있는 방은 무대와 같은 구조로 이루어져 있다. 작품에 나타나는 실내풍경은 무대 위에서 펼쳐지는 하나의 장면처럼 묘사하였으며 관객을 향해 열린 구조로 구성되어 공간의 내부를 보여주고 있다. 작품에는 수영장 튜브, 나무 의자, 장난감 공과 같이 본인이 쓰다만 용품들이 널브러져 있는 채로 그려져 있다. 이전 작품처럼 자연 풍경을 그리기 보다는 숨어있는 내면을 모티브로 하여 폐쇄적인 공간을 만들고 공, 야자수, 장난감, 금지 표지판 등을 이용하여 무대의 구조를 나타내려 하였다.

---

57) 조용훈, 『그림의 숲에서 동·서양을 읽다』, 효형출판, 2000, p.124.
58) Daniel L. Schacter 외, 앞의 책, p.368.



[도판 18]【작품 44】<자라난다 2>, 45x53cm, 순지에 채색, 2016 (좌)와【작품 45】<연극이 끝난 후>, 45x53cm, 순지에 먹, 2016 (우)

작품에 나타나는 사물들은 바닥에 그대로 놓여있다. 공간의 주체인 본인이 사라진 이미지를 나타내기보다 장치들의 구성을 통해서 본인의 심리를 간접적으로 표현하고자 하였다. 작품의 공간은 실제 장소에서 비롯되었지만 그 장소의 풍경과 일치하지 않고, 각각의 사물들을 원래 있던 자리에서 떼어내어 자의적으로 구성하여 허구적인 장면을 표현하였다. 현실에서 일어나는 불안과 동요, 위기 상황을 느끼고 스스로에게 어떠한 방향으로 나아가야하는지, 무엇을 원하는지를 묻고 그린 그림으로 작용하였다. 그려진 그림을 보면서 생각해본다. 이 공간의 바깥인 비상식적인 현실을 환기시킬 수 있을까. 하지만 어쩌면 회화에 필요이상으로 의미를 묻는 것은 연기처럼 나타나고 사라지는 것처럼 그다지 쓸모가 있는 것이 아니겠지만 본인의 마음과 생각의 궤도를 따라서 솔직하게 표현하려 하였다. 다만, 확실한 것은 이러한 방식이 본인에게 가능한, 유일한 표현이라는 것이다.

자연과 더불어 외부로부터 위험이 차단된 공간을 주제로 내면의 이야깃거리를 조형적으로 표현하려 하였으며, 더 나아가 이를 인간적인 심리와 결부시켜 현실에서 지니는 제한적인 한계를 환기하고자 하였다. 그래서 본인은 이 세상을 자유롭지만 제한적인 유토피아로 네모난 공간을 설정하여 표현하였다. 내면의 불안 존재에 대해 깊이 사색하고 고민하는 과정을 거쳐 제한된 자유에 대해 고민하는 가운데, 자연 아래의 모든 존재들이 수많은 인연의 조합과 결합에 의해 생겨났음을 인식하게 되었다. 그로인해 제한된 자유 속에서 사물들의 관계에 대한 설정을 심도 있게

숙고하려 하였다. 본인이 그 안에서 놀이를 하다가 떠난 허무한 공간은 본인이 처해있는 불확실한 현실에까지 접근하게 된다. 일상에서 사용되는 사물의 이미지에서 나아가 그것의 존재 의미에 대해 생각하였으며, 현실에서 다양한 상황들의 반복에 의해 느끼게 된 감정들의 심리적인 소통을 그리게 되었다. 본인의 이러한 고민과 조형적인 소통은 단순히 일상적인 생활을 그린 것이 아니라 불확실하며 혼란스런 내면의 불안을 향한 것이다. 작품에 사용된 대상들 간의 행태를 살펴가며 유기체적인 움직임을 그려내고자 하였다. 방을 주제로 우연히 놓인 대상의 형태는 먹(墨)이라는 재료를 토대로 사물들의 관계에 대해 표현함으로써 인간관계에 내재된 관계를 생각하고자 하였다. 이전 작품과 다소 다른 기법적인 측면에서 접근함으로써 3차원적인 공간에서 보여주는 내면을 조형언어로 형상화하는데 주요한 요소가 되었다. 다음 절에 이어질 내용에 대해서도, 학부시절 작품에서 보이는 다양한 인체 형상들은 시각적인 효과 및 공존하는 관계 속에서 이루어진 경우이다. 이는 자연에 대한 믿음과 동시에 숨어들 수 있는, 세상 어디에도 없는 공간을 표현한 것이다.

지금까지 익숙한 사물들의 구성으로 초현실적인 구성 표현을 나타내었다면, 이어서는 자연물의 반복적 이미지와 인체 형상을 이용해 관계와 경계 넘어있는 도피에 대해 고민한 흔적들이다. 본인의 모습을 형상화하여 완전히 숨어있는 것이 아닌 몸의 한 부분을 조금 노출시킴으로써 외부와 완벽히 경계를 긋는 공간이 아닌 중첩됨에서 오는 공간을 제공하며, 그 안에서 안락함을 찾으려는 과정을 만들어준다. 반복적 이미지들은 복제가 아닌 결합에 의한 새로운 이미지의 재구성이며 반복적 행위는 과정의 기록이자 현재 진행형의 모습으로 서술하고자 한다.

2) 자연물과 인체이미지의 결합

정신의 해방과 자연에 대한 공감 아래에서 얻게 되는 심적 상태는 예술 정신을 나타내는 것으로서 동양의 산수화와 도석(道釋) 인물화의 근본정신을 구성한다. 왕유(王維, 699~759), 팔대산인(八大山人, 1624~1703),

제백석(齊白石, 1860~1957) 등이 깊은 산속에서 자연을 벗 삼아 그림을 그렸던 것은 도(道)가 예술 정신을 바탕으로 하고 있기 때문이다. 이들이 자연을 대상으로 그림을 그렸어도 서양의 풍경화와 전혀 다르다. 그들이 추구한 것은 자연의 모습을 그대로 재현하는 것이 아니라, 자연과 자신이 구분되지 않는 절대적으로 자유로운 정신의 경지를 드러내는 것이었다. 그것은 우주 본질과의 합일을 추구하는 의미로, 자연은 그 자체로 살아 있는 가치로서 자연의 일부인 인간은 그 보편적 가치에 참여할 수밖에 없다.[59] 무위(無爲)하여야 하는데 여기서 무위란 글자 그대로 아무것도 하지 않는다는 뜻이 아니라, 사회의 인위적인 가치 판단에 흔들리지 않고 언제나 균형과 조화의 질서를 유지하고 있는 자연의 섭리에 일치하는 것이다. 즉, 소박하면서도 한군데로 치우치지 않는 것을 말한다.[60]

동양화의 자연물 표현에 있어서 감춤(藏)과 노출(露), 가림(隱)과 드러남(顯)은 화면이나 내용을 절묘하게 표현할 수 있는지 결정하는 문제이다. 이는 그림에 필요한 예술적 함축과도 관련되어 있다. 가령, 어떤 형상은 지나치게 노출되어 눈에는 잘 띄나 함축이 없는 경우가 있는데 이는 예술적으로 처리함에 있어서 모두 볼 필요가 없을 때는 감추거나 희미하게 해야 한다. 교묘한 감춤은 지수(知數)를 미지수(未知數)로 바꾸어 주는 것으로서 단순한 노출보다 낫다. 청나라 탕이분(湯貽汾, 1778~1853)의 <화전석람(畫筌析覽)>에서는 감춤과 노출에 대하여 언급하고 있는데, 다음과 같이 말하였다.

> 樓閣宜巧藏半面. 橋梁勿全見兩頭. 遠帆無舟而去來必辨. 遠屋惟脊而後宜淸.

이 글에서 말하는 바는 감추되 감추지 않고 감추지 않되 또한 감춘다는 이야기를 하는 것이다. 화면에서의 감춘 곳은 그 사이에 많은 대상이나 경치가 있음을 연상시키며, 이러한 감춤은 또한 드러남을 나타낸다.[61] 이러한 공간은 자연의 보호를 받는 공간을 의미하면서 그 주변과

59) 김혜숙, 김혜련, 앞의 책, pp.105-106.
60) 한홍섭, 앞의 책, p.31.

쉽게 상호 작용할 수 있는 것이다.[62]

이처럼 본인 작품에서도 자연의 보호를 받는 사람 형상이 나타나는데 이는 본인을 비롯한 인체 이미지이다. 이러한 사람의 형상은 완전히 드러나지 않은 채 은밀하게 숨겨진 형상들로 표현하였는데, 오히려 타자의 시선이 되어 그 내부를 들여다보고 싶은 충동을 느끼게 표현하려 하였다. 이전 작품([도판 19] 참고)에서는 사람의 전체적인 형상을 그리

[도판 19] 【작품 2】의 부분, 2011(좌) 와 【작품 21】의 부분, 2013(우)

거나 반대로 추상적으로 알의 형상으로 표현하였다면, 최근작([도판 20] 참고)에서는 몸의 일부분인 손이나 발을 노출시켜 온전히 숨은 것이 아닌 외부세계와 조금이라도 소통하는 싶은 의사를 내비치고 있다.

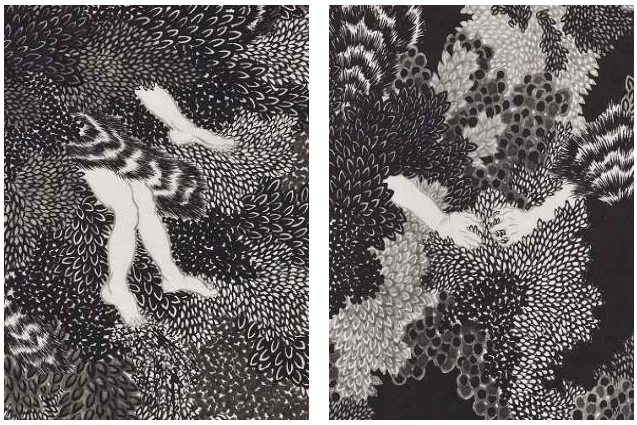
마치 숨바꼭질이라도 하듯 흑백이 뒤섞인 화면 안에서 본인과 외부세계는 상호작용하며 서로를 모방하고 동화되어 간다. 자연물의 표현 또한 시간이 지남에 따라 상상으로 주관적인 기호처럼 그려내었다. 감추어짐을 통해 만들어 낸 이미지로, 본인을 감추지만 빠져나올 수 없는 늪처럼 인간의 욕망을 조정하는 타인의 시선으로부터 완전히 자유로울 수 없음을 내포하며 보여주고 있다. 숨김으로 인한 드러남은 오히려 본인에게 현실을 낯설게 바라보게 하며 자아와 타자와의 관계에 대한 사유를 자연

61) '누각은 반쪽을 교묘히 감추어야 한다. 다리는 양 끝이 다 보여서는 아니 된다. 멀리 있는 돛단배는 배가 없되 가고 오는 것을 반드시 알 수 있어야 한다. 멀리 있는 집은 등마루만 있되 앞뒤가 분명해야 한다.' (王佰敏, 앞의 책, p.87.)

62) C. Norberg Schulz, 앞의 책, p.59.

스럽게 이끌어낸다.

이러한 작업에는 본인의 내밀한 내면이 세상 밖과 은밀하게 공존하고 있음을 보여주고 있다. 이러한 공간과는 또 다른 공간 구성 측면에서의 여백에 대해서도 언급하도록 하겠다. 공간 구성을 하는 과정에서 동양화의 여백(餘白)의 효과와 관련된 것으로, 여백으로 인한 작업들의 표현 기법에 대한 내용을 다루도록 하겠다.



[도판 20] 【작품 22】의 부분, 2014(좌) 와 【작품 23】의 부분, 2014(우)

3) 여백의 작용

지금까지 내밀한 풍경을 나타내는 소재인 일상적인 사물들을 수집하고, 그 속에 숨어있는 인체 형상을 통해 감추어진 내면에 대해 논하였다. 이로 인해 자기 자신을 완전히 없는 존재로 숨어들어가 존재하는 것이 아닌, 외부와 소통하고 싶은 마음에 몸의 일부분을 노출시켰고, 이러한 화면구성을 통해 현실과의 공존을 표현하였다. 이러한 구도 특성으로 인해 비는 공간이 생겨났고 나머지 공간에 대해 상상을 유추할 수 있게끔 하였다. 이어서는 이러한 화면 구성을 함에 있어서 나타나는 구도 기법과 관련된 여백(餘白)에 대해 서술하려 한다.

여백은 동양화에 있어서 가장 큰 특징으로 단순한 회화기법만이 아니라 동양인의 사고방식, 더 근본적으로는 동양철학의 사상적 배경에서 연유한 것이다. 우선 그 배경을 보면, 동양권의 모든 문화에 영향을 끼친 유(儒), 도(道), 불(佛) 사상은 동양 회화의 특징인 여백을 이해하는데 근

원적 요소로 작용한다. 왜냐하면 도가의 무위자연(無爲自然)과 불가의 공(空), 유가의 소(素)는 동양철학의 근본 사상이며 동양의 회화도 이에 비롯되는 것이라 할 수 있다. 우선 도가의 무위자연은 꾸밈이 없고 있는 그대로를 의미하는 말이다. 모든 인위적인 것을 부정한 무위자연으로서 우주와 자연이 일치되어 사물과 외형을 꿰뚫어 내면적인 것을 찾으려 하고, 인간을 자연의 일부로 생각하여 자연에 복귀하려는 정신으로서 절대미를 추구한다. 유학사상의 소는 공자의 회사후소 중에서 그 사상적 근거를 두고 있다. 회사후소란 회화가 갖고 있는 내면의 정신세계를 일컬으며 화면에 표현한 형태를 중심으로 정신세계의 무한성을 형상으로 나타내지 않고 침묵의 공간으로 사유할 수 있는 공간을 형성한다. 불교사상의 공은 공간(空間), 공허(空虛)의 뜻이며 실체가 없고 자성(自性)이 없는 것을 말한다. 불가의 깊은 이념인 허공의 개념은 물심의 모든 법을 주관하는 공간을 일컬은 것으로 허공에 이르러서 가질 수 있는 공간을 말한다. 공의 철학 이념은 허공의 상태에서 활동성을 지니는 유(有)에 근거한 진공(眞空)을 의미하므로 동양 회화에 있어서 여백이 담고 있는 의미와 일치된다.[63]

동양화의 여백은 화면에 표현된 형체 이외에 비워둔 공간이다. 화면에서 아무것도 그려져 있지는 않지만, 의미 있는 공간으로 존재함으로써 예술가의 정신적 깊이를 드러낸다. 또한 간(簡), 정(靜), 담(淡), 아(雅)한 표현으로 단아함과 함축미를 자아낸다. 이러한 여백의 함의는 동양의 사상적 기반과 관계있는 것으로, 모두 무한(無限)의 작용을 포괄하는 함의로서 여백의 작용과 통한다. 이처럼 동양화에서 허(虛)와 공(空)으로서의 여백이 나타나는데 여기서 공(空)은 허(虛), 정(靜), 망(忘), 무기(無己)의 미적 가치로 여겨진다. 이러한 예술적 사유로 인해 작품에서 나타나는 여백은 중요한 의미를 갖는다. 한편, 현대적인 여백의 의미는 인간 스스로 온갖 구속에서 벗어나기 위한 자기 성찰의 태도로도 볼 수 있다. 일상의 권력을 넘어서 존재하는 보이지 않는 새로운 차원의 세계를 의미하

63) 고봉석, 「동양화에 있어서 여백의 정신적 배경에 관한 연구」, 호남대학교 대학원 석사학위논문, 2002, pp.10-27.

며, 그 새로운 세계에는 인간과 비인간, 문명과 자연, 안과 밖 등의 경계가 없이 연결되어 있는 상태로서의 4차원적인 공간개념으로 볼 수 있다.[64]

또한 여백은 화면 위에 형상을 배치하는 문제와 관계있다. 여백(空白)[65]을 잘 처리하면 화면에 생동감이 있고 숨이 통하게 된다. 여백(空)은 큰 여백(大空)과 작은 여백(小空)으로 구분하는데 큰 여백은 화면에 크게 비어 있는 여백을 가리키고, 작은 여백은 화면의 형체 사이의 작게 비어 있는 여백을 가리킨다. 마원(馬遠, 1160~1225)의 <매석계부도>([도판 21] 참고)를 보면 계곡의 물 위가 큰 여백이고, 매화와 바위 부분이 작은 여백이다. 또한 매화와 바위 사이에서도 큰 여백과 작은 여백으로 구분할 수 있다. 바위는 화면에 끝부분만 그린 것으로 화면 밖으로 바위가 계속된다는 것을 짐작할 수 있는데 이는 보는 사람의 상상력에 따라 바위의 크기가 달라질 수 있다. 정선(鄭歆, 1676~1759)의 작품([도판 22] 참고) 또한 비어있는 그 자체로 주변과의 조화를 통해 변화할 수 있는 가능성을 가지고 있다. 이처럼 회화에서 여백(空)과 실(實)은 상대적으로 여백(空)을 그리는 것은 실(實)을 잘 표현하기 위함이고, 실(實)은 여백(空)에 의하여 두드러진다. 두 작품의 빈 곳을 보면 보는 사람으로 하여금 물이 있는 것처럼 느끼게 한다. 이러한 여백은 넓은 물을 표현하고 있는 것으로 곧 실(實)인 것이다. 이는 작품을 변화 있게 하고 생동감을 나타낸다.[66]

---

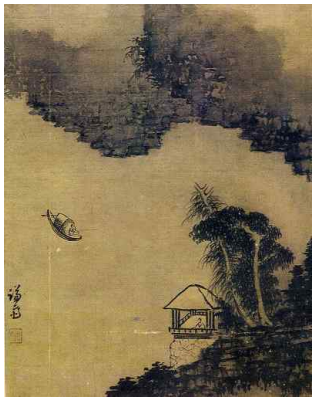
64) 김인환, 『「예술성의 氣」의 관점에서 본 동양예술이론』, (주)안그라픽스, 2003, pp.194-197.

65) 여백(餘白) (空,空白). '공(空)', '공백(空白)'을 '여백(餘白)'으로 옮기기로 한다. 직역하면 '공간'이나 '공백'이라 해야 하나, 미술계에서는 작가가 조형적 측면을 고려하여 의식적으로 남긴 공간은 '여백'이라 칭하고, 이와 달리 조형적 고려가 충실하지 못한 상태로 남은 허(虛)한 공간은 '공백'이라 하여 양자를 구분하는 관습이 있다. 따라서 이러한 용례와의 혼동을 피하기 위하여 '여백'으로 옮긴다. 다만, 여기서 말하는 '공'이나 '공백'에는 우리가 말하는 '여백'의 개념보다 다소 넓은 의미가 포함되어 있다. 예를 들어 우리의 '여백' 개념은 주로 제재(題材) 밖의 공간이나 제재와 제재 사이의 공간을 가리키는 경향이 있으나, '공'이나 '공백'은 제재 밖의 공간은 물론이고 제재와 제재 사이 및 하나의 제재안에 남긴 크고 작은 모든 공간을 지칭한다. (王佰敏, 앞의 책, p.63.)

66) 王佰敏, 앞의 책, pp.52-56.

이처럼 여백은 화면에 표현된 세계보다 더 많은 내용을 표현하기 위한 의도적인 표현이며 생략의 의미보다 좀 더 적극적인 표현에 해당한다고 볼 수 있다.67)

[도판 21] 마원(馬遠),<매석계부도(梅石溪鳧圖)>, 비단에 수묵담채, 26.7x28.6cm, 13세기경



[도판 22] 정선(鄭敾),<어한도(漁閑圖)>, 비단에 수묵, 21.5x28cm, 18세기경

또한 여백은 그리는 사람의 조형의식을 통해 단순히 설명적 화면이 아닌 암시적 화면을 지향하여 직관과 상상력을 통해 자연의 기운과 예술가의 마음을 나타내는 중요한 공간 감각을 구성한다. 이로 인해 감상자로 하여금 그 여백을 통해 상상 속에서 유희하게 한다고 할 수 있다. 이러한 동양 회화의 여백은 본인의 작품에 중요한 정신적 요체이며 작품 표현의 단초이다. 여백에 의한 공간표현의 개념은 있음과 없음에 대한 자연의 원리를 회화적 기법으로 표현하고자 하는 본인의 표현이며 또한 본인의 감성과 정신성에 의해 이미지가 포함된 형상의 비워둠이기도 하다. 비워둔 면은 새로운 공간을 형성하면서 또 다른 정신적 의미를 제공한다.

본인의 대부분의 작품에서 여백이 나타나는데, 이는 커다란 공간 속에 표현된 것들이 이곳저곳을 부유하면서 공허함과 긴장감을 부각시키고자 하였다. 부유화된 공간으로 하여금 작품속의 불안이 보는 이들에게 전해

67) 조용진, 배재영, 『동양화란 어떤 그림인가』, 열화당, 2002, p.120.

지도록 하려 하였다. 본인의 작업에서 여백의 배경은 채워진 대상과 상대적인 것이며 상호작용을 한다. 이는 아무것도 없는 공허와 전혀 다른 것이다. 화면상의 구도에 있어서 여백을 나타내는 것은 실(實)을 더욱 잘 표현하기 위한 것으로 아무것도 존재하지 않는 공백이 아니라 무엇을 암시하거나 혹은 생성과 순환의 유(有)를 전제로 한 무(無)의 표현인 것이다.

[도판 23]【작품 25】<부러진 낮>, 각 160x100cm, 순지에 먹, 2015

본인은 불안의 비가시적인 내면세계를 시각적 언어를 통해 재해석 하는데 있어서 선택한 기법은 여백의 작용이다. 드로잉같이 긋고 그리는 가장 원초적인 행위 중 하나로 순간적으로 변하는 자극에 대응하여 그것을 가장 직설적이고 물리적으로 드러낼 수 있는 표현방법을 선택하였고, 이에 상상적인 공간을 표현하고자 여백의 구도를 활용하였다. 이로 인해 나머지 공간에 대한 순환적 의미를 폭넓게 드러낼 수 있게 하였다.

Ⅴ. 맺음말

지금까지 본인의 작업과 관련된 이론들과 개념, 이를 바탕으로 진행한 작업의 소재와 표현방법에 대해서 서술하였다.

본고를 작성하면서 본인은 자신이 현시대에 살고 있는 학생으로서, 자식으로서, 예술가로서 또는 스스로가 기대하는 삶에 만족하기 위해 억압되고 상실된 자아 속에 살고 있다는 것을 깨달았다. 이러한 부분은 본인뿐만 아니라 누구나 살아가는 동안 고민하는 부분이라는 것을 이해할 수 있었다. 현재까지 이어온 작업들을 통해 감추어진 불안의 연결성을 발견함으로써 이를 작업으로 표현하는 것과 동양 예술 철학으로 해석되는 관계 또한 살펴볼 수 있었다. 이로써 본인이 진행하는 작업을 깊이 있게 이해 할 수 있었으며 더 나아가 앞으로 전개해야할 작업의 방향에 대해서도 가능성을 기대할 수 있게 되었다.

본문의 첫 장인 Ⅱ장은 본인의 작품주제의 기반이 되는 불안과 관련된 이론과 개념에 대해 다루었다. 본인은 개인적인 경험에서 오는 불안에 대해 원인이 무엇인지 의문을 가졌고 의문의 답이 되는 근거를 현대사회에서의 불안에서 원인을 찾았다. 그리고 Ⅱ장에서 설명했듯 이론을 바탕으로 Ⅲ장과 Ⅳ장에서 작업과 관련된 개념으로 설명하였다. Ⅲ장에서는 감추어졌던 불안과 연관된 본인의 작업으로 각 작업은 1절과 2절에서 다루었는데, <출현: 찰나의 순간>과 <위장된 보호막>에 대하여 서술하였다. 내면의 불안이 투영된 대상이 출현하여 그 낯선 경험에 대해 기술하고, 이어서 본인을 둘러싼 보호막 이미지의 상징과 개인적 의미에 대해 서술하였다. Ⅳ장은 각 작업의 표현의 의미와 특성을 중심으로 다루었다. 1절에서는 주관적으로 표현하여 일상적이지 않은 비(非)일상이 된 순간에 대해 논하였고, 2절에서는 화면 구성에 나타나는 초현실적 분위기와 이를 표현하기 위해 활용된 여백의 작용 등에 관해 살펴보았다.

누구나 자신이 있는 곳에서 좀 더 나은 미래, 좀 더 나은 자신에 대한 기대와 압박감을 가지고 있다. 본인도 이 사회를 살아가는 인간으로 이런 종류의 불안을 가지는 것은 당연한 일이다. 그러나 이것은 본인이 느

낀 아주 작은 불안의 하나일 뿐이다. 앞서 말했듯이 본인조차 잘 모르겠는 막연한 불안으로 인해 모르는 것 자체로도 불안이 엄습할 때가 있다. 불안의 표현으로 작품을 통해 숨어들지만 작품 마다 특별한 의미나 심오한 뜻이나 어떤 답을 원하는 건 아니다. 하루하루의 삶은 우연으로 이루어지고 본인은 그 불안의 우연함을 즐기며 긍정적으로 받아들이고 느끼는 그것을 일기 형태로 표현할 뿐이다. 그것이 본인의 진실된 마음을 표현하는 방법이고 그 느낌은 어떤 노력으로 인해 표현할 수 없다. 인생도 마찬가지이다. 인생에 대해서 우리는 항상 논할 순 있지만 정의를 내릴 순 없다. 사상과 철학을 통해 억지로 내려진 이론은 그 스스로의 가치를 잃어버린다. 작품 또한 마찬가지이다. 본인은 정의를 내리기보다는 질문을 제시하길 원한다. 특히 작가는 그래야만 한다고 생각한다. 대답을 회피하는 것처럼 보일 수 있지만, 그것이 현재진행형의 작품을 이루어 나가는 작가의 의무라 할 수 있겠다. 작가에 의해 마무리되는 그림이 아닌 끊임없이 변화하는 작품, 재해석 될 수 있는 진행형의 작품 말이다.

본인의 작품에서 여백이 많이 나타나는데 이런 요소들로 인해 전체적인 분위기는 모호한 분위기를 조성한다. 본인은 그 모호함을 중요시한다. 한가지의 답이 아닌 보는 사람으로 하여금 여러 가지 의미로 끊임없는 새로운 질문들과 함께 현재 진행형인 그림이 나타나는 것이다. 비록 삶 속에 우연한 만남들과 그 속에서 이루어가는 한 개인의 삶은 불안이 수반될지라도 적어도 가치가 있다는 것을 확신한다.

이 세상은 말도 많고, 표현도 많고, 사람들도, 많은 작품들도 또한 그렇다. 본인은 이 모든 것에 지쳐있는 정도이다. 우리는 절대적으로 고요한 상태에서 스스로에 집중하며 질문하는 것이 필요하다. 본인은 그 고요함 속에서 조용한 울림이 있는 그런 그림을 그리고 싶다.

> 세상에서 가장 중요한 것은 어떻게 하면 내가 진정 나다워질 수 있는가를 아는 것이다.[68]

누구나 생각하고 행동하고 배우며 실패하는 것은 비슷하다. 비교되기

68) 프랑스의 철학자이자 사상가인 미셸 드 몽테뉴(Michel de Montaigne, 1533~1592)가 한말이다.

위해 사는 것도 아니고, 결론도 없고 쉬운 일은 아니지만 본인은 무엇보다 불안을 길들여서 더는 숨지 않고 세상 밖으로 나와서 타인과 긍정적으로 공존하려 한다. 세심하게 언어를 골라내어 슬퍼하는 사람에게는 위안을 주고, 자신만의 공간이 필요한 사람에게는 거리감을 주는 것처럼 말이다. 본인은 모든 사람들이 연결되어 있다는 말을 믿지 않는다. 관계라는 것은 사이사이 가능성만을 암시하는 공백이 존재한다고 생각한다. 그 중 어떤 구멍은 절대로 메울 수도 없고, 어떤 교차점은 시야에 들어오지 않는다. 더 이상 불안은 본인의 심리를 흔드는 부정적인 정서가 아니다. 선(禪)사상의 내용을 빌리자면, 모든 것에는 마음(心)이 작용하고 있으며 그 마음이 다양하게 표현되는 것을 통하여 대상에 대한 인식의 변화가 일어남을 느낄 수 있다. 물론 그 마음이 깨달음의 마음이라고 볼 수 있는지는 모르겠으나 마음을 탐구하고 그 마음을 표현하고자 한 본인의 노력 역시 수행의 한 과정으로 볼 수 있지 않을까 생각해 본다. 그것은 곧 본인에게 긍정적인 창조적 자극이 되었으며, 새로운 가능성을 연계하는 창작활동의 원동력이 되고 있다.

참고문헌

단행본 및 번역서

김병종, 『중국회화연구』 , 서울대학교출판부, 1997

김우창, 『풍경과 마음』, 생각의 나무, 2002

김인환, 『「예술성의 氣」의 관점에서 본 동양예술이론』, (주)안그라픽스, 2003

김혜숙, 김혜련, 『예술과 사상』, 이화여자대학교 출판부, 1995

박찬국, 『에리히 프롬과의 대화』, 철학과현실사, 2001

월간미술, 『세계미술용어사전』, 월간미술, 2007

정민 외, 『살아있는 한자 교과서 2: 문화와 한자』, 휴머니스트, 2011

정종미, 『우리 그림의 색과 칠』, 학고재, 2001

조용진, 배재영, 『동양화란 어떤 그림인가』, 열화당, 2002

조용훈, 『그림의 숲에서 동·서양을 읽다』, 효형출판, 2000

한흥섭, 『莊子의 예술정신』, 서광사, 1999

홍승표 외, 『동양사상과 탈현대의 여가』, 계명대학교 출판부, 2006

葛路, 『중국회화이론사』 , 강관식 옮김, 돌베개, 2010

王佰敏, 『동양화구도론』, 강관식 옮김, 미진사, 1991

Arnold Hauser, 『藝術史의 철학』, 황지우 옮김, 돌베개, 1983

C. Norberg Schulz, 김광현 옮김, 『실존·공간·건축』, 태림문화사, 1997

Daniel L. Schacter 외, 『심리학개론』, 민경환 외 8인 옮김, 시그마프레스, 2011

Ernst H. J. Gombrich, 『예술과 환영』, 백기수 옮김, 이화여자대학교 출판부, 1985

Gilles Deleuze, 『감각의 논리』, 하태환 옮김, (주) 민음사, 1995

Heinrich Wölfflin, 『미술사의 기초개념』, 박지형 옮김, 시공아트, 1994

Jean Robertson, Craig McDaniel, 『테마 현대미술 노트』, 문혜진 옮김, 두성북스, 2011

Lois Tyson, 『비평이론의 모든 것』, 윤동구 옮김, 도서출판 앨피, 2012

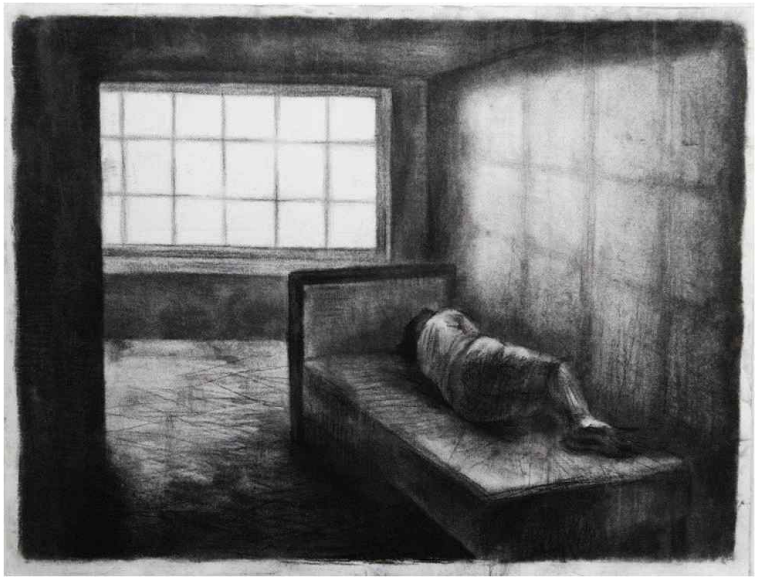
Pierre Francastel, 『미술과 사회』, 안-바롱 옥성 옮김, (주) 민음사, 1998
Roland Barthes, 『밝은 방』, 김웅권 옮김, 동문선, 2006
Rollo May, 『잃어버린 自我를 찾아서』, 최일수 옮김, 금성출판사, 1989
Rudolf Arnheim, 『美術과 視知覺』, 김춘일 옮김, 미진사, 1995
Rudolf Arnheim, 『예술심리학』, 김재은 옮김, 이화여자대학교 출판부, 1984
Sarane Alexandrian, 『초현실주의 미술』, 이대일 옮김, 열화당, 1984
Slavoj Žižek, 『삐딱하게 보기』, 김소연, 유재희 옮김, 시각과 언어, 1995
Sylvan Barnet, 『미술품 분석과 서술의 기초』, 김리나 옮김, (주)시공사, 1995

학술논문

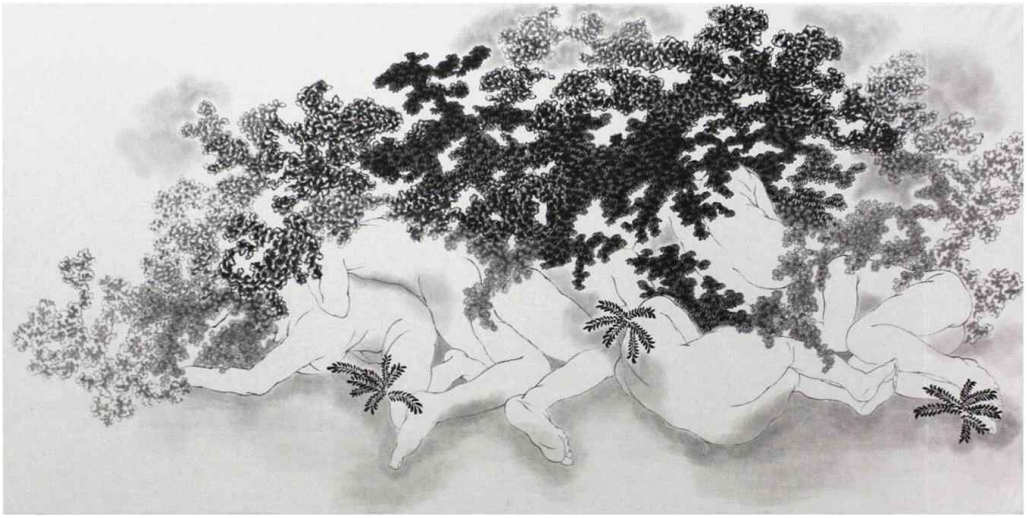
김보영, 「일상화된 공간의 재인식을 통한 정서의 시각화 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2013.
김용권, 「한국미술의 사상과 예술세계: 조선시대 산수 인물화에 보이는 은일, 소요적 주제 연구」, 『현대미술연구소논문집』, vol.4, 2002, pp.18-39.
김인애, 「自我의 內面이미지 表現」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1995
김재숙, 「북송대 문인화론에 나타난 동양예술정신: 문인 계층의 미학적 은일주의를 중심으로」, 『哲學硏究』, vol.115, 2010, pp.23-45.
김파, 구영민, 「카프카의 소설 '변신' 에서 나타난 '소외' 개념과 낯설게 하기를 통한 서울 구의 취수장 재생방안」, 『대한건축학회 학술발표대회 논문집』, vol.35, 2015, pp.173-176.
노주용, 「숲의 환영을 통한 자아표현」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2009.

배은경, 「빛과 어둠-드러냄과 감추어짐의 표현」, 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2004
오승희, 「명대 광태사학파 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2014.
윤양호, 「현대미술에 끼친 禪사상의 영향: 예술작품에 나타나는 미학적 특성을 중심으로」, 한국선학회, Vol.24, 2009, pp.203-232.
이운희, 「수묵을 통한 내적 감성 표현 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위 논문, 2002
장진성, 「조선 중기 회화와 광태사학파」, 『미술사와 시각문화』, vol.11, 2012, pp.250-252.

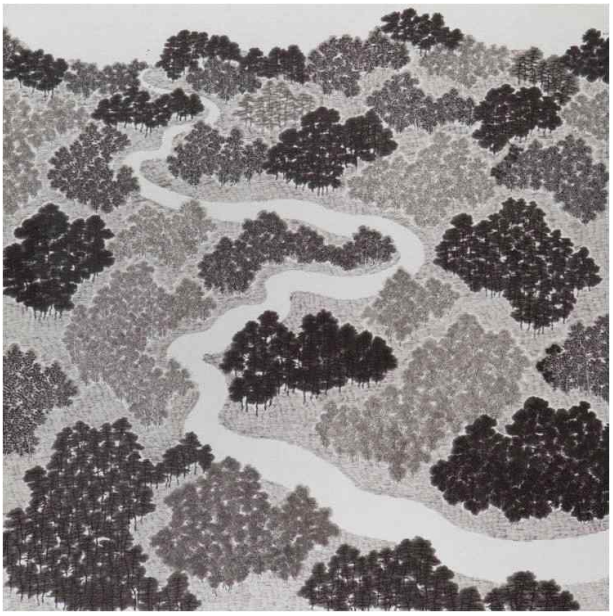
작품도판



【작품 1】 얼굴없는 자화상, 50x70cm, 종이에 목탄, 2011

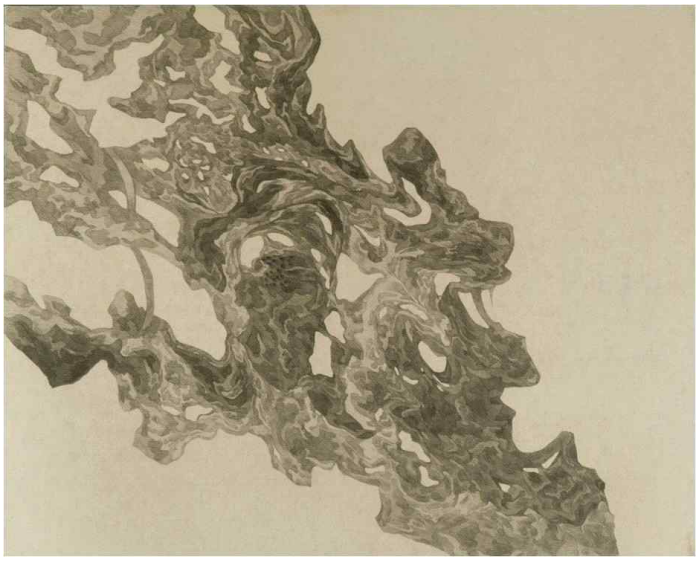


【작품 2】 풀무덤 1, 220x110cm, 순지에 먹, 2011



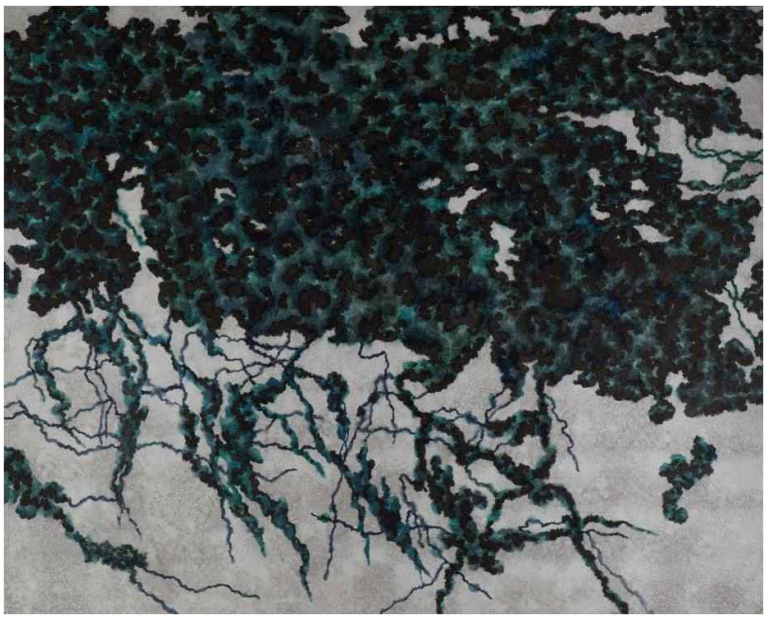
【작품 3】 어디로 숨었을까 1, 130x130cm,
순지에 먹, 2012

【작품 4】 어디로 숨었을까 2, 130x130cm,
순지에 채색, 2012

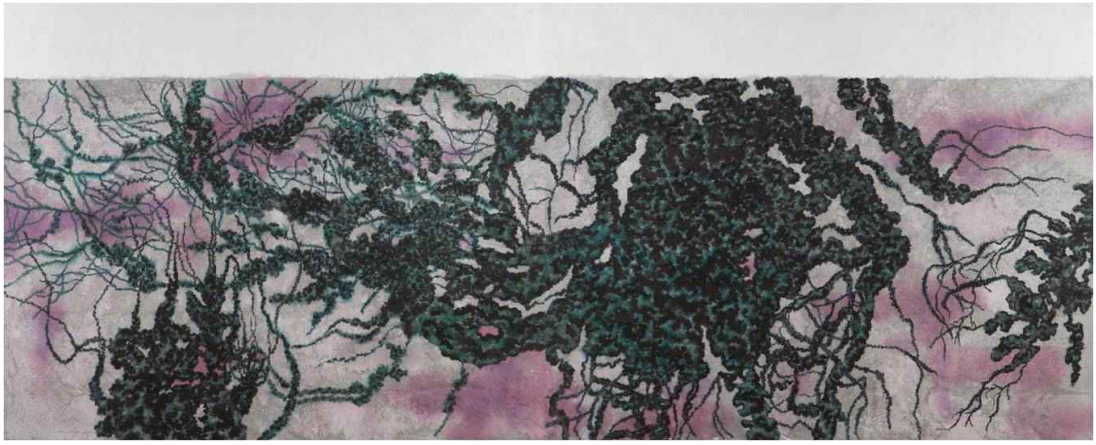


【작품 5】 바람돌뿌리, 130x160cm, 장지에 연필, 2012

【작품 6】 Flower drawing, 190x130cm, 순지에 먹, 2012

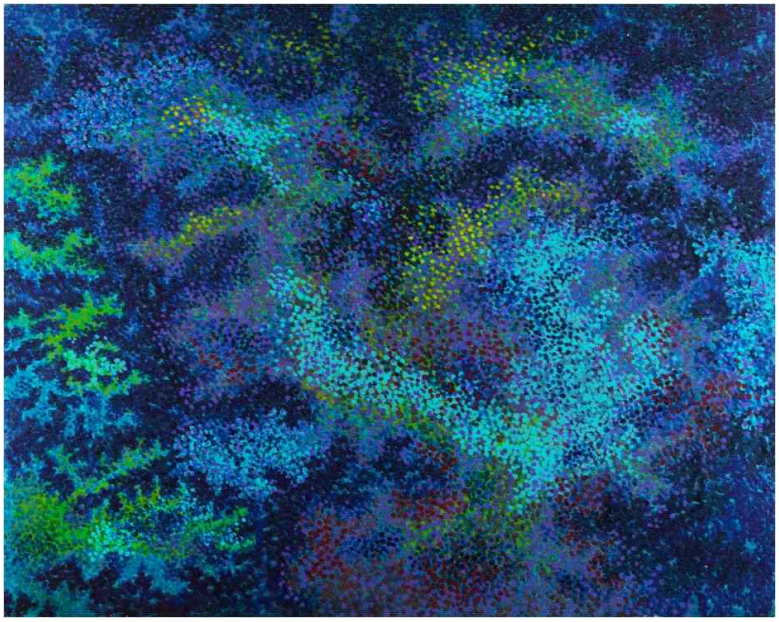


【작품 7】 더 이상 그곳에 없는 풍경, 130x160cm,
순지에 채색, 2012



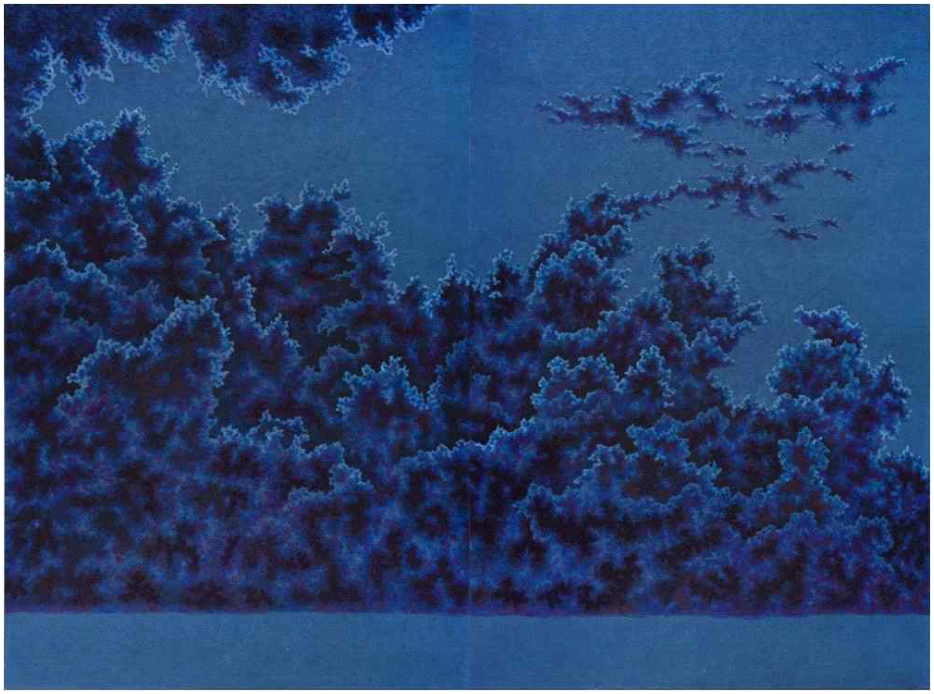
【작품 8】 그곳에 없는 풍경, 130x320cm, 순지에 채색, 2012

【작품 9】 찰나 1, 130x160cm, 장지에 채색, 2012



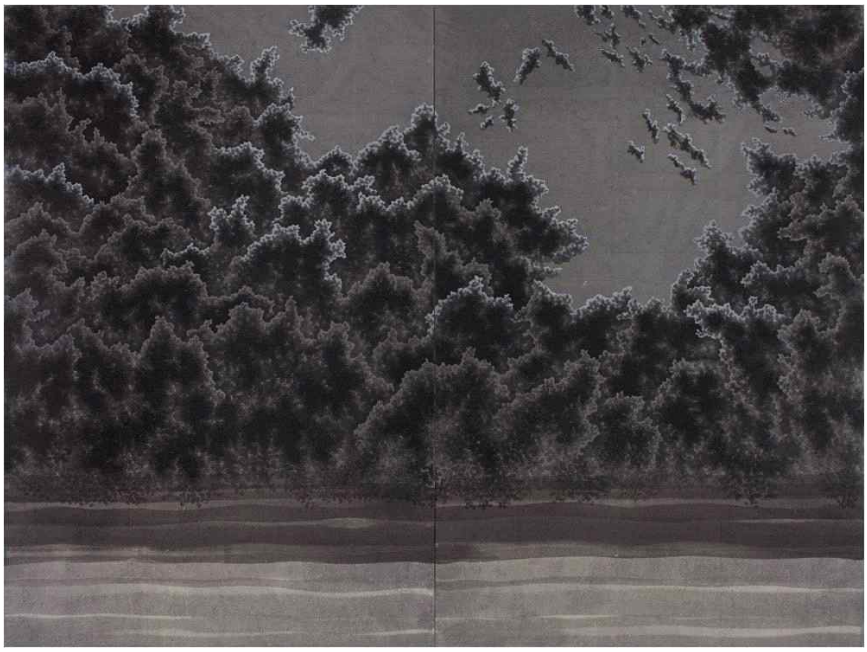
【작품 10】 찰나 2, 130x160cm, 장지에 채색, 2012

【작품 11】 출현 1, 130x194cm, 장지에 채색, 2012



【작품 12】 출현 2, 194x260cm, 장지에 채색, 2012

【작품 13】 출현 3, 194x260cm, 장지에 채색, 2012



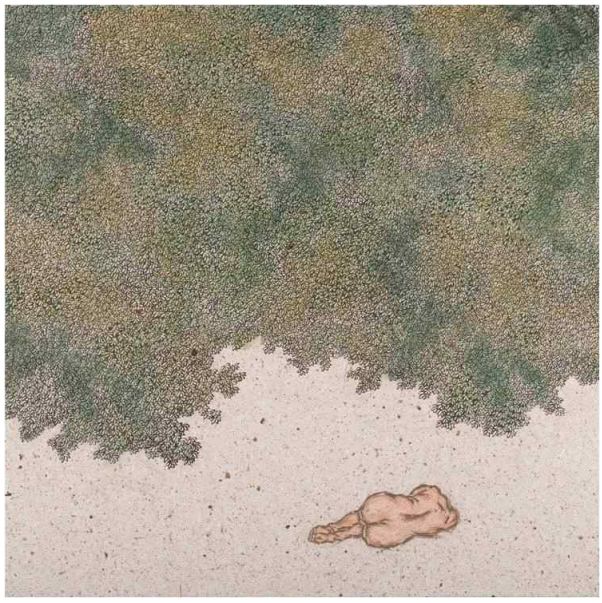
【작품 14】 출현 4, 194x260cm, 순지에 먹, 2012

【작품 15】 몽상, 160x160cm, 장지에 채색, 2012

【작품 16】 그날의 강, 160x130cm,
장지에 채색, 2013

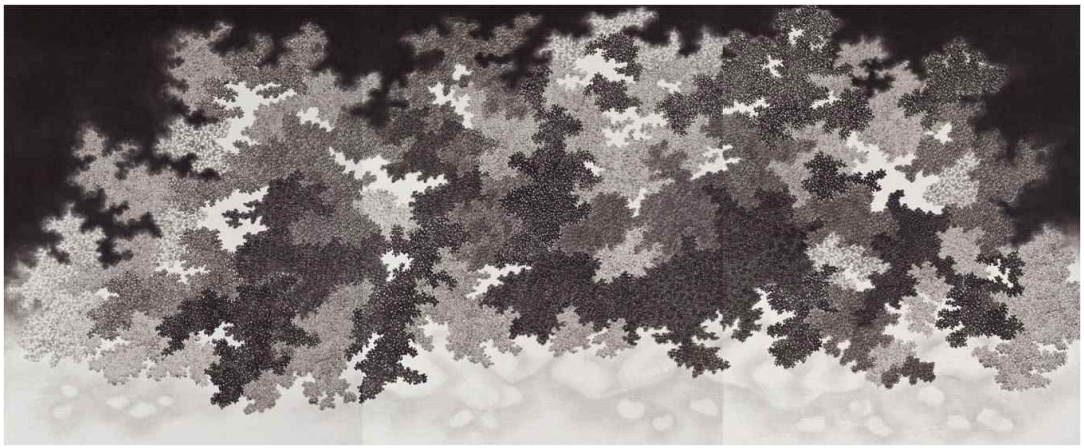
【작품 17】 그날의 담벼락,
170x110cm, 장지에 채색, 2013

【작품 18】 관계 1, 130x130cm, 한지에
채색과 오일파스텔, _2013

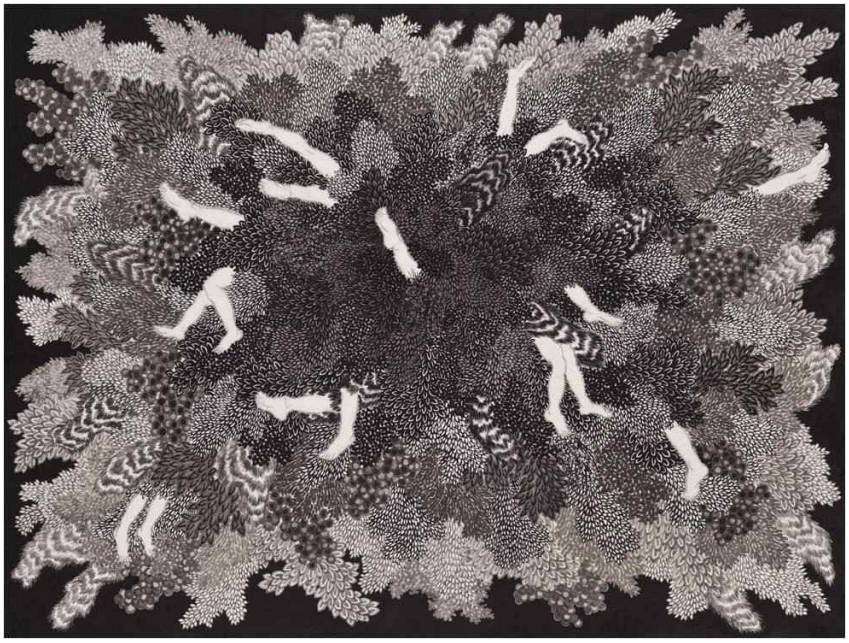


【작품 19】 관계 2, 130x130cm, 한지에
채색과 오일파스텔, 2013

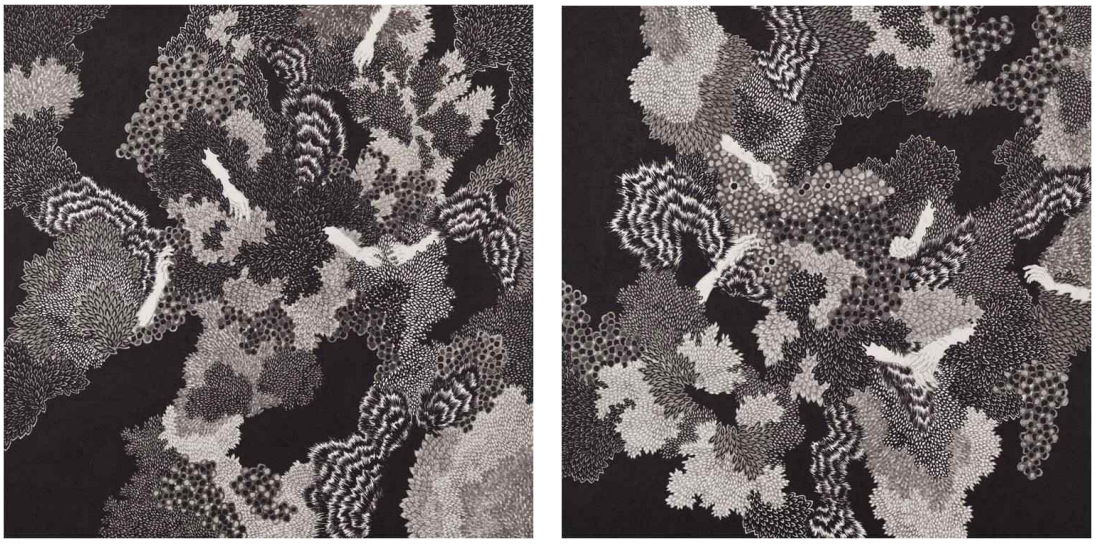
【작품 20】 Y양의보호색, 각 60x80cm, 장지에 아크릴, 2014



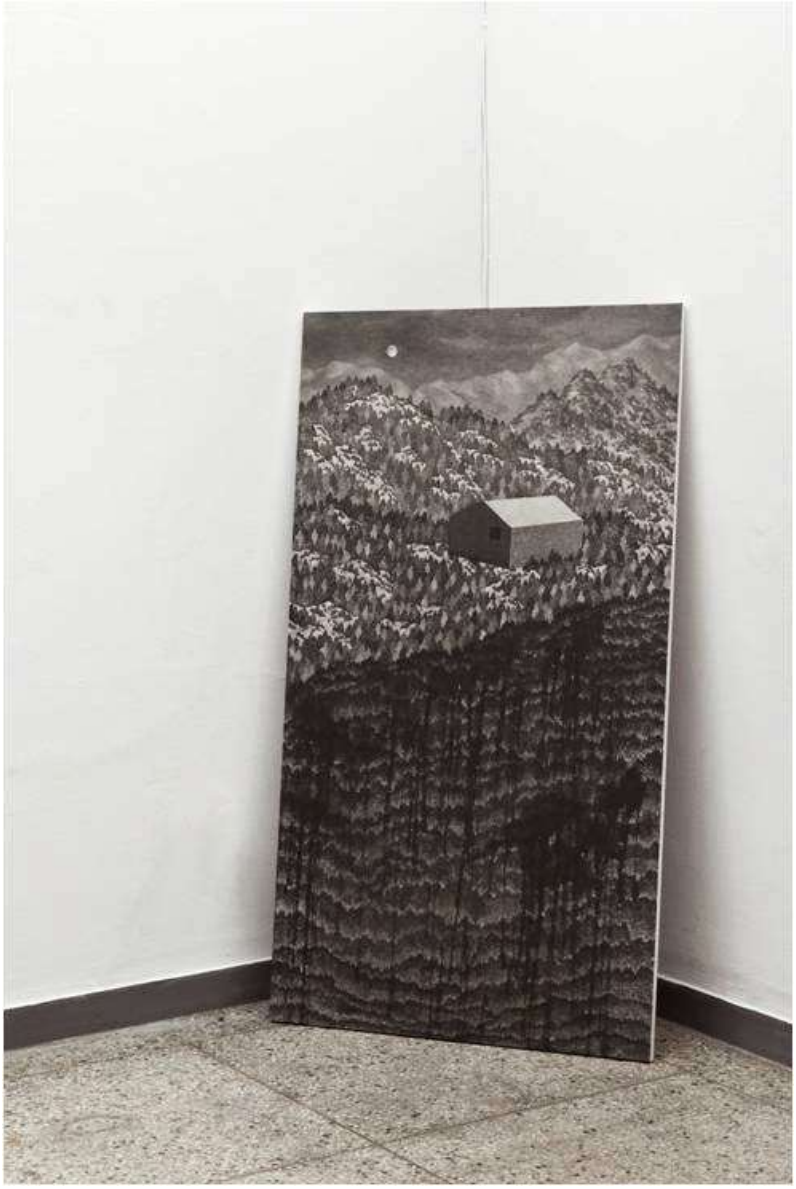
【작품 21】 풀무덤 2, 160x390cm, 순지에 먹, 2013



【작품 22】 잠수 1, 97x130.3cm, 순지에 먹, 2014



【작품 23】 잠수 2, 각 70x70cm, 순지에 먹, 2014

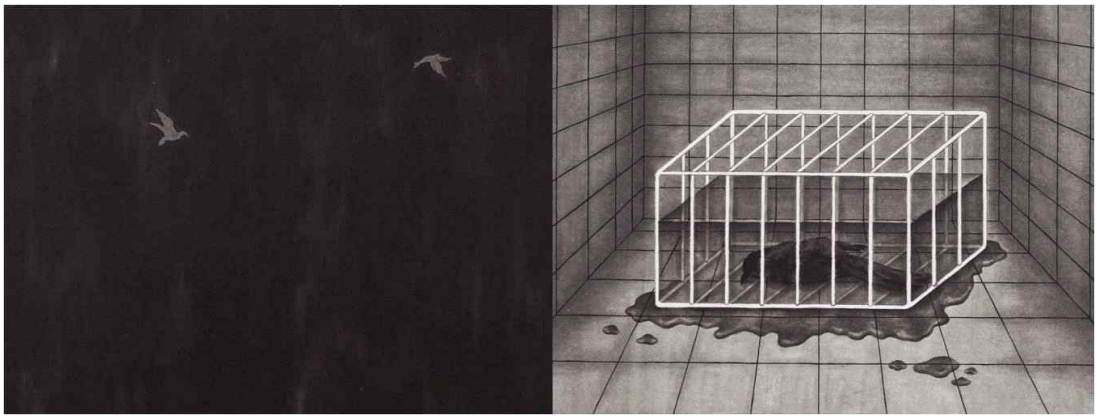


【작품 24】 이름없는 집, 180x100cm, 순지에 먹, 2015

【작품 25】 부러진 낮, 각 160x100cm, 순지에 먹, 2015

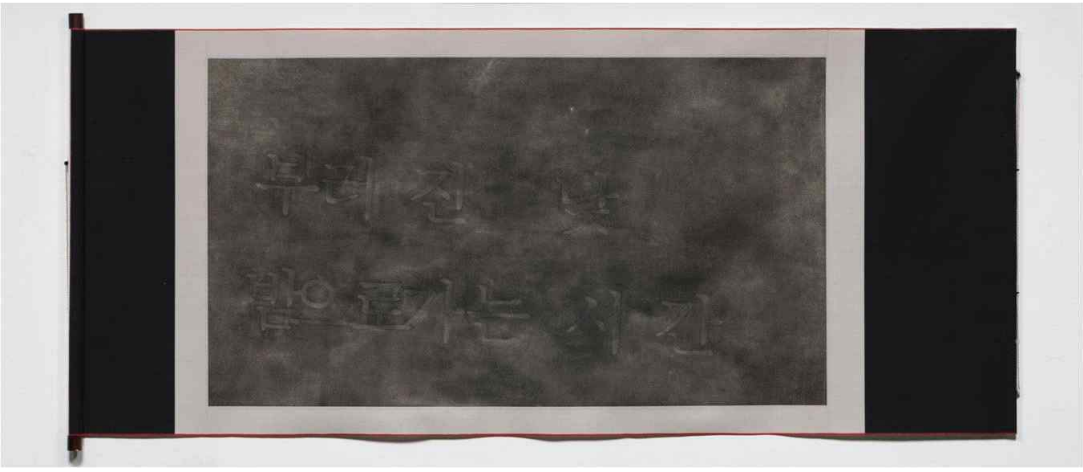
【작품 26】 남겨진 시간, 가변설치, 2015

【작품 27】 흑막(黑幕),_112.1x436.5cm, 순지에 먹, 2015

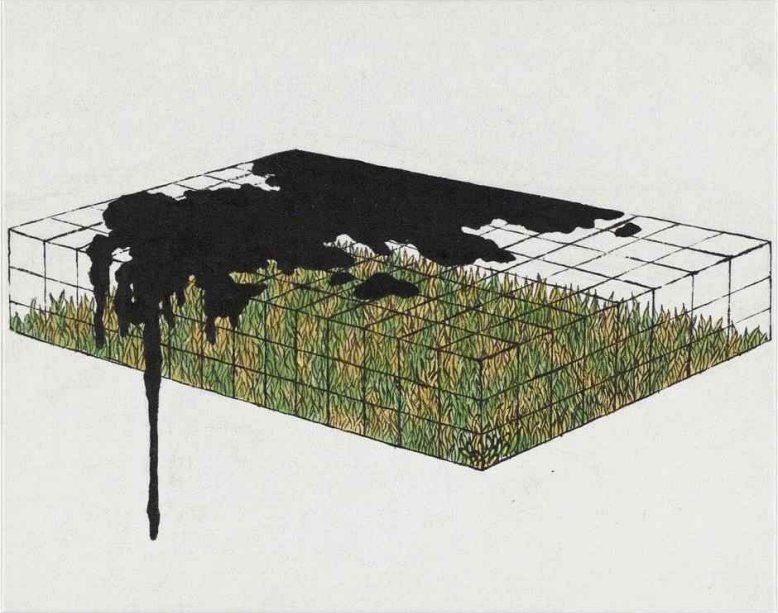


【작품 28】 덮이고 드러나고 1, 각60x80cm, 순지에 먹, 2015

【작품 29】 덮이고 드러나고 2, 각30x30cm, 순지에 먹, 2015

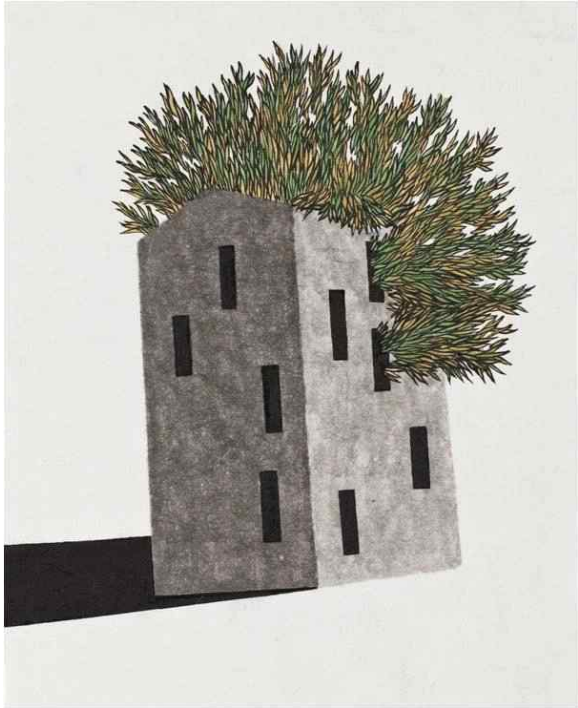


【작품 30】 부러진 낮-밤으로 가는 시간, 63.5x113.5cm, 순지에 먹과 족자, 2015



【작품 31】 투명인간 1, 24x30cm, 순지에 채색과 먹, 2015

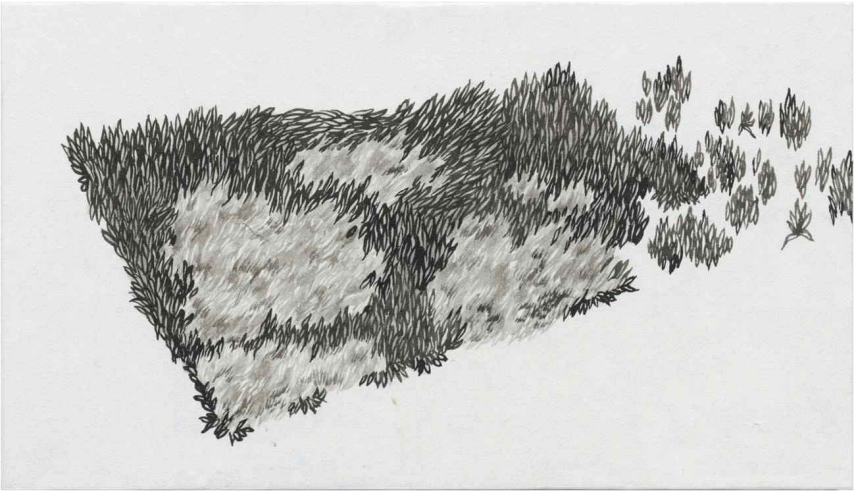
【작품 32】 투명인간 2, 20x35cm, 순지에 채색과 먹, 2015



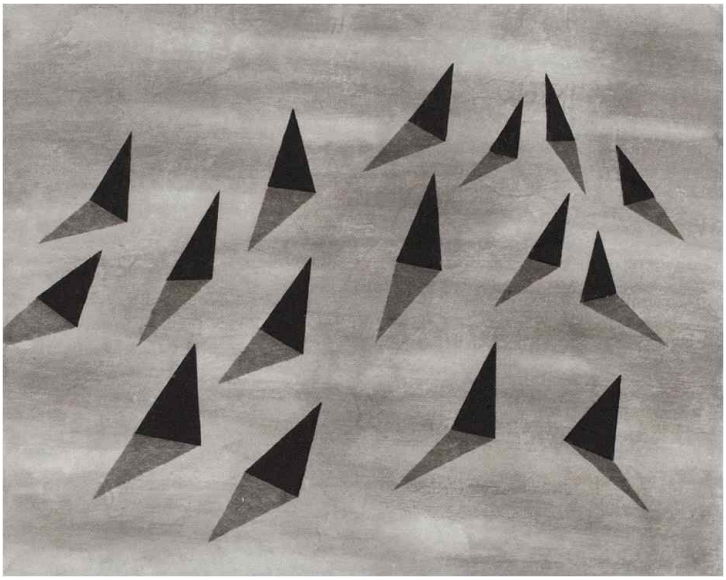
【작품 33】 투명인간 3, 30x24cm, 순지에 채색과 먹, 2015

【작품 34】 풀무덤 3, 24x30cm, 순지에 채색과 먹, 2015

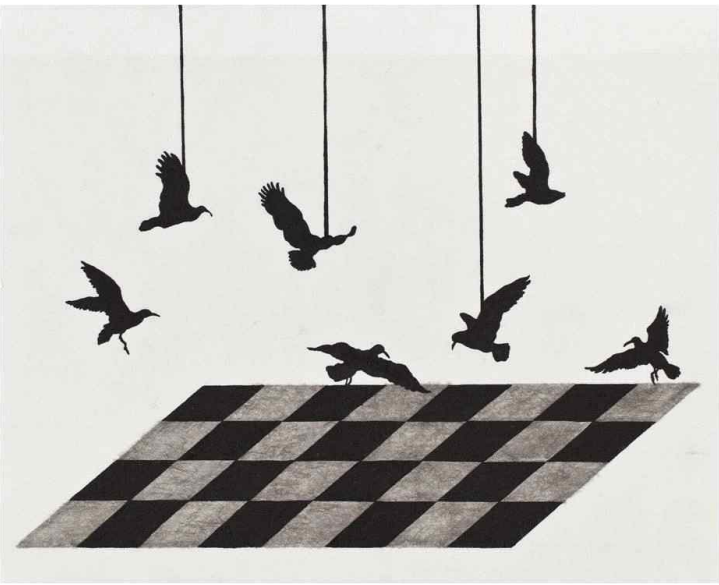
【작품 35】 끝없이 갈라진 길, 30x24cm,
순지에 먹, 2015



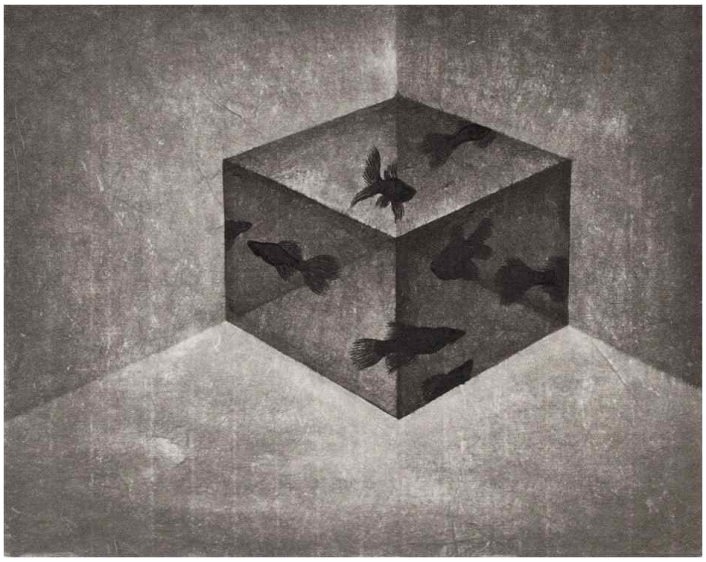
【작품 36】 도피를 위한 드로잉, 20x35cm, 순지에 먹, 2015



【작품 37】 얼음 상어,_24x30cm,_순지에 먹,_2015

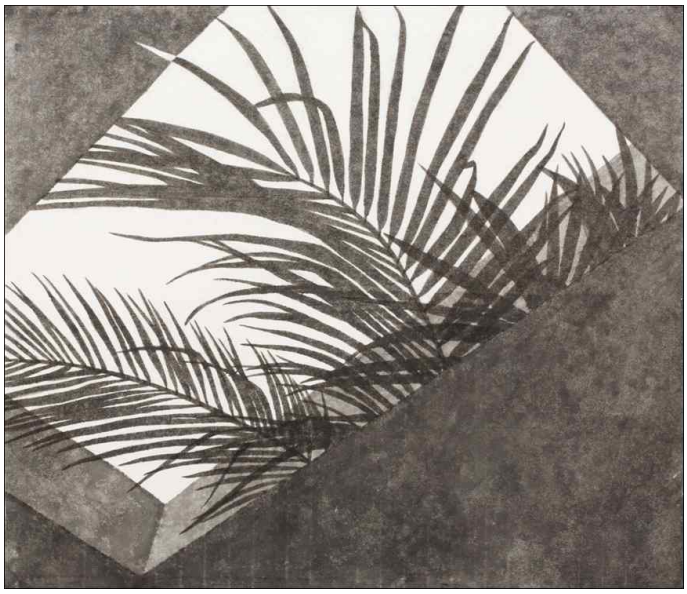


【작품 38】 숨바꼭질, 24x30cm, 순지에 먹, 2015

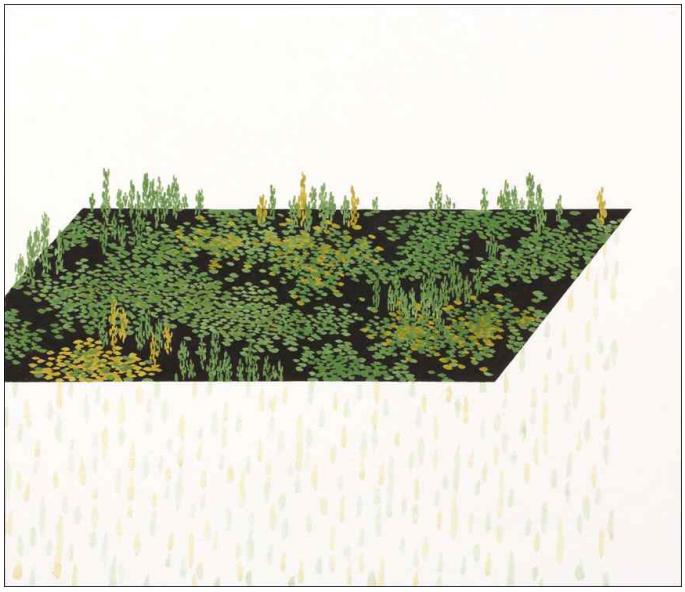


【작품 39】 검은 호기심, 24x30m, 순지에 먹, 2015

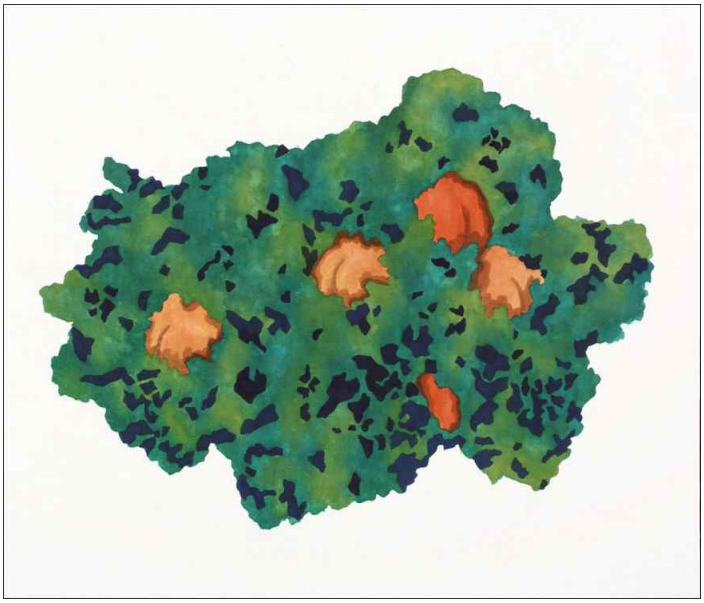
【작품 40】 화분, 그림자, 24x30cm, 순지에 먹, 2015



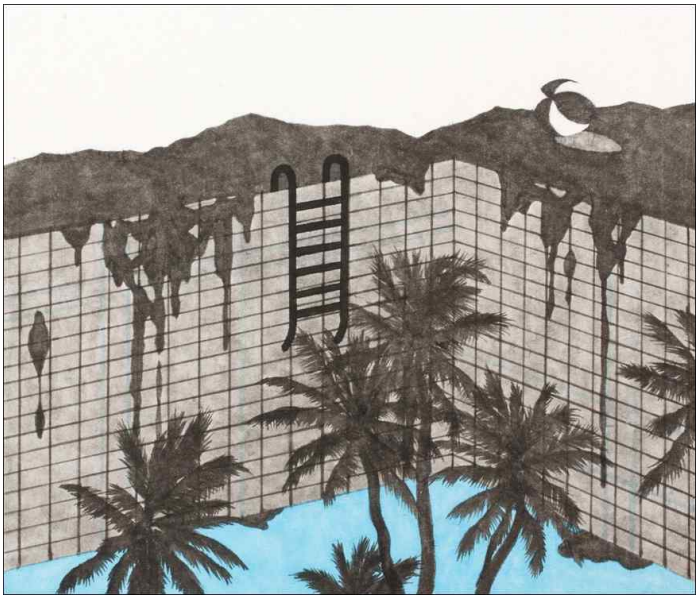
【작품 41】 남겨진 시선, 45x53cm, 순지에 먹, 2016



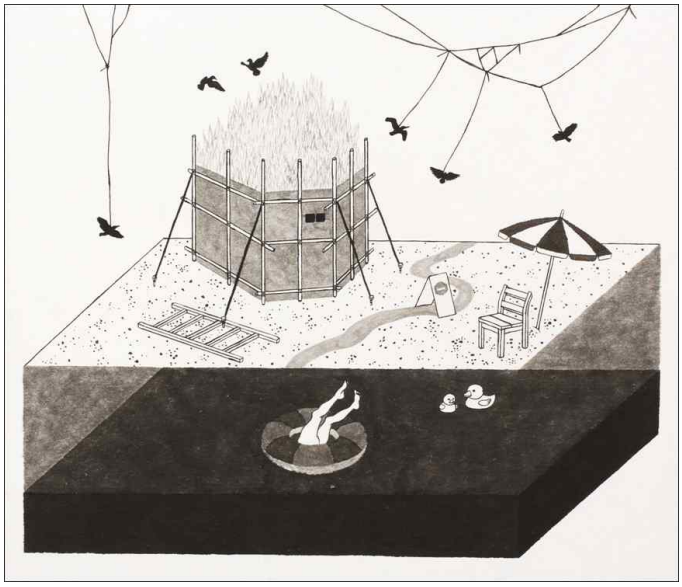
【작품 42】 자라난다 1, 45x53cm, 순지에 채색, 2016



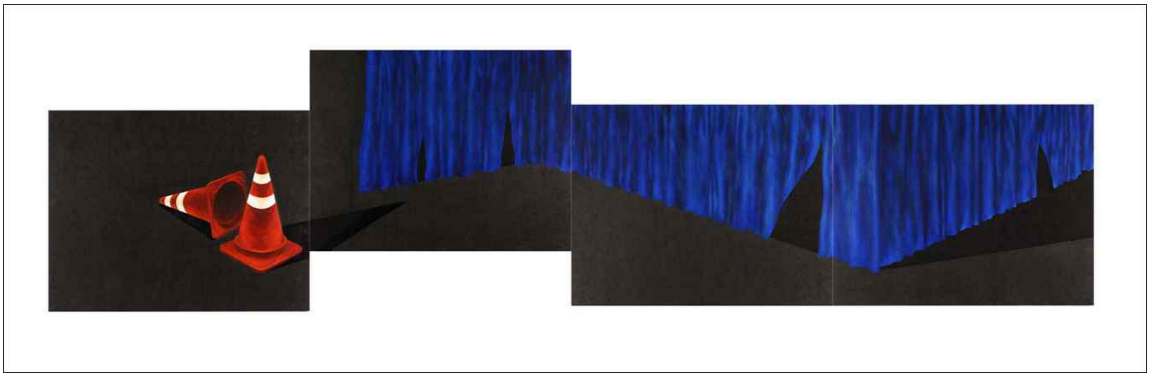
【작품 43】 마주하는 방법, 45x53cm, 순지에 채색, 2016



【작품 44】 자라난다 2, 45x53cm, 순지에 채색, 2016



【작품 45】 연극이 끝난 후, 45x53cm, 순지에 먹, 2016



【작품 46】 세상을 향한 쉬운 선택, 112.1x582cm, 장지에 채색, 2016

Abstract

Study on Expression of Anxiety through Concealment

-Based on Kim, Yeim's artworks-

Kim, Yeim

Oriental Painting Dept. of Fine Art

The Graduate School

Seoul National University

This thesis aims to present my works systematically through analyzing the motive for creating, theoretical grounds, selecting materials, figurative features, and expressive techniques of my works regarding anxiety which were created between 2011 and 2016.

Researching anxiety is the writing for my painting and awareness as a member of the society as well. The purpose of this study is to accept the anxiety itself positively rather than overcoming the negative perspectives on anxiety or healing the inner side, and to explore how anxiety is expressed through the medium of painting.

Since anxiety is a universal feeling, it is not limited to my life alone. Rather, it speaks for all of us living in contemporary. This precious feeling is closely related to art, and I hope the concerns I tried to put into my paintings would provide unconstrained space for the audience which they could sympathize with.

This thesis is organized as follows.

In Chapter Ⅰ, I briefly suggested the purpose and subject of my works which contain the contemplation on anxiety.

In Chapter Ⅱ, I discussed the meaning of my works and the theoretical background to support it. First, I examined anxiety, which is the source of creation, from the perspective of the East Asian art, and explored the relationship between anxiety and art. Next, I described the feeling which I experience as a member of the society based on the feeling of anxiety.

In Chapter Ⅲ, I discussed my works in which the hidden anxiety was expressed. The first part is about the very moment when anxiety came out, and I explained why the feeling was revealed at this particular time, night, and described the experience when all the familiar landscapes suddenly seem unfamiliar. In the second part, I mentioned the image of protective film which symbolizes anxiety and the personal meaning of it, and introduced expressive techniques which utilize it.

In Chapter Ⅳ, I described my works from the perspective of technique. The first part mentioned the symbolism and meaning of the image I borrowed in order to express the very moment when familiar landscapes became unfamiliar, and explained the figurative features and techniques. In second part, I examined the combination of ordinary images which were collected for the surreal landscape and the effect of marginal space shown from the composition.

Finally in Chapter Ⅴ, I summarized the body and suggested future directions based on my study.

keywords : anxiety, concealment, appearance, protective film, protective coloring, subjective form

Student Number : 2013-21193