

입체화를 통한 공간개념의 연구

성문기

목원대학

요약

자연에 대한 동경은 미와 삶과 근본에 대한 동경이 되어왔다. 자연을 배제한 아름다움을 추구하는 것은 아주 어려운 일이라고 할 수 있을 것이다. 그 중에서도 산이란 동양인들의 깊은 내면에서 찾아볼 수 있는, 심오한 곳으로 여겨져 왔으며, 일찍이 산에 대한 표현과 상상은 동양인들의 지성과 과학을 넘어서서 존재해 왔다.

본 작품에서는 산수를 가장 정확하게 표현할 수 있는 부감을 시점으로 택하고, 그 과정에서 생략된 공간감을 3차원의 공간은 해체와 종합이라는 작업을 통해 다시 한 번 새로운 공간으로 탄생하게 된다. 구조적인 특성과 함께 불규칙적인 움직임들을 다시 규칙적으로 보이게 하는 것이 착시와 표현에 의한 것이 아니고, 오히려 인간 내부에 있는 동경이 공간과 시간의 만남을 통해서 능동적으로 보게 하는 것이다.

이와 같은 작업을 통해서 공간이 한 차원이나, 고정된 틀 안에 묶여지는 것이 아니고 새로운 공간의 창출을 구성해 볼 수 있다는 것을 확인하고자 하는 것이 본 작업의 토대라 하겠다.

I. 서론

1. 이론전 배경

루치오 폰타나는 "우리들은 이제 총합이란 물리적, 심리적, 통일체를 구성하는 색, 소리, 움직임, 시간, 공간이라는 일련의 물리적 요소와 총화라고 생각한다. 이들의 존재의 네 가지 차원을 포함하는 신예술의 기본적인 형식이다."라고 했다. 그는 이런 총합적인 예술을 실현하기 위해서 이제껏 당연시되어 왔던 캔버스의 모양이나 재료는 물론 그림이란 개념까지 과감하게 바꾸어 놓았다.¹⁾

일찍이 변화의 정도를 넘어선 변혁들은 미술사 속에서 찾아볼 수 있다. 특히 서양의 미술사 속에서는 그와 같은 현실공간의 파악을 새롭게 하고자 하는 혁신적인 변화가 대표적이다. 입체주의나 세잔느와 같은 이들의 공간 인식방법이 그 예가 될 수 있다. 또 지각방식이 지나치게 인위적으로 공간을 분석하고, 순수조형적 요소만으로서 환원을 시켜 놓아 현실 속에서 체득되어 얻어지는 우리의 공간 체험과는 부합하지 못함을 발견하게

된다.

좁은 감각의 제한성을 극복하여 전체성을 가시적 공간에 어떻게 표현하느냐 하는 문제에 대해 간단한 답변이 있을 수 없다. 감각의 체험을 넘어서는 관념적 구도가 필요하기 때문이다.

플라쥬가 소개되면서 환상적 차원에 머물러 있던 입체주의는 실제로 질감 있는 종이나 신문지 조각 등을 잘라 내어 풀칠하여 붙이기 시작했을 때, 비로소 입체주의 조각은 실질적인 만들기의 영역으로 옮겨가게 된다. 붓이나 연필의 사용으로 암시적인 것을 표현하는 것을 넘어선 실제적 발전을 의미한다.

또한 새로운 재료의 출현으로서 종래의 한계성을 극복하고, 부피감이 있는 오브제 내면에 숨겨져 있는 가치를 드러내는 방법을 통해 진정한 공간의 통일성을 구현해 볼 수 있을 것이다.

2. 시각적 배경

인간의 시각은 다양한 특성을 갖는다. 특히 여러 가지 통합의 방법들은 상보적인 관계로서 사물을 인식하고 통찰하도록 한다. 일찍이 장(場, Gestalt)심리학, 혹은

2) 김해성, 현대 미술을 보는 눈, 열화당, 1985.

형태심리학은 그것을 체계적으로 이론화했다. 하나의 형태는 그 부분들의 총합 이상이라고 간략하게 설명할 수 있다. 형태는 심리적 사상들에 의해 조직화되고, 통합되고 조리 있는 현상으로서 개념화하는 심리학의 한 체계에 관한 기본 전개를 나타낸다.²⁾ 이러한 견해는 만일 요소들로 분석된다면, 그 정체를 상실하게 되는 하나의 분명한 심리적 수준의 인간 활동을 강조한다. 즉 형태심리학의 기저(基底)에 깔려 있는 정신 활동의 조직성은 개인에게 특징적 양식들로 환경과 상호 작용하도록 만드는 경향이 있다는 인간의 선천성을 전제로 한 이론인 것이다.

사람과 환경의 상호작용은 지각에 의해서 연결되게 되었다. 그리고 인간은 독특한 자발적 지각활동들을 가지고 있다. 대칭과 균형 및 조화를 지향하는 것이다 이것은 분석적인 서양의 관점보다는 한 공간 안에서 다차원적인 시각을 접목시키는 동양의 관점과 매우 흡사하다고 볼 수 있다.

자연이라는 거대한 대상을 접할 때도 마찬가지로 인간은 통일성을 지향하게 될 것이다. 통일성은 사물을 근거리에서 보게 되는 상황보다는 자연의 거대한 속에서 발휘된다.

부감(俯瞰)은 자연의 입체를 평면으로 지각하고, 통일감을 갖게 한다. 그 평면 속에서도 깊이를 느끼게 되며 실제적인 공간에서의 입체(立體)물에 대한 경험에다 적용시키기 때문이라는 것이 흔히 있는 설명이다.³⁾ 더욱이 부감을 통한 접근이 필요한 것은 한국의 지형성과도 연관된다. 한국의 지형은 산과 구름, 강, 냇물 등의 자연 조건에 의하여 경계가 명확히 지워지기 때문에 처음부터 땅의 생산력을 위하여 지형을 인위적으로 구획하는 실용적인 지리적 측량 방법인 기하학이 커다란 중요성을 가질 수 없었던 것이다.

본 연구는 자신의 작품을 중심으로 부감을 통한 전체의 대한 통일성의 확보와 입체화를 통한 공간개념의 확장을 살펴보고자 한다.

II. 본론

1. 이론적 연구

1) 3차원의 입체화

인간이 지니는 공간에 대한 두 가지 해석 중에서 공간을 단순히 객관적 실재성으로 보는 사유는 인류 역사의 대부분을 지배할 정도로 널리 퍼져있었던 일반저인 자세이다. 회화의 역사를 볼 때에도 이러한 일반적 사유가 훨씬 긴 시간을 지배하고 있음을 알 수 있다.

'나'의 주관적 전제 조건으로 이해하는 사유태도는 극히 최근에 대두된 현상인 것이다. 그것을 20세기에 와서 출현한 현상이다. 사실적인 상의 재현을 거부하고 화가의 주관적 의도에 따라 공간을 자유롭게 변형하거나 파괴 및 재구성하여 그림을 그린 현대의 유파들은 의식적으로, 무의식적으로 모두가 공간을 '나'의 밖에 있는 절대적 객관성으로서 인정하지 않고, 주관적 조건으로 이해하고 있는 입장이다.⁴⁾

위와 같이 보는 틀이 달라지면 곧 이어 그리는 방향이 달라지고, 방향이 굳어지면 반대로 보는 틀이 달라지기 마련이다. 그리는 틀로서의 원근법은 오랜 동안 서양 미술사를 지배해왔다. 사물이 크기와 높이의 차이, 위치와 중첩 등을 조합하여 가장 가까운 지점부터 무한히 먼 지점을 기하학적으로 보여줌으로써 평면 위에 입체감과 공간감을 나타내기도 하나, 본질적으로 하나의 환상에 불과하다.

이에 대해 20세기에 나타난 현대회화는 다양한 틀로서 환상에 불과한 절대권위에 도전하게 된다. 그림이 그려지는 화폭은 어디까지나 평면이니 그 평면성을 솔직하게 받아들이는 것이 오히려 옳게 그리는 틀이라고 여겼던 몬드리안이라든지, 화폭의 평면성을 받아들이되 입체감이 있는 물체를 붙이거나 아예 조각처럼 세워버린 것도 그림이라고 주장하는 것들은 그럴듯하게 나타난 환상을 모두 깨어버리는 것들이다.⁵⁾

20세기에 나타난 입체화 회화는 바로 혁명적인 새로운 공간과 새로운 세계관의 대두를 알려준 의미 있는 사건이었다. 이 새로운 유파의 등장은 회화가 종래의 전

2) Brennan, J. F. (홍대식 역), 심리학의 역사와 체계, 박영사, 1988.

3) 아르하임, 미술과 시지각, 홍성사, 1981.

4) 임두빈, 시대적 조형정신의 공간이해에 대한 철학적 고찰, 『미술세계』, 97.6, pp.90-97.

5) 황기원, 투시하는 세계, 『공간』, 88.6, pp.80-91.

통적인 공간관으로부터 얼마나 격렬하게 이탈하고 있는가 하는 것을 극명하게 보여주고 있다.

시각적인 리얼리티를 표현하는 방법이나 사과의 측면에서 하나의 혁명을 가져다준 입체파는 3차원 공간의 환상을 주기 위한 원근법의 개념을 부정하여 뉴튼의 절대시간과 공간의 개념, 유클리드 기하학을 떨쳐 버리게 되어 불륨은 사라지고 서로 연관된 면들의 나열이 이루어지면서 평면적 원근법이 창조되도록 했던 바 인간이 갖는 원근법적 인식의 형태를 조형적 변증법으로 바꾸어 놓았다고 하겠다.⁶⁾

이들의 단면이나 분할, 또는 연합시키는 데 있어서 그들의 취향에 따른 조형의식의 표출로 새로운 표현상의 논리적 방법을 택함으로써 한정되고 절단된 단면 대신에 대상물의 정면과 측면을 함께 볼 수 있는 사변적이고 이치적인 사조에 의한 평면화 작업을 시도했던 것이다.

그 이유로는 우리가 인지할 수 있는 대상물의 있는 그대로를 2차원의 투시도는 완전히 표현할 수 없다는 논리이며, 적어도 그 실체를 가능한 만큼 투시도 속에 포함시키기 위해서는 실로 무한한 수의 투시도를 그리지 않으면 안 된다는 의미를 내포하고 있다. 결국 전통적 3차원에 또 다른 요소를 첨가하여야 한다는 것을 의미하고 있으며, 사물의 해체와 다면을 증가시키게 하고, 마침내 대상물이 폭발하는 환상과 같은 모양이 되는 것이다. 대상의 해체와 재구성은 종전의 대상과는 상이한 형상으로 나타나게 된다.

다시 말하면 이제까지의 고정화된 평면구성에서 입체적 구성으로 변모하는 과장상 평면적 구성이 시간성을 획득하므로 해서 드러난 연속성은 면, 즉 공간을 시점의 변화에 따라 나타날 수 있는 표현적 다양성으로 하나의 평면 위에 표현하게 되는 것이다.

시점의 복수(複數)화에서는 동시에 대상을 절충한다는 지각적이고 주지주의적인 논리는 우리의 시각체험만으로는 불가능하다고 보여지며 그것은 기억 모두를 통틀어서야 가능한 인식의 예술이라고 할 수 있을 것이다. 입체주의자들의 지각은 시간성 속에 존재하는 '실존'에 관한 인식이었다고 볼 수 있다. 입체주의자들은 사물의

지향성에 충실한 4차원적 시점의 철학적 기술을 토대로 전개되고 있음을 엿볼 수 있는 것이다.⁷⁾

입체파 이전의 아카데미학 예술이 관조를 위한 예술이었던 데 반하여 입체파의 조형적 특징은 관객으로 하여금 기존의 방식을 탈피하여 역량이 있는 사고를 줄 수 있는 이른바 새로운 사고를 낳게 하는 사고의 예술이었다고 보아진다.

그러나 이들 입체파 화가들이 당면하였던 문제가 있었다. 그것은 회화상의 문제는 외양을 탈피한 깊이를 탐구한다는 그들의 현실성이었고, 입체적 양, 즉 공간, 시간 등이었다. 2차원의 세계에서 3차원을 다루는 시도는 결국 실물 도입의 길을 모색할 수밖에 없었던 것이다.⁸⁾

사실 플라쥬가 소개될 때까지 입체주의는 여전히 환상적 영역에 머물러 있었다. 브라크와 피카소가 실제로 질감 있는 종이나 신문지 조각 등을 잘라 내어 풀칠하여 붙이기 시작했을 때, 비로소 입체주의 조각은 실질적인 만들기의 영역으로 옮겨가게 되었다. 대상을 실제와 유사하게 표현할 수 있는 대체의 도구를 벗어나는 훨씬 구체적인 방법을 나타낸 것이고 그것은 바로 입체주의의 실제적 발전을 의미한다.

플라쥬의 방법으로 표현된 물체는 가장 순수하고, 분명하며, 소박함이 내포된 다양한 관계와 환상에 대해서 끝없이 명상할 수 있는 것이다. 작품들은 그 자체의 물체의 특질, 그리고 완전성을 지니고 있으며 구조의 자율성을 보여주고 있다.⁹⁾

공간에 대한 계속적인 사고는 오히려 감각적으로 정확하게 표현하고자 하는 방향으로 나아가게 되었음을 알 수 있다. 그 결과로 공간이 실제 존재하는 모양을 다양하게 표출하였는데, 궁극적으로 도달한 곳은 다시 대상을 그대로 나타내는 3차원의 공간이었다.

만화에서는 공간에 대한 관점의 흐름을 시대적으로 뚜렷이 구분하기가 어렵다. 3차원의 공간을 2차원에서 충분히 표현할 수 있는 다양한 방법론을 가지고 있었지

6) 입체파 회화의 조형적 특성에 관한 연구, 경희대학교 교육대학원 석사학위 청구논문

7) 입체파 회화의 조형적 특성에 관한 연구, 경희대학교 교육대학원 석사학위 청구논문.

8) 최현성, 조형공간의 내면성에 관한 연구, 한양대학교 석사학위 청구논문, 1984.

9) 홍현숙, 20C 초 조각에 있어서의 입체주의, 홍익대학교 석사학위 청구논문, 1984.

만, 혁신적인 조형으로의 변화는 적었던 것이 사실이다.

본인의 작품에서는 2차원에 국한되어 표현되었던 자연을 속성과 특징이 가장 잘 드러날 수 있는 3차원의 조형으로 구속시킴으로써 가장 자연스러운 형태를 찾게 하였다. 이것은 단지 예술사적인 흐름에 부합하기 위한 것은 아니며, 공간 최대한의 영역을 본질 그대로 나타내 고자 한 감감과 사고의 통합이라고 볼 수 있을 것이다.

2) 공간을 보는 시각

만화의 원리는 형태의 외형을 그대로 그려내는 일에 그림의 가치를 두지 않고 그 본질을 정신의 눈으로 확인하고자 하는 근본정신에 두며 원근법도 명암법도 없는 차원에 조형 고유의 세계를 만들려고 하는 점을 들 수 있다. 산도 살아있는 산이요, 물도, 수목도 살아 있는 것으로서 리얼리즘 이상으로 나아가고 있는 것이다. 그러므로 산수화의 표현은 자연의 직접적인 표현은 자연의 직접적인 표현보다 화가가 자연을 체험했음을 암시하는 표현으로, 체험했음을 암시하는 표현으로, 체험한 작가의 정신을 중시하기 때문에 일찍부터 산수화는 작가의 정신을 중시하는 추상적 예술세계를 형성하였다.¹⁰⁾

이를 바탕으로 회화는 생명력을 가지게 된다. 회화는 스스로의 관점과 방향, 스스로의 공간 구성을 가진다고 말할 수 있다. 이것은 만화의 특수한 회화성이라고 할 수 있다. 이러한 공간 구성은 삼원(三遠)법에서 찾아볼 수 있다.¹¹⁾ 이것은 대상을 이동시키든지 또는 작가의 위치를 이동시키는 방법에서 생겼다고 한다. 즉, 대상을 보는 방법에서 서양화는 '보고있다'고 하나, 만화에서는 '보아간다'라고 할 수 있는데, 공간 표현에 시간 개념이 첨가되었음을 시사하고 있다.

곽희는 삼원(三遠)법을 다음과 같이 설명한다.

산에는 삼원(三遠)이 있으니 산 아래로부터 산이마를 올려다보는 것을

고원(高遠)이라고 하고, 산 앞으로부터 산 뒤를 엿보는 것을 심원(深遠)이라고 하고,

근(近)산으로부터 원(遠)산을 바라보는 것을 평원이 라고 한다.

고원의 색은 청명(淸明)하고 심원의 색은 중회(中悔)하며, 평원의 색은 밝기도 하고

어둡기도 하다. 고원의 세(勢)는 돌출(突出)하고 심원의 의(意)는 중첩하며,

평원의 의(意)는 맑고 담담하며 아득하다. 그 인물은 삼원에 있을 때 원자는 명료하고,

심원자는 세쇄(細碎)하며, 평원자는 총로(沖瀾)한 것은 크지 않다. 이것이 삼원이다.

산을 우러러보는 것과 골짜기를 들여다보는 것은 각도를 달리한다. 시각의 분석과 재구성 즉 시각의 다원(多元)화와 그 자유로운 조화에 의해 하나의 화면을 구성하고 있고, 다원적인 분석을 통일하는 강력한 운동성을 가지고 있다고 본다.

서양의 원근법은 피타고라스의 공간을 이해하기 위한 방법이었다. 동양에는 동양의 깊이가 있어서 서양의 공간 깊이 표현인 원근법의 세계를 다룰 수가 없었다. 동양의 깊이는 현실의 깊이였기 때문이다. 더구나 서양미술이 과학적인 방법에 의한 무반성의 자세를 가지게 되면서 예술의 깊이를 상실하게 된다.

곽희의 삼원법은 하나의 시점을 갖지 않고 포괄적 각도를 형성한 것은 삼원에 모두 들어 있는 원이 의미하는 것처럼 무한한 공간을 표현하는 방법이다. 그는 무한히 펼쳐지는 삼원을 같은 화면에서 구사함으로써 공간 개념을 극대화하였고, 산을 보는 각도를 제시함으로써 형식적인 패턴을 완성하였다.¹²⁾

입체성을 구성하는 삼차원 중에서 깊이는 인물보다는 대자연을 대상으로 사고하고, 순화시켰던 동양에서 중요시되었다. 깊이 없는 대자연은 이 세상에 존재하지 않으며 깊이란 마침내 무한에 도달하는 것이다. 이러한 표현을 가능하게 한 것이 삼원법 중의 심원(深遠)법이라고 할 수 있다.

유한한 화폭 내에 무한한 자연 공간을 담아내려고 하는 노력으로 말미암아 지척천리의 거시적인 방법으로 파악하기 시작하였다. 그러므로 화면 구성에 있어서 전

10) 이성현, 산수화와 동양의 자연관, 『홍익미술』, 1983.

11) 김아영, 삼원법 소고-곽희를 중심으로, 홍익대학교 석사학위 청구논문, 1985.

12) 이성현, 산수화와 동양의 자연관, 『홍익미술』, 1983.

경이라는 말은 중경, 원경에 대한 회화적인 의미이지 서양적인 근접한 풍경의 의미는 아닌 것이다.

심원(深遠)이란 부정(不定)공간을 설정하여 그 부정성을 통해 전체를 바라보는 것으로 심원의 부정적 공간을 설정하는 것은 그려진 대자연 자체를 부정성의 저편에서 바라보는 것이다. 이러한 부정성을 통해 본 전체이기 때문에 유한으로 그려져 있음에도 불구하고 무한성을 갖는다. 결국 심원(深遠)을 통해서 나타내려고 하는 것은 부정성을 통한 중첩(重疊)이라고 할 수 있다.

심원(深遠)법은 골짜기의 깊이, 숲의 깊이를 표현하는 것이라고 할 때, 이것을 보완할 수 있는 것으로 부감법(俯瞰法)이 있다. 부감은 마치 새가 높은 곳에서 지상을 내려다보는 것과 같이 지표를 공중에서 비스듬히 내려다보았을 대의 모양을 그린 것을 말한다. 한 폭의 화면에 삼원(三遠)을 모두 수용할 경우 나타나는 현상이 바로 이 부감식 시점이 되며, 괴량성(塊量性)을 나타내는 것이다. 이러한 서로 다른 작용으로 말미암아 하나의 공간 구성이 형성되는 것이다.

작화자의 사물지각 태도, 인식의 방법을 위해서 선호되는 시점이란 관점에서 동서양을 비교해 보자면 서양을 관찰자의 물리적 시점, 동양은 다분한 부감적 시점이 두드러진다. 지금은 오히려 조감(鳥瞰)이라는 표현이 보편적이지만 이는 분명히 서구적인 개념에 근거한 것이다. 인간의 눈이 아닌 새의 눈을 통해서 가능하다고 생각하는 것이 서양의 경우이지만, 동양의 경우는 인간의 감각 기관을 통해 지각 가능하다고 여기기 때문에 부감, 즉 굽어 내려다본다는 표현을 쓰는 것이다.¹³⁾

정선의 [금강전도]가 보여주듯이 금강산의 시각적인 경험은 그 당시 시각적인 경험으로 파악되기 어려운 것이다. 이것은 사실적이기보다는 심리적 도는 지적 경로를 통해서만 해독될 수 있는 그림이다.

만화의 산수화는 자연을 성실하게 그려내는 태도와는 전혀 다른 것이다. 오히려 자연대상을 충분히 관찰하고 교감(交感)하여 작가의 성격에 따라서 제작하는 것을 지향한다. 따라서 본인 작품의 공간은 사실적이며, 상상을 요구하는, 사색적인 작가로서 내적 공간이기도 한 것

이다. 부감법은 전체를 표현하되 전체의 의미를 내포하는 작가의 의도도 포함되어 나타내게 된다.

동양의 산수화 속에 담긴 자연은 내적(內的) 풍경이어서 필연적으로 정신적인 존재라 하였고, 이미 산수화가 전 우주를 묘사하는 것이라 하였다. 그러므로 이러한 우주를 표현하기 위해서는 과학적이고 의문의 여지가 없는 원근법의 접근이 아닌, 삼원법의 각도가 필요했던 것이다.

3) 공간 속의 설치

만화는 여백을 매우 중요시한다. 여백은 화면 위에 형상을 배치하는 문제와 직접 관계가 있다. '여백'을 잘 처리하면 화면에 생동감이 있고, 웅색하지 않게 된다. 특히 산수화의 표현에 있어서는 관계가 깊다. 대부분 여백은 제재상의 특수성에 기인하는 것으로 여겨 화조도 등에서 많이 보이고 있는 큰 여백만을 여백으로 여기는 경우가 있으나, 산수화의 표현에 나타나는 작은 여백들의 역할은 지극하다.¹⁴⁾

회화에서 여백(餘白)과 실(實)은 상대적인 개념이다. 화면 위의 여백은 혹 어떤 경우 아무 것도 없는 공허와는 전혀 다른 경우도 있다. 예술의 표현에서 '여백'을 그리는 것은 '실'을 더욱 잘 표현하기 위한 것이다. '실'의 묘치는 자주 '여백'의 묘치에 의해 더욱 두드러진 경우가 있다. 여백은 한각 형식에 불과한 것이 아니고, 바로 넓은 대상을 표현하고 있는 것이어서 큰 의미에서 말하면 곧 '실'인 것이다.¹⁵⁾ 즉 묘사되어진 것과 동등한 것으로서 단지 표현방법상 차이이며, 묘사된 부분과 화면의 조형성을 극대화시키는 것이다.

여백은 종이나 비단 위에 그대로 남아있는 부분만을 가리키는 것이 아니라, 칠해져 있는 경우라도 여백으로 여겨지거나, 공으로서의 정신으로 취급되어 있는 것은 여백으로 다루게 될 것이다.

이것이 가능한 이유는 [효과는 물리 대상의 상태로 인해 나타난 결과가 아니라 사람의 심리에서 일어나기] 때문이다. 여백은 보는 사람의 사의에 의해 무한한 것으

13) 김영철, 동서양 투시도법의 비교 연구, 『공간』, 1990, 4, pp.76-85.

14) 왕백민, 강관식 역, 『동양화구도론』, 미진사, 1993.

15) 박진희, 『동양화의 현대적 공간해석에 관한 연구』, 이화여대대학교 석사학위 청구논문, 1997.

로부터 표착된 바에 있다고 생각해야 할 것이다. 이러한 여백에 관련된 동양인의 사고는 동양문화 전반에 드러나는 [천인합일(天人合一)], [심물합일(心物合一)] 관념에 의한 것이라고 볼 수 있다. 만화에는 보이지 않는 것 중에서 보려고 하는 혹은 보이지 않는 것 중에서 나타내려는 하는 그 동양의 마음이 포함되게 되었다.¹⁶⁾ 결국 '여백' 과 '실' 사이에서 무에서 유가 창출되면서도 다시 유가 무로 회귀하는 상호작용이 일어나는 것이다.

감상자가 여백에서 느끼게 되는 것은 형태와 형태 사이 너머에 있는 양자의 신비한 힘을 상호적으로 함축시킨 생명감 있는 공간으로서 존재 상태가 아닌 기능상태로서의 경향성을 지닌 여백일 것이다. 본인의 작품에서도 생명력 있는 공간으로서 여백을 설명함으로써 보다 많은 상상의 세계를 낳게 하고 암시하거나 함축하는 시각적이나 조형적 표현기술로 승화시켰다.

IV. 결론

한국의 전형적인 산수를 파악하고 표현하는데 있어서 가장 오차(誤差)가 적은 시점은 부감(俯瞰)시라고 할 수 있다. 부감시는 자연의 한 부분에 속해있음으로 인해 오해할 수 있는 한계를 넘어서 굽어보는 관점을 가지고 있다. 이것은 많은 부분을 생략하고 있는 것처럼 보이지만 사실은 많은 것을 얻을 수 있고 느끼게 할 수 있는 관점이다.

본 작품은 저차원(低次元)화된 부분들은 3차원의 입체화라는 능동적(能動的)인 면으로의 확장, 통합되어 다시 본질을 드러내게 된다. 이 부분들은 부분적인 3차원의 확장과 통합이 아닌, 실제 3차원으로 이끌어냄으로 말미암아 완전한 통합을 추구하게 된다. 여기에 여백을 통한 트입의 공간을 마련하고, 더욱 자연스러운 표현을 할 수 있게 하였다.

3차원화된 공간에서 다시 한 번 본질에 접근하기 위한 시도로서 재료안에 담겨 있는 내부적인 요소들을 외부(外部)화 하였다. 기존의 덧입히기의 작업을 탈피(脫皮)하여 내부에 잠재(潛在)되어 있는 본질들을 발견하는 것을 지향(志向)했다. 결국 외부와 내부의 요소들은

피비우스의 고리처럼 하나의 통합 공간을 창출(創出)하는데 긴요한 역할을 하게 된다.

또한 먹의 흑과 적, 청 등의 색채를 통해 한국 고유의 전통미를 살리려는 노력을 하였다. 그것으로 말미암아 추상(抽象)성에도 불구하고 전통과의 연결점은 놓치지 않게 된다.

여러 개의 작품은 하나하나 독립된 개체(個體)이지만, 동시에 전체를 한 유기체(有機體)로 볼 수 있으며, 전체 유기체는 산이 가지고 있는 유려(流麗)함을 그대로 보여주고, 그 자체가 생동감을 표현하게 된다.

본 작품들은 앞으로의 만화와 조형의 접목(接木)에 있어서 방향을 제시(提示)할 수 있을 것이다. 일찍이 서양에서 시도되었던 회화와 조형의 접목이 만화에서도 시도될 수 있다는 점과, 그 과정에서도 만화가 가지고 있는 전통적인 시점과 여백을 살릴 수 있다는 점에서 새로운 시도인 것이다.

■ 참고문헌 ■

- [1] 김기주, 동양화의 공간개념고찰, 『공간』, 1980.8, p. 110
- [2] 김아영, 삼원법 소고-곽희를 중심으로, 홍익대학교 석사 학위 청구논문, 1985
- [3] 김영철, 만화 투시도법의 비교 연구, 『공간』, 01990.4. p76-85.
- [4] 김해성, 현대 미술을 보는 눈, 열화당, 1985.
- [5] 박진희, 『동양화의 현대적 공간해석에 관한 연구』, 이화여자대학교 석사 학위 청구논문, 1997.
- [6] 아른하임, 미술과 시지각, 흥성사, 1981.
- [7] 왕백민, 강관식 역, 『동양화구도론』, 미진사, 1993.
- [8] 이성현, 산수화와 동양의 자연관, 『홍익미술』, 1983.
- [9] 임두빈, 시대적 조형정신의 공간이해에 대한 철학적 고찰, 『미술세계』, 97.6, p.90-97.
- [10] 최현성, 조형공간의 내면성에 관한 연구, 한양대학교 석사학위 청구논문, 1984.
- [11] 홍현숙, 20C 초 조각에 있어서의 입체주의, 홍익대학교 석사학위 청구논문, 1984.
- [12] 황기원, 투시하는 세계, 『공간』, 88. 6, p.80-91.
- [13] Brennan, J. F. (홍대식 역), 심리학의 역사와 체계, 박영사, 1988.

16) 김기주, 동양화의 공간개념고찰, 『공간』, 1980.8, p.110.