



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](#)

석사학위논문

추상표현주의의 표현방법에 관한 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

제주대학교 대학원

미술학과

고 민 철

2021년 8월

추상표현주의의 표현방법에 관한 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

지도교수 김 용 환

고 민 철

이 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함

2021년 8월

고민철의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 _____ ㉠

위 원 _____ ㉠

위 원 _____ ㉠

제주대학교 대학원

2021년 8월



A Study on Expressive Approaches of Abstract
Expressionism

- Focused on the Author's Own Work -

Ko Min Cheol
(Supervised by Professor Kim Yong Hwan)

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Master of Fine Arts in Painting.

August 2021

This thesis has been examined and approved.

.....
Thesis director, Kim Yong Hwan, Prof. of Fine Arts

.....
.....
.....
(Name and signature)

.....
Date

Department of Fine Arts
GRADUATE SCHOOL OF
JEJU NATIONAL UNIVERSITY

<국문초록>

추상표현주의의 표현방법에 관한 연구 -본인의 작품을 중심으로-

고 민 철

제주대학교 대학원 미술학과 서양화전공
지도교수 김 용 환

추상표현주의는 불확실한 형태로서 결과를 단언할 수 없는 표현적 추상의 길을 제시하였고, 사실주의적 전통에서 탈피하게 됨으로써 현대미술의 새로운 길을 열었다. 신체의 개입방식의 작품이 리얼리티를 규정짓는 행위적 회화(Peinture action, action painting)는 이후 추상과 구상이라는 논란마저 추상표현주의라는 이름으로 완전히 해소된다.

이것은 20세기 새로운 회화세계의 시작을 알리는 것이다. 이들은 직관적이고 강렬한 인간적 경험으로 전통의 속박에서 탈피하게 되며, 각자의 개인적 행동의 발단을 파악한 후 보편적인 것을 수용하게 된다.

본 연구는 추상표현주의의 표현방법 중 본 연구자의 작업에 나타나는 표현방식과 유사한 작가들로 구성하여 연구를 진행하였으며, 다음과 같은 결과를 얻었다.

첫째, 추상표현주의 작가들의 생애와 그 표현방법의 특성을 고찰한 결과, 그들의 예술혼과 기법적 특성을 발견할 수 있었고, 시대에 걸맞은 작업의 성취를 이룰 수 있었다는 것을 알았다.

둘째, 추상표현주의 기법을 통하여 작품을 제작함에 있어 무의식에서 행하여지는 오토마티즘의 성향이 강하게 표출된다는 것을 알았다. 연구자 작품에 표현된

색면에서도 무의식의 내면세계가 색채로 귀결되며, 추상표현주의의 미적 감성과 직관적인 행위에서 비롯되는 드립 페인팅, 붓의 역동적인 표현도 영향을 받았다는 것을 알았다.

셋째, 오토마티즘을 이용한 드립 페인팅기법은 물론, 추상표현주의의 액션페인팅과 색면회화에도 많은 영향을 받았으며, 이를 통하여 연구자의 작품표현의 가능성도 발견하였고, 앞으로 다양한 회화기법의 창출과 작품창작의 확장 가능성을 타진하였다.

넷째, 본 연구자의 작품이 전달하고자 하는 메시지를 그 목적성에 맞게 그 이미지를 구현 하는 것은 작품을 제작하는 과정에서 핵심적인 역할을 한다. 이러한 색채의 실험으로 인해, 다양한 색의 조형적 가치를 발견할 수 있었다.

본 연구를 통해 다양한 작업방향 모색과 미술의 표현양식 및 기법 등을 연구하는 계기를 마련하는 차원에서 그 의의를 가진다.

목 차

<국문초록>	i
I. 서 론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구의 내용 및 방법	2
II. 추상표현주의 표현양식	3
1. 오토마티즘	3
2. 드립페인팅	5
3. 올 오버 페인팅	7
III. 추상표현주의 대표작가	10
1. 아실 고키	10
2. 잭슨 폴록	14
3. 윌렘 드 쿠닝	19
4. 마크 로스코	23
IV. 본인작품 분석	27
1. 작품 내용	27
2. 직관적 표현	29
3. 색면에 의한 표현	41
V. 결 론	49
참고문헌	51
<ABSTRACT>	53

그림목차

<그림 1> 앙드레 마송, 「자동드로잉」, 종이에 펜, 25×30cm, 1924	4
<그림 2> 「드리핑 하는 잭슨 폴록」, 사진-한스네이머스, 1950	6
<그림 3> 잭슨 폴록, 「가을의 리듬 NO 30」, 캔버스에 유채와 에나멜, 457×274cm, 1950	8
<그림 4> 한스 호프만, 「Enigma」, 캔버스에 유채, 213.3×92.7cm, 1963	11
<그림 5> 아실 고키, 「간은 닭의 벗이다」, 캔버스에 유채, 249×186cm, 1944	12
<그림 6> 아실 고키, 「폭포」, 캔버스에 유채, 131.4×72cm, 1943	12
<그림 7> 「스튜디오에서 그림 그리는 잭슨 폴록」, 사진-한스네이머스, 1950	15
<그림 8> 잭슨 폴록, 「구성」, 캔버스에 유채와 래커, 55.8×56.5cm, 1950	15
<그림 9> 잭슨 폴록, 「NO. 1」, 캔버스에 유채와 에나멜, 264.2×172.7cm, 1948	16
<그림 10> 잭슨 폴록, 「하나, 넘버31」, 캔버스에 유채와 에나멜, 530.8×269.5cm, 1950	17
<그림 11> 윌렘 드 쿠닝, 「회화」, 캔버스에 유채, 108.3×142.5cm, 1948	19
<그림 12> 윌렘 드 쿠닝, 「발굴」, 캔버스에 유채와 에나멜, 203.5×254.6cm, 1950	20
<그림 13> 윌렘 드 쿠닝, 「여인 1」, 캔버스에 유채, 192.7×147.3cm, 1950~52	21
<그림 14> 마크 로스코, 「오렌지와 노랑」, 캔버스에 유채, 180.3×231cm, 1956	24
<그림 15> 마크 로스코, 「NO. 15」, 캔버스에 유채, 195.5×262.6cm, 1957	25
<그림 16> 마크 로스코, 「NO. 14」, 캔버스에 유채, 89.6×266.7cm, 1960	25
<그림 17> 고민철, 「환희-1」, 캔버스에 아크릴, 53×53cm, 2018	28
<그림 18> 고민철, 「환희-2」, 캔버스에 아크릴, 100×40.5cm, 2017	30
<그림 19> 고민철, 「환희-3」, 캔버스에 아크릴, 65×35.5cm, 2018	30
<그림 20> 고민철, 「환희-4」, 캔버스에 아크릴, 53×33.3cm, 2017	31
<그림 21> 고민철, 「환희-5」, 캔버스에 아크릴, 53×33cm, 2018	32
<그림 22> 고민철, 「환희-6」, 캔버스에 아크릴, 60.6×60.6cm, 2018	33
<그림 23> 고민철, 「환희-7」, 캔버스에 아크릴, 91×91cm, 2017	34
<그림 24> 고민철, 「환희-8」, 캔버스에 아크릴, 162×112cm, 2017	35
<그림 25> 고민철, 「환희-9」, 캔버스에 아크릴, 91×91cm, 2017	36
<그림 26> 고민철, 「환희-10」, 캔버스에 아크릴, 60.6×60.6cm, 2018	37

<그림 27> 고민철, 「환희-11」, 캔버스에 아크릴, 53 × 41cm, 2017	38
<그림 28> 고민철, 「환희-12」, 캔버스에 아크릴, 72.7 × 53cm, 2017	39
<그림 29> 고민철, 「환희-13」, 캔버스에 아크릴, 60,6 × 60.6cm, 2018	40
<그림 30> 고민철, 「Illusion-1」, 캔버스에 아크릴, 162 × 112cm, 2019	42
<그림 31> 고민철, 「Illusion-2」, 캔버스에 아크릴, 90.7 × 70.7cm, 2019	43
<그림 32> 고민철, 「Illusion-3」, 캔버스에 아크릴, 33.5 × 45cm, 2019	44
<그림 33> 고민철, 「Illusion-4」, 캔버스에 아크릴, 45.5 × 45.5cm, 2019	45
<그림 34> 고민철, 「Illusion-5」, 캔버스에 아크릴, 45.5 × 45.5cm, 2019	45
<그림 35> 고민철, 「Illusion-6」, 캔버스에 아크릴, 53 × 53cm, 2019	46
<그림 36> 고민철, 「Illusion-7」, 캔버스에 아크릴, 53 × 53cm, 2019	47
<그림 37> 고민철, 「Illusion-8」, 캔버스에 아크릴, 53 × 40cm, 2019	48

I. 서 론

1. 연구의 필요성 및 목적

미국의 추상표현주의는 1930년대 말과 1940년대 유럽을 점령한 나치를 피하여 미국으로 이주한 유럽의 전위예술가들과 초현실주의자들이 추상표현주의 형성에 중요한 영향을 미쳤다. 이렇듯 제1, 2차 세계대전을 겪는 동안 예술가들은 전쟁으로 인해 상실된 마음은 이들로 하여금 새로운 창작의 필요성을 인식하게 하였고, 추상표현주의 작가들에 이르러 그 결실을 맺게 된다. 이들에 의해 현대미술은 기존의 미술형식에서 변화를 보이며 새로운 가치의 미술 사조를 만들어 낸다.

추상표현주의는 조작적인 화면 구성의 과정을 넘어 의식의 통제를 자유롭게 함으로써 오토마티즘을 운용했던 초현실주의 사상에 많은 영향을 받았다. 특히, 20세기 회화의 주요관심사로 부각 되는 인식론적 문제로서, 채색과 드로잉은 물론이고, 이미지와 바탕, 일루전과 평면의 관계가 가지고 있는 여러 가지 문제들을 탐색하였다.

사실의 재현에서 벗어나 사물이나 현상을 성립시키는 근본적인 본질을 탐색하였으며, 작품을 창조해 내는 예술가의 관계가 중요시 되면서 내면의 감정, 예술가의 생각, 등이 창작의 소재가 되었다. 전통적인 회화양식과는 성격을 달리하며 본능과 정신의 자유로움을 발견하고, 자동기술법을 정신적 사고의 표출로 승화시켰으며, 정신은 보다 자유롭게 개인의 직관적 감정을 표출하는데 의미를 가졌다.

추상표현주의 기법은 현대미술에 영향을 주었으며, 오늘날 많은 예술가들의 표현기법으로서 중요한 가치를 가진다.

본 연구는 연구자의 작품에 표현된 기법의 이론적 근거를 마련하는 데 의미가 있고, 표현방법에 대한 방향 제시는 물론, 작업제작에 사용되는 표현방법의 가능성을 확장하는 데 그 목적이 있다.

2. 연구의 내용 및 방법

본 연구는 추상표현주의의 기법과 연구자의 작품 분석을 중심으로 이루어졌으며, 내용 및 방법은 다음과 같다.

첫째, 추상표현주의 작가들의 표현양식과 기법을 알아보기 위해 아실 고키, 잭슨 폴록, 윌렘 드 쿠닝, 마크 로스코의 생애와 작품을 중심으로 사례연구를 하였다.

둘째, 본 연구를 토대로 본 연구자의 작품에 나타난 추상표현주의의 표현기법을 분석하고자 작품 내용, 직관적 표현, 색면의 표현으로 구분하여 알아 보았다.

셋째, 작품 내용에서는 형성배경과 제작의도, 직관적 표현에서는 오토마티즘, 드립 페인팅, 올 오버 페인팅, 우연성의 표현, 색면에 의한 표현에서는 내면의 색채, 색채와 일루전의 표현, 색채의 반복으로 구성하여 연구를 진행하였다.

이러한 연구를 진행한 결과, 연구자 작품의 이론적 배경이 되는 추상표현주의의 기법과 특징을 이해하였고, 작품의 분석을 통해 추상표현주의 기법 표현의 가능성을 연구하였다.

II . 추상표현주의의 표현양식

제2차 세계대전의 끝나고 10년 남짓한 기간에 유행한 회화양식을 추상표현주의 (Abstract Expressionism)라고 부르는 경우도 있으나 이것은 모호한 개념이다.

추상표현주의라는 용어의 사용은 미술평론가 알프레드 바(Alfred Barr)가 1929년에 미국에서 전시 중이던 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866~1944)의 초기작품을 지칭하며, 형식은 추상적이고 내용은 표현주의적이라고 말한 바 있다. 즉, 표현적 추상에 대해서 말하고 있는 것임을 알 수 있다.

본 장에서는 추상표현주의 표현양식에 관해 고찰하고, 본 연구자의 작품에 표현된 기법의 이론적 근거를 알아보기 위해 추상표현주의의 표현양식인 오토마티즘, 드립 페인팅, 울 오버 페인팅에 대해서 알아보았다.

1. 오토마티즘(Automatisme)

오토마티즘은 초현실주의 화가들이 사용한 기법으로서 자동기술법이라고 하며 무의식적 자동작용(無意識的 自動作用), 자동묘법(自動描法)등으로 해석된다. 초현실주의의 미술에 있어서 중요한 개념으로 모든 습관적 기법 혹은 고정관념, 이성(理性) 등의 영향을 받지 아니하고 전혀 ‘무념무상(無念無想)’의 상태에서 손가는 데로 그리는 것을 뜻한다. 즉, 잠든 것도 아니고 깨어 있는 것도 아닌 중간 상태가 좋은데, 이 순간에 자연스럽게 표출되는 선이나 형태 또는 말은 무의식 세계를 투영하고 있다.¹⁾

오토마티즘은 초현실주의의 우연과 초현실주의자들은 꿈과 원시적인 이야기와 더불어 자유로운 이미지의 전개, 새로운 미술세계의 문을 연다. 초현실주의에 있어서 오토마티즘은 무의식적인 내면의 모습이 의도하지 않은 아름다움을 나타낼

1) 이종기(1981), 「현대미술 용어사전·계간미술편」, 중앙일보사, p.136.

때 그 우연의 효과를 표현하는 조형언어로 사용 되었다.

오토마티즘의 출발은 다다에서 볼 수 있는 데, 보편적으로 다다이즘의 삶을 도발한 스캔들, 혼란과 모순으로 점철된 부정적인 것으로 생각할 수도 있다. 그러나 다다의 그 계획적인 비합리성에는 자유와 창조적인 정신도 공존했다. 초현실주의에서 그러한 해방과 창조성은 회화적 표현방법을 창조하게 되었다. 앙드레 브르통은 자동기술법에 대해서 이와 같이 말하고 있다. “우리들의 표현에서 사용하는 순수한 정신적 자동주의(Automatisme psychique)는 그 방식이 말로, 문자로, 또는 다른 어떠한 매체로 표출이 되건 간에 사고의 진정한 작동과정이다. 모든 이성적 제어 없이 일체의 심미적·도덕적 관심에서 벗어난 상태로 자신의 생각을 받아쓰는 것이다.”²⁾ 라고 언급한다. 초현실주의 화가들은 이러한 방식을 적극적으로 수용했으며, 앙드레 마송(Andre Masson, 1896~1987)은 처음으로 충동적 제스처와 선의 표현성을 연구한 바 있다.



〈그림 1〉 앙드레 마송, 「자동드로잉」, 1924

〈그림 1〉은 마송의 작품으로 그는 주로 잉크로 소묘를 했는데, 펜을 주로 사용하였고 부드러운 곡선과 반복적인 드로잉으로 오토마티즘의 특성이 나타난다. 그

2) 장 퓌 다발(1990), 홍승혜역, 「추상미술의 역사」, 미진사. p.91.

는 선을 이용해 생물적 이미지를 만드는 데, 화가에 의해 형태가 변형되고 강조된다. 그 선은 스스로 감흥을 통해 역동적인 모습을 드러낸다. 충동적 제스처에 몸을 맡기는 마송의 회화는 잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912~1956) 세대 추상표현주의에 영향을 미친다.

초현실주의자들은 주로 오토마티즘을 이용하였고 인간내면의 무의식의 표출, 잠재의식, 환상, 꿈의 세계를 있는 그대로 보여주는 것에 핵심을 두었다. 인간내면의 모습에 참여하여 그 속에서 분출되는 이성의 억압으로부터 해방시키는 것을 핵심으로 했다.

위에서 살펴본 바와 같이 오토마티즘은 초현실주의 미술가들에 의해 처음 사용되었다. 그 후 폴록 세대 추상표현주의자들은 오토마티즘의 무의식적 자동작용을 적극적으로 받아들여 발전시켜 나감으로써 그들의 회화영역을 확장시켜 나아갔음을 알 수 있다.

2. 드립 페인팅(Drip painting)

드립 페인팅³⁾은 “부분적이기는 하나 한스 호프만(Hans Hofmann, 1880~1966)의 작품에 등장한다. 초기 추상표현주의의 발전에 있어 공헌한 호프만은 유럽미술 즉, 입체파, 야수파, 표현주의 등을 미국 젊은 화가들에게 독자적으로 전파하였으며, 그의 작품에서는 형태의 구성과 색채효과가 강하게 드러나는 반면, 잭슨 폴록은 오히려 이러한 관계를 파괴해 나가려는 의도가 짜임새를 깨뜨리는 세계의식의 통제를 벗어난 세계로서의 자동기술법과 일치하며 마송과 에른스트의 원료를 떨어뜨리는 실험은 잭슨 폴록의 기법을 위한 근거로 언급되어 왔다.”⁴⁾

3) 드립 페인팅 (Drip painting) : 흐른다는 뜻의 'Drip'과 칠한다는 뜻을 가진 'Painting'이 합쳐진 의미로 기존의 전통적 회화창작의 형태인 붓으로 물감을 칠하는 것이 아닌 물감을 캔버스 위에 직접적으로 부어버리거나 떨어뜨리는 회화기법중의 하나다. 20세기 초에 막스 에른스트에 의해 주로 이용된다. 관심을 받기 시작한 것은 액션페인팅화가들 중 잭슨 폴록이 이 기법으로 새로운 회화 양식을 만든다. 1947년 이후 폴록에 의해 표현된 이 드립 페인팅방식은 폴록의 작품에 중심이 되며 행동이나 숙달된 서예적(書藝的) 동작을 실현 하는데 아주 적합하다.

4) 김경애(2008), “추상표현주의 미학과 기법에 관한 연구 : 마크 로스코 작품 중심으로”, 경성대학교 대학원 석사학위논문, p.31.



〈그림 2〉 「드리핑하는 잭슨 폴록」, 1950

드리핑기법은 액션페인팅 화가들에 의해 사용 되었고, 잭슨 폴록이 이 기법을 이용한 것은 1940년대 부터였다.

잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912~1956)의 드리핑회화 〈그림 2〉는 유럽의 전통적 회화에 나타나는 모든 요소를 한순간에 바꿔버렸다. 캔버스가 바닥에 위치함으로써 보다 자유롭고 정확하게 물감을 떨어뜨려 도식적인 선의 역학을 구성할 수 있게 된다. 거친 신체행위를 동반하며, 캔버스는 대지와 일치된 감각적인 공간이 되고 캔버스 주위를 돌면서 물감을 흩뿌리며 행위를 한다.

이 순간 폴록은 숨 쉬는 것도 잊을 만큼 회화에 빠져들게 된다. 화가가 회화를 창조하는 찰나에 몰입한다는 것은 화가가 회화와 하나로 합치된다는 것을 의미한다. 폴록의 회화는 그물처럼 얽히고 설킨 선들이 쉬지 않고 움직이는 듯한 착각을 유도하기 때문에 철저하게 평면성을 유지하진 않지만 어두운 색채들이 당기고 미는 유기적 작용으로 평면성을 최대한 유지한다. 그는 주로 막대기나 붓으로 물감을 뿌리는 방식의 작업을 하였다. 이 시기부터 본격적으로 자동기술법에

의해 액션 페인팅 방식으로 작품 활동을 보여주었고 1947년에 폴록은 첫 번째 드리핑 작품들을 제작하여 전시회에 출품 하였다. 이 전시에서 비평가 해럴드 로젠버그는 그의 작품들을 높이 평가 하면서 “몸으로 그렸다”라고 비평하면서 ‘액션 페인팅’이라고 이름 붙였으며 이후, 작품은 물론이고 작업 과정 자체가 예술로 평가 받게 된다.⁵⁾

제2차 세계대전 직후 세계미술을 이끈 추상표현주의는 모더니즘의 기수로서의 자리를 지켜왔으며 잭슨 폴록은 그 중심축에 있었다. 그가 드리핑 기법을 집중적으로 선보인 1947~50년의 작품들은 모더니즘을 상위에 올려놓으려는 비평가들에게 최고의 사례를 마련해 주었다.⁶⁾

위와 같이 드리핑기법은 ‘행위’를 동반하며 전통적인 회화의 틀을 과감히 해체하는 것으로 20세기회화의 새로운 영역을 개척하였다는 것을 알 수 있다. 또한, 드리핑 기법은 추상표현주의 회화에 큰 영향을 주었고, 본 연구자의 작품제작 과정에서 나타나는 중요한 표현기법 중에 하나이다.

3. 올 오버 페인팅(All over painting)

화면의 중앙에 위치하는 구도설정을 거부하는 전면 균질회화로, 작가의 행위에 의한 결과물로서 캔버스의 확장가능성을 열어준 ‘올 오버 페인팅’(All over painting)⁷⁾은 잭슨 폴록에 의해 시도 되는 데, 그는 같은 평면선상에 그림의 모든 점을 놓은 올 오버 페인팅 기법을 여러 가지 크기의 터치들과 우연한 선으로 흘러내리는 물감이 뒤엉킨 느낌으로 창조해 낸다. 초현실주의 자동기술법과 형식면에서 닮은 점을 드러내고 있으나, 인간 내면의 잠재의식이나 심연에 대한 자동적 탐사

5) 김영은(2013), 「미술사를 움직인 100인」, 청아출판사, P.683.

6) 윤난지(2011), 「추상미술과 유토피아」, 한길아트, p.305.

7) 올 오버 페인팅(All over painting) : 화면에 어떤 중심을 설정하지 않고 전체를 균질(均質)하게 표현하는 경향의 회화, 주로 미국의 추상표현주의적 드립 페인팅을 가리킨다. 이 기법을 최초로 창안해 낸 것은 잭슨 폴록이다. 그의 작품은 때때로 위아래가 분명치 않을 뿐만 아니라 캔버스를 초월하는 확장 가능성을 보여주기도 한다. 이러한 개념은 외관상 되는 데로 만든 것 같은 전면적인 처리에서 유발된 것을 폴록은 종종 캔버스를 바닥에 누어 놓고 여러 방향으로 작업을 하거나 캔버스 속에 들어가 작업을 하곤 했다.

가 아니라 실존적 상황인식에 뿌리를 두고 무작위적 행동을 한다는 점에서 그 차이를 보인다.

또한, 행위 자체로 중요한 의미를 드러낸다. 폴록은 우연적 과정 중심의 독창적 양식인 드리핑 기법으로 1947년 전면균질의 회화를 만든다. 그리고 주제와 배경과 인과론적 관계 등을 묻던 과거의 작품관을 완전히 반전 시켰다. 캔버스의 한계선을 넘어 공간을 확장시키기도 한다.



〈그림 3〉 잭슨 폴록, 「가을의 리듬 NO. 30」, 1950

〈그림 3〉은 물감 붓기와 물감 흘리기의 독창적 기법으로만 창작된 거대 화면의 추상표현주의 작품이다. 물감을 작가에 의해 수동적으로 조절되는 물질로 생각하지 않고 스스로의 에너지를 가진 물질로 인식된다.⁸⁾

그는 기존의 유화 물감대신 에나멜 물감을 재료로 사용하였다. 화면은 형상과 바탕이 구분이 모호해 지면서 서로 뒤엉킨 형상을 만든다. 튀고 복잡하게 얽힌 얼룩들이 병치와 중복에 의해 넓이와 깊이가 확장된 전면이 뒤덮인 공간이라 할 수 있다. 그리고 피복력, 유동성, 경화력 등을 통해 그리는 대신 분출하는 느낌을 주며 화폭주위를 돌기도 하고 그 위에 몸을 기울이면서 구멍 뚫린 락카 통에서 쏟아지는 물감으로 캔버스를 누빈다. 생동감 넘치는 강인한 그의 그림은 종합적이며 명상적이고, 우주적이면서 신비주의적인 그의 자태를 동시에

8) 최단(2018), 「최단 전공미술 서양미술사」, 도서출판 지복스, pp.231~232.

보여준다.⁹⁾

이와 같이 잿슨 폴록의 이러한 전면 균질회화는 화면을 운용함에 있어 자유롭게 움직이며 작품을 할 수 있는 토대는 무엇보다도 캔버스의 위치를 들 수 있다. 상하 좌우를 가리지 않고 자유자재로 기법을 구사할 수 있다는 것은 바닥에 캔버스가 위치함으로 인해 가능하다는 것을 알았다.

올 오버 페인팅은 기존의 전통적 표현방식에서 벗어난 것으로 작품을 표현하는 사람과 유채, 에나멜페인트, 그리고 캔버스와의 관계가 시간과 공간속에서 자유롭게 표현되어 주어진 캔버스의 공간개념마저 허물고 있다. 이미 작가는 몸 전체가 작품의 도구가 되어 자동기술적으로 움직이고 작품에 표현된 얽히고 설킨 흔적들은 그 행위의 역동적 모습을 직관적으로 드러낸다.

드넓은 화폭의 규모와 시작과 끝을 분간 할 수 없는 작품의 특성이 파악되는 순간 공간의 일부로 해석될 수 있는 폴록의 공간개념에 대해 다시 한 번 생각하게 된다. 이러한 잿슨 폴록의 전면 균질회화는, 현대의 미술가들에게 많은 영향은 물론이고, 연구자의 작업에도 공간의 확장이라는 새로운 조형의 가치를 발견하게 해 주었다.

추상표현주의 표현양식을 고찰한 결과, 다음과 같은 결과를 얻었다.

첫째, 오토마티즘은 초현실주의 미술가들에 의해 최초로 시도된다. 이 후, 추상표현주의자들은 오토마티즘의 무의식적 자동작용을 수용하여 발전시켰고, 그들의 회화영역을 확장시켜 나아갔음을 알 수 있다.

둘째, 드립 페인팅기법은 ‘행위’를 동반하며 전통적인 회화의 틀을 과감히 해체하는 것으로, 20세기회화의 새로운 영역을 개척하였다.

셋째, 올 오버 페인팅은 캔버스와의 관계가 시간과 공간속에서 자유롭게 표현되어 주어진 캔버스의 공간개념을 허물고 있다.

이와 같이 추상표현주의의 표현양식인 오토마티즘, 드립 페인팅, 올 오버 페인팅에 대해서 알아보았다. 이러한 표현양식의 사용되는 사례와 이를 더욱 구체화하는 의미로, 추상표현주의 작가들의 생애와 작품에 나타난 특징 및 기법에 대해서 알아보려고 한다.

9) 장 퓌크 다발(1990), 홍승혜역, 전개서. p.100.

Ⅲ . 추상표현주의 대표작가

본 연구자의 작업과의 연관성과 향후 작업에 있어서 이론적 근거를 삼고자 선행 작가들의 작품에 대한 분석이 필요하였다.

본 장에서는 추상표현주의의 작가인 아실 고키, 잭슨 폴록, 윌렘 드 쿠닝, 마크 로스코의 작품을 중심으로 추상표현주의 작가의 생애와 작품에 표현된 특성과 기법을 고찰하였다.

1. 아실 고키(Arshile Gorky, 1905~1948)

아실고키(Arshile Gorky)는 1904년 옛 오스만 제국(아르메니아)의 코르돔(Kyorgom)에서 태어나, 1948년 미국 코네티컷에서 44세의 이른 나이로 죽음을 맞았다. 1919년 아르메니아 학살사건 이후, 그의 어머니가 사망한 다음해 고키는 16세의 나이로 미국으로 오게 된다. 1922~31년 보스턴의 뉴디자인스쿨(New School of Design)에 다녔고 이후 이 학교와 뉴욕의 그랑센트럴 미술학교(Grand Central of Art)에서 가르쳤다. 1930년대 말, 친분이 가까웠던 드 쿠닝과 함께 작업실을 사용하기도 했다. 그리고 그의 작품에 영향을 준 사람으로는 세잔을 꼽을 수 있으며, 이 후에는 초현실주의의 영향을 받는다.¹⁰⁾ 고키는 유럽미술과 미국미술사이의 교량역할을 한 작가다. 그는 미국에서 유럽미술을 배웠고 그것을 추상적으로 재해석했다. 세잔, 마티스, 피카소의 작품과 초현실주의 추상생물 유기체적 형태, 칸딘스키의 초기 표현주의적 추상에 관심을 드러내면서 은유적인 회화를 표현했다. 한스 호프만이 유럽미술을 미국에 전파하는 역할을 했다면, 고키는 유럽의 미술을 일종의 향수로 미국에 알린 것이다.¹¹⁾

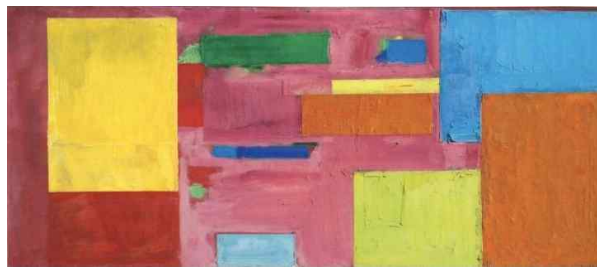
고키가 미국에서 배워서 유럽미술을 미국에 알린 반면, 호프만은 유럽에서 직접

10) 전영백(2019), 「현대미술의 결정적 순간들」, (주)한길사, PP.268~269.

11) 김현화(2019), 「현대미술의 여정」, (주)한길사, p.395.

배운 미술을 미국예술가들에게 전파한 화가다. 이러한 이유로 미국미술에 영향을 준 호프만에 대해서 잠시 살펴보겠다.

그는 독일에서 태어나 파리에서 신인상주의와 야수주의의 색채개념, 들로네와 큐비즘의 공간이론을 공부했으며, 화가이자 이론가이자 교육가로도 부지런히 활동했다. 1932년 미국으로 이주한 후에는 미국의 젊은 예술가들에게 유럽의 조형 미술이론을 가르쳤고, 추상표현주의로 활동하였다.



〈그림 4〉 한스 호프만, 「Enigma」, 1963

〈그림 4〉는 색채를 밀고 당기는 시각적 효과로 화면의 공간을 탐색 하였다. 야수주의적 강렬한 색채를 이용하여 색채의 상호관계를 큐비즘의 공간개념과 합일시킨다. 예를 들어, 밝은 색채는 화면에서 돌출하고 어두운 색채는 후퇴하는 시각적 효과를 준다. 1940년대 중엽 이후에는 평면과 야수주의적인 색면에 집중하여 색면주의적인 특성을 드러내게 된다.¹²⁾

아실 고키는 초현실주의자나 미로식의 호프만 같은 표현성, 원색적인 표현, 유기체적 아메바 같은 형태표현, 초현실적인 공간과 형태를 물감의 표현적 사용과 합일 시켰다. 미국에서 자동기술법으로 그림을 그린 최초의 화가로서 추상표현주의 시초가 되었다. 초기에는 입체파로 출발하였으며 이 후, 초현실주의 영향을 받고 추상표현주의의 선구적 양식 발전에 이바지 하였다.¹³⁾ 그는 1920년 미국으로 건너와 드 쿠닝과 스튜어트 데이비스가 소속되어 있던 작가 모임의 구성원이 된다. 고키의 정물화 표현에 있어서 피카소와 브라크를 연상시킬 만큼 정물의 형태를 날카롭게 각이 진면으로 해체시킨다. 그리고 초기에 그렸던 정물화에는 19세기 화가인 세잔의 영향이 강하게 나타난다.

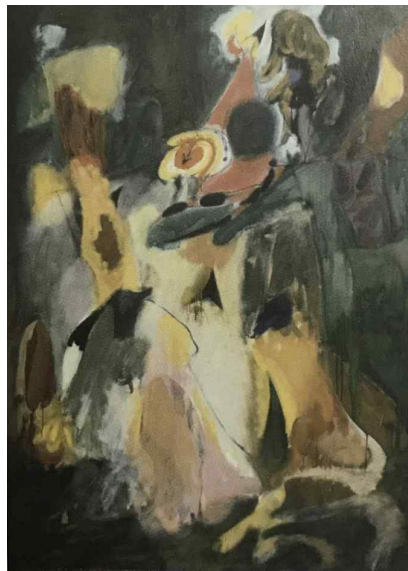
12) 상계서, pp.394~395.

13) 최연식(2018), 「임용미술 서양미술사편」, 지북스, pp.473~476.



〈그림 5〉 아실 고키, 「간은 달의 빛이다」, 1944

〈그림 5〉는 가로 2.4미터, 세로가 1.8미터 되는 대작이다. 이 그림에는 빨강과 노랑, 주황의 따뜻한 색감과 자유롭고 빠르게 그은 선을 통해 불안정한 느낌을 연출하는 무정형한 형태들이 작품에 나타난다. 1940년대에 창작된 고르키에 추상화에는 칸딘스키 같은 표현주의 화가나 미로 같은 초현실주의 화가의 영향이 강하게 보인다.¹⁴⁾



〈그림 6〉 아실 고키, 「폭포」, 1943

14) E.H. 고프리치(1997), 백승길·이종승역, 「서양미술사」, 예경, p.501.

〈그림 6〉은 생명력이 가득한 곡선의 흔적 위로 여러 가지 색의 향연이 나열된다. 선의 흔적만 남고 특정한 형태는 드러내지 않는다. 선도 원이나 사각형 등 도형에서 탈피해 유동적인 상태로서 형태를 가늠할 수 없다. 제목과 이어서 생각해 보면, 주변의 녹색과 갈색 계통의 짙은 색은 숲이나 절벽을, 흰색이나 노란색 등 중앙의 밝은 색은 수직으로 떨어지는 폭포수를 상징한다고 볼 수 있다.¹⁵⁾

그는 소리 없는 아우성으로 내면을 몽상적이고 신비한 회화적 공간으로 표현했다. 브로통이 “자연은 암호로 다루어진다.” 라고 했듯이 고키는 동물의 생물 유기체 형태와 구조를 어린 시절의 아픔이나 추억 등 심리적 상황을 투사하는 암호로 작품을 제작했다.¹⁶⁾

위와 같이 아실 고키의 생애와 작품에 나타난 표현에 대해서 살펴본 결과, 그는 미술철학에서 「영속성」을 믿고 있었고, 끝낸다는 것은 죽음을 의미하는 것이며, 그림을 끝내지 않고 단지 잠시 쉬고 있을 따름이라고 표현했을 만큼, 자신의 삶과 그림에 대한 자신의 철학을 일치시켰다는 것을 알았다.

아실 고키의 미술사적 의미와 작품에 나타난 특성을 정리해 보면 다음과 같다. 첫째로, 유럽미술과 미국미술사이의 다리역할을 하며 미국의 추상표현주의에 이바지 한 작가이다.

둘째로, 세잔, 마티스, 피카소의 작품과 초현실주의 추상생물 유기체적 형태, 칸딘스키의 초기 표현주의적 추상에 초점을 맞춰 은유적인 회화를 창조하였다.

셋째로, 초현실주의자나 미로식의 호프만 같은 표현성, 원색적인 표현, 아메바 같은 형태표현, 초현실적인 공간과 형태를 물감의 표현적 사용과 합일시킨 독특한 작가임을 알 수 있었다.

H.W.詹슨은 그의 저서 「미술의 역사」에서 “고키가 1950년대에도 살아 있었다면 그는 틀림없이 추상표현주의 지도자가 되었을 것이다”라고 하면서 그의 후계자로 잭슨 폴록을 지목했다. 이어서 전통적 회화의 표현방식의 틀을 완전히 바꿔버린 잭슨 폴록에 대해서 연구를 진행 하였다.

15) 박홍순(2017), 「지적 공감을 위한 서양미술사」, 마로니에 북스, p.384.

16) 김현화(2019), 전계서, pp.395~397.

2. 잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912~1956)

미국 와이오밍(Wyoming)에서 출생한 폴록은 미국의 남서쪽으로 이주한다. 로스엔젤레스 학교를 다니면서 형이상학적, 초자연적인 정신성을 가지는 신지학을 공부하게 되는 데 나중에 초현실주의와 정신분석학에 관심을 갖게 되는 원인이 된다. 1930년에는 뉴욕 아트 스튜던트 리그에서 공부하였고, WPA의 연방 미술 계획 업무에서 일을 하였다. 다음해, 시케이로스가 기획한 예술 워크샵에 참석한 그는 멕시코 벽화주의와 초현실주의 등에서 다양한 영향을 받는다.¹⁷⁾

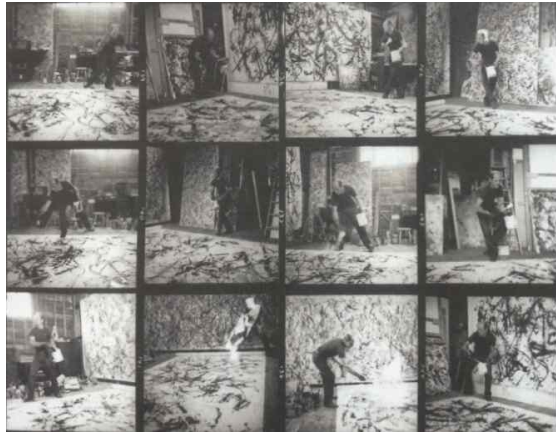
뉴욕에 와서 무명시절을 보낸 폴록이 1943년 개인전에서 주목을 받기 시작 하는 데, 초현실주의 영향을 보이는 무의식적인 이미지를 신체의 제스처를 이용해 표현한 충동적이고 활기찬 모습을 선보인다. 1944년 폴록은 <고딕>에서 형상과 배경의 관계에 대한 답을 찾고, 자신이 해체한 이미지를 숨기기 위해 ‘비 객관성’을 연구했다. 그리고 더 이상 이미지를 초현실적으로 이용하지 않고, 단순한 이미지의 무의식적 충동으로 작업한 마송의 화풍에 심취한다. 장식적 요소를 배제한 폴록은 1945~1946년에 반구상적인 각진 작품들을 연구한다. 그의 작품 <파란 무의식>이 대표적인 사례이다.¹⁸⁾

폴록은 1947년 드리핑(Dripping)기법으로 작업을 하는 데, 이는 회화의 역사 이래 최초로 캔버스 천을 바닥에 깔고 붓에서 물감을 떨어뜨리는 독창적 방식이었다. 1947년에서 50년까지는 폴록의 작품 활동이 빛났던 시기였다. 신체의 움직임과 함께 구획된 화면은 형상이 사라지고 복잡하게 뒤엉킨 선과 색채가 화면을 뒤덮고 화가의 격정적인 에너지와 감정이 거침없이 쏟아져 나왔다. 이제 캔버스는 화가와 소통의 장으로 화가의 감정을 전달하고 도전의 흔적을 드러내는 장소라는 개념을 가진다. 그의 그림은 전통적인 캔버스의 관계를 허물어 버린다. 큰 캔버스를 바닥에 펼치고, 캔버스의 사방과 양옆, 또는 캔버스 안에서 물감을 붓거나 흘리고 뿌리는 기법으로 작업을 한다.¹⁹⁾

17) 주지 호지(2021), 「디테일로 보는 서양미술」, 마로니에 북스, p.381.

18) 파트리시아 프리드카라사(2011), 김은희, 심소정역, 「회화의 거장들」, 자음과모음, p.423.

19) 김영나(2017), 「김영나의 서양미술사100」, 효형출판, pp.412~413.



〈그림 7〉 「스튜디오에서 그림 그리는 잭슨 폴록」, 1950

폴록은 페기구겐하임의 지원으로 예술활동을 하였고, 1950년대 한스 네이머스(Hans Namuth)가 아틀리에에서 폴록의 모습과 사진을 영화로 찍고 〈그림 7〉로 젠버그와 그린버그가 그에 대한 글을 쓰면서 알려진다. 1956~1967년에 뉴욕 현대미술관에서 개최된 회고전이 이를 증명해주고 있다. 이후, 1970년대 말부터 오늘날까지 파리, 뉴욕, 휴스턴, 런던에서 꾸준히 회고전이 열렸다.²⁰⁾



〈그림 8〉 잭슨 폴록, 「구성」, 1950

〈그림 8〉은 폴록의 드리핑 그림 중에 사이즈가 가장 작은 작품이다. 하지만, 그의 웅장한 미학을 보여준다. 1947년 폴록은 자신의 기법에 대해서 이와 같이

20) E.H. 고프브리치(1997), 백승길·이종승역, 전게서, p.602,

표현 했다. “내 그림은 화판에서 탄생하는 것이 아니다. 나는 작업을 시작하기 직전에 캔버스를 설치하는데, 캔버스를 벽이나 바닥에 직접 놓고 작업하는 것을 훨씬 더 선호한다. 캔버스를 지탱해줄 견고한 지지물이 필요하기 때문이다. 바닥에서 작업할 때 나는 훨씬 편안함을 느낀다. 그림 주위를 걸어 다니면서 위, 아래, 오른쪽, 왼쪽 모두에서 작업이 가능하기 때문에 그림에 좀 더 참여할 수 있으며, 문자 그대로 그림 속에 들어가 작업할 수 있다. 이는 서부 인디언들의 모래 그림에서 영감을 얻은 것이다. 나는 앞으로 계속 화판, 팔레트, 붓과 같은 전통적인 도구들 대신 막대기, 흙손, 나이프와 똑똑 떨어지는 묽은 물감, 또는 두꺼운 모래 반죽, 부서진 유리를 사용할 것이다.”²¹⁾라고 자신의 작업방식에 대한 견해를 밝혔다. 그는 1947년 드리핑(Dripping)기법²²⁾을 선보인다.



〈그림 9〉 잭슨 폴록, 「NO. 1」, 1948

〈그림 9〉는 폴록이 초현실주의 경향의 초기 작업 이후 행위성을 강조한 추상화

21) 파트리시아 프리드카라사(2011), 김은희·심소정역, 전게서, p.421.

22) 드리핑(Dripping)기법 : 잭슨 폴록의 드리핑 기법은 회화의 역사 최초로 캔버스 천을 바닥에 깔고 붓에서 물감으로 떨어뜨리는 방법이었다. 그림의 축을 수직에서 수평으로 바꾸고 이젤에 놓고 그리던 회화의 전통을 깨뜨리는 것이었다. 폴록은 물감은 출구가 없는 물감 창고로 생각하고 물감을 자유자재로 다룰 수 있는 수동적인 물질이 아닌 해방되어야 할 에너지라고 여긴다. 그러한 이유로 물감 통을 캔버스에 집어 던지는 것처럼 보이게 하거나 물감을 사용하는 것이 아니라 물감이 작용하는 그대로 맡겨 버리는 행위를 취했다. 폴록은 에른스트가 처음으로 시도한 드리핑을 최고점에 이르도록 발전시켰다.

를 제작 하였는데, 초현실주의 분위기가 녹아 있는 초기작품이며, 뒤에 'No 1' 등 일련번호가 붙여지며 액션 페인팅의 기초가 된다.

잭슨폴록과 초현실주의의 우연적 기법의 차이점이 있다면, 예를 들어 아실 고키는 물리적이고 자연스러운 우연적 배치와 어울림을 이끄는 반면, 폴록은 우연을 뛰어넘어 물감 통이 던져진 느낌이 들도록 한다. 인체가 물감에 내재된 힘의 원천임을 증명한 폴록은 큰 캔버스를 주로 이용 했다. 그만큼 작가가 작업한 행위가 시간 안에 집적된다.²³⁾

잭슨폴록의 추상표현주의에 근원적인 영향을 미친 것은 초현실주의와 인디언 모래 회화, 멕시코 벽화 등이다. 떨어지는 물감 방울의 크기나 정확한 위치, 번짐이나 퍼짐의 상태를 통제하기란 쉽지 않다. 전체의 윤곽과 흐름은 어느 정도 의도적인 조절이 된다. 폴록은 그 큰 통제를 확실히 수행하려 하였다. 그리하여 폴록의 추상표현주의 회화는 우연과 통제의 적절한 조화를 작품 속에서 보여주었다.

초현실주의의 자동기술법(automatism)은 의식의 지배에서 탈피해 머리는 제쳐두고 손이 나서서 생각나는 대로 글을 쓰거나 그림을 그리는 기법이다. 페인트를 캔버스에 위에 툭툭 떨어뜨려 갖가지 우연의 효과를 발생시키는 폴록의 그림은 이 자동기술법과 직접적 관련이 있다.



<그림 10> 잭슨 폴록, 「하나, 넘버 31」, 1950

23) 박홍순(2017), 전계서, p.384.

〈그림 10〉은 그의 절정기의 작업 스타일을 보여준다. 그의 작품은 마치 우주의 출현 과정을 보여주는 듯한 역동성이 보는 이에게 큰 울림으로 다가선다. 폴록은 아래와 같이 언급하는 데, 그 울림을 영원한 여운으로 남게 하는 표현을 한다.

“작업하고 있을 때 나는 내가 무엇을 하고 있는지 모른다. 내가 무엇을 하려고 했는지 아는 것은 일종의 ‘가까워지는’ 시기를 지나서다.”²⁴⁾

화면은 물감을 부어 버리거나 튀기고 뿌리는 기법의 흔적으로 화면을 채운다. 검은색과 흰색의 에나멜 실타래들이 복잡하게 어울리는 한편, 황토색과 청색, 회색 등 물감 자국들로 망의 층위를 두텁게 쌓아 올린다. 폴록은 마치 투우 장면을 상기시키듯 방바닥에 깔아놓은 자신의 캔버스를 ‘투기장(arena)’ 이라고 말하기도 했는데, 비평가들 또한, 그의 ‘행동회화’에 대한 견해를 비평가 해럴드 로젠버그의 1952년 대표적인 에세이 「미국의 액션화가 The Action Painter」에서 추상표현주의 화가들이 대형 캔버스를 ‘행동을 위한 투기장’이라고 묘사 한 글을 실기도 하였다.²⁵⁾

잭슨 폴록의 작품세계에 관하여 보는 관점은 다양하다. 클레멘트 그린버그는 미국의 회화가 순수성과 평면성을 향한 모더니즘의 기획에 대해 전전의 유럽미술보다 더 높은 성취를 이룩하였다고 하였다. 그 근거로 폴록의 전면화(all over)에서는 ‘형’자체가 파괴되고 형과 배경 사이의 관계마저 사라졌다는 점이다. 그러한 이유로 폴록의 작업은 후기 모더니즘의 시작점이자, 그 후로 유럽과 미국에서 전개될 거의 모든 예술운동의 미학적 기준을 마련하게 되며, 전후 미술의 역사는 폴록의 드립페인팅으로 귀결된다.

이와 같이 그의 짧았던 생애와 작품을 분석해 보았다. 폴록은 현대미술의 새로운 역사를 쓴 예술가로서 입체주의와 초현실주의 영향을 받았다는 것을 알 수 있다. 그의 창작의 근원이 된 여러 가지 요인들은 주위의 환경과 밀접한 관련이 있었다는 것도 알 수 있었다. 비록 그의 삶은 평탄하지 않았으나, 그가 남긴 예술의 발자취는 본 연구자의 작업에 많은 영향을 주었다. 다음 장에서는 잭슨폴록과 더불어 액션페인팅의 양대 산맥으로 불리는 윌렘 드 쿠닝에 대해서 연구를 진행하였다.

24) 수지 하지(2013), 하지은역, 「현대미술의 숨겨진 이야기」, 마로니에 북스, p.70.

25) 휘트니 미술관·리사필립스외(2019), 송미숙역, 「20세기 미국미술」, 마로니에 북스., pp.30~31.

3. 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning, 1904~1977)

윌렘 드 쿠닝²⁶⁾은 1926년 스물세 살 에 미국으로 이주 한다. 그는 1930년대에 아실 고키, 폴록과 함께 뉴딜(New Deal) 공공사업 진흥국이 실시한 벽화 프로젝트에 참여했다. 그의 작품에서는 활력적이고 대담한 필법에 의한 권력과 힘의 원천을 느낄 수 있다. 직관적 행위를 통해 자유로운 표현을 구현한 추상표현주의의 특성을 직접적으로 보여주는 작가다. 드 쿠닝은 화가로서 시작을 알린 네덜란드에서 체계적인 수업을 받아 전통과 현대를 넘나드는 뛰어난 드로잉 기술을 보여준다. 사실적 이미지를 추구하는 초기 단계를 지나면서 드 쿠닝의 작품은 점차 추상적으로 변화된다.²⁷⁾



〈그림 11〉 윌렘 드 쿠닝, 「회화」, 1948

〈그림 11〉은 그의 초기작품으로 초현실주의적 오토마티즘 기법을 통한 유기체적 형태의 작품을 발표했다. 불분명한 공간에 반추상적인 이미지를 실현 하였다. 이 시기 드 쿠닝의 작품에는 주로 검정, 흰색 등 무채색이 주로 이용되었다. 그는 무의식의 행위를 드러내기 위한 표현기법으로, 캔버스에 물감을 두껍게 집적시켜 거칠면서도 자유로운 힘을 작품에 드러내었고, 붓의 빠른 움직임을 통해 질

26) 윌렘 드 쿠닝 (Willem de Kooning) : 1904년 네덜란드 로테르담(Rotterdam)에서 출생한 윌렘 드 쿠닝은 1977년 미국 롱아일랜드 이스트햄프턴에서 생을 마쳤다. 그는 1916년부터 1924년까지 8년간 로테르담 미술아카데미에서 그림을 배웠다. 이 후 1927년 뉴욕 맨해튼으로 이주해서 고키, 폴록, 로스코, 클라인, 뉴먼 등의 화가들과 교류하였다, 특히, 고키와 작업실을 같이 사용하며 가깝게 지냈고 1934년 아티스트 유니온(Artists Union)에 가입하였다.

27) 최연식(2018), 전계서, p.473.

감표현을 하였다. 드 쿠닝의 작품은 추상성을 띄는 회화, 구상성을 띄는 회화를 한 화면에 동시에 보여주는 데, 이는 의도된 목적 하에 거칠게 표현하여 생긴 우연의 효과를 표현한다.²⁸⁾ 그는 1950년대부터 회화의 스케일이 대담해 지면서 그의 대표작인 <여인> 연작들을 제작하였고, 1970년대까지 물감을 짓이겨 칠하는 기법의 추상화들을 그린다. 초기작품에는 자코메티나 피카소의 영향을 받은 초상화를 제작하였다.²⁹⁾

1947년부터 드 쿠닝은 초현실주의와 입체주의의 화가들의 기법을 탐색하여 그의 작업에 사용하는 데, 분석적 입체주의 예술가들처럼 색을 화면에서 지우는 작업에 몰두 했다. 화면속의 인물과 캔버스의 평면성과 안료의 성질의 조화를 위해 반복적인 작업을 하였고, 서로 반대되는 실제 묘사된 세계와의 작업도 병행하였다. 그는 이러한 조화를 위해 화면에 ‘일루전(Illusion)’을 수용하게 된다.



<그림 12> 윌렘 드 쿠닝, 「발굴」, 1950

<그림 12> 는 서로 연결되는 선들이 나타났다가 사라지기도 하면서 그림 속에 불규칙한 모양으로 서로 부딪치고 스며들면서 유기적인 공간을 만들고 있다.³⁰⁾

힘이 있고 활력으로 가득 찬 긴장상태를 잘 표현한 이 작품은 작업 과정에서 구축한 자유로운 선들이 하나로 통일되고 흡수된 결과로서, 오토마티즘적인 요소

28) 허보미(2018), “오토마티즘을 통한 추상표현주의 미술연구 : 연구자 작품을 중심으로”, 대전대학교 대학원 석사학위논문, pp.17~18.

29) 장 루이 프라델,(2004), 김소라·라루스역, 「라투스 서양미술사VII현대미술」, ㈜생각의 나무, p.55

30) 바이잉(2008), 한혜성역, 「지도로 보는 세계미술사」, 시그마 북스, p.337.

가 보인다.³¹⁾

드 쿠닝은 1950년부터 여섯 명의 여인모습을 작업했다. 그 중에 한 작품으로 <여인 1>은 난폭하고 결렬한 여인의 모습이 잘 표현된 작품이다. 드 쿠닝은 초현실주의자들의 심리적이고 즉흥적인 자동기술법에서 작업의 영향을 받았다.³²⁾ 그리고 거친 붓질과 강렬한 색채는 그의 작업의 키워드다. 그는 구상과 추상을 섞어 넘나들었다. 그는 작품 <여인 1>, <그림 13>에 대해서 아래와 같이 말했다.



<그림 13> 윌렘 드 쿠닝, 「여인 1」, 1950~52

“1952년 <여자1 Woman 1>을 제작하면서 나는 추상적 회화에 부딪히는 화면의 구성, 계획, 형상들과의 관계, 빛이라든가 선, 색채, 형태에 관한 모든 잡다한 것에서 벗어날 수 있었다. 그리고 그것이 바로 내가 원하는 상태였다. 나는 여자의 형상을 화면의 중간에 놓았다. 왜냐하면 그것을 화면 옆으로 약간 비껴놓을 이유가 하나도 없었기 때문이었다. 그리고 그녀가 두 눈과 코하나 입하나, 그리고 목을 가졌다는 사실에서 조형적 문제를 풀어 갈 수 있겠다는 생각을 했다.”³³⁾

이와 같이 그는 자신의 작품에 나타난 구상과 추상의 견해를 제시한 바 있다. 그

31) 정윤정(2007), “추상표현주의에 나타난 우연성에 관한 연구 : 본인 작품을 중심으로”, 숙명여자 대학교 대학원 석사학위논문, p.21.

32) 스티븐 파딩·리차드 코크(2011), 하지은·이사빈·이승민역, 「This is Art」, 마로니에 북스, p.453.

33) 드 쿠닝(1968), 「모마 MOMA」, 뉴욕 전시 카탈로그.

리고 “잭슨 폴록이나 드 쿠닝의 경우에서 알 수 있듯이 일부 추상표현주의 화가들은 동작에 의해 물감을 칠하는 방법이야말로 자신의 작품에서 가장 핵심적 요소라고 생각했다.”³⁴⁾

그는 그림을 그리는 행위를 중요하게 생각했다. 그림이란 작가의 동작에 따라 물감 자국으로 뒤덮이는 추상적이며 자율적인 공간이라고 그는 믿었다. 하지만 폴록의 물감을 뿌리는 행위와는 차이를 보이며 물감을 칠한 붓을 격렬하게 움직이고 문지르는 방법을 사용해 물감의 질감과 거친 색채가 보여 지게 하였다.³⁵⁾

드 쿠닝 작품의 특징³⁶⁾을 살펴보면, 작품을 제작하는 동안의 심리적 변화와 충동, 자신의 무의식에서 나오는 형상의 대담하고 즉흥적인 표현이 인상적이다.

추상보다는 표현주의에 더 가까운 드 쿠닝은 ‘비구상의 단계’와 주로 여성을 주제로 한 ‘인물화로 회귀’사이를 끊임없이 오갔다. 동시대인들이 구상을 등한 시 한 반면, 그는 추상이 가지고 있는 문제를 넘어섰다.³⁷⁾

이와 같이 드 쿠닝은 자기만의 개성적인 회화기법으로 잭슨 폴록과 함께 추상표현주의의 발전에 영향을 미쳤다는 것을 알 수 있다.

드 쿠닝의 거친 붓의 움직임은 그의 회화가 다른 화가와의 차이점을 보이며, “추상적 형태라 할지라도 유사성은 있어야 한다.”라고 말 한 바와 같이 구상적 느낌을 화면에 포함시킴으로써 그는 자기만의 회화세계를 구축하였다. 그리고 드 쿠닝이 획득한 것은 구상적 형상이 아니라, 회화의 고유한 조건인 물질성과 평면성이다.

물질성과 평면성의 확보는 궁극적으로 모더니즘회화가 지향하는 목표다. 이것이 드 쿠닝을 추상표현주의 작가에 같이 넣을 수 있는 이유이다. 그러므로 잭슨 폴록과 더불어 추상표현주의의 작가로 주목을 받을 수 있었다, 인물, 특히, 여성을 추상적으로 표현하는 그림으로 세계적으로 유명세를 얻었고, 말년에는 풍경을 연상시키는 투명하고 유동적인 추상으로 다시 이목을 끈다.

34) 로이스피호너-라투스(1980),최기득역, 「새로운 미술의 이해」, p.502.

35) 박일호(2018), 「손에 잡히는 서양미술사」, 미진사, p.180.

36) 드 쿠닝 작품의 특징 : 1950년대 악마적 형상의 ‘여인시리즈’를 제작하며, 행위에 의한 자신의 내적 에너지 표출에서는 동일하지만 행위 방식에서 차이를 드러낸다. 뿌리는 작업방식 위주의 폴록과 달리, 붓을 휘갈기듯 과격하게 사용하는 형태로 액션 페인팅의 또 색다른 방식을 보여 주었다. 추상회화지만 일정한 형태와 의식적 구상이 합쳐져 있는 점도 서로 다른 모습을 보인다. 그는 “추상적 형태라 할지라도 유사성은 있어야 한다.”라고 말 한바 있다. 또한 인체와 풍경도 묘사 대상에 포함함으로써, 전적으로 추상에 의지할 때 화가의 흔적만 남게 되는 한계에서 탈피 하고자 하였다

37) 피에르 코르네트 드 생 시르(2012), 김주경역, 「세상에서 가장 비싼 그림들」, (주)시공사, p.208.

4. 마크 로스코(Mark Rothko, 1903~1970)

마크 로스코는 열 살에 자신의 고국인 러시아를 떠나, 가족과 함께 1913년 오리건 주의 포클랜드로 거처를 옮겼다. 예일 대학에서 수학한 이 후에 졸업을 하지 않고 뉴욕으로 1925년에 이주했다. 그 후 그는 1933년 처음으로 개인전을 가졌고, 평면적인 추상표현주의 작업을 시도한 후, 초현실주의와 원시주의적으로 변화한다.

1920년대 말부터 1940년 초반에 마크 로스코의 작업은 사실주의, 초현실주의적 작품을 하였고, 1945년 이후로 캔버스의 윤곽을 따라 표현되는 수평적인 면을 사용하여 작업하였다. 1940년대 말부터 그의 작품은 러시아의 전통적인 성상미술로부터 영향을 받은 것으로 추정되는 작품을 제작한다. 영롱한 빛으로 인해 모든 외각선이 흐릿하게 퍼지는 모양의 큰 사각형과 가로선들이 돋보이는 그만의 개성적인 작품세계를 선보인다.³⁸⁾

1950년에 그의 색면회화는 완벽한 표현양식을 드러낸다. 1950년대 이후에는 자연계의 현상들을 암시하는 듯한 재현적 이미지, 일루전을 배재하고 색면회화 세계의 문을 연다.³⁹⁾

1950년대에서 1960년대 중반의 추상표현주의 회화의 한 부류인 색면회화는 대형 화면에 개성적인 공간감의 시각적 효과를 창출한다. 그 특징으로는 평평한 캔버스의 면을 물감으로 넓게 칠하고 화면 가득 색채로 매우는 표현법을 사용한다. 마크 로스코는 색채 간의 수직적인 분할과 수평에 관해서는 아주 좁은 가능성을 가진 표면을 확실하게 함으로써 색면(色面)을 연속시키는 데 초점을 두었고 형태를 단순하게 축소시켰다. 그리고 캔버스의 규모를 크게 확장시킴과 동시에 순수한 빛깔의 화면에서 우러나오는 색면공간에 관심을 가졌다, 또한, 엄청난 대형 캔버스 사이즈로 ‘컬러필드 페인팅’(Color-Field painting)이란 색면회화를 구축한다. 그는 초현실주의에 영향을 받았고 ‘색면추상’의 기수로 알려진다. 이후, 추상표현주의적 작품을 전개 하였고, 후반기에 변화된 모습을 보인다.

38) 마르코 베네구초(2010), 노윤희역, 「대중성과 다양성의 예술」, 마로니에 북스, p.340.

39) 오소영(2008), “색면 추상 회화의 연구 : 본인의 작품을 중심으로”, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, p.11.



〈그림 14〉 마크 로스코, 「오렌지와 노랑」, 1957

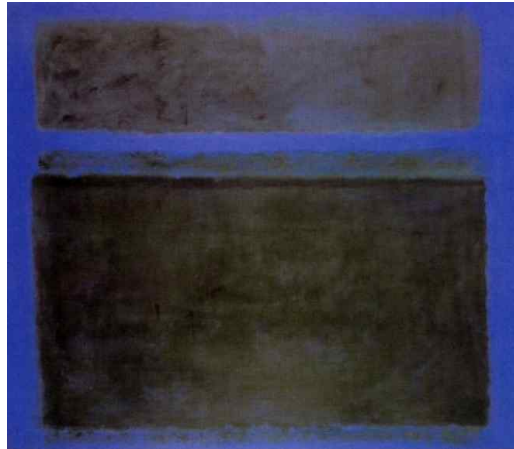
마크 로스코의 작품 〈그림 14〉는 극도로 절제된 이미지와 숭고한 정신, 내적 감흥을 유도한다. 높이와 폭은 서로 다르지만 수평과 수직으로 엄숙하게 정리된 큰 사각형, 미묘하게 우러나오는 색조와 밝기의 변화로 흐리게 묻어나고 있는 화면이 창조된다. 로스코는 자신의 작품에 대해 이렇게 표현한다.

“내 그림 앞에서 우는 사람은 내가 그림을 그릴 때 했던 것처럼 똑 같은 종교적 경험을 하고 있는 것이다.”⁴⁰⁾ 라고 말 하고 있다.

이는 관람자와 작품과의 교감을 뜻하는 것으로 작품은 스스로 독창성을 가지고 있다고 믿었다. 이러한 연유로 윤곽이 불분명한 사각형이 만들어 지게 된다. 그의 주요 작품으로는 주황색 위에 검정 초록 진홍(1949), 초록과 적갈색(1953), 적색 안에 갈색과 검정(1957),무제, 회색위에 검정(1969), 등이 있다. 로스코는 색면을 추구하는 순수 추상의 세계로 종교적 색채를 연상 시키는 독특한 표현을 하였다. 그는 추상미술에 신선한 바람을 선사했고, 절제되면서도 단순하고 복잡하면서도 섬세한 색과 질감의 표현에 매진했다.⁴¹⁾

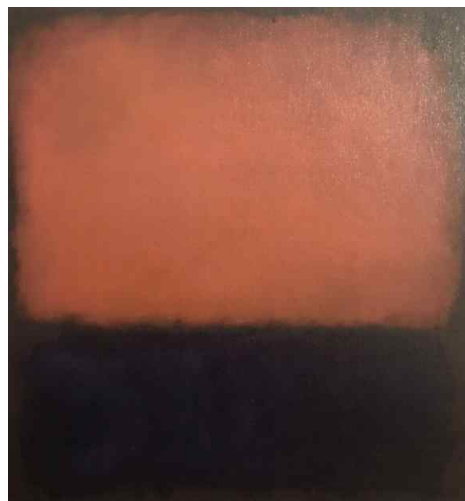
40) 테브라 J. 드위트외 2명,(2016), 조주연외 3명 역, 「게이트 웨이 미술사」, (주)이봄, p.437

41) 류지영(2018), 「미술감상」, 교육과학사, p.274.



〈그림 15〉 마크 로스코, 「NO. 15」, 1957

〈그림 15〉는 그림 전면을 장엄한 울림으로 다가오게 한다. 로스코의 그림은 시각적 공명에서 공감각적인 공명을 견인하는 파워를 가진다. 그 전체적인 울림이 숭고한 명상의 자리로 우리를 유도한다. 사각형 색면들이 사각의 화면 안에서 부유하는 느낌의 주고, 그 사각형들은 곧은 직선으로 윤곽을 규정하지 않는다. 경계가 선명하지 않고 흐릿한 모습을 보인다. 색면의 색채 구획도 짙은 곳이 있기도 하고 흐릿한 곳이 보이는 데, 이러한 시각적 진동이 색조와 크기, 톤에 의해 다양한 과장으로 동적 움직임을 보이게 한다.⁴²⁾



〈그림 16〉 마크 로스코, 「NO. 14」, 1960

42) 이주현(2008), 「현대미술의 심장 뉴욕미술」, 도서출판 학교재, pp.91~93.

〈그림 16〉은 로스코의 검정색의 표현이 돋보이는 작품으로 추상표현주의 작가들은 검정색을 주로 사용했다. 검정색은 인간의 내면을 표현하기에 적당할 뿐만 아니라, 불안과 고독상태에 빠져 있는 느낌표현에 적당한 색으로 생각했다. 로스코는 자신의 작품에 핵심적으로 표현되는 것은 ‘좌절’이라고 믿었다. 이 말은 그의 작품세계의 중심을 잘 보여주는 표현이라 할 수 있다. 또한, 로스코의 색채는 형태를 해체시키는 동시에, 캔버스에 스며들어 팽창시키며, 평면과 공간과의 관계를 새롭게 구축한다. 이러한 효과를 만들기 위해 큰 캔버스를 이용하고, 관람객들을 그 속으로 유도⁴³⁾하는 특징을 보인다.

그리고 액션페인팅이 행위와 작가들의 연관된 붓질, 촉각적인 물질성을 갖는 반면, 색면회화는 캔버스의 평면성과 색채의 관계에 관심을 가졌다. 이는 그림의 단순한 형태와 축소된 구조의 색채로 표현된 대형화면의 시각성을 강조하였다. 색면회화가 나타내는 색채의 공간감은 ‘행위’자체를 중요시한 동적이고 표현주의적인 액션페인팅과 차이를 가진다. 거대한 색면은 관람자에게 배경과 형상의 구분마저 모호하게 하였다. 그 거대한 색면을 바라보며 명상적이고 고요한 분위기를 느끼게 했다. 색면회화의 작가들은 회화를 통해 궁극적으로 시각의 순수성에 도달하고자 했다.⁴⁴⁾ 앞에서도 언급한 바 있지만, 로스코의 그림은 시각적 공명에서 공감각적인 공명을 이끄는 힘을 가지며, 총체적인 울림이 신과 자연의 신비를 선사하며, 숭고한 명상의 자리로 이끄는 종교적이고, 명상적이며, 숭고미를 화면에 채우고 있다.

그의 색면회화는, 캔버스의 평면성과 색채의 관계를 중심으로 연구함으로써, 추상표현주의의 또 하나의 길을 제시 하였다. 그리고 그림에서 보여지는 축소된 구조의 색채, 단순한 형태, 대형화면의 시각성을 강조하였고, 색면회화가 나타내는 색채의 공간감은 ‘행위’자체를 중요시한 동적이고 표현주의적인 액션페인팅과 차이를 보이는 것을 알 수 있다. 그는 작품 속에서 관람자와 소통에 관심을 가진 작가였다. 또한, 그의 숭고함이 묻어나는 작품앞에서 치열한 창작의 고통과 그가 표현하고자 했던 ‘좌절’이 화면에 스며들어 보는 이로 하여금 공감을 이끌어 낸다.

43) 장 퓌크 다발(1990), 홍승혜역, 전게서, p.105.

44) 전영백(2019), 전게서, (주) 도서출판 한길사. p.279.

IV. 본인 작품 분석

본 연구자의 작품은 지극히 추상표현주의 양식을 보이고 있으며 구체적 형상들은 사라진다. 화면에서는 내면의 세계에 대한 근원적 물음을 던져주며, 그 안에서 새로운 질서를 구축하였다. 이러한 내면의 세계를 캔버스에 표현하는 데 있어서 직관에 의한 무의식적인 표현으로 작품을 제작하였다.

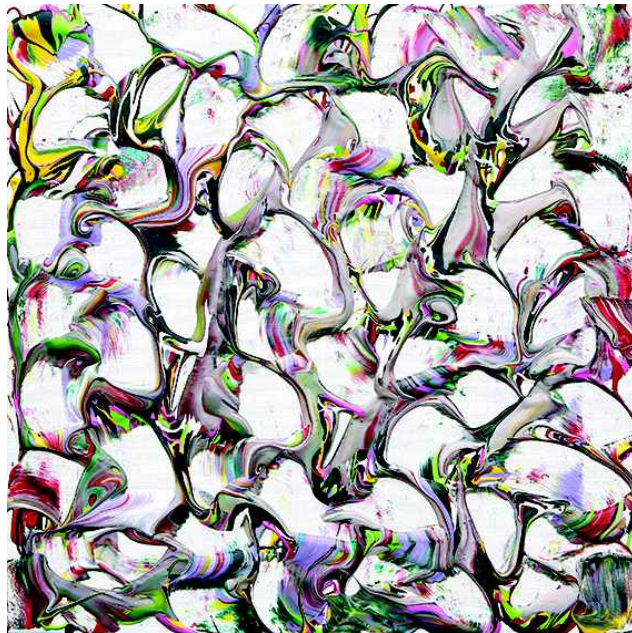
본 장에서는 작품 내용에 작품의 형성배경과 제작의도를 나타내었고, 직관적 표현과 색면의 표현으로 나누어 연구를 하였다. 직관적 표현에서는 오토마티즘, 드립페인팅, 울 오버 페인팅, 우연성의 표현과 색면의 표현에서는 내면의 색채, 색채와 일루전의 표현, 색채의 반복으로 구성하여 서술하였다.

1. 작품 내용

자연과 인간에 대한 탐구에서 시작된 본 연구자의 작업은 시간이 지날수록 대상을 해체하는 추상에 이르게 된다. 이러한 작업의 변화는 자연스럽게 진행되었으며, 새로운 창작의 목마름에서 시작되었다. 또한, 작업의 변화과정을 지켜보면서 작품의 가지는 성격과 기법 등에 대한 의문이 생겨나게 되었고, 이를 해결하기 위해 작품에 표현된 기법과 비슷한 성향을 가지는 추상표현주의 작가들의 표현방법을 연구하게 되었다. 초기작품에서는 사실의 재현에서 출발하여 대상을 바라보는 시각의 변화와 함께 무의식적이고 직관적인 표현이 연구자의 작업에 중요한 화두가 되면서 화면이 변화 되어가는 시작점이 된다.

작가가 작품을 창작함에 있어 중요한 것은 작가가 현실세계에 느낀 현상을 재해석하여 진솔하게 표현하는 모습이라고 생각한다. 그 진솔함은 순수한 마음으로 바라본 자기의 내면세계를 뜻하며, 그 것을 표현하는 것은 작가에게 주어진 과제이며 창작의 고통이기도 하다. 내면세계를 표현함에 있어 물감의 질료 특성을 이

용하여 내면의 의식을 드러내며 캔버스 위에 우연적 이미지를 표현, 내면의 사고를 가로막는 요소를 제거, 무의식적 사고의 판단에 의해 내면의 이미지를 찾고, 예술적 지향점과 그 가치를 발견하고자 한다. 그리하여 내면은 물론이고 현실 존재로서 자아를 찾는 것이다. 지그문트 프로이트(Sigmund Freud, 1856~1939)는 “인간을 움직이는 원동력은 무의식에서 나온다.” 라고 그의 저서 「정신분석입문」에서 그의 사상을 말하고 있다. 프로이트의 이 말은 인간의 내면에 나타나는 무의식의 실체에 관한 확신을 보여준다. 무의식이란 지금도 모르고 있는 인간 정신의 모든 것으로, 우리가 경험하고 있는 것 이외의 또 다른 세계를 발견하게 해준다.



〈그림 17〉 「환희 1」, 2017

〈그림 17〉은 이러한 무의식의 세계를 표현한 작품이다. 무엇을 그릴 것인가를 먼저 구상하지 않고, 직관적 표현에 의해 신체가 개입되는 방식으로 작품을 제작하였다. 먼저 물감을 아크릴 물감 점성을 그대로 살려 캔버스 위에서 낙하하듯 화면 전체로 골고루 뿌린 다음에 나이프를 사용하여 캔버스 밑바닥을 긁어내는 작업을 한다. 나이프의 운용은 손목의 움직임에 의해 제작되는 데, 이때 우연적인 표현이 이루어진다.

2. 직관적 표현

직관이란 판단, 감각, 경험, 추리, 연상, 따위의 사유작용을 거치지 않고 대상을 직접적으로 파악하는 작용이다. 추상표현주의 작가들은 이러한 표현을 사용하였는데 오토마티즘은 작가의 무의식 세계로부터 출현하는 내면의 표현인 의도치 않게 나타나는 우연성, 즉흥성, 무의식적으로 같은 움직임을 반복하는 특징을 가진다.

즉, 무의식적인 사고와 행위의 결과로 드러나며, 드리핑을 통해 자유로움을 찾는 선은 내면의 감정을 가진 자유로운 유기체로서, 시각적으로 구성된 형태가 아닌 그 자체로서 존재의미를 가진다. 올 오버 페인팅은 중심부가 없이 화면 전체가 고루 평등한 평면으로 표현되는 것이며, 작가들은 무의식의 작용에 의한 순수한 표현으로서 우연을 받아들였다. 이것은 직관적 표현으로 화면에 표현된다. 아래와 같이 직관적 표현 방법이 나타나는 오토마티즘, 드립 페인팅, 올 오버 페인팅, 우연성의 표현에 대해서 연구를 진행 하였다.

1) 오토마티즘의 표현

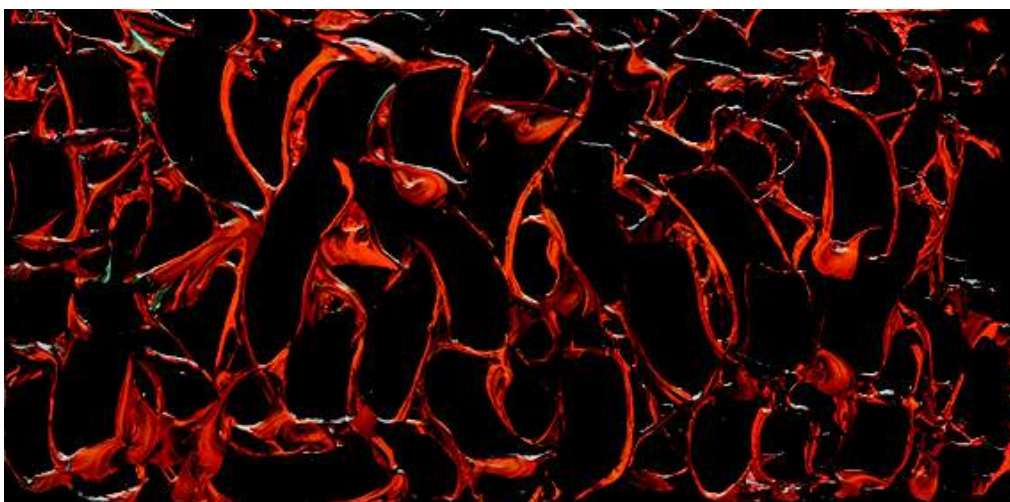
예술가들은 순수한 자신의 내면세계를 표현하기 위해 부단히 노력하였고, 자유로운 미적차원을 향해 자신이 할 수 있는 모든 것을 탐색 해 왔다. 그리하여 무한한 자유세계가 외부에 있는 것이 아닌 바로 자기 자신의 내면세계에 존재 한다는 것을 깨달았다. 이렇듯 자신의 내면세계를 중요하게 다루고 무의식 세계의 표현방법으로 사용하는 것이 ‘오토마티즘’이다. 초현실주의 작가들은 이성의 통제로부터 자유로워지기 위해 오토마티즘 기법을 이용한 우연성을 사용해 고정관념에 틀을 깨는 순수한 내면을 표출하였다. 또한, 작품 안에 다양한 형식의 오토마티즘을 사용하였다. 무의식을 통해 실제로 존재하는 현실이나 상태의 본질적인 이미지를 창조했다. 무의식은 우리들의 삶을 꿰뚫는 주체적 정신을 실현하기 위한 핵심적 방안이 된다.

프로이드의 학설에서 무의식이 중요한 의미를 가진다고 생각한 초현실주의 작가들은 오토마티즘을 이용, 자신의 창작활동의 기초로 삼았으며, 내면세계를 통해 인간의 의지를 구현, 그 속에서 자아를 발견하고 자 하였다.



〈그림 18〉 「환희 2」, 2017

〈그림 18〉은 부드러운 곡선과 반복적인 드로잉으로 오토마티즘의 특성이 나타난다. 오토마티즘 기법은 첫째, 실제와 다른 세계, 둘째, 내면에 내재하고 있는 형상, 셋째, 무의식에 의해 형성되는 개념 이 세 가지를 표현하는 것이라 할 수 있다. 본 연구자의 작품 〈그림 19〉를 보면 의식과 무의식의 경계에 서서 내면의 이미지를 무의식적 조형 행위를 통한 공간에서의 흔적과 사유를 표현하였다. 우연의 효과를 극대화 하여 인간의 내면에 잠재하는 순수한 의식을 이성의 억압으로부터 해방 시키고자 하였다. 그러한 이유로 추상표현주의 대표방식중의 하나인 ‘오토마티즘’을 작품표현의 수단으로 삼았다.



〈그림 19〉 「환희 3」, 2017

이를 통해 눈에 보이는 세계를 그대로 표현하는 것이 아니라, 인간의 순수함을 향한 의지의 표현으로 깊은 내면의 언저리를 파고들어 그 속에서 내면의 이미지를 발견하는 것이다.

이와 같이 오토마티즘은 작가의 무의식 세계로부터 출현하는 내면의 표현인 의도치 않게 나타나는 우연성, 즉흥성, 무의식적으로 같은 움직임을 반복하는 특징을 가지고 있다. 이러한 것들의 공통점은 모두 무의식적인 사고와 행위의 결과로 표현된다는 것이다.

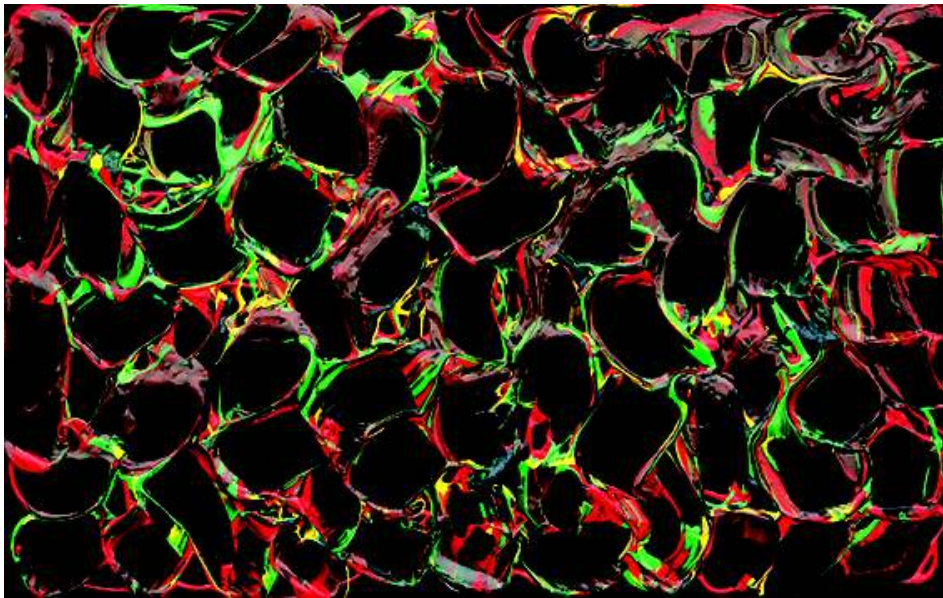
2) 드립 페인팅의 표현

20세기 초반부터 회화운동의 이면에는 ‘행위’에 대한 문제가 늘 중심이 되었다. 이러한 이유로 행위 중심적 형식으로 작업함으로써 작가의 시간과 공간에 대한 서로의 관계는 더 이상 캔버스 바깥에서 형성되지 않고, 그림 그리는 작가 감정의 동적 움직임에 의해 화면에 직접적으로 투영된다. 드리핑은 그림물감을 화면에 쏟아 부어버리거나 떨어뜨리는 방법을 사용한다. 본 연구자의 작품 〈그림 20〉은 어떠한 의식에 제약을 받지 않는 자발적 행동으로, 즉흥적이며, 행동 그 자체가 목적이 될 수 있도록 작품을 표현하였다. 신체의 개입이 필요하다고 보았고, 드리핑 기법으로 기존의 회화방식에서 벗어난 방법으로 작품창작을 하였다.



〈그림 20〉 「환희 4」, 2017

또한, 물감을 뿌리고 캔버스에 드리핑한 후, 나이프의 자유로운 운용과 제스처를 통해 내면의 이미지를 탐구 하였다. 이것은 연구자의 내면에 잠재하는 합리적이고 이성적인 관계를 해체, 무의식이 드러내는 내면의 모습을 발견한다. 의식과 무의식의 소통을 통해 내면의 형상을 탐구하는 연구자의 작업은, 대상과 자아, 상호간의 조화로 이루어지는 작용 과정을 보여준다. 무의식 속에서 분출하는 내면의 이미지는 연구자의 이성적 생각의 구조를 움직이는 원동력이다.



〈그림 21〉 「환희 5」, 2017

〈그림 21〉은 드리핑의 우연성을 통해 무의식을 밖으로 표출함으로써 내면의 모습을 화면에 담았다. 사실적 이미지를 드러내는 것이 아닌, 드리핑이라는 행위를 통해 우연의 이미지를 표현하였다. 작품에 보여지는 반복적인 선들은 불규칙하게 유동하며 작품의 분위기를 규정한다. 드리핑의 행위는 물리적인 힘과 그 힘에 순응하는 유기적인 관계로 내면의 움직임을 동반한다. 붓을 사용하지 않고 아크릴 물감을 짜서 캔버스에 고착시키는 방법을 선택하였으며, 나이프를 이용, 연구자의 의식이 참여하는 것을 견제하였다.

드리핑기법은 연구자 작품의 제작과정에서 많이 사용되는 기법이며 추상표현주의 표현방식과의 다른점이 있다면, 나이프를 사용해 다시 긁어내는 작업을 병행한다는 점에서 차이를 보인다.



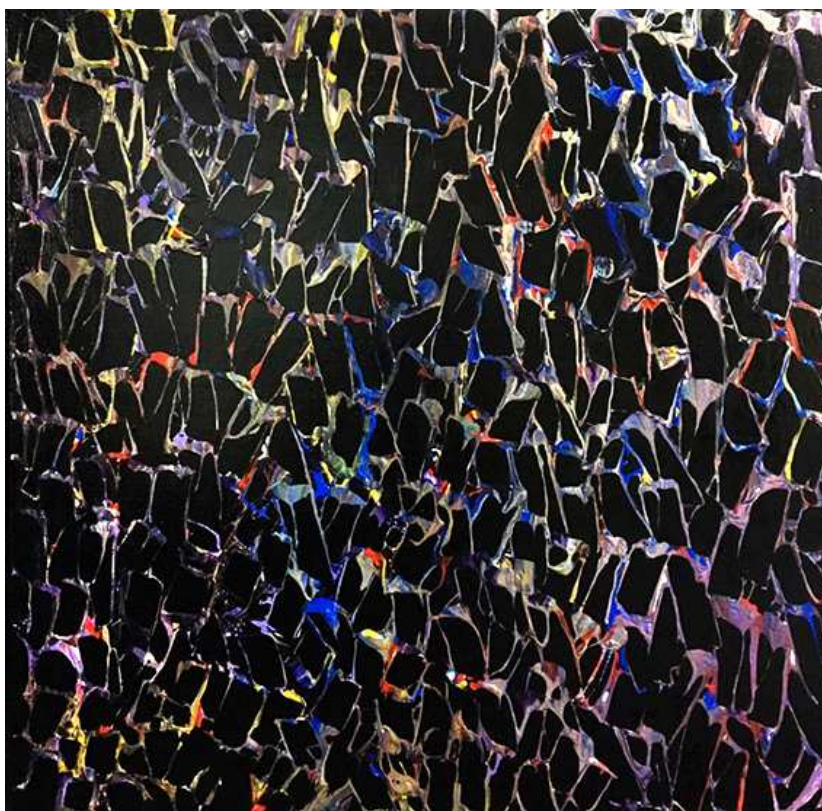
〈그림 22〉 「환희 6」, 2017

〈그림 22〉는 캔버스 위에 뿌려진 물감의 흔적들은 굵거나 가늘고 길거나 짧은 다양한 선의 이미지를 보여준다.

자유로운 선의 형태는 본 연구자의 내면세계를 탐구하는 기틀을 제공한다. 빠른 몸의 동작을 이용해 뿌렸을 때 나타나는 선들은 보다 자유로운 모습으로 캔버스에 집적되어 이미지를 구성한다. 드리핑을 통한 내면의 모습들을 색채로 표현하고 무의식이라는 존재를 대립시켜 화면에서 진정한 해방을 얻고자 하였다.

본 연구자의 작업은 내면의 자율적 움직임을 토대로 감정을 배제하고 보편적 명령을 이행하는 다양한 이미지의 역할을 통해 인간 내면의 본질을 탐구하는 데 의미를 가진다. 드리핑의 표현을 통해 자유로움을 찾는 선은 내면의 감정을 드러내며, 그 자체의 존재가치를 가지며 직관적인 형태의 표현을 시도함으로써 새로운 회화의 가능성을 탐구 하고자 하였다.

3) 올 오버 페인팅의 표현



〈그림 23〉 「환희 7」, 2017

〈그림 23〉은 그려진 화면의 특정한 초점 또는 중심부가 없이 처리되어 있는 것을 알 수 있다. 캔버스를 바닥에 깔고 작업을 시도하였다. 전체적인 화면의 초점을 염두 해 두지 않고, 화면의 부분과 부분의 유기적 결합의 관계를 넘어 올 오버의 전체가 되는 공간으로 작업을 진행했다. 선의 표현은 윤곽을 표현함과 동시에 그 자체가 형태를 암시한다. 또한, 캔버스가 이젤에 있을 때와 바닥위에 있을 때 작가의 시각은 변화를 보인다.

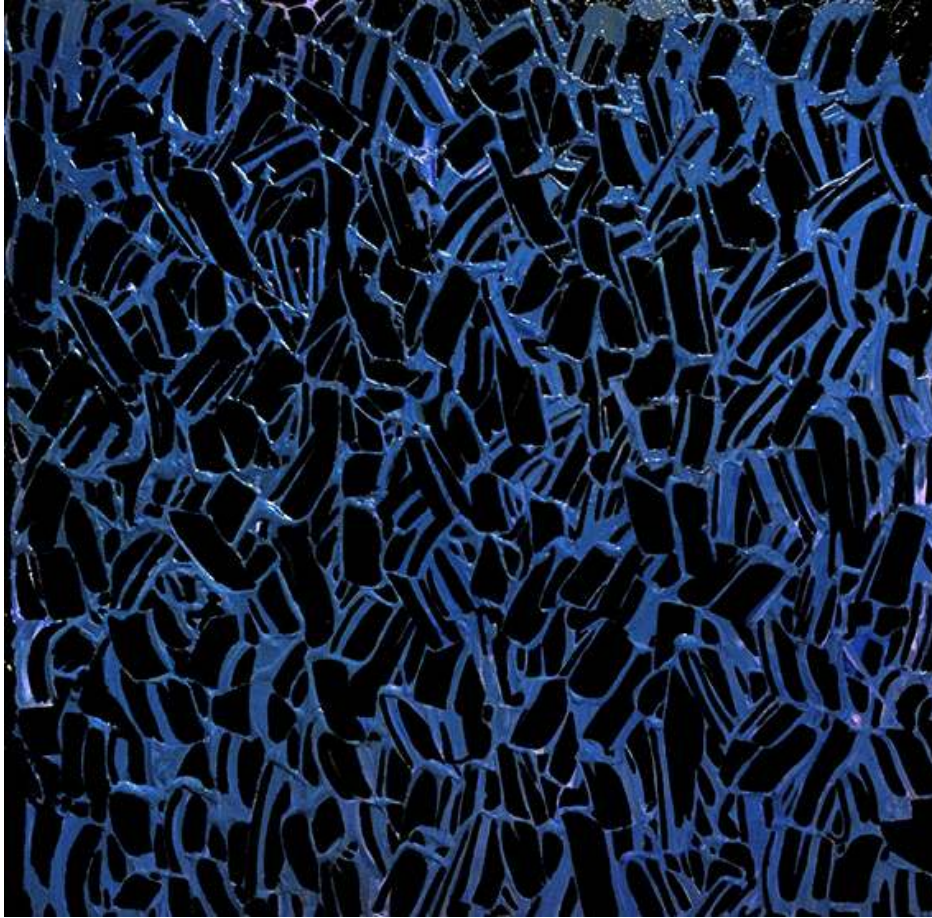
화면이 이젤에 세워졌을 경우 수평으로 보여 지며 화면이 한 눈에 들어오는 반면, 캔버스가 바닥에 깔려 있을 때는 화면 전체를 파악하는 대신, 캔버스를 둘러싼 면으로부터 사방에서 수직으로 작업을 할 수 있다는 차이점을 보인다. 그만큼 작가가 작업을 함에 있어서 행동반경이 넓어지고 자유로운 제스처를 통한 표현이 가능해지며 화면의 확장을 구획하기에 용이해 지는 결과를 창출한다.



〈그림 24〉 「환희 8」, 2017

〈그림 24〉는 캔버스를 바닥에 놓고 자유로운 행위를 통해서 작업을 하였다. 이젤에 세워서 작업을 하는 경우와는 달리, 캔버스가 가지고 있는 영역을 넘어, 확장을 꽤 할 수 있는 가능성을 발견 하였다. 초벌 작업으로 캔버스의 바탕을 흰색으로 넓은 평붓을 사용하여 전면을 칠하였다. 이어서 노랑, 빨강, 파랑, 군청, 흰색을 사용하여 화면위에서 아크릴 물감을 퍼 붓듯이 전면적으로 골 고루 뿌려 준다. 이 때 색들의 분배를 고려하여 원을 그리듯이 캔버스에 뿌린다. 아크릴 물감의 특성상, 빠른 건조성을 들 수 있는 데, 나이프를 이용하여 무의식이 개입된 상태로 반복하여 긁어주는 작업을 한다.

이로 인한 작업은 어느 부분을 잘라도 어색한 부분이 보이지 않고, 연장하여도 작품으로 지장이 없도록 표현하였다. 작품은 우연적인 선과 유동적인 질료의 움직임과 나이프가 스치고 간 흔적들에 대한 행위이다. 중앙에서 오른쪽, 아래에서 위로, 상하 좌우로 감상할 수 있는 올 오버 페인팅이 가진 특성을 화면에 구현하였다. 본 연구자는 올 오버의 화면을 창작하면서 채도가 높은 원색들을 다양하게 사용함으로써 명암의 대비를 극대화 시켰다.



〈그림 25〉 「환희 9」, 2017

〈그림 25〉는 올 오버 회화의 단순히 이미지를 부가하거나 지우는 방법에서 탈피해 형식을 탐구 하고자 하였다. 그것은 ‘무념무상’의 상태에서 예상하지 못한 이미지를 구현하는 방법이었다. 화면의 부분마다 균질한 강도와 힘에 의한 밀도 표현이 가능함으로서, 화면을 이루는 추상적인 형태간의 관계, 색채와 화면의 구성 안에서 전체 구성에 종속된 각각의 형태들을 표현하였다.

이 작품은 다른 작품과는 달리 캔버스에 바탕색을 먼저 칠하고 작업한 것이 아니라, 청색의 아크릴 물감을 화면위에 뿌린 후 나이프를 사용하여 화면을 구획한 후 바탕은 나중에 칠한 작품이다. 다양한 시각에서 보아도 색채와 화면의 구성이 균질하게 되었다는 것은 화면의 확장을 말해준다. 또한, 작품에 나타나는 선은 단순하게 보이지 않으며, 화면전체에 중요한 역할을 하고 있다. 형상과 바탕사이의 구분이 더 이상 존재하지 않는 평면성을 시도했다.



〈그림 26〉 「환희 10」, 2017

〈그림 26〉은 방법적인 면에서나 표현적인 면에서 잿슨 폴록과 비슷한 표현을 보인다. 폴록의 올 오버 페인팅은 화면 전체가 물감으로 쌓인 전면회화를 지향하는 데, 연구자의 작품에서도 공통된 점들을 볼 수 있다.

화면 전체 가득히 색을 채워 공간의 무한성을 표현한 작품이다. 그리고 선들이 서로 만나고 물감의 가진 특유의 질료적 특성들이 화면에 섞이면서 창출해 내는 좌, 우, 또는 위, 아래를 거꾸로 해도 그 이미지는 어색하지 않을 정도의 조화로운 모습을 보이고 있다. 이를 통해 바탕과 형상의 구분이 사라지는 평면적 화면구성을 구획하였다. 이러한 전면 균질회화는, 기존의 회화방식과 방법을 달리하며 외부세계가 아닌 인간 내면세계로의 확장을 꾀한다. 그리고 무의식의 세계, 꿈과 마음의 세계, 가시적으로 드러나진 않지만 존재하는 내면의 세계를 다루게 되었고, 회화의 확장 가능성은 더욱 넓어진다.

4) 우연성의 표현

1910년 다다주의, 1920년에서 30년대의 초현실주의, 2차 세계대전 후의 추상적 표현주의, 1960년대 신사실주의, 1970년 새로운 추상화에 도달하기 까지 무의식에 의한 우연적인 표현기법은 많은 작가들에 의해 다양한 형태로 현대미술 속에 이용되었다.

오토마티즘, 드립페인팅, 앵포르멜, 옵아트 등 대부분의 기법과 화파가 우연성을 수용, 우연적 체험에 기인하는 자유로운 예술 작품을 만들어 내고 자 하는 비이성적 표현요구의 출발로서, 작가들은 우연성의 원리를 창작의 요소로 이용하였고, 우연성의 오토마티즘 이라는 무의식을 표현하였다. 이러한 이유로 작가들은 무의식의 작용에 의한 순수한 표현으로서 우연을 받아 들였다.

직관적인 것으로 화면에 실현되며, 예술적 형태로서의 자율성을 차지하였다. 자동기술적 우연의 방법은 자발적이며 무의식성이 힘있게 작용한다.⁴⁵⁾



〈그림 27〉 「환희 11」, 2017

45) 박귀정(2000), “우연적 표현기법을 통한 생명이미지의 조형화에 관한 연구,” 경희대학교 대학원 석사학위논문, pp.3~4.



〈그림 28〉 「환희 12」, 2017

〈그림 27〉 과 〈그림 28〉 은 이러한 우연성의 표현을 직접적으로 드러내는 사례다. 다양한 물감을 있는 그대로 순간적으로 짜내어 나이프를 통해 빠른 제스처를 사용하여 작업하였다. 아크릴물감은 우연적 효과를 연출하며 자유로운 선과 면들이 표현된다. 선들의 가지는 방향과 운동성, 속도에 의한 그 자체에 자율성에 의미를 부여하고 연구자의 감정을 새롭게 표현하고자 했다.

작업에서 내면세계의 이미지를 끌어내는 데 중점을 두었고, 이를 구현하기 위하여 우연성에 기인한 선과 면들을 이용하였다. 이러한 우연의 효과들을 창출하기 위해 캔버스에 물감을 퍼붓기도 하고 그것을 나이프로 드로잉 하듯 쓸어내린다. 이 순간 작가가 중요시하는 것은 색이 뭉개지고 흩어지는 과정을 조율하면서 우연적 효과를 최대한 살리는 것이다.

본 연구자와 잭슨 폴록의 우연적 표현의 차이점을 생각해 보면 폴락은 행위의 장으로서 우연의 효과를 살리는 반면, 연구자의 작업은 물감을 뿌려서 우연의 효과를 내는 것은 비슷하지만, 아크릴 물감이 흘러내리고 화면에 고착되는 과정에서 마르기 전에 다시 한 번 나이프를 사용하여 무의식적이고 반복적인 모습으로 화면을 쓸어 내리 듯 작업을 한다는 점에서 차이를 보인다.



〈그림 29〉 「환희 13」, 2017

〈그림 29〉에서는 무의식에서 표출되는 행위와 빠른 손놀림으로 우연적인 효과를 즉흥적으로 화면에 표현 하였다. 캔버스를 이와 같이 행위의 장으로 만들어 작품의 활력과 생명을 불어 넣었다. 또한, 연구자의 작업은 물감이 섞이고 뿌려지면서 얻게 되는 효과와 나이프의 운용으로 획득되는 결과물로서 작업의 향방이 결정되는 데, 이는 바로 우연성으로 얻어지는 결과라 할 수 있다.

이러한 우연성을 표현하기 위한 재료로 아크릴 물감을 선택하였다. 그 이유는 아크릴 물감이 가진 재질감과 건조가 빠르고, 즉흥적 질감표현에 걸맞은 재료로서, 순간 스쳐 지나가는 내면의 영감들을 끌어내는 데 적합한 재료였다.

이 시대 현대미술의 표현은 다각적, 다중적, 이미지를 지니게 되었고, 다양하고 복잡한 성향을 반영하고 있다. 시대적 표현으로서의 우연성의 가치는 작가의 내면 세계를 드러내는 데, 핵심적 요소로서 역할을 하였으며, 예술적 표현을 확장시키는 역할을 한다.

3. 색면에 의한 표현

색은 심리학, 화학, 물리학, 생리학, 등 여러 학문 분야에서 과학적으로 연구가 진행되어 왔다. 그리고 색의 문제를 감각적으로 다루는 분야가 미술이라 할 수 있다. 색채를 다루는 사람들에게 있어서 중요한 것은 색채의 효과적 사용 방법일 것이다. 어떤 색을 어떠한 방법으로 사용하면 어떠한 효과가 있으며, 어떤 점에 주의 하면 좋을까 하는 것, 등을 알아보기 위해서는 색채의 표현에 대한 연구가 필요하다고 보고 작품분석을 진행하였다.

본 연구자의 작품에 표현된 색면은 내면의 모습을 담는다. 색면이 보여주는 시각적인 효과에 주목하고 내면의 색채, 일루전의 표현과 색채의 반복을 탐구한다. 이를 토대로 작가가 전달 하고자 하는 메시지, 즉, 내면에 감정을 얼마나 표출해 보일 수 있는가를 가늠 해 보고자 한다. 가시적 대상을 통해 현실을 묘사하는 것이 아니라, 내면세계를 선·색·면·나이프의 운용(運用)을 통하여 표현 하였다. 물감 층들을 배합 또는, 중첩, 나열함으로써 획득 되는 색채의 효과는 대상을 해체하고 각각의 색면으로 화면을 재구성한다. 기하학적 결합을 통한 색채이미지의 반복과 전개는 2차원의 공간에서 3차원의 영역으로 확장시켜 새로운 일루전(Illusion)공간을 제시한다. 색면에 의한 표현에서는 내면의 색채, 색채와 일루전의 표현, 색채의 반복으로 나누어서 연구를 진행하였다.

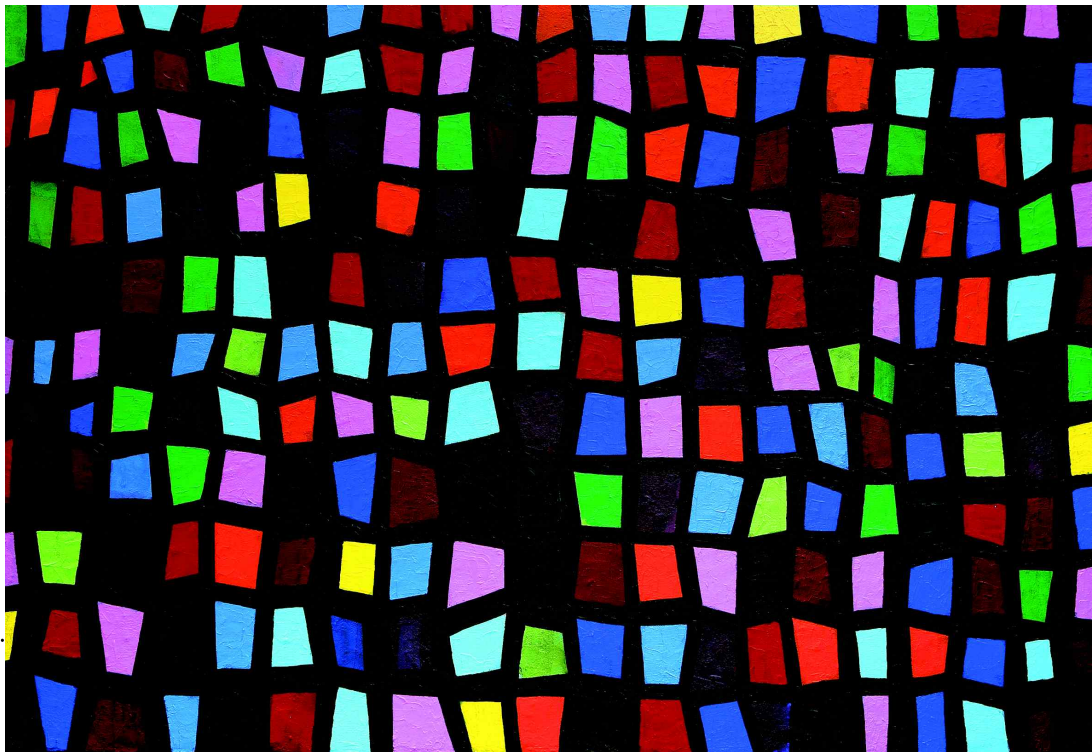
1) 내면의 색채

회화에서의 색채는 조형요소 가운데 가장 감각적인 것으로 인간의 감정을 대변해주는 역할을 한다. 또한, 색채는 작품에 생명력을 선사하는 가장 기본요소가 된다. 이러한 작품의 표현에서 중요한 역할은 하는 색채는 본 연구자의 감성을 통하여 작품을 표현하는 데 있어서 보다 효율적인 표현방법을 모색하게 된다.

색면의 공간은 내적감정의 표현수단으로 내면의 표현에 기대감을 보여준다. 화면에서 마름모 모양으로 구획된 색면의 단순성과 표현의 절제에 의한 조형적 느낌을 보여주고자 한다. 이러한 단순성은 기하학적 색면의 모습이 가지는 시각적 이미지를 강조하는 역할과 색채의 표현력, 이미지란 인간 내면의 모습을 실현하

는 것으로서 현상의 시각화를 통해 그것이 심상에 사유하는 이미지를 만든다.

본 연구자의 작품에 투영된 내면의 모습들은 작품창작에 대한 분출하는 에너지다. 작품의 표현에서 보여주고자 했던 내면세계의 형상을 1차적으로 밑작업을 통해 덧칠하고 색을 2차원적으로 구성하여 화면에 표현하였다. 그리하여 화면은 다양한 색상들로 채워진다.



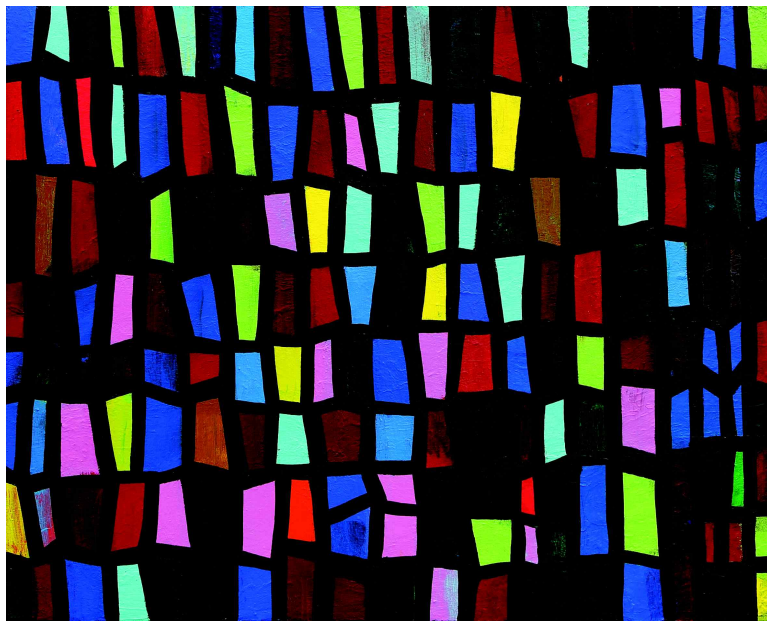
〈그림 30〉 「Illusion-1」, 2019

〈그림 30〉은 작품의 표현에 있어서 어떠한 과정과 방법으로 풀어갈 것인가에 대한 탐구에서 시작된다.

이러한 상황 속에서 외적인 부분과 자신의 내면 깊숙이 자리한 진정한 자아를 찾고 이를 화면에 옮긴다. 그 안에는 인간내면에 존재하는 무의식을 동반하는 데 이 무의식 속에서 바탕이 되는 것은 삶의 경험을 통해 획득된 기억들이다. 본 연구자의 작품에 표현된 색면은 단순한 색채에서 오는 강한 힘을 내면의 세계에 무한한 공간과 순수성에서 우리나라 오는 것이다. 바탕색으로 쓰인 검정색은 인간의

마음을 상징하는 색으로 표현하였다. 연구자의 작품에 쓰이는 주재료는 아크릴 물감이다. 작업의 첫 과정으로 캔버스에 다양한 원색의 물감을 골고루 펴 발라준다. 이때, 내면에서 색의 분배가 화면을 통해 이루어지는 데, 이것은 무의식적인 행위에서 나오는 것이 아니라 어느 정도의 연구자가 화면을 구성하고자 하는 의도가 개입이 된다는 것을 발견하였다. 하지만 화면에 원색을 칠하기 전에 색을 선택하는 과정에서는 어느 정도의 무의식적 행위가 나타난 다는 것도 알았다.

본 연구자의 작품에서는 색을 칠하고 그 주위를 채색하는 방식으로 색을 채워나간다. 마른 뒤에는 검정색으로 원색의 주위 감싸는 형태로 다시 색을 덧칠해 주었다. 여러가지 원색을 화면에 매끈하게 발라 화면의 재질감을 살렸고, 색면의 구성은 물감을 사용하여 매끈하게 발리는 느낌을 주기 위해 부드러운 붓질을 하여 평탄하게 만들었다.



〈그림 31〉 「Illusion-2」, 2019

〈그림 31〉은 색채에 대한 고찰로서 다양한 색들이 모여 화면에 배열되고 강렬한 각각의 색은 시각적인 힘에 끌리며 기하학적 형태의 색면을 구성한다. 색채들은 내면의 감정들을 드러내며 짜임새 있는 색의 구성을 보여주며 순수한 세계로 또 하나의 공간을 만든다.



〈그림 32〉 「Illusion-3」, 2019

〈그림 32〉는 본 연구자의 내면의 모습을 화면에 드러내고자 하였으며 형과 색채들이 모여 서로간의 관계를 만들어 내고 있다. 마름모로 구획되어 있는 면들은 각각의 색의 배열에 의해 조형공간을 만들어 내고 있다. 색의 채도에 의해 노랑색은 앞으로 진출하는 시각적인 효과를 보이고, 나머지 색들 또한, 난색, 한색의 순서대로 진출과 후퇴를 보여준다. 바탕의 검정색으로 인하여 나머지 색들이 앞으로 진출하는 모습을 보이고 있다. 비교적 불규칙적인 색의 배열이 연구자의 내면의 모습을 반영하고 있다.

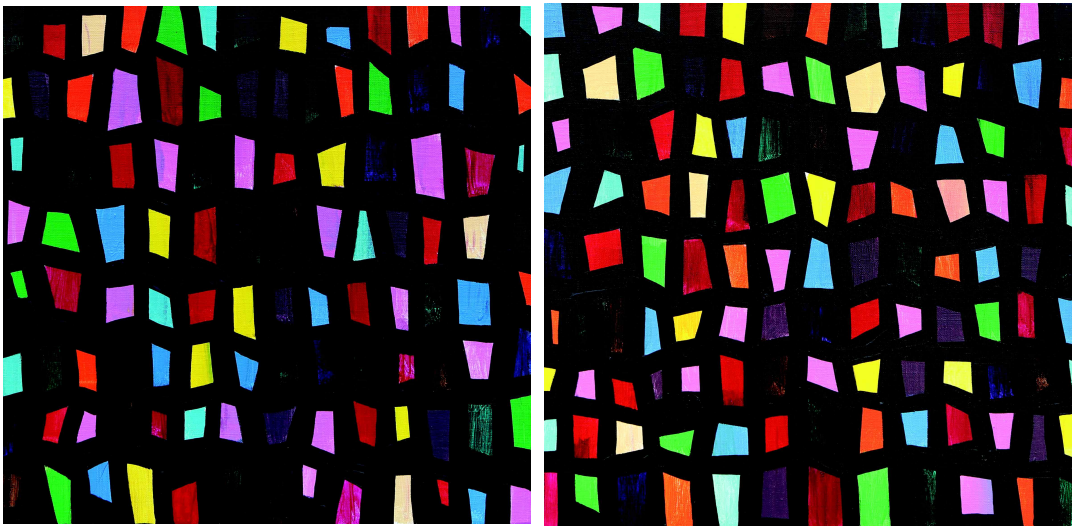
캔버스에 투영된 색의 이미지들은 삶의 체험이 화면에 응축되어 기하학적 색면으로 화면에 고착된다. 작품을 제작하는 데 있어서 내면의 세계는 직관에만 의존할 수 없으며 그것은 분명 우리 안에 내재되어 있다. 내면의 세계는 자아의 진정한 소통의 장이 되며 외부적 세계보다도 더 핵심적 의미를 가진다. 그리고 내면세계와 외부를 연결하는 것은 작품을 표현함에 있어 중요한 탐구의 과제가 된다. 이러한 방식에 근거하여 기하학적 모티브의 색면회화로 표현하고자 하였다.

2) 색채와 일루전의 표현

일루전(Illusion)은 망상, 환상, 착각 등을 말하는 것으로 예술작품을 바라볼 때 느끼는 심적과정(心的過程)이라 할 수 있다. 또한, 의식적인 자기착각, 평면위에 그린 것이 회화이지만 여러 가지 표현의 조작으로 사람의 눈을 속이기도 한다. 마치, 실제의 사물에 있는 입체감, 원근감, 공간감이 바로 드러나는 것을 보편적으로 말한다. 20세기에 와서 다다나 추상적 회화양식의 흐름은 일루저니즘 (Illusionism)에서 탈피해 새로운 독자적인 미학 방법을 구축하기 시작 했다.

전통적 회화의 표현양식으로서의 일루전(Illusion)은 2차원의 평면 위에 3차원적인 세계로의 문을 열어줌으로써 현실의 세계에 대한 환영을 창조했다. 이렇게 새로운 미학적 표현에 대한 갈증은 원근법에 의한 사실적 일루전을 배제하며 시작 된다. 이러한 일루전의 배제는 평면성을 표면의 패턴이라든지 추상성, 장식성과 같은 표현력과 색채, 그리고 화면 그 자체에 관심을 기울이는 역할로 인도했다.

작품을 보면 색채에도 원근법이 존재하는 데 예를 들어 노랑이나 주황이나 빨강은 가깝게 보이고 푸른색, 녹색, 자색 등은 멀게 보인다.



〈그림 33〉 「Illusion-4」, 2019

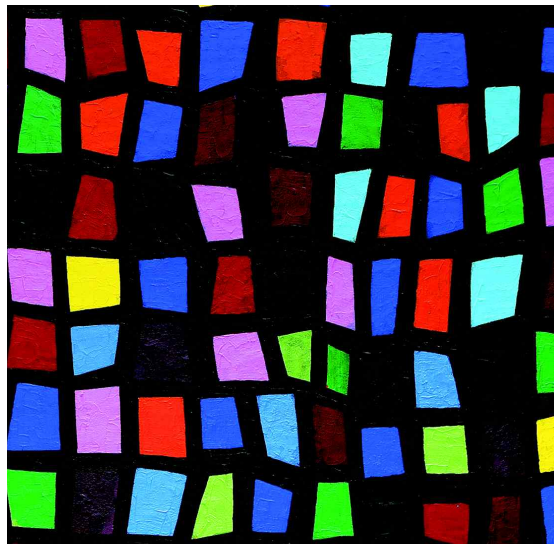
〈그림 34〉 「Illusion-5」, 2019

〈그림 33〉, 〈그림 34〉는 색 자체에도 그 성질에 따라서 멀고 가까운 일루전이 있다. 또 명암에도 원근이 있으며 어두운 색조는 멀게 느껴진다. 작품에서 보여

지는 공간은 또 하나의 색면이며 하나의 회화적 공간임을 암시한다. 그 표현으로
 는 화면전체의 아크릴물감을 여러 가지 원색을 사용하여 덧칠 하였다. 색이 가진
 특성을 살려 진출과 후퇴라는 착시의 공간을 연출하였다. 색면의 공간은 내면의
 울림에 대한 감정을 나타내며 화면의 시각적 환영을 보여 줌으로써 조형적 확장
 가능성을 보여주고자 하였다.

3) 색채의 반복

프랑스의 철학자인 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 그의 저서 「차이와 반복」에서
 이와 같이 반복성의 의미를 정의한다. “반복한다는 것은 행동한다는 것이다. 그
 러나 그것은 유사한 것도 등가적인 것도 갖지 않는 어떤 유일무이하고 독특한
 것과 관계하면서 행동한다는 것이다.”⁴⁶⁾ 이 말의 의미는 연속적인 행위를 하는
 인간을 뜻하며, 개별적 특징을 보이는 행위에 대해 언급하고 있다.

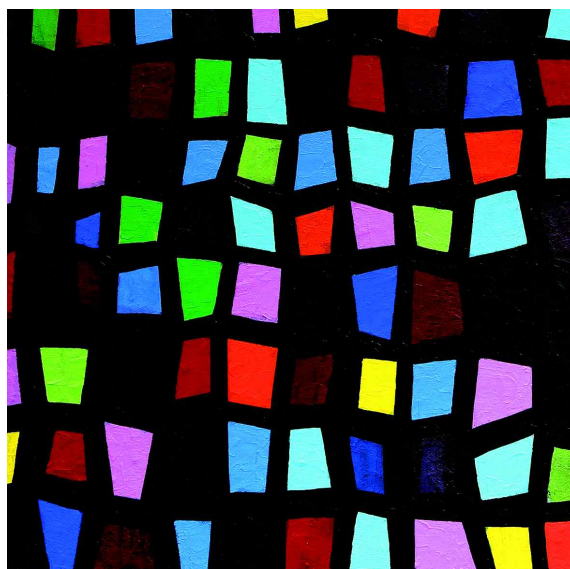


〈그림 35〉 「Illusion-6」, 2019

〈그림 35〉는 여러 가지 색채의 반복을 통해서 얻어진 결과물이다. 각각의 색
 들은 화면에서 짜임새 있는 구성으로 이루어져 있으며, 다양한 색채가 어우러져
 시각적인 효과를 보여주고 있다. 색의 구성으로는 빨강, 파랑, 노랑 등 화면에서

46) 질 들뢰즈(1968), 김상환 역, 「차이와 반복」, 민음사, p.26.

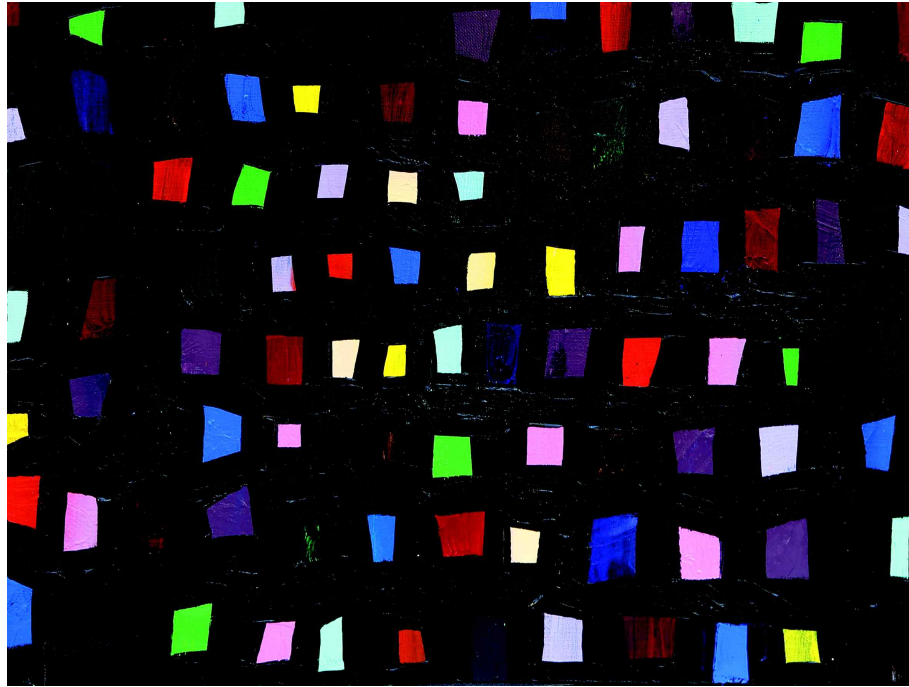
보이듯이 색들은 각자의 역할에 충실하며 자기만의 형태를 구축하고 있다. 전체적으로 올 오버 적 표현의 형태가 나타나기도 하며, 색채의 반복이 만들어 내는 일루전의 효과도 화면상에서 보여진다. 비교적 채도가 높은 색들이 앞으로 진출하는 모습을 보이고 채도가 낮을수록 화면 안으로 들어가는 모습을 보인다. 이렇듯 색채의 반복이 만들어 내는 효과는 화면의 운동감과 활력을 더해주는 요소로 작용할 수 있도록 화면을 구획하였다.



〈그림 36〉 「Illusion-7」, 2019

〈그림 36〉은 화면에 색채를 배치함에 있어서 전체화면과의 조화를 이루도록 색을 배열하였다. 색의 채도에 따라 작가의 의도가 개입된 색감을 화면에 배치하여 전체적인 조화를 만들었다.

본 연구자의 작품에서는 색면회화의 기법적 특성이 가지는 평면성의 추구 보다는 색채의 반복을 통해 내면의 순수함을 추구한다. 작품에서 표현되는 기하학적인 선의 이미지들은 마름모의 형태를 취하고 있으며, 그 형태들이 서로 연결되고 구획되면서 서로 유기적인 관계가 만들어진다. 연구자의 화면에서 보여지는 각각의 색들은 물론이고 검정색으로 표현된 선의 효과는 각각의 색채들을 앞으로 진출시키는 효과를 나타내며 화면의 긴장과 활력을 보여 주고 있다. 이로 인하여 각각의 색들은 화면 속에서 조형요소로서의 색의 역할을 충실히 해내고 있다.



〈그림 37〉 「Illusion-8」, 2019

〈그림 37〉은 검정색의 화면을 점유하고 있는 면적이 비교적 많다. 이로 인해 얼핏 보기에 화면에 보여 지는 원색의 마름모꼴의 색조각 들이 마치 우주 속을 떠다니는 것 같은 느낌을 주고 있다. 이는 공간속에서 시각적인 환영을 보여주고 있다. 빨강, 파랑, 노랑, 초록, 등 난색계열과 한색계열, 그리고 무채색인 검정이 화면에 배치하여 시각적인 효과 들을 나타내는 데, 각각의 색들은 바탕의 검정과 대조적인 면을 보이며 색채의 반복과 채도, 공간구성으로 인하여 전체적으로 앞으로 진출하는 모습을 보이고 있는 것을 알 수 있다. 그러므로 각각의 색채들을 시각적으로 돋보이고 화면에서의 밀도감이 더해진다.

색채의 반복적 나열은 내면세계를 표출하는 방법이며 수단이 된다. 본 연구자는 색 자체 만으로도 순수하고 아름다운 작품을 제작할 수 있다고 생각한다. 또한, 감상자들에게 색채를 통해 다양한 사유의 공간으로서 내면세계를 보여줄 수 있는 장이 될 수 있도록 작품을 제작하였다.

반복적으로 겹겹이 쌓인 색들은 시간의 흐름을 나타냄과 동시에 운동감을 느낄 수 있도록 하였다. 그리고 내면의 움직임이 캔버스에 표현됨으로써 자연스러운 에너지를 표출하고 있다.

V . 결 론

추상표현주의는 2차 대전 이후 전란을 피해 미국으로 이주한 유럽의 예술가들이 활동 무대를 미국으로 옮기면서 추상표현주의가 형성되었다. 사람들은 합리적 사고와 이성적 판단에 회의를 가졌고, 과학적 논리를 거부하며 분출하는 본능적인 충동을 무한히 표출하기를 원했다. 이로 인하여 본능적 충동은 우연적이며 불확실한 형식의 형태로 전개되었다.

추상표현주의는 자연의 재현이 아닌, 작가의 내면세계에 초점을 맞춘 추상형태나 무의식의 상태에서 발생한 우연한 결과를 추구하였으며, 초현실주의의 자동기술법에 영향을 받았다. 또한, 행위 자체의 순수성을 추구하는 데, 점차 형상과 바탕과의 관계는 바뀌게 되어 바탕 자체가 작품의 주제가 되기도 한다.

추상표현주의 회화는 사물의 구체적인 형상은 사라지고 자유로운 타시즘이나 드리핑 같은 기법을 구사하게 된다. 이러한 기법들에서 나타나는 행위의 우연성과 역동성은 작가의 내면세계를 보다 자유롭게 열어주었다.

본 연구는 추상표현주의의 표현양식에 대해서 알아보고 그에 따른 대표작가들의 사례를 고찰한 결과, 다음과 같은 결론을 얻었다.

첫째, 추상표현주의의 표현 양식을 알아보았다. 이를 통하여 연구자 작품에 표현된 기법에 대한 이론적 근거를 마련하였다. 본 연구를 진행한 결과, 추상표현주의는 전쟁의 참상으로부터 피어난 예술이며, 시대가 만들어낸 결과물이다. 초현실주의의 영향을 받은 추상표현주의 작가들은 전통적 회화방식을 깨뜨리며 무의식의 오토마티즘을 발전시켰을 뿐만 아니라 자유로운 제스처의 드립 페인팅, 공간의 개념을 허무는 올 오버 페인팅 기법을 창작함으로써 현대미술의 서막을 여는 시작점이 되었다. 이에 따라 본 연구자의 작업에 나타난 다양한 표현양식과 기법에 대해 이해 할 수 있었으며, 향후 작업의 기틀을 다지는 계기를 마련하였다.

둘째, 추상표현주의 대표작가들의 생애와 작품을 통해 특징 및 기법 분석을 하였다. 그 결과로, 아실고키의 원색적인 표현, 잭슨 폴록의 형상과 바탕의 관계를

허무는 표현과 윌렘 드 쿠닝의 붓을 휘갈기듯이 표현하는 강렬함, 마크 로스코의 작품에서 보여지는 숭고미는 연구자의 작품표현에 많은 영향을 주었다. 또한, 추상표현주의의 큰 흐름은 액션페인팅과 색면회화로 구분된다. 이는 본 연구자의 작품 성향과 매우 밀접한 관계가 있으며, 작품의 기법적 특성을 이해하는 토대가 되었다. 그리고 연구자의 작품에 나타난 표현방법은 추상표현주의와 그 맥을 같이 한다는 것을 알았으며, 앞으로 연구자 작품의 표현방법을 연구하는 데 있어 중요한 가치를 발견 하였다.

셋째, 추상표현주의의 표현방법에 대한 연구를 토대로 본인 작품을 분석하였다. 그 결과, 연구자의 내면세계를 표현함에 있어 무의식에서 오는 우연성의 표현들에 대한 가치를 발견할 수 있었고, 직관적 표현과 색면에 의한 표현의 가능성을 확인하였다.

본 연구를 통해 보다 깊이 있고 다양한 표현방법을 전개할 수 있는 바탕이 되었으며, 향후 연구자의 작업에 있어 끊임없이 탐구하는 자세와 노력을 아끼지 않고 창작활동에 임할 것이며, 작업의 확장 가능성을 열었다는 것에 그 의의를 가진다.

참고문헌

<단행본>

- 김영나(2017), 「김영나의 서양미술사100」, 효형출판.
- 김영은(2013), 「미술사를 움직인 100인」, 청아출판사.
- 김현화(2019), 「현대미술의 여정」, (주)도서출판 한길사.
- 류지영(2018), 「미술감상」, 교육과학사.
- 박일호(2018), 「손에 잡히는 서양미술사」, 미진사.
- 박홍순(2017), 「지적 공감을 위한 서양미술사」, 마로니에 북스.
- 윤난지(2011), 「추상미술과 유토피아」, 한길아트.
- 이종기(1981), 「현대미술 용어사전·계간미술편」, 중앙일보사.
- 이주현(2008), 「현대미술의 심장 뉴욕미술」, 도서출판 학교재.
- 전영백(2019), 「현대미술의 결정적 순간들」, (주) 도서출판 한길사.
- 최단(2018), 「최단 전공미술 서양미술사」, 도서출판 지북스.
- 최연식(2018), 「임용미술 서양미술사편」, 도서출판 지북스.
- 테브라 J.드위트외2명(2016), 조주연외3명역, 「게이트웨이 미술사」, (주)이봄.
- 드 쿠닝(1968), 「모마 MOMA」, 뉴욕 전시 카탈로그.
- 로이스피흐너-라투스(1980), 최기득역, 「새로운 미술의 이해」, 예경.
- 마르코 메네구초, 노윤희역, (2010), 「대중성과 다양성의 예술」, 마로니에 북스.
- 바이잉(2008), 한혜성역, 「지도로 보는 세계미술사」, 시그마 북스.
- 수지 하지(2013), 하지은역, 「현대미술의 숨겨진 이야기」, 마로니에 북스.
- 스티븐 파딩·리차드 코크(2011), 하지은·이사빈·이승민역, 「This is Art」, 마로니에 북스.
- 주지 호지(2021), 「디테일로 보는 서양미술」, 마로니에 북스.
- 질 들뢰즈(1968), 김상환역, 「차이와 반복」, 민음사.
- 장 뤽 다발(1990), 홍승혜역, 「추상미술의 역사」, 미진사.
- 장 루이 프라델(2004), 김소라·라투스역, 「라투스 서양미술사VII 현대미술」, (주) 생각의 나무.
- E.H. 콰브리치(1997), 백승길·이종승역, 「서양미술사」, 예경.

파트리시아 프리드카라사(2011), 김은희 · 심소정역, 「회화의 거장들」, 자음과 모음.
피에르 코르넬트 드 생 시르 (2012), 김주경역,, 「세상에서 가장 비싼 그림들」, (주)시공사.
휘트니 미술관·리사필립스외(2019),송미숙역, 「20세기 미국미술」, 마로니에 북스.

〈학위논문〉

- 김경애(2008), “추상표현주의 미학과 기법에 관한 연구”, 석사학위논문, 경성대학교 대학원.
- 박귀정(2000), “우연적 표현기법을 통한 생명이미지의 조형화에 관한 연구”, 석사학위논문, 경희대학교 대학원.
- 오소영(2008). “색면 추상 회화의 연구”, 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원.
- 정윤정(2007), “추상표현주의에 나타난 우연성에 관한 연구”, 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원.
- 허보미(2018), “오토마티즘을 통한 추상표현주의 미술연구”, 석사학위논문, 대진대학교 대학원.

<ABSTRACT>

A Study on Expressive Approaches of Abstract Expressionism
- Focused on the Author's Own Work -

Ko Min Cheol

**Western Painting, Department of Fine Arts,
Graduate School of Jeju National University, Jeju, Korea**

Supervised by Professor Kim Yong Hwan

Abstract Expressionism, mostly involving uncertain forms, presented a path of expressive abstract that could not be sure of its results, and it broke away from the realistic tradition and opened a new way of modern art. The Peinture action, or Action painting, which characterizes the reality of a work created with physical intervention, is completely resolved in the name of Abstract Expressionism, settling the controversy over the difference between abstract and representational paintings.

This marked the beginning of a new world of painting in the 20th century. With intuitive and intense human experiences, Abstract Expressionists break away from the traditional bonds and accept the universal after understanding the origins of each individual's personal behavior.

This paper has selected and studied Abstract Expressionist painters whose expressive approaches are similar to the author's and the following results

have been obtained:

First, the study on the lives and their expressive approaches has disclosed their passion for art and methodological characteristics, which helped them achieve the work that eventually met the demands of the times.

Second, the paper found that the tendency of automatism carried out unconsciously was strongly expressed in the production of the work created through the Abstract Expressionist technique. In the color field rendered in the works of the author, the inner world of unconscious is concluded in colors, as a type of automatism. The study also finds that the author's works are influenced by the expressive effects of aesthetic sensitivity in Abstract Expressionism, Drip painting originating from intuitive actions, and dynamic expression of vigorous brushwork.

Thirdly, the paper has identified that the author's work has been influenced by not only Drip painting using automatism but also Action painting and Color Field painting of Abstract Expressionism. The study has recognized potential expressive styles for the author's own work and possibilities to create a diverse range of painterly styles and expand the creative scope of his work.

Fourth, visualizing the message that the author's work is attempting to convey to its purpose is a key part of the production process. This experiment of colors has led to the discovery of their aesthetic values.

This study is significant in that it provides an opportunity to explore a variety of directions in painting and to study expressive approaches and techniques of art.

※ A thesis submitted to the Committee the Graduate School of Education, Jeju National University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in 2021. 8