
석사학위청구논문

아동미술에 있어서 조형표현의 특성과
현대미술에 수용된 경향 고찰

지도교수 허 명 순



제주대학교 교육대학원

미술교육전공

김 연 속

1996년 8월

아동미술에 있어서 조형표현의 특성과
현대미술에 수용된 경향 고찰

지도교수 허 명 순

이 논문을 교육학 석사학위 논문으로 제출함

1996년 6월 일

제주대학교 교육대학원 미술교육전공

제출자 김 연 속



김연속의 교육학 석사학위 논문을 인준함

1996년 7월 일

심사위원 장	강	동 언	
심 사 위 원	가	홍 하	
심 사 위 원	허	명 순	

〈抄 錄〉

아동미술에 있어서 조형표현 특성과 현대미술에 수용된 경향 고찰

김 연 속

제주대학교 교육대학원 미술교육전공

지도교수 허 명 순

인간의 성장과정 중에서 초보단계인 어린이가 표현한 미술은 존재가능한 미술형식 중에서 원시미술과 더불어 가장 순수한 형태이며, 가장 오염되지 않은 것이라 할 수 있다. 이는 이들의 미술이 기교를 부리지 않고, 자유롭고 순수하게 표현 되었기 때문이다.

아동미술은 일정한 성장단계에 따라 변화하며, 조형표현에 있어서 보편적인 특성을 지닌다. 단순화된 선, 어떤 대상에 대한 象徴化, 자기중심적인 誇張 혹은 縮小표현, 透視的 표현이나 同存化 현상 등, 소위 시각적 통일에 의하여 나타내는 성인의 눈으로 보았을 때는 도저히 이해가 되지않는 未分化된 상태의 이러한 표현이 바로 아동미술의 조형표현에 나타나는 보편적 특성이라 하겠다. 또한, 아동미술은 유아기의 亂筆에서부터 시작하여 상징적이고도 圖式化된 형태와 구도, 색채 등 나름대로의 조형언어를 통하여 獨自的이고도 생명력있게 표출된다.

현대미술에 있어서, 20세기 초 戰後의 상황은 인간 본연의 원초적인 것으로의 회귀심리가 작용하였고, 어린이의 순진무구한 조형의 세계는 순수하고 생명력있는 원시성과 결부되어 미술가들에게 새로운 靈感을 불어넣기도 하였다. 이와같이 아동미술에 나타난 조형표현은 그 자체로서 오늘날을 살아가는 우리들에게 순수함과 생명력을 보여줄 뿐만 아니라, 현대미술에서도 직접, 간접적으로 수용되고 있으며, 인간 성장에 따르는 조형표현의 始發로서도 중요하다 하겠다.

따라서 아동미술에 나타난 조형표현이 비록 未分化되고 非意圖的 상태의 행위라 할지라도 그 나름대로의 독자적인 예술성을 인정하고, 조형교육에 관련된 이들과 아울러조형활동을 하는 이들에게도 그 중요성이 재인식되고 이해되어져야 할 것이다.

目 次

〈抄錄〉

I 서론	1
II. 아동미술의 이론적 전개	3
1. 概觀	3
2. 아동미술을 보는 관점	5
3. 아동미술의 표현단계	9
III. 아동미술에 나타난 조형표현의 특성	17
1. 보편적 특성	17
2. 아동미술의 조형요소	23
IV. 현대미술에 수용된 아동 미술표현의 경향	34
1. 현대미술의 흐름에 수용된 아동미술	34
2. 아동의 조형표현을 수용한 작가들	40
V. 결론	48
참고문헌	50
Summary	53
참고도판	55

그림 目次

그림 1. 난화적 표현	55
그림 2. 미분화적 표현	55
그림 3. 의인화적 표현	55
그림 4. 자기중심적 표현	55
그림 5. 동시성의 표현	56
그림 6. 투시적 표현	56
그림 7. 정면표현	56
그림 8. 설명적 표현	56
그림 9. 기저선의 표현	57
그림 10. 환상적 표현	57
그림 11. 만다라 형태	57
그림 12. 초기의 태양형태	58
그림 13. 다양한 태양의 형태들	58
그림 14. 인간형태	59
그림 15. 나무의 도식	59
그림 16. 꽃의 도식	60
그림 17. 건물형태의 도식	60
그림 18. 칸딘스키, 추상적 수채화	61
그림 19. 마쑹, 자동 기술적 데생	61
그림 20. 에른스트, 셀레브의 코끼리	62
그림 21. 리히텐슈타인, 내가 포화를 열었을 때	62
그림 22. 클레, 벌목	63
그림 23. 클레, 노란새가 있는 풍경	63

그림 24. 클레, 금붕어	64
그림 25. 클레, 호화로운 별장 R	64
그림 26. 뒤뷔페, 파리풍경	65
그림 27. 뒤뷔페, 새의 대식가	65
그림 28. 뒤뷔페, 우산을 든 인물	66
그림 29. 뒤뷔페, 원형(原形)	66
그림 30. 장욱진, 자동차가 있는 풍경	67
그림 31. 장욱진, 나무와 새	67
그림 32. 장욱진, 가족	68
그림 33. 장욱진, 동물가족	68



I. 서 론

인간의 조형활동은 유아기의 단순한 끄적거림에서부터 喜怒哀樂의 감정을 색깔과 형상으로 표현하는 등 認知, 思考, 감정, 사회성, 정서발달에 나름대로의 특유한 감수성을 가지고 성장의 발달단계에 따라 그 양상도 변화하게 된다.

미국의 심리학자 홀(S. Hall)은 세계의 많은 미술관에서 名畫를 감상하여 보았지만 아동화에서 느낄 수 있는 인간 본연의 자연성과 창조성을 찾아볼 수가 없었다고 하였다. 이는 아동미술의 예술적 가치를 말한 것으로서, 아동미술에서는 상상의 세계와 객관적인 현실 세계가 명확하게 구분되어지지 않고 지극히 자유롭게 결합되어 강한 생명력으로 표출되고 있음을 보여준다.

일찌기 피카소(P. Picasso)가 아프리카의 미술에서 영감을 얻어 입체파의 효시를 이룬 이래 현대미술에 있어서 원시미술의 영향력에 관한 문제는 이미 보편화 되어있는 반면에, 클레(P. Klee)를 비롯한 많은 미술가들이 아동미술의 자유로움과 순수성을 추구하여 그들의 작품에 반영함에도 불구하고 현대미술에 있어서 아동미술의 영향력에 관한 연구는 많지 않은 실정이다. 이는 물론 아동미술의 의도적인 행위에서 나온 작품이 아니기 때문에 “아동미술에 관한 한은 인류학의 문제거리이지 미술사의 문제거리는 아닌 것”¹⁾이라는 견해가 지배적으로 작용하고 있으며, 또한 현대미술에 있어서도 아동미술이 개인적인 차원에서는 직접, 혹은 간접적으로 영향을 미쳤을지라도 미술사의 흐름에 있어서는 직접적으로 영향을 미치지 않는다고 볼 수 있다.

아동미술을 보는 데는 두 가지의 시각으로 대별되고 있는데, 그 자체가 놀이나 표출행위의 결과라는 측면과 비록 미성숙한 과정에 있는 표현 행위일지라도 아동의 미술도 작품이며 예술성을 지니고 있다는 측면이다. 전자의 경우는 비록 아동미술이 성인에게는 다시 돌아갈 수 없는 세계에 대한 매력을 보여주고 있기는

1) 모리스 그로썸(1987), 「화가와 그의 눈」, 오병남/신선주 역, 서광사, P.184

하지만, 그 표현에 있어서 아동이 어떤 구체적 의도나 목적을 가지고 제작하는 것이 아니기 때문에 어른의 시각이나 미술적 요소로 해석해서는 안된다는 입장이며, 후자의 경우는 아동의 미술도 원시미술처럼 하나의 독자적인 특수 영역으로 간주되어 예술학적인 연구의 대상으로 삼는다.

본 논문에서는 아동미술에 대한 시각을 후자의 관점에 두고, 국내외의 문헌을 참고로 아동미술에 나타난 조형표현, 그 중에서 평면표현에 중점을 두고 고찰하였으며, 아동의 조형표현이 현대미술에 수용되는 경향을 작품에 나타나는 유사성에 중점을 두어서 살펴보았다.

Ⅱ장 ‘아동미술의 이론적 배경’에서는 아동미술 연구에 대한 배경과, 아동미술을 보는 관점에 대한 연구로 네 가지 범주의 이론을 알아보았으며, 아동의 성장과정에 따른 표현단계에 관한 연구를 살펴 보았는데, 이를 통해서 아동미술에 대한 전반적인 이해에 도움을 주고자 하였다.

Ⅲ장에서는 아동미술에 나타나는 조형표현의 보편적 특성과, 선, 면, 구도, 색채 등에서 보여지는 조형요소의 특성, 그리고 유아기의 상징적 圖式 등에 드러난 아동의 조형세계를 통하여 아동미술의 순수성과 독창성을 찾고 그곳에서 예술성을 발견하고자 하였다.

Ⅳ장 ‘현대미술에 수용된 아동미술의 조형표현 고찰’에서는 아동의 조형표현이 어떻게 현대미술의 흐름에 수용되고 있는지 그 배경과, 아동미술로부터 영향을 받은 작가의 작품 경향들을 살펴봄으로써 아동미술과 현대미술과의 유사성과 차이점에서 나타나는 서로의 독자성을 찾아보려 하였다.

본 논문의 목적은 아동미술에 나타난 조형표현의 특성 고찰을 통하여 아동미술의 예술적 가치를 찾는 데 있으며, 또한 아동미술의 조형표현을 근거로 현대회화에 수용된 경향을 고찰함으로써 미술의 始原문제와 관련하여 원시미술 못지않게 현대미술에 있어서 아동미술의 중요성과 영향력을 재 조명하고자 하였다.

Ⅱ. 아동미술의 이론적 전개

1. 概觀

어린이들은 그들이 보는 대상을 사실대로 표현하는 것이 아니라 나름대로의 감정, 정서 등을 여과시켜 표현해 내는데, 아동의 이러한 표현행위는 나이에 따라 또는 습씨에 따라 저마다의 개인차가 있겠으나 무엇을 표현해내려는 본능적인 행위 자체는 공통적인 것으로 볼 수 있다.

유아기의 무의식적인 표현행위는 색과 형의 기초적인 감각기능으로 세련되어지고 아름다움을 알고 느끼고, 또한 아름다운 마음을 갖게 하며 자기 주장을 강력히 표현할 수 있어서 합리적인 생활을 영위할 수 있는 여유를 갖게 해 준다.²⁾

여기서 우리는 아동들 스스로가 그들의 표현행위를 통하여 즐거움과 만족감을 느끼고, 이것이 바로 그들의 정서의 원천이 된다는 사실을 알아야 할 것이다.

오스트리아의 화가인 치첵(F.Cizek)은 아동미술의 예술적 가치를 무의식에서 발견하였고, 제임스(S.James)는 거칠게 표현된 아동화는 추상적 표현으로서 예술의 방향이며 상징적인 것이라고 하였다. 또한 켈로그(R.Kellogg)는 아동들에게 있어서 미술활동은 누구나 좋아하는 본질적인 교육활동이며 이를 통하여 아동들의 마음 상태가 자연스럽게 표현된다고 하였다. 이는 아동들에게 있어 미술표현이 본능표현의 창조적 행위로서 아동들의 내면세계인 흥미, 욕구, 성격의 투영이라고 할 수 있으며 교육적 측면에서나 예술적 측면에서나 매우 중요한 위치를 차지하고 있음을 보여주고 있다.

아동미술이 어린이의 心象에서 비롯되는 창조적인 자유발상이며 자기표현이라는 사상이 일어나기 시작한 것은 20세기 초두부터 였다. 그 이전까지 아동의 미술은 사회에서나, 미술에서나, 교육에서나 모두 관심 밖의 것으로서 대부분의 그 당시

2) 최종인(1983), 「아동미술지도」, 형설출판사, P.19

사람들이 미술은 성인의 것이며 예술의 한 영역으로서 고차원의 것으로 생각하였고, 아동의 미술을 조잡하고 미숙한 것으로 여겼다.

아동미술에 대한 관심은 아동심리학의 발달과 치첵(F.Cizek)이 아동의 자유로운 자기표현 교육, 그리고 현대 미술가들의 아동미술에 나타난 조형표현의 수용 등으로 인하여 갑자기 증대되었고, 그 후 로웬펠트(V.Lowenfeld), 버트(S.Burt), 켈로(R.Kellogg) 등 많은 미술교육자들과 아동심리학자들이 아동화를 연구하여 그 특성과 표현단계 등을 책으로 펴내 미술교육의 기초를 마련하고 아동미술에 대한 관심을 고조시켰다.

아동미술에 관한 연구는 19세기 후반부터 시작되었지만, 1920년대에 들어와서야 아동미술에 관한 심리학적 연구가 어떤 뚜렷한 경향을 갖게 되었다.

이 시기의 연구들은 주로 아동화의 표현단계를 구분하고, 그 단계마다의 특징과 연령에 따라 달리 나타나는 그림의 의미를 찾아 내려고 한 것들이며 이런 종류의 연구들은 개인차와 정신발달연구에 크게 공헌하였다.”

이렇듯 인류의 역사와 함께 시작한 미술의 역사에 비해 아동미술에 관한 연구의 역사는 대단히 짧은데, 여기에는 아동미술에 관한 연구 이전에 아동을 보는 시각이 시대에 따라 변천되어 루소(J.J.Rousseau)가 새로운 아동관을 내세운 이래 민주주의의 발달과 더불어 아동 개개인의 인격을 중요시하는 아동연구가 활발하게 전개되었고, 아동심리학의 연구가 진행됨에 따라 어린이의 本體가 많이 밝혀져, 아동에 대한 각 분야의 본격적인 연구가 시작되었기 때문이다.

미술은 종합적인 부분으로서 인간 경험의 많은 면들을 풍요롭게 하며, “미술활동을 통해서 아동들은 다른 사람의 권리, 소유, 의견, 감정을 존중해야함을 배우게 된다.”⁴⁾

심미적 자각이 일상 생활에 자리잡을 때, 무한한 즐거움을 제공하고 우리 자신과 우리가 속한 세상에 대한 이해를 깊게 할 수 있다. 만일 교사와 부모가 미술에 대해

3) 김재은(1984), 「그림에 의한 아동의 심리진단」, 교육과학사, P.23

4) 유아교육전서(1932), 「예술을 통한 교육」, 배영사, P.101

무관심하고 두려워한다면, 그 느낌들은 아이들에게 그대로 전달된다.

그러므로 아동에 대한 관심과 아울러 아동의 조형표현을 이해하고 아동미술에 접근함으로써 어린이들로 하여금 그들의 느낌이나 생각을 자유롭게 표현해낼 수 있도록 해야 할 것이다.

2. 아동미술을 보는 관점

아동미술에 대한 연구는 신체발달, 지능의 발달, 시지각의 발달, 또는 심리학적 해석 등 다양한 접근방식으로 이루어지면서 여러가지의 견해와 이론이 등장하였다. 이 중 아동의 미적 표현과 관련되는 연구로서, 아동미술이 아는 것을 표현한 것인가, 보는 것을 표현한 것인가의 측면에서 보통 네 범주⁵⁾의 이론으로 구분되어지는데, 아동들이 아는 것을 표현한다는 認知발달 이론과 느낀 것을 표현한다는 개성표현 이론, 본 것을 그린다는 知覺발달 이론, 전형적인 이미지를 발생반복적으로 표현한다는 발생반복 이론이 있다.

- 인지발달 이론

어린이가 자연 대상을 표현하는 데 있어서 비자연적인 형태나 위치로 표현하는 데 대한 해석에서 인지적 발달이론에 따르면 어린이들이 '보는 대로'가 아닌 '아는 대로' 그리기 때문이라고 하였다. 어린이들이 자신이 아는 것만을 표현하고, 알지 못하거나 개념화할 수 없는 것의 표현은 불가능하다는 입장이다.

이 이론은 아동의 표현이 처음에 비재현적인 마구그리기에서 나이와 경험이 많아짐에 따라 점차 대상을 인식할 수 있는 표현을 하게 된다고 보았다. 어린이들이 투시적으로 표현하거나 비자연적인 시점으로 표현하는 이유가 보는 대로가 아닌 아는대로 표현하기 때문으로 생각하며, 이는 어린이들이 그리는 대상을 거의 보지않고 표현하는 것을 보면 알 수 있다고 하였다.

5) E.E.Clark(1993), 「어린이 미술 표현에 대한 교육적 평가」, 전성수 역,
한국미술교육학회 PP.57~59

구디너프(F.Goodenough)에 의해서 시작된 인지발달 이론은 로웬펠트(V.Lowenfeld), 해리스(D.Harris)에 의해서 보다 구체화 되는데 “구디너프는 지능이란 경험한 사실을 통합하여 목적달성에 효율적으로 활용하는 능력이라 보았고, 또한 해리스는 지적 능력을 지각한 사물간의 유사성과 차이점을 변별해서 요약하며 사물의 고유한 속성에 따라 분류하는 능력으로 보았다.”⁶⁾ 이들은 아동화로서 지능을 측정하는 등 대상에 대한 지식이 증가하면 그만큼 그림도 정확해지고 세밀해진다는 입장으로, 그림에 묘사된 내용은 그 아동의 지능의 표현이라고 주장하였다. 그러나 이러한 관점은 어린이가 그림을 그릴 때의 기분이나 분위기를 고려하지 않는 편협한 생각이라는 점에서 미술의 정서적 측면을 강조하는 사람들이나 게슈탈트(Gestalt) 심리학에 기반을 둔 지각발달 이론의 지지자들로 부터 많은 비판을 받는다. 그럼에도 불구하고 이 이론은 인지론자들이 “그들 나름대로의 이론을 꾸준히 보완해 나가고 있으며, 현대 미술 사조의 ‘知性化 경향’은 은근히 이 이론의 뒷받침이 되고 있다.”⁷⁾

• 개성표현 이론

개성표현 이론은 아동미술이 강한 정서의 구체화이며, 그러므로 그것은 진실의 언어라는 관점에서 스톤(Stern) 등이 지지하였다. 이 이론은 프로이트(S.Freud)의 학설에 근거를 두는데, “프로이트는 예술을 작가의 심층의식 속에 있는 본능적 충동의 표출이라고 파악하면서 예술의 근원적인 미적 가치로서 에로스(Eros)를 들고 있다. 현실에서 받아들여지지 않는 본능적 욕구가 억압의 상태에 있는 무의식의 내용이 예술가에 의해 사회적으로 공인된 고도의 질높은 정신으로 변용되어 예술작품으로 나타난다고 하였다.”⁸⁾

이러한 프로이트의 생각은 예술의 형식적인 면과 의도적인 면을 무시했다는 지적을 많이 받았으나 아동미술에도 영향을 미쳐 개성표현의 이론을 낳게 했던

6) R.Kellogg(1970), 「Analyzing Children's Art」, Palo Alto Calif, Mayfield Publishing Co, P.179

7) 김춘일(1985), 「아동미술론」, 미진사, P.56

8) 박동수(1989), “S.Freud에 있어서의 Eros와 예술”, 홍익대 대학원 석사학위 논문, P.54

것이다.

이 이론에 따르면 아동의 미술표현이 그들의 정서와 감정, 특히 무의식의 표출로 보고, 사물을 왜곡하여 표현할 수도 있으며, 표현내용이 진실한 정서를 드러낸 것이기 때문에 그 자체를 평가해서는 안된다고 주장하였다.

개성표현 이론의 영향은 특히 아동화를 분석하여 아동의 심리를 파악하려는 많은 아동심리학과 미술교육자들이 이 이론을 받아들여 색과 아동의 심리, 형태와 아동의 심리, 표현의 위치와 아동의 심리 등의 관계를 규명하려는 많은 시도가 있었다.

• 지각발달 이론

지각발달 이론은 아동이 사물을 자신들이 본대로 표현한다고 보는 관점에서 이 이론의 대표자는 아른하임(R.Arnhem)이다.

그는 視覺力은 통찰(Insight)⁹⁾ 이라고 보고, 아동이 분화되지 않은 전체를 지각하고나서 점차적으로 세부적인 것을 식별한다고 하였다. 처음 아동이 대상을 지각하는 것은 대상의 구조를 지각하는 것으로서, 사람은 머리와 몸통, 팔 다리로, 나무는 나뭇잎으로 된 둥근 원형과 나무등치로 지각한다는 것이다.

이러한 概略的 지각은 아동이 성장하면서 분화(differentiation)되고 복잡해져 세부의 특성을 감각적 수준에서 묘사하며, 초기에 모든 사물을 동그라미로 그리는 것은 사물의 둥근 형태가 아니라 사물을 상징적으로 나타내는 것이며 그것은 '추상화된 개념의 재현'이 아닌 '시각적 지각상의 재현'이라고 보았다.¹⁰⁾

이 관점의 이론적 근거는 게슈탈트(Gestalt)의 시각에 대한 지각적 해석에 기반을 두는데, 게슈탈트 심리학은 인간의 지각 행위의 본질을 파악하려는 것으로 인간이 대상을 지각할 때, 다음의 몇가지 법칙¹¹⁾이 작용한다고 보았다.

첫째, 대상을 볼 때, 그것의 전체 모습을 보려고 하며 이 전체는 총체적 성격을 지닌다. 둘째, 한 대상의 전체는 부분들의 총합 이상의 특성을 가진다. 셋째,

9) 루돌프 아른하임(1995), 「미술과 시지각」, 김춘일 역, 미진사, P.53

10) 이규선 외(1984), 「미술교육학개론」, 교육과학사, P.144

11) 김춘일(1995), "R.Arnhem의 아동미술에 대한 비판적 검토", 창과 이태영 회갑기념 논문집, P.153

전체를 이루고 있는 각 부분들은 개별적 부분의 특성을 떠나 전체와 관련된 각기 특수한 성격을 가진다. 넷째, 부분들 사이에는 역동적인 체제가 있기 때문에 그것은 각각의 자극을 떠나 전체적 일관성에 기여한다. 다섯째, 전체의 구조는 有機的 역동성을 가지며 그것은 한 형태의 正向性이나 단순성 같은 질서를 부여한다. 소위 좋은 형태는 곧 이런 속성의 결과이다. 여섯째, 대상의 형태는 기계적 질서와 역동적 질서가 계속적으로 상호작용하며 여기서 그 형태의 독특한 패턴이 산출된다. 일곱째, 대상의 형태를 지각하는 일에는 인간의 정신과 물리적인 대상 사이에 어떤 동형성이 있다.

이렇듯 게슈탈트의 입장에 근거를 둔 지각발달 이론은 인지발달 이론이 아동의 미분화된 표현을 지적인 산출물로 해석하는 오류를 범하였다고 지적하면서 아동의 표현은 지적, 감각적 특성이 통합된 시지각에 의해 산출되는 것임을 주장하였다. 그러나 지각발달 이론 역시 아동미술작품의 분석이나 경험에 의한 것이 아니라 이론적 검토이고, 아동의 지각발달과 표현의 발달이 어떻게 진전되어가는지 자세히 밝히지 못하고 있기 때문에 나름대로의 한계를 지니고 있다.

- 발생반복 이론

발생반복(recapitulation) 이론은 아동의 미술표현의 변화과정이 인류의 미술표현 단계와 비슷하게 나타난다고 주장하였다. 이론적 전제는 19세기 생물학의 진화이론에 그 기반을 두고 있으며, 융(C.Jung)의 연구에 그 뿌리를 두고 있다. 이 이론의 옹호자는 켈로그로서, 어린이의 미술은 어른들과는 다른 미적 관점을 가지고 있으며, 집단적인 의식의 발로로 보고 어린이의 미술행위를 평가하기 위한 단 하나의 기준으로 활동에서의 즐거움을 들었다. 그러나 켈로그의 이러한 주장은 유아기에는 적용이 가능하나 아동미술 전반에 적용하는 것은 무리이다.

이상에서 살펴본 네 가지의 이론 중에서 인지발달 이론과 지각발달 이론은 아동이 개념(conception)을 그리느냐 지각(perception)을 그리느냐의 입장 차이를 보이는데 두 이론 모두가 미술을 지능과 관련시켜 점수화 한다든지, 심리학의 원리나 법칙을 적용하여 설명하려는 데 따르는 문제점과 한계를 노출시키고 있다.

즉 아동의 미술표현은 보는 활동과 아는 활동이 거의 동시에 이루어지면서 자신들의 내면 세계를 나타내므로 두 이론이 상호보완적인 관계로 나아갈 때 비로소 아동미술에 대한 올바른 접근이 될 것이다.

3. 아동미술의 표현단계

인간의 성장과정을 통해서 그들 나름대로의 특성을 살펴볼 수 있듯이, 아동 미술표현의 순서에 따른 단계는 그들의 표현이 어떠한 과정을 통해서 변화되어 나아가는 지를 알 수 있으며, 이는 아동미술을 이해하는데 커다란 역할을 한다.

아동의 성장과정에는 그 과정마다 특징이 나타나며 그림의 변화에도 순서와 단계가 있어서 지금까지 그에 따른 많은 연구가 이루어졌음에도 불구하고 학자에 따라 그 단계의 구분이 각기 다르고, 각 단계별 연령의 범위와 용어도 조금씩 다르다. (P.10 참조)

이는 아동들마다 지역사회, 계층, 가정환경과 심리, 신체발달, 지능 등 개인차가 있고, 한 단계가 끝나고 나서 그 다음 단계가 이어지는 것이 아니라 어느 한 단계의 후미에 그 다음 단계의 특성이 복합적으로 나타나는 등 표준적인 과정을 설정하는데 많은 어려움이 따르기 때문이다.

이들 분류의 대부분은 서양학자에 의한 연구인데 한국인의 체질과 특성에 맞춘 것으로는 김 정(金正)의 연구로서 로웬펠트(V.Lowenfeld)의 6단계를 더 발전시켜 신생아기를 신설한 7단계의 구분이 있다.

본 논문에서는 아동 미술표현 과정의 전체적인 흐름을 파악하기 위해 타 연구의 基底가 되었던 로웬펠트(V.Lowenfeld)와 켈로그(R.Kellogg)의 연구를 살펴보기로 하겠다.

1) 로웬펠트의 연구

로웬펠트는 그의 저서 「Creative and Mental Growth」에서 아동의 조형은 성장발달에 따라 조형특성과 방법이 달라지며 그 단계에 맞는 교재와 교수방법을

여러 학자에 의한 아동미술의 표현단계¹²⁾

연령	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
학자																
Burt		난 화 기		기술	기술적 상징	기술적 사실기	시각적 사실기	억 제 기		예술적 부활기						
Read	끄적거리는 낙서시대				선묘시대		묘사적 사실주의	시각적 사실주의	억압시대		예술적 부활시대					
Lowenfeld		착 화 기		전도식기		도식기		Gang age		의·사실기		결정의 시기				
Olson	난 화 기			전상징기		상징기		유발적 사실기	분석적 사실기		의도적 사실기					
아오끼 세시이로		안면 흥미 시대		사지 분지 시대		의복묘사 시대										
일본 문무성	조형활동 전단계로서 자발적 활동의 시기	표현 기초의 의미 전단계의 시기	표현 기초의 의미 시기	표현 특정의 기초로서 의도시기 I		I										
Lunkens	착 화 기			착 감 기				자 각 기		예술적 재상기						
Millard	묘필화시대		도식화 시대		사실화시대											
Lindstrom	낙서를 통한 그림형태의 control 발달단계				알고 있는 것을 그리는 단계		고정적인 관념을 뛰어 넘는 단계		사고적 그림기능의 단계							
Luquet	단순시기		지적사실주의													
Luka와 Kent		난 화 기		상징기		사실기										

12) 오종숙(1988), 「유아미술의 이론과 실제」, 백록출판사, P.45

사용하여 그들의 개성과 창조정신을 길러 주어야 한다고 주장하면서, 아동의 미적 표현단계를 난화기, 전도식기, 도식기, 여명기, 의사실기, 사춘기의 6단계로 구분하였다.¹³⁾

(1) 난화기(亂畫期, scribbling stage ; 2-4세)

어린이가 처음으로 시도하는 그림은 어린이 자신에게도 중요하지만 이런 흔적들 속에서 자신의 어린시절의 모습을 찾아보려는 성인에게도 중요하다고 볼 수 있다.

일반적으로 2세 정도가 되면 종이에 무엇인가 끄적거리게 되는데 이는 어린이들의 일반적인 발달의 자연스러운 부분이며 그 자체에 어린이들의 일반적 성장의 생리학적이고 심리학적인 면이 반영된다고 볼 수 있다.

로웬펠트는 난화기를 마구 그리는 난화기(disordered scribbling)와 조절된 난화기(controlled scribbling), 이름 붙이는 난화기(naming scribbling)로 구분하였다. 초기의 맹목적 난화는 반복적 동작의 통제에 의해서 팔운동과 시각행위의 협응을 높여 나아간다. 그려진 형상과 외계 사이의 관계를 알게 되고, 눈 앞에 없는 대상과 사건을 그릴 수 있음을 알게되며, 그려진 형태에 이름을 붙이기도 한다. 또한, “난화기의 線畫는 개념과 느낌의 기록이 된다. 선화는 눈앞에 없는 대상, 사건, 즉 읽기능력에 기초가 되는 상징체계에 대한 시각적 기억력을 보여주는 것이다.”¹⁴⁾

(2) 전도식기(前圖式期, preschematic stage ; 4-7세)

무의식적인 표현과정으로부터 점차 의식적인 표현과정으로 옮겨지는 상징적 도식의 기초단계로서 이 시기의 표현은 자기 자신의 직접적인 반영이다.

이 시기의 특징은 대상에 대해 그들이 가지고 있는 어떤 이미지 또는 대상의 감정을 상징적으로 묘사하며, 인물묘사가 많고, 처음에는 원형과, 팔다리, 몸통, 발들이 그려지다가 점차 발전하여 여러가지 사물의 형태를 풍부하게 그린다.

이 시기를 로웬펠트는 아동들이 감정적으로 그들의 본능 욕구에 의해 그리고 싶은 의욕만을 표현하게 되지만 재료의 지배 능력이 부족하여 완전한 형상은

13) 한국교육대학연합회 미술분과교재편찬위원회 편 (1976), 「미술교육」, 학문사, P.41

14) E.P. 코헨/R.S.게이너(1992), 「유아미술교육의 실제」, 미진사, P.39

그려내지 못한다고 했다. 여기서 완전한 형상이란 성인의 관점에서의 완벽한 형태가 아니라 아동의 지각에 의한 표현을 말한다. 로웬펠트는 또한 이 시기의 아동들에게 가능한 많은 경험을 가지게 하고 있는데 이는 그림을 그리는 데 대한 동기유발로서 중요하다 하겠다.

(3) 도식기(圖式期, schematic stage ; 7-9세)

이 시기는 형태 개념을 성취하는 단계로 독자적인 표현이 나타나며 도식적인 그림을 그리는 시기이다.

어떤 물체에 대해 일단 형성된 어린이의 도식은 특별한 의미를 가진 경험을 나타낼 때 그 내용에 따라서 변화를 일으키는 세 가지 형태¹⁵⁾가 있다. 첫째는 중요한 부분을 표현하는 확대, 과장이고, 둘째는 중요하지 않은 부분을 축소하거나 생략하고, 셋째는 중요한 부분에 대한 상징을 변화시킨다.

이러한 변화의 근원은 신체적인 자기 감정에 따른 자기 조직(autoplastic)의 경험에 있거나 신체의 어떤 부분의 중요성을 연관시키는 것이라고 볼 수 있다.

사물의 특징을 객관화시키려는 노력이 엿보이며, 인물이나 사물에 대한 개념이 부족해서 자꾸 반복하려는 경향이 있다. 공간개념이 싹트기 시작하여 基低線으로 하늘과 땅을 구분하고, 겹친 그림이나 평면과 입면이 함께 나타나는 그림, 투시(X-Ray)그림 등을 그리게 된다. 시간표현에 대한 독특한 방법으로 기저선을 두 개 써서 연속적으로 일어나는 사건을 보여주는 등 아동화에 나타나는 조형표현의 특성들이 두드러지게 보여지는 시기이다.

(4) 여명기(黎明期, gang age ; 9-12세)

도식적인 표현에서 탈피하여 객관적이고 사실적인 묘사로 접근하는 과도기적 시기로서, 이 시기의 아동들은 시각과 지각의 발달로 거의 객관적인 상태에서 사물을 관찰한다.

형태의 반복은 점차 사라지고 반복되지 않는 새로운 형태를 계속 변화시켜 나아간다. 종종 익숙하지 않은 재료를 사용함으로써 그림에 좋은 효과를 얻을 수

15) 이정환(1984), 「유아를 위한 미술교육」, 교문사, P.29

있다. 콜라주 재료로 작업하는 어린이는 질감과 형태를 더욱 다양하게 인식하고 이러한 인식이 그림을 매개로 표현되는 것이다.¹⁶⁾

그림을 그리는 데는 대담성이나 자신감이 없어져서 표현의 크게 경직되고 세부묘사로 인해가끔 전체의 모습이 변형되기도 한다. 그리고, 기저선 사이의 공간에 어떤 의미가 있다는 것도 발견된다.

이 시기는 심리적으로 갈등의 시기이기 때문에 안정감을 주어서 사물의 아름다움과 自己同一化를 할 수 있도록 하고 개성을 찾게 해 주는 일이 우선되어야 한다.¹⁷⁾ 그리고, 이 때의 단순한 사실묘사는 자기동일화 하는 기회를 빼앗아가는 것이 되기 때문에 특정한 대상에서의 경험의 재현이라든가, 새로운 것의 발견을 모색 표현하도록 하는 동시에, 타인에게서 얻은 결과에서 유익한 것을 얻음으로써 협동심을 권장하여야 할 것이다.

(5) 의사실기(擬寫實期, pseudo-naturalistic stage : 12-14세)

본 것을 그대로 그리는 시각형과 느낌과 감정을 그리는 감각형으로 나타난다. 시각형의 아동은 지평선의 발견과 더불어 거리를 알게 되고 입체공간도 발견이 되어 흥미를 자극시키게 되며, 감각형의 아동은 정서적으로 흥미있는 세부에 대하여 열심히 묘사하게 되고 정서적 안정이 그의 미술을 지배한다.

이 시기의 아동은 지각이 발달하여 논리적 사고가 증대한다. 극적이고 상상적인 행위를 즐기며 가능성을 탐구하여 표현한다. “원근을 정확하게 표현하려고 하는 등 자기 중심적 관점의 감소가 보이고, 사람의 모습은 보통 풍자화되며 개성을 발휘하는 경우는 드물다. 자기의 실체에 대한 의문을 갖는 등 주체성의 위기를 보이며 자신의 초상화는 그리려 하지 않는다. 색은 분위기, 감정을 표현하기 위해 사용된다.”¹⁸⁾

어린이가 그의 작품에 대해 점차 비판적으로 되어 자발적인 활동으로서의 표현은

16) V.로웬펠트/W.L.브리테인(1993), 「인간을 위한 미술교육」, 서울대학교 미술교육연구회 역, 미진사, P.191

17) 정태진(1985), “아동화를 보는 눈”, 미술세계, 1985/6, P.138

18) E.P. 코헨/R.S.게이너(1992), 「유아미술교육의 실제」, 미진사, P.40

마지막 단계이며, 그림을 잘 그리는 아동과 못그리는 아동의 차이가 점차 드러나게 된다. 그러므로 “이러한 시기에 어린이가 외부의 기준을 의식하게 된다면, 그 작품에 그의 인격이 직접 표현되는 것이 어렵게 되기 때문에”¹⁹⁾, 그들의 인격 전체를 몰입하여 솔직한 그대로 제작하게 하려면 어른들이 항상 일정한 기준에 따르도록 강요하는 일은 삼가해야 할 것이다.

(6) 사춘기(思春期, adolescent art in the high school ; 14-17세)

이 시기는 아동이란 말을 사용하기가 어색하지만, 성인으로 간주하기도 어렵고 성숙해가는 과정이라고 해야 할 것이다. 신체적으로나 정신적으로나 새로운 상황에 적응해 나가지 않으면 안되기 때문에 복잡한 위기를 형성한다. 이런 의미에서 인간발달에 있어서 중요한 시기이다.

로웬펠트는 이 시기에 외계현상을 눈에 보이는 대로 객관적으로 묘사하는 視覺型과 전체의 감각에 의해 주관적으로 표현하는 觸覺型, 두 가지의 중간적 성격을 띠는 중간형의 세 가지 유형으로 나타나는데 각자의 유형에 맞게 지도방법을 택해주는 것이 필요한데도 일률적인 교육이 시행되어서 대부분은 그림에 흥미를 잃게 된다고 지적하고 있다. 즉 진정한 의미의 창조적인 그림을 그릴 수 있는 시기이지만 표현기능이 따라가지 못하는 데 갈등과 일률적인 교육으로 인한 흥미의 부족으로 미술표현이 점차 침체된다.

이상에서 아동의 조형표현은 난화기를 시작으로 사춘기에 이르기까지 시기별로 나름대로의 특성을 보여주고 있는데 아동미술의 자유롭고 순수한 특징들은 도식기까지 잘 발현되다가 여명기에 접어들면서 서서히 퇴조되고 있음을 볼 수 있다.

이와 같은 여섯가지의 단계별 변화과정은 거의 모든 아동미술 관련 저서에서 인용되고 있는데, 그만큼 아동미술에 있어서 성장에 따른 변화는 일반적인 특징이고 이는 아동미술을 이해하는 데 중요한 역할을 하기 때문이다.

19) 조목하(1977), 「아동화 지도의 이론과 실제」, 세운출판사, P.119

2) 켈로그의 연구

거의 모든 나라에서 수집한 어린이들의 그림을 보면 그들의 문화, 살고 있는 지역과 상관없이 어린이들은 비슷한 시기에 그리기를 시작하고, 유사한 형태의 배열과 연속적인 발달양식이 있음을 알 수 있다.²⁰⁾

켈로그는 미술을 통한 아동 발달단계를 구체적으로 세분화하지 않고 아동의 그림 중에서 특히 유아기의 초기 끄적거림에서부터 인물 모습이 나타나기까지의 발달과정을 제시하였다. 로웬펠트의 변화단계 중에서 난화기에 해당되는 시기를 보다 구체적이고 세밀하게 접근했는데, 눈의 움직임에 특히 주목하여 시각통제로서 눈의 발달에 의한 공간성 또는 미의식의 발달로서 파악하였다.“그는 발달과정에서 나타나는 표현들을 초보적인 낙서와 이를 바탕으로 이루어지는 기초도형, 도형, 연합, 집합으로 분류하여 설명하였다.”²¹⁾

2세를 전후한 어린이들은 점을 비롯하여 여러 종류의 선들과 불완전한 원에 이르기까지 20가지 종류의 초보적인 끄적거림을 할 수 있게 된다.

이 20가지의 표식은 아동화의 기초가 되고 유아들의 작업에 대해 자세하고 광범위한 설명을 제공하는데, 초보적 낙서 시기의 어린이들은 일반적으로 종이의 가장자리에 위치한 표식과 함께 17가지의 분명한 배치양식으로 나타나며 이는 성장한 후에도 계속 즐겨 다루어진다.

3세경의 어린이들은 단순한 선에 또 다른 모양을 붙여서 새로운 형태를 만드는데, 이를 기초 도형(emergent diagrams)이라 하고 선들이 교차하여 생기는 십자선, 사다리꼴, 사각형 등 17가지 형태로 분류하였다.

기초도형이 이루어지면서 어린이의 그림은 사각형, 원형(달갈꼴), 삼각형, 십자, 대각십자 등의 다섯가지의 기하학적 형태와 불규칙한 형태(일종의 다양한 폐곡선)를 포함한 여섯가지의 기본적인 도형(diagrams)을 만들어 간다고 하였다.

또한 맞붙은 사각형이라든지 분리된 사각형 등 두 개의 도형이 함께 나타난 것을

20) R.Kellogg(1970), 「Analyzing Children's Art」, Palo Alto Calif,

Mayfield Publishing Co, P.179

21) 오종숙(1988), 「유아미술의 이론과 실제」, 백록출판사, PP.55-74

연합(combinations)이라 하는데, 낙서가 진전됨에 따라 차츰 선구성의 체계가 이론적으로 잡혀가게 된다. 앞서의 여섯 가지의 기본 도형을 세 가지 방식으로 연합할 때 66가지의 형태가 가능하다.

집합 (aggregates)은 셋이나 그 이상의 도형단위로서, 2-3세경에 가능하며 복잡한 것은 3-4세에 이루어진다. 만다라형에서부터 시작하여 태양형, 방사선형을 거치면서 점차 인물의 형태를 이루어 나아간다고 보았다.

이 과정들을 켈로그는 초보적인 낙서로부터 집합에 포함되는 인물 모습에 이르기까지 수 많은 어린이들의 그림들을 수집하고 고찰하여 예상되는 전개를 도표로 만드는 등 이러한 그녀의 연구는 유아기의 그림의 변화과정을 이해하는 데 큰 몫을 차지하고 있다.

이상에서 아동의 성장과정에는 신체적, 심리적으로 거쳐야 할 여러단계가 있듯이 아동의 미술표현에 있어서도 그들의 신체발달이나 인지능력의 발달에 따라서 변화되어 나타나고 있음을 살펴 보았다. 여기서 우리는 아동의 조형표현에 있어서 변화과정은 스스로 배워 익히는 자발적인 것이며, 선천적으로 균형감각을 지니고 태어남을 알 수 있다.

어린이들의 성장과정에는 신체적, 심리적으로 거쳐야 할 여러 단계가 있고 그 단계를 거치면서 자연스럽게 성장하는 것이 정상임에도 불구하고 성장과정에 꼭 필요한 순리를 무시하고 어린이의 생각과 능력을 도외시한 채 기계적인 결과만을 얻으려는 데만 치중한다면 자기만의 은밀한 내면세계를 가꾸고 정서를 꽃피울 수 있는 어린이들만의 창의성은 사라질 것이다.²²⁾ 그러므로 아동의 조형표현에 있어서 정상적인 시기를 앞섰다고 좋은 그림이 되는 것이 아니라 단계별 특성에 따라 그들 나름대로의 순수성과 독창성이 표현되고 있음을 알아야 한다.

따라서, 적당한 영양분과 공간, 신체적 기능발달에 필요한 자극을 제공함으로써 미적 성장에 필수요소를 제공하여 어린이들이 창의성과 응용력이 자유롭게 표현될 때 비로소 어린이다운 조형세계가 창의성있게 발현될 것이다.

22) 정대식(1991), 「아동미술심리연구」,미진사,P.11

Ⅲ. 아동미술에 나타난 조형표현의 특성

1. 보편적 특성

우리 주변의 벽이나 길바닥 등에서 흔히 보여지는 어린이들의 낙서들을 보면서 정상적인 아동의 그림에서는 美的인 충동이 표출됨을 볼 수 있다.

이러한 미적인 충동은 열 한살이나 열 두살 무렵까지의 아이들이 자연스레 지니게 되는것²³⁾으로서 색채의 조화나 구도, 상상력이 충만된 표현 등 미적 감각에 대해 본능적인 센스를 갖고 있는 것이다.

아동미술에 나타난 조형표현을 감상함에 있어서는 성인의 고정적 관점에서 아동미술을 보는 것이 아니라 아동의 감정이나 느낌 등 내면 세계의 분출이라는 점에서 출발해야 한다. 아동미술 표현의 단계상 시기별로도 그 특성들의 다를 수 있으나 소위 시각적 통일에 의하여 나타나는 어른들의 미술과는 전혀 다른 표현이며 어른의 시각으로 보면 도저히 이해가 되지 않는 점 등 아동미술의 갖는 조형적 특성이 나타나기 때문이다.

아동미술에서 나타나는 조형표현들은 개인별로나 지역적으로나 약간씩의 차이는 있겠지만 세계 어느 나라의 어린이나 공통되는 보편적인 특성을 갖게 된다. 이는 아동의 성장발달에 따라 거쳐 지나가는 표현상의 특징이기도 한데, 아동미술에 있어서 조형표현의 보편적 특성들은 다음과 같이 여러가지의 양상으로 나타난다.

- 난화적 표현 (그림 1)

마구 그리기 또는 scribe 이라고도 한다. 벽면이나 땅 위 아무 곳이나 닦치는 대로 아무 목적없이 마구 난잡한 선으로 그리며 그리는 대상이 있는 것이 아니라 그리고 싶은 욕구 그 자체가 목적이 되어 행위에 대한 쾌감을 위하여 그리게 된다.

난화기 최초의 선은 한쪽 방향으로 휘저어 그리다가 차츰 끝부분이 둥글게 되는

23) 허버트 리드(1981), 「미술의 역사」, 김진욱 역, 범조사, P127

게 보통이며, Gesell의 관찰에 따르면 발달 순서상 수직선 굵기가 수평선 굵기보다 앞서 나타난다고 했다.

이러한 난화적 표현은 아동기의 그림 표현에서 전반적으로 나타나는 현상이 아니라 유아기 초기에 한정되며, “이 시기에는 연필, 크레파스, 볼펜 등으로 아무 종이나 벽, 방바닥 등에 손을 좌우 상하로 움직이며, 기분에 따라 천천히 혹은 빠르게 그어댄다. 그리고 막 그려진 선에 대해서 신기함, 즐거움을 느끼고, 주위의 관심을 자기에게 집중시키려는 반응으로도 해석된다. 또 이런 그림을 일종의 무의식의 운동이라 하여도 무방하다.”²⁴⁾

이러한 난화적 표현은 그 표현양상에서 현대미술에 있어서의 초현실주의의 ‘자동기술법’(automatism)²⁵⁾이나 추상표현주의의 ‘액션 페인팅’(action painting)²⁶⁾과 유사성이 발견할 수 있다. 초현실주의의 자동기술법에 있어서 무의식 상태의 표현을 추구한 점이나, 액션페인팅이 행위자체에 목적을 두는 점 등은 유아들의 난화적 표현행동 자체가 무목적적인 것에 비하여 예술가의 행위와 미분화된 아동의 행위라는 사실에 차이점을 두며, 이는 바로 전자가 예술작품이라면 유아의 난화적 표현은 놀이나 행위의 표출로 구분되는 것이다.

• 미분화적 표현 (그림 2)

여러가지 사물을 관련짓는 능력이 미숙하기 때문에 나타나는 유아기에 보편적으로 나타나는 표현들로서 사람보다 꽃을 더 크게 그리거나 말 탄 사람이 말 위에 떠 있는 것 같은 형식으로 나타난다.

이와같은 표현은 도식기로부터 사실기까지 계속될 때가 있다. 이러한 현상은 어떤 물건이든지 개별적으로는 잘 인식되나 물건과 물건간의 구성력이 발달되지 않았기 때문이다. 그러므로 이 시기에는 공간구조적인 제작활동의 경험을 갖도록

24) 이인태(1990), 「유아미술활동」, 동문사, P.67

25) 무의식적 작동 작용, 자동묘법이라고도 한다. 모든 습관적 기법이나 고정관념, 이성 등의 영향을 배제하고 무념무상의 상태에서 손이 움직이는 대로 그리는 것을 말한다.

26) 제 2차 세계 대전 후, 뉴욕을 중심으로 일어난 前衛 회화 운동으로서 완성된 작품에서 미적 가치를 구하기 보다는 예술가가 현실의 장에서 표현할 때의 그 절실한 행위에 가치를 두고 있다.

배려해야 하며,²⁷⁾ 어린이들의 이러한 표현을 가지고 지적능력을 판단하거나 사실적 기준으로 고쳐주는 것 보다는 하나의 과정으로 이해하고 넘어가야 할 것이다.

어린이의 미분화적 표현들은 초현실주의 미술에서 보여지는 데페이즈망(depaysment)기법²⁸⁾ 에서도 찾아 볼 수 있다. 그러나 초현실주의 작가들의 표현이 고도의 정신세계를 표현해 낸 것이라면 어린이들의 이러한 표현은 순진성 그 자체를 보여주고 있다.

- 의인화적 표현 (그림 3)

5-7세의 어린이들은 이 세상의 만물이 모두 생명을 갖고 있고 그것은 바로 인간들과 이야기가 통할 수 있는 것이라고 믿게 된다. 이는 animism 적 현상으로 나타나며, 모든 사물을 자기와 동일시하고 모든 것에 생명이 있다고 생각하여 모든 사물이나 동물, 꽃 등에 눈, 코, 입 등 자기와 같은 얼굴을 붙여 의인화적으로 표현한다. 여기에는 동화나 우화에서 동식물이나 무생물을 의인화한 소재가 많기 때문에 어린이들이 그런 이야기를 좋아하고 즐겨 그리는 과정에서 이러한 표현이 나오기도 한다.

- 자기중심적 표현 (그림 4)

본인의 주장이 강하게 나타나는 시기에는 자기가 그리고 싶은 대로 표현하는 특징이 나타나는데, “자기중심적인 표현이 되는” 주요 특징은 첫째, 아동은 사물의 사생을 충실히 묘사하고 있을지라도 본인의 기억에 크게 좌우하는 경향이 있고 둘째, 원근, 비례, 균형이 무시되며 셋째, 아동은 그들의 심리적 흥미도 혹은 강한 인상을 받은 사건은 확대되는 반면 중요시 하지 않는 것은 축소되는 경향이 있고 넷째, 움직이는 것, 빛나는 것, 감명받은 것 등은 빠지지 않는 대신 정지 상태는 빠지기 쉽다²⁹⁾ 는 것이다.

자기중심적 표현을 두고 감정적인 표현이라고도 말하는데, 자신의 주관적인

27) 권상구(1991), 「아동미술교육」, 미진사, P.29

28) 낮익은 물체라도 본래의 일상적인 질서에서 떼내어 뜻하지 않은 장소에 놓는 것으로서, 보는 사람으로 하여금 심리적으로 충격을 주려고 사용하였다.

29) 김 정(1986), 「유아미술지도」, 한국방송통신대학 출판부, P.209

판단에 의해 중요하다고 여겨지는 것은 크기와 위치에 있어서 다른 것에 비해 커다랗고 중앙에 그리며, 색채는 강렬하게 표현된다.

• 동시성의 표현 (그림 5)

신크로니즘(synchronism), 同存化, 共存化 또는 視點이동의 표현이라고 한다. 그리고자 하는 대상을 비례, 시간, 공간, 방향, 위치 등이 하나의 평면상에 동시에 표현되는 것으로서 삼차원의 미분화에 따른 평면과 입체의 구별이 없는 데서 나타난다. 여러가지 보았던 현상을 동시에 그리는 것이 아니고 물체 하나하나를 그릴 때 어린이 자신의 시각을 이동해서 본 현상을 그대로 나타낸다. 그 이유는 전체를 한꺼번에 보고 그리기가 어렵기 때문이며, 한 쪽을 그리고난 다음에 다른 쪽은 화지를 돌려가며 그린다. 이를 통해 어린이들이 알고 있는 것을 그리는 것이 아니라 그리기 쉬운 방법으로 자신의 세계를 그린다는 것을 알 수 있다.

로웬펠트는 이러한 이탈적인 공간 표현을 “주관적인 공간표현 (subjective space representation)이며 보이지 않는 면이나 서로 다른 시점에서 본 것을 동시에 한 화면에 그리는, 즉 책상 다리가 사방으로 그려지거나 운동경기의 관람객들을 사방 팔방으로 표현하는 전개도식 표현도 동존화 표현의 한 형태”³⁰⁾라고 하였다.

또한, 김 정은 그의 저서 「유아의 묘화분석」에서 브라크(G.Braque)나 피카소(P.Picasso)의 작품에서 나타나는 입체적 형태분석에 의한 조형도 이러한 신크로니즘에 속한다고 보았다.

이처럼 동시성의 표현은 우리들이 흔히 접하게 되는 양상으로써 아동의 개별적인 심상의 자기중심화에서 나타나는 아동미술의 한 특성인 것이다.³¹⁾

• 투시적 표현 (그림 6)

보이지 않는 것을 보이게 그리는 것으로 X-ray식 표현, 린트겐식 표현이라고도 한다. 시각적으로 불가능한 측면들 즉, 건물 속의 사람들의 모습이 벽을 통하여

30) V.로웬펠트/W.L.브리테인(1993), 「인간을 위한 미술교육」, 서울대학교 미술교육연구회 역, 미진사, P.143

31) J.Piaget(1962), 「Play Dream and Imitation in Childhood」, New York:W.W.Norton, P.223

보이게 그리거나, 자동차 속의 내부가 흰히 들여다보는 듯 의자와 사람의 발까지 모두 표현 한다든지, 바닷속의 물고기나 해초를 마치 그 속에 들어가서 보는 것처럼 그린다. 이는 공간을 자기 중심으로 해석하여 받아들인 표현이며 공간에 대한 주관적, 상징적, 도식적 표현으로서, “내부와 외부라는 구별이 없는 미분화된 상태의 표현으로 유아의 2차원적 그림”³²⁾ 이다.

구디너프는 투시적으로 그리는 것은 어린이가 보는 것을 그리지 않고 이미 알고 있는 것을 그리기 때문이라고 하였는데, 이는 만약 어린이들이 보이는 대로 그린다면 이러한 표현은 나오지 않을 것들을 자연스럽게 투시적으로 표현하고 있기 때문이다.

이러한 표현 방법은 10세까지 계속 나타나는데, 그것이 그때까지 보아 온 인물이나 장면의 ‘비전 혼합’에 의한 표현과 그 근저에 있어서 똑같은 정신적 구조의 소산이라는 것을 우리는 어렵지 않게 추론해 낼 수 있다.³³⁾

• 정면 표현 (그림 7)

정확한 관찰력이 부족한 시기에는 사람을 그릴 때도 주로 정면으로 그리며, 동물을 그릴 경우에도 얼굴을 정면으로 그리고 몸은 측면묘사하는 것이 대부분이다. 이러한 그림들에는 변화와 유연성이 결여되지만 오히려 천진난만하고 순박한 표현으로 보인다.

• 설명적 표현 (그림 8)

사람이나 사물을 그려놓고 옆에 글씨로써 설명하는 그림으로서, 그림으로 표현이 잘 안될 때 글씨로 註釋을 달아 설명하는 것과 다르게 해석되는데, 어린이들은 자신이 표현하는 것이 잘 그리고 못 그리고를 떠나서 그리는 자체에 의미를 두기 때문이다. 즉, 설명적 표현은 남에게 보이고 싶고 알리고 싶을 때 이러한 표현을 많이 하게 되는 것이다.

그러나 이런 그림을 많이 그리게 되면 매너리즘에 빠지기 쉽고, 활발하고 순수한

32) 김재은(1984), 「그림에 의한 아동의 심리진단」, 교육과학사, P.88

33) 김춘일(1985), 「아동미술론」, 미진사, P.163

자기표현의 저해요인이 된다.³⁴⁾

• 基低線의 표현 (그림 9)

어린이들이 도식적으로 모든 사물을 표현할 때 땅이나 바닥, 바다와 하늘 등의 경계선을 그리는데 로웬펠트는 이와같은 공간의 구분을 기저선(base-line)이라고 했다. 이 기저선은 몇 가지 기능을 가지고 있는데, 첫째는 사물의 위치를 말해주는 기준의 역할을 하고, 둘째는 사물의 방향을 제시하는 근거로서의 역할이며, 셋째는 거리를 알게하는 기준의 역할을 한다. 경계선의 아랫쪽은 땅, 위쪽은 하늘, 중간은 공기라는 독특한 공간개념을 표현하며, 기저선을 2개 써서 연속적으로 일어나는 사건을 보여주기도 한다.

어린이들의 기저선 사용은 시각적인 경험에 있는 것이 아니라 어린이와 그의 환경 사이에 나타나는 의식적인 관련성의 표시인데, 원시미술이나 고대 이집트, 그리이스의 미술에서도 기저선의 사용을 발견할 수 있다.

또한, 기저선이 나타나는 때는 사물과 사물과의 관계, 즉 자신과 타인과의 관계를 인식하고 사회성이 성장하는 시기이기도 하다.

• 환상적 표현 (그림10)

흔히 상상화라고 하는데 꿈의 내용이나 이야기 속의 상상 내용 등 현실적으로 이루어지기 어려운 일들을 생각해내고 이를 그림으로 표현한다.

전도식기 초기에는 옛날 이야기, 그림으로 보는 만화 등을 좋아하지만 점점 커가면 욕구, 소망 등을 가지게 되고, 그것은 적당한 재료에 의해서 상상을 표현하려 든다. 처음에는 모방적, 수동적이던 것이 차츰 능동적 상상, 창작적 상상으로 발전하게 된다.³⁵⁾

우리는 환상적 세계를 표현한 미술가를 얘기할 때 샤갈(M.Chagall)을 꼽는다. 그는 “초년기의 궁금증 많은 눈이 포착한 그 일상의 이미지들, 시각적, 감정적 언어들을 그 본래의 환경으로부터 꺼내고 자유로운 이미지로 승화”³⁶⁾시켜 몽환적

34) 이인태(1990), 「유아미술활동」, 동문사, P.86

35) 김 정(1975), 「유아의 묘화분석」, 백록출판사, P.24

분위기의 상상화로 나타내고 있다. 또한 초현실주의 작가들이 보여주는 꿈과 현실이 혼합된 듯한 작품에서도 표현 자체는 다르지만 그 내용에 있어서 어린이의 환상표현과 유사성이 엿보인다. 그러나 작가의 상상화가 그들의 의도적 조형표현인 반면, 어린이의 상상화는 무한한 상상의 세계를 현실로 받아들이기를 바라는 욕구의 표현이다.

이상에서 아동미술의 조형표현에 나타나는 여러가지의 보편적 특징들을 살펴보았는데, 하나의 표현 특징이 아동기 전반에 걸쳐 지속적으로 이루어진다고 보다는 성장과정에 따라서 그 특징들이 달리 나타나고 있으며, 훈련에 의한 것이라기 보다는 자발적으로 생성되는 독창적인 것이다.

또한 이러한 경향은 현대미술에 있어서도 난화적 표현이나 동존화의 표현현상, 환상적 표현 등에서 아동의 조형표현과 유사한 경향들이 나타나고 있다.

아동미술에 나타나는 표현의 다양성에 대한 인식과 이러한 이탈적인 표현의 의미에 대한 이해는 우리에게 어린이의 내재된 사고과정을 보다 잘 파악할 수 있게 한다. 여기서 이해심이 많은 어른은 어린이가 무엇을 어떻게 생각하는가에 관심을 보여줌으로써 아동의 조형표현에 대해 새로운 많은 것을 배울 수 있을 것이다.

2. 아동미술의 조형요소

1) 선과 면

아동미술의 조형 분석에 있어서 선과 면은 중요한 요소로 작용하지만 아동, 특히 유아들에게 있어서 선, 면의 개념은 거의 없다고 볼 수 있다. 특히 면의 개념은 아동화에 있어서 색으로 대체되어 나타나고 있다. 아동의 조형표현은 유아기의 끄적거리는 선으로부터 시작되고 아동그림의 대부분이 線畵 또는 線描라고해도 과언이 아닌 것 처럼 아동화는 선 자체로도 그림이 성립된다.

유아들에게 있어서는 지극히 간단한 선 몇 개로 그림이 성립되는데, 이는 대상의

36) 르네 위그(1979), 「예술과 영혼」, 김화영 역, 열화당, P.231

해체나 분해 이전에 본능적인 형태 감각으로 표현하는 것이다.

칸딘스키(W.Kandinsky)에 따르면 “선은 회화의 원천적 요소인 점과 대립관계에 있으며, 무한한 움직임의 가능성을 지닌 가장 간결한 형태이며, 선은 사물에 나타나 있지도 않고 눈에 보이지 않는 것이 그 본질이며 점이 만들어 낸 회화의 원천적 요소”³⁷⁾ 라고 하였다. 또한 유아들의 간단한 선묘방법이나 표현을 미학에서는 대상의 해체, 또는 단순미의 극치라고도 하였다.

선과 연관지어 어린이들은 원형, 삼각형, 정사각형, 직사각형, 반원 등과 같은 형태를 발견하고, 그것이 부드러운지, 딱딱한지, 무겁다든지, 가볍다든지의 감각적 경험을 하여 표현활동에 활용한다. 또한 어린이들은 보는 관점에 따라 형태가 변하며 느낌도 다르다는 것을 인식하며, 작품을 보는 관점에 대해서 생각하는 것이다.³⁸⁾

아동의 조형표현에 나타난 선의 연구에서 “아동화의 선은 난화단계로 부터 양식화 이전의 단계와 양식화 단계, 그리고 사실적인 단계로 발전되다가, 양식화 단계의 후반부터는 일종의 장식성을 띤 선의 사용이 증가됨을 보이는데 이는 곧 주체적 대상을 뚜렷한 윤곽으로 처리하는 동시에 장식적인 대상물에 많은 관심을 갖고 있음을 알 수 있다”³⁹⁾고 하였다. 선을 위주로의 표현방법은 아동미술의 단계로 보아 일시적인 현상이 아니라 전반적인 경향으로 파악되며 사실기부터는 선 자체의 표현보다는 일정한 조형요소를 인식하게 된다. 아동이 선으로만 그리는 것도 바로 이러한 바탕에서 시작되며, 가장 원초적인 선묘는 그 자체로도 훌륭한 그림이 되는 것이다. 그러나 외국에서와는 달리 대부분의 우리나라 부모들은 선으로만 표현된 그림을 미완성의 것으로 간주하여 어린이들로 하여금 색칠하여지기를 강요하고 있는 실정이다.

아동화에 있어서 면의 표현은 공간의 표현이나 바탕의 색칠과 관계가 깊다.

37) 바실리 칸딘스키(1983), 「점.선.면」, 차봉희 역, 열화당, P.47

38) 권광자 외(1983), 「유아미술활동」, 동문사, P.48

39) 양유세(1990), 「아동화에 나타난 선에 관한 연구」, 홍익대 교육대학원 석사학위논문, P.48

서양화에 있어서는 그림 자체가 면이라고 할 수 있을 정도로 면의 비중이 크게 차지하는 반면, 아동들에게 있어서 특히, 아직 미분화된 유아들에게 있어서 면의 개념은 지극히 부정적으로 나타난다. 유아들은 팔의 근육운동 면에서 미분화된 상태라서 틀에 꼭 맞추는 작업은 힘들어 하고 흑, 색칠에 의해서 공간을 그려나간다 할지라도 그것은 노력한 만큼 그들이 즐거움을 못 느끼기 때문이다.

어린이가 채색 도구를 사용할 수 있게 되면 부모들은 대체로 면을 꼭 채우기를 강요 또는 권유한다. 그러나 면을 처리하는데 있어서 꼭 채우느냐 아니냐의 문제는 전자가 작품으로서의 면모를 갖추려고 노력하는 일면을 보여준다면, 후자는 참신하고 순박한 느낌을 주기 때문에 양쪽 모두 장단점을 가지고 있다.

따라서 아동들에게 면에 대한 개념을 서둘러 주입시켜 완전한 그림을 강요하기보다는 스스로의 생각이 미칠 때 까지 자연스럽게 내버려 둬으로써 아동으로 하여금 힘들어서 그림그리기를 싫어하는 결과를 초래하지 말아야 하겠다.

2) 구도

켈로그에 의하면 어린이의 공간적 활용은 어린이가 화지를 어떻게 인지하고 있는가를 알 수 있는 지각의 산 증거라고 하였다.

어린이는 스스로의 공간에 대한 개념과 느낌에 의해서 사물의 크기나 대상을 선택하여 종이위에 배치하게 되는데, 물론 어린이가 그림을 그릴 때 이와같은 공간의 배치를 의식적으로 생각해서 그리지는 않는다. "어린이들에게 한장의 종이는 자신의 사물에 대한 상징들을 어디에 배치할 것인지 아직 결정하지 않은 장소에 불과하다."⁴⁰⁾ 어린이들은 앞뒤 배경을 고려하지 않고 독립된 사물들을 그리다가 종이 위에 그려진 공간과 그 그림을 둘러싸고 있는 나머지 공간의 부분들을 차츰 변화시켜 나아간다.

어린이들은 초기 표현단계에서는 사물이 상, 하, 좌, 우로 나열되는 등 우연적, 우발적으로 화면에 사물들을 배치한다. 자신과 모든 물체들이 땅 위에 같이 있다는

40) M.린스트럼, 「아동미술의 세계, 김 정 역, 열화당, P.17

사실을 이해하지 못하며, 공간에 있어서의 거리감도 형성되어 있지 않다. 이렇게 “어린이들의 그림에서는 어른들이 옳다고 생각하는 것과는 판이하게 다른 공간 질서를 볼 수 있다. 이러한 배치는 사물에 대한 방향의식이 생겨나면서 상하좌우를 객관적으로 표현하려는 욕구에서 비롯된다.”⁴¹⁾

어린이에게는 그들이 자주 표현하는 구도가 있으며 구도의 형태도 연령이 발달해 감에 따라 점차 달라져 간다. 우리나라 아동들 특유의 구도를 조사한 김 정의 연구를 보면 세가지의 큰 특징을 갖는다고 하였다. 이는 본인을 주제로 한 구도와 개념적인 형태의 구도, 본인은 완전히 제3자의 입장에서 그리는 구도의 세가지이다.⁴²⁾

- 본인을 주제로 한 구도

전반적으로 인물 위주의 그림에서 나타나는데, 구도적 특징에서 볼 때 처음부터 본인의 모습을 45도 각도의 지상 위에서 본 편안한 구도이며 이러한 그림에서는 작자 자신이 주인공이 되어 주인공을 화면 전체의 구도로 꽉 채워서그린다. 이러한 그림은 구도에 있어서 어떤 특색이나 변화가 적으며, 유치원 시기의 아동그림 중 70-80%정도를 차지하고 있다.

- 개념적 형태의 구도

‘개념적’이라는 것은 판에 박은 듯한 그림으로서 구도에 있어서는 기저선을 먼저 그리고 시작하는 형태를 말한다. 모든 사물을 기저선을 중심으로 하늘과 땅이라는 2분법으로 적용시킨다.

로웬펠트는 어린이가 기저선을 그려서 시작하는 이유를 풍경화건 인물화건 모든 생활은 땅 위에서 이루어진다고 생각하는 원리와 같기 때문이라고 했다. 이는 어떤 대상을 고정적인 틀에 놓고 생각하며 그리는 습관에서 비롯되며 늘 똑같은 그림이 계속되는 매너리즘에 빠지게 되는 문제점을 가지고 있다.

우리나라의 경우 나이가 어릴수록 2등분 시킨 구도가 많이 나타나고 있으나 8세

41) 김춘일(1985), 「아동미술론」, 미진사, P.91

42) 홍경자(1986), 「아동화의 구도에 대하여」, 미술세계, 1986/11, PP.148-149

이상이 되면 차츰 줄어들게 되며, 남아보다는 여아에게 많이 나타난다.

• 제 3자의 입장에서 보는 구도

제 3자의 입장이란 자기를 포함한 내용의 그림으로서 다른 사람이 카메라로 사진을 찍어주듯이 나타난다. 본인이 그렸는데도 다른 사람이 보았을 위치에서 자신을 포함한 주위의 상황을 그리는데 상식적으로 생각하면 말도 안되는 상황을 어린이는 당연한 듯이 표현해 낸다. 이러한 구도는 유아 특유의 묘화 형태에서 비롯된다.

이상의 세가지 외에도 많이 나타나지는 않지만 열십자(十字)형으로 그어놓고 그림을 그려 나가는 구도로서 4등분의 형식이 되어, 설명위주의 이야기 그림이나 일기 형식의 내용으로 많이 표현된다. 이런 경우 “게슈탈트 심리학이나 프로이드의 해석에서는 아동의 무의식적 또는 스스로 자기위주이거나,性に 관계되는 것이거나 잠재적 일화 등에서 비롯된다고 했다.”⁴³⁾ 또한 김 정의 조사로는 한꺼번에 많이 그리고 싶은 욕심에서 이거나, 도화지가 너무 커서 혹은 도화지를 아끼는 성향에서 화지를 나눈다고 하였다.

켈로그는 30-40개월 안팎의 어린이들의 무의식적 표현을 수집하여 구도를 조사했는데 도화지 속에서의 그림의 위치가 17가지나 된다고 하였다. 이는 회화적인 측면보다는 심리적 요소가 다분히 가미된 분석으로서 가능성을 전제로 하였기 때문에 절대적이거나 결정적 결론은 아니라는 점을 상기해야 할 것이다.

3) 색채

사람은 색을 보았을 때 그 나름대로의 감정을 일으킨다. 사람 마다의 경험과 지식, 지역, 연령, 성별에 따라 다르게 나타나지만 일반적으로는 공통성을 가지고 있어서 객관적인 경향을 알 수 있다.

어린이가 표현하는 선, 형태, 색은 어린이의 마음을 상징적으로 표현 한 것이며,

43) 김 정(1975), 「유아의 묘화분석」, 백록출판사, P.217

그 아동의 심리투영이라 볼 수 있고 아동들의 색의 변화에 따라 그 아동의 성격이나 마음상태를 진단할 수 있다.⁴⁴⁾

로웬펠트의 색채 개념은 그의 저서 「Creative & Mental Growth」에서 잘 나타나고 있는데 색깔 하나하나에 관한 구체적인 분류는 가급적 피하고 연령군의 의미와 경향을 제시⁴⁵⁾ 하여 조형적인 요소를 잘 지적하고 있다. 이를 연령별로 요약하면 다음과 같다.

- 2-4세 : 색의 개념은 아직 없으나 자체의 원동력으로 낙서 같은 종류의 그림을 그려본다. 여러가지 색깔보다는 단순한 한두 가지의 색으로 마구 그려대는 등 즐거움을 가지고 그냥 그린다는 생각을 가진다.
- 4-7세 : 대상과 색깔과 어떻게 표현을 하는가에 대해 첫째로 생각하게 된다. 색깔 보다는 대상에 충실하려는 욕심에서 묘사를 우선으로 하며 대상을 놓고 색칠하는 과정에서는 개인의 의식이 작용하지않고 자연스럽게 그린다. 이 연령에서는 어떤 대상으로부터 받은 강한 인상의 색깔이라든가 좋아하는 색깔을 자주 사용한다. 비록 색 개념이 약하더라도 자신의 욕구와 동기에 따라 색을 사용하며 자신의 경험과 정서적 충동이 무관하지는 않다고 본다.
- 7-9세 : 대상과 색깔이 자연스런 관계를 맺는다. 즉, 모델에 충실하려는 노력이 엿보이며 따라서 색깔도 모델에 한정되는 경향을 보인다. 그러나 사물의 색채를 개념화에서 처럼 한정지어 사용하는 것이 아니라 상황에 따라 변화하는 것을 알기 시작한다.
- 9-12세 : 아동화의 색깔에서 티를 벗으려는 과정이다. 모델과 색깔을 꼭 맞춰 그려 온 딱딱한 형태에서 해방되어 약간 자유스런 분위기의 색채가 등장한다. 명암이나 그림자나 배경 등의 분위기가 표현되기 때문에 고정적인 색 개념에서 탈피하게 된다.

44) 김택용(1979), 「아동미술교육의 현장이론」, 한겨레출판사, P.67

45) V. 로웬펠트/W.L. 브리테인(1993), 「인간을 위한 미술교육」, 서울대학교 미술교육연구회 역, 미진사, PP. 119-120, PP. 151-152 PP. 201-203

이상에서 로웬펠트는 대상과 색의 관계가 복잡해질수록 색에는 점점 더 많은 문제가 생기는데, 가장 일반적이고 분명한 시각적 색채 관계는 동일한 대상에 항상 하나의 정해진 색을 관련시키는 것이라고 했다.

어린이들에게 색을 많이 주어졌을 때와 적게 주어졌을 때 색채 선택의 폭이 다르게 나타난다. 여러가지의 색이 주어졌을 때 실제 사용하고 선택하는 폭과 함께 그림의 흥미와 즐거움도 상승하는 것을 볼 수 있다.⁴⁶⁾

이 밖에 남녀별 색채 선호도에서 남아의 경우 파랑, 초록, 노랑, 주황, 빨강의 순으로 시원한 색을 더 좋아하고 있으며, 여아의 경우 빨강, 주황, 분홍, 파랑, 살색의 순으로 따뜻한 색을 더 좋아하고 있는 것으로 조사되고 있다. 여기서, 어린이의 색 감각은 6세 이전까지는 대체로 비슷하나 점차 커가면서 남녀의 성 차이를 드러낸다. 이는 그림의 주제 자체가 성에 따라 다르게 표현되고 있기 때문이다.

사용하는 색의 수도 4세 이하는 3색 정도, 5세는 4-5색 정도, 6-7세는 10색 정도로 점차 다양한 색을 즐기고 있음을 알 수 있다. 여기서 색채는 감정과 정서를 표출 반영하는 것으로서 감정표현의 언어로 사용하여 사실적인 것보다 상징적인 것으로 사용한다.

어린이가 사물을 볼 때 색채와 형태 중에서 무엇을 먼저 보는가에 대한 조사에서 브레인(R.Brain)과 구디너프(F.Goodenough)는 형태에서 점차 색채로 선택되어 간다고 보았고, 브레이크(C.Blake)는 예술의 표현은 바로 외형을 그리려는 욕망에서 비롯된 것이라는 전제하에 선으로 그려지는 것이 바로 윤곽이기 때문에 형태가 우위라고 강조하였다.⁴⁷⁾ 이는 어린이가 색의 감각을 느끼기는 하지만 표현에 있어서는 형태가 먼저 이루어지고 있음을 시사하고 있다.

이밖에 색채와 아동과의 관계는 조형적 분야보다 심리화적인 분야에서 더 많이 논의되고 있는 것이 사실이지만 이는 어디까지나 가설이기 때문에 어떤 특정한 색에 대해서 단정적인 결론을 내리는 것은 삼가해야 할 일이다.

46) 정태진(1985), "아동화를 보는 눈", 미술세계, 1985/9, P.151

47) 홍경자(1986), "아동의 회화성 중 색채에 대하여", 미술세계, 1986/12, P.179

4) 상징적 圖式

어떤 그림에서든 실제 대상에 대한 상징이나 도식이 있을 수 있지만, 여기서의 도식(schema)이란 계속 반복해서 이루어진 어린이의 개념이라 할 수 있다. 도식의 차이는 여러 가지 요인에 의한 것이지만 똑같은 두 아이가 있을 수 없듯이 동일한 도식도 존재할 수 없다.⁴⁸⁾

어린이가 최초로 무엇인가를 끄적거리는 난필(scribble)은 한 인간이 圓으로 향하는 첫 단계로 진행된다. 원으로 향한 훈련은 끊임없이 계속되어 난화기 후기로 접어들면 회전에 의해서 원의 형태로 접근하다가 점차 單線으로 나가기 시작, 비록 비뚤어진 원이지만 동그라미를 의식하게 된다.

이는 아동에게 있어 중요한 경험으로서 원이 비로소 하나의 물건을 표현하는데 도움이 된다는 것을 깨닫는다. 원은 어린이에게는 가장 원초적 형이 되는 것이다.⁴⁹⁾

이렇듯 상징적 도식들은 아동이 지각한 외계의 경험이 하나의 개념으로 어린이 나름대로 형성, 발견되는 것으로 각기 다른 형태로 표현되며, 이것은 사실상 어린이의 환상과 현실 사이를 연결하는 다리의 역할을 하는 것이다.

- 만다라 (그림 11)

만다라(mandala)는 산스크리트어로 원이라는 뜻을 나타내는 것으로서 동양 종교에서 원 같은 형태에서 주로 기하학적인 여러가지 선으로 구성되어 있는 것⁵⁰⁾을 말하는데, 아동화에서는 교차되는 원에 十字나 對角十字가 자발적으로 함께 나타나는 형태로 표현된다. 또한 만다라는 그림을 위한 추상적인 작업으로부터 유도된 일련의 계열에서 핵심이 되는 부분이며, 아동의 그림은 수레바퀴형에서 태양형, 인물의 모습을 그리는 것으로 변화되어간다.

48) V.로렌펠트/W.L.브리테인(1993), 「인간을 위한 미술교육」, 서울대학교 미술교육연구회 역, 미진사, P.133

49) 김영학(1977), 「미술의 교육」, 향서각, P.20

50) 이정환(1984), 「유아미술의 이론과 실제」, 백록출판사, P.66

만다라는 아동화의 발달과정에서의 한 부분으로서만 중요한 것이 아니라 성인의 미술과 아동의 미술 사이를 연결하는 것으로서도 중요하다.⁵¹⁾

- 태양 (그림 12,13)

3-4세가 되면 선들을 태양의 형태로 사용하는데, 어린이 자신이 하늘의 태양을 나타냈다가보다 '무엇인가 그린것'에 어른이 명칭을 붙여 주었다고 할 수 있다.

어린이들은 이러한 구조를 성인의 그림이나 이러한 형태의 시각적인 충동을 주는 사물로부터 얻기 보다는 그들 자신의 초보적인 낙서로부터 얻는다.

태양형 역시 어른의 그림과 어린이의 그림을 연결하는 것이고, 만다라나 태양과 같은 형태는 미술에 있어서 그 역사가 매우 길다. 태양의 형태는 태양 안에 눈, 코, 입을 그려넣는 태양형 얼굴과 팔, 다리가 형성되는 태양형 인물로 나타나고 이는 인물묘사의 초보단계 이다. 어린이가 태양을 그리는 것은 태양이 빛나고 있다는 의미보다는 태양의 위치를 보고 그림의 상하를 구분해 주기를 바라고, 밤이 아니라 낮이라는 시간과 흐린 날이 아닌 좋은 날씨라는 뜻을 나타내는 기호라고 할 수 있다.

이 밖에도 김 정의 연구에 의하면 태양의 표현이 지역에 따라 조금씩 다르게 나타난다고 보았는데 아프리카나 인도네시아 등 무더운 고장의 어린이들은 태양을 마치 불덩이 같은 느낌으로 그리는 반면 북유럽의 어린이의 태양은 뜨거움 보다는 동화적 표현으로 나타나는 경향이 있다고 하였다.

- 인물 (그림 14)

아동미술에서 인물은 즐겨 다루는 소재이고, 아동의 인물 표현은 각기 아주 다양하게 이루어지며, 처음에 태양의 형태로부터 출발한 인간의 모습은 팔, 다리로 뻗어나가는 방사형의 인간, 그리고 얼굴과 팔, 다리로 구성되는 두족인간으로 표현 되어간다. 팔이 없는 사람을 그리는 것을 켈로그는 미성숙하거나 잊어버렸다가보다는 그런 사람이 어린이에게는 더 좋게 보이며, 어떤 비율에 의해서 머리카락이나 다리를 만들어내기도 한다고 하였다. 발과 머리카락을 그리게 되는 것은

51) 오종숙(1988), 「유아미술의 이론과 실제」, 백록출판사, P.66

어린이의 심미안적인 생각에서 사실적 묘사로 넘어가는 것을 뜻한다.

아동의 인물 표현은 어린이가 그림을 그리는 방법대로 원, 삼각형, 직선 등으로 도식화되어 나타나기 시작하며, 이는 엄마이기도 하며 아빠이기도 하고, 때로는 자기자신이며 친구가 되기도 한다.⁵²⁾

인물 표현을 구체적으로 살펴보면, 손과 발의 표현을 5-7세 사이의 어린이들은 뽀족하게 돌아난 듯이 그리는 특징을 보이며, 머리 형태에 있어서 女兒의 경우는 머리모양에 굉장한 관심을 쏟는 반면 男兒의 경우는 군인의 계급장, 모자 등에 예민성을 보인다. 의상에 대한 관심과 표현은 특히 여아의 경우에 두드러지게 나타나는데 주로 치마의 모양새와 관련된다. 이는 여아들에게서의 인물표현에서는 아름다움의 상징을 표현하고자 함이며 남아들은 용감함, 우월감 등의 표현으로 보인다.

• 나무와 그 밖의 형태들 (그림 15,16,17)

어린이가 나무를 그릴 때는 나무의 특징을 생각하여 그린다기보다 실외나 야외라는 장소를 표현하고자 하는 것이며 초기의 나무 그림은 팔 없는 인물화와 비슷하며 점차 가지를 팔처럼 그려내기도 한다.

또한 꽃 그림에서도 튜울립, 장미 등 꽃의 종류를 나타내기 보다는 아름답다는 말의 도식 기호라고 할 수 있다. 어린이는 자신의 그림에 아름다운 기호를 그려놓음으로써 자신의 그림이 아름다워졌다고 생각하고 만족하는 것이다.

건물 역시 관찰에 의한 것이 아니라 사다리꼴의 지붕에 2개의 기둥을 세우는 식의 도형의 조합으로 그려지며, 어린이들의 생활장소를 나타내는 기호라고 볼 수 있다. 이러한 상징적인 도식들에 때로는 어린이들이 기본적인 도식들을 강화하기 위하여 사람에게는 리본, 꽃에는 나비, 태양에는 구름, 나무에는 새라는 식의 장식을 하기도 한다.

어린이의 이러한 상징적 도식들은 “아메바 같은 원초적인 微物의 형상으로 인간의 부질없는 유희를 동화같이 추상적으로 풍자한 미로(J.Miro)”⁵³⁾나 아동

52) 최종인(1983), 「아동미술지도」, 형설출판사, P.76

53) 김해성(1985), 「현대미술을 보는 눈」, 열화당, P.79

표현의 상징성을 순수하게 표현해내는 클레(P.Klee), 동심의 세계를 추구했던 장욱진 등의 작품에서도 수용되고 있음을 볼 수 있다.

어린이는 잠재력과 창의성을 모두 지닌다. 여기서 미술은 어린이의 창의성과 잠재력을 계발시켜주는 매개체이다. 어린이들의 그림은 출발부터가 예술성이나 회화적 입장을 가지고 시작하지는 않지만 인간이 만들어내는 창조적 활동임을 부정할 수 없는 값진 것이다.

우리는 흔히 아동미술에서 사물의 大小관계나 원근법, 명암 등이 아예 무시되어 나타나는 것을 보았다. 이는 정신세계의 소박한 표현과 무의식, 불합리적이며 비합리적인 표현, 그리고 상징성의 표현이라 할 수 있다. 이러한 구성능력은 곧 인간이 원초적으로 가지고 있는 창조능력으로서 현대미술가들의 작품에서도 그 유사성이 발견 된다.

어린이들의 조형표현은 그 자체가 생활이고 감정이요, 기록이며 욕구일 수 있다. 아동미술에 나타난 이러한 표현들은 성인의 관점에서 볼 때 성인과 같은 표현으로 넘어가는 과정의 한 부분으로만 본다면 미성숙의 단계에서의 치졸함으로만 평가할 것이 아니라 나름대로 독창성을 인정해 줘야 할 것이다. 이는 아동의 미술이 비록 미분화되고 의도적인 작품행위가 아닐지라도 그들의 그림에서 나타나는 원생적이고도 자유로운 표현에서 생명력을 느낄 수가 있으며 바로 이런 점에서 우리는 아동의 조형표현에 내재된 예술적 가치를 찾을 수 있는 것이다.

IV. 현대미술에 수용된 아동미술표현의 경향 고찰

1. 현대미술의 흐름에 수용된 아동미술

오늘날의 미술은 대부분의 관객에게 처음에는 모호한 느낌을 주지만, 현대라고 하는 이 시대의 경험과 고통에 밀접하게 연결되는데, 현대의 미술사조가 급변하게 된 가장 큰 이유는 20세기에 접어들면서 나타난 자연주의적 전통에 대한 거부적 태도의 형성 때문이라고 볼 수 있다. 그것은 르네상스적인 휴머니즘의 파경에 뒤따른 세계관의 변화에 인한 것으로 20세기의 실존적 체험을 강하게 표현하려는 욕구와 불가분의 관계를 맺고 있다.

예술은 한 역사적 상황의 결실이며 그 역사를 이루어가는 사람들은 변화나 중대한 혼란의 시기에 더욱 결정적 역할을 담당하게 된다.⁵⁴⁾

1,2차 세계 대전을 겪으면서 신앙과 과학에 대한 확신마저 상실한 정신적 상황에서 현대인들은 순수한 감수성의 회복을 추구하고 이는 원초적인 것으로의 회귀심리로 귀결되어 원시미술과 아동미술의 순수성과 생명력을 동경하게 되었다. 이러한 경향은, 실로 적지않은 작가들로 하여금 순진무구하고도 자유로운 세계가 생명력있게 표출되는 아동의 조형표현에 관심을 갖게 하였고, 그들 나름대로의 새로운 조형언어로 창출하게 된다.

1) 추상회화의 탄생과 아동미술

칸딘스키(W.Kandinsky)는 非再現的 회화의 가능성과 필요성을 이론과 실천을 통해 정당화시킨 최초의 인물로서 일체의 재현적 요구에서 벗어나 조형요소들 자체의 발전을 유도하여 최초의 추상회화를 탄생시켰다. 이러한 획기적인 회화를 탄생에는 보링거(W.Worringer)의 '추상과 감정이입'이란 논문이 크게 작용하는데

54) 장-뤽 다발(1990), 「추상미술의 역사」, 홍승혜 역, 미진사, P.11

보링거는 그의 논문에서, 지식이 주는 교만함 때문에 황폐하게 된 현대인은 다시금 지난 시대의 원시인이나 마찬가지로 세상을 인식할만한 아무런 도구도 가지고 있지 못하게 된다고 역설하면서 추상화의 경향은 바깥 세계와 대면해야하는 인간의 내면적 동요를 표현하기 위한 결과라고 했다.⁵⁵⁾

보링거의 영향은 칸딘스키로 하여금 모든 기법은 내면적 필요에 부응하는 것이기만 하면 모두 신성한 것이라고 주장하기에 이르렀고, 내적 필연성을 깨달으면서 그는 화가에 있어서 필요한 것은 눈에는 더 적게, 영혼에는 더 많이 호소하는 미술의 형체, 즉 명백한 구성이 아니라 부지불식간에 화면으로부터 떠오르는 形이라고 말하고 있다.

이러한 그의 시각은, 겉으로 보기에는 뚜렷한 상호관련이 없는 우연적인 형으로 표현되어졌고, 그 착상에 대해 아이트너(L.Eitner)는 원시미술과 아동의 자발적인 소묘화에 대한 칸딘스키의 관심이 한몫을 했을지 모른다고 말하고 있다.⁵⁶⁾ 이는 칸딘스키의 다음과 같은 말에서도 나타나고 있다.

이들의 순전히 비대상적인 도형 가운데 몇몇은 묶게한 잉크나 수채물감으로 칠해져 있다. 이것이 그 그림의 효과를 두드러지게 바꿔놓고 있다. 선은 윤곽이 되고, 선과 선 사이의 공간은 실체성을 띠며, 구도는 단편화되기는 했지만 만져서 알 수 있는 물체의 배열로 바뀌어 있다.

이처럼 순수추상을 추구했던 칸딘스키는 그의 시각을 원초적인 것으로 돌리고 원시미술과 아동미술에 관심을 가짐으로 해서 새로운 회화의 탄생을 맞이하였다.(그림 18) 그의 순수추상 작품들에서는 “형태들이 표면 위로 신속하고도 경사지게 용솨음쳐 올라와 난무하며, 내적 영상과 외적 형태가 하나로 녹아나고 자연과는 무관해진다. 이러한 행위는 자유를 경험한 것과 서로 소통하는데”⁵⁷⁾ 여기서

55) J.L.페리에 편저(1990), 「20세 미술의 모험」, 김정화 역, 에이피 인터내셔널, P.108

56) 허버트 리드(1981), 「현대미술의 원리」, 김윤수 역, 열화당, P.107

57) A.노이마이러(1992), 「현대미술의 의미를 찾아서」, 이경희 역, 열화당, P.98

우리는 유아기의 자발적인 낙서그림에서 보여지는 자유롭고 강한 생명력의 표출과도 유사성을 발견할 수 있다.

2) 초현실주의와 아동미술

구체미술의 정신과 그 표현양식에 곧바로 대항하는 새로운 형태의 추상은 초현실주의로 나타난다. 초현실주의자들은 예상치 못한것의 발견을 그 목적으로 함으로써 무의식 세계의 포착을 기본이념으로 삼았고, 논증하고 명시하기보다는 놀라움을 주면서 보편적 개념을 깨고자 하였다.

초현실주의자들이 사용한 주요 기법은 자동기술법(automatism)과 데페이즈망(depaysement)으로서 자동기술법은 초기에 무의식을 탐구하는데 사용되었고, 데페이즈망은 대립 모순 되는 것들의 '통합'을 나타내기 위해서 1924년 이후 사용된 방법이다.

에른스트(M.Ernst)가 1919년부터 사용하는 독특한 콜라주(collage)는 무의식에 이르기 위한 최초의 '자동주의적' 시도였고 그는 곧 프로타주(frottage) 기법을 통해 그 영역을 넓히는데, 특히 자동기술법이 일반적으로 사용되면서 초현실주의 회화는 진정한 자유를 획득하였다.⁵⁸⁾ 이 자동기술법에 의한 표현은 무념무상의 상태에서 손의 움직임대로 그려졌고, 여기서 자연스럽게 표출되는 선이나 형태들에서 무의식의 세계가 투영되고 있는 것이다.(그림 19) 마송(A,Masson)의 잉크 덧생에서 보여지는 선은 스스로의 감흥을 통해 움직이면서 생물적 형태를 만들어 가고, 때론 형태의 일부가 강조되거나 변형되어 순수한 상태로 변신을 꾀하고 있으며, 미로(J.Miro) 역시 '완전한 원시주의'에 이르기 위해 회화적 자동주의의 가능성을 실천하였다.

초현실주의의 전개양상에 따라 그 기법도 변화하여 에른스트, 마그리트(R.Magritte), 달리(S.Dali) 같은 화가들은 사진의 정확성을 모방하는 회화기법을 통하여 꿈의 세계를 묘사하고자 시도하였다. 기법적인 측면에서 볼 때, 이러한

58) 장-뤽 다발(1991), 「추상미술의 역사」, 홍승혜 역, 미진사, P.90

접근방식은 자연발생적인 이미지와 대치하는 것임에도 불구하고 그들은 자기들의 그림에 반영된 이미지 역시 자연발생적인 동시에 내면 세계 또는 무의식적 경험과 직접적으로 연결되어 있다고 주장하였다.⁵⁹⁾

이와같이 초현실주의에 큰 영향을 미쳤던 자동기술법은 유아들의 난화, 난필에서도 찾아볼 수 있다. 즉 어린아이들의 낙서는 또다른 의미에서 자동적이라 할 수 있다.

우리는 II장에서 아동의 그림에 일정한 변화과정이 있다는 것과, 아동이 낙서를 통하여 그들의 조형세계를 추구하고 있음을 살펴보았다. 이러한 아동들의 도식은 단순한 추상형체로부터 서서히 변화되어 갖가지 회화적인 상징으로 변화되었던 것이다.

이처럼 어린아이들이 그들의 조형세계를 변화시켜 추구해 나아가듯이 초현실주의자들도 자동기술법으로 행해진 기초적인 낙서로부터 시작해서, 그것들을 정성들여 손질하고 응집해서 원초적인 혼돈으로부터 原型的인 형체를 뽑아내고 있는 것이다.⁶⁰⁾

자동기술법과 같이 데페이즈망도 무의식과 밀접한 관계를 맺고 있다. 그러나 자동기술법이 이성의 배제나 무의식 세계를 드러내기 위해서라면, 데페이즈망은 통합세계를 표현하기 위해서 무의식의 성향을 이용한 것이라 하겠다.

데페이즈망을 구체적으로 세 가지의 양상으로 나타내는데⁶¹⁾ 첫째, 사물자체의 결합으로서, 사물들의 위치가 전환되어 비현실적으로 보이나 외형은 아직 현실의 모습 그대로 나타나며, 이는 사물의 外面(현실)과 內面(비현실, 비실용성)의 기묘한 결합을 보여준다. 둘째, 사물들간의 결합으로서, 일상적인 사고방식으로는 결코 결합될 수 없는 이질적인 사물들이 동등한 입장이 되어서 미분화된 관계로 통합세계를 이룬다. 셋째, 사물과 인간과의 결합으로서, 위치전환된 사물은

59) 네이던 노블러(1993), 「미술의 이해」, 정점식/최기득 역, 도서출판 예경, P.67

60) 허버트 리드(1981), 「현대미술의 원리」, 김윤수 역, 열화당, P.114

61) 조성무(1984), "초현실주의 회화에 나타난 통합세계 연구", 홍익대 교육대학원 석사 학위 논문, PP.27-28

일상적인 현실에서 해방되어 있으므로 인간과의 일상적인 주객관계에서도 벗어나 인간과 대등한 관계에서 결합한다.

이렇듯 낯익은 물체라도 그것이 놓여 있는 본래의 일상적인 질서에서 뜻하지 않은 장소에 놓임으로서 보는 사람으로 하여금 심리적 쇼크를 주게 되는데, 이는 대립 모순되어 있는 “분열된 세계에서 비록 역설적인 방식으로나마 일치를 이루려는 소망을 표현해주고 있다.”⁶²⁾ (그림 20)

데페이즈망 기법은 달리나 에른스트의 그림에서 보여지는 것 처럼 아동미술에 있어서는 미분화적 표현과 그 내용을 같이 한다. 초현실주의자들이 의식적으로 통합세계를 표현하기 위해서 고도의 테크닉이 들어있는 미분화적 세계를 표현하는 것이라면, 아동미술에서는 그들 자신이 미분화된 상태 그 자체인 것이다.

이처럼 초현실주의와 아동미술과의 관계에서 초현실주의자들의 아동미술에 대한 관심이라든지 아동미술에서 수용되었다는 직접적인 근거는 제시되고 있지 않으나 그 내용이나 표현양상 에서는 많은 유사성이 발견된다.

3) 기호와 상징

“미술은 원시인이든 어린이든 간에 낙서로부터, 그리고 의미있는 기호에 대한 일시적 인식으로부터 발전하는데”⁶³⁾ 오늘날 인간을 둘러싸고 있는 갖가지 비언어적인 기호들은 사람들에게 쉽게 동화되어 이미지로서의 주술적 침투력을 갖는다.

이러한 상황속에서 현대의 미술가들은 이미지의 기능을 복제로 환원하고, 또한未知의 기호를 찾으려 하였으며, 이는 회화의 정통성에 내포된 모순을 통하여 ‘본다’는 것의 밑바닥에 있는 고정관념에 대해 많은 의미를 제기하고 있는 듯하다.⁶⁴⁾

62) 아놀드 하우저(1983), 「예술의 사회학」, 최성만 역, 한길사, P.395

63) 허버트 리드(1982), 「圖像과 思想」, 김병익 역, 열화당, P.23

64) 홍현기(1986), “현대회화에 나타난 기호의 의미”, 홍익대 교육대학원 석사 학위 논문, P.5

1차 대전을 전후하여 전쟁의 불안, 처절, 참담한 상황은 숨겨진 꿈과 환상과 욕망 속에서 인간의 원초적인 것을 추구했으며, 미로(J.Miro), 클레(P.Klee), 마송(A.Masson), 볼스(W.S.Wols) 등 많은 화가들이 微視的인 자연의 재현이나 추억의 이미지를 넘어서 정신의 방점이라고 할 수 있는 미지의 기호 속으로 파고들었던 것이다. 솔트(M.E.Solt)의 경우는 사회환경에 대한 여러가지 의미를 결합하여 실크스크린 기법으로 화면에 손, 발의 모양을 찍기도 하며 글자나 화살표시를 의미전달의 간결한 방법으로 등장시켰다.

이는 어린이들이 물감 등으로 손바닥을 찍거나 손의 윤곽을 따라 선으로 긋는 행위에서도 발견되는데 이러한 행위에는 두 종류의 욕망⁶⁵⁾이 내재되어 있다. 그 하나는 실물과 똑같이 모사하여 복제하고 싶은 것과, 또 하나는 물질에 생명의 표식을 새기어 놓으려는 욕망이라고 생각할 수 있다.

또한 야스퍼 존스(J.Johns), 워홀(A.Warhol), 올덴버그(C.Oldenbourg) 같은 팝아트(pop art)의 작가들은 기호와 물체, 그린다는 것과 쓴다는 것, 인간의 내부와 외부를 여러겹으로 단절시키고, 쓴다는 것 그 자체의 의미를 더욱 복잡하게 하고 무의미 하게 하여, 그 무의미함 속에서 전체의 근원적인 인간의 본성을 재 탐구하고자 하였다. 마릴린 몬로의 얼굴이나 코카 콜라, 덕 트레이시의 연속만화등 "상업적이고 단조로운 생활의 상징물이 단순히 겉모양만 가지고 나타나서는 이윽고 판독할 수 없는 표의문자로 바뀐다."⁶⁶⁾ (그림 21)

팝아트의 작가들이 상업적이고도 대중적인 형상들을 하나의 상징적 기호로 쓰고 있다는 것은 어린이가 그들의 태양, 인물, 나무 들의 도식을 상징적 언어로 사용하고 있다는 점과 일치하고 있다.

현대 미술적 취향의 두드러진 특성의 하나는 단순함이라 할 수 있다. 20세기 현대인들의 기계화 되고 초스피드적인 생활은 기계문명의 메카니즘을 거부하는 측면에서 인간의 원생적 본능을 추구하는 방향으로 기울어지고, 이는 세련미와

65) 針生一郎(1971), 「Art now」, 10권, , 講談社, P.6

66) A.노이마이어(1992), 「현대미술의 의미를 찾아서」, 이경희 역, 열화당, P.142

정교함보다는 오히려 순수하고 단순한 것을 선호하는 경향으로 나타나고 있다.

앞서 아동미술의 조형적 특성에서 살펴 보았듯이 대부분의 아동미술에서 느낄 수 있는 원생적인 발상과 단순함, 자연스러운 표현 등이 왜 그토록 강하게 현대 미술가들의 마음을 움직이는데에 대한 이유가 바로 여기에 있는 것이다.

2. 아동의 조형표현 경향을 수용한 작가들

1) 클레 (Paul Klee, 1879 -1940)

20세기초의 다양한 서구 미술사조 속에서 클레는 그들 사조의 영향을 받아들이면서도 결국 어느 한 미술사조에 빠지지 않고 그 나름대로 독자적인 영역을 구축하였다. 이는 자신의 내부에 뿌리박은 고전적이고 낭만주의적인 비전을 통해 세계를 바라보고, 우주 만물의 본질을 형태의 기원으로부터 화면에 시각화하려 했기 때문이다.

클레의 작품들 중 상당수는 시각적 경험 즉, 기억 이미지에 근거하며, 그의 작품에 대한 관심은 점, 선, 면, 입체 등 기본적인 기하학적 요소들에 관계하고 있다. 그는 지상적인 세계를 떠나 우주적인 세계에서나 볼 수 있는 낭만주의적인 바깥을 점, 선, 면, 색채 등의 조형언어들 통하여 아동미술에서 볼 수 있는 도식적 기호로서 나타나고 있는 것이다. 이러한 클레의 기호는 대상을 간결하게 보이도록 하는 윤곽선이나 構造線에 의해서 일반인들에게 전형적이고 구체적인 요소를 보이도록 하는 특성을 지닌다.

인간을 있는 그대로 표현하지 않고 있을 수 있는 모습으로 표현하고 싶은 클레의 열망은 아동화의 부분적인 과정에 몰두하게 된다.

1905년과 1906년 독일에서 게르센스타이너(G.Kerschesteiner), 리치(C.Ricci)의 어린이 그림에 대한 서적 및 논문의 출간은 어린이의 작품세계를 새롭게 인정하는 계기가 되었다. 클레에 있어서 이런 서적들에 대한 관심은 학문적인 방법으로 체계화 되지는 않았고, 단지 아동화의 기능과 잠재성 그리고 순수한 창조적 세계를

그의 작품에 이용하고 있는 것이다.⁶⁷⁾ 이것은 연령에 따른 아동화의 표현단계나 클레의 작품양식의 변천과는 관계없이 그의 일생에 영향을 미치고 있다.

“클레의 예술은 고의적인 풍자나 익살은 없고, 그것은 본능적이며 공상적이고 천진하며 객관적이다. 때때로 그것은 어린이 답게”⁶⁸⁾ 보여지는데, 그의 작품에 있어서 아동미술과 유사한 조형적인 요소를 살펴본다면 도식화된 기호들과 단순한 선을 꼽을 수 있다. 그는 어린이의 자발적 낙서에서 가장 단순한 선을 발견하였다. 이 단순한 선과 원은 그의 작품에서도 단순한 도식적인 기호로 등장하게 되는데 이러한 선들은 그저 피상적인 의미로 끝나는 것이 아니라 우주적 세계에서 볼 수 있는 환상성을 띤다. 자신의 작품에 나타난 線적인 요소들에 대하여 클레는 다음과 같이 말하고 있다.

내 그림이 아동화 같다는 평판은 내 작품의 線形的 구도에서 연유한 것이 틀림없습니다. 나는 작품 속에서 구체적 이미지, 예컨대 인간의 이미지와 선요소의 순수한 표현과 결합시키려고 노력하였습니다.⁶⁹⁾

클레는 9천여점의 작품을 통해 신비스러움, 일시적인 기분, 리듬, 창조의 기초구조 등을 可視化 했다. 이러한 작품들 중 반 이상이 소묘인데, 이 소묘를 통하여 자신의 형상적 언어를 완성했다.

1930년대의 낙서화에서 보여지는 반복되는 선의 사용(그림 22)은 반복과 질서를 통해 조형적 질서를 나타내며 이는 어린이의 낙서가 유희, 혹은 내적 충동이라는 점에서 구별될 수 있을 것이다.

1923년에 제작된 ‘노란 새가 있는 풍경’(그림 23)은 가장 높이 평가받고 있는 그의 작품 중의 하나이자, 동화적인 환상과 정교한 표현기법이 절묘하게 어우러진

67) 강성열(1985), “폴 클레의 작품세계에 나타난 아동화적 요소에 관한 연구”,

홍익대 교육대학원 석사학위논문, P.21

68) Herbert Read(1974), 「The Meaning of Art」, London, Faber & Faber, P.168

69) 클레(1979), 「현대미술을 찾아서」, 박순철 역, 열화당, P.58

수채화이다. 이 작품에 나타난 형태들은 단순화되어 있으며 거꾸로 서있는 새는 마치 아동화에 나타나는 시점의 이동처럼 보이며, 구도의 균형이 붕괴되면서 공상적인 화면으로 가득차 있다.

그리고 '금붕어' (그림 24)는 어린이가 스크래치 기법을 이용하여 바닷속의 풍경을 상상하여 표현한 것처럼 보이는데 금붕어나 해초의 형태가 도식화 되어있고 장식성을 띄고 있다. 그러나 이러한 표현들은 아동의 그림에서 보이는 미분화의 표현이 아니라 작가의 의도적 장치인 것이다.

'호화로운 별장 R' (그림 25)에서는 상징적 도식기의 아동들이 흔히 사용하는 도식적인 기호들처럼 달이나 문자 R을 써서 추상적으로 나타내고 있다. 그의 작품에서 자주 등장하는 달, 식물, 화살표, 문자 등의 기호들은 원초적인 주제를 암시하고 있다.

클레는 아동의 창조적인 표현방법을 인정하여 그곳에서 나오는 꿈, 관념, 공상 또는 그 이상의 어떠한 것도 적절히 창조적 수단과 결합된다면 그 자신을 위해 유익한 것으로 생각하였다.

어린이들도 역시 많은 표현 방법을 사용할 수 있으며, 이는 그들의 지혜를 나타낸다. 그들이 더욱 무력하면 할수록 더욱 더 그들의 미술 표현 방법은 교훈적이 된다.⁷⁰⁾

이렇듯 클레의 작품에서 나타난 조형적 요소들은 어린이와 같은 창조의 세계속에서 볼수있는 형상들을 환상적이고도 조형적인 기호로 나타내고 있으며, 이는 그의 작품이 어떤 작가들보다도 아동미술의 세계에서 많은 영향을 받고 있다는 것을 보여주고 있다.

2) 뒤뷔페 (Jean Dubuffet, 1901-1985)

뒤뷔페는 20세기 현대예술과 문명의 날카로운 비판자로서, 혼자만의 힘으로 한 사조를 이룩할 만큼 풍부한 독창성을 지녔던 화가이다.

70) Werner Haftmann(1965), 「Painting in the 20th Century」, New York, Prager, P.103

그는 41세라는 중년의 나이에 이르러서야 창조적인 재능을 나타내기 시작하였음에도 불구하고 왕성한 의욕을 가지고 독창적인 작품세계를 구현하였으며, 이른바 현대적 원시미술이라고 할 수 있는 原生미술(Art Brut)⁷¹⁾을 주창하면서 비 논리적이며 표현주의적인 주관적 변형, 비현실적인 환상의 세계를 모색하였다. “뒤뷔페는 참된 미술은 미술계 엘리트의 관념이나 전통의 범위 바깥에서 구해져야 한다는 것을 깨닫게 되며 어린아이의 그림이나 정신병자의 그림에서 영감을 얻었다. 그는 정상과 비정상간의 구분은 아름다움과 추함에 대한 고정관념 이상으로 지속적인 것이 아니라고 생각했다.”⁷²⁾ 그래서 그는 무의식적인 마음에서 자발적으로 그려진 정신병자나 어린이의 작품은, 고도로 의식적이고 의도적인 직업화가의 작품보다 훨씬 적나라하고 창조적인 구성요소를 지니고 있다고 주장했다.

그는 정신병자나 어린이의 그림속에서 드러나는 원시적이면서도 자유로운 표현력에서 그가 생각하는 예술의 근거를 찾았고, “어린이나 아마추어, 정신병자, 또는 비교적 남을 의식하지 않는 미술가들에게 깊은 관심을 가지고, 몇 년 동안 그들의 그림들을 다량 수집하였다. 뒤뷔페는 이 그림들을 전시하고 출판하여 이것이야말로 인간의 창조성을 보여주는 진정한 실체라는 점을 주장하면서 자신의 작품에도 이러한 미술의 형태를 자유롭게 적용하였다.”⁷³⁾

뒤뷔페는 본질적으로 실험적인 미술가로서, 기존기술 또는 양식의 부정위에 새로운 발명으로서의 미술은 과거 뿐만 아니라 현재 진행중인 예술에 대해서도 끊임없이 파괴적인 일격을 가해야 된다는 결론에 이른다.

그가 비록 현대미술의 단계적인 계보와는 거리가 멀다고 할지라도 아르브뤼(Art-Brut)의 주창과 더불어 현대미술사에 있어서 옷뜨 뻗뜨(Hautes Pates) , 루르르프(L'ourloupe)라고 불리우는 그의 독창적 기법을 창출하였으며 그러한 기법을

71) 세련되지 않고 다듬어지지 않은 거친 형태를 지닌 미술로, 뒤뷔페가 아마추어들의 작품에 나타나는 일종의 순수한 미술형태를 지칭하기 위해 사용한 개념

72) H,W.젠슨(1978), 「미술의 역사」, 김윤수 外역, 삼성출판사, P.637

73) 노버트 린튼(1993), 「20세기의 미술」, 윤난지 역, 도서출판 예경, P.302

위한 소재의 선택과 해석방법은 전통적인 경계선을 벗어나서 더욱 확대되고 다양해질 수 있는 가능성을 보여주는 것이다.

뒤뷔페는 끊임없는 탐구의식과 창조성으로 말미암아 그의 작품세계에 독창적인 요소들을 시기적으로 다양하게 보여주고 있는데, 아동의 조형표현적 요소를 지닌 작품들은 대부분 초기작품 시기인 아르브뤼에 나타나고 있다.

1944년작 '파리풍경'(그림 26)은 마치 어린이가 그린 그림처럼 보인다. 앞의 인물묘사가 아동의 도식화된 인물형태를 차용하여 병렬식 표현으로 나열되어 있으며 배경의 건물묘사도 다분히 도식적이다.

'새의 대식가'(그림 27)에서는 새를 먹고 있는 입 모양의 표현이 아동의 조형표현에서 보이는 과장적 표현의 특징이 나타나고 있으며, 전반적인 형태에서 아동미술에서 보여지는 단순성을 보여주고 있다.

'우산을 든 인물'(그림 28)은, 여자 어린이가 즐겨 그리는 공주나 엄마 등에 나타내는 아름다운 것의 상징으로서 머리모양과 치마, 구두 등의 모양에 신경을 써서 그려낸 아동의 인물표현과 흡사하다.

'원형'(그림 29)에서는 뒤뷔페의 인물묘사 특징이 잘 드러나고 있는데, 제목이 말해 주듯 남성과 여성의 모습이 인체에 비례에 맞지 않게 표현되어 아동의 인물형태의 변화과정에서 나타나는 한 모습인 듯하다.

뒤뷔페의 그림에서 인간의 이미지는 버림받아 가련하고 선한 사람으로 나타난다. 이런 이유에서 미술사가 르네 위그는 뒤뷔페의 작품에서 기존적 가치와의 단절을 인정하지 않았는데, 이는 전적으로 틀렸다고는 할 수 없을 것이다.⁷⁴⁾

이처럼 그의 아르브뤼 시기에 나타나는 작품들에서는 아동화를 보는 것 같은 착각이 들 정도로 그 표현에 있어서 모든 전통적인 예술의 개념과 기법을 버리고 어린아이의 윤곽을 그리는 것과 같은 방법과, 어린이가 생각의 전달을 위하여 강조적으로 그리는 세부묘사의 방법을 택하였으며, 이후 性的묘사가 두드러진 에로티시즘적 작품들에서도 이러한 경향이 발견된다.

74) J.L.페리에 편저(1990), 「20세기 미술의 모험」, 김정화 역, 에이피 인터내셔널, P.579

3) 장욱진(1917-1990)

예술가를 크게 후천적인 노력으로 이루어진 노력가와, 내면적인 충동이 넘쳐흘러 선천적으로 타고난 소질에 따라 표현하는 작가로 나누어 볼 때, 장욱진은 한국의 화가 중에서 대표적으로 꼽을 수 있는 선천적인 예술가이다.

한국의 자연에서 이끌어낸 천진무구의 禪畵, 선과 색만으로 일궈낸 유니크한 화풍, 우화의 세계에서 이끌어낸 시경, 더 버릴 게 없는 간결미의 대가, 김환기 이중섭 박수근 등과 더불어 한국 현대미술사에서 일가를 이룬 장욱진의 작품세계와 작가적 기질에 대한 일반의 평가이다.⁷⁵⁾ 또한 임영방은 그의 작품에서 원시적인 유아성과 토속적인 서민의 소박성을 볼 수 있다고 하였다.

그의 그림에서는 미로의 꿈과 환상이 있는가 하면, 마치 클레의 작품에서 느낄 수 있는 것과 같은 삶의 신앙이 기호화된 자연현상을 통하여 잉태되고 발현되고 있다. 산다는 것과 죽는다는 거울 넘어선 정신적인 인생관과 우주관이 그곳에는 先驗적으로 존재하는 것이다.⁷⁶⁾

모든 사물이 그의 손을 거치게 되면 단순화, 축소화 한다. 그리고 단순화한 사물들이 다시 환원되면서 현실과의 관계를 긴밀하게 한다. 그 현실이란 작가의 직관의 세계가 사물에 투영되면서 얻어진 순수한 동화의 세계이다.⁷⁷⁾

초기 그의 작품은 자전거와 지평선을 주제로한 그림으로 동심의 세계가 예술로 승화되어 나타난다.(그림 30) 그러다가 60년대 후반 그는 커다란 슬럼프에 빠지자 이를 극복하기 위해 한강변의 德沼에 작업실을 짓고 작업환경을 바꾸게 되는데, 바로 여기에서 그의 작품세계의 源泉인 향토적 미감을 찾는다. 덕소의 평화로운 전원풍경 속에서 나무, 소년, 까치, 새들, 강아지, 초가집 등 그의 작품의 소재들을 발견하고 이를 작품에 나타내었던 것이다.

자연과의 깊은 동일화에서 얻어진 장욱진 예술은 크게 보면 범신론적 태도라고

75) 이근용(1995), "한국미의 구현 50년", 「월간미술」, 1995/4, P.108

76) 이경성(1974), 「근대한국미술의 논고」, 일지사, P.181

77) 김승희(1992), "빈 곳에 남겨진 해맑은 미소" 「가나아트」, 1992/3.4, P.115

생각되며, 그가 보는 모든 자연은 그만큼 생명에 충만되어 있다.⁷⁸⁾

'나무와 새'(그림 31)에서 보여지듯 여기에 나타난 나무, 새, 인물, 집 형태 등의 소재들은 모두가 아동표현의 상징적 도식(그림 14-17 참조)과 통하고 있으며,

'가족'(그림 32)은 가정이라는 울타리 속의 소박한 모습을 표현한 것인데 마치 아동이 집 안에 있는 가족들을 투시적 표현으로 나타낸 것처럼 보인다.

또한 '동물가족'(그림 33)에서는 소, 돼지, 개 등 시골 마을에서 흔히 볼 수 있는 소재들을 상중하로 배치했다. 순진무구한 아동화에서 보이는 동물얼굴의 정면표현과 기저선의 표현, 해와 달이 동시에 떠 있는 동존화 현상이 나타나고 있는데, 이는 작가의 의도적 배치로 동심의 세계를 엿보는 듯하다.

그의 작품에 나타나는 나무, 새, 집 등은 그가 직접적으로 아동화에서 차용되었다는 근거는 없으나, 우리는 여기서 아동기의 상징적 도식의 표현과 일치하고 있음을 볼수 있다. 이경성은 이러한 장욱진의 작품을 놓고 '소박한 심성의 천재라면 언제 어디서나 필연적으로 가지게 마련인 독창 및 개성의 발현'이라고 했다. 미분화되고 덜 성숙해보이는 어린이의 자연스러운 표현과, 자유를 추구하는 소박한 천재의 표현에서 모두가 자연스럽게 생명력이 표출되고 있는 것이다.

이처럼 한그루의 나무나 새, 초가집과 동물들, 해와 달과 아이들 이 모든 소재들은 삶의 의미를 부여하면서 시간과 공간을 초월한 장욱진 예술의 매력을 남게 한다. 그의 작품들은 순수하고도 무구한 동심의 세계로 돌아가 우화로써 오늘날의 인간에게 꿈과 환상을 회복시켜주는 것이다.

이상에서 현대미술과 아동미술과의 관계를 살펴 보았는데 지금까지 살펴본 바에 의하면 최초의 추상화나 초현실주의의 자동기술법에서 아동의 낙서와 같은 일면을 발견하였고, 데페이즈망 기법에서는 아동의 미분화적 표현이나 환상표현과 맥을 같이 하고 있음을 보았다. 그리고 팝아트의 경우 그들이 표현하고자 하는 상업적이고 대중적 형상의 상징적 도입은 아동미술의 도식에서 보여지는 상징적

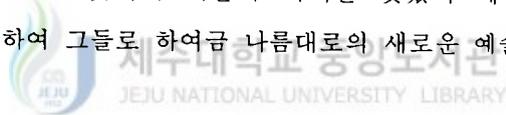
78) 이경성(1974), 「근대한국미술가 논고」, 일지사, P.185

기호로서의 역할과 다름아니다.

또한, 클레나 뒤뷔페는 그들이 적극적으로 아동미술에 관심을 가지고 연구하였으며, 작품에 있어서도 상당부분 아동의 조형표현 요소들과 유사성을 발견할 수 있었다. 그리고 장욱진의 작품에서 역시 단순화된 아동의 도식들과 흡사한 면을 보여주면서 마치 세련된 아동화처럼 보인다. 이들의 작품에서 보여지는 아동화 같은 일면들은 그들의 아동미술에 대한 관심이 크게 작용하였기 때문이다.

오늘날 우리는 수많은 작가들에 의한 여러 양상의 작품들에서 아동미술에서 보여지는 조형표현과 유사한 그림들도 볼 수 있는데, 작가의 의도가 어떻든 우리는 이와같은 작품을 접하면서, 삶의 소용돌이 속에서 타성적으로 살아가는 우리들에게 순박함을 느끼게 해주고 잠시나마 동심으로 돌아가 인간의 꿈과 환상을 회복시켜 준다.

이렇듯 현대의 미술가들이 아동미술의 조형표현을 수용하게 되는 근거는 아동미술에 나타나는 순박함이나 표현에 있어서의 상징성, 자유로운 발상 등이 생명력있게 표출되어 그 곳에서 예술적 가치를 찾았기 때문이며, 이를 작가의 의도와 적절히 배합하여 그들로 하여금 나름대로의 새로운 예술로 승화시키고 있는 것이다.



V. 결 론

아동기는 무한한 잠재능력을 가지는 시기로서 교육적 측면에서 매우 중요한 시기라 볼 수 있는데, 그들의 능력이나 성향 등은 조형활동을 통해서도 나타나게 된다. 그 기원에 있어서 미술은 각종 감각의 행사 또는 활동이며, 기본적인 직관의 조형적인 표현이다. 이는 바로 아동의 조형표현 특성이라 볼수 있으며 이 점이 우리가 아동미술의 조형특성을 연구하게되는 근거인 것이다.

어린이의 내재된 잠재의식은 직접 또는 간접적으로 그들의 조형활동을 통해 나타나며, 어린이들은 그들의 자아개념과 정서, 삶의 모습 등을 시각적으로 표현하면서 구조안에 조형요소들을 의미있게 결합하여 그들의 미의식을 자연스럽게 표출시키고 있다.

그리고 현대의 미술가들 중에서도 아동의 조형표현을 수용하여 그들의 작품에 도입하는데, 인간 본연의 원초적인 것으로의 회귀심리가 작용하였던 시대적 배경과 더불어 그들은 아동의 조형표현에서 보여지는 순수하고도 자연스럽게 표출되는 생명력에서 아동미술의 예술적 가치를 찾았다.

이렇게 나타난 아동의 조형표현은 성인의 눈으로 보기에는 비현실적이고 서투러 보일지라도 그들만이 갖는 표현에서 독자적인 예술성은 인정해 주어야 할 것이다. 이는 아동의 조형표현이 아직 완숙되지 않은 미분화의 상태에서 행해지고, 의도적인 행위가 아니라는 점에서 예술적 작품으로 보는 것은 무리지만, 그 표현에 나타난 조형성은 생명력을 지니면서 예술성을 띄기 때문이다.

이렇듯 순수하고도 자발적인 아동의 조형표현이 보다 자유롭게 발현되기 위해서는 아동미술에 대한 올바른 이해에 근거한 조형 교육이 요망되는데, 아동미술이 교육과 결부되어 교육적 의미를 갖기 위해서는 단순한 놀이나 표출행위로 자유롭게 내버려 두는 데 그쳐서는 안되며 어떤 의도성과 계획성을 가져야 한다. 아울러 아동기에 있어서 경험이야 말로 어떠한 조형교육 못지않게

훌륭한 가치를 부여하기 때문에 어린이들로 하여금 유년시절의 경험을 풍부하게 쌓아주어야 하겠다.

미술의 始原文제와 관련하여, 인간의 근원적이고 본능적 표현으로서의 역사적 시발점인 원시미술은 문명의 발달과 더불어 점차 소멸되어 박물관에만 존재하는 미술로 남을 지도 모른다. 그러나 아동미술에 나타나는 조형표현들은 과거에도, 현재에도, 또한 미래에도 계속되는 인간 조형활동의 시초이며 바로 지금 우리곁에서도 목격되고 있는 행위이기 때문에 아동미술은 인간이 존재 하는 한 그 특성을 유지하며 계속 이어질 것이다.

따라서 아동의 조형표현을 이해하는 일은 조형교육에 증식하고 있는 이들에게만 필요한 것이 아니라 보다 넓은 조형활동을 하기 위해서도 그 중요성이 재인식되고 올바르게 이해 되어져야 할 것이다.



참 고 문 헌

• 國內書

<단행본>

- 권광자 외(1983), 「유아미술활동」, 동문사
- 권상구 (1991), 「아동미술교육」, 미진사
- 김영화 (1977), 「미술의 교육」, 향서각
- 김재은 (1984), 「그림에 의한 아동의 심리진단」, 교육과학사
- 김 정 (1975), 「유아의 묘화분석」, 백록출판사
- (1989), 「아동의 미술교육연구」, 창지사
- 김춘일 (1985), 「아동미술론」, 미진사
- 김해성 (1987), 「현대미술을 보는 눈」, 열화당
- 오종숙 (1988), 「유아미술의 이론과 실제」, 백록출판사
- 유아교육전서(1982), 「예술을 통한 교육」, 배영사
- 이경성 (1974), 「근대한국미술가 논고」, 일지사
- 이규선 외(1994), 「미술교육학개론」, 교육과학사
- 이인태 (1990), 「유아미술활동」, 동문사
- 이정환 (1984), 「유아를 위한 미술교육」, 교문사
- 정대식 (1991), 「아동미술심리연구」, 미진사
- 조목하 (1977), 「아동화지도의 이론과 실제」, 세운출판사
- 최종인 (1983), 「아동미술지도」, 형설출판사
- 한국교육대학연합회 미술분과교재편찬위원회 편(1976), 「미술교육」, 학문사
- #### <論文>
- 강성열 (1985), “폴 클레의 작품세계에 나타난 아동화적 요소에 관한 연구”, 석사학위 논문, 홍익대 대학원
- 김춘일 (1988), “R.Arnhelm의 아동미술론에 대한 비판적 검토”, 창파 이태영 회갑기념 논문집

- 박동수 (1989), "S.Freud에 있어서의 Eros와 예술", 석사학위논문,
홍익대 대학원
- 박 인 (1984), "뒤뷔페의 표현적 요소와 마티에르에 관한 연구",
석사학위논문, 성신여대 대학원
- 양유세 (1990), "아동화에 나타난 선에 관한 연구", 석사학위논문
홍익대 교육대학원
- 조성무 (1984), "초현실주의 회화에 나타난 통합세계 연구", 석사학위논문
홍익대 교육대학원
- 홍현기 (1986), "현대회화에 나타난 기호의 의미", 석사학위논문,
홍익대 교육대학원

<기타문헌>

- 가나아트(1992), "빈 곳에 남겨진 해맑은 미소", 김승희, 1992/3.4
- 독서생활(1976), "현대미술의 거장 : 문명의 모서리에 선 화가 장 뒤뷔페"
유준상, 1976/2
- 미술교육(1993), "어린이 미술표현에 대한 교육적 평가", E.E.클락,
전성수 역, 미술교육 제3호, 한국미술교육학회
- 미술세계 (1985), "아동화를 보는 눈", 정태진, 1985/9
- (1986), "아동화의 구도에 대하여", 홍경자, 1986/11
- (1986), "아동화의 색채에 대하여", 홍경자, 1986/12
- 세계미술용어사전 (1989), 월간미술 編
- 월간미술(1995), "한국미의 구현 50년/장욱진 展", 이근용, 1995/4

• 翻譯書

- 노버트 린튼 (1993), 「20세기의 미술」, 윤난지 역, 도서출판 예경
- 네이던 노블러 (1993), 「미술의 이해」, 정점식/ 최기득 역, 도서출판 예경
- V.로웬펠트/W.L.브리테인 (1993), 「인간을 위한 미술교육」
서울대학교 미술교육연구회 역, 미진사

- 루돌프 아른하임(1995), 「미술과 시지각」, 김춘일 역, 미진사
- 르네 위그 (1979), 「예술과 영혼」, 김화영 역, 열화당
- 모리스 그로썬(1987), 「화가와 그의 눈」, 오병남/신선주 역, 서광사
- 미리엄 린스트럼(1980), 「아동미술의 세계」, 김 정 역, 열화당
- 바실리 킨딘스키(1983), 「점.선.면」, 차봉희 역, 열화당
- 빌 그로만(1991), 「클레」, 이윤기 역, 중앙일보사
- 아놀드 하우스(1983), 「예술의 사회학」, 최성만 역, 한길사
- 알프레드 노이마이러(1989), 「현대미술의 의미를 찾아서」, 이경희 역, 정문사
- H.W.젠슨(1978), 「미술의 역사」, 김윤수 外역, 삼성출판사
- E.P.코헨/R.S.게이너(1992), 「아동미술교육의 실제」,
서울대미술교육연구회 역, 미진사
- 장 뒤 다발 (1990), 「추상미술의 역사」, 홍승혜 역, 미진사
- J.L.페리에 편저(1990), 「20세기 미술의 모험」, 김정화 역,
에이피 인터내셔널
- 폴 클레 (1979), 「현대미술을 찾아서」, 박순철 역, 열화당
- 허버트 리드 (1981), 「미술의 역사」, 김진욱 역, 범조사
- (1981), 「현대미술의 원리」, 김윤수 역, 열화당
- (1982), 「圖像과 思想」, 김병익 역, 열화당

• 國外書

- 針生一郎 (1971), “現代の 美術 / Art now” 10卷, 講談社
- Herbert Read(1974), “The Meaning of Art”, London, Faber & Faber
- J.Piaget(1962), “Play Dream and Imitation in Childhood”,
New York:W.W.Norton
- R.Kellogg(1970), 「Analyzing Children's Art」, Palo Alto Calif: Mayfield Publishing Co.
- Werner Haffmann(1965) , “Painting in the 20th Century”,
New York, Praeger Publishers,Inc.

[Summary]

A Study on the Features
of a Formative Presentation in Children's Art
and its Receptive Tendencies in Modern Art

Kim, Yon-Sook

Graduate School of Education, Cheju National University

Cheju, Korea

Supervised by Professor Ho, Myung-Soon

The art presented by children, during the basic stage in the human maturing process, is the purestand the most uncontaminated form of art much like primitive artistic expression. This is due to the fact that the art is presented freely and purely without any technique.

Children's Art progresses according to definite growth stages. It has an universal feature in its formative presentation. Indifferentiated representation, which involves a simplified line, symbolization of an object, self-centered exaggeration or reduction, and x-ray expression or synchronism, is impossible for adults to understand. They are the features of formative presentation in Children's Art. In addition, Children,s Art starts with a scribble in infancy and is presented creatively and lively through a unique form

• A thesis submitted to the Committee of the Graduate School of Education, Cheju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in Agust, 1996

of expression- symbolized and schemed form. composition, colortion, etc.

In modern art, during the post-war 20th century, a revolutionary psychology became part of human narure. Consequently, artists were inspired by the innocent and formative world of the children, which is linked to pure, lively aboriginality. Thus, a formative expression presented in Childrens' Art shows us a purity and a liveliness and it is reflected in modern art directly or indirectly. Moreover, it is important as a start of formative presentation.

As a result, even though formative presentation in Childrens' Art is indifferentiated and unintended conduct, this is a truly unique art. It is necessary for art education and for artists to recognize and appreciate this significant art form.

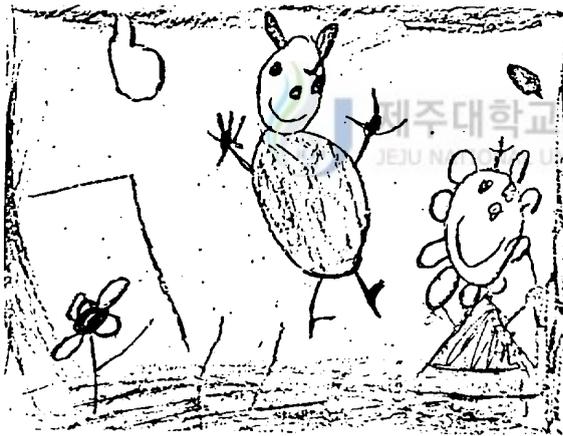




[그림 1] 난화적 표현



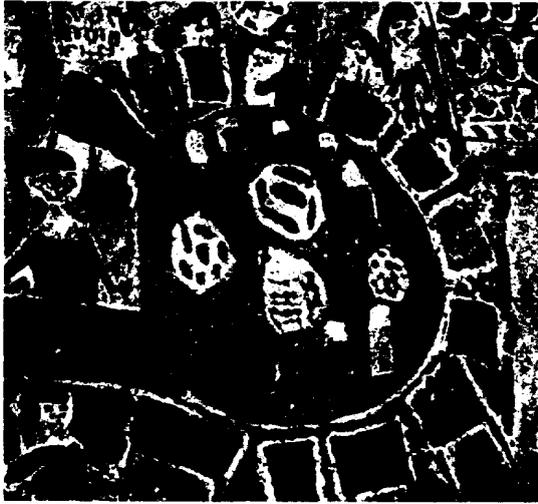
[그림 2] 미분화적 표현



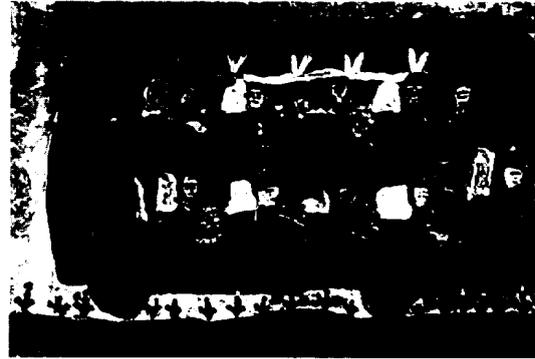
[그림 3] 의인화적 표현



[그림 4] 자기중심적 표현



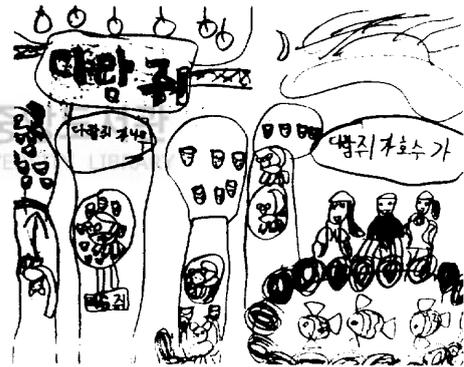
[그림 5] 동시성의 표현



[그림 6] 투시적 표현



[그림 7] 정면 표현



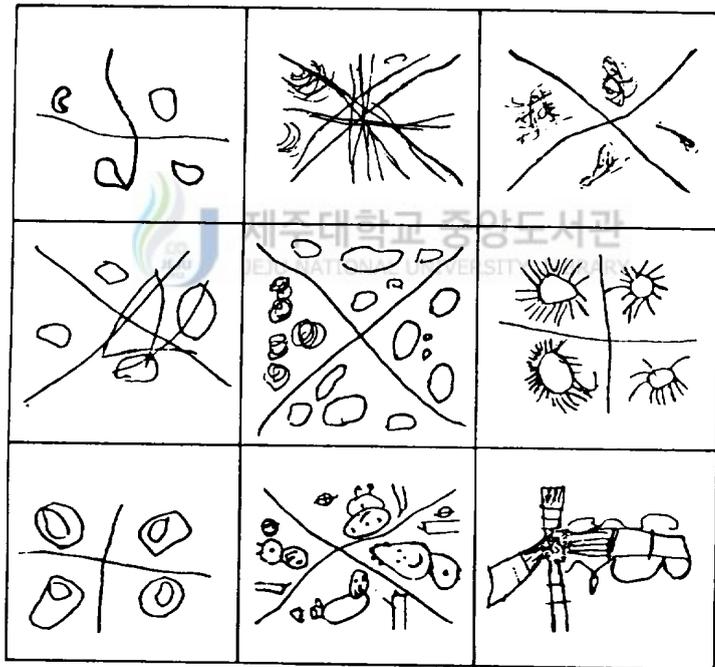
[그림 8] 설명적 표현



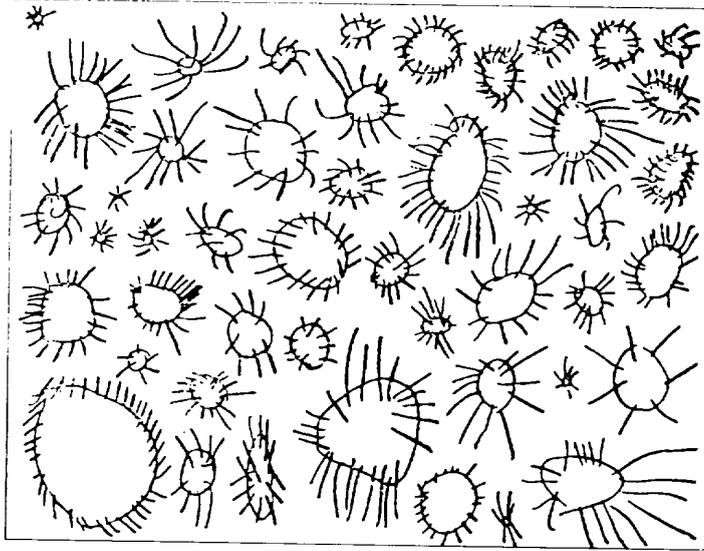
[그림 9] 기저선의 표현



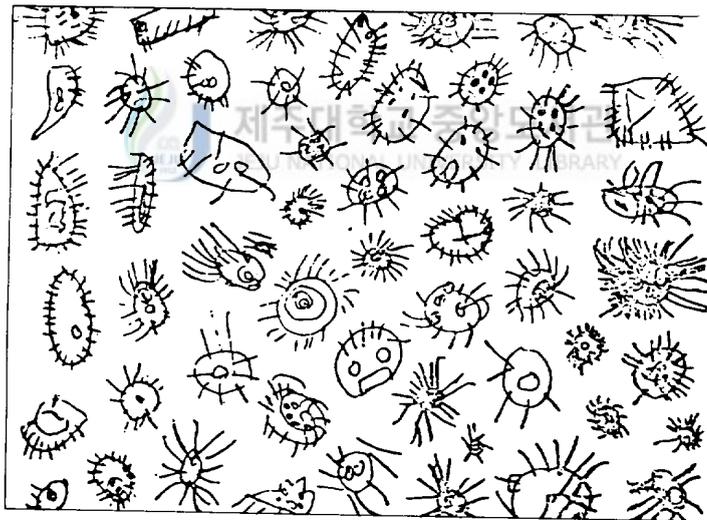
[그림 10] 환상적 표현



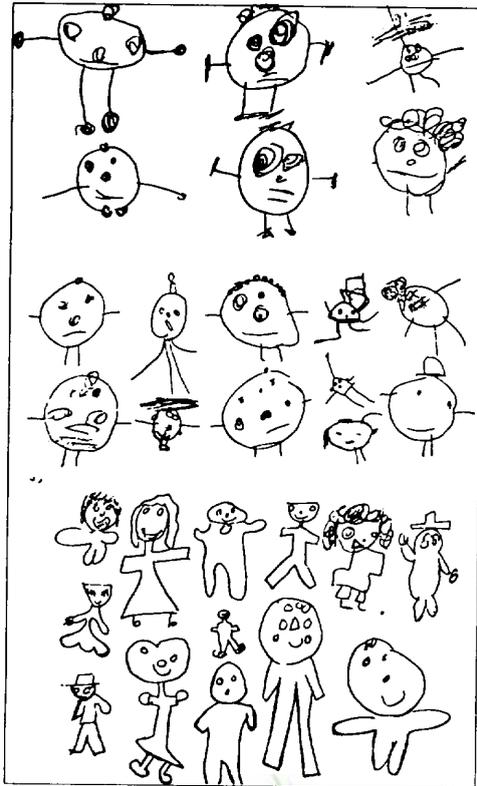
[그림 11] 각종 만다라 표현



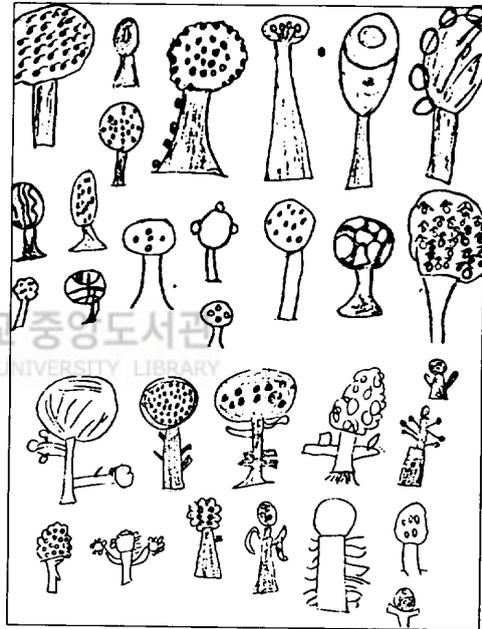
[그림 12] 초기의 태양 형태



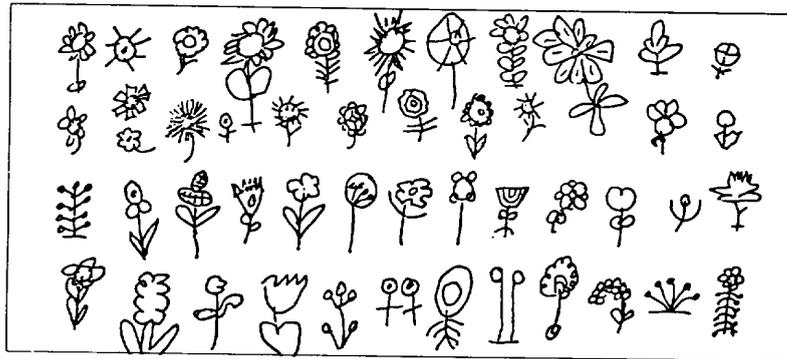
[그림 13] 다양한 태양의 형태들



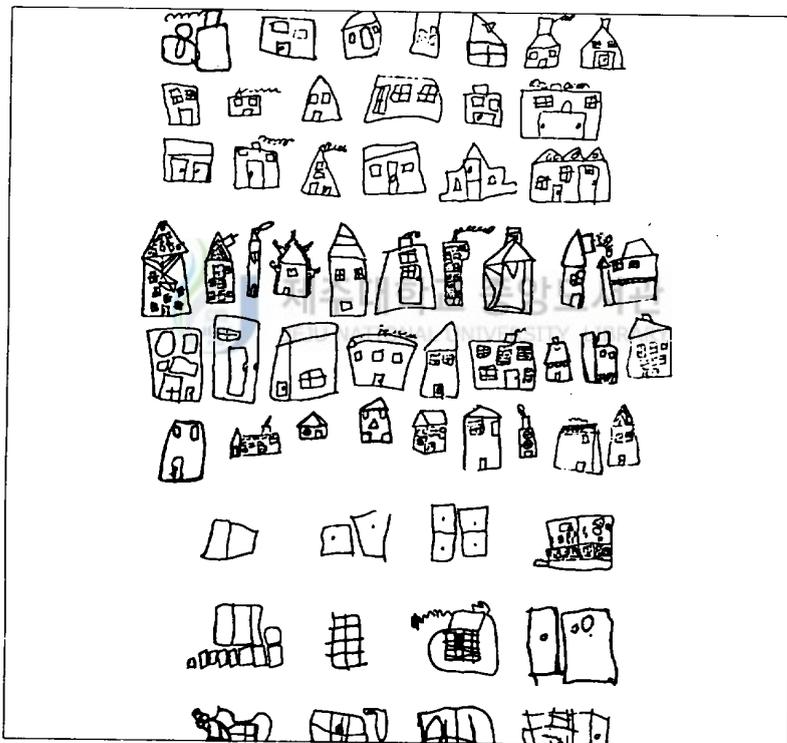
[그림 14] 인간형태



[그림 15] 나무형태의 도식



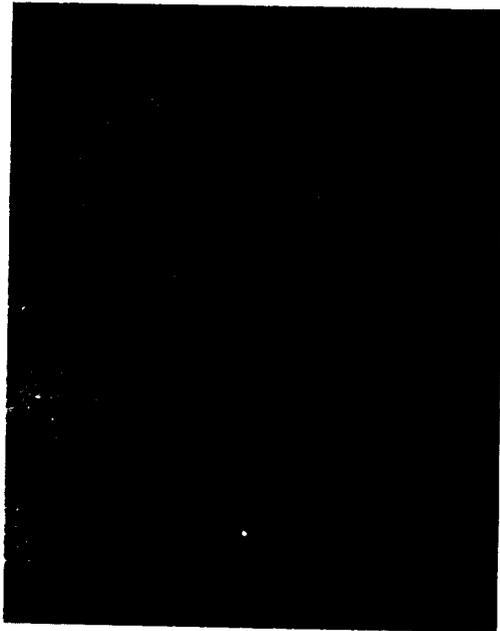
[그림 16] 꽃의 圖式



[그림 17] 건물형태의 圖式



[그림 18] 칸딘스키 作, <추상적 수채화>, 1910



[그림 19] 미송 作, <자동기술적 데생>, 1924



[그림 20] 에른스트 作, <셀레브의 코끼리>, 1921



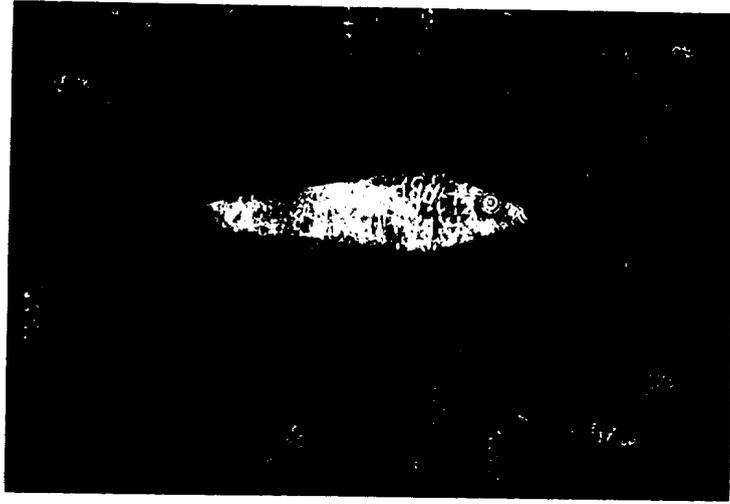
[그림 21] 리히텐슈타인 作, <내가 포화를 열었을때>, 1964



[그림 22] 클레 作, <밭목>, 1930



[그림 23] 클레 作, <노란새가 있는 풍경>, 1923



[그림 24] 클레 作, <금붕어>, 1925



[그림 25] 클레 作, <호화로운 별장R>, 1919



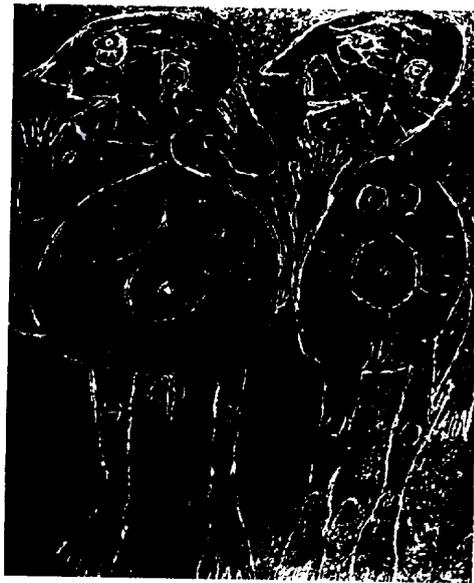
[그림 26] 뒤뷔페 作, <파리풍경>, 1944



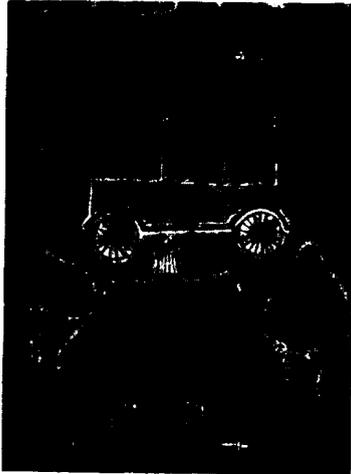
[그림 27] 뒤뷔페 作, <새의 대식가>, 1944



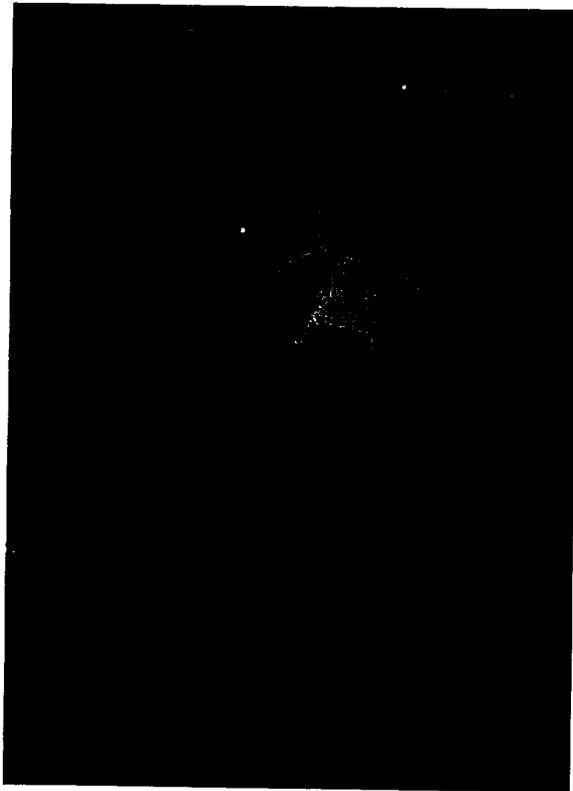
[그림 28] 뒤뷔페 作, <우산을 든 인물>, 1945



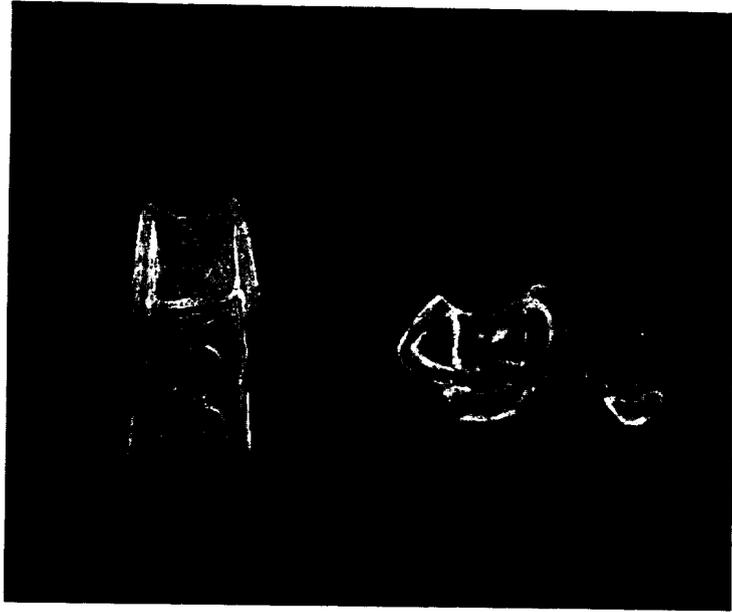
[그림 29] 뒤뷔페 作, <원형>, 1945



[그림 30] 장욱진 作, <자동차가 있는 풍경>, 1953



[그림 31] 장욱진 作, <나무와 새>, 1957



[그림 32] 장욱진 作, <가족>, 1975



[그림 33] 장욱진 作, <동물가족>, 1977