creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

Disclaimer

dCollection

미술학석사학위논문

풍경 그리기를 통한 쓸쓸함의 정서 표현

-나의 작품을 중심으로-

2018년 2월

서울대학교 대학원

서양화과 판화전공

김 지 민

풍경 그리기를 통한 쓸쓸함의 정서 표현

-나의 작품을 중심으로-

지도교수 임 자 혁

이 논문을 미술학 석사학위논문으로 제출함

2017년 11월

서울대학교 대학원

서양화과 판화전공

김 지 민

김지민의 석사학위논문을 인준함

2017년 12월

위 원 장 윤 동 천 (인)

부 위 원 장 심 철 웅 (인)

위 원 오 인 환 (인)

국문초록

나는 풍경에서 발생하는 작용들을 능동성이나 주체성을 띤 것이기보다는, 피동적이고 수동적으로 이루어지는 것으로 바라본다. 이러한 시선은 풍경의 모호함과 우연함, 무력함과 한계에 주목하게 만든다. 나는 풍경을 서로 관련 없는 것들이 무작위로 놓여 함께 조망된 상태이자, 다양한 원인에 의해 발생하는 변화를 수시로 반영하여, 항시 불안정하고 가변적인 상태로 있는 대상이라 여긴다. 그리고 이러한 풍경에 감정을 이입하고 정서적으로 반응하여, 풍경이 주체적인 의지나 확고함을 가지지 못한 채 그저 나타나고 사라질 뿐임을 안타깝고 쓸쓸하게 여긴다.

이러한 연민의 정서를 바탕으로, 나는 가장 안쓰럽고 여린 풍경을 소재로 택해 그리고 있다. 장소로서의 구심력을 가지지 못하기에 주변부에 초라하게 만들어진 풍경과, 한시적이고 일시적인 느낌을 환기시키는 것들, 그리고 이내 사라질 듯 위태로운 모습의 것들이 만드는 풍경이 이에 해당한다. 나는 이처럼 어느 틈엔가 생겨나 있고 또 언제든지 사라질 수 있음이 당연시 되는 것들을 소재로 가져와, 이들의 무색한 있음을 가감없이 옮기는 것으로써 하나의 태도를 견지하고자 한다. 나는 유약하고 보잘 것 없는 대상을, 그로부터 어떤 교훈이나 의의를 찾기 위해서가 아닌, 그 대상이 세상 안에 지금의 모습으로 있음에 오롯이 의미를 두기 위해 그려간다. 그것이 무용한 일 일지라도, 정성을 들여 내 주변에 놓인 것들의 '한때 그러한 있음'을 남기려 하며, 이는 하찮고 무력하지만 작고 섬세한 감각을 만들어 내는 것들에 계속해서 관심을 두려는 노력의 과정이기도 하다.

이때, 내가 풍경을 그리는 방법에 있어서 중심적인 역할을 하는 것은 장면이다. 나는 풍경을 유기적 연속성을 지닌 흐름으로 관찰하지 않고, 가상의 평면층을 설정하듯, 분절된 장면의 연속으로 바라본다. 조금씩 다른 그림이 그려진 종이를 빠르게 넘겨갈 때처럼, 내가 위치를 이동함에 따라 각각의 장면은 끊임없이 어떠한 모습과 배열로 나타났다 사라지기

를 반복한다. 이렇게 미세하게 모습을 달리하는 장면들 가운데는, 시각적 긴장을 이루고 있어 보다 오래 바라보게 되는 장면이 있는데, 나는 이를 균형을 이룬 장면이라 설명한다. 그 자체로는 강한 인상을 남기지 않을 여리고 무심한 요소들이 각자 위치에 각각의 모습으로 있음으로써 만들어지는 장면의 균형은, 무작위로 놓인 것들 사이를 순간 견고히 만들어 준다. 하지만 그것은 내가 시선을 옮기면 빠르게 흩어져 버리는 것으로, 균형이 전달하는 느낌은 장면을 구성하는 것들 자체의 여린 속성과 닮아 있다. 나는 장면의 균형에 집중해 대상을 그리는 방식이, 여린 것들이 고유하게 가지고 있는 의미와 감각들을 손상시키지 않으면서도, 이들의 있음을 어떤 격식을 갖추어 대하는 과정으로 작용할 수 있다고 생각한다.

대상의 있음과 위치함을 부각시키려하기에 각각의 요소들은 또렷한 경계를 지닌 온전한 형태로 그려진다. 질감이나 빛에 의한 효과가 생략되어 평면적으로 나타나는 요소들을, 나는 화면의 프레임을 고려하여 보다 원칙적이고 수학적인 균형에 부합하는 방식으로 조절하고 배열한다. 구체적이고 일상적인 대상을 수학적이고 기하학적인 원리에 대입하여 사고하는 과정은 사소하고 무용한 놀이와 같이 이루어지며, 이러한 일련의 과정이 화면에 고유한 서정적 분위기를 만든다. 모든 것들이 단지 일정한 기간 동안 그렇게 있을 뿐이며, 어떤 것도 유구하지 않다는 보편적인 원리를, 나는 그러한 형태들이 더 이상 그 곳에 지금처럼 있지 않다는 의미로 받아들인다.

또한, 나는 시간을 들여 정제되고 조절된 방식으로 이러한 장면을 그려간다. 수정이나 우연에 의한 개입을 최소화하기 위해, 직접적인 표현을 사용하기보다는 먹지와 투명한 종이를 이용하여 밑그림을 따라 그리거나, 판화로 가늘고 요철 없는 선을 얻어내는 등, 간접적인 표현의 방법을 활용하여 보다 정돈된 화면을 만든다. 색을 칠할 때에는, 표면이 스미지 않도록 처리된 종이에 엷은 색상을 균일하게 쌓아 투명도를 조절하며, 이때 각기 요소들의 특성을 반영하여 채색의 순서를 정한다. 밤 시간에 관찰한 것들, 빛과 어둠에 따라 나타나고 사라지는 것들을 표현할 때에

는, 보다 엄격한 명도의 조절과 세밀한 면의 분할이 용이한 아쿼틴트를 활용하기도 하는데, 이는 한층 함축적이고 간결하게 장면의 미세한 차이를 표현하는 것을 가능하게 한다.

주요어: 풍경, 장면, 연민의 정서, 수동적 있음, 균형, 평면성, 아쿼틴트, 표현의 정제, 쓸쓸함, 기하의 서정성

학번: 2013-23285

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1

Ⅱ. 쓸쓸한 풍경 ····· 4
1. 풍경 바라보기 ····· 4
1) 규정할 수 없고 고정되지 않음 ····· 4
2) 수동적 있음 ····· 9
2. 연민의 정서 ····· 13
1) 주변부에 놓인 것 ····· 14
2) 생겨나고 사라지는 것 ····· 18

Ⅲ. 장면 그리기 ····· 28
1. 장면의 관찰과 균형 ····· 28
1) 한계로서의 장면과 의미로서의 균형 ····· 28
2) 복수의 화면을 활용한 변주 ····· 36
2. 평면상의 기하와 서정 ····· 41
1) 기하의 서정성 ····· 42
2) 평면을 의식하는 그리기 ····· 45
3. 표현의 정제 ····· 54
1) 간접 표현 ····· 54
2) 쌓아가는 그리기 ····· 58
3) 아쿼틴트의 활용 ····· 61

Ⅳ. 결론 ····· 64
그림목록 ····· 66
참고문헌 ····· 69
Abstract ····· 71

Ⅰ. 서론

나는 그림을 그리는 것을 통해 세상에 대한 나의 고유한 시선과 정서를 감각의 차원에서 전달하고 있다. 즉, 내게 작업은 과학적 분석의 방식을 통해 사실관계를 밝히거나, 이성적 판단으로 어떤 사상을 체계화 하는 과정이라기보다는, 나의 주관적 정서와 감각을 다름 아닌 그것으로 섬세히 표현하려는 데에 목적을 둔 탐구의 과정이라 할 수 있다.

당연하다 여길 수 있는 이러한 사실을 굳이 서두에 이야기 하는 것은, 내 작업에 대한 분석적 글쓰기인 이 논문이 목표로 하는 바를 분명히 하기 위함이다. 나는 이 논문을 통해, 작품에 드러나 있는 정서의 실체가 무엇인지, 그리고 그것이 어떠한 표현으로 나타나는지에 대해 상세히 검토하고자 한다. 내 작업에 대한 연구가 궁극적으로는 감각을 통해서만이 도달할 수 있는 의미를 규명해내는 일이라면, 이를 위해 필수적으로 선행되어야 할 것이 작품에 드러나 있는 감각의 고유함에 대해 충분히 살피는 것이라 생각하기 때문이다.

이와 같은 목적을 우선 전제해 두고, 나는 지금까지의 내 작품에 일관되게 나타나는 두 가지 특징에 근거하여 연구를 진행하려 한다. 첫째로 주목한 것은, 내가 풍경을 그린다는 사실, 혹은 내가 그리는 대상이 모두 풍경에 해당하는 것들이라는 사실이다. 작품 전체에 일관된 하나의 대상이 그려지고 있다면, 그것은 그 대상과 나의 정서가 밀접하게 관련되어 있거나 영향 관계에 있기 때문인 것이라 추측했다. 그래서 본론의 전반부인 Ⅱ장에서 나는 탐구의 대상으로서 풍경과 나의 정서의 관계를 분석하기 위한 연구를 진행 할 것이다. 이를 위해 그림을 그리기 시작하기 전까지에, 풍경과 관련하여 내가 느끼고 생각했던 것들을 검토할 것이며, 풍경을 인상적으로 바라보았던 구체적인 경험에 근거해 분석을 시도할 것이다.

다음으로, 이어지는 Ⅲ장에서는 그리는 방식의 특징으로서 ‘장면 그리기’를 중심으로 작품을 살펴볼 것이다. 작업을 진행하면서 나는, 풍경을 실제의 시각 경험과 일치하는 단일한 시점으로 그리는 것이 내 작업에서 중요함을 어렴풋이 느낄 수 있었다. 때문에 ‘장면 그리기’에 비중을 두는 이러한 방법이 단순히 습관적으로 이루어진 것이 아닌, 내가 전달하고자 하는 정서 및 감각에 필수적인 장치일 수 있다는 가정을 세우게 되었다. Ⅲ장에서는 이러한 가정을 확인하는 과정으로서, ‘장면 그리기’의 과정을 검토하여 그것이 어떠한 그리기의 방식인지를 살펴보고, 이를 중심으로 형식적인 표현의 방법으로 선택한 것들이 무엇이며, 그 특징이 어떠한지를 분석하려 한다.

논문의 전제적인 구성은 작업의 동기가 되는 경험으로부터 시작하여, 작업을 통해 무엇을 전달하려 하고 있으며, 그것이 어떠한 형식으로 표현되는지를 차례로 확인해 갈 수 있도록 계획되었다. 나는 그때그때의 즉각적인 판단에 따라 나에게는 보다 자연스럽게 진행되었던 작업의 세세한 과정을, 논문을 통해 순서와 체계를 가진 글로 설명하고 분석하는 과정을 거칠 것이다. 이 과정에서 작업의 동기와 주제, 형식적인 표현이 어떻게 관계 맺고 있는지를 확인하고, 지금까지 내 작업에서 막연히 느낌으로 인지하고 있었던 부분들을 보다 명확한 말들로 설명할 수 있기를 기대하고 있다.

다만 이러한 연구의 과정에서, 자칫 단어가 지시하는 개념을 표현하는 것이 내 작업의 궁극적 지향점으로 오인될 소지를 피하기 위해, 나는 나의 정서와 느낌을 몇 가지의 단어로 축약하는 방식 보다는, 그 복잡하고 섬세한 측면에 최대한 근접하려는 방식의 서술을 시도할 것이다. 이 논문은 내 작업의 주된 정서, 단순하게 정의 내리자면 ‘쓸쓸함’이라는 단어로 대표되는 감정의 실체에 보다 정밀하게 접근하여 그것을 최대한 정확하게 인지하는 것을 하나의 목표로 하여 진행되었다.

이 연구는 대학원 재학 기간에 진행된 작품들을 주된 분석의 대상으로 삼는다. 2014년부터 2016년까지의 판화 및 회화 작품이 연구의 대상이 되며, 연구를 진행하는 과정에서 필요에 따라서 2014년 이전의 나의 작품을 비교를 위한 참고그림으로 활용할 것이다. 그리고 설명을 돕기 위한 사진자료와 다른 작가들의 작품들 또한 참고그림으로 표기해 활용하려 한다. 이 연구는 특정한 갈래의 작업에 한정되지 않으며, 명시한 기간에 걸쳐 진행된 내 작품의 전반을 아우르는 지점에서 분석을 시도한다.

Ⅱ. 쓸쓸한 풍경

1. 풍경 바라보기

풍경을 그림으로 그려 탐구하기까지에는, 특별한 목적 없이도 풍경을 관찰하고 바라보았던 이전의 무수한 경험들이 선행되어 있다. 나는 기억하는 한 매우 오래전부터 습관적으로 풍경을 바라보곤 했고, 그에 대한 의문 몇 가지를 늘 가지고 있었다. 풍경을 마주할 때에 느끼는 주관적 정서의 성격을 섬세하게 파악하기 위해, 나는 누적된 경험 안에서 내가 풍경을 어떻게 바라보았는지를 검토하고, 그것이 풍경의 어떠한 특성으로부터 기인한 것인지를 분석해보려 한다.

1) 규정할 수 없고 고정되지 않음

① 복합성

유년시기에 내가 속해 있던 장소의 풍경이 나에게는 원체험과 같이 남아 계속해서 떠오르곤 한다. 나를 둘러싸고 펼쳐지던 광경들, 시선이 닿는 한계 내에서 무리를 이루던 갖가지 것들이, 당시 내게 가장 신기하고 의아한 것들이었다. 1989년생인 나는 1990년대를 시대적 배경으로, 대구광역시 대명동을 지리적 배경으로 하여 유년기의 일상을 경험하였다. 산과 가까이 위치했고 주로 1,2층의 크고 작은 주택들로 이루어진 마을은 전반적으로 조금 무겁고 어두운 느낌을 풍기고 있었다. 시커먼 아스팔트 길과 복잡하게 얽힌 골목을 따라, 벽돌과 시멘트로 지은 집들이 늘어서 있었고, 그러한 집들 사이에는 간간이 작은 텃밭이나 방치된 공터가 자리하고 있었다. 비슷비슷한 외관의 주택들은 마당이나 옥상을 반쯤 훤히 드러낸 구조여서, 그곳에 놓인 크고 작은 장독이나 채소 모종을 심은 고

무화분, 시멘트로 턱을 높인 수돗가나 길게 쳐둔 빨랫줄과 같은 것들을 관찰할 수 있었다. 대부분의 집들이 식재료가 되는 채소와 함께, 꽃이 붉거나 잎이 두꺼워 다소 우악스러운 느낌을 주는 관상식물을 기르고 있었고, 흙 화단이 있는 몇몇 집들에는 대추나 석류 등의 과일나무도 자라고 있었다. 번들거리게 칠을 한 대문과, 깨진 유리가 일정한 간격으로 놓인 담장, 어두운 색의 작은 타일로 꾸민 외벽 등에서 볼 수 있듯, 구성원들의 손길이 닿아 투박한 모습을 한 것들이 다소 산만하고 거칠게 그 마을의 풍경을 구성하고 있었다.

유년기의 나는 그 시기 특유의 한가함과 집중력으로 이와 같은 것들을 오래도록 관찰하곤 하였다. 그때의 집요한 시선은 내가 속한 풍경이 어떠한 종류의 풍경인지를 파악하기가 어렵다는 의문에 바탕을 둔 것이었는데, 예를 들어 나는 도시풍경이나 시골풍경과 같이 단순하고 명료한 방식으로 눈앞의 풍경을 규정하고 싶어 했다. 나는 나를 둘러싼 풍경에서 핵심적인 특징을 찾아내는 방식으로 그것이 무엇인지를 확인하고자 했지만, 그러한 시도는 그 풍경에서 어떤 일관성을 찾아내는 것이 불가능했기에 계속해서 실패하곤 했다.

당시 판단하기에 내게 목격되는 풍경 안에는 시골스러운 것들(텃밭과 과수, 장독)과 도시적인 것들(아스팔트와 시멘트), 그리고 심지어는 그것이 어떤 종류인지 파악 할 수 없는 것들(이국적인 식물과 타일 장식)이 마치 당연하다는 듯이 함께 어우러져 있었다. 나에게는 이러한 사실이, 내가 매일을 영위하는 바탕이자 환경에 대해 그리고 그것들이 함께 만들고 있는 일정한 느낌에 대해 명료하게 규정할 수 없다는 것이 매우 의아하고 이상한 일로 여겨졌다. 그때의 나는 내게 부여된 조건 내지는 상황을 하나씩 알아가는 중이었고, 대부분의 것들에 대해서는 같은 범주 아래 무엇이 내게 주어졌는지를 무리 없이 알아낼 수 있었다. 하지만 내가 속해있는 풍경에 대해서만은, 그 안에 포함된 잡다하고 부산스러운 것들로 인해 그것이 다른 무엇이 아닌 어떠한 풍경이라 판단내리는 것이 불가능하게 느껴지곤 했다.

이것이 유년시기의 한계 안에서 내가 풍경을 인상적이고도 특이할만한 것으로 인식했던 경험이다. 정리해보자면, 나는 풍경 안에 속한 것들이 하나의 지향점을 공유하고 있지 않다는 것, 그래서 풍경이 하나의 뚜렷한 성질을 띠지 않는 다는 점을 의문스럽게 여겼다. 물론 풍경 중에서도 도심의 번화가라든지, 바닷가의 어촌 마을과 같이 상대적으로 그 특징을 이야기하기가 수월한 경우도 있다. 하지만 내게 바탕으로 주어졌던 마을의 풍경은 오랜 습관의 잔여물들과 새로이 구축되는 것들, 출처를 알 수 없는 유행과 임시방편적 조치 등이 한데 어우러져 산만하고 어정쩡한 모습을 하고 있었고, 이러한 환경은 나로 하여금 다른 것이 아닌 풍경의 다층적이고 복합적인 측면을 우선 주목하게 만들었다.

생각해보면 풍경은, 그것이 다름 아닌 우리를 둘러싸고 펼쳐지는 온갖 양상들에 대한 조망이라는 점에서, 애초에 하나의 통일된 특성을 보이거나, 어떤 범주에 정확히 맞아 떨어지기가 오히려 어려운 대상이라고도 할 수 있다. 하나의 풍경을 구성하고 있는 개별의 것들은 각각 서로 다른 시기, 서로 다른 주체의 작용에 의해, 나름의 목적과 원인에 따라 만들어진다. 그래서 그 각각은 전체를 특별히 고려하지 않거나 자신의 필요와 한계 안에서 의식할 뿐이다. 대다수의 풍경은 어떠한 경향을 보일지언정, 오롯이 하나의 목적에 충실하지는 않으며, 서로 다른 층위와 성질의 것들을 종합하여 비교적 잡다하고 허술한 인상을 만들며 나타난다.

풍경에서 목격되는 이러한 모호하고 허술한 측면은, 예를 들면 심미적인 고려가 이루어져야 하는 것들이나 어떤 분위기와 세련됨을 추구해야 하는 대상에서는 의도적으로 제거되고 통제되는 것들이다. 각종 상품들과 그 상품을 위한 광고들이 그러하며, 공간과 관련된 것으로는 카페와 레스토랑, 백화점이나 놀이동산과 같은 소비의 대상이 되는 장소를 예로 들 수 있을 것이다. 이들에는 흔히 컨셉이나 테마라고 부르는, 한정된 공간에 구현하고자 하는 일정한 목표와 분위기가 존재한다. 그에 따라 공간은 적합한 색조와 장식, 알맞은 물건들로 채워지고, 공간의 분위기와 통일성을 해칠 수 있는 잡다한 물건들은 벽이나 장식 뒤로 가려진다. 의

도한 분위기에 도달하도록, 그래서 그 공간을 소비하는 사람들이 그로부터 비일상적이고 일탈적인 만족감을 얻을 수 있도록, 한정된 공간은 세심한 주의를 기울여 꼼꼼하게 통제되고 연출된다. 이러한 특정한 장소들이 세련됨이라든가, 아늑함 혹은 웅장함 등의 분위기를 위해 공간의 외양을 조절하고 있다면, 실제 대다수의 풍경은 보다 빈번하게는 이러한 것들이 애초에 고려되지 않은 상태로, 혹은 그러한 시도가 어떤 간섭이나 안일함에 의해서 실패한 상태로 나타난다고 할 수 있다.

내가 수시로 마주하는 풍경은 각기 다른 시대를 반영하는 건물들과 다채로운 간판들, 미관을 위한 조경수와 편의를 위한 각종 시설 및 구조물들, 계절과 날씨에 따른 그날의 풍광, 그리고 활동의 부산물로 생겨나는 먼지나 쓰레기 등과 같이 서로 관련되지 않을 층위의 것들이 한데 섞여 만들어진다. 각각의 요소들은 독립적으로 관찰되지 않으며, 항상 의도치 않은 무엇과 함께 놓인다. 마주 놓일 뿐이며 함께 무언가를 지향하지 않는 것들, 무수한 층위에서의 동기가 나름의 규칙을 가지고 지휘와 통제 없이 교차하는 상태, 거시적인 것과 미시적인 것들이 서로 영향을 주고받으며 누적되어 있는 모습으로서의 풍경이 일상의 바탕으로 목격된다. 그렇게 바라보게 되는 풍경은 수려하거나 근사하지는 않다. 튕겨져 나오듯 통일된 연출을 거부하고 무언가 삐걱거린다. 하지만 그렇게 허술하게 나타난 모습은 무수히 교차하고 중첩되는 작용의 결과라는 점에서 어떤 깊이를 가진다. 연출되지 않는 삶의 자연스러운 반영으로서 복합적이고 종합적인 양상을 띠기에 쉽게 규정지을 수 없다는 사실을 나는 풍경의 흥미로우면서도 의미 있는 지점으로 파악하고 있다.

② 가변성

풍경에 대한 최초의 경험이, 명확히 규정하기 어려운 복합적이고 다층적인 시각적 양상에 대한 것이었다면, 살펴보아야 할 또 하나의 인상적

인 경험은 그러한 풍경이 시간이 흐름에 따라 달라지는 모습을 목격하는 것이었다고 할 수 있다.

중학교에 진학할 무렵까지의 대략 십여 년의 기간 동안, 그 안에서 발생한 몇몇 사소한 변화에도 불구하고 내가 속했던 마을의 풍경은 늘 정적이고 심심하게, 일정한 모습을 유지하고 있는 듯 보였다. 나는, 비록 모호하고 명확하지 않은 모습을 하고 있을지라도 그렇게 마주한 풍경이 나의 조건이자 바탕이라는 사실에 대해서는 크게 의심해 본 일이 없었다. 일상의 토대가 되는 풍경은 단단하고 정적인 것으로 항상 그렇게 있을 것만 같은 대상이었다. 하지만 어느 순간을 기점으로 익숙했던 마을의 풍경은 산발적이면서도 신속하게 그 모습을 달리하기 시작하였다. 마당이 있던 1,2층의 주택들은 하나 둘 빌라와 다세대 건물로 다시 세워지기 시작했고, 큰 도로를 따라서는 각종 프랜차이즈 카페와 식당들이 자리 잡기 시작하였다. 그 공간이 이전에 보여주었던 구조와 이미지들이 고유한 원형과도 같이 남아 기억에 선명히 떠오르는 것이었기에, 그것을 대체하는 새로운 풍경의 생경함은 나에게는 어쩐지 달갑지 않은 것이며 불안한 느낌마저 불러일으키곤 했다.

이처럼 상당한 감정적 동요를 수반했던 당시 경험을 계기로, 나는 풍경에서의 변화라는 요인에 특히 주목하게 되었다. 풍경이 모습을 달리하는 것이 내게 유독 인상적이었던 이유를 나는, 첫째로 그것이 위치적 동일함을 바탕으로 이전과 지금의 차이를 극명하게 대비시킨다는 점에서 찾았으며, 또 하나의 이유를 풍경이 실은 어느 순간에도 고정되거나 완결되어 있지 않으며, 언제나 변화하고 있는 과정으로서만 제시된다는 점에서 찾았다. 특히 나에게는 후자의 이유가 강하게 작용하여, 이후의 풍경을 바라보는 시선에 크게 영향을 주었다.

이전에는 미처 인식하지 못했지만, 풍경은 하나의 확정적인 모습을 유지하다가 어느 순간에 이르러 변해버린 것이 아닌, 무수한 원인에 의한 크고 작은 변화를 수시로 반영하여 그 모습을 이루고 있는 대상이었다. 재개발과 같은 대규모의 공사, 점차 달라지는 생활양식, 순환하는 계절, 누적되는 시간 등의 요인은 각기 다른 속도와 비중으로 풍경의 모습에

관여한다. 어떠한 것들은 짧은 기간 동안에 풍경의 모습을 현격히 바꾸어 버리고, 또 다른 것들은 눈치 채기 어려울 정도로 미세한 변화를 꾸준히 만들어낸다. 이처럼 각종 변화들은 불시에 나타나거나, 풍경 안에 희미하게 상존하며 매 순간 풍경의 모습을 새로이 구성한다.

그것이 결코 정적이거나 고정된 대상이 아님을 인지한 이후로, 나는 더 이상 풍경을 생활의 단단한 바탕이라거나, 안정감을 부여하는 기반으로 여기지 않게 되었다. 풍경이 전달하는 인상은 그보다는 오히려 가변적이라거나 위태롭다는 느낌과 연결되곤 했다. 무수한 주체들의 작용을 공간상에 동시에 반영하여 종합적이고도 모호한 시각적 양상을 이루는 풍경은, 마찬가지로 그 무수한 주체의 변화를 시시각각 반영하여 늘 유동적 상태로 나타난다. 그리고 이러한 끊임없는 변화로 인해 풍경은 어느 시점에서 완결되거나 종결 되는 대상이 아닌, 계속해서 새로이 유효한 대상으로 성립한다. 나타나는 갖가지 변화들은 상실감이나 회상의 정서를 불러일으키거나, 반대로 어떤 활력을 느끼게 하는 요인으로 작용하기도 하며, 풍경을 감정과 정서의 층위에서 생각하게 만든다. 나는 이러한 고정되거나 완결되어 있지 않는 다는 점을 풍경에서의 주요한 특징으로 파악하고 있다.

2) 수동적 있음

풍경에 대한 정의를 살펴보면 다음과 같다. 풍경은 “미적·관조적 태도의 대상으로 간주된 한에서의 보이고 체험되는 공간”[1]이자, “어떤 지역에 나타나는 우리가 감각할 수 있는 모든 대상과 현상”[2]이다. 이러한 서술들은 풍경이 그 외형적·기능적 특징에 의해 성립되는 개념이 아닌, 공간적 상태를 대상으로 간주하는 시선에 의해 성립되는 개념임을 설명하

1) 기다 겐 외 (이신철 역), 『현상학사전』, 서울 : 도서출판 b, 2011. p.412.

2) Alfred Hettner (안영진 역), 『지리학 : 역사·본질·방법』 , 서울 : 아카넷, 2013. p.257.

고 있다. 일례로 서구 유럽에서는 풍경이란 용어 및 개념이 16세기에 이르러서야 처음으로 등장했는데, 이처럼 문화의 전개 과정 중 어느 시점에서 갑자기 풍경이 등장했다는 사실은, 풍경이 구체적인 대상의 유무와 관련되어 있기 보다는 특정한 방식의 바라보기와 관계한 개념이라는 사실을 다시 한 번 뒷받침해 준다.[3]

즉, 풍경은 공간상에 놓인 것들을 특정한 주체가 바라봄으로써 성립되는 것으로, 만약 관찰의 주체가 공간상에 놓인 것들을 통합된 하나의 연관물로 바라보지 않고, 각각을 별개의 개체로 본다면 풍경은 성립하지 않는다.[4] 이처럼 풍경은 그 자체의 강한 성질이나 기능에 의해서가 아닌, 물체들의 공간상에 배열되어 있음을 의식하는 사고와 시선에 의존하여 성립한다.

이렇게 풍경의 개념적 정의를 확인해 보는 것은, 내가 앞서 언급한 풍경에서의 흥미로운 지점들이, 풍경이 성립되는 방식으로부터 파생된 것이기 때문이다. 풍경이 하나의 특징으로 규정하기가 어렵다거나, 고정된 상태로 머무르지 않는 것은, 풍경이 성립되는 기준이 풍경 자체에 있지 않기 때문에 나타나는 현상이다. 무엇을 풍경이라 이야기 할 때, 그것은 '공간에 대한 조망'이라는 점에 방점을 두고 있으며, 조망된 공간 안에 무엇이 있는지에 대해서는 상관하지 않는다. 어떤 조건이나 질적인 기준을 요구하지 않기에 구색과 통일성을 갖추지 못하더라도, 우연히 함께 놓인 것들 그대로가 하나의 풍경을 이룬다.

나는 풍경의 이러한 측면에 대해 감정적이고 정서적인 측면에서 접근하고 있다. 나는 풍경에서 다수의 주체들이 만드는 모호함과 허술함을 정겨우면서도 안쓰러운 것으로, 고정되지 않고 끊임없이 변화하는 모습

---

3) Régis Debray (정진국 역), 『이미지의 삶과 죽음』, 글항아리, 2011, pp.303-315.

4) "16세기 서구 유럽에 처음으로 풍경화가 등장할 수 있었던 것도, 당시 화가와 그 후원자들이 경치에 관심을 기울이며, 나무, 산, 바위, 냇물, 길 등을 별개의 물체로 보지 않고 하나의 통합된 연관물, 즉 결합된 정경으로 바라볼 줄 알게 되면서 가능해진 것이었다." Harold Osborne (한국미술연구소 역),『옥스퍼드 미술사전』, 서울: 시공사, 2002, p.1045.

을 안타깝거나 반가운 것으로 여긴다. 풍경을 바라볼 때 나는 이처럼 애정이나 반가움, 무상함, 안쓰러움 등의 몇 가지 상충될 수도 있는 감정들을 동시에, 그리고 그 각각을 너무 강하지 않은 강도로 느낀다. 나는 풍경에 대해 일정한 정서와 감각을 불러일으키는 이러한 감정들이, 눈앞의 풍경을 '수동적 있음'의 상태로 바라보는 시선이 원인으로 작용하여 발생한다고 보았고 이를 설명하려 한다.

풍경을 마주할 때에, 그것이 누군가 계획하고 목표로 한 결과가 아닌 그저 다양한 활동들의 의도치 않은 반영물이라는 점, 그리고 그마저도 수시로 변해버리곤 한다는 점으로부터, 나는 어떤 능동성이나 주체적인 힘이 아닌 수동적이고 피동적인 성질을 읽는다. 풍경으로 있는 모든 것들이 나에게는 다소 무력하게 그러한 모습이 되어 지금의 위치에 놓여 진 듯 느껴진다. 강하게 무언가를 주장하지 않으며, 오히려 다양한 주장들이 상쇄되고 절충되는 장이고, 계획적으로 이루어지기 보다는 무수한 작용에 영향을 받아 예측할 수 없이 흘러가는 대상이 풍경이다. 나는 이처럼 풍경에서의 수동적인 작용들에 계속해서 집중하는데, 이는 아마도 그러한 성질이 내가 세상에 대해 결정적인 것이라 느끼고 있는 감각과 닮아 있기 때문일 것이다. 나에게는 풍경의 면면이, 내게 어찌할 수도 없이 떠오르는 감정을 오롯이 이입할 수 있는 대상으로 작용하고 있는 듯하다.

풍경을 바라보는 상황은 이러한 감정의 이입을 더욱 강화하는데, 그것은 풍경을 바라보는 행위가 주로 홀로 있을 때나 어디론가 이동 중에 이루어지기 때문이다. 목적지가 아닌 스쳐 지나가는 풍경을 바라보며, 나는 어떤 역할이나 관계에서 멀어진 채 그저 어딘 엔가 위치할 뿐인 나의 상태를, 그 풍경 안에 놓여 있는 것들에 대입하곤 한다. 수행해야 할 일과 역할에서, 누군가와의 관계에서 모두 벗어나 아무것과도 연결되지 않은 채, 나라는 조건으로 그저 있음을 상상할 때의 현실과 유리되는 느낌이, 허술하고도 무력하게 짜인 풍경의 모습에 투영되어 느껴지곤 한다. 장소적 기능과 용도에 비중을 두지 않고, 그저 장면으로서 바라본 풍경에서의 느낌은, 삶의 구조를 관조하는 느낌과 닮아 있다.

풍경 안에 가만히 자리 잡고 있는 갖가지 것들, 가변적이고 연약하고 유한한 대상들은 나와 함께 무작위로 세상에 놓인 듯하다. 필연적인 이유나, 유구한 의미를 만들지 못한 채, 한정적인 시간에 한정적인 모습으로 어딘가에 위치하고 있을 뿐이다. 나는 풍경이 우연하고도 무심하게 지금의 모습을 하고 있는 것임을, 이들 전부가 언젠가 제각기 사라질 것들임을 생각한다. 그리고 그와 같은 지점에 생겨났다 사라졌을 알 수 없을 대상들의 무수함에 대해 상상하고, 앞으로 계속될 가차 없을 변화의 과정 중, 지금의 풍경과 내가 마주하게 되었음을 조금 신기하고 반갑게 여기기도 한다. 모든 것들이 지금의 자리에 우연히 있음으로써, 사소한 하나의 풍경이 나타난다는 생각은, 내가 그것과 마주하게 된 미미한 접점을 다행인 것으로, 그리고 그 여리고 섬세한 상태를 미약하게나마 경이로운 무언가로 생각하게 만든다.

2. 연민의 정서

내 작업은, 자발적인 의지나 필연적인 이유를 가지지 못한 채 나타나고 사라질 뿐인 풍경에 느끼는 연민의 정서에 바탕을 둔다. 연민은 “대상을 불쌍하고 가련하게 여기는 마음”[5]이며, 다른 이의 불행을 염려하는 마음이라 할 수 있다. 나는 풍경의 고유한 허술함과 유약함에 애정을 느끼면서도, 그것이 무심하게 방치되고 위태롭게 있음을 계속해서 안타까워한다. 풍경에 느끼는 이러한 연민의 감정이, 내게는 대상을 그리는 동기이자 이유로 작용하고 있다. 나는 여린 대상들의 무상함을 그저 허무해 하는 것이 아닌, 그렇게 있기에 만들어지는 고유한 감각을 기리고 기념하듯 그려 남기고자 한다. 나는 한시적으로 지금의 모습을 이룬 풍경의 한계를 안타까워하기 위해, 혹은 그럼에도 그 안에 우연히 서로가 마주하고 있음을 기념하기 위해 풍경을 그려간다.

이때의 그리기는 대상을 그려, 대상의 허술함과 유약함을 극복하려는 데에 목적을 두지 않는다. 다만 나는 연민을 느끼게 하는 안쓰러운 풍경의 구체적인 모습들 그대로를 세심하게 보여주고자 한다. 풍경의 각종 한계와 지금의 있음을 동시에 생각하며 이루어지는 이때의 그리기는, 그 사료적 가치나, 교훈적 의미와 같은 것들에 비중을 두지 않는다. 나는 풍경이 지닌 사회적 의의나 상징적 의미를 찾아내려는 것이 아닌, 그것이 지금 그러한 모습으로 있다는 사실에 의미를 두기 위해 작업을 시도한다. 나는 여린 것들의 완결성을 갖추지 못하며 특별히 여겨야 할 이유도 없는 모습 그대로가 전달하는 느낌을 작업에서 보여주고자 한다.

나는 중심적 지위를 획득하지 못하기에 주변에 해당하게 된 풍경과, 그 안에서 생겨나고 사라지는 것들에 의해 유한함이 두드러진 풍경을 소재로 택하고 있다. 이러한 모습의 풍경에 나는 무엇보다 애정을 느끼고, 동시에

---

5) 국립국어연구원 『표준국어대사전』 中, 서울 : 두산동아, 1999, p.4350.

강한 안쓰러움을 느낀다. 이어지는 글에서 나는 이러한 기준에 따라 작품에 그려진 것들을 구체적으로 분석하려 한다. 이를 설명함에 있어, 풍경을 구성하고 있는 사물에 초점을 맞추기도, 그러한 사물과 공간이 만들어내는 종합적인 분위기에 초점을 맞추기도 할 것이다.

1) 주변부에 놓인 것

'주변'이란 '중심'과 대비되는, 상대적인 위치 혹은 상대적인 가치를 설명하는 말이다. 그래서 주변은 공간적으로 가운데가 아닌 가장자리를 의미하기도 하며, 가치 판단의 측면에서 주된 것이 아닌 부수적이고 비교적 낮게 평가되는 대상을 설명하기도 한다. 주변이 가리키는 이러한 의미의 연장선에서, 나는 내가 그리고 있는 것들을 주변적 위상의, 또는 주변적 특성을 보이는 풍경이라 설명하는 것이 적절하다고 판단했다.

그림 1 **<청색 주차선>**, 2016, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 27.5x35.0cm

<청색 주차선>(p.14 그림1)과 <기울어진 단서들-봄맞이꽃>(p.15 그림2)은 각각이 인공적이고 자연적인 요소들 위주로 구성된, 서로 다른 풍경의 장면을 보여준다. 먼저 <청색 주차선>(p.14 그림1)을 살펴보면, 몇 가지 도로표지와 안전 폴 등이 한데 놓인, 그다지 넓지 않은 도로 갓길의 모습이 나타나 있다. 여기에 놓인 사물들은 개성이 두드러지기 보다는 일상적이고 평이한 것들로, 이들이 이루는 풍경 역시 장소적 특징이 강하게 드러나기 보다는 어떤 중심이 되는 장소의 주변에서 흔히 관찰되곤 하는 모습을 하고 있다. 공간에서의 중심과 주변이 애초에 정해져 있는 것은 아니라는 점에서, 달리 말하자면 이러한 주변 풍경을 이루는 것들 각각이 중심을 형성할 만큼의 응집력이나 개성을 가지고 있지 못하다고도 할 수도 있다.

<기울어진 단서들-봄맞이꽃>(p.15 그림2)도 마찬가지로 장소로서의 개성이 크게 드러나지 않는 풍경의 장면을 보여준다. 화단의 구석이나 흙

그림 2 **<기울어진 단서들-봄맞이꽃>**, 2015, 종이에 석판화, 아크릴 및 수성미디엄 (부분)

그림 3 **<기울어진 단서들-진달래>**, 2015, 종이에 석판화, 아크릴 및 수성미디엄 (부분)

이 드러난 곳에서 관찰할 수 있을 장면으로, 잔 꽃과 듬성하게 자란 잡다한 종류의 풀들은 누군가 의도하여 심고 가꾼 것은 아닌 듯 보인다. 정성스레 꾸며놓은 정원이나 화단의 모습을 하고 있지 않으며, 그렇다고 해서 훼손되지 않은 근원적 자연의 수려함을 보여주고 있지도 않다. 나타나 있는 것은 보다 일상적으로 관찰 가능하며, 도시적 공간의 틈새에 빈곤하게 자리 잡은 자연의 모습이라 할 수 있다. <청색 주차선>(p.14 **그림1**)의 안전 폴이나 페인트 선, 금이 간 도로와 같은 것들이 인공적인 요소이되, 인공을 이야기 할 때에 대체로 부각되곤 하는 첨단의 기술력이나 장인의 손길과 같은 것을 느끼게 하지 않는 사소하고 일반적인 대상인 것과 마찬가지로, 두 그림에 그려진 것들은 하나같이 어떤 성질이나 집단의 전형성을 보여주기에는 어쩐지 부족한 것들이다. 그래서 두

화면을 비교해 볼 때, 자연과 인공임이 두드러져 서로 대비되는 성질이 부각되기보다는, 개성과 주장이 강하지 않은 것들이 만드는, 평이하고 허술한 분위기의 유사함이 더욱 크게 전달된다.

<기울어진 단서들-진달래>(p.16 그림3)에 나타난 장면을 바라보며 나는 이러한 장면이 만들어지게 된 과정에서의 무심함에 대해 생각한다. 공공시설에 빈번하게 쓰이는 단순한 구조의 녹색 펜스가 무언가로의 접근을 막기 위해서, 혹은 무언가의 영역을 표시하기 위해 공간에 둘러졌을 것이고, 그 앞에는 으레 그렇게 쓰이곤 하는 진달래꽃이 조경을 위해 다분히 형식적으로 심겨졌을 것이다. 이러한 장면에는 예사로운 선택과 행동의 결과들만이 나타나 있을 뿐이며, 만들어지는 과정에서의 무언가를 성취하려 했거나 추구했던 고민의 흔적은 그다지 나타나 있지 않다.

이렇게 만들어진 주장이 약한 대상들은, 있는 듯 없는 듯 별다른 인상을 남기지 않은 채 무언가의 가장자리에 위치한다. 그리고 시간이 지나면 무심하게 어떤 장소에 놓이게 된 것과 마찬가지로, 무관심한 가운데 방치되고 낡아간다. 펜스도, 주차표지도, 낮은 풀과 조경수도 어느 틈엔가 생겨나 있고, 또 언제든지 사라질 수 있음이 당연하고 자연스러운 대상들이다. 그렇기에 특별한 인상을 남기지도, 상실로 부터의 안타까움이나 아쉬움을 불러일으키지도 않는다. 익숙한 느낌으로 주변적이고 부수적으로 시선의 가장자리에 위치하며, 스치듯 희미하게 눈에 들어올 뿐이다.

나는 이처럼 존재를 인지하고 그것의 의미에 대해 생각하며, 생겨남에 주목하고 사라짐에 안타까워하는 등의 일련의 감정적인 반응을 좀처럼 수반하지 않는 것들에 주목한다. 그저 어디엔가 위치해 있는 것 외에는, 그로부터 어떤 활발한 반응이나 작용이 발생하지 않는 상태에 관심을 두며, 이처럼 무심하게 다뤄지는 것들이 한데 어울려 만들어낸 심심하고도 무색한 풍경을 작업의 소재로 삼는다.

2) 생겨나고 사라지는 것

나는 풍경 안에서 생겨나고 사라짐을 반복하는 것들을 바라보며, 풍경의 한계와 유한함을 더욱 생각 한다. 내 앞에 놓인 대상과 나 자신 각각이 가지는 한계에 대해 생각하고, 지금의 마주한 모습이 얼마나 지속될 수 있을지를 막연히 가늠해보곤 한다. 풍경 안에는 이처럼 대상의 모습을 바라보는 것과 동시에, 그 한계를 떠올리게 만드는 것들이 있다. 이들은 한시적이고 일시적인 느낌을 환기시키며 풍경 안에 자리한다. 나는 몇 가지 대상을, 그것이 나타나고 사라지기를 반복한다는 사실에 비중을 두어 화면에 옮기고 있다.

먼저, 자연적 요인들은 항상 한시적으로 나타난다고 할 수 있다. 계절에 따라 외형을 달리하는 수목 및 초화를 비롯한, 내리는 눈과 비, 대기의 상태 등을 포함하는 각종 자연 현상들은 항상 그것이 일시적으로 나

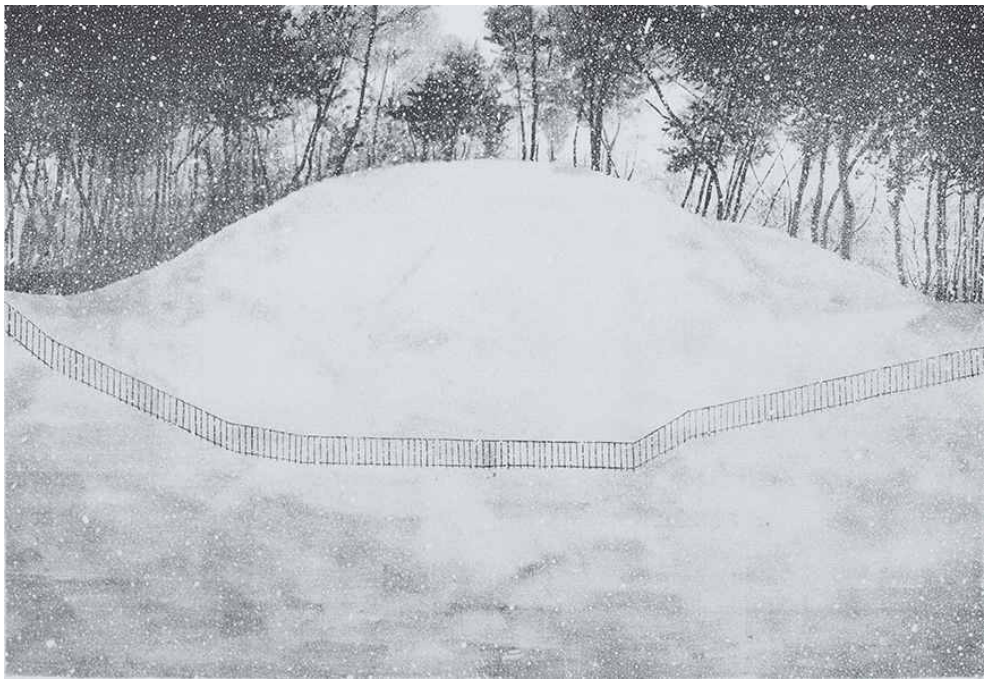


그림 4 **<고른 겨울날 능Ⅲ>**, 2014, 석판화, 60.0x87.0cm

타난 것임을 인지한 채 바라보게 되는 것들이다. 쏟아지는 눈과 비가 그치고, 얼음이 얼거나 녹으며, 낮과 밤이 번갈아 이어지고, 구름이나 연기가 모양을 달리하며 흩어질 것을 누구나 알고 있고 당연히 예상한다. 이들이 풍경에 나타날 때 우리는 은연중에 그것의 일시적인 속성을 의식한 채 이들을 바라보곤 한다.

자연에서 발생하는 것들은 순차적으로 순환하며, 절기에 맞춰 모습을 달리하고, 일정한 양상을 보이며 반복된다. 이처럼 순환하고 반복된다는 성질은 어떤 독특한 감상을 불러일으키는 데, 이들의 한시적인 있음이 불러일으키는 안타까움이 때때로 그것을 마주할 때의 반가움으로 상쇄되기도 한다는 점이 그것이다. 즉, 자연적인 요소들은, 반복된 경험에 비추어 사라질 것이 자명하다는 점에서 안쓰러움을 불러일으키기도 하지만, 그렇게 지나간 뒤에도 다시 반복될 것이라는 기대로 부터 어떤 안정감을 만들어내기도 한다. 규칙적으로 진행되고 일정하게 순환하는 이러한 변

그림 5 **<상승하던 4월>**, 2015, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 82.0x115.0cm

화들은 계속해서 다음의 단계로만 진행되는 비가역적인 변화들과는 다르게 마냥 허무하고 안타깝지만은 않다. 자연적인 요소들을 응시할 때, 그 한시적인 속성으로 인한 안타까움과 다시금 나타나기에 느껴지는 반가움이 내게는 교차하듯 떠오른다.

<상승하던 4월>(p.19 그림5)은 하얗게 만개한 목련 나무 두 그루를 그리고 있다. 목련 꽃은 자연적인 요소들 중에서도 계절성이 두드러지는 대상이라 할 수 있다. 그것은 일순간 피어나 봄이라는 계절을 상기시키고, 동일하게 반복되는 모습을 매개로하여 이 전의 지나간 봄을 회상하게 만들기도 한다. 그리고 늘 그래왔듯 이번 계절이 지나면 이내 지고 말 것이 분명하기에, 보는 이들로 하여금 흔히들 처연하다거나 아련하다와 같은 감상을 불러일으킨다. 만개한 꽃송이들은 감탄스럽고 풍요로우면서도, 그 절정의 상태 자체가 곧 저버리고 시들게 될 단계가 임박했음을 암시하고 있기도 하다. 이처럼 각종 자연적인 현상들은 경험적으로 누적된 그리고 보편적으로 공유된 인식을 바탕으로, 그 모습 자체에서 한시적이고 일시적인 느낌을 강하게 불러일으킨다.

이렇게 생겨나고 사라짐을 의식하는 것은 비단 자연적인 요소들에만 한정되지 않는다. 울타리나 가로등, 도로표지와 같은 인공적인 요소의 경우 자연적인 요소에서와 같이 그 자체가 일시적이거나 한시적인 느낌을 전달하지는 않는다. 하지만 나는 경험에 비추어, 인공적인 요소들을 보다 가차 없이 변해버리는 대상으로 인지하고 있다. 인공적인 요소들은 상대적으로 단단한 외형을 가지고 견고한 듯 풍경 안에 자리 잡고 있지만, 실상 그것은 필요에 따라 너무나 신속하고 극단적으로 변해버릴 수 있는 대상이다. 인공적인 요소들이 만드는 변화는 자연에서 이루어지는 변화들과는 달리 단계적 변화를 거치지도, 반복되거나 순환하지도 않는다. 그때의 변화는 되돌릴 수 없이 비가역적으로 발생하며, 기술의 발달로 인해 점점 더 큰 규모와 빠른 속도로 이루어진다.

한 지점에 무엇인가 생겨나면 그전까지 그 위치를 차지하고 있었던 것은 사라지고, 한번 달라진 것들은 다시 이전의 모습으로 역행하지 않는

다. 오래도록 자리를 지키고 있던 대상이 하룻밤 사이 완전히 사라지기도 하고, 새로이 생겨난 풍경에서 이전의 흔적을 전연 찾아볼 수 없게 되기도 한다. 이러한 것들의 생겨나고 사라짐의 양상은 보다 냉정하고 비정한 느낌으로 이루어진다. 되돌릴 수 없이 다음의 단계로만 나아가는 변화는 쓸쓸하고 불안한 느낌을 전달하며, 이러한 경험으로 인해 나는 이내 사라질 듯한 모습의 인공물들이 놓인 풍경을 무엇보다 위태롭고 안쓰럽게 바라본다.

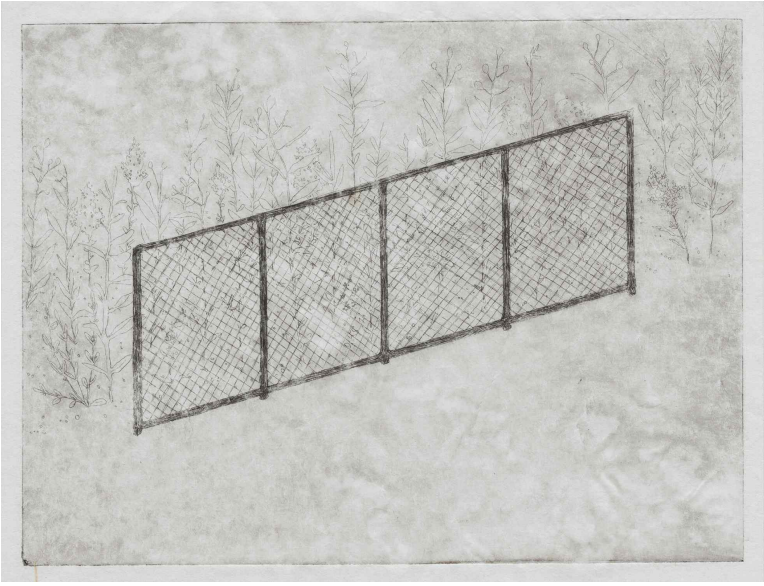


그림 6 **<대각선 놀이Ⅰ>**, 2014, 에칭, 30.5x.38.5cm

이러한 느낌에 부합하는 것이 역할이 희미해 진 채 풍경 안에 자리 잡고 있는 인공물들로, 이들은 제 구실을 하고 있지 못하다는 점에서 그 한계적 있음을 생각하게 만든다. 인공적인 요소들의 경우, 그것이 존재할지의 여부는 그 필요와 쓸모에 따라 결정된다. 각종 인공물들은 어떤 필요가 있을 때에 설치되고 세워지며, 기능을 하지 못하거나 무용해졌을 때 교체되거나 철거된다. 때문에 부여된 역할을 적절히 수행하고 있지

못하거나, 본래의 기능에서 멀어져 보이는 인공물들은 지금 어딘가에 있음이 위태롭게 느껴진다.

<대각선 놀이Ⅰ>(p.21 그림6)는 잡초가 자라 있는 곳을 경계로 하여, 울타리가 놓여있는 장면을 그린 그림이다. 반듯하게 세워진 이 울타리는 양 옆이 훤히 비어있어, 출입과 동선을 제한하는 본래의 역할에 무용해 보인다. 더구나 그것이 허술하게 가로막고 있는 것은 빈 공간과 길게 자란 잡초들뿐이어서 본래의 목적이 무엇이었는지도 추측하기 어렵다. 울타리는 역할에서 멀어진 채, 그저 무리지은 풀들과 나란하게 세워져 있는 상태가 부각되어 보일 뿐이다. 이러한 상태의 인공물들은 그것이 활발히 기능 하고 있을 때에는 좀처럼 느낄 수 없는 허전한 느낌을 만들어 낸다.

<밤의 흐름>(p.23 그림7)에서도 역할이 희미해진 상태의 인공물이 나타나 있다. 밤중 고가교와 고가교를 따라 설치된 가로등이 만드는 장면으로, 이때 이들을 역할에서 떨어뜨려 놓는 것은 까만 면으로 제시된 시간적 배경이다. 차들이 거의 다니지 않는 야간의 한적한 시간에, 고가교와 가로등은 차량의 이동을 원활하게하기 위한 구조물과 조명으로서의 역할을 활발히 수행하고 있지 않다. 이들은 어둠을 배경으로 다만 그 형태와 배열이 부각된 모습으로 등장하는데, 고가교는 사다리꼴을 이루는 구조가 부각된 모습으로, 가로등은 원형의 불빛이 무리지어 만든 유선형의 흐름이 두드러지는 모습으로 제시된다. 고가교는 어두운 밤을 배경으로 또렷이 드러나며, 황색의 가로등 빛은 이러한 고가교의 형태를 집중적으로 조명하고 있다. 앞선 <대각선 놀이Ⅰ>(p.21 그림6)의 울타리가 동선을 제한하고 출입을 막는 본래의 역할을 수행하지 못하기에 울타리는 역할—들어오지 말라는 지시—로 인식되는 것이 아닌, 그러한 장소에 그러한 모습으로 있음이 부각된 상태로 제시되는 것과 마찬가지로, 각종 원활함을 위한 장치들은 밤의 한적함과 고요함으로 인해 역할과 기능으로서가 아닌 색과 형태의 있음으로 인식된다.

이처럼 내 작업에서 대상의 역할이 희미해지는 것과 대상의 외형이 두드러지는 것은 밀접하게 관계한다. 나는 용도에 충실하게 만들어진 대상, 즉 애초에 미적 경험을 요구하지 않는 대상들을 조형적으로 다룸으로써 이들이 본래의 기능에서 멀어져 있는 상태를 보여주려 한다. 그것의 형태와 모습이 어떠한지를 강조하는 것을 통해, 그 기능과 역할보다 자체의 있음이 부각되어 보이기를 의도한다. 인공적인 요소들 가운데에서도 유달리 역할이 중요한 대상이 용도에서 멀어진 모습으로 제시되는 상황은 어쩐지 쓸쓸한 느낌을 전달한다. 울타리나 가로등, 고가교와 같은 것들은 모두 역할에 가장 충실한 모습으로 만들어지고, 주로 신호와 지시 그리고 기능의 측면에서 인식되는 대상들이다. 이러한 대상들이 형태와 위치함만이 강조되어 드러난 상태는, 그 역할이 무색해져 버림으로써 사라지지 않을까를 염려하게 되는 모습으로 나타난다.

내 작업에는 밤과 낮의 풍경이 비등하게 나타나는데, 이는 밤이라는 시간이 사람들의 활동이 드물고 가시적으로 드러나는 것들이 제한되기에

그림 7 **<밤의 흐름>**, 2015, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 79.0x125.0cm

<밤의 흐름>(p.23 **그림5**)의 작업에서처럼, 고가교와 같은 인공물의 역할하지 않음을 도드라지게 만들기 때문이기도 하고, 낮과 밤의 밝음과 어둠이라는 서로를 대체하는 속성이, 무언가의 나타남과 사라짐을 효과적으로 보여주기 때문이기도 하다.

<녹색 밤>(p.24 **그림8**)은 가로등과 신호등 그리고 차량의 불빛들이 무리지어 만드는 배열에 주목한 그림이다. 이와 같은 빛을 내는 요소들은 밤이라는 시간에 한정적으로 드러나는 것으로, 나는 복잡하고 다양한 것들이 모두 어둠에 가려진 밤의 시간대에 한시적으로 가능해지는, 까만 면을 꾸미듯 드러난 도드라진 빛의 배열에 주목하고 있다.

이와 마찬가지로 빛과 어둠에 의해 일시적으로 나타나고 사라지는 것들이 <비가 내리던 날Ⅰ>(p.25 **그림9**)의 화면에도 나타나 있다. 우선 밤을 배경으로 나타난 가로등은, 다른 인공적인 요소들과 마찬가지로 본래의 기능과 용도에서 멀어진 상태에 있다. 좌우 대칭적인 모양을 이루고

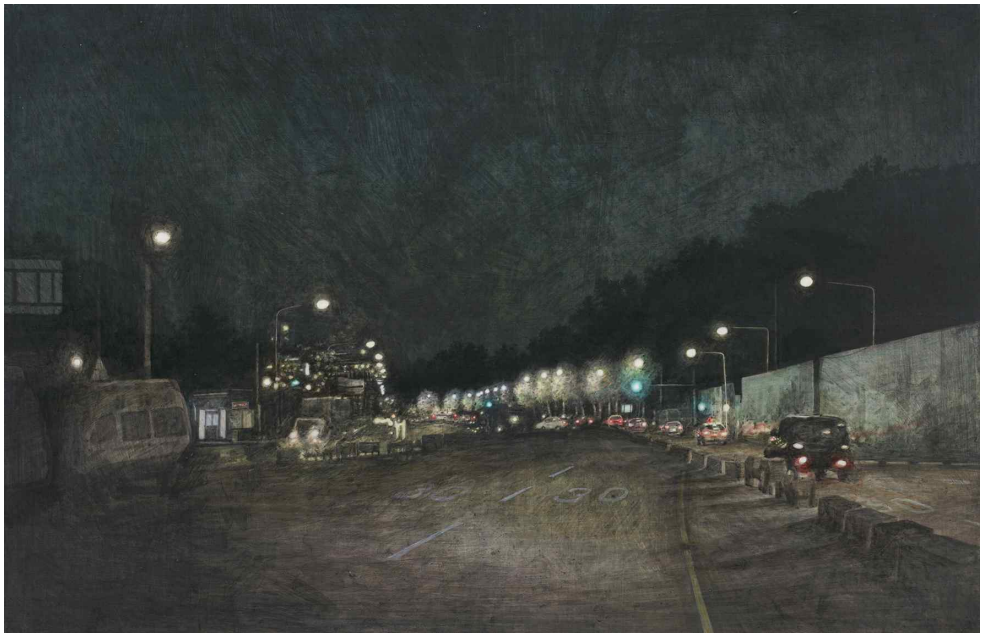


그림 8 **<녹색 밤>**, 2016, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 65.0x100.0cm

있는 가로등에서 우측의 등은 켜지지 않은 채 무용한 상태로 그 외형만을 드러낼 뿐이며, 좌측의 등은 길을 밝히는 본래의 역할로서가 아닌, 가느다랗고 하얀 선을 허공에 비추고 있는 중에 목격된다. 그렇게 도드라지게 된, 아마도 소나기나 장맛비를 떠올리게 하는 세차게 내리는 비는 그 자체로 순간성이 강조된 자연 현상이다. 이러한 비의 모습은 가로등 불빛에 의존하여 까만 밤의 배경과 대비되며 명료하게 드러난다. 빼곡히 내리는 빗줄기의 형태는 가로등 불빛이 이루는 원에 가까이 닿는 순간 또렷하게 드러나고 빛으로부터 멀어지면서 다시 어둠에 가려진다. 이때 비의 일시적이고 순간적인 속성은 가로등 불빛과의 스침으로 인해 한 번 더 강조된다. 이러한 장면은 밤의 시간에 일시적으로 가능해진, 빛과 어둠의 작용에 의해 사라지고 나타난 것들이 섬세하게 조절되며 나타난 풍경이라 할 수 있다.

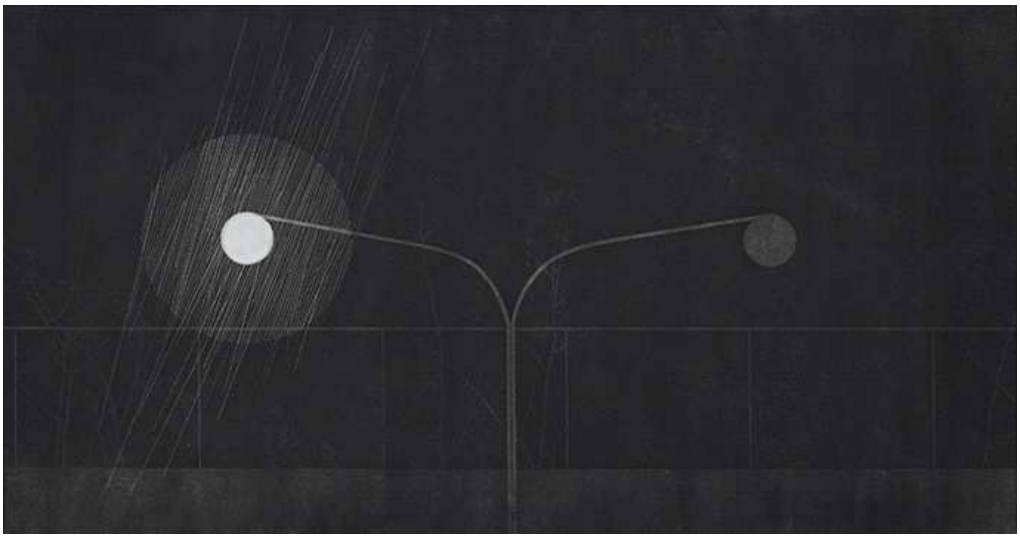


그림 9 **<비가 내리던 날Ⅰ>**, 2015, 아쿼틴트, 60.8x100.0cm

시인 이성복은 “풀잎은 약간 시든 채로 풀잎이었다.”[6]고 적었고, 문태준의 시들은 “어떤 것들이 단지 ‘있다’는 사실만을 지극하게 기록한다.”[7]고 평가받는다. 나는 이러한 시들이 보여주고 있는 세계가, 내가 풍경을 그림으로써 보여주고자 하는 세계와 닮아 있다고 생각한다. ‘약간 시든’과 같이 특별히 이야기 거리가 되지 않을 모습 그대로를 서술하며 풀잎이 풀잎이었다고 건조하게 이야기하는 순간에, 작은 독에 심긴 더 작은 수련을 이야기 하는 순간(문태준,「수련」)[8], 그리고 깊은 산속의 죽은 나무를 반복해서 떠올림을 이야기 하는 순간에(문태준,「강대나무를 노래함」)[9] 나는 그 대상들의 있음에 대한 지극한 생각 같은 것을 느낀다. 작위적인 깨달음을 부여하거나, 대상을 치장하지 않은 채 그대로의 모습을 애써 이야기 하는 이러한 시들이 보여주는 태도와 마찬가지로, 나는 내 작업에 그려지는 것들을 다른 주장을 위한 수단으로서가 아닌, 그 자체의 있음을 공들여 이야기하기 위한 목적 아래 다루고자 한다.

내 작업이 목표 하는 바는 새로운 감각을 제시하거나 비판적인 시선을 드러내는 데 있지 않다. 대상에 나의 정서를 투영하고 감정을 이입하고 있지만, 그렇다고 해서 작업의 목적이 순간의 감정이나 심리를 표출하고 해소하는 것에 있지도 않다. 내게 작업은 섬세하지만 하찮고 무력한 감각들을 계속해서 이야기 하고자 하는 노력이다. 내게 어찌할 수도 없이 떠오르는 생각과 감정을 바탕으로, 나는 내 주변에 있는 것들에 관심을 두려 한다. 허술하고 위태로운 상태의 것들을 극복과 개선이 필요한 대

---

6) 어릴 때 두 개의 사금파리 사이 풀잎을 끼워 놓고 무엇을 기다렸던가. 밥이 되길, 반찬이 되길 기다렸던가, 신랑 신부가 되길 기다렸던가. 푸른 사금파리 위 종일 햇빛 내리고, 풀잎은 약간 시든 채로 풀잎이었다. 누가 그를 두 개의 사금파리 사이 풀잎이 되게 했는가. 소꿉놀이 끝나도 아무것도 되지 않는 풀잎. 소꿉놀이 끝나면 아무도 돌아보지 않는 풀잎. 누가 그를 두 개의 사금파리 사이 시든 풀잎이게 했는가. 그날 푸른 사금파리 위 종일 햇빛 내리고, 풀잎은 약간 시든 채로 풀잎이었다.
이성복, 「풀잎은 약간 시든 채로 풀잎이었다」,『달의 이마에는 물결무늬 자국』 : 문학과지성사, 2012, p.12.

7) 신형철, 『느낌의 공동체』, 파주 : 문학동네, 2011, p.38.

8) 문태준, 「수련」, 『가재미』, 서울 : 문학과지성사, 2006, p.12.

9) 문태준, 「강대나무를 노래함」, 『가재미』, 서울 : 문학과지성사, 2006. pp.56-57.

상으로 바라보지 않으며, 정반대로 이들이 사실은 다른 어떤 것들보다 주목해 마땅한 가치가 있는 대상이라고 주장하지도 않는다. 다만 그러한 사소한 것들이 있었다는 사실에 대해 이야기 하고, 그것이 필요치 않은 일일지라도 정성을 들여 무엇이 있었고, 내가 무엇과 마주했는지를 되새기듯 그려 남기려 한다.

Ⅲ. 장면 그리기

풍경을 그리는 방식에 있어, 그것을 시각적 경험과 일치하는 단일한 장면으로 옮기는 것이, 내게는 대상의 있음을 기념하는 방법으로서의 중요한 의미를 가진다. 나는 여린 모습을 한 것들이 만드는 풍경을 하나의 장면으로 바라보고, 장면 상에서 이들이 한데 놓여 있음으로 만들어지는 배열과 균형의 느낌에 주목한다. 풍경을 장면으로 바라보았을 때 관찰되는 이러한 균형과 질서가, 과도하게 의미를 부여하거나 그것을 치장하는 일 없이도, 대상의 있음에 주목할 수 있게 만드는 수단이 될 수 있을 것이라는 판단아래 그리기를 시도하였다. 그리하여 이번 장에서는, 풍경에 대한 장면적 관찰과 장면으로의 그리기가 구체적으로 어떠한 과정인지를 살펴보고, 이렇게 만들어지는 화면에서의 느낌과 구체적인 표현에 대해 분석할 것이다.

1. 장면의 관찰과 균형

1) 한계로서의 장면과 의미로서의 균형

나는 나를 둘러싼 세상의 모습을 끊임없이 이어지는 장면의 연속으로 바라본다. 나와 함께 세상에 위치하는 것들, 울타리나 가로등, 갖가지 수목과 초화, 도로의 표지물과 각종 자연 현상 등은 한데 어우러져 원근에 따라 모양을 달리하고, 서로를 가리면서 하나의 장면으로 나에게 인식된다. 나는 시선의 정박점으로서 관찰의 주체가 되어 무수히 이어지는 장면을 관찰한다. 한 발자국 씩 걸음을 옮겨갈 때나 탈것에 실려 창밖을 바라 볼 때, 이처럼 내가 위치를 이동함에 따라 각각의 장면들은 빠르고 섬세하게 그 모습을 달리하며 관찰된다.

참고그림 1 **<사진 자료 a·b>** 시점의 이동에 따른 장면의 비교

<사진 자료 a·b>(p.29 **참고그림**1)의 두 사진은 서너 걸음 정도의 위치를 달리하여 동일한 요소들을 촬영한 것이다. 아스팔트 도로면과 파란색과 흰색의 도로 표시선, 그리고 화단의 식물들은 내가 위치를 이동함에 따라, 다른 모양과 배열을 이루는 장면으로 관찰된다. 나는 고정된 시점에서 한 번에 조망되는 대상들을, 깊이와 부피, 원근감 등에 집중해 바라보는 것이 아닌, 내 시야 안에서 이들 각각이 어떤 비율로 어떤 위치를 차지하는 가에 비중을 두어 살핀다. 즉 조금씩 위치를 변경함에 따라 섬세하게 달라지는 장면마다의 무늬와 같은 것을 나는 주의 깊게 바라본다. 이는 관찰의 시점에서, 가상의 평면 혹은 스크린을 가정해두고 그 안에서 이루어지는 요소들의 나열됨에 집중한 바라보기라 설명할 수 있다.

힐데브란트는 『조형예술의 형식』에서 지각의 두 가지 방식을 설명하였는데, '순수시각'과 '동적시각'이 그것이다. 이를 조금 상세히 살펴볼 텐데, 우선 '순수시각'은 관찰자의 관점이 대상으로부터 멀리 떨어져 두 눈의 시선방향이 평행을 이루며 바라볼 때에 해당한다. 이때에 우리는 물체의 전체 형상을 보게 되고 이 전체의 형상은 평면적이다. 반면 '동적시각'은 관찰자가 대상에 보다 가까이 접근하는 경우에 발생하는 것으로, 이때 우리는 위치와 두 눈의 조절을 필요로 하고 전체 형상을 한눈에 보지 못한다. 다만 두 눈을 조절함으로써 여러 가지 개별 형상을 얻게 되는데, 이러한 '동적시각'의 원리는 깊이 운동을 일으켜 3차원을 파악 하는 것을 가능하게 한다. 즉, 깊이 운동의 결과, 사물은 여러 개의 평면층으로 파악되며, 전체의 볼륨은 차례로 배열된 가상적인 평면층으로 구성되고, 이러한 평면층들이 통일된 심도를 가진 하나의 형상으로 다시 결합되는 것이다. 힐데브란트의 주장에 따르면, 눈의 신체 구조상 3차원 형상은 2차원의 상으로 보일뿐이며, 단지 양안의 시각차에 의한 이미지의 합성과 시각적 경험에 의해 3차원 상을 인지한다는 것이다.[10]

연민을 느끼고 감정을 이입하며 풍경을 바라볼 때에, 나는 힐데브란트가 '순수지각'이라 설명하는 방식으로 대상을 관찰하고 있다. 나의 경우 3차원의 상을 인식하기 위해 평면적인 개별 상들을 종합 하는 과정, 다시 말해 그가 '동적시각'이라 명명한 방식의 바라보기는 일상생활 중에는 이루어지지만, 그것이 대상에 대한 정서적 작용 및 감정이입을 바탕으로 한 바라보기와는 크게 관계를 맺지 않는다. 오히려 내가 중요하게 다루는 지각의 방식은, 스크린에 투사된 듯한 2차원의 상으로 인지하는 상태라 할 수 있다. 나는 힐데브란트가 이야기하는 '가상의 평면층'을 전제하는 방식으로, 풍경을 장면의 나타남으로 바라보고, 장면을 채우고 있는 것들의 순간순간의 달라짐에 주목한다.

---

10) Adolf von Hildebrand (조창섭 역), 『조형예술의 형식』, 서울 : 民音社, 1989, pp.21-30.

나는 이러한 장면 바라보기의 과정이, 가장 압축되고 축소된 상실의 경험을 제공한다고 생각한다. 풍경을 분절된 장면들의 연속으로 바라볼 때, 하나의 시점에서 바라본 장면의 배열은 조금만 걸음을 옮겨 시선을 달리하더라도 흐트러지고 만다. 나의 위치를 이동하며 풍경의 장면들을 바라보는 것은, 마치 파도나 구름의 모습을 관찰하려 할 때의 경험과도 유사한 느낌을 불러일으킨다. 순간순간 섬세하고 신속하게 모습을 달리하며, 어떤 형태를 이룰 듯이 잠시 긴장을 유지할 때도 있지만 이내 어김없이 아무것도 아니라는 듯 흩어지고 만다. 이처럼 풍경의 모습을 유기적 연속성을 지닌 흐름으로 관찰하지 않고, 시점마다의 분절된 장면으로 인식하는 태도로 부터 한계와 유한함에 대한 생각은 보다 강화된다.

조금씩 달라지는 그림이 그려진 종이를 빠르게 넘겨가듯이, 미세하게 모습을 달리하며 흘러가는 풍경의 장면들 가운데서, 어떤 적절한 긴장감과 같은 것을 만들고 있어 유달리 집중하게 되는 장면이 있다. 나는 이러한 장면을 균형을 이룬 상태의 장면이라 설명하려 한다. 우선 균형의 사전적 의미는 다음과 같다. “각종 대조물, 직선과 곡선, 수평선과 수직선, 명(明)과 암(暗), 한색과 난색, 또는 같은 분량으로 대립하는 동질물 따위가 서로 힘을 보충하여, 긴장된 안정을 유지하고 있는 상태”[11]가 넓은 의미에서의 균형이다. 즉, 균형은 물질적 단위들이 역학적으로 안정되고 조화를 이룬 공간적 배치 상태이며, 시각적인 무게감이 동등하게 분배되어 있는 상태를 의미한다.[12] 이러한 균형이 나타난 장면을 바라 볼 때에 나는 그 순간이 조금 특별할 수 있다는 인상을 전달받는다. 그 자체로는 강한 인상을 남기지 않을 요소들이 각자 위치에 각자가 지니는 비중으로 놓여 있음으로 만들어지는 것이 균형이기에, 이때의 이러한 균형은 무작위로 놓인 것들 사이를 순간 견고히 만들어 주는 듯 느껴진다.

---

11) 월간미술, 『세계미술용어사전』, 서울: 월간미술, 1999. p.48.

12) David A. Lauer (이대일 역), 『조형의 원리』, 서울: 예경, 1999, p.57.

<밤의 가운데 Ⅰ>(p.32 그림10)는 늦은 밤 횡단보도를 건너는 중에 도로의 한 가운데에 멈춰 서서, 곧게 뻗은 도로의 끝을 바라본 순간의 장면을 그리고 있다. 시선이 닿는 곳 멀리 둥근 가로등 불빛이 모여 있고, 그 중심을 기준으로 하여 도로의 좌우로 몇 개의 표지선들과 낙엽이 흩어져 있다. 이때에 밤의 풍경이 보여주는 장면은 도로의 중앙선을 중심으로 좌우 대칭을 이루는 듯 보인다. 세부적인 차이들로 인해 거울상처럼 완벽한 대칭을 이루지는 않지만, 화면 전반이 대칭적 균형 갖춘 근사(近似) 대칭[13]의 모습을 보이고 있다. 특별한 작용을 하지 않기에 무심하게 여겨지던 것들이, 발길을 옮기던 중 특정 지점에서 더할 나위 없이 온전한 균형을 이룬 장면으로 관찰된다. 이 순간 각 요소들은 등변사다리꼴 모양의 균형을 가능하게 하는 자리에 있게 되며, 무작위적으로가 아닌 서로가 일말의 연관성을 가지고 함께 놓이게 된다.

그림 10 **<밤의 가운데 Ⅰ>**, 2014, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 57.0x82.0cm

13) David A. Lauer, 앞의 책, p.61.

<밤의 가운데Ⅰ>(p.32 그림10)와 <밤의 가운데Ⅱ>(p.33 그림11)의 그림에서 대칭의 원리에 의해 부여되고 있는 장면의 균형은, 그러한 순간의 장면을 조금 더 오래 바라보도록 만든다. 나는 균형이 관찰되는 지점인 도로의 가운데에 잠깐 멈춰 서서 여리고 사소한 요소들이 어떠한 모습의 장면을 만들고 있는지를 살핀다. 하지만 순간 반짝이듯 관찰되는 이러한 장면의 균형은 내가 발을 옮겨 횡단보도를 마저 건너려는 순간 흐트러지고 만다. 이들이 만드는 조금은 특별한 듯한 균형의 느낌은, 빠르게 지나가는 장면들 가운데에 반짝 생겨났다 순식간에 사라진다.

이러한 장면의 균형은 나의 시점에 따라 부여되는 것이고 내게 그렇게 인식될 뿐인 것으로, 그것이 내가 대상에 느끼는 안타까움이나 연민의 감정에 대한 완벽한 해결책과 같이 제시되지는 못한다. 하지만 그럼에도 불구하고 나는 내가 안타깝게 바라보는 대상들이 나름의 균형을 이루고

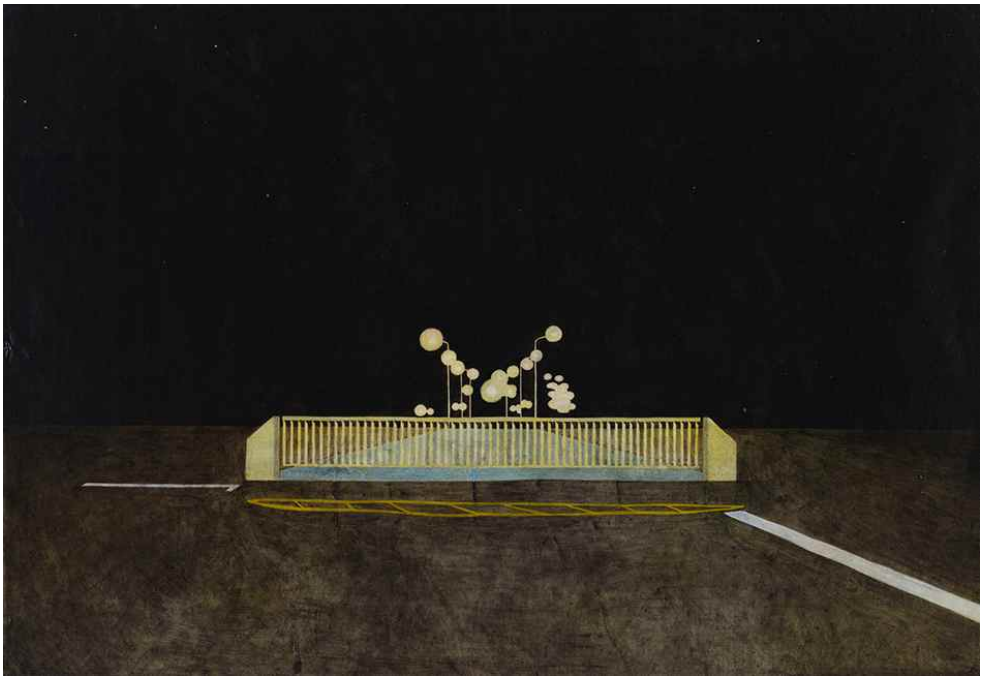
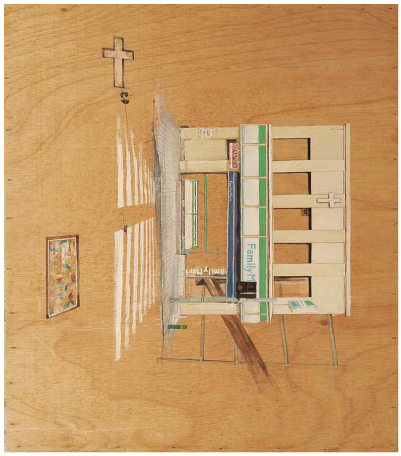


그림 11 **<밤의 가운데Ⅱ>**, 2014, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 57.0x82.0cm

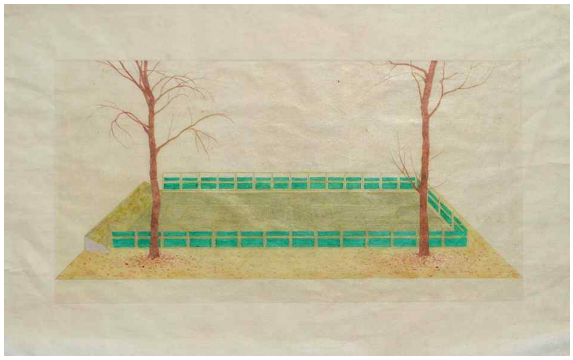
있는 장면을 계속해서 찾으려하고 이를 작업에 옮기고자 한다. 무심하게 다뤄지는 것들이 만드는 장면의 균형은 사실은 그 조차도 대상이 되는 요소들과 같이 사소하고 무력할 뿐이다. 하지만 일순간 생겨났다 사라지는 여리고 섬세한 균형의 느낌은, 그것을 이루고 있는 요소들 자체의 속성과 닮아있고, 그리하여 이를 작업에 옮기는 것이 내게는 그려지는 대상들이 고유하게 가지고 있는 의미와 감각들을 손상시키지 않으면서도 이들이 있음을 존중하여 어떤 격식을 갖추듯 다룰 수 있는 방법이라 생각된다.

나는 내 작업에서 장면이 어떠한 역할을 하고 있는지를 설명하기 위해, 비교적 이른 시기에 제작된, 장면을 크게 의식하지 않았던 작품을 예시로 들어 보고자 한다. 당시 나는 내가 풍경에서 느끼는 막연한 감정을 전달하기 위해, 현재와 과거의 인상적이었던 공간을 중첩시키는 화면을 구성하였다. <무제>(p.34 **참고그림2**)에서처럼 두 가지 공간의 특징적인 부분들이 포개지는 방식의 작업이 시도 되었는데, 나는 이러한 방식으로 구성된 화면이 내가 풍경과 마주한 순간의 느낌을 적절히 전달하고 있지 못하다고 판단했다. <무제>(p.34 **참고그림2**)의 화면은 중첩과 생략에 의한 공간적 왜곡과 생략이 두드러지고, 때문에 화면은 가상의 공간을 설정한 듯 보이거나 비현실적인 느낌이 부각된다. 또한 횡단보도나 정면에서 바라본 건물 등과 같이 유사한 관심의 범주 안에서 소재를 선택하고 있지만, 어떠한 측면에서 그러한 소재에 주목하고 있는지에 대해서는 파악하고 있지 못하는 듯 보인다. 복수의 일상적인 장면들을 포개는 방식을 택했기에, 풍경과 마주한 순간의 압축적인 인상을 전달하지 못하고, 오히려 분산되고 산만한 결과를 보여준다.



참고그림 2 **<무제>**, 2009
판넬에 아크릴, 45.5x37.9cm

또한 지지체를 그대로 남겨 여백을 두고 있는데, 이러한 방식은 조금 더 이후에 진행된 <사다리꼴 풍경>(p.35 **참고그림3**)의 작업에도 여전히 나타난다. 이처럼 여백에 의해 고립된 모습으로 대상을 제시하는 것은, 풍경에서 내가 보다 주목하여 바라보는 것들만을 남기기 위한 의도에 따른 것이었다. 하지만 이 역시 풍경을 바라본 실제 경험과 일치하는 느낌을 전달하기 보다는, 인위적으로 설정된 공간 혹은 무대와 같이 느껴지는 의도치 않은 효과를 발생시켰다. 때문에 이처럼 여백을 남기는 방식은 연구의 대상인 근래의 작품들에서는 사용되지 않고 있다. 나는 밤의 풍경을 그린 몇몇의 작품을 계기로 하여, 검정의 색면으로 표현된 어둠에 의해서 보다 자연스럽게 내가 주목하는 대상들이 강조된 상태를 제시할 수 있었고, 그러한 과정을 거치며 장면을 온전히 그리는 방식이 내 작업에 중요한 요소임을 인식할 수 있었다.



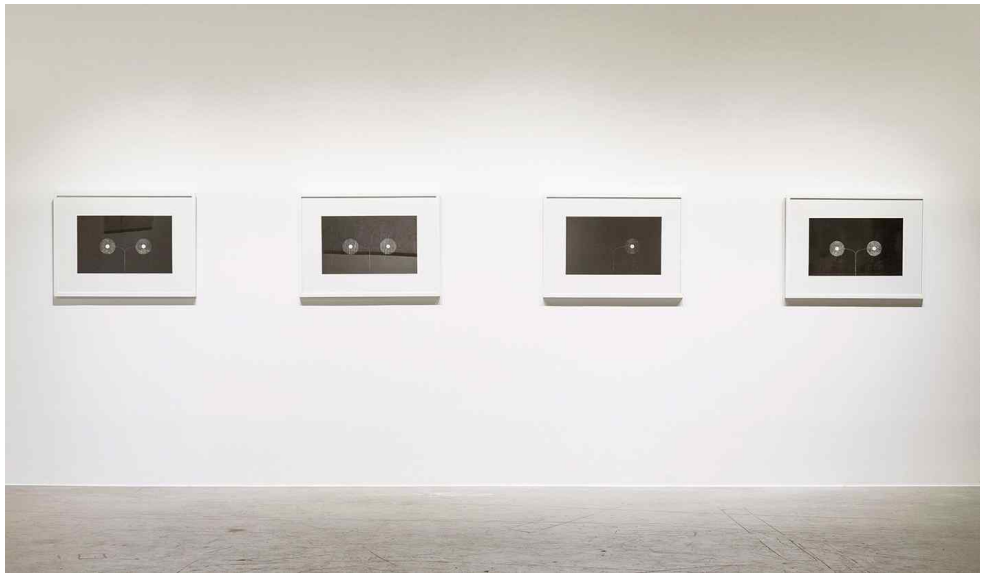
참고그림 3 **<사다리꼴 풍경>**, 2013
종이에 아크릴, 75.0x51.0cm

풍경과 풍경을 바라보는 경험이 영원히 지속되지 않는 것이기에 생겨나는 느낌은 내 작업의 동기 혹은 동력과 같이 작용한다. 때문에 나는 내 작업이 현실의 시간적이고 공간적인 한계를 충실히 반영하고 있기를, 그리고 실제의 시각적 경험과 일치하는 모습으로 제시되기를 바란다. 풍경을 분절된 장면으로 관찰하고 이를 그린다는 것은, 하나의 화면에 하나의 시점에서 바라볼 수 있는 것들만을 보여준다는 것을 의미한다. 서로 다른 시간, 혹은 다른 시점에서 관찰한 장면을 중첩하여 그리거나, 공간적 질서를 무시한 채 부유하고 있는 형태로 그리지 않으며, 각종 제약에 충실한 그리기의 방식을 통해 제한되고 유한한 것들의 느낌에 보다 집중하고자 한다.

2) 복수의 화면을 활용한 변주

내 작업이 대상을 관찰하는 시점의 한계에 충실하기 위해, 하나의 화면에 하나의 장면을 그리고 있다면, 이러한 태도를 유지함과 동시에, 시간적 차이를 두고 발생하는 변화가 만드는 감각을 드러내기 위해 활용되는 것이 복수의 화면 구성이다.

<빛이 닿는 것 시리즈>(p.37,p.38 **그림12, 그림13, 그림14, 그림15**)는 설치 전경(p.36 **참고그림4**)에서 볼 수 있듯이, 4개의 화면으로 구성된 시리즈 작업이다. 4개의 화면은 동일한 구조의 가로등을 동일한 시점에서 그리고 있다. 가로등이라는 하나의 고정된 대상과 정면의 구도를 바탕으로 각각의 화면은 세부적인 차이를 드러내고 있는데, 날벌레와 빗줄기, 켜지지 않는 등과, 바람에 흔들리는 나뭇가지가 각각의 화면이 보이는 차이라 할 수 있다. 일정하게 유지되는 가로등과 그 주변에 나타나는 상황의 변화로 인해, 이는 마치 동일한 대상을 시간적 간격을 두고 같은 지점에서 관찰한 듯이 보인다.



참고그림 4 **<설치 전경>** '빛이 닿는 것 시리즈'의 설치 전경

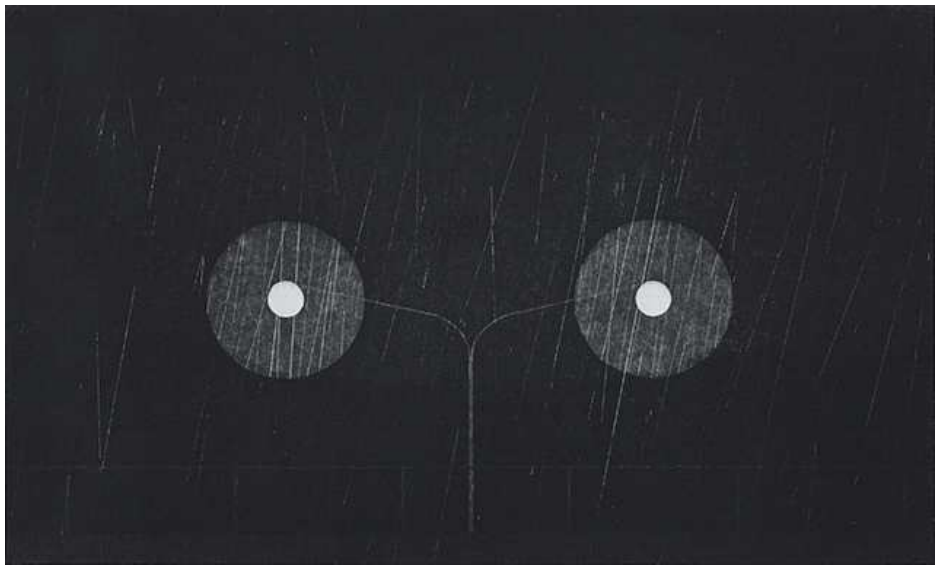


그림 12 **<빛이 닿는 것-빗줄기>**, 2015, 아쿼틴트, 60.0x84.0cm

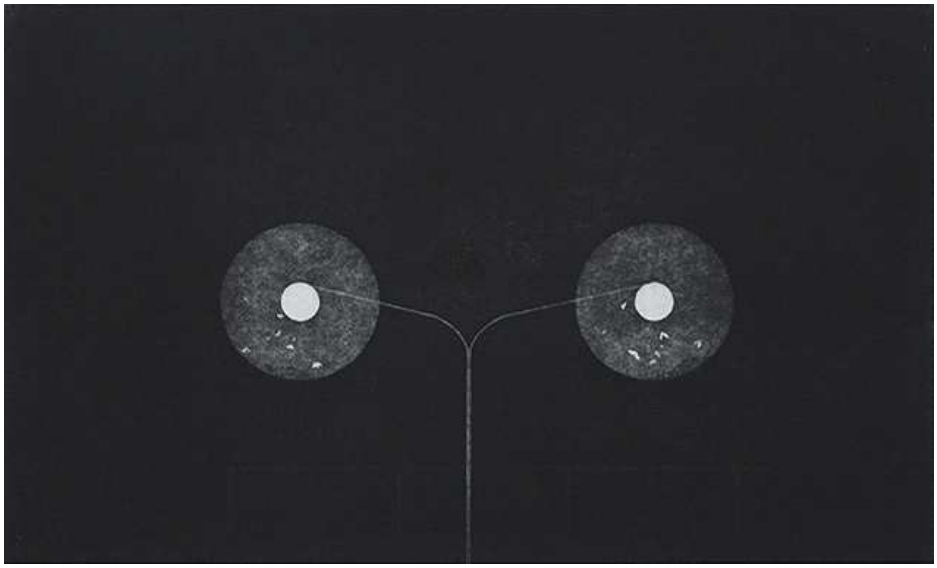


그림 13 **<빛이 닿는 것-날벌레>**, 2015, 아쿼틴트, 60.0x84.0cm

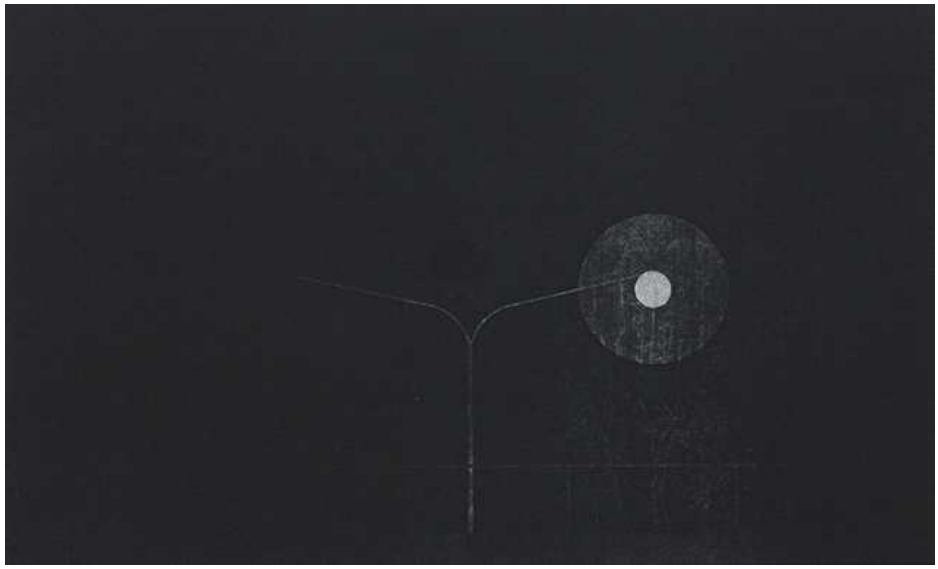


그림 14 **<어둠이 가린 것>**, 2015, 아쿼틴트, 60.0x84.0cm

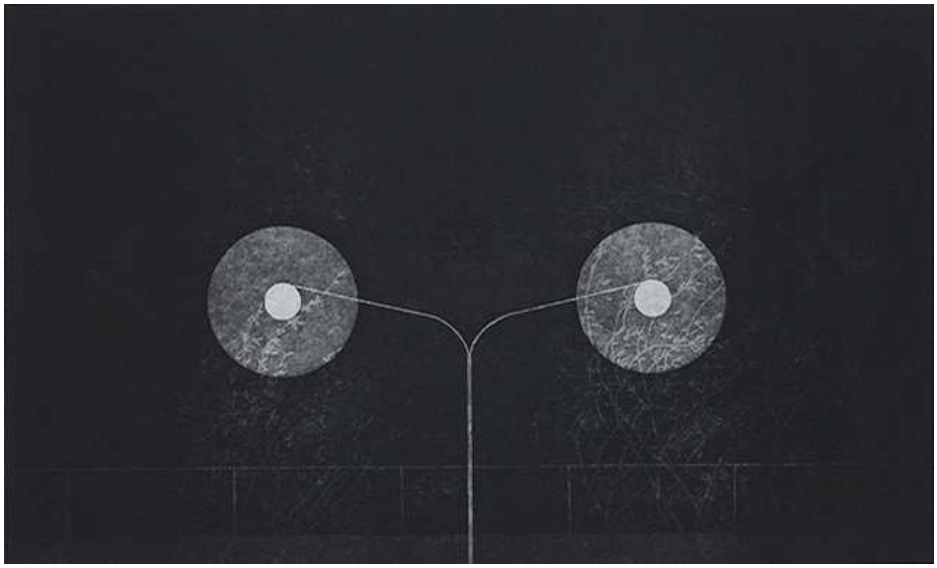


그림 15 **<빛이 닿는 것-바람>**, 2015, 아쿼틴트, 60.0x84.0cm

이 작업에서 나는 반복된 일과에 따라 매일 지나며 바라보았던 가로등을, 그 주위에서 발생했던 몇 가지 사소한 일들과 함께 보여주려 했다. 그려지는 요소들은 어렴풋이 여름을 떠올리게 하는 것들로, 이러한 4개의 장면은 동일한 계절 동안, 몇 시간 혹은 며칠의 간격을 두고 관찰한 장면인 듯 보인다. 각각 비가 내리던 날과, 날벌레가 모여든 날, 그리고 전등 하나가 꺼진 날과 바람이 많이 불던 날에 해당하는 장면을 하루씩 보여주고 있다.

나는 이러한 4개의 화면을 설치 전경(p.36 **참고그림4**)에서처럼 일정한 간격을 두고 일렬로 배치하였다. 이러한 배치로 인해 각각의 화면은 분절된 채로 하나씩 순차적으로 제시되는데, 나는 하나의 화면에 이어 다음의 화면을 바라 볼 때에, 그대로 남아있는 것과, 사라지는 것, 그리고 새로이 생겨나는 것들이 동시에 작용하며 만드는 구체적인 감각을 전달하고자 했다. 각각의 화면은 하나씩 천천히 깜박이듯 나타나고, 작품과 작품 사이의 간격은 시간의 경과를 암시하게 된다. 즉, 이러한 복수의 화면 구성은 대상을 관찰했던 경험과 작품을 마주할 때의 경험을 일치시키는 방식으로 시간의 간격을 두고 달라지는 것들의 감각들을 드러내고 있다.

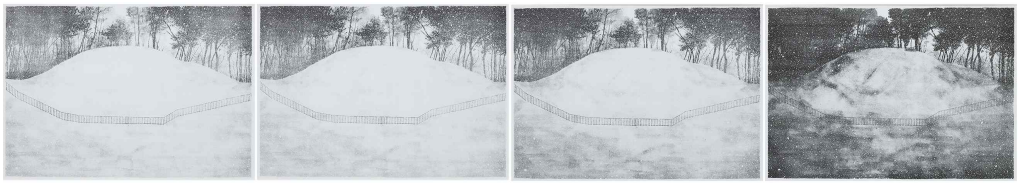


그림 16 **<고른 겨울날 능Ⅰ,Ⅱ,Ⅲ,Ⅳ>**, 2014, 석판화, 각 60.0x87.0cm

<고른 겨울날 능Ⅰ,Ⅱ,Ⅲ,Ⅳ>(p.39, **그림16**)에서도 마찬가지로 복수의 화면이 활용되고 있다. 여기에서 각각의 화면은 일렬로 놓여 하나씩 순차적으로 제시될 뿐만 아니라, 짙은 정도에 따라 고정된 순서를 가지고 있다. <빛이 닿는 것 시리즈>(p.37,p.38 **그림12**, **그림13**, **그림14**, **그림15**)가 일

렬로 놓일 뿐 무엇이 우선하는 지가 특별히 고정되어 있지 않다면, 이 작품은 순차적인 명도의 차이로 인해, 눈이 내리며 점차 하얗게 변해가는 모습, 혹은 날이 저물며 점차 어두워지는 모습을 상상하게 한다. 또한, <빛이 닿는 것 시리즈>(p.37,p.38 그림12, 그림13, 그림14, 그림15)에 비해 화면 사이에 암시된 시간이 차이가 짧고, 보다 연속적인 느낌을 전달한다. 나는 순간적으로 공간을 가득 메우는 눈송이의 광범위함과 확장되는 느낌을 강조하기 위해, 그리고 내리는 눈을 하나의 시점에서 비교적 오랜 시간을 두고 바라보고 있음을 전달하기 위해 복수의 화면을 활용하였다.

이처럼 전달하고자 하는 바에 따라서 약간의 차이를 보이지만, 복수의 화면 구성은, 작품과 조금 멀리 떨어져서 화면들 사이의 관계로부터 특정한 느낌을 의도한다는 공통점을 가진다. 복수의 화면 구성을 화용한 작품에서 나는 하나의 화면 안에 만들어진 질서에 집중하는 것 외에도, 한 걸음 떨어져서 동일하게 반복되는 것들, 그리고 미세한 차이를 보이며 달라지는 것들이 만들어내는 느낌에 주목할 수 있기를 의도하였다.

2. 평면상의 기하와 서정

내 작업은 대상을 마주 할 때의 개인적이고 주관적인 정서에 집중하고 있다는 점에서 서정(抒情)과 관련된다. 문학에서도 주관적이고 내적인 정서의 표현이 이루어지는 세부 장르를 서정 장르로 일컬으며, 그 대표적인 것이 서정시에 해당한다. 헤겔은 서정시의 경우 외형률이든 내재율이든 리듬에 의한 고도의 조직성과 압축성을 지니게 된다고 설명하며, 이것이 서사의 '확장'과 대비시켜 서정 장르가 지닌 특징인 '집중'에 인한 필연적인 소산[14]이라 이야기 했다. 김준오 역시 서정시가 "줄거리가 없이도 한 순간 속에 오히려 강렬하고 집약된 형태로 자아를 표현"[15]하는 것이라 설명했다. 이처럼 서정의 표현은 작가의 정서와 감정을 가장 압축적이고 효과적으로 드러내기 위해 다른 무엇보다 형식에 크게 의존한다는 특징을 보인다.

내 작업은 내가 관찰한 세계에 대한 주관적 정서의 표현이라는 점에서, 그리고 시에서의 운율에 비할 수 있는 시각적 균형을 통해 내가 감각하는 것들을 하나의 장면 안에 제시하려 한다는 점에서 이러한 서정 장르의 특징을 공유하고 있다. 서정시에서 압축적 정서의 전달을 위해 고도로 정제된 언어가 사용되는 것과 마찬가지로, 내 작업에서는 각종 조형적 요인들이 섬세한 주의를 기울여 정제되고 조절된다. 이렇게 이루어지는 형식적인 장치들 중, 작업에 고유한 특징으로 나타나는 것이 기하학적 사고를 반영한 그리기라 할 수 있다. 풍경을 이루는 것들을 형태와 배열로 파악하고 그 관계에서 균형을 찾으려는 시선은 수학적이고 기하학적인 사고에 바탕을 두고 이루어진다. 이러한 기하학적으로 사고하기의 태도는 화면의 평면성을 의식하는 것에도 반영되어 있으며, 이렇게 이루어지는 표현에 의해 고유한 서정의 느낌이 만들어진다.

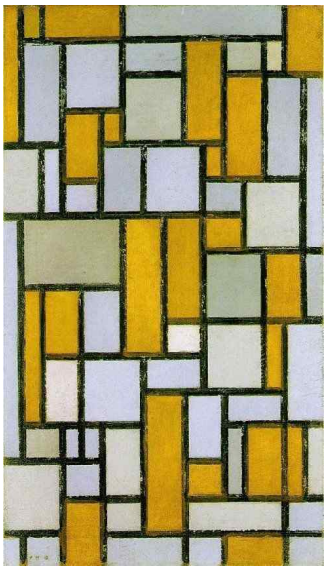
---

14) G.W.F.Hegel (최동호 역), 『헤겔 詩學 』, 서울 : 열음사, 1985, 1987,
김준오, 『詩論』, 서울 : 문장, 1982, p.46에서 재인용

15) 김준오, 『詩論』, 서울 : 문장, 1982, pp.45-46.

1) 기하의 서정성

흔히 서정적이라는 서술은, 정확히 쌍을 이루는 개념은 아니지만, 기하학적인 성질의 것과는 상반되는 특성을 언급할 때에 보다 빈번하게 사용된다. 아래의 <Composition with Gray and Ochre>(p.42 **참고그림5**)와 <Ocraneil>(p.42 **참고그림6**)는 각각 기하학적 추상(Geometric Abstraction)과 서정적 추상(Lyrical Abstraction)으로 분류되고 있는 그림에 해당한다. 이들 작품은 기하학이라는 용어와 서정이라는 용어가 직관적으로 어떠한 상태를 떠올리게 하는지, 각각의 단어로 대표되는 작업이 어떠한 화면을 만들고 있는지를 보여준다. 서정 추상에 대한 설명이, '합리적이고 이성적인 형식을 취하는 기하학적 추상에 반발하며 생겨나, 충동적이고 즉흥적인 제스처에 의한 기호들을 통해 화가의 내적인 심리와 감정 및 행위를 표현'[16]하려 했다는 설명으로부터, 각각의 단어가 내포하고 있는 느낌의 차이를 비교적 명확히 확인할 수 있다.



참고그림 5 Mondrian, **<Composition with Gray and Ochre>**, 1918, oil on canvas, 49.8x80.4cm
참고그림 6 Camille Bryen, **<Ocraneil>**, 1955, oil on canvas, 73.0x92.0cm

16) 월간미술, 앞의 책, 1999, p.237.

일반적으로 기하학적이라는 용어는 이성적인 판단, 냉철함, 합리성, 지적 활동 및 수학적 사고와 연결되고, 이러한 파생어들은 서정적인 느낌과는 다소 거리가 먼 것으로 여겨진다. 하지만 나는 기하학적 사고에 따라 행해지는 일련의 활동들이 고유한 서정의 분위기를 연출하며, 그것이 내 작업에 중요함을 강조하고자 한다. 마주한 대상에서 수학적이고 기하학적인 원리를 찾으려는 활동, 대상을 형태와 배열로 바라보고, 그 개수를 세며, 닮은꼴을 찾거나 서로의 차이를 비교하는 일련의 과정은, 일상을 바탕으로 한 사소하고 무용한 놀이와 같이 행해진다. 이러한 과정이 기능적이고 실용적인 측면에서 행해지는 것이 아닌, 대상의 모습을 바라보려는 노력의 연장선에서 이루어질 때, 정확하게 설명하기 어렵지만 거기에는 쓸쓸함 내지는 나지막한 즐거움의 감정이 조용히 개입하여, 고유한 서정적 분위기를 만든다.

<비가 내리던 날Ⅱ>(p.43 그림17)에서 나는 희고 가느다란 직선으로 내리는 빗줄기와, 어둠으로부터 그것을 드러내고 있는 동그란 가로등, 그리고 그 주변에 빛이 닿아 어렴풋이 드러난 잡다한 것들의 그 순간 그러한 형태의 있음을 그려 옮기고 싶었다. 조용하고 평이한 풍경을 바탕으로, 쏟아지는 빗줄기의 의외적인 형태가 만드는 장면의 균형을 보여주기 위해, 각각의 형태는 보다 원칙에 부합하는 모습으로 그려진다.

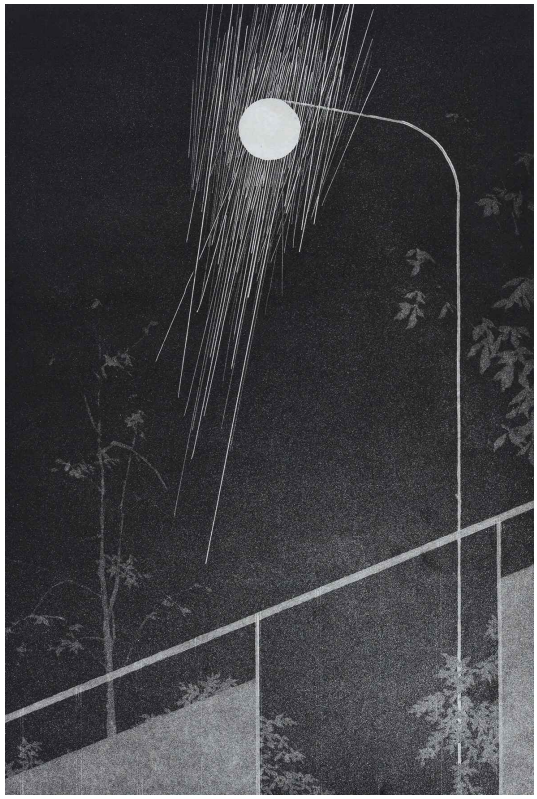


그림 17 **<비가 내리던 날Ⅱ>**, 2015, 아쿼틴트, 60.8x100.0cm

이처럼 장면의 균형을 옮겨오는 과정에서 각종 요소들은 점, 선, 면, 형과 같은 기초 조형 요소로 환원되고, 또렷한 경계를 지닌 온전한 형태로서 화면상에 위치와 면적을 차지하고 놓이게 된다. 이들의 형태는 뭉글거리거나 어디론가 수렴되지 않으며, 표현적인 제스처에 의해 드러나지도 않는다. 대상 각각이 고유하게 지니는 형태를 부각시키기 위해 하드에지(Hard-Edge) 추상[17]에서와 같이 예리하고 반듯한 경계를 지닌 모습으로 그려진다.

대상의 형태를 오롯이 드러내는 이러한 그리기는, 대상의 모습과 있음에 애정을 느끼는, 그래서 그러한 상태를 남기고자하는 의지의 반영이다. 나는 작업의 과정에서 각각의 대상이 어떠한 모양을 가지는지, 그리고 장면 상에서 얼마만큼의 간격을 가지고 어떠한 위치에서 만나는지를 관찰하고 사고하며 이를 화면에 옮긴다. 이러한 과정은 장면을 구성하는 개체 하나하나에 가치를 두는 시선으로, 형태를 파악하려 대상을 관찰하는 과정에서 개체를 독립적으로 사고하고, 화면에 이들을 온전한 형태로 드러냄으로써 그러한 모양의 있음을 강조하려는 의도를 반영하고 있다.

형태의 고유함에 대해 논하는『형태의 삶(La Vie des Formes)』에서 앙리 포시용은 “가장 여리고 빠른 물결도 형태를 갖는다.”[18]라고 서술했다. 예를 들자면, 물결과 같이 끊임없이 흩어지고 결합하는 대상도 그 물성과 움직임의 규칙성에 따라 고유한 형태를 가진다는 설명이다. 이러한 태도와 시선이 내 작업에는 전제되어 있다. 고정된 형태를 가지지 않는 대상에서도 집요하게 형태를 찾아 고정시키려는 노력, 어떤 인상을 그리는 것이 아닌 대상이 어떠한 모습인지를 파악하려는 시도 중에 질서와 규칙을 찾아내는 이러한 그리기는 대상의 있음을 존중하려는 노력에 바탕을 두고 이루어진다.

---

17) “하드에지(Hard-Edge)는 1950년대 말에 미국에서 일어난 기하학적 추상화의 새로운 경향을 말한다. ‘면도칼의 날과 같이 예리한 테’란 뜻을 가지며, 단단한 가장자리에 의해 화면이 구분되고, 시원하고 단순한 색깔로 그려졌다는 특징을 보인다.”
월간미술, 앞의 책, p.513.

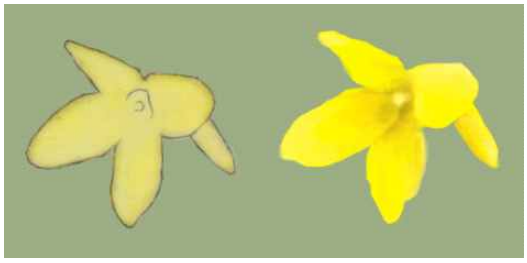
18) Henri Focillon (강영주 역), 『앙리 포시용의 형태의 삶』, 서울: 학고재, 2001 p.15.

2) 평면을 의식하는 그리기

나는 화면에 대상의 온전한 형태가 드러나는 것을 중요하게 생각한다. 때문에 형태를 간섭할 수 있는 요인으로서, 물체들을 경계 없이 섞이게 하고 그림자를 드리우는 빛에 의한 효과나, 형태에 주목하는 것을 방해하는 과도한 질감 묘사와 같은 것들을 생략하고 있다. <기울어진 단서들-개나리>(p.45 **그림18**)를 살펴보면, 작품에 그려진 개나리와 철망 그리고 그 뒤에 위치하는 공간에서, 공간감이나 입체감은 크게 드러나지 않는다. 각각의 요소들에는 그림자에 의한 명도의 차이가 나타나지 않으며, 질감 또한 신경 써서 묘사되지 않는다. 채색 시에는 개체마다 단일한 색상이 배당되며, 철망에서의 미묘한 색의 변화는 그 구조와는 상관없이 얼룩처럼 나타날 뿐이다. 철망 너머의 복잡한 나뭇가지들과 멀리 보이는 벽면은 색상의 차이가 나타나지 않고, 강약 없는 균일한 선으로 묘사되어 무늬가 있는 하나의 면처럼 납작해진다.

그림 18 **<기울어진 단서들-개나리>**, 2015, 종이에 석판화, 아크릴 및 수성미디엄 (부분)

나는 그림에서 대상의 외곽을 일정하고 가는 선으로 상세하게 그린 뒤, 그려진 요소들을 묶음지어 색을 정해 평평한 면을 채우듯 색칠한다. 이처럼 양감 느끼게 하는 명암이나 질감의 묘사를 생략 하는 동시에, 대상의 실루엣을 가는 선으로 온전히 그리는 것은, 결과적으로 요소들을 테두리를 따라 오려낸 색종이처럼 평면적으로 보이도록 만든다. <견고한 허공>(p.50 그림21)의 작업에서도 마찬가지로, 나는 포도송이를 닮은 꽃송이 하나하나의 입체감을 드러내는 데에는 관심을 두지 않는다. 공간을 가득히 메운 꽃들을 그리기 위해 균일한 선과 동일한 톤의 색을 사용하고, 화면 전체를 고루 채우듯 대상을 그림으로써 개별 요소와 화면 모두를 평면적으로 만들고 있다.



참고그림 7 <개나리 ①과②>
작업에 그려진 개나리(좌)와, 외곽선 없이 양감을 나타낸 개나리(우)의 비교

이러한 평면화의 장치들은 풍경의 장면을 보다 명료하고 정돈된 상태로 만든다. 빌헬름 보링거(Wilhelm Worringer)는 혼돈스러운 공간에 대한 공포가 추상에 대한 충동으로 이어졌다고 설명하며, 공포를 느끼는 인간에게 안정의 상태를 제공하는 것이 추상적 예술 표현이라 분석했다. 그리고 이러한 추상적 예술 표현이 '평면으로의 변형'과 '공간의 표현에 대한 억제'라는 두 가지의 양상으로 나타난다고 설명하였다.[19] 나는 내가 작업에서 대상을 평면화 시키는 것 역시, 어느 정도 이러한 심리적 안정과 관계할 것이라 추측한다. 끊임없이 변화하는 대상이라 파악하고 있는 풍경을, 하나의 시점에서 관찰하여 고정시키고, 그러한 장면 안에 나타난 조형적 장치들을 섬세하게 조절하는 것으로 온전히 바라볼 수 있는 평평한 하나의 화면을 만들고 있다고 할 수 있다.

---

19) Wilhelm Worringer (이종건 역), 『추상과 감통 : 모더니즘 문헌과 현대예술 해석의 고전 힐턴 크레이머의 서문』, 수원 : 경기대학교 출판부, 2006, pp.46-52.

나는 장면을 구성하는 요소들을 이처럼 평면화된 모습으로 그리고 있을 뿐만 아니라, 화면의 평면성 또한 의식한 채 장면을 옮기고 있다. 그래서 장면을 관찰할 때의 여린 요소들 사이를 순간 견고하게 만들어주는 균형의 느낌은, 그것을 화면에 그리는 과정에서 화면의 프레임과 평면성을 의식하여 보다 원칙적이고 수학적인 균형에 부합하는 방식으로 강조된다.

균형은 그것이 만들어진 원리에 따라 세부적으로는 대칭적 균형, 비대칭적 균형, 방사형 균형, 그리고 결정학적 균형으로 분류된다.[20] 앞서 살펴보았던 <밤의 가운데Ⅰ>(p.32 **그림10**)를 비롯한 <모서리-진달래>(p.47 **그림19**)의 작업은 가장 단순한 형태의 균형인 대칭적 균형에 해당한다. 대칭에 의해 만들어지는 균형은 안정되고 차분하며, 동세가 느껴지지 않음으로 정적인 느낌이 강조된다. 화면의 가운데를 중심이 되는 축으로 설정하여 좌우 대칭적인 거울상, 혹은 근사 거울상을 만드는 것을 통해 장면에서의 균형의 느낌은 보다 또렷하게 옮겨진다.

그림 19 **<모서리-진달래>**, 2014, 아쿼틴트, 28.5 x 30.5cm

반면 다소 무계획적으로 보이거나 의도치 않은 듯 보다 자연스러운 느낌을 전달하는 것이 비대칭적 균형으로, <비가 내리던 날Ⅱ>(p.43 **그림17**)에서 나는 시선의 방향, 위치, 명도, 형태 등을 고려하여 비대칭적 균형을 만들고 있다. 우선 우측 상부의 모서리에서 좌측 하부의 모서리로 사선 방향의 시선을 유도하여 화면 전체에 방향성을 만들고 있으며, 화면의 아래에 보다 큰 면적을 차지하는 것들을 두어 안정감을 부여하되, 아래는 명도의 대비를 옅게 설정하여, 상부에 강한 대비를 이루

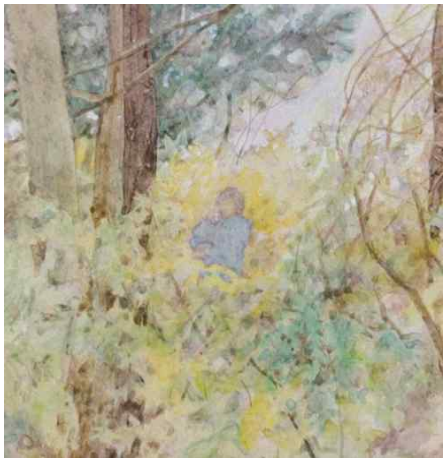
20) David A. Lauer, 앞의 책, pp.61-77.

는 빗줄기의 예리한 형태가 강조되도록 화면을 구성하였다. 이 작업에서 빗줄기는 이질적 요소이며 의외적인 요소이다. 나는 비대칭적인 균형의 화면을 만듦으로써, 고요한 밤의 풍경에 갑작스레 소리를 만들어 내는 빗줄기의 형태를 도드라지게 하는 화면을 만들고자 했다.

화면에 나타난 균형의 느낌은 보다 직접적으로 장면을 마주한 순간의 정서를 반영하고 있기도 한데, <가을산 점이 된 사람>(p.48 그림20)의 작업에서 나는 숲의 나무들이 얽혀 만들어진 복잡한 무늬의 화면 한가운데에, 이질적 형태를 보이는 사람의 형상을 고립시키려 했다. 이를 위해 빼곡하게 들어선 나무들에 의해 만들어지는 공간을, 카펫이나 손수건과 같은 무늬를 지닌 사각형의 면처럼 설정하고, 그 중심에 점의 요소로서 인물의 형상을 두고 있다. 그리고 그 인물을 작게, 숲이 차지하는 면적과 대비되는 크기로 설정함으로서, 밝은 색의 가을 산의 한가운데에 인물이 외로운 듯 위치하도록 만들었다. 이는 요소들이 중앙의 한 점을 기준으로 방사되는, 방사에 의한 균형 내지는 결정학적 균형의 방식을 활용한

그림 20 **<가을산 점이 된 사람>**, 2015, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 82.0x125.0cm

것이라 볼 수 있는데, 나는 숲이라는 너른 공간에 홀로 위치한 사람을 바라보았을 때의 느낌을, 화면 한가운데에 작은 점을 찍는 방식으로 가져오고 있다.



참고그림 8 <가을산 점이 된 사람> 의 세부

이러한 결정학적 균형, 보다 일반적으로 쓰이는 용어로는 전면적인 패턴(allover pattern)에 해당하는 균형이 보다 잘 드러난 예는 <견고한 허공>(p.50 그림21)이다. 전면적인 패턴은 화면 전체에 동일한 특징과 형태를 계속 반복시켜 만들어진 균형이다. 전면에 고르게 무게가 두어지고, 특별한 초점이나 강조점이 존재하지 않는 특징을 가진다.[21] <견고한 허공>(p.50 그림21)에서 등나무의 만개한 꽃송이들은 동일한 형태와 색상으로 화면을 균일하게 가득 메우고 있다. 이들은 상하 좌우의 방향으로 끊임없이 이어질 듯 하며, 강약의 차이가 없는 그리기는 화면상에서의 중심을 만들지 않는다. 특별히 강조되는 부분이 없는 넓은 화면은 멀고 아득한 느낌을 전달하는데, 이러한 균형의 느낌은 절기에 맞추어 일제히 피어난 꽃송이를 바라 볼 때의, 비어있던 허공이 동일한 형태와 색으로 가득 메워진 상태를 마주하는 아득함과 연결된다.

이처럼 각각의 화면에 두드러진 균형의 원리는, 그 풍경을 마주한 순간의 정서와 관련되어 있다. 다만 이러한 분류는, 칼 같이 명료하게 나눠지는 것은 아니며, 하나가 다른 하나의 변형이기도 하고 그 구별이 모호한 경우도 있다. 또한 정해진 균형에 맞추어 임의적으로 화면의 질서를 구성하는 것이 아닌, 긴장을 이루고 있는 장면을 옮겨오는 과정에서 프레임과 평면을 의식하여 조절이 이루어지고, 이것이 자연스레 조형의 원리에 따라 설명 가능한 양상으로 나타나게 되는 것이라 할 수 있다.

---

21) David A. Lauer, 앞의 책, p.77.

그림 21 **<견고한 허공>**, 2015, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 96.0x309.0cm

참고그림 9 <견고한 허공>의 세부

풍경을 유한하고 여린 대상으로 여기는 데에서 비롯한 안타까움과 무상함의 감정은, 때로는 대상을 조형적으로 다루는 와중에 생겨나는 작고 사소한 즐거움의 감정과 함께 드러나기도 한다. <주차선 놀이-청색>(p.51 그림22)은 정사각형의 프레임을 활용하여 바둑판식으로 연결된 구성을 보이고 있다. 하나의 프레임에 그려진 것만을 떼어 볼 때 주차선의 모양은 완성되지 않으며, 이들이 반복해서 놓이면서 서로 의존적으로 온전한 패턴을 만들어가는 형식의 작업이라 할 수 있다.

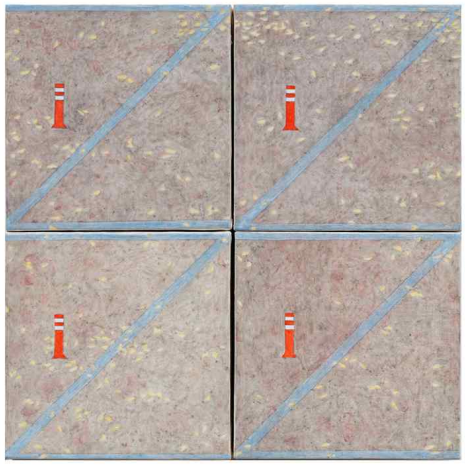


그림 22 **<주차선 놀이-청색>**, 2016, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 각 12.0x12.0cm*4개

또한 <지그재그 코너>(p.51 그림23)에는 4개의 화면이 나타나 있는데, 각 화면마다 도로의 표시선이나 울타리와 같은 인공적인 요소를('∧∨'와 같이) 위·아래로 향한 고깔의 형태로 그리고 있어, 이들이 나란히 놓여 함께 보여질 때에 전체적인 모습은 지그재그의 모양을 이루게 된다. 이러한 두 작업은 프레임을 활용하여 보다 유희적인 방식으로 대상을 그리고 있다. 작업은 이처럼 대상의 한계에서 비롯한 안타까움과 시각적으로 관찰되는 것들에 대한 애정 사이의 어느 지점에서 이루어진다.

그림 23 **<지그재그 코너>**, 2014, 아쿼틴트, 28.5x102.0cm

내가 가진 정서의 성격을 가장 적절히 드러낼 수 있는 조형 활동은, 대상의 형태를 그리고, 크기를 조절하며, 개체들 사이의 간격을 맞추거나 나란한 선을 긋는 것과 같은 활동이라 할 수 있다. 내게 동기가 되는 감정들이 분노나 우울, 비통함 등의 강하고 극단적인 것은 아니기에, 격렬한 붓질이나 심리를 반영한 주관적인 색채의 사용과 같은, 일반적으로 감정을 표현하고 있다고 여겨지는 그리기의 방식은 내게는 오히려 어색하게 느껴질 뿐이다. 대상의 형태를 따라 그리고 배열을 다듬는 과정이 내가 느끼는 감정을 가장 적절하게 드러낼 수 있는 방식인 듯하다.

내 작업에서 기하학적 사고는 보다 엄밀한 규칙을 찾는 활동으로, 혹은 온전히 추상적인 것을 추구하는 방식으로 발전하지 않는다. 나는 풍경에서 절대적 원리나 황금비율을 찾고자 하는 것이 아니며, 단지 일상적이고 구체적인 사물에 바탕을 둔, 포용력 있고 단순한 질서들을 발견하고자 할 뿐이다. 균형을 이룬 상태는, 엄격한 규칙에 따르거나 극도로 정교한 모습을 하고 있는 것이 아니다. 철저하게 재단된 것의 한 치의 흐트러짐도 없는 아름다움이 아닌, 어쩐지 그러한 느낌을 전달하는 것이

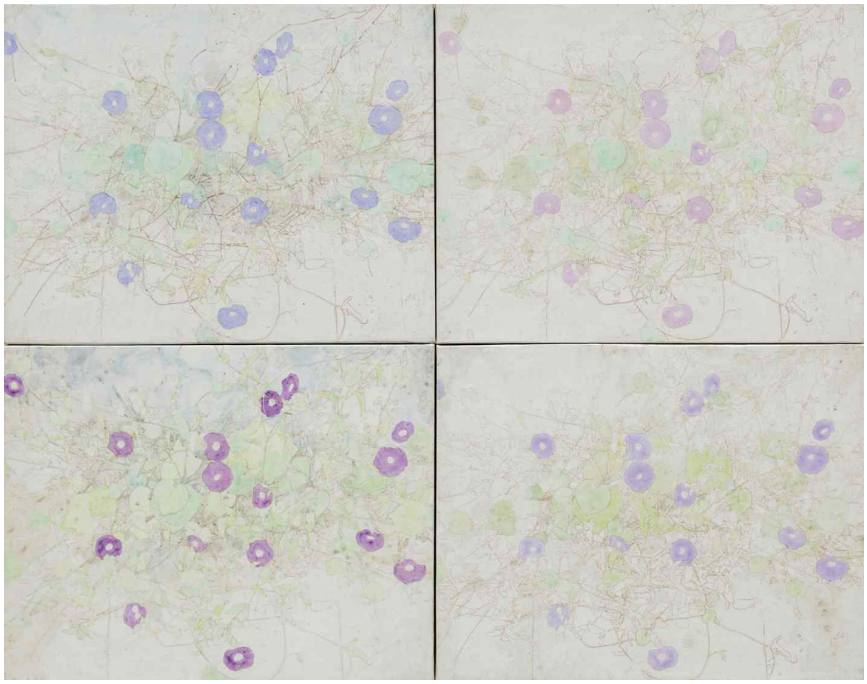


그림 24 **<기울어진 단서들-나팔꽃>**, 2015, 종이에 석판화, 아크릴 및 수성미디엄, 55.0x70.0cm

며, 자연스레 이루어져 다소 허술하면서도 정돈되어 있는 느낌을 주는 것이다. 이러한 균형의 느낌은 곧게 쌓아 올린 몇 개의 나무토막이나, 간격을 맞추어 줄지은 동그란 귤을 바라볼 때의 느낌과 닮았다. 나란히 모인 나무토막들이나 귤들은 각각 개체 마다 모양이 닮은 듯 조금씩 차이를 지니고, 놓여진 배열은 규칙적이지만 강박적이거나 고집스럽지는 않다. 나는 기본적인 도형의 형태가 일상의 풍경에서 구현되고 있을 때, 그리고 어떠한 수학적인 질서가 실제의 장면에 닿아 있을 때의 구체적인 감각을 옮겨오고자 한다.

모든 것들은 단지 일정한 기간 동안 그렇게 있을 뿐이며, 어떤 것도 영원하지 않다는 보편적인 원리를, 나는 그러한 형태들이 더 이상 그곳에 그렇게 있지 않다는 의미로 받아들인다. 각각의 고유한 형태들은 자신의 방식과 속도로 세상에 잠시 자리 잡고 있다. 동그란 가로등처럼, 사다리꼴의 교각처럼, 여름날의 날벌레와, 지는 꽃잎과, 크리스마스 시즌의 전구처럼, 세상의 풍경은 갖가지 고유한 형태들이 일시적이고 무심하게 만나며 만들어지고, 한동안은 그러한 모습을 한 채 내게 목격된다.

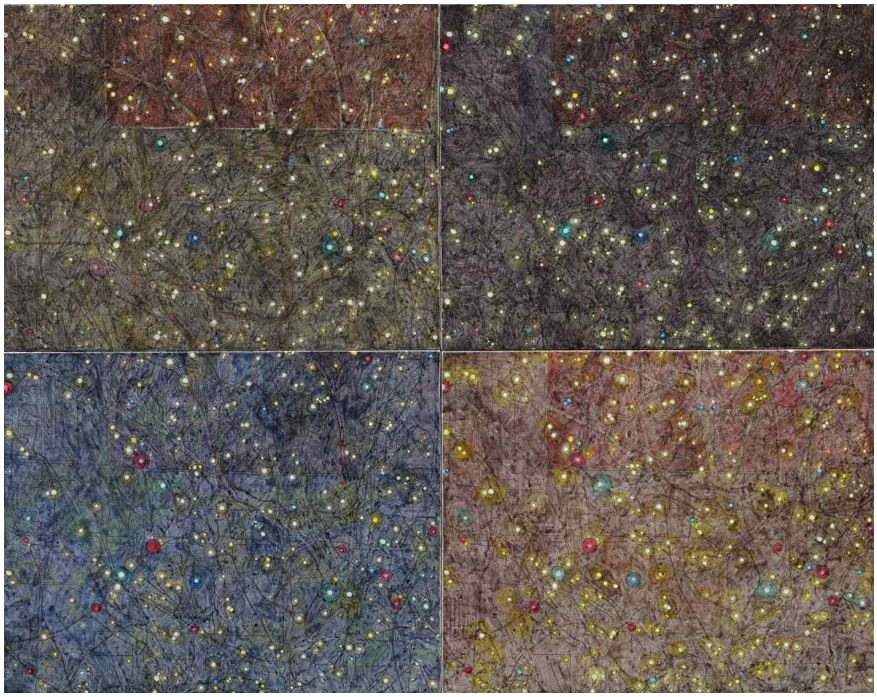


그림 25 **<기울어진 단서들-전구>**, 2015, 종이에 석판화, 아크릴 및 수성미디엄, 550x700cm

3. 표현의 정제

나는 표현에 있어 항시 조심스러운 태도를 유지한다. 과감하고 즉흥적인 표현 방식을 사용하기 보다는, 시간을 두고 고민의 과정을 거쳐 정제되고 조절된 방식으로 대상을 그려간다. 풍경의 요소들에 대한 애정과 연민이 전제되어 있기에, 대상을 그리는 방식은 섬세하고 조심스러우며, 결과물로서의 작품은 실험적이거나 가벼운 스케치와 같은 느낌이 들기 보다는, 정돈되고 완결성을 갖춘 모습이 되도록 의도한다. 이어지는 글에서 이를 가능하기 위해 활용한 표현의 방법들을 살펴볼 것이다.

1) 간접 표현

나는 직접적인 제스처가 강하게 드러나는 표현 보다는 간접적이고 정제된 표현을 사용하여 이미지를 만들고 있다. 우연적 효과를 적극적으로 활용하거나, 그림을 그리는 도중에 즉흥적인 판단에 따라 구성을 시도하지 않으며, 대부분 것들을 미리 계획해 둔다. 특히 요소들 각각이 화면상에서 어떠한 위치와 면적을 차지할지를 사전에 계획하고, 그것을 고려하여 지지체의 비율과 크기를 정한다. 그리고 같은 규격의 종이에 시험적으로 밑그림을 그리는 과정을 거쳐, 지지체에 그리기를 시작하는 단계부터는 초벌 밑그림에 계획된 대로 요소들을 최대한 조심스레 옮기는 방식으로 진행된다. 이는 한번 그린 것을 지우거나 수정하는 일을 최소화하여 지지체를 보다 맑은 상태로 유지할 수 있게 한다. 또한 이러한 과정을 거치기에, 그림을 그리는 순간에는 표면에 올라가는 재료의 상태에 흐트러짐 없이 집중하는 것이 가능해진다. 나는 물감의 묽기와 쌓이는 두께, 그리고 선의 강약 등을 원하는 대로 조절하는 것에 최대한 집중하여 그리기를 진행하고, 이것이 화면에 정적인 느낌을 주는 표현을 가능하게 한다.

선을 그리는데 있어 이러한 방식을 보다 철저히 지키고 있는데, 이는 채색이 이루어지기 전 단계인 <밑그림1>과<밑그림2>(p.55 **참고그림10, 참고그림11**)에서 확인할 수 있다. 좌측은 푸른색의 먹지를 활용하여 윤곽선을 균일하게 따라 그린 상태이고, 우측은 이러한 먹선을 알루미늄판 위에 그린 후, 이를 다시 평판화로 찍어낸 상태를 보여준다. 먹지로 트레이싱 하는 경우, 쓸 수 있는 색이 제한되기에, 제판의 과정을 한 번 더 거쳐 선의 색상과 투명도의 조절을 더욱 용이하게 하고 있다. 이 외에도 비치는 종이를 이용하여 이미 한번 그려진 밑그림을 색연필 등으로 옮기는 방법을 활용하기도 하는데, 이처럼 나는 다양한 방법을 활용하여 선의 상태를 균일하고 일정하게 조절하는 것을 시도하고 있다.

참고그림 10 **<밑그림1>** <견고한 허공>의 밑그림
참고그림 11 **<밑그림2>** <기울어진 단서들-진달래>의 밑그림

이러한 방식으로 그려진 선에는 운동감이나 속도감, 강약에 따른 표현의 차이가 나타나지 않는다. 단지 어떤 조심스러움이 드러날 뿐이며, 가늘고 엷은 선이 만드는 느낌은 그려지는 요소들의 여린 특성과 일치한다. 또한 하나의 화면에 나타나는 모든 형태들이 동일한 굵기와 색상의 선으로, 표면으로부터 깊이의 차이를 가지지 않고 그려짐으로 인해, 요소들이 실제 가지고 있었을 공간감이 압축되고, 깊이감이 느껴지기 보다는 얇고 평면적인 느낌을 전달하는 화면이 만들어진다.

또한 나는 정제된 표현을 위해, 판재에 직접적인 표현을 가하고, 그것을 다시 종이에 찍어 간접적으로 이미지를 만드는 판화의 기법을 활용하고 있다. <고른 겨울날 능Ⅳ>(p.56 그림26)은 눈이 내리는 풍경을 그린 석판화이다. 나는 알루미늄판에 능의 풍경을 그리기 전, 기름 성분을 배척하는 재료인 아라비아고무액을 사용하여 판 전체에 고르게 눈송이를 그렸다. 미리 아라비아고무액을 칠한 부분은 드로잉 재료의 영향을 받지 않기에 잉크가 올라가지 않고, 결과적으로 찍혀 나온 이미지에는 고무액을 칠한 부분에 바탕지가 그대로 드러나 흰 눈과 같이 보이게 된다.

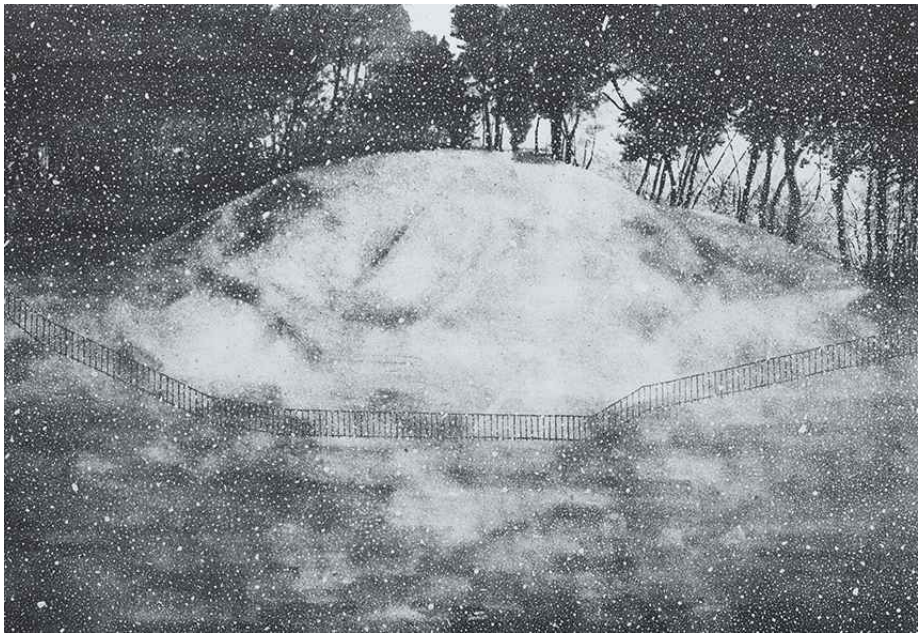


그림 26 **<고른 겨울날 능Ⅳ>**, 2014, 석판화, 60.0x87.0cm

이러한 판화의 과정은 이미지를 직접 그릴 때에는 불가능한 표현을 가능하게 하는데, 예를 들면, 판재에 아라비아고무액으로 눈의 형태를 그릴 때에는 고무액의 물성과 손에 의해 눈송이 각각이 뭉치는 부분이나 발리는 두께의 차이를 가지게 된다. 하지만 그것이 제판의 과정을 거치며, 잉크가 찍히지 않는다는 조건으로 작용하고, 종이에 찍혀진 이미지에는 모든 눈송이가 차이를 지니지 않는, 균질하게 잉크가 없는 상태로 나타난다. 만약 판화로 찍힌 이미지와 동일하게, 눈송이를 남겨두고 나머지 부분을 종이에 직접 그린다고 할지라도, 눈송이를 하얗게 남기기 위해 연필 혹은 붓의 움직임은 방향을 틀거나, 멈추었다 다시 그리기를 계속해서 반복해야 할 것이다. 이러한 과정이 형태에 관여해 아마도 눈송이의 테두리를 따라 재료의 요철을 만들고 부자연스러운 자국을 만들게 될 것이다. 하지만 제판의 과정에서 잉크가 올라갈 수 없도록 층을 분리시킨 덕분에, 이미지를 그리는 과정은 보다 막힘없이 자연스럽고, 화면은 눈송이를 일제히 오려낸 듯 한층 정돈된 느낌으로 완성된다.

참고그림 12 <고른 겨울날 능IV>의 세부

2) 쌓아가는 그리기

나는 판화를 제외한 나머지 작업에서는 채색을 시작하기 전에 바인더를 이용하여 물감이 스미지 않도록 종이를 매끈하게 코팅한다. 그래서 그 위에 아크릴 물감은 묽고 투명하게 스미지 않는 형태로 쌓여 올라간다. 매끈한 표면에 하나의 단계를 채색한 후 다시 코팅하는 방식의 과정을 반복함으로써 화면이 여러 겹의 층을 이루도록 만든다. 이러한 채색의 과정은 화면의 색조 및 투명도와 관련을 맺는다. 코팅을 반복하며 점차 쌓아가는 채색의 방식은 투명하고 얇은 색 유리를 차례로 포개어가는 과정처럼 이루어진다. 반복되는 중첩에 의해 화면을 가까이서 관찰할 때에, 아주 얇은 층으로 이루어진 깊이의 차이를 확인할 수 있는데, 이러한 층의 순서는 그려지는 요소의 특징과 관련하여 조절된다.

나는 주로 자연적인 요소 및 투명하게 그려지기를 의도한 요소를 화면의 가장 아래에 둔다. <상승하던 4월>(p.19 그림5, p.58 참고그림13)에서 나는 목련 꽃송이로 하얗게 남을 부분을 제외하고 나머지의 부분을 색으로 쌓아 올렸다. 꽃송이 외의 부분에 녹색의 물감이 쌓여 올라감에 따라

참고그림 13 <상승하던 4월>의 세부
참고그림 14 <가만히 흔들리던 밤>의 세부

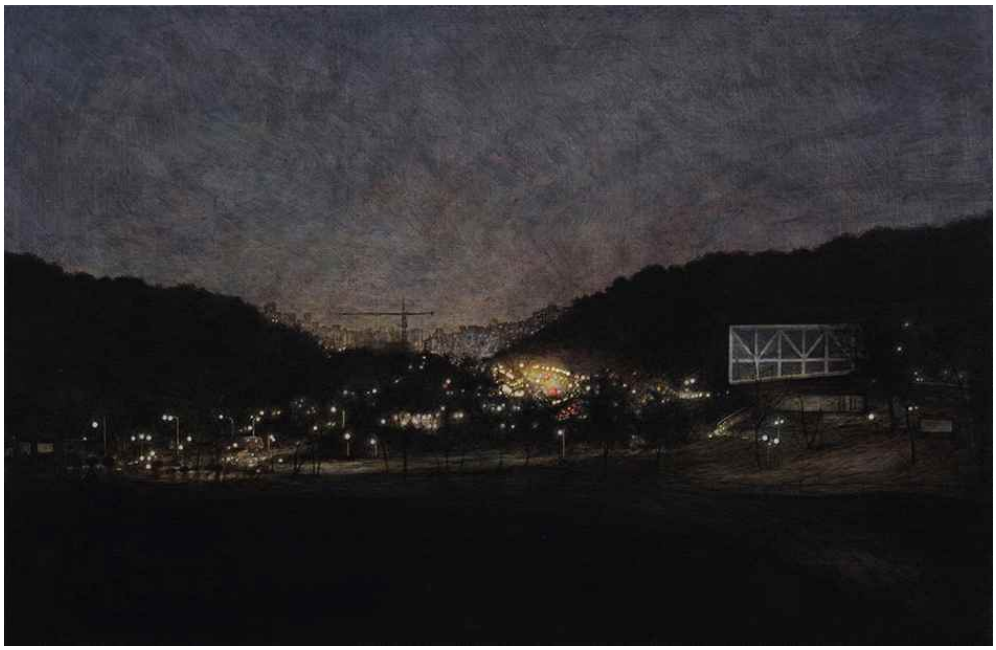


그림 27 **<가만히 흔들리던 밤>**, 2015, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 65.0x100.0cm

희게 비워둔 부분에는 투명한 미디엄만이 계속해서 중첩된다. 그 결과 꽃송이는 물감의 색상으로서가 아닌 보다 밝은 느낌의 흰빛으로 남게 된다. 투명한 미디엄의 중첩으로 빛의 밝은 효과를 내는 것은 더욱 여러 번의 중첩이 이루어진 <가만히 흔들리던 밤>(p.59 그림27, p.58 참고그림 14)에 보다 분명하게 나타난다. 화면의 가운데 가로등이 조밀하게 모여 밝게 빛나는 곳을 표현하기 위해, 나는 가장 밝은 것에 해당하는 가로등의 동그란 불빛을 채색 하지 않은 채로 유지했다. 그리고 그 주변부터 밝은 노란 색에서 점차 어두운 색을 쌓아가는 방식으로 그리기를 진행했다. 동시에 산과 같이 불빛이 닿지 않는 곳은 엷은 검정색의 물감을 매 층마다 쌓아 더욱 깊이 있는 어둠이 표현되는 것을 의도하였다.

위 두 작업은 투명한 느낌과 빛의 느낌을 부각시키기 위해 밝은 색이 아래에 위치한 경우이지만, 그려지는 요소의 성질에 따라 불투명함을 강조하기 위해 밝은 색상이 의도적으로 가장 마지막 단계에 채색되는 경우

도 있다. <참고그림 15>(p.60 **참고그림15**)는 내 작업에서 안전 폴 및 페인트 선을 그린 부분을 모아 놓은 것 이다. 이러한 인공적인 요소들은 흰색 혹은 밝은 색상을 가지지만, 자연물을 그린 경우와는 달리 가장 마지막에 불투명한 느낌이 강조되어 채색된다. 이는 실제 도로 위에 두텁게 그려져 있는 페인트 선의 느낌이나 불투명하고 선명한 플라스틱 색상의 느낌을 반영한 것이다. <참고그림 15>(p.60 **참고그림15**)을 자세히 살펴보면 지면을 기준으로 노란 나뭇잎은 보다 아래의 층에 묽은 색상으로 채색되어 있고, 페인트선과 안전 폴은 지면 면보다 상층에 불투명하고 두껍게 칠해져 있음을 관찰할 수 있다.

참고그림 15 **<참고그림 15>** 안전 폴 및 페인트 선을 그린 작업의 부분들

이처럼 미디엄에 의해 만들어지는 층의 차이를 통해 지지체에 올라가는 색의 순서와 비침의 정도를 조절하는 것은, 다색 판화에서 각각의 색판을 순서대로 올려가는 과정과 닮아있다. 나는 이처럼 대상이 그려지는 순서를 조절함으로써, 보다 견고한 완성도를 갖춘 화면을 만들고자 했다.

또한 이처럼 칠해질 곳과 남겨 둘 곳을 조심스레 조절하며 색을 여러 번 쌓아 올리는 과정은, 그리움 내지는 애정에 바탕을 둔 그리기의 방식이라 할 수 있다. 큰 붓을 사용하기 보다는 대상의 실루엣을 섬세하게 그려낼 수 있는 작은 붓을 사용하고, 작은 붓질을 겹쳐 결과물로 드러나

는 색의 상태를 조절한다. 투명도의 조절을 가능하게하기 위해, 색은 두껍게 칠해지기 보다는 아래의 색상이 비쳐 보일 수 있을 정도로 묽게 채색되며, 때문에 작업의 전반적인 색조는 바랜 듯 희미하고 옅은 느낌으로 유지된다.

3) 아쿼틴트의 활용

나는 밤의 풍경을 표현하기 위해, 오목판화 기법 중 하나인 아쿼틴트를 활용하고 있다. 아쿼틴트는 동판에 송진가루를 고루 뿌려 고착시킨 뒤 산에 부식시키는 과정을 거쳐, 송진 가루가 올라가지 않은 노출된 부분에 잉크가 고일 수 있는 무수한 돌기를 만드는 기법이다. 부식에 의해 깎여나간 자리에 잉크를 밀어 넣은 후, 강한 압력을 주어 그 잉크가 다시 종이에 옮겨가도록 하여 이미지가 만들어진다. 이러한 아쿼틴트 기법은 면을 부식시키거나, 다양한 톤의 이미지를 만드는 데에 용이하다. 무수히 많은 작은 점들로 톤을 만들기 때문에, 부식 시키는 정도에 따라 다양한 톤을 섬세하게 조절할 수 있다.

나는 밤의 풍경에서 관찰되는, 어둠에 의해 가려지거나 조명과 빛에 의해 드러나는 작용을 이러한 면의 부식 정도를 조절하는 것을 통해 표현하고 있다.

참고그림 16 **<참고그림 16>**
<비가내리던 날Ⅰ>의 세부

<빛이 닿는 것 시리즈>(p.37,p.38 그림12, 그림13, 그림14, 그림15)나 <비가 내리던 날Ⅰ>(p.25 그림9, p.61 참고그림16) 등이 아쿼틴트로 제작된 것으로, <참고그림 16>(p.61 그림16)에서 볼 수 있듯이, 6,7단계 정도의 명암의 차이로 이미지가 만들어진다. 이 과정을 살펴보면, 나는 송진가루를 고착시킨 상태의 동판에, 일정한 모양으로 오린 시트지와 방식(防蝕)액을 이용하여, 부식의 정도를 조절하고 있다. 시트지를 이용하여 표현한 부분이 빗줄기의 형태에 해당하는데, 이 경우 칼로 반듯하게 오린 시트지로 빗줄기 부분의 판을 전부 막은 뒤, 부식의 시간을 늘려감에 따라 어둡게 나타날 시트지부터 점차 제거하여 명도의 차이를 만들고 있다. 시트지를 활용할 경우 붓으로 방식액을 칠하는 것보다 날카롭고 반듯한 직선을 얻을 수 있지만, 한번 부식이 된 판면에는 요철이 생겨 시트지가 완전히 산을 막아줄 수 없기에 이처럼 노출되는 면적을 점차 늘려가는 방식으로 이미지를 만들고 있다. 빗줄기에 해당하는 부분에 원하는 만큼의 부식이 이루어져 시트지가 제거된 상태에서, 가로등불 주변에 원형으로 밝게 나타난 부분을 방식액으로 칠한 뒤 부식의 과정을 한 번 더 거치는 것으로써, 가로등 주변을 제외한 부분의 명도를 균일하게 낮추고 있다.

참고그림 17 **<참고그림 17>**<녹색 밤>의 세부
참고그림 18 **<참고그림 18>**<빛이 닿는 것-날벌레>의 세부

과정은 다소 복잡할 수 있으나 이러한 아쿼틴트 기법은 부식의 정도에 따라 명확하게 단계가 나누어진 면을 얻을 수 있으며, 그 순서나 횟수가 다르더라도, 부식된 총 시간이 같은 부분은 동일한 명도로 만들어진다는 특징을 가진다. 그렇기에 밝고 어두운 정도를, 산에 노출되는 시간의 가감으로 계산하여 원하는 형태를 원하는 명도로 정확히 얻을 수 있으며, 미세한 단계를 조절할 수 있다.

어둠이 기본으로 전제된 밤의 풍경은, 빛에 의해 무엇이 드러나는지에 의해 그 모습이 결정된다. 아쿼틴트 기법은, 부식되는 정도의 차이에 의존해 형태가 나타나는 과정이, 밤의 풍경에서 일어나는 작용(빛이 닿는 정도에 따라 드러나고 가려짐)과 유사한 측면이 있다. 둘 다 밤의 풍경의 세부에 해당하는 <참고그림 17>과 <참고그림18>(p.62 **참고그림17, 참고그림18**)을 비교해 볼 때, 좌측의 이미지가 도시의 조명이 반사된 밤하늘에 해당한다면, 우측의 아쿼틴트 기법으로 만들어진 면은 보다 개념적인 어둠, 빛이 닿지 않음을 표현한 것에 해당한다고 할 수 있다. 이처럼 아쿼틴트를 활용할 때, 빛과 어둠에 따라 나타나고 사라진다는 하나의 속성에 보다 집중할 수 있게 되고, 그로인해 한층 함축적이고 간결하게 장면에서의 미세한 차이를 표현하는 것이 가능해진다.

Ⅳ. 결론

지금까지 풍경을 연민의 시선으로 바라보는 태도와 표현의 방법으로서 장면 그리기에 대해 살펴보았다. 풍경에서 인상적이었던 특성들, 각기 다른 성질의 것들이 무작위로 한데 놓이고, 하나의 상태로 고정되지 않은 채 계속해서 달라진다는 사실로부터, 나는 내가 풍경의 수동적인 특성에 반응하고 있음을 확인할 수 있었다. 나는 풍경을 능동성이나 자발성을 가지는 것이 아닌, 피동적이고 수동적인 성질이 두드러진 대상으로 판단하고 있었고, 그러한 특성을 감정적이고 정서적인 측면에서 수용하고 있었다. 풍경을 '수동적 있음'의 상태로 바라보는 시선이 대상에 대한 안타까움과 안쓰러움을 느끼게 만들었고, 이러한 연민이 대상을 그리게 된 동기로 작용하고 있었다. 이를 바탕으로 나는 내 작업의 목적이 여린 상태의 풍경에 나타난 고유한 느낌을 기념하듯 그려 남기는 것에, 그리고 연민의 정서를 바탕으로 계속해서 이들의 있음에 주의를 기울이려는 데에 있음을 확인할 수 있었다. 내가 선택하는 것들은 가장 여리고 위태로운 모습을 한 것들이었으며, 나는 이들로써 다른 무엇을 주장하기 위해서가 아닌, 내게 주어진 것들을 수용하여 이해하고 긍정하기 위한 태도로서 작업을 진행하고 있었다.

정서에 대한 분석에 이어, 나는 내 작업에서 표현상의 중요한 장치라 판단했던 '장면 그리기'의 과정을 살펴보았다. 풍경을 장면으로 바라본다는 것은, 시선을 달리함에 따라 각각의 요소들이 하나의 장면으로 결합되고 흐트러지는 것을 관찰함을 의미했고, 나는 이때 사소한 것들이 제자리에 놓임으로써 만들어지는 장면의 균형을, 대상의 있음을 기리기 위한 장치로 활용하고 있었다. 나는 장면에서 균형이 관찰될 때, 무심히 놓인 요소들 사이가 순간 견고해 진다고 느꼈고, 이러한 균형의 상태에 집중해 풍경을 그리는 것이, 풍경이 고유하게 가지고 있는 감각들을 손상시키지 않으면서도, 대상의 있음을 어떤 격식을 갖추어 제시하는 과정일 수 있다고 판단하였다. 또한 장면과 균형에 비중을 두고 대상을 그릴 때

의 세부적인 표현에 있어서도, 거칠고 과감한 표현 보다는, 요소들 섬세하게 그릴 수 있고, 재료를 예민하게 조절하여 정제된 화면을 만들 수 있는 표현을 일관되게 실험하고 있었다.

특히, 연구를 진행하며 나는 대상에 느끼는 감정이 표현의 방법을 결정하는 데 큰 영향을 미치고 있음을 파악할 수 있었다. 의도하는 화면에 따라 표현을 자유롭게 취사선택하기 보다는, 대상에 대한 연민의 태도가 반영돼 자연히 취하게 되는 행동들, 예를 들어 옅게 색을 쌓는 것, 가늘고 균일한 선을 긋고, 작은 붓으로 천천히 그리는 것과 같은 조심스러운 제스처들이 화면에 반영되어 일관된 분위기와 느낌이 만들어짐을 확인할 수 있었다.

나는 무엇보다도 내 작업의 과정 전반을 상세하게 들여다보았다는 데에서 연구의 의의를 찾을 수 있었다. 논문 외에도, 대상을 특정한 방식으로 그리는 작업 자체가 나의 관심을 구체화 시키고 확인해 가는 탐구의 과정이지만, 이때의 탐구는 하나의 시각적인 결과물을 확인하고 즉각적으로 판단하여 그것을 기반으로 다음의 작업을 이어가는 식의, 보다 신속하며 감각에 의존하는 탐구라 할 수 있다. 때문에 이 연구는, 작업의 진행 과정을 차례로 짚어가는 보다 분석적인 방식을 통해, 선택되는 것의 이유와 그것에 반영된 생각을 확인하고, 작품에 나타나는 것들을 각종 영향 관계상에서 분석할 수 있었다는 점에서 작업을 파악하는데 도움이 되는 과정이었다고 판단한다.

다만 정서에 대한 서술을 시도하는 데 있어, 작품에서 감각되는 것에 대한 분석에 비해, 그러한 정서를 투영하게 되는 과정을 서술하는 데에 치중하고 있음은, 연구의 아쉬운 점이자 추후 보충되어야 할 부분으로 생각한다. 또한 작업에 기본적인 부분들을 확인하기 위해 '대상으로서의 풍경'과 '그리는 방식으로서의 장면'으로 나누어 짚어 보았지만, '풍경'과 '장면 그리기'는 서로 나누어 생각할 수 없을 정도로 결정적이고 긴밀한 관계에 있다고 할 수 있다. 지금의 연구가 토대가 되어 앞으로 이에 대한 보다 심화된 연구가 가능하리라 기대한다.

그림목록

그림 1 <청색 주차선>, 2016, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 27.5x35.0cm

그림 2 <기울어진 단서들-봄맞이꽃>, 2015, 종이에 석판화, 아크릴 및 수성미디엄 (부분)

그림 3 <기울어진 단서들-진달래>, 2015, 종이에 석판화, 아크릴 및 수성미디엄 (부분)

그림 4 <고른 겨울날 능Ⅲ>, 2014, 석판화, 60.0x87.0cm

그림 5 <상승하던 4월>, 2015, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 82.0x115.0cm

그림 6 <대각선 놀이Ⅰ>, 2014, 에칭, 30.5x.38.5cm

그림 7 <밤의 흐름>, 2015, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 79.0x125.0cm

그림 8 <녹색 밤>, 2016, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 65.0x100.0cm

그림 9 <비가 내리던 날Ⅰ>, 2015, 아쿼틴트, 60.8x100.0cm

그림 10 <밤의 가운데Ⅰ>, 2014, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 57.0x82.0cm

그림 11 <밤의 가운데Ⅱ>, 2014, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 57.0x82.0cm

그림 12 <빛이 닿는 것-빗줄기>, 2015, 아쿼틴트, 60.0x84.0cm

그림 13 <빛이 닿는 것-날벌레>, 2015, 아쿼틴트, 60.0x84.0cm

그림 14 <어둠이 가린 것>, 2015, 아쿼틴트, 60.0x84.0cm

그림 15 <빛이 닿는 것-바람>, 2015, 아쿼틴트, 60.0x84.0cm

그림 16 <고른 겨울날 능Ⅰ,Ⅱ,Ⅲ,Ⅳ>, 2014, 석판화, 각 60.0x87.0cm

그림 17 <비가 내리던 날Ⅱ>, 2015, 아쿼틴트, 60.8x100.0cm

그림 18 <기울어진 단서들-개나리>, 2015, 종이에 석판화, 아크릴 및 수성미디엄, (부분)

그림 19 <모서리-진달래>, 2014, 아쿼틴트, 28.5 x 30.5cm

그림 20 <가을산 점이 된 사람>, 2015, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 82.0x125.0cm

그림 21 <견고한 허공>, 2015, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 96.0x309.0cm

그림 22 <주차선 놀이-청색>, 2016, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 각12.0x12.0cm*4개

그림 23 <지그재그 코너>, 2014, 아쿼틴트, 28.5x102.0cm

그림 24 <기울어진 단서들-나팔꽃>, 2015, 종이에 석판화, 아크릴 및 수성미디엄, 55.0x70.0cm

그림 25 <기울어진 단서들-전구>, 2015, 종이에 석판화, 아크릴 및 수성미디엄, 55.0x70.0cm

그림 26 <고른 겨울날 능Ⅳ>, 2014, 석판화, 60.0x87.0cm

그림 27 <가만히 흔들리던 밤>, 2015, 종이에 아크릴 및 수성미디엄, 65.0x100.0cm

참고그림

참고그림 1 <자료사진 a·b> 시점의 이동에 따른 장면의 비교

참고그림 2 <무제>, 2009, 판넬에 아크릴, 45.5x37.9cm

참고그림 3 <사다리꼴 풍경>, 2013, 종이에 아크릴, 75.0x51.0cm

참고그림 4 <설치 전경> 빛이 닿는 것 시리즈의 설치 전경

참고그림 5 Mondrian, <Composition with Gray and Ochre>, 1918, oil on canvas, 49.8.x80.4cm

참고그림 6 Camille Bryen, <Ocraneil>, 1955, oil on canvas, 73.0x92.0cm

참고그림 7 <개나리 ①과②> 작업에 그려진 개나리(좌)와, 외곽선 없이 양감을 나타낸 개나리(우)의 비교

참고그림 8 <가을산 점이 된 사람>의 세부

참고그림 9 <견고한 허공>의 세부

참고그림 10 <밑그림1> <견고한 허공>의 밑그림

참고그림 11 <밑그림2> <기울어진 단서들-진달래>의 밑그림

참고그림 12 <고른 겨울날 능IV>의 세부

참고그림 13 <상승하던 4월>의 세부

참고그림 14 <가만히 흔들리던 밤>의 세부

참고그림 15 <참고그림 15> 안전 폴 및 페인트 선을 그린 작업의 부분들

참고그림 16 <참고그림 16> <비가 내리던 날Ⅰ>의 세부

참고그림 17 <참고그림 17> <녹색 밤>의 세부

참고그림 18 <참고그림 18> <빛이 닿는 것-날벌레>의 세부

참 고 문 헌

단 행 본

강학순, 『존재와 공간 : 하이데거 존재의 토폴로지와 사상의 흐름』, 파주: 한길사, 2011.

김준오, 『詩論』, 서울 : 문장, 1982.

마순자, 『자연, 풍경 그리고 인간 : 서양 풍경화의 전통에 관한 연구』, 서울: 아카넷, 2003.

문태준, 『가재미』, 서울 : 문학과지성사, 2006.

신형철, 『느낌의 공동체』, 파주 : 문학동네, 2011.

월간미술, 『세계미술용어사전』, 서울: 월간미술, 1999.

이성복, 『달의 이마에는 물결무늬 자국』, 서울 : 문학과지성사, 2012.

임영길, 『판화 : 판화 기법을 총망라한 판화의 기본서』, 파주 : 미진사,, 2014.

기다 겐 외 (이신철 역), 『현상학사전』, 서울 : 도서출판 b, 2011.

Adolf von Hildebrand (조창섭 역), 『조형예술의 형식』, 서울 : 民音社, 1989.

Alfred Hettner (안영진 역), 『지리학 : 역사·본질·방법』, 서울 : 아카넷, 2013.

David A. Lauer (이대일 역), 『조형의 원리』, 서울: 예경, 1999.

Erwin Panofsky (임산 역), 『시각예술의 의미』, 파주: 한길사, 2013.

G.W.F. Hegel (최동호 역), 『헤겔 詩學 』, 서울 : 열음사, 1985, 1987.

Harold Osborne (한국미술연구소 역),『옥스퍼드 미술사전』, 서울: 시공사, 2002.

Henri Focillon (강영주 역), 『앙리 포시용의 형태의 삶』, 서울: 학고재, 2001.

Régis Debray (정진국 역), 『이미지의 삶과 죽음』, 글항아리, 2011.

Wilhelm Worringer (이종건 역), 『추상과 감통 : 모더니즘 문헌과 현대예술 해석의 고전 힐턴 크레이머의 서문』, 수원 : 경기대학교 출판부, 2006.

논문

문성원, 「주변의 의미와 잠재성: 몸과 타자의 문제」, 『시대와 철학』, Vol.18(1), 2007.

박영경, 이광인, 「근대조형예술의 '평면성' 표현방식에 관한 연구-리트벨트의 1918년~1925년 작품을 중심으로-」, 『대한건축학회 논문집』, Vol.20(5), 2004.

Abstract

Expressing the Emotion of Forlornness through Drawing Landscape

-based on my works-

Kim Jimin
Printmaking Major
Department of Painting
The Graduate School
Seoul National University

I see the actions that occur in landscape as being inert and passive rather than active or subjective. This point of view draws attention to the ambiguity and coincidence of landscape, and its powerlessness and limitations. I consider the landscape as a state in which unrelated things are randomly placed and viewed together, and as an object that is in a continually unstable and variable state due to the changes from various causes frequently reflecting upon it. Moreover, I become emotionally

involved in such landscape and respond to it emotionally, and feel dismayed and forlorn that the landscape merely appears and disappears without a subjective will or firmness.

Based on such emotions of compassion, I choose and draw the scenes that feel the most pitiable and fragile as my subject. These are landscapes created by scenes that meekly lie on the periphery for their lack of a centripetal force as a place, objects that evoke the feeling of impermanence and transience, and things in a precarious state that seem on the brink of disappearing. I bring as my subject, things that unknowingly appear and must surely disappear again at any moment, and seek to maintain a certain attitude by translating their outshined presence without adding or subtracting. I draw the vulnerable and insignificant subjects not to find any moral or meaning from them but to give full meaning to the fact that they lie in the world in such a form as they are now. Even if it might be somewhat useless, I exert myself in the effort to leave the moments of the things that are placed around me, and this is also a process of endeavoring to stay interested in things that are trivial and helpless yet produce small and delicate feelings.

Here, scenes are what play the central role in the way I draw the landscapes. I do not perceive the landscape as a flow with organic continuity, but rather as a series of segmented scenes, as though establishing a virtual plane. Just like when quickly flipping through a paper book with slightly varying images on each page, each of the scenes repeatedly appear and disappear in a certain shape and pattern as I change my position. Among the scenes that fleet by with such minute differences, there are scenes that form a visual tension and thus draw attention for much longer, which I want to describe as balanced

scenes. The balance of the scene created by the soft and indifferent elements – which in themselves do not leave a strong impression – existing in their respective positions each in their own form, temporarily creates solidity between the randomly placed things. This balance, however, is quickly disturbed as I move my gaze, conveying a feeling that resembles the fragile nature of the things that make up the scene itself. I think this method of drawing, which translates the balance of the scene, can act as a formalization process that gives them some kind shape without damaging the meaning and feelings inherent in the fragile subjects.

In the process of translating the balance of the scene, various objects come to occupy positions and areas on the picture-plane as complete forms with clear boundaries. As I am trying to emphasize the presence and position of individual elements by showing their complete form, the effects of light or excessive portrayals of texture are omitted as factors that interfere with the form. Taking into account the frame and the flatness of the picture-plane, I adjust the elements that result from planarization in a manner that confirms to a more fundamental and mathematical balance. Shifting the balance of the scene and looking at each of the objects as geometric forms and arrangements, I draw them on the screen by counting the numbers, or looking for similarities and comparing their differences. The process of thinking about concrete and everyday objects by assigning them to mathematical and geometrical principles is carried out like an inconsequent and impractical amusement, and this process creates a unique lyrical atmosphere on the picture-plane. I accept the universal principle that everything is only there for a certain period of time and that nothing is eternal as meaning that those forms no longer remain as they were.

In addition, I draw these scenes in a refined and controlled manner after taking time for contemplation. By planning in advance what to draw using extra sketches and photographs, correction on the screen or the involvement of chance is minimized. Rather than using direct expression, indirect methods of expression such as tracing the sketch using carbon paper and transparent paper, or obtaining a thin and even line with engraving are used to create a more orderly picture. When applying color, the transparency is adjusted by uniformly stacking thin colors on paper that has been processed not to smear, and the coloration sequence is determined by reflecting on the characteristics of each element. When expressing those that were observed during night time, I sometimes utilize aquatint that is more compliant to strict brightness control and fine surface divisions, which allows for a delicate expression of minute differences between each of the scenes and elements.

Key words: landscape, the emotion of compassion, passive presence, balance, flatness, aquatint, refining of expression, forlornness, lyricism of geometry

Student Number: 2013-23285