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

미술학 석사 학위논문

자유로운 붓질을 통한
차용된 그림의 추상적 표현 연구

- 나의 작품을 중심으로 -

2021년 11월

서울대학교 대학원

서양화과 서양화전공

길 해 연

자유로운 붓질을 통한
차용된 그림의 추상적 표현 연구

- 나의 작품을 중심으로 -

지도교수 임 자 혁

이 논문을 미술학 석사학위청구논문으로 제출함
2021년 11월

서울대학교 대학원
서양화과 서양화전공
길 해 연

길해연의 석사 학위논문을 인준함
2022년 2월

위 원 장 김춘수 (인)

부위원장 오인환 (인)

위 원 김형관 (인)

국문초록

나는 그림을 그릴 때 내용보다 형식에 주목한다. 그중에서도 나는 색과 색의 구성에 관심을 가지며, 이를 자유로운 붓질을 통해 표현하기 위한 그림을 그려왔다. 나는 사물이나 풍경, 디지털 이미지 등을 세부 사항이 제거된 색 면의 구성으로 인식하며 이를 그림의 소재로 사용해왔다. 그러던 중 하인리히 뵐플린(Wölfflin, Heinrich)의 <미술사의 기초개념>을 접하게 되었고, 이를 계기로 미술사에 등장하는 그림을 소재로 삼게 되었다. 나는 여러 점의 명화 중 구상적인 그림을 소재로 삼는다. 이때 나는 인물의 옷, 배경 등의 세부 묘사보다 색이나 구성, 운동감 등 시각적으로 드러난 상태에 주목한다. 나는 참고할 그림을 고르기 위해 검색하는 과정에서 여러 시대의 그림을 동시다발적으로 접한다. 현재는 인터넷의 발달로 인해 모든 시대가 동시에 공존하는 무시간성(atemporality)의 시대라 해도 과언이 아니다. 나는 인터넷이 발달한 환경이 익숙하며, 이를 자연스럽게 접해왔기 때문에 여러 시대의 그림을 자유롭게 선택하는 것에 거리낌이 없다. 이에 따라 나는 시대적인 분류에 얽매이지 않고 개별 그림을 인식할 수 있다. 또한, 나는 인터넷과 디지털 기기의 발전으로 인해 미술관에 있는 실제 그림보다 픽셀 화면을 통해 더 많은 그림을 경험한다. 그림은 디지털화 과정을 거치며 두께와 물성을 잃으며, 이때 그림의 시각적인 정보는 소실되거나 변형된다. 나는 두께를 잃은 붓 자국이나 물감의 질감의 흔적을 보며 원본을 추측하고, 화면 속의 이미지에 다시 물성을 부여해 실재하는 것으로 만들고자 한다.

나는 그림에서 색 면의 구성과 붓질만을 남기기 위해 참고하는 그림의 세부 사항을 지워 단순화하는 과정을 거친다. 이때 나는 물감의 물성과 그리는 행위가 강조된 붓질을 효과적으로 드러내기 위해 납작한 배경붓이나 부채꼴 모양의 팬 붓을 사용하여 빠르게 칠한다. 붓질로 인해 참고하는 그림에 있던 인물, 배경 등 역할의 구분은 사라진다. 이에 따라 그림에 있던 뚜렷한 외곽선이 사라지면서 구상적인 그림은 추상화된다. 또한, 나는 그림에 적극적으로 드러나지 않은 물감이나, 붓 자국에서 드

러난 움직임, 참고하는 그림을 보는 나의 시선을 드러내기 위해 둥근 평붓으로 선을 긋는다. 나는 선을 사용할 때 과감하게 붓질을 하던 나의 경험을 떠올리며 정적으로 보이는 붓 자국을 길게 늘여 그림을 역동적으로 만든다. 이때 선은 그림의 조형 요소 안에 잠재된 움직임의 가능성을 실현하는 수단으로 사용된다. 나는 정보가 지워진 색 면과 선이 칠해진 선후관계를 모호하게 만들어 캔버스 화면 내의 조형 요소들이 유기적으로 연결된 얽힌 구조를 만든다. 내용이 묘사된 가장 겉의 칠이 벗겨질 때 아래에 쌓여있던 물감의 층이 드러난다. 이때 어느 특정한 부분이 도드라지게 앞서 나와 다른 영역과 분리되지 않도록 물감의 층을 뒤섞는다. 디지털화된 미술사 속 그림은 과감하고 빠른 붓질과 선을 사용한 색의 추출, 얽힌 구조를 만드는 과정에서 물성이 부여되고, 크기가 확대되며 역동적인 그림이 된다. 나는 납작한 이미지를 그림으로 바꾸면서 대담한 붓질과 물감으로 인해 무엇이 생기는지를 강조하고자 한다.

주요어: 붓질, 추상화, 색 면, 구성, 그리는 행위, 명화의 참고, 무시간성, 얽힌 구조

학 번: 2019-25602

목 차

Ⅰ. 서 론 ····· 1

Ⅱ. 시각적 요소의 차용 ····· 3
1. 그림의 색과 구도 ····· 3
2. 연대기적 분류에서 떼어 보는 그림 ····· 13
3. 물성을 잃고 납작해진 그림 ····· 15

Ⅲ. 구상적인 그림의 추상화 ····· 21
1. 빠르게 지우는 붓질 ····· 21
2. 시선을 남기는 선 ····· 27
3. 칠의 선후관계를 뒤섞는 얽힌 구조 ····· 33

Ⅳ. 결 론 ····· 36

참고문헌 ····· 39

Abstract ····· 41

도판 목차

1. 도판 목록

[도 1] <부셰로부터Ⅰ>, 2019, 캔버스에 유채, 60.6×72.7cm ····· 7
[도 2] <반짝이는 노랑>, 2020, 아이패드 드로잉, 3275×2481px ····· 9
[도 3] <흩날리기>, 2020, 아이패드 드로잉, 210×297mm ····· 10
[도 4] <휘날리는Ⅱ>, 2021, 캔버스에 유채, 116.8×91cm ····· 12
[도 5] <퍼져가는 옐로우 오커>, 2020, 캔버스에 유채,
193.9×260.6cm ····· 17
[도 6] <부셰로부터Ⅱ>, 2019, 나무패널에 유채, 72.7×60.6cm ····· 19
[도 7] <이집트의 흐름>, 2020, 캔버스에 유채, 130.3×162.2cm ····· 20
[도 8] <부셰로부터Ⅳ>, 2019, 캔버스에 유채, 145.5×112.1cm ····· 23
[도 9] <부셰로부터Ⅴ : 색덩이 묶고 풀기>, 2020,
캔버스에 유채, 193.9×130.3cm ····· 26
[도 10] <부셰로부터Ⅲ>, 2019, 캔버스에 유채, 97×130.3cm ····· 29
[도 11] <색 늘리기>, 2020, 캔버스에 유채, 130.3×193.9cm ····· 30
[도 12] <반짝Ⅰ>, 2020, 캔버스에 유채, 112.1×112.1cm ····· 32
[도 13] <반짝Ⅱ>, 2021, 캔버스에 유채, 112.1×112.1cm ····· 32
[도 14] <흐물한 색>, 2019, 캔버스에 유채, 60.6×72.7cm ····· 33
[도 15] <휘날리는Ⅰ>, 2020, 하드보드지에 유채, 108×156cm ····· 35

2. 참고도판 목록

[참고도판 1] <아득한>, 2016, 캔버스에 유채, 181.8×227.3cm ····· 3
[참고도판 2] 티치아노(Tiziano Vecellio), <우르비노의 비너스(Venus of Urbino)>, 1534, 캔버스에 유채, 119×165cm, 우피치미술관 ····· 5
[참고도판 3] 벨라스케스(Diego Velazquez), <비너스(Venus)>, 1647-1651, 캔버스에 유채, 122×177cm, 내셔널 갤러리 ··· 6
[참고도판 4] 프랑수아 부셰(François Boucher), <퐁파두르 부인의 초상(Portrait of Madame de Pompadour)>, 1721-1764, 캔버스에 유채, 212×164cm, 알테 피나코테크 ····· 7
[참고도판 5] <그리스도의 부활(Resurrection of Christ)>, 1350-1375, 나무패널에 템페라, 36×26.5mm, 더 월터스 미술관 ····· 8
[참고도판 6] 장 다비드(Jan Davidsz), <햄, 랍스터와 과일이 있는 정물화(Still Life with Ham, Lobster and Fruit)>, 1652, 캔버스에 유채, 비를즈박물관 ····· 10
[참고도판 7] 클로드 모네(Claude Monet), <루앙 대성당(Rouen Cathedral)>, 1894, 캔버스에 유채, 107×73.5cm, 미국 국립미술관 ····· 11
[참고도판 8] 자우메 휴거트(Jaume Huguet), <성녀와 성자(Virgin and Saints)>, 캔버스에 유채, 1455-1460, 136.2×135.8cm, 카탈루냐 미술관 ····· 16
[참고도판 9] 자크-루이 다비드(Jacque-Louis David), <마드모아젤 기마르(Mademoiselle Guimard)>, 1773-1775, 캔버스에 유채, 195.5×120.5cm ····· 19
[참고도판 10] <레크 미어의 무덤에서 복사한 그림(Facsimile painting from the tomb of Rekhmire)>, 기원전 1479-1425, 종이에 템페라, 45.5×72cm, 메트로폴리탄 미술관 ····· 20
[참고도판 11] 프랑수아 부셰(François Boucher), <세상의 빛(The Light of the World)>,

캔버스에 유채, 175×130cm, 리옹 미술관 ····· 22
[참고도판 12] 프랑수아 부셰(François Boucher), <헤라클레스와 옴팔레(Hercules and Omphale)>, 1735, 캔버스에 유채, 90×74cm, 푸쉬킨 미술관 ····· 25
[참고도판 13] 프랑수아 부셰(François Boucher), <목욕하는 다이애나(Diana Bathing)>, 1742, 캔버스에 유채, 57×73cm, 루브르미술관 ····· 28
[참고도판 14] 폴 시냑(Paul Signac), <그리모의 폐허(The Ruins at Grimaud), 1899, 캔버스에 유채, 66×88cm, 개인소장 ··· 30
[참고도판 15] 클로드 모네(Claude Monet), <정원에서의 휴식(Relaxing in the Garden)>, 1876, 캔버스에 유채, 75×55cm, 개인소장 ····· 31
[참고도판 16] 클로드 모네(Cluade Monet), <아르장튀우의 집(House at Argenteuil)>, 1876, 캔버스에 유채, 63×52cm, 개인소장 ····· 32

Ⅰ. 서론

나는 고등학교 시절, 디자인을 배우면서 포스터컬러를 이용해 스케치 선 안에 균일한 색을 사용하여, 붓 자국이나 요철이 생기지 않도록 주의해야 하는 그림을 지속해서 그린 경험이 있다. 깔끔하고 균일한 칠을 위해 물감의 농도와 손목, 손가락의 움직임을 철저하게 제어하며 그림을 그릴 때, 나는 그림을 그리기보다 구슬 꿰기 같은 반복적인 노동을 하고 있다고 느꼈다. 붓을 자유롭게 휘둘러 강약 조절을 하면서 그림을 그리지 못하는 것에 답답함을 느꼈다. 이후 움직임의 제한 없이 과감하게 붓질을 하여 그림을 그릴 때 비로소 그림을 그리고 있다는 생각이 들었다. 이 경험을 통해 내가 그림을 그릴 때 물감의 속성을 드러내며 자유롭게 붓질을 하는 것이 중요하게 여긴다는 것을 깨달았다.

나는 오랜 시간 동안, 자유롭게 붓질을 하고 싶다는 최초의 동기 이외에 그림을 설명하기 위한 말을 찾지 못했다. 그림은 그리고 싶었지만 그림을 통해 주장하고 싶은 것이 없었고 그리고 싶은 것이 마땅히 없을 때가 많았다. 특정한 이미지나 주제를 정해서 그릴 때도, 이는 붓질을 하기 위한 임시방편의 대책처럼 느껴질 때가 많았다. 계속해서 그림을 설명해야 했던 상황에서 해야 할 말과 그리고 싶은 것을 찾지 못했기 때문에, 앞으로 계속 그림을 그릴 수 있을지를 고민했다. 더 이상 그림을 그리지 못하는 상황을 상상했을 때, 더 이상 물감에 보조제를 섞어 캔버스에 과감하게 긋지 못한다는 것이 큰 아쉬움으로 남을 것 같았다. 또 한편으로는 그린다는 것 이외에 다른 무엇을 꼭 덧붙여야 하는지에 대한 의구심이 들었다. 또한, 고민하며 그림을 그리는 와중에 나의 그림에는 몇 가지 반복되는 그리기 방법이 생겼다. 처음에는 그림을 그리는 방법이 그림의 내용이 될 수 없다고 생각했지만, 점차 이것이 더욱 중요하게 여겨졌다. 작업을 계속하기 위해서는 그림을 그릴 때 실제로 내가 주목하게 되는 것과, 그 이유에 관해 명확히 해야 할 필요성이 있다고 생각했다. 따라서 연구를 통해 내가 그림을 그릴 때 가장 중요하게 여기는

것이 무엇인지 명확히 하면서, 두루뭉술하게 인식해왔던 그리기 방법을 분석하여 구체적으로 언어화하고자 한다. 또한, 이를 어떤 방식과 형태로 그림에 드러내는지를 연구하고자 한다.

Ⅱ장에서는 그림의 내용보다 형식을 중요하게 여기는 나의 태도에 관해 서술할 것이다. 이어서, 이것이 사물이나 이미지를 보는 것에 미친 영향과 이 과정에서 선택하게 된 소재인 명화에 관해 서술할 것이다. 또한, 이를 선택하게 된 동기와 참고할 그림을 선택하는 기준에 관해 이야기할 것이다. 이어서, 여러 시대의 그림을 동시에 자유롭게 선택하여 사용하게 된 배경에 관해 서술할 것이다. 덧붙여 디지털 화면을 통해 보는 그림 이미지를 보는 경험이 나에게 미친 영향과 이러한 이미지가 가진 특성에 관해 서술할 것이다. Ⅲ장에서는 구상적인 그림을 추상화하는 방법에 관해 구체적으로 살펴볼 것이다. 빠르고 과감한 붓질을 구사하는 이유와, 이를 통해 무엇을 지우고 드러내는지를 서술하고 선적인 요소를 사용하는 이유와 선이 주는 효과에 관해 이야기할 것이다. 또한, 얽힌 구조를 만드는 이유와 방법을 분석하고자 한다. 연구 대상은 대학원에 입학한 2019년부터 2021년 사이에 그린 그림들로 삼았다. 나의 그림들을 대상으로 연구의 계기와 소재, 그림을 그리는 방법을 서술할 것이다.

Ⅱ. 시각적 요소의 차용

1. 그림의 색과 구도

나는 대학교 4학년 때 적막함을 표현하기 위해 지평선이 보이는 풍경을 그린 적이 있다. 처음에는 적막함을 표현하는 것에 집중했지만, 점차 두 사각형의 구성과 물감을 흐르게 하기 위한 보조제의 농도, 흐르는 물감의 길이, 물감의 층을 나누는 것 등, 표현의 재미에 빠졌다(참고도판 1). 나는 이 작업을 계기로 그림의 내용보다 형식과 방법에 주목하게 되었다. 이후에는 참고할 대상을 두고 대상이 가진 시각적인 요소를 자유로운 붓질을 통해 표현하는 방법에 관해 연구했다. 그 결과 나는 대상의 구도를 유지하되, 명암 등의 요소를 색 면으로 단순화하여 그리게 됐다. 이때, 자료를 수집하기 위해 평소에도 주변의 사물이나 풍경 등을 색 면화하여 보며 마음에 드는 색과 구도를 보았을 때 사진을 찍거나 저장해 두었다. 색과 구도에 반응하는 것이 익숙해지다 보니 평소 휴대폰으로 인터넷을 하다가 색이 눈에 띄는 이미지를 발견했을 때 역시 이를 습관적으로 캡쳐하거나 저장하게 됐다. 이때 휴대폰으로 찾은 이미지의 범위는 다른 이가 찍은 사진부터 게임 화면, 만화 등으로 다양했다. 그중에는 이미지를 발견한 당시 바로 캡처해두어, 작가를 알 수 없는 명화도 다수 있었다. 처음에는 그림을 대상으로 삼을 생각을 하지 않았지만 하인리히 뵐플린(Wölfflin, Heinrich)이 저술한 <미술사의 기초개념>을 읽으면서 미술사에 등장하는 그림에 관심을 두게 되었다.

[참고도판 1] <아득한>, 2016, 캔버스에 유채, 181.8×227.3cm

그는 책에서 '칭퀘첸토(Cinquecento) '라 불리는 16세기, 전성기 르네상스 시기의 그림과 '세이첸토(Seicento)'라 불리는 17세기 바로크 시기의 그림을 비교한다. 전자가 선과 형태를 중시하는 선적인 양식인 것에 반해 후자는 색과 운동감을 중시하는 회화적인 양식이다. 티치아노(Tiziano Vecellio)의 <우르비노의 비너스(Venus of Urbino)>에서는 윤곽과 조각적인 명확함이 강조된다(참고도판 2). 반면 17세기 그림인, 벨라스케스(Diego Velazquez)의 <비너스(Venus)>에서는 뚜렷한 윤곽이 흐려지고 명암, 색채, 운동감이 드러나기 시작한다(참고도판 3). 형태를 위한 보조적인 수단이던 빛이나 색이 형태로부터 자유로워지며 운동감이 강조되었고, 색 역시 내용 전달을 위한 관념적인 색의 사용에서 벗어나 화가의 주관을 드러내기 시작한다.[1)]

[참고도판 2]
티치아노(Tiziano Vecellio),
<우르비노의 비너스(Venus of Urbino)>, 1534,
캔버스에 유채,
119×165cm,
우피치미술관

1) 박지형(역). 『미술사의 기초개념: 근세미술에 있어서의 양식발전의 문제』(Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*). 서울: 시공사, 1994.

[참고도판 3] 벨라스케스(Diego Velazquez), <비너스(Venus)>,
1647-1651, 캔버스에 유채, 122×177cm, 내셔널 갤러리

나는 17세기 그림에 주관적인 색의 사용과 역동적인 붓질이 드러나기 시작했다는 점에 주목했다. 또한, 이때 시작된 색의 자율적인 사용이 인상주의의 초석이 되었다는 점에서 바로크 양식의 그림에 관심을 두게 되었다. 이를 계기로 18세기로 이어지는 바로크, 로코코 양식의 그림을 찾아보았다. 그러던 중에 18세기 프랑스의 로코코 양식의 화가, 프랑수와 부셰(François boucher)의 <퐁파두르 부인의 초상(Portrait of Madame de Pompadour)>을 접했고, 이를 소재로 삼아 <부셰로부터 I >을 그렸다(참고도판 4)(도 1).

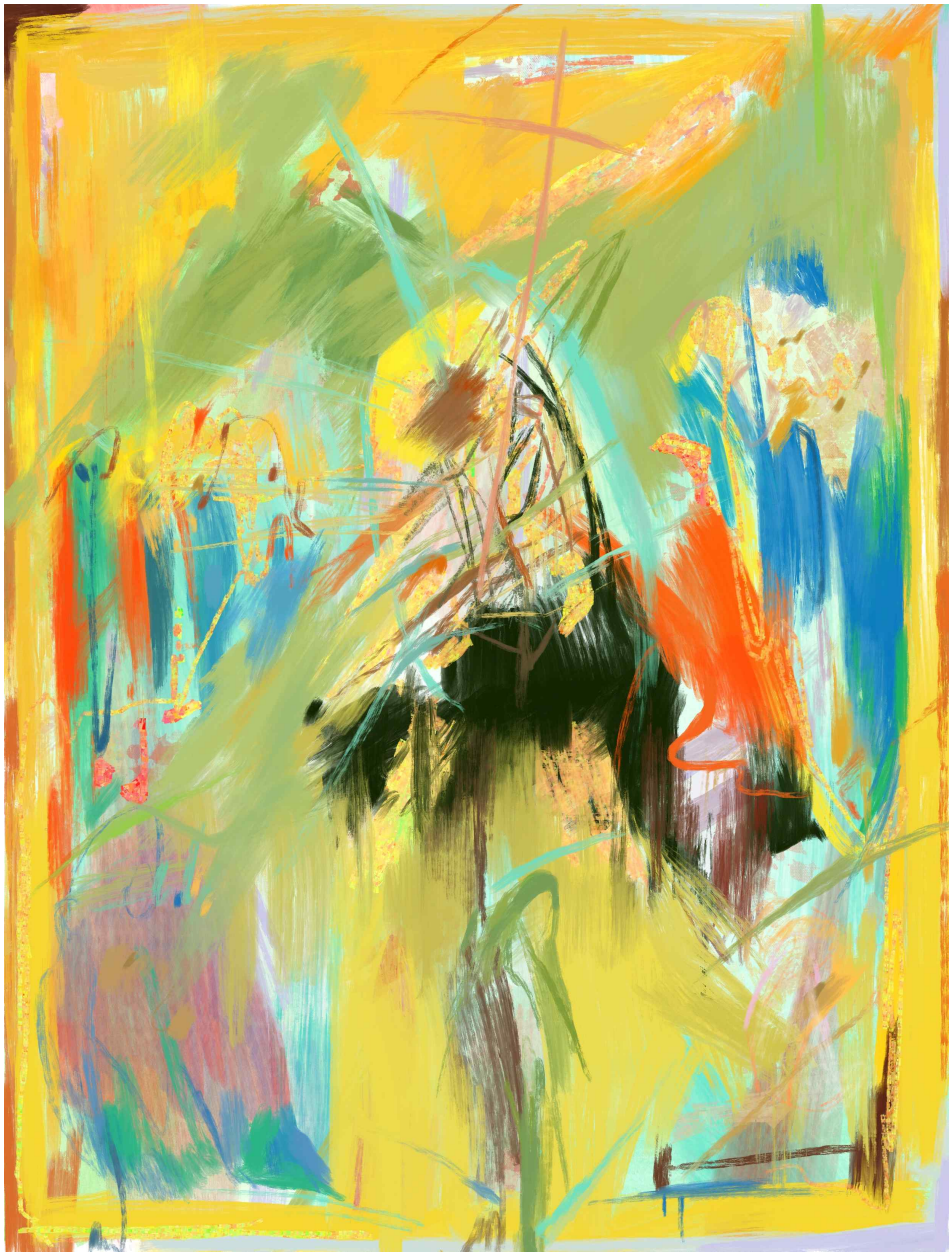
[참고도판 4]
프랑수아 부셰(François Boucher), <퐁파두르 부인의 초상(Portrait of Madame de Pompadour)>, 1721-1764, 캔버스에 유채, 212×164cm, 알테 피나코테크

[도 1] <부셰로부터 I >, 2019, 캔버스에 유채, 60.6×72.7cm

나는 그림을 볼 때 퐁파두르 부인이 누구인지, 부셰가 어떠한 인물인지보다 시각적으로 보이는 것에 관심을 가졌다. 나는 부인의 치마 장식이나 레이스, 세밀하게 묘사된 가구의 형태를 보기 이전에 피부색과 청녹색, 어두운 배경의 색 간의 대비와 색의 구성을 인식했다. 또한, 가로로 길게 늘어져 있는 치마로부터 느껴지는 운동감에 주목했다.

로코코 시대의 그림을 네 차례 소재로 삼은 뒤에는 미술사에 기록된 그림을 전체적으로 살펴보았다. 최대한 다양한 시대와 외형을 가진 그림을 선택하여, 어떠한 그림이든 바꿀 수 있는 것인지, 혹은 선택하는 기준이 분명히 있는 것인지를 확인하고자 했다(참고도판5)(참고도판4)(도 2)(도 3). 선택된 30점 가량의 그림은 모두 구상적인 그림이었다. 그림 대부분에서 색은 대상을 재현하기 위해 부수적으로 사용되었지만, 나는 그림에서 세밀한 묘사, 명암의 변화 등의 세부 사항보다 색과 색의 구성이 주는 인상에 주목했다.

[참고도판 5] <그리스도의 부활(Resurrection of Christ)>, 1350-1375, 나무패널에 템페라, 36×26.5mm, 더 월터스 미술관



[도 2] <반짝이는 노랑>, 2020, 아이패드 드로잉, 3275×2481px

[도 3] <흩날리기>, 2020, 아이패드 드로잉, 210×297mm

[참고도판 6] 장 다비드(Jan Davidsz), <햄, 랍스터와 과일이 있는 정물화(Still Life with Ham, Lobster and Fruit)>, 1652, 캔버스에 유채, 비를즈박물관

이후 나는 색이 중요하게 다뤄진 그림을 참고하기 위해 미술사적인 배경지식을 바탕으로, 붓 자국이 잘 드러나며 색이 섬세하게 사용된 그림을 찾았다. 인상주의 그림에 색이 섬세하게 사용되었다는 점을 고려해 모네(Claude Monet)의 그림을 찾았고, 그의 <루앙대성당(Rouen Cathedral)>을 참고하여 <휘날리는Ⅱ>을 그렸다(참고도판 6)(도 4). 나는 특정한 색과 색을 담은 붓 자국에 주목했는데, 짧은 붓 자국에서 움직임의 가능성을 보았다. 이러한 선택은 모네나 인상주의에 관한 내 생각이나 주장을 전달하기 위함이 아니다. 나는 그림이 시각 매체이기 때문에 그려진 시대나 목적, 그림의 내용 이전에 나의 눈을 자극하는, 시각적인 경험이 중요하다고 생각한다. 따라서 그림의 가장 겉층에 보이는 물감의 층과 색, 붓질 등에 주목하고 이것을 강조하여 보이고자 했다.

[참고도판 7] 클로드 모네(Claude Monet), <루앙 대성당(Rouen Cathedral)>, 1894, 캔버스에 유채, 107×73.5cm, 미국 국립미술관

[도 4] <휘날리는Ⅱ>, 2021, 캔버스에 유채, 116.8×91cm

2. 연대기적 분류에서 떼어 보는 그림

2003년, 공상 과학 소설작가 윌리엄 깁슨(William Gibson)이 현재의 상태를 묘사하기 위해 무시간성이라는 개념을 사용했다. 무시간성이란 인터넷의 발전으로 모든 시대가 동시에 존재하는 것처럼 보이는 현상이다. 인터넷과 디지털의 급속도로 발달한 오늘날, 우리는 무시간성의 시대에 살고 있다고 해도 과언이 아니다. 우리가 살아가는 21세기는 과거와 달리 문화적인 부분에서 시간을 정의하는 것이 불가능하다고 이야기된다. 인터넷이 발달하면서 우리는 이전과 달리 많은 자료를 동시에, 평등하게 접할 수 있게 되었다.[2] 또한, 사용할 수 있는 자료는 무한해졌으며 본래의 맥락과는 상관없이 자료를 혼용하여 사용할 수 있게 되었다.[3] 이러한 환경에서 인터넷으로 얻게 된 즉각적이고 방대한 시각적인 정보들로 인해 작가와 미술사의 관계는 이전과 달라졌다고 볼 수 있다. 이제 작가들은 과거의 미술을 단순히 인터넷에서 접한 수많은 정보 중 일부로 인식할 수 있다. 또한, 미술사 속의 작품을 직면한 문제를 해결하기 위한 수단으로 선택할 수 있게 되었다.[4]

나는 인터넷의 사용이 익숙했기 때문에 시간적인 분류를 고려하지 않고 자유롭게 그림을 선택하는 것에 거리낌이 없었다. 나는 미술사 속 여러 시대의 그림을 참고하기 위해 구글 아트 앤 컬쳐(Google Art and Culture) 등의 플랫폼(platform)을 이용한다. 양식이나 사조, 혹은 화가의 이름을 검색한 뒤 알고리즘(algorism)을 이용해 그림을 검색한다. 이후 모니터 화면을 통해 시대를 넘나들며 이집트의 프레스코화, 중세 시대의 성상화, 모네의 그림 등을 동시에 접한다. 이에 따라 나는 중세 시대의 그림이나, 17세기의 정물화 등의 그림을 동시에 참고할 수 있다(참고도판 5)(참고도판 6)(도 4)(도 5). 이때 인터넷에서 접하는 수많은 이미지

---

2) Hoptman, Laura. The Forever Now : *Contemporary Painting in an Atemporal World.* New York: Museum of Modern Art, 2014, pp. 13.

3) 최성민(역). 『레트로 마니아: 과거에 중독된 대중문화』(Reynold, Simon. *Retromania*). 서울: 작업실유령, 2014, p. 393.

4) Hoptman, Laura, *op. cit.* p. 14.

중 미술사 속의 그림을 선택한다. 나는 미술사가 공인된 권위를 가진, 침범할 수 없는 영역이라는 인상을 가지고 있다. 미술사는 미술의 변천과 발달 과정을 서술한 역사, 또는 그것을 연구하는 학문을 의미한다.[5] 미술사는 모든 그림을 기록하고 연구하지 않으며 의미가 있는 그림을 선택해 그림의 지위를 부여한다. 미술사에 의한 연대기적인 분류는 다른 실이 개입할 틈이 없는 탄탄한 직물처럼 느껴진다. 하지만 인터넷을 통해 동시다발적으로 여러 그림을 접하게 되면서, 나는 내가 감히 침범할 수 없는 영역이었던 미술사 속의 그림을 자유롭게 가져올 수 있게 되었다. 더불어 인터넷을 통해 역사 속에 쌓인 수많은 그림을 동시에 접하며 시간에 따른 분류라는 울타리를 거둬낼 때, 개별 그림을 평등하게 볼 수 있다. 이에 따라 나는 골드리프(Gold Leaf)로 그려진 종교화와 유화로 그려진 부셰의 그림, 모네의 그림 모두를 동일하게, 물감과 수많은 붓질로 이뤄진 물질로 볼 수 있다. 무시간성의 환경으로 인해 그림 표면의 시각적인 상태에 주목하며 그림의 색과 색의 구성을 볼 수 있는 것이다. 그림을 자유롭게 선택하는 경험이 축적될수록, 나는 그림이 미술사의 어떠한 조각이기 이전에 물감의 쌓임과 붓질로 이뤄진 '그림'임을 더 뚜렷이 인지한다. 이때 내가 미술사 속의 그림을 참고하는 것은 명화를 재해석하기 위함이 아닌, 그림의 구성, 색, 색의 면적 등의 조형 요소를 재료삼아 새로운 그림을 만들기 위함이다.

5) 국립국어연구원. 『국립국어원 표준국어대사전』. 서울: 두산동아, 1999.

3. 물성을 잃고 납작해진 그림

인터넷과 디지털 기기의 발전으로 인해 나는 미술관에 있는 실제 그림보다 스마트폰이나 태블릿 등의 픽셀 화면을 통해 더 많은 그림을 접한다. 내가 보는 것은 두께와 질감을 가진 물질이 아닌, 빛으로 나타나는 픽셀화면 속의 작고 네모난 이미지이다. 나는 디지털화된 그림 이미지에 대해 양면적인 감정을 느낀다. 나는 손쉽게 그림 이미지를 접하고 저장하는 편리함을 누리는 한편, 물성을 갖고 실재하던 그림이 두께를 잃고 픽셀 이미지가 되어 가볍게 소비되는 것에 안타까움을 느낀다. 디지털 시대에 원본이 아닌 픽셀 화면을 통해 그림을 보는 것은 그림을 보는 나의 시각에 영향을 끼친다. 모든 것이 납작하게 되어버린 이미지는 물성과 그에 의한 명암까지도 이미지화된다. 만약 내가 실제로 그림을 보았다면 캔버스와 물감의 물질감과 물성에 압도되어 이를 참고하여 그리지 않았을 것이다. 하지만 디지털 화면을 통해 물감의 물성과 질감이 부재한 이미지를 보는 경험은 나로 하여금 원본을 추측하게 하며, 화면 속의 이미지를 실재하는 것으로 만들게 한다. 나는 빛이 되어버린 그림 이미지를 보며 그림이 가지고 있던 물성을 상상하고, 이것이 실재하던 그림이었다는 증거를 찾는다. 나는 그림 이미지를 보며 물감이 찍힌 자국과 붓 자국을 통해 칠한 흔적을 찾으며 표면 아래에 비치는 색이나 붓의 결에 따라 달라지는 색의 변화가 보이는 부분을 관찰한다. 두께를 잃은 붓 자국과 물감의 질감 등 물성의 흔적은 이를 실재하는 것으로 만들고 싶게 만든다. 따라서 붓 자국이 없는 매끈한 그림보다 물성의 흔적을 볼 수 있는 그림을 소재로 선택한다.

데이터가 만들어내는 수백만에서 수십억 개 이상의 화소는 작품의 실재적인 물성을 완벽하게 제거하고 그림을 디지털 시대의 방식으로 뒤바꾼다.[6] 그림의 표면에 있는 시각적, 촉각적 감각들은 변형되거나 제거되며 그림의 물성, 질감 등의 촉각적인 정보는 디지털 화면 속에서 시각적

6) 신원정. “도대체 무엇이 미술작품을 그토록 색다르고 흥미진진하게 만드는가? - 디지털화 시대의 미술보기”. 『미술사학보 52』. 서울: 미술사학회, 2019, p. 144.

인 정보로 치환된다. 디지털화 과정을 거치며 표면의 질감과 부피가 제거된 그림 이미지는 물질성을 잃은 납작한 이미지가 된다. 디지털 이미지로 변환된 그림은 여러 기기를 거치는 과정으로 인해 정보가 소실되는 동시에 화면의 선명도로 인해 실제보다 더 많은 시각적인 정보를 담기도 한다. 최대 100억여 개의 화소로 구성된 디지털 이미지는 캔버스의 질감과 물감의 질감 등을 재현하면서 현실의 미술관에서 볼 수 없는 것까지도 가시화한다.[7] 고화질의 이미지일수록 실제보다 붓 자국이나 경계, 물감 자국 등이 뚜렷하게 보이기 때문에 실제로 보았을 때는 자세히 보지 않으면 인식하지 못하는 부분까지도 뚜렷하게 강조된다. 사진을 찍는 순간, 그때의 조명 등의 환경에 따라 붓 자국의 두께로 인해 보이는 그림자, 붓의 결로 인해 드러난 명암까지도 색의 변화로 인식되어 고정된다. 하지만 사진을 찍는 순간 그림은 한 시점과 하나의 빛 방향으로 고정되기 때문에 그림을 통해 볼 수 있는 것은 그 순간의 것으로 한정된다. <퍼져가는 옐로우 오커>를 그리며 참고한 자우메 휴거트(Jaume Huguet)의 <성녀와 성자(Virgin and Saints)>에는 골드리프로 인한 반짝임이 포착되어 있다(참고도판 8)(도5). 실제로 보았을 때는 보는 위치에 따라 빛나는 부분이 달라지지만 나는 그 순간 포착된 반짝임 밖에 볼 수 없으며 이를 조형 요소의 일부로 받아들인다.

[참고도판 8] 자우메 휴거트(Jaume Huguet), <성녀와 성자(Virgin and Saints)>, 캔버스에 유채, 1455-1460, 136.2×135.8cm, 카탈루냐 미술관

7) 앞의 논문.

[도 5] <퍼져가는 엘로우 오커>, 2020, 캔버스에 유채, 193.9×260.6cm

디지털 화면 속의 이미지는 이를 접하는 기기의 종류나 이미지를 가공할 때 사용한 사진기의 종류에 따라 달라진다. 특히 사진과 전자기기를 거칠 때 많은 왜곡이 일어나며 정보의 소실이 일어난다. 이 과정에서 컬러 사진에서는 색이 더 잘 드러나면서 채도가 과장되어 흑백사진보다 더 많은 왜곡이 생긴다. 실물보다 중간색이 사라지며, 실제로 볼 수 있는 섬세한 뉘앙스와 미세한 색 간의 관계를 잃는다.[8] 따라서 이미지를 접하는 경로에 따라 그림의 화질이나 색조는 천차만별이지만, 인터넷을 통해 그림 이미지를 처음 접하는 나는 원래 모습을 알 수 없어 원본을 추측할

8) 변의숙 외 1명(역). 『색채의 상호작용』(Albers, Josef. Interaction of Color). 서울: 경당, 2013, p. 28.

수밖에 없다. 나는 그림을 검색하다가 같은 작품이지만 색감이 다른 두 그림 이미지를 동시에 접했다. 한 이미지는 대비가 너무 강했고 반대로 다른 이미지는 너무 흐릿했다. 실제 그림은 흐릿한 이미지에 더 가까울 것으로 추측했으나, 대비가 강한 이미지의 화질이 더 높아 두 이미지를 모두 저장해두었다. 이후 <부세로부터Ⅱ>를 그리며 두 이미지를 참고할 때 나는 대비가 강한 이미지를 주로 참고하되, 두 이미지를 번갈아 가며 참고했다(참고도판 9)(도 6).

디지털화되면서 소실되거나 변형된 정보와 납작해진 레이어는 실제 그림에 관한 상상의 여지를 넓혀주기도 한다. 그림 이미지에는 사진을 찍는 환경과 작품의 보존 상태 혹은 부식 상태가 그대로 담겨있다. 하지만 나는 원본을 실제로 볼 수 없으며 작은 이미지로 그림을 접하기 때문에 부식되거나 그림이 훼손되어 생긴 균열까지 그림이 가진 조형 요소 중 일부로 받아들인다. <이집트의 흐름>을 그릴 때 참고한 기원전 15세기 이집트 신왕국 시대의 템페라 그림은 오래되어 칠이 떨어지고 금이 가있다. 칠이 벗겨짐으로 인해 그려진 것의 형상이 망가졌는데, 디지털 화면을 통해 작고 네모난 그림의 이미지를 접하는 나는 훼손된 것 또한 그림의 중 일부로 인식한다(참고도판 10)(도 7). 또한, 붓의 결과 그로 인해 볼 수 있는 붓이 그어진 방향이 애초에 드러났던 것인지 칠이 벗겨짐으로 인한 것인지 명확히 알 수 없다. <성녀와 성자>의 가장자리는 오래되어 칠이 벗겨지거나 부식된 것인지, 그리는 이가 의도적으로 변화를 준 것인지 알 수 없는 칠이 있다. 하지만 나는 수직의 자국들을 붓 자국이라 상상하고 그림의 일부로 받아들인다(참고도판 8)(도 5).

[참고도판 9] 자크-루이 다비드(Jacque-Louis David), <마드모아젤 기마르(Mademoiselle Guimard)>, 1773-1775, 캔버스에 유채, 195.5×120.5cm

[도 6] <부셰로부터Ⅱ>, 2019, 나무패널에 유채, 72.7×60.6cm

[참고도판 10] <레크 미어의 무덤에서 복사한 그림(Facsimile painting from the tomb of Rekhmire)>, 기원전 1479-1425, 종이에 템페라, 45.5×72cm, 메트로폴리탄 미술관

[도 7] <이집트의 흐름>, 2020, 캔버스에 유채, 130.3×162.2cm

Ⅳ. 구상적인 그림의 추상화

1. 빠르게 지우는 붓질

나는 필체를 드러내 자유롭게 붓질을 할 때 비로소 그림을 그린다고 느낀다. 따라서 손목과 손끝의 움직임에 제한을 두기보다 손목의 힘을 느슨하게 하여 붓질을 한다. 이때 붓의 앞부분을 잡기보다 붓의 중간을 잡고 강약을 조절한다. 일반적으로 붓을 느슨하게 잡고 빠르고 과감하게 붓질을 할 때, 그리는 행위와 함께 유화의 물성이 드러난다. 속도감, 몸의 움직임과 함께 그리던 당시 사용한 물감의 양이나 붓의 결에 따라 보이는 붓털의 상태, 움직인 방향 등의 정보가 더 선명하게 보인다. 나는 이러한 붓질을 통해 그림에 묘사된 인물, 옷의 주름 등의 세부적인 묘사를 지워 그림의 시각적인 형식 요소를 강조한다.

이때 나는 4cm에서 10cm 사이의 넓고 납작한 붓이나 5cm 전후의 부채꼴 모양 팬 붓을 사용한다. 납작한 배경 붓을 사용하는 것은 넓은 면적을 단번에 지워 아무것도 묘사하지 않는 색 면과 그리는 행위를 강조하기 위함이다. 나는 납작한 붓으로 캔버스를 매만지며 복잡하게 묘사된 것을 색 면으로 단순화한다. 마치 지우개로 지우듯이 붓질을 하며 세부 묘사를 없앤 캔버스 화면에는 시원스러운 붓질과 색 면만의 구성만이 남는다. 나는 <부셰로부터 Ⅰ>을 그리면서 <퐁파두르 부인의 초상>에 묘사된 치마의 레이스 장식, 여인의 이목구비 등을 제거했다(참고도판 4)(도 1). 그 결과 여인과 커튼, 치마, 방의 풍경 등은 에메랄드색 면과 상아색 면, 황토색 면과 검은색 면을 칠한 붓질이 된다. 이때 붓질이 끝나는 부분이 뚜렷한 경계를 가지지 않도록 한다. 따라서 그림의 내용에 의해 존재하던 색 면 간의 뚜렷한 경계는 허물어진다. 이때 나는 캔버스에서 붓이 떨어지는 순간 특히 더 빠른 속도로 붓질을 마무리한다. 이는 천천히 붓을 뗄 때보다 그리는 이의 움직임을 더 극적으로 드러내어 그리는 행위를 생생하게 연상시키기 때문이다. 납작한 붓이 빠른 속도로

스친 부분은 고르게 발리지 않아 붓의 결 사이로 이전 물감의 층(layer)이 보인다.

이에 따라 참고하는 그림에 있던 인물, 배경 간의 구분은 사라진다. 역할의 구분은 색의 차이로 인한 구분으로 대체되는데, 이때 각각의 경계를 침범하게 하거나 각 영역을 하나의 붓질로 섞어버릴 수 있다. <성녀와 성자>에 묘사된 옷의 장식과 주름, 사람의 이목구비, 아기를 안고 있는 자세는 <퍼져가는 옐로우 오커>에서 납작한 붓질에 쓸려 뭉개지거나 지워진다(참고도판 8)(도 5). 이때 공간감을 표현하는 회색의 단, 바닥 또한, 매끈한 붓질로 인해 납작한 색 면이 된다. 배경과 인물이라는 역할을 잃은 색 면들은 옐로우 오커(yellow ocher)의 붓질로 인해 각 영역의 경계조차 모호해진다. 또한, <성녀와 성자>에서 그림의 가장자리를 두르는 두꺼운 테두리는 나의 그림에서 본래의 기능을 잃는다. 원래 그림을 두르는 테두리는 테두리 안의 요소가 침범할 수 없는 영역이다. 하지만 그림을 감싸는 액자의 기능을 하던 테두리는 같이 조형 요소의 일부인 색 면이 되어 양옆 산호색의 붓질로 덮인다. 기능이 명확한 테두리가 붓질로 가려지면서 붓질은 더욱더 강조된다. <부셰로부터Ⅳ>에 보이는 검은 테두리 또한 마찬가지이다(도 8). 이는 <세상의 빛(The Light of the World)>을 디지털화하는 과정에서 사각의 형식에 맞추기 위해 생긴 것이지만, 나는 붓질을 부각하기 위해 그림의 일부로 사용했다(참고도판 11). 틀 안의 붓질이 틀의 영역을 침범하면서 그림을 두르는 테두리에 관

[참고도판 11] 프랑수아 부셰(François Boucher), <세상의 빛(The Light of the World)>, 캔버스에 유채, 175×130cm, 리옹 미술관

한 클리셰(cliche)가 깨지며 틀 안에 갇혀있던 붓질이 드러난다.

[도 8] <부셰로부터Ⅳ>, 2019, 캔버스에 유채, 145.5×112.1cm

형상을 완전히 해체할 경우, 내가 의도하지 않은 것을 표현한 그림으로 읽힐 여지가 있다. 나의 의도는 참고하는 그림의 구성, 색과 색이 차지하는 면적 등의 정해진 조건 내에서 역동적인 붓질과 유화의 물성으로 인한 변수를 다루며 새로운 이미지를 만드는 것이다. 행위를 강조하는 붓질을 통해 디지털 이미지를 물질화하는 과정에서 이미지는 커진다. 또한, 구상적인 이미지는 지우는 붓질을 통해 구체성을 잃고 추상화되며, 원본에 존재하지 않던 물성과 역동성 등이 생긴다. 나는 이 과정에서 그리는 행위로 인해 생기는 것이 무엇인지 드러내기 위해, 참고하는 그림에 있는 색의 위치와 색이 차지하는 면적을 지키며 일정 범위 내에서 붓질을 한다. 따라서 형상을 전부 와해하지 않고 대상을 묘사한 부분만을 제거하고 경계를 모호하게 한다. 인상주의 이전 미술사 속 대부분의 그림은 상황과 내용을 적절히 전달하기 위한 구도를 취하기 때문에 비슷한 구도와 시점으로 그려져 있다. 따라서 나는 보는 이들이 익숙한 구도와 색으로 인해 인물이나 풍경 등을 떠올리는 와중에 그림의 표면에서 형상이 아닌 붓질과 붓의 결에 따라 보이는 덜 섞인 물감 덩어리를 발견하기를 기대한다.

나는 <부세로부터Ⅴ: 색덩이 묶고 풀기>를 그리면서 <헤라클레스와 옴팔레(Hercules and Omphale)>의 중앙에 있는 두 인물이 캔버스 화면을 차지하는 위치와 범위를 유지하며 붓질을 했다(참고도판 12)(도 9). 살구색과 상아색의 붓질을 사방으로 퍼뜨리지 않고 원본의 그림에서 색이 차지하는 범위 안에서 크게 붓질하되, 그 안에서 물감과 보조제의 비율과 속도를 조절했다. 이에 따라 중앙에는 배경 붓이 지나간 방향과 더불어 나의 움직임이 드러난다. 또한, 살구색의 붓질이 빠른 속도로 마무리되면서 붓의 결과 함께 이전 물감의 층이 함께 드러난다. 이에 따라 그림에서 헤라클레스와 옴팔레라는 인물은 지워지며, 붓의 결과 물감의 층, 색의 구성만이 남는다. 살을 연상하는 색과 붓질의 모양은 인물을 연상하지만 그림에서 볼 수 있는 것은 인물이 아닌 빠르게 그어진 붓질이다.

[참고도판 12] 프랑수아 부셰(François Boucher), <헤라클레스와 옴팔레(Hercules and Omphale)>, 1735, 캔버스에 유채, 90×74cm, 푸쉬킨 미술관

[도 9] <부셰로부터Ⅴ : 색덩이 묶고 풀기>, 2020, 캔버스에 유채, 193.9×130.3cm

2. 시선을 남기는 선

나는 외곽을 구분 짓거나 형태를 세밀하게 드러내기보다 그림의 겉 표면에 또렷이 드러나지 않은 물감이나, 붓 자국에 드러난 작은 움직임, 그림을 관찰하는 나의 시선의 궤적을 드러내기 위해 선적인 요소를 사용한다. 이때 나는 납작한 배경 붓이 아닌, 그보다 작은 6호에서 18호 사이의 부드러운 평 붓을 사용한다. 평 붓을 이용해 작은 단위의 조형 요소를 사용할 때, 납작하고 넓은 붓을 사용할 때보다 그림을 더 미시적으로 관찰한다. 그림을 자세히 관찰하며 붓 자국이나 물감을 보는 것은 그림을 그리던 경험을 떠올리게 하는데, 이것은 직접 선을 긋는 행위로 이어진다.

그리는 이는 팔레트 위에 존재했을 여러 색의 물감 중 일부만을 선별하여 캔버스 위에 올린다. 실제로 그림에는 많은 색의 물감이 사용되지만, 모든 물감이 그림에 선명히 드러나지 않는다. 나는 그림을 자세히 보면서 미세한 색의 변화를 발견하고, 그림의 표면에 드러나지 않은 물감과 이를 보는 나의 행위를 드러낸다. 나는 <부셰로부터Ⅲ>을 그리면서 적극적으로 선적인 요소를 사용하기 시작했다(도 10). 이때, 부셰의 <목욕하는 다이애나(Diana Bathing)>에서 살이 표현된 부분의 미세한 색의 변화를 관찰했다(참고도판 13). 이를 참고하여 그린 <부셰로부터Ⅲ> 중앙부 선의 붉은 색과 올리브그린(olive green)은 부셰의 그림에서 뚜렷하게 드러난 색이 아니다. 하지만 살의 색 변화를 자세히 살펴보면 관찰되는 수많은 색과 함께 옅게 보이는 두 가지 색을 발견할 수 있다. 나는 색의 변화가 보이는 부분을 발견했을 때 그림을 그리고 물감을 섞었던 경험을 떠올리며 물감을 섞기 이전 팔레트 위에 존재했을 물감을 상상한다. 색을 발견하는 순간 나는 시각적인 자극으로 인해 색을 과장해서 받아들인다. 따라서 선에 드러난 색은 실제로 보이는 것보다 물감의 채도나 명도가 과장되기도 한다. 이에 따라 다른 색의 물감과 섞여 옅어지거나, 대상의 표현을 위해 제한되었던 색의 물감은 마치 그림을 덮고 있던

먼지를 털어내면 그림이 선명해지듯 더욱 뚜렷한 모습으로 선을 통해 그림에 얹어진다.

[참고도판 13] 프랑수아 부셰(François Boucher), <목욕하는 다이애나(Diana Bathing)>, 1742, 캔버스에 유채, 57×73cm, 루브르미술관

[도 10] <부세로부터Ⅲ>, 2019, 캔버스에 유채, 97×130.3cm

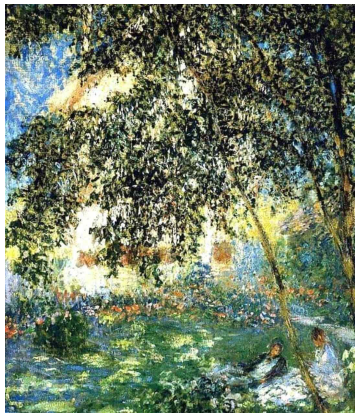
선은 시선의 궤적으로 그림을 자세히 관찰하는 눈의 움직임을 드러낸다. 나는 그림을 그리는 동안 계속해서 참고하는 그림을 보며, 눈에 띈 붓 자국이나 색에 즉각적으로 반응하고 이를 선으로 표현한다. 참고하는 그림을 보는 비중이 높아지면서 본다는 것이 중요해졌다. 나는 색으로부터 받은 시각적인 자극이 사라지기 이전에 본 것을 보존하기 위해 보는 순간과 그리는 순간을 일치시키고자 한다. 따라서 선을 통해 그림을 관찰하는 시선의 흐름을 드러내어 보는 행위를 남긴다. <부세로부터Ⅲ>의 중앙의 선의 모양은 사람의 모양을 암시한다(도 10). 하지만 이는 인물의 외곽선을 드러낸 것이 아닌 색의 변화를 관찰하는 나의 시선의 궤적이다. 또한, <색 늘리기>를 그리면서 시냑(Paul Signac)의 <그리모의 폐허(The Ruins at Grimaud)>에 점묘법으로 찍은 점 단위의 붓 자국을 길게 늘였다(참고도판 14)(도 11). 나는 붓의 방향이 드러난 점 단위의 붓

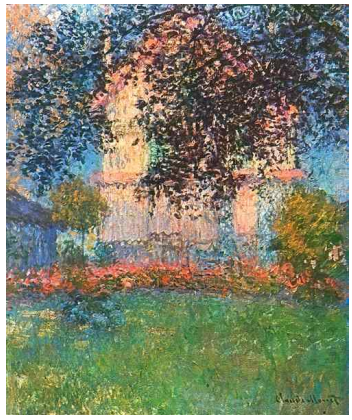
자국에 반응하며 같은 색의 물감으로 찍힌 점을 눈으로 추적함과 동시에 이를 선으로 연결하여 그렸다. 그림 전반을 부유하는 선은 그림을 그리는 내 몸의 움직임뿐만 아니라 눈의 움직임을 드러낸다.

[참고도판 14] 폴 시냑(Paul Signac), <그리모의 폐허(The Ruins at Grimaud), 1899, 캔버스에 유채, 66×88cm, 개인소장

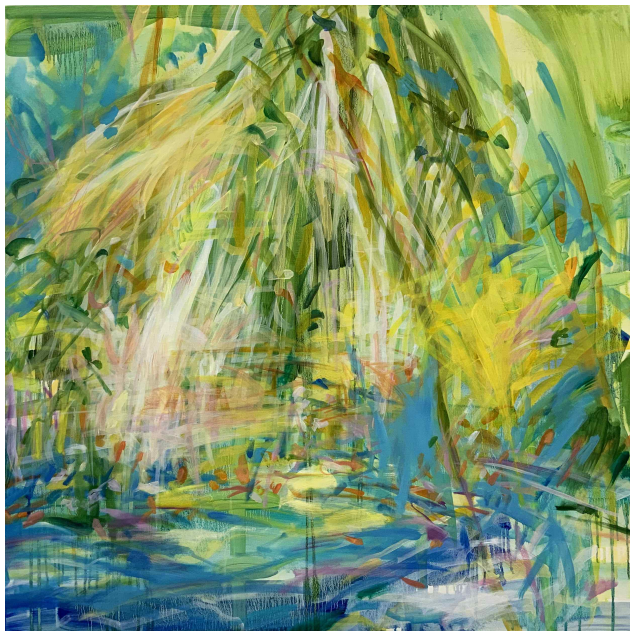
[도 11] <색 늘리기>, 2020, 캔버스 위 유채, 130.3×193.9cm

이때 나는 선의 두께를 일정하게 그리기보다 난을 그리듯 강약을 조절하는데, 이는 몸의 움직임과 빠른 속도를 나타내어 그림을 역동적으로 만든다. 나의 눈에 소극적으로 보이는 붓 자국을 길게 늘여 멈춘 듯 느껴지는 그림에 활기를 부여한다. 나는 <그리모의 폐허>의 점으로 찍힌 붓 자국의 방향을 보며 이를 선으로 연장하여 소극적으로 보이는 움직임을 길게 연장했다(참고도판 14). 작은 붓 자국은 길게 연장되며 그림은 이전보다 활기차고 역동적인 느낌을 띈다. <반짝Ⅰ>과 <반짝Ⅱ>의 선 또한, 각각 모네의 <정원에서의 휴식(Relaxing in the Garden)>과 <아르장튀우의 집(House at Argenteuil)>에 보이는 붓 자국이 길게 늘여져 있다(참고도판 15)(참고도판 16)(도 12)(도 13). <정원에서의 휴식> 속 수직의 방향으로 아래를 향하는 붓 자국들이 선을 통해 멈춰있는 움직임을 아래로 끌어내리듯 연장했다. 그림의 아래를 향하는 붓 자국은 움직임과 방향성을 뚜렷하게 드러낸 선으로 연장된다. 이는 멈춰있는 풍경으로 보이던 그림에 생동감을 부여한다. 이렇듯 선은 그림의 내용을 지우기보다, 그림의 조형 요소 안에 잠재된 또 다른 조형 요소로의 가능성을 실현하는 수단으로 사용된다.





[참고도판 15] 클로드 모네(Claude Monet), <정원에서의 휴식(Relaxing in the Garden)>, 1876, 캔버스에 유채, 75×55cm, 개인소장
[참고도판 16] 클로드 모네(Cluade Monet), <아르장튀우의 집(House at Argenteuil)>, 1876, 캔버스에 유채, 63×52cm, 개인소장



[도 12] <반짝 I >, 2020, 캔버스에 유채,
112.1×112.1cm

[도 13] <반짝Ⅱ>, 2021, 캔버스에 유채,
112.1×112.1cm

3. 칠의 선후 관계를 뒤섞는 얽힌 구조

나는 여러 색 면과 선 등의 붓질이 분리되지 않도록 서로 연결한다. 또한, 붓질이 칠해진 선후관계를 모호하게 만들어 최종적으로 캔버스 화면 내의 조형 요소들이 유기적으로 연결되어 엉킨 얽힌 구조를 만든다.

<흐물한 색>은 지시하는 대상 없이 색 면의 구성만을 고려하여 그린 그림이다(도 14). 나는 물감과 보조제의 농도에 변화를 주지 않고 캔버스의 결이 드러나지 않게 칠했다. 무언가를 지시하지 않는 색 면의 구성임에도 불구하고, 같은 농도로 물감이 균일하게 칠해져 있는 캔버스 화면은 구체적인 묘사가 지워진 상태의 그림처럼 보인다. 실제로 그림에서 내용을 제거할 때 대상을 묘사하기 위한 칠과 물감 또한 함께 탈락한다. 나는 참고하는 그림의 내용을 제거하는 것이 침전되어 쌓여있던 가장 아래의 물감부터 표면에 볼록하게 튀어나온 물감 덩어리 모두를 거름망에 넣어 들어 올리는 것과 같다고 생각한다. 그림에서 내용이 제거될 때 그림의 표면에 보이는 세부 묘사나 붓질은 사라지며 일부 물감이나 칠은 불필요해진다. 거름망을 들어 올릴 때 불필요한 요소는 거름망 아래로 흘러내리면서, 탈락한 것들로 인해 그림을 이루는 구조의 질서는 느슨해진다. 흘러내린 것은 그림의 내용과 이에 따라 정해져 있던 보조제의 농도, 조형 요소간의 질서이고, 남은 것은 그림을 이루는 붓질과 다양한 농도로 섞여 있는 물감과 테레핀(turpentine), 린시드(linseed oil) 등의 보조제이다. 탈락한 것들이 만드는 빈틈은 표면 사이의 그림의 층을 드러낸다. 이때, 나는 내용이 빠진 빈틈을 부드럽게 메우며 그림의 모든 요소가 필연적으로 얽혀 있는 화면으로 만든다.

[도 14] <흐물한 색>, 2019, 캔버스에 유채, 60.6×72.7cm

나는 <레크 미어의 무덤에서 복사한 그림(Facsimile Painting from the Tomb of Rekhmire)>에서 보이는, 내용을 묘사한 물감의 층을 한 꺼풀 벗겨낸다고 생각하며 <이집트의 흐름>을 그렸다(참고도판 10)(도 7). 그림에서 인물의 영역뿐만 아니라 배경에 있는 물감의 층 또한 걷어냈다. 중앙의 인물이 입은 옷, 얼굴, 또렷한 외곽선 등이 제거되고 인물이라는 내용이 사라졌을 때 남는 것은 번트 시엔나(burnt sienna)의 붓질이다. 나는 참고하는 그림의 내용적인 요소를 없애면서 내용적인 정보가 담긴 가장 겉에 칠해진 물감을 일괄적으로 벗겨낸다고 생각한다. 물감의 층을 한 꺼풀 벗기기 때문에 인물이라는 정보가 제거되었을 때, 배경의 영역과 물감과 보조제의 비율에 따른 시각적인 차이가 필요했다. 인물과 동물을 제외한 배경이 되는 부분의 경우, 배경임을 암시하기 위해 묘사된 것은 존재하지 않는다. 따라서 나는 배경에 해당하는 부분을 테레핀과 린시드의 농도를 높여 칠하여 밀도의 차이를 주어 인물의 정보가 제거된 영역과 시각적인 차이를 만들었다. 이에 따라 지층이 드러나듯 그림을 이루는 물감의 층이 드러난다.

이때 캔버스 화면에 존재하는 물감의 층을 노출하면서도 그림에 있는 층들이 스펙트럼(spectrum)처럼 연결되도록 한다. 내용이 제거되어 외곽선이 모호해진 각각의 영역은 서로 엄격한 경계를 가질 필요가 없어진다. 오히려 특정 색 면이 뚜렷한 테두리를 가질 경우, 이것이 이질적으로 보여 지시하는 대상을 연상할 수 있다. 따라서 나는 그림 안의 조형 요소들을 느슨하게 풀고, 섞고, 덮으며 면과 선들을 유기적으로 연결한다. 또한, 이때 물감의 덩어리를 그대로 올리는 경우, 강한 물질성으로 인해 속도나 방향이 드러난 붓질이나 물감과 보조제의 농도 차이에 의한 유화의 여러 속성이 가려질 우려가 있다. 나는 유화의 물성을 중요하게 생각하지만, 이는 그리는 행위가 수반되어 드러날 때 의미가 있기 때문이다. 따라서 보조제를 섞지 않은 물감으로 두껍게 밀도를 쌓지 않는다. 나는 <휘날리는Ⅰ>을 그리면서 붓질의 선후관계를 읽기 어렵게 뒤섞었다(도

15). 각각의 붓질은 다른 칠을 덮으며, 어느 하나의 붓질이 다른 것보다 더 앞선 것으로 보이다가도 그 위에 남은 다른 칠로 인한 붓의 결이나, 그 위로 흐르는 물감으로 인하여 다시 물러난다. 붓질이 끝나는 경계는 뚜렷하지 않으며 부드럽게 섞여 있다. 하단의 진분홍색 붓 자국들은 가장 마지막에 칠해진 것처럼 보이다가도 하늘색의 붓 자국과 섞이면서 뒤로 물러난다. 또한, 밀도가 높은 붓 자국 사이로 보이는, 초반에 그려진 흘러내리는 분홍색의 물감과 연결되며 선후관계는 뒤얽힌다. 그림 중앙보다 조금 아래에 보이는 상아색 붓 자국은 다른 붓 자국에 비해 먼저 그려졌다. 하지만 그림 중앙의 오른편 상아색의 줄기는 다른 칠들을 모두 덮으며 흘러 다른 붓 자국들을 뒤로 물러나게 한다. 물감의 층을 예상할 수 없도록 변수를 만드는 것은 어느 특정한 부분이 도드라지게 앞서 나와 보이지 않게 한다.

[도 15] <휘날리는 I >, 2020, 하드보드지에 유채, 108×156cm

Ⅴ. 결론

지금까지 나는 그림의 내용보다 시각적으로 드러난 형식에 주목한다는 점과, 이를 위해 선택한 소재에 관해 이야기했다. 이어서 미술사 속의 그림을 소재로 선택한 이유와 디지털 화면을 통해 접하는 그림 이미지의 특성, 또 이를 바탕으로 그림을 그린 방법에 관해 살펴보았다. 나는 오랜 시간 자유로운 붓질을 추구하는 최초의 동기 이외에 그림으로 해야 할 말을 찾지 못했기 때문에 그림을 설명해야 하는 환경이 나에게 맞지 않는다고 생각했다. 그렇기에 붓 자국을 남기고 유화물감의 속성에 반응하며 그림을 그리는 이유를 찾는 것은, 앞으로 작업으로서의 그림을 이어나갈 수 있을지를 결정할 중요한 숙제였다. 논문을 쓰는 시간은 내가 그동안 회피하던 것을 직접 마주하고, 스스로 인지하지 못하던 내 생각과 그리기 방법을 역추적하는 과정이었다. 나는 글을 쓰면서 그동안 스스로 깨닫지 못하고 있었지만 그림을 통해 이미 표현하고 있었던 것을 수면 위로 꺼내어 언어화하고자 했다.

그림은 그려진 대상이나 그림의 목적이 무엇이든 그 표면의 색으로 덮여있으며 일정한 구도를 이루고 있다. 나는 이 지점에 주목하여 그림의 내용보다 색과 구도 등의 형식, 그리는 방법을 보고 그림의 소재를 선택했다. 또한, 자유로운 붓질을 통해 선택한 그림의 세부 사항을 제거하여 추상화하며 그림의 형식을 강조했다. 이를 통해 그림을 통해 이야기하고자 하는 바가 그림을 이루는 물리적인 요소와 형식 자체임을 확인할 수 있었다. 나는 글을 통해 디지털 이미지가 범람하는 오늘날 그리는 행위가 강조된 붓질이 갖는 의의와 중요성을 밝혀 그린다는 것이 왜 그림의 충분한 이유가 될 수 있는지에 관해 이야기하고자 했다. 하지만 그림의 형식적인 부분에 주목하고 있다는 점과 그에 관한 분석에 그쳐, 붓질에 관한 어떠한 주장으로 나아가지 못했다는 점에서 아쉬움이 남는다. 앞으로 작업을 지속하면서 오늘날 그림의 형식으로서 자유로운 붓질을 강조하는 것이 어떠한 의미를 갖는가에 관해 명확한 나의 입장을 갖는

것을 목표로 하고자 한다.

나는 그동안 디지털 환경이나 인터넷의 발달이 나의 그림과는 직접적인 연관을 갖지 않는다고 생각했다. 하지만 소재를 연구하는 과정에서 내가 반응하는 것은 실제 그림이 아닌 디지털 이미지며, 오히려 물성이 없다는 특성에 반응해 그림을 그린다는 것을 깨달았다. 또한, 인터넷의 발전으로 인해 시대적인 분류에 얽매이지 않고 그림을 선택하게 되었다는 점에서 오늘날 시대적인 특징에 직접적인 영향을 받고 있음을 깨달았다. 디지털 시대에 물감을 사용하여 그림을 그리는 것이 오늘날 어떠한 의미가 있는지 논의하지 못한 것과 시간의 영향을 받지 않는 무시간성이 역사적으로 차별성을 갖는 오늘날의 특징임에도 불구하고 이에 관해 상세히 다루지 못하고 그림을 선택하는 시대적 배경으로만 언급한 것에 아쉬움이 남는다. 앞으로 작업을 지속하면서 디지털이 발전한 환경이 나에게 어떠한 영향을 미치며, 이러한 환경에서 물감을 사용해 그림을 그리는 것이 어떤 의의를 갖는지에 관해 연구하고자 한다.

또한, 그림을 분석하면서 양식화되었던 나의 그리기 방법과 이유에 관해 내밀하게 살펴볼 수 있었다. 그동안 '왜'가 아닌 '어떻게' 그리는가에 집중하며 그림을 그리면서 특정한 방법과 과정이 생겼지만, 개인적인 미감 이외에 그 이유를 설명하지 못했다. 하지만 그리는 방법을 세부적으로 나누어 분석하면서 색 면을 사용할 때와 선을 사용할 때 보는 방법의 차이에 관해 알 수 있었다. 그동안 명확한 이유를 모르지만, 지속해서 구사했던 얽힌 구조가 그림에서 서사적인 요소를 강조하지 않고, 그림의 표면을 이루는 물리적인 요소에 주목하는 나의 태도에서 비롯한 것임을 알 수 있었다.

나는 글을 쓰는 과정에서 내가 소재로 선택하는 그림이 변하고 있음을 인지했다. 그림의 형식 중 특히 색에 주목한다는 것을 깨닫게 되면서 나는 점차 미술사적으로 색이 강조되거나 중요하게 다뤄진 사조의 그림

을 찾아 선택했다. 점차 붓 자국이나 물감의 층이 더 선명하게 드러나며 색을 섬세하게 사용하는 그림을 선택했다. 이에 따라 그림을 더 섬세하게 관찰하게 되었고, 색 면 위주에서 선의 사용으로 그리기의 방법이 변화했다. 이를 감지하게 되면서, 나는 본다는 것과 색이라는 소재 자체에 관해 관심을 두게 되었다. 주목하는 명확한 소재가 생겼다는 점에 주목하여 앞으로 미술의 역사 속에서 색이 다뤄진 방식에 관해 탐구하며, 이러한 관심을 작업을 통해 어떻게 드러낼 수 있을지 연구하고자 한다.

참고문헌

국내 단행본

국립국어연구원. 『국립국어원 표준국어대사전』. 서울: 두산동아, 1999.

박지형(역). 『미술사의 기초개념: 근세미술에 있어서의 양식발전의 문제』(Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*). 서울: 시공사, 1994.

변의숙 외 1명(역). 『색채의 상호작용』(Albers, Josef. Interaction of Color). 서울: 경당, 2013.

최성민(역). 『레트로 마니아: 과거에 중독된 대중문화』(Reynold, Simon. *Retromania*). 서울: 작업실유령, 2014..

국외 단행본

Hoptman, Laura. *The Forever Now : Contemporary Painting in an Atemporal World*. New York: Musem of Modern Art, 2014.

학술저널 및 논문

신원정. “도대체 무엇이 미술작품을 그토록 색다르고 흥미진진하게 만드는가? - 디지털화 시대의 미술보기”. 『미술사학보 52』. 서울: 미술사학회, 2019.

Abstract

A Study on Abstract Expression of the Appropriated Paintings through the Application of Liberal Brushstrokes

- Based on My Works -

Hea Yeun Kiel
Painting Major, Department of Painting
The Graduate School
Seoul National University

When I am painting, I place more emphasis on formal elements rather than its contents. In particular, I am interested in colors and their compositions, which are expressed through unrestrained and liberal brushstrokes in my work. I recognize objects, landscapes, and digital images as a plane of color void of details, using them as the subject matter of a painting. In doing so, I came across Heinrich Wölfflin's <Fundamental Concepts of Art History> and was inspired to use paintings, especially figurative ones, in art history as a reference for my own work. When I look at old paintings, I pay close

attention to how formal elements of a painting, such as colors, composition, and movements are revealed, rather than the detailed depiction of the figure's outfit or the background. When I look on the internet to find a reference painting, I encounter paintings across all eras. It is needless to say that the current world is characterized by its atemporality in which all eras seem to exist at once. Because I have been naturally exposed to such a state, I am used to using the internet on an everyday basis without any qualm in selecting reference paintings regardless of which era they were made, perceiving individual paintings instead of classifying them based on the time of their creation. Also, I often experience paintings as a digital image on my screen rather than a physical object in a real space due to developments in the internet and digital devices. A painting loses its physical depth and materiality when digitized, its visual information altered or completely disrupted. By tracing the brushstrokes or textures of paint applied on canvas, I speculate what the original painting would have been and bestow materiality to the flat image captured on screen to make it real and tangible once again.

I purposefully omit details of a reference painting so that only the composition of a color that spreads across the canvas and brushstrokes are left in the final work. In my work, I use a flat background brush or a fanbrush to effectively reveal brushstrokes that highlight the materiality of paint and gestures. In the process, details of the original image as well as the distinction between the figure and the background disappear. What was once a figurative painting now becomes abstract as the outlines become blurred. In addition, I make lines using round filbert brushes to show subtle

colors that are not pronounced in the original painting, gestures and movements implied by the brush marks, and the trajectory of my vision across the reference painting. When I use lines, I make dynamic movements in a painting by elongating static brushstrokes, recalling my experience with bold, gestural painting style. Line is used as a method that realizes the potential of an implicit movement inside formal elements of a painting. By blurring the distinction between the abstracted color plane and lines, I create an intertwined structure where formal elements interact with each other in an organic manner. To make sure not one particular area is more noticeable than the rest, I jumble the layers of paints in my work. A digitized art historical painting is then transformed into a dynamic painting as it regains materiality and size in the process of making intertwined structure through a use of quick, bold brushstrokes and extraction of color based on lines. By giving depth and dimension, I transform a flat image to a painting, emphasizing what could be generated through daring brushstrokes and application of paint.

Keywords: brushstrokes, abstract painting, color block planes, composition, the act of painting, referencing and appropriating, atemporality, intertwined structure

Student Number : 2019-25602