

자화상 제작을 통한 소묘 연구

서용선

서울대학교 미술대학 서양화과 교수 / 회화

앞의 글

I. 소묘

II. 소묘개념의 역사적 변천

III. 자화상

IV. 작품제작, 도판 해설

맺는 글

앞의 글

미술이라는 전문영역을 선택하는 사람에게는 소묘를 기초로 배우는 것이 일반화되어 있다. 그리하여 미술대학 뿐만 아니라 다양한 미술현장에서는 소묘를 중시하게 된다. 그런데 소묘라는 개념을 이해하는 사람에게는 대개 검정색이나 갈색과 같은 단색의 선이나 명암으로 자신이 보거나 느낀 것을 그런 비교적 가벼운 그림들을 상상하게 된다. 그런데 사실 소묘가 변해온 역사적인 사실들을 들추어보면 그리 단순치 않은 개념의 혼란을 불러 일으킨다.

한국미술에서는 소묘는 단지 기초 교육으로 지금도 많은 대학의 입시과목으로 준비되고 있는 실정이다. 그런데 실질적인 작품활동의 현장에서는 그 역할이 너무나 미비한 실정이다.

조선시대의 화가 윤두서의 자화상을 보고 있으면 그 은은한 정조있는 명암과 부드러운 펠치에 의한 여운있는 시각효과는 자아의 형상 속으로 우리를 이끈다. 그것은 보는 사람으로 하여금 자신

*이 논문은 1997 서울대학교 일반학술연구비에 의한 것임.

을 의식하도록 만드는 힘을 지닌다. 뿐만 아니라 18세기 청조문화의 유입으로 서양문물이 유입되고, 인물화에서 작가자신을 그린 자화상의 출현은 개인의식의 자아표출이라는 근대적 의식과 연결됨으로써 풍경을 배경으로 한 인물화나 주문이나 의뢰에 의한 초상화 영정과는 달리 한 개인 개인의 자주의식의 성숙을 보여준다. 표암 강세황의 자화상은 긴장감을 불러 일으키는 선긋기와 섬세한 갈필 효과에 의한 사실적 명암표현 등이 매우 돋보인다. 그러나 초기 일본을 통한 한국의 서양화 도입 시기의 자화상은 유화재료에 의한 낯설음과 인물 그 자체에 집중하지 못하고 화면의 전체효과에 치중함으로써 박진감있는 인간 내면에 이르지 못하고 있다.

이 글은 위와 같은 문제에 대한 각기 다른 의문과 작품제작에 관한 과정, 그리고 그러한 생각의 배경에 관한 글이다. 소묘의 대상으로서 또한 르네상스기 아래 각별히 주요시된 소묘의 개념과 해석에 주목하면서 자화상 제작을 통하여 이러한 문제들에 직접 접근하고자 하였다. 그럼의 소재로서의 자신의 모습은 영원한 관심의 대상이며, 그것을 표현하거나 이해하는 데에는 또 다른 노력이 필요하다.

I. 소묘

소묘는 일반적으로 검정색 혹은 갈색과 같은 단색으로 자연과 인간의 모습을 묘사하거나, 본격적인 작품을 표현하기 위하여 자신의 구상을 미리 그려본 것을 의미한다. 또 경우에 따라서는 소묘를 회화작업을 하기 위한 준비단계로서 이해하는 경우도 있다.

벽화를 그리기 위한 밀그림이나 유화를 칠하기 위한 스케치 등은 이 경우에 속한다. 뿐만 아니라 한두 가지의 색이 침가되기도 하고, 특히 현대에 와서는 색채와 선에 대한 해석이 과학적 사고방식의 발전과 변화에 의하여 다양해지고 있다. 현대미술에서 형태는 곧 색채라는 사고에 의하여 명암과 비례를 중심으로 한 소묘의 개념은 변화를 갖게 된다.

그러나 이러한 일반적인 소묘의 개념은 시대와 지역에 따라 그 해석과 이해가 달라진다. 프랑스에서는 데생(dessin), 영어권에서는 드로잉(drawing), 현대 동양에서는 소묘(素描)라는 용어가 주로 쓰이기는 하나 사용하는 사람이 속한 사회와 역사적 배경에 따라서 그 해석이 사뭇 다르기도 하다. 또한 소묘는 유화, 수묵화와 같은 재료의 성격을 그 명칭에서 지니고 있지 않기 때문에 다른 장르와 중복 해석되는 경우가 많다.

수묵화의 경우 수성재료의 성격으로 봇에서 물기가 마르기 전에 처리해야 하므로 그림그리는 속도가 상대적으로 의미를 갖게 된다. 대부분의 능숙한 그림은 오랜 숙련을 통하여 그리기 힘든 대상을 빠른 속도로 그려내는 것이다. 단색의 검정색 밀그림 혹은 추상표현주의 회화에서의 드로잉과 회화의 합일이라는 해석을 적용시킨다면 동양의 수묵 그림은 서구의 드로잉적 요소를 모두 충족시키고 있는 셈이다. 한편 소묘는 목탄, 연필과 같은 딱딱한 재료로 직접 그리는 것으로 한정지을 수도 있다. 이 경우 재료에 의한 분류 개념과 애매한 혼돈을 불러 일으킨다. 특히 펜화와 같이 그 중간의 성격을 지닌 것도 있기 때문에 소묘는 재료에 의한 분류 개념이기보다는 표현기능의 의미가 더욱 중요한 뜻을 지니고 있다.

그럼에도 불구하고 일반적으로는, 특히 종이, 연필과 같은 단순한 재료에 의해 그려지는 것이 보통이다. 소묘의 재료가 연필이나 목탄과 같은 딱딱한 재료에 의하여 손의 감각이 직접 전해져야 한다는 한정적인 의미가 아니라면, 수묵에 의한 밀작업 혹은 초벌그림들은 소묘로 보아야 하는가 하는 문제가 남아있다. 이 경우 수묵화라는 재료적 성격이 소묘의 의미와 겹쳐지게 되는 것이다. 연필

이나 목판도 사실은 손의 감각이 적접 전해지는 것은 아니다. 따라서 붓과 마찬가지로 역시 간접적인 전달에 불과하다.

직접 전달이라는 의미에서라면 아마도 지두화나 최근 현대 작가들이 시도하여 새로운 촉감각을 보여주는 평거 페인팅(finger painting)이 더욱 그 의미가 가까울 것이다. 포토 리얼리즘의 작가 척 클로스(Chuck Close)의 1978년에 자신의 자화상을 손가락으로 계속 찍어 그린 일종의 소묘 작품은 실제로 이와 같은 소묘의 직접적인 개념을 여실히 보여준다.

한편 불화의 초벌 밀그림들은 전형적인 소묘의 요소를 모두 갖추고 있으나 소묘의 개념이 만들어진 시기와 미술의 지역적 특성으로 자주 거론되고 있지 못하고 있다. 특히 오랜동안 전승되고 있는 불화나 탱화의 초벌그림 제작은 전형적으로 전통적 소묘의 특성을 모두 지니고 있다. 유화재료로 밀그림을 그릴 경우 검정색으로 자신의 구상을 캔버스에 스케치했을 경우 유화이기는 하나 그 상태의 기능상 소묘라고 하여도 될 것이다. 그렇지만 일반적으로 유화나 수묵화는 그 장르의 발달이 너무 뚜렷하여 소묘와 분리하여 생각하는 경향이 있다. 유화나 수묵화에도 소묘의 개념들이 항상 내재되어 있기 때문에, 이러한 재료에 따른 구분은 중요한 것이 아니라고 생각할 수 있다. 뿐만 아니라 현대미술에서는 특히 세잔 이후, 소묘와 회화를 구분하기 힘든 미술의 경향이 속속 대두되어 소묘의 개념을 파악하는데 어려움을 겪게 된다. 세잔의 그림 중 여백을 남긴 그림들은 소묘의 속성을 보여주는데, 자신의 주제에 대한 생각을 보여주는 것으로 끝나는, 혹은 그림의 밀작업과 같은 속성 등이 소묘의 그것과 유사한 성격을 지니고 있기 때문이다. 최근에는 소묘라는 말대신 드로잉이라는 용어가 더욱 빈번하게 쓰이게 된다. 바로 이 점이 시대와 지역에 따라 달라지는 소묘의 개념적 같은 표현의 의도를 중요시하는 심리적 속성으로 바뀌면서 현대에서 그 중요성을 더해간다. 특히 대부분의 추상미술은 밀그림이라는 과정이 생략되면서 소묘와 회화는 통합된, 또는 소묘가 내재되어 가는 경향이 있다.

II. 소묘의 역사적 변천

소묘라는 말이 언제부터 쓰이기 시작했는지는 확실치 않다. 그러나 일본의 화론에서 소묘의 개념이 비교적 상세히 다루어지는 것으로 보아, 일본이 서양미술을 받아들이던 시기, 유럽 특히 프랑스 미술 아카데미즘의 교육방법을 미술교육의 기초 개념으로 파악하던 시기일 것이다. 동양권에서는 서구와의 문물 접촉이 빈번이 이루어진 일본이 그 역할을 담당하였다.

19세기말 일본의 명치유신기 미술의 개념들, 즉 정물화, 수채화 같은 개념들이 만들어진 것으로 보아 비슷한 시기일 것으로 추측된다.¹⁾ 해방 전후 미술이론가로 활동했던 고유섭이 1939년 8월, 조선일보사에서 발행한 『조선 명인전』에 “畫骨(덧상)”이라고 병기했던 것으로 보아 그 당시 소묘라는 단어가 완전히 일반화되어 있지 않았던 것으로 추측해 볼 수 있다.²⁾

1) 사또 도신(佐藤道信), 서구의 모더니즘과 일본의 근대미술 造形, 1994년 제17호, 50쪽.

“... 일본에서 서구의 fine art에 대응하는 의미의 ‘미술’ 용어가 사용된 것은 1873(명치 6)년 Wien 만국박람회 참가 때에 처음 사용되었던 것이 최초이다. 또 스컬勒쳐(sculpture)에 대응한 조각은 공부미술학교의 학과명으로, 페인팅(painting)에 해당하는 ‘회화’는 1821(명치 15)년의 内國 繪畫共進會의 전람회 명칭으로서 각각 사용되었다. ...”

2) 又玄 高裕燮, 韓國美術文化史 論叢, 通文館, 1974(再版), 308쪽.

“... 모든 방면에 있어 活達自在하면서 健實한 畵骨(덧상)을 갖고 있음은 李朝五百年 以來 比疇가 없었을 것이다. 이리하여 우는 決局 檀園의 偉人한 所以를 認定하는 바이다....”

19세기 일본에서는 구로다 세이끼(黒田晴揮)에 의하여 르네상스 시대 아래 투시법과 함께 발달된 데생이라는 명칭으로 접목된다. 19세기 유럽 미술의 아카데미즘이 시대적 결과물로서 동양 미술에 접목하게 되는 중요한 계기가 된 것이다.

동경 미술대학 교수로서 프랑스 미술 아카데미즘에 인상파풍을 가미시킨 소묘를 일본에 심게 된 구로다 세이끼의 동경미술대학에서의 소묘교육은 해방 이후에도 한국의 소묘교육에 영향을 끼쳐, 이후 미술교육의 중요한 부분이 된다. 그러나 큐비즘 시기 이후 비대상적 정신성의 표현이 활발해지면서 자연의 직접적인 기록을 중시하던 사실적 기록으로서의 소묘의 기능은 약화되었다. 이러한 추상적 개념의 형성은 전세계 현대미술의 성격을 나타내는 것에도 관련된다.

미국에서는 개념미술 이후 드로잉의 새로운 해석을 통하여 개념과 사고 자체를 직접 전달하려는 현대미술의 사조와 접목되면서 새로운 모습으로 부각되기도 하였다. 실제로 추상표현주의 회화에서는 소묘의 특징 중의 하나인 신체의 직접적 표현인, 회화에 있어서의 봇ter치가 스스로의 표현 목표 이기를 바람으로서 소묘와 회화의 관계가 합쳐지는 현상을 보여주기도 한다.

동양과 서양은 이러한 개념의 형성에 의하여 성격이 다른 요소를 갖게 되며 그것은 고유한 전통과 역사의 발달에 따라 차이점을 드러낸다. 유럽에서는 프랑스 미술 아카데미즘이 시작되기 전 15세기 이탈리아에서 소묘가 미술의 중요 부분으로 자리잡기 시작했다. 특히 르네상스기는 소묘가 미술의 중요한 부분임을 추구한 시기이다.

레오나르도 다빈치는 소묘를 자연을 이해하고 기록하는 방식으로 적극 활용하여 소묘의 발달을 활발히 하였다. 그는 자연을 기록하는 방식으로 투시법을 바탕으로 엄밀한 과학적 방법을 통해 우리를 포함한 세계를 기록하고자 하였다. 데생이라는 명칭의 언어적 기원이기도 한 이탈리아어인 데시뇨(神性)를 기록하는 방식으로, 인간의 시각을 중심점으로 하는 세계관의 표현방법으로서 소묘는 그 중요성을 갖게 된 것이다. 그런데 레오나르도 다빈치가 이러한 신성을 드러내고자 함은 당시의 이상적 아이디어(idea)와 동일한 개념으로 자연의 관찰을 통하여 증명하고자 한 것이다. 현대미술의 중요한 유파인 개념미술에서는 생각-개념 자체가 형상인 것으로 추구되어진다. 혹은 생각은 곧 작품, 즉 형태인 것이다(thinking is form-joseph beuys).³⁾

회화의 발달이 인간이 살고 있는 대지, 동굴, 기타 건축의 벽면에 자신들의 생각을 그리는 데서 시작하였을 때에도 소묘의 성격은 이미 그 속에 내재되어 있었다. 회화가 자연을 혹은 자연의 경험을 추상화시킴으로써 얻어지는 이미지임으로 소묘와 회화는 물체의 표면 위에 그려낸 어떠한 형상이다. 그러나 일반적으로 소묘는 르네상스기 아래 종이 사용이 발전되면서 활발히 발전된 것으로 보인다. 무엇인가를 표현하고자 할 때 인간의 머리 속에 떠오르는 생각은 형상과 연결되면서 표현할 도구와 재료를 선택하게 된다. 그것은 종이의 발명과 같은 재료의 발달과도 직접 연관된다.

드로잉은 기억이나 사물을 보고 기억해서 그린다. 눈앞에 있는 사물조차 보고 기억해서 그릴 수 밖에 없다. 왜냐하면 그릴 때에는 그려지는 형상을 확인하며 그리기 때문이다.
단 계속 짧은 기간의 반복이 이루어질 뿐이다. 자연이나 눈앞의 모델조차도 뇌에 각인 된 형상을 끄집어낸다. 단지 그것들은 기억을 도와주는 것들이다.

- 보들레르, 'Memoires of the Blind'에서 -

3) 이 내용은 1976년 미국의 현대미술관(Museum of Modern Art)에서 기획, 전시된 드로잉 전시의 팜플렛에 실린 버니스 로즈(Bernice Rose)의 해설문에 잘 나타나 있다.

III. 자화상

사람은 자신의 전 생애를 통하여 스스로에 대해 생각한다. 세월이 지나면서 사회적 객관적 존재로서 자신의 한계를 알게 되고 다른 사람의 모습을 통해 자신의 모습을 보게 된다. 또는 추측해본다. 그러나 회화에서 자신의 모습을 그린 자화상의 경우 실제와는 다른 형상의 재현이므로, 쉽게 자신의 몸을 확인할 수 있는, 거울을 통해보는 자신이 외면의 모습은, 자신이 느끼는 살아있는 '몸'으로서의 있음을 완전히 대변하지는 못한다. 특히 자신의 느끼는 신체 내부의 순환과 그에 따르는 생체의 느낌은 거울 속의 형상과는 일정한 거리감이 있다. 거울 속의 빛의 반사는 정확한 사실적 모습 같지만 그것은 단지 시각을 통해 보여주는 외관의 형상일 뿐이다. 반사되는 빛의 정보들은 눈으로 확인되는 순간, 있음의 실체감을 시각적 현상으로 바꾸게 된다. 그것은 실체를 보고 그리는 사실적 그림과도 구분된다. 그것은 비추어진 형태를 보고 그런 것으로 두 번 옮겨진 형상이다. 따라서 사실적 자화상도 재현의 재현임을 알 수 있다. 특히 얼굴의 형태가 중시되는 자화상은 인간이 다른 모든 것을 볼 수 있으나, 자신의 얼굴은 볼 수 없는 한계를 증명해 주는 소재이다.

또한 자화상은 자신의 고백과 같은 것이다. 자신을 생각하는 자신을 보여 주게 된다. 자신을 직접 보고 그리는 경우 뿐만 아니라, 자신을 기억해서 그리는 대부분의 자화상은 자기경험적 형태와 연결된다. 자화상은 초상화의 한 형태로 발전되어 왔으며 자기 자신을 위해 그린다는 점에서 다른 초상화와 구분된다. 그럼에도 자기증명의 한 방법인 자화상 그리기는 화가들의 의식적 확인으로써 혹은 자기표현의 목적으로 많은 작품들이 제작되었다. 특히 역사가 발전함에 따라 자신을 의식하되, 그것을 표현하려는 자화상의 대부분은 특별한 의미를 지니고 있다. 그 이유 중의 하나는 살아있는 자신을 확인하고자 함이며, 역사적으로는 한 개인의 의식이 사회 속에서 다른 사람들과의 관계로 떠오르는 사회의식의 성숙으로 볼 수 있을 것이다. 그러한 자화상 그림들 중에는 태오도로 반고흐같이 집중적인 의식의 과정으로 인해 고통받는 자신의 모습으로 드러나기도 하며, 막스 베크만같이 전쟁으로 인한 사회의 진통을 떠안고 있는 일그러진 인간들 속의 한 개인으로 나타나기도 한다. 이러한 자화상은 르네상스 시대 미켈란젤로의 「천지창조」에서와 같이 작가 본인의 모습이 전체 내용의 한 부분으로 끼워 넣어지기도 하였다. 한편 뒤려는 예수상의 한 모습으로 자신의 모습을 이상화시켜 표현하기도 하였다.

이와 같이 화가가 자신의 모습을 그 자체만으로 표현하기까지는 오랜 시일이 걸린 것이다. 15세기 이탈리아의 독립적인 자화상을 거쳐(종교 주체화의 일부분으로서의 자화상이 아닌 자신의 형상 자체만이 목적인) 화가의 역할이 창조자의 성스러운 창조행위의 일부분임을 내세우려는 시대적 자각에 의해 촉진된다.

이것은 15, 16세기의 일반적 경향이었다.⁴⁾ 뿐만 아니라 베크만의 작품에서는 자신의 모습과 닮은 인간이 그림 속에 자주 등장함으로써 작가는 그 시대를 사는 한 사회적 구성원임을 혹은 시대의 한 산물임을 계속하여 암시하기도 한다. 그것은 한 자신이 의식하는 세계를 직접 형상으로 보여줌으로써 세계를 의식하는 내적 형상이 그림으로 드러나게 되는 것이다.

더구나 비시각적으로 느끼는 존재감 —— 이것이 바로 현대미술에서 인체미술이 추구했던 존재감이다 ——, 파블로 피카소, 루시앙 프로이드, 프란시스 베이컨, 반 고호의 자화상들이 보여주는

4) Babara Rose, "Selfportrait theme with a thousand faces", 67쪽 참조, *Art in America*.

회화적 형상들은 외면의 사실보다는 존재감, '있음'의 상태에 더욱 집중되어 있다. 그런데 이러한 자신의 있음에 대한 느낌의 표현은 단지 느낌일 뿐, '있음'의 전체적 모습은 아니다. 따라서 현대미술에서 추구했던 자화상 역시 작가의 신체적 감성의 재현일 뿐임은 분명한 사실이다.

그러나 그 재현에서 물감의 물질성을 최대한 이용하여 자신의 '있음'을 통한 느낌으로 대치시킴으로써 인체의 물질성을 고정시켜 보려한 점에서 과거의 그것과는 다른 종류의 자아표현임이 드러난다. 나라는 주체는 세상을 바라보면서 그 중심의 의식 속에서 나의 신체를 느끼는데, 우리의 의식 속에는 느껴지지 않는 어느 부분이 있으며 그것조차도 그 시대의 지식의 범위에 따라 구분지어진다.

오늘날 자화상은 그 표현이 다양하다. 특히 고정된 자세를 유지하지 않는 일상적 삶에서의 자신의 형상이 그림 속에 은밀히 드러나기 때문에 그 해석의 범위를 정하는 것도 어려운 일이다. 즉 회화의 표현이 단순 외형의 묘사가 아니라면, 자신의 형상이 변형되어 표현되기 때문이다. 특히 심리적 요소들은 전통적 소묘의 요소인 자신의 재능이 포함된 터치의 흔적 속에 계속해서 자신의 특성을 형태로 드러내기 때문이다. 한편 현대미술에서는 사진이 이러한 자화상에 영향을 미칠 뿐만 아니라, 많은 정면 자화상이 사진의 재현성에 의하여 제작되었음을 짐작할 수 있다. 포토 리얼리즘에서뿐 아니라 사진을 통한 형상의 변형이나, 직접 관찰에 의한 그리기와 사진을 이용하여 그리는 방법 등은 오늘날 많은 화가들의 방법이라고 할 수 있다. 뿐만 아니라 신디 셔먼의 사진작품에서와 같이 직접 영화의 한 장면과 같은 인물로 분장하여 주체인 자신을 제3의 대중이미지로 바꾸어 줌으로써 자신 뿐만 아니라 현대인의 의식의 속성과 자아의 한 단면을 전통적 자화상이 추구했던 목적과 마찬가지로 수행한다.

IV. 작품 분석 및 해설

1.

거울을 보고있는 시선은 대상을 그리려는 의지 때문에 약간 팽팽한 듯 긴장되어 있으나 관조적인 형상을 부분적으로 띠고 있다. 얼굴의 윤곽선은 맥이 빠진 듯 늘어져 있다. 보고 있는 눈자체와 얼굴 사이에 있는 비례관계는 항상 밀접한 연관을 지니고 있다. 또한 시선이 멀리 거울 속에서 자신의 얼굴을 보는 시점과 그 사이 놓여 있는 사다리의 형태가 거리 차이에 의하여 엇갈리면서 그림 속 왼쪽 이마선과 오른쪽 눈썹의 선이 사다리조절 쇠장식과 겹쳐지기도 한다. 얼굴에 관심이 집중된 깨닭에 화판을 잡고 있는 밑부분의 신체는 단지 굵은 줄무늬의 셔츠의 선만으로 그 입체성이 암시되어 있다. 따라서 그 중심점은 그림 속 얼굴 오른쪽 부분으로 모여진다. 화면의 외곽선과 부딪치는 검은색 붓터치들은 단지 비쳐진 거울과의 사이를 드러내는 거리감으로 화면 속에 깊이감을 암시한다. 그 깊이감은 보는 자와 비쳐진 거울 속의 형상과의 거리를 드러낸다. 그 선들은 신체가 비틀려진 상태에서 거울을 보고 있는 자신의 몸의 상태를 거울 속에서 확인하



도판 1

려는 혹은 확인하고 있는 자신을 기억 속에 간직하고자 하는 응시의 상태가 눈의 표정 속에서 어느 정도 한계를, 즉 그리고 있는 순수한 상태보다는 순간의 자세를 기억해야 한다는 기억하기 위한 자세를 취하고 있다. 따라서 두 손보다는 허리 위의 상체에 무게중심이 주어져 있고, 두 손은 오그라진 채 나머지 신체와 정상적으로 연결되지 못하고 있다.

한편 이 그림 속에서는 실제의 형태와 거울 속의 형태, 그림 속의 형태들이 뒤엉켜져 있는데 중앙의 T자 모양은 거울 속의 그림을 반치고 있는 이젤의 뒷모습으로 실제로는 그리는 본인이 볼 수 없는 단지울 속에 보여지는 화판 뒷면의 이젤이 비쳐진 것이다. 또 오른쪽 윗부분의 T자 모양의 검은색 굵은 터치는 거울과 그리는 사람 사이의 실제 놓여져 있는 사다리로서 화면을 강하게 현실 공간 속으로 끌어들이는 효과를 지닌다. 특히 오른쪽 미완성의 서너번의 수직 붓터치들은 이 그림을 행위적 속성이 강한 소묘의 성격을 지니게 된다. 자화상 그림에 있어서는 거울을 정면으로 놓고 그리지는 못하는데, 바로 화면이 그림을 가리고 있기 때문이다. 그런데 우리의 눈은 좌우 어느 쪽에 놓여진 거울 속 모습은 좌우 시선 어느 쪽에 시선경을 집중해서 관찰한 뒤 그것을 기억해서 옮겨야 한다. 따라서 미세한 움직임이 편집된 것이다. 자신을 보는 순간의 진실은 그림을 그리려는 순간 사라져 없어지고 자신을 보는 순간에 대한 기억, 기억에 대한 해석, 회상, 즉 기억 속의 형상에 대한 단편적 기억, 그리려는 의지, 그림에의 경험 등이 스며 합쳐져서 최초로 그려지는 선이나 색에의 판단으로 영커지는 것이다. 그것은 매번 거울속 자신의 관찰이 자신을 보았던 순간들의 어느 부분적

정보들을 종합해서 일정한 질서(그것은 재현적 작품일 경우 최초의 자신의 자세에 계속해서 시선을 맞추어 나간 자신의 모습의 부분들을 합쳐 놓은 것이다. 그렇게 합으로써 거울 속, 자신을 보고 있는 자신을 타인에게 보이게끔 만들어 놓는다. 그럼에도 움직이는 동작, 즉 보는 행위, 붓질하는 행위의 팔놀림, 보고 기억한 것을 손에 전달하려는 의식 등 보이지는 않지만 작용되고 있는 내적 흐름들이 형상과 형상의 관계에 의해서 구성적으로 드러나게 된다)로 배열하게 된다.

2.



도판 2

붉은 색 안료를 본드를 섞은 물에 개어 그린 그림으로 인물의 전면에 놓여 있는 사다리의 부분을 그린 것이다. 묵게 갠 안료는 보관중에 밑으로 가라앉게 되는데 다시 사용할 때는 윗부분은 밑부분 보다 묵은 상태이다. 이 묵은 상태의 물감을 처음 형태를 그릴 때 이용한 것이다. 그려나가면서 점점 짙은 붉은 색을 사용하며 형태의 강약을 조절하게 된다. 얼굴 전면의 묵은 농도의 바탕은 바로 다음에 그려진 것이며, 그리고 있는 팔과 사다리 계단의 부분적인 얇은 바탕색들은 그려나가는 순서중

첫 단계에 그려진 것이다. 붉은색 안료는 버몬트 스튜디오의 화방에서 구한 것으로 카드뮴 레드미디엄이라고 쓰인 것으로 유리병에 따라 넣어 판매되고 있는 것이다.キャン버스에서는 불투명한 흰 색 느낌이 곁으로 도는 것으로 보아 원래의 색을 충분히 내지 못하는 것으로 느껴졌다. 접착제인 본드는 보든(BORDEN)이라는 상표(ELMER'S GLUEA11) 1갤론짜리를 구입하여 사용하였다. 다소 두상의 면적이 넓게 보이는 수상물감의 붓터치로 인하여 투명한 전통적 수채화의 느낌을 주고 있으며, 이 때문에 눈의 표정이 강조되는 듯하다. 얼굴을 그리는 순간과의 시간차이 때문에 팔부분과 몸체와의 일체감이 부족하게 표현되었다. 그리고 있는 팔이 움직여야 하는 자화상의 특성 때문이기도 하다. 그리고 있는 순간의 주체가 팔 자체이기 때문이다. 따라서 고정된 팔의 자세를 갖고 있는 자화상 그림들 대부분의 팔부분은 따로 대상화한 것이라고 할 수 있다.

3.

1994년 9월, 지하실의 작업공간에서 시작된 연필소묘로서, 평소보다는 사실적인 표현을 목적으로 시작되었다. 왼쪽 배경의 어두운 공간은 지하실의 들어오는 입구 부분이며 지하실 내부의 벽면에 대한 느낌을 부분적으로 삽입하였다. 거울을 통하여 내려다보고 있는 시선은 비교적 높은 공간을 암시하고 있다. 그럼 밑부분의 연필의 빠른 속도감과 지우개 자국 등에, 움직이고 있는 팔부분의 운동감이 반영되어 있다. 연필은 아마 소묘 도구들 중에서 근대적 속성을 잘 보여주는 도구라고 할 수 있다. 나무로 잘 정제되어 흑연을 감싸고 있는 연필은 손아귀 속에 완전히 잡히면서 대상을 분석하고 선으로 그 경계를 나누게 하며, 점차 스러져가는 빛의 단계조차 선의 반복에 의하여 조절하도록 만든다.

그림에서의 오른쪽 입가와 양미간 사이의 어렵잖은 주름이 대상화된 인물의 나이를 어느 정도 암시하고 있다. 눈동자의 상태가 심리적 안정감과 거울과의 거리의 정도를 보여준다. 바닥에 놓여진 거울과 그려지는 대상 사이의 각도 때문에 어깨와 턱선이 거의 평행을 이루고 있다. 94. 9. 11이라고 적힌 부분과 팔높이를 수정한 선들, 그리고 왼쪽 윗부분의 수평으로 휘어져 그은 선들과 지워진 듯한 흔적들이 미완성 그림 같은 느낌을 준다. 약간 경직된 눈매 속에 그려지는 대상으로서의 인물의 생각하고 있는 상태를 하나의 형상 속에 모으려는 의지가 통합되어 하나의 시점으로 응시되고 있다.



도판 3

압축목판으로 그려진 이 상반신 소묘는 판화지 위에 그림으로써 종이의 부드러운 재질감에 의하여 고운 명암의 단계가 바탕에 깔려 있다. 왼쪽의 어두운 수직면은 화판의 뒷면으로 써 밝은 벽면의 배경과 흑백의 대조를 이루고 있다. 뿐만 아니라 역광에 의하여 양쪽 어깨부분과 눈가의 측면이 부분적으로 밝게 보일 뿐 얼굴과 가슴 대부분은 어두운 면이 주조를 이룸으로써 밝은 배경과 강하게 대조되고 있다. 얼굴 표정은 입가의 처진 선과 눈의 표정에 의해 상대적으로 힘이 빠져 보여, 지쳐있는 인상을 보여준다. 면천의 쉽게 접혀지는 느낌에 주목하였으며, 객관적인 대상으로서의 자신의 모습에 치중하고자 그림에서의 오른쪽 눈가에 대하여 수정을 하면서 전한 윤곽선이 형성되었다.

4.



도판 4

배접한지에 농도가 짙은 아크릴물감을 사용하여 빠른 시간에 그린 것으로 안면과 목, 옷부분의 얇은 갈필효과는 뻣뻣한 유화 평필을 사용하였으며, 짙은 농도의 아크릴 물감이 경계의 선들을 그은 후에 남아있는 검정물감의 수분으로 문지른 결과이다.

좁은 방에서 앉은 채로 단순한 재료로 그려진 이 그림은 좁은 공간에서 마주한 거울 속의 모습 때문인지 눈에 과장된 힘이 주어져 보인다. 미간을 중심으로 교차하는 굵고 가는 파형의 붓질들이 그 효과를 드러낸다. 다소 경직된 입모습 또는 가까이 마주한 대상과의 긴장감 때문으로 생각된다.

가끔 우발적 행동에 의해 자신 속에 형성되는 형상들은, 붓을 대기 시작하면서 구체적인 물감의 재료적 성질과 바탕재료의 성질에 의해 형상화되는 순간 그 전체적 영상은 부분적 순서로 나뉘면서 진행될 수밖에

없다. 이 부분적
나뉘어짐이 결국
에는 전체의 형상
을 성격지워 준다.
왼쪽 아래부분의
짙은 검정색부분
은 잘못된 선을
바로 잡으려는 의
도에서 칠하기 시
작하였으나 결과
적으로 어색한 효
과를 만들어 냈다.



도판 5



도판 5-1

맺는 말

르네상스 아래의 미술이 자연스러운 형태를 표현하는데 주력해 왔음은 주지의 사실이다. 투시화 법은 그 중요한 방법이었다. 그 자연스러운 형태는 물론 인간의 눈에 비추어진 자연스러운 형태이다. 자연스럽다는 기준 자체가 인간의 눈을 기준으로 한 자연스러움을 뜻하는 것이다. 비교적 평평한 인간의 망막은 자연에 비추어진 빛의 반사를 통하여 세계를 이해하는데 중요한 창의 역할을 담당하는데, 아직도 인간의 눈을 떠난 자연의 형태를 상상할 수 없다. 시각적 경험이 없는 자연은 이미 형태가 아니고 어떠한 상황이나 상황일 것이다. 따라서 자연스러운 형태를 표현하는 것은 이미 인간의 자연에의 한계를 바탕으로 한 것이다. 위와 같은 관점에서 본다면 회화나 소묘 등은 그러한 인간의 시각적 한계를 보여주는 인간의 자화상이라 할 수 있다.

평평한 평면 위에 세계에의 경험을 그리려는 방법으로서의 소묘가 세계의 본질을 형성하는 창조자의 본성(신성, 데 시뇨)을 뜻하였음은 이와같은 이유에서일 것이다. 이러한 개념을 만들어낸 르네상스인들에 대하여, 신의 창조물로서의 인간의 모습은 이러한 점에서 중요한 소묘의 대상이었다. 그러나 인간 일반의 전형으로서의 자신의 모습을 그리려는 미술가의 태도는 너무나 당연한 사고의 귀결이다. 되려는 그러한 전형으로서 자신의 모습을 예수상의 모델로 추구하기도 하였다.

한국 서양화의 시작이 고회동의 자화상에서 시작되고 있음은 위와 같은 서구미술과의 만남에 기인한다. 그러나 그 만남은 일본을 통하여 이루어졌고, 한국미술은 자체의 점검을 이루지 못하고 수동적으로 수용하게 되었다. 그러나 그 이후 소묘로서의 자화상은 그리 풍성하게 발달하지는 못하였다. 오히려 소묘는 단지 기초과정으로서 화가들의 초기 관심대상일뿐만 아니라 그저 대학입시의 주요과목으로 인식되는 정도이다. 따라서 좋은 소묘의 전시를 보기에도 힘든 실정이다. 그런데 소묘 본래의 말뜻에서 볼 수 있듯이 그 목적은 인간이 자신과 그를 둘러싼 세계에의 이해를 바탕으로 한 내용을 그려내는 것이다.

참고문헌

- 조선미,『화가와 자화상』, 1995, 서울, 도서출판 예경.
- 김복영, “현대드로잉의 탄생 1”, 『공간』 148, 1979. 10, 중앙출판인쇄, 서울.
- 邊英燮, 『豹菴 姜世晃 繪畫研究』, 1988, 서울 일지사.
- 사또 도신(佐藤道信), “서구의 모더니즘과 일본의 근대미술”, 『조형』 1996, 서울대학교 미술대학.
- 『한국, 100개의 자화상』, (전시도록), 1995, 도서출판 서울 미술관.
- “이철이 자화상”, 『미술관 소식』 제17호, 국립현대미술관, 1995. 11. 12.
- “최초의 유화 — 고회동의 자화상”, 『한국 근대미술사상 노트』, 오광수, 1990, 일지사.
- Jacques Derida, *Memoires of the Blind, The Self-Portrait and Other Ruins*, Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, the University of Chicago Press, 1993, Chicago and Rondon.
- Rose Bernice, *Drawing Now*, New York, The Museum of Modern Art, 1976.