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

그리기에 있어서 인지부조화적 상황과 자율적 그리기의 가능성에 관한 연구

- 본인의 작업을 중심으로 -

2013년 8월

서울대학교 대학원

서양화과 서양화전공

박 세 연

그리기에 있어서 인지부조화적 상황과 자율적 그리기의 가능성에 관한 연구

- 본인의 작업을 중심으로 -

지도교수 김 춘 수

이 논문을 미술학 석사 학위논문으로 제출함

2013 년 5월

서울대학교 대학원

서양화과 서양화전공

박 세 연

박세연의 미술학 석사 학위논문을 인준함

2013 년 6월

위 원 장 임 자 혁 (인)

부위원장 윤 동 천 (인)

위 원 심 철 웅 (인)

국문초록

누구나가 얼마간 했을법한 생각일 수 있지만, 그림을 그리고자 하는 열망과 동시에 그리기를 주저하고 멈추게 만들었던 나의 고민거리는 그린다고 하는 전반의 행위가 과연 어떻게 해서 정당함을 가질 수 있는가 하는 점이었다. 이것은 일정한 인간의 생김새나 각각의 사물의 형태들이 왜 특정하고 고유한 존재방식을 지니느냐와 같은 멍청하고도 정답을 내기 어려운 질문일 수도 있다고 생각한다. 또한 특별히 그것은 내가 그리고자 하는 바에는 대상이나 이름이 없었으며 일종의 회화적 와해나 궁극의 상태와 같은 것에 관한 열망만으로서 그린다는 행위를 대했기 때문에, 그리기의 문제 중에서도 일정의 내용적 주제에 관한 질문들을 다루기보다는 그리기라는 상태의 의미에 관한 과제가 나에게 주어진 것이라고 생각한다.

이 흰 바탕이나 네모진 캔버스와 나는 무슨 관련이 있는가? 이 재료들은 나에게 필연성을 갖는 것들인가? 이 색은 아름답지만 나를 통해 바로 여기에 칠해지기에 타당한 것인가? 이 모든 것들을 자유롭게 운용해도 좋다는 애초의 합의들은 나에게 정당하며 나와 떳떳한 관계에 놓여있는가? 형과 색의 기준을 어디에서 얻을 수 있는가? 이와 같은 원론적이며 강박적인 질문들은 나에게 그리기라는 환상을 극복할 수 없게 만드는 것이었으며, 본 논문은 이러한 질문들과 더불어 어떠한 이유로 하여 그리고자 하는 이를 그릴 수 없게 만드는지를 이해하는 것을 목표 삼고자 하였다. 또한 이같은 의식 하에서 이루어진 그리기 작업이 어떤 내용과 의미를 갖는지 이해하고자 하였으며, 궁극

적으로 그리기의 불가능을 극복하는 것이 어떻게 해서 가능할 수 있는지를 생각해보고자 하였다.

그리는 행위는 그리는 이의 신체와 정신이 그린다는 과정과 형식의 전반을 통해 위화감을 극복하고 친화되어, 그 결과에 있어 필연적 통일감으로서 그의 자의식이 세계 속으로 통합될 수 있게 하는 활동이다. 의식이 자율적으로 발현될 수 있다는 가능성에의 믿음과 추진력은 그 필연적 완성에의 의지를 실현코자 하였고 이는 회화의 내용과 형식의 문제에 있어 미완의 정점에 놓인 자율성 내지는 양자의 와해의 과제로 이어져왔다. 유아의 그리기 행동의 경우, 지각의 유동성으로 인한 자율적 사고의 가능성이 개념적으로 미분화된 세계를 살아가는 동물의 상태와 유사함을 볼 수 있다. 이는 자율성에의 의지나 형식에 관한 신념과도 상관없는 일종의 도덕적 무지·무구의 상태이다. 그러나 가령 칸딘스키의 경우를 볼 때, 그는 사물의 본성이 회화의 형식요소들과 그것들의 조형적인 결합들로 환원되어 나타날 수 있다고 믿고 그러한 정신에 입각한 이론을 세웠으며, 이를 바탕으로 자신의 회화를 전개하였다.

관념과 실재의 구분이라는 측면에서 정신과 신체의 분리를 인정하는 인간에게 있어, 그리기란 그 내용과 형식의 불가능한 조화가 가능해지고자 소망하는 상태이다. 그리기를 가능케 만드는 것은 그 과정에서 기대되는 세세한 관계들의 연속성에 관해 친화적인 화가의 의지이지만, 그리는 이의 순수한 기대나 그리기의 노동은 의미들의 인과관계 속에 놓여있는 것이 아니며 그 결과 또한 임의로 거기에 부착되어있다. 따라서 그리기에 의한 궁극의 환상, 즉 화면의 순수한 자율적 실현이나 직접성이라고 하는 것은 원칙적으로는 불가능한 상태이다. 그리기는 자신의 의지의 내용이 그 형식에 합목적적으로 부합할 것이

라는 암시적인 신념에 의한 활동이며 따라서 자기신화적 권위에 봉사될 수 있는 활동이다. 이와 같은 불만이나 조바심은 그리기의 제 과정들을 개별적인 일들이 결합된 생경한 상태로 의식하게 하고 점차 그 연관관계들을 서로 이질적이고 허구적인 것으로 보게 한다. 그리기는 우연히 거기에 실현되어있으며, 그리기의 자율적 가능성과 그 형식적 완성의 관계가 허구적이라는 의식은 본연의 의지와 바람을 무기력하게 만든다. 이러한 필연성에의 회의는 일말의 형식언어에 관한 불신과 혐오를 낳게 하고 그리고자 하는 이를 절망하게 만들며 새로운 비약(spring)을 소망하게 한다.

그리기는 불가능한 그리기의 상태에 반하는 일종의 인지부조화(cognitive dissonance)적 상황이다. 소위 자동기술방식이라는 것은 우연을 수용하고 거기에 의식을 자유로이 맡겨 어떤 결과를 얻어내는 것이기 보다는 마치 일종의 안무태세와 같이 결연한 종류의 작심을 미리 요구하며, 또한 알아내지 못한 의식의 내용들 중에 강력한 것을 무의식의 내용으로 꼽을 수도 있다. 그리기는 자동기술적, 비의지적인 상태가 아닌 자의적 태도에 의한 것이다. 그리기는 자신의 형식언어와 그림이라는 사물이 정당한 연관관계를 갖고 서로 이질적인 것이 아니라는 신념을 통해 이루어질 수 있으며 그리는 신체와 정신이 하나의 필연적 상태로 화해할 수 있다는 소망으로서 이어져갈 수 있다. 나에게 있어 그 불가능의 상황은 그리려는 의지를 무기력하게 해 타성이나 습관과 같은 반복적 행위를 가져오게 하였으며, 의지의 무기력적 상황은 일종의 극단적·임의적 결단으로서의 그리기 행위를 시도하게 하였다. 의미를 여과한 결단적 행위의 존재방식이 의도되었으며, 단순하고 무조건적인 선긋기의 방식의 그리기가 나타나게 되었고, 나아가 이와 같은 그리기 행위 자체를 대상화하거나 유희적으로 대하고

자 하였다.

그리기를 소망하는 이는 자율적 그리기라는 모순과 인간이 개념적으로 이원화된 사고를 하는 존재라는 한계를 인정하고 그것을 극복할 수 있는 존재방식을 강구해야 한다. 개별화된 것의 무의미와 우연의 상태로부터, 무력하지만 실은 의미있게 존재하고자 소망하는 의지를 가진 존재의 상태를 긍정하는 것이 필요하다. 또한 그리기를 위하여 직접성이라는 이상과 그것을 향하는 형식언어와의 관계를 삶의 측면에서 이해해야 한다. 언어는 끊임없이 새로운 의미화 과정을 수행하는 흔적(trace)구조로 이해되어야 한다는 데리다의 말처럼, 형식 언어의 존재방식은 그것에 담겨지고자 한 원래의 의미 혹은 생성되는 의미를 그 자신을 통해 찾는 과정을 수행해야 한다. 또한 이러한 소망을 가진 화가는 스스로의 그리기로서 의미나 존재 자체로 비약할 수 있는, 의지를 동반하는 고유한 실천을 감행해야 한다. 그리기라는 이상은 내용과 형식이라고 하는 이원론을 통해 극복될 수 없지만 그 비밀한 관계를 여과하기 위해서 존재의 한계를 인정함과 함께 새로운 삶을 위한 존재방식이 실천되어야 하는 것이다.

주요어 : 그리기의 불가능, 인지부조화적 상황, 반복된 무기력, 내용이 소거된 형식, 그리기의 자율성, 선긋기, 직접성

학 번 : 2009 - 21283

목 차

I. 서론 ····· 1

II. 그리기의 자율성과 필연성 ····· 4
1. 그리기에 있어서 내용과 형식의 관계 ····· 4
2. 유아(幼兒)의 경우 ····· 6
3. 칸딘스키의 경우 ····· 10

III. 그리기의 불가능성 ····· 15
1. 그린다는 것의 의미 ····· 15
2. 그리기의 불가능성 ····· 18
3. 억압과 해방의 그리기 ····· 23

IV. 인지부조화적 상황에서의 그리기 ····· 27
1. 즉흥적 표현 ····· 30
2. 반복된 무기력 ····· 34
3. 선긋기 ····· 39

V. 결론 ····· 50

그림목록 ····· 52
참고문헌 ····· 54
Abstract ····· 56

I. 서론

그린다는 것은 말을 하거나 만드는 일과 마찬가지로 원초적이고 능동적인 행위로 추상적인 것의 실체화라는 인간의 근본적인 욕구를 나타낸다. 즉 그리는 이에게 있어 자신의 의지가 하나의 사물로 되어 이 세상으로 옮겨지고 그것이 자신과 세계를 마땅히 연결하게 된 것이라는 믿음에 근거하는 활동이 그리기라고 할 수 있다. 또한 신체와 정신을 조화하여 펼쳐놓는 그리기가 구현되어 아름다움을 느끼고자 하는 것이 우리의 바람이다.

장구한 반성으로써 관념과 실재의 구분이 사라진 사유의 시대를 살아가고 있지만, 여전히 언어로써 개념적 사고를 하며 정신과 신체의 구분에 놓인 인간이 이와 같은 이분법을 극복하고 새로운 경험을 할 수 있는 것은 철저히 개인에 달린 과제라고 할 수 있다. 따라서 그리기가 삶 속에서 자신의 태생의 조건을 넘고 하나의 조화로서 구현되는 것은 개인에게 주어지는 기쁨이거나, 끝없는 환상이나 이상의 과제일 수 있다. 그러나 개인의 능력이나 경험의 차이를 고려하는 것뿐 아니라, 수많은 존재방식 가운데 그리기라고 하는 특수한 인지적·실천적 행위는 이원적 사고를 대하는데 있어 그 행위방식의 과정과 의미에 관해 많은 의문을 갖게 하는 일이기 때문에 다음과 같은 내용이 해명할 과제가 될 수 있다. 가령 그린다는 것은 그 자체로서 외따로 존재할 수 없기 때문에 '무엇을' 그린다는 것은 필연적인 문제가 되며, 그 과정에서 '무엇'과, '그리기'라는 문제를 조율하여 나타내는데 있어 화가 각자의 자의식이 다양한 양상을 보일 것이다. 또한 그러한 그리기를 통해 세계와 관련되어진다는 믿음이나 불신의 양상이

제각기 다를 텐데, 이러한 태도와 자의식이 얼마나 타당하거나 그렇지 않은지를 의문시 할 수 있다.

이러한 고민을 근본적으로 들여다보기 위해서는 일차적으로 복잡다단한 인식론적 해명을 필요로 할 것이다. 또한 이같은 내용은 그리기가 최초로 시작된 먼 훗날에 가서 회화의 내용과 형식에 관한 본격적인 과제가 되었다. 나는 그린다는 것에 있어 그 일을 주저하고 의심하게 만들었던 '그리기 직전'의 상황에서 멈추어, 그리기의 제 과정에 관한 불신에서 비롯하는 그리기의 불가능함에 대하여 생각해보고자 하였고 나에게 있어 그리기의 내용과 형식이 조화롭게 실현 가능해지는 방식을 찾을 수 있는지를 알아보고자 하였다. 또한 이러한 고민과 함께 병행되었던 그리기 작업을, 그릴 수 없는 가운데 그리고자 하는 합리화를 위한 상태 즉, 인지부조화적 상황이라는 측면으로 생각해보고자 하였다.

본론 Ⅱ에서는 그리기의 내용과 형식의 관계에 있어서의 자율적 가능성과 그것에의 믿음에 관한 시각을 살펴보고자 한다. 인지기능이 언어적으로 분화되지 않은 유아(幼兒)의 그리기 행동 양상을 관찰하고, 회화의 내용과 형식의 문제를 이론적으로 체계화하려고 했던 칸딘스키의 연구를 검토해 볼 것이다. 그럼으로써 그리기의 순수한 자율성이라는 가능성 및 이 문제에 관한 합목적적 신앙의 허구성과 모순에 대해 생각해 보고자 한다.

본론 Ⅲ에서는 그린다는 것의 의미를 자기신념을 통하여 가능한 암시적 활동이라는 측면으로 분석하고, 그리기의 제 과정 및 결과가 화가의 믿음이나 소망과는 달리 개별적 사건들로 이루어진 우연적 상황이며 따라서 내용과 형식의 필연성은 불가능한 허구적 바람이라는 점

에 관해 서술할 것이다. 또한 그러한 불가능에 관한 인식의 극복에 대하여 서술할 것이다.

본론 Ⅳ에서는 나에게 있어 구체적인 그리기의 실행이 어떻게 표현되어졌으며 그리기의 가능성에 관한 인식의 차이에 따라 그 태도변화가 어떻게 일어났는지를 살펴볼 것이다. 그리기의 불가능성과 자율적 그리기에의 바람을 인지부조화의 관계로 바라보고, 그리기의 불가능함에 따른 새로운 바람과 실천을 인지부조화의 극복과 한계로서 서술하고자 한다.

이상의 논의가 다루게 될 내용은 인간 사고의 한계로써 그리기의 문제를 대하는데 있어 필연적으로 만나게 되는 과제라고 할 수 있기 때문에 결코 피해 갈 수도 없을뿐더러 그 진상을 이해하는 것에도 세세하고 끝없는 담론들을 필요로 할 것이다. 그러므로 이 논문의 주제와 방향은 처음부터 많은 난점과 한계를 갖고 있으며, 방대한 논의를 필요로 하는 내용을 매우 자의적으로 단순화 한 것이라는 지적을 피할 수 없을 것이다. 이에 나는 본 연구의 목적이 그동안의 작업 과정에서 생겨났던 질문들과 그것에 대한 나의 태도와 관련해 해당의 주제들과의 연관성을 찾고, 향후의 과제와 입장이 어떤 방향으로 나아갈 수 있을지를 생각해보고자 하는 것이라는 점을 말하고자 한다.

II. 그리기의 자율성과 필연성

1. 그리기에 있어서 내용과 형식의 관계

조형(造形)을 향한 의지는 양식(style)과 착상(idea), 연상, 변형, 은유 등의 자율적인 능력으로 계발되었으며, 오늘날까지 조형예술의 역사를 설립하게 하였다.[1] 이러하게 된 최초의 배경에 대해서, 실존적인 불안과 불안정한 삶의 문제를 해결하고자 하는 종교적 심리의 관성과 관련하여 빌헬름 보링거(Wilhelm Worringer, 1881-1965)의 분석을 대표적으로 들 수 있다. 그는 베른 대학교 박사학위 논문(1908)인 『추상과 감통』에서 고대인들의 정서를 대변했다. 미개인에게는 즉자(卽自)의 본능이 가장 강하지만 외부세계에서 결코 자신을 부지할 수 없을 것 같은 두려움이 가져오는 정신적인 무기력 때문에 점차 세계의 변덕스러움과 모호함을 자의적으로 벗겨내어 필연성과 규칙성의 가치를 부여하고자 한 충동이 생겨났다는 것이다.[2] 세계의 추상적 본질들

---

1) 로리 슈나이더는 인간과 동물의 습성을 구분함으로써 미술이 발전해온 동력을 설명한다. 동물은 선천적으로 타고난 건축의 능력에 의존해 살아갈 수 있지만 인간이 미술가가 되게 하는 것은 그리스신화가 말하는, 신에게 도전하는 인간의 욕구와 그 실패의 결과로 인한 기능들의 학습으로부터이며, 그로부터 인간은 일련의 창조행위를 위한 능력을 계발한 것이라고 말한다. 로리 슈나이더 애덤스, 『미술사방법론』, 박은영 역, 조형교육, 1999, pp.13-28.

2) 그는 인간의 즉자에 관한 감정에 대해 이전에는 본능적이었던 것이 이제는 최종 인식의 산물이자 지식의 종국적인 포기로서 되살아났다고 말한다. “우리가 존재하는 이 가시적 세계란, 그것이 존재한다고 말하는 것이, 존재하지 않는다고 말하는 것만큼 똑같이 거짓이면서도 또한 똑같이 참인, 시각적 환영과 꿈에 비교할 수 있는, 그러한 마술에 의해 나타난 마야의 작품, 곧 찰나적이고 그 자

은 인간의 건축적인 의지가 필연성에 봉사됨으로 인하여 형상(形象)을 부여받았다.

회화에 있어 내용과 형식의 관계는 자의적이면서도 그 생성과정을 통해 서로가 통합되어 그리기의 복합적 성격을 이루어 왔다. 따라서 강박증적 모순의 양상으로서만 그리기의 성격을 규정하려는 것은 바람직하지 않을 것이다. 프랑스의 형식주의 미술사학자 앙리 포시용(Henri Focillon, 1881-1943)은 “미술작품은 물질이자 정신이고, 형식이자 내용”이라고 말한다. 그는 “모든 것이 형태이며 삶 자체도 하나의 형태”라고 한 발자크(Honore de Balzac, 1799-1850)의 말을 인용하며 우리가 자연스러운 삶이라 일컬을 수 있는 것도 형태들 간의 불가피한 관계 때문이지 형태 없이는 자연스러운 삶이라는 것도 존재하지 않는다고 말한다.[3] 인간은 본래 즉자였던 동시에 점차 그러한 자신을 관찰하고 반성하게 되었으므로, 피와 살을 가진 인간에게 세계의 모든 우연한 형상과 질료들은 우리의 존재방식의 근간이 되었으나 거기에서부터 ‘의미’를 향해서 돌아서있는 것이 그리기의 의무가 되었다. 또한 화가에게 있어서는 내용과 형식의 적합성 또는 정당성이라는 문제에서 일단의 성찰적 반응과 자기 과시적 상태라는 양가적 관계를 나름의 방식으로서 조율하는 것이 저마다 각각 다르다. 그 간극의 무수한 한 부분에 각자의 반응과 선택, 그리고 조율의 방식이 놓여있다.

체 실체가 아닌 시늉이라는 것을 일단 깨닫게 되면, 인간은 이제 세계상에 직면하여 꼭 미개인만큼이나 자신을 잃고 무기력해진다.”(쇼펜하우어, 칸트철학 비판), 빌헬름 보링거, 『추상과 감통』, 이종건 역, 경기대학교 출판부, 2006, pp. 46-50.에서 재인용

3) 앙리 포시용, 『형태의 삶』, 강영주 역, 학고재, 2001, pp.12-14.

2. 유아(幼兒)의 경우

우리가 어린아이 시절의 느낌을 떠올려본다 해도 그것은 몇 번에 걸쳐 정제되었거나 재정비된 기억일 가능성이 크다. 처음으로 명료하게 기억나는 느낌이나 생각이 있다면 그것은 현재의 습관과 방식에 맞추어 재사고 되고 있는 기억이라고 할 수 있다. 어린아이는 세계를 인식하는 일에 있어 의미들의 언어적 분절이 이루어지지 않아 감각적·의식적으로 보다 통합된 세계를 살아가고 있다. 즉 어린아이는 세계를 경험하게 하는 감각이 체계화 되지 않은 채로 자연 그대로의 상태 혹은 동물·원시인의 상태에 보다 가까이 머물러 있는 것이다. 유아기(약 만 2세부터 6세까지)는 언어를 습득하여 의사소통을 시작하는 시기이며 감각과 지각 및 인지의 발달이 이루어지는 과정이므로, 이 시기 아동의 그리기를 통해 언어적 인지능력과 사물을 인식하고 내면화하는 양상의 관계를 관찰해볼 수 있다.

지각의 발달에 있어 유아기 아동은 사물이나 동물을 객관적으로 지각하지 못하고 활동하거나 살아있는 것으로, 즉 주관적·정서적·표면적으로 파악한다. 인지의 발달에 있어 유아는 상징화의 능력이 생겨 정신적 표상이 가능해지고, 언어를 점차 사용하는 등 인지발달에 진전을 보이지만 자기중심적이고 직관적이고 비논리적인 사고를 보인다. 특히 2~4세의 유아에게는 객관적 개념이 가지고 있는 일반적인 내용과 개별적인 요소들 간의 관계가 불명료하여, 언어가 개념으로서 기능을 다하지 못한다. 이를테면 추상적인 개념은 거의 이해하지 못하고 사실과 공상의 차이를 깨닫지 못해 꿈을 실제로 본 것으로 믿는다.[4)]

4) 4세를 넘기면서 개념형성의 발달로, 조작하는 사고가 가능해지나 논리적 수

어린 유아들은 그릴 것을 주면 주로 무엇인가를 자동적으로 그리기 시작하는데 그 그림은 긁적거리는 단계에서 회화기에 이르기까지 대략적으로 연령에 따르는 발달을 보인다.[5] 일정기간을 직접 관찰한 결과, 만 3세의 아동은 원하는 것을 손쉽게 그릴 수 있는 신체적인 능력이 부족하고, 그리고 싶어 하는 것이 무엇인지조차 모르거나 불분명한 것처럼 보였다. 그러나 오로지 자신의 정신적·신체적 의지와 능력에 부합하게 손을 놀리고, 오히려 부족하거나 답답한 것이 없어 보인다고 할 수 있다. 가령 그리기의 의욕이 적고 주저하는 성격의 어린이일지라도, 눈치를 보면서도 단호하게 짧은 선을 그으며 '귀'라고 말했고, 이에 대해 조금도 거리낌을 가진 듯이 보이거나 미심쩍어 하는 부분이 없었다(참고그림1). 그리기에 대해 의욕적이고 활발한 성격의 어린이 또한 말과 그리기의 표현이 동시에 거리낌이 없고 확신적이었다. 어린이는 푸른 선들을 그리면서 그 일부분을 지칭해 '이것은 울타리'라고 말하였고, 또다른 어린이는 둥근 원의 형태를 연이어 그리면서 '기차'라고 이야기 했다. 그리고 자의적으로 크레파스를 옆으로 뉘어서 칠하는 재미를 느끼자 그 상태로 색을 문지르기도 했다(참고그림2, 3).

유아의 그리기 행동은 어린아이의 사물이나 언어에 대한 지각과 그

준에는 이르지 못한다. 또한 여전히 "사고와 지각이 미분화"인 상태이며, 따라서 직관적으로 판단하게 된다. 자세한 내용은, 강문희·김매희·유정은, 「유아기 발달」,『아동발달론』, 공동체, 2007, pp, 167-243.

5) 2세 경이 될 즈음은 긁적거리는 단계로 아동은 대부분 직선을 반복적으로 그린다. 이는 곧 곡선과 나선형으로 변해 원의 모양을 취하게 된다. 3세 경부터는 원, 네모, 삼각형 등의 간단한 도형을 그릴 수 있게 되고, 이어서 여러 도형을 복합해서 그린다. 그리고 이윽고 간단한 도형들을 실제의 사물들로 변환시켜서 그린다. 근육운동능력이 성숙하면서 묘사력이 증가하고 아동기가 되면 3차원의 형태를 나타낼 수 있게 된다. (Kellogg, 1972), 위의 책, pp. 174-175.에서 재인용.

참고그림 1. 김한아(만 3세), 종이에 크레파스, 35x35cm, 2005

참고그림 2. 고대윤(만 3세), 종이에 크레파스, 35x25cm, 2005

참고그림 3. 이현서(만 3세), 종이에 크레파스, 25x35cm, 2005

신념의 수준을 짐작케 한다. 유아의 지각적 유동성으로 인한 자율적 사고의 가능성은 개념적으로 미분화된 세계를 살아가는 동물적 상태와 유사하다.[6] 이는 자율성에의 의지와는 관계가 없으며 형식에 관한 신념과도 상관없는 일종의 도덕적 무지·무구의 상태이다. 가령 구석기 시대 동굴의 벽화를 볼 때 구석기인의 높은 수준의 정서적 표현과 조형의 능력에 감탄하게 되지만 그들에게 있어 그리기는 주로 자연과의 대결에 관련된 활동이었고, 실제 구석기 화가의 정서를 짐작하는 일은 매우 복잡한 문제이다. 인간은 동물이나 자연의 상태에 보다 가까울 때 그리기의 자율성이라는 개념에 이론적으로 가까워질 수 있는 것인가를 생각하게 되지만 시간의 불가역성으로 인해 오로지 사고와 회고를 통해서만 그 관계를 추측할 수 있다.

---

6) 유아의 지각 수준에도 미치지 못하는 동물은 세계와 완전히 결합되어있는 즉자적 상태를 살아간다고 할 수 있다. 침팬지의 드로잉이 화제가 된 사례도 있으며 동물 행동의 발생이 유전이나 각 동물의 개별적 기억에 의한 것일 수도 있다는 주장도 있지만, 동물의 지각과 심리 및 행동의 본질은 주로 동물의 생물학적 구성체계-이를테면 분자, 생화학적 과정의 수준 혹은 감각기관, 신경계 그리고 내분비계의 형성 결과-에 근거해 정의된다. 박시룡, 『동물행동학의 이해』, 민음사, 1996, p. 15, pp. 160-161

3. 칸딘스키의 경우

한스 제들마이어(Hans Sedlmayr, 1896-1984)는 자율적인 예술의 본질에 대하여, 가능성과 유희하는 자로서의 예술가를 언급하는 키에르케고르(Sören Kierkegaard, 1813-1855)의 말을 인용하는 것으로 설명을 대신한다.[7] 가능성은 무한함과 관련되어 자아를 사로잡지만, 그것은 유희를 의미하고, 오히려 실현에 닿는 것과는 거리가 멀어 보인다.

칸딘스키(Vasilij Vasil′evic Kandinskij, 1866-1944)는 사물의 본성이 '내적 필연성'이라는 매개를 통하여 회화의 형식요소들과 그것들의 조형적인 결합들로 환원되어 나타날 수 있다고 믿고 그러한 정신에 입각하여 자신의 회화를 실험하고 전개하였다. 그리고 조형요소들의 성격과 그것에 선험적으로 주어진 영향력을 이론적으로 추론하여 회화 작업에 적용했다. 그는 아무것도 재현하지 않는 순수한 형과 색의 유희로써 자율적인 회화의 가능성을 증명하려 했고 회화의 언어가 절대적이라는 믿음으로 그 내용을 이론화했던 인물이다. 그 내용의 필연적 한계와 모순에 관해 생각해보기 위해, 체계적으로 회화문법을

---

7) "가능성이란 할 수 있다는 뜻이다. 그것의 의미는 결정적일 필요가 없는 모든 것에 다가갈 수 있고, 모든 것과 함께 유희를 벌일 수 있다는데 있다. 가능성이란 부유하는 것, 자유존재, 무한한 능력, 끝없는 재산, 셀 수 없이 많은 존재형태들과 벌인 부단한 유희를 의미한다. (…)아무 것도 실천하지 않기 때문에, 가능성의 욕구는 어떠한 필연성 없이 계속 자아를 사로잡는다. 결국에는 모든 것이 가능할 것처럼 된다.(…)최종적 단계에서 개인 그 자체는 모든 가능한 것에 대한 하나의 가능성에 지나지 않게 된다. 이것이 실현되면 그곳에는 전혀 아무것도 남지 않는다."(Kierkegaard), 한스 제들마이어, 『현대예술의 혁명』, 남상식 역, 한길사, 2004, pp. 108-117.에서 재인용

만들고 그리기에 대입하였던 칸딘스키의 방식을 간략히 살펴보기로 하겠다.

칸딘스키는 1910년의 『예술에서의 정신적인 것에 대하여』를 통해 예술가가 전달해야 하는 '정신적인 것'과, 그것의 매개가 되는 회화문법에 관해 서술한다. 회화론의 두 번째 장인 「형태언어와 색채언어」에서 그는 각각의 색과 형태들이 산출하는 효과들과, 그것들이 서로 결합하고 구성되었을 때의 효과들을 제시하고 그 성격을 구분한다. 색채는 우리 마음속에 표상될 때는 아무런 한계도 가해지지 않지만, 회화를 통해 색이 물질적으로 제시될 경우에는 그 자체로서 홀로 존재할 수가 없으며 필연적으로 색들 간의 경계, 즉 형태를 통해서만이 존재할 수 있게 된다. 따라서 형태에 의해 색채가 지배되는데, 그는 형태가 색에 가하는 영향력이 선험적으로 주어진 것이고, 동일한 조건하에서 형태는 항상 같은 효과를 갖는다고 말한다. 따라서 엄밀한 원칙과 정해진 효과의 가능성에 따라 색과 형태들의 조합으로 화면이 구성된다는 것이다.[8] 그는 이러한 회화 문법의 근거를 음악의 화음의 원리에서 발견했고, 음악과 같은 정신적 울림을 회화가 표현할 수 있게 하기 위해 음악의 화성학에 해당하는 회화의 대위법의 가능성을 모색하였다. 그리고 색과 형태들이 대위법에 소재를 제공하는 것이라고 말한다.[9]

---

8) 칸딘스키,「형태언어와 색채언어」,『예술에서의 정신적인 것에 대하여』,권영필 역, 열화당, 2004, pp. 64-107.

9) "큰 형태와 개별적 형태들의 배열, 각 부분의 협화음 및 불협화음의 원칙, 개별적 형태들의 화합, 한 형태가 다른 형태에 의해 받는 제동, 개별적 형태들의 전위, 집중과 분열, 형태군의 동일한 취급, 은폐된 것과 노출된 것의 결합, 율동적인 것과 비율동적인 것의 결합, 순수하게 기하학적인 것과 기하학적인 것으로 일컬을 수 없는 추상형태와의 결합 등등, 이 모든 것들은 순수하게 소묘적인

형태와 색채의 의미와 그 개념적 구분에 관한 칸딘스키의 주장들은 여러 가지 원인들과 연관되어 설명된다. 그는 당시의 지식인들 사이에서 유행했던 신지학의 강연에서 접한 괴테의 직관적 색채론을 참조하여 색의 심리적 효과에 주목하게 되었고[10] 기본적으로는 독일 초기의 낭만주의 시인들과 화가들의 추상적 경향을 이어받았으며[11] 1900년대 초반 뮌헨 화파의 역사주의에 맞선 상징주의와 유겐트슈틸의 이론과 실천의 지침들로부터 영향을 받았다.[12]

그러나 무엇보다도 그는 화면을 구성하는 형식에 정당성을 부여하는 중심 개념인 '내적 필연성의 원리'에 무조건적인 의미를 부여했다. 그는 회화의 형식과 내용의 관계에 있어 보편적인 문법의 적용을 주장하면서도 그 내부의 가장 강력한 근거인 내적 필연성의 메커니즘에 대해서는 예술가의 선천적인 능력에 호소한다. 그에 의하면 회화가 목표로 하는 마치 화음과 같은 조화로운 조형요소들의 결합은 영혼을 감동시키기 위한 것이다. 그는 이것을 '합목적적인 진동'이라고 말하는데, 이는 예술가의 영혼 속에 있는 감정이 자신의 내적인 요소를 발현시킴으로써 관람자에게서 유사한 감정을 환기시키는 것이다. 내적 요소인 감정은 필연적으로 존재하고 있으며, 가상인 예술작품은 내적요소에 의해 필연적으로 형식이 결정되어 외적으로 나타나게 된다는 것이다. 예술작품은 물질적인 것으로서 비물질적인 것인 예술가의 감정과 관람자의 감정을 연결하는 다리이고, 따라서 예술작품이

'대위법'의 가능성을 형성하는 요소요, 또한 이러한 대위법으로 인도하는 요소이다." 칸딘스키, 앞의 책, p. 77.

10) 진중권, 『서양미술사』, 휴머니스트, 2011, pp. 93.

11) 페터 안젤름 리들, 『칸딘스키』, 박정기 역, 도서출판 한길사, 1998, pp. 83-84.

12) 칸딘스키는 바그너의 오페라에서 선과 색의 유희로 이루어진 순수회화의 가능성, 즉 음향의 상징주의를 경험했다. 진중권, 위의 책, pp. 85-87.

성공적일 때 예술가의 감정과 관람자의 감정은 등가인 관계가 된다.[13] 즉, 화면에서 색과 형태의 조화로 나타나는 예술작품은 내적 필연성의 법칙이 합목적적으로 구현되게 하기 위한 것이며, 그는 그러한 목표를 위하여 자신의 회화론을 통해 색과 형태라고 하는 형식과 그 내용의 관계에 나름의 합법칙성을 부여했다.

칸딘스키의 내적 필연성은 보링거가 기하학적 추상의 형식과 그 합법칙성을 가능케 했다고 말한 본능적인 추상 충동과도 유사한 점이 있지만, 내적 필연성의 원리는 보다 적극적인 개념화의 방식을 통해 그리기의 원리에 합법칙성을 적용한다. 이는 그가 예술가의 영혼이 지닌 신비적인 메커니즘에 기대면서도 색채와 형태라는 요소에 엄밀한 문법을 적용하여 회화로 산출되는 가능성에 대해 설명하고 있기 때문이다. 하요 뒤히팅(Düchting, Hajo)은 칸딘스키가 수립한 규칙들을 “객관적으로 검증할 수 있는 법칙이라기보다는 주관적 평가의 산물”[14]이라고 했으며, 에이젼슈타인(Sergei Eizenshtein, 1898-1948)은 그의 신념에 대해 “형과 색의 의미는 문화적 역사적으로 상대적”[15]이라고 지적했다.

내적 필연성이라는 정신적인 작용의 메커니즘으로 정당화하고자 하는, 형식과 내용의 합목적성이 조형 요소와 그 선험적 속성들이 산출하는 필연적 결과라고 하는 문법은 감각에 대응하는 개념의 적용에서 비롯된 것이다. 아도르노가 말하는 이성의 자연지배는 이에 관한 반성적 사고를 제공한다. 그는 개념적 사유방식을 추구하는 이성이 있는 그대로의 자연을 지배하여 올바른 인식작용을 방해했다고 말한다. 즉, 인간의 문명은 권위적인 성격의 이성이 자연과 사물의 본성을 억

13) 칸딘스키, 앞의책, pp. 74-83,
14) 진중권, 앞의 책, pp. 98-99.
15) 위의 책, 같은 곳.

압해 개념화 작용으로써 모든 것을 환원시켰기 때문에 나머지 부분들이 제거되고 개념으로만 사유하는 상황이 되었다는 것이다.[16] 언어로써 구분할 수 없는 색이나 형태라는 질료들이 칸딘스키의 회화적 방법론을 통해 일정한 개념적 성질들로 환원된다는 것은, 신비적 관점에서 설명되는 내적 필연성의 성격과 모순되는 점이다.

순수성과 자율성에의 갈망은 칸트(Immanuel Kant, 1724-1804)가 말한 천재의 이상적인 창조를 생각하게 한다. 즉 이성과는 무관하며 이유와 과정을 설명할 수도 없는 심미적 이념에 의해 가능한 활동이라는 것은 칸딘스키의 내적필연성에 의한 그리기와 통하는 부분이 있지만, 내용과 형식의 합목적성을 개념적 사유방식을 통해 규명할 수 없다는 점에서 후자의 방법론이 갖는 주관적인 성격을 지적할 수 있다. 칸딘스키는 신비적 방식에 의존하여 예술가의 내적인 능력을 강조하고 있지만 자신의 회화론을 개진하는 과정에서 그 이상의 월권에 관한 믿음을 가졌다. 한스 제들마이어는 순수성을 향한 회화의 노력에 대해, 순수함과는 상관없이 회화가 결국 새로운 하나의 '타율성'에 종속되었고, 회화의 역동적인 요소는 그 자립성을 잃게 되어 미술사가 다음 시대로 넘어가게 된다고 말한다.[17] 이상의 논의에 관해서도 이론과 실천의 문제라는 서로 다른 과제가 계속해서 존재할 것이라고 생각한다.

---

16) "사물의 본성과 인간의 오성이 이룬 행복한 결혼은 가부장적이다. 미신을 제압한 오성이 주술에서 벗어난 자연을 자신의 뜻대로 관리하는 것이다(…)인간이 자연에서 배우고자 한 것은, 자연과 인간을 온전하게 지배하기 위해 자연을 이용하는 법이다. 권력과 인식은 동의어다.", T. W. Adorno, Dialektik der Aufklarung, 1949, S.21. 김유동 옮김, 『계몽의 변증법』, 문학과 지성사, pp. 22-23. 이순예, 『아도르노와 자본주의적 우울』, 서울 : 도서출판 풀빛, 2005, p. 65. 에서 재인용,

17) 한스 제들마이어, 앞의책, p. 83.

III. 그리기의 불가능성

1. 그린다는 것의 의미

그림은 어떻게 해서 생겨난다고 말할 수 있겠는가? 발생적인 관점에서 킴바라세이고(金原省吾, 1888-1963)는 점, 선, 면의 순서가 아니라, 점의 발생이 한 방향의 전개성만을 허용하지 않으므로 점은 덩이가 되고 그것은 곧 면을 낳으며, 그 한계와 윤곽이 운동성을 가지는 선으로 상징된다고 설명한다.[18] 혹은 그림의 물질적 가능요인에 대해 다른 질문을 던질 수도 있다. 가령 어느 색을 칠한다는 문제에 대해서 생각해본다면, 그것은 대단한 결정이며 도무지 납득이 되지 않는 처사이고 왜 그런 행동을 하는지에 대해서 고민할 문제이다.

형상들을 발생하도록 만드는 애초의 근거는 그리는 이의 의지이며, 그의 의지의 실현에 의해 그리기가 생겨난다. 화가와 그가 다룰 재료들과 캔버스 사이에는 필연적인 것에 대한 긴장감이 있다. 화가는 재료들을 다룰 줄 알며 캔버스에 그것이 닿을 때의 질감에 관해 짐작하고 있다. 화면 위를 그리거나 칠할 때 그림은 화가의 의지에 상응하는 객체로서 앞에 놓여있으며, 화가는 자신으로부터 생겨져 나와 그와 운명과 수명을 달리하는 그것이 자신의 의지의 대응물임을 믿는다. 또한 그는 그가 선택한 이 질료들을 통해 실어져 나와 저 객체로 전달되는 자신의 의지가 바로 그 질료들을 통해 정당해지는 것임을

18) 킴바라세이고, 『동양의 마음과 그림』, 민병산 역, 새문사, 1978, pp. 255-261

믿는다. 이와 같은 관계는 화가에게 있어 필연적이다. 이러한 믿음의 연속성이 아니고서야 그림을 그릴 수가 없는 것이다.

따라서 그리는 이와 그리게 하는 질료들과 화면의 관계는 화가에게 있어 혐오적이거나 경멸적인 것이 아니라 친화적인 것이다. 그리는 이에게 마치 내재되어있거나 전제된 것과 다름없는 이 진지한 관계를 문제 삼는 것은 불필요하며 결론적으로 우리가 볼 수 있는 것은 이러한 연속성이 가져오는 긴장과 통일감, 하나의 결과물이다. 다시 말해 그림을 그리는 것은 그 정서의 성질이 어떠하든 이와 같은 친화적 관계에 부합하는 자의식을 통해 자신의 역할에 마치 최면과 같이 충실하게 되는 일이며, 이 때 화가는 여느 생활인들과 마찬가지로 순수한 노동 상태에 놓이는 것과 다름없다. 따라서 화가는 화가를 직업으로 삼고 살아갈 수 있는 것이다.

그리는 이가 그리기에서 기대하는 것은 잘 그려지고 있는 것, 혹은 잘 그려진 그림을 보는 것이며 그림의 결과를 그것에서 기대되었던 선험적이고 내재적인 필요충분조건처럼 느끼는 것이다. 그는 매번의 상태에 부착된 그려진 방식을 통해 세계와 자신의 관계가 이질적이지 않다는 안도감을 경험할 수 있다. 예술가의 창조물의 내용과 그 의미의 연관성에 대해 사르트르(Jean Paul Sartre, 1905-1980)가 “고통의 노래는 고통 그 자체인 동시에 고통과는 다른 어떤 것”[19]이라고 언급하듯 화가가 그리기에서 성취하거나 만족하는 바는 의미의 연관성들과 관련 있는 것이 아니다. 화가가 자신의 역할에 충실한 것은 그리

19) 또한 예를 들어, 그는 틴토레토의 ‘골고다 상공의 노랗게 찢긴 하늘’을 언급하면서, 그것은 그리스도의 고뇌를 표현한 것이 아니라 “표현할 수 없는 것을 표현하려고 하다가” “하늘과 땅 사이에서 정지되는 엄청나고도 헛된 노력” 즉, “고뇌 자체”라고 말한다. 그는 작가가 다루는 것은 의미를 위한 것이지만 화가나 음악가의 활동은 그 각각이 의미 자체라고 보았다. 장 폴 사르트르,「쓴다는 것은 무엇인가」, 『문학이란 무엇인가』, 정명환 역, 민음사, 1998, pp. 11-17.

기의 과정이 실제로 수많은 사소한 인과관계들로 이루어졌는지의 여부와 관련이 없다.

그래서 화가는 자신이 하는 일에 상관없이 의미에 관한 봉사를 기획할 수 있으며, 원하는 목표에 새로운 이름을 덧붙이거나, 혹은 다분히 암시적이고 자기신화적인 모순에 깃들어있을 수 있다. 한스 제들마이어는 표현주의 운동이 보인 문명에 대한 퇴보적 성향을 그들이 지향한 경험이나 진정성에 상관없이 "자기 자신에게 봉사하는" 일종의 위선으로 판단하였다.[20] 회화를 통하여 달성하고자 하는 와해나 순수, 자율성의 가능성은 동시에 자기 암시적인 허구라고 말할 수 있으며 이는 그리는 이의 대범성과 신비적 믿음을 통하여 만들어지고 경험될 수 있다.

다시 말해, 그리기의 발생적인 요인이 되는 것은 그리는 과정에서 필연적인 것으로 기대되는 관계에 대해 친화적인 화가의 의지이며, 이 관계들의 연속성이 그리기를 가능케 하지만, 그리는 이의 순수한 기대와 노동은 의미들의 필연적인 연관성들과 관련이 있는 것이 아니다. 또한 잘 그려진 자신의 그림들을 볼지라도 각 그림의 결과는 그리기의 과정들에 의해서 임의로 거기에 부착된 것이며 그것에 기대되었던 합목적성이 실현되었는지를 알아볼 수는 없다. 그리기는 화가의 그리고자 하는 의지와, 그 결과가 합목적적으로 조화된다는 믿음에 의한 자기암시적인 활동이며, 따라서 일종의 권위를 부여하는 신념에 봉사될 수 있는 활동이다.

---

20) 그는 표현주의가 원시적인 것들을 통해 근원적 순수를 열망했다고 말하면서 "이성과 정신을 통해서 근원으로 되돌아가는 것은 불가능한 일"이기 때문에 그 시도가 실패였다고 평가한다. 이러한 의도적인 순수성의 지향에 관해, 나의 작업을 진단하면서 Ⅳ장에서 다시 언급하고자 한다. 한스 제들마이어, 앞의 책, pp. 155-161.

2. 그리기의 불가능성

그리기란 화가의 자의식과 그리기의 제 과정이 조화를 이루는 활동이며 암시적, 자기 신화적인 활동이다. 다시 말해, 조화롭게 보이는 일련의 과정들은 허구적인 믿음에 의한 것이며, 조화되는 것으로 보이는 것은 그리기의 과정과 결과가 필연적 긴장감으로서 통일감을 갖는 것, 그래서 내용과 형식이 일치해 질 수 있으며, 그리기의 궁극적 실현으로서 정신과 신체의 와해 및 직접성이 가능하게 생각되는 상태이다.

조화롭게 보이는 그리기의 과정에서 마치 언어의 태생적 문제처럼 생겨나는 오류를 허용하지 못하면, 문제없게 보이는 것들에 대한 의심의 감정이 싹트기 시작한다. 그리기에서 기대하는 직접성에 관해, 그 느낌과 경험에 관한 자율적인 서술이 아니라 논리적 속성에 관해 자세한 해명을 하자면 많은 난점이 따른다. 넬슨 굿맨(Nelson Goodman, 1906-1998)은 시에 있어 표기된 발화 집합들의 좀 더 직접적이거나 내재적인 속성들이, 심미적으로 중요한 시의 실제 속성들과 거의 일치하지 않기 때문에 시의 텍스트는 문젯거리가 된다고 말한다.[21] 그렇다면 시의 속성에 좀 더 근접한 형식은 따로 존재할 것인가?

시인은 발을 내딛기도 전에 헛딛게 되어있는 것에 대해서 알고 있는 사람이다. 사르트르는 시인이 언어를 도구로써 이용하기를 거부하고 말을 '섬기듯' 다룬다고 표현한다.[22] 그러나 불만이 생기는 동시에 발을 내딛지는 못한다면 의심만을 키워가게 되는 것이다. 그러한 이는

---

21) 넬슨 굿맨, 『예술의 언어들-기호 이론을 향하여』, 김혜숙·김혜련 역, 이화여자대학교 출판부, 2002, p. 205.
22) 장 폴 사르트르, 앞의 책, p.17

개별적이고 희열에 찬 경험이나 감상적인 즐거움, 혹은 유머러스하거나 광포한 상상을 세상으로 옮겨놓겠다는 포부를 갖지 못하며, 색과 잡다한 형상이 사물처럼 독립된 것으로 될 수 있을 것이라고 기대하지 못한다. 또한 경험에 있어서 일말의 유사성을 위해서도, 무수한 변죽울리기와는 다르게 자연의 재료들에 조심스럽게 다가갈 수 있을 것이라고 희망하지 못한다. 낙천가이며 낭만주의자인 화가만이 절망하지 않고, 불가능함에 대해 생각하는 이는 망연자실함으로 인해서 결코 화가가 될 수 없다.

그러한 이는 그리려고 하는 자신과, 자신 앞에 놓여있는 화면 사이의 그 모든 세세한 관계에 대하여, 너무나 과장되고 감당할 수 없이 구체적이며, 그래서 경멸적이고 혐오적인 것으로 인식함과 동시에 깊은 불신감으로 본다. 그리기의 과정에서 자연히 연속성을 갖는 관계들을 생경함의 감정으로 경험한다면 그 각각의 행동들을 서로가 연관이 없는 이질적인 것들로 인지하게 될 텐데, 이를테면 사르트르는 문제없이 느꼈던 자연스러운 행동들을 잘게 쪼개어 그것들을 어쭙잖은 습관이 만들어낸 온통 허구적인 것으로 만들어 놓는다. <구토>의 주인공 로캉텡은 일상의 무비판적인 행동들에 대한 갑작스런 환기의 감정에 대해 다음과 같이 서술한다.

“오늘 아침에 목욕을 하고 면도를 했다. 다만 그 모든 꼼꼼한 행동들 다시 생각해보니, 어떻게 내가 그 행동을 했는지 이해할 수가 없다. 그런 행동은 그처럼 헛된 것이다. 아마 나에게 그런 행동을 시킨 것은 습관일 것이다. 습관은 없어지지 않았다. 그것들은 여전히 분주하다. 조용히, 약삭빠르게 그들의 피륙을 짜고 있다. 습관은 유모처럼 나를 씻겨주고, 닦아주고, 옷을 입혀준다. 나를 이 언덕까지 인도한

것도 역시 습관이었던가? 어떻게 여기에 왔는가를 생각해낼 수가 없다. 틀림없이, 도트리 계단을 통해서이다. 정말 나는 그 열 계단을 하나하나씩 올라왔던가? 아마도 더욱 상상하기 어려운 것은 곧 내가 그 계단을 다시 내려가는 일일 것이다. 그러나 나는 알고 있다. 잠시 저 코토베르의 아래 있을 것이며, 얼굴을 들고 그렇게도 가까운 집들의 창문들이 멀리서 반짝이는 것을 볼 수 있을 것이다."[23]

그리기는 임의로 실현되어 있으며 물감의 색이나 농도, 칠해진 방식 등은 매번의 상태에 **부착되어있다**. 그림을 바라볼 때 색이나 형태라든가 여타의 것들이 혼탁하고 절망적일 수 있지만 그럼에도 그것들은 불가피하고 필연적으로 보일 수도 있다. 이러한 관계는 그리기의 과정에 도덕적 거리낌이 없는 화가에게 보다 순결한 자유를 공급받게 한다. 사물을 연결 짓는 일에 무비판적이 될 때 그리는 것은 만족된 일이 되며 화가는 충분하게 자기의 몫을 실행한다. 그러나 내용과 형식의 조화를 생각하지 못할 뿐 아니라 그리기에 있어 일체의 연속성에 관한 믿음을 갖지 못할 때 화가는 더 이상 그릴 수 없게 된다.

또한 사고에 이르기 전, 의미의 세세하고 작은 단위들에 마땅히 대응할 바를 찾을 수 없는 말처럼, 언어를 찾는 일을 시도조차 하기 전에 화가는 그 일을 혐오하며 절망하게 된다. 이를테면 고대의 철학자들 중에서 이미 말을 극단적으로 불신하게 되어 단지 제스처로 의사소통을 시도하려 한 그리스인의 이야기가 전해진다. 플라톤(Plato, BC 429-BC 347)이 소크라테스(Socrates, BC 470-BC 399)의 제자가 되기 전, 그의 스승이었다고 알려진 크레틸로스(Cratylus)는 이름들과 그 의미의 합당한 관계를 탐구하던 중 결국 어떤 말도 해서는 안 된다고

23) 장 폴 사르트르, 『구토』, 방 곤 역, 문예출판사, 2004, pp. 292-293.

생각하기에 이르렀고, 적합하지 않은 말을 하는 대신에 단지 손가락을 움직이는 것을 택하게 되었다.[24][25]

그리기의 자율적 가능성에 대한 무한한 바람과는 별개로, 일정의 내용을 발현하고자 하는 의지가 그에 대응하는 형식적 완성에 가 닿을 수 없다는 의식은 본연의 의지를 무력하게 만든다. 또한 의미와 형식의 연관에 부여되지 못하는 필연성에 대한 회의는 형식언어에 대한 절망을 낳게 하고 극한의 대처를 하도록 만든다. 현실적으로 이와 같은 절망은 무력감으로 인해 만성의 성격을 가질 수 있는데, 그리고자 하되 실현할 수 없는 딜레마가 문제가 된 화가는 자기 자신으로부터 벗어날 수 없듯이 절망에서 벗어날 수 없기 때문이다. 미해결의 무력감이 가중되면 절망의 궁극은 죽음을 지향하지만, 죽음과 투쟁하는 절망은 곧 삶이 되며, 이 또한 현재 번민하고 있는 이가 그러한 자기 자신으로부터 벗어날 수가 없음을 의미한다.[26][27] 혹은 극한의 절망은

---

24) Roy Harris & Talbot J. Taylor, 「Socrates on names」, 『Landmarks in Linguistic Tought』, London : New York : Routledge, 1989, pp. 1-2.

25) 더욱이 그는 같은 강물에 두 번 발을 들여 놓을 수 없다고 말한 헤라클레이토스를 비판했는데, 그는 단 한 번도 발을 들여놓을 수 없다고 생각했기 때문이다. 이는 플라톤의 대화편에 등장하는 크레틸로스의 모습과는 다른, 아리스토텔레스가 묘사하는 크레틸로스의 모습이다. 플라톤, 『KRATYLOS』, 김인곤·이기백 역, 이제이북스, 2007, pp. 32-33. 역자의 작품 해설 中

26) 키에르케고르는 절망으로 인한 죽음은 끊임없이 생으로 전화(轉化)하기 때문에, 절망하는 이는 육체가 병으로 죽는 것과 같은 의미로 죽을 수는 없다고 말한다. 키에르케고르, 『죽음에 이르는 병』. 이명성 역, 홍신문화사, 1996, p.180.

27) 혹은 극단적 회의감이 전염병처럼 퍼져 의미의 연관을 왜곡하는 정신이상에 이른 경우가 소설이나 영화 속의 흥미로운 인물-회복 불가능의 인물-로 묘사된다. 일례로 다음 대사의 주인공을 이러한 인물로 바라볼만하다. “스타알링, 넌 나의 다음 세대에 속하는, 말하자면 기성세대에서 더도 덜도 아냐.(…)너에 관한 아주 중요한 이야기를 할 테니 잘 들어봐. 집으로 돌아가면 금목걸이가 있을 테지. 이 목걸이가 얼마나 초라한 것인가를 알게 되는 순간부터 아주 지겨워질

무리한 비약(spring)의 욕구를 갖게 한다. 왜냐하면 소망의 크기가 절망의 크기와 같아지기 때문이다.

거야. 하지만 이러한 지겨움이 만사를, 모든 목걸이를 지겹게 보이게 한다는 걸 알아야 해. 사정없이 지겨워지게 해. 형편없이 지겹게 보이게 하는 거지. 취미라고 하는 것은 믿을게 못 돼." 토머스 해리스, 『양들의 침묵』, 고려원, 1991, p.35. 렉터 박사의 말 中.

3. 억압과 해방의 그리기

그리기는 화가의 자의식이 그리기의 과정과 결과를 통해 조화롭게 되고 그 의미와 형식이 그의 의식 속에서 필연적으로 통합되는 자기 암시적인 활동이다. 화가는 그리기의 과정에 걸쳐 내용과 형식이 서로 친화되고 궁극적으로 신체와 정신의 구분이 와해되는 자율적 상태 또는 직접성이라는 소망을 갖지만, 그리기는 그 의지와 행위의 내용에 있어 태생적으로 일말의 유사성을 가질 수 없는 개별적인 일들의 모음이며 그처럼 허구적인 바람으로 이루어지는 활동이다. 이러한 근본적인 불가능에 관한 인식은 그리고자 하는 이가 일체의 형식언어를 찾고자 하는 일 자체에 관해 의심하게 할 뿐 아니라, 그 일을 무용한 것으로 여기게 하며, 나아가 구체적이고 개별적이며 우연적인 결론이나 그 결합에 대해 혐오하고 경멸하도록 만든다. 그래서 그에게는 일말의 그리기의 가능성이 차단되는 것처럼 여겨진다. 이와 같은 극단의 회의는 그리고자 하는 화가를 점차 무기력하게 하고 그리는 일에 관하여 절망하도록 만든다.

심층심리학과 실존철학이 말하는 절망의 성격은 이러한 화가의 무력감을 대변한다. 자기 자신을 응시하며 자신의 처지를 평가하는 가운데, 그리기를 소망하면서도 의심하는 불안한 근본기분은 권태와 무기력, 이어 우울증과 절망에 이르게 되는데, 바로 이것은 그리기를 불가능하게 하는 주요 상태가 된다. 마치 버릴 수 없는 짐과 같이 주어진 삶의 성격을 감지하는 잠재된 불안이, 그것에 대해 무능력한 화가를 점차 절망상태에 빠지게 하고 이윽고 이것은 표출되기에 이른다. 키에르케고르는 이러한 절망이 “본질적으로 자기 자신에게서 벗어날 수 없는 것에 있다”[28]고 하며, “가능성이 전혀 없을 때 인간이 극단에까

지 이르게 되고서야 비로소 진지한 결단이 나오게 된다"[29]고 말한다. 화가의 절망상태는 자유 내지는 초월을 향한 태도변화-비약을 향하게 된다.

먼저, 이 태도변화는 삶에 대한 새로운 가치평가와 반성적 사고이다. 그리고자 하는 이는 무한을 바라는 유한한 존재의 모순과 이원화된 사고의 한계를 인정하고, 그것을 긍정하고 극복하는 존재방식을 강구해야 한다. 사르트르는 <구토>를 통해 가장 근본적이고도 살아있음의 근거가 되는 것을 존재의 '있음'을 통해 깨닫는다. 의미에 대한 직접적인 대응물들이 아닌, 잉여라는 무가치로 인해서 무의미해진 것들에서 '있음'이 시작됨을 알게 되는 것이다. 무의미는 의미의 연관관계들의 결여에서 비롯되었지만, 그것을 자각하는 의식이 존재의 '있음'으로 인정되어야 하고, 그러고자 하는 의지의 존재 방향을 탐구하는 것이 원래의 의미, 혹은 새롭게 발생될 의미의 발현의 시작이 된다고 그는 말한다.[30] 그리고자 하는 이는 무엇보다도 그리기를 의지하는

---

28) 키에르케고르, 앞의 책, pp. 180-181.
29) 키에르케고르, 위의 책, p. 205.
30) 다음과 같은 서술은 이러한 깨달음의 첫 과정을 보여준다. 그는 "흑인 여자가 노래한다. 그러면, 그녀의 존재를 정당화시킬 수 있단 말인가?"라고 물으면서 "그녀가 노래한다. 그래서 두 사람이 구원됐다. 유대인과 흑인 여자이다. 살아난 사람들, 아마도 그들은 존재 속에 빠져서 완전히 잡혀버렸다고 생각했을 것이다.(…)그들은 존재한다는 죄악으로부터 몸을 씻었다. 물론 완전한 것은 아니다. 그러나 사람이 할 수 있는 한도 내에서는 그렇게 했다. 이 생각이 갑자기 나를 압도했다. 왜냐하면 나는 그 이상 아무것도 바라지 않았기 때문이다."라고 말한다. 그리고 다음과 같은 존재의 긍정은 이야기 속 결론이자 작가의 새로운 존재방식의 시작이다. "'고통'은 존재하지 않는다. 왜냐하면 그것은 여분의 것이 하나도 없기 때문이다. 그 밖의 모든 것은 고통과의 관계로 인해서 여분의 것이기 때문이다. 그것은 '있다'. 그리고 나도 '있기'를 원했다. 그것 밖에는 바라지 않았다. 이것이 내 인생의 결어(結語)이다. 아무런 연관이 없는 듯 보이던 이 모든 시도의 밑바닥에서 나는 같은 욕망을 본다. 나의 외부로 존재를 내쫓는 일

자아이며 그리기의 불가능에 대한 인식을 극복하는 것도 이 자아의 요구로부터 시작된다.

또한 그리기를 위하여 직접성이라는 이상과 그것을 향하는 형식언어의 관계를 삶의 측면에서 이해해야 한다. 미셸 푸코(Michel Foucault, 1926-1984)는 고전주의 시대의 사고와 언어와의 연관성에 대해 다음과 같이 설명한다. “언어는 사고와 평행을 이루고 있는 것이 아니라 사고의 그물망에 걸려 있으며, 자기가 실밥을 풀어내고 있는 바로 그 헝겊에 짜여져 있다. 언어는 사고의 외면적 결과가 아니라 사고 그 자체였다.(…)고전주의 시대에는 언어의 존재가 문제되지 않을 정도로 언어가 재현(再現, representation)에 대해 매우 투명했다.”[31] 이는 언어와 사고의 대응이나 일치의 문제를 넘어 그것의 복잡성에 관한 생각을 나타내며 그는 이 관계에 있어 이상적인 시대의 모범에 관하여 서술한다. 형식 언어의 존재방식은 그것에 의미가 담겨지고자 한 원래의 의미 혹은 생성되는 의미를 찾는 과정을 수행해야 한다. 시학자 앙리 메쇼닉(Henri Meschonnic, 1932-)은 사유하는 일을 하나의 예술이라고 밝히며 언어활동의 사유에 있어 언어를 도구적으로 판단하는 세계관을 통해 시인의 본성이 억압되었다고 말한다. 그는 “기호의 이분법은 언어활동을 음성과 의미, 형식과 내용과 같이 이질적인 두 가지 요소의 계약처럼 착각하게 하는 이중적 추상화에 귀착하는 재현을 만들었다.”고 하며 “이것이 언어활동을 극단적인 불연속처럼 파악하는 정신분열적 방식”[32]이라는 것을 드러내 보이는 것이 시학이라고 말한다.

(…)그리고 색소폰 곡조의 정확한 음을 내게 하는 일이 그것이다.” 장 폴 사르트르, 앞의 책, pp. 324-329.

31) 미셸 푸코, 「말하기」, 『말과 사물』, 이광래 역, 민음사, 1987, p.111-112.

32) 앙리 메쇼닉, 『시학을 위하여』, 조재룡 역, 새물결, 2004, pp. 6-9.

그리기에 있어서 모든 형상화의 과정은 그 기준이 전혀 마련되어있지 않다고 할 수 있다. 이론적으로 회화적 자율성이라고 하는 것은 가능성과 그 허구성을 동시에 가지고 있는 것이다. 화가에게는 한계상황에서 절망하는 가운데 스스로가 그러한 상태에 놓이고자 의욕하는 것이 선택이 아닌 과제가 된다. 마치 언어를 사용해 언어의 경계를 넘나들고 허물고자 하는 시처럼, 그리고자 하는 이는 그리기의 언어에 자신이 흡수, 혹은 접근 가능해 질 수 있도록 스스로를 지양해야 한다. 그럼으로써 불연속적인 언어와 사유, 그리기의 경계를 허물고 **초월하며** 자유-비약의 가능성을 찾을 수 있는 길을 발견해야 한다.

IV. 인지부조화적 상황에서의 그리기

그리기는 불가능한 그리기의 상태에 반하는 일종의 인지부조화적 상황이다. 그리는 이는 화면에서의 순수한 자율적 실현이나 정신적·신체적 와해를 소망하는 것과, 그것이 불가능하다는 자각이 서로 불일치함에도 불구하고 그린다. 소위 자동기술 방식은 전적으로 우연을 수용하거나 자유로운 의식을 화면에 펼쳐놓을 수 있는 것이기보다는 일종의 특정한 준비나 태도를 미리 스스로에게 요구한다는 측면에서도 전적인 우연이 가장된 일반적인 정도의 우연이라고 할 수 있다. 따라서 그리기는 순수한 자율적 구성의 화면을 위한 것으로서 자동기술적, 비의지적인 상태일 수 있기보다는 오로지 화가의 자의적 태도에 의한 것이다.

인지부조화(cognitive dissonance)[33]는 무엇이 부조화되고 있는 것인지 스스로가 알고 있는 상태이며, 불합리한 상황을 해소하기 위해 원래의 인지사항을 오류로서 인정하거나 제거할 수 있지 않는 이상, 새롭게 신념을 강화시키는 일이 필요하다. 그러나 그리는 이는 서로 이질적인 인지판단의 내용, '그리는 일이 불가능하다'와 '나는 그리고 있

33) 인지과정과 신념에 관한 Leon Festinger의 용어로 경험의 제 측면들이 의미 있게 정합되도록 재해석하려는 일반적인 경향성을 설명하는 기제이다. 인지부조화는 불일치를 지각한 내적인 불쾌상태를 말한다. 각기 다른 상황에 대하여 부조화하고 있는 인지판단의 상태는 일반적 경향성으로 그 일치를 꾀하고자 한다. 선택받은 이들만 종말에서 구원해줄 외계의 비행접시가 시간이 되어도 나타나지 않자, 자신들의 신앙에 대한 보답으로 전세계가 구원받았다고 하면서 더 독실한 신자가 된 신도들에 관한 예시가 이를 잘 보여준다. (Festinger, Riecken & Schachter, 1956)『심리학 입문』, Henry Gleitman 원저, 장현갑 외 편역, 시그마프레스, 1999, pp. 459-460

다'가 개념적·현실적으로 영영 불일치하기를 원하지 않기 때문에, 그리는 것을 확실한 사실로써 정당화하거나 노력으로 불가능을 극복함으로써 인지부조화의 상태를 벗어나고자 할 것이다. 또한 현실인식의 과정을 통해 인지판단의 불일치를 수용하고 그리기를 포기함으로써 인지부조화와 관계없는 상태가 될 수도 있다. 혹은 인지부조화로 인하여 무기력적 상황에 놓이거나 절망할 수 있다.

그리기는 화가의 그리고자하는 의지와 그의 자의식이 화면에 일정의 형식언어로 화합하고, 정신적·신체적으로 합당한 연관관계라는 믿음으로 세계와 더불어 화해하는 일이다. 이와 같은 조화의 시도를 정당하게 생각하지 못하는 것은 그리기와 그리고자 하는 이의 불화이며, 이러한 사실에 대해 이러지도 저러지도 못하고 주저하거나 의뭉스럽게 여기는 것은 화가를 무기력하게 만들고 무력감과 조바심을 갖게 한다. 그러나 그리고자 하는 이는 그릴 수 없는 상태를 어떻게든 극복하고자 한다. 즉 그리고자 하는 이는 이같은 인지부조화 가운데서 자신의 존재 상태와 의지에 관해 사실들 그대로를 인정하고, 새로운 존재방식을 택해야만 한다. 이는 새롭고 특정한 그리기의 방식을 취하려 한다기보다는 의미, 혹은 존재 자체로의 비약(spring)을 소망하는 태도변화로써 새로운 삶의 가능성을 찾고자 하는 것이다.

이 장에서는 그동안의 나의 그리기 작업에 있어 그리는 일과 그릴 수 없는 일의 관계에서 느낀 일종의 불합리나 불쾌의 상태를, 그리기를 의심하는 가운데 그것을 수행하는 나의 의식들 간의 부조화, 즉 각각의 인지판단이 서로 부조화하고 있는 인지부조화적 상황으로 보고, 나의 그리기를 그 불화적 관계로서 서술하고자 한다. 그 각 단계를, 순수한 와해적·자율적 그리기라고 하는 이상으로서 그리기를 희망한 시기와, 인지부조화적 상황의 무기력적·무의미적 심리로 인해 반복

적 행위라는 안이성으로 점철한 시기 및 깨달음의 인식을 바탕으로 새로운 그리기를 감행하겠다고 판단한 시기로 나누어 살펴볼 것이다. 그리기는 어느 정도 양상을 달리해가며 계속 이루어지고 있었지만, 일정의 방식이나 태도가 그리기를 위해 선행된 것이기 보다는 그리기에 관한 나의 시각이 미세한 구분들로써 언술화 될 수 있는 태도의 차이를 이룬 것이기 때문에, 그리기의 매체나 형식의 변화보다는 작업 간에 점층적으로 드러났거나 혹은 확연하게 구분되는 태도상의 차이를 조명하는 일이 주가 되어야 한다고 생각한다.

1. 즉흥적 표현

그리기 행위는 본질적으로 그 궁극의 목표에 있어 내용과 형식의 가장 합당한 결합으로서 세계 속에 자족적으로 통합되는 상태를 소망하고 있다. 또한 그리는 이의 의식과 신체·행위·매체가 결합된 일체의 작용이 화면 속에서 일종의 직접적인 상태로 실현되는 것을 바란다. 나는 의식의 비정형적인 상태와 그 무언의 성질들이 신체의 즉흥적인 운동을 통하여 표출될 수 있는지, 또한 그것들이 신체와 화면과의 순전한 물리적인 만남을 통해 고유의 형상으로서 나타내지는 것이 가능할 수 있는지를 알아보고자 하였다.

나는 의도치 않은 우연의 형태와 즉흥적 형상이 나타나게 하기 위해 화면을 바라보지 않은 상태로 바닥에 종이를 펼쳐놓고 정신을 집중한 채 연필을 그어대다시피 하며 그렸다. 그러나 습관적 운용의 형태로서 감각적으로 선을 가다듬듯이 하게 되며, 화면을 힐끔거리고 바라보게 되었기 때문에 불을 끄고 방을 어둡게 만들었다. 불을 끄고 화면을 바라보지 않은 상태로 상당부분을 그렸지만 결국에는 불을 밝히고 그림을 손본 후 마무리 하게 되었다.〔그림1〕 또한 같은 목적을 가지고, 떠오르는 대로의 형상과 선, 색들이, 경계가 없는 듯이 느껴지며 자유롭고 무질서한 의식의 성질과 동일한 상태로 화면 속에 하나의 공간으로서 나타나게 될 수 있을지 알아보고자 하였다. 화면의 질감과 재료의 질감을 가늠하면서 흑연입자의 크기와 무르기를 자율적인 느낌으로 조절하였고, 정서적 선과 형상이 나타나게 하고자 하였다.〔그림2,3〕

위와 같은 조치들을 통하여 나는 의식의 직접적 상태가 화면과 결합되어 나타나지기를 원했지만 실상은 그와 같은 바람과 취지 아래 자

의적 화면을 구성하였다. 자율적인 의식의 상태라는 것에 대응하는 마땅한 형식언어는 정해진 바나 그 정답을 아는 이도 없으며, 무의식의 서술이라는 것은 일정의 조건과 특정한 태도가 준비되어야한다는 측면에서 의지적인 구성행위와 크게 다를 수는 없다. 그리기를 바라는 상태와 직접성이라는 허구는 처음부터 닿지 못하는 관계이지만 서로를 친화적으로 끌어당겨 그리는 이를 인지부조화에 이르게 한다. 앞서 언급한 바와 같이 한스 제들마이어는 화가가 어린아이나 원시인처럼 되고자 하는 의식적인 순진성이 표현주의자들을 유사 종교적 창조의 환상에 이르게 했고, 이것이 비극적인 향수이며 그들을 실패할 수밖에 없게 했다고 진단한다.[34] 즉 세계를 인식함에 있어 언어로써 분절화된 이성적 사고를 하는 존재에게 이원적 사유의 구조를 와해하고 완전한 순수 혹은 직접성에 이를 수 있다는 환상은 불가능한 바람이다.

그리기 행위와 그 형식언어에 서로 위화감이 좁혀짐으로서 그리기가 이루어질 수 있으며, 나는 그리는 상태와 그리기는 불가능하다는 자각이 불일치하는 인지 판단을 의식하면서도, 그리기가 나의 정서에 친화적·유희적으로 인식된 것이라고 볼 수 있다. 화가는 특정한 제목과 의도로서 그리기를 즐겨하는 것이며 그것은 이들이 그리는 이유라고 할 수 있다.

한스 제들마이어는 프로이트의 영향을 언급하면서 무죄상태에의 향수는 그것을 회복하길 원하면 원할수록 점점 더 잘 감추어둔 어둠의 심연을 들춘다고 말한다. 그리고 표현주의의 의도적인 순진성은 초현실주의의 '의도적인 정신분열'과 마찬가지로 어린아이처럼 선하고자 하는 욕구가 점차 죄 없이 악해지는 악순환을 만들었다고 말한다.[35]

34) 한스 제들마이어, 앞의 책, pp. 155-161.
35) 위의책, pp. 160-161

그리기는 화가의 자의식이 일정의 언어와 화합하여 세계 속으로 드러내 보여지는 즐거움이며 누군가가 원하든지 임의의 제목으로서 봉사될 수 있지만 그리는 일을 소망하는 화가의 무도덕적 지대이기도 하다.

그림 1. 무제, 종이에 연필, 48x65cm, 2007

그림 2. 무제, 종이에 연필, 색연필, 파스텔 54.5x79cm, 2007

그림 3. 무제, 종이에 연필, 54.5x79cm, 2007

2. 반복된 무기력

그리기의 환상은 그 내용에 걸맞는 형식이 서로가 합치를 이루는 것이다. 화가는 분명한 사실들이 일어난 경쾌한 자유, 색과 모양들의 불가피한 장소를 보며 그렇게 느끼고자 하는 것이다. 그리기를 위한 일체의 과정과 그 결과로서 놓인 사물이 타당한 연관에 놓여있지 않으며 그것의 내용과 형식이 조화될 수 없다는 의심과 불안감은 그리기의 의지를 무기력적 상황으로 몰아넣는다.

그리고자 하는 이의 그리기를 향한 노력은 개별적인 사항들의 결합으로 이루어져 있고 그 세세한 과정들은 자의적이기 때문에 우리가 경험하기를 희구하는 직접성이라는 환상은 그림을 보거나 음악을 듣듯이 놀랍게 저절로 놓여있기 보다는 우연이나 일종의 타성의 결합들로 이루어져 현실화될 수 없는 어떤 것이다. 그리는 이에게 있어 그리기 전반의 행위와 그 내용들이 서로 하등의 연관을 갖지 못하며 따라서 그리기라는 이상이 무의미할 수 있다는 의식, 즉 인지부조화인 상태에서의 그리기는 내용과 형식에 서로가 닿지 않는, 필연성에의 믿음과 안정감이 상실된 상태이다.

나의 이와 같은 그리기에는 의미 없음에 대한 무기력의 심리와 그로 인한 태도의 안이성, 습관적 행동 등이 동반되었다. 또한 화면을 대하는 관성이 가져오는 자연적인 타성들이 반영되는데, 막연한 조형의지, 습관적 감각의 운용형태, 무기력한 반복적 행위 등이 그것이다. [그림 4,5] 그리기의 목적은 어느 정도 포기되어, 화면은 점점 태도 자체에 미치는 상태가 되며 재료의 필요 또한 이러한 형편을 반영하게 한다. 가령 연필은 신체와 화면 사이의 물리적인 관계가 비교적 직접적으로 드러나게 해준다. 연필은 다른 건성 드로잉 재료들에 비해 입자가 세

밀하고 결합이 단단하고 종이에서 들뜨지 않는다. 화면에 흡수되지도 않고 화면에서 밀어내지도 않으며 가급적 표면에 밀착되어 있는 상태를 나타나게 한다.

직접적인 것에의 환상과 그 불가능성으로 인해 그리기는 인지부조화적 상황에 놓였으며, 나는 구체적인 매번의 행위로 이루어진 긋기를 중첩하였다. 그것은 반복되는 무기력이었으며 개별적인 행동이었으나 점차 화면에 대한 의지가 반영되었다. 힘의 강약 조절, 선에 대한 감정이입으로 인한 정서적 표현과 함께, 화면의 구성과 완성에 대한 판단 및 재료의 특성에 대한 고려가 동반되었다. 무의미하고 타성이 된 반복행위는 조형(造形)의 상태와 동일해졌으며 이는 한스 제들마이어가 언급한 위선 혹은 위악적 그리기의 결과와 다르지 않다.〔그림 6,7,8,9〕

또한 그리기에 있어 그 내용이 여과된 태도는, 의미를 소거한 형식이 되었으며 이는 다시 직접적 상태에의 소망이 되었다. 무의미하고 관계가 이질적인 행위들이 개별적이고 구체적인 경험들로 중첩될 수

그림 4. 무제, 종이에 연필, 78.5x109cm, 2007

있기를 원하는 것이다. 사르트르는 <구토>의 처음 에피소드에서 한 음악을 위해 수많은 음들이 먼 과거로부터 희생되었다고 말하면서, 더욱이 그 신기함과 행복을 발견하는 일이 구토감의 지배 속에서라는 것을 보여준다.[36] 이같은 사실은 화가의 그리기에 있어 인지부조화에 반하는 간당간당한 신념을 통해 매번을 그 다음으로 올라타게 되는 문제이며, 그 정담함에 대해 소망스럽고도 무도덕한 위치에 자신을 올려놓게 만드는 일이다. 또 그 자리에서 자신에게 있어 분명한 사실들이 새롭게 생겨나도록 허용함으로써 무상한 형태들이 그것의 불가피한 장소로 돌아오게끔 하고자 원하는 일이다.

그림 5. 무제, 종이에 연필, 109x78.5cm, 2007

36) 그는 이것이 "강철의 리본"과도 같이 강렬하고 분명하며 "'구토'속의 조그마한 행복"이라고 이야기한다. 사르트르, 앞의 책, pp. 41-51.

그림 6. 무제, 종이에 연필, 160x130cm, 2007
그림 7. 무제, 종이에 연필, 130x160cm, 2007

그림 8. 무제, 종이에 연필, 130x160cm, 2007

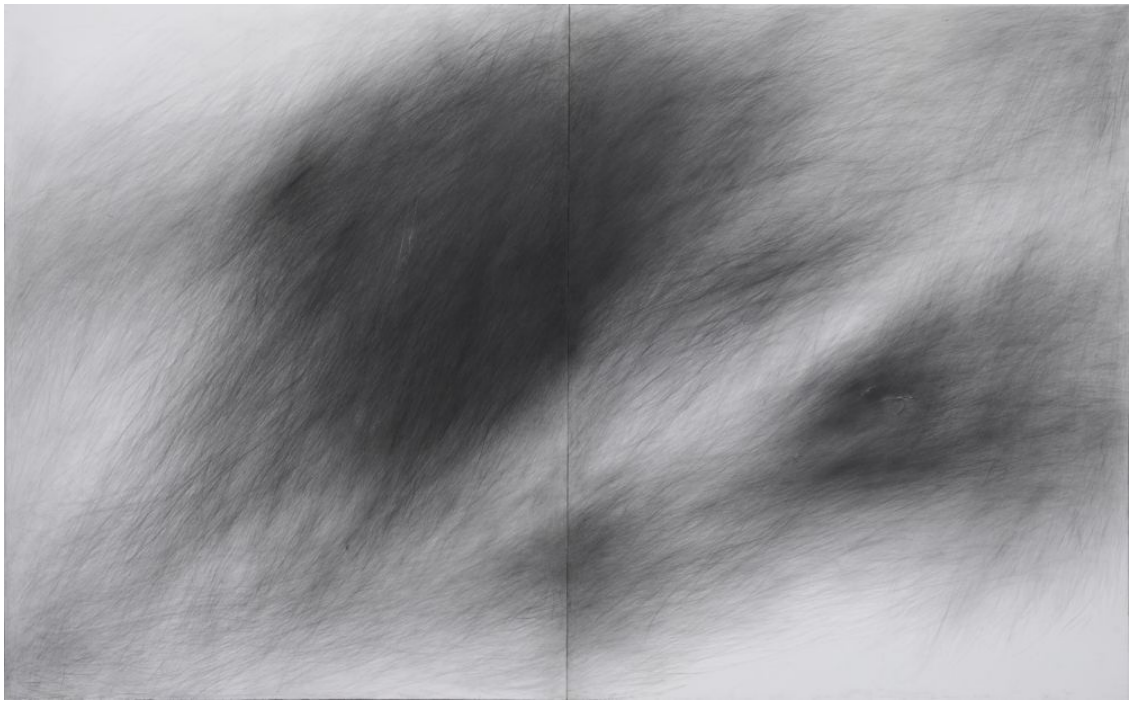

그림 9. 무제, 종이에 연필, 180x290cm, 2007

3. 선긋기

그리기의 가능성의 상실은 의지를 무기력하게 함과 동시에, 의미를 여과한 임의의 행동이 그 자체로서 경험되는 그리기로 화면에 나타날 수 있는가 라는 의심으로서 그리기의 새로운 동기가 시작되게 하였다. 이는 불가능한 그리기의 그리기라는 인지부조화적인 상황인 동시에 일종의 결단적 조치로서 그리기의 존재방식을 달리하고자 하는 바람이다. 즉 그리기의 제 과정과 결과가 유의미하고 인과적인 관계로서 통합되지 않으며, 그 상이하고 생경한 일들의 결합을 정당한 것으로 수용할 수 없는 가운데, 그리기라는 행위를 의미 자체로 비약하고자 하는 것이다.

이와 같은 바람은 그리기 행위를 일종의 극단적인 결단의 실행으로서 대하게 하였다. 임의의 결정인 무작위적 긋기의 방식은 직선화의 태도로 강화되고 극단화되었으며, 이것에 관해 무조건이고 강박적인 실행에 이르게 되었다. 나는 화면에 대한 최대한의 압력의 범위에서 연필과 종이가 만나는 물리적인 관계가 직접적으로 나타나게 하고자 하였다. 또한 선긋기라는 단순한 행위를 통하여 그리기와의 심리적 거리를 좁히고 화면을 통해 맞부딪히고 생겨나는 경험에 집중하고자 하였다.〔그림10,11,12〕

이는 결과를 알 수 없는 특정의 형상을 향한 행위라는 점과, 따라서 눈 먼 그리기가 아닌 이상 여느 그리기와 마찬가지로 조형의지를 포함한다는 점, 또한 일정한 화면의 한계에서 구사된다는 점에서 전적인 무조건적 상태라는 바람과 역시 모순되며, 초월이라는 측면에서 여전히 인지부조화적 상황의 아래에 놓여있음을 알 수 있다. 나는 이와 같은 그리기 행위 자체를 대상화하거나, 유희적으로 대하고자 하

였다.〔그림 13,14,15,16,17〕

불가능한 그리기를 극복하여 새로운 그리기를 가능하게 만들고자 하는 일이 또다른 의미에서도 인지부조화적 상황을 벗어나지 못하는 것은 그리기의 한계라기보다는 그리기의 한계 내에서의 노력으로 인식되어야 한다. 왜냐하면 삶을 극복하고자 하는 새로운 존재방식은 삶의 측면으로 강구되어야 하기 때문이다. 따라서 그릴 수 없음이라는 불합리와 그 불쾌의 심리를 극복하기 위해 무엇보다 개념적으로 이원화된 사고의 한계를 인정해야 한다. 또한 우리가 이따금 아름답고 바로 거기에 불가피한 것이 보여주는 필연적 상태를 경험하듯이 자신의 존재방식으로 하여금 그와 같은 필연적 상태와 관련되기를 소망한다는 것을 긍정해야 한다. 이와 같은 의식 하에 회화적 와해 혹은 의미 자체로의 비약이라는 새로운 존재방식이 강구되어야 한다. 그리기에 대하여 직접적인 상태가 새로운 삶의 실천방안으로서 찾아져야 하는 것이다.

직접성이라는 이상과 그것을 위한 형식언어는 마치 시가 시어를 통하여 원래의 의미를 찾아 헤매게 되듯 그 형식과 의미의 관계가 찾아져야 한다. 의미란 특정한 기호에 각인되어있는 것이 아니며 언어는 끊임없이 새로운 의미화 과정을 수행하는 흔적(trace)구조로 이해되어야 한다는 데리다(Jacques Derrida, 1930-2004)의 말처럼, 내용과 형식 간의 직접성이라는 개념적 상태는 그 본래의 모습을 향한 요구들이 끊임없이 찾아져야 하는 것이다.[37] 의미를 소거한 비약으로서의

37) 데리다의 주장의 내용은 다음과 같다. '궁극적 기표나 기의에의 도달은 불가능하며, 언어가 객관적 진리치를 지닌다는 믿음은 언어가 '현전presence'의 상태로 존재한다는 가능성의 환상이 환상이라는 사실을 망각한 사람들이 갖는 환상이다.' 김성곤 편저, 「해체 이론」,『21세기 문예이론』, 문학사상, 2005, pp.147-149

행위와 그 결과로서의 인지부조화는 이같은 과정으로서 다시 극복되어야 한다. 필연적 상태에의 바람과 그 형식언어간의 올바른 관계를 향한 끊임없는 수행(遂行, 修行)이 요구되는 것이다.

그림 10. 선긋기, 종이에 연필, 160x137cm, 2009

그림 11. 선긋기, 종이에 연필,160x137cm, 2009

그림 12. 선긋기, 종이에 연필, 160x137cm, 2009

그림 13. 무제, 종이에 연필, 137x175cm, 2010

그림 14. 선그리기, 캔버스에 복합재료, 80x76cm, 2010

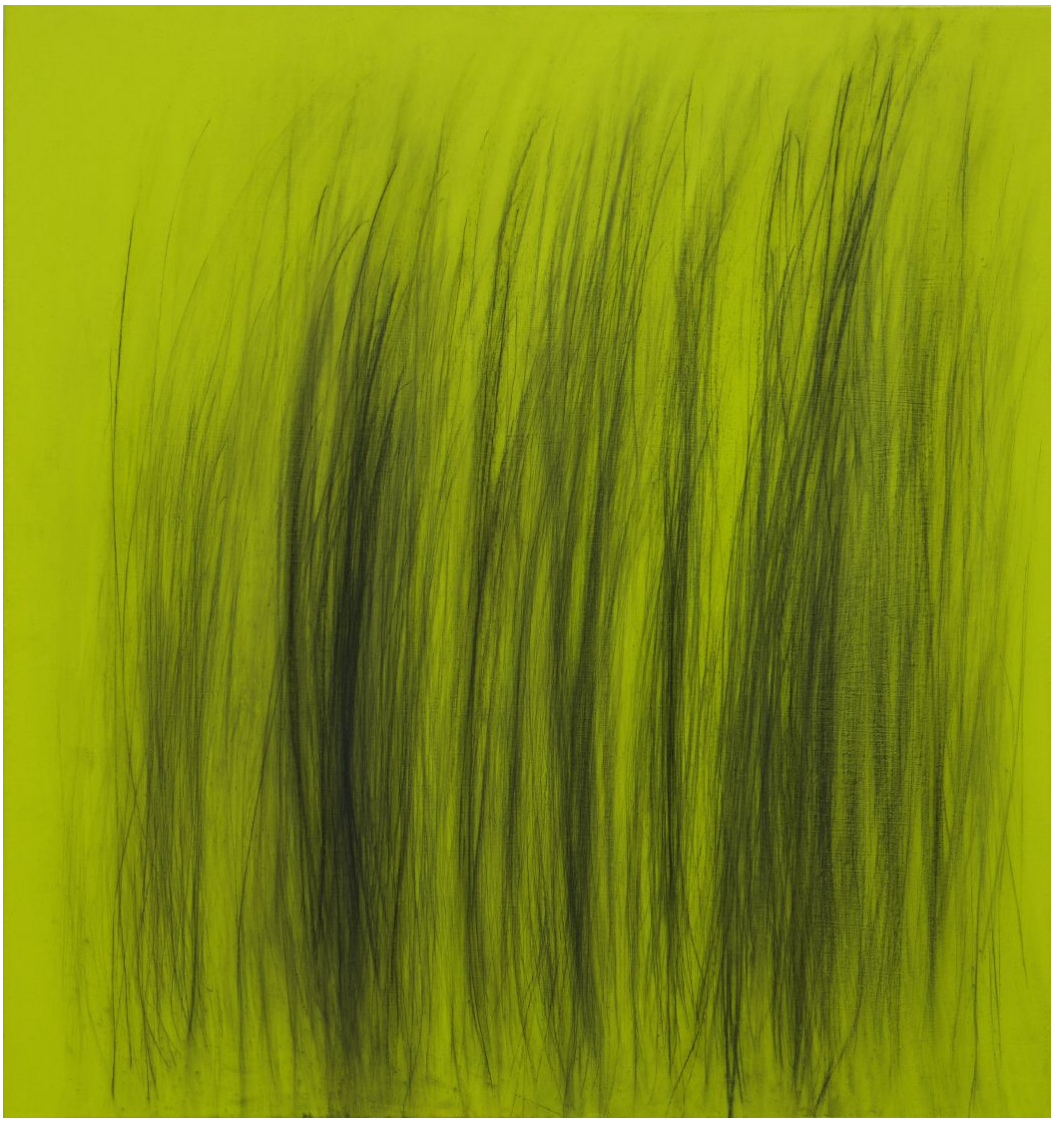

그림 15. 무제, 캔버스에 복합재료, 97x91cm, 2010

그림 16. 무제, 캔버스에 복합재료, 162x130cm 2010

그림 17. 무제, 캔버스에 복합재료, 180x171cm, 2010

V. 결론

그리기는 자신을 세상 속으로 펼쳐놓는 인간의 자연스러운 활동이다. 정신은 손을 만들고 손은 정신을 만들어, 자신이 변형시킨 물질들 및 형태들과 겨루고 인간을 번성케 한다는 손에 대한 앙리 포시용의 예찬처럼, 이와 같은 신념과 추진력에 의해 조형예술의 역사가 오늘날에 이르게 되었고 우리는 이를 통해 조화로운 아름다움을 체험하고 즐거움을 느낄 수 있다.

나에게 있어 그리기의 가능성은 일종의 개념적 환상이라는 의식에서 시작되었다고 볼 수 있다. 그 일을 시도하려는 데에 있어, 그리기는 내용과 형식의 이상적 결합이며 이루어질 수 없는 직접성의 개념적 상태를 지칭하는 것으로 여겨져, 그리기를 하나의 이상적 체험으로 인식하였다. 이러한 태도는 그리기의 제 과정에 대한 의심의 시선을 더욱 강화하게 하였고, 이윽고 그 일은 불가능하다는 회의적 단계에 이르게 되어 그리기에 관한 절망과 무기력의 상태를 가져오게 하였다.

어린아이의 그리기 체험은 언어로써 개념화되지 않은 미분화의 세계를 살아가는 존재의 그리기, 즉 언어와 순수한 사고의 경계가 와해된 자율적 그리기의 가능성을 보여주며 이는 즉자적 존재인 동물의 인식 형태 혹은 자연적인 상태와 가깝다고 볼 수 있다. 반면 칸딘스키의 경우를 볼 때, 그리기의 내용과 형식 간에 그의 합법칙적 문법의 개념적 적용은 이성이 자연을 지배하는 일과 마찬가지로 그리기의 자율성에 대한 인위적 월권의 부여이다.

그리기는 자의적 행위이며 그것을 통해 경험하고자 하는 내용은 화가의 의지와 그 의식의 범위를 벗어나지 않는다. 그리기의 내용과 형식간의 조화라는 가능성은 그 허구성과 다르지 않으며, 그리기의 제과정 속에서 서로간의 필연적 연관을 찾을 수 없게 되었을 때 그리기는 무의미한 행위가 되었고 불가능해졌다. 이와 같은 내용적 한계상황은 어찌할 수 없음의 무능력과 어려움으로서 나를 그리기에 대한 무의미와 무기력에 이르게 하였다.

이러한 와중에서 실행된 그리기는 불가능한 그리기에 대한 인지부조화적 상황이다. 다시 말해 그리기의 불가능함을 인지하며 그것을 실행하는 것은 여전히 그리기의 가능성에 대해 소망적인 태도로써 자신의 합리화를 찾기 위한 상태이다. 신체와 화면을 통한 직접적 경험을 기대한 즉흥적 표현과 마찬가지로 임의의 긋기의 반복 또한 자연적인 조형 의지를 갖게 되었고, 내용을 소거한 그리기 행위가 그 자체로 강화되어 일종의 무조건적 상태에 이르게 되었다.

그 자체의 경험을 위한 결단적 행위의 결과 또한 화면 구성의 심리로 귀결되는 것은 선을 그린다는 의식적인 행위로서 그리기의 불가능함에 대해 여전히 인지부조화적 상황을 나타내는 것임과 동시에 그리기에의 의지의 병행으로 이해해야 한다. 즉 무의미의 상태로부터, 무기력하고 무력하지만 조화롭고 필연적인 상태를 기대하며 의미 있게 존재하고자 소망하는 나의 존재 상태와 의지를 긍정하고 삶과 동일선상의 그리기와의 관계를 찾는 것에 의미와 목적을 가져야 한다. 그리기의 의미 및 목적과, 그 형식언어와의 관계를 이와 같은 '그리기'의 과정을 통하여 새로운 것으로 생겨나고 찾아지도록 노력해야 하는 것이다.

그림 목록

그림 1. 무제, 종이에 연필, 48x65cm, 2007
그림 2. 무제, 종이에 연필, 파스텔, 색연필, 54.5x79cm, 2007
그림 3. 무제, 종이에 연필, 54.5x79cm, 2007
그림 4. 무제, 종이에 연필, 109x78.5cm, 2007
그림 5. 무제, 종이에 연필, 78.5x109cm, 2007
그림 6. 무제, 종이에 연필, 160x130cm, 2007
그림 7. 무제, 종이에 연필, 130x160cm, 2007
그림 8. 무제, 종이에 연필, 130x160cm, 2007
그림 9. 무제, 종이에 연필, 180x290cm, 2007
그림 10. 선긋기, 종이에 연필, 160x137cm, 2009
그림 11. 선긋기, 종이에 연필,160x137cm, 2009
그림 12. 선긋기, 종이에 연필, 160x137cm, 2009
그림 13. 무제, 캔버스에 복합재료, 137x175cm, 2010
그림 14. 선그리기, 캔버스에 복합재료, 80x76cm, 2010
그림 15. 무제, 캔버스에 복합재료, 97x91cm, 2010
그림 16. 무제, 캔버스에 복합재료, 162x130cm 2010
그림 17. 무제, 캔버스에 복합재료, 180x171cm, 2010

참고그림

참고그림 1. 김한아, 종이에 크레파스, 35x25cm, 2005

참고그림 2. 고대윤, 종이에 크레파스, 35x25cm, 2005

참고그림 3. 이현서, 종이에 크레파스, 25x35cm, 2005

참고 문헌

단행본

강문희, 김매희, 유정은, 『아동발달론』, 공동체, 2007

김성곤 편저, 『21세기 문예이론』, 문학사상, 2005

넬슨 굿맨, 『예술의 언어들-기호 이론을 향하여』, 김혜숙·김혜련 역, 이화여자대학교 출판부, 2002

로리 슈나이더, 『미술사방법론』, 박은영 역, 조형교육, 1999

미셸 푸코, 『말과 사물』, 이광래 역, 민음사, 1987

박시룡, 『동물행동학의 이해』, 민음사, 1996

빌헬름 보링거, 『추상과 감통』, 이종건 역, 경기대학교 출판부, 2006

앙리 메쇼닉, 『시학을 위하여』, 조재룡 역, 새물결, 2004

앙리 포시용, 『형태의 삶』, 강영주 역, 학고재, 2001

이순예, 『아도르노와 자본주의적 우울』, 서울 : 도서출판 풀빛, 2005

장 폴 사르트르, 『구토』, 방 곤 역, 문예출판사, 2004

_____, 『문학이란 무엇인가』, 정명환 역, 민음사, 1998

진중권, 『서양미술사』, 휴머니스트, 2011

칸딘스키, 권영필 역, 『예술에서의 정신적인 것에 대하여』, 열화당, 2004

키에르케고르, 『죽음에 이르는 병』, 홍신문화사, 1996

킴바라 세이고, 『동양의 마음과 그림』, 민병산 역, 새문사, 1978
토머스 해리스, 『양들의 침묵』, 고려원, 1991
페터 안젤름 리들, 『칸딘스키』, 박정기 역, 도서출판 한길사, 1998
플라톤, 『KRATYLOS』, 김인곤·이기백 역, 이제이북스, 2007
한스 제들마이어, 『현대예술의 혁명』, 남상식 역, 한길사, 2004
Henry Gleitman 원저, 『심리학 입문』, 장현갑 외 편역, 시그마프레스, 1999
Roy Harris & Talbot J. Taylor, 「Socrates on names」, 『Landmarks in Linguistic Tought』, London : New York : Routledge, 1989

ABSTRACT

A Study on Cognitive Dissonance in Drawing and the Possibility of Autonomous Drawing

- based on my works -

Park, Se-Youn

Painting Major, Department of Painting

The Graduate School, Seoul National University

Although this is what anyone could have thought of, my agony over what made me desire to draw pictures and simultaneously hesitate and stop drawing was how overall actions of drawing pictures could be justified. I think this could be a question that can be stupid and hardly be answered, like a question of why human appearances and shapes of things have specific and inherent ways of existence. There was no object or name in what I attempted to draw. I faced the action of drawing only with the desire for a kind of pictorial collapse or ultimate state. I thus think about the meaning behind the state of drawing rather than dealing with the questions about a certain content subject among the questions of drawing given to me.

What relationship do I have with this white background and rectangular canvas? Do these materials have certainty? This color is beautiful, but is it appropriate for me to paint it here? Does the initial agreement—that I may operate all these—freely have justifiable and righteous relationships with me? Where can the criteria of shape and color be obtained? Such theoretical and obsessive questions ask, “What made me unable to overcome the illusion of drawing?” Together with these questions, this thesis aims to understand what makes the person, who tries to draw, unable to draw. I attempted to understand the contents and meanings of drawing work under this consciousness and eventually think about how possible it can be to overcome the inability to draw.

The action of drawing is for the body and mind of the person who draw to overcome the disharmony into congeniality through the overall processes and forms of drawing. As a result, the activity to integrate the sense of identity of the person who draws into the world relates with the inevitable sense of unity. The faith in the possibility that the consciousness can be revealed autonomously and the driving force thereof attempted to realize the will to the inevitable perfection. This has led to the task of the autonomy at the peak of incompleteness in the matter of content and form of painting or of the collapse of both. In the case of drawing the action of small children, it can be seen that the possibility of autonomous thinking caused by the fluidity of perception is similar to the state of animals living in a conceptually undifferentiated world. A kind of morally naïve and innocent state has nothing to do with faith in the will to autonomy and the form thereof. However, in the case of Kandinski, for example, he believed that the essential character of things could

be revealed by returning to the form elements of paining and their formative combinations. The theory is established based on such spirit that, in turn, developed his paintings.

He realized the separation of mind and body. For humans who conceptually think with language, drawing is a state of wishing to make the impossible harmony of content and form become possible. What makes drawing possible is the will of the painter congenial to the continuity of detailed relationships expected in this process. However, the pure expectations of the person who draws and the labor of drawing do not exist in the causal relationship of meanings where the results are attached arbitrarily. So the ultimate illusion by drawing, that is, purely autonomous realization or immediacy of picture is conceptually an impossible state. Drawing is an activity based on the implicit belief that the content of one's will should be in accord with the teleological form and thus, an activity that serves self-mythical authority. Such discontent and anxiety make one conscious of the processes of drawing as an alien state in which an individual thing is combined with those relations as heterogeneous and fictional things. Drawing is realized accidentally, while the consciousness, which the relation between the autonomous possibility and formal completion of drawing is fictional, incapacitates the intrinsic will and desire. Such skepticism about inevitability produces a tinge of distrust and hatred about formal language and allows the person who wants to draw despair and hope for a new spring.

Drawing is a kind of cognitive dissonance situation that is against the state of impossible drawing. The so-called automatic description method demands a resolute determination, like a kind of choreographic posture in advance rather than to accept chance and leave the consciousness freely and obtain a

result. What is strong among the content of the consciousness that is not determined can be cited as the content of unconsciousness. Drawing is not an automatic descriptive, non-volitional state but is based on arbitrary attitude. Drawing can be made through the belief that one's formal language and picture have proper relations, are not heterogeneous with each other, and can lead to the wish that the drawing body and mind can be reconciled into an inevitable state. For me, the circumstances of impossibility incapacitated the will to draw and brought about repetitive actions such as routine and habits, and the circumstances of incapacitated will made me attempt to do the drawing action as a kind of extreme and arbitrary determination. The way of existence of the resolute action filtering the meanings was intended, and a simple and unconditional line drawing type of drawing came to appear, and by extension I attempted to objectify such action of drawing itself or to face it playfully.

The person who wants to draw should recognize the contradiction of autonomous drawing and the limitation that humans have conceptually dualistic thinking and should seek for ways of existence that can overcome it. To affirm the state of the being is necessary with the will to wish for existing meaningfully, although powerless from the meaninglessness of individualized things and the state of chance. For drawing, the relationship between the ideal of immediacy and the formal language toward it should be understood in the aspect of living. As Derrida's words signify, language should be understood as the trace structure that incessantly performs a new signification process. Thus, the way of existence of formal language should perform the process to seek for the intended original meanings or generated meanings through itself. The artist who has such

wishes should carry out the inherent practice accompanied by the will to take off to the meaning as one's own drawing or the existence itself. The ideal of drawing cannot be overcome through the dualism of content and form but the way of existence for new life together with the recognition of the limitation of existence to filter the secret relations should be practiced.

Key words : the impossibility of drawing, repetitive lethargy, cognitive dissonance situation, form from which content is eliminated, the autonomy of drawing, line drawing, immediacy

Student Number : 2009-21283