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

미술학석사 학위논문

공간 재현을 통한 안식의 풍경 연구

-본인의 작품을 중심으로-

2016년 8월

서울대학교 대학원
동양화과 동양화전공
정 성 윤

공간재현을 통한
안식의 풍경 연구

-본인의 작품을 중심으로-

지도교수 신 하 순

이 논문을 미술학석사 학위논문으로 제출함
2016년 4 월

서울대학교 대학원
동양화과 동양화 전공
정 성 윤

정 성 윤의 석사학위논문을 인준함
2016년 6 월

위 원 장 _____
부 위 원 장 차 동 하 (인)
위 원 김 형 숙 (인)

국 문 초 록

본 논문은 본인이 2012년부터 지금까지 '안식'을 주제로 제작해온 풍경화를 연구의 대상으로 하고 있으며, 풍경의 제작에서 필연적으로 따르는 공간의 재현을 중점으로 그 목적과 시도되었던 조형양식을 분석하기 위한 작품연구 논문이다.

회화에서 재현은 단순한 리얼리티의 복제를 넘어서 창작자의 고유한 목적에 따라 정신적인 가치가 부여된다. 본인의 작품 속에 재현된 공간은 현실의 경험에서 출발하지만, 창작자의 고유한 감정의 실체가 담겨 사실로 존재하는 공간의 차원을 넘어선 철학적인 차원의 사유공간이 된다. 본인의 작품제작은 현실의 특정한 장소에서 얻은 미적체험으로부터 시작하고 있다. 현실의 세계에서 맛보았던 감정의 실체를 찾기 위해서 특정한 장소를 풍경화의 양식에 담아내고 있다. 이 논문에서는 먼저 정서적 주제가 담긴 풍경을 이미지로 제작하는 의미와 그것을 구체화하는 기술인 재현의 목적을 살펴본 다음, 그동안 풍경화를 제작해오며 습득한 조형적인 기초 원리를 파악하는 것과 그것의 적용, 즉 정서적인 목적을 향한 양식적인 특징을 기술하고 있다.

본 논문은 <머리말>, <안식의 풍경에서 재현의 목적>, <공간재현에서의 색채, 형태, 그리고 물질성>, <환영의 공간에서 사유의 공간으로>, <맺음말>의 다섯 부분으로 구성되어 있다.

I장에서는 예술의 기능과 목적에 대한 고찰과 함께 경험의 세계와 예술적 경험 사이의 관계를 중재하는 예술가의 역할과 임무를 밝히고, 이를 실행하기 위한 기술인 재현을 중심으로 본인작품의 연구방향을 설정하고 있다.

II장에서는 본인의 작품에서 나타난 조형적 전개 과정을 본격적으로 분석하기에 앞서, 풍경의 이미지에서 그려진 특정한 공간이 갖는 대상적 의미와 그 특정한 공간을 담아내기 위한 환영의 기술, 즉 재현의 회화적 목적을 밝히고 있다. 또한 과거 동서양의 회화론으로부터 재현에 대한 담론을 살펴봄으로써 동시대 회화에서 그 가치와 목적을 찾아보았다.

III장에서는 본인의 작품에서 드러난 조형적 시도들을 분석하였다. 회화에서 재현된 대상이 정신적인 가치를 갖기 위해서는 다시 시각적 환기를 불러일으키는 재현의 기술이 요구되는데, 대상은 다시 색채와 형태, 그리고 물질성이라는 조형요소를 통해서 이미지로 재생된다. 본장은 이런 기초적인 조형요소들이 만드는 다양한 재현의 어휘, 즉 시각적 뉘앙스를 작품제작의 과정을 살펴봄으로 파악하고 있다.

IV장에서는 풍경의 공간이 감각적인 환기의 차원을 넘어서 사유의 공간으로 도약하기 위한 조형적인 적용에 대해 기술하였다. III장에서는 고유한 감정을 만드는 재현의 다양한 어휘에 대해 살펴보았다면, 이번에는 안식이라는 정신적인 공간을 만들기 위해서 재현적인 요소들이 적용되는 사례를 분석하였다. 회화에서 사유의 공간을 확보하기 위해 때로는 현실의 감각적인 환기가 억제되어야 한다. 이 장에서는 본인의 작품에서 내러티브적 요소를 제거하는 것과 평면성을 강조함으로 환영적인 가치를 넘어 관념에 이르기 위해 시도된 양식적인 변화의 과정을 분석하였다.

V장에서는 앞서 논의된 내용을 요약하고 재현이 본인의 창작과정에서 갖는 의미와 향후 작품의 연구방향을 설정하였다.

주요어 : 재현, 안식의 풍경, 색채, 형태, 물질성, 내러티브, 평면성
학 번 : 2006-23294

목 차

국문초록 ····· i
목 차 ····· iii
참고도판목록 ····· v
연구작품목록 ····· vi

Ⅰ. 머리말 ····· 1

Ⅱ. 안식의 풍경에서 재현의 목적 ····· 8
1. 안식처로서의 풍경 ····· 9
2. 경험적인 공간의 재현 ····· 13
3. 모방의 미술에 대한 거부 ····· 15
4. '傳神'을 위한 환영의 기술 ····· 20

Ⅲ. 공간 재현에서의 색채, 형태 그리고 물질성 ····· 24
1. 색채의 작용 ····· 25
2. 형태의 역할 ····· 37
3. 색채와 형태의 관계 ····· 41
4. 물질성과 우연 ····· 43
5. 사실의 유사성 ····· 48

Ⅳ. 환영의 공간에서 사유의 공간으로 ····· 51
1. 현실적인 감각으로부터의 고립 ····· 52
2. 색채스펙트럼의 제한 ····· 56
3. 내러티브의 제거 ····· 64
4. 회화의 평면성 ····· 68

Ⅴ. 맺음말 ····· 73

참고문헌 ····· 76
작품도판 ····· 78
Abstract ····· 101

참고도판 목록

[도판 1] 아드리안 게니 Adrian Ghenie, <Pie Fight Study 2>, Oil on canvas, 55 x 59 cm, 2008

[도판 2] 조르죠 모란디 Giorgio Morandi <Natura Morta(Still Life)>, Oil on canvas, 34.9 x 48.9 cm, 1953, Property from The Collection of Max Palevsky

[도판 3] 곽희 郭熙, <早春圖>, 비단에 담채, 158.3 x 108.1 cm, 1072

[도판 4] <알카즈네 신전>의 사진

[도판 5] 프란시스 베이컨, <Portrait of Michel Leiris>, Francis Bacon, Oil on canvas, 29.5 x 25.4 cm, 1976

[도판 6] 에른스트 키르히너 Ernst Ludwig Kirchner, <Artiste; Marcella>, Oil on canvas, 101 x 76 cm, 1910, Berlin: Brücke Museum

[도판 7] 봄철 튤립의 꽃봉오리 사진

[도판 8] 【작품 3】<밤 호수 (Night lake)>의 부분 수정 전

[도판 9] 【작품 3】<밤 호수 (Night lake)>의 부분 수정 후

[도판 10] 【작품 4】<썬베드 (Sunbed)>의 부분

[도판 11] 겸재 정선, <인왕제색도(仁王霽色圖)>, 종이에 수묵, 79.2 x 138.2 cm, 1751

[도판 12] 겸재 정선, <인왕제색도(仁王霽色圖)>의 부분

[도판 13] 【작품 8】<피날레 (Finale)>의 부분 1

[도판 14] 【작품 8】<피날레 (Finale)>의 부분 2

[도판 15] 안젤름 키퍼 Anselm Kiefer, <March Heath>, Oil, acrylic, and shellac on burlap, 118 x 254 cm, Eindhoven: Van Abbemuseum

[도판 16] 헤르난 바스 Hernan Bas, <The Guru>, Acrylic on linen, 213.4 x 548.6 cm, 2013-2014

[도판 17] 맘마 안데르손 Andersson, Mamma, <Första mötet>, Oil on panel, 94 x 60 cm, 2002
[도판 18] 조르조 모란디 Giorgio Morandi, <Natura morta (Still Life)>, Oil on canvas, 41 x 49 cm, 1952
[도판 19] 웨인 티보 Wayne Thiebaud, <Two Cheese Cubes>, Oil on canvas, 36 x 28 cm, 2011
[도판 20] 줄스 드 발랭쿠르 Jules de Balincourt, <Little Men, Big Map>, Oil and acrylic on wood panel, 119.9 x 95 cm, 2005
[도판 21] 코엔 반 덴 브룩 Koen van den Broek, <Yellow Border>, Oil on canvas, 195 x 130 cm, 2007
[도판 22] 빈센트 반 고흐 Vincent van Gogh, <A Pair of Shoes>, 37.5 x 45 cm, Oil on canvas, 1886, Amsterdam: Van Gogh Museum
[도판 23] 【작품 14】<밤공원 1 (A private park 1)>의 부분
[도판 24] 【작품 15】<밤공원 2 (A private park 2)>의 부분

표

[표 1] <네 신을 벗으라>의 평균 색과 숲의 구역별 색채 표

연구작품 목록

【작품 1】<검은 길 2 (Dark path 2)>, Pigment on Korean paper, 130.3 x 162.2 cm, 2014
【작품 2】<정원 1 (A private garden 1)>, Pigment on Korean paper, 72.7 x 60.6 cm, 2015

【작품 3】<밤 호수 (Night lake)>, Pigment on Korean paper, 91.0 x 116.8 cm, 2014
【작품 4】<썬베드 (Sunbed)>, Pigment on Korean paper, 145.5 x 112.1 cm, 2014
【작품 5】<네 신을 벗으라 Take off your shoes>, Pigment on Korean paper, 100.0 x 80.3 cm, 2015
【작품 6】<하얀 고립 1 (Isolated in white 1)>, Pigment on Korean paper, 60.6 x 72.7 cm, 2014
【작품 7】<하얀 고립 2 (Isolated in white 2)>, Pigment on Korean paper, 97.0 x 130.3 cm, 2014
【작품 8】<피날레 (Finale)>, Pigment on Korean paper, 130.0 x 193.9 cm, 2014
【작품 9】<석양바다 (Sunset on the horizon)>, Pigment on Korean paper, 60.6 x 72.7 cm, 2014
【작품 10】<추수 (Thanksgiving)>, Pigment on Korean paper, 91.0 x 116.8 cm, 2014
【작품 11】<네 신을 벗으라 2 (Take off your shoes 2)>, Pigment on Korean paper, 100.0 x 80.3 cm, 2015
【작품 12】<검은 길 1 (Dark path 1)>, Pigment on Korean paper, 60.6 x 72.7 cm, 2014
【작품 13】<산책로 (A park lane)>, Pigment on Korean paper, 72.7 x 90.9 cm, 2015
【작품 14】<밤공원 1 (A privite park 1)>, 97.0 x 130.3 cm, Pigment on Korean paper, 2015
【작품 15】<밤공원 2 (A privite park 2)>, 130.3 x 162.2 cm, Pigment on Korean paper, 2015
【작품 16】<귀가 (Coming Home)>, Pigment on Korean paper, 91.0 x 116.8 cm, 2014

【작품 17】<미오 온 폴리몰리 (Meo on polymoly)>, Pigment on Korean paper, 72.7 x 60.6 cm, 2014
【작품 18】<석양 (Sunset)>, Pigment on Korean paper, 100.0 x 80.3 cm, 2013
【작품 19】<안락의자 (Arm chair)>, Pigment on Korean paper, 130.3 x 97.0 cm, 2014
【작품 20】<하얀 밤 (A white night)>, Pigment on Korean paper, 80.3 x 100.0 cm, 2015
【작품 21】<후아유? (Who are you?)>, Pigment on Korean paper, 90.9 x 72.7 cm, 2014
【작품 22】<겨울 끝자락 (Winter yet)>, Pigment on Korean paper, 112.0 x 162.2 cm, 2015
【작품 23】<정원 2 (A private garden 2)>, Pigment on Korean paper, 130.3 x 97.0 cm, 2015

Ⅰ. 머리말

회화에서는 우리가 경험한 사실의 세계가 그림으로 그려짐으로 재생된다. 이미 우리는 우리에게 주어진 감각을 통해 현실의 세계를 이해하고 받아들이고 있다. 감각을 통해 현실에 존재하는 것들을 인식하고, 이해하고, 적응하며 살아가는 것이다. 하지만 인간은 감각으로부터 습득한 사실들로 이루어진 세계로는 만족할 수 없는 근본적인 결핍이 있다. 그러므로 사실들이 암시하는 의미를 끊임없이 탐구하기 위해 종교와 철학이 인류사의 곁을 지켜왔다. 회화는 각 시대의 다양한 요구에 따라 그 양식과 내용을 달리하여 갖추었지만, 종교와 철학을 담기위한 그릇, 혹은 또 다른 사유의 방편이 되어왔다. 그러므로 정도는 다르겠지만 시대를 초월하여 이미지에는 개인적인 가치관과 시대적인 정신이 담겨있다. 인간은 경험의 세계에 대한 접점인 감각을 통해 세계에 대한 지식을 배우며, 그것들이 암시하는 의미에 우리의 영혼은 반응한다. 회화는 이와 반대로 의미의 세계를 확인하고자 그 역순의 과정을 거친다. 바로 의미의 세계를 감각, 즉 시지각으로 구체화하는 것이다. 세계를 경험하는 하나의 수단이던 시각이 이제 의미의 세계로 접근성을 높이는 교량의 역할을 수행하는 것이다. 주체자인 화가는 시각적인 환기를 통해 대상을 재현함과 동시에 대상에 깃든 의미의 세계로 관통하는 길을 만든다. 화가는 재현의 원리를 파악하고 정신적인 작용을 기대하며 대상을 새롭게 바꾸어 제시하는 것이다. 이 논문은 회화라는 예술영역에서 환영의 기술, 즉 재현의 목적을 파악하고, 그에 따른 시지각적인 기초 원리를 본인의 작품연구 과정을 통해 살펴보고자 한다. 본인이 그동안 제작해온 풍경들은 실재하는 사실의 공간을 재현하고 있지만 의미로 덧입혀진 세계를 마련하기 위한

분명한 목적이 있다. 본고는 바로 이러한 정신적인 목적에 따라 공간이 재현될 때 적용된 조형원리를 분석하는데 중점을 두고 있다.

회화에서는 평면 위에 물질이 올라가 붙음으로 형태가 만들어지고 동시에 색을 갖는다. 물질은 형태와 색이 주는 다양한 인상과 함께 대상으로 투사된다. 본인은 근본적으로 회화는 평면 위에 부여된 입체적 가치가 마음속에 투사(projection)될 때 발생하는 에너지를 다루는 놀이라고 믿는다. 재현을 고의적으로 배제한 비대상적인 미술(non-objective art)이 색과 형태의 비물질화된 추상적인 표상으로 마음의 진동을 만들어내는 시의 언어라고 한다면, 재현을 통한 의식세계로의 접근은 보다 산문적인 언어라고 하겠다. 이런 의미에서 본인의 작업은 후자에 가깝다. 경험했던 장소에서 얻는 특별한 감정이나 특정한 대상에 대한 개인의 인상을 다시 화면에서 재생시키는 것이다. 이렇게 이미지를 제작하는 것은 단순히 재현을 통해 그저 대상을 다시 한 번 그려내는 동어반복에 머무르지 않고, 자신만의 독특한 회화적 논리 위에서 자신이 얻었던 감정의 구체적인 실체를 재생하는 것을 목적으로 하고 있다. 이렇게 회화적 재현은 단지 덧없는 감각의 세계를 복사하는 것을 넘어, '바라는 것들의 실상'[1]을 담은 특별한 것으로 존재하게 된다.

화가가 작품에 임할 때, 매번 구체적인 목표와 그에 이르는 정확한 지도를 갖는 것은 아니다. 대상에 빗댄 감정의 실체가 너무도 명확하여 열심히 그려낼 수 있는 일도 아니며, 능숙한 재료기법의 표현에 의미가 저절로 담기는 것도 아니다. "자신의 시지각을 몸짓으로 만들며, 그림으로 사유한다."[2]는 말은 참으로 옳다. 작품 활동을 항해에 비유하는 것은 아

1) "믿음은 바라는 것들의 실상이요 보지 못하는 것들의 증거니"
개역재정판, 『NIV 한영해설성경』, 신약성경, 히브리서 11장 1절, 성서원, 2009, p. 364

2) "생기를 들이마신 화가는 세계에 대한 견해를 표명하는 것이 아니라, 자신의 시지각을 몸짓으로 만들며, 세잔의 말대로, 그림으로 사유한다."
Merlleau-Ponty, Maurice(Editions Gallimard, 1964), 김정아 옮김, 『눈과 마음』, 마음

주 적합하다. 화가의 항해 과정은 이미 여러 차례 겪은 바닷가 순풍의 짠 내와 갈매기 소리와 같은 익숙한 것들을 거쳐 화가의 감정의 실체로 향하는 새로운 항로를 개척하는 일이다. 항해는 그 과정 자체가 즐거울 수도 있고 고생스러울 수도 있으며 다양한 의미와 가치가 있지만, 항해의 진정한 목적은 상륙에 있다. 바닷가의 짠 내와 파도 소리의 기억이 완결된 회화로서의 성공을 보장하지 않는다. 어렴풋한 환상의 섬에 도달하려면, 항해에 대한 기억이나 항해의 즐거움이 도움 될 수 있겠지만 진정 항해를 성공으로 이끄는 것은 숙련된 항해술이다. 완결된 회화의 섬에 이르기 위해서는 시각적으로 구체화할 재현의 기술이 필요하다. 회화는 모호한 느낌이나 추상적인 감상이 아니라, 평면 속에서 실재하는 대상이 물질이 주는 인상과 형태에 부여된 삼차원적 의미로 제작될 때 성취되는 통일성 속에서 실행되는 것이다. 화가들은 고된 훈련을 통해 외부의 대상과 평면의 조형요소간의 시지각적인 규칙을 체득하여, 자기 작품 속의 모든 요소들이 고유한 목적아래 필연성을 갖추기를 도모한다. 대가들은 항해의 목적지가 어렴풋할지라도 믿을만한 항해술을 가졌기에 실수가 적은 자들이다.

예술의 세계에서 표현된 대상이 우리에게 독특한 감정을 불러일으키는 이유는 예술가와 우리가 대강의 공통된 반응 기제를 가졌기 때문이다. 표현의 대상들은 각자가 인간보편적인 원초적인 감정의 진동을 가지며, 작품 속에서 예술가적 원리가 각 대상의 진동의 폭을 조절함으로써 독특한 감정의 뉘앙스가 생기는 것이다. 이때 사실을 초월한 원리는 우연이 아니며, 예술가의 정교한 예술적 작업 속에 탄생되는 것이다. 다만 예술가의 원리는 감추어진 것이어서 우리는 원리 그 자체는 인식하지 못한 채, 그 특별한 감정을 경험할 수 있는 것이다. 대상의 사실을 넘어서 고유한 감정의 실체를 전달하는데, 그것은 예술가가 한 인간으로서 받은 독특한 영감과 그것을 재조합하는 원리로 나누어 생각해 볼 수 있다. 예

산책, 2006, p. 100

술가가 느낀 감정이 침투해온 뮤즈의 노래이건 자신의 내면에서 탄생된 독창적인 것이건 간에, 그것이 감정으로 전달되는 예술적인 논리는 외부의 보편적인 규칙을 존중하는 것에서 비롯된다. 예술가의 창조적인 배열은 인간 공통의 인식 원리에 기초하고 있다. 평면회화에서는 선택된 대상이 화가의 손에 의해 그려진다. 이때 화가가 대상을 선택하고 그것의 색과 형태, 그리고 빛의 움직임을 찾아 그림으로 그려낼 때는 단순한 사실의 재현을 넘어서 새로운 가치를 갖는다. 회화적 재현에서는 그려지는 대상 자체의 원초적인 음향과 함께, 혹은 그보다 앞서, 색채와 형태에 의해 시지각적인 자극이 조정되면서 다양한 감정의 진폭이 발생한다. 바로 이렇게 미묘하게 조절된 감정의 진폭은 역시 우연이 아니며, 화가의 특별한 예술적인 규칙에 따라 예술작품에 생명력이 부여된다. 화가는 모든 규칙을 초월한 고독에 이르기 위해 애쓰는 것이 아니라, 규칙에 민감하게 반응하기 위해 의식적인 고독에 머무르는 자들이다.

다양한 예술의 장르는 모두 창작자의 고유한 내면세계를 표현하는 것이지만 결코 독단적으로 이루어질 수 없다. 회화도 마찬가지다. 회화는 동시대에 통용되는 시각 언어로서 다른 예술 형식과 같이 공통의 토대 위에 세워진다. 회화는 가장 원시적인 재료인 자연으로부터 얻은 다양한 인상을 시각언어로 고정하려고 하거나 인류가 이미 제작해온 예술양식 그 자체로부터 모방하거나 취사선택함으로 보편의 토대를 마련하는 것이다. 여타장르에서 다양한 방식으로 표현의 소재가 되는 자연물과 같은 현실의 대상이 회화에서도 여전히 상징적인 표현의 수단이 되는가 하면, 순수한 색채와 형태 그리고 물질성이 만들어내는 인상과 같이 회화만의 독특한 예술양식적인 특수성도 있다. 구상미술이 화가의 손에서 제작될 때는 이 두 가지가 하나의 프레임 안에서 동시에 일어난다. 특정한 대상으로의 인식과 동식에 변형된 형태와 색이 감정의 톤을 다채롭게 조정한다. 이렇게 개발된 시각적인 어휘는 우리의 인식을 세밀하게 조절함으로 사실을 기록하는 차원을 넘어서 엄청난 가능성의 세계로 연결된다. 재현

을 중심으로 조형 원리의 습득을 중점적으로 다루고 있는 이 논문은 이 같은 큰 뜻을 위한 준비의 단계로 시지각적인 운동력을 키우기 위한 기초훈련과도 같다. 이는 위대한 출항에 앞서 항해술을 가다듬는 중요한 작업이 되리라 믿는다.

논문의 구성은 다음과 같다.

II장에서는 본인의 작품에서 재생되는 대상의 의미와 재현의 목적을 밝히고 있다. 현실의 대상이 이미지로 재생된다는 것은 그 자체로 고유한 대상적인 가치가 부여된다. 풍경화에서 공간의 재현이 필연적인데, 특정한 공간을 재현하는 것은 단순히 삼차원적 환영의 공간을 창조하는 차원을 넘어서 특정한 정서적 주제를 담아내기 위함이다. 그러므로 풍경화 제작은 그 특정한 공간에 빗대어 정신적인 세계에 다가가기 위한 방편인 것이다. 풍경이라는 대상이 갖는 개인적 의미와 회화적인 효능, 그리고 구체화하는 기술인 재현의 목적을 찾아보고, 후반부에는 과거 동서양의 회화론으로부터 재현에 대한 담론을 살펴봄으로써 동시대에서 그 가치와 목적을 밝히려한다.

III장에는 회화의 기본적인 조형요소인 색채와 형태, 그리고 필연적으로 존재하는 매체가 갖는 물질성이 본인의 작품제작에 어떻게 적용되고 있는지에 대해 구체적인 분석하겠다. 작품 활동의 결과물들이 종합적으로 지시하는 정신세계나 관념을 설명하는 것에 비하면 초보적인 단계처럼 여겨지기 쉽지만, 앞서 언급했던 것처럼 시지각이 곧 사유작용이므로 회화에서 철저한 조형적 감각의 훈련은 사유의 기반을 마련하는 유일한 길이다. 구상회화에서는 평면 위에 가시성으로 확보된 대상이 고유한 감정의 실체를 진척시킨다. 이런 무형의 가치를 구체화하는 환영의 기술이 필요하다. 재현을 통해서 감정과 그 이상의 정신세계를 현실의 대상에 빗대어 표현하는 것이다. 회화에서는 작품의 제작 과정 자체가 곧 사유작용이 되며 그렇게 성취된 조형성은 화가의 세계관으로 자연스럽게 이어지기 마련이다.

IV장은 앞서 III장에서 살펴본 재현의 어휘들이 갖는 개별적인 시지각적 운동력을 파악하였다면, 이제 본인의 추구하는 작품세계를 기술하고 그에 걸맞은 조형양식을 찾아보려고 한다. 공간의 재현이 감각적인 환기를 불러일으키는 현상적인 차원을 넘어서 사유의 공간을 확보하기 위한 양식적인 변화를 분석하려 한다. 회화에서 사유의 공간을 확보하기 위해 때로는 지나친 감각적인 환기로부터 고립되어야 한다. '현실적인 감각으로부터의 고립'을 위한 조형적인 탐구로 '색채', '내러티브적 요소,' 그리고 '평면성'에 대하여 기술하려 한다.

본 논문을 쓰는데 중심이 된 작품들은 주로 대학원 과정을 수료한 후 2012년에서부터 4년 동안 제작되었다. 초반에 작품 제작에 열중할 수 있는 주된 동기는 자기위로적인 것이었다. 그렇게 시작된 일이 '어떻게' 그리는 가에 대한 고민을 거쳐, '무엇'을 그리는가의 고민으로 이어졌으며, 자연스럽게 지금 동시대에 존재하고 있는 회화양식으로 관심이 돌려졌다. 회화작품을 제작하는 동기로는 분명히 자기 내면세계에 대한 탐구만으로 충분한 것이지만, 회화적으로 완결된 하나의 작품을 만들어 내는 것은 자신의 내면만을 살펴봄으로써 답을 찾을 수는 없는 것이었다. 나의 내면생활을 담을 공인된 그릇의 필요성을 느꼈다. 답은 내 안에 있지만, 규칙은 나의 외부에 있다. 즉, 내면세계를 탐구하는 것이 나의 예술세계의 궁극적인 답을 얻는 방법이겠지만, 그것을 통용되는 예술양식으로의 제작은 조형적인 기초 원리를 바르게 숙지하는 것에 달려있다는 말이다. 예술작품의 순수한 동기는 예술가 각자에게 있으나 독창적인 예술작품의 성취는 공통의 외부적인 토대인, 곧 예술양식을 따라야 한다. 다시 말해 '괜찮은 사랑의 소네트를 지으려는 남자는 여인뿐만 아니라 소네트라는 형식에도 반해야 한다.'는 것이다.[3] 창작 활동에는 다양한 가능

3) 루이스는 시인의 내적인 질료와 기존 형식(형상)의 결합이 시인의 독창성을 훼손한다는 생각을 반박하며 질료가 형식에 순응함으로 참으로 독창적이 된다고 말한다. 그는 형식을 만들어 내는 시인은 위대한 시인이라고 할 수 없다고 덧붙인다.
Lewis, C.S., 홍종락 옮김, 『실낙원 서문』, 홍성사, 2015, p. 14

성이 주는 기대감과 동시에 두려움이 따르는 것 같다. 그린다는 행위를 성찰의 도구로 삼아 자신의 내면세계를 탐구하고 다양한 표현을 실험해 보는 일은 기쁜 일이 틀림없지만, 이렇게 제작된 이미지가 회화적 가치를 갖추고 예술로서 기능을 수행하기 위해서 짊어져야 할 화가의 책임은 분명하다. 본고에서 회화의 기초적인 조형요소와 관계 맺는 재현의 어휘를 분석하는 것에는 이런 큰 목적에 뜻을 두고 있다.

Ⅱ. 안식의 풍경에서 재현의 목적

예술은 실재를 찾는 하나의 방법으로서 각 시대에 맞게 그 모양을 바꾸어왔다. 인간은 실존적 존재만으로는 결핍을 느끼며,[4] 어떤 식으로든 의미를 통해 자신을 설명하려고 한다. 예술의 역사는 존재와 존재로부터 암시된 진실과의 불합리를 해결하기 위한 하나의 방편이 되어왔다. 개인의 삶에 종말이 찾아온다는 사실과 현재와 미래, 또 그것을 넘어서는 인간의 인식 사이의 간극을 메울 방법을 찾아서 불멸의 인간을 벽에 새긴 민족의 시대가 있었는가 하면, 동양에서는 초라한 자신의 존재에 비해 영원할 것만 같은 자연에 스스로를 편입시키고자 무위자연사상속에서 완전한 산의 전형을 그려내던 때가 있었던 것이다. 이렇게 인류는 감각들이 만드는 가시계의 앙상한 세계를 살찌우는 보모의 역할을 예술에게 맡겨왔다. 예술의 세계에서는 불합리에 갇힌 인간 스스로를 안심시키는 비밀스러운 소망이나 아이러니, 얼토당토 않는 장난[5]이 벌어지면서 실존과 진실의 대립이 일시적으로 해소된다. 이렇게 인간은 사실로 이루어진 존재를 그다지 감당할 수 없기에 예술이라는 진지한 놀이를 끊임없이 개발해왔던 것이다. 본장에서는 본인의 작품을 중심으로 재현의 어휘에 관한 분석에 앞서, 풍경이라는 공간의 재현을 다루는 작품양식에서 경험적인 장소를 이미지로 재생하는 목적을 밝히고, 동서양의 예술론에서 재현에

---

4) 에리히 프롬은 인간은 자연의 일부이면서 또한 그것을 초월하게 되는 하나의 비극적인 운명을 지니고 있다고 말한다. 또한 인간은 다양한 환상으로 죽음을 부정하고자 노력하지만 결국 죽음에 대한 의식으로부터 벗어날 수 없다고 말한다.
Fromm, Erich, 이상두 옮김, 『자유에서의 도피』, 범우사, 1975, pp. 56-57

5) 곰브리치는 개의 조각을 쓰다듬는 행위에는 아이러니, 장난기, 그리고 그 개는 결국 대리석에 불과하다고 우리 스스로를 안심시키기 위한 비밀스러운 소망 등이 복합되어 있다고 말한다.
Gombrich, E.H.(Phaidon Press Limited, 1960), 차미례 옮김,『예술과 환영 - 회화적 재현의 심리학적 연구-』, 열화당, 2003 p. 127

대한 담론을 고찰해봄으로 그 의미를 분명히 하려 한다.

1. 안식처로서의 풍경

이미지에는 자연물이거나 인공물, 특정한 공간이라는 대상이 담겨져 있다.[6] 화가가 이미지를 제작할 때, 그려내는 대상을 보는 화가의 관점이 이미지에 담긴다. 선택된 대상이 이미지로 제작된다는 것은 단지 그 대상에 대한 지각의 통로인 감각을 그대로 환기하기 위함이 아니라, 대상의 본질에 대한 탐구가 내포되어있다. 대상이 회화작품으로 그냥 그려지는 법은 없다. 특정한 대상을 이미지로 제작하는 일에는 의미를 발견하기 위한 신성한 의무가 이미 수행되고 있는 것이다. 동시대의 신성과 같은 화가 아드리안 게니(Adrian Ghenie)의 작품([도판 1])같이 우리의 감정을 강력하게 침범하는 대상-특정한 행위를 하고 있는 인간-이 있는 가하면 모란디의 작품([도판 2])처럼 빛바랜 대기 속에서 미묘한 긴장을

[도판 1] 아드리안 게니 Adrian Ghenie, <Pie Fight Study 2>, Oil on canvas, 55 x 59 cm, 2008

[도판 2] 조르죠 모란디 Giorgio Morandi <Natura Morta (Still Life)>, Oil on canvas, 34.9 x 48.9 cm, 1953, Property from The Collection of Max Palevsky

---

6) 오근재는 이미지란 '무엇에 대한…'이라는 대상성을 갖는 개념이며, 회화의 이미지 역시 그림을 완성하는데 대상이 필요하다고 말하고 있다.
오근재, 『인문학으로 기독교 이미지 읽기』, 홍성사, 2012, p. 317

만드는 것-병[7]-도 있다. 상반된 두 대상들에서 고안된 감정의 진폭에는 상당한 차이가 있겠지만, 양자 모두는 현실이 담을 수 없는 진실[8]을 발견하려는 시도가 포함되어 있다. 정도의 차이를 떠나서 이미지에는 세계를 바라보는 화가의 시각이 담겨있는 것이다. 이미지 제작에서 재현의 기술은 일차적으로 대상에 대한 시감각적 환기를 불러일으키는 것이지만, 재현의 목적이 감각적 환기 자체에 목적이 있는 것은 아니다.[9] 회화 작품의 제작은 바로 '닮음'[10]으로 인식 가능했던, 현실 세계의 본래 모습, 즉 원형에 다가가기 위한 길이다. 인간은 영적 결핍에 대한 채움을 끊임없이 갈구하는 곤궁한 자들이다. 우리는 이 영적인 허기를 채울 수 있는 빵이 있다는 기대를 버릴 수가 없기에 철학적이고도 종교적인 질문을 던진다. 회화는 이런 질문들에 제출된 답안지가 되거나 혹은 질문의 방식으로서 기능을 갖는다. 풍경을 그리는 것은 특정한 장소라는 대상을 갖는 이미지를 제작하는 일이다. 풍경화에서 공간의 재현은 특정한 장소에

---

7) "…to express what is nature, in the visible world, this is what matter the most to me…"
가장 무의미해 보이는 정물이라는 대상에조차 회화의 이미지로 제작될 때는 화가가 세계를 바라보는 관점이 담겨진다. 모란디가 그려낸 병이라는 단조로운 대상에서도 세계에 대한 관조적인 태도가 담겨있다는 것을 알 수 있다.
Chemello, Mario, 『GIORGIO MORANDI'S DUST』, Running Time 60', Imago Orbis in collaboration with con MAMbo/Morandi Museum, in partnership with Magnani Rocca Art Foundation, supported by Emilia-Romagna Film Commission, 2012

8) 맥스 라파엘은 모든 예술이 목표하는 바는 "사물들로 이루어진 세계를 취소시켜 버리고" 가치들로 이루어진 세계를 확립하는 것이었다고 말했다. 마르쿠제는 예술을 있는 그대로의 세계에 대한 '위대한 거부'라고 설명했다. 예술이 당연히 존재하는 것과 소망하는 것 사이를 중재한다는 것은 나 자신이 말해왔던 견해이다.
Berger, John, 박범수 옮김, 『본다는 것의 의미』, 동문선, 2000, p. 230

9) "그리고 사유는, 정신이 자기 자신으로 돌아갔을 때, 즉 청각이나 시각이나 또 고통이나 쾌락이 정신을 괴롭히는 일이 전혀 없을 때 가장 잘 되는 거야. 다시 말하면, 영혼은 육체를 떠나 될 수 있는 대로 육체와 상관하지 않을 때, 육체적 감각이나 욕망을 전혀 갖지 않고 참으로 존재하고자 추구할 때 가장 잘 사유하게 되는 거야."
Platon, 최명관 옮김, 『플라톤의 대화편』, 도서출판 창, 2008, pp. 128-129

10) 플라톤은 파이돈에서 소크라테스의 대화문에 등장하는 상기설을 통해 영혼의 세계 대한 인식의 과정을 설명하고 있다. 현실의 실존하는 대상은 '닮음'을 통해 알아봄으로써 이미 우리의 영혼에 새겨진 그것의 원형을 추적할 수 있다는 것이다. 모든 감각적인 것들은 '같음'자체에 도달하려 하지만 거기에 미칠 수 없다는 것을 아는 것 또한 오직 감각을 통해서 가능하다고 말한다.
Platon, 위의 책 pp. 139-51

【작품 1】<검은 길 2 (Dark path 2)>, 130.3 x 162.2 cm, Pigment on Korean paper, 2014

대한 사실을 기록하는 차원을 넘는다. 이는 그 특정한 공간에서 맛본 감정의 실체를 회복하려는 시도이거나 앙상한 현실의 세계에서 의미를 찾아가기 위한 정신적인 도약에 목적을 두고 있다. 풍경이라는 공간적인 대상은 바로 메마른 사실의 세계에서 길 잃은 우리의 영혼을 위한 거처를 마련하기 위함이다.

본인의 풍경을 담은 이미지에서 공간이라는 대상은 경험적이기에 그 시공의 범위는 좁다. 풍경은 '어둑한 산속의 길, 파도가 넘치는 바닷가, 눈 덮인 언덕'[11]이 만드는 완전한 고립의 장소로서 정신적 해방이 이루

11) 2015 Shinhan Young Artist Festa <하얀고립 (Isolated in White)>, 본인의 개인전 도록, 2015, p. 4

어지는 곳이다. 이 풍경은 '날 선 바람의 정화'[12]와 '거친 자연 속에서의 안위'[13]를 맛보는 공간이다. 이 환영의 공간에서는 한 인격(character)이 찰나적이고 소박하며, 계속되는 현재에서 맛보는 안식이 있다. 그러나 한편으로, 흐르는 시간 속에 특정한 장소에서 내면에 침투해온 이 같은 감정의 실체는 영원과 맞닿아 있다. 재생된 풍경에서는 사물들로 이루어진 세계가 잠시 정지되고, 구체적인 시간과 공간의 실존이 암시하던 원래의 영광스러운 의미가 회복된다. 이때 무대로서 선택되거나 새롭게 구성된 자연은 인간중심적인 의무를 다하며 우리의 영혼의 짐을 가볍게 만든다. 이렇게 이미지로 재생된 풍경은 우리에게 현실이 담을 수 없는 소망, 가치들로 이루어진 세계[14], 정신의 안식처가 되어준다.

동양의 장학(莊學)사상에서 자연은 진리의 세계를 상징하는 대상이 되어왔다. 서양에서 18세기 후반에 사실주의에서 비롯된 인간중심적인 시점에서 풍경을 그림으로 제작해왔다면, 동양에서는 일찍이 인간의 덧없는 인생을 불변의 진리인 자연에 편입시키려는 철학적 사유의 방편으로 산수화가 오랜 시간동안 예술의 주류양식으로 있어 왔다.[15] 과거에 산수화는 그들의 주변에 실재하였던 풍광을 그린 것이지만 산수가 이미지로 제작되는 정신적인 가치는 분명하다. 현실의 산수를 재현하는 과정 속에 그들의 장학적 관념을 담아냄으로써 이미지의 산수에서는 정신적인 해방의 장소라는 역할을 기대하고 있는 것이다. 본인의 작품에서 그려지는 풍경(【작품 1】)은 이와 같은 의미가 짙다. 특정한 공간의 재현은 현실의 고된 짐을 잠시 내려놓고 허정한 풍경에서 얻는 안위, 내면의 정화 그리고 정신적인 해방을 맛보는 사유의 공간을 표현하기 위함이다.

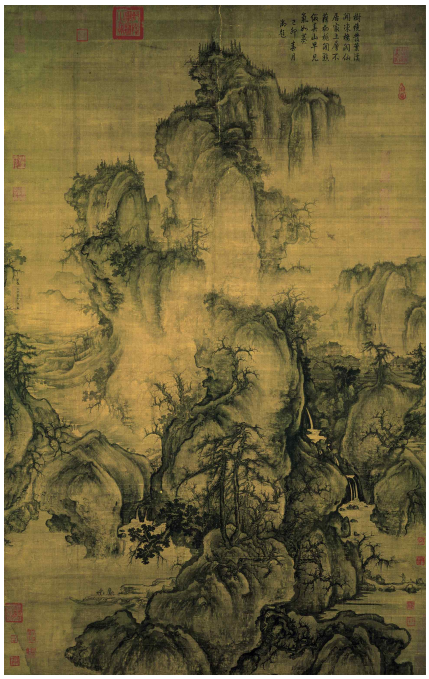
---

12) 앞의 도록, p. 4
13) 앞의 도록, p. 4
14) Berger, 앞의 책 p. 230
15) 서복관은 중국의 산수화는 곧 장기적인 전제정치의 압박 및 일반 사대부의 이욕에 훈습된 현실 아래에서 이를 초월하여 자연을 향하여 나아감으로써 정신적 자유를 획득하고 정신적인 순결을 보존하며, 생명의 피곤을 회복하고자 하여 성립된 것이라고 말한다.
徐復觀, 권덕주 옮김,『中國藝術精神』, 동문선, 1990, pp. 53-70

2. 경험적인 공간의 재현

본인의 이미지에서 재생된 공간은 현실의 경험으로부터 출발한다. 삶 속에서 한번쯤 거닐어 보았던 장소로서 한적한 공원이거나 어두운 숲길, 혹은 다리 밑의 개울가와 같은 곳이다. 현재를 살아가고 있는 본인의 작품에 그려진 대상은 과거의 산수화에 비해 차이가 있지만, 본인의 풍경에는 그와 유사한 정신적인 가치가 담겨있다. 과거의 산수화에서 바위와 나무와 물로 구성된 산은 바로 화가의 고유한 정신을 펼쳐지는 공간이 된다. 송대(宋代) 화원화가 곽희(郭熙)의 임천고치(林泉高致)에서는 산수의 형물을 이미지로 재현하는 목적을 잘 설명하고 있다. 곽희는 재현된 산은 단지 산의 모습과 어떤 산인지에 대한 정보를 기록하는 것이 아니라 정신이 노닐만한 곳, 즉 영혼의 안식처로서 그 역할을 기대하고 있기에 산이라는 거대한 실제의 대상에 포함되는 자세한 요소들을 모두 담아낼 것이 아니라 영혼의 작용을 위한 정수만을 뽑아서 담아내라고 충고한다. 사실의 세계에서 대상인 산과 물은 모두가 절묘하고 수려하지 않지만 정신이 거닐 세계를 구축하기 위해서 지도처럼 그림 속에 사실을 나열할 것이 아니라 요체(要諦)만을 담아내라는 것이다. 본인의 작품에서 공간의 재현이 지닌 가치는 이와 동일한 맥락을 갖는다. 현실의 공간을 빌려서 정신의 안식처를 그려내는 것이다. 대상은 앙상한 현실의 세계를 풍성한 정신세계로 투사하기 위한 일종의 대용품이 된다. 특정한 장소로부터 빌려온 환영의 공간은 단지 평면위의 삼차원적인 입체적 가치를 넘어서 안식이라는 본인 고유의 정서적인 주제를 담아내는 그릇이 된다.

풍경을 그리는 것은 구체적인 대상이 두드러지게 나타나기보다는 공간의 재현이 필연적이다. 환영의 공간은 삼차원의 입체적 가치를 넘어서 안식이라는 본인의 정서적인 주제가 담겨야한다. 이때 재현의 공간은 고유한 감정의 실체를 쫓아 왜곡되어 표현된다. 평면 위에 형태와 색채를



[도판 3] 곽희 郭熙, <早春圖>, 158.3 x 108.1 cm, 비단에 담채, 1072

【작품 2】<정원 1 (A private garden 1)>, Pigment on Korean paper, 72.7 x 60.6 cm, 2015

능숙하게 다루는 재현의 기술을 통해 창조된 공간에 대한 인간의 시각적인 인식을 미세하게 조정해 가는 것이다. 프리즘에 투과된 한줄기의 빛이 놀라운 스펙트럼을 연출하듯이, 좋은 회화작품은 풍성한 정신세계의 문을 활짝 열어준다. 이때 그림 속에 재현된 대상은 투사를 위한 일종의 대용품이 되는 것이다. 화원화가라는 사회의 구성원으로서 역할에 충실하며 일생을 보내온 곽희에게 산수화([도판 3])는 현실의 속박으로부터 잠시 은거하며 정신적인 해방을 누리는 안식의 장소인 것이다.[16] 곽희와는 달리 구도적 삶을 직접 실천한 종병(宗炳) 또한 산수화에서 이와 같은 효능을 기대하고 있다. 종병에게도 산수화는 소멸해가는 육체의 짐으

16) “그러나 실제로는 눈과 귀가 보고 듣고 싶은 것을 단절되어 있는 형편이므로 지금 훌륭한 솜씨를 가진 화가를 얻어 그 산수 자연을 울연(鬱然)하게 그려낸다면 대청이나 방에서 내려가지 않고도 앉아서 샘물과 바위와 계곡의 풍광을 한껏 즐길 수 있으며, … 이것이 바로 세상 사람들이 산을 그리는 것을 귀하게 여기는 근본 뜻이다.”
郭熙,『중국화론 선집』, 김기주 옮김, 미술문화, 2002, pp. 126-27

로부터 해방되어 진리의 세계를 유람하는 통로인 것이다.[17] 이처럼 본인의 연구작품에서 재현된 개울가(【작품 2】), 공원, 오솔길, 바닷가, 산책로 등은 개인적인 안식과 정화의 공간이 된다. 이렇게 분명한 정신적인 목적을 위해서 감각을 환기하는 환영의 기술인 재현이 요구되는 것이다.

본장을 할애하여 정신세계를 시각적으로 구체화하기 위한 환영의 기술, 즉 재현이 동서양의 회화론에서 어떻게 설명되고 있는지 살펴보려고 한다. 본인의 작품을 중심으로 하는 재현의 어휘에 대한 관한 분석에 앞서, 재현의 문제에 관계된 회화사의 중요한 쟁점을 다루는 것은 올바른 출발점이라 여겨진다. 더욱이 실질적으로 과거의 대가들이 남긴 예술비평이 시대를 초월하여 본인의 작품에서 더욱 운동력을 갖추고 완결된 회화작품으로서 모양을 다듬는 구체적인 지도가 되었던 것도 사실이다.

3. 모방의 미술에 대한 거부

예술에서 재현의 문제에 관한 서구의 담론은 고대 그리스까지 거슬러 올라가, 예술이 자연에 대한 모방을 뜻하는 미메시스(mimesis)[18]로 거론되는 것으로부터 시작한다. 서구 예술론의 발전은 미메시스 사상을 두고 이를 수용하거나 비판하면서 전개되었다. 회화가 단순히 자연에 대한 모방을 의미할 때 플라톤의 이데아 사상으로부터 질타를 피할 수 없었다. 플라톤에게 현세란 이데아로부터 멀어진 탈색된 불완전한 세계인데, 이 덧없는 감각의 세계를 다시 한 번 복사한 환영은 진실로부터 훨씬 멀어져 버린 환각의 세계가 되는 것이다. 이런 환각의 세계로 사람들을 현혹하여 진실을 가리는 자들은 국가에서 추방하는 것은 마땅하였다.

---

17) 조송식, 「'想像', 紳思, 본체적 逍遙 -동아시아의 상상 개념-」, 한림대학교 태동고전연구, Vol.32, pp. 201-236, 2014

18) 곰브리치는 그리스의 철학자들이 예술을 자연의 모방(mimesis)이라고 부른 이래, 그 후로 이 사상을 시인하고나 부정하거나 평가해 오며 서양의 예술론이 발전해 왔다고 말한다.
Gombrich,, 앞의 책, p. 110

플라톤의 생애는 그리스의 위대한 각성, 즉 재현의 기술이 인류사에서 최초로 고안되었던 시기와 겹친다는 사실을 주목할 필요가 있다. 그가 볼 때, 이전의 미술이 사실적인 재현보다는 인간 정신을 담는 기능적인 것에 중점을 두고 있었던 것에 반하여, 그리스의 놀라운 환영의 기법은 '무엇'이라는 존재적인 가치보다 감각의 세계에 '어떻게'에 대한 상태를 기술하는 목적으로 외관을 복제하는 열등한 차원에 지나지 않았다. 플라톤은 목수와 화가에 관한 유명한 이야기[19]를 통해서 재현적인 기교를 예술의 중심으로 삼는 미메시스 사상이 얼마나 쓸모없는 일인지 다시 확인하고 있다. 목수가 침대를 제작할 때는 현실에서 존재하는 육체를 안락하게 받쳐줄 실재하는 가구로 만드는 일인 것에 반하여, 화가의 일은 가구의 길이와 높이가 만들어내는 실재적인 부피는 무시한 채 침대의 외양을 묘사하는 것에 지나지 않는 일이 되고 만다. 결국, 그려진 침대는 실재하는 침대에 대한 인식을 후퇴시키는 퇴폐적인 일이 된다. 현세의 삶을 위한 침대를 만드는 것조차 영혼의 세계로부터 멀리 떨어진 일인데, 하물며 이 현세를 평평한 화면에 그려서 재현하는 일은 이데아의 세계에서 두 배나 멀어진 상태이다.[20] 현실의 덧없는 감각의 세계를 초월하여 이데아의 세계를 지향했던 이 철학자는 이 거짓으로 이루어진 이 환영의 세계를 거부해야만 했던 것이다.

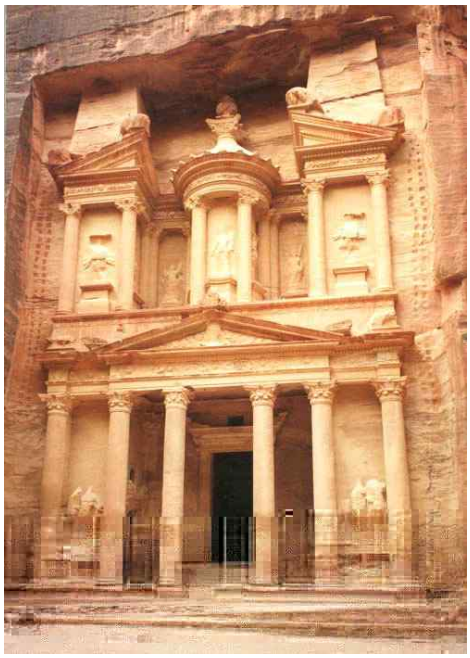
'우리는 건축 기술로는 집을 지으며, 그림의 기술로는 또 다른 집, 즉 깨어 있는 사람들을 위한 일종의 인위적인 꿈을 만든다고 해야 하지 않을까?'[21] 플라톤은 예술전반을 배척하는 것이 아니라 감각적인 눈속임을 통해 재현의 대상이 어떤 공간에 어떤 상태로 있는 것처럼 보이게 만드는 환영적인 목적을 부정하고 우리의 정신적인 영역을 담는 그릇의 역할

---

19) Shorey, Paul,『Plato』(1930) II, 420-35; Gombrich, 앞의 책, p. 113에서 재인용

20) 곰브리치는 플라톤이 동 시대의 미술가가 그대로 묘사할 수 있는 것은 오로지 외형뿐이며 환각의 세계를 만든다는 비판을 들어 예술의 목적은 단지 환영의 창조, 즉 자유로운 허구로 서술적 기록에 있지 않다고 말한다.
Gombrich, 앞의 책, pp. 129-55

21) Fowler, H.N., 『Sophist』, 1921, pp. 450-51 : Gombrich, 앞의 책 p. 3에서 재인용



[도판 4] <알카즈네 신전>의 사진

을 기대하고 있는 것이다. 그의 스승 소크라테스는 조각가와의 대화에서 미술가의 임무를 이와 비슷하게 주지시키고 있다는 점을 다시 확인 할 수 있다. 대상을 모방할 때는 육체적인 특징만을 모방하는 것이 아니라, '영혼의 작용'도 드러나야 한다는 것이다. 즉, 조각 작품이 특정한 대상으로 인식되려면, 우리의 상상력이 적절한 상태로 조절될 수 있는 형태를 갖추어야 한다. 훌륭한 디자인이 기능을 암시하여 사용자로 하여금 자연스러운 접근을 유도하는 것처럼, 예술작품도 정신적인 영역을 위한 미세한 조절이 필요하다. 이런 관점을 더 확대하여 다른 예를 살펴보자. 요르단의 바위 계곡 페트라에 자리잡고 있는 그리스 양식을 중심으로 다양한 고대양식이 아름답게 융합되어 제작된 알카즈네([도판 4])는 지면에서부터 석도 기둥을 세우고 차례로 박공을 쌓아 올리는 것과는 다르게 마치 조각가가 대리석 조각을 깎아내듯이 위에서부터 거대한 절벽의 사암을 깎아 들어가면서 제작되었다. 독립적인 건물의 석조기둥은 그 웅장한 규모와 상응하는 수백 톤의 하중이 걸쳐지겠지만, 이렇게 부조를 해나가듯이 제작된 알카즈네의 여섯 개 기둥들은 상인방이 암벽에 그대로 붙어있기 때문에 실질적인 하중을 받지 않는다. 그러나 아리스토텔레스의 조언을 건축 디자인적으로 적용해본다면, 수학적 계산을 따라 하중을 떠받힐 기능이 전혀 필요 없다 하더라도 정면의 여섯 개의 기둥은 단순한 기능을 넘어서 다른 그리스양식의 건물들처럼 수백 톤의 상부구조를 마치 받치고 있을 만한 것으로 제작되어야 마땅한 것이다. 나바테아인들은 이런 '영혼의 작용'을 염두에 두고 설계함으로 건물 하중의 수학적인 사실의 차원을 넘어서 당시 고대

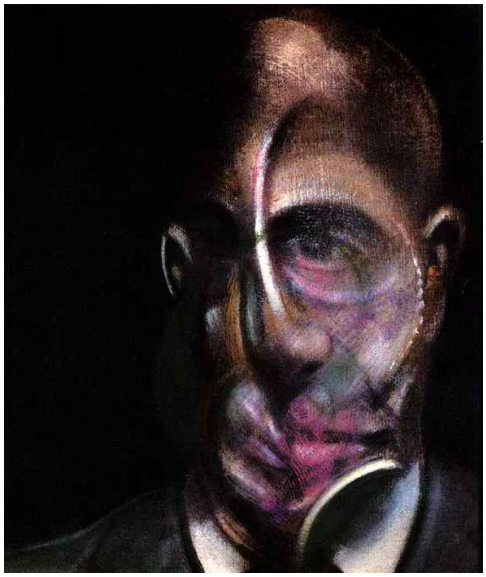
세계전형의 웅장함을 이루어 낸 것이다.

고대희랍을 지나 역사를 거슬러 올라와 보면 재현의 성취가 때로 놀라울 정도로 우리의 감각을 사로잡는 사건들이 종종 일어났다. 하지만 그 사실적인 재현이 예술의 영역에 안주인이 되었던 적이 없었다는 사실을 우리는 알고 있다. 사진이 발명되고 2세기 가까이 지난 지금의 상황에서 재현의 기교를 놓고 본다면 디즈니를 능가하기란 쉽지 않아 보인다. 본인은 언젠가 디즈니 만화 영화인 '몬스터 주식회사'에 등장하는 털이 북슬북슬한 비현실적인 캐릭터가 움직일 때 털이 가닥가닥이 움직이는 장면을 보고 놀라웠다. 그러나 이것이 감각의 경험을 확대해주는 면이 있다는 점은 분명하지만 이는 예술의 경계밖에 있다. 이와 같은 비판이 막 사진이 발명되던 시대에 또 있었다. 디오라마(diorama)는 19세기에 개발된 미니어처 극장 장치이다. 배경을 그린 길고 큰 막 앞에서 여러 가지 물건을 배치하고 조명을 잘 조정하여 마치 실물처럼 보이게 하는 새로운 환영의 기술이었다. 왕립학회 소속의 풍경화가 컨스터블은 처음 공개된 새 발명품에 대해서 다음과 같이 평가한다. '그것은 부분적으로는 슬라이드와 같다. 관람자는 암실 안에 있고, 대단히 유쾌한 분위기 속에서 위대한 환영을 갖게 된다. 이것은 예술의 경계선 밖에 속한다. 왜냐하면 그 대상은 속임수이기 때문이다. 예술이란 속임수에 의해서가 아니라 일깨워줌으로써 즐겁게 해주는 것이다.'[22] 컨스터블(John Constable)은 새롭게 선보인 환영의 기술의 감각적인 쾌감을 인정하지만 이내 예술의 경계밖으로 선을 그어버린다. 풍경화의 전통 속에서 색조로 인식의 한계의 실험을 즐기던 이 대가는 환영이 예술의 목적이 아님을 분명한 어조로 설명하고 있다. 재현의 한계에 관심을 두고 자연철학적인 관찰의 태도로 평면위의 물감의 색이 대상으로 인식되는가를 실험하던 컨스터블의 작품은 그 당시의 녹갈색 톤이 지배적인 당시의 풍경화들에 비해서 훨씬 녹색물감에 가까웠다. 그는 당시의 화풍을 따라 그럴싸한 분위기가 나는

22) 곰브리치는 컨스터블이 오늘날 그 글을 썼다면 '일깨워 줌으로써'를 '암시해 줌으로써(suggesting)'라는 말을 사용했을 것이라고 말한다.
Gombrich, 앞의 책, p. 59

풍경화를 제작하기보다 평면의 녹색 물감으로 들판을 투사해내는 원리에 더 관심이 있었기 때문이다. 이렇게 제작된 회화는 재현으로부터 보다 멀어지지만, 이러한 불명확함 때문에 더 많은 투사의 에너지를 발생시켰다. 컨스터블은 이런 투사의 원리를 회화감상의 주된 즐거움으로 여겼기 때문이다. 광기적인 붓질로 캔버스를 메우는 동시대의 현란한 회화작품들에 비해 그가 시도한 파격은 아주 미묘하게 느껴지지만 그가 캔버스에 풍경을 그려내면서 사실과 보임의 관계를 두고 이뤄낸 진보는 엄청나다고 볼 수 있다. 실은 회화를 자연철학연구의 도구로써 사용한 그의 작업적 태도에서 비롯된 인식의 한계에 대한 실험이 오히려 지금 광기적인 형태와 색채로 당혹스러운 이미지를 제작해내는 동시대의 작가들을 이해할 수 있는 실마리를 제공하고 있다고 생각된다.

플라톤과 컨스터블의 시대 사이에서 서구의 회화양식은 다양한 명칭으로 불리는 여러 양식적인 변화가 있었다. 그럼에도 회화사를 통틀어 재현에 관한 교집합적인 큰 원리를 찾는다면, 회화에서 재현이란 대상을 두고 그려내는 일이지만 재현 자체를 목적으로 삼지 않고 '영혼의 작용'-정신을 담는 그릇으로 삼아왔다는 것이다. 이제 우리와 가까운 시대의 예로 베이컨이 그린 초상화([도판 5])를 살펴보자. 분명히 이미지 속에는 눈과 입 같은 어떤 사람의 특징적인 요소를 찾아볼 수 있지만, 사실의 얼굴과는 상당히 거리가 있어 보인다. 화가는 환영의 창조에는 그다지 관심이 없기 때문에 사실의 지루함은 던져버리고, 진정한 실재를 찾기 위해 요소들을 그



[도판 5] 프란시스 베이컨 Francis Bacon, <Portrait of Michel Leiris>, Oil on canvas, 29.5 x 25.4 cm, 1976

만의 독특한 몸짓으로 만들어 내는 것이다. 이에 관하여 대 화가의 생각이 기술된 인터뷰의 기록이 있다. '우리가 원하는 것은 하나의 사물이 가능한 한 사실에 입각한 것이면서, 그럼에도 불구하고 동시에 마찬가지로 우리가 그림을 그릴 때 시작하는 것처럼 단순히 대상을 도해하는 것이 아니라 그것이 깊은 암시를 주는 것이거나, 또는 감각의 영역을 깊은 곳까지 열리게 하는 것을 그려내는 것이 아닌가요? 그것이 예술이 추구하는 전부가 아닌가요?'[23] 베이컨의 예술론에 고대의 대 철학자와 왕립학회소속 화가 모두가 동의할 것이라 생각된다.

4. '傳神'을 위한 환영의 기술

방안에 초를 켜고 그림자놀이로 누구인지 맞히는 게임을 한다면, 그림자의 형상이 정면일 경우 사람이 서있는지 앉아있는지 등의 행동거지는 쉽게 알아 낼 수 있겠지만, 앞을 향하고 있는지, 혹은 뒤돌아섰는지는 알아맞히기 힘들 것이다. 그림자놀이에서는 다른 정보는 제한되고 형상의 외곽선만을 제공한다. 한편, 그 인물이 누구인지 알아맞히는 게임을 한다면, 제한된 정보 안에서 다른 사람과는 구별되는 실제 인물의 특징적인 요소를 읽어낼 수 있어야 한다. 이때는 인물의 정면에 비해 측면 아웃라인이 드러났을 때 누구이지 알기 쉬울 것이다. 중국 동진의 화가 고개지(顧愷之)의 전신(傳神)[24]론을 계승한 송의 소식(蘇軾)은 위와 같은 실험으로 그 원리를 보충하고 있다. 고개지는 '이형사신(以形寫神)[25]'론, 즉 형상으로써 정신을 그린다는 것으로 초상회화 제작 시, 그것은 눈동자에

---

23) Berger, John, 앞의 책, 동문선, 2000, p. 165

24) "고개지는 전신(傳神)을 회화비평의 제일 중요한 기준으로 삼았다. 혹자는 '천상묘득(遷想妙得)'이 고개지 회화의 우열을 평가한 기준이라고 말하는 데, 이는 어떻게 전신할 것인가 하는 방법(遷想妙得)과 전신을 혼동하여 말한 것이다. 고개지는 묘사된 대상이 객관적으로 갖추고 있는, 또는 마땅히 갖추어야하는 사상과 감정에 근거해 전신의 타당성 여부를 논했다."
葛路, 강관식 옮김, 『중국회화이론사』 돌베개, 2010, pp. 73-75

25) 고개지는 '형상으로써 정신을 그린다(以形寫神)'는 이론을 제시하였다.
葛路, 위의 책, pp. 75-79

서 가장 잘 드러나는데, 이 때문에 고개지는 눈을 그리는 것을 가장 중요하게 여겼다. 그러나 그림자놀이에서는 인물의 아웃라인만이 정보로 남고 눈동자의 형상은 찾을 수 없다. 이렇게 제한된 정보에서 인물의 정신을 읽어 낼 수는 없겠지만, 그 전의 단계인 특정한 인물로 구별은 가능하다. 소식은 그림자놀이 실험을 통해서 인물을 구별할 수 있는 가장 큰 이유가 광대뼈와 뺨의 닮음에 있다는 것을 알았다.[26] 소식은 그림자놀이의 실험을 통해 전신이라는 회화의 목적을 달성하기 위한 구체적인 방법론 한 가지를 추가하고 있음을 확인 할 수 있다. 그는 그림자놀이 실험을 통해 인식의 원리에 따라 인물에서 누구인지를 알아보는 요소로 광대뼈와 뺨을 찾아내었다. 한발 더 나가서 눈썹이나 코, 입과 같은 요소들은 추가적인 것으로 변형되어도 인물을 알아보는 데는 크게 영향 받지 않는다는 것이다. 심지어 사실에 근거하지 않는 수염 몇 가닥을 더하는 것으로 인격적인 색채를 더할 수 있다는 것이다. 이러한 닮음의 요소는 그려진 인물이 누구인지를 나타내고, 사람의 성품과 지위, 태도를 암시하는 이외의 요소를 더함으로써 전신을 이뤄낸다는 것이다. 결국, 초상회화를 제작하는 화가는 닮음과 닮지 않음을 통해 진정 인격을 담은 초상이 제작되기를 꾀하는 것이다.

이처럼 초상을 할 때 재현의 목적은 인물의 정신을 드러내는데 있다고 한다. 재현은 정확한 아웃라인(outline)을 그대로 옮기는 외양적인 정확성에 목표를 두고 있지 않다. 서시는 외모가 아름답다는 사실을 초월하여 서시를 보고 얻는 즐거움까지 이르기를 꾀하고, 맹분의 큰 눈은 크다는 사실을 넘어서 보는 이에게 두려움을 주어야 한다.[27] 또한 산수를 그릴 때는 산세가 어떻게 생겼는지 같은 정보가 기록된 것을 넘어서 그 산

---

26) “내가 일찍이 등불아래에서 볼 그림자를 살펴보고 사람으로 하여금 그것을 벽에 본뜨도록 했는데, 눈과 눈썹을 그리지 않았지만 보는 사람들이 모두 웃으며 그것이 나임을 알았다. 눈이나 광대뼈, 뺨이 닮으면 나머지는 닮지 않음이 없으니, 눈썹이나 코, 입과 같은 것은 대체로 더하기도 하고 덜기도 해 닮게 할 수 있는 것이다.”
葛路, 앞의 책, pp. 269-71

27) “畵西施之面，美而不可說，規孟賁之目，大而不可畏，君形者亡焉.”
淮南子, 『說山訓』, 卷16 : 葛路, 앞의 책, p. 45 참조

이 주는 특별한 감정에 목적을 두는 것이다. 이런 정신세계를 전달하기 위해서는 대상의 특징적인 요소를 잘 그려내는 기술의 습득에 앞서 대상인 산에 대한 올바른 관조가 이루어져야 한다는 것은 당연할 것이다. 당대 주요 화제인 인물화에서 자신의 예술론을 정리한 고개지도 재현된 대상을 통해 정신적인 작용을 기대한다는 점은 곽희가 산을 재현한다는 목적과 동일하다. 고개지는 천상묘득(遷想妙得)론[28]에서 화가와 대상, 인물화의 실제 인물 사이의 관계를 논하고 있다. 화가는 그림을 그리기 전에 대상의 외양과 상태를 관찰하는 것과 대상이 담은 사상과 감정의 정신적인 특징까지 깊이 있게 체득해야 한다고 말한다. 소식이 초상을 제작하기 전에 인물을 오랫동안 가까이하고 교류함으로 자연스러운 표정과 습관을 알고 '사람의 천연함'을 파악하기 위해 노력하는 것도 같은 맥락 속에 이해 할 수 있다. 대상이 존재하는 상태에 관한 '어떻게'의 차원을 넘어서, 본질적인 의미까지 내포하고 있는 정수인 그 '무엇'을 그림 속에 담아내야 하는 것이다. 그래서 고개지는 그려지는 대상이 갖는 정신세계의 풍성한 정도를 구별함으로 사람이 그리기에 가장 어렵고, 그 다음은 산수이고, 그 다음은 짐승이고 그 다음은 건축물로 회화의 난이도를 매길 수 있었던 것이다.[29]

회화에서는 그려진 대상을 건너서 진실을 투사하기 위한 적합한 재현적인 어휘가 필요하다. 회화작품은 단순히 감정을 '표출'하기 위한 수단이라기보다는 색채와 형태에 반응하는 인간 공통의 반응기제 위에서 '표현'되는 일이다.[30] 베이컨의 고백[31]에서처럼 투사의 원리는 정확하게 파

---

28) "대상을 묘사할 때 형상으로써 정신을 그려야 한다면, 어떠한 과정을 거쳐야 대상의 정신을 관찰할 수 있는가? 고개지는 '생각을 옮겨 묘를 얻는다.'(遷想妙得)고 대답했다."
葛路, 앞의 책, pp. 83-84

29) 갈로는 고개지의 천상묘득론을 해석하고 있다. 생활 속에서 대상의 정신을 담아내기 위해서 인물을 관찰 것뿐만 아니라 자연 풍경과 동물들을 관찰하는 데도 포함된다. 인물의 사상과 감정은 복잡, 미묘하기 때문에 관찰하고 체득하기 가장 어려운 것이라 말하고 또한, 망루, 누각과 같은 건축물과 같은 정신과 무관한 대상은 생활체험의 범위에서 제외된다고 말한다.
葛路, 앞의 책, pp. 83-84

30) 서복관은 예술의욕이나 구체적인 추구의 대상이 없는 장학(莊學)적 도의 본질이 반

악할 수 없는 신비의 영역이지만, 다만 우리는 '무엇처럼' 보이게 만드는 화가의 창조적인 영역과 '무엇으로' 읽어내는 관조자의 역할, 양방향적인 작용에 기대고 있다는 사실을 알 수 있다. 화가는 둘 사이의 공동의 작용을 이해한 다음, 그 사이에서 솜씨를 부려서 닮음의 다양한 뉘앙스를 바꾸는데, 회화에서는 형태와 색채의 조형원리를 이용하여 필요한 어휘를 만들어가는 것이다. 즉, 시지각적인 기초 원리를 익히고서야 그 신비를 실천할 준비가 되는 것이다. 평면 회화의 조형요소들이 만드는 다양한 인상과 재현의 사이에서 정직하게 반응해보는 것은 무엇보다 중요하다. 그래서 다음 장에서는 본인의 작품 제작과정을 분석함으로써 재현의 다양한 어휘가 만들어 지는 과정에 대해 기술하겠다.

드시 예술품의 창작으로 귀결될 수 있는 것의 성질인 것도 아닌데 표현과 표출은 각기 다른 단계의 일이기 때문이라고 말한다. 하지만 결론적으로 장학적 도는 궁극적인 인생관이지만 이러한 예술정신이 실제로 예술이 성립될 수 있는 최후의 근거가 된다고 말한다. 실제로 장자의 도의 인생철학을 배경으로 당시의 구체적인 예술 활동을 거침으로 심도 있는 계발을 이뤄낼 수 있었다고 설명한다.
徐復觀, 앞의 책, p. 81

31) "예를 들어 미셸 레리스(Michel Leiris)를 그린 두 작품 중에서 그의 외양을 덜 사실적으로 그린 그림이 실질적으로는 훨씬 더 그와 유사하다고 생각합니다. 그 특별한 작품에서 이상한 점은 미셸과 더 유사해 보이지만, 그럼에도 실제 그의 머리는 약간 구형인데 반해 그림에서는 길고 좁게 표현되었다는 것입니다. 그러므로 다른 그림보다 더 실제적으로 보이게 만드는 요소가 무엇인지 알 수 없습니다."
Sylvester, David, 앞의 책, p. 147

Ⅲ. 공간 재현에서의 색채, 형태 그리고 물질성

예술에서 미메시스의 정의가 다시 새롭게 내려졌다. 미메시스는 유사성이 아니라 유사성의 어떤 체제라는 것이다.[32] 회화에서 재현은 복사물과 원본 사이의 유사성 즉, 닮음의 거리를 두고 논의되는 것이 아니라, 시각언어로서 말하기의 양식 자체이며 동시에 투사의 대용품이 된다. 투사를 통해 평평한 표면의 제공된 가시성 속에 재현된 대상을 알아보고, 다음으로 대상에 내제한 색채와 형태의 내적인 진동이 즉각적인 연상 작용을 통해서 감정을 만들어낸다. 그러므로 투사의 작용을 유도하는 등가물로 발생하는 정신적인 운동력에 회화의 성과가 달려있다. 회화작품은 이런 운동력을 토대로 정신이나 관념에까지 이르는 투사의 매개물이 된다. 화가가 프레임 안에서 이를 실행시키기 위해서는 시각과 인식에 관련된 다양한 어휘를 만드는 것으로부터 그의 작업이 시작된다. 먼저, 예술이 예술을 보는 눈 앞에 예술작품으로 존재한다는 것이 성립이 되면,[33] 가시성으로 확보된 대상이 감정을 진행시켜나간다.[34] 시인이 말하기의 방식을 선택하거나 새롭게 고안함으로 담고 있는 내용을 특정한 감정으로 고유화하듯이, 화가는 그림의 매체를 특정한 기술로 다룸으로 이것이 특정한 양식의 회화작품이라는 사실과 함께 기술을 넘어선 무형의 세계를 만들어 낸다. 시에서는 단어가 지시하는 대상으로부터 추상적인 표상이 마음 속에 떠오르고 이어서 내면의 진동을 만들어 낸다. 이에 비

---

32) Ranciere, Jacques(2003), 김상운 옮김, 『이미지의 운명, 랑시에르의 미학 강의』, 현실문학, 2014, p. 138

33) “예술은, 그것을 예술로 바라보는 눈이 없이는 존재하지 않는다.”
Ranciere, Jacques, 위의 책, p. 137

34) 랑시에르는 형태라는 말들이 없이는 예술이 더 이상 진척되지 않는다고 말한다.
Ranciere, Jacques, 위의 책, p. 165

해 회화에서는 형태와 색이 더욱 직관적으로 대상의 내적 음향을 전달한다. 시에서는 단어들이 나열된 순서를 시간적 간격을 두고 순차적으로 수집함으로 특정한 감정이 발생되는 것에 비해, 회화에서는 색상과 형태가 만드는 빛의 덩어리를 한꺼번에 보는 이의 시각에 던져버린다. 시각적 지각은 훨씬 더 직관적이며, 인간은 자동적으로 반응함으로 그 속에서 대상을 인식해낸다. 시지각적 인식의 능력을 활용한 예술은 이로써 엄청난 가능성을 갖는다. 이 광기와 같은 시지각적인 인식은 인간 보편적인 능력이다. 어떤 감각적 진동이 나에게 특정한 감정을 유발하는 것처럼 당신에게도 (대체로) 그렇다. 화가는 시지각적 반응의 보편성을 바탕으로 새로운 재현의 어휘를 만들고 고유의 논리에 따라 재배열한다. 화가의 특별한 목적을 두고 고안된 논리에 따라 시지각적 운동력이 미세하게 조절되는데, 이 과정에서 물질은 평평한 면을 깨고 특별한 대상으로 연결된다. 시각예술은 인간 보편적인 시각적 인식의 원리와 관계 맺는 조형요소에 기반을 두고 있다. 예를 들자면 색채가 주는 순수한 물리적인 작용이 있으며, 그 색채가 갇혀있는 형태가 주는 연상의 작용이 있다. 화가는 이 작용들 사이에 끼어들어 간섭하기 시작한다. 대상의 색채와 형태를 미묘하게 조절함으로 다채로운 시각적인 어휘를 만들고 감정의 진폭을 만들어 내는 것이다. 이를 위해 화가가 색채와 형태의 순수한 물리적 작용을 이해하는 것은 회화작품 제작에서 기본적인 일임에 틀림없다.

1. 색채의 작용

‘색은 피아노의 건반이요, 눈은 줄을 때리는 망치요, 영혼은 여러 개의 선율을 가진 피아노인 것이다.’[35] 색은 감정을 가장 직접적으로 전달한

35) Kandinsky, Wassily, 권영필 옮김,『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 열화당 미술책방, 2000, p. 61

다. 각각의 색채가 갖는 고유의 내적인 음향이 존재하기 때문이다. 예컨대, 붉은 색이 주는 활기가 있는가 하면 푸른색이 주는 침잠의 기운도 있다. 재현을 다루는 회화에서는 우리의 경험에 기반을 둔 사물 본래의 색에 대한 기대를 염두에 두고 색채의 온도를 조절하여 감정을 다채롭게 물들일 수 있다. 뿐만 아니라 물감에서 검정의 농도를 조절하여 평면 위에 재현된 공간에서 특수한 대기를 만들어 내기도 한다.[36]

본인은 주로 생활 반경에서 직접 경험했던 공간에 대한 특별한 인상을 잡아보려고 한다. 때로는 작업실 주변을 산책하거나 호숫가에 가보았던 일, 혹은 어두운 숲길을 걸어본 특별한 기억에서 고유한 감정의 실체를 찾아내기 위해 작업에 임한다. 본인에게 작품제작 전반의 과정은 유가적인 '인생을 위한 예술'[37]과 유사한 태도로 볼 수 있다. 예술에서 사회효용론적인 태도는 결코 반대할 일이지만, 창작의 주최자로서 작품 활동은 본인의 인생과 밀접하게 맞닿아 있기를 바라기에, 결국 회화작품의 제작은 개인의 삶에서 성찰의 도구가 된다. 즉, 외부의 대상을 자신을 빗대어 보는 거울로 삼는 셈이다. 본인에게 그 대상은 주로 체험했던 특정한 공간이 되고, 이런 이유로 주변 환경을 관찰하며 가치들을 발견하기 위해서 여러 가지 다양한 장소들을 표현주의적인 경향을 띤 풍경화로 제작해 내는 것이다. 특정한 장소에서 주어진 감정이 실재하였다는 것은 분명하지만, 회화작품으로 재생시키기 위해 거슬러 찾아가는 길은 쉽지 않다.

---

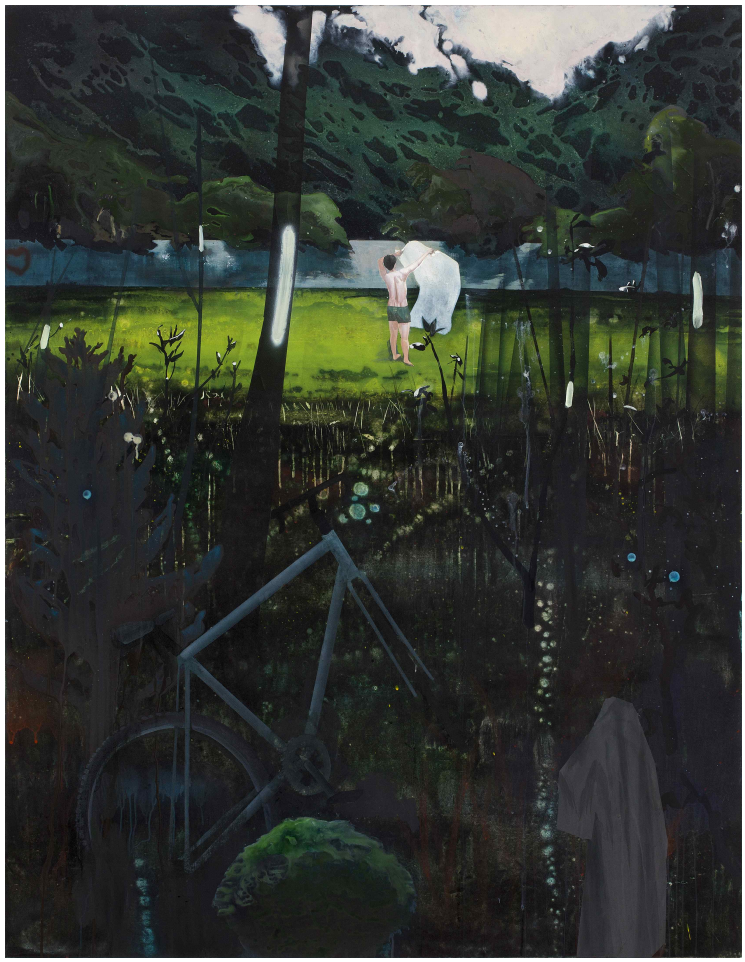
36) 칸딘스키의 회화론에 따르면 색채는 따뜻하거나 차가운가, 밝거나 어둡거나 하는 네 가지 주요 음향을 갖는다. 첫 번째의 큰 대립은 색의 따뜻함 또는 차가움은 일반적으로 노랑 또는 파랑으로 향하는 경향을 말하고, 두 번째는 흰색과 검은색의 차이인데 이는 밝음과 어두움으로 향한 경향이라고 한다.
Kandinsky, 앞의 책, pp. 84-85

37) "공자가 전승 발전시킨 '인생을 위한 예술'의 음악은 결코 예술의 본연의 미를 부정한 적이 없었으며, 미와 선과의 통일을 요구하였을 뿐만 아니라 이 최고의 경지 속에서 자연스러운 통일이 이루어질 수 있으며, 이 자연스러운 통일 속에서 인과 악은 서로를 더욱 드러나게 할 수 있는 것이라고 했다. 그러나 이것은 결코 예술 그 자체로 인하여 도달될 수 있는 것은 아니었다. 전술한 바와 같이 예술을 인생의 중요한 수양 수단의 하나였다. 그리고 예술의 최고 경지의 도달은 오히려 인격 자신의 부단한 반성을 요구하는 것이다."
徐復觀, 앞의 책, p. 59

【작품 3】<밤 호수 (Night lake)>, Pigment on Korean paper, 91.0 x 116.8 cm, 2014

대략의 구성은 미리 준비되었지만, 미세한 감정의 실체에 다가가기 위해서는 포수된 종이 위에 계속 색을 더해가며 마치 '그래프를 바라보듯이'[38] 종이의 상황이 어렴풋한 그것에 가까워졌는지를 계속 살펴보는 것이다. 이때는 마치 종이와 물감이 창조력을 지니고 있고 본인은 곁에 선 성실한 수행자가 된 것과 같다. 작품의 제작에서 이론이 앞서는 것은 결코 아니다. 반대로 작가가 찾고자하는 감정의 실제가 있고서야 이론이 뒤따른다. 회화에서 색채의 원리에서도 마찬가지이다. 특정한 감정의 실체가 무엇인지를 이미 알고 색의 작용을 적용하는 것이 아니라, 이론을 잠시 잊고 마음 먼저 움직이도록 하여 감정의 색을 찾아간다. 그 작품이

38) 베이컨은 대상에 접근하는 하나의 방법을 설명하기 위해 무의식적인 흔적을 그래프 보듯이 자세히 살펴본다고 말하고 있다.
Sylvester, David, 앞의 책, p. 173



【작품 4】<썬베드 (Sunbed)>, Pigment on Korean paper, 145.5 x 112.1 cm, 2014

목표한 실체에 얼마나 가까워졌는가 하는 것과 그릴 때의 감정이 어떻게 구분되어 나타나는지는 정확하게 모르지만, 임했던 작업에서 원래 추구했던 그것에 다가섰다고 생각될 때 그 작품은 성공적이라고 하겠다. 전체의 과정 속에서 색채의 작용이 어떻게 일어나는지 미리 알지 못한 채 계속 종이에 남은 물질의 흔적인 남긴 색채의 인상을 세심하게 지켜보며 고유한 감정의 실제를 찾아 가는 것이다. 작품에서 색채가 만드는 내적인 음향은 누군가 가르쳐 줌으로 아는 것이 아님을 안다. 칸딘스키의 회

화론은 배워서 알게 된 것이 아니라 이미 인간으로서 본능을 지닌 화가의 내면에 들어있던 것을 재확인 하는 것이었다. 그래서 작품 제작의 경험이 쌓여감에 따라, 대가들이 남긴 회화론을 보고는 무릎을 탁 치는 것이다. 그들이 귀 기울였던 그 원리가 내게도 작용했다며.

작품이 어느 정도 모였을 때 디지털 카메라로 촬영한 다음 모니터에서 바둑판 모양으로 나열하여 보면 두드러지는 색채가 몇 가지 눈에 띈다. 그 중에서도 초록색이 지배적인 작품의 수가 월등히 많아 보인다. 【작품 3】<밤 호수>, 【작품 4】<썬베드>, 【작품 5】<네 신을 벗으라>와 같은 작품들 살펴보면 녹색을 중심으로 녹색에서 빛이 줄어든 검정색과 푸른색이 더해진 어두움 부분과 흰색이거나 혹은 종이가 더 노출되어서 밝게 보이는 연두 빛이 함께 있다. 이 세 작품은 모두 직접 경험하였던 실재의 장소를 그린 것인데, 사실 이 장소들은 그려진 그림에서와 같이 많은 녹색으로 구성된 세계가 아니다. 이 녹색의 결과물은 어렴풋한 감정 선에 귀 기울이며 성실하게 수행해낸 결과물로 만들어진 감정이 담긴 세계이다. 칸딘스키의 회화론에서 설명을 빌리자면, 완전한 초록은 존재하는 모든 색 중에 가장 평온한 색이다. 그것은 어느 쪽도 향하지 않으며, 그 무엇도 요구한다든가 어디로 불러내지도 않는다고 한다.[39] 노랑의 구심적인 운동은 평면에서 확장하는 성질을 지니고 관람자에게 다가온다. 이에 반해 파란색의 구심적인 운동은 움츠러들며 관람자에게서 멀어져 간다. 녹색은 두 가지 감각적 운동력이 무마되어 평온함을 만들어낸다. 본인의 작품들에 녹색이 지배적으로 드러난 작품이 많은 이유는 자연물이 많은 풍경의 색이 그러하기 때문만은 아닌 것이다. 2015년 신한 갤러리에서 열린 본인의 개인전<하얀 고립 (Isolated in White)>의

39) “완전한 초록색은 존재하는 모든 색 중에 가장 평온한 색이다. 그것은 어는 쪽을 향해서도 운동하지 않으며, 기쁨과 슬픔, 정열 등의 여운을 만들지 않으며, 그 무엇을 요구한다든가 어디로 불러내지도 않는다. 이와 같은 운동이 항구적으로 존재하지 않게 된다. 피곤한 인간과 영혼은 편안해지지만, 휴식의 시간이 지나가면 지루해진다. 초록색조로 그린 그림들은 대부분 이런 주장을 뒷받침해 주고 있다.”
Kandinsky, 앞의 책, p. 91

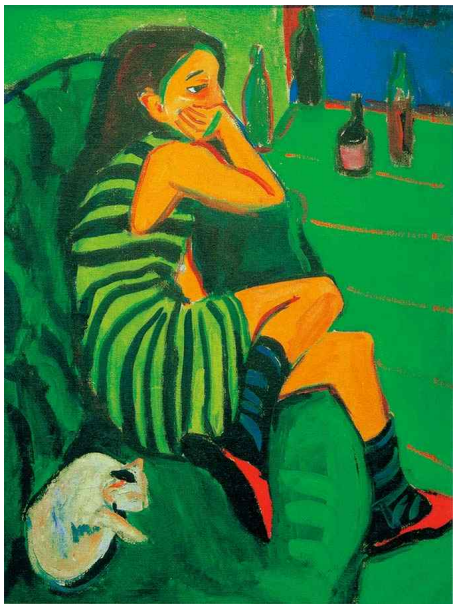
도록에 수록된 작업 노트의 일부를 보면 본인이 당시 작품제작에서 왜 그토록 녹색에 집착을 하였는지를 엿볼 수 있을 듯하다.

> 어둑한 산속의 길, 파도가 넘치는 바닷가, 눈 덮인 언덕, 호수가, 짙은 수풀덩어리. 회화적 고의로 빚어진 자연은 인물을 위한 무대가 된다. '아! 완전한 고립의 안락함이여!' 깊은 자연 속에 홀로된 인물에게 결코 고독이나 외로움은 없다. 생명이 드리운 골짜기. 날 선 바람의 정화. 거친 자연 속에서 안위. 나는 언제나 이 숨겨진 고립 속에 홀로 맛보는 기쁨을 찾아 여행한다.[40]

비현실의 녹색 세계는 바로 고립의 안락함으로 자신을 숨기는 안식처이다. 고요와 평온을 찾아나서는 수행의 과정으로 작품제작에 임한 결과가 녹색에 이르렀다는 것은 우연이 아니다. 뜻을 향한 마음의 작용은 자연스럽게 녹색의 공간을 만들어 내고야 말았다. 이는 녹색의 시각적인 음향을 알고서, 필요한 부분에 그 색을 적용하는 방식으로 이루어지는 것은 아니다. 다른 예로 디자인의 경우 목적이 분명하기 때문에 필요한 기능을 수행할 색채를 선택하여 이용하면 된다. 경고를 전달하기 한 표식에 붉은 색을 입히는 것처럼 말이다. 회화작품의 제작에서는 이렇게 수학문제 풀듯 답을 찾을 수는 없다. 때로는 화가가 표현하고자 하는 감정의 세계조차 희미할지도 모른다. 그 장소에서 화가가 있었고 어떤 감정을 맛보았으며 작업실에 돌아와서는 색채를 아주 조심스럽게 쌓아간다. 확신을 갖고 그려내기보다는 오랜 시간 동안 작품을 들여다보고 색채를 마음의 원리에 따라 미세하게 조정해가며 고유한 감정의 실체를 찾아간다. 사실로만 존재하던 장소는 이제 녹색이 주는 내적인 음향에 물들어 고요함과 평온함이라는 정신적인 가치가 새겨진 대상, 의미로 이루어진 세계로 새롭게 창조되었다.

---

40) 앞의 도록, p. 4



[도판 6] 에른스트 키르히너 Ernst Ludwig Kirchner <Artiste; Marcella>, Oil on canvas, 101 x 76 cm, 1910, Berlin: Brücke Museum

녹색의 시각적인 음향을 내적인 주제로 그려진 대가의 그림을 예로 살펴보자. 독일의 표현주의 작가로 대표되는 키르히너는 환영의 공간에서 은유적으로 보이는 방식보다는 색채가 갖는 물리적인 내적인 음향을 직접적으로 사용한 작가 중에 하나이다. 표현주의적이라는 말이 미술작품의 제작자가 내키는 대로 물감의 색을 골라서 칠했다는 뜻은 아니다. 경험적인 색채에서 멀어지는 것을 감수함으로써 환영적 환기는 포기되고, 색채의 본질적인 음향을 대상에 입힌다. 색채의 내적인 음향과 대상의 종합적인 경험을 일시에 제시하는 것이다. [도판 6]에는 무기력한 포즈의 여인이 소파에 앉아있다. 구도는 변형되어 있지만 전체적으로 입체적 공간을 그리고 있다. 그녀는 팔을 턱에 괴고 앉았는데, 그녀의 눈동자는 무엇을 바라보고 있다기보다는 의식이 깨어있다는 것만을 보여주는 듯하다. 지금 주목하고 싶은 것은 이 작품에서 색채의 작용이다. 이 표현주의 작가는 색채의 작용을 최대화하기 위해서 사실의 색에서는 한참이나 멀어진 높은 채도의 녹색으로 소파와 방안의 공간을 칠하고 있다. 그리고는 간략한 필치의 선으로 그 형태를 정리하고 있다. 앞서 보았던 형태적인 인식과 색채의 작용은 서로를 돕고 있다. 생각에 빠진 마르셀라를 작품 안에서의 이러한 증폭적인 효과를 기대하며 녹색, 즉 '사색적인' 색채로 그려내는 것이다.

녹색을 만드는 인상을 더 세분화해보자. 작품 【작품 3】<밤 호수>와

【작품 4】<썬베드>는 모두 녹색이 지배적인 톤으로 검정의 농도에 따라 빛의 변화가 암시되고 있다. 두 작품 모두 녹색이 주는 평온함에서 본인이(혹은, 관람객이) 홀로 서있다. 큰 분류로의 구분에서는 이 두 작품이 갖는 색채의 감정은 유사하지만, 이 둘의 미묘한 색조의 변화는 또 다른 가능성이 만들어낸다. 【작품 3】의 경우에 넓은 면적을 차지하는 호수 수면의 녹색은 완전한 녹색에 비해서 푸른색으로 기울었다. 녹색이 푸른색에 더욱 가까워짐에 따라 녹색이 갖는 평온함에서 멀어지고 푸른색이 지닌 침잠의 성질을 지닌다. '그것은 진지해지고 소위 사색적이 된다.'[41] 【작품 4】에서는 완전히 정반대의 작용이 일어나고 있다. 노란색의 활기가 녹색에 섞임으로 정적인 상태에서 보다 활력을 갖고 '젊고 기쁨에 차게 된다.'[42] 녹색이 노란색으로 기울거나 파란색으로 기울 때처럼 미묘한 색조의 변화로 각기 다른 감정의 풍경을 만들어 낸다. 【작품 3】은 보다 침울한 분위기 속에 사색적인 분위기를 연출하고 【작품 4】는 평온하지만 생기를 띠고 움직임의 가능성이 더 두드러진다. 두 장소에서 얻었던 감정에 따라 각각 다른 작품으로 귀결되었다. 호수에서의 감정과 일광욕을 할 때의 감정은 양쪽 모두 고립으로부터 오는 안락함이라는 주제를 전제로 하지만, 전자는 차분하며 사색적인 고요함에 가깝고 후자는 고요한 가운데서도 보다 기쁨이 깃든 상태인 것이다.

색채에는 검정이 섞인 정도에 따라서 프레임 안에서의 빛의 정도를 암시한다. 【작품 4】에서 인물이 서있는 활기찬 녹색이 이 작품의 주된 음향인데, 사실 이 부분의 면적이 차지하는 비율은 높지 않다. 그 아래에 관객을 향해서 뻗어오는 넓은 면적의 짙은 녹색은 주된 음향의 녹색에 비해 먹이 많이 섞여서 검정에 가까워지고 있다. 우리가 재현된 이 뒤뜰의 풍경을 바라볼 때 담장 아래의 뻗어내려 오는 풀밭이 인물이 서있는 담장에 가까운 부분은 연한 녹색의 풀밭이고 아래의 넓은 면적은 검정에

41) Kandinsky, 앞의 책, p. 93
42) Kandinsky, 앞의 책, p. 93

【작품 5】<네 신을 벗으라 (Take off your shoes)>, Pigment on Korean paper, 100.0 x 80.3 cm, 2015

가까운 진한 색상의 수풀이 있다고 여기지 않는다. 담장아래의 풀들은 원래 모두 같은 색이지만 빛이 바뀌었다고 인식한다. 다시 말해 동일한 계열의 색에 검정의 농도가 조절됨에 따라 평평한 화면에서 색이 바뀌었다고 여기지 않고 환영의 삼차원의 공간에서 빛의 정도가 위치에 따라 다르다고 여긴다는 것이다. 환영의 공간에서 동일한 색이 각 부분의 위치에 따라 다르게 보이는 것을 국부색(local color)[43]이라고 한다. 빛을 환하게 받은 풀과 나무의 그림자가 드리워진 수풀로 바라보고 색이 아닌 빛이 변했다고 여기는 것이다. 이는 대상이 갖는 사물이 갖는 원래의 색은 좀처럼 변하지 않을 것이라는 확신으로부터 비롯된다.[44] 잔디로 뒤덮인 들판은 일반적으로 수평적으로 뻗어간다는 사실의 불변성을 전제로, 평평한 화면에서 검정의 농도를 조절함으로 삼차원의 공간이 만들어 진다. 우리가 색채를 설명할 때 사용하는 '어두운 녹색'이라는 표현은 말 그대로 사물에서 색채의 불변성을 이미 내포하고 있다. 빛이 줄어들어 녹색이 어두워진 것이라는 것이다. 【작품 4】에서 사용

43) 곰브리치는 고대 그리스의 모자이크화나 중세의 목판화를 예로 들며 국부색(local Color)을 조절하는 농담법으로 입체를 읽어낼 수 있도록 만들며 더 나아가 질감까지도 표현할 수 있다고 말한다.
Gombrich, 앞의 책, pp. 63-67

44) "환영의 공간에서 조명이 달라지는 일이 있을지는 몰라도 그 고유색은 좀처럼 변하지 않을 것이라는 확신을 갖고 세계를 바라보는 것이다."
Gombrich, 앞의 책, p. 260

된 어두운 녹색은 노란색으로 향하는 밝은 녹색과 나란히 수평적으로 배치되며 또 다른 배음을 만들어 낸다. 밝은 녹색이 주는 고요한 활기를 보좌할 낮은 음의 선율을 만들어 낸다. 관객은 수직으로 뻗어 내려오는 풀밭에서 입체의 공간을 찾아내는 감각적인 수용을 발전시켜서 동시에 주된 두 선율이 만드는 화음을 감정으로 담아낸다.

이렇게 국부색의 원리에 근거를 두고 평면에서 색채를 조절함으로써 환영의 공간을 만들어 내는 것과 동시에 색채가 갖는 고유한 감정의 톤을 고안하여 특정한 감정을 만들어 진다. 또 다른 예가 있다. 【작품 5】 <네 신을 벗으라>은 숲길에서 마주친 아침 햇살의 인상을 그리고 있는데 나무가 우거진 숲으로 그려진 부분을 평면의 구역을 나누어 보자. 가장 가깝게 그려진 어두운 숲이 있으며, 화면의 우측에 빛을 더 받은 숲의 구역과 화면의 중앙에 원경의 희미한 녹색과 또 그 둘 사이에서 강한 햇살을 받아 밝게 빛나는 숲의 구역이 있다. 이때에도 구역별로 색상이 다른 종류의 나무들이 심겨진 것이 아니라 각 구역의 숲들을 똑같은 조명아래에서는 모두 동일한 색상이라는 사물의 불변성에 대한 확신을 갖고 환영의 공간이 만들어 낸다. 이 믿음에 기초를 두고 화면에서 검정의 농도를 따른 다양한 배음을 만들어 내고 감정의 화음을 만든다. 빛이 떨어지는 숲길을 보는 것과 동시에 같은 녹색 계열의 다채로운 색채가 음

[표 1] <네 신을 벗으라>의 평균 색과 숲의 구역별 색채 표

향의 선율들이 종합되며 감정으로 발전된다. 가장 가까운 전경의 숲이 만드는 파이프오르간과 같은 선율과 한 단계 밝아진 우편의 비올라와 같은 선율, 플루트와 같은 화사한 선율과 그 뒤를 받치는 첼로와 같은 중후한 선율이 어우러져 대위법인 화음을 만드는 것이다.

이 작품의 평균적인 색채인 녹색의 평온함이 주된 감정을 만들면서, 동시에 빛의 정도가 조절된 숲의 네 가지 구역들은 입체의 공간을 만듦과 동시에 각 색채의 음향이 특정한 감정으로의 작용을 만들어내고 있는 것이다. [표 1]에서 평균적인 색채는 고요함을 중심으로 하지만 점차 운동력이 강한 노란색이 구역에 따라 단계적으로 진해지면서 고요함 가운데서도 기쁨과 생명력이 느껴진다. 이 역설의 기쁨이 내가 찾던 그것이 아닐까? 고요함에 귀 기울였을 때 들리는 마음의 노래처럼 말이다. 우리는 원래 마음에 음악을 가지고 있기 때문에 선율과 리듬으로 구성된 소리를 듣고 감정이 발생하는 것과 같이 색채에도 동일한 작용이 일어난다.[45] 【작품 5】에서 가장 노랗게 빛나는 숲은 경험적인 사실의 색에서 한참 멀어진 상태이다. 우리는 실제의 삶에서 저렇게 노란 색을 띠는 나무를 찾아볼 수는 없지만, 회화에서는 인식의 원리를 이용하여 대상을 더욱 극적으로 연출할 수 있게 된다. 노란 색의 내적인 음향은 따뜻함이다. 【작품 5】에서 노랗게 빛나는 숲의 색채는 곳곳에 붉은 색이 연하게 스며든 원경의 숲의 색채가 주는 음향의 도움을 받아 고요하고도 은밀한 기쁨의 감정으로 이어진다.

붉은색의 내적인 음향은 그림에 붉은색을 즐겨 사용한 들라크루아의 말에서 잘 드러난다.[46] 붉은색은 기쁨과 활기찬 인상을 만든다. 【작품

45) “음악적인 음은 영혼에 이르는 직접적인 통로를 가지고 있다. 그리고 그것은 인간이 ‘음악을 본래적으로 가지고 있기’ 때문에 반향을 일으킨다.”
Kandinsky, 위의 책, p. 64

46) “노란색, 오렌지색, 붉은색은 환희와 풍요의 관념을 일깨우고 표상한다는 사실을 누구나 알고 있다.”
Delacroix, Ferdinand: Kandinsky, 앞의 책, p. 64에서 재인용

6】<하얀 고립 1>은 본인의 경험을 시작점으로 제작한 작품이다. 경기도 전원에 작업실을 두고 생활하던 중에 어느 날 늦게 일어나서 서둘러 집을 나섰는데, 밤새 내린 눈에 깜짝 놀랐다. 깊이 쌓인 눈길은 몇 발 내딛기조차 힘든 상황 때문에 모든 약속과 스케줄은 취소되고 완전히 고립되고 말았다. 그럼에도 절망적이라기보다는 하얀 눈에 고립된 이 상황이 즐겁게 느껴졌다. 오히려 모든 의무에서 해방되었고 하루를 푹 쉬게 될 자유가 찾아왔다. 곧바로 이런 기쁨을 그림으로 그려낸 것은 아니다. 그날의 기쁨은 이미 족하였기 때문이다. 몇 주가 지난 후에 무엇을 그릴까 고민하던 중 그때의 기쁨이 떠올랐고 화면으로 옮겨 갔다. 하얗게 눈 덮인 언덕 위에 인물을 배치하였다. 이때 배경에는 폭설을 맞은 숲의 인상을 만들기 위해서 비재현적인 면적으로 덧대었다. 푸른 숲을 암시하는 배경에 노란 색을 가미하면서 은근한 환희가 스며들기를 꾀했다. 이후에 다시 이 주제를 그려보았다. 더 적극적인 기쁨의 감정을 만들어 내기 위해 색채의 음향을 신중하게 고려하여 새로운 색상으로 배경을 덧대어 다시 제작한 작품이 【작품 7】<하얀 고립 2>이다. 결과적으로 같은 주제를 갖고 작품의 구성도 동일한 두 작품은 색채가 갖는 인상에 따라 다른 분위기를 만들어내고 있는 것을 볼 수 있다. 이렇게 붉은 색은 겨울 풍

【작품 6】<하얀 고립 1 (Isolated in white 1)>, Pigment on Korean paper, 60.6 x 72.7 cm, 2014

【작품 7】<하얀 고립 2 (Isolated in white 2)>, Pigment on Korean paper, 97.0 x 130.3 cm, 2014

경에 볼 수 없는 색상임에도 불구하고 그 색채가 갖는 내적인 음향을 적극적으로 드러내기 위해 리얼리티에서부터 상당히 동떨어진 색채가 사용되었다. 한 번 제작해본 작품을 다시 제작해보는 것에 분명한 이점이 있다. 구상과 표현이 머릿속에 학습이 되어 기술적인 표현에서 훨씬 자유롭게 되므로, 마음과 색채의 내적인 음향에 더욱 귀 기울일 수 있다는 점에서 그렇다.

2. 형태의 역할

평면 위에서 색채는 필연적으로 형태 안에 존속된다. 색채는 내적인 음향을 여전히 유지한 채 외곽선(outline)이 암시하는 대상과 함께 관계 맺는다. 형태를 만드는 외곽선은 평면에 가시성을 부여하지만 가시세계의 외관을 옮기는 것이 아니다.[47] 말씨에 머무르던 색채에 형태가 제시됨으로써 구체적인 어휘로 만들어진다.[48] 색채로 뒤덮인 표면은 형태로 구분되어 보임으로써 둘로, 즉 물감이 칠해진 평면과 투사된 대상으로 쪼개진다. 이 분리와 새로운 접속이 일어나는 과정에서 색채의 작용과 함께 형태가 지시하는 대상 자체가 갖는 고유한 감정적인 음향이 융합되며 작용한다. 그래서 재현의 대상이 그냥 선택 되는 일은 없다. 형태는 평면 위에서 가시성을 제공하는 소극적인 역할을 맡기도 하며 적극적으로 형태를 왜곡함으로 대상 자체가 갖는 감정의 진동을 잡아 늘이거나 압축시킴으로 적극적으로 개입하기도 한다. 예술가가 색채의 건반을 두드려서 감정을 작용시키는 것처럼 형태도 그 특성에 따라 영혼의 작용을

47) 메를로-퐁티는 선에 대해, '선은 가시세계의 모방하는 것이 아니라 가시화하는 것이요, 사물들의 청사진이기 때문이다.'라고 설명한다.
Merlleau-Ponty, Maurice, 앞의 책, p. 122

48) "형태는 그것을 가시성 속에서 설치하는 말들 없이는 진척되지 않음을 분명하게 보여주는 매체라는 것이다."
Ranciere, Jacques, 앞의 책, p. 165

[도판 7] 봄철 튤립의 꽃봉오리 사진

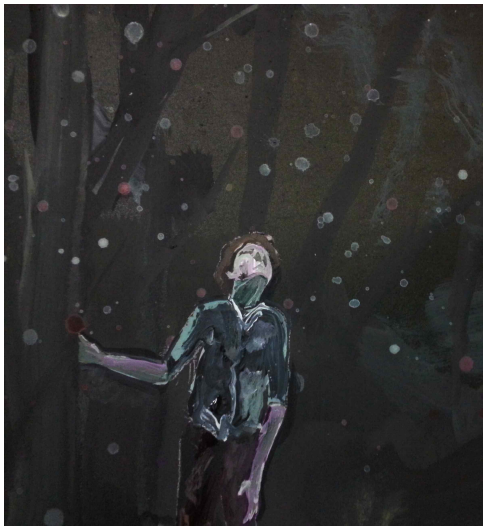
조절하는 중요한 역할을 담당한다.

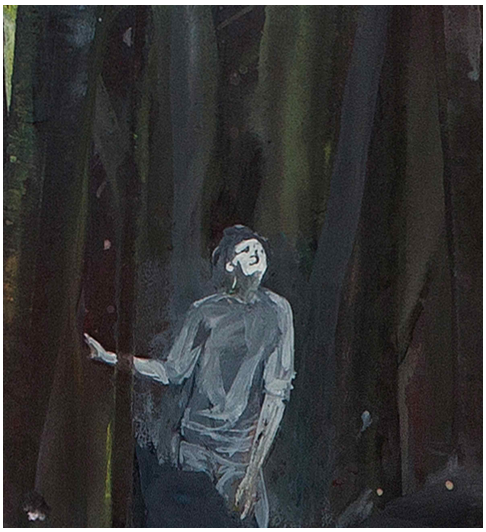
우리가 사는 세계에 대한 인식은 경험적이다. 경험을 통해 이미 알고 있는 대상은 색채가 제거되어도 무엇임을 알아보는데 아무런 지장이 없다. 이 같은 가시성의 문제에서 더 나아가 보자. 흑백으로 촬영된 사진([도판 7])에서도 여문 봉우리에서 푸르른 봄철의 정취를 맛볼 수 있다. 심지어 튤립의 꽃망울을 본적이 없는 사람들도 비슷한 어떤 꽃망울을 한 번이라도 본적이 있으면 이 꽃망울이 튤립이라는 사실을 여전히 모른 채 봄철에 여문 꽃망울의 정취를 불러일으킬 수 있다. 경험 속에 있는 형체는 기대된 색채를 유발한다. 꽃망울의 형태에서 봄철의 앳된 녹색을 상상해 낼 수 있는 것이다. 이러한 화가는 기대의 힘을 이용하여 예술적 목적을 위해 평면 위에서 형태와 색채를 새로운 논리로 관계시켜 간다.

감정의 실체를 찾아 완결된 회화작품을 제작하기 위해서는 소위 말하는 표현의 자유보다는 제약이 많아 보인다. 무엇보다 한 화면 안에서 색채와 형태는 명확한 '내적인 필연성'[49]을 갖추어야 한다. 한 가지 분명한 감정의 실체를 만들어내기 위해서는 화면 안의 색채와 형태는 통일된 논리를 따라야 한다는 것이다. '환영의 대기 안에서 일관된 색조를 유지하는 것', '가시성의 정도에 있어서의 통일감(혹은 의도적인 해체)' 그리고 '현실적인 대상의 선택'은 화가 고유의 논리를 위해 신중하게 고려되어야 한다. 다시 말해, 색채와 형태 그리고 대상이 화면에서 구성될 때 작품의 고유한 내적인 음향이 해를 입지는 않는지 계속 살펴가며 진행한다. 다시 【작품 3】<밤 호수>으로 돌아가 보자. 푸른 기운이 감도는 사색적인 녹색의 호숫가에서 한 인물이 서성이고 있다. 본인은 작업 과정 중에 실험하듯이 색채의 변화를 살피며 전체적인 분위기잡고 나서, 마지막으로 인물을 호숫가의 숲 속에 그려 넣었다. 그러고는 며칠을 지켜보다가 인물을 닦아내고 새롭게 수정해 그려 넣어서 작품을 완성했다.

작품을 마음에서 떨쳐내지 못하고 계속 지켜보게 된 이유를 후에 깨달았다. 인물이 홀로 찾은 사색의 장소로서 호수는 충분한 작용을 하는 것에 비해서 마지막에 그려진 인물이 적합하지 않다고 느낀 것이다.([도판 8]) 첫 번째로, 전채적인 색의 구성에서 인물이 차지하는 면적은 굉장히 좁은 것에 비해 세밀한 터치가 주는 형태의 정보가 너무 많다는 것과 두 번째, 옷에 쓰인 색들이 사실의 색에 근거를 두고 무심코 그려 넣었던 것이 불분명한 음향을 낳았는데 이것이 전체적인 음향을 해치고 있다. 바로 잡기 위해 인물에서 사색적인 녹색과 충돌을 일으키는 난(暖)색을 모두 제거하고 전체적인 그림의 터치와 비슷한 단계의 붓질로 형태를 만

49) 칸딘스키는 순수한 예술적인 원칙인 내적 필연성을 강조하는데, 그 근원에는 다음과 같은 세 가지 필연성이 요구된다고 말한다.
'첫째, 창조자로서 모든 예술가는 자기의 고유성을 표현하지 않으면 안 된다. 둘째, 시대의 아들로서 모든 예술가는 자기의 고유성을 표현해야만 한다. 셋째, 예술의 봉사자로서 모든 예술가는 일반적으로 예술의 고유성을 표현하지 않으면 안 된다.'
Kandinsky, 앞의 책, pp. 76-77





[도판 8] 【작품 3】<밤 호수>의 부분 수정 전
[도판 9] 【작품 3】<밤 호수>의 부분 수정 후

들기로 시도했다. 다시 언급하지만 작품을 제작하던 당시에는 많은 의심을 갖고 이렇게 수정하는 것이 옳은지 아닌지 확신이 서지 않아서 수차례 붓을 들었다가 놨었다. 초보화가에게 재현의 문제와 영혼의 작용을 동시에 가늠하며 진행하기란 쉽지 않았던 것 같다. 결과적으로 어려웠던 도전은 새로운 성취가 되었다. 수정된 인물의 피부와 옷은 흰색에 가까워짐으로 침묵이 흐르고[50] 인물의 불안정 된 형태와도 어울리게 되었다.([도판 9]) 이처럼 회화에서 형태와 색채는 내적인 연관성을 위해 사실의 많은 부분들이 포기되고 회화의 합목적성을 위해 새롭게 변형된다. 형태로 가시성이 확보되면 이제 다른 요소들과 종합된다. 화가는 형태와 다른 조형요소들 사이의 작용에 개입하여 목적에 맞게 새로운 연출을 하는 것이다.

---

50) "흰색은 물질적인 성질이나 실체로서 모든 색들이 사라진 세계의 상징과 같다. 이 세계는 우리들로부터 너무 높이 떨어져 있기 때문에 우리는 거기에서 아무런 음향도 들을 수 없다. 거기에는 커다란 침묵이 흐른다. 그것을 물리적으로 표현하면, 뛰어넘을 수 없고 파괴할 수 없는 무한으로 들어가는 차가운 장벽이 우리 앞에 나타나는 것과 같다."
Kandinsky, 앞의 책, p. 94

[도판 10] 【작품 4】<썬베드>의 부분

【작품 4】<썬베드>에서의 인물은 정반대의 작용을 목적으로 색채와 형태가 만들어졌다. 화면에서 지배적인 색채인 녹색의 뉘앙스가 노란색으로 기울면서 활기를 갖는데 인물은 그보다 더 나아가 혈색이 가득한 붉은 톤으로 그려지고 있다. 붉은 기운이 도는 피부색과 함께 인물의 형태 역시 분명하고 자세 또한 견고하게 그려냄으로 뒤돌아선 인물의 표정은 읽을 수 없지만 기쁨을 알아챌 수 있다. [도판 9]와 [도판 10]에서 그려진 각각의 인물들의 형태는 작품 내적인 목적에 따라 다르게 사실로부터 왜곡되어 표현되는 것이다.

3. 색채와 형태의 관계

색채와 형태는 상호적인 관계가 맺어짐으로 여러 가지 또 다른 가능성을 낳는다. 대상을 추적하기 힘든 추상적인 형태에서조차 그 형태가 만드는 순수한 물리적인 성질이 있다. 색채의 내적인 음향을 강화하는 형태가 있는가 하면, 중화시키거나 수축시키는 형태도 있다. 앞서 살펴본 색채의 작용에서처럼 노란색의 상승적인 음향은 날카로운 형태와 결합하여 그 운동력을 강화할 수 있으며, 또는 짙은 갈색은 둥근 형태와 조화롭게 안정을 찾는다. 하지만 색채의 고유한 감정을 강화하는 것이 회화의 목적은 아니다. 필요에 따라서는 색채의 날카로운 감정을 뭉그러트릴 때가 있으며 차분한 색채에 은근한 운동력을 더해야 할 때도 있다. 뿐만 아니라 형태가 가리키는(암시하는) 대상이 전달하는 인간 감정 또한 색

【작품 8】<피날레 (Finale)>, 130.0 x 193.9 cm, Pigment on Korean paper, 2014

채와 형태와 관계를 맺으며 상호 불가피하게 작용한다. 작품들 속에는 특정한 감정을 성취하기 위해 필요에 따라서 푸른색의 장미나 붉은색의 인물이 그려지는 것이다.

본인의 작품에서 색채와 형태, 그리고 대상이 연관되어가는 과정을 살펴보자. 【작품 8】<피날레>에서는 가을에 목격한 커다란 은행나무를 본인의 표현을 위해 화면으로 가져왔다. 늦가을에 마지막까지 견뎌낸 노랗게 물든 고목은 대지를 축복하기 위해 팔을 하늘 높게 들었다. 가지에 남은 것들을 대지에 내리는 거룩한 축제가 벌어진 것이다. 연출된 화면에서는 스테이지 위에 그 고목이 중앙에 섰고 노란 잎으로 마당을 물들이고 있다. 전경과 후경은 정적이고 무거운 색채에 비해, 화면의 중앙은 노란색의 상승적인 작용과 은행나무의 방사형태가 결합됨으로 증폭된 운동력이 화면전체에 영향력을 끼치고 있다. 은행나무의 가지가 길게 뻗어가는 형태를 더욱 강조하였으며 노란색은 흰색으로 밝기를 더함으로 순

수한 노란색에 비해 비물질화되어 노란 잎이 있다는 사실보다는 마치 빛 덩어리처럼 표현되었다. 삶 속에서 경험한 대상이 마음의 작용을 거침으로 특별한 감정으로까지 이어진 것을, 역으로 색채와 형태의 음향으로부터 다시 대상이 연관되어 새로운 축복의 나무로 만들어진 것이다.

4. 물질성과 우연

평면에서 매체의 물질성이 강조된다는 것은 사실 재현적인 의미에서 유사성으로부터 멀어지는 것을 의미한다. 하지만 회화작품에서 물질이 그대로 노출된 채 작품이 완성되는 것은 재현의 유사성을 뛰어넘는 또 다른 회화적인 가치를 창출한다.[51] 비 오는 날 과거 동양에서는 담벼락에 멋진 산수화가 그려졌다. 이것이 산수화가 되기에는 빗물이 담벼락에 만드는 자연스러운 얼룩과 산수화를 볼 수 있는 감식안, 이 두 가지만으로도 벽에 멋진 산수를 발견하게 하는 것이다. 비단이나 종이에 수성으로 그려진 많은 산수화를 즐겼던 동양인의 훈련된 눈은 빗물이 만든 자연스러운 얼룩에서조차 과도할 정도의 투사능력이 발휘되면서 그의 마음속에 자연스러운 효과가 풍성한 산수화가 그려지는 것이다. 이러한 자연스러운 효과는 벽이 비에 젖어감에 따라 우연한 효과로 시시각각 불완전한 형상들을 만들어 내고 이는 훌륭한 투사의 스크린이 되어준다.

11세기 중국 송제(宋帝)가 진용지(陳庸之)의 작품을 논한 것을 보면 작품제작에 이러한 자연스러운 효과에 얼마나 중요한 역할을 맡겼는지 알 수 있다.[52] 불완전한 물의 자국에서부터 생명력을 가진 산수화를 찾아내

51) 토니 고드프리는 피터 도이그(Peter Doig)의 작품을 설명하면서 '그는 그의 이미지가 물질적으로는 불완전한 채, 완결되어 보이기를 원한다.'고 말한다. 또한 도이그의 작품은 현실의 대상을 그려내면서도 동시에 칠해진 표면이 어떠한지가 중요한데, 즉 표면에 대한 지각이 큰 역할을 한다고 말한다.
Godfey, Tony, 『Painting Today』, Paidon Press, 2014, pp. 250-56

는데 생기의 근원은 사람의 마음에서부터 비롯하기 때문에, 송제는 자연스러운 물질의 흔적으로부터 대상을 투사해 내는 마음의 훈련이 중요하다는 것을 화가에게 충고하고 있다. 정확하게 묘사될 때 제공된 많은 정보량은 인식의 편리함이 늘어나는 만큼 상상의 여지를 줄인다. 반대로 비단 위에 물 자국이 얼룩덜룩하게 남은 흔적에서는 환영이 정확하게 인식되는 가능성을 줄어드는 만큼이나 보는 이의 능력이 더욱 유도되는 것이다. 송제가 말하는 하늘이 만든 그림[53]은 인간의 마음속에 본래적으로 가지고 있는 음악[54]이 자동적으로 작동되게 만드는 그림을 말한다. 화가가 자연스러운 효과를 익숙하게 다룰 수 있도록 훈련하는 것은 동양의 산수화를 제작하는 법에 국한되었던 것은 아니다. [도판 11]<인왕제색도>에서 정선이 종이에 활달한 필치로 축축한 바위를 그려 넣은 붓 터치나, 만년의 렘브란트 작품들에서 보이는 큰 붓의 거친 터치들에서 우리는 알아보는 쾌감[55]을 맛본다. 렘브란트의 후계자들은 이 '알아보는' 놀이를 회화의 주된 즐거움으로 여겼다. 인식을 방해하는 상충되는 요소만 제거된다면, 평면의 특정한 구역에서 거친 붓질이나 물의 흔적은 아

---

52) "이 작품은 기법은 좋으나 자연적인 효과가 결여되어 있다. 그대는 낡아 황폐해 버린 벽을 하나 잡아 그 위에 하얀 비단조각을 씌어 놓아라. 그리고 아침이나 저녁이나 그것을 쳐다보라. 마침내, 그 비단을 뚫고 그대가 그 무너진 벽의 폐허를 볼 수 있을 때까지, 그 튀어나온 부분, 평평한 부분이며 갈라진 틈새를 볼 수 있을 때까지, 내내 그것들을 마음속에 간직하고 눈에 새기면서 말이다. 그 중 튀어나온 부분을 산으로, 더 낮은 부분을 물로, 움푹 패인 부분은 협곡으로, 갈라진 틈새는 실개천으로, 밝은 부분은 근경으로, 어두운 부분은 원경으로 생각하라. 이 모든 것을 완전히 그대 속으로 받아들여라. 그러면 이내 그대는 사람과 새와 식물 그리고 나무들이 그 안에서 날고 움직이는 것을 보게 될 것이다. 그런 다음 그대는 그대의 생각대로 붓을 움직여도 된다. 그러면 그 결과는 사람이 아닌 하늘이 만든 그림처럼 될 것이다. 여기에 이르러 진용지의 눈은 열렸고, 그때부터 그의 양식이 좀 더 나아졌다."
Giles, H.A., 『An Introduction to the History of Chines Pictorial Art, Shanghai and Leiden』, 1905, p. 100: Gombrich, 앞의 책, p. 188의 재인용

53) Gombrich, 앞의 책, p. 188

54) "음악적인 음은 영혼에 이르는 직접적인 통로를 가지고 있다. 그리고 그것은 인간이 '음악을 본래적으로 가지고 있기' 때문에 반향을 일으킨다."
Kandinsky, 앞의 책, p. 64

55) 곰브리치는 암시를 통해 대상을 표현하는 것이 명쾌한 이미지 보다 더 생명력이 있으며, 안다는 기분을 느끼는 것은 언제나 기분 좋은 일이기 때문이라고 말한다.
Gombrich, 앞의 책, p. 197

[도판 11] 겸재 정선, <인왕제색도(仁王霽色圖)>, 종이에 수묵, 79.2 x 138.2 cm, 1751
[도판 12] 겸재 정선, <인왕제색도(仁王霽色圖)>의 부분

주 효과적인 투사의 공간이 되는 것이다.[56] 초연한 붓질로 효과를 얻어내는 방식은 점점 대담해졌고, 현대의 많은 표현주의적인 작가들은 거친 붓질의 정도를 넘어서 물감을 들이 붓기까지 함으로 그 효과를 적극적으로 활용하기도 한다. 동시대의 작가들이 과거의 시도에 비해 굉장히 과격해 질 수 있었던 이유 중 하나는 회화를 접하는 우리들의 눈이 물질을 건너서 읽는 것에 점차 적응되었기 때문이기도 하다.

자연스러운 효과는 그려냄으로 얻을 수 있는 것이 아니다. 종이의 표면과 뿌려진 물감의 우연한 작용 속에서 자리잡아가는 것이기 때문이다. 베이컨 또한 물감의 작용으로 만들어지는 우연한 효과가 그의 작품에 적극적으로 개입되도록 유도하고 있다.[57] 그런 다음 화면 위에 물감의 작

56) "모든 단서에 대한 세심한 관찰은 굳이 소용이 되지 않을 뿐 아니라 오히려 방해요소가 된다는 사실이 알려지게 되었다. 환영이 명확하게 되는 것을 방해하는 모순이 작품에 나타나지 않는다면, 하나의 효과로써 더 많은 결과를 얻어낼 수 있다."
Gombrich, 앞의 책, p. 197

57) 실베스터는 베이컨의 인터뷰를 기록하고 있다. "아시다시피 내 경우는 모든 그림이 우연입니다. 나이가 들수록 그런 경향이 보다 짙어집니다. 따라서 마음속으로 예상은 합니다만 그대로 진행된 적은 거의 없습니다. 실제로 그림은 물감에 의해서 자체적으로 왜곡됩니다. 나는 아주 넓은 붓을 사용하는데, 내가 작업하는 방식으로는 종종 물감이 어떻게 작용할지를 알 수 없습니다. 물감은 내가 할 수 있는 일을 능가하는 뛰어난 작용을 많이 합니다. 그것이 우연이 아니고 무엇이겠습니까? 그런 우연 중에서 어떤 것들을 보존할지 결정하는 것은 선택의 과정이기 때문에 우연이 아니라고 말하는 사람도 있을 겁니다. 물론 나는 우연의 활력을 간직하면서 연속성을 지키고자 합

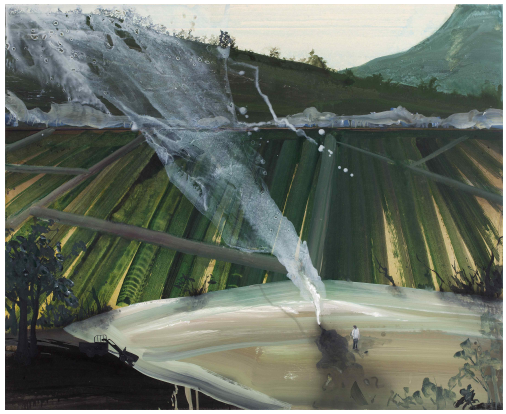
[도판 13] 【작품 8】<피날레>의 부분 1
[도판 14] 【작품 8】<피날레>의 부분 2

용이 만든 활력을 필요에 따라 선택하거나 지워내는 것이다. 화가는 자신의 재료에 물성을 파악해감에 따라 우연을 다루는데 능숙해질 수 있는 것이다. 이 단계에서는 붓을 손에 쥔 것을 잊고 휘두르는 것만큼이나 아교와 분채와 먹 등의 재료의 독특한 물질적인 특성을 파악하는 것이 중요하다. 다시 고쳐서 그리는 것은 물질이 갖는 자연스러운 효과를 해치기 때문에 제작의 채색의 순서를 신중히 고려하여 예상되는 물질의 배열이 계획한 구역에 자리 잡도록 신중을 기한다. [도판 13]【작품 8】<피날레>의 부분 1은 은행나무가 있는 마당의 뒤편에 펼쳐진 숲을 암시하기 위해 어두운 초록색을 큰 붓질로 채색하였다. 화판을 새워놓고 칠했기 때문에 두껍게 발린 일부는 흘러내려가면서 건조가 되었다. 결과적으로 표면이 고르지 않게 채색된 부분의 농도가 자연스러운 흘러내리는 효과에 의해 얼룩얼룩해짐으로 숲으로 암시된 이 구역의 면적에 투사의 가능성을 풍성하게 만들고 있다. [도판 14]【작품 8】<피날레>의 부분 2를 보면 좌측 집의 선명한 아웃라인과 아래에 그려진 나뭇가지는 환영의 공

니다.”
Sylvester, David, 앞의 책, p. 147

간에서 대상의 전후 관계를 설명해주고 있으며, 집 뒤에 있는 것처럼 여겨지는 이 구역의 추상적인 면적은 정확히 재현되지 않았음에도 불구하고 자동적으로 마치 무성한 숲처럼 보이는 것이다. 이렇게 물질을 건너서 읽는 것은 '환영의 닻을 내릴 탄탄한 정박지'[58]는 없지만 투사의 즐거움을 크게 만든다.

초연하게 뿌려진 물감은 그 자체로 자연스럽고 아름다운 배열을 남기곤 한다. 그러나 물질이 평면 위에 아름다운 배열로만 가치를 지니는 것뿐만 아니라 환영적인 가치를 부여하려면 화면의 구조 속에 다른 구성요소들과 상호 관계 속에 적절한 곳에 배치되어야 한다. 【작품 9, 10】의 두 작품은 제작 시기는 차이가 있지만 이와 같은 연구를 하던 중에 빠르게 그려 본 습작으로 화면의 다른 구성요소들이 모두 자리 잡은 후에 마지막 단계에서 호분을 섞은 아교 액을 뿌려 넣었다. 비슷한 농도의 물감이 각각 다른 환영의 공간에서 주변의 요소들과의 관계에 따라 암시의 임무가 달라졌다. 【작품 9】에서 뿌려진 호분은 언덕 위에 피어오르는 연기를 암시하고 【작품 10】에서는 부서지는 파도의 거품을 암시하



【작품 9】<석양바다 (Sunset on the horizon)>, Pigment on Korean paper, 60.6 x 72.7 cm, 2014

【작품 10】<추수 (Thanksgiving)>, Pigment on Korean paper, 91.0 x 116.8 cm, 2014

58) Gombrich, 앞의 책, p. 199

고 있다. 물감이 흘러내림이나 고인 채 굳어버린 것과 같이 자연스럽게 형성된 물질의 배열이 이미지 내의 다른 대상들과 맺는 상호적인 관계에 의해 각기 다른 입체적 가치가 부여되었다. 이처럼 자연스러운 효과를 만들기 위해서 우연적인 효과를 적극적으로 활용한다. 그러면서도 물질 자체의 인상과 그것이 다른 요소들과 관계를 맺는 것을 예측함으로, 자연스러운 물질이 주는 독특한 감정과 환영의 대상적 의미가 이미지 안에서 종합되어지는 것이다.

5. 사실의 유사성

고개지가 배해의 초상을 그리는데 배해라는 인물의 실제의 얼굴에 수염이 있고 없음이 중요하지 않다.[59] 배해임을 알아볼 수 있는 요소가 그려진 다음에는 정신을 담기 위한 의식적인 요소가 추가되는 것이다. 고개지는 수염의 개수나 형태에 따른 내적인 음향을 먼저 이해한 다음, 배해의 명철함이라는 의미를 향한 분명한 이유를 갖고 사실의 유사성을 왜곡하는 것이다. 이처럼 회화의 재현은 '리얼리티의 복제'[60]가 아니다. 이제 미메시스는 재현된 대상과 사실의 대상 사이의 유사성으로 설명되는 차원이 아니다.[61] 화가는 색채의 작용과 색채와 형태와의 연관성, 그리고 선택된 사물의 감정의 관계 사이에서 목적을 향해 치밀하게 계획하고

59) 뺨 위에 터럭 세 개를 덧그리고 이르기를 "배해는 명철해 식견이 있는데 이것이 바로 그 식견이다."라고 하였다. 보는 사람이 이를 자세히 살펴보니, 바로 신명이 더욱 뛰어남을 느낄 수 있었다.
張彦遠, 『歷代名畵記』卷5; 葛路, 앞의 책, p. 79에서 재인용

60) '재현의 유사성은 리얼리티의 복제가 아니다.' 랑시에르는 역사화라는 회화장르에서 등장하는 황제의 그림에 등장하는 실제의 인물이 아프리카인이기 때문에 피부색을 검게 칠한 것을 부적합하다고 비판한 데니스 디디로의 의견을 옹호한다.
Ranciere, 앞의 책, p. 139

61) 미메시스는 복사물과 원본 사이의 관계로 이해된 유사성이 아니라, 제작의 방식, 말(하기)의 양태, 가시성의 형태, 이해 가능성의 프로토콜 사이의 관계의 총체의 한복판에서 유사성을 기능시키는 방식인 것이다.
Ranciere, 앞의 책, p. 139

자신 고유의 방식을 고안해간다. 이 세밀한 작업 과정에는 두려움과 기대가 공존한다. 어린이가 배를 멋지게 그리고 위에 붓질을 휘갈겨 놓고는, 이것은 배고 붓질은 예술이라고 말하는 것처럼 간편하게 되는 일은 아닌 것 같다.

담벼락에 그려진 빗자국으로 산수화를 투사해내는 것으로부터 회화에서 투사의 정신적인 운동력이 발생한다. 송제는 이런 정신적인 운동력이 그림의 주요한 즐거움이 되기에 화가가 투사의 원리를 이해하고 자연적인 효과로 대상을 암시함으로 그림에 생기를 불어넣도록 조언했던 것이다. 비 오는 날, 평평한 벽면을 바라본다는 태도에는 보는 이가 평소보다 과민한 상태로 벽면을 바라본다는 전제가 깔려있다. 구름 속에서 많은 동물들을 찾아내는 어린아이처럼 대상을 인식하는 허용치를 의식적으로 낮추는 것이다. 평소에 이런 상태의 반응 기제[62]로 세상을 살아간다면 모든 솥뚜껑을 자라로 알아보고는 놀라서 정상적인 생활을 할 수 없을 것이다. 하지만 예술의 세계에서는 예술을 바라보는 눈앞에서 허용된 기만이 있다. 이런 자유 속에서 색채와 형태를 왜곡함으로 우리의 감각을 확장시키기도 하면서, 새로운 시대에 걸맞은 정신의 활동영역을 제공하는 것이다. 평면 위에서 예술적 목적을 두고 대상이 그려질 때는 환영적 눈속임과는 완전히 정반대의 목적을 두고 있다.[63] 오히려 사실의 유사성과는 멀어지는 길을 선택하는 것이다. 다시 말해서 그럴 듯 보이게 만드는 감각적 환영을 고의적으로 깨트리고 정신적 활동이 더욱 더 나타나도록 하는 것이다.[64] 다음 장은 이에 관한 것이다. 본 장을 통해서 재현의

---

62) 곰브리치는 지각에는 관조자의 역할이 따르는데 이미지를 보고 무엇인지 읽는 것은 이미지가 무엇에 들어맞는지를 시험하는 행위라고 말한다. 이때 이미지를 바라보는 관조자의 정신적 반응기제는 이미지를 받아들이기 이전의 준비 상태를 말한다.
Gombrich, 앞의 책, pp. 220-24

63) 랑시에르의 설명에 따르면, '예술의 이미지는 대상과 의도적인 간극, 비-유사성을 산출하는 조작'이기 때문이다.
Ranciere, 앞의 책, p. 19

64) "눈으로 볼 수 있는 것을 묘사하거나 눈이 결코 보지 못하는 것을 표현함으로써 어떤 생각을 의도적으로 명료하게 하거나 모호하게 만든다. 그리고 시각적인 형태들은

어휘가 만드는 시각적인 운동력에 대해 살펴보았다면 다음 장에서는 이 어휘들이 하나의 회화로 완결되어지는 과정에 대해 논해보고자 한다.

파악되어야 할 의미를 제공하거나 제거한다."
Ranciere, 앞의 책, p. 19

Ⅳ. 환영의 공간에서 사유의 공간으로

안젤름 키퍼(Angelm Kiefer)는 런던의 화이트 큐브(White Cube) 갤러리에서 열린 개인전을 앞두고 있었던 인터뷰[65]에서 동시대의 예술이 패션 혹은 경제적 가치의 지표처럼 이해되는 것을 비판하고 동시대의 예술가들이 만들어 놓는 작품들이 진정한 예술인지 반예술(anti-art)인지 구분하고 있다. 그리고 그는 그들이 하는 일이 예술의 영역을 확대시키는 면이 있다는 점은 인정하지만, 예술은 엔터테인먼트가 아니며 어려운 것이고 적은 숫자의 사람들만 이해하는 것이라고 말한다. 이미지를 예술작품으로 대할 때 우리는 무엇을 기대하고 있는가? 동시대에 엄청나게 쏟아져 나오는 미술 작품들이 있다. 그들이 만드는 작품이 관객과 어떤 구조로 연관 맺는지에 대한 가치구분은 각자의 몫이겠지만, 본인은 최근에 접한 키퍼의 인터뷰에서 보이는 그의 예술을 대하는 태도에 공감하고 있다.[66] 지난 시간 동안 작품제작을 하는 중의 주된 고민은 이미지를 제작하는 동안에 고유한 감정의 실체에 접근하기 위해 '어떻게' 환영의 공간을 만드는가에 대한 것으로부터 시작하였다. 작업량이 쌓이고 여러 형태

---

65) 'Art is difficult', 'It's not entertainment.', '[These days] art becomes fashion, it becomes [financial] speculation, but Saatchi started it.'
Needham, Alex, 「Anselm Kiefer: 'Art is difficult, it's not entertainment'」, The Guardian, http://www.theguardian.com, Dec. 9, 2001

66) 프란시스 쉐퍼는 오늘날의 실증주의와 언어철학같은 부류의 '정의하는 철학'(definding philosophy)은 고전철학이 항상 묻던 참된 철학적 문제들을 회피하기에 반철학이라고 지칭하며, 참다운 철학적 표현을 하는 자리에는 소설가, 영화 제작자, 재즈 음악가, 히피와 같은 부류에게 그 자리가 양도되었다고 말한다. 본인은 모든 예술이 철학적이고 영적인 차원의 세계만을 담아내어야 한다고 생각하지는 않지만, 이와 같은 맥락에서 동시대예술이 삶과 존재에 대한 무게는 외면한 채 무의식적 방종이나 냉소적인 웃음으로 우리의 눈에 색안경을 씌우는 포스터모던의 예술 경향이 달갑지는 않다.
Schaeffer, Francis, 권혁봉 옮김, 『프란시스 쉐퍼 전집 I.기독교 철학 및 문화관』, 생명의말씀사, 1994, pp. 341-42

의 전시회에 참여하면서 점차 예술이 진정 담아내어야 하는 것은 '무엇' 인지 생각하게 되었다.[67] 회화는 시지각을 원동력으로 삼고 있기에 시각적 환기를 통한 대상의 재생과 분리될 수는 없지만, 회화가 삶의 단편들에서 느끼는 감정의 실체뿐 아니라 삶의 의미나 인생철학까지 담아내고자 할 때는 시지각과 관련된 재현의 기술을 고의적으로 제약하기도 한다. 왜냐하면 회화에서 조형은 색채와 형태 그리고 물질성이 만드는 시각적 운동력의 극대화만을 추구할 것이 아니라, 작품에 담고자하는 의미의 내용이나 양이 장르와 형식에 걸맞은 지점을 찾는 것이기 때문이다.

1. 현실적인 감각으로부터의 고립[68]

감정의 경험이 현실의 삶에서 중요하고 또 그것을 강조하여 재생함으로 어떤 해방을 얻는 것은 회화의 중요한 기능 중 하나이다. 하지만 회화는 때로 현실이라는 경험의 세계를 허정한 마음[69]으로 바라보고 인생을 관조하는 사유의 방식 자체가 됨으로 철학적 차원에 이른다. 장학적 초월, 즉 물화(物化)는 무(無)로 돌아가기 위함이 아니라 진실을 '보기 위

---

67) "색과 형태의 미는(순수한 유미주의자의 주장이나 또는 미를 목적으로 하는 자연주의자들의 주장에도 불구하고) 그 자체가 예술에서 충분한 목적이 되지 않는다."
칸딘스키는 당시 예술계의 상황이 새로운 매너리즘만 추구 하며 경쟁적으로 물질화해 간다고 비판하고, 이런 물질주의에 빠진 예술은 '어떻게' 표현할 것인가만 남고, 예술의 내용, 곧 예술의 정신(Seele)인 무엇을 다시 찾아야 한다고 말한다.
Kandinsky, 앞의 책, pp. 26-31

68) 서복관은 미적관조에서 환기와 고립은 필연적인데 물화된 이후의 고립된 지각이 장학적 주객합일의 경지를 만들고 이것이 현실의 지각과는 다른 인식의 앎이고 이지의 앎이라고 말한다. 본인은 이런 관조적 태도를 예술로부터 기대하기에 현실에 대한 지각의 연장을 이끌기 보다는 내면으로 향하는 구심적인 깨달음을 전달하는 예술양식을 찾고자 한다.
徐復觀, 앞의 책, pp. 129-33

69) "허정한 마음은 사회와 자연이 마음대로 왕래할 수 있고, 인의 도덕이 자유로이 출입할 수 있는 곳이다. 그러므로 송・명의 이학가들은 거의 모두 허정한 마음에서 '천리'(天理)로 전향하였다."
徐復觀, 앞의 책, p. 166

함'이다.[70] 이런 의미에서 형이상학도 '보기 위한' 도구이다. 회화의 이런 차원이 궁극적으로 본인의 삶에서, 그리고 세상에서, 감당해야하는 기능이 아닐까? 본인, 그리고 인간의 삶, 그리고 생명에 대한 통찰을 기대하고 있는 것이다. 이는 본인이 작업실에서 어느 정도 시각적 어휘를 습득하는 단계를 거친 다음에 찾아온 질문이다. '생기를 들이마신 화가는 … 시지각을 몸짓으로 만들며 그림으로 사유'[71]하기에, 회화에서는 만듦이 의미를 낳는다. 이제 미묘한 감정의 뉘앙스를 발생하는 색채와 대상의 상징성, 그리고 구도와 구성이라는 습득된 어휘들을 종합하여 메시지를 만들어 내는 수준으로의 전이(轉移)이다. 회화는 이런 질문 앞에서 다시 시각적 양식과 조형적인 변화로 대답하여야 한다.[72] 다시 말해서 작품의 내용과 형식은 예술의 양면이며, 합목적성 안에서 완전한 일치를 이루어야 할 것이다. '의미 전달(communication)과 형식(form)'[73]이 하나의 예술로 완결될 때는 어떤 이견도 없어야 한다. 이는 예술의 보편적 기준에서 수직적 성취를 만드는 중요한 일이다. 오페라에서 아름다운 선율로 우리에게 기쁨을 주는 모차르트의 예술적 우수함에 우리는 어떤 이견도 없을 것이다. 하지만 그가 작곡한 종교음악에서는 그 판단이 다를 수 있다. 그가 작곡한 미사곡의 선율이 아름다운만큼이나 형식이 갖는 표상적

---

70) 서복관은 장자의 초월적 경지인 물화(物化)에 대하여 다음과 같이 설명한다.
"소위 즉자적 초월이란 매순간마다 감각세계 중에서의 사물 자체에 나아가 그 초월의 의미를 보는 것이다. 확실하게 말하자면 바로 사물 본체 속에서 제2의 새로운 사물을 발견하는 것이다."
徐復觀, 앞의 책, pp. 133-42

71) Merlleau-Ponty, 앞의 책 p. 100

72) 프란시스 쉐퍼는 '예술가가 전달하려는 메시지에 어울리는 표현 수단을 얼마나 잘 사용하였는지'를 예술작품을 평가하는 하나의 척도로 삼고 있다.
Schaeffer, Francis, 권혁봉 옮김, 『프란시스 쉐퍼 전집 II.기독교 성경관』, 생명의말씀사, 1994, pp. 549-55

73) 한스 로크마커는 '의미 전달(communication)과 형식(form)은 예술의 두 명, 혹은 두 가지 특질이며, 의미 전달은 항상 형식을 통해서 이루어지고, 형식은 항상 가치관과 의미를 전달한다'고 말한다. 그는 예술이 우리가 관찰하고 이해한 외부 세계의 실재를 그려내고 그 실재라는 것은 경험한 사랑, 믿음과 같은 무형의 것도 있는가하면 시각으로 볼 수 있는 실체도 포함된다고 말하고 있다.
Rookmaaker, Hans R.(Art needs no justification, 1978), 김헌수 옮김, 『예술과 기독교』, IVP, 2002, p. 56

[도판 15] 안젤름 키퍼 Anselm Kiefer, <March Heath>, Oil, acrylic, and shellac on burlap, 118 x 254 cm, Eindhoven: Van Abbemuseum

인 의미로부터 멀어지고 마는 것이다. 회화에서는 미세한 조형적 특성에 따라서 세말한 장르로 나눠진다. 이제는 예술관이라는 큰 도안을 펼치고 색채와 형태, 그리고 양식적 요소들을 맞추어 가보는 정교한 작업을 시작하려한다.

회화의 대상은 우리가 현실의 사물을 관조함으로 우리 자신의 세계관과 가치관이 담긴 무형의 세계를 시각적으로 구체화해내기 위한 매개체이다. 사유로 이른 대상의 본질은 사실 우리의 내면에 대한 것이다.[74] 이런 구심적인 지향을 하는 회화처럼 폭넓은 의미의 양, 혹은 고의(高意)를 담아내려면 장식적인 오브젝트나 정교한 묘사의 쾌적함을 고의적으로 피해야한다. 왜냐하면 이미지에서 대상의 감각적인 환기가 너무 강할 때 감정적인 쾌감은 커지는 반면, 사유의 공간은 좁아진다. 즉 감각의 고립

74) 맑스는 헤겔의 정신 현상학을 개괄하며 같은 내용을 담고 있다.
"이렇게 해서 대상은 첫째로, 직접적인 존재 내지는 사물 일반이며, 이것은 직접적인 의식에 대응한다. 둘째로, 대상은 자신의 타자(他者)가 되는 것, 즉 타자에 관계하여 타자와 마주보고 존재하는 것임과 동시에, 자기를 마주보고 존재하는 것이며, 규정된 존재양식을 지니고 있으며 이것은 지각에 대응한다."
Marx, Karl Heinrich, 김문현 옮김, 『경제학・철학초고/자본론/공산당선언/철학의 빈곤』, 동서문화사, 1994, p. 160

[도판 16] 헤르난 바스 Hernan Bas, <The Guru>, Acrylic on linen, 213.4 x 548.6 cm, 2013-2014

이 사유를 돕는다. 안젤름 키퍼의 작품([도판 15])은 그의 심원한 정신적 세계를 추구하는 예술관을 담기 위해, 재현적인 구상회화임에도 고도의 단순한 표현에 초점으로 모으고 있다. 헤르난 바스(Hernan Bas)의 작품([도판 16])에서처럼 표현 대상과 사용된 색채의 범위가 폭넓은 것에 비하면 안젤름 키퍼의 작품([도판 15])에서 보이는 조형적 특징은 무척이나 단조롭다. 그러나 안젤름 키퍼의 이미지에서 '묘사적 가치'는 떨어지는 반면에 관념적이고 상징적인, 즉 '표상적 가치'가 돋보인다. 회화에서는 조형양식의 차이가 담고자 하는 내용과 의미의 차이를 만들어 낸다. 헤르난 바스의 작품 속에서 그려진 대상의 의미-성상(聖像)적 위치에서 정면을 응시하는 인물-, 그리고 색채와 형태가 만드는 감정의 과잉이 종교화의 형식이라는 맞지 않는 옷을 입을 때 오는 부조리가 당혹감을 준다. 반면 조형적 어휘의 양이 훨씬 적은 안젤름 키퍼의 작품은 '길'이라는 대상이 갖는 표상적 의미를 부각시킨다. 마치 그가 먼저 관조해 보았던 관념적이고 영적인 길로 우리를 초대하는 듯하다.[75]

75) 한스 로크마커는 예술은 예술적 가치가 반드시 표상적 가치와 장식적 가치의 차이로 등급이 나눠지는 것은 아니라고 말한다. 하지만 예술적 표현에는 '장소의 문제와 형식적 법칙, 그리고 그 기능과 관련된 예술품의 내재적 의미'를 고려해야하며 '예술품의 표현이 예술적 형식 그 자체에 있는 것처럼, 양식도 내용의 일부'이기에 아무렇게나 스타일을 설정하고 작품에 임할 수 없다고 말한다. 왜냐하면 예술가 자신이 바로 하나의 양식이기 때문이라고 한다. 본인은 헤르난 바스의 작품이 담고 있는 예술적 가

이 둘의 작품을 비교함으로 후자의 예술적 성취를 폄하하려는 의도는 없다. 헤르난 바스가 빛바랜 현실의 세계에 의미와 가치를 부여하기 위한 현란한 노력들로 조형된 회화세계에 대한 열정은 존중받아야 한다. 다만 본인이 설정한 예술관을 담아내기에 적합한 양식으로 전자의 방향이 더 어울린다고 판단하고 있다. 헤르난 바스에 비하자면, 안젤름 키퍼는 대상을 재현하면서도 표현을 절제함으로 물질이 만드는 강력한 추상적 인상과 대상의 상징성이 결합하며 관념의 세계로 이끈다. 이런 그의 작품 세계가 본인이 당면한 질문 앞에 선구자가 되기에 개인적인 존경을 보내는 것이다. '일반적으로 성숙이란 고도의 단순성과 직접성을 의미한다.'[76]는 말이 직면한 거대한 질문 앞에 실마리를 제공하고 있다고 믿기 때문이다. 이런 심오한 세계에 접근하기 위한 첫 단추를 끼우는 작업으로, 색채와 화면구성, 그리고 평면성에 대해 살펴보겠다.

2. 색채스펙트럼의 제한

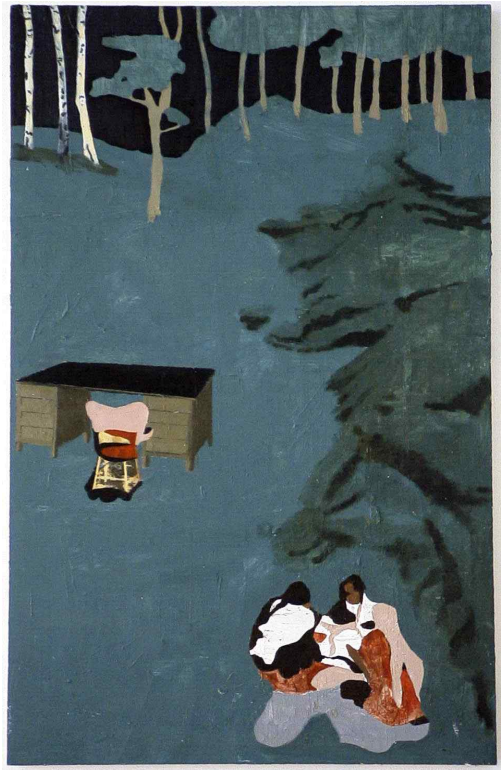
'빛은 시간이고 색은 공간이다.'[77] 빛의 현상을 재현하는 일은 대상의 상태를 서술적으로 보여주기에 적합하다. 그림 안에서 독립적으로 형성된 대기는 한정적인 시간 속에 벌어지고 있는 일에 대한 설명적인 경향

치가 다른 이에 비해 열등하다고 생각하지 않는다. 그의 작품에서 드러나는 포스터모던적인 부조리는 실존과 내면세계사이의 불합리에 대한 정직한 반향이라고 생각한다. 다만 본인은 안젤름 키퍼의 예술관과 그의 대가적 단순성과 직접성을 참고로 본인작품의 방향을 설정하는 것이다.
Rookmaaker, 앞의 책, pp. 70-77

76) "그런데 성숙될수록 복잡성은 예술가의 손에서 소화되고, 많은 것들이 몇 가지 상에 담겨지게 되는 경향이 있기 때문에 일반적으로 성숙이란 고도의 단순성과 직접성을 의미한다. 대가의 작품이 그러하다."
Rookmaaker, 앞의 책, p. 77

77) Deleuze, Gilles, (Francis Bacon. Logique de la sensation, Éditions du Seuil, 2002), 하태환 옮김, 『감각의 논리』, 민음사, 2008, p. 158

을 띤다. 19세기 이전의 고전주의와 낭만주의, 신고전주의, 미국의 사실주의(american realism)와 같은 부류가 이에 속한다. 이는 현재 본인의 지향하는 바는 이와는 반대의 작용이다. 색채에 대한 또 다른 접근이 있다. 이는 인상주의로부터 파생된 것이다. 명암에 의한 독립된 가치체계를 해체하고 순수한 색조의 작용을 통해 시각의 특별한 의미를 만들어 내는 부류로서 세잔(Paul Cézanne)에서부터 베이컨까지에 걸쳐 있는 많은 화가들, 그리고 동시대의 계승자들로 레이몬즈 스테이프런즈(Raymonds Staprans), 데이비드 호크니(Dacid Hockney), 네이든 올리베이라(Nathan Oliveira), 맘마 안데르손(Karin Mamma Andersson)([도판 17]), 피터 도이그(Peter Doig), 아드리안 게니(Adrian Ghenie) 그리고 허빈 앤더슨(Hurvin Anderson) 등이 있다. 세잔을 계승한 새로운 색채주의자들은 환영의 공간을 만드는 기술인 (빛과 어둠을 조절하는) 명암법에 관심을 버리고 색채가 갖는 물리적 특성을 고유한 수단으로 삼고 대상을 새로운 가치체계 속으로 변모시키거나, 혹은 그 특성 자체를 고유화한다.[78] 색채는 빛의 현상을 재생하는



[도판 17] 맘마 안데르손 Mamma Andersson, <Första mötet>, Oil on panel, 94 x 60 cm, 2002

78) 색채가 갖는 물리적 특성을 고유수단으로 삼고 새로운 가치체계로 재구성하는 부류와 특성자체를 고유화하는 부류로 나눈다면, 전자에 맘마 안데르손(Karin Mamma Andersson), 피터 도이그(Peter Doig), 아드리안 게니(Adrian Ghenie) 그리고 허빈 앤더슨(Hurvin Anderson) 과 후자에 레이몬즈 스테이프런즈(Raymonds Staprans), 데이비드 호크니(Dacid Hockney), 네이든 올리베이라(Nathan Oliveira)가 있다. 넓은 의미에서 양자 모두 색채주의자로 분류할 수 있지만, 범위를 좁히자면 색채의 고유한

역할을 버리고, 공간적인 개념으로서 대상을 '눈으로 만질'[79] 수 있도록 한다. 지금껏 작품세계를 찾아가며 본인의 체질이 이 연장선상에 있다는 것을 알았다. 본인 내면의 이야기를 담아낼 목적으로 대상을 재현하다가 색채의 강력한 작용을 습득했고, 색채와 형태 사이의 무한한 가능성이 만드는 놀이를 즐기게 되었다. 그러나 이제 '당신은 예술이 무엇이기를 원하는가?'라는 질문 앞에 진지한 대답을 위한 '몸짓' 즉, 조형적 변화를 꾀하고 있다. 첫째가 색채에 대한 것이다.

이미지에서 색채가 밝고 어두움의 자연스러운 변화를 가질 때, 환영의 공간, 즉 대기를 만든다. 색채는 빛의 공간을 재현하는 소극적인 역할을 감당하게 된다. 환영의 대기가 만들어진다는 것은 상태의 서술, 즉 경험의 세계에 발생하는 현상을 다른 체계로 보여줌으로 시각적 경험을 확장한다. 이런 작품이 주는 새로운 환영적인 자극 앞에 우리는 눈을 크게 뜨게 되고 그 생생함에 매료된다. 그러나 회화작품이 (본인이 기대하는) '관념적인 제시'를 하고자 할 때는 정반대의 작용을 위한 회화적 장치가 필요하다. 색채가 여기서 큰 몫을 감당한다. 이미지 안에서 색채의 밝음과 어두움이 만드는 환영의 대기를 해체하기 위해, (명암을 암시하는) 검은색과 흰색의 사용을 줄이고 이미지의 각 구역별로 색채를 분리한다. 각각의 대상에서 색채의 범위를 압축해서 명료하게 사용하는 것이다.[80] 순수한 색채의 운동력을 키우기 위해 현상적인 빛의 스펙트럼은 제거된

작용에 집중한 후자를 들 수 있다. 이는 대략적인 구분이며 작가가 둘의 경향을 동시에 띄거나 시기에 따라 전혀 다른 양상을 보이기도 한다.

79) 질 들뢰즈는 베이컨의 작품의 특성 중에 색채주의적 경향을 분석하고 있다. 색채주의자들은 시각의 특별한 의미를 도출하는데, 그것은 뉴턴적인 시간의 광학적 세계를 해체하고 눈으로 만지는 시각(공간)의 개념이다. 이것은 구상과 서술을 몰아내고 색채의 순수한 내적 관계에 몰입한다고 말한다.
Deleuze, 앞의 책, pp. 155-64

80) 들뢰즈는 광학적 시각(빛)을 해체하고 '공간의 눈으로 만지는 시각'을 위한 색채주의자들의 시행 규칙을 언급하고 있다. 이중 단일 색채의 자연스러운 스펙트럼의 사용을 피하기 위해 제시된 사항은 다음과 같다.
"부차적인 색조의 포기, … '혼합된' 색조를 얻기 위한 경우를 제외한 색채 혼합의 금지, … 색에 의한 명확성."
Deleuze, 앞의 책, pp. 159-60

다. 개별적인 색들[81]이 작용하는 비환영적인 공간으로 초대받는 것이다. 색채는 환영의 시녀에서 주최하는 안주인으로 지위가 바뀌었다. 이런 회화 앞에서는 눈을 크게 뜨는 대신, 초점을 흐리고 이미지의 인상을 직접 마주하게 된다.

환영의 공간을 깨고 정신적인 공간을 확보하기 위한 실험적으로 제작된 작품 중 하나가 【작품 11】<네 신을 벗으라 2>이다. 작품을 여러 번 그려본다는 것은 앞서 언급했던 것처럼 색채와 형태가 갖는 내적인 음향에 집중할 수 있다는 것 이외에 다른 장점이 있다. 시간이 지난만큼 당시 장소에서 얻었던 감정의 실체 속에서 벗어났기 때문에 차분한 마음으로 대상을 바라볼 수 있기 때문에, 현상적 기쁨보다는 내면 깊이 생성된 대상에 집중한 채로 접근 할 수 있다.[82] 의(意)가 뚜렷하기 때문에 색채와 형태가 자유로워지고 습관적인 표현을 의식할 수 있다. 먼저 제작된 【작품 5】<네 신을 벗으라 1>는 동일한 대상으로 여겨지는 면적의 색채가 밝고 어두운 변화로 인해 형성된 대기와 대기의 온도가 있다. 그렇기 때문에 '어느 때'와 '어느 곳'에 대한 추측이 어렴풋이 가능하다. 이에 비해 나중에 제작된 【작품 11】은 【작품 5】에서 사용된 색채들의 근거는 유지하지만 사실의 색채에서 멀어졌다. 전반적으로 더욱 채도가 올라갔으며 명암적인 차이보다는 순수하고 뚜렷이 구분되는 색채를 사용하였다. 이러한 결과로 【작품 11】의 이미지는 화가가 경험했던 장

81) 칸딘스키는 그의 색채론에서 개별적으로 존재하는 색채를 분석하고 있으며, 또한 이런 원초적인 색채의 작용을 직접적으로 자신의 작품에 사용하고 있다. 본인은 이처럼 철저한 색채주의적인 작품을 제작하는 것은 아니지만 표상하는 의미에 더 가까이 접근하기 위한 방법으로 그 방식을 적용해 보고 있다.
"우리는 우선 고립된 색에 집중해, 개별적으로 존재하는 색이 우리에게 작용하도록 한다. 이때에 될 수 있는 대로 간단한 도식을 고려해야한다."
Kandinsky, 앞의 책, p. 84

82)미적관조에는 고립화된 지각과 직관적인 지각활동이 필요하다. 서복관은 이에 더하여 현상학적 환원(Phänomenologische Reduktion)으로 순수의식의 고유존재를 발견하는 것이 미적관조의 근거가 된다고 말한다. 이는 장자의 주객합일(主客合一)의 경지로 허정(虛靜)한 마음으로 대상을 판단 없이 바라보는 것으로 장자의 심재(心齋)사상의 심(心)이 의미하는 바라고 말한다.
徐復觀, 앞의 책, pp. 109-114

【작품 5】<네 신을 벗으라 1 (Take off your shoes 1)>, Pigment on Korean paper, 100.0 x 80.3 cm, 2015

【작품 11】<네 신을 벗으라 2 (Take off your shoes 2)>, Pigment on Korean paper, 100.0 x 80.3 cm, 2015

소라는 현상세계로부터 분리가 되면서 고립된 하나의 공간으로 제시된다. 대상은 점차 유사성으로부터 분리되고 새로운 체제로 접속된다.[83] '아침 산책길에 마주친 빛이 어떤 상태인지'에 대한 서술적인 표현에서 '길에서 마주친 빛'이라는 주어적인 의미가 더욱 부각되는 것이다. 마치 【작품 5】에서 관객은 '화가(타인)의 산책 길'에서 얻었던 감정을 영화 감상하듯 바라보게 되는 반면에, 【작품 11】에서는 더 '빛과 길'이라는 대상과 그것에 입혀진 분명한 색채('녹색'[84])의 작용을 직관하게 된다.

다음은 전체적인 색채운영에 대한 것이다. 이미지에서 색채사용의 범

83) "예술을 예술로서 존재하게 만드는 분리접속이다."
Ranciere, 앞의 책, p. 138

84) "완전한 초록색은 존재하는 모든 색 중에 가장 평온한 색이다. …"
Kandinsky, 앞의 책, p. 91

위를 줄임으로 대상적 집중력을 높인다. 앞의 내용이 색채가 직접적으로 작용하는 공간을 만들기 위해서 개별적인 색채를 스펙트럼으로부터 고립시켰다면, 이제 이미지의 숭고한 목적을 위해 전체적인 색채를 조율하는 것이다. 이는 이미지를 제삼자의 입장에서 바라보게 하는 것도 아니고, (눈으로 만진다는) 감각의 작용에 맡기는 것도 아니다. 이일은 관념적인 차원의 시도로, '단순한 대상'을 건너 다시 본인에게도 돌아가기 위한 일이다. 이미지에서 감각적 차원의 정보량이 많다는 것은 오히려 대상을 바라보는 관조적 태도를 방해한다. 그래서 색채가 만드는 감정의 세계로부터 멀리 고립시킨다. 다양한 색채 고유의 진동이 만드는 감정적인 현혹을 피해서, 대상을 단조롭고도 명백하게, 그리고 '허정한'[85] 마음으로 바라보게 유도한다. 이를 위한 실험이 앞으로 더 필요하다고 생각한다. 지금은 예술이 묻는 진지한 질문에 대답을 준비하는 단계로서 소품2점을 비교함으로 그 방향을 가늠해 보려고 한다.

【작품 12】<검은 길 1>과 【작품 13】<산책로>는 짧은 제작기간의 차이에도 이미지의 목적에 따른 표현양식의 변화를 볼 수 있다. 【작품 12】와 【작품 13】은 표현기법, 레이어의 수, 인물의 유무, 대상의 수, 담고 있는 내용에서 차이가 각각 다른 종합적인 결과를 만들지만, 지금은 색채의 범위에 주목하고자 한다. 밤풍경을 담고 있는 【작품 12】<검은 길 1>의 배경 톤은 전반적으로 고요하지만, 이미지에 등장하는 여러 대상들이 각각 개성강한 색채들로 다양하게 표현되어 있다. 이미지 내부에서 선명한 색채조각들의 복잡성은 활발하고 즐거운 감정으로 동화되기 쉽다. 이에 비해, 【작품 13】<산책로>는 녹색, 오렌지색, 흰색과 그에 파생된 색채가 넓은 면적을 단조롭게 분할하고 있다. 후자에서 색채의

85) "허정(虛靜)은 만물의 공동근원적인 성격을 띠고 있다고까지 말하고 있다. 아마도 이것은 현상학이 요구하고 있는 것에 대해서 더욱 구체적인 해답을 줄 수 있을 것이다. 왜냐하면 바로 허이기 때문에 의식 자체의 작용(Noesis)과 의식되어지는 대상(Noema)은 그 즉시로 동시에 정현될 수 있는 것이다. 또 허(虛)이기 때문에 명(明)하게 되는 것이며, 따라서 본질직관이라고 말할 수 있는 것이다."
徐復觀, 앞의 책, p. 113

【작품 12】<검은 길 1 (Dark path 1)>, Pigment on Korean paper, 60.6 x 72.7 cm, 2014

【작품 13】<산책로 (A park lane)>, Pigment on Korean paper, 72.7 x 90.9 cm, 2015

단조로움은 【작품 12】<검은 길 1>에서 색채의 시각적인 운동력이 만드는 쾌감에는 훨씬 못 미친다. 하지만 이미지를 대하면서도 생각을 유지할 수 있는 여유가 있다. 색채의 시지각적인 운동력으로 가빠진 숨을 가다듬고 대상 앞에서 호흡을 길게 가져가는 것이다. 마치 모차르트 레퀴엠의 성대함에서 놓쳤던 담백한 고해(告解)를 오히려 그레고리오 성가[86]에서 회복하는 것처럼 말이다. 고해적인 독백에 어울리는 목소리가 있으며, 내면을 바라보기에 어울리는 조형이 있다. 본인은 점차 이런 종류의 회화로 옮겨가고자 한다. 우리는 삶의 짐을 덜기 위해서는 축제의 화려함이 필요하지만, 때로는 정직하게 맞서는 일도 필요하다.

대상을 인식하는데, 색이 필수적인 것은 아니다.[87] 색채가 주는 감각적

86) 전정임은 중세기에 그레고리오 성가의 쇠퇴 원인을 분석하고 있는데, 그중 하나가 다성 음악의 발달이다. 이는 일종의 리듬적 동시성이 필요하게 됨으로 성가로써 자신이 갖고 있던 리듬적 특성을 상실하고 새로운 방식의 리듬체계에 따르게 되면서 본연의 모습을 상실했다고 말한다. 이와 유사하게 본내용에서 담긴 조형적인 시도는 성가적인 회화작품 본연의 모습을 찾기 위한 단순함으로의 회기를 의미한다. 색채에서 다선율적인 화려함을 버리고 주성부를 구성하는 단선율로의 복귀이다.
전정임, 「그레고리오 성가의 기호학적 고찰」, 한국음악학학회, <음악학>7권0호, 2000, pp. 159-90

87) 메를로-퐁티는 기억된 색깔은 많은 경험에 의해 새겨진 압도적인 색깔이며 항상성을 띄며 빛이 변화하는 현상 속에서도 의심 없이 원래의 색을 본다는 것이다. 그리고 색

[도판 18] 조르조 모란디 Giorgio Morandi, <Natura morta (Still Life)>, Oil on canvas, 41 x 49 cm, 1952

[도판 19] 웨인 티보 Wayne Thiebaud, <Two Cheese Cubes>, Oil on canvas, 28 x 36 cm, 2011

자극은 쉽게 감정의 선율로 발전되기 때문에 하나의 주선율을 위해서 다른 선율은 감춰지도록 한다. 모란디의 병이 원래 가진 선명한 색채들로 그려졌다면 전혀 다른 회화가 되었을 것이다. 회화를 대하는 태도, 그리고 삶에 대한 태도가 그의 먼지 쌓인 정물에 담겨있다.[88]([도판 18]) 이와 반대의 예로 웨인 티보(Wayne Thiebaud)의 작품([도판 19])을 찾을 수 있다. 비슷한 정물을 다루고 있지만 웨인 티보의 작품에서 색채는 오히려 현실을 지나쳐서 눈이 시리다. 우리는 이 선명한 색채가 만드는 감각적 자극의 달콤함을 맛보게 된다. 우리는 지금 반대편에 서서, 조형적인 특성으로부터 작가의 예술관을 가늠해보고 있다. 지금까지 본인의 작품들에서 색채의 즐거움을 환영하였지만, 앞으로 조금은 전자의 방식으로 몸을 기울이고 싶다. 이 실험적 단계에서 따르는 몇 가지 질문이 있

깔의 지각은 아동에 있어서 나중에 오고, 지각은 색깔을 거치지 않고도 사물로 곧장 바로 간다고 말한다.
Merleau-Ponty, Maurice, 류의근 옮김, 『지각의 현상학』, 문학과지성사, 2002, pp. 457-70

88) 체멜로의 다큐멘터리 영상은 모란디가 자발적인 고립을 삶을 살았다는 것을 지인의 인터뷰를 통해서 보여주고 있다. 또한 그는 작업실의 정물에 쌓인 먼지를 청소하지 못하도록 했다고 한다.
Chemello, 앞의 다큐멘터리

다. 색채는 감정과 밀접하게 작용하기 때문에 불필요한 감정의 과잉을 줄이기 위해서 색채의 사용을 자제하는 것이 옳다면, 그로 인한 운동력의 상실에서 오는 무기력함을 어떻게 극복할 것인가이다. 현재로서는 담백한 색조에서도 강력한 인상을 생산할만한 표면질감, 즉 물질성에 해답이 있지 않을까 추측하고 있다. 하지만 시각예술의 답은 머리로만 낼 수 있는 것이 아니기에 대답은 나중으로 보류해야겠다.

3. 내러티브의 제거

하나의 이미지 내부에 대상이 두 개가 있으면 우리는 본능적으로 둘을 연관시켜 그들의 관계를 파악한다. 내러티브의 자동적이고도 강력한 힘이 사유의 공간을 방해한다. 이미지 내부에 독립적으로 생성된 이야기는 관객을 이미지 내부세계의 체험으로 초대하기보다는 바깥에서 그 이야기를 들여다보도록 초청한다. 다시 말해, 이미지의 정면을 대면하기보다는 옆모습을 볼 수 있는 객석으로 초대받는 것이다.[89] 네오 라흐(Neo Rach)나 줄스 발랭쿠르(Jules Balincourt)([도판 20])의 경우처럼 독립된 내러티브에 조형적 즐거움을 더한 작품들이 만들어 내는 의미의 세계가 회화의 매력적인 부분이긴 하지만, 회화가 세상을 바라보는 관조적 시야를 확보하기 위해서 의도적으로 무의미한 사물을 이미지의 대상으로 사용하거나 상징성 강한 대상이 단독으로 제시되기도 한다.([도판 21]) 본인이 현재 노력을 기울이는 부분도 이와 같다. 한가지로 집중된 인상과 그것의 의미를 대면할 수 있도록, 풍경화에서 등장하는 오브젝트들이 만드는 읽을거리를 제거하는 것이다. 연달아 제작된 다음의 두 작품을 통

89) 루이스는 밀턴의 실낙원을 종교시로서 잘 그려내지 못했다는 비판을 반대한다. 그는 이 책을 종교시로 보면 안 된다며, 독자들은 실낙원은 밀턴의 종교적 경험을 간접적으로 체험하는 것이 아니라 종교적 삶에서 잠시 벗어나 하나님과 인간 모두의 옆모습을 볼 수 있는 것처럼 가장하는 것이라고 설명한다.
Lewis, C.S., 앞의 책, pp. 225-45

[도판 20] 줄스 드 발랭쿠르 Jules de Balincourt, <Little Men, Big Map>, Oil and acrylic on wood panel, 119.9 x 95 cm, 2005

[도판 21] 코엔 반 덴 브룩 Koen van den Broek, <Yellow Border>, Oil on canvas, 195 x 130 cm, 2007

해서 회화의 구성적인 변화를 살펴보려고 한다.

【작품 14】<밤공원 1>과 【작품 15】<밤공원 2>는 본인의 감정적인 체험을 바탕으로 제작되었다. 밤에 고요한 공원을 산책에서 피어 오른 감정을 담아내려고 하였다. 【작품 14】를 제작하자마자, 직관적이고 관념적인 방향으로 접근해보려는 의도로 다시 서둘러 【작품 15】을 제작하였다. 다시 말해서 사유하고 있는 사람이 있는 공간을 그려내는 것이 아니라, 작품 자체가 본인에게는 물론 관객에게도 공원을 관조적 태도로 바라보게 만드는 이미지를 원했다. 내러티브가 만드는 인간적인 소음을 피해, 마치 산수를 '원망'으로 관조하듯[90] 공원을 바라보고자 하였다. 이

90) 서복관은 곽희의 산수화론에 나타난 원망을 다음과 같이 설명하고 있다.
"중국의 산수에 대한 감상은 일찍부터 '등산임수(登山臨水)'하는 방식을 채택하여 왔

【작품 14】<밤공원 1 (A privite park 1)>, 97.0 x 130.3 cm, Pigment on Korean paper, 2015

두 작품은 동일한 감정의 주제로 다루고, 또한 비슷한 화면구성으로 제작되었지만, 회화의 목적이 달라짐에 따라서 화면의 구성에 변화가 생기고 있다. 【작품 14】에서 제공된 인물은 가로등에 물든 공원의 공간과 호응하며 관계를 맺고 있는 반면에 【작품 15】에서는 인물이 빠짐으로 명확하게 드러난 이미지 내부의 스토리가 배제되었다. 하나의 이미지 안에서 인물이 등장하면 어떤 대상 중에서 무엇보다도 강력한 영향력을 지닌다. 인물을 인식하는 순간 우리는 자동적으로 인물의 상태를 파악하고 감정을 읽으려 노력한다. 바로 이 강력한 흡입력이 서정이나 적막과 같

는데, 왜냐하면 이것은 바로 유력하는 자의 가슴 속을 활짝 열 수 있게 하기 때문이다. … 중국의 산수화는 언제나 평시(平視)로는 바라볼 도리가 없는 깊은 곳을 그림으로 그려내고 있는데, 바로 이러한 방식을 통하여 이루어진 것이다."
徐復觀, 앞의 책, p. 387

【작품 15】<밤공원 2 (A privite park 2)>, 130.3 x 162.2 cm, Pigment on Korean paper, 2015

은 추상적인 감정이나 대상의 고유한 내적인 의미를 퇴색시키기도 한다. 이런 이유로 【작품 15】에서는 내러티브적인 요소가 제거되고 공원의 공간으로만 제시하게 되었다. 인물로 인해 생성되는 독립된 내러티브가 사라지면서 비워진 공원에 담긴 공간적 의미를 고요하게 바라보며, 동시에 표현기법이 만드는 추상적인 인상에 집중할 수 있게 된다. 인물과 공간 사이의 관계가 성립이 되면 관객은 제삼자가 되어 바라보게 되지만, 공원의 공간이 비워진 채 색채와 빛의 인상으로만 제시되었을 때는 새로운 가능성이 열린다.

이미지에서 등장하는 인물은 타인으로 받아들여지기 쉽지만, 비인격적

[도판 22] 빈센트 반 고흐 Vincent van Gogh, <A Pair of Shoes>, 37.5 x 45 cm, Oil on canvas, 1886, Amsterdam: Van Gogh Museum

인 대상은 자신과 동일화되기 쉬운 면이 있다. 사실 인간은 보게 되는 모든 대상에 인본주의적인 해석을 내어놓는다.[91] 산수화에서 아주 작게 초가집 하나가 그려져 있어도 우리는 그 집이 되어 대자연에 숨는다. 【작품 15】에서 인물은 없지만 작은 건물 하나로 충분히 마음의 거처로 삼을 수 있다. 우리는 고흐가 그린 낡은 신발([도판 22])에서도 인간의 노동과 삶의 의미까지 발견해낸다. 아니 오히려 노동하고 있는 인물이 그려진 회화에서보다 더 관념적인 의미까지 이끌어 내게 된다. 이는 중국의 마하파(馬夏派), 절파(浙派)의 직업화가들이 근경의 풍경에 인물이 담긴 그림을 다룬 것에 비해, 문인화가들은 사군자와 같이 상징성이 강한 소재를 단독으로 그렸던 이유와 같지 않을까? 문인화가들은 예술세계에서 초연한 마음으로 세상을 바라보는 장학적 정신을 추구했기에 그들이 다루는 이미지에서 현실을 크게 환기시키는 구체적인 인물이 등장하거나 짧은 시간적 개념이 닮기는 사건이 중심이 되는 서술적인 표현에는 관심이 없었던 것 같다.

4. 회화의 평면성

91) 곰브리치는 우리가 꼬여있는 철사나 복잡한 기계조차 인간행위의 산물로 보고 그 형태에 '인간성'을 부여하도록 가르침을 받았다고 말한다.
Gombrich, 앞의 책, pp. 272-74

본인은 지금 감각적인 환영의 세계를 해체하고 점차 '관념적인 제시'에 적합한 이미지를 제작하기 위해 조형적인 방법을 모색하고 있다. 앞에서 색채에서 스펙트럼의 압축과 색채운영에 대해 살펴보았고, 다음으로 대상을 관조하기에 적합한 화면구성을 찾아보았다. 여기에서는 재현으로부터 멀어지면서 동시에 표상적 가치를 높이는 방법의 일환으로 '평면성'에 대하여 기술하려고 한다. 이미지에서 내부요소의 상호관계를 현실의 자연스럽게 정돈되어있는 상태로부터 고의적으로 분리하는 것이다. 이 말이 초현실주의자들의 것처럼 이미지 내부에서 그려지는 대상들의 관계에서 비현실적인 모순을 만드는 것을 뜻하지 않는다. 인식의 차원에 대한 것으로, 현실적인 '상태'에 대한 인식을 의도적으로 피하는 것이다.[92] 지하철에 타서 마주 앉은 사람을 바라보는 것과 그를 찍은 사진을 보는 것은 전혀 다른 일이다. 사진이 주는 '약간의 거리감'[93]이 주는 안전함 속에서 대상을 면밀히 살펴볼 수 있게 만든다. '사진을 바라보는 눈'은 그 사진 속에서 더 많은 생각을 이끌어 낸다. 회화는 '회화를 바라보는 눈'을 필요로 한다. 현실로부터 분리된 지각의 고립감에서 예술을 바라보는 의식이 깨어난다. 이미지가 평면을 되찾는 이유가 여기에 있다. '환영이 아닌 그림에서의 실행.'[94] 관조의 공간, 정신의 안식처, 기도의 골방은 이런 고립으로부터 실행된다.

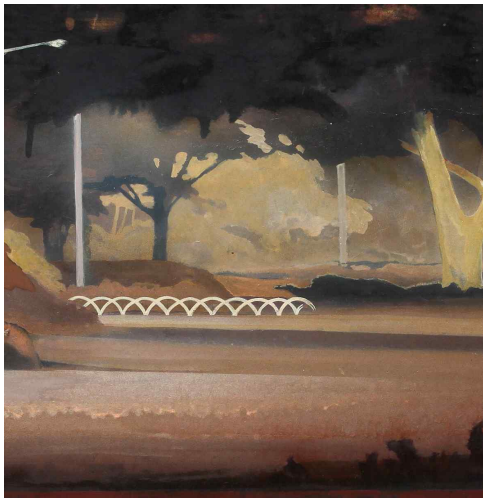
유아들의 그림에 그려진 커다란 타원형을 보고 우리는 운동장임을 알

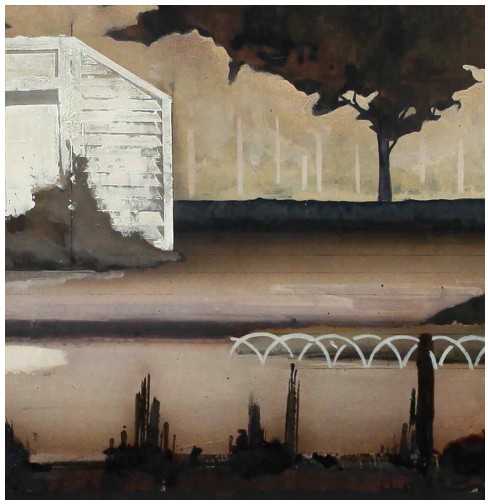
---

92) 곰브리치는 입체파가 평면이라는 인위적인 구성으로 읽게 만드는 급진적인 형태라고 말하며, 환영을 만드는 실제적인 정돈상태의 단서들-원근법과 질감, 명암-이 서로 반박하게 만든다고 말한다.
Gombrich, 앞의 책, pp. 268-74

93) 베이컨은 인터뷰에서 사진에 대해 다음과 같이 말하고 있다.
"내 생각에는 사진이 사실로부터 갖는 약간의 거리감 때문인 것 같습니다. 그것이 나로 하여금 그 사실로 보다 격렬하게 되돌아가게 합니다. 나는 대상을 바라볼 때보다 사진 이미지를 통해 더 깊이 이미지 내부로 침투하여 실제라고 생각하는 바를 열기 시작한다고 생각합니다. 사진은 단순히 참고자료가 아닙니다. 사진은 종종 생각의 도화선이 됩니다."
Sylvester, 앞의 책, p. 133

94) Gombrich, 앞의 책, p. 268





[도판 23] 【작품 14】<밤공원 1 (A privite park 1)>의 부분
[도판 24] 【작품 15】<밤공원 2 (A privite park 2)>의 부분

아본다. 경험과 대조해 볼 아주 적은 단서들을 가지고, 우리 인식의 허용치를 조절함으로 신중하게 그것이 무엇인지를 정의해낸다. 이와 비슷한 방식으로 '분리'에서 오는 의심이 회화 앞에서 우리의 발걸음을 멈추게 한다. 이미지가 주는 긴장은 유쾌한 것이다. 평면적인 표현은 대상을 현상으로부터 고립시키고, 보는 눈으로 하여금 그 고립된 세계로 건너오라고 한다. 【작품 15】<밤공원 2>는 화면을 구성하는 요소들의 결합을 조각내고 납작한 면에 초벌칠을 한 것처럼 그려진 상태 그대로 노출시키고 있다. 그리스적 환영을 버리고 다시 이집트 미술로 돌아가고 있다.[95] '외형' 복제의 폐기는 플라톤으로서는 환영할 일이다.[96] 【작품 14】<밤공원 1>에는 전반적으로 대기원근법의 효과를 이용하여 환영의 공간이 자연스럽게 뒤로 물러나게 표현되었다. 【작품 14】<밤공원 1>의 확대 부분인 [도판 23]을 보면 멀리 있는 나무들이 정확하게 인식되지는 않지

95) 들뢰즈는 색채주의자들이 고유의 수단들(색채)을 가지고 환영으로 흩어져 버린 이집트 미술의 '시각의 만지는 힘'을 회복하려고 한다고 말한다.
Deleuze, 앞의 책, p. 160

96) "그(플라톤)는 동시대 사람들에게 미술가가 그대로 묘사할 수 있는 것은 오로지 '외형'뿐임을 환기시켰다."
Gombrich, 앞의 책, p. 129

만 점점 물러나며 (현실의 숲처럼) 그 끝을 알 수 없게 표현된 반면, 【작품 15】<밤공원 2>의 부분인 [도판 24]에서는 단일한 면적을 채색되고, 나무기둥만이 연하게 암시되어있다. [도판 24]에서는 화면은 구역별로 평면적으로 표현되고 있다. 땅에 떨어지는 자연스러운 가로등의 빛은 인공적인 그러데이션으로 바뀌었으며, 화단의 울타리는 그리다 만 듯이 간단한 터치로 마무리 되었다. 인물을 대변하는 건물은 한 가지 톤으로 거칠게 발린 듯 그려졌다. 이렇게 예술장치를 폭로함[97]으로 이미지는 환영의 차원을 넘어 더 많은 의미가 있음을 암시한다. '회화를 보는 눈'으로의 '접속'을 요구하고 있는 것이다. 평면성은 예술작품으로서의 '자기증명'[98], 그리고 '그림에서의 실행', 이 두 가지를 동시에 성립시키는 길이다. 앞서 살펴본 것처럼 내러티브를 제거하는 것과 환영의 대기를 해체하는 것도 넓은 의미에서 보면 평면성을 강조하기위한 일환이라고 할 수 있다. 밤 공원의 현상을 뒤쫓던 표현은 버리고, 대상의 본질적 '무엇'[99]으로 다가가는 조형적인 방법을 찾은 것이다.

회화에서 생각의 전개는 몸의 실행에 비해 겨우 한발 앞선다. 지난 '몸짓'을 되돌아보고, 다시 처음 그림을 그려보듯이 도전하는 것이다. 경험이 부족한 화가는 무게중심을 뒤로하고 조심스럽게 발을 뻗어보는 수밖에 없다. 새로운 과제 앞에 놓인 본인의 상황이 그렇다. 본장은 III장에서 다루었던 시각적 어휘습득의 차원을 넘어서, 앞으로 본인의 예술세계를

97) 랑시에르는 회화적 현상은 회화의 소재와 실현매체의 물질성 자체라는 모순된 조직의 접합점이며, 이것의 현실화는 자기증명의 형태를 취해야한다고 말한다. 그러므로 표면은 자신이 표면일 수밖에 없다는 것뿐만 아니라 자신이 표면 자체일 수밖에 없다는 사실의 증명이어야 한다고 말한다. 그렇게 얻어진 평면성에서 그림은 표면이 둘로 쪼개져야만하고, 두 번째 주제가 첫 번째 주제 아래서 보여야만 한다.
Ranciere, 앞의 책, pp. 133-46

98) "표면은 자신이 표면일 수밖에 없다는 것뿐만 아니라 자신이 표면 자체일 수밖에 없다는 사실의 증명이어야 한다."
Ranciere, 앞의 책, p. 136

99) "이 '무엇'은 더 이상 뒤진 시대의 물질적이며 대상적인 '무엇'이 아니다. 그것은 예술적인 내용이요, 예술의 정신으로서, 그것이 없으면 개인어건 민족이건 간에 육체('어떻게')는 결코 완전히 건강한 삶을 유지 할 수 없는 것이다."
Kandinsky, 앞의 책, p. 31

담아낼 큰 구조를 마련하기 위해 시도된 양식적인 변화에 대한 기록이다. 본문의 내용에는 본인의 작품세계에 담아내기 원하는 내적인 주제와 형식(표현양식)을 일치시키기 위한 노력이 담겨있다. 내면생활과 작품이 분리되지 않는 것이 본인의 건강한 창작활동에 무엇보다 중요한 일이라고 생각하기 때문이다. 이는 비교적 최근에 다가온 과제이다. 그래서 본문에서 다룬 내용은 현재에도 도전의 과정 중에 있기 때문에, 정리되지 않은 채 어림짐작 정도로 머무를까봐 조심스럽다. 하지만 첫 번째 빗나간 화살이 다음의 조준을 바로잡는 견본이 될 수 있기에, 현재의 탐구를 기록하는 것에 막연한 기대를 걸어본다.

Ⅴ. 맺음말

본 논문의 목적은 2012년부터 지금까지 이어져 온 본인의 작품제작에서 재현의 대상과 목적, 그리고 어휘에 대한 탐구한 실습의 과정을 정리하고, 작품제작기간 동안 참고했던 이론서적들을 분석하였다. 본인의 작품은 대체로 현실의 공간에서 얻었던 미적체험을 풍경화의 형식으로 제작하고 있다. 이미지 안에 재현된 대상은 닮음의 한계를 벗어나지 않은 채 사실로부터 왜곡됨으로 다양한 시각적 뉘앙스를 갖게 되는데, 준비된 화가는 색채와 형태 그리고 물질성이라는 회화의 조형요소의 작용에 맞서기보다 그것을 북돋우며 고유한 목적에 따라 그 이미지의 운동력을 강화한다. 본고는 개인적인 의미의 세계를 공간이라는 대상을 재생하는 과정에서 본인의 표현의도에 따라 조형요소들이 그 시각적 운동력을 갖추어 가는 과정을 분석하는데 주력하였다.

Ⅱ장은 풍경이라는 회화양식에서 개인적인 의미를 담아내기 위한 이유와 목적을 기술하였다. 본장은 본인이 추구하는 회화의 방향을 설정하는 단계로서, 본인이 경험한 특정한 장소가 재현되는 과정에서의 대상적 의미와 그 의미를 담아내기 위한 재현의 목적을 찾고, 과거의 회화론에서 그 근거를 찾아 덧붙였다.

Ⅲ장에서는 본인이 의미를 담은 풍경을 제작하며 다양한 재현의 어휘를 개발해오는 중에 습득한 조형원리들, 즉 회화의 가장 기초적인 요소가 되는 색채와 형태가 만드는 감정들과 매체의 물질성이 만드는 인상, 그리고 그것들의 상호적인 작용에 대해 기술하였다.

Ⅳ장에서는 정신의 안식처라는 관념적 사유의 공간을 담기 위한 조형양식의 변화에 대해 기술하였다. 이는 본인이 회화적 경험이 수년간 쌓

인 후에 시지각적인 운동력에 대한 관심이 자연스럽게 정신적이고 관념적인 것으로 옮겨옴에 따라 새롭게 시도된 양식적인 변화에 대한 것이다. 이는 비교적 최근의 과제로 내러티브적 요소의 제거와 평면적인 표현을 통해 감각적인 환기를 의도적으로 제한하여 관념적인 차원에 이르기 위한 조형적인 탐구를 기록하고 있다.

본인의 작품세계는 주로 경험적인 공간을 재현하는 것으로부터 시작한다. 때때로 찾아오는 특별한 감정을 표현해보려는 것이 회화작품을 제작하게 된 첫 동기가 되었다. 그러나 회화작가의 길을 가기로 결심한 당시에는 대학과 대학원 과정에서 습득한 재현의 기술과 매체기법을 총동원하여도 표현의 어휘자체가 부족하였다. 습관적인 그리기에 의존하였고 그것에 내용을 덧대는 수준이었다. 다양한 표현의 시각적인 어휘 습득이 필요했다. 작품 제작의 과정은 작가의 표현이면서 동시에 매체를 통한 표현의 과정 속에서 의미를 찾기도 하는 양방향의 작업이다. 무형의 생각을 물질로 현실화시키는 작품 제작의 과정은 그 자체로 사유의 시간이 된다. 그래서 회화작품의 창작의 과정은 곰브리치의 말대로 길이 있는 곳에 뜻이 있다. 창작의 자유를 누리기 위해서는 재현의 어휘습득이 절실했던 것이다. 예술 활동의 궁극적인 답은 본인 안에 있지만 규칙은 외부에 있다. 회화는 공용의 시각언어이라는 깨달음 이후에 작품제작에서 두 가지의 노력에 힘을 쏟았다. 첫째는 색채와 형태와 물질성이 만드는 인상에 정직하게 반응하는 것으로써 인간보편의 내재된 규칙을 파악하는 것이다. 두 번째로는 훌륭한 성공을 이뤄낸 고금의 대가들의 작품들을 정밀하게 관찰함으로 이미 성취된 다양한 시각어휘들을 습득하는 것이 필연적으로 따랐다. 과거의 대가들은 지금과 시대정신과 시대언어가 다르지만 여전히 시공을 초월하여 본인에게 전해지는 견고한 조형적 성취는 초보화가에겐 값진 것이었다. 물론 동시대의 대가들이 만드는 어휘가 가장 본인과 가깝기 때문에 실용적인 어휘 습득에 가장 큰 도움이 되었다. 이 두 가지는 머리로 이해하고 넘어갈 성질의 것이 아니었다. 창작자

의 체질적인 문제, 표현의 목적이 있는가 하면, 극복해야하는 매체가 있다. 그것들을 체화시키기 위해 고된 시간을 작업실에서 보내왔다. 대가들의 그림과 예술론을 접하면서 예술의 보편성에 기초한 수직적인 성취가 있다는 확신이 들었다. 대가들의 완결된 회화 앞에서 초라하게 밑바닥부터 시작하는 것이 기분 좋은 일이 되는 것은 아니지만 성취할 목적이 있다는 것은 열정을 불러일으킨다. 다작을 목표로 매체극복을 위한 노력과 눈에 익힌 재현의 언어를 스스로의 방식으로 구사해보며 조형적인 실험을 했고 다양한 회화적인 경험이 늘어감에 따라 회화의 진정한 가치에 대해 고민하기 시작했다. 작업실에 들어선 주된 이유가 다양한 시각어휘들이 만드는 뉘앙스와 그것을 활용하여 시지각적인 운동력을 조절하는 원리의 습득이었다면, 작업실 안에서의 깨달음은 또 다른 차원의 것이었다. 본인이 회화 작품을 제작하는 동기와 과정을 길게 설명하는 이유는 본 논문의 구성이 이러한 경험의 시간적 순서에 따라 구성되었기 때문이다.

앞으로 본인의 작품에서 현실에 대한 감각적 환기를 드러낼 지 혹은 반대로 색채의 스펙트럼을 줄이고 재현적인 표현과 멀어짐으로 더욱 관념적인 작품을 할지 지금으로서는 단정할 수는 없다. 그것은 본인이 어떤 가치관을 두고 살아가는가하는 문제와 예술관에 따라 다른 양상으로 나타날 것이다. 이런 문제는 한편으로는 체질적인 것이라 본능적으로 자리잡아갈 것이라 생각한다. 다만 본인이 목표하는 바는 어떤 부류의 회화작품이 되든지 수직적인 높은 수준을 바라본다는 것이다. 회화작품의 제작은 목표를 분명하게 정해놓고 가는 길은 아닌 것 같다. 하지만 궁극적인 답은 빨리 찾을 수 없기에 서두를 필요가 없지만 회화가 내적필연성을 갖추고 정신적인 운동력을 키우기 위해 외부의 규칙을 체화시켜가는 일에는 지체함이 없어야 할 것이다.

참 고 문 헌

1.단행본

Berger, John, 박범수 옮김,『본다는 것의 의미』, 동문선, 2000

Deleuze, Gilles, (Francis Bacon. Logique de la sensation, Éditions du Seuil, 2002), 하태환 옮김, 『감각의 논리』, 민음사, 2008

Fromm, Erich, 이상두 옮김, 『자유에서의 도피』, 범우사, 1975

Gombrich, E.H.(Phaidon Press Limited, 1960), 차미례 옮김,『예술과 환영 - 회화적 재현의 심리학적 연구-』, 열화당, 2003

Kandinsky, Wassily, 권영필 옮김,『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 열화당미술책방, 2000

Lewis, C.S., 홍종락 옮김, 『실낙원 서문』, 홍성사, 2015

Marx, Karl Heinrich, 김문현 옮김,『경제학・철학초고/자본론/공산당선언/철학의 빈곤』, 동서문화사, 1994

Merlleau-Ponty, Maurice(Editions Gallimard, 1964), 김정아 옮김,『눈과 마음』, 마음산책, 2006

Merleau-Ponty, Maurice, 류의근 옮김, 『지각의 현상학』, 문학과지성사, 2002

Platon, 최명관 옮김, 『플라톤의 대화편』, 도서출판 창, 2008

Ranciere, Jacques(2003), 김상운 옮김, 『이미지의 운명, 랑시에르의 미학 강의』, 현실문학, 2014

Rookmaaker, Hans R.(Art needs no justification, 1978), 김헌수 옮김, 『예술과 기독교』, IVP, 2002

Schaeffer, Francis, 권혁봉 옮김, 『프란시스 쉐퍼 전집 I.기독교 철학 및 문화관』, 생명의말씀사, 1994

Schaeffer, Francis, 권혁봉 옮김, 『프란시스 쉐퍼 전집 II.기독교 성경관』, 생명의말씀사, 1994
Sylvester, David, 주은정 옮김, 『나는 왜 정육점의 고기가 아닌가』, 디자인하우스, 2015
葛路, 강관식 옮김,『중국회화이론사』돌배개, 2010
張彦遠 외 지음,『중국화론 선집』, 김기주 옮김, 미술문화, 2002
徐復觀, 권덕주 옮김,『中國藝術精神』, 동문선, 1990
오근재, 『인문학으로 기독교 이미지 읽기』, 홍성사, 2012

2.학술논문

조송식, 「'想像', 紳思, 본체적 逍遙 -동아시아의 상상 개념-」, 한림대학교 태동고전연구, Vol.32, 2014
전정임, 「그레고리오 성가의 기호학적 고찰」, 한국음악학학회, <음악학>7권0호, 2000

3.간행물, 기타

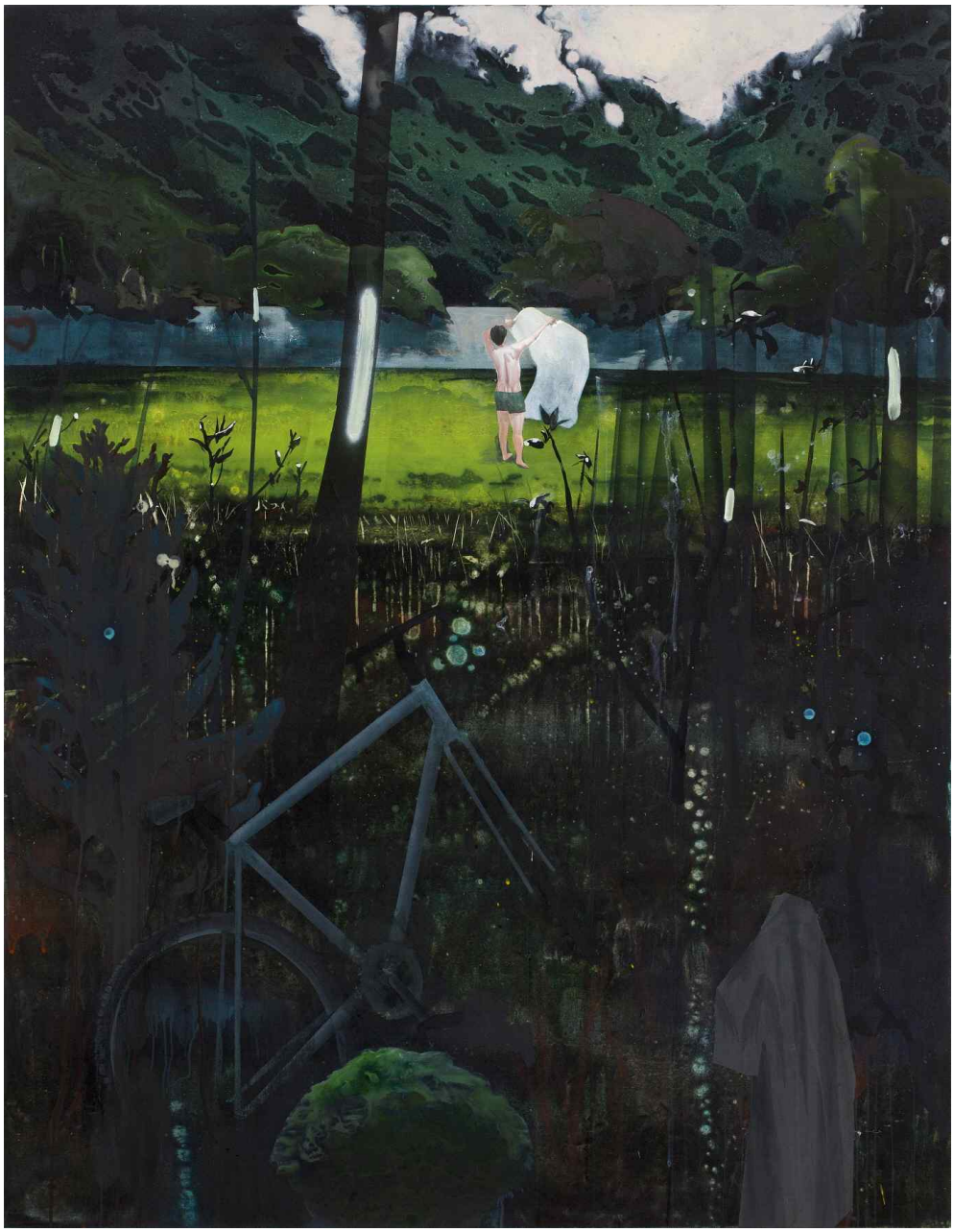
Chemello, Mario, 「GIORGIO MORANDI'S DUST」, Running Time 60', Imago Orbis in collaboration with con MAMbo/Morandi Museum, in partnership with Magnani Rocca Art Foundation, supported by Emilia-Romagna Film Commission, 2012
Godfey, Tony, 『Painting Today』, Paidon Press, 2014
Needham, Alex, 「Anselm Kiefer: 'Art is difficult, it's not entertainment'」, The Guardian, http://www.theguardian.com, 2014년 12월 참조
개역재정판, 『NIV 한영해설성경』, 신약성경, 성서원, 2009
정성윤, 2015 Shinhan Young Artist Festa <Isolated in White>, 개인전 도록 中 작가노트, 2015

작품도판

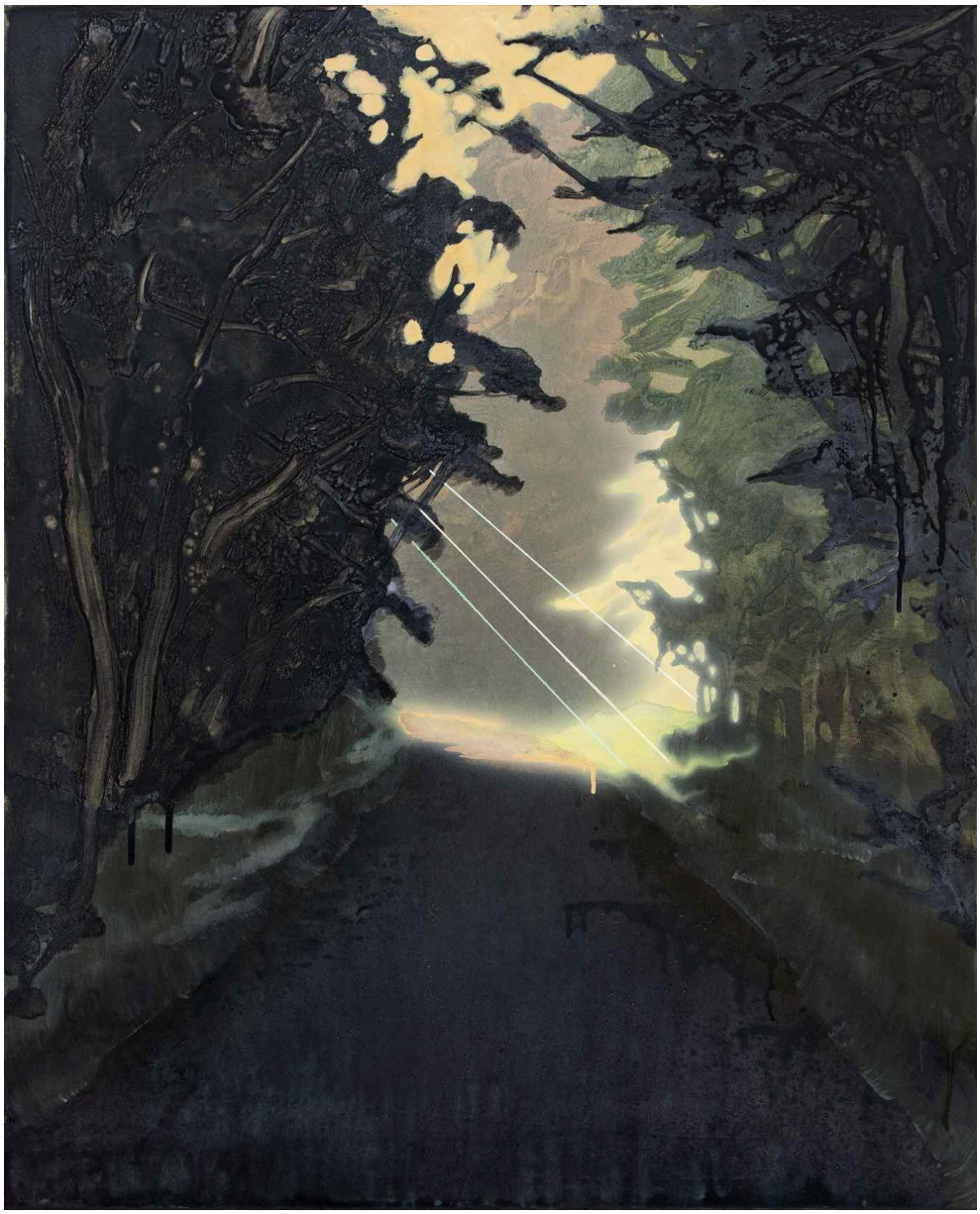
【작품 1】<검은 길 2 (Dark path 2)>, Pigment on Korean paper, 130.3 x 162.2 cm, 2014

【작품 2】<정원 1 (A private garden 1)>, Pigment on Korean paper, 72.7 x 60.6 cm, 2015

【작품 3】<밤 호수 (Night lake)>, Pigment on Korean paper, 91.0 x 116.8 cm, 2014



【작품 4】<썬베드 (Sunbed)>, Pigment on Korean paper, 145.5 x 112.1 cm, 2014

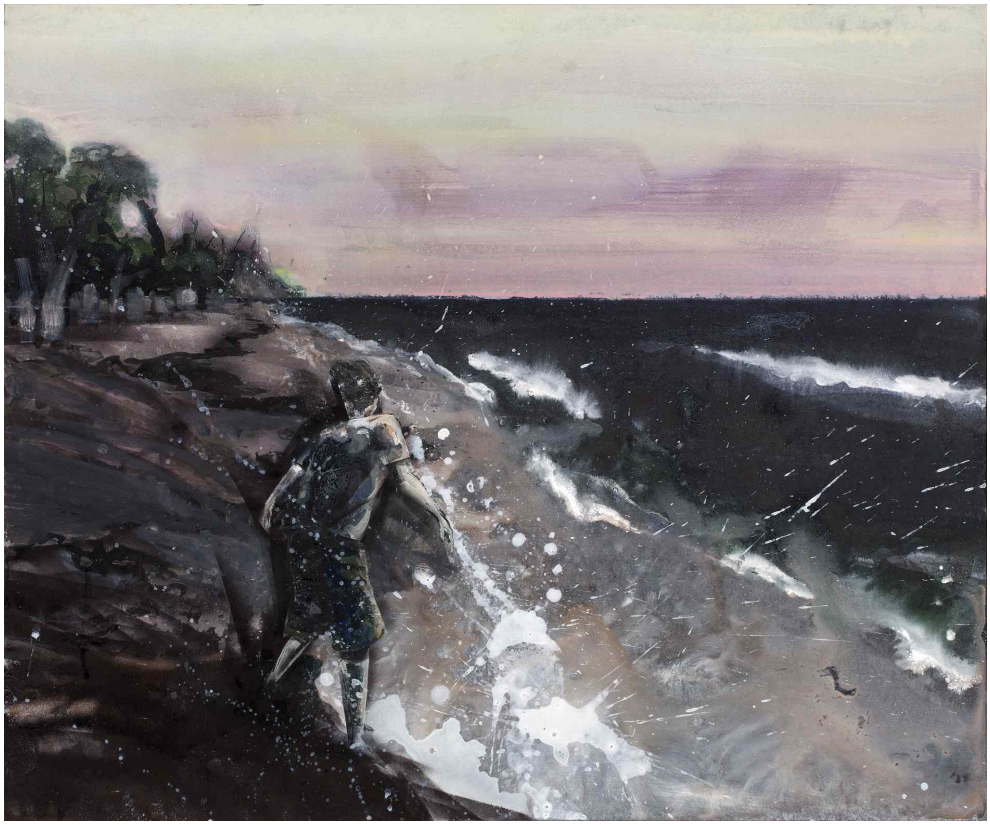


【작품 5】<네 신을 벗으라 (Take off your shoes)>, Pigment on Korean paper, 100.0 x 80.3 cm, 2015

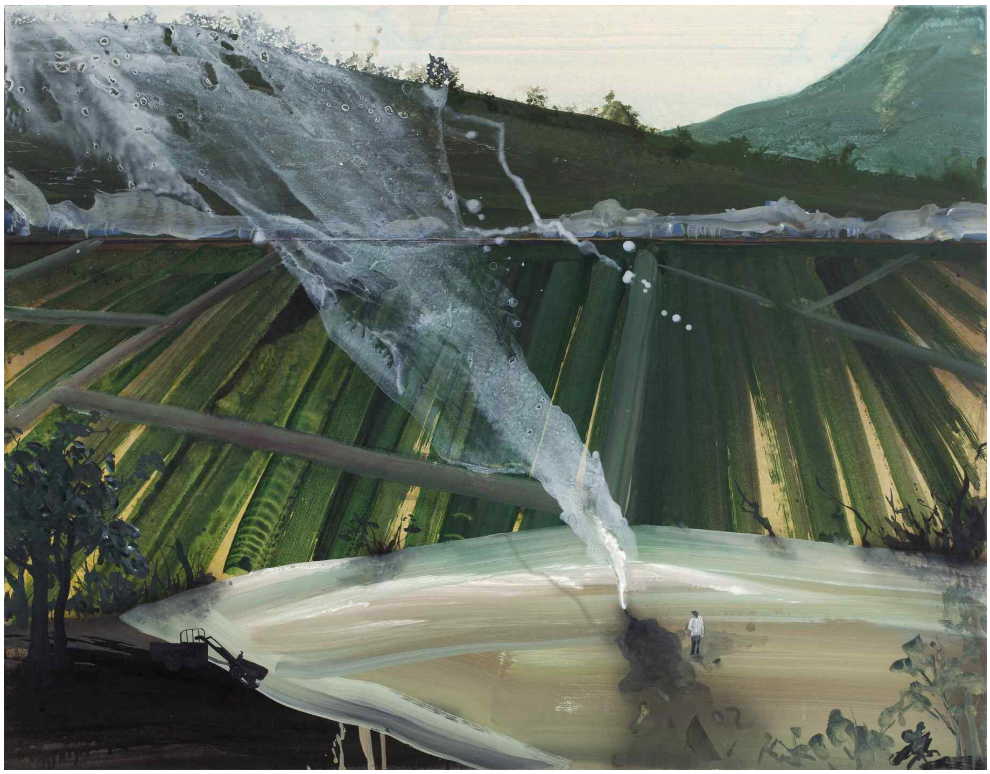
【작품 6】<하얀 고립 1 (Isolated in white 1)>, Pigment on Korean paper, 60.6 x 72.7 cm, 2014

【작품 7】<하얀 고립 2 (Isolated in white 2)>, Pigment on Korean paper, 97.0 x 130.3 cm, 2014

【작품 8】<피날레 (Finale)>, Pigment on Korean paper, 130.0 x 193.9 cm, 2014



【작품 9】<석양바다 (Sunset on the horizon)>, Pigment on Korean paper, 60.6 x 72.7 cm, 2014



【작품 10】<추수 (Thanksgiving)>, Pigment on Korean paper, 91.0 x 116.8 cm, 2014

【작품 11】<네 신을 벗으라 2 (Take off your shoes 2)>, Pigment on Korean paper, 100.0 x 80.3 cm, 2015

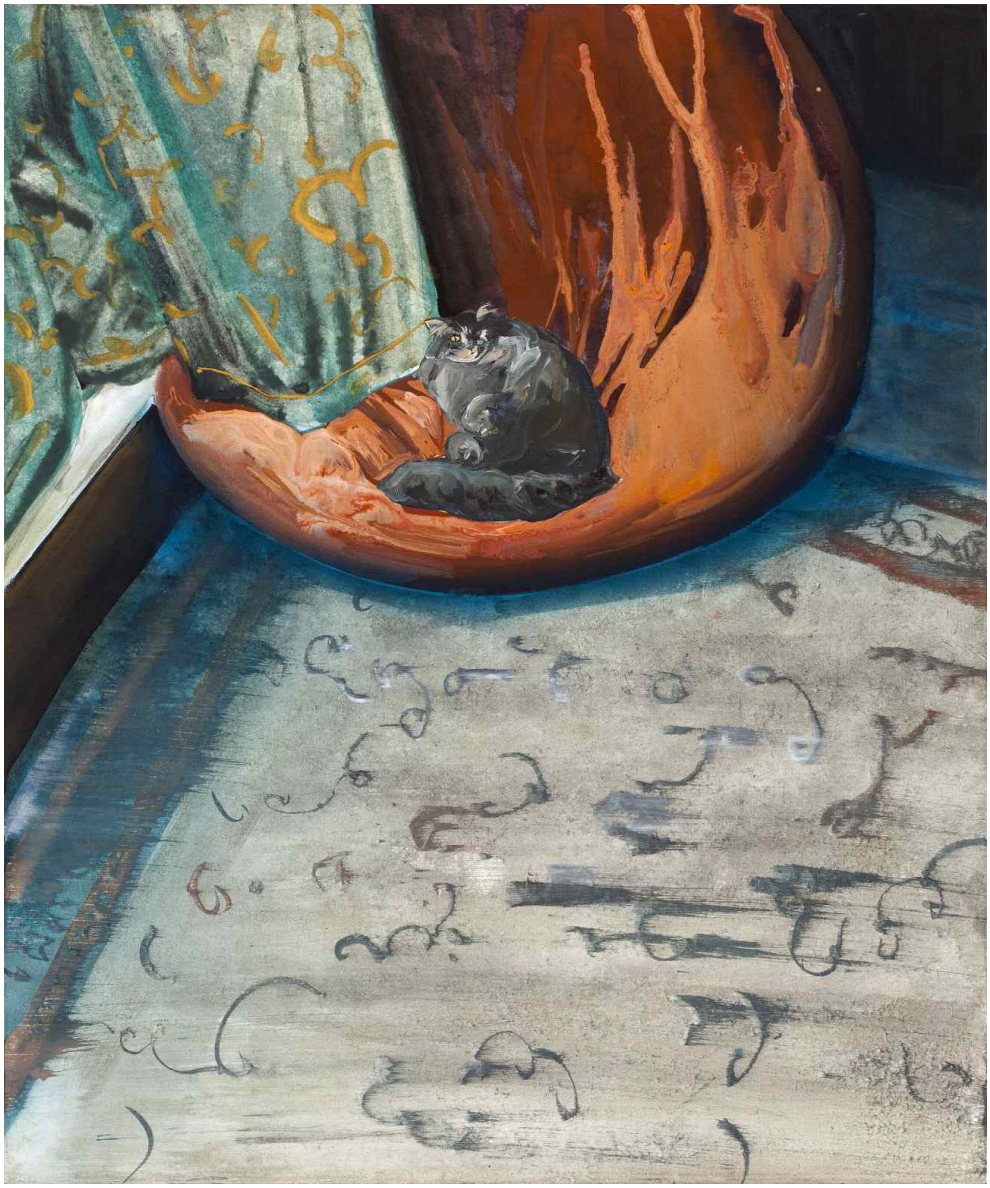
【작품 12】<검은 길 1 (Dark path 1)>, Pigment on Korean paper, 60.6 x 72.7 cm, 2014

【작품 13】<산책로 (A park lane)>, Pigment on Korean paper, 72.7 x 90.9 cm, 2015

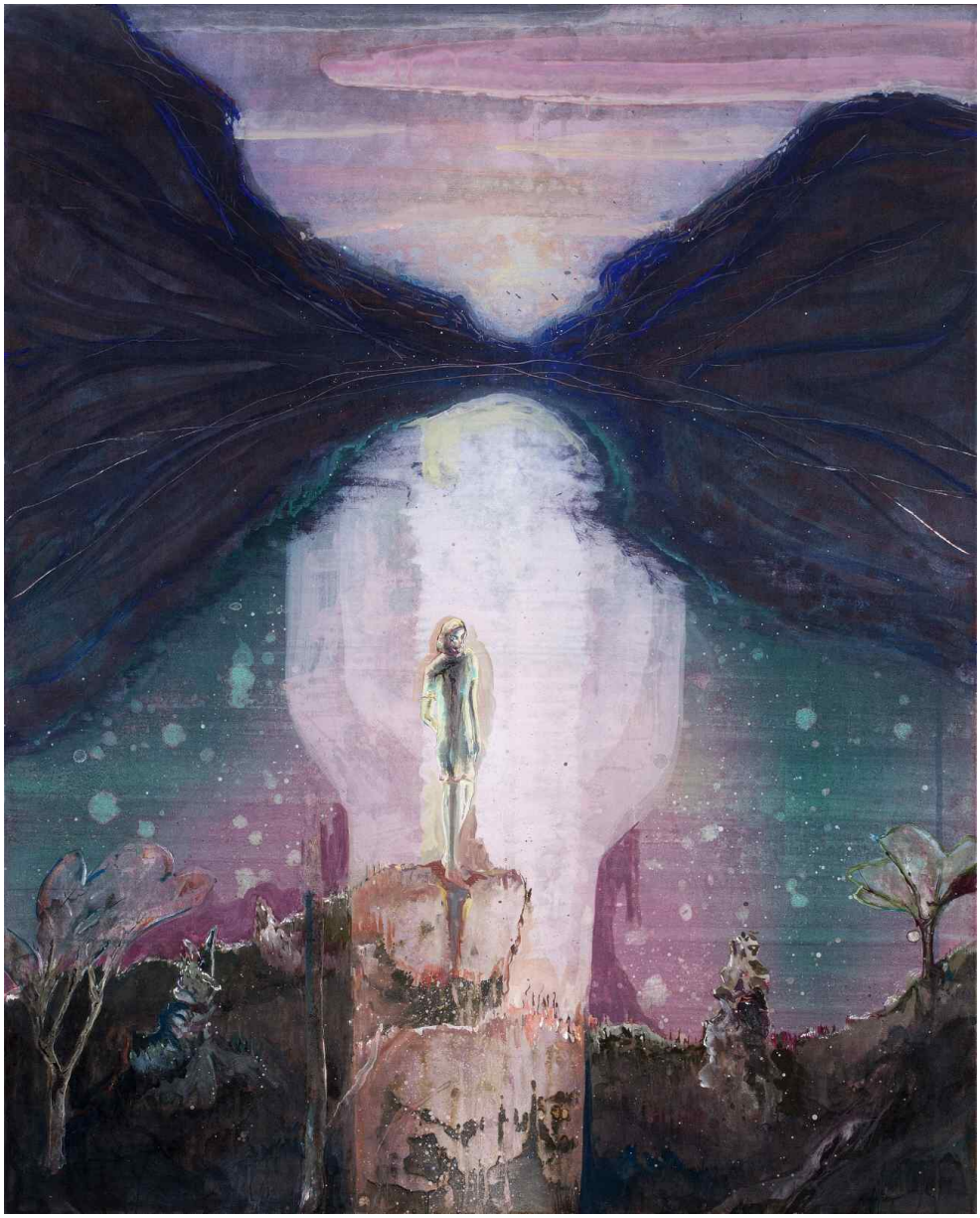
【작품 14】<밤공원 1 (A privite park 1)>, 97.0 x 130.3 cm, Pigment on Korean paper, 2015

【작품 15】<밤공원 2 (A privite park 2)>, 130.3 x 162.2 cm, Pigment on Korean paper, 2015

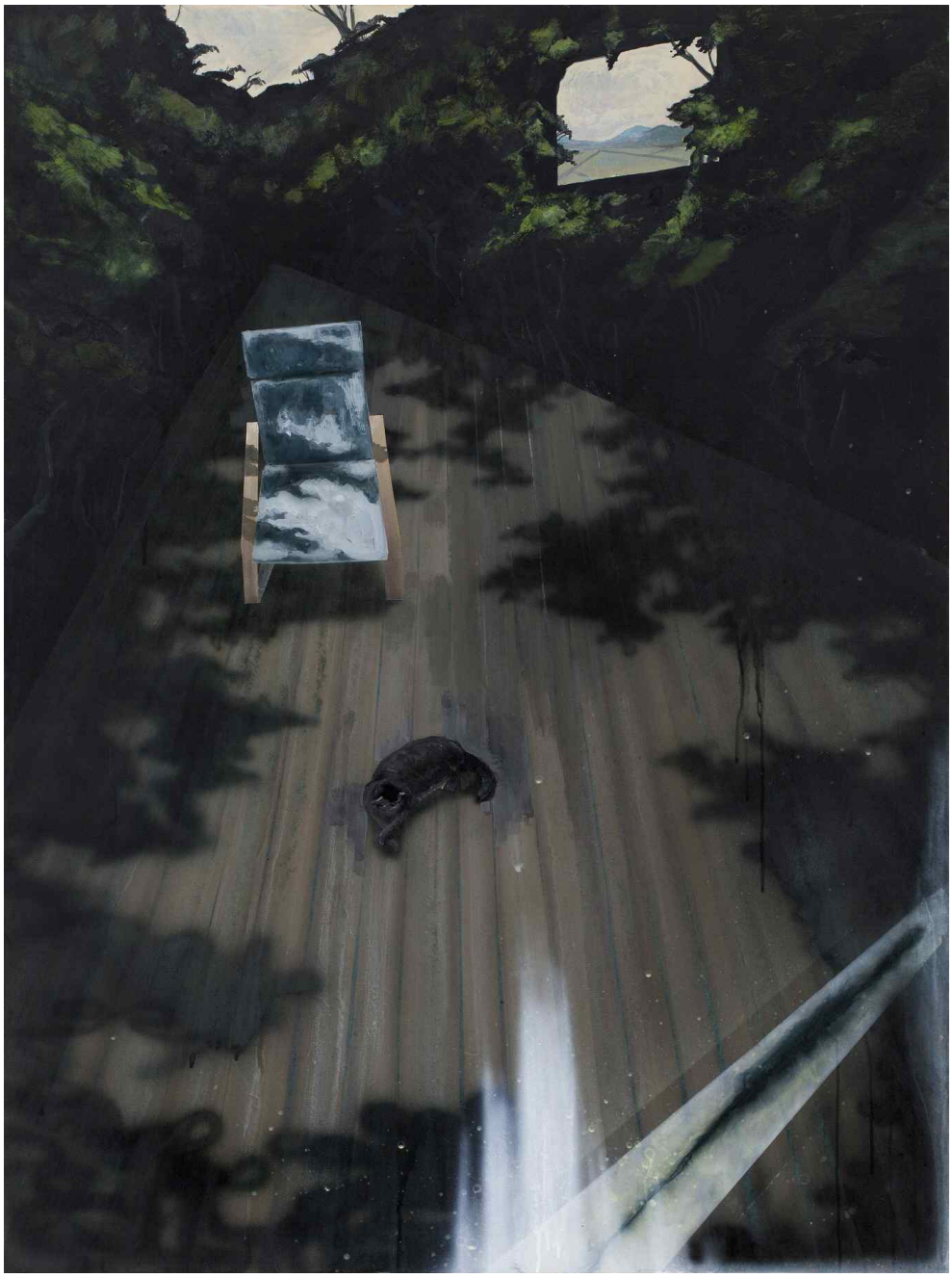
【작품 16】<귀가 (Coming Home)>, Pigment on Korean paper, 91.0 x 116.8 cm, 2014



【작품 17】<미오 온 폴리몰리 (Meo on polymoly)>, Pigment on Korean paper, 72.7 x 60.6 cm, 2014

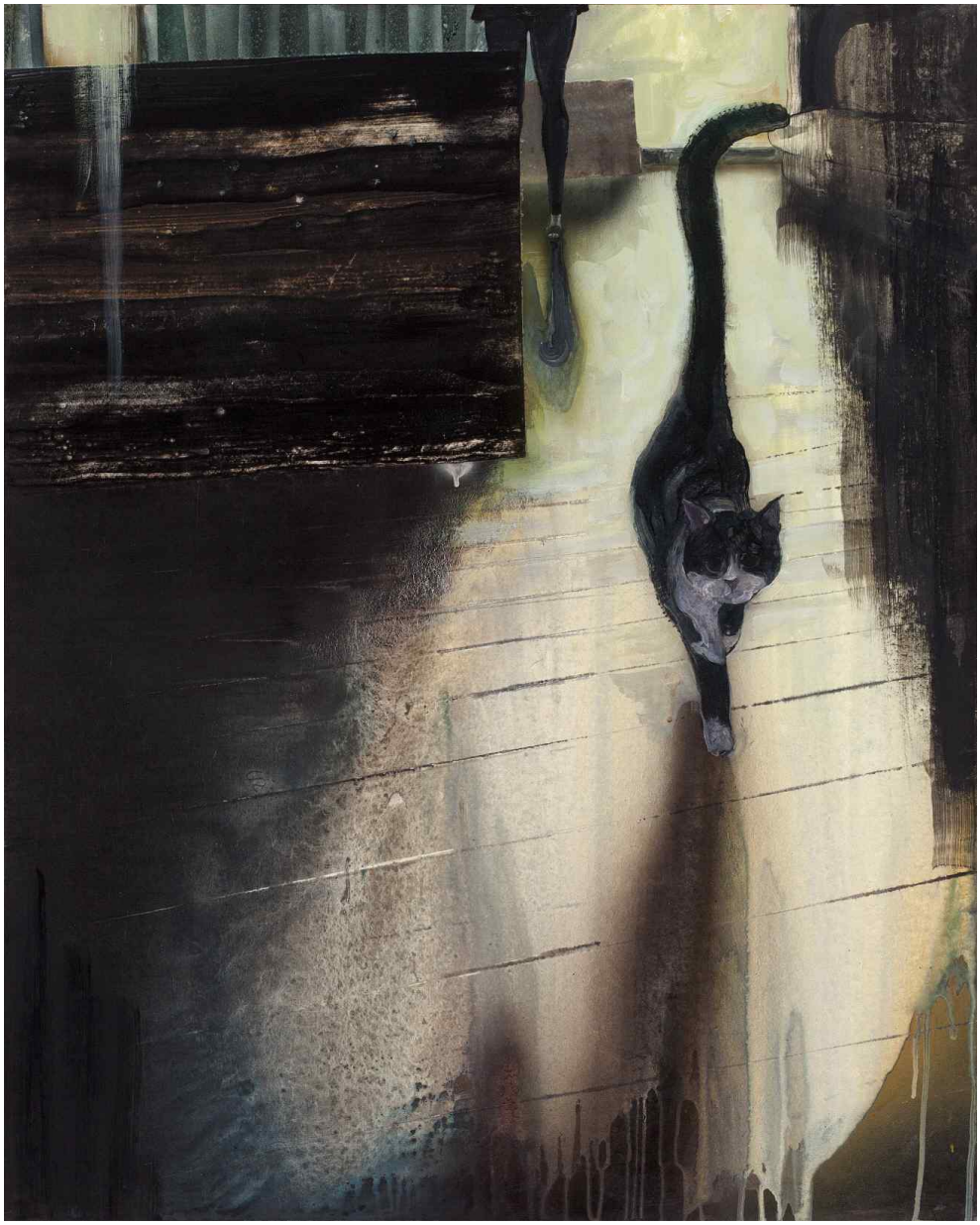


【작품 18】<석양 (Sunset)>, Pigment on Korean paper, 100.0 x 80.3 cm, 2013



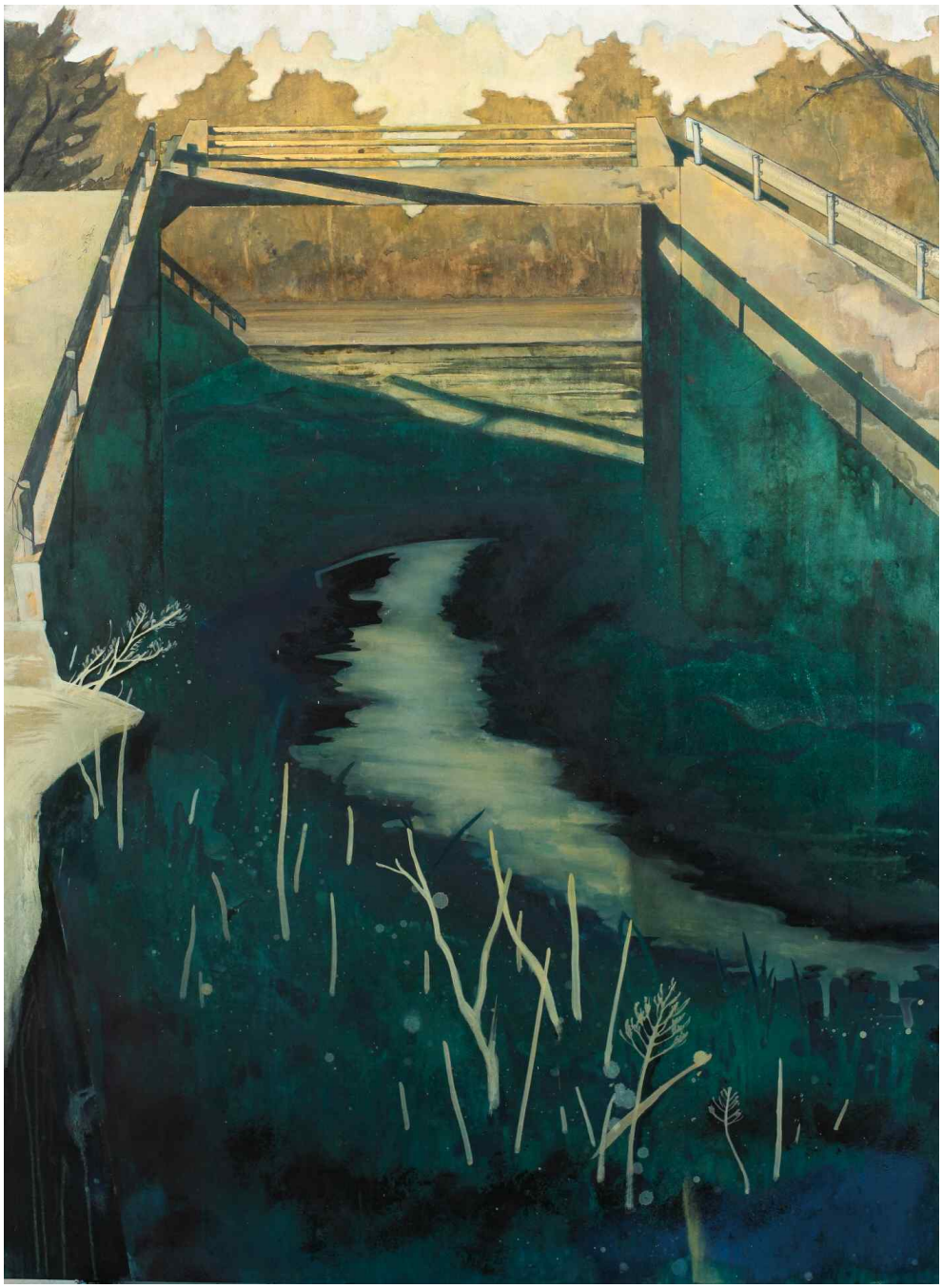
【작품 19】<안락의자 (Arm chair)>, Pigment on Korean paper, 130.3 x 97.0 cm, 2014

【작품 20】<하얀 밤 (A white night)>, Pigment on Korean paper, 80.3 x 100.0 cm, 2015



【작품 21】<후아유? (Who are you?)>, Pigment on Korean paper, 90.9 x 72.7 cm, 2014

【작품 22】<겨울 끝자락 (Winter yet)>, Pigment on Korean paper, 112.0 x 162.2 cm, 2015



【작품 23】<정원 2 (A private garden 2)>, Pigment on Korean paper, 130.3 x 97.0 cm, 2015

Abstract

A Study on the Landscape of Rest through Reproduction of Space

-Based on Jung, Sungyoon's works-

Jung, Sungyoon
Oriental Painting Dept. of Fine Art
The Graduate School of Seoul National University

This thesis is focused on landscape paintings, themed "rest," which I have produced since 2012 until now, to study art pieces so as to analyze the purpose of reproduction of space, an inevitable element in the creation of landscape, and its formative style attempted in between.

Reproduction in a painting goes beyond a replica of simple reality, but is imparted with spiritual meaning, depending on the original purpose that the creator had in mind.

The space, recreated in my works, starts from an experience in the reality, but moves beyond the level of substantial space as a fact to transforms itself into a private space of philosophical level, based on the creator's original feelings as the medium. The creation of my work starts from an aesthetic experience, occurred at a specific space

in the reality.

Such a particular space has been molded into the form of landscape paintings to search for substance of the feelings that the world of reality has presented.

This thesis describes the aspects as follows: first of all, the significance of producing a landscape as an image with an emotional theme and the purpose of reproduction as a technique to materialize it; and the identification of fundamental formative principles, acquired in the process of creating landscape paintings and their applications, i.e. stylistic characteristics in the pursuit of emotional purpose.

This thesis contains the following five chapters: <Preface>, <Purpose of Reproduction in a landscape of rest>. <Colors, Forms, and Material Properties in Spatial Reproduction>, <From Illusionary Space to Private Space>, and <Conclusion>.

Chapter I offers thoughts on the functions and purpose of art and reveals the role and responsibility of artists as an intermediary between the world of experiences and artistic experiences, and sets the direction of study on my works centered on reproduction, a technique to realize such a task.

Chapter II presents the meaning of a specific space, depicted in a landscape painting, as an object, and an illusionary technique of incorporating such a space, i.e. the malerisch purpose of reproduction, before proffering an analysis on formative developments, witnessed in my works. In addition, a close look has been taken at the discourses on the reproduction from the perspective of eastern and western painting theories in the past to identify its value and purpose from

contemporary paintings.

Chapter III offers an analysis on formative attempts, shown in my works. The techniques of reproduction are required to conjure up a visual illusion so as for the object recaptured in a painting to hold spiritual value. Here, the object is replayed as an image through colors, forms, and corporeality. This chapter looks into the process of creating works to identify various words of reproduction, formed based on such fundamental formative elements, i.e. visual nuance.

Chapter IV describes formative application to push the space in a landscape painting beyond the level of awakening senses to become a spiritualized space. Chapter III explores various words of reproduction, which evokes original feelings, whereas this chapter analyzes reproductive elements to create incorporate space, called rest. In a painting, sometimes awakening of senses of the reality should be restrained to secure the spiritual space. Here in this chapter, it is analyzed, the process of modelistic changes, tried in an attempt to go beyond the illusionary value to reach the concept by removing narrative factors from my works and highlighting flatness.

Chapter V recaps the above mentioned aspects and lays out the meaning of reproduction in the process of creation and the direction of study on works in the future.

Key words : Reproduction, Landscape of Rest, Colors, Forms, Material Properties, Narrative, Flatness
Student Nr. : 2006-23294