

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 이용허락조건 을 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 🖃





미술학석사학위논문

상실과 부재의 감정 그리기

- 나의 드로잉과 판화 작품을 중심으로 -

2017년 7월

서울대학교 대학원 서양화과 판화전공 임 재 형

상실과 부재의 감정 그리기

- 나의 드로잉과 판화 작업을 중심으로 -

지도교수 임 자 혁 이 논문을 미술학 석사학위논문으로 제출함

2017년 5월

서울대학교 대학원 서양화과 판화전공 임 재 형

임재형의 석사학위논문을 인준함 2017년 6월

위 원 장 <u>윤동천</u>(인) 부위원장<u>김형관</u>(인) 위 원 <u>오인환</u>(인)

국문초록

우리는 일반적으로 어떤 감정을 느꼈을 때 그 감정을 대표하는 단어를 떠올림으로써, 즉 감정에 이름을 붙임으로써 그것을 파악하려 한다. 그러나 감정이 복잡 미묘한 일종의 양상인데 반해 이름이란 결국 하나의 개념을 지시하는 기호일 뿐이므로, 결코 감정을 온전히 담아내지 못한다. 나는 감정의 풍부한 모호성을 단순화, 일반화하지 않으면서 있는 그대로 드러낼수 있는 방식이 그림이라 믿는다. 이는 그림이 의도의 구현일 뿐만 아니라그린 이의 신체적, 심리적, 무의식적 정황까지도 드러내는 '총체적인 장(場)'이라는 인식에 근거한다.

그리하여 나는 그림을 통해 감정을 다룬다. 나에게 감정을 그린다는 것은 '그리기'라는 구체화의 과정을 통해 막연히 느끼던 감정의 실체를 시각적으로 파악해가는 일이며, 내가 느낀 것들을 이해함으로써 나에 대해 알아가는 과정이다. 나아가 그것은 개인적 감정과 그에 관한 성찰을 타인에게 유의미한 시각적 결과물로 만들어가는 과정이기도 하다.

감정은 자신을 둘러싼 환경에 대한 주체의 내적반응이므로 나는 나를 둘러싼 환경, 즉 일상 속에서 마주치는 것들 중 내 감수성을 자극하는 대상들을 작품의 소재로 삼는다. 그렇게 그린 일련의 그림들을 돌아보며 나는 작품의소재를 두 가지로 분류해볼 수 있었다. 하나는 타인의 무표정한 얼굴이다. 나는 무표정을 이름 없는 미세한 표정들의 집합으로 본다. 그것들은 너무도미세하여 그로부터 읽어낸 감정의 기척이 그의 것인지, 혹은 내 마음으로부터 비롯된 것인지 가늠하기 어렵다. 즉 무표정한 얼굴은 불확실한 얼굴이다. 나는 거울 속의 나를 그리듯 그들의 얼굴을 그림으로써 나의 감정을 표현하기도 하며, 화면을 창문처럼 바라보고 그 너머에 있는 그들을 그림으로써 일종의 거리감을 드러내기도 한다.

다른 하나는 부재의 풍경이다. 빈 공간이나 무언가의 빈 껍질과 같은 소 재들은 그 자신의 의미 있는 부분을 결여함으로써 그것에 대한 기억의 매 개체가 된다. 나는 그것들을 상실의 경험과 관련하여 다루는데, 상실한 대상을 직접적으로 그리기보다는 비유적 소재들을 통해 그것에 관해 이야기하려 한다. 이는 상실한 대상을 타자(他者)로서 바라보고, 그의 알 수 없는 부분을 임의로 해석하거나 상징화하지 않으려는 나의 태도를 반영한다. 이러한 소재들은 '흐린 그림'으로 구현된다. 나는 대상이 지닌 다양한 시각적 대비를 소거하거나 완화하는 과정을 통해 흐린 그림을 만들어낸다. 제한된 색과 명도의 대비 안에서 대상을 드러내거나 형상의 윤곽을 모호하게 함으로써 시각적 명료성을 떨어뜨리는 것, 혹은 종이의 흰 바탕이나판면의 요철 위로 엷게 그려냄으로써 대상의 특성을 희석 또는 여과(濾過)하는 것은 직접적으로 '흐림'을 그려내는 방식이라 할 수 있다. 반면 판화의 유령상(幽靈像, ghost image)을 활용하거나 그림을 다른 재료와 크기로 다시 한 번 옮겨 그리는 '표현의 번역'과 같은 시도는, 이미 그려진 것의 명료성을 간접적 표현의 과정을 통해 약화(弱化)함으로써 특유의 흐릿함에 이르는 방식이라 할 수 있다.

결과적으로 그림은 현실과 닮아있으면서도 어딘가 다른 세계를 보여주며, 그 다름의 양상에 따라 다양한 시간적, 공간적 거리감을 자아낸다. 이는 세상으로부터 내가 느낀 특정한 심리적 거리가 시각적으로 구체화된 것이 라 할 수 있다. 이러한 거리감은 또한 그와 관련된 여러 감정을 파생시킨 다. 그것은 주의 깊게 들여다보지 않으면 알아챌 수 없는 일련의 미묘한 감정으로, 미세한 변화 속에서 드러나는 섬세한 이미지를 통해 구현된다.

주요어: 감정과 그림, 모호성, 심리적 거리, 타자, 부재, 상실, 감정의 기척, 흐린 그림, 약화, 소거, 희미한 형상, 엷은 그림, 유령상, 간접표현, 다시 그리기

학 번 : 2015-20016

목 차

I . 서론 ··································	1
Ⅱ. 감정과 그림	3
1. 감정의 모호성	4
2. 그림의 총체성	7
3. 감정을 그리는 것	10
Ⅲ. 존재와 부재	17
1. 타인의 얼굴	18
2. 부재의 풍경	25
IV. 흐린 그림 ······	36
1. 색의 소거	37
2. 희미한 형상	40
3. 유령상	50
4. 다시 그리기	59
V. 결론 ···································	62
그림 목록	65
참고 문헌	67
Abstract ·····	69

I. 서론

나에게 그림은 알고 있는 것을 표현하고 전달하기 위한 수단이라기보다 오히려 모르는 것을 알아가는 과정, 혹은 막연한 어떤 것을 구체화해가는 과정에 가깝다. 나는 이성적이고 논리적인 사고의 틀 안으로 쉽사리 포섭되지 않는 모호한 것들에 끊임없이 이끌린다. 타인의 얼굴이나 텅 빈 공간처럼 작품에 지속적으로 등장하는 소재들은 내게 어떤 감정을 불러일으키는데, 그 감정은 매우 복잡하고 미묘하여 분명히 느꼈으면서도 그 실체를 파악하기 어렵다. 나는 자꾸만 그것들을 그려보고 싶어진다. 감정이라는 알수 없는 수수께끼를 풀어갈 실마리가 그리기의 과정 어딘가에 있을 것 같다는 막연한 생각이 드는 것이다. 나는 내가 왜 일련의 모호한 감정에 이끌리는지, 그리고 그 이끌림의 발로가 왜 그림이어야 하는지에 관해 의문을 품게 되었고, 이러한 의문은 자연스레 본 논문을 위한 연구의 계기가되었다.

그리하여 제기되는 질문은 다음과 같다. '나는 왜 그림을 통해 특정한 감정을 다루는가?' 그리고 이 질문은 다음과 같은 세 가지 층위의 질문으로 분화될 수 있다.

첫째, 그림을 통해 감정을 다룬다는 것은 무엇인가? 나는 그림이야말로 언어화될 수 없는 모호한 것들을 있는 그대로 드러내어 보여줄 수 있는 방식이라 믿는다. 그러나 나는 한 번도 그 믿음을 구체화하고 검증해본 적 이 없다. 그것은 지금까지도 막연한 것으로 남아있다. 이 질문은 이러한 막연한 믿음을 확신으로 만들기 위한 것이다.

둘째, 무엇을 그림으로써 감정을 다루는가? 나는 개인적 삶의 테두리 안에서 마주치는 많은 것들 중 내 감수성을 자극하는 것들을 그림의 소재로삼는다. 이 소재들은 서로 다르면서도 어딘가 유사해 보인다. 이 질문은 작품의 소재들이 지닌 이러한 유사성에 대해 알아보고, 각 소재들을 분석해봄으로써 그들에 대한 나의 관점을 구체화하기 위한 것이다.

셋째, 그것을 그려낸 그림은 결과적으로 어떤 것이 되는가? 이 질문은 앞선 두 질문에서 시작된 연구의 결과, 즉 작품에 관한 재고에 해당한다. 나는 다양한 시각화의 방법론을 통해 각 소재가 어떤 양상을 띠고 드러나며, 결과적으로 그것들은 어떤 그림이 되는지, 혹은 어떤 감정을 구체화하게 되는지 살펴봄으로써 작품의 의미를 밝혀보려 한다.

위의 세 질문은 결국 '그림을 대하는 태도', '작품의 제재와 주제', '시각화의 방법론'에 관한 것으로 요약될 수 있다. 나는 각 질문에 따른 연구를본문의 II, III, IV장에서 순차적으로 진행해 나갈 것이다. 따라서 글은 작업의 기저에 깔린 믿음에 관한 것으로부터 작품의 시각적 특성에 관한 것으로, 즉 근본적인 것에서부터 표면적인 것으로 나아가는 방식으로 진행될것이다. 개인의 행동양식이 보이지 않는 그의 가치체계를 따르듯, 작품의형식적 특성은 매체를 보는 작가의 관점을 따른다. 그러므로 나는 그림을보는 나의 관점을 먼저 정리하고, 그러한 관점이 구현된 것으로서 작품을분석해 나가려한다. 이는 가장 아래의 토대로부터 한 층씩 탑을 쌓아 올리듯 작품론을 구조화해가는 방식이라 할 수 있다. 이러한 방식으로 쓰인 글에서 앞의 내용은 뒤따라올 내용을 보다 정확히 이해할 수 있도록 받쳐주는 디딤돌과 같은 역할을 하게 된다.

각 장은 내용을 전달하기에 적절한 순서로 구성하되, 들어가는 말을 통해 장의 내용과 구성에 관한 이해를 도울 것이다. 참고문헌 외에도 작품과 연관된 작가노트 또한 활용할 것이며, 이는 별도의 각주 없이 인용문의 우측하단에 연도와 함께 표기할 것이다. 연구의 대상은 대부분 2015-2016년에 제작된 회화, 드로잉, 판화 작품들이며, 유사한 주제의식을 바탕으로제작된 2013-2014년의 작품 4점도 함께 다룰 것이다. 도판의 경우 논문의 주제와 직접적으로 연관된 작품은 '그림'으로 표기하며, 이에 관한 이해를 돕기 위해 필요한 나의 다른 작품은 '참고그림'으로 표기한다.

Ⅱ. 감정과 그림

2013년 이후 나는 줄곧 그림을 통해 감정을 다뤄왔다. 초기의 작업에서 나는 외부로 잘 표출되지 않는 일련의 부정적 감정, 예컨대 우울, 불안, 고립감, 분노 등의 감정을 표현적인 붓질을 통해 드러내려 했다. 당시에는 내가 떠올린 감정이 붓끝을 통해 즉각적이고 직접적으로 표현된다고 믿었으므로, 그림으로 감정을 다룬다는 것이 지극히 자연스러운 일로 여겨졌다.

시간이 지나면서 나의 관심사는 상실감이나 공허감, 고립감과 같은 이름으로 불리는 일련의 유사한 감정들로 좁혀졌다. 이와 같은 감정들은 대체로 무력감을 동반하기 때문에, 그것을 겪고 있는 와중에 무언가를 그린다는 것은 불가능했다. 따라서 나는 과거에 겪었던 감정을 떠올리며 그림을 그리게 되었다. 이에 따라 작업의 과정 또한 즉흥적이고 직접적인 '내면의표현'에서, 일련의 계획적 과정을 통한 '비가시적인 것의 시각적 구현'에 가까운 것으로 변해갔다. 그러나 이미지의 구현과정을 설계하고 이를 수행해나가는 계획적인 작업방식은 내면의 감정을 표현한다는 작업의 목적과일견 거리가 있는 것처럼 보였다. 나는 작업 안에서 감정과 그림의 관계를 새롭게 정의 내려야 할 필요성을 느꼈다.

감정과 그림은 나의 것임에도 온전히 파악할 수 없다는 점에서 유사성을 지닌다. 감정은 그것을 지칭하는 이름보다 훨씬 더 복잡하고 모호한 것처럼 느껴지며, 그림은 의도의 단편적 구현을 넘어 나를 총체적으로 반영하는 어떤 것처럼 보인다.¹⁾ 1, 2절은 각각 감정과 그림의 이러한 특성에 관한 논증이 될 것이다. 3절은 앞선 두 장의 종합으로, 그림을 통해 감정을 다룬다는 것이 과연 어떤 것인지 알아볼 것이다.

¹⁾ 이 장은 '그리기'라는 과정을 통해 작가가 어떻게 그림에 반영되는가의 문제에 주목하고 있다. 따라서 나는 이 장에서 회화나 판화, 드로잉 대신 '그림'이라는 용어를 사용할 것이며, '그리기의 과정 전체가 작가 개인에 의해 이루어진 작품'에 한정하여 이 용어를 사용할 것이다. 같은 맥락에서, 개인성을 철저히 제거함으로써 미술 자체에 대한 미술을 추구했던 20세기 중반 이후의 담론들, 그리고 그것의 회화적 구현에 해당하는 작품들은 본 글에서 다루는 '그림'의 논의에 포함되지 않음을 미리 밝힌다.

1. 감정의 모호성

감정은 다양한 이름을 가지고 있다. 우리는 기쁨, 분노, 슬픔, 즐거움과 같은 기본적인 단어들 뿐 아니라 사랑, 애틋함, 사명감, 책임감, 실망, 좌절, 불안, 초조, 서글픔, 침울함, 부끄러움, 수치심, 당혹감, 배신감 등 세분화된 다양한 단어들을 사용하여 자신이 느낀 감정을 규정한다. 그러나 감정은 이러한 이름으로 결코 온전히 규정될 수 없는, 모호하고 복잡한 것이다. 이러한 감정의 모호성에 관해 이야기하기 위해서는 우선 '이름 짓기'라는 언어화 방식의 특성과 그 한계를 살펴볼 필요가 있다.

우리가 알고 있는 감정의 이름은 대부분 '일반명사'에 해당한다. 일반명사는 지명(地名)이나 인명(人名)처럼 유일한 대상을 지칭하는 '고유명사'와는 달리, 범주화된 하나의 개념을 지칭하는 단어이다. 예컨대 커피를 담은 채내 앞에 놓여있는 이것은 '식기'이자 '컵'이며, 그 중에서도 '머그컵'인 동시에 '유리잔'이다. 이처럼 하나의 대상은 그것이 속한 범주에 따라 여러가지 일반 명사로 호명될 수 있다. '범주'란 그것이 지시하는 개념에 가장잘 부합하는 원형(prototype)을 중심으로, 가족유사성(family resemblance)에 의해 구성되는 개념적 집단이다. 2) 예컨대 '컵'이라는 단어를 들었을 때우리가 떠올리는 전형적인 컵 - 적절한 크기와 비율, 모양, 그리고 구조를 갖춘—은 컵의 원형이거나, 원형에 매우 가까운 형태라 할 수 있다. 그 컵에 손잡이가 달리거나, 그 크기나 비율, 모양이 조금 변하더라도, 그것이 원형과 어느 정도 이상의 유사성을 공유하고 있다면 우리는 여전히 그것을 컵이라 부를 수 있을 것이다.

그러나 그것의 높이가 점차 낮아지고 반대로 폭은 점점 넓어진다면, 어느 순간 우리는 그것을 컵이라 불러야 할지 사발이라 불러야 할지 알 수 없 는 지점에 이르게 된다. 누군가는 그것을 컵으로, 누군가는 사발로 부를 것이다. 이처럼 상이한 범주화는 각자가 지닌 서로 다른 인식과 경험에 근

²⁾ 서창원, 『현대심리학: 인간심리의 이해』, 시그마프레스, 2001, 156쪽 참고.

거한 판단의 결과라 할 수 있을 것이다. 그 사물은 또한 어떤 맥락 속에서 제시되는가에 따라 다른 이름으로 인식될 수 있다. 만일 그 안에 밥이 담겨있다면, 대부분의 사람들은 그 물건을 컵이 아닌 사발이라 부를 것이다. ③) 이름의 경계는 이처럼 모호하고 가변적이다. 그와 같은 모호한 경계에 위치한 대상들을 볼 때, 사람들은 그것이 제시된 맥락, 혹은 각자의 경험에 따라 그것을 다르게 부를 수 있다.

감정에 이름을 붙일 때도 같은 일이 일어난다. 감정을 지칭하는 단어들 또한 일반명사이므로 모호한 범주의 경계를 지닌다. 그런데 우리가 느끼는 감정은 특정한 단어의 뜻에 온전히 부합하기보다 그렇지 않은 경우가 훨 씬 많다. 어떤 감정은 서로 다른 단어들 사이 어딘가에 위치한 것처럼 느 껴진다. 또한 주체의 심리적, 환경적 정황에 따라 유사한 감정이 다르게 받아들여지기도 한다. 이는 감정을 나타내는 단어들이야말로 아주 모호한 집합이며, 우리가 느끼는 감정이 대체로 이름 없는 것들임을 말해준다.

감정의 첫인상이 모호하게 느껴지는 또 다른 이유는, 우리가 느끼는 것이 대체로 여러 감정의 복합체이기 때문이다. 만일 누군가 오랫동안 계획했던 일이 한순간의 실수로 실패하게 된다면, 그는 당혹감과 비통, 분노와 좌절, 수치와 후회, 공허감 등 동시다발적으로 발생하는 여러 감정에 휩싸여 한동안 스스로의 상태를 명료하게 인식할 수 없을 것이다. 그러나 그는 이내 그것을 대략적으로 측정하여 평균치를 내고, 그 평균치에 가장 근접한 감정의 이름을 호출할 것이다. 혹은 가장 강렬하게 느껴지는 하나의 감정에 집중하거나, 자신의 체면을 의식하며 고의적으로 일련의 감정들을 폐기할 수도 있다. 어찌됐건 그는 어떠한 방식으로든 그것을 분노 혹은 좌절과 같은 하나의 단어로 명명하게 될 것이다. 그렇게 함으로써 그는 자신이 느낀 감정을 명료한 하나의 상태로 인식할 수 있게 될 것이다. 그러나 그와 동시에 그 감정은 더 이상 다양한 느낌이 상호작용하는 복합적인 양상으

³⁾ 이 문단에서 제시한 컵과 사발에 대한 가변적 인식의 예는 서창원이 쓴 앞의 책 158쪽에 수록된 '개념범주의 경계에 대한 실험(William Labov, 1973)'을 참고하여 작성했다. 또한 일반명사의 범주를 구성하는 원형과 가족유사성에 관해 설명한 앞의 문단에서 컵을 예시로 든 것은 이 문단과의 연관성을 확보하기 위한 필자의 서술임을 밝힌다.

로 존재할 수 없게 될 것이다. 즉, 그것은 자신의 이름이 지시하는 단편적 인 심리상태 이상도 이하도 아닌 것이 될 것이다.

우리가 감정에 이름을 붙이는 주된 이유는, 그 감정을 개념화하여 의식의 지평 위에 명징하게 떠올림으로써 그것에 대처하기 위함이다. 따라서 그가 자신의 감정에 이름을 붙이고 나면, 그에 따라 그의 다음 행동이 정해지게 된다. 그가 그것을 분노라고 명명한다면 그는 분노한 사람처럼 행동할 것 이고, 그것을 좌절이라 명명한다면 그는 좌절한 사람처럼 행동하게 될 것 이다. 분노한 사람과 좌절한 사람은 자신이 처한 상황에 대응하는 방식이 다를 수밖에 없다. 전자는 적극적 행동을 통해 자신이 처한 상황에 저항하 거나, 다른 어떤 대상을 찾아 감정을 직설적으로 표출하려 할 가능성이 높 다. 후자는 소극적인 방식으로 상황에 대처하며, 자신의 감정을 다양한 방 향으로 분산시키는 방식을 통해 내적 갈등을 해소하려 할 가능성이 높다. 이처럼 우리는 자신의 감정에 붙인 이름에 맞춰 주어진 상황에 대처한다. 이러한 과정이 반복됨에 따라 개인은 감정을 언어화하는 자신만의 체계 혹은 경향을 가지게 될 것이다. 그리고 그것은 곧 그의 감정적 삶의 방향 성을 결정짓는 지침으로 작용하게 될 것이며, 결과적으로 주체의 형성에 영향을 미치게 될 것이다. 내가 느낀 것들을 규정하는 방식이 곧 나를 규 정하게 되는 것이다. 그런데 우리가 부지불식간에 쉽사리 용인하게 되는 규정의 방식, 즉 단어를 통한 명명의 방식은 앞서 알아본 바와 같이 필연 적인 단일화, 혹은 단순화의 과정을 거친다. 무지개가 품고 있는 수많은 색깔이 단 7개의 이름으로 손쉽게 분류되듯, 감정의 복잡다단한 양상 또 한 명명의 과정을 거치며 누락된다. 모호성은 사라지고 감정은 일반화된 다. 일반적이지 않던 것이 어떤 과정을 거쳐 일반적인 것이 되었다면, 그 과정은 어떤 식으로든 왜곡을 수반하고 있다고 말할 수 있을 것이다. 따라 서 일반화되는 과정을 거치며 감정은 필연적으로 왜곡된다. 바꿔 말하면, 감정은 이름 없는 것으로 머무는 동안에만 모호한 것으로 존재할 수 있다.

2. 그림의 총체성

대부분의 그림은 어떠한 의도 아래 그려진다. 그림에 투사되는 의도는 그림을 그리는 사람의 수만큼이나 다양할 것이다. 그것은 특정한 형상일수도, 조형의 원리일 수도 있다. 혹은 그리기의 규칙일 수도 있으며, 태도의 발현일 수도 있다. 그것은 또한 앞서 기술한 모든 것일 수 있으며, 미처 언급하지 못한 다른 어떤 것일 수도 있다. 그러나 의도가 무엇이었건, 그림은 늘 작가의 의도만으로는 온전히 설명될 수 어떤 영역을 품은 채그 모습을 드러내게 된다.

이는 작가가 그림의 과정에서 일어나는 모든 선택의 가능성을 인식하며 그림을 그릴 수 없다는 사실에 기인한다. 한 장의 그림은 무수히 많은 정보를 담고 있다. 그림을 볼 때 우리는 그려진 것이 무엇인지 뿐 아니라 그림에 사용된 재료, 표현의 속도와 크기, 그리고 순서를 보며, 더 나아가 그림을 통해 작가의 신체적, 심리적 상태까지 유추해내기도 한다. 또한 우리는 그 모든 것들을 어떤 선택의 결과로서 바라보려는 경향이 있다. 관객은 눈앞에 그려진 그림으로부터 무엇인가를 얻어내려 하는 이들이므로, 그림에서 찾아낸 모든 것들을 필연적인 것으로 바라보고 서로 연관하여 해석함으로써 어떠한 결론에 이르려 하는 것이다. 이 관객에는 작가 자신 또한 포함된다. 그는 작품의 제작자인 동시에 첫 번째 관객이기도 하다.

이러한 관점에서 보면 그림을 그리는 과정은 무수한 선택의 바다를 헤엄쳐 지나는 것과 같다. 그 모든 선택의 가능성을 인식하고 판단하며 그림을 그린다면, 그림을 그리는 일은 상상할 수 없을 만큼 느리고 괴로운 과정이될 것이다. 그러나 나는 그렇게 하지 않는다. 많은 선택이 즉흥적이거나 직관적인 판단에 의해 이루어진다. 그리고 그에 못지않게 많은, 아니 어쩌면 그보다 더 많은 선택이 나도 모르는 사이에 이루어진다. 따라서 그림속에는 나의 의도적 선택에 의한 표현 뿐 아니라, 다양한 비의도적 흔적이함께 담겨있게 된다.

이 흔적은 의도되지 않은 것이지만, 의도와 완전히 무관한 것은 아니다. 흔적에 관한 레비나스(Emmanuel Levinas)의 서술은 흔적과 의도적 행위 사이에 어떤 상관관계가 성립할 수 있음을 보여준다.

의자를 끌어당기려고 손을 내밀면서 나는 옷소매에 주름을 만들고 담뱃재를 떨어뜨린다. 내가 하고자 했던 행위를 하면서 나는 원하지 않았던 수많은 것을 저지르게 된다. 행위는 순수하지 않고 나는 흔 적을 남긴다. 이 흔적을 지우면서 나는 또 다른 흔적을 남긴다.4)

그의 의도는 의자를 끌어당기는 것이었다. 그는 소매에 주름을 만들고 담 뱃재를 떨어뜨리고자 의도한 것이 아니다. 따라서 흔적은 의도의 너머에서 생산된다. 그러나 그러한 흔적은 의자를 끌어당기려는 의도적 행위가 없었다면 만들어지지 않았을 것이다. 그러므로 흔적은 의도와 무관하지 않으며, 양자 간에는 어떤 상관관계가 존재한다고 있다고 볼 수 있다.5)

나는 그림 속 흔적도 이와 같다고 생각한다. 흔적은 내가 품었던 의도의 구현은 아니지만, 의도를 향한 지향적 행위가 있었기에 존재하는 것이다. 따라서 난 그 흔적을 나의 의도에 비추어 사후적으로 분석해볼 수 있다. 한편 레비나스의 서술 속 화자가 담배를 피우지 않았다면, 떨어진 담뱃재라는 흔적은 만들어질 수 없었을 것이다. 즉 흔적은 그 자체로 작가의 어떤 면을 드러내 보여주는 단서가 된다. 그러므로 그림은 작가의 의도뿐만아니라 그의 신체적이거나 심리적인, 혹은 무의식적인 정황까지도 품고 있는 '작가의 총체적 반영'이라 할 수 있다.

그림이 의도된 표현과 비의도적 흔적으로 구성된다면, 그것들이 한데 얽혀 만들어내는 양상을 그림의 형식이라 말할 수 있을 것이다. 무언가가 그림이 되기 위해서는 반드시 형식을 거쳐야만 하며, 한 번 그림으로 표현된

⁴⁾ Emmanuel Levinas, 「L'ontologie est-Elle fondamentale?」, 『Entre nous — essais sur le penser-à-l'autre』, Grasset, 1991, 14쪽, (박평종, 『흔적의 미학』, 미술문화, 2006, 233쪽에서 재인용)

⁵⁾ 박평종, 위의 책.

내용은 그것의 형식으로부터 분리될 수 없다. 그려진 그림으로부터 내용만을 분리해낸다면 그것은 더 이상 그림이 아니게 될 것이다. 또한 그림의형식은 그것을 구사한 작가로부터도 분리되지 않는다. 형식은 작가를 다층적으로 반영함으로써 보는 이로 하여금 어떤 그림을 작가 개인의 고유한창작물로 인식하게 한다. 즉 "언어가 단순하게 지시하는 어떤 사물도 화가의 붓 아래서는 회화의 재료와 색채, 구도, 화가의 취미, 기교 등이 어우러져 구체적인 도상으로 나타"이나게 되는 것이다. 예컨대 10명의 화가가같은 의자를 그린다면, 시각적 경험의 측면에서 그것들은 모두 다른 10가지 의자라할 수 있다. 그들은 그림의 대상인 실제 '의자'와도 다르다. 즉독자적인 경험을 제공하는 10점의 서로 다른 '그림'인 것이다.

나는 종종 내가 그린 그림을 돌아보며 나에 관해 알아가고 있다고 느낄때가 있다. 무심코 그린 어떤 대상을 향한 나의 관점을 그림을 통해 알게되기도 하고, 여러 그림에서 공통적으로 나타나는 일관된 특성으로부터 세상을 대하는 나의 태도를 유추해보기도 한다. 그리고 그러한 경험은, 적어도 나에게만 해당되는 특수한 것은 아닐 것이다. 많은 이들이 그림을 통해자신에 대해 성찰할 수 있다는 생각을 은연중에, 혹은 의식적으로 공유하고 있다. 이러한 성찰적 측면을 중요하게 여기는 이들에게 그림은 이미 알고 있는 것의 재확인이 아니라 무언가를 알아가는 과정이다. 따라서 그들은 자신이 온전히 알고 있는 것보다는 잘 알 수 없는 것, 모호하거나 복잡한 것, 혹은 미묘한 것들을 그림으로 다루려는 경향을 지닌다.

⁶⁾ 가오싱젠, 박주은 역. 『창작에 대하여』, 돌베개, 2013, 137쪽.

3. 감정을 그리는 것

1) 개별 감정의 구체화

'감정의 모호성'을 다룬 1절의 논의에 따르면 감정의 첫인상은 대체로 모호하여 잘 파악되지 않는데, 이는 그것이 실은 매우 복잡다단한 양상을 띠고 있기 때문이다. 나는 내가 느낀 감정에 이미 알고 있던 어떤 이름을 붙임으로써 그 감정을 파악하고 그것에 대처하려 한다. 그러나 그 이름은 내가 느낀 바로 그 감정에 꼭 들어맞는 것이 아니므로, 결국 내가 파악한 것은 느낀 것과는 별개의 것이 된다. 그것은 기껏해야 어떤 일반명사의 의 미 정도일 것이다. 이러한 모순을 해결하기 위해서는 감정을 구체화하는 다른 방식이 필요하다. 그 방식은 이름 짓기의 논리, 즉 개념화를 포함하 지 않는 것이어야 하며, 구체화된 감정이 다른 어떤 감정과도 다른 개별적 인 것으로 경험될 수 있도록 해주는 것이어야 한다. 그리고 2절에서 다룬 '그림의 총체성'을 토대로 생각해보면, 그림은 이러한 조건에 부합하는 구 체화의 방식이 될 수 있다. 그림은 의식의 테두리 바깥에서 발생하는 다양 한 선택의 흔적을 포함하므로, 미처 개념화되지 못한 작가의 심리적 정황 또한 담아낸다. 작가는 그 흔적들을 되짚어봄으로써 이전까지 잘 알지 못 했던 자신의 어떤 측면에 대해 알아가게 된다. 또한 그림은 개인의 고유한 형식이 구현된 것이므로, 같은 언어로 묶일 수 있는 감정도 그려지는 과정 을 통해 모두 개별화된다. 그리기의 과정을 통해 감정은 단순화 혹은 단일 화를 수반하지 않으면서도 구체화되며, 그러한 구체화의 과정을 거치면서 그림은 다른 어떤 감정과도 다른, 바로 그 감정에 관한 것이 된다.

<친구들>(11쪽, 그림 1)은 주기적으로 나를 찾아오던 일련의 감정을 처음으로 다뤘던 2013년의 작품이다. 그림을 그리기 전 나는 내가 느낀 감정이 어떤 것인지 분명하게 파악할 수 없었는데, 이는 그러한 감정이 공허, 무력감, 고립감과 같은 이름으로 호명될 수 있다는 것을 알게 된 이후에도



참고그림 1. <그림 1>을 위한 습작, 2013, 종이에 수채, 12점, 각 29.1x21cm (<참고그림 2>의 부분 1)



그림 1. <친구들>, 2013, 종이에 유채, 6점, 각 56x42cm

마찬가지였다. 그 단어들은 내 감정을 파악하는 데 별다른 도움을 주지 못했다. 나는 일반적이고 보편적인 공허감이 아닌 '내가 느낀 이 공허감'이어떤 것인지 알고 싶었고, 당시 주로 그리던 얼굴이라는 소재를 통해 이러한 감정을 다뤄보겠다는 막연한 생각을 가지고 그림을 그리기 시작했다.

결과적으로 얼굴들은 뚜렷한 외곽 안에 담긴 회색조의 흐릿한 형상으로 그려졌다. 물감 층은 매우 얇고, 붓 자국은 거의 보이지 않는다. 목 부분

에서 잘린 형상은 화면 바깥으로 확장되지 않는데, 때문에 그것들은 흰 공간에 덩그러니 놓인 회색의 덩어리들처럼 보인다. 이와 같은 그림의 시각적 특성은 그리기에 앞서 의도적으로 계획된 것이라기보다 오히려 여러습작을 그리는 과정을 통해 자연스레 얻어진 것이다(11쪽, 참고그림 1). 나는 내가 표현하려는 바, 즉 그 감정에 관해 속속들이 알고 있지 못했으므로, 어떻게 해야 그것이 정확하게 드러날지 예측할 수 없었다. 따라서습작을 통해 다양한 표현을 실험하며 감정의 실마리를 풀어가려 했고, 그과정에서 직관적으로 선택된 몇몇 표현방식이 종합, 발전되어 최종작품의형식이 된 것이다. 직관적 선택은 의식적 추론의 과정을 거치지 않고 순간적으로 이루어진다. 그러나 그럼에도 그것은 종이 위에 나의 의도와 관련된다양한 흔적을 만들어낸다. 아래는 작품을 그린 뒤 작성한 작가노트의 일부이다.

(…) 그림 속 인물들은 눈을 뜨고 있지만 아무 것도 바라보지 않는 것처럼 보이며, 기억 속 인물이나 망자들처럼 보이기도 한다. 나에게 공허란 현존하면서 현재로부터 이탈해있는 것, 혹은 살아있으면서 죽음의 냄새를 풍기는 것이다. (…) - 작업노트(2013)

위 서술은 그림의 형식적 특성에 근거하여, 내가 느낀 공허의 인상을 비유적 표현을 통해 구체화하고 있다. 흑백의 흐릿한 형상으로부터 과거의이미지를 보는듯한 시간적 거리감을, 목에서 잘린 형상과 흘러내린 물감자국, 초점 없는 눈과 무표정으로부터 마치 냄새처럼 은근하게 감지되는 죽음의 이미지를 연상한 뒤 그것들을 공허감의 인상으로 서술하고 있는 것이다. 이러한 비유적 표현은 같은 언어를 사용한 것임에도 일반명사를 통한 명명보다 훨씬 더 개별적으로, 그리고 구체적으로 특정 감정의 인상을드러낸다. 그런데 이와 같은 비유적 표현은 그림의 형식적 특성으로부터비롯된 것, 즉 그림에 관한 언술이다. 따라서 모호했던 감정이 개별적인

것으로 구체화된 지점은 노트 위가 아닌 화지 위였다고 할 수 있다. 그림으로 그리지 않았다면 나는 내가 느낀 공허감의 실체를 구체적으로 확인해볼 수 없었을 것이다. 그림은 분명히 느꼈음에도 명확히 규정할 수 없었던 어떤 감정을 도상으로 나타내 보여준다. 구체화의 과정을 거치며 감정은 개별화된다. 결과적으로 하나의 그림은 다른 어떤 것으로도 대체될 수 없는 고유한 경험을 제공하는 그 무엇이 된다.

자신이 느낀 것을 일반화하거나 단순화하기보다 끊임없이 개별화, 구체화하고자하는 이러한 태도는, 서로 유사하다는 이유로 자칫 동일시될 수 있는 것들을 섬세하게 들여다봄으로써 그들 간의 미묘한 차이를 발견하게하며, 각자가 지닌 서로 다른 의미와 가치에 대해 숙고하게 한다. 한편 이는 새롭게 맞닥뜨린 모든 것들에 대한 선험적 판단을 유보하는 태도이기도 하기에, 알 수 없는 것들에 둘러싸여 살아가는 듯한 막연함을 동반하기도 한다. 그러나 나는 그것이 위와 같은 태도가 지닌 문제점이라기보다, 오히려 마땅히 감수해야 할 대가와 같은 것이라 여긴다.

2) 관조를 통한 시각화

그림을 그리는 것이 막연한 감정을 구체화해가는 과정이라면, 이는 곧 그 감정으로부터 거리를 두어가는 과정이라고도 말할 수 있다. 복잡한 지세(地勢)의 한복판에 선 채로는 그것의 모양을 한눈에 파악할 수 없듯, 감정에 빠져있는 동안 나는 그것을 명료하게 인식할 수 없다. 따라서 그림을 통해 어떤 감정을 인식할 수 있게 되었다면, 나는 그 감정으로부터 떨어져나와 거리를 두고 그것을 바라볼 수 있게 된 것이다.

이러한 '거리'의 발생은 그림이 어떤 내용을 동시적, 즉각적으로 드러낼수 없는 '매체'라는 사실에 기인한다. 2절에서 언급한 바와 같이 어떤 내용이 그림이 되기 위해서는 반드시 형식을 거쳐야만 한다. 따라서 감정은 그림이라는 매체의 특성을 활용하여 그것을 표현하기 위한 적절한 방식을

찾아가는 과정, 즉 매체화의 과정을 거쳐야만 그림으로 구현될 수 있다. 이러한 과정을 그리기의 과정이라 본다면, 나는 그리기의 과정을 통해 감 정으로부터 시간적, 매체적인 거리를 두게 되는 것이다.

'거리두기'는 그 자체로 작업의 목적이 될 수도 있다. 즉 스스로의 감정을 파악할 수 없다는 사실로부터 비롯되는 불안감, 혹은 부정적인 감정에 수반되는 심리적 고통으로부터 벗어나기 위한 방편으로 작업을 바라보는 것이다. 예컨대 슬픔을 그린다면, 그 슬픔은 '나의 감정'에서 '그림의 대상'으로, '알 수 없는 것'에서 '조망 가능한 것'으로 치환된다. 즉 그리기의 과정을 통해 슬픔으로부터 멀어지고, 이에 따라 더 이상 슬프지 않게 되며, 불안감을 느끼지도 않게 되는 것이다. 이러한 관점은 작업과정의 실천적 의미와 그 효과에 주목하는 것이라 할 수 있다.

한편 일련의 구체화 과정을 거쳐 감정의 실체를 파악하고 나면, 나는 그 감정을 '관조'할 수 있게 된다. 관조란 어떤 사물이나 현상에 직접 개입하지 않고 거리를 둔 채 고요한 마음으로 관찰하는 것을 뜻하며, 일종의 사색 혹은 성찰의 과정이라 할 수 있다. 따라서 감정이 관조 가능한 대상이된 후에도 지속적으로 그림을 통해 다뤄질 경우, 작업의 목적은 '감정의 파악'에서 '감정에 관한 성찰의 구현'으로 전환된다. 거리두기를 통해 이미이 감정이 '무엇인가'에 관해 파악할 수 있게 되었으므로, 이제 그것이 '어떤 것인가', 혹은 '무엇을 의미하는가'를 드러내려 하게 되는 것이다.

이와 같은 작업국면의 전환에 따른 가장 큰 변화는, 내가 점차 의식적으로 그림의 형식을 통제하게 된다는 것이다. 관조를 통한 성찰은 그리기의 과정을 통해 성취되는 감정의 구체화와는 달리, 그리기 이전에 발생하는 의식적인 사고과정이다. 그러므로 나는 그리기에 앞서 감정에 관한 성찰의 내용을 드러낼 수 있는 적절한 방식이 무엇인지 의식적으로 고민하게 된다. 즉, 계획적으로 형식을 운용하게 된다.

2014년 겨울에 그려진 <친구들>(15쪽, 그림 2)은 관계 속에서 느낀 심리적 거리감을 다뤄본 작품이다. 이 작품은 내가 느낀 거리감의 실체를 파악하기 위해 그려진 것이라기보다는, 그 거리감에 대한 나의 해석을 시각적



그림 2. <친구들>, 2014, 패널에 유채, 8점, 각 85x85cm

으로 드러내기 위해 그려진 것이다. 나는 내가 느낀 거리감이 '다가갈수록 오히려 멀어지는 것'이라고 보았다. 내게 필요한 사람, 혹은 더 알고 싶은 사람이 되어갈수록 오히려 더욱 통감하게 되는 그의 타자성에 관한 해석 으로서 그러한 역설적 표현을 떠올린 것이다.

따라서 이 작품의 목적은 주변인들의 얼굴 이미지를 이용하여 '다가갈수록 오히려 멀어지는' 그림을 만드는 것이었다. 그러므로 이미지는 다가가면 더욱 흐려지고, 보이지 않게 되어야만 했다. 나는 형상을 극도로 흐리게 그려 이미지를 가시성의 한계에 가까운 지점까지 몰고 가는 방식을 통해 이를 표현하려 했다. 결과적으로 그림의 다양한 형식적 장치들은 시간과 거리에 따라 달라지는 관람의 양상을 만들어낸다. 관객들은 화면 너머에서 서서히 떠오르는 흐릿한 얼굴을 발견하게 되며, 그것을 보다 선명하게 보기 위해 그림에 가까이 다가감에 따라 얼굴들은 다시 보이지 않게된다. '다가갈수록 오히려 멀어지는' 그림인 것이다.

이 작품에서 나는 다양한 시각요소들을 최대한 의식적으로 통제하고 계

획함으로써, 그림이 특정한 방식으로 관람되도록 유도하였다. 따라서 이 작품은 (1)항에서 다루었던 동명의 작품 <친구들>(11쪽, 그림 1)과 비교했을 때 훨씬 더 계획적으로 형식에 접근하고 있다는 인상을 준다. 이러한 차이는 두 작품이 서로 다른 방식으로 감정을 대하고 있기 때문에 발생한 것이다. (1)항의 <친구들>에서 내가 감정을 아직 파악되지 않은 것, 즉 구체화의 대상으로 대하고 있었다면, 이 작품에서의 감정은 관조의 대상이다. 나는 내가 느낀 심리적 거리감을 '표현'함으로써 그것이 무엇인지 알아내려 했던 것이 아니라, 관조를 통해 얻어진 감정에 관한 해석을 '시각화'하기 위해 그림을 그린 것이다. 이처럼 관조의 과정을 거치면서 그림은 개별적인 감정 자체에 대한 탐구에서 벗어나, 감정을 보는 작가의 관점을 구현하기 위한 그리기의 방법론, 즉 시각화의 방식에 대한 탐구가 된다.

Ⅲ. 존재와 부재

나는 내가 느낀 것들을 쉽사리 규정하고 일반화하지 않으려 하며, 그리기라는 방법을 통해 그것들을 구체화해보려 한다. 즉 그림은 세계를 향한 나의 반응을 이해해가는 방식이다. 따라서 나는 내가 직접적으로 경험하고 느끼는 세계, 즉 내 삶의 테두리 안에서 그림의 소재를 찾는다. 만일 어떤 작가가 자신이 표현하려는 바를 온전히 이해하고 있다면, 그는 자신과 무관한 것들 또한 필요에 의해 찾아 그릴 수 있을 것이다. 그러나 나는 알고 있는 것을 그리는 것이 아니라 알기 위해 그리므로, 그렇게 할 수 없다. 만일 내가 무언가를 그렸다면, 그 이유는 내가 삶 속에서 마주친 많은 것들 중 유독 그것에 이끌렸기 때문이다. 또한 그 이끌림의 이유를 알아봄으로써 그것에 대해, 나아가 나에 대해 더 잘 이해하게 될 것이라 느꼈기 때문이다. 내려진 결론을 그리는 것이 아니라 그려진 것들을 토대로 결론에 다가간다는점에서 내 작업방식은 연역적이라기보다 귀납적이다.

사실 무언가에 대한 이끌림은 다양한 요인에 의해 촉발될 수 있다. 예컨 대 어떤 것에 한 번 관심을 가지게 되면, 그와 관련된 것들이 지속적으로 눈에 들어오게 된다. 넓게 펼쳐져 있던 감수성의 촉수가 한 쪽으로 집중되는 것이다. 혹은 무언가를 그려본 후, 그에 대해 더 연구해보기 위해 의식적으로 유사한 소재를 찾기도 한다. 그러나 그림이란 상당한 시간과 노력을 요하는 일이므로, 그 요인이 무엇이었건 유사한 특성을 지닌 소재들이 그림을 통해 반복적으로 다뤄진다면 이는 작가가 그것을 유의미한 소재로 바라보고 있음을 반증하는 것이라 볼 수 있다.

이 장에서 나는 내 그림의 소재들을 분류해보고, 왜 유사한 것들을 반복적으로 다루게 되었는지를 알아보려 한다. 각 절은 특정한 소재들에 관심을 가지게 된 계기로부터 시작하여 그들의 특성을 파악하고, 이를 통해 그것들을 향한 나의 관점을 파악해보는 순서로 진행될 것이다. 즉, 작품을통해 작가인 나에 대해 유추해가는 방식으로 진행될 것이다.

1. 타인의 얼굴

1) 표정 없는 표정

그림을 통해 감정을 본격적으로 다룬 첫 작품은 2013년 초의 드로잉 연작 <얼굴의 겉과 속>(19쪽, 참고그림 2)이다. 감정이라는 주제와 얼굴이라는 소재는 자연스럽게 어울리는 조합이라 느껴지는데, 이는 감정이 가장 극적으로 드러나는 장소가 얼굴이기 때문일 것이다. 표정은 우리의 감정을 동시적, 즉각적으로 표출한다. 갑자기 불쾌하거나 역겨운 상황을 맞닥뜨렸을 경우, 우리는 자신도 모르는 사이 표정을 찡그리게 된다. 그밖에도 놀라면 눈이 커진다거나 나도 모르게 눈물이 나는 등, 표정은 기본적으로 어떤 감정이 촉발됨과 동시에 그것을 바깥으로 드러내 보여준다. 표정의 이러한 직접적인 역동성은 우리로 하여금 얼굴을 그의 내면의 풍경처럼 느끼게 한다. 그러나 우리는 얼굴이 내면의 투명한 반영이 아님을 또한 알고있다. 예컨대 사람들은 자신이 처한 상황의 사회적 맥락에 따라 표정을 가장하기도 하며, 의식적으로 자신의 감정을 드러내지 않기도 한다.

<얼굴의 겉과 속>은 지하철에서 마주친 사람들의 무표정과 서로 마주치지 않는 시선에 대한 관심에서 시작된 연작이다. 나는 그들이 무미건조한 표정을 짓고 있다고 해서 그들의 내면 또한 그와 같지는 않을 것이라 생각했다. 불특정 다수의 사람들 앞에서 자신의 상태를 드러낼 필요가 없었을 뿐, 그들 각자는 무표정 너머 혼자만의 감정을 품고 있으리라 본 것이다. 나는 내가 평소 느끼는 여러 감정을 토대로 그들이 지닌 이면의 표정들을 상상해보고, 이를 표현을 통해 드러내려 했다. 즉 외면의 표정과 그이면의 감정이 동시에 작용하는 장소로서의 얼굴을 그려보려 한 것이다.이 작품을 계기로 나는 최근까지도 다양한 방식으로 얼굴을 그려왔지만, 감정이 뚜렷하게 드러난 표정의 얼굴을 그린 그림은 한 점도 없었다. 그림속 인물들은 모두 무표정한 얼굴을 하고 있다. 그렇다면 인물을 그린 내



참고그림 2. <얼굴의 겉과 속>, 2013, 종이에 수채, 과슈, 아크릴릭, 60점 중 56점, 각 29.7x21cm





참고그림 3. <참고그림 2>의 부분 2

작품들은 '무표정을 통해 감정을 다루고자 한 그림', 혹은 '무표정의 다양 한 양상을 탐구한 그림'이라고도 이야기할 수 있을 것이다.

무표정은 자신의 표정을 드러내지 않겠다는 주체의 의식적인 판단에 따른 결과로서 나타날 수도 있지만, 그가 느낀 감정이 뚜렷한 표정을 통해 드러날 수 없는 종류의 것이기 때문에 나타날 수도 있다. 기실 얼굴을 통해 '어떤 표정'이라 일컬을 수 있을 만큼 명징하게 표출될 수 있는 감정은 인간이 느끼는 수많은 감정 중 극히 일부에 불과하다. 예컨대 쓸쓸함이나 공허감에 빠진 어떤 사람의 모습을 떠올려본다면, 그는 오히려 무표정에 가까운 얼굴을 하고 있을 것이다. 하물며 우리가 느끼는 감정이 대체로 단일한 이름으로 통칭될 수 없는 복합적인 것임을 상기해본다면, 그러한 심리적 양상이 뚜렷한 표정을 통해 드러나기는 힘들 것이라는 생각에 동의할 수 있을 것이다. 이처럼 복잡한 감정을 반영하는 표정이 있다면 그것은 결국 뭐라 말할 수 없는 모호한 표정, 혹은 무표정에 가까운 미묘한 표정일 것이다.

이러한 관점에서 보면 무표정은 그저 '표정 없는 상태'에 지나지 않는 것이 아니다. 그것은 오히려 표정 없는 표정, 혹은 이름 없는 표정이다. 즉 너무도 미세하여 이름을 얻지 못한 채 무표정으로 분류되어버린 표정들의집합인 것이다. 그것들은 외부로 명징하게 표출되지 못하지만, 그럼에도분명히 존재하는 감정의 기척을 드러낸다. 한편 이러한 감정의 기척은 때로 너무도 미묘하여 그것이 실제 상대방의 표정을 통해 드러나고 있는 것인지, 아니면 상황에 대한 나의 인식이나 심리상태로부터 비롯된 것인지불분명하게 느껴지기도 한다. 즉 실제 그의 표정이 그러했는지, 아니면 나의 상태 때문에 그의 표정이 그렇게 보였는지 알 수 없는 모호한 지점이존재한다는 것이다.

그러나 나는 무표정의 이러한 불확실성이 그것을 그림으로 다루는 데 있어 별다른 문제가 되지 않는다고 보는데, 그 까닭은 내가 그리려는 것이시각적 진실이 아니라 심리적 진실이기 때문이다. 이는 대체되거나 일반화될 수 없는 나의 주관적 경험에 근거한 것이므로 객관적 검증 혹은 사실여부에 대한 시비를 따질 필요가 없다. 중요한 것은 내가 그 표정으로부터무언가를 느꼈다는 사실 자체이며, 그림을 통해 그것을 구체화해보고자 하는 의지인 것이다. 오히려 표정 없는 표정의 모호함과 불확실성은 나로 하여금 그것을 그려볼만한 것, 알아가고 싶은 어떤 것으로 여기게 한다.

< 너>(22쪽, 그림 3)는 표정 없는 표정의 모호성과 그 너머 느껴지는 미세한 감정의 기척을 눈 주변의 표현을 통해 드러낸다. 그림은 마치 가까이에서 들여다보듯 인물의 얼굴을 확대하여 보여준다. 대니얼 맥닐은 "몸의 다른 어떤 부분도 눈만큼 내면을 잘 보여 주지는 못한다. 눈은 얼굴의 심리학적 중심이며, 대(大)플리니우스의 말처럼 '영혼의 창'이다."기라고 말했다. 그의 말처럼 눈이 영혼의 창이라면, 이 그림 속의 눈은 뿌옇게 흐려진 창이다. 두 눈은 정면을 향하고 있지만 번진 듯 흐려져 있어 그 앞에 서도 그와 눈을 마주치고 있다는 느낌이 들지 않는다. 만일 우리가 누군가와 눈을 마주치고 있다고 느낀다면, 그것은 그저 누군가가 내 쪽을 바라보고,

⁷⁾ 대니얼 맥닐, 안정희 역, 『얼굴』, 사이언스북스, 2003, 40쪽.

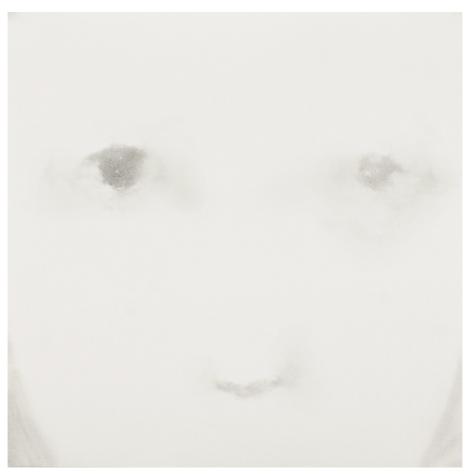


그림 3. <너>, 2016, 종이에 유채, 50x50cm

나는 그를 바라보고 있음을 의미하는 것이 아니다. 그것은 각자가 눈앞의 상대방에게 충분한 주의를 기울이고 있으며, 그러한 사실을 상호 인식하고 있음을 의미한다. 또한 이는 눈을 통해 상대방을 이해할 수 있을 것 같은 느낌, 그의 내면을 들여다보고 있는 것 같은 느낌을 동반한다. 누군가와 마주보면서도 눈을 마주치고 있다는 느낌을 받지 못한다면, 우리는 그를 보면서도 그에 대해 잘 알 수 없을 것 같다고 느끼게 된다.

그림 속 인물의 입이 없는 듯한 모습과 뿌옇게 흐려진 형상, 묘사적이라 기보다 오히려 추상적인 얼룩처럼 그려져 있는 눈과 같은 그림의 표현적 요소들 때문에, 인물은 마치 어떤 감정을 겪고 있으나 그것을 적극적으로 표현하지 못하고 있는 것처럼 느껴진다. 이때 감정은 명징하게 표출되기보다 어떤 기척을 통해 드러난다. 이러한 기척은 내가 그의 미묘한 표정으로부터 읽어낸 것일 수 있지만, 반대로 내 심리적 정황의 투영일 수도 있다.

2) 거울 혹은 창문

무언가를 그림으로 그린다는 것은 그것을 평면의 화면 속에 고정시키는 것이다. 나는 타인의 표정 없는 표정을 화면 위에 그린다. 이때 화면은 때로 나의 심리를 반영하는 거울처럼 느껴지기도 하고, 때로는 타인의 모습을 내다보기 위한 창문처럼 느껴지기도 한다. 이렇게도 말해볼 수 있을 것이다. 내 그림 속의 얼굴들은 내가 느낀 특정 감정을 구체화하는 소재이거나, 혹은 내가 타자(他者)로부터 느끼는, 끝내 도달할 수 없는 심리적 거리를 드러내기 위한 소재이다.

<친구들>(24쪽, 그림 4)은 거울 속 나의 모습을 그리듯 타인의 얼굴을 그려본 판화작품이다. 정면을 응시하고 있는 무표정한 얼굴들은 텅 빈 내면이 외화(外化)한 듯한 느낌을 준다는 점에서 서로 유사하지만, 동시에 얼굴마다 조금씩 다른 인상을 보여준다. 어떤 얼굴은 형상과 무관해 보이는 얼룩들과 함께 그려져 있거나, 그 형태가 미묘하게 일그러져 있어 다른 것들에 비해 불안한 느낌을 자아낸다. 또 어떤 얼굴은 더 희미하게 찍혀있어수동적이고 연약한 느낌을 준다. 나는 특정한 그리기의 방식 및 판화의 기법에 따라 모든 그림을 제작했지만, 각 판을 제작하고 찍어낼 당시의 심리상태, 혹은 인물에 대한 나의 감정이 섞여 들어가 유사하면서도 조금씩 다른 얼굴들을 만들어냈다고 생각한다. 결과적으로 구현된 각각의 얼굴들은 타인의 모습인 동시에 나의 심리적 자화상이라 할 수 있다. 주변인의 초상을 통해 내 감정을 드러내는 방식은 나의 내면적 풍경을 타인의 얼굴을통해 드러냄으로써 그들의 공감대를 이끌어내는 장치로서 작용한다. 또한그것은 타인과의 관계를 통해 나의 감정이 구축되고, 그들과의 비교를 통



그림 4. <친구들>, 2013, 아쿼틴트, 24점, 각 70x50cm (이미지 크기 각 60x40cm)

해 내 모습을 인식해 나간다는, 관계에 대한 나의 관점이 반영된 것이기도 하다. 이처럼 나의 감정을 드러내기 위한 경유지로서 타인의 얼굴을 그릴때에는 무표정 너머로 드러나는 미묘한 감정의 기척을 섬세하게 구현해내는 것이 중요하다. 그들의 미세한 표정과 그것이 드러나는 양상을 통해 내가 느낀 특정 감정이 구체화되기 때문이다.

반면 <주변의 사람들>(43쪽, 그림 16)의 세부 이미지(25쪽, 그림 6)를 보면, 인물은 앞선 <친구들>과 유사한 표정을 짓고 있긴 하나 그 형태가 흐려져 있어 자세히 보이지 않는다. 이 작품은 화면을 일종의 창처럼 느끼며그렸던 대표적인 그림이라 할 수 있다. 화면을 창처럼 느낀다는 것은 그들을 나와 분리된 화면 너머의 존재, 즉 타자로서 바라본다는 것이다. 이때그려진 인물의 무표정은 뚜렷한 표정으로 표상될 수 없는 나의 감정을 반영하는 것이라기보다 오히려 감정을 파악할 수 없는 상태, 내면을 들여다볼 수 없는 수수께끼와 같은 표정이다. 즉 그들의 표정 없는 얼굴은 결코온전한 이해에 도달할 수 없는 타인이라는 존재의 불가해성, 즉 타자성의





그림 5. <그림 4>의 부분

그림 6. <그림 16>의 부분

구현이다. 이러한 그림들에서는 인물의 표정 자체를 섬세하게 매만지는 것이 최우선의 과제는 아니다. 오히려 그들과 나, 혹은 관람자를 분리하는 창의 성질을 설정하는 것, 그리고 그것의 존재감을 시각적으로 구현해내는 것이 중요한 문제가 된다.

2. 부재의 풍경

자신을 둘러싼 환경에 민감하게 반응하는 개인의 고유한 감정적 체계를 감수성이라 말한다면, 예술가의 감수성은 일상 속에서 작품의 소재를 분별해내도록 하는 그만의 기준이 될 수 있다. 또한 개인의 감수성은 그가 경험하는 것들로부터 비롯되며, 어떤 경험은 감수성을 구성하는 그의 체계를일부, 혹은 송두리째 바꿔놓기도 한다. 나의 경우 몇 년 전 겪었던 친구의죽음이 그러한 경험에 해당한다. 나는 타국에서 여행하던 중 부고를 접했

으므로, 내가 할 수 있는 일은 아무 것도 없었다. 돌아와 보니, 그가 없었다. 어디에도 없었다. 몇 주 전까지만 해도 함께 웃고 떠들던 그는 스스로 목숨을 끊었다고 했다. 나는 그 이유를 알 수 없었고, 이젠 그가 없으므로 물어볼 수도 없었다. 그렇기에 내게 그의 죽음은 "인과적 계열의 사건이 아니라 부재의 체험"8)에 가까운 것이었다. 이후 나는 부재를 환기하는 상황이나 사물, 이미지 등을 마주칠 때마다 유독 그것에 눈길이 갔다. 나는 그것들을 자꾸만 바라보고, 찍어보고, 그려보고 싶었다.

1) 빈자리와 껍질

부재의 이미지를 처음으로 다룬 작품은 <빈자리>(27쪽, 그림 8)이다. 이 작품은 이젠 볼 수 없게 된 한 친구를 찍었던 스냅사진들을 소재로 한 것이다.



그림 7. <빈자리>(27쪽, 그림 8)의 부분.

⁸⁾ 허문영, 『보이지 않는 영화』, 도서출판 강, 2014, 274쪽.



그림 8. <빈자리>, 2014, 종이에 흑연, 4점, 각 98x65.6cm

나는 원본사진을 그림으로 옮겨내는 과정에서 사진의 주인공이었던 인물 을 빼내고 그 자리에 배경을 이어 그렸다. 즉 이 작품은 사진의 배경이었 던 공간을 그림의 전면에 내세움으로써 만들어낸 일종의 풍경화라 할 수 있다. 사진은 인물을 찍기 위해 촬영된 것이었으므로, 화면의 구성에서 배 경은 거의 의식되지 않았거나 혹은 인물과의 관계 속에서만 유효한 방식 으로 고려되었을 것이다. 나는 그러한 사진의 종횡비와 구성을 그대로 따 르되 주인공인 인물만을 제외한 채 그렸고, 이에 따라 그림의 구성은 일반 적인 풍경사진의 그것과 미묘하게 다른 양상을 띠게 되었다. 그것은 다소 무신경하게 구성된 것처럼 보이거나, 혹은 휑하고 헛헛하게 느껴진다. 그 러나 관객들은 사라진 것이 무엇인지 정확히 알 수 없다. 다만 <빈자리> 라는 제목을 통해 그 공간에 무언가가 있었고, 지금은 없다는 것을 짐작할 수 있을 뿐이다. 나는 이 작품 이후 '빈자리'로서의 공간을 지속적으로 그 려왔다. '자리'는 '공간'의 부분집합에 해당하는 개념으로, "사람이나 물체 가 차지하고 있는 공간"의을 뜻한다. 따라서 빈자리는 '한때 사람이나 물체 가 차지하고 있었으나 이제는 남아있지 않은 공간'을 일컫는다. 그러므로 어떤 공간을 '빈자리'로 다루려 한다는 것은 그 장소를 '기억의 매개체'로, 나아가 '부재의 풍경'으로 바라보고 있음을 뜻한다.

<발 밑>(29쪽, 그림 9)은 땅에 뿌리내리고 자라나야 할 식물이 바짝 마른채 뒤엉켜 보도블록 위에서 굴러다니는 모습을 보여준다. 마른 풀은 결국생명을 잃어버린 식물의 빈 껍질이므로, 그 또한 부재를 드러내는 대상이라 할 수 있다. 이러한 측면에서 식물의 빈 껍질은 빈자리와 유사한 정서적 반응을 불러일으킨다. 식물은 적당히 건조한 환경에서라면 동물처럼 쉽게 부패하지 않으므로, 생명을 잃고도 자신의 형상을 그대로 유지한 채 마치 미이라처럼 마른 껍질이 된다. 껍질은 무언가의 겉을 싸고 있는 외피(外皮)를 뜻하므로, 어떤 것에 극도로 밀착된, 그것만을 위한 자리라 할수 있다. 예컨대 내 몸을 둘러싼 피부는 나와 가장 가까운, 나만을 위한자리인 것이다. 이러한 관점에서 보면 '껍질'은 곧 '자리'의 부분집합에 해

⁹⁾ 국립국어연구원, 『표준국어대사전』, 두산동아, 1999, 5111쪽.



그림 9. <발 밑>, 2016, 석판화, 100x75cm(이미지 크기 74x74cm)



그림 10. <껍질들>, 2015, 종이에 흑연, 3점, 각 100x70cm

당한다. 따라서 빈 껍질은 빈자리의 일종이라 할 수 있다. 여타의 빈자리와 구별되는 빈 껍질의 가장 큰 특징은 부재하는 대상을 직접적으로 지시하는 구체적인 형상이다. 껍질은 한때 자신이 품고 있던 실체의 형상 그 자체였 으므로, 그것의 존재는 부재한 것의 실체를 정확히 알려주는 일종의 증거 와도 같다. 즉, 빈 껍질은 과거의 존재와 현재의 부재를 동시에 증언한다. <껍질들>(29쪽, 그림 10)은 2013년의 드로잉 연작 <얼굴의 겉과 속>(19 쪽, 참고그림 2)을 2년 뒤 다시 보며 느꼈던 거리감과, 그로 인해 파생된 일련의 감정을 계기로 제작된 작품이다. 2013년 당시 나는 내가 그리는 그림이 마치 거울처럼 나의 심리를 대변해준다고 생각했으나, 시간이 지난 후 다시 본 그 그림들은 현재의 나와는 무관한 타인의 것처럼 낯설게 느 껴졌다. 나는 시간의 경과와 나의 변화에 따라 발생한 이와 같은 거리감에 주목하며 그것을 다른 재료와 방식으로 다시 그려 보았다. 시간이 흐른 뒤 나는 이 작품에 <껍질들>이라는 제목을 붙였다. 죽은 식물이 일종의 빈 껍질과 같은 속성을 지닌 소재였다면, 과거의 그림을 다시 그린 <껍질들> 은 이러한 껍질의 개념을 주관적인 차원에서 다뤄본 것이다. 미술작품을 '의미가 시각화된 것'으로 볼 수 있다면, <껍질들>의 대상이 된 그림들의 경우 실체는 그대로 있지만 그것에 내가 부여했던 의미는 사라지고 더 이 상 남아있지 않게 된 것이다. 따라서 내게 그것은 텅 빈 기표, 즉 빈 껍질 과도 같은 대상이라 할 수 있다.

빈자리 또는 껍질과 같은 속성을 공유하는 일련의 소재들은 자신의 일부를 결여함으로써 부재를 환기하는 대상들이다. 나는 그러한 것들을 보며 사라지고 없는 것을 떠올리거나, 내게서 아득히 멀어진 것을 바라보는 듯한 느낌을 받는다.

2) 배회의 윤리

부재를 다루는 나의 작품들을 유심히 관찰하다 보면 어떤 특이점이 발견된다. 앞선 서술에 따르면 나는 '상실'의 경험과 관련하여 부재를 다룬다. 그런데 정작 '내가 상실한 것'을 다룰 때, 나는 그것을 그림 속에서 명징하게 형상화하거나 언급하는 것을 꺼린다. 그것에 관한 그림을 그리면서도 정작 그것이 무엇인지 말하지 않는 것이다. 다른 한편으로 나는 나의상실과 직접적인 상관관계가 없는 비유적이고 파편적인 대상들을 자꾸만작품 안으로 끌고 들어와 그리려는 경향을 보인다.

예컨대 앞서 다루었던 <빈자리>와 <발 밑>은 부재를 환기함으로써 상실에 관한 감정을 불러일으킨다는 점에서 유사하지만, <빈자리>의 경우 내가 상실한 인물에 관한 그림인 반면 <발 밑>은 길을 걷다가 우연히 마주친 대상을 그린 것이라는 점에서 서로 다르다. <발 밑>에 등장하는 풀의빈 껍질은 생명을 결여한 부재의 이미지라 할 수 있으나, 그것은 내가 상실한 것이 아니다. 나는 그저 내가 맞닥뜨린 풀 더미를 부재와 상실을 연상케 하는 대상으로서 바라보았을 따름이다.

그런데 <빈자리>를 보면, 사실상 관람자로 하여금 상실된 인물에 대해 유추하거나 떠올릴 수 있게 하는 어떤 구체적 단서도 제시되지 않는다. 관람자는 그림 속에서 부재하고 있는 것이 무엇인지 알 수 없으며, 보이는 것은 어쩐지 허전해 보이는 희미한 풍경뿐이다. 풍경을 그리면서도 사라진 인물을 언급할 수 있는 다양한 표현적 대안이 있을 것이다. 예컨대 사진을 옮겨 그리는 과정에서 인물이 있던 자리를 배경으로 메우지 않고 흰 공백으로 남겨둔다면, 보는 이들은 그 곳에 사람이 있었음을 명징하게 알 수 있을 것이다. 그러나 나는 그렇게 하지 않는다. 결국 내가 상실한 것을 다룬 그림들에서 부재의 대상은 끝내 말해지지 않는다.

반면 <발 밑>의 죽은 식물 뿐 아니라 지지대를 잃어버린 스토퍼(<틈>, 32쪽, 그림 11), 혹은 카메라 플래시의 불빛 때문에 사라져버린 유리창의 나방(<손님>, 32쪽, 그림 12)과 같은 소재는 모두 이동 중 우연히 마주친



그림 11. <틈>, 2016, 종이에 흑연, 70x70cm



그림 12. <손님>, 2016, 종이에 유채, 50x50cm

것들이며, 내가 상실한 대상이 아니다. 오히려 나는 그것들이 지닌 상징성에 주목하여 작업의 맥락 속으로 끌고 들어왔을 따름이다. 이러한 소재들을 그린 그림에서는 무엇이 사라졌는지가 명확하게 드러난다. 자신이 상실한 대상을 형상화하는 것은 꺼리면서도 그와 무관한 상징적, 비유적 대상들을 끊임없이 찾아다니는 작업의 경향을 어떻게 바라볼 수 있을까.

나는 이러한 특성이 상실한 것들을 대하는 나의 태도와 관련이 있으리라 생각한다. 상실을 겪은 주체가 그것에 대처하는 전형적 방식은 애도일 것 이다. "애도는 상실한 대상을 일정한 방식으로 상징화시켜, 상실 이후 붕 괴 위험에 빠진 일상의 질서를 회복하는 과정이다."10) 즉 상실한 대상을 납득 가능한 방식으로 이해해보려는 과정을 통해 그에 대한 자신의 생각 을 정리함으로써 비로소 상실이라는 사건을 마주보고, 나아가 그 대상을 잘 떠나보낼 수 있게 되는 것이다. 애도를 완료한 주체는 상실된 것의 빈 자리를 채워줄 다른 것을 찾아 나설 수 있게 된다. 그런데 나는 이러한 과 정에 미심쩍은 부분이 있다고 생각한다. 애도의 과정에서 주체는 상실된 대상이 필연적으로 수반하는 공백의 영역—상실된 대상에 대해 알지 못했 던, 그러나 그것이 사라져 버렸으므로 이제 영원히 알 수 없게 된 어떤 공 백—에 대한 추측을 세우고, 이를 기정사실화함으로써 그것에 관해 이해했 다고 판단하게 된다. 예컨대 '그는 이런 이유 때문에 삶을 포기했을 것'이 라거나 '그것이 사라진 이유는 이런 것일 것'과 같은 가설을 세우고, 그것 을 믿음으로써 상실에 대처할 수 있게 되는 것이다. 이러한 전개는 뭔가 이상하다. 철저히 남겨진 주체를 중심으로, 그의 안정을 위해 상실한 대상 에 대한 부자연스러운 해석 또는 판단을 동반하는 과정처럼 느껴지는 것 이다. 내게 그것은 마치 기만과 유사한 방식으로 작동하는 것처럼 보인다. 나는 내가 감정과 그림에 대해 그러하듯, 상실에 대해서도 섣부른 해석이 나 임의적인 판단을 하지 않으려 한다. 불가해한 것에 대한 해석이나 판단 은 필연적으로 어떤 왜곡을 수반한다. 끝내 알 수 없는 것, 혹은 쉽게 떠 나보낼 수 없는 것들은 그런 대로 두고 그 모습 자체로 대하는 것 또한

¹⁰⁾ 허문영, 앞의 책, 275쪽.

그것을 존중하는 하나의 방법이라 생각한다.

프로이트(Sigmund Freud)는 애도와 대비되는 개념으로 '멜랑콜리(melan -choly)'를 이야기하였다.¹¹⁾ 이는 상실한 대상을 떠나보내지 못하고 그것을 주체 내부로 들여와 자아와 동일화하는 것, 즉 애도에 실패한 상태를 뜻한다. 그는 멜랑콜리를 정상적 애도와 구분되는 병리적 상태로 파악했는데,이와 달리 벤야민(Walter Benjamin)은 예술의 동력으로서의 멜랑콜리에 주목하였다. 멜랑콜리에 빠진 주체는 상실한 대상이 다른 것으로 대체될 수 없음을 알면서도 그 공백을 채우기 위해 끝없이 무언가를 생산한다는 것이다. 그에게 "멜랑콜리커란 상실한 대상 혹은 상실된 내면의 정면을 응시하지 못하는 자들이다. 때문에 자신이 표현하고자 하는 바를 정확하게 표현하지 못한 채 파편화된 이미지,비유,에피소드를 찾아다니며 자아의슬픔을 연장시키곤 한다.비어 있는 현실의 공허함에 대한 저항인 동시에그러한 현실을 심미화하는"¹²⁾ 존재가 바로 멜랑콜리에 빠진 자들이었다.

상실과 부재를 다루는 나의 작품들에서 상실된 대상이 어떤 방식으로도 시각화되지 않는 것, 그리고 다른 한편으로 나의 상실과 직접적 연관이 없는 비유적, 상징적 소재들을 찾아 그리게 되는 것은, 멜랑콜리커에 대한 위의 서술과 유사한 맥락에서 이해될 수 있을 것이다. 형상은 분명 언어와 달리 해석이나 이해만으로 수렴되지 않는 경험의 영역을 포함한다. 그러나 그럼에도 무언가의 형상을 재현해내는 과정은 그것에 대한 관점이나 해석, 즉 표현에 대한 최소한의 의도를 요구한다. 나는 상실된 대상을 임의로 이해하거나 해석하지 않으려는 입장을 취하고 있으므로, 그것을 그리지 않는

¹¹⁾ 프로이트는 멜랑콜리를 임상심리학적 측면에서 심도 있게 분석했으나, 그가 창안한 개념은 아니며, 그것의 기원은 히포크라테스의 '체액론'으로 거슬러 올라간다. 그는 인체를 구성하는 네 가지 체액으로 혈액, 점액, 황담즙, 흑담즙의 네 가지를 들며 특히 멜랑콜리를 흑담즙이 과도하게 분비되는 병리적 현상으로 보았다. 멜랑쿌리의 그리스어원 melancholia는 '검은(melas)'과 '담즙(chole)'이라는 휘의 복합어로, 본래 검은 쓸개즙이 과도하게 분비됨에 따라 우울감을 동반하는 체액 병리학적 현상을 뜻하는 용어였다. - 박상수, 「애도와 멜랑콜리 연구: 애도와 멜랑콜리의 이론적 지형과 문학적 재현의윤리를 중심으로」, 『상허학보』 49집, 2017, 110쪽 참조.

¹²⁾ 정끝별, 「21세기 현대시와 멜랑콜리의 시학」, 『한국문예창작』 11, 한국문예창작학회, 2012, 22-23쪽 (박상수, 앞의 글에서 재인용)

것을 택한 것이다. 그럼에도 나는 상실과 부재에 대해 이야기하려 하기에, 부재를 비유적으로 드러내는 다른 대상들을 찾아 부단히 이미지화하게 된다. 이러한 관점에서 보면, 나에게 작업의 과정은 상실된 것의 주변을 끊임없 이 배회(徘徊)하는 일이라 할 수 있다. 배회의 과정에서 마주친 사소하지 만 의미 있게 여겨지는 대상들이 작품의 소재가 된다. 즉 배회는 내게 그 림의 소재를 발견하는 방식이다. 또한 그것은 말할 수 없는 것에 대해 말 하는 방식이기도 하다. 흰 종이 위에 흰 동그라미를 그리려면, 동그라미를 제외한 나머지 부분을 검게 칠하면 된다. 동그라미를 칠하지 않으면서 동 그라미를 드러내는 것이다. 나는 상실한 것 자체를 향해 곧바로 나아가지 않지만, 그 주변을 끊임없이 배회함으로써 '배회의 중심지'를 바라보게 하 는 방식을 통해 상실을 다룬다.

Ⅳ. 흐린 그림

나는 이미지를 어떤 어조로 전달할 것인가의 문제에 관심을 두고 있다. '어조'란 말의 억양이나 말투를 이르는 것으로, 어조에 관심을 두는 것은 말의 내용 자체에 관해 골몰하기보다 오히려 발화(發話)의 방식에 따라 같은 말이라도 다르게 느껴질 수 있음에 주목하는 것이다. 그림의 경우 어조의 구현은 형상 자체의 왜곡이나 변형을 꾀하기보다 색조나 대비, 필치(筆致)의 조정과 같이 형상을 구현하는 방식의 변주를 통해 그것이 특정한 느낌을 띠며 드러나게 하는 것이라 할 수 있다.

나는 작고 낮은 어조, 속삭이듯 여리면서도 한편으로는 관조적이고 담담한 어조 속에서 대상을 드러내려 한다. 나는 형상이 화면 바깥으로 튀어나와 적극적으로 관객에게 다가가는 듯한 그림에는 관심이 없다. 오히려 멀리서 아스라이 드러남으로써 그들로 하여금 다가와 주의 깊게 들여다보게하는 그림, 오래 머물며 섬세하게 바라보게 하는 그림을 그리려 한다.

이 장에서는 내가 지향하는 그림의 어조가 어떤 방식들을 통해 추구되고 있는지 알아볼 것이다. 나는 색이나 명도, 질감 등 대상이 지니고 있던 다양한 대비를 제거하거나 원하는 지점에 이르기까지 줄여감으로써, 아주 작은 시각적 차이들만으로 이루어진 세계를 그려내려 한다. 이는 무언가를 더해 나가기보다 오히려 빼내는 과정을 통해 드러낼 수 있는 것이 있으리라는 믿음에 근거한 것이다.

각 절을 통해 나는 미세한 표현을 구현하거나 활용하는 방식들을 그 특성에 따라 분류하고, 각각의 방식이 활용된 작품들을 분석할 것이다. 나는 과정이 곧 결과물의 특성을 구성한다는 생각을 가지고 방법론을 구축하므로, 작품을 분석할 때 이미지의 구현과정을 함께 언급하고 그 의미 또한 규명해볼 것이다. 나아가 작품이 어떤 감정을 구체화하거나 촉발할 수 있는지 생각해봄으로써, 미세한 표현을 향한 관심의 정체를 밝혀보려 한다.

1. 색의 소거

내 그림은 대체로 색이 없거나, 사라져가는 중인 듯 희미하게 드러난다. (13) 보다 구체적으로 말하자면 내 그림에서는 색상(色相)이 소거되고,이에 따라 채도(彩度) 또한 사라지며, 아주 제한적인 명도(明度)만으로 형상이 구성된다.

색상이 소거될 경우 재현적 이미지는 형상의 변형을 거치지 않고도 현실 로부터 한 발 더 멀어진다. 이를 잘 보여주는 예는 사진이다. 같은 필름 혹은 데이터를 각각 컬러, 흑백사진으로 현상 또는 인쇄할 경우, 두 장의 사진은 색상의 유무를 제외하면 동일한 이미지라 할 수 있다. 그러나 우리 는 컬러사진을 볼 때보다 흑백사진을 볼 때 더 거리감을 느낀다. 이는 단 지 그것이 컬러사진 이전의 오래된 흑백사진 이미지를 연상케 함으로써 나타나는 시간적 거리감만은 아니다. 그것은 오히려 현실세계와의 유사성 을 담보하던 '색상'이라는 연결고리를 잃어버림으로써 발생하는, 일종의 부리감에 가깝다.

이와 같은 색의 소거를 거친 이미지는 현실과 꼭 닮았지만 보다 정적(靜的)이고 고요한 세계를 보여주는데, 이는 실제 대상이 발산하던 수많은 색의 차이가 다른 어떤 색도 아닌 무채색으로 수렴한다는 사실에 근거한다. 채도에 따른 색 파장의 차이는 사람의 심리에 직접적인 영향을 준다. 우리는 "채도가 높은 색은 흥분감을 주어 흥분색이라고 하며 …(중략)… 채도가 낮은 색은 진정감을 주어 침착색이라고 한다."¹⁴⁾ 따라서 다양한 색을지니고 있던 그림을 무채색 이미지로 전환하는 경우, 고채도의 색상들이자아내던 활기는 사라지고 이미지는 보다 정적인 느낌을 주게 된다.

내 그림은 색상과 채도를 결여하고 있을 뿐 아니라, 대비의 폭 또한 제한되어 있어, 대상은 미세한 명도의 변화를 통해서만 드러난다. 르네상스 이

¹³⁾ 사라져가는 중인 색을 보여주는 작품은, 쇄(刷)를 거듭할수록 색과 형상이 희미해지는 유령상(幽靈像, ghost image)을 활용한 판화들이다. 이에 대해서는 4절 '유령상'에서 상세하게 다루도록 하겠다.

¹⁴⁾ 정은주, 김정훈, 『색채심리』, 학지사, 2015, 20쪽.

래 2차원의 평면 위에 3차원의 환영을 구현하기 위해 사용되어온 명암법과 대기원근법은 명도의 대비를 활용하여 대상의 양감(量感)과 원근을 나타내는 방법이다. 환영적(幻影的) 회화의 방법론 안에서 명도는 대상의 양감, 즉 용적감(容積感)과 무게감에 관여하며, 또한 깊이감, 즉 거리감에 관여한다. 따라서 제한적인 명도의 폭 안에서 그려진 작품 속 대상들은 부피감이나 무게감, 깊이감이 극도로 축소된 채 드러남으로써 더듬어 만질 수있을 것 같은 느낌, 즉 실체감의 저하를 불러일으키며, 대기의 질감 속으로 아스라이 멀어진 듯한 느낌을 자아낸다. 또한 그림은 전반적으로 높은 명도영역 안에서 그려지는데, 고명도의 색은 저명도의 색에 비해 부드럽고가벼워 보이므로¹⁵⁾ 형상은 연약하게 느껴진다.

이처럼 제한된 명도의 폭 안에서 대상을 드러내는 과정은 실제 대상이지니고 있던 많은 특성을 소거하거나 축소하지만, 다른 한편으로 이러한 과정을 거치며 이미지는 더욱 섬세하게 드러난다. 이미 나눠진 케이크 한조각을 다시 여러 조각으로 세분하기 위해서는 부서지지 않도록 아주 예민하게 다뤄야 하듯, 축소된 명도의 폭 안에서 대상을 그려내기 위해서는 그 폭을 다시 세분화하고 주의 깊게 조절해주어야 하는 것이다. 나의 예민한 상태는 그대로 그림에 반영되어, 특유의 섬세한 느낌을 만들어낸다.

요컨대 색이 소거된 그림 속 형상은 그것이 재현한 본래의 대상과 형태적 측면에서 닮아있으면서도 더 고요하고 정적인 느낌을 주며, 부피감이나무게감이 축소되어 가볍고 연약한 느낌, 멀리 떨어져 있는 느낌을 준다. <빈자리>(27쪽, 그림 8)와 함께 그린 <졸업>(39쪽, 그림 13)은 대학졸업식의 기념사진에서 인물들을 제외한 배경만을 그려낸 그림이다. 풍경은 고요하고 적막한 느낌을 주는데, 이는 한 시기의 종결을 뜻하는 '졸업'이라는 제목과 '인적 없는 풍경'이라는 소재의 결합에 의해 생겨난 것일 수 있다.

^{15) &}quot;색의 경연감(硬軟感)은 경중감(輕重感)과 마찬가지로 색의 명도와 관련이 깊다. 모두 중채도를 기준으로 하여 명도가 높은 색은 부드럽게 느껴지고 명도가 낮은 색은 딱딱한 느낌이 든다. 부드럽고 딱딱한 느낌인 경연감은 물체의 표면에서 경험되는 공감각을 의 미한다. …(중략)… 고명도 색은 가볍고 저명도의 색은 무겁게 보인다." - 정은주, 김정 훈, 위의 책.

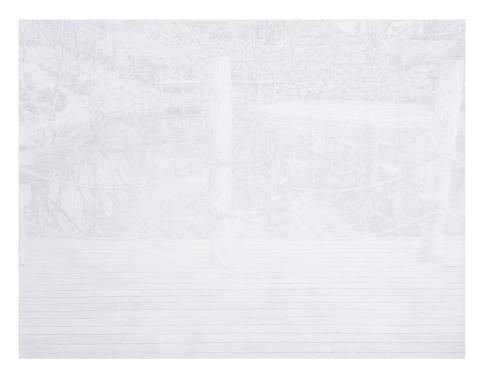




그림 13. <졸업>, 2014, 종이에 흑연, 4점 중 2점, 각 98x65.6cm

그러나 그와 같은 느낌은 색을 잃은 채 희미하게 드러나는 이미지를 통해 더욱 강화된다. 나는 대상의 형태를 광학적 투사(投射)를 활용하여 기계적으로 옮겨냈는데, 이는 형태에 개입함으로써 어떤 정서를 적극적인 방식으로 드러내기보다 표현의 어조를 통해 은연중에, 에둘러 전달하기 위함이다. 형체는 있으나 실체는 없는 듯한, 멀리 있는 듯 아스라이 드러나는 풍경이 자아내는 정서란 결국 일종의 거리감과 그로부터 파생된 소외감, 쓸쓸함, 애상감과 같은 일련의 복합적 감정일 것이다.

2. 희미한 형상

1) 흐릿한 윤곽

'윤곽'은 우리의 시각경험 전반에서 대상의 식별을 위한 기준으로 작용한다. 즉 색, 명도, 질감과 같은 단편적인 감각의 조각들을 컵, 책과 같은 인식 가능한 사물로 조직해가는 과정에서 윤곽은 물체의 한 부분과 다른 부분을, 혹은 물체와 다른 물체를, 나아가 물체와 배경을 구분 짓는 경계가 되는 것이다. 어떤 물체가 "배경 가운데서 명도 또는 색채에 뚜렷한 차이가 있을 때"16) 우리는 그것을 전경과 배경으로 분할하며, 그 경계면을 선처럼 인식하게 된다. 윤곽을 중심으로 전경과 배경을 분리하고 나면 "우리에게 전경은 형태를 갖는 것으로 보이고 가깝고 뚜렷하게 보이는 반면, 배경은 뒤에 멀리 퍼진 공간으로 보일 뿐 형태를 띠지 못하게 된다."17) 그러므로 만일 어떤 이미지 속에서 물체와 배경, 물체와 물체가 윤곽을 잃고 서로 뒤섞여 구분되지 않는다면, 사실상 우리는 그 이미지의 내용을 알수 없게 될 것이다. 그것은 컵, 책과 같은 독립적인 대상들로 인식되는 것이 아니라 색, 명도, 질감과 같은 감각의 단편들로 인식될 것이기 때문이다.

¹⁶⁾ 서창원, 앞의 책, 84쪽.

¹⁷⁾ 서창원, 위의 책.

내 작품들 중에는 윤곽이 흐릿하게 처리된 그림이 많으며, 특히 타인의 얼굴을 그린 그림들에서 그러한 특성이 두드러진다. 그러나 사람들은 윤곽선이 흐려진 내 그림 속에서 얼굴을어렵지 않게 발견한다. 이는 얼굴의 형상이 우리에게 친숙하기에 충분한 시각적 명료성이 확보되지 않은 상태에서도 그것을유추해낼 수 있기 때문이다. 만일 우리에게 익숙하지 않은 형태들이 그와 같이 흐려진다면,우리는 그것을 쉽사리 알아볼



그림 14. <그림 12>의 세부

수 없을 것이다. 단적인 예로 <손님>(32쪽, 그림 12)에서 뚜렷한 공백으로 남겨진 나방의 형상을 제외한 나머지 부분(그림 14)만을 보면, 흐릿하게 그려진 형상들이 무엇을 나타낸 것인지 알아보기 어렵다. 이 그림은 이후 다루게 될 인물화 연작 <주변의 사람들>(43쪽, 그림 16)과 같은 방식으로 그려진 것이다. 그렇다면 인물화 또한 형상의 익숙함 때문에 소재의 식별 은 가능하지만, 그 표현 자체는 알아볼 수 없는 이미지에 준하는 모호성을 띠고 있는 것이라 볼 수 있다. 타인의 얼굴을 흐릿하게 그린 그림들의 이 러한 시각적 불명료성은, 그들로부터 느끼는 알 수 없음, 도달할 수 없음 의 느낌과 연관된다.

Ⅱ장에서 잠시 언급했던 <친구들>(15쪽, 그림 2)은 8점으로 구성된 인물 화 연작이다. 극도로 제한된 명도대비 안에서 보일 듯 말듯 흐리게 표현된 회색조의 그림들은, 규칙적으로 늘어선 정방형 화면의 중성적 존재감과 결합하여 얼핏 모노크롬 회화처럼 보이기도 한다.(42쪽, 그림 15) 이목구비를 중심으로 확대된 화면 속에는 인물의 외곽선이 그려지지 않으므로, 형

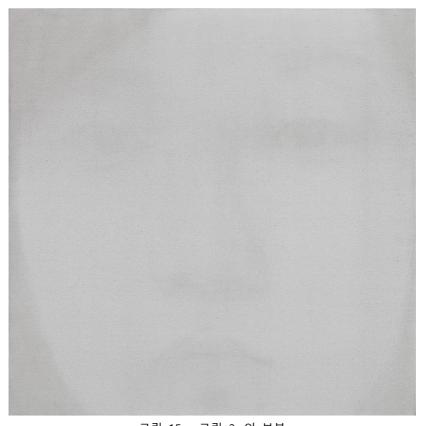


그림 15. <그림 2>의 부분

상과 배경이라는 극단적인 분리가 일어나지 않는다. 그저 흐려진 윤곽에 따른 음영의 점진적 변화만으로 이목구비의 인상이 드러날 따름이다. 더구나 이 그림에서는 그 변화의 폭이 아주 좁기 때문에, 인물은 즉각 인식되지 않고 회색의 화면 너머에서 서서히 떠오른다.

이처럼 약간의 시간을 두고 드러나는 인물의 형상은 관람자와 그림의 거리에 따라서도 다르게 인식되는데, 관람자가 흐릿한 얼굴을 더 잘 보기 위해 가까이 다가가면 극도로 흐려진 형상 때문에 오히려 그것들을 볼 수없게 된다. 확대되어 있으면서도 멀리 있는 듯 흐릿하게 보이는, 그러나가까이 다가가면 오히려 보이지 않게 되는 얼굴들은 끝내 가닿을 수 없는 어떤 지점에서 부유하고 있는 것 같다. 초점과 거리를 맞춰보려는 시도에도 불구하고, 관람자는 그들을 명징하게 볼 수 없다.



그림 16. <주변의 사람들>, 2015, 종이에 유채, 75점, 각 65x50cm

제목이 지시하는바, 그려진 인물들은 나의 친구들이다. 그들은 나와 무관한 사람들이 아닌 직간접적 관계를 맺고 있는 타자들이다. 따라서 그림에서 드러나는 역설적인 거리감은 곧 그들과의 관계 속에서 내가 느끼는 심리적 거리의 구현이라 할 수 있다. 무엇인가를 명료하게 본다는 것이 곧 그것에 대한 시각적인 앎을 의미한다면, 끝내 해소되지 않는 이 그림의 시각적 불명료성은 타자의 불가해성을 드러내는 것이라 볼 수 있다.

< 친구들>의 흐릿한 윤곽이 다가갈수록 멀어지는 듯한 역설적 거리감을 보여준다면, <주변의 사람들>(그림 16)의 흐릿한 형상은 화면 전반에 산재된 선명한 얼룩들과 대비되어 종이의 표면 너머로 멀찍이 물러나 보임으로써 일종의 물리적 거리감을 드러낸다. 이 작품에서 인물을 다루는 방식은 초상화나 증명사진과 같은 특정한 유형의 이미지들이 인물을 재현하는 방식과 닮아있다. 머리부터 가슴 부분까지를 정면으로 담아내고 있다는점, 4:3의 화면 비율을 따르고 있다는점에서 각각의 이미지는마치 증명사진처럼 보인다. 또한 이들이 모두 벽에 걸린 그림이라는점, 거리를 두



그림 17. <그림 16>의 부분 2

고 보았을 때 오히려 마주 대하는 듯한 느낌이 들 수 있도록 실제보다 크게 그려져 있다는 점에서 그림들은 초상화로 보이기도 한다.

그러나 어떤 면에서 이 작품의 재현방식은 초상화나 증명사진의 그것과 정면으로 대치된다. 그림들은 크기에 맞는 세부 묘사를 결여하고 있을뿐더 러, 그나마 드러난 형상마저 흐릿한 윤곽으로 인해 명료하게 보이지 않는 다. 초상화를 뜻하는 단어 'portrait'의 어원은 라틴어 'prōtrahere'로, '끄집어내다, 발견하다, 밝히다'라는 뜻을 지니고 있다. 즉 초상화는 특정 인물의 외양을 묘사함으로써 그의 지위나 성품과 같은 특성 또한 끄집어 내어 발견케 하려는 시도의 결과물인 것이다. 이러한 목적을 성취하기 위 해 작가는 우선적으로 인물을 화면으로부터 끄집어내어 관객에게 다가서 게 함으로써, 그들의 외양을 면밀하게 바라볼 수 있게 해야 한다. 그러나 <주변의 사람들>에서 인물들은 오히려 화면 뒤로 밀어 넣어져 있는 것처 럼 보인다. 이는 선명한 윤곽선을 지닌 흰 얼룩들에 의해 흐릿한 인물의 형상이 상대적으로 멀리 있는 것처럼 느껴지기 때문이다. 얼룩들은 마치 평평한 표면 위에 맺히거나 흘러내린, 혹은 일부 닦여나간 액체처럼 보인 다.18) 때문에 인물들은 마치 뿌연 유리와 같은 반투명한 막 너머에 있는 것처럼 느껴진다. 그렇게 본다면 나, 혹은 관람자와 화면 속 인물은 어떤 막을 사이에 두고 마주서 있는 셈이 된다. 그들을 잘 볼 수 없게 하는 막 의 존재는 일종의 단절감, 거리감을 불러일으킨다. 막을 문질러낸 자국들 은 마치 뿌연 거울을 닦아내듯, 화면 너머의 형상을 더 잘 보기 위한 시도 의 흔적처럼 보인다. 그러나 형상은 오히려 지워져 버린다. 이러한 특성들 은, 작품을 통해 구현된 거리감이 마치 극복될 수 없는 것처럼 느껴지게 하다.

¹⁸⁾ 흰 얼룩들은 그림을 그리기 전 아라비아 고무액을 화면 위에 분사하여 만든 것이다. 친수성의 아라비아 고무액은 유성용제와 반발하기 때문에, 유채로 인물을 그릴 때 고무액이 발린 부분에는 안료가 고착되지 않는다. 결국 그 부분은 공백으로 남겨지게 되고, 그림이 마른 뒤 물로 아라비아 고무액을 닦아내고 나면 종이의 표면이 드러나는 흰 자국들이 만들어진다. 흐린 인물의 형상은 선명한 자국들 너머에 있는 것처럼 보이기 때문에, 실제로 종이의 표면보다 더 깊이 밀어 넣어져 있는 듯 느껴지게 된다.

2) 엷은 그림

'엷다'는 말은 "빛깔이 진하지 아니하다", "두께가 적다", "밀도가 빽빽하지 아니하다", "지나치게 드러냄이 없이 있는 듯 없는 듯 가만하다"와 같은 뜻을 가지고 있다.¹⁹⁾ 즉 그것은 빛깔이나 두께, 밀도와 같은 시각적, 물리적 현상이 '지나치지 않으며 있는 듯 없는 듯 미미한 상태'를 뜻한다. 이러한 용례에 따르면 나의 그림은 '엷은 그림'이라 할 수 있다. 그것은 빛깔, 두께, 밀도의 측면 모두에서 그러한데, 빛깔에 대해서는 앞선 1절 '색의 소거'에서 다룬바 있으므로, 여기서는 두께와 밀도의 엷음에 대해이야기해보려 한다.

내 그림은 대부분 얇게 그려져 있어 재료가 종이의 표면을 완전히 덮어 버리지 않는다. 습식재료의 경우 <멍>(47쪽, 그림 18)과 같이 종이의 색이 비쳐 보이도록 투명하게 사용한다. 물감을 사용한 회색조의 그림에서 나는 검정색 물감만을 쓰며, 미묘한 회색의 계조(繼照)는 물감의 투명도를 조절 한 결과이다. 투명도의 조절은 물감을 용제에 매우 묽게 희석해 사용함에 따라 이루어지며, 판화 작품의 경우 인쇄의 과정에서 다시 한 번 투명도를 조절할 수 있다. 투명도는 종이 위에 얹힌 안료의 밀도에 반비례하므로, 얇게 그려진 내 그림들에서 안료의 밀도는 전반적으로 낮다고 볼 수 있다. <멍>은 낱장 찍기(monotype)를 통해 제작된 판화 작품으로, 무표정에 가까운 멍한 표정을 짓고 있는 인물들을 그려 찍어본 것이다. 이목구비의 윤곽에 갇히지 않고 군데군데 번져나가 맺힌 물감 자국들은 눈물자국 혹 은 '멍'자국을 연상시키며, 이는 인물들의 '멍'한 표정에 우울 혹은 슬픔과 같은 감정적 특징을 부여한다. 수채물감으로 판면에 묽게 그린 그림을 종 이 위에 한 번에 찍어냈으므로, 이미지는 단 한 겹의 얇고 투명한 막으로 귀결된다. 즉 그림은 엷은 두께와 밀도를 지닌다. 투명한 얼굴 너머로 비 쳐 보이는 것은 텅 빈 백지이므로, 얼굴은 백지상태로 수렴해가고 있는 듯 보인다. 이러한 물리적 얇음과 희박(稀薄)함 때문에 형상은 그 존재감을

¹⁹⁾ 국립국어연구원, 앞의 책, 4388쪽.

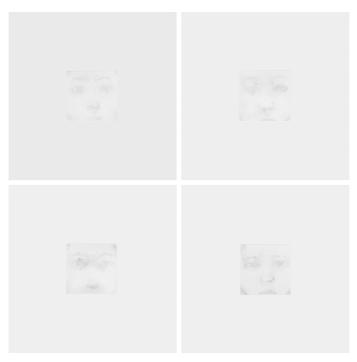


그림 18. <멍>, 2016, 낱장 찍기, 4점, 각 70x70cm (이미지 크기 각 21x21cm)



그림 19. <그림 18>의 부분

결여해가고 있는 것처럼 느껴지는데, 이는 앞서 특징화된 감정에 일종의 허무감과 같은 정서를 더해준다. 또한 그들은 자신의 감정 상태를 능동적으로 헤쳐가고 있다기보다 그저 그 안에 수동적으로 놓여있는 것처럼 보이게 된다. 결과적으로 이 그림에서 '엷은 표현'은, 형상이 드러내는 정서를 보다 섬세하게 특징화하고 강조해주는 역할을 한다.

건성재료의 경우 용제에 희석하는 방식으로 두께와 밀도를 조절할 수 없으므로, 조금 다른 방식으로 '엷음'을 구현한다. <점>(그림 20)은 두 개의마른 화분을 각각 그린 석판화이다. 나는 뾰족한 석판 크레용(lithocrayon)의 끝을 평평하게 갈아 재료와 판의 접촉면적을 넓힘으로써 그려지는 압력을 분산시키려 했다. 약한 압력 때문에 크레용의 기름성분은 판면의 요철(凹凸)을 장악하지 못하고 판면의 돌출된 부분들 위에만 간신히었게 된다. 이는 그대로 잉크로 대체되어 종이에 찍혀 나오게 되며,이에 따라 이미지는 판면의 요철에 따른 성긴 질감을 갖게 된다. 검은 이미지의 사이사이로 종이의 흰 표면이 드러난다. 잉크의 검정과 종이의 흰색이 혼합되어 회색조를 이룬다는 점에서,이 또한 일종의 투명도라 할 수있을 것이다. 건성재료로 그려낸 이미지는 이처럼 물리적 표면의 돌출된부분 위에만 형성됨으로써 얇으면서 성긴 그림,즉 엷은 그림이 된다.

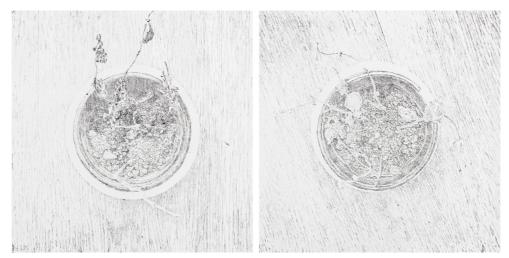


그림 20. <섬>, 2015, 석판화, 2점, 각 34x34cm

< 응시>(그림 21)는 목탄을 눕혀 미세한 압력으로 캔버스 천에 형상을 그려낸 뒤, 이를 판으로 삼아 프레스에 넣고 종이 위에 찍어낸 것이다. 최종적인 이미지는 종이 위에 형성되지만, 그것의 질감은 캔버스 천의 미세한 요철이 지닌 느낌을 고스란히 보여준다. 이 작품 또한 성기고 얇은 하나의 층으로 형상을 드러낸다는 점에서 '엷은 그림'이라 할 수 있다.

건성재료를 이용한 그림, 즉 '판면의 질감이 부각된 엷은 그림'은 두 가지 특징을 갖는다. 첫째로, 이러한 그림은 화면 전반에 건조하고 가벼운 질감을 형성한다. 단단한 건성재료의 표면과 판면의 요철이 만나 생성되는 이러한 질감은 그림의 소재와 결합하여 특정한 느낌을 자아내게 된다. <섬>의 바스러질 듯 건조한 질감은 죽은 화분의 생명력 없는 메마름을 강조하며, 성긴 표현은 내용물이 빠져나간 텅 빈 껍질의 가벼움을 부각한다.



그림 21. <응시>, 2016, 낱장 찍기, 70x55cm (이미지 크기 65x50cm)

둘째로 그것은 그려진 소재의 무게감과 질감을 화면의 질감 뒤로 감춤으로써 형상을 여과(濾過)한다. <응시>를 보면, 균질하고 성긴 화면의 질감이 전면적으로 드러남에 따라 인물은 부피와 무게를 지닌 실체라기보다얇고 건조한 어떤 막 뒤에 맺힌 상처럼 느껴진다. 피부의 매끄러운 질감이나 옷의 부드러운 질감과 같은 대상의 촉각적 정보 또한 막의 질감 뒤로사라진다. 텅 빈 표정의 인물은 실체 없는 형체처럼 희미하게 드러남으로써 일종의 공허나 허무감, 혹은 고립감이나 무력감과 같은 일련의 유사한정서들을 불러일으킨다.

3. 유령상

1) 형상의 소진과 찍어내기

판화의 '유령상(幽靈像, ghost image)'20)은 주로 안료를 보충하지 않고 판을 다시 찍어냈을 때 판면에 남아있던 잔여의 안료(顔料)가 종이로 옮겨 져 나타나는 흐릿한 형상을 일컫는다. 이는 대부분의 판화에서 구현이 가 능하지만, 특히 에디션을 낼 수 없는 낱장 찍기 판화의 영역에서 주로 언 급된다. 낱장 찍기는 일회적인 판화로, 판면에 무언가를 그린 뒤 그것을 곧바로 찍어내는 방식을 말한다. 물리적이거나 화학적인 처리를 통해 판을 견고하게 구조화하는 제판(製版)의 과정을 거치지 않기 때문에 안료를 다 시 보충할 수 없으며, 따라서 찍어낼수록 판면의 안료는 소진된다. 때문에 일반적인 에디션 판화에서 유령상이 단지 선택사항일 뿐인 것과는 달리,

²⁰⁾ 유령상은 고스트이미지(ghost image)의 순화어로 본래는 "석판화와 실크스크린판이 잘 닦이지 않아 나타나는 이전의 형상"을 뜻하며, "이전 자국"으로 순화되기도 한다. (한국현대판화가협회, 『판화용어순화집』, 으뜸 프로세스, 2013, 26쪽) 나는 이후 언급될 각종 판화용어 또한 가급적 위의 책에서 순화한 우리말을 사용하되, 아직 두루 통용되지 않아 생소할 수 있는 표현들은 최초기재 시 기존의 영문 명칭을 병기할 것이다.

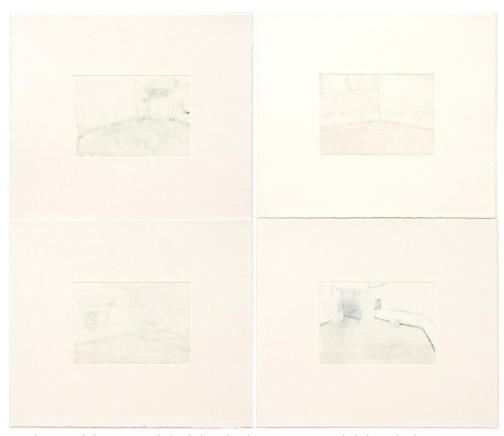


그림 22. <이사>, 2015, 낱장 찍기, 4점, 각 36.5x42.8cm (이미지 크기 각 14.5x20.6cm) 낱장 찍기 판화에서 판을 계속 찍어낼 경우 그것은 불가피한 것이 된다. 유령상이 낱장 찍기 판화에서 주로 언급되는 것은 양자 간의 이러한 필연적 관계에 근거한 것이라 할 수 있을 것이다.

나는 유령상이 드러내는 특유의 거리감에 주목한다. 유령상은 직접 그린 드로잉이나 에디션 판화에 비해 본래의 대상으로부터 훨씬 더 멀리 떨어져있는 것처럼 보인다. 이는 그것이 판화 이미지 특유의 간접성을 드러낼뿐만 아니라, 일반적인 판화가 각 쇄(刷) 간의 차이를 최대한 없앰으로써에디션을 확보하려는 것과 달리 거듭 찍어냈다는 사실을 숨기지 않고 드러내기 때문이다. 관람자는 대상이 판면 위에 그려지고, 그것이 다시 다른 평면 위로 옮겨졌다는 것, 그리고 그 과정이 단 한 번 진행된 것이 아니라여러 번에 걸쳐 반복되었다는 것을 그림의 시각적 특성을 통해 확인할 수



그림 23. <그림 22>의 부분

있다. 프레스를 거쳐 나온 특유의 압축적 질감과 반복적인 인쇄를 거쳐 피 동적(被動的으)로 흐려진 형상이 주는 느낌은 그것이 거쳐 온 여정을 고스 란히 보여준다.

< 이사>(51쪽, 그림 22)는 4장의 수성(水性) 낱장 찍기 연작이다. 그림 속 공간은 문이나 창문과 같은 건축구조를 제외하면 다른 물건들 없이 비어 있는 모습이다. '이사'라는 작품의 제목은 이 공간이 이사의 목적지이거나 출발지일 것임을 말해준다. 떠나갈, 혹은 떠나온 공간의 조각들을 그려낸 4점의 판화는 모두 희미하고 창백한 색감을 지니고 있다. 이것들은 애초부터 그런 색감과 질감으로 그려진 것이 아니며, 선명하게 그려졌던 이미지가 거듭된 인쇄를 거치며 희미해진 것이다. 희미하게 그려진 것과 그려진 뒤에 희미해진 것은 명백히 다르다. 후자의 경우에 해당하는 그림의

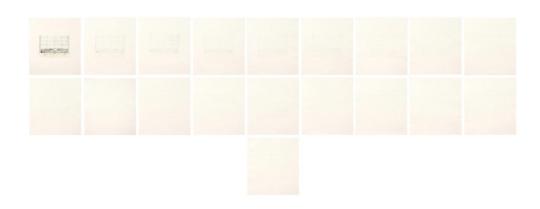


그림 24. <나들이>, 2015, 낱장 찍기, 19점, 각 55.5x49.5cm(이미지 크기 각 20.2x29.5cm) '희미함'은 프레스를 거쳐 반복적으로 찍혀 나오는 외부적인 공정에 의해 구현된 것으로, 피동적인 느낌이 강조된다. 즉 이미지가 점진적으로 결핍되어 가는 과정의 한 단면인 것이다.

또한 작품의 원판에 해당하는 합성수지판(plexiglass)은 물기를 흡수하지 않는 아크릴 수지로 이루어져 있기 때문에, 안료는 화면 위에서 물기가 마를 때까지 흘러내리거나 번지기를 반복한다. 따라서 그려진 형상은 미끄러운 판면을 가까스로 붙잡고 있는 꼴이 되고, 다시 물이 묻으면 언제든 닦이거나 녹아내릴 수 있는 유동적인 상태에 놓여있게 된다. 이를 프레스에넣어 찍어내면 그림은 마치 흘러내리거나 번져가던 이미지의 한 순간을 포착해 찍어낸 것처럼 보이게 된다.

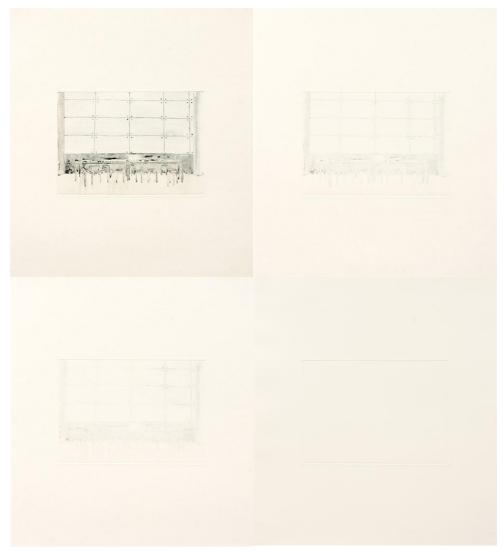


그림 25. <그림 24>의 세부

그림 속 이미지가 내포한 변화의 과정, 즉 점진적으로 퇴색되고, 흘러내리거나 번져가는 과정의 끝에는 형상의 소멸이 있을 것이다. 따라서 이 그림들은 기억의 소멸을 연상시킨다. 시간이 흐를수록 점차 흐려져 가는 망각의 과정 속 한 순간을 포착하여 찍어낸 것처럼 보이는 것이다.

<나들이>(53쪽, 그림 24)는 형상의 소멸과정을 보다 직접적으로 보여주는 작품이다. 소재는 <이사>와 유사한 빈 공간이다. 이 공간은 엄밀히 말해

의자와 테이블이 놓인 실내공간이지만, 늘어서 있는 빈 의자와 테이블들은 그 공간에 '사람이 없음'을 상기시키므로 이 또한 빈 공간이라 볼 수 있을 것이다. 나는 빈 공간의 이미지를 아무 것도 없는 빈 화면에 이를 때까지 끊임없이 찍어냄으로써 이미지가 완전하게 소진되어가는 과정을 보여준다. 이미지는 점차 사라지지만 물리적인 판은 그대로 남아있으므로, 마지막 장에는 텅 빈 판자국(plate mark)만 남아있게 된다. 반복될 수 없는 유령상의 특성을 작품의 형식을 통해 드러낸다는 점에서 이 작품의 형식을 '유령 상이라는 방법론의 재(再)시각화'라 볼 수 있을 것이다.

반복될 수 없음을 알면서도 계속해서 찍어내는 행위는, 돌이킬 수 없음을 알면서도 지워져가는 기억을 현재로 불러들이는 반복적인 반추의 행위를 상기시킨다. 낱장 찍기의 특성과 시간의 특성을 서로 연관 지어 바라보게되는 것이다. 이러한 관점에서 보면, 이 작품의 형식은 지나간 시간과 그에 관한 기억을 대하는 나의 태도를 반영하는 것이 된다. 사라진 것의 기억을 최대한 붙들어두고 되새기려는 시도는 결국 좌절되고 말 것이기에 쓸쓸하고 공허하게 느껴지지만, 그럼에도 그것은 사라진 것들에 대한 나의 애착을 상기시켜준다는 점에서 유의미한 것이다. 이러한 반추는 사회적으로는 생산적일 것 없는 무익한 시간낭비일지 모르나, 나는 외부적인 잣대에 휘둘려 사라진 것들에 대한 생각을 외면하거나 임의로 정리해버리지 않으려 한다. 작품을 순서대로 살펴보면, 색채와 명도의 대비는 한두 장이경과하는 동안 빠르게 줄어들어 형상은 금세 희미해진다. 그러나 그 이후부터 그것은 아주 서서히 흐려지며 오래도록 지속되고, 19번째 장에 이르러서야 완전히 사라지게 된다. 지나간 기억의 생생함과 구체성은 금세 잊힐지 몰라도, 그것의 의미는 생각보다 오래도록 지속될지 모를 일이다.

2) 필치의 제거와 중첩

유령상은 인쇄를 거친 뒤에도 판면에 가까스로 남아있던 안료에 의해 만들어지는 것이므로, 기존의 도안이 가지고 있던 많은 것을 결여하고 있 다. 그것은 형상 그 자체라기보다 형상의 흔적처럼 보이며, 뚜렷한 자국이 라기보다 모호한 얼룩에 가까운 느낌을 준다. 이때 색조가 옅어지거나 대 비나 줄어드는 것만큼이나 두드러진 변화는, 붓 자국이나 물감이 방울져 맺힌 자국과 같은 회화적 표현들이 급격히 약화된다는 것이다.

일반적인 낱장 찍기 판화의 공정을 보면, 작가는 사포(砂布)와 같은 거친물체를 이용해 아연판이나 합성수지판 등 흡습이 되지 않는 판면에 미세한 흠집들을 만들어준 뒤 그 위에 물감으로 그림을 그리고 이를 찍어낸다. 판면의 흠집은 일종의 요철이므로 습식재료가 그대로 흘러내리지 않게 잡아주는 역할을 하지만, 그럼에도 종이나 천처럼 그것을 온전히 흡수하지않기 때문에 물감은 판면 위에 얹혀있게 된다. 이를 반복적으로 찍어내면판면의 미세한 요철 안에 스며든 안료는 비교적 오래 남아있게 되지만, 그위에 얹힌 두터운 물감들은 금방 종이 위로 찍혀나간다. 붓 자국이나 맺힌물감자국과 같은 회화적 표현의 흔적들은 결국 표면에 얹힌 물감의 양이붓질의 모양, 혹은 방울진 모양을 따라 늘어나고 줄어듦에 따라 생겨난 것이다. 따라서 쇄를 반복할수록 이러한 자국들은 먼저 떨어져 나가고, 판면의 미세한 요철에 스며있던 안료들만이 찍혀 나오게 된다. 음영(陰影)을나타내는 흐릿한 얼룩들만 남게 되는 것이다. 즉, 유령상을 반복하여 찍어내는 과정은 곧 작가의 표현적 주장과 개성을 강하게 드러내는 '필치(筆致)'로부터 '음영'만을 분리, 추출해내는 과정이라 할 수 있다.

<물 속에서 우는 사람>(57쪽, 그림 26)과 <죽은 듯이 있는 사람>(58쪽, 그림 27)은 각각 6장의 유령상을 중첩하여 찍어낸 것이다. 극도로 흐려진 여러 장의 판을 중첩하여 찍어내는 과정은 '거의 보이지 않는 음영'을 쌓아 '미세하게 드러나는 형상'을 만들어가는 과정이다. 본래의 도안은 수채물감을 붓에 묻혀 그렸던 것임에도 최종적인 이미지에서는 어떤 필치도



그림 26. <물속에서 우는 사람>, 2016, 낱장 찍기, 70x70cm (이미지 크기 62x62cm)

느껴지지 않으며, 형상은 연기처럼 희미한 느낌을 준다. 필치는 그리기 재료의 운용에서 풍기는 운치나 기세를 말하며, 작가의 내면적 감정이나 대상에 대한 반응을 표출하는 수단으로 여겨진다. 따라서 필치가 제거된 얼굴의 형상은 감정을 적극적으로 표출하고 있는 것처럼 느껴지지 않으며, 오히려 어떤 감정을 겉으로 드러내지 못하고 있는 것처럼 보인다.

또한 각각의 그림은 6개의 유령상을 중첩한 것이므로, 나는 동일한 이미지를 6개의 판에 반복해 그려야 했다. 이 과정에서 하나의 무표정은 조금씩 다른 뉘앙스를 지닌 6개의 무표정이 된다. 어떤 그림은 무표정임에도 슬퍼 보이고, 어떤 그림은 화가 난 듯 보이기도 한다. 이들은 중첩되어찍힘으로써 다시 하나의 그림이 된다. 따라서 그림은 무표정한 얼굴의 이



그림 27. <죽은 듯이 있는 사람>, 2016, 낱장 찍기, 70x70cm (이미지 크기 62x62cm)

면에 숨겨진, 어느 하나의 격렬한 감정으로 수렴되지 않는 미세한 감정의 복합적인 양상을 떠올리게 한다.

'물속에서 우는 사람'과 '죽은 듯이 있는 사람'이라는 작품의 제목은 무표정 너머의 미묘한 감정에 관한 위와 같은 인식을 은유적으로 드러낸다. 울음을 알아챌 수 있는 가장 명징한 시각적 단서는 눈물이다. 그러나 누군가물속에서 울고 있다면, 그러한 단서는 드러나지 않을 것이다. 하지만 그렇다고 해서 그가 울고 있지 않다고 말할 수는 없다. '죽은 듯이 있다'는 것은 마치 죽은 것처럼 보이지만 실상 살아있음을 말한다. 특정한 감정에 빠져 죽은 듯 멍하게 있다고 해서 그가 죽었다고 말할 수는 없다. 오히려 그는 적극적으로 어떠한 감정을 겪어내는 와중인지도 모를 일이다.

4. 다시 그리기

<껍질들>(29쪽, 그림 10)은 총 3장으로 구성된 드로잉 연작이다. 각 그림에는 인물의 얼굴이 그려져 있지만, 연필로 그린 일반적인 인물화와는 다른 느낌을 준다. 이는 연필로 그려졌음에도 붓 자국이나 액체가 흘러내린 것과 같은 수성재료의 표현적 흔적이 보이기 때문이다. 따라서 관람자는 이 그림들이 인물을 곧바로 옮겨 그린 것이 아니라, 인물을 보고 수성 재료를 이용해 그린 그림을 다시 한 번 모사한 것임을 알 수 있게 된다. 묘사된 종이의 질감이나 재료가 흘러내린 흔적 등을 보면, 대상이 된 그림의 크기는 이 작품보다 훨씬 작았음을 알 수 있다. 요약하자면 이 작품의 대상은 수성재료와 붓을 이용하여 그려진 보다 작은 그림이며, 그 그림의 대상이 인물인 것이다. 따라서 최종적인 연필 드로잉은 인물을 직접 보고 그린 그림에 비해 최초의 대상, 즉 인물로부터의 거리가 적어도 두 배는 떨어져 있는 셈이 된다. 최초의 대상으로부터 최종 결과물에 이르는 거리를 길게 늘여놓는 것을 '간접적 표현'이라 이야기할 수 있다면, 이 드로잉은 간접표현을 적극 활용한 예시라 할 수 있을 것이다.

이처럼 대상을 그리고, 그것을 다른 재료로 다시 한 번 옮겨 그리는 일은 언어의 번역과 유사한 과정을 거친다고 할 수 있다. 작가는 자신이 보거나 떠올린 대상을 어떤 재료를 활용하여 평면 위에 그려낸다. 이때 그려진 대상은 대상 그 자체가 아니며, 작가에 의해 창안된 이미지이다. 또한 그가이미지를 만들어내기 위해 재료를 다룬 방식은, 그가 사용한 재료의 물리적 특성과 밀접한 관련이 있다. 그림의 소재, 그려진 그림, 그리고 사용된 재료의 이와 같은 관련성을 언어 표현의 경우에 대입해보면 다음과 같을 것이다. 화자는 자신이 보거나 생각한 내용을 어떤 언어체계를 통해 발화한다. 이때 발화된 언어는 대상 자체가 아니라 대상을 지시하거나 언어적으로 구현한 일종의 기호이다. 또한 그가 그러한 기호를 구성한 방식은, 그가 사용한 언어의 구조와 밀접한 관련이 있다. 따라서 만일 어떤 재료로 그려진 대상을 다른 재료를 사용하여 다시 그려낸다면, 그 과정은 언어화

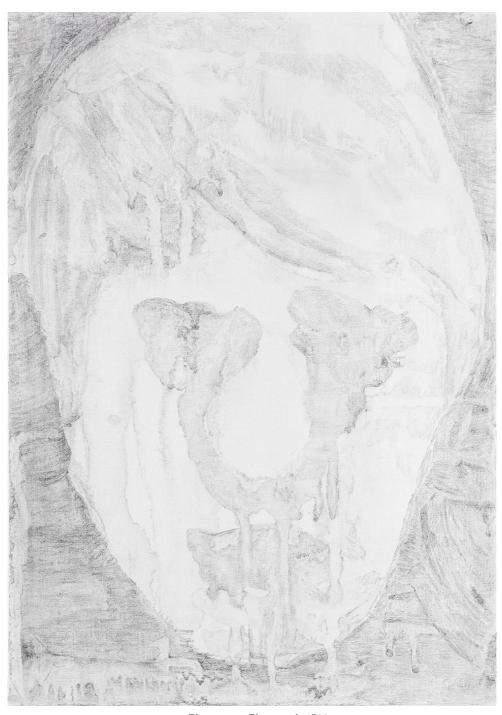


그림 28. <그림 10>의 세부

된 것을 다른 언어로 옮겨내는 번역의 과정과 구조적으로 크게 다르지 않다고 할 수 있다. 그렇다면 이러한 작업의 방식을 '표현의 번역'이라고도말해볼 수 있을 것이다.

최초의 대상은 인물이지만, 이 작품의 직접적인 대상은 오히려 붓 자국이나 물감이 흘러내린 흔적과 같은, 수성재료의 회화적 표현 자체에 가깝다. 작은 종이 위에 직관적으로 빠르게 그려진 색색의 붓질들은 연필을 통해큰 종이 위에 흑백조로 다시 묘사된다. 그림은 마치 복사기가 이미지를 복제하듯 기계적인 과정을 통해 그려진다. 즉, 더 중요한 부분과 덜 중요한부분의 구별이 없이 화면의 모든 곳에 동등한 관심을 기울인 채 그려진다. 결과적으로 드로잉은 얇고 균질한 이미지로 완성된다.

이처럼 다시 그리기, 혹은 표현의 번역을 거쳐 만들어진 이미지는 서로 다른 재료의 특성을 함께 지니게 된다. 빠른 붓의 필치와 느린 연필의 움직임이 함께 드러나고, 습식 재료와 건성 재료의 물성이 동시에 드러난다. 그러나 이는 단순히 상반된 것이 동시에 존재한다는 느낌에 그치는 것이 아니다. 다시 그려진 그림은 앞선 그림의 형상을 그대로 유지하면서, 그것이 지니고 있던 강렬한 표현성은 완화시킨다. 흘러내리거나 번지는 등의 우연적 효과에 의해 만들어진 형상들은, 그 모습 그대로 연필을 이용하여 꼼꼼하게 다시 묘사됨으로써 필연적인 느낌을 띠게 된다. 내면의 격정적 분출과도 같던 필치는 연필의 담담하고 건조한 필치를 거치며 완화된다. 즉 빠르고 격정적으로 그려진 형상을 '지시'하되, 감각적으로는 정적이고 덤덤한 시선으로 그것을 다시 더듬어가는 듯한 느낌을 주는 것이다.

이러한 특성으로 인해 작품은 동일한 인물에 의한 서로 다른 두 가지의 그리기, 그리고 각각의 그리기가 행해진 서로 다른 두 시점(時點)을 선후 관계와 함께 드러내 보여줌으로써 양자 간의 차이를 드러낸다. 결과적으로 그림은 시간이 흘러 더 이상 남아있지 않게 된 과거의 자신을 마치 상실 한 타인을 떠올리듯 멀리서 바라보는 주체의 시선을 보여주며, 이에 수반 하는 일련의 감정을 떠올리게 한다.

V. 결론

지금까지의 연구를 통해 논문의 서두에서 스스로에게 던졌던 세 가지 질문, 즉 그림으로 감정을 다룬다는 것은 무엇이고, 나는 어떤 소재를 통해 감정을 다루려 하며, 그것을 그려낸 그림은 결과적으로 어떤 것이 되는 가에 관해 알아보았다.

그림을 통해 감정을 다룬다는 것이 무엇인지 파악하기 위해 나는 감정과 그림 각각에 관한 생각을 정리하고 이를 종합하는 방식으로 양자 간의 관계를 알아보려 했다. 그 과정에서 내가 복잡 미묘한 양상을 띠고 드러나는 감정의 모호성, 그리고 작가의 단편적 의도를 넘어 그의 신체적, 심리적 양상들까지도 담아내는 그림의 총체성에 주목하고 있음을 알게 되었다.

이를 토대로 나는 그림이 감정의 양상을 단순화하거나 일반화하지 않고 있는 그대로 구체화함으로써 막연하게 느꼈던 감정에 대해 알아가는 방식이될 수 있다고 보았다. 이러한 경우, 그림은 아는 것을 그리는 것이 아니라알기 위해 그리는 것이 된다. 알 수 없음의 상태를 적극적으로 수용하고 나아가 그것을 그리기의 동력으로 삼는 위와 같은 관점을 구축해봄으로써, 나는 스스로가 무엇을 하고 있는지 잘 모르고 있다는 자각으로부터 발생하는 작업 중의 막막함과 불안을 다소나마 받아들이고 해소할 수 있었다.

한편 구체화를 통해 파악된 감정을 그림을 통해 지속적으로 다룰 경우, 그리기는 관조를 통해 얻어진 '감정에 관한 성찰'을 구현하는 과정으로 전 환된다. 관조를 통한 시각화는 감정으로부터의 거리두기를 전제하거나 수 반하므로, 내면의 즉흥적 표출이라기보다 형식에의 계획적 접근을 통한 성 찰의 시각적 구현에 가까운 특성을 보인다. 이는 근래의 작업들에서 드러 나는 특성, 즉 모호하고 미묘한 감정과 분명하고 계획적인 방법론이라는, 일견 상반되어 보이는 두 가지 특성이 작업 안에서 어떻게 양립 가능하게 되는가에 관한 논증으로서의 의미를 지닌다.

그림의 소재를 선택할 때 나는 이미 알고 있는 것을 표현하기 위해 필요

에 따라 대상을 취하기보다. 일상 속에서 마주치는 것들 중 내 눈길을 끄는 소재들을 따라가는 방식으로 작업을 진행한다. 그러나 일련의 작품들을 모아보니 그림의 소재는 특성에 따라 크게 두 가지로 분류될 수 있을 정도로 일관성을 지니고 있었다. 이는 특정한 삶의 경험들로부터 형성된 나의 감수성이 소재를 걸러내는 일종의 여과지로 작용했기 때문이다.

나는 그렇게 걸러진 소재들을 각각 '표정 없는 표정'과 '빈자리 혹은 껍질'로 분류해 보았다. 나는 표정 없는 얼굴로부터 미세한 표정을 찾아내려하거나, 끝내 도달할 수 없을 거리를 느끼기도 한다. 빈자리와 껍질은 무언가의 부재를 암시하는 소재라는 점에서 공통점을 지니는데, 나에게 그것은 상실의 메타포로 다가온다. 이러한 소재들에 대한 관심은 결국 없는 것으로부터 있는 것을 찾아내거나, 있던 것의 없음을 가만히 들여다보는 것에 대한 관심이다. 즉 나는 존재와 부재라는 상반된 두 상태 사이에서 발생하는 감정의 미묘한 양상에 주목한다. 허나 방점은 결국 부재에 있으므로, 내가 다루는 것은 부재 혹은 그것을 야기한 상실에 관한 일련의 감정들이라 볼 수 있다.

나는 작품을 통해 다양한 방식으로 그러한 감정들을 다뤄왔으나, 소재가 그러했듯 그리기의 방식 또한 어느 정도의 일관성 안으로 수렴되는 양상을 보였다. 이는 표현의 어조에 관한 일관된 지향성이 있었기 때문인데, 힘주어 직설적으로 말하기보다 속삭이듯 작고 낮은 어조를 통해 형상을 드러내려는 경향이 작업 전반을 통해 드러났다. 이러한 어조는 대상의 시각적 특성을 축소 또는 소거하여 그려내거나, 간접적 표현의 과정을 통해 그려진 형상의 표현성을 약화하는 방식으로 구현되었다. 이때 대상은 형상의 왜곡이나 변형을 거치지 않고 시각적인 존재감만을 결여한 채 드러난다. 따라서 그것들은 형체가 온전한데도 실체는 없는 듯 보이거나, 아득히면 것처럼 느껴진다. 이러한 시각적 특성은 앞서 언급한 소재들의 특성과 결합하여 특정한 감정을 구체화하게 된다.

작업 전반에서 이러한 일련의 감정은 특정한 심리적 거리감을 매개로 하여 드러난다. 거리감은 그 자체로 어떠한 감정이라기보다 그것의 전제가

되는 심리상태에 가깝다. 흐릿하게 그려진 인물화 연작들이나 고스트 이미지를 활용하여 빈 공간을 찍어낸 작품 등은 그 형식을 통해 거리감 자체를 적극적으로 드러낸다. 이때 감정의 구체화는 관람자의 몫이 된다. 반면 마른 식물을 그린 작품들이나 유령상을 활용한 인물화와 같은 작품들은 거리 감이 매개하는 감정 자체를 드러내는 데에 집중하고 있는 것들이다. 그 감정이란 외부로 뚜렷하게 표출될 수 있는 것이라기보다는 잘 드러나지 않거나, 드러나지 못하는 미묘한 감정이다. 이는 대체로 공허감과 고립감을 주축으로 하여 적막감이나 쓸쓸함, 그리움이나 슬픔 등이 수반되는 양상을 따는 것들이라 말할 수 있겠으나, 그러한 단어들로는 결코 온전히 일컬어질 수 없는 것이다. 결국 그것은 그림의 몫일 것이다.

연구의 과정을 통한 또 하나의 발견은 그림을 대하는 관점에서부터 소재의 선택, 표현에 이르는 모든 영역에서 성급한 분류나 체계화, 일반화와 같은 일련의 판단을 경계하는 태도가 드러난다는 점이다. 이를 통해 내가무언가에 관한 판단을 가급적 유보하고, 그것을 그 자체로 섬세하게 들여다보려는 성향을 가지고 있음을 알게 되었다. 즉 경험한 것을 이해하는 과정 속에서 무심히 재단되고 사라져버리는 것들에 주목하고, 이를 차분히들여다보려 하는 것이다. 연구를 통해 발견된 이러한 태도를 보다 의식적으로 내면화하고 그 의미에 대해 고민함으로써 향후 작업의 방향을 모색해가는 것 또한 앞으로의 과제일 것이다.

그림목록

- <그림 1> 친구들, 2013, 종이에 유채, 6점, 각 56x42cm
- <그림 2> 친구들, 2014, 패널에 유채, 8점, 각 85x85cm
- <그림 3> 너, 2016, 종이에 유채, 50x50cm
- <그림 4> 친구들, 2013, 아쿼틴트, 24점, 각 70x50cm (이미지 크기 각 60x40cm)
- <그림 5> <그림 4>의 부분
- <그림 6> <그림 16>의 부분
- <그림 7> <그림 8>의 부분
- <그림 8> 빈자리, 2014, 종이에 흑연, 4점, 각 98x65.6cm
- <그림 9> 발 밑, 2016, 석판화, 100x75cm(이미지 크기 74x74cm)
- <그림 10> 껍질들, 2015, 종이에 흑연, 3점, 각 100x70cm
- <그림 11> 틈, 2016, 종이에 흑연, 70x70cm
- <그림 12> 손님, 2016, 종이에 유채, 50x50cm
- <그림 13> 졸업, 2014, 종이에 흑연, 4점 중 2점, 각 98x65.6cm
- <그림 14> <그림 12>의 세부
- <그림 15> <그림 2>의 부분
- <그림 16> 주변의 사람들, 2015, 종이에 유채, 75점, 각 65x50cm
- <그림 17> <그림 16>의 부분 2
- <그림 18> 멍, 2016, 낱장 찍기, 4점, 각 70x70cm (이미지 크기 각 21x21cm)
- <그림 19> <그림 18>의 부분
- <그림 20> 섬, 2015, 석판화, 2점, 각 34x34cm
- <그림 21> 응시, 2016, 낱장 찍기, 70x55cm (이미지 크기 65x50cm)
- <그림 22> 이사, 2015, 낱장 찍기, 4점, 각 36.5x42.8cm (이미지 크기 각 14.5x20.6cm)
- <그림 23> <그림 22>의 부분
- <그림 24> 나들이, 2015, 낱장 찍기, 19점, 각 55.5x49.5cm(이미지 크기 각 20.2x29.5cm)
- <그림 25> <그림 24>의 부분

- <그림 26> 물속에서 우는 사람, 2016, 낱장 찍기, 70x70cm (이미지 크기 62x62cm)
- <그림 27> 죽은 듯이 있는 사람, 2016, 낱장 찍기, 70x70cm (이미지 크기 62x62cm)
- <그림 28> <그림 10>의 부분

참고그림

- <참고그림 1> <그림 1>을 위한 습작, 2013, 종이에 수채, 12점, 각 29.7x21cm (<참고그림 2>의 부분 1)
- <참고그림 2> 얼굴의 겉과 속, 2013, 종이에 수채, 과슈, 아크릴릭, 60점 중 56점, 각 29.7x21cm
- <참고그림 3> <참고그림 2>의 부분 2

참고문헌

단행본

가오싱젠, 박주은 역. 『창작에 대하여』, 돌베개, 2013 국립국어연구원, 『표준국어대사전』, 두산동아, 1999 대니얼 맥닐, 안정희 역, 『얼굴』, 사이언스북스, 2003 노만 브라이슨 외, 김융희, 양은희 역, 『기호학과 시각예술』, 시각과 언어, 1995

박평종, 『흔적의 미학』, 미술문화, 2006

서창원, 『현대심리학 : 인간심리의 이해』, 시그마프레스, 2001 수전 손택, 이민아 역, 『해석에 반대한다』, 도서출판 이후, 2002 정은주, 김정훈, 『색채심리』, 학지사, 2015

제니퍼 로빈슨, 조선우 역, 『감정, 이성보다 깊은』, 북코리아, 2015 파버 비렌, 김화중 역, 『색채심리』, 동국출판사, 1993 하인리히 뵐플린, 박지형 역, 『미술사의 기초개념』, 시공사, 1994

한국현대판화가협회, 『판화용어순화집』, 으뜸 프로세스, 2013 허문영, 『보이지 않는 영화』, 도서출판 강, 2014

학술논문

국내

박상수, 「애도와 멜랑콜리 연구 : 애도와 멜랑콜리의 이론적 지형과 문학적 재현의 윤리를 중심으로」, 『상허학보』 49집, 2017

정끝별, 「21세기 현대시와 멜랑콜리의 시학」, 『한국문예창작』 11, 한국문 예창작학회, 2012

해외

Emmanuel Levinas, 「L'ontologie est-Elle fondamentale?」, 『Entre nous — essais sur le penser-à-l'autre』, Grasset, 1991

Abstract

Drawing the Emotion of Loss and Absence

- based on my drawings and prints -

Im Jaehyoung
Printmaking Major
Department of Painting
The Graduate School
Seoul National University

Generally, when we feel an emotion, we try to figure it out by recalling the word that represents that emotion: by naming the emotion, that is. But unlike the complex and subtle aspect of emotions, a name is merely a symbol that denotes a concept, so it can never fully embody an emotion. I believe pictures to be a way in which the rich ambiguity of emotions can be revealed as they are without simplification and generalization. This is based on the understanding that a picture is not only a realization of intention but also a 'total field' that reveals the physical, psychological, and unconscious circumstances of its creator.

Hence I deal with emotions through pictures. To me, drawing emotions is a process of visually grasping the reality of the vaguely felt emotions through the materialization process of 'drawing', and it is a process of learning about my own self by understanding what I feel. Furthermore, it is a process of turning personal emotions and my reflections on them into visual outputs that is also meaningful to others.

Since emotions are the subject's internal response to its surrounding environment, I take objects from my surrounding environment as the theme of my work, from what stimulates my sensibility among the things that I encounter in my daily life. Looking back at the series of pictures thus drawn, I could group the subject of the work into two categories. One is the expressionless face of the others. I see expressionlessness as a collection of minute unnamed expressions. They are so minute that it is difficult to tell whether the signs of emotion that I read from it are actually there or if it derives from my mind. In other words, an expressionless face is an ambiguous face. I express my emotions by drawing their faces as if drawing myself in the mirror, and by viewing the screen as a window and drawing them in its yonder, reveal a kind of sense of distance.

The other is the scene of absence. Subjects such as vacant spaces or empty shells of something become the medium of memory in the very lack of their own meaningful parts. I deal with this theme in relation to the experience of loss, and try to talk about it through symbolic materials rather than directly drawing the lost subject. This reflects my attitude to look at the lost object as the other, without arbitrarily interpreting or

symbolizing its unknown part.

These subjects are materialized into 'vague images'. I create the vague images through the process of removing or lessening the various visual contrasts of the subject. Reducing visual clarity by having the subject surface from a limited range of color and luminosity or by blurring the outline of the figure, or diluting and filtering the characteristics of the object by lightly drawing on the white background of the paper or the irregularities on its surface, can be said to be methods of directly drawing the "vagueness". On the other hand, attempts such as the utilization of print-media's ghost image, or the 'translation of expression' of redrawing a drawn image in a different material and size, can be said to be the methods of arriving at a distinctive haziness by lessening the clarity of the drawing through an indirect process of expression.

Consequently, the image reveals a world that resembles reality yet is somehow different, and gives rise to various temporal and spatial distances depending on the aspect of that difference. This is a visual materialization of my perceived psychological distance from the world. This sense of distance also derives many emotions in its connection. These are subtle emotions that may go unnoticed unless looked at carefully, and are realized through delicate images that surface from minor changes.

Key words: emotion and picture, ambiguity, psychological distance, others, absence, loss, signs of emotion, vague image, lessening, removal, faint imagery, light image, ghost image, indirect expression, redrawing

Student Number: 2015-20016