



저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

송미숙 교수지도
석사학위청구논문

게르하르트 리히터 Gerhard
Richter의 유리, 거울 작품 연구

2008

성신여자대학교 대학원
미술사학과
최연순

게르하르트 리히터 Gerhard
Richter의 유리, 거울 작품 연구

송미숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2007년 11월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

최연순

인 준 서

최연순의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 게르하르트 리히터(Gerhard Richter: 1932~)의 유리, 거울 작품에 관한 연구이다. 1967년부터 2004년 사이에 제작된 리히터의 유리, 거울 작품은 모두 평평한 면(들)로 이루어져 있다. 리히터는 유리와 거울이 회화의 밑바탕이 되는 캔버스나 패널처럼 모두 평평한 화면을 가졌으며, 유리 너머의 혹은 거울 앞의 공간을 재현해낸다는 점에서 회화적 특성을 가지고 있다는 점에 주목했다. 그래서 사진을 회화적 수단으로 전이시킨 것처럼 유리, 거울을 회화적 화면으로 이동시키고 있다. 그러나 전자가 작가의 손으로 이미 존재하는 이미지를 재현해낸 것이라면 후자는 관객의 시선으로 현실의 이미지를 화면 안에 재현해 낸다. 시공간을 고정시킴으로써 단일한 이미지를 생산하는 카메라와 달리 텅 빈 유리, 거울은 풍부한 재현을 위한 가능성으로 남게 되었다. 사진의 결박된 시간은 유리와 거울에서 현재의 시간으로 지속됨으로써 리히터가 강조한 가변적인 실재에 다가가고 있다. 그리고 작가의 창작 범위가 화면의 크기와 배치 장소를 선택하는 것에 국한됨에 따라 리히터가 제거하고자 한 예술가의 흔적은 최소화되지만 예술 생산의 범위는 확장되었다. 뿐만 아니라 관객과 회화 간의 현상학적 상호작용성은 전통적인 회화를 통해서 성취하기 힘든 것으로 리히터가 지속적으로 유리, 거울 작품을 제작하게 된 요인이다.

이 논점에서 본 논문의 첫째 장에서는 리히터의 미술관의 형성에 중요한 요인으로 사료되는 그의 생애와 유리, 거울 작품을 제작하게 된 시대적 배경을 다루었고, 2장에서는 유리, 거울 작품의 변화과정을 1991년 이전(전

기)과 이후(후기)로 분리해 살펴보았다. 1절에서는 1991년 이전 유리에서 거울로 변화하는 과정을 <4개의 유리면 4 Panes of Glass>(1967), <유리면 Pane of Glass>(1977)과 <이중유리면 Double Pane of Glass>(1977), <거울 Mirror>(1981)을 통해 알아보았고, 2절에서는 <8개의 회색 8 Grey>(2002)과 <11개의 면 11 Scheiben>(2004)을 통해 1991년 이후 집중적으로 제작된 채색 유리와 겹쳐진 유리에 대해 알아보았다. 마지막 장에서는 이들 작품에서 두드러지게 나타나는 회화성과 탈양식성, 그리고 시각의 재현과 상대적 실재에 대해 조명하였다.

이를 통해 본 논자는 리히터의 유리, 거울 작품이 환영주의적 재현으로서의 회화적 전통과 평면성이라는 자기 지시성으로서의 회화의 전통을 모두 이어받고 있지만, 그것의 권위를 문제 삼고 있으며 그 권위 대신 개별 관람자들의 경험을 삽입하고 있다는 것에 주목할 수 있었다.

목 차

논문개요	
I. 서 론-----	1
II. 게르하르트 리히터의 생애와 시대적 배경-----	10
1. 생애-----	10
2. 시대적 배경-----	23
III. 유리, 거울 작품의 변화과정과 주요 작품 분석-----	29
1. 전기(1967~1989) -----	30
1) 투명 유리: <4개의 유리면 4 Panes of Glass>(1967)-----	30
2) 반투명 유리: <유리면 Pane of Glass>(1977)과 <이중유리면 Double Pane of Glass>(1977)-----	35
3) 거울: <거울 Mirror>(1981)-----	39
2. 후기(1991~2004)-----	44
1) 채색 유리: <8개의 회색 8 Grey>(2002)-----	44
2) 겹쳐진 유리: <11개의 면 11 Scheiben>(2004)-----	48
IV. 유리, 거울 작품의 성격-----	53
1. 회화성과 탈양식성-----	53
2. 지각의 재현과 상대적 실제-----	59
V. 결 론-----	65
참고 도판	
참고 문헌	
ABSTRACT(영문초록)	

도판 목록

- 도판1. <4개의 유리면 4 Panes of Glass>, 1967, each 190x100cm, Glass and Iron, Ghent: Herbert collection, GR: 160
- 도판2. <유리면 Pane of Glass>, 1977, 151x131 cm, Glass, Iron, Painted in Gray on one side, Private collection, GR: 415/1-2
- 도판3. <이중 유리면 Double Pane of Glass>, 1977, 200x150cm, Glass, Iron, Painted in Gray on one side, Vienna: Musée Départemental d'Art Contemporain, GR: 416
- 도판4. <거울 Mirror>, 1981, 225x318cm, Crystal mirror, Exhibition view(München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1981), Düsseldorf: Kunsthalle, GR: 470-1/2
- 도판5. <8개의 회색 Eight Grey>, 2002, each 500x270x50cm, Grey Enamel, Glass and Steel, Exhibition view(Berlin: Deutsche Guggenheim, 2002), Berlin: Deutsche Guggenheim, GR: 878/1-8
- 도판6. <11개의 면 11 Scheiben>, 2004, each 290x212x54cm, Glass/Wooden construction, Private collection, GR: 886-5
- 도판7. <요한 요제프 폭스를 위하여 For Johann Joseph Fux>, 1983, 91x120cm, Oil on Wood, Private collection, GR: 524-3
- 도판8. 1956년 리히터가 독일위생학박물관에서 의뢰받아 그린 벽화로 1950년대 후반에 촬영된 모습이다. 현재 이 벽화는 전체가 덧칠되어 작품으로서의 모습은 사라진 상태이다.

- 도판9. 리히터&루엑 Lueg <팝과 함께 하는 삶: 자본주의 리얼리즘을 위한 표명 Leben mit Pop: Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus>, Exhibition view(Düsseldorf: Berges(a large furniture store), 1963)
- 도판10. <수사슴 Deer>, 1963, 150x200cm, Oil on canvas, Private collection, GR:7
- 도판11. <커튼 Curtain>, 1964, 25x30cm, Oil on canvas, Private collection, GR: 36-a
- 도판12. <에마 Ema(Nude on a Staircase)>, 1966, 200x130cm, Oil on canvas, Köln: Museum Ludwig, GR: 134
- 도판13. 뒤샹 Duchamp, <계단을 내려오는 나부 Nude Descending a Staircase No. 2>, 1912, 147.5x89cm, Oil on canvas, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art
- 도판14. 뒤샹, <큰 유리 The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)>, 1915-23, replica 1965-6, lower panel reconstructed, Oil, lead, dust and varnish on glass object: 277.5x175.9cm, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art
- 도판15. <10개의 색상표 Ten Large Colour Charts>, 250x950cm, Oil on canvas, Düsseldorf: K20, GR: 144
- 도판16. <회색 Grey>, 1975, Studio view(Düsseldorf, 1975), in eight parts each 225x175cm, Oil on canvas, Mönchengladbach: Städtisches Museum Abteiberg, GR: 367/1-8

- 도판17. <팔레르모의 방을 위한 두 개의 조각 Sculpture for a Room by Palermo>, 1971, each 174cm, Plaster painted in grey on wooden base, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, GR: 297-1/2
- 도판18. 팔레르모 Palermo, <방위 Himmelsrichtungen>, 1976, Acrylic, glass, and steel, each 100x130x50cm, Site-specific Installation, Exhibition view(Venice Biennale, 1976)
- 도판19. <추상화 Abstract Painting>, 1977, 도판 20의 이미지 자료; 추상화를 사진으로 촬영한 것, Atlas Sheet: 412
- 도판20. <추상화 Abstract Painting>, 1977, 255x200cm, Oil on canvas, New York: Albright-Knox Art Gallery, GR: 418
- 도판21. <11월 November>, 1989, 320x400cm, Oil on canvas, Saint Louis: Saint Louis Art Museum, GR: 701
- 도판22. <1977년 10월 18일 October. 18. 1977>연작 중 <총격당한 남자 Erschossener (1)>, 1988, 100x140cm, Oil on canvas, New York: MOMA, GR: 669-1
- 도판23. <유리창, Glasfenster, 625 Farben>, 1989, 273x268 cm, Colored lead-glass window, Berlin-Zehlendorf: Haus Otte(Walter Gropius, 1922), Hans Karl Herr, GR: 703
- 도판24. <한 은행을 위한 12개의 거울 Zwölf Spiegel für eine Bank>, 1991, each 120x120cm, Oil on canvas, Düsseldorf: Hypo-Bank Düsseldorf, GR: 740
- 도판25. <한 은행을 위한 6개의 거울 Sechs Spiegel für eine Bank>, 1991,

- each 350x172cm, Oil on canvas, Düsseldorf: Hypo-Bank
Düsseldorf, GR: 741
- 도판26. <검정, 빨강, 금색 Black, Red, Gold>, 1999, 2043x296cm, Glass
Covered with Grey Enamel, Berlin: Deutscher Bundestag, GR: 856
- 도판27. 리히터&겐즈켄 Genzken, 쾨니히 하인리히 광장
König-Heinrich-Platz 전철역 디자인, Duisburg, 1992
- 도판28. <유리벽을 위한 습작 Study for Glass Wall>, 1966, 29.7x21cm,
Graphite on paper, Ghent: Herbert collection, no.66/8
- 도판29. <4개의 유리면>, Exhibition view(München: Friedrich und Dahlem
Gallery, 1967)
- 도판30. <5개의 문 5 Doors (I)>, 1967, 100x205cm, Oil on canvas,
Köln: Museum Ludwig, GR: 158
- 도판31. <어린 소녀들 Wee Girls>, 1967, 90x100cm, Oil on canvas,
Private collection, GR: 151
- 도판32. <목욕하는 사람들 Bathers>, 1967, 160x200cm, Oil on canvas,
Private collection, GR: 154
- 도판33. 뒤샹, <작은 유리, Small Glass: To Be Looked a (from the
Other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost
an Hour>, 1918, 45.3x11.4x4.8cm, Mounted between panes of
glass in a standing metal frame, on painted wood base, New
York: MOMA
- 도판34. <4개의 입상면 4 Stehende Scheiben>, 2002, 230x153x172cm,

- Glass / Wooden construction, Private collection, GR: 877-1
- 도판35. 바젤리츠 Baselitz <음료마시는 남자 Glastrinker>, 1981,
162.1x130cm, Oil on canvas, San Francisco: Anthony Meier
Fine Arts
- 도판36. <붓 자국 Stroke>, 1980, 190x2000cm, Oil on canvas, Private
collection, GR: 452
- 도판37. 피스톨레토 Pistoletto, <반영된 세계 A Reflected World>
Exhibition view(Minneapolis: Walker Art Center, 1966)
- 도판38. <추상화 Abstract Painting>, 1992, 220x80cm, Glass covered
with color, Copenhagen: Statens Museum for Kunst, GR: 765
- 도판39. Verroplan Ingenieurbüro für Glasswendungen, <8개의 회색을 위
한 테크니컬 드로잉 Technical drawing for Acht Grau>, 2002
- 도판40. <8개의 회색 설치를 위한 마지막 드로잉(#17) Final drawing for
the installation of Acht Grau>, 2002, 30x70cm, Ink on
blueprint, Berlin: Deutsche Guggenheim, 2002
- 도판41. <11개의 면>의 측면, 정면도
- 도판42. <4개의 입상면>의 정면, 측면도
- 도판43. <거울 Mirror>, 1986, 200x180cm, Crystal mirror, Dresden:
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, GR: 619
- 도판44. <모퉁이 거울 갈색-파란색 Eckspiegel, braun-blau>, 1991, each
225x100cm, Glass covered with color, London: Anthony
d'Offay, GR: 737-1

I. 서론

본 논문은 게르하르트 리히터(Gerhard Richter: 1932~)의 유리, 거울 작품에 관한 연구이다. 리히터는 본격적인 작품 활동을 시작한 1962년부터 사진을 프로젝터로 투영시켜 그리는 사진화를 위주로 한 회화만을 그려왔다. 1967년 유리설치작품 <4개의 유리면, 4 Panes of Glass>(1967)(도판 1)을 발표하는데, 이 작품은 그에게 전환점을 마련해주었다. 하지만 그는 다시 회화작품에 매진하고 1977년에서야 비로소 유리작품을 재등장시킨다. 그리고 4년 뒤에는 거울을 매체로 한 작품을 발표하면서 유리와 거울에 대한 매체적 관심을 지속적으로 보여주게 된다. 유리와 거울에 비친 이미지는 ‘피사체의 투영된 상’이라는 점에서 그가 기존에 해온 사진화와 연계성이 있다. 또한 사진과 마찬가지로 작가의 손에 의해 변형되지 않는, 그렇기 때문에 양식에서 벗어나 있는 매체로서 그에게 중요성이 있다. 따라서 유리, 거울 작품은 회화를 주로 제작한 그의 전 작품의 맥락에 있어 특이성이 있지만 돌출적인 것은 아니다.

리히터는 1967년부터 2004년까지¹⁾ 총 33개의 유리, 거울을 이용한 작품을 제작했는데, 이는 그의 전 작품에 비해 매우 적은 수치이다. 그러나 작품 초기부터 간헐적이지만 주기적으로 반복해 제작되었다는 점에서 이 매체가 작가에게 갖는 중요성을 추정할 수 있으며²⁾, 그가 지속적으로 추구해온 재

1) 리히터는 자신의 작품집 Catalogue Raisonné에 1962년부터 2005년까지(2005년 작품집에는 유리, 거울 작품이 없다)의 작품만을 담고 있으며, 1962년 이전의 작품은 폐기했고, 2005년 이후의 작품집은 본 논자가 논문을 쓰는 현재(2007년)까지는 나오지 않고 있는 상태다. 따라서 이 논문에서는 2005년 이전까지의 리히터의 작품을 다루고자 하며 이것은 생존 작가를 다루는 데 있어서의 한계임을 밝힌다.

현과 실재의 문제가 이들 작품을 통해 현현된다는 점에서 주목된다.

리히터의 유리, 거울 작품은 벽면에 부착하거나 전시장 한복판에 독립적인 구조로 설치되는 형태로 2차원적 특성과 3차원적 특성을 모두 보여주고 있다. 형식적인 면에서도 유리, 거울을 그 자체로 제시하거나, 유리 단면에 채색을 하거나, 혹은 여러 장의 유리를 일정 간격을 두고 겹쳐서 제시하는 등 다양성을 띄고 있다. 그러나 이러한 다양한 작품들을 통해 관객들이 공통적으로 보게 되는 것은 매끈한 표면인데, 이것은 회화와 공유되는 특징이기도 하다. 실제로 리히터는 '회화'라는 용어보다는 '그림'이라는 용어를 사용하여³⁾ 1981년 작업노트에 '그림'을 <4개의 유리면>과 함께 거울에 대한 정의 안에 포함시키고 있으며⁴⁾, 한스 울리히 오브리스트와의 인터뷰에서 “모든 그림은 거울”⁵⁾이라고 선언하고 있다. 따라서 리히터에게 그림과 유리와 거울은 동일한 맥락 안에 있다고 볼 수 있다.

본문에서 살펴볼 <4개의 유리면>은 리히터가 최초로 제작한 유리작품으

-
- 2) 리히터의 유리, 거울을 이용한 작품은 1967년 유리 작품 하나, 1977년에 채색 유리 작품 둘, 1981년에 거울작품 둘을 시작으로, 1986년과 1989년 각각 한 작품, 1991년 열 작품, 1998년 세 작품, 1999년 두 작품, 2001년 한 작품, 2002년 다섯 작품, 2003년 세 작품, 2004년 한 작품으로 1963년부터 2004년 사이 제작된 총 891개의 작품 중 32개의 유리, 거울 작품을 제작했다. 그리고 에디션 127개의 작품 중 한 작품이 1986년에 제작된 거울 작품이다. 리히터의 작품집에 포함된 작품만을 대상으로 한 것이며, 연속물로 제작된 작품은 한 작품으로 취급하였다. 예를 들어 GR:2와 GR:2-1은 한 작품으로 간주하였다. 리히터는 자신의 작품을 회화 Paintings, 아틀라스 Atlas, 에디션 Editions으로 분류하고 있는데, 아틀라스는 작품을 제작하는데 있어서의 이미지 자료이고, 에디션은 판화와 같이 넘버링을 통해 여러 점의 작품을 제작하는 것이다.
 - 3) 리히터는 자신의 작품이 너무 심각하게 받아들여지지 않도록 자신의 작품이 회화보다는 그림으로 불리는 것을 선호했다. Michael Danoff, "Heterogeneity", Neff, Terry Ann R. ed., *Gerhard Richter: Paintings*, Thames and Hudson, New York, 1988, p.11 (Gerhard Richter in conversation with the author, New York, March 1987)
 - 4) Gerhard Richter, "Note 1981", Hans-Ulrich Obrist ed., *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting: Writing and Interviews, 1962-1993*, MIT Press, Cambridge, 1995, p.99
 - 5) "Interview with Hans-Ulrich Obrist 1993", 앞의 책, p.273

로, 사각의 유리면이 프레임으로 둘러싸여 있어 형식적으로 유리창의 모습을 하고 있다. 따라서 유리화와 거울이라는 매체에 대한 리히터의 구상은 ‘유리창을 통한 재현’이라는 전통적인 회화의 맥락에서 시작되었음을 알 수 있다. 그런데 이를 통해 볼 수 있는 것은 전시장의 흰 벽이거나, 그 위에 부착된 또 다른 작품이다. 그래서 ‘유리창을 통과해 본다’는 것은 무의미해지고, 오히려 관람객들은 회전이 가능한 프레임을 움직여 보면서 지속적으로 변화하는 유리창의 표면만을 보게 된다. 따라서 이 작품 속에서 표상적인 재현의 의미는 무력해지며 개별 관람객들은 각자의 경험만이 중요해진다.

10년 뒤 리히터는 유리면에 회색의 안료를 칠한 <유리면 Pane of Glass>(1977), <이중유리면 Double Pane of Glass>(1977)을, 4년 뒤에는 <거울 Mirror>(1981)(도판2~4)을 선보인다. 이들 작품은 모두 <4개의 유리면>처럼 사각 화면에 프레임을 두르고 있지만 전자는 전시장 바닥에 세워 3차원성이, 후자는 벽에 부착해 2차원성이 부각된다. 따라서 초기 유리, 거울 작품들은 모두 프레임을 두른 화면이 강조되어있지만 리히터는 이를 다양하게 배치함으로써 매체적 특성을 모호하게 한다. 이처럼 그가 유리와 거울을 매체로 한 작업을 다시 시작하는 데에는 그와 절친했던 친구 블링크 팔레르모 Blinky Palermo의 채색 유리면 작업과 1970년대에 독일에서 성행하기 시작한 미니멀리즘, 아르테포베라 작품들의 주요한 영향이 있었다.

이후 1991년부터 리히터는 채색 유리작품을 위주로 작업을 하고, 2002년에는 유리를 겹쳐서 세워두는 작품을 시작한다. 노골적인 투과성이나 반사성에서 한걸음 물러나 이 두 속성을 통합시키는 데 주력한 것이다. 그 중 본문에서 살펴볼 채색 유리면 <8개의 회색 8 Grey>(2002)(도판5)은 회색

안료를 칠한 유리면 8개가 전시장 한편을 반복해 둘러싸고 있어 단일한 작품에 비해 그것을 둘러싼 환경과 관객과의 상호작용성이 부각되는 작품이다. 그리고 리히터의 가장 최근 유리작품인 <11개의 면 11 Scheiben>(2004)(도판6)은 11개의 유리면을 촘촘하게 겹쳐 전시장 벽면에 기대 세운 작품으로 관객의 움직임에 따라 화면 안의 이미지가 흐려지는 효과가 나타난다.

이들 작품에서 예시되듯 리히터의 유리, 거울 작품은 모두 추상적인 시각 화면을 갖추었지만 이 내부는 관객의 움직임과 시시각각 변하는 환경에 따라 지속적으로 변화한다는 점에서 무한한 재현의 가능성을 갖고 있다. 리히터는 주도적인 양식과 개인적인 표현을 거부해왔고, 작가의 손을 통해 변형되는 실재(reality)에 대해 불신해왔다. 그런데 작가의 개입이 최소화된 이 두 매체는 그에게 긍정적이었다. 특히 그가 지속적으로 추구해왔던 실재성은 기본적으로 ‘무(nothingness)’와 ‘빔(void)’에 관련되어 있는데, 유리와 거울 작품에서 이러한 특성이 표면화될 수 있었다. 본 논고에서는 이 같은 논점을 토대로 해 리히터의 유리, 거울 작품을 전체적으로 살펴보고, 이들 작품에서 나타나는 회화적 특징과 탈양식성, 시각의 재현과 상대적 실재에 대해 규명해보고자 한다.

리히터에 관한 연구는 주로 그의 다양한 작품 세계에 초점이 맞춰져 있다. 리히터의 모노그래프의 저자인 마이클 다노프는 그의 다양성을 실재의 다양한 시각을 기록하기 위한 것으로 보며, 그의 회화가 “일차적으로는 시각의 모델이며 이차적으로는 실재의 묘사”라 쓰고 있다. 그리고 <4개의 유리면>을 비롯한 유리작품과 거울을 시각의 입구(portals)라고 일컫고 있다.⁶⁾

유리, 거울 작품에 대한 본격적인 관심은 안쏘디 도페이 화랑 Anthony d'Offay Gallery의 <거울 Mirror>전에서 시작되는데, 리히터의 다양한 유리 작품을 전시한 이 첫 전시에서 서문을 쓴 리차드 콕 Richard Cork은 채색 유리 작품들에 초점을 맞춰 분석하고 있다. 그는 유리를 덮고 있는 색채들이 거울의 반사 능력을 삭감시키고 있다는 점을 지적하며 채색 유리가 가진 모호성이 불완전한 이해라는 개념과 공유하고 있다고 추론하고 있다.⁷⁾

게르트루트 코흐 Gertrud Koch는 유리와 거울을 분리하여 이들의 형식적 측면을 부각시키고 있다. 그는 “공공연한 비밀: 게르하르트 리히터와 모더니티의 표면들 The open secret: Gerhard Richter and the surfaces of Modernity”에서 유리를 자기지시적인 형식적 추상을 지양하는 것으로, 거울은 이미지 모방을 극복하는 것으로 간주하면서 이들 매체가 카메라와 마찬가지로 구상 대 추상의 문제를 무효화시킨다고 본다. 이와 함께 코흐는 리히터의 유리, 거울 작품이 원근법적 재현의 종말과 시각의 연속성을 반영하고 있음을 고찰하고 있다.⁸⁾

리히터의 오랜 친구이자 그의 대표적 비평가인 벤자민 부홀로 Benjamin H. D. Buchloh는 *게르하르트 리히터: 역사 주제 이후의 회화 Gerhard Richter: Painting after the subject of history*에서 리히터의 작품들을 주제에 따라 분류하고 있는데, 유리, 거울 작품은 “회화의 알레고리 Allegories of Painting”로 분류하고 이 작품들에 회화적 개입이 이뤄지고

6) Michael Danoff, "Heterogeneity", 주3의 책, p.9

7) Richard Cork, *Gerhard Richter: Mirror*, Anthony d'Offay Gallery, London, 1991, pp.7~20

8) Gertrud Koch, "The open secret: Gerhard Richter and the surfaces of Modernity", Gertrud Koch ed., *Gerhard Richter*, Dis Voir, Paris, 1995 pp.21~25

있음을 밝히고 있다.⁹⁾ 그러나 이들 작품을 본격적으로 회화적 용어로 접근하기 시작한 것은 디트마르 엘저 Dietmar Elger이다. 그는 유리와 거울이 르네상스 이래로 유럽에서 ‘회화’에 대한 전통적인 메타포로서 역할을 했다는 점 때문에 그의 작품을 회화의 연장선상으로 이해하고 있으며¹⁰⁾, 이후 대부분의 연구에서 그의 이론을 토대로 리히터의 유리, 거울 작품을 회화의 메타포로 간주하고 있다.

리히터는 다른 작품에 비해 거울, 유리 작품에 관한 드로잉을 상당수 남기고 있는데, 디터 슈바르쯔 Dieter Schwarz는 이를 분석하면서 그것이 독일 낭만주의 시대의 이상주의를 따르고 있으며, 실재에 대한 긍정적인 관점으로 기록되고 있다는 데 무게를 싣고 있다.¹¹⁾

유리, 거울 작품을 본격적인 주제로서 논하기 시작한 것은 부홀로의 "게르하르트 리히터의 8개의 회색: 나타남과 빛남 사이에서 Gerhard Richter's Eight Gray: Between Vorschein and Glanz"이다. 그는 리히터의 유리, 거울 작품이 반사성과 투명성, 반투명성과 불투명성 등 변증법적 통합에 기초하고 있다고 보며, 그것이 최고조로 이루어진 작품이 <8개의 회색>이라고 분석한다. 또한 리히터의 유리, 거울작품이 ‘유리창을 통해 보는 회화’라는 인식론적 패러다임에서 시작되었지만, 이후 <8개의 회색>에서와 같이 회화에서 건축적 영역으로 확장되고 있음을 밝히고 있다. 따라서 그는 유리와

9) Benjamin H.D. Buchloh, *Gerhard Richter: Painting after the subject of history*, City University of New York, New York, 1994, pp.192~205

10) Dietmar Elger, "Landscape as a Moral", Dietmar Elger ed., *Gerhard Richter: Landscape*, Cantz, Ostfildern-Ruit, 1998, pp.16~18

11) Dieter Schwarz, "To see everything-To comprehend nothing", Dieter Schwarz, *Gerhard Richter Drawings 1964~1999 Catalogue Raisonné*, Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf, 1999, pp.18~21

거울 작품들이 그림에 대한 명상이라는 개인적 공간을 넘어 개념적, 현상적, 촉각적 그리고 사회적 상호작용이라는 시각적 경험으로 열었다고 분석하고 있다.¹²⁾

후버투스 부틴 Hubertus Butin은 "게르하르트 리히터와 이미지의 반영 Gerhard Richter and the reflection on images"에서 1981년 <거울 Mirror> 에디션 작품을 로버트 모리스 Robert Morris와 마이클 볼드윈 Michael Baldwin의 작품들과 비교분석한다. 그는 리히터의 작품이 전시를 할 때 너무 높게, 혹은 너무 낮게 걸려 있어 반사적 능력보다는 대상으로서의 거울에 집중되어 있음을 살펴보고 있다. 따라서 리히터의 거울, 유리 작품이 반영이나 반사적 효과라는 시각적 경험에만 의존하지는 않고 있음을 시사해준다.¹³⁾

시각적 경험에 대한 분석은 아르민 쯔바이테 Armin Zweite의 “보기, 반영하기, 나타나기: 게르하르트 리히터의 작품에서의 사고 Seeing, Reflecting, Appearing: Thoughts on the work of Gerhard Richter”에서 심층적으로 이뤄지고 있다. 쯔바이테는 리히터의 유리, 거울 작품들에서 관람자의 위치와 움직임에 의한 시각적 환영을 비중 있게 다루면서, 리히터의 작품에서 이미지 구성체가 작가 개인의 창조성보다는 관람자를 포함하는 과정 속에 있음을 논하고 있다. 특히 그는 리히터가 다른 작가들과 공동으로 작업했던 공공 설치작품에서 유리 거울이 중요한 부분을 수행하고 있음을 지적하면

12) Benjamin H.D. Buchloh, "Gerhard Richter's Eight Gray: Between Vorschein and Glanz", Benjamin H.D. Buchloh ed., *Gerhard Richter: Eight Gray*, Guggenheim Museum Publications, New York, 2003 pp.14~28

13) Hubertus Butin, "Gerhard Richter and the reflection on images", Hubertus Butin ed., *Catalogue Raisonné of Editions 1965~2004*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2004, pp.19~23

서 이 매체가 가진 상호작용성의 중요성을 강조한다.¹⁴⁾

리히터의 성장과정은 “게르하르트 리히터: 40년간의 회화 Gerhard Richter: forty years of painting”에서 로버트 스토어 Robert Storr가 비교적 상세히 다루고 있으며¹⁵⁾, 작가의 조형관은 *게르하르트 리히터: 매일의 회화연습: 1962-1993년간의 기록과 인터뷰 Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting: Writing and Interviews, 1962-1993*에서 작가노트와 편지, 인터뷰를 통해 구체적으로 제시되고 있다. 이 책을 엮은 한스 울리히 오브리스트는 리히터와의 인터뷰에서 거울을 리히터의 전 작품의 메타포¹⁶⁾라 하였다.

이와 같은 참고 문헌들은 리히터의 유리, 거울 작품에 대한 다양한 분석틀을 제공하고 있다. 하지만 선행 연구들이 전체적인 작품보다는 몇몇 작품들에 한정해 매체 중심으로 분석하고 있다는 점은 한계로 지적할 수 있다. 본 논자는 여기에서 더 나아가 리히터의 유리, 거울 작품들을 그가 제작한 회화 작품들과 비교해보고, 다른 작가들의 유리, 거울 작품과도 비교해보면서 전체적으로 조명하고자 한다. 그리고 이 작품에 나타나는 회화적 특징과 탈양식성, 그리고 시각의 재현과 상대적 실재를 분석의 중심에 놓고 다음과 같이 논의를 전개하고자 한다.

2장에서는 리히터의 생애와 시대적 배경을 알아보겠다. 특히 리히터가 성

14) Armin Zweite, "Seeing, Reflecting, Appearing: Thoughts on the work of Gerhard Richter", Anette Kruszynski ed, *Gerhard Richter Catalogue Raisonné 1993-2004*, Richter Verlag, Düsseldorf, 2005, pp.60~78

15) Robert Storr, "Gerhard Richter: forty years of painting", *Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting*, Museum of Modern Art, New York, 2002, pp.17~42

16) Hans-Ulrich Obrist, "Interview with Hans-Ulrich Obrist 1993", 주4의 책, p.273

장한 시대가 이데올로기적 혼란기였다는 점이 그의 예술관에 미친 영향과 그가 유리, 거울 작품을 시작한 1960년대의 서독의 미술적 상황과 이에 대한 리히터의 반응에 초점을 맞추고자 한다. 3장에서는 유리, 거울 작품의 형성과정을 1991년 이전(전기)과 이후(후기)로 분리해 변화의 추이를 심도 있게 분석하겠다. 1절에서는 1991년 이전에 유리에서 거울로 이동하는 과정을 <4개의 유리면>, <유리면>과 <이중유리면>, <거울>로 살펴볼 것이고, 2절에서는 1991년 이후 집중된 채색 유리작품 중 <8개의 회색>과 겹쳐진 유리작품 중 <11개의 면>을 살펴보겠다. 4장에서는 이들 작품에서 나타나는 회화성과 탈양식성, 그리고 지각의 재현과 상대적 실재에 대해 조망하겠다. 특히 리히터의 유리, 거울 작품이 환영주의적 재현으로서의 회화적 전통과 평면성이라는 자기 지시성으로서의 회화의 전통을 모두 이어받고 있지만, 그것의 권위를 문제 삼고 있다는 점, 그리고 그 권위 대신 개별 관람자들의 경험을 삽입하고 있다는 것을 추론의 바탕으로 두고자 한다.

II. 게르하르트 리히터의 생애와 시대적 배경

1. 생애

게르하르트 리히터는 1932년 2월 9일 독일 드레스덴 Dresden에서 아버지 호르스트 리히터 Horst Richter와 어머니 힐데가르트 쉐펠더 Hildegard Schönfelder 사이에서 태어났다.

아버지는 학교선생님이자 충실한 프로테스탄트였다. 그리고 국가사회주의 당원이기도 했던 그는 2차 세계대전 발발 후 리히터의 외삼촌인 루디 Rudi와 알프레드 Alfred와 함께 나치군에서 복무한다. 외삼촌들은 교전 중 사망하고, 아버지는 미군에 포로로 잡히는데 그동안 가족들은 매우 불안정한 생활을 겪었다. 1946년 그는 석방되어 가족에게 돌아오지만 나치 부역자라는 이유로 사회적 기반을 찾지 못하였다. 리히터는 “그(아버지)는 당시 대부분의 아버지들의 운명을 공유했다…아무도 그들을 원하지 않았다.”¹⁷⁾라고 회고하면서 아버지에 대한 석연치 않은 감정을 드러내고 있다.

어머니는 피아니스트를 꿈꿨을 정도로 피아노에 재능이 있었고, 문학과 철학에도 조예가 깊었다. 리히터는 스토어와의 인터뷰에서 "나의 어머니는 항상 나를 니체, 괴테, 바그너와 가까이 하도록 하셨다."¹⁸⁾고 말하고 있다. 예술가가 된 데에는 그 길을 독려해준 어머니의 가르침이 밑거름으로 작용한 것을 알 수 있다. 특히 음악에 대한 애착은 하프시코드 판에 추상표현주의 처리를 한 <요한 요제프 푸스를 위하여 for Johann Joseph Fux>(1983)(도

17) Robert Storr, "Interview with Gerhard Richter, 2001", 주15의 책, p.32

18) 앞의 책, p.34

판7)와 120장의 LP판에 붓질을 가한 <골드버그-변주 Goldberg Variations>(1984) 등의 작품을 통해 표출된다.¹⁹⁾

가족들은 1935년 같은 주(작센 주)의 라이헤나우 Reichenau로, 7년 뒤에는 발티스도르프 Waltersdorf로 이사한다. 이사 이후 리히터는 스스로를 이방인으로 느꼈고, 그림을 그리고 시를 쓰면서 그러한 감정을 해소하였다고 회고한다.²⁰⁾

유년시절을 나치 치하(1933-1945)에서 보낸 리히터는 또래의 다른 소년들처럼 히틀러 소년단(Hitler Youth)에 들어간다. 하지만 그곳에서 하는 전쟁놀이나 운동에 큰 흥미를 갖지 못한다. 오히려 당시의 경험들은 정치에 대한 혐오감을 키웠으며, 이것은 순수한 예술에 대한 열정과 비례했던 것으로 보인다. 그리고 2차 세계대전이 독일의 패전으로 끝난 1945년 그는 상업(trade)학교에 입학한다. 이때 틈틈이 친구 아버지의 암실에서 보조 일을 하며 사진을 배우고, 풍경화와 자화상 등의 소묘와 수채화를 그렸다.

상업학교 졸업 후 1948년 리히터는 부모님을 떠나 드레스덴에서 얼마 떨어지지 않은 소도시 쯔타우 Zittau에 정착한다. 여기서 그는 선전 광고용 공산주의 현수막을 제작하는 일을 하고, 이후 고전극과 오페라를 공연하는 시립극장에서 광고게시판 제작과 무대예술에 관한 교육을 받는다.

18세가 되던 1950년 리히터는 본격적인 화가의 길을 가기 위해 드레스덴 미술아카데미에 지원하지만 탈락한다. 이후 정치 선전용 스탈린 포스터 제

19) 음악가를 모티브로 한 작품, <글렌 브랑카Glenn Branca>(1983)와 바흐의 음악을 들으며 그린 <바흐 Bach(1)~(4)>(1991)연작에서 추상표현을 볼 수 있는데, 리히터에게 추상화와 음악의 관련성이 특히 두드러짐을 알 수 있다.

20) Robert Storr, "Gerhard Richter: The Day Is Long-interviewed by Robert Storr", *Art in America*, January, 2002, p.68

작 일을 하는데, 이것이 참작되어 2년 뒤 드레스덴미술아카데미에 입학이 허가된다. 당시 그는 <화산 Volcano>이란 제목의 반추상화가 포함된 수채화와 소묘 포트폴리오를 제출하였다. 드레스덴은 2차 세계대전 중(1945년 2월 13일~15일) 연합국의 대대적인 폭격을 받아 쾨빙거 궁전²¹⁾을 포함한 국보급 문화유산들이 상당수 파괴되기도 했지만, 19세기 독일 낭만주의의 거장 카스퍼 다비드 프리드리히 Caspar David Friedrich가 성장하고 활동했던 도시이며, 20세기 초 키르히너 Kirchner와 놀데 Nolde를 중심으로 한 다리파 Die Brücke가 출현한 독일 미술의 중심지였다. 드레스덴미술아카데미 역시 1764년에 설립된 이래 신즉물주의 대표작가인 오토 디스 Otto Dix와 그밖에 수많은 미술가를 배출한 독일의 가장 권위 있는 아카데미 중 하나로 명성을 유지하고 있었다.

당시 독일은 베를린을 중심으로 소련 점령하의 동독과 연합국(미국, 영국, 프랑스) 점령하의 서독으로 분할되어 있었다. 동독에 위치한 드레스덴미술아카데미는 공산주의 정책 하에 사회주의 리얼리즘 양식의 미술과 교장 한스 그룬디그 Hans Grundig의 영향 하에 신즉물주의 화풍이 지배하고 있었다. 여기서 리히터는 유화기법을 배우고 초상화, 나체화, 정물화 등 전형적인 재현미술을 배웠다. 그리고 틸름이 드레스덴의 박물관과 미술관에서 프리드리히를 포함한 18세기 19세기 화가들의 작품을 접하였고, 화집을 통해

21) 쾨빙거 궁전은 내부에는 드레스덴국립미술관이 운영 중인데, 이 미술관은 작센궁전의 수집품을 토대로 아우구스트 3세(1696~1673)가 적극적으로 수집한 많은 명작들을 추가하여, S.라파엘로의<시스티나의 마돈나>를 비롯하여 이탈리아 르네상스, 이탈리아 및 플랑드르의 바로크 회화 등 수많은 걸작들을 보유하고 있다. 제2차 세계대전 중의 폭격으로 재해를 입고, 대피시키려던 회화의 일부는 이동 중에 공습 받아 쿠르베의 작품 등 상당수의 소장품을 잃었다. 패전 후 대부분의 회화는 소련군에게 압수되었으나 1955년 반환되어 1960년에 다시 개관되었다.

마티스 Matisse와 피카소 Picasso, 레제 Léger의 작품을 보며 모사했다. 이후 벽화과를 선택해 전전시대에 파리에서 초현실주의 작가로 활동한 하인쯔 로마르 Heinz Lohmar에게 사사받는다. 그리고 1955년 벽화 습작을 위해 파리와 서독에 다녀오지만 이 여행은 그에게 큰 인상을 주지 못했다. 그는 4년간의 수업 후 5학년 때는 화실을 제공받아 독일위생학박물관에서 의뢰받은 벽화(도판8)를 제작한다.

졸업 후 리히터는 정부에서 제공받은 화실에서 공공기관의 벽화를 상당수의뢰받아 비교적 안정된 직업화가의 길을 걷는다. 그러던 1959년 서독 여행에서 카셀 도큐멘타 2을 방문하고 난 뒤 서독으로의 이주를 결심하게 된다. 당시 서독 미술계는 동독과는 반대로 구상 양식에 비판적이었고, 추상 양식을 포함한 모더니즘 미술 수용에 적극적이었다. 뒤셀도르프에서는 로버트 라우센버그 Robert Rauschenberg와 잭슨 폴락 Jackson Pollock의 작품이 잇따라 전시되었으며, 카셀 도큐멘타는 나치시대에 퇴폐미술로 낙인 찍혔던 전위 미술가들, 독일 내의 모더니즘 작가들, 그리고 당대 활발한 활동을 펼치고 있던 작가들의 작품들을 대거 전시하면서 문화적 권위를 회복하고 국제주의 미술에 동참하려는 데 주력하였다. 리히터가 관람한 도큐멘타 2는 추상표현주의와 색채 추상을 위주로 전시하여 뉴욕화파의 움직임을 서독에 종합적으로 알린 행사로,²²⁾ 그는 이 전시에서 폴락과 루치오 폰타나 Lucio Fontana의 작품에 큰 감명을 받게 된다. 그리고 그 이유에 대해 “무엇보다 내가 깨달았던 것은 그러한 난도질이나 얼룩이 형식주의자의 장난이

22) <도큐멘타 2>에는 로버트 라우센버그, 로버트 마더웰, 윌렌 드 쿠닝, 한스 포프만, 샘 프란시스, 프란츠 클라인, 마크 로드코, 바넷 뉴먼, 클리포드 스틸 등의 작품이 전시되었다.

아니라 오히려 씩씩한 진실이고 해방이라는 것, 완전히 상이하고 새로운 내용이 스스로를 표현하고 있다는 것이었다.”²³⁾고 회고하였다.

여행에 돌아와 리히터는 2년 간 평소와 다르지 않은 생활을 하다가 1961년 모스크바 여행에 돌아온 직후 부인 에마 Marianne Ema Eufinger²⁴⁾와 서독으로 이주한다. 애초에 리히터는 뮌헨에 정착하려고 했지만, 드레스덴미술아카데미 시절 친구의 권유로 뒤셀도르프미술아카데미에 입학한다. 입학 후 화가 페르디낭드 마케탄쯔 Ferdinand Macketanz의 수업을 등록하지만, 곧 칼 오토 괴츠 Karl Otto Götz의 수업으로 변경한다. 괴츠는 독일 앵포르멜 미술의 선구자로, 도큐멘타 2에 작품을 출품하기도 하였고, 당시 가장 왕성한 활동을 하고 있던 작가 중 한명이었다. 리히터는 2년간 그에게 앵포르멜과 추상표현주의 기법의 미술을 숙달한다.

드레스덴미술아카데미에서 확립한 반모더니스트적 구상미술과 뒤셀도르프미술아카데미에서 배운 모더니스트적 추상미술은 이후 리히터 미술에서 변증법적인 효과를 발휘되는데,²⁵⁾ 이처럼 리히터가 양자의 미술 중 어느 하나를 택하기보다는 그것이 공존하는 방향으로 흐르게 된 데에는 아카데미에서 만난 친구들, 콘라드 루엑 Konrad Lueg, 시그마 폴케 Sigmar Polke, 팔레르모가 주요한 영향을 주었다.

1962년 이후 리히터를 지배한 미술은 팝아트와 플럭서스였다.²⁶⁾ 리히터는

23) "Interview with Benjamin H.D. Buchloh, 1986", 주4의 책, p.133

24) 에마는 리히터의 첫 번째 부인으로 드레스덴미술아카데미의 텍스타일디자인과 학생이었다. 졸업 직후 둘은 1957년 결혼한다. 1970년대 초 리히터가 뒤셀도르프미술아카데미의 교수로 재직 중이던 시절 조각과 학생이었던 이자 겐쯔켄 Isa Genzken과 그는 1982년 두 번째 결혼을 하고, 사빈느 모리츠 Sabine Moritz와 1995년 세 번째 결혼을 한다.

25) Benjamin H.D. Buchloh, 주9의 책 p.12 참고

26) “나를 궁극적으로 자유롭게 한 것은 팝아트와 플럭서스와의 만남이었다.” “Note, 1964”, 주4의 책,

루액을 통해 로이 리히텐슈타인 Roy Richtenstein과 앤디워홀 Andy Warhol의 작품을 복제본으로 보게 되는데, 특히 리히텐슈타인의 작품의 “반 회화성(anti-painterliness)”에 매료되었다고 밝히고 있다.²⁷⁾ 이후 그는 팝아티스트들처럼 대중적인 이미지에 관심을 두게 되었고 그러던 중 배우이자 패션모델인 브리짓 바르도 Brigitte Bardot의 사진을 회색조로 그리게 되는데, 이것이 그의 사진화(Photo-Painting)의 시초가 되었다. 이때부터 리히터는 사진앨범, 잡지광고 등 대중적 이미지를 캔버스에 프로젝터로 투영시켜 그리는 사진화를 제작하기 시작하였다. 그리고 9월 리히터는 쿠트너와 함께 서독에서의 첫 전시<쿠트너와 리히터 m.kuttner & g.richter Düsseldorf>를 풀다 Fulda의 갤러리 용에 쿤스트 Galerie Junge Kunst에서 개최한다.

한편 1963년 2월 2일부터 이틀간 뒤셀도르프미술아카데미에서는 플럭서스 축제가 열렸다. 이것은 당시 기념비 조각과 교수였던 요셉 보이스 Joseph Beuys가 기획하고 참여한 행사로 여기서 작가들은 오줌을 누고 종이, 세탁 물을 피아노에 붓는 등 파괴적인 행위예술을 펼쳤다. 루액과 폴케와 함께 이 이를 관람한 리히터는 “그것은 매우 냉소적이고 파괴적이었다. 그것은 우리를 위한 신호였고 우리는 냉소적이고 건방져졌다.”²⁸⁾고 당시에 받은 강한 인상을 술회하였다. 이후 그는 기존의 추상작품과 구상작품들을 모두 폐기하고 사진화 작품을 위주로 해 작품에 번호를 매기기 시작한다.²⁹⁾

p.22

27) "Interview with Benjamin H.D. Buchloh, 1986", 주4의 책, p.137

28) Coosje van Bruggen, "Gerhard Richter: Painting as a Moral Act", Art Forum, May, 1985, p.84

29) 작품번호 1번은 잡지에 실린 탁자를 재현한 뒤 물감이 마르기 전에 천으로 문질러 추상적 제스처가 남아있는 <탁자 Table>(1962)이다.

같은 해 루엑과 리히터는 파리로 여행을 떠나 이리스 클레르 화랑과 일리아나 소너벤드 화랑에 포트폴리오를 갖고 방문하였다. 그들은 이리스 클레르 화랑에서는 이브 클랭 Klein의 작품을 보고, 일리아나 소너벤드 화랑에서는 리히텐슈타인의 원작을 보게 된다. 그리고 소너벤드 화랑에서 자신들에게 관심을 보이자 스스로를 “독일 팝아티스트들”이라 소개하였다. 그들은 여행에서 돌아온 직후 5월 11일 폴케와 만프레드 쿠트너 Manfred Kuttner와 함께 뒤셀도르프의 빈 정육점에서 작품들을 선보였으며, 이때 자신들의 작품을 “독일 팝아트, 정크컬처, 자본주의 리얼리즘”등으로 칭한다.³⁰⁾

1963년 10월 11일 같은 도시의 가구점에서 루엑과 리히터는 또 다른 전시³¹⁾를 개최하는데, 이 전시는 화상 알프레드 슈멜라 Alfred Schmela와 존 F. 케네디 전 미대통령을 조각으로 만들어 대기실에 세우고, 루엑과 리히터가 ‘살아있는 조각’으로 실제로 등장해 소파에 앉아 책을 읽거나 뉴스를 시청하는 모습(도판9)을 보임으로써 팝아트와 플럭서스가 결합된 면을 보여주었다. 이 외에도 리히터는 어린 시절에 찍은 사진이미지를 바탕으로 제작한 <수사슴 Stag>(1963)(도판10)을 포함해 4점의 회화를 선보였다. 이 전시는 두 화가를 등단시키는 직접적인 계기가 되었다.

1년 후 리히터는 뒤셀도르프의 알프레드 슈멜라 화랑에서 첫 개인전을 가

30) 그들이 ‘자본주의 리얼리즘’이라는 용어를 채택한 것에 대해 정치적 해석이 많이 이루어져왔다. 예를 들어 에블린 바이스는 “사회주의와 자본주의는 불과 물처럼 양립할 수 없는 단어이다. 즉 동서독은 여전히 요원한 길을 가고 있었다. 그것의 메시지는 씩씩한 아이러니였고, 제거할 수 없는 국경의 존재에 대한 고통이었다.”고 지적한 바 있다. Evelyn Weiss, “Pop Art and Germany”, Marco Livingstone ed., *Pop Art an International Perspective*, The Royal Academy of Arts, London, 1991, p.222 그러나 리히터는 이를 정치적 의미로 이해하거나 소비주의 비판으로 읽는 것을 거부했다.

31) 전시 제목은 <팝과 함께 하는 삶: 자본주의 리얼리즘을 위한 표명 Leben mit Pop: Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus>이었다.

졌고, 곧 이어 뮌헨의 하이너 프리드리히 Heiner Friedrich에서 개인전을 갖는다. 이 화랑은 리히터와 2년간 계약을 맺고 기본적인 생활을 보장해주었으며, 계약이 끝난 후에도 1974년까지 지속적으로 전시를 개최해 리히터를 적극적으로 알리는 역할을 했다. 같은 해 리히터는 사진을 이용하지 않은 본격적인 재현회화인 <커튼 Curtain>(1964)(도판11)을 제작했고, 이후 창문과 문을 모티브로 한 재현회화를 종종 제작한다.

1965년 6월에 마르셀 뒤샹 Marcel Duchamp의 서독 첫 개인전이 쾰른 근처의 소도시 크레펠트의 하우스 랑에 미술관 Museum Haus Lange에서 2개월간 열렸다. 리히터는 이 전시를 관람했고, 하이너 프리드리히에게 “매우 흥미로웠다”고 전했다.³²⁾ 이후 그는 뒤샹과 레디메이드에 관심을 갖고 이를 작품으로 표출했는데, 그것은 <에마 Ema>³³⁾(1966)(도판12)와 <4개의 유리면>이다. 전자는 뒤샹의 <계단을 내려오는 나부 Nude on the Stairs>(1912)(도판13) 후자는 <큰 유리 Large glass>(1915~23)(도판14)에 반응해서 제작된 작품이다.

1966년부터 리히터는 색상표(Colour Chart) 작업(도판15)을 시작한다. 여기에는 색채 패턴 카드를 그린 팝아티스트들의 영향이 직접적인 동기가 되었다. 리히터는 각기 다른 색채의 물감 샘플카드를 동일한 크기로 반복해 그림으로써 팝아트의 산업생산물의 차용과 반복적 형태를 수용하고 있음을 볼 수 있다.³⁴⁾ 1966년부터 1968년까지 리히터는 폴케와 합동전을 자주 갖

32) Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Dumont Verlag, Köln, 2002, Hubertus Butin, 주13의 책, p.20에서 재인용

33) 부인 에마가 임신 6개월 되었을 때 리히터가 사진을 직접 찍어 제작한 첫 사진화로, 회색조나 단색조가 아닌 색채 체계를 갖춘 첫 작품이다.

34) 리히터는 미니멀리즘에 관심을 기울인 이후에는 두 세 개의 색상표를 회색으로 전환하였다한다. 주4

는다. 당시 두 작가 모두 팝아트에 지대한 영향 하에 있었고, 사진 이미지를 기초로 한 작품들을 집중적으로 제작하던 시기였으므로 서로에게 영향을 미치며 가장 긴밀한 관계를 맺었다.³⁵⁾

한편 1967년 루엑은 피셔로 개명하고 콘라드 피셔 화랑 Konrad Fischer Gallery을 운영하는데, 이 화랑은 칼 앙드레 Carl Andre, 브루스 노만 Bruce Nauman, 로버트 라이먼 Robert Ryman 등의 작품을 전시하면서 미니멀리즘, 개념미술을 뒤셀도르프에 알리는 역할을 하였다. 리히터 역시 피셔를 통해 미니멀리즘과 개념미술 화가들을 접하게 되었다. 그리고 리히터가 1960년대 말 자신에게 가장 영향을 끼친 미술가로 칼 앙드레, 솔 르윗 Sol Lewitt, 댄 플래빈 Dan Flavin 등의 작가를 뽑고 있는데³⁶⁾서 미니멀리즘에 대한 몰두를 엿볼 수 있다.

1968년부터 1976년까지 그를 지배한 것은 회색 모노크롬화인 회색그림 (Grey Picture)(도판16)이다. 그의 회색그림은 롤러에 물감을 입혀 캔버스에 칠하거나, 채색된 면을 스폰지로 문질러 제작한 것으로, 색채의 기계적 처리가 돋보이며, 이를 동일한 크기로 제작해 연속적으로 배열하면서 미니멀리즘의 단위형태의 반복성을 나타내기도 하였다.

리히터는 1970년대부터 폴케와 거리를 두고, 대신 팔레르모와 보다 친밀한 관계를 갖기 시작하였다. 리히터와 같은 해 뒤셀도르프미술아카데미에 입학한 팔레르모는 보이스의 제자로, 폴케와 리히터와 한 화실을 사용하면

의 책, p.141

35) 예를 들어 스토어는 1966년 하노버 화랑에서 열린 2인전에서 선보인 폴케의 작품 <연인 II Lovers II>에서 화면을 긁어내는 기법이 1980년대 리히터의 추상화에서 나타나는 긁어내고 문지르는 기법을 예고한다고 지적한다. Robert Storr, "Gerhard Richter: forty years of painting", 주15의 책, p.46

36) "Interview with Benjamin H.D. Buchloh", 주4의 책, p.142

서 작업을 공유했다. 팔레르모는 1966년부터 일명 섬유회화(Stoffbilder)를 제작하면서 주목을 받기 시작했다. 그는 공간과 형태, 색채 간의 관계에 관심이 높았으며, 리히터는 그의 이런 관심을 함께했다. “우리는 정말로 회화에 대해 말할 수 있었다. 주요 논점은 색채의 표면 혹은 색채의 비율에 관한 것이었다. 색채의 불투명성에 대해 폴케와 이야기하는 것은 불가능했다. 하지만 팔레르모와는 가능했다.”³⁷⁾

리히터는 팔레르모와 함께 1970년 11월 뉴욕으로 첫 여행을 떠나는데, 이 여행은 리히터의 관심을 마크 로드코 Mark Rothko, 바넷 뉴먼 Barnett Newman 등 뉴욕 화파로 되돌리게 했으며,³⁸⁾ 추상화에 보다 주력하게 된 계기가 되었다. 이듬해 리히터는 쾰른의 하이너 프리드리히 화랑의 전시 초청을 받고 팔레르모와의 공동 작업을 결정하였다. 이 전시에서 팔레르모는 전시장 벽 전체를 주황색 모노크롬화로 만들었고, 리히터는 그 안에 리히터 자신과 팔레르모의 두상을 주조한 <팔레르모의 방을 위한 두 개의 조각 Sculpture for a Room by Palermo>(1971)(도판17)을 전시하였다.

1971년 리히터는 뒤셀도르프미술아카데미의 교수로 임명되어 1994년까지 역임한다. 그리고 1972년 36회 베니스 비엔날레와 카셀 다큐멘타 5에 참여하면서 국내외적 명성을 수립해 나갔으며, 그 해 브레머하벤의 Kabinett für Aktuelle Kunst에서 사진화의 기초가 되는 사진이미지를 모아 <아틀라스 Atlas>전을 갖는데, 이 전시는 뮌헨의 하이너 프리드리히 화랑(1974년)과 크레펠트의 하우스 랑에 미술관(1976년)으로 이어졌다.

37) Robert Storr, "Interview with Gerhard Richter, 2001", 주15의 책, pp.96~97

38) 앞의 책, p.96

리히터와 팔레르모와의 관계는 팔레르모가 1973년 뉴욕으로 떠난 이후에도 지속되며, 팔레르모는 그가 사망한 1977년까지 리히터의 화실에 거주하면서 리히터에게 영향을 준다. 예를 들어 이때 팔레르모는 색채 추상 면을 유리나 알루미늄 등으로 환원시키는 작품들을 주로 제작하는데, 이것은 1990년대 리히터 작품에서도 나타나는 특징이다. 그리고 특히 1976년 팔레르모가 베니스비엔날레에서 선보인 채색 유리 작품 <방위 Himmelsrichtungen>(1976)(도판18)는 이듬해 리히터가 <유리면>와 <이중 유리면>을 제작하게 된 계기가 되었다.³⁹⁾

그는 1977년부터 추상화에 집중하고 그 사이에 사진을 바탕으로 한 풍경화나 정물화도 꾸준히 제작하였다. 리히터의 초기 추상화는 부드러운 추상화 Soft Abstract Painting로 일컬어지며, 손으로 그린 작은 추상화 스케치를 투사해 확대시키는 방식으로, 사진화의 제작 방식을 적용하고 있다.(도판 19,20) 한편 1981년 뒤셀도르프 쿤스트할레에서 열린 바젤리츠와의 2인전에서 리히터는 최초로 <거울>을 전시하였다.(도판4)

1983년 그는 쾰른으로 이주한 이후 색채 추상화에 보다 주력하였다. 자유 추상화 Free Abstract Painting로 불리는 이 시기의 추상화는 캔버스에 물감을 바른 후 다양한 크기의 주걱에 물감을 얹어 긁어내거나 고무롤러로 물감을 도포하기도 하고, 나이프로 채색된 면을 거뒀내 채색 전의 캔버스 상태를 노출시키기도 한다. 따라서 회화 표면은 지속적으로 해체되고 재구성된다.⁴⁰⁾(도판21)

39) Benjamin H.D. Buchloh, 주12의 책, p.19

40) 이러한 리히터의 추상화를 스테펜 엘리스는 Stephen Ellis는 “구조적이지만 표현적이지 않다.”고 말하며, 스토어는 이점에서 1980년대 유럽과 미국 화단에 쇄도했던 신표현주의나 신야수파 New Wild와는 구별된

리히터는 작품 후기로 갈수록 추상화에 집중하지만, 그 사이에 제작된 몇몇 사진화들은 추상화보다 큰 반향을 일으켰다. 1988년 제작된 15점의 연작 <1977년 10월 18일 October. 18. 1977>는 정치적으로 예민한 문제를 다루어 큰 논란을 일으켰다.⁴¹⁾(도판22) 하지만 이 작품은 1989년 2월 크레펠트에서 첫 전시를 가진 후, 2년 뒤 프랑크푸르트, 런던, 로테르담, 세인트루이스, 뉴욕, 로스앤젤레스, 보스턴으로 순회전을 가지면서 ‘독일의 가을’로 불리는 1977년의 테러 사건을 세계적으로 알리는 계기가 되었다.⁴²⁾

1991년부터 리히터는 유리면에 채색한 작품을 다수 제작하는데, 이를 토대로 1991년 런던 안쏘디 도페이 화랑에서 <거울 Mirrors>전을 갖는다. 그리고 1992년 도큐멘타 9에서 추상화와 꽃을 그린 사진화와 함께 회색 유리면을 전시하였다. 또한 그는 1989년 발터 그로피우스가 설계한 오테의 집 Haus Otte 내부의 창문 디자인을 한 이래로, 뒤셀도르프 은행 내부 디자인(1991년), 베를린 국회의사당 설치 작품(1999년), 뒤스부르크 지하철역 디자인(2000년)에 모두 채색 유리 작품을 제시했고(도판23~27), 이 외에도 21세기 미술관(2001년)과 베를린구겐하임미술관(2002년), 디아비콘 미술관(2003년)에 의뢰받아 회색의 유리 작품을 제작하였다.(도판5)

리히터는 지난 40년간의 회화를 정리하는 대규모의 회고전을 가졌다. 이

다고 보았다. Stephen Ellis, "Elusive Gerhard Richter", *Art in America*, November 1986, p.132

41) 이 작품은 독일의 법조계, 정치계, 경제계에 테러를 자행한 적군파(Red Army Faction) 일원들의 이미지를 사진을 토대로 제작한 작품으로, 기존 제작 방식처럼 흑백 이미지를 모호하게 지워내는 형태를 취했다. 그런데 이데올로기에 대해 거부하고 중립을 지켜왔던 리히터가 테러리스트의 이미지를 연민의 시선으로 포착했다는 점에서 논란을 일으켰다.

42) 할 포스터는 이 작품이 역사화가 사라진 동시대에 역사를 그림에 담았다는 점에서 역사화 장르의 부활로 평가했다. Hal Foster, "Semblance According to Gerhard Richter", *Raritan*, vol.22 no.3, 2003, p.160

전시는 뉴욕 현대미술관(2002.2.14~5.21)을 시작으로 시카고 아트 인스티튜트(6.22~9.15), 샌프란시스코 현대미술관(10.11~2003.1.14) 그리고 워싱턴의 허스본 미술관(2.20~5.18)과 아틀란타의 하이미술관(5~6월)까지 1년 4개월간 이어졌다. 이 회고전은 사진화, 색상표, 거울, 조각 등을 포함한 180여점의 작품이 전시되었고, 다양한 양식들이 한꺼번에 진열되는 양상을 보여주어 작품의 연대기적 범주화를 무력하게 하였다. 즉 리히터는 다양한 양식을 이용하였지만, 그것은 연대기적 흐름에 따라 변화되기보다는 오히려 누적되고 있었다. 또한 그는 특정 이미지가 다른 이미지와 관련해 연상 작용을 일으키는 것을 피해 작품집을 구성했기 때문에 여러 주제와 형식이 작품집 안에 흩어져 있으며⁴³⁾ 이러한 특징이 회고전을 통해 드러난 것이다.

2000년 10월 *아트뉴스 Art News*에서는 미술사학자, 미술관 디렉터, 큐레이터, 미술작가 8명에게 지난 50년간 가장 위대한 작품을 제작한 예술가 세 명을 뽑는 설문조사를 하였는데, 그 결과 재스퍼 존스, 앤디 워홀과 리히터가 뽑혔다. 이 설문 조사에 응한 스토어와 스위스 원터더 미술관 디렉터 디터 슈바르쯔는 <October. 18. 1977>(1988)을 걸작으로 뽑았고, 뉴욕 현대미술관 큐레이터인 마이클 아우핑 Michael Auping은 1960년대 후반의 바다 풍경화에 높은 점수를 주었다. 그는 리히터를 거장으로 만든 것은 “작가 자신과 관객과의 거리를 설정한 것”이라고 평가하였다.⁴⁴⁾ 그리고 해마다 11월호에 100인의 최고 예술가(Kunst Kompass)’를 선정 발표해 온 독일의

43) “Call to order - Robert Storr discusses Gerhard Richter exhibition - Interview Tom Holert”, *Art forum*, January, 2002 참고

44) Katie Clifford, "What makes Great Painting", *Art News*, vol. 99, no. 8, November, 2000, p.136

경제잡지 *카피탈 Kapital*지는 2005년에 이어 2006년 리히터를 최고의 작가로 선정하였다.⁴⁵⁾

2. 시대적 배경

게르하르트 리히터는 2차 세계 대전 후(1945년) 동독에서 미술을 배우기 시작해, 베를린 장벽이 세워지기 직전 서독으로 이주(1961년)한 후 본격적인 작품 활동⁴⁶⁾을 시작했다. 동서로 양분된 체제에 대한 연속적 경험은 리히터의 작품에 적지 않은 영향을 미쳤고, 특히 전후 서독 사회에서 급속히 진행된 미국 미술과 유럽 미술의 흡수는 리히터가 서독으로 이주한 후 시작한 초기 작품 형성에 단초를 제공하였다. 리히터의 유리, 거울 작품 역시 당시 미국에서 유행하고 있던 미니멀리즘⁴⁷⁾과 이탈리아에서 시작된 아르테포베라⁴⁸⁾의 영향을 간과할 수 없다. 따라서 이 절에서는 전후 독일 사회와 미술계의 동향을 살펴보고 이것이 리히터의 유리, 거울 작품 형성에 미친 영향을 알아보겠다.

제2차 세계 대전 후 패전국이 된 독일은 전승국들의 정치적 의사와 권력의

45) 작가 선정 방식은 미술관 전시 횟수, 리뷰를 통한 노출도, 아트페어 등에서의 판매고, 지난 일년간의 경매레코드 등을 토대로 작가에게 항목별 점수를 부여하고 이를 종합해서 총계를 내는 방식이다.

46) 리히터는 서독으로 이주 후 사진앨범을 제외하고는 1962년 이전의 작품을 모두 폐기했기 때문에 사실상 그가 남기고 있는 작품은 1962년 작이 그 첫 시작이며, 이를 본격적인 그의 작품 활동으로 볼 수 있다.

47) 후버투스 부틴은 <4개의 유리면>을 “미니멀리스트 설치물”이라 표기하고 있고, 리히터에 관한 본격적인 연구가라 할 수 있는 벤자민 부홀로, 한스 울리히 오브리스트와 리차드 록 등은 이 작품을 미니멀리즘에 준한 설치물로 평가하고 비교하고 있다.

48) 로버트 스토어는 <4개의 유리면>을 비롯한 리히터의 유리, 거울 작품이 주변 환경을 화면 속에 끌어 들여 병합하고 있다는 점에서 피스톨레토의 거울화와 비교한다. Robert Storr, 주15의 책, "Gerhard Richter: forty years of painting", p.86 참조

이해관계, 상이한 이데올로기적·사회정치적 목표 설정에 따라 좌우되는 상황을 맞게 되었다. 소련, 미국, 영국, 프랑스 등 전승국들에 의한 분할 신탁 통치가 시작됨으로써 지역별로 각기 다른 이념과 이해에 얽힌 사실상의 분단이 시작된 것이다.

리히터가 성장한 동부 독일의 경우 점령국 소련이 (독일의 항복 선언 직후인) 1945년 6월 9일 베를린에 소련군사행정기구(SMAD)를 설립해 공산화를 진행해갔다. 그들은 주요 산업을 국유화하고, 정당과 학교 체제, 법률 등을 모두 사회주의식으로 바뀌나갔으며, 서방 3국(미국, 영국, 프랑스)의 점령 지역까지 공산화를 시도하였다. 이와 같은 소련의 세력 팽창을 막기 위해 서방 3국은 각 점령지역을 경제 통합 지역으로 만들고 서부 독일의 자본주의 국가 건설에 주력하기 시작했다. 여기에 1947년 6월에 발표된 미국의 경제원조 계획인 마샬플랜⁴⁹⁾은 서독의 경제 부흥에 밑거름이 되었고, 서독 내에서의 미국의 지지기반을 확립하는데 결정적인 역할을 하였다.

서독은 미국의 지원 하에서 고속 경제 성장을 하면서 미국 문화 역시 빠르게 흡수해 나갔는데, 여기에는 나치 체제를 청산하고 자유주의로 나가겠다는 서독의 의지와 명예회복을 위한 열망 역시 담겨있다. 특히 1950년대 서독 미술계가 모더니즘 미술, 특히 추상 미술 수용에 적극적이었다는 사실은 단순히 선진 미술의 수입의 차원을 넘어섰다. 즉 “서구 미술, 특히 추상형식은 연합국이 독일에 가져온 자유와 동의어가 되었다.”⁵⁰⁾는 클라우스 호네프

49) 미국 국무장관 마셜이 1947년 6월 5일 하버드 대학교에서 행한 연설에서 유럽 국가들이 경제적으로 매우 어려운 상태임을 강조하면서 전쟁으로 폐허가 된 유럽을 재건하기 위해 발표한 ‘유럽 재건 계획’이다. 이 계획으로 서독은 1948년 5억 980만 달러, 1949년 3억 4820만 달러 상당의 원조를 받았다. 손선홍, 『분단과 통일의 독일 현대사』, 소나무, 2005, p.74 참고

50) Klaus Honnef, "German Art-American Art" *Contemporary*, Taschen, Köln, 1994, p.51

Klaus Honnef의 말이 시사하듯 당시 독일인들에게 추상미술은 내용과 형식에서의 자유뿐만 아니라 이념에서의 자유⁵¹⁾도 내포하고 있었다.

한편 동독에서는 추상미술을 금지하고, 공산주의 정책에 맞는 사회주의 리얼리즘 양식만을 학습시키고 창작을 통제해 미술을 국가의 이념에 입각한 ‘사회주의 사실주의’ 형성을 위한 당파적 도구로 이용했다. 하지만 동독 당국의 저지와 경제적인 부담에도 불구하고 작가들이 본인의 작업실이나 집에서 전시회를 열고, 토론을 하면서 간헐적인 변화의 움직임 또한 있었다.⁵²⁾ 이러한 움직임이 베를린 장벽이 세워지기 전까지 리히터를 비롯한 동독의 미술가들을 대거 서독으로 이주시키는 촉매 역할을 했던 것으로 보인다.

리히터는 동독에서 서독으로 이주하면서 구상미술과 추상미술을 모두 섭렵하게 되지만 동시에 이러한 이분법적 미술상황에 혼란을 겪기도 했다. 그러던 1962년 그는 뒤셀도르프 아카데미에서 팝아트와 플럭서스를, 1960년대 중반에는 미니멀리즘과 아르테포베라 등을 접하면서 새로운 돌파구를 찾게 된다. 특히 후자의 경우 리히터의 유리, 거울 작품에 상당한 영향을 끼친다.

1960년대 독일에서 가장 활발하게 미니멀리즘 전시를 연 곳은 뒤셀도르프의 콘라드 피셔화랑과 뮌헨의 하이너 프리드리히 화랑이다. 전자는 리히터의 가장 친한 친구 중 한명이 운영한 화랑이었고 후자는 1962년부터 리히터의 가장 영향력 큰 후원자가 운영한 화랑이었다. 때문에 리히터는 미니멀

51) 나치는 1937년7월 18일 뮌헨을 시작으로 "퇴폐미술전" 순회를 가졌다. 이 전시회는 작품 성향을 9개 그룹으로 나누어 전시하였는데, 추상미술을 그룹 9로 분류해 "완전한 착란인 추상미술"이라고 명시하고 있다. 추상미술은 나치가 거부했던 미술양식이었기 때문에 전후 독일인들에게는 나치를 거부하는 표식으로 추상미술을 받아들이기가 쉬웠다. 정미희, “나찌 미술”, 정미희 편, 『나찌시대의 퇴폐미술』, 미진사, 1989, pp. 239~244 참고

52) 이상면, 『독일의 예술 분단에서 통일로』, 시공사, 1996, p.376 참고

리즘에 대한 접근성이 어떤 미술보다 강할 수밖에 없었다. 그는 폴케와 팔레르모와 함께 콘라드 피셔화랑에 수시로 방문했고, 여기서 칼 앙드레 Carl Andre, 솔 르윗 Sol Lewitt, 도널드 저드 Donald Judd 등의 작품을 보게 된다. 그리고 그는 팔레르모와 뉴욕에 처음 방문했던 1970년 미니멀리즘이 진행되고 있었음을 기억하면서 “아마 나는 나에게 가능하지 않은 어떤 것, 내가 할 수 없는 어떤 것을 선망하고 있었나 봅니다. 그것은 또한 내가 미니멀리스트에 대해 갖고 있던 태도이기도 했습니다. 그들 역시 내가 할 수 없는 어떤 것을 하고 있었지요.”⁵³⁾라고 동경에 찬 반응을 보였다.

비슷한 시기에 아르테포베라의 전시가 독일에서 성행하였다. 그들의 마지막 그룹전이 1971년 뮌헨의 쿤스트베라인에서 열린 것을 비롯해, 아르테포베라 작가 미켈란젤로 피스톨레토와 조바니 안셀모, 루치아노 파브로 등의 개인전이 독일 곳곳에서 열렸다. 특히 리히터는 스토어와의 인터뷰를 통해 뮌헨에서 열렸던 <오늘날의 이탈리아 미술 Italian Art Today>전에서 아르테포베라 작가인 줄리오 파올리니 Giulio Paolini의 작품을 보고 인상 깊었음을 밝힌 바 있다.⁵⁴⁾

이와 같은 흐름 속에서 독일 최대 규모의 미술 전시회인 카셀도큐멘타는 1968년 미니멀리즘과 아르테포베라 작가들(래리 벨 Larry Bell, 댄 플레빈 Dan Flavin, 에두아르도 파올로찌 Eduardo Paolozzi)의 작품을 일부 구성하였고, 리히터가 참여한 1972년 도큐멘타에서는 그 범위가 넓어졌다(파올리니, 질베르토 조리오 Gilberto Zorio, 마리오 메르츠 Mario Merz, 댄 그

53) "Interview with Benjamin H.D. Buchloh, 1986", 주4의 책, p.139

54) Robert Storr, "Interview with Gerhard Richter, 2001", 주15의 책, p.175

래함 Dan Graham, 솔 르윗 등이 참여). 뿐만 아니라 헤랄드 제만 Herald Szeemann이 1969년 독일 국경 도시인 스위스 베른의 쿤스트할레에서 기획한 <태도가 형식이 될 때 When Attitudes Become Form: Live in Your Head>전은 ‘과정, 개념, 상황, 정보’를 키워드로 하여 알리기에로 보에티 Alighiero Boetti, 요셉 코수쓰 Joseph Kosuth, 로버트 모리스 Robert Morris, 로버트 라이만, 피스톨레토, 조리오 등의 작품을 선보이며 유럽 미술계에 큰 반향을 일으켰다.

1960년대부터 1970년대까지 성행한 이러한 미술들은 당시 리히터가 시작했던 작품들에 반영되었다는 평가를 받고 있는데,⁵⁵⁾ 무엇보다 리히터의 작품과 아르테포베라, 미니멀리즘과의 연관성은 유리, 거울 작품들을 통해서 찾아볼 수 있다. 미니멀리즘과 아르테포베라 작가들은 작품의 재료와 그것이 놓인 공간과 시간을 강조한다. 그리고 관객의 신체적 경험을 특히 중시하는데, 그들은 투명한 유리나 반사성을 가진 거울이 시간의 흐름에 따라, 놓인 장소에 따라 그리고 관객의 움직임에 따라 시시각각 변화한다는 특징에 매료되었다.

동시대에 같은 매체로 작품을 한 리히터 역시 비슷한 시각을 가지고 있었던 것으로 보인다. 이를 소재로 한 리히터의 작품들은 모두 유리 혹은 거울의 사각 화면 내에서, 투과적 혹은 반사적 특성과 이 두 특성이 공존하는 방식으로 지각된다. 그리고 이 화면 안을 구성하고 완성하는 것은 관객이라

55) 1988년 미국에서 열린 리히터의 첫 번째 회고전의 전시기획을 맡았던 로알드 나스가드 Roald Nasgaard는 리히터의 작품들이 “아르테포베라와 그 밖의 유럽에서 미니멀리즘과 개념미술에 상응하여 나타난 작업들과 연관이 있다”고 쓰고 있다. Roald Nasgaard, "Gerhard Richter", *Gerhard Richter: Paintings*, 1988 p.33 백지윤, 「사진을 통해 확장된 회화의 가능성」, 서울대학교 대학원 서양학과 미술이론 전공 석사학위, 2005, p.4에서 재인용

는 점에서 미니멀리즘과 아르테포베라 작가들과 마찬가지로 관객 참여적 성향을 보인다. 이러한 점은 제작 전부터 고려된 요소로, 습작 드로잉에서 이를 확인할 수 있다. 즉 유리와 거울 작품을 위한 습작 드로잉에는 여타 드로잉과 달리 작품과 그것을 바라보는 관객이 함께 그려져 있다.(도판28) 따라서 유리와 거울을 이용한 작품에서 그가 관객의 시선과 작품 간의 상호작용에 중점을 두고 제작했다는 것을 알 수 있다.

리히터는 유리와 거울의 매체적 특성을 활용하는 위의 미술 조류들을 접하면서 평면 회화를 벗어난 작품을 구상하게 되었고, 이것이 <4개의 유리면>을 시작으로 한 유리, 거울 작품으로 표면화되었다고 할 수 있다.

III. 유리, 거울 작품의 변화 과정과 주요 작품 분석

리히터는 1967년부터 2004년까지 유리와 거울을 이용한 총 33개의 작품을 제작했다. 1967년 유리면을 이용한 첫 작품 <4개의 유리면>을 발표한 이후, 긴 휴지기간을 갖고 10년 뒤에는 유리 단면에 회색 칠을 한 <유리면>과 <이중유리면>을, 1981년과 1986년에는 거울에 프레임을 두른 <거울>을 선보이면서 그는 투명한 유리면에서 점차 반사적 거울로 이동하는 양상을 보이고 있다. 그리고 1991년부터 2004년까지 그는 유리 단면에 회색이나 붉은색, 노란색 등을 채색한 모노크롬 ‘채색 유리면’과 여러 개의 유리를 일정 간격을 두고 세워두는 방식으로 유리의 반사적 속성을 부각시키는 ‘겹쳐진 유리면’⁵⁶⁾ 제작에 집중했다. 이는 작가가 유리 and 거울의 노골화된 투사, 반사에서 후퇴하고 대신 이를 혼합하는 이중성에 집중하고 있다는 데서 주목된다.

이에 본 논자는 3장 1절에서 유리에서 거울로의 관심의 변화를 1967년부터 1981년 사이에 제작된 작품을 통해 살펴보고, 2절에서는 리히터가 1991년부터 2004년까지 집중적으로 제작한 두 가지 작품 유형인 채색 유리 작품과 겹쳐진 유리 작품에 대해 알아보겠다. 특히 이 두 가지 양상의 작품들이 유리 and 거울의 특징인 투과와 반사가 혼합된다는 데에 초점을 맞

56) 리히터는 이들 작품에 대해 별도로 지칭하는 용어를 사용하지 않고 있다. 다만 2002년의 간격을 두고 세워진 유리면에는 ‘서있는’ 혹은 ‘입상’이라는 의미의 ‘stehende’를 사용해 <4개의 입상 면 4 Stehende Scheiben>(2002)이라는 제목을 붙이고 있고, 2004년의 간격 없이 세워진 유리면의 경우 ‘stehende’를 뺀 <11개의 면 11 Scheiben>(2004)이라는 제목을 붙여 두 작품 간의 차별성을 두고 있다. 본 논자는 이 두 작품들이 모두 유리면들이 맞물려 있는 효과 즉 ‘겹쳐진’ 효과를 통해 드러나는 반사적 의미가 중요하다고 판단해 ‘겹쳐진 유리면’이라는 용어를 사용하고자 한다.

추겠다. 그리고 이들 작품을 분석하는데 있어 유리창, 거울의 회화적 상징성을 이용해 작품을 구성한 시기를 전기(1967~1989)⁵⁷⁾로 유리, 거울 표면에 집중해 작품을 제작한 시기를 후기(1991~2004)로 구분하고자 한다. 기존 연구에서는 이러한 양식적·시기적 구분이 없었지만 본 논자가 리히터의 유리 거울 작품의 변화 과정을 분명히 하기 위해 임의적으로 구분하였음을 밝힌다.

1. 전기(1967~1989)

1) 투명 유리: <4개의 유리면 4 Panes of Glass>(1967)

리히터는 동독 드레스덴에서 서독의 뒤셀도르프로 이주한 후 1962년부터 본격적인 작품을 시작해 이른바 사진화를 중심으로 한 회화작품들을 발표해왔다. 그러나 1967년 돌연 회화를 벗어나 설치작품 <4개의 유리면>을 뮌헨의 프리드리히 운트 달렘 화랑 Friedrich und Dahlem Gallery에서 발표한다. 이 전시에서 그는 <4개의 유리면>을 자신의 다른 회화작품들과 함께 전시해 각 작품의 독립된 성격을 보여줌과 아울러 <4개의 유리면>을 통해 회화를 투영해 볼 수 있도록 하였다.(도판29)

<4개의 유리면>은 전시장 한복판에 세워진 장소 특정적 설치물⁵⁸⁾로, 천장과 바닥을 잇는 네 개의 기둥을 나란히 세우고 기둥 사이에 검정색 프레임

57) 1989년은 프레임이 씌워진 유리창에 채색을 입힌 <유리창, Glasfenster, 625 Farben>(도판23)이 제작된 시기로 유리창의 회화적 상징성을 노골화한 작품이다. 본 논자는 리히터가 유리창과 거울에 프레임을 사용함으로써 이들 소재의 회화적 상징성을 강조한 1989년까지를 전기로 보았다. 그러나 본 장에서는 유리에서 거울로 가는 매체적 변화 단계를 주로 분석하고자 <유리창>은 분석에서 제외하였으며, 4장 유리, 거울 작품의 성격 중 회화성을 다룬 1절에서 이 작품을 다시 언급하고자 한다.

58) 이 작품은 각 전시장 높이에 맞춰 기둥을 제작해야한다는 점에서 장소 특정적이며, 함께 전시되는 작품들이 <4개의 유리면>을 통해 투영해볼 수 있다는 점에서 전시환경의 중요성이 부각된다.

으로 둘러싸인 네 개의 직사각형 유리면(가로 100cm, 세로 190cm로 동일)을 각각 배치한 것이다. 프레임을 둘러싼 유리면은 유리창을 연상시키는데 리히터 역시 이 작품을 ‘창유리’⁵⁹⁾라고 지칭하는데서 <4개의 유리면>은 유리창의 형상화라 볼 수 있겠다. 유리면은 기둥 중간의 회전축과 연결 돼 있어 관객은 유리면을 상하로 360° 회전시킬 수 있으며, 바닥과 유리면 사이의 간격은 크지 않아 관객의 시선은 충분히 유리면 안에 위치할 수 있다. 따라서 관객은 (유리면의) 프레임을 움직여 보면서 유리면에 비치는 화면을 다양하게 구성할 수 있게 된다. 또한 회전축은 미세한 바람에도 이 유리면을 흔들 수 있게 하기 때문에 유리면은 비고정적인 상태로 남아있다. 그래서 관객의 움직임과는 별도로 다양한 화면의 움직임이 부여되고 유리면의 흔들림 속에서 미세한 반사성 역시 구현된다.

리히터는 당시 전시에서 전시장 중앙에는 <4개의 유리면>을 설치하고 유리면이 향한 정면에는 사실주의 기법으로 제작된 <5개의 문 5 doors(I)>(1967)(도판30), 측면에는 포르노 사진을 그림으로 옮긴 <어린 소녀들 Wee Girls>(1967)(도판31)과 <목욕하는 사람들 Bathers>(1967)(도판32)을 좌우에 각각 한 점씩 전시했다. 따라서 <4개의 유리면> 앞에 선 관람객은 자연스럽게 <5개의 문>으로 시선이 유도되며, 나머지 두 사진화에 둘러싸이게 된다. 리히터는 1964년부터 커튼, 문, 창문을 사실주의 기법으로 다수 그렸는데, <5개의 문>은 이 회화들의 연장선상에 있다. 이들 작품은 매우 사실적으로 표현되었다는 점에서 그가 1962년부터 제작한 사진

59) “뒤샹의 어떤 것, 신비화된 모든 것은 내게 맞지 않는다. 그것이 내가 단순한 유리면을 그린 이유이며 모든 창유리(windowpane) 문제는 완전히 다른 점에서 보여진다.” "Interview with Jonas Strosve", 1991, 주4의 책, p.225

화와 유사하지만, 프로젝터를 이용한 투영 과정 없이 그려졌다는 점에서 차이가 있다. 그리고 공간의 내부와 외부로 연결하는 통로인 커튼과 문, 유리창만을 소재로 삼았다는 점에서도 특징적이다. 그는 “아마 문, 커튼, 그림표면, 4개의 유리면 등은 우리에게 사물들을 감지하게 하도록 하는 원인이지만 동시에 실재에 대한 우리의 이해를 부분적으로 방해하는 절망에 대한 메타포이다”⁶⁰⁾라고 했는데, 이 중 <5개의 문>을 <4개의 유리면>을 통해 볼 수 있도록 설치해 이중적인 절망의 메타포를 형상화한 것이다.

클레멘트 그린버그 Clement Greenberg는 ‘커튼’을 회화 공간의 내부와 외부로 잇는 ‘막’이라고 했다. “그림은 커튼 앞의 무대를 거쳐 본무대로 들어가듯이 이 표면을 거쳐 바라보도록 되어 있었다. 모더니즘은 이 무대의 배경에 있는 막과 무대 앞에 있는 커튼이 갈라질 때까지 무대를 점점 더 알게 만들었고 이제 이 배경막과 하나가 된 앞 커튼은 화가에게 남겨진 작업 공간이 되었다.”⁶¹⁾ 그린버그가 말한 ‘커튼’은 리히터의 문, 커튼, 창문 등과 유비적으로 볼 수 있는데, 그린버그가 막(커튼)을 그림 표면과 일치시켜 얇고 평평한 회화를 만들고자 했다면 리히터는 오히려 막(문, 커튼, 창문)을 노골적으로 형상화함으로써 그린버그에 반대하고 있음을 보여준다. 실제로 리히터 스스로 자신의 작품을 ‘반모더니스트적’ 혹은 ‘포스트모더니즘’이라고 일컫고 있다.⁶²⁾

60) "Note 1971" 주4의 책, p.64

61) Clement Greenberg, "Abstract, Representational and so forth" 1954, 5.12 예일대 예술대학 라이언스 강연 ; 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, 조주연 옮김, 경성대학교 출판부, 2004, p.163

62) “스스로를 포스트모더니스트라고 생각하느냐?”는 사비네 쉬쯔의 질문에 리히터는 “그렇게 생각하지 않지만, 어떤 의미에서는 나를 그렇게 부를 수 있을 것이다. 왜냐하면 나는 결코 아방가르드에 속하지 않기 때문이다. 아방가르드는 내게 너무 도그마틱하고 너무 공격적이다.”라고 답했으며, 오브리스트의 질문, “거울(유리를 포함한)이 평면성이라는 모더니스트 태도에 대한 조롱이냐”에 리히터는 “그보다는

그린버그는 “모더니스트 회화 Modernist Painting”에서 모더니스트 회화사를 3차원적인 공간의 환영을 제거하는 과정으로 규정하였다. 즉 그는 2차원의 평면성을 조각이나 문학 등 다른 예술과 구별되는 회화 예술의 특성으로 간주해, 3차원적 공간의 재현이나 서사적 요소는 배제해야한다고 주장했다.⁶³⁾ 그 결과 그린버그는 재현(구상) 미술에 대한 추상미술의 우위를 증명하고, 추상과 구상을 상호 대립적으로 구성하게 되었다. 이러한 양식 간 대립성은 리히터가 폭력으로 느낄 만큼 극단적이었는데 따라서 그는 양식적 구분이 모호한 작품, 반모더니스트적 성향의 작품을 하게 되었다고 할 수 있다.

<4개의 유리면>은 2차원적 화면으로 이루어졌지만, 3차원적 독립 구조물이란 점에서 장르의 모호성을 지니고 있다. 또한 그린버그가 강조한 회화가 가진 독립적 특성으로서의 평평한 화면이라 할 수 있는 투명한 유리면이 투사하고 있는 것은 3차원적인 형상이 남아있는 재현회화다. 뿐만 아니라 그린버그가 “아방가르드와 키치 Avant-Garde and Kitsch”(1939)에서 대중적·상업적 요소로 경멸해왔던 키치의 대명사격인 포르노 이미지 역시 이 평면(유리면)과 나란히, 혹은 평면을 통해 투영되고 있다는 점에서 리히터의 반모더니스트적 성향을 보여준다.

한편 리히터는 이 작품을 1965년에 고안했는데, 이때는 마르셀 뒤샹의 독

모든 그림에는 공간과 의미를 가지고 있으며, 그것이 현상이며 환영이다.”라고 말하고 있다. “Interview with Sabine Schütz, 1990” 주4의 책 p.215, “Interview with Hans-Ulrich Obrist, 1993”, 주4의 책, p.273

63) Clement Greenberg, "Modernist Painting", 1960, *Art and Literature*, Spring 1965; Francis Francina and Charles Harrison ed., *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Paul Chapman Pub., London, 1982 참고

일 첫 개인전이 크레펠트의 하우스 랑에 미술관에서 있었던 해로, 리히터는 요셉 보이스의 권유로 이 전시를 관람하게 된다. 여기서 그는 뒤샹의 <큰 유리>(도판14)와 <작은 유리 Small Glass>(1918)(도판33)를 처음 보게 된다. 이때 고안한 <4개의 유리면>을 리히터는 반뒤상적⁶⁴⁾태도에서 비롯되었으며, <큰 유리>에 반해서 제작했다고 여러 차례 밝혔다.

2장에서 언급했듯 리히터는 유리, 거울 작품에서 관객의 참여를 중요하게 여겼다. 이것은 뒤샹이 작품의 가치를 외부 세계와 연관시켜 창의적인 순환 과정으로 완성시키는 것은 ‘관객’⁶⁵⁾ 이라고 주장한 사실과 맥을 같이 한다. 리히터는 이처럼 뒤샹에게서 부각된 관객의 역할을 수용하지만 그의 극화된 설정들은 배제한다. 즉 리히터가 1965년에 본 뒤샹의 <큰 유리>에 그려진 불가해한 그림, 기계적 도상은 리히터의 <4개의 유리면>에서 텅 비워진다.

라이너 로홀리츠 Rainer Rochlitz는 이런 면에서 리히터의 <4개의 유리면>이 뒤샹의 <큰 유리>에 비해 비(非)극화되었고 고의적으로 진부성을 드러낸다⁶⁶⁾고 하였다. 부홀로 역시 리히터가 아방가르드 작가인 뒤샹의 극적 성질을 비판적으로 부정한다고 보고 있다.⁶⁷⁾ 무엇보다 리히터의 발언, “(뒤샹이) 먼지, 작은 선, 온갖 물건들을 올려놓으며 위선적인 복잡성을 취하는

64) 리히터는 <4개의 유리면>을 반 뒤상적 태도에서 비롯된 작품이라고 1986년과 1991년에 두 차례 밝히고 있으며, 이 작품에 대해 “나는 적당한 비례와 구조를 찾기 위해 얻기 위해 수고를 아끼지 않았다. 이것(<4개의 유리면>)은 레디메이드가 아니고, 따라서 뒤샹의 <큰 유리>도 아니다.”고 강조하고 있다. “Interview with Hans Ulrich-Obrist 1993”, 주4의 책, p.272

65) 칼빈 톰킨스, 소속자 옮김, 『아방가르드 예술의 다섯 대가들』, 현대미술사, 2000, p.15

66) Rainer Rochlitz, “Where we have got to”, *Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter: Four Essays on Atlas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2000, p.110

67) Benjamin H.D. Buchloh, *Gerhard Richter, Essais*, éditions des Musées de la Ville de Paris, Paris, 1993, p.24, 앞의 책 p.110에서 재인용

것에 반대한다.”⁶⁸⁾ “뒤상은 내게 맞지 않는다. 그것이 내가 평범하고 고의적으로 단순한 유리면을 등장시킨 이유이다.’⁶⁹⁾은 위 두 사람의 비평에 설득력을 갖는다.

두 작가의 또 다른 차이점은 뒤상의 유리가 그림이 그려진 장소로서 기능하는 반면 리히터의 유리는 유리를 둘러싸고 있는 전시환경 속에서 의미가 있다는 것이다. 전자는 그 자체로 자족적인 반면 후자는 상호적이다. 그리고 <4개의 유리면>은 그림 생산의 주체를 관람자에게 이양해 관람자 스스로가 자신의 위치와 화면의 각도에 따라 서로 다른 그림을 구성할 수 있도록 했다는 점에서 작가 고유의 창조성을 중시하는 모더니즘과도 상충된다. 이러한 면은 리히터의 다른 작품들과 구별되는 유리 작품만의 특징이다.

이처럼 리히터의 첫 설치작품이자 유리작품인 <4개의 유리면>은 자신의 여타 회화들과 매체적 차별성을 갖고 시작한 것으로, 리히터의 작품성향을 반 뒤상적, 반모더니스트적으로 제시하였다는 점에서 의의가 있다. <4개의 유리면> 이후 그는 다시 사진화와 추상화 등 회화 작품에 매진하면서 유리를 매체로 한 작품은 일시적으로 중단한다. 그러던 1977년 두 번째 유리작품 <유리면>과 <이중유리면>을 연이어 발표함으로써 <4개의 유리면>을 잇는 유리 매체에 대한 관심을 전개해 간다.

2) 반투명 유리: <유리면 Pane of Glass>(1977)과 <이중유리면 Double Pane of Glass>(1977)

68) “Interview with Hans-Ulrich Obrist, 1993” 주4의 책, p.270

69) “Interview with Jonas Strosve, 1991”, 주4의 책, p.225

첫 유리 작품 이후 긴 휴지기간을 끝내고 1977년 리히터는 두 번째 유리 작품 <유리면>과 <이중유리면>을 연이어 발표하였다. 이 두 작품은 <4개의 유리면>과 마찬가지로 전시장 한복판에 설치돼 있으며, 유리에 검은색 철제 프레임을 둘러 유리창의 형태를 띄고 있다. 하지만 유리 단면에 회색 칠을 해 유리면 사이로 반사적 특징이 부여된다는 점과 프레임을 연장해 바닥에 지지하고 있어 유리면이 흔들림 없이 고정된다는 점에서 <4개의 유리면>과 차이가 있다. 무엇보다 이 두 작품은 1991년부터 증가하는 리히터의 채색 유리면의 기초가 된다는 점에서 그 중요성이 있다.

<유리면>은 작품 전체의 높이가 181cm로 <4개의 유리면>과 마찬가지로 유리면 내부에 관객의 시선이 위치할 수 있다. 리히터는 모양이 같은 두 점의 <유리면>을 한 작품으로 간주해 415-1, 415-2라는 작품번호를 매겼으며, 전시장에 두 작품을 약간 엇갈린 위치에 놓아 관객들이 작품을 가로질러가며 사방에서 감상하도록 하였다. 따라서 관객은 작품을 지나치면서 자신의 모습을 유리면에 비쳐보게 되는데, 이때 회색의 칠이 반사막의 역할을 하여 <유리면> 앞에 선 이미지의 반은 투과되고 반은 반사해서 상을 남기게 된다. 이러한 특징들은 1991년부터 꾸준히 제작된 그의 채색 유리면 연작들을 예시한다. 하지만 1991년 이후의 작품들이 모두 전시장 벽에 위치하는 반면 리히터의 초기 채색 유리면은 전시장 한복판에 세워져 있어 관객에게 사방을 둘러보면서 반사와 투과를 동시에 체험하도록 유도하고 있는 것이다.

<유리면>에 이어 제작한 <이중유리면>은 앞선 작품 <유리면> 두 점을 확대해 부착한 것이라 할 수 있다. 즉 이 작품은 검은색 철제 프레임으로 둘

리싸인 가로 150cm, 세로 200cm의 회색 유리면 두 점을 약간의 거리를 두고 부착해 전시장 바닥에 세우고 있는 것이다. 관객은 두 개의 유리면 사이로 반사된 이중적인 자신의 이미지를 보게 되는데, 이처럼 두 개의 유리면이 중첩되어 겹쳐진 이미지를 반영하는 것은 2002년 <4개의 입상 유리면 4 Stehende Scheiben>(도판34) 이후 2004년까지 주로 제작된 겹쳐진 유리 작품을 예시한다.

리히터가 유리면에 채색하기 시작한 것은 그의 절친했던 친구 팔레르모의 영향에서 비롯되었다.⁷⁰⁾ 팔레르모는 1967년부터 1972년까지 면이나 린넨 등 옷감에 단색조의 염색을 한 섬유회화⁷¹⁾를 주로 작업해왔는데, 이 작품들은 미니멀리즘 회화를 연상시키며 그의 트레이드마크가 되었다. 그러던 1976년부터 그는 섬유 대신 유리에 에나멜 혹은 아크릴 채색을 한 작품을 선보인다. 그 중 제르마노 첼란트 Germano Celant가 기획한 1976년 베니스비엔날레에서 팔레르모는 유리면에 아크릴 채색을 한 작품 <방위>를 선보이면서 리히터에게 강한 인상을 남겼다. 그리고 이듬해 리히터는 <유리면>과 <이중 유리면>을 발표한다. 따라서 팔레르모의 <방위>와 리히터의 <유리면>, <이중 유리면>의 비교를 통해 리히터가 유리에 채색을 함으로써 의도한 효과를 찾아볼 수 있을 것이다.

70) 부홀로는 1960년대와 1970년대를 걸쳐 리히터의 가장 친한 친구로 팔레르모를 꼽고 있으며, 리히터의 채색 유리면의 선구자 중 하나로 팔레르모의 영향을 지적한바 있다. 실제로 팔레르모는 뒤셀도르프에 돌아와 1977년까지 리히터의 작업실에서 거주하였으므로 당시 리히터의 작품, 특히 채색 유리면 제작에 단초를 제공했다고 추측할 수 있다. Benjamin H.D. Buchloh, 주12의 책, p.16, Brooks Adams, "The Ballad of Blinky Palermo", *Art in America*, June/July 2005 p.131 참고

71) 팔레르모는 섬유에 붉은색, 검정색, 파랑색 등 단색으로 염색을 하고, 이것은 리히터의 첫 번째 아내였던 에마가 (서로 다른 색채의) 바느질을 해 완성하였다. 팔레르모의 초기 작품부터 리히터와의 친밀한 관계가 작용했음을 알 수 있다.

<방위>는 전시장 사방의 벽과 벽 사이 모퉁이에 검은색 철제를 프레임으로 한 유리를 한 점씩 설치한 작품으로 총 4개의 유리면에는 각각 붉은색, 주황색, 노랑색, 검은색의 아크릴이 채색 되어 있다. 작가가 직접 전시장 벽면을 연출하여 설치한 작품이란 점에서 장소 특정적 설치 작품으로 간주되는데, 팔레르모는 당시 ‘환경/미술’이라는 비엔날레의 주제에 맞춰 전시장의 환경 속에 자신의 모노크롬 미술을 효과적으로 표현하기 위한 방법으로 이러한 장소 특정적 설치 작품을 택하였다. 그는 채색된 유리를 통해 벽의 모퉁이를 비치면서 전시장의 주변부의 공간인 모퉁이를 중심의 공간으로 부각시키고 있으며, 동시에 동서남북이라는 방위를 효과적으로 표현하고 있다. 리히터는 팔레르모의 <방위>를 통해 ‘채색된 유리’라는 제작 방법을 가져오지만 몇 가지 변화를 준다.

첫째 팔레르모가 강렬한 원색의 광택이 나는 아크릴 채색으로 장식적 효과⁷²⁾를 냈다면, 리히터는 회색 물감만을 칠하고 열을 가해 굳히는 방법을 사용해 다소 어두운 회화적 성격을 부각시킨다.

둘째 팔레르모는 전시장 벽과 벽 사이 다소 높은 곳에 유리를 위치시켜 관객이 유리를 올려다보게 하는 반면, 리히터는 전시장 중앙으로 작품을 세워 관객이 유리면 주위를 걸어 다니며 볼 수 있게 하고 있다. 보다 적극적인 관람 행위를 요구하는 것이다. 그 결과 전자가 채색 유리면을 독립된 작품으로 인식하기에 유리하다면 후자는 관객이 넓은 화면 앞에서 거울처럼 자신의 모습과 주변 환경을 반사시키기에 적합하다. 이러한 차이점은 기본적인

72) 크리스트 메링은 팔레르모의 채색 유리면을 ‘장식’과 ‘추상’의 중간에 있다고 보고 있다. Christ Mehring, “Four of a kind-The Art of Blinky Palermo-Biography”, *Art Forum*, October, 2002

으로 팔레르모가 색채와 비례 등 작품의 표면적인 부분에 관심이 많았던 것에 비해 리히터는 작품을 통해 드러나는 효과 혹은 관객의 경험에 관심이 많았다는 것에서 기인한다.

리히터는 채색 유리면에 대해 “유리면 뒤에 물감 층이 있다. 이것은 실제 거울도 아니고 모노크롬 회화도 아닌 그 사이에 있다는 걸 의미한다. 그것이 내가 좋아하는 점이다.”⁷³⁾라고 두 차례나 강조하고 있다. 이와 같은 이중적 특징에 대한 선호와 그 사이의 간극을 오가는 것은 그의 회화들, 사진과 회화를 결합한 사진화와 추상과 구상이 중첩된 추상화에서 빈번하게 볼 수 있는 특징이다. 이후 1991년부터 재기되는 채색 유리면, 2002년부터 시작되는 겹쳐진 유리면에서 이는 집중적으로 나타나는데, 이것은 3장 2절에서 알아볼 것이다.

3) 거울: <거울>(1981)

일찍이 화가들에게 거울은 작품의 통일성과 왜곡된 것을 체크하는데 사용되었다. 리히터 역시 작품 구조를 확인하는데 손거울을 자주 사용했는데, 그에게 거울은 실용성 이상의 의미가 있었다. 리히터는 거울에 대한 애정을 오브리스트와의 인터뷰를 통해 적극적으로 밝히고 있다. “나는 내 거울이 조작될 어떤 것도 없다는 데 매혹되었다.”⁷⁴⁾ “항상 다르게 보이는 그림은 오직 이것뿐이다”⁷⁵⁾ “거울이 사진보다 훨씬 더 가변적이라는 점이 만족스럽

73) “Interview with Jonas Strove”, 1991, 주4의 책, p.225, “Interview with Hans-Ulich Obrist, 1993”, 주4의 책, p.272

74) “Interview with Hans-Ulich Obrist, 1993”, 주4의 책, p.270

75) 앞의 책, p.273

다”76)

이와 같은 거울에 대한 애정은 1981년 <서독의 미술 West Kunst>전에서 ‘거울’을 선보이면서 가시화된다. 이 전시는 리히터와 게오르크 바젤리츠의 연합 전시회로 콘라드 피셔, 유르겐 하르트 Jürgen Harten, 루디 폭스 Rudi Fuchs, 미카엘 베르너 Michael Werner 등 많은 전시 기획자들의 제안 속에서 카스퍼 쾨니히 Kasper König의 기획 하에 뒤셀도르프의 쿤스트 할레에서 열렸다. 작품 성향이 대조적인 두 작가를 한자리에 모아 연합전을 펼친 이 전시는 서독 내에서 이분화 된 미술의 성격을 제시하는 것으로 흥미를 끌었다. 스토어와의 인터뷰에서 리히터가 밝힌 심경은 그와 바젤리츠 간의 차이를 극명하게 드러낸다.

“바젤리츠는 독일 전통에 맞는 사람이었다. 사람들은 내 그림이 어쩐지 모던하다고 생각했다. 그러나 그들은 그것이 어떤 종류의 특징을 가지고 있다는 것을 인정할 수 없었다. 대신 그것은 어쩐지 미국 그림을 모방했다고 여긴 것이다. 그래서 사람들은 우리를 배반자로 생각했다. 바젤리츠는 나에게 “당신은 당신의 아버지의 나라를 배반했다”고 말했다. (그것은) 내가 국제적인 양식을 받아들였다는 의미다. 그는 독일인으로 남아있다.”77)

사실상 경쟁의 성격이 짙었던 이 전시에서 바젤리츠는 자신의 트레이드마크와 다름없는 신표현주의 양식의 거꾸로 된 회화(도판35)를 선보였고, 리히터는 파란색 바탕 위에 빨간색 붓질을 가한 <Stroke 붓 자국>(1979), 빨간색 바탕 위에 노란색 붓질을 가한 <Stroke 붓 자국>(1980)(도판36), 그

76) 앞의 책, p.273

77) Robert Storr, “Interview with Gerhard Richter, 2001” 주15의 책, p.162

리고 커다란 거울 두 점을 전시하였다. 리히터의 원래 구상안은 전시장 사방을 거울로 꾸미는 것이었지만 실현되지 않았고 프레임을 두른 거울 두 점으로 축소, 대체된 것이다.

<붓 자국>과 <거울>은 모두 처음 선보이는 작품유형으로 기존에 해왔던 사진화나 추상화와는 거리를 둔 것이다. 그만큼 당시 전시에서 리히터는 기존 이미지를 유지하고 싶지 않았으며, 이것은 확고한 정체성을 가진 바젤리츠와의 거리감을 더욱 공고히 한다. 특히 리히터는 당시 거울이 “모든 다른 그림들의 가치를 저하시키는 것. 그림 대신 스스로를 보는 관람자를 자극시키는 것”⁷⁸⁾이라고 밝히면서 <거울>이 바젤리츠 회화에 대한 공격의 목적이 일정부분 있었음을 암시한다.

바젤리츠는 작품을 뒤집는 이유에 대해 “주제를 연상들로부터 분리시키기 때문이며 따라서 우리는 단순하게 그것을 믿어야하기 때문입니다. 그것은 내용의 해석을 허용하지 않습니다. 뒤집어진다면 그것은 모든 짐과 전통으로부터 해방될 것입니다.”⁷⁹⁾라고 말했다. 이에 대해 리히터는 “180° 거꾸로 된 바젤리츠의 형상들은 그것의 객관적 본질을 벗어나 ‘순수한 회화’가 되었다고 말한다. 하지만 그 반대다.”⁸⁰⁾ “나는 재현을 폐지하지 않는다. 예를 들어 그림은 거꾸로 될 수 없다. 대상은 내게 매우 중요하다.”⁸¹⁾라고 ‘거꾸로

78) 이외에도 자신의 거울 작품이 만들어진 배경 혹은 정의를 “a. 4개의 유리면(1967), 회색 그림, 색상 표, b. 사진, 레디메이드의 특징과 유사한 효과가 나타나는 그림 c. 모든 다른 그림들의 가치를 저하시키는 것. 그림 대신 스스로를 보는 관람자를 자극시키는 것”으로 요약했다. "Notes 1981", 주4의 책, p.99

79) 게오르그 바젤리츠, *Interview with Henry Gendsaler, 1984*, 진 시젤 엮음, 『현대미술의 변명』, 양현미 옮김, 시각과 언어, 1996, p.121

80) "Notes 1985", 주4의 책, p.119

81) "Notes 1966", 주4의 책, p.58

된 회화'에 대한 거부감을 밝혔다. 따라서 그는 바젤리츠와의 연합전에서 텅 빈 거울을 통해 (바젤리츠가 폐지하고자 한) 내용, 주제, 연상을 보다 완벽히 폐지시키고, 작품이 걸린 방향과 상관없이 형상이 유지되는 그림 <거울>을 통해 뒤집힌 그림을 무력화한 것이라 할 수 있다. 리히터는 1986년까지 다양한 크기의 <거울>을 네 작품 더 추가로 제작하면서 거울에 대한 지속적인 관심을 표한다.

주지하다시피 리히터는 작품 활동 초기부터 프로젝터 렌즈를 통해 투영된 사진 이미지를 회화로 옮기는 작업, 사진화를 주로 해왔다. 따라서 이미지의 '반영'이라는 주제는 그에게 낯선 주제가 아니었다. 이러한 관심사는 같은 매체로 작업한 아르테포베라 작가 피스톨레토와 비교된다.

피스톨레토는 작품 초기에 주로 금, 은, 동색의 안료로 된 배경 위에 자화상을 그렸다. 반짝이는 바탕색으로 인해 이를 보는 관객들은 자신의 이미지를 화면 속에 반영할 수 있게 된다. 1962년부터 그는 스테인리스 스틸 위에 실제 크기의 인물 사진을 (얇은 종이로) 전사하는 작품, 그리고 1970년대에는 거울 위에 인물 사진을 실크스크린으로 인쇄한 거울화를 차례로 선보인다.(도판37) 이것은 모두 반영 혹은 투영 등과 연관되는 작업으로 리히터의 유리, 거울 작품과 유사하다. 특히 그의 거울화⁸²⁾는 리히터가 즐겨 작업한 사진과 거울을 혼합시켰다는 점에서 두 작가의 유사점을 가증시킨다.

그러나 피스톨레토는 거울 위에 사진을 부착함으로써 사진을 통해 '보여지

82) 피스톨레토는 거울화를 시작한 이유에 대해 "이미지 그 자체에 객관적으로 집착할 수 있는 유일한 이미지는 해석이 가해지지 않은 사진 이미지라는 사실을 생각해냈기 때문이었다. 단 몇 달 만에 연마된 스테인리스 금속 위에서 거울 효과를 얻었으며 그 이미지를 고정시키는데 사진의 개념을 응용했다. 그것이 미술가로서의 내 작업의 시발점이다." Augusta Monfreni, "Percorsodi Pistoletto", 『거울을 통한 피스톨레토』, 국립현대미술관, 1994, p.100

는 것'과 거울을 통해 '반영되는 것', 사진이라는 고정된 '과거'와 거울이라는 유동적인 '현재'를 혼재시키고 있다. 따라서 피스톨레토의 반사표면은 관객에게 자신의 이미지와 주위 환경을 거울 속 사진 인물과 병합하도록 함으로써 혼란을 일으킨다. 이에 비해 리히터는 거울을 깨끗이 비움으로써 화면 안의 풍부한 반영 가능성만을 남겨두고 일체의 혼란은 배제시킨다. 또한 반사하는 재료의 속성을 강조하는 피스톨레토의 작품과 달리 리히터는 반사표면이 오히려 놓이는 위치에 따라 그 기능이 부여되고 상실되는 영역임을 여타의 전시에서 보여준다.

즉 피스톨레토의 거울이 항상 전시장 벽의 다소 낮은 위치에 걸려있어 관객들의 직접적인 체험이 가능했던 반면, 리히터는 거울을 두 가지 방식으로 제시한다. 1981년 작품과 같이 <거울> 앞에서 관객이 자신의 모습을 선명하게 볼 수 있도록 배치한 것과 1986년 <거울> 에디션 작품과 같이 관객의 눈높이보다 높게 혹은 낮게 걸어 대상 자체로만 볼 수 있도록 하는 것이다.⁸³⁾ 이 같은 방식을 통해 그는 화면 속 환영이 철저히 상호적인 관계에서만 가능함을 강조한다.

리히터는 얀 토른 프리커 Jan Thorn-Prikker와의 인터뷰에서 “당신이 거울 속에서 보는 것은 무엇인가?”라는 질문에, “나 자신이다. 그러나 사실 거울 작업들은 그림과 같다. 보다 완벽하게. 그리고 정확히 그림과 같다. 그것

83) 리히터의 에디션 작품 중 유리, 거울 작품은 1986년 <거울>이 유일하며 117번까지의 넘버링이 있으며, 이 작품은 전시시 항상 관객의 시선 높이에 맞지 않게 배치되었다. Hubertus Butin, "Gerhard Richter and the reflection on images", 주13의 책, p.21 참고. 그리고 쾰른의 리히터 화실에도 이처럼 거울이 걸려있는데, 리히터는 이에 대해 “그것은 머리 높이가 아닌 그보다 약간 위에 걸려 있어 당신은 일반적인 거울이미지, 즉 당신 자신이 아닌 거울을 보게 된다.”는 말로 자신의 의도를 설명하였다. "Interview with Hans-Ulrich Obrist 1993", 주4의 책, p.272 이러한 점은 프레임을 두른 거울을 회화로서 관객의 눈높이에 맞게 제시한 마이클 볼드윈과의 차이점이기도 하다.

은 전혀 있지 않은, 최소한 우리가 그것을 보는 곳에는 있지 않은 어떤 것을 보여준다.”라고 답하고 있으며, “그렇다면 거울은 가장 완벽한 예술가인가?”라는 질문에 “그렇다.”고 말한다.⁸⁴⁾ 유리면이 투과를 통해 유리 너머에 있는 것을 보여주었다면 거울은 그 앞에 있는 사물 혹은 사람에 대한 재현으로써 위치하고 있다. 이런 면에서 그는 거울을 “그림과 같은 것”이라 칭하고 있는 것이다.

2. 후기(1991~2004)

1) 채색 유리: <8개의 회색 8 Grey>(2002)

1991년부터 리히터는 채색 유리면 작업에 집중한다. 이들 작품은 유리를 매체로 하지만 제목은 <6개의 회색 거울 6 Grey Mirrors>, <거울, 핏빛 Mirror Blood-Red>이라고 하는 등 화면을 통해 전해지는 반사성, 즉 거울의 속성과 색채를 무엇보다 강조하고 있다. 이는 1977년 유리작품의 제목을 <유리면>, <이중 유리면>이라 하여 매체만을 강조했던 것과는 차이를 보인다. 그리고 1991년 이전에 비해 이후의 작품들은 연작 형태로 양적으로도 늘어나고 제작 시기도 빈번해졌다.⁸⁵⁾ 또한 리히터는 1992년 카셀 도큐멘타 9에서 회색 채색 유리면 <추상화 Abstract Painting>(1962)(도판 38)을 출품하였고, 거울과 유리를 주제로 한 전시들⁸⁶⁾을 가지면서 이들 작

84) Jan Thorn-Prikker, “Gerhard Richter im Gespräch mit Jan Thorn-Prikker”, *Gerhard Richter im Albertinum Dresden*, Albertinum/Staadtliche Kunstsammlungen Dresden, Köln, 2004, p.88. Armin Zweite, 주14의 책, p.65에서 재인용

85) 1991년 이전에 단 4점의 불과했던 유리, 거울 작품은 1991년에만 10점을 비롯해 2004년까지 22점의 작품을 발표하였다. 1991년 이전 작품이 단독 혹은 두 개로 구성된 작품이었던 반면 이후에 작품들은 6개 혹은 8개의 작품들이 연작으로 구성된 것이 대부분이다.

86) 1991년 런던 안소디 도페이 화랑에서 열린 <거울>전, 1999년 뮌헨의 프레드 얀 화랑 Galerie Fred

품이 리히터의 작품 영역의 주요부분으로서 자리매김하고 있음을 보여주었다.

그러나 무엇보다 리히터의 유리작품을 대중들에게 각인시킨 것은 <8개의 회색>이다. 이 작품은 2001년 21세기 미술관에서 의뢰받아 처음 시작되었고, 이듬해 베를린 구겐하임미술관에서 다시 한번 의뢰받아⁸⁷⁾ 제작해 2002년 10월 11일부터 2003년 1월 5일까지 세 달여간 <게르하르트 리히터: 8개의 회색 Gerhard Richter: Eight Gray>전이란 이름으로 전시되었다. 이때는 리히터의 가장 대규모 회고전이었던 <40년간의 회화>전(샌프란시스코 현대미술관, 2002.10.11~2003.1.14)이 진행되고 있던 시기와 맞물려 두 전시가 함께 조명 받게 되었다.

2002년에 제작된 <8개의 회색>은 크기가 같은 8개의 대형 유리 뒷면에 회색 아크릴 채색을 한 작품으로, 각각의 유리면은 전시장 벽면에 (밀착시키지 않고) 일정 간격을 두고 설치되었다. 작가는 이 채색 유리면들을 전시장 벽면에 50cm의 거리를 두고 버팀 철을 이용해 부착하였다.(도판39) 이러한 특징들은 2001년도 <8개의 회색>과 같지만 그에 비해 크기가 세로 320cm, 가로 200cm에서 세로 500cm, 가로 270cm로 커져 보다 육중한 느낌을 자아낸다.

3장 1절에서 보았듯 채색 유리면이라는 작업방식은 이미 1976년에 <유리

Jahn에서 열린 <게르하르트 리히터: 855/1-64, 검정, 빨강, 금색 Gerhard Richter: 855/1-64. Schwarz, Rot, Gold>전 등이 그 예이다.

87) 베를린 구겐하임미술관은 1998년 제임스 로젠퀴스트 James Rosenquist를 시작으로 안드레아 슬로민스키 Andreas Slominski, 히로시 수기모토 Hiroshi Sugimoto, 로렌스 와이너 Lawrence Weiner, 제프 쿤즈, 레이첼 화이트리드 Rachel Whiteread, 빌 비올라 Bill Viola 에게 작품을 의뢰했으며, 리히터가 8번째 주인공이 된 것이다.

면>과 <이중유리면>에서 등장했다. 하지만 여러 가지 면에서 <8개의 회색>은 <유리면>, <이중유리면>과 차이가 있다. 그 중 <유리면>을 <8개의 회색>과 비교해 보고 이 작품이 초기 채색 유리면과 어떤 점에서 차별성을 갖고 있는지 알아보겠다.

첫째 <유리면>이 전시장 한복판에 세워두는 설치작품으로 3차원 입체 조각의 형태를 띠는 반면, <8개의 회색>은 전시장 벽면에 부착되어 2차원 모노크롬 회화를 연상시킨다. 이점은 1991년 이후 채색 유리면의 공통적인 특징으로 그가 유리 작품의 회화적 특징을 부각시키고 있음을 보여준다.

둘째 <유리면>을 두르고 있던 프레임이 <8개의 회색>에서는 사라진다. 프레임은 1991년 일부 유리작품에서 사라지기 시작해 1992년에는 완전히 사라지는데, 화면을 주변 환경에서 분리해 구획하는 프레임이 사라짐으로써 8개의 유리면은 각기 독립된 유리면이 아닌 통합적인 작품으로 제시된다. 이것은 전자의 경우 두개의 작품이 독립된 구조물로 엮갈려 세워진 반면 <8개의 회색>은 8개의 유리면이 연속적으로 배치되어 있다는 점에서도 같은 효과를 발휘하고 있다.⁸⁸⁾

셋째 두 작품 모두 유리 뒷면에 회색 칠이라는 작업방식을 택했지만 <유리면>에는 물감을, <8개의 회색>에는 에나멜을 칠했다. 에나멜은 매끄럽고 광택이 나는 소재라 일반 물감보다 선명한 반사가 가능하지만, 유리 앞면이 아닌 뒷면에 채색을 하여 광택이 덜하고 장식적인 느낌이 적다. 이전보다

88) <8개의 회색>전을 기획한 벤자민 부홀로는 <8개의 회색>이 '연속성과 기념비성의 종합'을 이루고 있다고 보는데, 이외에도 그는 이 작품이 공적영역과 사적영역의 통합, 회화적 페러다임의 상반된 사용(순수한 회화로서, 냉담한 기록(재현)으로서)의 변증법적 종합, 그리고 빔과 초월의 종합을 이루고 있다고 본다. Benjamin H.D. Buchloh, 주12의 책, pp.14~15

유리의 반사성을 중시하면서도 여전히 회화성을 남겨두고 있는 것이다.

마지막으로 리히터는 작품 제목을 <8개의 회색>으로 정하면서 앞선 작품 <유리면>에 비해 ‘회색’이란 색채를 강조하고 있다. 그는 작품 초기부터 회색조의 작품을 주로 해왔다. 초기 사진화의 대부분이 회색조이며, <회색 줄무늬 Grey Streak>(1968), <회색 광선 Grey Beam>(1968), 회색의 <도시 풍경 Grey Townscape>(1968), 회색의 <바다풍경 Grey Seascape>(1969) 등 회색을 강조한 일련의 회화들이 그의 초기 작품에 주를 이루었다. 1972년 리히터는 자신에게 가장 중요한 색채로 회색을 꼽고 있으며,⁸⁹⁾ 회색에 대해 다음과 같이 말한다. "나는 회색과 특별한 관련성을 가졌다. 내게 회색은 의견의 부재이며 무無이고, 이것도 저것도 아니다."⁹⁰⁾ "회색. 그것은 무엇이든지 설명할 수 없게 한다. 감정도 연상도 일깨우지 않는다...내게 회색은 무관심, 중립, 의견의 부재, 형태의 부재와 같다."⁹¹⁾

이러한 측면에서 부틴은 리히터의 회색 그림들을 “부재의 미학”⁹²⁾, 뤽랑 Luc Lang은 "정치에 대한 이의와 마찬가지로 현상학적 저항"⁹³⁾이라 일컫고 있다. 하지만 리히터는 회색이 자신을 상징하는 색채와 같이 받아드려지는 것을 우려해 1976년 이후 회색 그림을 중단하고 색채 추상화를 위주로 작업한다. 대신 유리작품을 통해서 회색은 재등장하며, 총 23개의 채색 유리 작품 중 14개의 작품에 회색 칠을 하고 있다는 점에서 그에게 있어 회색의

89) "Interview with Rolf Schön, 1972", 주4의 책, p.75

90) "Interview with Peter Sager, 1972", 주4의 책, p.70

91) "From a letter to Edy de Wilde, 23 February 1975", 주4의 책, pp.82~83

92) Hubertus Butin, "Gerhard Richter und die Reflexion der Bilder" 주13의 책, p.25

93) Luc Lang, "The Photographer's Hand: Phenomenology in Politics", Gertrud Koch ed., 주8의 책, p.44

중요성을 다시 한번 상기시킨다. 리히터는 유리에 대해 “모든 것을 본다. 아무 것도 파악하지 않는다”⁹⁴⁾고 설명하였는데, 회색 유리작품에서 ‘의견의 부재’인 회색과 ‘해석의 부재’인 유리를 혼합시킨 것이다.

그 중 <8개의 회색>은 회색그림 연작 <회색 Grey>(1975)(도판16)을 연상시킨다. 8개의 동일한 크기의 캔버스에 회색 유화물감을 균질하게 칠한 <회색>은 <8개의 회색>과 외관상 유사하다. 그러나 <회색>과 달리 <8개의 회색>을 보는 관람자는 빛의 상태에 따라, 자신과 주변의 환경의 움직임에 따라 변모하는 작품을 보게 된다. ‘회색’을 바라보는 것이 아니라 회색으로 비친 이미지를 바라보게 된다. 그런 의미에서 ‘바라보는 그림’에서 ‘현상적이고, 참여적인 그림’으로 바뀐 것이다. 리히터는 의도적으로 전시장 좌우 면에 각각 4개의 유리면들을 약간 비대칭적으로 배치해(도판40) 관객이 자신의 모습을 앞뒷면에서 동시에 바라볼 수 있게 하였다.

2) 겹쳐진 유리: <11개의 면 11 Scheiben>(2004)

2002년부터 리히터는 또 다른 형태의 유리 작품을 시작한다. 이것은 같은 크기의 유리면을 세워두는 설치물로 작품 앞에 선 관객은 채색 유리면과 같이 자신의 이미지를 불투명하게 반영해 볼 수 있다. 리히터는 이와 같은 유리작품을 2002년에 두 점 연작의 작품을 두 개, 2003년에서 2004년에 걸쳐 5점 연작의 작품을 한 개 제작했다. 2002년 작품들은 유리면들을 일정한 간격을 두고 전시장 한복판에 세운 작품이며, 2003년에서 2004년 사이

94) Dieter schwarz ed., *Zeichnungen 1964-1999*, œuvre catalogue, Kunstmuseum, Winterthur and Düsseldorf, 1999, no.66/8. Armin Zweite, 주14의 책, p.61에서 재인용

에 제작된 작품은 유리면들을 촘촘하게 겹쳐 전시장 벽면에 기대 세운 작품이다. 경사진 각도로 인해 이 앞에 선 관람객은 다소 불균형적인 시점의 반영을 보게 된다.(도판6, 도판41)

유리면의 개수는 2002년도에서 2004년도로 갈수록 4개, 5개, 7개, 11개로 점점 늘어난다. 이들 작품은 유리면이 세워진 간격과 유리면 개수에 따라 반사 정도가 다르게 나타나는데, 점점 유리면의 개수가 많아지고 (세워진) 간격이 좁아지는 것으로 보아 리히터가 유리면에 비친 반사성을 점점 더 중요하게 여겼음을 짐작할 수 있다.

리히터는 이와 같은 작품을 통해 유리에 채색을 하지 않고도 반사성이 가능함을 제시하고 있다. 그는 이미 1977년 <이중 유리면>으로 중첩된 유리면을 선보인 바 있지만 당시 작품은 채색면을 통한 반사가 부각되기 때문에 유리의 겹침을 통한 반사의 의미는 미약했다. 그리고 채색 유리면이 관객의 시선의 위치에 상관없이 이미지를 반영해준다면, 겹쳐진 유리면의 경우 관객은 일정한 간격을 두고 보아야만 자신의 이미지를 희미하게나마 인식할 수 있다.

<11개의 면>은 리히터가 2004년까지 제작한 유리 작품 중 마지막 작품이며, 겹쳐진 유리 작품 중 가장 많은 연작을 낳은 작품이기도 하다. 그는 이 작품을 서로 다른 크기로 5점을 제작해 개별적으로 전시했다. 또한 각 작품들은 각기 다른 미술관에 소장(작품번호 886-2는 루드비히 미술관 Ludwig Museum, 886-4는 드레스덴 국립미술관 Staatliche Kunstsammlungen Dresden에 886-5는 개인이 소장하고 있다)되어 있는 등 독립적인 성격을 가진다. 그 중 마지막 연작, 작품번호 886-5번을 통해 리히터가 겹쳐진 유

리면을 통해 제시한 한 바를 알아보겠다.

이 작품은 11개의 유리면이 나란히 전시장 벽에 기대 세워진 작품으로, 프레임 대신 나무로 된 구조물이 이 유리면을 지지하고 있다. 이 작품은 겹쳐진 유리면 중 가장 많은 유리면 수와 조밀한 배치로 관객에게 가장 높은 선명도를 주는 작품이다. 또한 유리면이 세워진 전시장 벽면은 가림 막 역할을 하여 반영된 이미지가 투과되지 않고 벽면과 유리면 사이에 갇히게 한다. 따라서 전시장 한복판에 세우는 작품에 비해 이미지가 비교적 선명해지며, 사방으로 작품을 바라보게 되는 앞선 작품보다 2차원성이 부각된다.

예를 들어 리히터의 첫 겹쳐진 유리 작품인 <4개의 입상면>(2002)(도판 34, 42)의 경우 전시장 한복판에 4개의 유리면이 약 40cm의 일률적인 간격을 두고 세워진 작품으로, 관람자가 작품을 사방으로 걸어 다니면서 바라볼 수 있게 구성되어 있어 입체 조각적인 시각적 인상을 준다. 쾰비테는 이 작품을 본 경험을 “유리블록이 형성되고 해체되는 등 만화경적 효과가 나타난다”고 하며, 그래서 “비사색적”이라 일컫고 있다.⁹⁵⁾ 반면 <11개의 면>의 경우 작품을 정면에서만 관람할 수 있어 2차원적인 ‘유리면’이 강조되고 있으며, 보다 통합적인 단일체로서 보인다.

겹쳐진 유리면, 특히 <11개의 면>은 거울과 같은 선명한 이미지는 아니더라도 채색 유리면과 같은 불투명한 반영을 돌려준다. 그러나 채색 유리면과 달리 반영물의 움직임에 따라 겹쳐진 유리 틈 사이로 흔들림이 느껴진다는 차이가 있다. 이것은 카메라의 셔터를 누르는 순간 흔들려 초점이 맞지 않은 탈초점과 유사한 효과로 리히터의 사진화에서 두드러지는 표현기법이기

95) Armin Zweite, 주14의 책, pp.66~67

도 하다.(도판12) 그는 사진화를 그릴 때 물감이 마르지 않은 상태에서 평평한 붓이나 천으로 문질러서 이미지를 흐릿하게 표현했는데, 이것은 겹쳐진 유리면을 통해 전달되는 흔들림 효과와 유사하게 보인다. 그리고 그는 사진이나 엽서 등 복제품(reproduction)을 유리면 아래 두고 이미지가 다소 흐릿해 보일 때를 주목해 그림을 그리곤 하는데,⁹⁶⁾ 유리가 회화를 만드는 과정에서 흐린 이미지를 형성하는데 기여함을 알 수 있다. 또한 이것이 그의 유리작품으로 형상화되었다고 볼 수 있다.

그는 작업노트에 “내가 경계를 용해시키고 변이를 만들어 낼 때, 그것은 재현을 파괴하기 위해서 아니면 보다 예술적으로 분명하게 보이거나 덜 분명하게 보이기 위해서가 아니다. 나는 모든 것을 동등하게 만들기 위해 흐릿하게 한다. 모든 것은 동등하게 중요하고 동등하게 무관하다. 흐리기를 통해서 나의 작업들은 예술적이고 수공적으로 보이게 되는 것이 아니라 기술적이며 매끄럽고 완벽해진다. 아마도 나는 흐리기를 통해서 과도한 불필요한 정보를 제거하고자 하는 것 같다.”⁹⁷⁾라고 쓰고 있다.

위의 설명은 리히터가 자신의 회화에서 적용된 흐리기 기법을 설명하는 것이지만 유리를 통해서 전해지는 흐린 이미지 역시 그의 설명과 무관하지 않을 것이다. 그가 유리와 채색 유리, 거울을 차례로 제작한 다음, 1986년 <거울>(도판43)을 끝으로 ‘완벽한 반사’에서는 거리를 두고 채색 유리, 겹쳐진 유리를 통한 ‘불투명한 반사’에 집중하고 있다는 점은 그에게 ‘이미지 흐

96) “때로 나는 회화로부터 인쇄를 한다. 우선 나는 복제품을 가진다. 그것은 끔찍해 보인다. 그 다음 나는 변화를 시킨다. 초점을 벗어나게 하거나 플렉시글라스 아래 그것을 둔다. 그러면 그것은 보다 독립적인 대상이 된다.” Robert Storr, “Interview with Gerhard Richter, 2001” 주15의 책, p.165

97) “Notes 1964~1965”, 주4의 책. pp.35~37

리기'가 갖는 중요성을 재확인시켜준다.

썸바이테는 리히터의 흐리기 기법을 '존재와 부재 사이의 교각'⁹⁸⁾이라 칭하고 있으며, 오스카 배츠만은 리히터가 회화에서 '나타남과 사라짐 속에서 부유하는 것'⁹⁹⁾을 의도한다고 말한다. 이러한 특징들은 리히터의 회화작품 보다는 유리작품들, 특히 겹쳐진 유리면을 통해 실체화된다. 겹쳐진 유리의 경우 관람자의 시선에 따라 끊임없이 새로운 이미지가 생성·소멸하게 되는데, 이 이미지들은 유리면들 사이에서 부유하는 인상을 준다. 그리고 윤곽선을 자의적으로 흐려 모호한 이미지만을 남기는 회화에 비해 <11개의 면>은 보다 가변적인 움직임들 속에서 존재와 부재의 흔적을 남기고 있는 것이다.

98) Armin Zweite, 주14의 책, p.87

99) Oskar Bätschmann, "Landscapes at One Remove", Dietmar Elger ed., 주10의 책, p.35에서 재인용

IV. 유리, 거울 작품의 성격

리히터는 화가로서의 정체성이 확고한 작가로¹⁰⁰⁾ 스스로를 막대한 회화 유산의 상속자로 자칭하고 있으며¹⁰¹⁾, 뒤샹을 회화 유산을 저버린 작가라는 이유로 비난¹⁰²⁾한 바 있다. 그런 그가 1967년 발표한 첫 설치작품 <4개의 유리면>은 이런 그의 정체성과는 일견 무관해 보인다. 그리고 이후 유리를 매체로 한 작품을 꾸준히 증가시키면서 이것이 회화가 아닌 다른 장르의 미술을 향한 단순한 호기심에서 비롯된 것만은 아니었음을 보여준다.

따라서 본 장의 1절에서는 리히터의 화가로서의 작가적 정체성에 초점을 두고 그가 비회화적 매체인 유리, 거울로 작업을 한 이유와 이 매체가 가진 탈양식성을 알아보고, 2절에서는 유리, 거울 작품이 일반 회화에 비해 확고하게 성취하고 있는 성격으로서 지각의 재현과 상대적 실재에 대해 고찰해보겠다.

1. 회화성과 탈양식성

리히터는 1967년부터 1981년까지 유리, 채색 유리, 거울 작품으로 이동하면서 투명, 반투명, 그리고 반사¹⁰³⁾라는 유리 매체의 특징들을 차례로 제시하였다. 매체적 실험기¹⁰⁴⁾라 할 수 있는 이 시기의 유리, 거울 작품들은 모

100) “나는 화가다. 나는 그리는 것을 사랑한다.” Robert Storr, "Interview with Gerhard Richter", 주 12의 책, p.167 "나는 회화라는 한계 안에서 나를 불쾌하게 만들고 회화에만 관심을 두지 않는 많은 것에 대해 비판적입니다." "Interview with Benjamin Buchlor, 1986", 주4의 책, p.153

101) "Interview with Benjamin H.D. Buchloh, 1986", 주4의 책, p.148

102) 앞의 책, p.152

103) 거울은 유리를 재료로 하기 때문에 유리의 연장선상으로 볼 수 있다. 즉 거울은 표면이 편평한 유리판 뒷면에 수은을 바르고, 그 위에 습기를 막기 위하여 연단(鉛丹)을 칠하는 원리로 만들어진다.

104) 나스카드는 리히터의 색상표가 등장한 1966년부터 추상화가 등장한 1977년까지의 기간, 그리고 거

두 표면에 프레임을 두르고 있는데, 이러한 특징은 서양미술에서 유리(창)과 거울이 상징하는 것, 회화의 은유이자 완벽한 자연의 모방(미메시스)을 위한 상징¹⁰⁵⁾을 형상화시켜준다. 리히터는 유리면을 ‘창유리’로, 거울을 ‘그림과 같은 것’으로 칭함으로써 전통적 상징성을 이어받고 있음을 암시하고 있으며, 심지어 1989년에는 발터 그로피우스가 설계한 오테의 집 유리 창문에 직접 채색을 한 <유리창, 625개의 색 Glasfenster, 625 Farben>(도판23)을 선보여 상징성을 노골화한다.

이와 같은 작품들은 ‘현실을 보는 창문’이라는 회화의 개념을 넘어서고자 한, 그래서 회화에서 프레임을 없앤 모더니즘 작가들과 대조를 이룬다. 그리고 ‘거울로서의 그림’이라는 개념을 ‘그림 안의 그림’으로 답해 그 상징성을 무력화한 르네 마그리트 René Magritte의 시선과도 구별된다.¹⁰⁶⁾ 로잘린드

울 작품이 등장한 1981년까지를 예비적으로 확대해 “양식적 원리 내에서 양식의 단절”의 시기라 칭하고 있는데, 이것은 리히터의 최초의 유리작품인 <4개의 유리면>과 최초의 거울 작품인 <거울>이 나타난 시기가 속해있다. 이 시기에 리히터는 초기 사진화에 국한된 작품 경향을 피해 1966년 색상표, 1968년 회색그림, 그리고 1977년 추상화 등으로 회화 양식을 다각화하고 이를 비위계적으로 나열함으로써 양식적 단절을 보이고 있다. 따라서 그의 초기 유리, 거울 작품은 이처럼 다양한 회화적 실험의 연장선상에서 이해할 수 있다. Roald Nasgarrd, "The Constructive Work" 주3의 책, p.74 참고

105) 일레로 알베르티는 「회화론」에서 그림을 그릴 때, 화면을 열려진 창문이라고 상상하면서 그리라고 제안하고 있으며, 레오나르도 다빈치는 「회화에 관한 논문」에서 회화와 평면거울을 평행선상에 놓고 거울과 그 반영이 환영적 회화의 이상적 재현이라고 보았으며, 빅토르 스토이치타는 거울을 “르네상스 이래 유럽 그림 이미지의 은유적 열쇠”라고 제시하고 있다. 레온 바티스타 알베르티 『알베르티 회화론』, 노성두 역, 세계철 출판사, 1998, pp.41~42 Victor I. Stoichita, "The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting", *A Treatise on Painting*, Cambridge, 1997, p.185, Hubertus Butin, 주13의 책, p.21에서 재인용

106) 마그리트의 그림에서 유리창과 거울은 자주 등장하는데, 이 두 모티브는 그의 그림의 또 다른 그림으로서 기능한다. 수지 가블릭에 의하면 두 그림의 병치는 실제의 대상과 그려진 환영간의 상이한 성격을 강조해 현실과 재현 수단을 혼동하지 않도록 분극화한 것이다. 마그리트는 1934년 앙드레 브르통 Andr Breton에게 보내는 편지에 다음과 같이 쓰고 있다. “우리는 그림 뒤에 있는 장면이 우리가 보는 것과 다르다고 추측합니다. 그러나 중요한 것은 방안에서 보여지는 것과 창밖에서 보여지는 것 간의 차이를 소개하는 것입니다.” Suzi Gablik, *Magritte*, Thames and Hudson, New York 1970, p. 97참고, David Sylvester, *Magritte, Rene, 1898-1967*, Thames and Hudson, London, 1992.

크라우스 Rosalind Krauss에 의하면 3차원적인 자연의 모방을 위한 상징이었던 격자 형태의 유리면, 그리드가 20세기에 들어 모더니즘 작가들에 의해서 자연의 모방을 부정하고 회화 본연의 2차원적 평면성을 강조하는 전혀 다른 의미로 상징화 되었다.¹⁰⁷⁾ 그러나 리히터는 유리, 거울 작품에서 형식적으로는 평평한 면이지만 화면 내부에는 재현 가능성을 열어두어 크라우스가 말한 두 가지 의미의 상반된 그리드를 통합시킨 것이다.

그런데 1991년 리히터는 일부 유리작품에서 프레임을 사용하지 않기 시작해, 이후에는 전혀 사용하지 않는다. 프레임을 통해 회화적 특성을 부각시키지는 않는 것이다. 대신 그는 유리면을 보다 적극적으로 회화적 표면으로 활용한다. 즉 유리면에 (회색이 주이지만) 빨강색, 노랑색, 초록색 등 다채로운 색상의 모노크롬 채색을 하고, 추상적 붓질을 가하기도 하며, 유리 뒷면에 사진을 삽입해 사진화와의 연계성을 보여주기도 한다. 제목에서도 화면에서 전달되는 (거울)효과나 색채를 부각시키기 시작하는데 이러한 일련의 변화들은 리히터가 매체 자체보다는 화면을 중시하고 있음을 암시한다. 더구나 1992년 채색 유리면에 <추상화 Abstract Painting>라는 제목을 붙여 이들 작품에 갖고 있는 회화적 애착을 가중시킨다.

또한 리히터는 회화를 통해 보여준 특징들을 유리, 거울을 통해서 제시하기 시작한다. 3장 2절에서 살펴보았듯 리히터는 회화와 마찬가지로 채색 유리면에서도 회색을 주로 사용하고 있으며, 유리면을 통해 전달되는 흐려짐 효과를 부각시킨다. 그리고 <거울, 회색>, <6개의 거울>, <8개의 회색>등 같

p.298에서 재인용

107) Rosalind E. Krauss, "Grid", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1987, pp.16~17

은 형식의 회색 모노크롬 유리면을 크기와 수만 달리하여 제작하는데, 이것은 그가 회화에서 동일한 주제를 변주해 그리곤 했던 것(예컨대 <화장지 Toilet Paper>(1965), <베티 Betty>(1977)(1988))과 맥을 같이 한다. 무엇보다 1991년 이후 겹쳐진 유리면 세 작품을 제외한 모든 유리 작품은 벽에 부착해 (2차원적인) 회화적 특징을 부각시킨다. 그리고 이 사각면 내에서 리히터는 작품의 배치방법을 다양화 한다.

리히터는 대부분의 유리, 거울면을 관객에게 가까이 위치시켜 작품과 관객 간의 반사적 교감을 유도하지만, 일부 작품의 경우 고의적으로 관객의 시선에서 멀리 배치해 반사성을 유리시킨다. 그리고 그는 두개의 반사면 사이에서 관람객이 자신의 모습을 이중적으로 보도록 유도하는 작품 배치를 시도한다. 예컨대 채색 유리면을 전시장 모퉁이 양면에 각각 진열하거나(<모퉁이 거울, 갈색-파란색 Corner Mirrors, Brown-Blue>(1991)(도판44), <모퉁이 거울, 초록색-빨간색 Corner Mirrors, Green-Red>(1991)), 두개의 채색 유리면을 경첩을 이용해 서로 90°까지 회전할 수 있게 부착해(도판38) 관객이 유리면을 직접 움직여보면서 앞선 작품과 유사한 효과를 체험할 수 있게 한 것이다. 이러한 배치 방법의 다양화는 작가가 화면을 구성하는 방법에 따라 달라지는 ‘양식’과는 반대로 철저히 관객과 화면 간의 상호작용에서만 의미가 있다는 점에서 전통적인 회화와 차이가 있다.

리히터는 한편 일부 유리, 거울 작품의 설치의 경우 회화적 정체성을 모호하게 한다. 예를 들어 최초의 유리 작품인 <4개의 유리면>은 전시장 중앙에 독립적인 구조로 세워져있어 조각의 형태를 하고 있는 동시에 천장과 바닥 사이를 기둥으로 연결하고 있다는 점에서 건축과의 결합을 도모하고 있

다. 이외에도 <유리면>, <이중유리면>, <4개의 입상면>을 비롯한 겹쳐진 유리면들 역시 모두 회화적 표면을 갖추었지만 전시장 한복판에 조각처럼 세워져있다. 그리고 2001년부터 2003년 사이에 미술관에서 의뢰받아 제작된 채색 유리면들은 모두 동일한 크기와 형태의 유리면이 전시장 한 편을 반복해 둘러싸고 있어 건축과의 밀착성을 느끼게 한다. 심지어 뒤셀도르프 은행을 위해 제작한 <한 은행을 위한 12개의 거울 Twelve Mirror for a Bank>(1991), <한 은행을 위한 6개의 거울 Six Mirror for a Bank>(1991)(도판24, 25)의 경우 벽면을 얇게 도려낸 뒤 유리면과 거울을 배치해 건축과의 융합을 꾀하는 인상을 준다. 이처럼 리히터의 유리, 거울작품들은 부분적으로 회화, 조각, 건축의 특성들을 복합적으로 아우르고 있기 때문에 (모더니즘에서 강조하는) 매체의 순수성의 의미는 그것이 놓인 위치에 따라 가변적이 된다. 그리고 이러한 특징은 특정한 양식을 거부해온¹⁰⁸⁾ 리히터의 성향이기도 하다.

2장에서 상술했듯이 리히터는 유년기를 나치 독재 정권(1933~45년)에서 보냈고, 패전(1945년) 후 분단된 동독에서 미술을 배웠으며, 서독으로 이주(1961년)해 본격적인 작품 활동을 시작했다. 이주 후 그는 과거 프로파간다적 성향의 작품들은 모두 폐기하고 엽서나 아마추어 사진을 베낀 사진화를 필두로 하여 작품에 번호를 매기기 시작했다. 어린 시절부터 상이한 이념, 정치적 격류, 그리고 사회적 모순들을 몸소 체험한 리히터에게 정치와 이념은 혐오와 공포의 대상이 되었으며,¹⁰⁹⁾ 이것은 그의 비정치적 성향과 작품에서 특정한 양식

108) “나는 양식이 없는 모든 것을 좋아 한다. 사진, 사진, 자연, 내 자신, 내 그림들.(왜냐하면 양식은 폭력적이고 나는 폭력적이지 않기 때문이다.)” 주4의 책, p.35

109) “나는 개성 있는 사람이 되고 싶지 않다. 혹은 이념을 가진 사람이 되고 싶지 않다.”, “Notes

을 거부하는 양상으로 나타난다. 즉 리히터는 하나의 양식을 특정한 이념과 동격으로 취급하고 있는 것이다. “나는 이념의 도움 없이도 생각과 행위에 전념할 수 있다. 나를 뒷받침할 것은 아무것도 없다. 내가 섬기고 알고 있는 관념도 없고 체제를 통제하는 규칙도 없고, 나에게 방향을 제시하는 믿음도 없고, 지나치게 질서정연한 정신 상태를 요구하는 가르침도 없다.”¹¹⁰⁾

따라서 리히터는 새로운 양식을 창조하기보다는 기존의 양식을 재구성한 작품들, 양식적 통일성이 결여된 작품들을 불연속적으로 제작한다. 이처럼 모든 매체와 양식들을 동등하게 받아들이고 특정한 방향성을 지향하고 있지 않다는 점에서 아서 단토 Arthur C. Danto는 리히터를 탈내러티브 시대의 대표적 작가¹¹¹⁾라고 설명하고 있으며, 스테판 엘리스는 그의 작품 간에 “불협화음의 차이”¹¹²⁾가 발생한다고 말한다. 하지만 무엇보다 이러한 탈양식적 측면들은 유리, 거울 작품에서 두드러진다.

유리와 거울은 추상적인 사각 화면 내부에 시간과 공간, 움직임에 따라 무한한 재현이 가능하다. 이처럼 고정된 양식에서 벗어나 있다는 점에서 두 매체 자체의 탈양식적 특성을 찾을 수 있다. 리히터 역시 유리와 거울이 텅 빈 화면 안에서 작가의 해석이나 왜곡에서 벗어나 무한한 재현 가능성을 지녔음에 주목한다. 유리에 대해 그는 “모든 것을 본다. 아무것도 파악하지 않는다.”고 말하고 있으며, 자신이 거울에 매혹된 이유를 “그것(거울)들이 조작될 어떤 것도 없다는 데 있다.”라고 밝히고 있다. 그리고 거울을 사진과 유사하게

1964-1965”, 주4의 책, p.39 “오직 국가의 이념만이 새로운 생각을 억압한다.”, "From a letter to Benjamin H.D. Buchloh, 29. September, 1997", 주4의 책, p.96

110) “Notes 1984”, 주4의 책, p.108

111) 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 이성훈, 김광훈 옮김, 미술문화, 2004

112) Stephan Ellis, "The Elusive Gerhard Richter", *Art in America*, November, 1986, p.132

바라보며 이를 비교한다. “거울이 사진보다 훨씬 더 가변적이라는 점이 만족스럽다.”

1991년 이후 리히터는 이 탈양식적 매체에 채색을 하고, 여러 개의 유리면을 겹쳐 세우는데 중점을 두면서 결과적으로 유리화와 거울이 가진 투과성과 반사성을 통합시키는 동시에 그 두 속성을 약화시켰다. 이러한 점은 그가 사진과 회화를 결합하고, 구상과 추상을 결합해 매체의 순수성을 위배하고 고정된 양식에서도 탈피하는 것과 같은 맥락에 있다.

2. 시각의 재현과 상대적 실재

동서독에서 각각 구상미술과 추상미술을 학습 받았던 리히터에게 ‘재현’은 한편에서는 추구해야하는, 한편에서는 폐기해야하는 강요의 영역이었다. 하지만 1962년 사진화를 기점으로 그에게 구상 대 추상이라는 양식 간의 벽은 무의미해졌고, 재현 역시 양식과는 무관하게 필수적인 요소가 되었다.¹¹³⁾ 즉 리히터는 기존에 존재하는 사진을 프로젝터로 투영시켜 캔버스에 그대로 재현한 사진화를 통해 실재하였던 이미지로서 신뢰성을 보장한 것이다.¹¹⁴⁾ 그런데 사진화는 흘러가는 순간을 고정시킨 사진을 기초로 제작되기

113) “구상회화와 비구상회화 간에는 어떤 본질적인 차이도 없는 것 같다. (...) 둘 다 ‘그림’이다. 즉, 그것이 무엇을 재현하는 간에, 그것은 동일한 방법을 사용하면서 재현한다. 그림들은 나타난다. 그림들은 재현된 무엇이 아니라, 재현된 것의 나타남이다. 이것이 새로운 것이 아니라는 것은 의심의 여지가 없다. 하지만 내게는 중요한 사실이다. 왜냐하면 나 또한 회화에서의 환영주의를 지지하기 때문이다. 그것을 조금도 피해갈 수 없기도 하거니와 실재가 우리에게 강력한 영향력을 가지고 나타나는 것과 꼭 마찬가지로, 그것은 나타남이지 속임이 아니기 때문이다.” “Notes 1984”, 주4의 책, p.109

114) “사진은 실재를 담음으로써 실재에 대한 정보를 알려주었던 회화, 드로잉, 일러스트레이션을 대체했다. 사진이 그 어떤 그림보다 이 기능을 더 설득력 있고 믿음직스럽게 수행한다. 사진은 객관적으로 봄으로써 절대적인 정확도로 정보를 제공하는 유일한 이미지이다. 사진이 기술적으로 결합이 있거나 무엇이 재현되어 있는지 인식할 수 없을 때조차 우리는 사진은 신뢰한다.” “Notes 1964-1965”, 주4

때문에 유동적인 실재의 표현에 제한적이다. 반면 유리의 투과성과 거울의 반사성은 시간의 흐름에 따라, 놓여있는 위치에 따라 풍부한 재현 세계를 보여주는 동시에 가변적인 실재에 한 걸음 더 다가갈 수 있다는 점에서 그에게 매력적인 매체였다. 그리고 이들 매체는 작가의 주관성이 배제되며, 화면 안에 작가의 손을 직접 거치지 않고도 재현을 이뤄낼 수 있기 때문에 이념에서 자유롭다.¹¹⁵⁾

리히터는 사진을 사용하게 된 이유에 대해 “내게 있어 사진은 내가 알지도 못하고 가치를 두지도 않는, 내 관심을 끌지 못하는 그리고 내가 나 자신과 동일시하지도 않는 실재에 대한 기록이다.¹¹⁶⁾ (...) 사진에는 양식도 구성도 판단도 없었다. 사진은 나를 사적인 체험에서 해방시켰다.¹¹⁷⁾”라고 밝힌다. 이것은 사진이 자신의 감정과 무관하게 선택된 ‘기록된 실재’라는 것이 그에게 중요함을 알 수 있다. 그러나 카메라라는 매개체에 의존해서 옮겨진 이미지에 비해 유리와 거울은 관객의 직접적인 체험으로 바뀐다는 점에서 실재성이 보다 부각된다.

사실 재현과 실재에 대한 추구는 그의 전 작품에서 공통적으로 나타나는 특징이다. 리히터는 매체 면에서나 장르 면에서 매우 다양한 작업을 해왔고, 작품을 드러내는 태도 면에서도 한편으로는 전위적인가하면 한편으로는 전

의 책, p.31

115) 이것은 그가 사진화를 시작한 이유와 유사하다. “사진은 그림과는 다른 방식으로 대상을 재현한다. 카메라는 대상을 인식하는 것이 아니라 대상을 본다. ‘자유소묘’에서 대상은 그 부분, 치수, 비례, 그리고 기하학적 형태로 인식된다...이는 실재를 왜곡하고 특정한 양식화를 유도하는 하나의 추상이다. 만일 프로젝터의 도움으로 윤곽을 그린다면 이런 복잡한 인식과정은 피할 수 있다...무엇을 만들고 있는지 모르면, 무엇을 변화시켜야 하고 왜곡해야하는지도 알 수 없다.” "Notes 1964-1965", 주4의 책, p.35

116) "Notes 1964-1965", 주4의 책, p.37

117) "Interview with Rolf Schön, 1972", 주4의 책, p.73

통적인 이중적인 모습을 보인다. 하지만 대상의 본질적인 ‘실재(reality)’를 추구했다는 점에서는 일관성을 가지고 있다. 이와 같은 맥락에서 리히터는 “실재는 닿을 수 없는 꿈”¹¹⁸⁾이지만 그 “실재의 외양을 그리는 것이 나의 주제이자 의무”¹¹⁹⁾라고 했다. 그리고 실재를 “알지 못하고, 파악할 수 없고, 무한한 것”¹²⁰⁾으로 정의하고 있는데, 따라서 그는 대상을 드러내기보다는 지우고, 대상을 분명히 하기보다는 모호하게 한다. 그가 유리면에 채색을 가하고 유리면을 겹침으로써 불투명한 반사성을 되돌려주는 것은 이런 맥락에서 이해할 수 있다. 즉 그는 파악할 수 없고 알지 못하는 것에 다가가기 위해서 오히려 그것을 무화시키는 방법을 택하고 있는 것이다.¹²¹⁾ 또한 그가 말하는 실재의 특성은 자신이 유리와 거울에 대해 갖고 있었던 매력, “파악하지 않는” 유리나 무한히 “가변적”인 거울과 부합하는 점으로 이들 매체가 실재의 표현에 적합했음을 알 수 있다.

또한 리히터는 재현을 대상이 가지고 있는 본질을 왜곡하지 않고, 의미를 덧붙이지 않는 것이어야 한다고 믿었다. 그래서 재현을 실재를 드러내기 위한 구실로 사용하고 있는 것이다. 따라서 그에게 재현은 결코 폐기될 수 없는 영역이다. 리히터는 재현을 “인물(person) 혹은 사건과의 유사성이 아닌”¹²²⁾ “존재하는 것과의 유사성”¹²³⁾으로 보고 있으며, 따라서 “그림들은 재

118) Robert Storr, "Interview with Gerhard Richter, 2001", 주15의 책, p.172

119) 앞의 책, p.172

120) "Text for catalogue of documenta 7. Kassel, 1982", 주4의 책, p.100

121) “나는 실재를 불신하지 않는다. 나는 그것이 무 옆에 있다고 알고 있다.” “우리의 감각으로 전달되는 실재의 그림을 불신하다. 그것은 불완전하고 속박되어 있다.” "Interview with Rolf Schön, 1972", 주4의 책, p.73

122) "Interview with Dieter Hülsmanns and Fridolin Reske, 1966", 주4의 책, p.57

123) "Interview with Rolf Gunther Dienst, 1970", 주4의 책, p.63

현된 무엇이 아니라 재현된 것의 나타남”으로서 의미를 지닌다. 매체로서 유리와 거울이 부각되는 것은 이처럼 존재와 나타남이 표면으로 가시화될 수 있기 때문이다. 따라서 모방에 근거한 사실주의적 재현과는 다르다.

사실주의적 재현이 모방이라는 한정된 측면만 다루어왔다면, 모더니즘 미술가들은 회화의 순수함을 추구하고자 삼차원적 환영을 제거함으로써 지시 대상의 소멸을 가져왔다. 그러나 리히터의 유리, 거울 작품은 매끄러운 추상면¹²⁴⁾과 화면 안의 재현이라는 이중적 형태를 취함으로써 두 방식의 권위를 모두 약화시킨다. 코흐 역시 카메라처럼 리히터의 유리, 거울이 구상 대 추상이라는 문제를 무효화시킨다고 말한다. 그에 의하면 “투명한 유리, 거울은 두 가지 독특한 전통(이미지의 닮음에 관한 것(거울)과 형식적 추상 혹은 바라보는 과정 그 자체에 관한 것(유리))에 대한 극복 혹은 지양을 허용한다. 이 둘은 모두 지각적 재현의 종말과 지각 속에서의 재현의 연속성을 반영하는 것으로 이해될 수 있다.”¹²⁵⁾ 그리고 이것은 린다 허천 Linda Hutcheon이 말하는 포스트모더니즘적 재현의 이중적 정치성과 유사하다. 허천에 의하면 “포스트모더니즘은 이미 역사적으로 입증된 사실주의와 모더니즘의 영향력을 그대로 유지한 채 사실주의의 투명성과 모더니즘의 자기 반영성을 탈자연화시킨다. 이것이 바로 포스트모던한 재현이 지닌 이중적 정치성이다.”¹²⁶⁾

124) 매끈한 표면은 1960년대 초 유럽 미술에서 유행한 이른바 타블라 라사 tabula rasa와 유사한 형태이다. 하지만 기존 작가들이 표면을 깨끗이 함으로써 작품의 회화성, 표현성, 재현성을 제거하였다면, 리히터는 오히려 유리, 거울을 통해 타블라 라사를 그림과 같은 것, 작가의 표현은 최소화되지만 재현은 실체화되는 것으로 만들었다.

125) Gertrud Koch, "The open secret: Gerhard Richter and the surfaces of Modernity", 주8의 책, p.22

126) 린다 허천, 『포스트모더니즘의 이론과 전략』, 장성희 역, 현대미술사, 1998, p.61

리히터의 다음의 말에서 이질적인 요소들을 수용하면서 통합하고자 한 경향은 두드러진다. “내가 각각의 그림 속에서 하려고 한 것은 너무 절망적이고 상호 대립된 요소들을 가능한 최대의 자유 속에서 살아있고, 생존가능하게 하는 것이었다.”¹²⁷⁾ 따라서 리히터는 다양한 주제(정물화, 초상화, 풍경화, 역사화 등)와 양식(구상회화, 추상화, 모노크롬화)의 회화, 그리고 조각, 설치물을 불연속적으로 제작하여 작품 주제와 매체에 있어서의 서열화와 계층적 구분을 거부하고 있다. 이러한 점은 부틴이 설명하고 있듯 리히터가 미술사의 모든 범주들을 차용하면서 그 범주 자체에 의문을 제시하는 것으로 이해할 수 있으며¹²⁸⁾, 부홀로가 지적하고 있듯 예술의 상대성, 무엇보다 실재의 상대성을 표명하고 있다고 볼 수 있다.¹²⁹⁾ 무엇보다 그의 유리, 거울 작품은 관객 각자에게 체험을 맡김으로써 상대적인 실재의 경험을 실체화하였다.

요컨대 리히터는 ‘실재에 가장 근접한 허구’의 매체인 유리, 거울을 가지고 관객의 지각과 경험을 작품의 조건으로 만들었다. 마이클 다노프에 의하면 리히터의 작품들은 일차적으로는 지각의 모델이고, 이차적으로는 실재의 묘사이다.¹³⁰⁾ 그렇다면 이를 가장 적극적으로 개진하고 있는 것은 유리, 거울 작품이다. 하지만 리히터는 유리의 투과성을 여러 장치를 통해 차단시켜 우리가 완벽한 이미지를 지각하는데 장애를 주기도 하고, 거울을 멀리 배치해 관객에게서 재현을 유리시키기도 한다.¹³¹⁾ 즉 그의 유리, 거울 작품은 화면

127) "Interview with Benjamin H.D. Buchloh, 1986", 주4의 책, p.166

128) Hubertus Butin, 주13의 책, p.11

129) Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, MIT Press, Cambridge, 2000, p.366

130) Michael Danoff, "Heterogeneity", 주3의 책, p.9

이 걸린 위치에 따라 재현의 여부가 결정되며, 화면이 놓인 설정에 따라 재현의 방법이 달라진다. 재현도 실제적 경험을 통해서만 가능한 것이다. 따라서 리히터는 재현의 조건을 만들었을 뿐 재현을 완성해가는 것은 관객의 역할로 남겨진다. 이처럼 관객에게 전해지는 실재의 문제가 부각되고 있다는 점에서 유리, 거울 작품은 그의 다른 회화들과 차별성이 있다. 그리고 이것은 궁극적으로 그가 회화를 시작한 이유, “회화를 향한 첫 충동은 소통에 대한 욕구로부터 시작된다.”¹³²⁾에 가장 부합한다는 점에서 이 작품의 의의가 있다.

131) 포스트모더니즘 비평가인 크레이그 오웬즈에 의하면 “포스트모더니즘은 지시대상을 유보하지 않고, 지시행위를 문제시하는 것이다.” 리히터는 유리, 거울 작품의 다양한 배치를 통해 지시행위가 절대적인 고유성을 가지는 것은 아님을 입증해주고 있다. Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,” *October*, no. 12(Spring, 1980), reprinted in Wallis, Brian eds., *Art after modernism :rethinking representation*, New Museum of Contemporary Art, New York, 1984. p.235

132) 리히터는 그의 작업 노트 서두에 이 말을 쓰고 있다. “Notes 1962”, 주4의 책, p.11

V. 결 론

지금까지 고찰해 본 바와 같이 리히터의 유리, 거울 작품은 고정된 양식을 이념으로 규정하고 이를 탈피하고자한 리히터의 의지를 반영하는 작품으로, 그는 투과성을 지닌 유리와 반사성을 지닌 거울 내부의 재현을 최종적으로 관객에게 맡김으로써 작가의 손으로 왜곡되지 않은 실재에 다가가고 있다.

이런 논지로 본 논문은 II장에서는 리히터가 고정된 양식을 거부하게 되는 근거가 될 작가의 생애와 전후 독일사회의 배경을 토대로 리히터가 유리, 거울 작품을 제작하게 된 배경에 대해 알아보았다. 이를 통해 동독과 서독에서 구상미술과 추상미술을 연이어 학습 받으면서 이분법적 미술상황에 혼란을 느꼈던 그가 미니멀리즘과 아르테포베라 등의 미술을 접함으로써 새로운 돌파구를 찾게 되었고, 이것이 유리와 거울 작품을 제작하는데 결정적인 역할을 했음을 알게 되었다.

이를 바탕으로 III장에서는 유리, 거울 작품의 변화 과정을 1991년 이전(전기)과 이후(후기)로 나누어 살펴보았다. III장 1절에서는 유리에서 거울로 변화하는 과정을 <4개의 유리면>, <유리면>과 <이중유리면>, <거울>로 알아보았고, III장 2절에서는 1991년 이후 주로 등장하는 채색 유리와 겹쳐진 유리 중 대표적인 작품 <8개의 회색>과 <11개의 면>에 대해 알아보았다. 특히 1절에서는 각각의 작품들을 제작하게 된 결정적인 계기에 대해서, 2절에서는 1991년 이전과 비교되는 1991년 이후 유리, 거울 작품의 특징과 그의 회화작품들과의 관련성을 집중적으로 분석했다.

그 결과 리히터는 뒤샹의 <큰 유리>에 반대해서 유리 작품을 시작했고, 팔

레르모의 영향 속에서 유리에 채색을 했으며, 바젤리츠 회화에 대한 비판으로 거울을 선보였다는 것을 알게 되었다. 그리고 이러한 매체적 실험기를 지나 1991년 이후에는 유리를 매체로 사용하지만 화면에서는 반사적 효과가 나타나는 작품들, 즉 채색 유리와 겹쳐진 유리를 중심으로 제작한다. 이들 작품들은 모두 투과와 반사가 동시에 전달되는데, 이는 사진과 회화, 구상과 추상을 결합하는 등 이질적인 요소들을 혼합하곤 했던 그의 회화 작품 경향과도 일치하는 특징이다. 그리고 유리, 거울 작품에서 두드러지는 회색조와 흐려짐 효과는 그의 회화에서도 주로 나타나는 특징이라는 점에서 그가 회화 속에서 적용하는 기법을 유리와 거울 속에서도 강조함을 알 수 있었다.

마지막 장에서는 이러한 분석을 토대로 유리, 거울 작품에서 나타나는 공통적 성격인 회화성과 탈양식성, 그리고 지각의 재현과 상대적 실재에 대해 분석하였다. 이러한 연구과정에서 리히터가 유리와 거울을 제시하는데 있어서는 이차원적인 평면성을 적용하는 반면, 관객이 이 화면을 몸으로 지각할 때는 삼차원적인 공간과 사차원적인 시간이 개입되어 재현이 이루어지고 있다는 점, 그리고 이들 작품에서는 무엇보다 관객 각자의 실제적인 경험에 무게를 싣고 있음을 알 수 있었다. 다시 말해 리히터의 유리, 거울 작품은 ‘유리창으로 보는 회화’, ‘거울로서의 그림’이라는 전통적 회화 개념의 형상화로 시작했지만 이를 3차원적인 입체설치물로, 2차원적인 평면으로 다양하게 제시함으로써 순수한 회화의 개념을 모호하게 만들었다. 그 결과 (평면성으로서의 회화라는) 모더니즘적 회화의 조건을 바탕으로 한 매체의 본질적 특성 혹은 양식은 작품이 놓여있는 공간과 방법, 그리고 그것을 바라보

는 관객의 시선에 의해 가변적일 수 있음을 보여주었다.

이상에서 살펴보았듯이 리히터의 유리, 거울 작품은 전통회화에서 담당하던 재현의 역할을 추상적인 화면에서 구현함으로써 전통과 모더니즘의 대립을 희석시키고 있으며, 관객과 작품 간의 소통을 유도하고 있다. 이러한 태도는 그의 유리, 거울 작품의 핵심으로 회화적 화면 안에서 관객의 위치를 새롭게 정립했다는 점에서 중요한 의의를 함축하고 있다.

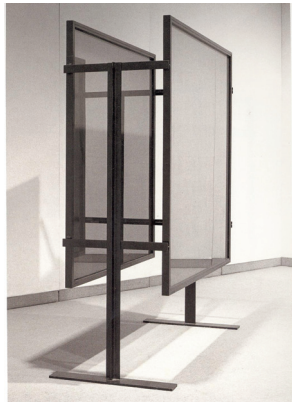
참 고 도 판



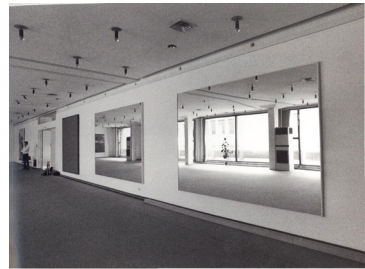
도판1. <4개의 유리면 4 Panes of Glass>, 1967, each 190x100cm, Glass and Iron, Ghent: Herbert collection, GR: 160



도판2. 유리면 Pane of Glass>, 1977, 151x131 cm, Glass, Iron, Painted in Gray on one side, Private collection, GR: 415/1-2



도판3. <이중 유리면 Double Pane of Glass>, 1977, 200x150cm, Glass, Iron, Painted in Gray on one side, Vienna: Musée Départemental d'Art Contemporain, GR: 416



도판4. <거울 Mirror>, 1981, 225x318cm, Crystal mirror, Exhibition view(München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1981), Düsseldorf: Kunsthalle, GR: 470-1/2



도판5. <8개의 회색 Eight Grey>, 2002, each 500x270x50cm, Grey Enamel, Glass and Steel, Exhibition view(Berlin: Deutsche Guggenheim, 2002), Berlin: Deutsche Guggenheim, GR: 878/1-8



도판6. <11개의 면 11 Scheiben>, 2004, each 290x212x54cm, Glass/Wooden construction, Private collection, GR: 886-5



도판7. <요한 요제프 폭스를 위하여 For Johann Joseph Fux>, 1983, 91x120cm, Oil on Wood, Private collection, GR: 524-3



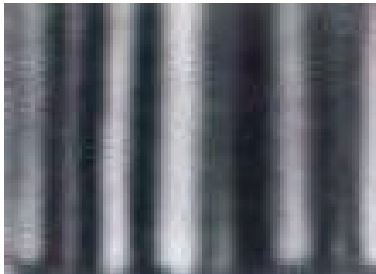
도판8. 1956년 리히터가 독일위생학박물관에서 의뢰받아 그린 벽화로 1950년대 후반에 촬영된 모습이다. 현재 이 벽화는 전체가 덧칠되어 작품으로서의 모습은 사라진 상태이다.



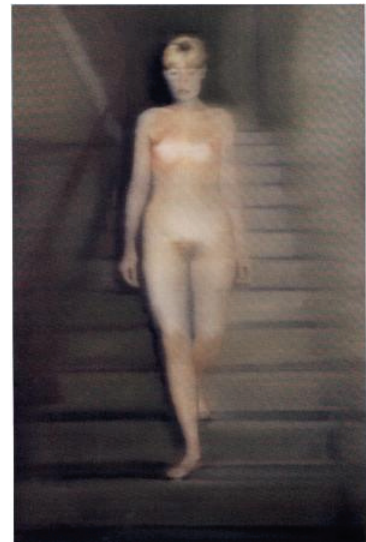
도판9. 리히터&루엑 Lueg <팝과 함께 하는 삶: 자본주의 리얼리즘을 위한 표명 Leben mit Pop: Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus>, Exhibition view(Düsseldorf: Berges(a large furniture store), 1963)



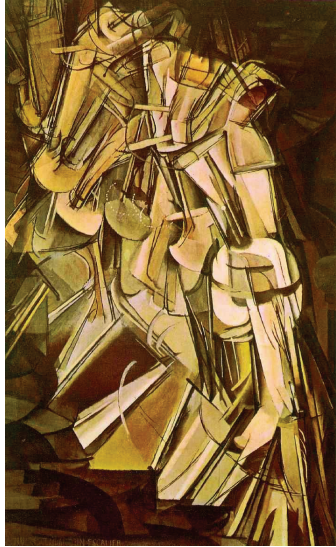
도판10. <수사슴 Deer>, 1963, 150x200cm, Oil on canvas, Private collection, GR:7



도판11. <커튼 Curtain>, 1964, 25x30cm, Oil on canvas, Private collection, GR: 36-a



도판12. <에마 Ema(Nude on a Staircase)>, 1966, 200x130cm, Oil on canvas, Köln: Museum Ludwig, GR: 134



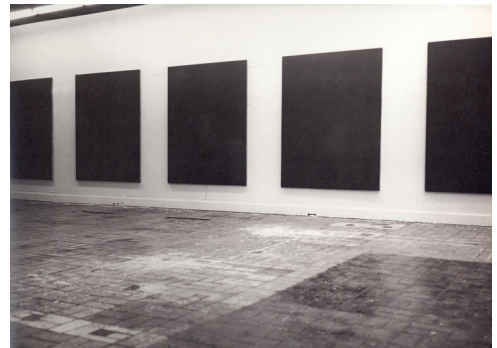
도판13. 뒤상 Duchamp, <계단을 내려오는 나부 Nude Descending a Staircase No. 2>, 1912, 147.5x89cm, Oil on canvas, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art



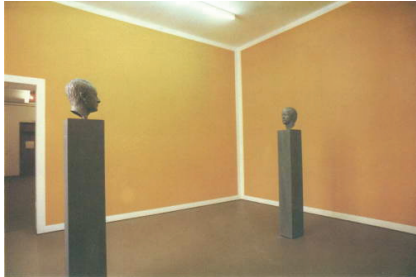
도판14. 뒤상, <큰 유리 The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)>, 1915-23, replica 1965-6, lower panel reconstructed, Oil, lead, dust and varnish on glass object: 277.5x175.9cm, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art



도판15. <10개의 색상표 Ten Large Colour Charts>, 250x950cm, Oil on canvas, Düsseldorf: K20, GR: 144



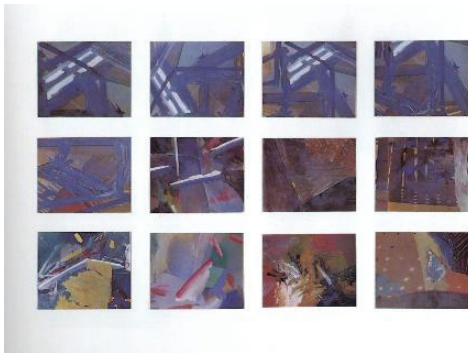
도판16. <회색 Grey>, 1975, Studio view(Düsseldorf, 1975), in eight parts each 225x175cm, Oil on canvas, Mönchengladbach: Städtisches Museum Abteiberg, GR: 367/1-8



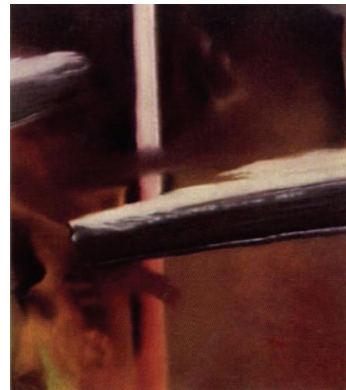
도판17. <팔레르모의 방을 위한 두 개의 조각 Sculpture for a Room by Palermo>, 1971, each 174cm, Plaster painted in grey on wooden base, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, GR: 297-1/2



도판18. 팔레르모 Palermo, <방위 Himmelsrichtungen>, 1976, Acrylic, glass, and steel, each 100x130x50cm, Site-specific Installation, Exhibition view(Venice Biennale, 1976)



도판19. <추상화 Abstract Painting>, 1977, 도판 20의 이미지 자료; 추상화를 사진으로 촬영한 것, Atlas Sheet: 412



도판20. <추상화 Abstract Painting>, 1977, 255x200cm, Oil on canvas, New York: Albright-Knox Art Gallery, GR: 418



도판21. <11월 November>, 1989,
320x400cm, Oil on canvas, Saint Louis:
Saint Louis Art Museum, GR: 701



도판22. <1977년 10월 18일 October. 18.
1977>연작 중 <총격당한 남자
Erschossener (1)>, 1988, 100x140cm, Oil
on canvas, New York: MOMA, GR: 669-1



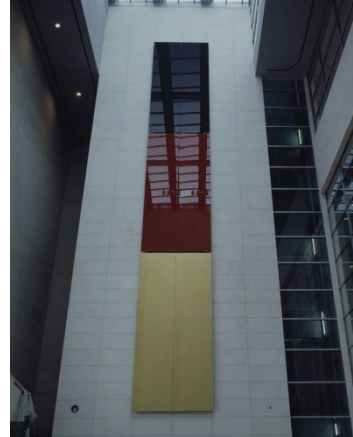
도판23. <유리창, Glasfenster, 625
Farben>, 1989, 273x268 cm, Colored
lead-glass window, Berlin-Zehlendorf:
Haus Otte(Walter Gropius, 1922), Hans
Karl Herr, GR: 703



도판24. <한 은행을 위한 12개의 거울 Zwölf
Spiegel für eine Bank>, 1991, each
120x120cm, Oil on canvas, Düsseldorf:
Hypo-Bank Düsseldorf, GR: 740



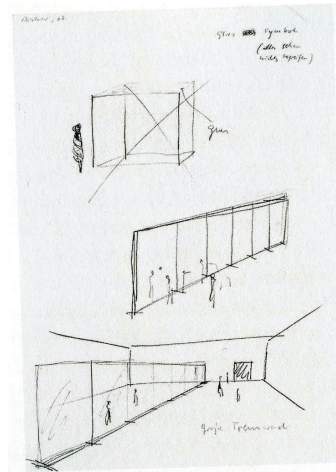
도판 25. <한 은행을 위한 6개의 거울 Sechs Spiegel für eine Bank>, 1991, each 350x172cm, Oil on canvas, Düsseldorf: Hypo-Bank Düsseldorf, GR: 741



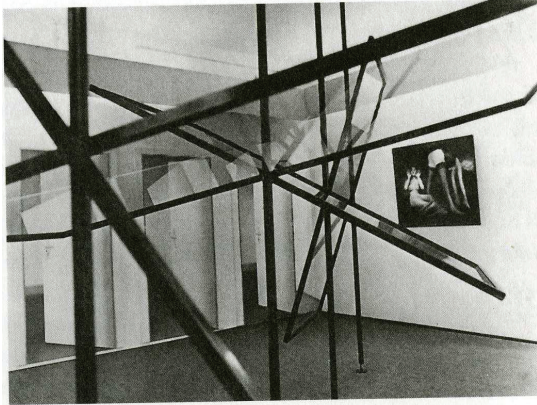
도판 26. <검정, 빨강, 금색 Black, Red, Gold>, 1999, 2043x296cm, Glass Covered with Grey Enamel, Berlin: Deutscher Bundestag, GR: 856



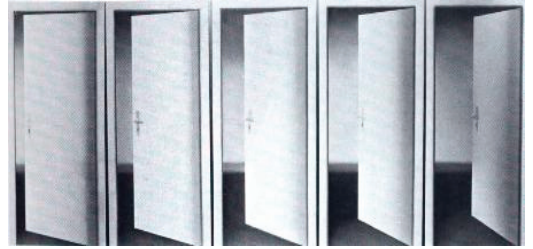
도판 27. 리히터&젠즈켄 Genzken, 페니히 하인리히 광장 König-Heinrich-Platz 전철역 디자인, Duisburg, 1992



도판28. <유리벽을 위한 습작 Study for Glass Wall>, 1966, 29.7x21cm, Graphite on paper, Ghent: Herbert collection, no.66/8



도판29. <4개의 유리면>, Exhibition view(München: Friedrich und Dahlem Gallery, 1967)



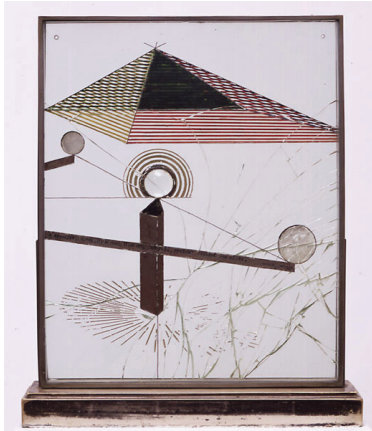
도판30. <5개의 문 5 Doors (I)>, 1967, 100x205cm, Oil on canvas, Köln: Museum Ludwig, GR: 158



도판31. <어린 소녀들 Wee Girls>, 1967, 90x100cm, Oil on canvas, Private collection, GR: 151



도판32. <목욕하는 사람들 Bathers>, 1967, 160x200cm, Oil on canvas, Private collection, GR: 154



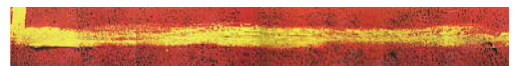
도판33. 뒤상, <작은 유리, Small Glass: To Be Looked a (from the Other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour>, 1918, 45.3x11.4x4.8cm, Mounted between panes of glass in a standing metal frame, on painted wood base, New York: MOMA



도판34. <4개의 입상면 4 Stehende Scheiben>, 2002, 230x153x172cm, Glass / Wooden construction, Private collection, GR: 877-1



도판35. 마젤리츠 Baselitz <음료마시는 남자 Glastrinker>, 1981, 162.1x130cm, Oil on canvas, San Francisco: Anthony Meier Fine Arts



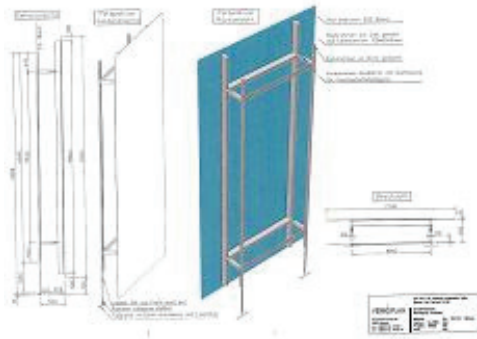
도판36. <붓 자국 Stroke>, 1980, 190x2000cm, Oil on canvas, Private collection, GR: 452



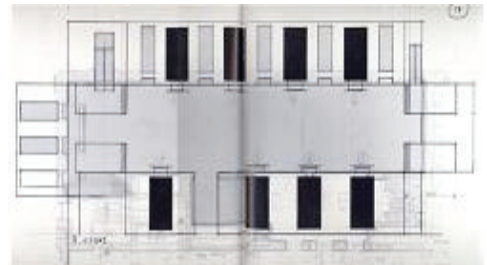
도판37. 피스톨레토 Pistoletto, <반영된 세계 A Reflected World> Exhibition view(Minneapolis: Walker Art Center, 1966)



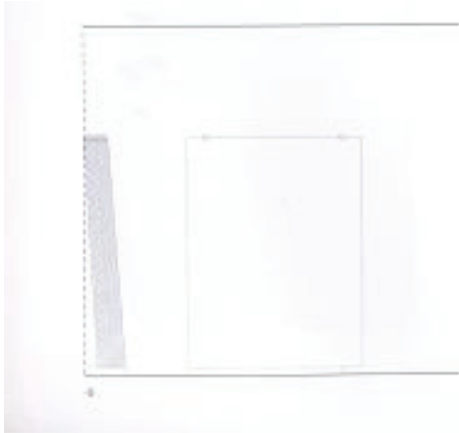
도판38. <추상화 Abstract Painting>, 1992, 220x80cm, Glass covered with color, Copenhagen: Statens Museum for Kunst, GR: 765



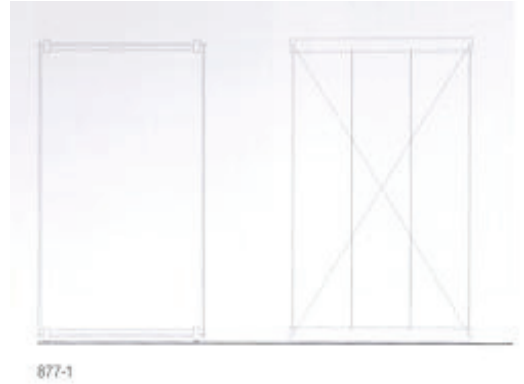
도판39. Verroplan Ingenieurbüro für Glasswendungen, <8개의 회색을 위한 테크니컬 드로잉 Technical drawing for Acht Grau>, 2002



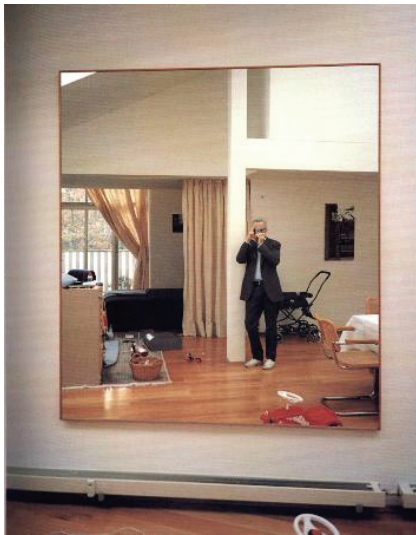
도판40. <8개의 회색 설치를 위한 마지막 드로잉(#17) Final drawing for the installation of Acht Grau>, 2002, 30x70cm, Ink on blueprint, Berlin: Deutsche Guggenheim, 2002



도판41. <11개의 면>의 측면, 정면도



도판42. <4개의 입상면>의 정면, 측면도



도판43. <거울 Mirror>, 1986,
200x180cm, Crystal mirror, Dresden:
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
GR: 619



도판44. <모퉁이 거울 갈색-파란색
Eckspiegel, braun-blau>, 1991, each
225x100cm, Glass covered with color,
London: Anthony d'Offay, GR: 737-1

참 고 문 헌

<General>

- Brian, Wallis ed., *Art after modernism: rethinking representation*, New Museum of Contemporary Art, New York, 1984
- Buchloh, Benjamin H. D ed., *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, MIT Press, Cambridge, 2000
- David Sylvester, *Magritte, 1898-1967*, Thames and Hudson, London, 1992
- Frances Colpitt, *Minimal Art-The Critical Perspective*, the University of Washington Press, Washington, 1993
- Francis Francina & Charles Harrison ed., *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Paul Chapman Pub., London, 1982
- Gablik, Suzi, *Magritte*, Thames and Hudson, New York, 1970
- Harrison, Charles & Wood, Paul ed., *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Cambridge, Blackwell, 1992
- Honnet, Klaus, *Contemporary*, Taschen, Köln, 1994
- Jeanne, Siegel, *The Early 80s: Art Talk*, Da Capo Press, New York, 1988
- Krauss, Rosalind ed., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1987
- Livingstone, Marco ed., *Pop art an international perspective*, the

royal academy of arts, London, 1991

Lypp, Berhad, "Spiegel-Bilder", in *Was ist ein Bild?* (Boehm, Gottfried ed.), Fink, München, 1994

Pistoletto, Michelangelo, *Michelangelo Pistoletto*, Rizzoli, New York, 1989

Weintraub, Linda & Danto, Arthur C. & McEvelley, Thomas, *Art on the edge and over : searching for art's meaning in contemporary society, 1970s-1990s*, Art Insights, Litchfield, 1996

Wheeler, Daniel, *Art since mid-century*, Vendome Press, New York, 1989

<Monograph>

Buchloh, Benjamin H. D., *Gerhard Richter: Painting after the subject of history*, City University of New York, New York, 1994

Elger, Dietmar, *Gerhard Richter, Maler*, DuMont, Köln, 2002

Koch, Gertrud ed., *Gerhard Richter*, Dis Voir, Paris, 1995

Neff, Terry Ann R. ed., *Gerhard Richter: Paintings*, Thames and Hudson, New York, 1988

Obrist, Hans-Ulrich ed., *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting: Writing and Interviews, 1962-1993*, MIT Press, Cambridge, 1995

Rochlitz, Rainer & Buchloh, Benjamin & Chevrier, Jean-Francois &

Zweite, Armin *Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter: Four Essays on Atlas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2000

Storr, Robert ed., *Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting*, Museum of Modern Art, New York, 2002

<Exhibition Catalogue>

Buchloch Benjamin H. D. ed., *Gerhard Richter: Eight Gray*, Guggenheim Museum Publications, New York, 2003

Butin, Hubertus ed., *Catalogue Raisonné of Editions 1965~2004*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2004

Cork, Richard ed., *Gerhard Richter: Mirror*, Anthony d'Offay Gallery, London, 1991

Celant, Germano, *Michelangelo Pistoletto, 1933-*, Actar : Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1989

Elger, Dietmar ed., *Gerhard Richter: Landscape*, Cantz, Ostfildern-Ruit, D,A,P: New York, 1998

Kruszynski. Anette ed., *Gerhard Richter Catalogue Raisonné 1993-2004*, Richter Verlag, Düsseldorf, 2005

Obrist, Hans Ulrich ed., *Gerhard Richter 100 Bilder*, Cantz, Ostfildern-Ruit, 1996

_____, *Gerhard Richter: Sils*, Verlag der

Buchhanklung Walther, Köln, 1992

Schwarz, Dieter ed., *Gerhard Richter Drawings 1964~1999 Catalogue Raisonné*, Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf, 1999

Storr, Robert ed., *Gerhard Richter: Forty Years of Painting, Museum of Modern Art*, New York, 2002

<Periodical>

Adams, Brooks, "The Ballad of Blinky Palermo", *Art in America*, June/July 2005

Bruggen, Coosje van, "Gerhard Richter: Painting as a Moral Act", *Art Forum*, May, 1985

Candy, Matthew, "Contradictory Modernities: Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter", *Annals of the Association of American Geographers*, Volume 87, December 1997, pp.636-659

Clifford, Katie, "What makes Great Painting", *Art News*, vol. 99, no. 8, November, 2000

Danto, Arthur C., "History in a Blur", *The nation*, vol.274, No.18, 2002

Ellis, Stephan, "The Elusive Gerhard Richter", *Art in America*, November, 1986

Foster, Hal, "Semblance According to Gerhard Richter", *Raritan*,

vol.22 no.3, 2003

Hell, Julia & Moltke, Johannes von, "Unification Effect: Imaginary Landscapes of the Berlin Republic", *The Germanic Review*, Vol. 80, Winter 2005

Koch, Gertrude, "The Richter-Scale of Blur", *October* vol. 62, 1992

Kozloff, Max, "Gerhard Richter: He who Misleads", *Art in America*, vol.82 no.9, September 1994

Kimmelman, Michael, "Gerhard Richter: An Artist Beyond Isms", *New York Times*, January 27, 2002

Mehring, Christ, "Four of a kind-The Art of Blinky Palermo-Biography", *Art forum*, October, 2002

Meyer, James, "Live in your Head: Concept and Experience in Britain, 1965-75", *Art Forum*, summer, 2000

Rapaport, Herman, "Gerhard Richter and the Death of Poignancy, *parallax*, 2004, vol.10, no.3, pp.99-112

Smith, Robert, "Art: Objects and Fabric Paintings by Blinky Palermo", *The New York Times*, September 25, 1987

Storr, Robert, "Gerhard Richter: The Day Is Long-Interviewed by Robert Storr", *Art in America*, January, 2002

_____, "Call to order - Robert Storr discusses Gerhard Richter exhibition - Interview Tom Holert", *Art forum*, January, 2002

Usselman, Rainer, "18.Oktober. 1997: Gerhard Richter's work of

mourning and its new audience", *Art Journal*, vol.61, Spring, 2002

<단행본>

A. 힐그루버, 『독일 현대사 : 1945-1986』, 손상하 역, 까치, 1991

손선홍, 『분단과 통일의 독일 현대사』, 소나무, 2005

아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 이성훈, 김광훈 옮김, 미술문화, 2004

클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, 조주연 옮김, 경성대학교 출판부, 2004

헬 포스터, 『실재의 귀환-20세기 말의 아방가르드』, 이영욱, 조주연, 최연

희 역, 경성대학교 출판부, 2004

<학위논문>

백지윤, 「사진을 통해 확장된 회화의 가능성」, 서울대학교 대학원 서양학과 미술이론 전공 석사학위, 2005

엄미정, 「게하르트 리히터의 메타회화: 모더니즘 회화에 대한 성찰」, 이화여자대학교 미술사학과 석사학위 논문, 1999

ABSTRACT

A Study on Gerhard Richter's Glass and Mirror

Choi, Yeon Sun

Department of Art History

Graduated School of

Sungshin Women's University

This Thesis is the spatial study on Gerhard Richter's Glass and Mirror(1967-2004). These works are composed of a flat plate(s). He notes that the glass and mirror have a flat plate like a canvas or a panel. So he transfer the glass and mirror to a picture as the photography does. But the former represents real images by spectators's eyes, the latter represents existed images by the artist's hand. Unlike a camera, a void glass and mirror become a possibility to abundant representation. A photography is bided with time, but the glass and mirror's time are continued. They get near to variable reality that Richter stressed. And the artist's creational sphere is limited to plate's dimension and arrangement. Phenomenological interactions between the spectator and the picture are realized in his

Glass and Mirror. That is why Richter continued to produce Glass and Mirror.

In this arguing point, Chapter II introduces a brief biography of his life, and a background of Glass and Mirror's production. Next Chapter provides a formation's process about Glass and Mirror. This Chapter is divided into two branches, which are process Glass to Mirror(<4 Panes of Glass>(1967), <Pane of Glass>(1977), <Double Pane of Glass>(1977) and <Mirror>(1981)) and the Painted Glass and the Overlapped Glass(<8 Grey>(2002) and <11 Scheiben>(2004)). And the last Chapter tells about distinctive feature of Richter's Glass and Mirror as the painterliness, anti-stylization, perceptual representation and relative reality.

As the result to have studies like this, it can be said that Richter's Glass and Mirror follow traditions which painting as illusionistic representation and self-referential painting, but ask a question to its authority. Instead of that he regards the individual spectator's experience as a importance.