



저작자표시-비영리 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.

- 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](#)

한 만 영 교수지도
석사학위 청구논문

주변인물을 통한 일상의 기록에 관한 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

2010

성신여자대학교 대학원
서양화과
양미연

주변인물을 통한 일상의 기록에 관한 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

한만영 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2009년 11월

성신여자대학교 대학원

서양화과

양미연

인 준 서

양미연의 석사학위논문 인준함

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문 개요

본 논문은 2005년부터 2009년까지 본인의 작업에서 나타나는 인물화의 특징과 성격을 바탕으로 관찰한 내용을 연구한 것이다. 본인의 인물화 작업 속에서 가시화되어 표현된 그림 속 모델의 표현성과 화면 공간 설정의 의도를 내용적 측면과 조형적 측면에서 서술하였다.

구체적으로 "명한 인물(Blankly)"에서 "매력적인 아이들(Orphic children)"에서 발견되는 그림 속의 인물과 그림 밖의 작가와 시선과 욕망의 관계성에 관한 내용을 다루었다. 이 인물화를 통해 그림 속 대상이 작가의 욕구가 반영된 모습으로 표현되고 이것을 라캉의 이론에서 '응시'의 관점으로 바라보았다. 또, 주변 인물을 통해 발견되는 일상의 기록이 동시대 일상의 기록임을 서술하였다. 이것은 개인적 기억이 상징적이며 은유적으로 작용하면서 사회적 기호로 읽혀져 그들의 모습에서 20대 후반 작가, 본인 또래의 표정을 공유할 수 있는 기록으로 의미되었음을 논하였다.

특히, "매력적인 아이들(Orphic children)"에서 순수하지도 성숙하지도 않은 중성의 이미지인 7~10살 연령의 아이들을 모델로 선택하여 작업을 하면서 그들에게서 의외의 고독함을 발견해냈다. 이러한 아이들의 이미지와 현대인의 모습이 중첩되면서 묘사되는 일상은 어떠한 성적인 해석의 욕망만이 아니라 일상에서 느끼는 소소한 욕구와 감정으로써 표현한 것이다.

또한, 방법적인 측면에서 찰나를 사진으로 기록하고 그것을 토대로 주관적 기억을 회상하며 기록하는 방식을 취한다. 모델은 주변부 인물로 선택하고 공유한 시간을 기록하는 개념으로 그 당시의 감정을 위주로 묘사하는 것이기

때문에 모델과의 교감은 꼭 거쳐야 하는 과정 중 하나이다.

이렇게 모델의 감정을 중심으로 그림이 만들어지고 인물의 표정이 전체의 뉘앙스를 좌우하는 것이 되었다. 그래서 화면의 구성에서 표정을 부각시키기 위해 인물 외의 상황이나 사건을 생략하거나 절제하는 방식으로 화면을 비우고 채우는 ‘공간’에 대한 고민을 하게 되었다. 단순히 덜 그리고 더 그리는 문제가 아니라 왜 비워야 하는지 왜 채워야 하는지에 대한 고민을 한 것이다.

본 논문 서론에서는 본인이 지향하는 예술에 대한 내용을 서술하고 이어서 본론에서는 본인의 작업에서 발견되는 인물화의 특징과 조형적 구성에 관한 내용을 서술하였다. 구체적으로, 1장에서는 그림 속 대상이 발산한 욕망을 심리적 측면으로 분석하고 본인의 인물화가 갖는 기록적 특징과 개념에 대해 관찰하였다. 또, 모델과 작가와의 관계와 아이들을 모델로 설정한 특수성에 관한 내용을 서술하겠다. 2장에서는 비워진 풍경이 갖는 공간의 개념적 내용과 재현적 기법에 관해 조형적으로 분석하였다.

위와 같은 연구를 통해 작업 방식과 과정 속에서 알아야 할 개념적 내용, 인물화에서 모델의 필연성과 역할, 조형적 구성에 대한 고찰을 할 수 있었던 계기가 되었으며 향후 작업의 근거가 되었다.

목 차

논문개요

I . 서론	1
II . 본론	4
1. 그림 속의 인물	4
1) 그림 속 대상의 욕구	5
(1) 시선에서 욕망으로	5
(2) 라캉의 '시선'과 '응시'의 관점으로 분석	7
2) 기록성	8
(1) 주변인물을 통해 발견하는 삶의 기억	9
(2) 인터뷰, 대화 속에서 얻은 그들의 표정	11
3) 대상의 선택	14
(1) 작가와 모델	14
(2) 매력적인 아이들(Orphic Children)	16
2. 비워진 풍경	23
1) 재현적 회화	24
(1) 형(形)	24
(2) 색(色)	25
2) 공간	26

(1) 드로잉적 표현	26
(2) 공간과 대상의 관계성	28
3) 기법	29
Ⅲ. 작품분석	31
Ⅳ. 결론	51

참 고 도 판

참 고 문 헌

ABSTRACT

작 품 목 차

- [작품 1] blankly, talking about 2006 oil on canvas 91×72.7cm
- [작품 2] I'm diarist. 2007 installation
- [작품 3] a forest 2007 oil on canvas 130.3×162.2cm
- [작품 4] a roof garden 2007 oil on canvas 89.5×199cm
- [작품 5] 아무 것도 모르는 것처럼 2007 oil on canvas 130.3×97cm
- [작품 6] 외로운 만찬 2008 oil on canvas 116.7×91cm
- [작품 7] an unspoken prayer 2008 oil on canvas 130.3×193.9cm
- [작품 8] beautiful cafe 2008 oil on canvas 162.2×130.3cm
- [작품 9] picnic 2008 oil on canvas 130.3×162.2cm
- [작품 10] feel up 2008 oil on canvas 60.6×72.7cm
- [작품 11] misty drop 2008 oil on canvas 91×116.7cm

도판 목차

- [도판1] Tiziano Vecellio, <우르비노의 비너스>, 1538, oil on canvas, 119×165cm, Galleria degli Uffizi, Firenze
- [도판2] Edouard Manet, <올랭피아 Olympia>, 1863, oil on canvas, 130×190cm, Musée d'Orsay , Paris
- [도판3] Hans Holbein, <Portrait of Desiderius Erasmus>, 1523, oil on wood, 42×32cm, Musée du Louvre, Paris
- [도판4] Tiziano Vecellio, <장갑 낀 남자>, 1520~22, oil on canvas, 100×89cm, Musée du Louvre, Paris
- [도판5] Michelangelo da Caravaggio, <젊은 바쿠스 Bacchus>, 1596, oil on canvas, 95×85cm, Galleria degli Uffizi, Firenze
- [도판6] Balthus, <Thérèse Rêvant>, 1938, Huile sur toile, 150×130cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
- [도판7] Henry Darger, <비현실의 왕국에서 In the Realms of the Unreal>, American Folk Art Museum

I. 서론

이 시대에 예술가의 역할은 무엇일까? 예술의 궁극적 목적은 무엇일까? 진정한 예술은 무엇인가? 이러한 여러 생각과 의문은 내가 예술가로써 당연히 갖는 근본적인 고민이다. 앞서 필자가 "예술가"라는 입장에서 예술을 정의하는 것은 본 논문의 연구자이며 예술의 학문적 관찰을 하는 학생으로서 앞으로 예술가라는 긴 여정의 출발하는 입장에서 서술하고자함이다. 이러한 생각들은 그림을 그리고 무언가를 만들어내는 생산자나 기술자의 기능으로써의 미술이 아니라 미술을 풍요롭게 하는 생각의 진화를 위한 과정이라 생각한다.

그렇다면 본인이 생각하는 "예술"이 무엇인지 이론적으로 생각하기보다는 본 작업의 과정과 이미지 속에서 현상화된 근거를 찾아보며 사유하기로 하겠다.

작업 속 근간은 '나'에게서 비롯된다. 본인은 자신을 둘러싼 공간이나 대상, 그리고 심상들을 나열하듯 그리거나 수집하는 것을 선호한다. 그러한 주변의 것들이 작품의 이미지로 드러나기까지는 사진이나 오브제로 작업실 주변에 쌓이고 시간이나 기억들은 내적 이미지로써 나의 내면에 넘치게 쌓여 있게 된다. 그래서 그것들을 하나씩 선택하고 재배열하여 캔버스 위에 올려놓는 것이 작업의 과정이다.

이러한 과정은 '나'로 비롯된 것들에서 시작되고 '너', 또는 '우리'가 주체로 자리 잡게 된다. 이것은 본인 스스로 자신을 제대로 보기는 어려운 일이기 때문에 자신과 밀접한 주변에서 자신을 발견하는 개념으로 볼 수 있다. 즉, 개인에서 타자, 사회로 주체가 확장되어 그림 속 대상이 공감을 얻게 된다. 이러

한 현상은 예술가가 주체인 것이 확실하지만 나의 작품에는 그 주변인들이 반영되고 투영되었다는 것을 시사한다.

이렇게 그들(타자)의 욕망과 예술가의 욕망은 현시대의 욕망을 묘사하게 되는 것이다. 본인이 타인의 인물을 중심으로 그림을 그리는 이유 중 하나는 "나를 객관화시키는 방법"으로써 본인을 둘러싼 주변 것들을 바라보면서 나의 모습을 관찰하고 발견하는 의미로 작업을 하는 것이다. 그러니까 본인이 생각하는 예술이란 예술가가 자신의 가까운 곳 즉, '일상'에서 자연스럽게 대상을 발견하고 그것을 어떻게, 왜 의미화하여 재해석하고 창조하는지 스스로 알아야 하는 새로운 형식의 소통이라고 생각한다.

또, 예술은 예술가에게서 나오지만 그것을 받아드리는 사람은 예술가 자신이 기 보다는 예술을 지켜보는 감상자의 몫이 되는 것이 보통이다. 예술은 한 쪽에서 일방적으로 이미지화 하거나 철학화 하는 것이 아니라 그 모습과 결과를 보고 쌍방에서 담론으로써 회자되는 모든 관계와 현상을 말하는 것이라 생각한다. 이것은 단선적인 예술 소통 관계를 말하는 것이 아니라 유연한 사유와 폭넓은 소통이 가능한 역할을 말하는 것이다. 예술은 예술이라는 아우라에 얽매어 소통 없이 존재하기보다는 대중과 공감할 수 있고 그들의 정서가 풍요롭고 자유로울 수 있는 세계라고 생각한다. 그러한 예술은 그림 속의 아름다움과 추함, 슬픔과 축복, 감성과 이성 등 다양한 정서와 신념으로 드러나고 그것을 예술가가 자신의 방식으로 시각화하는 것이다. 즉, 예술은 예술가 자신을 중심으로 이야기하지만 결국 대중을 대변하고 소통시키는 과정과 결과를 형성해야 한다고 생각한다.

마찬가지로 본인은 작업에서 그림 속 대상에게 나의 사고를 반영시키지만

그 또한 타자의 모습 속에 반영되어 새로운 개체로 창조되고 허구와 현실이 공존하는 모습을 시각화된다. 그리고 일상에서 환상을 보거나 생경함을 느끼는 현상이나 존재를 소재로 그림 속에 표현하지만 이것은 자연스럽고 당위적인 과정으로 전개될 것이다. 본인이 지향하는 예술은 동기부터 과정, 결과, 소통까지의 모든 행위가 중요시되는 것이다. 그로인해 감상자들이 내가 보고 느끼는 세계로서 본인의 그림을 통해 공감하기를 바란다.

II. 본 론

1. 그림 속의 인물

본인 그림 속 인물들은 모두 기억을 중심으로 발생된 소재이다. 나의 인물은 기억과 감정의 응축된 소재로써 피에르 보나르(Pierre Bonnard)가 말하는 ‘매력’을 포착하는 것이다. 그가 말하기를 "나는 매우 나약하기 때문에 사물 앞에서 내 자신을 제어하기 어렵다." 또한, "사물의 존재는 미술가를 혼동시킨다."고 하면서 미술가의 의무는 ‘최초의 착상’, 즉 ‘매력’을 포착하는 것이라고 하였다.¹⁾

이렇게 대상을 보고 매력을 포착하는 것은 대상과의 애착관계가 형성되어야 대상 자체를 볼 수 있는 것이다. 내가 말하는 ‘대상 자체’란 외모에서 느껴지는 표면적인 매력이 아니라 내면의 매력을 말하는 것이다. 대상과의 ‘기억의 기억’은 주관적일지 몰라도 사진을 토대로 한 객관적 묘사 과정에서 더욱 대상에게 매료되고 객관화되어 표현되어진다. 위에서 말한 ‘최초의 착상’은 대상을 포함한 배경과 공기 등 대상 외의 주변부까지도 충분히 회상되며, 표현될 수 있게 만드는 ‘인상’이다.

‘그 사람’하면 그 사람의 얼굴이 머릿속에서 그려져야 하는데 그 사람의 얼굴은 점점 희미하게 그려지고 그와의 대화, 나의 기분, 날씨, 냄새, 공기의 울림, 그날의 빛 색깔, 손짓, 냄새, 뉘앙스 만 선명해진다.

1) Norbert Lynton, 2000, p. 221

그것은 나를 더욱 추억에 잠기게 하고 얼굴의 의미가 애매해지면서 그 사람의 얼굴은 그저 얼굴일 뿐.

2006 작가노트

‘기억의 기억’은 희미해지고 대면했던 얼굴은 그것보다 더 뿌옇게 흐려져서 기억에 남는 것은 상황이나 공간, 대화들뿐이기 때문에 반대로 기억하기 위한 기록으로 얼굴을 집요하게 그리려고 하는 것이다. 그런 과정에서 그림 속 인물들은 실재 그들보다 친밀한 무언가가 생기고 그 기억 속의 대상으로 퇴색되지 않는 좋은 기억으로 곁에 있게 된다. 마치 예전 일기장을 꺼내어 보는 것처럼 기억의 저장과도 같다.

1) 그림 속 대상의 욕구

(1) 시선에서 욕망으로

시선(視線, sight line)의 사전적 의미는 주목하는 물체와 눈을 잇는 선을 가리키고, 주의 또는 관심을 비유적으로 이르는 말이라고 한다. 주의를 기울여 바라보는 눈의 움직임이라 할 수 있는 시선은 그림 속 모델의 시선 방향에 따라 감상자에게 정서의 동요를 일으킬 수 있는 요소가 된다.

예를 들어, 티치아노의 <우르비노의 비너스>²⁾와 마네의 <올랭피아>³⁾를 보

2) [도판 1] <우르비노의 비너스>는 티치아노 전성기의 작품으로서 모델에 대해 정확하게 알려진 것은 없다. 그는 여성의 나체를 아름답게 표현하기 위해 신화에서 주제를 빌려 왔다. 당시 여자의 누드를 현실적으로 표현하는 것은 용납되지 않았다.

3) [도판 2] 마네는 대상을 정밀하게 묘사하고 물감 칠을 매끄럽게 하는 기법이나 과거에 전통적인 화가들이 다룬 내용들에 충실한 주제를 다루지 않았다. ‘살롱의 보수적 가치’를 완벽하게 부정하고 있다는 사실로 도전적이고 실험적인 작가의 성향을 알 수 있다.

면 각각 그림 속 모델의 시선은 정면을 바라보고 있지만 그 둘의 시선은 정반대의 정서로 감상자를 동요 시킨다.

<우르비노의 비너스>의 모델은 새침한 미소와 온화한 시선으로 감상자에게 신화 속 비너스의 아름다움에 매료되는 느낌을 갖게 만든다. 반면, 침대에 비스듬히 누운 나신의 창녀를 그린 <올랭피아>의 모델은 관객의 시선을 피하지 않고 쏘아보는 듯한 여인의 도발적이고도 공격적인 눈빛에 감상자로서 감당하기 불편한 그림이었다. 당시 사람들은 창녀라는 하층계급의 ‘천한’ 여자가 감히 신화 속 여신(비너스)의 자태로 묘사된 것을 용납할 수 없었고 당당한 모델의 시선(sight line)때문에 사회적인 반발이 더 컸던 것이다.

이렇게 작가의 욕망만이 반영된 그림 속 모델의 시선, 즉 감상자의 욕망을 무너뜨리는 시선은 감상자의 욕망을 반영하지 않은 그림인 것이다. 여기서 감상자의 욕망은 그림 속 모델의 우아하고 기품 있는 아름다운 여인의 모습을 볼 것이라는 기대를 바탕으로 한 욕구인 것이다.

위와 같은 사례는 아름다움에 대한 동경과 이상화된 것을 예술에 담는 것이 당연시되었던 배경과 대립되었던 것이다. 그림을 감상하면서 그림 속 대상에게 시선이 욕망으로 변하는 것은 일루전때문이다. 그 시대의 그림 속 일루전은 현실보다 이상화되어 나타나고, 그로인해 그림 속의 대상은 욕망을 동기화시키고 욕망을 발생시킨다.

한편, 작가의 욕망이 반영되어 그림으로 묘사되어 나타나기도 한다. 욕망의 주체는 그림 속 대상이든 그림을 그린 작가든 그림을 바라보는 감상자든 유동적인 성질을 갖는다.

(2) 라캉의 ‘시선’과 ‘응시’의 관점으로 분석

본인의 그림 속 모델은 정면을 응시하거나 시선을 흐릿하게 두거나 눈을 감는 등 시선의 방향이 고정되지 않는 것을 발견 할 수 있다. 그러한 모델의 시선에 따라 감상자는 편안함이나 몽롱함, 당혹스러움을 느낄 수 있다.

모델은 무의식의 상태로 시선을 두고 감상자에게 바라봄의 대상이 되는 동시에 감상자를 바라보는 주체가 될 수 있다. 한편, 모델의 응시는 작가의 욕망이 반영된 것이고 바라보는 감상자의 욕망과도 연관된다. 이것은 라캉⁴⁾의 의식과 무의식 사이에서 나타나는 욕망 구성의 구조와 맞닿아 있다. 그가 "욕망이론"에서 말하는 ‘시선’과 ‘응시’의 관점으로 본인의 작업 속 모델과 작가의 시선에 대한 개념을 분석해 보고자 한다.

라캉의 "욕망이론"에 대한 내용 중 상징계(symbolic stage)는 자아를 형성하기 시작하고 타자와 비교하며 관계에서 얻어지는 서로의 차이를 알아가며 주체성을 형성하는 단계이다. 이 단계에서 ‘응시(gaze)’를 할 수 있고 타자에 의해 자아가 형성된다고 판단한다. 라캉이 말하는 ‘시선(eye)’은 단순히 "보다(see)"라는 상태이고 ‘응시(gaze)’는 욕망이 개입하는 단계로 욕망을 갖고 있는 상태에서 대상을 바라보는 상황, 즉 대상을 바라보는 그 시선이 발전되어 파생되는 여러 가지 욕구, 욕망이 생겨 목적을 가지고 바라보는 것이라고 한다. 이러한 ‘응시’는 보는 주체인 동시에 보여 지는 대상이 되는 상호적인 관계를 형성하는 상황이다.

"인간의 욕망은 타자의 욕망이다."라는 무의식으로서의 욕망에 대한 공식을 변형하면, 그것은 "보여주기(the showing)"로 끝나는, 일종의 "타자 측(on the

4) 라캉은 프로이트에 의한 정신분석학적인 문학 해석의 한계를 넘어 인간의 ‘욕망’이라는 심리구조에서 언어학의 개념을 도입하여 새로운 문학 해석 방법을 연구한 철학자이다.

part of the others)"의 욕망에 대한 문제이다. 바라보고 있는 사람 쪽의 시선에 어떤 욕망(식욕, appetite)이 없다면, 어떻게 보여주기가 어떤 것을 충족시킬 수 있겠는가?5) 즉, '응시'의 단계에서 주체가 상호 소통적인 관계라는 의미이다. 의식적으로 보여주는 것은 아니지만 무의식적으로 바라보는 시선을 알고 그 욕망에 대해 충족시켜주고 자아의 욕망도 보상받는 관계를 말하는 것이다.

그렇다고 작가 본인의 욕망과 감상자의 욕망 그리고 모델의 욕망이 같은 지점을 향해 있는 것은 아니다. 작가의 의도와는 다른 정서를 감상자가 발견하고 주관적인 기억에서 비롯된 욕망이 반영되어 해석될 수 있는 것이다. 마찬가지로 모델의 무의식적 표정에서 작가 본인의 감정이 반영되어 다른 형태로 표현되는 것이다. 이러한 라캉의 이론을 바탕으로 본인의 인물화 작업에서 모델의 응시와 그것을 바라보는 감상자들의 응시의 교차는 어떤 뚜렷한 목적을 가지고 있는 것이 아닌 감정의 동요, 그러한 상태가 일어나는 과정이 중요한 것이다.

2) 기록성

이집트·그리스·로마 및 그리스도교 미술은 모두 인물이 주제였고 표현 목적과 내용에 따라 초상, 신화, 종교, 역사, 풍속, 누드, 기록, 풍자, 전쟁 등 다양한 소재와 함께 인물이 등장했다. 인물화 중에서도 흔히 알고 있는 모델의 전신이나 흉상을 그리는 초상화는 가장 큰 비중을 차지하며 초상 조각과 함께 사람의 얼굴이나 모습을 후세에 전하기 위하여 많이 그려졌다.6) 특히, 서유럽

5) Jacques Lacan, 1994, p. 250

6) 민족국가 시대의 왕들의 초상화는 역사적으로 실재했던 한 인물의 초상이면서 동시에 국가의

회화의 역사가 인물화에서 비롯될 만큼 인물화는 그 시대에 그림의 기능을 뛰어넘어 시대를 기록하는 사진의 기능을 대신한 것이다.

오랜 시대를 경과한 오늘에 와서는 역사나 풍속의 연구 자료로 그 가치가 높게 평가된다. 이처럼, 과거 인물화의 용도는 사진이 발명되기 이전이기 때문에 '기록'의 의미가 컸다.

본인은 위와 같이 인물화의 기록적 성격을 일상의 기록으로 연결시켰다. 일상 속 주변 인물들은 기억과 시간을 상기시키고 감상자의 공감을 유도시키는 소재로 이용된다. 주변 인물들의 모습을 기록하는 것은 그들을 보이는 그대로 기록하는 것인 동시에 작가(본인)가 그들을 바라보는 시선으로 나타나게 된다.

(1) 주변인물을 통해 발견하는 삶의 기억

본인은 주변 사람들, 스쳐 지나간 사람들과의 관계 속에서 느껴지는 온전한 "나만의 기억"을 추억하는 버릇이 생겼다. 그것은 나와 그들 사이의 어떠한 미묘한 감정을 추억하며 손으로 얼굴을 쓰러내리 듯 캔버스에 담아내는 작업을 통해 다시금 애정 어린 '나의 그들'로 거듭나게 된다. 그들의 얼굴을 그리면서 그 외에 그려지지 않은 다른 것들, 즉 보이는 것과 보이지 않는 것을 연상하고 회상하며 그린다. 그렇게 주변에서 나와 친밀한 관계의 사람들, 내가 잘 아는 사람들을 모델로 작업을 하였고 그들은 내가 의도하는 무표정의 얼굴

권위 그 자체를 의미하는 것이었다. 구체적인 인물로써의 자연적인 신체는 인위적으로 만들어진 이상적 의미가 부가되면서 정치적 신체로 거듭나게 되는 것이다. 신체에 덧씌어 지는 이러한 이상적 의미는 대체로 민족국가적인 이데올로기를 가지는 이상이었고, 이는 나치 조각들에 의해 계승되었으며, 오늘날의 전쟁 기념비 등에서도 쉽게 찾아볼 수 있는 것들이다.

(Nicholas Mirzoeff, 1999, p. 9)

로 묘사되어진다. 그러면서 나는 주변 사람들을 통해 향수와 추억이 묻어나는 일상을 인물화의 형태로 묘사하였고 이것은 기억의 기록으로 의미되어진다.

그림에 등장하는 인물들은 나와 친근한 관계성을 가진 대상들이고 그들을 기록하는 듯 하지만 자신(본인) 앞에 펼쳐졌던 시간, 풍경을 기록하는 작업이었다. 예를 들어, 친구와 차를 마시며 심각한 이야기나 시시콜콜한 농담을 나눴던 그 시간을 작가(본인)의 시점으로 이미지화 하는 것이다. 눈앞의 친구와 찻잔이 있는 장면을 과장 없이 생략적이고 선택적으로 그리는 방식을 취하였다.

어떠한 기억에 의존된 이야기를 그리는 것이지만 주관적인 묘사보다는 객관적인 이미지의 기록을 취하였고 그것이 기억의 잔상을 더 객관화시키고 그때의 감정에 충실해질 수 있게 한다. 그리고 그 때의 풍경과 감정을 개인적으로 기억하고 유추하는 기록성을 갖기도 하지만 동시대인들이 공감할 수 있는 감정을 발견하는 기록으로 확장된 의미를 주고자 하였다.

그림의 구성에서 '나'라는 존재가 보이지 않지만 '나'에게 둘러싸인 대상들을 그림에 드러내면서 궁극적으로 '나'로 부터 시작되는 감정들을 표현한 것이다. 결국 그림 속 인물은 '나의 삶의 기억'이며 '그들의 찰나, 시간'인 것이다.

결과적으로 그림 속 대상들은 본인의 생활 곁에 자리하는 기억의 메타포(metaphor)로써 작용한다. 또한 일상 속에서 개체를 선별하여 그림에 나타내는 것은 나와 관련된 일상의 기록이 된다. 이 대상은 개인적이고 친근한 관계를 갖는 '인물'로 압축되고 그 외의 대상은 '사물'로 묘사되어진다. 이렇게 그려진 대상들은 이미지화되면서 상징성을 띠기도 한다. 개인적인 기억의 대상이 시각화되고 관계성 없이 떨어져 배열되는 것은 개체 고유의 의미와 함께

새로운 의미를 부여하고자 하였으며 생각이 파생되게 하고자함이다.

(2) 인터뷰, 대화 속에서 얻은 그들의 표정

‘나의 모델’을 선택하는 배경은 작가와의 교감을 중요한 작업 과정으로 보고 그들과 함께 하는 시간은 작업 전의 자료수집으로 볼 수 있겠다. 이 과정은 작업을 위한 목적이나 수단으로 이루어지기보다는 자연스럽게 모델과 대면하면서 이루어지는 대화나 상황에 따라 발생하는 시간 속의 서사들이 기본이 된다. 작업과는 별개로, 본인이 생활하면서 만나는 사람들과 이루어지는 관계 속에서 생기는 교감이 모델을 선택하게 하는 결정적 기준이 되는 것이다.

하지만 예외의 경우가 있었다. 평소 알던 친한 주변인이 아닌 모델을 그리게 된 경험이었다. 양원이라는 여자아이를 모델로 소개 받았을 때 서로 처음 보는 관계에서 사진을 찍을 수밖에 없는 상황이 있었다. 그 아이는 7살의 수줍고 새침한 예쁜 아이였다. 웃으며 손으로 브이를 취하는 전형적으로 예쁜 보통 여자아이였다. 아이라서 금 새 친하게 이야기를 나누고 잠깐의 촬영시간을 함께 하였다. 두 번째 만남은 놀이터에서였다. 반갑게 인사를 나누고 근황을 물으며 햇살을 받으며 벤치에 앉아 군것질을 하면서 친구처럼 유치원이야기, 나의 친구이야기를 함께 나누었다. 그녀와 한참 이야기를 나누며 사진을 찍고 놀이터에서 그녀를 타며 시간을 보냈다. 이것이 나의 인터뷰였다. 친해지기 위한 인터뷰는 자연스럽게 억지스럽지 않아야했다. 일시적으로 좋은 자료를 얻기 위한 처세였지만 진심으로 둘이 친구가 된 것 같았고 그 시간은 분명 둘 모두에게 기억될 정서였다. 이 상황 자체가 작업이 완성되는 과정이라는 것이 이 논문을 쓰며 깨닫게 되었다.

이렇게 본인을 둘러싼 시간을 함께하고 기억할 수 있는 대상들은 자연스럽게 ‘나의 모델’이 될 수 있는 것이고 그들을 반영하여 다른 대상에 투영시켜 표현 되기도 했다. 그들과 일상 속에 있었던 나와 의 시간과 공간을 기록하는 기억의 풍경을 의미하는 것이다.

여기서 중요한 것은 대상을 관찰하여 객관적으로 닮게 그리는 것이 아니라 그 시간의 정서가 모델의 얼굴에서 표출되는 것, 그 시간 속의 이야기를 간접적으로 암시하거나 또 다른 환상을 떠오르게 만드는 것이 이 작업의 지향점이다.

본인과 모델의 감성이 공존하는 그림 속 대상은 감상자에게 낯익은 정서를 유발시킨다. 루돌프 아른하임의 『예술 심리학』에서 "정서란 말은 적극적인 의미를 암시한다. 어원학적으로, 그것은 우선 처음에는 육체적인 동요를 그리고 나중에 되면 정신적인 동요를 의미한다."⁷⁾라고 서술한다. 그래서 정서의 동요는 시각, 촉각, 후각, 미각, 청각 등의 감각을 통한 기억에 의해 적극적으로 발생하게 된다. 이처럼, "정서는 언제나 동요를 기술하거나 그것이 동반되는 동요에 의한 마음의 상태를 가리키는데 사용되는 경향이 있다. 감정은 그 이상의 해체가 불가능할 듯이 보이는 인지적 반응을 나타내는데 사용되고 있다."⁸⁾고 한다.

그러니까 일상의 모습 중 무의식 상태, 즉 정서를 발견하는 것이고 어떠한 감정이 없는 상태나 정서를 동요시킬만한 모습을 포착하려한다. 이러한 포착은 사진이라는 매체를 이용하여 효과적으로 감성의 찰나를 발견하는 방식을 이용하였다.

7) Rudolf Arnheim, 1995, p. 432

8) Rudolf Arnheim, 1995, p. 440

곧, 어떤 의도나 연출 없이 본인과 대화를 나누면서 혹은 사진을 찍는지조차 의식하지 못할 때 절묘한 순간을 발견하는 것이다. 그 모습은 모델을 더욱 신비롭게 보이게 하고 초현실적 상황이나 공간⁹⁾을 만들어내게 한다. 이것은 ‘사진’이라는 매체가 가진 특권이며 마법이다. 순간을 멈추게 해서 시간을 기록하기도 하지만 그 순간 속의 감정과 환상을 볼 수 있게 하기 때문이다. 사진을 자료로 사용하는 것은 그것이 가질 수 없는 회화의 재현적 환영으로 감정을 기록하기 위해서이다.

이 같은 과정을 거쳐 사진 촬영을 통해 선별된 자료로 객관적 기록을 하는 동시에 그것을 토대로 기억을 유추하면서 주관적 기록을 함께 하는 방식으로 ‘기록된 기억’이 완성되는 것이다. 사진의 이미지는 기억의 조각들을 기록할 수 있는 객관적 자료가 되는 것이고 이 조각들은 연관성 없이 함께 배치되면서 그 전의 (개인적)기억과 한 화면에 구성되면서 또 다른 세계로 변화하게 된다.

막스 에른스트(max Ernst)는 콜라주(collage)란 "두 개의 서로 구별되는 실재가 이것들 모두에게 낯선 하나의 평면 위에서 만나는 것"이라 정의 했다.¹⁰⁾ 그의 정의처럼, 본인은 사진의 이미지를 다시 평면에 옮겨 그리는 방식이 이미지와 이미지를 한 화면에 콜라주하는 것이라 생각했다. 오브제(캔버스와 이질적인 개체 모든 것)를 직접 평면에 올려서 또 다른 이미지를 형성한다기보

9) 모든 것이 우리에게 삶과 죽음, 실재와 상상, 과거와 미래, 소통 가능과 소통 불가능, 고상함과 미천함을 더 이상 모순으로 생각하지 않게 되는 특이한 지점이 마음속에 존재한다는 것을 믿어야한다고 말하는 듯하다. 초현실주의자들의 활동과 원동력은 바로 그 지점을 발견해서 단단히 붙잡아 놓겠다는 희망 바로 그 것이다. 아무리 찾아 봐도 이것 이외에 다른 원동력을 찾을 수 없을 것이다. (Hal Foster, 2005, pp. 19-20)

10) Arther C. Danto, 2004, p. 44

다는 관계성이 없는 각각의 이미지를 한 화면에 그려서 또 다른 새로운 이미지를 발견하는 것이다. 결과적으로 보았을 때는 콜라주의 흔적을 발견하기란 어렵다. 그러니까 막스 에른스트의 콜라주를 방법론이 아닌 개념 부분만을 작업 과정 속에서 차용했고 이것은 기억과 기억의 콜라주로 해석할 수도 있다.

3) 대상의 선택

(1) 작가와 모델

작품 속의 모델과 작가와의 관계는 어떠한 교감 없이 단순히 그려지는 대상물과 그것을 수용하는 입장으로 형성되는 것은 아니다. 둘의 관계 사이에는 어떠한 감정의 고리나 이해관계가 형성되게 된다. 예를 들면 모델이 작가를 위해 자신을 피사체로서 역할을 수행하는 것과 작가는 모델을 그리면서 애착을 갖고 미화시키는 과정에 애정관계로 발전하는 경우가 감정적 관계로 분류할 수 있다. 이처럼 작가와 모델의 관계는 필연적이면서 애착감이 있는 관계성을 갖게 된다.

하지만 반대로 시대적 배경에 의해, 또는 작가의 상황에 의해 작가가 모델을 스스로 선택할 수 없는 경우도 있었다. 그래서 모든 초상화 속 모델과 작가의 관계 속에 교감이 작용한다고는 볼 수 없다. 모델이 의뢰인일 때 즉, 물질적 이해관계일 때 더욱 둘 사이의 교감보다는 작가의 통찰력으로 모델을 파악하고 미화하는 능력을 발휘하게 된다. 위와 같은 모델과 작가의 관계는 주종관계라고 볼 수 있고 곧, 작가에게 실험적 창조성을 제약하는 요소로 작용된다. 그럼에도 불구하고 이 시대에 자신의 젊고 화려했던 모습을 남기기 위해 또

는 명예와 권위를 알리기 위해 초상화를 의뢰하는 사람들이 많아지고 작가들은 여러 제약 속에도 불구하고 많은 초상화들이 탄생하게 되었다.

재력이나 권력을 가졌던 사람들, 어렸거나 남보다 뛰어난 수단을 가졌던 사람들만이 얼굴의 전당을 꾸미고 있을 뿐이다. 그들의 아름다움이 절정에 이르렀을 때나 젊음과 명예가 드높았을 때 예술가의 화가 앞에 앉았다. 르네상스, 바로크 시대에는 초상화의 전성기를 맞이하였고 이 시대에 초상화 모델이 되는 것은 대부분 부유한 귀족이나 왕족이었고 이것은 권위와 부의 상징이었다. 이러한 성향의 초상화는 유행처럼 번져 자만심과 허영심의 상징으로 변질되어 화려한 장신구와 의복을 차려 입은 모습의 초상화로 남겨졌던 것이다. 11)

반면, 다른 의미로써 휴머니스트들이 초상화의 유행을 부추겼는데, 그들은 서로 활발한 서신 교환을 통해 친밀한 관계를 유지하고 각자의 사상을 교류하며 토론하는 것을 즐겼으며, 이때 자신의 초상화를 주문하여 서로 교환했다. 이는 우정의 표현을 넘어서는 의미를 지니고 있었다. 휴머니스트들은 자신의 모습을 초상화로 제작하도록 함으로써 초상화가 오래도록 표방해온 자만심과 허영심이라는 표어를 스스로 포기했다. 12)

이것은 위에서 말한 주종관계의 초상화 유행과는 반대의 의미를 갖는다. 작가와 모델과의 감정의 유대감이 충분히 쌓여있고 모델 자신을 과시하기 위한 목적이 아니라 그들이 이해하는 철학과 연결되어 이론을 그림화 시킨 것이다. 휴머니스트의 무리 중 하나인 홀바인¹³⁾은 에라스무스(Desiderius Erasmu

11) Nicole Avril, 2000, p. 192

12) 박성은 외. 2008, p. 112

13) 한스 홀바인(Hans Holbein)은 휴머니스트들의 모습을 객관적인 시선으로 관찰하여 화면에 옮김으로써, 후세에게 사진기가 없던 시절의 위대한 학자, 시인, 상인, 정치인의 모습을 남겨주었다. 그의 인물과 사물을 묘사하는 뛰어난 기술은 플랑드르 회화의 현미경같은 시선과 이탈리아의 풍부한 채색기법이 적절하게 조화를 이루어 만들어낸 것이다. 그러한 회화적 기법과 더불어

s)14)와 같은 인문학자의 초상을 그리며 인간의 본성과 내면의 진실을 탐구하는 휴머니스트의 태도로서 모델의 개성을 포착하여 드러나도록 묘사하였다.

작가가 모델의 요구에 따라 수동적으로 움직여야 했던 시대가 지나고 나서야 작가 스스로 자유롭게 선택한 주변인들을 중심으로 다양한 계층이 작가의 모델을 할 수 있게 되었다. 특히, 드가의 경우 ‘앵그르와 마찬가지로 초상화란 팔기 위한 상품에 불과하다고 생각했으나, 한편으로 그와는 달리 감정적인 유대감을 가질 수 있는 친구들이나 주위 사람들의 초상화를 많이 그려 주었다.’고 한다. 그의 생각처럼 나는 모델의 표면을 그리는 결과물로서의 초상이 아니라 내가 알고 있는 모델의 마음이 담긴 인물을 그리는 것을 원하는 것이다. 그래서 본인 작업에서 주변인을 모델로 하고 모델과의 관계와 공유한 시간이 중요한 요소로 작용하는 것이다.

(2) 매력적인 아이들(Orphic Children)

나의 모델은 매력적인 사람들이다. 여기서 매력의 기준은 매우 주관적이지만 그 대상이 결정되면 그림 속 모델은 정말 매력적인 모습을 발산한다. 보통 아름다운 초상의 주인공은 젊고 매력 있는 여성인 경우가 많지만 나의 초상 속 주인공은 특별히 아름답지 않은 주변의 보통 사람들이다.¹⁵⁾ "멍한 인물

홀바인은 인간의 본성과 내면의 진실을 탐구하는 휴머니스트의 태도로서 모델의 개성을 포착하고 드러내도록 했다. (H.W.Janson&A.F.janson, 2001, pp. 233- 234)

14) [도판 3]

15) 15세기 플랑드르의 예술가들은 그 시대의 사람들을 정면에서 바라보았고, 그들에게서 몇 가지 특징을 찾아냈다. 처절한 우아함, 세월의 흔적과 불안전함이었다. 그들은 유럽의 남쪽에서 이탈리아 사람들이 열중하고 있던 아름다움, 그런 절대적 아름다움을 추구하지 않았다. (Nicole Avril, 2000, p.140)

플랑드르 학파처럼 본인의 그림 속 인물들도 보통의 존재로 보여 지기를 바라고 그것이 그림의 현실성과 객관성을 부여해주길 의도한다. 또한, 그러한 현실적인 일상의 존재에서 아름다움을 느끼는 것

(blankly)" 연작에서 주변인들을 중심으로 모델을 선택하고 캔버스에 옮겼는데 그 대상들은 매력적인 아이들(Orphic Children)연작 보다 소극적이고 정적인 형태를 취했다. 감정 노출을 절제하고 작가의 개입이나 의도도 배제하고 인물의 텅 빈 표정에서 오로지 감정의 동요를 의도하는 것이었다.

매력적인 아이들 (Orphic Children)에서 이야기되는 감정의 동요는 이 전보다는 적극적이고 복합적인 감정을 유도하려 했다. 단순히 멍한 표정의 군상으로 읽히는 것이 아니라 알 수 없는 오묘한 표정에서 주는 심상이 감상자들의 감정에 따라 다양한 정서의 연결고리로 연상되고 확장되기를 의도한다.

노버트 린튼은 "미술작품이 시각세계의 물체와 ‘닮은’ 경우라 하더라도, 그것의 예술다움, 즉 그것의 가치는 어떤 것과 닮았다는 점에 있는 것이 아니고, 변형의 과정, 즉 시각적 자료에서 떠남으로써 작품 속에 구현되는 어떤 통찰력에 있는 것이다."¹⁶⁾라고 말했다. 그것은 보통의 존재에게 아름다움이나 매력을 이끌어 주고 생기를 불어 넣으며 그림 속의 모델은 그림 속에서든 그림 밖에서든 매력적인 인상을 발견하는 작가 본인의 통찰력에 의한 것을 말하는 것이다.

티치아노의 <장갑 낀 남자>¹⁷⁾의 모델을 보자. 침울하면서 아름다운 남자의 얼굴이 어떤 것인지를 현대적 취향에 맞게 정리해주었다. 젊음에 넘치지만 우수에 잠긴 얼굴, 낭만적이면서 절제된 얼굴! 얼굴에서나 우아함에서나 오늘날의 유행에 뒤지지 않는 완벽한 얼굴이다. 그 남자는 검은 옷을 입고 있다. 절

역시 작업의 목표이다.

16) Norbert Lynton, 2000, p. 372

17) [도판 4] 부드러운 윤곽선과 짙은 음영에서 조르조네의 화풍을 그대로 반영한다. 그에 이르러 유희의 가능성은 완전히 실현된 듯이 느껴지는데, 우유 빛이 나는 풍부한 하이라이트와 투명하면서 미묘하게 조절된 짙은 음영 효과에서 티치아노의 재능을 읽어낼 수 있다.

(H.W.Janson&A.F.janson, 2001, p. 291)

제된 검은색이 역시 검은 배경 속에 녹아 들어간다. 하얀 레이스만이 그의 얼굴을 살짝 밝혀주고 있을 뿐이다. 모델에게서 풍기는 성격은 화가의 팔레트 만큼이나 어둡다. 그러나 순수함이 배어있고 생동감이 느껴지고, 깊은 우수에 잠긴 듯한 눈빛을 하고 있다. 슬픈 기운이 감돌면서도 사람을 끌어당기는 매력이 넘치는 인물화이다.¹⁸⁾ 인물의 얼굴을 가시적으로 잘 표현했다는 것이 중요하다기보다는 눈빛과 피부 결, 다문 입술에서 느껴지는 모델의 내면을 표현한 것이 탁월했다는 것이고 그러한 내면에 감상자들이 매력에 빠지게 되는 것이다. 그리고 작가의 성격에 동요된 듯 묘사된 것은 티치아노의 역량일 것이다.

① 나의 모델, 아이들

나의 그림 속 아이들은 사춘기 전 시기, 7세~10세 연령의 또래로 중성적 이미지를 보인다. 신체적 발달의 미성숙은 물론 얼굴의 부드러운 곡선형태 반복과 부드러운 피부, 성 경계가 불분명하고 모호해서 감상자의 성별을 불문하고 매력을 느낄 수 있게 감정의 동요를 의도하게 한다. 그래서 앞서 말했던 ‘매력’ 포착하는 것이 작업의 중요한 과정 중 하나인 것이다. 아이들의 모습에서 묘한 ‘매력’을 찾는 것은 모델의 의도와는 상관없이 우연히 포착되는 것이고 작가가 더 새로운 영감을 얻게 만드는 자연스러운 자극이 되었다. ‘아이들’이라는 대상에서 일반적으로 연상되는 심상과는 반전되는 매력을 발견할 수 있게 될 때 작업이 시작되는 것이다. 예를 들어, 일반적인 심상이라함은 순수, 천진함, 미성숙, 웃음 등이 연상되지만, 나의 모델 ‘아이들’에게 느껴지는 감성은

18) Norbert Lynton, 2000, p. 179

성숙, 노련함, 나른함, 외로움, 고독, 자기애(Narcissism) 등 을 이야기하고 있다.

너무 뻘하고 너무도 유치한 이유로 괴로워하고 그것에 목말라 하지만, 그 모습 자체가 어린 아이처럼 보인다. 별 것 아닌 것에 굉장한 듯, 잔뜩 멧을 부리고 카페 한 칸에서 쓴 커피를 마신다.

2007 작가노트

본인의 모습이자 주변 또래의 모습이 그러할 것이다. 나이를 먹었지만 어른답게 행동하려고 노력하는 것이 전부인 완벽한 성인이 아닌 상태, 차라리 어린 아이의 모습이 더 매력적이다.

미술가는 우리가 보고 느끼는 것보다 더 많은 것을 보고 느껴야 하며, 이러한 경험에 의해서, 보다 포괄적인 그의 경험으로 우리를 인도하는 작품을 창조하여야 한다.¹⁹⁾ 그래서 기억에 대한 추억의 매개로써 아이들을 통해 이야기하고 또 다른 이미지와 환영을 제시하고자 한다. 어른의 모습을 하고 있지만 어린아이 같은 감성의 미성숙함을 가진 우리들의 초상을 아이러니하게도 어른스러운 아이들로 묘사한 것이다.

그림 속에 구현되는 아이의 모습은 애매모호한 표정으로 유혹하듯 표정에 어떤 정확한 심상이 드러나지 않지만 성적인 뉘앙스로 다가올 여지가 있다. 하지만 그러한 성적 대상물로써 아이들을 모델로 한 것이 아니라는 것을 분명하게 밝히고 싶다.

19) Norbert Lynton, 2000, p. 372

몽롱하고 이질적인 동산에서 아이들은 어른인 것처럼 꿈인 것처럼 감정을 곧두 세운다.

명상 속에서 공기에 부유하는 감정들을 하나씩 음미한다. 취한 그들은 철저히 이성적이고 완벽히 퇴폐적이다.

트르랑 라라.

머릿속에 맴도는 멜로디는 어딘가에서 들었던 따뜻한 그것.

너를 생각나게 하다가 다시 나를 들여다보게 한다.

온전히 몸에 힘을 뺏다는 것은 홀연히 혼자되어야만 할 수 있는 명상. 혼자일 때 더 짝 채워질 수 있는 시간이 되고 동산에서 마음 놓고 휴식할 때가 된다.

금빛가루가 날리는 공기에서 숨을 들이쉬고 내쉬는 날숨에서 꽃가루가 포로록 날아오른다

2008, 작가노트

본인이 구현하는 매력적인 아이들의 모습과 감정은 위와 같은 뉘앙스의 배경과 함께 한다. 몽환적이면서도 동화 속에 있지만 현실의 냉정함이나 고독함, 달콤함을 느끼며 어른 같지만 아이의 모습을 한 그들이 나의 모델이다.

② 다른 작가들의 그림 속 아이들

과거, 아이의 초상을 그린 작가들을 종종 볼 수 있다. 천진난만한 모습으로 묘사되거나 천사의 형상을 표현할 때 아이가 그림에 등장한다. 또는 반대로 작가들의 취향이나 심리적 상황, 트라우마(trauma), 욕망에 의해 아이들의 모습이 감상자들에게 일반적 심상과는 다르게 묘사되기도 한다.

카라바조의 동성애 편향적 성향은 화업을 시작했을 때부터 공공연하게 나타났고, 현재 우피치 미술관에 있는 남녀 양성의 <젊은 바쿠스>²⁰⁾와 같은 소년

20) [도판 5]

들의 매력적인 초상화 연작에서 최고조를 이르게 된다. 그는 미소년의 모습을 한 악사, 바쿠스 등 성숙하지 않은 소년을 마치 여성과도 같은 동그란 얼굴 형태로 모델을 즐겨 그렸다. 미소년의 얼굴에서는 게슴츠레한 눈과 홍조를 띤 볼의 표현은 그림 전체 분위기를 나른하고 매혹적인 느낌으로 이끌어 나가게 한다. 그 밖의 작품에서는 빛을 이용하여 극적인 화면 구성을 하고 신화나 그리스도교적 내용을 재현했지만 이 미소년을 모델로 한 초상화 연작처럼 매력적인 감성을 자아내지는 않는다.

30년대 초현실주의 작가 발투스(Balthus)는 감상자로 하여금 성적 환상을 자극하는 여아의 모습을 그리기도 하였다. 미술사가 루시 스미스(Lucie-Smith)는 발투스의 작업이 매우 괴상하고 개인적인 내용의 것이어서 고려할 만한 가치가 있으며 (추상표현주의의 주도 속에 있는)유럽 회화의 일방적인 독주 속에서, 또 다른 발전 양상이라고 평하고 있다. 그 작가가 당대의 미술의 주류에서 멀찌감치 떨어져 차별화된 방식과 독자적인 주제를 고집했던 것은 주목할 만한 일이었다. <Thérèse Rêvant 잠든 테레사>²¹⁾에 대해서, 잠자는 아이의 드러난 속살과 그 옆에서 우유를 빨는 고양이(Balthus?)를 두고 성적 메타포가 아니냐는 의견이 있었고, 이에 대해 발투스는 웃으면서 대답을 유보하고만 있다. ²²⁾

미술사도 예외 없이 이 같은 소녀애, 'Lolita Complex'에서 자유로울 수 없었다. Gilles Néret의 지적대로 'Lolita의 욕망'을 드러낸 일군의 작가로는 이 글의 주인공인 발투스는 물론이고, 거의 동시대 작가였던 Dix, Heckel등이 거론되고 있다. 하지만 뒤에 거론된 두 작가는 좀 다르다. 똑같이 소녀를 소재

21) [도판 6]

22) Jane H. Hancock and Samuel Sachs II, 1983, p. 249

삼지만, 그들은 대개는 부르주아 계급에 대한 ‘정치적’ 야유를 위해 ‘그녀들’을 동원하기 때문이다. 다시 말하면 후자가 ‘Lolita Complex’를 바이마르(Weimar)공화국의 무절제를 고발하는 도상을 위해 봉사케 했다면, 발투스는 보다 협의로 개인적 욕망, 혹은 역설적으로 말하면 광의로서의 금지된 세계에 대한 일반적인 욕망을 대리 표출하는 일환으로 이용하고 있다는 것이다.²³⁾ 고전주의를 고수하던 발투스에게 이처럼 (숨겨진)소녀애의 욕망을 초안 잡은 외부의 영향과 그 전범들을 살피는 것도 중요한 일이며, 그들 전범들이 공유하는 성질을 이해하는 것은 발투스의 작업을 해명하는데 있어서 개연성 있는 근거제공을 하게 될 것이다.

한편, 미국작가 헨리 다거(Henry Darger)가 있다. 1892년 시카고 태생으로 평생 독신을 고집한 그는 4세때 어머니가 딸을 유산하고 죽는 일이 생긴다. 어머니와 그의 상실한 여동생에 대한 기억이 전혀 없다고 회상하곤 하는 다거는 그의 대표작<비현실의 왕국에서(In the Realms of the Unreal)>²⁴⁾에서 5~7세의 여자아이와 그들을 공격하는 남자로 편성된 군대, 그리고 아이들을 수호하는 용이라는 전형적인 삼각구도의 이야기를 연작으로 그려 보이고 있다. Richard Vine도 그가 어린이 문학의 대가들(Lewis Carroll, Jules Vern...)과 공유점이 있었다고 보고 있고, 그의 여아에 대한 집착을 소아기호증(pedophilia)의 증후로 이해하고 있다.²⁵⁾ 아이들을 소재로 하게 되면 대부분 동화적인 요소가 부각되지만 이것이 역전되는 경계가 드러날 경우 성스러운 주제를 세속화 시키는 전복적인 변주는 진부한 내용이 아닌 새로운 구성으로

23) Gilles Néret, 1993, pp. 42-43

24) [도판 7]

25) Richard Vine, 1998, pp. 73-79

흥미를 끈다. 이에 작가 혹은 모델들의 자기 몰입적인 속성과 감상자의 노골적인 관음증이 결합하여 작품에 활기를 띠게 된다.

2. 비워진 풍경

칸트는 철학을 우리의 지식을 추가하는 것으로 본 것이 아니라 어떻게 지식이 가능한가 하는 물음에 대답하는 것으로 보았다. 아서 단토의 의견에 따르면 칸트의 이러한 철학관에 상응하는 회화관은 사물의 외관을 재현하는 것이 아니라 어떻게 회화가 가능한가 하는 물음에 답하는 것으로 본 것이다.²⁶⁾ 이러한 회화관은 본인의 그림에서 부분적으로 지향하는 조형적 의견 중 하나이다. 예를 들어 "물감이 칠해진 편평한 표면들을 솔직하게 선언하고 있다는 점"에서 마네의 그림과 "밑그림과 유약 칠을 공공연하게 포기했으며, 우리의 눈으로 하여금 그들이 사용한 색이 튜브나 단지에서 짜낸 물감으로 만들어졌다는 사실을 의심의 여지가 없게 알 수 있게 한" 인상주의자들의 조형적 형태를 말할 수 있다.

단순히 모방과 재현으로써의 기능이 아니라 존재와 부재, 과장과 확대 그리고 생략 등의 조형적 구성에 관하여 고민하게 되었다. 시대적으로 평면 페인팅의 형식이 따분하고 고전적일 뿐이라는 편견이 있는 21세기 미술계에서 새로운 개념의 형식으로 회화관을 정립할 수 있는 가능성을 조형적 측면에서 연구해 보고자한다.

26) Arther C. Danto, 2004, p. 48

1) 재현적 회화

예술작품이 외부세계를 묘사한다는 모방론, 혹은 예술작품이란 천재적 작가의 내면을 표현한다는 표현론은 공히 이원적인 대립체계에 기반하고 있다. 단지 주체를 외부에 두었느냐 작가의 내부로 두었느냐의 차이일 따름이다.²⁷⁾ 본인의 작품은 여기서 말하는 모방론을 따른 다기 보다는 후자인 표현론에 가까운 성향에 있다고 볼 수 있다. 보여 지는 형식으로는 모방론이지만 개념적으로 표현론에 기울어있다. 곧, 주체를 작가 내부에 두고 있다고 보는 것이다.

실체와 그림자의 관계이다. 이러한 이론은 예술과 과학적 분석의 기초가 된다. 과학의 분석, 묘사란 기호가 아닌 그 기호의 참조물, 즉 그 분석 대상에 예의 관찰하여 분석하여 그대로 묘사, 기술하는 것으로 이루어진다.²⁸⁾ 이처럼 관찰되고 분석되는 대상을 가시화시키면서 본인의 정서를 붓 터치에 담으면서 똑같은 '물잔'이 다른 정서의 '물잔'으로 감정이 전이되는 것이다.

그것을 똑같이 모방한다 하여도 그것은 여전히 그림일 뿐이며 실체가 될 수 없는 것이다. 실체의 그림자를 그리듯 실체와 혼동되다가 그림이라는 결론을 낼 수 있게 그림 같은 그림으로 붓 터치가 흩어지는 것이다.

(1) 형(形)

본인의 작업을 보면 형태의 왜곡이나 변형이 없는 재현적 표현이 대부분이다. 이것은 정확한 형태의 구도를 추구하는 재현적 묘사를 구사하기 위한 것이 아니라 주관적 해석이나 개입을 배제하고 객관적 기록의 의미를 갖기 위한 것이다. 그리고 형태의 생략이나 반복이 그림 속 대상들을 허구에 가깝게 만

27) Jean Baudrillard, 2001, p. 258

28) Jean Baudrillard, 2001, p. 257

드는 장치 중 하나이다. 생략되는 형태가 공간의 구획으로 보여지거나 반복되는 대상들을 패턴처럼 형태의 유동성을 갖게 하는 것은 화면 구성에서 평면적 요소로 사용된다.

평면에서 형태가 부피감을 갖고 올라오는 듯 하게 일루전을 표현하고 또한 동일한 화면에 평면적 표현과 선(線)적인 표현이 공존하는 화면구성을 전개하였다. 대상의 형태는 얼굴을 중심으로 재현적 표현으로 묘사하고 전체 공간을 먼저 고려하여 형태를 그릴 것인지 비울 것인지에 대한 화면구성을 하였다.

(2) 색(色)

형태를 덮는 색감은 유화의 자연스럽게 뭉개지고 덧바를 수 있는 성질을 이용하여 실제의 살결 색감을 내도록 노력했다. 조금은 과장된 듯한 발그레한 볼과 붉은 입술은 탐스러운 복숭아를 연상하며 아름답고 생기 있게 그리려고 의도하였다.²⁹⁾ 따뜻함, 생명력과 활기를 불어 넣는 붉은 기운의 색감은 자주 사용하는 색감 중 하나이다.

전체적인 채도는 맑고 가벼운 수채화를 연상하게 한다고 한다. 이것은 유화지만 탁하거나 불투명한 색을 반복적으로 덧바르기 보다는 한 번의 붓 터치로 캔버스 올 사이로 비벼 채워 넣는 방식으로 물감을 올리기 때문에 물감의 고유색이 투명하게 보여 지는 것이다.

또한, 명암의 부재로 밝은 색이나 중간 톤의 색으로만 이루어져 가벼운 느낌이 드는 것은 사실이다. 이것은 그림자를 그리지 않고 암시적으로 생략하는 방법을 사용하여 공간과 대상이 동떨어져 보이게 하지 않기 위해서이다.

29) 인물의 피부의 부분적인 붉은 기운은 성적인 뉘앙스로 보여 지기도 하지만 그것을 노골적으로 의도한 것은 아니다.

그리고 흰 배경이 대부분의 화면의 공간을 채우고 있는데 대상을 더 잘 보이게 하고 서서히 사라지게 하는 기능을 하는 색이기도 하다. 캔버스 천의 본래의 색과 유사하게 보이게 의도하였다. 이것은 그림으로써의 내러티브를 갖고 재현된 일루전과 평면의 관계와 생성의 과정을 보여주는 역할을 하게 하고자 함이다.

2) 공간

(1) 드로잉적 표현

공간 (空間, space)이란 상하, 전후, 좌우 3방향으로 퍼져 있는 빈 곳을 의미한다. 회화에서는 이러한 3차원 세계를 표현하려고 했고 ‘공간’을 표현하는 것에 여러 방법의 기법이 생겨났다. 이를 바탕으로 평면 안에서 또 다른 환상의 공간을 재현하려 했다. 그 중 ‘대기원근법(atmospheric perspective)’이란 바로 시각적 현상을 표현하는 방법을 가리키는 용어로 이러한 완전한 체계에 의해 활용한 것은 반 아이크 형제가 처음이었다. 이 기법은 공기가 완전히 투명하지 않다는 가정에서 거리가 멀어지면서 우리의 시각 능력이 한계에 달할 경우 공기는 물체의 윤곽과 색채를 완전히 삼켜 버린다. 그들은 유채물감이 지닌 투명성과 불투명성을 이용하여 여러 겹의 피막을 중첩시킴으로써 부드럽게 우면서도 반짝이는 색조를 화면에 부여할 수 있었다.³⁰⁾ 이렇게 평면 위에서 빈 캔버스가 드러나지 않게 여백을 모두 채우고 얇은 물감 막이 쌓이면서 투명하고 깊은 환영의 세계가 열리게 된다. 전통적 유화기법은 대기원근법과 스푸마토(sfumato)와 같은 음영법에 의해 사실적 재현이 가능했고 원근감을 더

30) H.W.Janson&A.F.janson, 2001, pp. 233-234

할 수 있었다.

반면 본인이 정의하는 회화란 ‘평면에서 입체화된 새로운 공간을 발견하고 구성하는 것’이라는 생각에서 출발하였다. 그 새로운 공간이 물성 강한 물감 덩어리로 구현되는 과정에서 붓이 물감을 쓸고 뭉개고 덧바르는 행위가 어떠한 형태로 표현되는 것, 자체가 즐거웠다.

화면을 짝 채우고 쌓아 올리는 물감 층으로 구성된 전통적 유화 기법과는 다르게 본인은 캔버스의 흰 바탕을 물감으로 모두 채우지 않고 비워두고, 재현적 묘사를 하는 부분에만 물감의 층을 쌓아 비움과 채움의 조화를 꾀하였다. 대상과 바탕의 경계는 불규칙적인 붓 터치와 드로잉 선으로 그리는 과정에서 남겨지는 흔적들이 드러나 미완성처럼 보일 수 있는 여지가 있었다. 하지만, 이러한 과정 속 흔적은 평면에서 입체적 공간이 재현된 환영이 보여 지고 사라지는 관계를 보여주는 것이기 때문에 미완성의 개념과는 별개의 것이다.

대상이 평면 위에 축약적으로 드로잉되고 지워 지며, 구체화되고 뭉개지며 사라지는 단계와 과정이 보이면서 ‘시간성’을 느끼게 한다.

스케치 선이 드러나면서 선(線)적인 요소로 발견되고 그것은 드로잉(drawing)의 연장이 된다. 붓 터치가 점, 선, 면으로 모여 덩어리를 만들고 흩어지면서 다시 면에서 선, 선에서 점으로 여백에 흡수되거나 나열된다. 이는 재현적 표현성과 평면의 한계인 평면성을 함께 수용하고자하는 새로운 조형 표현의 모색이다. 페인팅 과정 중 나타날 수 있는 작은 단위의 그리기 행위를 나열한 것이기도 하다. 이는 부분적으로 환영으로써 인물이나 대상을 그리는 과정에서 물감의 덩어리를 의도적으로 캔버스에 얹는 형식으로 사실적 묘사된 그림이지만 평면이라는 사실, 그림 자체라는 사실을 강조한 것이다.

(2) 공간과 대상의 관계성

본인의 작품에서 공간과 대상을 분리하고 있다. 공간은 생략되어 있다. 공간, 무엇인가를 담아야 할 공간의 사라짐이다. 의미적 실재를 향해 열려 있던 재현의 공간과 그 재현의 공간 속에 담기게 된 의미의 공간이 사라진다.³¹⁾

그러니까 환영이 공간과 함께 깊이 있게 재현되었다기 보다는 이미지의 부분적 재현으로 공간이 생략된 것으로 볼 수 있다. 마치 공간 속의 구체화보다는 대상 이미지의 부분적 구체화를 신경 쓰며 인물의 얼굴 모습과 피부를 흰 캔버스 위에 오려 붙인 듯한 꼴라주와 같은 형식으로 보여 진다.

여기서 빈 공간은 빈 것이 아니고 본인이 꼴라주한 이미지의 확장을 암시적으로 유도한 것이다. 이것은 빈 공간을 비웠다가보다는 그려진 대상(모델이나 상징적 오브제)을 더 부각시키고 감정의 집중시키기 위한 장치이다. 또 감상자에게 작가의 개입 없이 주어진 이미지를 통해 감상자의 주관적 기억에 의한 상상의 여유를 주기 위한 것이었다.

공간 구성면에서 흰 여백과 함께 확연한 명암의 부재로 그림 속 대상이 부유하는 듯한 공간을 연상 시킨다. 이것은 평면적인 여백과 부분적인 사실적 재현은 전시될 공간, 벽면에서 언어질 일루전 때문이다. 보통 흰색 벽면인 갤러리 벽면에 걸릴 그림이라 가정하고 작품의 캔버스 여백인 흰색과 벽면이 연결되어 그림 속 공간이 확장되는 것을 의도한 것이다. 이것은 부재에서 존재, 입체에서 평면, 개체에서 공간으로 확장되고 연결되는 형태를 가시화 시킨 것이다. 그렇기 때문에 작품의 테두리를 가두는 액자나 프레임의 형식을 절제하고 그것을 사용하더라도 배경의 색깔과 연결되는 톤의 색의 프레임을 이용한다.

31) Jean Baudrillard, 2001, p. 257

이는 작업에서 공간과 이미지의 관계를 중요하게 생각하기 때문이다.

3) 기법

들라로쉬³²⁾는 "가시적이고 촉감적인 붓질을 구현해낼 수 있는 표면과 터치
의 질감을 카메라는 얻을 수 없다."고 했다. 마네와 인상주의작가들은 사진이
가진 환영적 요소를 외면하고 사생을 하며 빛, 회화의 즉흥성과 물감의 물질
성에 대한 연구를 그들의 작품에 나타내었다. 본인 또한 그들의 붓에 의한 회
화적 정서를 본인 작업에 반영하고 있다.

최근 다시 사진처럼 매끄럽게 그리는 형식의 재현적 회화나 하이퍼리얼리즘
의 형태를 가진 평면 회화가 유행처럼 번져가고 있다. 하이퍼리얼리즘의 미술
사적 개념은 재현적인 사진의 기능을 뛰어넘어 인간의 한계에 도전하는 의미
를 갖는 측면도 있다. 사진보다도 더 차갑고 더 세밀하고 선명하게 그려내는
것은 재현의 기능을 되찾기 위한 기능이 아니라 기계에 대한 도전과 회화성에
대한 반항으로 읽혀진다. 그래서 그들은 그림의 물감 표면을 매끄럽게 하고
붓 터치가 남지 않게 노력하거나 붓을 사용하지 않고 에어 브러쉬라는 기계를
사용하는 등 다양한 기법을 구사하였다.

한편, 본인은 위에서 언급한 바와 같이 회화의 즉흥성과 물감의 물질성을 나
타내기 위해 물감을 동일한 크기의 붓으로 사용하여 연필처럼 선적인 요소가
두드러지게 세워 쓰거나 눕혀 쓰는 등 물감을 덩어리의 개념으로 생각하며 그
려나갔다. 온전히 그림다운 묘사를 하기 위한 기법을 사용하였다고 볼 수 있

32) 폴 들라로쉬(Paul Delaroche, 1797~1856)는 <제인 그레이의 사형집행관>이란 작품이 대표적이고 그
는 역사를 소재로 재현적이고 환영적인 그림을 사실적으로 표현하였다. 그림 속 대상들의 각각의 질감적
표현이 사진과 같이 탁월한 묘사가 뛰어난 작가이다.

다. 예를 들어, 인상주의에서 발견되는 물감 덩어리의 나열이나 서유럽 초상화의 인물 표현 등 재현적 표현에서 주는 일루전의 특성이 필요하기에, 이를 거부하지 않고 사실적 표현을 부분적으로 수용하였다. 이는, 재현적 환영이 보이기 그림 그 자체의 평면성을 드러내고 싶었기 때문이다. 그리고, 두꺼운 물감의 층과 얇은 물감의 층 그리고 아무런 물감의 층이 없는 캔버스 그대로의 유기적 흐름에서 물성의 조화와 시간성을 드러내고자함이다.

Ⅲ. 작 품 분 석

[작품 1] blankly, talking about 2006 oil on canvas 91×72.7cm

이 작품은 주변인을 모델로 그리는 “멍한 인물(blankly)”초상 중 친구 선미의 초상이다. 이 작품에서 볼 수 있는 것은 그녀와의 시간을 세밀하고 일목요연하게 열거하여 그림에 나타낸 것이 아니다. 오히려 그것을 모두 생략하고 오직 그녀의 얼굴 표정과 눈빛, 주스 잔을 잡고 있는 손뿐이다. 이것은 궁극적으로 표현하고 싶었던 그 당시 그녀의 감정 상태와 그 당시의 공기와 정서, 대화 등을 그녀의 모습을 통해 기록하고자 했던 것이다.

주관적인 둘만의 기억이지만 그녀의 표정을 본다면 그녀의 감정과 그 당시의 정서를 작가가 보는 시선으로 느낄 수 있고 그러한 감정에 자연스럽게 동요될 것이다. 혹은, 전혀 다른 감정을 느낄 수도 있다. 본인의 인물 작업의 특징인 애매모호하고 멍한 표정은 여러 정서를 발산할 것이고 그것에서 느끼는 감정도 감상자 개인의 기억에 따라 여러 갈래로 나누어져 발견될 것이다.

인물을 그리는 목적 중 하나가 감상자가 그려진 모델을 보고 감정이 동요되는 것이다. 하지만 어떤 극적인 상황이나 표정으로 그 감정을 작가가 결정지어 제시하고 싶지 않았다. 모델의 절제된 표정 안에서 감상자가 감정을 이어 받거나 그의 기억에 대입하여 모델에게 자신이나 기억 속 누군가를 대입하길 바라는 것이다.

모델 선미의 얼굴을 중심으로 시선이 이동하는데 그녀의 몸은 배경과

자연스럽게 연결이 된다. 연약한 파스텔 선이 그녀의 몸 형태를 표현했지만 배경과 인물의 몸이 평면성을 띠는 것을 볼 수 있다. 그렇게 되면서 얼굴과 손은 대비적으로 더 사실적이고 입체적으로 다가온다.

그리고 주스 잔이 놓여진 탁자는 벨리니의 초상화에서 발견할 수 있는 형식으로 인물을 설명하는 비문을 적는 초상화의 요소인 파라펫과 흡사하다. 이것은 15세기 플랑드르 초상화에서 조형적으로 화면 공간에 그려진 인물을 입체감있게 보이도록 삼차원적 지지체 역할을 한다고 한다. 또는 초상 인물이 속하는 회화 공간과 관람자가 속하는 현실 공간을 분리하는 역할을 하기도 한다.

하지만 본인의 초상은 흰 캔버스가 현실의 흰 벽면에 걸렸을 때 공간이 확장되는 것을 의도하는 것이기 때문에 공간 사이가 분리되도록 구성하지는 않았다. 여기서 모델 앞의 탁자는 캔버스 안에서 공간을 원근법에 의하여 묘사하지 않았음에도 인물과 공간의 입체감이 느껴지는 효과를 만들어 주었다.

[작품 2] I'm diarist. 2007 installation

이 작품은 “멍한 인물(blankly)” 초상을 캔버스가 아닌 오브제 위에 그려 새로운 의미를 발견하는 작업이었다. 오브제마다 다른 인물이나 시선, 표정이 그려졌는데, 이들을 함께 불규칙적으로 나열하여 작가의 작업실 한 켠을 묘사하듯 설치한 작품이다.

<I'm a diarist.>라는 제목처럼 주변인들의 얼굴을 그리면서 주변을 기록하는 의미를 갖는다. 동시에 본인의 생활 범위 내의 오브제들을

발견하면서 의미를 부여하고 그 위에 연상되는 모델인 가족, 친구, 아는 사람 등을 그려낸다. 오브제는 버려진 플라스틱 접시, 쟁반, 나무 판넬, 빵 봉투, 과자봉지, 비닐봉투 등 고유의 쓰임을 다한 것들로 하였다.

이것은 뒤샹의 레디메이드(ready-made)의 개념을 형식적으로 차용한 것이다. 오브제로 선택하기 전에는 하찮게 버려질 물건이었지만 그것을 미술재료로 쓰면서 또 다른 의미가 부여되고 파생되는 현상이 진행되었다. 수집된 오브제는 나름의 정서와 시간을 거쳐 인물과 결합되는데 이것은 캔버스에서 화면의 확장의 의미로 여백을 남기는 것과 관계되는 내용이다.

[작품 3] a forest 2007 oil on canvas 130.3×162.2cm

이 작품은 “매력적인 아이들(Orphic Children)” 초상 연작에서 처음으로 캔버스 화면을 확장하여 공간에 대한 조형적 연구를 한 것이다. 연작들의 그림 속 인물 크기는 실제와 같은 비율이고 공간이 확장될수록 캔버스의 크기가 확장되는 것이다.

가운데 서있는 남자 아이 모델은 이웃에 사는 친척 동생 민철 이다. 편안한 복장으로 무심한 듯 포즈를 취하는 그는 실제로 자신이 그림 속 모델 역할임을 알지만 특별히 긴장하지 않는다. 이런 아이의 무관심한 눈빛과 의미 없어 보이는 시선은 감상자에게 더욱 새침한 매력을 느끼게 한다. 그런 모델의 자연스러운 모습이 그림으로 표현되었을 때 감상자의 시선을 편안하게 만들며 응시를 내려놓게 한다.

이 연작의 대부분 인물을 캔버스 하나에 한명씩 배치하려 했다. 이것은 감상자와 작가와 모델의 관계에서 교류하는 감정이 분산되지 않기 위해

일대일로 대면하는 구도를 의도한 것이다.

또, 기법적인 면에서 관찰했을 때 얼굴 묘사부분에서 명암법의 이해를 물감 층을 비벼서 피부느낌이 자연스럽게 표현되도록 사실적인 방법으로 그려 나갔다. 그런데 몸과 배경표현에서는 그들의 경계를 명확히 구분 짓거나 공간감을 주기보다는 숲과 모델이 흩어져 섞이는 모습을 상상하면서 붓 터치를 극적으로 휘갈기듯 물감을 얹는 방식을 사용하였다.

[작품 4] a roof garden 2007 oil on canvas 89.5×199cm

이 작품은 연속된 인물의 설정과 파노라마로 펼쳐진 빛바랜 도시 풍경에서 시간성을 발견할 수 있다. 외투를 여미는 모습인지 외투를 벗으려고 하는 장면인지 같은 아이의 모습이 연속 스틸 컷처럼 나란히 나열되어 있다. 아이의 표정은 본 논문에서 서술된 ‘응시’의 시선으로 보이는 왼쪽 아이와 ‘응시’가 아닌 ‘시선’으로 보는 듯 한 오른쪽 아이의 표정이 대비되면서 서로 다른 자아인 것이 아닌가 하는 생각을 하게 만든다.

본인이 아이를 한 화면에 함께 반복적으로 나열하는 것은 쌍둥이를 연상하게 할 수도 있고 한 자아에 여러 감정이 공존한다는 의미를 표현하는 것이기도 하다. 같은 얼굴에서 마치 다른 사람처럼 낯선 느낌을 받는데 이것이 나열되면 대비되는 감정의 미묘함을 볼 수 있다. 그러면서 초현실적인 이미지로 재탄생되는 것이다.

소년과 옥상정원 발코니에서 내려 본 풍경은 서로 어떻게 연결되면서 어떤 관계성을 갖는지 궁금증을 유발한다. 위에 언급했던 플라주의 개념을

반영한 이미지와 이미지의 나열은 이 작품에서도 이용되었다. 여기서 모델의 이미지와 배경의 이미지는 서로 연관성 없는 이미지이다. 개인적으로 경험했던 장소를 그림 속으로 불러들여 관계없는 이미지와 나열하는 것으로 기억의 재조합으로 볼 수 있는 것이다. 그래서 이러한 조합은 어떤 규칙이나 의미가 있는 것이 아니다. 서로 다른 기억을 갖는 이미지를 다시 재배치하면서 새로운 조합이 발견되면 결국, 그 공존에서 당위성이 생기는 것이다. 또, 감상자가 그 정서에 교감을 느끼게 되는 것은 이미지에서 감상자 자신의 공감되는 연결고리를 발견할 때 이다. 즉, 비슷한 기억을 그림에서 발견할 때인 것이다.

[작품 5] 아무 것도 모르는 것처럼 2007 oil on canvas 130.3×97cm

이 작품은 아이의 편안한 얼굴에서 당당함과 몽환적인 이미지를 포착해 그린 여아의 초상이다. 제목처럼 소녀는 또래의 순진한 모습보다는 당돌한 느낌이 들 정도로 묘한 시선과 표정으로 정면에 시선을 둔다.

교태로운 너의 얼굴은 마치 나의 모든 것을 알고 있는 듯 한가로이 나를 음미한다. 너의 생활은 당당하고 거침없다. 무언가를 모두 알고 있는 듯 모든 것에 자신만만이다. 너는 순수하고 맑은 눈을 가지고 있고 싱그럽고 부드러운 입술을 가지고 있다. 발그레한 연한 분홍빛 두 볼은 숨털이 부드러운 복숭아를 닮았다.

2007,
작가노트

[작품 6] 외로운 만찬 2008 oil on canvas 116.7×91cm

이 작품은 모델의 얼굴 속 표정에서 느껴지는 감성을 보고 영감을 받아

작가의 개인적 심상을 바탕으로 외롭지만 그것 자체를 즐기는 현대인들의 모습을 투영한 이미지를 그린 것이다. 흔들리는 샹들리에처럼 감성에 취해 몽환적인 표정으로 디저트를 즐기는 아이의 모습은 초라하지도 사치스럽지도 않게 이 시간에 젖어있다. 그림 속 이미지들은 본인이 생활 속에서 즐거움을 느끼는 곳, 카페를 연상하게 하는 오브제들로 나열된 것이다. 현실적으로 어떠한 상황을 만들었기보다 규칙적이지 않게 이미지들을 나열하였다. 그것이 마치 공간 속에서 부유하는 것처럼 보일 뿐이다.

그리고 모델의 애매한 찰나의 순간, 표정은 좋은 것을 탐닉하고 있는 모습같이 느껴지기도 했고 에로틱한 연상으로 전개되기도 했다. 이렇게 모델을 보며 연상하는 것은 작가가 느끼는 결핍과 욕망에서 기인된 응시일 것이다. 하지만 그러한 작가의 응시가 작품에서 표면적으로 드러나기보다는 예민하게 숨겨둔 채 그 오묘하고 미세한 감성을 발견하고 명명하는 역할은 감상자의 몫인 것이다.

[작품 7] an unspoken prayer 2008 oil on canvas 130.3×193.9cm

이 작품은 [작품9], [작품11]과 함께 흰 풍경으로 공간의 깊이에 대한 연구를 한 작품들 중 하나이다. 이 세 작품은 강조되거나 그려져야 할 부분(얼굴)을 제외하고 배경에 그려지는 모든 것들을 절제하고 흰 풍경으로 보이도록 노력했다. 그것은 배경의 공간 깊이를 어렵게 처리하는 명암법을 반전한 것이고 사실적으로 묘사된 인물의 표정을 효과적으로 강조하기 위한 것이다.

입체적인 공간의 깊이를 묘사하기보다 빛의 영향을 무시한 채 흰 공간을 어떤 흔적도 없이 깨끗한 하얀 색 평면으로 배경을 처리해서 마치 그려진 대상들이 공중을 떠다니는 것처럼 가볍게 느껴진다. 앞서 말했듯 흰 공간은 흰 벽에 설치되었을 때 공간의 확장, 연장을 의도한 것이 효과적으로 드러난다.

특히, 이 작품에서 볼 수 있는 특징은 그림을 그릴 때, 본인의 정서가 투영되기 때문에 당시의 감정이 그림에 잘 반영된 것을 느낄 수 있다. 그 당시 할머니의 죽음으로 죽음 전, 후의 그림이 달라졌는데 모델 뒤 나무숲의 색은 밝고 따뜻한 색에서 차가운 흰색으로 변하게 되었다. 이것은 본인도 인식하지 못한 채 진행된 작업이라 나중에야 감정이 반영되고 투영된 것에 놀라웠다. 할머니를 잃은 상실감과 슬픔, 그리움이 그림에 묻어나면서 감상자는 그 사실을 모르지만 그림을 보면 왠지 모를 경건함을 느낀다고 한다. 이것이 감정의 전달인 동시에 교감인 것이다.

[작품 8] beautiful cafe 2008 oil on canvas 162.2×130.3cm

이 작품은 [작품6]과 카페 예찬 감성이 드러난 작품이다. beautiful cafe에서 느껴지는 것처럼 그림 속에는 작가가 즐겨먹는 것들로 불규칙하게 나열되어 있는 그 상태를 행복한 감정으로 드러냈다. 현대인들, 특히 본인 또래의 20, 30대 연령의 사람들은 카페에 익숙해있고 몇 년 되진 않았지만 요즘 카페 문화가 생성되고 있는 시기이다. 그것을 부정적인 시각으로 비판하는 시선도 있지만 그 문화 자체를 어떤 의미로 정의했느냐에 따라 가치를 평가할 수 없는 것이다.

라캉은 "모방이란 의심할 여지없이 형상을 재현하는 것이다. 그러나 사실 모방이란 주체를 사로잡으려는 기능에 주체 자신이 삽입되는 것을 의미한다."고 한다. 즉, 본인은 그러한 문화를 모방하기 위해 그려진 인물뿐 아니라 오브제들에게 나를 투영시켜 묘사하였다. 눈을 감고 기분을 음미하는 아이의 모습, 체멋대로 뺨은 나뭇가지, 먹다 남은 샹그리아, 칵테일 잔, 삼다수병, 페리에, 녹차 티백, 먹기를 기다리는 핫초코 등에 모두 자연스럽게 투영되어 있다.

[작품 10] feel up 2008 oil on canvas 60.6×72.7cm

이 작품은 라캉의 욕망 구도에서 정의하는 시선과 응시의 내용을 모두 담고 있는 것이다. 화면의 구성은 얼굴만 묘사된 소년의 초상 같아 보이지만 아이의 썸그라스에 반영된 장면은 또 다른 이야기 구성을 상상하게 만든다. 감정의 차단과 시선의 교차를 막는 썸그라스에 맺힌 형상으로 아이의 시선이 무엇을 향하는지 알 수 있다. 그것을 발견했을 때 안경에 비친 여자아이의 모습은 시선을 숨긴 채 얼굴을 손으로 가리고 소년의 시선을 인지하듯 도망친다. 그러한 모습을 보는 감상자는 내러티브적 상황을 상상하고 자신의 욕망이 반영된 허구를 서술하는 것이다.

[작품11]에서도 시선의 교차를 방해하는 것처럼 보이는 것은 모델의 시야를 가리는 흘러내린 머리카락이다. 이것은 [작품10]의 안경과는 다르게 머리카락사이로 반짝이는 소녀의 눈빛에서 감상자의 시선을 붙잡는 요소로 작용한다. 응시의 연쇄작용이 발생하게 되는 것이다.

[작품 11] misty drop 2008 oil on canvas 91×116.7cm

이 작품은 여아의 초상을 [작품5]와 다르게 소녀의 포즈가 연약하고 수줍은 성격이 드러나는 듯하다. 하지만 머리카락 사이로 보이는 정면을 응시하는 시선은 감상자에게 매혹적으로 다가온다.

그러한 매혹적인 그녀의 표정은 완벽히 흰 캔버스 여백에 어우러져 감성이 두드러질 수 있게, 시선이 머물 수 있게 인도한다. 모델의 살색이 노출된 부분만 오려 붙인 것처럼 보이고 공간과 옷이 있는 부분은 희미한 선을 의지해서 거의 공간과 구분을 하지 않았다. 흰 배경을 더욱 극대화 시킨 것이다. 아무것도 없는 빈 공간처럼 보이지만 반대로 무엇이든 채울 수 있는 공간이다. 공간묘사의 절제는 작가 개입의 절제를 말하는 것이고 감상자에게 이미지만 제시하고 상황이나 사건은 생략한 것이다.



[작품 1] blankly, talking about 2006 oil on canvas 91×72.7cm



[작품 2] I'm diarist. 2007 installation



[작품 3] a forest 2007 oil on canvas 130.3×162.2cm



[작품 4] a roof garden 2007 oil on canvas 89.5×199cm



[작품 5] 아무 것도 모르는 것처럼 2007 oil on canvas 130.3×97cm



[작품 6] 외로운 만찬 2008 oil on canvas 116.7×91cm



[작품 7] an unspoken prayer 2008 oil on canvas 130.3×193.9cm



[작품 8] beautiful cafe 2008 oil on canvas 162.2×130.3cm



[작품 9] picnic 2008 oil on canvas 130.3×162.2cm



[작품 10] feel up 2008 oil on canvas 60.6×72.7cm



[작품 11] misty drop 2008 oil on canvas 91×116.7cm

IV. 결 론

2005년 초반 인물화 작업부터 2008년 개인전에 출품되었던 13점의 작품까지 성향과 형식, 심리적 내용을 연구하면서 인물화가 갖는 여러 현상과 표현을 관찰 할 수 있었다.

초상화 속 관계성 구조는 모델을 그리는 작가와 모델의 매력을 탐닉하는 감상자, 자신을 제3의 눈으로 바라볼 수 있는 모델과 삼각구도로 필연적 관계를 맺는다. 그 안에서 교차되는 시선과 응시는 인물이라는 소재에서 발생하는 심리적 욕망구도로 관찰된다. 여기서 작가, 모델, 감상자는 서로 다른 위치와 심리적 상태로 파악되지만 결국 주체의 문제에서 같은 위치라는 것을 알 수 있다. 이러한 모두를 반영하고 있는 결과인 그림이 그 증거이다.

그림에 작가 본인이 투영되고 깊이 관계되는 것은 자연스럽고 당연한 것이다. 이를 바탕으로 그림의 주체로써 모델과 작가, 감상자는 그림을 탄생시키고 새로운 의미로 부활시키는 존재이다.

본 논문에서 열거했던 인물화 작가들은 시대적인 반영과 혼을 그대로 기록하였고 지금에 와서도 재평가되고 재해석되는 그림의 힘을 발견할 수 있다. 인물을 그린다는 것은 삶에 대한 통찰력과 관계에 대한 이해 없이 표현하기란 한계가 있다. 인물의 얼굴을 들여다보면서 느낄 수 있는 감정은 자신의 얼굴을 거울에 비춰보는 것처럼 현실과 허구의 교차점을 관찰하고 자기애(나르시시즘)를 발견하는 것이다.

그러니까 “매력적인 아이들(Orphic Children)”은 작가 본인의 모습이지만

동시에 감상자인 현대인들의 모습인 것이다.

본인은 본 논문을 작성하면서 그림 속의 대상을 재현하고 표현하려는 것이 잘 드러났는가라는 의문을 품어본다. 그림 속에서 어떠한 동기로 어떠한 의미를 갖는 것을 찾느냐도 중요하지만 타자가 이해하고 설득될 수 있는 그림을 그리는 것도 중요한 가치가 있다는 것을 느낀다. 그림과 개념이 따로 분리되어 이해하기 어려운 그림이 아니라 그림이 곧 개념이 될 수 있는 예술을 할 것이다.

앞으로 조형적 연구에서는 다듬어 나가는 형식으로 '날 것'이지만 신선한 표현이 될 수 있게 모색하고 경계를 열어 두며 작업할 것이다. 그리고 조금은 소극적인 자세로 표현하고자 하는 이미지를 묘사했지만 그것을 더 극대화 할 수 있는 대안을 찾아 볼 것이다.

참 고 도 판



[도판1] Tiziano Vecellio, <우르비노의 비너스>



[도판2] Edouard Manet, <올랭피아 Olympia>



[도판3] Hans Holbein, <Portrait of Desiderius Erasmus>



[도판4] Tiziano Vecellio, <장갑 낀 남자>



[도판5] Michelangelo da Caravaggio, <젊은 바쿠스 Bacchus>



[도판6] Balthus, <Thérèse Rêvant>



[도판7] Henry Darger, <비현실의 왕국에서 In the Realms of the Unreal>

참 고 문 헌

- 박성은 외. (2008). **서양 미술사 연구: 르네상스에서 낭만주의까지**. 서울: 다빈치.
- Arther C. Danto. (2004). **예술의 종말 이후** (이성훈, 김광우, 역). 서울: 미술문화
- Edward Lucie-Smith. (1998). **Sexuality in western art** (이하림, 역). 서울: 시공사,
- Gilles Néret. (1993). **Twentieth-Century Erotic Art**. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Hal Foster. (2005). **욕망, 죽음 그리고 아름다움** (전영백과 현대미술연구팀, 역). 서울: 아트북스.
- H. W. Janson & A. F. Janson (2001). **서양미술사** (최기득, 역). 서울: 미진사.
- Jacques Lacan. (1994). **욕망이론** (민승기, 역). 서울: 문예출판사.
- Jane H. Hancock and Samuel Sachs II. (1983, March). **The Modern Movement**. Apollo.
- Jean Baudrillard. (1997). **시뮬라시옹** (하태환, 역). 서울: 민음사.
- Norbert Lynton. (1993). **20세기의 미술** (윤난지, 역). 서울: 예경.
- Nicole Avril. (2000). **얼굴의 역사** (강주현, 역). 서울: 작가정신.
- Nicholas Mirzoeff. (1999). **바디스케이프-미술, 모더니티, 그리고 이상적인 인물상** (이윤희, 이필, 율김). 서울: 시각과 언어.

Rudolf Arnheim. (1995). **예술 심리학** (김재은, 역). 서울: 이화여자대학교 출판부,

Richard Vine. (1998, Jan). **Thank Heaven for Little Girls**. NY: Art in America.

ABSTRACT

The study of recording about the daily life through around people

- Focused on my artwork -

Yang, Mi-yoeun
Dept. of Western Painting
Graduate School of
Sungshin Women's University

The purpose of this study was to analyze the characteristics and personality of my figure paintings which produced for the period from 2005 to 2009. For this purpose, I discussed the expressions of the visualized model and the intentions of structuring on the canvas space according to contents and forms in my figure paintings.

Specifically, I analyzed the figures found in "Blankly" and "Orphic Children" as well as the relations between my views and desires outside the paintings. I reviewed how the subjects were expressed reflecting my desires in the figure paintings from the perspective of 'gaze' theorized by Lacan. In addition, I described that the daily life records finding the figures around me were equal to the contemporary

daily life records. Furthermore, I discussed that such personal memories were acting symbolically and metaphorically to be read as some social signs, and that the figures were recorded for the artists in their late 20's or my peers to be shared.

In particular, for "Orphic Children," those kids aged 7-10 with neither pure nor mature but neutral images were selected as models. The researcher could discover their loneliness quite unexpectedly, while being engaged in the painting work. The daily life depicted with kids' images overlapped with our contemporary men's looks was expressed not as the sexual desires interpreted but as the trifle desires and sentiments felt in the daily life.

I captured the moments in the photos, and thereupon, recalled and recorded her subjective memories. Since the models were chosen as peripheral figures to be depicted to record their shared time focusing on their sentiments at that time, researcher's rapport with them was one of the essential procedures.

Thus, the paintings were drawn focusing on models' sentiments, while the entire nuance was dictated by figures' expressions. Hence, in order to highlight figures' expressions in composition of the canvas, I omitted or controlled other situations or events than the figures to empty or fill the canvas, agonizing over 'the space.' The agony was not about whether the painting would be drawn simply less or more but about

why the canvas should be emptied or filled.

In the introduction part of this thesis, I described the contents of the art pursued, and in the part of the main discussion, I discussed the characteristics and formative compositions of my figure paintings. More specifically, the first chapter was analyzed the desires of the subjects in the painting psychologically, and then, examines the recording characteristics and concept of the figure painting. In addition, I discussed the uniqueness of younger models as well as the relations between me and them. In the second chapter, I analyzed the conceptual contents of the space or the emptied landscape and the representing techniques from the perspective of forms.

As a result, I could have an opportunity to review the conceptual contents which should be understood in terms of working methods and processes, necessity and roles of the models for the figure painting and its formative composition. It is believed that this study will be a ground for my future works.