



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

송 미 숙 교수지도
석사학위 청구논문

피트 몬드리안Piet Mondrian의
1941-44년 뉴욕시기 작품연구

2009

성신여자대학교 대학원

미술사학과

박혜진

피트 몬드리안Piet Mondrian의
1941-44년 뉴욕시기 작품연구

송 미 숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2008년 11월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

박 혜 진

인 준 서

박혜진의 석사학위논문을 인준함

심사위원 송 미 숙 (인)

심사위원 전 경 희 (인)

심사위원 정 현 이 (인)

성신여자대학교 대학원

논문 개요

본 논문은 20세기 추상 미술의 한 흐름인 기하 추상을 대표하는 피트 몬드리안Piet Mondrian(1872-1944)의 뉴욕시기 작품에 대한 연구이다.

몬드리안은 파리에서 런던을 거쳐 뉴욕에 1940년 10월에 도착하여 그곳에서 죽기 바로 이전까지 연작의 형태로 <뉴욕 시New York City>(1941-42)와 <부기-우기boogie-woogie>(1942-44)를 제작했다. 이 작품들은 그가 이제까지 이루어온 회화보다 더욱 동적이며 새로운 면모를 드러낸다. 그러나 이 변화는 두 차례의 수정을 거쳐 이루어졌다. 1919년에 성립된 신조형주의Neo-Plasticism는 몬드리안이 처음 세운 회화이론으로 자연의 재현을 거부한 새로운 기하 추상 원리이다. 그러나 이 회화 양식은 1930년대로 들어서면서 외부적, 내부적 요인에 의해 변화되었다. 그리고 이러한 과정 속에서 새롭게 바뀐 것과 완전히 없어진 것으로 양분되었다. 다시 말해 ‘평형Equilibrium’에 의한 회화관이 1940년 뉴욕의 도로구획과 마천루 빌딩, 빛의 효과 등의 요소를 도입하여 이루어진 것이다.

논자는 뉴욕시기에 제작된 몬드리안의 작품들이 1920년대 전반의 신조형주의에 입각한 순수추상의 엄격한 성격에서 해체되어 선과 면, 색채의 다각적인 변화를 통해 율동이 감지되는 동적인 회화로 이행되는 특징이 1940년대 미국의 뉴욕 시 이미지와 ‘재즈jazz’ ‘부기-우기boogie-woogie’ 리듬에 대한 강한 인상에서 완성 되어진 것이 라는 전제 하에 뉴욕시기 연작의 새로운 국면을 규명해 보고자 한다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 신조형주의의 미학 원리와 전개	4
III. 뉴욕시기 연작(1941-44)의 형성 과정	15
1. 신조형주의의 해체	16
2. 구성의 변화	21
IV. 뉴욕시기 연작(1941-44) 분석	29
1. 새로운 기법	30
2. 뉴욕의 이미지	32
3. 부기-우기	40
V. 결론	50

참도 도판

참고 문헌

ABSTRACT

도판 목록

- 도판1. <진 화 Evolution>1911, middle panel 183×87.5cm, side Panels,178×85cm, Oil on Canvas, The Hague;Gemeentemuseum
- 도판2. <파란 나무Blue Tree>1908, Tempera on cardboard, 75.5×99.5 cm, The Hague;Gemeentemuseum.
- 도판3. <빨간 나무Red Tree>1908, Oil on Canvas, 70×99cm, The Hague;Gemeentemuseum.
- 도판4. <회색 나무The Grey Tree>1911, Oil on Canvas, 79.7×109.1cm, The Hague;Gemeentemuseum.
- 도판5. <나무 풍경Landscape with Tree>1912, Oil on Canvas, 120×100cm, The Hague;Gemeentemuseum.
- 도판6. <꽃이 핀 사과나무Flowering Apple tree>1912, Oil on Canvas, 78.5×108.5cm, The Hague;Gemeentemuseum
- 도판7. <꽃이 핀 나무Flowering Trees>1912, Oil on Canvas, 60×85cm, The Hague;Gemeentemuseum.
- 도판8. <나무들The Tree>1912, Oil on Canvas, 94×69.8cm, The Carnegie Museum of Art.
- 도판9. <구성 I, 나무들Composition, Trees I>1912, Oil on Canvas, 81×62cm, The Hague;Gemeentemuseum.
- 도판10. <구성 II, 나무들Composition, Trees II>1912, Oil on Canvas, 98×65cm, The Hague;Gemeentemuseum.

- 도판11. <나무A The Tree A>1913, Oil on Canvas, 100.5×67.5cm,
The Hague;Gemeentemuseum.
- 도판12. <부두와 대양Pier and Ocean>1914, Charcoal and white
water colour on buff paper, 87.9×111.2cm, New York, The
Museum of Modern Art, Mrs Simon Guggenheim Fund.
- 도판13. <회화Ⅲ,타원의 구성TableauⅢ:Composition in Oval>1914,
Oil on Canvas, 140×101cm, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- 도판14. <색 면에 의한 구성Composition in Oval with Colour Plane
s>1914, Oil on Canvas, 107.6×78.8cm, Kunsthaus Zürich
on behalf of a private collector.
- 도판15. <구성No.IVComposition No.4>1914, Oil on Canvas, 88×6
1cm, The Hague;Gemeentemuseum.
- 도판16. <구성No.VIComposition No.5>1914, Oil on Canvas, 95.2×
67.6cm, Collection Beyeler, Basel.
- 도판17. <구성,1916Composition>1916, Oil on Canvas, 119×75.1
cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum.
- 도판18. <색채A의 구성Composition in Colour A:1917>1917, Oil
on Canvas,50.3×45.3cm, Otterlo, RijksmuseumKröller-Müller.
- 도판19. <색 면3의 구성 Composition No.3, with Colour Planes>
1917,Oil on Canvas,48×61cm, The Hague;Gemeentemuseum.
- 도판20. <격자구성 No.8 어두운 색채의 바둑판 구성Composition with
Grid8:Checkerboard Composition with Dark Colours>1919,Oil

- on Canvas, 84×102cm, The Hague; Gemeentemuseum.
- 도판21. <격자구성5: 색채 마름모의 구성Composition with Grid5:Lozenge Composition with Colours>1919, Oil on Canvas, diagonal84.5 cm, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.
- 도판22. Theo van Doesburg<스테인드글라스 창의 구성IIIStained Glass Window CompositionIII>1917, Stained glass, 40×40cm, The Hague, Rijksdienst Beeldende Kunst.
- 도판23. <구성A composition A>1920, Oil on Canvas, 67×57.5cm, Ludwigshafen am Wilhelm-Hack-Museum.
- 도판24. <회화 I, 검정, 빨강, 노랑, 파랑, 연 파랑Tableau I, with Black, Red, Yellow, Blue, and Light Blue>1921, Oil on Canvas, 96.5×60.5cm, Cologne, Museum Ludwig.
- 도판25. <큰 빨강 색 면의 구성, 노랑, 검정, 회색, 그리고 파랑 Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray, and Blue>1921, Oil on Canvas, 59.5×59.5cm, The Hague; Gemeentemuseum.
- 도판26. Theo van Doesburg<역구성 V>1924, Oil on Canvas, 100×100 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- 도판27. Theo van Doesburg<역구성 XVI>1925, Oil on Canvas, 100×180cm, The Hague; Gemeentemuseum.
- 도판28. <빨강, 검정, 파랑과 노랑의 마름모 구성Lozenge Composition with Red, Black, Blue and Yellow>1925, Oil on Canvas,

diagonal 109cm.

- 도판29. <회화1, 파랑, 회색, 노랑과 세 개의 선에 의한 마름모 Tableau No.1:Lozenge with Three Lines and Blue, Grey and Yellow>1925Oil on Canvas, diagonals 112cm.
- 도판30. <빨강, 검정, 파랑, 노랑의 구성Composition with Red, Black, Blue, and Yellow>1928, Oil on Canvas, 45×45cm, Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-Hack-Museum.
- 도판31. <검정과 흰색의 이중선에 의한 구성Composition in black and white, with Double line>1934, Oil on Canvas, 59.4×60.3cm.
- 도판32. <노란 색과 이중선의 구성Composition with Double Lines and Yellow>1935, Oil on Canvas, 59×56cm, New York Valentine Gallery.
- 도판33. <붉은 색에 흑백 구성Composition en blanc, noiret rouge>1936, Oil on Canvas, 102×104cm. New York Valentine Gallery.
- 도판34. <색과 선의 구성III Composition de lignes et couleur III>1937, Oil on Canvas, 80×77cm. Hague;Gemeentemuseum.
- 도판35. <빨강과 노랑에 의한 선들의 대비No. I, Opposition of Lines, of Red and Yellow>1937, Oil on Canvas, 43.5×33.5cm. New York Philadelphia Museum.
- 도판36. <네 노란선의 마름모구성Lozenge Composition with Four Yellow Lines>1933, diagonal 112.9cm, The Hague;Gemeentemuseum.
- 도판37. <검은 선의 구성 II Composition II with Black Lines>1930, Oil on

- Canvas, 50.5×50.5cm, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum.
- 도판38. <두선의 마름모 구성Lozenge Composition with Two Lines>,1931 Oil on Canvas, diagonals 112cm, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- 도판39. <회색과 빨강의 구성Composition with Grey-Red>, 1935, Oil on Canvas, 55×57cm, Art Institute, Chicago.
- 도판40. <파랑에 의한 구성Composition with Blue>1937, Oil on Canvas, 80×77cm, The Hague;Gemeentemusium,
- 도판41. <콩코드 광장Place de la Concorde>1938-43, Oil on Canvas, 94×95cm, Museum of Art, Foundation for Arts Collection, Dallas.
- 도판42. <빨강에 의한 구성Composition with Red>1939, Oil on Canvas, 102×104cm, Venice, Peggy Guggenheim Collection.
- 도판43. <검정구성, 흰색과 빨강Composition in Black, White and Red>1939-42, Oil on Canvas, 79.4×73.6cm, Washington DC. Philips Collection,
- 도판44. <런던구성Composition, London>1940-42, Oil on Canvas, 80×70cm, Allbright-Knox Art Gallery.
- 도판45. <플래티론 빌딩Flatiron Building>1903, New York.
- 도판46. <울윌스 빌딩Woolworth Building>1913, New York.
- 도판47. <라디에이터 빌딩Radiator Building>1927, New York.
- 도판48. <록펠러 센터Rockefeller Center>1931-39, New York.

- 도판49. <크라이슬러 빌딩Chrysler Building>1930, New York.
- 도판50. <뉴욕시 야경>1930, New York.
- 도판51. <뉴욕 시 I New York City I>1941-42, Oil on Canvas, 120×144cm, Musée National d'Art Modern, Centre Georges Pompidou, Paris.
- 도판52. <뉴욕시 II New York City II>1942, Oil and Tape on Canvas, 119.4×114.3cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.
- 도판53. <뉴욕시 III New York City III>1942, Oil and Tape on Canvas, 113.5×97.5cm, New York, Sidney Janis Gallery.
- 도판54. <뉴욕시 III New York City III>목탄스케치, Private Collection.
- 도판55. <타임 스퀘어Time Square>1930, New York.
- 도판56. <브로드웨이 야경>1940, New York.
- 도판57. <브로드웨이 부기우기Broadway Boogie-Woogie>1942-43, Oil on Canvas, 127×127cm, New York. The Museum of Modern Art.
- 도판58. <뉴욕시 전경>1940, New York.
- 도판59. <빅토리 부기우기Victory Boogie-Woogie>1943-44, Oil and scotch tape on Canvas, 126×126cm, Private Collection.

I. 서론

본 논문은 20세기 추상 미술의 한 흐름인 기하 추상을 대표하는 피트 몬드리안Piet Mondrian(1872-1944)의 뉴욕시기 작품에 대한 연구이다.

몬드리안은 파리에서 런던을 거쳐 뉴욕에 1940년 10월에 도착하여 그곳에서 죽기 바로 이전까지 연작의 형태로 <뉴욕 시New York City>(1941-42)와 <부기-우기boogie-woogie>(1942-44)를 제작했다. 이 작품들은 그가 이제까지 이루어온 회화보다 더욱 동적이며 새로운 면모를 드러낸다. 그러나 몬드리안 회화의 변화는 두 차례의 수정을 거쳐 이루어졌다. 1919년에 성립된 신조형주의Neo-Plasticism는 몬드리안이 처음 세운 회화이론으로 자연의 재현을 거부한 새로운 기하 추상 원리이다. 그러나 이 회화 양식은 1930년대로 들어서면서 외부적, 내부적 요인에 의해 변화되었다. 그리고 이러한 과정 속에서 새롭게 바뀐 것과 완전히 없어진 것으로 양분되었다. 이 두 가지 특징은 색 면의 영역이 색선으로 변화된 것과 검정분할선의 제한적 사용을 통해 색 띠로 변화된 것을 들 수 있다. 다시 말해 ‘평형Equilibrium’에 의한 회화 관이 1940년 뉴욕의 도로구획과 마천루 빌딩, 빛의 효과 등을 도입하여 이루어진 것이다.

논자는 뉴욕시기에 제작된 몬드리안의 작품들이 1920년대 전반의 신조형주의에 입각한 순수추상의 엄격한 성격에서 변화되어 선과 면, 색채의 다각적인 변화를 통해 울동이 감지되는 동적인 회화로 이행되는 특징은 그가 1930년대의 해체 과정을 통해 부단히 노력했던 회화이론의 수정의 결과물로 이 회화 관의 수정은 것은 1940년대 미국의 뉴욕 시 이미지와 ‘재즈

jazz' '부기-우기boogie-woogie' 리듬에 대한 강한 인상이 부가되어 완성된 것이 라는 전제 하에 뉴욕시기 연작의 새로운 국면을 규명해 보고자 한다.

몬드리안의 뉴욕시기 연작은 1930년대 후반 파리와 런던시기에 변화를 거쳐 그가 뉴욕 시의 풍경에서 강한 인상을 받은 격자구조와 도시에 밀집된 마천루skyscraper빌딩을 기하 추상으로 표현한 것이다. 이 작품들의 동적 요소는 수직과 수평의 평면적인 표현을 입체적으로 구성한 것으로 인공적인 요소를 '자연적 형태'와 움직임의 요인을 재즈 '부기-우기'의 리듬적인 특징과 결합 시켜 그의 직관에 의해 기하추상으로 표현한 도시 전경이다.

뉴욕시기 연작이 있기까지 1930년 초반에 나타난 신조형주의의 해체 과정으로부터 시작된 새로운 구성은 면에서 선으로 이행된 작품구성의 1930-38년의 파리시기 작품과 선에 의한 균형적인 구성이 성숙해진 1938-40년 런던에서 제작을 시작한 작품들로 구분할 수 있다. 몬드리안의 뉴욕시기 이전의 파리와 런던의 작품들은 1930년대 초반의 추상의 극단성에서 발전된 양상이 보인다. 이 작품들 중에 대부분은 뉴욕으로 이주한 후 1942년에 완성되었지만 뉴욕시기 연작과 비교해 볼 때 검은 선의 직조로 된 강한 단일 색에 의한 팽팽한 긴장감을 가지고 있을 뿐이다. 그러나 뉴욕에서 제작한 연작들에서는 검은 선이 더 이상 지배적이지 않고 색 면의 영역이 선으로 흡수되어진다. 밝은 삼원색의 색선에서 분절된 색 면 띠로 변화되면서 부동의 선 자체에 형태를 부여한 것은 1930년 후반의 회화와 구별되는 특징을 가지는 것이다. 이러한 뉴욕시기 연작이 갖는 특징을 1940년 뉴욕 시의 구체적인 지형도를 첨부하여 작품을 비교 분석 함으로서 몬드

리안의 뉴욕시기 연작을 연구하는 것이 본 논문의 주요한 탐구 주제이다.

이상의 논의 절차는 크게 세 부분으로 나누어 전개하고자 한다.

II장에서는 몬드리안이 자연주의 화법에서 변화하여 신조형주의 이념을 수립하는 과정에서 중요한 미학이론의 원리를 알아보고 그가 추구하는 회화의 이상향을 시기별로 제작된 작품의 전개를 통해 알아본다. 그리고 III장에서는 몬드리안이 지켜온 신조형주의 회화 이론이 위기를 맞이한 시기인 1930년의 작품이 비평가들의 비판과 본인 스스로 느끼는 작품에 대한 불확실성으로부터 시작되어 신조형주의가 해체되고 또 다른 이론으로 수정되는 과정을 그의 간략한 에세이와 그것을 추론한 저자들의 논문을 직접 독해하고 1930년 후반에 나타난 그의 작품에 변화된 특징을 구체적으로 살펴본다. IV장은 1941-44년에 제작된 그의 후기 뉴욕시기 회화가 견고해지고 충만해진 것은 인공적인 뉴욕 시의 이미지를 시각화하는 과정에서 완성된 것이라는 견해를 가지고 당시 도시 이미지와 건축 이미지를 담은 사진을 첨부하여 그의 작품을 분석하고 이러한 인공적인 요소와 어우러진 ‘부기-우기’ 리듬이 그의 직관에 의해 어떠한 방식으로 시각화 되었는지 알아본다. 그리고 이러한 논의를 통해 이 시기 창조된 그의 회화에 나타난 ‘평형적 관계 Equilibrated relationship’ 를 정의한다.

Ⅱ. 신조형주의의 미학원리와 전개

피트 몬드리안Piet Mondrian(1872-1944)의 신조형주의Neo-Plasticism는 순수 추상에 대한 자연의 재현(representation)을 거부한 회화 이론으로 1919년에 성립되었다. 이것은 ‘신지학Theosophy’을 포함한 ‘신비주의’를 통해 세계를 조망하는 새로운 사상으로 기독교 문명에서 볼 때 이교적인 것들로 이루어진 불교를 포함한 동양의 여러 종교들의 신조를 포괄하고 있는 절충적 체계를 기반으로 하는 미학원리 이다.¹⁾

19세기 말, 헬레나 페트로브나 블라바츠키Helena Petrovna Blavatsky(1831-1891)에서 비롯된 이 사상은 1901년부터 신지학 단체 내에서 강연 활동을 시작한 루돌프 슈타이너Rudolf Steiner(1861-1925)에 의해 1908년 3월 네덜란드 암스테르담의 회합에서 몬드리안에게 강한 영향을 주었다.

신지학의 주요 이론은 물질적 원리와 정신적 원리로부터 비롯된 만물이 이원적 구조로 구성되어 있으며 이에 따라 만물은 빛과 어둠, 수직과 수평, 남성과 여성의 대극(opposites)으로 구별되고 모든 만물은 서로 상응(correspondence)하고 있는 거대한 존재의 대 사슬을 이루고 있다는 것이다. 이러한 신지학의 교설을 진지하게 탐구한 몬드리안은 1909년 5월 14일에 네덜란드 신지학회 암스테르담 지부에 정식 회원이 되었다.²⁾ 그리고

1) Mel Bochner, “Plastic made Perfect: Measuring Mondrian - Aesthetic and Influence of Piet Mondrian”, *ArtForum*, 1995, pp. 2-3

2) Yve Alain Bois, Joop Joosten, Angelica Zander Rudenstine, Hans Janssen, *Piet Mondrian*, 1995, p.27

1911년 작인 <진화Evolution>(도판1)에 자신의 교의 적 해석을 담았다.

<진화Evolution>는 세 개가 한 벌로 이루어진 그림(triptych)이다. 이 그림은 ‘영적 진화’를 주제로 하고 있다. 누드의 세 여인 중에 왼쪽의 여인은 성적인 것을 암시하는 붉은 꽃을 어깨에 가지고 있으며, 두 가슴과 배꼽은 하강을 나타내는 역삼각형(▽)의 기호가 그려져 있다. 그에 비해 오른쪽의 여인은 상승(△)과 하강(▽)의 결합의 대립적인 우주적 힘이 균형을 이루는 것을 상징하는 노란색의 ‘다윗의 별’(☆) 모양을 어깨에 달고 있으며, 가운데 누드는 여성과 남성이 결합된 양성 성(兩性性, androgyny)을 암시하고 있다. 더불어 두 가슴과 배꼽에는 상승(△)의 표시가 되어있다. 이 그림은 색채에 있어서도 신지학에서 상징하는 신성한 것을 의미하는 푸른색과 물질적인 것을 의미하는 붉은 색, 정신적인 것을 의미하는 노란색을 통해 “영적인 목적을 향한 순수한 이성”을 나타내고 있다.³⁾ 따라서 이 그림은 육체의 정욕이 정화를 거쳐 영적 세계로 진화해 가야함을 암시하고 있으며 육체적 욕망(▽)이 영혼의 정화(△)를 통해 소멸되고, 두 이원적 힘이 하나로 통합되어 대극의 통일(☆)을 달성 하는 것을 표현하고 있다. 몬드리안은 이 그림을 통해 대극의 이원론을 설명하고 있다. 이 작품을 완성함으로써 그는 자신의 모든 예술적 모색이 영적인 것에 중심을 두고 있다고 생각 하였고 자신의 예술이 근거하는 미학적 원리에 대한 형이상학적 사색을 다음과 같이 적고 있다.

“예술과 실재⁴⁾(art and reality). 예술은 실재보다 더 높으며, 실재와 직접적인 관

3) John Milner, *Mondrian*, 1995. pp.85-86

4) 실재(實在, reality)란 인식 주체로부터 독립해 객관적으로 존재한다고 여겨지는 것

런이 없다. 물리적인 세계(the physical sphere)와 에테르의 세계(the ether sphere)⁵⁾ 사이에는 하나의 경계가 있다. 그곳은 우리의 감각이 기능을 멈추는 곳이다. 이것은 우리의 감각에 두 가지 다른 것들, 곧 정신적인 것과 물질적인 것이다. 예술에서 영적인 것에 접근하기 위해서 우리는 실재를 이용해서는 안 된다. 왜냐하면 실재는 정신적인 것과 대극에 있기 때문이다. 따라서 실재의 기본적 형상(elementary forms)들이 추상으로 환원될 때 우리는 추상예술을 통해서 진정한 실재를 볼 수 있다.”⁶⁾

여기서 몬드리안은 예술의 존재 이유에 대한 존재론적 문제제기와 답을 제시하고 있다. 실재는 ‘참다운 실재’ 나 ‘진실한 우주의 사실’ 을 의미하지 않는다.⁷⁾ 그는 참다운 세계는 감각에 의해 파악되지 않는 세계인 에테르의 세계로 감각이 기능하는 세계를 실재로 구분하고 있다. 이 두 세계는 경계를 통해 분리되어 있으며 참다운 세계를 감각으로 파악할 수 없는 세계로 본다는 점에서 플라톤주의의 이원론을 받아들이고 있다.⁸⁾ 물질과 정신의 세계는 에테르의 침투에 의해서 우리에게 알려지며 이것은 우리의 감각에 정

을 뜻하는 것으로 꿈이나 망상과 같이 인식 주체에 의해 만들어진 것과 구별되며 표상(表象)을 변화 시키는 사물의 배후에 있는 불변의 실체(實體)를 의미한다.

5) 영적인 세계의 중세 스콜라철학적 표현이다. Reyner Banham, *Mondrian and Philosophy of Modern Design*, 1961, p.4

6) Hilton Kramer, *Mondrian and Mysticism: My Long Search is Over*, 1996, p.8에서 재인용.

7) 몬드리안이 사용한 ‘실재’ 라는 용어는 진실한 사실을 뜻하는 우리의 일상적 용법이나 철학 용어와 전혀 다르다. 그러나 그 뜻은 비교적 명료한데, ‘영적인 것’ 과 대비해서 사용되기 때문이다. 몬드리안의 실재에 대한 생각은 후일 달라진다. “우리는 두 가지 종류의 실재를 주의 깊게 구분해야 한다. 하나는 개별적인 현상을 가진 것이고, 하나는 보편적인 현상을 가진 것이다. 예술은 후자와 관계된다.” Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, 1968, p.349

8) 보다 정확하게는 플라톤주의에 입각한 중세적 사유의 입장에 있다. 에테르는 중세기 철학에서 유행한 개념이기 때문이다.

신과 물질로 추상예술을 통해 파악된다. 따라서 몬드리안이 말하는 추상예술은 감각으로 파악되는 물질을 보이는 그대로 그린 것이 아니다. 몬드리안은 물질을 추상화하는 과정을 1908년부터 1913년까지 그린 10개의 ‘나무 연작’ <과란 나무Blue Tree, 1908>(도판2), <빨간 나무Red Tree, 1908>(도판3), <회색 나무Gray Tree, 1911>(도판4), <나무 풍경Landscape with Tree,1912>(도판5), <꽃이 핀 사과나무Flowering Apple tree,1912>(도판6), <꽃이 핀 나무Flowering Tree,1912>(도판7), <나무 The Tree,1912>(도판8), <구성 I, 나무들Composition, Trees I,1912>(도판9),<구성 II, 나무들Composition, Trees II,1912>(도판10), <나무A The Tree A,1913>(도판(11)을 통해 보여주고 있다. 이 그림에서 사과나무의 형상들은 자연주의 화법에서 입체주의적 요소로 바뀌고 수직과 수평의 ‘순수한’ 모습 즉, 기본적인 형상들의 논리적 관계의 구도로 변형되었다.⁹⁾ 이 그림의 변화 과정에서 나타나듯이 몬드리안에게 실재의 세계는 참다운 세계가 아니었다. 이것은 현대회화가 자연으로부터 회화를 독립시키기 위해 재현을 거부했던 생각의 래디칼한 표현으로 보인다.¹⁰⁾ 그러나 이러한 생각은 과거 고대 희랍의 예술론에서 논의되었던 적이 있다. 플라톤은 그의 이상 국가에서 예술을 제외시켰다. 그 이유는 참다운 이데아의 세계를 모방하려는 예술은 불완전하기 때문이다. 개별적인 사물들은 완전한 보편자의 불충분한 모방에 불과하다. 개별적인 사물들의 특징은 늘 변화한다. 변화하므로 우연적이고, 유한하며, 불완전하기 때문에 다른 것에 의존할 수밖에 없다. 그러나

9) Mel Bochner, *Plastic made Perfect: Measuring Mondrian - Aesthetic and Influence of Piet Mondrian*, p.11

10) _____, 위의 책, p.12

보편자의 세계는 영원하고 자족적이며, 독립적이다. ‘실재’의 사물은 개별적이며 보편적인 것과 대립해서 있다. 따라서 몬드리안은 예술이 자연의 재현(모방)이라는 낮은 위치에 머물지 않고 영원의 보편적 세계를 표현해 낼 수 있는 가능성을 발견하려고 했다.

예술이 실재와 관련이 없고 영적인 세계와 관련이 있다는 것은 한편으로 매우 어려운 문제를 만들어낸다. 예술은 미적 경험이 동반되는 향유(enjoyment)이어야 한다.¹¹⁾ 영적인 세계와 관련되었다면 그것은 비물질적이어야 하는데 비 물질과 회화의 표현은 양립하기 힘들다. 표현의 재료인 캔버스는 평면이고 물감은 여전히 색을 가지고 있기 때문이다. 그렇기 때문에 오히려 회화야말로 가장 ‘실재적인 것’이다. 감각 가운데 시각을 주로 대상으로 삼는 회화의 본성은 몬드리안의 철학과 대립하지 않을 수 없었다. 이러한 한계에 직면해서 예술가들이 취하는 방법에는 두 가지가 있다. 하나는 회화적 양식을 새로이 발견하는 것이며 다른 하나는 예술 자체를 초월하는 수단으로써 예술을 본다는 것이다.¹²⁾ 몬드리안의 경우는 첫 번째 길을 따랐다. 그의 목표는 변화하는 세계를 넘어서 불변하는 영원의 세계를 투명하게 바라볼 수 있는 회화적 양식을 고안하는 것이었다.

플라톤주의가 제시한 것처럼 이데아의 세계를 볼 수 있는 유일한 것은 수학이었다. 수의 형상들은 감각으로 확인할 수 없는 논리로 구성된 관념의 세계이다. 특히 사물의 형태는 기하학적 형상들을 통해서 구현되므로 기하학적 질서만이 영원하다. 그것은 시간과 공간의 변화 속에서도 불변하는 영원한 형상들이다. 그래서 몬드리안은 기본적인 형상들에 대한 탐구가 바로

11) Hilton Kramer, *Mondrian and Mysticism: My Long Search is Over*, p.3

12) _____, 위의 책, pp.2-3

새로운 양식의 발견이라는 생각에 도달했던 것이다.¹³⁾

이러한 미학이론에 근거를 두고 있는 신조형주의는 1914년 ‘플러스+, - 마이너스’ 시대를 시작으로<부두와 대양Pier and Ocean>(도판12)과 <회화Ⅲ,타원의 구성TableauⅢ:Composition in Oval>(도판13)의 작품을 통해 구체화되었다.¹⁴⁾ 이 그림들은 회화의 화면에 수직과 수평의 똑 같은 형태들을 규칙적으로 배열하는 기하학적 구성을 처음으로 시도한 것이다. 그리고 같은 시기 몬드리안은 이와 같은 작품을 실험하면서 점차 구체적인 추상성을 강조한 <색 면에 의한 구성Composition in Oval with Colour Planes>(도판14)과 <구성No.IV Composition No.4>(도판15), <구성No.VI Composition No.5>(도판16)을 통해 흰 캔버스 위에 완전히 추상적인 격자(Grid)무늬를 완성한다. 위와 같은 추상회화를 제작하던 몬드리안은 1915년 신지학을 기반으로 하고 있는 『세계의 새로운 이미지*The new Image of world*』와 『조형적 수학*Plastic Mathematics*』을 저술한 쉐인 마커스 Schoen Maekers, M. H. J.(1874-1944)를 만나게 되었고 이 계기로 몬드리안은 그 이전의 작품에서 추구되었던 수직과 수평의 기하추상을 보다 구체적으로 표현할 수 있게 되었다.¹⁵⁾

쉐인 마커스의 저서에 영향을 받은 몬드리안은 1916년 <구성:1916Composition>(도판17)을 완성하였다. 이 작품은 쉐인 마커스의 철학을 토대로 생겨난 새로운 양식이 어떤 것인지를 보여주고 있는 예로 이 시기에 그가 유일하게 만든 작품이다.¹⁶⁾ 이 작품에서 색채는 삼원색에 가깝지만 아직은 순수

13) Hilton Kramer, *Mondrian and Mysticism: My Long Search is Over*, p.16

14) Yve Alain Bois, Joop Joosten, et. al., *Piet Mondrian*, pp.32-33

15) _____, 위의 책, p.34

16) Jessica Helfand, "De Stijl, New Media, and the Lessons of Geometry", *Eye*

하지 않고 혼돈되어 있다.

몬드리안은 쉐인 마커스의 『조형적 수학 *Plastic Mathematics*』에 영향을 받으면서 수평과 수직선이 직각으로 만나는 엄격한 형태의 탐구를 계속 하였다. 그리고 1915년 암스테르담 시립미술관에서 그룹전 때 그의 그림에 평을 쓴 화가 반 도스부르흐 Theo van Doesburg를 만나게 된다. 같은 시기 반 데 렉크 Bart van der Leek 와도 교류하면서 몬드리안은 1917년 ‘데 스틸 *De stijl*’ 그룹을 결성한다.¹⁷⁾

데 스틸의 이론적 지주는 몬드리안 이었고 그는 데 스틸 을 통해 자신의 회화의 원칙이 되는 신조형주의에 의한 작품을 발전시킨다. 1917년 그의 화풍이 거의 확립되었을 때 몬드리안은 데 스틸 지에 『회화에 대한 새로운 조형』이라는 주제로 처음 연재를 하였다. 그러나 여기서 신조형주의 라는 용어는 사용되지 않았고, ‘새로운 조형 *de nieuwe beelding*’이라는 용어가 사용되었다¹⁸⁾. 그리고 그와 함께 그의 첫 기하추상의 회화 <색채A의 구성 *Composition in Colour A:1917*>(도판18)과 <색 면3의 구성 *Composition No.3, with Colour Planes*>(도판19)을 선보였다.

그 후 몬드리안은 1919년 ‘신조형주의’ 라는 용어를 정식으로 사용하면 서 『신조형주의』를 집필하고 여기서 그는 자연의 재현을 추구하는 예술은 비극(misery)을 낳을 뿐이라는 견해를 표명한다.

“우리들의 존재 전체는 양면의 특징을 가지고 있다. (...) 이 활동에는 생의 비탄

Magazine, No. 24, 1997, p.4

17) _____, 위의 책, p.4-5

18) Piet Mondrian, "Neo-Plasticism", *Bauhausü Cher No5, 1995, p.69*

과 지복(至福)이 모두가 포함된다. 비탄을 불러일으키는 것은 끊임없는 이별이며 (...) 불변적인 것은 모든 비탄과 모든 지복을 초월하여 존재한다. 그것이 균형이다. (...)

개별적인 것과 보편적인 것 사이의 불균형은 비극을 낳고, 비극적인 것은 조형으로 표현된다.

형태와 형체는 자연적인 것이 우세하면 그것은 비극을 산출한다. (...)

개별적인 것이 지배하는 한 비극적 조형은 필요하다. (...) 그러나 보다 진전된 성숙한 시기가 온다면 직접 비극적인 조형으로는 견딜 수 없을 것이다“.¹⁹⁾

이 책에서 그는 회화의 비 자연, 비 개별성, 절대성 등을 강조 하면서 회화의 요소를 일직선과 직각, 빨강, 파랑, 노랑의 삼원색과 무채색으로 제한시키고 이에 맞는 <격자구성 No.8 어두운 색채의 바둑판 구성 Composition with Grid8:Checkerboard Composition with Dark Colours>(도판20)과 <격자구성5: 색채 마름모의 구성 Composition with Lozenge>(도판21)을 완성한다. 이러한 마름모꼴의 격자무늬 연작은 1917년에 반 뒤스브르흐에 의해 그려진 <스테인드글라스 창 의 구성Ⅲ Stained Glass Window CompositionⅢ>(도판22)에서 사용된 색채와 검은 선으로 된 회화의 구성에 영감을 받아 그린 것이기도 하다.²⁰⁾ 1920년 몬드리안은 <구성A composition A>(도판23)작품에서 수직선과 수평선을 교차시켜 기하학적인 색 평면을 제작하였고 이 그림에서 선의 크기를 증대시키고 교차하는 선의 수를 감소시켜서 비대칭성을 더욱 강조했다. 그리고 이 작품을 통해 1920년 출판된 불어판 『신조형주의』에 새

19) Piet Mondrian, "Neo-Plasticism", *Bauhausü Cher No5*, pp.11-12

20) John Milner, *Mondrian*, p.143

로운 회화양식의 원칙들을 소개했다.²¹⁾

“새로운 조형은 개별적인 것, 자연적 형상과 색채를 특징으로 하는 것 속에 은폐될 수 없으며, 직선과 명확히 한정된 색채로써 형상과 색채의 추상에 의하여 표현되어야 한다.” (1920년 『신조형주의』)²²⁾

1915년 작품에서 흰 마커스의 수학적 원리를 사용한 격자무늬가 뚜렷한 움직임 주기 위해 사용되었다면 1921년 면의 구성으로 전환된 회화 <회화 I, 검정, 빨강, 노랑, 파랑, 연 파랑 Tableau I, with Black, Red, Yellow, Blue, and Light Blue>(도판24)과 <큰 빨강 색 면의 구성, 노랑, 검정, 회색, 그리고 파랑 Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray, and Blue>(도판25)에서 몬드리안은 각각의 공간을 확장시켜 강한 색채로 채우기 시작했다. 이러한 색 면의 구성은 1928년까지 지속되었다. 그러나 1925년 반 뒤스브르흐의 요소주의Elementarism²³⁾에 강하게

21) 신조형주의 원칙은 다음과 같다.

- 1)조형 수단은 삼원색, 무채색에 의한 평면 또는 사각형이어야 한다. 건축에 있어서 공간이 무채색에 해당되고 재질은 색채로 간주된다.
- 2)조형수단의 등가성이 필요하다. 크기와 색채는 차이가 있음에도 불구하고 같은 가치를 가진다. 균형은 일반적으로 무채색의 큰 평면과 색채 또는 재질의 작은 평면 사이에서 이루어진다.
- 3)구성에 있어서 조형수단 가운데 대립적 요소의 이원성이 요구된다.
- 4)영속적인 균형은 대립에 의하여 달성되고 풍요한 대립을 표시한다. 즉, 직각 위에 교차 하는 직선(조형수단의 제한)에 의해 표현된다.
- 5)조형수단을 중성화하고 없어지는 균형은 조형수단을 차지하고 있는 균형에 의해 달성 되고 그것은 생생한 리듬을 창조한다.
- 6)모든 대칭은 배제되어야 한다. Piet Mondrian, "Neo-Plasticism", *Bauhausü Cher No5*, pp.24-25

22) 『회화에 있어서의 새로운 조형』은Hilton Kramer, *Mondrian and Mysticism: My Long Search is Over*, 에서 재인용, p.26

반발하여 1927년 데 스틸 그룹을 탈퇴한 몬드리안은 이제까지 수평과 수직이 만나 정사각형을 이루는 구성을 1925년 작인 <빨강, 검정, 파랑과 노랑의 마름모 구성Lozenge Composition with Red, Black, Blue and Yellow>(도판28)에서 마름모꼴을 비롯해 화면을 분할하지 않는 두개의 수직선과 수평선만으로 화면을 분할하는 정사각형의 새로운 구성을 시도했다.²⁴⁾ 또한 <회화1, 파랑, 회색, 노랑과 세 개의 선에 의한 마름모Tableau No.1:Lozenge with Three Lines and Blue, Grey and Yellow>(도판29)에서도 화면의 간결함을 따라 극도로 단순한 색채를 사용하면서 흰색의 효과를 강조했다. 몬드리안이 데 스틸을 떠난 시기에도 데 스틸의 화가와 건축가들은 몬드리안의 신조형주의 이론을 충실히 따랐고 수직적인 것과 수평적인 것, 삼원색에 의한 평면의 표현은 회화뿐 아니라 건물 설계, 실내디자인 등에도 적용되었다.

몬드리안은 검은 선의 분할에 의한 색 면으로 이루어진 1928년 작인<빨강, 검정, 파랑, 노랑의 구성Composition with Red, Black, Blue, and Yellow>(도판30)에서 하나의 거대한 흰색의 평면과 양쪽 모서리에 강하게 표현된 원색의 색 면 구성을 마지막으로 10여년 넘게 지속한 면과 선에 의한 구성에서 화면의 검은 굵은 선이 가늘어지고 흰 배경이 넓어지는 반면 기본 삼원색만을 사용한 신조형주의의 극한의 구성을 적용했다.²⁵⁾ 이러한

23) 반 뒤스브르흐는 사선을 도입하여 역동성을 강조한 회화인<역 구성 V>(도판26)와 <역 구성 X VI>(도판27)를 제작 발표하였다. 이 회화의 특징은 수직과 수평선 대신 사선을 도입하여 역동성을 강조하면서 공간의 팽창을 주고 있다는 점이다. 그리고 이러한 그의 회화에서 45°로 기울어진 사선을 현대인의 역동적인 특성을 나타내는 필수적인 요소라고 그는 주장한다. Bois, Yve-Alain, "The De Stijl Idea" *Art in America*, 1982, p.77

24) John Milner, *Mondrian*, p.177

구성은 1930년에 시작하여 1933년까지 지속 되었는데 이것은 신조형주의의 중요한 구성 원리인 ‘평형Equilibrium’ 이 배제되어있는 작품들이다.²⁶⁾ 몬드리안은 이 시기 수직과 수평선에 의한 추상의 절대성만을 강조하고 있다. 이로 인해 많은 비평가들은 몬드리안의 작품이 신조형주의에 입각한 기하추상에서 퇴보한 작품이라고 비판했다.²⁷⁾ 그러나 몬드리안은 그의 회화에서 발견되는 문제들에 있어서 그것을 해결할 방법을 찾았고 이를 통해 그는 1944년 2월 죽기 전까지 이제껏 이루었던 그의 회화보다 더욱 진보된 평형에 의한 회화를 다시 창조하게 되었다.

25) John Milner, *Mondrian*, p.179

26) Michel Seuphor *Piet Mondrian Life & Work* , 1956, p.150

27) Michel Seuphor *Mondrian Paintings*, 1958, p.32

Ⅲ. 뉴욕시기 연작(1941-44)의 형성 과정

1941-44년에 제작된 뉴욕시기 연작은 1919-1928년 시기에 제작된 면에 의해 기하학적으로 정의된 구성에 직면하지 않는다. 이것은 시각적으로 증명되는 변화이다. 뉴욕시기 연작은 각각 다른 색과 관련된 색 선들의 위치가 끊임없이 변하는 특징을 가지고 있다. 뉴욕시기 연작 중에 <브로드웨이 부기-우기>는 색과 리듬의 진정한 자유를 구성하여 모든 비평가들이 매우 찬사를 보낸 작품이다. 그러나 이러한 작품들은 신조형주의 이론으로 설명할 수 없다. <뉴욕시 연작>에서 검은 선을 완전히 사용하지 않은 이유에 대해서도 본 논문에서 밝혀야 할 중요한 논점이다.

논자는 이러한 뉴욕시기 회화의 변화된 구성을 갖게 된 배경이 몬드리안이 신조형주의의 해체를 통해 새로운 구성으로 변화하는 과정에서 발전되어 완성되어진 것이라는 견해를 가지고 그가 1920년대 면의 분할에 적용하였던 검은 선을 반복적, 전체적, 제한적으로 수용하면서 다양하면서 비슷한 형태의 다중성(plurality)²⁸⁾을 통해 실체로서의 형식의 존재를 무너뜨리는 작업의 과정을 추론해보고자 한다.

28) 다중성(plurality)이란 단어는 본 논문에서 실험적으로 사용한 것으로 보통 몬드리안의 에세이나 뉴욕 작가(예술가)들의 글에서 사용된 단어를 번역한 것이다.

1. 신조형주의의 해체

1941년에 시작된 뉴욕시기 연작은 1920년대의 그의 회화가 가지는 특성을 갖고 있지 않다. 이것은 1930년 초반에 나타난 그의 회화의 과도기적 작품을 통해 알 수 있다. 뉴욕시기 작품들에서 몬드리안은 20여 년간 추구해온 색 면들의 경계에 적용했던 검정 선에 의한 분할을 적용하지 않았다. 그리고 이 경계에만 사용되었던 검정색을 뉴욕시기 연작에서 없애거나 색면의 형태로 표현하고 있다. 이러한 구성은 신조형주의 형성 이후 그의 회화 관에 또 다른 변화로 볼 수 있을 것이다.

몬드리안은 1930년부터 그 이전에 추구했던 회화 관을 수정하기 시작했고 이 과정에서 완전히 사라진 것과 변화된 것으로 양분되었다.

몬드리안은 먼저 신조형주의의 해체를 통해 새로운 기하 추상을 만들어냈다. 이 과정은 ‘선’에 의해 시작되었다.²⁹⁾ 1914년부터 몬드리안에게 선은 평면을 ‘결정’ 하고 서로 연결하는 역할을 하는 구성 요소였다. 그러나 1930년 이후 선들은 능동적 요소가 되어 해체의 주요 요소로 부각되었다. 앞서 논의 한 바와 같이 1930년 초, ‘평형’이 배제된 그의 작품은 비평가들에게 혹독한 비판을 받게 되었고 몬드리안은 2년이 넘도록 자신의 회화 관의 변화에 대한 모든 논쟁에서 이기면서 신조형주의 원칙에 의해 그려진 작품을 다시 고쳤다.³⁰⁾

몬드리안이 세운 회화이론인 신조형주의의 사각 평면은 사각형과는 달리

29) Yve Alain Bois, Joop Joosten, et. al., *Piet Mondrian*, p.356

30) _____, 위의 책, p.357

여러 직선들이 교차한 결과이다. 신조형주의가 한 때의 형식주의이며 입체주의를 꾸미는 부산물이라고 비난했던 테리아드E. Tériade에 대해 몬드리안은 즉각 위의 맥락의 연장선상에서 다음과 같이 기고했다.

“신조형주의 예술은 그것이 왜 장식품도 아니고 기하학도 아닌지 모든 근거를 제시한다. 신조형주의 작품이 극단에 다다를 때, 말하자면 ‘모든’ 특징들이 선과 색으로 표현되고 구성을 이루는 모든 관계와 평형을 이루면 방금 말한 것이 가능하다고 말하기에 충분하다. 색을 결정하는 데 필요한 사각형과 다른 여러 직선으로 형성된 사각 평면은 그 조형적인 균형에 의해 용해되고 리듬만이 나타나며 사각형은 ‘무(비 실재)’로 남게 되기 때문이다.”³¹⁾

그는 이 논리로 신조형주의의 해체에 정당화를 부여한다. 1932년 봄, 필러 위드만Muller Widmann의 컬렉션에서 자신의 구성 방식에 기초하여 색 다르게 구성한 회화 <검정과 흰색의 이중선에 의한 구성Composition in black and white, with Double line(1934)>(도판31)에서 몬드리안은 처음으로 ‘이중선(double line)’을 시도하였다.³²⁾ 몬드리안은 이중선을 적용하면서 두 개의 검은 선을 매우 얇게 그렸고 하얀 공백이 교차하는 검은 축만큼의 굵기로 두 선을 나누었다. 검은 선이 그려지고 남은 하얀 공간이 선으로 인식될 수밖에 없기 때문에 몬드리안은 실제로 선처럼 보이도록하기로 결정한 것이다.³³⁾ 두 번째 작품인<노란 색과 이중선의 구성Composition with Yellow and Double Line(1935)>(도판32)과 앞서 필러 위드만 컬렉션에서

31) Tériade, "Le Cubisme et la Néo-plastique", 1930, p.240

32) Yve Alain Bois, Joop Joosten, et. al., *Piet Mondrian*, p.357

33) _____, 위의 책, p.357

선보인 <검정과 흰색의 이중선에 의한 구성Composition in black and white, with Double line(1934)>모두에서 사용된 검은 선은 이중선의 완전한 도래를 의미하는 것으로 1934년 1월 몬드리안은 그의 노트에 이러한 구성의 연구에 대해 ■ 계속 성장하여 평면을 향하는 중 ■ 이라고 썼다.³⁴⁾

그 후 신조형주의 그림과 관련된 전제들은 차례차례 예외 없이 파괴되면서 매우 가파른 속도로 무너진다. 몬드리안은 1920년부터 서서히 쌓아온 모든 구성을 파괴하는 작업을 1932년부터 그가 작고하기 전까지 놀라운 열정으로 시도했다.³⁵⁾

몬드리안은 1933-34년에 유일하게 완성한 그림에 모든 선을 두 개씩 그었다. 그로인해 선은 면의 영향보다 강하게 부각된다. 심지어 회화에서 구분되는 실체를 형성하는 방식으로 선들의 존재는 그림 안에서 ‘평형’을 이루기 위해 불규칙하게 움직인다.³⁶⁾ 이러한 구성의 발전은 1930년 후반에 제작된 캔버스들에 나타난다. 선들의 두께가 다양하고, 많아진 그림에서 몬드리안은 선의 겹침 효과를 부분적으로 막았고, 그래서 그 특정 선은 표면을 양분하다 멈추는데 그는 표면을 한정하기 위해 선들의 상호작용을 이용하기보다 선들의 위치, 즉 면이 차지했던 중앙부분의 공간에 이 다양한 선들을 채운 것이다.³⁷⁾

“다양하면서 비슷한 형태의 다중성이 실체로서의 형식의 존재를 무너뜨린다. 비슷한 형태는 모순을 보여주지 않지만 동등한 대립을 이룬다. 따라서 형태들은 그

34) Yve Alain Bois, Joop Joosten, et. al., *Piet Mondrian*, p.357

35) _____, 위의 책, p.358

36) Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Life and Work*, p. 171

37) _____, 위의 책, p.172

들의 다중성 안에서 스스로를 완벽히 파괴한다.” 38)

1936-38년에 완성된 세 그림 <붉은 색에 흑백 구성 Composition en blanc, noir et rouge(1936)>(도판33)과 <색과 선의 구성 III Composition de lignes et couleur III>(도판34)등은 각각 매우 분명한 발전을 나타낸다. 각 캔버스에서 수평선들이 화면의 중앙을 가로지르며 선들 중 몇몇은 서로가 만나는 경계선에 멈춘다. 캔버스의 경계에 평행하는 선은 오른쪽으로 접근하고 있는데 이러한 방식의 구성은 위의 그림에서 크게 명확해진다. 이 그림들에서 선들의 겹친 구성효과는 수평선들의 불규칙적 구성에 의해 나타나고 이 효과는 선의 경계를 분산시키고 부산스러운 선들의 구성에 새로운 질서를 만들어낸다.³⁹⁾

1937년 <빨강과 노랑에 의한 선들의 대비 No. I, Opposition of Lines, of Red and Yellow>(도판35)에서 몬드리안은 자신의 전체 화법인 선들의 두께, 여러 다양성을 배치하고 네 개 정도의 길이가 다른 수직선을 그렸다. 선들의 관계는 어느 부분에서는 밀접했고 다른 부분에서는 느슨한데 이 선들은 그로인해 그림에서 불규칙적인 질서를 만들고 있으며 이것을 통해서 몬드리안은 연이어 중심적인 구성을 파괴 하였다.⁴⁰⁾ 이 그림에서 사용한 구성은 처음 보기에 수평선이 끝나는 것을 막으려고 시도된 것으로 보인다. 즉, 왼쪽 아래 안쪽에 새겨진 수평선은 하나뿐이었다. 마치 중앙을 채우는 구성에 방해의 수단으로서 역할을 하는 것이다. 그러나 이러한 방식은 단지

38) Piet Mondrian, "A New Realism", 1942-43, p.349

39) Yve Alain Bois, Joop Joosten, et. al., *Piet Mondrian*, p.360

40) _____, 위의 책, p.361

수평선을 방해할 뿐 아니라, 오른쪽에 멀리 떨어진 수직선을 방해하며 그림의 가장자리로부터 수직선을 떨어뜨린다. 그리고 왼쪽 위와 아래에 색 면은 그림 안에서 엮인 선들에 의해 시각적으로 얽혀 있어 보인다.⁴¹⁾ 몬드리안은 처음 선을 구분하는 방식으로 평면의 정체성을 파괴했고 반복을 통해 선의 단일성을 파괴했다. 이제 그는 이 그림에서 예전에 선들이 중심을 이루던 그림의 구성을 통해 표면의 단일성을 파괴하기 시작한다.⁴²⁾

<빨강과 노랑에 의한 선들의 대비No. I, Opposition of Lines, of Red and Yellow>에서 선에 의해 분해된 중심이 비어있는 구성을 통해 몬드리안은 신조형주의를 해체하였다. 그러나 이러한 해체의 과정 속에서도 몬드리안이 버리려고 하지 못한 유일한 기본적 원리는 ‘평형Equilibrium’에 대한 것이었다. 만일 그림이 소음과 소리를 절대적으로 구분하려 하지 않는 음악보다도 특정 의미를 반드시 담아야 하고 문학보다도 추상적일 수만 있는 예술이라면, 그것은 그림의 ‘평형성’ 때문이다.⁴³⁾

몬드리안은 뉴욕에서 그의 그림의 구성이 가장 동적이면서 명백해지는 순간이라고 말했다.⁴⁴⁾ 몬드리안은 구성에 대해 많이 얘기하지 않았지만 신조형주의를 해체하는 과정을 이론적으로 발표했던 기간에조차 ‘평형’에 의한 구성은 언제나 그에게 중요한 요소였다. 그리고 마침내 몬드리안은 1940년 이후, ‘뉴욕’에서 ‘평형’에 대한 새로운 구성의 작품을 완성한다. 즉 1936년으로 돌아가 선들 사이의 중심 유형의 캔버스에서 나타나던 얽힌 구성의 효과를 물질적으로 발현한 것이다. 이러한 구성의 해체로 인해 표면은 더 이

41) Yve Alain Bois, Joop Joosten, et. al., *Piet Mondrian*, p.363

42) _____, 위의 책, p.361

43) Michel Seuphor, "Plastic Art and Pure Plastic Art", 『*Circle*』, 1930, p, 298

44) Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Life and Work*, p. 177

상 기하학적 정체성을 지나지 않게 되었고 어떤 종류의 형태나 격자에 대립하는 배경으로서 구성될 수 없게 되었다. 이제 그림에는 배경이 없으며 그린다는 건 표면이 존재하지 않는 상황에서 행해진다.

몬드리안은 자신의 인생 마지막 시기인 1941-44년간 이런 수수께끼를 푸는 작업을 하게 되었고 <뉴욕 시>연작을 통해 해답을 얻게 된다.⁴⁵⁾

뉴욕시기 연작에서 나타나는 선들의 입체적인 얽힌 구성 작품에서 몬드리안은 '뉴욕' 에서 발견한 색 테이프를 사용하여 그림에서 씬 없이 엮고 풀던 방식인 위로 아래로 엮힌 선에 의한 평형 적 구성을 충실하게 실행한다.

2. 구성의 변화

1941-44년에 제작된 몬드리안의 뉴욕시기 연작들은 스스로 느끼는 미국 뉴욕의 이미지를 그의 직관에 의해 제작한 작품들이다. 이것은 1930년 후반에 제작된 복합적인 선들의 구성에서 연장된 것이다.

앞에서 논의한 신조형주의의 해체과정에서 나타난 특징들로 인해 몬드리안의 1930년대 후기 작품은 그의 전기 예술적 성향과 관련짓기 어려운 작품이 있다. 몬드리안이 파리나 런던에서 시작해서 뉴욕으로 이주한 뒤 몇 달 혹은 몇 년이 지나 완성한 캔버스가 꽤 많은 이유도 이 때문이다. 그렇지만 1937년 이후 완성된 작품들은 그 이전의 작품과 비교했을 때, 더 많

45) Piet Mondrian, *New York City*, 1990, p.157

은 선을 그려 유례없이 급박한 느낌을 주고 있으며 선의 배열이 겹쳐있는 구성은 지도와 같은 이미지를 나타낸다. 따라서 이것은 뉴욕시기 연작의 형성과정에 있어 중요한 구성의 변화이다.

미셸 쉐퍼Michel Seuphor에 따르면 “몬드리안이 1935년에 작품들을 제작했을 당시 손에 물집이 잡히도록 자신의 그림을 그리는데 많은 시간을 할애했으며 가끔 울거나 자학을 하기도 했다.” 고 그의 전기에서 간략하게 밝히고 있다.⁴⁶⁾

1930년 이후 몬드리안은 앞서 언급한 바와 같이 선에 주로 초점을 맞추었다. 심지어 몬드리안은 처음으로 선에 채색을 하기 시작했고 이 실험의 결과는 1933년 작인 <노란 선의 구성Composition with Yellow Lines>(도판36)이었다. 이 그림은 몬드리안의 작품 중에 동떨어진 예로 남아 있다. 몬드리안이 이 작품에서 검은 선 대신 사용한 노란색선으로 그리는 방식을 다시 착상한 것은 1940년대 뉴욕에서였다. 신조형주의의 해체과정에서 몬드리안은 이중선을 사용하는데 몰두 했고 이것은 1944년 그가 죽기 전까지 그를 선점했다. 몬드리안은 이 특별한 변화를 ‘혁명적’ 이라고 간주하면서 이중선을 구성의 주요 요소로 이끌어 냈다. 그리고 이러한 선을 그릴 때 그는 황금분할비 라는 수학적 원리를 따랐다.⁴⁷⁾ 또한 몬드리안은 그 이중선에 의해 나타나는 착시를 자치적인 시각효과로 간주했다. 1936년 건축가인 알프레드 로스Alfred Roth에게 쓴 서신을 보면 그가 이러한 작업과정에 완전히 몰입 했었다는 것을 명백히 알 수 있다.

46) Michel Seuphor, *In the words of Mondrian's friend and biographer*, 1956, p.33

47) Marty Bax, *Complete Mondrian*, 2001, p.17

“나는 이중선에 대한 새로운 회화적 연구로 바쁘다. 그래서 흑색을 조금 지우고 있는데 왜냐하면 그것이 덜 좋아지고 있기 때문이다.” 48)

또한 같은 시기에 화가인 진 고린Jean Gorin에게도 다음과 같은 서신을 보냈다.

“나의 마지막 작품에서는 이중선이 넓어져 형태를 이루었지만 아직은 그냥 선 이상의 것이다. 하지만 어쨌든 나는 이것이 나의 이론을 벗어난 이슈 중 하나이고 너무 미묘해서 결국에는 ‘예술의 신비’가 될 것 이라고 생각한다. 하지만 그것은 아직 나한테 완전히 명백한 것은 아니다!” 49)

이 마지막 발췌문에서 제기되는 중요한 두 가지 요점은 첫째, 몬드리안은 선과 형태의 정의를 두고 고심하였고 그는 이 두 가지 시각적 요소를 각각 서로 보완하여 그림의 전체구성에서 나타나는 형태를 가진 선들을 만들어 내면서 몬드리안은 그의 ‘조화’를 깨버렸고 새로운 힘의 ‘균형’을 찾아야 했다. 둘째, 그의 회화적 연구는 그동안 이루었던 회화 관에 큰 변화였고 그것을 연구하고 진행해 나감으로서 ‘새로운 예술’의 이론에 의거하여 그의 발견을 시험 해야만 했다. 그리고 이러한 이유로 그의 이론은 또 한 번 진화 되어야 했다. 이것이 앞서 논의한 신조형주의의 해체 과정이었다. 그러나 이것은 몬드리안이 그의 이론에 맞게 새로운 발견을 끼워 맞출 수 없었다는 말은 아니다. 그는 단순히 그 수단을 발견해야 했다.

이것은 1931년부터 시작된 그의 실험 작업<검은 선의 구성II

48) Marty Bax, *Complete Mondrian*, p.17

49) _____, 위의 책, p.17.

Composition II with Black Lines>(도판37)과 <두선의 마름모 구성 Lozenge Composition with Two Lines>(도판38)에서처럼 새로운 구성의 회화에 적용되었다. 몬드리안은 이 시기 수직과 수평선에 의한 추상성만을 강조하고 있다. 수직과 수평선에 의한 극단성은 1933년 까지 이어지게 되는데 몬드리안의 경직되고 극한적인 선에 의한 기하추상은 1928년에 제작된 <빨강, 검정, 파랑, 노랑의 구성Composition with Red, Black, Blue, and Yellow>이 색 면 구성에서 선으로 이행되는 회화의 새로운 시도였다. <두선의 마름모 구성Lozenge Composition with Two Lines>의 단순한 선에 의한 구성은 1935년 <회색과 빨강의 구성Composition with Grey-Red>(도판39)에서 발전된 양상으로 나타난다. 이 그림에서 몬드리안은 선에 의한 균형과 그림 아래쪽에 강하게 자리 잡은 빨강의 색 면, 회색의 각기 다른 채도의 효과를 통해 다양함을 표현 했다. 회색과 붉은색의 구성은 두개의 선으로 수직을 재 정의하고 있으며 이것은 그림의 중앙부에 하얀색의 조그마한 사각형을 형성하여 그 사각형으로 부터 흰색의 줄모양의 좁은 띠가 선 자체가 되면서 그림에서 사각형 면을 부각시켰다. 세 번째 가장 낮고 완전한 수평선은 각각의 비슷한 모습의 도형들과 관계를 형성하고 있으며 이 도형들은 깊이, 중복, 투명 및 움직임의 시사한다. 그러나 이러한 대비에 의해 사면이 둘러진 평면은 정적으로 보인다. 특히 그 자체가 거의 선을 형성하는 붉은 띠에 의해 고정될 때에 더욱 그렇게 보인다. 위의 작품과 비슷한 구도를 하고 있는 구성으로 1937년 파리시기에 완성한 마지막 작품인 <파랑에 의한 구성Composition with Blue>(도판40)을 1935년 작업인 <회색과 빨강의 구성Composition with Grey-Red>과 비교했을 때 <파

량에 의한 구성Composition with Blue>은 회화 안에서 더욱 발전된 균형을 맞추고 있음을 알 수 있다. 또한 1938년에 제작을 시작하여 1943년 뉴욕시기에 완성한 <콩코드 광장Place de la Concorde>(도판41)에서 몬드리안은 검은 선으로 그린 미완성 작품을 뉴욕으로 온 후 여러 색으로 된 짧은 수직선을 추가하여 완성 시켰다. 수직선은 보다 긴 검은 선에 비해 캔버스 가장자리까지 그어졌다. 이 그림에서 새로운 색으로 그려진 두꺼운 부분은 선들과 형태 사이 공간에 거의 다리처럼 연결되고 있으며 1930년 초반의 작품에서 사용된 검은 선은 중간에 긴 빨간 선이 혼합되어 검은 색 선 맨 위에 색으로 층을 이룸으로써 새로운 깊이 감을 나타내고 있다. <콩코드 광장Place de la Concorde>의 발전된 양상은 선으로 된 구성 작품인 <뉴욕시> 연작과 비슷한 직조를 하고 있다. 이 작품이 1938년 파리에서 어디까지 진행 되었는지는 알려지고 있지 않지만 1943년 <부기-우기>연작을 제작했을 당시에 완성된 것으로 미루어 몬드리안의 뉴욕시기 작품의 특징인 구성의 외적인 요소가 <콩코드 광장Place de la Concorde>의 연장선상에 있다고 보여 진다. 뉴욕시기 작품의 제목들이 구체적인 지역의 명칭을 가지는 것과 같이 이 작품의 제목도 파리 지역의 명칭을 구체적으로 사용하고 있다. 몬드리안의 작품 해설에 따르면 <콩코드 광장Place de la Concorde>의 그림 중심부에 위치한 사각형은 파리 시내 심장부를 의미하는 하나의 예로서 수직과 수평의 검은 선은 루브르에서 개선문 및 그 이후까지 파리를 양분하면서 콩코드 지역에서 이 축과 가장 가깝게 접촉하면서 구불구불 흘러가는 강의 모습을 직선으로 바로잡는다. 이 파리 광장은 광대한 야외 공간으로 수직선으로 나뉘어진 공간이 중요하게 부각 되고 있으며

짧게 그려진 수직, 수평선들은 혼잡한 인간 활동, 도시의 교통 및 에너지를 표현하고 있다.⁵⁰⁾ 이러한 구도는 <뉴욕 시>연작에서 다섯 개의 지배적인 수직선들이 그의 사각형 캔버스를 완전한 높이로 가로지르는 것에서 찾아볼 수 있다. 또한 1942-44년의 <부기-우기>연작에서와 같이 선들이 그룹을 이루어 중앙 공간을 비우고 있는 점도 <콩코르드 광장Place de la Concorde>의 구성과 연장된 구도를 가진다. 세 개의 긴 수평선은 밑에 남아있는 선으로부터 나온 두개 그룹 중에서 높은 그룹으로 좀 더 성기게 배치되는 이 그림의 구성은 선들의 무게가 그룹을 오른쪽과 왼쪽을 연결하는 추가적인 더 작은 수직선들로 인해 균형을 이룬다. 또한 중심 위에 넓게 열린 공간이 있는 이 구도에 몬드리안은 몇 개의 띠 모양의 색들을 추가하여 흰 평면이 그림에서 밑으로 또는 위쪽으로 통과하면서 그림 하단에 중앙 부분에 자리하도록 구성했다. 색 면이 주변으로 둘러싸인 이 그림은 중앙지역의 조용한 단순성을 강조하고 있다. <콩코르드 광장Place de la Concorde>의 구성과 연장선상에 있는 1939년 런던에서 제작된 <빨강에 의한 구성 Composition with Red>(도판42)은 1937년 작인 <파랑에 의한 구성 Composition with Blue>과 비교했을 때 더 복잡한 구성으로 되어있는데 이것은 선적인 균형이 발전되고 있음을 시각적으로 증명하고 있는 것이다. 이 작품들은 각각 파리와 런던에서 완성되었기 때문에 아직까지 뉴욕 시의 복합적인 구성요소가 반영되고 있지 않다. 따라서 두 그림의 구성은 오른쪽 하단에 강하게 표현된 색 면의 효과에서 거의 비슷하다. 특히<빨강에 의한 구성Composition with Red>은 1939년 런던에서 제작되었으나 그 구조는

50) John Milner, *Mondrian*, p.213

1937년 파리 화풍에 가깝다. 이 작품이 파리시기 작품과 공통점을 갖는 것은 긴 수직선들의 구조가 한쪽에서 다른 쪽으로 지나가는 한 개의 선에 의해 분할되는 구성에서 찾을 수 있다. 작은 수직선들로 이루어진 사다리형 구조도 지속되고 있으며 단 한 가지 원색으로 된 작은 색 평면을 포함하는 것에서도 공통적인 요소가 나타난다.

몬드리안의 1937년 후반의 작품들은 이중선에 의한 그림의 구성보다도 안정된 구도를 하고 있다. 이것은 그동안의 작품들에서 발전된 양상으로 선에 의한 균형 잡힌 기하추상화의 모습을 가진다. 이러한 작품들의 발전 과정은 신중하면서 번거로운 노력이 요구되는데 그 이유는 그림에서 나타나는 선과 색 면의 강도는 시각에 의해 평가되기 때문이다.

미술평론가 허버트 리드Herbert Read는 몬드리안과의 인터뷰에서 이러한 세밀한 작업에 대해 구체적인 의문을 다음과 같이 질문하였다.

“나는 한때 두세 번을 방문하고 난 후에야 그가 항상 같은 그림에 검정색 선들을 그려 왔다는 것을 알게 되었으며, 내가 그에게 선들의 정확한 넓이가 중요한 것인지를 질문하자, 그는 ‘아니오’ 라고 대답하면서, 중요한 것은 선들의 강도인데 그림에 반복적으로 적용하면서 이루어 질수 있다고 말했다.” 51)

1939년에 몬드리안이 선들을 반복적으로 사용한 회화 <검정구성, 흰색과 빨강Composition in Black, White and Red>(도판43)은 <빨강에 의한 구성Composition with Red>과 비교했을 때 그 변화 양상이 확연하다고 할

51) Herbert Read, *Reminiscences of Mondrian Studio*, International, 1966, p.286

수 있다. 1940년에 제작을 시작하여 1942년에 완성한 <런던구성 Composition, London>(도판44)또한 파란색 및 노랑의 평면의 구성으로 더욱 정교하게 그려졌는데 이 그림에서 색 면은 몇 개의 인접하는 직사각형들과 서로 만나고 있으며 검정색 선들 밑으로 지나가는 색 면은 공감각적인 효과를 나타낸다. 하지만 이 그림의 왼쪽에 좁은 면의 공간들에 채색된 빨간 색 면은 그림의 구성에 해상도에 있어서 아무런 역할도 해주지 않는다. 왜냐하면 이 작품에서 빨강색의 중복은 파란색 및 노랑색의 크기와 다르기 때문이다. 그러나 <런던구성Composition, London>의 선에 의한 균형적인 구성은 뉴욕시기 연작이 있기까지 그의 새로워진 기하추상의 특징을 담고 있다.

1930년대 후반 변화된 몬드리안의 구성은 1920년대의 구성과 비교 했을 때 다양성을 가지고 있다. 이 작품들은 알프레드 로스에게 쓴 편지와는 반대로 검은 선들이 주류를 이루고 있지만 이중선들의 형태를 보다 균형적으로 구성하고 있다. 이 균형적인 선들이 교차하면서 분해되는 시각적인 효과는 흑과 백, 무채색과 유채색의 대비로 ‘평형’에 도달하고 있다. 이러한 선과 색의 대비를 통해 짜여진 동적인 구성은 몬드리안의 뉴욕시기 회화의 서막이었다.

IV. 뉴욕시기 연작 분석

몬드리안이 미국에서 제작한 첫 번째 작품은 1941-42년 사이에 제작 한 <뉴욕 시New York City>연작으로 이 작품의 주제는 거대한 미국의 도시에 집중된 것이다. 이것은 <뉴욕 시 I>,(1941-42), <뉴욕 시 II>, <뉴욕 시 III>(1942)의 순으로 제작 되었으며 형태는 정사각형에 가깝고 크기는 120×144cm이다. 이 연작은 작품의 제목에서 나타나듯이 뉴욕 시의 이미지가 투영된 것으로 그의 이전 작품에 나타난 엄격함에서 벗어나 다채로운 조화를 이루는 구성의 작품이다. 이 연작은 1930년대 후반 파리와 런던시기의 작품의 특징과 연장선상에 있는 것이지만 검정색 선을 사용하지 않은 것과 색 면으로 이루어진 구성을 선 자체에 색을 부여함으로써 색 면이 선에 영역으로 흡수되어지는 차이점을 가진다.

몬드리안의 두 번째 연작인<부기-우기Boogie-woogie>는 1942-44년 사이에 제작되었고 재즈Jazz ‘부기-우기Boogie-woogie’ 를 도시 이미지와 접목시켜 표현한 작품들이다. 1942년에 시작된 <부기-우기>연작은 <브로드웨이 부기-우기Broadway Boogie-woogie>(1942-43)와 <빅토리 부기-우기Victory Boogie-woogie>(1943-44)순으로 제작되었다. <뉴욕 시>연작이 도시적인 직조만으로 구성되었다면 <부기-우기>연작의 특징은 종래의 화면을 분할하던 선을 가늘게 분절된 색 면 띠로 바꾸면서 화면을 더욱 리드미컬하게 구성한 작품이다. 이것은 <뉴욕 시>연작을 바탕으로 더욱 진보된 동적 구성의 기하추상화이다. 이 두 작품은 정확하게 정사각형이

며 크기에서도 거의 같다. 하나는 일반적인 정사각형이며 다른 하나는 1919년 이후 그가 이따금씩 사용하던 마름모꼴이다.

이 두 연작은 구성면에서 서로 다른 차이점을 보여주고 있다.<뉴욕 시>연작이 다수의 색선에 의한 대비를 통해 화면을 입체적으로 표현 하였다면 <부기-우기>연작은 이러한 구성에서 좀 더 나아가 선에 형태를 부여했다. 이것은<부기-우기>연작에서 나타난 활기찬 비트인 ‘부기-우기’ 리듬의 표현이었고 1940년 미국 뉴욕 시의 모든 인공적인 요소에 감흥하면서 이루어진 그의 생애 마지막 작품들이다.

1. 새로운 기법

몬드리안은 뉴욕시기 연작들에서 그가 쉽게 재배열하고 수정할 수 있는 유연한 재료를 처음으로 사용했다.

제2차 세계대전 당시 미국 기술의 발달은 인간의 손이 따라갈 수 없는 정확성을 현실화 시켰고 이것은 곧 몬드리안에게 새로운 시대, 즉 20세기의 정신을 가장 명확히 하였다. 그리고 그는 회화의 재료에서 달라진 변화를 직접 경험할 수 있었다.

대도시인 뉴욕은 그 이전에는 없었던 곳으로 도시가 팽창하면서 생긴 공간이다. 그가 살아온 곡선 적 이미지의 전원과는 다른 명확한 경관이 있는 뉴욕 시의 이미지를 그의 기하 추상으로 표현하는 방식에 있어서 몬드리안

은 그 당시 막 발명된 접착 색 테이프를 이용해 작업을 하였다. 새로운 재료의 도움으로 그는 그의 때 작업을 구상하는 새로운 방식을 발견하게 되었다. 색 테이프는 입체과의 콜라주(collage) 방식과 비슷한 것으로 물감과 혼합하여 사용이 가능한 재료였다. 또한 이 기법의 도입은 그가 원하는 수직과 수평에 의한 균형을 맞추어 있어서 요긴한 재료로 사용되었다.⁵²⁾ 몬드리안 회화에서 이러한 소재들의 변화는 그 이전 작품에서는 볼 수 없었던 조형적인 자율성이며 이러한 자율성에 의한 조화는 동적인 회화를 쉽게 구성할 수 있는 조건이었다. 그리고 이것은 그의 이전 작품과 비교했을 때 단순한 차이를 뛰어넘는 명백한 변화라고 할 수 있을 것이다. 시드니 재니스 Sydney Janis에 의하면, ■ 문 드리안이 색줄을 풀로 붙이면서 화면구성을 배열하는 방식으로 그가 고국에서 배운 기술적인 지름길을 사용하고 있다 ■ 1941년에 기록하고 있다⁵³⁾ 이러한 새로운 기법들은 구성의 외적 조건이었던 뉴욕 시의 지형도와 같은 이미지를 나타냄에 있어 강렬한 시각적인 효과를 주는 도구였으며 도시의 소음들과 뒤섞인 재즈 ‘부기-우기’를 표현할 수 있는 수단이기도 했다. 이것은 색 테이프를 사용하지 않았던 그의 전기 회화의 전반적인 특징과 비교했을 때 뉴욕시기 연작들에서만 보여지는 또 다른 표현 기법이다.

52) John Milner, *Mondrian*, p.219

53) 시드니 재니스의 논의는 그의 논문 *School of Paris Comes to U.S* Nov-Dec. 1941, pp.89-91 에 있는 내용을 John Milner, *Mondrian*, p.219 에서 재인용 한 것임.

2. 뉴욕의 이미지

1941-42년에 제작된 몬드리안의 뉴욕시기 연작은 작품의 구성과 제목에서 새로움을 표현하고 있다. 앞서 논의한 바와 같이 뉴욕시기 이전 1920-40년까지의 작품들이 유채색과 무채색, 격자형 구조에 집중된 ‘실재’의 기하학적 환원의 그림이었다면 이 시기 몬드리안의 작품은 그의 눈에 비춰진 뉴욕이라는 도시를 현실과 엄격하게 구분된 영역으로 표현해야 하는 필요성을 더 이상 느끼지 않았다. 이것은 뉴욕시기 연작의 밝은 색채의 사용과 도시의 청사진을 그린 듯한 직조된 짜임에서 확인할 수 있다. 신조형주의의 해체 과정에서 나타난 그의 정적인 기하추상화를 동적인 회화로 변화한 요인은 대도시의 이미지로 유럽과는 다른 거대한 대지와 새로운 문명의 상징인 마천루가 숲을 이루는 직선들 간의 교차로 형성되는 뉴욕시의 외관에서 영향을 받은 것이다.

마천루skyscraper란 1880년대에 미국에서 최초의 초고층 빌딩이 시공되기 직후에 형성된 이 건물들을 나타내는 새로운 용어이다.⁵⁴⁾ 이 시기 마천루는 모더니즘에서 건축과 회화 모두에서 관심을 기울인 소재였다. 이러한 마천루의 변천과정은 미국의 자본주의를 통해 이루어졌다. 20세기에 접어들면서 빌딩 설계 및 장식의 사용이 점점 화려하게 변화되면서 미국의 시카고 학파의 절제된 숭고미와 질서가 유럽에서 들여온 고딕Gothic 및 르네상스 Renaissance적 화려함으로 대체되었다. 뉴욕을 중심으로 대표되는 다이내

54) Rem Koolhaas, *Delirious New York: a Retroactive Manifesto for Manhattan*, 1999, p.5.

믹한 마천루 양식은 1903년 다니엘 번햄Daniel Burnham이 설계한 플래티론 빌딩Flatiron Building(도판45)과 1913년 길버트Gilbert가 설계한 울월스 빌딩Woolworth Building(도판46)에 의해 시작되었다.

뉴욕 시 마천루의 설계 및 시공은 미국 도시 계획에 의해 이루어졌다. 이 도시 계획은 시카고Cicargo와 뉴욕New York이 양대 산맥을 이루며 마천루 건설에서 경쟁관계를 유지했다. 뉴욕의 마천루 건설은 라디에이터 빌딩Radiator Building(도판47)과 록펠러 센터Rockefeller Center(도판48)등 마천루 역사에서 중요한 건물로 평가되는 작품을 남긴 레이몬드 후드Raymond Hood에 의해서 대표된다. 레이몬드 후드를 선두로 1920-30년 초반 밴 앨런William Van Alen 의 크라이슬러 빌딩Chrysler Building(도판49)이 세워지면서 마천루양식은 최고조에 달했다.⁵⁵⁾ 이들이 세운 뉴욕 마천루의 외관은 역사 양식과 자연 양식으로 구성 되는데 뉴욕 모더니즘의 도시 계획은 잘 구성된 가로망과 기능적으로 구획된 블록block이 적절한 밀도를 유지한 채 반듯하게 서있는 사선이 배제된 도시 경관을 만들었다. 몬드리안의 뉴욕시기 작품의 특징은 도시건축의 외관을 구성의 외적인 조형 요소로 나타내고 있다.

뉴욕 맨해튼Manhattan건물의 자연스러운 조화는 한 건축가에 의해 설계된 것이 아니지만 뉴욕의 건물들은 도시 안에서 질서를 따르고 있다. 도시 전체를 아우르는 이 질서 들은 건물의 외형적인 균형을 맞추게 세워졌는데 이 도시가 질서를 갖게 된 것은 그리드 계획Grid Plan을 통해 가능했다. 맨해튼의 그리드 계획은 1811년 ‘위원들의 계획Commissioners’ Plan

55) François weil, *History de New York*, Librairie Arthème Fayard, paris, 2000, pp.279-280

’ 이라고 불리는 뉴욕 미래에 대한 청사진으로 부터 시작되었다.⁵⁶⁾(도판50) 그들은 이미 개발된 지역을 제외하고 14번 가street로 부터 시작하는 그리드 계획을 마련했다. 그리고 원래 이곳의 지역의 크고 작은 건물들을 모두 철거하고 땅을 평평하게 만든 후 격자로 분할하였다. 도시는 수직으로 뻗은 12개의 애비뉴Avenue로 나뉘고 다시 수평의152개 스트리트로 나뉘어 졌다. 각 블록은 200-300×70m크기의 가로가 긴 사각형이고 다시8×30m의 조각들로 나뉘었다. 이 규칙들이 앞으로 들어설 건물의 크기와 배치를 확정하고 도시 모습을 결정한 것이다. 이 도시계획을 구체적으로 실행한 사람은 ‘의원들의 계획’ 에 측량 기사였던 존 랜들John Randel이었다.⁵⁷⁾(도판51) 이렇게 인공적으로 구획된 도시의 전경은 1941-42년에 제작한 <뉴욕 시 I>(도판52)에서 세 가지 색상을 이용한 격자 모양으로 표현되었다. 1930년대 후반 파리와 런던시기에서 제작된 선에 의한 구성의 특징이 <뉴욕 시 I>에 연장선상에 있는 것이지만 검정색 선들과 색 면의 구성으로 나뉘어져있는 이전그림들의 특징과 비교해볼 때, 선 자체에 색을 부여해서 색 면이 선의 영역으로 흡수 되어 지는 차이점을 갖고 있다. 이 그림은 노란 색이 열 다섯줄 그려졌고 파란색과 붉은 색이 각각 네 번 그려졌는데 이 직조는 뉴욕시의 외관을 여지없이 드러낸 것이다. 이 그림의 선들은 폭이 규칙적으로 그려져 있다. 비교적 그림의 중심부분의 공간을 비움으로써 건물이 들어선 위치를 표현하고 있으며 그림의 가장자리 부분의 밀집된 색 선들은 복잡한 도시구조를 나타낸다. 이 특징은 입체적인 선들의 의한 구성이다. 세

56) Kenneth T. Jackson, *The Capital of Capitalism: The New York Metropolis, 1890-1940*, 1984, p.30

57) _____, 위의 책, p.31

가지 색 선에 의해 규정된<뉴욕 시 I>에서는 노란 선이 가장 우위적이다. 모든 선들과 엮이면서도 그림의 가장 위에 그려져 그 어떤 색으로 부터도 방해 받지 않는다. 그리고 빨간 선은 항상 노란선 밑으로 지나가고 파란 선은 노랑과 빨강이 그려진 맨 밑에 위치한다. 이 그림은 시각적으로 부산스럽게 연결되어있는 듯 하지만 선들의 구조는 정확한 질서를 가지고 있다. 이 그림의 효과에서 자칫 지루해 보일 수 있는 구성을 깨뜨리는 것은 그림의 왼쪽 부분에 그려진 두 줄의 빨간 선이다.

무수히 그려진 노란 선 사이에 명료하게 그려진 이 빨간 선이 정적인 평형을 깨뜨리는 동시에 몬드리안이 그동안 검은 선으로 실험했던 작품들에서 풀지 못했던 문제에 해답을 주고 있다. 그림의 왼쪽 아래에 그려진 십자형의 빨간 선을 보자. 몬드리안은 이 십자가형의 빨간 선을 통해 단조로운 구성을 깨뜨리고 동시에 그림에서 비대칭적인 구성을 완성하였다. 여기서 사용된 비대칭적이라는 용어는 1919년에 발표된 신조형주의 원칙에 입각하여 1941년의 작품을 설명하는 오해의 여지가 있다. 몬드리안이 처음 세운회화 이론에서 거론되었던 회화원칙중 하나가 ‘모든 대칭은 배제되어야 한다.’고 했기 때문이다. 그러나 이것은 신조형주의를 해체하는 기간에 조차 몬드리안이 풀지 못했던 ‘평형’에 대한 논자의 작품 해설이다. <뉴욕 시 I>에서 노란 선은 분명 우위적이지만 이 그림은 쉽 없이 엮힌 구성으로인해 동적으로 보이는 것이다. 그리고 이 동적인 구성을 가능하게 해준 것이 노란 선 위로 엮힌 빈 공간의 빨간 선이다. 동시에 이것은 그림 안에 그려진 세 가지 색상들의 ‘평형적 관계(Equilibrated Relationship)⁵⁸⁾를 나타낸다. 몬드

58) 여기서 사용된 ‘평형적 관계’라는 것은 선, 면, 색채 등의 여러 가지 조형수단의 상호관계가 단순히 서로가 힘의 평형을 이루고 있는 상태를 말하는 것이 아니라

리안은 그동안에 그려온 선들의 구성을 통해 간결하면서도 명료한 ‘동적평형(Dynamic Equilibrium)’⁵⁹⁾의 작품을 <뉴욕 시 I>을 통해 보여주었다. 이것이 가능했던 것은 ‘뉴욕 시’의 외관을 기하추상으로 시각화 하는 과정에서 완성된 것으로 이 그림이 완전해진 것은 다름 아닌 ‘뉴욕’ 에서였다는 것을 깨닫는 것이 중요하다.

1942년에 제작 된 <뉴욕 시II>(도판53)과 <뉴욕 시III>(도판54)는 미완성작이지만 몬드리안이 지속적으로 추구해온 회화의 진전을 보여준다. 이 그림들은 화가 칼 홀티(Carl Holty)의 조언에 따라 먼저 목탄선으로 그려지고 구성이 잘 마무리된 다음에 점차적으로 색이 추가되었다.⁶⁰⁾(도판55) 몬드리안은 여전히 수개월에 걸쳐 하나의 그림을 완성하였는데 이러한 제작방식은 열정을 수반하는 것이었고 <뉴욕 시II>와 <뉴욕 시III>는 바로 사전 준비적인 형태로 살아 남아있다.⁶¹⁾ <뉴욕 시I>에서는 노란 선이 주도적으로 사용된 반면 <뉴욕 시 II>에서는 어떤 색도 명백하게 우선되지 않도록 빨강과 노랑이 균형적으로 사용되어 아주 정교하게 조직되어 있다. 더구나 네 개의 어두운 가로선과 한 줄의 어두운 세로선으로 된 이 선 들은 빨강과 노랑의

동적인 평형 상태에 달한 경우를 의미한다.

59) “비구상예술이 수행해야 할 가장 중요한 임무는 주관적인 것과 객관적인 것 사이에 평형을 이룸으로써 불 평형 때문에 만들어지는 비극으로 부터 탈피하는 일이다. 그러한 평형은 개인적인 것으로부터 나온 특정한 상태를 파괴하며 중립적인 선과 형태들의 관계에 의한 리듬으로서 정적인 평형상태를 파괴하여 동적인 평형상태에 이르게 한다.”Piet Mondrian, "Neo-Plasticism", *Bauhausü Cher No5*, p. 19, 여기서 말하는 동적 평형상태는 비구상예술이 조형적으로 구성될 때 가장 중요한 원리가 되는 것으로서 정신적인 조화와 자연적인 조화를 의미한다. 그리고 이러한 조화는 각각의 요소들이 등가적으로 그 관계가 성립되고 평형적인 대립에 의해서 조형적으로 표현될 때 이루어진다.

60) Yve Alain Bois, Joop Joosten, et. al., *Piet Mondrian*, p.309

61) John Milner, *Mondrian*, p.217

밑으로 화면 전체를 분할하고 있다.

화면의 가장 아래 부분에 놓인 다섯줄의 테이프 선은 아주 가깝게 놓여져서 처음으로 서로 닿을 듯 색 면의 효과를 나타내고 있다.

몬드리안의 작업 방식에서 수많은 교정 작업은 여전히 확연하게 볼 수 있는데 그는 종이테이프의 도움으로 공간의 결정과 리듬을 보다 빨리 판단할 수 있었다.⁶²⁾ <뉴욕 시II>에서 공간은 명백히 흰색으로 남아있다. 하지만 <뉴욕 시III>에서는 옅은 회색 캔버스가 흰 줄에 의해 교차되고 있고 오직 흰색 선과 노란 선이 교차하고 있다. 몬드리안은 그동안 바탕색으로만 여겨왔던 흰색을 형태를 가진 선으로 표현 하였는데 이 흰 선은 빨간 선 옆에 십자 형태로 그려지면서 <뉴욕 시I>에서 빨간 선의 효과를 대신하고 있다. <뉴욕 시II>와 <뉴욕 시III>그림에 남겨진 선 구성은 도판에서 보여지 듯 미완으로 남겨진 작품들 이지만, <뉴욕 시>연작을 통해 몬드리안의 창의성이 갑자기 발전하고 있음을 명백히 보여준다.⁶³⁾ 이 테크닉의 급격한 수정은 순수 추상의 이론적인 화가가 각각의 그림에서 확장된 새 가능성을 열어가고 있는 것이다.

뉴욕 시의 격자 구조의 규칙 속에 더욱 특별히 돋보였던 곳은 브로드웨이다. 브로드웨이의 특징으로는 맨해튼 한복판을 사선으로 가로지르는 넓은 애비뉴 이다. 맨해튼의 몇 개의 애비뉴 중에서도 브로드웨이는 더 독특했다. 유럽 사람들이 맨해튼에 이주하기 이전부터 존재했던 브로드웨이는 인디언들이 사냥을 하고 곡식을 나르는 오솔길 이었다. 이것이 브로드웨이의 시초

62) John Milner, *Mondrian*, p.219

63) III장에서 논의한 신조형주의의 해체과정에서 나타난 경직된 구성에서 탈피하여 몬드리안은 선적인 구성요소를 외부세계와 연결시키면서 동적으로 완전한 선에 의한 구성을 완성한다.

였고 위원들은 이러한 브로드웨이를 없애려고 했다. 그때 브로드웨이가 사라졌다면 몬드리안의 <브로드웨이 부기-우기>도 제작되지 못했을 것이다. 그러나 1811년 ‘그리드 계획’은 브로드웨이를 빈 공간을 남겨놓지 않고 신선한 공기가 통할 수 있는 작은 공간을 남겨두는 방식으로 도시계획에 포함 하였다. 이 빠듯한 그리드와 브로드웨이가 만나는 곳에 제법 넓은 공간이 생기게 되었는데 여기에 생겨난 것이 ‘타임 스퀘어Time Square’ 같은 ‘스퀘어’ 들이다.⁶⁴⁾(도판56) 자연스럽게 만들어진 스퀘어는 그리드 계획에 의해 자칫 딱딱하고 단조롭기 쉬었던 브로드웨이를 지루한 격자 흐름 속에 생기를 불어넣는 공간으로 만들었다. 뉴욕의 타임 스퀘어는 밀집된 각양각색의 광고 사인이다. 이것 또한 우연히 만들어진 것이 아니라 뉴욕 시 정책으로 뉴욕 시 ‘개발 제한법Zoning Law’이 타임 스퀘어 건물에 의무적으로 밝은 광고 사인을 부착해야 하는 유일한 지역으로 지정했기 때문이었다.⁶⁵⁾

1940년 당시에 그 이전의 인디언의 보금자리였던 브로드웨이는 이러한 스퀘어들에 의해 도시의 감성을 일깨우는 스타카토staccato 같은 존재였다. 격자의 길들과 브로드웨이가 만나는 맨해튼의 도시에서 몬드리안은 건물의 창에서 흘러나오는 반복되는 불빛에서 동적인 조형성을 발견했다. 따라서 뉴욕시기 연작의 노란 선은 이 도시에 꺼지지 않는 불빛을 나타낸 것이다. 그리고 이러한 빛을 형상화하는 과정은 1943-44년<부기-우기>연작에서 본격적으로 실행된다. 몬드리안에게 1940년 브로드웨이는 앞서 언급한 ‘스퀘

64) Kenneth T. Jackson, *The Capital of Capitalism: The New York Metropolis, 1890-1940*, p.32

65) _____, 위의 책, p.33

어’ 들로 인한 ‘빛’ 에 대한 새로운 발견이었다.⁶⁶⁾

몬드리안은 이 도시의 꺼지지 않는 빛에 강한 반응을 나타냈고 그것을 이 미지화하는데 몰입하였다. 빛에 대한 조형성의 발견을 통해 나타난 구성은 현대화가 리차드 스미스Richard Smith가 몬드리안의 <부기-우기> 작품을 보고난 후 마틴 게이포드Martin Gayford와의 인터뷰 에서 기사화 된 적이 있다.

“1958년 이주해서 제가 처음 뉴욕을 보았던 광경은 몬드리안이 1940년대에 보았던 것과 다르지 않았죠. 몬드리안 역시 파리와 런던에서 와서, 뉴욕이 기분을 북돋는 현대적 도시로 여겨졌으리라 생각됩니다. 제 생각에 몬드리안에게 영향을 미친 한 가지는 뉴욕의 ‘빛’이었던 것 같습니다. 뉴욕은 거대한 빛의 도시이니까요. 그곳의 빛은 매우 날카롭죠. 그 빛은 제가 사는 곳의 지붕에서도 보입니다.”⁶⁷⁾

<부기-우기>연작은 기존 회화의 수평선과 수직선에 의한 기본적인 구성의 패턴을 그대로 유지하면서 그 이전의 작품에서 보여 졌던 강한 검은 선을 없애고 밝은 삼원색과 무채색의 공간이 연결되어 커다란 빈 공간의 구성으로 발전 되었다. 이러한 비대칭적인 공간은 리듬을 연출함으로써 기하학적 구성이 주는 경직된 압박감과 무미건조함에서 탈피하고 있으며 개별이 아닌 전체 속에서 보이지 않게 통일체를 형성하고 있다. 회화 안에서 이러한 조각들의 조화는 도시 속에서 멈춤과 시작을 알리는 교통신호와 건물의 외양, 타임스퀘어를 표현한 것이다. <부기-우기>연작들은 뉴욕의 밝음, 역

66) John Milner, *Mondrian*, p.222

67) Interview by Martin Gayford, “Richard Smith on Piet Mondrian's Broadway Boogie-woogie.” (Filed: 27/10/2001)

동성으로 짝 차있다. 이 작품들에서 나타나는 불빛의 조형성은 엠파이어 스테이트빌딩 위의 전면과 후면의 빛처럼 나뉘어있다. <부기-우기>연작에서 나타나듯이 한쪽 면에서 보이는 건물의 불빛은 모두 붉고, 다른 쪽에서 보이는 불빛은 모두 하얗게 표현되었다. 이러한 작품의 해석은 방향성에 의해 보이는 도로와 건물의 빛에 대한 설명이 아니다. 이것은 몬드리안이 뉴욕의 꺼지지 않는 생명력을 살아있는 유기체와 같이 표현한 것에 대한 해석이다.

3. 부기-우기

뉴욕이 몬드리안에게 매력적이었던 다른 요인은 재즈의 중심 도시로 ‘부기-우기’가 연주되는 공간이었다. 1940년 뉴욕에 도착한 몬드리안은 해리 홀츠만Harry Holtzman 으로부터 축음기를 선물 받았다. 그리고 그는 그 당시 대중적인 미국 음악을 몬드리안에게 소개해 주었다. 이 음악들은 몬드리안이 느끼기에 뉴욕의 도시적 이미지와 맞는 자율성이 있는 새로운 멜로디였고 그 음악들 중에 그가 매료되었던 것은 재즈Jazz⁶⁸⁾이었다. 몬드리안의 재즈 열정을 알고 있는 홀츠만은 곧바로 피아노 블루스의 리드미컬하고 급

68) 19세기에 미국 흑인의 민속음악과 백인의 유럽음악의 결합으로 미국에서 생겨난 음악으로 재즈의 특색으로는 오프 비트의 리듬에서 나온 스윙 감, 임프로비제이션(즉흥연주)에 나타난 창조성과 활력, 연주자의 개성을 많이 살린 사운드와 프레이징의 3가지를 들 수 있으며 이것들이 유럽음악·클래식음악과 근본적으로 다른 점이라고 할 수 있다.

진적인 형태의 ‘부기-우기’ 음악을 들려주고 함께 그 당시 인기 있는 공연을 즐겼다. 여기서 몬드리안은 ■ 빠른 단하다. 놀라워! ■ 라고 감탄하였다.⁶⁹⁾ 1941년에 몬드리안은 그린위치Greenwich 마을 클럽에서 ‘부기-우기’ 트리오의 피아니스트인 알버트 아몬스Albert Ammons와 피터 존슨Peter Johnson의 음악을 듣고 그들의 음반을 소장하였다. 유럽에 소개되었던 재즈와 달리 뉴욕에서 들은 재즈는 타임 스퀘어의 화려함과 도시의 소음들과 섞여 몬드리안에게 더욱 새롭게 느껴졌다.

재즈의 특징은 갑작스럽게 멜로디를 깨뜨리고 생소한 소리를 대담하게 표현한다. 몬드리안이 접한 재즈는 흑인적인 요소와 백인적인 요소의 결합으로 태어난 새로운 음악이다. 이러한 음악은 마치 수직과 수평의 결합으로 이루어진 그의 회화에 대한 기본적인 이념과도 연결 지을 수 있다. 몬드리안이 <부기-우기>연작에 사용하였던 명칭인 ‘부기-우기’⁷⁰⁾는 재즈 리듬 중에 하나로 흥겨운 분위기의 피아노 반주에 맞추어 외쳐대는 빠른 블루스

69) Yve Alain Bois, Joop Joosten, et. al., *Piet Mondrian*, p.75

70) ‘부기-우기’의 태동은 블루스의 역사 속에 맥이 있다. 흑인들의 블루스에서 파생된 장르 가운데 하나인 부기우기는 1920년대 초반 블루스 연주자들의 매우 독특한 피아노 연주 스타일에 그 기원을 둔다. 초기원시적인 형태의 재즈는 남부 흑인들의 댄스 뮤직과 유사한 형식으로 출발했다. 2차 세계대전이 발발하기 이전 무렵 가난한 남부 시골의 흑인노동자들은 돈을 벌기위해 혹은 백인지배사회의 억압에서 벗어나기 위해 북쪽의 캔자스시티Kansas City로 이주하였고 이 도시에 정착한 흑인들이 배럴하우스barrelhouse라 불리던 통나무로 만들어진 하급 술집에서 자신들의 유희를 위해 연주한 것이 부기우기의 시초였다.¹⁾ 결국 부기우기는 인종차별에 신음한 흑인들의 개혁운동이 곧 재즈의 열정과 결합되면서 나타난 것이라고 할 수 있다. 부기우기와 블루스와의 차이점으로는 기타가 아닌 피아노가 중심이 되어 다이내믹dynamic하고 리드미컬rhythmical 한 연주 패턴을 들 수 있다. 이러한 연주법은 재즈음악에서 흔히 나타나는 싱코페이션syncopation등장의 모태가 된다. 이것은 대체로 재즈밴드에 의해 연주 되었다. 이러한 부기우기는 1930-40년대에 들어서면서 범국민적으로 확산되었다. J. Ottenheime, “Blues, Boogie-woogie.” *A Study of Jazz*. 1977, pp.31-33

로 도시 블루스(Urban Blues)이다. 이것은 8박자로 연주되는 끊임없이 이어지는 같은 반주의 형태를 각기 다른 음조로 연주하는 것이 특징이라고 할 수 있다. 결합과 형태의 비대칭적인 리듬은 이시기 몬드리안 회화의 새로운 조형적요소로 부합되었다. ‘부기-우기’와 ‘블루스’와의 차이점으로는 기타가 아닌 피아노가 중심이 되어 다이내믹하고 리드미컬한 연주를 하는 것이다. 이러한 연주법은 재즈음악에서 흔히 나타나는 싱크페이션 syncopation⁷¹⁾등장의 모태가 된다. 이것은 대체로 재즈밴드에 의해 연주되었다.

몬드리안의 조형수단으로서의 요인인 음악은 외형적으로는 통합될 수 없으나 전체 속에서 보이지 않게 통일체를 형성한다. 그리고 이것은 자연적인 리듬과는 다른 새로운 리듬을 만들어내며 이러한 리듬적인 표현방식에서 몬드리안은 색채와 크기가 조형 수단의 외적인 요소라면 재즈리듬은 구성의 외적인 요소라고 생각하였다.⁷²⁾ 따라서 몬드리안은 재즈를 추상적이며 그 표현 수단이 허용하는 한 자연에 의해 지배되지 않는다고 생각했다. 이것은 재즈가 지금까지와는 또 다른, 그 이상으로 소리를 내면화하기 때문이다.

몬드리안이<뉴욕 시>연작에서 다수의 색선에 얽힌 구성에 의한 대비를 통해 입체적인 기하추상을 평형적으로 표현 하였다면 <부기-우기>연작에서

71) Syncopation은 당김 음으로, 쉼표나 기호, 붙임줄 등에 의해 썸머림의 위치가 바뀌는 리듬의 형태를 말한다. 이것은 여린박의 음이 같은 음높이로 계속되는 다음 마디의 쉼표와 타이(tie)로 이어졌을 때, 또는 쉼표에 쉼표가 붙었을 때, 여린박에 악센트가 붙었을 때 등에 생기며, 같은 마디 안이나 두 마디에 걸치는 경우도 있다. 싱크페이션은 15세기경부터 유럽의 예술음악에서 사용하였으나, 각종 민속음악의 특징으로도 볼 수 있으며, 또 재즈음악에서 리듬의 중요한 요소이다.

72) Piet Mondrian, 전해숙 옮김, 『몬드리안의 방-신조형주의, 새로운 삶을 위한 예술』, p.133

는 이러한 구성에서 좀 더 나아가 선에 형태를 부여했다. 이것은 <부기-우기>연작에서 활기찬 비트인 ‘부기-우기’가 리듬으로 표현된 것이다. 시드니 채니스가 <브로드웨이부기-우기>(도판57)를 제작하고 있는 몬드리안을 방문했을 때 이런 밝음, 힘, 생기를 추구하는 진지함을 확인할 수 있었다.

‘제가 전에 그림을 봤던 이후로 뉴욕에 선 보인 그의 첫 그림에서 변화가 느껴진다고 말하자 몬드리안은 “그렇죠, 이제 좀 더 ‘부기-우기’라 할 만 합니다.”라고 말했다.’⁷³⁾

1941-44년 제작된 뉴욕시기 연작은 새로운 기법에 의해 ‘부기-우기’를 표현하는 동적인 구성이 가장 큰 특징이다. <부기-우기>연작의 구체적인 표현 방식은 색 선에 의한 구성 방식에서 분절된 색 면 띠로 변화된 구성으로 뉴욕 시의 야경과 ‘부기-우기’ 리듬을 그의 직관에 의해 새롭게 구성한 기하추상화이다. 앞서 말한 음악이 울리는 뉴욕 시의 외관은 몬드리안이 ‘부기-우기’ 음악을 어떻게 이미지로 만들어내고 있는지 알 수 있다. 따라서 이러한 복합적인 요소가 내포된 <브로드웨이부기-우기>는 단순한 음악에 의한 조형뿐 아니라 뉴욕의 브로드웨이를 보여주는 구상화이기도 하다. 이 그림에서 구성의 외적 조건인 ‘부기-우기’ 리듬은 분절된 작은 색 면들로 시각적으로 부산스럽게 연결된 선 속에서 동적인 조화를 이룬다. 몬드리안이 완성한 마지막 작품인 <브로드웨이 부기-우기>는 빛나고 역동적이고 혁신적이다. 몬드리안은 전에 사용한 적이 없는 많은 기술을 채용하였고 평생

73) Robert J. Welsh, "Landscape into Music: Mondrian's New York Period," *Arts Magazine*, Feb, 1966, p.33

동안 해온 작업에서 얻은 정교한 판단을 가지고 이를 완성하였다. <브로드웨이 부기-우기>는 요약해서 말하기 어려운 작품이지만 그 명확성은 결코 잃지 않는다. <뉴욕 시I>에서 사용된 노란 색은 화면 구성에서 주도적인 색상이다. 격자 형식은 완전한 색 면을 이루고 있지 않지만, 열개의 세로선과 열개의 가로선이 반복적으로 빨강, 파랑, 그리고 흰 조각들에 의해 가로막히면서 하나하나가 교차되어 각각의 선들이 전체 길이를 따라서 동적인 리듬을 형성하고 있다. 더구나 몬드리안은 선 사이의 간극을 색의 조각들을 이용하여 드문드문 연결하였다. 종종 다시 색 띠로 분할할 수 있는 이 연결 조각에 몬드리안은 노랑과 흰색의 더 작은 조각들을 세로축을 중심으로 대칭적으로 놓아 대입하였다. 빨강은 상단 왼쪽과 중단 오른쪽에 있는 흰색을 둘러싸고, 노랑은 왼쪽으로 보이는 흰색을 둘러싸고, 파랑은 중앙 왼쪽의 노랑을 둘러싸고, 빨강은 중단 오른쪽의 노랑을 둘러싼다. 이 미시적인 조합들은 선을 따라 순회하는 끊임없는 움직임의 충동을 일으키고 보완하면서 회화 안에 다시 회화를 창조한다.⁷⁴⁾ 이 조각들은 도시 속에서 멈춤과 시작을 알리는 교통신호 속에서 건물처럼 우뚝 일어나고 거리의 야단 법석 위로 광고판처럼 솟아나면서 시각적으로 부산스럽게 연결된 선속에서 동적인 조화를 이룬다. 흰색의 선에서 보이는 가벼운 활력을 발견한 몬드리안은 그의 철학의 핵심에 가까운 방향을 가진 선의 접합 문제와 삼원색의 관련성에 관한 결론을 융합하여 유래가 없는 독창적이고 활기 넘치는 작품을 내놓았다.

부기-우기 연작의 두 번째 작품인 <빅토리 부기-우기>(1943-44)(도판

74) Robert J. Welsh, "Landscape into Music: Mondrian's New York Period," *Arts Magazine*, Feb, p.37

58)는 <브로드웨이 부기-우기>에서처럼 도시의 외관을 재즈 리듬과 건물에서 흐르는 불빛 등으로 표현한 것이다. 그리고 <뉴욕 시>연작에서 사용했던 색 테이프를 사용하여 제작했다. 많은 조그만 테이프 조각들이 캔버스 위에 붙어 있고 이 그림에서 몬드리안은 선과 면의 완전히 새로운 조합을 시도하고 있다. 색 면의 풍부한 활동 속에서 조용한 존재로 자리 잡고 있었던 흰색 사각형조차도 여기서는 단지 배경의 공간이 아닌 적극적인 면으로 부각되었다. 색 테이프는 선을 구성하는 작은 리듬적인 조각들이 계속해서 조정되었음을 보여주고 있다. 더 이상 어떤 단일 색이 주도하는 것이 아닌 빨강, 노랑, 파랑, 검정, 회색, 흰색의 모든 작은 조각들이 조합되어 있다. 이들은 각각의 불규칙한 리듬을 가지고 직선을 이루고 있는데 그림에서 여덟 개의 직선은 마름모 화면을 견고한 수평으로 분할하고 있고 오직 하나의 긴 수직선이 정중앙으로 간결하게 자리 잡고 있다. 보다 짧은 수직선들은 색 면의 폭으로 놓여 지면서 왼쪽 밖으로 향할수록 두꺼워지는데 이로써 선과 면의 구분이 거의 없어진다. 색 면과 바로 인접하면서 전경과 후경은 더 이상 존재하지 않는다.

한 예로, 가장 오른쪽으로 거의 사각에 가까운 노랑이 있는데 이 사각의 폭은 빨강, 파랑, 회색, 흰색의 작은 조각으로 이루어진 두개의 기둥을 넘고 있다. 회색 아래로 더 작은 조각들이 긴 가로선의 색 조각들로 분할되고 있고 선에 의해 면 또한 복잡한 작은 조각들로 분할되어 있다. 이 화면의 각 부분은 동적인 생명력을 가지고 있다. 또한 그림의 하단 부분에서 움직이는 가로 선 사이의 면 들은 가로 색 띠를 이루는 더 큰 리듬의 넓은 색 띠를 형성하여 나란히 놓여있다. 화면의 좌측과 우측의 면 들은 탑과 같은 모양

으로 적재되고 있으며 더 작은 조각으로 분절되면서 상승하는 기운을 유지하고 있다. 단지 흰색만이 넓고 고요해 보이며 이 또한 중앙 왼쪽에서 수평으로 놓인 색 띠의 교차와 복잡한 수직선이 그림 속에 또 다른 그림이 놓인 듯이 더 넓은 흰색 면을 네 개의 조각으로 분할하고 있다. 색 면으로 빨강은 노랑을 둘러싸고 파랑은 노랑을 둘러싸고 있는데 이것은 <브로드웨이 부기-우기>에서 연장된 구성이다. 하단 오른쪽에 있는 체크무늬의 정렬 방식으로 선을 이루는 부분들이 대신 면을 형성하고 있고 흰색이 적극적인 면으로 보이는 것은 수직으로 놓인 흰색 면이 왼쪽 상단에 있는 빨강과 노랑으로 이루어진 사각형을 둘러싸고 있기 때문이다. 적극적인 면으로서 흰색은 화면에서 탑 같이 솟아나는 연결을 만들고 화면의 중심을 주도하며 흰색의 주변으로 끊임없이 반짝이는 도시의 불빛을 이미지화 하고 있다. 몬드리안은 1921년 이후의 모든 작품에서 흰색을 바탕색으로만 사용 했지만 <부기-우기>연작에서는 이제 하나의 색으로 존재한다. 위와 같이 작은 회색 그림의 바탕 위에 작은 흰색 정사각형이 그려진 것이 두 번씩이나 있고, 그것은 검은 색선들 안에서 까지도 적용되었다. 즉, 몬드리안은 흰색과 검은색의 모호성을 이 작품에서 처음으로 만들어 내었다. 동적인 고요함, 단순함 속의 다양함, 절제 있는 혁신성 모두가 그림 속에 평형을 이루고 있다. 부분이 전체를 구성하듯, 개별성이 전체 속에서 자리를 잡고 보편적인 것이 개별적인 것 속에 존재한다. 그림의 각 부분에서 새로운 배열을 형성하는 것은 시대적인 상황과 새로운 도시의 외관을 새롭게 구현하여 창조한 것이다. 몬드리안의 <빅토리 부기-우기>는 뉴욕이라는 도시에서 그를 둘러싼 모든 것을 표현하고 있다.(도판59) 기하학과 음악의 조화로운 관계 속에서 전체

는 부분을 절대 제압하지 않고 질서는 개별적인 것을 소홀히 하지 않는 ‘평형’을 이룰 방도를 찾은 것이다. 이 작품에서 몬드리안은 구성요소들의 관계성을 통해 리듬적인 상호작용 속에서 색과 형태, 구성의 리듬을 창출하였다. 화폭에서 삼원색과 검정, 흰색, 회색만을 사용하여 조합하면서 몬드리안은 그들의 상호작용과 단순성 그리고 다양성을 제시하였다. 이것은 그의 회화이론을 설명하는 삽화가 아니라 그의 생애 동안에 그려진 회화의 변천과정을 통해 이 작품의 완벽함을 시각적으로 증명하는 것이다.

<빅토리 부기-우기>는 1944년 2월1일 그의 타개로 미완성 되었다. 하지만 이 그림은 미완성된 것이 아니다. 몬드리안이 <빅토리 부기-우기>를 완성한 것은 1943년 <브로드웨이 부기-우기>를 제작했을 당시 수차례이다. 그러나 그는 완성된 그림을 지우고 다시 시작하여 이미 완성된 걸작을 또다시 미완으로 만들었다. 그의 이러한 행동을 이해할 수 없었던 동료화가들에게 몬드리안은, “내가 원하는 것은 새로운 그림의 완성이 아니라 해답의 발견이다.” 라고 말하며 1944년 1월17일 폐렴으로 병원에 입원하기 바로 전까지 작업을 계속 했다.⁷⁵⁾

그의 조형 이론에 따르면 과거의 회화는 비참한(misery) 조형이 이루어지는 삶의 비참한 모습을 반영하고 있다고 했다.⁷⁶⁾ 그 속에는 불완전한 감각과 덧없는 감정이 담겨 있기 때문이다. 이러한 이유로 현실적 삶은 부정의 대상이다⁷⁷⁾. 그러나 <빅토리 부기-우기>에서는 이러한 현실적 삶이 부정이

75) Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D.Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, Volumes 1*, p.308

76) Michel Seuphor *Mondrian Paintings*, p.88

77) Charles Harrison&Paul Wood, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, 1992, p.287

아닌 긍정으로 그려지고 있다. 모든 움직임의 너머에 있는 근원적 본질을 추상한 기하학적 선과 삼원색은 리듬에 의한 경쾌한 움직임이 수용되면서 점차 엄격한 형식이 더 이상 유지되지 않고 있다. 하지만 이것은 추상이 포기되는 것이 아니라 엄격한 기하추상과 동적인 새로운 추상이 결합되고 현실의 부정을 통해 도달한 초월이 오히려 현실의 긍정 속에서 실현되면서 그의 회화에 새로운 국면을 이룬 것이다.

따라서 논자는 <빅토리 부기-우기>를 유럽 회화의 전통적 형식에 대한 새로운 세계와 인식의 승리를 의미하는 것으로 해석한다.

뉴욕시기 연작에서 몬드리안이 가장 크게 집중 했던 것은 자신이 생각하는 기하추상과 외부세계의 관계성에 대한 고찰이었다. 이것은 1919년 신조형주의를 선언하고 외부 세계와 단절된 색 면의 구성에서도 볼 수 있는 그의 회화 관의 지속성이다. 뉴욕시기 몬드리안의 회화에서 가장 중시되는 요인은 바로 개별의 리얼리티를 통합하여 그 속에서 평형을 이룰 방도를 찾는 것이었다. 그러나 이것은 추상적인 형태만 구성해서 이루어지는 것이 아니다. 추상적인 형태는 오히려 부차적인 요인이고 그의 신조형주의의 이론과 그 후 변화된 이론의 핵심은 그림 안에 자리 잡은 조형들의 조화로운 ‘관계’의 표현이었다. 몬드리안의 뉴욕시기 연작은 이러한 관계들에 의해 지속적으로 발전된 ‘평형적 관계’에 의해 구성된 작품이다. 그는 뉴욕에서 외부 세계와의 보다 구체적인 연결을 통해 그림 안에서 균형 맞추고 있다. 이에 따라 작품의 제목들 또한 구체적인 지역의 명칭이며 더 이상 추상적이지 않다. 뉴욕시기 연작은 모든 외부 사물과의 ‘관계’를 나타내고 있다. 이것은 부분적인 것들이 전체적인 것의 가시적인 가치를 수용 하면서 이루어

진 것이다. 몬드리안이 뉴욕시기 연작에 사용한 색채나 형태의 부분은 그림 안에서 존재하는 것이 아니라 외부의 환경에 의해 ‘결정’된 것이며 또한 그림안의 색선과 분절된 색 면 띠들은 외부세계의 각기 다른 크기에 의해 확정 되었다. 몬드리안이 “모든 사물의 상태는 상호간의 ‘관계’ 에 의해 구성된다.” 78)고 말한 부분이 위의 설명을 가능케 해주는 것이다. 뉴욕시기 연작들이 회화 안에서 단순한 조형적 관계에 의해 표현되어 졌다면 그의 회화는 외부와 단절된 추상성만을 강조한 1920년대의 작품과 다를 게 없다. 하지만 그는 뉴욕시기 연작을 통해 그가 생각하는 ‘실재’ 를 새로운 ‘평형적 관계’ 로 표현 하였다. 이것은 단순한 힘의 균형을 말하는 것이 아니라 그림 밖의 세계를 균형적인 시각이미지로 나타내는데 진정한 표현 의도가 있는 것이다.

78) Michel Seuphor *Piet Mondrian Life & Work* , p,199

V. 결 론

지금까지 논의한 바와 같이 몬드리안의 1941-44년 뉴욕시기 연작은 작품의 구성과 형식면에서 1940년 당시 뉴욕 시의 환경 조건에 의해 구성된 작품들이다. 그는 이러한 도시 이미지를 통해 회화의 공간을 동적으로 분할함으로써 공간에 깊이를 주는 직관적인 구성을 이루었다.

이것은 뉴욕의 도시 풍경인 타임 스퀘어의 움직임은 조명, 이들과 어울리는 ‘부기-우기’에 영향을 받은 이미지로 시각적인 화려함과 음악적인 화면구성을 통해 동적인 회화의 특징을 표현한 것이다.

또한 수평과 수직의 질서 정연한 패턴에서 삼원색의 작은 정방형의 색 면들이 무질서한 배치로 인해 서로 충돌을 일으킴으로서 처음으로 그의 작품에 생동감을 주고 있다. 몬드리안은 자연주의 화법을 거부하고 입체파의 양식으로 변화한 다음 ‘신조형주의’ 이론에 기반 한 그만의 독자적인 회화관을 갖게 되었고 ‘데 스틸’을 통해 자신의 회화 이론의 입지를 굳혔다. 그러나 그의 회화 이론은 수정 되어야 했고 그 과정에서 그는 많은 노력을 기울였다. 이러한 노력의 결과로 몬드리안은 1937-1940년 시기 작품들에서 선에 의한 균형을 되찾았고 <뉴욕 시>연작에서 색선의 도입과 그로 인한 선들의 얽힌 구성에서 더욱 진보된 ‘동적평형’의 작품을 완성했다. 몬드리안의 <뉴욕 시>연작의 이러한 변화는 뉴욕 시의 구획된 거리를 밝은 삼원색으로 표현한 것으로 전쟁의 해방감과 뉴욕 시에서 느끼는 인공적인 새로운 요소들에서 발견한 것이었다. 이러한 <뉴욕 시> 연작의 가장 큰 특징으로는

색 면이 사라지고 뉴욕 시의 교차에 의한 골격만이 입체적인 색줄로 표현되었다는 것이다. <뉴욕 시>연작을 바탕으로 더욱 동적으로 발전된 <부기-우기>연작은 뉴욕의 건축과 타임스퀘어에서 뿔어져 나온 불빛들을 이미지화한 것으로 색 면의 떠는 ‘부기-우기’ 리듬이 반영된 도시의 움직임이며 이것은 1940년대의 도시계획과 그 도시계획에 의한 건축을 통해 만들어진 건물들에서 흐르는 빛에 대한 조형성의 발견에서 이루어졌다. 이러한 동적인 회화를 표현하는 새로운 기법으로 색 종이테이프의 도입은 <뉴욕 시>연작에서 그가 원하는 수직과 수평의 균형을 맞추에 있어서 요긴한 재료였고 색 선들의 우위를 결정하는 중요한 요소였다. 그리고 이러한 색 선들의 우위로 회화는 검정 선에서 벗어나 처음으로 입체적인 움직임을 갖게 되었다. 더 나아가 <부기-우기>연작에 나타난 색 선에서 색 면 띠로 이행되는 특징을 살려주는 기법이기도 했다. 몬드리안의 뉴욕시기 연작이 이러한 같은 특징을 갖고 있는 반면 <부기-우기>연작에서는 어떠한 단일색이 주도하는 선적인 요소에서 분절된 작은 색 면들의 연속적인 흐름으로 동적인 색 선에서 동적인 색 면으로 변화되는 특징을 가진다. 이것은 1930년대 초 그의 작품과 비교했을 때 더욱 명백해진다. 이러한 변화는 어느 것 하나도 빼놓을 수 없는 뉴욕의 모든 인공적인 요소에 영향을 받아 그것을 기하추상화로 승화시킨 결과물이었으며 이는 구도자에 가까운 열의로 일관되게 추진한 그의 회화의 진보된 표현이었다. 몬드리안이 뉴욕시기 연작에서 보여준 새로운 시도는 몬드리안의 예술의 힘의 정점을 보여준다. 그러나 작품에서 구현된 창조력은 오로지 작가 자신만의 것은 아니었다. 작가를 둘러싼 생동하는 도시의 세계를 반영하였고 이는 몬드리안을 위한 인류의 진보였으며 그

의 회화에서 더 폭넓은 창조력으로 이루어진 것이다. 몬드리안의 내면에는 신비주의자, 철학자, 이상주의자, 화가 이 모두가 녹아 있다. 1919년부터 1941년 까지 그의 글에서 반복적으로 주장해온 것은 추상에서 보편적인 것에 대한 ‘실재’의 ‘평형적 관계’에 의한 표현 이었다. 그것은 우주 안에서의 조화 즉, 인간과 우주가 하나로 결합하는 이상이었다. 몬드리안은 그의 사상들을 글로 표현 하였지만 뉴욕시기 연작에서는 이 사상을 삶의 리듬, 균형, 에너지를 추구하는 일련의 긴 작업 속에 담아냈다. 너무나 정교하게 작업했던 그는 활발히 살아 움직이는 동적인 도시의 분주함 속에서, 그가 관찰했던 주변의 삶 속에서, 우주의 리듬을 ‘평형적 관계’를 통해 의식적으로 실현한 것이다.

이러한 점에서 볼 때 몬드리안의 뉴욕시기 연작은 20세기의 위대한 화가이자 이론가의 회화 관이 고스란히 담긴 최종 결과물으로써 그의 회화를 총괄해서 가장 동적이며 외부세계와의 관계를 거부하지 않고 그것을 기하추상으로 표현한 새로운 회화의 결과물이다.

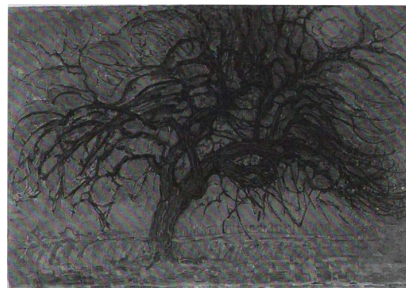
참고 도판



도판1.<진화Evolution>1911,middle panel 183×87.5cm, side Panels 178×85cm, Oil on Canvas, The Hague, Haage Gemeente museum.



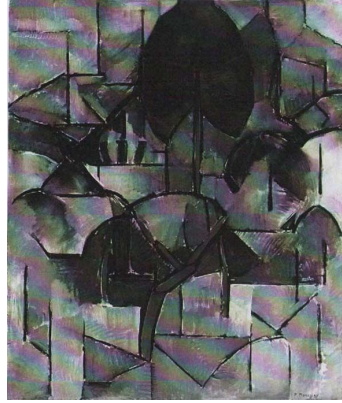
도판2. <파란 나무Blue Tree>1908, Tempera on cardboard,75.5×99.5cm, The Hague, Haages Gemeentemuseum.



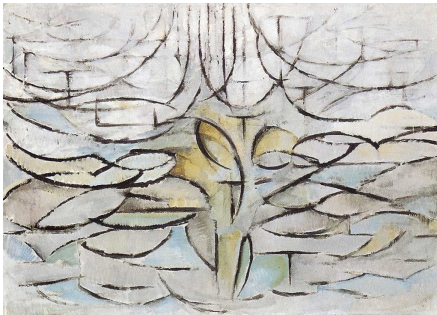
도판3.<빨간 나무Red Tree>1908, Oil on Canvas, 70×99cm, The Hague, Haages Gemeentemuseum.



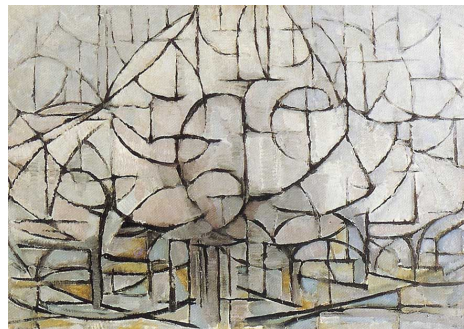
도판4. <회색 나무The Grey Tree>1911, Oil on Canvas, 79.7×109.1cm. The Hague, Haages Gemeentemuseum.



도판5. <나무 풍경Landscape with Tree>1912, Oil on Canvas, 120×100cm, The Hague, Haages Gemeentemuseum.



도판6. <꽃이 핀 사과나무Flowering Apple Tree>1912, Oil on Canvas, 78.5×107.5cm. The Hague, Haages Gemeentemuseum.



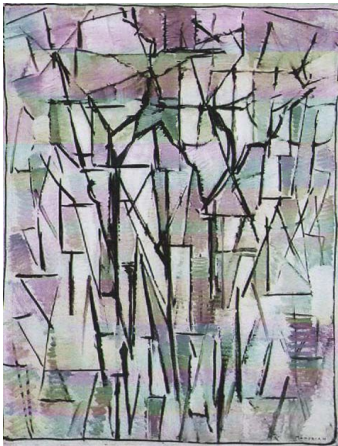
도판7. <꽃이 핀 나무 Flowering Tree>1912, Oil on Canvas, 60×85cm, The Judith Rothschild Foundation.



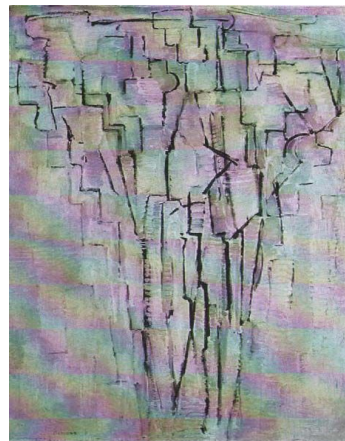
도판8. <나무들The Tree>1912, Oil on Canvas, 94×69.8cm, The Carnegie Museum of Art.



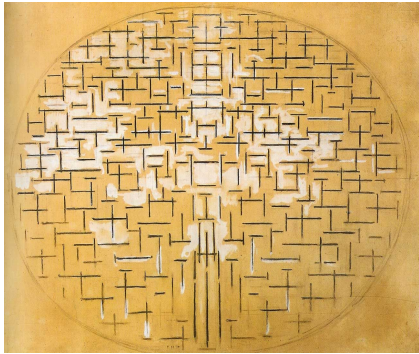
도판9. <구성 I, 나무들Composition, Trees I>1912, Oil on Canvas, 81×62cm, The Hague, Haages Gemeentemuseum.



도판10. <구성 II, 나무들Composition, Trees II>1912, Oil on Canvas, 98×65cm, The Hague, Haages Gemeentemuseum.



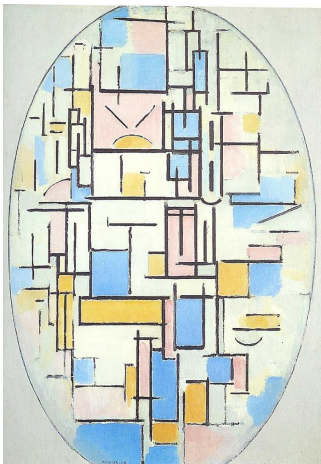
도판11. <나무A The Tree A>1913, Oil on Canvas, 100.5×67.5cm, The Hague, Haages Gemeentemuseum.



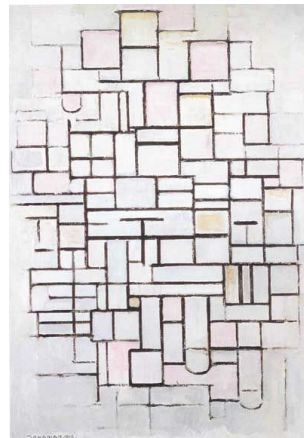
도판12. <부두와 대양Pier and Ocean>1914, Charcoal and white water colour on buff paper, 87.9×111.2cm, The Museum of Modern Art, Mrs Simon Guggenheim Fund, New York.



도판13. <회화Ⅲ,타원의 구성 T a b l e a u III:Composition in Oval>1914, Oil on Canvas, 140×101cm, Amsterdam Stedelijk Museum.



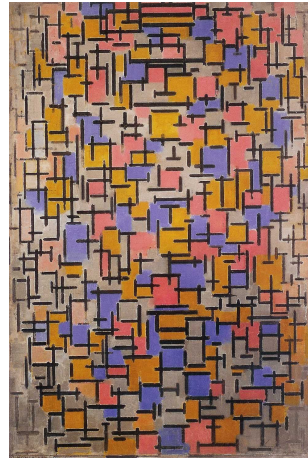
도판14. <색 면에 의한 구성 Composition in Oval with Colour Planes>1914, Oil on Canvas, 107.6×78.8cm, Kunsthaus Zürich on behalf of a private collector.



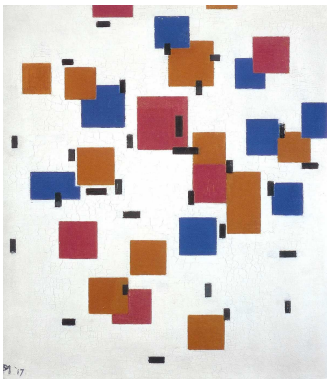
도판 15. <구 성 N o . IV Composition No.4>1914, Oil on Canvas, 88×61cm.



도판 16. <구 성 N o . VI
Composition No.6>1914,
Oil on Canvas, 95.2×67.6
cm.



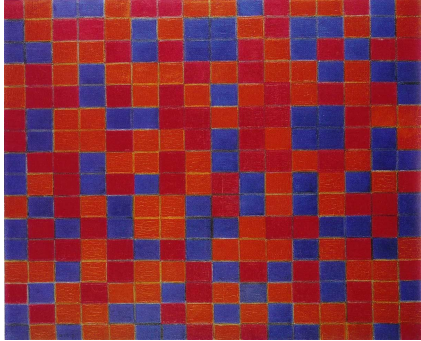
도판17.<구성,1916Compo
sition>1916, Oil on Canv
as, 119×75.1cm, New
York The Solomon R.
Guggenheim Museum.



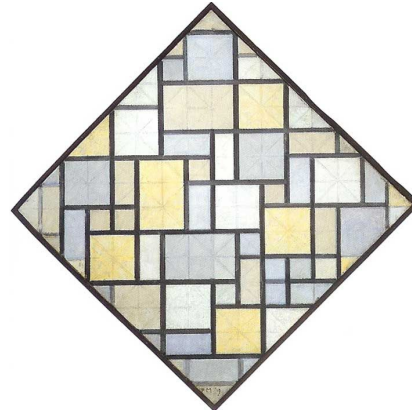
도판18. <색 채 A의 구성Com
position in Colour A>1917,
Oil Canvas, 50.3×45.3cm, Ott
erlo, Rijksmuseum Kröller-
Müller.



도판19. <색 면3의 구성Compo
sition No.3, with Colour Planes>1917, Oil
Canvas, 48×61cm, The Hague,
Haages Gemeentemuseum.



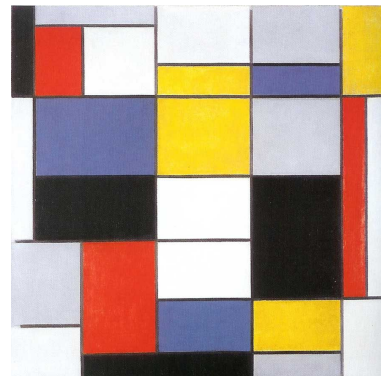
도판20. <격자구성 No.8 어두운 색채의 바둑판 구성Composition with Grid 8: Checkerboard Composition with Dark Colours> 1919, Oil Canvas, 84×102cm, The Hague HaagesGemeentemuseum.



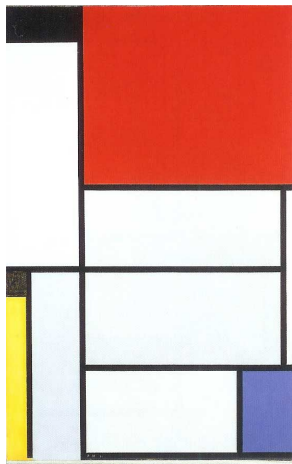
도판21. <격자구성5: 색채 마름모의 구성Composition with Grid 5: Loozengedige Composition with Colours>1919, Oil on Canvas, diagonal 84.5cm, Otterlo,Rijksmuseum Kröller-Müller.



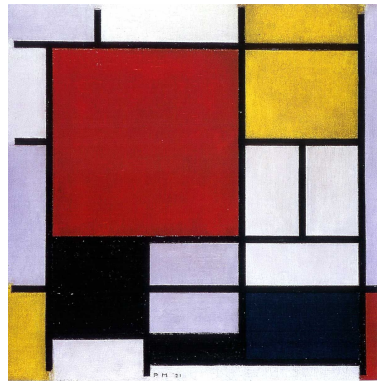
도판22. Theo van Doesburg<스테인드글라스 창의 구성Ⅲ Stained Glass Window CompositionⅢ>1917, Stainedglass, 40×40cm, The Hague Rijksdienst Beeldende Kunst.



도판23.<구성A composition A>1920, Oil on Canvas, 67×57.5 cm, Ludwigshafenam Wilhelm-Hack-Museum.



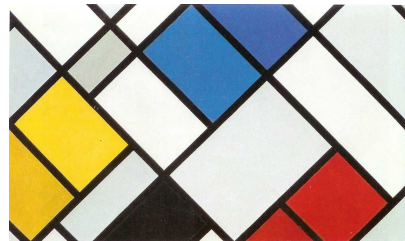
도판24. <회화 I,검정정, 빨강, 노랑, 파랑, 연 파랑Tableau I , with Black, Red, Yellow, Blue,>, 1921



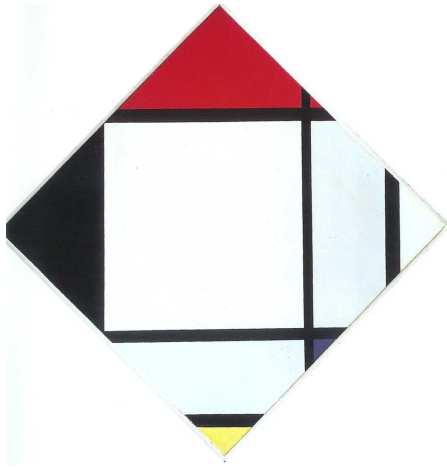
도판25. <큰 빨강 색 면의 구성, 노랑, 검정, 회색, 그리고 파랑Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray, and Blue>1921, Oil on Canvas, 59.5×59.5cm, The Hague, Haages Gemeentemuseum



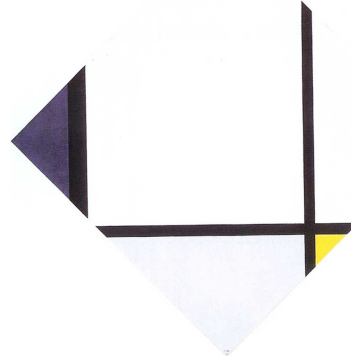
도판26. Theo van Doesburg <역구성 V>1924, Oil on Canvas,100×100cm, Amsterdam, Stedelijk Museum.



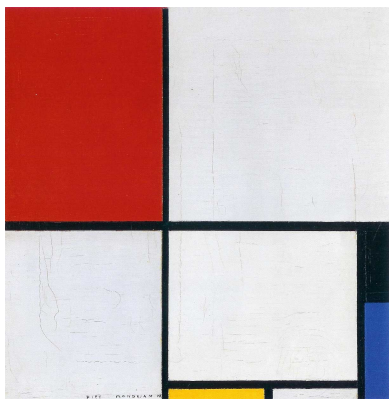
도판27. Theo van Doesburg<역구성 XVI>1925, Oil on Canvas, 100×180cm, The Hague, Haages Gemeentemuseum.



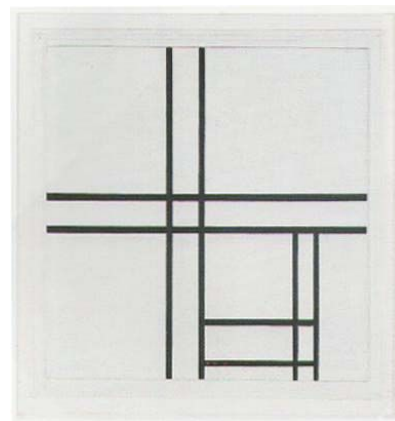
도판28. <빨강, 검정, 파랑과 노랑의 마
름모 구성Lozenge Composition with
Red, Black, Blue and Yellow>
1925, Oil on Canvas, diagonal 109
cm.



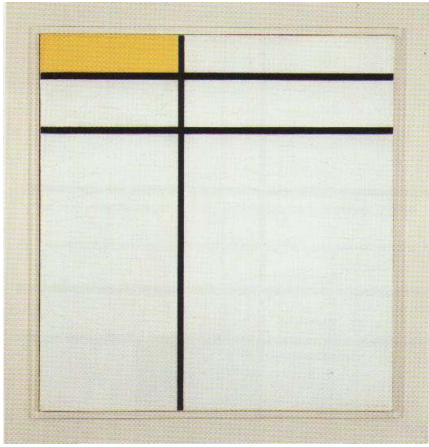
도판29. <회화1, 파랑, 회색, 노랑과
세 개의 선에 의한 마름모Tableau
No.1:Lozenge with Three Lines and
Blue, Grey and Yellow>1925, Oil
on Canvas, diagonals 112cm.



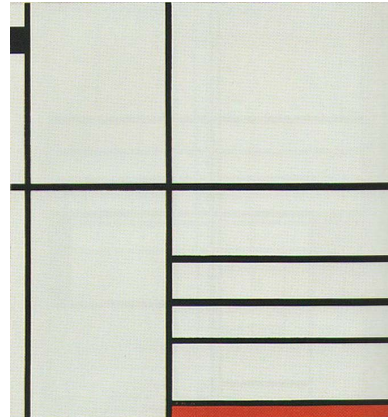
도판30. <빨강, 검정, 파랑, 노랑의
구성Composition with Red, Black,
Blue, and Yellow>
1928, Oil on Canvas, 45×45cm



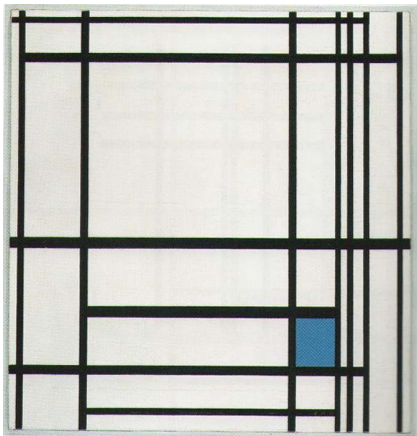
도판31.<검정과 흰색의 이중선에
의한 구성Composition in black and
white, with Double line>1934, Oil
on Canvas,59.4×60.3cm



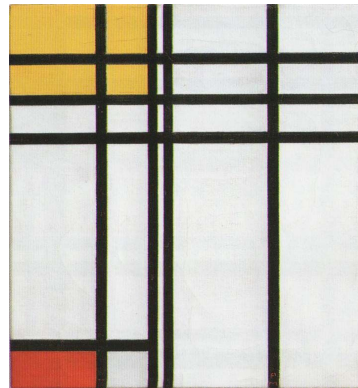
도판32. <노란 색과 이중선의 구성>Composition with Double Lines and Yellow>1935, Oil on Canvas, 59×56cm.



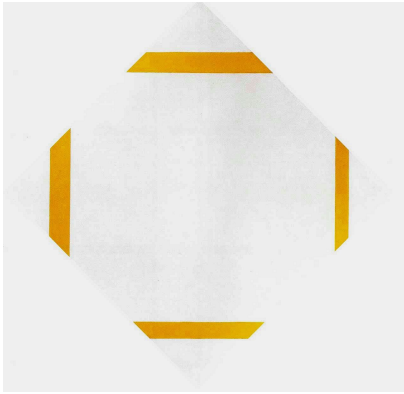
도판33. <붉은 색에 흑백 구성>Composition en blanc, noir et rouge>1936, Oil on Canvas, 102×104cm.



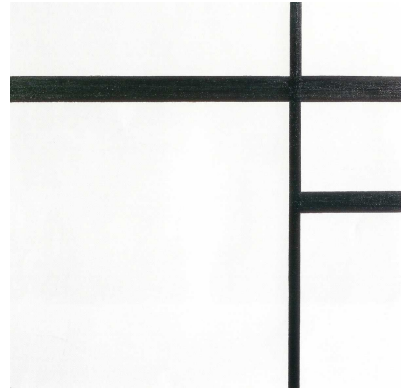
도판34.<색과 선의 구성III>Composition de lignes et couleur III>1937, Oil on Canvas, 80×77cm



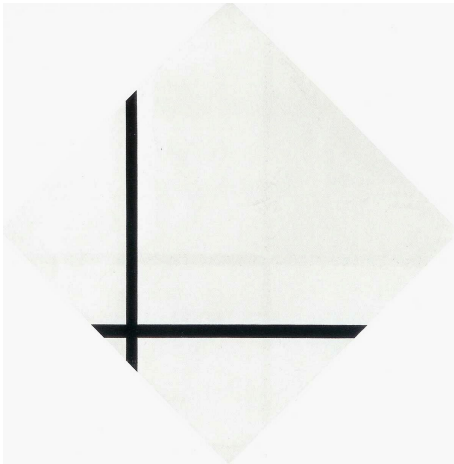
도판35.<빨강과 노랑에 의한 선들의 대비No.I>Opposition of Lines, of Red and Yellow>1937, Oil on Canvas, 43.5×33.5cm



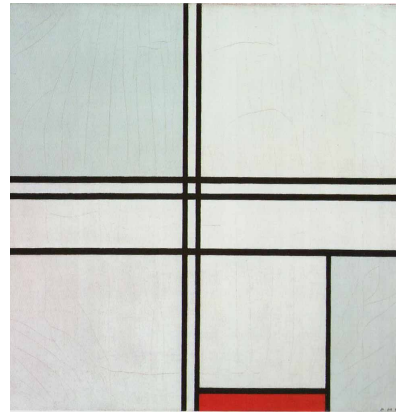
도판36. <네 노란선의 마름모구성
Lozenge Composition with
Four Yellow Lines>1933, diagonal
112.9cm, The Hague, Haages
Gemeentemuseum.



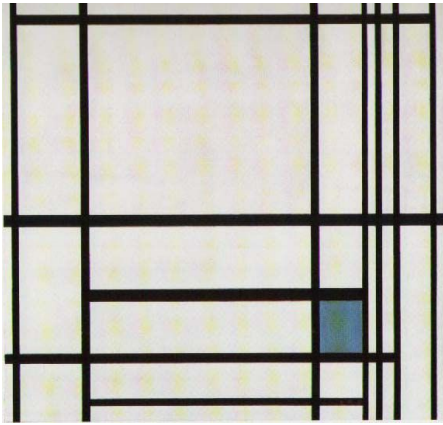
도판37. <검은 선의 구성 II
Composition II with Black
Lines>1930, Oil on Canvas,
50.5×50.5cm, Eindhoven,
Stedelijk Van Abbemuseum.



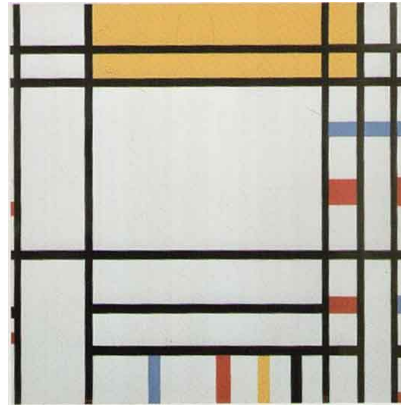
도판38. <두선의 마름모 구성
Lozenge Composition with Two
Lines>1931, oil on Canvas,
diagonals 112cm, Amster-
dam, Stedelijk Museum.



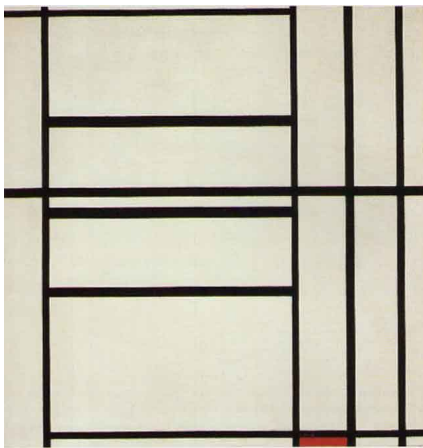
도판39.<회색과 빨강의 구성
Composition with Grey-Red>1
935, Oil on Canvas, 55×57cm, Art
Institute, Chicago.



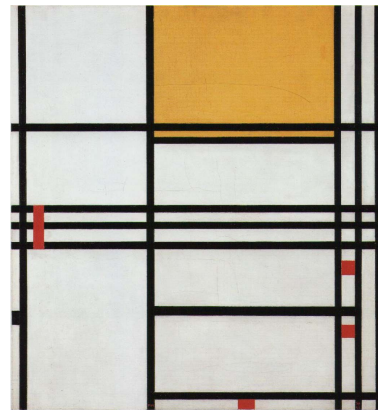
도판40. <파랑에 의한 구성
Composition with Blue>1937, Oil on
Canvas, 80×77cm, Gemeentemus
ium, The Hague.



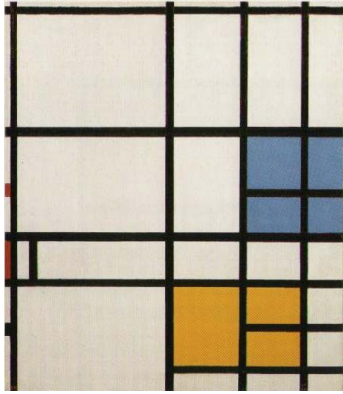
도판41. <콩코르드 광장Place de la
Concorde>1938-43, Oil on Canva
s, 94×95cm, Museum of Art, Fo
undation for Arts Collection,
Dallas.



도판42. <빨강에 의한 구성
Composition with Red>1939, Oil on
Canvas, 102×104cm, Peggy
Guggenheim Collection, Venice.



도판43. <검정구성, 흰색과 빨강
Composition in Black, White and
Red>1939-42, Oil on Can
vas, 79.4×73.6cm, Philips Colle
ction, Washington DC.



도판44.<런던구성Composition, London>1940-42, Oil on Canvas, 80×70cm, Allbright-Knox Art Gallery.



도판45.<플래티론 빌딩Flatiron Building>1903



도판46.<울월스 빌딩Woolworth Building>1913.



도판47. <라디에이터 빌딩Radiator Building>1927.

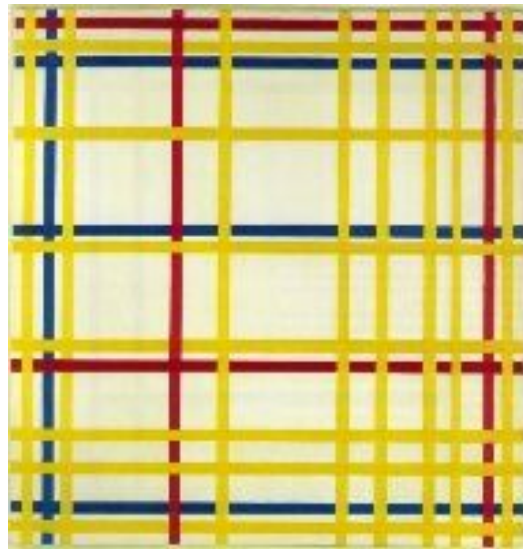


도판48. <록펠러 센터Rockefeller Center>1931-39.

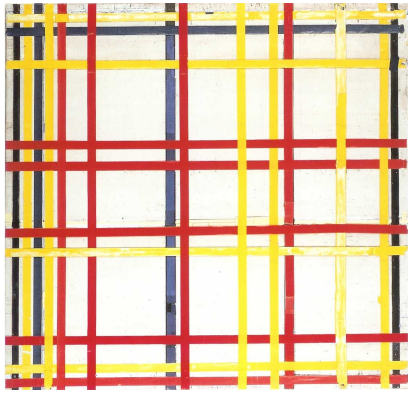
도판50. <뉴욕시 야경>1930.



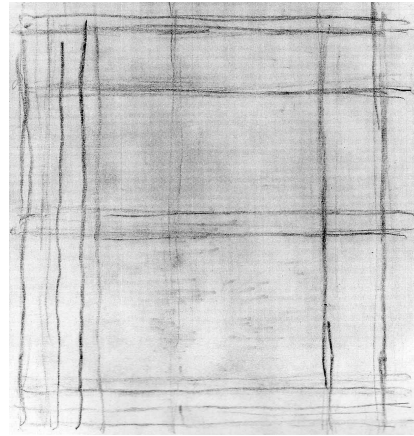
도판49. <크라이슬러 빌딩 Chrysler Building>1930.



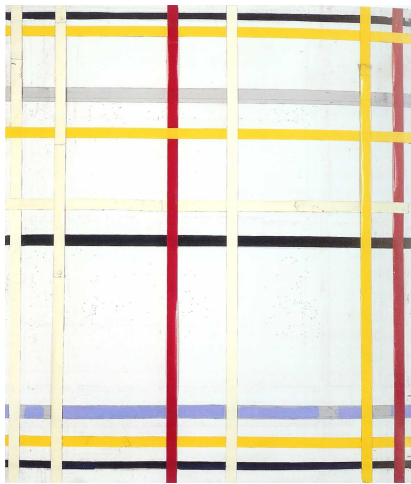
도판51. <뉴욕시 I New York City I >1942, Oil on Canvas, 119.4×114.3cm, Paris, Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou.



도판52. <뉴욕 시Ⅱ New York CityⅡ>1941-42, Oil and Tape on Canvas, 119×115cm, Düsseldorf. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.



도판54.<뉴욕시Ⅲ New York CityⅢ>목탄스케치



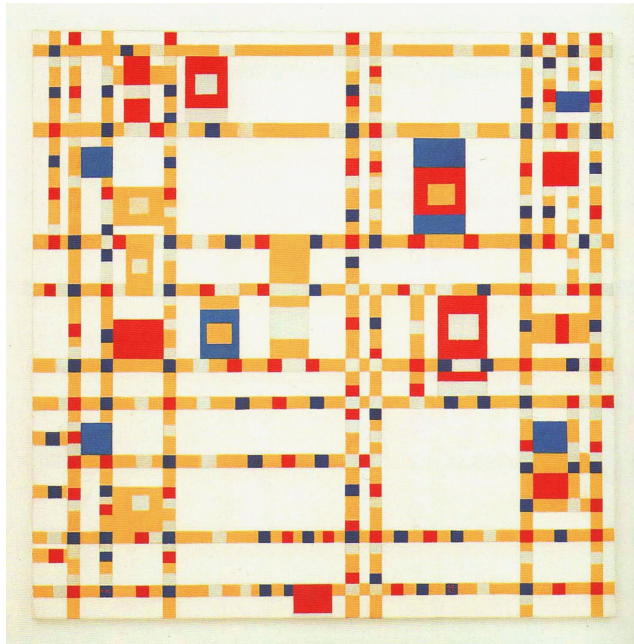
도판53. <뉴욕시ⅢNew York CityⅢ>1942, Oil and Tape on Canvas, 113.5×97.5cm, Sidney Janis Gallery, New York.



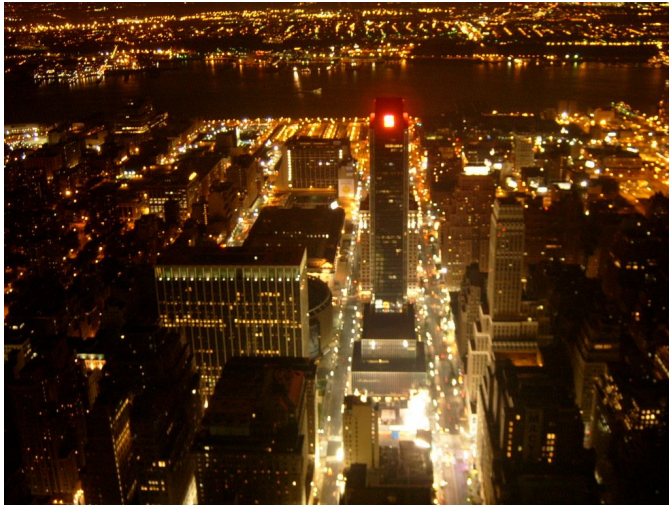
도판55.<타임 스퀘어Time Square>1930



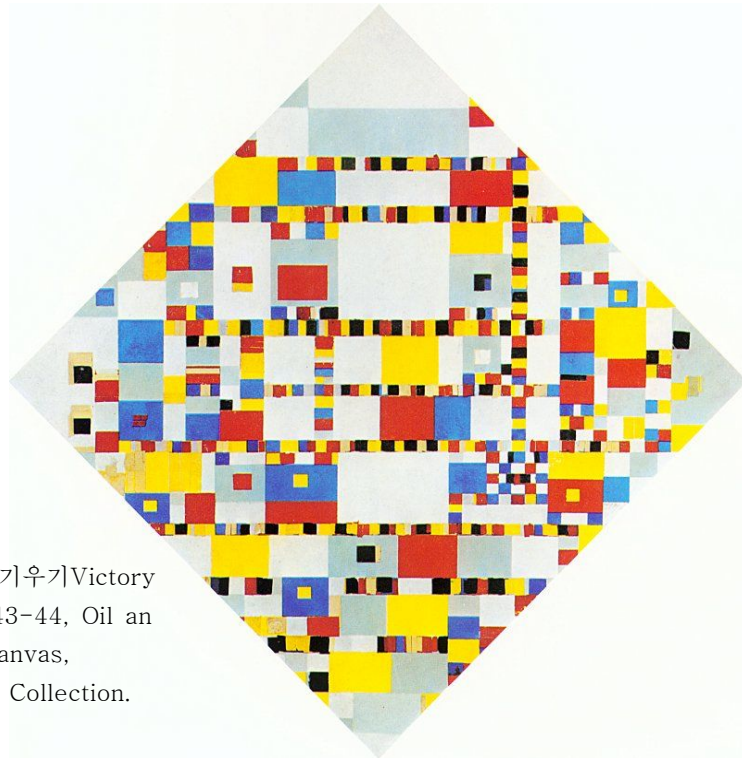
도판56. <브로드웨이 야경>1940.



도판57. <브로드웨이 부기우기 Broadway Boogie Woogie>1942-43, Oil on Canvas, 127×127cm, The Museum of Modern Art, New York.



도판59.
<뉴욕시 전경>1940.



도판58. <빅토리 부기우기Victory Boogie-Woogie>1943-44, Oil and scotch tape on Canvas, 126×126cm, Private Collection.

참 고 문 헌

<Generals>

- Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art*, NY: The Museum of Modern Art, 1974.
- Charles Harrison & Paul Wood, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, blackwell, 1992.
- Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Univ. of California Press, 1968.
- Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, Volumes 1*, Thames & Hudson, 2005.
- J. Ottenheimer, *Blues, Boogie-woogie. A Study of Jazz*. Wm.C. Brown Company Publishers, 1977.
- Reyner Banham, *Mondrian and Philosophy of Modern Design*, Arts Yearbooks, 1961
- Kenneth T. Jackson, *The Capital of Capitalism: The New York Metropolis, 1890-1940*, Chicago, 1984.
- François weil, *History de New York*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2000.
- Rem Koolhaas, *Delirious New York: a Retroactive Manifesto for*

Manhattan, New York: Monacelli Press, 1999.

<Monographs>

Yve Alain Bois, Joop Joosten, Angelica Zander Rudenstine, Hans Janssen, *Piet Mondrian*, Little, Brown&Company Inc, 1995.

Michel Seuphor *Piet Mondrian Life & Work* , HARRY N ABRAMS INC 1956.

Marty Bax, *Complete Mondrian*, Lund Humphries, 2001.

John Milner, *Mondrian*, Phaidon Press, 1995.

Michel Seuphor *Mondrian Paintings*, Tudor Publishing, 1958.

Piet Mondrian, "Neo-Plasticism", *BAUHAUSÜ CHER No5*, Engineer Book, 1995.

Piet Mondrian, edited by Harry Holtzman and M.S. James, *Toward the True Vision of Reality, The New Art-The New Life*, The Collected Writings of Piet Mondrian, Boston, 1986.

Alberto Busignani, *Mondrian: the life and the work of the artist, illustrated with 80 full-color plates* (The New Grosset art library, 13), Grosset & Dunlap, 1968.

Kermit Swiler Champa, *Mondrian Studies*, Univ. of Chicago Press, 1985.

<Dissertation>

Piet Mondrian, edited by Hilton Kramer, *Mondrian and Mysticism: My Long Search is Over*, The New Criterion, 1996.

Hans L./C. Jaffé, *De Stijl :1917-1931*, Amsterdam, Meulenhoff, 1956.

Nancy J. Troy, Piet Mondrian, Yale University Art Gallery, *Mondrian and Neo-Plasticism in America*, Arthur Schwartz Sales Co, 1979.

Hans L./C. Jaffé, *Piet Mondrian*, Édition Cercle d'Art in Paris, NY : H. N. Abrams, 1970. (Nouvelle édition, 1991.)

Robert Rosenblum, "Plastic made Perfect: Measuring Mondrian: Aesthetic and Influence of Piet Mondrian.", *ArtForum*, 1995.

Hans L., C. Jaffe, *Masters of Art: Mondrian*, Harry N. Abrams, 1986.

<Exhibition Catalogues>

J. Elderfield, *Geometric Abstraction 1921-1942* (Dallas : Dallas Museum of fine art), 1972.

J. Joosten and R.Welsh, Catalogue raisonne *Piet Mondrian*, Blaricum, 1998.

Herbert Read, *Reminiscences of Mondrian Studio International*, 1996.

<Periodicals>

Jessica Helfand, "De Stijl, New Media, and the Lessons of Geometry",
Eye Magazine, No. 24, 1997.

Robert Hughes, "Purifying Nature: A Superb Exhibition Traces
Mondrian's Quest for Images that Express a
Universal Order", *Time Magazine*, 1995.

Bois, Yve-Alain, "The De Stijl Idea" *Art in America*, 1982

Robert J. Welsh, "Landscape into Music: Mondrian's New York
Period", *Arts Magazine*, Feb, 1966.

<단행본>

H. P. Blavatsky, 임길영 옮김, 『신지학의 열쇠 The Key to Theosophy』,
상록, 1990.

Piet Mondrian, 전혜숙 옮김, 『몬드리안의 방-신조형주의, 새로운 삶을 위한
예술』, 열화당, 2008.

ABSTRACT

A Study of Piet Mondrian's Works in His New York Period from 1941 to 1944

Park, Hye jin
Department of Art History
Graduated School of
Sungshin Women's University

This thesis is the study of works by Piet Mondrian who represented one stream of the abstract art, the geometric abstract, when he lived in New York. Mondrian arrived at New York from Paris via London on October, 1940. then He created a series of <New York City>(1941-42) and <Boogie-Woogie>(1942-44) in New York just before he passed away. These works are more dynamic than the pictures he has practiced. But before this works, Mondrian should have reformed two picture theories. From the picture theory established at first, Mondrian rejected reproducing of nature and in

1919 accomplished his own unique geometry abstract for Neo-plasticism. These picture style, however at the beginning of 1930s, was abruptly disorganized and replaced by other alternative. And in this process, the style was divided into new modified one and something wholly disappeared. I would investigate new aspects of work series in New York, under the premise that the features of those(work series in New York), as the results of modifying and constantly struggling picture theories through the disruption process in 1930s, which were disintegrated from rigid characteristics of pure abstract based on Neo-plasticism in the first half of 1920s and then transferred into dynamic pictures in which rhythm was perceived from multilateral variation of lines, planes and colors, was completed by strong impression for rhythm of jazz 'boogie-woogie' and the image of city in America , 1940s.