



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](#)

2015년 2월 석사학위논문 표현주의적 회화의 특성과 표현방식의 다양성에 관한 연구

서현호

2015년 02월  
석사학위 논문

표현주의적 회화의 특성과 표현방식의  
다양성에 관한 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

조선대학교 대학원

미술학과

서현호

표현주의적 회화의 특성과 표현방식의  
다양성에 관한 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

2015년 02월

조선대학교 대학원

미술학과

서현호

표현주의적 회화의 특성과 표현방식의  
다양성에 관한 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

A study on the characteristics of expressionistic paintings  
and varieties of expression method.

- Mainly Focused on My Work-

2015년 2월 25일

조선대학교 대학원

미술학과

서현호

표현주의적 회화의 특성과 표현방식의

다양성에 관한 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

지도교수 진 원 장

이 논문을 미술학 석사학위신청 논문으로 제출함

2014년 10월

조선대학교 대학원

미술학과

서 현 호

## 서현호의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 부교수 조윤성 (인)

위 원 조선대학교 조교수 김유섭 (인)

위 원 조선대학교 교 수 진원장 (인)

2014년 11월

조선대학교 대학원

## 목 차

ABSTRACT	3
제1장 서론	5
제2장 표현주의 회화의 특성	8
제1절 표현주의의 개념과 특성	8
1. 표현주의 미술의 개념	8
2. 표현주의 미술의 특성	9
가. 색채	9
나. 형태의 왜곡과 윤곽선	10
다. 새로운 의미의 내용	11
제2절 표현주의 회화의 형성 및 전개	12
1. 표현주의 회화의 형성	12
2. 표현주의 회화의 전개	14
제3장 표현주의적 회화의 다양성	19
제1절 표현주의적 회화의 다양성	19
1. ‘표현주의적’ 회화의 개념	19

2. 현대회화에 나타난 표현의 다양성 -----	20
가. 마티스와 야수파 -----	20
나. 다리파의 표현 -----	21
다. 신표현주의 표현 양식 -----	23
제2절 작가들 작품에 나타난 표현의 다양성 -----	24
(본인 작품에 영향을 끼친 작가를 중심으로)	
1. 몽크와 후기 인상주의 작가들 -----	24
2. 프란시스 베이컨 -----	27
3. 드 쿠닝 -----	29
 제4장 인간과 삶에 대한 표현주의적 접근 방식 ---	30
(본인 작품을 중심으로)	
제1절 내면의 표현과 해석의 주관성 -----	30
제2절 인체에 대한 표현 -----	35
제3절 느낌과 직관에 의한 표현 -----	39
제4절 새로운 작업 방향에 대한 모색 -----	46
 제5장 결론 -----	48
 참고문헌 -----	51
참고도판 -----	52



## ABSTRACT

A study on the characteristics of expressionistic paintings  
and varieties of expression method.

Seo, Hyun Ho  
Advisor: Prof. Jin, Won Jang  
Department of Arts  
Graduate School of Chosun University

The concept of expression is the response to the emotion. Thus, all art activities mean 'expressing something' through the works or the artist's mental state. However, I mean that 'expression' here is the word commonly used in our daily life. In the art history, the word 'expression' has been extraordinarily used since expressionism. Considering Germany, from which expressionism originated, the term 'expressionism' was used at first with the meaning of all concepts called against impressionism which was prevalent in those times. As time passed, the concept of expressionism was gradually formed. Expressionism was consciously against the imitation of the nature, and usually expressed with the colors and forms reflecting on anti-naturalism. It focused mainly on the personal emotion.

This paper examines the concept of 'expressionism' in the flow of the Art history. Also, I will find out the common characteristics shown by expressionism, and then examine how these are represented diversely in modern paintings these days. All arts reflect on the spirit of each era. In expressionism, the contents and formality have been changed through the

development process from its fetal movement as well. It is shown that expressionism which originated in Europe had a changing history in ideology and formality with the times. By 1900, Europeans were anxious about the end of century but expected the new era at the same time. Depression and anxiety from the inequality of wealth, alienation and loss of humanities caused by the sudden industrialization and civilization made the study focus on the interior of the human naturally. Thus, they would throw themselves into the world by taking out their own internal emotion and sentiment which expressionism would pursuit.

Meanwhile, we first investigate the mental historical background and the development process of expressionism, and then look into the artists who expressed with different methods the common characteristics that expressionism would pursue. In this paper, after examining Edward Munch and post-impressionism artists, we briefly find the national and foreign artists who succeeded by drawing varieties of paintings through expressionism methods. Through this process, we look into expressionism characteristics highly related to our own works. This can help us find the characteristics of our own paintings. These works will positively affect the following painting works, because I work mainly on the basis of the subjective interpretation of the world through the expression of a human body. Through this paper, it is hoped that these works will be constantly developed by the application of extensive media and new interpretation of the theme which can be newly expressed in modern arts.

## 제1장 서론

### - 본 논문의 의의와 연구 목적

현대미술에 있어서 미술의 패러다임은 이전의 모더니즘 시대의 그것에 비해 많이 변했다. 물론 이러한 미술에서의 패러다임 변화는 단순히 미술양식이 변했다는 것과는 차별을 갖는다. 1) 끊임없이 ‘새로움의 추구’를 모토로 삼고 낡은 것을 배척했던 모더니즘 시각에서 보자면, 현시대에 와서 한 세기 이전의 미술사조였던 ‘표현주의’ 특성을 살려 오늘에 적용하려 한 것은 낡고 가치 없는 일로 치부할 수 있을 것이다. 그러나 현대미술에서는 모더니즘시대에 있었던 과거 양식에 대한 거부나, 심지어 이전 미술과는 달라야 한다는 의식자체가 별 설득력을 갖지 않는다. 뿐만 아니라 오늘날 진행되고 있는 이러한 현상은 본 논문에서 특별히 다루고자 하는 ‘표현주의적 방식’ 역시 자신이 원하는 어떤 목적을 위해서, 아니면 목적 자체가 없다 하더라도 이 시대에서 얼마든지 행해질 수 있고, 그것이 자연스럽게 받아들여질 수 있다는 맥락을 이루고 있음을 의미한다.

1900년 경 유럽서 처음 시작되었던 ‘표현주의’는 양차 대전을 겪고 난 후 자연스럽게 물러나는 양상을 보였다. 이후 1980년대 초 신표현주의라는 양식으로 새로 부상해 당시에는 현대미술사에 하나의 큰 방향을 잡은 듯 보였으나 이 또한 그렇지는 못했다. 그렇다고 해서 지금까지 이어져 온 표현주의적 가치들을 21세기를 살고 있는 오늘날에 와서 다시 미술에 적용하려 하는 행태를 비판적으로 바라다 볼 이유가 없다는 것은 비단 현대미술의 양상을 빌어서만은 아니라고 본다. 역사적 맥락에서 살펴봤을 때, 처음 표현주의 탄생 배경에는 기존의 질서와 가치에 대한 회의에서 시작 됐음을 알 수 있다. 당시 기존질서와 진보에 대한 인간의 믿음이 무너진 상황에서, 근원으로 돌아가 문제의 해결을 갈망하는 예술적 결실이 표현주의에 깔려 있다고 본다. 따라서 이러한 상황은 오늘날 현대인의 정신적 방황과 인간 소외, 부의 불평등과 인간성 상실 등으로

---

1) Arthur Danto는 <예술의 종말 이후>에서 컨템퍼러리는 예술제작의 한 양식을 지칭한다기보다는 양식들을 사용하는 하나의 양식을 가리킨다고 말한다. 이는 거대 내러티브의 시대에서 다양한 내러티브 시대로의 이동을 말하고 있음을 알 수 있다.

오는 위기적 상황을 함께 고민하는 예술적 방법 중 하나로, 본 논문에서는 우선 표현주의적 성격을 짚어보고, 현대회화에 나타난 표현의 다양성을 검토하면서 나름의 표현 방식으로 성공한 작가들을 분석한 후, 본인의 작품에 나타난 표현적 요소들을 비교 검토해 보도록 하겠다.

예술 활동이란 작품을 통해서든, 아니면 작가의 심리 상태에서든 ‘무언가를 표현한다.’는 일반적 의미를 내포하고 있다. 이 경우 예술에서 흔히 이해되어지는 표현의 개념은 정서의 직접적 반응을 나타낸다는 포괄적인 함의를 반영한 것이다. 이와 같이 표현의 개념을 포괄적으로 이해하자면 표현이란 모든 예술 활동에서 빠질 수 없는 보편적 속성 중 하나라 말 할 수 있다. 하지만 이러한 일반적 의미의 ‘표현’이라는 말이 미술사에서 특별한 의미로 개념 지어 사용된 시기는 20세기 초, ‘표현주의’로부터 그 맥을 찾을 수 있을 것이다. 따라서 표현주의에서 사용된 ‘표현’과 일반적으로 거론된 ‘표현’과의 차이를 이해하기 위해서는 표현주의에서의 ‘표현’에 대한 특성을 이해하고 파악하는 것이 우선일 것이다. 따라서 본 논문에서는 표현주의에서의 ‘표현’의 특성을 고찰하여 본인 작품에 반영되고 있는 ‘표현’의 특성을 검토해보는 것으로 또 하나의 의미를 삼고자 한다.

모든 예술은 당대 시대상을 반영하고 또 영향을 받으며 탄생하고 소멸하는 예술사를 가진다. 19세기 말 20세기 초의 유럽은 여러 혁신적 이념들이 나타난 시기로서, 미술에서도 그동안 미술사에 보기 드문 각종 사조들의 활발한 활동들로 모던아트라는 새로운 시대를 열어간 시기이기도 하다. 바로 이러한 시대에 태동해 한 시대를 풍미하고 지나갔던 표현주의적 특징들이 현재 진행되고 있는 디지털 혁명의 시대에서도 나름의 역할을 할 수 있음을 또한 본 논문에서는 미술사적 맥락을 통해 살펴볼 것이다.

애초 표현주의의 시작은 20세기 미술사조 중 미래주의나 초현실주의 작가들처럼 스스로의 강령을 가지고 등장한 것은 아니었다. 단지 당시 유럽 미술을 주름잡던 인상주의 경향 미술에 반대하는 미술을 총칭해 사용한 말이었다. 특히 독일에서는 인상주의 이후 모든 미술 경향을 지칭하는 넓은 의미로 사용되기도 했다.<sup>2)</sup> 1911년 독일 비평가들에 의해 처음으로 불리어진 ‘표현주의’라는 용어는 의식적으로 자연에 대한 모방을 거부하여 반자연주의적 색채와 형태를 가지고 개인적이며 주관적 감정을 중시하여

2) 로버트 린턴, 윤난지 독, <20세기의 미술> 예경, p.35

작업하는 경향을 총칭하는 의미로 사용한 것이다.

표현주의에서는 주로 대상의 객관적 표현을 배격하고, 개인의 무의식적 심리와 주관적 표현을 지극히 개인적 시각으로 표현해 관람자의 감성과 정서에 접근하려는 일반 경향을 가졌다. 따라서 이들의 관심은 보이는 세계에 대한 시각적 감각적 묘사가 아니라, 인간 내면세계에 대한 보다 근원적인 것을 탐구하고자 했다. 이처럼 표현주의에서는 주제나 표현에 있어서 지극히 개인적 자의식과 표현형식을 빌리면서도 삶의 실존적 문제와 인간의 근원에 대한 물음까지 접근해 보려했다는 데 의의를 찾을 수 있겠다.<sup>3)</sup> 바로 이러한 표현주의 밑바탕에 깔린 이념은 오늘날 현대사회에서도 적용 가능한 면이 없지 않다는 것을 보여주기도 한다. 이는 20세기 초 표현주의가 지녔던 한계 속에서도 신표현주의 등의 경향으로 다시 현대미술에 부활하여 오늘에까지 직간접적으로 영향을 끼치고 있는 것만 봐도 알 수 있을 것이다.

현대사회 역시 표현주의 태동 당시의 사회 역사적 맥락과 근본적으로 크게 벗어난 상황은 아니라고 본다. 물질문명의 발전은 정보혁명을 통해 인류 역사상 찾아보기 힘들 정도의 발전을 이룩했지만, 무한 경쟁이라는 신자본주의 횡행 앞에 상대적 빈곤은 한층 가증되었고, 이로 인한 사회적 갈등과 개인적 삶의 불안은 점점 현대인을 만성적 피로와 불확실한 미래에 대한 불안의 세계로 내몰고 있음 또한 부정 할 수 없다. 이러한 과정에서 파생된 인간과 인간 사이의 소외와 비인간화, 인간과 자연의 단절과 부조화 등은 결국 근본에 대한 새로운 접근을 고민하게 만들기 충분하다. 바로 이 지점에서 표현주의에서 보였던 특유의 근원성 추구하고 영혼적인 내면성 추구는 현시대의 예술 상황에도 고려해볼만한 가치 있는 작업이 아닐까 생각한다. 따라서 본 논문은 표현주의에 대한 역사적 배경과 개념을 이해하면서, 표현주의가 추구했던 이념과 사상 그리고 표현의 주제와 형식을 오늘의 미술에도 발전적으로 적용 가능한지에 대한 검토와 이해에 또한 그 의의와 목적이 있다고 본다.

---

3) 표현주의에 대한 제들마이어의 평가: 제들마이어는 모던아트의 규정짓는 네 가지 중요 특징 중 하나를 '근원성의 추구'를 뒀는데 이는 곧 표현주의 경향을 두고 한 말이다.

## 제2장 표현주의 회화의 특성

### 제1절 표현주의의 개념과 특성

#### 1. 표현주의 개념

표현주의라는 개념처럼 규정짓지 힘든 미술운동 또한 드물 것이다. ‘표현’이라는 용어 자체가 인간 행위의 수단으로 일어나는 제 감정의 표출을 의미하기도 해서, 그 범위를 넓게 잡으면 모든 예술은 곧 표현에서 나온다고 해석할 수도 있기 때문이다. 미술사에서 ‘표현주의’란 말을 처음 사용했을 때는 ‘인상주의’에 반대되는 경향을 나타내는 용어로 시작됐다. 그러다 차츰 기법과 주제의 주관적인 표현형식을 취하는 예술 경향을 일컫는 방향으로 발전했다. 특히 독일에서는 표현주의 개념이 ‘인상주의 이후의 모든 미술을 지향하는’ 넓은 의미로 쓰이다가 이후 보다 구체적인 양식사적 의미에서 표현주의 용어를 사용한 건 1914년 베를린 분리파 전시회 때부터였다.<sup>4)</sup>

한편 1905년 살롱 도톤느 전에서 마티스, 루오, 블라맹크 등의 작품이 한 방을 차지했는데, 이들의 세련되지 않은 기법과 비자연주의적인 원색 사용을 두고 비평가들로부터 ‘야수’라는 명칭을 얻었다.<sup>5)</sup> 여기에는 표현주의적 성향이 짙었으나 이들 대다수 작품들 역시 이념이나 표현 방식에 있어서 밀접한 관련성을 보인 것은 아니었다. 또한 저술가인 피히터 역시 표현주의 발전사적 측면에서 세잔느, 고흐, 고갱을 인상파에서 표현주의로 넘어가는 과도기 특성을 지닌 화가로 보고 있으며, 표현주의를 인상파에 대한 반대운동으로 언급하고 있다.<sup>6)</sup> 미술 사학자 도럴드 고든은 1966년 ‘표현주의라는 용어의 기원에 대하여’라는 논문에서 표현이란 용어는 마티스의 이론서인 ‘어느 화가의 노트’에서 비롯되었다가 이를 독일에서 수입된 현상이라고 주장한다.<sup>7)</sup>

현대예술에서 거의 모든 예술행위는 개성의 표현을 기본으로 하고 있다. 지금에 있어서 이는 너무나 당연한 것으로 여겨지지만, 신 중심 세계관이 지배했던 중세만 하더

4) 정미희, <독일표현주의 미술> 일지사, P.35

5) 로버트 린턴, 윤난지 독, <20세기의 미술> 예경, P.25

6) 정미희, <독일표현주의 미술> 일지사, P.38

7) 솔라미스베어, 김승욱 옮김, <표현주의> 열화당, P.7

라도 그렇지 못했다. 작품에서 개성의 표현이 강조되기 시작한 시기는 인간성 회복을 주장한 르네상스 시대를 넘어오면서라고 봐도 좋다. 이후 프랑스 혁명과 산업혁명을 거쳐 오면서 시민계급의 성숙과 함께 개인 자유에 대한 의식이 고취되었고 예술가들에게도 개성의 표현이 강조되게 되었다. 바로 이러한 상황적 바탕 위에 탄생한 것이 ‘표현주의’라 할 수 있다.

인상주의에서 자연현상의 가시화에 집중했다면 표현주의에 와서는 인간 자신의 내부에 관심을 돌려 인간의 존재 상황에 관심을 갖기 시작한 때다. 모든 예술의 전개가 동시대의 역사적 사회적 현상을 반영하며 영향을 받는다는 사실은 자명한 일이다. 표현주의 역시 제1차 세계대전 전후의 혼란스런 유럽 상황을 반영하며 불안한 실존적 위기의식 속에서 인간성 회복을 위한 예술가의 고뇌에서부터 출발했다고 볼 수 있다. 인상주의가 빛에 의한 외부세계의 감각적 인식에서 나오는 현상에 집중했다면 표현주의에서는 내부의 무의식적 욕구와 감정의 반응을 표현하려 했다. 따라서 형식을 중시하며 보편적 표현 개념을 추구했다기보다는 내면의 감정과 정서의 강렬한 색채와 왜곡된 형태 등을 수단으로 삼아 인간 내면의 풍경을 직접적으로 표현하고자 했던 것이다.

## 2. 표현주의 회화의 특성

보편적으로 말해 예술철학의 본질은 표현의 형성에 있다고 해도 과언은 아니다. 심지어 그것이 모방예술 일지라도 내적 상태의 주관적 표출이 객관적 대상을 표현하는데 어느 정도 개입되기 때문이다. 이러한 의미에서 모든 예술은 ‘표현’을 포함한다.<sup>8)</sup> 따라서 모든 예술 창작의 본질이 표현의 형성에 있다고 말할 수 있다. 그러나 표현주의에서의 ‘표현’은 단순히 재현과도 대립된 개념일 뿐 아니라 ‘인상’과도 대립된 표현주의만의 특징을 내포하고 있다. 여기서는 바로 이러한 특징을 형식과 내용면을 통해 살펴보겠다.

### 가. 색채

안체는 1913년 베를린에서 가진 ‘회화에 있어서 채색원칙에 관하여’라는 강연에서 근본적으로 상이한 색채 파악방법 두 가지를 제시한 바 있다. 첫째는 정통적인 화법에

8) 편집실 위음, <미술사전> 논장, p.34

나타난 특징을 가지고 채색하는 것이고, 둘째는 표현적인 회화에 나타난 독창적인 고유가치로서의 색채다. 여기서 그는 표현주의란 용어는 사용하지 않았다.<sup>9)</sup> 물론 여기서 말한 두 번째 요약은 표현주의에 그대로 적용되어도 무방하다고 생각한다. 대상과 완전히 분리되어 사실적 묘사전통으로서의 색채를 과감히 포기하고, 감정의 주관을 통한 격정적인 색의 사용은 표현주의자들이 가지는 하나의 공통된 특징이다. 표현주의에서 화면을 구성하는 색의 구성과 조화는 자연주의나 사실주의에서와 같이 대상에 대한 보다 명확한 정보전달을 목표로 한다기보다는 색 본래의 고유 성격을 떠나 표현능력으로서 조화를 이뤄내며 감정적 분위기를 고취시키는 새로운 의미로서 작동한다. 감정의 주관이나 공격적이고 격렬한 감성을 보다 잘 드러내기 위해 무채색 계열보다는 순수한 색을 선호했다. 또한 폐쇄적인 색의 사용보다는 분광색(Spektral)을 많이 사용함으로써 대상의 표면적 동일성과는 거의 먼 색을 선택했다. 표현주의 색채 사용의 특질은 정신적 체험의 주관적 표출을 위해 의도적으로 대상의 고유색을 제거해 버리고, 극히 주관적인 색채만으로 인간의 근원적 체험을 형상화 했다는 점이 엿보인다.

표현주의에서의 이러한 주관적 색채의 선택과 채색 방법은 당연히 표현하려는 대상의 표면적인 형태나 색감을 묘사하려는 대신, 대상으로부터 분리된 채 오로지 내적 직관에 의존함으로써 새로운 세계를 환기시키려는 의도에서였다. 물론 표현주의 전체를 관통한 단일한 논리로 표현주의 채색방식의 독자적인 가치체계를 완전히 정착시킬 수 있는 이론적 근거는 없다. 단지 표현주의에서도 색채에 대한 나름의 성격을 부여했는데 그것이 대상의 질료적인 고유성에 기인한 것이 아니라, 본능적인 생명력에 의한 의식의 표현 수단으로서 역할로 강조 되었다는 것이 특징인 것이다.<sup>10)</sup>

## 나. 형태의 왜곡과 윤곽선

표현주의 화가들은 본질적으로 대상에 대해 묘사적이지 않았다. 표현주의적 대상에 대한 표현 양식은 유럽 전통의 미술로부터 영향 받았다고보다는 오히려 20세기 초 프랑스 일부 화가들로부터였다고 볼 수 있다.

9) 정미희, <독일 표현주의 미술> 일지사, p.41

10) 앞의 책, p.47



당시 프랑스 화가 중에는 아프리카 등지의 원시미술 표현방식에 관심을 가진 자들이 있었는데, 후에 야수파로 칭해지는 일군의 화가가 그들이다.<sup>11)</sup> 아프리카 조각에서 보여준 신체의 왜곡을 통한 극적이고 강렬한 인상을 접한 그들은 기괴한 형상 속에서 오히려 본성에 직접적으로 조응할 수 있는 어떤 매력을 발견했을 뿐 아니라 독특한 조화를 느낄 수 있었다. 바로 이러한 점이 대상에 대한 새로운 표현양식에 대해 관심을 기울이게 했고, 이는 대상의 또 다른 표현양식에 대한 가능성을 열어준 것이라 볼 수 있다.

형태의 왜곡이나 표현의 단순화와 함께 형태를 이루는 강력한 구성요소로서 윤곽선 또한 표현주의 양식의 특징 중 하나다. 흔히 표현주의에서 사용한 단순하고 강렬한 윤곽선의 사용은 형태와 어울려 색면을 표시함과 동시에 색채의 표현력을 더욱 강조하는 역할을 한다. 윤곽선에 의해 예리하게 나뉜 색면은 대비효과를 통해 보다 극적인 긴장을 유발시키는 역할을 한다. 선을 통한 감정의 표출에 선구적인 화가의 예로서 표현주의 태동에 직접적인 영향을 끼친 반 고흐라 할 수 있다. 고흐의 독특한 색의 표현은 선과 색의 일치된 붓 자국을 통해 격렬하고도 울동적인 운동감으로 읽을 수 있다. 바로 이러한 특질들이 표현주의에 그대로 반영 돼 이후 표현주의에서 보다 역동적이고 단순한 표현력을 나타내는 윤곽선으로 발전했음을 짐작 할 수 있다.

## 다. 새로운 의미의 내용

20세기 초 유럽은 급격한 산업화와 도시화로 물질문명을 이뤘지만 이에 따른 가치관 혼란과 인간의 소외, 부의 불평등 문제와 미래에 대한 불안 등으로 사회적으로나 정치적으로 많은 갈등을 내포하고 있었다. 이러한 외부 현상은 예술에 있어서도 표현방식의 변화에 영향을 미쳤다. 특히 독일전통 특유의 정신적이고 심미적인 전통들이 급격히 밀려오는 물질주의로 인해 파괴될지도 모른다는 불안 또한 자연스럽게 표현주의자들의 주제 설정에 영향을 끼쳤다고 본다. 이러한 외적 불안 요인은 사회에 대한 비판적 관계로 이어졌고, 이는 새로운 세계를 추구하려는 다양한 이념들의 등장과 함께 맥을 같이했다. 새로운 이념들은 프로이트의 정신분석학 영향 하에 인간의 정신적

11) 1904년경 브라맹크는 아프리카 조각상을 소장했으며 친구인 앙드레 드랭 또한 아프리카 가면을 구입할 정도로 관심이 높았다. 1915년에는 독일 미술비평가 아인슈타인이 '니그로 미술'이라는 아프리카 예술 소개서를 출판할 정도로 당시 아프리카 예술은 예술가들 사이에 관심으로 떠올랐다.

영역에서 점점 무의식의 세계에 보다 많은 관심을 기울이게 되었고, 니체의 디오니소스적 삶을 긍정하는 철학적 영향은 더욱 원시성을 추구하는 방향으로 인간 실존 문제에 대한 접근이 이뤄졌다. 화가들 또한 이러한 부분 위기 속에서 형상의 표현에 대한 내용과 형식에 있어서의 변화 또한 모색했다. 이상적이고 아카데미하며 생의 기쁨과 목가적 분위기의 인간상 표현을 주제로 한 이전의 미술과는 달리, 인간실존의 불안과 삶의 주변 환경에 대한 직접적인 표현을 주제로 삼는 경향이 많았음을 보여준다.

표현주의 미술이 개인들이 경험한 지극히 주관적이고 개성적인 주제를 중시한 것은 사실이다. 자신이 경험한 생생한 삶을 예술가 특유의 감각을 통해 대중에게 전달할 수 있는 방법을 모색한 것이다. 따라서 이러한 경향의 예술가들은 당대 현실의 실존적 감각을 수용하면서 인간의 양면성, 부조리 함, 도시의 고독과 비인간화, 인간소외와 윤리적 타락상 등 다양한 주제를 가지고 공감을 통한 메시지 전달을 원했다. 일부 표현주의 화가들은 원시의 어떤 근원성을 작품에 구현하기 위해 실지로 섬이나 벽지를 찾아 공동생활을 하면서 공동 작업을 실행하며, 인간과 자연의 합일에 대한 주제의식으로 여러 형식실험을 한 경우도 있었다.<sup>12)</sup> 문명의 인위성으로부터 벗어나 순수한 자연으로의 동경 등 인간과 자연이 일체가 되어 생동감 가득한 삶을 생생히 표현하려는 주제 또한 표현주의 화가들이 가진 주제의식의 하나였던 것이다.

## 제2절. 표현주의적 회화의 형성과 전개

### 1. 표현주의 회화의 형성

표현주의 운동은 프랑스에서 먼저 시작된 야수파를 비롯해 제 1차 세계 대전 전후 유럽에서 일어난 아방가르드적 경향들을 통칭해 부르기도 하지만, 통상적으로는 세계 대전 전후 독일을 중심으로 활발히 전개된 예술 활동을 말한다. 20세기 전후의 유럽사회는 급속한 산업화와 도시화를 겪으면서 경제부흥과 기술의 발전을 가져왔다. 그러나 다른 한편으로는 전후 유럽인들에게 적지 않은 혼란을 가져온 시기이기도 하다. 당시 독일은 보불 전쟁의 승리에 도취된 상태에서 지배계급의 이데올로기에 맹목적으로 이

12) 키르히너와 놀데 등 독일 다리파 화가들에 있어서 이런 경향은 두드러졌다.

용당한 면이 없지 않았다. 이러한 현상은 기존 가치체계에 대한 회의와 함께 정신적 혼란과 갈등을 초래하는 경향으로 발전했다. 독일의 전반적 시대 분위기는 개인의 불안의식을 고취하는 쪽으로 이동했으며, 정치적으로도 식민지 쟁탈전에 따른 주변국들과의 마찰로 정신적 불안과 갈등은 더욱 증폭되었다. 이러한 위기의식 속에 불안한 상황을 벗어나려는 강한 욕구와 충동이 어찌면 독일로 하여금 1차 세계대전이라는 파국으로 이끌었는지 모른다.<sup>13)</sup> 사회적 정신적 불안의식이 팽배했던 당시 독일 예술가들에게도 많은 변화를 겪게 되는데 이때 강한 정신적 영향을 미친 사상가는 니체다. 개별적 존재의 위기감 속에서 자의식과 본능을 강조한 니체의 사상은 기존 서구문명사회에 정면으로 도전하는 사상으로 주목을 받았다. 니체가 강조한 디오니소스적 열정과 본능의 강조는 특히 다리파 화가들에게 영향을 미쳤다. 다리파 화가들에게 자주 나타나는 강렬한 주관성, 새로운 인간에 대한 요청과 상응하여 니체의 사상은 공감대를 형성했던 것이다.<sup>14)</sup>

인상주의자 이후 미술가들에게 지각심리학<sup>15)</sup> 또한 피상적으로 길들여진 지식의 표층을 뚫고 본능에 기대서 감응하고 감동하면서 자연적인 인성에 이르게 한다는 가능성을 보여줬다. 이는 미술에서 고전주의 시절 미술이 문학과 밀접성을 버리고 오히려 음악과의 관련성을 제기하게 된다. 미술도 음악에서와 같이 지적 해석에 의존하지 않고도 보다 심오한 수준에 도달할 수 있음을 내비친 것이다. 미술에 있어서도 형태나 색채, 혹은 선의 리듬이나 배열 방식이라는 보다 추상적 요소를 통해 음악에서의 추상성을 가지고 주었던 감흥을 줄 수 있다는 가능성을 엿본 것이다. 바로 이러한 미술의 새로운 지향을 통해서 인간 존재의 어떤 원초적 지점까지 이를 수 있다는 믿음은 자연스럽게 원시주의의 지향이라는 경향으로 나타났다. 19세기 말과 20세기 초 두드러지게 부각된 원시주의의 지향은 그동안 서구 사회에서 주를 이뤄왔던 미술 형식들에 대한 관념으로부터 벗어나 본질적이며 무언가 근원에 대해 사유하도록 이끌었다. 또한 이러한 사고는 자연스럽게 예술 탄생 최초의 형태에 대한 호기심으로까지 발전했는데, 이러한 현상은 원시미술에 대한 새로운 관심과 이를 통한 실마리를 찾으려 했던 걸 알

13) 이상금, <독일표현주의 초기의 세계관> 부산대학교, 1998, p.54

14) 앞의 책, p.56

15) 지각 심리학 : 유기체가 감각기관을 통해 환경 사상을 어떻게 받아들이고 처리하여 지각 표상을 형성하게 되는지를 연구하는 심리학의 한 분야. 예를 들어 사람 얼굴은 보는 각도에 따라 다른 모습이지만 이들을 보고도 여전히 동일 인물임을 알 수 있는 것 같은 것이 일종의 지각심리학의 영역이다.

수 있다. 특히 당시 유입된 일본 목판화라든지 아프리카 원주민의 미술, 그 중에서도 조각이나 얼굴 가면 등에서 그 가능성을 발견할 수도 있을 거란 기대가 컸다. 아프리카 조각의 경우 왜곡된 신체의 과장된 표정 속에 격렬하게 표출된 원시성의 이면에서 느껴지는 힘 있는 조화를 볼 수 있었다는 데 놀랐다. 이러한 경험은 원시적인 미술의 표현 방식으로 얼마든지 매혹적이고 설득력 있는 또 다른 전통을 제시해 낼 수 있다는 가능성을 본 것이다.

자의식과 자아성취의 필요성을 강조한 니체 사상은 급속한 문명화와 세기말 분위기 속에서 개별 존재의 위기감을 느낀 독일 화가들에게 새로운 희망으로 받아들여졌다. 니체가 강조한 디오니소스적 열정은 표현주의자들에게 새로운 인간에 대한 요청과 더불어 내부 생명력을 표출하여 독일 문화를 소생시킬 수 있는 대안으로 와 닿았다. 특히 키르히너나 놀데 같은 다리파 화가들은 예술을 삶의 표현으로 이해하려한 니체 사상에 많은 영향을 받았다. 키르히너의 <일본 우산 밑의 여인>\*도판1은 위에서 관음하는 듯한 구도로 처리되었으며, 노란색으로 채색된 나체는 강렬한 색조 대비를 통해 에로틱한 분위기를 보여준다. 키르히너의 <군인으로서 자화상>\*도판2 그리고 아프리카 원시부족들의 성적충동을 자유로운 붓질로 표현해 낸 놀데의 <촛불과 무희> 등은 바로 니체의 디오니소스적 충동과 연관 지어 생각 할 수 있다. 키르히너와 놀데의 작품에서 나타난 나체는 새로움을 추구하려는 인간의 전형성을 그린 것으로 당시 시대관념을 표출한 것이라고 볼 수 있다. 이 역시 니체사상에 큰 영향을 받은 것이다.

## 2. 표현주의적 회화의 전개

1900년 전후 유럽에서는 세기말 불안과 새로운 시대에 대한 기대가 교차하면서 여러 혁신적 이념들이 등장하기 시작했다. 이러한 이념들은 미술사에도 영향을 미쳐 미술계에도 새바람이 불기 시작한 때이다. 유럽 사회가 겪은 고도한 산업화 과정과 도시화의 진전은 물질적 기술적 진보와 함께 자연과 인간, 그리고 인간과 인간 사이의 갈등 또한 깊어지게 했다. 이러한 때 인간 본성에 대한 근원적 조우에 회의를 가진 사람들은 지금까지 이어져온 고전주의 전통의 모범 속에서는 더 이상 그 해답을 찾을 수 없다는 생각에 이른다. 기술과학의 진보가 산업의 풍요를 가져와 더 이상 적대적 세력간의 투쟁을 종식시키리란 믿음 또한 없지 않았지만, 풍요속의 빈곤과 인간성 파괴로

인한 소외 의식, 상대적인 빈곤과 불안 같은 위기의식은 인간에 대한 관심과 삶의 근본에 대한 향수에 쉽게 빠지게 했다. 이러한 일대 변혁의 단계에서 미술사가들 사이에서는 미술이란 일종의 자기표현이라는 관념이 증폭되어가고 있었다. 급속한 사회계층 변화와 함께 지금까지 유지시켜 왔던 사회질서 체계를 완전히 무너뜨리는 데 박차를 가하게 된 시기도 이 시대였다.

세기말적 혼돈과 급격한 사회 변화는 인간에 대한 막연한 불안과 공포, 무언가 모를 위기의식으로 몰아가 결국 제1차 세계대전이라는 파국에까지 이르는 상황을 이해하고, 그러한 시대의 한 반영으로 출현했다가 마감한 표현주의의 시대적 배경과 전개 과정을 이해한다면 표현주의가 가진 특성들을 좀 더 파악하는 데 도움이 될 것이다.

20세기 전후 고도의 산업화 과정은 알 수 없는 세기말 위기의식과 함께 더 나은 세상으로의 희망이 공존한 시기이기도 했다. 시민계급에 있어 부의 형성은 점점 더 개인의 주체 의식을 고양시키는 방향으로 추동했으며, 예술가들의 의식 변화에도 영향을 끼쳤다. 물론 이러한 사회적 풍조의 조짐으로 예술에 있어서도 자기표현의 강조와 무의식적 감정의 표현에 관심을 갖기 시작했던 것은 이미 낭만주의 때부터라고 할 수 있다.

프랑스 시민혁명과 영국의 산업혁명을 거치면서 전 유럽에 퍼진 자유주의 사상은 개인의 자유에 대해 더 많은 관심을 쏟게 만들었다. 개인의 자유에 대해 증폭된 관심은 자연스럽게 예술가 집단에도 영향을 미쳐 개인의 개성과 주관을 다양한 방식으로 표현해나가는 예술가들이 등장하기 시작한 때도 이와 같은 시기이다. 고전주의자들이 서술적이고 서사적인 주제를 통해 수용자들을 계도하고 교육하려는 태도로 작업했던 반면, 오히려 고전주의 그림에서는 부가적 요소로밖에 생각되지 않았던 색채와 형태, 표현의 방법과 스케일에 대한 보다 자율적인 접근 태도를 보이기 시작한 것은 19세기 후반에 일어난 낭만주의 운동이었다고 볼 수 있다.

낭만주의는 19세기 전반, 전 유럽을 통해 퍼진 예술 사조였다. 낭만주의는 그동안 유럽을 지배해 왔던 이성 중심의 합리주의 사고를 거부하면서, 모범적이고 질서를 중시하는 상태보다는 역동적이고 현실에서의 삶의 태도를 긍정하는 태도에 더 많은 관심을 가졌다. 낭만주의는 순수한 환상을 자유롭게 표현하기를 원했다. 질서 있고 조화로운 아름다움을 추구하기보다는 오히려 기존의 미의식을 거부하면서 강렬한 자기감정의

표현으로 소통하고자 했다. 이러한 전통은 낭만주의가 내포하고 있던 많은 개념들이 오늘날까지도 이어지고 있다는 주장에 대해 수긍하게 하는 부분이기도 하다. 낭만주의 당시 이전의 고전주의 모범에 갇혀 이질적이고 미미한 것으로 취급 받아왔던 북유럽의 전통이나 극동 아시아, 중동, 그리고 아프리카 원주민의 풍속이나 전통들이 주목 받아지고 연구되어지기 시작한 때도 이 무렵이었다.

그러나 낭만주의가 기존의 전통에 대해 반기를 들었다고 해서 이후 표현주의에서와 같은 파격적인 단절은 아니었다. 그들이 거부했던 것은 전통 자체가 아니라 이전에 주어진 하나의 전통으로 매몰되는 전통을 거부했다고 봐도 될 것이다. 그동안 지배적 사상으로 군림했던 고전주의 전통에 대한 반발은 보다 다양한 주제와 표현형식으로 나타나기 시작했으나 그렇다고 여전히 고전주의 중심 원리들이 완전 거부되어지지는 않았다는 의미이다. 단지 낭만주의의 태동은 기존 고전주의 전통을 새로 접하게 된 여러 전통들과 같은 전통 중의 하나로 선택 할 수 있는 문을 연 것으로도 충분한 의미가 있다고 본다. 따라서 이러한 미술사 내부의 전조들은 전통을 무시하는 다른 모든 경향들을 정당화 할 수 있는 구실이 낭만주의 속에 있었다는 것을 보여준다.<sup>16)</sup> 이때 문명사회에 대한 거부와 아름다운 것만이 아닌 추한 것까지도 미의 영역으로 끌어들이 일대 ‘회화의 혁명’을 가져왔다고도 볼 수 있다. 물론 낭만주의에 대해서도 표현주의를 개념 지을 때와 같이 이들을 한데 묶어 한 마디로 성격 지을 규정 같은 것은 없다. 그러나 이성보다는 감성, 격정적인 구도나 색채를 통한 생동감의 표현, 보편적 합리성에 의지하기 보다는 개인적 개성을 중시하는 경향들은 이미 이후에 나타날 표현주의 조짐을 읽을 수 있는 한 부분이기도 하다.

이와 같이 표현주의 운동이 일어나기 전시대상황과 미술사 내부의 움직임들은 표현주의가 도래할 필연의 조건들을 형성해 오고 있었음을 시사해 준다. 그렇다고 해도 표현주의의 태동에 직접적 영향을 미친 부분으로는 다음에 논할 19세기 후반의 선구적 작가들에 의한 새로운 표현방법과 모색이었다고 본다. 이들의 등장 이후 점차 자연주의, 인상주의, 사실주의의 미술은 소멸의 길에 접어들었고, 바로 이러한 징조는 표현주의의 등장을 알리는 신호탄이기도 했다.

물론 당시 몽크, 고갱이나 반 고흐, 엔소르 등에서 표현주의적 기반이 형성 되었으

16) 로버트 린턴, 윤난지 옮김, <20세기의 미술> 예경, P.14

나, 그때까지만 해도 대중들이 이들의 그림을 접할 기회는 그리 많지 않았다. 그런대로 이러한 표현주의적 미술 경향들이 대중들과 접할 수 있었던 계기는 드레스덴 지방과 그 일대에서 알려지기 시작하던 ‘다리파’가 베를린으로 이주 한 이후라 할 것이다.

당시 독일의 수도이자 문화적 중심지로 부상하던 베를린에서 비로소 다리파 작가들은 추종하는 세력도 확보하게 되었으며, 그 중 일부 작가들은 대중적인 큰 호응을 얻기도 했다. 그러나 이러한 다리파 작가들도 1930년대 전체주의 체제 하에서 곤란을 겪게 된다. 나치 당국은 프랑스나 이탈리아, 로마 등과 관련이 있는 전통으로부터 벗어나기 위해 게르만적인 요소를 강조하며 부각시키려 했던 사실은 맞다. 그러나 전통적 기법을 버리고 원시적인 회화 기법을 선호하면서, 오히려 원시적인 미개종족의 미술에 더 가치를 부여하는 이러한 미술 경향에 나치는 호의적일 수 없었고 결국 탄압의 대상이 되고 만 것이었다. 예를 들어 놀데 같은 화가는 1920년 위대한 독일을 꿈꾸며 나치 당원이 되기도 했다. 그러나 막상 독일이 나치를 통해 위대한 독일을 실현하려 했을 때 독일은 그의 그림을 거부하게 되었다.

나치가 권력을 잡자 곧 아방가르드 예술을 탄압하기 시작했다. 그들은 입체주의 화가와 추상화가, 미래주의와 다다이즘, 표현주의 사조에 속하는 화가들을 공격했다. 약 6000여점의 작품이 불에 타거나 압수 되었다.<sup>17)</sup> 나치는 이들을 퇴폐 예술가로 몰며 동시에 정군을 옹호하는 작품을 추켜세우려 했지만 대중은 오히려 퇴폐 예술가 전시에 더 많은 관심을 가진 묘한 풍경도 벌어졌다. 급기야 2차 세계대전이 종결되고, 그동안 나치의 탄압을 견뎌낸 표현주의적 작가들은 다시 작업을 할 수 있었다. 표현주의 작품들은 차츰 국제 전시회에 나타나기 시작했으며 당시 새로운 세대들에게 큰 영향을 준 것도 사실이다. 특히 나치의 지배로부터 피해 있던 유럽 나라들과 미국에 더 많은 영향을 끼쳤다. 이들 작품 세계는 1940년대 말에서 1960년대 사이의 추상 표현주의 그룹에 의해 계승 되었고, 이들은 다시 액션 페인팅, 앵포르멜과 같은 회화 사조와 머닛 뉴먼, 마크 로스코, 클리퍼드 스틸 등에 영향을 끼쳤다.<sup>18)</sup>

2차 대전으로 인하여 유럽은 세계의 주도권을 잃었다. 미술 역시 그 주도권이 미국

17) 가브리엘레 크레팔디, 최병진 옮김, 마로니에북스, p.115. 1937년 뮌헨에서 열린 전시회에 650점의 작품을 전시한 112명의 예술가들은 ‘아리아인종의 우월성’을 문화적으로 전달하지 못한다는 이유로 ‘퇴폐예술가’로 분류되기도 했다.

18) 위의 책, p.130

으로 이전돼 추상표현주의 운동이 주류를 이루며 세계미술을 이끄는 듯 했다. 따라서 이때는 표현주의적 요소들이 추상표현주의라는 미국적 속성을 강하게 드러내며 진행되면서 일정한 형식의 틀을 갖지 않으면서 심오한 개인의 표현을 강조하는 새로운 미술의 양태로 진행되었다. 그러다가 다시 1970년 후반에 이르러 포스트모더니즘의 한 조류로서 전통적인 화법의 여러 요소들을 주제 속에서 자유롭게 구사해내는 신표현주의 운동이 세계 각지에서 동시에 일어났다.

신표현주의는 이전 모더니즘이 거부했던 표현적이고 환영주의적인 회화들을 다시 시작하면서 과거의 회화 전통을 인용하는 데 주저하지 않았다. 물론 신표현주의 라는 용어에 대한 정확한 경위에 대해서는 기록이 없다. 그러나 신표현주의는 1980년대 초부터 등장했던 독일의 신표현주의, 이탈리아의 트랜스아방가르드(Trans avantgarde), 미국의 뉴이미지페인팅(New-Expressionism) 등 표현적 성향의 미술을 총칭하는 의미로 사용되어왔다. 모더니즘과 이후 뉴욕 중심의 액션페인팅, 미니멀아트 등 사물의 외면만을 묘사하는 듯한 미술에 대항하여 인간 내면에 있는 감정을 표현해 내고자 하는 표현주의적 전통을 중요한 요소로 끌어들이며 작업하면서 새로운 구상회화를 추구하는 회화가 등장한 것이다. 신표현주의가 미니멀리즘 내지는 이전 모더니즘의 반동으로 탄생했음도 부정할 수 없다. 따라서 이는 포스트모더니즘의 물결 속에 자연스럽게 분출된 시대적 사회적 요청을 반영한 것이라 해석할 수 있겠다.

지금까지 표현주의 회화의 특징을 지닌 미술사적 전개 양상들을 개략해 다뤄왔다. 표현주의적 양식이 시대에 따라 그 의미와 형식을 조금씩 바꿔 온 정도 알 수 있었다. 신표현주의로 재등장 했던 표현적 회화의 재출현이 현대 회화에 주는 의미는 분명히 있다고 생각한다. 그것의 하나는 신표현주의와 함께 이미지의 회화적 기능이 새롭게 부상한 점이라고 생각한다. 이는 현대 미술의 다양한 전개 양상 속에 본인의 회화가 추구하는 표현적 성격과 이미지 창출, 그리고 새로운 회화성 창출에 유익한 작용을 할 것이라 믿어 의심치 않는다.



## 제3장 표현주의적 회화의 다양성

### 제1절 다양한 표현주의적 회화

#### 1. ‘표현주의적’회화의 개념

사실 본 논문에서 언급했듯이 ‘표현주의’라는 개념조차 명확히 정의 내릴 미술사적 근거는 없다. 그것은 표현주의 태동이 초현실주의나 미래파처럼 어떤 강령이나 선언을 들고 등장한 것도 아니었고, 표현주의가 문학이나 음악, 건축 등에 이르기까지 존재 하면서 뚜렷이 경계 짓기가 모호함에도 원인이 있을 것이다. 이렇듯 ‘표현주의’에 대한 정확한 개념 짓기에도 어려움이 있는데 하물며 표현주의에 ‘~적’이라는 접미사를 붙여 오히려 그동안 논의되어 왔던 표현주의마저 언어적 혼란 속에 교란될지 모른다는 우려 또한 있을 수 있다. 하지만 본 논문에서 밝힌 ‘표현주의적’이라는 용어의 선택은 애초 독일 표현주의의 근간을 이루었던 다리파에서 보였던 표현형식에서의 공통된 특성들을 보다 확대 해석하는 것으로, 독일 표현주의에서 보였던 형태와 색채가 지닌 특성들과 이후 등장했던 추상표현주의에 나타난 ‘행위’적 경향의 특성을 드러냈던 드 쿠닝의 예를 포함하여, 1980년대 부활했던 신표현주의 경향들까지 아우르면서 보다 확장된 표현의 양상들을 모아 ‘표현주의적’이라는 형용사로 대체했다고 볼 수 있겠다.

따라서 ‘표현주의적’회화라는 개념 속에서는 전통 ‘표현주의’의 주요 특징이라 여겼던 인간의 내적 갈등과 주관적 감정의 표출을 기반으로 형태의 왜곡과 강렬한 원색의 원시적인 표현에서부터, 1980년대 포스트모더니즘 경향 속에 형성된 ‘신표현주의’ 특징들까지 포함한 보다 확장된 개념의 회화로 이해할 수 있다. 이러한 경향들은 초기 표현주의에서는 볼 수 없었던 과감한 오브제의 활용이라거나 원색의 격렬한 색상 대비를 통한 거칠고 광폭한 느낌의 붓 터치, 질서의 틀을 거부하며 개인의 내면에서 이는 자유로운 표현을 구사한 일련의 예술행위 경향을 통칭한 개념으로서 파악할 수 있다.

## 2. 현대회화에 나타난 표현 방식들

### 가. 마티스와 야수파.

표현주의가 독일에서 어떤 특별한 역할로 주어지기 전에 이미 유럽에서는 표현주의적 성향이 나타났던 것도 사실이다. 이들은 반자연주의적인 형태와 색채를 통해 전달하고자 하는 세계에 대한 감정적 정서를 표출하고 있는데, 이러한 경향들이 최초로 나타난 것은 파리였다. 1905년 살롱 도톤느전에서 마티스, 루오, 블라맹크 등의 작품들이 한 섹션을 차지하며 전시를 하였는데 당시 분란을 일으키게 됐다. 이는 거기에 참여한 작가군의 세련되어 보이지 않은 기법 때문이었다. 이러한 작품들이 당시 비평가들 눈에는 원시적이면서도 세련되지 못한 미숙한 것으로 폄하해 ‘야수파(Fauism)’라고 불리게 된 것이다. 이들 전시 그림 중 하나는 마티스의 그림이었다. 실제 마티스의 부인을 모델로 그린 그림 <모자를 쓴 여인>도판3)은 주제 면에서만 보자면 그 전의 그림들과 크게 다를 것은 없었다. 장식적인 모자를 쓰고 우아하게 앉은 모델의 모습은 주제 면에서 이전의 그것들과 차별은 없어 보였다. 그러나 마티스는 이 그림에서 반자연주의적인 채색을 통한 원색의 과감한 사용과 이를 화면에 옮기는 방식에 있어서 세련되지 못하게 거친 기법으로 관람자들을 모욕에 빠지게 한다는 평을 받았다. 당연히 문제시되었던 것은 마티스가 모델을 재현해 내는데 활용한 기법적인 문제를 삼은 것이다. 이전의 그림들에서 익히 보았던 것처럼 색과 형태들은 모델의 정보를 읽는데 친절하기를 바란 것이었다. 그러나 마티스의 기법은 재현한 그림 속의 모델을 이해하는데 터무니없는 것으로 비쳤다. <모자를 쓴 여자>에서는 모델의 얼굴 중심선을 기준으로 흐르는 녹색을 중심으로 한쪽으로는 붉은 기운의 밝은 색과 연보라 빛 녹색과 파랑 줄무늬가 서로 겹쳐지면서 묘한 분위기를 연출한다. 이러한 마티스의 채색 방식은 아무렇게나 붓 가는 대로 칠한 듯 성급함이 엿보였고, 이는 곧 그림의 세련미를 앗아가 조잡하게 보이게 했다. 또한 모델의 묘사에 있어서도 대상의 각 부분들 사이의 비례관계나 통상적인 외관에서 느껴지는 형태감에 별로 신경 쓰지 않고 그린 그림처럼 보인다. 그러나 마티스는 이러한 세부적인 요소에 국한 시켜 문제시하기보다는 그림

전체를 봄으로서 느껴지는 색채들의 상호 관계나 작용, 형상과 배경사이에서 오는 미묘한 효과, 사물의 외관과 일대 일 대응관계에 의존하지 않으면서도 상대적인 크기에서 오는 조음 관계 등을 종합적으로 느껴질 수 있는 효과를 노렸던 것이다. 당시 만화처럼 여겨졌던 그림들이 마티스에게는 생기 있는 효과를 창출하는 수단이었다. 따라서 이 작품에서 어떤 감성적 내용이 표현된 것이라면 그것은 여인과 색채, 장식성에 대한 화가의 사랑과 관련된 것이었을 것이다. 19)

## 나. 다리파의 표현

우리가 통상 표현주의를 거론 했을 때 대개는 1900년대에 들어 당시 독일 미술계를 거의 지배했던 다리파 경향을 두고 말하는 경우가 많다. 당시 이들의 지배적인 의식의 하나는 인간 내면의 감정과 정서를 표현하는 직접적인 언어로서 색채의 구사에 있어서 획기적인 것에 있다 할 것이다. 위에서 언급했던 마티스의 예에서 봤듯이 프랑스에서 시작된 야수파를 거치면서 색채를 독립적 영역으로 전환 시키는데 공헌 했으며, 동시에 형상이나 선 등을 보조적 수단으로 여기게 한 금세기 회화 영역에 새로운 표현방식을 제시했던 역할로서 표현주의의 의의 또한 크다 할 것이다. 어쩌면 표현주의 회화에서의 색채와 형태는 그들 내면의 표현적 요인들을 강화시키기 위한 전략으로, 마땅히 강렬한 색채와 비합리적인 공간 구성, 심한 형태의 변형 등을 적극 활용했다고 볼 수 있다. 물론 이러한 초기 경향들은 아직은 이후 모더니즘에서 꾸준히 추구해왔던 대상의 외관으로부터 완전히 벗어난 추상의 영역으로 몰아가려는 의도는 엿보이지 않았다. 단지 이러한 형태의 왜곡과 과감한 생략, 원색적인 색채의 사용과 비합리적인 공간 구성 등은 감정의 효과와 표현성을 더욱 강화 시키는 기법으로 발전해 갈 수밖에 없었다고 보여 진다. 이들이 애용하는 기법들에는 아직 19세기 미술체계를 수용하는 선에 머물러 있었다는 점에서 모더니즘 미술의 진전 과정에서 일정정도 한계를 노출할 수밖에 없었던 것도 부정할 수 없다. 그러나 표현주의에서는 사물이나 대상에 직접 주목하기 보다는 새로운 시대적 상황에 처한 인간의 심리적 상태를 주관적으로 파고드는 데에 또 다른 의미를 들 수 있겠다.

초기 표현주의 회화의 표현 능력으로서의 특징들을 대별해 크게 강렬한 색채와 형태

---

19) 로버트 린턴, 윤난지 옮김, <20세기 미술> 예경, p.27

의 왜곡을 든다고 했을 때, 이러한 조형적 요소 중 보다 표현주의적 색채적 특징을 두드러지게 나타난 작가로서 놀데, 슈미츠 로틀루프, 막케 등을 들 수 있겠다. 다른 한편으로는 형태의 왜곡이라는 표현주의 기법적 특징을 더 두드러지게 나타낸 화가로서는 키르히너나 마르크를 대표적으로 들 수 있다. 우선 놀데에게서 나타난 기법적 특성을 간단히 살펴보자면 역시 색채의 과감함 사용을 들 수 있겠다. 부인 아다의 병과 가난으로 인해 힘든 시기를 보냈다고 전해지는 놀데는 꽃이 있는 정물을 소재로 작업을 많이 했다. 놀데가 1906년에 그린 <붉은 꽃>(도판4)을 보면 밝은 색채와 두꺼운 질감이 매우 빠르고 정확한 붓 터치로 통해서 펼쳐지고 있다.<sup>20)</sup> 색이 전해주는 밝음과 배경으로 깔린 어두운 색의 대비로 그림은 무게감 있게 보이면서도 전체적인 분위기는 고요하고 생동감 있는 붓질로 생명력이 넘치는 느낌을 받을 수 있다.

놀데의 표현 방식이 색채의 사용에 더 강조점이 두어졌다면 키르히너의 경우는 형태 면에서 조형적 효과를 발휘하도록 고안한 표현 기법이라고 여겨진다. 드레스덴에서 건축을 공부하다가 나중에 회화를 하게 된 키르히너는 특히 목판화와 목판화를 통한 원시적이고 강렬한 느낌의 형태를 선호하게 된다. 대도시 주변에서 일어나는 삶의 느낌들을 주제로 많이 다루면서 생략되어 간결한 형태를 취하면서도 자신이 말하고자 하는 주제를 충분히 전하는 효과를 냈다고 보인다. 키르히너의 표현 기법 중 특이한 점은 세부적인 것을 그리는 시간 대신에 빠른 붓놀림으로 생동감 있는 화면을 구성했던 점이다. 인물을 표현함에 있어서도 어쩌면 비인간적인 변형이라고 암시하는 것처럼 뾰족한 턱, 곧게 뻗은 두 팔, 차고 냉정한 표정들을 통해 대도시에서 마주한 부정적인 장면들을 통해 사람들의 악덕함이나 전쟁에 대한 공포, 죽음에 대한 공포와 삶의 무기력 등의 이미지를 암시하고 있는 듯하다. 이처럼 비슷한 시기를 통해 작업한 표현주의 내에서도 자신들의 주제와 표현의 강화를 위해서 작가별로 또 다른 표현 기법들을 사용했음을 알 수 있다. 이 장에서는 이러한 각각의 예를 제시해 설명하기보다는 대체적인 표현주의적 회화의 흐름 속에 공통적으로 전해지는 표현 방식의 다양성을 훑는 것으로 마치겠다.

20) 주20) 가브리엘 크레팔디, 최병진 옮김, <표현주의 화가들> 아로니에북스, p.13

## 다. 신표현주의의 표현 양식

1980년대부터 나타나기 시작했던 신표현주의의 표현 양식에는 또 다른 특징을 내포하고 있다. 현대인의 삶의 혼란과 소망, 또는 잠재의식에 내재된 성적 욕망 등의 내면의 감정을 표현해내기 위해 신표현주의에 와서 사용된 기법들은 전통 표현주의에서 주로 다뤘던 색채나 형태의 왜곡 등에만 의존하지 않는다. 이들은 전통 표현주의에서 이용하지 않았던 보다 풍부한 자료를 보다 폭넓고 자유로이 이용하고 차용하고 있음을 쉽게 발견할 수 있다. 이들은 또한 이전까지는 거의 금기시 됐던 이미지로의 회귀를 통한 서술성을 끌어들이었으며 전통적인 이질화를 부활시켰다. 신표현주의자들이 인간의 내면적 의식을 새로운 형식과 기법으로서 표출시켜 나가는 과정에서 역시 개별 작가별로 차이는 있다. 그러나 그들이 추구하고자 했던 메시지를 보다 효과적으로 전달하기 위한 신표현주의의 표현 전략으로서 몇 가지 공통된 특질들은 발견된다. 이들이 주로 쓰는 표현 기법은 그 이전의 표현 양식들보다 훨씬 다양해졌고 과감해졌다. 이들은 표현주의가 내포한 중심 사상에서처럼 형태에 대한 시각적 경험을 바탕으로 한 직접적인 묘사가 아니라, 감성과 직관에 의해 파악되는 메시지들을 표현해 내려고 보다 자유롭고 과감한 독창성을 발휘하는 방식으로 발전해 나간 것이다. 따라서 그 표현 형태나 기법에 있어서도 보다 다양해졌다. 거대한 화면을 여러 개 사용하기도 하고, 여러 개의 판넬로 각각 다른 이미지 화면을 조립하는 방법을 사용하는가 하면, 거친 터치와 자유로운 붓놀림, 분명한 색채의 사용과 구성, 다양한 오브제 사용과 꼴라주 기법은 물론 생활 속에서 쉽게 발견할 수 있는 혼합재료나 특수한 재료 등을 사용하여 인간적 내면에서 나오는 감성적 표출과 격변하는 사회 현상에 대한 비판적 메시지를 전하기 위한 독창적이고 과감한 기법들을 폭넓게 이용하고 있음을 알 수 있다. 이렇게 신표현주의에 와서 새롭게 시도된 다양한 표현 기법들은 앞으로 필자가 좀 더 연구발전 시켜 향후 의도하는 표현주의적 작품 활동에 도움이 됐으면 하는 바람이다.

## 제2절. 작가들에 나타난 표현의 다양성

-본인 작품에 영향을 끼친 작가를 중심으로

### 1. 몽크와 후기 인상주의 작가들

노르웨이 화가 에드바르트 몽크는 어쩌면 누구보다도 독일 표현주의에 많은 영향을 끼친 인물이다. 1892년 베를린에서 열렸던 몽크의 전시는 당시 굉장한 사건을 일으켰다. 주제의 과격함과 표현 방식에서의 왜곡을 이유로 전시를 거부당할 정도였다. 몽크는 주제로서 현대사회에서 느끼는 인간의 두려움과 공포, 소외감, 여인의 생애와 남녀의 절박한 사랑과 갈등 등을 주로 다루었다. 바로 이와 같은 주제는 이후 독일 표현주의를 대표하는 다리파에 영향을 끼쳤다. 대표적 예로서 1893년 제작한 몽크의 <절규>도판5)는 경악스러운 배경과 공명하는 듯한 색, 그리고 비명소리가 전체 화면을 뒤흔들 듯한 선의 표현으로 인간의 절망감과 불안한 의식을 표현한 그림이다. 화면 속 소리를 지르고 있는 사람은 마치 만화 그림처럼 왜곡되어 있다. 부릅뜬 눈에 작게 줄어든 동공, 훌쩍하게 꺼진 불과 해골 같은 형상은 죽은 사람을 연상시키며, 흔들린 듯한 배경 색과 겹쳐져 뭔가 불길한 기운을 연상시킨다. 이러한 몽크 그림에 대한 사람들의 거부는 형태의 왜곡이나 과격한 주제 때문이 아니라, 이전 미술에서와 다른 어떤 추를 보였다는 점일 것이다. 바로 이 점은 표현주의자들이 예민하게 느꼈던 인간의 고통, 가난과 폭력, 삶의 격정에 대한 연민의 표현에 걸 맞는 것이었다고 볼 수 있다. 몽크에 대해 특별히 눈여겨 볼 점은 그가 직접적이고 극적이며 강렬한 이미지를 통하여 우리의 시선을 사로잡아 놓음과 동시에 강한 호소력을 지닌 작품을 만들었다는 점이다.<sup>21)</sup>

표현주의 미술에 직접적인 영향을 끼친 화가 중 또 한 사람인 고흐 역시 그만의 독창적인 기법을 통해 표현의 다양성의 폭을 넓혔다. 빈센트 반 고흐는 1853년 네덜란드 목사의 아들로 태어났다. 고흐를 인상파 화가들에게 처음 소개시켜 준 사람은 동생 태오였다. 이러한 연유로 젊고 성실한 화가 고흐는 남국의 강렬한 햇살과 색채가 맴도는 남프랑스로 떠나게 된다. 화상인 동생의 도움으로 그림에 몰두한 고흐는 스스로 선택한 고독한 여정 속에서 가난한 삶을 이어간다. 고흐는 당시 자신의 생각과

21) 윤 우베 스테이하우그, <에르바르트 몽크> 컬처앤 아이리더스, p.17

삶을 낱낱이 동생 태오에게 편지로 썼는데, 그 글이 전해져 와 고흐의 작업에 대한 개략을 짐작해 볼 수 있다. 편지에서 고흐는 화가로서의 사명감, 삶에서의 투쟁과 승리, 절망적인 고독, 타인과 사귀고 싶던 간절한 열망 등을 느낄 수 있다.<sup>22)</sup>

고흐 역시 고갱이 그랬던 것처럼 일본 판화의 간결하면서도 강렬한 효과에 매료되어 그러한 느낌을 자신의 그림 속에서도 표현될 수 있기를 바랐다. 반 고흐는 강렬한 색채와 터치가 강한 붓놀림으로 왜곡된 공간 구성을 통해 자신의 격동하는 감정을 표출하는 그림을 그렸다. 이는 바로 자신의 주관적 정서의 표현으로도 중요한 주제가 될 수 있음을 보여준 것이다. 붓놀림 하나하나를 색채를 통해 화면을 분할하기 위한 것으로서가 아닌, 자신의 내면의 감정을 전달하기 위한 것으로 생각했던 것이다. 마치 감정기록에 따라 글씨체의 변화를 목격할 수 있듯이, 그의 그림에서도 붓 터치에 따른 그때그때의 심리상태를 직접적으로 말해주는 듯하다. 고흐의 붓놀림은 이와 같이 그의 격양된 정신 상태를 직접적으로 말해주고 있다. 아울러 이와 같은 정서를 충분히 살릴 수 있을만한 관목들이나 밀밭, 올리브 나무, 사이프러스 나무 등을 소재로 작품 활동을 전개한 것 또한 유사한 맥락으로 해석할 수 있다.

고흐는 동생 태오에게 남긴 편지를 통해 알 수 있듯이, 대상을 묘사 할 때 정확한 형태에 대해서는 크게 개의치 않았다. 대신 대상에 대해 스스로 느꼈던 감정을 다른 사람에게도 전해질 수 있도록 색채와 형태를 사용하고자 했다. 자신의 감정을 그림을 통해 전할 수 있다고 믿은 고흐는 사물의 형태를 과장하거나 변형 시키는 데에 그렇게 신경 쓰지 않았다. 그리하여 그는 같은 시기 세잔이 도달했던 것과 비슷한 지점에 세잔과 전혀 다른 길을 통해 도달한 셈이 되었다. 세잔과 고흐 두 화가는 다 같이 자연의 모방이라는 그림의 목적을 의도적으로 버림으로써 미술사에 있어서 중요한 첫 발을 내디딘 것이다. <sup>23)</sup> 고흐는 격렬한 붓놀림과 원색 톤의 강렬한 색채의 사용으로 색채를 보다 강화하고 형태의 특징을 강조함으로써 대상에 대한 자기 내면의 해석을 표현하고자 했다. 고갱의 그림이 감동적인 색채와 평면화 된 형태들로 이국적 환상으로 보였다면, 고흐 그림은 그의 개인적 삶의 일대기처럼 열정적인 것으로 보인다. 고흐에게 있어서 표현이란 조형적인 명확함을 추구하거나 지적인 합리성을 추구한 것이

22) 공부리치, 백승길 이종승 옮김, <서양미술사> .P544

23) 위의 책 p.54

아니라 인간의 깊은 내면의 소리를 표현하려고, 이를 통해 원초적인 생명력을 느낄 수 있도록 추구한 점이 엿보인다. 고흐의 대담한 시각적 표현과 순수하면서도 고양된 리듬 속에 격렬한 붓 터치는 자아의 고뇌를 잘 표현해주는 듯하다. 고흐는 분명 시각적인 현실 이면의 정신세계까지도 표현 할 수 있다고 믿었음에 틀림없다. 그러한 방법으로서 색채가 가지는 새로운 조형성에 주목했고, 색채라는 구성요소가 가지는 표현력을 인지했던 것이다. 그는 색채를 통해 내면의 감정과 정신을 표현할 수 있다고 믿었고, 색채의 고유 성격을 통해 정신적인 내용을 더욱더 은유적으로 표현 할 수 있다고 여겼다. 따라서 고흐는 점점 더 대상에서 벗어나 화가의 주관적 느낌을 도드라지게 그리게 됐는데 <밤의 카페>(도판6)가 그 한 예일 것이다. 1888년에 그려진 이 그림은 원근법이 과장되어 나타난다. 천정에 매달린 전등의 노란 불빛은 비현실적인 분위기를 나타내며, 흐릿하게 묘사된 카페 안의 사람들, 그리고 두꺼운 물감의 터치 등으로 뭔가 불안정한 묘사와 비현실적인 왜곡, 현실과 달리 보이는 색채의 사용을 통한 고흐 자신의 정서적 동요를 반영하고 있다고 볼 수 있다. 그가 생을 마감하기 얼마 전에 그린 <별이 빛나는 밤> 역시 두터운 붓놀림과 어둡고 밝은 색의 대비를 통한 밤하늘이 요동치는 표현은 자신의 격앙된 감정을 그대로 표현한 것으로 오늘날에 이르기까지 관람자들에게 깊은 공감과 반향을 불러일으키는 작품이다.

인상주의 영향을 받으면서도 가장 적극적으로 절대적 객관성을 초월하여 좀 더 명확한 것을 추구하려 했던 화가는 고갱이었다. 가시적 세계를 넘어 회화적 독자성을 중요시한 그는 캔버스를 하나의 장식적 표면으로 이해한 화가였다. 증권회사에서 주식중개인으로 일하던 고갱은 뒤늦게 전업화가로 나서게 되는데, 1888년대 프랑스의 서구문명을 떠나 부르타뉴 지방으로 이주해 원주민들과 함께 살면서 이국적인 원시미술과 접하게 된다. 그러는 사이 고갱은 원주민 특유의 원시미술과 민속미술의 독자성을 발견할 수 있었고, 이를 자신의 작품에 적용하게 된다. 사실상 고전주의에 밀착되어 있던 고갱은 대담한 평면의 색채면과 화화면을 가르는 강렬한 선, 그리고 명암과 원근법까지 무시한 그림을 통해 고전주의 기반을 공격했다. 물론 당시 놀랍도록 단순하게 처리한 형태의 표현은 일본 판화의 영향에서 비롯된 정도 없지 않았을 것이다. 그러나 고갱은 자신이 열망했던 단순하면서도 강렬한 느낌의 표현으로 일본 판화로는 적합하지 못하다는 걸 깨달았다. 고갱의 전기를 보면 고갱은 이후 농민의 삶을 연구하며 힘차고 때



묻지 않은 열정의 양식을 찾아 농촌에 머물며 작업도 해본다. 하지만 자신이 추구하던 예술의 목표에는 이르지 못한다. 그래서 결국 그가 찾은 곳이 부르타뉴 지방이었다.

고갱은 그곳에 머물면서 자신의 미술을 원시미술과 조화시키려 애썼다. 그는 타이티섬에 머물면서 형태의 윤곽을 단순화 시키고, 강렬한 색채를 거침없이 사용함으로써 원주민의 원시성을 오히려 순수한 정신으로 받아들였다. 고갱은 자신의 캔버스를 물감이 발라진 평면으로 생각했다. 이로서 중요한 것은 고전주의서 강조되는 주제의 중요성보다, 그림 자체 내에서 선과 색의 조합으로 이뤄내는 미적 효과를 통해 관념과 현실을 아우를 수 있다고 생각한 점이다. 정확한 드로잉을 통한 전달보다는 표현적 묘사를 우선시 했고, 사실적 색채의 사용보다는 보다 강렬하고 감동적인 색채를 선택함으로써 고갱은 이후 유럽 미술에 깊은 영향을 준 것이다. 고갱의 이러한 점에 직접적인 영향을 받은 미술이 바로 표현주의 미술이라 할 것이다

## 2. 프란시스 베이컨

베이컨의 1946년 작품 <페인팅>을 보면 공포스럽고 괴기스러운 죽음의 분위기가 흐른 가운데 섬뜩한 이빨을 드러낸 인물이 화면에 배치돼 있다. 뿐만 아니라 화면 뒤로는 동물의 시체를 배치하여 죽음에 대한 혐오와 왜곡된 폭력성을 나타낸 듯 보인다. 이는 당시 전후세계 사회 상황과 전쟁의 피해로 인한 인간 심리 상태를 교차시켜 표현한 작품으로 보인다. 위에서 예를 든 작품처럼 베이컨은 실존주의적 삶에 대한 관조를 작품을 통해 표현하려 했는데, 이 점은 미술 평론가 데이비드 실버스터로부터 그의 그림을 표현주의로 잘 못 인지하게 된 동기가 됐는지 모른다. 물론 베이컨 자신이 자신은 표현주의자가 아니라고 밝히기도 했지만, 그가 이루고자 했던 사물의 형태를 해체시켜 사물을 그 겉모습에서 떼어내고, 그 해체 속에서 새로운 겉모습을 구성하려 했던 과정에서 외관상 표현주의적 특징들이 보이는 건 인정해야 할 것이다. 베이컨의 또 다른 작품 <조지 다이어 머리에 관한 습작>도판7)을 보자. 화면 속 모델은 그의 격렬한 연인이기도 했던 다이어의 자아도취적 행동을 나타내는 듯 보이면서도 베이컨과의 격렬한 관계 속에 느꼈을 상대적 고립감과 분리의 불안한 느낌을 반영하고 있다. 베이컨은 이후로도 조지 다이어의 죽음을 주제로 그림을 그렸는데 화면 속 인물은 몹시 일그러져 있고, 한편 괴기스러운 면도 있다. 표현 기법으로서는 심하게 일그러진 형상 위

에 두텁게 바른 물감을 다시 빠른 손놀림으로 문지르면서 외관을 해체하는 듯 보이면서도, 또 한편으로 새로운 이미지 형상을 만들어 내는 듯한 복합적인 분위기를 느낄 수 있다. <3면화 1973 5~6월>도판8) 역시 다이어에 관한 일련의 헌정작 중 하나인데, 작품에서의 화살표는 자신의 전시 개막 전날 자살한 다이어로 인한 공포를 표시하고 있다. 번기에 앉아 자살을 시도하고 있는 모습과 그 앞에 펼쳐진 죽음을 상징하는 검은 박쥐 그림자, 번기를 안고 고통스러워 하는 다이어의 모습을 냉정하게 보이면서도 그로테스크한 분위기로 표현해 내고 있다. 베이컨의 이런 독창적인 표현의 형식은 실은 매우 구체적이고 통찰력 있는 해석을 통해 이뤄진 것으로 보인다. 주제에 흐르는 비극적 인식을 즉각적이고 격동적인 현실로 바꿔 놓은 것이다.<sup>24)</sup>

한편 베이컨의 작품제작 방식에 있어서 특징을 든다면 우선 두 가지를 꼽을 수 있겠다. 하나는 베이컨이 작업을 하면서 사진 자료를 활용한 점이다. 물론 사진을 작품에 직접 골라주 등으로 사용한 것은 아니지만 현실의 순간들을 포착한 사진들을 모아 그의 작업에 다양하게 활용했던 것이다. 사진이 현실을 포착하는데 가장 적합한 기법이란 걸 베이컨은 알고 있었다. 따라서 그는 논리적으로 잘 연결 짓기 어렵다고 여겨지는 사진들을 흥미롭게 재구성해 화면 속에서 다시 현실을 새롭게 재현하는 수단으로 사용했던 것이다. 베이컨은 사진 속에서 현실의 이미지, 즉 관습과는 무관한 인간과 사물의 어떤 이미지를 발견하고자 한 것이다.<sup>25)</sup>

다른 하나는 베이컨은 회화사에서 제단화의 전통이 지닌 가치를 복원한 점이다. 그는 1964년부터 자신의 3면화 속에 가시적 세계 전체를 펼쳐 보였다. 이전까지 베이컨의 작품에서는 그림 속 인물과 그것을 바라보는 감상자 사이의 관계가 단 하나의 화면을 통해 드러났다. 그러나 그가 3면화를 그림으로서 끝없이 확장되는 회화 공간 속에 상반된 다른 명제들이 자연스럽게 융해되면서 주제를 더욱 객관적이고 지적으로 보이게 하며 새로운 외부적인 요소로 탈바꿈 시켜주는 역할을 한다고 볼 수 있다. 3개의 화폭으로 구성된 3면화는 종교적인 경건함과 베이컨 특유의 폭력성을 기묘하게 결합시켜 주는 장치로서 이를 통해 주제의 비극성을 최대한으로 끌어내는 효과적인 역할을 한다고 보여 진다. 베이컨은 이처럼 회화의 직접적인 표현 방식 뿐 아니라 회화를 구

24) 루이지 피카치, 양영란 옮김, <프란시스 베이컨> 마로니에북스, p.7

25) 앞의 책, p.84

성하는 면의 분할과 통합, 그리고 다루려는 주제에 대해 관습적인 사고 체계에 좌우되지 않은 새로운 표현의 영역을 획득하게 된 것이다.

### 3. 드 쿠닝

드 쿠닝이 1940년까지는 자코메디를 연상시키는 인물화를 주로 그렸다. 이후 그는 고르키 등을 통해 젊은 미술가들과 교류하면서 추상표현주의 흐름에 자연스럽게 동참하게 된다. 그는 1948년 흑백의 추상화를 전시하여 당시 유럽에 충격을 주면서 주목을 받았다. 그의 작품의 추상 형태 속에는 격렬한 감정이 함축된 듯 했으며 예리하면서도 날카로운 붓놀림으로 격정적인 모습을 보였다. 그리고 다시 몇 년이 흐른 후 그는 여인 연작의 작품을 발표하게 되는데 여기서 쿠닝의 독창적인 회화 기법은 유감없이 발휘된다. 쿠닝이 그린 여인 연작에는 현대사회의 상품화된 성적 강박관념을 강한 에너지와 힘의 발산 속에 드러내고 있는 듯 보였다.<sup>26)</sup> 쿠닝은 이러한 여인 연작을 20년 이상 다루어 왔는데 처음 작품인 <여인1> (도판9)을 완성하는데 오랜 기간을 보냈다고 한다. 쿠닝은 애초 추상표현주의에 합류하면서도 추상회화에 대한 열정은 없었다. 쿠닝은 “추상적 형태라 하더라도 유사성은 있어야 한다.”라고 했다.<sup>27)</sup> 그는 여인 연작을 하면서 ‘여자’를 화면의 중앙에 위치시키는 고전적 회화 양식을 차용하는데 망설이지 않았으며 밝고 미묘한 색채감각은 ‘행위’적인 경향에 더 집중한 작품처럼 보이기도 했다. 쿠닝의 그림은 무엇보다도 과정의 실체였다. 즉 체계적이든 형태를 암시하는 흔적들, 공간을 암시하는 형태들, 그리고 형상과 동시에 정신적 상태를 표현하는 기능만을 허용하는 것으로 간주 되었다.<sup>28)</sup> 쿠닝은 여인 연작을 통해 추상적인 형태 가운데서도 구체적인 형상들을 자연스럽게 표현할 수 있다고 믿으며, 추상회화에서 해결할 수 없었던 화면의 구성, 색채나 형태들의 상호 관계를 해결하는 방식에 몰두했다.

여인 연작에 나타난 기법을 보면 우선 페인트 붓으로 처리된 큰 터치들은 면을 형성

26) 김현화, <20세기 미술사> 한길아트, p.232

27) 로버트 린턴, 윤난지 옮김, <20세기 미술> 예경, p.234

28) 위의 책, p.234

하고 있다. 그리고 그 중간 중간을 빠른 필치로 휘갈긴 듯한 격렬함을 내보여 마치 팔의 제스처에 따라 단숨에 완성한 것처럼 보인다. 그렇지만 추상의 휘갈김 속에서 미묘한 형태의 구상적 요소를 찾아내는 듯한 그의 작품은 완성을 위해 오래 숙고했다고 한다. 쿠닝의 이러한 작업은 캔버스의 평면성과 물감의 물질성을 획득하기 위한 다양한 표현기법을 보여주고 있다. 전체적인 면의 붓 터치는 드로잉을 대신하는 것처럼 비치면서도 효과 면에서는 즉흥성을 더해주면서 선적인 형태들은 마치 잭슨 폴록의 액션페인팅에서 보여 지는 신체 행위의 궤적으로 느껴지게 한다. 바로 이러한 특성으로 인해 그림에 역동적인 힘을 부여하고, 거기에 정열적인 색채들과 어울리면서 여인의 고무된 성적 욕망을 자극시키는 것처럼 보인다. 이러한 쿠닝의 작품이 갖는 특징에는 격렬한 붓놀림과 색채가 상호작용을 하면서, 형태가 공간이 되고 공간이 형태가 되는 추상성 속에 대상이 연상되는 모호한 구상적 측면에 있다고 하겠다.

## 제4장 인간과 삶에 대한 표현주의적 접근 방식

### - 본인 작품을 중심으로

#### 제1절 내면의 표현과 해석의 주관성

표현주의는 그 출발에서부터 양식적인 공통점을 가지고 출발한 것이 아니었다. 그래서 표현주의 화가들 각각에서도 표현에 대한 해석과 주관은 다를 수밖에 없었다. 그러나 대다수 표현주의 화가들에게서 나타나는 지배적인 특징을 꼽자면 가시적인 세계에 대해 느끼는 주관성의 표현을 들 수 있겠다. 물론 전통적 표현주의를 가장 잘 반영하고 있다는 독일 표현주의에서도 조차 남부 독일 화가들과 드레스덴을 중심으로 한 북부 독일 표현주의 사이에 표현방식의 차이가 있었던 것도 사실이다. 독일 표현주의를 대표한다고 볼 수 있는 다리파의 경우 대개 인간과 그 주변 환경에 대한 주제를 가지고 자유롭게 표현하려 했다. 그들은 인간 실존의 어두운 구석과 대도시에 대한 부정적인 이미지를 중심 주제로 많이 담았다. 초창기 표현주의에 등장했던 목가적 풍경화를 통한

생의 기쁨을 표현하는 작품 또한 없지 않았지만 풍경에서도 대상에 대한 본능적이고 감성적인 투사가 이뤄짐으로서 차츰 정신적 주관적인 풍경화로 이전해갔다. 이와 같이 20세기 초 예술운동의 하나였던 표현주의의 시작은 어쩌면 개인적인 사적 경험을 토대로 개인의 주관적 정서를 표현하고자 하는 강한 욕구에서 시작 됐다고 할 수 있다. 표현주의에서는 세계에 대한 인간관계가 충격적으로 뒤흔들려 나타났으며, 그 결과 자아와 세계의 긴장관계가 유발됨에 따라 화가는 가시적인 것을 재현해내는 게 아니라 가시적이게끔 만들었던 것이다.<sup>29)</sup> 표현주의자들은 자아의 내부에 있는 감정과 감각을 직접적으로 표현하는 것을 예술의 목적으로 삼았다.

모든 예술에서는 어떤 형태로든 본인의 내부 세계가 작품을 통해 표출된다고 할 수 있다. 뿐만 아니라 각 시대 문화적 상황 속에서 심리적 사회적 일정한 영향 하에 놓이게 된 것도 사실이다. 표현주의의 주된 특징 중 하나는 이와 같이 예술가들이 작품에 반영하는 개인적 체험과 무의식적 내면의 심리적 상태를 본질적인 것으로 이해하고 보다 적극적으로 표현하고자 했던 점일 것이다. 초기 표현주의 역시 모더니즘 틀 속에서 자신들의 미술에 대한 철학적 관념을 제시했다고 볼 수 있다. 이러한 표현주의의 대표적 특징 중의 하나인 근원으로부터의 추구라거나 내면의 무의식적 감정의 표현으로서의 특징들은 단토가 예견한 모더니즘의 종말 이후에 벌어진 탈역사적 시대라고 할 지금에 와서도 의미를 지닌다고 본다. 또한 현대에 이르러 양식상의 제약이 존재하지 않는다는 이유는 차치하더라도, 현대사회를 반영하고 이를 표현하는 하나의 양식적 정신사적 측면에서도 표현주의는 단지 지나간 미술사조로서의 낡은 것 이상의 의미를 지닐 수 있음을 말해준다. 현대사회가 가진 병폐와 상상하지 못 할 과학문명의 발달 속에서도 극복 할 수 없는 인간내면의 부조리한 정신 상태, 비이성적 감정에 기댄 표현을 통해 소통하려는 예술적 장치란 현시대에 어긋나기보다는 오히려 신선한 충격으로 받아들일 수도 있다는 것이다. 바로 이러한 믿음에서 본인의 회화 작업도 표현주의 양식적 특질을 살려 당대의 사회 문화적 상황과 개인의 주관적 내면 풍경을 보다 효과적으로 표출 할 수 있도록 이를 보다 창조적으로 활용하고자 하는 의도 또한 이 논문의 취지이기도 하다.

따라서 본인의 작품에서는 주제를 표현하는데 있어 표현주의적 특징들을 적극적으로

---

29) 정미희, <독일 표현주의 미술> 일지사, p.86

공유하고 있다. 주제를 표현하는데 있어 객관적이고 보다 묘사적인 방법을 의식적으로 포기한 점 또한 그러한 맥락과 같다. 대상을 통해 주제에 접근하려는 방식에서 추상적인 형태를 취하기보다는 구상적인 요소를 더 선호하는 건 맞지만, 그렇다고 대상에 대한 시각적 이미지만을 그대로 취하려는 사실주의나 자연주의의 그것과는 거리감이 있다. 오히려 의식적으로 보다 밀도 있는 재현을 포기한 시각적 이미지 속에서 오히려 자신의 내면에서 나오는 근원적인 감정의 투사는 보다 직접적일 수 있다고 믿는다. 본인은 소재의 선택에서부터 이 점을 고려한다. 소재의 선택 역시 일상생활 속에서 흔히 접할 수 있는 경우가 대부분이다. 물론 일상에서 얻은 모티브를 재구성함으로써 연출을 통한 체계적인 구성으로도 작가의 주관적 내면의 심리를 표현 할 수는 있을 것이다. 그러나 이러한 경우 대상과 작가 사의의 소통이란 보다 덜 순수한 것으로 받아들여질 경우가 많다고 본다.

고전주의 시대 화가들이 대상을 ‘있는 그대로의 묘사’라는 사물성에 중점을 두고 작업에 임했다면, 이후 인상주의에 와서는 대상을 ‘있는 그대로’가 아닌 관찰자가 ‘보는 그대로’의 묘사에 의미를 뒀다고 할 수 있다. 그런데 이러한 인상주의의 입장에 반기를 들며 나타나기 시작한 미술사조가 표현주의라고 한다면, 표현주의에 와서는 묘사할 대상에 대해 ‘있는 그대로’도 아닌, 그렇다고 객관적 사실에 치중해 화가의 눈에 비친 빛의 현상에 몰두하며 작업하지도 않았다. 표현주의는 자연보다는 예술가의 감성을 더 선호하며 작업 했던 건 분명하다. 표현주의자들에게는 내면의 삶, 그리고 경험에 대한 그들의 느낌이 자원이 된다. 그들은 매체와 형식과 주제들을 그들의 내면을 표현하기 위해 사용 한다. 그들이 원하는 것은 어떻게 관람자가 비슷한 정서와 감정의 느낌을 경험할 것인지, 보다 생동감 있게 표현 할 수 있느냐에 있다. 그들에게는 표현의 강도가 재현의 정확성보다 훨씬 중요한 요소로 간주된 것이다.<sup>30)</sup>

그러면 여기서 본인의 작품 <피로 사회>도판10)나 <끌려가는 사람>도판11)에 나타난 표현 방식에 대해 살펴보겠다. 이들 두 작품에 나타난 형상의 처리 방식은 매우 애매 모호한 것처럼 보인다. 물론 두 작품 모두 애초 어떤 동작이나 형태에 대한 재현에 목적이 있음이 아니란 건 쉽게 알 수 있다. 심지어 작품에 나타난 인물은 사람과 동물의 어떤 경계인 같은 생각마저 자아낸다. 이점은 작품이 인간 중심의 상징적 의미를 지녔

30) 데리 바렛, 이태호 옮김, <미술비평> 아트북스, P.253

음에도 표현에 있어서는 작가의 주관적 감정의 전달에 더 다가갔기 때문일 것이다. 위의 두 작품 모두 현대인들이 느끼기 쉬운 내면의 풍경을 작가의 주관적 해석을 곁들여 꾸며진 작품이다. 형태에서 나타난 애매한 대상의 처리나 속도감 있는 표면의 채색 방식도 주제를 살리는 요소 중 하나다. 그러나 무엇보다도 작품의 주제를 살리는 것 중 하나는 제목에서 오는 어떤 상징성일 것이다. 특히 <피로사회>에서 보면 동일 인물이 한 화면에 배치되어 자신이 또 다른 자신을 확대하는 장면이 나온다. 작품에서 보여주고자 한 것은 스스로에게 휘두르는 일종의 폭력적인 자기모습이다. 이것은 작품에서 말하고자 하는 주제에 대한 작가의 주관적인 해석에 따른 대표적인 예가 되겠는데 바로 이러한 작가의 상황적 인식과 내면에 잠재된 자기감정이 서로 교차하며 나타나는 것을 볼 수 있다. 일반적인 자기자각 속에서는 철저히 은폐되어있으면서 과도한 자기 긍정이라는 신자본주의 하의 내재된 문화적 속성을 작가 나름의 감성으로 해석하고, 그 해석을 바탕으로 형상화 하는 과정에서 자기표현의 한 수단으로 표현주의적 특징들을 적극 활용해 주제 전달에 힘을 보탠 것이라 본다. 신자본주의의 사회 상황이란 외부적으로는 평탄해 보이지만, 보이지 않는 구석에는 자기 자신을 끊임없이 통제하고 부추기는 무의식적 행위가 새로운 자기 규제로 내재화 된 것을 작가는 자기만의 주관적 정서와 감정으로 표현하려 한 작품이다. 바로 이러한 내면의 주관적 표현 방식의 강조가 표현주의적 그림의 특징 가운데 하나라는 것은 이미 언급한 바 있다. 하지만 예술이 한 시대를 반영하고 또한 개인의 의식과 무의식의 영역에도 영향을 미친다고 했을 때, 이러한 지난 시대의 가치들(표현주의)이 아직도 통용 될 수 있는가에 대한 의문은 들 것이다. 그러나 이것은 표현주의가 형성될 무렵의 사회 현상과 당시 인간이 품었을 내면의 갈등, 소외 의식, 물질문명의 발전에 대한 기대와 실망 등 인간이 느낄 수 있는 내면의 정서에 있어서는 아직 크게 달라졌다고 보기 어려운 점 또한 없지 않다고 본다. 물질문명이 정보화 사회를 겪으면서 예측하기 힘들만큼 엄청난 속도로 진행되는 가운데, 이런 가시적인 물질문명의 발전과는 다르게 인간 내면에는 점점 더 채워지지 않는 갈증과 욕구의 증폭으로 자기 스스로를 혼란에 빠뜨리게 한다. 따라서 자신의 실존적 좌표란 점점 잃어가는 자신감 속에서 타자의 통제와 강요에 앞서 스스로 자기를 과잉긍정하게 하고, 끊임없이 부추기며 낙오자로 전락할지도 모른다는 강박을 통해 심리적 압박을 가하는 모습을 작가 주관적 감성으로 해석해 보여 준 작품 중

하나가 또한 <피로사회>일 것이다.

후기산업사회 시대까지 지속되어 오던 자본의 경쟁은 지금에 와서는 표면적으로는 어느 정도 합리적인 선에서 정리되어 가고 있는 듯 보인다. 시민 계급의 성장을 발판으로 그 경쟁의 강도가 낮아져 오히려 한편으로는 더욱 자율적인 것으로 보이기도 한다. 이 과정에 피로사회는 성과사회로 전환된 사회현상 속에서 파생한다. 성과사회 그 이면에서는 극단적 피로와 탈진 상태를 야기한다. 그리고 이러한 심리상태는 오히려 과도한 자기 긍정성이 지배하는 세계의 특징적 증후인 것이다.<sup>31)</sup>

작품 <끌려가는 사람>에서는 작가의 감정 표현이 보다 직접적이고 즉흥적으로 보인다. 이것은 피로사회에서 언급했듯이 현대사회에 들어 광범위한 인터넷 사용과 함께 정보의 자유로운 유통이라는 문화의 외형 속에 인간의 자율성이 훨씬 강화 되었는지 모른다는 생각에 부정적인 작가의 해석을 반영한 것이다. 시민사회의 발전과 민주주의의 발전이라는 외향의 변화 속에 이전에도 언급했듯이 신자본주의의 횡행 앞에서 개인의 자율이라고 생각했던 그동안의 자율이 허구에 가깝다는 작가의 주관적 해석을 바탕으로 꾸며진 것이다. 작가는 이 과정에서 본인의 주관적 감정의 증폭을 위해 형태의 왜곡을 더욱 심화시키고 있음을 본다. 현대인의 실존적 위치를 부정적으로 표현하고자 한 작가 의도의 과잉 때문일지 몰라도, 여기에 형상화된 인물은 인간 이전에 어떤 동물적 형상과 오버랩 되고 있다. 엉거주춤한 자세로 가려진 눈은 방향을 잃은 듯하다. 또한 빠르고 중첩된 선들의 혼란들은 작가가 표현하고자 한 주제의 불안한 정서를 반영하기도 한다. 여기에서도 표현주의적 기법은 주제를 더욱 강화 시키는 전략으로 이용되고 있음을 알 수 있다. 현대인이 흔히 가질 수 있는 내면의 불안과 물질적 측면에 지나치게 매몰되어 있으면서도 정작 내면으로 느끼는 공허함, 어디로 가야할지 정하지 못한 채 방황하는 현대인의 불확실한 미래와 진정한 삶의 방향에 대한 고뇌를 표현하고 있다. 바로 이 점에서 작가는 삶 속에서 인간본질의 근원을 향해 외면할 수 없는 고뇌를 가지면서도 자율적으로 정하지 못한 채 알 수 없는 힘에 끌려 어디론가 가고 있다는 심리적 불안 상태를 표현주의적 특징들을 살려 한층 강화된 주제 의식을 보여주고 있다.

호기심과 두려움을 동시에 담은 시선으로 뭔가를 쳐다보는 작품 <응시><sup>도판12)</sup>에서는

31) 한병철 저, 김태환 번역, <피로사회> 문학과 지성사, p.66



마치 세월호의 참사를 작가적 감수성으로 예견한 듯하다. 허리를 굽히고 미간을 찡그리며 무언가를 응시하는 표정은 진지하면서도 불안한 구석이 엿보인다. 강조된 커다란 눈에 물려있는 동공은 언제 닥칠지 모르는 사태에 대한 경고의 의미를 형상화 해내고 있다.

작품 <깨진 가면을 든 자화상>에서는 곧 우리들의 자화상을 본 듯하다. 가면(그것도 깨진 가면)을 들고 있는 손은 자화상과 함께 표현 되어있으면서도 분리된 듯 보인다. 이는 이 시대를 살아가는 현대인들의 가치관 혼란을 보여준다. 막상 벗은 가면은 불안과 분노에 찬 본래의 얼굴과 완전히 다른 모습이다. 현대인과 현대 사회가 갖는 안과 밖의 부조리한 부분을 풍자적으로 표현한 이 그림은 마치 우리가 살고 있는 현실의 모순 속에서 상처 받은 현대인들의 슬픈 자화상으로 읽혀진다. 바로 이러한 작가의 내면적 심성을 화면을 통해서 보여주는데 이는 지극히 주관적임과 동시에 개인 내부에 숨은 무의식의 표현과도 상통한다고 할 수 있으며, 그것은 다시 동시대의 사회적 정서와 그 맥락을 같이하는데 감정의 교류가 이뤄진다고 볼 수 있다.

## 제2절 인체에 대한 표현

어느 시대를 막론하고 미술을 통한 인체의 표현은 가장 활발하게 다룬 중심 주제 중 하나였다. 르네상스 시대에는 인체를 다루기 위한 과학적 사고가 투입돼 화가들은 해부학에 대한 지식에까지 연구의 영역을 넓히기도 했다. 신체의 보다 충실한 재현을 위해 인체에 대한 해부학적 지식뿐 아니라 인상주의에 와서는 생생한 신체 변화의 보다 객관적인 표현을 위해 빛의 움직임에 따른 변화에 새롭게 주목한 때도 있었다. 인상주의에 반기를 들고 나왔던 표현주의에 와서도 인체는 역시 작가의 정서나 감정을 표현하는데 중심 주제 중 하나였다. 이상화 된 고전주의의 신체 표현에서부터 합리적인 신체구조를 파악하기 위한 인체해부학을 끌어들이던 르네상스를 거쳐, 보다 생생한 신체의 재현이라는 과제로 빛을 탐구했던 인상주의가 19세기 말부터 시작된 개인의 자각과 정신분석학의 발달과 함께 새로운 국면을 맞은 것 또한 표현주의에서라고 볼 수 있다. 심리학의 발달에 따른 무의식에 대한 인식이 높아가면서 이제는 신체에 대한 외적 재현 뿐 아니라 내적 정서와 무의식적 감정의 표출까지 고려하는 인체에 대한 새

로운 사고가 표현주의 시대에 와서 본격화 됐다고 볼 수 있다.

정신 분석학의 발전과 더불어 신체는 외적 법칙이 통과한 장소로서보다는 내적 법칙인 욕망의 무의식이 흐르는 통로로서의 법칙이 통과한 장소로서 더욱 커다란 각광을 받기 시작하였다. 욕망하는 신체와 욕망의 대상이 된 신체는 눈에 보이는 것을 표현하기보다는 눈에 보이지 않은 것을 포착하려고 함에 따라 더욱더 사실주의적 경향을 상실해 가는 경향을 보인다.<sup>32)</sup> 이러한 경향은 특히 표현주의에 와서 지극히 주관적인 심리상태나 무의식 내에 잠재한 감정들을 표현해 내는데 적합한 소재로서 인체가 더 할 나위 없이 좋은 소재이자 주제로 떠오르는 것은 당연한 일일 것이다.

본인의 작품 <깨어진 가면을 들고 있는 자화상>**도판13)**을 보면, 인간에게 가면이란 어떤 속명과도 같은 연관이 있음을 내비친다. 인간이 사회적 존재임과 동시에 가장 복잡한 감정 체계를 가진 상태로 진화한 생명체라는 것을 가면을 통해 보여주고 있다. 흔히 우리는 자기 자신조차 자신의 감정과 마음을 읽을 수 없다고 푸념하곤 한다. 뿐만 아니라 자신이 느낀 감정이나 정서, 혹은 기분을 즉각적으로 타인에게 노출시키며 살 수 없는 존재 또한 인간이다. 이와 같이 자기 자신의 내면에서 오는 갈등이나, 타인들과의 사회적 관계 속에서 후천적으로 얻어진 감정의 은폐나 왜곡, 혹은 직접적으로 표출하기보다는 숨김으로서 얻을 수 있는 관계의 원활함 등은 결국 의식적이든 무의식적이든 자신의 분리된 감정과 정서를 일치시켜 내면의 안정을 찾으려는 심리가 깔려있다고 볼 수 있다. 이러한 과정에서 스스로가 파악할 수 있는 페르소나가 클수록 심리적 동요는 커질 수도 있으며, 갈등의 해소가 막힌 환경 속에서 느끼는 자아의 분열은 심한 경우 정신질환으로 나타날 수도 있음을 현대 심리학에서는 쉽게 설명해주기도 한다. 작가의 그림에서 우리는 현대사회의 다양한 표정을 본다. 세상에 대한 ‘불신’과 ‘두려움’이 가득 찬 눈빛, 분노는 거기서 시작되는 것일까. 여기, 깨어진 가치를 들고 있는 여자가 있다. 우리들의 깨어진 자화상인가, 아니면 가면인가. 이 알 수 없는 가치는 우리의 본 모습에서 분리되어 있다. 중요한 것은 가면 속의 모습이 손에 들고 있는 얼굴과 완전히 다른, 분노에 찬 표정이라는 것이다. 현대사회의 불평등과 모순 속에서 상처받은 우리들의 슬픈 자화상이 아닐까. 작가는 이런 표정들을 통해 현대사회에 ‘화’ 혹은 ‘경고’의 메시지를 보내는 듯하다. 그림자가 검은색이 아닌 파란

32) 이수균, <몸과 예술> 이화여대출판부, p.12

계열이라는 점에서 우리의 ‘사라져가는 자화상’을 표현한 것임을 알 수 있다.

그러나 그는 여백을 통해 탈출구를 만들어줌으로써 희망의 여지를 남겨놓고 있다. 현실로부터의 탈피와 현실에의 안주를 거듭하면서 오늘도 그들은 출근 도장을 찍는다.<sup>33)</sup>

인용에서 보았듯이 깨진 가면을 든 인물의 얼굴은 쉽게 알아 볼 수 있는 사실적 대상이 아니다. 단지 왜곡된 형상과 거칠고 강한 색감으로 처리된 인물 표현은 인물의 내면 풍경을 짐작하게 해 줄 뿐이다. 일상에서 흔히 통용했을 가면의 인물은 가면을 벗고 있는 인물의 그것과는 다른 면을 보인다. 평소 거대한 외부 조건들로부터 보호막으로 여겨졌을 수도 있었을 가면은 어느 순간 깨졌고(혹은 스스로 벗어 던져버린 순간이기도 할 것이다.), 바로 그 순간, 자신의 내면 진실을 보여 줄 수 있는 기회이자 스스로 겪을 수 있는 심리적 분열로부터 해방되는 순간을 맞이할 수도 있다. 그러나 여기서 표현된 가면을 벗은 인물의 표정이 ‘어떨다’는 것은 실은 중요한 문제가 아니다. 이것은 인간이 느낄 수 있는 모든 감정 중 어느 것인가를 표현 할 수도 있다. 단지 작품에서 표현된 일그러지고, 분노와 경계의 눈빛으로 불안해하는 표정은 당시 사회적 환경의 반영이자 자신의 내면에 흐르는 무의식적 심리의 진솔한 표현으로 이해되어야 할 것이다. 한 인물의 표현을 통해 개인의 내면을 들여다 볼 수도 있으며, 개인의 심리와 정서에 영향을 끼치는 사회적 맥락을 짐작하며 함께 공유할 수 있는 소통의 길을 모색하려는 게 어쩌면 표현주의에서 의도한 또 하나의 지향 점은 아닌가 한다.

이처럼 표현주의에서 흔히 애용되는 인물을 통한 표현은 다른 어떤 언어로도 설명할 수 없는 인간 내면 정서를 보다 원초적으로 설명해 내는 데 유리하다고 볼 수 있다. 동시에 표현하는 작가의 무의식적 심리 또한 수용자의 무의식적 반응과 교감하는 작용을 통해서 일상의 이성과 합리적 논리로서만 설명 될 수 없는 인간 존재의 근원에 대한 끊임없는 질문을 자아낼 수 있는 점이라 할 것이다. 바로 이와 같은 점들이 표현주의에서 인간을 주제로 한 내용이 자주 등장하는 요인 중 하나로 보여 진다.

인체가 지닌 모든 표정과 동작에는 사회화 과정이 반영됐다고 해도 지나치지 않을 것이다. 사회를 떠난 존재로서 인간의 가치란 생각할 수 없다. 따라서 인체 동작이나 표정을 통한 표출 과정은 언어와 같이 외부 세계로 통하면서 상호작용을 하는데 빠질

33) 이송희, 서현호 전시 <인간. 그리고 표현전>에 실린 글.

수 없는 중심 개념이 된다. 특히 표현주의에 와서 인체에 대한 표현은 더 이상 대상의 재현으로서의 임무를 포기한 대신 인간 내부에서 일어나는 다양한 감정들의 자기표현으로서의 새로운 임무를 맡게 된다. 자신의 무의식적 내부 세계를 투영하고 외부세계로부터 상황을 반영하여 해석하는 과정으로서의 인체란 표현주의에 있어서 최적의 수단이 될 수밖에 없었던 이유도 여기에 있다고 볼 수 있다.

본인의 작품에서도 인체는 중심 소재이자 주제를 이끄는 구성요소로 빼놓을 수 없다. 인간은 시대의 환경과 함께 역사적 존재일 수밖에 없기에, 시대 맥락에 따른 인간 내면 심리 탐구방식 또한 시대의 변천과 함께 달라 보일 수 있을 것이다. 하지만 인간 본질에 대한 물음에 이르렀을 때, 인간 내면에 지닌 감정의 표현에는 크게 차이가 있다고 믿어지지 않는다. 따라서 표현주의 출현 당시의 사회적 분위기와 현재의 외부 상황에서 느껴지는 분위기가 달라졌다고 해서, 인간 내부로부터 잠재되어 있는 감정들을 표현해 내는 일은 여전히 유효하다고 본다.

자본주의 발전과 더불어 현대인들은 관계의 소통으로부터 오히려 더 소외된 존재인지 모른다. 신자본주의의 강령처럼 되어버린 무한경쟁 속에서 현대인은 인간과 인간, 인간과 자연(세계)의 관계망 속에 영영 낙오될지 모른다는 압박 속에 짓눌려 있다는 점도 부정할 수는 없다. 이러한 불안은 현대인을 점점 더 자기기만 속에 빠뜨리게 하여 스스로를 더 깊은 소외의 늪으로 모는 악순환을 거듭하고 있는 경우도 쉽게 목격할 수 있다. 더불어 살아야 할 공간 속에서 영영 도태될지도 모른다는 불안감은 자기분열적인 성향으로 발전해, 자기 내면으로부터의 길과 외부로 열린 창에 빗장을 걸음으로서 행복한 삶에 대한 꿈을 피상적이고 과시적인 외부에서 찾으려는 경향이 있다. 이러한 시대적 배경 또한 인간의 삶에 더욱더 관심을 갖게 하며, 바로 이러한 인간의 관찰과 탐구를 직관적으로 이해하는 데에 인체가 갖는 표현력 활용이 대단히 효과적일 수 있다. 물론 현대의 물질문명의 흐름과 사회적 배경으로 작용하는 여러 외부적 요소들에 대한 물질적 대상이나 혹은 추상적 심상의 표현으로도 오늘날에 펼쳐지고 있는 상황을 해석하며 전하고 싶은 메시지를 전달 할 수도 있을 것이다. 그러나 비록 인간 내부에 숨은 무의식적 감정이나 욕구에 대해서조차 우리의 몸은 거짓 없이 반응한다는 것은 이미 여러 연구 결과 밝혀진 바가 있다. 표현주의에서는 주제의 전달과 소통을 위해 개인적 경험과 사고를 통한 주관적 정서와 연관시키며 작가들 마다 독창적인

인체에 대한 표현 형식을 창조해 왔음을 알 수 있다. 인간 내부 감정에 기대어 애잔한 삶의 정서들을 표현하고 소통함으로서 예술이 가진 하나의 가치를 실현해 내는데 인체가 가진 보편적인 언어를 자기만의 방식으로 이해하고 새로운 표현으로 재해석 해낸다는 것이 무엇보다도 비중 있는 작업이 될 것이다.

본인의 작품에서는 주로 현대인이 갖는 개인적인 감정의 표현이 인체라는 몸의 형상과 동작을 통해 표출되고 있다. 작품 <빈 의자가 있는 인물>도판14)을 보면 화면 속의 인물이 취하고 있는 포즈는 단순하다. 마치 증명사진을 찍기 위해 카메라 앞에 포즈를 취하는 사람처럼 평범해 보인다. 그러나 작가는 이러한 평범한 인물의 신체 동작에서 느껴지는 미묘함을 관찰해 주제를 전달하는 방식으로 활용하고 있다. 가지런히 두 손을 무릎에 모은 인물의 정적인 동작에서 무언가 경직되어 있는 불안을 읽을 수 있다. 인물의 표현에서 또 하나 주목할 대목은 인물이 보이는 시선의 처리다. 화면 속 인물은 분명 정자세를 취하고 있다. 그러나 그의 눈동자는 정면의 시선을 외면한 채 마치 화면 밖 허공을 응시하는 듯 보인다. 이는 인물 옆에 배치된 빈 의자와 연관이 되면서 왠지 주변으로부터 소외된 채 고독한 존재로서의 자아를 상징적으로 드러내는 듯도 하다.

작품의 예를 통해서 간단히 살펴보았듯이 인체가 갖는 표현성은 무한하다. 그것은 동작의 크기와 몸의 움직임 혹은 신체가 갖는 여러 가지 기능을 넘어 얼마든지 새로운 개념으로의 표출이 용이하다는 것이다. 그리고 무엇보다 인간의 몸이란 결국 몸이 지탱되는 현재의 삶과 떼려야 뗄 수 없는 존재라는 면에서 몸을 통한 인간 삶에 대한 표현은 끝이 없다 할 것이다.

## 제3절 느낌과 직관에 의한 표현

### 1. 형태와 윤곽선

표현주의의 특징이란 잘 알려져 있듯이 대상에 대한 시각적 묘사에 있다기보다는 작가의 내면적 감정의 표현에서 비롯된 탓에 그 형식 또한 모방이나 묘사에 중점을 두지 않는다. 표현주의에서는 대상에 직접 주목하기보다는 대상으로부터 감지된 감정을 시대적 상황과 더불어 수용자 내면의 무의식적 상태까지 끌고 들어왔을 때 느껴지는

정서를 주관적 입장으로 표현해내는 것이다. 그렇다고 형태에 있어서 대상에 대한 기표와 기의를 완전히 해체하려는 경향의 추상을 적극적으로 취할 생각은 없어 보인다. 대상을 표현해내는데 최적의 표현수단이 무엇인지에 대해서 합리적인 지점을 찾아서 모색해 나가려 하기보다는, 오히려 상황에 닥친 감정에 의탁해 즉흥적인 형식에 이르는 양식을 취한다고 볼 수 있다. 결국 작품형식 또한 표현의 강화에 초점이 맞춰져 있다. 굳이 일정한 양식에 제한을 두지 않으나 그때그때 주관적 느낌과 직관에 따른 표현수단으로서의 색과 형을 선택하는 경우가 많다. 이는 일상에서의 감정 흐름이 어느 한 줄기로만 흐를 수 없듯이 구상과 추상 사이를 애매하게 오가며, 비체계적 작품 구성이 오히려 관람자와의 정서적 교감과 소통에 도움을 줄 수 있다는 생각에서다.

형태의 왜곡과 변형이 오히려 표현성을 드러내는데 전략적으로도 도움이 된다는 믿음은 설득력이 있다. 자유롭게 중첩해 나타나는 형태의 외곽선과 더불어 시각적 대상으로부터 독립된 자율적 채색이 어우러져 비합리적인 공간을 구성하고, 정리되지 않은 듯한, 그러면서도 전체 화면을 구성하고 있는 통일된 비합리성은 오히려 부조리한 현실과 상황을 표현하는 진실한 형태로서 작용한다고 본다. 추상과 구상 사이에서 애매한 지식인의 시선을 느낄 수도 있고, 점점 실재를 대신해 이미지가 지배하는 현대 사회의 불확정적인 정서를 표현하는 수단으로서도 작용한다.

전통적 표현주의에서 흔히 사용되는 형태의 흐트러짐이나 왜곡이 전통에 있어서 전형적인 회화구조를 허물기 위한 전략과 함께 표현주의의 특성을 강화하는 쪽으로 사용했다면, 본인의 회화에서는 이러한 특징에 더해 새롭게 변해가는 사회상의 반영으로서의 애매성과 보다 덜 강화되고, 덜 확정적으로 보이는 중첩된 윤곽선들의 표현을 통해 현대인들의 심리를 표현하려 했다는 점에서 차별을 두고자 했다.

한편 형태의 왜곡과 형태를 아우르는 윤곽선들의 불확정적인 구획을 통한 표현은 또 다른 의도로서 활용되고 있다. 이는 대상에 대해 비결정적인 단계로 비치길 유도하기도 한다. 달리 말하자면 추상으로 더 나아가려는 의도로도 비치기도 하고, 보다 정돈된 구상을 찾아 가려는 의지를 나타내는 듯도 하다. 이러한 표현양식은 감지한 세계에 대한 인식의 깊이를 구축해 나가려는 의지를 표현하는 듯도 하지만, 반대로 알 수 없는 어떤 본질에 대해 어쩔 수 없는 해석에만 머물러야 하는, 즉 본질에서 멀어질 수밖에 없는 과정으로 읽히기도 한다. 따라서 때론 모호하면서도 감정적인 표현의

효과는 곧 현대인의 세계 인식 태도와 그 맥을 같이 한다고 본다.

여기서 본인의 작품 <지팡이가 있는 인물> <K부인> <앉아 있는 남자> 등의 작품을 살펴보자. 소재의 인물은 작가 주변 인물을 대상으로 한 것이다. 물론 여기에서 형태의 왜곡은 <깨진 가면을 든 자화상>이나 혹은 <피로사회>에서 보여주는 것에 비해 크지는 않다고 보여 진다. 대신 인물을 표현하는 윤곽선의 특징은 그대로 나타나고 있다. 여기에서 시도된 윤곽선의 표현들은 얼핏 동양화법에서 흔히 거론되는 일필휘지의 기운생동이 느껴지기도 한다. 빠르게 흐르는 듯한 선들의 반복 사용과 때로는 두텁고 때로는 가는 선들이 바탕배경과 표현 대상의 경계를 교란시키며 관람자의 시선을 방해하는 듯도 하다. 굵거나 가늘게, 그리고 빠르거나 느리게, 혹은 진하거나 희미하게, 마치 드로잉의 한 과정처럼 흐르는 윤곽선의 강조를 통해서 작가는 현대인의 내면에 잠재한 보다 복잡한 감정이나 세계인식을 표현해 내려 했음을 알 수 있다. 물론 작가는 소재로 택한 주변 인물에 대한 사전 정보에 대해 비교적 잘 알고 있다고 믿는다. 그러나 이미 대상으로 다가온 인물묘사에 대해서는 결코 그럴지 못하다고 고백하는 것처럼 보인다. 이는 인물의 사실적 표현에 신경 쓰기보다는 표현 대상으로 다가온 인물들에 대한 보다 본질적 접근을 시도하려는 의도로도 읽힌다. 어차피 스스로의 존재 양태에 대한 인식에도 자신 할 수 없는 현대인의 심성을 이해했을 때, 우리는 아무리 현실 속에서 친숙한 인물이라 할지라도 이미 객관적 진실로서 그들을 이해하기란 애초 불가능하다는 심리를 잘 반영하려는 작가의 의도에서 표현주의적 형태의 윤곽선을 활용하고 있다고 볼 수 있다. 바로 이러한 인간 존재 인식의 깊이까지를 고민했을 때 드러난 표현의 한계는 이성적 관찰과 합리적 사고의 결과로서 얻어지기보다는 오히려 즉흥적이면서도 이성을 통해 가공되지 않은 상태의 원초적 감각과 느낌에 의존해가며 한 대상에 대한 순수감정과 옮길 수 없는 언어 외적 표현으로 이러한 접근 방식은 유효하다고 믿는다. 바로 이러한 지점에서 표현주의 화가들이 즐겨 사용한 윤곽선에 대한 영향을 작가 나름의 해석을 통해 다양하게 시도하고 있음을 볼 수 있다.

선들이 지시하는 가장 큰 특성 중 하나는 역시 경계와 방향성이라 할 수 있다. 잭슨 폴록의 작품에서 선은 거대한 화면을 가로지르며 작가의 몸의 움직임을 떠올리게 한다. 곧 화면이동을 통해 행위의 궤적을 짐작하게 한다. 따라서 그의 회화를 일컬어 ‘액션 페인팅’이라고 한 로젠버그의 명명은 보다 핵심을 잘 짚어낸 것이라 생각한다.

본인 또한 선의 사용을 통해 적슨 풀록의 경우와는 다를 수 있지만 소위 이미지 트레이닝을 하는 경험을 한다. 때로는 큰 동작과 작은 동작으로, 때로는 힘 있고 생동감 있는 동작을 통해 선을 긋는다. 따라서 이때의 선은 전통방식의 단순한 형태의 외곽으로서의 역할만으로 설명하는 데는 한계가 있다고 본다. 이는 앞에서도 언급한 바 있는 동양화법의 일필휘지 같은 내면의 힘의 표출이자 즉흥적이면서도 가공되지 않은 보다 원초적인 감정의 발로로서 작용하는 선의 성격 또한 한 특징이라고 할 수 있겠다. 윤곽선은 드러나는 화면의 배경과 주제 혹은 소재들과의 사이를 구획지음으로서 표현하고 싶은 대상과 주제 등을 강조하려는 의도 또한 없지 않다.

본인의 회화에서 보여 지는 이러한 경계선으로서 윤곽선 역할은 형태의 경계를 밝히는 일반적 성격을 지녔음에도, 때로는 오히려 주제의 부각을 방해하는 쪽으로도 읽힌다. 앞서 이를 현대인이 가진 보편적 특징의 하나인 애매성의 표현으로도 설명한 바 있지만, 또 하나는 즉흥적인 감정의 이미지 트레이닝으로서의 소위 작업 행위에 숨어 있는 표현자 몸에서 나오는 또 다른 감정의 전달이라고도 할 수 있다. 바로 이 점이 표현주의 기법으로 자주 활용되는 즉흥성에도 연결이 된다. 따라서 작업을 통한 즉흥적인 감정의 표현은 자연스럽게 순간적인 몸의 에너지로 치환되면서 날것으로서의 생생한 감각을 떠받들기도 하는데, 이는 바로 표현 이전의 상태, 곧 대상 자체에 동화되고 몰입되는 묘한 상태를 경험하기도 한다. 이는 바로 표현의 순간, 내면의 무의식은 물론 작가의 몸적 긴장의 상태가 선이라는 매개를 통해 표현되어지기도 한다는 의미이기도 하다.

불과 한 세기 전만 하더라도 인간의 합리적 주체는 대상으로 여기는 세상을 인식할 수 있다고 믿었다. 그러나 하루가 다르게 첨예하게 변해가는 디지털 혁명의 한복판을 가로지르는 오늘날, 우리에게 세계는 과연 어떻게 다가와 있는가? 물질문명의 발달과 과학의 성과는 손바닥보다도 작은 휴대용 아이티 기기를 통해 실시간 세계의 흐름을 중계하고, 알고 싶은 거의 무한대의 정보를 주저 없이 검색할 수도 있다. 언뜻 인터넷의 공간은 가장 민주적이며 평등한 가치를 실현하는 현대의 절대적 가치로서 받아들여질 수 있다. 그러나 생각처럼 간단치 않게 진행되는 현실은 무엇을 말해주는가? 교묘하게 통제되고 조정되어가는 시스템 속에 빈부의 차이는 더욱 심화되어가지만, 정작 파악할 수 있는 구조의 흐름은 점점 베일 속에 가려져 지배이데올로기에 저항할 과



넉마저 흐리게 만드는 게 현실인 것이다. 바로 이러한 현대사회 속에서 쉽고 명쾌하게 설명되어질 수 없는 현상들이며, 그 안에서 부조리한 상태로 넘실대는 개인의 욕망을 표현해 내는데 이러한 형태의 왜곡과 함께 이미지의 애매성을 더욱 강화하는 장치로서 불확정적인 윤곽선이 역할하고 있는 것이다.

## 2. 색 채

표현주의에 있어 색채는 형태의 표현과 함께 중요한 조형적 요소로 나타난다. 표현주의의 색채의 특징을 한마디로 말하자면 당연히 원색적이면서 원시적인 색채의 사용이라는 점일 것이다. 이는 대상이 가진 고유한 형태나 색상을 모사하러기보다 대상에서 느껴지는 자신의 내면적인 이끌림이나 감성의 표현에 주안점을 둔 표현주의의 전략에 합당한 것일 것이다. 색의 다층적 측면에서의 구성이나 시각적으로나 조형적으로 크게 거슬리지 않은 자연스러움을 연출하기 위해 고안한 색채대비라기보다는 강렬한 인상을 내세우기 위해서 보다 주관적이며 즉흥적인 상황을 강조하는 쪽으로 표현의 실마리를 잡은 것이다.

전통 표현주의에서 자주 등장하는 채색방식 중 또 하나는 매우 강렬한 색상대비를 활용하고 있다는 점일 것이다. 화폭 속에 표현되어지고 있는 인물과 인물, 인물과 배경 사이, 혹은 동일한 인물에서도 구분되는 각 신체 부위에 따른 공간과 공간 사이를 거리낌 없는 색상대비를 통해 표현했던 점이 그것이다. 표현주의에서는 이러한 전략을 통해 등장하는 인물의 성격을 규정짓는 장치로 활용하기도 하고, 때로는 팽팽한 긴장감을 야기해 알 수 없는 불안이나 공포를 떠올리게 하기도 한다.

물론 이러한 색채의 배색들은 왜곡된 형태와 강하고 굵은 윤곽선에 의해 원시적 표현요소들이 서로 상승하는 효과를 가져 오기도 한다. 이는 대상의 질료적인 고유성에 기인하는 것이 아니라 본능적인 생명력에 의한 인식의 표현이라고 일컬은 ‘비질료적인 주관성’과 연관된 것이라 볼 수 있다.<sup>34)</sup>

본인의 작업에서도 역시 표현주의가 갖고 있는 색채의 운용법에서 크게 벗어나지 않는다고 본다. 전체 화면 속에서 전개되는 배색관계는 주로 생상대비를 강조하는 경향으로 흐르며, 비교적 밝고 강렬한 생상의 선택 또한 그렇다. 화면을 구성하는 색상에

34) 정미희, <독일 표현주의 미술> 일지사, 1990, p.47

있어서 차가운 색과 따뜻한 색, 강렬한 느낌의 색과 약간 흐린 색, 밝은 색과 어두운 색 등의 대비 관계를 통해 형태에서 다 표현되어지지 않은 느낌을 보충해주기도 하며, 독립된 기능으로서 색 자체에서 오는 충격과 전도를 그대로 활용하기도 한다. 또한 배색 방법 자체로 첫인상의 강렬함을 추구함으로써 다소 긴장된 화면 효과를 통해 수용자를 끌어들이는 소통의 문을 열려는 작가의 전략이기도 하다.

인물에 대한 표현에 있어 색상은 중요한 비중을 차지하는 것 또한 사실이다. 특히나 형태의 왜곡으로 인한 비사실적인 그림에 있어서 색상이 갖는 심리적 상징적 효과란 훨씬 큰 비중을 차지한다. 따라서 대체적으로 표현주의에서 주로 선택하는 채색 방식은 큰 틀에서 공통점을 가지는데, 그것은 주제나 나타나 있는 소재의 사실성을 떠나서 색상 자체로서 강렬한 느낌과 즉흥적으로 연상되는 무엇을 나타내기 위한 과감한 원색 계열의 차용일 것이다.

본인의 작품 <춤추는 세 여인><sup>35)</sup>의 경우, 그렇다 할 큰 동작을 취하고 있지는 않다. 어쩌면 춤의 동작이라기보다는 일상에서 약간 벗어났을 정도의 동작을 보여주는 세 여자가 주는 동태는 과도하게 비치지 않는다. <춤추는 세 여인>이 취하고 있는 동작과 표정은 단순하지만 빠르고 거칠게 즐겨 굽는 듯한 윤곽선과 더불어 강렬하고 과감한 원색 계열의 사용은 화면 속 세 무희의 동작을 보다 힘 있고 열정적인 것으로 받아들이는데 일조 하고 있다. 작품은 과장되지 않은 춤 동작과 구도에 있어서 비교적 안정적인 모습을 하고 있음에도 불구하고 전체적으로 드러나는 느낌은 매우 활기차고 열정적으로 비친다. 강렬한 붉은 색의 사용과 보색에 가까운 색들이 배경과 등장인물 사이 경계를 휘젓고 다니면서 비교적 안정적인 구도와 주제의 표현을 실제 비쳐지는 모습 이상의 강한 느낌으로 끌어올리고 있다. 물론 주제의식의 강력한 전달 수단으로서의 강렬한 색조의 사용은 이미 독일 표현주의나 1980년대의 서구 신표현주의의 맥락과 결코 무관하지는 않다.<sup>35)</sup> 표정이나 구도에 있어서 크게 과장된 것 없이, 보다 강렬한 색상의 사용과 분방한 채색의 방식을 통해서 표현하고자 하는 내면의 정서를 전하는데 크게 벗어나지 않게 보인다. 붉은색과 남색이나 녹색 계열 정도의 배합으로 처리된 전체적인 색상은 드러내고자 하는 주제 이전에 와 닿는 색상의 심리적 효과만으로도 춤이라는 속성이 가진 내면의 에너지를 짐작하게 만든다. 물론 이러한 색상의

35) 장영목 지음, <시선의 정치> 학고재, p.157

선택과 채색의 방식은 우연적이고 직관적인 선택에 의지해 작업하는 경우도 없지 않다. 그러나 여기에서처럼 보다 덜 왜곡된 형태와 비교적 안정적 구도 속에서 의도하고자 하는 춤의 내면적 힘, 혹은 에너지, 그리고 춤이 갖는 고유 속성 상 원가 원초적인 추구를 끄집어내고자 한 작가의 의도는 색을 통해 또 다른 의도와 결합해 조화를 주고 있다고 본다. 따라서 표현주의적 색채 사용 전통을 따르면서도 강렬한 색상을 선택하면서 색상의 대비와 강렬한 시각적 이미지만을 고집하는 게 아니라, 과감한 대조를 바탕으로 각 소재들 사이의 독립성을 유지하면서 동시에 서로의 긴장감을 자아내는 효과를 가져다준다. 따라서 본인의 색상 선택과 채색의 방식은 우연과 직관이라는 즉흥적인 방법에, 이차적으로 느껴지는 감각적인 조화를 염두에 두고 나름대로 갈등과 조화라는 내면의 풍경을 잘 담기 위한 또 하나의 전략이 숨어 있다고 할 수 있다.

물론 작업을 하면서 즉흥적으로 와 닿는 색상을 위주로 골라 채색하는 경우도 있다. 그렇다고 이 경우 작가 자신의 내면에서 흐르는 즉흥적 감성의 표현에만 의존해 순수한 자기만족의 미적 탐닉에만 빠져 작업했다고는 할 수 없다. 하나의 채색이 즉흥적이며 자발적인 상태에서 선택되어진 경우일지라도 결국 전체 화면에서 풍겨지는 하모니를 고려해 주변 색을 선택하게 되는 이후 과정을 봤을 때 그렇다. 말하자면 이는 즉흥적인 면과 의도되어진 면 사이에서 서로 상호 보완하고 교류하며 화면을 채워가는 방식인 것이다.

마티스의 <붉은 작업실>처럼 소재와 배경, 공간과 공간 사이를 동색계열의 붉은 색으로 채워 넣었을 경우의 예를 보기로 하자. 작업실 전경을 그린 이 작품에서 마티스는 공간을 가득 채운 붉은 색 계열 색만으로도 공간 내부에 존재하는 사물을 묘사함과 동시에 묘한 공간감까지 보여줌으로서 독특한 분위기를 자아낸다. 본인의 채색 방식에서도 일면 이러한 마티스 그림에서의 독특한 효과를 고려한 정도 없지 않다. 소재와 소재 사이, 공간과 공간 사이의 구분을 뚜렷한 색상 대비에만 의존하는 것이 아니라 같은 계열 색을 배치함으로써 그 경계에 흐트러진 윤곽선과 함께 대상의 불확실한 표현을 이끌어 내는 의도인 것이다.

본인의 작업에서 채색은 색채에 의존해서만 대상의 형태를 완성 짓는 것도 아니고, 그렇다고 형태의 명확성을 지워가는 과정으로서 색채를 이용하는 것도 아니다. 어떤 의미로 보면 인물과 인물, 인물과 배경, 공간과 공간 사이를 채워가는 채색 방식은 실

재하지 않지만 그 속에서 느껴지는 알 수 없는 팽팽한 긴장감을 경험하게 하려는 의도이기도 하다. 또한 내면에서 우러나오는 유사성을 강렬한 색상대비라는 반어적 형식으로 내세웠다가 흩어져 있는 유사한 색들을 자연스럽게 겹치게 함으로서 나타나는 애매성을 표현해 내려는 의도인 경우도 있다.

## 제4절 새로운 작업 방향에 대한 모색

지금까지 본 논문에서는 그동안 본인의 작업과 연관성이 많은 표현주의와 표현주의적 개념에 기초한 미술사적 흐름을 짚어 보면서 본인 작품에 대한 분석도 해봤다. 이번 장에서는 이러한 토대 위에 그동안의 본인 작품에 나타난 미비점은 보완하고 장점은 살려 보다 발전된 표현 양식을 찾아가는데 기초로 삼고자 한다.

현재 진행되고 있는 미술의 패러다임은 모더니즘의 진행 과정에서 탄생한 표현주의가 가졌던 상황과는 많이 다르다. 따라서 컨템퍼러리아트로 불리는 현대미술은 형식상 기법상 독창성의 문제 이전에 모든 것이 다 미술이 될 수 있다는 걸 함축하고 있다. 물론 이 말이 미술과 미술이 아닌 것과의 차별이 없어졌단 뜻이 아니라 그만큼 미술에서 수용할 수 있는 형식적 내용적 패러다임이 다양해졌다는 것을 뜻한다. 애초 표현주의 탄생 배경에 깔린 모더니즘적 사고 또한 변한 것이다. 표현주의에 한해 말하자면 지금은 무엇이 표현주의적 특징을 잘 나타내고 표현주의 사고에 적합한지에 대한 논의 이전에 어느 표현주의적 스타일일지라도 마음대로 차용해 새로운 내러티브를 형성할 수 있는 시대에 있다는 것이다. 따라서 태동 당시 미술사적으로나 시대적 배경으로나 전통의 거부를 내면에 품었던 표현주의의 사상적 배경만을 중시해 앞으로 진행될 본인의 회화에 대한 기준을 삼을 필요는 없다고 본다. 단지 본인이 받아들이고 싶은 것은 표현주의가 주창했던 주관적 세계관에 따른 삶의 본질에 대한 모색에 고민하면서, 새로운 세계로 거듭나기 위한 인간 본성의 탐구에 표현주의의 정신은 여전히 가치 있는 일이라 믿고 받아들이려는 것이다.

표현주의적 표현 방식의 진전은 이미 1970년대 다원주의 사상과 함께 부상했던 신표현주의에서 많은 것을 얻을 수 있다고 본다. 당시 지나치게 지적이고 내적인 추상미술에 대한 반동으로 형상성과 감성의 표현에 대한 새로운 전환을 가져왔던 신표현주의

는 보다 다양한 태도와 기법으로 표현의 영역을 넓혔다. 이들은 왜곡되고 과장된 형태와 색채를 사용한 표현주의 전통을 이으면서도 표현 방식에 대한 훨씬 개방적인 태도로 이는 향후 본인 회화에서 추구해야 할 많은 시사점을 안내해 준다고 할 것이다.

이들이 주로 사용했던 재현에서 차용, 패러디와 혼성모방 등은 앞으로 연구를 통해 본인 회화 작업에서 표현의 강도를 높여주는 역할로 충분히 활용가치가 있다고 본다.

또 한 가지 앞으로 본인이 표현주의적 작업을 해나가면서 검토하고자 하는 분야는 미디어 분야의 활용이다. 이미 현대미술은 과학의 발전과 그 궤를 같이 하며 진행되고 있다. 아무리 표현주의 사고가 원시를 지향한다 할지라도 디지털 시대에 맞는 표현수단은 얼마든지 다양한 형태로 진행되어질 수 있다고 본다. 따라서 향후 본인의 작업에서는 표현주의의 형상성과 회화성을 유지하면서도 인간 내부의 실존적 문제와 현실 세계의 다양한 문제들을 표현 해 낼 수 있는 보다 다각적인 접촉과 시도를 염두에 두고 있다. 그리고 그 중 하나로 현재 시도하고 있는 스마트폰 그림이다. 이는 디지털 시대에 조용하는 문화적 맥락으로 이어지면서, 한편으로는 디지털 시대의 특질 중 하나라 할 수 있는 시뮬라크르<sup>36)</sup>라고 하는 복제 미학의 한 축으로도 받아들여진다. 뿐만 아니라 현재 진행되고 있는 본인의 시도를 통해 보자면, 디지털 기기의 하나인 스마트폰 작업은 표현주의의 형식적 특질들을 새롭게 살릴 수 있다는 가능성을 보여준다. 우선 언제 어디서나 손쉽게 접할 수 있는 매체의 특성상 표현주의의 작업에서 흔히 요구되는 즉흥성과 직접적인 감성의 표현, 직관을 통해 본 대상에 대한 즉각적인 표현이 용이하다는 점이다. 또한 화면 자체가 디지털 기기인 탓에 빛을 통해 표출되는 색감의 선명함은 표현주의적 기법에서 흔히 활용되는 강렬한 색상의 효과를 새롭게 볼 수 있다는 장점을 지닌다.

이상에서 본인은 표현주의적 사고와 형식적 기법에 연관 지어 향후 추구하고자 하는 작업 방향에 대해 개괄해 봤다. 언급했듯이 현대미술의 전개는 점점 더 어떤 고정된 규정으로부터 자유로운 방향으로 움직이고 있다. 그러나 염두에 두어야 할 것은 모든 예술에 있어서 좋은 작품이란 언제나 내용과 형식의 조화로운 결합에서 나왔다고 본다. 앞으로 본인 역시 막연한 스타일의 형식에 집착하거나 유행에 휩들리기보다는

---

36) 시뮬라크르 [simulacre] : 시뮬라크르는 원래 플라톤에 의해 정의된 개념이다. 플라톤에 의하면, 사람이 살고 있는 이 세계는 원형인 이데아, 복제물인 현실, 복제의 복제물인 시뮬라크르로 이루어져 있다. 여기서 현실은 인간의 삶 자체가 복제물이고, 시뮬라크르는 복제물을 다시 복제한 것을 말한다.

현실에서 부딪치는 실존적 문제들을 보다 진정성 있는 자세로 살펴 이에 합당한 형식 추구에 힘쓰도록 하겠다.

## 제5장 결론

표현주의는 20세기 초 후기 인상주의와 야수파 등이 의식적으로 모방을 거부했던 과정을 겪으면서 자연스럽게 출현한 미술 운동이었다. 모든 예술이 당 시대적 배경에 영향을 받으면서 시대를 반영하기도 하고, 시대에 앞서 영향을 주기도 한다. 표현주의 역시 정신적 출발점은 당시 유럽 사회현상과 밀접한 관련이 있었다. 세계 제1차 대전으로 인해 한층 고양된 유럽 문화 전통에 대한 회의와 전쟁에 대한 공포 등이 이성 중심의 기존 유럽 정신사에 대한 것 뿐 아니라 미술사에 흐르던 아카데미즘에 대한 거부도 함께 진행돼 나타났던 것이다. 이성 중심의 전통적 가치관에 대한 보수적 규범의 파괴와 무의식의 내적 억압으로부터 해방을 통해, 새로운 주관적 세계관으로의 관심이 이동되던 시기에 나타난 운동이 바로 표현주의다.

본 논문에서는 이러한 표현주의가 태동했던 당시 시대적 배경으로부터 초기 표현주의 운동이 전개되는 과정 및 개념과 특징들을 살펴보았다. 이 과정에서 특히 본인 작품과 더 관련이 깊다고 생각하는 뭉크를 비롯한 후기 인상주의 작가들과 프란시스 베이컨, 드 쿠닝 등 표현주의적 특성을 지녔던 작가들을 분석해 보았다. 뭉크와 함께 여기서 후기 인상주의로 소개한 고흐나 고갱은 인상파들과 달리 대상에 대한 시각적 감각에만 의존하지 않고, 개인의 개성을 드러내며 무의식 속에 내재된 개인의 주관적인 감정까지 표현해내려는 시도를 거듭했던 인물들이다. 그들만의 독특한 색채의 사용이나 강렬한 분위기 장면 제시와 무의식에 숨어있던 내면세계의 표출을 감정 그대로 드러내는 시도로 이후 표현주의 운동에 선구적인 역할을 했던 인물들이란 소개도 했다.

이러한 과정을 거쳐 얻은 결론이란 현시점에 있어서 표현주의의 영향을 모더니즘 시대의 낡은 양식으로만 폄하 할 수는 없다는 것이다. 오히려 1980년대 이후, 작가의 의식과 감성을 반영하면서 형상성과 표현성의 회복을 주창하며 탄생한 신표현주의를 거쳐 오늘날까지 이어지고 있는 표현주의조적 요소들은 현대미술에서도 다양하게 활용되고 있음 또한 부정할 수 없다고 본다. 보수적 문화비평가로 알려진 제들마이어 같은

인물은 20세기 모더니즘 미술의 혁명적 근원 현상을 크게 네 가지 ‘공동의 뿌리’에서 자라왔다고 밝힌 바 있으며 그 중 한 축에 표현주의 특성을 들어 설명한 바 있다.<sup>37)</sup>

제들마이어는 표현주의의 전개양상에는 모종의 숭고함이 있었고, 그 점은 바로 표현주의가 미친 나름의 성과이기도 하단 걸 밝힌 바 있다. 어쩌면 이러한 표현주의의 한계와 성과에 대한 판단 외에도 20세기 이후 다시 등장했던 신표현주의에서의 일정한 성과 또한 현대에서도 충분히 고려해 볼만한 가치가 있다고 본다. 오늘을 살아가면서 표현주의의 정신적 계승과 표현주의적 특질들은 충분히 가치 있는 표현 형식으로 발전시켜 작품에 활용할 수 있으며, 한편으로는 오히려 여타 다른 양식적 특징들과 차별을 이루면서 부조리한 사회현상과 갈수록 복잡하게 얽힌 현대인의 내면 풍경을 표현하는데 새로운 대안으로서의 일정한 역할 또한 가능하다고 본다.

본인의 작품에서도 주로 이뤄지는 표현주의적 요소의 차용 또한 표현주의가 추구했던 어떤 근원성과 그에 따른 정신의 현대적 숭고 추구라는 나름의 평가에 기대는 경향이 있었다. 물질문명에 비판적이면서도 영혼의 근원적 순수에 대한 열망을 놓지 않으려는 작가의 감정을 표현주의적 요소를 통해 접근해 가려는 의도였던 것이다. 현대 물질문명의 발전은 상상을 초월할 만큼 진보를 이뤘지만, 보편적인 인간의 삶의 질은 크게 개선되지 않았다는 평가는 일반적이다. 오히려 물질문명의 극단적인 발전은 기존 개념들과 현상들에 대한 더 많은 정보를 가져다주었지만 세계는 점점 더 불확실하단 걸 증명하여 왔을 뿐, 오히려 미래에 대한 불안과 현실에서의 부조리한 사회는 보편적 삶의 질 향상과는 역으로 간 듯한 느낌이다. 특히나 신자본주의의 강령처럼 되어버린 무한경쟁 사회 속에서 인간이란 인간과 인간, 인간과 자연(세계)의 관계망 속에 문명의 발전은 상상을 초월할 만큼 진보를 이뤄왔지만, 보편적인 인간의 삶의 질은 크게 개선되지 않았다는 평가다. 오히려 물질문명의 극단적인 발전은 기존 개념들과 현상들에 대한 더 많은 정보를 가져다주었지만 세계는 점점 더 불확실하단 걸 증명하여 왔을 뿐, 미래에 대한 불안과 현실에서의 부조리는 보편적 삶의 질 향상과는 역으로 간 듯

37) 제들마이어에 의하면 이는 즉 순수성의 추구, 기술의 구축, 광기의 탐닉, 근원의 탐색이 그것이다. 그는 표현주의자들이 추구하려 했던 물질문명 이전의 순결한 근원으로 돌아가려는 욕망의 실천은 결국 표현주의의 내재된 모순으로 인해 실패 할 수밖에 없다고 진단하기도 한다. 표현주의는 순진해지기 위해서 아직 선악의 구별을 모르는 근원의 상태로 돌아가는 걸 주창하지만 이 순진성은, 그것이 의식적 노력의 산물인 이상, 순진한 게 아니라 이미 가공된 것이라는 주장이다. 따라서 그것은 근원으로 돌아가 순진해지려는 그들의 노력의 결과로 인간은 오히려 더 약해질 뿐이고, 그럴수록 순진함에 대한 열망은 더욱 강해지므로 표현주의는 결국 악순환의 고리에 빠질 수밖에 없다고 평가한다.

한 느낌 또한 어쩔 수 없다. 이러한 시대적 배경 속에서 본인의 작품이 추구하려는 표현주의적 성향의 추구는 나름의 의미를 가진다고 본다. 현실의 사회문화 현상과 대면하고 있는 삶에 대해 보다 진정성 있는 대안으로서 감정의 순수한 표현은 낡은 것이라기보다는 또 다른 대안으로 충분한 가치를 가질 수 있다는 것이다. 세계를 향한 절대적 이성의 가치에 회의적일 때, 남은 것은 ‘세계는 끊임없이 변한다.’는 사실일 것이다. 세계에 대해 절대적 인식에 도달 할 수 없다는 믿음이 커질 때, 우리는 점점 더 내면의 정서에 기대어 위로 받기를 원한다. 그 위로의 한 축이 예술이고, 그 중 표현주의적 표현 방식을 통해 본인의 작업의 지평을 넓혀가려는 의도가 바로 이 논문의 또 하나의 의미가 될 것이다.



## 참 고 문 헌

1. 가브리엘레 크레팔디, 최변진 옮김, <표현주의 화가들> 마로니에북스, 2009.
2. 공부리치, 백승길 이종승 옮김, <서양미술사> 예경, 1993.
3. 김보라 “독일 신표현주의의 형상성 연구” 성신여자대학교 석사학위 논문, 1996.
4. 김성옥 “신표현주의 회화에 대한 고찰” 홍익대학교 석사학위 논문, 2003.
5. 김현화 <20세기 미술사> 한길아트, 1999.
6. 논장 편집실 엮음, <미술사전> 논장, 1998.
7. 데리 바렛, 이태호 옮김, <미술 비평> 아트북스, 2009.
8. 로버트 린턴, 윤난지 독, <20세기의 미술> 예경, 2011.
9. 루이지 피카치, 양영란 옮김, <프란시스 베이컨> 마로니에북스, 2006.
10. 솔라미스베어, 김숙 옮김, <표현주의> 열화당, 2003.
11. 아서 단토(Arthur Danto), 이성훈 김광우 옮김, <예술의 종말 그 이후> 미술문화, 2004.
12. 이상금, <독일표현주의 초기의 세계관> 부산대학교, 1998.
13. 이수균, <몸과 예술> 이화여대 출판부, 1999.
14. 이송희, <인간, 그리고 표현전> 서현호 전시 카달로그, 2014.
15. 이영유, “표현주의적 사고에 기초한 인체의 조형표현연구” 홍익대학교 석사학위 논문, 2008.
16. 임형섭, “표현주의 작가들의 분석심리학적 조향의식에 관한 연구” 호남대학교 석사학위 논문, 2009.
17. 욘 우베 스테이하우그, <에르바르트 문크> 컬처앤 아이리더스, 2014.
18. 정미희, <독일 표현주의 미술> 일지사, 1990.
19. 정영목, <시선의 정치> 학고재, 2011.
20. 진중권 <서양미술사> 휴머니스트 2013
21. 한병철 김태환 번역 <피로사회> 문학과 지성사 2012

## 참 고 도 판

- 도판 1) 키르히너 <일본 우산 밑의 여자> Oil on canvas
- 도판 2) 키르히너 <군인으로서의 자화상> Oil on canvas 69.2 \* 61cm
- 도판 3) 앙리마티스 <모자를 쓴 여자> Oil on canvas 31.7/8 \* 25. 5/8 inch 1905
- 도판 4) 놀데 <붉은 꽃>`Oil on canvas 1906
- 도판 5) 에드바르드 뭉크 <절규> 템페라화 83.5×66cm 1893
- 도판 6) 반 고흐 <밤의 카페> 70 \* 89cm 1888
- 도판 7) 프란시스 베이컨 <조지 다이어 머리에 관한 습작> 삼면화 각각 198\*147.5cm
- 도판 8) 프란시스 베이컨 <3면화 1973년 5월~6월>Oil on canvas 각각198\*147.5cm
- 도판 9) 드 쿠닝 <여인1> Oil on canvas 75.7/8 \* 58 inch 1950~1952
- 도판 10) 서현호 <피로사회> Oil on canvas 145.5\* 97.0cm 2014
- 도판 11) 서현호 <끌려가는 사람> Oil on canvas 145.5\* 97.0cm 2014
- 도판 12) 서현호 <응시> Oil on canvas 145.5\* 97.0cm 2014
- 도판 13) 서현호 <깨진 가면을 든 자화상> Oil on canvas 145.5\* 97.0cm 2014
- 도판 14) 서현호 <빈의자가 있는 인물> Oil on canvas 162\*130.3cm 2014
- 도판 15) 서현호 <춤추는 세 여자> Oil on canvas 162\*130.3cm 2014



도판 1) 키르히너 <일본 우산 밑의 여자>  
Oil on canvas



도판 2) 키르히너 <군인으로서의 자화상>  
Oil on canvas 69.2 \* 61cm

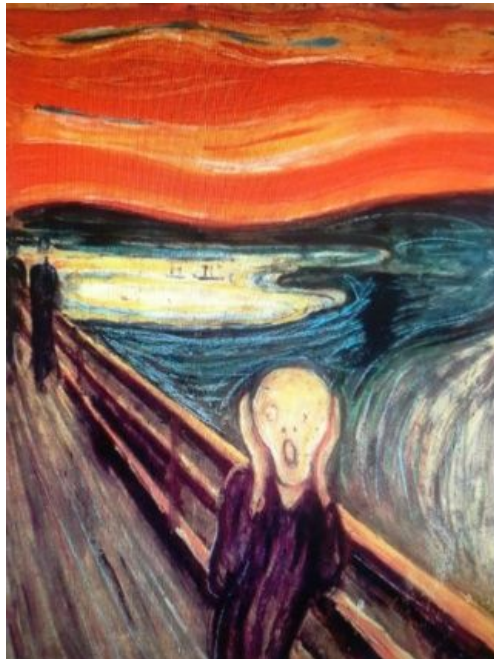


도판 3) 앙리마티스 <모자를 쓴 여자>

Oil on canvas 31.7/8 \* 25. 5/8 inch 1905



도판 4) 놀데 <붉은 꽃>`Oil on canvas 1906



도판 5) 에드바르드 뭉크 <절규>

템페라화 83.5×66cm 1893



도판 6) 반 고흐 <밤의 카페>

Oil on canvas 70 \* 89cm 1888



도판 7) 프란시스 베이컨 <조지 다이어 머리에 관한 습작>  
삼면화 각각 198\*147.5cm



도판 8) 프란시스 베이컨 <3면화 1973년 5월~6월>  
Oil on canvas 각각198\*147.5cm



도판 9) 드 쿠닝 <여인1> Oil on canvas  
75.7/8 \* 58 inch 1950~1952



도판 10) 서현호 <피로사회> Oil on canvas

145.5 \* 97.0cm 2014



도판 11) 서현호 <끌려가는 사람> Oil on canvas  
145.5\* 97.0cm 2014



도판 12) 서현호 <응시> Oil on canvas



145.5\* 97.0cm 2014



도판 13) 서현호 <깨진 가면을 든 자화상>

Oil on canvas 145.5\* 97.0cm 2014



도판 14) 서현호 <빈 의자가 있는 인물>

Oil on canvas 162\*130.3cm 2014



도판 15) 서현호 <춤추는 세 여자> Oil on canvas  
162\*130.3cm 2014