



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](#)

2009년 2월

석사학위 논문

시적추상으로서 오르피즘에 나타나는 '레인보우' 연구

-들로네와 본인 작품의 비교연구-

A Comparative Study of Rainbow in Orphism as Poetic Abstraction
-Centering on Comparison between Delaunay and His Works of Art-

조선대학교 대학원

미술학과

정강임

시적추상으로서 오르피즘에 나타나는 '레인보우' 연구

-들로네와 본인 작품의 비교연구-

A Comparative Study of Rainbow in Orphism as Poetic Abstraction
-Centering on Comparison between Delaunay and His Works of Art-

2009년 2월 25일

조선대학교 대학원

미술학과

정 강 임

시적추상으로서 오르피즘에 나타나는 '레인보우' 연구

-들로네와 본인 작품의 비교연구-

A Comparative Study of Rainbow in Orphism as Poetic Abstraction
-Centering on Comparison between Delaunay and His Works of Art-

지도교수 崔 英 勳

이 논문을 미술학 석사학위신청 논문으로 제출함

2008년 10월

조선대학교 대학원

미술학과

정 강 임

정강임의 석사학위논문을 인준함

위원장 미술 대학교 교수 _____

위 원 미술 대학교 교수 _____

위 원 미술 대학교 교수 _____

2008년 11월

조선대학교 대학원

목차

Abstact

I .서론.....	1
1. 연구목적.....	1
2. 연구방법.....	2
II .오르피즘과 들로네 연구.....	5
1. 오르피즘(ORPHISME)의 사전적 내용.....	5
2. 로베르 들로네와 소니아 들로네.....	9
a. 로베르 들로네.....	9
b. 소니아 들로네.....	13
3. 들로네의 색채의 동시 대비성.....	15
III .<레인보우-허상과 진실>에 나타난 오르피즘... 24	
1. 작품의 변화과정.....	24
2. <레인보우-허상과 진실>작품 해석.....	28
a. 레인보우 색채의 ‘동시적 의미’	28
b. 천사 실루엣과 흰색.....	31
c. 에너지를 형상화한 리본의 동적 움직임.....	33
d. 수많은 원을 찍어서 표출한 심리와 종교성.....	35
IV .로베르 들로네와 본인 회화 작품비교.....	38
V .결론.....	40

참고문헌.....	42
도판목차.....	43
참고도판.....	44
참고부록.....	45

ABSTRACT

A Comparative Study of Rainbow in Orphism as Poetic Abstraction

–Centering on Comparison between Delaunay and His Works of Art–

by Jeong, Kang-Im

Advisor : Prof. Choe, Young-Hoon

Department of Fine Arts

Graduate School of Chosun University

The series of <Rainbow -Illusion and Truth> was based on "the world of consciousness" that believes that what does not exist may exist.

So, this study compares the works of art with rhythmical traffic lines in Orphism as poetic abstraction with those of Robert Delaunay.

Robert Delaunay considered prism colors as images of sacredness and holiness and represented the waves of colors as traffic lines.

His works of art and studies on synchronicity were valuable models in recognizing the historical position of his series in 2008 and nature of fine arts.

Orphism has achieved abundant and flexible composition by applying a newer attempt from the style of cubism and representation of colors free from everything as a method of fine arts.

Robert Delaunay declared that no light or movement occurs without visual senses, and the light in nature creates movement of colors in a memo for his paper on light in summer of 1912.

And his works of art using free colors are represented in rhythmical synchronicity. And he considered a circular shape as a basic structure for which all the live things are connected with movements of light, and pursued a fine art technique through colors.

This technique is a synchronized contrast of colors for which we see more than two colors that work according to certain principles and perceive them synchronically, which gave him good inspiration for his painting.

Similar things between paintings by Robert Delaunay and the series of <Rainbow-Illusion and Truth> are as follows: the waves of sound are represented in rhythmical colors and lines, rainbow colors are mysteriously represented on canvass and they adhere to traditional painting techniques. Until a hopeful conclusion that painting on plain canvas or paper never falls behind or disappears, studies on the works of art by Robert Delaunay and Sonia Delaunay were very helpful.

The urbanism of Paris, that is, experiences of modernism encouraged the artists at that time to have dreams of new art and creation and brought anxiety about the results from it. The artistic works of Orphism reflected both experiences of modernism and critical resistance against temptation of modernism. The representation of such resistance advanced into creation of new art while adhering to purity of painting.

In the future, we are to pursue the same style as Robert Delaunay who created synchronicity and represented rhythm on canvass.

And we should try to represent symbolic structures or diversified images on canvass and pursue further advance out of the adherence to pure painting for further development of contemporary painting.

1. 서론

1. 연구의 목적

재테크, 아트 펀드, 미술 투자 등 미술품이 진귀한 보석만큼이나 돈이 되어버린 오늘날 “40대 중반인 중국 작가의 유화작품 한 점 가격이 무려 101억 원에 (2007년 5월24일, 홍콩 크리스티 경매)팔려 국내외 미술시장을 뒤흔들었다. 이에 부흥해 옥션과 아트페어가 황금알을 낳는 창구로 인식되기 시작했고, 중국 미술작가에 대한 신드롬(syndrome)이 국내 작가들의 영혼을 잠식하고 있다 해도 과언이 아닌 한국 미술계의 현실상에서 중요한 미술의 본질은 증발 된지 오래다.

한국을 비롯한 동북아의 젊은 작가들을 초대한 국내의 한 기획전이 소위 대박을 터트렸을 때, 거기에 출품했던 한국 작가의 상당수가 중국풍 냄새를 풍겼던 일이 나, 화상들의 관심이 젊은 시절의 고생을 딛고 이제 막 성숙한 세계를 구축한 40, 50대 작가들을 외면하고 돈이 되는 20, 30대 작가들에게 온통 쏟렸을 때, 개인전을 연 작가에게 작품이야기를 하기보다는 얼마나 팔았느냐고 유행처럼 묻기 시작했을 때, 가짜 그림이 미술 시장을 창궐했던 그때... 이미 우리 미술의 진정성은 증발의 기미를 보이고 있었던 것이다. 또한 전위미술의 최전방이자 국제미술의 실험실인 비엔날레마저 아트페어의 막강한 힘에 눌려 존립의 위기를 겪고 있는 이 때 미술의 본질과 그 진정성이 과연 무엇인지¹⁾그림을 그리는 작가의 입장에서 늘 자신에게 물어보곤 한다.

돈이 되는 그림을 그리는데 눈이 멀지 않고, 그것을 뛰어 넘어 자신만의 세계를 구축한 진정한 작품을 창작할 때 심심치 않게 작품도 인정받게 된다는 희망을 갖는다. 본 논문에서는 ‘회화’에서 많은 부분을 차지하는 ‘색채’와 ‘오르피즘’의 대표자인 로베르 들로네(Robert Delaunay)와 그의 부인 소니아 들로네(Sonia Delaunay)의 그림과 작품 세계를 통해서 현재 연구자의 작업의 위치와 새로운 회화 개념을 인식하고 정리하는데 목적을 둔다.

1)동아일보 2008.07.05, 윤진섭의 문화칼럼, <중국 미술작가 신드롬의 이면>을 참고하여 요약정리 하였음.

2. 연구의 방법

논문의 연구 방법은 20세기 초반에 일어난 회화 운동인 오르피즘(Orphisme)에 대한 예술 사전의 용어 해설과 큐비즘에 관련된 서적을 살펴보는 것이다.

오르피즘은 입체파의 견고한 구성을 지니면서도 시간적 개념의 도입과 색채 활용을 중요시하여 미래파적인 다이내믹한 발상과 포브(fauve, 야수파)의 강렬한 정감 표출을 화면에서 시도한다.

또한 작품에 등장하는 원과 색채들을 이론적으로 고찰(考察)하고자 오르피즘의 대표자인 프랑스의 화가 로베르 들로네(Robert Delaunay, 1885~1941, 프랑스)의 작품의 경향과 특징을 본론 부분에 전제(前提)하였다.

로베르 들로네는 화면을 감각적이고 선명한 색의 원과 곡선들을 율동적으로 구성한다. 추상적 표현 속에 풍부한 환상을 섞어 독자적인 화풍을 확립한 로베르 들로네의 업적이 연구와 작품세계를 이론적으로 설명하는데 좋은 근거가 되었다.

<rainbow-허상과 진실>시리즈 작품에서는 무엇인가 주도하는 것 없이 눈의 피로함을 자극한다. 그리고 예쁘고 반짝거리는 색의 마술에 압도되어 허상적인 존재의 천사나 무지개를 그린 내용을 선명하게 전달해 주지 못한다. 또 원형 점의 기법이 너무 억지스럽거나 일반적인 것처럼 보인다.

이와 같은 작품의 한계는 본론의 연구가 더 나아가야 할 작업의 방향을 잘 제시한다.

오늘날 우리 사회는 인터넷과 휴대전화를 통해서 전 세계의 정보를 몇 초안에 공유할 수 있다. 또 나날이 가속화되는 기술의 발달은 대량 생산과 고층 건물의 도시화를 조장한다. 더불어 급변하는 현대 사회에서는 세상의 모든 철학과 종교, 사상들도 통합되는 양상을 보인다.

이러한 시대 속에서 ‘회화’의 위치와 의식이 점점 전통의 개념으로 진부(陳腐)시되어짐을 안타깝게 느끼며, 회화의 개념과 ‘순수성’을 로베르 들로네의 작품세계를 통하여 조명해 보고자 한다.

회화의 순수성이란 예술의 각 분야가 지니는 독자적이고 고유한 권한영역의 매체는 모든 고유한 본성과 일치한다는 점이 밝혀졌다. 그럼으로써 각각의 개별 예술은

‘순수한’것이 되며, 그 ‘순수성’에 있어서 각각의 예술은 개별 예술의 독자성뿐 아니라 그 질적 기준에 대한 보장까지도 찾게 된다. ‘순수성’이란 자기규정 self-defintion을 뜻한다. 회화의 매체를 구성하고 있는 여러 가지의 한계, 즉 평평한 표면, 캔버스의 형태, 물감의 속성들은 암묵적으로 혹은 간접적으로만 인정되는 소극적인 요소로서 과거의 거장들에 의해 취급되었다. 반면에 모더니스트 회화는 이와 같은 한계를 공공연하게 받아들일 수 있는 적극적인 요소들로 생각하였다.

마네의 그림들은 회화가 그려지는 표면을 솔직하게 제시함으로써 최초의 모더니스트 회화가 되었다. 마네를 뒤따른 인상주의 화가들은 그림에 밀칠을 하거나 걸칠을 하는 일을 포기하였는데, 이는 사용된 색깔들이 병이나 튜브에서 나온 실제의 물감으로 이루어졌다는 사실을 의심할 여지없이 명백히 보여주기 위해서였다. 세잔느는 드로잉과 디자인을 캔버스의 직사각형 형태에 보다 명백하게 일치시키기 위해 실물처럼 보이게 하는 것, 세부적인 표현의 정확함을 희생시켰다. 그러나 회화예술이 모더니즘이라는 이름아래 평면성만이 회화예술에서 특유하게 독자적이라는 것이었다.

평면, 그 2차원성은, 회화예술이 어떤 다른 예술과도 공유할 수 없는 유일한 조건이며, 따라서 모더니스트 회화는 다른 어떤 것도 아닌 평면성 그 자체에로 향하는 것이다. 모더니스트 회화가 지향하고자 했던 평면성은 결코 완전한 평면성이 될 수 없었다. 화면에 대한 고양된 감성은 이제 더 이상 조각적 환영이나 눈속임을 허용하지 않을는지 모르나 시각적인 환영을 인정하며 화면 위에 칠해진 최초의 붓 자국은 이미 실제의 평면성을 파괴하며, 몬드리안의 구성은 여전히 일종의 3차원의 환영을 암시하고 있다.

옛 거장들은 관객이 그 공간 속으로 걸어 들어가고 있다고 상상할 수 있는 환영을 창출했으나, 모더니스트가 창출한 환영은 관객이 바라만 볼 수 있는, 즉 눈으로만 여행 할 수 있는 환영이다.

이렇듯 과거의 많은 화가들도 현대화 되어가는 자신들의 사회에 발맞추어 새롭고 발전된 ‘회화’작품을 연구하였고, 그 가운데서도 ‘순수성’을 고수(固守)하려는 노력을 아끼지 않았다. 본인도 마찬가지로 회화작품이 가지고 있는 순수한 표현과 방법들을 지키려 한다.

<rainbow-허상과 진실>시리즈 작품에 나타난 오르피즘적인 성향과 동시성의 적극적인 시도를 구성한 작업들은 비교적 현 시대에 어울려지는 위치에 서있다고 본

다. 19세기와 20세기를 살았던 프랑스 파리의 화가 로베르 들로네는 처음엔 프랑스 큐비스트(cubist: 입체파의 화가)였다. 그러나 그 안에서도 입체파의 숭고한 야망을 거침없이 표현하였는데, 당시 제일차세계대전 전후 시대의 정치적인 시사성과 현대화를 찬양하는 작품 활동을 한다. 색채의 동시적 대비라는 독특한 작품을 하면서 ‘동시성’(Simultaneity)이라는 별명을 얻기 까지 했다.

추상적이고 현대적인 그림으로 20세기를 순수 회화의 전개에 중요한 부분을 차지한 로베르 들로네의 작품과 그 업적들을 살펴보면서 <rainbow-허상과 진실>시리즈 작업이 안고 있는 과제를 고찰하게 되었다.

따라서 로베르 들로네의 작품과 본인의 작품을 오르피즘의 ‘색채의 동시대비성’에 비추어 정리하였다.

II. 오르피즘과 들로네 연구

1. 오르피즘(ORPHISME)의 사전적 내용

<rainbow-허상과 진실>의 시리즈 작업에서 등장하는 무지개 색이 갖는 형식적인 의미로는 밝고 화려한 무지개 색채가 지닌 장점을 드러내기 위함의 강조였다.

본인이 생각하고 있는 무지개 색의 장점이란 한가지의 색으로 느끼게 할 수 없는 것을 동시에 여러 가지 느낌을 전달하는 것이다.

그리고 미술심리학의 치료적인 것과 그로 인한 플라세보 효과(placebo effect) 2)를 주는 것이라고 생각한다.

오르피즘의 창시자였던 로베르 들로네와 유사한 작품을 전개한 그의 부인 소니아 들로네(Robert Sonia)의 그림에서도 오색찬란한 리듬감 있는 동시성의 표현 즉, 색채의 운동감을 볼 수가 있다.

오르피즘이란 무엇인가? 먼저 사전에 기록된 바를 살펴보면 20세기 초반에 일어난 회화운동으로 입체파의 한 예술분파에 붙여진 명칭이다. 오르픽큐비즘 이라고도 한다. 프랑스의 화가 로베르 들로네와 쿠프카(Kupka, Frantisek)가 그 대표자이다. 입체파의 열성적인 우호자였던 아폴리네르(Apollinaire, Guillaume, 1880~1918, 프랑스 시인)는 1912년, 베를린의 시트룸 화랑에서 열린 로베르 들로네의 개인전에 초대되어 강연을 했는데, 그 강연에서 들로네의 작품이 피카소 등과는 또 다른 새로운 양식을 제시하므로 예술의 시대를 개척한 것으로 평가하였다. 그의 회화와 화면의 구성이 시적 음악적 원리에 바탕을 둔 것이라 규정하고, 고대 그리스의 음악의 신 오르페의 이름을 빌어 '오르피즘' 이라는 명칭을 제안하였다.

화려하고 다이내믹(dynamic)한 색채 표현은 구성주의, 신 조형주의와 함께 훗날 추상 회화에 큰 영향을 주었다. 오르피즘은 큐비즘의 조형성을 가지면서 미래주의

2)*플라세보효과 (placebo effect)

플라세보라고 하는 독도 약도 아닌, 약리학적으로 비활성인 약품(젓당·녹말·우유·증류수, 생리적 식염수 등)을 약으로 속여 환자에게 주어 유익한 작용을 나타낸 경우에 플라세보 효과가 나타났다고 한다. 현재 비교연구에 의하여 의약품의 치료효과를 평가하기 위하여 사용된다.

*신앙요법 [信仰療法, Faith Healing] 과학자들은 환자를 안심시키기 위해 가짜 약을 주었을 때 환자가 일시적으로 치유된 것처럼 보이는 플라시보 효과(placebo effect)로 본다. 곧 종교적 장소에서 조성되는 열띤 분위기에서 환자는 진통제의 일종인 엔도르핀을 분비해서 고통을 잊고 병이 나은 줄 알게 된다는 것이다.

의 힘이 있고 동적인 표현을 가미시켰다. 공간과 시간의 동시 표현을 시도하며 색채에 있어 큐비즘의 냉담한 색조를 피하고 야수주의의 강렬한 이미지를 채용하였다.

아폴리네르는 이 사조의 대표적 화가로 로베르 들로네, 페르낭 레제(Leger Fernand, 1881~1955, 프랑스), 프란시스 피카비아(Picabia Francis, 1879~1953, 프랑스), 마르셀 뒤샹(Duchamp Marcel, 1887~1968, 프랑스)등을 지목했다.

로베르 들로네와 그의 아내 소니아 들로네는 음악을 대하듯이 추상적 색채의 화음을 시각적으로 표현했다.

들로네가 입체파(CUBISM)와 색채를 통합시킬 수 있었던 근거의 하나로서, 화학자 미셸 외젠 세브릴(Michel Eugène Chevreul 1786~1889 프랑스)이 색의 동시적 대비에 관해 쓴 책 <De la loi du contraste simultané des couleurs> (1839)를 들 수 있다. 1880년대에 그의 이론을 따른 신인상주의자 쇠라(Seurat, Georges, 1859. ~1891, 프랑스 파리)와는 달리 로베르 들로네는 이것을 추상적인 방법으로 적용하는데 관심이 있었다. 즉 대상에 구속되지 않는 상태에서 빛과 색의 효과를 탐구했다.

[도판1]을 보면 겹겹이 들어찬 원형의 색채가 독자적인 리듬과 운동감을 갖고 있음을 알 수 있다.



[도판1]로베르 들로네 <동시성의 구성 : 원반형 태양 Simultaneous Composition : Sun Disks>1913

또 다른 오르피즘 작가로는 파리에서 활동한 체코 태생의 프란티세크 쿠프카(Kupka, Frantisek, 1871. 9. 23~1957. 6. 24, 프랑스화가)를 들 수 있다. 그가 <뉴턴의 디스크 : 2개의 색으로 된 푸가 Disks of Newton : Study for Fugue in Two Colours> (1912, 필라델피아 미술관)[도판2]를 그릴 때 이미 들로네의 '음반들(Disks)'를 알고 있었던 것으로 보인다. 제목의 암시를 통해 음악과의 유사성을 알 수 있듯이 캔버스에서 펼쳐지는 관현악과 같은 색의 진동은 보는 사람으로 하여금 시각적인 음악을 느끼게 한다.



[도판2]

로베르 들로네의 작품은 아우구스트 마케(August Macke, 1887~1914, 독일), 프란츠 마르크(Franz Marc, 1880~1916, 독일), 파울 클레(Paul Klee, 1879~1940, 스위스)등의 화가에게 깊은 인상을 주었다. 1912년 그들이 파리에 있는 로베르 들로네의 화실을 방문함으로써 그들의 이후 작품에 결정적인 영향을 받는다. 이와 같이 프랑스 화가가 창조한 오르피즘은 독일 입체파의 발달에 영향을 끼친다.

아폴리네르는 살롱 ‘황금분할’ 전시 때 표명된 회화에 관한 강연을 계기로 1912년 10월 처음으로 사용하였다. 본래 피카소(Picasso, Pablo Ruiz y, 1881~1973, 스페인)나 브라크(Braque, Georges, 1882~1963, 프랑스)를 중심으로 하는 정통 입체파는 대상의 분석과 화면의 재구성을 중요한 목표로 삼았기 때문에, 색채 보다는 오히려 형태의 조합에 의한 구성을 중시했다. 그러나 이에 대하여 로베르 들로네나 쿠프카(Frantisek Kupka, 1871~1957 체코)는 인상주의의 보색이론을 발전시켜,

스펙트럼에 나타난 모든 색채를 화면에 끌어들이어서, 음악적인 리듬에 바탕을 두고 다채로운 화면 구성을 추구하였다.

그리고, 큐비즘의 유력한 멤버였던 로베르 들로네와 그의 부인인 소니아 들로네가 끝까지 이 경향에 충실했으므로 오르피즘은 1911년에서 1914년 사이에 들로네 부부가 열중했던 화풍을 지칭한다.

오르피즘은 두 가지 원칙을 갖고 있다. 첫째로는 글레즈(Albert Léon Gleizes, 1881.12.8 ~ 1953.6.24, 프랑스), 메칭제(Jean Metzinger, 1883~1956, 프랑스)나, 마리로랑생(Marie Laurencin, 1883~1956, 프랑스)과 같은 작가들로 재현된 입체파 원리의 완화이고, 다른 한편으로는 회화 활동에 있어 색채의 본질적인 역할에 관한 로베르 들로네의 주장이다.

로베르 들로네는 실제로 단색이 보색을 조건 짓는다면 색은 빛을 파괴하지 않고 프리즘의 모든 색을 동시에 끌어 온다고 믿었다.

그의 회화와 화면의 구성은 시적 음악적 원리에 바탕을 둔다. 화면은 직선과 곡선으로 분할하는 면으로 구성되었고, 각 면에는 유채색을 사용하여 표현하였는데, 시간이 흐름에 따라 밝고 선명한 스펙트럼의 원색이 다채롭게 사용되었다.

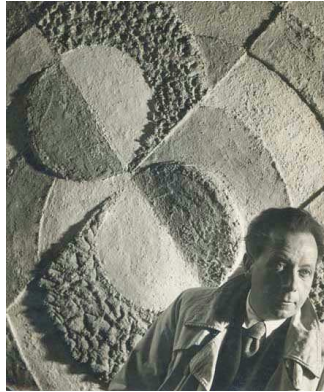
로베르 들로네가 표현하고자한 화면의 사선과 디스크형의 원형은 당시에 가장 주목을 받았던 과학 기술의 업적인 에펠탑과 비행기의 프로펠러였다. 프로펠러는 인간이 하늘을 날고자 하는 꿈을 실현시켜 준 비행의 원리를 상징하는 것으로 그 당시 사람들의 인상에 강하게 남았던 가장 첨단 과학의 상징물이었다.

소니아 들로네는 선명한 색채의 질서 있는 화면을 특징으로 하면서도 야수주의나 입체파의 영향을 별로 받지 않고 독자적인 예술을 이룩하였다.

색채를 중심으로 한 동시성의 연구와 협력하여 색채조형, 원의 구성, 리듬 등 자신만의 색채 감각을 표현하였고 그녀의 색채는 의상에 응용 되었다. 발레 의상에도 활용되기도 하였다. 이와 같이 열정적으로 작품 활동을 전개 했던 소니아 들로네는 빛의 움직임과 풍요로움을 자유분방한 색채 덩어리들로 표현했으며, 로베르 들로네에게 이 중요한 발상을 제공했다고 한다. 그리고 이 부부의 작품은 같은 발상과 ‘동시적’ 표현으로 비슷한 작품을 만들어 낸다.

2. 로베르 들로네와 소니아 들로네

a. 로베르 들로네(Robert Delaunay, 1885, Paris - 1941, Montpellier) 프랑스 화가



로베르 들로네 인물사진

로베르 들로네는 1905년부터 1907년 사이에 고갱, 세잔느, 쇠라의 노선에서 독학으로 그림 공부를 시작하였다. 입체파의 작품들은 세브릴의 색채론을 접하였다. 그러한 작업들은 ‘색채의 자발적인 대조’ 개념을 발견하도록 유도한다.

입체파와 표현주의의 영향아래, 생-세브렝(Saint-Severin)시리즈가 1909년부터 시작된다.

나중에, 이 시리즈는 새로운 형식의 표현주의에 대한 열망을 나타내지만 거기까지 이르지 못한다고 언급한다. 그는 도시의 테마에 대한 작업을 시작해(특히 에펠 탑), 초기에는 우편엽서와 후에는 그랑 조귀스탱가 3번지에 있는 자신의 아틀리에 창문을 통해서 작업을 하는데, 소니아 테르크(소니아 들로네의 결혼 전 이름)와 결혼(1910)한 후, 그곳에서 정착한다.

1911년은 그에게 있어 결정적인 해이다. 프랑스 입체파에 속해 있던 로베르 들로네는 그곳에서 빠져 나온다. 어떤 객관성의 요구에 따르는 입체파화가들의 대부분은 자연의 대상들을 재현하기를 바란다. 그들은 인상주의 이전의 아카데미 화가들과 똑같은 방식을 답습한다. 그러나 로베르 들로네가 채색한 덩어리들은 자율적인 본질을 지니기 시작한다.

같은 해, 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866~1941, 러시아)로부터 초청을 받고, 브

라우 라이터(Blaue Reiter)에 모습을 드러낸다. 그것은 그의 일생 내내 지속 될 독일 화가들과의 접촉의 시작을 뜻한다. 이 여정을 통해서 이듬해 여름, 그를 오랫동안 방문하는 클레(Paul Klee, 1879~1940, 스위스), 마르크(Franz Marc, 1880~1916, 독일), 그리고 마케(August Macke, 1887 ~1914, 독일)에 대한 강렬한 인상을 갖게 된다.

이처럼 뜻 깊은 해는 그와 아폴리네르 사이의 우정이 싹튼 해이기도 하고, 또 얼마 후에는 상드라르(Blaise Cendrars, 1887~1961, 프랑스 시인·평론가)와의 교제가 시작된다.

로베르 들로네가 스스로 ‘구성주의적’이라고 칭한 이 시기는 <창문들>, <음반들>[도판3], 원형의 형상들과 같은 작품과 더불어 시작된다.



[도판3]로베르 들로네<Disks> 캔버스에 유화, 60.0 x 59.8cm

“나는 프리즘처럼 보이는 그림들을 구성했다…나는 큐비즘의 이단자였다…나는 <창문들>이 아폴리네르가 마치 언젠가 순수시를 찾았던 것처럼 순수회화라고 부르던 것을 특징적으로 나타낸다고 생각 한다. 이런 새로운 회화에 신비주의적인 큐비즘이라는 용어를 붙인 아폴리네르는 <창문들>을 출판한다. (<붉은색에서 초록색까지 노란색은 모두 소멸된다. / 창문은 오렌지처럼 열린다. / 빛의 아름다운 열매>). 1913년 1월, 발덴(Walden)에 의해 초청받은 로베르와 소니아는 아폴리네르와 상드라르와 함께 베를린으로 가서 슈투름(Sturm)화랑에서 대형 전시회를 연다.”³⁾ 같은 해에 로베르 들로네는 20편의 그림과 <3점의 동시적인 조각들>을 베를린의 에르

3) 제라르 드류조이, 문장, 박준원,, 『현대미술사전』 Edition arte,1992, p.170

스터 도이체 에르브스트 살롱에 출품하는데, 그 조각들 중 하나가 <말 프리즘 태양 달>이라는 제목을 달고 있다. 베를린 살롱의 프랑스 청년화가들의 경향과 오르피즘의 경향의 찬양이었다. 로베르 들로네는 그것을 그때부터 동시적인 것이라고 부르고 서명할 만하다고 여긴다. (아폴리네르, <파리의 저녁>1913년 11월 15일) 그래서 비 객관적인 회화에 도달한 들로네는 방향전환을 한 듯하다. 이를테면 시사성과 스포츠에 관한 주제와 연관된 구상이 다시 출연한다는 것이다. <블레리오에의 찬양>[도판4], <카르디프 선수단>[도판5])



[도판4]<Hommage à Blériot>1914,



[도판5]<Football. L'Equipe de Cardiff>1916

그러나 이 대형 그림들에서 최근에 얻어진 색채의 억제와 연관의 역동적인 힘은 두 번째 화면 위에 주제의 재출현을 꾀한다. 로베르 들로네 가족은 전쟁(일차세계 대전 1914~1918) 중에 스페인과 포르투갈에서 지낸다. '빛'의 강렬함을 더 잘 포착하기 위해 그들은 보다 반짝이는 표면을 제공해 주는 폴과 밀랍의 매체를 채택한다. 마드리드에서 그들은 디아길레프(Diaghilev, Sergey Pavlovich 1871~1929 러시아 무용가)를 만나서 니진스키(Nijinsky, Vaslav 18910~1950, 러시아 무용가), 파블로바(Pavlova, Anna Pavlovna 1881~1931 러시아 발레무용가), 카사비나 등의 무용가들과 함께 포킨느의 안무에 <클레오파트라>를 위한 의상과 장식을 만든다. 들로네 가족이 파리로 되돌아오자(1912) '다다' (Dadaism, 프랑스어 dada는 '목마'를 뜻함.20세기 초반 주로 취리히와 뉴욕·베를린·퀘른·파리 및 독일의 하노버 등지에서 활발했던 허무주의적 예술운동.)는 절정기를 맞는다.

로베르 들로네는 짜라(Tristan Tzara (1896~1963), 대표작:<25편의 시>(1918)루

마니아 출신의 시인)의 잡지에 기고한다. 크르벨(Rene Crevel)과 아르프(Jean Arp, 1887. 9. 16 독일~1966. 6. 7, 스위스. 프랑스의 조각가·화가·시인), 브르통(Andre Breton, 1896. 2. 18~1966. 9. 28 .프랑스의 시인·수필가·평론가·편집자. 초현실주의 운동의 주동자이자 창시자의 한 사람이다.), 수포(Philippe Soupault, 1897. 8. 2~1990. 3. 11, 프랑스의 시인·소설가·비평가)는 말제르브 거리 19번지에 있는 그의 아파트에 자주 드나든다. 그러나 이 20세기는 다른 많은 미술가들처럼 로베르 들로네에게 있어서도 <질서에로의 회복>이라는 어떤 방법이 특징적이다. 이를테면, 1912-1913년에 나온 침착하고 안정된 주제들 <카르디프 선수단>, <에펠탑>을 다시 다루는 그는 자신의 친구들(짜라, 브르통, 아라공, 마이야코브스키, 발덴, 델테이...)이나, 몇 안 되는 부유한 고객들의 초상화를 매우 전통적으로 그린다는 것이다. 그러나 30년대 초에는 어떤 새로운 전환기를 보여준다.

다시 말해, 어떤 환희와 새로워진 역동성을 가진 원반형의 주제에 다시 착수하면서 그는 <채색된 리듬>이나 <끊임없는 리듬>[도판6]이라는 작품을 만들며, 여기서 채색된 형태들이 수직의 중앙선과 원형 형태의 부조, 즉 흰색이나 모래 빛의 단색화를 만들어낸다.

동시에, 그는 광고 도안가로서 특히, 장식가로서 훌륭한 작품을 제작한다. 1937년의 국제전시회에서 그는 철도 청사를 위해 10개의 부조를 제작한다. 대기의 청사에 780㎡의 <채색된 리듬>을 제작하고 투명하게 채색된 고리의 활발한 움직임으로 둘러싸인 대기 속에 매달린 실제 비행기 주위에 만들어진 투명하고도 거대한 지구형태 공간으로 장식 된다. 그러나 왕성한 창작활동을 하던 그에게 새로이 전쟁이 들이 닥쳐 몽펠리에에 피신해있던 그는 그곳에서 56살의 나이에 암으로 생을 마감한다.



[도판6] 로베르 들로네<Endless Rhythms>1934. 캔버스에 유화, 2.075x0.521m.

b. 소니아 들로네 (Sonia Launay, 1885, Gradzinsk - 1979, Paris) 러시아 출신 프랑스 화가

매우 가난한 우크라이나의 유대인 가정에서 태어난 그녀는 5살 때 생 페테르스부르그의 저명한 변호사이던 그의 숙부에게 양녀로 들어간다. 1903년 그녀는 칼스루흐로 그림공부를 위해 떠나며, 이어 파리에서 유학한다. 러시아로 되돌아가지 않기 위해서 그녀는 독일의 주요한 수집가인 빌헬름 우데와 계약결혼을 하는데, 그는 1908년부터 그의 화랑에서 그녀의 전시회를 주관한다.

2년 후 그녀는 로베르 들로네와 결혼하기 위해서 빌헬름 우데와 이혼하며, 로베르 들로네와 동등한 위치에서 활동하지 못하고 육아와 가사, 그리고 돈을 벌어야 했다. 그때 자수, 실내 디자인 직물, 책 제본, 원피스, 조끼, 차양 등을 제작하기 시작하는데 이것들의 빛나는 색채와 자유로운 형태는 일대 선풍을 불러일으킨다. 발덴이 슈투름 화랑에서 <로베르 들로네>전시회(1913)를 주관할 때 소니아의 여러 작품도 함께 전시된다. 그 시기에 그녀는 <동시적 원피스>[도판7]를 입고 뵈리예 무도장에서 목요일 저녁마다 로베르 들로네와 함께 탱고를 추었다고 한다.



[도판7]

“움직이는 원반형의 배 / 무지개다리 아래로 흐르는 두개의 가슴>이라고 상드라르는 쓴다. 그녀는 그곳에서 검은 셔츠를 입고 그 셔츠 앞쪽 가슴부분의 뚫려진 구멍으로 핏빛의 문신과 피부의 외설스러운 낙서들이 흰히 들여다보이는 옷차림의 크라반과 세베리니(Gino Severini, 1883. 4. 7~1966. 2. 27, 이탈리아 화가)를 만나는데, 세베리니는 <우리의 옷차림의 세세한 부분까지도 매일 밀라노에 전보로 알렸고, 이 소식들은 생페테르스 부르그의 라리노프와 곤차로바의 광선주의에까지 알려지며…이는 모스크바의 미래주의파들에게 까지 알려지고 모방되었으며, 마야 코브스키의 유명한 노란 단색 셔츠는 우리들의 광란의 밤의 패션에 마지막 반항이었다. 상드라르가 전했다.”⁴⁾ 그 당시엔 여성의 사회적 위치가 낮았고 그 시선들이 보수적이었으므로 미술계 안에서 알려진 수집가와 계약결혼을 파기하고, 로베르 들로네와 결혼을 하였으니 소니아 들로네의 삶은 사람들의 관심의 대상이

4) 제라르 드류조이, 문장, 박준원, 『현대미술사전』 Edition arte, 1992, p.171

었을 것으로 추측한다. 이러한 1912년에 소니아 들로네는 <자발적인 대조>로 다시 그림을 그리는데, 같은 시기에 나온 로베르의 <창문들> 만큼 혁신적이었다. 그 중 러시아 민속예술의 몇몇 모티브를 상기시키는 이종의 원반구조에 있어서는 훨씬 유연한 내용을 보인다. 파리 거리의 불빛에 매혹된 그녀는 <전기 프리즘>을 제작하고 이어서 1913년 <르 발 빌뤼에>[도판8]라는 걸작품을 그린다.



Sonia Delaunay: Le Bal Bullon, 1913

[도판8] 소니아 들로네 <빌뤼에 무도회> 1913. 매트리스 캔버스에 유채. 97X336.5cm. 조르주 폰피두 센터, 파리

이 작품 속의 주제는 빛의 형태 관계들의 표현 속에 기품과 유머가 넘치는 회전 리듬으로 표현된다.

같은 해에 상드라르와 함께 그녀는 <시베리아 철도의 산문>을 제작한다. 이를테면 상드라르(Blaise Cendrars)와 소니아 들로네는 색채의 대조 혹은 필연적인 동시성을 처음으로 시도했다. 즉, 마치 지휘자가 단번에 악보에 겹쳐진 음표들을 읽는 것처럼 단 한번의 시선으로 시 전체를 읽어내도록 눈을 훈련시킨다. 라고 아폴리네르가 말했다. 스페인과 포르투갈에서의 망명 기간 동안 (1914-1921) 그녀는 어려움 없이 전원생활의 가장 화려한 면들을 화폭에 담는다. 그리고 마드리드에서 디아길레프(Sergey Pavlovich Diaghilev, 1872~1929, 러시아 예술가)를 위해 <클레오파트라>의 무대장치를 담당한다. 1917년 러시아 혁명으로 이 두 사람의 기본적인 재정수입이 끊겼고, 20년대에 소니아 들로네는 패션과 장식에서 정열적인 활동을 해 나가는 동시에 아방가르드와 다다, 그리고 초현실주의와 지속적인 관계를 맺는다.

즉 그녀의 <동시적 직물>은 상드라르와 수포, 짜라의 시들을 담고 있다. 그녀는 서점의 장식을 하고, 자크 두세(Doucet)나 자크 하임(Jacques Heim)과 같은 다른 장식가들이나 재단사들을 위해서 짜라의 <수염에 있는 마음>의 의상을 제작한

다.[도판9]p.44

1925년 그녀는 최초의 채색 자동차를 제작하고, 다음해에 마르셀 레르비에의 <현 기증> 의상 제작을 맡는다. 1930년 그녀는 장식 미술관에서 첫 **1'UAM** 전시회에 참여하고 추상미술 전용의 살롱 데 레알리테누벨 설립(1939)에 참가한다.

로베르의 죽음 이후, 1979년까지 화가, 오브제 창작자, 장식가, 만화가로서의 그녀의 활동은 조금도 약화되지 않으며 항상 성공적인 색채로 주목받는다.

3. 로베르 들로네의 색채의 동시 대비성

‘동시성’(Simultaneity)은 로베르 들로네의 별명이기도 했다. 그는 자신의 작품에서는 색깔들이 동시에 존재한다고 했고, 색깔들이 대조 된 채로 존재하도록 했다.

그의 작품에서는 색채가 직접적인 언어이자 하나의 시가 되었다.

“로베르 들로네가 신인상주의적인 방법을 사용하기 시작했을 때 그것은 시작 된지 이미 20년이나 되었으며, 이론 또한 완전하게 발전되어 있었다. 신인상주의는 일찍이 1839년에 발간되었던 세브렐의 ‘색채의 동시적 대비법칙’에서 제시되었던 색채와 ‘빛’에 관한 과학적인 발견에 기초한 것이다. 관객의 현실과 유사하지 않은 기호를 읽어내면서 생겨나는 ‘지각적’ 동시성으로 대처하기 시작한 것이다. 이 발전은 색채이론, 특히 19세기의 과학자 외젠 세브렐(Eugène Chevreul)이 ‘색채의 동시적 대비법칙’을 제창하여 보색들이 함께 배치되었을 때 얻어지는 상호적인 광도(光度)의 향상에 대해 제창한다. 1912년 여름 동안 로베르 들로네와 소니아 들로네는 함께 작업하면서, 시각적 현실에 기반 하면서도 형이상학적 함축성을 지니고 있는 색채의 구조적 가능성에 대한 깨달음을 기초로 한 미학을 창안해냈다. 그 해 여름 ‘빛’에 대한 논문을 위해 써 놓은 메모에서, 로베르 들로네는 시각적 감각이 없이는 빛도 움직임도 없다고 선언했다. 자연 속의 빛은 색채의 움직임을 만들어낸다. 움직임은 현실을 구성하는 색채들 간의 불균등한 대비 관계에서 생겨난다. 이 현실에 깊이가 주어지면서 우주까지도 볼 수 있는 리드미컬한 동시성이 된다고 소니아 들로네가 로베르 들로네 보다 더 먼저 이런 생각을 발견하여 작업했다.

그녀가 그 해 여름 로베르 들로네 곁에서 그린 ‘동시적 대비’ 연작은 로베르 들로네의 ‘창문’ 연작처럼 실제와 유사한 상징적 기호들에 의해 사실의 재현과 희미하게 연결되듯이 창문의 커튼을 해와 햇무리로 대치하여 그리면서 자신의 작품을 추상화의 문턱에 올려놓았다.

색채의 동시적 대비 법칙은 쇠라의 보색대비에서 시작한다. 1880년대에 쇠라는 색채를 각각 엄격하게 분리시켜 점들에 의해 정확하고 다양한 색가를 나타내 보이기 시작하였다. 여기서 색가(valeur(불) 色價)란 '광가'라고도 한다. 두 가지 이상의 색채가 화면에 놓였을 때, 각 색채가 갖는 명도, 채도 및 속성들에 의해 상호관계가 일어나고 그로부터 화면의 전후거리나 확장과 수축 등의 공간적 표현을 발생시키는 성질을 말한다.

다시 말해 색채 간의 관계에서 한 색이 다른 색과 비교되었을 때 그것의 시각적인 강도를 뜻하며 색가가 높다 또는 낮다고 표현한다. 이 용어의 의미는 회화 양식의 추이에 따라 다소 변화되었다. 인상주의 이전까지의 회화에서는 색채의 밝기, 즉 명도의 측면에서 색가를 파악하였으므로, 밝은 색은 화면 앞으로 떠오르고 어두운 색은 뒤로 가라앉는다는 시각의 원칙에 따라 색채를 처리함으로써 입체감이나 원근 표현이 가능했다. 이 경우, 실제 자연광 속의 가장 밝은 색과 가장 어두운 색의 폭을 회화에서 표현하는 것이 불가능하므로, 화가는 서로 인접한 색채의 상호관계 그것도 좁은 명암의 범위에서 요약된 명도로써 모든 것을 표현해야 했으며 여기에서 화가의 기량이 결정되기도 했다.

인상주의 이후의 근대회화에서 색가는 색채 상호간의 밝기에 의한 원근 표현 뿐 아니라, 색의 명도, 순도(純度), 채도(彩度)의 상호대비 및 배치관계에 따라 화면에 구성되는 입체감의 골조, 공간의 넓이, 화면의 동감(動感) 등이 표현된다. 그리하여 인상주의자들의 본능적이고, 경험주의적인 색채효과를 체계화시키기 시작하였다.

그는 색소의 일반적인 혼합대신에, 광선을 구성하는 색채구성요소들로 분할시켜서 관객의 시각 속에서 광학적인 혼합이 일어날 수 있도록 하였다. 이는 예술가의 의식 속에 색채의 자율성을 심어주게 되었고 그 결과 인상주의의 영역을 훨씬 벗어나 버린 결과를 가져왔다. 인상주의자들이 빛을 진실하게 모사해서 그리는 데 성공했다고 한다면, 쇠라는 ‘보색대비법칙’을 발견했던 것이라 할 수 있다.

그리고 로베르 들로네는 신인상주의자들의 방식이 동시대비의 구축적 구성을 방

해한다는 이유 때문에 신인상주의자들을 비평하기 시작한다. 그래서 <쌩-세브랭> 시기에 이후에 오는 <창문들>시리즈들에서 그가 예전에 사용했던 작은 붓질은 자연주의적 공간의 잔재를 압도하는 격렬하게 빛나는 면들로 확대시켰다.

또한 세브렐은 색채 조화에 대한 규정들을 확증하면서, 조화의 두 가지 종류, 즉 유사조화와 대비조화가 있다는 논리를 제시하였다. 그의 가설에서 '동시적'이라는 단어는 눈으로 동시적으로 지각해서 얻는 결과인데, 그것은 어떤 법칙들에 따라 작용하는 둘 혹은 그 이상의 색채들을 언급하는 것이다.

회화에 미친 세브렐 이론의 진가는 그가 관찰한 모든 것들에 대한 어떤 절대적인 정당성에 있는 것이 아니라, (동시대비 법칙은 제외하고) 다소간 주관적인 감정이랄 수 있는 화가의 의식에 미치는 영향력에 있다. 즉 화가들은 색채에 대해 훨씬 체계적인 방법론으로 생각하기 시작하였고, 그리고 빛의 이론과 관련 있는 물리적인 양상들에 대해 얼마간 친숙해졌다.

로베르 들로네가 라 마들렌느에서 '창문 그림들'을 그리던 시절 그는 자신이 세브렐 이론에 도움을 얻었음을 시인하였다. 그리고 '동시적'이라는 단어를 1913년 1~2월 베를린 전시회의 카탈로그 안에서 작품들의 제목으로 사용했다. 거기에는 그의<동시적 창문>과 <3절 구성의 창문>등이 있다. [도판10]



[도판10] 로베르 들로네<동시적으로 창문이 열린다(Simultaneous Windos) 2번째 모티프, 1번>

창문 그림들에서 새롭게 창조된 리얼리티는, 최초로 색채가 회화구성의 유일한 매개체라는 사실에 입각한 것이다. 이것은 이후 원형 시리즈 등에서 한층 진보된 개

념으로 이어진다. 색채는 주제, 형태, 공간 그리고 빛의 움직임 등을 나타낸다.

색채는 순수하게 시각적이고 단지 그 자체를 보여 주는 현상들이다. 또한 색채는 터치에 의해 이해 될 수 없다. 왜냐하면 순수 색채는 손으로 느낄 수 있는 어떤 것도 재현하고 있지 않기 때문이다. 그러나 이것은 단순히 생리학적인 반응이라고 할 수도 있다. 심지어 색채 이론가인 세브렐도 독자들에게 이런 작용들이 화학적인 것도 아니며, 단지 우리가 색가에 대해 어떤 동시적인 지각을 가질 때, 우리 자신의 내부에서 일어나는 과정의 결과임을 상기시키고 있다. 사실 들로네는 다른 화가들보다, 시각 내에서 발생하는 행위에 가치를 두었다. 특히 이것은 빛을 통해 생생해지는 실체에서 색채를 시각적인 현상으로 감지할 때, 한층 두드러진다.

1960~1970년대에 바자렐리(Vasarely, Victor)⁵⁾가 정적 관객에서 열렬한 참여자로서 변화시키는 자신의 작품에 관해 얘기하였는데, 이 점은 들로네의 예술적 의도도 일맥상통한다. 결국 들로네의 작품에서의 색채는 독자적으로 인식되는 것이 아니라, 모든 색채들과 함께 동시적으로 지각되는데 의의가 있다.

그는 이러한 회화적 동시 대비를 작품 구성에서 생명력처럼 간주하였다. 또한 로베르 들로네가 의도한 운동감은, 미래주의자들이 그랬던 것처럼 한 대상이 자기 위치를 공간적으로 변형시키는 의미의 이동이 아니라 항상 광선과 동시적인 색채 대비들의 움직임이었다. 로베르 들로네는 그것을 다음과 같이 설명한다.

색채들의 움직임에는 다양한 속도와 가치들이 존재한다. 보색들의 느린 운동감, 부조화 색들의 빠른 운동감이 있고, 이것은 입체파와 미래파들이 역동성이라고 지칭하는 묘사적인 운동감과는 관계가 없다. 나는 운동감을 묘사하지 않는다. 그것들의 대비에도 불구하고 그것은 연속적인 것이 아니라 동시적인 것이다.

5)* 바자렐리(1908. 4. 9 헝가리 페치~1997. 3. 15 프랑스 파리)

헝가리 태생 프랑스의 화가.기하학적 추상화를 그리는 화가로서, 옴 아트 운동의 주요인물이 되었다.

그는 헝가리 부다페스트에서 바우하우스 조형학교의 전통에 따라 화가수업을 받았다. 1930년 헝가리를 떠나 프랑스 파리에 정착했으며, 처음에는 상업미술가로 생계를 꾸렸지만 독자적인 작업도 계속했다. 1930년대에 그는 구성주의의 영향을 받았으나 1940년대에는 기하학적 형태와 다양한 색채들 간의 상호작용으로 화면에 활기를 주는 독특한 표현양식을 보여주었다. 그의 화풍은 1950년대 중엽과 1960년대에 원숙기에 이르렀다. 이 시기에 그는 착시를 통한 움직이는 듯한 효과를 강조하기 위해 좀 더 화려하고 자극적인 색을 사용하기 시작했다. 대표작으로는 <시리우스 II Sirius II> (1954, 프랑스 파리 드니즈 르네 화랑)·<온도 Ondho> (1956~60, 뉴욕 현대미술관)·<아르니 C Army-C> (1967~69, 드니즈 르네 화랑) 등이 있다.

바자렐리는 1959년 프랑스로 귀화해 프랑스 시민이 되었다. 그의 작품은 대부분 프랑스 남부 보클뤼즈 주의 샤토 드구르드에 있는 바자렐리 미술관에 소장되어 있다. 1970년에 그는 바사렐리 재단을 설립했는데, 이 재단은 1976년에 엑상프로방스 근처에 그가 직접 설계해 지은 건물에 자리를 잡았다.

동시성이란 고유 어휘의 공통성에서 보다시피, 자체의 유사성도 공존한다. 빛이 모든 것을 변형시키고 모든 것을 해체시키고 있다는 점이다.

로베르 들로네는 색채나 빛의 지각적인 면에 관심이 있었다. 동시적인 색채, 동시적인 단어, 혹은 동시적인 시점 등등에 의해 비롯되는 동시성이란 단어는 시대의 대변자적인 것으로, 새로운 미학에 도달한 개념이었다. 1912년의 <창문들>은 프리즘 색채로 구성된 밝고 투명한 분위기로 입체파들과는 명백하게 다르다.

그 당시 인기를 끌던 베르그송⁶⁾철학의 입장에서 많은 이들의 관심을 끈 것은 현대 도시적 경험의 뚜렷한 특성이었다. 과거와 현재 그리고 미래를 포괄하는 지속성, 그리고 개개인의 정신적 생활에 공동적인 요소를 부여한 생명의 역동이라는 베르그송의 개념들은, 그 현대적 경험의 창조적 해석을 위한 기틀을 마련해 주었다. 현대 숭배의 이런 측면을 지칭하기 위해 ‘동시성’이라는 또 다른 용어가 만들어졌다. 곧 당시의 가장 인기 있는 화두가 되었다. 이 단어는 다양한 의미를 내포하고 있었다. 시인 쥘 로맹(Jules Romains)에게 그것은 구성원들을 한데로 묶는 대도시의 일상적이고 즉각적인 경험들을 의미했다.

1908년 출판되어 큰 호형을 받은 그의 서사 집 <일체화된 삶(La Vie unanime)>은 개개인의 개성을 용해시키고 도시 전체를 포함하는 수많은 집합성(장소, 직업, 관습에 관한)을 찬양했다. 또 1912년의 미래주의 화가들에게 이 용어는 그것과 관계있긴 하지만 다른 의미를 내포했다. 그들은 예술작품 속의 심리상태의 동시성, 이것이 우리 예술의 매혹적인 목표라고 선언 했다. 현대사회의 전례 없는 역동성을 잡아내기 위해서, 그들은 그림 ‘사람이 기억하는 것과 보는 것의 합성’이 되어야 한다고 주장했다. 로베르 들로네는 1909년 로맹(Jules Romains, 1885~1972, 프랑스)⁷⁾을 만나 미래주의 사상을 접했다. 동시성에 대한 그의 관심은 미래주의와 일치하는 바가 있었다. 로맹이 언급한 집합적인 대도시의 정체성의 초점이기도 했

6) *베르그송 (Bergson, Henri-Louis, 1859. 10. 18 프랑스 파리~1941. 1. 4 파리, 프랑스 철학자)
과정철학이라 부르는 철학 사조를 최초로 정교하게 발전시켰다. 정지보다 운동·변화·진화의 가치를 더 높게 평가했으며 학문적·대중적 호소력을 겸비한 문체의 대가였다. 비록 베르그송 학파가 형성되지는 않았지만 베르그송의 영향력은 상당한 것이었다. 베르그송은 프랑스 철학자들에게 가장 큰 영향을 미쳤으나 미국과 영국, 특히 윌리엄 제임스나 G. 산타야나, 20세기의 위대한 과정형이상학자인 앨프레드 노스 화이트헤드에게도 큰 영향을 미쳤다.

7) *로맹 (Jules Romains, 1885.8.26~1972.8.14)
20세기 전반기 프랑스의 시인·극작가·소설가. 아베이파 시인 운동에 협력, ‘위나니미슴’을 제창했다. <크노크 또는 의학의 승리>, <프시케> 3부작등이 있고, 대표작은 소설 <선외의 사람들>이다. 국제 펜클럽 회장, 아카데미 프랑세즈 회원이었다.

다. 하지만 좀 더 순수하게 시각적이고 회화적인 관심을 불러일으키는 대상이기도 했다. 즉 현대성의 이상이자 파리의 특별한 특징으로 작용하는 에펠탑에 대한 찬미를 그린 로베르 들로네의 그림을 보면 알 수가 있다.

20세기 초반의 에펠탑은 세계에서 가장 높은 구조물이었고, 파리의 도시화와 급속한 발전을 상징하였다. 샤갈(Chagall, Marc, 1887~1985, 러시아 태생의 프랑스 화가)이나 반동겐(Kees van Dongen, 1877~1968, 프랑스 귀화 화가, 네덜란드), 루소(Henri Rousseau, 1844~1910, 프랑스 화가)와 같은 화가들도 이 탑을 그리기 시작했다.

빛은 모든 것을 왜곡시키고, 모든 것을 분해한다. 더 이상 기하학은 존재하지 않는다고 로베르 들로네는 말한다. 적어도 30점의 작품이 포함된 두 연작의 대상인 에펠탑은 로베르 들로네 작품의 중요한 주제였다. 그가 1909년에 첫째 부인 소나 터크와의 약혼을 기념하는 뜻에서 처음 이 탑을 그린 것이 분명하며 다음 몇 년간, 그리고 다시 1920년에 이 기술의 경이를 다양한 모습으로 계속해서 화폭에 담았다.

당시의 많은 문인과 미술가에게 그랬던 것처럼 로베르 들로네에게도 역시 이 탑은 근대성의 상징이 되었다. 라디오 수신탑으로서의 그 용량에 있어서, 에펠탑은 경계를 무너뜨려 유럽을 하나의 지구촌으로 변모시키면서 들로네가 마음속에 그렸던 국제적인 대화를 현실로 보여 주었다.

에펠탑에 대한 들로네의 첫 번째 처리 방식은 제한된 색채와 단순한 블록 형태로 쥘리브 브라크와 폴 세잔의 영향을 보여준다. 좀 더 다이내믹한 <나무가 있는 에펠탑>의 표현 방식은 들로네 작품형식에 있어서 극적인 변화를 알려주고 있다. 들로네는 아마도 미래주의의 영향을 받아 시간과 공간을 관통하는 시각의 움직임을 암시하고 동시주의적인 조망을 표현하면서 여러 시점에서 본 탑을 한 번에 보여주고 있다. 그는 시간의 요소를 도입함으로써 그가 내적인 지각에 대한 핵심이라고 믿었던 충분한 지각의 경험을 포착함으로써 몇몇 인상들을 종합할 수 있었다.

그가 파리를 떠난 후, 기억에 의존하여 이 그림을 완성했다는 점은 중요하다. 그는 기억을 통해서 과거, 현재, 미래가 유동적인 의식의 연속 고리에 의해서 통합된다고 한 철학자 앙리 베르그송의 주장에 영향을 받았다. 들로네는 에펠탑이 놓여 있는 거대한 공간의 혜택을 취하면서 그 구조물의 궤도를 따라 하늘로, 다시 밑으로 움직이는 시선의 움직임을 추적한다. 시선이 전경의 나무로부터 멀리 탑의 꼭대

기로 움직이고 건물의 전면을 가로질러 굽어있는 나무 가지를 따라 구름 기둥의 아래쪽으로 이동함에 따라, 에펠탑은 자동적인 삼차원 대상물로의 그 위치와 전체적으로 그림 표면에 나타난 도안의 요소라는 그 본분 사이로 옮겨 가면서 전경과 배경 사이에서 앞뒤로 흔들리기 시작한다. 이러한 시각적 효과는 고도의 추상으로 그를 이끈 <창>시리즈로부터 들로네의 후기 작품에서 좀 더 명백해졌다.

<나무가 있는 에펠탑>은 들로네의 화법상 해체 단계가 시작되었음을 알리고 있다. 그의 초기 작품에서 보였던 견고한 형태가 분해되어 조각나기 시작하지만, 입체주의 미술가들의 연구 대상들과는 달리 여기서 에펠탑은 여전히 주변 공간으로부터 구별할 수 있는 형태로 남아 있다. 이 작품은 들로네가 대상물로 흩어진 구성 요소들의 만화경으로 조각내면서 견고한 형태에 침투시켜 그것을 부수기 위해 빛을 이용하기 시작했음을 보여준다.[도판11]

이전에 들로네는 에펠탑을 주제로 입체주의풍의 연작을 그렸다. 300미터에 이르는 거대한 탑을 장방형의 캔버스 안에 넣기 위해서 그는 탑을 해체하고 자르고 구부러트렸다. 그리고 열 개의 시점과 열다섯 개의 원근법을 적용했다. 하지만 그는 이 탑을 끌어안고 이토록 고심했지만, 새로운 해결책을 발견하지 못한 채 입체주의가 그랬듯이 오랜 재현의 규칙을 깨는 데 그쳤다. 1910년 죽음을 앞둔 앙리 루소는 "로베르는 에펠탑을 부수지 못할 걸세"하고 말했다.[도판12]



[도판11]<나무가 있는 에펠탑>1910. 캔버스에 유채, 126.4 x 92.8cm [도판12]<붉은 탑>1910~11

이후의 <원형들>시리즈는 모든 자연적인 대상의 흔적이 사라져 버렸다. 아폴리네르는 이런 경향들을, 음악적 성격의 색채로 이루어진 순수미술로서 설명하고 이를 ‘오르피즘’이라고 지칭하였다. 아폴리네르로 하여금, 오르피즘, 큐비즘이란 용어를 만들어 내도록 한 것은 <창문들> 그림의 무한한 깊이감과 그것들의 색채의 서정적인 체계였다. 들로네는 오르피즘을 자연의 해석도 묘사도 하지 않은 예술 경향의 탄생이다. 그것은 음악이 자연의 반향적 소리가 아니라, 음악적 요소들의 관계로 이루어진 것처럼 회화 자체의 형태들, 리듬들, 전개 요소들로부터 출발하는 시각 예술이다. 이것은 음악의 비재현적 성격을 같은 맥락에서 회화에 접목시키고자 한 것으로, 들로네의 몇몇 작품에서 보다시피 제목 자체가 음악적인 경향이다. 그리고 색채 형태들로 빛의 본질성을 구성하려고 하였다. 이것은, 그 시대의 미술 발전 단계로 보아 매우 특별한 것이었고, 한편 객관적으로 부여된 리얼리티와의 완전한 결합이라는 관점에서 순수회화의 발전적인 방법으로 이해된다.

그러므로 <태양과 달>그림들이 로베르 들로네의 작품 단계에서 중요한 이유는, 그것이 순수회화 체계를 완성시킨 주제이기 때문이다. 그러나 당시와 또 그 이후에도 ‘추상의 개념에 의해서 보다 구성의 개념에 더욱 좌우되어 있다는 사고들’이 제시된 일련의 그림들을 볼 수 있다. [도판13]



[도판13]<원형 (圓型), 해와 달>1913, 캔버스에 유채, 65x100cm, 파리국립근대미술관

이 작품은 밤과 낮의 순환을 주제로 해와 달을 오랫동안 관찰한 후 그려졌다. 오른쪽에는 따뜻한 톤으로 빛을 발하고 있는 해가, 왼편에는 조용하고 차가운 인상의 달이 표현되어 있다. 로베르 들로네는 색채에 대한 관심을 가지고 입체주의에서 추상으로 한걸음 더 나아갔다. 색과 빛, 눈에 비쳐진 순색의 동시적 대조가 빛어내는 움직임을 표현해 내고 있는 그의 작품에서 사실적 묘사와 추상이 균형을 이루고 있음을 확인할 수 있다. 이 점에서 추상과 구상적인 요소들 사이에 모순성이 존재하지 않는데 그 이유는 로베르 들로네의 연구와 열정이 리얼리티의 정의를 위해서 새로운 방법들을 발전시켜 나가는데 있기 때문이다.

로베르 들로네의 의도는 무엇보다도 그의 원형 형태들의 체계를 리얼리티와 합체시키는 것이었다. 그리고 그것을 좀 더 새로운 시도에 적용시킴으로써 훨씬 풍부하고 융통성 있게 만드는 것이었다. 그것은 광선의 움직임과 함께 모든 살아있는 사물을 결합시킨 기본적인 구조이다. 그러므로 원형 형태의 발견은 반드시 추상 회화와 구상 회화 사이의 양자 간의 택일을 의미하는 것은 아니라고 할 수 있다.

또한 그가 순수하게 창조적인 방법으로부터 실현시킨 구성은 이 구별을 상쇄하는 것을 가능하도록 하였다. 그것은 그에게 모든 것으로부터 자유로운 표현을 하도록 만든 것이다. 그러므로 그의 작품들은 ‘추상’이나 ‘비재현적’이란 용어보다는, 어떤 법칙들에 따라 작용하는 둘 혹은 그이상의 색채들을 눈으로 동시적으로 지각하는 색채를 통한 순수 조형 기법을 추구하였다는 관점에서 ‘순수회화’⁸⁾의 영역에 속한다.

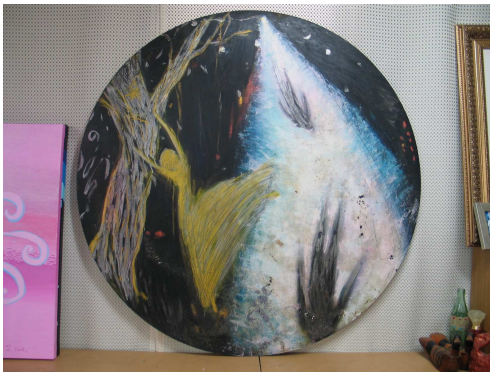
8) *순수예술純粹藝術 순수한 예술적 동기에 의하여 창조된 예술. 예술의 절대적 독립성을 주장하며, 오로지 예술을 위하여서만 있어야 한다는 예술 지상주의적인 예술이다.

* daum인터넷 국어사전 ‘추상예술’을 발췌함.

Ⅲ. <레인보우-허상과 진실>에 나타난 오르피즘

1. 작품의 변화과정

1998년부터 캔버스를 원형으로 제작하여서 그림을 그리는데 그 이유는 기존의 직사각형 캔버스를 부정하고 원형이 주는 안정적이면서도 불안정함에 매력을 느끼면서 원형 틀을 짜서 작업 하였다.



[도판14]<산자의 고통>1998. 캔버스에 유화, 50호 변형.



[도판15]<비상>2007. 캔버스에 유화, 10호 변형.

이때부터 원형이 가진 특별함에 관찰을 하기 시작했다. 1998년에 그린 작품들은 표현주의적 성향의 과감한 색과 터치 그림들이 많았었다. 좋아했던 화가는 빈센트 반 고흐(Vincent van Gogh, 1853~1890, 네덜란드)와 에드가 드가(Hilaire Germain Edgar De Gas, 1834~1917, 프랑스), 르노와르(Pierre-Auguste Renoir, 1841~1919, 프랑스)등 인상파 화가의 화집을 사서 보는 것을 즐겨 하였다. 지금도 인상파(Impressionism, 인상주의) 화가들의 그림을 좋아하는데 그 이유는 색이 풍부하게 화면을 채웠다는 이유이다. 단색으로 그려진 차갑고 이성적인 그림 보다는 감성적이고 따뜻한 색채의 그림에 관심이 갔었고, 지금도 그런 그림을 그리고자 노력한다. 2006년부터 2008년의 작업들은 인상파에서 시대적으로 그 이후인 신인상파(Neo-Impressionism)의 점묘파와 오르피즘의 프리즘 색채를 도입하여 작업하였다.



[도판16]로베르 들로네, <Helice, Screw-Line>, 27 x 35 inches

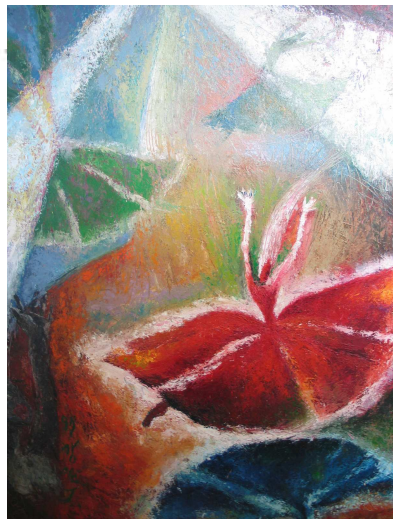


[도판17]<음파>2008. 장지위에 아크릴, 80x120cm

인상파그림을 좋아하면서 신인상파의 점묘법을 도입한 이유를 설명하자면 2006년 이전까지의 본인 그림들이 표현주의 형식의 서양화 작업을 주로 해 왔었다. 그런데 [도판18]과 [도판19]의 작업이 21세기의 미술계에서 그 기법과 발상이 시대적으로 매우 뒤쳐져 있다는 느낌을 받게 되었다. 그래서 2006년부터 지금까지, 보다 현대적인 감각으로 작업이 진화시키는데 초점을 맞추어 작업했다.



[도판18]<불꽃>2005. 캔버스에 유채, 53.0x45.5cm



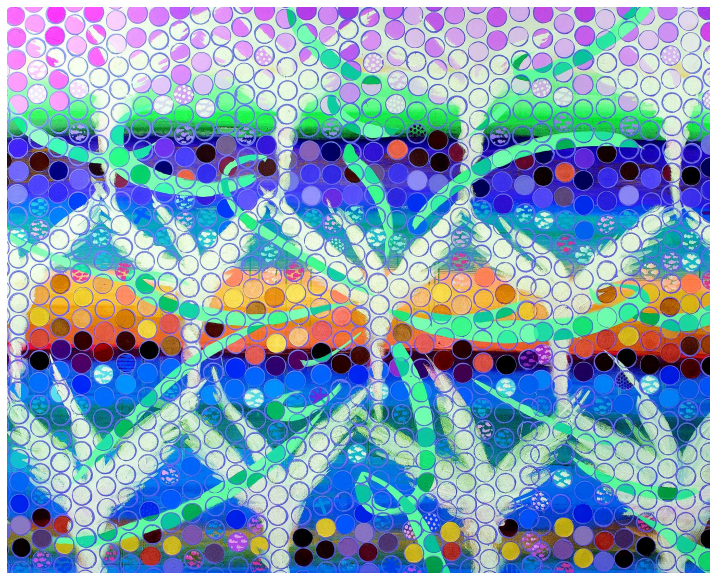
[도판19]<빛을 향한 아리아>1998. 캔버스에 유채, 162x130.3cm

로베르 들로네는 색채의 동적인 조직과 단편적인 자연의 재현 그리고, 추상적인 색채와 형태 등을 어떤 리듬 속에 구성하고, 조화시켜 동일한 화면 속에서 표현하였다.

화면은 직선과 곡선으로 분할하는 면으로 구성되고 각 면에는 유채색을 사용하여 표현해서 시간이 흐름에 따라 밝고 선명한 스펙트럼의 원색이 다채롭게 사용한 점이 본인의 레인보우 시리즈 작품들과 그 의미와 의도가 같다고 볼 수 있다.

2007년부터 ‘꿈’이란 허상 적인 주제를 아름답게 그릴 수 있는 작품의 대상을 찾다가 <Flying>시리즈 작업에 이어서 무지개를 떠올리게 되었다.

<rainbow-허상과 진실>의 시리즈 작업은 지난 2008년 3월에 개인전을 가졌던 <flying>시리즈 작품에 연이어 더 추상성이 강하고 색조가 과감해졌으며 평면작업으로 구성된 작품으로 변화하였다. 프리즘 색과 같은 무지개의 색채는 물감으로도 충분히 모방할 수 있는 색이었고, 다채로운 빛깔들로 내면속의 ‘이상’을 자유롭게 그릴 수 있어서 작품의 배경과 제목으로 삼게 되었다.



[도판20]rainbow2008 canvas & acrylic 162x130.3 cm.

<rainbow-허상과 진실>시리즈 작업은 대략 세 개의 유형으로 나뉘어진다. 첫째는 캔버스 표면 전체에 빼곡히 찍어놓은 원형 점의 마티에르(matiere)이고, 둘

째는 그 원형 망(網) 사이로 보여 지는 동선(動線)의 확산 된 이미지이며, 셋째는 가장 밑바탕에 깔린 무지갯빛과 천사의 실루엣들로 화면을 구성 해 놓은 작품들이다.

우선 첫째 시리즈인 원형의 점들은 <flying>작업에서 보여 진 볼펜 꼭지를 찍은 원형정보다 30배 커진 원형으로서 컵이나 병의 입구를 아크릴 물감에 묻혀서 찍는 기법으로 그림의 마무리 단계에 해당한다. 작업의 순서와 단계별로 기법을 설명하자면 먼저 캔버스 화면에 다양한 색의 층을 넓고 납작한 붓으로 선을 그어서 밀칠을 한다. 색이 마르면 화이트 아크릴을 질퍽한 상태에서 천사 실루엣들을 병렬형으로 그려서 화면을 구성한다. 그리고 화면의 중앙부분에 피어오르거나 퍼져나가는 듯 확산의 이미지의 선을 그리고 리본 띠처럼 명암을 묘사하듯 그라데이션(gradation)기법으로 처리하기도 한다. 그 다음 원형 점을 찍어 화면 전체의 밀도와 완성도를 가미한 후 원형 안에 펄 그리팅(Pearl glitter color)과 원색들로 채색하거나 조형적인 균형에 맞추어 명도단계의 색조들로 색칠하였다.

현실보다는 이상(理想)을 추구하고 심리적인 것에 치중하여 작업을 해왔고, 사실적 묘사의 그림을 그리기 보다는 반추상적인 형식에 관심을 가졌었다. 또, 작품 속에는 항상 종교성과 색 심리와 추상적 이미지들이 화폭 안에 현존해 왔다.

본인의 작품세계(2007~2008)에 영향을 주거나 연결이 되는 작가와 이즘(-ism), 그리고 양식(樣式)들은 신인상파의 점묘법과 오르피즘의 리듬감 있는 색채, 스테인드글라스(stained glass)작품들의 숭고함에서 영감과 영향을 받아 왔다. 그리고 들로네 부부의 작품과 오르피즘 사조를 연구하면서 본인의 <레인보우>시리즈 작업의 이론적인 기초를 정리하고, 앞으로의 작품 방향을 제시해 주는 결과를 얻게 되었다.

2.<레인보우-허상과 진실>작품 해석

a. 레인보우 색채의 ‘동시적 의미’

“우리 모두는 이따금씩 무지개를 본다. 무지개는 수십억 개의 물방울 사이로 햇빛이 통과하면서 만들어진다는 것을 어린 시절 학교에서 배웠다. 각각의 물방울이 프리즘(Prism:분광) 역할을 해서, 햇빛을 일곱 개 색깔의 무지개로 분산시킨다. 그러나 태양이 갑자기 구름에 가리면, 비가 내리고 있다 해도 이 색이 사라지고, 사실상 무지개는 없다.”⁹⁾

있기는 하나 없는 것 같은 무지개는 이 세상의 것이 아닌 영(靈)적이고, 초월적인 세계와 같은 이미지를 느끼게 한다. 다채로운 빛을 통해서 자연의 빛이나 색채의 이미지와 과거의 기억이나 상상력 까지도 전달받는 동시적 효과를 만들어내는 스펙트럼의 색채를 오르피즘의 ‘색채의 동시대비성의 법칙’과도 같은 의미로 간주한다.

한 폭의 캔버스 화면 안에서 다채로운 빛을 내뿜는 것으로도 모자라 리본 띠의 동선이 그려져 있고, 원형점이 그것들을 가둔 이미지를 통해서 수많은 의문과 질문을 유발시킨다. 본인은 바로 이러한 점이 색채의 ‘동시적 의미’라고 주장한다.

<레인보우-허상과 진실>시리즈 작품을 본 관람자는 그림의 색채보다는 원형 점을 찍어 놓은 것에만 의문을 품고, 그 행위의 시간과 노력을 먼저 연상한다. 다른 관람자는 다채로운 색채와 하얗고 빛나는 천사실루엣에 관심을 보이며, 본인의 종교에 대해 묻는다.

이와 같이 본 연구자의 작품에 대한 타인의 반응들은 자연의 대상을 보고 그린 것이 아님에도 불구하고 보는 이에게 어떤 지각(知覺)을 일으킨다. 그리고 그들이 연상하는 이미지 또한 자연의 대상이 아닌 그 어떤 것이다. 이러한 점에서 허상적 존재를 그린 작품들이 오르피즘과의 연관성을 설명할 수 있고, ‘순수회화’의 본질과 개념에 접근하고자 연구하는 과정의 한 부분으로 볼 수 있다.

19세기의 인상주의자들은 나름대로 과학적인 방법으로 가시세계를 캔버스에 정확

9) Rhodoc International College, 『인테리어 색채학』 디자인아카데미, 1996 p. 11

하게 묘사하는 방법을 제시했지만 그다지 성공적이었다고 생각되지 않는다.

미술, 회화의 기본 개념은 가시적인 형상의 재현과 반영에서 출발한다. 흔히 실체와 허상을 이야기할 때 플라톤의 ‘동굴의 비유’를 언급한다. 플라톤은 우리 눈에 보이는 세계를, 동굴에 갇힌 죄수들이 바라보게 되어 있는 벽에 나타난 사물의 그림자에 비유하여 ‘허상’으로 보았다.

그러나 허상 속에서만 사는 죄수들 가운데는 간혹 동굴 바깥의 진실, 곧 가시세계 뒤에 있는 불변하면서 시공에 구애되지 않는 실체를 경험하게 되는 경우도 있다. 플라톤은, 형상은 이성으로 파악될 수 있을 때만 믿을 수 있다고 주장했다.

가시적인 형상은 이성이 파악하는 관념적인 상(image)의 복사물일 뿐이다. 그래서 눈에 보이는 상은 관념 속의 형상보다 못한 것이 된다. 결국 플라톤의 주장대로라면 미술이란 ‘허상’이며, 실재를 인식하는데 방해만 된다. 하지만 모더니즘 이후 회화는 서술성과 상징성, 원근법, 볼륨감이 배제되고 평평한 캔버스로 변모한다. 뿐만 아니라 인간성이 배제되고 화가의 감성과 직관에 따라 순전히 색과 선으로만 이루어진 그림이 제작되는가 하면, 전통 미술의 틀에서 벗어나 그림을 그리는 것이 아니라 그림 그리는 작업 자체에 대한 설명을 시도하기도 한다.

그리하여 시각적인 것에서 정상적인 것으로, 물리적인 것에서 형이상학적인 것을 지향하는 그림이 나오게 되며, 그 결과 재현이나 반영에 대한 논의는 무의미해져버린다.

<레인보우-허상과 진실>시리즈 작품의 부제(副題)에 나오는 ‘허상’이라는 것은 천사라는 존재와 무지개를 가리킨다. 왜 천사와 무지개가 허상이라고 하는지에 대한 개인적인 견해를 설명하자면 촉각적으로 만져 볼 수 없고, 일상생활 속에서 쉽게 볼 수 없는 것이기 때문이다. 무지개는 실제 존재하나 일정한 빛과 물(폭포수나 분수 또는 비)의 관계가 자연적이든, 인위적으로 만들든지 그 상황이 설정되어야 볼 수 있는 점에서 꿈과 환상의 이미지로 여겨진다.

그 이미지들을 프리즘 색채로 표현하고자 노력했으며, 동시적인 표현의 방법으로서 색이 가지고 있는 파장들의 에너지를 시각화 하기위해 리본 띠를 그렸다.

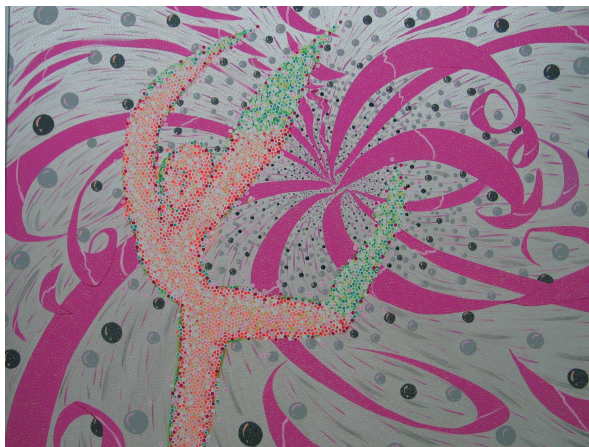
<레인보우-허상과 진실>시리즈 작품에서 프리즘 색채는 ‘순수회화’의 본질이라고 생각하는 근원적인 ‘송고미’를 보여주기 위한 발상 이었다. 그리고 동시적으로 보여 지는 원형 점의 표면들은 오르피즘이 제창한 모든 색채를 화면에 끌어들이어서, 음악적인 리듬에 바탕을 둔 다채로운 화면구성을 추구하는 것에 본인만의 시간성

과 종교성이 더해진 결과로 단순히 추상화가 아닌 ‘새로운 회화’로 간주한다.

어떤 대상을 묘사하지 않고 점, 선, 면에 칠해진 색조로만 주제를 말하고자 한 추상화의 방법에서 도자기나 조각 등에서나 볼 수 있는 작가의 물리적인 힘과 시간을 동시에 보여주는 본인의 작업 의도는 분명 신인상파와 표현주의 보다 훨씬 더 진화된 작품세계를 구축한 결과로 본다.



[도판21]<플라잉>2008 부분이미지



[도판22]<플라잉>2008. 캔버스에 아크릴, 162x130.3cm.

b. 천사 실루엣과 흰색

“실루엣은 독일어로는 ‘샤텐빌트 (Schattenbild)’, ‘그림자 그림’이란 뜻을 가지고 있다. 원래는 프랑스 루이 15세 통치기의 재무장관 에티엔드 실루에트(1709~67)의 이름에서 따온 것으로 알려져 있다.

당시 프랑스에서 ‘실루엣 풍’은 ‘인색하게 절약한다’라는 의미로 사용되었다. 그 일환으로 실루에트 공작은 ‘절약령’을 선포하여 귀족의 반감을 사서 실각하게 된 인물인데, 그는 유화 초상화를 그리는 것마저도 사치스럽다고 여겨 금지 하였고, 대신 실루엣을 그려 자택을 장식했다고 한다.”¹⁰⁾

실루엣은 어떤 대상을 단순화 하여, 쉽고 명확하게 재현된 실상(實相)으로 보이게 한다. 가령 천사는 실존 인물이 아니며, 우리 눈에 보이지 않는 존재이다. 그러나 관객들은 본인의 작품 속에 등장하는 실루엣을 보고 천사라고 말한다. 누구나 실제로 천사를 보지 않지만 만화나 연극 그리고, 영화 등을 통해서 예쁜 소녀가 새의 날개를 등 뒤에 달고 흰옷을 입거나 날고 있는 포즈를 취하면 천사의 역할을 하는지 설명하지 않아도 알 수 가 있는 통상적(通常的)인 이미지이기 때문이다.



[도판23]레인보우-평화 2008 canvas & acrylic 120x80cm.

10) 하마모토 다카시·이토마시히로, 이동민 옮김 『색채의 마력』 아트북스, 2007 p.127~130

그래서 레인보우 시리즈 작품에 등장하는 천사의 실루엣의 색은 순수와 순결을 상징하는 흰색¹¹⁾을 선택하게 되었다. 여기서 검정색을 칠하였다면 그 반대의 이미지로 보여 질 수 도 있을 것 같다. 그렇다고 해서 피부색을 가지고 색의 상징이나 의미를 적용하는 건 절대로 안 된다. 의상의 색이나 그림 속에서 차지하는 색채에 있어서 지각되는 부분에 한해서이다.

“흰색은 과거에 수의(壽衣)의 색으로 쓰였으며, 고대 로마와 중세 프랑스에서는 죽음을 애도하는 색이었다. 흰색은 순결, 순수, 믿음, 평화, 행복을 상징한다. 순백(純白)이 아닌 흰색은 깨끗한 느낌을 더해 주기 때문에 집안의 장식에 폭넓게 사용된다.”¹²⁾ 보편화된 흰색의 의미를 천사 실루엣에 적용하는 것은 다른 색들에 비하여 비교적 안전하다고 본다.

11) 하양 [White, 하양색, 백색, 흰색, 하얀색]

하양은 가시광선 전체를 반사하는 색이다.

색공간에서 하양은 검정과 같이 색상 값이 없는 무채색으로 분류된다.

흰색 페인트를 만드는 안료로는 이산화티탄, 산화아연, 리토포(영어: Lithopone, 황화아연과 황산바륨의 혼합물) 과 같은 물질들이 사용된다.

문화와 상징

국기: 하양은 검정, 빨강, 파랑 과 함께 여러 나라의 국기에 많이 쓰인다. 하양이 국기에 없는 나라는 방글라데시, 독일, 중국, 리비아, 우크라이나 등 그 수가 적다.

백기: 흰색 깃발은 종종 행복의 의미로 사용된다.

종교: 흰색은 여러 종교에서 신성하게 여겨졌다.

힌두교와 불교에서는 흰색 코끼리를 신성한 짐승으로 여긴다.

기독교에서 천사는 종종 흰색 옷을 입고 있는 것으로 묘사된다.

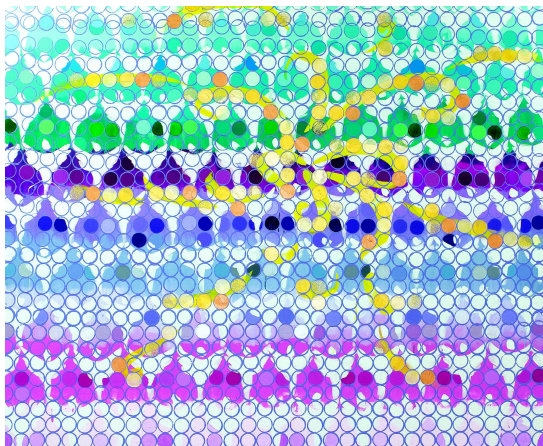
의식: 유럽의 결혼식에서 신부의 예복은 흰색이 일반적이다. 한국의 전통적 장례에서는 장례기간 중에 흰옷을 입는다.

12) 모던워커 , 『파워 오브 컬러』 , 교보문고, 1996. p.87

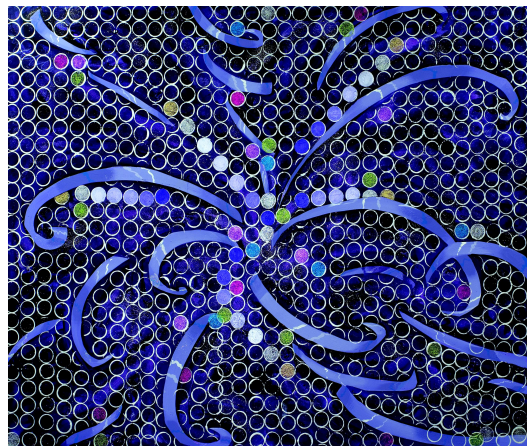
c. 에너지를 형상화한 리본의 동적 움직임

리본 띠와 같은 선의 구성은 화면 중앙 근처를 중심으로 밖으로 퍼져나가는 방향으로 붓을 이용해서 그렸다. 미술치료학에서 주장하는 이론 중에 “색채에도 소리와 같이 보이지 않는 파장이 있고 그 파장은 색깔 별로 다른 치료를 돕는다고 한다.

강한 명도, 높은 채도, 그리고 장파(長波)의 파장을 가지는 색상 등의 자극성을 유발한다는 사실은 잘 알려져 있다. 채도 또는 순도(chroma)는 색채의 순수성을 가리킨다. 우리는 이것의 본연을 음악에서의 음색(timbre)이라는 것과 비교하면 아주 잘 이해 할 수 있다. 완벽하게 순수한 악성(樂聲)은 단일 파장의 소리 에너지에 의해서 생겨날 수 있다. 순수색도 한 개의 광파(光波)에 의해서만 산출된다. 이 조건은 스펙트럼의 색에서도 거의 똑같이 작용하고 있다. 길이가 서로 다른 파장들의 색들이 혼합되어 있기 때문에 거기에서 나타나는 진동은 자연스럽게 복잡해지고, 그래서 무미건조해 보이는 색이 생겨나게 된다.”¹³⁾<레인보우-허상과 진실>시리즈 작품의 배경에 칠해진 여러 가지의 색채들은 이와 같은 이유에서 인지 산만한 인상을 안겨준다. 리본 띠의 효과도 크게 보지 못한 반면 단색조로 바탕을 칠한 그림위의 리본 띠는 보다 확산 되어 보이는 결과를 얻었다.



[도판24]<레인보우>2008. 캔버스에 아크릴, 162x130.3cm.



[도판25]<음파>2008. 캔버스에 아크릴, 162x130.3cm.

13) 루돌프 아르하임, 김춘일 옮김, 『미술과 시지각』, 미진사, 1996. p. 332, 335

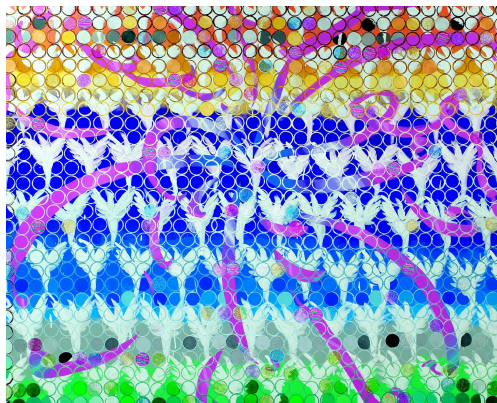
색채에도 에너지가 있다고 믿었으며, 작품이 가지고 있는 에너지가 더 극대화 되도록 퍼져 나가는 동선을 그린 시도는 로베르 들로네의 '동시성' 기법과 유사한 구성이다. 아래의 [도판26]을 보면 자유분방한 선의 구성이 보인다.

어떤 관객은 그림속의 동선을 보고 평! 하고 터질듯 한 인상을 받았다고 말했다.

그림이 평면으로서 느껴지는 한계성 즉, 설치작품이나 영상에 비해 표면이 지루한 부분을 리본 띠의 그라데이션(gradation)효과로 극복되어지길 원하였다. 그라데이션 기법의 리본 띠의 동선은 장식적인 인상과 바자렐리의 옵아트(Op art, 옵티컬 아트)적인 표현으로서 동시성과 함께 시도한 기법으로 볼 수 있다.



[도판26]로베르 들로네,



[도판27]<레인보우>2008. 캔버스에 아크릴, 162x130.3 cm.

d. 수많은 원을 찍어서 표출한 심리와 종교성

“만다라(Mandala)는 원을 그리는 것에서 시작된다. 만다라는 우주속의 나 자신과 자신의 위치를 알고자 하는 욕구에서 비롯된 원형 디자인이다. 우리의 삶은 아늑한 원형공간인 어머니의 자궁 속에서 시작 되었으며, 둥근 지구에서 살고, 중심초점을 가진 원형인 눈으로 세상을 보고 있다.

만다라의 주된 형태인 원은 우리가 발명한 것이 아니라 우리가 의식적·무의식적으로 체험한 자연적인 질서를 표현한 것이다. 역사적으로 동 서양 곳곳에 있는 사람들은 만다라를 창조해 왔다. 만다라는 아프리카, 유럽, 북미 대륙, 우리나라에 살았던 고대인들의 암각화에서 공통적으로 나타나고 있는 것으로 보아 고대 인류의 삶 속에서 이미 존재하고 있었다고 볼 수 있다.

티베트의 불교 승들은 만다라를 그리거나 보는 것을 종교적 수행의 하나로 여겨 왔으며, 만다라를 그리는 동안 혹은 그리고 난 후에 명상을 통하여 자신을 들여다 보며 만다라와 일체가 되는 경험을 해 왔다.

기독교 미술에서 성화(聖畵)에 표현되는 예수의 후광 역시 만다라의 하나이며, 파리의 아이앵 대성당이나 독일 쾰른 대성당의 색유리 원화창에서도 만다라를 찾아 볼 수 있다.

만다라는 전통적으로 개인의 정신을 집중하게 함으로써 자기를 돌아보고 내면의 질서를 세우며 조화롭게 하는 도구로 알려져 왔다. 스위스의 정신과 의사인 칼 구스타프 융(C. G. Jung)은 만다라를 인간정신의 통합을 향한 성장의 도구로 보고, 한 개인이 남들과 구별되는 고유한 자신을 찾아다가는 개성화 과정을 나타내는 이미지라고 정의하였다.”¹⁴⁾

그림을 그린 후에 원점을 찍어 완성하는 본 연구자의 행위를 이론적으로 설명하고자 만다라의 정의와 기원을 먼저 언급해 보았다.

본인이 원형 점을 찍게 된 처음 동기는 캔버스 위에 유화물감을 사용한 평면 작업을 하다가 깔끔하면서도 현대적 감각을 살려줄 마티에르를 연구하는 중에 볼펜에 물감을 묻혀 찍는 기법을 사용하게 되었다. 그러한 방법이 캔버스의 크기가 크면 클수록 점을 찍는 횟수도 많아져야 하기 때문에 한편으로는 고행(苦行, tapas,

14) 김선현 『미술치료의 실제'만다라』 미진사, 2007 p.9

타파스)으로 다가왔다.

캔버스 앞에서 반복된 행위와 그 시간 동안 수많은 번뇌(煩惱)와 싸우면서 좋은 생각과 따뜻한 마음으로 수를 놓듯이 점을 찍는 것은 쉬운 작업은 아니었다.

그리고 현실적 공간도 아니고 허구의 대상을 그리는 작업이라서 그런지 그림이 미완성처럼 보이고, 산만하게 보이는 단점이 있었기 때문에 지름이 3cm 이상의 원형 점들을 화면 전체에 찍어 놓음으로서 작품의 밀도감과 완성도가 높아지게 된 점을 발견 할 수 있었다. 그래서 레인보우 시리즈 작업에 원형 점이 본격적으로 도입되었다.

<레인보우>시리즈에서는 지름이 약 3.5cm 인 원형 점을 찍었는데 원의 크기가 볼펜 뒷꼭지 크기에서 확장 되자 그 고행은 덜하게 되었고, 캔버스 화면의 조화와 균형, 색채의 심리적 효과 등을 생각하게 되었으며 스테인드글라스의 신비로운 색채 효과에 대해 고민하며 색을 칠하였다. 스테인드글라스 색채는 유리위에 안료를 칠하여 빛을 쬐고 그 색을 더 선명하고 강하게 보이게 한다.

“고딕 교회에 들어서는 사람은 누구나 빛의 세례를 피할 도리가 없다. 말씀이 빛이 되는 기적을 목격했던 요한의 밝은 눈이 우리의 더딘 걸음을 이끄는 동안, 높은 곳에서 쏟아지는 빛은 색유리의 옷을 걸쳐 입고 우리네 알몸의 영혼을 폭포수처럼 적신다. 색유리창 가운데 가장 밝은 빛을 뿜어내는 것은 아무래도 장미창이다. 고딕교회의 둥근 창을 장미창이라고 부르는 까닭은 장미가 지혜의 꽃(플로스 사피엔툼 flos sapientum)일뿐더러 거룩하신 성모의 상징이기 때문이다. 일찍이 성 베르나르두스도 투명한 유리를 마리아의 상징으로 읽은 적이 있었다.”¹⁵⁾

스테인드글라스의 색채가 카톨릭을 상징하고 있지만 기독교에서도 영혼의 세계를 주장하기 때문에 그 신비적인 상징을 수용 하였다,

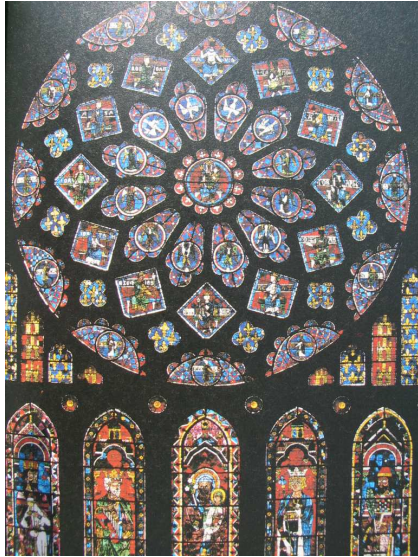
성(聖)스러운 분위기를 자아내기 위해 본인은 반짝거리는 가루를 젤 매디움에 섞어서 원형점 안에 칠하였다. 그리고 전시장 안에서 작품을 전시할 적에 색 조명을 이용해서 그림의 색들이 더 빛나게 연출했다.

녹색 펄 그리팅의 안료를 바른 곳엔 연두 빛 조명으로 비추고, 파란빛이 많은 작품엔 파란색 조명으로 비추었더니 색의 발광은 더 차분하게 정리된 듯 보였다.

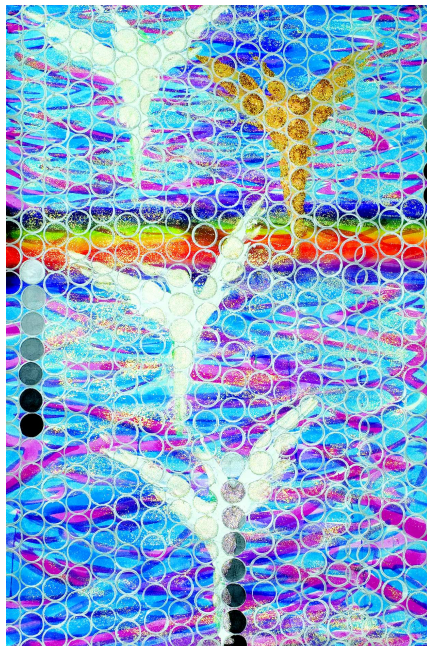
이와 같은 신비스러운 색채나 순수한 색을 이용해서 보는 이로 하여금 심리적인

15) 노성두, 『성화의 미소』, 아트북스, 2004 p.32

풍요로움을 얻게 하려는 본인의 의도는 ‘순수회화’에 대한 예찬(禮讚)의 상징이기도 하다.



[도판28]샤트르의 노트르담 교회 북쪽 장미창.1226



[도판29]레인보우-평화 2008 장지위에 acrylic 120x80cm

IV. 로베르 들로네와 본인 회화 작품비교

<표1>

	로베르 들로네 회화 작품	레인보우 시리즈작품	공통점
면	태양을 상징 음반을 상징.	화면 전체의 마티에르 작업 행위와 시간성을 내포	X
색	빛 자연속에 펼쳐진 태양 스펙 트럼. 신비주의	스펙트럼 천사와 같이 허상적 존재에 대한 신비감과, 종교성 상징	O
면	동시 대비에 의한 색의 깊이 보색대비	색가(color value)에 의한 명도조절	X
선	색의 역동성, 리듬감	내뿜는 색의 파장, 리듬감	O
형식 과 위치	인상파와 입체파에서 분파된 오르피즘, 전통에 대한 집착과 현대회 화에 대한 기여를 함. 독일 표현주의와 추상회화에 영향을 줌.	표현주의에서 점묘파로 진화 되어 오르피즘 영향을 받고, 옵티컬 아트적인 면을 포함. 순수회화에 대한 집착과 현대 회화에 대한 연구.	O

빅토르 바자렐리(Vasarely, Victor1908. 4. 9 헝가리 페치~1997. 3. 15. 프랑스파리) 의 옵 아트적인 면이 보인다는 점은 작업의 새로운 방향을 예시해 준다.[도판30]p.39

그러나 로베르 들로네의 빛과 리듬감을 상징하는 색채를 좀 더 연구하고, 지속적으로 오르피즘 회화 작업을 해 볼 생각이다.

왜냐하면 <표1>에서 볼 수 있듯이 원과 면에서 다른 점이 곧, 본인 회화에서 부족한 점이라 할 수 있다.

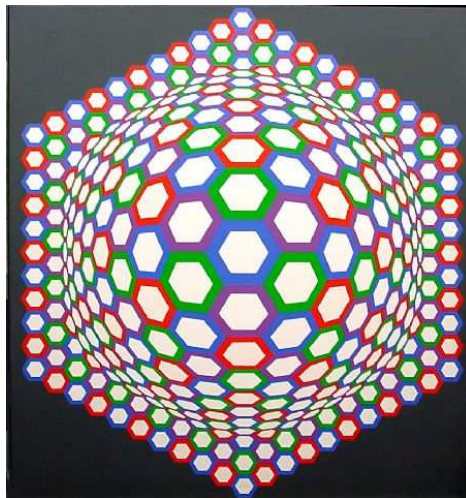
그것은 바로 색과 기법이 주제를 얼마나 잘 상징해 주는 가에 대한 문제였다.

<레인보우-허상과 진실>이라는 주제를 상징하는 천사 실루엣과 프리즘 색채는 좋은 표현이라 할 수 있지만 리본 띠와 원형 점들과의 전체적인 조화가 다소 미흡한 표현으로 보여 지기도 했다.

평소에 작은 종이에 드로잉 하는 것을 싫어했고, 100호 캔버스에 바로 붓질을 하는 즉흥적인 작업 습관 때문에 화면구성의 조화가 부족한 이유로 본다.

로베르 들로네는 색채의 동시대비법칙을 무엇보다도 조화에 맞추어 색채와 면을 구성했다.

현대회화에 집착하면서 추상적인 형태의 회화작업을 하는 과정이라서 즉흥적 드로잉을 고집했었는데 로베르 들로네 회화 연구를 통해서 상징 이미지에 대한 연구와 많은 습작을 해야겠다는 반성을 해 본다.



[도판30]바자렐리<YPOLY>1985. 캔버스에 아크릴, 75X68cm.

V. 결론

<레인보우-허상과 진실>시리즈 작업은 ‘존재하지 않는 것을 존재한다고 믿는 의식의 세계’를 발상으로 시작했다.

그래서 시적추상으로서 오르피즘에 나타난 프리즘 색채를 신성함과 숭고함의 이미지로 여겼으며, 색이 가지고 있는 파장을 리듬감 있는 동선으로 구성한 작품들을 로베르 들로네와 비교하여 분석했다.

로베르 들로네의 작품과 동시성 연구는 2008년 시리즈 작업의 시대적인 위치와 순수회화의 본질을 인식하는데 중요한 모델이 됐다.

오르피즘은 입체파의 형식에서 좀 더 새로운 시도를 적용시킴으로써 훨씬 풍부하고 융통성 있는 화면 구성을 이룩했다. 또, 모든 것으로부터 자유로운 색채 표현을 순수회화의 방법으로 창조했다.

로베르 들로네는 1912년 여름에 ‘빛’에 대한 논문을 위해 써 놓은 메모에서 시각적 감각 없이는 빛도 움직임도 없다. 자연 속의 빛은 색채의 움직임을 만들어낸다고 선언 했다. 그리고 자유로운 색채의 작업들은 ‘리드미컬한 동시성’으로 표현 되었다. 또한 광선의 움직임과 함께 모든 살아있는 사물을 결합시킨 기본적인 구조로 원형 형태를 발견하였고, 색채를 통한 순수 조형 기법을 추구했다.

이 방법은 어떤 법칙들에 따라 작용하는 둘 혹은 그이상의 색채들을 눈으로 보고, 동시적으로 지각하는 ‘색채의 동시적 대비’라는 기법으로 회화 작업을 하는 과정 중에 좋은 영감(靈感)을 주었다.

로베르 들로네의 회화 작품과 <레인보우-허상과 진실>시리즈 작품의 유사한 점은 음의 파장을 색채와 선으로 리듬감 있게 표현한 점과 무지개 빛 색채를 신비적인 감흥으로 화면에 표현한 점이다. 또, 전통적인 순수회화를 고집하는 것도 유사했다. 평면적인 캔버스나 종이 안에 그림을 그리는 방법이 미래에도 절대로 뒤쳐지거나 소멸되지 않는다는 희망적인 결론에 도달하기까지 로베르 들로네와 소니아 들로네의 작품 연구가 큰 도움이 되었다.

그들은 파리의 급성장한 도시화 즉, 현대성의 경험이 그 당시 화가들에게 새로운 예술과 창조에 대한 꿈을 부추겼고, 흥분과 함께 그것이 가져올 결과에 대한 불안감도 주었다. 그리고 오르피즘의 작품들은 입체파와 함께 현대성의 경험을 반영하

는 동시에 현대성의 유혹에 대한 비판적인 저항을 담았고, 그 저항의 표현은 바로 회화의 순수성을 고수하면서 새로운 예술의 창조로 발전하였다.

앞으로의 작업 방향은 ‘동시성’을 창조하고 ‘빛’과 색채, 화면에서의 리듬감을 표현한 로베르 들로네처럼 같은 형식으로 이어서 작업 해 보는 것이다.

그리고, 관심의 대상을 상징할 수 있는 조형물이나 여러 이미지를 연구하여 캔버스 안에 등장시키고, 순수회화에 대한 집착을 발전 시켜서 현대회화에 기여하기를 바라는 마음이다.

참고문헌

-단행본-

1. 루돌프 아르하임, 김춘일 옮김, 『미술과 시지각』, 미진사, 1996
2. 데이비드 코팅턴, 전경희 옮김, 『큐비즘』, 현대미술운동총서, 2003
3. 제라르 듀로조이, 문장, 박준원, 『현대미술사전』, Edition arte, 1992
4. 노성두, 『성화의 미소』, 아트박스, 2004
5. 조광호, 『조광호의 스테인드 글라스』, Art & Caritas, 2007
6. Rhodoc International College, 『인테리어 색채학』, 디자인아카데미, 1996
7. 하마모토 다카시·이토마시히로, 이동민 옮김 『색채의 매력』, 아트박스, 2007
8. 김선현 『 미술치료의 실제‘만다라’』, 미진사, 2007
9. 모던워커, 『파워 오브 컬러』, 교보문고, 1996
10. 다카시나 슈지, 권영주 옮김, 『최초의 현대 화가들』, 아트박스, 2005
11. 시릴 바레트, 정미희 옮김, 『옴 아트』, 미진사, 1992
12. 장-뤽 다발, 홍승혜 옮김, 『추상미술의 역사』, 미진사, 1990
13. 요하네스 이텐, 김수석 옮김, 『색채의 예술』, 지구문화사, 1999
14. 유관호, 『색의 정신세계』, 태학원, 2007
15. 리오넬리 벤투리, 정진국 옮김, 『회화의 이해』, 눈빛, 1999
16. 줄리언 벨, 원형준 옮김, 『회화란 무엇인가』, 한길아트, 2002
17. 월간미술 역, 『세계미술용어사전』, 2005
18. 이브 팡길리, 김미선 옮김, 『들로네-로베르와 소니아』, 화가의 마을, 2000

-학위논문-

1. 윤귀원, 「로베르 들로네 회화에 나타난 ‘색채의 동시대비성」, 현대미술사학회, 1991
2. 김정아, 「추상회화에 있어서 무의식의 표현연구」, 학위논문(석사), 1997
3. 송기매, 「입체파 초기(1909-09)의 피카소, 브라그 회화에 나타난 영향 연구」, 학위논문(석사), 1986
4. 박승순, 「큐비즘(Cubism)이 현대미술에 끼친 영향」, 학위논문(석사), 1989

도판목차

[도판1]로베르 들로네<동시성의 구성 : 원반형 Simultaneous Composition : Sun Disks>1913.....	6
[도판2]로베르 들로네<뉴턴의 디스크 : 2개의 색으로 된 푸가>1912.....	7
[도판3]로베르 들로네<음반들”Disks>1930-33. 캔버스에 유화, 60.0 x 59.8 cm.....	10
[도판4]로베르 들로네<블레리오에의 찬양>.....	11
[도판5]로베르 들로네<카르디프 선수단>.....	11
[도판6]로베르 들로네<Endless Rhythms>1934. 캔버스에 유화, 2.075x0.521m.....	12
[도판7]소니아 들로네<동시적 원피스>.....	13
[도판8]소니아 들로네<블뤼에 무도회>1913. 매트리스 캔버스에 유채. 97X336.5cm. 조르주 폰피두 센터, 파리.....	14
[도판9.]소니아 들로네<패션Tristan tzara 다다연극을 위한 무대의상>1923.....	41
[도판10]로베르 들로네<동시적으로 창문이 열린다(Simultaneous Windos) 2번째 모티프, 1번>.....	17
[도판11]<나무가 있는 에펠탑>1910. 캔버스에 유채, 126.4 x 92.8cm.....	21
[도판12]<붉은 탑>1910~11.....	21
[도판13]<원형 (圓型), 해와 달>1913, 캔버스에 유채, 65x100cm, 파리국립근대미술관.....	22
[도판14]<산자의 고통>1998. 캔버스 50호 변형, 유화,	24
[도판15]<비상>2007. 캔버스 10호 변형, 유화,	24
[도판16]로베르 들로네, <Helice, Screw-Line>, 27 x 35 inches.....	25
[도판17]<음파>2008, 장지위에 아크릴, 120x80cm.....	25
[도판18]<불꽃>2005. 캔버스에 유채, 53.0x45.5cm.....	25
[도판19]<빛을 향한 아리아>1998. 캔버스에 유채, 162x130.3cm.....	25
[도판20]<레인보우>2008. 캔버스에 아크릴, 162x130.3cm.....	26
[도판21]플라잉 2008 부분이미지.....	30
[도판22]<플라잉>2008. 캔버스에 아크릴, 162x130.3cm.....	30
[도판23]<레인보우-평화>2008. 캔버스에 아크릴, 120x80cm.....	31
[도판24]<음파>2008. 캔버스에 아크릴, 162x130.3cm.....	33
[도판25]<레인보우>2008. 캔버스에 아크릴, 162x130.3cm.....	33
[도판26]로베르 들로네.....	34
[도판27]<레인보우>2008. 캔버스에 아크릴, 162x130.3cm.....	34
[도판28]<샤트르의 노트르담 교회 북쪽 장미창>1226.....	37
[도판29]<레인보우-평화>2008. 장지위에 아크릴, 120x80cm	37
[도판30]바자렐리<YPOLY>1985. 캔버스에 아크릴, 75X68cm.....	39
[도판31]로베르 들로네<생 세브렝>1909. 캔버스에 유채. 99.4x74cm.....	44
[도판32]로베르 들로네<에펠탑>1910. 캔버스에 유채. 116x97cm.....	44

참고도판



[도판9] 소니아 들로네 <Tristan tzara 다다연극을 위한 무대의상>1923.



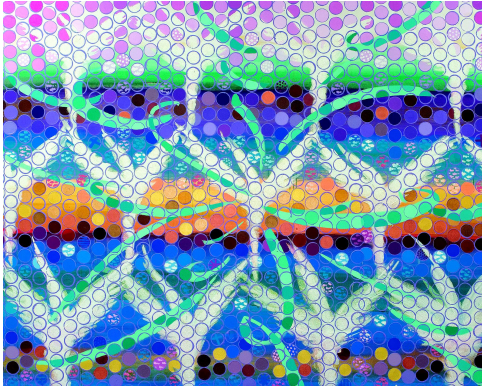
[도판31] 로베르 들로네 <생 세브렝>1909,
캔버스에 유채, 99.4x74cm.



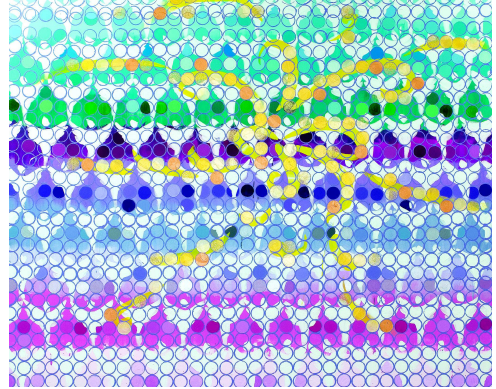
[도판32] 로베르 들로네 <에펠탑>1910.
캔버스에 유채, 116x97cm.

참고부록

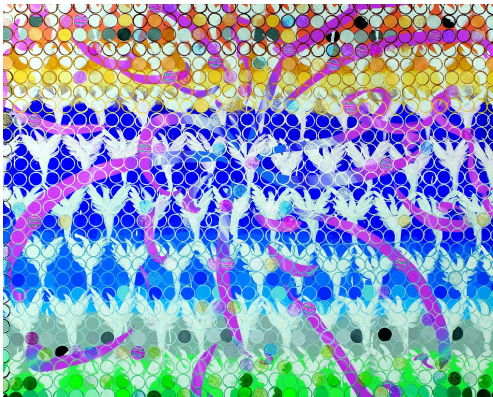
<레인보우-허상과 진실>시리즈 作



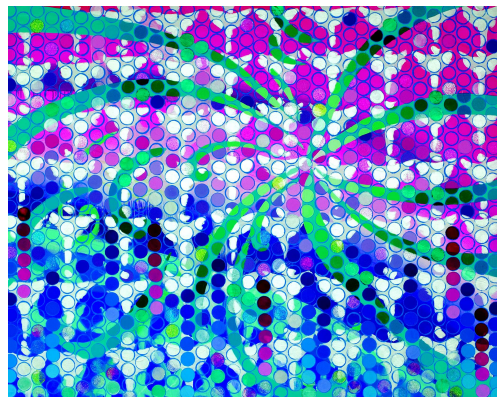
<레인보우>2008, 캔버스에 아크릴, 162x130.3 cm.



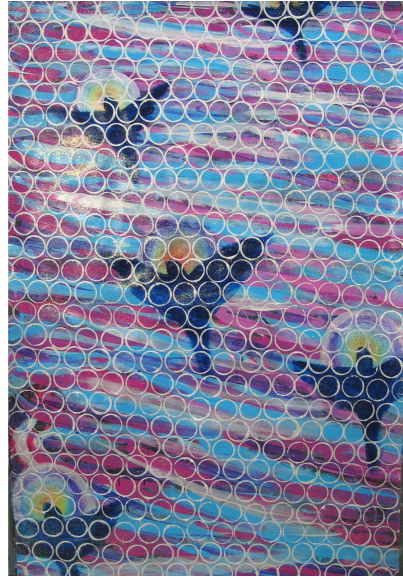
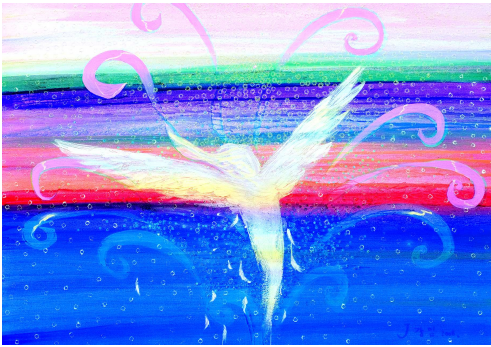
<레인보우>2008, 캔버스에 아크릴, 162x130.3 cm.



<레인보우>2008, 캔버스에 아크릴, 162x130.3 cm.



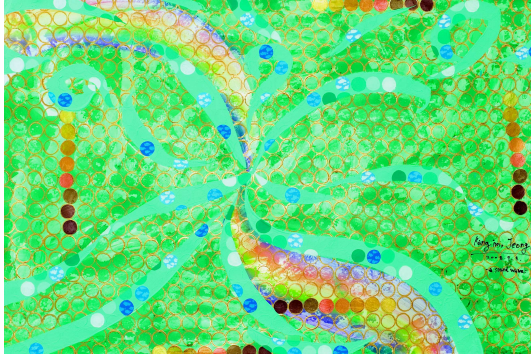
<레인보우>2008, 캔버스에 아크릴, 162x130.3 cm.



<레인보우-천사>2008, 캔버스에 아크릴, 120x80cm. <어동을 헤맬 때>2008, 장지위에 아크릴, 120x80cm.



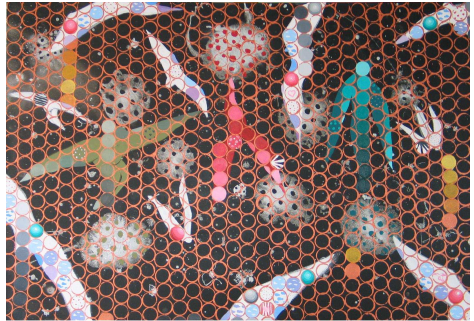
<레인보우-평화>2008 장지위에 아크릴, 120x80cm. <레인보우-휴전>2008 장지위에 아크릴, 120x80cm.



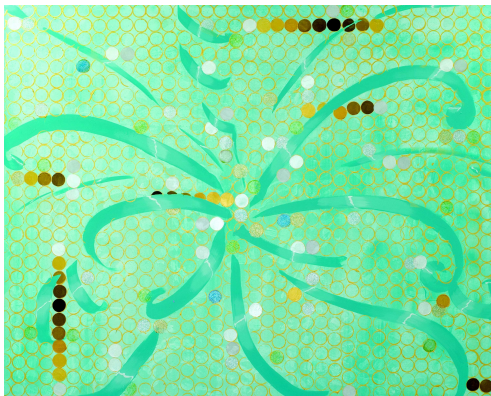
<음파>2008, 장지위에 아크릴, 120x80cm.



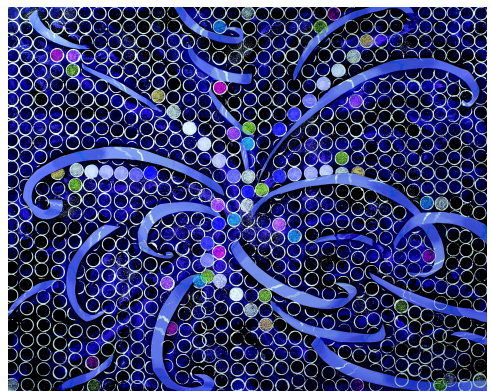
<내마음의 치료>2008, 캔버스에 아크릴, 120x80cm.



<비상>2008, 캔버스에 아크릴, 120x80cm.



<음파>2008, 캔버스에 아크릴, 162x130.3 cm.



<음파>2008, 캔버스에 아크릴, 162x130.3cm.