



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](#)

2012년 8월

박사학위논문

회화형식의 다양성을 위한
검은 그림 표현특성연구

조선대학교 대학원

미술학과

김유섭

회화형식의 다양성을 위한
검은 그림 표현특성연구

- A Study on Expressional Characteristics of
- Black Painting for the Forms of Painting

2012년 8월 24일

조선대학교 대학원

미술학과

김유섭

회화형식의 다양성을 위한
검은 그림 표현특성연구

지도교수 조 윤 성

이 논문을 미술학 박사학위신청 논문으로 제출함

2012년 4월 일

조선대학교 대학원

미 술 학 과

김 유 섭

김유섭의 박사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교 수 진 원 장 (인)

위 원 조선대학교 교 수 조 의 현 (인)

위 원 조선대학교 교 수 박 상 호 (인)

위 원 서울대학교 교 수 이 용 덕 (인)

위 원 조선대학교 교 수 조 윤 성 (인)

2012년 6 월

조선대학교 대학원

목 차

그림 목차 -----	iv
도판 목차 -----	iv
연구작품 목차 -----	v
Abstract -----	vii
I. 서론 -----	1
1. 연구의 목적 -----	1
2. 연구의 내용 -----	3
3. 연구의 범위와 방법 -----	5
II. <검은 회화> 고찰 -----	9
1. 이론적 배경 -----	10
1.1. 검은 색에 대해 -----	10
1.2. 무(無)형상 개념과 추상 -----	12
2. <검은 회화>의 시대적 흐름 -----	15
2.1. 20세기의 현대회화 흐름 -----	15
2.2. 추상회화의 의미적 접근 -----	19
2.3. 70.80년대의 시대적 상황 -----	24

3. <검은 회화>의 선행 연구-----	27
3.1. 러시아 아방가르드 -----	26
3.2. 혁신성- 말레비치 -----	30
3.3. 정신적인 면-라인하르트 -----	35
3.4. 예술로서 예술 -스텔라 -----	39
3.5. 반형식-마크 로드코 -----	43
3.6. 검은색의 변용과 한계 -리히터 -----	48
4. 검은 회화의 영향 분석 -----	54
Ⅲ. 검은 그림 -----	59
1. <검은 그림>시대적 형성과 구성 -----	59
1.1. <검은 그림>형성기 -----	57
1.2. <검은 그림> -----	62
1.3. 개인적인 면 -----	64
2. 작품구성 -----	66
2.1. 실험 영역으로서 - P1 -----	68
2.2. <검은 그림> - P2 -----	72
2.2.1. 성찰 -----	72

2.2.2. 자아 -----	75
2.3. 변용 - P3 -----	80
3. 재료 -----	84
IV. 결론 -----	91
1. 시스템 -----	91
2. 지향 -----	92
3. 과제 -----	93
 참고문헌 -----	 95

그림 목차

- (그림 1) 추상의 발전 과정(The Development of Abstract Art),1936
Alfred H.Barr Jr, 뉴욕현대미술관 (MOMA),
- (그림 2) 연구자 작업 검은 그림 process. 1990년,연구자 자료
- (그림 3) Matrix 이미지, 인터넷출처자료
- (그림 4) Kurt Wehlte의 재료학 황금균형,
- (그림 5) 물감특성을 개선을 위한 첨가제들, 연구자 자료
- (그림 6) 조제 완료된 물감들, 연구자 자료
- (그림 7) 바인더 중합상태 및 안료와 혼합 상태, Max Doerner
- (그림 8) 물감 층에서 빛 효과, 연구자 자료
- (그림 9) 빛 굴절율과 빛 반사, 연구자 자료

도판 목차

- <도판 1> Henri Matisse porte-fenetre-a-collieuse 1914
- <도판 2> Wassily Kandinsky, <Untitled (First Abstract)> Watercolour
188x196cm,1910, Paris, Musee National Art Moderne, Centre
Georges Pompidou
- <도판 3> 말레비치, <흰바탕에 검정색 정사각형(Black Square)>, 1915
- <도판 4> 말레비치, 3 Suprematist Compositions motifs of 1915, 1917,
1920 version 1924-26 pencil on paper 20 x 25cm
- <도판 5> 말레비치<0.10>전 전시장면
- <도판 6> 말레비치, <절대주의 회화: 비행중의 비행기>
(Suprematist Painting: Aeroplane in Flight, 1915)
- <도판 7> 라인하르트,<17번>
- <도판 8> 라인하르트, <흑색 회화 Black Painting,1956년>
- <도판 9> 프랭크 스텔라, <모로 성 Morro Castle>

- <도판10> 프랭크 스텔라, <Arbeit macht Frei>, 1958, Enamel on canvas, 214.9×309.2cm, Donald Bren, Newport Beach, Calif.
- <도판11> 프랭크 스텔라, <아룬델 성 Arundel Castle>, 1959, Enamel on canvas, 308.4×185.8cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution
- <도판12> 프랭크 스텔라, <깃발을 드높이! Die Fahne hoch!>, 1959, Enamel on canvas, 308.6×185.4cm, Whitney Museum of American Art, New York
- <도판 13> 마크 로드코, <Number 26> 1947
- <도판 14> 마크 로드코, <Number 19> 1949
- <도판 15> 마크 로드코, <Number 4> 1964
- <도판 16> 리히터, Drawing, 200 x 150cm, Pencil on canvas
CR 232-4,1969
- <도판 17> 리히터, <Grey>, 250 x 200cm, CR 349-2, 1973
- <도판 18> 리히터, <Fiction (4)>, 200 x 200cm, Oil on canvas,
CR 372, 1975
- <도판 19> 리히터, <Construction>, 250 x 300cm, Oil on canvas
CR 389, 1976

연구 작품 목차

- (연구 작품 1) 드로잉, <지우기>, 1989년도 하드보드에 혼합기법,
A 1 (594x841cm)
- (연구 작품 2) <무제>, 1990년도 펠트지에 혼합기법, A1(594x841cm)
- (연구 작품 3) <무제>, 1990년도 펠트지에 혼합기법, A1(594x841cm)

- (연구 작품 4) <드로잉>, 1990-1992년도, 압축종이에 혼합기법 A1 크기
- (연구 작품 5) <드로잉>, 1990-1992년도, 압축종이에 혼합기법 A1 크기
- (연구 작품 6) <드로잉, <흔적>, 1992년, 압축보드지에 혼합기법
A 0 크기 (840x1180cm)
- (연구 작품 7) <드로잉, <흔적> 1992년, 압축보드지에 혼합기법
A 0 크기 (840x1180cm)
- (연구 작품 8) <드로잉, <공간으로 부터> 2000년 종이에 연필
A 0 크기 (840x1180cm)
- (연구 작품 9) <드로잉 <흔적> 1992년 압축보드지에 혼합기법
A 0 크기 (840x1180cm)
- (연구 작품 10) <검은그림> 1995년, 캠퍼스에 혼합기법, 180x135cm
- (연구 작품 11) <검은그림> 1992년, 캠퍼스에 혼합기법, 180x135cm
- (연구 작품 12) <absolute Black>, 1993년, 캠퍼스에 혼합기법
180x135cm
- (연구 작품 13) <신풍경- 회화의 발> 1994년, 20개 180x135cm,
15개 250x200cm, 캠퍼스에 혼합기법
- (연구 작품 14) <검은그림- (나)> 2003년, 180x135cm, 캠퍼스에
혼합기법
- (연구 작품 15) <검은그림>, 2010년, 180-135cm, 캠퍼스에 혼합기법
- (연구작품 16) <Stromland>, 2011년, 200x180cm, 캠퍼스에 혼합기법
- (연구작품 17) <Weltspiegel (세계의 창)>, 2011, 200x180cm,
캠퍼스에 아크릴. 혼합기법
- (연구 작품 18) <Energy Field>, # II-03-2007, 80x80cm,
캠퍼스에 혼합기법
- (연구 작품 19) <Red>, 2012, 110x110cm, 캠퍼스에 acyl 혼합기법
연작시리즈 <gebanntes Licht> 중
- (연구 작품 20) <Blue>, 2012, 110x110cm, 캠퍼스에 acyl 혼합기법

Abstract

- A Study on Expressional Characteristics of
- Black Painting for the Forms of Painting

Kim, Yusob

Dept. of Fine Arts

Graduate School of Chosun University

Supervised by Prof. Cho, Yoon-Sung Ph.D

This study is for casting light upon the theoretical basis of the series of Black Paintings which are the subjects for me to study on and another series which stemmed from them and the concept and the methodology of the works.

I will attempt to concentrate upon considering the matter of 'essence' of modern abstract painting through the series of Black Paintings. the reason why I make this subject the first priority in painting is that I have been interested in the 1980-1990's golden days of Neo-Expressionism which played a decisive role in getting the center of world's art moving from Germany to America after the Second World War and the subsequent intense competitions among new expression media. Following that new expression media and techniques such as mass media have served as leading roles since the end of the last century, I got to take note of the true value, role, function and etc. of a painting, and this is because I believe that a painting is the traditional basis of all the expression media in plastic arts.

Modern Art have developed with very various and complicated modalities which cannot be interpreted within one framework. While Pre-Modern Art which relatively had a limit in choosing subjects grew around expression modes, Modern Art have developed with the choice of expression subjects and media as centers. That is, it brought big change to the domain of art and its concept itself with the diversity of subjects, techniques, and expression ways, and the concept of Modern Art have been growing through experimental attempts by artists who have dealt with them.

Under this changing situation, the thing that I give attention to is the fact that more various styles and genres in painting have also been produced with personal issues as subjects under the influences of Post-Modernism, Italian Trans Avant Garde, and German New Expressionism which are big trends of Modern Art after Duchamp. In them, I found that “Black Painting” has the art-historical meaning of ‘new beginning.’ That is, I took notice of “Black Painting” which we can see when a painting reaches art-historical limit and the one as a breakthrough of that. These paintings have been interpreted in various forms, and for example, following the cases of Malevich, Reinhardt, Stella, Richter, we can see that they got the series of paintings becoming issues in their own ways. Richter’s style especially shows that well. We can see that this series of paintings as frontier art works served as the basic philosophy of Bauhaus after Malevich, Minimalism to Reinhardt, and a new breakthrough of painting after Neo-Expressionism to Richter.

Thus, I will try to shed light upon the meaning and the role of the series of Black Painting again and conclude that this series of paintings are an experimental place for my new painting and a tool for the role of recreation. additionally, I will study on the concept of black as the extended form concept of the works embracing the one of physical colors and in the aspect of its contents, explain the concept of the works as ‘absolute priority of pure sensitivity’ which suprematism says. These expressions are against the current of the present society in which only

visible things are sought but still valid. As a way to find the essence of painting in present time when too many issues of art are rampant as well as social phenomena, I will refer to this concept as the nothingness of a subject and take note of reducing it into a technique. Lastly, it can be identified that through the series of my paintings which stemmed from the series of Black Paintings, the change of media implies a new discourse in the contemporary environment of painting, and furthermore, the way as tool called “Black Painting” has many potentialities to consider abstract world.

1. 서론

1. 연구의 목적

본 연구는 1990년도 이후부터 연구자의 작품에 주요한 특징이 되는 <검은그림/Black Painting>¹⁾ 대한 연작과 파생되는 다른 연작을 중심으로 이론적 근간 및 작업의 개념과 방법론을 조명한다.

연구자의 <검은 그림>의 의미는 회화에 있어서 <본질>의 문제를 성찰해 보고자 함이었다. 이미 회화사에 있어서 수많은 담론들이 존재하는 본질이라는 문제를 대두시킨 이유는 2차 대전 이후 세계미술의 중심이 미국에서 독일로 옮겨오는 결정적 역할을 한 8,90년대 신표현주의(neo-expressionism)²⁾의 전성기와 더불어 등장하는 새로운 표현매체들 간의 치열한 경쟁을 지켜봄이 계기이다. 그리고 현대미술사에서 가장 격동기의 하나라고 할 수 있는 세기말과 새로운 세기를 지나 개념미술, 미디어 등 미술에 대한 다른 시각과 새로운 개념, 표현매체와 기법들이 부상하는 것을 지켜보며 오히려 연구자는 역설적으로 회화가 가지고 있는 본연의 가치와 역할, 기능 등에 주목하게 되었는데 이는 회화가 전통적으로 조형예술에서 모든 생각의 방법과 표현매체의 근간이라 믿는 까닭이었다.

<검은 회화>의 형태는 이미 고야(Goya)에서 마네(Manet), 피카소의 게

1) Black Painting, 즉 검은 그림, 검은 회화, 흑색조 회화, 회색(Gray) 회화 등 여러 가지로 번안할 수 있으나 연구자는 용어 혼란을 피하고 연구자작품과 차별성을 위해 미술사적인 담론에서는 <검은 회화>로 연구자의 작품에서는 <검은 그림>으로 용어를 구별한다.

2) 신표현주의는 미술사에 등장했던 모더니즘과 개념미술에 반발하여 나타난 미술이다. '신표현주의'라는 용어가 어떠한 경위로 처음 사용되었는지에 관한 기록은 없지만, 이미 1982년에는 새로 등장한 독일 미술과 이탈리아 미술을 설명하는 용어로 널리 통용되고 있었다. 신표현주의 미술가들은 자신들이 교육받아 온 토양인 개념미술 형식에서 등을 돌린 후 이젤에 그림을 그리고, 주형을 뜨거나, 손으로 깎아 조각을 만드는 전통적인 미술 제작 방식을 선택했다. 신표현주의는 모더니즘과 모더니즘 이전의 미술에서 영감을 찾은 반면 미니멀리즘의 절제와 개념미술의 냉정함을 버렸다. 그리고 알레고리나 제스처적인 물감처리와 같이 이전에 금기시되던 수단을 통해 격렬한 감정을 표현했다. 출처: 『세계미술용어사전』, 월간미술사 참조.

르니카(Guernica), 칸딘스키(Kandinsky), 스텔라(Stella)등 몇 예에서 보더라도 이미 미술사적으로도 다양한 형태로 반복 되었다. 그러나 연구자의 <검은 그림>개념은 형식상의 단순한 시각적 물리적, 광학적 혹은 재료적 측면에서만이 아닌 현대미술의 다양한 현상에 대한 성찰로서 의미를 갖는다. 연구자의 주 연작시리즈인 <검은 그림>의 의미와 검은색에 대한 이론적 배경을 개념적으로 정리하기 위해 미술사에 등장하는 <검은 회화>들을 조사하는 과정에서 미술사에 많은 류의 <검은 회화>들이 존재함을 알았다. 그리고 연구자의 작품과 형식상 유사해 보이는 이 작품들이 지난 미술사에서 어떤 특성이 있었는지 주목하는 것으로 본 연구를 시작한다.

연구자는 <검은 회화>들이 회화사에 끼친 영향뿐 만 아니라 여러 차례 되풀이 되었던 `회화의 종말`이라고 부르는 한계상황에서 그때마다 <검은 회화>가 미술사적으로 새로운 시작이라는 의미가 있음을 발견하였다. 즉 '검은색' 이라고 하는 파라독스(paradox)적인 색의 의미³⁾가 시대사적으로, 미술사적으로 회화가 한계에 도달 했을 때 보여 지는 <검은 회화>와 또 돌파구로서 <검은 회화>들이 존재했음을 발견하였고 이 검은 작품들이 결국에는 다양하게 해석되어 또 다른 시작의 도화점이 되고 있음에 주목하였다. 이들<검은 회화>는 이후 바우하우스의 기본철학으로, 미니멀리즘(Minimalism)으로, 신표현주의 이후 새로운 미술의 돌파구로 영향을 끼쳤음을 알 수 있는데 예를 들어 말레비츠 라인하르트, 라우센버그, 스텔라, 리히터 등의 사례를 보면 그들은 <검은 회화>를 자신의 방식으로 이슈화 하는데 이용한다는 것을 알 수 있다. 특히 리히터 작업 전개과정은 이를 잘 대변 하고 있다. 결국 이와 같은 의미들은 `회화의 본질`에 대한 문제이며 따라서 연구자는 지난 미술사적 회화에 대한 성찰과 연구자의 일련의 실험적 작업들이 연구자의 작품세계가 <검은 그림>의 형태로 구체화 되는 과정을 통해 `본질`에 대한 문제를 고찰함으로써 연구자의 주된 차별적 특성과 의미를 밝히는 것에 이 연구의 목적을 두고 있다.

본 연구가 오랜 시간 동안 제작 되어진 연구 작품들을 대상으로 하고

3) 검은색의 의미에 대해서 2장1 절 및 (주 10) 참조

있으며 특히 작품의 구성요소나 형식 등 가시적이거나 특정 주제를 다루는 것이 아니므로 자칫하면 흩어지기 쉬운 논문의 일관성을 유지하기 위해 본 연구에서는 연구의 중심이자 전체를 아우르는 요소로 첫째, <검은 그림>의 ‘무(無)형상 개념’과 둘째, 표현의 다양성을 함의하는 창작도구로서 ‘<검은 그림>시스템’을 제안 한다 그리고 이 개념과 시스템에 따르는 연구와 변용적 형식들을 함께 연구 대상으로 한다. 이것은 <검은 그림>이 이미 의미를 함의한 텍스트이며 동시에 본고의 주제이기도 하다.

현대미술은 한 가지 틀로는 해석 될 수 없는 매우 다양하고 복잡한 양상을 지니고 발전해 왔다. 현대미술은 주제, 기법, 표현방식의 다양성으로 미술의 영역과 개념자체의 커다란 변화를 가져옴과 동시에 그것을 다루는 작가들의 다양한 표현매체를 사용한 실험적인 시도들을 통해 그 개념이 확산되고 발전되어 왔다. 여기서 연구자가 예술은 이미 끝났다고 하는 모더니스트들의 “모든 것을 새롭게 하라”라는 구호를 끄집어 내지 않더라도 이미 많은 다양성이 혼존 하는 가운데 <검은 회화>를 다른 미술작품들과 차별화할 수 있는 근거가 무엇인지, 연구자의 ‘무(無)형상개념’을 조형상 주제적 개념으로 설정하는 것이 정당성이 있는지, 현대미술에서 보여지는 ‘다양성’조차도 비빌리오(Paul Virilio)의 <속도론>처럼 모든 것을 황폐화한 후 다시 시작 할 것 인지⁴⁾, 이런 논의를 통해 다각적으로 이 문제들을 고찰해 봄으로써 <검은 그림>의 독창성 뿐만 아니라 동시대 미술의 담론들을 끌어들이 더욱 다양한 변용을 담보 할 수 있음을 규명하는 것을 연구의 목적으로 한다.

2. 연구의 내용

본고에서는 크게 다음과 같은 구성으로 진행 된다. 우선 연구자의

4) Paul Virilio, 이정하 역(2009), 『시작 저 끝 너머의 예술(L'Art a perte de vue)』, 서울:열화당.

<검은 그림>에 대한 독창성 확보를 위해 객관적인 자료들, 즉 미술사에서 보여 지는 <검은 회화>를 사례별로 살펴보고 그 의미 및 배경 개념들을 연구한다. 이에 대한 고찰을 통해 연구자<검은 그림>과 차별성들을 분석하여 독자성을 확보 할 수 있는 근간을 마련 한다. 분석 되어진 자료들을 바탕으로 연구자의 <검은 그림>작업과 비교 대입하여 그 활용 및 확장된 개념의 주제변용들의 가능성을 살펴본다. 이를 위한 구체적인 연구 절차는 다음과 같다.

본문 II장에서는 연구의 이론적 배경부분으로 연구자의 <검은 그림>형성에 영향을 준 시대사적 환경과 조건, 현대회화의 사조와 경향 등 전체적인 흐름을 살펴본다. 더불어 본인의 연구주제인 <검은 그림>개념과 객관적 비교 근거가 되었던 러시아 아방가르드, 추상표현주의등과 <검은 회화>를 그렸던 표본 작가들을 중심으로 그들의 <검은 회화>에 의미를 구체화하기 위해 작품 분석을 실시하였다. 특히 미술사에서 중요한 전환점을 중심으로 심도 있게 그들이 이루는 담론을 살펴본다. 이것은 이미지가 해체되어 부정적(否定的)특질을 갖는 <검은 회화>의 출현에 대한 것으로 연구자의 조형논리를 탐색하는 것이기도 하며 연구자의 조형논리 개별성을 밝히는 것이기도 하다.

본문 III 장은 앞 서 조사한 이론적 배경과 선행연구 되었던 사조와 작가들을 바탕으로 본인의 작품 중 <검은 그림>를 중심으로 이를 표현적 측면과 내용적 측면으로 나누어 해석하는 시도에서 그 차별성을 고찰하고 특성을 제시 한다. 아울러 연구자의 연구 작품을 통해<검은 그림>의 `무(無)형상` 개념이 보다 확장된 개념의 회화로 구체화 될 수 있음을 제안한다.

다른 한 의도는 본인의 작품들이 20세기 후반과 21세기의 시작에 전개된 현대미술의 흐름 속에서 도출된 것임을 전제하기에 본 연구자의 작품을 중심으로 현대 회화의 한계와 극복에 관한 분석을 시도할 것이며 새로운 표현가능성을 타진한다. 이를 구현하는 방법으로 연구자의 `작업 시스템`을

통해 <검은 그림>이라는 연구자의 개인적인 주제(Subject)가 공공적인 객체(Object)로 진행되는지를 주제별로 프로젝트(Project)로 명명하여 각기 구분되는 변용된 작품들과 작품들의 제작과정을 살펴본다.

IV장은 본 연구의 결과로서 앞서 밝힌 내용을 정리함과 동시에 본 연구의 한계점을 밝혔다. 이 한계점은 동시에 <검은 그림>이 하나의 완성된 형식이 아니라 지속적으로 창의적 발전가능성이 담보해 있음을 밝히는 것이고 또한 변화하는 사회 및 주위환경과 현대 평면회화의 다양한 개념들에 유기적인 대응이 가능한 지를 살펴본다.

3. 연구의 범위와 방법

본 연구는 1990년도부터 2012년 까지 제작 되어진 연구자의 <검은 그림>를 중심으로 그 차별성과 특징을 다루므로 따라서 본 논문에서는 비교 대상으로서 미술사적 형식에 대한 분석이 아닌 <검은 회화>자체의 발생과 영향에 대해 탐구하는 것으로 시작한다. 이는 현대미술이 전개되는 회화사조에 여러 영향을 끼쳤음을 인지하였기 때문이다.

연구를 보다 명료하게 하기 위해서 <검은 회화>의 분석은 일반화된 사물의 자연주의적 재현 관습에서 벗어나는 시도를 시작한 시점, 즉 ‘추상적’이라는 말이 사용된 시점부터 설정하였다.⁵⁾ 그리고 본 연구자의 작품 분석에

5) 본 논문에서 개념정리를 위해 살펴 본 바 ‘추상적’인 것과 형식으로 ‘추상미술(Abstract Art)’의 확실한 구분은 그 모호함만큼 여러 설이 있다. 구상에서 표현형식의 탈출시도를 구상에 기반을 둔 큐비즘이 추상적 이다 라고 한다면 ‘추상적’ 이다 라는 표현은 구상미술의 표현 가능성이 확장되는 때를 지칭한다. 그러나 이는 다른 추상적인 작품들을 지칭하는 것이 아니고 예를 들어“ 큐비즘의 초기 옹호자였던 기욤 아폴리네르(Guillaume Apollinaire)’는 순수회화(pure painting) 라는 말을 고안해냈으며, 절대주의(Suprematism)는 1915년 카지미르 말레비치(Kasimir Malevich)가 자신의 추상작품 및 그와 긴밀한 관계에 있던 다른 미술가들의 작품을 일컫기 위해 만들어낸 신조어였다. ‘비대상적 세계’는 1926년 말레비치가 펴낸 저서의 제목이며 피트 몬드리안(Piet Mondrian)도 자신의 양식을 신조형주의(Neo Plasticism)라 했다. 데 스틸(De Stijl)은 뜻을 같이한 미술가들, 건축가

인용하거나 비교 대상의 연구 범위를 동시대미술⁶⁾ 이 후부터 그 대상으로 삼는다. 그리고 논문을 전개시키는 과정에서 연구자의 <검은 그림>와 비교하기 위해 비슷한 유형의 일군의 작가들을 제시하는데 표본 작가로 선택한 기준은 회화가 `종말`이라고 한 시대에 나타난 작품과 시대적인 미술 흐름 경향과 상관없이 구도자적인 독창적 <검은 회화>작품을 제작한 작가들을 예시로 들었으며 이와 관련하여 여러 분석, 설명된 비평, 평문 글 들을 포함한다. 그리고 연구자의 작품 분석을 위해 여러 평론가들에게 받은 전시 평문 및 전시 리뷰도 인용하는데.⁷⁾ 이를 통해 본인의 <검은 그림>와 동시대 다른 <검은 회화>와의 관계 속에서 차별 점 과 독창성 등을 살펴본다.

미술사에 등장하는 <검은 회화>들은 그 가치의 중요성에 비해 부분적이거나 늦게라도 주시를 받은 면이 있으나⁸⁾ 그 중요한 의미에 비추어 볼 때 아직 지금까지 현대미술 안에서 제대로 그 의미를 규명하려는 시도는 거

들, 타이포그래퍼들이 1917 년 창간한 잡지의 제목이다.” 이와 같은 몇 사례에서 유추되는 것은 추상이라는 용어가 어느 특정한 것을 지칭하는 것이 아니고 “양식적 발전과 분화, 그것들과 관련된 용어들을 중심으로 체계화” 되었음을 알수 있다. 이 용어들은 이후에도 확장되고 있음도 확인할 수 있다. Mel Gooding (2003), Abstract Art, 정무성 역, 서울: 열화당. Anna Moszynska(2005), 『20세기 추상미술의 역사』, 전혜숙 역, 파주 : 시공사.

- 6) “동시대(contemporary art)미술이라는 개념은 현대 미술(modern)과 포스트모던미술(postmodern)과 혼돈되어 사용되는 경향이 있기에 구분이 필요하다. 일반적으로 ‘현대’나 ‘동시대’라 함은 그 용어를 사용하는 서술자가 속한 시대에 따라 움직인다는 상대적인 특성을 가지게 되지만, 미술사 에서는 특징적인 개념으로 사용되고 있다. 옥스퍼드 영어 사전에 따르면 ‘현대 미술’이라는 용어는 1849년 『아트 저널』에서 처음 사용된 개념으로, 다소간에 차이는 있지만 보통 19세기 중반부터 제 1차 세계 대전 사이에 시작된 것으로 여겨진다. 또한 1960년대 이후의 미술을 통상적으로 ‘포스트모던 미술’이라고 부르고 있지만 단도가 지적 하고 있듯이 포스트모더니즘은 특정한 경향성을 지닌 미술을 지칭하는 경향이 있기 때문에 시기적 개념으로서의 포괄성을 갖기 어렵다는 문제가 있다. 따라서 단도는 앤디 워홀(Andy Warhol)이후의 미술을 동시대미술이라고 지칭하고 있다. 이러한 개념 형성 과정을 통해 동시대미술은 20세기 전반을 풍미했던 모더니즘과 결별하여 다양한 방향으로 전개된 1960년대 이후의 미술을 통칭하는 개념으로 자리 잡게 되었다” Harold Osbone(2001), 『옥스퍼드 20세기 미술사전(The Oxford Companion to 20th-century art)』, 한국미술연구소 옮김, 시공사, p.626 ; 정수경(2010), “숭고의 미학: 리오타르와 혐오미술을 중심으로”, 서울대학교 철학박사 학위논문 pp.1-2 참조; 이나영 (2011), “차이의 반복’과 그 표현에 관한 연구”, 서울대학교 미술박사 학위논문, p.1. 재인용.
- 7) 조광석, 박정기, 김복영, 윤진섭, 김현수, 김종길, Chales Rump
- 8) Reinhard 와 Matin의 <검은 회화>는 후대에 들어 그 중요성을 재인식하게 되었다.

의 없었다.⁹⁾ 어느 사조(Ism)의 시작으로 특별한 조형적 요소나 화면구성 등의 작품 분석의 한 예로 연구된 것들이 대부분 이었는데 되풀이 되는 회화의 표현한계를 사유화된 주제나 한정된 기법에서 그 원인을 규명 하려는 것이라 보고 연구자는 본고를 통해 새로운 표현양식, 방법으로서 <검은 그림>을 제시하고자 한다. 이는 <검은 그림>을 통해 작가적 입장에서 동시대 미술의 담론의 한계를 끌어들이 다양한 가치들을 만드는 것이며 동시에 <검은 그림>을 새로운 담론의 시발점으로 만드는 것이기도 하다. ¹⁰⁾

본고가 그간의 연구자의 작품을 중심으로 차별성을 검증하기위해 기존의 <검은 회화>들과 비교 작성되는바 이미 존재하는 것들에 대한 해명이나 새로운 미술개념에 대한 이론으로서 입증하는 것은 방대한 현대미술 이론과 철학적 사유의 체계적 분석에 한계를 가지며 이에 대해 연구자의 작업분석에 필요한 부분적인 차용을 하였으며 더불어 작업스타일과 방향등 대응을 제시하였다. 따라서 본 논고는 선형(線形)적인 기술방식보다 명제들의 집합을 구성으로 하는 병렬적 형식 서술방식을 사용한다.

논고를 작성하는데 연구자가 활용한 주 자료들은 다음과 같다.

우선 'Die Kunst der Moderne, von Goya bis Beuys (근[현]대미술, 고야에서 보이스 까지)'¹¹⁾ 현대미술의 구조와 역학적 발전을 다룬 이 문헌은 미술발전 진행상황을 여타의 미술사나 이즘관점이 아닌 심리, 정치, 사회,

9) 연구자의 조사에 의하면 미술사에 등장하는 <검은 회화>들이 장르나 작품자체의 분석에 대한 자료나 논문들은 존재하는데 변환기에 등장하는 <검은 회화>작품들에 대한 전체적인 자료들은 찾을수 없었다. 이것에 대한 연구자의 생각은 동시대에 작가들이 느끼는 의식과 후대에 정리되는 것들 하고 인식차이가 아닌가 하는 의문이 든다. 이 문제를 본격적으로 다루기에는 광범위하고 논문의 주 성격을 벗어 날 수 있어 깊게 다루지 않고 본고에서는 <검은 그림>의 개념설정을 위한 부분만을 다룬다.

10) <검은 그림>이 가지고 있는 파라독스(paradox)는 미술사적으로 회화의 끝 과 새로운 회화 시작을 동시에 의미한다. 검은 색은 끝이며, 제로 포인트, 그림이 더 무엇을 할수 없는 지경이지만 작가들이 검은색을 선택했다는 것은 이미 거기에 새로운 것 들에 대한 예언이 담겨 있는 것이다.

Stephanie Rosental, *Black Paintings* Chris Dercon 글, Hatje Cantz Verlag p6-9 참조

11) Sandro Bocola, *Die Kunst der Moderne, Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung*, (Muenschen, New York Prestel verlag 1994,)

과학 등 각기 주제별로 한 테마가 어떻게 진행되고 끝났는지 다루고 있어서 연구자에게 포괄적인 개념정리를 위한 조망에 참고 되었고, 부족한 부분인 동시대 추상미술전개에 대해서 Kunstform지의 기고문 'Neue Abstraktion'¹²⁾ 문헌과 이론적 배경전개를 위해 Kunstform지의 'ende Malerei'와 'Text zur kunst' Abstraktion¹³⁾의 문헌을 참고 하였다. 이 문헌들은 동시대 추상 미술 쟁점에 대해 특별기고문 형식으로 다양한 각도로 논쟁을 정리해서 기술함으로서 연구자의 개념정리와 특히 연구자의<검은 그림>에 대한 타당성과 가능성을 논의하는데 도움이 되었다.

논고 <검은 그림>에 대한 개념정리에는 여러 평론가들의 <검은 그림>에 대한 전시평론 및 작품평론 글과 더불어 자끄 라캉(Jacques Lacan)의 저서들과,¹⁴⁾과 '20세기 추상미술의 역사'¹⁵⁾는 세부적인 논리를 파악하는데 유용하였다. 특히 마셜 맥루언(Marshall McLuhan)의 '가상성(Virtuality)'¹⁶⁾과 폴 비릴리오(Paul Virilio)의 '시각 저 끝 너머의 예술'¹⁷⁾의 소논문 형식의 문헌들은 연구자의 논고에 객관적인 시야를 유지하는데 도움이 되었다.

재료에 대해서는 고전이기는 하나 여전히 유용한 쿠르트 뵐터(Kurt Wehlte)의 재료학저서 'Werkstoffe und Techniken der Malerei(회화의 재료와 기술)'¹⁸⁾을 주 문헌으로 하고 보조적인 재료원리에 Reclams의 저서¹⁹⁾와 재료 특성에 따른 기술적 자료는 Kremer사의 기술집²⁰⁾이 참고 되었다.

12) *neue Abstraktion* Kunstforum Bd.206, 2, 2011

13) *Text Zur Kunst, Abstraktion, Text Zur Kunst* verlag:Berlin 3,2008

14) Jacques Lacan 자끄 라캉, 김상환 홍준기 엮음 『라캉의 재탄생』, 서울:창비.2002,

15) Anna Moszynska, 『20세기 추상미술의 역사』, 전혜숙 역, 파주,시공사, 2005

16) Christopher Horrocks, Marshall McLuhan and Virtuality, 김영주,이원태 역 『마셜 맥루언과 가상성』,이제이북스 2002

17) Paul Virilio 『시각 저 끝 너머의 예술(L'Art a perte de vue)』, 이정하 역, 파주:열화당 .2009,

18) Kurt Wehlte, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Otto mayer verlag, Ravensburg,1977

19) Hermann Kuehn 외, *Reclams Handbuch der Kuenstlerischen Techniken*, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1984

20) Kremer Pigment GmbH, <http://kremer-pigmente.de/de> 2012

II. < 검은 회화 > 고찰

이 장에서는 본고의 이론적 배경부분으로 연구자의 <검은 그림>형성에 영향을 준 근현대(近現代) 미술사적 환경과 사조, 경향 등 흐름을 살펴본다. 이에 대한 논의는 이미지가 해체되어 부정적(否定的)특질을 갖는 <검은 회화>의 출현에 대한 것으로 이후 이어지는 연구자의 조형논리를 탐색하는 것이기도 하며 연구자의 <검은 그림>의 개별성을 밝히는 것이기도 하다.

미술사에 등장하는 흑색조 회화, 즉 <검은 회화>들을 살펴보면 몇 가지 특징으로 구분 할 수 있다. 우선 형식상 검은 색을 여러 색종 하나로 회화의 전통적인 쓰임새인 대상의 재현 목적으로 사용한 경우와 검은 색을 물질적 요소로서 그 자체 물성으로 사용한 경우 그리고 회색을 포함하여 검은 색이 가지고 있는 상징적 요소를 사용한 경우이다. 물성과 내용적 측면의 <검은 회화>들의 경우 표면 형식이 이미지를 파괴하고 있으며 이런 무(無)대상화 작업¹⁾이 화면에서 기존의 가치를 지워 나갈 때 드러나는 다른 본질적인 모습은 연구자의 작품이며 동시에 본고의 주제인 <검은 그림>에 많은 점을 시사해 준다 하겠다. 연구자는 이 문제를 논의 하기위해 보링어(Worringer)를 통하는데 이것은 비록 보링어의 이론이 연구자와 그 시발점은 다르나 추상에 대한 그의 이론은 연구자의 생각과 많은 부분에서 동감할 수 있음으로 본고에서 논의를 하여 본다.

이후 본인의 연구작 논의를 하기 앞서 우선 <검은 회화>들의 존재와 의의를 알아보고자 한다. 특히 연구자와 형식적 유사성이 있는<검은 회화>를 제작했던 작자들과 현대미술사에 중요한 전환점 이었던 러시아 아방가르드, 추상표현주의 등 몇 사조도 예시로 삼아 그들의 <검은 회화>를 살펴 보며 진행 하고자 한다. 이것들에 대한 고찰을 통해 연구자는 연구작<검은 그림>의 차별성과 독자성을 확인하는 근거로도 제시 할 것이다.

1)보링거(Wilhelm Worringer,1881-1965),*Abstraction und Einfühlung*,추상과 감정이입(1907). München [1976] 14. Auflage 1987

1. 이론적 배경

연구자의 논제인 <검은 그림>에 대해 본고에서 거론하는 검은 색과 추상에 대한 담론을 시작으로 본고를 시작하도록 한다. 연구자가 이것에 대한 논의를 우선 한 것은 검은 색과 추상이라는 단어가 이미 색채재료나 미술 이론적으로 그 의미가 규정적인 뜻이 함의 되어 있기 때문이다. 이 예비적 논의를 통해 연구자가 거지고 있는 의의를 밝히고 본고의 진행을 보다 명확히 하기 위함이다.

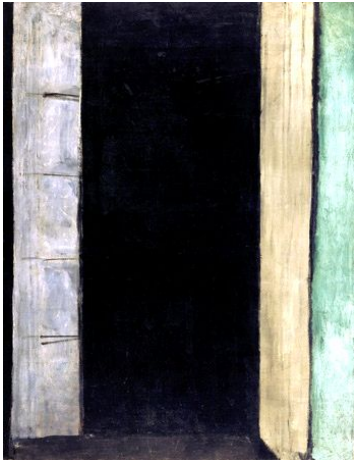
1.1. 검은 색에 대해

색으로서 검은 색(Black)에 대해서는 검은 색을 색의 범주에 포함할 것인지 이미 오래전부터 논란이 있었다.²⁾ 검은 색이라는 것이 빛의 모든 스펙트럼을 흡수해 버리는 것이라 많은 인상주의 화가들은 빨, 노, 파 색들을 혼합하여 검은색을 대체해서 사용하기도 했다. “자연 상태에서는 검은 색이라는 것이 존재하지 않는다”는 것이 19세기 그들의 주장이었다.³⁾ 이것은 이미 흰색이나 여타 다른 색과 같이 안료로서 검은색⁴⁾이 존재함에도 불구하고 논란이 되는 것으로 여기에서는 물리적 특성을 제외하고 미술 안에서 작가들은 검은색을 어떻게 생각했는지 예시한다.

과학자들의 논란만큼이나 검은색에 대해서도 작가들의 많은 코멘트가

-
- 2) 색은 빛을 반사해서 인식을 하는 것인데 검은색은 빛을 흡수하는 것으로 여기에 대해 2가지 이론이 상충된다. 물리학자인 Hermann von Helmholtz는 색을 빛의 존재 유무에 따라 인지하는 것으로 예를 들어 밤에는 색을 잘 볼수 없다는 것에 심리학자이며 뇌학자인 Edward Herring은 뇌신경은 심리적, 화학적으로 작용을해서 이런 경우에도 검은색을 잘 구별 할수 있다고 한다. 이 문제에 대해서는 괴테(Goethe)도 그의 색채이론에서 거론한 바있는데 색인식에 대한 문제는 본 논고의 주제와 벗어나 다루지 않는다. 이에 대한 것은 Johann Wolfgang Goethe, (Farbenlehre), Tuebingen 1953. 참고.. 본고에서 이 문제에 대한 담론은 Stefanie Rosental,(Black Painting)와 Victoria Finlay, *Das Geheimnis der Farben* 『색의 비밀』, List Taschenbuch, 2005 참조 하였다.
 - 3) 인상주의 작가들이 빛 효과를 염두에 두고 검은색 사용을 금했는데 모네는 검은 색을 오렌지, 울트라마린, 그린 색들과 함께 사용하였다. Victoria Finlay, op.cit. pp 87-90
 - 4) 물감으로서 검은색은 3장 작품제작 참고

존재하는데 이는 검은색이 의미하는 양면성⁵⁾과 화면에서의 기능적 역할에 기인한 것이 생각한다. 문헌상에 검은색을 사용한 최초의 그림에 대한 기록으로 1세기 코린도(Korinth)지방의 한 여성이 목탄을 사용한 기록이 존재하며⁶⁾ 검은색에 대한 활용은 19세기 이미 고야(Goya)의 ‘검은색’ 그림 이후 20세기 들어 검은 색이 가지고 있는 깊은 색감이나 혹은 슬픔이나 멜랑코



(도판1)Henri Matisse
porte-fenetre-a-collioure
1914

리(melancolie)한 것들이 모네와 말레비치 에서 다시 그 의미가 재발견 되었다. 이보다 먼저는 아리스토텔레스는 흰색과 검은색(빛과 그림자)를 모든 색의 기본으로 정의 했으며, 르네상스에서는 검은색을 음영과 색상과 채도를 조절하는 ‘도구’로 보았다. 마티스(matisse)는 검은 색에 대해 “검은색도 색이다(Le noir est une couleur)라고 하고 ”검은색은 구조를 단순화시키기 때문에 그 스스로 검은 색에 중독 됐다고 하며 검은색은 큰 힘을 가지고 있다고 설명한다.(도판1), 그리고 이 작품에서 작가는 "... 검은색을 어둠이 아니라 빛을 표현 하고자

했다"라고 설명한다.⁷⁾ 이에 대한 마티스의 코멘트는 칸딘스키의 검은색에 대한 코멘트와 대립되는데 칸딘스키는 “검은색은 다 타버린 화장터의 장작처럼...아무것도 느끼지 못하고... 죽음뒤 시체 같은 것이다.... 검은색은 외적으로 가장 음향이 없는 색이다...” 라고 하였다.⁸⁾ 뒤뤼페(Jean Dubuffet

5) 검은색은 죽음 과 어두움 끝을 암시하며 동시에 시작이라는 의미를 동시에 함유해서 Paradox적 이라 한다. 동양에서는 검은색에 오색이 포함되어 있다고 하는데 오색의 의미는 다섯 색이 아니라 모든 색을 의미 한다.

6) 1세기경 로마장교였던 Plinius가 그의 저서인 Historia naturalis 에 기록한 내용이다. 오랜 기간 여행을 떠나는 남편과 헤어짐을 슬퍼할 때 촛불에 의해 벽에 비친 남편의 그림자를 타다 남은 숲으로 순간적으로 따라 그렸다고 한다. 물론 당시에 Plinius는 이후 발견되는 동굴 벽화등에 대해서는 알지못했다. Victoria Finlay, p 90

7) Henri Matisse. 전시도록 서문, Museum of Modern Art, New York 1951,p190

8) Kandinsky; (Ueber das Geistige in der Kunst, 예술안에 정신적인 것에 대해), 1965 Bentell verlag Bern. p 98

1901-85)는 "검은색은 추상 (Abstraktion)이다"라고 하였다. 또한 공업용 도료나 기름, 아스팔트 등 여러 마테리얼(material)을 사용한 '라우셴버그 (Rauschenberg)은 검은색에 대해 "검은색이라는 것은 없다. 다만 검은 마테리얼(Material)이 존재뿐이다"라고 했다. 들뢰즈(Gilles Deleuze)⁹⁾는 라인하르트(Reinhard)의 <검은 회화>에 대해 "무대상, 무 시간, 무 공간, 불변적이고, 무관심, 객관적인, 그 자체로 순수추상(pure abstract)"이라고 평하였고 라인하르트 자신은 검은색에 대해 "색으로서 검은 색에 관심이 있는 것이 아니라,... 색이 아닌 것, 즉 색상이 부제한 색으로서 흥미를 준다"¹⁰⁾

위의 코멘트 사례를 통해 추론 할 수 있는 것은 검은색이 어둠이나 그림자를 표시하던 단순한 사용을 떠나 자체로 다양한 의미들을 지니고 있으며 특히 현대 회화에서는 그 자체로서 고유한 의미를 지니게 됨을 알 수 있다.¹¹⁾ 검은 색을 사용 한다는 것은 기존의 색채이론이 적용되지 않을 뿐 아니라 회화의 전통적인 보는 방법과 사고로부터 벗어나는 것이기도 하다.

1.2. 무(無)형상 개념¹²⁾ 과 추상

라틴어에서 유래된 추상(抽象:abstraction) 라는 용어의 뜻이 자연으로부터, 혹은 어떤 대상에서 근원적인 것을 추출 하다는 의미를 갖고 있다. 1908년 추상(abstraction)이라는 단어를 처음으로 미학에 철학적으로 끌어 들여 의미를 부여한 보링거(W.Worringer)는 그의 논문<추상과 감정이입>을

9) 들뢰즈(Gilles Deleuze) 1925-95: 프랑스의 철학자로 후기 구조주의 대표

10) Barbara rose, *Black as Symbol and Concept, Art as Art*, Reinhard에 대한 기고, New York 1975, p 86

11) 검은색이 지니는 엄숙함과 경건한 검은색을 만들 수 있는 것에는 뛰어나게 남성적인 어떤 것이 있다고 생각했기 때문에 검은 색은 추상표현주의자들 에게 종교이상의 신성한, 하나의 숭배 대상이었다 Stephanie Rosental, *Black Paintings*, p 13

12) 무(無)형상 개념, 연구자가 서문에 밝혔듯이 연구자가 제안하는 <검은 그림>작품의 기본이 되는 개념이다

통해 미술을 '자연주의 미술' 과 '추상 미술'로 구분하는데 추상미술이라고 하는 것은 인간이 자연에서 벗어나고자 할 경우에 추상충동이 일어나고 그것이 미술에 반영 된다고 한다. 인간 내면의 잠재된 표현욕구인 추상 충동은 그러기 때문에 특별한 표현대상을 필요치 않으며 오로지 순수한 감정을 순수한 형태로 표현 할 수 있다는 것이다.¹³⁾ 즉 추상의 정신적인 배경은 불확실성, 무기적인 것, 대립 이라고 할 수 것이며 대상을 그대로 모방(imitation), 혹은 재연(representation)한다는 의미가 아닌 비모방적이고 비재현적인 의미이며 기존의 가치와 대상으로 부터 탈출하고자 하는 노력 속에서 초월적인 것을 추구하는 것이라고 말할 수 있다. 무(無)형상이라는 개념도 기존의 가치에 대립하는 것이며 추상 충동이 담보하는 순수 회화의 형태로 귀결인 것이다. 무(無)라는 것은 비어 짐, 끝을 의미하며 동시에 강한 저항, 시작을 의미한다. 형상이라는 것은 조형의 과정, 즉 창조라고 하는 것의 근본 뜻인 게슈탈트(Gestalt)라 할 수 있겠다. 이는 완성된 것이 아닌 비워진 가운데 새로운 형태가 이루어지는 과정으로 모든 형상으로 진화하는 열려 있는 것이다.

미술 비평가인 리드(H.Read)에 의하면 보링어가 추상이라는 단어를 사용한 1910년 이후 추상미술이 나타나기 시작했다고 한다.¹⁴⁾ 그러나 자연을 도식화하여 기호화시킨다고 해서 전부 추상이라고 할 수 없을 것이다. 이는 보링어의 '추상충동'이 자연에 대립하는, 자연을 재현하지 않는 궁극적으로 완전한 '순수 추상' 형태를 지향하는 것이기도 하다.¹⁵⁾ 미술 평론가인 알프레드 바(Alfred H. Barr)는 추상을 다음과 같이 정의한다. “자연의

13) 그는 인간의 기본적 심리욕구로 예술욕구(Kunstwolle)가 있으며 이것을 두 가지, '감정이입 충동' 과 '추상 충동' 으로 설명한다. 감정이입은 유기적인 아름다움 속에서 미를 찾는 것 이며 추상충동은 자기 부정, 조화를 이루지 못하는 무기적인 것에서 기인 한다고 보았다. 따라서 예술이 감정이입이 될 때 자연의 모방 즉 자연주의 미술양식이 되며 반대로 추상충동이 될 때는 사실적 표현이 아닌 추상미술 형태가 된다는 것이다. 즉 추상형태는 자연과 대립한다는 뜻이기도 하다. W.Worringer,(Abstraktion und Einfuehlung),추상과 감정이입>, p.36

14) 조요한, 『예술철학』 미술문화, 2003, P 43

15) W.Worringer, *Abstraktion und Einfuehlung*, p 55



(도판 2) 칸딘스키 최초추상 Untitled 1910.

대상으로부터 자유로운 자율성을 지닌 존재가 되었을 때 진정한 추상미술이 된다.”¹⁶⁾ 즉, 단순히 추출, 발체일 뿐 아니라 그 스스로 독립성을 가져야한다는 것이다. 추상의 미학적 개념도 표상에서 공통되는 측면이나 성질을 추출하여 사유의 대상이 되는 정신작용, 또는 어떤 속성이나 특성을 추출하여 파악하는 정신적 작용을 의

미¹⁷⁾ 한다.¹⁸⁾

보링어의 ‘추상이입’은 연구자의 <검은 그림> 형성에 대한 이론적 지지를 제공해 준다. 연구자는 연구자의 <검은 그림>을 통해 화면을 의식적으로 비우고 지워 나감으로서 역설적으로 모더니스트들의 ‘모든 것을 새롭게 하라’는 구호에 맞춘 다양한 양식들에 대한 성찰을 이루고 있으며 <검은 그림>의 형식이 의식적인 화면의 무(無)형상화, ‘구상적 이지 않은’¹⁹⁾ 대상들에 대한 확고한 ‘구상’이라 할 수 있겠다. 동시에 무(無)형상개념이 추상표현주의 이후 평면성이 강조된 모더니즘 회화 화면의 논리적 모순을 극복하는 것이기도 하다.²⁰⁾ 이에 연구자는 미술이 하나의 언어라고 한다면 기

16) 김현화, 『20세기 미술사』, 한길아트, 2001, p9

17) 유재길, 추상화감상법, 대원사, 2001, p13

18) 1. 칸딘스키 스스로 보링어의 (추상과 감정이입)을 읽었으며 보링어의 인식이 필요하다고 밝히고 있다. Kandinsky, *Der Blaue Reiter*, Muenchen, 1994, p 38

2. 칸딘스키의 첫 추상회화는 바라빳스키(Blavatsky) ‘신지학(Theosophy)’의 영향을 받은 것이다.

3. 자연에 대립하는 ‘추상 충동’은 칸딘스키의 최초의 추상회화 이후 말레비치, 몬드리안으로 아방가르드, 큐비즘의 이론 형성에 영향을 미쳤다.

Alain Bonfand. *L’art abstrait*, 『추상미술』, 김은정 역, 서울: 한길사, 1994, p18

19) Mel Gooding 은 그의 책 '*Abstract Art*'에서 추상 미술을 ‘구상적 이지 않은 미술’이라 정의 함으로서 추상을 양식적 경향의 연속으로 바라보는 관점을 배제하고, 추상미술이 다양한 개인적 독해를 허용하는 대상이라 봤다.

표로서 <검은 그림>이라는 추상은 소쉬르²¹⁾가 언급한대로 이미 기호로서 소통을 할 수 있다고 하는 것이다.

2. <검은 회화>의 시대적 흐름

이 절에서는 흑색조 회화 즉 <검은 회화>에 대한 이론적 기반을 논의한다. <검은 회화>의 존재와 의의를 미술사를 통해 알아보고 특히 연구자와 형식적 유사성이 있는<흑색 회화>를 제작했던 작가들을 선정하여 그들의 <검은 회화>동기와 의의를 고찰해 보며, 이 논의를 통해 연구자의<검은 그림>와 어떤 내용적, 구조적인 유사성 및 차별성이 있는지 알아본다.

2.1. 20세기의 현대회화 흐름

현대미술은 시각예술의 본질에 대한 물음에서 진화(進化)해 온 것으로, 19세기 중엽 마네(Eduard Manet, 1832~1883)이후로 재현적이고 회고적인 회화의 전통은, 전혀 다른 새로운 미술양식과 표현 언어의 추구를 위해 나타났으며, 20세기의 미술에 적절한 관심들을 보다 분명히 하고, 그 한계를 규정하려는 수십 년간의 시도로 볼 수 있다. 현대 미술은 이러한 시도를 수행해 나가는데 있어서, 형태의 우위성, 물질의 고유한 속성에 대한 집착, 그리고 자연적인 모습이나 일상적 세계의 오브제(objet)들과 무관하거나 유리된 양식으로서의 미술을 강조해 나갔다.²²⁾ 모더니즘의 입장에 섰던 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)에 의하면 “예술의 각 분야가 지니는 독자적이고 고유한 영역은 매체의 고유한 본성과 일치한다.”

20) Clement Greenberg, 『현대미술 다시보기』 정현이 역, 서울:시각과 언어1997, p 42

21) 언어학자인 Ferdinand de Saussure는 그의 '기호학'에서 언어를 기표와 기의를 내재한 기호로 설명하였다.

22) H. N. 폭스(1987), 『후기모더니즘을 어떻게 볼 것인가』, 서울:계간미술, No. 41호.

그리고 “각각의 개별예술은 독자성 뿐 아 현대미술은 시각예술의 본질에 대한 물음에서 진화해 온 것으로, 19세기 중엽 마네(Eduard Manet, 1832~1883)이후로 재현적이고 회고적인 회화의 전통은, 전혀 다른 새로운 미술양식과 표현 언어의 추구를 위해 나타났으며, 20세기의 미술에 적절한 관심들을 보다 분명히 하고, 그 한계를 규정하려는 수십 년간의 시도로 볼 수 있다. 현대 미술은 이러한 시도를 수행해 나가는데 있어서, 형태의 우위성, 물질의 고유한 속성에 대한 집착, 그리고 자연적인 모습이나 일상적 세계의 오브제(objet)들과 니라 그 질적 기준에 대한 보장까지도 받게 된다.” 고 했다.²³⁾ 신(神), 인간의 자유, 사물자체에 대한 인식에서 종래의 형이상학이 행사했던 독단과 과대망상을 내재적인 엄밀한 자기비판을 통해 제거하고, ‘순수성’을 획득하고자 했던 것은 서구의 근대화 과정에서 인간이 겪어야 했던 갈등과 고뇌였다. 또한 인간 이성에 대한 회의는, 늘 철저한 자기규정을 과제로 삼게 되었으며, 그러한 그들의 모더니즘 전통은 금욕적인 자세로 몰고 갈 수밖에 없었다. 결국 ‘순수성’을 얻기 위한 미술에서의 자기검증은 신, 역사, 삶의 현실과 꿈 등 예술이 지금까지 진지하게 다루어왔던 모든 것들을 부정적이고 부도덕한 것으로 화면에서 소외시켜버렸던 것이다.

현대미술에 있어서 가장 중요한 개념은 포스트모더니즘으로 이는 1960년대에 팝아트(Pop Art), 미니멀리즘(minimalism), 개념미술(conceptual art), 행위예술(Performance)등과 함께 부상했다. 점증적인 확장(擴張)과 이동(移動)이 포스트모더니즘이란 속성으로 변화하던 70년대에 포스트미니멀리즘(Post-Minimalism), 신체미술(Body Art), 대지미술(Land art), 신표현주의(Neo-Expressionism), 페미니즘(Feminism), 다원문화주의(multi-culturalism)를 양산하며 후기구조주의(post-structuralism)와 결합한 80년대에 처음으로 포스트모던 자체의 성격이 드러나는 방식의 창작을 했다. 포스트모더니즘 특징으로 ‘문화적 권위의 위기’ ‘창조와 재창조의 위치 바꿈’ ‘중심에서 벗어난’ ‘시물레이션(Simulation)’ ‘정신분열증적’, ‘반미학’, ‘메타내러티브(Meta narrative)’에 대한 불신 등으로 보고 있다.

23) 이인범(1991), 『80년대 초의 모더니즘에서의 반성』, 서울:선미술, p. 47

미술사에 있어 본격적 추상회화의 출현은 20세기 칸딘스키(Kandinsky, 1866-1944)의 출현과 맞물려있으면서 독일, 프랑스, 네덜란드, 러시아 등지에서 1910년대 거의 같은 시기에 나타났다. 칸딘스키는 「즉흥」²⁴⁾, 「컴포지션」²⁵⁾이란 타이틀을 가지고 음악과의 친근성을 나타내는 다이내믹한 추상화를 추구했으며 그에게 있어서 회화란 무엇보다도 예술가의 「내적 필연성」의 표현이며, 그의 추상세계는 낭만주의적 표현주의적 경향을 두드러지게 나타내게 된다.

제 2차 세계대전을 전후로 미국에서 나타난 추상표현주의는 크게 두 부분으로 나뉜다고 볼 수 있다. 그것은 추상적인 면과 표현적인 면으로, 추상적인 면에서는 인간내면의 정신성에 그 기반을 두고 있다. 미국 추상 표현주의는 회화의 무의식성을 강조하며 이는 초현실주의의 영향으로 보인다. 즉, 미국 추상표현주의에서는 모든 의도를 배제한 자동 기술(automatic)기법을 통해 무의식을 형상화하려고 했다. 또한 추상표현주의에서의 표현 양식으로 보면 뜨거운 추상 계열의 액션 페인팅과 차가운 추상 계열의 색면 추상 두 가지로 나뉜다. 액션 페인팅은 순간의 행위를 통하여 나타난 우연성의 효과를 새로운 미의식으로 발전시킨 것이다. 그러치는 이미지보다도 그린다는 행위 자체를 주장하여 격렬함이나 생명감의 긴장이 강조되었다. 미국은 미국 나름의 독자적 세계를 개척했는데, 대표적 작가 잭슨 폴록은 드리핑 페인팅을 시도했다. “나 자신은 그렇게 함으로써 회화의 일부가 된 느낌이다”라고 그는 말했다. 이는 회화가 화가의 자아 표현에 있어서 객체라고 여겨졌던 기존의 관념을 넘어선 것이라 할 수 있으며, ‘액션 페인팅’이라는 용어를 처음 사용한 평론가 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg, 1906-1979)는 “화폭은 현실이나 사물의 대상을 재현, 구성, 분해, 표현하는 공간이 아니고 행위를 위한 경기장 같이 보인다”고 말했다. 종래의 회화

24) 내면적 성격의 과정을 주로 무의식적으로 표현하거나 대부분 감각스럽게 표현하는 것으로 내면적 자연에서 생겨난 인상이라고 할 수 있는데, 이러한 종류를 칸딘스키는 즉흥(Improvisation)이라고 불렀다. 비물질적(non-materiel)인 정신적 특성을 지닌 표현.

25) 장기간의 작업을 통해 서서히 형성된, 현학적인 면모마저 지니는 내재된 느낌의 표현. Jean-Luc Daval(1990), 『추상미술의 역사』, 홍승혜역, 서울:미진사, p. 43.

와는 근본적인 이질성을 지적하여 이를 액션 페인팅이라 부른 것이다.

이러한 액션페인팅 화가들은 드리핑(Dripping)²⁶⁾, 타시즘(Tachisme)²⁷⁾, 캘리그래피(Calligraphy)²⁸⁾와 같은 개성적인 표현으로 자신들의 회화세계를 구축해 나갔으며 액션 페인팅에 의해 표현된 추상표현주의 화면은 자유롭고 율동적인 선으로 인해 비정형적이고 우연적인 형태를 나타냈다. 폴록과 드 쿠닝(Willem DeKooning, 1904-1997), 클라인(Franz Kline, 1910-1962), 프란시스(Sam Francis, 1923-1994)와 같은 액션 페인팅 화가들은 행위를 통한 순간적 우연의 효과를 추구하였으므로 그들의 즉흥적이고 속도감 있는 특성의 표현은 단순한 색채보다는 다채로운 색채를 사용함으로써 더욱 효과적으로 발휘된다. 따라서 화면에는 어두운 색채의 사용과 강렬한 원색, 명도가 높은 파스텔 계열의 다양한 색채들이 혼합적으로 사용되고 있다. 올오버(All-Over:전면을 덮는 그림, 전체가 주제라고 볼 수 있다)와 무관계의 구성과, 명암, 대조의 제거로 인한 색의 균질성은 색의 위계를 무너트림으로써 궁극적으로 2차원의 평면성을 창출한다.²⁹⁾

이와는 대조적으로 색면 추상화가들은 전쟁의 허무감을 극복하기 위해 실존적 입장에서 좀 더 근원적인 상징물이 필요함을 자각하여, 우연과 임의성보다는 그들의 철학적 이념을 바탕으로 단순하고 강렬한 색면 회화를 추구한다. 색면 회화는 원시미술과 마티스를 연상시키는 강렬하고 단순한 색채를 통하여 그들이 도달하고자한 숭고의 이미지를 넓은 색면 위에 나타내고 있다. 색면파 작가들은 넓으면 넓을수록 색채의 강도가 깊어진다고 믿고 큰 캔버스를 선택하였다.

이들은 거대한 색면으로 이루어진 캔버스를 가지고 지적으로 가득 찬 사색을 유도한다.³⁰⁾ 잭슨 폴록의 꿈틀거리는 선의 표현과 마크 로스코(Mark

26) 화면에 우연성의 무늬를 만드는 기법

27) 일록 '자국'이라는 뜻의 프랑스어 '타슈(tache)'에서 유래한 말로 1950년대 초 전 세계적으로 유행한 추상표현주의적인 경향에 대한 조소적 표현으로 사용되었다. 엄격한 화면 구성을 거부하고 작가의 직관에 따른 자유분방한 붓놀림과 거친 터치를 특징으로 한다.

28) 근대회화에서는 비구상회화의 화면에 사용되는 한자 비슷한 형상을 말한다.

29) Malerei Folge II, 주11 참조

30) 김현화(1999), 『20세기 미술사』 : '추상미술의 창조와 발전', 서울:한길아트, pp.237-238.

Rothko, 1903-1970)의 풍경의 느낌을 주는 선명한 색면은 시각적으로 거의 유사함이 없으나 이들은 모두 심리적인 자아표현을 중시하고 있다. 또한, 2차원의 평면성을 가진 거대한 화면을 통해 작은 이젤화의 개념을 넘어서 존재의 영역을 확장하였다는 데에서 공통점을 가지고 있다. 잭슨 폴록의 푸어드(poured:그림물감을 뿌리듯이 그리는 방법)와 바넷 뉴먼(Barnett Newman, 1905-1970), 마크 로스코(Mark Rothko, 0903-1970), 클리포드 스틸(Clifford Still, 1904-1980) 등의 색면회화(Color-field Painting)는 표면적으로는 다르지만, 공간상 '그림'과 '바탕'의 관계가 근접되어 있다는 점, 올 오버, 다초점, 또는 무초점의 공간과 정신적인 내용을 가지는 그림이라는 점 등에서 공통점을 찾을 수 있으며 이들 모두는 자연의 재현이 아닌 작가의 내면세계를 중시하고 있다.

이렇듯 같은 추상주의의 흐름을 따르는 화가들이라도 액션페인팅의 작가들은 형태나 무의식의 상태에서 발생한 우연의 결과를 바탕으로 자기 자신의 직관적인 표현의 행위 예술로 발전시킨 반면 반면에 순수하고 절대적인 태도에 기초를 둔 색면주의는 절제, 단순화된 안정된 암시적 표현을 경주하는 생략의 아름다움을 표현한 것으로 볼 수 있다.

2.2. 추상회화의 의미적 접근

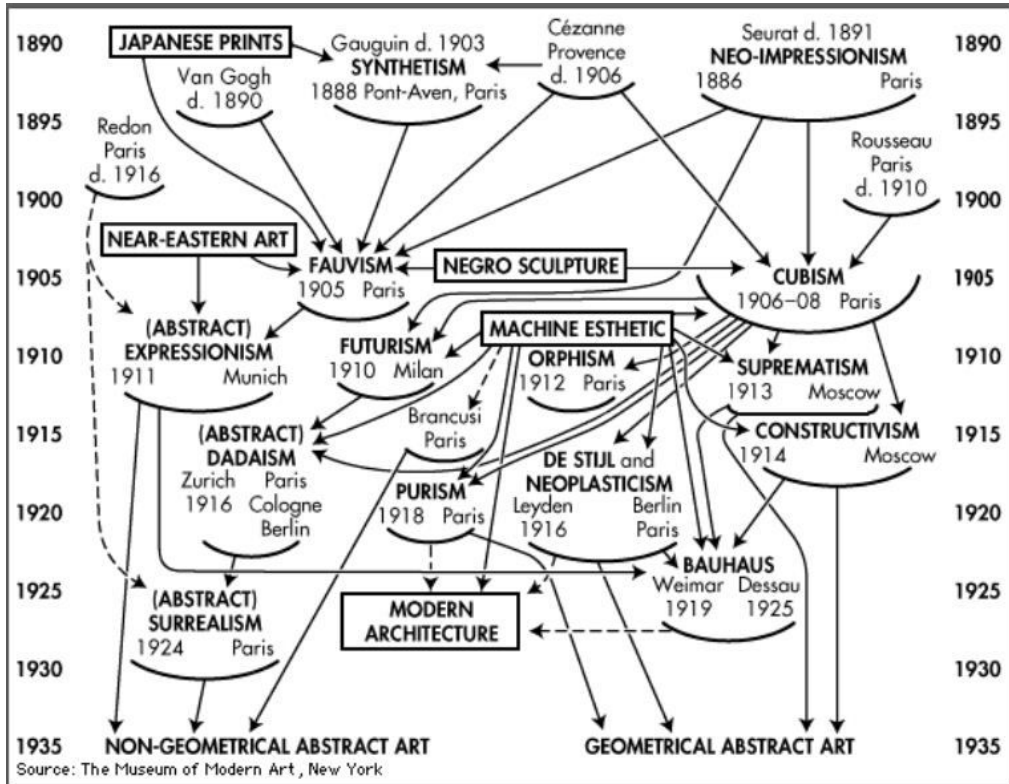
현대 미술에 있어서 추상화는 주된 표현 양식의 한 부분을 차지하고 있으며 그렇기 때문에 현대미술의 진행을 조망하기 위해서는 추상을 이해해야만 한다. 먼저 추상이란 무엇인지 그 개념적인 이해를 먼저 알아야 할 필요가 있겠다.³¹⁾

추상(抽象: abstract) 라는 말은 이미 거론한 대로 라틴어에서 유래된 것

31) Alfred H.Barr Jr.(1902 - 1981)의 추상미술발전 단계표. 초대 MOMA New York 관장.

미국추상미술을 이끈 것으로 평가 받는 그가 기획한 1936년 *Cubism and Abstract Art* 전 과 이후 고갱, 마티스, 칸딘스키 등 추상표현주의 및 초현실주의를 망라한 전시등을 통해 그는 추상의 발전을 다음과 같이 도식화 하였다.

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7640&page_number=1&template_id=1&sort_order=1 2012 참조



(그림 1) 추상의 발전 과정(The Development of Abstract Art), 1936 Alfred H. Barr Jr.

으로 이는 어떤 대상에서 근원적인 것을 추출 하다는 의미를 갖고 있다. 추상의 미학적 개념도 그와 비슷하여, 표상에서 공통되는 측면이나 성질을 추출하여 사유의 대상이 되는 정신작용, 또는 어떤 속성이나 특성을 추출하여 파악하는 신적 작용을 의미하며 사전적으로는 대상의 전체에서 공통으로 특성의 요약, 발체를 말한다.³²⁾

추상 (abstract)이라는 용어의 의미는 자연으로부터 이끌어내다, 추출하라는 의미이지만 이렇게 용어의 어휘적 해석만 가지고는 추상회화의 정확한 개념을 설정하기가 애매하다. 이는 자연을 도식화하여 기호화시킨다고 해서 전부 추상은 아니기 때문이다.

미술 평론가인 알프레드 바(Alfred H. Barr)는 추상을 다음과 같이 정의한

32) 유재길, 추상화감상법, 대원사, 2001, p13

다. “자연의 대상으로부터 자유로운 자율성을 지닌 존재가 되었을 때 진정한 추상미술이 된다.” 즉, 단순히 추출, 발체일 뿐 아니라 그 스스로 독립성을 가져야한다는 것이며 미술에서 추상이라는 용어는 자연으로부터 멀어지고자 하는 욕구의 극단적인 현상을 설명하기 위해 이용된다.³³⁾

또한, 1908년 독일의 미술가인 보링거(W.Worringer, 1881- 1965)는 추상이라는 단어를 처음으로 미학에 철학적으로 끌어들이 추상의 미학에 대해 의미를 부여한 사람으로 보링거는 <추상과 감정이입>³⁴⁾을 1907년에 발표하면서, 인간이 자연에서 벗어나고자 할 경우에 추상충동이 일어나고 그것이 미술에 반영된다 라고 주장했다.

그는 실재라는 것이 더 이상 중요한 것이 아니라는 것을 강조하면서 현대 미술은 추상적이며 기하학적 어떤 예술을 요구한다 라고 말하고 있다. 또한 그의 저서를 살펴보면 특정시대에 자연주의 미술 또는 추상 미술이 주를 이루게 되는 원인을 예술이 인간과 자연과의 대응 관계라고 할 때 인간이 자연에 대해 만족이나 행복함을 느끼는 경우엔 자연주의 미술의 경향을 추구하는 것에 반해 자연에 대해 억눌림이나 불안감을 느끼는 경우에는 인간의 내면에 추상 충동이 일어나는데 이로 인해 추상미술의 경향을 나타낸다고 설명하고 있다. 또한, 감정이입이 유한한 시간적 존재로서의 인간이라는 사실을 행복한 마음으로 인정하는데 반해, 추상은 시간을 공간으로 변형시킴으로써 시간의 흐름을 정지시켜 놓으려는 욕망에 근거하고 있다고 말했다. 그런 만큼 추상은 생성계로부터 탈출하고자 하는 노력 속에서 초월적인 것을 추구하는 것이라고 말할 수 있다.³⁵⁾

즉 추상의 정신적인 배경은 불확실성의 시대를 반영한 것이라고도 말하고 있는 것이며 초월적인 것이라 함은 대상을 그대로 모방(imitation), 혹은 재연(representation)한다는 의미가 아닌 비모방이고 비재현적인 의미인 것이다. 그리고 그것은 대상에서 나타나는 어떠한 대상을 말하는 것이 아니라 대상 외의 어떤 것에 관심을 두고 있음을 의미한다.

33) 김현화, 『20세기 미술사』, 한길아트, 2001, p9

34) <추상과 감정이입 Abstrakt und Einfuehlung> 보링거가 1907년 발표한 대학졸업논문

35) K.헤리스 지음, 현대미술- 그 철학적 의미, 서광사, p115

즉, 대상 중심이었다면 이제는 선과 색이 주제가 될 수도 있고, 움직이는 어떤 것들, 예를 들어 속도나 방향감, 혹은, 공기나 냄새, 맛 등과 같은 비시각적인 것들이 중심이 되어 표현 될 수도 있다는 점에서 추상의 비대상적 표현이라는 것과 같다.

"19세기 중반 이후 사진과 영화가 등장하고 새로운 산업적 인쇄, 복제 기술이 광범하고 빠른 속도로 유포되면서 회화는 잠시 위기를 맞이하였다. 사진과 영화는 그때까지 회화의 주종을 이루던 초상화와 풍경화 역사화 풍속화 등의 영역을 회화로부터 빼앗으면서 1912~13년 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887~1968)에 의해 회화의 종말이 선언된 데 이어 1921~22년 로드첸코(Alexander Rodchenco, 1891~1956)와 러시아 구성주의자들, 그리고 조금 뒤에는 바우하우스운동에 의해 계속해서 회화의 죽음이 고지되었다. 또한 1962년경에는 이전보다 덜 명료하지만 미니멀 아트와 팝 아트에 의해 회화가 끝났음이 주장되었고, 불과 몇 년 전인 지난 1980년대 후반에는 새로운 매체이론가들에 의해 또다시 회화가 이미 시대에 뒤떨어진 관습적인 장르임이 공언된다."³⁶⁾

이처럼 이들의 회화에 대한 사망선고는 산업기술의 진보에 따른 회화의 무력화를 예상한 것이었지만 뒤샹의 경우는 회화의 본질적인 계기를 이루는 관념적, 이상적인 미적체험을 그 문맥을 이루는 여러 조건들에 환원시켜 파괴하는 가운데 회화의 죽음을 선언했다는 차이점이 있기도 하다.

회화의 종말이라는 위협에 대해 회화는 자체 스스로의 분석으로 향함으로써 반응한다. 그리고 그 결과 모더니즘 회화는 화상의 생산이라는 기능과의 단절을 시작한다. 화상기능이 회화의 효과에 지나지 않을 뿐, 회화와 처음부터 동일하거나 일치하는 것이 아니며, 기술적인 수단들에 의해서 훨씬 더 낫게 수행 될 수 있음이 드러났기 때문이다. 이러한 화상생산 기능과의 단절은 이미 인상주의에서 시작 된다. 그것은 우선 화상생산을 벗어나 시각적인 감각성에 관심을 두고 주목함으로써 사진에 의한 회화의 종말에 응답했

36) Malerei Folge II, (1995), Kunstforum Band 131, p. 202-206, 회화종말이후 회화, 월간미술 (1995.1)박정기 요약 역본을 동시 참조.

다. 그러나 모더니즘 회화에 있어 이러한 자기 분석적 응답의 가장 중요한 예는 1913~17년을 전후해서 형성된 추상회화다. 추상회화는 회화의 새로운 시작이자 회화의 자기반성과 자기 관계성의 시작으로 이러한 경향은 현대미술에까지 계속된다.³⁷⁾

이처럼 20세기 초 과학의 발전과 함께 사람들은 자연의 내적 요소와 핵심에 관심을 갖게 되었고, 나아가 사람들은 자연의 현상과 법칙에 의문을 제기하고 주관적인 개념과 사유작용에 의해 대상의 근원적인 본질에 접근하고자 하였으며 화가들 역시 새로운 시각과 또 다른 표현방식의 회화를 만들어야 한다고 생각하고 기존의 표현 방식에서 벗어나, 새로운 언어를 모색함으로써 새로운 이즘(ism)들을 탄생시켰다.

1909년에는 미래주의 선언과 1910년 전후로 러시아의 구성주의(constructivism)와 절대주의(absolutism)가 형성되고 비슷한 연대에 독일과 네덜란드에서는 실험적 추상 미술이 탄생되기 시작하였다.³⁸⁾ 당시 추상 회화는 화가들이 인간과 자연의 내적인 모습을 그리고자 하는데 의미를 두었고 이는 자연의 형상들을 변형시켜 추상화한 칸딘스키와 몬드리안의 탈자연주의 시도, 러시아의 절대주의자들을 중심으로 구성주의 작품이 제작되기 시작하면서부터이다. 이들은 야수파의 추상적 색채와 입체파에서 시작된 형태분석과 새로운 공간을 수용하면서 추상화를 탄생시켰다.³⁹⁾

이와 같이 추상화가 구체적인 자연 형태의 표현에서 벗어나 순수한 조형요소인 점, 선, 면, 또는 색채 등으로 주제를 표현하여 자연물을 대상으로 삼지 않는 작가의 감정이나 내면을 표현하고 있다고 정리될 수 있다.

또한 인상주의 등장 이후 색채를 더 이상 회화의 부속물이 아닌 시각상의 '순수한 색채'로서의 회화를 낳고 그 기점을 마련한 현대 회화의 선구자가 되었다. 재현적 환영이 배제된 평면은 물감의 사용 확대로 '평면(平面)'을 '평면 그 자체'로써의 물질화(物質化)를 시켰다는 점에서 중요한 위치를 차지하게 된다.⁴⁰⁾

37) Ibid, p202-206

38) 유재길(1998), 「추상화 감상법」, 서울 : 대원사, p.28.

39) Ibid p.31.

2.3. 70.80년대의 시대적 상황

르네상스 이후로 서양회화사에서 그림이“세계를 향해 열린 창”으로 개념화되어온 반면, 모더니즘의 추상화는 “순수한 표면으로의 축소” 속에서 작품의 물질성이 스스로 존재함을 주장하는 것 까지도 부정되었다는 점에서 인습 타파적 움직임을 대표하였다. 미니멀리즘에서부터 팝 아트, 전위예술(Appropriation)⁴¹⁾에 이르기까지 그것이 스스로 드러내 보이고 있는 모더니즘에 관한 평가 역시 모더니즘의 구상 주의적이고 비판적인 프로젝트와도 단절될 수 없다. 왜냐하면 이 프로젝트로 인한 결과는 개별적인 것들이나 절차적인 것들 모두 결국에는 모든 형태의 보편주의를 부인했다는 점이었을 수도 있기 때문이다. 이렇듯 내용을 형식보다 중요하게 여긴 70.80년대 회화형식은 형식자체를 내용으로 다루었던 모더니즘의 반발로 형성되었다. 당 26시의 일군의 작가들 즉 게오르크 바셀리츠(G.Baselitz), 마르쿠스 루페르츠(Markus Lupertz), 안셀름 키퍼(Anselm Kiefer), 요르크 임멘도르프(Jorg Immendorf), 크레멘트(Clement), 엔조 쿠치(Enzo Cuzzi), 줄리안 슈니벨(Julian Schnabel), 엘릭 피슬(Eric Fischl)등 작가들을 비교해 보면 보다 확연해 진다. 그들이 관심을 가지고 테마를 삼았던 것들은 역사나 정치 대중문화에 이르기 까지 구별을 두지 않았다. 이것은 인용과 차용, 즉 포스트모던 (Post-Modern) 문화에 형성된 트랜스아방가르드(Trans-AvantGarde),독일신표현주의(New Expressionism), 뉴 페인팅 시대였다. 그리고 이 영향이 미술에 있어도 개인적인 관심을 테마화한 다양한 작품들을 제작함을 알수 있다. 즉 자기 소모적인 대중문화나 매스 미디어, 미술사나 자연과학 에서 따옴직한 판타지로 가득한 것들도 많기는⁴²⁾ 하지만 주제들이 개인화됨으로 인해 더욱 다양한 스타일과 장르가

40) 성화경(2002), “한국 모노크롬 회화연구: 미니멀아트와 모노크롬의 개념과 한국 모노크롬으로의 변형을 중심으로”, 경기대 조형대학원 석사학위논문.

41) 앙리 르페브르가 주창한 개념으로 실제 사물이나 다른 작품 이미지를 의미를 다르게 해석해 작품에 원용하는 방법이다. 듀샹의 샘이나 모나리자이미지가 다른 작품에 의미를 달리하여 사용되는 방법이다.

42) Kassel Documentar X서문 (Kunstmagazin Art 6,1997), 48

보여 지고 있다는 것이다.⁴³⁾ 이에 대해 이탈리아 비평가 아킬레 보니토 올리바(Achille Bonito Oliver)는 ‘국제 트랜스아방가르드 (International Trans-Avanguardia)’라는 용어를 만들어 내면서 예술계에서 미술이 주도적으로 부상하고 있다고 했는데 그는 “작품의 비물질화 와 제작의 비인격성을 특징으로 가지며 정확히 뒤상 계열을 따르고 있던 1970년대 미술이 극복되고 있다. 작업하는 맛을 주는 손기술이 회화의 전통을 다시금 미술적 차원으로 되돌리면서 회복되고 있다”⁴⁴⁾라고 하며 또한 미술에서 진보라는 개념은 이제 사라졌다는 점을 강조했다. “하나의 선을 따라 흘러 가는 ‘미술 이야기’는 절대 존재하지 않으며, 대신 이목을 끌려는 다양한 태도와 접근법들이 서로 밀거나 당기고 있을 뿐이다. 미술이 점진적으로 발전을 거듭한다는 개념이 사라지게 되자, 미술가들은 아무 데서나 영감을 찾을 자유를 얻게 되었다”,라고 한다.⁴⁵⁾

그러나 한편으로는 “포스트모더니즘이라는 것은 역사적 감각을 결여하고 있으며, 그 생산물이란 것은 피상적으로 겉모습에 집착해 얻어진 요소들을 가져다가 무작정 대충 맞추어 놓은 즉, 본질이 빠진 표면적인 미술”에 불과하다는 의심 과 신표현주의를 가리켜 “미래지향적인 것이 아니라 과거지향적인 것 즉, 1960년대와 70년대를 풍미했던 난해한 미술 이후에 나타난 ‘감상하기 쉬운’ 미술로의 퇴보”라고 평했다.⁴⁶⁾ 그러나 형식의 속박에서 벗어나는 이런 경향들은 한편에서는 70년대 이후 등장한 새로운 표현 매체들과 결합된 신개념미술, 70년 중반이후 여전히 그 영역을 확장하는 설

43) ...90년대에서 지금에 이르는 미술상황을 살펴보면 몇 가지 미술성향을 특징지을 수 있는 몇 개의 경향이 있는데 이것들은 다음과 같이 분류 할 수 있을 것이다. 그리고 이것에서 보여 지는 경향은 우리 미술에도 많은 영향을 미치고 있으며 최근 들어 이러한 여파가 우리미술의 보여 지는 형식에도 구분을 지어지는 경향을 보이고 있다... 현대미술 경향 분류키워드 Body, Moderation, Socialwork , interactiv Art, Politik Art, System, Internet , Context- Art , Digital , self-referential

Ibid. 48-50

44) Micheal Archer, *Art since 1960*, 오진경, 이주은 역 서울:시공사,2007,171

45) Ibid

46) op.cit,173,

미니멀리즘과 후기미니멀리즘 미술품 수집가로 대표적인 인물인, 주세페 판차 디 뷰모(Giuseppe Panza Biumo) 와 비평가 Hal Fpster의 당시 미술상황에 대한 언급

치미술과 비디오, 후기 미디어, 컨텍스트 아트 등에 영향을 주었고 역설적이게도 80년 중반이후 회화의 위상을 다시 한번 줄어들게 만드는 요인도 되었다. 이에 연구자는 요셉 보이스의 사회 참여적인 개념미술의 정치적 기능⁴⁷⁾과 팝아트를 통해 성찰되는 미술의 사회적 비판 기능 등⁴⁸⁾ 미술의 여러 기능들과 더불어 포스트 모더니즘 이후 회화의 여러 위상변화에 주목하게 되었다. 연구자의 이와 같은 문제 제기에 대해 조광석 평론가는 "회화는 우리 외부의 세계를 반영하는 데 힘을 잃어가고 있음을 그는 알고 있다. 오랜 세월을 유지해온 구체적인 사물의 표상 방식에서 작가가 하고 싶은 이야기를 다 표현하기에는 너무 제한적임을 발견하게 된다. 표현주의처럼 감정이 앞서기 때문이다."⁴⁹⁾ 라고 밝히고 있다.

연구자는 독일신표현주의의 세례를 받은 것은 분명하다. 신표현주의가 미니멀(minimal)의 단순하고 표현성이 절제된 추상미술에 반하는 형식으로 태동되어 회화적이라고 하는 엄격하지 않은 것들, 즉 제작 과정을 알아 볼 수 있을 정도의 붓터취, 큰 화면, 재료사용으로부터 해방들, 주제 선택의 자유스러움 등인데 연구자는 회화의 본연의 모습을 회복한다는 의미로 동의하나 궁극적으로 하나의 형식주의로서가 아니라 화면상에서 재현에는 우리가 이해 할 수 있다는 감정적인 것이 전제되어야 한다 이것은 고프리치가 말한 “ 매체, 정신적 반응기제, 등가의 문제 ”⁵⁰⁾ 인데 신표현주의가 많은 부분에 조악 (Bad Painting)하다는 공격을 받는 것이고 ⁵¹⁾ 결국 회화에 대한 성찰은 추상이론 으로 환원된다. 즉 연구자는 고프리치 (E.H.Gombrich)의 보이는 것에 대한 확정적 인식의 불안정성을 라캉의 “음시”로 확보하고 이미 주시한 신표현주의 자유를 담보로 “물자체”를 추구하

47) josef Beuys는 미술과 미술가의 역할이 사회를 변화 할 수 있으리라 믿었다. 그는 원전을 반대한 독일 녹색당 창립멤버이기도 하나 결코 정치에 참여한 적은 없다. 이는 예술가로서 사회를 변화할 수 있다는 그의 신념에서 비롯된 것이다.

48) 팝아트가 가지지 않은 미술의 사회비판적 기능에 대한 반응으로 60.70년대 비판적 리얼리즘(Kritische Realism)이 있었으며 60년대 게르하르트 리히터도 비판적 자본주의 라는 주제를 다루었다.

49) 조광석 『김유섭의 검은그림』 (지금 여기 까지, 그리고 더 전) 도록 서문, 2002

50) E.H 고프리치. 『 예술과 환영』, 차미레워 (열화당,2003),p341

51) 신표현주의의 원초적인 표현방식은 거친회화를 만들어 냈고 감성에 동의 받지 못한 회화는 조악한 것으로 공격받았다.

는 것이다. 52)

3. <검은 회화>의 선행 연구

3.1. 러시아 아방가르드

19세기 말 사회, 경제, 사상, 문화, 과학 전반에 걸쳐 의식의 전환이 이루어지며 조형적인 측면에서도 자연을 모방하는 재현적 의미의 회화 보다는 형태와 색채에서 자율성을 추구하는 비대상 회화가 나타나게 되었다. 이러한 분위기 속에서 러시아 역시 변화하는 시대의 모습에 다양하게 적응하려 노력하였는데 1860~90년에 레핀(Illis Efimovitch Repine, 1844~1930), 플레노바(Yelena Polenova, 1850~98), 브루벨(Mikhail Vrubel, 1856~1910) 등의 미술가들은 새로운 미술의 방향을 모색할 그룹을 결성하여 비잔틴 회화의 장식적 양식을 부활시키는 운동을 통해 구태의연한 아카데미 양식에서 벗어나기 위한 시도를 하였다.⁵³⁾ 그러나 1917년 러시아 혁명은 전통적인 관습과 습관뿐만 아니라 러시아 예술계에도 커다란 변혁을 가져왔다. 이러한 러시아 미술의 급진적 변모에는 서유럽 미술사조의 도입이 바탕이 되었는데 1900년에서 20년에 이르는 시기는 큐비즘과 미래파의 활발한 소개도 있었고 국제적인 교류도 활발했다.

러시아의 예술작품 수집가인 모로소프(Ivan Morosov, 1871-1921)와 게르게이 슈추킨(Sergei Stchukine)에 의해 수집된 마티스와 피카소의 작품들이 젊은 미술가들에게 공개되면서 러시아의 젊은 예술가들은 세계적인 예

52) 라캉은 예술가는 그림에서 '주체, 응시자'로 자신을 보이며 응시는 욕망의 대상으로서 잃어버린 대상인 '물자체'가 된다. 예술은 관람자에게 '응시의 덧'을 제공하여 그의 물자체에 대한 추구를 활성화 하는 미끼르 던지는 것이다... 이것은 응시(물자체)라는 덧을 통해 의식하지 못했던 새로운 세계를 생각하도록 유도하는 것이다.

Jacques Lacan 자끄 라캉, 김상환 홍준기 역음 『라캉의 재탄생』 (창비, 2002), p 662-685

53) 김현화(1999), op.cit., p.114.

술의 흐름을 가까이에서 느낄 수 있었는데 그들은 그것을 그대로 수용하기 보다는 러시아적 정체성에 몰두하여 서구와는 차별화된 예술을 추구하고자 하였다.

이 당시 러시아에서는 미술잡지의 발간이 활발하게 진행되었다. 세르게이 디아길레프(Sergei Pavlovich Diaghilev, 1872~1929)⁵⁴⁾와 볼쇼이의 감독인 사바 마몬토프과 마리아 테니쉬바 공주의 재정적인 지원으로 1898년에서 1904년까지 발행된 잡지 예술의 세계(Mir isskoustva)가 창간되어 나비파(Nabis), 보나르(Pierre Bonnard, 1867~1947), 세잔(Paul Cézanne, 1839~1906) 등이 이 잡지를 통해 소개되었다. 곧 이어 발간된 잡지 아폴론(Apollon)과 조로토에(Zolotoe)등은 1908년에 야수파가 포함된 첫 번째 프랑스 작품 전시회를 기획했고, 그 다음 1909년에는 두 번째로 큐비즘적 구성을 보여주는 전시회를 기획했다. 이와 같은 교류를 통해 1910년경에는 세잔, 마티스, 피카소 등의 미술양식이 러시아 화가들에 의해 적극적으로 실험되었다.⁵⁵⁾

세계적인 예술 흐름을 살펴보고 유명한 화가들의 미술양식으로 실험을 마친 러시아의 예술가들은 1900년대 이후의 러시아의 전위예술운동을 펼쳤는데 이들은 대체로 큐비즘과 미래파에서 벗어나 독자적인 미술양식을 구축하려하였는데 이때 나타난 이념에는 광선주의(Rayonnisme)⁵⁶⁾와 절대주의 그리고 구성주의를 들 수 있으며 화가 라리오로프(Michael Fedorovich Larionov, 1881~1964)와 그의 아내 곤차로바(Natalia Sergeevna Gontcharova, 1881~1962)는 입체주의와 미래주의의 선구적 개념들을 더욱 강화 시키면서 최초의 전위운동을 전개하였다.⁵⁷⁾

54) 세르게이 파블로치 디아길레프 (Sergei pavlovich Diaghilev, 1872-1929): 러시아 태생의 문예옹호가이며 러시아 발레단의 창시자로서 음악, 미술, 무용 등 수많은 예술 활동을 관장하였다.

55) 김현화(1999), op.cit., p.115.

56) 광선주의(Rayonnisme): 1911년부터 미래주의의 영향 아래 러시아에서 M.라리오노프와 N.S. 곤차로바가 중심이 되어 추진한 회화운동. 처음 라리오노프는 미래주의가 주장한 바에 따라 회화에 시간적인 것을 도입하려 하였고, 기계공장 등에서 영감을 얻기도 하였다. 그러다가 미래주의의 영향에서 벗어나 순수하게 빛과 모양만의 세계, 즉 추상회화의 영역으로 빠져들어 갔다. 1910년대 초기에 최초로 그려진 추상회화의 실례로 미술사상 큰 의의가 있다고 평가된다.

57) Jean-Luc Daval(1990), op.cit., p.49

그들은 1913년 모스크바에서 과녁이라는 전시로 광선주의를 선언하게 되었는데 라리오로프는 프랑스의 큐비즘, 이태리의 미래주의와 매우 유사한 작업방식을 택하였다.



<도판 3> 말레비치,(흰바탕에 검정색 정사각형(Black Square), 1915)

다. 이러한 작업은 그들이 파리로 떠나기 전인 1914년 까지 짧은 기간 동안 이루어졌지만 러시아 아방가르드와 서구의 입체 미래주의가 만나는 중간 지점이라는 점에서 중요한 의미를 지닌다. 그들은 논리적 추론에 따라 야수파, 입체파 그리고 자생했던 러시아의 장식적이고 원시적인 운동으로 전개해 나갔다. 이들은 곧 말레비치를 만나 그가 절대주의의 대가로 자리 잡을

수 있게 영감을 주었는데 이후 말레비치(Casimir Malevitch)의 절대주의(Suprematism)⁵⁸⁾를 순수 기하학적인 추상의 시도라고 볼 수 있으며, 타틀린(Vladimir Evgrafovich Tatlin, 1885-1953)의 구성주의(Constructivism)⁵⁹⁾도 추상예술의 전개에 큰 역할을 하였다.

58) 절대주의(Suprematism): 제1차 세계대전 직전인 1913년 말레비치(Malevitch)에 의해 러시아에서 일어난 추상예술 운동. 회화에서 재현적 요소, 문화적 주제를 배제하고 단순한 형태의 구성에 의한 순수한 지적인 화면구성을 시도하는 유파. 목경수(1994), 『미술교육론』, 서울:송경출판사, p. 30.

59) 구성주의(Constructivism): 제1차 세계대전 전후 러시아에서 일어난 추상주의 예술운동. 1913년 말레비치(Malevitch)에 의한 절대주의와 리니오노프(Larionov)에 의한 광선주의(Rayonnisme)의 바탕에서 생겨난 일종의 큐비즘 미학에 기초를 두면서 기하학적 구성, 추상적 경향, 기계주의를 지향한 운동이다. 목경수(1994), op.cit., p. 30.

3.2. 혁신성- 말레비치

카지미르 말레비치 (Kazimir Severinovich Malevich)는 러시아의 화가로 추상예술의 개척자로 불리운다. 20세기 초 러시아에서는 위의 언급에서 처럼 다양한 예술운동과 문예활동이 활발하게 전개되고 있었는데 그 당시 이러한 ‘러시아 아방가르드’시기에 작품 활동을 하던 유명한 작가 중 한명이다.

1915년 여름에는 일년이라는 짧은 기간 동안 급격한 양식적 변화를 보여주는 작품을 대중에게 선보였는데 이는 그 이전의 작품 스타일과는 다르며 말레비치 자신이 ‘절대주의’라고 일컬은 새로운 추상적인 스타일의 작업을 진행하였으며, 12월에 열린 <0. 10: 마지막 미래주의전(0. 10: The Last Futurist Painting Exhibition)>에서 ‘절대주의(Suprematism)’라는 명칭 하에 이전과는 완전히 다른 기하학적 추상회화만을 39점 발표하였다.

당시 말레비치는 4차원에 깊은 관심을 보이고 있었는데 이는 러시아 문학가인 우스펜스키(Gleb Uspensky 1843 ~1902)에 의해 영향을 받은 것으로 우스펜스키의 영향은 말레비치가 ‘4차원’이라는 용어를 절대주의 회화의 제목으로 사용했다는 사실로 직접적으로 증명되며,⁶⁰⁾ 또한 직관을 강조한 태도에서도 드러난다.

말레비치는 <0. 10>전에서 발표한 절대주의 선언문에서, “정사각형은 잠재의식적인 형태가 아니다. 그것은 직관적 이성(intuitive reason)의 창조물이다. 그것은 새로운 예술의 얼굴이다.”⁶¹⁾라고 하면서, 절대주의의 본질을 직관에 연결시켰으며, 마투신 역시 <0. 10>전에 소개된 절대주의에 대해 평가하면서, “본질은 구체적 형태로서가 아니라 고차원의 직관적 이성에 의해 변화된 형태로서 이해될 수 있다.”⁶²⁾는 입장을 제시했다. 이 두 사람은

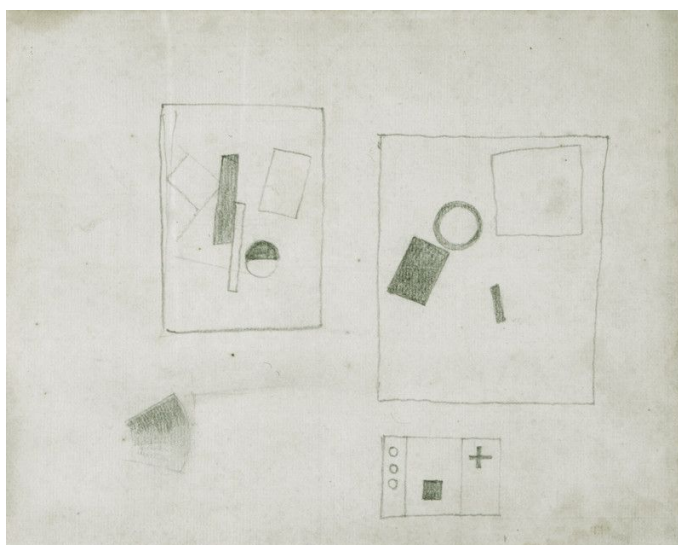
60) <0. 10>전에 전시한 39점의 작품 중 5점에 “4차원 안의 색채 덩어리(Color Masses in the Fourth Dimension)”라는 부제가 붙여졌다.

61) K. Malevich(1916), "From Cubism and Futurism to Suprematism", Essays, vol. I, p. 38.

62) Matyushin(1916), "On the Exhibition of the 'Last Futurists'"

일반적으로 상반되는 의미로 쓰이는 ‘직관’과 ‘이성’이라는 두 용어를 결합하여 ‘직관적 이성’⁶³⁾이라는 말을 통해 절대주의를 표현했는데, 이것은 이들이 지닌 직관에 대한 독특한 개념에서 비롯된 것이었다.

말레비치의 절대주의 작품을 색채와 형태중심으로 분석해보면, 서유럽에서 추상회화가 조심스럽게 탐구되고 있을 무렵인 1913년 오페라 ‘태양에 대한 승리’⁶⁴⁾에서 절대주의의 시작을 알리는 흰색과 검은색으로 된 사각형을 보여준다. 당시 오페라 ‘태양에 대한 승리’를 위한 의상과 무대디자인은 완전 추상의 형태로 절대주의 기원이 되는 다양한 추상의 형태로 된 작품들로 말레비치가 입체 미래주의에서 절대주의로 이행하는 과정을 보여주며 두



<도판 4> 3 Suprematist Compositions motifs of 1915, 1917, 1920 version 1924-26 pencil on paper 20 x 25 cm

시기를 잇는 중요한 연결고리와 같은 작품들을 보여준다.⁶⁵⁾

63) 자음(zaum:超意味言語)을 직관의 언어로 정의하면서 직관의 중요성을 강조했던 크루체니흐(A.Krucheniukh)를 통해 자음을 체득한 말레비치에게 있어, 직관은 반(反)이성적인 개념이 아니라 사고의 적극적 방식이었으며 집약된 정신 능력을 의미했다. 그러므로 그는 기존의 분석적인 논리가 너무 제한적인데 비해, 직관의 원리는 그 이상의 영역을 파악하게 해주는 고차원의 의식이라 여기고 ‘직관적 이성’이라는 표현을 사용했던 것이었다.

64) 오페라 ‘태양에 대한 승리’는 무대디자인작업이 절대주의를 고안하는 데에 결정적 전환점으로 작용했음을 확실하게 해주는 의미 있는 작품이다.

65) Larissa. A. Zhadora(1982). 『Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art

이 시기에 제한적으로 나타나는 색채의 함축성과 절제성은 단색조로 명상적이고 금욕적인 태도로 표상하는 종교적 색채를 나타낸다고 볼 수 있다. 색채심리치료사 페라셀수스(Peracelsus)는 강의에서 “무엇이든 흰색을 띤 것은 생명의 본성을 지니고 있다. 그리고 생명을 창조하는 것은 바로 그 빛의 속성이다. 한편, 무엇이든 검은색을 띤 것은 대개 죽음의 본성을 지니고 있다. 그리고 죽음을 창조하는 것은 바로 어두움의 속성과 힘인 것이다.”⁶⁶⁾ 라고 작품에서 보여진 검정의 심리적 의미를 언급하고 있다. 이러한 의미에서 검정색이 가지는 색채의 심리가 '죽음'이라는 것을 상기할 때 말레비치의 검정색은 인간성의 본질적인 회귀성이라는 절대세계를 의미한다고 본다.

말레비치는 <검은 정사각형(Black Square)>이후 절대주의 연필 드로잉을 계속했다. 정사각형 안에 중심에서 비껴난 원을 그렸고, 정사각형 안에 수직의 긴 직사각형과 그것을 가로지르는 수평의 직사각형을 그려 십자모양의 형태 등을 창조해냈다.⁶⁷⁾

이러한 기하학적 형태들은 절대주의의 철학적 중추를 이루게 된다. 말레비치는 절대주의를 다양하게 표현하였는데 기본적인 기하학적인 요소로 처음에는 검은색과 흰색만을 사용하였고, 다음으로 절대주의 이전에 나타났던 강렬한 색의 사용이 다시 나타난다. 여러 사각형의 색채들이 순수한 요구에 의해 생겨난 것으로 색채 자체의 순수성을 드러내 보인다. 말레비치는 절대주의의 공간을 “백색, 자유로운 틈, 무한성”⁶⁸⁾이라 정의하고, 백색 바탕이 지니는 의미를 다음과 같이 밝혔다. “절대주의 화면에서는 파란색이 아니라 백색으로 공간이 표현된다. 그 이유는 분명하다. 파랑은 무한성의 진정한 인상을 주지 못하기 때문이다. 절대주의의 무한한 백색은 시야가 방해받지 않고 여행할 수 있게 한다.”⁶⁹⁾ 그는 흰 색을 무한성을 가장 잘 나타낼 수 있는 색으로 간주하고, 바탕색으로 사용함으로써 무한의 공간을 생성해내고자 했던 것이다.

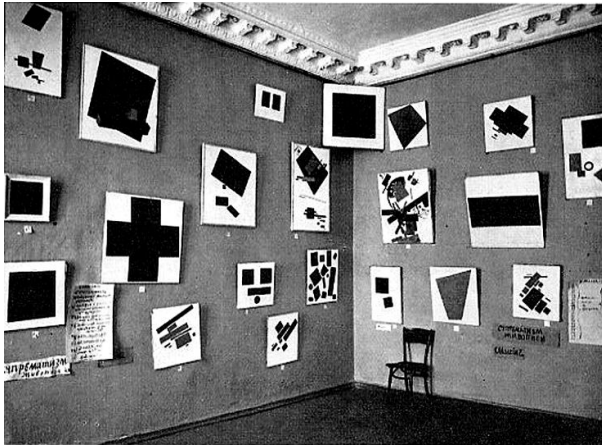
1910-1930』. London: Thames&Hudson.

66) Faber Birren (1991), 『색채심리』, 김화중역, 서울: 동국출판사, p. 47.

67) H. Harvard Arnason(1991), 『현대미술의 역사』, 이영철역, 서울:미술공론사, p. 207.

68) K. Malevich(1919), "Non-Objective Creation and Suprematism", Essays vol. I, p. 122.

69) K. Malevich(1920), 『Suprematism: 34 Drawings』, pp. 83-117.



<도판 5> <0.10>전 전시장면

<0.10>전의 전시장면을 살펴보면, <검정색 정사각형 (Black Square, 1915)><도판 1>은 이콘(icon)⁷⁰⁾이 걸리던 성스러운 코너에 전시됨으로써 절대주의의 출발점으로 제시되었는데, 화면 가득히 나타나있는 정사각형의 모습은 이전에 프로메티아니즘 (Promethianism)을 드러냈던

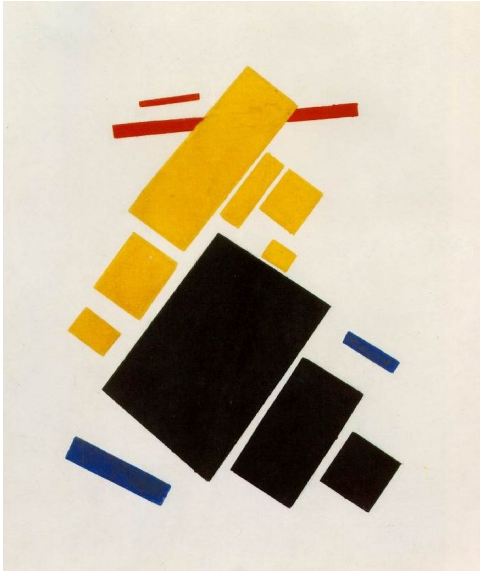
방식인 정면성을 계승하며, 이콘 앞에서 느낄 수 있는 명상적 분위기를 발산한다.

말레비치가 “정사각형은 살아있는 고귀한 아이(royal infant)이다. 그것은 예술에 있어서의 순수한 창조의 첫 걸음이다.”⁷¹⁾라고 밝힌 바와 같이, 이 작품은 절대주의 탄생의 근원이며 이후로의 발전을 내포한 싹으로서의 의미를 지녔다. 이 검정 사각형으로부터 다양한 기하형태들이 방사되어 나가도록 배치한 <0. 10>전의 전시방식 역시 그의 의도를 더욱 확실히 해준다. 이러한 절대주의의 발전 논리에 따라 단일한 기하형태만을 나타낸 작품으로부터 형태의 수가 증가한 작품들에 이르기까지 차례로 살펴보면, 기하형태와 그것이 만들어내는 움직임은 보다 복합적인 것으로 발전해 나감을 알 수 있다.

<절대주의 회화: 비행중의 비행기(Suprematist Painting: Aeroplane in Flight, 1915)><도판 4>에서는 형태들이 대각선상에 배치되어 사선을 향해 전진해 나가는 모습을 보여주며, 직접적으로 ‘비행’이 주제로 제시된다. 이미 절대주의 이전부터 자주 다루어졌던 비행의 주제는 절대주의에 이르러 더욱 강화되어 말레비치의 회화와 불가분의 관계를 형성하는데, 그것은 실

70) 주로 동방교회에서 발달한 예배용 화상, 명칭은 ‘상(像)’을 의미하는 그리스어 이콘에서 유래한다.

71) K. Malevich(1916), op.cit., p. 38.



<도판 6> 말레비치, <절대주의 회화: 비행 중의 비행기(Suprematist Painting: Aeroplane in Flight, 1915)>

제의 물리적인 움직임은 나타낼 뿐 아니라 가시적 세계를 이탈하여 그 너머의 본질을 추구하는 열망을 상징하는 것이었다. 이후로 말레비치는 역동적 기하형태들에 탈중력의 이미지를 주는 데에 더욱 몰두하여, 1916년에 다시 출판한 둘째 판 선언문에서 예술 창작은 “무게, 속도, 움직임의 방향이라는 기반 위에서 구축하는 능력”이라고 정의하기에 이르며⁷²⁾ 이전까지는 단일한 평면상에서 일어났던 움직임이 공간 속에서의 입체적 움직임으로 발전한다.

말레비치는 1919년 모스크바에서 열린 ‘제2회 국가 대 전시회’에서 발표한 선언문을 통해 색채의 의미를 좀더 깊게 탐구하게 되는데, 이 선언은 마치 말레비치의 회화적 유연장이라도 볼 수 있다. 제2회 국가 대 전시회에서 발표한 선언문을 보면, “절대주의란 색채문화 발전의 머나먼 여정이라 말할 수 있다. 회화란 색채의 혼합, 즉 심미적 원칙에 따라 색을 뒤섞어 만든 색채의 가공이다. 그리고 위대한 화가들에게는 채색된 대상자체가 회화의 원천이다. 나는 ‘회화’라는 현상에 가장 가까이 접근하는 사람은 다름 아닌 대상을 파괴하여 그 정체를 불분명하게 함으로써 회화법칙에 걸맞는 새 규범을 만들어내는 사람이라는 것을 깨달았다. 따라서 순수 색채회화의 새로운 원천은 바로 색채자체가 요구하는 것에 있다는 사실이 내게는 명백해졌다. 그리고 색채는 회화의 부속물이 아니라 독립된 하나의 단위였다. 복합적 체계 속에서 작용하기는 하나 개별적인 독립요소였던 것이다. 하나의 독립된 체계는 여하의 미학적 규범도, 경험도, 유행도 따르지 않고 스스로 시간과 공간 속에서 이루어진다. 그 체계

72) K. Malevich(1916), op.cit., p. 24.

는 차라리 ‘색채의 철학적 총체’ 라고 부를 수 있을 것이며, 이 체계는 점차 나의 생각을 일관성 있게 정형화 시키고 있다.”⁷³⁾라고 발표하였다. 또한 1915년 12월에 첫 출판된 자신의 저술 회화의 새로운 리얼리즘(The New Realism in Painting)에서 “형태는 생명이 주어져 있으며, 독립된 존재의 권리가 주어져 있다. 그리고 회화에서 색채의 질감(texture)은 그 자체가 결론이다.”라고 밝히고 있다.⁷⁴⁾ 이 두가지 발언을 통해 말레비치가 색채 자체를 순수 회화의 주인공으로 가지게 있음을 인식하고 있으며 또한 기하학의 형태마다 독립된 의미를 가지고 있음을 알 수 있다. 이처럼 색채와 기하학 형태의 중요성을 인식한 것이 말레비치의 예술 활동에서의 큰 가치라고 할 수 있다.

3.3. 정신적인 면- 라인하르트

라인하르트(Adolf F. Reinhardt, 1913~ 1969)는 1913년 뉴욕주의 노동자 가정에서 사회주의자였던 러시아계 아버지와 독일계 어머니 사이에서 태어났다. 20대에는 디자인학교를 다녔고 회화에 재능을 보여 사회주의 기관지 P. M. 등 신문과 잡지에 만화를 기고하였다.⁷⁵⁾ 그는 컬럼비아대학에서 미술사와 철학전공으로 마이머 샤피로(Meyer Shapiro)에게서 미술사 수업을, 어윈 에드만(Irwin Edman, 1896-1934)으로 부터 철학 수업을 받았다.⁷⁶⁾ 이러한 인문학적 교육 배경은 그를 여타 화가들과는 달리 폭 넓은 역사 의식과 탄탄한 지성적 기반을 갖추도록 하였다.

평론가 로즈는 라인하르트의 미술과 사상의 발전을 네 단계로 구분하여 보았는데 첫째 단계는 고전주의적 미학을 탐구하던 1930년대 학생 시절, 둘째 단계는 30년대 후반에서 40대초에 이르는 시기로서 말레비치(Kazimir

73) Jean-Luc Daval(1990), op.cit.

74) 김현화(2004), op.cit.

75) Lippard, Lucy R(1981), 『Ad Reinhardt』, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, p.198.

76) Lippard, Lucy R(1981), op.cit., p.16.

Malevich, 1878-1935), 몬드리안(Piel Mondrian, 1872-1944)의 저술 등 근대주의적 추상이론에 접했던 시기, 셋째 단계는 1940년대 후반으로 중국, 일본, 이슬람 등 동양사상에 대한 관심이 전반적으로 고조되던 시기, 넷째 단계는 60년대로서 그는 자신이 속해 있던 유럽 문명의 전통적 틀을 벗어나 세계의 미술을 연구한 시기로 구분할 수 있다. 이를 통해 라인하르트는 궁극적으로 동서 미술의 양극성의 최종적 합성으로서 말년의 흑색 회화 작업에 몰두하게 되었다.⁷⁷⁾

1937년 라인하르트는 미국 추상미술가그룹에 합류한 뒤 뉴욕화파의 일원으로 추상 표현주의 작가들과 교류하였다. 이시기 그의 작품은 기하학적 추상에서 시작하여 절제되고 비개성적인 속성이 두드러진 형태의 추상표현주의를 거쳐 독창적이고 격조 높은 기하학적 추상에 이른다. 1940년부터 사망할 때까지 그의 작품을 살펴보면 같은 크기 사각형 그림만 그리면서 간신히 알아볼 수 있게 검은 색을 입힌 십자형에 의해 화면이 3등분 되고 있는 것을 볼 수 있는데 그의 십자가 형태의 회화는 공백이 아니며 그 형태가 그려진 표면은 정교하게 다듬어져 있다.

초기 라인하르트는 실험적 작품들에서 인상파적인 색채분할의 방법을 추상화에 도입하면서 직사각형을 수평으로 겹쳐 병치하는 순수추상으로 발전시킨다. 이는 몬드리안의 추상에서 보여지는 대상에 대한 축약적 형태의 조형방법에서 말레비치나 요셉 알버스(Josef Albers, 1888-1976)가 추구했던 절대적 형상과 회화의 정면성 추구의 변화이다. 따라서 화면에서 구성의 역할을 제거하고 감상자는 정면에 마주보는 화면에서 평평하게 펼쳐 있는 사각형들만 보게 된다. 하지만 1940년대에 라인하르트는 단색 추상회화를 제작하였다가 1950년대에 이르러 색벽돌(color brick)의 올 오버(all-over) 패턴의 회화를 제작하기 시작한다. 그전까지 몬드리안의 작품에서 영향을 받아 작품을 제작하던 그는 1950년대 중엽부터 몬드리안의 영향에서 벗어나게 된 것으로 볼 수도 있다.⁷⁸⁾

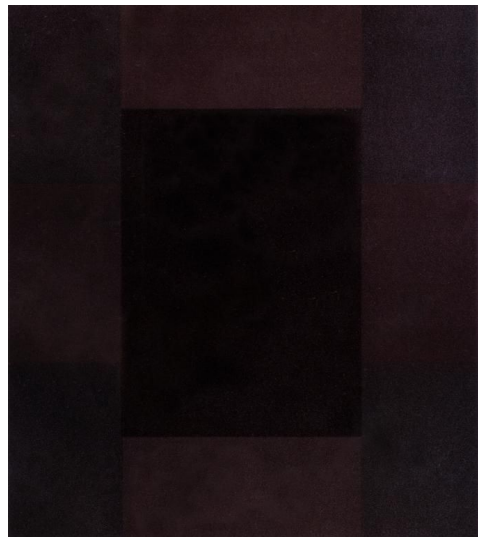
77) Rose, Barbara (1991), 『Art-as-Art : The Selected Writing of Ad Reinhardt』, University of California Press, Berkeley, introduction/xiii-xiv.

78) 몬드리안과 같은 순수주의자들과의 영향 관계에 관해서 그는 자신이 영향을 받은 것

1953년작 추상회화 <17번><도판 6>을 보면 어두운 색의 불규칙적인 그리드가 정교하게 배치되어있는 것을 볼 수 있다. 이 작품에서처럼 채도 높은 적색 또는 청색의 단색 그리드가 정교한 대칭 형태로 배치된 모습에서 1953년 이후 색채가 사라지는 것을 볼 수 있다. 라인하르트에게 색채란, 불안정적이고 완전히 통제 될 수 없으며 사람의 눈을 찌르는 이물질 같은 것으로, 사물의 본질이 아닌 외양에 관계될 뿐이므로 그의 회화에서 완전히 배제시키기로 하였다.⁷⁹⁾



<도판 7> 라인하르트, <17번>



<도판 8> A. D. 라인하르트, <흑색 회화 (Black Painting, 1956년)>

그는 1950년대 후반부터 장방형 흑색의 회화만을 제작하였는데, 이는 <흑색 회화(Black Painting, 1956년)> <도판 7>를 통해 살펴볼 수 있다.

<흑색 회화(Black Painting, 1956년)> <도판 7>는 일반적인 시선으로 거의 분간되기 어려울 정도의 9등분된 검은 정사각형으로 중간의 5개 정사각형은 밝게, 네 귀퉁이의 사각형은 약간 어둡게 하여 그림에서 구성을 제거되고 감상자는 정면에 마주보는 화면에서 평평하게 펼쳐있는 사각형들을 경험

79) Rose, Barbara (1991), op.cit., introduction.

하게 된다. 단일색의 적은 색차변화에 의한 단순함은 회화에서 색의 역할 제한하지만 형상에 의한 화면구성은 남게 된다. 이처럼 그의 흑색 회화는 그리드의 경계를 거의 드러내지 않는 방식으로 모노크롬 회화 표면과 비슷한 효과를 냈으며 이를 통해 ‘배경’에서부터 ‘형상’이 드러나는 것을 차단한다. 또한 같은 기법을 써서 창문이나 거울로 인식하게 해서 그것이 ‘다른 곳’을 연상 시킬 수 있다는 일체의 총칭으로 3등분된 십자형태의 모티프가 등장하는데 이러한 엄격한 규칙과 제작방식은 1960년부터 생애 말년까지 반복 제작된다.⁸⁰⁾ 그는 다년간 다양한 그리드 형태를 그리지만 이러한 작품들이 쉽게 식별이 되지 않는다.

라인하르트의 회화성은 붓터치의 자국을 피하고 물감의 두께를 일정하게 하기 위해 항상 물감을 얇게 칠하고 오직 일인치 넓이의 붓을 가지고 캔버스를 반복해서 몇 번 칠하는 기법을 사용한다. 그는 물리적 도구를 거부하고 손으로 그림으로써 비록 그의 작품이 폴록 같은 제스처의 강렬한 흔적을 갖고 있지 않지만 자신의 존재의 흔적을 남긴다. 그는 자신의 터치를 남기면서 최대한 이성적 통제를 통해 회화의 순수성을 강조하고자 하였는데 검은 회화는 명암의 병치가 아니라 명암법 그 자체가 되고 검정 표면은 빛을 담는 투명한 용기로 만들고자 하였다. 이를 통해 그의 작품은 모든 인위적인 것이 배제된 회화자체로 남고 회화는 그 자체의 삶을 갖게 된다.⁸¹⁾

또한 그는 최소한의 기름을 사용하여 그림을 그렸는데 이처럼 최소한의 기름으로 그려진 그림은 무광택의 표면은 빛을 반사시키지 않는다. 이는 라인하르트가 주변의 사물이 반사될 경우, 회화의 완전한 순수성과 초연함을 시현할 수 없다고 보았기 때문에 이를 피한 것으로 미세하게 거친 입자로 덮인 무광택의 흑색 표면은 이물질과의 접촉에 극도로 취약한 성질을 가지고 있다는 특징이 있다.⁸²⁾

80) 이 논문에서 이하 흑색 회화라 함은 1960년부터 1967년 사이에 제작된 152. 4cm 정방형의 흑색의 회화를 이른다.

81) 김현화(1999), 『20세기 미술사』, 서울:한길아트, p.262.

82) 바인(Vine)은 작가 사후 삼십여 년이 경과한 오늘날, 당시 작품이 작가의 작업실을 떠날 때와 같이 흠없는 상태가 유지된 작품이 거의 없으리라는 사실을 상기시켰다 라인하르트는 그의 생존시에는 사람의 손길에 의해 손상된 작품의 복원을 반복 작업을 통해 혼돈의 상태를 질서의 상태로 되돌

3.4. 예술로서 예술 -스텔라

프랭크 스틸라 (Frank Philip Stella)는 1959년 봄, 뉴욕 티보 드 나기 화랑의 “선별 미술가 전시 Selections Exhibition”⁸³⁾에 스틸라가 초대되면서 전문 화가로서의 첫 전시회를 열게되는데, 스틸라는 그 전시에 참여해 4점의 흑색회화를 선보였고, 이 전시로 스틸라의 명성이 알려지기 시작했다.⁸⁴⁾

1976년 볼티모어 미술관에서 스틸라의 “흑색회화 전시”를 기획했던 브렌다 리차드슨 Brenda Richardson에 따르면 줄무늬만으로 구성되어 있는 이 단순한 그림들을 1959년 가을을 기준으로 두 부류의 줄무늬 패턴으로 나누었다. 스틸라는 <델타>를 “최초의 흑색회화”로 이름 붙였고 <모로 성 Morro Castle><도판 18>을 그렸을 때가 자신이 “의식적으로 흑색회화를 그리기 시작했던” 최초의 시기로⁸⁵⁾ 줄무늬 패턴이 그림배경을 완전히 덮지 않는 유일한 그림이기도하다. 또한 <라이히스탁 Reichstag><도판 19>은 어떤 다른 바탕색에 흑색 칠을 하지 않았기 때문에 첫 번째의 “전체 흑색회화(all blackpainting)” 작품이라고 말하기도 했다.⁸⁶⁾

<모로 성>의 전체적인 구성은 기본적으로 양 축으로 대칭되는 듯 보이지만 자세히 보면 왜곡된 지그재그 구성의 복잡한 형태를 띤다. 그림 양측에는 안쪽에 있는 가는 띠의 4배쯤 되는 폭의 굵은 수직 띠가 있으며, 이것은 좌·우 양측의 패턴을 마무리 짓는다. 그러나 그림 중앙에서 다이아몬드 형상으로 보이는 대각선의 4개의 선들을 들여다보면 좌측으로 약간 기울어져 있는 2개의 대각선은 13개의 선으로 되어 있고, 우측으로 기울어져 있는 대각선들은 12개의 선으로만 구성되어 있다는 것을 알 수 있다. 마치 미로

려놓는다는 뜻으로 스스로 기꺼이 말아 하였다.

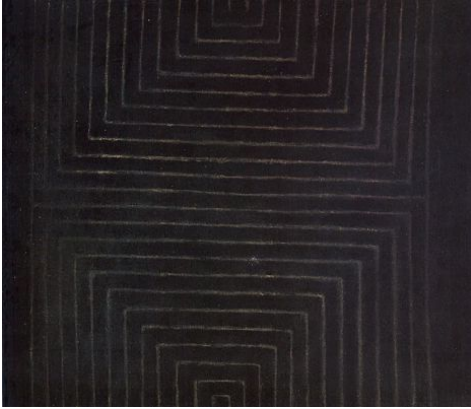
83) “선별미술가전”은 1959년 4월 7일에서 25일까지 티보 드 나기 갤러리에서 열렸으며 이 전시회에서 스틸라는 1958년에 제작한 <클럽 오닉스 Club Onyx>를 출품했다. Rubin, William, Oldenburg, Richard E. Varnedoe, Kirk(1984), op.cit., p.155.

84) Harold Rosenberg(1972), 『Young Masters, New Critics: Frank Stella, The De-Definition of Art』, The University Chicago Press, p.121.

85) Richardson, Brenda(1976), 『Frank Stella: Black Paintings』, Exh. cat, Baltimore: Baltimore Museum of Art, p.22.

86) Harry Cooper and Megan R. Luke, Frank Stella (2006), op.cit., pp.30-31

와 같은 속성을 갖는 이 패턴은 줄무늬들이 살아 움직이는 듯한 느낌을 주면서 전체 패턴을 3차원적으로 보이게 한다.⁸⁷⁾



<도판 9> <모로 성 Morro Castle>, 1958, Enamel on canvas, 215×274 cm, Kunstmuseum, Basel



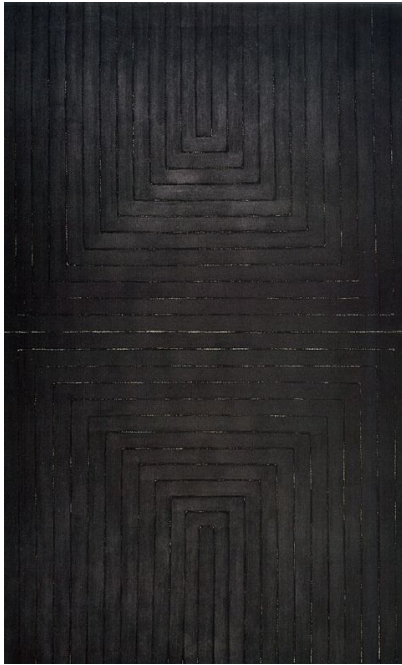
<도판 10> Arbeit macht Frei, 1958, Enamel on canvas, 214.9×309.2cm, Donald Bren, Newport Beach, Calif.

<모로 성>에서 나타나는 선들은 자로 잰 듯 명확하지도 일정하지도 않으며 그림의 상, 하 2개의 모서리만으로 뻗어나간다. 스텔라는 보통 줄무늬를 그릴 때 우선 밑칠을 하지 않은 캔버스에 연필로 줄무늬를 표시한 다음 그 사이로 집 페인트 붓으로 줄무늬를 그려나갔으며, 색을 거칠게 덧칠하는 과도기 회화와는 달리 과도할 정도로 덧칠을 하지 않았다. 또한 줄무늬는 2.5인치 폭 붓에 의해 거의 규격화 되었다.

이 작품에서 두드러지는 특징은 빨간색 바탕칠의 흔적이 남아있다는 것으로, 처음에 캔버스에 빨간색 띠로 그렸다가 나중에 흑색 띠로 수정해서 다시 그렸다는 것을 알 수 있다. 스텔라는 이것에 대해 잘 기억나지는 않지만 당시 자신은 빨간색과 흑색의 결합에 관심이 있었으며, 이 그림을 흑색과 빨간색 띠가 교차하는 모습으로 구상했을 것이라고 회고했다.⁸⁸⁾ 또한 그림의 표면에 나타나는 일정치 않은 광택은 그림을 보는 각도에 따라 다르게

87) Richardson, Brenda(1976), op.cit., p.22.

88) Richardson, Brenda(1976), op.cit., p.12.



<도판11><아룬델 성 Arundel Castle>, 1959, Enamel on canvas, 308.4×185.8cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution

보이게 하는데, 이 어둠 속에는 장엄함이 녹아있다.

<모로 성>에 나타나는 패턴과 줄무늬를 그리는 방식, 색의 사용은 이후 스텔라의 모든 그림에서 동일하게 나타난다는 점에서 이 작품은 큰 의미를 갖는다. 프란츠 페디에 Frantz Fedier는 “나는 이 그림이 스텔라 작품의 핵심이 되는 것이라고 생각한다. 왜냐하면 이것은 뒤에 나오는 흑색회화 연작에서 가지는 중요성을 모두 포함하고 있기 때문이다.”라고 평가했다.⁸⁹⁾

<아룬델 성><도판 20>은 <모로 성>의 패턴에 약간의 변형을 가해 탄생한 작품이다. 즉 <모로 성>은 좌우의 굵은 띠가 뒤 배경 역할을 하면서 자연스럽게 중앙의 형상에 초점이 맞춰졌으나, <아룬델

성>에서는 양쪽의 수직 띠가 제거되면서 형상과 배경이 완전히 하나로 통합된 상하 대칭 구성을 갖게된 것이다.⁹⁰⁾

<노동해방><도판 21>, <깃발을 드높이!><도판 22>는 스텔라가 독일의 제3제국과 관련시켜 제목을 붙인 그림들이다.⁹¹⁾ 먼저 <노동해방>은 흑색회화 연작 중 후기 작품의 기반을 다진 최초의 흑색 그림으로 이 작품의 원래

89) Harry Cooper and Megan R. Luke, Frank Stella (2006), op.cit., p.36.

90) Harry Cooper and Megan R. Luke, Frank Stella (2006), op.cit., p.36.

91) “Arbeit Macht Frei”는 아우슈비츠 강제수용소 정문에 쓰여 있는 나치의 슬로건으로 ‘노동해방’을 의미한다. 그리고 “The Reichstag”은 1933년 2월 27일 밤에 일어난 화재로 불탄 독일의 국회 건물로, 이것은 히틀러 통치기를 알리는 서곡으로 나치에 버금가는 상징이 되었다. “Die Fahne hoch!”는 나치의 공식 행진곡인 ‘Horst Wessel Lied’의 첫 줄 가사 “깃발을 높이 들어라!”에서 유래한 것이다. Richardson, Brenda(1976), 『Frank Stella: Black Paintings』, Exh. cat, Baltimore: Baltimore Museum of Art, pp.24-36.

제목은 ‘신성한 마음 Sacred Heart’ 또는 ‘성심 The Sacred Heart’으로 계획되어졌었으나 이것은 그리스도의 죽음과 부활을 의미하는 것으로, 특정한 종교적 상징과 암시는 시간이 지남에 따라서 정치적 제도나 암시보다 효력이 덜 하다고 판단해 제목을 변경하게 되었다.⁹²⁾ 이 그림의 전체적인 색은 스텔라의 가장 초기 흑색회화들의 특성이라고 할 수 있는 다소 검은 갈색을 보이는데, 이것은 스텔라가 흑색 에나멜에 흰색을 섞어 ‘무색’이라고 부른 색을 만들어 사용했기 때문이다.⁹³⁾ 이 색은 초기 몇 작품에만 쓰였으며, 이후에는 흑색 에나멜을 통에서 바로 꺼내 아무것도 희석하지 않고 사용했다.

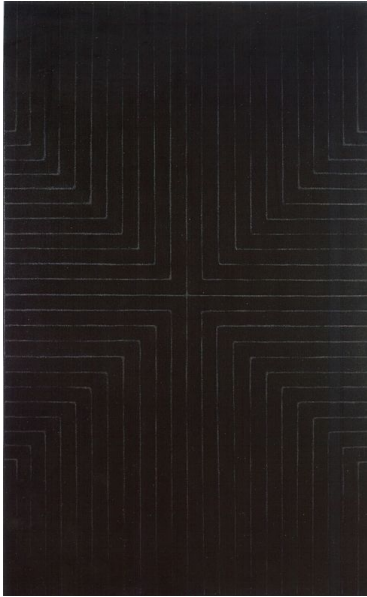
스텔라 작품은 멀리서 보면 패턴에서 나타나는 시각적 환각효과 때문에 마치 줄무늬들이 움직이는 것 같은 착각을 일으키게 한다. 이러한 현상은 특히 다이아몬드 패턴의 작품에서 두드러지게 나타나는데, 흑백의 줄무늬가 만들어내는 이 시각적 혼란은 보는 이로 하여금 시간성의 개념을 개입시키기도 한다. 그림에서 패턴은 가로·세로 양측으로 대칭을 이루며, 네 개의 모서리에서 각각 직각을 이루는데, 이 줄무늬 띠들의 폭은 거의 동일하다. 그리고 중심에 있는 십자가 형태는 예수의 십자가 못 박힘과 나치를 상징하는 ‘卐’을 나타낸다고 볼 수 있다. 이 이론은 <깃발을 드높이!>에서 수직으로 나타나는 십자가형 구성에서 뒷받침된 것으로, 이 두 그림은 패턴의 교차 형태와 제목 간에 연관성을 설명해준다.

스텔라는 작품 속 줄무늬의 연속적인 진행에서 나타나는 시각적인 잔상⁹⁴⁾의 효과에 대해 1964년에 댄 플라빈 Dan Flavin과 도널드 저드와 함

92) Richardson, Brenda(1976), op.cit., p.26.

93) 추상표현주의자들은 흑색을 그들을 위한 성스럽고, 종교적인 신성한 색채로 여겼는데, 뉴먼은 “흑색은 추상표현주의자들의 청금석과도 같았다. 즉 그들은 흑색이 지니는 엄숙함과, 또한 강건한 흑색을 만들 수 있는 것에는 뛰어난게 남성적인 어떤 것이 있다고 생각했기 때문에 흑색을 하나의 숭배의 대상으로 만들었다.”라고 했다. Rosenthal, Stephanie(2007), op.cit., p.13. 하지만 스텔라에게 있어 흑색의 사용은 과거의 흑백논리의 상징적 접근법과는 전혀 다르다. 스텔라는 페인트 통에서 바로 꺼낸 흑색 에나멜을 사용해 그려낸 균일한 농도의 화면을 통해 무표정한 평면의 흑색회화를 만들어 냈는데, 그는 흑색을 중립적인 무색으로 생각했다. Richardson, Brenda(1976), op.cit., p.3.

94) 만약 스크린을 통해 몇 개의 줄무늬 그림들을 아래로 내리면서 응시하고 있다가 갑자기 반대방향으로 눈동자를 움직여 정지된 사물을 보게 되면 위로 올라가는 듯이 보이게 되는데, 이것을 그레고리 R.L. Gregory는 자신의 고전 『눈과 뇌: 바라봄의 심리학 Eye and Brain: The Psychology of Seeing』에서 ‘폭포수 효과(Waterfall Effect)’라고 부른다. Harry Cooper and Megan R. Luke,



<도판12>
 <깃발을
 드높이! Die
 Fahne
 hoch!>,
 1959,
 Enamel on
 canvas,308.
 6×185.4cm,
 Whitney
 Museum of
 American
 Art, New
 York

게 했던 브루스 그레이저와의 인터뷰에서 처음으로 거론하였다. 스틸라와 바자렐리의 작품 간에 유사성과 그 시각적 효과에 대한 질문에 스틸라는 자신의 작품과는 어떤 외견상의 유사성만이 존재하며 자신의 그림이 ‘덜 환영주의적’이라고 대답했다. 뒤이어 저드는 바자렐리는 언제나 “정사각형 내에서 시각적 효과를 배치하며, 따라서 필요한 것 이상으로 많은 구성과 눈속임을 사용한다”고 설명하면서 스틸라와 바자렐리를 구분한다.

3.5. 반형식-마크 로드코

로드코(Mark Rothko, 1903-1970)는 러시아계 유대인이며, 1913년 미국으로 이주해서 성장했다. 로드코가 본격적으로 미술 공부를 시작한 것은 1922년에 뉴욕의 Art Student League에서 해부학 강의를 들음으로서 비롯된다. 그는 자신이 화가가 된 목적을 “나는 미술을 음악과 시의 차원에까지 올려놓기 위해 화가가 되었다.”⁹⁵⁾라고 하였다.

로드코는 1920년대의 미국 예술을 주도했던 사실주의적 경향인 인습적이지만 민감한 도시풍경, 감정적인 느낌의 자연풍경과 누드의 습작시기를 거쳤다. 이 시기에 미국에서는 추상파에 대한 반대 경향이 극심했고, 2차 대전까지 지방주의 형태의 향토주의가 미국 예술풍토를 지배했다. 당시 대부

Frank Stella (2006), op.cit., p.67. 각주 재인용.

95) Waldman Diane (1979), 『Mark Rothko(1930-1970, A Retropective)』, (Ed)Harry N, Abrams, New York, p. 23.

분의 화가들은 가난을 묘사하거나 짓밟힌 도시민들에 대한 환멸이나 축복 받은 시골 생활을 묘사하는데 관심을 두었다. 매일 매일의 현실이 예술적, 비평주제가 되었고 미술은 종종 시사적이고 설명적이며, 신문잡지와도 같았다.⁹⁶⁾ 이 시기의 로드코는 막스 웨버(Max Weber)에게서 사사를 받기도 했는데 이 기간 로드코에게 많이 나타난 삼각구도는 세잔(Cezanne)과 르네상스 미술을 연상시킨다. 뚜렷한 윤곽선은 마티스에서 시작돼 평평한 형태의 감미롭고 서정적인 색채는 로드코 작품의 핵심이 되었고 웨버 풍의 두껍게 칠하고 회색 빛의 표현주의 기법에 대한 해독제 역할을 했다. 이런 작가들의 영향을 로드코는 자신의 예술을 형성해가는 단계로써 받아들였으며 자신의 독특한 개성으로 발전시키고 있다.

이 시기에 로드코는 WPA모임에 참가하였는데 이곳에 모인 작가들은 1930년대의 일반적인 주제인 도시 특유의 풍취나 공황기의 의기소침한 사람들을 작품화하고 있다. WPA의 모임은 자원의 부족, 대화의 필요, 변화의 욕망을 해결해 보기 위한 친목 단체이며 고틀리에브, 드 쿠닝, 폴록, 고르키, 뉴만, 로드코 등이 단체를 이루고 있었다. 이들은 미로(Jean Miro)와 클레(Paul Klee)의 작품을 갈망하였고 피카소의 『예술 노트(Lahiera d'Art)』를 보고 감명 받기도 했다. 곧 이들은 미국에서 증가하고 있는 초현실주의의 활동을 알게 되었고 이러한 물결의 영향을 받게 된다.

로드코의 그림은 단순화·추상화 시켜 감으로써 다른 예술가들의 영향에서 벗어나 독창적이고 성숙한 표현영역에 도달할 수 있었다. 즉 신화적회화의 문학적인 관련성과 상징, 초현실주의적 회화의 생태학적 형태, 오토메틱한 캘리그래피가 그의 작품에서 대폭 사라지고 면적을 갖는 색면들이 수직과 수평으로 배치되어 불명료한 공간에 떠 있으며 미가공의 캔버스에 의한 대규모의 작품들이 제작되었다.⁹⁷⁾ 또한 작품에 나타나는 초월적인 기법 안에서 그의 성숙한 표현기법을 예측해 볼 수 있으며 이러한 기법은 연약하고 불안하고 민감한 마음의 상태를 표출한 것으로 보이며 이들 작품 속에는 고

96) Waldman Diane (1979), op.cit., p. 23.

97) 藤技晃雄(1971), 『현대의 미술:구성하는 추상』, 일본:강담사, p. 54.



<도판 13> 마크 로드코 <Number 26>
1947

<Number26><도판 14>에서는 서로 마주 보고 있는 크고 작은 단위의 색면들이 사용된 가장 초기의 작품이다. 이 작품은 로드코의 신중한 추구에도 불구하고 자연계의 어떤 형태들을 연상시키는 듯한 구상적 회화의 잔재가 남았으며 이러한 잔재는 <Number26><도판 14>에서도 명확히 알 수 있다.

<Number24>에서는 가운데의 형태, 위 가장 자리가 해변이나 구름의 윤곽선을 암시하는 듯한 수평적 구성이 구상적 회화의 잔재를 엿 볼 수 있게 하지만 뚜렷이 어떤 대상을 묘사했다고는 볼 수 없다. 이 때 까지도 그는 아직 많은 현대 작가들의 영향을 받아들이고 있었고 그 중에서도 이 시기 로드코에게 특히 많은 영향을 미친 작가는 그의 동료인 스틸이었다.⁹⁸⁾ 스틸의 색채를 다루는 세련된 솜씨, 형태와 텍스처, 색채와 공간의 동등한 상태, 그리고 색면을 캔버스 가장자리까지 그려서 빛이 명멸한 것과 같은 효과를 지니는 작품들은 이 시기 로드코 작품에 영향을 미쳤음이 분명하다.

그러나 스틸의 양식은 로드코의 감각과 다른 경향들도 있다. 스틸이 넓은 면적에 시종 일관 검정색을 사용했다는 점, 그리고 동굴 같은 깊이감과 공허감, 날카롭고 포지티브(Positive)하며 네가티브(Negative)한 형태들의 극적인 대비 두껍게 칠한 표면 효과 등은 로드코 감각과는 다른 경향들이다.

98) Waldman Diane (1979), op.cit., p. 50.

1949년도 작품인 <Number19><도판 15>에서는 <Number24><도판 14>보다는 더욱 간결해지고 정리된 양상을 보이게 되는데 화면을 구성하고 있는 개개의 형태들의 크기는 확대되었으며 초현실주의자들의 오토매딕한 캘리그래피적인 요소의 잔재였던 선적 요소들도 현저하게 감소되었고 내부 구성이 확대, 단순화되어 상대적으로 화면을 구성하고 있는 색면들의 역할은 결정적으로 증가되기 시작하였다.

<도판 17>는 로드코 작품에서도 드물게 보이는 거의 정방형의 캔버스이며 화면 중앙이 푸른빛에 의해 나타나고 있다. 이 푸른빛은 아주 강해 그가 추구하는 안정성과 균형의 파괴를 막기 위해 더 어둡고 큰 두 개의 갈색 사각형을 에워싸고 있는 푸른 바탕은 이들을 단일한 평면에 고착시키지만 형태와 배경, 평면성과 얇은 깊이감 사이의 모순이 나타나며 이 모든 것이 희미하고 유동적인 관계 속에 공존하고 있다. 또한 이작품은 로드코의 작품에서

별로 찾아볼 수 없었던 파란색으로도 강렬한 효과를 낼 수 있다는 것을 보여 준다. 이 작품의 풍부한 효과는 화면의 요소, 요소에 배치된 파란색의 성공적인 사용과 파란색이 에워싸고 있는 다양한 갈색의 텍스처 때문이기도 하며 비범한 균형감, 크기의 비례를 조절하는 탁월한 솜씨 그리고 강조된 정면성과 평면, 그리고 강조된 정면성과 평면성사이의 긴장감은 화면 가득 송고함을 부여한다. 이 작품과 이 시기의 다른 작품들은 큰 규모에도 불구하고 세련되고 정교하며 정서적으로 친밀감을 느끼게 한다.



<도판14>로드코
<Number 19> 1949

로드코는 “큰 규모의 작품을 전개하는 것에 대해 나는 큰 그림을 그리기를 좋아한다. 역사적으로 보아 큰 그림을 그리는 행위는 장엄하고 활기찬 무엇인가를 그리는 것을 의미한다. 내가 아는 다른 화가들도 큰 캔버스를 사용하는데 그 이유

는 더 원초적이고 인간적이길 바라기 때문이다.”⁹⁹⁾ 작은 그림을 그리는 것은 자신을 경험의 세계에서 이탈시키며 동시에 자신을 거울을 통해서 보는 것과 같다, 반면에 큰 그림은 즉각적이고 직접적인 교류 매체로 여러분을 그 그림 속으로 이끌고 들어갈 것이다. 라고 말한다.¹⁰⁰⁾ 이렇듯 그는 자신의 작품에 대해서 경외감에 반하는 효과를 창조 하려고 했던 것 같다. 그러나 이 작품을 비롯하여 다른 성숙된 작품들은 보는 이에게 경외감을 가지게



<도판 15> 로드코 (Number4) 1964

하며 신비감과 조화, 마술적 의미와 감정 등의 인간과 자연을 초월한 질서감 혹은 정서를 환기시키고 있다.“¹⁰¹⁾ 라고 하였다. 로드코는 자신의 회화 작품 속에서 재현적 의미의 표현을 배제하고 인간의 절대적 감정과 초월 본능과의 관계를 추상적인 표현으로 승화시켜 색채와 빛, 직사각형적인 형태로 발전시켜 나간다.

로드코의 색면추상을 기하학적 추상과 관련시켜 생각하기 쉽지만, 기하학적 추상과는 상당히 다른 성격들을 지니고 있다. 왜냐하면 색면들이 단지

기본적 시각성(The Primary Visual)과 정서적 반응을 환기시키는 구성이라기보다는 분위기적인 색채와 공(Gong)처럼 진동하는 색면이기 때문이다.¹⁰²⁾

이러한 그의 색채 사용은 1930년대에 아베리(Milton Avery 로드코는 그의 작품을 시와 빛의 예술이라 칭찬함)와 마티스로부터 결정적인 영향을 받기

99) Waldman Diane (1979), op.cit., p. 63.

100) Richardson Stangos(1974), 『Concept of Modern Art』, Icon Editions, New York, 1974, p. 197.

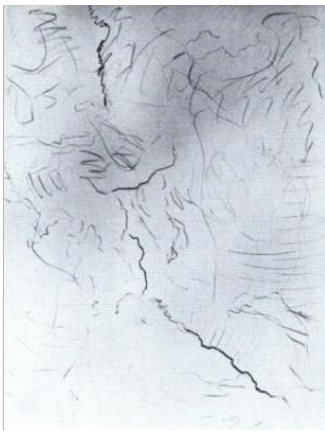
101) Waldman Diane (1979), op.cit., p. 63.

102) Sandler, Irving(1925), 『The New York School: The Painters & Sculptors of the Fifties』, New York: Harper &Row, p. 175.

도 하지만, 당연히 그의 초기 작품부터의 오랜 전개의 결과이다.

로드코는 색채의 장식성과 감각성을 개척한 쾌락주의자와 자신을 분리하기를 원했고 기쁨(Pleasure)¹⁰³⁾보다는 의미에 집중을 바라면서 자신은 색채 화가가 아니라고 주장했다. 이런 의미에서 이미 로젠부름은 로드코를 반형식주의자, 반쾌락주의자로 정의한 바 있다. 그러나 1950년대 이후의 환원된(Reductioned) 회화는 색채가 본질이다. 도판 17에서 확인 할 수 있듯이 Rothko의 마지막 시리즈, 회색 그림에서 검은색으로 변화하며 작품에 번호를 붙이기 시작하며 보다 작품속으로 집중하게 한다. 그의 색채는 신경계를 자극하는 힘에 있어서 어느 것보다 가장 강렬한 회화 수단이기 때문에 환원된 양식으로써 절대적 행위를 바라는 로드코로서는 색채의 표현력에 초점을 맞춘 것은 당연한 일이며 색면추상 화가로 불리는 이유이기도 하다.

3.6. 검은색의 변용과 한계 -리히터



<도판 16> 리히터 Drawing
1969 200 cm x 150 cm
Pencil on canvas CR
232-4

게르하르트 리히터(Gerhard Richter)는 현대 회화사에서 ‘카밀레온’이라 불릴만큼 다양한 다양한 방법으로 그의 관심사를 표현한다. 21세기 들어 ‘회화의 종말’이 다시 논쟁 되어질 때 그림의 힘(Macht der Bilder glauben)을 믿고 ‘회화의 부활’에 선봉으로 거론되는 리히터를 연구자는 베르린장벽이 만들어지기 불과 2달전 서독으로 넘어온 것과 또 그의 동독에서의 사회주의 리얼리즘에 충실한 교육, 이후 서방세계에서의 재교육, 더군나 당시 가장 실험성향이 강했던 뒤셀도르프에서 영향은 그에게 모든 이념이나

103) 여기서 색채가 기쁨의 표현이 아니라는 것은 색이 감각의 직접적 수단으로만 사용되지 않는다는 뜻이다.

이즘을 경험한 ‘경계인’이 되기에 충분하다고 생각한다. 사실 그의 작품은 60년대 팝아트적 성향에서 미니멀, 낭만주의 화풍, 추상에까지 그 범위가 넓는데 연구자의 리히터에 대한 주시의 논의 관점은 그의 작품과 그에 따른 방대한 해석적 담론이 아니라 리히터의 구상적 흑백작업과 색채작업들이 추상으로 변하는 그 시대에 관점을 맞춘다.

리히터가 그의 딸 초상화 Betty를 그린 1977년에서 1988년 사이가 리히터에게는 가장 어려운 시기였다고 한다. 대체로 이 시기는 리히터의 다른



<도판 17> 리히터 Grey 1973
250 cm x 200 cm 349-2

작품시기에 비해 많이 거론되어지지 않고 있다. 이 시기에 리히터의 회색그림 연작들이 제작되었고 이후 사진을 이용한 그의 연작들이 시작된 시기이기도 하다. 이때 리히터는 자신의 상태를 “...그림은 모노그램 단순회색이 될 때 까지 아무것도 남아있지 않았다, 그림은 계속 비인간적이며 일반화 되어갔다.... 그 상태에서는 더 이상 살수 없을 것 같았고 무엇인가 결정을 내려야만 했었다. 그래서 회색의 반대를 그리기 시작했다”¹⁰⁴⁾ 리히터는 1967~ 76년 사이에 미니멀아트의 단색화에 매우 가까운 회색 그림을 제작하는 가운데 면 내지 색채의 환원 불가능한 시각적 애매성에 부딪친다. 그 결과 그에게 있어 “회화는 직관할 수 없고 이해할 수 없는 것의 유추를 만들어내는 것”이 된다. “따라서 좋은 그림은 이해 불가능한 것이다 이해할 수 없는 것을 만들어내는 일은 그 어떤 허튼 소리를 하는 것과 다르다 왜냐 하면 그 어떤 허튼 소리도 언제나 이해될 수 있기 때문이다” 이에 대해 리히터는 그의 인터뷰에서 다음과 같이 언급하였다.

104) Gerhart Richter (Panorama) 2012, Prestel. p 123 요약

[...] 전에 회색 그림을 그릴 때 전에는 느끼지 못했던 것들이 있었는데, 그것은 회색 그림들의 질이 다 다르다는 것이다. 모두 다 회색인데 하나가 다른 것 보다 나아 보였다는 것이다[...] 중성적인 회색화면은 그림이라고 겨우 인식 할 수 있는 모든게 멈춰버린 최소한의 조형만 남겨 졌다. 회색은 나에게 무기력하고 아무 생각도 할수 없을 때 이것에 대응할 수 있는 유일한 것 이었다. 105)

회색은 회화를 가시성의 질서 배후에 존재하는 접근 불가능한 참된 현실에의 유추로 만드는 시각적 모순성, 회화를 참된 현실의 허구적인 모델로 만드는 이시각적 모순성은, 리히터의 1976년 이후의 추상회화의 결정적인 단서가 된다. 여기서 작가는 이미 알려져 있는가에 관계하지 않고 맹목적인 만듦과 실증적, 가시적인 것의 파괴를 거쳐 가면서 개별적인 가시적 질서의 저편에 놓여 있는 하나의 시각적, 즉 지각 판단의 재확인과 규정이 없는 모순된 가시성에 도달하려 한다. 따라서 그림의 성공은 미리 계획하거나 설계될 수 없다 오직 실증적인가시성의 파괴라는 복잡한 우회로만이 성공 여부를 드러낼 수 있다 리히터는 이러한 복잡한 과정을 부정적 신학의 사유 모델을 빌어 설명하고자 한다. 즉 모든 실증성과 규정성의 파괴만이 신의 존재를 드러낼 수 있다는 것이다 결국 리히터에게 있어서는 아무것도그릴 것이 없고 다만 그리는 일만이 있을 뿐이다 “무엇을 그려야 할까? 어떻게 그려야 할까? 이것이 가장 어려운 일이다 왜냐 하면 이것이 본래적인 것이기 때문이다 다만 어떻게 가 비교적 쉬울 뿐이다 ...내가 추상화를 그릴 때 나는 그리기에 앞서 그것이 어떻게 보여야 할지 모르고, 그리는 중에도 무

105)독일 국영 ZDF 방송 1992년 작가본인의 다큐 *Gerhard Richter* 인터뷰에서 리히터는 당시 8개 회색 손가락으로 그림 (1975년작) 에 대해 설명했다. 다음은 인터뷰을 옮긴 것이다. 원문은, “... Was ich sehr bewundert, als fuehrer eigentlich graue Bilder malte,nicht ernsthaft, und dann bemerte, das Qualitaet unterschiedlich gibt. alles Grauflaechen aber eine war besser als andere. ""... das neutrale Graufaeche forderheraus auch bis zum Nullpunte der Malerei vorzustossen. es scheint zu die treffenste Interpraesentation gerade genug um nicht abbilden, abzubilden den Stillstand der Malerei als noch Malerei wahrzunehmen... Grau ist fuer mich einzige moegliche willkommene Entsprechung anzusagen, Meinungslogigkeit, Gestahntlogigkeit....die Methode erreicht die Sackgasse als unmaechtige zweifelungsgaeste. (

엇을 향해야 할지 모른다. 따라서 그림 그린다는 것은 마치 하나의 맹목적, 절망적인 노력과 같다”그러나 바로 이러한 과정에서 회화가 성립한다.

회색회화들을 통해 리히터는 상상할 수 있는 가장 엄격한 회화의 종말을 취하는 듯 보인다. 왜냐하면 이 회화들을 넘어선 유일한 단계는 회화가 아니며 즉 회화의 전체적인 포기가 되기 때문이다. 그러나 회색회화들은 근본적으로 단색회화의 역사적 체계를 살아있도록 유지하고 있다. 따라서 그것들은 단색회화의 역사성을 반영하고 단색회화를 실현할 수 있는 새로운 가능성들을 탐험하고 있는 것이다. 그러므로 그의 회색회화들은 확실히 회화 또는 단색회화의 종말이 아닌 것이다. 하지만 리히터의 미술 제작은 특성상 그림의 한계를 드러내어서 반복적으로 ‘회화의 종말’에 관한 담론의 문맥에서 또다시 나타날 수밖에 없었다. 리히터는 회화를 통해 우리에게 절대로 끝이라는 말과 결과에 대한 급진적인 판단을 남기지 않는다. 그래서 최후 또는 완성에 관한 묘사에 거주하지 않는다. 그의 단색회화에 관한 역사적으로 전달된 패러다임의 회고적인 채용과 그 자신의 동시대적 통찰의 조건들에 적합한 그것의 변형은 단색회화가 의미를 획득해야만 했던 전통적인 방법들을 거절하지만 정확히 단색회화의 형식적 맥락을 유지함으로써 이 회화행위를 이행할 수 있는 새로운 가능성을 찾는 ‘개념적 재구성’¹⁰⁶⁾에 대응하는 것이다.

회화의 새로운 가능성들을 탐험하기 위해 회화의 패러다임들 가운데 단색회화의 형식을 취하고 있는 리히터는 회색을 통하여 중립의 문제, 메시지의 부재, 그리고 ‘무’를 반영할 수 있는 가능성을 추구하였다. 따라서 이러한 높은 보편적 수준을 도달하기 위한 그의 제작은 단순히 무분별한 행위를 의미하는 것이 아닌 세심하고도 민감한 문제였다.

그는 1975년에 에디 드 와일드(Edy de Wilde)에게 회색회화의 제작과정

106) ‘개념적 재구성’이란 개념미술에 있어서 가장 근본적인 특성으로 작품의 성립조건에 대해 스스로 반영하고 따져보는 특성을 의미한다.

에 대한 그의 입장을 표명하였는데 편지의 내용은 다음과 같았다.

내가 처음으로 수많은 캔버스들 전면에 회색으로 채울 때 나는 내가 무엇을 그리는지 또는 무엇이 그려졌는지 알 수 없기 때문에 그림을 그리게 되었다. 너무나 비참한 시작은 무를 의미 있는 것으로 이끌 수 있었다. 그러나 시간이 지남에 따라 나는 회색 표면들 가운데 특성의 차이점들을 발견했다. 그리고 또한 이러한 특성의 차이점들은 회색 표면들 뒤에 놓여진 파괴적인 동기부여에 대하여 어떠한 것도 드러내지 않았다. 그림들은 나를 가르치기 시작했다. 개인적인 딜레마를 일반화함으로써 그림들은 딜레마를 해소시켰다. 결핍은 구성적인 언급이 되었다. 즉 그것은 상대적인 완성이자 아름다움이며 따라서 그림인 것이다.

회색은 실제로 눈에 보이지도 안보이지도 않는다. 회색의 뚜렷하지 않음은 명확히 환영적인 방법으로 마치 사진과도 같이 회색의 중재력과 보이도록 만들 수 있는 능력을 의미한다. 회색은 다른 색들이 가지지 못한 ‘무’를 보이도록 만들 수 있는 능력을 지니고 있다.

나에게 회색은 우호적이고 유일하게 가능한 중립, 무언, 의견의 부재, 모양의 부재와의 동등한 것이다. 그러나 회색은 무정형 등과 같이 개념으로서만 실재적일 수 있다. 그래서 내가 할 수 있는 모든 것들은 회색을 의미하지만 회색이 아닌 색채의 뉘앙스를 창조하는 것이다. 회화는 따라서 눈에 보일 수 있을 만큼 가공한 것과 회색으로서 회색의 혼합물이다.

마지막으로 이와 같은 종류의 환원주의회화는 전반적으로 나를 매혹시킨다. 왜냐하면 나는 그것이 회화에 있어서 정확함 아니 명확함을 달성하기 위한 매우 세심하고 조심성 있는 시도라고 생각하기 때문이다 그것은 유효함과 보편적인 것의 특성을 추구하는 것이다. 이것은 생각 없이 증식하고 지속적으로 점점 불투명해지고만 있는 생산성에 대항하는 것으로 나에게 중요하게 보인다.¹⁰⁷⁾

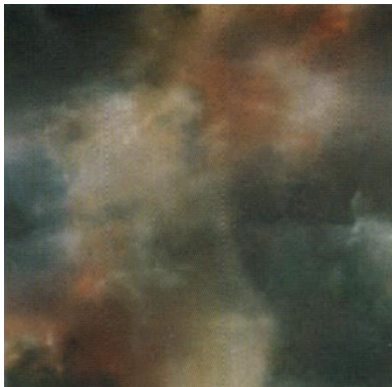
이와 같이 중립성과 ‘무’에 대한 그의 탐험은 수많은 회색회화 시리즈들의 제작과정들을 통해 이루어지고 있는데 이러한 철학적 탐험은 회화의 경계를 넘어서까지 이루어지게 된다.

1960년경과 그 이후의 많은 화가들처럼 리히터에게도 회화는 종말에 이

107) Gerhard Richter(1995),op.cit., p. 83.

른 것처럼 보였다 그러나 그에게 있어서 죽어버린, 역사적으로 끝난 것은 이상주의적인 회화 주관에 의한 의미 산출로 이해된 회화였다. 그에게는 그림의 표면을 그것의 고유한 현실로 규정하는 단순한 실증주의적 회화 이해가 결여되어 있었다. 그래서 그는 회화에 있어서 의식과 주관 의존적인 이지성, 명료성을 파괴하고 해체한다는 기본 전략 아래 회화의 종말이후의 회화를 시도한다. 그리고 여기서 기계적 내지 복사적인 덧칠'이라는 패러다임을 발견한다. 이 경우 작가의 손은 기계적으로 반복해서 움직일 뿐 아무런 표현도 하지 않는다. 이러한 기계적인 덧칠의 가장 초기의 알려진 예는 그의 사진화다

이 작업은 의식적인선택과 결정 및 이른바 작가의 창조적인 상상력을 모두 배제하는 것으로 앵포르멜에 가까운 것이었다. 리히터의 이러한 작업은 회화가 이미 알려져 있고 결정된 지각질서의 저편에 놓여 있는 접근 불가능



<도판18> 리히터 Fiction (4)
1975 200 cm x 200 cm Oil on
canvas CR 372



<도판 19> 리히터 Construction 1976
250 cm x 300 cm Oil on canvas CR
389

한 '현실'을 가시적으로 만들 수 있다는 거의 신비주의적인 희망을 포함하는 것이었다. 그에게 있어서 눈앞의 현실은 의문스러운 것이었고 모든 지각은 이미 해석된 것이었기 때문이다 이에 대해 그는 다음과 같이 언급한다.

나는 내가 아무것도 모르는 것이나 다름없는 실재를 불신하는 것이 아니다
다만 그 상을 믿지 않는다. 그것은 우리의 감각이 매개 하는 것으로 불완
전하며 제한된 것이다¹⁰⁸⁾

그래서 회화는 리히터에게 있어 가시성의 비판적 분석의 수단으로서 지각
에 대한 회의에 봉사한다. 회화는 상의 명료성, 지각의 명료성, 표현과 시각
적 기호의 명료성의 내부에 침투한다. 회화만이 지각 판단의 도식적, 자동
적 폐쇄작용을 정지시킬 수 있다 이런 입장에서 리히터는 회화의 ‘환영성’
은 회화가 없어지지 않는 한 감소되거나 제거될 수 없다고 본다. 환영성은
회화의 대상성의 현실과 함께 회화의 불가피한 시각적 현실인 것이다.

4. 검은 회화의 영향 분석

지금까지 논의를 통해서 연구자의 <검은 그림>들에 대한 이론적 배경
이 되는 기존의 선행작가들의 작품의 특성을 알아 보았다. 연구자의 <검은
그림>이라는 것이 현대에 들어 검은색이 색혼합의 보조적 역할에 머무르지
않고 그 색자체의 의미로서, 이미 안료화된 물질적, 즉 마테리얼로서도 사
용되어 지는 것이다. 이러한 의미는 또한 듀상 이후 색이라는 것이 시각적,
광학적인 보조적 효과에서 해방되어 그 자체로 의미를 부여 받을 수 있다는
것이며 이것은 <검은 회화>들이 회화의 한 부분으로 인정 받을 수 있는 근
거 이기 하다. 선행연구를 통해 알 수 있듯이 검은 색 자체가 가지고 있는
물리적 심리적 힘은 그 자체로 이미 의미 부여가 가능하며 이미 추상으로서의
뜻을 함유 하고 있다는 근거이기도 하다.

더 나아가 <검은 회화>는 검은색이 표현의 보조적인 역할을 떠나 그
자체로 의미를 인정 받게 되며 나아가 회화의 본질을 묻는 도구로서도 사용

108) Gerhard Richter(1995),op.cit., p. 90

되어 짐을 알수 있다. 이제 회화는 우연적이고 물질적이고 자의적인 또는 우발적인 일체의 비본질적 요소를 배제하는 환원과 정화의 작업에 몰두하게 된다. 회화의 본질을 나타내게 하는 것은 무가치한 것을 없애는 것, 즉 어둡게 하고 더럽히는 것들 비개념적 인 것들을 없애는 것이다. 따라서 그림은 그 어떤 개별성도, 그 어떤 실재성도 보유해서는 안 되게끔 되며, 그 결과 그림에 필수적인 감각성 내지 시각성이 포기되고 물질적인 선과 색채에 의한 모든 주관적 표현 및 허구성과 환영성이 사라지게 된다. 또한 이러한 환원과 정화작업은 희거나 검은 단색회화에서 가장 엄격하게 실현될 수 있다. 1915년 말레비치가 한 전시회에서 내건 첫 절대주의 회화 <흰 바탕 위의 검은 사각형>은 이런 정화의 첫 작품이었다. 그에 의하면 가시적 세계는 아직 이해 속에서만 존재하는 것으로 그 어떤 시도나 해석도 왜곡과 물질화 하는 것 뿐이라 한다. 그런 의미에서 그의 단색의 절대주의 회화는 가시적 대상들의 배후에 있는 이상적, 본래적인 참된 현실세계 에로 의 통로를 열어준다. 진리는 사물의 공간적 세계 및 그것의 시간 속에서의 변화의 저편에 놓여 있으며 지각범주인 공간, 시간과는 접촉 될수 없다. 그러므로 회화의 공간은 말레비치에 있어서도 절대주의 실재공간이 아니며, 대상들의 표면도 아니다. 그는 대표적인작품이 <흰 바탕 위의 흰색1918> 이러한 그의 생각을 보여 준다.¹⁰⁹⁾

말레비치가 제기한 단색의 문제는 로드첸코에 의해 계속 탐구 된다. 그는 1918년 말레비치의 <흰 바탕 위의 흰색> 과 거의 동시에 <검은 바탕 위의 검은색> 을 제작했다, 그러나 그는 말레비치보다 훨씬 더 엄격하게 절대주의회화를 다루어 절대주의의 분석적 추상을 순수한 단색화애로 접근 시켰지만 이상적인 비물질적 본질에로의 회화의 초월은 추구되지 않는다. 오히려 그는 자신의 작업 끝에 단지 색채의 평면만이 남는 ‘최후의 그림’에 도달한다. 그는 1921년 한 전시회에 <순수한 빨강, 노랑, 청색> 이란 제목

109)Johannes Meinhar, *Ende der Malerei und Malerei nach ende der Malerei*, kunstforum (Bd131) 1995 P 202-215 참고. 같은 번역요약본으로 월간미술 1996.1월호 “회화의 종말 이후의 회화” 박정기 기고문 참조

의 삼면화를 출품했는데, 카탈로그에 “이 전시에서 나에 의해 처음으로 미술에 있어서 세 가지 기본색이 확인되었다”고 선언했다 그는 또 나는 회화를 그것의 논리적인 종말로 가져왔다 …모든 것이 종말에 왔다. 그것들은 기본색들이다. 모든 면은 하나의 면이며, 어떤 표현도 있어서는 안 된다 모든 면은 그 경계에 이르기까지 하나의 유일한 색이다”라고 말했다.

결국 모더니즘 회화의 극단적인 환원과 정화의 작업이 시도한 본질 추구의 가능성은 로드첸코에서 붕괴되고, 대신 그로 하여금 회화의 종말을 선언하게끔 만든 것이다 그는 이 삼면작을 끝으로 회화작업을 떠난다.¹¹⁰⁾

이후 절대주의의 이념이 미국으로 유입되면서 미국식 추상주의의 발전에 많은 영향을 미치게 되는데 이에 대해 Kunstforum의 회회종말에 관한 특별기고는 박정기 번역이 정확한 의미를 살리고 있으므로 여기에 원문을 인용한다.¹¹¹⁾

[..]말레비치와 로드첸코가 추진한 모더니즘 회화의 환원과 정화작업은 2차 세계대전 후인 50년대 후반 미국의 네오 아방가르드적 추상운동에 의해 계승되어 절정에 이른다. [...]이 추상운동의 이론적 정리작업을 담당하는 것은 평론가 그린버그((Clement Greenberg, 1909~94)였다. 그에게 있어 초기 인상주의 이래 모더니즘 회화의 역사는 선적·직선적인 자기반성과 자기 정화의 진행과정을 체계적이고 전진적으로 비본질적인 요소인 허구성과 환영성, 화상적인 속임수를 회화에서 배제하고 그 본질적 규정들을 더욱 명료하게 드러내는 과정이다 그것은 역사적으로 퇴적된 혼합물과 불명료성, 그리고 먼지와 때를 제거하는 것이다. 이에 따라 50년대 후반 미국에서는 뉴맨과 로드코, 스틸 등을 중심으로 하여 환영적요소가 완전히 배제된 극단적으로 평탄한 표면의 색면회화가 지배하게 된다. 그린버그는 이를 스스로 ‘미국식회화(American Type of Painting)’라고 부르고, 평면성이야말로 모더니즘회화의 진행에 있어서 비판적인 목표이며, 회화의 본질이라고 주

110) Ibid

111) Ibid

장했다. 그런데 1960년대에 들어서자 이러한 회화의 환원과 정화운동이 무제한 진행될 수 없음이 확인되었다. 왜냐하면 그림이 계속 평탄해지면서 그것이 단순한 물질적 표면으로 화할 위험이 커지고 이렇게 될 경우 그림은 더 이상 그림으로서 그것의 시각성에 있어 지각되지 않기 때문이다. 즉 그것은 다만 하나의 우연한 평면 위의 우연한 대상으로서 현실의 모든 다른 대상들처럼 보이게 되는 것이다. 이것은 1950년경 이미 켈리(Ellsworth Kelly, 1923~)와 라우센버그(Robert Rauschenberg, 1925)가 발견한 사실이다. 여기서 네오 아방가르드 추상운동은 다시 미니멀 아트의 단색화의 세계로 옮겨지게 된다. 라인하르트 는 네오 아방가르드 추상운동의 이러한 이행과정에 위치한다. 그는 반복되는 회화의 종말을 긍정하면서 1960~66년 사이에 ‘최후의 그림’을 되풀이 제작했다 그에 의하면 회화는 종말에 이르자마자 비로소 그것의 근원에 있게 된다. 그것은 자기를 의식한 순수한 회화로서 새로이 시작된다. 따라서 ‘최후의 그림’은 그림이 죽는다는 것을 의미하는 것이 아니다.[..] 라인하르트는 그린버그의 생각을 더욱 극단화했다고 할 수 있다. 그에게 있어 추상회화는 모든 회화의 정점임이 자명했다. 왜냐하면 그것은 현대적 자기 반성의 완수이기 때문이다. 그것은 단지 하나의, 유평나 운동 또는 양식경향이 아니고, 최초의 꾸밈없고 편견 없고 착종되지 않은 보편적인 회화다 어떤 다른 회화도 추상회화만큼 충분히 정화되어 있지 않은 것이다. 그러나 라인하르트에 있어서 화면의 평면성은 그린버그에 있어서처럼 회화의 본질과 관련된 특별한 기준은 아니었다. 모든 언어적 현상학적 2차원성 또는 3차원성은 이미 외부적이고 감각적으로 매개된 대상들의 세계에 속 하는 것이기 때문이다. 그에 의하면 회화의 본질은 긍정적으로 파악 가능하지도 않고 논리적으로 정식화할 수도 없다 그것은 부정성만을 가지고 있을 뿐이다. 라인하르트는 이에, 따라 그의 그림, 즉 ‘최후의 그림’을 전적으로 가시적세계의 모든 빛과 차이를 삼켜버리는 구멍, 모든 것을 자체 안으로 끌어들이는 심연들로 본다. 그 결과 그의 ‘검은 그림(Black Painting)’작업은 회화의 핵심적인 시각방식과 이해 방식에 관련된 모든 요소들을 금지시키는 데서 이루어진다.“

하지만 이러한 발견을 통하여 우리가 보고 있는 것 인지하고 있는 것들이 우리에게 말하는 것이 얼마나 확실하고 타당한 지에 관한 것은 여전히 끊임 없이 질문이 되어지고 있고 또 직면하는 새로운 범위에서 방향하게 된다. 리히터는 이와 같은 관점으로 환영적 세계 속에 살아가는 우리를 향하여 반복적으로 시각적 형태를 나타내고 있다. 실재성과 그의 관계에 대한 사유를 반영하는 작품들은 단순히 어떤 외견의 표상을 의미하는 것이 아니라 인간의 제한된 감각을 통하여 결코 붙잡을 수 없는 실재성에 대한 환기를 불러 일으키고 있다.

결국 회화는 인간의 제한된 눈의 감각과 과거 경험의 일치에 의해 제작 되는 것으로 절대로 실재성을 묘사할 수 없는 것을 확인 할 수 있다. 하지만 이러한 결핍은 회화의 긍정적인 방향으로 이어진다. 왜냐하면 회화는 우리가 마주하는 세계가 우리가 아는 것과 모두 다를 수 있는 지를 새삼 깨닫게 해 주기 때문이다.¹¹²⁾ 진실의 뒤에 존재하는 것들, 그것이 무엇 이든 간에 추상 속에서는 ‘사실’이며 또 ‘추상화’ 한다는 것은 우리 인식의 그늘에 존재 하는 그 어떤 것을 ‘구체화’하는 것 일 것이다. <검은 회화>의 극도의 단순한 Form들이 인간의식의 다른 면을 비로서 비추어냈듯이 단순화 한다는 것은 지금이 시대, 복잡함으로 연결된 무형의 관계들 까지도 구체화 할 수 있다는 희망을 발견 한다. 보링어에 의해 견혀진 ‘자연’이 아니라 달라진 세기의 디지털화 된 추상적인 ‘자연’에서도 그 가능성을 생각해 볼 수 있겠다.

112) Gerhard Richter(1995), 『Daily Practice of Painting』, London: Hans-Ulrich Obristed, p. 68.

III. 검은 그림

본 장에서는 연구자의 회화에 대한 실험과 함께 그 결과들로서 연구자의 <검은 그림>의 형식이 갖춰지는 동기와 과정, 작품에 관해 서술한다. 이 논의는 우선 <검은 그림>형식이 갖추어지던 당시의 미술계상황과 회화를 선택했던 개인적인 면, 그리고 동시대 추상미술에 대한 견해도 포함한다.

연구자가 본고의 주제이면서 동시에 연구작인<검은 그림>대해 3장에서 그 형성기와 동기들을 포함해 논의하는 것은 지금까지 논의했던 <검은 회화>와 변별력을 기하려는 의도이다. 이는 앞서 논의했던 작가와 작품들과 그 제작 동기와 화면의 형식적 구성 또한 차별화되기 때문이다.

논의는 우선 형성기상황을 거론한 후 앞장에서 논의한 선행 작가들의 예와 비교해 연구자의 연구 작품<검은 그림>에 대한 특성을 단계별로 제시해 보고자 한다.

1. <검은 그림>시대적 형성과 구성

1.1. <검은 그림>형성기

80년 후반부터 거론 됐던 또 한 번의 ‘회화의 종말론’ 이후 회화가 더 극단적인 개념의 사유화가 이루어지고 표현 주제 자체도 추상화 됐다. 1980년대를 시작해서, 피터 헤일리(Peter Hailey)는 추상예술을 "추상 세계의 현실에 불과한" 존재로 분석하면서 예술에서의 추상이란 "20세기 사상을 지배해왔던 추상적 개념을 향한 범지배적인 자극의 한 표출방식일 뿐이다"고 말했다. 이에 앞서 숙고해 볼 것은, 형식주의 미술(formalist art)이론 에서 말하는 목적론적 모델(teleological model)에 따르면, 심미적 모더니즘(aesthetic modernism)은 한 매체의 자발적인 자기 성찰로 나아

가는 방향성과 동일한 것으로 간주하고 있다. 그에 대응하여, 전후 세대의 색평면 회화를 바라보는 입장에서는 단색추상의 형태를 지니는 현대예술을 숭상하는 것으로 여겨졌다. 그러나 비평이론의 관점에서 본다면, 추상미술의 역사는 교환가치를 지니는 만유 공통의 법칙이라는 자본주의 체제 하에서 사회, 경제적 환경을 추출해내는 과정을 결코 비껴나갈 수는 없다.

형식적 외형이 추상이라는 의미로서 부활하고 동시에 추상이라는 부호(표식) 속에 암호화된 정보가 혼재하며 경제 조류를 따라 함께 발전해 나아간다. 여기에서 연구자가 유의하고 있는 것은 현 추상이라는 형태에 대하여 테리 이글턴(Terry Eagleton)이 말하는 방식을 빌리자면, "상품성이라는 것은 소재의 모든 구성입자들을 스스로 제거해 버린다. 말하자면, 본래 물질가치가 일종의 그럴싸하게 걸치레로 된 독특한 고유 관능을 현혹 대상으로서 보여주는 것에 지나지 않는다¹⁾는 것이다. 즉, "파괴적인 것만큼이나 자유로운 해방의 과정에서, 자본주의는 봉건사회의 구속으로부터 사람과 상품을 추상화시키면서 교환가치의 추상적 구속으로 대체 시킨다²⁾는 것이다. 이는 현대의 상품화된 모든 예술에서 그것이 사각형이나 직사각형으로 구성된 것인가 또는 그 어떤 모습을 보여주는 것인가의 여부와 상관없이 기능적 면에서 추상성을 띤다는 것을 의미 한다. 이는 연구자가 중요하다고 인식했던 가치가 변한 것이며 이제 문학이나 예술작품의 제작은 단지 추상적 상업의 표식에 지나지 않음을 의미한다. 이에 대해 1937년 마이어 샤피로(Meyer Schapiro)는 다음과 같이 주장하였다:

그것이 산업형태에 의해서건 아니면 현대금융의 추상적 성격에 의해서건, 예술에서 추상을 이끌어 내는 이론에는 문제들이 존재한다. 여기에서는 서류를 몇 번 건드려 이동하는 자본의 통제형태로, 그리고 인간의 제반 활동이 수치의 조작과 제목의 조작이라는 형태를 취하고 있다.³⁾ 추

1) Terry Eagleton, *Aesthetik. Die Geschichte Ihrer Ideologie*, Stuttgart 1994, p218

2) Ibid

3) Meyer Shapiro, 'The Nature of Abstract Art' (1937), in: ders., *Modern Art: i9th and 20th Centuries*, New York 1982,207.

상예술이 가장 산업화된 선진 국가나 금융의 중심에서 비롯되지 않았기 때문이다. 더구나 여러 초기 추상 예술가들은 자신의 작품을 현대사회의 물질로서 인식하는 것에 반대하는 자신들의 입장을 분명하게 취해왔기 때문이기도 하다.⁴⁾

20세기 내내 이론가들은 추상화를 보다 극단적 수준에 이르는 상황까지 분석하였다. 1970년대와 1980년대 보드리야르는(Baudrillard) 디지털 시대에서 추상화는 "더 이상 지도, 양면성, 거울, 개념 등의 추상"이 아니라 "출처의 기원 또는 현실성이 없는 사실적 모델에 의한 생성"이라고 하였다.⁵⁾ Facebook과 같은 "소셜 네트워킹" 사이트들이 존재하는 시대에서는 이것이 보다 명확해졌으며, 우리는 포스트이미지라 명명해도 될 법한 이미지들의 세상에 살고 있다 보아도 무방하다. 전통적 표현보다는 프로그래밍된 결과로 이미지가 암호화 되어 있기 때문이다. 추상미술은 보이는 외관들의 추상화작업이 보다 높은 단계의 진실로 이어지도록 한다는 가정에 기반을 두어왔다. 그러나 이제 그러한 추상화는 사회를 꿰뚫고 그 내부로까지 들어가고 있다. 그 이유는 추상화에 있어 외부라는 공간이 존재하지 않기 때문에, 그로부터 추상화를 이끌어 낼만한 곳 또는 그 안에 추상화를 들여보낼 곳이 아무데도 없어 보이기 때문이다. 빌렘 플루서(Villem Flusser, 1920 -1991)⁶⁾가 언급한 바처럼 추상화를 시킨다는 말은 일부를 덜어내는 것을 의미하며, 특히 오브제로부터 끌어내는 것을 의미하는 것이다. 역사를 통해 볼 때, 추상화는 오브제에서는 멀어져 가고 정보를 향해

4) 이에 대해 아도르노(Adorno)는 “포르멜 추상화(formel abstraction)는 표현에 대한 새로운 “제지”의 결과로 보는 것으로서 “치명적인 적인 교환성”을 흡수하기 위해 예술행위에 대한 강제통제에서 시작되었고, 이를 부정적으로 나타냄으로써 추상성에 저항하는 것이었다. 그리함으로써 추상예술은 바로 현대예술과 등가관계라는 위치를 점하게 되었다.” Theodor W. Adorno, *‘ÄsthetischeTheorie’*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt/M. 1972, 40 ,203

5) ‘I Feel a Great Desire to Meet the Masses Once Again’ von Walid Raad ist ein Vortrag/eine Performance, die er in den vergangenen Jahren an verschiedenen Orten aufgeführt hat.

6) Villem Flusser, *Auf dem Weg zum Unding*, in: *Medien-kultur*, Frankfurt/M. 1997, 185-189

이동하는 동작의 역할을 수행해 왔다. "non-thing" 그리고 그 결과에 의한 추상화가 득세하는 상황 하에서, 추상화를 시킨다는 것은 더 이상 "non-things" 에서 "things"로 바꾼다는 것을 의미할 수는 없다. 오히려 추상화의 과정에서 사물(Sachen)을 추출해 내는 것으로 보아야 마땅할 것이다.”⁷⁾ 이는 현재 추상화의 목적하는 바가 "구체적 사실"로 추상화에 맞서려는 것에 크게 맞춰져 있다고 보기보다는 추상적인 것의 존재를 보다 구체화하려 하는 것에 있다고 할 수 있겠다.

1.2 <검은 그림>

회화는 전통적으로 그 자체의 경험이 후대에 전승되고 또 그것이 현재에서 후대로 전해지는 것이다. 특히 회화의 근본적인 이유를 존재하게 하며 회화의 본질에 대해 거론하는 자기 개발(self-referentia)⁸⁾은 현 시대에 회화가 여전히 작동 할 수 있게 하는 배경일 것이다. 또한 이것들은 회화 형식(ism)말에 등장하는 회화의 종말론에 대한 극복 할 수 있다는 희망을 가질 수 있게 하며 연구자의 검은 그림도 80년 후반 팽배해진 또 다른 운명적인 회화종말론⁹⁾과 더불어 새로운 회화 형식에 대한 실험에 기인한다.

7) Sven Lütticken, 'Krijn de Koning: Ruining Representation', in: *Krijn de Koning*, Rotterdam 2007, 227-237.

8) "jede Malerei ist zunaechst einmal ein Modell der Malerei(모든 그림은 최소한 한번은 다음 그림의 모델이다)" - Peter Weibel, *Pittura/Immedia* 1995. Kassel Documentar X Kunstmagazin 'Art', 6,1997, p50

9) 이미 회화 종말에 대해 "로드첸코가 제기하고 에드 라인하르트, 라우센버그, 피에로 만조니, 루치오 폰타나등 다양한 예술가들이 동시대에 탐구한 회화의 '종말'에 대해 논리적인 재작업이었다" Anna Moszynska, 『20세기 추상미술의 역사』, 전혜숙 역, 2005 p.184,
 '회화의 종말론'은 1850년경 사진술발명이후, 1912-13년 듀상에 의해, 1921-22 로드첸코와 러시아 구성주의자들에 의해, 그리고 바우하우스(Bauhaus)운동에 의해, 이후 1962년 미니멀 아트와 팝아트(Pop), 그리고 80년대 미디어아트 이론가들에 의해 주장되었다. *Kunstforum, ende der Malerei* op.cit p 206

이에 대한 연구자의 1995년 메모에서는 다음과 같이 적고 있다:

“회화가 살아남기 위한 실험의 시도로서 기존의 생각과 그에 따른 형태들을 점검하고 불필요한 형식이나 습관들을 제거하는 작업을 진행 하였는데 결국엔 화면의 색채들조차도 검증을 거치지 않을 수 없었고 이를 위해 화면상에서 정신적인 지우개를 동원하였는데 이것이 검은 그림(schwarz Malerei)의 형태로 나타나게 되었다. 검다는 것은 여기에서 진부한 물리적인 색의 혼합의 결과가 아니라 다시 원점, 즉 태초시작 전, "빛이 있어라" 직전의 모든 것들이 어둠 속에 머물러 있는 상태 일 것이다. 무엇이 될 것인지, 어떤 형상으로 태어 날 것인지를 기다리며.”¹⁰⁾

이것은 이미 새로운 회화에 대한 형식적 실험이 진행되어진 연구자의 <검은 그림>에 대한 선언적 발표문이기도 하다. 연구자는 형식에 대한 실험을 진행함에 있어 개념에 대한 맥락을 말레비치로 부터 끌어 왔다. 말레비치는 창작예술에 있어서 '순수감성'의 절대적 우위로 절대주의(Suprematism)를 설명한다. 이 말은 눈에 보이는 것만을 추구하는 당시의 사회 흐름에 반한 것이지만 이것은 여전히 유효하다는 것이 연구자의 동의였다. 그리고 다시 비단 사회현상뿐만 아니라 더불어 미술에 대한 많은 이슈들을 난무하는 지금 회화의 본연의 모습을 찾아내는 방법으로 말레비치의 개념을 연구자의 기법에 투영하여 사용하며 그리고 '보이지 않는 대상'에 대한 접근하는 방법으로 보링어의 추상이론에 동의하며 시험대상에 올려놓았다. '추상충동'이라는 보링어의 이론이 19세기말 당시 불안정한 사회현상을 바라보는 기반에서 쓰여 졌다고¹¹⁾ 하나 작금의 고도로 기술화

10) 연구자가 1995년 베르린예술대학교 마이스터 사정위원회에서 발표내용. 당시 위촉되는 회화 위상에 대한 제고와 다변하는 다른 매체에 맞설 새로운 형식의 회화를 주장한다.

11) 당시 유행하던 블리바츠키(E. P. Blavatsky, 1831~1891)의 신지학(神智學, theosophy)과 보링어의 추상충동은 비물질적 정신세계를 다룬다는 점에서 유사점이 있으며 보링어도 신지학의 영향을 받았다고 한다.

된 사회와 추상화 되어가는 문명을 파악 하는데 역시 유용한 것이라 생각한다.

이런 중에 연구자가 회화에 대한 전반적인 검토를 고민하게 했던 중요한 동기가 있었는데 사적인 이유 이기는 하나 연구자의 세계관과 검은 그림에 대한 실마리이므로 여기에 기술해 보겠다.

1.3 개인적인 면

연구자는 회화가 갖고 있는 평면성에 대한 한계, 즉 현실의 3차원적인 주제인 대상들을 2차원 평면에 재현하는 문제에 고민을 하였다. 이것은 대학 이전부터 연구자가 관심을 가지고 있었던 것들로 어찌 보면 가상의 현실, 가시적이지 않는 공간에 대한 것들이었고 어쩌면 이것들은 생각의 한계 내에서만 이해되고 존재하는 것들 이었다. 물론 물리적인 법칙관계에서 이해를 하면 설명이 된다고 하나 그 이면이 존재하는 현실과 가상공간 안에서 이루어지는 것들은 엄연히 현실에서도 존재하는 할 수 있다는 이중 구조에 관심을 가졌었다.¹²⁾ 가상의 세계, 달리 말하면 아직 추상의 세

12) 연구자의 가상공간과 아직 추상적으로 머무르던 현실화에 대한 이런 관심들은 70년 말과 80년 초대 들어서 회화를 떠나 다른 방법으로 구현하였다. 이중세계에 대한 관심과 이의 연결에 대한 관심은 대학방송 PD로 이끌었으나 학내라는 한계에 다른 방법을 찾게 되었다. 무선을 이용한 방법이었는데 전파를 이용한 단파통신과 극초단파를 이용한 월면통신 등에 관심을 갖게 했고 개인무선국(HL4XE)과 운영하였다. 연구자가 당시에 관심이었던 달을 이용한 월면통신과 특히 1982년 개인용 PC를 이용한 위성 간 데이터 통신인 초기 무선 팩스밀리 라는 화상통신은 연구자의 상상 속에 존재하는 이상을 현실화에 시키는 방법에 대해 많은 영향을 미쳤다. 이후 기술적 발전들은 Inter-net 이라는 시스템으로 가상속 현실의 거리와 공간을 하나로 묶고 www 웹이후 가속적으로 상호간 묶이는 것은 주지하는 바와 같다. 무선의 기술적 진보는 작은 무선국인 스마트폰이라는 개인단말기로, 초기 단순 모르스 부호 통신을 응용한 팩시밀리 화면통신은 웹에서 카카오 특이나 페이스북타입 SNS로 진화하는 것을 보았다. 연구자는 결국 가상에서 시작한 추상현실들이 이제는 현실 속 곳곳에서 그 추상 실체를 드러내 보이는 것에 주목하고 있다. 이 문제에 대해서는 포스트 모던적 사고라고 할 수 있는 보드리야드가 그이저서 「시뮬라르크 와 시뮬라시옹」에서 오늘날 논란이 되는 사이버와 매트릭스 에 대해

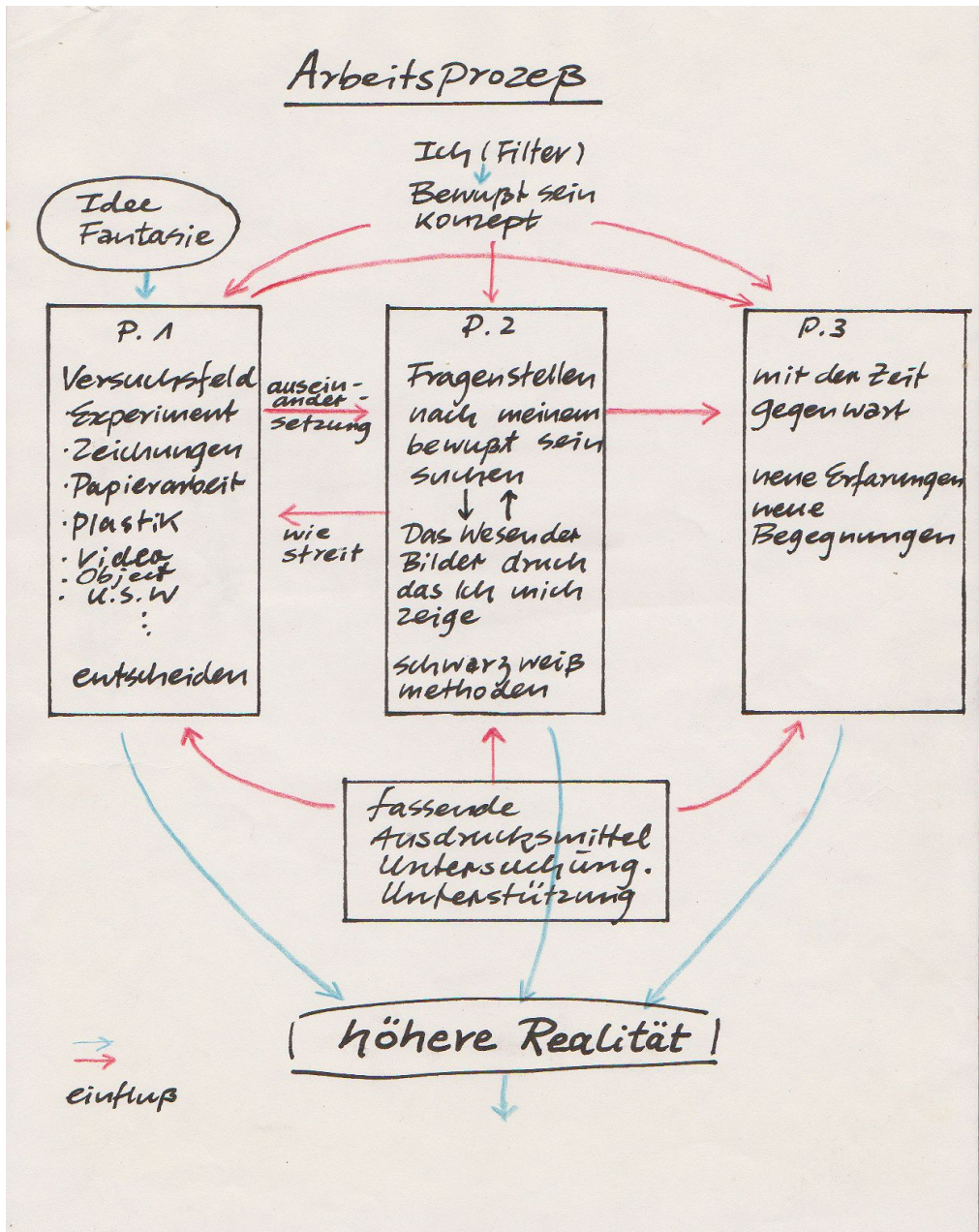
계라고 할 수 있으며 그나마 그것 들을 연결하여 현실화 할 수 있는 점점 방법들에 대해 여러 고민을 하였고 이것들은 추후에 백남준이 1984년 인공위성을 이용해 그의 '작품'¹³⁾을 통해 세계를 연결하는 것을 보며 연구자에게 많은 것을 시사 하게 하였다. 이는 회화평면에 대한 회의와 더불어 다른 표현가능성에 주목하고 있던 연구자에게는 그 전에 단파통신기를 통해 멀리, 한 없이 어두운 우주의 소리를 처음 들었을 때만큼 이나 커다란 경의였으며 의식의 시야를 확장하는 계기가 되었다. 연구자의 이런 갈등들은 독일로 향하게 하였고 이후 보이스(Beuys)로 대표되는 개념미술과 백남준의 비디오등 미디어 실험, 신표현주의와 거친 회화(wilde Malerei)¹⁴⁾ 간의 경쟁을 통해 회화 위상 변화를 지켜보게 되었다. 연구자의 그전까지 공간과 소리에 대한 관심은 회화이후의 회화에 대한 각성으로 우선하게 되었고 회화가 가지고 있는 다른 기능들에 대해서도 새롭게 숙고하게 되

이 동시대의 현실과 우리가 믿고 있는 것들에 대한 회의를 다양하게 언급하고 있다. 참고로 다음의 웹사이트는 연구자에게 아직도 사고의 폭과 한계에 대해 많은 영감을 주는 곳이다. <http://www.solarham.net/> <http://www.solarham.net/radio.htm> 2012년

13) 백남준 작품 1984년 1월1일 위성을 통해 중계한 '굿모닝 미스터 오웰'을 말한다.

14) 거친 회화(wilde Malerei)나 혹은 new image Painting으로 불리우기도 한다, 1980년대 이태리 트랜스 아방가르드에서 출발해서 후에 거칠다는 의미의 wilde가 추가 되어 junge Wilde, 또는 new Wilde 라고도 하는데 큰 화면에 형식제한 없는 속도감이 느껴지는 붓질과 색사용이 특징이다. 살로메 Salomé, 라이너 페팅 Rainer Fetting, 엘비라 바흐 Elvira Bach, 펑크 A. R, Penk , 마틴 키펜베르크 Martin Kippenberg 등 일군의 작가들이 있다. 신표현주의 일군의 작가군과 겹치는데 이는 1961년 베를린미술대학을 중심으로 뭉친 바셀리츠(Baselitz)와 쉐네벡 (Schönebeck)이 제 1회 Pandämonisches Manifes 개최하고 여기에 동참한 작가들 마르쿠스 루페르츠 Markus Lüpertz, 헬무트 미텐도르프 Helmut Middendorf ,회디케 Karl Horst Hödicke, 코버링 Bernd Koberling, 라이너 페팅 Rainer Fetting, 디터 하커 Dieter Hacker등이 후에 junge Wilde가 되었기 때문이다. 이외 안젤름 키퍼 Anselm Kiefer도 이 부류에 속한다. -P.W. Hartmann *Das grosse Kunstlexikon* . Abgerufen am 14. Januar 2009. 더불어 같은 시기에 이태리 에서는 포비즘에서 영향을 받았다고 하는 Sandro Chia, Francesco Clemente 등 개념미술에 대응하는 트랜스 아방가르드 군의 일련의 작가들이 있었으며 이는 미국의 바스키아 Jean-Michel Basquiat, David Salle, Julian Schnabe, Keith Haring 등 그래피트 Graffiti에 영향을 주고 후에 Neo-Pop 으로도 불린다. - Karin Thomas: *Bis Heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert.*, DuMont Buchverlag, Köln 1986, 354 - 359

었다.15)



(그림 2) 연구자 작업 process도. 1990년

15) 공간과 소리에 대한 결과물중 하나로서 연구자는 2001년 '지금 여기 까지 그리고 부터' 개인전을 통해 21명이 참여한 퍼포먼스 'Sounddrawing for Black'을 발표하였다.

2. 작품 구성

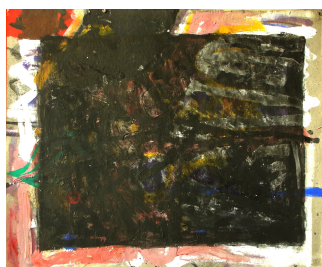
연구자는 여러 개의 프로젝트(Project)를 동시에 진행한다. 프로젝트라는 말은 편의상 연구자가 지칭한 것으로 연구자가 고안한 이 작업 프로세스(Process)(그림)는 크게 두 가지 이유가 있다. 첫 번째는 작품 컨셉에 대해 유기적으로 발상 할 수 있고 두 번째는 새롭게 회화에 대해 생각해 보는 방법을 제공하는 것이다. 이것은 이 <검은 그림>의 단초가 되었던 회화의 한계를 극복하는 방법으로 작업개념 투입과 효율적인 재료, 작업진행, 결과, 최종적이 목표에 대한 검증까지 서로 상호적인 협력을 하는데 있으며 작가의 입장과 동시에 진행을 지켜보는 관찰자의 입장에서 보다 객관적인 평가와 피드백이 가능하다.

프로젝트는 3가지로 구성이 되는데 통상적으로 프로젝트(Project) P.1 영역은 실험, P2 영역은 연구자, 작가의 의식영역 및 연구자의 중심이 되는 <검은 그림>. P3 영역은 현실과 새로운 경험의 영역, 변용의 영역으로 구분한다. 2장에서 거론하였던 무(無)형상화가 다양한 방법으로 실현 되는 곳이기도 하다. 연구자는 의식적으로 P1 과 P2를 항상 예민하게 대립시키고 있으며 그것은 작가로서의 열린 사고와 시각, 시대정신(Zeitgeist)을 유지 하고자 함이다. 그 아래에는 모든 프로젝트에 표현을 극대화 할 수 있는 효율적인 재료가 뒷받침되어 있고 이 모든 것이 지향하는 궁극적인 도달 목표는 높은 이상(höhere Realität)이다. 높은 이상이라 함은 여러 가지 의미가 함축되어 있는 것으로 고유의 Perspective나 aspect, 한 차원 높은(Dimension)을 의미하며 동시에 지향 하는 것이다.¹⁶⁾

16) 작가의 고유한 관점, 시점(Perspectiv)에 대해 안톤 타피에스도 언급하였다.

2.1. 실험 영역으로서 -P.1

90년대 들어 현격히 낮아진 회화의 위상은 연구자에게 회화의 끝을 체험하게 했으며 오히려 거기로부터 새로운 가능성을 탐색하는 계기가 되었다.¹⁷⁾ 회화에 대한 연구자는 이와 같은 경험과 미술사에 남아있는 모든 것들은 결국 아날로그와 현실에 존재하는 것이라는 성찰에 의해 회화를 근본적으로 다시 점검해 보게 되었다.



(연구작품1) 지우기 1989년도
하드보드에 혼합기법 A1



(연구작품2) 1990년도 하드보
드에 혼합기법 A1



(연구작품3) 무제 1990년도 펠
트지에 혼합기법 A1

이 문제에 대해 평론가 박정기는 다음과 같이 연구자를 대변해 주고 있다.

[...]자신의 작업이 전통적인 회화를 벗어나려는 새로운 실험의 산물임을 밝히고 있다. 작가는 작품론을 이른바 ‘회화의 종말’이 운위되고 있는 현실에 대한 반성에서부터 시작하고 있다. 그는 이러한 전통회화의 종말론은 매체미술 등 첨단 테크놀로지 아트의 일반적인 유행에 따라 나타난 것이라고 분석한다. 그의 견해에 의

17) 1995년 1회 광주비엔날레 백남준과 신시아 굿맨이 디렉터를 맡은 [인포아트전]특별전은 연구자에게 회화에 대해 다시 생각하는 특별한 동기가 되었다, 관람 중 우연히 전시장 뒷면을 보게 되었는데 많은 케이블더미 위 중앙전기배전판에 “절대 스위치 내리지 마시오”, 백남준 엄명 .이라는 경고문을 보게 되었다. 순간 지금까지 보았던 것들, 작동되고 있는 저 많은 것들이 한순간에 현실이 아닐 수 있다는 충격이 왔다. 무엇이 진짜인 것일까? 전기를 통해 가공 되어 진 것, 아니면 불 꺼진 이 공간? 이것은 연구자에게 추상의 사회화 문제와 마셜 맥루언(Marshall McLuhan)의 가상성에 대한 개념을 재인식하게 하는 동기가 되었다.

하면, 90년대에 본격 적으로 불어 닥친 새로운 표현매체에 대한 관심은, 회화의 경우 ‘왜’ ‘무엇’때문에 라는 기본적인 우선적인 문제는 외면한 채 ‘어떻게’, ‘무엇을 그리느냐’는 식으로 ‘기능적인 측면’에만 중점을 두는 경향을 촉진시켰고, 이에 따라 회화가 지니고 있는 기법상의 제약이 문제되면서 마침내 그 종말이 논의되기에 이르렀다는 것이다. 그는, 회화의 위기에 대한 이러한 비판적인 성찰에 따라 지난 1993년 이후 그 새로운 표현매체를 사용하던 자신의 프로젝트를 중단하고, ‘회화의 현재의 위상과 표현의 가능성, 한계’를 본격적으로 점검하는 작업에 착수하게 되었다고 말하고 있다[...]¹⁸⁾

연구자의 80년 후반기부터 제작되어진 일련의 드로잉들은 19) 연구자



(연구작품 4) 드로잉 1990-1992년도
압축종이에 혼합기법 A1 크기



(연구작품 5) 드로잉 1990-1991년도
압축종이에 혼합기법 A1크기

의 대상의 단순화, 색의 절제 및 최소한의 흔적에 이르는 실험을 시간별로 보여 준다.(연구작품 1.2.3) 작품의 드로잉 재료는 실험작 초기 아크릴에서부터 연필과 목탄 등 단순화 한 재료이다. 단지 장시간 소요되는 반복과

18) 박정기, 『회화의 종말 이후의 회화를 향한 새로운 실험』 김유섭 <검은그림>전 서문, 2001년

19) 연구자의 당시 상당량의 드로잉이나 실험 작품들은 정확한 제작완성년도가 표기되지 않아 편의상 큰 년도로만 구분 하였다.

정에도 견딜 수 있는 압축보드 등의 두꺼운 종이류를 사용했으며 연구작품 4.5 번은 여러 차례 반복되는 정착제의 흡수를 방지하기 위해 바닥처



(연구작품 6)드로잉, 흔적, 1992, A0



(연구작품 7)드로잉, 흔적, 1992, A0 리를 하였다.

이와 더불어 연구자는 새로운 회화에 대한 준비로서 기본적인 형태들에 대한 사용 가능성 여부를 보기위해 ‘흔적 과 선’에 대한 실험적 드로잉(연구작품 6.7.8)시리즈를 병행 하였는데 이는 당시의 회화가 보여주는 다양함과 주제들이 ‘감동적’이거나 ‘서사화’되지 못한 상태에서는 회화로서 작동하지 못한다는 성찰이었기 때문이다. 예로 든 도판은 연구자의 이런



(연구작품 8)드로잉, 공간으로부터 2000 A0

결정에 영향을 미쳤던 스튜디오 작품보다도 작가가 미래를 위해 준비를 해야 하는 이유에 대해 연구자에게 많은 것을 시사해 주었다.²⁰⁾

연구자는 일련의 드로잉과 흑백시형 스테디를 통해 나타나는 ‘흔적 과 선’의 공통점들을 취합해 다른 하나의 드로잉 실험시리즈를 실험 했는데

20) 신표현주의 전성기라 할 수 있는 80년대 자기주장이 강한 그림들 속에서 당시에는 무명이라고 할 수 있던 리히터가 생경한 낭만주의풍의 ‘촛불’을 진시하였다. 당시 주류화 단계에서의 폼하에도 불구하고 그의 도전적인 신념은 후에 ‘촛불’이 리히터를 대표하는 대표작의 하나로 꼽히고 있다. 이외에도 연구자에게 영감을 준 작가는 베르너 튜케 Werner Tübke 와 파나마렌코 Panamarenko를 꼽을 수 있다.

이를 통해 연구자의 화면에서 무엇이 남을 것인가 대한 자신에 대한 확인이고 동시에 스스로의 확신이기도 하다.

이런 최소한의 흔적과 회화 본연에 대한 연구자의 명상은 말레비치의 성찰 중에서 “... 직감은 오브제들의 에너지에 깔렸고, 회화의 자발적 목표에 도달하지 못했다. 회화의 구성 요소들은 그저 주어진 오브제들의 의복 같은 역할을 할뿐이다.”, “오브제는 존재하지 않는다. 오브제는 에너지 속에서 해체될 뿐이다... 오브제 없는 의식의 끝” 21) 이라는 순수회화로서 현실에 존재하는 대상의 재현이 아니라 사물의 본질에 있다는 절대주의의 의식화는 이제 다시 그림의 주제나 오브제에 대해 그 가치들을 되돌아보게 한다. 22)



(연구작품 9)드로잉, 흔적, 1992, A0, 드로잉, 무제, 1990-1992년,
압축보드지에 혼합기법 A1

21) 알랭 봉팡 『추상미술』 김정은 역, (한길사 2000) p36-37

22) 연구자의 입장은 말레비치의 사물의 본질을 추구하는 순수회화에 대한 입장을 말한다. 그의 유물론과 ‘순수회화’에 대한 집착은 다른 문제이다.

2.2. <검은 그림>— P.2

2.2.1. 성찰

연구자는 연구자가 사용하는 `검은 색`을 기존 회화에 대한 회의와 재고로서 화면을 지워가는 일종의 `정신적 지우개`로 규정한다. 이는 1917년 말래비치가 구성주의 (konstruktivismus)를 장식품(Dekorativ)이라고 단언하며 무(無)의식의 세계와 연결 할 수 있다는 가교 역할로서 절대주의 (suprematismus) <검은 회화>²³⁾ 와 또한 색채를 전적으로 거부하고 전체적인 평면성을 강조하면서 추상의 구조적이고 구성적인 문제에 집중했던 프랭크 스텔라의 검은 회화와는 구별된다고 할 수 있겠다.

연구자는 이에 따라 형식을 실험함에 있어서 색이 지니는 관습과 의미가 화면상에서 의미를 부여한다는 사실을 깨닫고 실험에서 색을 제한한다. 색을 제한 한다는 것은 이미 다른 의미로 형식실험이 이루어졌다. '단색조 회화'는 이브 클랭 등이 사용한 파랑색의 의미가 차원을 가지지 않은 초월적 의미 이며...특별한 연상 개념을 발생시킨다 했다. 또한 색을 단색화 시킨다는 것이 로드첸코, 라인하르트, 만조니, 폰타나 등의 추상 에서 볼 수 있듯이 그들에게 단색은 동시대를 탐구한 회화종말로서 논리적 재작업의 결과 ²⁴⁾ 이었다. 또 다른 한편으로는 당시 2차 대전 후 상황과 한국 전쟁 같은 국제적인 냉전 상태를 맞은 이 시기의 분위기와도 관련"이 있는데²⁵⁾ 이런 사회적인 분위기와 전쟁을 피하기 위해 유럽에서 미국으로 이주한 여러 작가²⁶⁾들이 검은색을 사용한 작품들을 제작하였는데 역시도 검은 색을 단순한 화면의 구성요소로 사용하였고 여기서 알수 있는 것은 사회적 분위기에 의한 검은색의 사용 일 뿐, 미술의 흐름은 오히려 더 많은 실험

23) Es begann mit einem Quadrat, Kasimir Malewitsch, Kunstmagazin 'Art', 1, 2003, 10

24) Anna Moszynska, 앞의 책 , 183-184

25) Anna Moszynska, 『20세기 추상미술의 역사』, 전혜숙 역, 2005,(시공사,2005), 161

26) 드 쿠닝, 바지오티스, 고틀리브, 마더웰, 프란츠 클라인, 『20세기 추상미술의 역사』 op.cit.,161

과 담론이 있었음을 알 수 있다.

연구자는 연구자의 회화가 보여주는 것들이 보았던 사조와 알고 있는 회화의 규칙과 관습, 도식들로부터 경계선에 도달하려고 했다. 특히 색이 주는 상징과 힘을 제거함으로써 오히려 화면에서 보다 많은 가능성들을 발견하게 되었다. 중성적인 회색조차도 하나이 의식이 깔려있음으로 더 엄격한 하계 최소한의 흑백색으로 제한하였다. 이로 인해 화면에서 보다 선명한 응시를 할 수 있었으며 의식을 제거하는 노력으로 본연의 회화기능에 대해 생각해 볼 수 있는 단초를 마련한 것이다. 연구자는 위에 선행 작가들의 연구를 통해 읽혀졌던 말레비치와 라인하르트의 극도로 절제되어진 화면구성과 단색화의 또 다른 의미인 비움의 공허와 침묵에 주목한다. 마틴(Agnes Martin 1912-2004)은 자신의 회화에 대해 “대상도 공간도 시간도, 아무것도 갖지 않는다, 그것은 빛과 밝음이며, 융합하는 것과 형태가 없는 것, 그리고 형태를 없애는 것에 의미를 둔다”²⁷⁾ 라고 하였다. 사실 이것은 작가들의 정신적인 특성을 다루는 면이라 간단히 정의를 내릴 수는 없지만 정신적인 교감을 한다고 할 때 연구자는 공통점을 발견할 수 있다. ²⁸⁾

이에 대해 평론가 조광석은 다음과 같이 언급했다.

[...] 그러한 감정의 원천은 어디에서부터 시작되는가?...작가의 작업은 단지 물감들을 한데 모아놓은 것도, 또한 물감의 속성들을 한데 쌓아놓은 것도 아니다. 그 물감 덩이는 작가의 내면에서 시작되는 감정을 모아놓고, 물감의 집합적인 전체는 무엇을 말하려 하고 있다. 그곳에는 주체하지 못한 작가의 다양한 경험이 시선 밖으로 흘러지고 있다. 그것은 힘을 받고 움직이게 된다. 강하게 뭉쳐서 흐르는 검은 물감들은 그 자체

27) Anna Moszynska, 위의 책, p.184-189

28) “정신적 경험에 대한 환기는 ‘침묵적인’ 추상미술이 초기 추상개척자들이 시도했던 것과 관련됨을 말해준다. 추상미술에 있어서 분위기에 대한 칸딘스키의 관심과 ‘신비한 내적 구조’에 대한 마르크의 추구는 특정한 종교교리의 목적과 상관이 없었지만, 좀더 일반적인 정신적 경험을 전달하고자 하였다는 점에서는 의의가 있었다.” Anna Moszynska, 위의 책, p. 191

가 물감의 역할을 벗어나 감정의 뭉치처럼 드러난다. [...]철학자처럼 논리적 사변을 바탕으로 하지 않지만, 깊은 사유의 갈증을 암시하고 있다. 대다수의 삶이 그러하듯이 외부에 드러나지 않는 강렬한 욕망은 철학적 언어를 사용하지 않더라도 이미 정신적 기반을 마련해주고 있는지 모르겠다.[...]29)

또한 평론가 박정기는 다음과 같이 말했다.

우리는 처음부터 그의 그림에서 우리에게 익숙한 대상이나 풍경을 재현하려는 의지를 찾아볼 수 없으며, 그렇다고 이제는 더 이상 낯설지 않게 된 모던한 조형적 실험의 시도 역시 발견할 수 없다. 오히려 일체의 사전 구상을 배제한 듯한 거칠고 투박한 화면과, 또 이런 화면에 아무런 가공 없이 드러나 있는 재료의 조악한 물질성은, 작가가 이와 같은 통상적인 회화의 개념과 방법을 모두 배제하고 있다는 느낌을 갖게 할 뿐이다.30)

이는 다른 한편으로 침묵을 동반한 좀 더 형이상학적인 관심을



그림 10 검은그림 1995 180x135cm
캠퍼스에 혼합기법



그림 11, 검은그림 1995 180x135cm
캠퍼스에 혼합기법

나타내는 뉴먼의 언급처럼 검은색의 엄숙함, 강함은 남성적인 어떤 것이

29) 조광석 『김유섭의 검은그림』 2002년 전시, (지금 여기, 까지, 그리고 더 전) 도록 서문

30) 박정기, '회화의 종말 이후의 회화를 향한 새로운 실험' 김유섭 검은그림전 서문 2002년

있다고 믿어 추상표현주의자들이 검은색을 종교적인 신성한 색채로 숭배의 대상으로 여긴 것으로 사료될 수 있다.³¹⁾

연구자는 여기에서 화면을 이루는 검은색의 층층이 쌓아짐과 흔적들, 아무런 대상이 없는 ‘무대상’의 구체적인 Form 이나 구조를 설명하기 어렵다. 이 작업 방식은 미니멀리즘 작가들의 화면을 온전하게 비워내서 최소한의 흔적으로 극대화한 효과를 내는 방식하고는 반대의 방식이며 미니멀이 결국엔 스스로 더 나아 갈수 없는 표현 한계에 빠지는 오류를 범하지 않는 것 이기도 하다. 화면에서 보이는 것들은 거의 자동기술에 의한 직관의 Form이며 작가는 이것들이 이루어지는 과정을 관찰, 관조 할 뿐이다. 그러나 그림자를 따라 처음 ‘흔적’을 남겼던 이래로³²⁾ 이 검은 색의 흔적, 이것은 이미 전통이 함의되었다는 의미이며 이 가치는 대대로 내려오는 경험을 사용하는 것이기 때문에 하나의 그림으로서 인정을 할 수 있는 것이다. 비구상회화는 사실 예술양식이라기 보다는 예술철학이다. 많은 비구상화가들은 자신들의 작품과 글, 그리고 논평에서 무의식과 우연성을 강조했다.”...” 일반적으로 그들의 목표는 외형적인 형태를 전혀 표현하지 않고 느낌(감정)을 전달하는 것이며, 캔버스 위의 작품은 세상에서 눈으로 볼 수 있는 사물의 이미지가 아닌 정신적인 실체의 직감을 전달하는 것이었다. 이것은 회화가 ‘순수한 형태’, 또는 비구상회화에서 주제가 중요하지 않다고 말하는 것이 아니라는 것에 주의해야 한다. 반대로 예술가들은 종종 그들의 작품이 실제적으로 진실된 것으로 나타난 형상 뒤에 숨겨진 본질-이라는 것에 관심이 있으며 그들 작품이 단지 멋들어진 장식이 아니라고 주장한다.³³⁾ 연구자는 이런 회화에 대한 각자 정의나 형식실험이 결국 라캉이 논하였던 원론의 문제 즉, “예술은 결여를 회피하거나 다른 착각

31)Stephnie Rosenthal, *Black Paintings*, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Frank Stella,

32)빅토스 스토이치타, 『그림자의 짧은 역사, 이윤희 역,현실문화연구, 2006 p13-27, 현대회화에서 이미지복제와 서사, 김종숙, 홍익대 박사논문 2010 재인용)

33)실반 바넷(Silvan Barnet), 『미술품분석과 서술의 기초』, 김리라 역(시공,2006), 103
여기에 이어서 이 논점은 1943년에 발표된 마크 로스코와 에이돌프 고틀리브(1903~74)의 편지에서 강조된다.

적 구조로 대체하는 망상증(paranoia)적 특성이 아니라, 존재의 결여 혹은 빈곳을 자신의 기본으로 인정하는 히스테리적(hysteria) 특성을 가진



(연구작품) 12 absolute Black,
180x135cm 캔퍼스에 혼합기법 1993
피하는 것이다.

다. 그에게 예술은 ‘빈 공간’(공허, the void)에 의해 생겨난 하이데거 (M.Heidegger)의 꽃병처럼, 결여를 의미하는 ‘대상’ 혹은 ‘물자체의 빈 공간’ (the void of das Ding)에 의해 야기된 ‘무로부터의 창조’ 행위(creatio ex nihilo)이다”³⁴⁾ 라고 보며 결국 ‘무대상’ 이라고 하는 것은 극도로 추상화 된 것들, 세상과 이념들에 대한 재현이며, 동시에 의도적인 ‘무대상’ 화 함으로서 작가로서 그것들을 관조하는 공간 여유를 갖는 것이며 동시에 적극적인 참여를

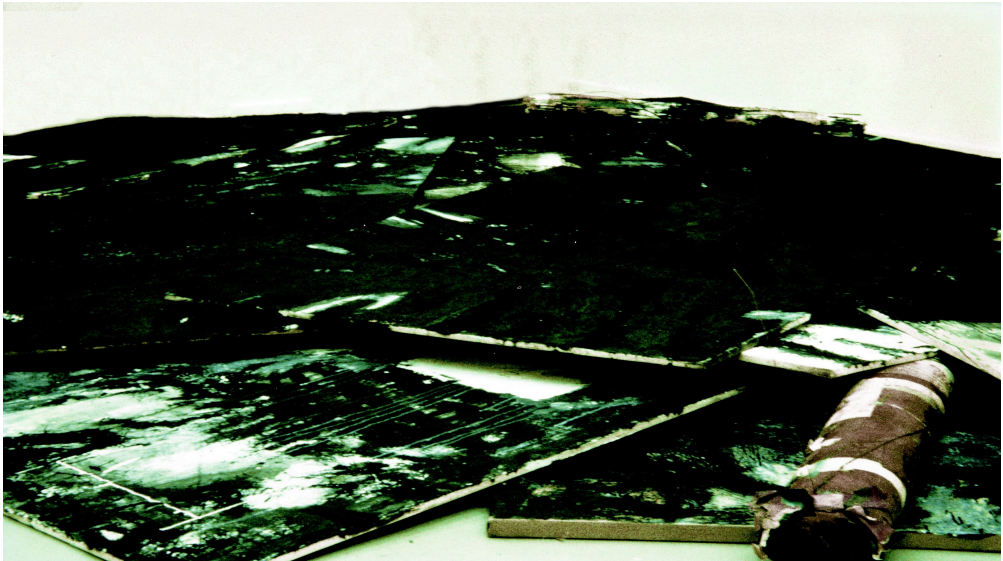
2.2.2. 자아

1990년 이후 중반까지 연구자의 성찰, 즉 회화에 대한 근본적이 질문에 대한 <검은 그림>과 더불어 또 다른 형식의 <검은 그림>제작을 병행한다. 이것은 연구자의 제작과정에서 ‘검은 색’에 대한 재발견이며 작가로서 <검은 그림>에 대한 보다 확장된 인식이다. 여기에서 연구자는 ‘검

34) 『라캉(Jacques Lacan)의 재탄생』 김상환,홍준기 엮.(창비,2002) 664

은색'이라는 것을 디옥시리보핵산(DNA)에 비교한다. DNA가 모든 생명의 근본 뿌리이듯이 발아되는 모든 것의 원래의 모습일 것이다. 이런 연구자의 <검은 그림>은 그 뿌리의 발아된 실체중 하나이며 또 다른 생성물의 기대이기도 하다. 여기에 대해 연구자의 작업 노트를 통해 소개해 본다.

“지금은 회화가 할 수 있는 일이란 없으며 회화가 아웃(out)되었



(연구작품 13)신풍경- 회화의 발 1995 20개 180x135cm 15개 250x200cm 혼합기법

다고 한다. 회화는 더 이상 유행이 아니며, 그래서 차라리 회화가 모두 죽어버렸다면 더욱 좋겠다. 이제 나는 황량한 회화 속에서 아직도 무엇이 끈질기게 살아남아 있는지를 살펴보고 그것들을 가꾸고 키워갈 것이며, 다 죽어버렸다면, 그 위에 씨를 뿌리고 가꾸어서 새로운 싹이 피어나도록 할 것이다. 회화의 끝에서 시작되는 새로운 회화를 위해[...]"³⁵⁾

35) 1995년 연구자의 독일 베르린예술대학교에서 마이스터(Meister)를 취득하기 위한 마이스터사정위원회의 최종구술시험에서 '회화의 끝으로부터 시작 (Anfang der Ende der Malerei)' 주제 발표내용 중 일부 발췌요약한 것임

추상미술은 재현적인 미술보다 훨씬 더 실질적인 대면, 즉 사물 자체에 대한 감각을 요구한다. 추상미술의 효과는, 단순하건 복잡하건, 혹은 감각적 이건 개념적이건 간에, 형태와 색채의 표현, 시각적인 패턴과 리듬, 형태, 모양 그리고 질감 등에 의미의 가능성을 부여하는 관람자의 존재에 달려 있다. 다시 말해 의미는 이와 같이 구체적인 현실이 감각을 통해 관람자의 상상력에 영향을 줌으로써 창출된다.³⁶⁾ 연구자는 <검은 회화>를 통해 연구자의 자아를 정립하고자 했다. 이것은 작가로서 이미 익숙해진 관습에 대한 재성찰을 의미하기도 하지만 변화하고 또 그런 관습들을 지워나가는 것들이 <검은그림>을 통해 '흔적'으로 남기를 원했다. 이것은 과정들이 개념으로서가 아니라 예술이라고 하는 특히 회화사라고 하는 긴 여정에 숨어있는 숨겨진 신비의 "마술처럼" 작용되기 때문이며 이는 마치 여명의 원점으로 되돌아가는 것과 같다. 즉, 예술은 본질적으로 모방성을 지닌다. 그러한 이유로 이 '흔적'들은 그 과정을 통해 개념적 지식을 보정해 준다. 또한 이것은 이성적 절차를 모방하고 목적을 지니는 이성에 반하는 형태로 절차를 사용한다. 예술이란 자신을 거스르는 논리와도 같은 것이다. 바로 이러한 이유로 예술 작품들은 마치 언어적 유사성을 지니며 작품들은 상형문자의 글과 같은 것으로서 연구자는 새로운 텍스트를 쓰기를 원한다. 이것은 연구자에게 새로운 쓰기를 원하는 것이며 이 쓰기를 위해 새로운 각성의 자아를 원하는 것이다. 그렇다면 새롭게 시작하는 것에 개념은 필요한 것인가? 초기 추상 작가들이 보여준 문자적 특성의 다작 작품 활동은 개념적 사고매체로서의 언어에 대한 저항형태였다. 몬드리안(Mondrian)이 1917년 그의 기념비적 에세이를 발표하면서 "인생은 보다 더 추상적이 되어가고 있다"고 말하였으나, 자신의 예술은 절대 추상과 자연적 현실 또는 구체적 현실 사이의 범주에 속해있음을 명시해 둔 바 있다. 연구자의 <검은 그림>에 대한 또 하나의 성찰은 추구하는 목적과 추상미술은 이미 지나가 버린 시간들의 구체적 유사산물에 지나지 않음을 의미하는 것 인지에 대한 사유이다. 감각의 물질과 "추상적 사고"라는 두

36) *Abstract Art*, Op. cit., 10

개의 영역사이를 오가는 매체역할을 수행코자 몬드리안이 맞았던 그 시대가 다시 포스트이미지라 명명해도 될 법한 이미지들의 시대에서 오히려 추상적인 것의 존재를 보다 구체화시키는 방법으로 추상은 유용하다. 관점의 주체는 상징적 추상화에 대한 체계적 파괴로서 시작한다.

이런 방법들이 이미 풀락과 뉴먼 혹은 가장 최근에 들어서는 이브 클라인이나 스텔라, 라이먼에게 귀결되었다는 점에 주목을 한다면³⁷⁾ 또한 과거를 우화화하지 않는 한에서 소극적이고 측면적인 방식으로 역사적 환경의 요구들과 자율적 형식이 아닌 존재적 맥락의 요구들을 수용 할 수 있을 것이다. 연구자는 이런 인식의 해체가 모더니즘의 상징적 추상을 파괴를 했던 그 부정의 노력을 하나의 방법으로 채용한다. 기존의 양식들에 대한 각성이 가장 강도 있게 변화했던 르네상스에 대한 모더니즘 반발에서 채용하는 것이다.



(연구작품 14), 검은그림(나)
-180x135cm 혼합기법 2000



(연구작품15) 11검은그림-180x135cm
혼합기법 2005

37)

이것은 연구자의 <검은 그림>의 그 존재적 맥락이며 구체적 자아이다.

“검은 색과, 이에 대립되는 흰색의 여러 층들을 사용하여 마치 하나의 새로운 자연을 만들어내는 것처럼 보이며, 그의 작품들은 모든 것이 ‘불타 버린 세계, 미개한 원시의 풍경’을 연상시킨다. 그러나 그렇다고 그것들이 정신적인 내용에 있어 빈곤하거나 메말라 있는 것은 아니다. 그것들은 ‘풍부한 판타지와 관조적인 명상의 산물’로서, ‘무의식적인 것의 구조와 신체, 정신, 그리고 물질의 통일성’을 지니고 있고, ‘활기와 더불어 정신의 자유’를 함께 보여준다. 그것은 니체 (Friedrich Nietzsche)가 말한 바, 원초적인 것을 향한 ‘동경의 화살 (Pfeil der Sehnsucht)’같은 것이다.”³⁸⁾

2.3. 변용 - P3

“미술은 언제나 그랬던 것처럼 세상을 이해하고 진실에 대해 문제시 하며 생각과 느낌을 작동하도록 한다. 미술의 스타일과 장르를 거론 하는 것은 끝났다. 지금은 미술의 입장과 미래의 잠재력에 대해 이야기 할 뿐이다. 그리고 이것은 오늘의 미술의 경향이기도 하다”³⁹⁾ 라는 말처럼 미술에 있어 분류하고 정의하는 것은 어려울 수 있지만 이를 통해 미술의 잠재된 방향성은 살펴볼 수 있다고 생각한다. 즉 “1910년경 일군의 작가들이 새로운 미술 실험을 시작한 이래로 다양한 소재에서 영감을 얻었지만, 미술의 존재와 목적만큼이나 재현에 관해서도 의문을 제기하려는 공통된 열망을 갖고 있었다. 어떤 미술가는 전통적으로 형태를 취급하는 방식에 도전했으며, 다른 미술가는 색채와 빛에 관련된 회화적인 요소를 선택적으로 다루고자 하였다. 몇몇 미술가에게는 속력과 에너지가 우선적 이었던 반면 다른 미술가에게는 음악이 새로운 방향을 제공하였다.⁴⁰⁾ 추상미술 (abstract)의 형식은 다시 Suprematismus, constructivism, Informell,

38) 볼프강 페트릭의 평, 박정기, '김유섭 검은그림전 서문에서 인용 2002년

39) Art, 97/6 주2 참조

40) Anna Moszynska, 『20세기 추상미술의 역사』 p 11



(그림 3) Matrix 이미지

concrete Art, Colourfield Painting, Hard Edge, Neo Geo, Geometrischer Funk, 등으로 그 영역이 여전히 확대 되고 있다.

연구자는 < 검은 그림>의 작품시스템에 몇 가지 주제를 투입 해 보았는데 ‘추상적인 공간’과 ‘빛’이다. ‘추상적인 공간’은 이미지화 되고 암호화 되어 추상적인 ‘가상현실’⁴¹⁾의 공간이 이미 현실과 평행으로 공존 하고 있다. 라니어에 따르면, 가상현실의 전체적인 개념은 상상을 공유하는 것, 상호 표현적인 그래픽과 음향의 세계에 거주하는 것’이다. (그림 14) 우리가 살고 있는 세상이 따지고 보면 무엇인



(연구작품 16) Stromland, 2011, 캔버스에 혼합기법 200x180cm,

가에 이끌려 가는 허상이 아닐까 하는 Matrix적 세상의 이미지 이다. 이렇듯 추상화 되는 사회, 그 존재조차도 추상화 되어 있는 그것이 현실인 것이다. "현대 추상들이 1960년대 모더니스트들의 탈형상화 작업이 클라인의 모노크롬 이미지들이나 도날드 주드의 회화 작품에서 쓰인 기교들을 보충하는 산업 재료들과 같은 교환 가치라는 개념에 기반을 두고 있었던 반면" ⁴²⁾, 오늘날 가상에 대한 재형상화는 표상이라는 인식과는

41) ‘가상 현실’이라는 용어는 시각프로그램언어 창시자인 자론 라니어에 의해 1984에 도입 되었다.

42) Sebastian Eigenhof, Figuren der defiguration, Text zur Kunst, Berlin,2008,Heft 69, p 61

극단적으로 구분된 구체적인 이미지들로 돌아가고 있다. 연구자는 이런 인식에 <검은 그림>기반으로 하여 (연구작품 16)을 제작 했다.

작품제작 방식은 일반적으로 화면에서 물감들이 덧칠하거나 쌓아져 구성되는 방식이 아닌 이미 그려져 있는 화면을 반대로 파괴와 지워나가는 방식을 사용하였다. <검은 그림>에서 보여지는 최소한의 이미지를 동원하였는데 이미지는 matrix 와 중력에 의한 흐름 등을 화면에 구성 했으며 이후 최소한의 시야의 흐름만을 남기고 장시간에 걸쳐 모두 지워나간 것이다. 즉 지워 나감으로서 본질이 드러나는 <검은 그림>의 연장선이다. 이미지와 화면의 일치, 삼차원적 사물(solid object)의 재현, 회화를 저부조로 환원시키는 물감 두께의 실질적 현존 등의 특징을 갖는데, 이 특징들을 한 화면에 합쳐서 표현하고 있다. 연구자가 의미를 두는 것은 불특정적인 주제, 더욱이 추상화 되어있는 주제를 회화화면으로 끌어 들이는 방법이고 이것은 오늘날 동시대 미술의 한 부분으로 작동 할 수 도 있음을 확인하는 것이며 또한 보다 확장된 회화의 한 형식으로서도 작동하는 것이다.

스크레치나 누름 폴리쉬와 같은 색인적 각인 혹은 인상 역시 그 자체로 상징적 형식이 되었던 때가 있었다. 그런 작품의 형식이 자체로 역사성의 형식인 것이었는데 사진의 발명과 산업적 스케일의 배분은 최초로 회화로 하여금 자기비판의 길로 들어서게 만들었다. 상징적 추상의 노력이 끝난 이후 원근적 현상화가 돌아간 곳은 팝 아트나 컨셉 아트와 같은 대부분의 경우와 마찬가지로 사진적 시각과 관련이 있다. 그리고 워홀의 작품은 표상으로의 회귀로 여겨진다. 패러다임 적으로 이미지 지지와 상징적 형태로서의 그것의 제작 조건들 사이의 색인적 통합을 품고 있고 회화의 제작 수단에는 이미 유사성이 침투하였다. 연구자의 (작품 17)은 이런 관점에 주제를 선정한 작품이다. 작품은 과거와 미래를 내다보는 표상으로 의도 되어졌고 역사 반대기법으로 제작 되었다. 수많은 반투명층을 쌓아 감으로서 각층에 흔적들이 최소한으로 그 의미만 남기기를 시도 했다.

신표현주의가 남긴 가장 큰 교훈은 극대화한 감성이다. 감성이 없었던

신표현주의적 기법들의 그림이 폼하됐듯이 연구자는 최소한의 흔적들, 그 감성이 바그너의 서사의 감성처럼 화면에서 극대화되기를 실험했다. 화면



(연구 작품 17) Weltspiegel,(세계의 창) 2011, 200x180cm, 아크릴 혼합기법을 두르며 전체를 지배하는 중심으로 두 주색을 따뜻함과 차가움으로 대비 시키면서 화면의 중심에 시선을 맞추었다. 연구작은 연구자의 ‘성찰과

자아' 스스로에 대한 해방이며 그 속에 침착 되었던 표현의 극대화라는 사실에도 주목한다. 이는 보다 효율적으로 동시대를 읽음이고 난해하게 암호화된 추상 속에서 직접적이고 보편성을 담보 할 수도 있는 것이다.

4. 재료 43)

현대미술의 확장된 개념에 재료가 가지는 측면을 무시할 수 없다. 재료가 가지는 의미는 마테리얼 자체 만으로서도 그 의미를 부여 할 수 있다는 것과 특히 현대회화에서 화면에서 보다 다양한 전개들을 가능케 했다는 것은 이미 주지하는 것이다.

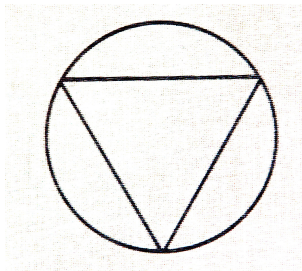
연구자의 <검은 그림>에 대한 시스템에 한축을 이루는 것은 재료에 관한 것이다. 작업시 사용하는 안료와 바인더의 특성에 따라 각각 다른 건조시간을 보임으로서 건조시차에 의한 화면상에서 발생하는 파손을 최대한 줄일 수 있는 조심스런 안정성에 대한 조치들이 사전에 담보되어야 한다. <검은 그림>에 대한 연구자는 재료의 효율성에 대해 2가지 조건을 충족해야 하는데 첫째는 지속되는 중첩에 의한 물감층의 건조시간에 대한 것이며 또 하나는 건조시간에 따른 화면상의 파손방지이다. 그러나 이 두 가지는 재료학적측면에서 공존하기 어려운 측면이 있다. 특히 연구자의 연작들과 실험작들은 화면위에 다양한 많은 실험들을 거치므로 차후에 화면에서 발생할 수 있는 문제들을 최소화하기 위한 많은 실험들을 거친다.

이에 대해 연구자는 신속한 작품제작을 위해 건조가 빠른 아크릴 재료를 선택했으며 건조도에 따른 화면 손상을 방지하기 위해 다양한 점도의 바인더와 보조제를 사용하고 있다.

특히 연구자는 작품의 표현효과를 극대화하기 위한 방편으로 서로 다른 성질의 재료들을 사용하는데 여기에서 연구자의 <검은 그림>과 연작들에

43) 연구자는 “새로운 미술을 위한 준비- 드로잉에서 비디오 까지- 라는 연구테마로 1989-1992년 까지 4년간 독일 KAAD 학술재단의 연구기금을 받아 이에 관한 연구를 수행 하였다.

한정해 그 제작과 효과들을 거론한다. 이것에 대해서 연구자의 재료활용에 대해 영향을 주었던 Kurt Wehlte 재료이론을 빌린다.



(그림 4) 황금균형

Kurt Wehlte의 재료이론에 의하면 화면구성은 3가지조건이 균형상태를 이루어야한다. 안료(Pigment), 바인더(Binder),바닥(Grund)가 그 3가지인데 이 3가지 조건에 의해 작업의 안정성이 확보된다.

<검은 그림>에 사용하는 ‘검은 색’은 안료로 아이보리, 망간(Manganes Black), 산화철(Oxid of Iron), 그래피트 그리고 그을음에서 만들어진 것(Ramp Black) 등이다. 여기에 더해지는 바인더의 특성에 따라 광택과 무광, 중간 광택 등으로 검은색의 뉘앙스는 다채롭게 되는 것이다. 그리고 여기에 물감의 성질을 개선하거나 바꾸는데 사용되는 첨가물들과 양이 증감에 따라 혼합되는 충전



(그림 5) 물감특성을 개선을 위한 첨가제들

재들을 염두에 둔다면 그 선택폭은 훨씬 넓어진다. 본 연구작에 사용된 검은 물감은 산화철(Oxid of Iron)를 기본으로 충전재로 대리석가루와 아크릴바인더로 중간광택바인더 D498을 사용하였다. 여기에 표면상태 및 물감 층의 두께에 따라 Mobiol 및 Texanol로 조절 했으며 특히 Texanol은 바인더의 두께와 혼합 상태에 따라 발생 할 수있는 갈라짐을 방지하기 위해 바인더

건조온도를 낮추므로 유용하다. 또한 안료의 입자크기에 따른 갈라짐에도 유효하다. 그 밖에 거품을 제거하기 위한 소포제 및 방부제등이 가감된다.

예로 든 연구자의 (그림22)작품은 빛이 가능한 화면 깊은 곳 까지 침투하고 다양한 난반사효과로 빛을 최대한 효과적 사용을 실험하는데 목적이 있다. 이에 따라 각각 점도가 다른 4가지 바인더(주43 참조)와 보조제를 사용하였다.

아크릴바인더는 각각 건조온도에 따른 고유한 특성이 있는데 일반적으로



(연구작품 18) Energy Field 03-2007 80x80cm 캔버스에 혼합기법

점성이 강하면 두꺼운 표면을 형성하나 건조 시 표피와 건조속도 때문에 갈라 질수 있고 충격에 약 할 수 있다. 이를 방지하는 보조제를 동시에 사용한다.⁴⁴⁾ 화면층을 지지하는 바닥(캠퍼스)은 습기에 따른 수축을 가능한 방지 하기위해 Primal AC35등 바인더를 이용하여 최대한 마직포에 깊숙이 흡착이 되도록 하였으며

건조 후 Gesso 및 바인더를 사용하여 투명층을 우선 형성하였다.

이것은 빛이 가장 아래 부분까지 내려갈 것을 염두에 두었던 것이고 여기에 따른 물감을 따로 조제제조 하였다. 물감은 건조 후 탄성력이 우수한 무광 아크릴바인더(K9)을 기본으로 제조하였으며 Mobiol를 가감함으로써 건조 시 화면이 균등하도록 유지시켰다. 특히 안료의 발색을 염두에 두고

44) 작업에 사용된 바인더 몇가지 예를 들면 다음과 같다.

·Plectol D498- 입자함유량 55%, pH-Wert 9.0 ± 0.5, 점성 1.05 g/cm³, 최소건조온도5°C

·K 9- 입자함유량 50 - 51 %, pH 8-9, 점성 < 500 mPa.s, 최소건조온도 1°C.

·Primal AC35-입자함유량 44,5~45.5%, pH 8.0-9.0, 점성; 습기 1.13g/cm³ 건조한곳 1.06g/cm³ ,

·K52- 입자함유량 28-30%, pH 6.5-7.5, 점성 1.13g/cm³, 최소건조온도 <5°C.

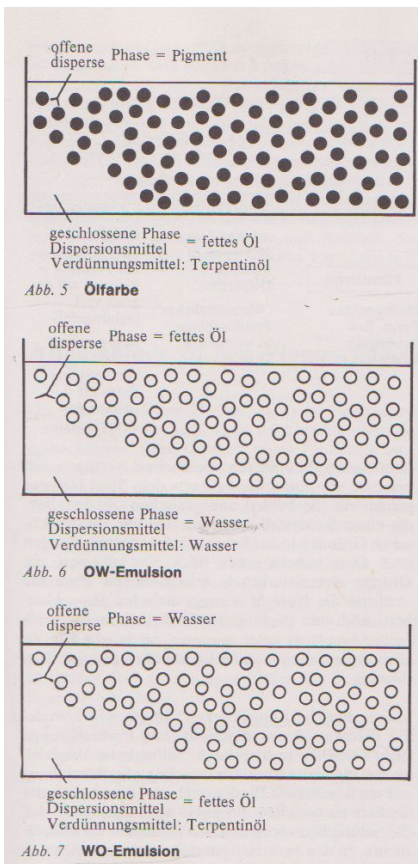
건조시 화면에서 안정적 필름막 형성위해 건조온도 강하보조제로 texanol 과 안료 비중조절을 위해 Mowiol을 가감 사용하였다.

(출처: Kremer 기술집)



(그림 6) 조제 완료된 물감들

과를 최대한 피하기 위해 물감층과 층 사이, 단계별로 바인더를 이용하여



(그림 7) 안료와 바인더 혼합상태

가능한 바인더를 적게 사용한 부분들은 K52 사용해서 안정적으로 화면에 고착되도록 하였다. 화면은 바닥에서부터 마치 스테인그래스 효과를 만들어 내듯 여러 층을 구축하였는데 안료의 특성상 투과성이 우수한 안료들은 우선적으로 배치했다. 제작 시에는 물감의 감산혼합효

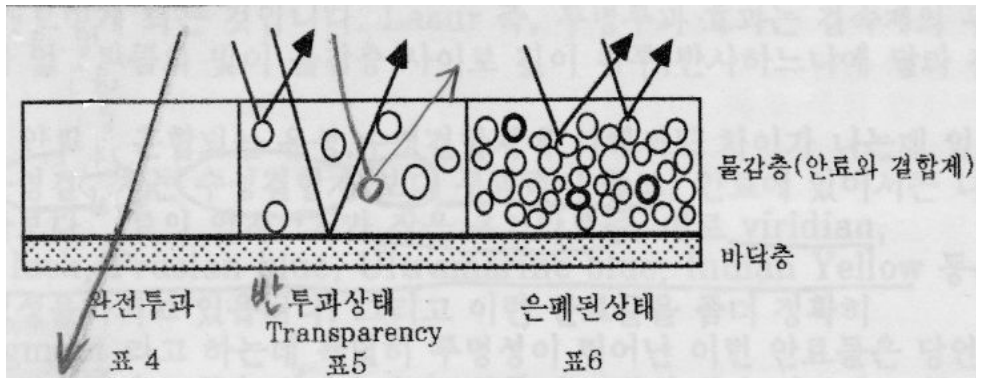
투명층을 형성케 함으로서 미세하게 빛이 머물 수 있도록 하였다. 이 작품 (연구작 18)의 의도는 소리를 색으로 전환하는 것이었는데 칸딘스키초기 추상에서 영감을 얻은 것이었다. 현대에서 발전한 재료들이 화면에서 어떤 효과들을 나타낼지를 위한 실험이다. 이차원적 화면에 의도적인 퍼스펙티브를 구현하지 않고 단지 빛조절과 의식을 지향할 수 있는 형태들을 가능한 배제한 흔적들만 표시하려 했으며 화면에 보이는 다양한 색들은 색있는 투명층들이 유리막처럼 색들을 만들어 내고 있는 것이다. 화면을 세로 쏟아져 내려오는 듯한 검은 색들은 연구자는 빛이라고 생각하고 있다.

(그림7)⁴⁵⁾표는 안료가 바인더(Binder)

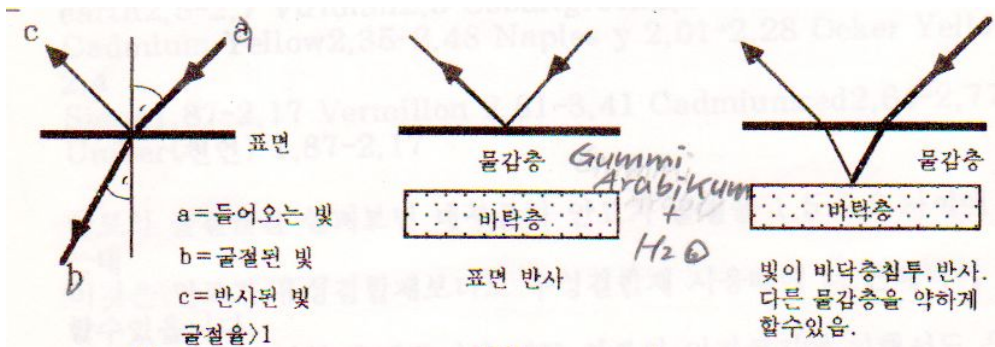
45) Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, 『미술재료와 그의 이용』, Stuttgart : Enke, 1994, p48

속에서 혼합(Dispersion) 상태를 보여준다.

안료는 색을 지니고 있는 입자⁴⁶⁾이며 용해되지 않는 물질로서 바인더와 혼합 시 빛이 침투 할 수 있는 공간이 존재한다. 또한 바인더도 (그림 7) 혼합되어 있는 물질에 따라 수성물감과 유성물감의 성질을 지니게 되는데 입자나 물질을 감싸고 있는 물질(Disperse Mittel)에 따라 그 특성이 결정된다. 이것은 유화는 기름으로 수성물감은 수성용해제를 사용 한다는 것이다. 연구자는 이 물감 고유의 특징을 작품에 적절히 적극적으로 활용하는데 건조 후 안료를 화면에서 고정하는 막이 얇을수록 빛의 난반사효과가 증가한다는 것과 동시에 빛이 화면 물감표면층을 가능한 깊이 침투하도록 하기위해 혼합 상태에서 반투과 효과를 염두에 두고 있다.



(그림 8) 물감층에서 빛효과



(그림 9) 빛 굴절율과 빛반사

46) 안료입자크기는 대략 5/100 mm에서 1/1000 000 mm 사이에 위치한다. 입자 크기가 작아질수록 콜로이드(Kolloide)상태가 되며 크기가 빛파장보다 작아지면 색상을 잃는다. 이 말은 안료마다 고유한 색을 반사 할수있는 입자 크기가 있다는 것이다. 이것은 물감의 특성을 나타내기도 한다.

(그림 8.9)는 화면에서 연구자가 의도하는 빛의 응축과 굴절에 대해 보여주고 있는데 빛을 화면에서 완전히 반사를 한다는 것은 완전 흡수와 같이 색이 없다는 뜻이므로 반사율을 적절히 조절해서 같은 특징의 안료라 하더라도 그 효과를 가감 할 수 있게 한다. 이 빛 굴절율은 빛이 침투하는 매체에 따라 고유한 반사율을 가지고 있음에 기인 한 것인데 이를테면 공기는 1, 물은 1.33 등이 그것이다.⁴⁷⁾ 이 특성을 활용하면 예로 석고(백악)은 굴절율이 1.55 인데 이것을 유성바인더인 린시드(1.48)와 혼합 했을 때 석고와 바인더 차이는 $1.55-1.48= 0.07$ 이고 수용성인 아라비아고무액(1.35)이나 달걀템페라(1.35) 혼합 하였을 경우 차이는 0.2 이다. 이 결과



(연구 작품19) Red_2012_110x110cm

는 석고를 유성으로 사용하였을 경우 빛이 거의 다 침투하게 되어 그 색 특성이 없어지고 수성으로 사용하였을 경우 건조 후 공기(1.0)에 많은 부분 노출하게 되어 높은 빛 반사로 은폐력이 높아지는 것이다. 이 높은 은폐력을 사용하여 수성일 경우 Gesso나 외벽칠에 사용하기도 한다.

연구자는 이 재료에 따른 굴절 특성을 작업에 적극 활용 하는데⁴⁸⁾ 유성일 경우 화면의 질감 조절(마티에르)을 위해 체질안료⁴⁹⁾

연구자는 이 재료에 따른 굴절 특성을 작업에 적극 활용

47) 그림 9)표 처럼 굴절률이 (굴절률 >1) 보다 많을때 그 화면에서 투명도가 적어진다. 즉 은폐력이 높아진다. 몇가지 예를 들어 보면 Gesso에 쓰이는 백악은 굴절률이 1.55 , 테라핀은 1.47, 린시드 1.48, 수채화에 쓰이는 Gummi Arabicum(10%) 1.345 , 티탄화이트 2.5-2.6, 울트라마린 1.5 등등 이다. 안료 굴절률은 일반적으로 1.5-2.8 사이에 놓여 있다.

48) 연구자는 <검은 그림> 변용으로 빛과 소리, 공간에 대한 실험작으로 몇 개 주제를 시

로 전환 활용하고 수성으로는 안료 특성과 함께 은폐력을 적절히 조절 하여 그 효과를 증강시키고 있다. (연구작품 19.20)은 사용된 재료의 굴절



(연구작품 20) Blue_2012_110x110cm

율을 화면에 적극적으로 도입 활용한 작품으로 검은 색에서 부터 각 레이어 마다 물감층들이 어떻게 빛을 완전히 흡수하고 투과하고 반사하고 하는지를 보여준다. 특히 (연구작 20)에서는 사용된 재료는 3가지 안료와 바인더 뿐이며 흑,백,파랑 색 별로 한 가지 안료를 단지 바인더만을 사용해 빛의 흡수 반사만을 화면상에서 조절 한 것뿐이다.

빛의 반사를 활용한 예는 라인하르트 작품에서도 찾아 볼 수 있는데 한 가지 검은 색으로 각기 다른 바인더의 특징 만 을 활용해 반사를 조절 하여 작품을 관람자가 보는 각도에 따라 다른 형태, 환영을 보여 주는 효과를 만들고 있다. 이에 더해 리히터는 그의 유리를 이용한 거울 작품 등을 통해 더 적극적으로 반사하고 투영하는 효과를 노림으로 이 세상을 자신의 작품 속으로 끌어 들이고 있다. 이밖에 재료의 다양성을 실험한 작가로 뒤뷔페, 포트리에(Jean Fautrier),볼스(Wols)등의 작가를 들 수 있다. 이들이 재료를 다루었던 방식들을 보면 재료자체의 관심이나 그 당시 암울한 사회상들을 표현한 심리묘사의 성격을 띄고 있는데 연구자는 재료에 대해 표현되는 것들에 대한 효율성을 우선함으로 오히려 Max Bill의 “컨셉

리프로 작업했는데 연작 ‘energy Field’와 ‘a Piece of Pradise’ 그리고 ‘gebanntes Licht’가 그것이다. 각각 연작은 50개 작품 과 거기에서 파생한 제목을 가지고 있는 작품들로 구성 제작 되었다.

49) 자체 색을 가지고 있지 않는 안료. 물감의 부피 증가시키거나 질감등 효과를 위해 사용한다.

과 그에 맞는 적절한 재료가 좋은 작품이다” 라는 그의 단순한 재료에 대한 견해에 동의한다. 연구자의 작품에서 보여 지는 물감층들은 그려지기 위한 층이 아니고 지우고 없애려고 하는 흔적에 다름이 아니기 때문이다.

그러기에 물감 이라는 것도 재료가 컨셉을 지원하는 <검은 그림>작업 시스템에 한부분에서 이해 될 수 있는 것이다.

IV. 결론

이상의 연구를 통하여 연구자의 <검은 그림> 원 의미인 ‘끝 과 시작’을 여러 관점에서 고찰해 보았다. 본 논문을 통해 진행한 연구자의 논의를 요약하면 다음과 같다.

1. 시스템

르네상스 이후 회화가 관습과 규범으로부터 자유로워진 후 되풀이 되어진 ‘회화의 종말’에 대한 선언들은 회화가 운명처럼 지니고 있는 미적 이데올로기에 대한 스스로의 변화 욕구이었다. 연구자는 이 문제에 주목하였으며 결국 연구자의 <검은 그림>의 시발점이 되었다. 더불어 연구자는 이 관점으로부터 가장 격렬한 변화를 보였던 20세기부터 시대의 흐름을 탐구하고 그 전환기에 예외 없는 <검은 회화>형식들이 출현했다는 것을 논고를 통해 제시해 보았다. 그리고 연구자의 <검은 그림>과 유사함을 보이는 <검은 회화>들도 당시의 시대상황이나 고착화 된 가치에 대한 재고였으며 이에 대한 성찰은 이후 회화의 표현 영역을 보다 확장하게 하고 전환된 의식은 또 다른 시대와 문화에 영향을 주었음도 알 수 있었다. 그리고 작가의 의식에 대한 성찰과 더불어 연구자의 <검은 그림>의 또 다른

한 축이었던 <검은 그림>자체의 형식적 추상성이 선례의 모더니즘 평면성 추구의 <검은 회화>와 비교하여 그 의의에 대해 고유성과 차별성을 담보할 수 있었다.

언제든 변화에는 전통(tradition)과 Avantgard 가 서로 상충되기 마련이다. 연구자는 <검은 그림>이라는 하나의 유기적인 개인적인 작업시스템을 통해 이즘이나 이슈로 관례화 된 규정들로부터 제한을 탈피하고 개방된 시야를 유지하도록 하였다. 이것은 끊임없는 움직임을 수용하고 그로부터 변화하고 진화 하는 것이며 나의 사고 역시 어떤 진화를 했고 상충하는지, 표현의 자유를 확보하고 나의 경험들 또한 self-referential 되어 짐을 확인 할 수 있었다.

그러므로 서 연구자의<검은 그림>은 하나의 사고적 창작물(tool)이며 동시에 연구자의 창작품이기도 하다.

2. 지향

추상이 자연을 떠나 보다 작가들의 의식 속으로 들어 갈 때 비로서 재현의 규칙 그늘에 있었던 창의는 그 모습을 드러냈다. 작가에게 ‘추상’이라는 분명한 정신적 기제(機制)는 근대미술에 있어서 창작의 근간이었다 해도 과언이 아닌 것이다. 자연으로 부터 ‘추출하다’라는 추상의 어원이 사실은 자연과 거리를 두고 철학과 사유를 표현 하였듯이 추상은 연구자에게 상황과 사물, 즉 주제에 접근하는 방법에 대한 관습적인 것으로부터 보다 자유스러운 선택과 결정을 할 수 있는 방법을 제공해 주었다. 연구자의 <검은 그림>이 갖고 있는 이미지, 즉 관습화 된 것들 기표(Signifinat) 대상에 대해 기존의 개념 연결을 끊은 기의(Signifie)에 대한 것이며 이것들은 관습화한 것들에 대한 새롭게 봄 에 대한 연구자의 성찰임과 동시에 비움으로서 새로운 형식을 갖추는 시작이기도 하다. 추상은 전통적으로 한 개인의 활동이기는 하나 시대적 사고, 구상과 전통, 형식과 맞서서 혁명적

인 변화를 이루어 내었다. 연구자는 이런 추상의 근본적인 힘에 주목하고 있으며 이런 근본적인 추상의 힘은 회화 본연의 모습, 순수사고로부터 발생하는 형태이고 원래 회화의 한 모습이다. <검은 그림>은 회화에 대한 추상이며 독립인 것이다.

나아가 또 다른 한 면은 이런 추상의 근원적인 힘이 많은 사조들 특히 20세기 들어 추상화된 세계, 코드화되고 암호화 되므로 스스로를 추상화하는 포스트이미지라 명명해도 될 법한 이미지들의 세상에도 <검은 그림>은 사회를 꿰뚫고 그 내부로까지 들어 갈수 있음을 보여준다.

회화에서 그림을 추상화 한다는 것은 연구자에게 궁극적 도달점인 높은 차원(dimension) 즉 보다 높은 단계의 진실로 이어지도록 한다는 가정에 기반을 두어왔다. 전통적 표현보다는 프로그램화된 결과로 이미지가 암호화 되고 기호화된 복잡한 시대, 개별성으로 인해 보다 더 추상화된 사회와 현대추상 속에서 빌렘 플루서(Vilem Flusser)의 언급처럼 “추상화를 시킨다는 말은 일부를 덜어내는 것”을 의미하며 그런 과정들을 통해 보다 명확히 추상화된 세상을 더욱 잘 이해 할 수 있도록 하고 난해한 코드로 쌓인 세상을 표현 할 수 있도록 한다. <검은 그림>의 변용은 작가로서 사회를 보는 도구 이며 또한 추상화 된다는 회화가 지니는 의미 소실이라는 점에서 회화의 진실을 유지케 하는 대응하는 방법이기도 하다.

3. 과제

연구자는 특히 다양한 추상스타일이 아직 알려지지 않은 개념인지, 단순한 재해석인지, 혹은 현 추세에 있는 다른 추상의 변형인지를 살펴봄과 동시에 이런 현상들이 단순한 리얼리티에서 회귀인지 미적 현실도피인지를 관찰했다.⁵⁰⁾ 추상화 한다는 것 그 이유는 추상화에 있어 외부라는

50) 2012년 현재 평면회화경향 (figurative) 분류 -Leipziger Schule, Neo Romantik, Punk/Funk, Retro Pop, low Braw art, Pop Surrealismus 등. tendenzen (Kunstwissen. 2012)

공간이 존재하지 않기 때문에, 그로부터 추상화를 이끌어 낼만한 곳 또는 그 안에 추상화를 들여보낼 곳이 아무데도 없어 보이기 때문이다. 역사를 통해 볼 때, 추상화는 오브제에서는 멀어져 가고 정보를 향해 이동하는 동추상"이 아니라 "출처의 기원 또는 현실성이 없는 사실적 모델에 의한 생성" 51)의 디지털시대에서 추상화는 그 근본만큼 이나 유용한 표현방법 이다.

연구자는 예술이 가진 비판적, 사회적, 혹은 정치적인 여러 기능과 역할 중에 추상은 제한되지 않는 보다 자유스러운 사고와 효율적으로 상황을 대처 할 수 있다고 본다. 창작영역 안에서 보다 넓은 정신적 활동공간을 확보할 수 있다는 것은 커다란 장점이며 동시에 작가에게 보다 많은 시대정신(Zeitgeist)을 요구한다고 볼 수 있다. 연구자는 요셉 보이스(Josep Beuys)의 언급처럼 작가는 이데아(Idea)를 전달하는 중계자로서 작품을 통해 이 시대에 내려 보여 줄 수 있기를 바란다. 금번 13회 카셀도큐멘타가 '주제 없음'이라는 주제를 통해 이제 몇몇 단어나 해설로 이 세상을 특정 지을 수 없다는 것을 보여주는 것처럼 연구자의 언급처럼 이미 이미지로 존재하던 관념적 추상들이 세상에 어떻게 흡수되어 보여주는지 블랑쇼(Blanchot)가 도달했던 것처럼 숨겨있는 순수 본연의 모습을 다시 발견 할 수 있기를 바란다.

결론적으로 회화라고 하는 것, 그 자체는 인식활동중 하나의 분명한 특성이란 점에서 새롭게 인식되어야 하며, 이는 또한 회화의 근본적인 존재 특성이기도 하다. <검은 그림> 이라는 본 연구도 회화에 대한 새로운 발견과 인식이라는 관점에서 연구자의 신념이며 새로운 형식을 위한 도전이었다.

<검은 그림>의 비움이 '끝'에서 '시작'했듯이 <검은 그림>의 무(無)형상의 세상이 예술은 "존재의 결여 혹은 빈곳을 자신의 기본으로 인정하는 '무로부터의 창조 행위'라는 라캉과 하이데커(M.Heidegger)의 언급처

51) Vilem Flusser, *Auf dem Weg zum Unding*, in: *Medien-kultur*, Frankfurt/M. 1997, 185-189

럼 새로운 창조를 위한 새로운 발아점이 되기를 바란다.

참고문헌

1. 국내문헌, 단행본

- 공주형 , 『사랑한다면 그림을 보여줘』 , (서울: 학고재) 2004
- 김문환.권대중 편역, 『예술의 죽음과 부활』 , (서울: 지식산업사) 2004
- 김윤희 , 『예술, 세계와의 주술적 소통』 , (서울: 책세상) 2000
- 김정혜 , 『패션이 사랑한 미술』 , (서울: 아트북스) 2005
- 김현화 , 『20세기 미술사:‘추상미술의 창조와 발전’』 , (파주: 한길아트)
1999
- 김형호 , 『구조주의의 사유체계와 사상』 , (고양:인간사랑) 1999
- 목경수 , 『미술교육론』 , (서울: 송정출판사) 1994
- 서성록 , 『현대미술의 쟁점』 , (서울: 재원) 1995
- 신도출판사 편집부, 『추상주의 구성주의』 , (서울:신도) 1987
- 신인선 , 『20세기 음악』 , (서울: 음악세계) 2006
- 유재길 , 『추상화 감상법』 , (서울: 대원사) 2001
- 윤난지, 『현대미술의 풍경』 , (파주: 한길아트) 2009
- ___ , 『추상미술과 유토피아』 , (파주: 한길아트) 2011
- 이인범 , 『80년대 초의 모더니즘에서의 반성』 , (서울: 선미술) 1991
- 이 일 , 『현대미술에서의 환원과 확산』 , (파주: 열화당) 1991
- 임석재 , 『건축과 미술이 만나다』 , (서울: 휴머니스트) 2008
- 임영방 , 『현대미술의 이해』 , (서울: 서울대출판부) 1979
- 월간미술, 『세계미술용어사전』 , (서울: 중앙일보사) 1989
- 조요한, 『예술철학』 , (서울: 미술문화) 2003
- 최태만, 『미술과 혁명』 , (서울: 재원) 1998

2. 번역서

- Anna Moszynska, 『20세기 추상미술의 역사』, 전해숙 역,(파주:시공사) . 2005
- Alain Bonfand. L'art abstrait, 『추상미술』, 김은정 역, (서울: 한길사) 1994
- Arthur Danto, 『일상적인 것의 변용』, 김혜련 역, (서울: 한길사) 2008
- Camilla Gray, 『위대한 실험 러시아미술 1863-1922』, 전해숙 역,(서울:시공사) 2003
- Clement Greenberg, 『모더니스트 페인팅, 현대미술29선』,김광명, (서울: 중앙일보사) 1979
- Clement Greenberg,, 『현대미술 다시보기』 정현이 역, (서울: 시각과 언어) 1997,
- C. W. E. Bigsby, 『다다와 초현실주의』, 박희진 역, (서울: 서울대 출판부) 1980
- Christopher Horrocks, *Marshall McLuhan and Virtuality*, 『마셜 맥루언과 가상성』 김영주, 이원태 역, (서울: 이제이북스) 2002
- E. B. Feldman, 『美術의 構造的 理解』, 金春一 역, (파주: 열화당) 1979
- Faber Birren, 『색채심리』, 김화중 역, (서울: 동국출판사) 1991
- Francisco Varela, *The Embodied*, 『인지 과학의 철학적 이해』.석봉래 역, (서울: 옥토) 1997
- Gilla balance, 『현대미술과 색채』, 한택수 옮김, (서울: 궁리) 2003
- I.Prigogine, *Order out of Chaos*, 『혼돈으로부터의 질서』, 신국조 역, (서울: 고려미디어) 1993
- Harold Osborne, 『옥스퍼드 20세기 미술사전(The Oxford Companion to 20th-century art)』, 한국미술연구소 옮김, (서울: 시공사) 2001
- H. Harvard Arnason, 『현대미술의 역사』, 이영철 역, (서울: 미술공론사). 1991

- H. N. Fox, 『후기모더니즘을 어떻게 볼 것인가』, (서울: 계간미술) No. 41호. 1987
- Jacques Lacan, 『라캉의 재탄생』, 김상환 홍준기 역음, (서울: 창비) 2002
- Jean-Luc Daval, 『추상미술의 역사』, 홍승혜 역, (서울: 미진사) 1990
- Mel Gooding, 『Abstract Art』, 정무성 역, (파주: 열화당) 2003
- Nikos Stangos, 『현대미술의 개념』, 성완경 옮김, (서울: 문예출판사) 1994
- Paul Virilio, 『시작 저 끝 너머의 예술(L'Art a perte de vue)』, 이정하 역, (파주: 열화당) 2009
- Rosemary Lambert, 『20세기 미술』, 김창규 옮김, (서울: 예경) 1996

3. 외국 문헌

- Anna C. Chave, 『*Agnes Martin: Humility, The Beautiful Daughter All of Her ways Are Empty*』, Agnes Martin, exhibition catalogue, New York: Whitney Museum of American Art. 1993
- Barbara Haskell, 『*Agnes Martin: The Awareness of Perfection*』, Agnes Martin, exhibition catalogue, New York : Whitney Museum of American art. 1933
- Brandon Taylor, 『*Kunst heute*』, Koeln, Dumont. 1995
- Benjamin H; D. Buchloch, 『*Eight Gray*』, New York: Deutsche Bank& Guggenheim. 2002
- Dore Ashiton, 『*Rothko's Passion*』, Art International. 1979
- Gerhard Richter, 『*Daily Practice of Painting*』, London: Hans-Ulrich

- Obristed. 1995
- Hans Blumenberg, *Die Genesis der koperni kanischen Welt*,
Frankfurt: Suhrkamp. 1996
- Harold Rosenberg, 『*Young Masters, New Critics: Frank Stella, The
De-Definition of Art*』, The University Chicago
Press. 1972
- Harry Cooper and Megan R. Luke, *Frank Stella, 1958, New Haven*,
Yale University Press,
- Hermann Kuehn 외, *Reclams Handbuch der Kuenstlerischen
Techniken*, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1984. 2006
- Jasia Reichardt, *Op Art, Concepts of Modern Art*, ed. Nikos Stangos,
London: Thamesand Hudson. 1994
- Johannes Meinhardt, *Ende der Malerei und Malerei nach dem ende
der Malerei*, Kunstform, Band 131. 1995
- Wassily Kandinsky, *Ueber das Geistige in der Kunst*, Bentell verlag
Bern. 1965
- K. Malevich, *From Cubism and Futurism to Suprematism*, Essays, vol.
I. 1916
- K. Malevich, *Non-Objective Creation and Suprematism*, Essays vol.
I. 1919
- K. Malevich, *Suprematism: 34 Drawings*. 1920
Kunstforum, *neue Abstration*, Kunstforum(Bd.206), 2, 2011
- , *Ende der Malerei und Malerei nach ende der Malerei*,
(Bd.131),1995
- Kurt Wehlte, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, 1977,1985 Otto
mayer verlag, Ravensburg
- Larissa. A. Zhadora, *Malevich: Suprematism and Revolution in
Russian Art 1910-1930*』. London: Thames&Hudson.

1982

Lawrence Alloway, *The Spectrum of Monochrome* , Arts Magazine.

1971

Leon Battista Alberti, *On Painting*, (Ed)John R. Spencer, Westport.

1995

Lippard, Lucy R, *Ad Reinhardt* , Harry N. Abrams, Inc., Publishers,
New York. 1981

Lipsey, Roger, *an art of our own : the spiritual in twentieth century
art*, shambhala, boston, massachusetts. 1988

Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*,
Stuttgart : Enke, 1994

Paul Brach, *Ad Redinhardt: Ultimate, Art in America* . 1980

Gehard Richter, *Panorama*, München:Prestel 2012

Richardson, Brenda, *Frank Stella: Black Paintings* , Exh. cat,
Baltimore: Baltimore Museum of Art. 1976

Richardson Stangos, *Concept of Modern Art* , Icon Editions, New
York. 1974

Rose, Barbara, *Art-as-Art : The Selected Writing of Ad Reinhard
t* , University of California Press, Berkeley. 1991

Rubin, William, Oldenburg, Richard E. Varnedoe, Kirk, 『*Primitivism
in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the
Modern*』 , New York: Museum of Modern Art. 1984

Sandro Bocola, *Die Kunst der Moderne, Zur Struktur und Dynamik
ihrer Entwicklung*, (Muenschen,New York Prestel verlag 1994,)

Sandler, Irving, *The New York School: The Painters & Sculptors of
the Fifties* , New York: Harper &Row. 1925

Stephanie Rosenthal, *Black Paintings: Robert Rauschenberg, Ad
Reinhardt, Mark Rothko, Frank Stella*. Munchen: Hatje

- Cantz Verlag. 2006
- Sebastian Eigenhof, *Figuren der defiguration*, Text zur Kunst,
Berlin, Heft 69. 2008
- Thierry de Duve, *The Monochrome and the Blank Canvas*,
Reconstructing Modernism, ed, Serge Guilbaut,
Cambridge: MIT Press. 1990
- Theodor W. Adorno, 'Ästhetische Theorie', in: ders., Gesammelte
Schriften, Bd. 7, Frankfurt/M. 1972
- Waldman Diane, *Mark Rothko(1930-1970, A Retropective*, (Ed)Harry
N, Abrams, New York.
- Victoria Finlay, *Das Geheimnis der Farben*, Berlin: List
Taschenbuch. 2005
- Vilem Flusser, *Auf dem Weg zum Unding*, in: *Medien-kultur*,
Frankfurt/M. 1997
- Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfuehlung*, 『추상과
감정이입』, Muenchen, 1976, 14. Auflage. 1987

4. 논문, 아티클.

- 김종숙 “현대회화에서 이미지복제와 서사,” 홍익대학교 박사논문. 2010
- 성화경, “한국 모노크롬 회화연구: 미니멀아트와 모노크롬의 개념과 한국
모노크롬으로의 변형을 중심으로”, 경기대 조형대학원 석사학위
논문. 2002
- 이나영, “차이의 반복’과 그 표현에 관한 연구”, 서울대학교 미술박사 학위논문.
2011
- 정수경, "송고의 미학: 리오타르와 혐오미술을 중심으로", 서울대학교 철학박사 학

위논문. 2010

정지윤, “신비주의를 통해 본 말레비치의 작품”, 이화여자대학교 대학원석사학위논문. 2001

박정기, “회화의 종말 이후의 회화” 기고문, 월간미술 1996년 1월호

5. 평론문

김현수, 『創造의 沈黙, 삶의 飛上-力動的 想像力の 具現』, <검은 그림> 평문.

----, 『역동적 상상력과 원형적 상상력의 변증법』, 김유섭 론.

김종길, 『자연의 심부에서 색의 싹을 틔운 회화들』,

Piece of Paradise 전 서문. 2009

조광석, 『김유섭의 검은 그림: 지금 여기 까지, 그리고 더』 전

서문. 2001

박정기, 『회화의 종말 이후의 회화를 향한 새로운 실험』 <검은 그림>전

서문. 2001

김복영, 『생성의 경계』 Energy Field 전 서문. 2007

윤진섭, 『침묵과 포효』 Energy Field 전 서문. 2007

Chales Rump, The Dialectic between the dynamic imagination and the archetypal imagination, 작품 평문. 2005

-----, The Road to Emergence, 작품 리뷰. 2006

6. 학술 웹사이트

Alfred Barr추상발전과정(뉴욕현대미술관;MOMA):

http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_02_1936

2012년 웹

Gerhard Richter 공식 홈페이지: <http://www.gerhard-richter.com/> 2012웹

Kremer Pigment GmbH: <http://kremer-pigmente.de/de> 2012웹

Kunstwissen(동시대미술경향):http://www.kunstwissen.de/aktuelle_kunst.htm

2012년 웹

과학 사이트. <http://www.solarham.net/> 2012년 웹