



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](#)

석사학위논문

풍경화의 공간표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

제주대학교 대학원

미술학과

임영실

2022년 2월



풍경화의 공간표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

지도교수 박 성 진

임 영 실

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2021년 12월

임영실의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

제주대학교 대학원

2021년 12월

<국문초록>

풍경화의 공간표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

임 영 실

제주대학교 대학원 미술학과 서양화전공

지도교수 박 성 진

회화는 시대에 따라 그 역할을 달리하며 무구한 역사를 이어오고 있으며, 그 중에서도 풍경화는 르네상스 이후 지나간 시대를 그리워하는 향수의 공간으로, 또는 이상향적 염원이 담겨있는 상상의 공간으로 자리매김 해왔다. 현대미술에 있어서 풍경화는 작가의 생각과 경험, 그리고 의지가 담긴 관념적인 공간을 나타내는 시지각적 세계를 구축하였으며 풍경화를 본다는 것은 작가가 세상을 바라보는 관점과 그 속에 담겨있는 서사를 공유하는 것이라고 할 수 있다.

본 연구자에게 자연은 미지의 상태에서 오는 호기심의 대상이자 동시에 안식을 주는 쉼의 공간이다. 자연과 풍경에 대한 이러한 감정을 다양한 회화적 표현방법과 조형성의 확장을 통해 작품을 제작하고 있다.

본 연구는 미술역사 속 풍경화를 통해 당대의 현실을 반영하고 이상을 투영시켜 온 과정을 고찰하였고, 이를 바탕으로 본 연구자의 작품연구를 통해 풍경화 속 공간을 창출하는 것에 대한 분석과 원리를 연구하는데 그 목적이 있다.

이에 따른 선행연구로서 서양의 미술사에서 풍경화의 전개과정을 개괄적으로 살펴보고, 풍경화에 대한 근원적 의미를 고찰하였다. 또한, 윌리엄 터너, 클로드 모네, 그리고 데이비드 호크니의 풍경화 창작이론과 회화적 방법론을 분석하여 그들의 풍경화 속 공간이 어떻게 구성되었는지 연구하였고, 본 연구자의 작품을

내용적인 측면과 형식적인 측면으로 나누었다.

내용적 측면에서는 풍경화를 그리게 된 동기와 지향점을 기술하였고, 색채, 추상성, 그리고 공간으로 구분한 세 가지 작품적 특성을 형식적 측면에서 비교분석하였다.

위의 연구를 토대로 세 가지의 명확성을 확보할 수 있었다.

첫째, 색채가 가진 상징성으로 초록이라는 색채가 주는 자연모사능력과 생명성은 계절이나 시간과 관계없이 유효하다는 것이다. 이는 불변하는 개념이며 일반적으로도 널리 이해되고 있는 색채가 가진 특징임을 알 수 있었다.

둘째, 붓터치와 색채는 가시적인 대상을 묘사하는 것이 아닌 경우, 그 자체로 모호함을 내포하고 있으며, 정의되지 않는 것에 대한 상상력을 유발하고 해석의 여지를 남긴다는 점이다. 이는 추상화가 전제하고 있는 개념이기도 하며 이를 통해 사고가 확장되는 이점을 깨달았다.

셋째, 재현과 비재현이 혼합된 공간은 관찰자의 경험과 감정을 전달한다는 것이다. 특정 장소의 풍경을 묘사한 그림은 그 장소에 대한 정보를 전달하고 그 장소성에 내포되어 있는 공유된 기억을 환기하는데 그치지만, 혼용된 언어로 표현된 공간에서는 객관적 진실과 주관적 감정이 공존하며 관찰자의 경험에 한층 더 가까운 공간의 재현이 가능함을 알 수 있었다.

이와 같이 풍경화의 이론적 연구와 창작을 지속적으로 진행된다면 화면에서의 공간 창출의 가능성이 확장될 것이다.

목 차

<국문초록>	i
I. 서론	
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구 내용 및 방법	2
II. 풍경화의 의미와 공간표현	
1. 발생과 전개	3
2. 근대 이후 풍경화의 흐름	10
3. 풍경화 속 공간의 분석	13
1) 감각의 공간	13
2) 공간의 해체와 확장	17
3) 재현과 비재현이 혼합된 공간	22
III. 본인 작품에 대한 분석	
1. 내용적 분석	32
2. 형식적 분석	34
IV. 결론	49
참고문헌	51
<Abstract>	54

그림목차

<그림 1> 클로드 로랭 『이삭과 레베카의 결혼식이 있는 풍경』, 런던국립미술관	5
<그림 2> 캐스퍼 다비드 프리드리히 『바닷가의 승려』, 베를린 국립미술관	7
<그림 3> 존 컨스터블, 『건초마차』, 런던국립미술관	9
<그림 4> 피에 몬드리안, 『회색 나무』, 헤이그 시립현대미술관	11
<그림 5> 윌리엄 터너, 『눈보라, 항구를 출발하는 증기선』, 런던 테이트미술관	14
<그림 6> 윌리엄 터너, 『빛과 색채』, 런던 테이트미술관	16
<그림 7> 클로드 모네, 『인상, 해돋이』, 마르모탕 모네미술관	18
<그림 8> 클로드 모네, 『수련』, 프랑스 오르세 미술관	20
<그림 9> 데이비드 호크니, 『크리스토퍼 어셔우드와 돈 바카디』, 개인소장 ·	23
<그림 10> 데이비드 호크니, 『페어블러썸 하이웨이 #2』, 폴 게티 미술관 ..	27
<그림 11> 데이비드 호크니, 『멀홀랜드 드라이브』, 로스앤젤레스 카운티미술관	28
<그림 12> 데이비드 호크니, 『좀 더 가까워진 그랜드캐니언』, 호주국립미술관	29
<그림 13> 데이비드 호크니, 『워터 부근의 더 큰 나무들』, 런던 테이트미술관	31
<그림 14> 모리스 루이스, 『무제』, 샌프란시스코 현대미술관	35
<그림 15> 임영실, 『무제』, 2008	37
<그림 16> 임영실, 『내가 사는 곳』, 캔버스에 유화, 112x162cm, 2017	38
<그림 17> 윌리엄 터너, 『평화-바다의 장례식』, 런던 테이트미술관	40
<그림 18> 임영실, 『여름의 끝자락에서』, 캔버스에 유화, 100x100cm, 2018 ..	41
<그림 19> 임영실, 『가을의 체계』, 캔버스에 유화, 100x100cm, 2018	42
<그림 20> 임영실, 『눈을 감고 귀를 기울여봐요』, 캔버스에 유화, 162x336.6cm, 2018	43
<그림 21> 임영실, 『눈을 감고 귀를 기울여봐요』, 부분	45
<그림 22> 임영실 『숲 속에서』 캔버스에 유화, 162x2800cm, 2019	47

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

우리는 가시적인 공간과 비가시적인 공간으로 이루어진 세계에서 살아가고 있다. 가시적인 공간은 우리가 일상생활을 영위해 나가는 직접적으로 관찰이 되는 물리적인 곳이며, 비가시적인 공간은 관념과 개념으로 이루어진 인식의 세계로 고대로부터 많은 철학자, 예술가, 혹은 주술사 등에 의해 정의되어 왔으며 국가, 인종 간의 다양한 역사와 문화가 반영되어 있는 특수성을 지니고 있다.

관찰자가 중심이 되어 이러한 가시적 비가시적 관점을 혼용하여 바라보는 공간을 우리는 풍경이라 부르며, 이러한 관점에서 풍경화는 자연을 모티프로 하여 다양한 개념을 표현하는 하나의 가상세계라 볼 수 있다.

풍경화는 산업이 발전하고 인간지성이 향상함에 따라 과학, 철학, 기술 등 여러 분야와 교류하여 발전해 왔으며, 서서히 전통적인 양식에서 벗어나 현대적 개념을 동반하게 되었다.

이에, 본 연구자는 풍경화의 역사를 들여다봄으로서 풍경화가 지니는 예술적 가치를 연구하고, 작품분석을 통해 다양한 조형언어 탐구의 필요성을 느꼈다.

또한, 위의 연구과정을 토대로 본 연구자의 대표적인 작품적 특징이라 볼 수 있는 '재현과 비재현이 혼합된 풍경화 속 공간'을 미술사적 근거를 토대로 연구하였다.

본 연구는, 자연을 대할 때 느끼는 호기심과 평온함의 감정을 전시장이라는 인위적 공간에서 어떻게 예술적으로 재현할 것인가에 대한 다각적 연구에 그 목적이 있다.

2. 연구 내용 및 방법

본 연구는 풍경화 속 공간에 대한 이해를 도모하기 위한 연구로서 풍경화의 발전과정을 알아보고 대표작가의 작품연구를 토대로 이론적 바탕과 조형적 언어를 분석하였다.

이를 위해 풍경화와 관련된 미술서적과 논문, 작가인터뷰 등을 참고자료로 활용하였으며, 연구과정은 다음과 같다.

첫째, 풍경화가 시작된 시기부터 근대 이후까지 풍경화의 발전과정을 개괄적으로 살펴보았다.

둘째, 시대별 대표적인 풍경 화가인 18세기 윌리엄 터너, 19세기 클로드 모네, 20세기에서 21세기까지 데이비드 호크니를 선정하여 작품을 분석하였다.

셋째, 본 연구자가 진행하고 있는 풍경작업을 내용적 분석과 형식적 분석의 두 관점으로 나누어 총괄적으로 정리하였다.

내용적 분석에서 풍경작업을 시작하게 된 계기와 작품을 통한 지향점을 기술하였다. 형식적 분석에서 색채, 추상성, 공간으로 나뉘었고, ‘색채’에서 초록의 상징성을, ‘추상성’에서 터너의 회화적 표현과 시각적 경험의 재현에 유사점을 두고 연구하였다. ‘공간’에서는 모네와 호크니의 경험적 공간에 대한 개념을 바탕으로 작품을 분석하였다.

II. 풍경화의 의미와 공간표현

자연은 세계미술역사 속에서 빠지지 않고 등장하는 소재와 주제였으며, 풍경화는 시대에 따라서 신의 교리를 암시하는 은유로서, 시대상을 기록하는 역사화로, 또는 인간의 안식을 위한 공간과 개인수양을 위한 방법으로 변천해왔다.

이 장에서는 근대 이전까지 풍경화의 전개와 발전과정을 시기와 사조에 따라 분류하여 정리하였다. 또한, 근대 이후 풍경화가 당면한 위기와 원인을 살펴보고 현대미술에서 더욱 확장된 풍경화의 의미를 고찰하였다.

1. 발생과 전개

기독교를 중심으로 형성된 삶과 문화는 수세기에 걸쳐 이어져 왔으며 종교는 예술에서도 주류를 차지해 왔다. 신의 축복을 형상화 한 교회예술은 예술 중에서도 가장 고귀한 예술이었으며, 성서의 이야기를 그린 삽화는 원죄를 가진 시민을 도덕적 삶으로 교화하는¹⁾ 사회적 기능을 담당하였다.

종교가 주체가 된 삶에서 변화의 조짐이 일어난 것은 14세기 말 이탈리아에서이다. 르네상스 운동은 인문학자들 사이에서 먼저 시작되었는데 신본주의의 폐쇄적인 사회분위기 속에 염증을 느낀 학자들 사이에서 고대 그리스 로마시대의 고전에 대한 연구가 활발하게 진행되었다. 고전을 통해 자연의 아름다움을 깨우치고 이성중심의 사고방식을 추구하는 분위기가 팽배해졌다. 이는 곧 회화에도 영향을 미쳤는데 회화의 주제뿐만 아니라 표현방법에 있어서도 새로움을 추구하는 분위기를 형성했다.

중세를 대표하는 기독교 미술에서는 성서의 이야기 전달이 중점이었으므로 그림은 예수나 성모마리아를 중심으로 구성되었고, 인물이나 배경의 사실성은 부차

1) 진중권(1994), 『미학 오디세이 1』, 휴머니스트, p.125

적인 문제였으므로 회화적 기술은 오히려 퇴보했다고 평가받는다. 하지만 지오토(Giotto di Bondone)²⁾가 문을 연 르네상스 시대의 화가들은 기존 도상의 틀에서 벗어나 화면에 원근법을 도입하고 대상의 사실적인 재현을 추구하면서 회화적 기술에 급격한 발전양상을 가져왔다.

이러한 다양한 시도들은 이탈리아 및 서유럽의 다양한 지역들로 확산되었으며 비슷한 시기에 플랑드르 지역의 얀 반 에이크(Jan van Eyck)³⁾에 의해 유화가 회화의 주재료로 쓰여지기 시작하였다. 유화는 템페라(Tempera)에 비해 다양한 색조의 표현이 가능하였고 건조시간이 길어 머지않아 화가들에게 가장 선호하는 재료가 되었다. 얀 반 에이크는 유화 뿐 아니라 대상의 사실적 묘사력과 음영의 사용, 원근법에 의한 공간의 깊이를 표현하는데 있어서 혁신적인 진전을 보였고, 새로운 재료의 사용과 대상의 표현에 있어서 사실성 추구는 무엇보다 빠른 속도로 유럽 내 화가들에게 퍼져나갔다.

풍경화가 회화의 주제로 자리 잡게 된 가장 큰 요인은 원근법의 발견이었다. 15세기 과학의 발전과 더불어 예술가들 사이에서 광학의 개념이 도입되었고, 예술가들은 풍경이나 대상을 관찰함에 있어서 보다 과학적인 사고방식을 갖추기 시작했다. 과학에 기반을 둔 지식과 개념을 회화에 적용하여 보다 자연스럽게 진보된 회화적 기술로 현실의 세계를 재현하기 시작한 것이었다. 이 후 17세기부터 19세기에 걸쳐 풍경화는 프랑스와 영국, 독일에서 절정을 이루게 되는데 풍경화의 본격적인 발전과정을 고전주의, 낭만주의 그리고 자연주의로 나누어서 살펴보았다.

1) 고전주의 풍경화

고전주의 풍경화는 르네상스 정신이 태동한 이탈리아에서 발전되어 그 명맥을 이어갔는데 고대 그리스 로마시대를 문화의 전형으로 보고 형식과 규율에 있어 엄격한 태도를 유지한 화풍이다. 사물세계를 보다 이성적인 눈으로 관찰하고 과학적으로 분석하여 정확하게 표현하고자 하는 초기 르네상스의 사실주의가 풍경

2) 지오토 디 본도네(1267-1337), 화가, 건축가이며, 이탈리아 르네상스의 선구자이다. [위키백과]
3) 얀 반 에이크(1395?-1441) 네덜란드 화가이며 유럽북부 르네상스 미술의 선구자로 불린다. 유화를 발명하였으며 안료를 최초로 기름에 섞어서 사용했다. 리얼리즘을 기본으로 종교적 신앙을 표현한 종교화와 초상화를 많이 그렸다. 《아르놀피니의 결혼》 등의 작품이 있다. [위키백과]

화의 고전주의를 형성한 것이다. 17세기 전반에 이어진 고전주의를 대표하는 화가는 클로드 로랭(Claude Lorrain)⁴⁾이다.



<그림 1> 클로드 로랭, 『이삭과 레베카의 결혼식이 있는 풍경』, 1648

클로드 로랭은 평생을 풍경화에 몰두하였으며, 당대 화가들과 마찬가지로 신화와 성경에서 주제를 빌려왔지만, 현실의 자연풍경 속에서 아름다움을 느끼고 원근법과 같은 과학적 사고방식으로 자연을 관찰한 대가였다. 고전주의의 엄격한 형식을 바탕으로 한 로랭의 풍경화는 형식에 맞춰 화면의 구도와 조화를 추구하였지만 반대로 그가 만들어내는 풍경화 속 공간은 부드럽고 차분한 분위기를 자아낸다.⁵⁾

<그림 1> 속의 주인공은 인물들이 아니라 장엄하면서도 편안한 분위기를 만

4) 클로드 로랭(1600-1682) 프랑스 출생, 바로크 시대 화가이자 소묘가, 판화가이다. [위키백과]

5) 황주영(2005), “18세기 영국 정원의 풍경화적 속성에 관한 연구”, 이화여자대학교대학원, 석사학위 논문, p.30

들어내는 풍경이다. 전경, 중경, 후경의 안배를 통하여 공간의 깊이감을 나타내고 나무를 좌우로 배치하여 좌우 균형을 만들어내고 있다. 로랭은 특히 낮은 지평선을 이용하여 화면에 안정감을 주고 있는데 건물에는 선원근법을, 먼거리의 산과 하늘에는 대기원근법을 적용하여 복합적인 회화적 기술을 사용하였음을 알 수 있다. 또한 그는 태양의 빛을 중시하였는데 그가 관찰한 빛의 존재와 그에 따른 효과, 즉 그림자 등을 화면 전체에 적절하게 적용하여 부드럽고 자연스러운 풍경을 탄생시켰다. 로랭의 미학은 인상주의를 통해 그 전통을 이어가게 된다.

고전주의 풍경화는 주제에 있어서는 성경과 신화의 한계를 벗어나지 못하였지만 원근법의 사용과 과학적 지식으로 자연을 관찰하며 회화의 사실성 표현에 급진적인 발전을 가져왔다. 관찰의 중요성은 알베르티의 회화론에서 강조되는데 “관찰과 판단이라는 인간의 능력과 자연 사이의 완전한 연결은 ‘기회와 관찰로부터 태어나, 사용과 실험에 의해 촉진되고, 지식과 이성에 의해 성숙해지는데’ 예술에 의해 제공된다.”⁶⁾고 하였다. 이에 따르면 로랭은 풍경화의 제작을 통해 자연과의 완전한 연결을 이룩하였으며 그들의 예술은 또한 사람들에게 성숙해지는 기회를 제공한다고 말할 수 있을 것이다.

2) 낭만주의 풍경화

낭만주의 풍경화는 18세기에서 19세기까지 영국과 독일을 중심으로 발전하였는데 이 시기는 유럽 전반으로 종교개혁과 봉건주의에 대한 혁명, 식민지 전쟁, 자본주의와 산업화의 발달 등, 정치·경제적으로 많은 변화가 진행되고 있었다. 예술과 문학가들은 격변하는 사회 분위기 속에서 기존의 이성 중심적 사고에 대한 비판을 통하여 혼돈을 극복하고자 하였는데, 이는 곧 자연으로의 회귀를 추구하는 원동력이 되었다.

낭만주의 예술에서 자연 풍경이 주된 관심의 대상이 되는 것은 낭만주의가 인간 중심주의의 세계관을 바탕으로 한 아카데미의 합리적 고전주의로 벗어나는 측면으로 볼 수 있다.⁷⁾ 즉, 낭만주의 풍경화가들은 자연풍경을 바라보며 자유를 획득하고자 하였는데 격변하는 시대에 자유에 대한 열망은 보다 내면화된 풍경

6) 알베르티, 김보경 옮김(2011), 『회화론』, 기파랑, p.25

7) 마순자(2003), 『자연, 풍경 그리고 인간』, 아카넷, p.280

화의 창조로 이어졌고 자연에 대한 순수한 열정은 낭만주의 정신의 기반이 되었다. 형식적으로 고전주의 시대에 고수했던 형식미는 더 이상 찾아볼 수 없으며 보편적인 화풍보다 화가의 개성과 해석에 따른 독창적인 스타일이 강한 경향으로 캐스퍼 다비드 프리드리히(Caspar David Friedrich)⁸⁾가 대표적이다.

독일의 낭만주의를 대표하는 풍경화가 캐스퍼 데이비드 프리드리히는 과감한 구성과 색감으로 종교적 낭만주의를 구현하였는데, 유럽 사회에 팽배했던 물질주의에 대해 염증을 느끼고 자연을 통해 신의 의지와 신성함의 회복을 추구하였다.



<그림 2> 캐스퍼 다비드 프리드리히, 『바닷가의 승려』, 1809-1810

그는 자연의 요소 즉, 하늘과 바다 등을 신의 창조물로 여겼으며, <그림 2>는 신의 창조물 앞에 한없이 작은 인간의 존재를 대조적으로 표현한 작품이다. 그는 화면을 전경과 후경으로만 나누어 극적인 구도를 설정하였으며, 여백의 미가 느껴질 정도로 광활한 하늘과 바다는 화면 아래에서 평행선을 그리며 화면 밖으로

8) 캐스퍼 다비드 프리드리히(1774-1840), 독일출생, 19세기 독일 초기 낭만주의의 풍경화가이다. [위키백과]

이어지는 듯 한 연속적인 공간을 만들어낸다. 공간의 깊이를 표현하는 선원근법과 대기원근법은 관찰할 수 없으며 따라서 풍경화를 구성함에 있어서 고전주의적 형식에서 탈피한 것뿐만 아니라 독자적인 표현방법의 길을 모색하였음을 관찰할 수 있다.

프리드리히는 “자연의 정신을 인식하고 온전한 마음과 감정으로 그 안에 들어가, 받아들이고 재현하는 것”⁹⁾을 목표로하였다. 그리고 이를 복잡한 구성과 세밀한 묘사를 통해 시각적으로 드러내는 방법 대신 과감한 구성과 절제된 표현으로 그가 느낀 감정을 은유적으로 드러내는 방법을 고안해 낸 것이다. 다시 말해서 자연의 무한성과 인간의 유한성의 대비를 통해 자기반성과 내면의 감정을 드러낸다는 것은 이전까지 자연을 바라보던 서양인의 사고방식이 변화되고 있음을 시각적으로 보여주고 있으며 이는 낭만주의 풍경화가 전달하는 가장 큰 의의라고 할 수 있다.

이와 같이 낭만주의 풍경화는 회화적 기술의 동질성에 의해서 정의되는 것이 아닌 자연을 바라보는 인간의 시각의 변화라는 점에서 공통점을 지닌다. 또한 인간의 이성으로 파악할 수 없는 자연의 무한성과 그 속에 내포된 미를 드러내며 풍경화의 역사를 한 단계 더 진전시키는데 핵심적인 역할을 담당했음을 알 수 있다.

3) 자연주의 풍경화

자연주의 풍경화는 자연세계를 파악함에 있어 회화의 전통이나 상징을 거부하고 자연을 있는 그대로 바라보고자 하는 경향으로 18세기에 유럽의 전역에서 독자적인 스타일의 자연주의 풍경화가 태동하고 있었다. 자연주의 화가들은 눈앞의 자연현상을 표현함에 있어서 형식과 회화적 기술은 자연이 가진 순수성을 해치며 생기를 저해한다고 여겼다. 또한 대부분의 자연주의 풍경화가들은 직접 자연으로 나가 그림을 그리는 실사의 방법을 선택했고 직접적인 관찰은 빛과 그림자, 색을 포함한 자연의 변화에 민감하게 반응하며 회화적 표현기법을 더욱 발전시켰다.¹⁰⁾

9) 이화진(2003), “C. D. 프리드리히(C. D. Friedrich)의 풍경화에 나타난 공간 구성 연구”, 이화여자대학교대학원, 석사학위논문, p.20

10) 이상엽(1997), “유럽 자연주의 풍경화의 형성과 특성에 관한 연구”, 대구대학교대학원, 석사학위논문, p.30

영국 자연주의 풍경화를 대표하는 존 컨스터블(John Constable)¹¹⁾은 보다 사실적인 자연풍경을 포착하기 위하여 자연에 직접 뛰어들어 빛에 따라 변화하는 자연현상을 목격하며 캔버스에 옮겼다. <그림 3>은 컨스터블이 자연의 풍부함을 담아내려는 원대한 목표로 제작한 작품으로 클로드 로랭으로부터 영향을 받고 이후 독자적으로 발전시킨 그 만의 화풍이 집약된 작품으로 평가받는다.



<그림 3> 존 컨스터블, 『건초마차』, 1821

그는 고전주의의 좌우대칭적 화면구성에서 벗어나 화면의 중심에 나무와 건초마차를 위치시켰는데 중경의 나무와 배경의 하늘까지 사선을 그리며 점진적으로 공간의 깊이를 표현하였다. 또한 건초마차와 강줄기를 따라 올라가면 중경의 드넓은 들판과 광활한 하늘이 이어지면서 시선이 자연스럽게 흐르는 것을 발견할 수 있다. 빛과 색채의 사용에 있어서 매우 밝음과 매우 어두움의 극적인 차이를

11) 존 컨스터블(1776-1837), 19세기 영국의 대표적인 낭만주의 화가, 소박한 시골 정경을 소재로 자연을 직접 관찰하고 변화하는 대기와 빛의 효과, 구름의 움직임 등에 주목하여 풍경화라는 장르에 새로운 기운을 불어넣었다. [두산백과]

지양하고 중간의 명도에서 다양한 색채를 풍부하게 표현하여 빛과 그림자가 드리우는 풍경을 충실히 재현하였다. 그는 신화나 종교적 교리를 자연풍경에 함축시키거나 극적인 자연현상을 묘사하지 않고 전원에서 쉽게 접할 수 있는 자연의 요소만으로 충만한 풍경을 탄생시켰음을 관찰할 수 있다.

자연주의 풍경화는 자연을 생명력 있는 실체로 인지하는 태도에 있어서 낭만주의 풍경화가들과 동일했으며, 이는 자연이 가지고 있는 상태 그대로의 묘사에 집중하게 하는 결과로 이어졌고, 인간의 욕망을 자연에 투영시켜 이상화 된 자연을 그리는 것이 아닌 야생성을 그대로 드러내는 자연스러운 풍경화를 발전시켰다.

2. 근대 이후 풍경화의 흐름

풍경화의 발전과정은 변화하는 환경에 대응한 인간의 시각적 역사이며 이는 결국 인간의 경험에 그 바탕을 두고 있다. 다시 말해, 풍경화는 세상과 인간의 관계 속에서 파생된 시각적 산물이다.

20세기에 들어서 풍경화는 회화의 장르로서 그 인기를 잃어가게 된다. 경제, 문화를 포함한 전 분야에서 모더니즘(Modernism)¹²⁾이 진행되면서 아방가르드(Avant Garde)¹³⁾ 운동이 확산되었고, 기존사상과 체제에 저항하고 새로움을 쟁취하려는 의식은 전통적인 개념의 풍경화의 방향과 멀어지게 된다. 화가들은 보다 비시각적이고 추상적인 개념, 즉 미학과 같은 이론, 형식주의 등에 집중하게 되는데 입체주의, 형식주의, 야수주의, 미래주의, 추상주의, 다다이즘, 초현실주의,

12) 모더니즘, 일반적으로 '근대성(modernity)'과 관련된 미술 전반을 지칭하는 용어. 사상적인 의미에서의 모더니즘은 르네상스 이후에 근대인이 갖게 된 삶의 보편적인 감각을 뜻한다. 모더니스트들은 오늘의 새로운 자체를 절대적인 것으로 삼는 경향이 있으며, 모더니즘에는 무조건 새로운 것을 지향하는 부정적인 의미가 내포되어 있기도 하다. 주제의 측면에서는 신의 죽음, 허무주의, 미적 찰나주의, 중심의 상실, 감수성의 분열 등이 자주 부각된다. 『세계미술용어사전』, 1999, 월간미술

13) 아방가르드는 전위, 선두, 선구 등의 뜻으로 프랑스의 군사 용어인 '전위(부대의 전초로서 선발된 소수 장예부대)'에서 나온 말이다. 예술상으로는 인습적인 권위와 전통에 대한 반항, 혁명적인 예술 정신의 기치를 내걸고 행동하는 예술운동을 말한다. 이들 활동의 배후에는 기계 문명의 발달과 무의식 세계의 규명, 원시 예술의 발굴, 사회의식의 확대 등 신시대적인 여러 가지 요인이 내포되어 있다. 『세계미술용어사전』, 1999, 월간미술

추상표현주의 등의 과정을 거치며 회화의 전통을 이어가게 된다.

그럼에도 불구하고 자연적 모티프는 예술가들에게 지속적인 영감의 원천이었으며, 재현적 회화의 의무감에서 완전히 벗어난 화가들은 자연을 표현할 새로운 방법을 모색하기 시작하였다. 그중, 몬드리안(Piet Mondrian)¹⁴⁾은 수학적 원리를 통해서 자연을 파악하고자 했으며, 자연에 내재되어 있는 불변하는 속성을 수직과 수평선을 이용하여 구조화 하였다.



<그림 4> 피에 몬드리안, 『회색나무』, 1911

몬드리안의 이론은 수학자 스쿰 마커스(M.H.J. Schoenmaekers)¹⁵⁾의 철학에 뿌리를 두고 있는데 그에 따르면 “우리들의 바램은 사실의 내부구조를 드러내는 것과 같은 방법으로 자연을 간파 (detection)하는 것이다. 또한 아무리 영원하다 해도 그것은 단지 변형일 뿐이며 자연은 항상 질서를 가지고 기본적인 기능을

14) 피에 몬드리안(1872-1994), 네덜란드의 근대미술 화가이다. [위키백과]

15) 스쿰 마커스(1875-1944), 네덜란드 수학자이자 신학자이다. [위키백과]

행하고 있으며 그 절대적인 질서가 조형적 질서이다.¹⁶⁾”라고 하였다.

몬드리안은 자연의 대상을 해체하여 그 구조를 수직과 수평선을 이용하여 평면화 하였으며, 자연에 내포된 수학적 질서 안에서 불변하는 가치를 찾고자 하였다. 몬드리안의 이러한 욕망은 격변하는 사회적 변화 속에서 쉼을 찾고자 자연으로 찾아들어간 낭만주의 화가들의 모습과 크게 다르지 않다. 그리고 이러한 사실은 점점 더 무서운 속도로 발전을 이룩해 가는 현대에 들어서도 여전히 형태를 달리하여 지속되고 있다.

현대미술에서 풍경화의 입지가 좁아진 것은 19세기말 사진의 등장으로 인해 사실적 형태의 풍경화가 힘을 잃음과 동시에 급격한 도시화와 난개발로 파괴되는 자연에서 풍경의 의미를 찾는 일이 어려워진 것을 이유로 볼 수 있다. 21세기의 첨단 과학과 그에 맞춰 고도로 발전한 도시생태계는 자연이 존재할 물리적인 공간을 빼앗고 그 의미를 퇴색시켰다. 따라서 자연의 공간은 인간의 삶과 관심에서 멀어지게 되었으며, 일상에서 오는 불안과 스트레스를 해소할 쉼의 공간은 가상의 세계로 대체되었다.

인간의 삶의 토대가 자연친화적인 환경에서 도시적인 환경으로 변화하면서 도시풍경화가 하나의 장르로 자리를 잡아갔다. 도시풍경화란 도시의 경관이 소재가 된 풍경화¹⁷⁾로 정의할 수 있는데, 인간과 도시의 관계 속에서 일어나는 경험의 시각적 결과물이 도시풍경화라고 할 수 있다. 자연적 환경과는 달리 도시의 환경에서 인간은 심리적, 정서적으로 고갈됨을 느끼게 되는데 일상의 삶에서 병적인 피폐함을 느끼는 인간은 도시 풍경에 불안한 자아를 투영하는 것이다. 도시 풍경화는 이러한 심리적 상태를 반영하거나 거대한 유기적 도시공간 안에서 일어나는 인간과의 관계를 주제로 삼는 경향이 있다.

20세기에 들어 자연을 모티프로 하는 풍경화는 시각적 자극의 홍수 속에서 변화가 없는 낡은 것이라는 인식을 벗어나지 못한 경향이 있다. 그러나 “풍경이 지루한 것이 아니라 풍경을 그리는 방법이 지루한 것입니다. 자연은 결코 지루해질 수 없습니다.”¹⁸⁾ 라고 데이비드 호크니(David Hockney)¹⁹⁾가 언급했듯, 이후의 풍

16) 박성자(2011), “몬드리안 작품세계에 나타난 수직, 수평연구”, 경기대학교미술.디자인대학원, 석사학위논문, p.13

17) 오보환(2007), “현대 도시풍경화 연구”, 한남대학교사회문화대학원, 석사학위논문, p.4

18) 반고흐 미술관(2019), 인터뷰 『빈센트 반고흐의 데이비드 호크니』, [유튜브]

경회화는 이차원의 평면에서 삼차원의 공간으로 확대되었고, 그것이 전달하는 의미에 있어서도 보다 개인적이며 경험적인 방향으로 나아갔으며, 때로는 자연에 대한 성찰을 요구하는 사회적 운동과 같은 기능도 담당하게 되었다.

3. 풍경화 속 공간의 분석

풍경화는 시대에 따라, 작가에 따라 독창적이고 창조적인 방식으로 변모해왔다. 또한, 자연을 모사하는 기본적인 역할에서 벗어나 인간의 감각을 표출하고 시각을 확장하였으며 나아가 경험과 기억을 반영하는 새로운 공간의 창출로 나아갔다.

이 장에서는 풍경화 속 공간을 감각의 공간, 공간의 해체와 확장, 재현과 비재현이 혼합된 공간을 주제로 하여 나누었다. 감각의 공간으로 윌리엄 터너(Joseph Mallord William Turner)²⁰⁾를, 공간의 해체와 확장은 클로드 모네(Claude Monet)²¹⁾를, 재현과 비재현이 혼합된 공간은 데이비드 호크니의 작품을 중심으로 하여 풍경화 속 공간을 통해 드러낸 개념과 조형적 방식을 분석하고, 그 효과에 대해 살펴보았다.

1) 감각의 공간

윌리엄 터너는 평생을 풍경화 제작에 바친 19세기 영국 낭만주의 풍경화의 대가이다. 15살의 나이에 이미 수채화로 영국 아카데미에 이름을 올렸으며, 일생에 걸친 오랜 작업 기간 동안 그는 고전주의, 사실주의, 그리고 낭만주의 화풍을 섭렵하며 풍부한 회화적 기술을 쌓았다. 터너는 낭만주의 화풍의 풍경화를 통하여 독창성을 가장 인정받았는데 그의 작품들은 숭고미와 대기의 표현으로 그 특질을 분류할 수 있으며, 이는 그가 풍경화를 통해 감각적인 공간을 만드는 데 기여

19) 데이비드 호크니(1937-), 영국의 화가, 1960년대 팝아트 운동에 기여한 20세기 영국 미술가이다. [위키백과]

20) 윌리엄 터너(1775-1851), 영국의 화가이며, 빛의 묘사에서 획기적인 표현을 남겼다. [위키백과]

21) 클로드 모네(1840-1926), 프랑스의 인상주의 화가로, 인상파의 개척자이며 지도자이다. [위키백과]

한 주요 요소들이라고 할 수 있다.

(1) 숭고미

철학자 버크(Edmund Burke)²²⁾는 터너의 풍경화를 숭고미와 결부시켜 분석하였다. 숭고의 미란 대체적으로 고전주의 회화에서 느낄 수 있는 장엄하고 이상적인 아름다움을 나타내는 표현이었지만, 버크가 명명한 숭고는 “고통과 위험의 관념을 자극하기에 적합한 것은 무엇이든 숭고의 근원이다²³⁾”라고 하였다. 다시 말해 고통과 위험을 통해 공포와 불안을 느끼게 하는 것은 숭고의 감정을 불러일으키며, 특히 자연의 경험에서 이러한 경험이 동반된다고 하였다.



<그림 5> 윌리엄 터너, 『눈보라, 항구를 출발하는 증기선』, 1842

터너는 자연재해, 대홍수와 같은 자연 현상을 모티브로 삼았는데 버크에 따르면

22) 에드먼드 버크(1729-1797), 영국의 정치가, 미학자 [네이버 인명사전]

23) 마순자, 전계서, p.124

터너의 회화는 근원적으로 숭고를 불러일으키는 것이었다. 종교나 신화와 같은 특정한 대상을 둔 재현적 회화는 그림에 내포된 의미나 이야기 전달이 분명하므로 그림은 정보전달의 역할을 겸한 지식과 시각적인 활동이 주를 이룬다. 하지만 숭고의 감정은 정의되지 않은 보다 무한대의 상상력이 발휘될 때 느껴지는 감정이며 대체적으로 풍경화를 통해 전달되는 감정적인 효과이다. 결국 숭고의 미는 시각을 통해 감정을 동반하는 공감각적 현상인 것이다.

터너는 자신의 그림을 통해 의도적으로 숭고의 감정을 일으키고자 하였으며, 따라서 풍경화를 제작함에 있어서 가장 몰두한 부분은 이 감정적인 현상을 어떻게 시각적으로 나타낼 것 인가였다. 자연현상은 회화의 주제로 삼기엔 실체가 없는 무정형의 대상이었으며 그가 답습하고 발전시켜온 사실주의적 기법으로는 시각적인 묘사에 그칠 수밖에 없었다. 그 대안으로 수채화 물감이 종이 위에 얇고 넓게 번지는 효과에 착안하여 이를 유화에 적용하였는데 그가 수채화가로 먼저 영국의 아카데미로부터 인정을 받은 점을 생각하면 자연스러운 일이었다.

<그림 5>는 터너가 대자연의 숭고를 표현하기 위해 가장 적극적으로 매달린 작품으로 뱃머리에 자신을 결박한 뒤 폭풍우가 치는 바다로 나가 네 시간동안 관찰을 한 후 완성하였다. 화면의 구성은 마치 흔들리는 배 안에 있는 것처럼 대각선으로 기울어져 있으며 눈보라의 흐름이 증기선을 향하여 빨리 들어가는 것처럼 향하고 있다. 터너는 나이프를 사용하여 캔버스 바탕에 마티에르를 만들고 그 위에 색채를 입혔는데 이는 거친 붓 자국과 합해져 눈보라의 소용돌이치는 힘을 더욱 극적으로 강조하는 효과를 만들어냈다.²⁴⁾ 그는 눈보라 그 자체를 묘사하기보다 눈보라가 치는 대기의 형태와 분위기를 전달하고자 하였는데 이를 통해 자연현상을 바라보는 인간의 불안과 공포를 가늠할 수 있는 상상력을 자극하고 있다. 더불어 터너는 전율과 같은 극적인 감정을 동반하는 숭고의 표현을 위해 추상적 기법으로 나아가고 있음을 관찰할 수 있다.

(2) 대기의 표현

터너의 회화에 있어서 대기의 표현은 자연현상에 대한 숭고한 감정을 일으키는 요소이자 빛과 색채의 표현을 위한 연구의 대상이었다. 빛은 색채에 의해 세상에

24) 조상은(2019), “빛과 운동성에 관한 회화적 표현 연구”, 홍익대학교대학원, 박사학위논문, p. 19

드러나기 때문에 그의 색채적 관념의 형성에 영향을 미친 괴테(Johann Wolfgang von Goethe)²⁵⁾의 색채론에 대한 언급을 빼놓을 수 없다. 괴테에 따르면 파랑은 차고 우울하며 수동적인 색이며, 노랑은 빠르고 사랑스럽고 희망적인 색이다. 그리고 빨강-파랑, 파랑-빨강의 색조합은 불안, 다감함과 화를 연상시키고, 노랑-빨강의 색조합은 에너지의 활력과 움직임을 상징하며²⁶⁾ 이 모든 색조합은 숭고의 효과를 만든다고 하였다.



<그림 6> 윌리엄 터너, 『빛과 색채』, 1843

터너는 이러한 색채이론을 바탕으로 화면을 구성하거나 인간의 감정과 결부시

25) 요한 볼프강 폰 괴테(1749-1832), 독일의 시인, 극작가, 정치가, 과학자. 세계적인 문학가이며 자연연구가이다. 주저는 <파우스트>가 있다. [두산백과]

26) 백민아(2004), “괴테의 『색채론』 연구”, 경북대학교대학원, 석사학위논문, p.59

켜 풍경화에 적용하였다. 피테의 색채론을 바탕으로 제작한 <그림 6>은 노랑-빨강의 색 조합으로 그려진 예로 소용돌이치는 대홍수 속에 노아의 방주가 자리하고 있는 그림이다. 물의 이미지임에도 불구하고 불을 연상시키는 빨강과 노랑이 주조색을 이루고 있고 이 혼합은 대홍수의 에너지를 짐작케 한다. 또한, 표면에 나타난 거친 붓질과 안개에 쌓인 듯한 몽환적인 분위기는 대홍수로 인한 공포, 두려움, 불안과 같은 심리적 긴장상태를 불러일으킨다. 피테는 색채는 시각효과 뿐 아니라 감각에도 작용한다고 하였는데 자연재해가 만들어내는 대기의 흐름을 표현하는데 사용된 색채대비와 붓의 터치, 거친 표면질감 등은 심리적인 감응을 유도하는 터너식 회화적 기법이다.

2) 공간의 해체와 확장

클로드 모네는 19세기부터 20세기 초까지 프랑스 인상주의를 이끈 대표화가이자 빛의 선구자이다. 터너의 낭만주의 화풍으로부터 영향을 받은 모네는 평생 인상주의 표현기법의 연구에 바쳤으며 그가 캔버스 위에 구현한 빛에 의한 세계는 20세기 초 회화의 새로운 시대를 연 미국추상표현주의의 개념적인 바탕이 되었다. 모네는 자연주의 풍경 화가들처럼 직접 자연으로 나가 관찰하고 묘사를 하며 풍경화가의 기본 틀을 다졌으며 사물세계에 빛의 변화가 일으키는 장면을 포착하며 구축한 재현적인 풍경에서 20세기에 들어서는 가시적인 대상이 점점 해체되어 추상적인 요소가 주를 이루는 풍경화를 제작하였다.

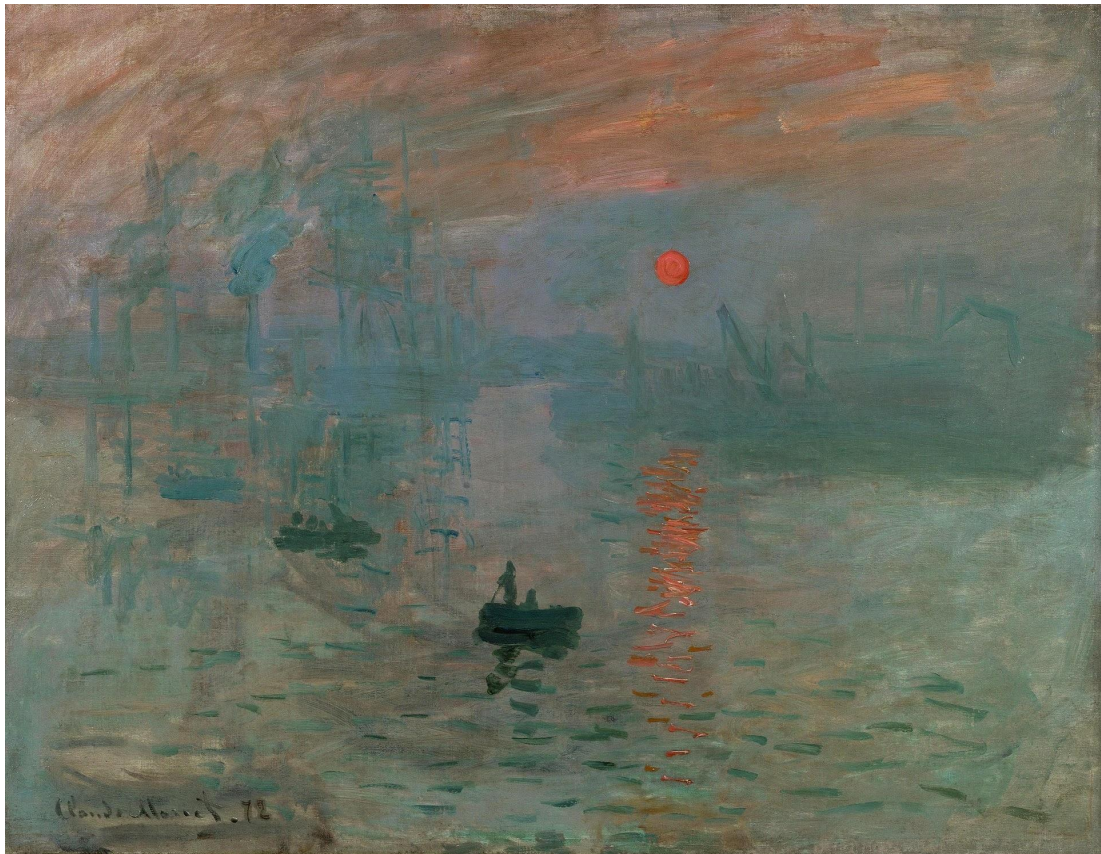
평생에 걸쳐 방대한 양의 작업을 진행한 모네의 풍경화를 빛에 의해 시시각각 변화하는 자연풍경의 순간성을 담은 시기와 말년에 이르러 풍경화 속 공간이 해체되고 확장된 시기로 분류하였다.

(1) 빛에 의해 시시각각 변화하는 자연풍경의 순간성

18세기에 이미 과학자들은 광학실험의 진척으로 태양빛이 다양한 색을 파생시킨다는 사실을 발견했고 영국의 과학자 뉴턴은 프리즘을 통한 관찰로 7가지의 기본색이 존재함을 주장하였다. 우리가 알고 있는 빨,주,노,초,파,남,보의 무지개 색은 후에 피테에 의해 삼원색과 그에 대응하는 보색이론으로 발전되었고 19세기에 들어서서는 프랑스의 슈브뤼(M. E. Chevreul)과 독일의 오스트발트(Wilhelm

Ostwald)에 의해 색채이론이 더 과학적이고 인문학적으로 연구되었다.²⁷⁾ 당시 획기적이었던 빛에 관한 과학적 이론은 예술과 무관하지 않았으며 이러한 이론들은 세상을 바라보는 예술가들의 인식과 태도에도 큰 영향을 미쳤다. 모네 또한 뉴턴과 피테의 색채론에 대해 깊이 연구하였지만 더 나아가 이러한 이론을 바탕으로 사물세계의 현상을 직접 관찰하고 이를 표현할 회화적 기술을 끊임없이 연구하였다.

모네가 관찰한 시각적 세상은 빛에 의해 시시각각 변화하는 순간들의 연속이었다. 색채가 물체의 내재적인 속성이 아니라 물체의 표면이 빛을 반사시켜 나타나는 시각적 현상임을 받아들인 모네는 빛을 연구하기 위하여 다양한 시간대에 야외로 나가 빛의 변화를 관찰하고 작업을 진행하였다.



<그림 7> 클로드 모네, 『인상, 해돋이』, 1872

27) 문지인(2015), “모네의 빛과 색채에 나타나는 감성연구”, 경기대학교교육대학원, 석사학위논문, p.12

르아브르 항구의 아침풍경을 포착한 그림 <그림 7>은 인상주의의 시작을 알리는 기념비적인 작품으로 해가 뜨면서 변화하는 빛과 항구의 분위기를 직접 관찰하고 캔버스에 옮겼다. 일출의 짧은 시간동안 항구의 풍경을 완성하기 위해 빠른 속도로 작업을 진행하였는데, 따라서 배나 항구에 대한 정확한 형태나 묘사는 생략하고 단순한 색과 거친 붓 자국이 휘갈기듯이 남아있으며²⁸⁾ 원경의 항구는 깊이 없이 편평하게 보인다. 마치 스케치처럼 미완성으로 보이는 이 작품은 아카데미에서 인정하는 풍경화의 기본원리에 위배되는 것이었고 작품발표와 동시에 비평가들에게 엄청난 혹평을 받았다. 하지만 그가 이 작품을 통해 전달하고자 한 것은 기존의 재현적인 회화전통에 따른 풍경화가 아닌 아침의 태양빛에 드러나는 항구의 모습이었으며, 그가 인상을 받은 찰나의 포착을 위해 연구한 회화적 방법론의 시작이었다.

(2) 풍경화 속 공간의 해체와 확장

1883년에 지베르니에 정착한 모네는 연못과 일본식 다리가 있는 정원을 가꾸기 시작했으며 40여 년간 정원의 풍경을 소재로 250여점의 작품을 완성하게 된다. 모네는 자신의 정원에서 사계절에 따라, 그리고 시간대에 따라 변화하는 자연의 모습을 끊임없이 관찰하였는데 이 시기의 대표적인 작품 수련연작은 두 시기로 나눌 수 있다. 첫 번째 시기는 1903년부터 연못과 수련을 그리기 시작한 시기이며 연못에 비친 수련의 이미지나 버드나무의 그림자 등 구성적으로 다양한 시도를 하였다. 두 번째 시기는 1914년부터 수련연작을 제작하기 시작한 때로 후반기로 갈수록 수련의 형태가 해체되며 추상으로 발전한 시기이다.

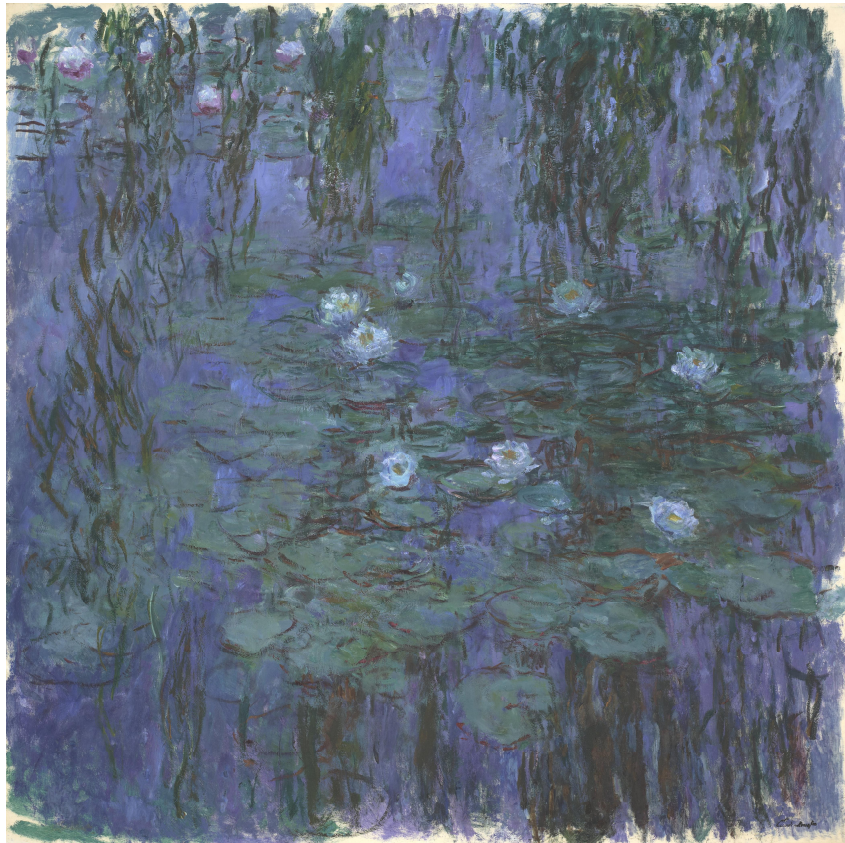
이 장에서 주목해야 할 두 번째 시기는 풍경화를 바라보는 모네의 관점에 변화가 온 시기로, 모네는 회화의 가치가 대상에 있지 않고 표현방법에 있다고 생각하게 된다. 즉, 그에게는 어떤 주제를 그릴 것인가를 고민하기 전에 빛의 변화를 어떻게 표현할 것인가가 훨씬 더 중요한 과제였다.²⁹⁾

수련연작의 초기에는 수련의 형태와 연못의 공간이 가시적으로 관찰 가능하며 빛

28) 임인경(2006), “수련을 그린 클로드 모네(Claude Monet)의 작품 연구(지베르니기를 중심으로)”, 대구대학교대학원, 석사학위논문, p.4

29) 안희은(2012), “모네 회화의 특성이 근 현대 회화에 끼친 영향”, 충북대학교교육대학원, 석사학위논문, p.35

에 의한 색의 변화 외에 대상의 사실적 재현이라는 한계에서 벗어나지 않지만, 1914년 이후부터 수련의 형태는 해체되기 시작하고 붓터치는 더욱 강렬해진다. 대형의 캔버스에 선적인 요소가 사라지고 대상의 경계가 흐릿해지는 동시에 빛과 그림자의 관계 또한 모호한 것이 특징으로, 이러한 현상의 배경에는 1910년 전후로 발병한 백내장의 영향을 빼놓을 수 없다.



<그림 8> 클로드 모네, 『수련』, 1916-1919

모네는 빛이 수련의 표면을 반사시키며 일으키는 시각적인 효과에 치중했는데, 이는 시각의 범위를 축소시키는 것과 반대로 이미지는 확대되어³⁰⁾ 캔버스의 시작과 끝이 모두 수련으로 채워졌다. 더불어, 캔버스의 표면에 남아있는 붓자국은 마치 방금 붓을 뺀 것처럼 생생하게 남아있고 작품과 거리를 두고 보았을 때 눈 앞에서 빛이 일렁이는 듯한 착시 효과가 나타난다. 빛나는 빛과 생생한 질감은

30) 신현영(2003), “클로드 모네(Claude Monet) 회화의 특성연구: 수련 연작 중심으로”, 동아대학교 교육대학원, 석사학위논문, p.7

구상과 추상의 경계에서 용해된 색채의 환영 속에 녹아있고, 이를 통해 물리적인 시각을 뛰어 넘으면서 새로운 차원의 세계를 만들어냈다.³¹⁾

즉, 자연적 대상에 비친 빛의 파생을 해석하여 물감과 붓으로 표현하고자 한 모네의 연구는 빛과 색채, 그리고 공간의 관계에 대한 연구라고 해석할 수 있으며, 형태가 해체된 대상의 자리에 빛에 의해 연결된 보다 확장된 공간을 창조한 것이다.

31) 조상은(2019), 전개서, p.47

3) 재현과 비재현이 혼합된 공간

데이비드 호크니는 현존하는 화가 중 현대풍경화의 발전에 가장 큰 영향을 미친 화가이자 예술가이다. 1937년 영국에서 태어난 호크니는 미술대학 재학시절에 이미 영국화단에서 유망한 청년작가로 주목을 받기 시작했으며 이후 미국으로 건너가 작업 활동을 지속하게 된다. 캘리포니아에 정착한 호크니는 영국과는 매우 다른 서부의 날씨와 분위기에 크게 감흥 받았는데, 이 시기에 만난 사람들과 풍경을 대상으로 자연주의적인 회화작업을 이어나갔으며, 이후 큐비즘의 개념을 토대로 카메라를 이용하여 다시점 이미지에 대한 연구를 해 나간다. 영국의 브리틀링턴으로 돌아가서는 주위의 자연을 대상으로 주로 작업하였으며 캔버스를 수십 개 연결한 방대한 캔버스에 파노라마적 풍경을 창출하였다.

이 장에서는 주제에 따라 크게 세 가지로 분류하였다. 초상화를 주로 다룬 시기와 사진을 이용하여 다시점 풍경을 포착한 포토콜라주 시기, 그리고 회화로 돌아가 자연풍경을 그린 풍경화 시기로 나뉘는데 각 시기마다 호크니가 관심을 두고 연구한 주제가 조금씩 다르기는 하나 전통적인 개념의 회화공간을 탈피해 새로운 개념의 공간을 연구했다는 점에서 공통점을 지닌다.

(1) 초상화

전통미술에서 초상화란 인물의 외형적인 기록을 통해 업적을 기리거나 혹은 사회적 위치와 경제력을 과시하는 수단이었지만,³²⁾ 현대미술에서는 보다 개인적이고 내면적인 방향으로 나아갔다. 단순한 인물의 묘사에서 대상의 심리와 성격, 혹은 관계 등을 표현하는 수단으로 발전했으며, 인물이 속해있는 배경의 설정이나 내러티브를 통해 인물 이상의 이야기와 의미를 전달하는 것이다. 데이비드 호크니가 캘리포니아에 정착한 1950년대 후반에는 팝아트와 추상표현주의가 주류를 이루고 있었던 반면, 초상화와 풍경화는 시대에 뒤쳐진, 인기 없는 장르로 인식되었다. 이러한 분위기에 아랑곳없이 호크니가 자연주의적인 초상화와 인물화를 진척할 수 있었던 것은 전통의 답습이 아닌 인물들과 그 관계를 통해 자신이 보고 느끼는 세상을 표출할 새로운 공간의 창출에 그 목적이 있었기 때문이었다.

32) 이지혜(2021), “데이비드 호크니(David Hockney)의 초상화와 시각의 매커니즘”, 홍익대학교대학원, 석사학위논문, p.23

1968년부터 가족을 포함한 자신의 주위 인물들을 그리기 시작하였는데 대표적 작품 <그림 9>를 통해 호크니가 주목한 세 가지 특징을 살펴보겠다.



<그림 9> 데이비드 호크니, 『크리스토퍼 어셔우드와 돈 바카디』, 1968

첫째, 작품의 화면 속 인물들은 대칭적인 구도를 이루고 있다. 일반적인 초상화나 인물화의 경우 인물이 화면의 중앙에 위치하고 나머지 공간은 배경의 영역으로 밀려나는 것과는 다르게 그림 속 인물들은 캔버스 양쪽 공간을 점유하고 있다. 이것은 화면의 중심을 캔버스의 양쪽으로 확장하는 시각적 효과를 줌과 동시에 시선이 두 인물 사이를 오가면서 공간 속의 보이지 않는 기류를 상상하게끔 유도한다.

둘째, 인물의 시선이 캔버스의 공간 속에 머무는 것이 아니라 밖을 바라보고 있다. 그림을 바라보는 관객과 정확하게 눈이 마주치는 시선은 이 그림을 바라보고 있는 관찰자의 시공간을 자각하게 하는 역할을 한다.³³⁾ 이는 호크니가 의도적으로 만드는 삼각구도 장치인데 전통회화의 원근법에 대한 회의와 그 대안으로 창안한 방법이었다. 원근법을 이용한 전통회화에서는 화면 안으로 깊은 환영의 공

33) 상계서, p.28

간이 만들어지고 보는 이가 화면 속의 공간과는 상관없이 개별적으로 존재한다. 하지만 호크니의 회화에서는 화면의 두 인물과 이 그림을 바라보는 관객 사이에 삼각형이 그려지는데 마치 관찰자가 인물들 앞에 앉아있는 듯한 착각을 불러일으킨다.³⁴⁾ 제 3자인 관찰자가 회화의 공간에 개입하게 되고 비로소 그림 속의 이야기가 완성이 되는 것이다. 이러한 구도에 대해 마르코 리빙스턴은 “예사롭지 않은 강렬한 시선으로 바라보는 바로 그와 같은 행위가 평범한 장면을 유령과 같은 기묘한 것으로 변환시킨다.”³⁵⁾ 라고 언급한 바 있다. 매우 개인적인 집의 내부공간에 초대된 것과 같이 한 공간을 공유하고 있지만 동시에 이방인을 바라보는 듯한 시선은 어딘가 불편하면서도 묘한 느낌을 자아내는 것이다. 이러한 분위기는 호크니가 빛을 이용하는 방법과 대상의 재현성에서 그 원인을 찾을 수 있다.

호크니는 전통적인 미술교육을 받았지만 지속적으로 전통미술교육의 문제점을 언급하였으며 스스로 전통의 경계를 탈피하고 회화에 현대성을 갖추기 위하여 끊임없이 노력하였다. 예를 들어 호크니는 재현적인 회화에서 벗어나고자 이집트 벽화미술에 나타난 평면적인 공간감과 인물의 정면성을 그림에 적용하였고 문자와 같은 비미술적 언어도 사용하였다. 그러나 모네와 같이 자연과 빛을 사랑하고 대상이 가진 특질의 포착에 예민한 능력을 가진 호크니는 자신의 눈으로 관찰한 대상의 아름다움을 그대로 재현하고자하는 욕구가 늘 존재했다고 고백한 바 있다.³⁶⁾

그리고 초상화를 통해 재현에 대한 연구를 진행했는데 호크니는 원근법에 따른 환영적 이미지를 대체할 수단으로 추상에 가까운 평면적 공간의 연출을 택했다. 이는 추상회화와 팝아트가 우세하던 시기에 자연스러운 귀결이라고 할 수 있는데, 우선 팝아트의 특징인 간결하고 단일한 색상의 표현을 통해 실내의 공간에 깊이감을 제거하였다. 또한 배경의 창문을 통해 빛이 들어오는 역광임에도 불구하고 빛과 인물들과의 관계는 현실적이지 않으며 가상공간에 위치해 있는 듯한 분위기를 자아낸다. 즉, 호크니는 묘사의 절제를 통해 환영의 공간을 제거함으로써

34) 황희정(2002), “데이비드 호크니의 포토콜라주(1982-1986)에 나타난 공간의 해체와 재구성”, 이화여자대학교대학원, 석사학위논문, p.24

35) 마르코 리빙스턴, 주은정 옮김(2013), 『데이비드 호크니』, 시공사, p.126

36) 마틴 게이퍼드, 주은정 옮김(2012), 『다시 그림이다』, 디자인하우스, p.50

인물들 간의 이야기와 보이지 않는 긴장감이 맴도는 공간의 추상성을 확보하였다.

(2) 포토콜라주

호크니는 작업기간 전반을 통해 카메라를 보조적으로, 혹은 주요 매체로 사용하였다. 호크니가 포토콜라주 작업에 매진하게 된 원인은 르네상스 시대에 개발된 원근법에 대한 문제점과 동일한 문제의식으로부터 출발한다.³⁷⁾

호크니는 카메라로 기록한 대상의 이미지가 갖는 진실성에 대한 의구심을 갖기 시작하였고 1970년대 후반에 사진 이미지의 연구에 본격적으로 착수하였다. 카메라의 가장 근본적인 문제점은 사진의 이미지는 광학을 통한 기하학적 배열에 지나지 않으며 카메라의 기술로는 대상에 대한 심리적이고 주관적인 시선은 포착할 수 없다는 것이었다. 반면, 회화는 화가의 경험과 느낌을 바탕으로 대상을 재해석하여 표현하기 때문에 인간이 지각하는 현실에 더 가까울 수밖에 없다.

동시대 철학자 앙리 베르그송(Henri-Louis Bergson)³⁸⁾이 시간의 개념에 대해서 내린 정의는 호크니의 회화에 대한 입장과 상응하는데, 시간은 자동적으로 흘러가는 과거, 현재, 미래의 개념이 아니라 기억에 기반한 개인적이고 주관적인 개념이라고 하였다. 그리고 개인의 경험에 따라 채워지고 달라지는 시간을 ‘체험적 시간’³⁹⁾이라 명했다.

따라서 호크니에게 회화란 개인성에 기반한 세상의 투영이었으며 경험의 시간을 공유하는 도구였다. 그는 실제로 드라이브나 산책 등 신체적인 움직임을 통해 주위 공간을 인지하고 관찰과 기억을 통해 작업하는 과정을 지속했다. 그러나 사진 이미지는 이런 과정이 결여되어 있으며 이를 보완할 방법으로 콜라주를 택한 것이었다.

다시 말해, 호크니가 포토콜라주를 통해 획득하고자 한 것은 원근법으로 인해 풍경화에 결여되었던 움직임의 개입과 그로 인한 시간성의 회복이었다. 그는

37) 김현아(2000), “DAVID HOCKNEY 조형론“, 경기대학교조형대학원, 석사학위논문, p.45

38) 앙리 베르그송(1859-1941), 프랑스의 철학자이며 철학, 문학, 예술 영역에서 활동했다. 주요저서로는 물질과 기억, 창조적 진화 등이 있다. [두산백과]

39) 이주영(2016), “순수 기억 이미지와 숲의 조형성 연구”, 숙명여자대학교대학원, 석사학위논문, p.6

1988년에 열렸던 회고전의 인터뷰에서 원근법에 대해 다음과 같이 언급했다.

“...원근법의 중요한 문제는 그것이 시간을 멈춘다는 것이다. ... 따라서 공간은 석화(石化) 된다. 원근법은 보는 사람의 몸을 제거시켜 버린다. 사람들은 고정된 점에 있을 뿐 아무런 움직임도 가질 수 없다.”⁴⁰⁾

원근법에 근거한 이미지는 움직임이 없는 고정된 공간이며 시간 또한 멈춰버린다는 것이다. 드라이브나 산책을 통해 공간을 체험하고 감각에 남아있는 기억을 통해 재현하는 방식을 따르는 호크니에게 움직임은 시간성과 동의어였으며, 이러한 문제점을 상쇄할 개념으로 큐비즘을 주목했다. 큐비즘은 3차원의 입체적인 대상이나 공간을 선, 면과 색을 통해 평면 위에 재구성하는 원리로 여러 시점과 각도를 필연적으로 동반하며 대상을 관찰하고 분석하는 과정의 움직임과 시간을 모두 포괄하는 개념이다. 다시 말해 호크니가 창조하고자 한 공간은 탈원근법적 공간이었으며 이를 통해 ‘감상자로 하여금 화가의 시간을 체험하게 하는 데 그 고려의 주안점이 있는 것이다.’⁴¹⁾

<그림 10>은 호크니의 사진 콜라주 작품 중 가장 크고 복합적인 작품으로 700장이 넘는 사진으로 이루어져 있다. 캘리포니아의 건조하고도 따뜻한 날씨를 시각적으로 느낄 수 있는 푸르고 맑은 하늘 아래 사막의 식물들과 도로 위의 지물들은 옹기종기 배치되어 마치 집 앞의 도로를 찍은 듯한 친숙함마저 든다. 하지만 엔텔로프 계곡으로 향하는 페어블러썸 하이웨이는 사막의 끝자락에 위치해 실제로는 매우 단조롭고 삭막한 기운이 감도는 곳이다. 이곳에서 호크니는 9일 동안 사진촬영을 한 뒤 작업실로 돌아가 기억에 따라 재구성을 하였는데, 따라서 이 작품은 실재하는 장소가 아닌 9일이라는 시간이 응집되고 이 기간 동안 호크니가 이동한 광범위한 물리적 공간을 포괄하는 하나의 확장된 이미지인 것이다. 또한 이 도로는 초상화에서와 마찬가지로 그림을 바라보는 관람자에게 열려있는 구도이다. 이는 관람자의 입장에서 이 도로의 시작점에 서있는 듯한 착각을 불러

40) 임정은(1992), “공간화 된 시간의 체험: 데이비드 호크니의 ‘방문’”, 이화여자대학교대학원, 석사학위논문, p.35

41) 상계서 p.37



<그림 10> 데이비드 호크니, 『페어블러섬 하이웨이 #2』 1986

일으키며 호크니가 경험한 따뜻하고 친숙한 시공간으로 관객의 참여를 유도하는 제스처를 취하고 있는 것으로 해석될 수 있다.

(3) 풍경화

호크니의 풍경화는 시기에 따라 연구의 목적이 다르지만, 전체적으로 호크니의 풍경화에 미친 영향을 두 가지로 분류할 수 있다.

첫째, 포토콜라주 작업이다. 물리적인 움직임을 해체하고 2차원의 평면 위에 재현함으로써 시간성을 담고자 한 연구는 수백 장의 사진을 이용하여 다양한 시점을 포함하는 보다 확장된 공간을 창조한 바 있다.

둘째, 1981년 중국방문을 통해 동양사상과 중국미술에 대한 소개로 인한 회화적 공간에 대한 시각의 변화를 들 수 있다.

(가) 시각의 변화

1986년에 27.4미터의 “건륭제의 남쪽 순행 여섯 번째 두루마리: 쑤저우와 대운하로의 진입”을 접하게 되었는데 호크니가 가장 큰 관심을 보인 것은 풍경을 바라보는 관점이었다. 르네상스 미술은 하나의 소실점으로 전체풍경을 해석하지만, 중국의 두루마리 그림은 가로로 긴 그림이기 때문에 한 시점으로 전체 이미지를 파악할 수 없다.⁴²⁾ 두루마리를 계속 펼치면서 그림을 관찰하던 호크니는 두루마리 속 그림의 관점이 처음부터 끝까지 일정한 것을 발견했다. 이는 이미지 속에 작가의 관점을 개입시키지 않고 관찰자와 대상의 적절한 거리를 유지하는 태도가 그림에 그대로 반영이 된 것이다. 또한 일정한 관점이 한 방향으로 계속 이동하고 있는 것을 발견하였는데, 이는 호크니가 포토콜라주 작업에서 쟁취하고자 했던 운동성과 시간성이 모두 함축된 형태였으며 호크니의 이후 작업에서 그 영향을 관찰할 수 있다. 그는 여행에 대한 다수의 대형작업을 시작하는데 두루마리 그림의 방식에서 영향을 받아 호크니가 경험하고 관찰한 시공간적 경험을 다수의 시점으로 재현하는 형태를 띄게 된다.



<그림 11> 데이비드 호크니, 『멜홀랜드 드라이브』, 1980

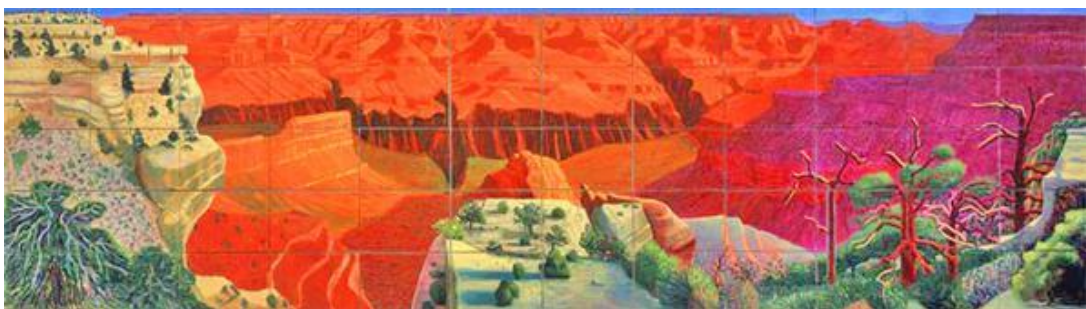
<그림 11>은 여행 시리즈를 대표하는 작품으로 집에서 작업실로 차를 타고 가며 일상적으로 마주하는 풍경을 주제로 삼았다. 멜홀랜드 드라이브의 지형지물과 나무, 전신주 등을 이정표처럼 이용한 이 그림을 호크니는 지도처럼 사용할 수 있다고 주장했을 정도로 사실성을 띄고 있다. 하지만 빛의 효과와 색채의 면에

42) 김현아(2002), 전계서, p. 48

있어서 점점 비현실적이고 추상적으로 나아가고 있음을 관찰할 수 있는데 강렬한 원색의 사용과 배경에 선을 이용한 패턴 및 그림자의 부재는 그가 팝아트적인 요소를 자신의 회화에 적용하고 있었음을 보여준다. 또한 세로에 비해 가로로 세배는 더 긴 파노라마의 형태는 두루마리 그림을 보면서 경험했던 것과 마찬가지로 관람자에게 어떠한 방향으로든 움직임을 요구하게 되는데 이는 호크니가 자연의 경험을 통해 숙지해 온 지론을 바탕으로 재현한 또 다른 움직임의 한 형태이자 관객의 참여를 유도하는 장치이다. 즉, 자연에 나가 풍경을 볼때는 무엇을 보아야할지 정해지지 않았기 때문에 여기저기 둘러보게 되는데 불특정한 방향과 목적으로 둘러보는 이 과정에서 인간의 시각은 확장이 되고 몸에 저장된 움직임의 기억은 경험으로 축적되는 것이다.

(나) 기억의 재현

호크니가 확장된 공간을 창출하는 과정에 있어서 운동성만큼 중요성을 강조한 것은 ‘기억’이다. 호크니는 연필, 아크릴, 아이패드 등 매체를 불문하고 끊임없이 드로잉을 제작하고 있으며, 회화의 보조적인 수단으로 카메라를 사용하기도 하지만, 대부분의 그의 작업은 기억 속의 공간을 재현한다는 데에 공통점이 있다.⁴³⁾ 그는 1998년에 <그림 12>를 그렸는데 그랜드캐니언을 그린 두 번째 시도였으며, 60개의 캔버스로 이루어진 가로 7미터가 넘는 대형작품이었다. 그는 일주일동안 그랜드캐니언을 관찰하였고 드로잉과 사진도 찍었지만, 이후 작업실로 돌아와서 기억에 의존해 그림을 완성하게 된다. 이는 자연주의적인 입장을 가진 호크니가



<그림 12> 데이비드 호크니, 『좀 더 가까워진 그랜드캐니언』, 1998

43) 임정은(1992), 전게서, p.28

재현의 굴레로 돌아가지 않기 위한 노력의 일환이었으며, 자연의 외형적인 특질이 아닌 내면의 본질을 보기 위한 훈련이었다. <그림 12> 또한 호크니의 경험을 재현한 풍경이며 단일작품으로서 거대한 크기는 관람자의 물리적인 움직임을 촉진하며 호크니가 경험한 시간과 공간을 공유한다.

(다) 경험의 공간

호크니의 최근 풍경화는 2004년 친구의 병문안으로 영국 브리들링턴에서 보내는 시간이 많아지며 시작되었다. 외곽지역인 브리들링턴의 풍경은 호크니에게 익숙하지만 새로운 화두를 던졌고, 자연을 통해 생성과 소멸을 의식하고 끊임없는 질문과 답을 찾는 과정을 통해 풍경화에 새롭게 접근하게 된다. 그는 오랜기간 동안 다양한 매체를 다루었음에도 불구하고 스스로를 풍경화가라고 언급했는데 클로드 로랭, 윌리엄 터너 그리고 존 컨스터블로 그 계보를 잇는 풍경화의 전통에 자신을 관계시켰다. 시대와 화풍에 따라 풍경화는 다른 모습을 띄고 있지만 풍경화가로서의 동일성을 느끼는 근본에는 나무에 대한 관심과 애정이 있었다. 호크니에게 큰 나무 한그루는 자신과 다른 다양성을 가진 한 사람과 다름없는 존재였다. 그는 와터지역 근처의 나무를 특히 즐겨 그렸는데 일 년 사계절 내내 똑같은 나무를 그럴 정도로 나무의 형태와 시간에 따라 시시각각 변화하는 자연의 모습에 심취해 있었다. 마틴 게이퍼드는 데이비드 호크니와의 대화에서 나무에 대해 다음과 같이 언급했다.

“...벌거벗은 나무는 그 미로 같은 구조 안에서 복잡한 방식으로 공간을 느낄 수 있도록 돕는다. 한편 나무는 잎을 통해서 빛을 담아내는 용기 역할을 한다. 빛은 어떤 것 위에 떨어지지 않으면 감지하기 쉽지 않다. 그리고 야외에서 항상 볼 수 있는 가장 크고 가장 복잡한 대상은 나무 혹은 나무들의 군락, 즉 나무 한 그루와 숲이다, 그러므로 종종 우리는 나무를 통해 빛의 아름다움을 실제로 보게 된다.”⁴⁴⁾

즉, 나무는 인상주의 화가들이 추구했던 것처럼 빛의 효과를 가장 효과적으로 드러낼 수 있는 대상이었으며 정형화되어 있지 않고 복잡한 구조적 형태는 단순

44) 마틴 게이퍼드, 주은정 옮김(2012), 전게서, p.110

한 풍경화의 소재가 아닌 개인의 경험과 기억을 담아내는 공간을 이루는 요소였다. 이러한 개념은 19세기 인상주의 화가들이 추구했던 풍경과 크게 다르지 않지만, 21세기의 대가 호크니에게 여전히 유효한 개념이었으며 작업과정에서 그 차이점을 찾을 수 있다.



<그림 13> 데이비드 호크니, 『워터 부근의 더 큰 나무들』, 2007

<그림 13>은 봄이 오기 전 야외에서 그린 것으로 50개의 캔버스에 12미터가 넘는 호크니의 가장 큰 작품이다. 호크니는 현장에서 그림을 완성하였는데 한번에 6개의 캔버스만을 설치하여 부분적으로 완성한 후 전체를 잇는 과정을 거쳤다. 전체 풍경을 부분적으로 관찰하는 방법은 호크니가 평생 다뤄왔던 시점의 문제를 해결하기 위한 것으로 동일한 시점과 시각으로 화면에 접근하는 방법이었다. 다시 말해, 호크니는 한번에 6개의 캔버스에 집중함으로써 화면의 한쪽구석 이든 중심이든 똑같은 거리와 태도를 유지할 수 있었던 것이다. 또한 호크니는 회화작업을 시작하기 전 수 주 동안 드로잉 작업을 선행했다. 드로잉을 통해 시각적으로 관찰되는 많은 정보들을 정제하고 나무가 만들어내는 공간과 분위기를 내면화시키는 과정을 거치는 것이다.

호크니는 풍경화를 통해 제작자의 기억과 시간성을 화면 구성 안에 개입시킴으로써 관망하는 형태의 풍경에서 경험을 재현하는 풍경화로 패러다임을 바꾸었다.

Ⅲ. 본인 작품에 대한 분석

풍경화 속 공간은 기억과 경험이 중첩되어 다양한 표현방식으로 표출되는 창조적 공간이다.

이 장에서는 본 연구자의 작업을 내용과 형식으로 나누어 풍경화에 담긴 개인적인 의미를 살펴보고, 선행연구를 바탕으로 그 동안 시도했던 조형적 언어를 체계적으로 분석하였다.

본 연구자의 작업을 색채, 추상성, 공간으로 나누었으며 ‘색채’는 색면추상의 대가 모리스 루이스(Morris Louis Bernstein)⁴⁵⁾와 윌리엄 터너의 회화를 바탕으로 분석하였으며, ‘추상성’은 클로드 모네의 회화를, ‘공간’은 데이비드 호크니의 회화에 유사점을 두고 분석하였다.

1. 내용적 분석

도시에서 나고 자란 본 연구자에게 ‘자연’이란 도시 외곽으로 나가야지만 볼 수 있는 것, 혹은 비행기를 타고 푸른 하늘과 드넓은 바다가 있는 열대기후의 나라로 가서 경험하는 것 등으로 인식되어 왔다. 즉 ‘자연’이란 여행과 휴양의 개념과 결부되어 있었다. 열대지방에서나 볼 수 있는 야자수의 존재는 푸른 하늘과 함께 이국적인 풍경을 만들며 제주의 풍경은 충분히 새로운 시각적 자극을 주었다. 데이비드 호크니가 복잡한 나무의 형태를 통해 공간을 창출해 갔듯이, 본 연구자 또한 일상적으로 마주하는 거리, 혹은 도로의 야자수와 독특한 지형에 매료되어 그 공간 자체를 캔버스에 옮기는 작업을 진행하였다.

이후 일상적인 풍경에서 벗어나 자연의 경험을 재현하는 작업으로 나아가게 되는데 두 가지 계기가 작용을 했다. 첫 번째는 2010년 칠곡과 같은 어둠 속에 자

45) 모리스 루이스(1912-1962), 미국화가. 1950년대 미국 컬러필드 페인팅의 선구자이다. [위키백과]

연을 마주대한 경험을 떠올린 것이다. 강원도 산골짜기에서 투병생활을 했던 지인의 병문안을 가게 되면서 방문한 불빛 하나 없는 산속 대기의 어두움은 그 깊이를 알 수 없을 만큼의 두려움을 주었지만, 암흑과 같은 고요함에 그 어둠 속으로 들어가고 싶은 충동을 느꼈다. 의도치 않은 사고와 같은 자연의 경험은 부정할 수 없이 감각에 남아있는 기억이었다. 두 번째는 2018년 한라산 등반의 경험이다. 10시간여의 육체적 고통이 동반된 산행은 바라보는 자연에서 경험하는 자연으로 본 연구자의 인식과 작업의 방향을 바꾸어놓았는데 그때의 경험은 2018년에 쓴 작업노트에 묘사되어 있다.

“한라산의 초입에선 아름다운 그 계절의 꽃이 보이고 나무, 그 밑에 숨어있는 조릿대, 잡초 등등이 보였다. 그런데 시간이 지날수록 시각은 둔해지고 숲의 연속적인 초록만 느낄 수 있게 되었다. 시각 예술가이지만 예민한 시각각이 둔해지고 난 뒤에서야 느낄 수 있는 그 숲 공간의 경험이 선명하게 남아있다. 눈앞은 아득해지지만 선명하게 남아있는 초록의 숲들”

산행 초반에는 다양한 산의 모습을 개별적으로 인지하지만, 시간이 지날수록 육체적 피로감과 끊임없이 계속되는 자연의 관망에 감각도 둔해져 가는 것이다. 결국 산에 대한 세세한 기억은 사라지고 추상적이고도 총체적인 기억만 남아있는 것을 깨달았다. 그리고 이 경험은 이 후 작업에서 특정한 대상이 사라지고 색과 물감의 효과, 그리고 추상적 공간을 통해 공감각적 경험의 재현에 집중하게 되는 계기가 되었다.

2. 형식적 분석

1) 색채

본 연구자에게 색은 그림의 주제나 대상만큼 중요한 부분을 차지하며, 색의 표현을 위해 그림을 그린다고 해도 과언이 아닐 정도로 그림의 방향이나 목표를 설정하는데 있어서 큰 영향을 미친다. 본 연구자는 색채의 사용에 있어 색면회화⁴⁶⁾의 기조로부터 큰 영향을 받았으며 작품 전반을 통틀어 지속하고 발전시켜 온 회화 언어의 바탕이 되는 개념이자 기법이다.

색면회화는 1950-1960년대에 미국에서 일어난 회화스타일로 그 근간에는 추상표현주의가 자리 잡고 있으며 많은 색면회화 화가들이 추상표현주의자이기도 하다. 색면회화는 다른 색이 섞이지 않은 순수한 색의 사용이 가장 큰 특징으로 이러한 색들은 캔버스의 넓은 영역에 번지거나 흡수되어 색에 의한 경계가 없는 평면적인 화면을 창출한다. 또한 사물이나 대상을 표현하기 위한 색이 아니라 색 자체를 위한 색을 지지하며 대상에 의한 색의 귀속을 해방하고자 했다. 색면회화를 대표하는 화가로 모리스 루이스가 있다.

모리스 루이스는 미국인으로 1950년대 색면회화를 이끈 선구자이다. 대형의 캔버스에 원색의 추상화로 가장 잘 알려져 있으며, 스테인 페인팅(Stain painting)으로 색의 기능을 해방시키고 캔버스 천을 색의 한 요소로 개입시킨 점에서 공로를 인정받았다. 스테인 페인팅은 “캔버스 위에 붓을 사용해 물감을 칠하는 것이 아니라, 표면처리 즉 초벌질이 되지 않은 캔버스에 물감(주로 희석된 아크릴 도료)을 직접 부어버림으로써 얼룩지거나 스며들도록 하는 회화이다.”⁴⁷⁾

다시 말해, 캔버스 위에 화가의 손으로 직접 대상을 그리는 것이 아닌, 젓소가 도포되지 않은 캔버스 위에 물감을 붓거나 흐르게 하여 물감이 움직이는 흔적을 자연스럽게 두고, 그 자체가 그림의 주제가 되는 것이다.

46) 색면회화, 1950~1960년대에 일어난 미국 회화의 한 경향. 대형화면에 삼차원적인 깊숙한 공간감을 주는 착시적 효과와 제스처적인 붓질을 피하고 화면 위에 물감을 넓게 퍼발라 캔버스 전체를 색채로 뒤덮는다. 형상과 배경의 구별을 없애기 위해 캔버스를 하나의 이차원의 평면으로 다루었으며, 색채로 뒤덮인 화면은 마치 더 큰 장의 일부 같은 느낌을 준다. 『세계미술용어사전』, 1999, 월간미술

47) 『세계미술용어사전』, 1999, 월간미술



<그림 14> 모리스 루이스, 『무제』, 1959-1960

<그림 14>에서 모리스 루이스 회화의 세 가지 특징을 관찰할 수 있다.

첫째, 스테인 기법의 사용이다.

루이스는 마그나(Magna)라는 아크릴물감을 물에 희석하여 젓소 처리를 하지 않은 캔버스 위에 바로 뿌리거나 붓는 방법으로 착색시켰다. 물감의 특성 상 색은 다른 색과 섞일수록 어두워지지만, 캔버스 위에 직접 뿌린 원색의 물감은 여러 겹이 중첩되어도 어두워지지 않는 것을 관찰할 수 있다. 이는 색의 투명도를 보면 알 수 있듯이 캔버스 위에서 색이 섞이지 않고 각각의 색이 시간차를 두고 캔버스 천에 스며들었기 때문에 나타나는 효과인 것이다.

이러한 착색 기법에 의한 색의 발현은 색의 선명도를 떨어뜨리지 않고 여러 가지 색의 사용을 가능하게 하였으며, 색채 속에 색채를 더할 수 있는 색의 독자적인 현상을 만들어냈다.⁴⁸⁾

48) 손현주(2007), “색면추상에 내재된 정신과 조형미에 관한 연구”, 단국대학교대학원, 석사학위논문, p.17

둘째, 물감의 시작과 끝과 방향이 캔버스의 전체를 아우르고 있다.

물감이 위, 아래, 오른쪽, 왼쪽과 사선방향까지 펼쳐져 있는데, 이는 붓을 이용하지 않은 루이스의 회화에서 화가의 흔적을 대체하는 요소로, 손에 의해 그려진 그림이 아님에도 불구하고 색의 흔적을 통해 화가의 의도와 움직임을 가늠할 수 있다.

셋째, 자연현상을 그림의 과정에 개입시켰다.

물감이 아래쪽으로 흘러내린 자국을 관찰할 수 있는데, 중력에 의한 흘러내림을 그대로 그림의 한 요소로 적용한 것이다. 제작과정에서 일어나는 자연현상을 그대로 그림에 적용함으로써 추상화의 가능성을 더욱 확장하였다.

본 연구자는 색면회화를 연구하면서 번지기 및 흘러내리는 기법과 단순한 색사용, 두 가지 방법을 회화에 차용하였다.

먼저, 물감의 번지기 기법은 테레빈유를 다량 사용하여 수채화물감처럼 유화를 묽게 만들어 캔버스에 붓는 방법이다. 이때 여러 가지 색을 사용하면 색들이 경계 없이 서로 스며들어 자연스러운 색의 변화를 얻을 수 있다. 흘러내리는 기법 또한 유화를 묽게 만들어 사용하는데 중력을 이용하여 위에서부터 아래로 자연스럽게 물감이 흘러내리도록 조절할 수 있으며, 그림을 그리는 과정에서 의도치 않게 묽은 물감이 캔버스에 흘러서 흠탕물이 옷에 튀듯이 자연스러운 자국을 만들어내기도 한다. 두 기법 모두 표면에 잔상처럼 남아있는 효과를 내는데 젯소로 밀바탕 작업을 한 캔버스에는 자연스럽게 스며드는 효과를 낼 수 없기 때문에 젯소를 칠하지 않은 캔버스 천이나 투명한 아교를 발라서 막을 형성한 캔버스에 작업을 시작하였다.

단순한 색사용은 색의 명도를 단순하게 이용하는 것 뿐 아니라, 물감제조사가 만들어낸 색 그대로를 튜브에서 바로 짜서 사용하는 것을 말하기도 한다. 일반적인 풍경화에서는 풍경의 명암조절을 위해 흰색과 검은색 등을 이용하지만 명확한 대상이 없는 색면추상은 보다 원색적이고 일차원적인 색을 주로 사용하였다. 색 표현의 단계 또한 재현적 회화와 비교하여 매우 단순화되어 있으며, 이는 결국 캔버스의 표면에서 더욱 선명한 색발현으로 표면효과를 만들어낸다고 본 연구자는 분석하였다.

클로드 모네 또한 색을 섞지 않고 튜브에서 짜내어 바로 사용한 선구자다. 그는 눈부신 빛의 표현을 위해 색의 발현을 매우 중요시 하였는데, 따라서 순수한 색채의 사용이 무엇보다 우선이었다. 태양의 빛을 구성하는 프리즘 7색을 기본으로 하여 색들을 서로 「섞지 않고」 사용하며, 이 방법이 바로 「색채분할」인 것이다.⁴⁹⁾ 단일한 색채의 사용은 당시에는 매우 획기적이었으나, 섞으면 섞을수록 어두워지는 색채의 특성을 고려하면 합리적인 결정이었다는 것을 알 수 있다.

<그림 15>는 2008년에 제작한 풍경화로 앞서 언급한 두 가지 기법과 튜브에서 바로 짜낸 색을 적용하여 작업한 예이다. 하늘의 배경으로 화면의 중간에는 산의 실루엣이 있고 화면 아래에는 한국의 색동을 그려 콜라주처럼 두 개의 이질적인 요소를 조합한 풍경화다.



<그림 15> 임영실, 『무제』, 2008

49) 임인경(2007), 전계서, p.6

산과 하늘은 물감을 뭍게 하여 칠하였고 캔버스에 스며들어 마르고 난 뒤 색동을 그려 넣었다. 이 그림에서 사용한 파랑, 갈색, 보라, 그리고 색동의 5가지 색 모두 튜브에서 바로 짜 유화제만 섞어 쓴 색이다. 하늘은 드넓은 원거리를 표현하기 보다는 ‘하늘은 파란색’이라는 일반적인 관념으로 접근하여 파란색을 상징적으로 사용하였다. 또한 풍경이라는 분명한 모티프를 가지고 작업을 시작하였지만, 색면회화의 기법을 적용한 시도를 통해서 추상적이고 함축적으로 풍경에 접근하는 시초가 되었다.

2017년에 제작한 <그림 16>은 색면회화의 기법과 색 개념에서 더 나아가 가시적인 대상을 묘사한 풍경화이다. 화면 속 풍경은 여러 지역을 이동하면서 받은 시각적 영감과 사진기록, 드로잉으로 축적된 이미지를 캔버스에 옮긴 것으로 특정한 장소가 아닌 보편적인 제주의 자연풍경의 모습이라고 할 수 있다.



<그림 16> 임영실, 『내가 사는 곳』, 2017

작업의 과정은 일차적으로 뭍게 갠 초록색 유화물감을 바탕에 부어 캔버스에 자연스럽게 스며들게 한 후 물감이 흐르거나 뭉쳐진 모양과 자리에 따라 오름의

능선들과 야자수들을 배치하였다. 이미지의 형성에 있어서 계획된 구도를 적용하기보다 캔버스 표면에 만들어진 효과를 따라서 가시적인 대상을 구현하였다.

이 작품에서 주목할 두 가지 요소는 그림자의 부재와 색의 사용에 있어서 상징적인 색 체계에 기반 하였다는 점이다.

첫째, 화면 속 어두움을 구성하는 요소는 빛에 의해 만들어진 나무와 오름의 그림자가 아닌, 대상 그 자체가 지닌 색으로 밝고 어두움을 나타낼 뿐이다. 밝은 하늘이 있지만 한 방향의 빛을 통해 전체풍경이 이루어지는 구조가 아니기 때문에 하늘은 빛의 원천으로서의 공간이 아닌 광활한 자연으로서의 공간으로 존재한다. 즉, 빛의 근원도 없고 따라서 그림자도 없는 것이다.

둘째, 화면의 가장 큰 부분을 차지하는 숲은 여름의 숲에서 느낄 수 있는 초록의 생생한 색감으로 이루어져 있다. 하지만 특정한 계절이나 시간대를 설정하지 않았기 때문에 여름의 풍경이라고 정의 내릴 수 없다. 숲을 표현함에 있어서 초록을 선택한 것은 색이 내포하고 있는 생명력의 에너지 때문이다.

괴테는 초록색에 대해 식물이 빛을 받아 활동 상태에 들어가며 나타나는 것⁵⁰⁾이라고 하였다. 예를 들어, 이파리 하나를 묘사함에 있어서 빛을 받는 부분과 그림자가 지는 부분을 따로 구분하지 않더라도 초록이라는 색이 빛의 활동을 함유하고 있으므로 그 자체로 빛과 이파리를 동시에 드러내는 것이다. 초록이라는 색은 만물의 생명력을 상징한다고 해도 과언이 아닐 것이다.

앞서 이러한 색에 담긴 상징성과 괴테의 색이론의 적용을 터너의 회화를 통해 살펴본 바 있다. 터너는 색에 대한 심리적인 감응을 가장 잘 이해하고 있었으며 홍수와 같은 대자연의 현상을 색채의 대비를 통해 더욱 극적으로 구현하여 승고의 감정을 일으키는 것을 목격하였다.

그의 친구이자 화가였던 데이비드 윌키가 배의 화재로 사망한 뒤 그의 죽음을 기리고자 제작한 <그림 17>은 빛의 효과와 더불어 색채의 대비가 가장 뚜렷하고 극적인 작품이다. 이 작품에서 터너는 빛과 어둠으로 삶과 죽음을 나타내고 있는데 흰색으로 빛의 효과를, 검은색으로 화재가 난 검은 배와 어둠을 나타내고 있다. 화재로 타들어가는 검은 배는 흰색의 구름이 덮힌 하늘을 더욱 밝게 대비시켜 마치 눈이 부신 듯한 착각을 불러일으키며 바다에 비친 하늘의 음영 또한

50) 백민아(2004), 전계서, p.33



<그림 17> 윌리엄 터너, 『평화-바다의 장례식』, 1842

검은 배를 더욱 강조하는 효과를 주고 있다. 바다 위의 검은 배가 더욱 검을수록 친구의 죽음에 대해 터너가 느끼는 감정이 더욱 명료히 전달이 되는 것은 친구의 죽음에 대한 슬픔을 시각적으로 표현하기 위해 현실에서 관찰되는 색이 아닌 색이 가진 심리적인 동화의 기능과 색의 상징성에 기반 하였기 때문임을 알 수 있다.

2) 추상성

회화에 있어서 추상의 개념은 여러가지 방법으로 나타난다. 앞서 터너의 회화를 통해 공기, 습기, 바람과 같은 무정형의 대상을 표현하기 위해 발전시킨 회화적 기법과 승고의 감정을 불러일으키는 극적인 자연재해와 같은 이벤트가 평면의 공간에서 추상적 공간으로 나아가게 된 과정을 살펴본 바 있다. 또한 빛에 의해 대상의 형태가 분해되고 확장되어 1950년대 추상표현주의의 기반이 된 모네의 풍경화 속 추상화된 공간을 다루었으며 데이비드 호크니의 경험의 시간과 운동성이 결합된 시공간의 풍경화를 분석하였다. 이를 통해 회화에 있어서 추상성의 표현은 기법적으로 수채화와 같이 부드럽게 블렌딩하는 기법, 거친 붓 자국과 마띠에르로 표면에 잔상으 남기는 기법, 균일한 붓의 터치 등으로 나눌 수 있으며, 개념적으로는 극적인 이벤트를 통한 심상의 표현, 빛에 의한 광학의 세계 그리고 개인의 경험과 시간성 등으로 종합할 수 있다.

본 연구자의 작업에서 추상적인 요소가 등장하기 시작한 건 2018년부터이다. 한라산 등반은 본 연구자에 자연에 대한 관념이 변하는 계기가 되었고, 시각적인 관찰을 통하여 자연의 변화와 분위기를 묘사하려고 했던 종전의 작업에서 시간,

소리, 날씨, 운동성 등을 통해 공감각적으로 영감을 받고 경험을 축적하는 대상으로 변화하였다. 이는 데이비드 호크니가 평면의 공간 속에 표현하고자 한 시간과 운동성의 시각화 연구와 개념적으로 유사점을 갖는 부분이다. 호크니는 확장된 스케일과 파노라마적인 포맷, 캔버스의 모든 공간을 같은 시각과 거리를 유지하며 접근하는 다시점의 법칙 등으로 자신의 개념을 드러냈다. 본 연구자 또한 경험의 재현을 위한 공간의 창출을 위해 더 큰 캔버스 공간의 필요성을 느꼈으며, 영감을 받은 자연의 요소와 분위기를 표현하기 위한 회화적 기법으로 추상적인 표현방법을 사용하기 시작했다.

<그림 18>은 야자수를 모티브로 자연의 양면성을 표현한 작품이다. 낮과 밤, 하늘과 땅, 그리고 여름이 끝나가면서 동시에 사람의 발길이 점점 끊기고 관심에서 멀어지는 관광지의 여름을 주제로 하였다. 야자수는 본 연구자에게 관광지와 휴양지의 환상을 제공하는 메타포이다.



<그림 18> 임영실, 『여름의 끝자락에서』, 2018

캔버스 화면 중간에서 낮과 밤이 색감의 차이로 나뉘어져 있으며 야자수 또한 낮에는 선명한 초록색의 실루엣을, 밤에는 본래의 색에서 벗어나 빛이 비쳐야만 보이는 밝은 색의 실루엣으로 위아래 대칭을 이루고 있다. 야자수를 제외하고 명확한 형태를 나타내는 가지적인 대상은 생략되었고 배경은 단순한 색감으로 메워져 깊이 없는 편평한 공간을 나타낸다. 또한, 캔버스 표면 위에 물감이 흘러내리는 것을 그대로 두거나 인위적으로 더하기도 했는데 유화제가 많이 섞인 물감은 중력에 따라 아래로 흘러내리며 정지된 풍경화면에 운동성을 드러낸다.

이렇게 야자수의 기하학적 배치, 깊이 있는 배경공간의 생략, 물감의 흐르는 기법 등은 이 후 작품에서도 지속적으로 나타나는 추상적인 요소로 분류할 수 있다.

<그림 19>는 계절이 바뀔 때 따라 새로운 색채의 옷을 입고 자신을 드러내는 핑크물리를 관찰한 후 제작한 작품이다.

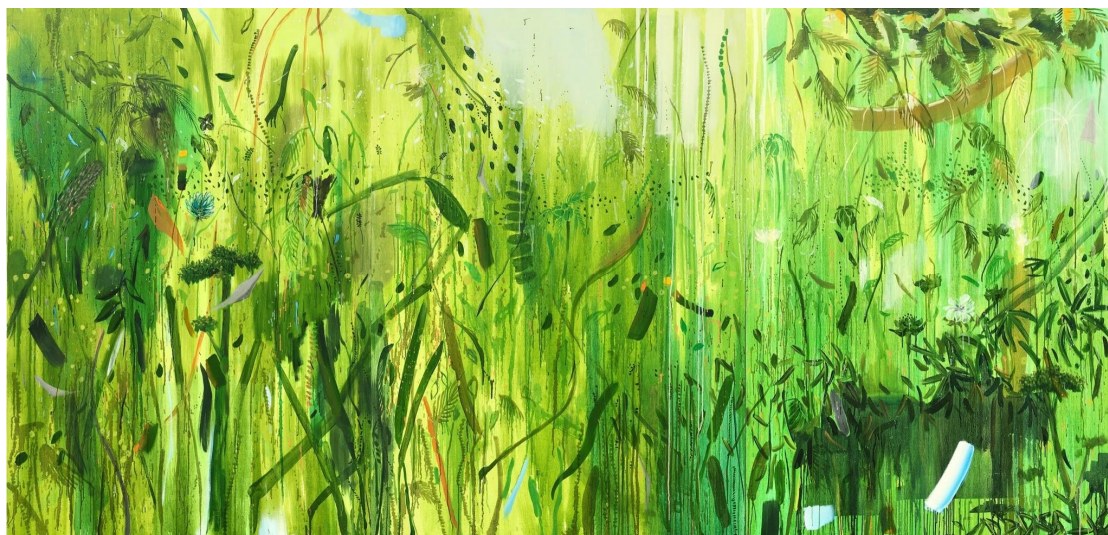


<그림 19> 임영실, 『가을의 체계』, 2018

핑크물리는 가을의 제주에 관광객을 끌어들이는 일종의 새로운 관광아이템으로 핑크물리가 만발한 장소는 유명관광지화 되고 있다. 핑크물리는 야자수와 같이 외래종이며 그 화려하고 독특한 외형으로 관광지의 환상적인 조경에 일조하고 있는 식물이다. 핑크물리의 특징은 줄모양의 잎으로 얇고 가느다란 잎이 한 줄기에 자라는데 가을이 되면 이 잎이 분홍빛을 띠게 된다.

초록색과 하늘색으로 채워진 배경은 각각 숲과 하늘을 상징하고 있으며 특정한 장소가 아닌 보편적인 숲의 느낌을 표현하고자 했다. 화면의 아래쪽으로 갈수록 어두운 색감의 초록색이 채워져 있는데 이는 시각적인 이유로 선택하였으며 전체 화면에 무게감을 더하는 역할을 한다. 불투명한 색채의 혼합은 형체가 없는 대기를 표현하는 최적의 기법으로 숲으로 꽂 찬 화면의 곳곳에서 공기가 움직이는 통로역할을 한다. 또한, 핑크물리의 구조적인 형태를 분해하여 줄기의 모양과 잎의 색감을 화면 전체에 고르게 분산시켰는데 식물의 유기적인 형태와 자유로운 구성을 통하여 화면 속에 리듬과 움직임을 주고자 했다.

<그림 20>은 이전의 작품들을 통해 체계화한 식물의 모티프와 추상적인 회화 언어를 더 큰 캔버스에 적용한 예로 시각적인 관찰 뿐 아니라 관람자의 시각영역을 능가하는 공간을 통해 경험을 창출하고자 하는 의도로 제작되었다. 이는 모네의 수련연작과 호크니의 풍경화에서 연구된 시간과 공간의 관계의 시각화라는 점에서 공통점을 갖는 부분이다.



<그림 20> 임영실, 『눈을 감고 귀를 기울여봐요』, 2018

공통점을 세분화하면 다음과 같다.

1. 일점 원근법에서 벗어난 풍경화 공간
2. 회화적 언어의 추상성
3. 캔버스의 표면을 드러내는 평면성

첫째, 전체 풍경이 한 소실점을 향하고 있지 않기 때문에 풍경화 속의 초점은 화면 전체로 확장이 된다. 즉, 왼쪽 끝이나 오른쪽 끝에서 그림을 바라보아도 동일한 시점을 유지할 수 있으며 따라서 그림 속 공간과 더 가까워지거나 멀어지는 시각적 현상이 발생하지 않는다.

둘째, 붓은 일차적으로 대상의 형태를 드러내는 역할을 하지만 반복적인 붓의 흔적이 화면 전체에 균일하게 사용되거나 패턴과 같은 일종의 규칙에 따름으로써 추상성을 드러낸다.

앞서 관찰한 예로 모네의 수련은 경계가 불분명한 모호하게 뒤섞인 붓 자국들로 이루어져, 추상적인 색의 안개를 만들어내고 있다.⁵¹⁾ 또한 호크니는 <그림 11>에서 배경과 나무, 산 등에 점과 선을 반복하여 패턴화 하였으며 이로써 사물 본래의 특징에서 벗어나 시각적인 추상성을 획득하였다. 본 연구자의 작품에서는 식물의 형태를 해체하여 점과 선의 강약으로 나타냈으며, 이 요소들은 화면 전체에 고르게 분산되어 공중에 떠다니는 듯한 운동감을 드러낸다.

셋째, 위의 모든 요소들은 캔버스 화면의 평면성을 드러낸다. 다시 말해 일점 원근법에서 벗어난 풍경화 공간과 대상을 묘사하지 않는 추상적인 붓의 흔적은 캔버스 밖의 세상을 환기시키는 것이 아닌 캔버스 위의 표면을 직시하게 유도한다.

미국의 미술비평가 클레멘테 그린버그(Clemente Greenberg)⁵²⁾는 20세기의 모더니스트 회화(Modernist Painting)⁵³⁾를 ‘평면성’에 따른 원리로 종합하였는데 평면

51) 뉴욕현대미술관 소장품 시각적 설명

52) 클레멘테 그린버그(1909-1994), 미국의 평론가로 1930년대 마르크시즘 입장에서 문학, 미술평론 활동을 했다. [네이버 미술대사전]

53) 모더니스트 회화, 1960년대 형식주의 미술 비평가로서 영향력을 크게 떨쳤던 그린버그(Clemente Greenberg(1909-1994)에 의해 발전된 회화개념. 그린버그는 18세기 철학자 칸트Immanuel Kant로부터 시작된 자기비판(self-criticism)적 경향의 심화 혹은 극대화가 모더니즘이라고 정의

성이란 전통적인 회화에서 추구했던 원근법에 따른 삼차원의 환영의 공간이 제거되고 회화매체 자체의 이차원성을 부각하고자 하는 개념이다. 그린버그는 평면성의 추구가말로 모더니스트 회화가 지향해야 할 목표이며, 회화의 매체를 구성하는 한계, 예를 들어 평면, 캔버스의 형태, 물감 등을 받아들이고 적극적으로 추구해야한다고 하였다. 그 중에서도 평면과 그 이차원성은 회화가 다른 어떤 예술과도 공유할 수 없는 유일한 조건이라고 하였다.⁵⁴⁾ 그린버그의 개념은 20세기 초 미국의 화가들을 비롯해 모네와 호크니의 회화 전반에 걸쳐 그 영향력이 증명되고 있다. 예를 들어, 모네의 <수련>은 특정한 주제를 대상으로 했음에도 불구하고 관람자가 눈앞의 캔버스에서 마주하는 것은 캔버스 표면에 남아있는 수많은 붓 자국들의 종합이다. 이 붓 자국들은 캔버스 위에 닿는 그 순간의 에너지와 느낌을 그대로 표현하고 있으며 붓 자국들의 존재가 드러날수록 관람자가 보고 있는 것은 다름 아닌 캔버스 위 물감의 흔적이라는 깨달음을 주는 것이다. 그리고 이러한 사실은 다른 매체가 모방하거나 공유할 수 없는 회화만이 가진 고유한 특질이다.



<그림 21> 임영실, 『눈을 감고 귀를 기울여봐요』 부분, 2018

<그림 20>에서 이러한 평면성은 크게 두 가지로 드러난다.

첫째, 캔버스 전반에 흩뿌려진 물감의 흔적이다. 유화제에 묽게 희석된 물감은

하였다. 즉 모더니즘의 본질은 원리 그 자체를 비판하기 위해 원리의 특징적인 방법들을 사용하는 데 있다는 것이다. 『세계미술용어사전』, 1999, 월간미술
54) 세계미술용어사전, 월간미술, (주)월간미술, p.139

그리는 과정에서 자연스럽게 표면에 튀기거나 흘러내리며 또한 의도적으로 뿌리기도 하였는데 중력에 따라 흔적을 남기는 물감의 자국이 캔버스의 화면을 드러내는 역할을 한다.

둘째, 우측 하단에 있는 밝은 파랑의 붓터치이다. <그림 21>

큰 캔버스의 하단은 중심에 비해 상대적으로 시선이 덜 가는 위치이며 또한 그림에서 가장 어두운 부분이기 때문에 빛의 역할이 필요하다고 판단하였고, 하늘을 연상시키는 흰색과 밝은 파랑의 그라데이션으로 붓의 터치를 남겼다. 인위적인 형태의 붓터치는 유기적인 형태의 자연적 모티프로 이루어진 전체 이미지에 녹아들어가지 않고 캔버스의 화면을 그대로 드러내는 역할을 한다.

추상적 회화언어와 평면성의 개념은 본 연구자의 작업 전반을 통해 서서히 형성되고 발전되어 온 형식적, 이론적 기반이며 <그림 20>은 그 집약적인 결과물로서 이 후 제작하게 되는 체험적 풍경공간의 시발점이 된다.

3) 공간

본 연구자의 풍경화는 전통적인 개념의 풍경화에서 다루는 공간의 요소 즉, 선원근법과 공기원근법을 통해 3차원의 공간을 재현하는 방식을 차용하지 않았으며, 자연의 모티브를 통해 시각과 더불어 감각을 자극하는 풍경이미지를 추구하였다. 또한 자연의 경험을 재현하기 위한 시도로 파노라마 포맷의 확장된 캔버스를 사용하였으며 인간의 가시영역을 넘어서는 크기의 풍경화가 주는 이점을 깨달은 바 있다.

이 후 본 연구자는 회화적 표현의 한계에 대한 고민과 더불어 자연경험의 재현에 대한 방법론적인 시도의 일환으로 28미터 길이의 회화작업을 제작하였다. 단일 풍경화 작품으로서는 방대한 길이인 이 작품은 ‘장소특정적 회화설치’라는 형식으로 규정하였는데, 이는 장소특정적 미술⁵⁵⁾의 개념에서 차용한 단어이다. 작품을 구상함에 있어서 특정한 전시장소를 염두에 두었으며, 작품이 장소의 특이

55) 장소특정적 미술(Site-specific art), 작품의 구성요소가 자연적 배경을 보충하거나 특정 장소와 조화를 이루기 위하여 의도적으로 계획되고 배치된 미술 작품을 의미한다.¹⁾존재하는 장소에 예술가가 개입하거나 관람객의 개입을 유도하는 방식을 취하며, 작품의 위치 그 자체를 작품을 구성하는 요소로 활용한다. 대지미술, 환경조각, 공공미술이 대표적인 장소 특정적 미술이며, 빌딩 파사드에 양식화된 조각, 벽화, 기념물이나 조각적 증축부분도 장소특정적 미술이라 할 수 있다. [위키피디아]

성과 상호교환적인 관계를 맺음으로서 공간을 만들어내기 때문에 이 작품은 ‘장소특정적’이며, 더불어 28미터의 길이는 단일 캔버스 프레임의 영역을 넘어서 현실의 공간으로 개입하기 때문에 입체예술작품이 공간을 점유하는 형식과 일치한다고 보았다.



<그림 22> 임영실, 『숲 속에서』, 2019

작업과정은 프레임이 없는 28미터의 캔버스에 직접 촬영한 숲의 이미지를 그렸는데 숲의 배경과 나무의 형태들을 초록색으로 단일화 하였으며, 이미지를 옮기는 과정에서는 프로젝터를 사용하였다. 세면으로 된 전시공간의 벽을 따라 캔버스를 설치하여 실제 숲 공간의 형태와 느낌을 재현하고자 했다. 28미터 길이의 풍경화를 관람하기 위해서 관람자는 그림의 시작부터 끝까지 걸어야 하는데 이러한 움직임의 자극은 숲길을 걷는 개인의 경험의 기억을 촉발하게 된다. 이러한 기억의 소환은 28미터의 그림 속에서 개인적이고 내면적인 풍경화 공간

을 형성하게 되며 작품 속으로 관객을 개입시키게 된다. 개인의 기억 속에 중첩된 경험의 재현은 본 연구자가 이전 풍경화를 제작함에 있어 느낀 한계점을 해결하는 요소였다.

다시 말해 캔버스 위에 표현된 풍경화 공간은 무엇을 보고 무엇을 느낄지에 대한 한계가 설정되기 마련인데 이는 본 연구자가 경험한 상상력을 자극하고 씬을 주는 숲공간의 개념과는 상이했다. 작품 속으로 관객을 개입시킴으로서 작품과 관람자 사이의 거리를 없애고 상호작용을 통해 관계가 형성이 되는 유기적인 풍경화 공간은 하나의 경험이라고 할 수 있다. 그리고 이러한 풍경화의 경험은 필연적으로 운동성과 시간의 개념을 동반하게 된다. 이는 앞서 호크니의 포토콜라주를 통해 살펴본 바 있는데, 호크니가 자신이 경험한 시간의 재현을 위해 포토콜라주라는 공간을 창출하는 새로운 방식을 고안해 냈듯이 본 연구자 역시 캔버스의 평면 위에 자연을 경험한 방식을 드러내고자 하였다. 이는 보는 이에게 시각뿐만 아니라 공간을 지각하는 경험을 제공하고, 따라서 개인의 내면에 중첩된 개인적인 기억과의 조우는 단일한 이미지로서의 풍경화가 아닌, 보다 확장된 의미의 풍경화를 남기게 되는 것이고, 곧 새로운 공간의 창출을 의미하는 것이다.

IV. 결론

풍경화는 관찰자의 시점에서 바라보는 시지각적 현실임과 동시에 외부세계와 맺은 관계의 형태를 드러내는 관념적인 공간이다. 역사적으로 많은 예술가들이 자연풍경을 통해서 문화, 역사, 그리고 개인의 기억과 경험을 공유해 왔으며, 다양한 예술장르와 첨단 미디어들이 난무하는 현대미술 속에서도 주위를 환기하고 자신의 정체성을 재정립 할 수 있는 하나의 시각적 기호로 존재하고 있다.

본 연구자는 풍경화를 제작함에 있어서 개인의 기억에서 시작하였으나 총체적인 경험을 제공하는 공간으로 인식하고 작품을 발전시켜왔으며, 풍경화 속 공간을 표현함에 있어서 다양한 방법론과 개념을 연구하였다.

본인 작품분석의 예비적 단계로 르네상스부터 근대까지 풍경화의 발전과정을 정리하였고, 모더니즘 이후 풍경화의 진행상황과 의미를 돌아보며 풍경화의 과거와 현재의 맥락을 짚어보았다.

윌리엄 터너의 작품분석을 통해 극적인 자연현상의 회화적 표현방법을 알 수 있었고, 모네의 빛의 공간이 추상과 평면성으로 나아가는 당시의 현대성을 대변함을 파악할 수 있었다. 데이비드 호크니는 시간과 경험이라는 개념의 표현을 위해 다양한 평면예술의 실험을 진행하였고, 풍경화 속 공간의 표현방법을 확장하였다.

위의 논의를 토대로 한 본인작품 분석에서 두 가지의 결론을 도출할 수 있었다. 첫째, 풍경화에는 본 연구자가 시각적으로 관찰하고 경험한 풍경뿐만 아니라 본 연구자가 속해 있는 지역적 문화, 사상, 그리고 미술의 역사까지 내포한다는 것이다. 야자수 한 그루를 그림에 있어서 열대지방 종인 야자수가 이종환경에서 자리 잡게 된 지역적 역사와 그 야자수를 바라보는 시각, 표현하는 방법 등은 우연한 계기를 통한 결정이 아닌 관찰자가 주위환경과 관계를 맺는 과정에서 켜켜이 쌓인 해석의 산물인 것이다. 따라서 풍경화를 그린다는 것은 본인과 자연 둘 다에 대한 이해를 요하는 일임을 깨닫게 되었다.

둘째, 자연의 대상을 경험의 공간으로 표현하기 위해선 더욱 다양한 연구방법이

동원되어야 한다는 것이다. 전통적인 풍경화에서 찾을 수 있는 화면구성과 묘사 방법, 붓터치, 그리고 추상회화에서 감정을 전달하는 표현법 등은 각자의 영역에서는 안정적인 이해력을 얻고 있지만 한 공간에 혼용되었을 때는 혼란과 모호함을 야기할 수 있다. 따라서 자연을 간접적으로 경험할 수 있는 공간 창출이라는 중추적인 의미전달을 위해 보다 다양한 시도가 수반되어야 할 것이며, 자연공간표현에 대한 명확한 목적설정을 통하여 점진적인 공감대 형성이 필요함을 알게 되었다.

본 연구자는 이번 연구를 통해 역사적인 관점으로 지금까지의 작업을 조명해 볼 수 있었으며, 현대의 풍경화가 전달할 수 있는 의미가 무한함과 동시에 본 연구자의 시도가 가치 있는 일임을 확신할 수 있었다. 지금까지의 이론적인 연구를 바탕으로 보다 확장된 풍경화의 공간을 창출하고 이를 통해 우리가 살고 있는 자연의 이면을 발견할 수 있기를 고대한다.

참 고 문 헌

< 단 행 본 >

- 리오넬로 벤투리(1999), 정진국 옮김, 『회화의 이해』, 눈빛
- 마르코 리빙스톤(2013), 주은정 옮김, 『데이비드 호크니』, 시공사
- 마순자(2003), 『자연, 풍경 그리고 인간』, 아카넷
- 마틴 케이퍼드(2012), 주은정 옮김, 『데이비드 호크니와의 대화 다시, 그림이
다』, 디자인하우스
- 모도야끼 히로시(1990), 김수석 옮김, 『조형심리학입문』, 지구문화사
- 아르놀트 하우스저(1999), 백낙청·반성완 옮김, 『문학과 예술의 사회사 2』, (주)창비
- 알베르티(2011), 김보경 옮김, 『회화론』, 기과량
- 앙리 베르크손(2017), 최 화 역주 『물질과 기억』, 자유문고
- 이주영(2007), 『예술론 특강』, 미술문화
- 임두빈(2003), 『한 권으로 보는 서양 미술사 이야기』, 가람기획
- 임영방(1986), 『미술의 길』, 지학사
- 진중권(1994) 『미학오디세이 I』, 휴머니스트
- E.H. 고프리치(2003), 차미례 옮김, 『예술과 환영』, 열화당
- H.W. 쟈슨(1985), 이일 옮김, 『서양미술사』, 미진사,
- Joseph Leo Koerner(1990), 『Caspar David Friedrich and the Subject of
Landscape』, Reaktion Books
- M.칼리니스쿠(1987), 이영욱, 백한울 외 옮김, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 시각과
언어

<학위 논문>

- 김현실(2003), 『J. M. William Turner의 빛과 음영의 회화 연구』, 석사학위논문, 단국대학교 디자인대학원
- 김현아(2000), 『DAVID HOCKNEY 조형론』, 석사학위논문, 경기대학교 조형대학원
- 문지인(2015), 『모네의 빛과 색채에 나타나는 감성연구』, 석사학위논문, 경기대학교 교육대학원
- 박성자(2011), 『몬드리안 작품세계에 나타난 수직, 수평연구』, 석사학위논문, 경기대학교 미술, 디자인대학원
- 백민아(2004), 『괴테의 색채론 연구』, 석사학위논문, 경북대학교 대학원
- 손현주(2007), 『색면추상에 내재된 정신과 조형미에 관한 연구』, 석사학위논문, 단국대학교 대학원
- 신현영(2003), 『클로드 모네(Claude Monet) 회화의 특성연구: 수련 연작 중심으로』, 석사학위논문, 동아대학교 교육대학원
- 안희은(2012), 『모네 회화의 특성이 근 현대 회화에 끼친 영향』, 석사학위논문, 충북대학교 교육대학원
- 오보환(2007), 『현대 도시풍경화 연구』, 석사학위논문, 한남대학교 사회문화대학원
- 이상엽(1997), 『유럽 자연주의 풍경화의 형성과 특성에 관한 연구』, 석사학위논문, 대구대학교 대학원
- 이주영(2016), 『순수 기억 이미지와 숲의 조형성 연구』, 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원
- 이지혜(2021), 『데이비드 호크니(David Hockney)의 초상화와 시각의 매커니즘』, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원
- 이화진(2003), 『C. D. 프리드리히(C. D. Friedrich)의 풍경화에 나타난 공간 구성 연구』, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원
- 임인경(2006), 『수련을 그린 클로드 모네(Claude Monet)의 작품 연구(지베르니 기를 중심으로)』, 석사학위논문, 대구대학교 대학원
- 임정은(1992), 『공간화 된 시간의 체험: 데이비드 호크니의 ‘방문’』, 석사학위논문

- 문, 이화여자대학교 대학원
- 정혜원(2016), 『기억된 이미지를 재해석한 노마드적 풍경 표현 연구』, 석사학위
논문, 홍익대학교 대학원
- 조상은(2019), 『빛과 운동성에 관한 회화적 표현 연구』, 박사학위논문, 홍익대
학교 대학원
- 채정원(2015), 『풍경 모티브의 회화적 표현 연구』, 석사학위논문, 국민대학교
일반대학원
- 한성원(2013), 『자연의 숲을 통한 풍경화 표현 연구』, 석사학위논문, 숙명여자
대학교 대학원
- 황주영(2005), 『18세기 영국 정원의 풍경화적 속성에 관한 연구』, 석사학위논
문, 이화여자대학교 대학원
- 황희정(2002), 『데이비드 호크니의 포토콜라주(1982-1986)에 나타난 공간의 해체
와 재구성』, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원

<참고 사이트, 동영상>

네이버미술대사전

<https://terms.naver.com/list.naver?cid=42636&categoryId=42636>

뉴욕현대미술관(2019), 소장품 시각적 설명

<https://www.moma.org/collection/works/80220>

두산백과 <http://www.doopedia.co.kr/>

빈센트 반고흐의 데이비드 호크니(2019), 인터뷰

https://www.youtube.com/watch?v=vA_I0qwnh_w

위키 백과사전 <http://www.wikipedia.org/>

<Abstract>

A Study on Space in Landscape Painting

- Focusing on my painting -

Lim Young Sil

Graduate School of Jeju National University

Painting, Department of Fine Arts

Supervised by Professor Park Sung-Jin

Painting has continued its history by changing its roles according to the times, and among those various eras, landscape painting has established itself as a space of nostalgia, or an imaginary space with a utopia of aspirations since the Renaissance. In contemporary art, landscape painting has built a visual and perceptual world that represents the artist's thoughts, experiences, and mind. Thus, landscape painting shares the perspective of the artist and a story in it.

For me, nature is an interesting subject from the unknown and a space that offers one a rest at the same time. I have been working in landscape painting using both abstraction and representation to convey these emotions about nature and landscape.

This thesis is on the purpose to research the process that landscape painting has evolved in history and to study the theoretical basis for creating a space in landscape painting through analysing artists' works. Therefore, I could illuminate my works in comparison with other artists.

First, the development process of landscape painting, which has been established as a genre in art history since the Renaissance, is reviewed in general to understand the fundamental meaning of landscape painting. Then, I analyzed the theoretical methodology in creating a space of the artists, William Turner, Claude Monet and David Hockney. Next, I divided my work in two; content and formal aspects.

In terms of content, I wrote the motivation and my goal of painting, and in terms of formality, I divided my artistic characteristics into color, abstraction and space and analyzed them.

Based on the above study, three understandings were obtained.

First, the vitality of the color green is always valid regardless of the season or time. This is an unchanging concept and widely understood in general with a symbolic meaning in it.

Second, the brush strokes and colors that do not depict a visible object contain ambiguity in themselves, provoking the imagination of the undefined and leaving a space for interpretation. This is also a basic concept that abstraction presupposes, and I realized the advantage of expanding the boundary of my thinking through this.

Third, a space where representation and abstraction are mixed conveys the experience and emotions of the observer. A painting depicting the landscape of a specific place conveys information about the place and evokes the shared memories contained in that place. On the other hand, in a space painted in various expressions, personal experience and emotions can coexist in an observer's mind. Thus, it is possible to create a space in painting that is closer to the experience of the observer.

As such, if I continue painting and doing theoretical research on this topic, I could expand the possibilities of creating a space in landscape painting.