



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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](#) 

미술학석사 학위논문

연출과 즉흥을 통한
허무의 극복 표현연구
-나의 작품을 중심으로-

2023년 2월

서울대학교 대학원
동양학과 동양화전공
윤지현

연출과 즉흥을 통한
허무의 극복 표현연구

-나의 작품을 중심으로-

지도교수 조인호

이 논문을 미술학 석사 학위논문으로 제출함

2022년 10월

서울대학교 대학원

동양화과 동양화 전공

윤지현

윤지현의 석사 학위논문을 인준함

2022년 12월

위원장 신하순 (인)

부위원장 김성희 (인)

위원 최석원 (인)

국문초록

본 논문은 2020년부터 현재까지 나의 작품을 다룬 작품연구 논문으로 작품 속 연출과 즉흥의 요소를 분석하여 허무의 극복 표현에 대해 살펴본다. 허무는 인간의 삶에 가장 많이 녹아든 의식이자 관념이다. 그만큼 불안을 이겨내고 삶과 자신의 본질에 다가서는 것은 많은 이들의 주제이다. 그러나 허무는 반드시 부정적인 것이 아닌 극복될 수 있는 것으로 극복된 허무는 도리어 삶의 무의미함이 아닌 삶의 의지가 되며 모든 가치가 전복된 상태로서 있음의 토대가 된다.

허무의 극복은 모티프와 프레임을 통한 연출과 즉흥적 먹 표현을 통해 구현된다. 나는 허무를 극복하고자 나의 일상을 모티프 삼아 사람과 삶을 표현하는 데 집중한다. 이때 연출을 통해 이를 극적으로 드러내며 즉흥적 곡선으로 허무의 자유로운 속성을, 즉흥적 과묵으로 허무의 전복적 속성을 드러낸다. 극복된 허무의 의지적 속성은 화면 안에만 머무르지 않는 것으로 프레임을 통해 표현의 범위가 확장된다. 화면 속 대상의 색을 프레임에 칠하거나 화면의 가장자리를 정제시키지 않는 등 작품의 외곽과 액자를 변형시킴으로써 화면 속 내용을 프레임까지 발산한다. 이에 나의 작품 속 허무의 극복 표현은 화면 속뿐만 아니라 화면 밖에서까지 드러나게 된다.

본 논문은 극복된 허무를 구현하는 나의 작품에 대해 아래와 같이 분석한다. I 장 머리말에서는 작업의 주제를 비롯한 본 논문의 구성방식과 중요성에 대해 개괄한다. II 장에서는 허무의 사전적 의미와 철학적 의미를 고찰한 후 이를 토대로 극복된 허무의 의미에 대해 살펴본다. 다케히사 유메지와 에드바르 뭉크의 작품을 통해 단면적 허무의 표현과 우키요에 화풍을 통해 긍정으로 탈바꿈된 허무의 표현을 살펴본 후, 노장사상을 통한 무(無)의 의미와 니체의 ‘완전한 허무주의’ 개념을 통해 극복된 허무에 대해 고찰함으로써 극복된 허무에 대한 나의 의견을 표명한다. III 장에서는 모티프와 프레임을 통한 연출방식과 곡선과 과묵으로 드러나는 즉흥성을 분석하며 작품 속 허무의 극복 표현에 대해 살펴본다. 일상

을 모티프 삼아 화면을 구성하되 연출을 통해 극적으로 드러나는 허무에 대해 분석하며 극복된 허무의 의지적 속성이 프레임을 통해서도 발산되고 있음을 살펴본다. 이어 즉흥적 곡선과 파묵 표현을 통해 드러나는 허무의 자유와 전복적 속성에 대해 밝히며 이를 통해 극대화되는 허무의 운동성에 대해 살펴본다. IV장에서는 작품의 조형적 특징과 재료기법을 설명하며 작품의 독창성을 규명한다. 먹선의 기세와 프레임의 변형, 색채의 대비와 정제되지 않은 표면 등 조형적 특징들을 살펴본 후 먹과 분채, 커피와 콩테 등을 활용하는 재료기법에 대해 설명하며 작품의 조형성과 재료기법이 허무의 극적 표현을 더욱 극대화하고 있음을 밝힌다. 마지막으로 V장 맺음말에서는 앞의 내용을 다시 한번 돌아보며 앞으로의 작업 방향에 대하여 모색한다.

본 논문은 허무에서 긍정적 결과를 도출해낸다는 점에서 다른 연구들과 다르다. 나는 허무라는 감정을 단순 나열하지 않는다. 나는 허무를 새롭게 바라보며 거기서 삶의 의지를 끄집어내고 본 논문을 통해 나의 작업을 분석하여 이를 규명한다. 이것이 나의 작업과 본 논문이 지니는 가치이자 중요성이다. 나는 관람자들이 나의 작품을 통해 지금 현재의 삶을 있는 그대로 바라보는 의지로서의 감상을 느끼길 바란다. 규명되지 않는 삶의 의미와 자신의 존재에 대해 외면하고 체념하는 것이 아닌 허무를 직시하며 사력을 다해 살아가는 인간의 가치와 인생의 가치를 느꼈으면 한다. 이것이 내 작업의 목적이며 이를 규명하는 것이 본 논문의 목적이다.

주요어: 허무, 무(無), 허무의 극복, 연출, 즉흥, 프레임, 액자, 커피 염색
학 번: 2020-23758

목 차

국문초록	i
목 차	iii
참고도판 목록.....	v
작품도판 목록.....	vi
I. 머리말	1
II. 허무의 의미와 극복	5
1. 허무의 의미	5
2. 허무의 극복	11
III. 허무의 극복 표현	19
1. 연출	19
1) 모티프로 구성하는 허무	20
2) 프레임으로 발산하는 의지	40
2. 즉흥	50
1) 곡선으로 구현되는 자유	50
2) 파묵으로 구현되는 전복	57
IV. 조형적 특징 및 재료기법	65
1. 조형적 특징	65
1) 선의 기세	65
2) 프레임의 변형	71

3) 색채 대비	79
4) 정제되지 않은 표면	84
2. 재료기법	89
1) 떡의 활용	89
2) 분채의 사용	93
3) 커피 염색	97
4) 콩테의 활용	102
V. 맺음말	105
참고문헌	110
작품집	113
Abstract	135

참고도판목록

- 【참고도판 1】 다케히사 유메지 (竹久夢二), <절망 속의 여인>, 1940년
대 초 쇼와시대, 목판, 37x39cm, 대영박물관
- 【참고도판 2】 에드바르 뭉크(Edvard Munch), <이별>, 1896, 캔버스에
유채, 127x96cm, 뭉크미술관
- 【참고도판 3】 우타가와 히로시게(歌川広重), <명소에도백경: 아사쿠사
의 논과 도리노마치 참배>, 1857, 목판화, 36x23.5cm, 브루클린 미술관
- 【참고도판 4】 스즈키 하루노부(鈴木春信), <밤의 매화>, 1766년경, 주반
니시키에, 32.4x21cm, 메트로폴리탄 미술관
- 【참고도판 5】 신윤복(申潤福), <월야밀회(月夜密會)>, 18세기, 지본채색,
28.2x35.6cm, 간송미술관
- 【참고도판 6】 레드제플린의 4집 『Led Zeppelin IV』
- 【참고도판 7】 여백을 통한 프레임 변형
- 【참고도판 8】 작품에 사용하는 검은색과 갈색의 유연묵(油煙墨)
- 【참고도판 9】 작품에 주로 사용되는 적색 계열의 분채
- 【참고도판 10】 분채와 편채로 만든 물감
- 【참고도판 11】 검은색으로 덮은 가장자리의 적색 부분
- 【참고도판 12】 작품에 사용되는 아메리카노
- 【참고도판 13】 커피의 색과 오리나무 열매의 색과 한지의 미색 비교
- 【참고도판 14】 오리나무 열매를 끓인 물
- 【참고도판 15】 작품에 사용되는 콩테(conté)

작품도판목록

【작품도판 1】 <빈소 (Letting Go)>, 2020, 장지에 먹, 분채, 콩테, 커피, 86x137cm

【작품도판 2】 <이방인 (L'etranger)>, 2021, 장지에 먹, 분채, 콩테, 커피, 142x95cm

【작품도판 3】 <액자를 비워두는 이유 (Basis)>, 2021, 장지에 먹, 콩테, 커피, 127.4x84.3cm

【작품도판 4】 <선셋 (Sunset)>, 2020, 장지에 먹, 분채, 콩테, 86x45cm

【작품도판 5】 <선 라이즈 (Sunrise)>, 2022, 장지에 먹, 분채, 콩테, 146.4x57.3cm

【작품도판 6】 <비밀을 묻어두는 곳 (Secrecy)>, 2021, 순지에 먹, 분채, 콩테, 커피, 156x122cm

【작품도판 7】 <삶 (Bitter Sweet Symphony)>, 2022, 장지에 먹, 콩테, 217.2x155.3cm

【작품도판 8】 <뿌리가 없는 식물에게 필요한 것 (Breath)>, 2021, 장지에 먹, 콩테, 38.8x34.3cm

【작품도판 9】 <사랑을 잃고 부르는 노래 습작 (Baby Innocent)>, 2018-2022, 종이에 펜 & 장지에 먹, 콩테, 커피, 33.2x27.5cm

【작품도판 10】 <선샤인 습작 (Baby Sunshine)>, 2018-2022, 오션지에 펜 & 장지에 먹, 콩테, 커피, 38x32.2cm

【작품도판 11】 <천국으로 가는 계단을 사려는 노인 (Stairway)>, 2019-2021, 나무에 옷칠, 52.5x43cm

【작품도판 12】 <사랑을 잃고 부르는 노래 (Innocent)>, 2018-2022, 순지에 먹, 콩테, 커피, 오리나무 열매, 분채, 170x150.5cm

【작품도판 13】 <돌아오지 않을 사람, 선샤인 (Sunshine)>, 2022, 순지에 먹, 콩테, 커피, 196.6x145.3cm

- 【작품도판 14】 <안부 (Flower Jasmine)>, 2022, 순지에 먹, 콩테, 커피, 81x66cm
- 【작품도판 15】 <데이 Die Yi :행복했으면 하는 사람의 이름>, 2021, 순지에 먹, 콩테, 커피, 분채, 70.2x70.4cm
- 【작품도판 16】 <조조 (JoJo)>, 2019-2021, 커피순지에 먹, 콩테, 커피, 93x73cm
- 【작품도판 17】 <폭포 (Waterfall)>, 2021, 순지에 먹, 콩테, 56x53.5cm
- 【작품도판 18】 <선 자화상 (Line Portrait)>, 2020, 장지에 먹, 분채, 콩테, 78x60cm
- 【작품도판 19】 <공허안 (Empty Eye)>, 2020, 장지에 먹, 콩테, 78x58cm
- 【작품도판 20】 <한 번의 고독 (No.1 Solitude)>, 2019-2021, 종이에 연필, 커피, 35x30.5cm
- 【작품도판 21】 <깊은 밤 (Midnight)>, 2019-2021, 장지에 먹, 콩테, 커피, 채색, 오리나무열매, 170x130cm
- 【작품도판 22】 <마지막 문 (Last Moon)>, 2019, 장지에 먹, 콩테, 210x150cm
- 【작품도판 23】 <달빛현실 아래 꿈꾸는 우리 (Moonlight Reality)>, 2019, 장지에 먹, 콩테, 200x134cm
- 【작품도판 24】 <불면증 (Insomnia)>, 2021, 커피순지에 먹, 분채, 콩테, 78x60.5cm
- 【작품도판 25】 <들꽃이 핀 자리 (Strength)>, 2021, 장지에 먹, 콩테, 커피, 73.5x73cm
- 【작품도판 26】 <신여성의 칼라사진 (1920)>, 2021, 장지에 먹, 64x71cm
- 【작품도판 27】 <자화상 No.2 (Self-portrait No.2)>, 2022, 장지에 먹, 콩테, 커피, 89x81cm
- 【작품도판 28】 <붉은 장미 자화상 (Portrait of Red Rose)>, 2020, 장지에 먹, 분채, 콩테, 64x38cm

I. 머리말

인간은 왜 살아야 하며 인생은 살 만한 가치가 있는 것일까. 나는 인간이 존재해야 하는 근본적인 이유를 갖고 태어나지 않는다고 생각하여 부단히 나의 존재 의미와 삶의 이유를 물었다. 그러나 삶과 존재의 의미에 대해 호소할수록 내가 마주하는 것은 명확한 답이 아닌 세상의 침묵이었고 그 침묵으로 인해 증폭되는 허무였다. 허무는 나의 삶을 살아가는 것이 아닌 살아짐의 시간으로 만들었다. 이것이 나의 작업의 발로가 되었다.

나는 있는 그대로의 허무를 표출해왔다. 삶과 인간 존재의 무용함에 초점을 맞춰 ‘나는 누구인가’, ‘인생은 알 수가 없다’ 와 같은 자아실현에 대한 열망과 삶과 존재에 대한 의구심을 이야기했다. 고로 이러한 사유들과 그런 사유를 하는 나의 이중 자화상이 작업의 주(主)를 이루었다. 그러나 뜻하지 않게 마주한 소중한 사람들의 죽음은 삶과 존재에 대한 나의 생각을 바꾸어 놓았다. 역설적이게도 허무의 궁극이라 할 수 있는 인간의 죽음은 나에게 삶에 대한 욕망을 일깨웠다. 말로 형용할 수 없는 이 세상에서 인간이 해야 할 것은 살아 숨 쉬는 자신의 존재에 대한 명징한 의식을 가지고 삶을 가꿔나가는 것이었다. 인생은 허무함 투성이라 살 가치가 없는 것이 아니었다. 인생은 허무하기에 살 가치가 있는 것이었다.

따라서 허무는 반드시 부정적이지 않다. 허무는 극복될 수 있는 것으로 극복된 허무는 도리어 삶의 의지가 된다. 삶의 의지는 삶에 대한 단일한 가치 기준을 전복시키고 다양한 ‘있음(有)’을 만들어낸다.

나는 이러한 ‘삶에의 의지’로서의 허무를 즉흥적이고 직관적으로 구현하며 연출적으로 표현한다. 나는 허무를 극복하고자 나의 일상을 모티프 삼아 사람과 삶을 구현하는 데 집중한다. 그러나 이를 사실적으로 표현하지 않고 비유와 상징을 이용하여 허무의 의미를 은밀하게 드러내는 등 연출을 통해 삶의 영위 속 인간 존재를 극적으로 드러낸다. 이에 화면 속에는 삶과 인간 존재를 직시함으로써 허무를 극복하는 나의 능동적 태도가 드러난다. 이때 먹선의 기세로 극복된 허무의 자유로운 속성을 드러내며 파묵을 통해 전복적 속성을 구현한다. 자유로운 곡선으로 삶을 향한 의지와 무(無)의 가능성을 드러내며 번지고 흘러내리는 먹면을 통해 삶에 대한 절대적 기준들이 전복된 무경계의 허무를 드러낸다.

극복된 허무의 의지적 속성은 화면 안에만 머무르지 않는 것으로 프레임을 통해 극복 표현이 확장된다. 화면 속 대상의 색을 프레임에 칠하거나 화면의 가장자리를 정제시키지 않는 등 작품의 외곽과 액자를 변형시킴으로써 연출을 통한 극적 구성을 극대화하며, 화면 속 내용을 프레임과 결부시킴으로써 새로운 프레임을 제시한다. 또한, 서양식의 엔틱 액자를 사용하여 동양화를 향한 고착된 시선에 의문을 던짐으로써 극복하고자 하는 허무의 범위를 확장해 나간다. 본 논문을 통해 긍정적 허무를 구현하는 나의 작업에 대해 살펴보고 이를 규명하고자 한다.

본 논문은 총 5장으로 구성되어있다.

I 장 머리말에서는 작업의 배경과 주제를 밝히며 본 논문의 구성방식과 중요성에 대해 개괄하였다. II 장에서는 허무의 사전적 의미와 철학적 의미를 고찰한 후 이를 토대로 극복된 허무의 의미에 대해 살펴본다. 다케히사 유메지와 에드바르 뭉크의 작품을 통해 단면적 허무의 표현과 우키요에 화풍을 통해 긍정으로 탈바꿈된 허무의 표현을 살펴본 후, 노장사상을 통한 무(無)의 의미와 니체의 ‘완전한 허무주의’ 개념을 통해 극복된 허무에 대해 고찰함으로써 극복된 허무에 대한 나의 의견을 표명한다. III 장에서는 모티프와 프레임을 통한 연출방식과 곡선과 파묵으로 드러나는 즉흥성을 분석하며 작품 속 허무의 극복 표현에 대해 살펴본다. 일상을 모티프 삼아 화면을 구성하되 연출을 통해 극적으로 드러나는 허무에 대해 분석하며 극복된 허무의 의지적 속성이 프레임을 통해서도 발산되고 있음을 살펴본다. 이어 즉흥적 곡선과 파묵 표현을 통해 드러나는 허무의 자유와 전복적 속성에 대해 밝히며 이를 통해 극대화되는 허무의 운동성에 대해 살펴본다. IV 장에서는 작품의 조형적 특징과 재료기법을 설명하며 작품의 독창성을 규명한다. 먹선의 기세와 프레임의 변형, 색채 대비와 정제되지 않은 표면 등 조형적 특징들을 살펴본 후 먹과 분채, 커피와 콩테 등을 활용하는 재료기법에 대해 설명하며 작품의 조형성과 재료기법이 허무의 극적 표현을 더욱 극대화하고 있음을 밝힌다. 마지막으로 V 장 맺음말에서는 앞의 내용을 다시 한번 돌아보며 앞으로의 작업 방향에 대하여 모색한다.

본 논문은 허무라는 감정의 나열이 아닌 거기서 끌어내는 귀결이라는 점에서 중요하다. 삶이란 살만한 가치가 있는지, 인간은 왜 살아야 하는

지와 같은 본질적 질문에 대한 ‘그렇다’ 라는 긍정이자 ‘극복’ 이라는 대답이다. 본 논문은 허무라는 개인적 감정을 넘어 그 감정에 대항하는 의지를 분석하여 허무의 새로운 면을 제시하므로 단면적 의미의 허무를 표현하고 나열하는 것에 그쳤던 기존의 선행 연구들과는 다르다. 나는 허무를 새롭게 바라보며 거기서 삶에의 의지를 끄집어내고 본 논문을 통해 나의 작업을 분석하여 이를 규명한다. 이것이 나의 작업과 본 논문이 지니는 가치이자 중요성이다.

나의 작업은 허무를 직시하여 허무를 극복한 결과물이다. 그러므로 관람자들이 나의 작품을 통해 현실에서 실현할 수 없는 것을 위로받거나 대신 느껴보고자 하지 않기를 바란다. 지금 현재의 삶을 있는 그대로 바라보고 그것을 피하지 않는 의지를 느끼길 바란다. 규명되지 않는 삶의 의미와 자신의 존재에 대해 외면하고 체념하는 것이 아닌 허무를 직시하며 사력을 다해 살아가는 인간의 가치와 인생의 가치를 느꼈으면 한다.

이것이 내 작업의 목적이며 이를 규명하는 것이 본 논문의 목적이다. 이로써 본 논문은 허무의 단일한 결론을 향하고 있는 것이 아닌 하나의 가치에만 매몰되어 삶도 허무도 제대로 알지 못하는 결론을 향하지 않기 위함을 말하고 있다.

II. 허무의 의미와 극복

허무는 인간의 삶에 가장 많이 녹아든 의식이자 관념이다. 그만큼 불안안을 이겨내고 삶과 자신의 본질에 다가서는 것은 시대를 막론한 많은 이들의 주제이다. 허무는 늘 위험하고 부정적인 것으로 인식되지만 인간을 무의미의 늪에 빠지도록 내버려 두지만은 않는다. 도리어 삶과 존재의 무의미함을 극복하고자 하는 의지를 도출해낸다.

II 장에서는 허무의 사전적 의미와 노장철학을 통한 철학적 의미를 살펴본 후에 니체의 ‘완전한 허무주의’ 개념을 토대로 극복된 허무에 대해 설명한다. 이 과정에서 허무의 부정성을 강조한 작품과 극복된 허무를 표현한 작품들을 함께 살펴보며 허무를 바라보는 다양한 시각을 분석한다. 이후 삶에의 의지이자 절대적 가치의 전복이자 있음의 토대로서의 의미를 지니는 극복된 허무에 대한 나의 의견을 표명한다.

1. 허무의 의미

허무(虛無)란, “아무것도 없이 텅 빈, 무가치하고 무의미하게 느껴져 매우 허전하고 쓸쓸함을 뜻하며 동양의 노장철학에서는 형상이 없어 볼 수도 들을 수도 없는 우주의 본체를, 서양철학에서는 유(有)에 대립하는 개념만 있고 실재하지 아니하는 무의미한 무(無)의 의식” 1)을 말한다.

1) “허무” 정의, 표준국어대사전 검색, 국립국어원, 검색일 2022.10.21.
<https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do?pageSize=10&searchKeyword=%ED%97%88%EB%AC%B4>

이러한 의식이 지속되어 현상이 되면 허무주의(Nihilism)라고 한다. 허무주의란 “최고가치의 탈가치에 의해 초래되는 의미상실의 경험상황, 절대적 무의미함”²⁾을 나타내는 이론이나 학설 또는 그런 주장으로, “우리의 삶과 세계에는 어떠한 가치도 의미도 없고 무게도 없으며 오직 공허한 무(無)만이 있을 뿐이라는 생각 또는 느낌이다. 니체(F. W. Nietzsche, 1844~1900)는 이와 같은 것을 경험하는 상황을 허무주의 현상으로 규정”³⁾하였고, 카뮈(Albert Camus, 1913~1960)는 “존재 의미에 대한 멈출 수 없는 인간의 염원과 엄중한 현실 사이의 충돌에서 부조리”⁴⁾인 허무를 찾았다. 이처럼 허무는 목적과 정당성 등 이유가 부재한 상태에서 느끼는 쓸쓸한 감정으로 주로 공허와 권태로서의 텅 빈 무(無)를 의미한다.

이와 같은 사전적 의미의 무(無)는 부정적이다. 고로 그 표현 또한 단면적이고 직접적으로 드러나게 된다. 부정적 허무를 표현한 대표적인 예로 다케히사 유메지(竹久夢二, 1884~1934)와 에드바르 뭉크(Edvard Munch, 1863~1944)가 있다. 이들의 작품 속에는 부정적인 허무의 감정이 그대로 드러난다. 예컨대, 유메지의 작품 【참고도판 1】속 여자는 얼굴을 감싸고 울고 있다. 얼굴을 보이지 않거나 뒷모습을 보이는 등 체념과 절망의 몸짓을 취하는 작품 속 인물은 관람자의 시선을 등지게 된다. 이러한 모습은 허무로 인한 슬픔을 극복한다기보다는 허무의 감

2) “허무주의” 정의, 네이버 지식백과 검색, 서울대학교 철학사상연구소, 검색일 2022.10.21.

<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=801214&cid=41978&categoryId=41982>

3) 이해원, 「패션컬렉션과 예술에 나타난 허무주의 표현과 해석」, 『서울대학교 대학원 박사 학위논문』 (2014), p.12.

4) 최성호, 「인간의 우주적 초라함과 부조리의 철학: 카뮈와 네이글에 대한 독법」, 『철학적 분석』 Vol.0 No.41 (2019): p.43-44.



【참고도판 1】 다케히사 유메지 (竹久夢二), <절망 속의 여인>, 1940년대 초 쇼와시대, 목판, 37x39cm, 대영박물관



【참고도판 2】 에드바르 뭉크 (Edvard Munch), <이별>, 1896, 캔버스에 유채, 127x96cm, 뭉크미술관

정에 지배되는 것으로 슬픔을 감추기보다는 드러내는 행동이라고 할 수 있다. 작가는 웅크린 채 울고 있는 인물의 구체적 몸짓을 통해 부정적 감정으로서의 허무를 직접적으로 드러낸다.

<절규>로 유명한 에드바르 뭉크 또한 마찬가지이다. 【참고도판 2】속 남자는 이별로 인한 상실감과 허무감을 몸짓과 표정을 통해 여과 없이 드러낸다. 남자는 나무에 자신의 무게를 의존한 채 간신히 서 있으며 눈을 감은 채 가슴을 부여잡고 있다. 이때 가슴에 얹은 손에 묻은 피와 남자를 유유히 지나쳐 가는 여자의 모습은 남자의 절망감을 더욱 강조한다. 작가는 눈물을 참는 듯한 표정과 붉은 외곽선의 손 묘사를 통해 남자가 부정적 감정에 대항하지 못하고 있음을 직관적으로 드러내 보인다.

이처럼 얼굴과 심장을 부여잡으며 허무로 인한 고통과 슬픔의 감정을

온몸으로 드러내는 것은 허무를 부정적인 것으로 인식한 결과로서, 사전적 의미에 해당하는 허무의 표현이며 체념과 절망의 무(無)를 드러낸다. 이는 어떠한 소재를 통한 상징체계나 연출 등을 거치지 않고 비통한 허무의 감정을 일차원적으로 보여준다.

그러나 어떻게 인식하고 받아들이느냐에 따라 그 의미와 표현은 달라진다. 노장철학에서는 유무상생(有無相生)과 무용지용(無用之用)의 의미로 허무의 개념을 새로이 규정한다. 철학에서 허무는 유(有)와 대립되는 무(無)의 개념으로 많이 쓰이지만, 둘의 의미만 대립할 뿐 둘의 관계는 상보적이다. 먼저, 노자(老子)는 “무(無)를 부재나 결핍으로 보지 않고 유(有)의 근본으로 삼았다. 이때 있음(有)은 없음(無)을 근거로 삼아 존재하고 기능”⁵⁾하므로, 허무는 쓰임새를 지니게 된다.

서른 개의 바퀴살이 하나의 바퀴 통에 모이는데, 그 바퀴 통이 비어있으므로 수레의 쓸모가 있다. 진흙을 이겨서 그릇을 만드는데, 그 그릇 속이 비어있으므로 그릇의 쓸모가 있다. 창과 문을 뚫어 집을 만드는데, 그 집안이 비어있으므로 집의 쓸모가 있다. 그러므로 있음이 이로운 것은 없음의 쓰임새 때문이다.⁶⁾

이는 “바퀴건 그릇이건 집이건 가운데의 비어있는 공간이 있어야 제구실을 할 수 있다는 것을 말한다. 바퀴나 그릇은 그 몸체 자체보다는

5) 임채우, 「『老子』 11장을 통해 본 노자의 有·无觀 -있음과 없음으로의 세계이해 방식-」, 『哲學』 Vol.59 No.- (1999): pg.43.

6) 『老子』 제 11장. (이재권, 「노자의 유무론」, 『동서철학연구』 No.92 (2019): p.32 재인용.)

바퀴의 한가운데 빈 곳인 바퀴 통이나, 그릇 몸체의 비어있는 공간이 바로 바퀴나 그릇으로서의 쓰임이 있는 곳” 7)이기 때문이다. 이는 유(有)와 무(無)가 “서로의 존재 원인이 되어주고 있는 것” 8)으로, “형체와 공간이 어울려 서로 쓰여지고 있음을 통해 있음(有)과 없음(無)의 필연적 의존관계를 드러낸다. 무엇보다 노자는 유(有)가 무(無)를 쓰임(用)으로 삼는다는 점을 지적함으로써 유(有)와 무(無)는 상호의존할 뿐만 아니라 유(有)가 무(無)에 의존한다는 역설에 도달한다. 그 결과 유(有)와 무(無)는 이전의 대립적 관계로부터 벗어나 상보적이고 창조적인 관계로 전환” 9)된다. 이것이 허무의 유무상생(有無相生)적 의미이다.

이에 장자(莊子)는 “존재의 무용적 속성이 오히려 유용적 속성이 되기도 함을 보여주며, 무용을 통한 용(用) 즉, 무용지용(無用之用)의 의미를 시사한다. 흔히 어떤 것을 ‘쓸모없다’고 간주할 때, 무(無)는 텅 빈 것으로 여겨져 어디에도 쓸모가 없는 것이라 인식된다. 그러나 무(無)의 의미가 ‘규정되지 않은 충만함’을 담고 있다는 점에서 무용 역시 그 자체로 ‘무용’이라는 쓸모를 지니게 된다. 이는 허무가 인식한 주체에 게나 무용인 것이지 또 다른 타자에게는 유용이 무용으로 역전될 수 있음을 제시하며 유용과 무용은 대상에 있기보다 그것을 ‘어떻게 인식하느냐’에 달렸음을 보여준다. 동시에 장자는 한 대상에 대한 다른 쓰임을 제안하며 존재의 가치는 쓰임에 따라 유동적으로 변할 수 있는 것” 10)이라 말한다.

7) 김명희, 「노자의 유무관 고찰」, 『철학사상』 Vol.45 No.- (2012): p.19 재인용.

8) 김명희, 위 논문, p.18-19.

9) 임채우, 위 논문, p.33.

10) 임홍남, 김은주, 「장자의 ‘無’로 다시 본 유아의 삶」, 『생태유아교육연구』 Vol.20 No.2 (2021): p.161.

따라서, 장자의 무용지용(無用之用)적 허무란 “자신이 지닌 선지식을 비워야 함을 제안하는 것임과 동시에, 각 사물에 대한 현재의 가치를 넘어 드러나지 않은 잠재적 쓰임을 긍정하는 것이라 할 수 있다. 나아가, 기존의 가치에서 소외되었던 무용이 지닌 유용성을 두루 살피게 한다는 점에서 ‘무용’ 과 ‘무용으로 인한 유용’ 이라는 두 가지 측면을 모두 긍정하는 접근” 11) 이기도 하다.

고로 허무의 무용지용(無用之用)과 유무상생(有無相生)적 의미는 ‘쓸모 없음(無)’ 이라는 쓰임을 긍정함으로써 “기존의 유(有)와 무(無)의 가치를 전복” 12) 시킨다. 이는 쓸모없음의 쓸모있음인 것이다. 노자와 장자에 따르면 무(無)는 “방법이나 가치의 기준이 없기에 무엇으로도 가능함을 드러내며, 만물이 지닌 가치를 새롭게 보는 시선을 제공한다. 이는 기존의 기준으로 만물의 우월이나 가치를 판단할 수 없게 하며 각각의 사물이 지닌 가치가 매 순간 다를 수 있음을 전제함으로써 모든 것을 포괄하는 시선” 13)을 보여준다.

이처럼 허무(無)의 의미는 부정적으로만 해석되지 않으며 유무상생(有無相生)과 무용지용(無用之用)이라는 새로운 시선으로 바라볼 수 있다. 이때 허무는 그 자체로 무(無)라는 쓰임새를 지님으로써 있음(有)의 토대가 되며 이는 기존의 유(有)와 무(無)의 가치 기준을 타파하는 긍정적 태도를 담지한다. 이에 허무는 쓰임과 본체, 생성과 전복의 의미 또한 지니게 된다.

11) 임홍남, 김은주, 위 논문, p.161.

12) 임홍남, 김은주, 위 논문, p.161-162.

13) 임홍남, 김은주, 위 논문, p.161-162.

2. 허무의 극복

앞서 노장철학을 통해 관점을 전환하여 허무를 바라본 결과 허무는 공허하고 권태롭지만은 않았으며 오히려 무용과 상생이라는 쓰임이 있음을 보았다. 이는 허무가 위협하고 부정적이기만 한 것은 아님을 시사한다. 허무는 인간으로 하여금 “새로운 가치 설정과 가치 전환의 계기로서 새로운 시작을 가능” 14)하게 한다.

니체(F. W. Nietzsche, 1844~1900)는 ‘완전한 허무(Der vollkommene Nihilismus)’에서 허무의 극복 가능성을 찾는다. 그에 따르면 “허무의 극복 가능성은 허무의 완성” 15)에 있으며, “완전한 허무주의란 허무를 그 끝에 이르기까지 생각해보고, 그것을 극복하는 것” 16)이다. 이는 허무를 “반대 방향으로 역전시켜 인간을 부정의 상태에 머물게 하지 않고, 오히려 부정의 의지를 긍정의 의지로 전환” 17)하게 한다. 허무의 상태인 “허무주의가 단지 과거에 작별을 고하는 것일 뿐만 아니라 새로운 시작을 감행하게 하는 계기가 될 수 있다는 것 또한 바로 이 때문” 18)이다. 그 결과 극복된 허무는 더이상 ‘아무것도 없음’ 혹은 ‘무의미함’의 의미가 아닌 ‘삶에의 의지’로서의 의미를 지니게 된다. 의지로서의 허무는 삶에 대한 절대적 가치들이 전복된 상태이며 이는 무엇이든 가능하게 하는 있음의 토대가 된다.

14) 백승영, 『니체, 디오니소스적 긍정의 철학』(서울:책세상, 2005), p.202-203.

15) 백승영, 위 책, p.208.

16) 백승영, 위 책, p.210 재인용.

17) 백승영, 위 책, p.210.

18) 백승영, 위 책, p.210.

이처럼 허무의 극복은 허무를 허무로 넘어서는 사고방식을 전제로 한다. 그러므로 삶의 의지는 삶의 무의미함 또한 살아내고자 하며 무의미한 삶의 무게를 감내하고자 한다. 이는 “허무의 순간을 정면으로 직시함으로써 완성되는 순수한 무(無)의 지향이며 니체식으로 표현하자면 최대의 무게에 대한 긍정” 19)이다. 허무의 극복은 무의미한 삶과 인간 존재를 정면으로 바라보며 욕망할 때 실현된다. 고로 허무를 극복하기 위해서는 허무를 수동적으로 받아들이지 않고 온전하게 받아들임으로써 “허무를 허락” 20)해야 한다.

허무를 허락함으로써 완전한 무(無)의 상태가 되는데, 이와 같은 완전한 무(無)의 상태에서 절대적 가치들이 전복된다. 가치의 전복은 “곧 사람들이 중요하게 생각해오던 존재 방식들이 무너졌다는 것” 21)을 의미하며 이는 “새로운 가능성이 결국 아무것도 아닌 것 즉, 무(無)로부터 시작” 22)한다는 것을 알려준다. 다시 말해, 극복된 허무는 “새로운 존재 방식을 위해 기존의 존재 방식들로 하여금 그 힘을 상실” 23)하게 하고 인간으로 하여금 그것을 인정하게 하는 것이다.

인간은 가치를 정해두고 태어나지도 않으며, 중요하다고 일컬어지는 목적에 지배당하며 평생을 살아갈 수도 없다. 허무를 직면하여 순수한 무(無)의 상태에 도달한 인간은 특정한 가치가 전복된 상태에서 새로운 의미를 창조하고 다양한 가치를 창출할 수 있다. 이에 인간은 허무의

19) 박성진, 「60년대 한국소설과 허무주의, 무거운 우울의 가능성: 김승옥과 니체의 허무주의 비교를 중심으로」, 『比較文化研究』 Vol.54 No.- (2019): p.170.

20) 박성진, 위 논문, p.178.

21) 박성진, 위 논문, p.181 재인용.

22) 박성진, 위 논문, p.181.

23) 박성진, 위 논문, p.186.

극복을 통해 삶과 존재를 비롯한 “모든 것의 배후에는 무(無)가 있고, 모든 가치의 근원은 결국 아무것도 아닌 것” 24)에 있음을 알게 된다. 그러므로 가치의 전복과 있음의 토대는 “아무것도 아닌 것 즉, 무(無)로부터 시작하며” 25) 이는 극복된 허무로써 새로운 가치 창출의 가능성을 보여주며 자유의 속성을 지니게 된다. 따라서, 무(無)란 아무런 가치가 규정되어 있지 않기에 도리어 “새로운 가치가 자라날 수 있는 토양” 26) 이 되는 것이다.

극복된 허무의 속성은 노자의 철학적 관점과도 맥락을 같이한다. 노자에 따르면 “인간은 만물이 어떤 고정된 실체를 가진 유(有)에서 나온 것으로만 생각하지만, 실은 무(無)라는 공간에서 나왔다” 27)고 말한다. 다시말해, “천하 만물은 있음에서 나오고, 있음은 없음에서 나온다.” 28) 는 것이다.

예를 들어, 유(有)라는 어떤 사물이 있다고 치자. 이 사물은 처음부터 존재하지 않았다. 즉, “어떤 사물 유(有)가 존재하기 전에 유(有)는 없었을 것이다. 또, 유(有)가 수명이 다해 쇠진해 버리면 유(有)는 없어질 것이다. 이처럼 유(有)는 빈틈없이 꽉 찬 상태로는 존재하거나 어떤 기능을 할 수 없다. 존재란 반드시 비어있는 곳에 의거해서 존재하고 기능한다. 고로 노자에 의하면 만물이란 모두 무(無)에서 나오고 무(無)에 의지해서 존재하다가 무(無)로 돌아가게” 29)되는 것이다.

24) 박성진, 위 논문, p.180.

25) 박성진, 위 논문, p.181.

26) 박성진, 위 논문, p.184.

27) 임채우, 위 논문, p.34.

28) 『老子』 제 40장. (이재권, 위 논문, p.34 재인용.)

29) 임채우, 위 논문, p.39.

새로운 가치도 마찬가지로이다. 모든 것이 전복된 무(無)의 상태에서 새로운 의미와 가치 창출이 가능해진다. 이는 극복된 허무의 ‘없음’에서 다양한 가치의 ‘있음’을 만들어낼 수 있음과 맥락을 같이한다. 이는 “유(有)가 무(無)를 근본으로 삼아 시작되었기에 있음은 없음을 근거로 혹은 없음에 의지하여 존재한다는 뜻이며 왕필(王弼, 226~249) 또한 유(有)를 온전히 하려면 무(無)로 돌아가야 한다”³⁰⁾고 말한다.

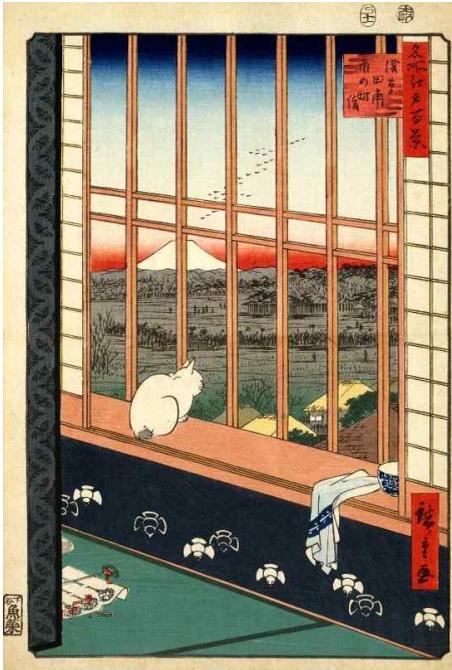
고로 허무의 극복은 허무를 직면하여 없음을 완성함으로써 이루어진다. 완전한 허무를 통해 허무를 극복할 수 있다는 니체의 말마따나 인간은 허무를 직면한 후 “새로운 가치 창출을 위해 기존 가치의 완전한 무너짐을 지향”³¹⁾함으로써 허무로부터 있음을 만들어내야 한다. 이로써 극복된 허무는 인간을 자유롭게 하며 도리어 삶에 대한 의지로 탈바꿈하는 긍정적 모순을 보이게 된다.

긍정으로 탈바꿈된 허무의 표현은 우키요에(浮世繪, Ukiyo-e) 양식에서 잘 드러난다. 허무에 대한 긍정적 시각은 회화 양식의 이름에서부터 유추할 수 있다. “우키요(浮世)라는 말은 원래 ‘근심스러운 세상’이란 뜻의 우키요(憂世)로 쓰여졌지만”³²⁾, “이것이 근세에 들어와 ‘잠시 동안만 머물 현세라면 뜬구름처럼 즐겁게 살다 가자’라는 사고방식으로 바뀌면서, 우키요(憂世)는 긍정적인 뉘앙스의 우키요(浮世)로 바뀌게 되었다. 이때 현재의 세태와 풍속을 긍정적으로 평가하며 ‘현재 양식’ 또는 ‘당세풍’이라는 의미도 겸하게 되었다. 이에 우키요에 화가들은 피안의 이상보다는 차안의 현실에 맞추고 또 과거나 미래보다는 지금 당

30) 임채우, 위 논문, p.34-35.

31) 박성진, 위 논문, p.169.

32) 이중희, 『풍속화란 무엇인가』 (서울:눈빛출판사, 2013), p.239.



【참고도판 3】 우타가와 히로시게(歌川広重), <명소에도백경: 아사쿠사의 논과 도리노마치 참배>, 1857, 목판화, 36x23.5cm, 브루클린 미술관

장의 당세풍을 추구”³³⁾하며 현세의 허무를 밝은 색채와 유희적인 소재를 통해 극복했다.

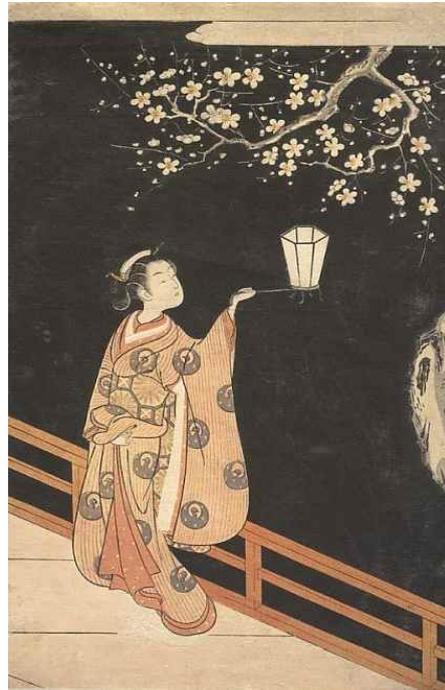
이를테면, 우타가와 히로시게(歌川広重, 1797-1858)의 작품 【참고도판 3】속 고양이는 관객에게 뒷모습을 보이며 먼 곳을 바라봄으로써 쓸쓸한 분위기를 자아낸다. 그러나 그 모습이 절망적이거나 어둡지는 않다. 작품이 극한의 절망 혹은 어두움, 슬픔 등의 느낌을 주지 않는 이유는 채도 높은 색채로 화사한 분위기를 연출함에 있다. 또한, 창밖을 가만히 응시하는 고양이의 자세는 영화를 보듯 삶을 관람하는 관객의 모습을 하고 있다. 이는 인생의 무용함 즉, 허무가 먼발치서 구경할 수

있는 예쁘고 화사한 풍경으로 묘사됨으로써 허무를 긍정적으로 바라보는 자세를 보여준다. 작가는 이와 같은 표현을 통해 허무의 이중적 특징을 동시에 강조하며, 쓸쓸하지만 충분히 극복의 대상이 될 수 있는 무(無)를 드러내 보인다.

나아가, 스즈키 하루노부(鈴木春信, 1725-1770)의 작품인 아래의 【참고도판 4】를 보면 인물이 밤에 편 매화를 보며 생각에 잠겨있음을 알

33) 고바야시 다다시, 『우키요에의 美』, 이세경 옮김(서울:이다미디어, 2004), p.14-15.

수 있다. 작품 속 매화는 금방 피었다가 지는 존재로서 덧없는 허무를 상징적으로 드러낸다. 그러나 특정 시간대 즉, 밤에 피어있는 매화의 모습을 연출함으로써 색감의 극명한 대비를 통해 매화를 반짝거리는 별처럼 보이게 유도한다. 이에 허무는 상징을 통해 별과 꽃으로 표현됨으로써 빛나는 아름다운 존재로 그려지게 된다. 더욱이 작품 속 인물은 매화를 자세히 들여다보고자 등불을 가져와 바라보고 있다. 이는 허무를 외면하는 것이 아닌 허무를 직시함으로써 삶을 즐기고자 하는 유희적 극복 태도를 드러낸다.



【참고도판 4】 스즈키 하루노부(鈴木春信), <밤의 매화>, 1766년경, 주반니시키에, 32.4x21cm, 메트로폴리탄 미술관

이처럼 우키요에 판화 속에 등장하는 인물들의 표정은 앞서 살펴본 다케히사 유메지(竹久夢二, 1884~1934)와 에드바르 뭉크(Edvard Munch, 1863~1944)의 작품에서 드러나는 질은 슬픔과 절규보다는 무덤덤함을 띠고 있다. 삶과 존재를 관조하는 듯한 감정의 동요 하나 없는 고요한 표정들은 어렵고도 무거운 허무를 별것 아닌 것으로 보이게 한다.

이로써 허무는 인물의 표정과 행동을 통해 별다른 해석 없이 부정적인 감정으로 표현되기도 하며 색채와 소재를 통해 극복한 모습 혹은 극복의 대상으로 표현되기도 한다.

다음 장에서 살펴볼 나의 작품 속 허무는 극복된 허무로 긍정적인 모습을 띠며, 현실의 삶을 직시한 결과물으로써 삶의 영위와 인간의 모습을 통해 상징적으로 드러난다. 나의 작품 속 인물들은 눈을 감거나 뒷모습을 보이지 않고 정면을 응시하여 관객과 눈을 맞춘다.

작품 속 삶 또한 연출을 통해 극적으로 구성됨으로써 어둡고 절망적이기보다는 낭만적인 모습으로 그려진다. 이는 나의 의도를 알기 쉽게 드러내지 않음으로써 허무의 다른 면을 드러내는 것이라 할 수 있다. 허무의 다른 면 즉, 극복된 허무란 하루하루에 충실하며 살아가는 삶에 대한 의지이다. 삶에 대한 절대적 가치의 전복이며 무엇이든 할 수 있는 있음(有)의 토대이다.

허무는 삶을 전제로 한다. 허무의 감정이 부정적이든 긍정적이든 삶이 있어야 느낄 수 있고, 살아있어야 극복할 수 있다. 이러한 필연적 관계가 나로 하여금 허무에서 삶에 대한 의지를 느끼게 한다. 삶에의 의지란 삶의 무의미함 또한 살아내고자 하며 무의미한 삶의 무게를 감내하고자 하는 것이다. 이처럼 무(無)를 무(無)로 극복함으로써 허락하는 삶의 무게가 바로 극복된 허무이다. 이는 삶과 존재의 “무의미함을 벗어던지기 위해서 무의미한 삶과 인간 존재를 정면으로 바라보며”³⁴⁾ 욕망하는 태도라고 할 수 있다.

나아가, 극복된 허무는 삶에 대한 단일한 가치가 전복된 자유로운 상태를 의미한다. 내가 생각했던 가치가 그것의 의미를 잃어버리거나 더는 유지하지 못할 때, 그것에 대해 “왜?” 라는 질문을 하지 않는 것이다. 이는 ‘비어있음’으로 본질을 드러내는, 결핍에 대한 무조건적 따름

34) 박성진, 위 논문, p.171.

을 말하는 것이 아닌 지금껏 내가 정답이라고 굳게 믿어왔던 가치들의 무너짐이다. 이는 목표의식의 결여가 아닌 새로움과 자유로의 전환이다. 중요하다고 여겨지던 존재 방식이 무너짐으로써 가능성의 공간으로 전환된 허무는 새로운 가치 창조를 위한 가치의 해방이자 가치가 전복된 자유로운 무(無)의 시공(時空)이 된다.

이때 극복된 허무는 움직임과 대면이라는 속성을 지닌다. “무(無)는 생명을 배태하는 충만함과 존재의 잠재성이라는 충만함을 지녔기에 모든 움직임과 활동은 무(無)에서 비롯된다. 그리고 만물은 무(無)에서 생성되어 다시 무(無)로 귀결되기에 무(無)는 고정된 충만함이 아닌 ‘활동하는’ 충만함”³⁵⁾인 것이다. 이에 나의 작품 속 극복된 허무는 매우 역동적인 모습을 띤다.

인간이 자신과 대면함으로써 자신을 알아가듯, 허무도 피하지 않고 직시함으로써 그것을 극복할 수 있다. 허무를 극복하기 위한 나의 대면은 직시(look straight)와 관조(observe)의 두 가지 방식으로 이루어지며 이는 나의 작품에서 인물의 시선과 행동을 통해 드러난다. 전자는 몰입이며 후자는 낯센이다. 대면을 통해 자신에게 몰입하고 동시에 자신과 거리를 둬으로써 허무가 극복되므로 나의 작품 속 사람들과 삶의 모습은 공허한 무(無)가 아닌 ‘의지’와 ‘전복’과 ‘토대’로서의 무(無)의 의미를 지니며 이는 자유롭고 역동적인 모습으로 드러난다.

35) 임홍남, 김은주, 위 논문, p.157-158.

Ⅲ. 허무의 극복 표현

허무는 인간의 실존과 직결된 문제이므로 나는 사람과 삶의 영위를 파고들으로써 허무의 극복을 구현한다. 이때 연출과 즉흥의 방식을 통해 화면을 구성함으로써 사람과 삶의 모습을 사실 그대로 묘사하지 않고 극적으로 드러내며 즉흥적인 곡선의 기세를 통해 허무의 자유로움을, 즉흥적으로 깨지고 번지는 면(面)을 통해 삶에 대한 절대적 기준들이 전복된 허무를 구현한다. 무엇보다, 극복된 허무의 의지적 속성은 화면 안에만 머무르지 않는 것으로 프레임을 통해 표현의 범위가 확장된다. 이에 나의 작품 속 허무의 극복 표현은 화면 속뿐만 아니라 화면 밖에서까지 드러나게 된다.

Ⅲ장에서는 나의 작품을 통해 허무의 극복이 구현되는 방식에 대해 설명한다. 1절에서는 모티프와 프레임을 통한 연출방식에 대해 서술한 후 2절에서는 곡선과 파묵의 즉흥적 표현을 통해 드러나는 허무의 자유와 전복적 속성에 대해 밝힌다.

1. 연출

감독이 영화에서 “각본을 바탕으로 배우의 연기, 무대 장치, 의상, 조명, 분장 따위의 여러 부분을 종합해서 작품을 완성”³⁶⁾하는 것처럼, 나

36) “연출” 정의, 표준국어대사전 검색, 네이버 국어사전, 검색일 2022.10.11
<https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/7a05a32d806245e399d2fac5a17a1afb>

또한 비유와 상징, 시선 등 “여러 가지 구성요소들을 생각해내고, 이를 화면 속에 배치함으로써”³⁷⁾ 하나의 작품을 만들어낸다. 내 작품 속 연출을 위한 구성요소 중 가장 눈에 띄는 특징은 모티프와 프레임이다. 나는 모티프와 프레임과 함께 화면 곳곳에 상징과 비유적 요소들을 숨겨놓음으로써 허무의 의미가 평면적으로 드러나지 않게 한다. 극적으로 구성된 화면은 허무의 의미가 단순하지 않음을 드러낸다.

1) 모티프로 구성하는 허무

앞서 말했듯 허무는 나 자신 그리고 나의 삶과 가장 맞닿아 있는 감정 이므로 허무를 극복하기 위해서는 허무를 직시해야 한다. 나는 허무를 극복하고자 나의 일상을 모티프 삼아 사람과 삶을 표현하는 데 집중한다. 모티프는 어느 날 새벽에 보았던 길고양이의 자는 모습이 될 수도 있고 누군가와 나눈 대화가 될 수도 있으며 영감을 받은 책이나 영화, 노래 가사 속 한 구절이 될 수도 있다. 이처럼 나는 일상의 직·간접적 경험들 즉, 나의 삶을 파고들으로써 허무를 극복하는 태도를 보인다.

그러나 허무가 나의 삶을 모티프로 한다고 해서 이것을 사실적으로 복제하듯 표현하지는 않는다. 허무를 직시하기 위해 현실을 표현한다고 해서 실제 모습을 그대로 옮길 수는 없다. 나는 현실을 극적으로 전달하기 위해 연출을 통하여 화면을 재구성한다. 이렇게 하면 허무에 대한 나의 긍정적 태도를 비설명적으로 드러낼 수 있다. 다시 말해, 나는 연

37) “미장센” 정의, 두산백과 검색, 네이버 지식백과, 검색일 2022.10.14
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1096547&cid=40942&categoryId=40942>

출을 통하여 “단순히 시각적 경험을 재생산하는 것이 아니라, 기운생동의 생동감으로 재구성하여 보는 이들의 욕망을 공감각할 수 있도록 극대화한다. 이에 관객들은 일상적인 모습조차도 나의 구성에 의한 짜임새와 긴장 속에서 다시 극적으로”³⁸⁾ 받아들일 수 있게 되는 것이다.



【참고도판 5】 신윤복(申潤福), <월야밀회(月夜密會)>, 18세기, 지본채색, 28.2x35.6cm, 간송미술관

내가 연출을 통해 주고자 하는 효과는 혜원 신윤복(蕙園 申潤福, 1758~?)의 작품 【참고도판 5】에서 잘 드러난다. 작품은 남녀의 밀회 장면을 보여준다. 이는 작가가 실제로 보거나 경험한 일일 수 있지만, 자신이 맛닥트린 그 순간을 포착하여 그대로 옮겼다가보다는 자신의 주관에 의해 재구성하여 장면을 더욱 극적으로 연출했다고 할

수 있다. 작품 속의 극적 요소는 시선과 구도에 있다. 관음하는 듯한 시선의 묘사와 인물이 서 있는 위치 설정 등의 화면 구성은 일상적 소재인 남녀의 만남이 이 그림 속에서만큼은 일상적으로 느껴지지 않게 한다. 관음하는 듯한 시선의 표현은 작품 속의 인물과 구도에서 드러나며 이는 작품의 비밀스러운 분위기를 더욱 극대화한다. 남녀의 밀회 장면에 굳이 한 명의 인물을 추가로 그려 넣어 그것을 엿보고 있는 모습을

38) 엄소연, 「욕망의 시선과 삶의 역동적 에너지 -혜원(蕙園) 신윤복의 《혜원전신첩(蕙園傳神帖)》을 중심으로-」, 『人文科學』 Vol.0 No.51 (2013): p.183.

보여줌으로써 긴장감을 배로 끌어내는 것이다. 동시에 이는 위에서 내려다보는 시선의 구도를 통해 보는 이로 하여금 ‘보지 말아야 할 것을 몰래 보는’ 듯한 느낌을 들게 함으로써 작품 속 남녀의 만남이 금기라는 것을 내비친다.

이처럼 인간의 일상적 모습을 작가가 연출적으로 재구성하게 되면 남녀의 사랑이라는 매우 일상적인 소재조차도 극적으로 드러나게 된다. 허무의 극복 표현 또한 삶과 인간의 모습을 통해 표현하면 그 의미는 자연스럽게 드러난다. 그러나 나는 그 의미 전달을 보다 극대화하고자 연출을 통해 나의 의도를 한 번에 드러내지 않고 여기저기 숨겨놓는다.



【작품도판 1】 <빈소 (Letting Go)>, 2020, 장지에 먹, 분채, 콩테, 커피,
86x137cm

나는 돌아가신 할머니의 빈소를 모티프 삼아 【작품도판 1】 <빈소

(Letting Go)의 화면을 구성했다. 화면 속 빈소를 구성하는 나의 실제 물건들은 삶과 존재에 대한 절대적 가치의 무너짐을 상징적으로 드러낸다. 죽음은 허무의 궁극으로써 인간과 매우 밀접한 주제이다. 그러나 이는 화면 속에 죽은 사람의 형상이나 실제 장례식장의 모습을 재현함으로써 구현되지 않는다. 내가 직접 방문하며 자리를 지켰던 빈소의 공간과 상황 혹은 그때의 분위기와 그곳에서 내가 느꼈던 생각들을 모두 모아 재구성하여 ‘극복된 허무가 남겨진 자리로서의 빈소’를 구현한다. 이에 화면 속 빈소는 인간의 죽음이 허무(無)가 아닌, 있음(有)을 남기고 감을 간접적으로 드러낸다.

화면 속 빈소는 생(生)과 사(死)를 의미하는 물건들로 구성되어있다. 꽃과 술병, 화면 중앙의 그림을 통해 죽음(死) 즉, 무(無)를 드러냈으며 노끈과 코르크 마개들, 열린 창틈을 통해 생(生)과 유(有)를 드러냈다. 한 공간에서 공존하는 생과 사는 죽음(無)으로부터 도출되는 유의미한 삶(有)의 공간으로써 빈소를 보여준다.

먼저, 화면의 중앙에 나의 자화상을 걸어둠으로써 영정사진을 표현했다. 이때 영정사진으로서 나의 자화상은 부정적 허무와의 이별을 상징한다. 이는 허무에 잠식되어 살았던 과거의 나 또한 죽었음을 드러낸다. 죽음으로 인한 이별은 나와 할머니 사이에 일어난 일이지만 동시에 지금의 나와 과거의 나 사이의 안녕이기도 하기 때문이다. 나는 자화상 속 하나의 얼굴만 아래게 하고 다른 한 얼굴은 남겨둠으로써 죽음은 모든 것을 다 무의미하게 만들지 않는다는 것을 드러냈다. 이중적 의미를 지니는 나의 자화상과는 달리 피아노 위에 놓인 시든 꽃은 그 자체로 죽음 즉, 부정적 허무를 상징한다. 나아가, 술병에 적힌 ‘餓’은 ‘보낼

전’으로 사람을 떠나보낸다는 의미를 지니고 있다. 나는 술병에 이 글자를 써넣어 죽음으로 인한 이별을 암시했지만, 이때의 ‘보냄’은 끝나나 단절의 의미가 아닌 놓아줌과 흘러보냄으로서의 보냄을 뜻한다.



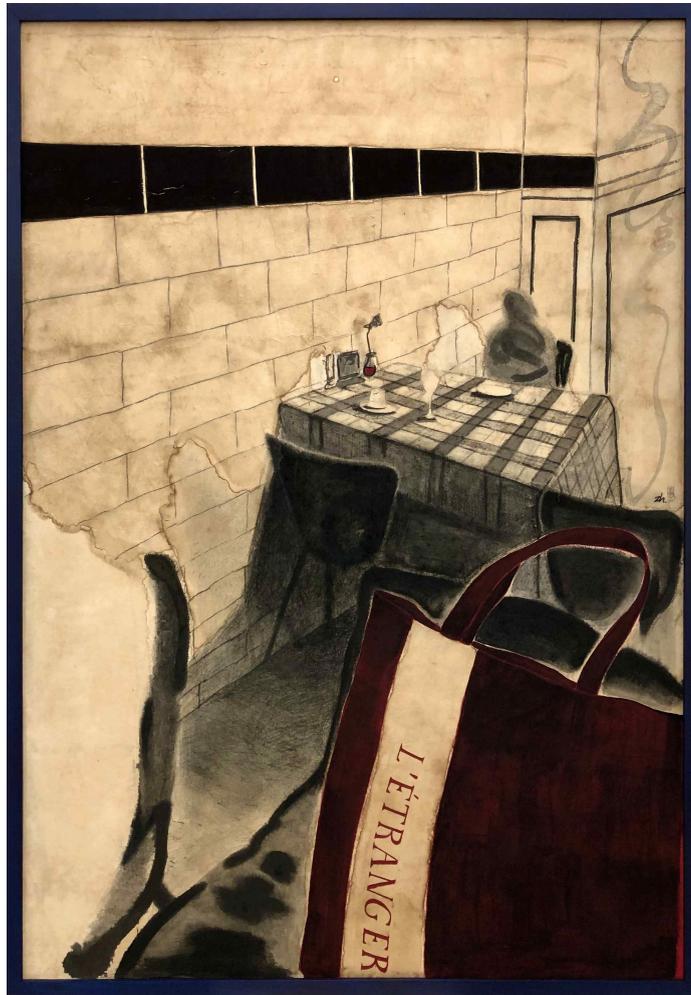
【작품도판 1】 <빈소 (Letting Go)>의 코르크 마개 부분 확대

할머니의 죽음은 나에게 삶의 끝이나 단절이 아닌 삶에의 의지를 느끼게 해주는 깨달음의 계기였다. 이는 코르크 마개와 노끈 그리고 열린 창문으로 드러난다. 코르크 마개들에는 1932년부터 2020년까지의 연도가 단 한 개도 빠짐없이 적혀있다. 나는 모든 코르크 마개들에 연도를 적어넣고 그것을 유리병 안에 넣어 붙잡아 두고 있는 모습을 통해 사라지지 않고 남겨지는 삶을 표현했다. 살아왔던 시간을 보관하고 있는 유리병은 인간이 죽음으로 인해 완전히 사라

지는 무의미한 허무의 존재가 아님을 드러낸다. 이때 노끈은 이 유리병을 휘감으며 피아노를 거쳐 화면 ‘밖’으로 나간다. 이는 죽음이 ‘단절’이 아닌 다른 곳으로 흘러가는 것임을 드러내며, 화면 오른쪽 위의 열어둔 창문 또한 떠난 이가 언제든 다시 돌아올 수 있는 틈으로써 죽음은 끝과 함께 시작을 동반한다는 것을 내비친다.

이처럼 우연히 맞닥트린 죽음(無)은 나에게 상실이 아닌 ‘다시 한번 잘살아 보겠다’는 깨달음(有)을 남기고 갔다. 있음(有)을 남기고 간 허

무는 연출을 통해 화면 위에서 【작품도판 1】〈빈소 (Letting Go)〉의 모습으로 구현된다. 이에 화면 속 빈소는 누군가의 죽음을 넋지시 알리며 동시에 새롭게 탈바꿈된 허무의 의미 또한 살며시 전달한다.



【작품도판 2】 〈이방인 (L'etranger)〉, 2021,

장지에 먹, 분채, 콩테, 커피, 142x95cm

다음으로 살펴볼 【작품도판 2】〈이방인 (L'etranger)〉은 대면을 통해 극복되는 허무를 비유적으로 드러낸다. 나는 한때 몇 번이나 다 읽었음

에도 매일같이 가지고 다니던 알베르 카뮈(Albert Camus, 1913~1960)의 소설 『이방인』과 그 소설의 제목이 적힌 나의 가방이 놓여있던 식당의 풍경에서 모티프를 얻어 화면을 구성했다. 작품의 모티프가 된 『이방인』 속 한 구절은 아래와 같다.

나를 보면 맨주먹뿐인 것 같겠지. 그러나 내겐 나 자신에 대한, 모든 것에 대한 확신이 있어. 나의 삶에 대한, 닥쳐올 그 죽음에 대한 확신이 있어. …(중략)… 나는 이런 식으로 살았고, 다른 식으로 살 수도 있었어. 나는 이걸 했고, 저걸 하지 않았어. 나는 어떤 일은 하지 않았는데 다른 일은 했어. 그러니 어떻다는 거야?³⁹⁾

이는 주인공이 사제한테 하는 말이었다. 소설 『이방인』 속의 주인공은 감옥에 있으면서도 자신의 삶에 대한 확신이 있는 사람이었다. 앞으로의 삶에 사형선고가 내려질지라도 그 죽음에 대한 확신마저 있는 사람이었다. 나는 허황된 신의 존재를 믿기보다 현재 살아있는 ‘나’ 라는 존재를 믿는 그의 태도에서 단일한 의미의 허무와 삶에 대한 가치 기준들이 무너짐을 느꼈다. 이때 자신에 대한 확신은 자신과의 대면을 통해 이루어진다고 생각했다. 이에 자신과의 대면 즉, 고독을 통해 이루어지고 있는 허무의 극복을 이방인의 모습을 통해 드러내고자 했다.

앞서 말했듯, 【작품도판 2】 <이방인 (L'etranger)>은 자신과의 대면을 통해 허무를 극복하는 인간의 모습을 보여준다. 그러나 소설 『이방인』 속의 한 장면을 묘사하지도, 모티프가 된 식당의 모습을 사실적으로 재

39) 알베르 카뮈, 『이방인』, 김화영 옮김(서울:민음사, 2011), p.145.

현하지도 않는다. 나는 화면을 구성할 당시 참고한 음식점 풍경 속에 인물을 추가하여 그 풍경을 재구성했다. 이에 화면 속에는 홀로 앉아있는 사람과 그 사람을 바라보는 사람의 시선이 등장하게 된다. 따라서, 작품 속 허무의 극복은 추가된 인물의 시선과 이를 바라보는 (화면 속에 등장하지 않는 인물의) 시선을 통해 두 가지 방식으로 이루어지게 된다.

내가 말하는 자신과의 대면이란 ‘고독’이다. 작품 속 고독은 두 가지 방식의 대면을 통해 이루어진다. 첫 번째 방식은 스스로에게 집중하는 것이고 두 번째 방식은 스스로에게 낮설어지는 것이다. 전자는 ‘몰입’이며 후자는 ‘낮섭’이다. 전자는 ‘자신에 대한 이해’로서의 고독이기 때문에 시선은 자기 자신을 향한다. 이에 나는 화면 속 앉아있는 사람의 고개를 숙이도록 설정하여 자기 자신을 바라보고 있도록 하게 했다. 고개를 숙임으로써 얼굴을 자신에게 고정시키는 것은 세상을 외면하는 것이 아닌 자신을 되돌아보는 행위이다.

그러나 후자는 ‘자신에 대한 관찰’로서의 고독이다. 따라서 제삼자의 시선으로 스스로를 바라본다. 이는 관조적 응시를 통해 자기 자신과 거리를 두는 것이다. 화면 속 고개를 숙인 채 홀로 앉아있는 사람을 바라보는 화면 밖의 시선이 이에 해당한다. 화면 속에 직접 등장하지 않지만 느껴지는 누군가의 시선은 혜원 신윤복(蕙園 申潤福, 1758~?)의 작품 **【참고도판 5】**처럼 살짝 내려다보는 시점을 통해 은밀하게 드러난다. 화면 속 이방인을 관조하는 또 다른 이방인의 모습을 직접적으로 그리지 않고 넌지시 ‘누군가가 있다’ 정도로만 암시하는 이와 같은 구성은, 이 시선이 작가인 나의 시선이 되게도 하며 작품을 보는 관객의 시선이 되게도 한다. 이를 통해 극복된 허무의 의미를 직접적으로 알려주

지 않고 유추하게 하는 것이다.

스스로에게 몰입하는 것은 내가 나의 밑바닥까지 보겠다는 것이며, 관조적으로 나를 응시한다는 것은 “스스로의 내면적 사유에 일정한 거리를 두고 자신의 의식을 대상화함으로써 진정한 자아”⁴⁰⁾를 만나겠다는 의지의 표출이다. 따라서, 그림의 제목인 ‘이방인’은 화면 속 홀로 앉아있는 ‘나’가 되기도 하며 그 ‘나’를 바라보는 화면 밖의 ‘나’가 되기도 한다. 홀로 앉아 자신에게 집중하는 나도, 그 모습을 바라보는 나도 모두 다른 방향의 고독을 통해 허무를 극복하고 있는 것이다. 이에 작품 속 두 이방인은 고독이라는 대면을 통해 삶과 허무에 대한 단일한 의미를 전복시키며 텅 빈 허무의 공간을 자신에 대한 확신으로 가득 채우게 된다.

이처럼 대면은 인간으로 하여금 자신에게 집중하게 하면서도 스스로에게만 몰두하게 내버려 두지 않기 때문에 관점이 자유로워진다. 자유로운 관점은 삶과 존재에 대한 가치 기준들을 무너뜨린다. 획일적 가치 기준에서 자유로워진 무(無)는 무엇이든 할 수 있는 시간이자 공간 즉, 유(有)의 토대가 된다. 이에 나는 자주 다니던 식당 벽에서 모티프를 얻어 벽의 액자를 전부 비워둠으로써 없음(無)으로부터 나오는 있음(有)을 표현했다. 이것이 【작품도판 3】 <액자를 비워두는 이유 (Basis)>이다.

일주일에 한 번씩 보던 식당의 벽은 수많은 액자들로 빼곡했다. 개중 내 눈에 띄었던 것은 사진이나 그림이 들어있던 액자가 아닌 속이 비어있는 액자들이었다. 나는 비어있는 액자들의 속을 내 멋대로 채워 넣으

40) 엄소연, 서종석, 「자아의 경계 -신윤복의 《혜원전신첩》을 중심으로-」, 『예술과 미디어』 Vol.11 No.1 (2012): p.32.



【작품도판 3】 <액자를 비워두는 이유 (Basis)>, 2021, 장지에 먹, 붓, 콩테,
커피, 127.4x84.3cm

며 순간 ‘아무것도 없음’의 무한함을 느꼈다. 이에 나는 비어있는 액자들로 화면을 구성하여 유(有)의 토대가 되는 무(無)를 드러내고자 했다. 역시나 작품 속에 식당의 모습은 드러나지 않으며 사진이 들어있던 몇몇 액자의 모습 또한 없다. 대신 나는 그림의 화면 전체를 벽으로 설정하여 여기에 액자들을 걸어놓고 전부 비워두었다. 이때 비워진 액자들과 함께 뿌리 없는 식물을 화면에 등장시켰다.

나는 화면 속 벽에 걸린 비워진 액자들과 뿌리 없는 식물을 통해 무(無)를 드러냈으며 비워진 액자 사이 사이로 식물의 줄기가 뚫고 지나가는 모습을 통해 유(有)를 드러냈다. 즉, 비어있는 액자들과 뿌리 없는 식물은 없음(無)을 상징하는 것이 되고, 이들 사이로 뻗어나고 있는 식

물의 줄기는 없음(無)을 토대로 자라나는 있음(有)을 상징하게 되는 것이다. 식당 벽에 걸린 비워진 액자를 보며 내가 무엇이든 상상했듯, 더 이상 꽃이 필 수 없을 거라 여겨질 법한 뿌리 없는(無) 식물에서 줄기가 자라고 있는 화면 속 모습은 있음(有)의 토대가 되는 없음(無)을 비유적으로 드러낸다. 이는 【작품도판 3】〈액자를 비워두는 이유 (Basis)〉에 해당하는 아래의 작가 노트에서도 드러난다.

존재는 ‘있음’ 자체로 발견되는 것이 아니라
‘없음’ 으로부터 증명되는 결과⁴¹⁾일지도 모르니까.
때로는 비워둠으로써 가능성과 생기 그 자체가 되는
삶에 대한 사력이 차오르고 전달될 때가 있다.

- 〈액자를 비워두는 이유 (Basis)〉 작가 노트 -

액자가 비어있다는 것은 그 안에 들어갈 사진 혹은 그림의 모습을 어떠한 기준 없이 상상할 수 있다는 무한함을 뜻한다. 이에 한계 없는 무(無)의 공간에서 새로운 생명이 자라나는 모습의 화면 구성은 ‘비워둠으로써 가능성과 생기 그 자체’가 될 수 있음을 극적으로 증명하며 ‘액자를 비워두는 이유’를 간접적으로 드러낸다. 이처럼 나는 무(無)와 유(有) 등의 추상적 개념들을 직접적이지 않고 비유적으로 표현한다. 이는 앞서 말했듯, 작품의 주제를 설명적으로 드러내지 않기 위함이다. 고로 나의 모든 작품 속 뿌리 없는 식물들은 나 자신을 상징한다고 볼

41) 민이언, 『불안과 함께 살아지다』(서울:다반, 2018), p.27.

수 있다. 다음으로 살펴볼 작품들 또한 허무와 나 자신을 식물에 비유하여 허무의 극복을 간접적으로 드러낸다. 나는 허무와 대치하고 있는 나의 모습에서 모티프를 얻어 【작품도판 4】〈선셋 (Sunset)〉과 【작품도판 5】〈선 라이즈 (Sunrise)〉의 화면을 구성했다. 작품은 각각 부정적 허무와 극복된 허무를 우회적으로 드러낸다.

【작품도판 4】〈선셋 (Sunset)〉의 모티프가 된 나의 모습은 허무를 극복하기 전 허무에 잠식된 나의 모습이다. 나는 살아가는 것이 아닌



【작품도판 4】 〈선셋 (Sunset)〉,
2020, 장지에 먹, 분채, 콩테,
86x45cm

‘살아지고’ 있는 나의 수동적 모습을 표현하고자 지는 장미꽃에 나의 모습을 빚대어 드러냈다. 동시에, 지는 꽃이 다시 지는 해를 연상하도록 붉은 색의 바탕으로 화면을 구성했다. 따라서 화면 속에는 허무에 잠식되어 힘들어하는 나의 모습이 직접적으로 드러나지 않는다. 허무를 극복하지 못한 나의 모습은 꽃과 바탕재(한지)를 통해 간접적으로 드러난다.

나는 화면 속 화병에 총 세 송이의 꽃을 넣어놓았다. 이때 오른쪽 화면에 싱싱한 꽃 두 송이를 그리고 나머지 반쪽 화면에 시든 꽃을 배치했다. 고개가 수직으로 꺾인 꽃이 상징하는 것이 허무를 극복하지 못한 인간이며 이는

부정적 의미의 허무를 의미한다. 즉, 어떻게 살아야 할지 방법을 몰랐던 나의 ‘살아짐’ 적 태도가 ‘고개 꺾인’ 꽃을 통해 드러나는 것이다.

무엇보다 나는 【작품도판 4】〈선셋 (Sunset)〉을 그릴 때 온전한 하나의 종이에 그리지 않고 반쪽짜리 장지 두 장을 이어 붙여 그렸다. 불완전한 종이를 이어붙인 바탕의 연출은 허무가 극복되기 전의 불완전한 인간 즉, 불완전한 나의 상태를 간접적으로 드러낸다. 이때 화면은 반쪽짜리 종이의 경계를 기준으로 바탕의 붉은색 농도가 달라진다. 나는 시든 꽃이 있는 바탕색의 농도를 연하게 함으로써 충만하지 못한 내 존재와 텅 빈 무(無)를 간접적으로 드러냈다.

나아가, 나는 이 상황을 다시 한번 더 ‘지는 해’에 비유하고자 바탕과 화병 속 물을 붉은색으로 칠했다. 이는 화병 속에 처음부터 ‘물’이 들어있던 것이 아닌 꽃에서부터 붉은 ‘피’가 나온 것임을 암시하며 창밖의 하늘 즉, 작품의 바탕까지 붉은색으로 물들임으로써 일몰의 상태를 만들어낸다. 노을을 연상하게 하는 붉은 바탕 속 고개가 떨궈진 꽃의 모습은 부정적 허무와 허무를 극복하기 전 나의 모습에 대한 비유적 표현으로 작품의 제목인 ‘선셋’을 극적으로 드러낸다.

이와 달리 【작품도판 5】〈선 라이즈 (Sunrise)〉는 허무를 극복한 나의 모습을 간접적으로 드러낸다. 두 작품 사이에는 약 1년이라는 시간이 존재한다. 【작품도판 4】〈선셋 (Sunset)〉을 그리고 【작품도판 5】〈선 라이즈 (Sunrise)〉를 그리기까지 짧지 않은 시간이 흘렀고, 그 사이 누군가를 떠나보내거나 가족의 품을 벗어나는 등 많은 일을 경험하며 나는 변해가고 있었다. 혼자 살게 된 집을 둘러보던 중 나는 화병에 꽂아 놓은 장미가 고개를 위로 쳐들며 말라가는 모습을 보았다. 시간이 꽤

흘렀음에도 고개를 숙이지 않는 그 모습에서 나는 삶을 향한 장미의 끈질긴 의지를 느꼈다. 죽어가는 와중에도 꼳꼳한 자세로 고개를 들고 서 있으려 하는 그 모습이 마치 허무를 극복하고자 하는 나의 모습처럼 보



【작품도판 5】 <선 라이즈 (Sunrise)>, 2022, 장지에 먹, 분채, 콩테, 146.4x57.3cm

였다. 이것이 【작품도판 5】<선 라이즈 (Sunrise)>의 모티프가 되었다. 이에 나는 허무를 극복해가고 있는 나의 모습을 ‘고개를 쳐들며 말라가는 장미’에 빗대어 표현한 후 이 모습을 ‘떠오르는 태양’에 다시 한번 빗대어 허무의 극복을 극적으로 드러냈다.

【작품도판 5】<선 라이즈 (Sunrise)>는 종이를 이어붙임으로써 경계를 만든 【작품도판 4】<선셋 (Sunset)>과는 달리 온전한 하나의 종이에 그려졌다. 이는 화면 속 꽃의 상태가 불안전함에서 멀어지고 있음과 동시에 허무의 극복에 가까워지고 있음을 드러낸다.

나는 화면에 총 두 부류의 장미를 등장시켰다. 하나는 고개를 ‘떨구며’ 죽어가는 장미이며 또 하나는 고개를 위로 ‘쳐들며’ 죽어가는 장미이다. 나는 두 부류의 장미를 모두 화병이라는 같은 공간에 꽂아놓았지만, 서로가 의미하

는 바가 다르다는 것을 꽃의 위치와 표현기법상의 차이로 드러냈다.

먼저, 고개를 쳐들며 위로 솟구치는 장미는 화면의 위쪽에 배치하고 먹선으로만 표현함으로써 바탕과 한 몸이 되게 했다. 이와 달리 고개를 숙인 장미는 화면의 중간에 배치하고 뒤에 여백을 뚫으로써 붉은색의 바탕과 철저히 분리되게 했다. 이러한 장미의 위치 설정은 위쪽에 있는 장미의 고개가 위로 향하고 있는 모습 즉, 꽃이 가고자 하는 방향성과 운동성을 더욱 강조함으로써, 반대편에 위치하여 고개를 아래로 향하고 있는 장미의 모습과 강하게 대조를 이루게 한다. 이에 화병이라는 같은 공간에서 나왔다 하더라도 허무(無)에 대한 두 장미의 태도가 다르다는 것이 드러나게 된다.

허무에 대한 나의 극복 의지는 꽃의 위치와 형태뿐만 아니라 색으로도 드러난다. 나는 꽃의 붉은색을 의지로 설정하여 꽃의 색인 극복된 허무의 의지적 속성이 아래에서 위로 갈수록 밝아짐으로써 바탕을 물들이도록 화면을 구성했다. 이로써 위쪽을 향하여 죽어가는 꽃의 모습과 붉은색의 바탕은 작품의 주제인 일출 즉, ‘선 라이즈’를 연상시키며 허무를 극복한 나의 모습을 간접적으로 드러낸다. 이처럼 허무의 극복은 인물뿐만 아니라 사물을 통해서도 비유적으로 드러나며 이로 인해 설명적으로 드러나지 않게 된다.

다음으로 살펴볼 【작품도판 6】〈비밀을 묻어두는 곳(Secrecy)〉은 왕가위(王家卫, Wong Kar Wai) 감독의 영화 〈화양연화〉에서 모티프를 얻어 허무를 극복해 나가는 나의 모습을 우회적으로 표현한 작품이다. 영화 속 남자는 사랑에 실패하고 그 기억을 나무구멍 속에 묻었다. 나는 그 모습에서 모티프를 얻어 부정적 허무를 ‘비밀’로 설정하여 철저 함에



【작품도판 6】 <비밀을 묻어두는 곳 (Secrecy)>,
2021, 순지에 먹, 분채, 콩테, 커피, 156x122cm

비밀을 묻고 그곳을 떠나가는 나의 모습을 통해 허무의 극복을 드러냈다. 철제 함 속에 허무를 묻는 행위는 허무를 영원히 보지 않기 위한 외면이 아닌 허무를 극복하고자 하는 의지의 표출이다.

【작품도판 6】 <비밀을 묻어두는 곳(Secrecy)> 속 허무를 묻으러 가는 나의 모습은 화면의 왼쪽 가장자리에 나의 다리를 통해서만 일부 드러났다. 이는 인물이 중요한 것이 아닌 인물의 행동이 중요한 것임을 드

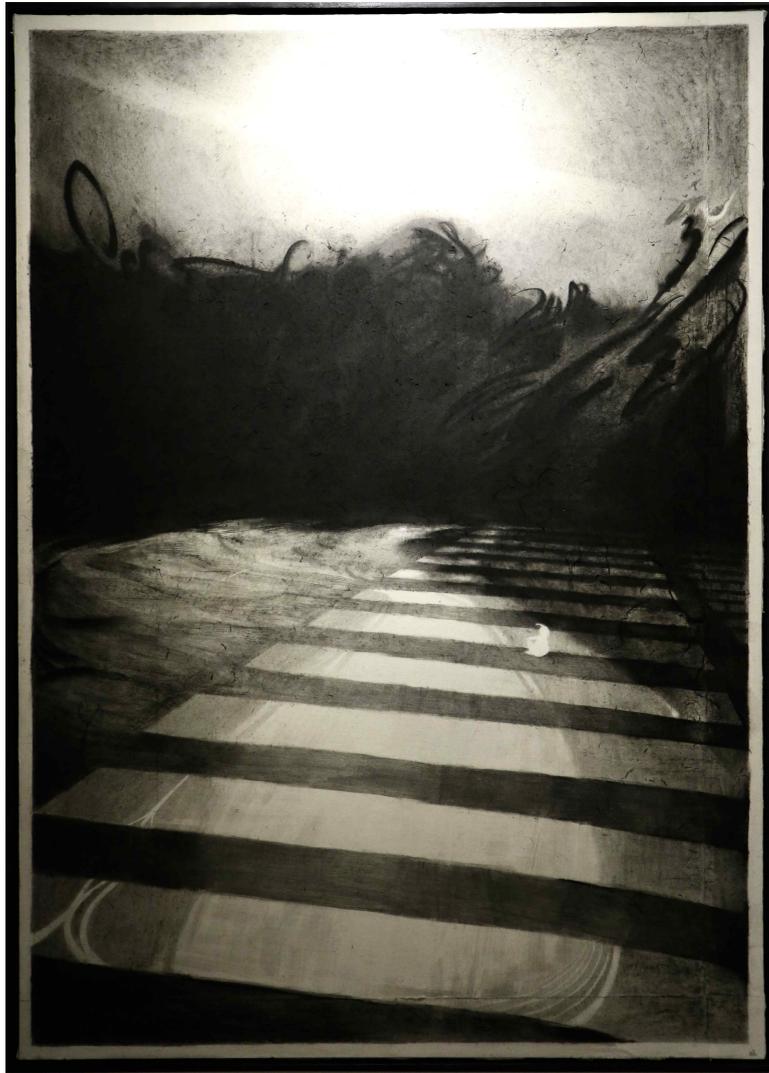
러내며 허무를 묻으러 가고 있는 인물의 의지적 발걸음을 강조한다. 동시에, 나와 가장 가까운 곳에 철제 함을 배치하여 화면 속 인물이 지금 그곳을 향하고 있음을 알렸다. 이때 철제 함과 땅을 호스로 연결하여 철제 함에 묻힌 허무 알갱이들이 그 호스를 타고 내려가 땅에 묻히고 있는 모습을 연출함으로써, 남들에게 말하지 못하고 묻은 허무 알갱이들이 도리어 땅속으로 내려가 내가 밟고 살아갈 수 있는 토대와 버팀이 되어주고 있음을 암시했다. 이와 같은 설정은 부정적일 것만 같던 허무가 도리어 내가 살아가는 터전의 요소가 된다는 것을 드러낸다. 이는 작품 속 허무의 극복이 단순히 허무를 묻는 행동에서 그치지 않고 땅속으로 내려가 모래알갱이가 되는 것으로 확장되고 있는 것이라 할 수 있다. 이에 나는 허무가 묻힌 땅과 철제 함의 색을 짙은 먹색으로 동일하게 표현했으며 허무가 땅속으로 내려가고 있음은 파이프의 표면 위 구불거리는 선으로 드러냈다.

허무 극복의 완성은 장미 넝쿨 속 가장 끝에 핀 무색의 꽃으로 드러난다. 나는 화면 속 장미 넝쿨의 색을 바탕색과 같은 커피색으로 처리했다. 화면 속 커피색의 바탕은 일반적인 환경과 상황을 의미한다. 고로 바탕과 같은 색으로 일체가 된 장미들은 허무를 묻기 전 미리 피어있던 장미들로 허무가 극복되기 전의 상황 혹은 심리 즉, 부정적 의미의 허무를 상징하게 된다. 이와 달리 넝쿨 속 가장 마지막에 핀 장미는 오직 먹선으로만 표현함으로써 바탕과 분리되게 하여 부정적 허무를 상징하는 다른 장미들과 다르다는 것을 드러냈다. 나아가, 나는 무색 장미의 고개가 향하는 곳을 화면 속 인물이 가는 방향과 같게 설정함으로써 이 장미가 곧 화면 속 내가 허무를 극복한 결과물이자 살아가는 동안 계속

해서 동행해야 할 의지적 태도임을 간접적으로 드러냈다.

영화 <화양연화> 속 남자와 나의 차이점이 있다면 그는 과거의 자신을 간직하기 위함이었고 나는 과거의 나를 떠나기 위함이다. 따라서, 【작품도판 6】 <비밀을 묻어두는 곳(Secrecy)> 속 비밀을 묻는 행위는 오늘 하루에 충실하며 살기 위해 허무를 극복하고자 하는 행위인 것이다. 이로써 나는 일상의 모티프를 통해 화면을 구성하되 비유와 상징, 시선과 감성 등의 연출적 요소를 첨가하여 ‘나의 이야기’로 화면을 재구성한다. 연출을 통한 화면 구성이 가장 극명하게 드러나는 작품 중 하나가 아래의 【작품도판 7】 <삶 (Bitter Sweet Symphony)>이다.

학교 정문 앞 횡단보도를 건널 때 그 위로 햇살이 비치는 순간이 【작품도판 7】 <삶 (Bitter Sweet Symphony)>의 모티프가 되었다. 햇살은 아스팔트와 횡단보도의 강렬한 흑백 대비를 무색하게 만들었다. 햇살로 인해 명확하게 나누어진 사각형들이 흐려지는 모습은 그 위를 건너고 있는 나의 고정된 가치관들마저 녹이는 듯했다. 무엇보다도 나는 횡단보도를 건너며 ‘건너야 하는’ 횡단보도의 속성이 ‘삶’과 닮아있다고 생각했다. 건너가다가 멈추고, 또 건너가다가 멈추는 점이 계속해서 살아감으로써 어떻게든 이어지는 삶의 속성과 맞닿아 있다고 생각하여 그 속성에 주목하며 ‘건너야 하는’ 삶을 횡단보도에 빚대어 표현했다. 이때 횡단보도의 모습에 숲과 나의 모습을 추가하여 화면을 재구성함으로써 허무의 극복을 극적으로 드러냈다. 단, 숲을 사실적으로 그리지 않고 과도치는 형상으로 표현함으로써 거대함이라는 삶의 ‘속성’을 드러내는 데 집중했으며 횡단보도 또한 지진 난 듯 꿈틀거리는 모습으로 표현함으로써 햇살로 인해 단일한 가치들이 부서지고 전복되는 중임을 드러



【작품도판 7】 <삶 (Bitter Sweet Symphony)>, 2022,

장지에 먹, 콩테, 217.2x155.3cm

냈다. 사실적 재현의 지양을 통한 삶의 속성 강조는 화면 속 인물을 집어삼킬 듯한 삶의 거대함을 극적으로 드러내며 각자가 상징하는 바가 무엇인지 또한 극적으로 드러나게 한다. 이에 검은 아스팔트 위 하얀색 사각형 모양으로 칼같이 나누어진 횡단보도의 흑백 대비는 삶과 존재에 대한 단일한 잣대들을, 횡단보도의 끝에 자리한 검은 숲은 거대한 삶과

허무를 의미한다는 것을 알 수 있다. 마찬가지로, 횡단보도를 환하게 비추고 있는 태양의 모습은 인간의 의지로 전복되는 삶과 존재에 대한 획일적 가치들과 인간의 의지로 극복되는 허무를 간접적이면서도 극적으로 드러내며 화면 속에서 허무의 극복을 상징하고 있음을 암시한다.

무엇보다 나는 횡단보도 한복판에 작은 인간이 앉아있는 모습을 추가함으로써 삶이라는 횡단보도는 인간이 계속해서 건너가며 극복해 나가야 할 것임을 내비쳤다. 이때 화면 속 인물 즉, 나의 시선이 향하고 있는 지점에 태양을 배치하고 인물은 자신의 눈을 가리면서까지 태양을 응시하고 있게끔 함으로써 시선의 방향을 유도했다. 이에 관람자는 작품 속 인물의 시선을 따라 먼저 숲을 보고, 그다음 태양을 본 후 다시 인물이 있는 지점으로 내려와 횡단보도의 빛이 비치는 부분에서 시선을 멈추게 된다. 이처럼 극적 구성을 통한 화면 연출은 작품 속 인물의 심리 변화에 맞춰 보는 이의 시선 또한 이끌게 하므로 부정적 허무와 극복된 허무의 의미를 마치 계단을 밟듯 자연스럽게 드러나게 한다. 이는 아래의 도록 인용구에서 드러나듯 인간을 짓누르는 아득함이 무한함의 시공간으로 변화하는 ‘순간’을 드러낸다.

삶은 더 이상 나를 짓누르는 아득함이 아니다. 무엇이든 할 수 있는 무한함의 시공간이다. 나는 이 시공에서 내가 살아있다는 움직임을 인지하며 나 자신과 대면한다. 나는 하나뿐인 나의 삶에 충실하기 위해 더 이상 확실함을 쫓지 않으며 가치를 정해놓지 않는다.

- 《삶은 초콜릿보다 달콤하다》 전시 도록 中 -

나아가, 화면 속 풍경에 비해 매우 작게 표현된 나의 모습은 인간 존재의 미미함을 드러낸다. 극명한 크기 차이는 삶과 허무의 거대함을 강조하므로 허무를 극복하는 인간의 모습을 더욱 극적으로 느끼게 한다. 이에 작품은 인간을 힘들게 하면서도 동시에 삶에 대한 의지를 깨닫게 해주는 허무의 역설적 속성을 드러내며 이는 작품의 제목인 ‘Bitter Sweet Symphony’ 에서도 드러나고 있다.

이처럼 나는 나의 직·간접적 경험들을 모티프 삼아 비유, 상징, 시선 등을 통해 화면을 극적으로 재구성하여 허무의 극복을 드러낸다. 이에 화면 속 허무의 의미는 직접적으로 드러나지 않게 된다. 나는 극복된 허무의 의미를 아주 은밀하고 살며시 드러냄으로써 일상적인 모습조차 비일상적으로 느껴지게 한다. 이때 모티프의 연출을 프레임의 연출로 확장함으로써 작품의 가장자리와 액자를 통해 화면 속 내용을 프레임까지 발산한다. 이에 극복된 허무의 의지적 속성이 드러나는 범위가 넓어지게 된다.

2) 프레임으로 발산하는 의지

극복된 허무의 속성은 한 자리, 한 구역에만 머물지 않는다. 의지, 전복, 토대로서의 허무는 역동성과 자유로운 무경계의 특징을 지닌다. 고로 허무의 극복 표현은 화면 안에서만 이루어지지 않고 화면의 가장자리를 비롯한 액자까지 확장된다. 이는 허무의 극복 표현이 공간에 한정되지 않고 구역을 넘나들며 확장되는 것이므로 의지는 프레임으로 표현되는 것이 아닌 ‘발산’ 되는 것이라 할 수 있다.

허무의 극복 표현이 화면의 내부를 넘어 프레임⁴²⁾까지 확장된다는 것은 화면 속의 내용과 프레임의 표현이 결부된다는 것을 의미한다. 이에 화면과 프레임은 서로 동떨어지지 않고 하나의 스토리로 이어지게 된다. 프레임으로 의지를 확장하여 표현하면 연출이 주는 극적 효과를 더욱 극대화할 수 있으므로, 나는 화면 속의 색과 선을 액자에도 칠하거나 화면의 가장자리를 정리하지 않거나 혹은 엔틱 액자를 사용함으로써 극복 의지를 발산적으로 드러낸다.



【작품도판 8】 <뿌리가 없는 식물에게 필요한 것 (Breath)>, 2021, 장지에 먹, 콩테, 38.8x34.3cm

【작품도판 8】 <뿌리가 없는 식물에게 필요한 것 (Breath)>은 화면 속 대상의 색을 프레임에 칠함으로써 의지의 발산을 드러낸다. “뿌리 없는 식물에게 필요한 것은 빛이 아닌 물”이라는 엄마의 말에서 모티프

42) 화면의 가장자리와 액자를 모두 포괄하고자 프레임이라 지칭하였다.

를 얻어 자신이 필요로 하는 것을 대면한 존재가 발산하는 생명력을 붉은색의 프레임으로 표현했다. 화면의 여백에 사선의 빛 모양으로 그려진 물과 공존하는 꽃의 모습은 자신에게 필요한 것과 대면하는 존재의 모습이다. 이 대면은 존재로 하여금 자신의 생명력과 의지를 화면 밖까지 전달하게 한다. 이에 나는 프레임을 통해 화면 속 장미의 붉은색이 꽃에서 빠져나가 프레임으로 건너간 것으로 보이도록 연출했다. 이에 붉은색의 프레임은 화면 속 장미가 뿌리 없는 무(無)의 상태에서 대면을 통해 무(無)를 ‘의지로 전환’ 하여 이를 발산한 극복의 결과물임을 증명한다. 또한, 뿌리 없는 무색의 장미에서 붉은색의 의지가 나왔다는 연출적 설정은 있음(有)의 근원이 무(無)라는 것을 보여줌으로써 역으로 무색의 장미가 붉은색으로 보이게 하는 착시효과를 준다. 이외에도 프레임에 대상의 색을 칠하여 의지를 발산한 작품으로는 【작품도판 3】 <액자를 비워두는 이유 (Basis)>와 【작품도판 5】 <선 라이즈 (Sunrise)>가 있다.

앞서 살펴본 【작품도판 3】 <액자를 비워두는 이유 (Basis)> 또한 화면 속 대상의 색을 프레임에 칠함으로써 유(有)의 토대가 되는 무(無)를 확장하여 드러낸다. 화면 속 뿌리 없는 식물이 상징하는 ‘없음’의 붉은색이 프레임에 칠해짐으로써 없음은 색이 ‘있다’는 것과 함께 이 색은 하나의 대상에만 머무르지 않고 ‘퍼져나간다’는 것을 드러낸다. 마찬가지로, 【작품도판 5】 <선 라이즈 (Sunrise)>의 프레임 또한 너덜거리는 화면의 가장자리와 함께 꽃잎의 형상을 남기며 붉은색으로 칠해짐으로써 작품 자체를 하나의 생명체 즉, 꽃으로 설정한 나의 연출 의도를 더욱 강조하여 드러낸다.

이와 달리, 화면 속 대상의 색과 대비되는 색을 프레임에 칠하여 허무에 잠식되지 않고자 하는 극복 의지를 드러내기도 한다. 보색의 프레임은 작품 속 내용과 대비를 줌으로써 표현되는 ‘긴장감’ 이라고 할 수 있다. 작품 속에 사용된 색과 대비를 이루는 색으로 칠해진 프레임은 특정 가치에 잠식되지 않고 깨어있는 인간의 긴장하는 태도를 드러낸다. 앞서 살펴본 【작품도판 2】〈이방인 (L'etranger)〉이 그 예이다. 화면 속 고독의 색으로 대표되는 붉은색과 대비를 이루는 푸른색의 액자 테두리는 허무에 잠식되지 않고자 긴장하는 인간의 의식을 드러낸다.

프레임에는 화면 속 대상의 색뿐만 아니라 선 또한 발산된다. 【작품도판 9】〈사랑을 잃고 부르는 노래 습작 (Baby Innocent)〉와 【작품도판 10】〈선샤인 습작 (Baby Sunshine)〉은 화면 속 선의 형상이 프레임에도 표현됨으로써 발산되는 허무의 의지적 속성을 강조한다. 두 작품은 이후 2절에서 살펴볼 【작품도판 12】〈사랑을 잃고 부르는 노래 (Innocent)〉와 【작품도판 13】〈돌아오지 않을 사람, 선샤인 (Sunshine)〉의 습작으로 작품 속의 내용보다 프레임의 표현을 더욱 강조함으로써 허무의 극복을 드러낸다. 이에 습작은 화면 속 자유를 의미하는 곡선이 프레임에도 그려짐으로써 경계가 전복된 자유로운 허무의 운동성을 극대화하여 보여준다.

아래의 【작품도판 9】〈사랑을 잃고 부르는 노래 습작 (Baby Innocent)〉속 ‘노래’ 는 인간의 극복 태도를 상징한다. 이는 허무에 체념함으로써 허무가 허무주의로 이어지는 것이 아닌 허무의 상황에서 노래를 부름으로써 허무에 잠식되지 않는 태도이다. 극복 의지와 노래는 ‘퍼진다’ 는 공통된 속성을 지닌다. 이에 작품 속에 그려진 극복 의지의 노래 선을



【작품도판 9】 <사랑을 잃고 부르는 노래 습작
(Baby Innocent)>, 2018-2022, 종이에 펜 & 장지에
먹, 콩테, 커피, 33.2x27.5cm

은 먼저 화면의 가장자리에 퍼진다. 작품은 일반 종이 위에 그려졌지만, 종이의 가장자리는 한지와 연결되어있으므로 한지의 외곽이 작품의 가장자리가 된다. 울퉁불퉁한 한지의 가장자리는 액자의 수직·수평성을 깨트린다. 그 위에 곡선 모양으로 사방으로 퍼지듯 그려져 있는 검은색 먹선은 허무의 극복을 상징하는 ‘노래’가 퍼지고 흘러나오고 있음을 ‘시각적’으로 드러낸다. 가장자리에 표현된 의지는 나무 액자까지 발산되며 이는 나무 액자 위에 군데군데 그려진 먹선으로 드러난다. 액자 위에서 끊어졌다가 나타나고, 끊어졌다 또다시 나타나는 먹 선의 표현은 의지의 질긴 속성과 맞닿아 있다.

아래의 【작품도판 10】<선샤인 습작 (Baby Sunshine)> 또한 오선지에 그림으로써 노래 선율이라는 소재를 차용했지만, 이 작품에서 강조하는



【작품도판 10】 <선샤인 습작 (Baby Sunshine)>, 2018-2022, 오선지에 펜 & 장지에 먹, 콩테, 커피, 38x32.2cm

것은 노래의 선율보다는 가장자리를 통한 태양의 형상화이다. 작품의 제목에도 명시되었듯 나는 태양이 비추는 모습 즉, ‘선샤인’을 표현했다. 이때 선샤인은 허무의 극복이 이루어진 상태를 의미한다. 습작에서는 이 선샤인의 모습을 작품 속이 아닌 프레임으로 드러낸다. 구운 오징어처럼 꼬불거리는 한지의 외곽은 태양의 이글거리는 외양을 연상함과 동시에 태양에 그을린 듯한 느낌까지 주므로, 작품의 주제인 선샤인에 실제 작품이 그을린 듯한 착시효과를 끌어냄으로써 작품 자체가 하나의 조그마한 태양처럼 보이도록 유도한다. 이는 극복된 허무의 자유롭고 역동적인 속성이 사방으로 퍼지며 발산되는 것임을 시각적으로

증명한다. 이때 한지의 가장자리에 표현된 곡선들이 나무 액자에도 그려짐으로써 허무의 극복이 화면은 물론이거니와 한지 가장자리를 넘어 작품의 가장 끝인 나무 프레임까지 나아가고 있음을 드러낸다. 이로써 【작품도판 9】〈사랑을 잃고 부르는 노래 습작 (Baby Innocent)〉와 【작품도판 10】〈선샤인 습작 (Baby Sunshine)〉 모두 노래와 태양이라는 소재를 통해 부정적 허무에 잠식되지 않는 인간의 극복 의지를 비유적으로 드러내며 울퉁불퉁한 화면의 가장자리와 선이 그려진 프레임을 통해 이를 더욱 극대화하여 전달하고 있다.

한지 프레임의 연출을 통해 극대화되는 허무의 극복 표현은 앞서 살펴본 【작품도판 3】〈액자를 비워두는 이유 (Basis)〉와 【작품도판 5】〈선라이즈 (Sunrise)〉에서도 드러난다. 앞서 말했듯, 나는 작품을 하나의 생명체로 인식한다. 고로 화면의 외곽을 반듯하게 하지 않고 너털거리게 함으로써 실제 식물 혹은 태양처럼 보이게 유도한다. 실제로 【작품도판 3】〈액자를 비워두는 이유 (Basis)〉속 찢어진 왼쪽 아래의 화면 모서리는 작품이 실제 잘려나간 식물의 줄기처럼 보이게 한다. 이에 찢어지고 너털거리는 작품의 가장자리는 화면 속 식물이 계속해서 있음(有)을 ‘만들어가는 중’임을 암시함으로써 찢어진 무(無)로부터 새로운 줄기가 자라나는, 끈질긴 생애 의지를 지닌 생명체의 모습을 연상하게 한다. 그러므로 찢어진 화면의 가장자리는 손상이 아닌 ‘생성’을 의미하며 이는 찢고 없앴으로써 다시 살아나고 피어나는 질긴 의지의 발산을 드러낸다. 나아가, 【작품도판 5】〈선라이즈 (Sunrise)〉속 너털거리는 가장자리 연출은 태양의 이글거림을 연상시킴으로써 극복된 허무의 발산적 속성을 더욱 강조한다. 이는 작품의 주제인 일출을 표현하는 데에

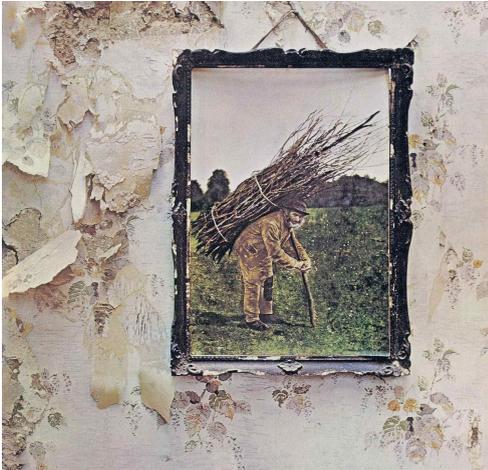
있어 태양을 직접 그리지 않고 태양의 형상을 드러나게 한다. 이로써 화면 속에서 이루어졌던 허무의 극복은 프레임을 통해 그 범위가 확장되며 프레임까지 발산된 극복 의지는 화면을 넘나드는 무경계의 속성을 보여준다.



【작품도판 11】 <천국으로 가는 계단을 사려는 노인 (Stairway)>, 2019-2021, 나무에 옷칠, 52.5x43cm

극복 의지는 엔틱 액자를 통해서도 드러난다. 【작품도판 11】 <천국으로 가는 계단을 사려는 노인 (Stairway)>은 엔틱 프레임으로 의지를 드러낸다. 영국의 록밴드 레드제플린의 ‘Stairway to Heaven’ 을 듣고 이를 모티프 삼아 곡의 앨범 표지를 옷칠로 재현했다. 고로 이 작품에서 허무의 극복 표현은 화면 속보다 프레임으로 드러난다.

노래는 “There’s a lady who’s sure all that glitters is gold, And she’s buying a stairway to heaven. (반짝이는 것은 모두 금이라고 믿는 노인이 있다. 그녀는 천국으로 가는 계단을 사려고 한다.)”⁴³⁾라며 허무한 것을 사려는 어느 노인의 이야기로 시작을 한다. 나는 이 노래의 첫 구절에 주



【참고도판 6】 레드제플린의 4집

『Led Zeppelin IV』

려고 하는 마음’은 모두 허무한 것이다. 나는 이 마음을 ‘극복하지 못한 허무’로 설정하여 프레임의 재질에 변형을 주었다. 착시를 일으키는 프레임 연출은 허무를 쫓는 인간의 마음에 경각심을 깨워준다. 다시 말해, 반짝거리는 나무 프레임은 허무를 쫓아가는 사람에게 “당신은 진짜 중요한 게 무엇인지 생각해보아야 합니다. 당신이 돈을 주고 사려는 허무는 반짝입니다. 그 반짝임에 눈이 멀지 않도록 당신을 속이는 허무에 대항해야 합니다.”라는 극복 의지의 메시지를 전달하는 것이다.

목하여 허무하고 무용한 것을 쫓는 인간의 마음에 대한 이해와 비판을 동시에 드러냈다. 작품의 프레임은 금속 액자처럼 보이지만 실제로는 나무 액자이다. 나는 프레임을 통해 “이것은 반짝이지만 금이 아닙니다.”의 말을 전하고자 나무 액자에 칠을 하여 반짝이게 표현함으로써 금속처럼 보이게 했다.

노래 속 ‘반짝이는 것을 모두 금이라고 믿는 마음’과 그 ‘허상을 사

43) 레드제플린의 ‘Stairway to Heaven’ 가사 中 일부

이로써 나의 극복 의지는 프레임의 연출을 통해 화면 속 노인에게까지 닿게 된다.

나는 이제껏 【작품도판 6】〈비밀을 묻어두는 곳(Secrecy)〉과 【작품도판 11】〈천국으로 가는 계단을 사려는 노인 (Stairway)〉에서 처럼 서양식 엔틱 액자를 사용하는 모습을 보여왔다. 이는 서양식 액자가 예뻐서도 아니고 좋아서도 아니며, 동양과 서양의 조화를 추구하기 위함도 아니다. 엔틱 프레임의 사용은 허무를 극복하고자 하는 의지의 표출이다. 이때의 허무란 고착된 시선이다. 고로 프레임으로 드러내는 이때의 의지란 고착된 시선을 극복하고자 하는 의지인 것이다.

유화나 아크릴로 그려진 그림에만 사용되어야 하는 액자는 없다. 마찬가지로 동양화 재료로 그려진 그림에 사용되지 말아야 할 액자 또한 없다. 이에 ‘이래야 하는 것’ 혹은 ‘저래야 하는 것’ 이 많은 동양화 재료로 창작된 작품에 서양식 액자를 씌우는 것은 고착된 시선으로서의 허무를 극복하고자 하는 나의 의지가 확장된 표현이라고 할 수 있다. 나는 서양식 엔틱 프레임을 통해 ‘동양화스러운’ 표현과 ‘서양화스러운’ 표현의 경계를 허물어트림으로써 허무를 극복하고자 하는 나의 의지를 드러낸다. 이로써 나의 작품에 사용된 엔틱 프레임은 모두 ‘고착된 시선으로서의 허무 극복’ 이라는 의미를 담지한다.

이처럼 화면 속 허무를 극복하고자 하는 의지는 화면 밖으로 뛰쳐나가 프레임을 통해 더욱더 극적으로 전달됨으로써 한 자리에만 머무는 것이 아닌 발산되는 것임을 증명하고 있다.

2. 즉흥

의지, 전복, 토대로서의 허무는 ‘발산적’ 속성을 지닌다. 이것이 화면 밖에서는 프레임으로 표현되었다면, 화면 안에서는 즉흥적 감흥으로 표현된다. 즉흥(卽興)이란 그 자리에서 바로 일어나는 감흥 또는 그런 기분으로 내가 사용하는 묵법과 필법에서 주로 나타난다. 즉흥적 곡선으로 허무의 자유로운 속성을 표현하며 즉흥적으로 먹면을 깨트림으로써 허무의 전복적 속성을 표현한다.

즉흥성은 화면 속에 표현된 결과물으로써만 극복의 의미를 지니지 않는다. 즉흥적 행위는 능동적 태도의 표출이기도 하다. 즉흥적으로 그림을 그릴 때 신체 변화의 폭이 크고 움직임의 반경이 넓어지며 무엇을 그려야겠다는 생각은 하되 밑그림은 그리지 않는다. 이에 표현상의 소극적 태도와 망설임의 흔적은 찾아보기 어려우며 적극적이고 역동적인 느낌이 묻어나게 된다. 바로 이점이 허무의 극복 표현과 맞닿은 부분이라 할 수 있다.

1) 곡선으로 구현되는 자유

자유(自由)란 외부적인 구속이나 무엇에 얽매이지 아니하고 자기 마음대로 할 수 있는 상태를 의미한다. 따라서 자유의 속성 또한 움직임에 있다. 움직임(movement)이란 어떠한 상태가 바뀌고 변화하거나 활동하는 것으로 이를 선에 비유하자면 직선이 아닌 곡선과 같은 것이다. 나는 허무의 자유로운 속성을 빠르고 즉흥적인 곡선으로 표현함으로써 자



【작품도판 12】 <사랑을 잃고 부르는 노래 (Innocent)>, 2022,
순지에 먹, 콩테, 커피, 오리나무 열매, 분채, 170x150.5cm

유의 운동성을 극대화한다. 위의 【작품도판 12】와 이후 살펴볼 【작품도판 13】은 앞서 살펴본 습작들에 해당하는 본 작품으로 허무를 극복한 이후의 인간의 태도에서 자유를 드러낸 작품이다. 나는 허무가 지나간 이후의 무(無)의 상태 그리고 이를 대하는 인간의 태도에 초점을 맞추어 허무의 극복을 곡선으로 드러냈다. 작품의 주제는 제목에서 드러나듯 이별 이후의 상황으로 이는 누군가가 부재한 무(無)의 상황임을 암시한다.

【작품도판 12】<사랑을 잃고 부르는 노래 (Innocent)>속 인물들은 부재의 상황에 있는 사람들이다. 그러나 인물들은 절망하거나 체념하는

모습을 취하지 않고 있으며 오히려 허공을 응시하는 덩덤한 모습으로 표현되었다. 이 무덤덤함은 인물의 곡선 표현으로 극대화된다. 음표를 제외한 인물의 모든 부분에 직선은 사용되지 않았으며 오직 곡선만 사용되었다. 이는 곡선 형상이 주는 느낌인 유연함과 부드러움을 인물의 태도와 상황에도 투과되게 함으로써 허무라는 이별 상황을 극복하는 인물의 태도에서도 유연함을 드러내는 것이다.

나의 모든 작품에 사실적 표현은 찾아보기가 힘들지만, 완전히 추상적 이지도 않다. 이는 ‘형상’이 갖추어져 있기 때문이다. 형상은 갖추되 그 형상 안의 내용물을 추상적으로 표현한다고 볼 수 있다. 【작품도판 12】〈사랑을 잃고 부르는 노래 (Innocent)〉와 【작품도판 13】〈돌아오지 않을 사람, 선샤인 (Sunshine)〉도 마찬가지로 형상만 갖춘 채 사실적 표현 없이 곡선으로 그려져 약간의 추상성이 강조된다. 이는 곡선 표현이 지니는 특징 중에 하나로써 사실을 재현하기보다 분위기를 구현하는 데에 큰 역할을 한다. 이에 곡선 표현은 작품 속 인물의 이목구비와 입은 옷이 중요한 것이 아니라는 것을 암시하며 인물의 감정이나 기분 혹은 자세 등이 내가 전달하고자 하는 바임을 드러나게 한다. 이는 비단 곡선만의 특징이 아니라 이후 2장에서 살펴볼 파묵 표현 또한 마찬가지이다.

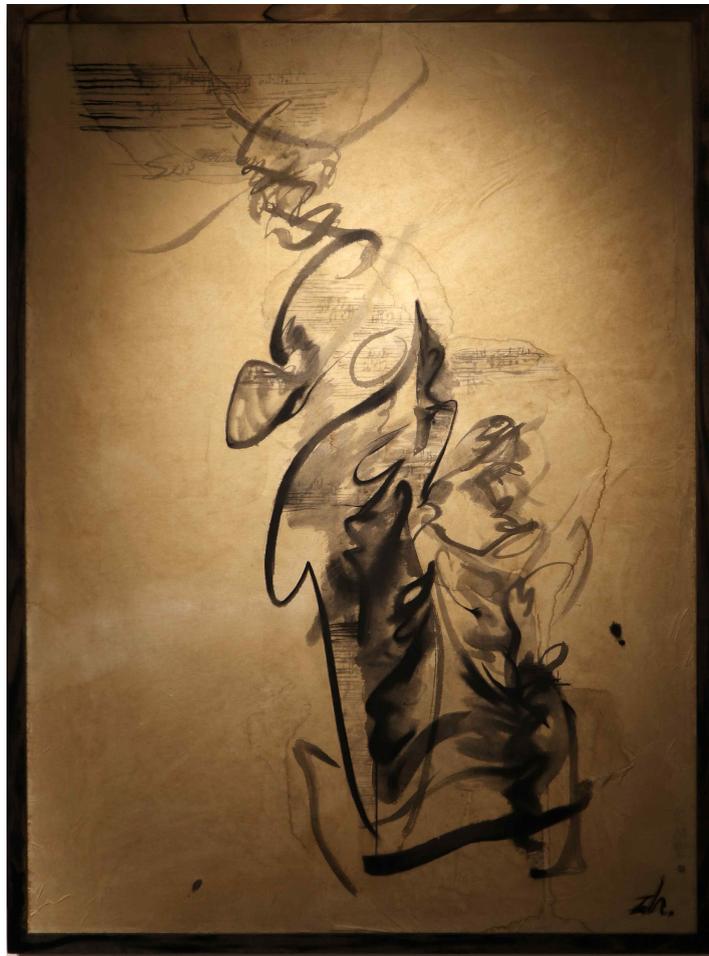
【작품도판 12】〈사랑을 잃고 부르는 노래 (Innocent)〉는 곡선으로 인물의 감정이 강조되고 있다. 화면 속 곡선들은 관람자로 하여금 작품을 볼 때 구체적인 대상이 아닌 곡선의 형상을 먼저 보게 한다. 이때 곡선의 형상은 작품 속 인물의 태도가 딱딱하지 않다는 것을 드러내므로 관람자는 곡선 표현의 인물을 보고 정체된 심리보다 무(無)의 상황에서

진전하고자 하는 인물의 긍정적 의지를 느끼게 된다.

마찬가지로, 화면의 가장자리에 그려진 ‘순수’ 라는 글자 또한 쓰였다기보다 곡선으로 그려졌다고 할 수 있는데, 곡선 형상으로 그려짐으로써 단어의 의미가 명확하게 전달되는 것이 작품의 핵심이 아니라는 것을 드러낸다. 무엇보다도 이 글자는 작품 속 인물과 비슷한 느낌으로 그려짐으로써 인물로부터 그 글자가 배태된 듯하게 표현되었다. 작품 속 ‘순수’ 는 사람이 부재한, 아무것도 없는 상황을 뜻하기도 하지만 절망적인 것이 ‘없는’ 자유로운 허무(無)의 상황을 의미하기도 한다. 허무가 없는 허무의 상황은 무엇이든 또 할 수 있는 앞으로의 삶을 예고한다.

같은 곡선이라 할지라도 속도와 세기에서 차이가 난다. 【작품도판 13】 <돌아오지 않을 사람, 선샤인 (Sunshine)>은 【작품도판 12】 <사랑을 잃고 부르는 노래 (Innocent)>보다 곡선의 속력과 힘이 강조됨으로써 자유의 속성을 더 적극적으로 드러낸다.

아래의 【작품도판 13】 <돌아오지 않을 사람, 선샤인 (Sunshine)>속 허무의 극복 표현은 먼저 작품 속 인물의 ‘시선’ 으로 드러난다. 화면 속 두 명의 인물은 제목에서 드러나듯 ‘돌아오지 않을 사람들’ 로 이들의 부재는 아무것도 없는 상태의 무(無)를 상징한다. 그러나 이 인물들은 뒷모습을 보이지 않고 관람자의 시선과 눈이 마주치도록 뒤를 돌아 정면을 응시하고 있다. 이에 나를 비롯한 관객들은 이들의 시선을 바라보게 된다. 정면 응시는 허무를 피하지 않고 직시하는 두 인물의 자세를 보여주며, 두 인물과의 눈맞춤은 부재의 상태가 회피하고 싶은 허무의 감정이 아님을 드러낸다. 고로 작품 속 인물들의 정면 응시는



【작품도판 13】 <돌아오지 않을 사람, 선샤인
(Sunshine)>, 2022, 순지에 먹, 콩테, 커피,
196.6x145.3cm

절망하지 않고 덩덤하게 허공을 응시하는 것에서 한 발짝 더 나아간 것
이라고 할 수 있으며, 두 인물은 단지 허무를 극복하고 있는 사람들이
아닌 허무의 부정적이고 단면적인 의미에서 벗어나 허무의 새로운 의미
를 알려주는 사람들이라고 할 수 있다. 따라서, 이 인물들을 표현하는
방식은 다른 작품 속의 인물표현보다 힘과 속도에서 그 세기가 더 세진

다. 그러므로 이때는 곡선의 부드러움보다 곡선의 역동성을 강조하게 되어 속필의 곡선 표현이 나타나게 된다. 선의 속력이 빨라지면서 중간 중간 곡선이 끊어지기도 하는데 이는 오히려 자유의 운동성을 강조하고 즉흥적 감흥을 극대화하는 효과를 가져다준다.

무엇보다 나는 곡선으로 표현된 부분 이외에서도 허무의 자유로운 속성을 드러내고자 ‘노래’ 라는 소재를 차용했다. 이는 화면 속 음표로 드러나며 【작품도판 12】〈사랑을 잃고 부르는 노래 (Innocent)〉와 【작품도판 13】〈돌아오지 않을 사람, 선샤인 (Sunshine)〉 모두 해당된다. 사람들은 보통 ‘선율’ 을 떠올릴 때 흐르는 듯한 곡률의 이미지를 연상한다. 이때 곡률의 이미지는 곡선의 이미지와 이어지며 화면에 그려진 음표는 관람자로 하여금 음악을 듣고 있지 않더라도 음악이 흐르는 듯한 상상을 하게 하고 그런 기분을 느끼게 한다. 이처럼 음표를 그려 넣음으로써 표현한 선율은 심리적으로도 자유의 속성을 드러낸다. 동시에, 노래 선율의 곡선 이미지는 감정의 억압이 아닌 감정의 분출을 의미하기도 하므로 이는 인간을 옴아매는 것이 아닌 앞으로 나아가고 흘러가게 하는 허무의 자유로운 속성을 드러낸다. 두 인물 위로 떠 있는 태양형상 또한 부재가 인간에게 남기고 가는 것이 어둠이기보다는 빛과 같은 긍정적인 것임을 드러내며 제목의 ‘선샤인’ 을 암시한다.

마지막으로 살펴볼 【작품도판 14】〈안부 (Flower Jasmine)〉 또한 부재가 배태한 허무의 자유로운 속성을 드러낸다. 이 작품에는 이후에 살펴볼 파묵적 요소가 동시에 들어있기도 하다. 화면의 오른쪽 먹이 덩어리진 채 표현된 부분은 사람의 얼굴이다. 얼굴형상은 이목구비의 자리를 예측할 수 없을 정도로 뭉개져 있음으로써 죽음 혹은 이별로 인한



【작품도판 14】 <안부 (Flower Jasmine)>, 2022,

순지에 먹, 콩테, 커피, 81x66cm

부재의 상황을 암시적으로 드러낸다. 이때 뭉개진 얼굴형상은 곡선으로 점차 변화하는 모습을 띠고 있는데 바로 이 곡선으로부터 긍정적인 의미가 도출된다. 앞서 말했듯, 파묵으로 먹면을 번지게 하고 깨트림으로써 표현한 뭉개진 얼굴형상은 죽음으로 인한 부재의 상황을 의미한다.

그러나 그 뭉개짐 위에 표현된 곡선은 허무의 궁극이라 할 수 있는 죽음이 내포하는 바가 끝이 아닌 ‘회귀’임을 드러낸다. 앞서 살펴본 작품들 속 이리저리 움직이며 역동성을 띠었던 곡선과 달리 【작품도판 14】 <안부 (Flower Jasmine)>속 곡선은 하나의 원(圓) 형상과 숫자 ‘8’의 모양을 이루며 계속해서 이어지고 있다. 이 모습은 마치 숫자 ‘8’을 90도 회전한 것처럼 보이는, 무한을 나타내는 상징 기호인 ‘∞’을 연상시킨다. 이에 화면 속 곡선은 ‘끝은 또 다른 시작’임을

알리며 “영원한 시간은 원형(圓形)을 이루고, 그 원형 안에서 우주와 인생은 영원히 되풀이된다” 44)는 것을 내비친다. 돌고 돌아 제자리로 오는 삶에로의 회귀가 흐르는 듯한 곡선으로 표현됨으로써 ‘무(無)는 반드시 부정적인 것이다’ 라는 시각에서 자유롭게 하는 것이다.

나아가, 얼굴형상과 함께 그려진 뿌리 없는 말리 꽃은 ‘안부’ 를 의미한다. 말리 꽃의 실제 꽃말은 행복이다. 그러나 꽃말을 의도적으로 바꾸고 꽃말이 바뀐 말리 꽃과 얼굴형상을 함께 그림으로써 【작품도판 14】 <안부 (Flower Jasmine)이 누군가에게 안부를 전하고자 하는 의미를 내포하고 있음을 드러냈다. 이때 안부를 전하는 행위는 누군가의 부재로 인한 허무가 나에게 더이상 상실감을 주지 않고 있음을 암시한다.

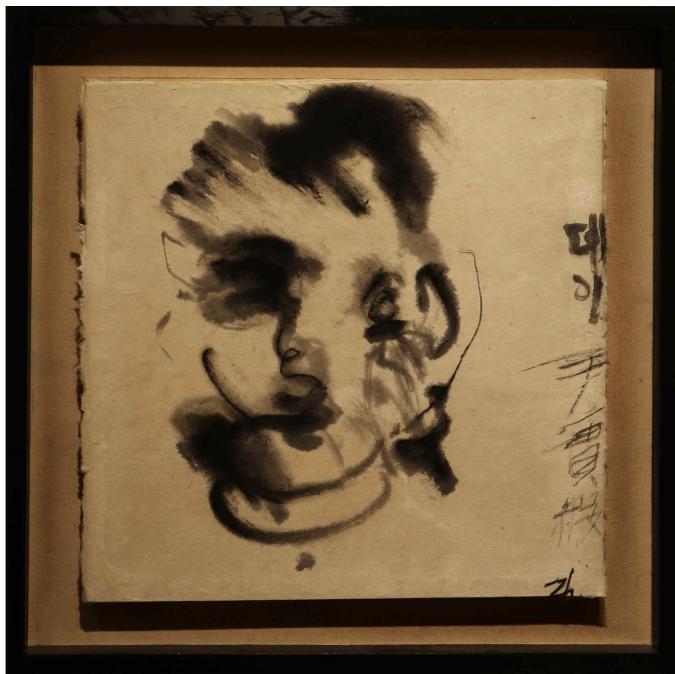
이처럼 즉흥적 곡선은 ‘허무는 반드시 부정적일 것’ 이라는 시각에서 벗어난 극복된 허무의 자유로운 속성을 드러내는 표현이다. 이에 자유로운 곡선의 동세는 무(無)가 텅 비어있는 것이 아닌 계속해서 살아가고 또 채워가게 하는 가능성의 시공이라는 것을 드러내며 극복된 허무의 긍정성을 힘 있게 분출한다.

2) 파묵으로 구현되는 전복

극복된 허무의 전복적 속성은 먹선(線)으로 깨트려지는 먹면(面)에 의해 드러난다. 자유로서의 무(無)는 오로지 곡선의 기세만으로도 표현할 수 있지만, 전복(顛覆, overset)은 선이 뚫고 지나가는 무언가가 있어야

44) “영원회귀” 정의, 표준국어대사전 검색, 네이버 국어사전, 검색일 2023.01.17.
<https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/ea9b5f4b9322474f854c627a7bfea06b>

한다. 이 과정에서 선과 면들이 서로 엉키고, 번지고, 튀기고, 흘러내려야 한다. 먹 표현이 깨지고 충돌함으로써 전복이 의미하는 ‘뒤집히고 무너짐’이 드러나며 동시에 먹이 번지고 흘러내리는 모습은 삶에의 단일한 가치 기준들이 무너져내리는 허무(無)의 자유로운 무경계 상태를 드러낸다. 이로써 나는 먹을 깨트리는 파묵(破墨)을 통해 전복으로서의 허무를 구현한다.



【작품도판 15】 <데이: 행복했으면 하는 사람의 이름 (Die Yi)>, 2021, 순지에 먹, 콩테, 커피, 분채, 70.2x70.4cm

【작품도판 15】 <데이: 행복했으면 하는 사람의 이름 (Die Yi)>은 첸카이거(陈凯歌, Chen Kaige) 감독의 영화 <패왕별희>의 주인공 청데이의 얼굴을 빌려 허무를 극복하는 인간의 모습을 표현한 작품이다. 자신

의 삶을 채우고 메꾸는 방편으로는 여러 가지가 있을 것이다. 그러나 그 방편이 오직 하나밖에 없는 경우의 인간은 ‘그 방편’이 없어졌을 때 무력해지고 불행해진다. 영화 속 청데이 또한 그랬다. 나는 이 인물을 통해 그 기준을 한번 뒤집어보자는 의미를 전하고자 절규하는 청데이의 얼굴을 과묵으로 표현했다.

작품 속 데이의 얼굴은 표정이 강조되고 있다. 이에 다른 작품 속 인물들보다 이목구비의 위치가 꽤 구체적이고 명확한 편이다. 이는 먼저 칠해놓은 먹 표현에 변화를 주거나 깨트린 흔적을 보다 명확하게 하기 위함이다. 【작품도판 14】 <안부 (Flower Jasmine)>처럼 이목구비가 그 흔적을 찾을 수 없을 정도로 이미 뭉개져 있으면 이는 허무 극복 이후의 상황을 드러내지만, 이목구비의 위치와 형체가 보인다는 것은 극복하고자 하는 의지를 드러내는 상황인 것이다. 다시 말해, 극복 이후의 자유로운 상태를 드러내는 대상의 불명확한 모습과 달리 명확하게 드러나는 대상의 모습은 그 명확함을 깨트리고 부숴버리기 위한 전복의 전초전인 것이다. 앞서 말했듯, 전복은 과묵으로 구현된다. 선이 면을 뚫고 지나간 흔적이 남아야 하므로 이목구비를 전복시키고자 이목구비의 제자리를 드러내는 것이다.

이때 화면 속 데이의 이목구비는 완전히 흘러내리지는 않지만, 특정 방향을 가리키며 쏠리고 있는 모습을 하고 있다. 이는 행복의 단일한 기준과 삶에 대한 절대적 가치 기준들이 아래로 쭉 쏟아지는 모습을 형상화한 것으로 부정적 허무가 극복되고 있는 모습과 함께 데이에 투영된 나의 의지를 드러낸다. 이때 나의 의지로 쏟아지는 이목구비는 ‘특정 방향’으로 쏠리는 동세를 보여준다. 이처럼 극복 의지의 운동성은

곡선으로만 드러나는 것이 아닌 깨지는 면을 통해서도 드러난다. 다만 그 운동성의 방향이 다를 뿐이다. 곡선으로 표현되는 자유의 동세가 사방으로 뻗치는 운동성이라면 파목으로 표현되는 전복의 동세는 한쪽으로 급격하게 쏠리는 운동성인 것이다.

나는 【작품도판 15】 <데이: 행복했으면 하는 사람의 이름 (Die Yi)>에 해당하는 아래의 작가노트에서 행복의 정의를 ‘움직임’ 이라고 새로이 규정했다. 이때 행복이란 부정적 허무와 반대되는 개념이다. 내가 새로이 규정한 행복이란 ‘허무하지 않음’ 이며 허무하지 않기 위해 혹은 허무를 극복하기 위해서는 반드시 ‘움직’ 여야 한다는 것이다.

인간은 행복조차도 배워야 하는 존재들이라고 한다. 내가 생각하는 행복의 정의는 ‘움직임’ 이다. 살아있음의 움직임, 그래서 뭐든 할 수 있다는 증명이기도 한. 행복은 삶의 전제가 될 수 없지만, 행복은 삶을 전제로 하니까. 행복하자 데이야!

- <데이: 행복했으면 하는 사람의 이름 (Die Yi)> 작가 노트 -

그러므로 파목을 통해 데이의 이목구비를 깨트리는 과정에서 나오는 역동성은 허무가 극복되는 기준, 허무하지 않기 위한 기준 즉, 행복의 기준들을 뒤엎어서 생각해보자는 의미를 내포한다. 동시에 이는 작가노트의 마지막 줄에서도 언급했듯 부정적 의미로서의 허무를 느낄 수 있는 것 또한 살아있음의 움직임을 전제로 한다는 것을 담지한다. 살아서 움직일 수 없다면 허무도, 불행도, 행복도 느낄 수 없기 때문이다.



【작품도판 16】 <조조 (JoJo)>, 2021,
커피순지에 먹, 콩테, 커피, 93x73cm

다음으로 살펴볼 【작품도판 16】<조조 (JoJo)> 또한 【작품도판 15】<데이: 행복했으면 하는 사람의 이름 (Die Yi)>과 마찬가지로 이목구비의 위치가 분명한 사람의 얼굴이 전복되는 모습을 드러낸다. 차이점이 라면 【작품도판 15】는 영화 속 인물의 얼굴이라는 것이고 【작품도판 16】은 나의 얼굴이라는 것이다.

【작품도판 16】<조조 (JoJo)>는 나의 자화상으로 허무가 전복되는 순간을 보여준다. 제목 상의 조(jo)는 연인, 애인을 의미하는 단어이지만 여기서는 나 자신과 허무를 지칭한다. 허무를 극복하기 전의 부정적 허무는 나와 한 몸인 나의 분신 같은 존재였다. 이에 나는 허무를 나의

연인으로 설정했다. 극복되지 못한 허무와 나의 관계를 끊어내려 하는 그 모습을 연인 사이에 비유해 나(jo)와 허무(jo)를 합쳐 조조(JoJo)라고 제목을 정하고 허무와의 관계가 전복되는 순간을 과목으로 드러냈다.

앞서 말했듯, 이 작품 또한 【작품도판 15】〈데이: 행복했으면 하는 사람의 이름 (Die Yi)〉과 마찬가지로 다른 작품 속 인물에 비해 이목구비의 표현을 명확하게 하여 이목구비가 전복되기 전의 흔적을 남겼다.

화면 속에서 전복이 구현되는 순간은 작품의 가장 윗부분에서부터 시작된다. 먹물은 화면의 가장 윗부분에서 흘러나와 나의 얼굴을 거쳐 아래로 흘러내려 간다. 이에 화면 속 나의 얼굴과 손, 어깨는 눈물을 흘리듯 그 표현이 아래로 번져 내려가며 처음의 명확했던 표현들 위에 퍼진 흔적을 남긴다. 이때 과목은 단순히 먹이 먹을 깨트리는 것뿐만 아니라 바탕의 커피 물까지 깨트리는 것으로 확장된다. 바탕의 커피 염료과 충돌해가며 번지고 퍼지는 먹물은 인물이 그려진 구역까지 번지고 들은 뒤섞여 흘러내려 간다. 이처럼 작품의 바탕에서부터 시작되어 인물에게 번지는 과목은 한 사람이 아닌 사람과 사람 간의 관계 즉, 허무와 나 사이에 일어나는 전복임을 암시한다. 이는 나 자신의 극복뿐만 아니라 나와 부정적 허무 사이의 관계가 극복되는 순간 또한 드러냄으로써 작품 전체에 걸쳐 구현되는 ‘뒤엎어짐’을 보여준다.

이에 【작품도판 16】〈조조 (JoJo)〉는 【작품도판 15】〈데이: 행복했으면 하는 사람의 이름 (Die Yi)〉과 달리 한 방향으로 치우쳐 쏟아지는 전복과 사방으로 번지는 전복을 동시에 보여준다. 이처럼 두 가지 방향으로 이루어지는 전복은 번짐이 솔림의 흐름을 중간중간 끊기 때문에 한 방향으로만 이루어지는 전복보다 그 동세가 강해 보이지는 않는다. 그



【작품도판 17】 <폭포 (Waterfall)>,
2021, 순지에 먹, 콩테, 56x53.5cm

러나 전복되는 범위는 더 넓기에 여태껏 내가 얽매어 왔던 삶에의 단일한 가치들이 무너져내림으로써 나에게 허무 전복의 순간이 찾아오고 있음을 드넓게 보여준다.

마지막으로 살펴볼 【작품도판 17】<폭포 (Waterfall)>는 삶에 대한 가치 기준들이 전복된 깨달음의 순간을 폭포에 비유하여 표현한 작품이다. 작품 속 물은 부정적 허무를 상징한다. 이에 물이 폭포수처럼 분출되는 모습을 통해 삶의 가치와 존재에 대한 의문, 공허와 권태로서의 허무가 전부 타파되어 쏟아져 내리는 상황을 비유적으로 드러낸다. 이때 전복은 강한 흑백 대비의 과묵으로 구현된다. 부정적 허무를 상징하는 물의 흑백 대비가 강하다는 것은, 그만큼 극복되기 전의 허무가 삶의 기준들을 편협하게 바라보도록 했다는 것을 암시한다. 그러나 이것이 터짐으로 인해 과묵이 이루어지고 있는 경계에 흑색 물과 백색 물이

섞이며 회색 물로 변해가는 모습을 보인다. 이는 허무(無)가 전복됨으로써 새로운 있음(有)을 창출해 낸 결과물의 표현이라고 할 수 있다.

이때 【작품도판 17】 <폭포 (Waterfall)> 하단의 인물 중 한 명이 우산을 쓰지 않고 폭포수를 맨몸으로 맞고 있는 모습은 부정적 무(無)가 전복되는 순간을 피하지 않고 느끼는 모습이기도 하며 적극적으로 전복의 순간에 동참함으로써 부정적 허무를 극복하고자 하는 의지를 보이는 행동이라고 할 수 있다.

이처럼 즉흥적 파묵은 부정적 허무를 무너뜨리고 부숴버리는 전복의 표현이다. 선과 면들이 서로 엉키고, 번지고, 튀기고, 흘러내리며 깨지고 충돌한 끝에 무너진 삶의 단일한 가치 기준들은 무엇이든 할 수 있는 무(無)경계의 상태, 허무가 전복되는 순간을 드러낸다.

IV. 조형적 특징 및 재료기법

나는 나의 작품이 더욱 극적으로 감상 되길 바라며 조형적 특징과 재료기법으로 작품의 독창성을 드러낸다. 작품의 조형적 특징으로는 선의 기세, 프레임의 변형, 색채 대비, 정제되지 않은 표면이 있으며 재료기법으로는 먹과 분채, 커피와 콩테를 활용한다. IV장에서는 내 작업의 조형적 특징과 재료기법들을 밝히며 나만이 가진 표현의 독창성을 규명하고자 한다. 1절에서 작품의 조형적 특징에 대해 서술한 후 2절에서 재료와 기법에 대해 밝힌다.

1. 조형적 특징

1) 선의 기세

작가의 의도는 화법에 있다. 작품 속 선의 기세(氣勢)는 나의 의도와 표현의 독자성을 드러낸다. 화면 속에는 얇고 가느다란 선과 두껍고 굵직한 선 등 다양한 선들이 있지만 이들의 공통점은 빠르다는 것이다.

속필의 선은 정적임 보다는 동적인 기운을 드러나게 한다. 이에 나는 선의 다양한 속성 중에서도 기운차게 뻗치는 모양을 통해 속도감 있는 운동성을 강조하여 드러낸다. 선의 기세로 드러나는 운동성에는 내용적인 역동성이 있고 표현적인 역동성이 있다. 앞서 살펴본 즉흥 표현이 작품의 ‘내용’과 결부되는 표현이다. 즉흥적 곡선의 기세로 자유를 표



【작품도판 15】 <테이: 행복했으면 하는 사람의 이름 (Die Yi)> 속 선의 기세

현하고 면을 깨트리는 선의 기세로 전복을 표현하는 것이 그것이다. 이처럼 곡선과 과묵이 구현하는 바는 자유와 전복의 속성으로 각자가 다르지만, 선의 기세는 먹선에서도 먹면에서도 모두 드러난다. 이것이 ‘표현’ 상으로 드러나는 역동성이다.

선의 기세가 뿜는 역동성은 그 방향이 주제에 따라 다르다. 먼저, 작품 속 선은 한 곳으로만 치우치기도 하고 방향성이나 목표지점 없이 빠르게

돌아다니기도 한다. 【작품도판 15】 <테이: 행복했으면 하는 사람의 이름(Die Yi)> 같은 경우는 선의 방향성이 뚜렷하게 정해진 경우로 기세 또한 특정 방향성을 띠며 드러나게 된다. 이때 모든 선들이 특정 방향 혹은 한 곳을 향해 달려가거나 쏟아지듯 그려진다. 그러므로 이와 같은 선의 기세는 무언가 뒤엎어지고 전복되는 내용을 암시하며 선들이 향하는 방향으로 시선을 모아 집중시키는 역할을 한다. 이에 전복을 드러내는 선의 속도감과 운동성은 자유를 표현하는 선의 기세보다 곡률이 낮다는 특징이 있다.

반면에 【작품도판 3】 <액자를 비워두는 이유 (Basis)> 속 식물표현 같은 경우 선의 기세는 정해진 방향이나 목표지점 없이 자유롭게 빠른 속력을 보인다. 반드시 가야 하거나 도착해야 할 곳 없이 돌아다니는 선의 기세는 자유의 운동성을 드러낸다. 이 경우 선은 사방으로 퍼지는



【작품도판 3】 <액자를 비워두는 이유 (Basis)> 속 선의 기세

모습을 보이며 속도감이 매우 빠른 경우에는 방향을 알 수 없게 된다. 이에 자유의 속성을 드러내는 선의 기세는 곡선의 모습을 많이 띤다.

얇은 선으로 빠르게 표현한 기세와 두꺼운 선으로 빠르게 표현한 기세는 각각의 특징이 있다. 방향성이 정해진 경우 선의 기세는 한쪽으로 치우치고 쏠려있는 모습을 보이기 때문에 기세를 통해 무게감을 표현하게 되는데, 이때 특정 방향성을 띠는 선의 무게감은 부드럽고 가볍기보다는 묵직하고 거친 느낌을 준다. 그러나 방향과 목표점이 정해진 것 없이 사방으로 퍼지며 돌아다니는 선의 기세는 자유로운 만큼 부드러운 느낌을 띠게 된다. 【작품도판 13】<돌아오지 않을 사람, 선샤인 (Sunshine)>과 【작품도판 12】<사랑을 잃고 부르는 노래 (Innocent)> 같은 경우 목표점 없이 선이 뻗치는 모습을 볼 수가 있는데 이 경우 선의 기세는 정해진 공간 안에서 자유롭게 움직이며 묵직하되 부드럽게 드러난다. 앞서 말했듯, 자유의 속성을 드러내는 선은 곡률을 많이 띠기 때문에 빠르면서도 부드러운 기세가 드러나는 것이다.



【작품도판 12】 <사랑을 잃고 부르는 노래 (Innocent)>와

【작품도판 13】 <돌아오지 않을 사람, 선샤인 (Sunshine)>속 선의 기세

같은 자유의 속성일지라도 선의 굵기에 따라 표현상의 역동성이 달라

지며 같은 속력의 선이라도 그 굵

기에 따라 표현상의 역동성에 차

이가 나게 된다. 자유로우면서도

묵직한 느낌을 동시에 주고자 하

면 【작품도판 12】와 【작품도판

13】처럼 선의 굵기를 두껍고 크

게 하고, 가벼운 무게의 자유로움

을 표현하고자 할 때는 왼쪽의

【작품도판 18】 <선 자화상 (Line

Portrait)>처럼 선을 얇고 빠르게

사용하여 표현한다. 이처럼 선의

굵기는 내용상의 의미와 표현상의

의미에 큰 차이를 주게 되므로 선



【작품도판 18】 <선 자화상 (Line

Portrait)>, 2020, 장지에 먹, 분채,

콩테, 78x60cm



【작품도판 1】 <빈소 (Letting Go)>속 선의 기세

으로 기세를 드러낼 때 굉장히 중요한 고려 요소가 된다.

작품 속 면 표현에 선들이 간혹 튀어나와 정적인 요소를 파괴하기도 한다. 이 경우 선의 기세는 위와 다른 느낌으로 구현된다. 선이 뚫고 지나가는 면이 있기 때문에 번짐으로 인해 선의 속력은 더 빨라 보이며 선의 힘은 더욱 세 보이게 된다. 【작품도판 1】 <빈소 (Letting Go)>의 피아노 표현을 보면 먹으로 칠해진 면 사이로 선이 튀어나오는데, 어두운 면을 뚫고 밝은 곳으로 나오는 선은 보이지 않은 부분과 보이는 부분이 공존하게 되어 그 속도가 더욱 빨라 보인다.

나아가, 나는 매우 진한 면으로 덮으려고 하는 부분에도 면으로 덮기 전 첫 표현은 선으로 해놓는다. 이렇게 하면 선 표현 위에 아무리 진한 면으로 덮는다고 해도 역동적인 동세가 올라오게 된다. 【작품도판 7】 <삶 (Bitter Sweet Symphony)>의 진행 과정처럼 콩테로 먹 부분을 덮어 먹의 검은빛을 더 진하게 만드는 경우 밀바탕을 빠른 선으로 그리게 되면 먹면을 콩테로 전부 덮어도 동적인 느낌이 드러나게 된다.



【작품도판 7】 <삶 (Bitter Sweet Symphony)>속 콩테로 덮기 전의 모습과
덮은 후에도 드러나는 먹선의 기세

마지막으로, 나는 선의 기세를 통해 화면의 공간을 확장시킨다. 선의 기세가 강하면 강할수록 혹은 곡률이 크면 클수록 중간중간 선이 끊어지기도 한다. 그러나 직선이 아닌 곡선의 끊김은 흐름의 단절이 아닌 ‘쉽’의 느낌을 준다. 이를테면, 직선의 경우에는 선이 끝나는 부분이 문장의 마침표처럼 흐름이 그곳에서 멈추는 것이다. 그러나 곡선은 흐름의 멈춤이 아닌 문장의 쉼표처럼 곡률을 그리며 잠시 쉬어가는 모양을 띤다. 이에 선과 선 사이에 빈 공간 즉, 틈이 생긴다고 하더라도 보는 이로 하여금 그 사이를 연결 지어 보게 한다. 선의 속도가 빠르면 빠를수록 곡률의 모양을 띠며 한 박자 쉬어가는 부분이 많아지므로 관객들은 쉬어가는 곡선의 부분 부분마다 시선을 두고 끊어질 듯 말듯 한 선을 눈으로 계속 쫓아가며 화면의 공간을 더욱 넓게 보게 된다.

점이 위치만을 지니고 있다면, 선은 속도와 함께 방향성을 지닌다. 이에 나의 작품 속 선은 여기저기 기운차게 뻗치는 모습과 함께 빠른 속도감을 보이며 화면의 공간을 확장하고 정적인 요소를 파괴한다.

2) 프레임의 변형

오래전부터 액자는 작품을 보호하는 수단으로써 그 역할이 인식되어왔지만 나는 기존의 역할로서 액자를 사용하지 않는다. 나는 액자가 작품을 보호하는 부수적 요소가 아닌 작품의 내용과 표현, 형식을 모두 담지한 필수 불가결한 것이라고 생각한다. 이에 나는 작품의 화면과 프레임을 하나로 인식하며 프레임의 제작 및 변형을 화면 구상과 동시에 진행한다. 이때 프레임을 변형시킴으로써 액자에 대한 전통적 미의식을 해체한다.

액자에 대한 전통적 미의식이란 임마누엘 칸트(Immanuel Kant, 1724~1804)가 구분 지었던 에르곤(Ergon)과 파레르곤(Parergon)의 경계를 말한다. 칸트는 “그의 저서 『판단력 비판(Kritik der Urteilkraft)』 (1793)에서” 45) 작품의 화면인 에르곤과 외재적이고 부수적인 파레르곤인 액자는 서로 구별되어야 하는 것으로 “내부와 외부를 분리하는 경계를 가져야 한다” 46)고 보았다. 이처럼 “액자는 안과 바깥, 예술과 비예술, 중심과 주변을 가르며 있는 듯 없는 듯, 자신을 드러내기보다는 주변을, 주연이기보다 조연” 47)이었다. 다시 말해, 액자는 작품의 본질이 아닌 작품을 보호하거나 작품과 외부의 경계를 알리는 ‘부수(附隨)’였

45) 김준협, 「에르곤과 파레르곤의 확장을 통한 오브제 표현 연구」, 『홍익대학교 대학원 박사 학위논문』 (2021), p.10.

46) “미술작품과 파레르곤”, 액자 검색, 최영수 화가 (작성자:산장지기), 검색일 2022.03.04

<https://blog.naver.com/qorkak1223/220056578203>

47) “미술작품과 파레르곤”, 액자 검색, 최영수 화가 (작성자:산장지기), 검색일 2022.03.04

<https://blog.naver.com/qorkak1223/220056578203>

다. 이것이 액자의 비자발적인 역할이었다면 나는 화면의 가장자리를 어지럽히고 액자에 색과 무늬를 칠하는 등 변형을 통해 프레임으로 하여금 자발적으로 자신의 존재가치를 드러나게 한다. 이때 ‘프레임’에는 작품과 분리된 틀 즉, 액자뿐만 아니라 화면의 가장자리 또한 포함된다. 나는 바탕재로 한지를 사용하므로 여기서 화면의 가장자리란 한지 외곽으로써의 프레임이 된다. 한지의 결을 이용하여 기존의 미의식과는 다른 화면의 가장자리를 만듦으로써 새로운 프레임을 제시한다.



【작품도판 2】 <이방인 (L'etranger)>과 【작품도판 3】 <액자를 비워두는 이유 (Basis)>의 색을 통한 프레임 변형

먼저, 내가 제시하는 변형된 프레임이란 액자의 역할을 한정 짓지 않는 것이다. 이는 작품의 내용 즉, 주제를 화면 속에만 표현하지 않고 프레임에도 그 의미를 담는 것이다. 이를테면, 【작품도판 3】 <액자를 비워두는 이유 (Basis)>와 【작품도판 8】 <뿌리가 없는 식물에게 필요한 것 (Breath)>처럼 붉은 장미를 그린다고 할 때 장미의 붉은색을 화면이

아닌 액자에 칠하는 것이다. 혹은 【작품도판 2】 <이방인 (L'etranger)> 처럼 작품 속 대상의 색과 보색 관계에 있는 색을 액자에 칠하여 대비를 통한 긴장감을 자아냄으로써 주제를 강조하는 것이다. 이는 오직 색만으로 액자를 변형시켜 프레임 표현을 주제와 결부시킨 경우다.

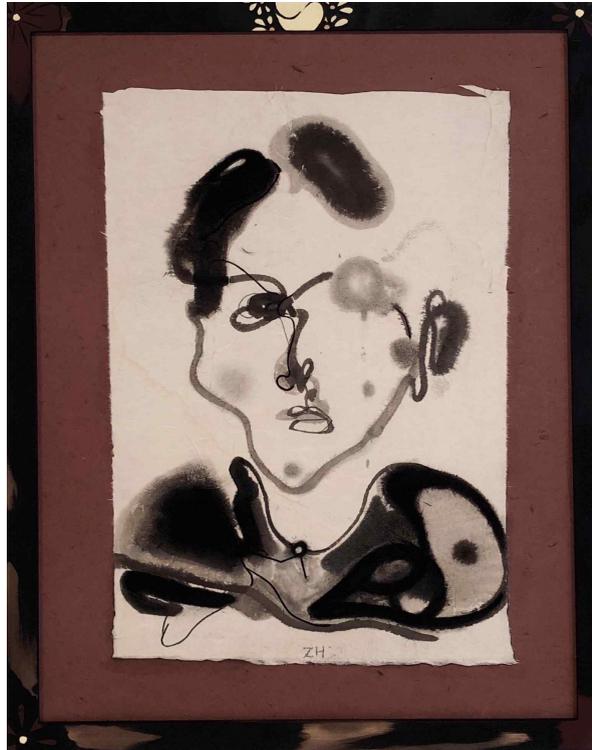


【작품도판 13】 <돌아오지 않을 사람, 선샤인 (Sunshine)>과

【작품도판 5】 <선 라이즈 (Sunrise)>의 프레임 변형

나아가, 프레임에 색칠뿐만 아니라 모양과 무늬를 그려 넣음으로써 화면과 프레임을 일체 시키어 변형의 폭을 확장한다. 예컨대, 【작품도판 13】 <돌아오지 않을 사람, 선샤인 (Sunshine)>의 프레임은 작품 속의 표현 요소들이 액자에도 그려짐으로써 화면과 프레임이 한 몸이 된다. 이에 작품의 프레임은 화면의 공간을 더욱 넓게 확보한다. 이는 작품의 내용이 프레임까지 나아가는 것을 넘어 관람자의 시선을 아래에서 위로 유도하며 그림의 객관적·심리적 크기를 모두 확장시킨다. 이에 화면은 프레임과 한 몸이 되어 작품의 크기를 실제보다 더욱 커 보이게 한다.

그뿐만 아니라, 【작품도판 5】〈선 라이즈 (Sunrise)〉의 프레임처럼 화면 속의 색과 동일한 방향으로 그라데이션을 주거나 꽃잎 무늬와 같이 화면 속 대상의 한 부분을 그려 넣음으로써 작품의 주제와 프레임 표현을 결부시키고 화면의 공간을 확장한다.



【작품도판 19】 〈공허안 (Empty Eye)〉,

2020, 장지에 먹, 콩테, 78x58cm

나아가, 【작품도판 19】 〈공허안 (Empty Eye)〉의 프레임처럼 색 한지와 나무 틀을 이용해 이중으로 프레임을 만들기도 한다. 작품 속 얼굴 형상이 그려진 장지 뒤로 겹쳐진 보라색 한지는 액자 속 노란색 문양과 보색 관계를 이루며 튀면서도 동시에 액자의 검은색 부분과 그림을 연결해주는 중재자의 역할을 한다.



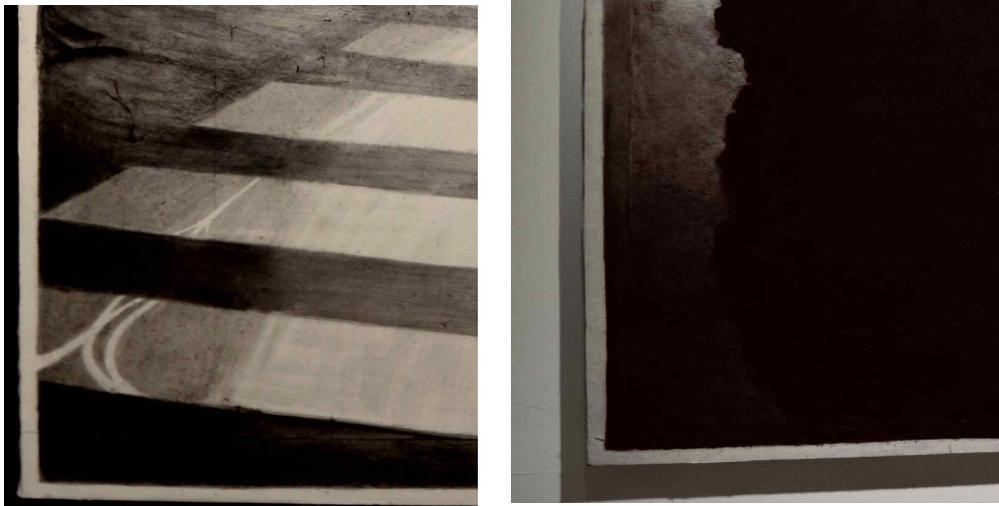
【작품도판 10】 <선샤인 습작 (Baby Sunshine)>과

【작품도판 5】 <선 라이즈 (Sunrise)>의 한지가장자리 변형

앞서 말했듯, 나의 작품들은 대개 화면의 가장자리가 너털너털하다. 보통 작품의 외곽은 곧고, 단정하게 정리된 경우가 많으며 이것이 ‘표준’이라고 생각되는 그림의 외곽이다. 이는 통상적으로 작품 제작을 들어갈 때 종이를 화판에 완벽하게 붙이고 시작하기 때문이라고 할 수 있다. 하지만 나는 그림을 그릴 때 종이를 화판에 붙이고 시작하지 않음으로써 화면의 가장자리를 매끈하게 만들지 않는다. 이에 정리되지 않은 화면의 가장자리를 통해 또 하나의 프레임을 제시한다.

한지는 그 결이 매우 촘촘하고 튼튼하다. 이로 인해, 찢으면 울긋게 찢어지지 않고 동물의 털처럼 찢어진다. 고로 한지의 가장자리를 찢어서 그 결을 살리게 되면 평면 작품에 입체성이 더해지게 되어 착시효과가 일어난다. 이때 입체적인 가장자리는 화면의 평면성을 역으로 더 강조하게 된다. 이는 한지를 이용한 입체적 가장자리가 주는 표면상의 특징

이다. 앞서 말했듯, 나는 프레임을 작품의 주제와 결부시킨다. 이에 한지의 결을 살린 불규칙한 가장자리 또한 작품의 내용을 강조한다. 이를테면, 내가 삶에의 의지로서의 허무를 표현한다고 치자. 한지의 불규칙한 가장자리는 화면 속 허무의 의지적 속성을 이어받아 드러내는 것이다. 실제로 나의 작품 속 의지는 정적인 요소가 아닌 동적인 요소이므로 곧은 화면의 가장자리보다 불규칙한 화면의 가장자리로 그 모습이 드러난다.



【참고도판 7】 여백을 통한 프레임 변형

한지의 가장자리를 찢음으로써 새로운 프레임을 만들기도 하지만 가장자리에 여백을 남김으로써 이중 프레임을 만들기도 한다. 이는 앞서 살펴본 【작품도판 19】 <공허안 (Empty Eye)>의 프레임과 결이 비슷해 보일 수 있으나 다르다. 여백을 남기는 프레임은 작품의 내용과 결부된 다기보다는 회화의 특징을 강조하기 위함이라고 할 수 있다. 작품은 사진이 아닌 그림이라는 것과 꿈이 아닌 현실이라는 것을 상기시키고자

화면의 가장자리에 2cm 정도의 여백을 남긴다. 하얀 테두리처럼 보이는 가장자리의 얇은 여백은 【참고도판 7】에서 보여지듯 영화의 프레임을 연상시키는 효과를 준다. 여백 테두리의 프레임은 【작품도판 7】〈삶 (Bitter Sweet Symphony)〉처럼 화면 전체가 먹색으로만 표현된 작품에 적용함으로써 여백의 프레임과 작품 속 먹색을 극명하게 대비시킨다. 흑색 위주의 작품 속에서 여백 프레임은 대비로 인해 그 존재가 더욱 부각되며, 관람자에게 이 작품이 ‘그림’이라는 것을 상기시킨다. 검은



【작품도판 20】 〈한 번의 고독 (No.1 Solitude)〉, 2019-2021, 종이에 연필, 커피, 35x30.5cm

색의 화면에 하얀 띠처럼 프레임을 만든 후 여기에 다시 검은색 프레임을 씌우면 대비가 삼중으로 일어나게 된다. 이는 나의 작품이 꿈과 이상의 공간이 아닌 현실을 직시하기 위한 시공(時空)임을 계속해서 환기한다.

마지막으로, 나는 엔틱 액자에 변형을 줌으로써 새로운 프레임을 제시한다. 보통 동양화 재료를 사용한 그림에서 서양식 액자를 사용하는 경우는 드물기 때문에 엔틱 프레임의 사용은 일차적으로 동양화를 향한 왜곡된 시선들에 대한 저항의 의미를 내포한다.

이때 엔틱 프레임이 동양화 재료와 어우러질 수 있도록 칠을 통해 변형을 준다. 작품 속에 가장 많이 사용된 색으로 액자의 금색 부분을 군데 군데 덮어버리면 액자와 화면이 서로 공존할 수 있게 된다.



【작품도판 21】 <깊은 밤 (Midnight)>, 2019-2021,

장지에 먹, 콩테, 커피, 채색, 오리나무열매,

130x170cm

엔틱 프레임을 사용하는 경우에는 위의 【작품도판 20】<한 번의 고독 (No.1 Solitude)>과 【작품도판 21】<깊은 밤 (Midnight)>처럼 먹색으로 프레임의 금색을 군데군데 덮어버림으로써 바탕재와 프레임이 어우러지도록 한다. 이때 먹색 사이로 보이는 금색은 이질적인 느낌이 들면서도 작품의 포인트가 되어준다. 이러한 변형은 엔틱 프레임과 바탕재인 한지가 서로 대비를 이루면서도 조화를 이룰 수 있게 한다. 이처럼 나는

프레임을 “작품의 외재적 잉여가 아닌 화면과 구조적으로 연결되는 하나”⁴⁸⁾로 파악함으로써 작품의 화면과 작품의 가장자리 및 액자를 구분 짓는 전통미학의 심미적 인식을 해체한다. 이로써 프레임은 변형을 통해 작품을 보호하는 수단을 넘어 화면과 동등한 하나의 조형적 특징으로 존재할 수 있게 된다. 이에 나의 작품 속 프레임은 자발적으로 자신의 존재가치를 드러내며 그림을 살리기 위해 자신의 존재를 소멸시키지 않는다.

3) 색채 대비

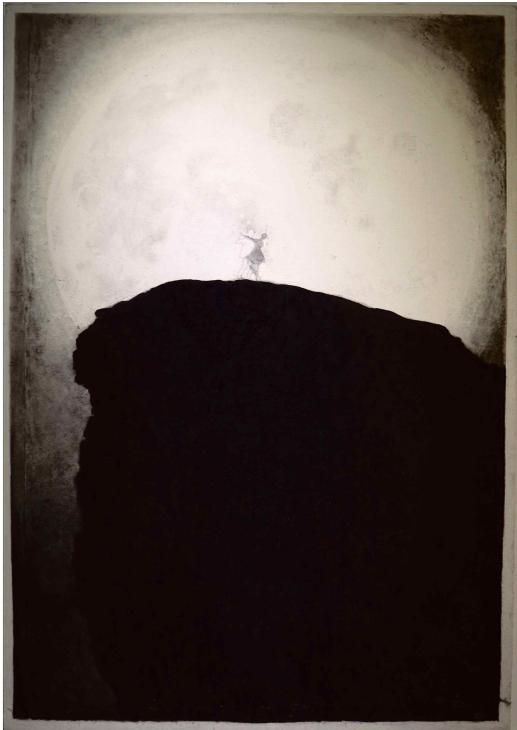
나의 작품 속 조형적 특징으로는 대비가 극명하다는 점이 있다. 대비는 주로 흑색과 백색 그리고 흑색과 유색 즉, 색채 간에 드러난다.

먼저, 흑색과 백색 사이의 대비는 먹색과 미색 장지의 색감 차이를 이용하는 것으로 주로 먹을 많이 사용하고 한지 염색을 적게 한 작품에서 나타난다. 먹을 많이 사용하게 되면 그만큼 ‘흑’의 면적이 커지게 된다. 이때 커진 ‘흑’의 면적을 콩테로 더 진하게 함으로써 한지의 미색과 먹색을 강하게 대비시킨다. 이와 같은 극명한 흑백 대비는 한지 본연의 미색 바탕은 더욱 밝아 보이게 하고 먹색은 더욱 까맣게 보이게 함으로써 화려한 색을 사용한 그 어떤 경우보다 시각적 강렬함을 준다.

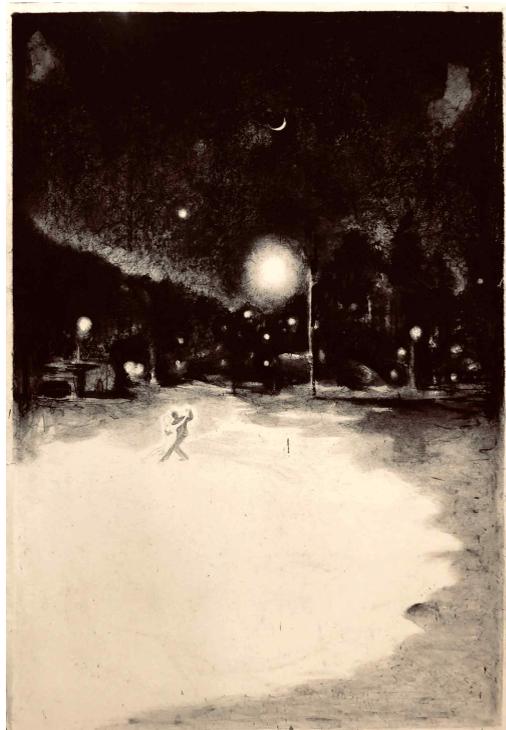
흑백 대비가 주는 시각적 강렬함은 여백을 한쪽으로 몰아서 줄 때 더욱 강조된다. 앞서 살펴본 【작품도판 7】〈삶 (Bitter Sweet Symphony)〉

48) “미술작품과 파레르곤”, 액자 검색, 최영수 화가 (작성자:산장지기), 검색일 2022.03.04

<https://blog.naver.com/qorkak1223/220056578203>



【작품도판 22】 <마지막 문 (Last Moon)>, 2019, 장지에 먹, 콩테, 210x150cm



【작품도판 23】 <달빛현실 아래 꿈꾸는 우리 (Moonlight Reality)>, 2019, 장지에 먹, 콩테, 200x134cm

가 여백을 한쪽으로 몰아줌으로써 먹색과 미색의 대비를 극명하게 준 경우이다. 이는 【작품도판 22】<마지막 문 (Last Moon)>과 【작품도판 23】<달빛현실 아래 꿈꾸는 우리 (Moonlight Reality)>에서 보여지듯 이전 작품에서부터 보여온 조형적 특징이다. 화면 속 색채 대비는 흑과 백으로 나타나며 이는 각각 화면의 절반을 차지함으로써 서로 간의 차이를 강조한다. 무엇보다도, 이 흑백 대비는 전시장에서 작품을 전시할 때 흑이 아닌 ‘백’의 부분에 조명을 집중적으로 쬐줄 수 있는 공간을 만들어주므로 전시장의 조명 아래에서 시각적 대비 효과가 배가 된다.



【작품도판 22】 <마지막 문 (Last Moon)>과

【작품도판 23】 <달빛현실 아래 꿈꾸는 우리 (Moonlight Reality)>의
전시전경

이에 큰 면적 간의 흑백 대비는 전시장에서 작품을 관람할 때 작품의 존재감을 크게 내비치게 하는 매우 중요한 역할을 하게 된다. 이와 달리 앞서 살펴본 【작품도판 12】 <사랑을 잃고 부르는 노래 (Innocent)>와 【작품도판 13】 <돌아오지 않을 사람, 선샤인 (Sunshine)>처럼 대상을 정중앙에 배치하여 여백을 사방으로 주기도 한다. 이 경우에는 중앙의 덩어리진 주제부와 사방의 여백 사이에서 대비가 이루어지므로 여백을 몰아서 준 경우보다 대비가 더 부드럽게 일어나게 된다.

다음으로 살펴볼 색채 대비는 흑색과 유색 간에 일어난다. 나의 작품 속 먹색(흑색)은 미색(백색)뿐만 아니라 유색과도 대비를 이룬다. 먹색과



【작품도판 24】〈불면증 (Insomnia)〉,
2021, 커피순지에 먹, 분채, 콩테,
78x60.5cm

한지의 미색을 제외한 나의 작품 속 색으로는 붉은색과 청·녹색 그리고 커피 염료의 갈색이 있다. 작품 속 유색은 흑색과의 공존 속에서 대비를 이룬다. 이때의 ‘공존’이라 함은 색들이 차지하는 비율을 조절하는 것이다. 먹색이 많은 경우에는 유색의 비중을 적게 하고 유색의 비중이 많은 경우에는 먹색의 비중을 적게 하는 등 조절을 통해 대비를 준다. 화면의 절반씩 차지하며 드러났던 흑백 대비와는 달리 먹색과 유색의 대비는 각자의 색이 매우 강하기 때문에 화면의 면적을 차지하는 비율을 조절해가며 대비를 준다.

위의 【작품도판 24】〈불면증 (Insomnia)〉는 두 가지 유색을 사용하여

먹색과 대비를 준 경우이고, 앞서 살펴본 【작품도판4】〈선셋 (Sunset)〉과 【작품도판 5】〈선 라이즈 (Sunrise)〉는 한 가지 계열의 색을 사용하여 먹색과 대비를 준 경우이다. 두 작품 모두 화면 속 유색 즉, 붉은색이 차지하는 비중이 크기 때문에 먹색의 비중을 적게 사용하여 색채 간의 대비를 드러냈다.

이때 색채 대비는 먹색과 유색 그리고 미색의 세 가지 사이에서 이루어지기도 한다. 【작품도판 4】〈선셋 (Sunset)〉이 전시된 모습을 보면



【작품도판 4】 〈선셋 (Sunset)〉이 전시된 모습

화면의 정중앙을 기준으로 붉은색과 미색의 여백이 각각 1/2씩 비중을 차지하고 있다. 이에 먹색은 작은 면적을 차지하며 그 둘 사이에 끼여 붉은색과도 대비를 이루며 미색의 여백과도 대비를 이루게 된다. 흑백 대비를 제외한 나의 작품 속 대부분에서 이와 같은 방식으로 색채 대비가 일어난다. 나아가, 흑색은 안료의 색뿐만 아니라 커피 염료의 갈색과 대비를 이루기도 한다. 특정 부분에 한정적으로 칠하는 안료의 색과는 달리 커피의 갈색 색감은 ‘바탕’으로 깔린다. 바탕으로 깔린 염료의 색감은

먹색에도 스며들기 때문에 이 경우에는 우연한 방식으로 대비가 이루어진다. 이로써 나의 작품은 흑색과 백색, 흑색과 유색의 색채 간 극명한 대비를 통해 시각적 강렬함을 확보하며 자신의 존재감을 드러낸다.

4) 정제되지 않은 표면

나의 작품은 표면이 지저분하다. 이는 곧고 가지런한 것을 지양하는 나의 성향 때문이기도 하며 내가 사용하는 재료 때문이기도 하다. 나는 재료를 사용하고 남은 찌꺼기들을 떼어내거나 정리하지 않고 도리어 표면에 안착시킨다. 이때 표면의 어지러움을 자연스럽게 의도적으로 보이게 하고자 지저분한 것을 정리하지 않고 도리어 더 지저분하게 만든다.



【작품도판 25】 <들꽃이 핀 자리 (Strength)>,

2021, 장지에 먹, 콩테, 커피, 73.5x73cm

화면을 더럽히는 가장 큰 재료는 2절의 재료기법에서 더 자세히 다루기도 할 커피와 콩테이다. 커피와 콩테는 그 속성상으로도 한지에 고르게 안착되지 못한다. 그러나 재료의 속성을 이용하여 화면을 정제시키

지 않으면 오히려 작품에 생동감을 부여할 수 있게 된다. 커피 염색을 하면 한지는 자연적으로 울게 된다. 이때 운 종이를 인위적으로 더 구겨버리고 한지 위에 콩테를 오랜 시간 문질러 종이 찌꺼기가 더 나오도록 한다. 작품의 완성도에 해가 되지 않는 선에서 의도적으로 작품의 표면을 더 더럽히는 것이다.



【작품도판 25】 <들꽃이 핀 자리 (Strength)>의 커피로 어지럽혀진 표면 확대

먼저, 위의 【작품도판 25】 <들꽃이 핀 자리 (Strength)>처럼 나무 화판에 붙여놓은 한지에 커피를 초과량으로 붓게 되면 한지가 늘어나면서 종이에 주름이 생기게 된다. 이 주름은 커피의 색으로 인해 실제로 주름진 정도보다 훨씬 패여 보이게 된다. 이는 매끄러웠던 한지의 표면을 울퉁불퉁하게 만들어 마치 핏줄을 연상시킴으로써 그림에 지저분한 생동감을 부여한다. 주름이 넓은 경우에는 주름 안에 공기가 들어가면서 볼록 튀어나오게 되어 표면이 더욱 어지러워 보인다.

무엇보다 커피는 마르면서 가장 마지막에 마르는 부분이 가장 진해지며 경계선을 만드는 속성을 지니는데 이는 한지의 표면에 갈색 띠를 만듦으로써 색감 변화와 함께 한지의 무늬에도 변화를 주는 역할을 한다.

나아가, 커피로 한지 표면에 주름을 만드는 것 외에 경계를 사라지게



【작품도판 9】 <사랑을 잃고 부르는 노래 습작 (Baby Innocent)>의 커피물이 넘친 표면

함으로써 화면을 지저분하게 하기도 한다. 커피는 번지고 퍼지는 속성이 다른 용액보다 더 크기 때문에 커피 염색이 된 한지에 의도적으로 뒤늦게 종이를 배접하면 풀이 마르면서 깨끗했던 종이로 커피물이 넘어 오게 된다. 이는 【작품도판 9】<사랑을 잃고 부르는 노래 습작 (Baby Innocent)>처럼 종이가 지닌 수직·수평의 반듯한 경계를 사라지게 하며 날 것의 분위기를 띠게 한다. 이에 커피 물이 넘치고 튀겨서, 접히고 주름진 표면의 어지러움과 더러움은 오히려 완벽하게 정리된 깨끗한 표면과 달리 생동감을 지니게 된다.

나아가, 커피 염료를 이용하지 않고 손으로 직접 한지를 구기기도 한다. 이때 한지를 먼저 구긴 후에 한지의 외곽에만 풀을 발라 화판에 붙인다. 이 경우 염료를 이용하여 자연적으로 구김을 주었을 때 보다 구겨진 부위는 많지만 구김의 깊이는 깊지 않다. 【작품도판 26】<신여성



【작품도판 26】 <신여성의 칼라사진 (1920)>.

2021, 장지에 먹, 64x71cm

의 칼라사진 (1920)>처럼 손으로 직접 구긴 경우 염료를 사용하여 어지럽히는 경우와는 또 다른 느낌으로 오래된 한지의 분위기를 연출할 수 있다.

마지막으로, 나는 콩테를 사용하여 표면을 어지럽힌다. 콩테는 커피가 만든 울긋불긋한 주름과 비슷하게 화면을 어지럽힌다. 한지에 콩테를 사용하게 되면 검은색 종이 찌꺼기가 나온다. 아래의 【작품도판 7】 <삶 (Bitter Sweet Symphony)>가 확대된 사진을 보면 알 수 있듯 이 찌꺼기는 콩테 가루를 한지 곁에 안착시키는 과정에서 한지 곁이 밀려 나온 것으로 지우개 가루의 외형을 하고 있다. 이때 지우개 가루처럼 생



【작품도판 7】〈삶 (Bitter Sweet Symphony)〉의

한지 찌꺼기로 어지럽혀진 표면

긴 한지 찌꺼기들을 떼지 않고 손으로 눌러 붙이거나 밀가루 풀로 화면에 접착시킨다. 한지 찌꺼기들이 바닥에 떨어질 정도로 많이 나오면 떨어진 찌꺼기들을 한데 모아서 보관한 후에 가장 마지막에 작품의 일부분에 의도적으로 배치해서 붙인다. 우연히 생겨나 의도적으로 붙여진 한지 찌꺼기들은 감상을 방해하는 요소가 아닌 오히려 감상을 돕는 조형적 요소가 되어준다.

이와 같이 작품의 표면을 정제시키지 않고 의도적으로 더 지저분하게 하면 정적이었던 화면에 생동감을 부여하게 된다. 이에 정제되지 않은 날 것의 의도적인 지저분함은 작품을 하나의 생명체로 보이게 한다.

2. 재료기법

1) 먹의 활용

간혹 사람들이 내 그림에 색이 없다고 하는데 먹은 내 그림의 주된 ‘색’이다. 내가 먹을 사용하는 이유는 먹색의 화려함 때문이다. 나는 내 그림이 가장 눈에 띄길 바라므로 가장 화려한 색인 검은색의 먹을 가장 많이 사용한다. 먹은 “현색(玄色)이라 하여 태양 빛에 의한 것이 아닌 태양이 없어도 존재하는 우주의 본색을 상징한다. 고로 먹이 지닌 농담 층 차는 우주 만물을 이루는 수만 가지색의 풍성함을 의미하며 그 변화는 무궁” 49) 하다.



【참고도판 8】 작품에 사용하는 검은색과 갈색의 유연묵(油煙墨)

먹의 색은 그림의 분위기나 내용에 따라 달라진다. 내가 주로 사용하는 먹은 검은색과 갈색의 유연묵(油煙墨)이다. 화면상의 대비를 더 극명하게 주고자 할 때는 검은색 먹을 사용하고 자연스러운 대비를 주고자 할 때는 갈색 먹을 사용한다. 검은색과 갈색 먹으로 표현하는 색도는 초묵과 농묵이다. 수묵화에서는 “먹빛을 다섯 종류의 색도로 나눈다. 이는 곧 초(焦), 농(濃), 중(重), 담(淡), 청(淸)이다. 이것이 일반적으로 말하는

49) 정종미, 『우리 그림의 색과 칠』(서울:학고재, 2001), p.153.

수묵의 오채(五彩)” 50)이다. 그러나 나는 먹의 미묘한 층차를 활용하기 보다는 먹빛의 극명한 대비를 활용하므로 “가장 짙고 검게 광택이 나는 초묵의 빛깔과 여기에 약간의 수분을 넣은 농묵의 빛깔” 51)을 주로 구사한다.



【작품도판 27】 <자화상 No.2 (Self-portrait No.2)>, 2022, 장지에 먹, 콩테, 커피, 89x81cm

내가 먹을 사용하는 방식은 두 가지이다. 직행(go straight)하거나, 거침(go through)다. 직행은 먹을 갈지 않고 곧바로 사용하는 것이며, 거침은 먹을 갈아 붓을 통해 사용하는 것이다. 【작품도판 27】 <자화상 No.2 (Self-portrait No.2)>속 얼굴의 가운데를 기준으로 오른쪽 눈의 얇

50) 정종미, 위 책, p.158 재인용.

51) 정종미, 위 책, p.159 재인용.

고 진한 선은 직행방식을 통해 그린 선이고 왼쪽 눈의 두꺼운 선들은 붓을 통해 거치는 방식으로 그려진 선이다.

먹의 직행(go straight)은 오로지 나의 손으로만 이루어진다. 앞서 말했듯 나는 허무를 즉흥적이고 직관적으로 구현한다. 즉흥성과 직관성은 흐름과 거리가 핵심이므로 그림을 그리는 흐름이 끊어지면 안 된다. 붓을 사용하게 되면 중간중간 먹과 물을 묻혀야 하고 또 갈아놓은 먹물까지 떨어지면 그리던 행위를 잠시 중단하고 먹을 갈아야 한다. 이에 나는 붓을 거치지 않고 먹을 바로 사용함으로써 흐름이 끊기지 않게 한다. 그림을 그리지 않는 왼손으로는 한지에 물을 묻히면서 오른손으로 먹을 잡고 한지에 바로 갖다 댈다. 그리고 선을 그린다. 종지와 나의 손 사이의 거리가 가까울수록 속력은 배가 되어 선은 더욱 자유롭게 표현된다. 이는 즉흥적인 나의 선이 더욱 즉흥적으로 그려지게 하여 내가 생각하지 못한 우연적 효과를 가져다준다.

또한, 먹을 종지에 직행시키게 되면 붓을 거칠 때 보다 사용하는 물의 양이 적기 때문에 한지가 마른 후에 먹색이 빠지는 정도가 덜하다는 장점이 있다. 그러나 내가 사용하는 먹의 크기는 대부분 작아서 먹이 종지에 닿는 면적이 작다는 한계가 있다. 붓을 거치지 않고 종지에 먹을 직행시키면 직관적이고 빠르게, 자유롭게 우연한 묵법을 구사할 수 있지만, 간혹 선의 힘과 다양성이 부족할 수 있으므로 즉흥적이고 자유로운 ‘얇은’ 선이 필요한 부분에만 먹을 종지에 직행시키는 방식을 취한다.

힘 있게 다양한 묵법을 구사하고 싶을 때는 거치는 방식(go through)을 사용한다. 이는 내가 가장 주되게 사용하는 방식이며 붓을 사용하는

방식이다. 나의 작품은 대개 크기가 커서 붓촉의 면적이 넓고 길어야 한다. 따라서 장봉⁵²⁾, 중봉⁵³⁾, 귀얄붓⁵⁴⁾으로 선을 그린다. 이중에서도 축이 한곳으로 모여있지 않고 면적이 길게 넓은 귀얄붓으로 선을 그리면 힘 있는 다양한 선을 그릴 수 있다.



【작품도판 6】 <비밀을 묻어두는 곳(Secrecy)>의 과묵 표현 과정

앞서 설명한 두 가지 방식의 먹 사용은 선 표현뿐만 아니라 왼쪽의 【작품도판 6】 <비밀을 묻어두는 곳(Secrecy)>속 표현처럼 면을 깨트릴 때도 사용된다. 먹을 흥건하게 사용하여 면으로 칠한 후 그 위에 먹의 직행(go straight) 혹은 거침 방식(go through)을 통해 선으로 면을 깨트리다. 먹선으로 먹면을 고의적으로 깨트리게 되면 정적인 면과 동적인 선이 서로 충돌하게 되어 화면에 긴장감이 생기게 된다. 이때 먹 표현을 깨트림과 동시에 번지게 하여 농담

변화를 함께 주기도 한다. 이처럼 먹은 다양한 표현을 가능하게 한다. 따라서, 아무리 단일한 재료를 사용하더라도 먹은 자신의 빛을 더욱 화려하게 하여 화면을 더욱 풍성하게 만든다.

52) ‘장봉’은 붓촉이 긴 붓을 뜻한다. (김선현, 『마음으로 동양화 읽기』(경기도:한국학술정보 이담북스, 2011), p.55.)

53) ‘중봉’은 적당한 길이의 붓촉을 지닌 중간 붓을 뜻한다. (김선현, 위 책, p.55.)

54) ‘귀얄붓’은 우리말로 풀칠용 넓적한 붓을 뜻한다. 비교적 두툼하고 털이 약간 길어서 물을 많이 함유할 수 있다. (김선현, 위 책, p.57.)

2) 분채의 사용

나의 작품에 사용된 색으로는 먹색뿐만 아니라 적색과 청색, 갈색과 미색 등의 유색도 있다. 분채로 적색과 청색을 구사하고, 염색재로 갈색과 미색을 구사한다.



동양화의 채색재료에는 석채와 분채, 붕채와 안채, 편채 등 그 종류가 매우 많지만 나는 주로 분채를 사용한다. 분채란 “안료⁵⁵⁾를 정제한 그대로의 가공하지 않은 상태의 가루 물감”⁵⁶⁾을 말한다. 내가 수많은 채색재료 중 분채를 주로 사용하는 이유 또한 여기에 있다.

【참고도판 9】 작품에 주로 사용되는 적색 계열의 분채

분채는 가루 즉, 분말로 아직 물감이 아닌 그저 정제된 안료이다. 정제는 하되 가공하지 않은 가루 상태이기에 내가 직접 가루들을 가지고 나에게 맞는 채색 물감을 만들 수 있다. 시중에 파는 안채나 튜브물감과 달리 발색과 접착의 농도까지 내가 정할 수 있다. 또한, 분채는 가공되지 않은 원료상태이기에 다른 첨가물이 들어있지 않아 변질될 우려도

55) 안료(顔料)란 물감의 발색 성분으로 이용되는 “미세한 발색 물질”이다. 그러나 안료 자체만으로는 화면에 안착되지 못하기 때문에 반드시 전색제와 함께 사용되어 채색되어야 한다. 안료는 크게 “무기안료와 유기안료로 나뉜다. 무기안료는 흙 안료를 포함한 천연안료와 합성안료 두 가지로 나뉘고, 유기안료는 동물성과 식물성의 천연안료와 합성안료”로 나뉜다. (정종미, 위 책, p.18-26.)

56) 김선현, 위 책, p.70.

적이다. 무엇보다 나의 작품 속 먹색은 굉장히 강하기 때문에 분채의 색감 또한 먹빛에 상응하도록 강해야 한다. 이에 나는 분채도 먹처럼 아주 진한 농도로 사용하고자 여러 번 중첩하고 두텁게 쌓음으로써 분채의 색을 아주 진하고, 불투명하고, 강하게 표현한다.

나에게 맞는 물감을 만들 수 있는 만큼 분채는 만드는 과정에도, 사용하는 방식에도 시간과 정성이 매우 많이 가는 재료이다. 분채를 나의



【참고도판 10】 분채와 편채로 만든 물감

작품에 적합한 물감으로 만드는 과정은 아래와 같다. 먼저, 분채가루를 사용할 만큼 접시에 담고 손가락으로 뺨아 분채의 입자를 곱게 만든 후 5% 혹은 10% 농도의 아교액⁵⁷⁾을 넣고 섞는다. 이때 아교액은 직접 만들어 사용하며 분채가루가 액체가

될 때까지 섞어주고 마지막에 물을 넣어 희석한다. 이때 분채가루를 “물로 먼저 적시어 간 후에 아교수를 섞는 것은 좋은 방법이 못 된다. 물이 안료의 표면에 막을 형성하므로 아교가 안료에 강하게 접착될 수 없기 때문”⁵⁸⁾이다.

【참고도판 9】와 【참고도판 10】에서 보여지듯 나는 주로 적색계통의 분채를 사용하는데 그중에서도 식물성 유기안료인 연지(臙脂)⁵⁹⁾와

57) 물 100ml + 아교 5g 혹은 물 100ml 아교 10g

58) 정종미, 위 책, p.221-222.

59) 정종미, 위 책, p.78.

동물성 유기안료인 양홍(洋紅)⁶⁰⁾ 빛깔의 적색 분채를 주로 사용한다. 통상적으로 채색화에서 연지는 “유기성 적색 안료를 통칭하는 용어”⁶¹⁾로 사용한다. 따라서 내가 가장 많이 사용하는 분채의 색은 연지 계열이라고 해도 무방하다.

적색 계열의 분채를 사용하는 이유는 붉은색을 좋아하는 나의 기호(嗜好) 때문이기도 하지만 무엇보다 작품의 주제 때문이다. 앞서 말했듯, 내 작업의 주제는 극복된 허무이다. 화면 속 적색 분채의 빛깔은 허무의 의지적 속성을 드러낸다. 먹선을 통해서 드러냈던 의지가 자유의 속성을 지녔다면, 적색 분채로 표현하는 의지는 열정의 속성을 띤다. 이에 나는 적색 분채를 사용함으로써 사람의 피를 연상시키는 생명과 열정 등의 뉘앙스를 내비치며 관람자에게 허무를 ‘직시’ 하라고 환기시키는 일종의 경고를 내비치기도 한다.

이러한 의미로서의 적색을 사용할 때 나는 화면 속 적색에 깊이감을 주고자 가장 마지막에 분채가 사용된 부분의 표면 위를 검은색 분채로



【작품도판 28】 <붉은 장미 자화상 (Portrait of Red Rose)>, 2020, 장지에 먹, 분채, 콩테, 64x38cm

60) 양홍(洋紅)은 서양에서 건너온 홍색이라는 의미로 코치닐(Cochineal) 혹은 서양홍(西洋紅)이라고도 한다. 멕시코와 중남미의 선인장에 사는 코쿠스 각티(Coccus cacti)라는 벌레의 암컷을 말려 만드는 천연 유기염료이다. (정종미, 위 책, p.76.)

61) 정종미, 위 책, p.78.



【참고도판 11】 검은색으로
덮은 가장자리의 적색 부분

덮는다. 다시 말해, 색을 만들고 칠할 때는 붉은색의 원색을 그대로 사용하지만, 붉은색을 모두 칠한 후 가장 마지막에는 위의 【작품도판 28】 <붉은 장미 자화상 (Portrait of Red Rose)>와 왼쪽의 【참고도판 11】 처럼 검은색 분채로 붉은색의 표면을 덮어서 적색의 채도를 떨어트려 검붉은색으로 만든다.

적색 계열의 분채 뿐만 아니라 청색이나 녹색 계열의 분채를 사용할 때에도 마찬가지로 화면 위에 중첩하며 쌓아 올리는 과정에서는 원색만을 사용하되 가장 마지막에 검은색 분채로 한

두 번 정도 덮어주어 색의 채도를 떨어트린다.

이에 채도가 낮아진 분채의 원래 빛깔들은 마치 잘 익은 과일처럼 짙은 색에서 짙은 색으로 변하게 되어 색에 깊이감이 생기게 된다. 검은색으로 표면을 덮는 이러한 색칠 방식은 채도가 낮아진 색에 다른 의미로서의 선명함을 갖게 하여 오히려 분채의 존재감을 더욱 드러나게 해준다. 무엇보다도 나는 분채를 사용할 때 평면성을 강조한다. 이를테면, 적색 분채가 사용된 부분은 모두 비슷한 농도의 적색이며 과도한 농담 변화를 주지 않는다. 이로써 나는 입체감이 아닌 색 자체의 ‘깊이감’과 ‘평면성’을 강조함으로써 분채를 통해 시각적 강렬함을 준다.

3) 커피 염색



【참고도판 12】 작품에 사용되는 아메리카노

나는 한지를 커피로 염색하여 사용한다. 커피는 “커피나무에서 생산된 생두(生豆)를 일정 시간 동안 볶은 뒤 곱게 분쇄하고 물을 이용하여 그 성분을 추출해 낸 음료”⁶²⁾로 식물성 염료⁶³⁾에 해당한다. 원두를 간 가루나 열매를 직접 사용하지 않고 물과 혼합된 용액인 아메리카노를 사용한다. 아메리카노는 다른 커피음료들과는 달리 물과 혼합된 것이기 때문에 한지 염료로 사용이 가능하다.

커피로 한지를 염색하게 되면 ‘번짐’과 ‘색감’과 ‘질감’에서 효과를 줄 수 있다. 커피는 엷히지 않고 퍼진다. 이에 덧입힐수록 색이 엷힘으로써 진해지는 것이 아니라 색이 이동함으로써 충돌한다. 따라서, 커피 염색이란 커피 물이 중첩된다기보다는 커피 물이 한지 위에서 서로 충돌하며 스며드는 것이라 할 수 있다. 커피 물이 염색되는 과정에서 충돌했다는 사실은 마르는 과정에서 그 흔적이 화면에 고스란히 남는다. 염색의 자국이 남는 것은 다른 염료와 구별되는 커피만의 특징이다.

62) “커피” 정의, 지식백과 검색, 네이버 지식백과, 검색일 2022.10.27.

<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=3572338&cid=58988&categoryId=58988>

63) 염료는 섬유 및 기타 물질에 견뢰도가 있는 색상을 염착시킬 수 있는 염색물질을 말한다. 물·기름에 녹지 않고 가루인 채로 물체 표면에 불투명한 유색막을 만드는 안료(顔料)와 구별한다. (정종미, 위 책, p.30.)

【작품도판 12】 <사랑을 잃고 부르는 노래 (Innocent)>의 확대 사진을 보면 알 수 있듯 커피는 염색이 고르게 되지 않는다. 화면의 많은 부분에 진한 띠와 같이 선 모양으로 남은 자국은 앞서 말한 ‘충돌한 흔적’이다. 물론 이러한 효과는 아교포수를 하지 않은 경우에만 가능하며 포수를 하고 염색을 하면 커피의 충돌 흔적은 남지 않는다.



【작품도판 12】 <사랑을 잃고 부르는 노래 (Innocent)>의 커피로 염색된 바탕 확대

커피가 다 마른 후에 또다시 커피로 염색을 하게 될 때도 충돌 흔적은 지워진다. 앞서 말했듯, 커피색은 중첩되지 않기 때문에 반복적으로 염색한다고 해서 이미

되어있는 염색 위에 새로운 염색물이 덧입혀지지 않는다. 예컨대, 【작품도판 2】 <이방인 (L'etranger)>속 지워진 충돌 흔적처럼 염색을 할 때마다 이전에 했던 염색의 흔적은 대개 사라진다. 고로 염색을 할 때마다 우연의 효과를 기대해볼 수 있으며 이전 염색의 흔적을 남기고 싶으면 그 부분을 피해서 염색한다.

서로 충돌하고 밀어냄으로써 번지는 커피 염색의 효과는 바탕색을 균일하게 하지 않는다. 이는 단일하게 먹만 사용하여 작품이 제작되었다고 하더라도 화면을 단순하게 보이지 않도록 한다. 또한, 나의 작품은 프레임이 두드러진다는 특징이 있는데 한지를 커피로 염색하면 작품의 화면과 프레임이 서로 부드럽게 이어지게 한다. 내가 아무리 미색의 한



【작품도판 2】 <이방인
(L'etranger)> 속
지워진 충돌 흔적(위)과
새로운 충돌 흔적(아래)

지를 사용한다고 하더라도 사용하는 먹 색이 진하기 때문에 먹과 한지 색의 대비만 튀어 보일 수 있다. 하지만 커피색은 한지의 미색과 같은 계열이므로 염색을 하여 미색의 농도 변화를 자연스럽게 줄 수 있다. 이는 먹색과 미색의 대비를 뚜렷하면서도 동시에 부드럽게 한다.

커피 위에 커피가 올라가지 않듯, 커피 위에 먹 또한 올라가지 못한다. 따라서, 커피 염색을 먼저 하는 경우는 드물다. 염색은 보통은 먹과 분채 등 다른 재료를 사용한 후에 한다. 이래야 먹이 중첩되기 때문이다. 한지 염색을 먼저 하고

작업을 진행하는 경우에는 커피의 성분 때문에 먹이 종이에 중첩되기 힘들며, 커피가 염색된 한지 위에 먹을 사용하면 먹칠한 부분을 중심으로 주위의 커피 물이 움직이므로 그릴 것을 다 그린 후에 염색을 한다.

앞서 말했듯, 커피의 색은 한지의 미색과 결이 같다. 커피 염색을 하면 작품의 바탕이 한지라는 것을 더욱 강조할 수 있으며 한지 본연의 자연미를 극대화할 수 있다. 이는 비단 커피의 색감 때문만이 아니라 염색이 고르게 되지 않는 커피의 특성 때문에 커피 물이 남긴 흔적들이 한지의 결처럼 보이기 때문이다. 한지의 미색과 커피의 갈색은 모두 따뜻한 계열의 색으로 작품이 차가워 보이게 하지 않기 때문에 허무의 긍정



【참고도판 13】 커피의 색과 오리나무 열매의 색과
한지의 미색 비교

적인 의미를 전달하는 데에도 적합하다. 무엇보다 커피의 색감은 시간을 거스르는 효과를 준다. 종이는 시간이 흐를수록 누렇게 변색되지만 한지를 커피로 염색하면 색 바램이 일어나지 않은 듯한 효과를 볼 수 있다.

커피 염색의 단점이라 함은 부식(腐蝕)과 퇴색(退色)이다. 커피는 한지를 부식시킨다. 한지에 커피 물을 너무 많이 먹이게 되면 종이가 딱딱해지면서 산산조각이 난다. 그러나 커피 염색의 횟수와 농도를 잘만 조절하면 오히려 부식을 이용하여 굉장히 재미있는 날것의 표면을 구사할 수 있다. 염료를 통한 질감표현은 평면의 작품에 입체적 요소를 직접적이지 않고 은밀하게 줌으로써 관람자의 시선을 끄는 역할을 한다. 1절의 조형적 특징에서도 언급했듯, 부식이 주는 효과란 작품의 표면을 어지럽힘으로써 의도적으로 정리하지 않는 것이다. 이는 종이가 썩어 문드러져 작품이 없어지거나 훼손되게 하는 것이 아닌 표면을 더럽힘으로써 화면을 더 풍부하게 하는 것이다. 또한, 커피 물은 한지를 딱딱하게

하므로 양을 조절하여 염색하기만 하면 오히려 한지를 질기게 만들기도 한다. 따라서, 염색으로 인한 한지의 부식은 그것을 역으로 이용할 수만 있다면 재료 기법상 큰 문제가 되지 않는다고 할 수 있다.



【참고도판 14】 오리나무 열매를
끓인 물

커피를 염료로 사용하는 데 있어 가장 큰 문제는 퇴색이다. 커피는 식물성 염료인 만큼 탈색이나 변색이 쉽다. 그렇다고 해서 사용하기를 꺼린다면 커피의 깊이 있는 색감을 즐길 수 없으니 커피의 퇴색되는 속성을 보완하기 위해 다른 염색재료와 접착재료를 섞어서 함께 사용한다. 보완 염색재료는 오리나무 열매를 끓인 물과 채색 물감을 섞고 접착제로는 아교와 명반을 섞는다. 색감이 비슷한 다른

염색재를 함께 사용하면 커피색이 빠지더라도 표시가 잘 나지 않고 무엇보다 염색을 마친 후 아교포수를 해주면 아교가 공기를 차단하고 빛을 반사하므로 색 빠짐을 최대한 지연시키거나 막을 수 있다. 그러나 아교포수를 할 때도 커피 염색물이 다시 움직이고 변질 수 있으므로 이 점은 반드시 염두에 두고 아교포수를 해서 막을 씌워야 한다.

이로써 나는 오리나무 열매를 끓인 물과 채색 물감 그리고 아교와 같은 접착제를 함께 사용함으로써 커피 염료의 속성이 지닌 한계점을 보완해가며 커피를 주 염료로 사용한다.

4) 콩테의 활용

나는 초묵(焦墨)과 농묵(濃墨)으로 아주 짙은 검은빛의 먹색을 주로 구사한다. 그러나 먹은 물과 같이 사용해야 하므로 한지에 흡수되거나 마르면서 검은색의 농도가 알아진다. 먹의 사용만으로는 완벽한 검정이 나오기 힘들기에 콩테(conté)로 먹색을 보충한다.



【참고도판 15】 작품에 사용되는 콩테(conté)

콩테는 “흑연, 목탄 등의 원료 광물을 미세한 가루로 만든 안료분(顔料粉)과 점토를 섞어 물로 반죽해 다져 구운 것으로 목탄보다 고착성이 있다. 색은 흑색 · 회색 · 갈색 · 백색 · 적색 등이 있지만”⁶⁴⁾ 나는 흑색 콩테만 사용한다. 콩테로 먹색을 보완하는 과정과 방식은 다음과 같다.

먼저, 먹으로 그림을 다 그린다. 분체를 함께 사용하는 경우에는 채색을 다 해놓고 한지를 염색하는 경우에는 염색을 다 마친 후 콩테를 사용한다.

콩테는 건식재료이기 때문에 물과 닿으면 농도가 떨어지고 접착력이 떨어질 수 있으므로 다른 재료가 다 마른 상태에서 사용한다. 이때 분체를 사용한 부분에는 콩테 가루가 떨어지는 등 피해가 가지 않도록 주로

64) “콩테” 정의, 두산백과 검색, 네이버 지식백과, 검색일 2022.11.04.
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=264142&cid=42635&categoryId=42635>

먹을 사용한 부분이나 커피가 염색된 부분에 사용한다.

콩테 사용이 적합한 종이가 있지만 나는 한지 위에 사용하는 것이므로 한지의 결을 이용하여 콩테 가루를 엷는다. 한지의 결을 이용하지 않으면 콩테 가루가 한지에 안착되지 못하고 떨어지기 때문에 재료로서 적

합해 보이지 않을 수 있다. 콩테를 고정해주는 정착액인 픽사티브(fixative) 또한 콩테 전용 종이가 아닌 한지에는 적용되지 않는다. 정착액을 뿌려도 한지에 콩테는 완벽하게 밀착되지 못하며 “콩테 색소의 입자를 더욱 투명하게 만들어서 그림의 명도를 오히려 감소시키는 경향”⁶⁵⁾이 있다. 먹색의 빠짐을 보충하고자 콩테를 사용하는 것인데 오히려 정착액으로 인해 다시 검은색이 열어지게 되는 것이다. 그러므로 나는 먹 부분에 콩테를 엷을 때 정착액 대신 한지의 결을 이용하여 콩테 가루를 쌓는다.

이때 한지 결의 역방향으로 쪽 밀어 올려 가루를 밀착시킨다. 한지의 결과 같은 방향으로 문지르게 되면 가루가 결의 틈새에 잘 끼어들지 못



【작품도판 7】 <삶 (Bitter Sweet

Symphony)> 속 콩테가 활용되는 과정:

콩테가 칠해진 왼쪽과 칠해지기 전인 오른쪽

65) “정착액” 정의, 세계미술용어사전 검색, 네이버 지식백과, 검색일 2022.11.04.
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=895000&cid=42642&categoryId=42642>



【작품도판 7】 <삶 (Bitter Sweet Symphony)>의 검은색 종이 찌꺼기

할 수 있으므로 먼저 반대 방향으로 문지른 후 사방으로 문질러준다. 콩테를 문지를 때는 종이를 누르며 밀어 올린다. 한지에 콩테를 조금이라도 더 안착시키고자 주로 한지의 뒷면에 작업한다. 한지의 뒷면은 섬유질이 정리되어 있지 않아서 앞면보

다 그 결이 거칠고 매끄럽지 못하지만, 콩테를 사용하는 데에 있어서는 장점이 된다. 【작품도판 7】 <삶 (Bitter Sweet Symphony)>가 확대된 부분을 보면 알 수 있듯, 한지 뒷면의 결을 이용하여 콩테를 문지르면 안착이 잘 되는 것뿐만 아니라 한지를 문지르며 나오는 검은색의 ‘종이찌꺼기’ 들이 많아진다. 이러한 검은색 종이 찌꺼기들이 표면을 더욱 풍부하게 만든다.

나아가, 내가 콩테를 사용하는 이유에는 작품의 주제와 결부되는 부분이 있다. 콩테를 아무리 문지르며 안착시키고 또 안착시켜도 가루 알맹이들이 이리저리 날아다니는 모습이 마치 무상한 인생 같다고 느껴졌다. 콩테를 계속해서 문지르며 엇고 문지르며 엇는 행위가 허무를 극복하는 표현방식과 맞닿아 있다고 생각하여 한지에 완벽하게 안착되지 못한다는 결함이 있음에도 불구하고 계속해서 사용한다. 그러나 작품의 보존을 위해 콩테를 활용하는 기법에 대한 것은 앞으로 더욱 연구해야 할 부분이다.

V. 맺음말

허무는 ‘아무것도 없이 텅 빈, 무가치하고 무의미하여 허전함’만을 뜻하지 않는다. 허무는 극복되기만 하면 삶을 향한 의지가 된다. 허무의 극복은 무의미한 삶과 인간 존재를 정면으로 바라보며 욕망할 때 실현되므로 나는 허무를 직시하며 지금, 이 순간을 사는 나 자신에게 집중한다. 그렇기에 나의 작품은 현실의 내 삶을 전제로 한다. 자신의 삶과 스스로를 피하지 않고 직면하는 의지는 불가항력의 허무조차 다시 태어나게 한다. 이로써 허무(無)는 유(有)와 대립되는 개념이 아닌 단일한 가치가 전복된 있음(有)의 토대가 된다.

이를 증명하고자 II장에서는 허무의 사전적 의미를 비롯하여 철학적 의미를 함께 고찰하였다. 노장철학의 무(無)개념과 니체의 ‘완전한 허무주의’ 개념을 통해 허무의 무(無)가 부정이 아닌 긍정이 될 수 있음을 살펴보았다. 허무의 유무상생(有無相生)과 무용지용(無用之用)적 속성을 통해 허무의 쓰임새를 규명하였으며, 허무를 완성함으로써 허무를 극복하는 완전한 허무를 통해 인간으로 하여금 새로운 시작을 가능하게 하는 의지와 전복과 토대로서의 극복된 허무에 대해 규명하였다. 이 과정에서 다케히사 유메지와 에드바르 뭉크의 작품을 통한 부정적 허무의 표현과 우키요에 화풍을 통해 긍정으로 탈바꿈된 허무에 대한 다양한 표현들을 살펴봄으로써 극복된 허무에 대한 나의 의견을 표명하였다.

그 결과 극복된 허무는 허무를 직시하는 의지적 태도를 내포하며, 쓸모없음이라는 무(無)의 쓰임을 긍정하고 만물이 지닌 가치를 새롭게 보

는 전복적 시선을 담지함을 알 수 있었다. 무엇보다, 정해진 가치와 의미가 없는 무(無)의 상태에서 새로운 가치와 의미가 생겨난다는 분석을 통해 모든 있음(有)의 근원이 없음(無)임을 살펴보았다. 이에 극복된 허무는 역동적이고 자유로운 ‘의지’와 ‘전복’과 ‘토대’의 속성을 지님을 알 수 있었다.

이어 III장에서는 모티프와 프레임을 통한 극적 연출방식과 함께 곡선과 파목으로 드러나는 즉흥성을 분석하며 나의 작품 속 극복된 허무의 표현에 대해 살펴보았다. 앞서 나는 허무를 직시함으로써 허무를 극복한다고 말한 바 있다. 이에 나는 하루를 살아가며 보고 듣고 느끼는 모든 것을 모티프 삼아 이를 재구성하여 허무를 직시하는 태도를 지니고 있음을 밝히었다. 그 후 나의 작품을 분석하며 모티프를 통해 구성하는 허무란 일상에서 받은 영감과 나의 생각들을 그대로 묘사하지 않고 재구성하는 연출을 통해 삶의 영위 속 인간 존재를 극적으로 표현하는 것임을 설명하였다. 이를 통해 삶과 인간을 직시하는 나의 태도를 살펴볼 수 있었으며 허무를 직시함으로써 허무를 극복할 수 있음을 증명하였다.

나아가, 극복된 허무의 의지적 속성은 화면 안에만 머무르지 않는 것으로 프레임을 통해 극복 표현이 확장됨을 살펴보았다. 화면 속 대상의 색을 프레임에 칠하거나 화면의 가장자리를 정제시키지 않고 한지의 결을 살리는 등 작품의 가장자리와 액자를 변형시킴으로써 화면 속 내용을 프레임까지 확장했음을 밝히었다. 이때 엔틱 액자를 사용하여 동양화를 향한 고착된 시선에 의문을 던짐으로써 ‘고착된 시선이라는 무(無)’에 반항하는 의지 또한 보이고 있음을 설명하였다. 화면 속 내용

이 어떻게 프레임까지 확장되는지 또, 허무를 극복하고자 하는 존재의 의지가 어떻게 프레임으로 발산되는지 살펴보며 극복된 허무의 역동성과 자유로움이 경계를 넘나들며 프레임까지 발산적으로 표현되고 있음을 살펴보았다.

이어 즉흥적 곡선과 파묵 표현을 통해 드러나는 허무의 자유와 전복적 속성에 대해 밝히며 이를 통해 극복된 허무의 운동성이 어떻게 극대화되는지 살펴보았다. 즉흥적 감흥에 의한 빠르고 역동적인 곡선은 작품의 세세한 부분이 아닌 전체적인 분위기를 조망하게 했다. 이는 작품 속 인물 형상의 사실적 표현보다 허무를 극복하고자 하는 인물의 능동적 태도와 전반적 분위기가 중요한 것임을 드러내 주었다. 나아가, 화면 속 먹 표현을 깨트림으로써 뒤집히고 무너져내리는 부정적 허무의 표현을 살펴보며 자유로운 곡선이 삶을 향한 의지와 무(無)의 가능성을 드러냈다면 번지고 흘러내리는 먹면은 삶에 대한 절대적 기준들이 전복된 무경계의 허무를 드러내고 있음을 밝히었다.

이에 IV장에서는 작품 속 조형적 특징과 재료기법을 설명하며 작품의 독창성을 규명하였다. 조형적 특징으로는 선의 기세, 프레임의 변형, 색채 대비, 정제되지 않은 표면을 살펴보았고 재료기법으로는 먹과 분채, 커피와 콩테의 활용에 대해 살펴보았다. 나의 작품 속에 등장하는 다양한 선들의 공통점은 빠른 기세(氣勢)였다. 기운차게 뻗치는 먹선의 기세를 통해 극복된 허무의 자유로운 속성이 드러나고 있음을 살펴보았다. 곡선(線)과 파묵(面)이 구현하는 바는 자유와 전복의 속성으로 각자가 다르지만, 선의 기세는 먹선(線)에서도 먹면(面)에서도 모두 드러났으며 이때 선의 기세는 한 곳으로 치우치기거나 목표지점 없이 빠르게 돌아

다니며 정적인 요소를 파괴하고 있음을 밝히었다. 이어서 프레임의 변형을 통해 나의 작품은 프레임까지가 하나의 작품임을 표명하였다. 색과 선 표현을 통한 나무 액자와 엔틱 액자의 변형 그리고 한지의 가장자리 변형 등을 통해 새로운 프레임을 제시함으로써 나의 작품 속 프레임은 자발적으로 자신의 존재가치를 드러내고 있음을 증명하였다.

나아가, 색채 대비를 통해 작품의 시각적 강렬함을 확보하고 있음을 밝히었다. 나의 작품 속 색채 대비는 먹색(흑색)과 미색(백색) 그리고 먹색과 유색 사이에서 이루어지고 있음을 살펴보았다. 이와 같은 작품의 표면적 대비는 시각을 자극하는 요소로서 중요한 역할을 하고 있음을 표명하였다. 마지막으로, 커피 물을 흘리고 한지 찌꺼기를 붙이는 등 작품의 표면을 정제시키지 않고 의도적으로 더 지저분하게 만듦으로써 도리어 화면에 생동감을 부여해 주는 조형적 특징을 살펴보았다.

이어서 2절에서는 먹과 분채, 커피와 콩테를 활용하는 나만의 방식을 소개하며 검은빛의 먹색과 적색 분채, 커피의 갈색과 콩테의 검은색은 내 작품의 가장 주된 색임을 표명하였다. 종이에 직행하거나 붓을 거치는 방식을 통해 먹을 사용하는 직행(go straight)과 거침(go through)의 두 가지 방식에 대해 설명하며, 분채를 섞지 않고 원색 그대로 사용하되 마지막에 검은색으로 덮어줌으로써 깊이감을 주는 색채기법에 대해 밝히었다. 나아가, 커피로 한지를 염색하여 ‘번짐’ 과 ‘색감’ 과 ‘질감’ 에서 효과를 얻고 있음을 살펴보았다. 얹히지 않고 퍼지는 커피의 속성을 이용하여 충돌 흔적을 남기는 커피 염색에 대해 설명한 후 커피 염료가 지닌 한계점을 보완하는 방법에 대해 밝히었다. 마지막으로, 콩테로 먹색을 보완하는 기법에 대해 살펴보았다. 콩테를 얹을 때 한지

결의 역방향으로 가루를 밀어 올림으로써 콩테 가루를 한지에 안착시키고 있음을 밝히며 콩테를 계속해서 문지르며 엷는 행위가 허무를 극복하는 표현방식과 맞닿아 있음을 표명하였다. 이로써 작품의 조형성과 재료기법이 허무의 극복 표현을 더욱 극대화하고 있음을 설명하였다.

나에게 허무란 고착된 시선이기도 하다. 그래서 더더욱 극복하고 싶은 존재이다. 고착된 시선이란 이래야 하는 것과 저래야 하는 것이 많은 동양화를 바라보는 편협함이다. 나는 ‘동양화 같은 것’이 무슨 뜻인지를 궁금했다. 미술 또한 역사의 일부이기에 시대적 특성을 완전히 배제할 수는 없을 것이다. 식민지 시기를 거처온 한국의 미술을 다루는 데 있어 중국, 일본, 서양을 단 한 번도 말하지 않고는 이야기할 수 없을 테지만 동양화를 향한 왜곡된 지식체계와 시선들이 있어왔다는 사실은 자명하다. 그것을 인지하고 극복하는 것은 매우 불가피한 일이다.

나는 그 시선을 파고들 것이다. 앞서 말했듯 고착된 시선과 가치체계는 내가 극복하고 싶은 허무의 갈래 중 하나이다. 고착된 시선을 뒤로한 채 문화적 특성을 발판 삼아 새로움을 만들어내는 것이야말로 없음(無)으로부터 나오는 또 하나의 있음(有)이 아닐까. 본 논문을 계기로 극복된 나의 허무가 사람들의 걸음과 시선을 붙잡는 힘을 갖길 바라며 이해가 아닌 감상되는 것이길 바란다.

참고문헌

단행본

저서

- 김선현, 『마음으로 동양화 읽기』, 경기도:한국학술정보 이담북스, 2011.
민이언, 『불안과 함께 살아가다』, 서울:다반, 2018.
백승영, 『니체, 디오니소스적 긍정의 철학』, 서울:책세상, 2005.
이중희, 『풍속화란 무엇인가』, 서울:눈빛출판사, 2013.
정종미, 『우리 그림의 색과 칠』, 서울:학고재, 2001.

번역서

- 고바야시 다다시, 『우키요에의 美』, 이세경 옮김, 서울:이다미디어, 2004.
알베르 카뮈, 『이방인』, 김화영 옮김, 서울:민음사, 2011.

논문

- 김명희, 「노자의 유무관 고찰」, 『철학사상』 Vol.45 No.- (2012): 3-26.
김준협, 「에르곤과 파레르곤의 확장을 통한 오브제 표현 연구」, 『홍익대학교 대학원 박사 학위논문』 (2021), : 1-108.
박성진, 「60년대 한국소설과 허무주의, 무거운 우울의 가능성: 김승옥과 니체의 허무주의 비교를 중심으로」, 『比較文化研究』 Vol.54 No.- (2019): 169-192.

엄소연, 「욕망의 시선과 삶의 역동적 에너지 -혜원(蕙園) 신운복의 《혜원전신첩(蕙園傳神帖)》을 중심으로-」, 『人文科學』 Vol.0 No.51 (2013): 183-200.

엄소연, 서종석, 「자아의 경계 -신운복의 《혜원전신첩》을 중심으로-」, 『예술과 미디어』 Vol.11 No.1 (2012): 21-34.

임채우, 「『老子』 11장을 통해 본 노자의 有·无觀 -있음과 없음으로의 세계이해 방식-」, 『哲學』 Vol.59 No.- (1999): 25-45.

임홍남, 김은주, 「장자의 ‘無’로 다시 본 유아의 삶」, 『생태유아교육연구』 Vol.20 No.2 (2021): 153-187.

이재권, 「노자의 유무론」, 『동서철학연구』 No.92 (2019): 29-51.

이혜원, 「패션컬렉션과 예술에 나타난 허무주의 표현과 해석」, 『서울대학교 대학원 박사 학위논문』 (2014): 1-158.

최성호, 「인간의 우주적 초라함과 부조리의 철학: 카뮈와 네이글에 대한 독법」, 『철학적 분석』 Vol.0 No.41 (2019): 33-59.

도록

윤지하 《삶은 초콜릿보다 달콤하다》

웹사이트

국립국어원, “허무”, 표준국어대사전 검색, 검색일 2022.10.21.

<https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do?pageSize=10&searchKeyword=%ED%97%88%EB%AC%B4>

서울대학교 철학사상연구소, “허무주의”, 네이버지식백과검색, 검색일 2022.10.21.

<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=801214&cid=41978&categoryId=41982>

네이버 국어사전, “연출”, 표준국어대사전 검색, 검색일 2022.10.11
<https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/7a05a32d806245e399d2fac5a17a1afb>

네이버 지식백과, “미장센”, 두산백과 검색, 검색일 2022.10.14
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1096547&cid=40942&categoryId=40942>

네이버 국어사전, “영원회귀”, 표준국어대사전 검색, 검색일 2023.01.17.
<https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/ea9b5f4b9322474f854c627a7bfea06b>

최영수 화가 (작성자:산장지기), “미술작품과 파레르곤”, 액자 검색, 검색일 2022.03.04
<https://blog.naver.com/qorkak1223/220056578203>

네이버 지식백과, “커피”, 지식백과 검색, 검색일 2022.10.27.
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=3572338&cid=58988&categoryId=58988>

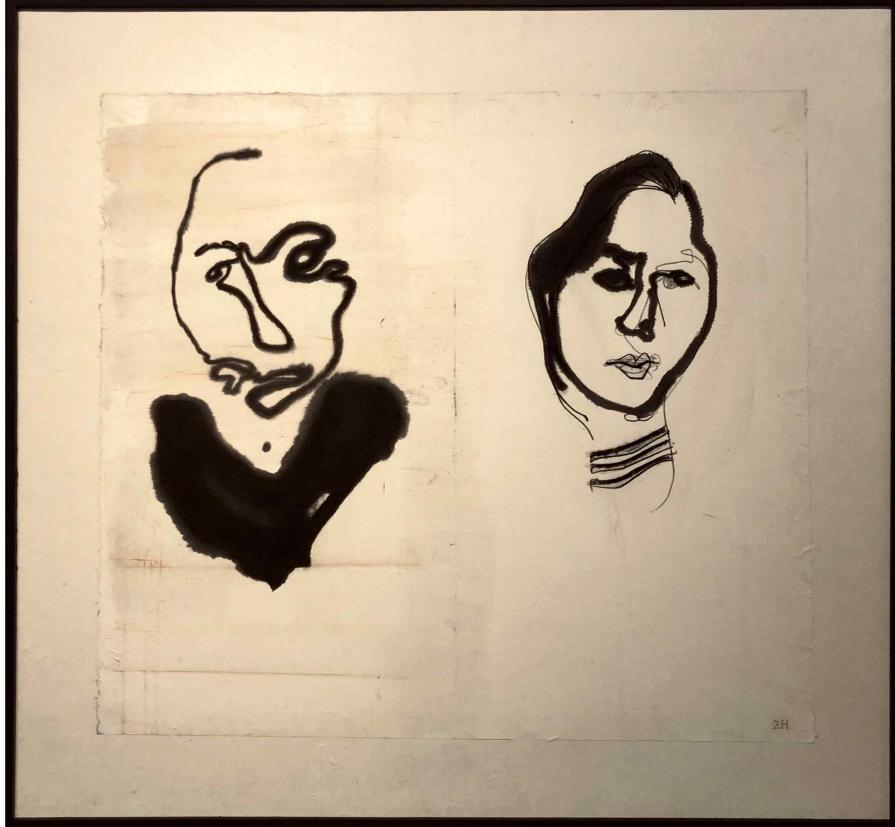
네이버 지식백과, “콩테”, 두산백과 검색, 검색일 2022.11.04.
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=264142&cid=42635&categoryId=42635>

네이버 지식백과, “정착액”, 세계미술용어사전 검색, 검색일 2022.11.04.
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=895000&cid=42642&categoryId=42642>

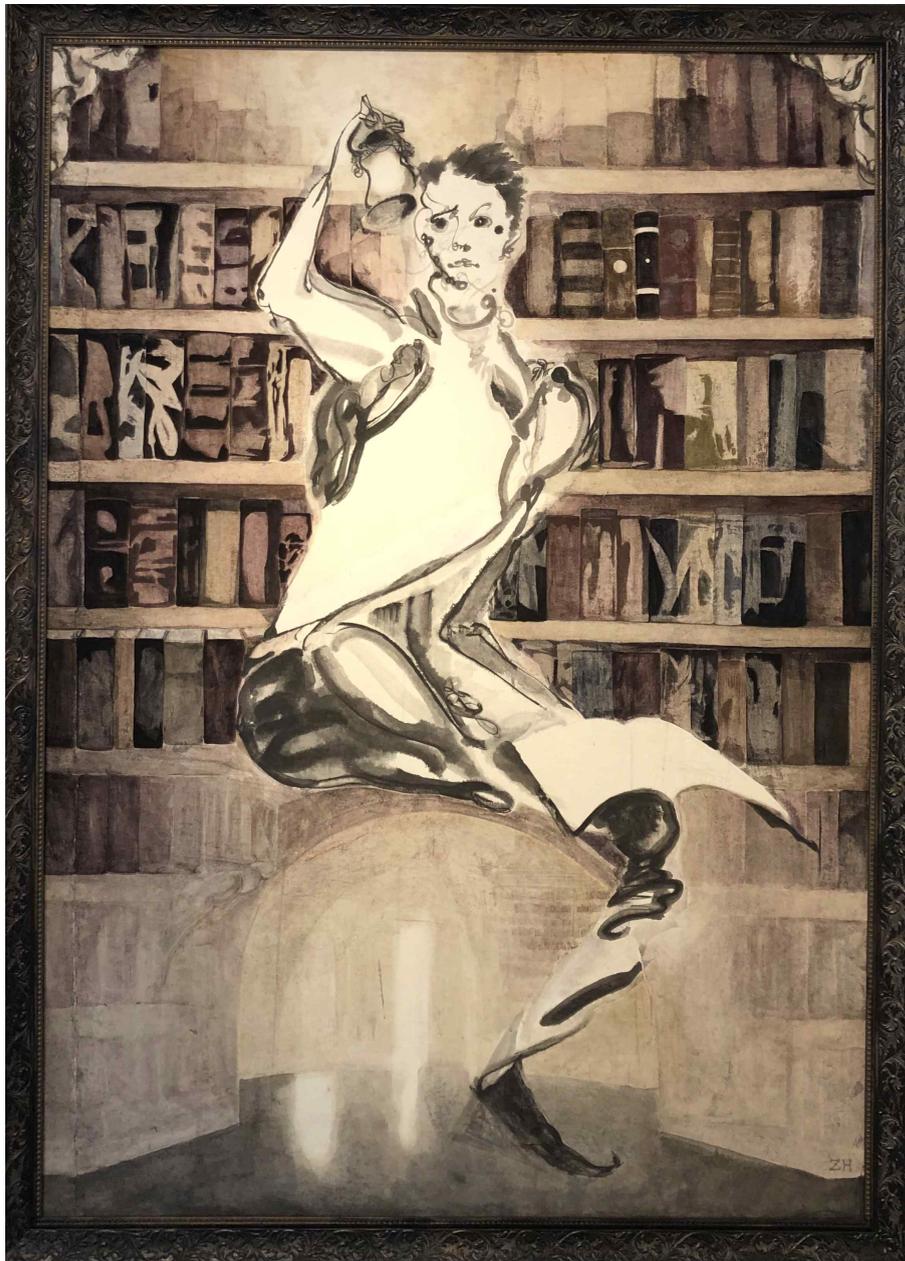
작품집



《서울대학교 미술대학 석사·박사 학위 청구전 2022》 전시 전경



<자화상 No.1 (Self-portrait No.1)>, 2018, 장지에 먹, 콩테, 98x100cm



〈어떤 것들은 영원히 알 수가 없다 (Somethings Never Known Forever)〉,

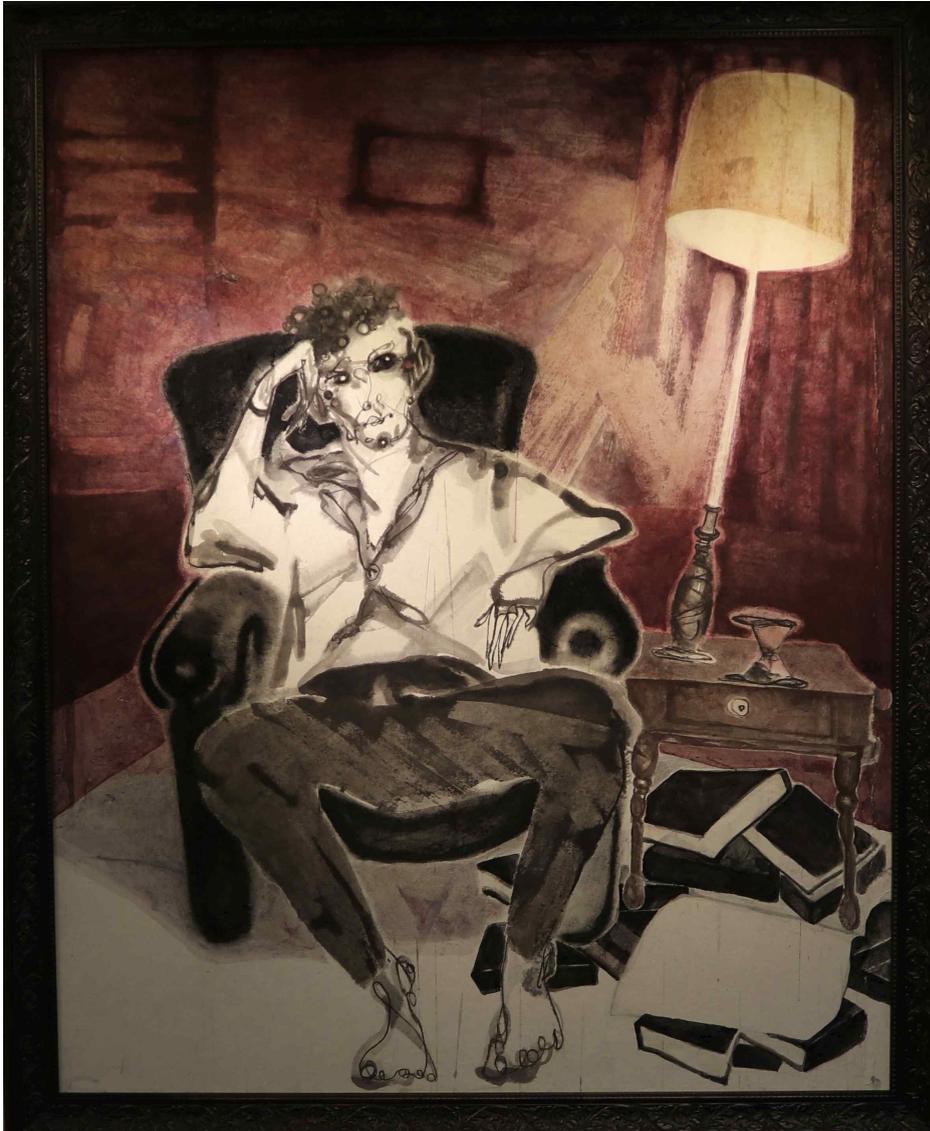
2019, 장지에 먹, 분채, 200x140cm



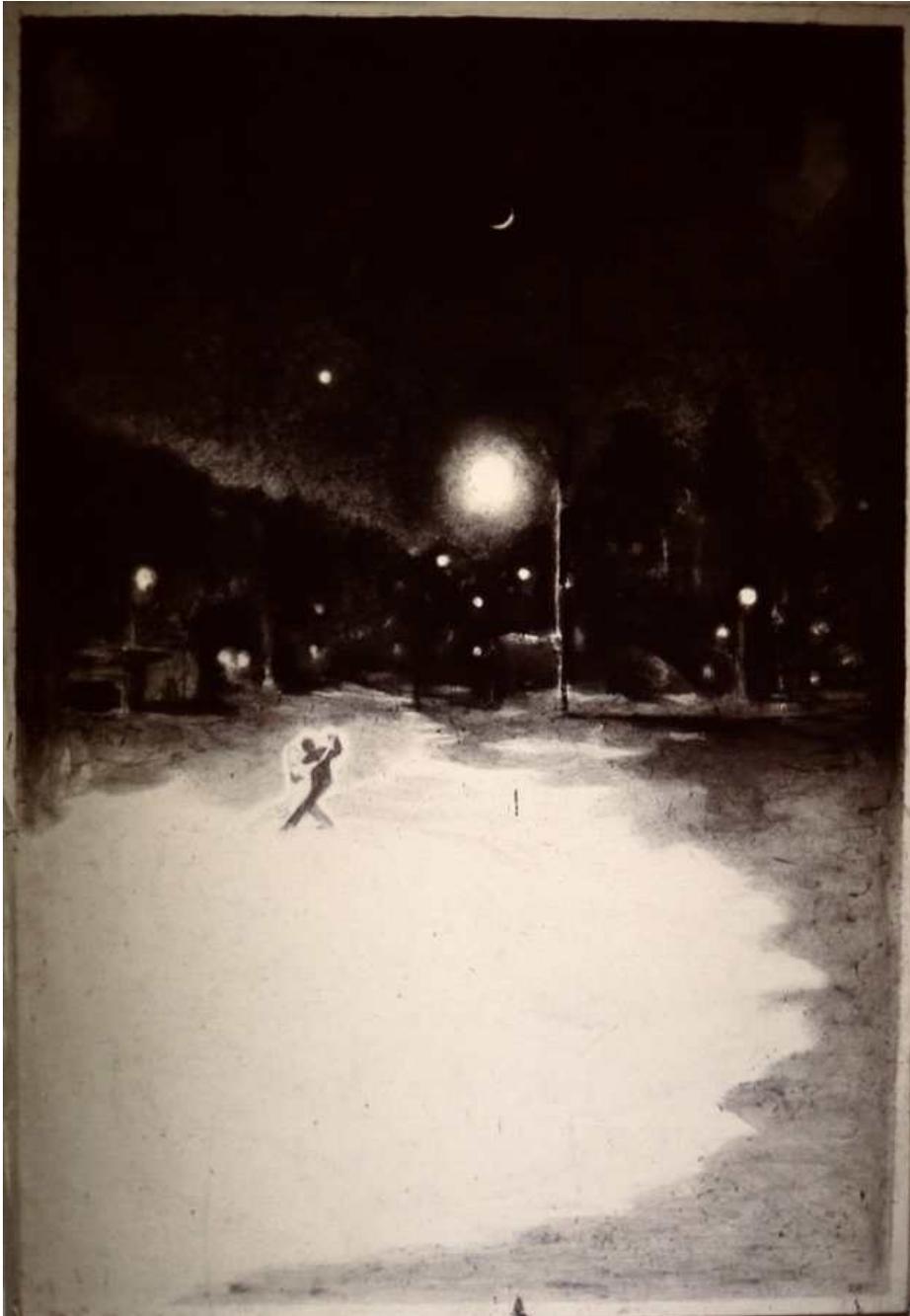
〈두 개의 밤 (Two Night)〉, 2019, 장지에 먹, 분채, 콩테, 136x134cm



<빈소 (Letting Go)>, 2020, 장지에 먹, 분채, 콩테, 커피, 86x137cm

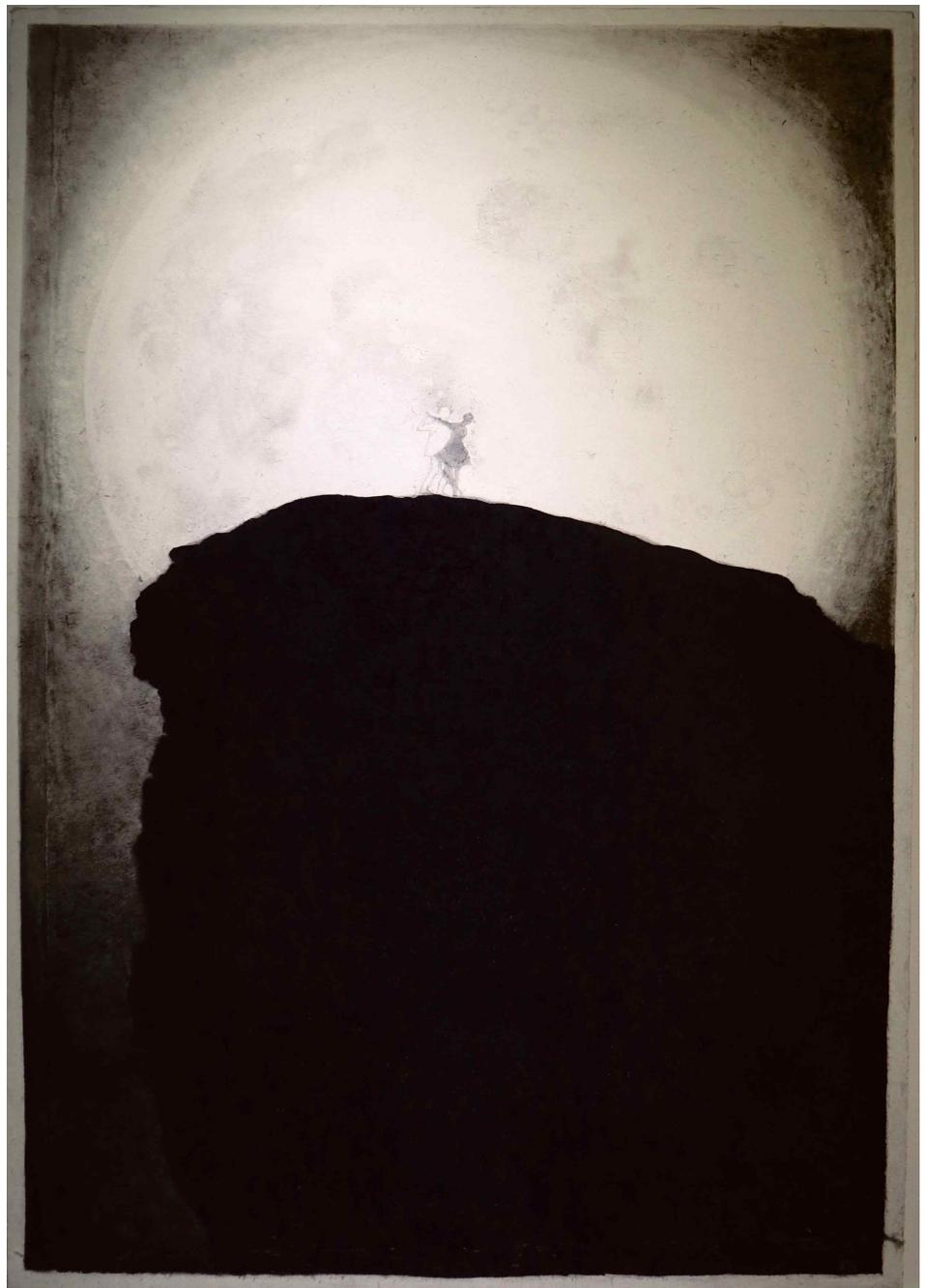


〈붉은 방의 주인 (Master of the Red)〉, 2019, 장지에 먹, 분채, 콩테,
173x138cm



〈달빛현실 아래
꿈꾸는 우리
(Moonlight Reality)〉,
2019, 장지에 먹,
콩테, 200x134cm

<마지막 문 (Last
Moon)>, 2019,
장지에 먹, 콩테,
210x150cm

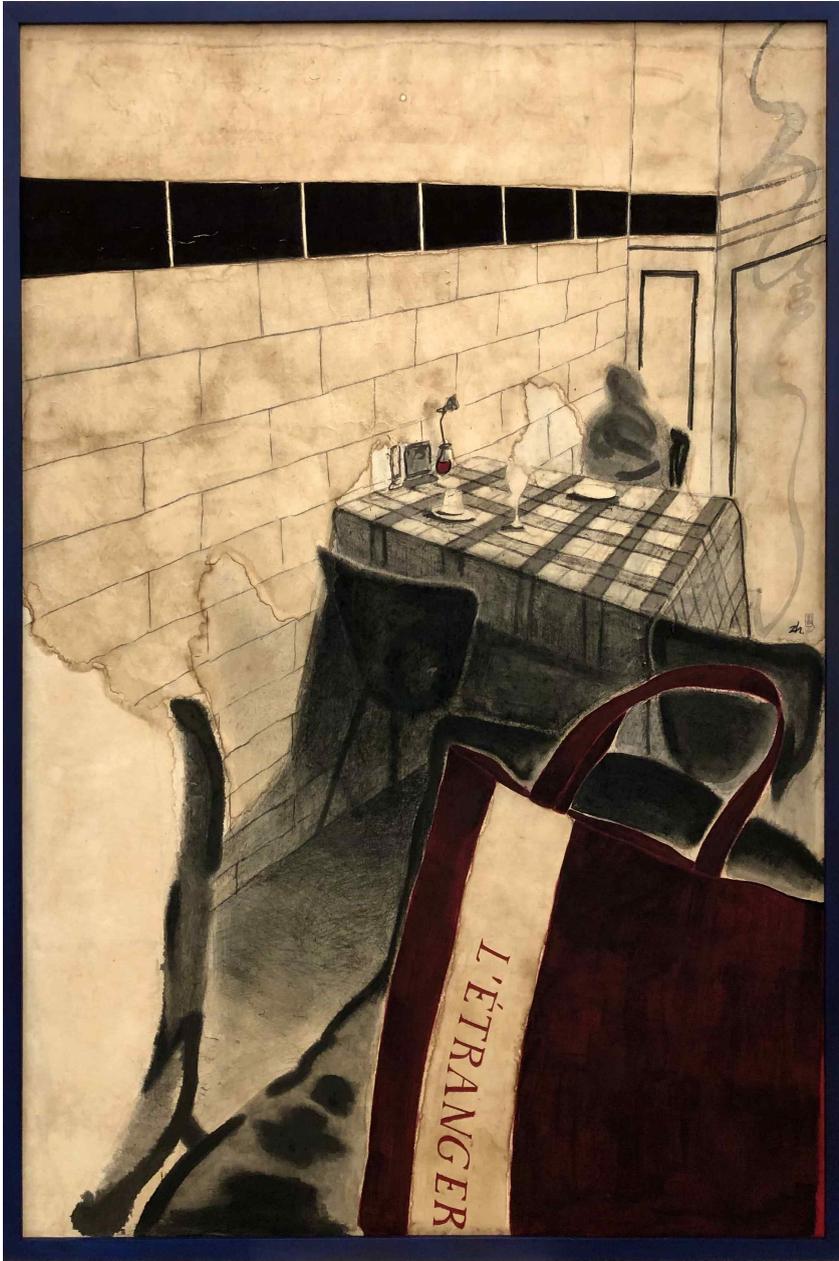




<데이 Die Yi
 :행복했으면 하는
 사람의 이름>, 2021,
 순지에 먹, 콩테,
 커피, 분채,
 70.2x70.4cm



<액자를 비워두는 이유 (Basis)>, 2021, 장지에 먹, 콩테, 커피, 127.4x84.3cm



<이방인 (L'etranger)>, 2021, 장지에 먹, 분채, 콩테, 커피, 142x95cm



〈사랑을 잃고 부르는 노래 (Innocent)〉, 2018-2022, 순지에 먹, 콩테, 커피,
오리나무 열매, 분채, 170x150.5cm



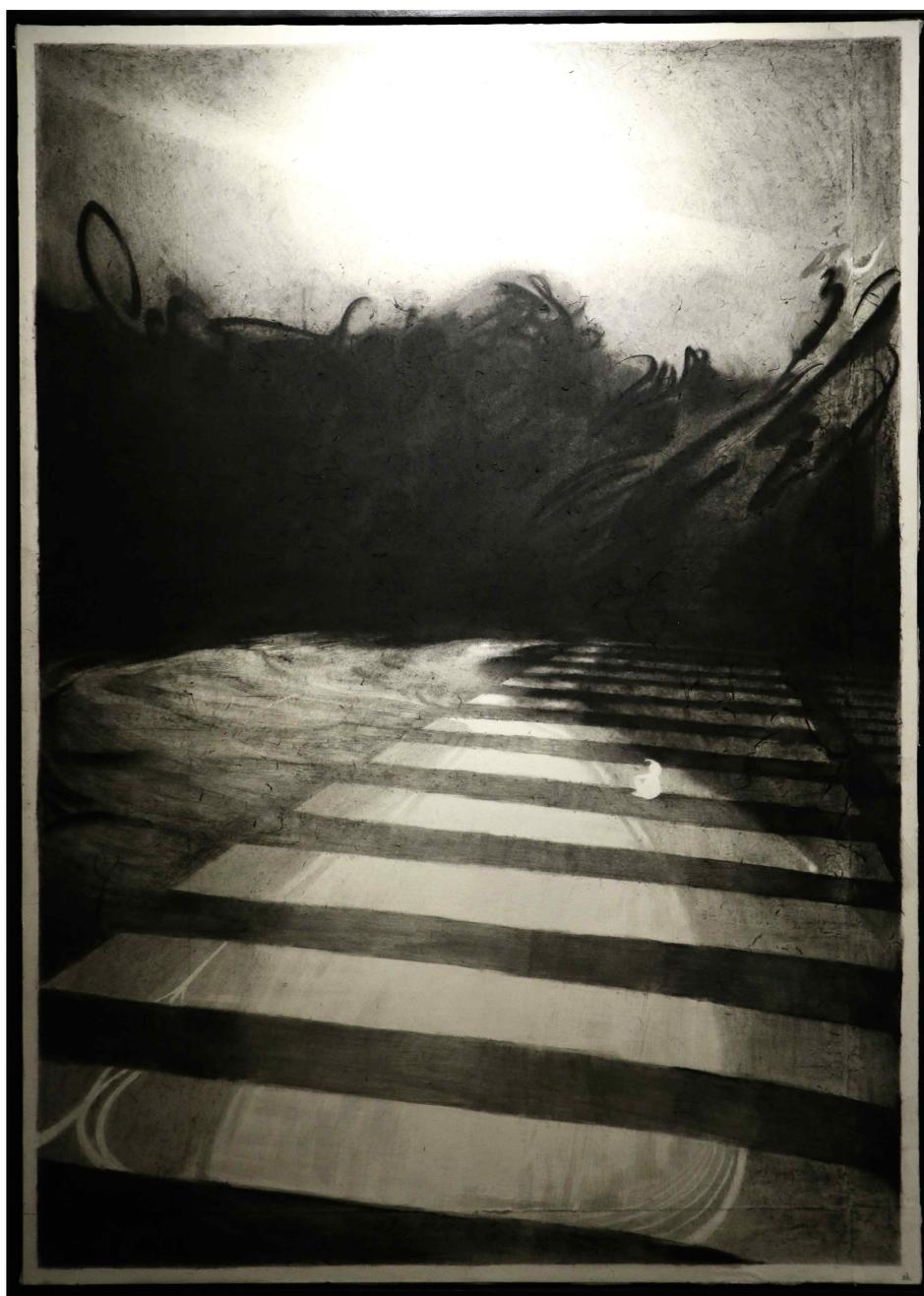
〈들꽃이 핀 자리
(Strength)〉, 2021,
장지에 먹, 콩테,
커피, 73.5x73cm



〈선셋 (Sunset)〉, 2020, 장지에 먹,
분채, 콩테, 86x45cm



〈선 라이즈 (Sunrise)〉, 2022, 장지에 먹,
분채, 콩테, 146.4x57.3cm

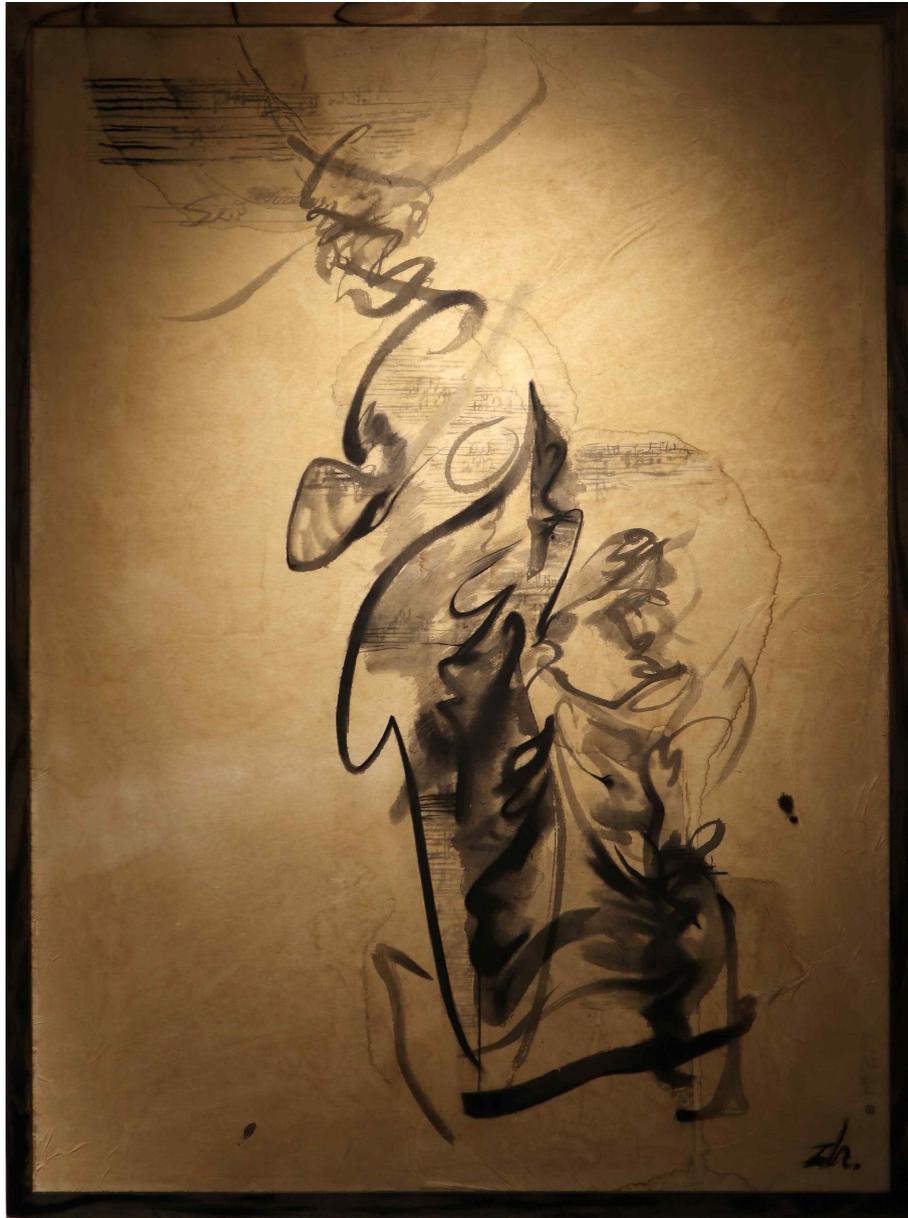


〈삶 (Bitter Sweet Symphony)〉, 2022, 장지에 먹, 콩테, 217.2x155.3cm



<비밀을 묻어두는 곳 (Secrecy)>, 2021, 순지에 먹, 분채, 콩테,

커피, 156x122cm



〈돌아오지 않을 사람, 선샤인 (Sunshine)〉, 2022, 순지에 먹, 콩테, 커피,

196.6x145.3cm

〈신여성의 칼라사진
(1920)〉, 2021,
장지에 먹, 64x71cm

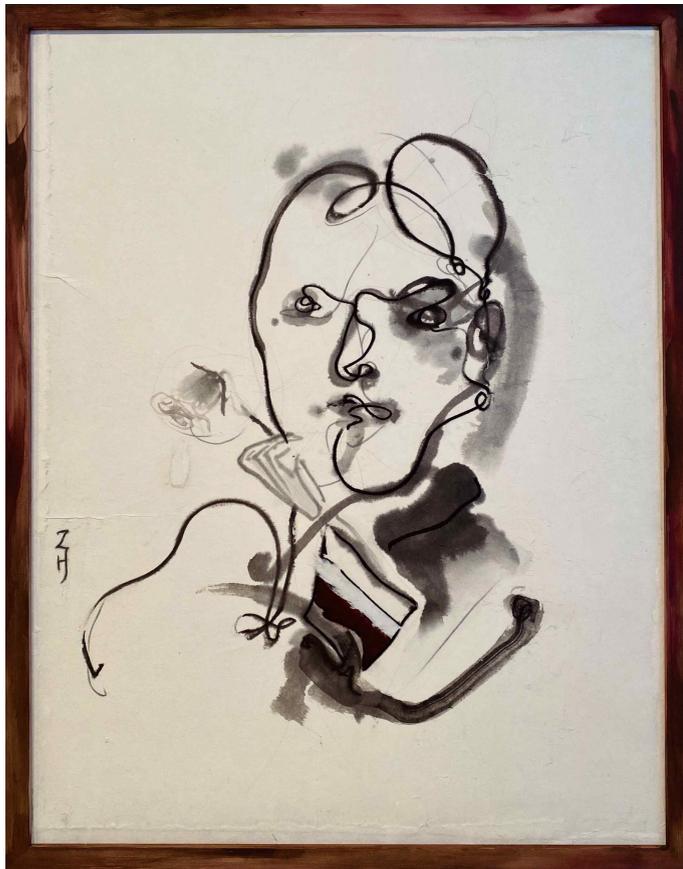


〈공허안 (Empty
Eye)〉, 2020, 장지에
먹, 콩테, 78x58cm



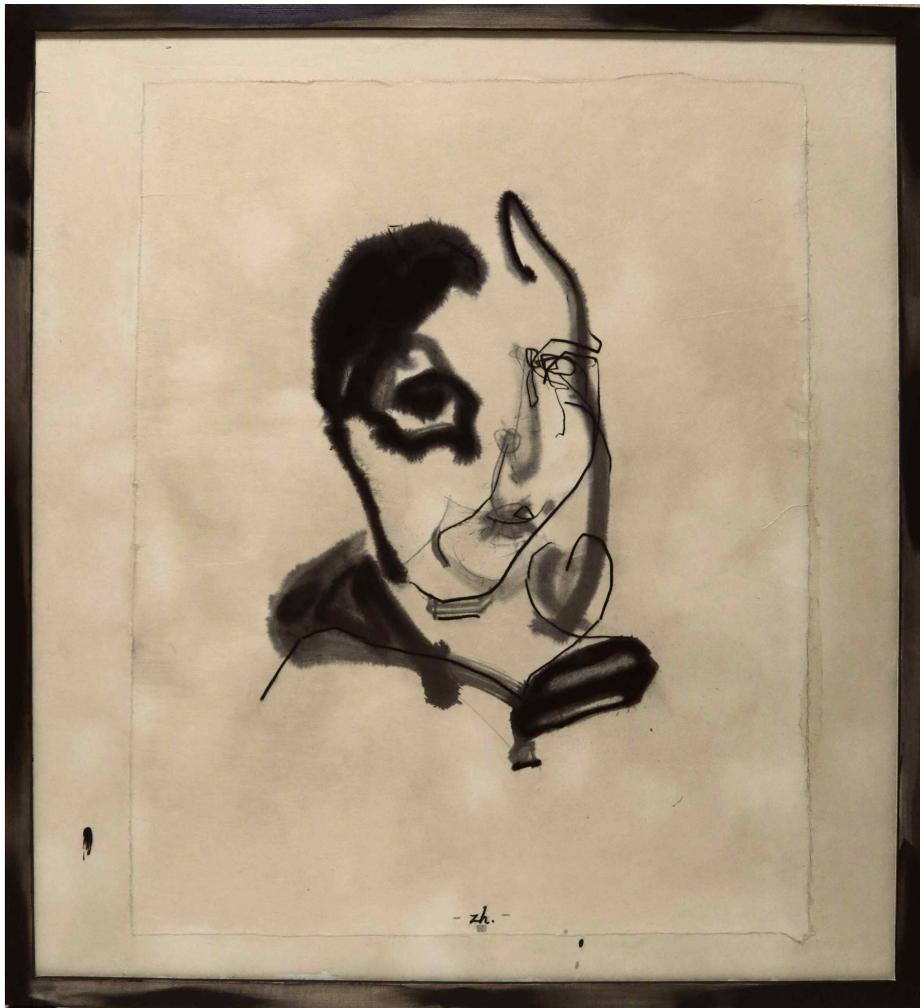
<붉은 장미 자화상
(Portrait of Red
Rose)>, 2020,
장지에 먹, 분채,
콩테, 64x38cm

<선 자화상 (Line
Portrait)>, 2020,
장지에 먹, 분채,
콩테, 78x60cm





〈깊은 밤 (Midnight)〉, 2019-2021, 장지에 먹, 콩테, 커피, 170x130cm

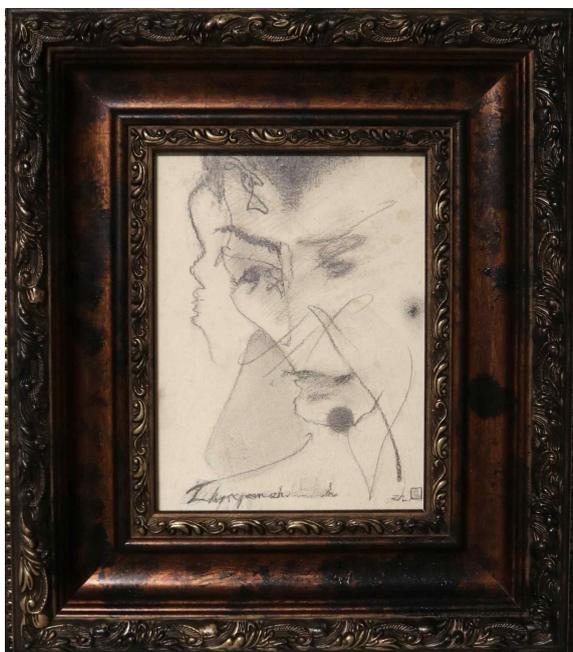


〈자화상 No.2 (Self-portrait No.2)〉, 2022, 장지에 먹, 콩테, 커피, 89x81cm

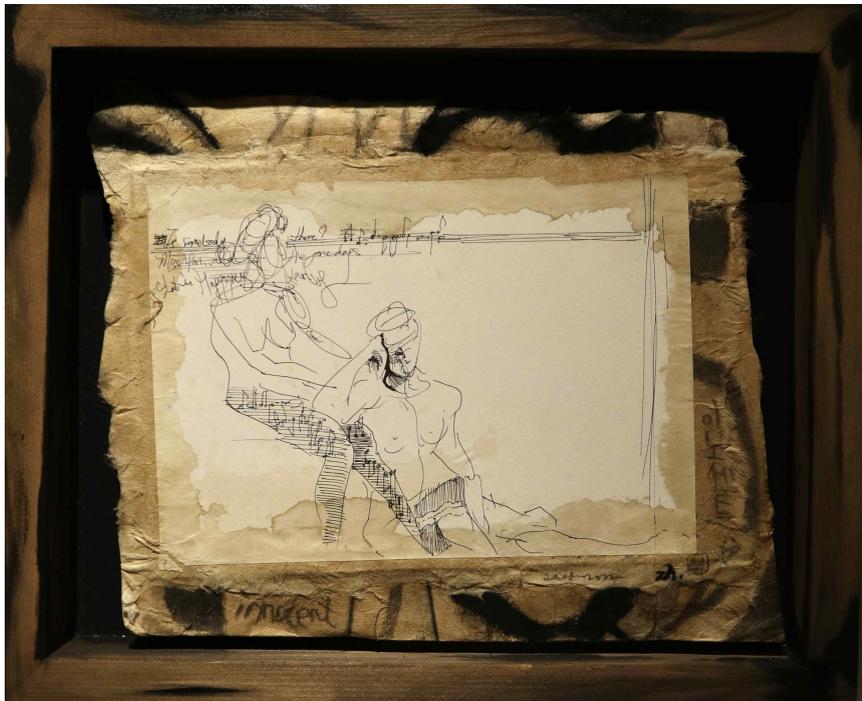
〈뿌리가 없는
식물에게 필요한 것
(Breath)〉, 2021,
장지에 먹, 콩테,
38.8x34.3cm



〈선샤인 습작 (Baby
Sunshine)〉,
2018-2022, 오선지에
펜 & 장지에 먹,
콩테, 커피,
38x32.2cm



〈한 번의 이별 (No.1
Farewell)〉,
2019-2022, 종이에
연필, 커피,
35x30.5cm



〈사랑을 잃고 부르는 노래 습작 (Baby Innocent)〉, 2018-2022, 종이에
 펜 & 장지에 먹, 콩테, 커피, 33.2x27.5cm

〈한 번의 고독 (No.1
 Solitude)〉,
 2019-2021, 종이에
 연필, 커피,
 35x30.5cm



<무제 (無題)>, 2019,
장지에 먹, 콩테,
134x100cm



Abstract

Study on the Expression of
'Overcoming of Nihil' through
Dramatic Composition and
Improvisation

- Based on My Artworks -

Yoon Ji Hyun

Oriental Painting Dept. of Fine Art

The Graduate school

Seoul National University

This paper deals with my work from 2020 to the present, and examines the expression of 'Overcoming of Nihil(futility, nothing(無))' by analyzing the elements of dramatic composition and improvisation.

Nihil(虛無) is the most permeated consciousness and concept in human's life. In this regard overcoming anxiety and approaching

one's essence and life is a topic for many people. However, Nihil is not necessarily negative but could be overcome. Nihil which has been overcome becomes a will to live, not a meaninglessness of life, and becomes the foundation for possibility that all absolute values are overthrown.

Overcoming of Nihil is realized by 'dramatic composition' consists of motifs and frames and 'improvisation' . To overcome Nihil, I focus on expressing life and human being using my daily life as a motif. However I reconstruct it through dramatic composition to reveal my motif dramatically. Also I express 'freedom' by improvisational curves and express 'overset' by improvisational Pamuk expression which is a property of 'overcome Nihil' . A will which is a property of 'overcome Nihil' does not stay only in the screen. The scope of overcoming expression is expanded by the frame. By transforming the edge and frame of the work, such as painting the frame with the object's color in the screen or not refining the edge of the screen, the contents in the screen which is the theme of the work, are released to the frame. From this, the expression of overcoming Nihil is revealed not only inside of the screen but also outside of the screen.

In this paper, I analyze my work that realizes 'overcome Nihil' as follows. In Chapter I, I summarize the format and importance of this paper, including the subject of the work. In Chapter II, I consider the

dictionary definition and philosophical meaning of Nihil, and based on this I examine the meaning of ‘overcome Nihil’. After examining the expression of negative Nihil through the works of Takehisa Yumeji and Edvard Munch and the expression of positive Nihil through the style of Ukiyo-e, I express my opinion about the ‘overcome Nihil’ by considering the meaning of ‘Nothing(無)’ which is the thought of Lao-tzu(老子) and Zhuang-zhou(莊子) and the concept of ‘Der vollkommene Nihilismus’ by Friedrich Nietzsche. In Chapter III, I analyze the way of ‘dramatic composition’ consists of motifs and frames, and ‘improvisation’ revealed by curves and Pamuk expression, to examine the expression of ‘overcoming of Nihil’ in my work. I analyze that the Nihil is dramatically revealed through dramatic composition, although I construct the screen using daily life as motifs, and examine that the will which is the property of ‘overcome Nihil’ is also being released by the frame. Continually, I clarify the property of Nihil which is ‘freedom’ and ‘overset’ revealed by improvisational curves and Pamuk expression, and examine the dynamic movement of Nihil maximized by the improvisational curves and Pamuk expression. In Chapter IV, I determine the originality of my work by explaining the figurative feature and material techniques. After examining the figurative feature such as the momentum of Ink line, the variation of frame, the contrast of color, and the unrefined surface, I explain the material techniques such as using Ink, Bunchae,

Coffee, and Conté. And reveal that the figurative feature and material techniques are maximizing the dramatic expression of Nihil even more. Finally In Chapter V, I look back on the previous contents of this paper once again and seek the future direction of my work.

This paper differs from other studies in that it derives positive results from Nihil. I do not simply list the feeling of Nihil. I look at the Nihil in new way and derive a ‘will to live’ from it, and analyze my work through this paper to prove this. This is the value and importance of my work and this paper. I hope that audience feel an appreciation as a will to see the current life as it is, through my work. Instead of giving up and facing away one’s existence and the meaning of life that cannot be identified, I hope people feel the value of a human being that lives desperately facing up to Nihil and the value of life through my work. This is the purpose of my work and proving this is the purpose of this paper.

**Keywords : Nihil(無), Futility, Overcoming of Nihil,
Dramatic Composition, Improvisation, Frame, Coffee Dyeing**

Student Number : 2020-23758