



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

미술학 석사 학위 청구논문

글과 그림의 조합을 통한
일상에 관한 풍자적 표현 연구

- 나의 판화 모음집을 중심으로 -

2023년 2월

서울대학교 대학원

서양화과 판화전공

우 현 주

글과 그림의 조합을 통한
일상에 관한 풍자적 표현 연구

- 나의 판화 모음집을 중심으로 -

지도교수 임 자 혁

이 논문을 미술학석사 학위논문으로 제출함

2022년 11월

서울대학교 대학원

서양화과 판화전공

우 현 주

우현주의 미술학석사 학위논문을 인준함

2023년 2월

위 원 장 김 형 관 (인)

부 위 원 장 신 정 훈 (인)

위 원 김 정 한 (인)

국문 초록

이 연구는 일상에 관한 풍자적 이야기를 담은 판화 모음집을 제작하는 과정을 다룬다. 연구는 글과 그림을 함께 배치한 작품에서 그 둘의 관계가 어떠한지 파악해 보기 위한 목적으로 시작되었다. 연구 기간 이전에는 이야기가 담긴 작품을 제작했는데, 이때 이야기를 그림에 직접적으로 글로 작성해서 드러내지는 않았다. 나는 이야기와 그림의 관계를 실험해 보기 위해, 우선 이야기를 글로 작성해서 그림과 함께 배치한 작품을 제작하겠다는 설정을 세우고 이 연구를 시작했다. 나에게 있어서 글과 그림을 함께 배치한 작품은 대체로 책이었는데, 이 점에서 나는 판화 매체를 사용해서 글, 그림을 모두 인쇄하겠다는 두 번째 설정을 세웠다. 이 설정을 바탕으로 글과 그림을 한 장의 종이에 판화 매체를 사용해 조합하는 모음집을 만들고, 이를 바탕으로 나의 글과 그림의 관계를 정리하는 것을 연구의 목적으로 삼는다.

연구의 단계는 우선 연구 대상이 되는, 연구 기간 이전 또는 도중에 쓴 글과 그린 그림을 모아 분류하는 것으로 시작한다. 그중 글의 내용을 먼저 분석한다. 그리고 글과 주제가 일치하는 그림을 찾아 글과 함께 묶음으로 만든다. 이후 글과 그림을 다시 판화 매체를 이용해 쓰거나 그리는 제판 행위를 하고, 글과 그림 판을 한 장의 종이에 함께 또는 따로 인쇄하면서 모음집의 형태로 이야기를 전달하는 방법을 연구한다. 이렇게 묶이는 나의 판화 모음집은 처음부터 의도를 가지고 제작한 것이 아니라 모음집의 형태로 만들면서 주제를 도출한 것이다.

연구의 결과로 여섯 개의 판화 모음집이 나왔다. 판화 모음집을 만드는 과정에서 나의 글이 일상 속에서 내가 발견한 문제들에 관한 풍자적 이야기임을 알 수 있었다. 전반적인 주제가 도출된 후, 이야기의 특징을 분석하는 연구는 다시 허구적 대리인을 통한 이야기와 자전적 이야기로 분리했다. 이와 같은 이야기를 토대로 그린 그림은 머릿속에서 이야기를 구상하면서 즉흥적으로 뱉어낸 그림이라고 할 수 있었다. 따라서 판화 기법을 사용해 모음집을 만드는 연구는 날 것 상태의 드로잉의 특징을 유지하면서 복수

로 작품을 만드는 연구로 이어졌다. 나는 특히 이야기에서 생겨난 그림이 선을 많이 활용했다는 점에 주목해, 판화 기법마다 구사할 수 있는 특유의 선 느낌을 연구했고 이를 이야기의 특징과 결부시켜 모음집마다 차이를 둔 표현 방식을 사용했다. 모음집을 제작하는 것에는 글씨체에 대한 연구와 제본에 관한 연구, 글과 그림을 배치하는 방식의 연구도 포함된다. 연구를 통해 정립된 판화 모음집 만들기 과정은 앞으로도 이어질 나의 이야기와 거기서 생겨나는 그림을 담아낼 수 있는 하나의 틀이 되었다.

주요어: 풍자, 자전적 이야기, 허구적 대리인, 이야기와 그림, 드로잉과 판화, 그림책

학번: 2021-25342

목 차

I. 서론	1
II. 일상 속 문제	4
1. 지나친 무분별에 관한 풍자	4
2. 도구화된 인간에 관한 이야기	19
3. 나와 세상을 연결하는 허구적 대리인	40
III. 이야기에서 생겨나는 그림	47
1. 뱀어내기와 드로잉	49
2. 판화의 선	57
IV. 글과 그림의 관계	60
1. 그림의 해석을 제한하는 글	62
2. 글과 그림의 즉흥적 조합	70
V. 결론	76

도 판 목 차

[도판 1] 〈토앵토앵〉, 2022, 13장의 선부식 모음집, 제본 없음, 각 27.4 × 21.7 cm,	7
[도판 2] 〈토앵토앵〉 中 2장	8
[도판 3] 〈토앵토앵〉 中 3장	9
[도판 4] 〈토앵토앵〉 中 4장	10
[도판 5] 〈토앵토앵〉 中 5장	11
[도판 6] 〈토앵토앵〉 中 6장	12
[도판 7] 〈토앵토앵〉 中 7장	13
[도판 8] 〈토앵토앵〉 中 8장	14
[도판 9] 〈토앵토앵〉 中 9장	15
[도판 10] 〈토앵토앵〉 中 10장	16
[도판 11] 〈토앵토앵〉 中 11장	17
[도판 12] 〈토앵토앵〉 中 12장	18
[도판 13] 〈부릉부릉〉, 2021, 16장의 판화 모음집, 노출 실제본, 물녹임부식, 깊은 부식, 각 32 × 26 cm	21
[도판 14] 〈부릉부릉〉 中 3장, 석판화	22
[도판 15] 〈부릉부릉〉 中 4장, 전사	22
[도판 16] 〈부릉부릉〉 中 5장, 목판화	23
[도판 17] 〈부릉부릉〉 中 6장, 전사	23
[도판 18] 〈부릉부릉〉 中 7장, 전사	24

[도판 19] <부릉부릉> 中 8장, 날장찍기	24
[도판 20] <부릉부릉> 中 10장, 선부식, 직접굽어파기, 점막이부식 ...	25
[도판 21] <부릉부릉> 中 11장, 전사	25
[도판 22] <부릉부릉> 中 13장, 그물막 구멍찍기	26
[도판 23] <부릉부릉> 中 15장, 전사	26
[도판 24] <부릉부릉> 中 16장, 전사	27
[도판 25] <주드 이야기> , 2022, 12장의 전사 모음집, 제본 없음, 각 36.5 × 28 cm	28
[도판 26] <주드 이야기> 中 2장	29
[도판 27] <주드 이야기> 中 3장	30
[도판 28] <주드 이야기> 中 4장	31
[도판 29] <주드 이야기> 中 5장	32
[도판 30] <주드 이야기> 中 6장	33
[도판 31] <주드 이야기> 中 7장	34
[도판 32] <주드 이야기> 中 8장	35
[도판 33] <주드 이야기> 中 9장	36
[도판 34] <주드 이야기> 中 10장	37
[도판 35] <주드 이야기> 中 11장	38
[도판 36] <주드 이야기> 中 12장	39
[도판 37] <나 괜찮아> , 2021, 11장의 선부식과 점막이부식 모음집, 제본 없음, 각 29 × 25 cm	42
[도판 38] <나 괜찮아> 中 5장	43

[도판 39] 〈나 괜찮아〉 中 7장	44
[도판 40] 〈나 괜찮아〉 中 9장	45
[도판 41] 〈나 괜찮아〉 中 11장	46
[도판 42] 〈창밖의 새〉, 2022, 12장의 판화 모음집, 제본 없음, 석판화, 전사, 각 45 × 35 cm	51
[도판 43] 〈창밖의 새〉 中 2장, 전사	52
[도판 44] 〈창밖의 새〉 中 3장, 석판화	53
[도판 45] 〈창밖의 새〉 中 5장, 물нок임부식, 점막이부식	54
[도판 46] 〈창밖의 새〉 中 9장, 석판화	55
[도판 47] 〈창밖의 새〉 中 10장, 전사	56
[도판 48] 〈안녕〉, 2022, 8장의 날장찍기 책, 제본 없음, 각 13.7 x 10 cm	65
[도판 49] 〈안녕〉 中 2장	66
[도판 50] 〈안녕〉 中 4장	66
[도판 51] 〈안녕〉 中 5장	67
[도판 52] 〈안녕〉 中 6장	67
[도판 53] 〈안녕〉 의 펼친 모습, 54.5 × 39.3 cm	68

참 고 도 판 목 차

- [참고도판 1] 〈무제〉, 2015, 종이에 색연필, 잉크, 16 × 16 cm 19
- [참고도판 2] 〈무제〉, 2016, 종이에 잉크, 16 × 28 cm 62
- [참고도판 3] 에두와르 마네, 〈강(Le Fleuve)〉, 1874, 점막이부식,
선부식, 활판 인쇄, 제본 없음, 표지 포함 21쪽,
각 27.4 × 21.7 cm, 반고흐박물관 소장 71
- [참고도판 4] 삐에르 보나르, 〈나란히(Parellèlement)〉, 1900,
목판 직접새기기, 석판화, 29.6 × 24 × 2.7 cm,
뉴욕현대미술관 소장 72

I. 서론

그림을 그리는 사람들은 대개 자기 주변의 것을 유별나게 유심히 관찰하는 습관이 있다. 그것은 일상적 사물일 수도 있고, 주변 사람일 수도, 아니면 가장 가까운 자기 자신, 또는 사람들 사이의 관계에 대한 관찰일 수도 있다. 나의 경우는 주변 상황과 사물을 관찰하고 그 대상으로부터 내가 과거에 했던 생각이나 겪었던 개인적 일화 그리고 그때 느꼈던 감정을 떠올리고 이 모든 것을 순서 없이 토해내듯이 그림을 그렸다. 그래서 나의 작품에서는 그림의 계기가 된 생각과 일화가 무엇인지, 그것에서 내가 어떤 감정을 느꼈는지, 토해내듯 그리는 것과 나의 생각이 어떤 관계에 있는지 알아내는 것이 필요했다. 그림을 그릴 때 든 생각을 옆에 써두기도 하는데, 거의 자동기술로 작성한 것이라 그것만으로 모든 그림과 생각의 관계를 파악하는 것은 어려웠다. 그런데 그림을 그리는 기간이 길어질수록, 그림의 시작점이 되는 일상의 관찰과 그로 인해 든 생각이 그림에 끼치는 영향이 많은 만큼 그 특징을 분석하고 이로부터 명확한 주제를 이끌어내는 것이 필요해졌다. 그러므로 이 연구를 통해 일상을 관찰해 작품을 창작하는 나의 태도를 분석하고, 이를 기반으로 주제를 이끌어내고자 한다. 더 나아가 생각 또는 그것을 쓴 글과 그림의 관계를 정립하는 것을 목표로 삼을 것이다.

나는 이 연구 기간의 훨씬 이전부터 글과 그림의 관계를 연구해 왔다. 이는 그림을 내 주변의 사람에게 보여줄 때 사람들이 그림을 어떻게 해석했는지와 밀접한 관련이 있다. 그들이 그림에 대한 설명을 요구할 때, 나는 그림의 주제와 형식을 설명하기보다 그 창작 배경이 되는 이야기를 설명하곤 했다. 이렇게 하면 사람들이 마치 궁금한 것이 모두 다 해결되었다는 듯

한 반응을 보였는데, 놀랍게도 그들은 이야기를 다 들어서 그림을 더 볼 필요가 없다는 생각을 하기보다 나의 관점을 중심으로 그림을 다시 보기를 즐거워했다. 아마도 이들이 그림을 보거나 구매하고 싶어 하는 이유는 그것을 그린 사람의 이야기를 통해 예술적 경험을 하기 위함일 것이다. 그림을 보는 사람에게 이와 같은 경험을 주기 위해 나는 내가 직접 설명하지 않더라도 그림의 주변 것을 활용해 이야기를 전달했다. 이야기를 간접적으로 꺼내는 방식에는 그림 옆에 설명서에 이야기를 쓰거나 제목에 단서를 두고 이야기만 따로 만들어서 그림과 이야기가 관계가 있다고 알리는 방식이 있다. 그러면서 나는 이야기 자체에 관심이 더 깊어져서 계속해서 이야기를 만들었고 그렇기 때문에 점점 그림과 이야기의 관계 정립이 필요해졌다. 나는 그림에 이야기 요소가 다분히 있으면서 그것을 드러내지 않고 보는 사람들이 마음대로 해석하게 놔두는 것은 무책임한 일이라고 생각했다. 해석을 자유롭게 열어둘수록 오히려 사람들이 느낀 것과 내가 의도한 것의 괴리감이 더 커졌기 때문이다.

따라서 이 연구에서 나는 내 이야기의 주제를 찾고 그것과 그림의 관계를 정립하는 것과 더불어 직접적으로 이야기를 그림과 함께 내세우기 위한 방법을 연구할 것이다. 이를 위해서 나는 내가 만든 이야기와 그것을 토대로 그린 그림을 전부 모아 특징을 분석하고 우선적으로는 이야기가 중요한지 아니면 이야기에 몰입하는 것이 오히려 창작에 방해가 되는지 재확인할 것이다. 이후 내가 이야기를 토대로 그린 그림이 다른 그림과 어떤 차이가 있는지, 그리고 그 그림을 결국 글과 함께 어떻게 배치할 수 있는지 알아볼 것이다. 이 중 그림에 관한 연구는 처음 그리는 그림과 다시 그리는 그림으로 나누어, 과정과 결과를 살펴볼 것이다. 처음 그린 그림은 머릿속에 떠오른 생각을 바로 표현한 날 것 상태의 드로잉으로, 드로잉과 그 배경이 되는 이야기의 관계를 중심으로 살펴볼 것이다. 다시 그리는 그림은 이야기

와 드로잉의 관계를 정립한 후, 이를 부각시키거나 무마시키는 등의 목적으로 판화 기법을 사용해 드로잉을 인쇄하는 과정을 서술할 것이다. 판화는 또한 전통적인 인쇄 매체로, 인쇄 과정에서 필수적으로 작용하는 강한 압력 때문에 이미지가 종이에 완전히 밀착된 상태로 보인다. 이것은 다른 인쇄 매체와 유사한데, 그 특징을 특히 책과 연관시켜 생각해 작품의 형식에 반영할 것이다.

이 연구는 시작 지점은 제각기 다르고 불분명하나 2021년부터 2022년까지 완성된 이야기를 바탕으로 그림을 그리고 그 그림을 판화로 제작해 다시 글과 함께 배치하는 방식의 판화 모음집을 3개의 장에 걸쳐 제시할 것이다. II 장에서는 나의 주변으로부터 발견한 대상을 통해 만들어지는 이야기를 그 주제와 주요 형식을 중심으로 서술할 것이고, III 장에서는 만들어진 이야기를 소재로 그림을 그리고 그것을 판화로 다시 제작하는 것에 관해, IV 장에서는 이야기를 담은 그림을 글과 함께 배치, 책 또는 연작 형식으로 작품을 제작하는 것에 중점을 맞춰 서술할 것이다. 연구 작품의 도판은 책 형식의 작품의 경우 책을 펼쳤을 때 한 번에 보이는 좌우 양쪽 면을 한 개의 장으로, 연작 형식의 작품은 순서의 차례를 도판에 표기할 것이다. 책 또는 연작 형식의 작품에서 순서에 따른 각 장의 관계를 설명하기 위해, 한 작품의 도판은 순서에 맞게 연달아 수록할 것이다. 작품의 크기에 비해 글씨가 작은 작품의 경우 글의 가독성을 위해 도판을 전면에서 제시할 것이다.

II. 일상 속 문제

1. 지나친 무분별에 관한 풍자

나에게 현실은 삭막하고 불안정한 상태로 느껴진다. 일상 속에는 다른 무언가를 위한 수단으로 존재하는 것들이 계속해서 생겨났다가 제대로 쓰이지도 못한 채 사라지고, 심각한 사건은 매일 새롭게 쏟아지는 사소한 가십거리와 가벼운 이미지에 의해 가려진다. 사건을 기록한 글과 자료 사진, 영상 등은 여전히 존재하긴 하나 이렇게 데이터의 무덤에 뒤덮여버린다.

사회의 가속화와 더불어 너무 많은 양의 정보에 무분별한 접근이 가능해진 탓에 현실은 오히려 무감각 해졌다. 서로 다른 크기의 규모와 자극을 가진 다양한 사건의 정보를 쉽게 얻을 수 있는 것에 익숙 해져, 피부에 와닿는 사건의 생생한 느낌이 사라졌다. 그 밖에도 가상 현실, 온라인 네트워킹 서비스 등은 사람들을 거리가 매우 먼 곳에 있는 누군가와 만날 수 있게 하거나 갈 수 없는 어떤 곳에 닿게 하면서 그들 바로 옆에서 일어나는 사건에 대해서 마찬가지로 무감각 해지게 만든다.

나는 작품을 통해 이와 같은 무분별과 무지각을 알아채지 못한 채하며 감상자들이 내가 직시한 상황을 스스로 해석할 수 있게끔 제시하고자 한다. 사회에 퍼진 관념과 사상, 집단의 행동 양식을 거리를 두고 관조하는 태도는 나의 창작 행위에 있어서 언제나 바탕이 된다. 나는 각종 유흥거리에 의해 문제가 뒤덮인 일상 속에서 사람들이 무감각하게 받아들이고 있는 것이 무엇인지 찾아내 그것에 대한 풍자를 한다. 이것은 내가 살아가는 사회에서 일어난 특정 사건이나 유명 인물을 풍자하는 것이 아니다. 실제 공간

과 가상의 공간 모두에서 가속화가 이루어진 이 시대에 어떤 특정 한 사건을 직접적으로 풍자하는 것은 이미 너무 늦다. 그렇기 때문에 나는 과거 어느 시간에 고정되어버린 특정 사건이 아니라 언제나 보는 사람의 입장에서 생생한 느낌을 받을 수 있는 허구적 이야기를 만들고 이를 창작의 소재로 사용한다.

풍자적 시선으로 이야기를 만드는 것은 창작 대상의 부정적 측면을 드러내는 것에서 그치지 않는다. 궁극적 목적은 읽는 사람이 풍자를 해석하는 과정을 통해 이야기의 대상에 대해 스스로 생각해 보게 만드는 것이다. 풍자란 남의 결점을 다른 것에 빗대어 폭로하고 공격하는 말하기 방식으로, 문학 작품 속에서 풍자는 대체로 현실의 부정적 현상이나 모순 따위를 다른 대상에 빗대어 표현하며 비판하기 위해 사용된다. 풍자는 사회와 개인에 대해 비판적인 내용을 말하면서도 그것을 직접적으로 표출하지 않고 여러 기법을 곁들여 비웃거나 돌려 말하는 방법이다. 그렇기 때문에 풍자를 통한 비판은 폭로와 공격의 성향이 있음에도 모욕적인 언사로 느껴지기보다 그것을 듣는 이를 웃음 짓게 만들기도 한다. 이를 위해 과장, 비유, 우화 등의 기법이 활용된다.

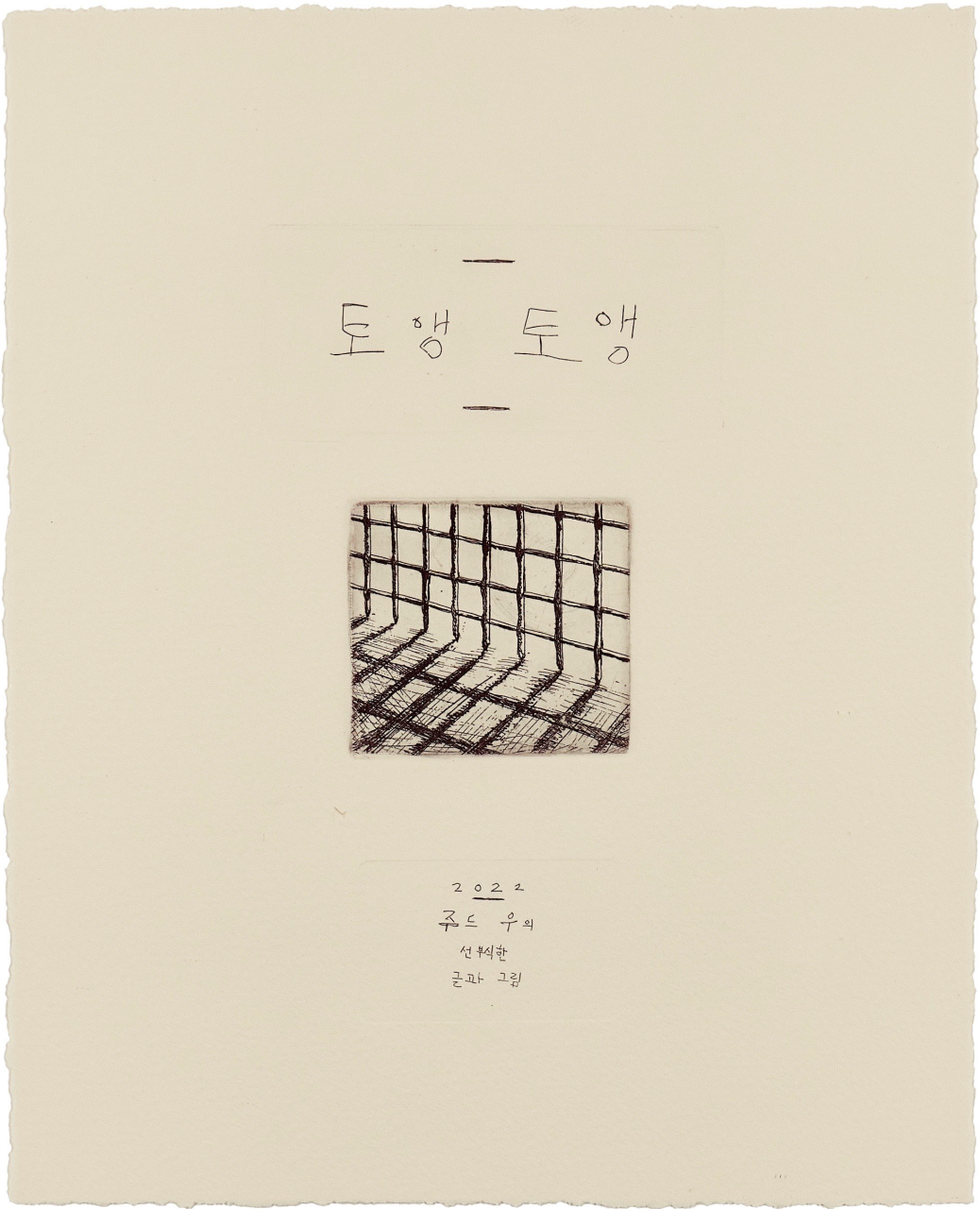
이러한 우의(寓意)는 나의 작품 속 이야기에 전면적으로 등장한다. 한 개인이 그가 속한 사회가 정의하는 ‘평화’의 기준에 맞추어 변화되는 모습을 보여주는 작품 〈토앵토앵!〉에서는 시비를 거는 듯이 공격적인 말투와 과장된 의성어를 사용해 개인을 바라보는 사회의 기준에 대해 풍자했다(도 1 ~

¹ 기준에 없는 말이지만 작품 속에서 쇠붙이에 무언가를 두드리는 소리를 표현하기 위해 만들어진 의성어이다. 쇠붙이를 두드리는 소리를 뜻하는 말인 ‘땡’에서 파생시켰다.

12). 의성어 ‘토앵토앵’은 내가 비판하고자 하는 대상을 쇠창살에 내리치는 경쾌한 소리를 표현한 의성어로, 그 어감에 포함된 비음 발음을 이용해 잔인한 상황을 콧소리로 앵앵거리면서 비꼰다(도 4). ‘딸랑딸랑’은 내 주위의 가볍고 시끄러운 사회의 모습을 표현한 의성어로, 이를 과장되게 반복해 사용함으로써 대상을 빈정거린다(도 6). 마찬가지로 의성어 제목을 사용한 〈부릉부릉〉은 제목에서 풍기는 유아적 의성어의 어감과 반대로 그 내용은 자동차와 도로 위 운전 규칙에 빗대어 사회생활의 어려움을 말하는 우의를 가지고 있다(도 13 ~ 24, p. 21 ~ 27).

날마다 반복되는 생활 속 문제에 관한 풍자는 같은 시대에 비슷한 환경에서 살아가고 있는 다수의 사람들이 공감할 수 있는 반면 나는 이를 나와 사회적 관계가 있는 타인의 결점을 드러내기 위해 사용하기도 한다. 예를 들어 〈안녕〉은 자신의 욕심과 욕망에 취한 내 주변 인물들을 비방하는 내용이다(도 48 ~ 53, p. 65 ~ 67). 풍자의 대상인 ‘너’를 ‘짐승’과 여러 차례 비교하면서 대상의 행동을 짐승이 하는 행동의 수준으로 낮잡아 보고 ‘너’가 짐승인지 아닌지 내가 어떻게 구분하냐 말하며 비웃는다.

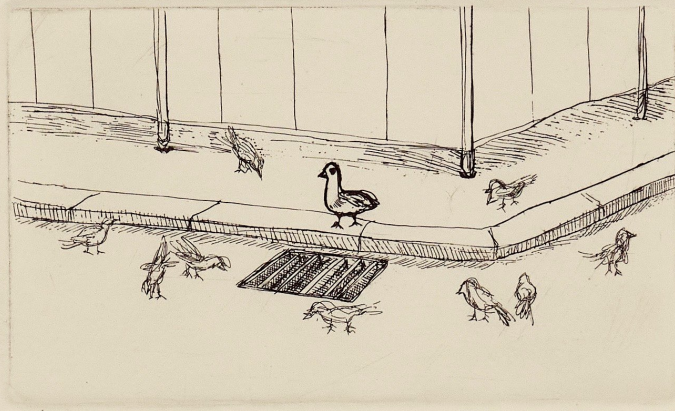
풍자적 시선으로 이야기를 만드는 것은 내가 일상에서 받은 부정적 감정을 해소할 수 있게 하는 수단이자 현실의 문제를 이해하고 해결하는 방법이다. 내가 만드는 풍자적 이야기의 대상은 내가 처한 환경이나 대상에 대한 사회 인식, 그 시대에 대한 나의 문제의식 또는 나에게 일어난 사건에 따라 달라질 수 있다. 그러나 주변을 관찰하는 것에서 시작해 이야기를 덧붙여나가며 내가 속한 사회의 문제에 대한 생각으로 사고가 뻗어나가는 것은 부정적인 감정이나 비판적 생각에서 빠져나오는 통로로서 고정된 창작 과정이다. 그 과정을 나는 우회하지 않고 직시하며 일상 속 문제를 되짚어 볼 수 있는 이야기를 만든다.



[도 1] <도앵도앵> , 2022,
13장의 선부식 모음집, 제본 없음, 각 27.4 × 21.7 cm

2

나는 함삼 길을 걸어가다
아무 고약한 냄새나 나에게 덤벼들기를 기다리고 있어.

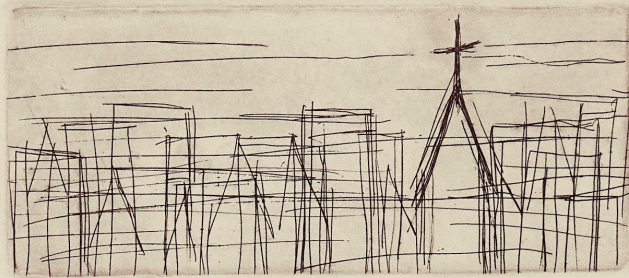


오늘은 걸여가는 길에
눅눅하고 두꺼운 쇠창살 문이 달린 교회를 봤는데
거기에 그들의 다바리를 연타로 세리치면 좋겠더라

[도 2] 〈토앵토앵〉 中 2장

3

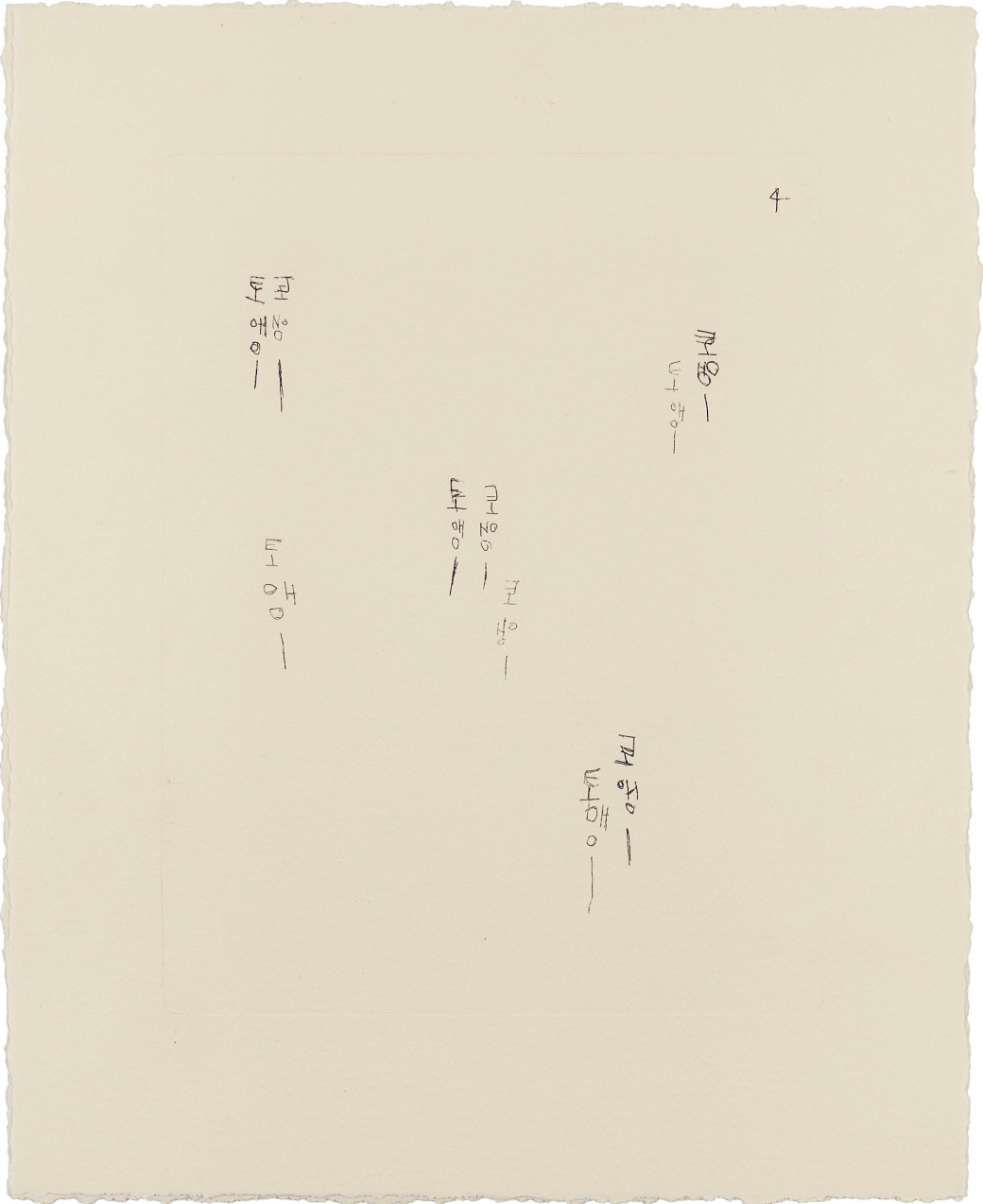
외창살에서 토앵토앵하는 경쾌한 소리가 들려,



주변이 너무 부들부들해.
우리는 매 맞을 준비가 안돼 있고.

토앵 — 토앵 —

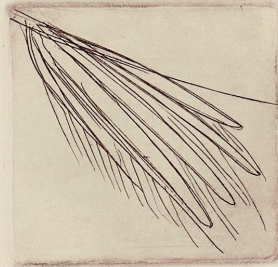
[도 3] 〈토앵토앵〉 中 3장



[도 4] <토앵토앵> 中 4장

5

옛날 사냥꾼은 딸랑거리지 않았어
아주 사랑겨려서 우리를 근질거리게 했지.



그런데 여러가지 표리가 솟는 단 말야,
날은 차거나 뚝이 올라서 가로채거나
술들거리는 모가지부터 꺾어버리고 권근살근 씹는 다거나
정신이 들어 다시 움찔거리면 이를 박아버리는 것도 할 수 있지.
반면에 단갈거리라는 사냥꾼은 귀가 막아버리게,
우리를 모두 똑같은 상태로 고압시켜서 모두 같은 것을 하게 만들어.
그것들은 그냥 딸랑거리지 않아.

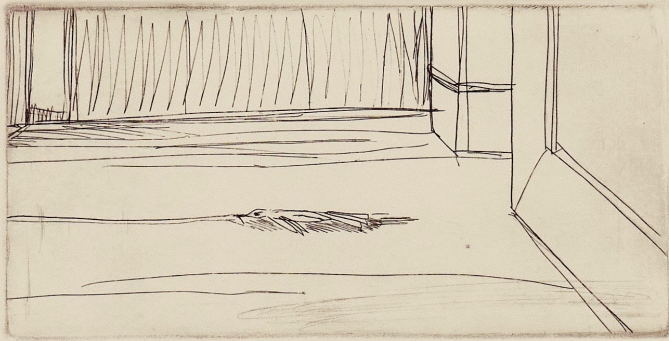
[도 5] <토앵토앵> 中 5장

공안이라. 이공안이라. 이공안이라. 이공안이라.
 공안이라. 이공안이라. 이공안이라. 이공안이라.
 공안이라. 이공안이라. 이공안이라. 이공안이라.
 공안이라. 이공안이라. 이공안이라. 이공안이라.
 공안이라. 이공안이라. 이공안이라. 이공안이라.
 공안이라. 이공안이라. 이공안이라. 이공안이라.
 공안이라. 이공안이라. 이공안이라. 이공안이라.
 공안이라. 이공안이라. 이공안이라. 이공안이라.
 공안이라. 이공안이라. 이공안이라. 이공안이라.
 공안이라. 이공안이라. 이공안이라. 이공안이라.
 공안이라. 이공안이라. 이공안이라. 이공안이라.
 공안이라. 이공안이라. 이공안이라. 이공안이라.
 공안이라. 이공안이라. 이공안이라. 이공안이라.
 공안이라. 이공안이라. 이공안이라. 이공안이라.

[도 6] <토앵토앵> 中 6장

7

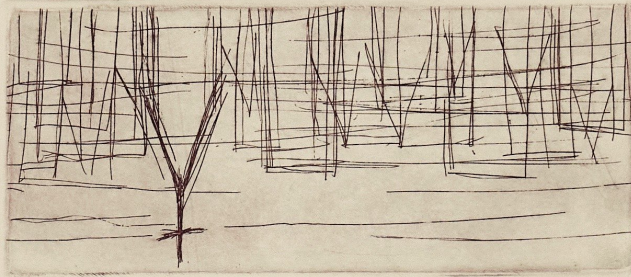
그럴때면 그것을 낚아채 닦치게 만들고 싶어지지.
우리는 그것보다 우월하게, 그것을 잠재울 수 있다는 것에 만족하게 돼.
이빨을 박거나. 뿔발로 두들겨 패는 그런 건 없었고.
너무 시끄러운 건 무익을 적당히 만족하고 살게 만들어,
쉽지어 모두가 같은 방식으로 말이야.



그러니까 이 시끄러운 것들을 만들어내는 놈들이 세상에서 가장
고약한 것들이야.

[도 7] 〈토앵토앵〉 中 7장

이걸 게나 시끄러운데 평화롭다니, 8
그건 아주 애가 돼 버린 할망구도 아시라고 할거야.



할망구, 언제가 가장 시끄러웠지?

[도 8] 〈토앵토앵〉 中 8장

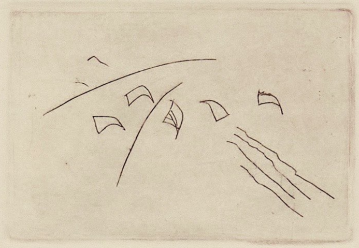


9

평화를 깨버리는 건 엄청나게 쉬운 일이야.
 평화라는 건 제 평안한 삶을 위해 자유로운 선택을 포기해버린
 대다수의 놈들이 기대어있는 얇은 뿔가리서 한 놈이 북 찢어
 버리거나 치밀하게 구멍을 내거나 원공살짜리 애 마냥
 가위질에 서툴러도
 잘라버릴 수 있는 거거든.

[도 9] 〈토앵토앵〉 中 9장

안도감에 젖은 표정이 얼마나 웃기지 몰라
내 날카로운 지문 후에도 땀 같은 언골이였지.

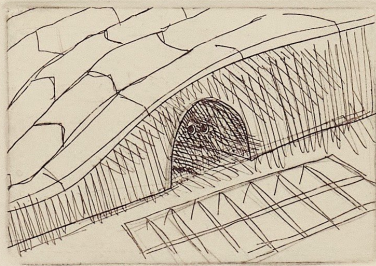


내 반쯤은 핏줄 바로 직전까지 잘렸어

[도 10] <토앵토앵> 中 10장

11

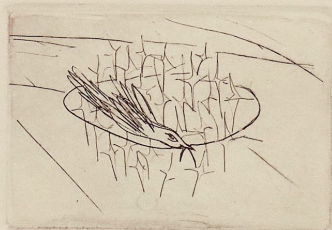
잘 베풀든 받들든 보고 깜짝놀라곤어서 자비를 바라던 그 표정이
아주 마음에 들었는데 말이야.
하지만 오랜 역사를 통해 많은 확신이 찬 얼굴도
몇 가지 근거를 들었어.
그것을 맹신 하면서
내 받들을 깎았어.



[도 11] <토앵토앵> 中 11장

평화로운 삶을 위해 제거해야 한다고, 자기네들이 매우 잘 알고 있다고
 안심에 젖어 있는 그 돼지같이 실진 얼굴은 발로 걷어치우고 싶어.
 저놈은 나 역시 돼지로 만들어 할거야.
 나를 잔뜩 살 찌우고 내 뺨쪽한 것들을 꺾어버려
 내가 번둥대는 것 말고는 아무것도 할수 없게 만들어야 할거야.

나는 아주 잘 알고 있어.
 그게 너희들의 발장 따위
 평화가 아닐걸.



[도 12] 〈토앵토앵〉 中 12장

2. 도구화된 인간에 관한 이야기

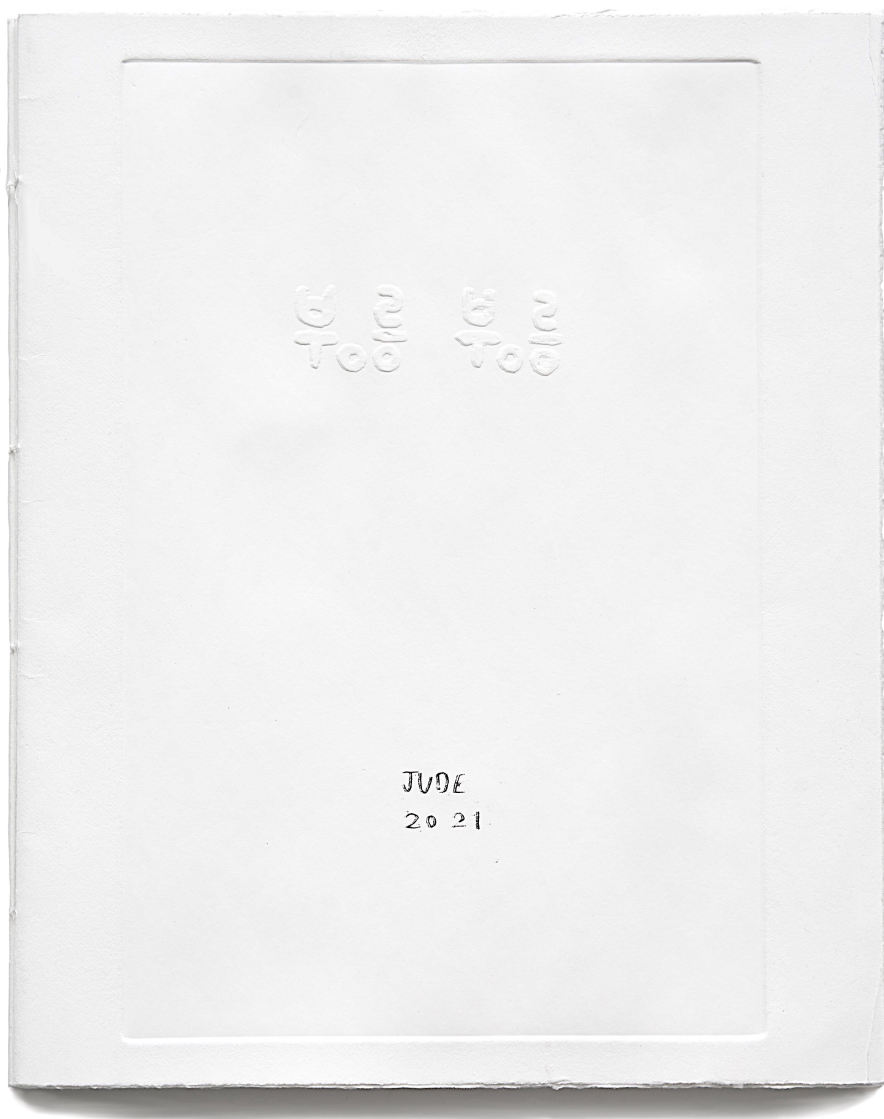
현실과 사회에 대한 나의 비판적인 시선을 표현하기 위한 우의로 내가 선택한 대상은 사회 속에서 다른 무언가를 위한 수단으로 여겨지고 언제든지 다른 새로운 것으로 교체 가능한 존재라는 공통점이 있다. 나의 풍자적 시선으로 바라본 이러한 존재의 대표적인 예시로는 소화기가 있다 (참고도판 1). 나의 일상 속 어디에나 놓여 있는 소화기는 화재 예방을 위해 누구나 쉽게 손댈 수 있는 위치에 놓여 있다. 그것은 불을 끌 능력을 가지고 있음에도 불구하고 일정 기간이 지나 새로운 소화기로 교체되는 경우가 대부분이다. 게다가 불을 끄는 능력은 꼭 필요한 것이지만 애초에 불이 난 상황 자체가 부정적인 것이기 때문에 소화기는 차라리 쓰이지 않는 게 더 나은 상황이라고 평가된다.



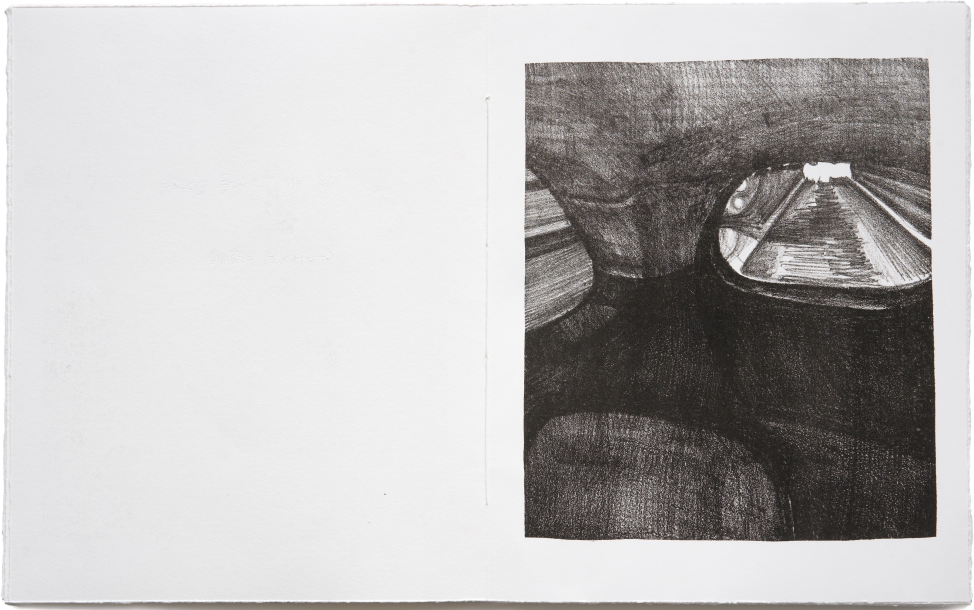
[참고도판 1] 〈무제〉, 2015,
종이에 색연필, 잉크, 16 × 16 cm

소화기의 예시와 마찬가지로, 현대 사회의 시스템은 사물만 아니라 인간 역시 도구화한다. 그런데 시스템 역시 인간과 인간 집단에 의해 만들어진 것으로, 결국 사람이 사람을 도구화하는 셈이다. 이와 같은 현상은 직접적으로 드러나지 않더라도 인간관계에서 종종 느낌으로 인지할 수 있다. 나 역시 다른 사람에 의해 도구 취급을 받는 경험을 한 적이 있는데, 이때 나는 그들로 인해 부정적 마음 상태를 경험하는 동시에 그들을 미워하는 마음에 대한 회의감에 빠진다. 나를 힘들게 하는 그들 역시도 다른 누군가에 의해서 고통을 받을 수 있고 심한 경우 그 누군가로 인해 그들이 타인을 대하는 태도에 문제가 생기게 된 것일 수도 있다고 생각한다. 이렇듯 나는 대상을 통해 떠올린 인간의 부정적 일면을 이해하려고 노력하는데 그 과정 중에 이야기가 파생된다.

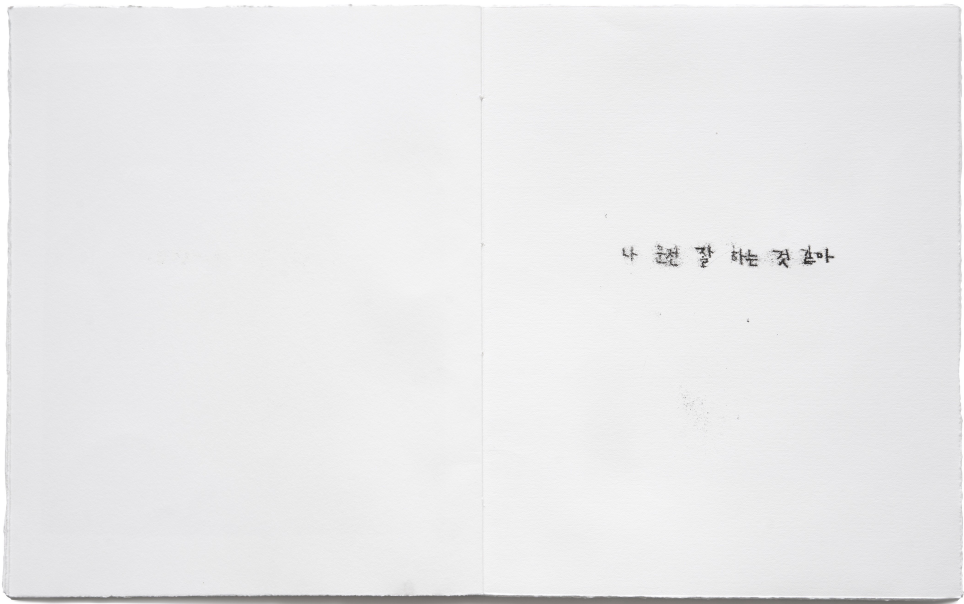
〈부릉부릉〉은 내가 당한 자동차 사고로부터 떠올린 사회생활의 어려움에 대한 이야기를 담고 있다(도 13 ~ 24). 자동차 사고를 당한 직후 나의 차량과 사고를 낸 차량이 문제를 해결하기 위해 보험사를 기다리는 동안 주변의 차량들이 사고 현장을 피해서 다른 차선으로 가는 것을 보고 나는 사회에 문제를 일으키는 사람과 함께 있으면 그 옆 사람까지도 다른 사람들이 피했던 경험을 떠올렸다(도 22). 자동차의 상처는 돈을 지불하면 없앨 수 있지만 사람이 받은 마음의 상처는 눈에 보이지 않고 돈으로 지울 수 없다(도 17). 이야기를 통해 나는 자동차 사고를 낸 사람과 사회적 문제를 일으켜 다른 사람을 힘들게 하는 사람을 동일 선상에 두고 전자에게 말하는 척 후자에게 말한다(도 24). 이처럼 나는 대상과 그로부터 떠올린 것을 엮는 허구적 이야기를 만들어 현실에서 느낀 부정적인 감정을 해소하기도 한다.



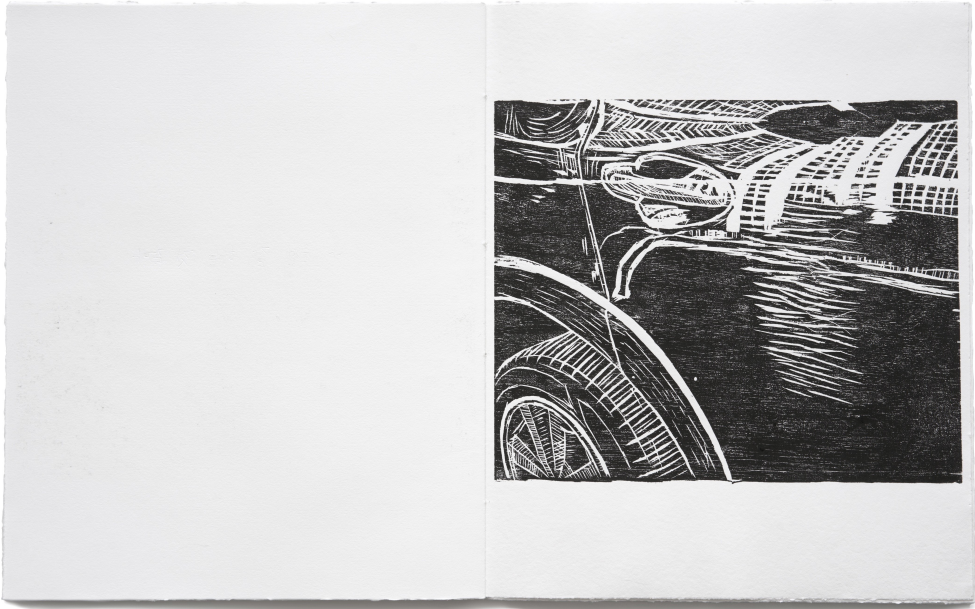
[도 13] 〈부릉부릉〉, 2021, 16장의 판화 모음집, 노출 실제본,
물녹임부식, 깊은 부식, 각 32 × 26 cm



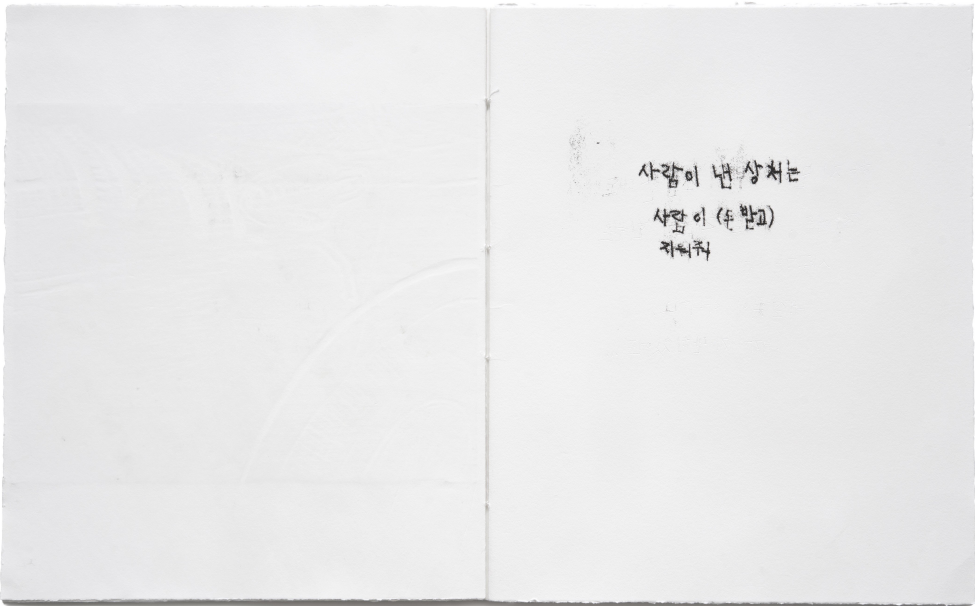
[도 14] 〈부릉부릉〉 中 3장, 석판화



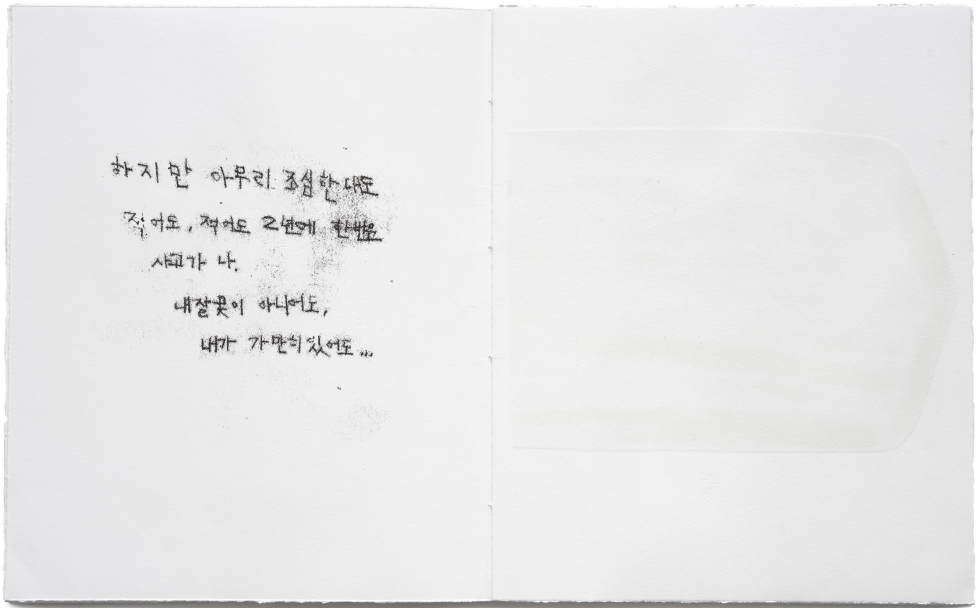
[도 15] 〈부릉부릉〉 中 4장, 전사



[도 16] 〈부릉부릉〉 中 5장, 목판화



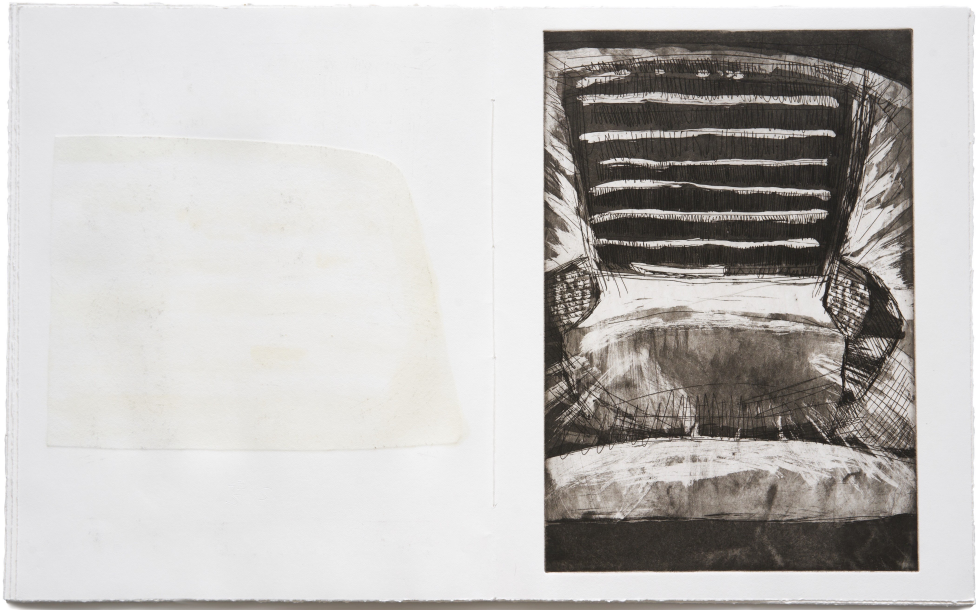
[도 17] 〈부릉부릉〉 中 6장, 전사



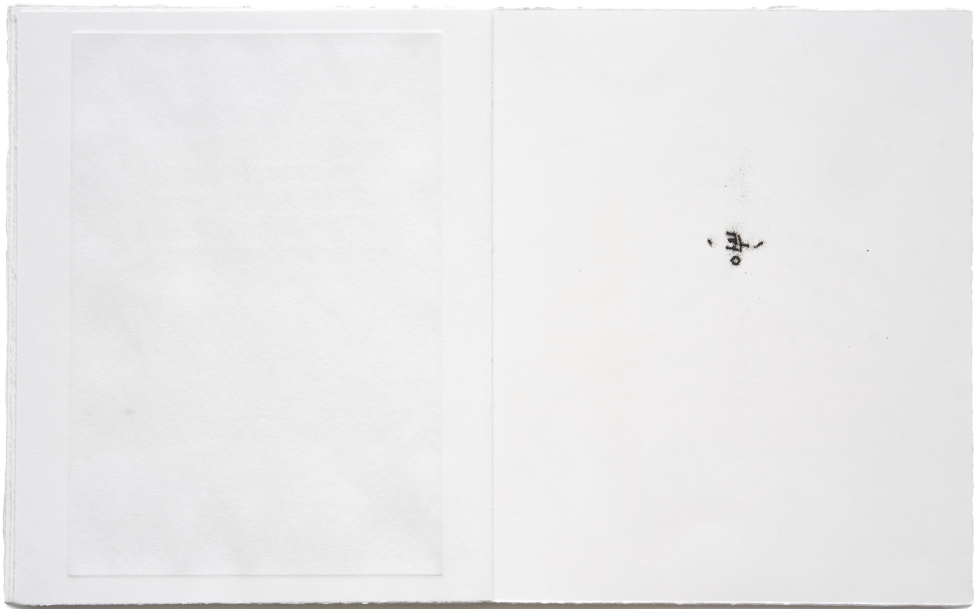
[도 18] 〈부릉부릉〉 中 7장, 전사



[도 19] 〈부릉부릉〉 中 8장, 날장찍기



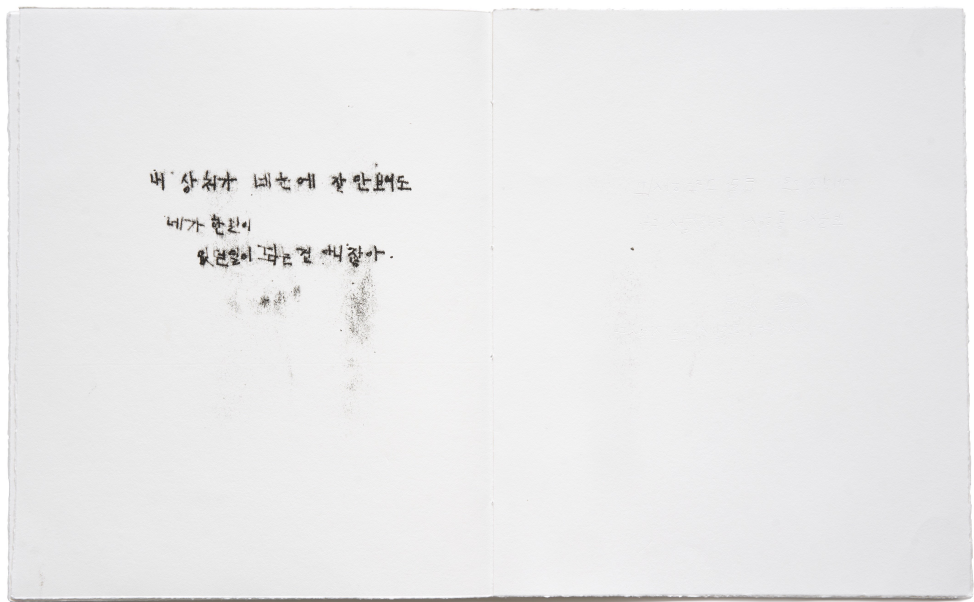
[도 20] 〈부릉부릉〉 中 10장, 선부식, 직접굵어파기, 점막이부식



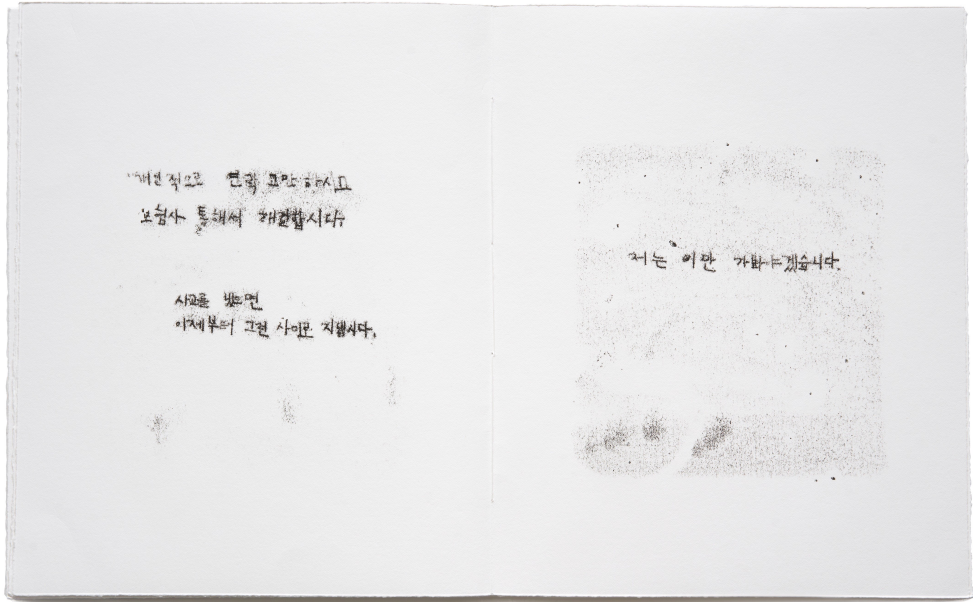
[도 21] 〈부릉부릉〉 中 11장, 전사



[도 22] <부릉부릉> 中 13장, 그물막 구멍찍기



[도 23] <부릉부릉> 中 15장, 전사

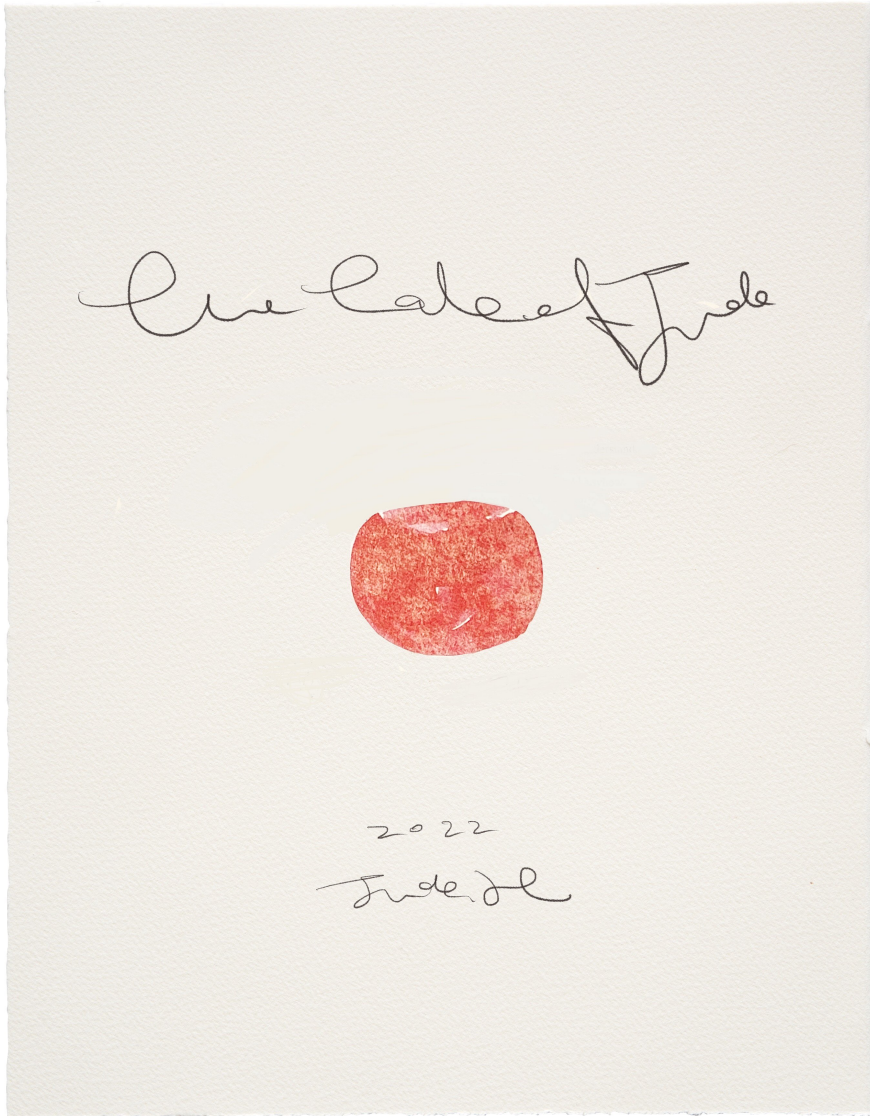


[도 24] 〈부릉부릉〉 中 16장, 전사

인간의 면모에 관한 생각에서 시작된 회의감은 나 자신에 대한 회의감으로 뻗어나간다. 나는 내가 인식한 현실 문제를 말하기 위한 대상과 내가 경험한 사람들 사이의 일을 연결해 생각하면서 혹시 내가 사회 부적응자가 아닐까 하는 생각을 한다. 문제가 뒤뚱인 시대에서 이야기를 만든다는 것은 나 혼자 너무 시대 차별적으로 동떨어진 생각을 하고 있는 것은 아닌지 의심한다. 이것은 또다시 대상으로부터 시작된 나에 대한 회의를 담은 자전적 이야기가 된다.

〈주드 이야기〉는 자전적인 이야기로 나의 창작 과정과 내가 창작 행위를 하는 이유를 담고 있다(도 25 ~ 36). 나는 현실에 대한 비판적 인식과 나의 경험에서 비롯된 부정적 감정을 잡아서 무언가를 만드는 행위로 감정을 해소하고, 현실에 대한 비판을 창작의 결과에 남긴다. 그리고 만든 것을 판매해서 생계를 유지한다. 이러한 우의는 ‘농부 주드’가 힘들게 키운 작물을 통

에 넣고 잼으로 절여 판매하는 짬막한 이야기로 전개된다. 나는 이 이야기를 통해 내가 겪은 정서적으로 고통스러운 사건을 소재로 창작을 하는 것이 나의 정서와 생식(生息)의 문제와 밀접한 관련이 있다는 것을 표현한다.



[도 25] 〈주드 이야기〉 2022, 12장의 전사 모음집, 제본 없음, 각 36.5 × 28cm

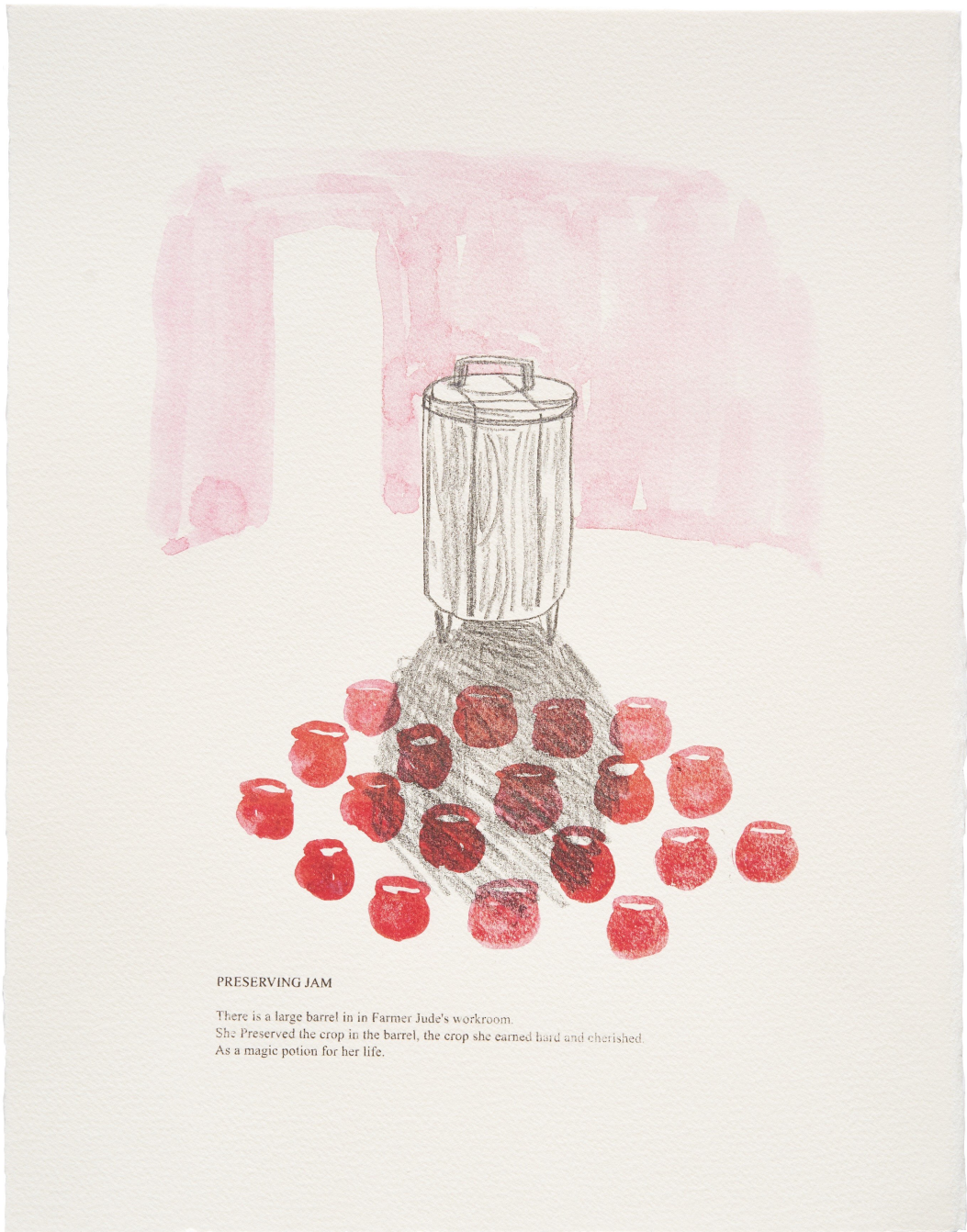
PREFACE

I never thought I could be so bold to tell this story.
You looked at the picture before it and made a look that you could not understand.
That is why I am going to tell you about the picture.
Even though no one could understand it, it was created in this world anyhow.
People said the picture was strange, but when you hear this story,
you will find it may not necessarily be the case.

A/P

~~SLP~~

[도 26] <주드 이야기> 中 2장



PRESERVING JAM

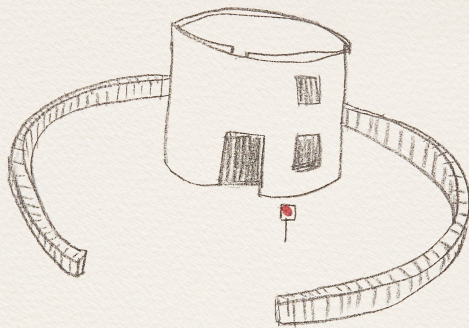
There is a large barrel in in Farmer Jude's workroom.
She Preserved the crop in the barrel, the crop she earned hard and cherished.
As a magic potion for her life.

[도 27] <주드 이야기> 中 3장



Farmer Jude put her jam on the market, and people with heavy purses
waited for her to buy fresh preserves.
Do you happen to know what time it is?
It is daytime now.

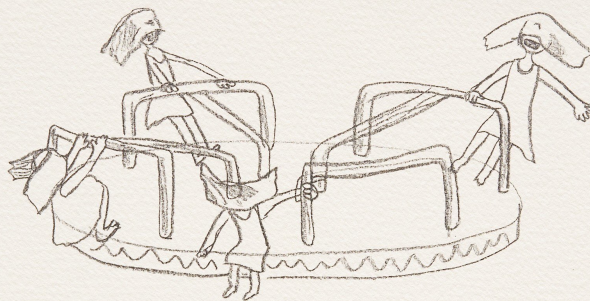
[도 28] <주드 이야기> 中 4장



FARMER JUDE AND HER FARM

After dark, Farmer Jude returns to her farm.
The farm was the one her grandfather tended,
and she has been staying there since a few months after he passed away.
Farmer Jude is very happy to come to this farm.

[도 29] <주드 이야기> 中 5장

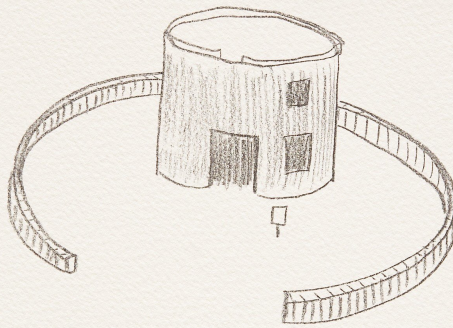


Jude has always liked to play alone in her own space.
From the first time she went to a playground,
she found it difficult to get along with other people under implicit rules.
She, in fact, did not know how to play in a playground.
Among the prison-like rides, she became lethargic.
She felt dizzy because of other young children circling her.



Grown-up Jude is very happy to come to her grandfather's farm.
Young Jude often visited the farm,
and now grown-up Jude became the owner of it.
She felt a contradictory stability in her farm between 'great anxiety'
and 'a pile of work.'
It was quiet outside, but she always lived tumultuously in her own space.
Or vice versa; it was rowdy outside, but she was still.

[도 31] <주드 이야기> 中 7장



Farmer Jude returned to the farm.
Now, it is nighttime.
Nothing can be seen an inch in front here at night

[도 32] <주드 이야기> 中 8장



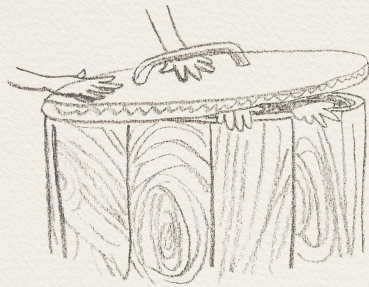
NIGHTMARE CYCLE

Darkness takes Jude back to the past
– through the sensation she can feel lying on her back on a bed,
the sense she can feel the same at night no matter where she is.
Then she often forgets where she is.
Every day someone else visits her at night.



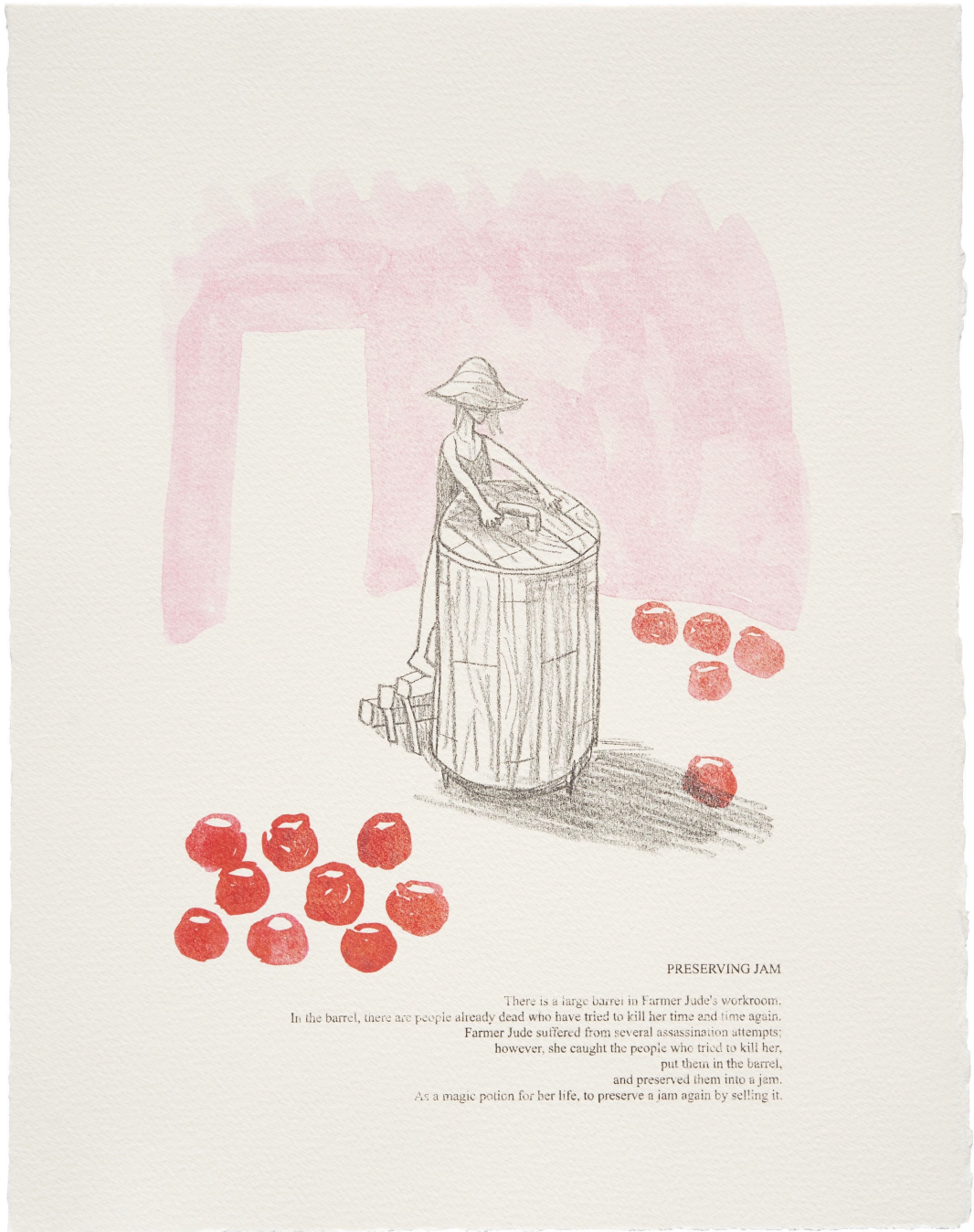
People try to drag Farmer Jude out of her own farm.
They are trying to gnaw her mind and separate her head from her torso.

[도 34] 〈주드 이야기〉 中 10장



Waking up in the morning sun,
Farmer Jude catches last night's nightmare and preserves a jam.
She chops, dwells on, puts in a barrel and closes the lid tightly
so that it never escapes.

[도 35] 〈주드 이야기〉 中 11장



PRESERVING JAM

There is a large barrel in Farmer Jude's workroom.
In the barrel, there are people already dead who have tried to kill her time and time again.
Farmer Jude suffered from several assassination attempts;
however, she caught the people who tried to kill her,
put them in the barrel,
and preserved them into a jam.
As a magic potion for her life, to preserve a jam again by selling it.

3. 나와 세상을 연결하는 허구적 대리인

나는 현실 속 특정 대상으로부터 떠올린 일화와 나의 생각을 연결할 때 대상을 나의 대변인으로 사용함으로써 대상이 가진 사회적 인식을 이야기의 전반적 분위기를 만드는 용도로 사용한다. <토앵토앵>에서는 비둘기가 이야기의 화자로 등장한다(도 2, p. 8). 이 비둘기는 중요한 문제를 덮어버리고 새롭고 가벼운, 유희적인 것으로 회피해 잠시 동안 지속되는 쾌락을 느끼며 자신이 평온한 상태에 있다고 믿는 사람들을 비판한다. 도심 속 비둘기는 쓰레기와 토사물을 먹고, 더러운 똥을 뿌리며 병균이 있다고 알려져 터부시되는 존재이다. 나는 이런 만만하고 터부시되는 존재의 입을 빌려 가벼운 즐길 거리에 의해 문제가 뒤덮인 시대에 대한 이야기를 한다. 이때 나는 비둘기 화자에 맞추어, 즐길 거리를 사냥감에 비유하고 의성어를 반복해서 사용하는 식의 비유와 흥내 내기의 요소를 이야기에 집어 넣는다(도 3 ~ 12, p. 9 ~ 18). 그렇게 때문에 완성된 이야기는 원래 나의 생각에 허구적 요소를 넣어 다시 조합된 이야기이다.

대상에 관한 사회적 인식을 반영해 이야기를 하는 것 외에 대상에 관한 보편적 정보를 활용해 이를 기반으로 이야기를 만드는 방법도 있다. 이를테면 자전적 이야기인 <주드 이야기>에서는 ‘화가 주드’를 ‘농부 주드’에, 주인공이 만든 창작의 결과물을 농부가 만든 신선한 잼에 비유하는데, 이는 농부라는 직업이 가진 기본적 인식을 무언가를 창작하는 사람에게도 적용시키기 위함이다²(도 25 ~ 37). 매일 일찍 일어나 성실하게 일을 하고 재난에 대비하며 그 속에서 지켜낸 과실을 판매한다는 농부라는 직종에 대한

² 주드(Jude)는 나의 필명으로, ‘농부 주드’는 그 이야기의 글쓴이 주드를 직업만 바꾸어 말하는 것이다. <주드 이야기>의 표지에 있는 저자 서명(Jude. H)을 표기를 통해 독자는 농부 주드의 이야기가 창작자의 자전적인 이야기임을 알 수 있다 (도 25, p. 28).

일반적 정보를, 매일의 일상에서 소재를 찾고 여러 사건을 겪으며 이를 통해 작품을 창작하는 나를 빗대어 말하기 위해 사용한다. 농부 주드와 나는 모두 자신만의 공간 또는 영역에서 정신적, 육체적으로 괴로움을 겪으며 무언가를 만들어 판매해서 생계를 유지한다는 공통점 아래에 묶였고 이를 중심으로 허구적 이야기가 완성된다.

일상 속에서 발견한 대상은 나의 생각을 대신 이야기해 주는 허구적 대리인으로, 나는 이야기를 만들 때 허구적 대리인을 도입해 이야기가 나의 주관적 감정에 머물러 있는지 아니면 현실 사회의 문제에 대한 공감을 이끌어낼 수 있는 이야기인지 판단한다. 다시 말해 나의 생각을 다른 대상이 말하는 것처럼 만들고 그 말이 중요한 문제를 담고 있는지 아닌지를 한발 물러선 위치에 서서 확인해 본다.

허구적 대리인은 창작 행위를 할 때의 고립된 나와 사회 속에서 사람들과 함께 생활하면서 실제로 현실 문제 안에 함께 놓이는 나 사이에 있는 문을 넘나드는 존재이다. 나는 이 문이 문짝은 없고 틀(frame)만 있다고 생각한다. 문안의 나는 혼자 시대착오적인 이야기를 만들며 세상과 동떨어진 행위를 하는 것 같다는 회의적인 생각하는 상태이고, 문밖의 나는 세상 속에 있는, 다시 말해 다른 사람과 마찬가지로 비판을 받을 여지가 있는 상태이다. 창작 행위를 하는 나는 문 안쪽에 서서 문 너머를 바라보며 나의 생각을 담을 수 있는 대상을 탐색한다. 그것을 발견하면 문 너머로 손을 뻗어 안쪽으로 가지고 들어와, 그것이 나의 이야기를 할 수 있게 만들어 문밖으로 다시 내보낸다.

〈나 괜찮아〉는 나의 두 상태 중에서 사회로부터 고립된 채 창작 행위를 하는 문틀 안의 나에 대한 이야기를 담고 있다(도 37 ~ 41). 이 작품을 제작했을 때 나는 나의 두 상태 사이에 놓인 문이 틀만 있는 것이 아니라 문짝도 달려있어서 나 혹은 다른 누군가가 그 문을 닫고 잠궤버려 내가 더 이상 상태 이동이 불가능하게 되는 것에 대한 강한 불안이 있었다. 내가 계속

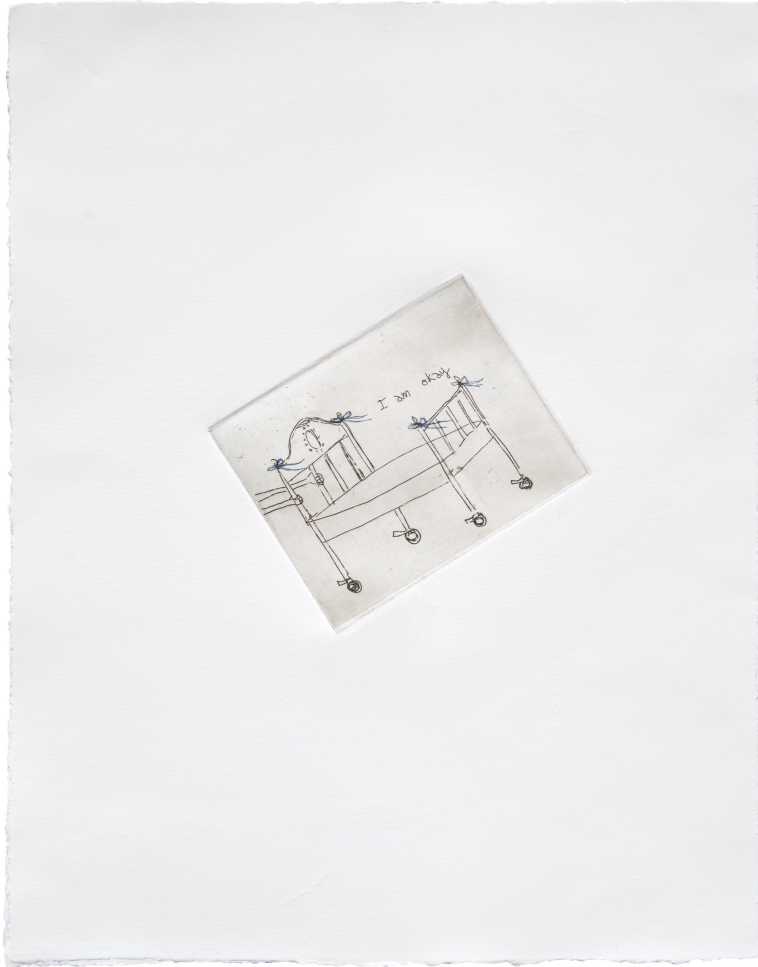
해서 ‘나 괜찮아’의 주어인 ‘나’만으로 이야기를 하면 언젠가 정말 세상과
고립될 수도 있겠다는 그 불안을 허구적 대리인이라는 존재가 대신 이야기
를 하게 함으로써 제거했다.



[도 37] 〈나 괜찮아〉, 2021,
11장의 선부식과 점막이부식 모음집, 제본 없음, 각 29 × 25 cm



[도 38] 〈나 괜찮아〉 中 5장



[도 39] <나 괜찮아> 中 7장



[도 40] 〈나 괜찮아〉 中 9장



[도 41] <나 괜찮아> 中 11장

III. 이야기에서 생겨나는 그림

나는 허구적, 자전적 이야기를 만들고 이를 토대로 그림을 그린다. 이야기는 나의 주변에서 찾은 대상을 바탕으로 한 생각을 기반으로 이루어져 있기 때문에 특정한 장소나 대상에 대한 묘사가 거의 없다. 이러한 이야기는 한 번에 그려내기 어렵다. 대체로 이야기의 전체적인 내용을 구상하면 그 단계에서 몇 가지 명확한 이미지가 떠오른다. 그리고 그것을 그리는 과정 중에 개인적 일화나 감정과 관련된 또 다른 이미지가 떠올라 다음 이미지를 만든다. 또한 이야기의 순서대로 그림을 그리지 않고 이야기를 토대로 떠올린 몇 개의 이미지 가운데, 아무거나 원하는 장면을 먼저 그린다.

머리에 떠올린 이미지의 정확한 원천은 알 수 없으나, 대체로 내가 평소에 보는 여러 가지 시각 자료 또는 일상 풍경에서 영향을 받은 것으로 추정한다. 그리고 그것에서 파생된 나머지 이미지는, 무의식 속에 있던 이미지가 드로잉 과정 중에 끌려 올라온 결과이다. 중심 이미지를 보고 직관적으로 떠오르는 것을 그리고, 그 후에 완성된 그림 간의 순서를 만들기 때문에, 처음에는 이야기가 몇 장으로 구성될지 알 수 없다. 따라서 나의 드로잉은 다른 이미지의 근원이 되는 중심 이미지와 이야기라는 틀 안에서 즉흥적으로 생겨난다.

즉흥적으로 그림을 그리는 것은 꼭 개인의 잠재력을 끌어올려 전혀 예상하지 못한 것을 보게 되는 건 아니다. 오히려 무의식과 맞닿아 있기 때문에 우리의 경험, 자주 노출되는 장면과 더 깊은 연관을 맺는다. 몇몇 사람들은 자신의 독특한 성장 배경이나 자신이 놓인 특수한 상황을 바탕으로 다른 사람들이 흔히 떠올리지 못하는 것을 순간적으로 뱉어내지만, 일반적으로는 다른 사람들과 비슷한 경험, 비슷한 풍경에 자주 노출된다.

무의식에 바탕을 둔 채 즉흥적으로 그림을 그리는 것은 고정된 형식에서 벗어나는 것이 아니라 그 자체로 일종의 형식이라고 할 수 있다. 즉흥적인

드로잉은 의도적인 것과 비의도적인 것이 결합된 상태이다. 의도적이라 함은 드로잉에서 자신이 예상하지 않은 방향성이 생길 수 있음을 인지하고 그것이 등장했을 때 스스로 알아차려야 함을 뜻한다. 그러나 동시에 무의식적으로 드로잉이 계속 흘러가게 두어야 한다. 의도적인 즉흥은 이 두 가지를 분별하면서 흐름이 끊기지 않게 해야 한다는 점에서 모순적으로 기술이 필요하다.

1. 뺄어내기과 드로잉

즉흥적으로 창작 욕구를 끌어올려 그림을 그리기 위해, 나는 그림을 그릴 때 일부러 기교와 기술을 배제하고, 의도적으로 못 그리는 척하는 태도를 취한다. 나는 10살 때부터 대상을 사실적으로 잘 그리기 위한 미술 교육을 받았기 때문에 나에게 있어서 그림을 못 그리고자 하는 것은 오히려 어려운 일이다. 그런데 그림을 잘 그리는 기술을 배운 이후의 그림과 이전에 못 그린 그림은 동일한 대상을 그린 것이어도 감상의 방식이 전혀 다르다. 나는 어렸을 때 그림을 그릴 때 꽤 많은 부분을 생략하고 그렸다. 유아기 때는 자기 자신만이 알아볼 수 있는 것을 그리지만, 점차 그것을 다른 사람에게 보여주는 과정을 통해 내 그림을 다른 사람도 알아볼 수 있을 정도로만 사실적으로 그리는 방법을 배웠고, 거기서 더 잘 그리기 위해 원근법, 명암, 묘사 등의 상세한 그리기 방식을 배우며 사실적으로 그림을 그리는 방법을 공부했다. 이러한 것은 대상을 환영적으로 보이게 하기 위해서 꾸며내는 것이다. 하지만 미술 교육을 받은 후에 사실적으로 그린 그림을 보았을 때는 내가 그린 공간과 사물이 무엇인지 알아보는 것에서 그림 외부의 해석으로 더 나아가지 못했다. 반면 유아기 시절의 그림은 못 그렸고 그것이 무엇인지 알아보기도 힘들지만 오히려 그렇기 때문에 무엇을 그린 것인지 더 알고 싶어지고 그것을 그린 색이나 재료의 특징에 대해서도 생각하게 된다.

유아기의 그림은 단순히 못 그린 것이 아니라 솜씨가 서투르고 가진 기교가 없다는 의미에서 ‘졸(拙)한 그림’이라고 할 수 있겠다. 내가 의도적으로 졸한 상태의 그림을 그리려고 하는 것은 나의 즉흥적이고 순수한 창작 욕구를 강조해 진정성 있는 표현을 하기 위함이다. 일부러 졸한 상태의 그림으로 되돌아가기 위해서 나는 몇 가지 방법을 연구했다. 빨리 그리기, 작게 그리기, 다듬지 않기, 많이(여러 장) 그리기, 핵심적인 부분만 그리고 나머

지는 날리기와 같은 방법이 이에 속한다. 이 중 중요한 것은 작게 그리는 것으로, 작은 종이에 그림을 그리면 더 이상 그림을 그릴 물리적 공간이 없어서 처음에 목표한 것 이상으로 그릴 수 없고 그렇기 때문에 한 장의 종이 위에 머무르는 시간이 단축된다. 이와 같은 방법으로 그림을 그리는 것은 내 내부의 깊숙한 곳에서 이미지를 계속해서 끌어올리면서 떠오른 이미지를 논리적으로 인식하기 이전에 ‘뺏어내는’ 것 같다. 미리 정해둔 방법을 지키면서 즉흥적으로 드로잉 하는 것에 속도가 붙으면, 창작 욕구와 집중력에 박차가 가해져 눈에 잔상이나 환상이 보이는 듯, 종이 위에 내가 그려야 할 이미지가 흐릿하게 보이는 착시를 느낀다.

좋은 그림을 그리기 위한 방법 연구는 나 자신의 창작 방식을 결정하기 위해 사용하는 것만이 아니라 그림을 보는 사람의 감상 방향을 지정해 주는 역할도 한다. 예를 들어, 핵심적인 부분만 남기고 나머지를 안 그릴수록 보는 사람에게 볼 것과 안 볼 것을 더 명확하게 짚어줄 수 있다. 즉 그림을 그리는 관점이 명확할수록 보는 관점도 명확해진다고도 할 수 있다. 예를 들어 <주드 이야기>에서 잼을 그릴 때 잼이 들어있는 유리병의 질감이나 정확한 형태를 묘사하지 않고 잼을 빨간색 면으로만 그려서, 보이는 것은 원형의 빨간색 면뿐이다(도 25, p. 28). 그러면 보는 이는 색과 관련된 상상과 해석을 하거나 그린 모양에 중점을 두어 감상을 하게 되고, 그것과 관련된 자신의 견해를 표방하며 더 풍부한 해석을 할 수 있다.

마찬가지로 <나 괜찮아>에서는 손을 그릴 때 최소한의 표현만 했는데, 사실적으로 그린 손에서는 힘줄이나 관절의 묘사로 인해 여러 성격이 부여되는 반면 최소한의 표현으로 그린 손은 힘이 없는 고무같이 느껴져 나의 무기력하고 불안정한 감정을 강조한다(도 37 ~ 41, p. 42 ~ 46). <창밖의 새>에서는 새의 날갯짓이나 눈빛만 강조해 새의 동작 또는 시선이 두드러지면서 감상자로 하여금 내가 유도한 곳을 따라 서문의 내용과 관련해 어느

부분에 주안점을 두어 그림을 감상해야 할지 짚어준다(도 42 ~ 46, p. 51 ~ 56).



[도 42] 〈창밖의 새〉 2022,
12장의 판화 모음집, 제본 없음, 석판화, 전사, 각 45 × 35 cm

Preface

Sitting by a window and looking outside for days,

One day, a bird met my eyes.

As I could not tell which side was the front from its point of view, I was not sure if the eyes actually met.

It flew away.

Somewhere, to some place over there, but where I could not specify.

I could say nothing exact about it;

but after seeing the bird, I suddenly felt I was held in a room.

Is it a free being in itself?

If it does stand for freedom, shouldn't it be able to fly through at least a wall?

Ap

Ende

[도 43] <창밖의 새> 中 2장, 전사



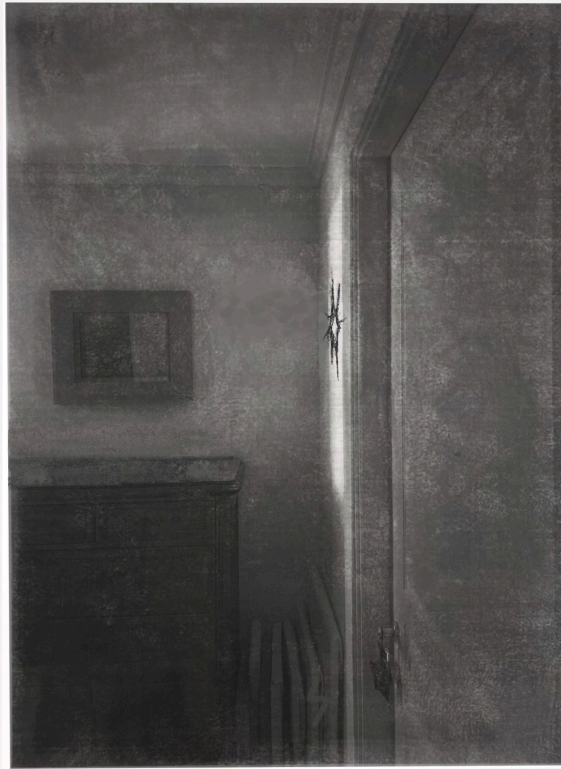
[도 44] <창밖의 새> 中 3장, 석판화



[도 45] <창밖의 새> 中 5장, 물녹임부식, 점막이부식



[도 46] <창밖의 새> 中 9장, 석판화



[도 47] 〈창밖의 새〉 中 10장, 전사

2. 판화의 선

나는 이야기를 토대로 그린 그림을 일정 시간이 지나서 다시 늘어 놓고 보며 그중에 그림과 관련된 원래의 이야기 속 장면을 잘 표현한 것을 골라낸다. 이때 그림을 선택하는 기준으로는 이야기와 그림의 연관성도 있지만 망설임 없이 그려서 핵심적인 것이 가려지지 않은 상태여야 한다는 점도 중요한 기준이다. 선택한 드로잉을 다시 그릴 때는 다른 매체를 사용한다. 이 과정은 이야기와 그림의 관계를 다시 한번 정리하는 단계이다. 이 연구의 모든 작품은 판화 기법을 사용했다.

판화는 간접적 표현과 복수 생산이라는 맥락을 가진 매체인데, 나는 이러한 맥락보다 표면 상의 물리적 특징 때문에 판화기법을 사용한다. 판화는 화학적 효과를 이용하는 경우가 많아서, 그림을 그릴 때 작용하는 물리적 힘의 강도를 극복할 수 있다. 이를테면 나는 손의 힘이 약해서 다른 사람들에 비해 강한 선을 단번에 긋지 못하는데, 선부식(line etching)³ 기법은 부식 시간의 조절을 통해 인쇄될 선의 진하기를 정할 수 있어서 내가 그림을 그릴 때 겪는 물리적 한계를 쉽게 극복할 수 있게 한다.⁴

³ 본 논문의 모든 판화 용어는 2013년에 한국현대판화가협회에 의해 발행된 판화용어 순화집에 기재된 한국어 표기를 따른다. 특정 용어가 처음 언급될 때는 영문 표기를 병기하고, 그 이하는 병기를 하지 않는다.

⁴ 선부식 기법은 동판의 부식을 이용한 판화 기법이다. 동판에 부식 방지액을 바르고, 그 위에 니들(needle) 등의 뾰족한 도구를 이용해 그림을 그리면서 부식 방지액을 벗겨낸다. 이때 강한 힘을 줄 필요는 없고 단지 얇게 바른 부식 방지액이 벗겨질 정도로 가볍게 그림을 그리면 된다. 이후 동판을 부식액에 넣어 부식 방지액이 벗겨진 부분을 부식시키는데, 부식 시간이 길어질수록 벗겨낸 부분에 부식액이 깊게 침투하고 그렇기 때문에 인쇄 시에 잉크를 넣을 깊은 공간이 생겨서 결과적으로 진한 선을 만들어낼 수 있다.

나의 작품은 즉흥적으로 그린 망설임 없는, 속도감 있는 선이 대부분이다. 판화 기법은 아이디어 단계의 드로잉에서 머릿속 형상을 표현하기 위해 거칠고 중첩되게 그린 모호한 상태를 벗어나 그것을 그릴 때 느낀 감정과 떠올린 생각을 부각시킬 수 있게, 즉 작품의 분위기를 돋울 수 있게 한다. <토앵토앵>은 선부식 기법을 사용해 진하고 날카로운 선을 쉽게 표현할 수 있었다. 이 이야기는 ‘이 시끄러운 것들을 만들어대는 놈들이 세상에서 가장 고약한 것들이야.’(도 7, p. 13) 또는 ‘나는 아주 잘 알고 있어, 그게 너희들의 낱장 따위 평화라는걸.’(도 12, p. 18)와 같이 날 선 말로 이야기하는 특징이 있는데, 선부식 기법을 사용해 이러한 이야기의 성격에 알맞게 볼펜이나 샤프와 같은 도구로 그린 것보다 훨씬 더 날카롭고 매끈한 선을 표현했다.

이와 비슷하게 석판화 기법도 물리적 한계를 극복하기 위해 사용했다. 종이에 연필로 선을 그으면 진한 연필을 사용해도 연필의 흑연 가루가 종이 위에 붙어있는 것이기 때문에 빛에 반사되었을 때 번들거릴 수 있다. 또 진한 선을 긋기 위해 강하게 선을 그으면 종이가 움푹 패게 된다. 그러나 연필과 비슷한 질감을 내는 기름색연필(litho crayon)로 알루미늄 마판에 선을 그으면 크레용의 기름기에 따라 잉크가 올라가는 정도가 결정되고, 인쇄 시 많은 양의 잉크가 드로잉 흔적을 따라 종이 위에 얹힌다. 종이가 패인 흔적도 없이, 내가 물리적 힘을 가해 연필을 사용했을 때 힘의 한계로 인해 그릴 수 없었던 진한 선을 그릴 수 있게 된다(도 45, p. 54).

선부식 기법이 <토앵토앵>의 날카롭고 예민하게 세상을 바라보는 내용을 강조한 것처럼, 이야기의 분위기에 적합한 판화 기법의 선택은 감정을 증폭시키는 선을 구현할 수 있게 한다. 이를 적극적으로 활용한 작품이 <부릉부릉>이다. 이 작품에서는 각 장마다 사건에 의해 마음 상태가 점점 고조되는 것을 판화 기법에 차이를 두어 표현했다. 가장 처음에는 편안하게 운전을 하는 분위기를 나타내기 위해 석판화의 기름색연필을 사용했고, 차분

한 연필 드로잉처럼 부드러운 음영 변화를 표현했다(도 14, p. 22). 반면 앞의 차가 나에게 밀려 내려올 때, 사고 직전의 긴장하고 곤두선 마음 상태를 표현하기 위해서는 뾰족한 선을 살린 선부식과 직접긋어파기(dry point), 점막이부식(aquatint) 기법을 섞어서 사용했다. 여러 기법을 복잡하게 섞어서 사용한 것은 당시 나의 곤두선 신경과 솟구친 짜증, 상황의 급박함을 표현하기 위함이다.

IV. 글과 그림의 관계

나는 이야기를 그림으로 표현하지만, 거기서 중단하지 않고 원래 이야기를 글의 형태로 그림과 함께 배치하는 연구를 했다. 글과 그림을 함께 배치하는 형식을 연구한 것은 그림이라는 틀 너머에 있는 내가 직접적으로 그림과 관련된 이야기를 제시해, 그것을 보는 이와 더 잘 소통하고자 하는 목적이 있다. 또 내가 현실 속 어떤 대상을 통해 인간의 면모를 성찰하고 이해하려고 했던 것처럼 내 그림을 보는 사람이 나와 마찬가지로 세상을, 또는 창작 행위를 하는 나를 비롯한 예술가를 이해해 보게 하기 위한 장치이다.

내가 글과 그림을 함께 배치하는 작품을 제작할 때 사용한 판화는 전통적인 인쇄 매체로, 인쇄 과정에서 필수적으로 작용하는 강한 압력 때문에 이미지가 종이에 완전히 밀착된 상태로 보인다. 이것은 다른 인쇄 매체와 유사한데, 나는 특히 그 특징을 책과 연관시켜 생각한다. 책은 오랫동안 미술의 형식 중 하나로 받아들여졌고, 이야기 또는 글과 그림이 함께 배치된 책의 역사는 중세 채색 사본⁵부터 끊이지 않고 이어졌고, 동아시아 미술에서도 삽화 책이나 글과 그림이 함께 있는 형식의 작품을 쉽게 찾을 수 있다. 나는 삽화 책의 길고 방대한 역사에서, 특히 19세기 말에서 20세기 초에 프랑스에서 제작된 ‘화가의 책(livre d’Artistes)’을 분석하고 비슷한 형식을 작품 제작에 반영했다.

화가의 책이 생긴 시기에 프랑스는 파리 만국 박람회를 통해 일본 삽화 책을 접했다. 새로운 시각적 자극과 함께 인쇄 기술이 발달하고 각종 문학 작

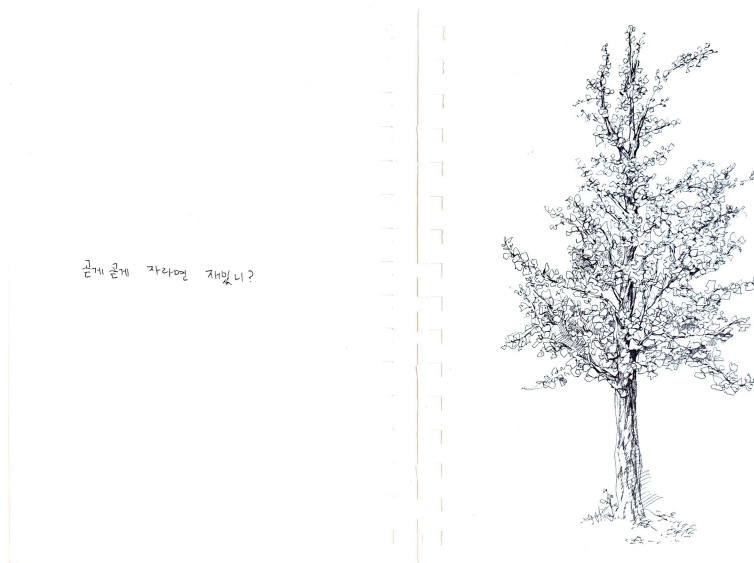
⁵ 채색 세밀 삽화로 꾸며진 필사본으로 9세기경 제작된 『위트레흐트 시편집(Utrecht Psalter)』이 대표적인 예시이다. 이 필사본은 2015년에 유네스코 세계기록유산으로 등재되었다.

품과 신문에 판화 삽화가 필요했던 시대적 상황이 맞물려, 이전까지와는 다른 삽화 책을 제작할 수 있었다.⁶ 이 시기 이후 유사한 형식의 작품을 많은 화가들이 제작했기 때문에 현재 초창기 ‘화가의 책’은 더 이상 새롭고 혁신적인 작품이라고 가리켜 말할 수 없다. 그러나 이 시기의 작품에서 보이는 인쇄 오류나 수평, 수직이 맞지 않는 등의 완전하지 못함, 어색함이 느껴지는 점이 내 작품의 의도적 ‘졸’함과 잘 어우러질 것이라 생각했다.

⁶ 19세기 말에서 20세기 초에 프랑스 파리에서 활동했던 선구적 미술 판매상 앙부루와즈 볼라르(Ambroise Vollard, 1866-1939)는 실험적 형식의 고급 삽화 책을 작가들에게 제작하도록 의뢰했고, 새로운 형식의 책에 차별성을 두기 위해 자신이 출판하는 책들을 묶어 화가의 책(livre d'artistes)라고 명명했다. Deborah Wye. *Thinking print : books to billboards*, (New York : Museum of Modern Art, 1996), 84

1. 그림의 해석을 제한하는 글

나는 항상 그림을 그릴 때 어떤 생각에 사로잡혀서 그렸지만, 그 생각을 전면에서 꺼내거나 제목 또는 설명을 통해 말하는 것을 망설였다. 글이 그림의 가치를 떨어뜨릴 수도 있다는 생각 때문인데, 나는 다른 사람의 그림을 감상할 때 그림은 좋으나 그 옆에 있는 글의 언어 자체를 이해하지 못하거나 글이 그림에 비해 수준이 낮아서 또는 내가 싫어하는 말이 적혀 있어서 그 그림까지 함께 싫어졌던 경험을 흔히 했다. 그러나 이러한 경험과 별개로 나는 이야기를 만드는 것 자체도 좋아해서, 나의 그림은 점점 이야기와 관계가 깊어졌고 그래서 이야기를 전면에서 꺼낼지 숨길지에 대한 연구를 계속해서 해왔다.



[참고도판 2] 〈무제〉, 2016, 종이에 잉크, 16 × 28 cm

이러한 연구 중에 나는 과거의 글과 그림에 대한 나의 연구를 다시 찾아보다가 2016년에 내가 그렸던 그림을 한 장 보게 되었다. 이 그림은 은행나무 같은 나무를 선묘로 그린 그림이다(참고도판 2). 그림은 딱히 내 흥미를 끌지 못했고 그저 선묘를 연습한 것 같았다. 그런데 이 그림의 바로 옆 장에 ‘곧게 곧게 자라면 재밌니?’라는 글귀가 쓰여 있어서 그 나무를 다르게 보게 되었다. 너무 수직 방향으로만 자란 것 아닌가, 나도 곧게 곧게 자랐던가. 이와 같은 생각을 하게 되었다. 글과 그림이 함께 있는 형식은 이 그림의 경우처럼 미래에 그림을 볼 나 자신만이 아니라, 다른 누구와도 의사소통을 할 수 있는 방식이다.

글을 그림과 함께 배치하면 글에 종속되어 그림을 바라보게 되는데, 나는 이처럼 감상자의 해석을 제한하기 위한 용도로 글과 그림을 함께 사용한다. 예를 들어, <창밖의 새>는 9장의 그림과 1장의 글로 구성되어 있는데, 글의 내용을 먼저 숙지한 후에 그림을 감상할 수 있게 했다. 글에서 내가 의자에 앉아서 창밖을 보았다고 서술하는데, 이때 9장의 그림 중 하나에 그린 의자가 작품 속 화자인 ‘나’가 앉아있던 자리라는 것을 연상할 수 있다(도 43, p. 51). 이어지는 글에서 내가 새와 눈이 마주쳤다고 느꼈는데 그것이 날아가자 나는 그것에 대해 아무것도 알지 못했다는 사실을 깨닫고 허무함을 느꼈고 그것이 매우 자유로워 보였다고 이야기한다. 그러다가 그것이 정말 자유로운 존재라면 벽 정도는 뚫고 날아가야 하는 것 아니냐고 조소한다. 글의 다음 순서로, 새와 눈이 마주치는 것과 날아가는 것, 벽의 뚫린 구멍을 보여주어 보는 이가 글을 통해 이미 숙지한 서사를 그림을 보면서 되새길 수 있게 한다. 이 작품을 제작할 때 어느 날 갑자기 ‘새’를 마음껏 그리고 싶었는데, 여러 판화 매체로 기준 없이 그린 다양한 새 그림을 한 데 묶기 위해 글을 작성했고 이후에 그린 새 그림도 모두 여기에 귀속시켰다. 이 작품에서 글은 나에게 있어 서 창작을 한정 짓기보다 더 자유롭게 창작할 수 있도록 만드는 수단으로 활용되었고, 현재 이 모음집 속 그림은 9장

이 있지만 아직 나와 새 사이에 새로운 이야기가 생기지 않았기 때문에 당분간 그럴 새 그림은 모두 이 모음집에 포함될 수 있다.

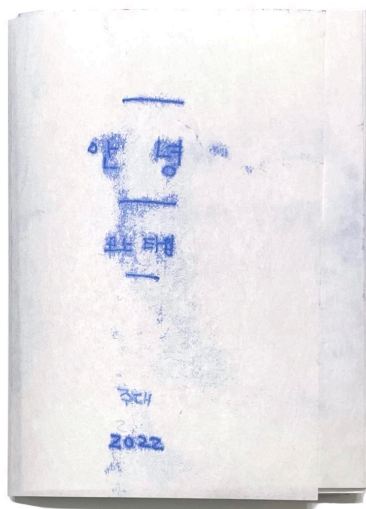
꼭 짜임새 있는 이야기가 아니더라도 간단한 생각을 그림의 한편에 넣기도 한다. 예를 들어 여러 장으로 구성된 <나 괜찮아>의 일부에는 내가 그림을 그린다고 말하면서 고립된 상태로 계속 있어도 괜찮을지 불안해하며 든 생각을 그림에 같이 넣었다(도 37 ~ 41, p. 42 ~ 46).

글과 그림이 함께 있으면 서로가 서로를 지시할 수 있다. 내 그림에 서는 이야기가 먼저고, 그려놓은 그림이 아무리 많아도 결국 이야기가 완성되기 전까지는 사람들에게 보여주지 않는다. 다시 말해 이 연구에 해당하는 모든 그림은 이야기에 종속되어 그것을 표현하기 위한 수단으로 사용된다. 그러나 나는 이것을 글을 빛내기 위한 그림이라는 의미의 일러스트레이션과 구분하여 생각하고 싶다.⁷ 나는 이야기를 토대로 그림을 그리지만 이야기를 위해서 그림을 그리는 것은 아니다. 글과 그림을 함께 배치하는 형태의 미술 작품을 연구한 작가들은 매우 많지만 나는 딱히 그들에서 떨어져 나와 새로운 방식으로 글과 그림을 바라보기를 제안하지도 않는다. 내가 관심을 갖는 것은 전에 없던 참신한 아이디어를 내놓는 것이 아니라 기존에 정립된 질서 아래에서 일부를 변형시켜 새롭게 보이도록 하는 것이다. 내가 좋아하는 닌텐도 게임 시리즈 젤다의 전설은 항상 주인공 용사가 공주를 구하고 세계 평화를 구하는 내용이 다. 앞으로 출시될 젤다의 전설 시리즈도 항상 그럴 것이라고 예측이 가능하다. 하지만 그 게임을 하는 것은 항상 재미있고, 똑같은 이야기를 반복하는 것에도 불구하고 그 안에 예상치 못한 감동이 있다. 나도 글과 그림을 함께 배치하는, 우리 눈에 익숙한 형식을 사용하면서 한 두 개 정도만을 틀어서 보여주어 예상치 못한 방향을 만든다.

⁷ 삽화를 의미하는 프랑스어는 ‘illustration’으로, 그것의 동사형태인 ‘illustrer’는 ‘이름을 빛내다, 설명하다.’라는 뜻이다.

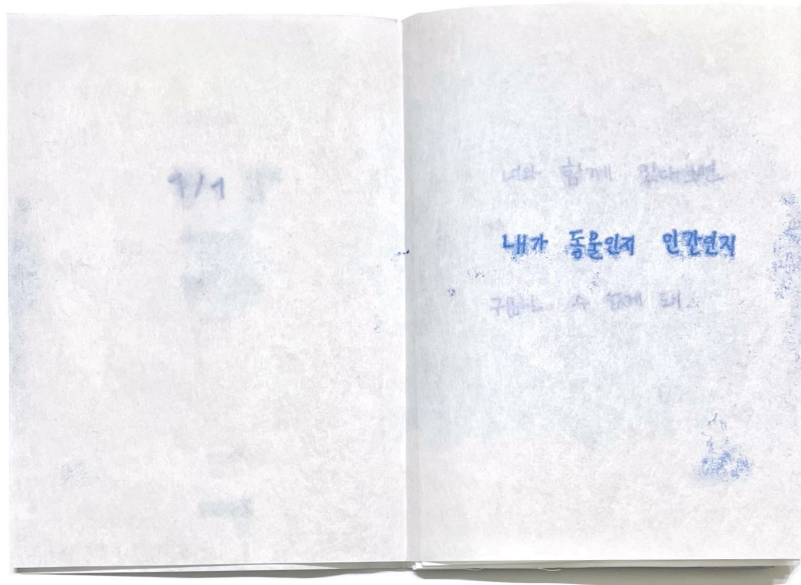
예를 들어 <토앵토앵>에서는 동판화 기법으로 인쇄했기 때문에 생긴 판 자국(plate mark)이 그림 뿐만 아니라 글에도 있고, 이 네모난 판 자국은 내가 한숨에 읽을 수 있는 글의 양을 기준으로 토막낸다(도1 ~ 12, p. 7 ~ 18).⁸ 네모난 판 자국은 종이의 좌우 정 중앙에 놓인 그림과 반대로 종이의 왼쪽이나 오른쪽에 치우쳐 있다(도 2, 7, 8).

<안녕>에서는 얇은 종이를 사용해 양쪽 면 모두에 글씨를 써서, 손으로 들고 페이지를 만지면서 보면 뒷면에 쓴 글자도 비쳐서 읽을 수 있다(도 48 ~ 53). <안녕>의 이야기는 나와 사적인 관계에 있는 사람을 풍자하는 것이기 때문에 나는 이 이야기를 꺼내는 것을 망설였는데, 이야기를 할 지 말지 고민하는 태도를 뒷면에 글씨를 쓰고 반대편에서 흐리게 비쳐 보이는 것을 통해 시각화했다. 이야기를 보여주기 위한 방식으로 숨기기와 소통하기 두 가지 태도를 모두 사용한 것으로, 이 모든 글자를 읽으려면 적극적인 감상 태도가 필요하다.

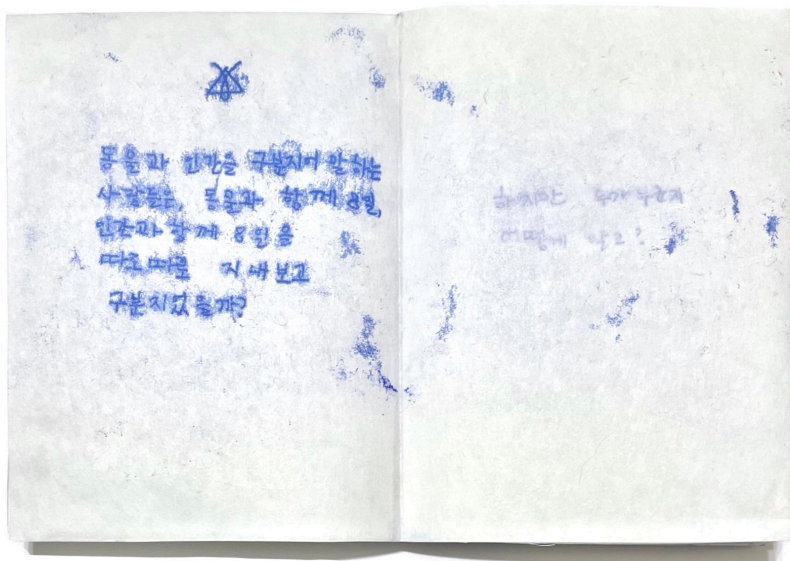


[도 48] <안녕>, 8장의 날장찍기 책, 제본 없음, 각 13.7 x 10 cm

⁸ 동판화 기법은 두께가 있는 동판을 종이와 함께 압력을 주어 인쇄해, 동판의 두께만큼 종이 압력에 의해 눌러 판 모양의 자국이 결과물에 생긴다.



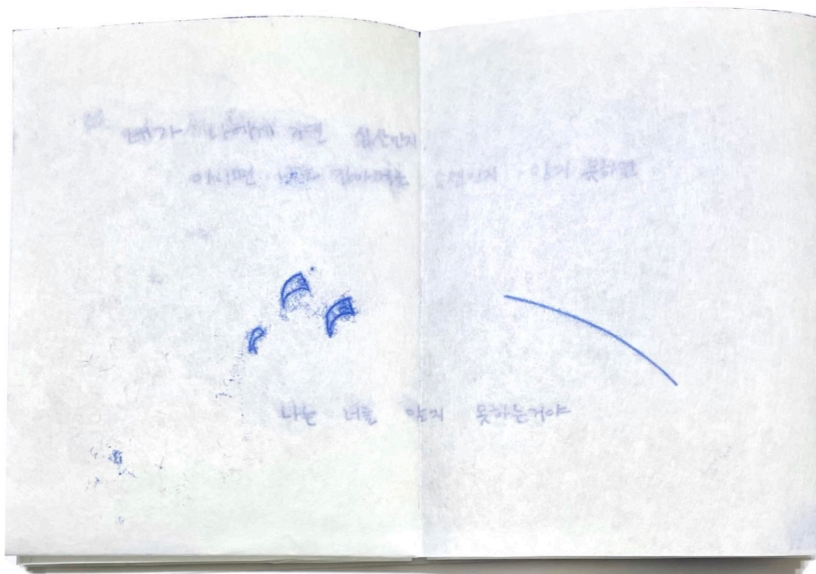
[도 49] 〈안녕〉 中 2장



[도 50] 〈안녕〉 中 4장



[도 51] 〈안녕〉 中 5장



[도 52] 〈안녕〉 中 6장



[도 53] 〈안녕〉의 펼친 모습, 54.5 × 39.3 cm

글자는 생김새에 따라 어조의 차이를 나타낼 수 있는 내재적 특징을 갖는다. 따라서 글씨체는 글의 성격을 위한 장치로 쓰일 수 있다. 〈나 괜찮아〉와 〈부릉부릉〉, 〈토앵토앵〉, 〈안녕〉, 〈창밖의 새〉는 모두 손글씨로 글을 작성했다. 나는 글을 쓸 때 머릿속에 떠오르는 것을 빨리, 모두 쓰기 위해 휘갈겨서, 거울에 비친 것처럼 좌우가 반전된 모습으로 쓴다. 휘갈겨 쓰는 것은 속도에 의해 어쩔 수 없이 그렇게 쓰는 것이지만 좌우를 반전해 쓰는 것에는 많은 이유가 붙는다. 나는 글을 쓸 때 최대한 솔직한 자세로 모든 생각을 쓰고 싶는데 이것은 쉽지 않은 일이다. 우선 다른 사람이 혹시나 내 글을 볼까 걱정이 되고, 또 나 자신이 글을 쓸 때 바로 위의 줄에 쓴 글이나 옆에 쓴 글에 시선이 분산되어 생각을 속기하는 집중력이 흐트러질까 염려된다. 글씨의 좌우를 반전시켜, 우측에서 시작해 좌측으로 빨리 쓰면 가독성이 거의 없어져서 특별한 장치 없이 내용을 알 수 있는 인원이 나 하나로 최소화되어 이와 같은 문제가 해결된다. 그러나 내용을 숨기기 위한 뒤집어 쓰기는 판화 매체에서는 무용지물이 된다. 평소에 글을 작성하던 똑같은 방식을 판화 기법을 활용해서 한다면, 공판화 기법을 제외하고는 뒤집어 쓴 글씨가 인쇄 시에 다시 반전이 되어 쉽게 읽을 수 있는 형태로 변한다.⁹ 흥미롭게도 이야기를 드러낼지 숨길지에 대한 연구는 같은 글씨 쓰기 방식을 공유한다.

⁹ 공판화 기법을 제외한 다른 판화 기법은 잉크가 묻은 면과 종이가 서로 맞닿은 채 인쇄가 진행되기 때문에 판 위에 그려진 그림이 인쇄 후 결과물에 반전이 되어 나온다.

2. 글과 그림의 즉흥적 조합

글과 그림을 함께 배치하는 것은 이를 판화로 제작해 여러 장으로 구성한 책 또는 모음집(시리즈) 형식의 작품으로 제작하는 것으로 이어진다. 이 연구를 위해 나는 19세기 말에서 20세기 초반의 기간동안 제작된 초기 ‘화가의 책’을 연구했고, 연구 내용을 바탕으로 작품을 제작할 때 페이지 간 순서를 정하고 이를 전체로 묶는 것에 대한 개괄적인 설정을 했다. ‘화가의 책’ 중에서도 에두와르 마네(Édouard Manet, 1832-1883)와 샤를 크로스(Charles Cros, 1842- 1888)가 함께 작업한 <강(Le fleuve)>, 삐에르 보나르(Pierre Bonnard, 1867-1947)와 폴 베를렌(Paul Verlaine, 1844-1896)이 함께 작업한 <나란히(Parellelement)>에 가장 많은 영향을 받았다.

마네가 선부식과 점막이부식 기법을 사용해 삽화 작업을 한 책에서는 삽화가 글의 중간을 끊고 가운데 배치되거나 두 개의 삽화를 하나의 장에 함께 넣는 등의 시도가 있었다(참고도판 3). 이 배치는 글보다 그림에 더 무게를 두게 만든다. 더구나 네모난 금속판의 테두리가 프레스기의 압력에 의해 눌린 자국이 선명하게 남아 삽화가 아닌 독립적 작품으로 느껴지기도 한다. 이러한 점에서 이 책은 글을 위한 삽화를 제작한 것임에도 불구하고 글을 중심으로 그림을 배치한 것이 아니라 그림을 중심에 두고 글을 주변에 넣었다는 인상을 준다. 보나르의 책은 거의 모든 장에서 글보다 그림이 차지하는 영역이 더 크기 때문에 글의 서사와 내용을 따라 책을 읽는 것보다 연속되는 이미지의 관계성을 파악하는 데 감상의 초점이 맞춰진다(참고도판 4). 따라서 이 작품에는 글의 서사와 이미지의 서사가 각기 다른 색으로 영역을 차지하며 진행되므로 제목이 뜻하는 그대로 글과 이미지가 나란히 진행된다.

CHARLES CROS

LE FLEUVE

Eaux-fortes d'Édouard Manet



PARIS

LIBRAIRIE DE J. LAU-VOISIE
61, rue Lafayette, 61.

LE FLEUVE



Derrière l'horizon clair de l'eau dont s'abreuve
la Terre, j'ai conçu cette chanson de Fleuve.

Derrière l'horizon sans fin, plus loin, plus loin,
les montagnes, sur leurs sommets qui sont timides
à se voir, sondent l'eau que la vent leur renvoie.

10
par la poussière d'eau. Le lit de pierre plate
fuit le vent, et le flot, pesante vague, défile
en un roulement perpétuel. En bas,
les vases éparpillés comme après des combats
de tillon, se tiennent l'un sur leurs arêtes dans
le flot, tout est mouillé. L'andouille des verdures
plantureuses embrase et rompt souvent l'éclat
de la chaise d'empereur.

11
Et le pays plat
était encore au grès, au minéral. Des rivières,
venant en un seul flot, agrégations, fibres,
courent les champs, croyant qu'elles riveront toujours
dans la pierre en face de leur long parcours.

12
Mais le Fleuve saupiquait les arêtes en passage,
et fait faire ce titre à une course saine et sage.
Aux rives les humains se précipitent par là.
Puis, vicié l'industrie avec ses dérivés viciés,
Les villages, étendus par le bras et la base
des salins, s'en vont vers les bords froids qu'écaille
la pluie et qu'en maints parfums le mouquet.

13
Le soleil lui toujours; mais l'homme fait le goût.
Faut-il qu'il a fait des quais et des défilés
et les andouilles, médailles de ces raves,
et les peupliers fers ne sont pas jusqu'à
Les côtes profondes, d'un lit long en alle,
s'incrustent de maisons blanches et de fabriques
qui dressent gravement leurs haute toitures de briques.

14
Sur le Fleuve tranquille, ignorant le tabac,
les jeunes hommes, forts et beaux, qui démontrent l'eau,
sublime, en canots, de l'étrange arête,
L'en sont, joyeux, avec des femmes.
C'est la ville,
la ville immense avec ses cris hospitaliers.

15
Les côtes abîmées, le ciel agité, l'air
mouvement et nul, prudemment que la mer
est là, forme implacable à la folle épreuve
de l'eau, qui vire le ciel chaud et était obéissant.



16
La mer demande tout, l'indague, et puis, parfois
réglée les rebuts de l'eau, l'eau, l'eau,
calcaires, vases brisés qu'une montagne latérale,
aux terres grises, aux lamelles, aux vagues plates,
il a volé, voulant ramasser la mer.



17
Qu'un se lise entre soi ce chant tranquille et fier,
dans les moments de fièvre et dans les jours d'égarement;
qu'on endorme ses cœurs aux murmures du Fleuve.

18
Va, chanson! Mais que nul antiquaire perverse
n'ose jamais changer rien à tes deux cents vers!



19
L'empire de métaphores, de junces. Dans l'air fétide
de nuit, les manchons palissent.



20
Mais, rapproché,
maintenant les côtes s'éloient. Des rochers
interrompent souvent les cultures en poste.
Tant le pays pousse, où le Fleuve se repose,
s'arrête, passe et moussine, la rive et le fond.

21
Le nuage, étonné dans les raves, bondit
sur les rochers, au lieu d'être dans les trous qu'il creuse.

22
Mais l'eau n'interrompt pas sa course aventureuse,
subjugué tant de traverses et de moments. Voici
la brèche ouverte sur l'horizon obscur.

[참고도판 3] 에두아르 마네, <강(Le Fleuve)>, 1874, 점막이부식, 선부식, 활판 인쇄, 제본 없음, 표지 포함 21쪽, 각 27.4 × 21.7 cm, 반고흐박물관 소장



[참고도판 4] 뵀에르 보나르, <나란히(Parellèlement)>, 1900,
목판 직접새기기, 석판화, 29.6 × 24 × 2.7 cm, 뉴욕현대미술관 소장

두 작품은 삽화책의 계보에서 최초로 글보다 삽화에 더 비중을 두어 과감하게 배치한 작품으로 회자된다.¹⁰ 나는 두 작품의 편집자가 과감한 배치를 시도하게 된 것이, 마네와 보나르가 시인이 쓴 글의 내용을 묘사하려 하지 않고 거기서 받은 자신의 영감을 과감하게 그려냈기 때문에 가능했다고 생각한다. 그래서 나는 글의 서사가 아니라 그림 간의 서사와 그림의 강렬함에 주목해 두 작품을 감상했다. 두 작품에서 글은 그림의 바탕이 되는 이야기인데, 결국 글이 그림에 의해 이끌려 간다는 인상을 받았다.

이는 내가 이야기를 토대로 그림을 그리면서도, 이야기를 묘사하지 않고 이야기를 통해 즉흥적으로 그림을 뺄어내는 창작 방식과 매우 유사하다. 마네와 보나르의 책에 관한 나의 감상은, 내가 그림을 그릴 때 중요하게 생각하는 즉흥성을 글과 그림을 배치하고 순서를 매기는 것에도 적용하는 연구를 하는 계기가 되었다.

〈주드 이야기〉는 이야기를 만든 후에 그림을 그렸다. 그림을 그리기 시작하는 단계에서, 이야기는 가독성 있는 글 형식이 아니라 다듬어지지 않은 상태로, 마치 낙서처럼, 한 군데에 바르게 쓰지 않은 채 기록되어 있다. 다른 작품을 시작할 때도 이야기는 정리되지 않은 상태로 작성되어 있는데, 〈주드 이야기〉의 경우는 영어와 한국어 문장이 혼재된 상태였다. 이야기를 정리하고 가독성 있는 상태로 바꾸는 것은 그림을 다 그리고, 그중 몇 개를 골라 판화로 찍기 위해 제판을 한 이후이다. 그리고 이야기를 그림의 개수와 비슷하게 나누는데, 그림의 순서를 정하는 것과 글과 그림을 조합하는 것은 즉흥적으로 이루어진다. 그렇기 때문에 글과 그림이 배치된 상태가 서로를 온전히 설명하거나 보조하는 관계가 되지 못한다. 그러나 작품의 각 페이지를, 전체가 한눈에 보이게 늘어놓으면 그림 간의 연관을 살펴보면서 이야기를 다시 이해할 수 있다. 예를 들어 도판 26에서 잼을 사러 줄을 선 사람들은 모두 밀짚모자나 중절모처럼 챙이 사방으로 있는 모자를

¹⁰ Rosa De Carvalho, Fleur Roos., Marije. Vellekoop, *Printmaking in Paris : The Rage for Prints at the Fin De Siècle.* (Brussels : Yale University Press, 2013), 142

쓰고 있는데, 이는 글에 덧붙여 설명해도 어색하지 않은 이야기이다(p. 31). 하지만 나는 이것을 말로 설명하지 않고 뒤에 등장할 그림과 은유적으로 연결될 수 있도록 둔다. 도판 26의 모자를 쓴 사람들은 도판 28의 얼굴에 천을 뒤집어쓴 아이들, 도판 35의 잼을 절이는 모자 쓴 농부 주드와 함께 얼굴을 가린 인물이라는 공통점 아래 놓이게 된다(p. 33, 40). 글에서는 이들이 무언가로부터 숨고 있다든지 해를 피하고 있다든지 등의 내용이 없고 오로지 농부 주드의 창작 방식과 삶의 일면을 보여주지만 이와 같이 그림을 통해 새롭게 생기는 서사로 인해 보는 이는 이야기 속 인간의 성질에 대해 생각해 볼 수 있다. 또한 농부 주드의 집이 원통형에 2층이고 창문이 두 개 있다는 것과 절임 통이 매우 커서 보조 계단을 두고 올라가야 한다는 것, 도심에서 떨어져 있어서 밤에 별이 매우 반짝이게 보인다는 것, 밤에는 집 앞에 있는 잼을 파는 팻말을 뒤집어 놓는 것 등의 세부 설정은 그림으로만 전달한다.

〈토앵토앵〉도 〈주드 이야기〉와 동일한 방식으로 글과 그림을 조합했다. 이 작품의 그림에는 이야기의 허구적 대리인으로 설정한 비둘기가 자주 등장하는데, 그것이 표출하는 감정과 내용이 유사한 것을 같이 인쇄했다. 이를 위해 이야기를 동판에 쓰고 부식한 뒤, 여러 판으로 쪼개 두어서 인쇄 시에 즉흥적으로 미리 준비한 그림 판과 글 판을 선택해 정해진 규격의 종이 안에서 조합할 수 있게 했다.

〈안녕〉은 작품을 만든 나 자신도 연관을 찾지 못할 정도로 글과 그림의 내용의 정확한 관계를 파악하기 어렵다. 이 작품의 내용은 내 주변 인물의 단점을 들먹이고 비방하는 것이라 나는 이야기를 쓸 때 꺼내기 민감한 주제를 다루는 느낌을 받았다. 이야기를 꺼내기 어려운 만큼 나는 이 이야기의 성질에 대해 정의를 내리지 않고 감정을 중심으로 그림을 뺄어내고 글과 그림을 조합하려고 했다. 타인의 행동에 의해 내가 상처를 받았던 감정에 의해, 주사기, 발톱과 같이 사람의 살갓에 상처를 내고 그 안을 파고들 수 있는 것을 떠올리며 그림을 그렸고, 글과 그림을 조합할 때도 전체적으로

촉감과 관련해 내가 쓴 이야기를 감각적으로 느끼는 것에 집중했다(도 53, 54, p. 67).

이 연구를 위해 가장 처음 제작한 작품은 〈부릉부릉〉이다. 이 작품은 실제 본(kettle binding) 방식을 사용해 책으로 제작했다. 책으로 제작한 이유는 책의 경우, 벽에 걸린 그림과 다르게 감상자가 작품을 직접 들고 높이나 거리를 조절하면서, 종이의 질감을 손으로 느끼며 감상한다는 점 때문이었다. 내가 자동차 사고를 당한 것을 통해 사회생활의 어려움을 토로하는 내용을 전하기 위해 감상자가 직접 작품을 넘겨보는 방식은 잘 맞았다. 나는 나를 모르는 어떤 사람이 그 작품을 오랜 시간 동안 넘겨 보는 것을 멀리서 지켜본 적이 있는데, 그때 나와 감상자는 서로를 알지 못하지만 내면 깊숙한 곳에서 소통하고 있다는 느낌을 받았다. 그런데 이 작품 이후로는 바인딩을 하지 않은 모음집 형식으로 작품을 제작했다. 왜냐하면 내가 글과 그림의 조합과 순서 정하기를 즉흥적으로 정했기 때문에 전체를 한 눈에 보는 것이 더 중요해졌기 때문이다. 책을 뒤적이는 것은 감상자가 이전에 본 그림이나 읽은 글의 내용을 머리에 잔상처럼 남기지만, 직접 여러 장의 그림을 한눈에 보면서 글과 그림의 관계를 비교하는 것과는 확연히 다른 결과를 만든다.

〈안녕〉은 아직 바인딩의 유무나 넘겨보는 감상 방식과 벽에 걸어 놓는 감상 방식 중에 선택을 내리지 못했을 때 제작한 작품이다. 이 작품의 경우 바인딩 없이 한 장의 종이를 접어서 만든 책으로, 접은 상태와 펼친 상태 어느 경우에서든 앞, 뒤에 적인 글을 모두 읽을 수 있기 때문에 어떤 상태로 작품을 볼지는 감상자의 몫으로 남겨둔다(도 54, p. 68). 이처럼 나는 모든 결정을 내린 후에 작품을 제작하지 않고, 작업 중에 아직 결정을 내리지 못한 부분을 ‘보류한 상태’를 반영한 작품도 제작한다.

V. 결론

글과 그림을 조합한 형식으로 제작한 나의 작품은 대체로 글의 가독성에 의해 해석이 제한된다. 그러나 제작 과정 중에 순서를 즉흥적으로 조합하는 것은 전체 이야기의 서사를 모호하게 만들어 감상자가 개입할 여지를 남긴다. 이와 같이 감상자의 해석을 열고 닫는 것에 관한 연구는 내가 일상 속에서 풍자의 대상을 발견하고 이를 담은 작품을 제작하는 과정과 유사성을 찾을 수 있다. 나는 반복되는 나날 속에서 보이는 일상적인 것을 ‘열린’ 자세로 관조한다. 그리고 그중 어떤 특정한 소재를 통해 일상에 관한 풍자를 담은 허구적, 자전적 이야기를 만들어내는데, 그것에 기반한 그림을 그리는 동안은 이야기를 기준으로 주변을 바라보고 생각을 하는 ‘닫힌’ 태도로 변한다. 이야기를 만든 뒤에는 그동안 관조했던 대상을 이야기에 들어올 수 있는 존재인지 아닌지, 나의 이야기를 대신 전달할 대리인이 될 수 있는지 등을 잣대로 바라보게 되기 때문이다.

그러므로 나는 연구 기간 동안 내가 정말 일상 속 문제를 풍자할 만큼 객관적인 위치에 있는지, 그런 체를 하고 있는 것인지 혼동을 느끼곤 했다. 지나치게 주관적인 생각은 풍자가 되지 못한다는 나의 생각이 이 연구에 제동을 걸기도 했으나, 작품을 제작하는 나 자신에 대한 풍자적, 자전적 이야기를 만들어 작품에 관한 고민과 걱정 또한 주제로 삼는 연구를 할 수 있었다. 이처럼 ‘내가 생각하는 것’과 ‘그 생각을 하는 나’를 번갈아가면서 주제로 삼은 결과, 지나치게 보편적인 상태와 지나치게 개인적인 상태 둘 모두를 기피하는 성향을 가지게 되었다.

이야기를 통해 머릿속에 떠올린 장면을 시각화하고, 그것을 판화 기법을 사용해 다시 그리고, 글과 그림을 함께 즉흥적으로 배치하는 여러 단계로 구성된 작품 제작은, 단계가 진행될수록 점점 다듬는 것처럼 보이기도 한다. 그러나 이 과정은 그림을 다시 그려도, 글과 함께 배치해도 작품을 구상

하는 첫 단계에서 가장 잘 드러나는 표현 욕구를 계속 끌어내가기 위한 것이었다. 그러므로 이 연구에 제시한 글과 그림을 조합하는 몇 가지 방식은 나의 작품에 언제나 기반이 되는, 익숙하고 일상적인 것을 의심하는 태도와 토해내듯이 그린 그림을 지체 없이 담기 위한 틀의 역할을 할 수 있을 것이라고 생각한다.

참고 문헌

Carvalho, R., Roos., Fleur, Vellekoop, Marije. *Printmaking in Paris : The Rage for Prints at the Fin De Siècle*, Brussels : Yale University Press, 2013.

Wye, Deborah. *Thinking print : books to billboards*. New York : Museum of Modern Art, 1996.

Abstract

A Study on Satirical Expressions about Daily Life Conveyed through the Combination of Words and Pictures

– based on my printmaking portfolios –

Woo, Hyunjoo
Printmaking Major
Department of Painting
The Graduate School
Seoul National University

This study deals with the process of producing a printmaking portfolios containing satirical stories about everyday life. The study began with the purpose of figuring out the relationship between the writing and drawing when they are placed together. Before the research period, I made works with a story, but at this time, I did not reveal the story directly in writing on the picture. In order to experiment with the relationship between stories and pictures, I started this study with the

idea that I would first create a work in which a story was written and placed alongside pictures. For me, most of the works in which words and pictures are placed together are books, and in this respect, I set up the second setting to print both words and pictures using printmaking technique. Based on these settings, the purpose of the study is to create portfolios that combines writing and drawings on a single sheet of paper using printmaking technique, and to establish the relationship between my writing and drawing.

The stage of the study begins with collecting and classifying the writings and drawings written before or during the study period, which are the subject of the study. Among them, the content of the writing is analyzed first. And find pictures that match the subject of writing and group them together. Afterwards, I rewrite and redraw them using printmaking technique, and study a method of conveying a story in the form of portfolio by printing the words and pictures together or separately on a single sheet of paper. Thus, my printmaking portfolios were not made intentionally from the beginning, but the theme was derived while making it.

The research resulted in six portfolios. In the process of making the print collection, I found that my writing were satirical stories about the problems I found in everyday life. After the overall theme was drawn, the study of analyzing the characteristics of the story was again separated into a story through a fictional agent and an autobiographical story. The drawings based on these stories could be said to be done as they were sprung up spontaneously while conceiving the story in the head. Therefore, the study of printmaking technique led to a study of creating multiple works while maintaining the characteristics of raw drawings. In particular, I paid attention to the fact that the drawings that came out of the story used a lot of lines, and I studied the unique texture of lines that can be found in each printmaking technique, and

used them as a different expression method for each collection by linking it with the characteristics of the story. Making portfolios also includes research on calligraphy and binding, and on the way words and pictures are arranged. The process of creating a printmaking portfolios established through this research has become a framework for containing my stories and drawings that emerge from it.

keywords : satire, autobiographical stories, fictional agents, stories and pictures, drawings and prints, picture books
Student Number : 2021 – 25342