



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

석사학위논문

회화작품에 내포된 상징과 표현연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

박 주 우

제주대학교 대학원

미술학과

2024년 2월



회화작품에 내포된 상징과 표현연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

이 논문을 [미술학]석사 학위논문으로 제출함

박 주 우

제주대학교 대학원

미술학과

지도교수 손 일 삼

박주우의 미술학 석사 학위논문을 인준함

2023년 12월

심사위원장 _____ 강 민 석

위 원 _____ 손 일 삼

위 원 _____ 김 강 훈



목 차

<국문초록>	v
I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구 내용 및 방법	2
II. 회화에서 상징에 대한 이론적 고찰	3
1. 상징의 개념	3
2. 회화에서의 상징	5
III. 선행 작가 연구	17
1. 마르셀 뒤샹 - 선택과 본연의 기능변화	17
2. 아냐 갈라치오, 샘 테일러 우드 - 시간의 흐름	20
3. 데미안 허스트 - 죽음과 영원의 상징	26
IV. 연구자의 작품 분석	31
1. 작품의 연구배경	31
2. 작품에 내포된 상징 및 표현 분석	33
V. 결론	49
참고문헌	51
<Abstract>	53

표 목 차

<표 1> 작품에 내포시킨 상징 46

그림 목 차

<그림 1> 구스타브 모로, 「오이디푸스와 스팅크스」, 1864, 캔버스에 유채,
206×104cm, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관 7

<그림 2> 구스타브 모로, 「헤롯왕 앞에서 춤추는 살로메」, 1876, 캔버스에 유채,
106×72.2cm, 파리 오르세 미술관 7

<그림 3> 에밀 베르나르, 「초원의 브르타뉴 여인들」, 1888, 캔버스에 유채,
74×93cm, 개인 소장 8

<그림 4> 폴 고갱, 「설교 후의 환영」, 1888, 캔버스에 유채, 72×91cm,
에든버러 스코틀랜드 국립미술관 소장 8

<그림 5> 오딜 롱 르동, 「눈-기구」, 1878, 석판화, 42×33cm,
뉴욕 모던아트 미술관 9

<그림 6> 오딜 롱 르동, 「슬픈 상승」, 1879, 석판화, 26.7×20cm,
개인 소장 9

<그림 7> 오딜 롱 르동, 「꽃다발」, 1903-1905, 캔버스에 유채,
64×50cm, 개인 소장 11

<그림 8> 오딜 롱 르동, 「가면을 쓴 아네모네」, 연도미상, 종이에 수채,
24×17cm, 개인 소장 11

<그림 9> 폴 고갱, 「즐거움」, 1891, 캔버스에 유채, 111×155cm,
오르세 미술관 소장 12

<그림 10> 아르놀트 뵘클린, 「죽음의 섬」, 1880, 캔버스에 템페라, 151×110cm,
스위스 바젤 미술관 13

<그림 11> 아르놀트 뵘클린, 「페스트」, 1898, 목판에 템페라, 150×105cm, 스위스 바젤 미술관	14
<그림 12> 에드바르 뭉크, 「절규」, 1893, 캔버스에 유채, 83.5×66cm, 노르웨이 오슬로 국립미술관 소장	15
<그림 13> 에드바르 뭉크, 「팔뚝이 있는 자화상」, 1895, 석판화, 58.3×43cm, 노르웨이 오슬로 뭉크미술관 소장	15
<그림 14> 마르셀 뒤샹, 「샘」, 1917, 남성용 소변기, 30.5×38.1×45.7cm, 조르주 폼피두센터 소장	18
<그림 15> 마르셀 뒤샹, 「초콜릿 분쇄기NO.1」, 1913, 캔버스에 유채, 62×65cm, 필라델피아 미술관 소장	19
<그림 16> 마르셀 뒤샹, 「초콜릿 분쇄기NO.2」, 1913, 캔버스에 유채, 62×65cm, 필라델피아 미술관 소장	19
<그림 17> 아냐 갈라치오, 「아름다움을 보존하다」, 1991~2003, 아프리카민들레, 220×110cm, 테이트 브리튼 미술관소장	22
<그림 18> 아냐 갈라치오, 「아름다움을 보존하다」, 1991~2003, 아프리카민들레, 220×110cm, 테이트 브리튼 미술관소장	22
<그림 19> 아냐 갈라치오, 「순수함」, 1996, 얼음, 100×100×100cm, 작품소멸	23
<그림 20> 아냐 갈라치오, 「염원」, 1999, 양초, 원판, 지름 200cm, 작품소멸	23
<그림 21> 샘 테일러 우드, 「이어지는 삶」, 2001, 35mm Film/DVD, 3분 44초, 개인 소장	25
<그림 22> 샘 테일러 우드, 「작은 죽음」, 2002, 35mm Film/DVD, 4분, 개인 소장	25
<그림 23> 데미안 허스트, 「살아있는 자의 마음에서 불가능한 물리적인 죽음」, 1991, 타이거상어, 유리, 폼알데하이드, 등, 213×518×213cm, 개인소장	27
<그림 24> 데미안 허스트, 「신의 사랑을 위하여」, 2007, 사람이빨, 티타늄, 다이아몬드, 172×127×191mm, 개인소장	28
<그림 25> 데미안 허스트, 「클로프로타마이드」, 1996, 가정용 유광 페인트, 190×239cm, 개인 소장	28

<그림 26> 데미안 허스트, 「밖을 향해 기분 좋게 부딪히고 있는 일그러진 아름다운 회화」, 2004, 가정용 유광 페인트, 지름365cm, 개인소장	29
<그림 27> 박주우, 「고립」, 2015, 캔버스에 아크릴, 41×53cm	34
<그림 28> 박주우, 「고립」, 2018, 캔버스에 아크릴, 100×80cm, 텔문도 뮤지엄 소장	35
<그림 29> 박주우, 「고립」, 2015, 캔버스에 아크릴, 38.5×45.5cm	36
<그림 30> 박주우, 「고립」, 2015, 캔버스에 아크릴, 53×41cm	36
<그림 31> 박주우, 「고립」, 2015, 캔버스에 아크릴, 53×73cm	37
<그림 32> 박주우, 「고립」, 2015, 캔버스에 아크릴, 162×130cm, 제주 현대 미술관 소장	38
<그림 33> 박주우, 「고립」, 2015, 캔버스에 아크릴, 162×130cm, 개인 소장	38
<그림 34> 박주우, 「자국」, 2016, 캔버스에 아크릴, 45.5×53cm, 개인 소장	39
<그림 35> 박주우, 「자국」, 2016, 캔버스에 아크릴, 116.5×86cm	39
<그림 36> 박주우, 「자국」, 2016, 캔버스에 아크릴, 65.5×20cm, 개인 소장	39
<그림 37> 박주우, 「고립」, 2015, 캔버스에 아크릴, 72×53cm, 개인 소장	41
<그림 38> 박주우, 「고립」, 2016, 캔버스에 아크릴, 161×96cm, 텔문도 뮤지엄 소장	41
<그림 39> 박주우, 「고립」, 2018, 캔버스에 아크릴, 53×33.5cm, 개인 소장	42
<그림 40> 박주우, 「고립」, 2018, 캔버스에 아크릴, 100×80cm	42
<그림 41> 박주우, 「초우」, 2016, 캔버스에 아크릴, 162×260cm	43
<그림 42> 박주우, 「초우」, 2016, 캔버스에 아크릴, 162×260cm, 부분	43
<그림 43> 박주우, 「낮은 풍경」, 2021, 캔버스에 아크릴, 162×112cm, 개인 소장	44
<그림 44> 박주우, 「낮은 풍경」, 2020, 캔버스에 아크릴, 92×62cm	44
<그림 45> 박주우, 「쉽터」, 2019, 캔버스에 아크릴, 32×27.5cm, 개인 소장	45
<그림 46> 박주우, 「고양이 쉽터」, 2019, 캔버스에 아크릴, 45×33cm, 개인 소장	45

회화작품에 내포된 상징과 표현연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

박 주 우

제주대학교 대학원 미술학과

회화의 흥미로운 점 중 하나는 같은 작품이라도 다양한 해석을 통해 작품의 의미와 가치가 새롭게 부여된다는 점이다. 회화는 작품을 제작하는 각 개인의 경험과 생각을 기반으로 하여 어떠한 관념을 표현하는 하나의 방법이라고 할 수 있다. 이러한 표현방식들은 감상자들에게 다양한 해석의 여지를 남기고, 표현된 대상의 본연의 기능과는 별개로 새로운 가치가 주어지기도 한다. 이렇게 새로운 해석과 가치를 만들고, 서로 다른 생각과 감정을 느끼게 만드는 요소는 ‘상징’이다. 이러한 점에서 상징이란 회화에 있어서 흥미로운 지점이 있다. 본 연구자는 이러한 상징의 특성을 작품에 적용시킬 필요를 느꼈고, 본 연구자의 작업에 표현된 상징적 요소에 대하여 알아보고자 본 연구를 진행하였다.

그 과정 및 결론으로 첫째, 회화에서 상징과 상징주의의 특성을 정리하였다. 일반적으로 상징이란 ‘추상적인 개념이나 인식을 구체적인 사물로 나타냄’이란 뜻으로, 회화에서도 감정이나 관념 같은 비가시적 개념을 표현하고자 할 때 구체적인 소재에 상징을 부여하곤 한다. 회화에서 의도적으로 상징을 사용하기 시작했던 미술사조는 상징주의라고 할 수 있다. 상징주의 작가들은 인간의 감정, 욕망, 감각과 꿈 등의 비가시적 영역의 가시적 표현을 시도하며 인간의 정신세계를 시각화하려는 시도를 하였다. 이러한 시도들이 회화의 한계를 극복해 주었고, 작가에게 주체적인 힘을 부여해주며, 다음 세대 예술가들에게 큰 영향을 주었음을 알 수 있었다.

둘째, 본 연구자의 작품에 내포된 상징들과 연관된 선행 작가들을 연구하였다. 마르셀 뒤샹은 이전 예술의 흐름에서 벗어난 혁신적인 작품을 선보이는데, 그의 레디메이드는 작가가 오브제를 선택함으로써 생기는 새로운 가치와 상징을 보여준다. 이는 오브제뿐만 아니라, 회화에서 소재의 선택에서도 적용될 수 있으며, 현시대 미술의 모든 작품이 선택의 개념이 적용되는 만큼 중요한 부분임을 일깨워준다. 또한 아나 갈라치오와 샘 테일러 우드의 작품에서 볼 수 있는 시간의 흐름은, 비가시적 관념을 상징적으로 제시하며, 간접적으로 시간의 흐름을 느끼게 하는 하나의 방법을 보여준다. 그들은 주로 소재가 소멸하는 과정을 설치나 영상 작업으로 제시하는데, 회화에 적용시키자면, 소멸된 결과를 제시하여 과정을 유추하게 만드는 방식 등으로 차용할 수 있음을 알 수 있었다. 한편 데미안 허스트의 작품은 전반적으로 죽음과 영원의 상징들을 내포시키는데, 이렇게 의미가 상반된 상징을 동시에 제시하는 방식은 작품이 단순하게 해석되지 않고, 아이러니함과 딜레마를 안겨준다는 점을 보여준다. 이러한 선행 작가들의 상징적 표현방식들은 본 연구자의 작업에도 깊이 관여하며, 이론적 토대를 제시해주었고, 작업의 다양한 방향성을 제시해 주었다.

셋째, 본 연구자의 작품을 분석하였다. 본 연구자가 개인적으로 부여한 상징들은 작업에 보다 풍부하고 새로운 의미들을 내포시켜 준다. 낡은 이동수단과 함께 연출한 물, 빛, 페인트, 자연, 동물 등을 제시하여 ‘유한함’, ‘불가항력’, ‘불가항력에 대한 저항’과 같은 개인적 상징을 부여하였는데, 본 연구자의 의지와 별개로 현재의 시대적 상황에 의해 만들어지는 새로운 상징과 의미가 생김을 알 수 있었다.

본 연구를 통해 회화에서의 상징은 작품을 완성시키는 요소가 아닌, 함축적 의미로 다양한 해석의 길을 열어주는 장치로써, 작품의 가치를 성장시키는 요소임을 확인하였다. 이러한 상징의 특징을 이해하고, 의식적으로 사용하는 시도들은 작업의 표면적 이미지 이상의 가치를 내포시켜주고, 작품이 성장하는 방향으로 안내하는 하나의 지침이 될 것이다.

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

상징은 물건, 동물, 소리 등 다양한 것들을 매개로 하지만, 매개체의 본질과는 다른 의미를 전달함으로써 다른 동물은 사용하지 못하는 인간만이 사용하는 고도의 정신작용이라고 할 수 있다. 따라서 상징은 인간만이 해석하며 느낄 수 있는 지적 능력이다. 상징은 언어로 표현하기 힘든 어떠한 관념을 이해시키기 위해 사용되며 상징을 인식한 사람은 어떠한 형식으로든 해석한다. 미술작품에서는 상징에 대한 이해가 없으면 작품 해석에 난항을 겪는다.

예술작품은 개인적인 창작욕망과 체험에 의해 제작되기도 하지만, 그 체험은 보통 사회에 속해서 경험함으로써, 필연적으로 그 시대의 사회현상이나 시대상을 투영하는 장치로 기능한다. 작가는 일상의 경험이나 여러 학습을 통해 내면의 의식을 시각적으로 구체화하면서 직·간접적으로 자신이 속한 사회의 가치관을 반영하는 것이다. 작가가 어떠한 대상을 표현하더라도 사회통념적인 부분이 완전히 배제될 수는 없다. 따라서 개인이 부여한 상징이라도 그 시대를 직·간접적으로 투영한다.

상징의 성질은 작품을 풍부하게 만드는 요소가 되며, 작품이 가치 또한 시대의 변화에 따라 새롭게 변하게 된다. 상징의 개념과 미술사적 의미에 대한 연구는 본 연구자의 작업의 표면적 이미지 이외에 내포된 의미를 고찰하게 만들어, 작업이 보다 심도 있고, 발전적인 방향으로 갈 수 있도록 도움을 준다. 또한 현시대 미술에서 없어선 안 될 중대한 요소가 된 상징의 흐름과 악은 작품을 읽는 하나의 방법이 되며, 작품을 보는 안목을 발전시킨다는 점에서 연구의 필요성이 있다.

본 연구에서는 보편적인 상징의 특징을 정리하고, 의식적으로 상징을 사용하기 시작한 상징주의의 작가들의 표현방식을 살펴봄, 회화에서 상징의 역사에 대한 이론적 배경을 정리하였다. 또한 본 연구자가 작업에 내포한 개인적 상징들과 깊은 연관이 있는 선행 작가들의 작품연구를 통해 근·현대 예술가들이 상징을 어떻

게 작품에 적용시키는지 알아보았다. 이를 통해 상징에 대한 기본지식을 확장하며, 본 연구자의 작업의 방식을 객관적인 관점에서 바라볼 수 있는 안목을 넓히고, 발전방향을 모색하는 것에 연구의 목적이 있다.

2. 연구 내용 및 방법

본 연구는 크게 ‘회화에서 상징에 대한 이론적 고찰’, ‘선행 작가 연구’, ‘연구자의 작품 분석’의 세 부분으로 구성되어있으며 그 내용과 방법은 다음과 같다.

첫째, 회화에서 상징에 대한 이론적 고찰로써 보편적인 상징의 개념을 정리하고, 회화(예술)에서의 상징이 보편적으로 쓰이는 상징과 어떠한 차이점이 있는가에 대해 정리하였다. 또한 상징을 의도적으로 사용하기 시작한 상징주의의 대표적 작가들의 표현 형식을 정리하여, 그들이 어떤 방식으로 작품을 제작했고, 어떠한 방향으로 변화했는지 알아보며 회화에서 상징의 흐름을 파악하였다.

둘째, 본 연구자의 작업에 내포된 상징과 연관성이 있는 선행 작가의 작품을 통해 근·현대 예술가들이 상징을 어떤 방식으로 사용해 왔는지 파악해보고, 어떤 방식으로 회화에 적용시킬 수 있을지 탐구해 보았다. ‘마르셀 뒤샹’의 작품을 통해 선택의 개념으로 예술에서 상징의 사용범위가 어떻게 넓어졌는지 알아보았고, ‘아나 갈라치오’와 ‘샘 테일러 우드’의 작품을 통해 작가들이 시간이라는 관념을 어떠한 방식으로 작품에 내포시키는지 알아보았다. 또한 ‘데미안 허스트’의 작품을 통해 죽음과 영원이라는 상반된 의미의 상징을 동시에 제시했을 경우의 나타나는 효과를 탐구해보았다.

셋째, 본 연구자의 작품을 분석하였다. 작품의 연구배경과 작품에 내포된 상징과 표현을 정리했는데, 현재의 작품을 시작하게 된 계기를 정리하여 작업의 변화 과정을 정리하였고, 개인적으로 작품에 내포시킨 상징을 분석하고, 현시대에 반영하여 가질 수 있는 새로운 상징에 대하여 탐구하였다. 작품의 소재로 선택된 사물들이 기존에 가지던 기능을 벗어나 어떠한 상징적 의미를 새롭게 갖는지 연구하였다.

II. 회화에서 상징에 대한 이론적 고찰

이 장에서는 상징의 개념을 정리해 봄으로써 일반적으로 사용되는 상징의 종류와 특징을 알아보고, 상징의 일반적 사용과 회화에서의 상징의 사용이 어떠한 차이가 있는지 정리하였다. 그리고 상징적인 표현이 새롭게 사용된 상징주의의 등장 배경과 작가들의 태도를 알아봄으로써 상징이 회화에서 어떤 의미를 갖는지 알아보았다.

1. 상징의 개념

상징이란 추상적인 개념이나 인식, 감정 등의 비가시적 관념들을 기호나 구체적인 사물로 나타내는 것을 뜻하는 사전적 의미가 있다. 논리적으로는 결합되기 어려운 두 가지를 매개하는 표현법이다.¹⁾ 대개 형상의 본래의 의미와는 다른 비본래적 의미를 갖는 경우가 대부분이고, 설명하기 어려운 의미나 관념을 간단하게 나타내기 위해 관련 있는 물상(物像)을 대표로 의미를 전달한다.²⁾ 상징과 기호, 은유를 같은 뜻으로 혼용하는 경우가 있는데, 기호는 사회적 약속으로 단순히 지시적 역할을 하고, 은유는 같은 뜻을 공통점이 있는 사물로 대신 비유하는 반면, 상징은 지극히 개인적인 표현 수단이 되기도 하고, 표면적인 것 이외의 의미를 내포하기도 하며, 표현하고자 하는 관념을 인과관계나, 공통점을 찾기 힘든 형상으로 대체하기도 한다는 점에서, 의미의 폭과 사용의 범위가 넓어 좀 더 함축적이고 다의(多義)적이다.

정신분석가인 칼 구스타브 융(Carl Gustav Jung)은 "어떤 말이나 이미지가 그것의 본질적인 의미 이상의 어떤 것을 내포하고 있을 경우, 그 말이나 이미지는 상징적일 수 있으며, 그것은 결코 정확하게 정의되거나 또는 남김없이 설명될 수

1) 월간미술(1999), 「세계미술용어사전」, 월간미술, p.226.

2) 미술도서편집연구소(1994), 「미술 인명 용어사전」, 우람, P.310.

없는, 보다 넓은 의미를 갖는다. 정의할 수도 없고 완전히 이해할 수도 없는 개념을 나타내기 위해 상징을 사용한다.”라고 말했다.³⁾ 즉 상징은 언어로는 설명할 수 없는 비가시적인 영역들을 인식하기 위한 수단인 것이다.

상징은 세 가지로 나누어 설명하곤 하는데, 크게 원형적, 관습적, 개인적 상징이 있다. 첫 번째 원형적 상징은 민족과 시대를 초월하는 상징으로, 인류나 집단, 대부분의 문화에서 통용되는 상징이다. 동서고금을 막론하고 하나의 대상이 유사한 상징적 의미를 떠오르게 한다는 특징이 있다. 대상의 특징을 비교적 직접적으로 반영한 직관적인 의미를 부여했다고 할 수 있다. ‘하늘=신, 절대자’, ‘불=재난, 소멸’, ‘물=생명’등과 같이 대부분의 문화권에서 통용되는 상징이다. 두 번째 관습적 상징은 문화나 사회적 관습에 의해 만들어진 상징으로, 특정한 사회 구성원들에게 오랜 시간동안 관례적, 문화적으로 사용되어, 의미가 보편화된 상징을 말한다. 같은 사물을 보고도 문화권마다 다른 해석이 나오게 되는 특징이 있다. ‘호랑이=한반도’, ‘대나무=지조, 절개’, ‘거북이=장수’등으로 특정 문화권에서만 통용되는 상징이다. 개인적 상징은 문학, 예술계에서 많이 쓰이는 상징으로, 개인이 특정 개체에 의미를 부여하는 상징이다. ‘캔버스에 맺힌 물방울=치유, 순환, 생명’, ‘동백=4.3사건’등으로 지극히 주관적인 관점으로 의미가 부여되지만, 몇몇 개인적 상징은 시대상과 일맥상통하여 시대적 표상이 되며, 초월적 상징으로 구분되기도 한다. 앞서 언급한 원형적, 관습적 상징은 사회적 약속 혹은 관례의 성향이 강한 반면, 개인적 상징은 사회적 약속이나 관습과는 무관하게 개인이 부여한 상징이기에 숨어있는 관념을 해석하기 어려울 때가 많다. 때문에 해석의 여지가 다양해지고, 개인의 창조적 능력이 중요시 되는 문학과 예술분야에서 새로운 방식으로 해석되는 경우가 많다.⁴⁾

세 가지의 상징의 특징이 조금씩 다르긴 하지만, 모든 상징은 비물질적, 비가시적 영역을 표현하기 위해 실체를 가진 물상(物像) 즉 ‘매개체’를 선택한다. ‘평화’라는 보이지 않는 관념은 ‘비둘기’라는 매개체를 통해 상징화되는 것이다.

상징은 문학, 정치, 종교 등 다양한 사회에서 사용되어져왔고, 시대의 필요에 따라서 새로운 상징이 생겨져왔다. 특히 회화에서의 상징은 이전에는 종교적이거나

3) 칼 구스타브 융(1983), 「인간과 상징(Man and His Symbols)」, 이부영 역(2013), 집문당, p.17.

4) 한국 문학 평론가협회(2006), 「문학비평용어사전」, 국학자료원, pp.146~147.

정치적인 관습적 상징의 사용으로 시작했지만, 근·현대 회화에서는 개인적 상징을 부여하며 새로운 의미를 내포하기도 하고, 여러 가지 상징들의 복합적인 관계를 통해 의미를 드러내기도 한다. 회화에서 상징은 다양한 관념을 전달할 수 있는 도구이자, 필수불가결한 존재로 다양하게 사용되고 있다.

2. 회화에서의 상징

회화에서 상징의 중요한 점은, 주어진 자신의 상태를 벗어나려는 인간 욕구의 구체화된 반영이라는 데에 있다. 그러나 상징의 ‘독법(讀法)’을 제시하는 것은 거의 불가능에 가까운 것이다. 상징은 일정한 법칙을 가진 성질의 것이 아니고, 어디까지나 비가시적인 관념의 정서적 이미지 혹은 의미이기 때문이다. 예술에서 상징은 고정된 특징에서 벗어남으로써 그 본질을 감춘다. 그러므로 상징적 표현은 개인적인 체험에 따라서 각기 다른 해석이 가능하게 되고 동일한 상징이라 할지라도 작가가 뜻하는 것과 관객이 받아들이는 것이 서로 다를 수 있다.⁵⁾ 이렇게 독법을 제시할 수 없는 상징의 특성은 오히려 작품을 더욱 풍부하고 다양한 해석을 가능하게 하는 요소가 되기도 한다.

회화에서 상징의 사용은 예술사 초반에는 관습적 상징과 같은 형태로 존재해 왔으나, 의식적으로 사용된 지점은 상징주의의 등장에서부터라 평가된다. 상징은 어떤 예술품에도 의도적이든 비의도적이든 필연적으로 내포된다. 상징이 포함되지 않는 미술은 없다고 해도 무방하지만, 회화에서의 상징을 이해하기 위해서는, 의식적으로 예술작품에 상징이라는 방식을 넣기 시작했던 상징주의의 이해와 상징주의 작가들의 표현형식의 이해가 필요하다.

미술에서 상징주의(symbolisme)란 자연주의의 유물론적⁶⁾ 태도에 대해 정신주의적이고 관념적인 반동으로 발생한, 예술계의 특별한 움직임을 말한다. 상징주의는 정의영역이 넓고 모호하며 영향 범위가 아주 넓은 사조이다. 상징주의가 문학

5) 정순영(2005), “상징적 이미지의 회화적 표현 연구”, 석사학위논문, 성신여자대학교 대학원, pp.4~5.
6) 유물론 : 만물의 근원을 물질로 보고, 모든 정신 현상도 물질의 작용이나 그 산물이라고 주장하는 이론이다.

전반과 예술의 여러 장르에 미치는 영향력과 상호관계들은 쉽게 정리할 수 없다.7) 다만 회화에서 상징주의는 1880년대 후반을 전후로 수면위로 드러나 19세기 말에 사라진 사조로 프랑스, 영국 등의 유럽을 중심으로 성행한 문화, 예술사조로 정리하고 있다.

상징주의는 문학계에서부터 시작되었는데, 문학계에서 상징주의 선언이 있었던 1886년, 에밀 베르나르(Emile Bernard)와 루이 앙크탱(Louis Anquetin)이라는 두 화가는 ‘상징주의의 사상이 회화 기법보다 우위를 차지하는 것을 인정함으로 인상주의를 포기한다.’라는 결정을 내렸다. 인상주의가 대략 10년밖에 존속하지 못했던 이유는 색채와 빛이 변하는 방식에 대한 견해의 차이 때문이었다. 빛과 색채에 대한 태도만으로는 작가가 나타내고자 하는 모든 것을 표현하지 못한다는 사실을 인상주의 화가들도 깨닫는다. 사실주의의 추구는 더 이상 발전 가능성이 없음이 확고해졌던 그즈음에, 영적인 상상력을 통해 상징적으로 예술을 전달하려는 욕구와 환상과 꿈에 대한 관심이 높아져갔다.8) 이후 예술가들은 신흥예술인 상징주의의 사상을 받아들이고 새로운 예술적 시도를 시작했다.

상징주의 화가들은 부르주아의 물질주의를 혐오했고, 그들의 관습이 예술에 악영향을 끼친다고 생각하였다. 그들은 과학과 이성에 대한 맹신의 삶에서 벗어나고자 하여, 감정과 꿈과 신화 같은 비가시적 영역의 표현을 시도하였다. 이는 인상주의의 일상성과 표면적 재현을 버리고, 감정과 정신세계를 시각화하려는 시도였다.

1) 비가시적 영역의 가시화

미술에 있어서 상징주의는 문학계의 상징주의 시인들의 영향을 받아 뒤늦게 나타난다. 상징주의 초반에는 신화나 전설 같은 이야기를 재해석하여 표현하곤 하였는데 이는 인상주의와 같은 표면적 재현에서 벗어나 내적 세계를 표현하려는 시도였다. 시각적 효과나 아름다움의 추구보다는 작품에서 어떠한 메시지를 전하려는 방식으로 반사실주의 성향이 강하다.

상징주의 초기에는 표면적 재현에서 벗어난 주제를 신화나 종교적 이야기에서

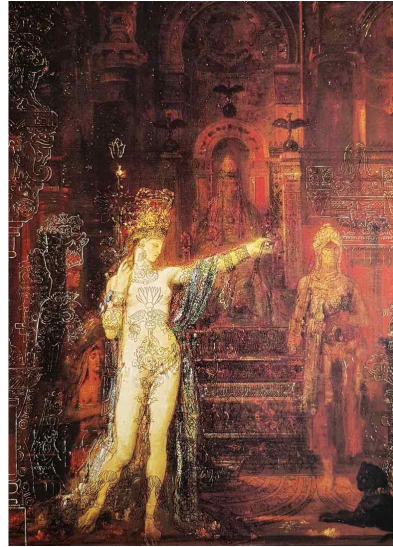
7) 김경란(2005), 「프랑스 상징주의」, 연세대학교 출판부, pp.9~18.

8) 이재영(1998), "상징주의 회화의 표현방법에 관한 연구", 석사학위논문, 동아대학교 대학원, pp.12~16.

찾곤 했는데, 이러한 특징은 구스타브 모로(Gustave Moreau)의 작품에서 잘 드러난다. 모로는 상징주의의 초반에 역사와 신화, 종교적 주제를 바탕으로 작업을 하며 상징주의의 선구자적 화가로 여겨졌다.



<그림 1> 구스타브 모로
「오이디푸스와 스펡크스」, 1864



<그림 2> 구스타브 모로
「헤롯왕 앞에서 춤추는 살로메」, 1876

모로의 작품 「오이디푸스와 스펡크스」 <그림 1>는 많은 상징주의 작가들에게 영감을 준 작품이다. 이 작품은 오이디푸스가 스펡크스의 수수께끼를 풀고 왕이 되지만 결과적으로 수수께끼를 풀어냄으로써 파멸을 맞이한다는 이야기를 바탕으로 그려진 작품이다. 모로의 작품에서 여자 주인공들은 남자를 파멸로 이끄는 존재로 묘사되곤 한다. 이 작품에서도 스펡크스는 여성으로 그려졌으며 위협이나 협박하는 모습이 아닌 유혹을 하는 모습으로 그려져 있다. 모로의 다른 작품 「헤롯왕 앞에서 춤추는 살로메」 <그림 2>에서도 이러한 점을 볼 수 있는데, 그림에 등장하는 살로메라는 여인은 헤롯왕 앞에서 아름다운 춤을 추고, 헤롯왕이 소원을 말하라고 하자, 세례자 요한의 목을 달라고 한다는 이야기를 다룬 작품이다.

모로가 지속적으로 남성을 파멸에 이르게 만드는 여성상을 작품의 소재로 삼은 것으로 보아 하나의 이야기를 전달하려는 의도보다는, 욕망의 경계나 경고 같은 교훈을 주거나, 죽음의 이미지로 두려움을 전달하려는 의도가 크다고 볼 수 있다. 이러한 면모는 상징주의의 초기의 내적세계의 가시화를 시도하는 대표적 특징으로 볼 수 있다. 모로는 회화가 단순히 시각적인 아름다움 보다는 메시지를 전달해야

한다고 믿었고, 이러한 비가시적 사고와 관념을 조형적 언어로 표현하고자하였다.⁹⁾

신화를 바탕으로 새로운 관념을 전하려는 시도는 폴 고갱(Paul Gauguin)의 작품에서도 볼 수 있다. 폴 고갱은 미술사에서, 특히 후기 인상주의와 상징주의 미술에서 중대한 영향을 끼친 화가이다. 그는 인상주의에 한동안 머무르며 화가로서의 입지를 다졌으나, 빛에 대한 과학적인 분석과, 색채 등 작품의 외형적인 것에 치중하는 인상주의의 한계를 느끼게 되었다. 그러던 중 고갱은 에밀 베르나르(Emile Bernard)¹⁰⁾라는 화가를 만나 상징주의와 예술에 관한 서로의 생각을 교환했고, 이 시기에 고갱은 작품에 기술적 증진과 도상학적 혁신을 이룬다. 베르나르의 그림은 새로운 회화의 가능성을 보여주었다.



<그림 3> 에밀 베르나르,
「초원의 브르타뉴 여인들」, 1888



<그림 4> 폴 고갱,
「설교 후의 환영」, 1888

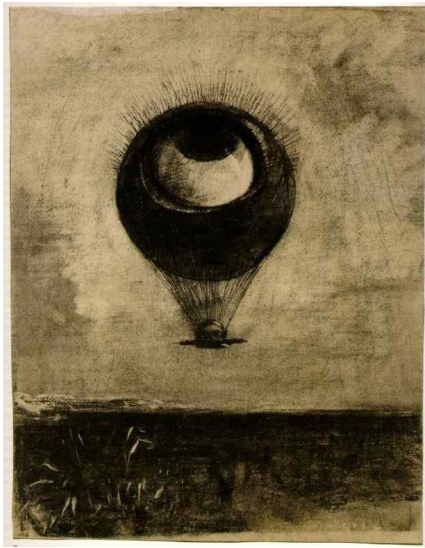
베르나르는 상징주의자들과 함께 다음과 같이 주장하였다. “모든 과도한 시각은 자연의 인상보다는 복잡한 사실의 세계를 보여, 정신을 어지럽게 하고 우리의 눈을 지배한다. 그곳에서 의미를 끌어내어 단순화해야한다.”¹¹⁾ 베르나르의 이러한 관점들을 잘 보여주는 작품 「초원의 브르타뉴 여인들」 <그림 3>은 이차원적의 공간감과 형태를 검은 선으로 나타낸 혁신적인 회화였다.

고갱은 베르나르의 작품에 깊은 감명을 받고, 「설교 후의 환영」 <그림 4>을 완

9) 김효성(2010), “19세기 회화에 나타난 상징성 연구”, 석사학위논문, 강원대학교 대학원, pp.30~33.
10) 에밀 베르나르 : 프랑스의 화가, 고희와 고갱의 친구이며, 작가로서도 인정받았다. 순수한 색, 면과 검은색 윤곽선을 토대로 한 '클루아조니즘'이라 불리는 기법의 창시자이다. 르네상스의 화가들에게 영향을 많이 받았고, 고갱과 함께 공동작업을 하였다.
11) 존 리월드(1986), 「후기 인상주의의 역사(Post-impressionism : from van Goah to gauguin)」, 정진국역(2006), 까치글방, p.122.

성한다. 이 작품은 성경의 일화를 소재로 그린 작품이지만, 종교적 이야기나 종교적 상징에 비중을 두지 않고, 자신이 느낀 인상과 관념을 조형언어로 표현했다. 그리고 이 작품을 본 시인이자 미술평론가인 G. 알베르 오리에¹²⁾가 당시 상징주의 미술의 핵심인물로 고개를 지목할 정도로 호평을 받았다.

오딜롱 르동(Odilon Redon)의 작품 역시 비가시적인 내면의 관념을 작품을 통해 전하려하는 면모를 보이는데, 문학에 빠져있던 르동은 문학계에서 시작된 상징주의를 어느 예술가보다 빠르게 미술에 연결시켰고, 그의 작품에는 초기 상징주의의 특징이 잘 드러나 있다. 그의 작품은 허약한 유년기 시절 위로가 된 음악과 시와 철학, 그리고 문학을 통해 영감을 얻곤 했다.



<그림 5> 오딜롱 르동
「눈-기구」, 1878



<그림 6> 오딜롱 르동
「슬픈 상승」, 1879

「눈-기구」 <그림 5>과 「슬픈 상승」 <그림 6>에서 볼 수 있듯이 르동은 표면적인 아름다움을 추구하지 않고, 재현적인 작품에서 벗어나 상상과 신화의 소재를 통해 비가시적 관념을 표현하고자 하였다. 두 작품은 당시 근대 과학 발전의 상징인 열기구를 인체와 접목시켜 표현했는데, 1970년 보불전쟁에 참전한 르동이 보았던 새로운 운송수단(열기구)을 신체이미지와 결합시킨 작품이다. 「슬픈 상승」에서 등장하는 열기구에 매달린 날개달린 머리는 그리스신화의 잠의 신인 히프노스(Hypnos)인데, 당시 인간의 내면을 탐구하고자 했던 최면과 무의식의

12) 가브리엘 알베르 오리에 : 프랑스의 시인이자 미술평론가 상징주의 운동에 관련한 미술평을 했고, 많은 상징주의 예술가들이 귀감이 되었다.

세계를 상징적으로 나타내는 신이다. 이는 르동 내면의 어두운 이야기를 하고자 했음을 유추할 수 있는데, 르동의 허약한 신체와 화단의 냉담함, 남동생과 여동생, 친구의 죽음과 아들의 죽음 등을 견뎌내야 했던 불안정한 내면세계를 반영한 것으로 보인다. 르동은 그의 초기작에서 비물리적, 비가시적 영역을 그로테스크하고 낯선 이미지로 표현하며 당시회화에서 볼 수 없던 환상성을 보여준다.

상징주의의 초반에는 이렇듯 물신주의에 대한 반발적인 성향으로 과학과 이성을 배제하고, 인간의 내면을 표현하려는 시도를 하였고, 그 시도는 신화와 성경 속의 이야기를 바탕으로 하곤 했다. 이러한 시도들은 다음세대 작품들의 밑거름이 되어 회화를 새로운 방향으로 이끌기 시작한다.

2) 비가시적 영역의 색채적 표현

샤를 보들레르(Charles Pierre Baudelaire)¹³⁾는 색채의 조화는 물론 색채와 주제의 일치는 예술이 지향하는 가장 높은 차원을 위해 중요한 역할을 한다고 보았다. 감각적인 색채로 입혀진 형태는 그 자체가 상징성을 갖고 형태와 색채의 일치는 멜로디나 하모니를 연상하게 된다고 주장했다. 상징주의 작가들은 이러한 주장들을 받아들였고, 이를 바탕으로 색채가 독립성과 주관성을 갖는 것이 매우 중요하고, 심리적 영향을 주기 때문에 감정전달에 효과적인 조형요소라 생각했다. 그들은 순수성을 지닌 순도 높은 원색에 가까운 색채를 사용하기 시작했고, 인간본연의 감정을 순수한 색채로 표현할 수 있다고 믿었다.¹⁴⁾

앞서 언급한 오딜롱 르동의 초기 작품들은 목탄과 석판화 위주의 무채색으로만 이루어진 작품들로, 르동의 암울한 현실들을 반영한다고 볼 수 있는, 그로테스크하고 어두운 색채의 작업이 주를 이루는 면모를 보이지만, 중반과 후반 작품들은 그에 반해 화사한 색채를 보여준다. 르동의 원색에 가까운 색채의 사용은 고갱과 보들레르의 색채주장에 공감하는 부분도 작용했지만, 르동의 작품이 화단과 대중들에게 점차 인정받기 시작했던 점, 49세가 되어서 탄생한 둘째 아들 등 그의 생활이 긍정적으로 변화한 점도 작용한 것으로 보인다.

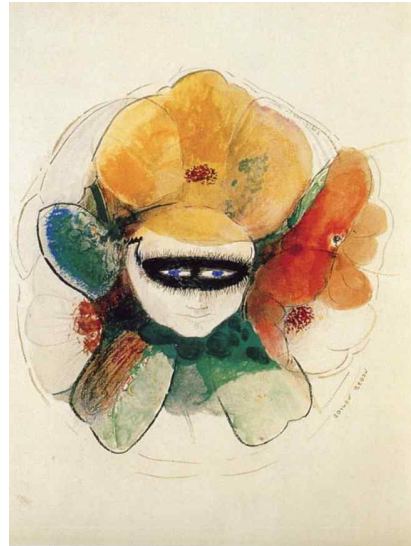
13) 샤를 보들레르 : 프랑스의 시인, 시집 ‘악의 꽃’, ‘상용’ 등을 쓴 상징주의 문학의 대표 작가이며, 그의 주장들은 상징주의 미술에도 중대한 영향을 끼쳤다.

14) 이선영(2011), “고갱의 종합주의”, 석사학위논문, 관동대학교 대학원, p.15.

르동은 특히 꽃을 매개체로 생명의 상징을 들어내곤 했다. 나이가 들어가는 르동에게 꽃은 여러 상징성을 보였을 것이다. 꽃은 젊음, 지나가버린 시간, 시들어 버리고 마는 아름다움, 활짝 피었다가도 결국은 꺼지고 마는 삶을 상징한다. 그러나 르동에게 무엇보다 꽃이라는 소재의 선택은 결국 정신적이고 추상적인 관념을 전달하기 위한 색채와 선, 형태라는 조형적 표현 형식의 탐구를 위한 것이었다.¹⁵⁾



<그림 7> 오딜롱 르동,
「꽃다발」, 1903-1905



<그림 8> 오딜롱 르동,
「가면을 쓴 아네모네」, 연도미상

「꽃다발」 <그림 7>과 같이 다양한 색채의 사용으로 장식적이고 추상적인 표현을 보여주는 꽃 작품이 있는 반면, 「가면을 쓴 아네모네」 <그림 8>처럼 꽃에 사람의 형상을 넣어 다시 내면의 감정과 관념을 시각화하려 했던 작품도 있다. 모두 화사하고 원색에 가까운 색채가 돋보이며 그의 긍정적인 감정을 색채만으로 짐작할 수 있다.

폴 고갱 또한 색채로써 인간의 내면을 표현하고자 시도하였는데, 먼저 회화를 음악에 대입시키면서 발전해나갔다. 그는 자연으로부터 추상을 이끌어내는 것은 음악이라 믿었고, 어떤 개념도 직접적으로 표현하지 않는 교향악과 닮아야 한다고 주장했다. 음악에서 여러 악기의 소리가 조화를 이루듯이 회화의 요소들도 전체적인 조화를 이루어야 한다는 것이다.¹⁶⁾ 이러한 고갱의 생각은 그의 작품 「즐거움」 <그림 9>에 잘 나타난다.

15) 이영임(2013), “오딜롱 르동의 삶과 작품에 관한 연구”, 석사학위논문, 호남대학교 대학원, p.45.

16) 프랑수아즈 카생(1994), 「고갱」, 이희재 역(1996), 시공사, p.13.



<그림 9> 폴 고갱, 「즐거움」, 1891

「즐거움」에서는 인간과 개가 같은 공간 안에서 대등하게 있는 모습을 그리고 있다. 이것은 자연과의 조화를 나타내며, 원경에 있는 신상 앞에서 춤추는 사람들의 모습에서 음악과 종교성의 조화를 엿볼 수 있다. 한편으로 무용과 연극의 요소를 암시하는 듯하다. 원색의 사용은 음악적 표현을 한 것으로 보이는데, 이는 앞서 언급한 보들레르의 “감각적인 색채로 입혀진 형태는 그 자체가 상징성을 갖고 형태와 색채의 일치는 멜로디나 하모니를 연상하게 된다.”¹⁷⁾는 말에 영감을 받은 것으로 보인다.

고갱은 특히 원시미술에 관심이 많았다. 그는 타이티에서 원시미술이 가지는 장식성과 단순성에 관심을 가지기 시작했는데, 그는 대상의 단순화가 무엇보다 중요하다고 생각했다. 이는 명암이나 형태 보다 색채를 부각 시키기 위함이었다. 고갱은 원시미술의 단순한 형태와 색채를 이용하면 감정적 표현이 쉽고, 보다 본질적이고 내재된 관념을 표현 할 수 있다고 생각했다. 대상의 단순화는 작품의 본질에 대해 고민하게 만드는 장치로서의 역할이 있었다. 때문에 상징주의 작가들은 대상의 단순화를 통해 색채에 집중하는 면모를 보인다.

고갱이 보여주는 회화세계는 사물을 개념적으로나 설명적으로 묘사하는 것이 아닌, 비가시적인 것을 가시적으로, 관념을 통해서 상징적으로 표현하는 방식으로 드러낸다.¹⁸⁾ 고갱은 인상주의 이후 회화가 나아가야 할 새로운 방향을 제

17) 로저 스크러턴(1994) 「미학의 이해(an understanding of aesthetics)」, 김경호 역(1996), 지문당, pp.86~89.

18) 프랑수아즈 카생(1994), 전개서, p.48.

시했다. 그 방법은 비가시적인 영역들을 표현하기 위한 수단, 즉 상징을 사용하는 것이었다.

3) 개인적 감정과 관념의 표현

상징주의 초기의 시도들은 회화로써 어떠한 메시지나 관념을 전달할 수 있는 가능성을 제시해 주었고, 회화가 가졌던 한계를 개방해 주었다. 상징주의 초기에는 공익적인 교훈이나 새로운 영역의 비가시적 관념들이 주제가 되었다면, 상징은 점차 작가가 개인의 감정이나 관념을 표현하는 수단이 되기 시작한다.

아르놀트 뵘클린(Arnold Böcklin)은 어느 상징주의 화가들처럼 전설, 신화 속 이야기들을 그리곤 했지만, 점차 이를 배제하고 개인적이고 상징적인 회화로 발전시켜 나갔다. 뵘클린의 작품은 암시적 상징들로 모호함이 느껴지는 독창적 작품세계를 보여준다. 그의 작품에는 음울한 북유럽의 불안한 정서와, 전쟁과 혁명의 시대의 공포에서 기인한 죽음의 상징이 깊게 서려있다.¹⁹⁾



<그림 10> 아르놀트 뵘클린, 「죽음의 섬」, 1880



<그림 11> 아르놀트 뵘클린, 「페스트」, 1898

「죽음의 섬」<그림 10>은 5개의 연작이 있는 뵘클린의 대표작으로, 어두운 바다 가운데 있는 섬에 누군가 배를 타고 도착한 장면을 묘사하고 있다. 섬 가운데 자라 있는 사이프러스나무는 망자에 대한 애도를 뜻하는 나무로 묘지목으로 주로 사용

19) 박연경(2020), “전염병으로 인한 사회적 변화로서 제한적 일상 표현 연구-covid-19 팬데믹을 소재로 한 연구작을 중심으로”, 석사학위논문, 부산대학교 대학원, p.8.

되는 나무이다. 그리스 신화의 망자를 저승으로 이끄는 뱀사공 카론을 연상하게 하는 신화적 요소가 보이지만, 섬이나 섬 가운데 자란 나무, 섬을 깎아 만든 듯 한 건축물은 작가에 의해 창조된 연출로 보이고, 이는 신화적 요소에서 벗어나려는 면모로 보인다.

「페스트」 <그림 11>은 갖가지 전염병이 도사리고 있는 당시 스위스의 모습을 작가의 상상력을 더해 표현한 작품이다. 화면 중심에 검은 동물을 타고 날아다니는 저승사자로 보이는 존재가 사람들을 공격하는 모습이다. 저승사자라는 비가시적인 존재를 형상화하여 마을을 배회하는 모습은 악몽을 재현한 것 같기도 하며, 공포심이라는 감정을 표현한 것 같기도 하다. 이 작품역시 신화를 참고한 것으로 보이는데, 이집트 신화의 낮을 든 사신인 그림리퍼를 참고한 것으로 보이나, 배경은 당시 시대의 건축물들로 작가의 창조적 연출임을 알 수 있다.

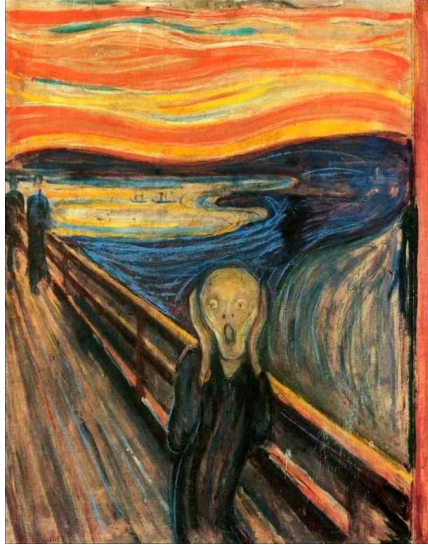
뵘클린의 두 작품은 모두 죽음에 대한 개인적인 감정을 내포하고 있는데, 이는 암울한 시대상과 연관되기도 하지만, 14자녀 중 8명을 전염병으로 잃은 뵘클린의 개인적 불우한 가정사를 반영한 작품으로 해석된다. 뵘클린이 “모든 그림은 하나의 이야기를 들려줘야 하며, 한편의 시가 그렇듯 관람자들에게 생각을 하게 만들어야 하며, 음악 같은 감흥을 주어야 한다.”²⁰⁾ 그는 작품 이면에 또 다른 의미를 전달하려 했고, 그 의미는 그가 경험한 죽음과, 고통의 요소로 표현되었다.

에드바르 뭉크(Edvard Munch)는 작품에 신화적 요소를 배제한 작업을 보여 주며 개인적 관념을 드러낸다. 뭉크는 표현주의의 선구자로 더 많이 거론되는 작가이긴 하지만, 상징주의의 마지막에 거론되는 작가이기도 하다. 뭉크를 포함한 표현주의자들의 목표는 사물의 밝은 측면만 골라서 보는 것을 거부함으로써 사람들에게 충격을 주는 것 이었는데 이러한 그들의 방식은 상징주의의 방식과 유사하며, 오히려 상징주의라는 명칭이 어울리기도 한다.²¹⁾ 뭉크는 그 중에서도 정점이라 평가받으며, 실제 그의 절망적 삶은 작품에 설득력을 더 하며, 개인적 감정이라는 보이지 않는 관념을 직관적으로 전달한다.

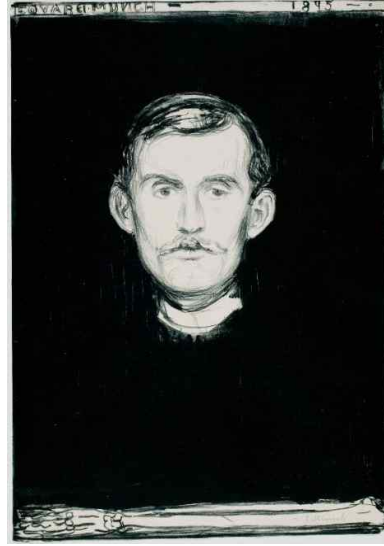
20) 두산백과, 「아르놀트 뵘클린」,

<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1103558&cid=40942&categoryId=34391>

21) E.H. 고프리치(1980), 「서양미술사(The Story of Art)」, 백승길·이중송 역(1997), 예경, pp.563~567.



<그림 12> 에드바르 뭉크,
「절규」, 1893



<그림 13> 에드바르 뭉크,
「팔뚝이 있는 자화상」, 1895

「절규」<그림 12>의 중앙의 화면을 가르는 대각선의 난간과 핏빛 구름은 날카로움과 불안정함을 암시하며, 비명을 지르는 사람은 그 불안감을 가증시킨다. 뭉크는 “... 해가 지고 있었고, 구름은 핏빛으로 붉게 물들고 있었다. 나는 자연을 관통하는 절규를 느꼈다. 비명을 들은 것 같았다...”²²⁾라고 작품에 대한 기록을 남겼는데, 그림 속 남자는 그저 비명을 지르는 사람을 표현하려는 것이 아닌, ‘비명소리’를 표현하려 했다고 추론할 수 있다. 「절규」는 개인적으로 경험한 상황을 개인적 감정을 투영하여 직관적으로 관람자들에게 전해준다.

뭉크의 「팔뚝이 있는 자화상」<그림 13>도 흥미로운 지점이 있다. 「팔뚝이 있는 자화상」은 뭉크의 자화상 중 가장 유명하다고 알려져 있다. 일반적인 자화상이었다면 평범한 습작정도로 여겨졌을 이 석판화에, 뭉크는 ‘팔뚝’라는 상징의 매개체를 던져놓았다. 그리고 일반적 판화와는 달리 작품을 완성시킨 후 서명한 것이 아니라, 서명이 판화와 함께 ‘새겨져’있다. 이는 묘비에 망치와 정으로 영원한 이름을 새기는 것 같은 행위를 연상시킨다. 팔뚝이 삶과 죽음의 덧없는 속성을 상징한다면, 그 위에 있는 머리는 예술작품에 나타나는 불멸의 사상을 상징한다.²³⁾

22) 요세프 파울 호딘(1996), 「질망에서 피어난 매혹·에드바르 뭉크(Edvard Munch)」, 이수연 역(2010), 시공아트, pp.53~55.

23) 이리스 뮐러 베스트에르만(1994), 「뭉크, 추방된 영혼의 기록(Munch by himself/Muller Westermann, Iris)」, 홍주연 역(2013), 예경, p.33.

또한 주목할 점은 그가 팔뚝 속에 내재된 ‘죽음’ 혹은 ‘죽어도 남아있는 것’ 등의 상징을 끌어내어 제시했다는 점이다. 이는 개인적으로 상징을 부여하여, 예술에 지극히 개인적 관점을 제시할 수도 있다는 점을 보여준다. 이전 회화들의 상징이 신화, 종교적인 상징에서 완전히 벗어나지 못했던 부분과 대비되는 모습이다.

몽크는 이외에도 ‘생의 프리즈’연작으로 실존적인 생의 여러 모습과 관능적인 욕망, 질투, 사랑과 죽음의 극단적인 감정선 등을 자신의 개인적인 체험적 사고를 통해 상징적인 언어로 심화하여 잔인하고 암울하며 고통과 원한에 찬 듯한 다양한 내면세계를 표현하였다.²⁴⁾ 몽크는 밝은 측면만 골라서 보는 이전의 회화의 방식을 거부하고, 추하고 어두운 면모를 의도적으로 보여줌으로써 충격을 주는 작업을 해왔다. 그는 그의 절망적 삶을 토대로 지극히 개인적인 상징들을 이미지와 색채를 통해 표현했다.

회화에서 상징의 사용은 이처럼 재현적인 것에서 벗어나려는 노력에서 시작되었고, 공익적인 교훈이나 메시지를 전달하는 시도에서 점차 색채나 표현으로써 감정이나 음악적 표현을 시도한다. 이후 상징은 개인적인 감정과 관념을 담는 도구로 사용되기 시작했고, 이러한 시도들은 다음 시대의 예술가들에게 귀감이 되며, 나아갈 방향을 제시해 주었다.

대체적으로 상징주의는 19세기 말에 끝난다고 정의된다. 문학에서 시작된 상징주의는 문학에서 상징주의가 쇠퇴됨에 따라 자연스럽게 미술계에서도 사라졌다. 상징주의의 암시적 기법과 모호한 영역의 표현, 난해함, 이상주의, 선민의식과 같은 요소들은 대중을 외면한 작은 집단의 운동일 뿐이었고, 합리주의가 만연한 시대상과는 맞지 않아 자연스럽게 쇠퇴된 것이다. 하지만 상징주의가 있었기에 다음시대의 미래주의와 다다이즘 등의 새로운 미술운동이 개화할 수 있었다.²⁵⁾ 상징주의가 비록 다른 미술사조에 비해 자주 언급되지는 않으나, 예술에서 상징의 사용만큼은 사라지지 않고, 점차 진보하여 근, 현대미술에서는 보다 고차원적인 방법으로 사용되고 있다. ‘상징’이라는 강력한 도구의 존재 때문에 상징주의는 세기를 넘어서도 계승되고 변화하며, 어떤 의미에서는 더욱 개화하였다.

24) 이하경(2015), “융의 분석심리학 관점에서 본 시각예술 상징의 표상적 특성연구”, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원, p.67.

25) 김경관(2005), 「프랑스 상징주의」, 연세대학교 출판부, pp.76~81.

Ⅲ. 선행 작가 연구

이 장에서는 근·현시대 예술가들 중 상징적 표현들이 본 연구자의 작품에 참고 될 만한 작가들을 탐구하여 어떠한 방식으로 상징을 작품에 내포하였는지 알아보고, 회화에 어떤 식으로 적용할 수 있을지 연구하였다.

이번 장은 총 네 명의 작가에 대해 알아보았다. 선별한 작가들은 회화작업을 주로 하는 작가들이 아니지만, 작업에 내포된 상징들이 본 연구자의 작업과 밀접한 연관성이 있는 작가들이다. 먼저 ‘마르셀 뒤샹’의 작품을 통해 선택이라는 개념을 탐구해 보았고, ‘아냐 갈라치오’와 ‘샘 테일러 우드’ 두 작가를 통해 예술가들이 시간이라는 관념을 어떤 방식으로 표현하는지 알아보았다. 그리고 ‘데미안 허스트’의 작품을 통해 유한함과 죽음의 상징을 어떠한 방식으로 표현했으며, 상반된 의미의 상징을 병치하는 방식의 효과를 알아보았다.

1. 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp) - 선택과 본연의 기능변화

상징주의 작가들의 다양한 시도에 영향을 받아 19세기 이후에는 새로운 상징적 표현을 시도하는 예술가들이 등장했다. 그리고 20세기 미술은 기존의 가치에서 완전히 벗어나려는 과격하고 혁명적인 시도를 시작한다. 작가들은 새로운 기법이나 실험을 함으로써 그들의 가치관을 시각화시키려하려 한다. 그 결과로 제시한 작품들은 작가 개인의 주관적 언어로 표현되며, 작가의 주체적 힘을 드러내기 시작한다.

마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)은 현대미술의 시작이라 불릴 만큼 중대한 의미를 갖는 작가이다. 뒤샹의 작품은 입체조형 작업이 많고, 개념적인 작품이라 본 연구자의 작업과 비교적 관련성이 적다고 볼 수 있지만, 뒤샹의 예술품을 ‘선택’한다는 개념은, 작가가 예술작품의 재료로서 선택한 사물의 본질적 기능은 사라지고 새로운 의미가 생긴다는 개념으로, 본 연구자의 작업에도 깊이 적용되며,

현시대 예술에서 모든 예술품이 작가의 선택이 적용된다는 점과, 그의 개념이 회화에도 적용된다는 부분에서 연구의 필요성을 느꼈다.

프랑스 출생인 뒤상은 미국으로 망명 전 유럽의 미술계에서 활동을 하며, 상징주의, 입체주의, 미래주의 등 여러 미술 사조를 수용하며 발전해나갔으나, 점차 유럽 모더니즘에 대한 반미술 적인 태도로 작품에 임했다. 이후 기성품(레디메이드)을 미술작품으로 제시하면서 개념미술의 창시자라 불리게 되었고, 오늘날에는 미술의 이정표가 된 작가라 평가받는다. 뒤상의 작품들은 미술의 본질을 표현하는 상징들이었고, 그가 말하려는 본질은, 미술은 논리로 정의될 수 없기에 예술가에게 선택된 어떤 것이라도 예술작품이 될 수 있다는 것이었다.

뒤상은 “어떤 것이라도 표현할 수 있는 언어를 구사하는 일이란 불가능하다. 생각을 말이나 문장으로 표현하려는 순간 우리의 생각은 달라진다.”라고 했다. 그는 일상에도 간접적인 표현을 선호했고 모호한 상징적 언어를 구사했다.²⁶⁾ 그의 모호한 태도는 작품이 기존의 가치에서 벗어나 새로운 의미와 상징을 갖게 만드는 하나의 좋은 방법이었다. 그의 말대로 작품을 문장이나 언어로 표현하려는 순간 본연의 생각이 달라지기에 작품의 의미가 퇴색되고, 동시에 작품을 문장이나 언어로 규정해버리게 된다. 또한 정답을 제시함으로써 수많은 해석의 여지가 사라지게 됨으로 그가 작품에 대해 모호한 입장을 고수했던 것은 현명한 방법이었다.



<그림 14> 마르셀 뒤상, 「샘」, 1917

뒤상은 20여개의 레디메이드를 ‘선택’했지만, 창고에 두었다가 버려지곤 했다. 뒤상의 레디메이드는 작품자체가 중요한 것이 아닌 그것을 제시함으로써 갖는 상징이 중요했기 때문이었다. 뒤상의 가장 주목해야할 작품인 「샘」 <그림 14>의 운명도 마찬가지로 하찮게 보관되다 잃어버렸고, 훗날 한정판으로 제작되었다.

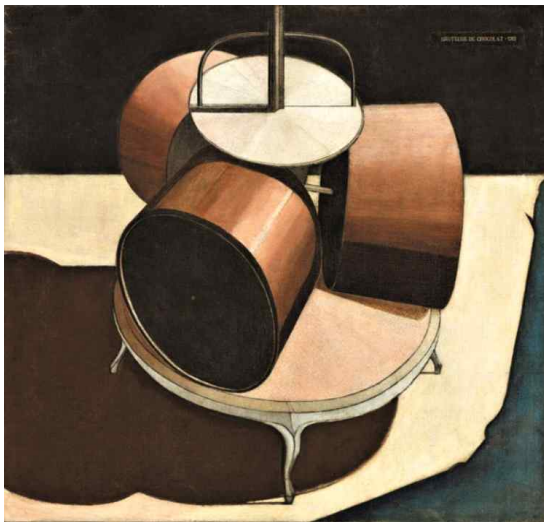
뒤상이 생각하는 미술의 본질은 아이디어와 내러티브²⁷⁾였다. 레디메이드의 제시는 아이디어와 내러티브를 드러내기 위한 수단일 뿐 목적은 아

26) 김광우(2019), 「마르셀 뒤상」, 미술문화, p.15.

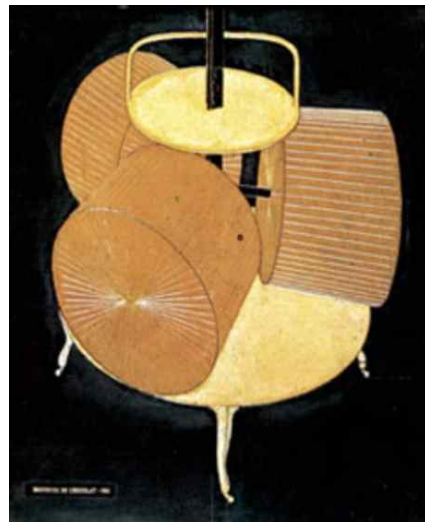
27) 내러티브 : 이야기 또는 이야기를 만드는 것. 어떤 사물이나 사실, 현상에 대해 일정한 줄거리, 혹은 이야기를 가지고 하는 말이나 글을 말한다.

니었다. 뒤상은 「샘」을 통해 작품이 외부에서 부여되는 조건에 의해 결정된다고 주장했다. 소변기는 유일한 것도 아니며, 창작물도 아니며, 그 안에서 예술적 감성을 발견하기도 어렵다. 그러나 소변기는 「샘」이 되었고, 작품이라는 영역에 도전하였다. 그때 소변기가 예술작품이 되는 과정에 개입한 요소들로는 우선 작가의 선택과 명명작업이 있었다.²⁸⁾ 소변기를 볼 때 단지 소변기일 뿐이지만, 「샘」이라는 제목을 보는 순간 제목과 소변기사이의 상관관계를 생각해보게 된다. 작가가 제시한 소재는 감상자와 작품 사이의 중계자로서, 작가의 개념적 요소를 부각시켜 주는 것이다. 이는 소재를 선택하고 명명하는 회화에서도 적용될 수 있음을 알 수 있다.

뒤상의 레디메이드의 핵심은 ‘선택’이었다. 회화에서도 대상의 이면에 있는 의미를 드러내기 위해 소재를 ‘선택’한다. 또한 그림도 하나의 오브제이며, 예술가가 사용하는 물감의 튜브는 모든 공업적 레디메이드의 산물이기 때문에 모든 회화는 만들어진 레디메이드라고 할 수 있는 것이다.²⁹⁾



<그림 15> 마르셀 뒤상,
「초콜릿 분쇄기NO.1」, 1913



<그림 16> 마르셀 뒤상,
「초콜릿 분쇄기NO.2」, 1913

뒤상의 레디메이드는 그의 회화작업에서도 볼 수 있다. 「초콜릿 분쇄기 NO.1」 <그림 15>, 「초콜릿 분쇄기 NO.2」 <그림 16>는 뒤상의 첫 레디메이드가 만들어지기 전에 그렸던 유화작품으로 그리는 행위가 추가되었을 뿐, 레디메이드의

28) 전휘연(2002), 「아방가르드란 무엇인가」, 민음사, p.63.

29) 이형민(1986), “다다의 반예술성에 관한 연구”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원, p.10.

핵심인 ‘선택’의 개념을 반영하고 있다. 뒤상은 과자가게 진열대에 있는 초콜릿분쇄기를 선택하여 캔버스에 옮겨 그렸다.

뒤상은 이 작품에 대해 “나는 늘 회전이 필요하다는 점을 인생을 통해 알았다. 회전 그것은 일종의 자아도취이다. 기계는 원을 그리며 회전하면서 놀랍게도 초콜릿을 생산해낸다. 난 그 기계에 매료되었다.”라고 언급했다. 그의 언급에서 알 수 있듯이 뒤상은 표현력을 보여주거나 예술적 감동을 의도한 것이 아니다. 그는 이 기계에 매료되었고, 선택하여 캔버스에 옮겼을 뿐이다.³⁰⁾

이 물건의 본질적인 기능은 무의미하다. 초콜릿을 제작을 위해 만들어진 이 물건이 작가의 선택을 받아 캔버스에 옮겨 그려진 후 기존의 기능을 잃고 인생에 대한 이야기를 하고 있다. 일상생활의 흔한 물건이 캔버스에 옮겨진 것만으로 새로운 상징을 얻은 것이다.

뒤상은 예술에 선택이라는 부분의 중요성을 부각시킨다. 뒤상의 정신은 이후 미술의 새로운 지침이 됐으며, 예술작품이 예술가의 기술적 능력과는 상관없이 대상을 선택함으로써 존재할 수 있음을 보여준다. 그리고 선택된 대상은 대상의 본질적 기능은 사라지고 새로운 상징을 내포하게 된다.

뒤상의 개념은 본 연구자가 회화작업의 소재로 선택한 기능을 상실한 이동수단에도 깊게 관여한다. 낡은 이동수단은 그대로 있으면 폐기물 이상의 가치가 생기지 않겠지만 예술작품의 소재로 선택된 순간 본질적 기능 이외의 새로운 상징을 갖기 때문이다. 이러한 개념은 모든 예술작품을 이해하는 하나의 지침이 되어주기도 한다.

2. 아냐 갈라치오(Anya Gallaccio), 샘 테일러 우드(Sam Taylor Wood) - 시간의 흐름

1) 아냐 갈라치오(Anya Gallaccio)

아냐 갈라치오(Anya Gallaccio)는 스코틀랜드 태생 작가로 영국의 골드스미스대학에서 공부하였고 미국, 영국, 일본 등 세계적으로 작업하는 작가이다. 또한 치열한 영국미술계에서 2003년 터너상후보로 오르기도 했다. 그녀는 얼음, 꽃, 설탕과

30) 김광우(2019), 전계서, pp.74~79.

같은 유기 물질을 이용하여 작업하는 작가로, 유기물들이 썩거나 녹거나 타는 등의 소멸하는 과정을 설치작품으로 보여주며 시간의 흐름을 상징적으로 제시하며 유한함과 죽음의 의미를 상기시키게 만든다.

시간은 본 연구자의 작품과도 밀접한 주제이므로, 시간을 주제로 작업한 선행 작가들의 작업을 탐구해볼 필요가 있다. 시간을 보다 직접적으로 제시하는 ‘아나 갈라치오’ 작품은 시간을 표현하는 하나의 방법을 보여주고, 또한 죽지도 살아있지도 않는 무생물을 매개로 하여 죽음의 상징을 보여주는 작품들은 본 연구자의 작업에 참고할 부분이 있다.

시간이라는 개념을 설명한다는 것은 어려운 일이다. 모든 사람들이 시간을 이해하고는 있지만, 시간에 대해 조금만 깊이 생각해본다면 막상 아무것도 말할 수 없는 난해한 관념이다. 어쩌면 우리는 시간이라는 관념 또한 상징적으로 받아들이고 있다고도 할 수 있다. 시간을 단순히 사전적 의미로만 본다면 ‘어떠한 시각에서 다른 시각까지의 동안’ 이나 ‘사건과 사건이 일어난 사이’ 정도로 해석한다. 하지만 많은 철학, 과학자들의 다양한 해석과 연구에도 ‘시간이란 무엇인가?’란 질문을 명쾌히 하지는 못하고 있다. 다만 여러 가지 비유를 통해 시간의 개념을 이해하려 노력할 뿐이다.

여러 가지 이론 중 ‘시간, 공간, 물질은 함께 작용한다.’는 아인슈타인의 예시는 정론으로 받아들여지며, ‘시공간’이라는 새로운 개념을 만들었다. 공간이 있어야만 물질이 놓일 수 있고, 언제 놓였는가에 대한 질문은 시간이 있어야 설명이 된다.³¹⁾ 예술작품은 시공간 속에 있고, 시공간의 영향을 받으며 존재하므로 사실 모든 작품은 시간의 의미를 내포한다. 때문에 시간이라는 관념을 상징적으로 작품에 내포시키는 방식들은 탐구할 가치가 있다.

갈라치오는 주로 설치작품으로 시간의 흐름을 표현한다. 설치미술은 20세기 미술의 표현양식의 하나로, 재현을 통해 공간을 표현하던 방식에서 발전하여, 조형적 개방과 의식의 확장을 통해 구획된 틀을 벗어나, 나아가 실제 공간으로 표현되는 예술양식이 되었다. 설치의 ‘어떤 공간 속에 사물을 놓는다.’는 뜻이지만 구체적으로는 공간 속에 설치된 모든 요소들의 전체가 하나의 독립체로 기능한다는 점에서³²⁾ 회화의 표현범위와 차이를 보인다.

31) 전영욱(2010), “상징적 화예조형의 시간이미지 표현연구”, 석사학위논문, 수원대학교 대학원, pp.11~12.



<그림 17> 아나 갈라치오
「아름다움을 보존하다」, 1991~2003



<그림 18> 아나 갈라치오
「아름다움을 보존하다」, 1991~2003

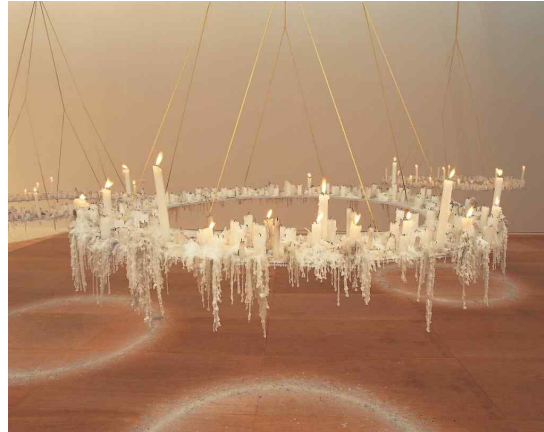
아나 갈라치오의 「아름다움을 보존하다」 <그림 17, 18>는 붉은색의 아프리카 민들레 900여 송이를 엮어 만든 작품으로, 시간의 흐름을 직관적으로 보여주며 피할 수 없는 죽음의 불가항력을 시사하고 있다.

이 작품은 꽃이 시들어가는 과정을 보여주는 작품이지만, 사실 일반적인 관람자는 그 과정을 지켜볼 수 없다. 꽃이 시들어가는 시간이 몇 년이 걸릴 것이기 때문이다. 하지만 관람객들은 꽃의 운명을 예측할 수 있다. 꽃이 활짝 핀 상태에서 작품을 본 관람자는 작품을 처음 마주하면 붉은 색채의 강렬함을 느낄 것이고 작품의 의도와 상관없이 아름다움 비슷한 감정을 느낄 것이다. 이내 꽃의 향기를 맡게 되면서 조화가 아닌 생화로 만든 작품임을 인지하게 된다. 그리고 당장은 살아있는 꽃이지만 점차 시들어갈 것임을 예측할 수 있다. 반대로 꽃이 모두 시든 후에 작품을 본 관람자는 죽어가는 식물 특유의 향을 맡아 생화임을 알게 되고, 꽃이 활짝 피어있었던 적이 있었음을 회상할 수 있다.

이 작품은 꽃이 죽어가는 과정을 보여주는 작업이지만, 관람자는 그 과정을 지켜볼 수 없고, 한 장면을 통해 지나온 시간과 지나갈 시간을 예상하는 방식으로 시간의 상징을 보게 된다. 이렇게 한 장면으로 시간의 흐름을 예측할 수 있게 만드는 면모는 필연적으로 한 장면만을 보여주는 회화에서도 적용할 수 있는 부분임을 알 수 있다.

32) 강민지(2018), “현상학적 관점으로 본 설치미술의 시간적 지향성 표현 특성 연구”, 석사학위논문, 국민대학교 대학원, p.20.

갈라치오의 작품은 직관적으로 시간에 대한 관념을 상기시켜주며, 나아가 동질감과 같은 정서적 이해를 하도록 만들기도 한다. 갈라치오는 또한 이 작품에 「아름다움을 보존하다」라고 제목을 지음으로써 필연적으로 시들어버릴 꽃에 상반된 관념을 제시하며 아이러니함을 선사한다.



<그림 19> 아냐 갈라치오, 「순수함」, 1996

<그림 20> 아냐 갈라치오, 「염원」, 1999

갈라치오의 작품 「순수함」 <그림 19> 또한 시간의 흐름과 불가항력의 운명을 보여주고 있다. 보온실에 설치된 네 덩어리의 얼음은 실시간으로 녹아내리며 빠르게 시간의 흐름을 보여준다. 꽃은 생명이지만 얼음은 무생물이다. 무생물인 얼음은 소멸이라는 관념을 인식할 수 없지만, 갈라치오는 관람자에게 무생물인 얼음이 소멸하는 과정을 보며주며 막을 수 없는 시간의 흐름과 유한한 운명을 제시하고, 묘한 동질감을 느끼게 만든다.

「염원」 <그림 20> 역시 유한한 운명을 무생물인 양초에 불을 태우고 소멸하는 과정을 보여주는 작품이다. 불을 보편적으로 재앙을 상징하지만, 촛불은 희망과 같은 긍정적인 의미가 되곤 한다. 이러한 면에서 희망의 상징인 촛불이 몸을 태우며 다시 유한함의 운명을 연상하게 하는 장면은 아이러니를 선사하기도 한다.

「순수함」, 「염원」 두 작품도 「아름다움을 보존하다」와 마찬가지로 관객이 작품의 시작과 끝을 지켜보기에는 너무 오랜 시간이 걸리지만, 한 장면을 보는 것만으로 작품의 결말을 예측할 수 있다.

아냐 갈라치오의 작품은 자연과 삶과 죽음을 설치작품으로 표현하며 주어진 시간의 운명을 거스르지 않는 자연에 대한 존중적인 태도를 보인다.³³⁾

33) 전영욱(2010), 전계서, p.29.

2) 샘 테일러 우드(Sam Taylor Wood)

샘 테일러 우드(Sam Taylor Wood)는 영국태생 작가로 사진, 영상작업을 주로 이어나가는 작가이다. ‘영국의 젊은 작가들(Young British Artists)’의 일원이며 시간의 흐름을 영상작업으로 보여주는 작업을 했다. 그녀의 작품은 시간의 흐름을 보여주고, 죽음이라는 상징이 드러나는 부분도 본 연구자의 작업에 참고가 되지만, 특히 죽음을 발판으로 다시 생명이 순환하는 모습을 표현하는 방식들에서 탐구의 필요성을 느꼈다.

영상은 회화의 표현방식과는 많이 다르다. 영상은 이미지의 나열이면서 동시에 나열된 이미지가 결국 하나의 메시지를 말하는 것이기도 하다. 영상의 움직임, 소리, 시각적으로 보여 지는 것들은 그 모태인 현상계³⁴⁾를 상상하게 한다. 영상은 가상이긴 하지만, 관람자는 그 안에서 현상계와 닮은 공간을 느끼고 몰입하게 된다.³⁵⁾ 이는 회화가 주는 몰입과는 차이가 있다. 회화는 정지된 화면을 보여주고 실제 모습을 재현하더라도 작가의 주관이 보다 직접적으로 들어갈 수밖에 없는 반면, 영상은 정지될 수도 움직일 수도 있으며, 실제 사건을 촬영했다는 점에서 비교적 객관적으로 과거를 재현한다. 다만 영상작업은 촬영할 대상을 정하는 선택과 촬영 전 연출이 들어감으로 작가의 주관과 전달하려는 관념을 효과적으로 표현할 수 있기에, 현대에서는 중요한 예술장르로 자리 잡고 있다. 영상은 그 자체로 시간의 흐름이 표현되고 있지만 관람자들은 그 의도를 인식하기 힘들다. 테일러는 좀 더 직접적인 사건을 제시하여 영상작품에 시간의 흐름을 표현한다.

「이어지는 삶」 <그림 21>은 영상작품으로 과일들이 썩어가는 모습을 스틸 컷으로 촬영하여 4분정도의 시간동안 함축시켜 보여주는 작품이다. 고전회화의 정물화를 연상시키는 화면 구도에 과일을 배치하고, 과일의 붉은색과 보색이 되는 파란볼펜을 앞에 놓아두었다. 과일이 썩는 동안 모습이 변하지 않는 파란볼펜의 모습이 과일의 모습과 대비되어 썩는 모습이 더욱 부각된다. 과일은 썩어서 생명이 다했다고 할 수 있지만, 곰팡이라는 새로운 생명이 과일을 양분으로 삼아 다시 살아간다는 점은 생명의 순환을 연상하게 만들기도 한다.

34) 현상계 : 감각으로 직감할 수 있는 자연계 또는 경험의 세계.

35) 김은애(2000), “유동적 이미지를 통한 작품연구”, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원, p.7.



<그림 21> 샘 테일러 우드, 「이어지는 삶」, 2001 <그림 22> 샘 테일러 우드, 「작은 죽음」, 2002

「작은 죽음」 <그림 22>역시 4분 정도의 시간의 영상작품으로, 실제 죽은 토끼의 부패하는 과정을 담았다. 「이어지는 삶」과 같은 방식으로, 고전회화의 구도처럼 극적인 자연광이 비추지는 장면으로 연출되었다. 이 작품에서도 회색 토끼와 대비되는 붉은 과일은 토끼가 부패되는 과정동안 썩지 않고 색을 유지함으로 두 소재의 대비를 통해 부패되는 토끼를 부각시키고 있다. 다만 「이어

지는 삶」에서 과일을 배치한 것과는 다르게 동물이라는 요소로 충격을 줌과 동시에 좀 더 깊은 동질감을 느끼게 만든다.³⁶⁾

테일러의 이 두 작품은 영상작업으로, 실제 장면임을 인식하게 만들며, 직접적으로 죽음, 유한함의 관념을 제시한다. 변해가는 물체와 변하지 않고 있는 물체를 함께 배치하는 구도로 과거와 현재를 생각해보게 만들며, 나아가 시간이 흘러갈 것임을 새삼 느끼게 만들기도 한다. 테일러의 작품은 단순하면서도 효과적으로 시간의 흐름을 제시하며, 현시대에 등장한 새로운 매체로 시간의 흐름을 표현하는 한 가지 방식을 보여준다.

본 연구자의 작업에서도 테일러와 갈라치오의 작업에서 보이는 시간의 흐름, 유한함과 소멸 등과 같은 주제를 나타내고 있는데, 회화의 특성상 낱아가는 과정을 보여주지 못하지만, 결과를 제시함으로 이전 과정을 유추할 수 있도록 유도할 수 있다는 점을 참고할 수 있었다. 이러한 방식은 직관적으로 시간의 흐름을 나타내 주며, 언어로 설명하기 힘든 시간이라는 관념을 상징적 표현으로 보여줄 수 있다는 점을 알 수 있었다.

3. 데미안허스트(Damien Hirst) - 죽음과 영원의 상징

데미안 허스트(Damien Hirst)는 영국출생 동시대 미술가로 영상, 조각, 회화, 설치 등 다양한 장르의 활동을 하고 있다. 본 연구자는 허스트의 작품에 나타나는 상반된 의미의 상징들이 주는 아이러니함과 딜레마, 그리고 죽음과 유한함의 상징들이 본 연구자의 작업과 깊은 연관성이 있다고 생각했고, 연구의 필요성을 느꼈다.

허스트는 해골과 다이아몬드, 동물의 사체와 파리, 알약 등 다양한 소재들을 사용해 죽음과 영원을 상징적으로 표현하는 작업들을 계속해왔다. 그의 설치작업들이 논란의 대상이 되며 주목받았지만, 회화작업으로 예술을 시작했고, 꾸준한 회화작업으로도 그의 작품세계를 보여주고 있다.

36) 이아름(2022), 삶 가까이서 '개념미술' 재사유하기 : 본인 작업 <백 개의 방>을 중심으로, 석사학위논문. 이화여자대학교 대학원, pp.7~8.

허스트는 거의 모든 작업을 죽음이라는 상징을 다양한 매개체를 이용하여 드러내곤 한다. 죽음은 모든 생명체에게 부여된 숙명이라는 점에서 오래된 역사동안 인류의 중대한 관심사이자 연구대상이었다. 미술사에서도 죽음은 다양한 작품들을 통해 지속적으로 표현되어왔다. 허스트가 활발한 활동을 하기 시작한 1990년대는 뉴 밀레니엄을 준비하던 때이자, 한 세기를 마무리하는 시점이었고, 이 때문에 미래에 대한 불안함과 희망이 공존하는 시기였다. 이러한 뉴 밀레니엄 상황 속에서 삶과 죽음의 상반된 양면성과, 좌절과 희망의 교차를 적절하게 구현한 허스트의 작품은 많은 사람들의 공감을 얻어낼 수 있었다.³⁷⁾



<그림 23> 데미안 허스트,
「살아있는 자의 마음에서 불가능한 물리적인 죽음」,
1991

그의 작품 중 가장 잘 알려져 있는 「살아있는 자의 마음에서 불가능한 물리적인 죽음」 <그림 23>은 상어 사체가 있는 수조에 포르말린을 부어 만든 작품으로, 1990년대 영국 미술의 상징이 되었다고 평가받는다. 상어는 죽었지만 방부제 처리가 된 상어의 사체는 영구적으로 보존된다. 상어의 사체는 죽음을 상징하고, 포르말린은 사체의 부패를 막는 방부제로 영원함을 암시한다. 이렇게 죽음과 영원을 동시에 제시함으로써 단순해질 작품에 여러 가지 해석의 가능성을 만들어낸다.

「신의 사랑을 위하여」 <그림 24>은 실제사람의 두개골에서 모형을 주조하고, 8601개의 다이아몬드, 백금 등을 부착해 제작한 작품이다. 이 작품도 마찬가지로 상반된 상징 두 가지를 함께 제시하고 있는데, 죽음의 상징인 해골과

37) 홍정현(2011), “데미안 허스트 작업에 나타난 ‘상실’의 미학”, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원, p.18.

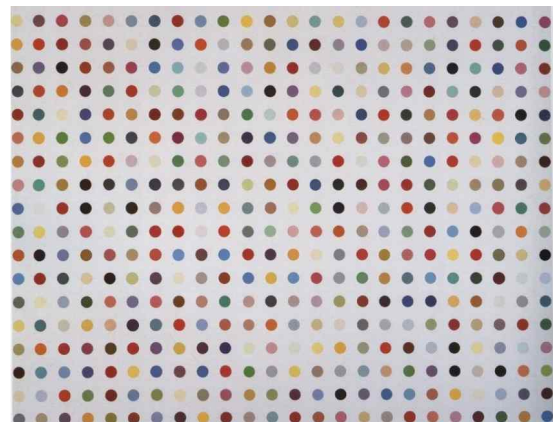


<그림 24> 데미안 허스트,
「신의 사랑을 위하여」, 2007

영원함의 상징인 다이아몬드를 함께 제시하고 있다.

상반된 상징을 동시에 제시하는 방식은 작품에 아이러니(irony)함과 딜레마(dilemma)를 안겨주어 작품에 충격을 주는 요인이 되기도 하며, 상반된 상징의 비교 혹은 대비를 통해 서로의 의미를 부각시키는 장치로써 작동하기도 한다. 이러한 상징의 사용은 작품해석의 방향을 다양하게 만드는 장치인 점에서 회화에도 적용할 수 있는 부분이다.

허스트는 설치작품이나 입체작품에 국한되지 않았고, 회화작업에서도 그 상징성을 지속적으로 드러내곤 했다. 「클로프로타마이드」 <그림 25>은 그가 꾸준히 그리고 있는 평면작업으로, 그는 이러한 형식들의 작품들을 스팟 페인팅(Spot painting)이라 명명했다. 스팟 페인팅 시리즈는 ‘약’을 극도로 단순화한 평면작업으로 목판화와 채색된 유리 등 다양한 재료로 제작되었다. 「클로프로타마이드」라는 제목은 의학용어로 약에 들어있는 성분을 의미하는데, 그의 ‘약’시리즈의 연작임을 알 수 있다. 현대의 의학은 과거의 종교처럼 현대인들이 맹신하고 있는 분야이다. 의학의 발전으로 과거에는 치료가 불가능했던 질병들이 치료가 가능해짐에 따라, 의학은 죽음을 극복하는 새로운 방법으로 여겨진다. 허스트는 대부분의 사람들은 죽음 앞에서 종교 이상으로 의학에 의존하여 살아가고 있음을 작품에 내포시키려 했다.³⁸⁾



<그림 25> 데미안 허스트,
「클로프로타마이드」, 1996

38) 김윤영(2012), “데미안 허스트의 약 시리즈 연구 -1988-2005년 작품을 중심으로-”, 석사학위논문, 명지대학교 대학원, pp.54~60.



<그림 26> 데미안 허스트,
「밖을 향해 기분 좋게 부딪히고
있는 일그러진 아름다운 회화」,
2004

스핀 페인팅(Spin painting)은 스팟 페인팅(Spot painting)과 더불어 그가 꾸준히 작업해오던 회화작업이다. 「밖을 향해 기분 좋게 부딪히고 있는 일그러진 아름다운 회화」 <그림 26>은 회전하는 기계의 힘으로 돌아가는 원형 캔버스 위에 물감을 부어 원심력에 의해 패턴이 만들어지는 효과를 이용해 제작한 것이다. 이 작품을 보는 사람들은 유쾌한 기분을 느끼다가도 작가의 수공이 아닌 기계적 공정이 들어간 점과, 누구나 쉽게 그릴 수 있겠다는 점을 파악하면 좋은 예술이 아니라 느끼게 된다.³⁹⁾ 이 작품은 작품의 제작과정을 연상하게 만들며, 새로운 의미를 내포 시키는데, 마치 뒤샹의 레디메이드처럼 수공의 가치를 부정하는 방식을 드러낸다.

허스트는 이처럼 ‘죽음’의 의미를 고정된 방식을 통해 전달하지 않고, 다양한 방식을 통해 제시함으로써 관람자 스스로 의미를 찾도록 하였다. 허스트는 삶에 대한 희망과 좌절이 공존하고 있음을 드러내기 위하여 의미가 상반된 요소들을 동시에 제시하는 방법을 주로 사용했다. 그의 작품에 담긴 상반된 상징들은 ‘삶과 죽음’ 사이의 딜레마를 나타내는 동시에 관람자의 다양한 해석의 가능성을 제시하는 장치이다.

본 연구자의 작업의 주제 또한 유한함과 죽음의 상징이고, 상반되는 의미의 상징들을 내포하곤 하였다. 데미안 허스트의 작품을 통해 이러한 방식들이 아이러니함과 딜레마를 안겨주며, 작품이 단순하게 해석되지 않고, 다양한 방향으로 생각할 여지를 만들어 준다는 점을 알 수 있었다.

39) 홍정현(2011), 전계서, p.57.

이렇듯 미술에서 상징의 사용은 다양하게 사용되어져왔다. 정리하자면 상징이란 회화에서 모든 부분에 존재해 왔으나, 의식적으로 사용되어졌다고 평가되는 미술운동은 상징주의라 평가된다. 상징주의는 부르주아와 물질주의의 반감으로 시작되었고, 표면적 재현에 집중한 이전 예술에서 벗어나 음악이나 신화와 같은 내면의 비가시적인 관념들을 표현하려는 시도로 사용되기 시작하였다. 이후 상징의 사용은 점차 작가의 개인적인 감정이나, 관념 등을 표현하는 도구가 되어 작가 자신이 작품에 주관적으로 개입하는 방식을 만들어냈다.

점차 상징을 통해 예술의 본질이 무엇인가에 대한 질문을 던질 수 있게 되었고, 상징의 사용은 이전 회화의 한계를 해방 시키고 작가의 주체적 힘을 드러낼 수 있게 해주었다.

이러한 흐름을 바탕으로 상징은 현대에서 다양한 방식으로 사용되며, 개인적인 관념이나 감정을 표현하는 수단을 넘어 시간이나 죽음, 딜레마와 같은 언어로 설명하기 힘든 관념을 상징을 통해 보여주는 예술가들이 등장한다.

현대에서 상징은 예술에 있어 필수불가결한 요소가 되었고, 작품이 새로운 의미를 부여하며 작품이 성장하는 요소로 작용한다. 상징은 표면적 이미지로 작품을 감상하는 것이 아닌, 숨겨진 이면의 의미를 탐구하게 만드는 회화의 중대한 요소로 자리하고 있다.

미국의 철학자 수잔 랭거(S. K. Langer)는 예술에 있어서 상징의 의미를 적절히 설명해 준다. 그녀는 “언어가 일반적, 객관적인 인식을 제공한다면 예술의 상징은 언어와는 달리 직관적인 형태로 감정이나 정서와 같은 인간의 내면적인 감정 세계의 상태를 표현한다. 예술에서 상징은 사물을 지시하고 사실을 전달하는 것이 아니라 관념을 표현하는 것이다.”⁴⁰⁾라고 언급했다. 모든 예술가들은 작품으로 무엇인가를 표현한다. 그중 대부분의 예술가들은 표면적 이미지 너머의 무언가를 표현하고자 시도한다. 그리고 대상의 외형적 모습을 빌려 어떠한 관념을 보여주려 한다. 이렇듯 예술가들은 개인적 경험이나 학습 등으로 의식적으로든 무의식적으로든 보이지 않는 감정이나 관념을 표현하기 위해 상징을 사용하고 있다.

40) 수잔 K. 랭거(1984), 「예술이란 무엇인가(Problems of Art)」, 박용숙 역(2022), 문예출판사, pp.163~165.

IV. 연구자의 작품 분석

이 장에서는 본 연구를 토대로 하여 연구자의 작품을 분석하고, 표현형식을 파악하여 작업의 발전 방향을 모색해 보았다. 먼저 연구자의 작품에 들어간 상징이 어떤 계기를 통해 사용하게 되었는지 알아보기 위해 작품의 연구배경을 살펴보고, 이후 연구자의 작업에 내포된 상징적 의미와 표현기법에 대하여 알아보았다.

1. 작품의 연구배경

본 연구자가 기능을 상실한 이동수단을 소재로 작업을 시작하게 된 것은 우연한 개인적 경험에서부터 시작되었다. 아래 글은 연구자가 작품들에 대한 작업 노트이며, 쓸모를 다한 사물들에게 어떠한 의미를 부여할 수 있을까에 대한 고민의 글이다.

자주 걷던 길에 항상 쓰러져있던 오토바이는 누군가 버린 것이 확실해 보였다. 아무생각 없이 지나쳤던 오토바이가 어느 날은 특별하게 보였다. 아마 버려진 오토바이는 누군가가 필요에 의해 구입하고, 유용하게 썼을 것이다. 아마도 나는 오토바이를 의인화 시켰던 것 같다. 그런 동질감에 뭔가 슬픈 감정이 들었던 것 같다.

도구성을 상실한다는 것은 무엇을 의미할까? 사물들은 쓸모를 다할 때 버림을 받거나 폐기되기 십상이다. 특히 자본주의 사회에서 제 쓸모가 다한 것들은 시스템 밖으로 밀려나며, 배척의 대상이 된다. 세상의 대부분의 것들은 유한한 운명을 부여받고 존재한다. 하지만, 이전의 기능이 사라지고, 더는 필요하지 않는 상태가 끝을 의미하는 것이 아닌, 또 다른 의미를 부여할 수 있지 않을까?

<작업노트中>

세상은 과학, 문화, 사회, 기술 등 모든 영역에서 발전하고 거기서 배척되는 물건들이 필연적으로 생겨난다. 제 역할을 다하고 버려지는 부산물들은 마치 인간

이 태어나고 성장해 사회의 일부분으로서의 제 역할을 감당하고, 결국 죽음을 맞이하는 것과 마찬가지로 필요에 의해 만들어지고, 사용되지만, 결국 쓸모를 다하고 소멸한다. 본 연구자는 버려진 물건의 이런 성질이 새삼 인간의 삶과 닮았다는 생각이 들었다. 그러한 동질감이 본 연구자에게 한편으로는 연민이나, 안타까운 감정을 주기도 하였고 더 나아가 공포감을 심어주기도 하였다.

이런 감정이 들었던 까닭은 폐기물의 죽음을 학습했고, 그것에 개인적인 의미와 상징을 부여했기 때문이다. 이러한 이유로 기능을 상실한 사물이 본 연구자에게는 하나의 예술품처럼 다가왔다. 이러한 복잡한 감정을 갖게 한 기능을 상실한 사물들을 작품의 소재로 삼았고, 그중 이동수단에 주목했다. 비록 배척되었을 지라도 그것에 깃든 시간이나 기억 또는 사회적 상징들이 담겨져 있어, 다양한 해석이 나올 수 있으며, 유의미하고 새로운 가치를 부여할 수 있는 가능성이 있다. 이런 관점에서 작업을 시작 하였고, 그것이 가진 상징과 의미를 고찰하였다.

이동수단은 바퀴의 발명으로부터 시작하여 인간의 힘으로 닿지 못하는 세계까지 도달할 수 있게 해주었다. 증기기관의 발명은 사람의 이동은 물론 많은 산업 자체들을 효율적으로 옮겨주어, 산업혁명의 원동력이 되었고, 가솔린을 이용한 이동수단들의 등장은 개인적인 삶의 질을 향상시키고 인류발전에 크게 기여하였다. 특히 개인적으로 소유하는 이동수단들은 다른 물건들에 비해 사람과 물리적으로 닿아있는 시간이 길며, 상대적으로 사람과 함께하는 시간이 길기 때문에 무생물임에도 불구하고 정서적 관계를 만들어내기도 한다.

이렇듯 인류의 발전과 삶의 질 향상에 기여한 이동수단들의 이면에는 이동수단을 넘어선 살상 무기의 생산과 운송, 전쟁과 대량학살이 가능한 기계의 발명으로 인해 많은 생명을 앗아갔고, 아이러니 하게도 그 전쟁은 이동수단을 움직일 석유 때문에 일어나기도 한다. 또한 엄청난 자동차수의 증가로 대기오염물질 배출로 인한 대기오염과 지구온난화문제는 앞으로 인류의 존망을 좌우할 정도로 심각한 상태이며, 실제로 지구온난화로 인한 해수면 상승으로 인해 바닷물로 침수된 지역이 나오고 있다. 이외에도 쓰레기문제와 매일 일어나는 교통사고는 또한 많은 이들의 삶을 앗아가기도 한다. 이렇게 양극단의 기능을 가지고 있는 이동수단은 그저 놔두었을 때에는 역사적, 객관적 사실이나 해결해야할 문제정도로만 인식되지만, 작품의 소재로 선택했을 때에는 새롭고 다양한 상징적 의미를 가진다.

본 연구자는 이렇듯 다양한 상징을 가진 이동수단들을 기능이 상실된 상태로 제시하는 작업을 해왔으며, 이는 시간의 흐름을 제시하기도 한다. 이렇게 작품에 시간의 흐름을 담는 방식은 일반적인 풍경화나 정물화와는 달리 지나온 시간을 유추해볼 수 있게 만들며, 유추 해보는 과정 중에서 새로운 의미와 가치를 발견하게 만들기도 한다. 또한 흘러온 시간에 대한 개인적인 기억이나 추억을 상기시켜 또 다른 감정을 이끌어 내는 장치가 될 수 있다. 본 연구자는 소재의 이러한 속성에 주목했고, 이러한 작업은 그 환경문제, 유한함, 불가항력 등을 시사하며, 다양한 해석의 가능성을 제시하고자 하였다.

2. 작품에 내포된 상징 및 표현분석

본 연구자가 작업의 소재로 기능을 상실한 이동수단을 선택했을 때 이 소재는 본연의 기능 이외의 새로운 상징을 갖는다. 기능을 상실한 이동수단이지만, 기능과는 상관없는 관념을 보이기 위한 수단이기 때문이다. 본 연구에서는 이렇게 주관적으로 부여한 개인적 상징을 주로 하여 분석하고, 보편적으로 가지는 상징을 함께 비교하며 작품내용을 분석해보려 한다. 작품 내용은 다섯 부분으로 나누어 정리했고 그 내용과 방법은 다음과 같다.

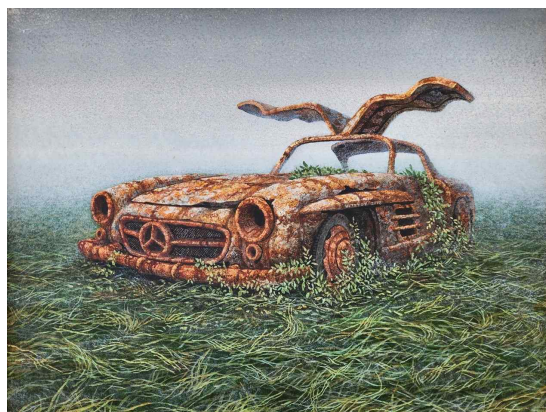
첫째 ‘시간의 흐름, 유한함, 죽음의 상징’은 본 연구자의 작품에 전반적으로 들어간 기능이 상실된 이동수단들의 상징적 의미를 분석하였다. 둘째 ‘불가항력에 대한 저항의 상징’은 긍정적 의미의 상징들을 분석하였다. 셋째 ‘생명과 죽음의 의미를 동시에 갖는 상징’은 하나의 매개체에 두 가지의 의미를 내포한 작업들을 분석해보았다. 넷째 ‘무한한 존재의 중립적 시선’은 자연이 갖는 중립적 의미를 담은 작업을 분석해보았다. 다섯째 ‘작품 표현 분석’은 본 연구자의 작업에 표현 기법에 대하여 분석해 보았다.

1) 시간의 흐름, 유한함, 죽음의 상징

시간의 흐름과 유한함, 죽음의 상징은 기능을 상실한 이동수단으로 드러내려 하였다. 본 연구자는 기능이 상실된 소재를 낡은 상태로 제시했을 때 보여줄 수 있

는 시간의 흐름에 주목했다. 선행 작가 연구에서 언급했던 아나 갈라치오와 샘 테일러 우드의 작품에서도 볼 수 있듯이, 미술에서는 시간을 표현하기 위한 다양한 전략을 볼 수 있다. 신화나 종교, 전설, 문학에 기원하여, 사건의 핵심적인 장면을 묘사해 사건의 전체 흐름을 연상하게 만드는 방식이 있고, 만화와 같이 다중삽화의 형식으로 순차적으로 시간의 흐름을 보여주기도 한다. 또한 미래주의자들은 하나의 구성안에 연속 동작을 겹쳐서 그리는 방식으로 순간의 시간을 표현하기도 한다.⁴¹⁾

본 연구자가 시간의 흐름을 나타낸 방식은 한 장면을 제시하고 과정을 유추하게 만드는 방식으로, 19세기 이전의 상징처럼 종교나 전설, 문학 같은 특정 이야기의 한 장면을 제시하여 전체 이야기를 떠올리게 하는 방식과 비슷하다. 특정 이야기를 모티브로 하진 않지만, 핵심 장면을 제시하여 과거를 연상하게 만드는 방식이라고 할 수 있다. 시간을 연상시키는 부분은 부식된 소재 자체에서 드러나는데, 대부분의 사람이 이전에는 새것이었을 때가 있었음을 경험을 통해 알고 있기 때문에, 부식되는 동안 흘러간 시간이 연상되기 때문이다. 본 연구자의 작업은 이러한 의도로 낡은 이동수단들을 제시하며 시작하였다.



<그림 27> 「고립」, 2015

고립 <그림 27>은 본 연구자가 처음 버려진 사물을 보았을 때 느꼈던 동질감이나 연민과 같은 감정이 비슷하게 관람자에게 와 닿길 바랐던 작업이다. 못 쓰게 된 자동차가 마치 죽어가는 하나의 생명체처럼 보이고, 이로 인해 흘러간 시간을 유추하며 유한함과 불가항력이 연상되길 의도하였다. 본 연구자는 대부분의 작업

41) 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘(2011), 「테마 현대미술 노트(Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980)」, 문혜진 역(2013), 두성북스, pp.170~177.

에 ‘고립’이라 제목을 붙였는데, 고립은 움직이지 못하는 상태를 의미하며, 이동수단이 기능을 상실했음을 설명하는 등 여러 함축적 의미를 가지고 있다.

이 그림에서 명차라고 알려진 벤츠의 로고는 찬란한 과거를 상징하지만, 낡아서 기능이 상실된 채로 제시되면서 그 의미가 반전된다. 이는 부와 명예를 떠나 누구도 피해갈 수 없는 죽음의 숙명을 암시하려는 의도가 있었다. 또한 살아있는 식물은 일반적으로 장식적이거나, 생명력 등을 상징하여, 못 쓰게 된 자동차와 대비되는 상징을 갖게 됨으로 이동수단을 강조하기 위한 사물로 사용했다. 이것은 대비를 통해 시간의 흐름, 불가항력 등의 상징을 돋보이게 하려는 시도이다.

한 개의 자동차는 시선을 집중시키려는 의도도 있지만, 보편적으로 1이라는 숫자는 가장 크고 완전한 동시에 가장 작고 부족하다는 상징을 가지고 있어⁴²⁾ 자동차를 강조하는 동시에 보잘 것 없다는 점을 간접적으로 나타낸다.

본 연구자는 이런 방식의 작업이 간혹 현실의 한 장면을 단순히 옮겨 그린 작업으로 보일 수 있겠다는 생각을 했고, 점차 비현실적인 상황으로 화면을 연출하여 단순 재현이 아닌, 숨겨진 의미에 대해 생각해 볼 수 있도록 의도했다.

비현실적 장면을 제시하는 방식은 단순 풍경화로 보일 수 있는 작업을 작가의 상상력으로 창조된 공간이라 인식하게 만들어 작가의 또 다른 의도를 예상할 수 있게 만드는 장치이다. 이는 대상을 단순화시킴으로써 또 다른 의미를 숨겨놓은 상징주의의 방식과 같은 방식이라 할 수 있다.



<그림 28> 「고립」, 2018

고립 <그림 28>은 비현실적인 장면을 연출하여 단순히 옮겨 그린 작업이 아님을 강조한 작업이다. 또한 하나의 이동수단 보다는 개수가 늘어나면 그 의미가 강조될 것으로 예상했다.

개수로도 여러 의미들을 포함시킬 수 있지만, 이동수단의 종류를 한정시킴으로써 새로운 상징을 부여하는 시도도 하였다. 고립 <그림 29>, 고립<그림 30>은 단순한 이동이 아닌, 파괴와 전쟁을 목적으로 하는 이동수단을 소재로 한 작업이다.

42) 이근매·아오키 도모코(2017), 「그림과 미술작품의 이해를 돕는 상징사전」, 학지사, pp.385~386



<그림 29> 「고립」, 2015



<그림 30> 「고립」, 2015

두 그림은 전쟁을 암시하는 이동수단을 어두운 색채로 표현함으로써 사회문제와 전쟁 등에 대한 어두운 시각을 제시하며, 이러한 시각은 살아있는 식물이나 빛과 같은, 긍정적인 상징을 넣지 않는 방식으로 더욱 두드러진다. 이러한 이미지들을 고여 있는 수면위에 배치했는데, 표현된 물은 포말이나 출렁임을 그리지 않는 방식으로 고여 있는 물을 표현하려 하였다. 고여 있는 물은 부정적인 관념을 시사하며, 고여 있는 물과 함께 전쟁에 사용되는 이동수단을 제시하여 인류의 자멸 등과 같은 경고와 비판적 시선을 의도하였다.

본 연구자의 작업에 꾸준히 드러나는 기능을 상실한 이동수단들은 작업의 소재로 선택했을 때 본래의 기능과 다른 유한함, 시간의 흐름, 허무함, 불가항력 등의 개인적 상징이 새롭게 부여된다. 이러한 개인적 상징과는 별개로, 현시대에서 이동수단은 이동으로써 기능하기도 하지만 하나의 사치품으로, 부의정도를 가늠하는 요소가 되는 경우가 많다. 또 한편 현시대는 자신의 경제적 상황을 고려하지 않고, 벌이의 대부분을 값비싼 차에 사용하는 이른바 ‘카푸어’라는 신조어가 생길 만큼, 다른 사람들에게 보여지는 겉모습에 얽매이는 이들이 많은 시대이다. 이러한 현시대상을 반영하여 본 연구자의 작품을 해석하자면, 이동수단들을 기능을 상실한 상태로 제시하는 작업은 한편으로 허영심과 욕망에 대한 비판이나 경고로써 작용할 수 있을 것이다.

2) 불가항력에 대한 저항의 상징

불가항력에 대한 저항의 상징은 이동수단 사이에서 빛나는 빛과 부식된 표면에 칠하는 페인트로 드러내려 하였다. 본 연구자는 작업이 유한함과 죽음 같은 부정적인 상징만이 드러난다는 점에 한계를 느끼고, 좀 더 긍정적인 상징을 작업에 넣어보는 시도를 했다. 그 시도는 ‘불가항력에 대한 저항’이라는 개인적 상징을 넣는 시도로, 처음의 시도는 빛이라는 요소를 넣어보는 것이었다.



<그림 31> 「고립」, 2015

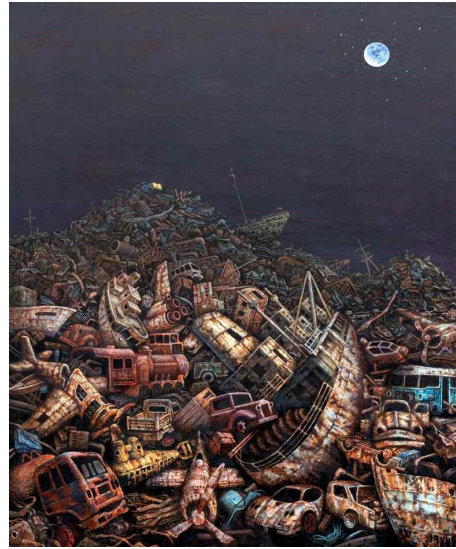
빛은 보통 광명과 진리, 신성 등을 상징하며 심리적으로는 희망과 즐거움을 암시한다. 본 연구자는 이런 원형적 상징의 의미와 같은 맥락으로 빛을 작품에 추가했고, 이와 상반되는 낡은 이동수단이 가지는 허무함과 무기력의 상징이 중화됨 혹은 희망적 메시지가 되었으면 했다.

고립 <그림 31>에서는 ‘빛’이라는 매개체를 추가함으로 허무함의 상징과 희망적 상징을 동시에 제시하는 시도를 하였는데, 어두운 배경은 빛을 상대적으로 강조하기 위한 기술적 장치이고, 낡은 자동차는 빛과 상반되는 요소이다. 물리적으로 빛이 날 수 없는 상황에 배치함으로써 비현실적인 면을 강조하여 작가가 창조한 공간임을 인식시키려 하였다.

또한 이 작업에서는 불가항력에 대한 무기력함을 드러내려 했다. 무기력이란 어떠한 일을 감당할 힘이 없음을 이야기하는데, 불가항력에 아무런 대항을 할 수 없음을 인지했을 때 느낄 수 있는 감정이라 할 수 있다. 낡은 이동수단들을 기능을 할 수 없는 공간에 배치하여(자동차가 달릴 수 없는 물위에 배치하는) 무기력이라는 상징을 보다 극적으로 드러내려 하였다.



<그림 32> 「고립」, 2015



<그림 33> 「고립」, 2015

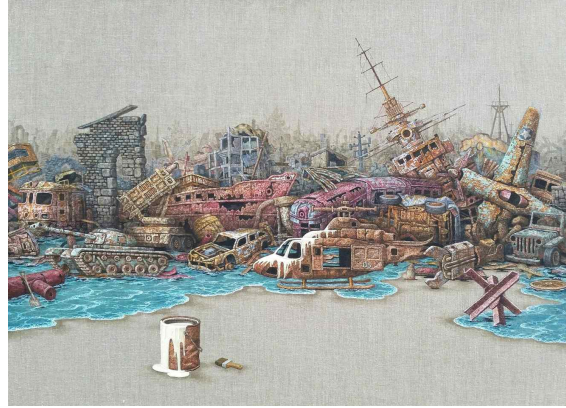
고립 <그림 32>, 고립 <그림 33>에서 빛은 넓은 화면에서 하나만 보이도록 연출했다. 앞에서 언급했듯이 모든 수의 기본인 숫자 1은 보편적으로 가장 완전한 숫자인 동시에 가장 작고 부족하다는 의미를 가진다. 본 연구자도 이러한 관념적 상징을 크게 벗어나지 않는 의도를 가지고 작업하였다. 수많은 고철들 사이 하나의 빛만 있는 모습으로 연출함으로써 그곳에 시선을 집중시키려하였다. 이는 유한함과 죽음의 숙명이 부정적인 면만을 이야기하지는 않을 것이라는 생각의 반영이다.

다수의 이동수단을 제시하는 방식은 사회문제나 기타 거시적 관점을 내포하는 작업임을 암시하는데, 이는 다수의 폐기물은 한 개인이 만들었다고 판단하기 힘들기 때문에 사회의 행위로 인식되기 때문이다. 이러한 부분은 사회전체의 허영심과 욕망의 결과 또는 환경문제 등을 연상시키게 만들기도 한다.

불가항력에 대한 저항을 표현하기 위한 또 다른 매개체로 '페인트'라는 소재를 이용하기도 했다. 부식은 금속이 산소와 접촉했을 때 화학적 반응이 일어나며 생기기 시작하는데, 금속을 산소와 접촉하지 않도록 코팅을 하는 것만으로 부식을 막을 수 있다. 철에 페인트를 바르는 행위는 부식을 막는 행위이다. 즉 부식된 철이 유한함이라는 불가항력을 상징한다면, 페인트는 불가항력에 저항하는 상징이라 할 수 있다. 또한 페인트를 바르는 행위는 물감을 바르는 행위를 연상시킴으로써 그림을 그리는 본 연구자의 개인적 고민을 암시하기도 한다.

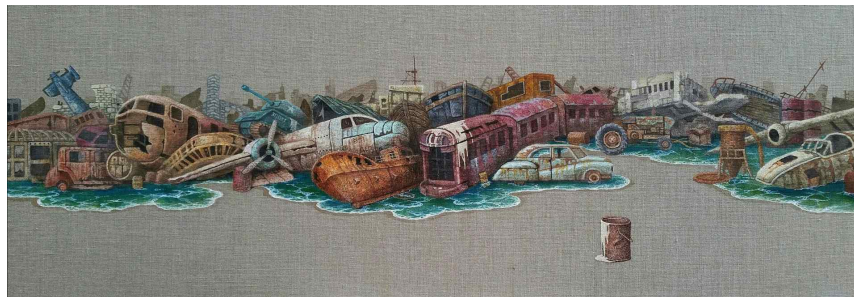


<그림 34> 「자국」, 2018



<그림 35> 「자국」, 2016

자국 <그림 34>, 자국 <그림 35>, 자국 <그림 36>은 페인트라는 매개체로 유한함에 대한 저항이라는 상징을 드러내려 했던 작업이다. 또한 낡은 이동수단에 페인트가 발려진 장면은, 누군가의 행위를 연상시키게 되며, 보는 이들로 하여금 그 행위가 본 연구자의 행위임을 떠올렸으면 하는 의도가 있었다.



<그림 36> 「자국」, 2016

페인트를 붓는 행위로 부식을 막아보려 하지만 이미 기능을 상실한 사물에는 무의미한 행동일 뿐이다. 하지만 자국을 남긴다는 행위는 하나의 상징으로써 공허함이나 허무함 같은 비관적 자세에 대한 저항으로써 상징을 갖는다.

자국 <그림 35>, 자국 <그림 36> 전쟁을 연상시키는 이동수단들로 화면을 채운 작업으로, 사회문제와 인류의 자멸 등의 거시적 관점의 사회문제를 제기하려 하였다. 또한 밑 작업이 되지 않아 본연의 천의 질감이 드러나는 캔버스에 작업하고, 천의 일부를 보여주는 방식으로 작업하였는데, 이는 그림도 하나의 물건임을 새삼 연상시키게 하는 장치로, 그림 또한 하나의 선택된 오브제이고 점차 낡을 것임을 상기시키려는 의도가 있었고, 그림 속 장면과 현실을 연결하는 하나의 장치가 되길 바라는 의도가 있었다.

본 연구자는 빛과 페인트에 불가항력에 대한 저항이라는 개인적 상징을 부여했지만, 현시대에서 이동수단은 허영심과 욕망의 의미로 읽힐 수 있고, 이러한 의미를 갖는 이동수단에 빛을 넣는 구도는 인류에 대한 측은한 시각으로도 해석될 수 있겠다.

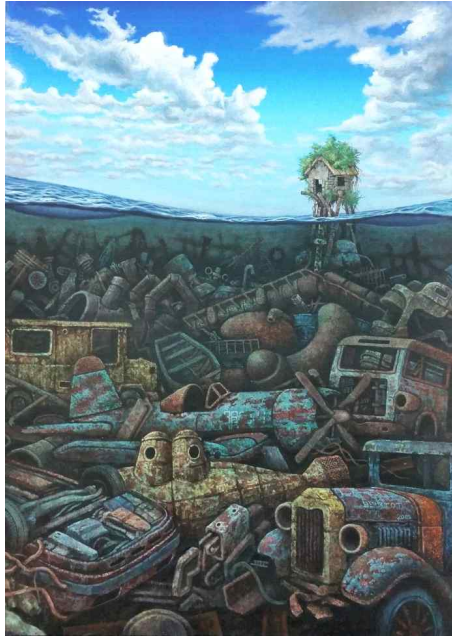
한편 현시대에서 페인트를 뿌리는 행위는 불만에 대한 표출이나 테러, 혹은 반항의 행위로 인식될 수 있는데, 현시대에서 이동수단이 허영심의 상징으로 읽힌다면, 여기에 페인트를 뿌린 구도는, 현시대에서 허영심과 욕망에 대한 비판적 메시지로도 읽힐 수 있을 것이다. 또한 수많은 이동수단 중 페인트가 뿌려진 면적이 상당히 작게 보이는 점은 그 행위가 보잘것없음을 강조하며, 환경문제를 막으려 하는 노력의 미비함과, 환경을 지키려는 마음은 있으면서도, 편리함과 욕망을 포기하지 못하는 인류의 딜레마와 자멸에 대한 이야기가 될 수도 있을 것이다.

3) 생명과 죽음의 의미를 동시에 갖는 상징

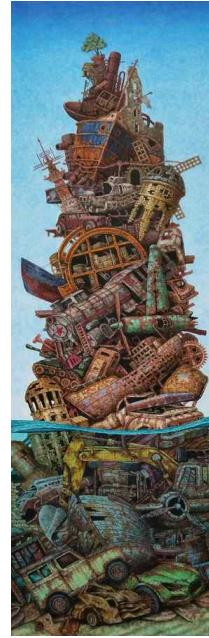
생명과 죽음의 의미를 동시에 갖는 상징은 물이라는 매개체를 이용해 드러내려 하였다. ‘물’이라는 소재는 본 연구자의 작품에서 중요한 상징을 갖는다. 물은 보편적으로는 생명과 같은 긍정적 관념을 상징하지만, 폐기물과 함께 제시했을 때는 물의 상징이 반전된다.

본 연구자는 물과 낡은 이동수단들의 상관관계를 보며 기존에 있던 물이 가지는 생명과 같은 긍정적인 상징과는 반대되는 상징을 가질 수 있다는 점을 인식했다. 부식된 철의 입장에서 물은 부식을 촉진하는 작용을 하기 때문이다. 이러한 부분은 보편적으로 생명의 상징을 가지는 물이, 죽음을 촉진하는 역할을 하며, 인과관계에 의해서 생명인 동시에 죽음이라는 두 가지의 의미를 갖게 된다.

고립 <그림 37>, 고립 <그림 38>은 이러한 물이 가지는 이중적 의미를 부각시켜 무기력이란 상징을 극대화 시킨 작업이다. 이 작업에서 물은, 보다 빠르게 부식시키는 바닷물로 표현했고, 이동수단들을 물에 담그는 방식의 구성으로 보다 극적인 상황으로 보이려는 의도가 있었다.



<그림 37> 「고립」, 2015



<그림 38> 「고립」, 2016

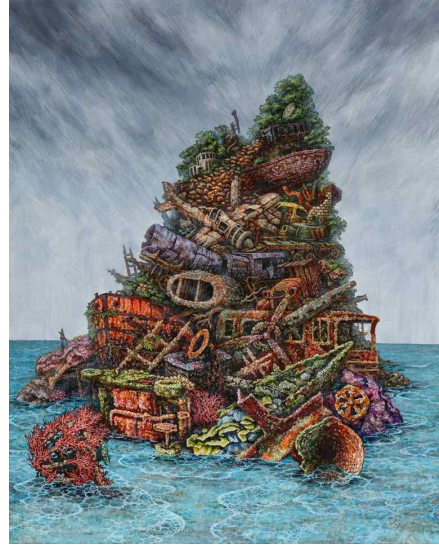
두 작업에서 물은 철의 부식을 촉진시키는 작용을 하여, 죽음과 불가항력에 대한 무기력함을 강조하는 역할을 한다. 작품의 상단에는 작은 식물을 그렸는데, 앞서 언급한 빛의 상징과 같은 맥락으로써 희망이나 의지, 저항 같은 긍정적 관념을 의도했다. 고철들 사이에서 자라나는 식물을 화면최상단에 배치함으로써 강조하려하였는데, 바닷물을 마시고 살 수 없는 식물이 바닷물과 멀리 떨어져있게 하였다. 여기서 낡은 이동수단들은 식물과 바닷물을 분리하는 기능을 하는데, 식물에게 보금자리가 됨으로, 낡은 이동수단 자체는 죽음과 유한함을 상징하지만, 인과관계로 보자면 생명의 상징도 갖게 된다.

두 작업의 배경인 하늘은 맑은 하늘로 표현하였는데, 날씨는 사람의 감정을 표현할 때 자주 쓰이는 상징이다. 이전 작품에서는 흐린 하늘이나 어두운 하늘을 그려서 부정적인 감정을 강조하고자 했다면, 그와 상반된 맑은 하늘은 유한함과 죽음의 의미가 오히려 희망적으로 보였으면 하는 생각에서 비롯되었다.

한편 고립 <그림 38>은 기능이 상실된 사물들을 탐처럼 쌓아 마치 어린아이가 블록 쌓기 놀이를 한 것같이 보이길 의도하였다. 이는 상징과는 별개로 유한함이란 마치 초월적 존재의 장난 같다는 개인적인 상상에서 비롯되었다.



<그림 39> 「고립」, 2018



<그림 40> 「고립」, 2018

물의 이중적 의미를 나타내는 방식은 고립 <그림 39>, 고립 <그림 40>에서 보다 직접적으로 드러내려 했다. 마찬가지로 보편적으로는 생명의 상징인 바닷물은 이 작업에서 철을 부식시키는 죽음의 상징을 가지고, 동시에 해조류에게 양분을 공급함으로써 생명의 상징을 나타내길 의도했다.

고립 <그림 40>의 하늘은 먹구름의 움직임에 표현해보고자 의도한 것인데, 터치 방향성을 보여주어 운동감을 표현하고자 하였다. 이는 ‘움직임=생명’이라는 의미를 드러내려 한 것인데, 바닷물 또한 포말과 함께 움직이며 살아있는 자연으로 보이길 의도했다. 바닷물이 움직이듯이 구름이 움직인다는 것은 살아있음을 의미하고, 움직이지 못하는 낡은 이동수단들과 대비되어 죽음과 고립의 의미를 부각시킨다.

두 가지 상징을 동시에 가지는 소재는 초우 <그림 45>과 같이 ‘비’라는 소재로도 다시 사용했다. 비 역시 식물은 물론, 생태계순환이나 인간에게도 없어서는 안 될 생명의 상징이다. 동시에 본 연구자의 작품에서는 철을 부식시키는 죽음의 상징이기도하다. 이 작품에서도 물은 식물의 입장에서 양분을 제공해주고 있지만, 철의 입장에서 부식을 촉진시키는 역할을 하고 있다. 이 작업에서도 비가 하늘에서 떨어지는 장면은 움직임을 예상하게 만들며, 멈춰있는 부식된 이동수단들과 대비되어 ‘움직임=생명’의 의미를 강조하는 요소가 되기도 한다.



<그림 41> 「초우」, 2016



<그림 42> 「초우」 2016 부분

이전에는 ‘부식된 사물=죽음’, ‘빛, 페인트=불가항력에 대한 저항’처럼 하나의 매개체가 하나의 상징을 가지지만, 본 연구자는 물이라는 소재가 두 가지의 상징을 가질 수 있음을 인식했다. 선행 작가 연구에서 언급한 데미안 허스트의 작업에서도 볼 수 있듯이 작업에 상반된 상징을 병치하는 방식은 작품이 단순하게 해석되지 않게 하고, 아이러니함과 딜레마를 안겨주어 작품해석의 방향을 넓혀주는 역할을 하기 때문이다.

비와 바닷물을 사용하는 방식은 한편으로 지구온난화로 인해 해수면이 점차 올라가며 인류를 위협하는 현시대의 상황을 연상하게 만들고, 이 현상이 계속되어 만들어질 미래의 아포칼립스⁴³⁾나 디스토피아⁴⁴⁾의 상황을 연출한 것으로 보일 수 있고, 이러한 시각은 결국 환경문제는 인류에 의해 만들어진다는 경각심 같은 비판적 시선을 제시하기도 한다.

4) 무한한 존재의 중립적 시선

무한과 중립적인 시선의 상징은 자연과 동물을 통해 드러내려 하였다. 본 연구자는 자연의 순환을 무한함의 의미를 갖는 상징으로 인식했다. 또한 자연은 인간사에 긍정적이거나 부정적일 수 없는 중립적인 역할을 한다는 점에 흥미를 느꼈다. 유한함 앞에서 발버둥치는 모습이 자연 앞에서 하찮은 행위로 보

43) 아포칼립스 : 종말을 의미. 대규모 전쟁, 자연재해, 환경문제, 전염병 등으로 문명이 쇠락하고 최후에 인류가 멸망하는 세계를 뜻 한다.

44) 디스토피아 : 이상향, 낙원의 반대되는 뜻을 가진다. 부정적 측면이 극단화된 미래상으로 정의된다.

일 것 같다는 상상을 했고, 자연에 대한 언급도 하나의 의미 있는 작업이라 보았다. 이러한 작업 또한 무한함과 유한함이라는 서로 다른 의미를 갖는 상징을 병치하는 방식으로, 무한한 자연에 놓인 유한한 사물이 작고 초라해 보였으면 했고, 화면에서 자연의 비중이 큰 작업을 시도했다. 넓은 풍경 <그림 43>, 넓은 풍경 <그림 44>은 화면 안에 자연의 영역을 넓힘으로써 주제인 넓은 사물의 크기를 상대적으로 작아보이게 만들어 자연이 가지는 무한함과 대비되는 유한한 사물을 강조하였다.



<그림 43> 「넓은 풍경」, 2021



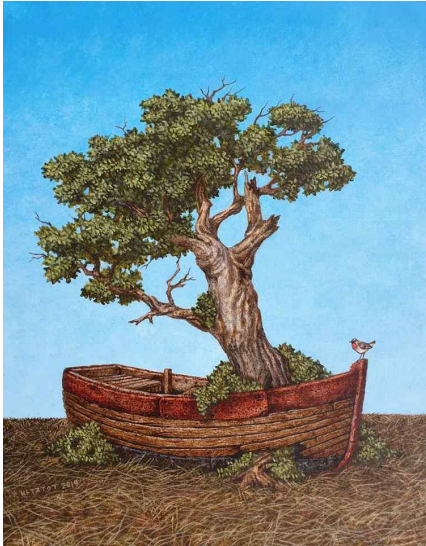
<그림 44> 「넓은 풍경」, 2020

두 작품에서는 자연의 무한함이나 사물이 가지는 유한함을 의도하기도 했지만, 제주의 바다와 현무암, 한라산과 돌담이 있는 풍경을 연출하였는데, 한편으로 본 연구자의 개인적인 정체성도 드러내고 있다.

장소는 특정 사람의 정체성을 구성하는 핵심적인 측면이 될 수 있다. 한 사람이 살아온 장소는 그에 따른 물리적, 역사적, 문화적 속성과 함께 그 사람이 무엇을 알고 어떻게 보는지를 좌우한다. 장소는 표면적인 외양보다 훨씬 깊은, 은유적이고 상징적인 의미를 포함한다.⁴⁵⁾ 제주라는 장소를 제시하는 방식은 자칫 단순한 풍경화로 보일 수 있으나, 한편으로는 그 장소가 가진 문화적, 역사적 상징과 작가와의 연관성을 생각해보게 만드는 작용을 한다.

45) 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘(2011), 전게서, pp.224~226.

자연이 인간사에 중립적인 면을 강조하기 위하여 작업에 동물을 넣어보는 시도도 있었다. 쉽터 <그림 45>, 고양이 쉽터 <그림 46>은 이러한 부분을 표현한 작업이다.



<그림 45> 「쉽터」, 2019



<그림 46> 「고양이 쉽터」, 2019

쉽터 <그림 45>에서 배는 무기력하게 기능을 잃고 땅에 버려져 있지만, 배위에 앉아있는 새 한 마리는 이 물건이 무엇이고 왜 여기 있는지에 대해서는 관심이 없다. 고양이 쉽터 <그림 46>에서도 고양이는 자동차에 대해 아무런 관심이 없고 그저 잠깐 쉬어갈 곳일 뿐이다. 이 작업에서 동물은 중립적이고, 인간사에 무관심한 존재이다. 이러한 의도를 구체적으로 설명하기 위해 제목에 '쉽터'라는 제목으로 배와 자동차가 본래의 기능과 무관한 기능을 하고 있음을 설명하려 하였다.

자연은 현시대에서는 휴양이나 자주 접하기 힘든(특히 도심에 거주하는 사람들) 아름다운 것, 지켜야 할 대상으로 여겨지지만, 아이러니하게도 아름다운 자연일수록 관광지가 되고 사유화되며 파괴되기 쉽다. 이러한 부분은 인간의 욕망에 의한다고 볼 수 있고, 거대한 자연 앞에 망가진 인공물을 자그만하게 두는 구도나, 중립적으로 무심하게 있는 동물을 소재로 사용하는 구도는 욕망으로 자멸한 인류의 디스토피아(Dystopia) 이후 찾아온 자연의 유토피아(Utopia)로 해석될 수 있겠다.

본 연구자는 이렇게 물과 자연, 빛과 페인트 등이 기능을 상실한 이동수단들과 상호작용하는 관계를 이용해 다양한 상징을 작업에 내포하려는 시도를 하였다. 본 연구자가 주관적으로 부여한 상징들을 정리한 내용은 다음과 같다.

매개체	의미
기능을 상실한 이동수단	유한함, 죽음, 무기력
빛·페인트	불가항력에 대한 저항
비·바닷물	죽음의 촉매제인 동시에 생명
자연·동물·식물	생명, 무한함, 인간사에 중립적인 존재

<표 1 > 작품에 내포시킨 상징

<표 1>의 상징들은 화면의 구도와 소재들의 인과관계에 따라서 그 의미가 달라지기도 한다. 예를 들면 기능을 상실한 이동수단을 단독으로 제시하면 유한함과 죽음의 상징을 갖지만, 이동수단 위에 식물이, 아래에는 바닷물이 있는 구도로 그리게 되면, 바닷물을 먹고 살 수 없는 식물에게 분리된 공간을 만들어주는 생명의 의미를 갖게 된다.

5) 작품 표현 분석

본 연구자는 이러한 방식으로 작업에 주관적, 개인적 상징을 여럿 제시 하였다. 이러한 상징들은 수많은 방식으로 표현될 수 있었을 것이다. 대상의 단순화나 직접설치 혹은 사진촬영 등 여러 표현방식을 선택할 수 있었겠지만, 본 연구자가 선택한 작업방식은 캔버스에 물감을 사용하여 그리는 방식이었다. 또한 표현방식은 작은 붓을 이용하여 세밀하게 그리는, 비교적 시간이 많이 걸리는 표현방식으로 지속하고 있다.

근·현대에서 예술작품은 작가의 선택과 아이디어에 큰 비중을 두며 작가의 기술적 능력이나 수공은 중요하지 않음이 강조되곤 한다. 본 연구자도 작가의 관념과 선택의 중요함에 동의하지만, 작가의 정체성과 수공의 과정을 보여줌으로써 얻게 되는 진정성에 좀 더 주목했다. 그림을 그리는 행위도 선택한 것이고 그 행위도 하나의 의미를 갖는다.

그림을 직접 그린다는 행위는 공장에서 만들어진 작품과는 달리 유일하고, 한 사람의 노력이 깃든다는 점에서 보다 가치가 있다. 또한 그림을 보면 작가가 시간을 들였음을 추론할 수 있고, 그림을 그린다는 것은 작가의 행위를 연상되게 만든다. 터치 방향이나 색감의 선택 등은 작품의 제작 과정을 연상하게 만들며, 단순한 물건이 아닌 누군가의 행위가 겹치고 쌓여 만들어진 물건임을 인식하게 된다.

이러한 부분들은 하나의 평범한 물건일지도 모르는 작품에 정서적인 부분이나 특별한 감정을 만들어내기도 하며, 한편으로 사치품 정도로 여겨질 물건을 좀더 숭고하고 가치 있는 존재로 만들어준다. 본 연구자는 그림을 그린다는 행위가 갖는 이러한 가치들을 인식하여 시간을 투자하고, 수공하는 표현방식을 지속하고 있다.

본 연구자는 여러 상징들을 개인적으로 부여했지만, 이는 확고한 정답이라 할 수 없으며, 현시대에서 사는 한 사람으로서 원하든 원치 않든, 현대의 시대상이나 사회통념적인 부분과 무관할 수 없다.

현시대에서의 물질만능주의는 끝없이 자신을 부족하다고 생각하게 만들며, 부족한 욕망을 충족시키기 위해 끊임없이 움직이게 만든다. 이러한 시대에서 쉽이란, 자극적인 매체를 보며 무료함을 달래는 일로써 대체되는데, 이러한 쉽 또한 설새 없이 뇌를 일하게 만든다. 이렇게 끊임없이 자극받고 움직이며 쉬지 못하는 시대에서 죽음이라는 불편한 생각을 애써 떠올리는 이는 많지 않을 것이다.

이렇게 죽음이라는 불가항력을 외면하며 살아가는 현시대 상황에서 본 연구자의 작업은 간접적으로나마 죽음을 떠올리게 하는 역할을 한다고 할 수 있다.

죽음이란 경험해 볼 수 없는 부분이며, 다만 타자의 죽음을 바라보며 그것이 무엇인지 상상해 볼 뿐이다. 기능을 상실한 이동수단을 소재로 한 작업은 간접적으로 타자의 죽음을 연상시키며, 끊임없이 움직이는 현시대에서 잠시나마 멈춰서 삶의 유한함을 떠올리고 삶을 되돌아보게 하는 장치로써 의미가 있을 것이다. 기능을 상실한 사물들은 본래의 역할을 하지 못하지만, 미술작품의 소재로써 새로운 역할을 갖는 것이다.

예술에서 상징의 사용은 미술을 난해하게 만드는 요소가 되었지만, 감상자들의 다양한 해석의 가능성을 열어준 존재이기도 하다. 오늘날 대부분의 미술사가들

은 한 작품의 의미는 여럿이라는 의견을 가지고 있다. 작가가 의도했던 의미, 작품을 발표한 당시의 의미들과 이후의 의미들이 다르며, 같은 작품이라 할지라도 개인소장 된 작품과 미술관에서 전시된 작품은 그 의미를 달리한다. 이는 작가가 부여한 상징이 작품을 제한시키지 않는다는 의미이다. 이에 대해 파블로 피카소(Pablo Ruiz Picasso)는 매우 적절한 언급을 하였다. “하나의 그림은 미리 생각해 놓거나 결정되어 있지 않다. 그림이 그려지는 동안 생각이 바뀌면서 그림도 바뀐다. 그리고 완성된 후에도 그 그림을 보는 사람의 마음에 따라서 계속 변화해간다. 그림은 하루하루 우리의 삶에 가해지는 변화에 맞춰서 살아있는 생물처럼 일생을 살아간다. 그림이란 바라보는 사람을 통해서만 살아가기 때문에 이것은 아주 자연스러운 일이다”⁴⁶⁾ 피카소의 이러한 의견은 미술작품에 확고한 정답이 없다는 점과, 그 때문에 누구나 예술작품에 대한 의견을 낼 수 있다는 점을 시사한다. 상징이 가지는 모호한 특징이 예술을 특정 부류의 사람들만의 전유물이 아닌, 누구나 감상하고 해석할 수 있게 하는 것이다.

본 연구자는 기능이 상실된 이동수단에서 여러 상징을 보고, 그 소재를 제시했지만, 관람자들이 받아들이는 의미는 본 연구자의 의도와는 다른 방향으로 형성되기도 하며, 그 해석은 정당하고 자연스러운 것이다.

작가의 의도와 다르게 해석이 만들어짐에도 불구하고 작품에 작가가 의도한 상징은 필요한데, 작가의 진정성을 보여주고 작품을 보다 가치 있게 만들기 때문이다. 무엇보다 작가가 아무 의도 없이 작품을 ‘그냥’ 그린다는 것은 작품에 무책임한 자세가 될 수 있고, 작품은 진정성이나, 설득력을 상실한다. 작가가 부여한 상징은 작품을 보다 가치 있게 만들며, 관람자들에게 최소한의 가이드라인이 되어 다양한 해석에 도움을 주는 요소로 작용하기에 사라지지 않고 변화하며 현시대 미술의 없어서 안 될 중요한 부분이 되었다.

46) 실반 바넷(1995), 「미술품분석과 서술의 기초(a Short Guide to Writing About Art)」, 김리나 역(2010), 시공아트, pp.49~54.

V. 결론

예술은 작가의 개인적 경험과 생각을 토대로 어떠한 관념을 표현하는 하나의 방법이며 이를 통해 다양한 의미와 감정을 전달할 수 있다. 이러한 예술의 흥미로운 점 중 하나는 같은 작품을 보더라도 관람자의 개인적 경험과 생각을 통해 작품의 의미와 가치가 새롭게 변해간다는 점이다. 이렇게 서로 다른 해석과 생각, 감정들을 만들어내 요소는 ‘상징’이라 할 수 있다.

회화에서 상징은 거의 모든 부분에 존재해왔지만, 이런 상징의 사용을 회화에서 유의미하게 사용하기 시작했던 미술사조는 상징주의라고 할 수 있다. 상징주의는 재현적이고 표면적인 요소에만 집중하던 이전의 회화들에서 벗어나 정신세계와 같은 비가시적인 영역의 시각화를 시도하였다. 상징주의의 초반에는 신화와 성경의 이야기를 바탕으로 공익적이거나 교훈적인 관념을 나타내는 시도로 시작하였고 이후 음악이나 개인의 감정을 색채적 상징으로 드러내려는 시도를 하였다. 점차 상징은 개인적인 감정이나 생각을 나타내는 방식으로 변화하였다. 19세기말에 상징주의는 사라지지만, 상징의 사용은 창조적 발판이 되어 다음세대 예술가들에 주체적인 힘을 갖게 만든다.

뒤상은 기성품을 예술작품으로 선택하는 행위를 통해 작가는 선택하여 관념을 보여줄 수 있다는 점을 알려주었고, 작가에 의해 선택된 사물은 본연의 기능과는 별개로 새로운 상징을 갖게 됨을 보여주었다. 이러한 개념은 회화에서도 적용되었고 이후 많은 작가들에게 큰 귀감이 되었다.

아나 갈라치오와 샘 테일러우드의 작품은 설명하지 못할 시간이라는 개념을 상징적으로 표현하여 시간의 흐름을 간접적으로 느낄 수 있는 작업을 보여주기도 한다.

데미안 허스트의 작업은 죽음과 영원이라는 상반된 상징을 다양한 매개체를 이용하여 보여주는데, 상반된 상징을 동시에 보여주는 그의 방식은 아이러니함과 다양한 해석의 여지를 선사한다.

본 연구자는 회화에서 상징이란 요소가 효율적인 도구임을 인식하여 작품에 적용하였고, 이후 기능을 상실한 이동수단들을 소재로 작업을 했다. 이동수단들은

인간의 삶에 편리함과 문명의 발전을 가져다주었지만, 반대로 전쟁과 환경오염과 같은 다양한 문제를 만들며 인류를 위협하기도 한다. 이러한 양면의 의미를 가진 소재를 기능을 상실한 상태로 제시하는 방식은 이전에 가졌던 기능과는 별개로 시간의 흐름을 보여주며 유한함, 죽음, 불가항력, 무기력 등의 의미를 내포한다. 본 연구자는 이 소재를 토대로 하여 작업을 진행하였고, 이후 철을 부식시키는 물, 부식을 막는 페인트 등 여러 가지 상징을 내포하는 매개체를 더하며 희망, 불가항력에 대한 저항 등의 의미를 내포시키며, 자칫 단순하게 해석될 수 있는 상징들에 해석의 범위를 넓히는 시도를 하였다.

작가가 개인적 상징을 부여했다라도 상징은 작가의 의지와는 상관없이 개인적 해석이나 시대의 변화에 따라 새롭게 부여되며 그로인해 작품은 마치 살아있는 생물처럼 성장한다.

작가의 의도와 상관없이 다양한 해석이 새로이 만들어짐에도 불구하고 작가가 부여한 상징이 필요한 이유는 작가가 아무 의도 없이 작품을 ‘그냥’ 그린다는 것은 작품에 무책임한 자세가 될 수 있고, 작품은 설득력을 상실하기 때문이다. 작가가 부여한 상징은 관람자들에게 최소한의 가이드라인이 되어 다양하고 가치 있는 해석에 도움을 주는 요소로 작용한다.

본 연구자의 표현방식은 고전적인 페인팅이며 비교적 시간이 많이 드는 방식인데, 근·현시대에서 작품의 선택과 아이디어에 큰 비중을 두는 모습과는 상반된다. 본 연구자는 작가의 정체성과 수공의 과정으로 보여 지는 회화작품 고유의 진정성에 주목했고, 시간과 행위가 쌓여 만들어진 작품은 자칫 평범한 물건 정도로 여겨질 작품을 좀 더 숭고하고 가치 있는 존재로 만든다고 의식하고 있다.

결론적으로 본 연구자가 정리해본 회화에서의 상징은 작품의 완성을 만드는 요소가 아닌, 성장하게 만드는 요소이다. 상징은 함축적 의미를 통해 다양한 해석의 가능성을 열어주는 장치로, 그저 하나의 물건일 수도 있는 작품을 하나의 생명처럼 성장하게 만드는 역할을 한다. 상징의 이러한 성질을 이해하고 작품에 적용시키는 과정은 작품을 보다 가치 있게 만드는 방향으로 안내해주는 하나의 지침이 될 것이다.

참고문헌

<단행본>

- 김경란(2005), 「프랑스 상징주의」, 연세대학교 출판부.
- 김광우(2019), 「마르셀 뒤샹」, 미술문화.
- 미술도서편집연구소(1994), 「미술 인명 용어사전」, 우람.
- 월간미술(1999), 「세계미술용어사전」, 월간미술.
- 이근매·아오키 도모코(2017), 「그림과 미술작품의 이해를 돕는 상징사전」, 학지사.
- 전희연(2002), 「아방가르드란 무엇인가」, 민음사.
- 정숙자(1981), 「오딜롱 르동」, 열화당.
- 한국 문학 평론가협회(2006), 「문학비평용어사전」, 국학자료원.
- 로저 스크러턴(1994) 「미학의 이해(an understanding of aesthetics)」, 김경호 역(1996), 지문당.
- 수잔 K. 랭거(1984), 「예술이란 무엇인가(Problems of Art)」, 박용숙 역(2022), 문예출판사.
- 실반 바넷(1995), 「미술품분석과 서술의 기초(a Short Guide to Writing About Art)」, 김리나 역(2010) 시공아트.
- 요세프 파울 호딘(1996), 「에드바르 뭉크(Edvard Munch)」, 이수연 역(2010), 시공아트.
- 이리스 밀러 베스테르만(1994), 「뭉크, 추방된 영혼의 기록(Munch by himself/Miller Westermann, Iris)」, 홍주연 역(2013), 예경.
- E.H. 고프리치(1980), 「서양미술사(The Story of Art)」, 백승길·이중승 역(1997), 예경.
- 존 리워드(1986), 「후기 인상주의의 역사(Post-impressionism : from van Goah to gauguin)」, 정진국역(2006), 까치글방.
- 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘(2011), 「테마 현대미술 노트(Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980)」, 문혜진 역(2013).
- 칼 구스타브 융(1983), 「인간과 상징(Man and His Symbols)」, 이부영 역(2013), 집문당.

<학위 논문>

- 강민지(2018), “현상학적 관점으로 본 설치미술의 시간적 지향성 표현 특성 연구”, 석사학위논문, 국민대학교 대학원.

- 김은애(2000), “유동적 이미지를 통한 작품연구”, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원.
- 김윤영(2012), “데미안 허스트의 약 시리즈 연구-1988-2005년 작품을 중심으로-”, 석사학위논문, 명지대학교 대학원
- 김효성(2010), “19세기 회화에 나타난 상징성 연구”, 석사학위논문, 강원대학교대학원.
- 박연경(2020), “전염병으로 인한 사회적 변화로서 제한적 일상 표현 연구-covid-19 팬데믹을 소재로 한 연구작을 중심으로”, 석사학위논문, 부산대학교 대학원.
- 이선영(2011), “고갱의 종합주의”, 석사학위논문, 관동대학교대학원.
- 이아름(2022), 삶 가까이서 ‘개념미술’ 재사유하기 : 본인 작업 <백 개의 방>을 중심으로, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- 이영임(2013), “오딜롱 르동의 삶과 작품에 관한 연구”, 석사학위논문, 호남대학교 대학원.
- 이재영(1998), “상징주의 회화의 표현방법에 관한 연구”, 석사학위논문, 동아대학교 대학원
- 이하경(2015), “융의 분석심리학 관점에서 본 시각예술 상징의 표상적 특성연구”, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원.
- 이형민(1986), “다다의 반예술성에 관한 연구”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원.
- 전영옥(2010), “상징적 화예조형의 시간이미지 표현연구”, 석사학위논문, 수원대학교 대학원.
- 정순영(2005), “상징적 이미지의 회화적 표현 연구”, 석사학위논문, 성신여자대학교 대학원.
- 홍정현(2011), “데미안 허스트 작업에 나타난 ‘상실’의 미학”, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.

<참고 사이트>

두산 백과, 「아르놀트 뵘클린」,

<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1103558&cid=40942&categoryId=34391>

A Study on Symbols and Expression in Painting

- Focusing on my painting -

Ju-Woo Park

Department of [Fine Arts]

The Graduate School

Jeju National University

One of the most interesting facts about painting is that a painting can have whole new meanings and values through different interpretations. Although based on the experience and the thought of the artist to show a certain idea, painting leaves a space for the viewers to think and interpret, and new concepts and values are made separated from the original idea of the expressed subject. Symbols play an important role in generating new values and emotions in this process. I, as an artist, felt the need to apply the characteristics of symbols in my painting and proceeded to do research the symbolic elements in painting in art history.

I researched the symbols in painting and the characteristics of Symbolism as part of the thesis and to conclude. Symbols signify abstract ideas and knowledge in specific forms in general, such as emotions, in other words, invisible notions can be realized in specific objects with symbols. Symbolism is the artistic movement in history that intentionally used symbols in painting, and the artists associated with Symbolism tried to visualize the invisible aspects of human emotions, desires and dreams in a way to visualize the spiritual world of human beings. These attempts helped for the artists go beyond the limitations of painting giving them an autonomous power to paint, and affecting the artists in the next generation.

Second, I researched the artists who are associated to Symbolism concerning the symbols in my painting. Marcel Duchamp created progressive works that broke away from the then-main artistic stream. To take the Ready-made as an example, it created new value and symbols through the act of choosing an already existing object in the market. This not only applies to the sculptural aspect of art but also the subject in painting, and it is important that choosing what to paint and make applies to all art-making process of modern art. Furthermore, the flow of time in the works of Anya Gallaccio and that of Sam Taylor-Wood symbolizes the invisible notions of time and lets us feel the time indirectly. These two artists worked on installations and film-based media to show the process of dying out of what they chose as a subject. To apply this to painting, I can infer the process by suggesting the result of a destroyed subject. On the other hand, the works by Damien Hurst generally contain the symbols of death and eternity, and the way he suggests the two contrary symbols simultaneously gives a sense of irony and dilemma, rather than interpreting the work as it is. The symbolic expressions of the researched artists allowed me a deeper understanding of my works with the theoretical foundation and diverse directions I could pursue in my painting.

Third, I analyzed my work based on the previous research. The symbols I used for my painting have rich and new meanings. The worn transportations with artificial lights, water, paint, nature, and animals imply the ideas of 'finiteness', 'irresistible force', and 'resistance to the irresistible force', and separated from my will, new meanings and symbols are being made by the circumstances of the times in modern society.

Through the thesis, I found out that the symbols in paintings are not the element for completion; they are a device open to diverse interpretations of the works, thus enhancing the value of the painting. The effort to understand and attempt to use these symbols will involve more meanings beyond the image on the surface and serve as a guideline for future paintings.