

석사학위논문

구상회화의 네 가지 요소

-김홍주, 공성훈 그리고 연구자의 회화 비교 연구-

2025년

한 성 대 학 교 대 학 원

회 화 과

현 대 미 술 전 공

유 대 림

석사학위논문
지도교수 김동규

구상회화의 네 가지 요소

-김홍주, 공성훈 그리고 연구자의 회화 비교 연구-

Four Components of Figurative Painting
-A Comparative Study of the Paintings by Kim
Hongjoo, Kong Sunghun and the Researcher-

2024년 12월 일

한 성 대 학 교 대 학 원

회 화 과

현 대 미 술 전 공

유 대 림

석사학위논문
지도교수 김동규

구상회화의 네 가지 요소

-김홍주, 공성훈 그리고 연구자의 회화 비교 연구-

Four Components of Figurative Painting
-A Comparative Study of the Paintings by Kim
Hongjoo, Kong Sunghun and the Researcher-

위 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함

2024년 12월 일

한 성 대 학 교 대 학 원

회 화 과

현 대 미 술 전 공

유 대 림

유대림의 미술학 석사학위 논문을 인준함

2024년 12월 일

심사위원장 허 은 영 (인)

심 사 위 원 김 효 정 (인)

심 사 위 원 김 동 규 (인)

국 문 초 록

구상회화의 네 가지 요소 -김홍주, 공성훈 그리고 연구자의 회화 비교 연구-

한 성 대 학 교 대 학 원
회 화 과
현 대 미 술 전 공
유 대 립

본 연구는 ‘형상(figure)’을 중점으로 세 작가의 회화를 비교 분석하며, 구상회화에서 ‘형상’이란 무엇인지에 대해 작가의 관점에서 고찰하는 것을 목표로 한다. 본고는 ‘형상’과 관련하여 1960년대 이후의 작품 사례를 참조했으며, 이 중 김홍주와 공성훈 그리고 연구자의 회화를 연구 대상으로 삼았다. 각 작가의 작업을 체계적으로 분석하기 위해 이 연구는 ‘형상’, ‘소재’, ‘붓질’, ‘제목’이라는 네 가지 키워드를 설정했으며, 각 작품의 형식적인 측면에 집중했다.

2장은 김홍주의 1980년대 중반부터 2000년대 이전 작업에 대해 논의한다. 해당 장은 그가 잔디밭, 흙덩어리, 건축물, 얼굴, 대지, 글씨 등의 다양한 형상을 회화에 활용하는 점에 주목한다. 그의 회화에서 사물들의 형태는 자유롭게 변형된다. 그리고 그는 여백을 활용하거나 두 가지 이상의 이미지를 중첩시키며 형상을 다양한 형태로 확장시킨다. 이로 인해 그의 회화에서 형상은 의미적으로 고정되지 않으며 유동적인 상태를 유지하게 된다.

3장은 공성훈의 2008년 이후 자연 풍경화를 탐구한다. 그는 카메라로 포착한 파도, 구름, 숲 등의 소재를 회화를 통해 다룬다. 이러한 자연 풍경화에는 인물, 머리카락, 담배 연기와 같은 요소가 반복적으로 등장한다. 이 형상들은 풍경화 속에 합성되며 맥락적으로 뜬금없거나 어색한 상황을 연출한다. 또한 그는 무작위적인 패턴을 가진 자연 풍경 속에 특정 형상을 반복 등장시킴으로써 작품들 간의 연결성을 형성한다. 이는 영화와 같은 서사 구조를 떠올리게 만들며, 어떤 사건이 일어날 것 같은 긴장감을 조성한다.

4장은 앞선 분석을 토대로 연구자의 작업을 비교하고 분석한다. 이 장은 2019년부터 2024년까지 진행된 연구자의 회화를 다룬다. 2019년부터 시작된 회화는 이미지를 크롭(Crop)하고 재구성하여 어떤 사물의 확대된 표면에 집중한다. 당시에 주로 그린 소재는 비정형적인 외양을 띤 사물이다. 이 시기의 작업은 소재의 특성보다 그것의 표면적인 형상에 집중한다. 2022년에 들어서면서 연구자는 박물관의 동물 모형과 화석을 다루기 시작한다. 그중 화석의 구조적인 특성은 연구자의 작업에 새로운 전환점을 제공했다. 그 결과, 연구자의 작업은 사물의 표면을 또 다른 표면으로 옮기는 것이 아닌, 구조를 회화적 표면으로 전환하는 방향으로 변화한다.

이 과정을 통해 본고는 ‘형상’에 대한 각 작가의 입장 차이를 파악할 수 있었다. 김홍주는 사물의 형상을 자유롭게 변형하거나 왜곡하며, 형상을 생성하는 그리기의 힘에 주목한다. 이와 다르게 공성훈은 소재의 고유한 특성을 활용하며, 형태를 수정하기보다 그것들 사이의 맥락적 관계를 이용한다. 연구자의 경우에도 2023년부터 소재의 중요성이 두드러진다. 다만 이러한 작업은 소재 고유의 맥락을 담아낼 가능성을 가지지만, 이미지를 크롭하는 방식으로 인해 여전히 ‘형상’에 집중하는 면이 남아 있다. 결론적으로 본고는 연구자의 회화에서 ‘형상’과 ‘소재’의 관계가 밀접하게 연결되어 있다는 결론을 내릴 수 있었다.

【주요어】 구상회화, 형상, 소재, 김홍주, 공성훈

목 차

I. 서 론	1
1.1 연구 배경과 목적	1
1.2 선행연구 검토 및 연구 방법	4
II. 김홍주의 작업 분석	10
2.1 방황하는 형상	10
2.2 세필	19
2.3 무제(Untitled)	24
III. 공성훈의 작업 분석	29
3.1 소재를 통한 형상의 순환	29
3.2 대상에 따른 붓질의 변화	38
3.3 직서적인(Literal) 제목	45
IV. 연구자의 작업 분석	50
4.1 크롭(Crop)된 이미지 속 형상	50
4.2 형상과 소재의 관계	56
4.3 균질함을 위한 붓질	60
4.4 소재와 제목의 역설적 작용	65
V. 결 론	68
참 고 문 헌	71
ABSTRACT	76

그 립 목 차

[그림 1] 김홍주, 〈Untitled〉, 1985-1987, 마에 유화 물감, 236x460cm, 국립현대미술관 소장	11
[그림 2] 김홍주, 1990-1991, 〈Untitled〉, oil on canvas, 182x227cm, 개인소장	13
[그림 3] 김홍주, 〈Untitled〉, 1989, mixed media on canvas, 47x144cm	14
[그림 4] 김홍주, 〈Untitled〉, 1984-85, oil on canvas, 154x164cm	14
[그림 5] 김홍주, 〈Untitled〉, 1987, oil on canvas, 130.3x162.2cm	15
[그림 6] 김홍주, 〈Untitled〉, 1989, oil on hemp cloth, 140x140cm	16
[그림 7] 김홍주, 〈Untitled〉, 1990, mixed media on hemp cloth, 130x96cm	16
[그림 8] 김홍주, 〈Untitled〉, 1993, oil on canvas, 220x320cm	17
[그림 9] 김홍주, 〈Untitled〉, 1992, oil on canvas, 130x96cm	17
[그림 10] 김홍주, 1991, 〈Untitled〉, mixed media on canvas, 91x116.8cm	19
[그림 11] 김홍주, 1996, 〈Untitled〉, acrylic on canvas with stamps, 230x151cm	19
[그림 12] 김홍주, 〈Untitled〉, 1983-1984, oil on canvas, 82x162cm	20
[그림 13] 김홍주, 〈Untitled〉, 1993, oil on canvas, 145x112cm	22
[그림 14] 김홍주, 〈Untitled〉, 1998, acrylic on canvas, 230x230cm, 제주 신라호텔 소장	23
[그림 15] 김홍주, 〈확장〉, 1974, 천에 먹, 500x200cm, 제 3회 ST전 전시 전경	25
[그림 16] 공성훈, 〈호수공원〉, 2007, acrylic on canvas, 60x120cm	30
[그림 17] 공성훈, 〈사진 찍는 사람〉, 2008, acrylic on canvas, 130.3x193.9cm	30
[그림 18] 공성훈, 〈개〉, 1998, oil on canvas, 112.1x145.2cm	32
[그림 19] 공성훈, 〈눈바람〉, 2011, oil on canvas, 227.3x181.8cm	34
[그림 20] 공성훈, 〈구름과 머리카락〉, 2012, oil on canvas,	

152x122cm	34
[그림 21] 공성훈, 〈흰머리와 연기〉, 2014, oil on canvas, 227.3x181.8cm	35
[그림 22] 공성훈, 〈절벽(담배 피우는 남자)〉, 2013, oil on canvas, 227.3x181.8cm	37
[그림 23] 공성훈, 〈절벽〉, 2013, oil on canvas, 227.3x181.8cm	37
[그림 24] 공성훈, 〈파도〉, 2019, oil on canvas, 229.3x181.8cm	39
[그림 25] 공성훈, 〈파도〉, 2014, oil on canvas, 227.3 x 181.8cm	43
[그림 26] 공성훈, 〈전화하는 남자〉, 2009, oil on canvas, 120x120cm ...	45
[그림 27] 공성훈, 〈부표〉, 2012-2015, oil on canvas, 130.3x162.2cm ...	47
[그림 28] 공성훈, 〈개방과 국수〉, 1995, 개집, 모형국수, 70x90cm	49
[그림 29] 유대림, 〈Curtain wall〉, 2019, oil on canvas, 72.7x72.7cm ...	51
[그림 30] 유대림, 〈Collar〉, 2019, oil on canvas, 72.7x100cm	51
[그림 31] 유대림, 〈Poly〉, 2021, oil on canvas, 145.5x97cm	53
[그림 32] 유대림, 〈Normal〉, 2022, oil on canvas, 112.1x162.2cm	55
[그림 33] 유대림, 〈LOD〉, 2022, oil on canvas, 50x65.1cm	56
[그림 34] 유대림, 〈Baked〉, 2022, oil on canvas, 80.3x100cm	58
[그림 35] 유대림, 〈Silicon 1〉, 2023, oil on canvas, 80.1x80.1cm	58
[그림 36] 유대림, 〈Graphpaper〉, 2021, digital print on formex, size variable	60
[그림 37] 유대림, 〈Graphpaper〉 중 일부, 2021, digital print on formex, size variable	61
[그림 38] 유대림, 〈Poly〉 세부 확대, 2021, oil on canvas, 145.5x97cm	62
[그림 39] 유대림, 〈Silicon 1〉 세부 확대, 2023, oil on canvas, 80.1x80.1cm	62
[그림 40] 유대림, 〈Silicon 3-1〉, 2023, oil on canvas, 80.1x80.1cm	64
[그림 41] 유대림, 〈Silicon 4〉, 2024, oil on canvas, 80.1x80.1cm	67

I. 서론

1.1 연구 배경과 목적

본 논문은 작가의 관점에서 ‘형상(figure)’을 중심으로 김홍주와 공성훈의 회화 작업을 분석하고, 그들의 ‘형상’과 이를 구축하는 ‘붓질’ 그리고 의미를 만드는 ‘제목’을 탐구한다. 이를 통해 본고는 최종적으로 연구자의 회화론을 구체화하는 것을 목표로 한다. 회화에서 ‘형상’이라는 개념은 넓은 범주를 가지지만, 본고는 ‘형상성’에 대한 논의를 1960년대 이후의 구상회화에서 시작한다. 회화는 1900년대부터 입체주의, 표현주의와 같은 여러 실험을 거쳐가며 다양한 모습으로 변모해왔다. 특히 추상회화는 서구 미술에서 거대한 물결을 형성했다. 이는 유럽에서 앵포르멜, 미국에서 추상표현주의로 이어졌다. 그러나 추상회화의 성행에도 여전히 구상적인 그림을 추구하는 작가들이 몇몇 존재했다. 프란시스 베이컨(Francis Bacon, 1909-1992), 게르하르트 리히터(Gerhard Richter, 1932-), 데이비드 호크니(David Hockney, 1937-) 등이 이에 해당하는 대표적인 작가들이다. 그 중 프란시스 베이컨은 자신의 회화에 형상을 적극적으로 활용한 대표 화가다. 철학자 질 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-1995)는 기존의 재현에 집중하는 회화를 ‘구상적(figurative)인 것’으로 보았고, 베이컨의 회화에서 기괴하게 변형된 형태들을 ‘형상적(figural)인 것’으로 분류했다.¹⁾ 그는 베이컨의 ‘형상’이 계속해서 새로운 감각을 생성한다는 점에 서 주목했고, 이에 대한 논의를 정리한 비평서인 『감각의 논리』를 집필했다.

국내에서도 유사한 흐름이 관찰된다. 1950년 후반의 앵포르멜을 시작으로 1970년대에도 단색조 회화가 미술계에 큰 영향력을 가지고 있었다. 하지만 동시에 사실적인 재현 방식과 함께 새로운 형상성을 추구하는 작가군이 존재했다.²⁾ 또한 1970년대 후반에 ‘하이퍼리얼리즘’의 유행으로 한국 화단에 새로

1) 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, 하태원 옮김(서울: 민음사), 2008, pp.12-13.

2) 김미정은 이러한 움직임을 김복영이 《사실과 환영》전을 계기로 ‘뉴 피겨(New Figure)’라는 용어를

은 논의가 촉발되고 있었다. 이 영향으로 극사실적인 재현 방식은 당시 형상을 다루는 작가들의 작품에서 쉽게 찾아볼 수 있었다. 1978년에 처음 열린 《동아미술제》는 이러한 작가들의 ‘새로운 형상성’에 주목했던 전시였다. 이은주에 의하면 이 전시는 “반극사실주의, 안티-재현주의, 구상과 추상의 경계, 반추상 등 화단에 전례 없던 새로운 방법론을 촉구했다.”³⁾ 이 시기에 등장했던 ‘형상회화’는 극사실적 묘사 외에도 초현실주의, 신표현주의 등 복합적인 양상을 포함하고 있었다. 이러한 성향의 작가들에 대해 김미경은 “매우 개별적인 특성을 갖고 있어 이들의 공통분모를 찾기보다는 개별적인 작가 연구가 더욱 절실히 필요”하다고 언급했다.⁴⁾

필자는 2019년부터 ‘형상’이라는 개념에 집중하여 3D 이미지와 방수포로 덮인 사물들을 그렸고, 사물과 배경의 이질적인 조화를 통해 어떠한 형상성을 구현하려 했다.⁵⁾ 2022년의 작업은 형상에 방점을 찍기 위해 배경을 검은색 민무늬의 화면으로 대체하고 그 안에 사물을 회백색 톤으로 통일하여 그림 간의 형태적 연결성에 몰두했다. 그러나 사물의 형상만을 강조하는 것은 작품 간의 통일성을 강화했지만, 이들을 더 집요하게 관찰하고 묘사할 이유를 연구자에게 주지 못했다. 그래서 필자는 2023년부터 구체적인 풍경과 사물을 그림 속에 다시 불러와 회화 작업을 진행하고 있다. 전시점에서 그림을 그릴 때의 어려움은 작가의 생각과 개념을 형상을 통해 시각화하여 그것을 회화로 그려내는 과정이다. 이때 발생하는 균열은 순수한 이미지로서의 ‘형상’과 보고 그렸던 실제 ‘사물과의 관계’이다. 전자는 그리는 사물의 고유한 특징을 강조하기보다는 독립된 이미지로서의 형상을 지향하는 것이다. 반면 후자는 사물

사용한 것을 바탕으로 그것의 번역어인 ‘신허상’이라 지칭하였다. 그에 따르면 이 ‘신허상’으로 묶이는 작가들은 고영훈, 김강용, 김종학, 김용식, 서정찬, 송윤희, 이석주, 이승하, 지석철, 차대덕, 주태석, 조상현, 한만영 등이 있다. 김미경, 「한국 단색조회화 이후 ‘신허상’의 의미」, 『한국현대미술 197080』(서울: 학연문화사, 2004), pp.73-101.

3) 이은주, 「1980년대 「상(像)81」 그룹 활동과 ‘새로운 형상성’: 임영길의 형상작업을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 46집, (2023): p.362.

4) 김미경, 앞의 책, p.76.

5) “나는 방수커버, 비닐로 뒤덮인 사물들과 3D 그래픽 이미지의 형상에 관심을 갖고 있다. 나는 이러한 사물 혹은 이미지들이 가진 조형적 형태를 평면 위에 옮겨, 형태라는 것이 회화적 평면성을 어떻게 재해석할 수 있는지를 시도한다... 이 과정에서 그려지는 사물들은 일부 확대되거나 최소한의 디테일만 남겨진다. 나는 이러한 방식을 통해 실제의 사물과 가상의 이미지를 넘나들며 회화의 추상성을 조형적으로 연구하고 있다.” 유대림, 연구자 작업노트, 2021.

의 맥락을 배제하지 않으며, 대상의 의미를 작품의 일부로 포함한다. 양자택일의 상황 속에서 필자는 어떤 것이 자신에게 더 중요한지 혹은 이 둘을 분리할 수 없다면 어떻게 통합해야 하는지에 대해 탐구하고 있다. 그러므로 본 연구자는 이번 연구를 통해 자신이 다루는 형상이 무엇인지 구체화하고, 그것을 어떻게 그려내야 하는지에 대한 실마리를 찾고자 한다.

이러한 문제의식을 갖고 본고는 김홍주(1945-)와 공성훈(1965-2021)의 회화를 다룬다. 김홍주는 사실적인 재현 방식과 구상적인 형상을 통해 ‘그리기’의 과정과 그 의미에 대해 탐구해 왔다. 그는 1970년대 중반 ST그룹 활동을 통해 개념미술에 대한 이론을 연구하고 이를 바탕으로 실험적인 작업을 제작한 바 있다. ST활동 이후 그는 개념미술에서 물질적인 요소가 배제되는 현상을 경계하게 되었다.⁶⁾ 이러한 경험은 그가 미술에 대한 근원적인 질문을 하게 만들었고, 이는 그가 ‘그리기’ 자체에 좀 더 집중하게 된 계기가 된다.⁷⁾ 그는 이 생각에 기반하여 인물, 꽃, 지도, 초서체 등 다양한 형태들을 통해 자신만의 회화를 지속해 왔다. 그의 회화에서 형상은 비정형적이면서도 유사한 다른 형태들을 연상시킨다. 이러한 점을 들어 필자는 김홍주의 회화에서 보이는 유동적인 형상성에 주목했다.

공성훈은 렌즈를 매개하여 실제의 풍경을 그렸고, 회화적 과정을 중시하는 ‘회화적 회화’론을 주장했다. 그는 90년대에 뉴 미디어 계열의 작가로 알려져 있었으나 2000년대부터 식육전을 그린 ‘개’ 시리즈를 시작으로 구상적인 회화를 그리기 시작했다. 겉보기에 그의 그림은 프리드리히(Caspar David Friedrich, 1774-1840)와 같이 19세기 낭만주의 회화의 외관을 띠지만, 자연스럽기보단 왜곡되고 인공적인 분위기를 갖는다. 그는 한국의 일상적인 시공간에서 느껴지는 이질적이고 불안한 정서를 회화로 그려내려 하였다. 이와 관련하여 김계원은 공성훈의 회화가 “‘매체’로서의 회화가 가진 고유한 힘과 가능성”을

6) 김원방, 「김홍주 또는 회화의 쾌락」, 『동시대 한국미술의 지형』(서울: 학고재, 2009), p.59.

7) 김홍주는 국립현대미술관과 지난 2021년에 진행한 인터뷰에서 다음과 같이 이야기 했다. “...‘미술이 과연 현대사회에서 어떤 의미를 갖고 있을까?’ 그런 생각을 많이 했어요. 그런데 그것을 제가 해결할 수는 없잖아요. 그래서 ‘미술에 관한 건 포기하고 그림 그리는 것만 하겠다.’ 그림은 현대미술이 어떻게 하는 논쟁과 관계없이 할 수 있잖아요...”, 국립현대미술관, 「MMCA 작가와의 대화 | 김홍주 작가」, 국립현대미술관 유튜브 채널, 2021년 5월 27일, 동영상, 1:07:57, 2024년 12월 18일 접속, <https://www.youtube.com/watch?v=vB8b79kwd6w&t=571s>.

보여준다고 평가하였다.⁸⁾ 본고는 그의 풍경화 속에 반복하여 등장하는 요소들에 주목하였다. 그것들은 주로 요동치는 구름과 파도, 거친 암반 그리고 인물 등이다.

이 두 작가를 연구 대상으로 삼은 이유는 구체적인 형상을 다루는 점에서 연구자의 작업과 연관성을 갖기 때문이다. 김홍주의 경우, 그의 회화에서 등장하는 뚜렷한 윤곽선과 비정형적인 형상은 2019년부터 연구자가 추구한 형상성과 유사하다. 공성훈의 경우, 사진을 베이스로 작업을 한다는 것과 각 그림들이 시공간적으로 연결된 인상을 주는 점이 연구자의 2023년 작업과 연관된다. 그러므로 그들의 작업에 나타난 형상적 특질을 분석하는 과정은 형상의 개념을 이해하는 데 유용한 실마리를 제공할 것이다. 더 나아가 이 연구는 연구자에게 ‘형상’에 대한 작업적인 입장을 구체화하는 데 도움을 줄 수 있을 것이다.

1.2 선행연구 검토 및 연구 방법

연구 방법을 전개하기에 앞서 본고는 김홍주와 공성훈에 대한 선행연구를 검토하였다. 여러 저술에서 김홍주는 주로 미술사적 맥락에서 ‘극사실’이나 ‘형상’ 화가 중 한 명으로 다뤄져 왔다. 윤난지는 1970년대의 한국 극사실화에 대한 연구에서 김홍주의 작업을 70년대 오브제 회화를 중점으로 언급한다. 그에 따르면 김홍주는 ‘재현과 실재’, ‘예술과 사물’이란 현대미술의 과제를 깊게 탐구한 작가이다. 또한 윤난지는 그의 회화에 대해 오브제의 거울면이라는 속성과 그 위에 그려진 이미지의 관계를 언급하며 “그림과 사물로서의 아이덴티티가 지속적으로 교차”하게 만든다고 평한다.⁹⁾

한편 그의 작업을 ‘형상’이라는 관점에서 분석한 경우는 다음과 같다. 김미경은 “신형상”이라는 용어를 제시하며 김홍주를 ‘신형상’ 그룹에 포함시킨다.¹⁰⁾ 김홍주의 작업은 극사실적인 표현 방식뿐만 아니라 오브제를 활용하거

8) 김계원, 「회화로의 우회, 풍경으로의 진입-공성훈의 풍경 연작(1999~2019)에 대한 연구」, 『한국근현대미술사학』 40집, (2020): p.341.

9) 윤난지, 「한국 극사실화의 ‘사실성’ 탐론」, 『한국미술사교육학회』, 14호 (2000): pp.84-85.

나 때로는 추상화에 가까운 형태를 보인다. 따라서 ‘신형상’이라는 용어는 ‘극사실주의’의 범주를 넘어선 폭넓은 접근 방식을 제안한다. 하지만 그의 글에서 김홍주의 작업에 대한 언급은 1970년대 후반의 오브제 회화에 국한한다.

김원방은 한국 모더니즘 맥락 안에서 김홍주의 회화를 “소수적인 예술”로써 주목한다. 그는 김홍주의 작업 전반을 ‘1970년대 중반부터 1980년대 초반’, ‘1980년대 중반부터 2008년’ 작업으로 크게 분류한다.¹¹⁾ 전자가 오브제와 극사실기법을 통한 환영과 재현의 문제를 탐구하는 것이라면, 후자는 회화의 근원적인 목적에 대한 질문이다. 그의 해석은 김홍주의 1980년대 중반 이후 작업들을 (식물, 지도, 얼굴, 초서체, 꽃 등 다양한 이미지를 가지고 있음에도) ‘회화’라는 큰 틀 안에서 묶어서 본다는 의의를 갖는다.

김정은은 김홍주에 대한 개별 연구를 진행했으며, 그에 대한 두 가지 논문을 게재한 바 있다. 그 중 ‘김홍주 회화 작품에 나타난 이미지 연구’는 김홍주의 작품에 나타나는 다양한 이미지를 시대순으로 정리한 연구이다. 김정은의 분석은 김홍주의 시기별 작업에 대한 시대적 평가와 그의 작품 속에 드러나는 회화의 이중적 구조(형상과 배경), 촉각성과 시간성에 집중하여 서술된다. 특히 회화의 촉각성과 관련하여 1980년대 후반부터 1990년대까지의 작업과 이후에 더욱 추상화된 작업 사이의 차이점에 대한 논의는 본고의 연구 주제와 범위 설정에 대한 단초를 마련해 주었다.¹²⁾

송하영은 김홍주의 작업을 ‘극사실회화’ 혹은 ‘형상회화’라는 맥락으로만 읽는 것에 의문을 제기하고, 회화의 어법을 중점으로 하여 김홍주의 작품관에 대해 논의한다. 송하영에 따르면 김홍주는 “한국 미술의 지형 안에서 도구가 가진 가능성을 회화의 조건과 구조로 확장하여 탐구한 드문 사례”이다.¹³⁾ 이는 작가에게 주어진 환경에 따라 사용하는 재료, 그림의 크기, 그리기의 방식 등에 큰 영향을 준다는 뜻이다. 이에 따라 송하영은 김홍주의 회화에 그려진 형상들이 “회화의 구조와 성질에 연동하여 구축되었기 때문에 회화의 물질적

10) 김미경, 앞의 책, p.89.

11) 김원방, 앞의 책, pp.56-76.

12) 김정은, 「김홍주의 회화 작품에 나타난 이미지 연구」(석사학위논문, 홍익대학교 대학원, 2010), pp.63-67.

13) 송하영, 「김홍주의 회화적 방법론 연구」(석사학위논문, 홍익대학교 대학원, 2022), p.86.

토대를 드러낸다”고 주장한다.¹⁴⁾ 이전의 연구들이 김홍주의 작업을 ‘극사실주의’ 혹은 ‘신형상’이라는 맥락 속에서 읽기를 시도한 반면, 송하영의 연구는 작품이 성립되기 이전의 조건을 살펴봄으로써 그리기의 과정적 측면에 무게를 두고 김홍주의 작가적 태도와 작품을 연동하여 해석한 사례이다.

공성훈의 경우 김홍주와 비교해 학술논문의 형식으로 진행된 연구가 많지 않았다. 우선 공성훈의 전반적인 작업에 대한 연구는 김계원에 의해 진행됐다. 김계원은 90년대부터 회화에 대한 매체론적 접근이 부족했음을 지적하고, 한국 현대미술에서 공성훈의 회화가 갖는 의의에 대해 조명한다.¹⁵⁾ 공성훈은 다원주의의 한 경향으로 읽히거나 특정 미술사적 맥락에서 벗어난 작가로 판단되는 경향이 있었지만, 김계원은 ‘회화의 위기’라는 당시의 분위기를 연결시키며 공성훈의 작업을 한국 미술사에서 ‘회화’라는 매체가 가진 가능성을 보여준 사례라 주장한다. 그는 이 연구에서 공성훈의 작품에서 관찰되는 시각적 특징을 통해 그의 회화적 특징을 추출한다.¹⁶⁾ 이러한 분석 방식은 본문의 연구방법론을 구성하는 데 도움을 주었다. 하지만 그의 연구는 시대적 맥락에서 공성훈의 작업을 매체론적으로 접근하는데 집중했기에, 그의 회화에서 등장하는 형상을 분석하는데 부족한 측면이 존재한다.

이 외에 공성훈의 회화에 대한 논의는 주로 잡지의 칼럼이나 작가 도록의 평론 그리고 전시 서문과 리뷰 등에서 찾아볼 수 있었다. 이러한 문헌으로는 김정락, 문혜진, 이선영, 하계훈, 임근준 등의 글이 있다. 그 중 2015년에 ‘아라리오갤러리 서울’에서 열린 전시에 대한 이선영의 글은 특기할 만하다. 여기서 이선영은 실제 하늘과 바다 등 자연 요소를 그리는 데 있어 공성훈의 붓질에 주목한다.¹⁷⁾ 그의 논의는 화가가 포착한 풍경 혹은 사물의 구조와 작

14) 송하영, 위의 글, p.55.

15) 김계원(2020), 앞의 글, pp.326-331.

16) 김계원은 공성훈의 작업적 특징을 ‘회화적 회화’와 ‘렌즈의 시각’ 그리고 카메라의 시선을 회화적 어법으로 구현하는 ‘회화적 공정’으로 정리한다. 특히나 그는 공성훈 본인이 직접 찍은 사진을 약간의 변형을 가하거나 거의 그대로 그린다는 사실을 강조한다. 그 이유는 공성훈이 활동 초기부터 ‘현실’에 어떻게 다가가는지에 대한 미술가적 고민을 해왔으며, 이를 위해 사진의 리얼리티를 회화의 어법을 통해 극대화하는 이중 전략을 사용하기 때문이라 말한다. 김계원(2020), 앞의 글, pp.342-352.

17) 이선영, 「소(小)자연의 소요사태」, 서울 아트 가이드, 2015, 2024년 12월 18일 접속, <https://www.daljin.com/column/13534>.

가의 붓질 사이의 관계를 고찰한다. 또한 김정락의 ‘리얼리티와 예술의 불가분한 길항(拮抗)관계에 대하여’는 공성훈의 제목에 대한 논의를 담은 글로, 본고의 3-3절 내용을 구성하는데 도움이 되었다.¹⁸⁾

이렇듯 두 작가에 대한 연구는 미술사적 맥락을 기반으로 그들의 작가적 태도와 작품론을 정리하거나, 작품에 대한 매체적 접근을 시도하는 경우로 분류할 수 있다. 김홍주와 공성훈이 작가 활동을 시작했던 70년대와 90년대는 한국 현대미술사적으로 중요한 시기이며, 그들에 대한 미술사적 접근은 각 작가의 동기와 작품의 형식에 관한 미술사적 가치를 증명해준다. 그러나 김홍주와 공성훈의 회화에는 다양한 형태의 이미지가 등장한다. 그렇기에 이를 하나의 선상으로 통일해서 보는 것 외에도 특정 유형의 ‘형상’에 대한 독립적인 논의를 재고할 여지가 있다.

따라서 본 연구는 ‘형상’을 주제로 하여 작품을 중심으로 김홍주와 공성훈의 회화를 분석한다. 우선 김홍주의 작업에 대한 연구 범위는 1980년대 중후반부터 1990년대 후반 작업으로 한정한다. 그의 초기 작업은 오브제와 그림 간의 연관성이 매우 짙고, 2000년대 이후에는 작업이 추상적 경향으로 변화하기 때문이다. 이런 이유로 본고는 조금 더 구체적인 형상을 살펴보고자 하기에 그 외의 작업을 이번 연구에서 제외하였다. 공성훈의 회화에 대한 연구 범위는 하늘과 바다를 그린 자연 풍경화로 제한된다. 이는 시기적으로 2000년대 중반부터 2010년대 중반까지 그려진 작업에 해당한다. 물론 2000년대 초에 도시의 밤 풍경을 그린 작업은 특정 형상이 연속적으로 등장한다는 점에서 후기의 작업과 연결될 수 있다. 하지만 필자는 이 시기의 붓질을 후기의 것보다 부족한 특색을 보인다고 판단하였다. 그렇기에 본고는 공성훈의 초기 회화를 연구 대상에서 제외하였다. 이렇게 본 연구자는 선정한 작업들을 2장과 3장에서 ‘형상’, ‘붓질’, ‘제목’ 세 가지 키워드로 나누어 분석을 진행한다. 그리고 4장은 두 작가의 작업에 대한 분석을 바탕으로 연구자의 작업을 같은 방식으로 검토하여 비교해 본다.

먼저 2장은 김홍주 회화의 유기적인 형상성을 다룬다. 본고는 김원방의 표현을 빌려와 김홍주의 형상을 ‘방황하는 형상’이라 규정하고, 그러한 형상을

18) 김정락, 「리얼리티와 예술의 불가분한 길항(拮抗)관계에 대하여」, 『올해의 작가상 2013 : 공성훈, 겨울여행』(서울: 국립현대미술관, 2013), 페이지 표시 없음.

작가가 세필을 통해 어떻게 구현하는지를 살펴본다.¹⁹⁾ 그리고 작품의 제목을 ‘무제(Untitled)’로 설정하는 것이 그의 형상에 어떠한 영향을 주는지에 대해 고찰한다.

3장은 공성훈의 작업에서 보이는 ‘소재를 통한 형상의 순환’을 다룬다. 해당 장은 공성훈의 회화 속에 반복적으로 등장하는 소재와 형상을 밝히고, 이 요소들이 다른 그림과 어떻게 연결되고 순환되는지에 대해 논의한다. 또한 작가의 붓질이 이러한 소재들과 어떻게 연계되는지를 조명한다. 마지막 절은 그의 ‘직서적인(Literal) 제목’에 대해 논의하며, 그의 직서적인 제목이 작품의 의미에 끼치는 영향에 대해 알아본다.

4장은 연구자의 작업적 변화를 중심으로 진행되며, 이전 장에서 분석한 내용을 토대로 연구자의 작업을 비교·분석한다. 이 장은 연구자의 최근 작업에서 나타나는 뚜렷한 윤곽선과 ‘박물관의 사물’이라는 구체적 소재에 대해 조명한다. 그리고 사물을 크롭(Crop)하여 포착하는 방식이 어떠한 효과를 낳는지 추측해 본다. 4-2절은 소재로 인해 연구자의 붓질이 어떻게 변모하는지를 다루며, 이어서 마지막 절은 소재와 제목 간의 역설적 관계를 규명하는 것을 시도한다.

마지막 장은 김홍주와 공성훈 그리고 연구자의 형상적 특징을 종합적으로 정리하여 검토한다. 이를 통해 본고는 ‘형상’이 회화를 다루는 작가에게 어떠한 영향을 갖는지에 대해 고찰한다. 작가에게 자신의 작업을 객관적으로 분석하는 것은 쉽지 않은 과제이다. 하지만 작업적인 발전을 위해 현 시점의 ‘나’를 규명하는 것은 중요하다. 그렇기에 필자는 자신의 작업과 연관된 작가의 회화를 형식적으로 해체하고 분석할 필요성을 인식하였다. 형식 분석은 작품의 외양에 치중한다는 점에서 한계점을 갖지만, 그림 속 형상적 요소를 분석하기에 적절한 방법이 될 수 있다. 이외에도 본고는 비교 연구라는 특성상 연구자의 독립적인 작품론으로 발전하기에는 일정한 한계를 갖는다. 그러나 유사한 사례와의 비교는 자신의 작업을 객관적으로 분석할 수 있는 유용한 방

19) ‘방황하는 형상’이란 김원방이 김홍주의 1980년대 중반부터 2008년까지의 작업을 지칭할 때 사용한 용어다. 본고는 해당 시기의 형상에서 보이는 자유롭고 유기적인 특성에 대해 주목했다. 필자는 김홍주의 다양한 이미지를 포괄하기 위하여 ‘방황하는 형상’을 소재목 중 하나로 차용하였다. 김원방, 앞의 책, pp.65-73.

법이 될 수 있다. 결과적으로 이번 연구가 연구자 본인에게 실질적인 작업적 발전을 이끌어내는 계기로 작용하기를 기대한다.

Ⅱ. 김홍주의 작업 분석

2.1 방황하는 형상

김홍주는 1970년대 중반부터 현시점(2024년)까지 작품 활동을 활발하게 유지해 왔다. 오래 쌓인 경력만큼이나 그의 작업 속에서 찾아볼 수 있는 형상들은 서문에서 언급한 바와 같이 다양하다. 이에 그의 작업을 시기와 유형별로 분류하려는 여러 연구가 진행되었다. 그 중 김원방은 김홍주의 작업을 크게 두 개의 시기로 분류하고 1980년대 중반부터 2008년까지의 이미지를 묶어 “방황하는 형상들”이라 지칭한다. 여기서 그는 이 시기의 형상을 논, 밭, 도시의 풍경을 그린 것과 “초서체와 배설물의 이미지를 조합한 서예 시리즈”, ‘꽃 그림’ 시리즈 그리고 “벽지나 추상화 같은 느낌”의 그림 등 네 가지 유형으로 나눈다.²⁰⁾ 김원방의 분류처럼 1980년대 중반과 2008년 사이의 회화들은 그 이전의 ‘오브제 회화’적 면모가 열린 점을 제외하고는 다양한 외양을 가진다. 하지만 그는 이 시기의 작업들을 하나로 묶어서 볼 수 있다고 주장하며 다음과 같이 말한다.

그 전체적 형상은 대략 풍경, 꽃 같은 것이기도 하고, 때로는 무엇인지 알 수 없는 정체불명의 형상으로 남기도 한다. 중요한 점은 세필의 분자들이 모여서, 그 어떤 분명한 전체적 덩어리로 ‘완성’되지 않는다는 점이다. 달리 말해 “꽃 그림이다”, “풍경화다”라는 식으로 사물의 명확한 재현적 환영을 만들어내지 않는다는 말이다.²¹⁾

이처럼 이 시기에 김홍주의 회화는 다양한 형상을 보이지만 사물에 대한 환영적 재현을 지향하지 않는다. 김홍주의 형상은 화면 내에서 부유하듯 존재

20) 김원방, 앞의 책, p.66.

21) 김원방, 앞의 책, p.66.

하며 추상적 덩어리에서 건축물, 얼굴, 꽃의 형태를 오가는 유동적인 상태다. 〈Untitled〉(그림 1, 1985-1987)는 이러한 작가의 경향을 잘 작업이다. 이 그림은 1985년에서 1987년도 사이에 그려진 회화로 어떤 잔디밭 풍경의 모습을 보여준다. 국립현대미술관에서 진행된 작가 인터뷰에 따르면 이 그림은 그가 재직하고 있던 학교 내의 잔디밭을 바탕으로 그려진 것이다.²²⁾



[그림 1] 김홍주, 〈Untitled〉, 1985-1987, 마에 유화 물감, 236x460cm, 국립현대미술관 소장

실제 풍경을 보고 그렸지만, 화면 속 이미지는 일반적인 풍경화의 모습과 다르다. 그림 속 풍경은 잔디밭을 위에서 내려다 보는 듯한 시점을 가진다. 그리고 잔디밭 내에 조각상, 표지판, 작은 건축물과 나무 두 그루가 놓여 있다. 잔디밭의 바깥으로는 걸터앉은 사람과 혼자 서 있는 여성의 모습이 보인다. 하지만 이 작업 속의 인물상들은 무엇이 조각이고 사람인지 쉽게 구별되지 않는다. 그 이유는 인물과 조각상의 크기 차이가 없을뿐더러 인물과 조각의 구분 없이 옷을 입은 상태이기 때문이다. 또한 회화 속 잔디밭은 대각선으로 가로질러 어긋나 있다. 김홍주는 이를 회화 속 풍경이 이미지임을 부각시키기 위한 장치라 언급한 바 있다.²³⁾ 묘사된 형상들 외에 민무늬의 여백도

22) 국립현대미술관, 앞의 인터뷰, 34:20~35:05.

이 그림의 중요한 특징이다. 잔디밭을 둘러싼 여백은 비어있는 공백이 아닌 캔버스의 바깥으로 확장될 가능성을 내포하고 있다. 이에 대해 박서운숙은 〈Untitled〉(그림 1, 1985-1987) 속 여백을 “단순히 남겨진 공간이 아니라 잔디밭 너머 캔버스의 사방으로 향해 열린 또 하나의 공간”이라 평한다. 추가로 그는 “여백을 사이에 두고 잔디밭의 일상은 한정된 캔버스를 부유하듯 기억의 파편처럼 해체되어 떠돌고 있다”는 감상을 남긴다.²⁴⁾

위에서 언급된 “부유하듯”이란 표현처럼 김홍주의 형상은 무중력과 같은 여백 속을 자유로이 유영한다. 이러한 여백의 활용에 대하여 정영목은 그의 여백과 동양화의 여백의 유사성을 언급한다. 그는 김홍주의 여백 활용을 팔대산인(八大山人)의 〈물고기와 바위〉(1690)와 비교하여 “여백을 남김으로써 이미 그려진 오브제를 더욱 고립화시키는 효과를 얻는다”라고 주장한다.²⁵⁾ 즉 그에 따르면 김홍주의 여백은 동양화의 전통기법과 유사하며 그림 속 형상을 부각하고 독립시키는 효과를 준다.²⁶⁾ 예를 들어 1990년대 작업 중 도시 풍경을 부감법으로 그린 일련의 회화 시리즈가 존재한다. 〈Untitled〉(그림 2, 1990-1991)는 그러한 작업 중 하나이다. 그는 집, 공장, 가로수, 논밭을 작게 도식화하여 한 화면 안에 보여준다. 길은 여백으로 생략되어 있지만, 그 외의 요소들이 화면을 균일하게 채우고 있어 전체적으로 밀집한 인상을 준다. 화면 속의 개체들은 캔버스의 크기에 비해 작게 그려졌지만, 각각 어떠한 사물인지 알 수 있을 정도로 세밀하게 그려졌다. 여기서 대지 혹은 도로였을지도 모르는 여백은 그려진 대상을 배경과 분리시킨다. 이러한 유형의 작업에 대해 송하영은 “구체적인 대상들이 각자의 독립성을 고수한 채 스티커가 붙여진 것처럼 무작위적으로 화면을 채운다”고 설명한다.²⁷⁾

23) 이와 관련한 작가의 언급은 다음과 같다. “잔디밭 그림을 잘 보면 그냥 묘사한 게 아니에요. 거기 보면 이미지가 쪼개져 있어요. 제가 땅을 쪼갠 걸 묘사한 게 아니에요. 이미지라는 걸 부각시킨 거예요. 이미지인데 오브제로도 볼 수도 있게 만들었죠.” 국립현대미술관, 앞의 인터뷰, 35:06~35:30.

24) 박서운숙, 『김홍주-이미지의 안과 밖』(개인전 도록, 서울: 로댕갤러리, 2005), p.10.

25) 정영목, 「김홍주의 근작에 나타난 회화의 언어적 형상성」(개인전 리플렛, 서울: 수화랑, 1991), 페이지 표시 없음.

26) 반대로 여백이 또 다른 형상을 떠오르게 만드는 경우도 존재한다. 이에 대한 내용은 얼굴 형상을 가진 회화를 설명할 때 후술하도록 한다.

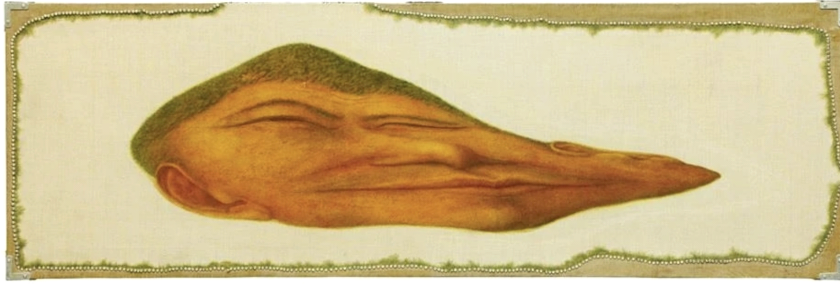
27) 송하영, 앞의 글, pp. 67-68.



[그림 2] 김홍주, 1990-1991, 〈Untitled〉, oil on canvas, 182x227cm, 개인소장

또한 김홍주는 사물을 도식화할 뿐만 아니라, 대상을 자유롭게 변형한다. 이렇게 변형된 형상은 원래 형태와는 다른 왜곡된 이미지로 나타난다. 〈Untitled〉(그림 3, 1989)의 중앙에 위치한 이미지는 사실적인 묘사로 인해 사람의 얼굴임을 알 수 있지만, 전체적으로 왜곡된 윤곽선을 가진다. 마치 누가 쪽당겨서 늘어뜨린 것처럼 이 형상은 ‘사람의 얼굴’보다 ‘사람의 얼굴을 닮은 어떤 것’에 가깝다. 왜곡된 형상의 흔적은 그 이전 작업인 〈Untitled〉(그림 4, 1984-85)에서도 찾아볼 수 있다. 이 작품에서 주전자에 반사된 이미지는 의자에 앉은 인물을 보여주지만, 주전자의 불룩한 곡면 때문에 축소되고 늘어나 크게 왜곡되어 있다. 이는 〈Untitled〉(그림 1, 1985-1987)의 어긋난 잔디밭처럼 그려진 대상이 실제 사물이 아닌 어딘가에 맺힌 상이자 이미지임을 암시한다. 무언가에 반사된 이미지를 작업에 활용한 김홍주의 시도는 1970년대까지 거슬러 올라가며, 거울과 창문틀을 사용한 작품들이 그 예에 해당한다. 김정은에 따르면 그러한 작업은 ‘아나모포시스(anamorphosis)’ 기법을 활용한 것으로, 이후의 주전자 그림은 이 기법을 다시 실험한 결과물이다.²⁸⁾ 이렇듯 실제 사물의 모습과 상관 없는 형상의 자유로운 변형은 김홍주의 작업 전반에서 지속적으로 찾아볼 수 있다.

28) 김정은, 앞의 글, p.37.



[그림 3] 김홍주, 〈Untitled〉, 1989, mixed media on canvas, 47x144cm



[그림 4] 김홍주, 〈Untitled〉, 1984-85, oil on canvas, 154x164cm

이렇게 그는 형태를 자유롭게 비틀고 변형하는 것을 통해 소재를 광범위하게 확장해 나간다. 때론 그것은 식물과 산이 되거나 사람의 신체와 같은 모습으로 변모한다. 예를 들어 〈Untitled〉(그림 5, 1987)는 넓은 여백 위에 떠 있는 작은 녹색 조각들을 보여준다. 이 중 몇몇 조각은 위로 불쑥 튀어나와 있는데, 마치 구름 밖으로 나온 산봉우리나 바다에 떠 있는 섬을 연상시킨다. 이러한 그림은 1990년대의 몇 가지 작업과 자연스럽게 연결된다. 김형미는 그의 작업을 형상의 ‘생성’과 ‘차이의 발생’에 초점을 맞춰 설명한다. 그는 김홍주의 작품 속 형상들이 “그물망으로 연결되어” 있으며, “그들 사이에 위계 질서란 존재하지 않는다”고 말한다. 그렇기에 그는 김홍주의 작품 속 형상들은 “수평적 관계” 속에서 “지속적인 움직임을 생성시키는 듯한 감각을 제시한다”고 주장한다.²⁹⁾



[그림 5] 김홍주, 〈Untitled〉, 1987, oil on canvas, 130.3x162.2cm

한편 이러한 형상은 텅어리의 인상에서 부감법으로 본 풍경 혹은 지도의 모습으로도 등장한다. 정연심은 〈Untitled〉(그림 6, 1989)를 예시로 선과 여백을 통한 시각적 리듬을 강조하며 “각각의 이미지는 유기적 관계성을 이루며 음악적 운율을” 만들며, 김홍주의 작업이 “이미지의 재현이 아닌, 이미지의 배치와 해체라는 회화적 방법론을 만들어간다”고 평한다.³⁰⁾ 〈Untitled〉(그림 7, 1990)는 언뜻 보면 화면의 큰 부분을 차지하는 산맥을 중심으로 한 풍경을 보여주는 것 같다. 이 산맥을 주변으로 여러 선들이 구획을 나누고 있으며, 그렇게 만들어진 면들은 비어있거나 녹색과 갈색으로 채색되어 있다. [그림 6]과 달리 이 그림에는 또 다른 형상이 존재한다. 그림 속 산맥들을 눈으로 연결시켜 보면, 그것이 인간의 신체 모습과 닮았다는 것을 알 수 있다. 다만 그 형체는 명확하지 않게 형성되어 있으며, 일부는 흐물거리는 주변의 다른 선과 연결되어 사라진다. 이러한 그림은 화면을 떠도는 여러 텅어리들이 다시 합쳐지고, 해체되고 있음을 유추하게 만든다. 이와 관련해 김형미는 다음과 같이 언급한다.

29) 김형미, 『김홍주 전-시공간의 빗장풀기』, 『김홍주 전-시공간의 빗장풀기』(개인전 도록, 서울: 아르코미술관, 2009), p.109.

30) 정연심, 「김홍주의 회화 그리고 반회화(anti-painting) : 다층적 시선, 이미지의 배반」, Korean Artist Digital Archive, 2020, 2024년 12월 18일 접속, <https://k-artmarket.kr/kada/portal/singl/writer/criticism.do?menuNo=200046&writrNo=50>.

형상들은 화면을 부유하며 무수히 많은 이질적인 요소들로 미분화되다가 어느 순간 적분되듯 덩어리로 요동치기를 무한 반복한다. 잠재적 형상들은 보는 이의 고정된 시각을 무력화시키고, 오로지 대면한 작품과 현재하도록 만든다... 그렇기에 김홍주의 작품은 경직된 범주적 종속에서 벗어나 원초적이고 무한한 생성의 움직임을 매순간 전개한다.³¹⁾



(좌)[그림 6] 김홍주, 〈Untitled〉, 1989, oil on hemp cloth, 140x140cm

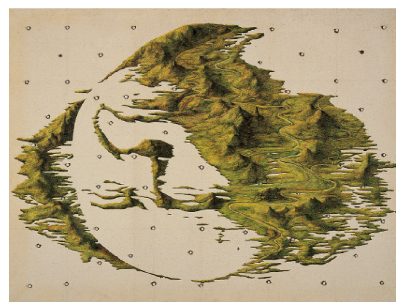
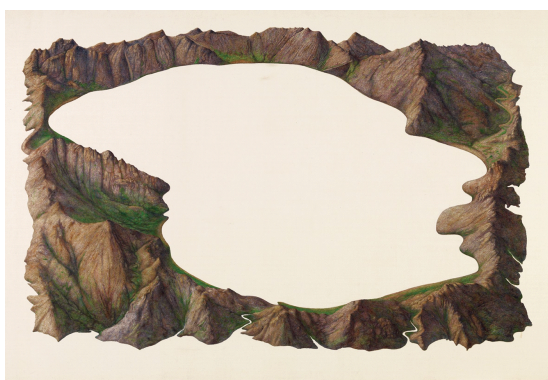
(우)[그림 7] 김홍주, 〈Untitled〉, 1990, mixed media on hemp cloth, 130x96cm

사람의 신체와 얼굴 이미지는 그의 작업에서 자주 차용되는 형상이다. 〈Untitled〉(그림 8, 1993)에 크게 그려진 산맥은 서로 연결되어 가운데 여백을 통해 어떤 형태를 만들어내고 있다. 여기서 여백은 그것의 역할을 넘어 어떤 형상을 만들어낸다. 이것은 산 정상 of 화산호와 유사하지만, 이 형상의 오른쪽 윤곽선을 보면 사람의 눈, 코, 입의 형태가 드러난다. 그리고 얼굴상은 이러한 불명확한 형태만이 아니라 다른 방식으로도 등장한다. 가령 〈Untitled〉(그림 9, 1992)는 다른 그림들과 유사하게 작은 알갱이의 군집이 등장하거나 산의 형상이 그려져 있다. 그러나 이 그림을 뒤집어 보면 좌측 작업의 모호한 형상과 다른 것을 알 수 있다. 여기서 여백은 얼굴의 밑바탕이 되고, 그림은 눈, 코, 입의 일부가 되어 확실한 얼굴의 형상을 구성한다.³²⁾ 이것은 이미지

31) 김형미, 앞의 글, p.110.

32) 정영목, 「옹골찬 견고함과 헤쳐진 여백의 대비에 의한 김홍주의 독창적 화면」(개인전 리플렛,

사이에 숨은 형상이라는 점에서 유럽의 주세페 아르침볼도(Giuseppe Arcimboldo, 1527~1593)의 과일 정물화와 같은 회화를 연상시킨다.³³⁾ 이에 대해 김원방은 그의 그림에 “특정한 시각적 각도에서는 갑자기 다른 형상으로 지각될 수 있도록 계산적으로 왜곡하여 그리는 ‘아나모포시스(anamorphosis)’ 기법과 유사한 기법”이 사용되었다고 주장한다.³⁴⁾ 즉 김홍주는 형상 속에 형상을 숨겨서 이를 이중으로 중첩한다. 그렇게 구성된 여러 겹의 중첩된 이미지들은 특정한 대상을 지시하기 보다 그 의미를 계속해서 감추고 유보한다.



(좌)[그림 8] 김홍주, 〈Untitled〉, 1993, oil on canvas, 220x320cm

(우)[그림 9] 김홍주, 〈Untitled〉, 1992, oil on canvas, 130x96cm

산맥과 얼굴 외에도 김홍주의 회화에 자주 등장하는 요소는 ‘문자’이다. 이 그림들은 처음에 논밭 위에 떠있는 흙덩이의 모습에서 시작되었다. 김홍주는 서울과 대전을 오가며 관찰한 논밭 그림을 그리며 이를 점점 글씨와 같은 형태로 변형시켰다.³⁵⁾ 그러한 그림들은 ‘글씨 그림’ 혹은 ‘초서체 시리즈’라

서울: 수화랑, 1993), 페이지 표시 없음.

33) 변상섭, 「[변상섭의 그림 보기] 무제 김홍주작」, 『대전일보』, 2015년 11월 26일, 2024년 12월 18일 접속, <https://www.daejonilbo.com/news/articleView.html?idxno=1194794>.

34) 그는 이에 대한 예시로 한스 홀바인(Hans Holbein)의 〈대사들(The Ambassadors)〉(1533)을 제시한다. 그러면서도 어떠한 그림도 아나모포시스적 특성을 가지며, 작품을 감상하는 위치마다 보이는 이미지가 수시로 바뀔 수 있음을 강조한다. 김원방, 앞의 책, p. 68.

35) 김홍주는 이에 대해 다음과 같이 언급한다. “기차를 타고 왔다 갔다 하면서 논밭을 보면 흙덩이들이 물 위에 떠 있는게 재밌더라고요... 그런데 그걸 그냥 그리면 재미도 없잖아요. 그래서 서예 글씨 쓴 것처럼 하다 보니까 나중에 글씨그림으로 변하더라고요.” 국립현대미술관, 앞의 인터뷰, 42:33~43:05.

부를 수 있을 것이다. 그 예로 〈Untitled〉(그림 10, 1991)는 앞서 본 얼굴 그림과 비슷하지만, 신체 형상 왼편에 글자처럼 보이는 구불한 선들이 세 열로 나란히 새겨져 있다.³⁶⁾ 우선 오른쪽 산맥의 윤곽선이 만들고 있는 형상은 다빈치의 ‘모나리자’의 모습을 그대로 가져온 것으로 보인다. 이 명화의 실루엣을 발견한 후 다시 왼쪽을 보면 한글로 ‘모나리자’라는 글자를 발견할 수도 있지만, 그 외의 다른 선들은 의미를 알 수 없는 낙서에 가깝다. 〈Untitled〉(그림 11, 1996)의 경우에 글씨가 그림의 전면에 등장한다. 이를 멀리서 보면 서예처럼 보이지만, 가까이서 관찰하면 그것은 그저 초서체처럼 배열된 갈색 빛의 흙덩이 혹은 배설물의 이미지에 더 가깝다.³⁷⁾ 이 ‘초서체’ 시리즈와 관련해 김홍주는 흙덩이를 그리면서 이것을 글씨처럼 배열하고 싶었다고 언급한다. 다만 그는 기존의 서예와는 다르게 이것이 아무런 의미를 담고 있지 않다고 주장한다.³⁸⁾

이러한 작업과 관련하여 정영목은 그의 언어적 형상을 포스트모더니즘 문학 비평론을 통해 설명한다. 그는 김홍주의 그림이 구체적인 형상을 띄고 있음에도 언어적 성격을 갖는 이유에 대해 이집트의 상형문자를 예시로 든다. 즉 문자란 화자 사이의 사회적 약속을 통해 사용될 수 있는 것이다. 하지만 김홍주의 ‘초서체 그림’은 “작가 고유의 언어적 표현방법”이지만 “언어로서의 약속”이 없기에 관객에게 문자가 아닌 ‘문자 같은 조형적 형태’로 인식된다.³⁹⁾ 정영목의 해석처럼 김홍주는 자신의 ‘글씨그림’에 의미가 들어가는 것을 경계했고 이를 의도적으로 차단했다. 이러한 태도는 ‘글씨 그림’뿐만 아니라 그의 회화 속 모든 형상에 적용된다.⁴⁰⁾ 김홍주의 형상 속 의미는 고정적이지 않다. 그에게 형상은 김원방의 표현처럼 ‘방향’하듯 변화하는 것이다. 그리고 이 ‘방향하는 형상’은 몇 가지 공통된 특징을 갖는다. 첫 번째는 ‘비정형의 덩어리’를 뽑을 수 있다. 흙과 식물의 파편들은 그 자체로 해당 사물의 전

36) 이 선들은 굵은 실을 활용하여 캔버스에 콜라주 기법으로 새겨져 있다. 다만 이 절은 재료의 물성보다 형상에 집중하고 있기에 본고는 이와 관련한 내용은 생략하였다.

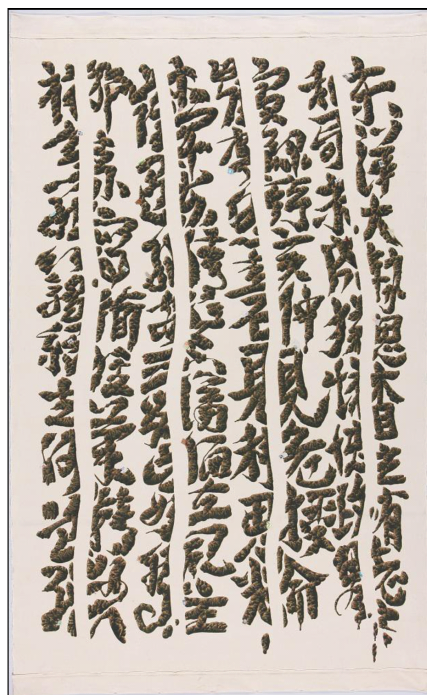
37) 이 그림의 경우 글자 부분에 우표가 곳곳에 붙어있다. 우표 외에도 잡지의 이미지나 자신의 그림을 다시 오려서 붙이는 등 여러 재료의 콜라주가 김홍주의 회화에 종종 등장한다.

38) 국립현대미술관, 앞의 인터뷰, 43:24~43:18.

39) 정영목(1991), 앞의 글.

40) 국립현대미술관, 앞의 인터뷰, 44:17~44:56.

체를 대표하지 않으며 ‘~같은 것’과 같은 미확정적인 상태로 남게 된다. 두 번째는 ‘형상과 여백의 관계’다. 여백은 그림 속 이미지의 독립성을 강화할 뿐만 아니라 이미지와의 관계를 통해 형상을 생성한다. 마지막으로 ‘중첩된 이미지’가 있다. 그의 회화에는 대지와 얼굴, 문자와 흙덩어리 등의 형상들이 한 화면 안에 중첩되어 등장한다. 결과적으로 이러한 특징들로 인해 그의 회화는 형상의 붕괴와 생성을 반복하게 된다.



(좌)[그림 10] 김홍주, 1991, 〈Untitled〉, mixed media on canvas, 91x116.8cm

(우)[그림 11] 김홍주, 1996, 〈Untitled〉, acrylic on canvas with stamps, 230x151cm

2.2 세필

이 절은 앞서 분석했던 김홍주의 형상을 바탕으로 그의 붓질에 대해 논의한다. 그는 흙 덩어리, 식물, 대지, 건물, 초서체, 꽃 등 다양한 형상을 다루지

만, 그것들을 모두 ‘세필’로 그려왔다. 그는 이미 ‘오브제 회화’부터 극사실적인 화풍을 구사해 왔다. 여기서 세필은 그에게 세밀한 묘사를 하기 위한 핵심적인 도구이다. 이는 1984년도 작업인 〈Untitled〉(그림 12, 1983-1984)를 1990년대 풍경 그림과 비교해 보면 알 수 있다. 이 작업은 어느 농촌의 풍경을 그린 것이다. 그림 속 풍경은 1990년대 풍경화와 다르게 어두운 톤으로 그려져 있으며, 앞에서 뒤로 갈수록 원근법이 적용되어 환영적인 깊이감을 가진다. 김정은은 이 풍경화에 대해 “어두운 톤으로 인한 중량감과 대기원근법을 연상시키는 깊이감은 마치 르네상스 시대 회화를 보는 듯”하다고 언급한다.⁴¹⁾ 이 풍경화와 그 이후 작업의 차이는 여백에서 온다. 정영목은 김홍주의 다섯 번째 개인전의 서문에서 [그림 12]를 직접적으로 언급하며 그의 그림에서 나타난 변화를 여백을 중심으로 기술한다.⁴²⁾ 그러나 ‘여백’이라는 차이점을 제외하면, 이 그림은 대상을 세필을 통해 충실히 묘사했다는 점에서 이후의 작업과 공통점을 갖는다.



[그림 12] 김홍주, 〈Untitled〉, 1983-1984, oil on canvas, 82x162cm

앞서 김정은이 “르네상스 시대 회화”라고 묘사한 것처럼, 김홍주의 회화는 종종 고전적인 회화와 비교되곤 한다. 김정은은 그의 그리기 방식과 동양화, 중세 유럽의 회화에 사용된 기법 사이의 유사점을 언급한다. 그는 정영목의

41) 김정은, 앞의 글, p.55.

42) 정영목(1993), 앞의 글, 페이지 표시 없음.

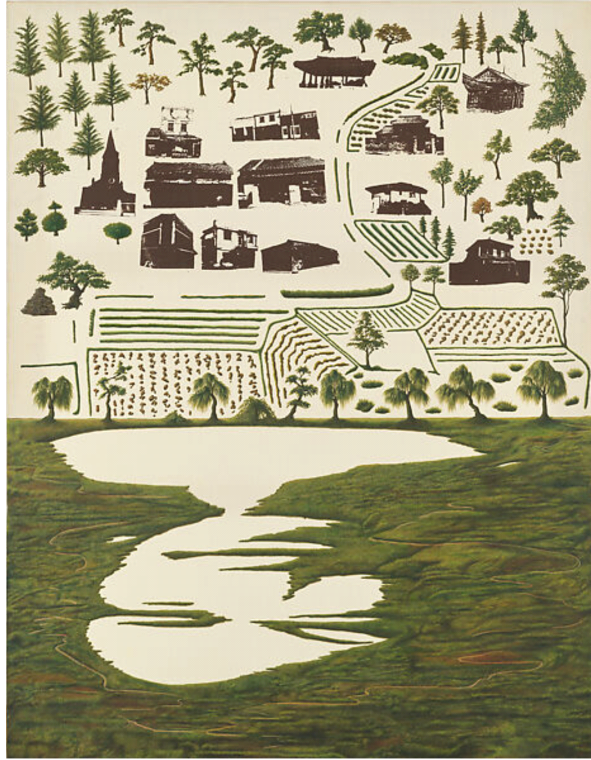
비유를 가져와 15세기 예수를 그린 네덜란드의 한 인물화와 김홍주의 1986년도 작업 속 인물을 비교한다. 그는 두 그림 모두 “거시적인 안목보다는 미시적인 안목에서 개체 하나하나를 세밀하게” 그렸으며, 이렇게 완성된 그림은 “왜곡된 이미지로 변조되어 나타나게 되었다”고 언급한다.⁴³⁾⁴⁴⁾ 즉 세필은 화면의 전체보다 작은 붓이 닿는 일부분에 집중하게 만든다. 이렇게 완성된 그림은 보다 밀도 있게 그려져 원본의 모습에 비해 과장된 모습을 갖게 된다. 이러한 세필의 특징은 김홍주의 1990년대 이후 작업에서도 일관되게 나타난다.

[그림 12]의 초록빛 풍경은 이후의 작업인 〈Untitled〉(그림 13, 1993)에서도 발견된다. 이 그림은 세로로 긴 캔버스에 수풀과 가정집, 논밭, 표지판, 얼굴 등 다양한 요소를 가지고 있다. 하단부에 그려진 수풀과 밭은 하나의 덩어리로 보일 정도로 작은 붓터치로 가득 채워져 있다. 이 그림의 흥미로운 지점은 한 화면 안에 세필의 두 가지 특징을 동시에 보여주고 있다는 것이다. 이는 하단부와 상단부에 사용된 그리기 방식의 차이점에서 드러난다. 하단에 묘사된 대지는 그 밀도로 인해 재현적인 양감을 갖는다. 이와 다르게 상단의 밭과 건축물은 평면적인 도상에 가깝다.⁴⁵⁾ 건축물 실루엣을 제외하고, 이 그림의 상단부는 상대적으로 선적인 면이 강조되어 있다. 중앙부의 녹색 라인은 그리드 형태의 논밭을 형성하며, 위로 올라가며 건물 사이를 가로지르는 길의 역할을 한다. 여기서 하단의 숲은 녹색의 덩어리에 가깝지만, 이것의 위에 자라난 나무와 상단부의 초목들은 서로 분리되어 나열되어 있다. 이렇게 독립된 나무들은 가지와 잎까지 세필로 하나하나 그려져, 가운데의 검은색 건축물처럼 평면적이다. 1993년에 제작된 이 회화는 그 시점까지 사용된 김홍주의 기법에 대한 종합적인 성격을 띤다. 여기서 세필은 작은 붓터치를 겹겹이 쌓아서 대지의 양감을 만드는 한편, 사물의 라인을 하나하나 살려 형태를 선명하게 만든다.

43) 이 두 그림에 대한 비교는 『월간미술』에 실린 정영목의 글을 인용한 것이다. 정영목, 「해체된 풍경, 재구성된 이미지」, 『월간미술』, 7월호 (1990): p.109.

44) 김정은, 앞의 글, pp.42-43.

45) 이 그림의 상단에 위치한 검은색 건축물은 직접 그린 것이 아니라 사진으로 인화되어 붙여진 것으로 보인다. 이는 비슷한 형식을 띠는 다른 그림에서 유추해 볼 수 있었다. 송하영, 앞의 글, p.66.



[그림 13] 김홍주, 〈Untitled〉, 1993, oil on canvas, 145x112cm

다만 후기로 갈수록 김홍주의 그리기 방식은 대상의 양감보단 표면적인 모습을 세세히 그리는 방향으로 발전한다. 이는 1990년대 후반 이후에 제작된 회화에서 잘 드러난다. 이 시기의 그림은 주로 꽃과 잎과 같은 식물의 형상을 갖는다. 여기서 보이는 기법적인 차이점은 바탕칠이다. 김홍주는 이에 대해 다음과 같이 밝힌다.

저는 세필로 그려 가는 걸 촉감, 촉각이라고 그래요. 왜냐하면 세필로 천 위에 그려 나갈 때 바탕색을 두껍게 안 칠해요. 그 이유가 안 그리면 (바탕이) 다 막혀 버리잖아요. 그러면 촉각적인 게 많이 줄어요. 그래서 바인더만 바르고 그 위에다가 얇은 아크릴 물감으로 아주 가는 붓으로 그려나가요. 드로잉이라고 생각하면 돼요.⁴⁶⁾

46) 국립현대미술관, 앞의 인터뷰, 50:40~51:20

상기의 인터뷰처럼 그는 바탕색을 두텁게 쌓지 않고 세필의 필치를 전보다 강조하기 시작했다고 밝힌다. 여기서 특기할 점은 그가 ‘촉각’이라는 단어를 여러 번 사용한다는 것이다. 이 ‘촉각성’은 〈Untitled〉(그림 14, 1998)와 같은 ‘꽃 그림’으로 대표되는 2000년대 이후 작업의 핵심 요소로 작동한다. 이는 그가 세필이 주는 효과를 더욱 추구했기 때문이다. 김정은은 꽃 그림 이전 작업이 “세필을 사용하였지만 여러 번 겹쳐 칠함으로써” 붓 자국을 남기지 않은 반면, 꽃 그림 작업은 붓 자국을 살려서 “캔버스 천 표면에 붓털이 지나가면서 작가에게 느껴지는 순간적인 감각을 강조하는 방향으로 나아갔다”고 언급한다.⁴⁷⁾



[그림 14] 김홍주, 〈Untitled〉, 1998, acrylic on canvas,
230x230cm, 제주 신라호텔 소장

그리고 송하영은 세필이 어떻게 촉각성을 유발하는지에 대해 두 가지 이유를 제시한다. 그에 의하면 세필은 “시간을 연장하는 감각과 연동”한다. 크기가 다른 붓으로 같은 면적을 채색할 때, 작은 붓은 큰 붓보다 시간적으로

47) 김정은, 앞의 글, p.59.

더 오래 걸릴 것이다. 그리고 얇은 붓은 여러 번 휘둘러지며 대상을 “점점 더 미분화”시킨다. 그렇기에 세필은 작가의 작업과정과 긴밀한 관계를 맺고 대상을 즉흥적으로 변형시킬 가능성을 높인다.⁴⁸⁾ 두 번째 이유는 “화면의 스케일을 변형시킨다”는 것이다. 세필은 얇은 붓모로 인해 작가에게 “물리적인 한계를 인식”하게 하며, 그 때문에 “화면을 크게 느껴지도록 스케일을 역으로 이용”하도록 만든다.⁴⁹⁾ 즉 세필은 작품의 완성까지의 과정을 계속해서 연장시킨다. 이로 인해 작가는 작업 동안 발생하는 여러 우발적 상황을 이용하고 유희하며 새로운 형상을 만들어낸다.

결론적으로 김홍주는 세필을 통해 대상의 형태를 부분적으로 강조하여 이미지를 왜곡시키고, 그것을 균질한 밀도로 채운다. 다만 그는 2000년대에 가까워지며 그림의 촉각성을 살리는 방향으로 노선을 잡는다. 이로 인해 그의 그림 속에서 바탕칠은 점점 얇아지고, 얇은 붓질은 더 두드러지기 시작한다. 그렇기에 형상은 전보다 형태적인 디테일을 잃고, 평면적인 기호에 가깝게 변한다.

2.3 무제(Untitled)

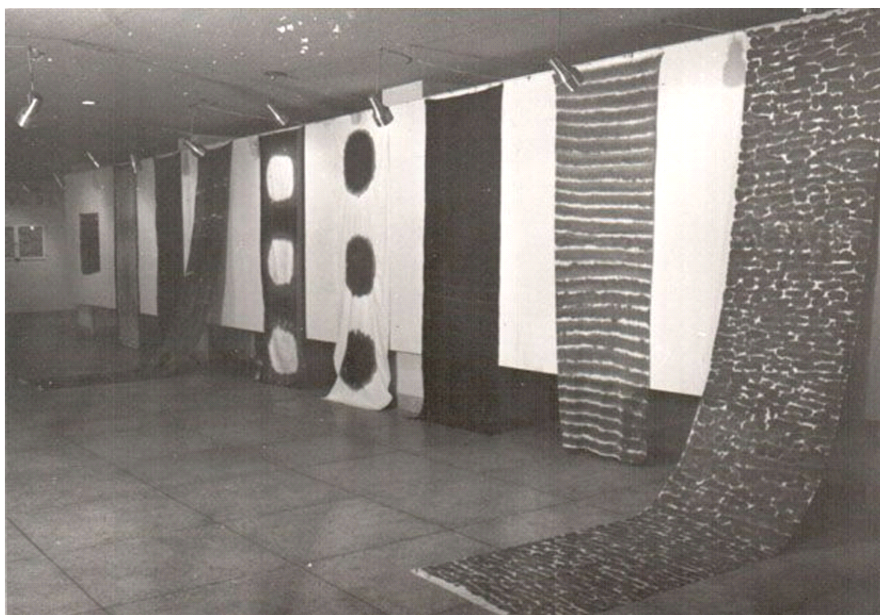
김홍주는 본격적으로 회화에 집중하기 시작한 1975년부터 현재까지 작품 제목을 ‘무제(Untitled)’로 유지하고 있다.⁵⁰⁾ 다만 그는 1973년 S.T에 가입하여 활동을 시작하면서 ‘돌과 파랑’, ‘확장’, ‘木-I’, ‘문(무제)’ 등 제목이 있는 몇몇 작업을 제작한 바 있다. 이들 중 <확장>(그림 15, 1974)은 여러 종류의 천에 먹물을 들이거나 벽에 걸고 물감을 문혀 제작한 설치 작업이다. 이 작품은 캔버스 틀과 같은 지지대 없이 벽에 고정하여 전시된 점에서 [그림 1]과 형식적으로 유사하다. 그러나 당시 전시 사진을 보면, 작품 설치면에서 일부

48) 송하영, 앞의 글, p.77.

49) 송하영, 앞의 글, p.78.

50) 김정은에 의하면 김홍주는 1974년부터 회화 작업을 시작했으나, 같은 해에 개념 작업인 <확장>을 출품하였다. 그렇기에 그의 본격적인 회화로의 전환은 1975년부터로 봐야 한다. 김정은, 앞의 글, p.14.

차이점이 존재한다. 그것은 천 일부가 바닥까지 내려오거나 벽에 넓게 펼쳐지지 않은 상태로 걸려 있어 [그림 1] 보다 입체적인 특성을 띤다. 그는 이 작품을 1974년 제 3회 ST 그룹전에서 처음 전시했으며, 같은 해에 개최됐던 제 1회 서울비엔날레에서 다시 이 작업을 출품한 바 있다.⁵¹⁾



[그림 15] 김홍주, 〈확장〉, 1974, 천에 먹, 500x200cm, 제 3회 ST전 전시 전경

그에 따르면 〈확장〉(그림 15, 1974)은 “그림이 반드시 프레임 속에만 갇혀 있는 것이 아니라, 틀을 벗어날 수도 있는 것이 아닌가?”라는 질문에서 시작되었다. 여기서 언급된 ‘프레임’은 그의 S.T 활동 이후 작업에서 중요한 실험적 요소로 다루어진 개념이다. 이는 1975년부터 시작한 ‘오브제 회화’에서 드러난다. 그는 창문과 거울의 틀을 활용하여 오브제와 사실적인 회화 사이에서 일어나는 충돌을 실험했다. 프레임에 대한 실험은 1980년대 중반에 이르러 변화하게 된다. 이 시기에 그는 그림에서 물리적인 프레임을 제거하고 배경을 여백으로 남겨둔다. 이는 그림 속 형상을 더욱 부각시키는 효과를 만들어냈다. 이처럼 각 시기의 작업마다 프레임의 존재 유무가 회화의 형식에 일정 부분 영향을 주고 있다. 그렇기에 ‘확장’이라는 제목은 김홍주의 회화 작

51) 작품에 사용된 오브제는 폐기되었지만, 2001년에 국립현대미술관의 요청으로 다시 제작되었다.

업과 의미적인 측면에서 연관있을 수 있다. 하지만 그는 한 인터뷰에서 밝히길 ‘확장’과 같은 제목은 이일의 비평글 ‘환원과 확장’에서 따온 것이며, ‘확장’은 당시 유행하던 단어에 무의식적 영향을 받아 사용했다고 설명한다.⁵²⁾ 이러한 점에서 ‘확장’이라는 제목이 이후의 김홍주의 회화와 직접적으로 연관있다고 보기에는 무리가 있다.

한편 작품의 제목과 관련하여 ‘무제’는 의미상 ‘제목 없음’을 뜻하지만, 작품의 제목이 실제로 없는 것이 아니다. ‘무제’가 그 역할을 대신하고 있을 뿐이다. 2015년 국립현대미술관에서 개최된 《무제》전은 김홍주의 사례처럼 작품 제목으로 ‘무제(Untitled)’를 채택한 사례와 그 이유에 주목한 전시이다. 이 전시의 학예연구사인 임대근은 미술품과 제목 사이의 상관관계에 대해 논의한다. 그에 의하면 본래 제목은 전통적으로 “부차적인 정보”일 뿐이었으며, 그것이 중요해지진 시기는 근대기이다. 이는 작품의 주제가 “공적 취향에서 개인적인 사유”로 변화하며 생긴 현상이다. 그는 제목이 중요해진 까닭에 대해 관객들이 “제목의 도움 없이 이 작품이 ‘무엇을 그렸는지’ 알아낼 방법이 없었기 때문”이라 주장한다. 이는 구상화라 하더라도 “재현된 소재를 인지한다는 것과 그 주제를 이해한다는 것은 매우 다른 일”이기 때문이다.⁵³⁾

더 나아가 임대근은 주제 전달에 있어서 작품의 제목이 갖는 어려움을 언급한다. 이에 대한 논의는 두 가지로 나뉘볼 수 있다. 첫 번째는 현대미술이 “독립된 시각적인 오브제”로 작동한다는 것이다. 이미 근대 이후의 미술품은 관습적인 맥락에서 벗어났다. 이는 작품을 고정된 맥락 없이 독립적으로 작동하게 만들었으며, 그렇기에 주제 해석을 어렵게 만든다. 두 번째는 시각 매체가 갖는 태생적인 문제이다. 문학의 경우 제목과 본문이 ‘언어’라는 동일한 수단으로 전개되지만, 미술작품과 제목은 시각과 언어 매체의 조합이다. 이것은 그림과 제목 사이의 괴리감을 형성하며, 관람자는 제목을 더 의식할 수밖에 없는 상황 속에 놓이게 된다. 이러한 어려움은 몇몇 작가들에게 “제목이 작품을 이해하는데 도움을 못 주거나 혹은 작품과 갈등할 바에야 차라리 제목을 달지 않겠다”는 결심을 하게 만든다. 실제로 인터뷰에 참여한 작가들 중

52) 국립현대미술관, 앞의 인터뷰, 7:20-11:35.

53) 임대근, 「무제를 위한 변명」, 『무제=untitled』(전시 도록, 서울: 국립현대미술관, 2015), p.11.

상당수는 ‘무제’를 선택한 이유로 ‘적절한 제목을 찾을 수 없었다’며 제목과 관련한 고충을 밝혔다⁵⁴⁾

위와 동일한 인터뷰에서 김홍주는 작품의 제목을 ‘무제’로 설정한 이유에 대해 “적절한 단어”를 찾지 못했다고 답변한다. 이는 그가 작업을 구상할 때 메시지가 아닌 무엇을 그릴 것인가부터 먼저 생각하기 때문이다. 그는 처음부터 작품의 완성된 상태를 계획하고 그것을 향해 나아가기보다 그려가는 과정에서 새로이 떠오른 것들을 추가하는 방식으로 작업을 진행한다. 또한 그는 ‘무제’라는 제목이 관람객에게 생각의 영역을 더 넓혀주는 역할을 한다고 주장한다. 제목을 붙이는 것은 관람자에게 작품을 감상하기에 앞서 선입견을 만들어줄 수 있으며, 그것이 작품의 의미를 좁힌다는 것이다. 그런 면에서 그에게 ‘무제’는 작품을 선부르게 언어화하는 것을 경계하는 작가의 태도와 관련 있다. 이는 작품의 언어화를 반대하는 것이 아니다. 그는 감상의 우선순위 면에서 작품의 시각적인 측면을 맨 앞에 두려는 것에 가깝다.⁵⁵⁾ 이렇듯 ‘무제’에 대한 김홍주의 생각은 다음의 인터뷰에서 직접 파악할 수 있다.

저는 그래서 시각적인 것은 시각적인 감각으로 받아들이고, 그 다음에 그것을 언어로 상상하든지 언어화시키는 건 관람객의 자유라고 생각해요. 그건 관람객마다 다 다를 수 있다는 거죠. 그런 폭을 넓혀주는 역할을 하는 게 ‘무제’라는 제목이 가진 하나의 역할이지 않나, 그렇게 생각해요.⁵⁶⁾

이 인터뷰의 내용을 정리하면, 김홍주가 작품의 제목으로 ‘무제’를 사용하는 이유는 크게 두 가지로 요약될 수 있다. 하나는 작업 과정의 즉흥성이다. 그는 작업을 시작할 때 특정 의도를 미리 정하지 않고, 그리는 과정에서 떠오르는 아이디어를 즉흥적으로 넣는 방식을 추구한다. 다른 하나는 시각 정보를 우선시하는 태도이다. 그는 제목이 작품의 의미를 제한할 수 있다고 보며, 이를 경계한다. 이는 작품 감상의 우선순위를 시각적 경험에 두려는 작가의 의

54) 임대근, 위의 글, pp.12-13.

55) 김홍주 작가 인터뷰, 『무제=untitled』(전시 도록, 서울: 국립현대미술관, 2015), pp.151-152.

56) 김홍주, 위의 인터뷰, p.152.

도이다. 이렇듯 ‘무제’는 김홍주의 회화에서 관객의 해석을 열어두는 역할을 하며, 그의 회화 속 형상이 단일한 텍스트로 고정되지 않게 만든다.

Ⅲ. 공성훈의 작업 분석

3.1 소재를 통한 형상의 순환

공성훈은 1990년대부터 본격적인 작품 활동을 시작했다. 그의 경력에는 특이한 점이 있다. 그는 학부에서 서양화를 전공한 것 외에도 서울산업대학(현 서울과학기술대학)에 편입하여 전자공학을 전공했다. 그는 전자공학에 대한 지식을 바탕으로 블라인드와 모터, 환등기를 작업에 본격적으로 활용했다. 그렇게 90년대에 활발히 활동하는 미디어 아티스트로 인정받고 있던 그가 2000년대부터 갑자기 전통적인 장르인 회화를 시작한 것은 당시에 큰 의문으로 받아들여졌다.⁵⁷⁾ 그럼에도 그는 〈개-밤〉과 〈벽제의 밤〉 시리즈를 시작으로 회화 작업을 꾸준히 지속하여 여러 구상적인 그림들을 남겼다. 그는 자신의 회화에 몇 가지 소재를 반복적으로 등장시켜 왔는데, 이 장은 이러한 소재들이 갖는 흥미로운 지점에 대해 알아본다.

그의 회화는 도시 근교와 바닷가 그리고 숲의 모습 등 형식적으로 풍경화에 가깝다. 〈호수공원〉(그림 16, 2007)은 한밤중의 호수와 그 위에 돌출돼 있는 바위의 경관을 그린 것이다. 이 그림의 배경 뒤편으로 대교와 가로등이 작게 보인다. 이러한 시각적 정보를 통해 관람자는 이 장소가 도시의 어딘가에 위치한다는 것을 유추할 수 있다. 여기서 중요한 부분은 그림의 앞쪽 돌 표면에 반사된 빛의 존재이다. 가장 앞에 위치한 두 개의 바위는 빛이 강하게 반사되어 하얗게 빛나고 있다. 이것은 자연적인 햇빛보단 인공적인 조명 특히 카메라 플래시를 연상시킨다.⁵⁸⁾

57) 김계원은 당시 공성훈의 전향이 같은 ‘포럼 A’ 소속이었던 멤버들에게 “낮은 매체인 회화로 돌아간 것의 의아함”과 “시장에서 잘 팔리는 매체인 회화로 무엇을 할 수 있느냐는 의심”을 받았다고 언급한다. 김계원(2020), 앞의 글, p.337.



[그림 16] 공성훈, 〈호수공원〉, 2007, acrylic on canvas, 60x120cm



[그림 17] 공성훈, 〈사진 찍는 사람〉, 2008, acrylic on canvas,
130.3x193.9cm

인공 조명 외에도 카메라 렌즈의 존재는 화면 전체의 구도에서도 드러난다. 그 예시로 〈사진 찍는 사람〉(그림 17, 2008)의 풍경은 마치 광각렌즈로 찍은 것 같은 광활한 자연을 보여주고 있다. 숲속의 나무와 바위는 그림의 주변부에 작게 묘사되어 있다. 수면 중앙에 반사된 햇빛으로 인해 주변의 사물들은 그림자로 드리워져 실루엣에 가까운 인상을 준다. 특히 가운데 위치한

58) 이선영은 이 그림에 대해 “어두운 곳에서 후레쉬를 터트릴 때의 시각상과 관련”되며, “후레쉬 불빛과 더불어 포커스가 맞추어진 부분과 주변의 어둠이 대조된다”고 평한다. 이선영, 『Kong Sung-Hun 1990-2009』(서울: 아트포럼뉴게이트, 2009), p.81.

인물은 ‘사진찍는 사람’이라는 제목을 보지 않는 이상 무엇을 하고 있는지 알기 힘들 정도로 작게 그려져 있다. 김계원은 공성훈이 자신의 회화에 사진을 기본 토대로 사용하고 있음을 언급하며, 그의 회화와 사진의 상호관계에 대해 논의한다. 그에 의하면 공성훈이 “카메라가 바라보는 방식과 사진에 대한 일반적인 통념을 회화의 밑바탕에 깔아”두며, “사진적 바라봄의 방식들을 회화로” 가져온다. 이는 회화적 공정이 붓질을 통해 “형상의 리얼리티를 만드는 것”이라면, “사진적 바라봄”은 풍경을 프레임하고 음영의 효과를 결정하여 “렌즈로 잡아 쥔 사진적 리얼리티를 환기”시킨다.⁵⁹⁾ 또한 카메라로 포착한 빛은 인공광이든 자연광이든 간에 그의 작업에서 중요한 요소로 작동한다.

빛의 사용에 대해 하계훈은 공성훈의 2000년대 중반의 회화를 통해 논의를 전개한다. 그에 따르면 공성훈의 풍경화에서 햇빛은 “극히 제한적으로 화면에 도입”되고 있다. 이렇게 만들어진 극적인 색채와 명암 대비를 가진 화면에 대해 하계훈은 “사진적 사실성을 드러내면서도 동시에 심리적이고 상징적인 의미가 주입된 이중적인 화면을 형성”한다고 평한다. 이어서 그는 공성훈의 회화가 2000년대 중반 무렵부터 “마치 오로라를 연상하는 다채로운 색상의 그라데이션”을 갖기 시작했으며, “작가와 대상 간의 거리가 더 멀어지고 공간의 크기도 이전보다 훨씬 넓어진다”라고 언급한다.⁶⁰⁾⁶¹⁾ 이러한 사실은 공성훈의 초기 회화 작업을 그 이후의 작업과 비교하여 유추해 볼 수 있다. 식육견의 모습을 그린 〈개〉(그림, 18 1998)는 앞에서 본 풍경화와 비교해 개와 개집, 그림자 등의 시각적 요소들이 크게 그려져 있다. 화면 바깥에서 올라오는 사람의 그림자는 촬영자와 피사체의 거리가 그리 멀지 않음을 암시한다.⁶²⁾

59) 김계원(2020), 앞의 글, p.347.

60) 하계훈, 「작가의 체험을 재현한, 징후(徵候)적 풍경화」, 『공성훈: 사건으로서의 풍경(Kong, Su Hun: The Landscape as an Event)』(개인전 도록, 대구: 대구미술관, 2019), pp.116-117.

61) 이에 반해 〈개-집〉 시리즈와 같은 초기 작업은 등장하는 식육견들에게 작가가 감정적으로 더 이입하고 있었을 것이라 유추해 볼 수 있다. 이와 관련된 하계훈의 논의는 다음과 같다. “그들과의 거리가 비교적 가깝게 설정됨으로써 작가와 대상 간에는 어느 정도 공간을 공유하는 긴장 관계나 정서적 교감과 소통을 추측할 수 있다.” 하계훈, 위의 글, p.117.



[그림 18] 공성훈, <개>, 1998, oil on canvas, 112.1x145.2cm

이러한 논의는 다음과 같이 정리할 수 있다. 첫 번째로 공성훈은 사진적 구도와 렌즈의 효과를 자신의 회화에 활용한다. 그렇기에 그의 회화는 사진을 밑바탕에 둠으로써 그것과 밀접한 관계를 맺는다. 두 번째로 그는 카메라로 포착한 빛을 이용하여 다채롭지만 한편으로는 왜곡된 색채를 통해 극적인 풍경을 연출한다. 마지막으로 2000년대 중반부터 공성훈은 이전보다 더 원경에서 관측한 풍경을 캔버스에 담기 시작한다. 이러한 변화는 더 작은 크기의 피사체와 이와 대비되는 넓은 배경으로 인한 공간감으로 나타난다. 이렇듯 공성훈은 렌즈의 시선으로 사물을 바라보고 그것을 회화적인 풍경화로 그려낸다. 하지만 그가 카메라 렌즈에 맺힌 상을 그대로 옮기는 것은 아니다. 그는 사진 이미지를 바탕으로 그것에 약간의 변형을 가하거나 몇 가지 형상을 반복적으로 등장시켜 동적이면서 각 그림끼리 서로 연결되는 회화를 구현한다. 이러한 특징은 2010년 무렵부터 제작된 회화에서 두드러진다. 이 시기에 공성훈의

62) 김계원은 공성훈의 풍경화에서 관찰자의 위치가 어떠한 영향을 갖는지에 대해 다음과 같이 밝힌다. “풍경과 회화의 접합은 작가가 서 있는 자리를, 현실의 좌표를 정확히 인지할 때 구현되는 것이기도 하다. 공성훈이 말하는 “세계와의 일정한 거리두기”는 바로 그 좌표를 잡아내는 방법이다. 거리는 냉담과 무관심 보다는 객관적 시점의 확보와 관련된다. 하지만 그것이 어떤 시점인지 그림은 명확히 드러내지 않으며, 모호함이야말로 오히려 타당한 것일 수 있음을 제안한다.” 김계원, 「회화, 풍경, 현실을 감각하는 방법들」, 『공성훈: 사건으로서의 풍경(Kong, Sung Hun: The Landscape as an Event)』(개인전 도록, 대구: 대구미술관, 2019), p.138.

풍경화는 도시 근교의 모습보다 바다와 숲 같은 자연을 중점으로 담는다.⁶³⁾

2010년 이후로 공성훈의 작품에서 주요하게 등장하는 풍경은 하늘, 바다 그리고 숲이다. 이 풍경화 속에서 등장하는 파도, 구름, 나무 등의 자연 요소는 자유롭게 부수고 변형시키기 좋은 소재다. 해당 소재들의 형상은 계속해서 변화하거나 무작위적인 형태를 갖기 때문이다. <눈바람>(그림 19, 2011)은 그가 바다 풍경을 어떻게 활용하고 있는지 보여주는 좋은 예이다. 이 그림에 묘사된 날씨는 강한 바람과 파도가 휘몰아치는 거친 모습이다. 중앙에 솟아오르는 파도는 산산이 분해되어 주변의 대기와 자연스럽게 연결된다. 또한 거세게 휘둘러진 붓의 궤적으로 인해 해수면과 하늘 사이의 경계는 희미해진다. 이러한 자연물들은 교외의 야경에서 등장하던 인공물과 달리 자연스러운 곡선을 가지며 이로 인해 그림 속의 다른 요소들과 조화롭게 섞여든다.

<눈바람>과 비슷하게 <구름과 머리카락>(그림 20, 2012)은 짙은 청록색의 바다를 배경으로 삼고 있다. 하지만 그 앞에 훔날리고 있는 머리카락이 풍경 감상을 방해하려는 듯 좌측에서 크게 치고 들어오고 있다. 머리카락의 주인은 화면의 바깥에 위치해 있기에 관람자는 제목을 보지 않는다면 ‘바람에 휘날리는 털 같은 것’이라는 이미지만으로 그것을 인식할 수 있다. 그리고 이 머리카락은 위아래 두 갈래로 나뉘어 각각 뒤편의 구름과 해수면에 맞닿아 있다. 그것은 마치 배경의 구름이나 바다의 일부인 것처럼 보이려는 것 같다. 구름과 파도의 결과 머릿결의 동세가 서로 다른 소재들을 하나의 울동감으로 묶어주지만, 작가의 붓질이 만든 명확한 윤곽선이 바다, 하늘, 머리카락 세 요소를 여전히 독립적으로 존재하게 만든다. 이렇게 공성훈의 회화는 풍경화의

63) 2010년 이전까지 공성훈은 자연 풍경보다 도시 근교를 주제로 한 작업을 주로 해왔다. 그러나 2008년 ‘대안공간 풀’에서 열린 《근린자연》전은 그가 이미 ‘자연’이라는 키워드에 관심을 두고 있었음을 보여준다. 이와 관련해 그는 전시 전 한 인터뷰에서 다음과 같이 언급한다. “작년 개 인천엔 모텔이나 운동장 등의 건물들을 그렸었잖아요? 이번엔 좀 더 자연을 그리고 싶더라고요. 제가 보기엔 이번 그림들이 프리드리히(Caspar D. Friedrich)나 낭만주의 풍경화 같은 면도 좀 있고요. 그리고 풍경화를 빗대서 현실적인 의미를 담아낼 수 없을까 그런 생각도 했어요. 그런데 그걸 담아내는 방식이 지금 좀 직접적인 것 같아요.” 공성훈과 조이한, 김정근의 인터뷰, 「가깝고도 먼 ‘근린자연(近隣自然)’」, 네오룩, 2008년 9월 16일, 2024년 12월 18일 접속, <https://neolook.com/archives/20081003a>.

형식을 갖추고 있지만, 그 안에 엉뚱한 사물을 갑작스럽게 등장시켜 일반적인 풍경의 모습에서 벗어난다.



(좌)[그림 19] 공성훈, 〈눈바람〉, 2011, oil on canvas, 227.3x181.8cm

(우)[그림 20] 공성훈, 〈구름과 머리카락〉, 2012, oil on canvas,
152x122cm

이선영은 위와 같은 공성훈의 풍경화를 물, 공기, 불과 같은 원소의 차원에서 해석한다. 그는 아라리오 갤러리에서 2015년에 열린 공성훈의 개인전에 대해 다음과 같이 논평한다.

그러나 이 전시에서 또 하나 눈에 띄는 것들은 물, 공기, 빛, 식물 같이 자연을 이루는 근본적인 요소들의 운동이다. 가령 작품 〈흰머리와 연기〉에서 하얀 머리칼과 담배연기가 바람에 흐트러지는 광경은 얼어있는 고체가 바로 기체로 변화하는 물리적 운동감이 있다.⁶⁴⁾

64) 이선영(2015), 앞의 글, 페이지 표시 없음.

여기서 언급된 〈흰머리와 연기〉(그림 21, 2014)처럼 공성훈은 구름, 담배 연기, 흰머리, 해안 절벽, 나뭇가지, 불꽃놀이 같은 소재로 그림에 운동감을 더한다. 그는 이러한 소재들의 형상에서 나타나는 무작위적 패턴을 활용한다. [그림 21]의 중앙에 피어오르는 연기는 얇고 구불구불한 모양으로 좌측 하단의 인물 머리카락과 형태적으로 유사하다. 하지만 연기는 머리카락보다 열게 채색되어 분리되어 보이며, 오히려 배경의 채도와 유사한 느낌을 준다. 배경은 흰색 붓터치로 간략히 표현되어 앞서 본 다른 작품들에 비해 추상적이다. 이는 흰색 연기와 배경이 서로 어우러지게 만든다. 이러한 작업 방식에서 볼 수 있듯, 공성훈은 자연 풍경을 그대로 재현하기보다는 비슷한 형질의 소재들을 화면에 배합해 이를 자연스럽게 연결시킨다.



[그림 21] 공성훈, 〈흰머리와 연기〉, 2014, oil on canvas, 227.3x181.8cm

이선영은 〈파도〉, 〈담배 피우는 남자〉, 〈절벽〉 같은 작품들에서 보이는 “다채로운 질감”에 주목하며, “작가는 관객의 시선을 그림 표면에 가둬놓고

그 안에서 끝없이 움직이게 한다”고 말한다.⁶⁵⁾ 이어서 그는 〈버드나무〉 시리즈를 예로 들어, 이러한 소재들이 지닌 무작위성에 대해 이야기한다. 그는 이 시리즈에 그려진 나무가 “자연의 섬세한 그물망을 보여줌과 동시에, 선 굵기를 통해 빈 평면이 어떻게 채워지는지 추적될 수 있는 장(場)”이라 표현한다. 공성훈은 사방으로 뻗어나가는 나뭇가지의 구조를 통해 빈 면적을 채워나간다. 이렇게 구성된 화면은 “자연에서 발견되는 프랙털 구조와 유사하지만, 동시에 무작위적인 붓질의 결과이다.”⁶⁶⁾⁶⁷⁾ 즉 공성훈은 자신의 회화에 자연 요소의 무작위성을 의도적으로 활용한다. 그 결과, 관람자의 시선은 한곳에 머물지 않고 사물을 이루는 작가의 붓질에 따라 자연스럽게 흘러간다.

공성훈은 자연 소재의 무작위적 패턴을 활용할 뿐만 아니라 고정된 형태를 가진 소재들도 사용한다. 2008년 이후 자연 풍경을 그리면서 그는 의도적으로 비슷한 이미지의 사물들을 여러 번 등장시켜 왔다. 예를 들어 백발 노인의 뒷모습, 담배 피우는 남자, 비행기 구름, 촛불, 모닥불 등이 대표적이다. 앞서 언급한 〈흰머리와 연기〉(그림 21, 2014)도 이에 해당하는데, 이러한 인물상은 ‘흰머리 노인’ 외에도 ‘담배 피우는 남자’가 있다. 그는 이 인물상을 여러 작업에서 반복적으로 등장시킨다. 그중 하나인 〈절벽(담배 피우는 남자)〉(그림 22, 2013)에서는 이 인물이 바닷가 해안 절벽에 등장한다. 이 인물은 그림의 중앙 왼쪽에 위치해 있으며, 전체적인 그림에 비해 작게 그려져 있다. 절벽은 기암괴석(奇巖怪石)처럼 비정형적인 형태를 띠지만, ‘담배 피우는 남자’는 선명한 윤곽을 지니고 있어 절벽의 표면을 따라 시선을 움직이면 자연스럽게 발견할 수 있다. 흥미로운 점은 동일한 절벽을 그린 또 다른 작업이 있다는 것이다. 이 그림은 마치 [그림 22]와 한 세트처럼 보인다.

65) 이선영(2015), 앞의 글, 페이지 표시 없음.

66) 이선영(2015), 앞의 글, 페이지 표시 없음.

67) 이는 대상의 형상과 작가의 붓질이 분리되지 않고 밀접한 관계를 이루고 있음을 의미한다. 이에 대한 내용은 3-2절 ‘대상에 따른 붓질의 변화’에서 후술한다.



(좌)[그림 22]. 공성훈, 〈절벽(담배 피우는 남자)〉, 2013, oil on canvas, 227.3x181.8cm



(우)[그림 23]. 공성훈, 〈절벽〉, 2013, oil on canvas, 227.3x181.8cm

위의 두 가지 ‘절벽’ 그림은 얼핏 보면 하나의 장면을 나눠서 그린 듯하다. 하지만 절벽의 윤곽선을 따라가 보면 일부 형태가 서로 중복됨을 알 수 있다. 또한 주목해야 할 점은 인물의 존재 여부이다. 두 그림이 동일한 절벽 부위를 공유하고 있으나, 오른쪽 그림은 ‘담배 피우는 남자’가 생략되어 있다. 이러한 차이는 두 그림 사이에 시간적 간격이 있는 듯한 인상을 준다. 이로 인해 두 작업 사이에 서사적 연결성이 형성될 수 있다. 이러한 연결성은 공성훈의 디스플레이 방식에서도 드러난다. 그는 ‘올해의 작가상’에서 의도한 디스플레이 방식에 대해 다음과 같이 밝힌다.

국립현대미술관 전시에서 디스플레이를 할 때 작품을 아주 뻑뻑하게 걸었는데, 의도적이었습니다. 드문드문 걸면 작품 하나하나에 주목하게 되고 작품에서 풍겨 나오는 아우라가 더 있을 텐데 그걸 피하고 싶었던 거죠... 영화 필름처럼 풍경에 사건이 내포된 인상을 주고 싶었어요. 사건이

벌어지기 직전이나 직후의 긴장감 같은 거 말이죠.⁶⁸⁾

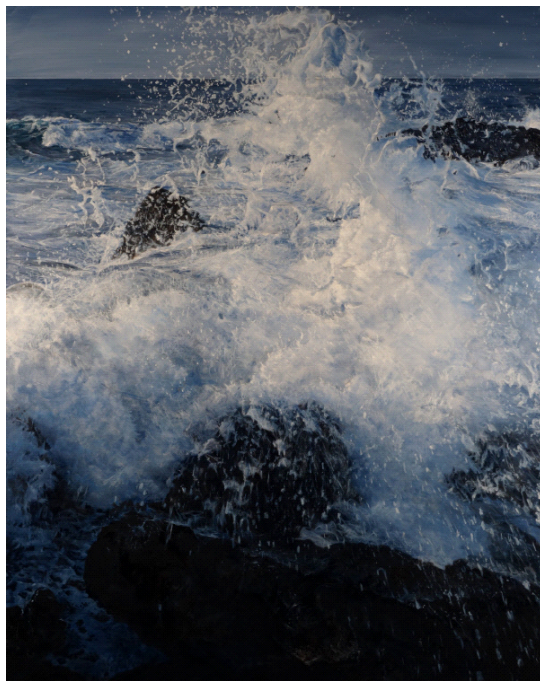
이처럼 그는 작품을 서로 가까이 배치하여 영화의 연속적인 장면처럼 구성함으로써 작품 간의 서사적 관계를 통한 긴장감을 만들고자 했다. 결과적으로 공성훈의 자연 풍경화는 세 가지 방식으로 작품 간의 연결성을 형성한다. 첫 번째는 자연적 소재가 지닌 ‘무작위적 패턴의 활용’이다. 그의 회화는 자연의 다채로운 형상을 품고 있다. 관람자의 시선은 이 소재들의 패턴을 통해 자유롭게 화면을 유영하게 된다. 두 번째는 ‘동일하거나 유사한 모티프의 반복적 사용’이다. 그는 여러 그림 속에 ‘비행기구름’, ‘흰머리 노인’, ‘담배 피우는 남자’ 등의 이미지를 반복적으로 등장시킨다. 이 때문에 그의 풍경화들은 시간적으로나 서사적으로 이어진 인상을 준다. 마지막은 ‘작품의 밀접한 배치’이다. 이것은 앞서 언급한 두 요소를 묶어주며, 관람자는 작품들 사이의 시간의 흐름이나 사건의 단계를 연상하게 된다. 이러한 특징들은 각 그림을 독립적으로 완결되지 않게 만들며, 그것들 사이를 계속해서 연결시키는 순환적 구조를 형성한다. 결국 그의 회화는 사건의 결과를 명시하지 않고 이를 유보하며, 작품 내에서 사건적 긴장감을 지속시킨다.

3.2 대상에 따른 붓질의 변화

앞서 논의한 바와 같이 공성훈의 풍경화는 카메라 렌즈와 밀접한 관계를 형성한다. 이 영향으로 그의 회화는 관람자에게 사진을 보는 것 같은 착각을 불러일으킨다. 하지만 가까이 다가서면 사진적 환영은 사라지며, 표면 위의 붓질이 눈에 띄게 보이기 시작한다. 이 효과는 작품의 크기와의 관련 있다. 공성훈은 실제로 100호 이상의 회화를 여럿 그렸다. 그중 〈파도〉(그림 24, 2

68) 공성훈과 윤준, 김신애의 인터뷰, 「대답」, 『공성훈: 풍경 안 풍경(In the Scene)』(개인전 도록, 서울: 신세계 갤러리, 2014), p.14.

019)는 세로 길이가 2미터가 넘는 대형 회화이다. 겉으로 보면 한 장의 사진 같은 이 그림에서 자세히 봐야 할 것은 화면의 대부분을 차지하는 흘날리는 물줄기이다. 그림 속의 거센 파도는 바위에 부딪혀 중앙으로 솟구치며 역동적인 장면을 연출하고 있다. 그리고 파도에서 분해된 물줄기는 사방으로 흩어지며 그림에 생동감을 더한다. 여기서 자연은 마치 카메라로 찰나의 한순간을 포착한 것처럼 ‘포토-리얼’하게 그려져 있다.



[그림 24]. 공성훈, 〈파도〉, 2019, oil on canvas, 229.3x181.8cm

그러나 그림 속 파도의 세부를 가까이서 보면 물줄기는 흰색으로 칠해진 붓 터치로 변한다. 파도의 물결을 표현한 선명한 붓 자국을 통해 관람자는 작가가 휘두른 붓의 경로를 쉽게 따라가 볼 수 있다. 만약 작가가 ‘포토리얼리즘 회화’를 추구했다면, 붓 자국은 근접해서 보아도 잘 보이지 않도록 정리했을 것이다. 그럼에도 이 그림이 일정 거리에서 사진처럼 보인다는 것은 붓질

이 재현한 대상의 형태와 표면을 정확하게 따라가고 있음을 뜻한다. 이처럼 공성훈은 초기의 회화처럼 여전히 사진을 토대로 그림을 그리지만, 자연적 소재의 특정성을 활용하여 자신의 풍경화에 회화적인 표면을 유지한다. 그렇기에 그의 그림은 사진적 화면과 회화적 붓질을 동시에 갖고 있다.

2008년에 조이한, 김정근에 의해 진행된 인터뷰는 공성훈이 그 두 속성을 의도적으로 활용하고 있음을 짐작하게 한다. 여기서 조이한은 게르하르트 리히터(Gerhard Richter, 1932~)를 예로 들며 “사진을 출발점으로 삼되 회화적으로 풀어내는 작가”들이 사진과 맺는 관계에 대해 공성훈의 입장을 묻는다. 공성훈은 이를 “사진의 표면을 그리는 사람”과 “사진이 지시하는 원본을 그리는 사람”으로 나누며 이 중 후자를 전통적인 회화로 규정한다. 그리고 그는 이 두 유형의 화가에 대한 자신의 태도를 다음과 같이 답한다.

이번 작품이나 전의 것들을 보면 기본적으로 사진의 표면을 그리는 적은 한 것 같아요. 그런데 많이 그렇진 않다고 생각해요. 궁극적으로 사진의 표면을 그린다고 생각한 적은 한 번도 없어요. 그렇다고 사진이 지시하는 사물로서의 원본을 그린다고 생각한 적도 없어요. 요번 것도 표면으로서의 사진과 사물로서의 나무를 넘어서 다른 이야깃거리가 나올 수 있지 않을까 그런 생각을 했어요.⁶⁹⁾

위의 인터뷰처럼 그는 사진 표면과 그것이 지시하는 원본 사이의 중간적 상태를 지향한다. 여기서 ‘사진의 표면’이 카메라 렌즈를 통해 나타나는 왜곡, 콘트라스트, 역광 등의 효과들이라면, ‘사진이 지시하는 원본’은 사진적인 것과 대비되는 회화적 그리기에 가깝다. 카메라는 셔터 버튼을 누르는 순간 사물의 모습을 한순간에 포착할 수 있다. 그러나 회화는 작업 과정상 수작업으로 진행되기 때문에 그렇지 않다. 회화는 붓터치가 계속해서 쌓이며 구축된

69) 공성훈과 조이한, 김정근, 앞의 인터뷰, 페이지 표시 없음.

다. 그래서 회화는 즉각적이라기보다 점진적이며, 작가가 자신의 붓을 통해 그리기에 간접적이기보다 직접적이다. 임근준은 2019년 『아트 인 컬처』 11월 호의 한 칼럼에서 공성훈이 “점차 회화적 회화에 더 관심을 기울이며, 참고하는 사진과 다른 질을 지니는 결과를 뽑아내는 과정에 신경 쓰고 있다”라고 언급한다.⁷⁰⁾⁷¹⁾ 임근준의 말처럼 공성훈은 자신의 작업에서 ‘회화’적 특징을 전보다 강조하기 시작한다. 특히 그는 회화의 과정적인 측면을 중요시 여겼으며, 이와 관련된 글과 전시를 발표한 바 있다.

먼저 그는 ‘작가의 쿵푸’라는 칼럼을 통해 작업의 물리적 과정에 대한 중요성을 피력하였다.⁷²⁾ 이 글에서 그는 미술을 공부(工夫)로 비유하며 창작의 과정이 머리만으로 하는 것이 아닌 “오감(五感)을 총동원해서 대상을 만나는 것에서 시작한다”고 주장한다. 이러한 태도는 그림에서도 적용된다. 그에 따르면 작가의 스타일은 “대상에서 발견한 것, 재료(매체)에서 우러나온 것, 몸에서 다듬어진 것”이 섞여 형성된다.⁷³⁾ 그렇기에 신체적으로 겪는 창작의 공정은 그가 매체로서의 회화에 주목했던 중요한 이유이다.⁷⁴⁾

또한 그는 회화적 공정을 주제로 8인전인 《펜티멘토》를 기획하였다. 전시의 안내문에 의하면 ‘펜티멘토(Pentimento)’는 “그림을 그리는 과정에서 실수

70) 임근준, 「‘회화적 회화’로 쑺시기」, 『아트 인 컬처』, 11월호 (2019): p.135.

71) 임근준에 의하면 ‘회화적 회화’는 역사적으로 티치아노와 렘브란트까지 올라갈 수 있지만, 확실한 기점은 폴 세잔(Paul Cézanne, 1839~1906)부터로 볼 수 있다. 그리고 그것의 대전체는 “그리기라는 행위의 궤적을 축적해 회화적 이미지를 만들지만, 그 이미지는 스스로의 환영성을 자가 폭로하는 것”이다. 임근준, 「회화적 회화 : 환영성을 자가 폭로하는 거친 붓질이 뜻하는 바」, 세종문화회관(블로그), 2016년 6월 1일, 2024년 12월 18일 접속, <https://post.naver.com/viewer/postView.naver?volumeNo=8405117&memberNo=4568479>.

72) 공성훈, 「작가의 쿵푸」, 『성대신문』, 2014년 2월 13일, 2024년 12월 18일 접속, <https://www.skkuw.com/news/articleView.html?idxno=10864>.

73) 공성훈, 위의 기사, 페이지 표시 없음.

74) 공성훈은 자신의 손으로 관찰한 대상을 직접 그린다는 점에서 회화의 직접성에 주목해 왔다. 한 인터뷰에서 그는 식육견을 그리기 위한 매체로 회화를 선택한 이유에 대해 키보드를 누르는 행위와 페인팅을 하는 것을 비교하여 설명한다. 전자는 같은 키보드 버튼을 “손가락으로 누르든 발가락으로 누르든” 똑같은 결과가 도출한다. 하지만 후자는 그렇지 않기에 매우 “직접적”이다. 공성훈, 「금강산 그리기-북한을 어떻게 그릴 것인가?」, 『미술과 거울국가』(예술인 통일문화아카데미, 2015), pp.16-17.

나 우연에 의한 것이든 애초의 계획이 수정된 것이든, 덮여진 자취가 어렴풋이 나타는 것”이다. 더 나아가 이 전시는 해당 단어가 “‘회화적 회화’의 특징을 잘 대변”한다고 주장한다.⁷⁵⁾ 즉 그에게 ‘회화적 회화(painterly painting)’란 그리는 과정에서 만들어진 공정의 흔적들이 켜켜이 쌓여 드러나는 것이다. 그렇게 그려진 회화는 여러 층의 레이어(layer)와 그 층들 사이에 드러난 붓터치로 “행위의 프로세스와 사고의 프로세스”를 함께 갖는다.⁷⁶⁾ 그래서 공성훈의 풍경화는 사진을 토대로 하지만, 그것을 회화로 옮기는 과정을 숨기려 하지 않기에 사진적이면서 동시에 회화적이다. 특히 바다 풍경을 그린 시리즈에서 회화적 붓질은 파도, 구름, 나무, 암반 등의 소재와 어우러져 사진적 화면과 회화적 붓질의 이율배반적 결합을 극대화한다.

앞 절에서 살펴봤듯 2008년경부터 공성훈은 그림의 소재를 인공적인 것에서 자연적인 것으로 교체하기 시작했다. 이 영향으로 공성훈의 그리기 방식은 소재에 맞춰 변화한다. 그는 2010년에 진행된 한 인터뷰에서 회화를 다시 시작한 후에 작업이 어떻게 전개되었는지 묻는 질문에 대해 다음과 같이 답변한다.

대상이 바뀌면서 붓의 기법도 바뀌었다. 일단 반복적으로 그리면서 기술이 늘기도 했고, 대상의 윤곽선에 따라 더 정밀한 붓터치를 사용했다. 그림에서 등장하는 요소들도 더 많아졌고, 보다 구체적으로 변했다. 최근에는 더 눈이 나빠지기 전에 정밀한 세필 작업을 시도해봐야겠다는 생각을 가지고 작업을 했다.⁷⁷⁾

75) 공성훈, 《펜터멘토》 전시 홍보물(서울: 아트비트 갤러리, 2018).

76) 김계원은 공성훈이 회화에 대해 “신체적이면서 동시에 지적이며, 윤리적”이라 말한 것을 인용하며, 그의 회화론이 “매체 내부로 환원되는 자기 참조적(self-referential) 모더니즘에서 벗어나, 구체적인 현실의 세계와 조우한다”라고 평가한다. 김계원(2020), 앞의 글, p.334.

77) 공성훈, 「공성훈 봉합된 절개면의 가장자리, 벌어진 틈을 응시하다」(작가 인터뷰), 『Museum of Contemporary Art Across Palace』, 3월호 (2010): pp.112-117.



[그림 25] 공성훈, 〈파도〉, 2014, oil on canvas, 227.3 x 181.8cm

이 인터뷰의 내용은 그가 다루는 소재와 기법의 관계에 주의를 기울였음을 보여준다. 특히 그는 2010년 이후로 시시각각 변화하는 파도의 모습을 자신의 풍경화에 적극적으로 활용했다. 〈파도〉(그림 25, 2014)는 캔버스 전면에 일렁이는 바다의 모습을 그린 작업이다. 이 그림 속의 풍경은 그림자로 드리워진 암반으로 인해 전체적으로 어두운 인상을 준다. 이 때문에 부각되는 것은 하얗게 빛나는 파도의 물결이다. 검고 푸른 바다와 대비되는 흰색 물감은 가까이 다가갈수록 관람자의 눈에 선명하게 보이며 그만큼 붓질의 존재감을 강화한다. 이러한 ‘파도’ 그림의 붓놀림에 대해 이선영은 “푸른 바탕을 빠른 속도로 지나갔을 하얀 붓질은 그 부분만 보면 얼마나 생경한지, 뜰채 같은 것을 이용하면 어디선가로부터 찢겨져 나온 하얀 부유물들이 건져질 듯하다”라고 평한다.⁷⁸⁾

이선영은 OCI 미술관에서 개최된 공성훈의 개인전에서 그의 바다 풍경화

78) 이선영(2015), 앞의 글, 페이지 표시 없음.

를 통해 가시화된 자연적 소재와 붓질의 결합에 대해 이야기한 바 있다. 그에 의하면 공성훈의 파도는 “형태이자 힘”이며, 이 힘은 “형태를 만들어내고 또한 형태를 와해”시킨다. 작가의 “거친 붓질 자국”은 그림의 표면에 그대로 남아있으며, 파도의 동세를 따라 움직이듯 일체화하고 있다. 회화의 매체적 특성과 바다라는 소재의 결합이라는 점에서 공성훈의 바다 풍경화는 “세계를 보는 투명한 창과 매체의 물질성이 공존”한다. 또한 이선영은 전시의 부제가 ‘바다’라는 점에서 “구체적 대상보다는 원소의 차원을 암시하며, 그의 풍경이 단지 자연의 외관이 아닌 자연의 내재적 힘을 표현하는데 집중”한다고 주장한다.⁷⁹⁾

이선영의 말처럼 파도 외에도 요동치는 구름과 다채로운 질감의 암반, 일렁이는 모닥불의 화염까지, 이러한 요소들의 형상은 고정적이지 않고 시시각각 변화한다. 그리고 그의 회화에 그대로 남아있는 붓의 꺾적과 붓질의 텍스처는 작가의 자유로운 표현임과 동시에 대상을 재현하는 환영적인 효과를 낳는다. 어떤 사물을 그리는데 앞서 각각 사물의 특성은 작가 자신의 고유한 붓질을 실현하는 것과 꼭 일맥상통하지 않는다. 오히려 화가는 자신의 스타일을 실현하기 위해 대상의 형태와 질감 그리고 속성을 걸러낸다. 이 지점에서 공성훈의 바다 풍경화가 갖는 의의는 “자유로운 붓질과 대상의 재현에” 거리가 있음에도 “그 거리를 최소화”하는 것이다.⁸⁰⁾ 즉 공성훈은 사진을 토대로 하되 회화적 붓질과 매체의 물질성을 숨기지 않는다. 이러한 방식은 자연적인 소재의 특성과 얹혀 회화성(Painterliness)과 풍경의 재현을 함께 성취한다.

79) 이선영, 「자연 속의 역사, 또는 묘사 속의 서사」, 『공성훈 개인전 : 바람』(개인전 도록, 서울: OCI 미술관, 2010), 페이지 표시 없음.

80) 이선영(2015), 앞의 글, 페이지 표시 없음.

3.3 직서적인(Literal) 제목

공성훈의 풍경화는 암시적이면서 불안한 분위기를 내포한다. 예를 들어 〈전화하는 남자〉(그림 26, 2009)는 파랗게 빛나는 하늘과 안테나 탑의 실루엣을 보여준다. 이곳의 하늘은 곧 폭풍이 올 것처럼 요동치고 있으며, 그 안에서 한 줄기의 빛이 뿜어져 나오고 있다. 그림 속의 유일한 인공물인 안테나 탑은 나무와 겹쳐져 하나의 형상을 이룬다. 이 인공물과 자연물의 이질적 조화는 풍경의 인상을 한층 더 모호하고 불편하게 만든다.



[그림 26] 공성훈, 〈전화하는 남자〉, 2009, oil on canvas. 120x120cm

이 회화처럼 그는 하늘이나 바다를 과장하여 연출한다. 이는 마치 카스파르 다비드 프리드리히(Caspar David Friedrich, 1774-1840) 같은 낭만주의 화가의 작품을 떠올리게 한다.⁸¹⁾ 그러나 19세기 낭만주의 풍경화가 대자연의

81) 강수미는 프리드리히와 공성훈의 회화 사이의 유사성을 언급한다. 그는 〈낚시〉, 〈담배 피우는 남자(폭포)〉, 〈쫓불〉, 〈형제바위〉등의 작품에 대해 “일대일로 대조해 봐도 좋을 정도로 구도, 모티프, 시점의 유사성이 두드러진다고 평한다. 강수미, 「공성훈, 바다」(전시 리뷰), 『월간미술』,

승고함에 초점을 맞추는 것과 달리, 공성훈은 제목을 통해 이와는 다른 방향을 제시한다. [그림 26]에 묘사된 하늘은 밝게 빛나며 강한 존재감을 유발하지만, 제목은 하늘이 아니라 그 아래 작게 그려진 한 인물을 가리킨다. 그는 이러한 자신의 회화를 ‘사건으로서의 풍경’이라 부른다. 이것은 어떤 사건이 일어날 것 같은 직전이나 직후의 순간을 말하며 특정한 사건을 지칭하지 않는다.⁸²⁾ 그가 이러한 풍경화를 통해 전달하고 싶은 것은 “우리 시대의 정서, 심리”이다.⁸³⁾

공성훈의 작품 제목은 그림 속 사건에 대한 구체적인 정보를 주지 않는다. 제목은 그려진 풍경 속의 개체들을 그저 보이는 그대로 읽어낸다. 그 예시로 <부표>(그림 27, 2012-2015)는 거칠게 흐르는 바다와 수면 위에 떠 있는 노란색 부표를 보여준다. 그에 의하면 이 부표는 세월호 현장에 있던 것을 그린 것이다. 원래 ‘세월’과 같은 글자들이 부표에 쓰여 있었으나, 그는 이를 지워서 그렸다고 밝힌다.⁸⁴⁾ 이외에도 ‘촛불’, ‘물기둥’, ‘청화대’, ‘국회의사당’, ‘담배 피우는 남자’ 등의 이미지가 그의 작업에 등장한다. 이것들은 한국 동시대적 맥락에서 봤을 때 정치적으로 읽힐 수 있는 의미심장한 소재들이다. 하지만 ‘부표’처럼 제목은 그저 그림 속의 대상을 직서적(Literal)으로 가리킨다.

4월호 (2012): pp.150-161.

82) ‘사건으로서의 풍경’은 대구미술관에서 2019년에 진행된 공성훈의 개인전 제목이었다. 공성훈은 전시 제목과 자신의 풍경화에 대해 다음과 같은 인터뷰를 남겼다. “제가 생각하는 풍경화는 기존의 우리가 알고 있는 풍경화와는 다르다고 생각해요. 풍경화는 펼쳐진 경치를 그리는 거잖아요. 근데 목가적이라던가, 전원적인 풍경이 아니라 현대사, 우리 삶 속에서 부딪히게 되는 현장의 풍경들이죠. ‘사건으로서의 풍경’은 다시 말해서 제 그림에서 보면 특정한 사건이 벌어지고 있진 않는데, 사건이 임박했을 때나 혹은 사건이 벌어지고 난 직후의 정서를 풍경을 통해서 드러낼 수 없을까 하는 생각에서 그동안 작업을 해왔고, 그래서 ‘사건으로서의 풍경’이란 이름을 붙였습니다.” 대구미술관, 「제19회 이인성미술상 수상자 《사건으로서의 풍경: 공성훈》 공성훈 작가」, 대구미술관 유튜브 채널, 2019년 11월 19일, 동영상, 0:20-1:30, 2024년 12월 18일 접속, <https://www.youtube.com/watch?v=ILPpyt6iP-0>.

83) 공성훈과 윤준, 김신애, 앞의 인터뷰, p.14

84) “세월호 현장에 떠 있는 부표를 그린 거예요. 바다 그림과 파도와 부표를 합성 한거죠. 글자들이 세월, 이렇게 있었는데 그런건 다 지우고 그냥 부표만 그린거죠. 굳이 꼭 그렇게 자세히 드러내지 않아도 될 것 같아서”. 대구미술관, 앞의 인터뷰, 7:45-8:12.



[그림 27] 공성훈, 〈부표〉, 2012-2015, oil on canvas, 130.3x162.2cm

그렇다면 공성훈은 그린 대상을 문자 그대로 지칭하여 작품 뒤에 숨은 의미를 숨기고 싶은 것일까? 그는 2010년 『아트 인 컬처』와의 인터뷰에서 〈모닥불, 나무, 낙하산〉은 촛불시위 때문에 그린 작품이며, 〈청와대, 국회의사당 그리고 연꽃〉은 당시 불거진 종교 편향 문제와 관련이 있다고 밝힌다. 그는 자신이 그리는 자연에 “아주 넓은 의미”에서 “정치적인 뉘앙스”를 집어넣기를 원했다. 즉 그는 자연이라는 소재가 발산하는 “어떤 심리적인 분위기를” 통해 그러한 뉘앙스를 관람자에게 주려는 것이다.⁸⁵⁾ 하지만 그의 제목이 단순히 의미 전달을 목적으로 하지 않는다면, 제목이 작품 내에서 어떤 역할을 하는지에 대한 의문이 남는다. 이에 대한 단서는 그의 90년대 설치 작업인 〈개방과 국수〉(그림 28, 1995)에서 찾아볼 수 있다.

김정락은 공성훈의 작품 제목에 대하여 “사실은 언어로 표현될 수 있는가?”라는 질문을 던진다. 그에 의하면 “일련 번호나 색 혹은 구성의 특징을 간단하게 기술한 이름”은 말레비치와 칸딘스키처럼 관념의 형식주의를 추구한 역사와 관련된다. 그에 따르면 한 사람의 정체성이 “주민등록번호, 군번,

85) 장승연, 「‘불편한’ 풍경화의 진실 - 공성훈 인터뷰」, 『아트 인 컬처』, 2월호 (2010): pp.143-144.

학번, 전번, 주소 지번 등으로” 결정되는 것에 가깝다. 그리고 “모더니즘의 이상주의적 익명성”은 미술의 태도에도 반영된다.⁸⁶⁾ 즉 작품의 제목은 작가의 궁극적인 관념을 전달하기 위한 것이며, 작품 속의 개체들은 그 의미를 구성하는 요소로서의 역할을 수행한다. 이어서 김정락은 공성훈의 작업 중 〈개방과 국수〉(그림 28, 1995)에 대해 논의한다.

이 작업은 ‘아트선재센터’ 미술관 옛 터에서 개최됐던 전시 《씩》에 출품됐었다. 공성훈은 플라스틱 개집 안에 국수를 담은 그릇을 두고 작품 제목을 ‘개방과 국수’라 지었다. 여기서 ‘개방’은 사진 속의 개집을 지시하지만 동시에 문을 연다는 의미의 개방(開放)을 뜻한다. 마찬가지로 ‘국수’는 한 나라나 민족의 고유한 정신을 뜻하는 국수(國粹)를 뜻할 수 있다.⁸⁷⁾ 다음은 사비나 미술관에서 개최된 《포복절도》전에 붙었던 작업 설명이다.

한편에서는 모든 것을 세계화하자고 한다. 모든 것을 개방하고 국제수준에 맞추자고 한다. 영어를 공용어로 사용하자는 주장도 나온다. 다른 한편에서는 민족의 정기를 이야기한다. 그러면서 외국인 노동자를 착취한다. 심지어는 중국교포나 북한주민도 업신여겨도 된다고 생각한다. 개방을 하든 우리 것을 지키든, 좀 제대로...⁸⁸⁾

위의 설명처럼 이를 시대 맥락적으로 해석했을 때 개집과 국수는 보이는 그대로가 아닌 동시대의 상황에 대한 은유처럼 읽힐 수 있다. 한국 미술사적 맥락에서 본다면 이는 모더니즘과 민중미술의 대립에 대한 비유로 보일 수도 있다. 하지만 김정락은 그러한 제목이 단순한 의미의 전달이 아니라 관객에게 현실에 대한 고정된 관념을 반성하게끔 유도한다고 주장한다. 관객은 개집 안

86) 김정락, 앞의 글, 페이지 표시 없음.

87) 황세준, 「20세기, 라는 소년」, 『Kong Sung-Hun 1990-2009』(서울: 아트포럼뉴게이트, 2009, 원글은 『월간미술』 2007년 3월호에 수록), p.7.

88) 오명철, 「『기발한 상상력-포복절도』展 “어른들만 오세요”」, 『동아일보』, 2009년 9월 25일, 2024년 12월 18일 접속, <https://www.donga.com/news/Culture/article/all/20000709/7556304/1>.

에 놓인 국수를 보며 “개념과 현실 차이를 가로지르는 막연한 거리감”을 느끼게 된다. 왜냐하면 현실은 “감각에 의해 왜곡되고 언어에 의해 정리되며, 또한 정치적으로 수정”될 수밖에 없기 때문이다. 여기서 공성훈의 “개념 유희”는 이러한 언어의 힘을 통해 “기존의 언어로 규정된 현실을 본래의 현실로 되돌려 놓는” 역할을 수행한다. 궁극적으로 공성훈의 작업에서 제목은 현실을 규정하기보다 “사유의 프로세스를 재가동”하고, 기존의 결론을 성찰하도록 하는 역할을 맡는다.⁸⁹⁾



[그림 28] 공성훈, 〈개방과 국수〉, 1995, 개집, 모형국수, 70x90cm

89) 김정락, 앞의 글, 페이지 표시 없음.

IV. 연구자의 작업 분석

4.1 크롭(Crop)된 이미지 속 형상

4장은 2019년부터 2024년까지 진행된 연구자의 회화를 다룬다. 앞선 장에서 각 작가의 특정 시기 작업에 초점을 맞추었다면, 본 장은 작품의 변화 과정을 중심으로 서술된다. 연구자의 2019년 이전 회화는 카메라로 촬영한 장면을 흐리게 처리하여 거의 추상화에 가까운 형식을 취하였다. 그러나 그 이후의 작업은 하나의 장면보다 이미지 속 사물 자체에 초점을 맞춘다. 이러한 변화는 일상적인 사물에서 느껴지는 낯센에 주목하며, 그것을 흐릿하게 그리는 것을 통해 구상과 추상의 중간 지점을 탐구하고자 한 시도이다. 이에 대한 작업 노트는 다음과 같다.

나는 때로 일상적인 공간, 대상에서 어떤 낯센을 느낀다... 재빠르게 사진으로 그것을 기록하지만, 카메라가 포착한 것과 내가 느낀 것 사이에 어떤 미묘한 차이가 있다... (나는 대상을 회화로 옮기는) 과정을 통해 구체적인 것과 추상적인 것 사이에서 타협한 최선의 중간지점을 내놓는다. 나는 이 ‘중간의 지점’을 통해 붙잡을 수 없는 대상의 모호함을 보여주하고자 한다.⁹⁰⁾

이 글에서 중요한 키워드는 ‘낯센’과 ‘중간의 지점’이다. 위의 작업노트에서 낯선 것에 대한 의미는 명확히 제시되지 않지만, 당시 그런 소재를 통해 이를 유추해 볼 수 있다. 이 시기에 그런 소재는 크게 두 가지로 분류된다. 하나는 천으로 덮인 사물이고, 다른 하나는 미완성된 컴퓨터 그래픽 이미지가

90) 유대림, 연구자 작업노트, 2019.

다. 당시에 연구자는 이 소재들을 그리는 것을 통해 비교해 보며 일상에서 느꼈던 낯선 느낌에 대해 탐구하였다. 〈Curtain Wall〉(그림 29, 2019)는 전자의 소재에 해당하는 작업이다. 이 그림에는 방수포로 덮인 차량의 앞부분이 등장한다. 여기서 방수포는 전체적으로 흐릿하게 처리되어 있다. 이로 인해 남아 있는 것은 천의 주름과 그 아래 덩어리로만 드러나는 차량의 형태이다. 이외에 차량 주변의 도로와 그림자는 민무늬처럼 간략하게 표현되어 있다. 후자는 〈Collar〉(그림 30, 2019)라는 작업이다. 이는 아직 완성되지 않은 상태의 3D 그래픽 사물을 확대해서 그린 작업이다. 원본 모델을 확대해서 그렸기에 컴퓨터 그래픽의 각진 폴리곤 구조가 좌측 하단과 우측 상단에 드러나 있다. 다만 흐리게 만드는 과정을 거치며 우측의 각진 구조는 원래의 이미지보다 멀어졌다.



(좌)[그림 29] 유대림, 〈Curtain wall〉, 2019, oil on canvas, 72.7x72.7cm

(우)[그림 30] 유대림, 〈Collar〉, 2019, oil on canvas, 72.7x100cm

2019년의 작업은 두 가지의 형식적 특징을 띤다. 첫 번째는 ‘명확한 윤곽선’이다. 예를 들어 〈Curtain Wall〉(그림 29, 2019)의 차량 자체는 흐릿한 인상을 주지만, 방수포와 바퀴 그리고 바닥의 그림자는 서로 명확한 윤곽선으로 구분된다. 이와 유사하게 〈Collar〉(그림 30, 2019)는 하단의 회색 배경과

구분되는 외곽선을 갖고 있다. 또 다른 특징은 ‘크롭(Crop)된 이미지’이다. 무언가 크게 확대되어 화면을 가득 채운 점에서 관람자는 그 사물의 일부가 잘려 나갔음을 짐작할 수 있다. 이 ‘명확한 윤곽선’은 연구자의 회화에 주요한 형식으로 자리 잡는다. 다만 ‘크롭된 화면 구성’은 좀 더 이후인 2022년의 작업적 특징으로 고정된다.

2021년에 기획된 《three》전에서 연구자의 회화는 ‘형상’에 집중하여 더욱 선명한 모습으로 변화한다.⁹¹⁾ 이러한 방향성은 2021년의 작업노트에서 찾아볼 수 있다. 여기서 연구자는 “사물 혹은 이미지들이 가진 조형적 형태를 평면 위에 옮겨, 형태라는 것이 회화적 평면성을 어떻게 재해석할 수 있는지를 시도한다”라고 밝힌다.⁹²⁾ 이 전시에 걸린 작업인 〈Poly〉(그림 31, 2021)는 [그림 29]와 동일한 소재를 다루고 있다. 그러나 두 작품 사이에 한 가지 차이점이 존재한다. 그것은 선명해진 사물로, 이로 인해 [그림 31]은 [그림 29]보다 한층 명확한 인상을 준다. 이는 [그림 29]의 방수포 표면과 다르게 천의 접힌 자국을 명확한 선과 그림자로 강조하였기 때문이다. 그렇기에 화면 속의 사물은 이전 작업보다 더 입체적인 효과를 지닌다. 이지우는 이러한 회화에 대해 “사물을 이루는 면과 면의 관계에 집중하여 그것이 주는 모호함에 대해 이야기”한다고 언급한다.⁹³⁾

또 다른 변화는 배경의 비중에도 있다. 2019년의 그림 속 배경은 사물에 의해 대부분 가려지고, 민무늬로 묘사되었다. 이에 비해 〈Poly〉(그림 31, 2021)의 배경은 보다 더 넓은 면적을 차지한다. 그 결과로 부각되는 것은 사물과

91) 《three》는 연구자를 포함한 두 명의 작가와 한 명의 기획자가 참여하여 각자의 작품과 전시 형식에 대한 실험에 초점을 맞춘 전시였다.

92) 유대림(2021), 앞의 글, 페이지 표시 없음.

93) 당시에 제작한 회화들은 약 4~5cm의 두꺼운 캔버스 위에 그려졌다. 이는 화면 내 사물의 대상을 강조하기 위한 시도였다. 그러나 전시 이후에 연구자는 캔버스의 두께가 관람자로 하여금 작품을 오브제로 인식하게 할 수 있다는 것을 인지하였다. 이에 따라 이후의 작업은 매체로서의 회화에 집중하기 위해 일반적인 두께의 캔버스를 다시 사용하게 되었다. 캔버스 두께에 대한 언급은 다음과 같은 텍스트에서 드러난다. “‘껍질’이라는 표현을 종종 사용한 그는 캔버스의 껍질이라 부를 수 있는 표면 위에 그가 포착한 면면을 그렸고, 두꺼운 캔버스를 사용해 이중의 대상성을 가미함으로써 풍경 속 사물로 배치했다.” 이지우, 《three》 전시 서문, 2021.

배경 사이의 관계이다. 그림 속 장소는 세부 묘사 면에서 단순하게 처리되어 있다. 이는 반복되는 사각형 타일로 인해 마치 그리드(grid)로 이루어진 공간 처럼 보인다. 이 격자형 공간으로 인해 푸른 천을 뒤집어 쓴 사물은 지면 위에 서 있기보다 그 앞에 붙어 있는 인상을 준다. 이러한 방식으로 사물을 배경과 분리시키는 것을 통해 [그림 31]의 화면은 형상적으로 부각된다.



[그림 31] 유대림, 〈Poly〉, 2021, oil on canvas, 145.5x97cm

2021년의 전시 경험을 바탕으로 연구자는 사물의 ‘형상’에 더 집중하기 시작한다. 이를 위해 연구자는 〈Graphpaper〉(그림 36, 2021)라는 작업을 통해 형상과 관련된 국내의 사례에 대해 조사하였고, 그 연장선으로 김홍주의 작업에 대한 연구를 진행하였다.⁹⁴⁾ 본고의 2장에서 언급한 바와 같이, 김홍주

94) 〈Graphpaper〉은 단체전 《양파는 장미 만들지 않아》에 참여하며 구상한 작업이었다. 이 전시는 작가 연구의 일환으로 다른 작가의 작업을 리메이크하는 프로젝트였다. 이에 대한 내용은 본

는 사물의 형태를 자유롭게 변형하여 화면을 구성한다. 동시에 그의 그림 속 여백은 단순한 공백이 아닌 또 다른 형상을 만들어내는 역할을 수행한다. 2022년에 연구자는 김홍주의 회화에서 형상이 부각되는 이유를 배경의 부재 때문이라 생각했다. 그래서 이 시기부터 연구자의 회화 속 배경은 사물의 형태를 강조하기 위해 모두 모노톤으로 채색되었다. 또한 화면 속 사물들은 배경과 유사한 회백색 톤으로 처리되었다. 2022년에 제작된 〈Normal〉(그림 32, 2022)은 당시의 지향점을 반영한 작품 중 하나이다. 이 회화에서도 천으로 덮인 사물이 등장한다. 하지만 [그림 31]과 달리 그림 속 사물은 흑백의 무채색으로 묘사되어 있다. 그렇기에 색채적인 요소가 전보다 약화된 반면, 천 주름의 명암 대비가 더욱 부각된다. 2022년의 작업에 대해 연구자는 작업노트에서 다음과 같이 밝힌다.

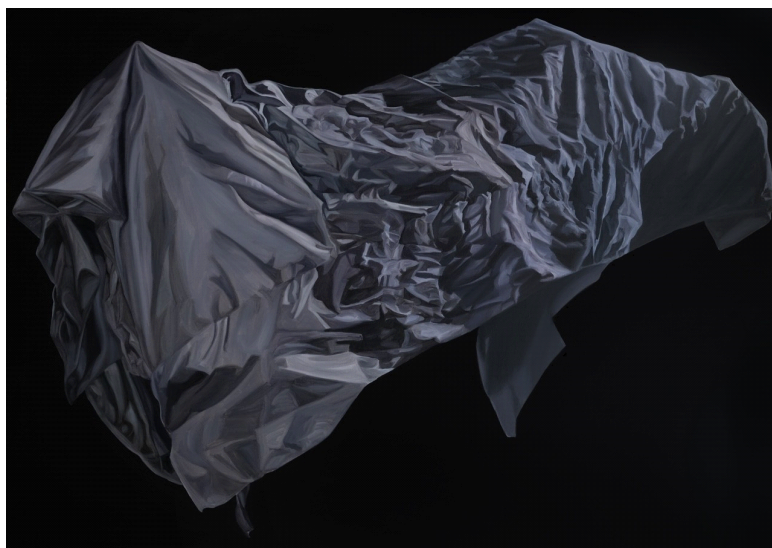
미완성된 3D 이미지, 천으로 뒤덮인 사물은 다른 것으로 확장될 수 있는 가능성을 품고 있다. 무엇인가를 지시하지 않지만, 이것들의 모습은 나에게 아직 다듬어지지 않은 비정형적 덩어리로 느껴진다. 나는 이 두 종류의 사물들에 설렘과 불안을 동시에 느끼며, 이것들의 접히고 굴곡진 면면들을 강조한다.⁹⁵⁾

위의 글에서 중요한 부분은 “비정형적 덩어리”이다. 2019년 작업부터 등장한 천으로 덮인 사물들은 감춰진 물체의 전체적인 형태의 인상만을 전달한다. 이러한 사물들의 비정형성은 김홍주의 회화에서 등장하는 흙과 식물의 비정형적 덩어리와도 유사하다. 하지만 연구자와 김홍주의 비정형성에는 다소 차이가 있다. 김홍주가 원본의 형상을 자유롭게 변형한 것과 달리, 연구자는 촬영한 대상의 세부 요소만을 생략하며, 형태 자체를 수정하지 않는다. 즉 형상에서 비정형성을 추출하는 방식이 다른 것이다.

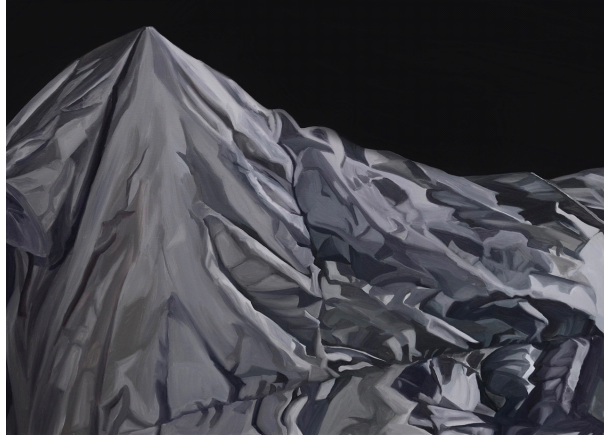
고의 4-3절에서 후술한다.

95) 유대림, 연구자 작업노트, 2023.

그렇다면 2019년 이후 작업에서 형상은 어떤 방식으로 부각되는가? 이는 앞서 먼저 나온 ‘크롭된 이미지’와 연관된다. 2022년부터 연구자는 포착한 사물을 크롭하여 그 일부분만을 강조하는 방식을 적극적으로 사용한다. 〈LOD〉(그림 33, 2022)는 이러한 접근을 잘 보여주는 사례이다. 이 그림은 모노톤으로 채색된 점에서 [그림 32]와 전반적으로 유사하다. 하지만 색채적인 면 외에도 두 그림은 형태적으로 비슷한 인상을 준다. 이는 [그림 33]이 [그림 32]의 상단 일부를 편집하여 만든 이미지를 바탕으로 그려졌기 때문이다. 이렇게 확대된 화면은 사물의 전체적인 윤곽과 표면을 동시에 부각시킨다. 2022년 작업에 대해 종합해 보면, 형상을 다루는 방식에서 김홍주와 연구자 사이에 두 가지 차이점이 존재한다. 첫째, 배경에 대한 접근에서 김홍주는 여백을 형상의 일부로 활용하지만, 연구자는 사물의 형태를 강조하기 위해 배경을 배제한다. 둘째, 김홍주는 그리는 과정에서 형상을 자유롭게 변형한다. 그렇기에 그에게는 원본의 형태가 크게 중요하지 않다. 그러나 연구자는 원본의 세부 특징을 생략하지만, 그것의 전체적인 형상을 유지한다. 즉 두 작가의 형상적 차이점은 원본 사물에 대한 접근 방식에서 비롯된다.



[그림 32] 유대림, 〈Normal〉, 2022, oil on canvas, 112.1x162.2cm



[그림 33] 유대림, 〈LOD〉, 2022, oil on canvas, 50x65.1cm

장면을 포착하는 방식에서 공성훈과 연구자는 서로 다른 전략을 채택한다. 3-1절에서 논의한 바와 같이, 공성훈의 회화에서 렌즈의 시선은 중요하다. 그는 주로 카메라를 통해 풍경을 프레임(framing)한다. 그 영향으로 렌즈의 왜곡, 빛의 음영과 같은 카메라적인 효과가 그림에서 드러난다. 앞선 장에서 본 〈개〉(그림 18, 1998)는 강한 명암 대비를 가진 작업으로 그의 회화에서 렌즈의 존재감을 읽어낼 수 있는 한 사례였다. 연구자의 회화는 사진을 기반으로 하는 점에서 공성훈과 유사하지만, 화면 구성에서 차이를 보인다. 2022년 이후 연구자는 원본 이미지의 구도를 그대로 따르기보다, 그것의 일부를 확대하고 크롭하여 화면을 구성한다. 이는 카메라의 특징보다 디지털 편집 과정에 가깝다. 그렇기에 연구자의 회화는 구도 면에서 공성훈의 작업만큼 사진적인 특색을 명확히 보여주지 않는다.

4.2 형상과 소재의 관계

2022년 작업부터 연구자의 회화에 새로운 소재들이 등장하기 시작한다. 연구자는 당시 천으로 덮인 사물의 형태와 표면에서 동물 같은 이미지를 떠

올렸다. 이 형상적 모티브를 바탕으로 연구자의 회화는 동물 모형, 뼈, 화석 표본 등의 사물로 확장하기 시작한다. 이러한 소재의 변화는 [그림 33]처럼 이미지를 크롭하고 그것을 확대해 보는 것에서 기인한다. 이미지의 일부분을 관찰하며 눈은 “전체가 아닌 부분에 집중”하게 된다. 여기서 보이는 “라인, 울퉁불퉁한 텍스처, 초점이 나간 표면의 얼룩” 등의 요소들은 연구자에게 “그림을 이어가게 만드는 원동력”으로 작용한다.⁹⁶⁾ 〈Baked〉(그림 34, 2022)를 보면, 어떤 사물의 표면이 화면을 가득 채우는 구성을 보여준다. 이 작업은 자연사 박물관에 전시된 향유고래 모형을 그린 것이다. 하지만 그림 속 고래는 크게 확대되어 전체적인 형태를 식별할 수 없다. 이에 따라 관람자의 시선을 가장 먼저 사로잡는 것은 주름진 구조에서 드러나는 곡선이다. 이러한 화면 구성은 특정 부분만을 그렸다는 점에서 [그림 29], [그림 33]과 구도적으로 유사하다. 즉 작업의 소재는 이전보다 구체적인 대상으로 전환되었으나, 연구자는 여전히 소재 자체의 특성보다 그것의 표면적 특징에 집중하고 있다.

〈Silicon 1〉(그림 35, 2023)은 소재적 확장을 도모하며 나온 또 다른 작업이다. 이 회화는 자연사 박물관에 전시된 화석 표본을 그린 것이다. 이 그림의 절제된 빛 표현은 화면 전체에 어두운 인상을 부여한다. 이와 관련해 유현진은 [그림 35]와 같은 2023년의 작업에 대해 “극단적으로 명도와 대비를 조정한 이미지를 캔버스 위에 그려”냈다고 설명한다.⁹⁷⁾ 또한 크롭된 화면 구성이 그림에서 여전히 중요하게 작동한다. 이는 화석의 구도를 통해 확인할 수 있다. 그림 속 화석의 머리 부분은 대각선 구도로 화면에 배치되어 그 끝에 아슬아슬하게 맞춰져 있는 반면, 뒷부분은 다리 하나를 제외하고 대부분 잘려나가 있다. 이는 관람자에게 해당 화석의 일부가 부재하고 있음을 인지하도록 유도한다.

96) “여러 장의 작업을 거치다 보면 그리는 사물들의 겉면들이 겹쳐 보일 때가 있다. 3D 그래픽, 구겨진 천, 플라스틱 모형, 동물 화석 등 이것들은 서로 다른 시공간에 존재했던 사물들이지만, 그리기는 이들의 모습에 균열을 내고, 연결을 가한다.” 유대림(2023), 앞의 글, 페이지 표시 없음.

97) 유현진, 《네버 본》 전시 서문, 2023.



[그림 34] 유대림, 〈Baked〉, 2022, oil on canvas, 80.3x100cm



[그림 35] 유대림, 〈Silicon 1〉, 2023, oil on canvas, 80.1x80.1cm

이 시점에서 연구자의 작업에 일어난 변화는 소재의 특성을 활용하기 시작한 데 있다. 2019년부터 시작된 천을 그리는 작업은 대상의 구조를 감추고, 그것의 표피만을 부각시키는 작업이었다. 이러한 그림들은 사물의 겉면을 회

화적 표면으로 전환하는 작업이었다. 그렇기에 관람자는 그 사물이 무엇인지보다 그것의 형상에 더 집중하게 된다. 하지만 〈Silicon 1〉(그림 35, 2023)의 경우, 소재의 의미가 관객에게 보다 직접적으로 인식된다. 실제 전시에서 ‘Silicon’ 시리즈를 감상한 몇몇 관람자들은 “화석의 꼬리 부분은 어디에 있어?” 또는 “꼬리 부분이 이어진다면 흥미로울 것 같다”라는 반응을 보였다. 이는 ‘화석’이란 소재의 특성에서 비롯되는 것으로 추측된다. 화석은 자연적으로 보존된 옛 생물의 유해로, 본래 생물체의 형태와 구조를 암시한다. 전보다 구체적인 사물의 특징으로 관람자는 대상에 대한 더 많은 정보를 인식할 수 있다. 이전 작업이 표면을 통해 형상 자체를 강조했던 데 반해, 최근 그림은 구조적 특징을 통해 소재와 관련된 정보와 맥락을 일부 포함하게 된다.

이렇게 소재의 특성을 활용하는 것은 3장에서 설명한 공성훈의 방법과 유사해 보일 수 있다. 특히 사물의 일부만을 화면에 등장시키는 점은 그의 회화 중 〈구름과 머리카락〉(그림 20, 2012)을 연상시킨다. 그의 바다 풍경화 시리즈처럼 연구자는 2023년부터 박물관의 화석을 소재 삼아 [그림 35]를 포함한 회화 연작을 진행 중이다. 하지만 공성훈의 바다 풍경화와 다르게 연구자의 ‘Silicon’ 시리즈는 서사적 구조를 형성하지 않는다. 공성훈은 전시에서 비슷한 풍경을 반복적으로 제시하고, 다른 장면을 그 사이에 배치함으로써 이들을 영화적 방식으로 연결한다. 반면 연구자의 회화는 형상의 서사적 연결보다 형태적 구조와 그것의 결여된 일부분을 암시한다. 이는 관람자에게 이야기적 상상력을 자극하기보다 작품들 간의 형태적 연결성을 조성한다.

종합적으로 보면, 2022년부터 소재 고유의 특성은 연구자의 회화에서 중요해지기 시작한다. 예를 들어 〈Baked〉(그림 34, 2022)는 그 과도기에 있던 작업이다. 이 그림은 눈과 입 같은 생물적 특징으로 인해 소재면에서 전보다 구체적이다. 그러나 [그림 34]는 사물의 외피를 캔버스의 표면으로 옮겨온 점에서 이전의 회화적 실험과 본질적으로 다르지 않다. 〈Silicon 1〉(그림 35, 2023)부터 소재는 박물관에 전시된 ‘화석’으로 변경된다. 화석은 생물체의 뼈

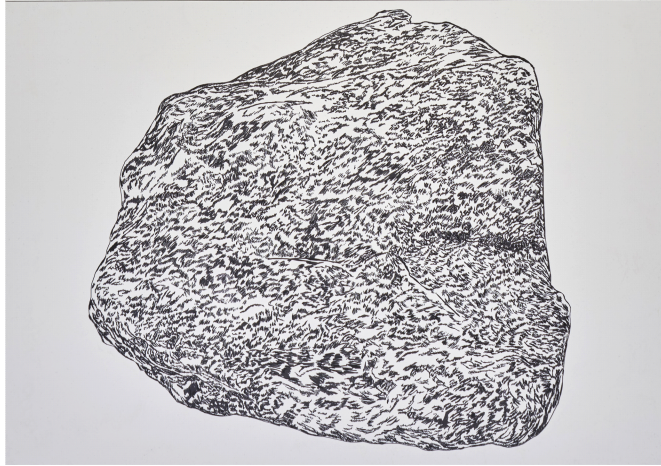
대와 관련된 물질로 사물의 구조적인 부분을 상기시킨다. 이에 따라 [그림 35]는 2022년까지의 작업과 다르게 사물의 ‘표면’이 아닌 ‘구조’를 회화의 표면으로 가져오게 된다.

4.3 균질함을 위한 붓질

연구자는 2023년부터 ‘Silicon’ 시리즈를 진행하며 균질한 화면을 추구하기 시작했다. 균질한 회화에 대한 생각은 〈Graphpaper〉(그림 36, 2021)를 제작하며 발전시키게 됐다. 2021년에 제작한 이 작업은 김홍주의 작업을 포함한 한국 1970, 80년대의 구상 회화를 트레이싱(tracing)하여 형상을 중심으로 재구성한 작업이다. 실제 전시에서 이 작업은 디지털로 제작한 이미지를 포맥스에 인쇄하고 그 위에 유화용 바니쉬로 표면을 마감하여 전시되었다. 이 작품의 목적은 ‘형상’과 관련된 회화들을 직접 선을 따라 그림으로써 형상에 대한 시각적, 신체적 경험을 내재화하는 것이었다.



[그림 36] 유대림, 〈Graphpaper〉, 2021, digital print on formex, size variable



[그림 37] 유대림, <Graphpaper> 중 일부, 2021,
digital print on formex, size variable

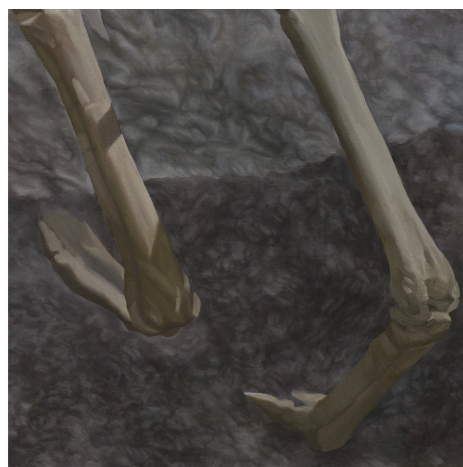
이 작업은 한국 70, 80년대 구상 회화 외에 또 다른 종류의 이미지가 활용되었다. 연구자는 당시의 작가들의 화면 구성을 모방하기 위해 컴퓨터 게임의 스크린샷 기능을 활용하여 3D 그래픽 이미지를 수집했다. 그리고 연구자는 수집한 이미지를 다른 작가의 그림과 유사한 구도로 편집했고, 이를 형태와 표면을 강조하는 방향으로 모사했다. [그림 37]은 <Graphpaper>(그림 36, 2021)에 포함된 작업물 중 하나이다. 이것은 게임 속 배경에 있던 바위 오브젝트를 그린 것이다. 그림 속 바위는 선으로만 표현되어 형태적 윤곽과 표면의 결만 남아있다. 여기서 연구자의 붓질은 짧고 자잘한 선의 집합으로 나타난다. 이는 주어진 형상을 얇은 선으로 채웠다는 점에서 김홍주의 ‘꽃 그림’과 유사해 보인다. 다만 이러한 붓질을 유화로 옮겨보았을 때, 연구자의 작업은 김홍주의 회화와 다른 양상을 가진다. 앞서 보았듯 김홍주의 작업은 후기로 갈수록 세필의 촉각성을 추구하는 방향으로 변화했다. 이를 위해 그는 그림의 바탕칠을 얇게 발라 세필의 얇은 선을 시각적으로 부각시켰다. 연구자는 <Graphpaper>(그림 36, 2021)의 경험을 바탕으로 전보다 작은 붓을 사용하기 시작한다. 하지만 이러한 변화는 <Silicon 1>(그림 35, 2023)과 같은 화면

으로 귀결된다. 김홍주와 다르게 연구자의 방식은 얇은 선이 아닌 작은 면을 균일하게 쌓아가는 것에 더 가깝기 때문이다.⁹⁸⁾ 그런 면에서 연구자의 회화는 오히려 김홍주의 초기 풍경화인 [그림 13]과 더 유사하다.

연구자의 붓질 변화는 하단의 비교를 통해 구체적으로 파악된다. 아래 두 이미지는 앞 절에서 분석한 두 회화의 하단부를 확대한 것이다. 이들 사이의 주요한 차이는 배경의 소재와 처리 방식이다. 먼저 왼쪽 그림을 보면, 파란색 천 조각과 흰색 타일로 이루어진 바닥이 눈에 들어온다. 여기서 바닥 부는 세부 묘사를 간단히 하여 시각적으로 매끄럽게 표현되어 있다. 오른쪽 그림에는 화석 밑으로 작은 돌들이 뺨뺨하게 채워져 있다. 연구자는 이 배경을 묘사할 때 0호에서 2호 정도의 작은 붓을 사용해 전보다 더 작은 붓터치를 쌓아 올렸다.⁹⁹⁾ 이로 인해 화석 표본은 작은 붓질로 형성된 거친 땅의 질감과 대비되어 선명한 윤곽선과 함께 더욱 도드라져 보인다.



(좌)[그림 38] 유대림, 〈Poly〉 세부 확대, 2021, oil on canvas, 145.5x97cm



(우)[그림 39] 유대림, 〈Silicon 1〉 세부 확대, 2023, oil on canvas, 80.1x80.1cm

98) 이는 유화라는 재료의 특성과도 관련 있다. 유화 물감은 기본적으로 끈적하며 세필을 통한 얇은 선을 얻기 까다로운 재료이다. 유화에서 얇은 선을 얻는 것이 불가능한 것은 아니다. 하지만 김홍주의 ‘꽃 그림’이 주로 아크릴 물감으로 그려진다는 사실을 보면, 그에게 아크릴 물감은 얇은 선을 구사하기에 적합한 재료였을 것이다.

99) 다만 붓의 크기는 종류와 브랜드에 따라 다르다. 연구자는 유화, 아크릴 겸용 붓을 사용했다. 이는 동일 호수와 대비해 세필보다 크고, 돈모 붓보다는 작은 크기를 가진다.

그렇다면 이러한 붓질 변화의 주요 요인은 무엇일까? 본고는 그 원인을 소재의 변화로 추측한다. 예를 들어 공성훈의 그림 소재는 2010년에 접어들며 도시 근교에서 자연 풍경으로 변경되었다. 그의 붓질은 변경된 소재에 맞춰 회화적으로 변모했으며, 그러한 변화는 바다 풍경을 그린 회화에서 찾아볼 수 있었다. 이와 동일하게 연구자의 붓질은 2023년부터 박물관의 화석을 그리면서 변화를 보이기 시작한다. [그림 38]과 [그림 39] 사이에서 보이는 차이처럼 최근의 소재는 매끈한 사물에서 돌바닥과 화석처럼 건조하고 거친 것으로 변화하였다. 소재의 변화에 따라 연구자는 이전과 달라진 질감을 묘사하기 위해 그리기 방식의 변화를 시도했다. 이렇듯 소재는 두 작가의 그리기 방식에 영향을 준 요소이다.

공성훈의 바다 풍경화와 연구자의 ‘Silicon’ 시리즈는 모두 사진 이미지를 기반으로 하고 있지만, 붓질의 방식에서 뚜렷한 차이를 보인다. 공성훈의 회화는 멀리서 보면 사진 같지만, 가까이서 관찰하면 붓의 꺾적이 선명하게 드러난다. 이러한 특징은 3-2절에서 분석한 파도 그림에서 파악할 수 있었다. 반면 연구자의 회화는 공성훈처럼 강한 사진적 환영을 보여주지 않는다. 왜냐하면 공성훈은 대상의 형태적 구조에 맞춰 정확한 붓터치를 사용하기 때문이다. 이를 통해 그는 사진적 화면과 회화적 붓터치를 일체화시킨다. 연구자의 방식은 이와 다른 방향성을 갖는다. 연구자는 그림을 그릴 때 이미지 속 대상을 확대하여 그린다. 이때 보이는 것은 대상의 전체적인 형태가 아닌 그것의 표면 일부이다. 이는 연구자에게 세부 묘사를 위한 시각적 정보를 제공해 준다.¹⁰⁰⁾ 이를 바탕으로 연구자는 사물의 구조보다 그것의 확대된 표면을 충실히 재현하는 것에 방점을 찍는다.

이를 위해 연구자는 밑그림의 한 부분을 시작점으로 삼아 작업의 범위를 점진적으로 넓혀간다. 이는 이미지를 확대해서 관찰하는 것처럼 그림을 그리는 동안 연구자의 몸과 시선을 캔버스에 가까워지도록 만든다. 사물의 전체적

100) “나는 눈을 전체가 아닌 부분에 집중하여 만들어낸 이미지들의 미약하지만 하나의 시작인 지점들을 탐색한다.” 유대림(2023), 앞의 글, 페이지 표시 없음.

인 형태를 파악하기 위해서는 그림과 적절한 거리를 유지하는 것이 중요하다. 하지만 캔버스에 몸을 근접하여 작업하면 작가의 눈은 전체보다 부분에 집중하게 된다. 결국 작업 전에 특정 소재를 그릴 것을 결정해도, 연구자는 작업 과정에서 그것의 형상 자체보다 표면의 모습에 더 치중하게 된다. 이는 연구자의 붓질에 영향을 끼친다. 팔을 크게 움직이는 동작이 제한되기 때문에, 붓의 궤적은 공성훈의 붓질과 대비해 상대적으로 짧아진다. 연구자는 이 짧은 붓질을 화면 전체를 채울 때까지 계속하여 쌓아 올린다. 이 영향으로 연구자의 붓자국은 가까이 다가서지 않으면 명확히 관찰되기 어렵다. 특히 <Silicon 2>(그림 40, 2023)와 같이 낮은 명도를 가진 화면에서는 그러한 붓터치가 더 희미하게 드러난다. 어두운 화면으로 인해 관람자는 그림의 세부를 보기 위해 가까이 다가서야 한다. 그 결과, 관람자가 마주하게 되는 것은 균질한 회화적 표면 그 자체이다.



[그림 40] 유대림, <Silicon 3-1>, 2023, oil on canvas, 80.1x80.1cm

4.4 소재와 제목의 역설적 작용

연구자의 작품 제목이 통일성을 갖기 시작한 시점은 2022년이다. 그 이전까지 연구자는 사물의 형상과 표면에 집중하고 있음을 은유적으로 드러내는 단어를 작품 제목으로 사용하였다. 예를 들어 ‘Collar’처럼 옷의 일부분을 뜻하는 것이나, 껍질을 의미하는 ‘Peel’과 같은 단어가 제목으로 차용되었다. 이러한 제목들이 붙었던 작업은 주로 천으로 뒤덮인 사물과 3D 그래픽 이미지를 그린 것이었다. 앞의 내용에서 언급했듯, 연구자는 2022년부터 ‘형상’에 집중하기 위해 그림의 배경을 모노톤의 단색으로 처리하기 시작했다. 이때부터 연구자는 3D 그래픽 이미지를 거의 그리지 않았다. 이는 두 종류의 소재를 하나의 작업으로 통일하기 위함이었다. 이를 위해 3D 그래픽 이미지를 그리는 것 대신 그것과 관련된 용어가 작품의 제목으로 사용되었다.

그 예로 <LOD>(그림 33, 2022)의 제목은 ‘Level of Detail’의 약자이다. 이것은 게임 엔진에 사용되는 기술 중에 하나이다. ‘LOD’ 기술은 주로 컴퓨터 GPU의 연산을 효율적으로 관리하기 위해 활용된다. 이는 게임 내 카메라와 오브젝트 간의 거리에 따라 렌더링 자원을 줄이는 역할을 한다.¹⁰¹⁾ [그림 32]의 제목 ‘Nomal’ 또한 3D 용어와 관련된 것이다. 이는 ‘Normal maps’라는 용어에서 따온 것이다. 마찬가지로 이것은 그래픽 기술 중 하나로 고해상도의 디테일을 효율적으로 표현하기 위해 사용된다.¹⁰²⁾ 3D 그래픽 용어를 제목으로 사용하는 것은 실제 사물과 디지털 이미지 사이의 경계를 흐리게 하려는 시도 중 하나였다. 그러나 제목으로 사용된 용어들이 그림과 개념적으로 깊은 연관성을 가진다고 보기는 어렵다. 이는 천으로 덮인 사물의 굴곡진 표

101) Unity, 「메시용 디테일 수준(LOD)」, 『Unity 사용자 매뉴얼 2023.2』, Unity Documentation, 2023년 2월, 2024년 12월 8일 접속, <https://docs.unity3d.com/kr/2023.2/Manual/LevelOfDetail.html>.

102) Unity, (2023), 「노멀 맵(범프 매핑)」, 『Unity 사용자 매뉴얼 2023.2』, Unity Documentation, 2023년 2월, 2024년 12월 8일 접속, <https://docs.unity3d.com/kr/2023.2/Manual/StandardShaderMaterialParameterNormalMap.html>.

면에서 3D 사물의 폴리곤을 연상하고, 그러한 표면적인 인상에서 착안하여 제목을 선택했기 때문이다.

제목이 소재와 역설적인 관계를 형성하기 시작한 것은 ‘Silicon’ 시리즈부터이다. 이 시리즈는 [그림 41]처럼 박물관에 전시된 화석을 소재로 한다. 여기서 ‘Silicon’이라는 제목은 ‘SIG’라는 한 회사의 이름에서 유래되었다. 실리콘 그래픽스(Silicon Graphics, SIG)는 1982년에 설립된 컴퓨터 하드웨어 회사이다. 이 회사는 고성능 3D 그래픽 하드웨어와 소프트웨어를 제작하여 영화 산업에 큰 영향을 미쳤다. 1993년 스티븐 스필버그의 영화 <쥐라기 공원>은 SIG의 워크스테이션인 ‘인디고 시스템’을 활용하여 컴퓨터 그래픽(CG)을 적극적으로 도입한 사례이다. 이 영화의 CG는 기존의 스톱모션과 실물 모형 중심의 제작 방식에서 벗어나 공룡이 실제로 존재하는 듯한 생생한 이미지를 만들어냈다. 이는 영화 산업에서 CG 기술이 필수적 도구로 자리 잡는 계기가 되었다. 이 영화에 참여했던 스톱모션 크리처 제작자인 필 티펫(Phil Tippett, 1951~)은 CG로 재현된 티렉스의 테스트 필름을 보고 “제 생각에, 전 이제 멸종되었네요”라는 말을 남겼다고 한다.¹⁰³⁾ 하지만 역설적이게도 당시 최고의 컴퓨터 그래픽 기술을 보유했던 실리콘 그래픽스는 21세기에 들어서며 신흥 컴퓨터 기업들과의 경쟁에서 점차 뒤처지기 시작하며, 결국 2009년에 파산에 이르게 되었다.¹⁰⁴⁾ 연구자는 화석과 공룡에 대한 자료를 찾는 도중 이 일화를 알게 되었으며, 이에 대한 감상을 다음과 같이 기록했다.

당대의 비주얼 충격으로 다가왔던 <쥐라기 공원>의 공룡은 이제 30년이 지나 낡게 느껴진다. 주름과 털, 모공까지도 세세하게 구현하는 현재의 그래픽 기술과 비교해 보면 그것은 마치 매끈한 인형처럼 보인다. 기술은 지금 이 순간에도 발전하며 앞을 향해 돌진하고 있다.¹⁰⁵⁾

103) Don Shay, 『The Making of Jurassic Park』(New York: Ballantine Books, 1993), p.53.

104) 김미희, 「30년 역사 실리콘 그래픽스 파산」, 『한국경제』, 2009년 4월 2일, 2024년 12월 18일 접속, <https://www.hankyung.com/article/2009040250491>.



[그림 41] 유대림, 〈Silicon 4〉, 2024, oil on canvas, 80.1x80.1cm

연구자는 한때 한 분야에서 최고 기술력을 자랑하던 회사가 역사 속으로 사라지는 사례에서 ‘Silicon’이라는 단어의 상징성에 주목하게 되었다. 이 단어는 현재에도 미국의 ‘실리콘 벨리(Silicon Valley)’와 같은 첨단 산업의 상징으로 사용되고 있다. 이러한 점이 ‘Silicon’이라는 단어를 더 흥미롭게 만든다. 특정 시기에 혁신으로 등장한 기술은 시간이 지나며 낡고 오래된 것으로 변모한다. 그리고 ‘혁신’이라는 빈자리에 또 다른 새로운 기술이 들어선다. 이렇듯 연구자는 ‘화석’이라는 오래된 사물에 첨단 기술의 상징성을 가진 ‘Silicon’을 제목을 부여하여 동시대적 상황을 역설적으로 반영한다.

105) 유대림(2023), 앞의 글, 페이지 표시 없음.

V. 결론

본 연구는 창작자의 관점에서 세 작가의 회화를 ‘형상(figure)’을 중심으로 고찰하는 것을 목표로 두었다. 처음에 ‘형상’, ‘붓질’, ‘제목’이라는 세 가지 키워드를 설정하여 연구가 진행되었으나, 그 과정에서 ‘소재’에 대한 논의의 필요성이 인식되었다. 그렇기에 본고는 4장에서 그림의 ‘소재’에 대한 내용을 추가로 다루는 것으로 연구 방향을 조정하였다.

2장은 김홍주의 1980년대 중반부터 1990년대 후반까지의 작업에 대해 다루었다. 이 시기에 그는 형상을 여러 방식으로 다룬다. 이는 ‘형태의 변형’, ‘여백의 활용’, ‘이미지의 중첩’ 등이 있다. 이로 인해 그의 회화는 형상을 해체하고 생성하는 힘을 갖는다. 여기서 세필은 형상의 생성을 돕는 중요한 요소이다. 세필은 대상의 섬세한 묘사를 돕는 동시에 형상을 미분화한다. 또한 세필은 작업 시간을 지연시키며, 이를 통해 그는 대상을 즉흥적으로 변형하고 수정한다. 제목인 ‘무제(Untitled)’는 이러한 형상을 의미적으로 열린 상태로 유지한다. 이는 형상을 단일한 텍스트로 규정하지 않으려는 작가의 의도이다. 종합해 보면 김홍주의 회화는 형상의 붕괴와 생성을 드러내며, 들뢰즈의 ‘형상적(figural)인 것’에 의미적으로 근접한다.

3장은 공성훈의 2008년 이후의 풍경화를 다루었다. 공성훈은 카메라로 포착한 파도, 구름, 숲과 같은 자연 요소를 회화로 옮긴다. 그의 풍경은 기본적으로 사진적인 구도와 렌즈의 효과를 화면 속에 포함한다. 또한 자연 요소의 무작위적인 패턴은 그림 사이의 연결성을 형성한다. 이 연결성은 인물, 머리 카락, 담배 연기와 같은 형상의 반복 등장으로 강화된다. 이처럼 그는 소재의 특성과 유사한 이미지의 반복 활용으로 어떤 사건이 일어날 것 같은 긴장감을 형성한다. 붓질과 관하여 공성훈은 사진적 재현과 회화적 붓질의 조화를 탐구한다. 이를 위해 그는 자연 소재의 무작위적 특성을 활용한다. 또한 작품

제목은 그림의 소재를 문자 그대로 반영한다. 이를 통해 그는 관람자가 정치적·이념적 맥락을 벗어나 작품을 있는 그대로 감상하도록 유도한다. 이를 종합적으로 판단해 볼 때, 공성훈의 풍경화는 ‘형상적인 것’과 직접적으로 연결되기 어렵다. 이는 그가 형상보다 소재의 재현에 더 집중하기 때문이다. 결론적으로 그의 회화에서 중요한 것은 형상성이 아닌 소재 자체의 특성이다.

4장은 2019년부터 2024년까지의 연구자의 작업을 다루었다. 연구자의 작업 방식은 카메라로 촬영한 이미지를 크롭(Crop)하고 재구성하여 사물의 형상을 강조하는 것이다. 이는 형상에 초점을 맞춘다는 점에서 김홍주의 작업과 유사하지만, 연구자는 형상의 변형보다 원본의 형태를 초점을 맞춘다. 또한 연구자의 회화는 공성훈처럼 사진을 토대로 하지만, 크롭된 화면으로 인해 디지털 편집 과정을 연상시킨다. 2022년 이후 크롭된 화면 구성은 ‘화석’이라는 소재와 만나 새로운 양상을 만들어낸다. 이는 소재가 표면적 대상(천으로 덮인 사물)에서 구조적 사물(화석)로 변화했기 때문이다. 이러한 변화는 사물의 구조를 회화의 표면으로 전환하는 것이다.

더불어 소재의 변화는 붓질에도 영향을 미친다. 확대된 이미지의 표면은 사물의 외형에 대한 세부적인 정보를 제시한다. 표면을 세밀히 묘사하기 위해 연구자는 몸을 캔버스에 밀착하게 되며, 이로 인해 붓을 크게 휘두르는 행위는 제한된다. ‘Silicon’ 시리즈는 이러한 작업 방식이 적용된 사례이다. 이 작업에서 연구자는 화석과 돌밭의 모습을 그리며, 작은 붓터치를 반복적으로 쌓아 균질한 화면을 구현한다. 이와 같은 소재로 인한 붓질의 변화는 공성훈의 바다 풍경화의 사례와 유사해 보인다. 하지만 공성훈은 사물의 전체적인 형태에 영향을 받으며, 붓질은 그 구조를 따라간다. 반면 연구자의 붓질은 전체보다 부분에 집중하여 공성훈에 비해 더 짧고 작은 붓터치를 보여준다.

마지막으로 연구자는 화석과 대조적인 의미를 지닌 단어를 작품의 제목으로 사용함으로써, 두 요소 간의 역설적 관계를 형성한다. 이는 화석이 지닌 오래됨의 상징성과 ‘Silicon’이라는 단어가 함축하는 첨단 산업의 맥락을 서로

연결하는 것이다. 이러한 방식은 제목에 대한 김홍주와 연구자의 입장 차이를 보여준다. 김홍주는 회화 속 형상들이 고정된 텍스트로 읽히는 것을 경계했다. 그렇기에 그는 작품의 제목을 전부 ‘무제’로 고정했다. 이로 인해 그의 작업은 형식적인 특성이 강조되며, 여러 감상자들에게 매체를 중심으로 해석되는 경향을 보인다. 반면 공성훈의 회화는 직서적인 제목을 갖는다. 이러한 제목은 김계원의 해석처럼 현실을 재설정하여 다시 보게 하는 역할을 맡는다. 여기서 알 수 있는 사실은 현실을 보는 것이 작가에게 중요한 의미를 가진다는 것이다. 그런 면에서 연구자의 작품 제목은 공성훈과 방법론적으로 유사하지 않지만, 결과적으로 구상적인 풍경과 사물을 통해 동시대를 바라보려고 하는 점에서 일맥상통하는 면이 존재한다.

이렇듯 본 연구는 구상회화에서 각 작가의 사례를 통해 ‘형상’과 이에 연계된 요소에 대해 논의하였다. 그 결과, 본고는 연구자의 최근 회화에서 ‘소재’의 중요성이 이전보다 더 증가했다는 사실을 알 수 있었다. 하지만 ‘형상성’이 작업에서 완전히 배제되지 않았다. 오히려 화석의 구조적 특성이 형상을 부각시키기도 한다. 이는 크롭된 화면 구성이 영향을 미친 결과로 볼 수 있다. 이미지를 크롭하는 것은 형상을 변형하거나 만들지 않지만, 사물의 전체 모습을 보여주지 않음으로써 완결된 형상을 유예시킨다. 이를 통해 연구자의 회화는 관람자로 하여금 결여된 형상을 상상할 여지를 남긴다. 다만 ‘Silicon’ 시리즈는 아직 진행과정에 있는 작업이다. 그래서 향후에 방향성이 달라질 수 있다. 이외에도 연구 과정에서 명확히 규명되지 않은 부분이 남아 있다. 연구자의 작업 소재와 관련해 초기의 사물에서 박물관의 전시물로 변화하는 과정에 대해 그 동기가 충분히 논의되지 못했다. 필자는 이 변화가 무엇인가를 재현하려는 작가의 심리와 연관되어 있다고 추측하지만, 이는 본 연구의 범위와 직접적으로 맞닿아 있지 않아 다루지 못했다. 따라서 이 주제는 향후 연구 과제로 남겨두고자 한다.

참 고 문 헌

1. 국내문헌

강수미. 「공성훈, 바다」. 『월간미술』, 4월호 (2012): pp150-161.

공성훈. 《펜티멘토》 전시 홍보물. 서울: 아트비트 갤러리, 2018.

공성훈. 「작가의 쿵푸」. 『성대신문』. 2014월 2월 13일. 2024년 12월 18일
접속. <https://www.skkuw.com/news/articleView.html?idxno=10864>.

공성훈. 「공성훈 통합된 절개면의 가장자리, 벌어진 틈을 응시하다」.

『Museum of Contemporary Art Across Palace』,
3월호 (2010): pp.112-117.

공성훈과 윤준, 김신애의 인터뷰. (2014). 「대담」.

《공성훈: 풍경 안 풍경(In the Scene)》 전시 도록, pp.13-14. 서울:
신세계 갤러리, 2014.

공성훈과 조이한, 김정근의 인터뷰. 「가깝고도 먼 ‘근린자연(近隣自然)’」.

네오룩. 2008년 9월 16일. 2024년 12월 18일 접속. <https://neolook.com/archives/20081003a>.

국립현대미술관. 「MMCA 작가와의 대화 | 김홍주 작가」. 국립현대미술관
유튜브 채널. 2021년 5월 27일. 동영상. 1:07:57. 2024년 12월 18일
접속. <https://www.youtube.com/watch?v=vB8b79kwd6w&t=570s>.

국립현대미술관. 김홍주 작가 인터뷰. 『무제』, pp.151-152.

서울: 국립현대미술관, 2015.

김계원. 「회화로의 우회, 풍경으로의 진입-공성훈의 풍경 연작
(1999~2019)에 대한 연구」. 『한국근현대미술사학』 40집, (2020):
pp.325-358.

김계원. 「회화, 풍경, 현실을 감각하는 방법들」. 『공성훈: 사건으로서의 풍경

- (Kong, Sung Hun: The Landscape as an Event)』, pp.126-138.
대구: 대구미술관, 2019.
- 김미경. 「한국 단색조회화 이후 ‘신형상’의 의미」.
『한국현대미술 197080』, pp.73-101. 서울: 학연문화사, 2004.
- 김미희. 「30년 역사 실리콘 그래픽스 파산」. 『한국경제』. 2009년 4월 3일.
2024년 12월 18일 접속. <https://www.hankyung.com/article/2009040250491>.
- 김원방. 「김홍주 또는 회화의 쾌락」. 『동시대 한국미술의 지형』, pp.55-76.
서울: 학고재, 2009.
- 김영철. 「감각의 논리: 철학자 들뢰즈가 화가 베이컨에게 배운 것」.
『아시아교육 연구』 20권, 4호 (2019): pp.1207-1231.
- 김정락. 「리얼리티와 예술의 불가분한 길항(拮抗)관계에 대하여」.
『올해의 작가상 2013 : 공성훈, 겨울여행』. 서울: 국립현대미술관, 2013.
- 김정은. 「김홍주의 회화 작품에 나타난 이미지 연구」. 석사학위논문,
홍익대학교 대학원, 2010.
- 김형미. 「김홍주 전-시공간의 빗장풀기」. 『김홍주 전-시공간의 빗장풀기』,
pp105-110. 서울: 아르코미술관, 2009.
- 대구미술관. 「제19회 이인성미술상 수상자 《사건으로서의 풍경: 공성훈》
공성훈 작가」. 대구미술관 유튜브 채널. 2019년 11월 19일. 동영상.
12:25. 2024년 12월 18일 접속. <https://www.youtube.com/watch?v=ILPpyt6iP-0>.
- 박서운숙. 「김홍주-이미지의 안과 밖」. 『김홍주-이미지의 안과 밖』.
서울: 로댕갤러리, 2005.
- 반이정. 「극사실주의를 넘어 메타 회화까지」. 『한국 동시대 미술
1998-2009』, pp.364-401. 파주: 미메시스, 2018

- 시공사 편집부. 『아르비방16 - 김홍주』. 서울: 시공사, 1995.
- 오명철. 「기발한 상상력-포복절도」展 “어른들만 오세요”. 『동아일보』.
2009월 9월 22일. 2024년 12월 18일 접속. <https://www.donga.com/news/Culture/article/all/20000709/7556304/1>.
- 유현진. 《네버 본》 전시 서문. 2023.
- 윤난지. 「한국 극사실화의 ‘사실성’ 담론」, 『한국미술사교육학회』,
14호 (2000): pp.84-85.
- 이선영. 「소(小)자연의 소요사태」. 서울 아트 가이드. 2015.
2024년 12월 18일 접속. <https://www.daljin.com/column/13534>.
- 이선영. 「자연 속의 역사, 또는 묘사 속의 서사」.
『공성훈 개인전 : 바람』. 서울: OCI 미술관, 2010.
- 이선영. 『Kong Sung-Hun 1990-2009』, pp.81-82. 서울: 아트포럼뉴게이트,
2007.
- 이승현. 「회화를 통한 실재의 추구-일본 트릭아트와 한국 극사실 회화」.
『한국근현대미술사학』 39집, (2020): pp.109-141.
- 이은주. 「1980년대 「상(像)81」 그룹 활동과 ‘새로운 형상성’: 임영길의
형상작업을 중심으로」. 『한국근현대미술사학』 46집,
(2023): pp.361-391.
- 이지우. 《three》 전시 서문. 2021.
- 임근준. 「‘회화적 회화’로 쏘시기」. 『아트 인 컬처』, 11월호 (2019):
pp.128-138.
- 임근준. 「회화적 회화 : 환영성을 자가 폭로하는 거친 붓질이 뜻하는 바」.
세종문화회관(블로그). 2016년 6월 1일. 2024년 12월 18일 접속. <http://post.naver.com/viewer/postView.naver?volumeNo=8405117&memberNo=4568479>.
- 임대근. 「무제를 위한 변명」. 『무제』, pp.10-17. 서울: 국립현대미술관,
2015.

- 장승연. 「‘불편한’ 풍경화의 진실」. 『아트 인 컬처』, 2월호 (2018): pp.140-145.
- 정연심. 「김홍주의 회화 그리고 반회화(anti-painting) : 다층적 시선, 이미지의 배반」. Korean Artist Digital Archive. 2020. 2024년 12월 18일 접속. <https://k-artmarket.kr/kada/portal/singl/writer/criticism.do?menuNo=200046&writrNo=50>.
- 정영목. 「옹골찬 견고함과 헤쳐진 여백의 대비에 의한 김홍주의 독창적 화면」, 김홍주 개인전 리플렛. 서울: 수화랑, 1993.
- 정영목. 「김홍주의 근작에 나타난 회화의 언어적 형상성」. 김홍주 개인전 리플렛. 서울: 수화랑, 1991.
- 정영목. 「해체된 풍경, 재구성된 이미지」. 『월간미술』, 7월호 (1990), p.109.
- 질 들뢰즈. 『감각의 논리』. 하태원 옮김. 서울: 민음사, 2008.
- 하계훈. 「작가의 체험을 재현한, 징후(徵候)적 풍경화」. 『공성훈: 사건으로서의 풍경(Kong, Sung Hun: The Landscape as an Event)』, pp.114-118. 대구: 대구미술관, 2019.
- 황세준. 「20세기, 라는 소년」, 『Kong Sung-Hun 1990-2009』. 서울: 아트포럼뉴게이트, 2009(원글은 월간미술 2007년 3월호에 수록).
- 홍라희, 안소현. 《(불)가능한 풍경((Im)Possible Landscape)》 전시 도록. 서울: 플라토 미술관, 2012.

2. 국외문헌

- Don Shay. 『The Making of Jurassic Park』. New York: Ballantine Books, 1993.
- Unity. 「메시용 디테일 수준(LOD)」. 『Unity 사용자 매뉴얼 2023.2』. Unity Documentation. 2023년 2월. 2024년 12월 18일 접속. <https://docs.unity3d.com/Manual/LOD.html>

nity3d.com/kr/2023.2/Manual/LevelOfDetail.html.

Unity. 「노멀 맵(범프 매핑)」. 『Unity 사용자 매뉴얼 2023.2』. Unity Documentation. 2023년 2월. 2024년 12월 18일 접속. <https://docs.unity3d.com/kr/2023.2/Manual/StandardShaderMaterialParameterNormalMap.html>.

ABSTRACT

Four Components of Figurative Painting –A Comparative Study of the Paintings by Kim Hongjoo, Kong Sunghun and the Researcher–

Yu, Dae-Lim

Major in Contemporary Art

Dept. of Painting

The Graduate School

Hansung University

This study focuses on the concept of ‘figure’ and conducts a comparative analysis of the paintings of three artists, aiming to examine what ‘figure’ means in figurative painting from the artist’s perspective. The study references examples of works related to ‘figure’ since the 1960s, with the paintings of Kim Hongjoo, Kong Sunghun and the researcher selected as the primary subjects. To systematically analyze each artist’s work, this study establishes four key analytical dimensions—‘figure’, ‘subject’, ‘brushstroke’ and ‘title’—while focusing on the formal aspects of each work.

Chapter 2 discusses Kim Hongjoo’s works from the mid-1980s to before the 2000s. This chapter focuses on his use of diverse figures in his p

aintings, such as lawns, clumps of soil, architectural structures, faces, landscapes and lettering. In his works, the forms of objects are freely modified. And he uses negative space or layers multiple images, expanding figures into various forms. Thus, the figures in his paintings are not fixed in meaning but remain fluid in interpretation.

Chapter 3 explores Kong Sunghun's post-2008 natural landscape paintings. He addresses subjects such as waves, clouds and forests captured by cameras in his painting. These landscapes incorporate recurring elements like figures, hair strands and cigarette smoke. These figures are synthesized in landscapes and create out of context or awkward situations. Additionally, by repeatedly incorporating specific figures within natural landscapes with fractal patterns, he establishes a sense of connection between his works. It evokes cinematic narrative structures and creates a sense of tension, as if something is about to happen.

Chapter 4 compares and analyzes the researcher's work based on the preceding analyses. This chapter examines the researcher's paintings from 2019 to 2024. The paintings from 2019 onward focus on enlarged surfaces of objects, reconstructed by cropping images. The primary subjects of this period are objects with informal appearances. These works focus on the superficial form of subjects rather than their inherent characteristics. Starting in 2022, the researcher began to engage with museum exhibits, such as animal models and fossils. Among these, the structural characteristics of fossils provided a turning point for the researcher's work. As a result, the researcher's work shifted from merely transferring surfaces of objects to another surface to transforming structures into painterly surfaces.

Through this process, this study identifies differences in each artist's a

pproach to the concept of 'figure'. Kim Hongjoo freely modifies or distorts the forms of objects, focusing on the generative power of drawing. In contrast, Kong Sunghun emphasizes the inherent characteristics of subjects and utilizes the contextual relationships between forms rather than modifying them. Similarly, the researcher's work also highlights the significance of subjects, especially after 2023. However, the researcher's approach still maintains a focus on 'figure' due to the cropping methods, despite the potential to convey the inherent contexts of subjects. Ultimately, this study concludes that the relationship between 'figure' and 'subject' is closely intertwined in the researcher's paintings.

【Keyword】 Figurative painting, Figure, Subject, Kim Hongjoo,
Kong Sunghun