

석사 학위 논문

빛을 통해 형성된  
그림자의 이미지 표현 연구  
-본인의 작품을 중심으로-

지도교수 주 민 숙

이 논문을 미술학 석사 학위 논문으로 제출함.

2006년 12월 일

숙명여자대학교 대학원

회화학과 한국화 전공

서 승 희

서승희의 미술학 석사 학위 청구 논문을 인준함.

빛을 통해 형성된 그림자의 이미지 표현 연구  
-본인의 작품을 중심으로-

2006년 12월 일

심사위원장:                      교수(印)

위            원:                      교수(印)

위            원:                      교수(印)

숙명여자대학교 대학원

## 목 차

### 국문초록

1. 서론 .....	1
2. 그림자의 의미 .....	3
3. 그림자의 심미적 요소와 역할 .....	5
가. 동·서양 회화에서의 빛 .....	5
나. 회화 속의 그림자 .....	6
(1) 인간심리표현의 매체 .....	6
(2) 빛의 표현 .....	9
(3) 은유적 이미지 .....	12
4. 본인 작품 분석 .....	16
가. 사물과 그림자의 서정성 .....	16
나. 공간 속 색채 .....	21
다. 표현기법 .....	25
5. 결론 .....	33

### 참고문헌

### 참고도판

### Abstract

## 도판 목록

[도판 1] 라이트,

<코린토스의 소녀 (The Corinthian Maid)>,

106.3x130.8cm, 캔버스에 유채, 1782~1785, 워싱턴, 내셔널 갤러리.

[도판 2] <복숭아와 유리 단지>,

프레스코, 서기 50년, 헤르쿨라네움 출토.

[도판 3] 렘브란트,

<엠마오의 만찬 (The Supper at Emmaus)>,

37.4x42.3cm, 나무에 유채, 1628, 파리, 자크마르 앙드레 미술관.

[도판 4] 렘브란트,

<예루살렘의 멸망을 슬퍼하는 예레미야 (Jeremiah Lamenting the  
Destruction of Jerusalem)>,

58x46cm, 나무에 유채, 1630, 암스테르담, 국립 미술관.

[도판 5] 렘브란트,

<목욕하는 밋세바 (Bathsabee au Bain)>,

142x142cm, 캔버스에 유채, 1654, 파리, 루브르 박물관.

[도판 6] 라 투르,

<두 개의 불꽃 앞의 막달라 마리아 (The Penitent Magdalene)>,

133.4x102.2cm, 캔버스에 유채, 1638~1643, 뉴욕, 메트로폴리탄  
미술관.

[도판 7] 카라바조,

<잠자는 에로스 (Sleeping Cupid)>,

71x105cm, 캔버스에 유채, 1608, 피렌체, 피티궁 박물관.

[도판 8] 모네,

<정원의 여인들 (Women in the Garden)>,

255x205cm, 캔버스에 유화, 1866, 파리, 오르세 미술관.

[도판 9] 피카소,

<여인 위에 드리워진 그림자 (The Shadow on the Woman)>,

130.8x97.8cm, 캔버스에 유채, 1953, 토론토, 온타리오 미술관.

[도판10] 쿠르베,

<만남 / 안녕하세요? 쿠르베씨 (The Meeting / Bonjour, Monsieur Courbet)>,

129x149cm, 캔버스에 유채, 1854, 몽펠리에, 파브르 미술관.

[도판11] 고흐,

<타라스콘으로 가는 길 위에 있는 예술가-화가 (The Artist -painter on the Road to tarascon)>,

48x44cm, 캔버스에 유채, 1888. (소실됨)

[도판12] 키리코,

<거리의 우수와 신비 (Misterio y melancolia de una calle)>,

87x71.4cm, 캔버스에 유채, 1914, 개인소장.

[도판13] 폴록의 작업 장면

[도판14] 이우환의 작업 장면

## 작품 목록

[작품 1] <기다림I>, 193.5x130cm, 장지에 채색, 2006.

[작품 1-1] <기다림I> 부분도

[작품 2] <기다림II>, 193.5x130cm, 장지에 채색, 2006.

[작품 2-1] <기다림II> 부분도

[작품 3] <동행>, 130x162cm, 장지에 채색, 2006.

[작품 4] <어린 추억-골목길>, 50x50cmx2EA, 장지에 혼합재료, 2006.

[작품 4-1] <어린 추억-골목길> 부분도

[작품 5] <그대에게 가는 길>, 55x130cm, 장지에 혼합재료, 2006.

[작품 6] <소리>, 72.7x90.9cm, 장지에 혼합재료, 2006.

[작품 6-1] <소리> 부분도

[작품 7] <추억>, 72.7x90.9cm, 장지에 혼합재료, 2006.

[작품 7-1] <추억> 부분도

[작품 8] <기울어진 오후I>, 130x65cm, 장지에 채색, 2006.

[작품 8-1] <기울어진 오후I> 부분도

[작품 9] <기울어진 오후II>, 130x65cm, 장지에 채색, 2006.

[작품 9-1] <기울어진 오후II> 부분도

[작품10] <하늘을 거닐다-꿈>, 130x486cm, 장지에 채색, 2006.

[작품11] <마중>, 30x30cmx2EA, 황토, 백토, 마, 분채, 2006.

[작품11-1] <마중> 부분도

[작품12] <햇살>, 30x30cm, 황토, 백토, 마, 분채, 2006.

[작품12-1] <햇살> 부분도

[작품13] <비오는 날>, 30x30cm, 황토, 백토, 마, 분채, 2006.

[작품13-1] <비오는 날> 부분도

## 국문초록

인류 태초에 빛이 있었다. 아무것도 보이지 않는 어둠 속에서 빛은 이미지를 만든다. 빛은 다양한 의미와 형태들로 우리의 삶 속에 존재하며 오늘날까지 많은 이들에게 영감을 불어넣고 있다.

빛이 있는 곳에 빛의 또 다른 형태인 그림자도 존재한다. 그림자에 대한 사람들의 생각도 시대를 지나오면서 바뀌었다. 빛과 빛을 통해 형성된 이미지, 곧 그림자에 대한 접근 형태는 개인의 연구와 관찰, 그 영역에 따라 달라지는데 수학자는 과학적으로 접근할 것이고 심리현상에 관심이 있는 학자는 심리적으로 접근해 나가겠지만 예술가들은 삶 속에서 얻어지는 교감 등을 통해 신이 빛을 만든 것처럼 예술을 창조해 나간다.

오늘날에는 동서양 할 것 없이 회화에서 빛과 그림자가 조형요소로 표현되고 있지만 동양과 서양의 전통 회화에서는 빛 표현에 있어서 차이를 드러낸다. 동양의 전통 회화에서는 그림자를 찾기 힘들며 빛을 직접적으로 표현하기보다는 간접적으로 표현하고 있다. 그러나 서양의 전통 회화는 빛과 그림자를 탐구하여 직접적으로 표현하고자 했으며 그림자를 회화 표현의 매체로서 사용하고 있다.

렘브란트(Harmenszoon van Rijn Rembrandt, 1606~1669)는 인간심리표현의 매체로서 빛을 창조하였고 모네(Claude Monet, 1840~1926)는 자연의 순수한 빛을 보이는 그대로 표현하려고 하였다.

모네와 달리 인공광을 선호한 카라바조(Michelangelo de Caravaggio, 1573~1610)의 빛은 극렬한 인상을 주어 드라마틱한 분위기를 자아내며 키리코(Giorgio de Chirico, 1888~1978)는 빛의 또 다른 형태인 그림자의 은유적 표현을 통해 관람자의 감성을 자극하고 있다.



이에 본 연구자는 본인의 회화에서 다양한 경험과 내적 교감 등을 통해 바라 본 빛과 그림자를 삶의 한 모습으로 재조명하고자 하였다. 화면을 덮고 있는 색과 색의 중첩, 이미지의 다양한 형태는 빛을 표현해내는 하나의 방법이 되었으며 심리적, 빛의 표현, 혹은 은유적 이미지로서 표현된 그림자를 연구하고자 하였다.

본 논문은 이와 같은 본인의 작품 세계를 빛을 조형해낸 작가와 작품을 통해 보다 심도있게 분석하고 연구하여 빛을 ‘그리는’ 작가로서의 발전 방향을 모색하고자 한다.

## 1. 서론

빛은 우리에게 어떠한 모습으로 다가오는가? 빛의 크기는 태양부터 불씨까지 다양하며 빛의 형태 역시 우리의 눈으로는 가늠할 수 없는 것부터 당장 건물 안 천장에서조차 볼 수 있다.

빛이란 생명을 드러내는 것 중의 하나이다. 낮에 활동하는 다른 모든 동물들과 마찬가지로 인간에게 있어서도 모든 활동을 위한 조건이 되고 있다. 빛은 시간과 계절의 한 토막의 흐름을 다시 시작되는 것으로 보이게끔 해준다. 빛은 모든 감각들 가운데서 가장 눈부신 경험이다.<sup>1)</sup> 이러한 현상 속에서 회화 속의 빛은 어떠한 의미로 받아들여질까? 우리는 눈만이 아니라 마음으로 회화를 보며 따라서 하나의 그림이 창작되고 감상되기까지는 복잡한 심리요소가 작용한다. 화가가 작품을 창작할 때도, 감상자가 작품을 바라볼 때도 눈으로만 보거나 그리거나 감상하지 않는다. 빛과 빛을 통해 형성된 다양한 이미지들의 표현은 그런 우리의 복잡한 심리 작용을 통해 빛을 그대로 보는 것과는 다른, 감성을 불러일으키게 된다.

빛에 의해 나타나는 그림자는 사물에 붙기도 하고, 바닥에 드리워지기도 한다. 그리고 드리워진 그림자는 어두움을 뿌리는 기이한 힘을 사물들에게 입힌다. 여기서 어두움이라는 것은 빛의 결핍으로 보이는 것이 아니라 빛의 또 다른 모습으로 파악할 것이다.<sup>2)</sup>

빛의 다양한 이미지는 그림자에 대한 미의식이 담겨져 있으며 그림자와 기하학적인 기물이 가지고 있는 이면의 서정성을 표현한 본인의 회화 작업은 다양한 빛의 현상들 속에서 정신없이 살아가는 현대인들이 잠시

---

1) 루돌프 아르하임, 『美術과 視知覺』, 김춘일 역, 미진사, 1995, p. 299 를 손효정, 「빛과 그림자에 대한 고찰」, 덕성여자대학교 대학원 석사학위논문, 1999, p. 2 에서 재인용.

2) 김수정, 「빛과 오브제의 관계를 통한 변형된 이미지의 조형적 표현연구」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2005, p. 37 참고.

놓치고 있었던 순간의 감성을 되찾아 주고자 하였다.

본 논문에서는 회화 속에 존재하는 빛과 그림자의 미의식을 연구하고 본인의 회화방법과 앞으로의 작업방향에 대한 탐구를 목적으로 하였다.

연구 내용과 방법으로 먼저 제 2장 그림자의 의미에서는 원시종족, 전설, 동화 속에서 살아있는 그림자에 대해 알아보고 그 의미를 살펴보았다. 그리고 제 3장 그림자의 심미적 요소와 역할에서는 동·서양 회화에서 나타나는 빛에 대한 시각차와 인간심리표현의 매체로서, 빛의 표현이나 은유적 이미지로서 바라본 회화 속의 그림자에 대해 분석해 보고자 하였다. 제 4장은 본인 작품을 중심으로 공간을 가득 채우는 색채와 색의 중첩, 그림자의 형태 등을 통하여 사물과 그림자가 가지는 서정성에 대해 연구하였으며 다양한 표현기법과 함께 고찰해보고자 하였다.

마지막으로 결론에서는 이 같은 연구를 통하여 빛과 그림자의 회화적 관계를 정리하고 현대 회화와의 연관성을 탐구하여 앞으로 나아갈 방향을 모색하고자 하였다.

## 2. 그림자의 의미

현대인에게 그림자는 아무 것도 아니다. 빛이 있고 나의 몸이 있으니 땅에 생기는 것이다. 나의 몸이 없으면 그림자는 없다. 그러니 그림자는 몸에 부수된 것일 뿐, 그 자체로 존재할 수도 없고 살아있는 것은 더구나 아니다. 그렇게 보면 그림자는 단지 빛의 결여, 빛의 수반현상으로서 찌꺼기에 불과한 것으로 잘못 이해될 가능성조차 있다.<sup>3)</sup> 그러나 현대인이 아닌 원시종족에게 그림자는 그들의 영혼으로 여겨졌고 그림자를 밟으면 자기 몸에 상처를 입은 것 처럼 느꼈다. 그림자가 몸의 부수적인 것이 아닌 몸과 같은, 어쩌면 영혼이 담겨 더 소중한 제 2의 몸으로서 가치를 더했던 것이다.

서양에서는 회화의 시작이 그림자였다는 것을 알려주는 그리스의 전설이 전해지고 있다.[도판 1] 옛날 코린트라는 곳에 한 소녀가 살았다. 소녀에게는 애인이 있었는데, 불행하게도 먼 나라로 떠나보내야 했다. 슬픔에 빠진 소녀는 애인과 떨어져 있는 동안에도 애인의 모습을 계속 볼 수 있는 방법은 없을까 고민했다. 이때 소녀에게 불현 듯 묘안이 떠올랐다. 벽에 비친 그림자를 따라 남자의 얼굴을 기록하는 것이었다. 소녀는 애인을 등잔불에 밝게 비추는 벽 쪽으로 데리고 갔다. 그리고 등잔불로 인해 생긴 그림자를 따라 남자의 윤곽을 정확하게 그려 나갔다.<sup>4)</sup> 소녀에게는 그림자를 따라 그린 선이 애인의 형상이 되어, 보고 그린 초상화와는 또 다른, 존재하는 실체가 되었다. 회화에는 그림을 그린 이의 생각이나 감정 혹은 그가 속한 시대의 정서나 염원이 담겨있다.

1814년의 슐레밀(Peter Schlemihl) 이야기에 나오는 그림자도 매우 특

3) 이부영, 『그림자』, 한길사, 1999, p. 57 참고.

4) 이주현, 『서양화 자신있게 보기』, 학교재, 2003, p. 40.

별하다. 일거리를 찾아다니는 가난한 소년 솔레밀은 백만장자들의 모임을 우연히 알게 된다. 가난 탓에 쫓겨난 솔레밀에게 회색 옷을 입은 이상한 남자가 접근하는데, 그는 솔레밀에게 제안을 하나하고 솔레밀은 이를 수락한다. 그림자와 바꾸는 조건으로 그는 솔레밀에게 항상 금으로 가득 차 있는 마술 주머니를 준다. 그리하여 솔레밀은 갑자기 엄청난 부자가 되지만, 또한 그 만큼 불행해진다. 사람들은 그림자를 잃어버린 솔레밀을 의혹의 눈으로 바라보고 배척했던 것이다. 회색 옷을 입은 남자는 두 번째의 교환을 제안한다. 솔레밀은 주머니를 계속 가지게 되고 그림자를 되찾을 수 있지만, 죽을 때 회색 옷을 입은 남자에게 영혼을 주어야 하는 조건이었다. 솔레밀을 이 유혹에 저항해 악마를 물리치고 마술 주머니를 심연 속으로 던져버린다. 솔레밀은 자신의 영혼을 구했지만, 그림자를 되찾지는 못했다.<sup>5)</sup> 우리는 이 이야기를 통해서 주인공의 신체, 주인공의 무게, 땅과 맞닿음과 관계하는 그림자는 그 대상으로부터 떼어놓을 수 없고, 함께 공존하는 것임을 깨닫게 된다. 결국 J.M 배리의 <피터팬 Peter pan(1904)>에서 그림자를 발에 꿰매어 줌으로써 어린 소년에게 ‘현실’의 단계를 부여해 주는 웬디를 떠올리게 하는 것과 같은 논리다.

원시종족이나, 전설, 동화 속에서 전해지는 그림자에 대한 개념들은 그림자에 별 의미를 찾지 못하는 현대인들에게 다시 한 번 그것에 대해서 생각하게 해 준다.

---

5) 빅토르 I. 스토이치타, 『그림자의 짧은 역사』, 이윤희 역, 현실문화연구, 2006, p. 233.

### 3. 그림자의 심미적 요소와 역할

#### 가. 동·서양 회화에서의 빛

위에서 살펴본 바와 같이 인류의 과거라고 할 수 있는 원시종족과 현대인의 그림자 의미는 다르다. 그리고 전설이나 동화 속에서 전해는 그림자에 대한 이야기들은 오늘날 생소하게 다가온다. 이것 뿐 아니라 회화의 시작을 그림자에서 찾으려는 서양과 그 시작부터가 다른 동양의 빛에 대한 생각은 동·서양 회화에서도 극명한 차이를 보이고 있다.

동·서양 어디서나 빛은 존재하며 사물에 비친 빛의 이면에 그림자도 존재한다. 그러나 빛을 표현하고자 하는 관점의 차이는 동양과 서양의 정서적 차이에서 두드러진다.

외향적인 서양인은 ‘나는 당신을 사랑합니다’라고 말해야 사랑하는 마음이 존재하는 것으로 인정한다. 말하지 않는 감정, 말하지 않는 마음은 주목할 만한 대상이 되지 않는다. 그러나 동양인들은 대체로 마음과 마음이 말없이 통한다는 이심전심의 ‘비언어적 소통’의 전통을 가지고 있다. 그래서 말 뒤에 숨은 뜻을 생각하고 말없는 깊은 마음을 존중해 왔다. 이것은 서양과 동양의 차이이자 회화적 표현의 차이가 될 수 있을 것이다.

동양의 전통 회화에서는 빛의 현상적 표현보다는 사물 본질에 대한 성찰과 정신성을 표현하는데 선의 강약이나 음영으로 빛의 또 다른 표현이 가능했으며 사실적이고 입체적인 표현을 중시한 서양에서는 빛과 그림자의 현상적 요소를 직접적으로 표현하고자 하였다. 그 과정에서 빛이 단순히 물리적인 현상으로서만이 아니라 심리적인 현상으로도 체험된다는 사실을 발견한 서양의 예술가들은 관찰과 실험을 통해 서양화의 깊이와 폭을 확장시켰다. 이러한 점에서 회화에서의 빛에 대한 동·서양의 인식차는

동양의 정신성과 서양의 심리적 체험으로 설명될 수 있다.

본인은 빛의 현상적 요소와 그림자의 이미지를 통해 정신적이고 심리적인 체험을 표현하고자 한 것이기 때문에 직접적으로 빛을 표현한 서양의 전통 회화에서 본 논문의 시발점을 찾고자 한다.

서양의 전통 회화에서의 빛은 현존하는 로마 시대의 벽화나 모자이크에서도 양감이 표현된 점으로 미루어 고대 로마인들도 빛을 의식하고 있었음을 알 수 있다. 회화에서 양감과 덩어리감의 표현은 사물의 표면 위에 밝고 어두운 부분을 동시에 나타냄으로써 빛을 상당히 적극적으로 인식하고 있었음을 엿보게 한다. 헤르쿨라네움<sup>6)</sup>에서 출토된 벽화 <복숭아와 유리 단지>[도판 2]가 그 대표적인 사례이다.<sup>7)</sup> 약간 서툴기는 하지만 유리 단지와 복숭아의 그림자에서 빛을 찾으려고 노력한 흔적을 엿볼 수 있다.

다음 장에서는 빛을 표현하고자 하는 노력들이 시대를 지나오면서 서양 전통 회화에서 어떻게 탐구되고 있는지 그림자의 회화적 역할에 따라 나누어 살펴보고자 한다.

## 나. 회화 속의 그림자

### (1) 인간심리표현의 매체

위에서 언급했던 것처럼 빛의 물리적인 성격을 이용한 사물의 표현 뿐 아니라 빛의 심리적인 현상에도 관심을 가지기 시작한 서양의 예술가들은 인간심리표현의 매체로서 빛을 그리기 시작했다. 서양화가들은 빛을 사실

---

6) Herculaneum : 이탈리아의 캄파니아 지방의 소도시.

7) 이주현, 『서양화 자신있게 보기』, 학고재, 2003, pp. 181~182.

적으로 표현하기 위해 노력하는 동안 빛이 단순히 사물의 형태와 색채를 식별하게 할 뿐 아니라, 사람의 마음도 움직이는 심리적인 매체임을 깨달았던 것이다.

서양 회화를 다채로운 인간심리의 경연장으로 승화시키며 빛으로 형태의 사실성을 구축한 뒤 울림이 큰 심리극의 경지를 보여준 대표적인 화가는 렘브란트(Harmenszoon van Rijn Rembrandt, 1606~1669)이다.<sup>8)</sup>

그의 <엠마오의 만찬(1628)>[도판 3]는 렘브란트의 예술적 성취를 가장 교과서적으로 보여주는 작품이다. 엠마오의 만찬 이야기는 예수가 십자가에서 처형된 뒤에 일어난 기적을 다루고 있다. 그러나 부활한 예수가 주인공은 아니다. 예수는 빛을 등지고 앉아 있어서 시커먼 윤곽선 밖에 보이지 않는다. 기적을 인정하는 왼쪽 아래에 무릎을 꿇고 있는 다른 제자와 달리 화면 가운데 의심하는 제자가 바로 우리들의 의지와 믿음을 비추는 진실 게임 속의 자화상, 즉 그림의 주인공인 것이다. 여기서 빛은 깨우침이고 어둠은 무지이다. 빛과 어둠의 경계에 몸을 담그고 있는 제자의 일그러진 얼굴에는 표현적 실물감과 입체적 조형감이 생생하게 살아 있다. 여기서 빛과 어둠의 구성은 줄거리를 이끄는 힘을 제공한다. 빛은 공간의 깊이와 시간의 전후를 쫓고 붙일 뿐 아니라, 교훈성과 상징성도 내포한다. 빛이 비친 벽에 약간 뒤로 기댄 예수의 어두운 실루엣이 주는 효과는 부활하신 예수의 모습을 보다 성스럽게 나타내고 있다.<sup>9)</sup>

<예루살렘의 멸망을 슬퍼하는 예레미야(1630)>[도판 4]는 성경에 나온 이야기를 소재로 인간의 깊은 절망과 고독, 인내를 표현한 그림이다. 어두운 화면 한가운데에 머리를 피고 앉아있는 사람이 바로 예언자 예레미야이다. 이 늙은 예언자는 자신이 사랑하는 도시 예루살렘의 멸망을 예언해야 했다. 애절하게 기도했으나 끝내 구원하지 못하고 멀어진 도시, 그

8) Ibid. p. 189 참고.

9) 드 브리스, 『렘브란트』, 박현민 역, 한명, 2005, p. 19 참고.



도시가 그림 왼편에서 불에 타고 있다. 한민족의 멸망과 이를 슬퍼하는 선지자의 모습이 무척 인상적으로 포착된 그림이다. 아비규환의 울부짖음 속에서 건물이 무너져 내리고 사람이 죽어가는 장면을 부각시킬 수도 있었지만 렘브란트는 그 이면에 정적인 화면을 구사하며 극단적인 공포나 두려움 대신, 인간의 처연한 심사를 그리고 싶었던 것이다.

그의 또 다른 작품 <목욕하는 밋세바(1654)>[도판 5]를 보자. 남편 우리아가 출정 나간 사이 다윗왕의 구애를 받게 된 밋세바의 모습을 그리고 있는데 그녀는 목욕하는 자신의 모습에 반해 다윗 왕이 편지를 보내자 이를 받아들이고 앞으로 자신과 남편에게 닥칠 불행에 고뇌하고 있다. 렘브란트는 빛과 그림자로 그녀의 고뇌를 절절히 표현하고 있다.

렘브란트 회화의 명암처리는 관람자로 하여금 주인공의 슬픔에 깊이 빠져들게 만든다. 렘브란트의 빛은 그의 실존적 고통까지 선명하게 비춰주며 이전 회화들보다 한 차원 높은, 더욱 고양된 정신적 호소력을 지닌 예술로 만들고 있는 것이다.

보다 좀 더 이른 시기에 라 투르(Georges de La Tour, 1593~1652)는 빛을 명상의 수단으로 삼았다. 그의 빛 역시 마음을 움직이는 매체로 기능하지만, 우리의 감정에 격렬한 파동을 만들기 보다는 고요한 수면을 바라보듯 우리로 하여금 내면으로 깊이 침잠하게 한다.

<두 개의 불꽃 앞의 막달라 마리아(1638~1643)>[도판 6]는 촛불이 거울에 비쳐 두 개로 보이는 배경 앞에서 성녀 막달라 마리아가 해골에 손을 얹고 기도하는 모습을 그린 그림이다. 막달라 마리아는 참회의 성인인데 그녀의 무릎 위에 놓인 해골은 언젠가는 죽을 수밖에 없는 인간의 유한성과 그 원인이 된 죄를 상징한다. 명상에 잠긴 성녀는 영원히, 아니 최소한 초가 다 탈 때까지는 깨어나지 않을 것만 같다. 그림을 바라보는 관람자도 더불어 시간의 흐름을 잊고 성녀와 함께 깊은 상념에 젖게 된

다.

라 투르는 인물과 주제를 사실적으로 선명하게 부각시킨다는 면에서는 카라바조(Michelangelo de Caravaggio, 1573~1610)와 큰 차이가 없어 보이지만, 라 투르의 빛 그림은 이 시기 다른 예술가들의 빛 그림과 구별되는 광원의 노출로 차이를 보인다. 라 투르의 그림에서는 언제나 빛의 근원이 노출되어 있다. 촛불이든, 햇불이든 광원이 항상 그림의 핵심적인 위치를 차지한다. 카라바조가 광원이 되도록 화면 밖에 놓으려 했던 것과 크게 대비되는 부분이다. 그 덕에 빛은 대상을 입체감있게 사실적으로 구별해주는 기능을 하는 한편, 그 대상 못지않은 또 하나의 '주연'이 되어 관람자의 시선을 사로잡는다.<sup>10)</sup>

라 투르는 렘브란트처럼 서양 회화의 정신적인 차원을 한 단계 높인 화가라고 할 수 있다. 그들의 회화는 순탄하지 못했던 그들의 삶이 회화 속 빛에 녹아내려 관람자로 하여금 깊은 감동을 준다.

빛은 이렇게 서양 회화의 정신적 깊이와 울림을 확장하는데 크게 기여했다. 이것은 정신성을 강조하기 위해 선을 이용했던 동양 회화와는 대조되는 부분이겠지만 회화적 감성에 호소하고 있다는 점에서는 맥락을 같이 한다.

## (2) 빛의 표현

17세기 바로크 시대에 들어서면 화가들의 빛에 대한 인식이 매우 첨예해진다. 이 시기 빛과 관련해 무엇보다 두드러진 특징은 화가들이 인공광을 즐겨 그리게 됐다는 사실이다. 인공광을 묘사하는 것은 자연광을 묘사

---

10) 이주현, 『서양화 자신있게 보기』, 학교재, 2003, p. 190 참고.

하는 것과는 많이 다르다. 자연광은 태양이라는 워낙 거대하고도 아득하면 광원에서 발생한 빛이므로 사물의 그림자가 평행으로 도열하고 음영 안에서도 반사광이 풍부해 전반적으로 밝은 인상을 준다. 그러나 인공광은 광원이 작고(특히 촛불이나 램프를 사용하던 당시에는) 대상과의 거리도 짧아 그림자가 광원을 중심으로 부채꼴 모양으로 퍼져나가는 한편, 반사광도 풍부하지 못해 전반적으로 어두운 인상을 준다. 그리고 명암의 극단적인 대비를 통해 매우 강하고 극적인 인상을 줄 수 있다.

바로크 화가들은 그런 인공광의 강하고 극적인 인상을 선호했다. 카라바조(Michelangelo de Caravaggio, 1573~1610)가 그 대표 주자인데, 그의 <잠자는 에로스(1608)>[도판 7]에서는 인공광의 강렬한 대비가 자아내는 드라마틱한 분위기를 맛볼 수 있을 것이다. 이런 양식의 그림에서는 주제가 주변 공간과 확연히 구분되고 대상이 마치 화면 밖으로 튀어나오는 것처럼 느끼게 된다.

빛의 표현 중 인공광이 만들어 내는 분위기와 확연히 다른 자연광은, 서양미술사에서 빛과 관련하여 새로운 전기를 마련해준 19세기 인상파에게서 찾을 수 있다. 그러나 먼저 인상파에 대해 이야기하기에 앞서 인상파 화가를 열광시켰던 벨라스케스(Diego Velazquez, 1599~1660)를 잠시 언급하고자 한다. 벨라스케스가 화가로서 혁신적인 점은 광선 포착이라는 문제에서 드러난다. 그는 1차 이탈리아(1629~1630)여행 후 카라바조의 테네브리즘(Tenebrism 명암대조법)을 버리고 광선에 따라 변화하는 색채를 추구함으로써 생명감과 부피를 주었다. 이와 같은 요소는 말년으로 가면서 더 발전하고 성숙해져서 대표작 <시녀들(1656)>를 탄생시켰다. 다시 말해서 객관적으로 주의 깊게 자연을 관찰하면서 빛과 거리, 시간의 정도에 따라 변화하는 광학적 효과를 포착하고자 하였다.<sup>11)</sup> 이것은

---

11) 김현화, 『경계 없는 현대미술』, 숙명여자대학교 출판국, 2001, pp. 43~44.

인상파 화가와 유사한 경향으로 훗날 그들을 열광시키기에 충분했다. 그러나 인상주의가 벨라스케스의 인간 내면을 파악하는 객관적 사실주의가 아닌, ‘빛의 화파’ 라는 점에서 그 차이는 분명하다. 인상파 화가들은 광학지식의 발달에 도움을 얻어 우리가 보는 사물의 색이 실은 빛의 반사에 의해 생긴 것이라는 사실을 알게 되었다. 사물의 색이 빛의 반사에 의한 것이라는 말은 빛의 밝기나 각도, 대기의 흐름에 따라 사물의 색이 얼마든지 변할 수 있음을 의미하며, 나아가 고정불변하는 사물의 고유색이란 존재하지 않는다는 인식으로 이어졌다. 그러므로 이제 화가가 그리는 것은 사물이 아니라 사물에서 반사된 빛이며, 빛의 운동이 되어 버렸다.

빛의 발견은 1830년경 마차를 타고 외출하던 들라크루아(Eugene Delacroix, 1798~1863)에 의해 우연히 명암대비법(明暗對比法)에 대한 허상이 깨지면서 시작됐다. 들라크루아는 자신이 타고 가던 노란 마차가 숲 그늘 속에 들어갈 때 마차 그림자의 색이 검정이 아니라 짙은 보라라는 대발견을 하였다. 즉 그림자와 그늘이 검정 혹은 짙은 갈색이 아니라 색채를 갖고 있다는 사실을 알게 된 것이다. 한 사물의 그림자는 그 사물이 갖고 있는 색채의 보색이라는, 이러한 발견은 회화에 색채의 순수성을 가져오게 하는 결정적인 계기가 되었다. 들라크루아의 초기 실험단계를 거쳐 인상주의자들은 명암대비법 대신에 냉온대비법(冷溫對比法)을 이용하여 자연이 갖고 있는 색채의 순수성을 화폭에 담았다. 예를 들어 냉온대비법은 붉은색의 사물을 묘사할 때 어두운 그늘 부분과 그림자를 보색인 초록으로 표현한다.<sup>12)</sup> 이런 의식에서 그림자도 결국 빛이라는 생각을 낳았고 자연스럽게 검은색이 아닌 다른 색의 물감으로 그림자를 표현하게 됐다.<sup>13)</sup>

모네(Claude Monet, 1840~1926)의 <정원의 여인들 (1866)>[도판 8]

12) 김현화, 『20세기 미술사』, 한길아트, 1999, p. 18.

13) 이주현, 『서양화 자신있게 보기』, 학교재, 2003, p. 186 참고.

을 보면 빛을 반사하는 하얀색은 화면상으로도 눈이 부시며 그림자는 검정색이 아닌 실제 자연색을 담고 있다. 양산을 쓰고 있는 여인의 얼굴에서도 미묘한 반사광이 느껴진다.

모네는 장님으로 태어났다가 어느 날 갑자기 볼 수 있게 되어 눈앞의 사물이 무엇인지 모르는 상태에서 그림을 그린다는 상상을 하곤 했다. 모티프에 다가가는 최초의 선명한 시선이야말로 상상이나 편견으로 훼손되지 않은 가장 정직한 시선이라고 믿었다. 이 거짓 없는 시선에 대한 관심이 대기의 효과를 습작하는 세계에 발을 들여놓게 했다. 모티프(Motif)는 ‘거기에 있는 것’이 아니라 빛에 의해 ‘그렇게 보이는 것’이다.<sup>14)</sup> 이렇게 인상주의는 빛의 효과에 대한 탐구와 실험을 멈추지 않았으며, 인상파 이후 추상화를 비롯한 다양한 회화적 전개를 통해 빛 뿐만 아니라 색채의 무궁한 잠재력까지 키워나갈 수 있었다.<sup>15)</sup>

### (3) 은유적 이미지

그림자는 빛의 표현 방법이기도 하지만 또 다른 형태로서 회화 속에 스며들면서 은유적 의미의 이미지로 표현될 수 있다.

피카소(Pablo Ruiz Picasso, 1881~1973)의 <여인 위에 드리워진 그림자(1953)>[도판 9]는 유령 같은 것이 이미지 안으로 들어가기 위해 관객의 영역을 떠나고 있는 것처럼 보인다. 이것은 거대하고 무시무시한 수직의 형상으로, 기대어 누워 있는 인물에 겹쳐져 있다. 이 유령의 보이지 않는 눈을 통해 관객은 개인 침실을 침범해, 방 안 내부를 매우 성적인 시나리오로 변모시킨다. 누워있는 여인의 색은, 그림자가 그녀의 별거벗

14) 크리스토프 하인리히, 『클로드 모네』, 김주원 역, 마로니에북스, 2005, p. 55.

15) 이주현, 『서양화 자신있게 보기』, 학교재, 2003, p. 179.

은 몸에 닿을 때 갑자기 흥조를 띠며 변화한다. 여인의 몸을 달아오르게 하는 것은 침입자의 시선이 아니라, 몸에(수평적이고 여성적인) 겹쳐진 그림자(수직적이고 남성적인)입에 주목할 필요가 있다.<sup>16)</sup>

19세기의 자화상에서도 그림자는 중요한 표현의 수단으로 등장했다. 일찍이 쿠르베(Gustave Courbet, 1819~1877)의 <만남(1854)>[도판10]에서는 나무그늘에 가려 사라져버린 왼쪽 두 사람의 그림자와 길에 드리운 오른쪽 남자의 커다란 그림자가 대조를 이루고 있다. 오른쪽의 선명한 그림자는 이 남자의 확고부동한 특성을 보여주는 동시에 극적인 상징적 의미를 가진다. 이것은 이정표에 이른 여행자의 그림자이며, 상징적인 관습에 도전하는 화가의 그림자인 것이다. 전설 속의 방랑하는 유태인<sup>17)</sup>에 속하는 이 그림자는 기념비적으로 묘사되어 있고, 그림자의 주인은 자랑스럽게 머리를 꼳꼳이 치켜든, 자유롭고 독립적인 사람으로 표현되어 있다.

고흐(Vincent van Gogh, 1853~1890)의 작품 <타라스콘으로 가는 길 위에는 있는 예술가-화가(1888)>[도판11]속에서 고흐 역시, 강한 정오의 햇살이 밝은 갈색의 땅 위를 비추고 있을 때, 크고 검푸른 그림자의 동행하는 모습으로 자신을 묘사했다. 테오에게 보내는 편지에서 캔버스에 대해 논하면서, 그는 그림자에 대해서는 전혀 언급을 하지 않았지만, 상자와 지팡이와 캔버스를 들고 타라스콘으로 가는 햇빛이 가득한 길 위를 걸어가는 자신의 모습을 그린 빠른 스케치<sup>18)</sup>에 대해서 언급하고 있다. 후대 사람들에게 그것은 인생 일반에 대한, 그리고 특히 예술가의 일생에 대한 은유적 이미지로 보이게 되었다.

그림자에 수반되는 가장 복잡하고 신비로운 서술적 특징들은, 키리코(G

16) 빅토르 I. 스토이치타, 『그림자의 짧은 역사』, 이윤희 역, 현실문화연구, 2006, pp. 164~165.

17) Wandering Jew : 최후의 심판이 있는 날까지 방랑은 계속해야 할 운명을 짊어진 전설상의 유태인.

18) *Correspondance complete de Vincent van Gogh enrichie de tour les dessins originaux III*, Paris, 1960, p. 173 을 빅토르 I. 스토이치타, op.cit., p. 326 에서 재인용.

iorgio de Chirico, 1888~1978)의 형이상학적 그림들에서 볼 수 있다.

이 화가는 수차례 ‘기하학적이고 정확한 그림자들’에 대한 자신의 열정을 피력한 바 있는데,<sup>19)</sup> 이는 1910~19년에 그렸던 대다수 그림들의 배경이 되었던 콜로네이드<sup>20)</sup>들의 그림자와 그 곳에 갇힌 거대한 사람의 그림자를 의미하는 것이다.

그의 <거리의 우수와 신비(1914)>[도판12]를 보면, 지중해의 강한 태양이 공간을 대조되는 두 영역, 깊은 그림자의 영역과 태양빛으로 가득 찬 영역으로 나누고 있다. 전체 형태들이 그런 것처럼, 이는 분명한 분할이다. 작가는 ‘빛과 그림자, 선과 각도, 입체감의 모든 신비가 말하기 시작한다’라고 진술했다.<sup>21)</sup>

그림에 의해 제기되는 의문들은 사실들보다 더 중요하다. 은유적으로 말하자면, 우리는 어떤 일이든 벌어질 수 있는 혹은 아무것도 먼저 얻을 수 없는 갈림길에 서 있다. 왼쪽에서 오른쪽으로 이미지가 가로지르는 행적은 앞으로 있을 만남을 주제화하고 있다. 두 행위자들은 부분적으로만 묘사되어 있다. 한 사람(어린 소녀)은 막 들어서고 있고, 그림의 반대편 다른 한 사람은 그림자를 드리움으로써만 존재한다. 우리는 이 그림자가 누구의 것인지를 도무지 확인할 방법이 없다. 그러나 이것은 본질적으로 명백히 공격적이고 위협적이다. 조용한 긴장감이 그것인데 그 대상들 중 하나는 굴렁쇠이고, 다른 하나는 수직으로 그려진 지팡이다. 어린 소녀는, 그녀가 거리 모퉁이 돌기를 잠복해 기다리는 그림자와 같은 재료로 만들어진 것처럼 보인다. 그 그림자가 지켜보는 역할을 하는 수동적 요소임에

---

19) G. De Chirico, *Meditations of a painter. What the painting of the future might be*, Appendix B: Manuscript from the Collection of Jean Paulhan, in James Thrall Soby, Giorgio de Chirico, p. 247 를 빅토르 I. 스토이치타, op.cit., p. 198 에서 재인용.

20) Corridor : 사원이나 궁전건축에서 주요 부분을 둘러싼 지붕이 있는 긴 복도.

21) G. De Chirico, *Meditations of a painter*, p. 251 를 빅토르 I. 스토이치타, op.cit., pp. 199 ~200 에서 재인용.

반해, 소녀는 활동하는 요소다. 이런 은유적 이미지는 구체적 묘사가 들어가지 않은 그림자를 통해서 더욱 강하게 다가오게 된다.

이렇듯 회화에서 나타나는 그림자의 역할은 다양하다. 심리적, 또는 빛의 표현, 은유적 이미지로도 회화 속 그림자는 그 역할을 충분히 해내고 있다.

본인의 회화는 사물과 그림자에 대한 '서정성'에 주안점을 두고 있는데 그 서정성은 위의 작가들의 작품에서 살펴보았던 요소들에서 찾을 수 있다. 본인의 작품은 긴 그림자를 통해 우선적으로 빛을 인식하게 되며 그것은 모네가 색을 통해서 빛을 표현하고자 한 것과는 차이가 있지만 현상적인 측면에서는 관점을 같이 한다. 그리고 그림자라는 이름의 왜곡된 사물의 형태는 은유적 이미지로 인식되어 화면의 색과 함께 심리적인 감성을 불러일으킨다. 그 회화적 감성이 렘브란트의 회화처럼 인간적 고뇌를 표현하는 것은 아니지만 관람자는 본인의 회화를 각자의 경험에 따라 그 감성에 맞게 바라볼 것이다.

다음 장에서는 빛을 통해 만들어진 이미지에서 어떻게 회화적 감성을 이끌어 내고자 했는지 본인 작품을 중심으로 살펴보려고 한다.



## 4. 본인 작품 분석

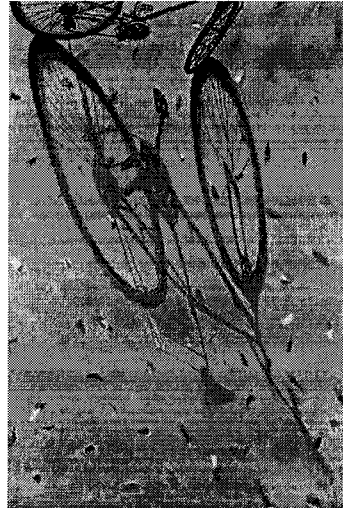
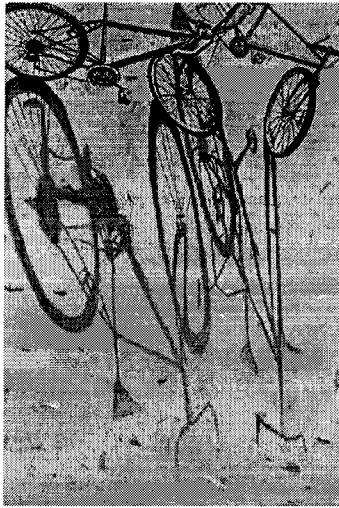
### 가. 사물과 그림자의 서정성

본인 작품에서는 빛을 표현하기 위해 자전거를 소재로 한 사물의 그림자를 채택했다. 본인이 자전거를 소재로 채택한 것은 자전거가 구조적이고 구성적인 기물의 짜임새를 갖추고 있으면서도 오늘날과 같이 빠르게 돌아가는 디지털시대에 아날로그가 주는 향수를 동시에 가지고 있기 때문이다. 자전거는 우리의 향수를 자극하며 딱딱한 기물이라는 편견 대신 그 모습 뒤에 숨겨진 감성을 불러일으킨다. 누구에게나 한번쯤 그것에 대한 추억은 있을 것이며 일상에서도 흔하게 접할 수 있는 사물이라 친숙하다. 그러나 일상에서 쉽게 접하면서도 예술적인 모습으로 흔하게 탐구되지 않았던 자전거는 빛을 만나면서 그림자라는 새로운 형태를 창출해내며 회화로서의 가치를 더하게 되었다.

본인이 나타내고자 한 그림자는 투영 그림자다. 그림자는 표면 그림자(Attached Shadow)와 투영 그림자(Cast Shadow)로 나눌 수 있는데<sup>22)</sup> 그림자가 물체와 분리되지 않고 물체 표면에 생기면서 질감을 나타내는 표면 그림자와 달리 투영 그림자는 물체에서 그림자가 독립되어 있다. 가령 나무의 그림자가 땅 위에 길게 드리워져 있는 경우 이 그림자는 투영 그림자라고 할 수 있는데, 이 긴 그림자를 보고 시간이 이른 아침이나 늦은 오후라는 것을 알 수 있다. 본인 작품의 대부분의 그림자는 길게 늘어져 있는데 바닥의 상태나 보는 시점에 따라 왜곡되어지는 그림자의 모습은 흥미를 유발시키며 생동감을 부여하고자 하였다.

---

22) 최이정, 『영상제작론』, 서울:커뮤니케이션 북스, 2005, p. 261 를 서윤정, 「시선에 의해 왜곡된 대상 이미지에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2005, p. 13 에서 재인용.



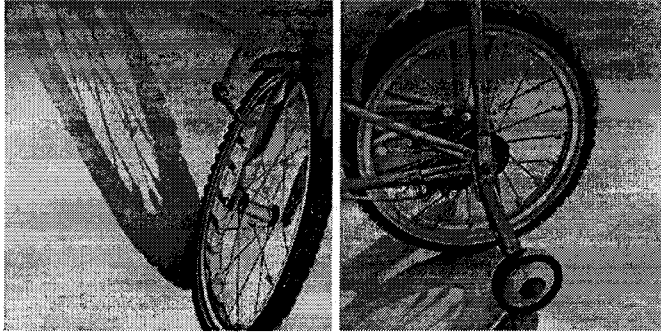
[작품 1] <기다림I>, 193.5x130cm, [작품 2] <기다림II>, 193.5x130cm,  
장지에 채색, 2006. 장지에 채색, 2006.

<기다림I>[작품 1], <기다림II>[작품 2]에서 보여 지는 그림자는 그 실체인 자전거의 모습을 왜곡시켜 아래로 길게 늘어뜨림으로써 작품 제목에서 느낄 수 있듯 오랜 기다림의 표현을 가능하게 한다. 3차원의 사물과 빛의 움직임에 따라 변하는 그림자는 시각적인 짜임새를 자랑하며 2차원 평면에 가득 드리워져서 회화에 빛을 만들어 내고 있다.



[작품 3] <동행>, 130x162cm, 장지에 채색, 2006.

<동행>[작품 3]은 위의 작품들과 마찬가지로 그림자가 길게 늘어져 있지만 바퀴만을 강조하며 화면을 가득 채우고 있는 구성에서는 차이를 보인다. 바퀴 그림자와 바퀴가 맞물려 돌아가는 한 쌍의 모습은 기다림보다는 사랑의 감정을 표현하고자 한 것이다.



[작품 4] <어린추억-골목길>, 50x50cmx2EA, 장지에 혼합재료, 2006.

<어린추억-골목길>[작품 4]을 보자 이 작품은 어릴 때 타고 놀았던 보조바퀴 달린 자전거에 대한 추억을 흑백사진처럼 표현한 것이다. 중량감이 있어 보이는 바퀴와 맑게 처리된 그림자는 대조를 이루며 바퀴에서 머문 시선을 자연스럽게 물 흐르듯 풀어 보낸다. 그림자에 존재하는 반사광을 이렇게 맑은 물맛으로 표현함으로써 관람자의 감성을 자극하고 있으며 네 발자전거가 주는 서정성은 각자의 어린 시절을 더듬어 보게 만든다.



[작품 5] <그대에게 가는 길>, 55x130cm, 장지에 혼합재료, 2006.

<그대에게 가는 길>[작품 5]에서는 왼쪽으로부터 강하게 빛을 받는 자전거의 그림자를 가볍게 처리해주어 강하게 표현된 자전거에 실체감을 주는 동시에, 앞으로 나아가는 역동성을 조성하기에 충분하다. 화면 오른쪽 위에 있는 꽃은 자전거가 나아가는 방향과 같이 하고 있어 사랑하는 사람에게 달려가고자 하는 마음을 담고 있다. 여기서 자전거는 단순히 딱딱한 기물이 아니라 누군가에게 달려가는 사람의 또 다른 형상이다.



[작품 6] <소리>, 72.7x90.9cm, 장지에 혼합재료, 2006.

<소리>[작품 6]에 나타나는 그림자는 물을 엮지른 것처럼 뒤로 갈수록 풀어주어 더욱 더 회화적으로 표현하고자 하였다. 화면의 상반부에만 머물고 있는 그림자는 실제로 기울어져 있지만 자전거 위치를 왼쪽으로 눌림으로써 자연스럽게 수평으로 올라오게 하여 아래에 펼쳐진 여백이 주는 감동을 살렸다. 오른쪽 맨 윗부분 끝자락에서 보여지는 그림자 처리는 배경과 하나가 되듯 사라지면서 마치 우연의 효과에 의해서 그림자의 모습을 하고 있는 것 같은 착각이 들게 한다. 마치 소리를 내면 그 순간에만 소리가 존재할 뿐, 조금만 지나면 공기 중으로 사라지고 그 뜻만 남듯, 그렇게 <소리>[작품 6]의 그림자는 흔적만 남기고 사라진다.



[작품 7] <추억>, 72.7x90.9cm, 장지에 혼합재료, 2006.

<추억>[작품 7]은 화면의 왼쪽 상반부에 자전거 손잡이가 벽과 만나면서 형성된 그림자의 모습을 담고 있다. 자전거에서는 보이지 않는 손잡이의 전체 모습이 그림자에서는 나타나고 있으며 마치 화면에서는 두 대의 자전거를 보는 것 같은 착각이 들게 만든다. 그러나 벽과 만나는 부분을 통해 이것은 하나에서 시작된 것이며 그 실체는 앞에, 그림자는 뒤에 존재하는 것임을 깨닫게 된다. 이 작품에서 그림자의 존재는 <소리>[작품 6]처럼 사라질 것 같은 존재가 아니다. 오히려 자전거가 아래로 갈수록 사라지며 그림자는 화면상 자전거에서는 볼 수 없는 부분까지 보여주며 부각시켰다. 그림자는 그 표현방법에 따라 느낌을 달리한다. 기물과 그림자가 주는 서정성은 본인 작품의 핵심이며 그 서정성을 더욱 극대화하기 위해 색채나 공간 구성, 표현기법 등이 사용되었다.

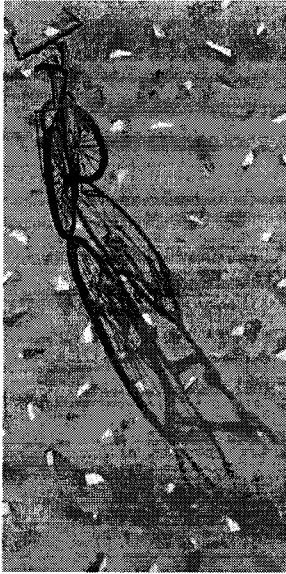
## 나. 공간 속 색채

화면 표현에 있어서 가장 중요하다고 할 만큼 색채는 우리의 일상 생활에서 표현되는 감각언어라 할 수 있다. 우리는 색채에 의해서 어떤 평면이나 공간 위에 예술가 자신의 내면, 심상 등을 표현하기도 한다.

그 뿐 아니라 색채는 인간의 감정에 직접 호소하며 정서적 반응을 불러일으키고 다른 예술들이 여러 가지 수단에 의해 표현해 내는 것과 같은 효과를 낼 수 있으므로 심상적 분위기를 나타내는데 기여하고 있다.

회화가 눈을 통해 작용하는 시각예술이며 감정을 표현하고 전달하는 것일 때 색채의 이러한 일반적 특성은 바로 화가의 감동의 언어로써 구사되어 나타난다.

위에서 언급했던 <기다림I>[작품 1], <기다림II>[작품 2]를 다시 보자. 한 화면은 보랏빛 색채를 중첩된 화면의 속 색으로, 다른 화면은 연둣빛 색채를 속 색으로 사용하여 한 쌍의 구조를 하고 있지만 전체를 뒤덮고 있는 엇갈린 색채는 다른 이야기의 전개를 하고 있는 듯하다. 두 작품 다 아래로 길게 늘어져 있어서 오후 한나절 누군가를 기다리고 있는 분위기를 연출한다. 그러나 <기다림I>은 친구를 기다리며 두 사람이 대화하고 있는 듯하고 <기다림II>는 혼자서 사랑하는 사람을 오래도록 기다리고 있는 것 같다. 이것은 색의 차이일 수도 있는데 본인은 사랑의 감정 표현으로 보랏빛을 채택하여 혼자 길게 늘어진 그림자에서 짝사랑의 모습을 담으려고 하였고 연둣빛 분위기의 두 자전거에서는 사랑보다는 친구와 나누는 담소를 표현하고자 하였다. 물론 사람에 따라 다르게 느낄 수 있겠으나 다르게 느끼는 것조차도 색채의 영향을 무시할 수는 없을 것이다.

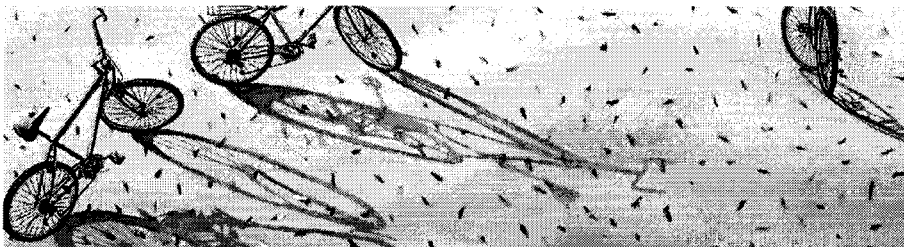


[작품 8] <기울어진 오후I>, 130x65cm, 장지에 채색, 2006.



[작품 9] <기울어진 오후II>, 130x65cm, 장지에 채색, 2006.

<기울어진 오후I>[작품 8], <기울어진 오후II>[작품 9]는 색의 효과가 돋보이는 작품이다. 하루일과를 마친 후 집에 돌아올 때의 감정을 표현하기 위해 해질녘의 감성을 자극하는 주황색을 보색과 섞어서 표현하였다. 색과 길게 늘어진 그림자는 빛으로 결합되어 늦은 오후 학교에서, 혹은 퇴근 후 집으로 돌아오는 회귀의 모습을 잘 표현해주고 있다.



[작품10] <하늘을 거닐다-꿈>, 130x486cm, 장지에 채색, 2006.

<하늘을 거닐다-꿈>[작품10]은 하늘색 화면에 붉은 자전거의 구성으로 되어있다. 언젠가 큰 화면에 하늘을 담고 싶은 생각을 했었는데 이번 작품을 통해서 표현해보았다. 하늘색 화면은 본인의 꿈을 상징한다. 가로가 5m에 가까운 화면의 크기는 관람자가 거닐면서 바라보게 하여 색면 회화<sup>23)</sup>가 그러했듯 관람자가 자전거의 흐름과 함께 색 안에 공존한다. 하늘색 화면의 붉은 자전거는 열정을 상징하며 넓은 꿈의 마당에서 벌이는 본인의 열정을 심상적으로 표현하고자 하였다.

색채가 주는 감동은 그 크기에 따라서 달라진다.

나는 역사적으로, 큰 그림을 그리는 기능은 매우 웅장하고 과시적인 것을 그리는 것임을 깨닫는다. 그러면서도 내가 그리는 이유는 다른 화가들에게도 적용되리라 믿는데, 이것은 정확히 내가 매우 친밀하고 인간적이기를 원하기 때문이다. 작은 그림을 그리는 것은 당신 자신을 경험 밖에 놓는 것이며, 경험을 입체 환등기적 시각으로나 즐보기를 가지고 바라보는 것이다. 어떻게 당신이 대형의 회화를 그리든 당신은 그 안에 있다. 그것은 당신이 지배할 수 있는 것이 아니다.<sup>24)</sup>

위의 로스코(Mark Rothko, 1903~1970)의 말은 색면 회화의 시각을 잘 대변하고 있다. 큰 화면은 작은 화면에 비해 예술가의 참여를 더욱 더 유도하며 대형의 회화 안에 존재하게끔 한다. 따라서 관람자는 자신보다 더 큰 그림을 바라보면서 예술가의 경험을 공감하게 되는 것이다. 즉, 관람자는 화면을 관찰하는 것이 아니라 화면에 둘러싸여 함께 호흡하면서

---

23) Color-Field Abstract : 1950년대 미국의 추상표현주의 미술가인 바넷 뉴먼(Barnet Newman, 1905~1970), 마크 로스코(Mark Rothko, 1903~1970)에 의해 주도되었다. 이들은 잭슨 폴록의 회화의 개념에 색채에 대한 관심을 결합시킨 작품을 제작하였다.

24) 「interiors」, 1951. 5 를 니코스 스탠코스, 『현대미술의 개념』, 성원경·김안혜 역, 문예출판사, 1994, p. 300 에서 재인용.



일치감을 느낀다.<sup>25)</sup>

물론 <하늘을 거닐다-꿈>은 로스코의 그림에서 느껴지는 빛과 공기의 진동처럼 떠오르는 색채를 의도하거나 색채 자체가 형태가 되고 형태가 곧 색채가 되는 것을 의도한 것은 아니다. 단지 색면 회화가 추구해나갔던 거대한 화면과 화면을 덮는 색채를 적용하고 싶었으며 그 의미에서 <하늘을 거닐다-꿈>은 본인 나름의 목표를 성취한 작품이라 하겠다.

하지만 <동행>[작품 3]에서는 보다 빛을 머금고 있는 화면을 연출하고자 하였다. 왼쪽 상반부에서 시작된 빛은 화면 전체를 따스하게 덮고 흘러내린다. 빛을 머금은 살구빛 화면은 보색으로 된 자전거와 그림자를 만나면서 눈이 부시다. 화면에 붉은 꽃잎이 뿌려진 것같은 구성은 사랑의 모습을 강조할 수 있는 색의 힘이라 하겠다.

<소리>[작품 6]는 <추억>[작품 7]과 함께 자연광의 느낌이 아닌 인공광에 의해 형성된 분위기를 가지고 있다. <소리>의 붉은 화면은 그런 분위기를 더 극명하게 나타내고 있으며 <추억>의 색은 마치 과거 특정 시간과 장소의 모습을 담고 있는 듯하다.

<어린추억-골목길>[작품 4]의 색은 무채색이다. 그러나 놀랍게도 무채색의 힘은 그 어떤 색보다 강한 힘을 발휘한다. 색이 배제된 색은 색이 주는 모든 요소를 없애주거나 모든 가능성을 열어주어 관람자의 시선을 자극한다. 이것 역시 색이 주는 시각적 감동이다.

색은 화면의 빛이 되고 공간을 만들어 준다. 그리고 우리의 시각을 자극하여 무한한 상상을 할 수 있게 해 준다. 본인 작품은 기물이 주는 구조적 짜임새와 변형된 그림자의 형태, 그리고 빛의 시각적 표현인 색의 만남을 통해 더욱더 풍성해 질 수 있었다.

---

25) 김현화, 『20세기 미술사』, 한길아트, 1999, p. 248 참고.

## 다. 표현기법

본인 작업은 세 가지의 표현기법으로 나눌 수 있다. 큰 붓의 긴 터치를 시작으로 하여 색의 중첩을 이용한 것과 젤스톤을 사용하여 화면의 재질 자체에 중점을 둔 것이 그것이며 마지막으로 흙을 이용하여 다양한 표현 기법을 시도한 것이라 하겠다.

본인은 위에서 언급한 것처럼 큰 화면에 관심이 있었고 그러기 위해서는 추상표현주의<sup>26)</sup>의 표현 방법이 필요했다. 폴록(Paul Jackson Pollock, 1912~1956)처럼 캔버스를 바닥에 내려놓고 주위를 돌며 구성해 나가는 신체의 움직임[도판13]을 본인 회화에 적용한 것이다.

신체의 움직임은 60~70년대 우리나라에도 서구의 미술이 본격적으로 전해지면서 회화에 이용되었다. 이우환(李禹煥, 1936~)은 1971년 처음 유럽과 미국 등지를 돌며 서구의 최신 미술을 직접 보고 들을 기회를 가지며 회화에서의 신체를 적극 이용한 동양화가가 되었다. 그의 회화 작업의 기본은 점과 선, 서체적 용필, 그리고 여백 등으로 정리된다. 이런 회화는 당연히 동양화로 규정되겠지만 그는 이런 연관을 피하기 위해 의도적으로 화선지가 아닌 캔버스를 사용하며, 동양화의 번지는 효과를 피하기 위해서 돌가루와 아교 또는 기름을 결합한 물감을 사용하여 수묵화와는 전혀 다른 화면을 만들어 내고 있다. 그러나 구성상으로는 여백이 상당 부분을 차지하며 작업은 캔버스를 밖에 놓고 사방을 돌아가면서 하는 방식이다.[도판14]

이처럼 그의 회화는 동·서양화의 경계를 넘나드는 것인데, 그가 신체와 화면의 만남을 강조하면서도 그 흔적이 여과 없이 묻어나는 화선지라는

26) Abstract expressionism : 1940년대 말~1950년대 뉴욕을 중심으로 일어난 미국 회화의 한 동향으로 폴록의 액션 페인팅(Action painting)과 뉴먼, 로스코 등의 색면 회화(Color-Field Abstract)로 나눌 수 있는데 표면적으로 다르지만 공간상 '그림'과 '바탕'의 관계가 근접되어 있다는 점, 올오버(All over : 전면균질), 다초점 등에서 공통점을 찾을 수 있다.

예민한 재료를 마다하는 것은 전통 동양화와의 연관을 거부하고자 하기 때문이었다. 그러나 중요한 것은 이런 외형적인 사실보다는 그가 회화에 서 동양화론의 기본적인 개념과 구도를 원용하고 넓은 의미에서 문인화 사상을 수용하고 있다는 점이다.<sup>27)</sup>

본인의 작업도 빛과 그림자에 대한 회화적 고찰을 하고 있지만 그 표현 방법으로 동양화의 재료를 사용하고 있으며 장지가 색을 머금고 있는 화면은 동양화 특유의 감성을 보여준다. 미술의 흐름이 전 세계적으로 흐르고 있는 오늘날에 굳이 서양과 동양의 회화를 따로 나누는 것은 구시대적 발상이며 동양적 요소와 서양적 요소를 결합하여 현대 회화의 흐름에 합류 할 수 있는 것이다.

액션 페인팅(Action painting)은 캔버스에 자유롭게 뿌리고 흘리고 칠하기를 반복하였고, 이런 신체의 움직임은 이우환의 회화에서 서양화 재료를 가지고 동양적인 개념과 구도로 표현 되고 있다.

신체의 움직임 외에도 류경채<sup>28)</sup>의 회고전에서 색 속의 색을 발견하고 본인의 회화에 응용한 것을 시작으로 이번 작업의 표현기법의 첫 번째 틀을 갖출 수 있었다. 본인이 보았던 류경채의 작품은 1970년대 후반부터 전개되는 색면 구성인데 거대한 그의 색면은 빛의 울림으로 가득하다. 위에서 언급한 색면 회화를 한국인 정서로 그려낸 듯 한 느낌이었다. 그의 날 시리즈 중 <날(1982)>은 바탕에 짙은 색을 칠한 후 그 위를 하얀 물감으로 덮고 있다. 그는 기쁜 날들에 대한 환희를 하나의 빛의 울림처럼 들려주고 싶어서 하얀색으로 배경이 보일 듯 말 듯 가렸다고 한다.<sup>29)</sup>

27) 강태희, 『현대미술의 또 다른 지평』, 시공사, 2000, pp. 19~20 참고.

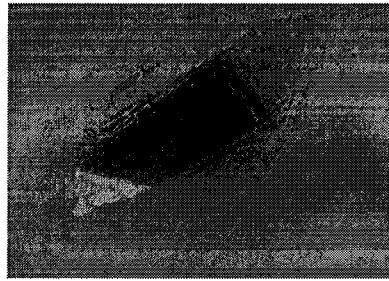
28) 柳景塚 (1920~1995) : 한국 현대 추상미술의 선구자. 제1회 대한민국미술전람회에서 대통령상을 수상했다. 초기의 구상화에서 추상화로 화풍이 달라졌으며 후기에는 기하학적인 작품을 선보이기도 했다. 1996년 2월에 문화훈장을 추서하였다.

29) 양 평, 「류경채 교수 화력 30년에 첫 개인전」, 1983. 10 을 국립현대미술관, 『계절의 여운-류경채』, 삶과 꿈, 2002, p. 13 에서 참고.

유화 작품이지만 한국적 색채와 소박한 느낌의 잔영들은 본인을 때묘시키기에 충분했다. 물론 유화 물감과 캔버스처럼 아교와 섞인 분체를 장지 위에 곱게 바르기란 쉽지 않았다. 흡수하는 성질을 가진 장지는 점진적인 색채의 차이를 내며 부드럽게 표현하고자 할 때 그 흔적이 남아 어려움을 겪기도 하였다. 그래서 터치를 살려주며 최대한 장지가 가진 특성을 이용하여 캔버스에서는 느낄 수 없는 흡수하면서도 내뿜고 있는 화면을 추구했다.



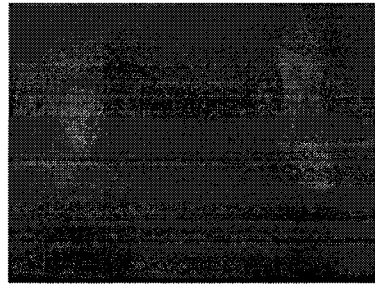
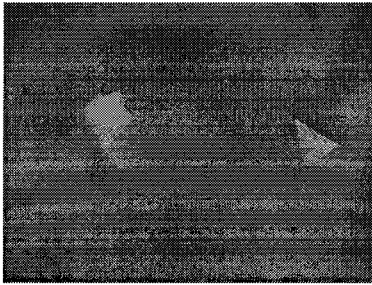
[작품 1-1] <기다림I> 부분도



[작품 2-1] <기다림II> 부분도

본인의 회화작업 중에서 시행착오를 가장 많이 겪으며 완성된 <기다림 I> [작품 1]을 예로 들어 그 제작 과정을 설명하겠다. 장지를 바른 화판에 아교포수 뒤 아교와 섞인 호분을 큰 붓으로 길을 내듯 화면 전체를 돌아다니며 긁는다. 그리고 아교를 섞은 보라빛 분체를 똑같이 그어준다. 이렇게 하면 호분과 겹치는 보라색과 겹치지 않는 보라색이 생기고 화면은 호분도 보라색도 지나가지 않은, 아교포수만 된 장지 그대로의 공간이 남게 된다. 그리고 전체 색감으로 선택한 연듯빛 분체를 아교와 섞어 조금 작은 크기의 붓으로 그어 주게 되면 또 다시 화면은 여러 가지 중첩으로 구성되는데 이때 연듯빛 물감을 다시 한 번 터치를 살려가면서 덮어준다. 주의할 점은 다 덮는 것이 아니라 공간을 형성해야 하는데 흰 장지의 순수공간이나, 보라색 물감이 한번 지나간 공간이나 겹쳐서

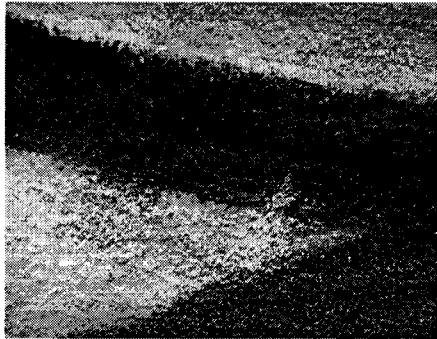
지나간 공간 등을 우연적이거나 의도적으로 형성해서 화면의 구성을 돋보이게 해야 한다. 이 방법과 같이 <기다림II>[작품 2]를 속 색과 배경색을 바꿔가며 완성하였다. 이렇게 완성된 배경의 작은 흔적들은 멀리서 보면 하나의 터치들로 보이지만, 부분도[작품 1-1], [작품 2-1]과 같이 가까이서 보면 속 색이 배경색에 다 덮이지 않아 남아있는 흔적임을 알게 될 것이다. 마치 조각칼로 살짝 긁어내어 속 색이 드러나는 것처럼 화면은 두께와 밀도를 가지게 된다.



[작품 8-1] <기울어진 오후I> 부분도 [작품 9-1] <기울어진 오후II> 부분도

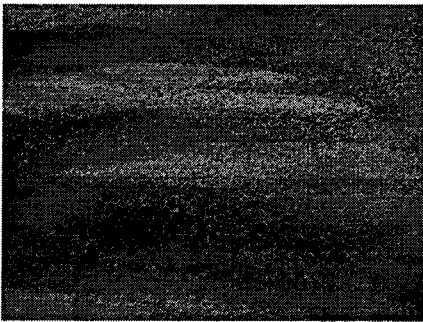
<기울어진 오후I>[작품 8], <기울어진 오후II>[작품 9]는 위의 부분도 [작품 8-1], [작품 9-1]와 같이 물들인 삼베를 여러 겹 겹쳐 놓은 듯 그 과정을 그대로 드러내면서, 흡수하는 장지의 재료적 특성을 잘 활용한 작품이다. 색이 장지에 스며들면서 화면은 빛으로 바뀐다. 그러나 자칫 밀도가 없어 보일 수도 있기 때문에 그 위에 묘사된 자전거와 그림자의 밀도를 살려서 화면전체가 빛을 발산하면서도 가볍지 않게 표현하려고 하였다.

두 번째 표현기법으로 젤스톤 사용을 들 수 있는데 위의 방법처럼 아교 포수만 된 장지 위에 바로 색을 올리는 것이 아닌, 아교와 섞인 젤스톤을 얇게 여러 번, 또는 색과 섞어가며 터치를 내면서 화면을 구성하는 등 젤스톤이 주는 효과를 최대한 살려야 했다.



[작품 4-1] <어린추억-골목길> 부분도

<어린추억-골목길>[작품 4]은 소량의 물감으로도 배경의 점진적인 색의 변화나 그림자의 맑은 맛을 표현할 수 있었는데 젤스톤은 장지의 흡수성을 억제시켜 주는 특성이 있기 때문에 [작품 4-1]과 같이 화면 위에 붙어 있는 알갱이들이 물감을 알갱이가 없는 면으로 보내면서 투명성을 띠며 반짝거리는 것이다. 이런 젤스톤의 사용으로 그림자나 여백 처리의 맑은 맛을 최대한 살릴 수 있었다. 단지, 바퀴와 같이 강한 색을 칠해야 할 때는 알갱이의 미끄러움 때문에 여러 번 강조하면서 올려야 했다.



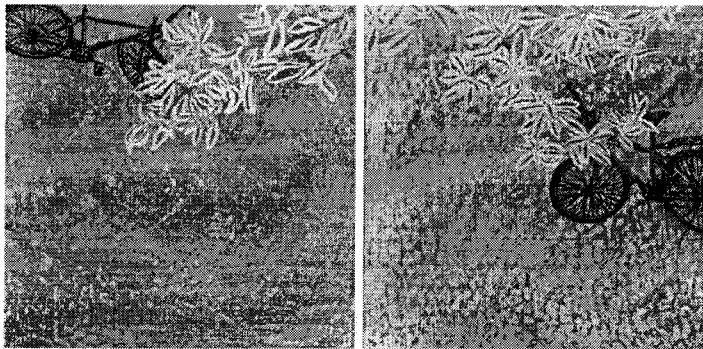
[작품 6-1] <소리> 부분도



[작품 7-1] <추억> 부분도

<소리>[작품 6], <추억>[작품 7]은 젤스톤을 얇게 여러 번 올려서 두꺼운 화면을 기초로 하여 작업에 들어갔다. 그러다 보니 작품의 부분도 [작품 6-1], [작품 7-1]처럼 화면에 붙어있는 알갱이의 밀도가 올라가 <어린추억-골목길>보다는 강한 색의 표현이 수월했다.

<그대에게 가는 길>[작품 5]은 젤스톤을 가지고 중첩의 효과를 보고 있는 작품이다. 아교포수 된 장지 위에 아교와 섞인 젤스톤을 붓 모양대로 터치를 준 다음, 배경색을 아래부터 점진적으로 올린다. 젤스톤을 지나간 색과 아교포수만 된 장지 위를 지나간 색의 차이는 중첩효과를 내며 재질감 뿐 아니라 회화적 맛을 살려 주었다.

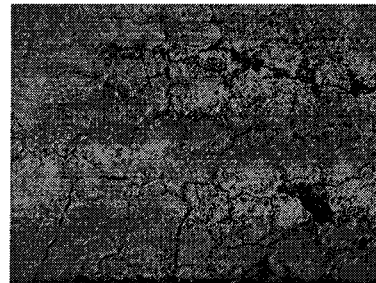


[작품11] <마중>, 30x30cmx2EA, 황토, 백토, 마, 분체, 2006.



[작품11-1] <마중> 부분도

세 번째는 흙을 이용한 다양한 표현기법인데 <마중>[작품11]을 예로 들어 설명하겠다. 우선, 나무 화판에 마대를 씌우고 아교포수를 한 뒤, 황토를 마, 아교와 함께 반죽을 한 것을 화판 위에 펴 바르고 말린다. 다음, 아교랑 섞인 백토를 황토가 발라진 화면 위에 바르고 말린다. 시간이 지나면 수분이 증발하면서 갈라지는 우연적 효과를 볼 수 있다. 여기에 원하는 색을 하나씩 전체적으로 발라가며 말리고 다시 다른 색을 바른 뒤 말리기를 반복하여 원하는 단계까지 그렇게 한 다음, 사포로 갈면 [작품 11-1]처럼 화면의 재질과 특성에 따라 갈리는 부분은 속 색이 드러나고 갈리지 않은 부분은 마지막에 바른 색이 남는 효과를 볼 수 있다.



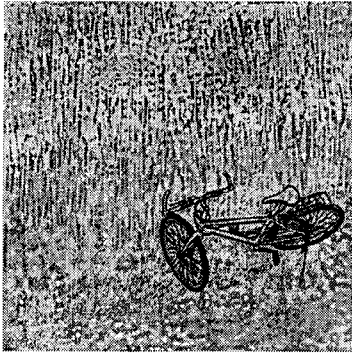
[작품12] <햇살>, 30x30cm, 황토, 백토, 마, 분채, 2006.

[작품12-1] <햇살> 부분도

<햇살>[작품12]은 맨 위의 백토가 떨어져 나가면서 [작품12-1]에서 보는 것처럼 속의 황토가 드러났는데 균열이 가고 흙이 떨어지면서 형성된 화면은 오히려 자연스러운 느낌을 준다.

흙 판을 사포로 갈다가 화면의 자연적 상태에 따라 이런 우연한 효과를 볼 수 있는 것도 표현기법의 하나의 성과라고 하겠다.





[작품13] <비오는 날>, 30x30cm, [작품13-1] <비오는 날> 부분도  
황토, 백토, 마, 분채, 2006.

<비오는 날>[작품13]은 위와 같은 방법으로 만들어진 판에 조각칼로 비오는 날의 모습을 나타내기 위해 수직으로 터치를 주며 깎아내었다. 그 위에 하얀 색을 화면 전체에 펴 바르고 말린 뒤, 사포로 갈아주면 조각되어진 부분은 다른 면보다 낮아서 사포로 갈려지지 않음으로 [작품13-1]과 같이 하얀 색이 그대로 남고 그 외의 공간은 또 다시 갈려지거나 갈려지지 않기를 반복하며 우연적 효과를 보게 되는 것이다.

이렇게 회화 작업에 있어서 표현기법은 회화적 맛과 작품의 완성도를 높여 주는데 크게 기여하고 있으며 이것을 본인 작품의 제작 과정을 통해 확인 할 수 있었다.

## 5. 결론

지금까지 빛과 그림자의 의미, 회화 속 그림자의 심미적 요소와 역할에 대해 고찰해 보았고 그것을 바탕으로 본인 작품을 사물과 그림자의 서정성을 중심으로 공간 속 색채, 다양한 표현기법과 함께 분석해 보았다.

2차원의 그림자는 3차원의 사물이 빛과 만나면서 생기는 고유한 이미지이며 예술가는 이러한 자연현상을 자신의 시각적, 심미적 경험을 살려 4차원의 예술로 재창조한다. 3차원의 이미지와 2차원의 이미지는 화면에서 어우러져 하나가 되고 그 이미지는 우리의 상상력을 불러일으키며 감성을 자극한다.

어느 중국 황제가 궁정화가에게 궁궐에 그 화가가 그린 벽화를 지우라고 명령했다고 한다. 그 벽화 속의 물소리로 인해 자신이 잠을 설친다는 것이다. 그림은 말이 없다. 아무리 장엄한 폭포 그림이라 할지라도 그림 속에서 물소리가 날 리 없다. 황제는 그림 속의 물을 보면서 마음의 귀로 물소리를 들곤 했을 것이다. 어느 덧 벽화만 떠올려도 물소리가 들렸을 것이고 나중에는 벽화를 떠올리지 않아도 물소리가 들렸을 것이다.<sup>30)</sup>

본 연구자는 이런 그림을 그리고 싶었다. 해가 땅과 만나려고 할 때 길에 세워둔 자전거의 긴 그림자를 보고 처음 느꼈던 감동을 관람자에게 전달하고 싶었다. 기물이 주는 일반적 이미지가 빛과 그림자를 통해서 특별한 존재가 되기를 바랐으며 눈을 감아도 자전거의 긴 그림자를 통해 빛의 감동이 전해지는 작업을 하고 싶었다. ‘아무것도 아닌 것’을 ‘어떤 것’으로 변화시키고 싶었던 것이다. 본인은 이러한 ‘어떤 것’을 보다 효과적으로 표현하기 위해 실제 상황을 보는 것과 같은 큰 화면을 선택하게 되었고 화면 전체를 뒤덮는 색과 색의 중첩 등을 통해 삶의 흔적을 드러내고자

30) 송태현, 『이미지와 상징』, 라이트 하우스, 2005, p. 7.

하였다.

수많은 예술가들이 빛을 회화에 도입시켰고 각자의 역량대로 표현해내었다. 본인의 회화는 자전거의 구성적 짜임새와 대칭되면서도 왜곡된 그림자를 통해 렘브란트의 빛, 모네의 빛, 키리코의 빛과는 다른 본인만의 빛을 표현하고자 하였다. ‘회화는 그것을 그리는 사람의 감추어진 가장 좋은 이미지이다’라고 피카소가 말했듯, 예술가는 자신의 예술에 주관성을 가지고 작품을 완성해 가면서 자신의 내면의 모습을 가장 솔직한 상태로 화면에 재현시켜야 한다.

빛은 놀라운 시각적 경험이다. 현대인들은 바쁜 생활 속에서 그런 놀라운 시각적 경험을 놓치고 살 때가 많으며 그렇게 흘려보내는 감동을 표현해 내는 것은 예술가의 몫이라 생각한다. 일상의 작은 현상들이 예술로 표현되어지고 예술가가 느낀 감동이 관람자에게 전해진다면 그보다 더 멋진 예술은 없을 것이며, 골목길 한 모퉁이에도 예술이 숨 쉬고 있다고 느낀다면 우리의 삶은 더 풍성해지리라 믿어 의심치 않는다.

이에 앞으로 본인은 예술가로서의 사명감을 가지고 빛의 다양한 현상과 감성을 찾아내고 본인만의 언어로 일상의 것들을 특별한 ‘어떤 것’으로 표현하기위해 부단히 노력할 것이다. 그 동안 연구해 온 재료적 특성이나 표현기법 등을 좀 더 깊이 알아갈 것이며 보다 발전하는 방향을 모색하여 현대 화단의 흐름 속에서 빛을 발하는 예술가로 남고 싶다.

## 참고문헌

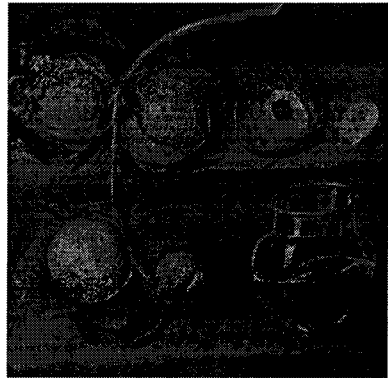
- 강태희, 『현대미술의 또 다른 지평』, 시공사, 2000.
- 국립현대미술관, 『계절의 여운-류경채』, 삶과 꿈, 2002.
- 김현화, 『경계없는 현대미술』, 숙명여자대학교 출판국, 2001.
- \_\_\_\_\_, 『20세기 미술사』, 한길아트, 1999.
- 니코스 스텐고스, 『현대미술의 개념』, 성완경·김안혜역, 문예출판사, 1994.
- 드 브리스, 『렘브란트』, 박현민 옮김, 한명, 2005.
- 마르틴 즐리, 『이미지와 기호』, 이선형 옮김, 동문선, 2004.
- 마르에트 베스테르만, 『렘브란트』, 강주현 옮김, 한길아트, 2002.
- 빅토르 I. 스토이치타, 『그림자의 짧은 역사』, 이윤희 옮김, 현실문화연구, 2006.
- 송태현, 『이미지와 상징』, 라이트 하우스, 2005.
- 이부영, 『그림자』, 한길사, 1999.
- 이주현, 『서양화 자신있게 보기』, 학고재, 2003.
- 이태호, 『현대 미술의 빗장을 따다』, 북폴리오, 2004.
- 크리스토프 하인리히, 『클로드 모네』, 김주원 옮김, 마로니에 북스, 2005.
- 
- 김수정, 「빛과 오브제의 관계를 통한 변형된 이미지의 조형적 표현연구」,  
이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2005.
- 박민정, 「내면의 상징적 표현에 관한 연구」,  
홍익대학교 대학원 석사학위 논문, 2001.
- 서윤정, 「시선에 의해 왜곡된 대상 이미지에 관한 연구」,  
홍익대학교 대학원 석사학위 논문, 2005.
- 손효정, 「빛과 그림자에 대한 고찰」,  
덕성여자대학교 대학원 석사학위 논문, 1999.

## 참고도판

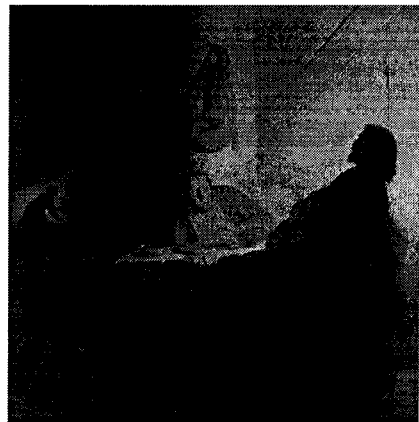
[도판 1] 라이트, <코린토스의 소녀  
(The Corinthian Maid)>,  
106.3x130.8cm, 캔버스에 유채,  
1782~1785, 워싱턴, 내셔널 갤러리.



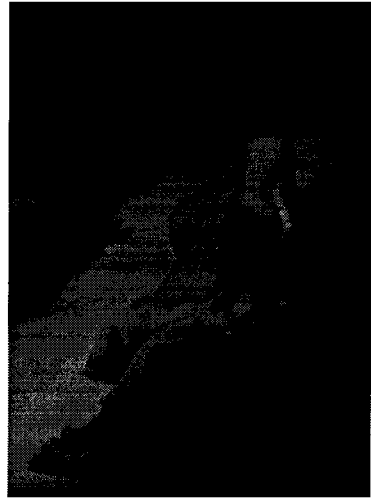
[도판 2] <복숭아와 유리 단지>,  
프레스코, 서기 50년, 헤르쿨라네움 출토.



[도판 3] 램브란트, <엠마오의 만찬  
(The Supper at Emmaus)>,  
37.4x42.3cm, 나무에 유채, 1628,  
파리, 자크마르 앙드레 미술관.



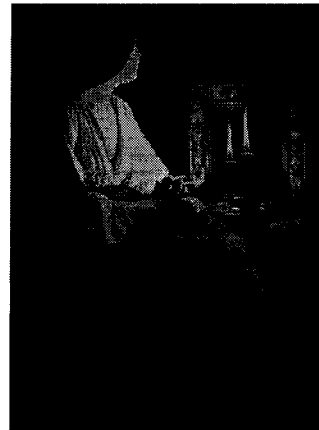
[도판 4] 램브란트, <예루살렘의 멸망을 슬퍼하는 예레미야(Jeremiah Lamenting the Destruction of Jerusalem)>, 58x46cm, 나무에 유채, 1630, 암스테르담, 국립 미술관.



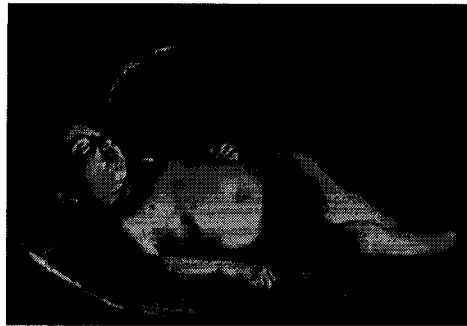
[도판 5] 램브란트, <목욕하는 밋세바(Bethsabee au Bain)>, 142x142cm, 캔버스에 유채, 1654, 파리, 루브르 박물관.



[도판 6] 라 투르, <두 개의 불꽃 앞의 막달라 마리아(Bethsabee au Bain)>, 133.4x102.2cm, 캔버스에 유채, 1638~1643, 뉴욕, 메트로폴리탄 미술관.



[도판 7] 카라바조, <잠자는 에로스  
(Sleeping Cupid)>,  
71x105cm, 캔버스에 유채, 1608,  
피렌체, 피티궁 박물관.



[도판 8] 모네, <정원의 여인들(Women in  
the Garden)>, 255x205cm,  
캔버스에 유화, 1866, 파리, 오르세 미술관.



[도판 9] 피카소, <여인 위에 드리워진 그림자  
(The Shadow on the Woman)>,  
130.8x97.8cm, 캔버스에 유채, 1953, 토론토,  
온타리오 미술관.



[도판10] 쿠르베, <만남 / 안녕하세요?  
 쿠르베씨(The Meeting / Bonjour,  
 Monsieur Courbet)>,  
 129x149cm, 캔버스에 유채, 1854,  
 몽펠리에, 파브르 미술관.



[도판11] 고희, <타라스콘으로 가는 길 위에  
 있는 예술가-화가(The Artist -painter on  
 the Road to tarascon)>,  
 48x44cm, 캔버스에 유채, 1888. (소실됨)



[도판12] 키리코, <거리의 우수와 신비  
 (Misterio y melancolia de una calle)>,  
 87x71.4cm, 캔버스에 유채, 1914, 개인소장.





[도판13] 폴록의 작업 장면



[도판14] 이우환의 작업 장면



## Abstract

### A Study on the Description of the Shadow's Image

-With an Analysis on Researcher's Artwork-

Seo, Seung Hee  
Major in Korean Painting  
Department of Fine Art  
Graduate School of Sookmyung  
Women's University, Seoul, Korea  
Directed by Professor Ju, Min Sook

There was a light in the beginning of the world. The light creates images in the deep dark. The light exist as many kinds of significances or shapes in human life. And it inspires many artists till now.

With the light, there is a shadow which is another form of the light. The light and the images made from the light which are approaching formations of shadow could be different from depending on individual research, observation or field. For example, maybe mathematicians will take a scientific way to analyze the shadow. Scholars who are interested in psychology will also take their own way.

Nowadays, the light and the shadow are represented from molding both Oriental and Occidental paintings, but tradition Oriental and Occidental drawings are different from each other on expressing of the light. In traditional Oriental paintings, it is hard

to find the shadow, because it expresses the light indirectly. But traditional Occidental paintings try to express the light and the shadow directly according to their own studies. And they use these things as a manner of painting representation.

H. R. Rembrandt (1606-1669) made the light as a representation method of human mind. And C. Monet (1840-1926) wanted to express the natural light itself.

Different from C. Monet, the light expression of M. Caravaggio (1573-1610) had the strong impression of the light, so it created dramatic moods on his paintings. And G. Chirico (1888-1978) spurred the spectator's sensibility for using a metaphor of the shadow which was another kind of the light.

Therefore, according to these researches, I want to re-examine the light and the shadow which is studied up on various experiences and the inner rapport as a slice of life in my works. Color, colors being piled up one another and diverse formations of the images covers with the canvases are being one way to express the light. Thus, I have studied the shadow which is expressed as the psychological expressions, the impressions of the light and the metaphoric images.

First, this study analyses and studies my works profoundly through the artists and their masterpieces which molded the light. And secondly, I want to find out the way of development as an artist who *draws* the light.