

20세기 후기 회화에서의 낙서적 표현에 관한 연구

-다의적 표현방식에서의 변화에 주목하여-

박기웅*

- I. 서론
- II. 낙서와 낙서적 표현
 - 1. 낙서와 기호
 - 2. 낙서적 표현의 근원
 - 3. 모더니즘 시기의 낙서적 표현
- III. 포스트모던 시기의 낙서적 표현의 확장
 - 1. 표류하는 기표로
 - (1) 사이 트웸블리
 - 2. 거리의 낙서형식으로
 - (1) 장 미첼 바스키아
 - (2) 키스 해링
 - 3. 의미교란 형식으로
 - (1) 데이비드 샬르
 - (2) 안젤름 키이퍼
 - (3) 지그마르 폴케
- IV. 결론

I. 서론

모더니즘이 성립하면서 화가들은 일종의 표현의 자유를 획득할 수 있었다. 이 당시부터 그들은 '예술을 위한 예술'이라는 기치 하에 자신이 표현하는 방식에 있어서 정치적·종교적·경제적인 이유의 억압의 구조에서 벗어나 있었다. 그래서 그들은 특수한 목적을 위해서 작품을 제작하기보다는 순수한 입장에서 자신의 작품을 제작할 수 있는 특권을 부여받았다 할 수 있다. 즉 그들에게 화폭 안에서 마음껏 자유스럽게 표현할 수 있는 기회가 주어졌을 뿐만 아니라, 그들이

* 미술학 박사, 홍익대학교 미술대학원 회화과 겸임교수

제작한 회화가 더욱 회화다울 수 있는 기반이 마련되었다.

이러한 사실은 어떤 대상의 표현에 있어서의 자유를 의미하며, 단순함을 지향해 나아가거나 복잡함을 추구해 나아가거나, 정교하게 그리거나, 휘갈겨 그리거나, 단색조로 그리거나, 칼리풀하게 그리는 등 어떤 특정한 표현의 기법에 얽매이지 않아도 되는 표현에 있어서의 자유를 의미한다 할 수 있다.

이러한 방식들 중에서 아주 정교한 마무리를 요하는 경우와 그렇지 않은 경우로 나뉘어질 수도 있는데 회화를 제작하는 입장에서 확연하게 그 차이가 드러난다. 전자의 경우는 모더니즘이 형성되기 이전의 형식이 대다수 그러했다. 후자의 경우는 모더니즘이 성립되면서 본격적으로 드러난 현상이라 할 수 있으며, 회화가 더욱 회화다워지는데 기여하게 된다. 이러한 문제는 모더니즘 시기에 이어서 포스트모던 시기에 들어와서도 여전히 많은 화가들이 연구하고 있는 부분이기도 하며 '완성과 미완성의 문제'로 부각되기에 이르렀다.

20세기에 들어오면서 모더니즘을 개척했던 화가들 가운데에는 이러한 문제에 대하여 즐기던 실험을 거듭해왔던 칸딘스키나 들로네 등을 포함한 다수의 화가들이 있었다. 그 이유는 새로운 표현의 영역의 확장 즉 '회화성의 증진'을 목적으로 그들 사이에서 대단히 다양한 실험이 존재했기 때문이다. 이러한 실험이 진행되면서, 형태와 색채의 표현에 있어서 중요한 변화를 가져왔다. 특히 인간의 내적인 표현을 위주로 하는 형태에 있어서의 자유스러운 왜곡 등이 잇따라 발생하였으며, 그 가운데 한 유형으로 낙서적 형식이 등장했다. 이러한 표현방식을 어떻게 현대회화에서 받아들이고 있는가?

이러한 형식은 단순히 완성과 미완성의 문제를 벗어나 회화를 구축하는 스트로크나 터치만으로 회화가 성립하게 됨을 의미하였다. 그것은 마치 가공하지 않은 상태의 원료만으로 어떠한 제품에 도전하는 것과도 비교될 수 있는 것처럼 무모한 시도처럼 보여졌으나 이내 회화의 영역으로 받아들여졌다. 이러한 표현의 방식은 현대회화를 더욱 의미있게 할 수 있는 가능성을 제공하였을 뿐만 아니라, 단순히 회화가 일루전을 구성하는 유형에서 벗어나 순수하게 작가의 심상이나 감정을 표출하여 전달하는 과정에 이르기까지 전개되었다는 것을 시사한다. 그것은 회화의 가능성을 한 차원 높인 것이며, 회화의 진정한 가능성을 개척한 것이기도 하다.

동·서양의 회화에서 포스트모더니즘이 시작되는 1980년대 이후, 이러한 전개과정의 결과로서 거칠게 표현하거나, 드로잉의 형식을 빌어서 등장한 낙서적 형식이 더욱 진전된 양상으로 전개되어 그것이 자연스레 회화의 한 유형으로 구

축하게 되었다. 이러한 방식은 회화의 가능성을 매우 진척시킨 것이라 할 수 있다. 연구자는 이 논문을 통해서 이러한 표현을 추구하는 작가들의 유형을 구분하여 고찰하고자 한다. 그것은 회화의 양식 즉, 현대회화의 양식적 전개를 가늠하는 새로운 분류가 될 수 있으며, 이러한 구분에 따라서 낙서적 표현의 범위와 한계가 정리될 수 있으리라 본다.

그러면 광의적인 의미에서 낙서란 무엇인가? 어디까지를 낙서로 정의할 수 있는가? 그것은 매우 난해한 문제이다. 다만, 이러한 낙서의 설정 범위가 대단히 광대하기 때문에 1980년대 이후의 제반 유형 가운데에서 포스트모던 기호학의 연구에 근거를 둔 다의적인 표현방식에서의 변화를 이룩하고 있는 일부를 고찰하여 연구하는 것으로 그 한계를 정하고자 한다. 즉 본 논고에서는 이러한 낙서적인 표현의 근거 가운데에서 그 근원을 연구하되 1980년대 이후 현대미술을 주도하고 있는 몇몇 작가들을 중심으로 하여 이러한 의미 있는 변화에 대하여 주목하고 그 사례를 들추어 분석하고자 한다. 특히, 3차원적인 낙서적 표현도 있으나 본 논고에서는 2차원적인 방식에 한하여 고찰하고자 한다.

본 논고는 II장에서 낙서의 역사 즉 그 의미와 범위 및 한계에 관하여 고찰하고 III장에서는 현대회화에서의 낙서화의 유형과 그 전개과정에 대하여 논하고자 한다. 그리고 이러한 전개과정에 대하여 그 성격상 의미가 차연화되어 표류하는 기표와 같은 유형과, 거리의 낙서형식 및 의미교란 형식 등 3가지의 유형으로 구분하여 낙서와 다의성의 상관관계를 구체적으로 논하여 다의적인 표현방식이 이루어진 과정 및 결과에 대하여 피력하고자 한다.

II. 낙서와 낙서적 표현

본 장에서는 낙서의 근원과 그 전개과정에 대하여 고찰하고자 한다. 또한, 낙서의 의미와 낙서적 표현에 대한 개괄적인 의미를 추스르고, 모더니즘시기에서 포스트모던시기에 이르는 낙서적 표현방식의 변화의 특징에 대하여 고찰하기 위하여 예비적으로 논하고자 한다.

1. 낙서와 기호

이재원은 낙서란 간략한 글 혹은 짧은 글인 약서(略書)로서 우리들의 가정생

활, 사회생활, 국가적이거나 국제적인 여러 가지 사건들을 서민적이고 보통사람인 입장에서 보통이 아닌 해학적이거나 풍자적이고 비판적이며 재치가 넘치는 글로 표현할 수 있다는 점에서 풍류적인 글이라 보고 있다.¹⁾

강도원은 낙서란 “어떤 고차원적인 의식상의 문제나 높은 문학성 같은 것을 논한다는 것이 아니라 지적수준에 있어서도 매우 통속적인 범주에서 행하는 것이라 보고 있으며, 한광택은 누구나 쓸 수 있고 얼마든지 쓸 수 있지만 쉽고도 어려운 것이라고 설명하며, 지식과 센스, 재치와 인간미 등과 관련이 있는 것이라고 보고 있다.²⁾ 또한 박춘우는 짧은 글로 세상을 꼬집고 여러 사람에게 웃음을 줄 수 있는 것이 낙서이며, 김영준은 믿으면 사실이 되는 것으로서 돈보다도 가치 있는 것으로 보고 있다.³⁾

그것은 무의식적으로 생겨날 수도 있으며 자발적으로 생겨날 수 있다. 또한 우리의 마음 속에 있으며, 깊은 의식세계를 반영하는 것이기도 하다. 따라서 이작재는 낙서는 우리정신의 한 형식이라고 보고 있으며, 황두연은 사회가 각박해질 수록 부수적으로 더욱 더 풍부해야할 영양제와 같은 것이라고 보았다.⁴⁾

심상희는 낙서를 “백지의 여백을 메우는 무의미한 작업”이라 하였으며, “과거의 추억+미래의 욕망”이라 하였다. 또한 낙서란 여백에 우리의 과거와 현재, 그리고 미래를 마음껏 펼치는 의미있는 작업”이라고 보았다.⁵⁾

이러한 내용을 종합해보면 낙서는 의미를 수반할 수도 있으며, 의미를 수반하지 않을 수도 있다. 그리고 그것은 사람들의 내면세계와 밀접한 연관을 지니고 드러나기도 하며, 외부적인 환경에 따라서 발생할 수 있는 것이기도 하다.

이러한 낙서는 공공장소인 벽이나 바닥, 화장실, 어두운 카페나 영화관 등 어느 곳에서도 발견될 수 있다. 그리고 보통으로는 자신이 해놓은 낙서에 대하여 부끄러워하며, 그것에 대하여 함구하기를 바란다. 그만큼 그것은 내부적인 진실과의 연결고리가 형성되어 있기 때문에 자신의 속마음을 보여주기 싫어하는 심리라도 연관성을 맺고 있기 때문이다. 그래서 보통으로는 자신이 굵적거린 낙서를 곧바로 찢어버리는 경우가 허다하다.

인간이 자신의 행위의 흔적 혹은 의사전달의 수단으로서 기호 혹은 문자를 사

1) 김주명 외, 낙서 유모어, 보성출판사, 1986. p. 184.

2) 위의 책, p. 16.

3) 위의 책, p. 116.

4) 위의 책, p. 236.

5) 심상희, 낙서금지, 대학가 낙서의 비밀을 파헤친다, 도서출판 진선, 1988. p. 3.

용해왔다. 그러나, 이러한 문자는 여러 유형으로 존재할 수 있으며, 그것이 쉽사리 드러날 수도 있고 암호처럼 숨겨져 있을 수도 있다. 그러나 이러한 기호들은 낙서형식과 상통될 수도 있다. 낙서에서 등장되는 다양한 숫자나 문자들은 자신이 무의식적으로 내뱉은 기호의 나열형식이 될 수도 있기 때문이다. 장 마리 플로슈는 이러한 경우에 대하여 어떤 작품이 '추상적'으로 세 가지의 유형의 의미 체계, 즉 상징적 체계, 기호 - 상징적 체계, 그리고 기호적 체계 중 어느 체계에 바탕을 두고 있는지를 식별하는 일이 바로 우리가 조형기호학에 부여할 수 있는 임무라고 보고 있다.⁶⁾

그것은 의미생성에 있어서의 중요한 측면이 될 수 있는데, 낙서와 기호의 상관 관계를 설명할 수 있는 중요한 단서가 될 수 있다. 따라서 낙서는 흔적화된 기호이며, 언어이고 상징이다.

2. 낙서적 표현의 근원

낙서적 표현은 정상적으로 그린 유형을 지칭하지 않는다. 그것은 무작위적이고 형식에 구애받지 않으며, 이미지나 문자들을 즉흥적으로 표현하는 행위에 의해서 생겨난 유형이다. 또한 그것은 의사소통과 관련이 있을 수도 있으며, 모노로 그적인 현상에 의하여 발생하는 것이기도 하다.

그리고 그것은 광의적 의미에서 살펴보면 미술이 태동하면서부터 현대회화에 이르기까지 전개되어 오고 있다. 그러나 협의적 의미에서 낙서적 표현이 순수미술에 자리잡기 시작한 것은 모더니즘 이후라 할 수 있다. 그리고 그것은 매우 다양한 방식으로 전개되고 있다.

따라서 현대회화에서 낙서적 표현의 범위를 한정한다는 것은 매우 어려운 일이다. 그것은 보는 시각과 관점에 따라서 매우 다른 결론을 유추할 수 있기 때문이다. 낙서(Scribbling)는 그 근원이 칼리그래피(calligraphy) 즉, 동양의 서예를 바탕으로 하고 있는 것처럼 보인다. 그리고 그것은 동양에서 활성화 된 이후에 서양회화의 양식에 영향을 준 것으로서 분명히 오랜 역사를 지니고 있는 것이기는 하지만 순수한 추상회화의 범주에 편입된 시기는 그리 오래 전이 아니라 할 수 있다. 또한 칼리그래피로 구분할 수 있는 유형적 특성에 대단히 많은 사례들이 등장되고 있으며 칼리그래피라는 미명 하에 많은 방식들이 개척되었기 때문

6) 장 마리 플로슈, 박인철 옮김, 조형기호학, 한길사, 1994, p. 25.

이다. 또한, 칼리그래피가 회화에 이입되면서 원래적인 서예의 의미는 매우 퇴색되었는데, 낙서적인 표현이나 휘갈겨 그리는 유형 혹은 흘림체와 같은 기법들도 칼리그래피라 칭하기 때문이다. 그래서 이러한 표현방식은 구분이 난해하며 혼동되어 사용되어 오고 있다.

이처럼 칼리그래피란 일반적인 회화적인 의미에 있어서 정서적(正書的)인 표현이 아닌 낙서로 풀이되기도 한다. 낙서에는 대단히 많은 유형이 있을 수 있다. 그러나 회화에 있어서의 낙서는 그다지 넓은 범위에 있지 않다. 회화는 전통적으로 2차원의 평면을 그 표현의 한계로 하고 있다. 그렇다면, 칼리그래피란 다만 2차원의 평면을 전제로 한다고 볼 수도 있다. 그리고 작가들은 이러한 정의를 받아들일 수 있을까? 아마도 아닐 것이다. 낙서란 반드시 2차원에 종속되는 것은 아니라고 반문할지 모른다.

왜냐하면 루치오 폰타나(Lucio Fontana)가 2차원의 캔버스에 표현한 찍기나 오리가가 분명히 낙서적인 행위이기 때문이다.⁷⁾ 보통 그의 작품은 모노크롬의 유형을 따르고 있으며 그것은 면도칼로 오려지고 흠이 생겨난다. 이러한 실제적인 행위를 통해서 실제의 캔버스가 열려지고, 관객은 그 이면에 존재하는 3차원적인 공간을 바라보게 된다. 이것이 그가 생각하고 있는 조형의 전부이다.

폰타나의 이러한 낙서적인 방식은 전통적인 이젤 회화를 거부하는 것으로서 다만 작가가 중요시하는 것은 칼로 오리는데 있어서의 정교함이다.⁸⁾ 그는 1946년에 처음으로 그의 작품에 대한 첫 번째 선언문을 발표했는데, 주요 골자는 다음과 같다. “예술이란 그 자체에 있어서의 가치를 지니고 있는 것으로서 반드시 우리의 생각으로부터 비롯되는 것이 아니다.(중략) 그리고 색채와 소리는 자연에서 발견되는 것으로서, 소재와 연결 지어진 것이다. 소재(Matter), 색채 소리는 - 새로운 예술에 있어서의 통합된 것으로서 동시에 드러나는 진전된 형태”⁹⁾라는 것이다.

폰타나가 연구하려 했던 이러한 물질관과 자연관, 우연한 행위 등을 중시하는 ‘감각’은 거의 모두가 원시미술에서 비롯된 것으로 알려져 있다. 그는 인간의 원초적인 심리작용을 연구하여 그것을 잘 진전시켜 회화에 응용하려는 실험을 행

7) 루치오 폰타나는 1899년 아르헨티나 출생의 화가로서, 캔버스를 하나의 물질(matter)로 여기는 작품을 행했다. 그의 물질 자체가 바로 캔버스 그 자체였던 것이다.

8) Anthony Everitt, Art since MID-Century, 1945-Present, Thames and Hudson, 1991, p. 290.

9) 위와 같음.

했던 것이다. 폰타나의 경우처럼, 낙서를 2차원으로 규정하는 것은 어디까지나 숙제이기도 하다.



그림1. Peter paul Rubens 작품, Full of the Dammed, 1619 작품이 1959년 손상되다 (Iconoclasm의 예시작품)

그러나 진정한 의미에서 많은 3차원적인 칼리그래피가 있을 수 있으나 회화에서의 칼리그래피는 2차원의 속성을 지니고 행하여지는 방식으로 한정하여 살펴보고자 한다. 회화에서의 낙서는 2차원의 평면 속에 표현되고 있는 과정에서 특정한 파격과 흐름을 이탈하는 기법들과 맥을 같이하는 것이기 때문이라 할 수 있다. 이러한 낙서의 유형을 논하기 위해서 외관상으로 드러나는 특정한 유형과 그 표현의도 및 발생경로에 따라서 구분할 수 있다.

또한 이러한 낙서적 표현은 단순히 칼리그래피를 바탕으로 하고 있지는 않다. 예를 들면 다리오 감보니(Dario Gamboni)는 그의 저술 『예술에 있어서의 해체』¹⁰⁾에서 그 해체적 방법 및 유형에 대하여 이코노클라즘과 반달리즘의 사례로 구분하면서, 낙서적인 표현의 근원은 예술에 있어서의 파괴행위에서 그 근원을 찾을 수 있다고 설명한다. 이코노클라즘의 경우는 역사적인 인식의 전환이나, 정치적인 식견의 변환에서 비롯되는 것으로서 종교적인 교의나 지고의 예술에 대한 공격행위를 일컫는 어휘로서 인식의 변환 혹은 예술적인 식견의 전환에서 비롯되는 것이며, 그 방식이 여러 유형으로 나타나고 있다고 설명하고 있다. 그것은 인류가 집단생활을 하면서부터 비롯된 것이며, 역사적으로 다양한 시기에 걸쳐서 드러나는 것으로 설명하고 있다. 또한 그는 이러한 이코노클라즘의 유형을 ‘파괴행위’, ‘낙서적인 행위’ 혹은 ‘오물을 뿌리는 행위’ 등의 방식으로 드러난다고 설명하고 있다. 그리고 그것은 파괴적인 행위였으나 현대 미술의 표현의 영역을 확장하면서 자체가 지니고 있는 여러 종류의 방식에서 갖가지의 다른 유형으로 공공연하게 드러나고 있다.

이처럼 낙서적 표현의 근원은 고대의 야만주의나 중세의 성상파괴주의가 성행

10) Dario Gamboni, *The Destruction of Art, Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Yale University Press, New Haven and London, 1997.

했던 시기로 거슬러 올라갈 수 있으며 숭고하며 절대적인 권위를 지니고 있었던 다양한 이미지나 성상들을 공격하는 행위에서 찾을 수 있다. 그리고 역사적인 의식이나 정권이 뒤바뀔 때에는 이전의 상징상이나 이미지 상들을 공격하는 행위가 자연스럽게 자행되었다. 그러한 특정한 권위에 도전하는 자체는 칼리그래피의 유형의 원조가 되기에 충분하다. 20세기 초두에 이르러서도 반예술이라는 기치 하에 많은 작가들이 파괴와 해체의 특정한 행위들을 자행하였다.

그러나 문제는 이러한 파괴나 해체의 유형들이 예술을 공격하는 원초적인 행동이었음에도 불구하고 점차적으로 예술의 울타리 속으로 들어온다는 데 있었다. 이러한 거칠고 야성적인 방식들이 예술이 쌓아왔던 전통적인 가치관의 벽을 허물고 자신들이 대신하여 그 자리에 들어선다는 것은 매우 이상한 흐름이 아닐 수 없다.

원초적으로 '회화성의 증진'이란 이러한 파괴적인 행위에 근거를 두는 것이기 때문에 이전의 방식을 옹호하는 과정에서 새로운 역사가 창출되는 것이 아니라 이전의 방식을 부정하고 반목하고 새로운 것을 추구하는 과정에서 비롯된 것이었다. 이러한 반목의 과정은 모더니즘에서 포스트모더니즘에 이르는 회화의 흐름 가운데에서도 찾아볼 수 있는 것인데 전자가 엄청난 상아탑을 쌓고 마치 난공불락처럼 굳어져 있던 것을 후자에 이르러서는 너무 처참하게 무너지는 것을 목격했기 때문이다. 이러한 처참한 최후를 맞이하는 예술의 돌변은 역사라는 돌연변이적인 양상 속에서 분명히 찾을 수 있는 것이다.

3. 모더니즘 시기의 낙서적 표현

엄격히 구분한다면 근대적인 낙서적 사례로는 마르셀 뒤샹이 행한 이코노클라즘에서 그 근원을 찾을 수 있고, 홀림체의 경우 프란츠 클라인(Franz Klein)이 행한 서체추상에서부터라 할 수 있다. 이러한 표현의 방식은 당시 클라인과 함께 추상표현주의자들로 구분되는 잭슨 폴록(Jackson Pollock)이나 후기 추상표현주의자들인 드 쿠닝(De Kooning) 샘 프란시스(Sam Francis) 모리스 루이스(Morris Louis) 등의 양식적 특성에도 영향을 주는 방식이라 할 수 있다. 또한 1940년대의 코브라 그룹의 표현방식에서도 찾을 수 있다.

그것은 자세히 그리기를 시도하거나 묘사하는 것은 분명히 아니다. 그것은 원초적인 행위로서 이성이라는 범주를 벗어나는 홀림이며, 무의식적인 표현 행위와도 그 취지에서 유사하다. 어떤 잘 그리거나 깔끔하게 만들기 정돈하기... 등과

는 거리가 있는 것이다. 휘갈기기도 하고 흠뿌리기도 하며 혼란스럽게 하거나 감정적인 공격성을 수반하는 표현의 유형이기도 하다. 그것은 파격과도 통할 수 있지만 다소 다른 것이며, 예측을 불가능하게 하는 것이기도 하다. 이러한 표현의 유형은 화가들이 꼼꼼하게 그리는 행위를 포기하게 만드는데 결정적인 영향을 준 것이기도 하다. 팝아트의 작가들 가운데에서도 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)나 짐 다인(Jim Dine)의 작품들에서 이러한 흘리거나 뿌리기 등의 낙서적인 표현이 사용되었다. 특히 라우센버그의 콤파인 페인팅에서 이러한 특징을 잘 찾아볼 수 있다. 또한 장 텡겔리가 행한 역아쌍블라주(reverse-semblage)의 경우도 3차원적인 낙서적 행위의 근거를 제공하였다.

이 가운데에서 칼리그래피적인 방식을 개척한 브라이스 마든(Brice Marden)¹¹⁾은 동양의 서예와 닮은 회화를 구축하여 서체적인 양식을 구축해왔다. 특히 1980년대 이후의 회화는 실제로 동양의 선사상을 연구하고 행한 작품이기도 하다. 또한 유채로 연결시키는 칼리그래피는 성당의 모자이크 창을 연결시켜주는 윤곽에서 연결고리를 차용하여 연출하게 된다. 그리고 다양한 거푸집과 같은 공간이 구축되어 있다. 마든은 1960년대 중순부터 제거주의적인 성향의 작품을 행하기 시작하였다. 그것은 후기 미니멀적인 성향을 계승한 것이기도 하다. 당시에는 색채의 숙련됨과 적절성에 대한 연구를 심도 있게 해 나아갔다.

1963년 예일대학에서 작가활동을 시작할 무렵에는 그의 회화에서 2개에서 4개 정도의 직사각형의 이미지를 활용한 작품을 제작했었다. 1965년에는 모노크롬 회화에 보다 활력을 불어넣기 위해서 유채에 밀랍을 사용한 작품을 제작하여 보여주기도 하였다. 첫 번째의 개인전은 뉴욕의 버클리 갤러리에서 개최하였으며, 당시에 이룩했던 양식적인 특징에 제한적인 방식만을 적용했던 작품을 선보여 주었다. 작품에 적용되었던 내용은 색채와 표면, 그리고 형상의 상관관계를 고찰하기 위한 실험으로 볼 수 있었다.

마든의 이러한 시도는 회화의 구축 방식에 있어서의 새로운 변혁으로 확인될 수 있다. 단순한 칼리그래피를 여러 각도의 실험으로 그 가능성을 유추해내어 회화의 영역을 확장시키며 동서양 회화의 가교역할을 수행하였다. 그가 연구한 다양한 칼리그래피 추상은 동양적인 정서가 물론 풍기기는 하지만 동양작가들이

11) 브라이스 마든은 1938년 10월 15일 뉴욕에서 출생하였다. 1952년부터 1960년까지는 보스턴 대학에서 순수 및 응용미술을 전공하였으며, 학사학위를 취득하였다. 1961년부터 1963년에는 예일대학에서 석사학위를 취득하였다. 그는 화가로서 뉴욕에 정주하며, 1970년대부터 본격적으로 활약하기 시작하였다.

연출하는 칼리그래피와는 매우 다른 차이점이 있었다.

동양에서의 칼리그래피는 음으로 빨려 들어가거나 중화된 공간과 탈물질성을 전제로 하고 있으나 마든의 경우는 추상표현주의의 발전형태로 생각하고 있으며, 양으로 돌출하는 구축적인 태도가 내재되어 있으며, 하나 하나의 스트로크를 접한 터치가 강조되기도 하고, 유채로 그려지는 경우 어스름하게 바닥에 그려지는 겹층으로 이루어진 연결고리는 연하게 채색되어 흔적화 되어 있다.

동양의 칼리그래피는 농담으로 조절하여 깊이를 구축하는데 반하여 마든의 경우는 색채를 이용하여 원근적인 표현을 구축하기도 하고, 율동과 선의 연결과 축조된 흐물흐물한 공간을 연출하려 하였다. 그리고 그것은 연락망과 같은 고리를 형성하거나 거대한 거푸집(Web)이 되고 있기 때문이다. 그래서 공간을 구축하는 방식에 있어서 대단한 차이점이 노출되고 있다. 마든의 낙서적 표현은 이처럼 여러 각도에서 관찰될 수 있다.

추상회화와 구상회화를 접목하여 독특한 양식을 전개한 하워드 호드킨(Howard Hodkin)의 양식은 구상적인 이미지에서 출발하나 그 과정에서 새로운 전개과정을 택하여 이전의 이미지가 전혀 남겨져 있지 않는 독특한 방향으로 나아가고 있다. 액자와 캔버스의 구분을 전혀 하지 않은 상태에서 전체적으로 낙서적인 터치를 바탕으로 하여 제작된 그의 작품들은 매우 시원하게 그려지며, 담백하게 색상이 있는 터치와 약간의 상징적인 이미지들로 이룩된 구성방식이 특징적이다.

호드킨의 회화는 실제의 이미지가 드러나지만 단순한 흘림이나 이미지로 구성 되어 있다. 실제로 연구자의 눈에는 의미로서 부각되는 이미지는 거의 소멸되어 유동하는 운동감의 일부가 되어 흐느적거리고 있을 뿐이다. 오히려 이러한 이 작품은 마구잡이로 찍거나 휘갈겨 그리는 유형의 칼리그래피에 더욱 근접해 있다. 그리고 그것이 오히려 소재에 얽매어 자유를 상실한 상태보다 더 회화적으로 보인다. 그것은 마티스가 개척한 2차원의 평면효과와 칸딘스키가 개척한 조형요소만의 회화의 발전형식이 되기에 충분하며, 현대적인 낙서화의 한 유형이 되기에 도 충분해 보인다.

호드킨의 회화는 대단히 선명하며 우아한 바로크와 로코코 형식의 낙서라 할 수 있으며, 그 효과 면에서 성공적인 현대회화의 방식을 취하고 있다.¹²⁾

이처럼 모더니즘 시기의 낙서적 표현방식은 다각도로 진행되었으나 포스트모

12) 위의 책, pp. 191~194.

던 시대에 이룩한 기호학적인 구분에 의하여 다의적 해석이 가능할 정도의 양식적 특성을 보여주진 못하고 있다. 즉 조형성의 증진에 주력하고 있었기 때문에 의미작용의 변화에는 도달하지 못한 상태 즉 기표와 기의의 상관관계에 있어서의 변화를 이룩하기 위한 예비적인 단계라 할 수 있다.

III. 포스트모던 시기의 낙서적 표현의 확장

전 장에서 살펴 본 바와 같이 낙서화는 매우 다양한 유형이 존재한 다는 것을 알 수 있었다. 연구자는 이러한 다양한 낙서화 가운데에서 포스트모던 시기에 이르러 매우 다양한 현상으로 드러나고 있는 전개과정에 대하여 주로 살피고자 한다. 특히 이러한 낙서화의 유형을 사이 트웸블리가 개척해오고 있는 암시적인 표현방식에 의하여 표류하는 기표가 난문하는 것처럼 그리는 유형으로, 도시의 벽화 즉, 장 미첼 바스키야 및 키스 해링이 개척한 유형을 할렘 가의 낙서형식으로 데이비드 샬르, 안젤름 키이퍼, 지그마르 폴케 등이 개척하여온 이중적인 의미의 전개 혹은 의미를 차연화 하는 방식을 의미교란 형식 등으로 구분하여 고찰하고자 한다.

정보화 시대가 시작된 1980년대 이후 어제의 미술의 단조롭고 획일적인 상황에서 점차로 기계 문명의 영향 하에 다양한 양상이 펼쳐지게 된다. 독일에서는 낙서적 표현과 유사한 그래피티 아트(Graffiti Art) 운동이 일어났으며, 도시의 빈번한 왕래와 할렘문화를 등에 업고 원초적인 드로잉으로서의 칼리그래피를 통한 추상회화의 등장으로 인해서 복잡하고 엄격하며, 꼭 차여진 세상에 틈새를 열어주는 역할을 수행한 작가들이 있었다.

할렘문화를 배경으로 하는 장 미첼 바스키야의 회화와 노골적이고 유머러스한 만화를 배경으로 하는 키스 해링의 작품들에서 이러한 가볍고 경쾌한 유연한 회화를 만날 수 있게 된다.

트웸블리의 경우는 거의 색채를 사용하지 않거나 사용한다 하더라도 단색조에 그치고 있으며 바스키야의 경우는 화려한 원색과 문자를 주로 사용하며, 해링의 경우는 삼색 이내로 제한된 색상을 사용한다는 점이 차이점으로 등장되고 있다. 또한 소재를 사용하는 경우에 있어서도 그 배경이 매우 다른데 트웸블리의 경우는 대단히 울동적이며, 경쾌하고, 호느적거리는 특징을 지니고 있으며, 바스키야의 경우는 거의 낙서의 범벽에 가까우며, 드문드문 형상이 드러나 있으며, 어떤

경우는 설명적인 특성도 내재되어 있다. 해링의 경우는 알 수 없는 서술성이 담겨 있으며, 노골적인 성적인 이미지들도 담겨 있다.

작품의 근원에 있어서의 차이점은 트웸블리의 경우 이국적인 정서를 담고 있고, 바스키야의 경우는 도시문화의 어두운 일상에서 그늘진 삶을 배경으로 하고 있으며, 해링의 경우는 설화나 신화 등의 이야기를 토대로 하고 있다.

양식적인 특성에 있어서 트웸블리의 경우는 추상표현주의에 그 모태를 둔 경우이고, 바스키야와 해링의 경우는 각각 팝아트와 그래피티 아트 및 카툰에 그 근거를 두고 있다. 이 장에서는 이러한 논의를 토대로 낙서적 표현의 유형과 사례 분석을 행하고자 한다.

1. 표류하는 기표로

비트겐슈타인은 전통적인 텍스트(기표)는 타당한 추론을 정의하고 지배하는 정합성과 무모순성의 원리를 부정하는 견해를 펼친 바 있다.¹³⁾ 그리고 이러한 시도에서 모순성을 내포하는 방식의 새로운 논리를 전개하였다. 그것은 현대의 예술에 있어서 기표가 항상 동일한 대상 혹은 일차적인 기의와 관여한다는 것을 의미하지 않는 전개과정을 설명한 것이다.

또한 포스트모던 시대에 이르러 소위르는 자신이 연구한 기호학에서 의미를 연출하는 기표가 다의적으로 변모하고 있다는 사실을 데리다의 글을 인용하면서 설명한 바 있다.¹⁴⁾ 그리고 그것은 이러한 기호와 그 의미작용이 반드시 일치하지 않을 수도 있으며, 기호와 그것의 번역의 상관관계에 있어서 다의성을 양산할 수 있다는 것을 의미하는 것이기도 하다. 그것은 데리다가 연구한 해체주의 논리의 핵심을 찌르고 있다.

이러한 방식이 일반적인 문학이나 회화 등의 예술에 영향을 주어 포스트모던시대의 작가들의 작품 속에 등장한 것은 1980년대 이후의 일이다. 그것은 기호학적인 의미에서 모던 시대의 작품과 포스트모던 시대의 작품들의 해석에 있어서의 중대한 변화를 의미하는 것이기도 하다. 또한 그것은 의미를 이루는 기표 속에 내재되어 있는 상징성이나 담론과 관계되어 있으며, 그것이 일차적인 의미작

13) 뉴턴 가버 · 이승중, 이승중 · 조성우 옮김, 데리다와 비트겐슈타인, 민음사, 1998, P. 163~164.

14) Gottdiener, M., Postmodern Semiotics, Material Culture and the Forms of Postmodern Life, Blackwell, 1995. p. 19~20.

용이나 연출에 있어서의 표면적으로 드러나는 뜻과 그 이면에 내포되어 있는 숨겨진 의미와의 상관관계를 모두 포함하여 읽거나 번역하거나 해석하여야 한다는 것을 의미한다.

(1) 사이 트웬블리

사이 트웬블리는 1950년대 후반 이후 즐기치게 낙서적 회화를 연구해왔다. 그것은 그의 이탈리아에서 펼쳐진 자신의 약 40년 간의 창작활동을 통해서 확인할 수 있다. 그는 이러한 방식을 여러 유형으로 전개해왔지만 작품 《무제, 1959》와 같은 형식으로 40여 년 간 거의 일관된 양식으로 전개시켜왔다. 부록 아담스는 트웬블리의 회화에 대하여 다음과 같이 설명하고 있다. “사이 트웬블리의 회화는 마치 흑판에 휘갈기는 것과 같은 느낌이 있으며 마른 연필 선이 젖은 물감을 사이로 서핑을 하고 있는 것처럼 보인다.”¹⁵⁾ 또한 그의 작품들은 여러 가지의 연상작용을 바탕으로 하고 있으며, 갖가지의 형태들을 함축하고 있는 미지의 보물 창고와 같다. 그의 작품은 고대의 신화들을 담고 있는 유적지에서 발견된 다양한 이미지들을 모두 포괄하고 있다.¹⁶⁾

그의 회화는 무작위적이다. 그의 부드러운 문자추상은 쓰고 버리는 것 같으며 단정치 못하고 바람에 날린 것 같은 모양을 지니고 있다. 그의 작품은 자유스럽고 추상적인 함축물이 되어 우리의 시선을 자극한다. 그는 이러한 방식으로 고대의 유적에서 발견한 연상적 이미지들을 우리들의 상상력과 연결지어 작품을 제작하기를 즐긴다. 이러한 다양한 모티브는 그의 회화를 풍부하게 이끌어주는 단서가 된다.

그는 1950년대 후반에는 이러한 유적지를 본격적으로 탐구하기 위해서 이탈리아로 이사했을 정도로 이러한 함축적인 표현에 집착하고 있었다. 그는 이미지와 문자를 혼용하거나 풍경 등의 이미지를 담고 있는 다양한 표현, 그리고 형태가 있는 캔버스를 다양하게 활용하였다. 작품들에서 발견되는 특징들은 인상파적인 이미지 즉, 모네의 수련에서부터 요셉 보이스의 칠판화 혹은 서체추상을 연상시키는 휘갈김에 이르기까지 다양하다. 그러나 그의 작품은 대단히 치밀하게 절제되어 있어서, 특정한 방향으로 치달리고 있음을 알 수 있는데, 그것은 낙서

15) Adams Brooks, Expatriate Dreams(Cy Twombly Retrospective), Art in America February, 1995, p. 63.

16) Bastian, Heiner (Ed). Cy Twombly, Catalogue Raisonné of the Painting Volume IV 1972~1995, Schirmer/Mosel, 1995, p. 35.

그림2. 사이 트롬블리, 무제, 1959.
캔버스 위에 유채, 그레옹
146.5 × 200.7 cm

자체의 표현에 중점을 둔다는 것이다.

그는 여타의 일루전이 형성되는 것을 피하여 물감의 흘림이나 색 자체가 의미를 갖기를 지향한다. 이러한 특징은 그의 작품에서 신선함이나 생생함을 강조하는 방법에서 찾을 수 있다.¹⁷⁾ 또한 그의 회화적 효과는 녹아서 스며들어가는 것과 같은 낙서적 속성에서 그 강한 특징을 찾을 수 있다. 이러한 방식은 어린이도 행할 수 있는 방법처럼 보여진다는 평가를 듣기도 하였다. 그러나 그의 이러한 양식은 단순히 전개되는 것이 아니라, 색채나 선의 순수함의 추구에서 비롯된 것으로서 생략과 함축의 의미를 더하고 있는 것이기도 하다. 이러한 특징에 대하여 롤랑 바르트는 그의 회화가 기표만이 표류하는 양식의 전형인 것처럼 설명하기도 하였다.¹⁸⁾

1994년에 이루어진 커크 발른도(Kirk Valndoe)에 의하면 “그의 회화의 표면은 마치 고대의 시대성이 교차하는 침식을 이루고 있으며 깊은 미적인 감각에 의해 이루어진 작품이다”¹⁹⁾라고 밝힌다 있다. 그의 작품은 얇은 실가닥과 같은 연필을 표면 위에 흐느적 거리듯이 사용하여 제작하는 특성을 보여준다. 이러한 표현방식에서 그의 작품에는 전설적인 주제들이 풍부하게 넘실거리며 시대성을 이

17) Adams Brook, 위의 책, p. 65.

18) 뱅상 주브/하태환 옮김, 롤랑 바르트, 민음사, 1994. p. 134~135.

19) Kirk Valndoe, In the Exhibition Catalogue, Cy Twombly, Museum of Modern Art, New York, 1994, Contemporary Art Part I, Sotheby's, London Wednesday 10 December 1997. p. 60에서 재인용.

탈하여 표류하게 된다. 발른도는 “그의 작품에서 빛과 가벼움이 그의 작품의 핵심으로 작용하며, 그 의미 작용에 참여한다”²⁰⁾고 부연하여 설명하고 있다. 결국 그의 작품은 지중해와 고대 그리스를 무대로 하여 펼쳐지는 다양한 신화 속에 등장하는 기표들을 잔뜩 품은 채 표류하는 시대성을 이탈하여 현대회화의 장르에 들어온 환상과 같은 것이다. 예를 들면 환상 속의 도시 혹은 과거 지중해의 피의 역사 혹은 전설 속의 사포(Sappho), 일리아드(Iliad), 아르킬로커스(Archilochus)… 등의 속성이 녹아 있기 때문이다.²¹⁾

대다수의 그의 작품은 거대한 화면 위에 마치 나비가 날아다니듯 흐느적거리며 춤추는 선들이 화면 위를 거닐고 있으며, 그 위에 낙서적으로 휘갈긴 문자들이 표류하고 있다.

2. 거리의 낙서형식으로

메갈로폴리스의 한복판에 있는 대중의 교통수단인 뉴욕과 파리의 지하철에는 수도 없이 많은 거리의 낙서들이 즐비하다. 또한 도시의 길모퉁이에는 스프레이를 이용한 다양한 낙서들이 우리의 시선을 끌어당기고 있다. 그러나 이러한 이미지들은 모두 너무 산만하여 혐오스러운 인상이 더욱 강하게 작용하고 있다.

일반적으로 도시의 벽화는 상막한 환경을 정화시키고 삶을 의욕적으로 전개시키기 위한 수단으로 제공되는 것이다. 그러나 워낙 강렬하게 낙서적으로 휘갈겨 그릴 경우에는 삭막한 환경을 더욱 절실하게 할 뿐이다. 그것은 흑인 취향의 할렘문화에서 강하게 찾아볼 수 있다. 그러나 몇몇의 예술가들은 이러한 할렘 형식의 도시벽화와 같은 이미지를 고급예술이 되게 하는 마력을 펼치고 있다. 이러한 칼리그래피는 도시의 구석구석을 장식해오던 여러 가지 유형의 낙서와 스프레이를 토대로 하여 제작된 것이긴 하지만, 작가가 특유의 제스처를 지니고 제작한 것으로서 여타의 예술가들이 추구해오던 숭고의 개념이나 형이상학의 틀을 매우 이탈한 것이기도 하다.

그러한 방식이 예술가적인 안목으로서 등장되는 이유는 무엇인가? 왜 하필이면 낙서인가? 그것은 매우 애매한 것이기도 하다. 그것은 일종의 기호와 같은 것으로서, 인간의 언어표출형식의 일부가 되기도 한다.

20) 위와 같음.

21) 위의 책, pp. 35~36.

리오타르는 그의 저술 『포스트모던의 조건』에서 ‘기호로서의 역사’라는 표현은 역사적이고 정치적인 것들을 표현하는 데 수반되는 복잡성을 반영한다고 하며, 여기서 제기되는 질문은 인간이 끊임없이 더 좋은 상태로 진보하고 있다고 주장할 수 있는가의 여부와 그럴 수 있다면 그러한 주장이 어떻게 옹호될 수 있는가에 따른 것이라 주장하고 있다.²²⁾ 그러나 이러한 조건에 부합되지 않을 경우 자신의 표현은 겉으로 표출되기보다는 안으로 숨어들 수밖에 없으며, 그 결과 어떤 잠재적 행위 즉 낙서로 드러날 수 있다고 해석될 수 있다. 이러한 표현은 거리의 낙서 형식으로 등장되어 일반인들의 눈에 띄는 경우도 있으나 화장실 등의 숨겨진 공간에서 표출되기도 한다.

(1) 장 미첼 바스키아

장 미첼 바스키아(Jean Michael Basquiat)²³⁾의 화가로서의 본격적인 이력은 약 9년으로 압축될 수 있다. 그리고 리차드 마샬에 의하면 이 시기를 3가지로 구분할 수 있는데 그것은 양식적인 구분을 통해서 가능하다고 설명한다.²⁴⁾

1980년부터 1982년까지는 캔버스에 페인팅의 기법으로 작품을 제작하였으며, 종종 해골과 같은 유형의 이미지를 작품화하였으며, 마스크와 같은 얼굴 모습을 그렸는데 그것은 도덕적인 망상에 사로잡혀 있었기 때문이었다. 그리고 이 이미지들은 주로 그가 칩거하던 거리에서 비롯된 것이었으며 자동차와 빌딩, 경찰, 어린이들의 놀이, 그리고 거리의 낙서와 같은 홀림체의 스트로크 등이 그것이다.

1982년부터 1985년까지는 다양한 패널을 엮어서 제작하던 시기로서 분리된 캔버스들이 복합적으로 엮여 있으며, 그것이 또 다른 조형성을 창출하고 있다. 그것은 콤바인 페인팅의 유형을 계승하여 낙서적인 표현이 되는데 일조하고 있

22) 장 프랑스와 리오타르, 유정완 외 옮김, 포스트모던의 조건(La Condition Postmoderne), 민음사, 1994, p 254.

23) 바스키아는 1960년 뉴욕에서 출생하였다. 바스키아는 만화적인 스타일의 그림과 드로잉을 어린 시절부터 행하였다. 다소 방랑적인 기질을 지니고 있었으며, 1976년에는 가출하여 2주 동안 거리를 헤매기도 하였다. 1977년에는 드라마 그룹에서 그림과 관련된 일을 행하였다. 맨하탄의 철도에서 스프레이 페인팅을 행하기 시작했을 무렵이었다. 1977년에는 <City as School> 졸업식에서 교장에게 한 박스나 되는 세이브 크림을 머리에 부어 졸업이 1년 연기되기도 했다. 그러나 바스키아는 다시 학창시절로 되돌아가려 하지 않았으며, 1978년에는 부모의 허락을 받고 독립하게 된다. 그의 부친은 그를 이해하고 적당한 돈을 주었으며, 바스키아의 성공을 빌었다. 이 당시로부터 그의 화가로서의 모험은 시작되었다.

24) Richard Marshall, Jean Michael Basquiat, Repelling Ghost, Whitney Museum of American Art, New York, Distribute by Harry N. Abrams, Inc., New York, 2000.

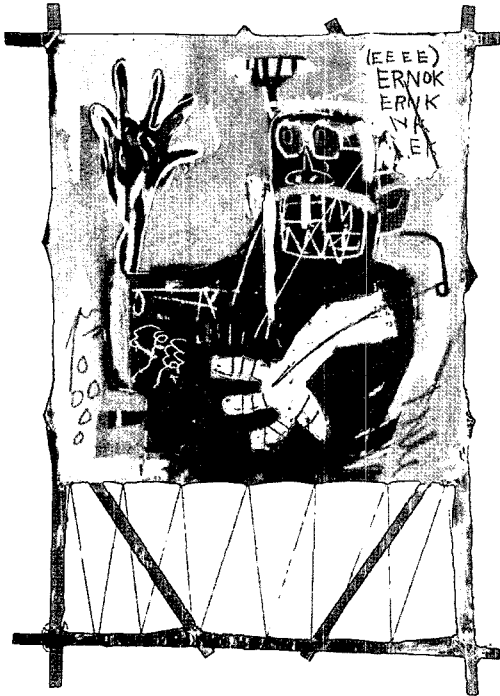


그림3. 바스키야, 무제, 1982.
나무 지지대 위에 아크릴, 오일,
83½ × 60 인치

바스키야의 양식은 당시의 명망 있는 예술가들이 구축해 놓았던 이미지를 총망라한 특성을 보여주고 있다고 설명한다. 주제의 설정에 있어서는 사회 정치적인 양상과, 인종주의, 섹시즘, 그리고 불평등성 등을 주로 다루고 있다. 그래서 그의 작품에 있어서의 특징은 회화성과 형상성, 정치적인 성향이 총체적으로 결부되어 드러난다.

바스키야의 작품들에 등장하고 있는 도시의 천민사회의 모티브들은 루오가 생각했던 것과도 통하는 것이다. 루오는 신성한 것의 표현을 천민이나 보통 사람들의 모습에서 찾으려 했다. 루오의 이러한 태도는 작품을 제작하는데 있어서, 두터운 테두리를 사용하고 단순한 처리에 의해서 생략적인 모티브를 사용하는 것이었다. 또한 앵포르멜 미술운동의 선구자였던 장 뒤비페의 경우도 이와 유사한 생각을 지니고 있었다. 장 뒤비페의 믿음과 바스키야의 방식은 다음과 같은 것이었다.

진실한 예술은 예술적인 엘리트 의식에서 비롯되는 것이 아니라 어린이나 미친 사람들의 그림들에서 영감을 받을 수 있는 것이다. 이러한 생각을 지

다. 이러한 작품들은 바스키야가 극도로 관심을 지니고 있었던 흑인과 히스패닉의 정체성을 표출하기 위한 시도였다. 그리고 흑인으로서의 정체성과 현대의 흑인의 역사에 관하여 표현하는 것이었다.

1986년부터 1988년 그가 사망하기까지의 시기는 형상적인 묘사의 새로운 유형을 보여주는 새로운 회화적인 기법이 창출되었으며, 다양한 상징성과 근원적인 내용들을 사용하고 있다. 이 당시에는 초기에 구축하여 관객의 눈에 익숙해 있는 이미지들을 사용하는 것을 포기하고 새로운 이미지를 구축하기 위해서 모험을 감행했다.

여타의 비평가들에 의하면 바스

년 두 작가는 도시의 생활에서의 어렵고 거친 내용을 담는 것이었으며, 공간을 의도적으로 순진하게 표현하는 것을 거부하였을 뿐만 아니라...²⁵⁾

이러한 측면에서 뒤비페와 바스키아가 처리하는 방식은 서로 닮아 있다. 그들은 자신이 처해있는 극단적인 삶의 방식에 대해서 자신의 시각에 의해 독특한 조형어휘를 산출하는 것을 선호하였다. 뒤비페는 자신의 이러한 생각을 실천하기 위해서 도시 공간의 특징적인 이미지들로 관심을 돌렸으며, 그것은 도시의 벽이나 거리 등의 이미지를 다루는 작품들에서 드러나고 있다.

바스키아의 작품은 뉴욕의 흑인 거주지인 할렘(Harlem)적인 특성이 농후하게 드러나고 있다. 할렘은 수많은 거리의 벽화와 낙서들이 즐비한 곳이다.

화면을 다루는 방식에 있어서는 주로 사이 트웬블리의 표현방식을 연구하여 응용한 것으로 볼 수 있다. 사이 트웬블리의 경우는 콜라지의 형식과 휘갈겨 그리는 방식에서 찾을 수 있다. 바스키아는 트웬블리가 사용했던 낙서적이며 휘두르는 터치와 같은 상당한 특징들을 연구하여 독특하게 연출하여 독특한 회화가 되게 하고 있다.

1980년 말에는 SAMO에서 스프레이로 벽화를 제작하는 것을 포기한 뒤에는 준 고정적인 주소를 갖게 되었으며, 그림을 그릴 수 있는 적은 돈을 마련할 수 있었다. 그리고 자신이 작가로서 나설 수 있는 기반을 갖추게 되었다. 그와 동시에 그는 자신의 양식적인 스타일에 대한 실험을 하게 되었으며, 그의 마크와 주제 및 명제를 비롯한 본격적인 상징적인 어휘를 갖추기 시작하였다. 1980년에서 1981년 사이에는 작품의 명제로서 〈뉴욕〉을 선택하였다. 그것은 특별한 도시의 거리생활을 반영한 것이다. 그 시점에서 지난 3년 동안에는 거리를 방황했던 시간으로서 도시의 빈 건물이나 거리에서 생활하였으며, 자신의 작업실을 갖추지 못하였다. 그리고 이 당시에는 다양한 친구들과 사귀게 되었다.

당시에 그가 그렸던 작품들은 교통사고로서 아파트의 창문 아래에서 바라본 통행하는 차와 밀크 트럭이 접촉사고를 일으킨 것이었다. 작품 《무제》(1980-1981) 연작들에는 이러한 특징들을 잘 살펴 볼 수 있다. 《무제》(1980)의 경우는 접촉사고를 일으킨 차량을 어린이가 그린 것처럼 그려 놓았으며 그 위에 낙서와 칼리그래피가 드문드문 드리워져 있는 작품이었다. 이 작품에서 등장하는 특징들이 일반적으로 당시의 분위기를 반영하는 기법이 되었다. 당시에 사용했던

25) 위의 책, p. 15.

재료는 유채와, 스프레이, 바니시, 그리고 마커, 오일 페인트 스틱 등이다.

또 다른 유형의 작품이 있다면 스카이라인이 보이는 풍경화인데 그리기와 지우기가 동시에 등장되고 있다. 모티브로 등장되는 이미지들은 아파트가 즐비한 동네였으며, 그 위를 지나는 비행기를 아동화처럼 그린 형식이다. 작품 《무제 1981》의 경우는 이러한 특징이 잘 드러나는 그림이기도 하다. 그리고 이 작품에서 등장되는 이미지에는 왕관이 포함되어 있으며, 그것은 바스키야의 전유물처럼되고 있다. 이러한 그림들에서는 알 수 없는 낙서들이 수없이 그려지고 지워지면서 중심적인 모티브가 되게 한다.

이 때는 바스키야의 그림에 등장되는 전형적인 특징이 확보되기 시작하는 시점이기도 하다. 당시에 등장했던 작품들에는 SAMO © 라는 트레이드마크가 새겨져 있는데, 그것은 1977-1977년에 그렸던 SAMO 글씨의 복제 허가권을 지칭하는 것이기도 하다. ©는 바스키야의 소유권의 승인, 허가, 등을 표시하는 것이기도 하다. 그리고 이러한 서명을 행했던 것은 여전히 자신이 SAMO 그림을 그리는 자신의 정체성을 버리지 않았거나 그 당시를 회고하는 특징이 되고 있었다.

그리고 다양한 가능성을 그리기 시작하였는데, 1981년 작품 《포크 Pork》, 《무제, 붉은 사나이》의 경우 점차적으로 사람이 작품 속에 등장하기 시작하였다. 그래서 인간이 도시에서 생활하는 여러 가지의 환경 속에 등장되는데, 그것은 전체적으로 이룩된 작품의 구성에 있어서 큰 변화 요인이 되고 있다. 그리고 자서전적인 서술성이 등장되고 있으며, 작품의 외곽 형태는 스프레이로 채색되어 있는 붉은 적색을 보여주고 있으며, 그것은 경찰에 의해서 조사를 받고 있는 시신을 염두에 두고 그린 것이다.²⁶⁾

1982년에 이르러서는 인물이 전체를 차지하기도 하면서, 작품의 베이스를 이루는 특성에 있어서 큰 변화가 이루어지는데, 전체적으로 수집된 다양한 목재나 버려진 패널 위에 아크릴과 페인트 스틱을 이용하여 다양한 이미지들이 그려지기도 하고 지워지기도 한다는 것이다. 당시의 작품들에는 아쌍블라주와 다다이즘적인 콜라지적인 부착이 기본적인 캔버스를 이루는 단위가 되며, 그 위에 휘갈겨 그린 흔적들이 서로 서로의 단위로 등장되는데, 그것은 로버트 라우센버그의 콤바인 페인팅에 칼리그래피를 적용한 것과 같은 특성으로 드러난다. 그리고 여기에 적용되는 문자는 개념미술에서 사용되었던 문학적성이 노출되어 있으며, 작

26) 위의 책, p. 16.

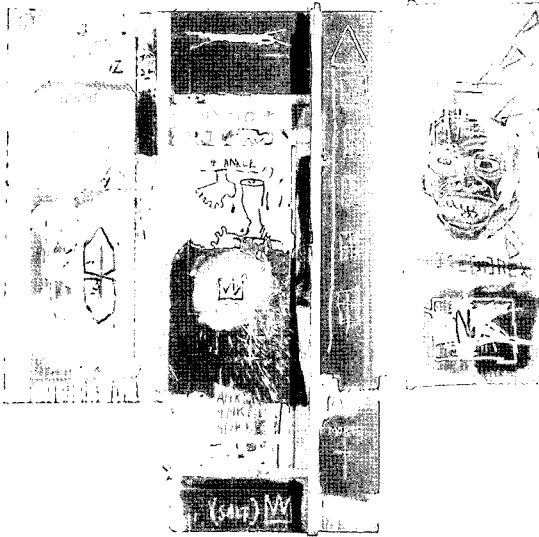


그림4. 바스키아, 젊은 사회의 낙오자와 같은 작가의 자화상
Portrait of the Artist as a Young Derelict, 1982.
나무 위에 아크릴, 유채, 페인트스틱
203.2 × 208.3 cm

바스키아 식으로 변형되어 등장되는 모티브들이 주류를 이루고 있으며, 작품의 구석구석에는 미지의 암호와 같은 캡션들이 즐비하게 찍어져 있다. 또한 그려진 이미지들은 다시 지워지기도 하고 휘갈겨서 그려진 낙서와 같이 채워져 있다.

1983년부터 1985년경의 회화에서 등장되는 특징은 에너지가 풍부해진다는 점이다. 그리고 사용되는 어휘의 레퍼토리가 더욱 다양해진다는 데 있다. 그의 작품에는 더욱 의미가 풍부한 내용들로 가득 채워진 작품들이 제작되며, 그러한 내용들 가운데에는 인종문제, 인권문제, 권력과 부의 창출, 그리고 자연의 산출 과정인 동물과 생산 등의 가치와 통제에 관련된 문제들로 이루어진다. 그리고 그의 관심은 민속적인 유산과 대중문화의 역사로부터 비롯된 그리 알려져 있지 않은 형상들이 그들이다.²⁷⁾

예를 들면, 정복자 란다(Landa)가 등장되는데 그는 마야문명과 아즈텍 문명을 침공하여 말살시킨 장본인이기 때문이다. 그리고 이러한 인물들은 만화적인 표현방식으로 그려진다. 보통으로 사용되는 어휘들은 그 자신이 관심을 지니고 있는 어휘들이 주로 사용되는 것이기도 하지만, 그렇지 않은 경우도 있었다.²⁸⁾

품 《젊은 사회의 낙오자와 같은 작가의 자화상》(1982)의 중요한 특징을 설명할 수 있는 부분이기도 하다.

또한 거장들의 모티브를 차용하여 작품을 제작하기도 했는데, 《레오나르도 다빈치의 위대한 히트》(1982)의 경우는 네 개의 긴 캔버스와 패널이 서로 부착되어 이룩된 회화로서, 아크릴과 오일스틱, 종이 콜라지 등의 기법 위에 낙서형식으로 제작되었다.

이 작품은 다빈치가 해부학을 연구하기 위하여 그린 드로잉이

27) 위의 책, p. 21.

28) 주로 등장되는 어휘는 다음과 같다. 화폐에 관련되는 내용은: 1센트, 달러 수표, 앤드류 잭슨,

이러한 어휘들은 아프리카와 아즈텍, 이집트, 그리스, 로마 등의 문화와 관련이 있거나 마네, 모네, 드가, 로댕, 마티스, 앵그르, 레오나르도 다빈치 등의 이미지를 직접적으로 차용해 온 것이다.²⁹⁾

바스키야의 작품 속에 등장하는 이러한 어휘들은 매우 중요한 키워드가 되고 있다. 실제로 이 작품에 등장하고 있는 상당량의 어휘들은 자신이 자유롭게 체득하였던 여행이나 역사 서적, 예술 서적들을 탐구하여 얻은 것이기도 하다. 그리고 이러한 내용들은 그가 읽은 국제적인 서적을 근거로 하여 살펴볼 수 있으며, 아프리카의 락 예술, 상징의 근원에 관련된 서적 등을 근거로 하고 있다.

이러한 어휘들이 서로 연관이 없어 보이기도 하지만, 바스키야의 관심사 중의 하나였으며 실제로 다양한 서적들에서 추출해내어 그 자신이 이룩해 낼 수 있는 어휘의 보고(寶庫)로서 사용하였다. 작가가 지니고 있는 자신의 어휘는 회화를 구축해낼 수 있는 중요한 지침이 될 수 있으며, 그 모티브들의 연결고리가 형성되어 특유의 회화가 구축될 수 있는 것이다.

1986년부터 1988년 요절로서 생을 마감하게 된 시기에는 아프리카의 지방적인 특성이 드러나는 이미지들과 아프리카의 락(Rock) 아트, 그리고 아프리카 특유의 만화와 관련된 이미지들이 구축되는 시기이기도 하다.

면세: 그리고 가치에 관련되는 경우는: PESONETO, ©, ESTIMATED VALUE, 100%, NOTARY, 등록상표 등이며: 상품이나 상업적인 광고, 자산 증식에 관련되는 내용으로는: 석유, 금, 플라티늄, 양모, 소금, 담배, 알코올, 헤로인 등이며, 식품 보급과 관련이 있는 내용으로는: 돼지, 돼지고기, 갈비, 돼지 기름, 닭고기, 가금, 계란, 암소, 밀크 등이며; 역사적인 혹은 인물로는: 말콤 X, 랑스터 휴, 마르크스 그라비 등이며; 혹은 운동선수들과 음악가들로는: 행크 아론, 제시 오웬스, 디지 글래피, 찰리 파카 등이며; 압제와 대량학살에 관련된 인물로는: 선교사들, 밀렵꾼들, CORTEZ, BISHOP LANDAU, VASCO DA GAMA, BUFFALO BILL CODY, DER FUHRER, PAPA DOC, BABY DOC, IDIAMIN 등이다.

또한 인종주의와 관련된 용어로는: 노예들, 인종주의, 어두운 대륙, 니그로, 미시시피, 할렘, GHETTO, 할리우드 아프리카인, 어모스와 앤디 등이다. 또한, 바스키야는 어린 시절에 관련된 어휘들과 소년소녀의 문화들, 예를 들면, 만화와 코믹한 책들에 관심을 지니고 있었는데 그것은 액션코믹, 미침, 놀라운 코미디, 디즈니, 워너 브라더스 A. A. P 등이다.

만화와 코믹한 등장인물로는: PORKEY PIG, ELMERFUDD, SUPERMAN, JIMMY OLSEN, BATMAN and ROBIN, DICK TRACY and PRUNEFACE, POPEYE and OLIVE OIL, ROCKY and BULLWINKLE, GUMBY and POKEY 등이다. 코믹한 책과 조크에 관련된 내용으로는: ONION GUM, SKIN HEAD WIG, BLACK FACE SOAP, X-RAY GLASSES 등이며, 정크적인 음식물에 관련된 어휘들로는 PEZ, JIFFYPOP, CORNPUFFS, BLACE CHERRY SODA 등이다. 위의 책, p. 23.

29) 위의 책, p. 23.

작품 《무제》(1986)의 경우 대단히 많은 글자들이 카툰 형식의 이미지 그림들과 함께 채워져 있는 작품이다. 여기에 등장하는 이미지들은 마치 백과 사전과 같은 다양한 어휘와 평형을 이루는 레퍼토리가 되고 있다. 이 당시에는 종이에 채색으로 이루어진 내용들이 주류를 이루고 있다. 작품 《페가수스 pegasus》(1987)의 경우에는 캔버스 위에 수없이 많은 문자들로 가득한데, 1986년 당시의 작품이 여백을 이루는 방식을 취한데 반하여 울오버적인 특성이 강조되어 있다. 또한 이미지와 글자가 한데 어우러져서 화면은 하나의 거대한 노트처럼 되어 있다.

1988년 8월 12일에는 약물 중독으로 인해 27세를 일기로 요절하게 된 당시에는 죽음을 예고하는 듯한 작품 《죽음의 말타기》(1988)가 제작되었다. 작품의 주제를 이루는 인간의 두상은 해골로 이루어져 있다. 불완전한 사람의 형상이 역시 불완전한 형상의 인간을 등에 태우고 있는 듯한 포즈를 하고 있는데 미완성된 작품으로 보인다.

바스키아의 작품의 양식적 특징은 불협화음과 같은 이질성이 하나의 화면에서 구축되기도 하고 지워지기도 하면서 서로의 조화와 충돌을 연발한다는 데 있다.³⁰⁾ 특히 콤파인 형식으로 나아오면서 그의 작품은 놀라울 정도로 개성적인 양상으로 변모하게 된다. 또한 일반적으로 원색과 무채색을 교잡시키기도 하고, 낙서가 하나의 흔적으로 작용하는 작품이 되게 하기도 하였다.

이러한 과정에서 추상성과 구상성이 대립된다. 그리고 이것을 연결시켜주는 고리가 있다면 홀리기와 마구잡이 식의 채색방식과 낙서, 긁기, 문자쓰기 등이다. 실제로 바스키아의 회화는 근대주의자들이 이룩하였던 회화의 양식적인 특징들을 골고루 차용하여 자신의 조형어휘로 둔갑시키는 묘한 연금술을 이룩하였다. 또한 다루는 주제에 있어서 포스트모더니스트들이 채택하여 다루려 하였던 인종 문제, 사회문제, 등을 사유하려 하였으며, 그러한 특성은 자신의 정체성을 찾으려고 제작한 자화상에서도 확인할 수 있다.

또한 이러한 복잡하고 거침없는 방식은 재즈 형식의 음악에서 사용되는, 박자와도 비교할 수 있다.³¹⁾ 하나의 이미지와 다른 이미지는 그 크기나 면적에 있어서 리드미컬하게 구축되어 있다. 그리고 이러한 이미지들은 적절히 커졌다가 다시 잔잔하게 줄어들기도 하는데 특히 중기에 해당되는 콤파인 캔버스를 사용하는

30) 위의 책, p. 50.

31) 위의 책, p. 51.

경우에 잘 드러나는 특징이다. 색채에 있어서도 그 농담이나, 배색에 있어서도 재즈 음악이 이루고 있는 리듬과 호흡을 유사하게 갖추고 있다. 바스키야의 양식에서 드러나는 이러한 이미지는 대단히 하층적인 할렘문화의 특성을 고급예술의 반열에 던진 것이기도 하다. 할렘의 거리에서 등장되는 시국에 관련된 낙서와 이미지들, 그리고 어린이들이 천진난만하게 그린 동화적인 카툰이나 당시에 유행 하였던 만화나 유머 코믹한 소재들의 특성에서 이러한 소박 지향적인 태도를 엿볼 수 있다.

(2) 키스 해링

키스 해링의 작품은 바스키야의 경우와 유사한 출발점을 보이고 있다. 뉴욕의 지하철에서 낙서한 다양한 스타일에 근거를 두고 있으며, 낙서화가들이 행했던 경로를 따르고 있다. 해링은 자신의 작품들의 표현효과를 증대시키기 위한 다양한 방법을 찾기 위해서 이미지를 간결하게 그리면서도 바른 필치를 활용하여 거대한 벽면을 수 시간 내에 그려내는 속사적인 성격을 지니고 있다. 그것은 여타의 화가들과는 매우 다른 점으로서 그의 작품이 추구하는 방향이 간명한 의미전달과 솔직 담백한 커뮤니케이션을 바탕으로 하고 있기 때문이기도 하다. 이렇듯 그의 작품은 여러 방식으로 그려지되 몇 가지의 한정된 이미지와 그리기의 유형이 정해진다. 그것은 예를 들면, 어린이, 우주선, TV, 우주선, 미키 마우스 등인데 이러한 이미지들은 매우 대중적인 인상을 풍기고 있다.³²⁾

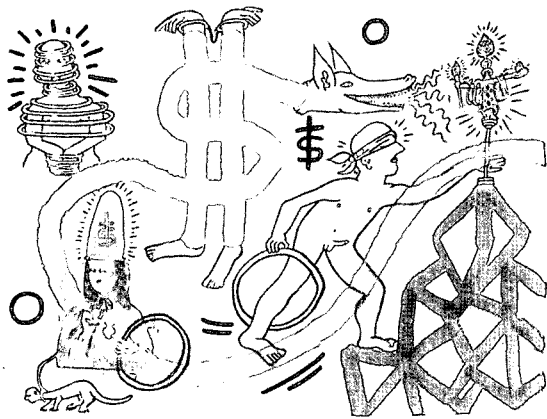


그림5. 해링, 무제, 1988.
종이 위에 파슈. 잉크, 콜라지
77.5 × 101.6 cm

해링은 1970년대 후반 지하철 낙서를 바탕으로 하는 퍼포먼스를 한 뒤부터 낙서화가라는 예명이 붙여졌으며 지하철 역분필 드로잉에서부터 점차적인 호응을 얻은 뒤에 지하철역 현장작업에 충실하게 되었다.

해링의 양식은 바스키야의 그것과 비교될 수 있으며, 자본주의 사회의 부조리, 계층 간의 갈등 도시환경의 적막한 실상을

32) Celant, Germano, Keith Haring, Genua, New York, 1994. pp. 21~23.

담고 있으며, 자신의 상상력을 바탕으로 하여 이러한 특수한 모티브를 만화적 표현으로 승화한 것이라 할 수 있다.

숨막히는 도시 속의 구석에 특유의 제스처가 실린 이러한 작품들에는 유머와 해학, 풍자가 가득하다. 해링의 회화는 대중과 소통하는 수단으로 사용되었는데 일반적인 전시 공간을 넘어서 대중들이 함께 호흡하는 지하철역을 무대로 전개되었다. 이러한 내용은 제니 홀처가 사용하는 거대한 전광판 프로젝트나 포스터 작품들과 비교될 수 있는 것이기도 하다.³³⁾ 그의 작품의 소재로 사용되는 모티브는 매스 미디어를 바탕으로 하고 있다. 주로 대중매체가 되는 텔레비전의 이미지는 현대사회의 기계문명과 테크놀로지를 포함하고 있을 뿐만 아니라 현대의 물질문명의 단면을 제시하고 있기 때문이다.

이러한 인식은 그의 후기작품에 등장하는 텔레비전에 괴물형식으로 주로 등장하고 있다. 그는 특히 악마의 뿔이 달린 정자와 같은 성적 이미지를 컴퓨터나 텔레비전과 교묘하게 합성하여 테크놀로지가 인간세계에 미칠 해악과 그로 인한 공포를 표현하고 있다. 그 외에도 작품 《무제》(1988)처럼 이미지를 차용하여 낙서형식으로 그리는 유형이나, 기어가는 아기, 짙는 개, 스크린, 미확인 비행접시, 날개 달린 천사, 인간의 점박이 형상, 동성애적인 성행위의 모습, 발이 여러 개 달린 괴물 등 이루 말할 수 없을 만큼 다양한 모티브를 선사하고 있다.

그의 작품은 단순히 평면만으로 전개되는 것은 아니다. 다비드 상이나 인어 원시적인 북 항아리 등의 3차원적인 오브제 위에 칼리그래피로 표현하는 방식을 전개하기도 하였다. 이러한 오브제 위에 그려지는 이미지들은 주로 반복적인 형상들이 거의 같은 굵기의 터치를 사용하여 묘사하고 있다. 이러한 작품들에서는 2차원적인 낙서보다는 특징적인 문양처럼 보이기도 한다.

그의 작품은 이따금씩 원시성을 동반하고 있다. 그래서 주술적인 이미지와 함께 2~3가지의 색상으로 표현되어 패턴화되어 자연스러운 분위기를 연출하기 때문이다. 그것은 아프리카를 비롯한 원시적인 이미지와 매우 밀접한 연관성을 지니며, 배경을 이루는 색상과 험란한 조화를 이룩한다.

그의 화풍은 가장 대중적인 기치 하에 제작되어 토속성을 보여주며 현대의 물질문명을 풍자적으로 고발하며, 자신이 지니고 있는 사상을 교묘하게 엮어내고 있다. 그의 작품은 선과 악이 공존하는 현대의 물질문명을 바탕으로 하는 것으로

33) Rubell, Jason, Keith Harring: The Last Interviews, Art Magazine, Vol. 65, Sep 1990, p. 55.

서 비관주의와 낙관주의 그리고 냉소주의적인 사상이 전체적인 화면을 가득 메우고 있다.

그의 작품들은 1990년까지 약 10년 동안 낙서적인 표현의 이미지를 바탕으로 한 독특한 회화가 되어 사회성과 해학을 동시에 보유하며, 예술의 자율성을 바탕으로 하여 자기 자신이 은밀히 생각해왔던 사상을 표출하는 수단으로 사용되었다.

3. 의미교란 형식으로

1980년대의 포스트모던회화의 양식적인 특성을 주도했던 작가들을 꼽으라고 한다면 미국의 줄리안 슈나벨, 데이비드 샬르, 로버트 롱고, 에릭 피슬 등의 4인방과, 독일의 신표현주의 작가인 안젤름 키이퍼, 지그마르 폴케, 프랑스의 크리스티앙 볼탕스키, 이탈리아의 트랜스 아방가르드의 선구자들인 프란체스코 클레멘테와, 밌모 팔라디노 등과 페미니스트 작가들인 신디 셔먼, 주디 시카고... 등을 들 수 있다. 그들은 이전의 방식들에 있어서의 교란을 주축으로 하여 포스트모던 양식의 특징을 구축하였다.

그들이 이룩하였던 특성은 일반적으로 난해하거나, 외설적이거나, 형이하학적이거나, 이질적이거나, 소란스럽거나, 애매하거나, 복잡하거나, 신경질적이거나, 키치적이거나, 몽환적이거나, 공격적이거나, 무미건조하거나, 색다르거나, 낯설거나, 노골적인 성향을 유지하는 등의 매우 다른 모더니즘과의 차이점을 드러내고 있다. 그들은 그래서 이전의 모더니스트들과의 단절을 외치기도 한다.

이러한 포스트모더니스트들은 하나의 고정된 의미보다는 비고정적으로 표류하는 이미지를 선호하고, 의미에 있어서도 차연성을 구가하려 한다. 궁극적으로 그들이 이룩하려는 가치관은 현대문명의 냉소적이며, 그릇된 인간관과 인종의 문제, 성의 문제, 민족 문제 등의 시대의 요구에 부응하는 발언하고자 하는 내용을 담고 싶어하며, 자신의 정체성과 인간에 있어서의 삶의 본질을 좌우하는 권력의 구조를 염두에 두고 발언하는 등 인권의 문제들을 고찰하려 한다. 드물게는 환경의 문제나, 지방적인 성향의 이데올로기의 문제 등을 거론하기도 한다.

그들 가운데에서 두드러지게 회화상의 양식적인 변화를 주도했던 작가들이 있다면 구상적인 이미지와 추상적인 이미지를 혼용한다거나 하나의 화면에 다른 이미지를 오버랩 하는 특징을 통해서, 고급예술로서의 성향을 포기하고 완성과 미완성의 사이에 있게 하며, 의미가 동떨어진 이질적인 내용이 구축되는 특성을

보여주는 작가들이 있다. 지그마르 폴케와 데이비드 살르, 안젤름 키이퍼, 밌모 팔라디노, 프란체스코 클레멘테, 줄리앙 슈나벨, 로버트 롱고 등이 그들이다.

화면의 구성방식에 있어서 과거의 방식에 있어서는 사용하기 힘들었던 부분이 기도한 특성을 보여주는 것으로서 대단히 미묘한 뉘앙스를 제공하는 것이기도 하다. 그들은 이러한 전략을 통해서 모더니스트들과의 차별성을 구가하고 자신의 조형의식을 두드러지게 하고자 하는 의중을 지니고 있다. 그래서 모더니스트들이 구축하였던 이념과 전략을 해체하여 새로운 질서를 구축하려 하였다.

그것은 회화사에 있어서의 일대의 변혁을 예고하는 것이기도 하다. 실제로 의미를 전달하는 체계에 있어서 대단한 교란이 이루어지게 되어 결국은 해석불가능이라는 결론을 바라는 것이기도 하다. 그것은 차연(差延)화되어 무한대로 표류하는 회화를 구축하려는 것이기도 하다.³⁴⁾ 포스트모더니스트들이 다루고자하는 전략은 한마디로 대단히 도전적인 것이며 난해한 것이다. 그것은 잡을 수 있을 듯하면서도 잡히지 않는 소리나 공기와 같은 것이다. 즉 시각예술로서의 한계를 연장하여 새로운 시대적인 양식을 개척하려는 도전과도 같은 것이다.

A라는 특정한 작품을 제작하기 위해서 B라는 특정한 이미지를 사용하고, C라는 매체를 통해서 표현하였을 경우에 B와 C는 A에 종속된다. 그리고 A안에서는 B, C의 특수한 역할이 존재한다. 그런데 B와 C는 항상 자신이 이전에 존재하였던 존재태(存在態)를 지니고 있다. 그래서 A는 이 존재태를 수용하고 있기 때문에 존재태의 기능과 상징성의 기원을 벗어나 있기가 매우 힘들다. 그래서 필연적으로 A는 B, C의 과거적인 기원에 내포되어 있는 함의를 포함하고 있다는 것을 의미한다.

이러한 포괄체가 되는 것이 A의 운명이다. 이 운명은 어떻게 해서든지 작품의 구석구석에 도사리고 있는 B, C의 과거적인 파생언어를 포용하는 것으로 이해될 수 있다. 돌연변이는 이런 면에서 상반성을 드러내는 특성이 될 것이다. 그래서 논자들은 모든 유형이 절충적이라는 논리를 펼 수 있다. 그리고 이러한 논리를 통해서 새롭다는 작품 A'에 대해서 제동을 걸 수 있다고 주장한다. 그러나 새롭다는 것에서의 수위를 조절하려는 것이 오늘날의 방식이다. 새롭다고 하는 것은 어떤 과거적인 함의의 수위가 어느 정도 담겨져 있는가를 판별하는 기준 점에서 그 근거를 찾아야하는 문제로 압축될 수 있다.

34) M. Gottdiener, *Postmodern Semiotics, Material Culture and the Forms of Postmodern Life*. Blackwell. 1995. 22~23.

캔버스의 화면을 구축하는 異시대적 분위기와 이질적인 내용을 병치시키는 것은 포스트모던 회화에 있어서의 중요한 특징 가운데 하나이다.³⁵⁾ 화면에 등장되는 이러한 이미지들은 정상적인 회화의 양식으로는 두드러지게 특이한 유형으로 분류 될 수밖에 없는 것이다.

고급예술에 있어서는 대단히 찾아보기 힘든 표현의 방식일 뿐만 아니라 이미지의 산출과정도 복잡하게 특징적이다. 하나의 화면에서 하나의 의미가 아닌 즉, 하나의 타블로에서 연출된 다양한 복선이 작품의 특성으로 전면을 구축하는 특징이 되어 다양한 내용을 관객들에게 전달하려하기 때문에 그 의미 작용은 해체되어 있다.

특히 낙서적으로 사용되는 필치의 복잡하고 미묘한 상관과 암시, 시대를 초월한 이미지들이 중요한 테마로 등장하고 구상적인 요소와 추상적인 조형요소가 뒤엉켜서 등장된다. 그것은 한마디로 무질서요 혼란이다.

(1) 데이비드 살르

데이비드 살르(David Salle)³⁶⁾는 출처를 알기 힘든 다양한 이미지들을 복잡하게 엮어서 화면을 구축하는 독특한 양식을 개척한 화가이다. 그것은 시대를 이탈한 이질성이 내재되어 있으며, 추상성과 구상성이 동시에 사용되는 특징을 드러내기도 한다. 그것은 해체를 이루는 기본적인 전략과 같은 것으로서 데리다의 용어를 빌자면 차용에 의한 이미지의 변주를 통해서 차연화된 의미를 양산해내는 것이다.

이러한 이미지들은 베이스에 그리는 일차적인 이미지는 선명하게 그리고, 2차적인 이미지는 투명성이 보장되도록 여리게 그리거나 윤곽선만을 사용하여 그린다. 그리고 이러한 베이스 이미지들은 주로 싸구려적인 소재들이나 포르노그래피적 선정성을 동반하기도 한다. 그리고 베이스의 이미지들이 흑백으로 구축되

35) 위의 책, pp. 25~27.

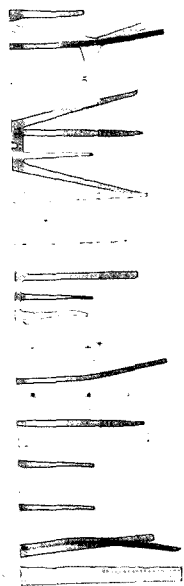
36) 데이비드 살르는 1952년 미국의 오클라호마에서 출생하였다. 1970년에는 최초로 비디오테이프와, 퍼포먼스, 설치형식의 작품을 제작하였으며, 1971년과 1972년 사이에는 유럽 여행을 다녀오기도 하였다. 당시에 그는 두 폭을 연결하는 작품을 시도하게 된다. 1973년에는 발렌시아의 캘리포니아 미술학교를 졸업하였으며, 1975년에는 동 대학원에서 석사학위를 받게 된다. 그 해에 뉴욕으로 이주하여 본격적으로 화가로서 활동하기 시작하였으며, 1976년에는 로버트 롱고의 초청으로 뉴욕주립대학에서 강단에 서기도 하였으며, 첫 번째 개인전을 가졌으며, 줄리안 슈나벨을 만나서 함께 작업하기도 하였다. 그 뒤에는 독일의 카셀 도큐멘타, 파리비엔날레 등에 참여하면서 세계적인 명성을 쌓기 시작하였다.

는 경우는 2차적 이미지는 원색으로 구축되거나 선명한 명료성을 갖추어 대비효과를 통해서 이미지를 교란시킨다.

그것은 마르셀 뒤샹이 추구하였던 다다적인 표현법과도 통하는 것이며, 이코노



그림6. 살르, 참호 속의 병사, 1985.
캔버스 위에 유채, 아크릴, 걸상 다리들



클라즘적인 해체의 사례로 분류될 수 있는 부분이기도 하다. 그러나 그가 그리고 있는 이미지들은 밀도 면에서 슈나벨이나 키이퍼의 양식과는 다소 다른 가벼운 일면이 있다. 그래서, 고급 예술로 부각되는데 한계를 노출하게 된다.

그러나 이러한 표현방식은 팝아트의 가벼움을 도입한 것이기도 하다. 둔탁한 마티에르를 제거하고, 넓고 날렵한 이미지들의 변주를 통해서 복잡하고 생경한 이미지들이 들쭉날쭉한 상황이 되게 하는 특별한 방식

인 것이다.

살르의 회화에서 두드러진 특징은 우선 화면을 구축하는 방식에 있어서 특이한 이원적인 태도를 취하는 것에 있다. 구상적인 표현과 비구상적인 표현의 이원화가 그것이다. 기실 이원화된 구상과 추상의 이미지들은 대단히 암시적이긴 하나 서로 연관관계를 구축하는 경우도 있고, 배척하거나 상관관계가 별로 눈에 들어오지 않는 경우도 있다. 이러한 복선적인 태도에서 살르가 지니고 있는 독특한 정서가 배어날 수 있도록 하였다.

살르는 이러한 화면을 이원화시킨 뒤에 다시 다양한 이미지들을 화면의 구석구석에 배치시킨다. 이렇게 나열된 이미지들은 작품 《참호 속의 병사》(1985)처럼 보통으로는 낙서로 그려지거나 작은 캔버스에 그려진 뒤에 화면을 파낸 뒤에 삽입시킨다. 그렇기 때문에 전혀 예상할 수 없는 우연적인 이미지들이 갑작스럽게 등장한다. 이러한 과정을 통해서 살르는 자신이 지니고 있었던 추억이나 기억의 언저리에 도사리고 있는 내용들을 돌연변이적으로 연출하게 된다.

이러한 과정에서 그가 내면 속에 숨기고 있었던 의중을 표현할 수 있게 된다.

그러나, 관객들은 어리둥절하기 마련이다. 왜냐하면 살르의 회화에서 등장하는 이미지들이 갑작스러운 돌연변이적으로 등장하기 때문에 의미가 쉽사리 드러날 수 없을 뿐만 아니라 오히려 난해하게 된다.

그는 일반적으로 대중적인 문화에 근거를 두고 있는 소재들을 선택적으로 차용하여 사용한다. 대중적인 매체로서 사용되는 텔레비전에서 사용되는 광고의 이미지나 잡지 포르노그래피 등에서 흔하게 발견되는 장면들을 냉소적인 시각으로 묘사하기를 즐겨한다. 그렇게 하여 대중문화에서 발견되는 정서와 시대적인 정서를 교차하게 만들어서 이 시대가 요구하는 메시지가 무엇인지를 생각나게 한다.

그는 대단히 천박하고 싸구려와 같은 이미지에서부터 고전의 고급 소재들을 자유자재로 넘나들면서 상반되는 기표를 설정해 나아간다. 표현의 방식에 있어서도 섬세한 묘사와 낙서가 교차하게 만들고 있다. 그래서 하나의 방식에 국한되지 않는 다양한 기법이 동시에 하나의 그림에 등장하도록 한다. 그래서 이질적인 요소들이 하나의 타블로 안에서 서로 밀치고 당기는 역동성이 생겨나게 한다. 그래서 시각적으로 단순함을 최대한 피하려 한다.

전체적인 짜임새에 있어서도 작가가 드러내고자 하는 것은 이질적인 요소들이 하나의 방식으로 동화되기를 바라지 않는다. 그것이 살르의 개성적인 표현방식이 되고 있다.

결국 그의 작업이 지향하는 방향은 세계를 냉소적으로 바라보고 현대문명의 비정하고 메마른 특성을 알레고리와 패스티쉬의 시각으로 조명하는 것에 있다. 그렇기 때문에 살르의 작품은 숨겨진 의미의 파편의 나열을 극도로 섬세하게 조정하는 연출 방식으로 나아간다. 가령, 포르노그래피를 다루는 방식은 여성의 가치관을 색다르게 조명하는 페미니스트적인 시각이 담겨 있을 뿐만 아니라 성을 상품화하는 이 시대의 뒤뜰어진 가치관을 보여주려 하는 것이다.

그의 작품에 등장하는 여인들은 대부분 병적인 안색을 하고 있다. 검게 묘사한 누드의 척박한 모습을 자세히 들여다보면, 눈 밑이 시커멓게 변하여 건강하지 못한 여인들의 모습이 묘사되고 있다. 그들의 쓴웃음에는 시대의 탄식이 드러나 있다.

이런 면에서도 살르가 다루려는 이미지들의 특징은 단순하지 않다. 그들은 상반적인 기의의 나열처럼 복합적이다. 예를 들면 그가 다루는 누드는 실제의 누드가 아닌 허상적인 이미지이다. 그러면서도 누드는 육신이 병적으로 도착상태에 빠져 있는 허우적거림을 드러내고 있다. 그리고 그의 누드에서 드러나는 뉘앙스

는 자포자기적인 부정적인 요소가 가득하다.

실제의 누드에서 이러한 허상을 유추하기는 쉽지 않을 것이다. 그는 2차적 이미지를 적절히 왜곡하여 새로운 생각을 불러일으키도록 하고 있다. 그의 작품에서 누드의 허상적인 특성이 암시하는 바는 엘라노르 하트니(Eleanor Heartney)

의 설명에 의하면 그것은 肉을 의미하는 것으로서 상반적인 속성인 靈을 생각하게 하고 단순히 포르노그래피로 읽혀지지 않으며, 추상성을 동반하고 있다고 설명하고 있다.³⁷⁾ 그렇기 때문에 살르는 고급예술에서 포르노그래피를 사용하려 하였다고 분석하고 있다.

어떤 면에서는 살르의 그림에 등장하는 누드는 이 시대의 여성일 수도 있고, 혹은 제3세계의 여성을 상징할 수도 있고, 이 시대의 사회를 은유할 수도 있다. 나아가서는 병적으로 흔들리는 우리의 양심이 될 수도 있고, 우리의 가치관의 부재를 포괄적으로 은유할 수도 있다.

이준의 설명에 의하면 그의 누드는 솔직하고 야해 보이지만 빠른 스케치나 회색조의 화면 또는 로젠키스트나 카츠 같은 미국 팝아트 시대의 대가들의 비인격화된 거대한 화면들을 연상시키는 유연하고 선명한 윤곽의 거대한 인물 등 일반적으로 고전적인 추상의 형식을 보여준다고 설명하고 있다.³⁸⁾

살르의 누드는 이따금씩 머리부분이 묘사되지 않거나 생략되기도 하며, 공격을 당하기도 하며, 마치 고깃덩어리와 같은 육(肉)적인 속성이 앞서서 묘사되고 있다. 작품 《삼보 이태리에서 샤워를 하다》(1985)의 경우 두 개의 작품이 연결형식으로 이루어진 작품인데 좌측은 오래된 범선이 항해를 하고 있는 모습이 그려져 있고, 우측에는 포르노그래피의 한 장면이 그려져 있다. 포르노그래피의 장면은 여성이 누운 상태에서 자신의 다리를 부둥켜안고 있는 모습이 그려져 있다. 그것은 허락의 자세 혹은 더욱 적극적인 경우이기도 하다.

그리고 좌측의 경우는 유채색으로 이루어져 있지만 우측의 경우는 흑백으로 처리되어 있다. 두 그림 사이의 이질적인 특성을 완화시키기 위해서 연속적인 무늬가 위아래의 두 군데에서 펼쳐지고 있다. 우측의 그림에서는 남성의 상반신이 여성의 그림 위에 낙서 형식으로 그려져 있으며, 특징적인 우위에 마치 혀와 같은

37) Eleanor Heartney, David Salle: Impersonal Effects, Art in America, Jun. 1988, p. 123.

38) 이준, 미국포스트모던 작가 4인전, 호암갤러리, 1993, p. 103.

이미지가 등장하고 있다. 남성의 모습은 익명성을 띄고 있으나 대단히 탐욕적으로 몰두해 있는 것을 알 수 있다. 그의 입은 다물어져 있고, 좌측에는 곤봉과 같은 물건을 들고 있다.

이러한 상황은 매우 설명이 곤란할 수밖에 없다. 작가는 삼중의 복선을 깔고 있다. 우선 일차적인 복선으로는 좌우의 그림의 상관관계를 설명하기 힘들다는 것이다. 그런데 굳이 설명하자면 격렬한 항해와 섹스를 연관시키고 있다고 풀이될 수 있으며, 화면의 좌측에 뿌려진 낙서적인 스프레이는 남성의 사정행위를 암시한다. 우측의 혀와 같은 모습은 여성을 취하려는 태도의 은근한 암시성을 내포하고 있다. 두 그림이 서로 다른 특성, 즉 다색과 모노크롬의 특징은 서로의 이질성을 강화하여 오히려 어울리는 하모니를 구축하기 위함이다. 칼리그래피는 고급예술에 대한 패스티쉬적인 도전으로 간주할 수 있다. 다루는 이미지의 처리에 있어서도 함부로 그린 듯한 특성을 통해서 표현성이 강화되고, 흔적화 되어 있는 붓질의 처리방식은 독일 표현주의 작가들이 이룩하였던 무기교의 기교를 연장하고 있다.

(2) 안젤름 키이퍼

제2차 세계대전이 종료된 1945년 생으로 자신의 출생연도와 밀접한 연관성을 지니고 있다. 역사와 조국의 과오에 대한 비판적인 시각으로 자신의 양식을 전개시킨 키이퍼의 작품들은 대다수 다양한 물질과 이미지의 교묘한 설정으로 그의 미가 차연화되어 관객들의 시각을 교란시키며 어리둥절하게 하는 특징을 지니고 있다. 이러한 작품들을 중심으로 한 그의 양식은 독일 신표현주의 양식의 주축이 되어 매우 힘차게 세계미술의 새로운 양식으로 소개되어오고 있다.

키이퍼는 자신의 작품들의 다수에서 거의 걸러지지 않은 표현방식을 구축하여 사용해 오고 있다. 우선 화면 전체에서 다듬어지지 않은 스크레칭이나 긁기 등의 요소로서 캔버스 위에 휘갈겨 그리는 낙서적 이미지들로 가득하다. 그것은 일종의 변형된 붓 터치와도 같다.

작품 《페인트칠하기》(1974)의 경우 벌레 위에 유채와 셀락으로 제작된 유형의 회화로서 전체적으로 강렬한 터치가 강조된 작품이다. 《Mastersinger》(1981~1982), 《비스툴라로 말타고 가기》(1986)의 경우에는 작품전체에 가득한 황량한 터치가 전체적으로 칼리그래피적인 요소처럼 되어 있다. 소재로 사용된 3가지의 이미지들을 제외하고는 거의 황량한 붓질이 화면 전체를 구축하고 있다.



그림7. 키이퍼, Mastersinger, 1981~1982.
캔버스 위에 유채, 에멀존, 사진 및, 모래
280 × 380 cm

작품 《예루살렘》(1986)의 경우에는 이와 같은 내용이 확인되기에 충분하다. 캔버스 전체는 납으로 덮여 있고 아크릴, 에멀존(유제), 셀락과 금박을 이용한 채색방법이 사용되고 있으며 화면 위에는 한 쌍의 스키가 부착되어 있다. 그림에는 그려진 것이라고 볼 수 있는 요소는 티끌만큼도 없지만, 다양한 뿌리거나 흘리기와 스크래칭, 긁어내기, 부식시키기 등의 기법이 혼재하며, 이러한 독특한 채색 방법은 화면 위에 시간의 경과를 인식시켜 주며, 오래된 흔적이 되게 하는 깊이감을 더한다. 또한 부분적으로 밝은 색조가 드러나게 하여 공간감을 연출하며, 여기서 약간의 일루전이 형성될 수 있는 여지를 암시적으로 드러낸다. 화면에 부착된 스키는 스피드감을 부과하며, 색채나 형태 이미지에서 범상한 스키가 아닌 군용 스키라는 것을 각인 시켜주고 있다. 이러한 내용은 전 단락에서 다룬 것처럼 포스트모던 기호학의 다의적 코드로 작용하기에 충분한 것이다.³⁹⁾

화면에 드러난 두터운 마티에르를 형성하고 있는 물감 층은 전쟁의 황폐로 인해 생겨난 자취, 불타고 남은 흔적, 때묻은 도시의 황량함... 등으로 보이도록 호소하고 있다. 결국 그의 이 시기의 작품들은 의미의 산출 및 결합작용에 대한 많은 실험을 거쳐 교묘하게 위장하고 있는 다의적인 의미작용을 전제로 한 낙서화의 유형이다.

(3) 지그마르 폴케

39) M. Gottdiener, 앞의 책, p. 21.

독일의 신표현주의 작가들 가운데에서 닥트 이미지를 활용하거나 이미지를 오버랩하여 독특한 회화의 양식을 구축해 나아온 작가들이 있다. 그들이 다루고 있는 이러한 이미지들은 매우 독특하여 팝아트에서 두드러진 양상을 보여주었던 키치적인 표현과는 또 다른 차이를 드러내고 있다.

보통으로 이러한 닥트 이미지는 로이 리히텐슈타인을 비롯한 몇몇의 작가들이 사용하여 자신의 작업을 매우 색다르게 표현할 수 있었다. 팝아트의 작가들은 명암을 표현하기 위한 의도적인 선택이었다.

그러나 이러한 음영을 표현하는 만화적인 기법과는 매우 다르게 의도적으로 어떤 공간의 분할이나 단조로움을 피하고 조형의 새로운 가능성을 개척하기 위하여 추상적인 특성이 매우 강한 닥트와 이미지 오버랩을 통해서 그들이 표현하려는 의도는 매우 색다르며, 혼선을 가중시켜서 구상적인 회화라기보다는 낙서화로서의 새로운 가능성을 열고 있다.

모더니즘 추상에서는 단순성을 지향하여 나아갔으며, 의미를 주관하는 조형요소들이 지극히 엄격하고 경직되어 있어서 관객의 의식을 멈추게 하는 독특한 경향을 창출하였으나 지나치게 단순한 기법 일변도에 매달려 표현에 있어서의 자유를 구가하기가 매우 힘들었다.

그러나 포스트모더니즘 회화에 있어서의 추상은 대단히 은유적이고 다의적인 특성을 지니고 있었으며, 회화 공간의 표현에 있어서 난해한 구조를 구축하려 하며, 이에 따른 해석에 있어서도 매우 까다로운 상황이었다. 여기서 다의성을 주관하는 핵심은 애매 모호한 화면을 구축하는 것이었다.

닥트 이미지를 활용하는 것은 이러한 단조로움을 피할 수 있을 뿐만 아니라 음영의 표현에 국한되었던 한계에서 벗어나 독립적인 기법으로서의 위치를 분명히 하는 것이었다. 이러한 추상성과 이따금씩 보여주는 구상성이 혼용되어 더욱 더 애매한 회화가 되게 한다.

폴케(Sigmar Polke)⁴⁰⁾의 회화는 포스트모더니즘의 주된 관심사를 예견한 것으로 유명하다. 그에게 있어서 마르셀 뒤샹의 수수께끼 같은 그림과 프란시스 피카비아의 "투명성"뿐만 아니라 1960년대 이후의 회화는 그 안에서 비상관적인 이미지들이 2중화되어 있는 것으로서 독일의 낭만주의적인 경향으로서의 지난 200년 동안 주도되었던 이념으로서 통일성으로부터의 자유 또는 예술은 개성⁴¹⁾

40) 1941년 2월에 독일의 동부에서 태어난 화가로서 1953년에는 베를린 지하도로 서부로 건너갔으며, 1961년경에는 요셉 보이스와 함께 뒤셀도르프 아카데미에서 공부하기도 했다.

41) personality에는 뚜렷한 인물이라는 의미도 있다.

으로부터 비롯되어야 한다는 생각으로부터 벗어나려는 것에서 출발한다.⁴²⁾ 이러한 점이 폴케의 예술을 포스트모더니즘의 선두주자로 내세우고 있는 요인이 되고 있다.⁴³⁾

폴케는 볼펜으로 그림을 그리기도 하였다. 매체 자체는 대량생산된 것을 통해서 이루어진 것을 사용했으며, 그림으로 다루려는 주제는 핫도그를 먹는 여인이거나, 싸구려적인 신문 광고물들이나 젊은이들의 소일거리 등에 있었다.⁴⁴⁾ 이러한 양식은 예리하게 “비예술적”인 시도로서 다루기 힘든 비상관적인 구성을 이루고 있으며, 싸구려 드로잉 기법이 사용되기도 한다. 이러한 기법은 어린이들이 굵적 거리는 노트북에 그리는 유형과도 같은 것이다. 이러한 미적인 가치관에 있어서 계획적인 경박함은 1960년대의 대량생산의 미학을 전개하려는 것에 의해 이루어진 논점의 통찰력에서 비롯된 것이다.

1960년대의 중반에 폴케는 12개로 이루어진 캔버스 작품을 제작하기도 하는데, 이러한 유형의 작품들은 키치적인 표현 방법에서 비롯된 것이기도 하다. 이러한 구축적인 작품들에서, 그는 대중적인 기호의 〈조야함〉에 몰두한 흔적을 찾을 수가 있다. 여기서는 의심할 바 없이 1950년대에서 1960년대에 이룩한 독일의 경제적인 기적을 반영하는 것이기도 하며 그의 작품에서 등장하는 냉소주의이기도 하다. 그러나 그러한 내용은 순수한 향수(鄉愁)에서 비롯된 것이기도 하다. 이러한 시리즈에서의 깊이를 찾으려는 것에 안주하려 하지 않고 표면의 범주를 넘어서서 팝아트와 같은 표면의 폭발적인 표현으로 향하게 된다. 그러나 팝아트와는 다르게 1950년대의 스타일의 동시다발적인 흥수에서와 같이 키치 혹은 대중 문화의 개척이 이루어지는데 그 이유는 양식에 있어서의 동일성과 예술에 있어서의 개성의 보편성을 타파하기 위해서이다.

1963년에 폴케는 상업적인 4도 인쇄술(Raster⁴⁵⁾ Dots)에서 사용하는 닷 패턴(dot pattern)의 모의실험에 착수하기 시작한다. 그것은 로이 리히텐슈타인이 이와 유사한 상업적인 은유성을 이용한 방식(Ben-Day dots)을 사용하기

42) Jonathan Fineberg, Art Since 1940, Laurence King, 2000, pp. 365-371.

43) 1963년에 독일의 미술을 주도해 나아갔던 화가를 손꼽으라고 한다면, 폴케와 두 사람의 다른 뒤셀도르프 출신의 작가들이 있는데 게르하르트 리히터와 콘라드 루에그(Konrad Lueg-a. k. a. Konrad Fischer)이다. 그들은 사회주의적 현실주의와는 상반적인 성격을 지니고 있는 것이다. “자본주의적 현실주의”를 창설했는데 그것은 자본주의적인 대량생산의 문화에 부응하기 위한 것이었다.

44) 앤디 워홀이 사용하는 것보다 더 생생한 것(raw)으로 알려져 있다.

45) 브라운관등에서 나타나는 선과 같은 것.

시작한지 한 달 뒤에 비롯된 것이다. 폴케에게 있어서 이러한 패턴들은 자신을 상업적인 문화에 용해시켜 나아가는 것을 상징하며, 윌리엄 부로흐(William Burroughs)가 의미했던 것과도 같은 것이다. 1966년에는 플레이보이 클럽의 바니(mass-market sex)들을 모티브로 한 작업을 행하기도 했다. 이러한 방식도 대량생산의 미학에 해당되는 것으로서 관객들이 근접해서 바라보는 방식을 해체한 것이기도 하다.

표현에 있어서 프린트의 다투와 그려지는 중간 톤의 이미지들의 공학적인 과정 사이의 차연성과 주제에 새겨져 있는 상투적인 섹슈얼리티는 의미에 있어서의 도발적인 상관관계를 구축한다.

폴케는 1971년에 《이상한 나라의 엘리스》를 제작했는데 이 그림은 축구하는 이미지를 이미 새겨놓은 직조물의 잡동사니 모으기(patchwork)와 같은 방식과 polka-dot pattern으로 꾸며진다. 이러한 작품에서 작가는 스포츠 잡지로부터 차용한 농구 선수의 모습을 스텐실과 같은 방식으로 <이상한 나라의 엘리스>로부터의 엘리스의 모습을 테니얼이 그려놓은 카터필러(모충)의 모습을 필사(筆寫)해 놓은 것으로서, 50년대의 스타일과 같은 얼굴의 모습을 여러 번 반복한

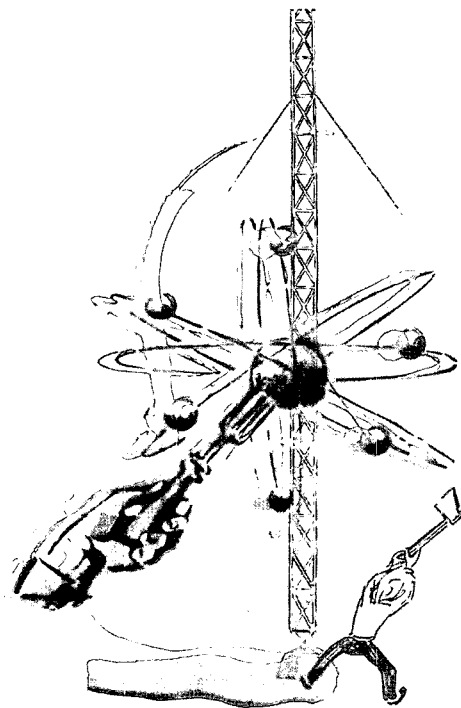


그림8. 폴케, Atom Mist, 1986.
종이 위에 에나멜, 수채
99.7 × 69.5 cm

흔적과 상업적인 직조물들을 캔버스 대용으로 채택하여 사용한 작품이다. 이러한 방식으로 그는 이렇게 차용한 이미지들과 색채의 매력과 바닥에 깔려 있는 패턴들 사이에 있는 불협화음을 이용하여 표현의 영역을 확장시켜 나아갔다. 이러한 개념적인 '잡음'의 겹침들과 하나가 다른 하나를 이중화하는 작업방식을 구가하기 시작한다. 이러한 면에서는 (부로흐와 보이스를 능가하는 것으로서) 그는 정직한 전사자(轉寫者)이며, 버려졌거나 간접적으로 생겨난 것, 혹은 그들과 함께 하고 있는 우리의 율가미와 같은 것에 우리를 사로잡으려는 듯한 방식을 사용한다. 여기에 등장하는 이미지들은

폴케가 개척한 것으로서 로버트 스토어가 설명한 바에 의하면 “이성과 테러의 사이의 인내해야 하는 역동성으로서 의식과 교란으로 확장된다”라는 해석으로 어느 정도 이해할 수 있다. 1980년대 이후부터 1990년대에 이르기까지는 작품 《Atom Mist》(1986)처럼 이미지의 차용이나 목판화에서 차용한 기법들이 등장하기도 하며, 추상적인 요소와 화학적인 중합체와 더불어 비교적인 광물질들을 사용하기도 한다. 이러한 화학적인 실험들은 연금술에서의 신비스런 차원으로 향하는 입구를 찾은 효과와 같은 것이기도 하다. 그의 작품에서 등장하는 이렇게 광범위하게 파생되는 그의 목소리는 거대하고, 비이성적이며, 함축적인 전체성을 구축한다.

IV. 결론

본 논고에서 살펴본 바와 같이 낙서는 자유스럽게 그리는 유형의 회화형식에 기여한 방법이라 할 수 있으며, 전통적인 칼리그래피와 같은 휘갈겨 그리는 낙서는 대단히 다양한 경로를 통해서 서양회화의 방식에 영향을 주어왔음이 드러나고 있다. 그것은 회화성을 증진시키는 매우 중요한 방법론이 되어왔다. 포스트모던 화가들 중의 일부는 잘 그리거나 묘사하는 방식을 그다지 선호하지 않으며, 그 대신 자신의 내면에서 우러나오는 충동적인 에너지를 표출하는 수단으로 다양한 유형으로 낙서를 사용해왔다.

그것은 모더니즘이 시작되면서 개성이 중요시되는 회화의 흐름에 편승하여 여러 가지의 유형으로 발전하기에 이른다. 협의의 의미에서 낙서적 표현은 2차원의 낙서적인 표현방식과 여타의 흘려 그리기 혹은 드리핑의 방식에도 영향을 주었으며, 팝아트의 작가들이 콤바인 페인팅을 행하는 방식과 후기 추상표현주의자들에게도 다양한 영향을 주었다.

이처럼 모더니스트들의 표현의 자유에 편승한 회화성의 도출을 위한 노력은 간단한 조형요소로 성립하는 예술이 모더니즘 시기에 전개되는 것과는 맥을 같이 한다할 수 있다. 이 가운데 하나의 방식이 낙서적인 휘갈기기이며 그것은 고대에서부터 비롯된 이코노클라즘, 반달리즘 등의 파괴행위 혹은 낙서적 표현과 혼동될 수 있다. 그리고 1960년대에서 1970년대에는 루치오 폰타나, 라우센버그 등에 의하여 모더니즘 시기의 방법을 계승하여 새로운 전개를 시도하였다.

1980년대 포스트모더니즘 시기에 이르러서는 독일 등지에서 낙서적 표현과

유사한 그래피티 운동이 전개되었으며, 다양한 양태로 발전되어 암시적으로 휘갈겨 그리는 사이 트웸블리 스타일과, 혹은 할렘 형식을 취하면서 거리의 낙서형식을 발전시킨 장 미첼 바스키아 스타일, 여러 가지의 이미지를 오버랩 하는 데이비드 샬르 스타일과 추상적인 이미지와 구상적인 스타일 다투 등을 혼용하는 유형 등이 다양하게 등장되었다.

바스키아와 해링의 양식은 대중 친화적인 이미지와 낙서형식을 대중들이 숨쉬는 거리 혹은 지하철에 직접 그리기도 하여 일한 경력이 있기도 하다. 그들은 거리의 낙서를 순수한 예술의 무대에 끌어올려 승화시킨 장본인이기도 하다. 그들은 도시의 벽화나 낙서를 새로운 시각에서 그려내고 있다. 그들이 이룩한 방식은 대량생산과 소비체제가 자리잡기 시작한 후기 산업사회를 배경으로 하고 있으며, 포스트모던 문학, 웨이브 음악, 광적인 클럽문화 등으로 표출되었다. 쉽게는 추상표현주의 회화에서 그러했으며, 구상적인 표현주의 회화에서도 이러한 현상은 가중되고 있다. 회화에서 묘사적인 방식이 그만큼 퇴색한 것으로서 형상이나 이미지의 표현에서 다중적인 메시지를 담는 수단으로 사용된 것이기도 하다. 즉 고정적인 연출이 아니라 비고정적인 양태를 구축하는 과정에서 파생된 문제이기도 하다.

이러한 구축과 비구축의 연결고리는 그만큼 현대회화를 어렵게 만들고 있다. 회화의 표현에 있어서 낙서는 그만큼 다양한 양태를 이루었으며, 그 효과를 증진시켰고 수많은 변화를 암시하게 되었다. 이처럼 단순한 트웸블리의 낙서적 표현에서처럼 의미작용이 차연화되어 많은 연상작용과 연관관계를 지속할 경우에는 전혀 다른 질서의 회화로 나아가게 됨을 살펴보았다. 이전의 회화에서 감지하기 어려운 특성이 배태되어 하나의 포괄체처럼 애매한 해석을 가능하게 하는 것이 바로 포스트모던 양식의 낙서적 표현이라 할 수 있기 때문이다.

기호학적 측면에서 특정한 작품을 제작하기 위해서 특정한 이미지를 사용하고, 특수한 매체를 통해서 표현하였을 경우 이전에 존재하였던 존재태(存在態)를 향시 지니고 있으며 그것은 다의적으로 해석이 가능한 코드를 연출하여, 낙서적으로 연출된 호트러진 이미지들을 흔적화된 의미 즉 다의적인 해석의 가능성에 근접하는 결과를 초래한다. 그래서 이 존재태를 수용하고 있기 때문에 흔적이 수용하고 있었던 상징성의 기원을 벗어나 있기가 매우 힘들다. 그래서 필연적으로 낙서적 표현의 회화의 경우 과거적인 기원에 내포되어 있는 함의를 포함하고 있다는 것을 의미한다.

이러한 포괄체가 되는 것이 포스트모던 시대의 낙서적 표현이 이루어진 회화의

운명이다. 이 운명은 어떻게 해서든지 작품의 구석구석에 도사리고 있는 과거적인 파생언어를 포용하는 것으로 이해될 수 있다. 돌연변이는 이런 면에서 상반성을 드러내는 특성이 될 것이다. 그래서 논자들은 모든 유형이 절충적이라는 논리를 펼 수 있다. 그리고 이러한 논리를 통해서, 새롭다는 작품에 대해서 제동을 걸 수 있다고 주장한다. 그러나 새롭다는 것에서의 수위를 조절하려는 것이 오늘날의 방식이다. 새롭다고 하는 것은 어떤 과거적인 함의의 수위가 어느 정도 담겨져 있는가를 판별하는 기준 점에서 그 근거를 찾아야하는 문제로 압축될 수 있다.

이 시기의 낙서적 표현은 기법적인 측면에서도 광범위하며, 표현하는 화가들에 따라서 다르게 전개되어 일상의 가치관을 해체하는 전개과정을 이룩하게 된다. 이러한 유형을 구분하면 다음과 같다.

첫째, 트윌블리의 방식의 경우는 고대의 유적지나 신화 속에 등장하는 모티브들을 대단히 암시적으로 함축하는 기호 혹은 터치와 같은 낙서적 표현으로 전개하였다.

둘째, 거리의 낙서형식을 차용하는 형식으로 전개되었는데 바스키야의 경우 혹은 특유의 히스패닉한 정서를 표출하며, 콤파인 페인팅의 방식과 낙서 형식 등을 다양한 유형으로 엮어서 전개하였으며, 해링의 경우는 매스미디어를 바탕으로 한 테크놀로지적 이미지를 카툰형식으로 다루었다. 그것은 현대의 복잡한 거리 환경 즉 삶의 테두리를 반영한 시대적 현상의 표출이라 할 수 있다.

셋째, 의미교란 형식으로 전개되었는데 살르의 경우는 출처를 알 수 없는 다양한 이미지들을 엮어서 시간성과 이미지를 해체적으로 엮어서 차연화된 화면을 연출하였으며, 키이퍼의 경우는 물질이나 이미지의 복선을 깔아놓은 다의적 표현방식의 낙서를 연출하였고 폴케의 경우는 추상과 구상의 이미지를 혼용하거나 다트의 이미지와 미완성적인 표현방식을 사용한다. 대량생산의 소비미학을 냉소적으로 비판하는 유형으로 전개하였다 할 수 있다. 따라서 칼리그래피적 경향은 20세기 회화의 발전에 있어서 매우 가치 있는 변화를 주도한 경우라 할 수 있다.

■ 참고문헌

김주명 외, 낙서 유모어, 보성출판사, 1986.

뉴턴 가버 · 이승중, 이승중 · 조성우 옮김, 데리다와 비트겐슈타인, 민음사,

- 1998.
- 리오타르, 장 프랑스와 유정완 외 옮김, 포스트모던의 조건(La Condition Postmoderne), 민음사, 1994.
- 보드리야르, 장, 하태환 옮김, 시뮬라시옹(Simulacres et Simulation), 민음사, 1992.
- 손창보, 낙서죽, 한국중편소설문학전집, 을유문화사, 1974.
- 심상희, 낙서금지, 대학가 낙서의 비밀을 파헤친다, 도서출판 진선, 1988.
- 주브 뱅상, 하태환 옮김, 룡랑 바르트, 민음사, 1994.
- 이준, 미국 포스트모던 작가 4인전, 호암갤러리, 1993.
- 플로슈, 장 마리, 박인철 옮김, 조형기호학, 한길사, 1994.
- 하영민, 지구야 멈춰라 내리고 싶다, 낙서(재치·유머·개그·만화) 한마당, 한실미디어, 1995.
- Bastian, Heiner, (ed), Cy Twombly, Catalogue Raisonné of the Painting Volume IV, 1972~1995, Schirmer/Mosel, 1995.
- Bois, Yve-Alain, Marden's Doubt in the Book of Brice Marden Painting 1985-1993, Kunsthalle Bern Wiener Secession, 1993, pp. 13-15.
- Brooks, Adams, Expatriate Dreams(Cy Twombly Retrospective), Art in America February, 1995, pp. 60-109.
- Cavalirre, Barbara, Brice Marden, Contemporary Artist, St. James Press, Chicago and London, 1989.
- Celant, Germano, Anselm Kiefer, Venezia contemporaneo, Charta, 1997.
- _____, Venezia, Museo Correr, Jun. 15-Nov. 9, 1997.
- _____, Keith Haring, Genua, New York, 1994.
- Heartney, Eleanor, David Salle: Impersonal Effects, Art in America, Jun. 1988 p. 123.
- Everitt, Anthony, Art since MID-Century, 1945—Present, Thames and Hudson, 1991.
- Fineberg, Jonathan, Art Since 1940, Laurence King pp. 365-371.
- Gamboni, Dario, The Destruction of Art, Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution, Yale University Press, New Haven and London, 1997.
- Gottdiener, M. Postmodern Semiotics, Material Culture and the Forms

- of Postmodern Life, Blackwell, 1995.
- Graham-Dixon, Andrew. Howard Hodgkin, Thames and Hudson, 2001.
- Harten, Jürgen, Gerhard Richter Bilder Painting 1962-1985, DuMont Buchverlag Köln, 1986.
- Hentschel, Martin, Gerhard Richter, Anthony d'offay Gallery London, 1998.
- Marshall, Richard, Jean Michael Basquiat, Repelling Ghost, Whitney Museum of American Art, New York, Distribute by Harry N. Abrams, Inc., New York, 2000.
- Naylor, Colin, Contemporary Artist, Third Edition, St. James Press Chicago and London, 1989.
- Rosenthal, Mark, Anselm Kiefer, Chicago and Philadelphia, 1987.
- Rubell, Jason, Keith Harring: The Last Interviews, Art Magazine, Vol. 65, Sep. 1990, p. 55.
- Valndoe, Kirk, Contemporary Art Part I, Sotheby's, London Wednesday 10 December 1997.

■ Abstract

A Study of Scribbling expression in Late 20th century Painting

-centerd on the changedness to the multicodeificative expression-

Park, Ki - Woong

(Ph.d. of Fine Art, concurrent Prof. of Hongik Univ.)

Scribble methodology is developed from the modernist's effort of pursuing the free expression and painterlyness. And in modernism period usual abstract mode is made by simple plastic ingredients. One of them is Scribble way. In the period of postmodern, the Scribbling is confused with destructive methodology like Iconoclasm, Vandalism and scribbling.

Lucio Fontana and Robert Raushenberg had developed these

methodology and made new direction in 1960~1970.

After 1980, there had been graffiti movement similar to scribbling in germany. There had been developed many kind of scribble methodology, in each artist and be prolonged destroy the price of our usual concept. These Styles are able to discerned as follows.

Firstly, in case of Cy Twombly, he used very allusive signifier, which contain different motives come from the ancient ruins or myths. The methodology follows multi-codified meaning relationship.

Secondly, the methodology was developed by Jean Michael Basquait as the type of Hispanic scribbling for ebony peoples and by Keith Haring as the type of Cartoon image of Mass-media based on technology.

Thirdly, the multi-meaning style was developed by David Salle as the type of destructive methodology which are the ambivalent images conjoined difference time and term and by Gigmar Polke as the type of mixture of abstract and realistic shapes together which are based on the aesthetics which is based on pessimistic sight for contemporary civilization. It means the methodology is based on the multi-codification of postmodern semiotics.

So the scribbling mode is subjected as important as the changedness of late 20th century painting developments.