

한국 근현대미술에 나타난 시각기호와 미적 가치에 대한 연구 : 자연모티브를 중심으로

이 주 영*

- I. 서론
- II. 기호학적 미학의 중심 문제와 시각기호
 - 1. 도상기호와 정서적 해석체
 - 2. 해석기호학과 미적 코드
- III. 시각기호와 미적 가치
 - 1. 모리스: 미적 기호와 가치의 이론
 - 2. 무카로브스키: 집단 의식과 가치의 보편성
- IV. 한국 근현대미술에 나타난 자연모티브와 미적 가치
 - 1. 자연모티브의 지표적 특성
 - 2. 자연의 상징과 은유
- V. 결론: 미적 가치로서의 자연

* 서원대학교 미래창조연구원 연구원

이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2014S1A5B5A07041763).

* DOI <http://dx.doi.org/10.17527/JASA.49.0.05>

1. 서론

한국 근현대미술에서 추구되었던 미적 가치를 살펴보는 것은 당연한 현대의 삶 속에서 살아 움직이는 한국미의 고유성을 확인하고 이를 컨템포러리 미술을 통해 새롭게 발전시키기 위한 것으로, 연구의 필요성이 증대하고 있다. 지금까지 한국적 미의식에 대한 탐구는 다각적으로 이루어져왔고 그 탐구의 목적은 궁극적으로 한국인들이 추구했던 미적 가치가 무엇인지를 규명하는 것이었다. 미술에서 가치의 문제에 대한 기존의 접근은 주로 형이상학적이고 추상적인 차원에서 논의되었다. 미술은 그것이 어떠한 유형의 것으로 나타나건 간에 시각적 커뮤니케이션을 위한 기호로 기능한다. 그러므로 미술작품은 기호학적 분석대상이 된다. 기호는 궁극적으로 해석되어야 하는 가치의 문제를 내포하고 있는데, 기호학은 가치의 문제를 중립적이고 객관적인 관점에서 분석할 수 있게 한다. 따라서 본 연구는 한국 근현대미술에 대한 기호학적 연구의 필요성을 제안하고 한국미의 고유성을 이루는 시각기호의 상징을 탐구하고자 한다.

자연에 대한 미의식은 문화와 예술 전반에 걸쳐 한국적 미의식을 논의하는데 가장 빈번히 거론되어왔던 테마이다. 이는 한국 근현대미술에도 일관된 맥을 이룬다. 미술이 보여주는 시각기호 중에 작가들에 의해 선호되고 중요하게 간주되는 것이 자연모티브이다. 또한 작가들과 비평가들의 발언을 통해 볼 때도 작품의 의미와 가치를 자연에 두고 있는 것도 공통된 견해를 이룬다. 그런데 이러한 자연에 대한 관심이 정작 어떻게 미적 가치가 될 수 있는 것인지, 또 그 가치의 객관성이 어떠한 근거에서 확보될 수 있는지 하는 것에 대한 논의가 구체적으로 이루어진 바가 없다. 본 논문의 목적은 바로 이에 대한 답변을 기호학적 관점에서 얻고자 하는 것이다. 이에 본 논문은 한국 근현대미술에서 중요시된 자연모티브가 어떻게 기호의 의미작용을 통하여 미적 가치가 될 수 있는가를 구체적으로 살펴보고자 한다.

논문에서 검토될 세부 내용은 다음과 같다. 1. 기호학적 미학의 관점에서 시각기호가 어떤 특성을 나타내는지를 살펴본다. 이를 위해, 기호학적 미학의 토대

를 세운 퍼스와 이를 발전시킨 모리스의 견해를 참조한다. 2. 시각 기호가 해석자들에 의해 어떻게 미적으로 해석될 수 있는가를 에코의 해석기호학을 통해 살펴본다. 3. 기호학적 미학의 논의 가운데 미적 가치를 중요시한 무카로브스키와 모리스 등의 논의를 수렴한다. 4. 이러한 이론가들의 견해를 참조하면서 한국근현대 미술에 나타난 자연모티브가 어떻게 미적 가치로 기능하는가를 고찰해 보고자 한다.

II. 기호학적 미학의 중심문제와 시각기호

1. 도상기호와 정서적 해석체

미와 예술의 문제에 대한 기호학적 접근은 현대 미학의 중요한 한 경향이다. 기호학적 미학의 관점에서 예술은 인간 감정의 표현이라기보다는 기호(sign), 즉 도상(icon)의 기호체로 표현될 수 있다. A가 B를 나타내거나 기호화할(stand for, signify) 때 A는 B의 기호가 되는 것이다. 예술을 하나의 기호로 고찰하기 위해 토대가 되는 이론이 퍼스(Charles Sanders Peirce, 1839-1914)의 기호학이다.

퍼스의 철학적 기호학은 기호 일반을 분류하려는 시도 중 가장 종합적인 것으로 평가된다. 특히 그의 기호이론은 기호학적 예술이론의 근본문제들의 해결에 의미 있는 방향을 제시해 주었다. 우선 시각기호의 특징을 이루고 있는 도상성에 대한 그의 정의를 참조해 보기로 한다. 퍼스는 기본적으로 예술작품을 일종의 도상(icon) 기호로 본다. 도상 기호는 어떤 기호의 대상이 기호 그 자체가 지니고 있는 성질(quality)에 의해서 표상될 때 만들어진다. 도상은 본질적으로 일종의 ‘보이는 것(appearance)’으로 우리의 의식 속의 이미지인 심상(心象)을 포함한다. 그러므로 도상은 외형적인 사물들(사진, 그림, 조각 등)과 정신적인 이미지(mental image)에 모두 적용된다. 따라서 심상이나 정서도 일종의 도상(정신적인 도상, mental icon)으로 간주된다. 회화작품을 도상으로 이야기할 때는 ‘질료상(material

image)’이라는 용어를 사용하는데, 이 경우 도상은 지시대상과 일종의 유사성을 지니게 된다. 이 때 유사성은 표상(재현: Representation)의 근거를 이루는 형식을 의미한다.

피스는 도상 기호를 순수 도상과 구별한다. 순수 도상이란 독립적으로 존재 하면서 스스로 의미를 만들어내는 자질을 갖는다. 순수도상은 대상체와 관련하여 ‘도상(icon)’, ‘지표(index)’, ‘상징(symbol)’으로 구분된다. ‘도상’은 유사성에 기초한 단순한 존재 가능성을 가진 기호이다. ‘지표’는 인과적 근접성을 토대로 대상과 역동적인 연관성을 지니며 대상의 존재를 확인시켜 준다. 상징은 대상과의 유사성 여부에 관계없이 자신의 기능을 수행하는 기호로서 자유로운 창작의 가장 높은 단계에 속해 있다. 피스는 “가장 완전한 기호는 그 속에서 도상적, 지표적, 상징적 성격이 가능한 한 동등하게 섞여있는 그러한 기호이다.”¹⁾라고 하면서 예술이 그러한 가장 완전한 기호라고 보았다. 순수도상은 예술적 재현에 깊이 관여하여 기호의 ‘표현성(expressiveness)’을 독특하고 풍부하게 한다. 이것을 도상의 표현성이라고 부를 수 있는데, 이는 도상을 통해 재생된 지시대상의 미적 특질들에 의해 생긴다.

예술 기호는 이러한 도상적 표현성에 의해 기호해석자에게 미적 정서 혹은 미적 감정을 야기한다. 특히 감정은 피스 미학에서 미적인 것과 관련하여 중요하다. 피스는 미적인 만족을 ‘미적 성질’이라고 부르는데 이는 ‘가치’와 밀접하게 연관된다. 피스는 “미적인 것은 경탄 혹은 찬탄할 만한 가치가 있는 것”²⁾이라고 간주하고 미의 개념을 ‘느낌의 자질’로 본다. 그런데 근거 없이 모든 특정한 느낌의 자질이 찬탄할 만한 것으로 받아들여서는 안 되기 때문에 미의 개념도 엄중한 증명이 필요하다고 생각한다.³⁾ 따라서 피스는 무엇이 찬탄할만한 가치가 있는지를 발견하는 것에서 미학에 대한 논의가 시작되어야 한다고 주장한다. 이러한 문제

1) C. S. Peirce, *Collected Paper*, ed. by Hartschorne, Ch. P. Weiss(1931-1935), ed. by A. W. Burks (Cambridge MA: Harvard Univ. Press, 1958) vol. 4, p. 448.

2) C. S. Peirce, *Collected Paper*, vol. 2, p. 199.

3) C. S. Peirce, *Collected Paper*, vol. 1, p. 612.

제기는 퍼스의 기호학적 미학이 가치개념을 중요하게 전제하고 있다는 점을 시사한다. 퍼스는 미적 가치를 예술작품 자체 내에서 부분들의 조화, 부분과 전체의 통일성 등과 연관시킨다. 이를 통하여 퍼스는 작품이 왜 아름다운가하는 것을 설명해줄 수 있는 예술의 논리적 기반을 찾아내려고 했다.

이 문제와 관련하여 중요하게 부각되는 것이 퍼스가 ‘정서적 해석체(emotional interpretant)’라고 부르는 것이다. 정서적 해석체란 ‘기호를 통한 유의미한 효과’, 사유, 행위 혹은 경험을 통해 표현된 효과 내지는 감정으로 정의된다. 예술기호가 미적 속성을 갖게 되는 것은 기호의 표현적 성격으로 야기되는 정서적 해석체와 관련되어 있다. 그런데 이 느낌은 감각이나 감정에서 발전된 것으로, 습관을 통하여 규칙성과 패턴을 갖는다. 이를 통해 보편성이 인식될 수 있고 점차 사고의 형태를 취하게 됨으로써 논리적 파악이 가능하게 된다. 느낌의 습관성은 최종적인 미적 해석체로서 예술작품의 창조와 관련된 다양한 유형의 습관적 행위와 관련된다.⁴⁾ 궁극적으로 정서적 해석체와 느낌의 습관성은 예술 작품의 의미를 생성하는 토대가 된다.

이와 같이 기호학적 미학의 근본문제를 부각시킨 퍼스의 이론은 모리스(Charles W. Morris, 1901-1979)에 의해 더욱 발전된다. 예술작품이 하나의 미적 기호로 간주된다면, 미적 분석은 기호 분석의 특수한 경우가 된다. 그리고 하나의 기호는 통사론적, 의미론적, 그리고 화용론적 구성요소들로 특성 지워지기 때문에, 미적 기호의 분석도 같은 경우가 된다. 미적 기호에 대한 이와 같은 종합적인 연구는 모리스에 의해 이루어졌다. 모리스는 행동주의 심리학의 성과를 기호학에 도입하여 이른바 ‘행동주의 기호학’⁵⁾을 확립하였고, 미학과 기호학을 명시적으로 접목함으로써 오늘날 다양한 개별기호학을 가능하게 하였다.⁶⁾ 그는 기호 이론(기호학)과 가치론을 통합시키면서 보편적인 인간학을 구축하려 했다. 이를 위해 사

4) Ahti-V. Pietarine, “Esthetic interpretants: Pragmatism, semiotics, and the meaning of art, *Chinese Semiotic Studies*, Vol. 2, No. 9 (2009), pp. 223-229.

5) Ch. Morris, *Foundations of the Theory of Signs* (Chicago: Univ Pr., 1970).

6) Ch. Morris, *Signs, language and behavior* (New York: Braziller, 1946).

회·인간학적인(socio-humanitarian)' 여러 원인들인 과학, 도덕, 정치, 종교, 예술을 기호학적 과정이라고 하는 하나의 단일한 관점으로 보려고 노력했다.⁷⁾ 특히 그는 기호학을 통해 '추상미술'을 어떻게 해석할 수 있는가에 관심을 가졌는데, 이러한 관심은 「미학과 기호이론」⁸⁾에서 추상미술을 기호학적으로 구체화시켜 보고자 하는 시도에서 나타난다.

예술기호가 갖는 정서적 의미는 퍼스에 이어서 모리스에게도 중요하게 간주된다. 모리스는 예술기호가 갖는 정서적 의미를 중시하면서, 예술적 표현의 성격을 다각적으로 해명하려고 하였다. 그에 의하면 예술은 과학적 언어와는 달리 형태상으로는 도상적 기호(iconic sign)이지만, 그것이 어떤 예술적 목적을 위한 쓰임새를 가지고 목적 충족에 유용한 한, 대상을 지시하는 의미와는 다른 가치로서의 정서적 의미를 가질 수 있다고 강조했다. 모리스는 또한 이러한 정서적 의미를 내포한 기호의 기능에서 해석체의 역할이 중요함을 강조했다. 모리스의 행동주의 심리학의 관점에서 볼 때 어떤 현상이 기호로 기능하느냐 안하느냐하는 것은 그 기호를 지각한 사람들의 마음속에 관념이 생겼는지 아닌지에 따라 좌우된다. 그리고 그 관념은 행동을 유발시키는 방향으로 나아간다. 그런데 예술기호는 실제 행동을 유발시키는 것이 아니라 정서를 불러일으킨다. 그리하여 모리스는 어떠한 외부적인 행동도 직접 유발시키지 않는 예술 기호들의 특이성을 '정서적 해석체'와 관련된 성격으로 설명하게 된다. 그는 예술기호의 기능이란 그것이 실생활에서의 어떤 반응을 야기 시키는 것이 아니라, 어떤 주어진 상황 속에서 반응하고자 하는 '성향'을 불러일으키는 것이라고 주장했다. 이 반응하고자 하는 성향을 그는 '해석체(interpretant)'라고 보았다. '해석체'는 뇌 속에서 일어나는 일종의 신경생리학적 과정으로 이해된다. 즉 어떤 예술작품이 기호의 역할을 얼마나 효과적으로 수행하는지의 여부는 뇌 속에서 일어나는 신경생리학적 과정에 달려

7) Ch. Morris, *Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values* (Cambridge, 1964).

8) Ch. Morris, "Esthetics and theory of signs", *The Journal of Unified Science*, Volume 8, Issue 1 (April 1939), pp. 131-150.

있다고 볼 수 있다. 이러한 파악방식은 인간의 생물학적 조건에 대한 그의 경험적이고 실증적인 시각을 뒷받침해준다.

다음은 모리스의 이론에 근거하여 기호의 의미론적 활용을 살펴보자. 미적 기호가 발생시키는 객관적 상황에 대한 논의는 의미론의 용어로 전달된다. 그는 의미론적인 방법을 통해 도상 기호와 비 도상기호를 구분한다.⁹⁾ 예술 기호는 도상 기호에 속하는데, 예술 기호의 도상성을 이루는 바탕은 대상과의 닮음(미메시스)을 활용하는 방법이다. 이를 통해 기호는 대상의 재현으로 나타난다. 여기서 도상성은 본질적으로 일종의 외관(an appearance)으로 나타나는 것이 특징이다. 도상기호는 물질적인 것으로 구현된 이미지뿐만 아니라 우리의 의식 속에 심상(心象)을 환기시키는 대상물에까지 확대 적용된다. 도상기호는 기호가 지시하는 대상을 즉시 인지할 수 있도록 구체적인 이미지로 나타날 수도 있고 간략히 도식화되거나 추상화되어 나타날 수도 있다.

이러한 도상성의 강도와 재현의 특성에 따라 시각기호의 특징은 ‘우리가 볼 수 있는 특징들’과 ‘우리가 알고 있는 특징들’로 구분된다. 추상으로 나아갈수록 우리가 알고 있는 특징들은 규약에 의해 해석된다. 즉 기호가 지시하는 바가 모호할수록 수용자는 시각 기호의 정보들을 선별하고 기존의 경험에 근거하는 기대 및 상징체계를 따르게 되는 것이다. 다시 말해 우리는 스스로의 경험을 통해 배운 기술이나 ‘코드’에 따라서 그것들을 또 다른 체계로 묶는 과정을 추구한다. 기호해석의 이러한 방식은 한국 근현대미술에서 한국적인 것을 표현하는 기호의 도상성을 어떤 규약에 의거하여 해석해야 하는지에 대한 기호학적 연구의 토대가 된다. 이와 더불어 도상성의 강도에 따라 해석의 방식을 구분하는 것도 구상과 반추상, 추상을 구분하는데도 유용하게 적용된다.

9) 미적 보편성에 대한 부분에서 추상 미술을 다루는 것은 원래 의미론적인 논의에 해당한다. Ch. Morris, “Esthetics and theory of signs”, pp. 143-144.

2. 해석기호학과 미적 코드

미적 기호가 그들의 창작자와 해석자들과 맺는 관계는 해석기호학을 통해 탐구될 수 있다. 해석기호학의 관점에서는 수용자가 미적 측면에서 어떻게 의미 부여를 하는가가 중요하고 이에 따라 인지대상은 일종의 미적 기호가 된다. 해석과정에서 어떤 기호가 미적 기호로 기능하는 데에는 생물학적, 심리학적, 사회·문화적 모든 요인들이 관련된다. 특히 다양한 미적 기호를 통해 성취된 의사소통의 정도나 범위에 대한 탐구도 해석기호학의 영역에 속한다. 이 분야의 연구에는 에코(U. Eco, 1932-2016)가 중요한 기여를 했다. 그의 해석기호학적 관점은 수용자의 역할이 증대된 현대미술 해석에 타당한 관점들을 제공했다. 특히 비정형적 작품과 재료의 물질적 속성이 부각되는 추상미술의 해석에 유용하게 적용되었다.

에코의 주된 관심은 기호학을 통해 문화를 폭 넓게 이해하는 것이다. 문화를 기호과정의 하부종류로 보는 이유도 “문화를 단순히 커뮤니케이션과 의미작용으로 보는 것이 아니라 기호학적 관점에서 문화를 보게 되면 보다 더 완전하게 문화를 이해할 수 있기 때문”¹⁰⁾이다. 그러므로 에코에게 있어서는 모든 문화적 실재는 기호로 대치된다. 에코는 『열린 예술작품』(1962)에서 그의 기호해석을 비구상미술에 적용했다. 이어 『기호와 현대예술』(1968)에서도 비구상 분야의 미술 해석에 대한 지속된 관심을 보여주었다. 『미의 역사』(1995)에서는 재료에 대한 관심이나 우연적인 효과를 의도적으로 추구한 추상작품들에 대한 예리한 분석을 접할 수 있다.

에코의 이 같은 해석기호학적 관점은 현대의 비구상·비정형적인 작품들에 적용되면서 그 기호의 의미가 무한히 다양하게 해석된다는 이론으로 설득력을 얻었다. 즉, “비구상 예술’은 포괄적인 해석가능성을 제시하고, 본질적으로 불확정적이기 때문에 다양한 해석이 가능하도록 자극을 형상화하며, 수용자가 온갖 방식

10) Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976), 『일반기호학 이론』, 김운찬 옮김, (열린책들, 2009), p. 27.

으로 작품과 관계를 맺을 수 있도록 다양한 요소를 ‘배치’하기 때문에 열려 있을 수밖에 없다”는 것은 『열린 예술작품』의 주된 논지였다.¹¹⁾ 예술 기호를 보는 이러한 에코의 관점은 한국 추상미술의 의미를 해석하는 데에 의미 있는 시사점을 준 것으로 여겨진다. 70년대 한국추상미술의 주류였던 미니멀리즘과 단색조회화에 큰 영향을 미쳤던 이우환은 기호학적인 관점과 동양적 존재론¹²⁾을 결합시키면서 시각기호의 열려진 의미를 다음과 같이 강조하고 있다. “기호는 무언가를 여실히 지시하는 것이지만 예술작품은 지시하는 것에서 항상 빗겨난 곳에 있는 것이다. 그러한 점에서 예술작품은 기호라고 할 수 없고 명료한 언어로부터도 떨어져 있다. 여하튼 그것은 거기에 있지만 없는 듯한 것이다.”¹³⁾라고 말한다. 이우환은 이 기호의 의미가 고정되어 있거나 닫혀진 것이 아니라 열려진 의미라고 말한다. “작품은 정지하고 있는 기호나 흔적 따위는 아니다. 그것은 생명 있는 세포와 같이 항상 진행형의 살아있는 구조체이다.”¹⁴⁾ 그의 이러한 언급에는 현대예술에서 기호들의 구조적 관계가 명료하게 결정되지 않은 채 배치되어 있고 의미도 유동적이라고 본¹⁵⁾ 에코의 해석기호학의 관점이 반영되어 있다.

에코는 기호 해석에 있어서 ‘코드’의 중요성을 특히 강조했다. 이는 기호가 지시하는 대상이 불명확한 추상미술의 해석에 중요한 시사점을 주고 있다. 코드

11) Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973); 움베르토 에코, 『열린 예술작품: 카오스모스의 시학』, 조형준 옮김 (새물결, 1995), p. 152.

12) 70년대 한국의 추상 작가들은 시각기호를 통해 존재에 대한 물음을 묻는다. 그들은 미술행위를 통해 본다는 것과 존재에 대한 철학적 문제를 해결하려고 한다. 이러한 상황은 미술이 전통적으로 추구했던 재현에 의한 인식론의 문제보다는 존재론의 문제가 더 중요해졌음을 반영한다. 작가들은 나와 세계, 자연과 정신, 물질과 비물질, 타자와의 관계 등 나뉘어진 것과 그 합일의 가능성을 찾는다. 그러나 완전한 동일성이나 화해, 타협은 가능하지 않다. 타협을 하면서도 타협하지 않는 상태가 남는 것은 미니멀리즘과 단색조 회화 등 비구상 작가들이 시각기호를 통해 제시하고자 했던 존재의 조건이다.

13) 『공간』, 90년 9월, p. 67.

14) 『공간』, 90년 9월, p. 71.

15) Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, pp. 155-156 참조.

란 사람들이 기호를 계속 반복해서 사용함에 따라 관습화된 기호 사용의 패턴들이다. 즉 코드란 기호의 명확한 조립과 해독을 위한 문화적 관습들이 숨어 있는 체제이다. 도상학의 예처럼 구체적인 이미지를 읽어내는 데에도 일정한 코드가 작용한다. 그런데 추상미술에서와 같이, 도상기호가 재현적 특성에 의해서 지시대상을 명료하게 드러내지 못할 때, 코드에 의한 해석은 특히 중요한 의미를 지닌다. 이를 검토하기 위해서는 퍼스와 모리스가 규정한 도상기호의 개념을 에코가 어떻게 수정하고 보완했는지를 먼저 살펴보는 것이 필요하다. 퍼스와 모리스는 도상기호를 대상을 ‘재현’에 의해 지시하는 자연적인 기호에 가깝게 보았다. 이에 비해 에코는 도상이란 퍼스가 생각한 것처럼 자연적, 유추적인 기호가 아니라 협약적, 자의적 성질이 다분히 있는 기호라고 보았다. 그는 특히 도상성의 특징을 이루는 ‘유사함’이라는 개념이 매우 애매함을 지적하며¹⁶⁾ 도상개념을 수정한다. 에코가 말하듯, A와 B가 닮았다고 말하는 것은 실은 양자가 제공하는 시각효과와 기능이 동일하다는 것을 의미한다. 도상기호를 퍼스처럼 ‘그것이 지시하는 대상과의 유사함’에 의해서 규정하는 것보다는 ‘지시대상에 대해 우리가 가지는 경험적 인식구조와 동일한 구조를 주는 기호’로 규정하는 것이 훨씬 더 타당하다고 한다.

그리하여 에코는 “도상기호에 관한 한 몇 가지 순진한 믿음”들을 열거하여 비판하면서 퍼스의 견해를 수정하여 새로운 도상기호의 개념을 다음과 같이 제시했다.¹⁷⁾ 첫째, 도상기호는 표현된 지시대상의 특성을 가지지 않는다. 둘째, 도상기호는 정상적인 인식 코드에 근거하여 공통적인 인식의 몇몇 조건들을 재생산해낸다. 즉, 도상기호는 도상기호에 의해 지시된 실제 경험과 같은 인식구조를 구축할 수 있게 해준다. 그 인식구조는 이미 습득한 경험의 코드에 의해 이루어진다. 이상과 같이 살펴볼 때 에코는 퍼스와 모리스의 견해를 발전시키면서 도상기호를 해석하기 위한 관습과 규약의 조건을 좀 더 강조했다고 볼 수 있다. 궁극적으로 그는 체계와 코드라는 근본문제를 떠나서 시각기호를 생각할 수 없고, 미적 가치

16) 박일우, 「모리스의 미학기호학」, 『불어불문학연구』, 제19집 (1993), p. 75.

17) Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, p. 176.

또한 체계와 코드를 통해 생성된다고 보았다.

이와 같은 관점에 근거하여 에코는 현대 예술작품들의 해석에서 중요한 역할을 하는 것이 미적인 ‘코드’라고 보았다.¹⁸⁾ 에코에 의하면 어떤 특정한 시대의 예술은 특정한 관습, 스타일, 그리고 모드를 갖는데 이러한 것이 미적인 코드를 형성한다는 것이다. 여기서 미적인 코드는 기존의 예술적인 관습, 코드, 창의성 그리고 이로부터 일탈되는 메시지 간의 변증법적인 관계에서 생성되는 것이다. 창의적인 예술가의 혁신적인 메시지는 장르의 규칙을 타파하고 코드를 거부하며 동시에 이러한 창의적이고 미적인 메시지가 미적인 코드를 새롭게 형성하게 된다.¹⁹⁾ 미술작품에 나타난 시각적 상징들 또한 코드화된 언어에 속한다.²⁰⁾ 이러한 견해는 추상미술의 의미작용을 파악하는 에코의 일관된 관점을 보여준다. 그는 추상 작품이 자체의 이미지와 그것에 따르는 시니피어를 제시하기 보다는 어떤 방식으로든 우리가 인식할 수 있는 기표(시니피앙)를 표현한다고 생각한다. 즉 추상 작품들에 나타난 형태들은 명백하게 코드화 되거나 쉽게 인식되지도 않는 기호처럼 보일지라도 그것들은 분명 시니피앙을 구성한다는 것이다. 에코의 이러한 관점에 의하면 추상작품에서 조형요소들의 모든 차원을 연결하는 특수 언어가 존재하게 된다.²¹⁾ 우리가 시각기호를 볼 때에 문화적 관습에 따라 규칙, 규범 등의 정해진 코드가 미적인 것을 생성하는데 중요한 영향을 미친다. 즉 시각기호의 미적가치를 판단하기 위한 문화적인 관습과 고유성을 중시하는 에코의 기호학적 방법은 한국 미술의 미적 가치를 재조명하는 데에도 유의미하게 적용될 수 있다. 더 나아가서 미디어의 미학까지를 포괄하는 그의 이론은 매체가 확장된 한국현대 미술의 다양한 양상을 기호학적 관점에서 분석하게 해준다.

18) Umberto Eco, *Opera Aperta* (1962), 조형준 역, 『열린 예술 작품』 (새물결, 2006).

19) Umberto Eco, *La struttura assente* (1968), 김광현 옮김, 『기호와 현대예술』 (열린책들, 1998), pp. 162-166.

20) Umberto Eco, *Opera Aperta*, p. 235.

21) Umberto Eco, *Opera Aperta*, pp. 315-316.

Ⅲ. 시각기호와 미적 가치

1. 모리스: 미적 기호와 가치의 이론

미적 기호의 특수성은 그 기호가 가진 도상적 특성(iconic character)에 기인한다. 그러나 도상적 기호가 오직 예술에만 사용되는 것이 아니기 때문에 기호의 도상적 특성은 미적 기호의 특수성을 정의하는 데에 충분조건이 될 수 없다. 그래서 모리스나 무카로브스키와 같은 기호학자는 이러한 기호유형의 두 번째 특성으로서 그것들이 가치를 지시한다는 점을 강조했다. 즉 미적 기호는 실제적 상황 및 가능한 상황에서의 가치의 속성을 내포한다는 것이다. 그런 의미에서 예술작품은 가치를 가리키는 특수한 미적 기호이며, 미적 담론은 가치를 전달하는 언어 기호로서 특징된다. 이러한 논의는 미적 기호가 일반 기호와 어떻게 다른가를 논의하는 중요한 구분점이 된다.

모리스에게 있어서 미적 기호를 규정하는 기준으로 중요한 것이 가치의 문제이다.²²⁾ 그는 미적 기호뿐만 아니라 미학을 규정하기 위해서는 ‘가치의 이론(Theory of Value)’이 필수적인 근거가 되어야 한다고 생각했다. 모리스에 의하면 ‘가치’란 “어떤 이해관계에 대한 대상이나 상황의 속성, 즉 어떤 행위가 완결되기 위해 그러한 속성을 가진 대상을 요구할 때 그 요구를 충족시켜주거나 소진시켜주는 속성”²³⁾이다. 도상기호의 지시대상이 미적 가치를 가질 때, 문제가 되는 것은 단순히 가치의 지시작용이나 도상기호의 기능이 아니라, “그 자신이 지시하는 가치를 가지고 있고 그 존재만으로도 즉각적으로 가치를 인식하고 이해할 수 있

22) 가치는 다음의 3가지 유형으로 구분된다. 선택적 행동이 지각대상의 선택을 통해 표현되는 그러한 상황에서 우리가 취급하는 가치는 작용가치(operative values)와 선택적 행동이 기호에 의해 지시되는 가치들과 일치될 경우의 우리는 인지가치(conceived values), 그리고 가치라는 용어가 대상을 직접 지칭하기 위하여 사용될 때가 있는데, 이 가치들을 대상가치(object values)라고 한다.

23) Ch. Morris, *Writings on the General Theory of Signs* (The Hague: Mouton, 1971), p. 418.

는 어떤 것”²⁴⁾이 문제가 된다는 것이다. 이런 의미에서 ‘미적 기호’란 지시대상이 미적 가치 그 자체인 기호를 의미한다. 이와 같은 모리스의 기호학적 미학의 관점이 핵심적으로 제시된 논문이 「미학과 기호이론」²⁵⁾이다. 이 논문을 통하여 미적 기호와 가치이론이 어떻게 결합되는가를 살펴보기로 하자.

모리스에게 미적 분석은 기호 분석의 특수한 예이다. 미학은 그리하여 미적 기호의 학문으로서 기호학의 분과학문(sub-division)이 된다. 미적 판단은 특정 기호매체가 미적 기호의 특성적인 기능을 적합하게 수행하는 가에 대한 판단이 된다. 예술 작품은 그 자체 기호의 구조를 갖추고 있는 하나의 기호이다. 그렇다면 미적 기호가 다른 기호와 어떻게 다른가를 진술해야하는 문제가 나온다. 모리스에게 그 차이점은 미적인 기호의 기능을 하는 것과 어떤 대상을 지시하는 기능을 하는 것과의 사이에 있다. 기호로서 작용하는 것은 ‘기호매체(sign vehicle)’라고 불린다. ‘해석자’에 의해 수행되는, 간접적으로 일어나는 행위는 ‘해석체(interpretant: denotatum)’라고 불린다. 기호에 의해 재현된 것은 ‘지시대상(designatum)’이라고 불린다. 정의상 하나의 기호는 ‘지시대상’을 가져야 한다. 그러나 기호가 사실상 그 어떤 것도 ‘함축하지(denote)’ 않을 수도 있다. 이 말은 ‘기호의 해석체(denotata)’를 가지지 않을 수도 있다는 것이다.²⁶⁾ 그 대신 미적 ‘기호의 대상체들(designata)’은 가치를 가진 것들이거나, 또는 더 적절히 말하자면, 가치의 속성을 가진 것들이다. 가치란 어떠한 관심과 관계된 대상이나 상황의 속성을 의미한다. 즉, 어떠한 행위를 만족시키거나 완전하게 만드는 속성으로서, 그 행위가 완성되기 위해서는 그러한 속성을 지닌 대상이 요구된다. 요컨대 가치란 관심을 가진 행위의 완성에 답하는 대상이나 상황을 완성하는 속성인 것이다.²⁷⁾ 모리스의 이러한 견해는 미적 판단의 객관성을 무관심성에서 찾고자 했던 칸트의

24) Ch. Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, p. 420.

25) Ch. Morris, “Esthetics and theory of signs”, *The journal of Unified Science*, Volume 8, Issue 1 (April 1939), pp. 131-150.

26) Ch. Morris, “Esthetics and theory of signs”, pp. 131-132.

27) Ch. Morris, “Esthetics and theory of signs”, pp. 133-134.

견해와 대비된다. 그렇다면 어떤 개별적인 인간의 관심사에 부응하는 가치가 어떻게 객관적인 것이 될 수 있는지에 대한 의문이 제기된다. 모리스는 미적인 관심과 가치는 수많은 사람들에게 확고 불변한 어떤 것이며, 모든 생명체들에게 공통된 것이라고 간주한다.²⁸⁾ 이러한 답변은 칸트가 미적 판단의 필연성과 보편성을 ‘공통감’에서 찾았던 것과 같은 맥락에서 이해될 수 있다.

미적 기호가 아닌 학문적 담론에서 가치론은 가치를 이야기하기 위하여 언어 기호를 활용한다. 이러한 언어 기호와 미적 기호의 차이점은 무엇인가? 이 문제는 기호 매개체의 두 가지 주된 부류를 구별함으로써 접근할 수 있다. 즉 그들 중 한편은 그들이 나타내는(denote) 것과 비슷하고, 다른 하나는 그들이 나타내는 것과 비슷하지 않다. 전자는 도상기호(iconic sign)라고 불리고 후자는 비도상기호(non-iconic sign)라고 불린다. 만일, 어떤 도상기호의 지시대상이 가치를 지닌다면(그리고 물론 모든 도상기호가 가치를 지시하지는 않는다), 상황은 달라진다. 여기에는 그것이 지시하는 가치를 자체 내 지니는 것의 진정한 현존을 통하여 가치 속성의 직접적인 파악이 있다. 이러한 파악을 통해 예술작품은 ‘의미 있는(meaningful)’ 또는 ‘중요한(significant)’ 것으로서 인지된다. 그리고 이러한 특성은 작품 그 자체에 구현되어 있는 것처럼 보인다. 그리고 예술을 논의할 때 종종 등장하는 ‘의미(meaning, signification)’라는 말의 사용은 미적 기호에 가치 속성이 포함되어 있다는 것을 지시한다.²⁹⁾ 도상기호에서 가치는 기호에 의해 지시되기도 하지만 기호 자체 내에 존재해야 한다.

모리스는 작품의 구체적인 요소를 분석하며 가치가 어떻게 만들어지는가를 논했다. 이러한 논의를 회화작품 분석에 적용해보자. 구상회화의 경우 기호가 지시하는 대상과 그 대상이 의미하는 가치를 인지하는 것은 어렵지 않다. 그런데 추상회화의 경우 기호의 지시대상과 가치의 속성이 쉽게 드러나기 어렵다. 이를 이해하기 위해 기호과정을 먼저 살펴보자. 예술 기호들은 복합기호매체의 규칙에 의거하여 이루어진 기호의 조합인데 그 자체로 기호로 작용한다. 추상미술의 기

28) Ch. Morris, “Esthetics and theory of signs”, p. 135.

29) Ch. Morris, “Esthetics and theory of signs”, pp. 136-137.

호작용 또한 복합구조로부터 나오며 가치를 생성해낸다. 이러한 기호 작용의 미적 지각이 가치속성을 이끌어낸다. 미적 복합기호를 지각하는 해석자의 관점에서 이러한 기호가 어떻게 해석되는가를 살펴보자. 하나의 회화작품을 감상하거나, 음악을 듣거나 또는 시를 읽을 때, 그곳에는 참조의 연결조직이 있다. 이 연결조직을 통하여 작품의 양상은 어떤 요구와 기대를 세우게 된다. 이러한 과정 속에서 전체의 특성은 부분들의 특성이 종합되어 나타난다. 예컨대 회화작품의 일부분에서의 어떤 선은 다른 곳에서 마주치게 될 선의 유형을 해석자가 준비하게 만든다. 복합기호구조는 그러한 미적 지각에 있어서 작동한다. 그리고 해석자는(창작자를 포함하여)는 예술 대상체의 부분 부분을 넘나들며 복합적 지각활동을 수행한다. 이 때 어떤 부분들은 다른 것의 기호로서 대응하고, 부분적인 반응들의 용어를 통해 전체적인 반응(그렇게 해서 지각의 전체 대상)을 형성하게 된다. 이러한 과정을 통해 비도상적 기호들은 여하한 지각과정 속에서도 그들의 부분역할들을 수행한다.³⁰⁾ 미적 지각이 다른 지각활동과 다른 점은 이러한 지각이 가치 속성들을 이끌어낸다는 사실이다. 이 속성들은 복합기호 전체의 부분을 이루는 특정 도상 기호 매체 속에 직접 구현되어 있다. 그러므로 미적 복합기호를 통해 만나게 되는 것은 복합적 가치 속성이 된다. 그 속성은 다양한 복합 기호 매체들의 가치 속성들에 의해 부분적으로 제시된다. 미적이지 않은 기호들, 심지어는 비 도상 기호들도 미적 기호 매체를 형성하기 위해 이차적 상징의 역할을 하거나 또는 미적 기호매체의 한 부분으로부터 다른 부분으로 가는 그러한 방식으로 직접 주목하게 만드는 역할을 한다. 회화작품은 이 모든 개별 기호들의 효과가 축적되어 전체적인 도상이 나타나게 만든다.³¹⁾

이와 같이 미적 기호 매체는 그것이 의미하는 가치를 구현하고 있는 복합 기호이며, 그렇게 해서 단지 하나의 기호로서가 아니라, 하나의 가치 대상으로서 판단될 수 있다.³²⁾ 미적 지각에서 가치 속성들은 직·간접적인 방식 모두를 통해

30) Ch. Morris, "Esthetics and theory of signs", p. 138.

31) Ch. Morris, "Esthetics and theory of signs", p. 139.

32) Ch. Morris, "Esthetics and theory of signs", p. 149.

나타난다. 즉, 직접적으로는 이들 속성이 기호에 의해 나타난다는 것이고, 간접적으로는 사용된 기호 매체가 그들 자신 속에 다양한 단계로 그들이 제시하는 가치 속성을 구현하고 있다는 것이다. 미적 지각은 지각의 대상에 우선 초점이 맞추어져 있다. 그리고 그 지각은 — 비록 부분적일지라도 — 바로 그 대상 자체 내에서 대상이 의미하고 있는 것을 포착해낸다. 이러한 과정 속에서 어떤 완성 (consummation)이 존재하게 된다. 왜냐하면 대상은 그것이 의미하고 있는 가치를 구현하고 있기 때문이다.

예술은 이러한 가치의 구현을 통하여 보편성을 담아낸다. 모리스는 예술가가 자신의 문제를 대면함에 있어서, 단지 자기 자신의 문제 보다는 다른 많은 문제들에 적용할 수 있는 패턴을 제공해줄 수 있다고 본다. 그렇게 해서 예술가는 자신의 작품에 하나의 집단이나 시대의 가치 구조를 구현하고, 명확하게 하고, 발전시킬 수 있게 된다는 것이다. 이러한 활동은 궁극적으로는, 모든 시대와 장소에 있어서 인간의 가치구조를 실현하는데도 기여한다고 보고 있다.

2. 무카로브스키: 집단의식과 가치의 보편성

예술 기호에서 가치의 문제에 관심을 가졌던 또 한사람의 기호학자가 안 무카로브스키(Jan Mukařovský:1891-1975)이다. 체코 구조주의 기호학을 대표하는 그는 예술작품을 ‘기호(Zeichen)’이자 ‘구조(Struktur)’이며 ‘가치(Wert)’라고 규정했다. 그는 예술기호가 어떻게 보편성을 갖는가를 규명하고자 하면서, 그 근거를 의사소통의 토대로서 ‘집단의식’ 속에서 찾았다.³³⁾

무카로브스키에 의하면 어떤 것이 기호적 특성을 가진다는 것은 개별적인 의식을 넘어서는 것이다. 그는 개별적인 의식의 기초가 그 내밀한 층에서는 ‘집단의식(Kollektivbewußtsein)’에 속해 있다고 본다. 개별적인 의식을 넘어서는 모든 정신적인 내용은 직접적으로 주어진 단순한 사건을 넘어서서 어떤 기호적 특성을

33) J. Mukařovský, “Die Kunst als semiologisches Faktum”, Jan Mukařovský, *Kapitel der Ästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970/1982), pp. 138-147.

획득한다. 무카로브스키에 의하면 예술작품은 창작자와 집단(공동체)을 매개해주는 기호로 기능한다.³⁴⁾ 이러한 예술 기호는 일정 그룹의 구성원들에게 주관적이지만 공통감을 형성하는 의식을 갖게 한다. 무카로브스키는 이를 작품이 집단의식에 호소한다고 본다. 이와 같이 집단의식에 바탕을 둔 주관적인 의식이 호소력 있는 것은 주관적인 의식이 객관화될 수 있고 또 그 집단의식 속에서 어떤 중요한 ‘핵심(Kern)’이 발견되기 때문이다. 그렇기 때문에 기호로서의 예술작품은 그것을 만들어낸 작가의 정신이나 심리적인 상태와 동일시되는 것이 아니다. 만일 작품이 작가의 주관적인 의식 상태와 동일시된다면 작품은 개별적인 것에 지나지 않게 된다. 개인이 만들어낸 자의적이기만 한 기호는 사실상 기호로서의 기능을 상실한다고 보고 있다.

예술기호가 집단의식을 통하여 어떻게 가치를 전달할 수 있는지 그 과정을 살펴보자. 기호는 한편으로는 감각의 세계에서 ‘기표(signifiant)’의 형식으로 나타나고 한편으로는 ‘집단의식’ 속에 ‘기의(signifié)’를 지닌다. 예술작품은 감각계에서 표현되기 때문에 지각이라는 수단이 없으면 접근할 수 없다. 그러나 예술작품은 그의 물질성으로만 환원될 수는 없다. 물질적인 작품은 단지 기표로서만 작용할 뿐이며, 여기에는 집단의식의 규정된 의미가 상응한다. 이 규정된 의미는 일정한 그룹의 구성원들에게 물질적 작품에 의해 불러 일으켜지는, 그러한 의식의 주관적인 상태를 서로 공통적으로 갖게 하는 것이다. 물론 수용자가 하나의 예술작품을 지각하는 모든 행위에는 주관적이고 심적인 요소들이 존재한다. 그런데 이러한 주관적인 요소들이 객관성을 갖게 되는 경우는 그 요소들의 보편적 질이나 양이 집단의식 속에서 발견되는 ‘핵심’에 의해 규정될 때이다. 이러한 핵심은 실제 현실의 체험으로부터 나온다. 예술 기호는 실제 현실을 바탕으로 성립된 또 다른 감각적인 현실(Realität)이다. 이 현실은 명확히 규정되지 않은 현실이지만, 철학, 정치, 종교, 과학 등을 포괄한 사회적인 현상의 전체 맥락이 녹아있다. 그렇기 때문에 예술은 어떤 특정한 ‘시대(Epoche)’의 성격을 드러내고 재현해내는데 탁월하다. 왜냐하면 각 사회적 현상은 개별 영역만을 보여주는데 반하여 예술은 이 모

34) J. Mukařovský, “Die Kunst als semiologisches Faktum”, pp. 138-139.

든 맥락을 총체적으로 보여주기 때문이다.

예술작품은 감각적 상징으로 이루어진 기호로이며 하나의 ‘자율적인 기호’이다. 이러한 예술기호의 특성은 의미를 간접적으로 전달한다는 것이다. 무카로브스키는 이를 ‘2차적인(sekundären)’ 의미라고 칭한다. 작품의 의미는 직접적으로 소통되지는 않지만 사회적 의식에 속해있는 핵심을 전달한다. 그렇기 때문에 예술기호는 공동체 구성원들 간의 중개자 역할을 하는 고유한 기능을 갖고 있다.³⁵⁾ 그러한 의미에서 작품이 특정 사회 현상과 밀접하게 연관되어 있다고 해도 그 결합관계는 느슨하고 자유롭다. 작품은 한 사회의 직접적인 증거물도 아니고, 수동적인 반영물도 아니다. 모든 기호들과 마찬가지로, 예술작품은 실재하는 어떤 대상을 지칭할 수 있다. 그런데 그것은 간접적이거나 은유적인 방식으로 작용하며 실제 현실과 비선형적인 관계를 가진다. 그렇게 하면서도 현실을 끊임없이 참조하게 한다. 이로부터 예술작품 고유의 기호적 성격이 나온다. 예술작품은 결코 역사적이거나 사회적인 증거물로서 적용되어서는 안된다. 그 기호는 감각적 상징으로 이루어져 있고 집단 의식 속에 기반한 ‘의미(Bedeutung)’를 지니고 있다. 예술작품이 지시하는 객체와 내포된 의미는 사회적 현상의 전체 맥락으로부터 나온다. 이러한 것이 무카로브스키가 생각했던 예술작품의 고유한 구조이다.³⁶⁾

이상과 같은 무카로브스키의 이론을 요약하자면, 모든 예술작품은 하나의 자율적인 기호이다. 그 기호는 1. 물질적인 작품으로 이루어지는데, 그 물질적 작품은 감각적인 상징의 의미를 지닌다. 2. 예술 기호는 ‘미적인 대상’으로 이루어지는데, 그 대상은 집단 의식에 뿌리를 두고 있으며, ‘의미’의 장소를 그 안에 지닌다. 3. 예술 기호는 지칭된 사태에 대한 관계로 이루어진다. 그 사태란 특별히 각양각색의 실존을 가리키는 것이 아니라 어떤 특정한 환경의 사회적 현상(과학, 철학, 종교, 정치학, 경제 등)의 전체 맥락을 가리킨다.

35) J. Mukařovský, “Die Kunst als semiologisches Faktum”, p. 140.

36) J. Mukařovský, “Die Kunst als semiologisches Faktum”, p. 142.

IV. 한국 근현대미술에 나타난 자연모티브와 미적 가치

1. 자연모티브의 지표적 특성

회화작품에서 자연을 상징하는 도상기호는 형태상의 유사성만이 아니라 재료가 가진 물질적 특성으로도 대상과의 유사성을 지닌다. 이러한 측면에서 퍼스는 회화작품을 도상으로 이야기할 때는 ‘질료상(material image)’이라는 용어를 사용했다. 소재가 가진 물질적 특성은 촉각적인 것에 호소한다. 도상기호의 이러한 측면은 특히 ‘지표(index)’의 성격이 강하다. 지표란 대상체와 실존적 연결을 이루고 있는 기호의 특징이다. ‘지표’는 인과적 근접성을 토대로 대상과 역동적인 연관성을 지니며 대상의 존재를 확인시켜 준다. 한국 작가들은 자연이 갖는 물질적 특성을 최대한 부각시키고자 한다. 이러한 표현방식은 지표적 특성에 의해서 자연을 드러낸다. 회화의 경우 기호의 지표적 특성은 우선 물감의 흔적에서 느껴지는 촉각성에서 나타난다. 이는 마티에르의 질료감과 필치에서 두드러진다. 추상미술의 예를 들어 살펴보기로 한다.

한국추상미술의 흐름에는 질료감을 중요시하는 서정적 추상기법이 주류로 나타난다. 또한 거친 필치가 보여주는 정제되지 않은 느낌은 자연과 연관된 한국적 미의식을 지칭할 때 거론되는 소박함과도 연결된다. 이론가들의 견해를 통해 볼 때도 한국의 추상미술에는 기하학적인 경향보다는 서정적인 경향이 지배적으로 나타난다고 평가되고 있다.³⁷⁾ 그 이유는 서구와는 다른 자연관이 작용했다고 보기 때문이다.³⁸⁾ 기하학적 추상에는 흔히 대상에 대한 분석적 태도가 바탕하는

37) 윤난지는 한국 추상미술의 전반적인 속성을 ‘자연에서 출발한 서정적 추상’으로 본다. 윤난지, 김환기의 1950년대 그림: 한국 초기 추상미술에 대한 하나의 접근, 『현대미술사연구』, Vol. 5, No. 1 (1995), p. 91 이하 참조.

38) 이러한 면은 동양미술 일반의 자연관과 닮아있다. 山本正男은 동양미술을 통해 나타난 자연관을 다음과 같이 보고 있다. “서구에서는 자연을 극복하고 변화시키기 위한 목표에서, 동양에서는 자연에 순응하고 동화하기 위하여 형태를 추상화한다는 것이다. 동양미술에서 자연의 외형이 있고 없는 것이 별로 문제시되지 않는 것도 이같이 자연

데 이러한 태도에는 이지적인 인간이 중심에 있다. 그로부터 비롯된 추상성은 ‘응용(applied)’과 ‘구성(composition)’의 성격이 강하다. 이러한 성격의 추상회화는 유영국과 김환기 등 추상 1세대 작가들이 실험적으로 보여주기도 했다. 그러나 이 두 추상의 선구자들은 이후 다양하게 변모하는 작품세계를 통하여, 질료감을 중요시하는 서정적 추상기법을 자주 혼용하였다. 산과 달, 새 등 자연모티프를 적극적으로 끌어들이던 김환기의 50년대의 작품은 두터운 마티에르의 질료적 특성이 강하게 나타난다. 이지적인 추상을 선도했던 유영국 또한 마티에르가 두드러지는 작품을 60년대에 제작했다. 1950년대 말에서 60년대에 걸쳐 앵포르멜기법을 지향했던 그 다음 세대 추상작가들³⁹⁾은 빠르고 불규칙한 붓놀림, 강한 색채, 거칠고 두터운 재질감으로 격렬한 정서를 표출했다. 이들은 기하학적 추상이 지나치게 ‘도식적인 추상’이어서 ‘체질적으로 맞지 않는다’고 토로했다.⁴⁰⁾ 70년대에 ‘한국적 미니멀리즘’으로 일컬어졌던 단색조 회화에서도 주요 작가들은 물감과 바탕소재 등 재료가 갖는 물질적·촉각적인 느낌을 중요시했다. 바탕자체와 마티에르의 일체감(하종현), 로울러로 물감층을 겹겹이 쌓아가며 깊어지는 색채와 질료적 효과(최명영) 등이 그것이다. 이러한 시각 기호는 자연과 분리되어 있는 인간보다는 인간의 신체적·감각적 속성, 즉 자연성을 더 강하게 표출하고 있다.

을 주관의 반영으로 보고 그 외형과 의미를 동일시하기 때문이다. 이상에서 한국 추상미술의 전반적인 속성을 ‘자연에서 출발한 서정적 추상’이라고 해석할 수 있을 것이다.” 윤난지, 「김환기의 1950년대 그림: 한국 초기 추상미술에 대한 하나의 접근」, pp. 91-92.

39) 역동적인 제스처와 자유분방한 원색구사를 통하여 뜨거운 추상을 실천했던 작가들은 50년대부터 활동했던 박고석, 변중하, 문학진, 정점식, 이세득, 서세욱, 조용익, 하인두, 김창열, 박서보, 정상화, 정창섭, 윤명로, 김종학, 김봉태, 김형태, 이봉열, 정영렬, 장석수, 최기원, 최만린 등이 있다. 넓게 보면 앵포르멜은 2차세계대전 이후의 서정적 추상회화에 속한다. 우리나라에서는 50년대 말 이후 질료감을 두드러지게 강조한 격정의 미술을 잠정적으로 앵포르멜이라고 부른다. 격렬한 행위, 두터운 질료적 표현이 기법적 특징으로, 감성의 표출과 미에 대한 개혁의식이 내용적 특징으로 나타난다. 서성록, 『한국의 현대미술』 (문예출판사), pp. 106-142 참조.

40) 정영목, 「한국 현대회화의 추상성, 1950~1970: 전위의 미명아래」, 『조형(Form)』, Vol. 18, No. 1 (1995), p. 21 참조.

촉각적인 것을 부각시키는 이와 같은 시각기호의 지표적 특성은 80년대 초에 부각되었던 새로운 형상미술인 극사실주의 회화의 경우에도 확인된다. 기법적인 측면에서, 극사실 회화는 현상을 객관적으로 드러내기 위하여 극히 환영 같은 실재감을 보여주는 재현방식을 택한다. 그러나 한국의 극사실화에는 작가의 흔적을 알 수 있는 ‘그린다’라는 행위가 중요시된다. 대부분의 한국의 극사실화 작가들은 일부러 촉각적인 필치를 남기는 세밀화 기법을 사용했다. 이러한 시각기호에서는 인간적인 것을 중시하는 지표적 특성이 두드러진다. 작가들은 그린다라는 흔적을 남기는 이유를 인간적인 감정을 전달하기 위해서라고 말한다.⁴¹⁾ 인간적인 것은 자연과 연관된 것으로 나타난다. 즉 작가들은 인간을 자연과 분리하여 보는 것이 아니라 자연의 일부로 보는 것이 특징이다. 인간적인 것의 흔적은 자연의 속성을 대변하는 시각기호이다. 작가들이 활용한 소재 또한 자연과 연관된 지표적 특성을 드러낸다. 작가들은 극사실 회화의 주된 소재를 이루었던 사회적·도시적 삶의 내용 못지않게 자연과 연관된 소재, 즉 돌(고영훈), 흙(서정찬), 모래(김창영), 물방울(김창렬)을 더 선호한다.⁴²⁾ 이는 미국의 하이퍼 리얼리즘에서 보이는 소재와는 극히 대비되는 예이다. 김창영과 같은 작가는 모래를 소재로 삼을 때, 화면에 모래를 도포하고 그림으로써 자연모티브의 지표적 특성을 더욱 부각시킨다. 이러한 시각 기호의 촉각성은 자연과 함께 해온 한국인들의 실존적 삶의 체험을 환기시킨다. 그리고 그로부터 나온 정서는 공동체 구성원의 집단 의식에 근거하기 때문에 호소력을 갖는 것이다.

다음으로는 한국 작가들이 선호하는 자연 소재가 갖는 의미에 대해 고찰해보자. 미술작품에서 자연은 인간이 살아가는 삶의 환경으로서도 나타나지만 작가들은 자연 소재 그 자체에 집중되기도 한다. 즉, 한국의 작가들은 자연을 이루는

41) “명화들을 장치 물화하는 과정에서 나는 그것들을 환등기나 혹은 어떤 기계류의 힘을 이용해서 그리지는 않는다. 환등기나 기계는 어디까지나 비인간적이고 무감정하기 때문이다. 나는 나의 감정이 그대로 전달될 수 있는 붓과 손으로써 그리고 있다.” 한만영, 『공간』, 80년 9월 작가노트, p. 64.

42) 고영훈은 돌을, 서정찬은 흙을, 김창영은 모래를, 김창렬은 물방울을 주된 자연의 모티브로 채택했다.

가장 원초적인 물질에 깊이 천착하는 경향이 있는데 그것이 흙, 돌, 물, 나무 등이다. 한국근현대작가들은 우리를 둘러싸고 있는 자연의 형상을 재현해내는 것 보다는 이러한 자연의 소재에 대한 철학적 성찰을 보여준다.

작품의 물질적인 재료는 한국적인 감성을 촉각적으로 전달하는 가장 중요한 수단이다. 특히 조각이나 설치분야에서 작가들이 선호하는 것은 자연 소재로서, 돌, 흙, 나무 등이 대표적이다. 이러한 재료들은 생명과 직접 연관되는 소재이다. 흙에 뿌리박고 영양분과 물을 빨아올려 생명을 꽃피우는 식물과 나무는 모든 생명체의 모태가 된다. 생명은 인간에게 그 마지막 고도화의 단계에서는 정신이 된다. 이와 같이 자연을 토대로 정신이 현상한다. 물(物)의 문제를 탐구하는 조각, 설치 분야의 작가들도 자연대상물을 소재로 많이 활용하는데, 이 때 자연은 공업화된 물질이 아니라 가공되지 않은 자연이다. 즉 작가들은 자연의 가장 내재적 속성이 겉으로 드러나게 만들기 위해 금속재 보다는 돌, 흙, 나무 등의 자연 소재를 선호한다. 한국에서 가장 흔한 돌인 화강암을 석조(石彫)의 재료로 삼으면서 자연석의 느낌으로 조각하고(박석원), 또 대리석을 재료로 쓰는 경우에도 돌의 거친 질감을 그대로 살린다(전퇴진). 목조(木彫)의 경우도 나무의 질감을 통한 자연성을 살리면서 손 때 묻은 삶의 체험을 느끼게 한다(심문섭). 금속재의 경우도 마찬가지로이다. 금속재질을 다루는 서구의 미니멀 아티스트들이 매끈하게 다듬은 산업용 재료를 활용하며 자연과의 차가운 단절감을 보여준다면 한국 작가들은 같은 철금속을 사용해도 가공되지 않은 거친 느낌으로 재료를 다루면서 보다 유기적인 형태를 만들어낸다(오종욱, 송영수).

조각이나 설치 작가들은 흙을 종종 재료로 활용했다. 유약을 쓰지 않고 흙을 구워서 만들어내는 테라코타 조각은 권진규를 비롯한 작가들이 선호했던 재료이다. 테라코타 작가들의 작품경향은 인체를 모티브로 해서 이의 조립과 변형을 시도하는 쪽이 많으며 대체로 유기적인 포름을 추구하고 있다. 테라코타 기법이 자연스럽게 갖게 되는 기본적인 구조가 그 애초의 쓰임새였던 그릇과 같은 원형이라는 점, 그리고 구워낸 뒤에 흙의 질감이 따뜻한 색조와 함께 남는다는 점에서 작품들은 곡선적이고 생명적인 자연의 형태감을 보여준다. 80년대에 테라코타

작업을 했던 작가들의 사례를 들어보자. 미니멀한 형태로 테라코타 작업을 했던 이형우의 작품은 서구 미니멀아트에서 영향을 받은 최소한의 형태 감각을 살리면서도 부드러운 재료인 흙을 사용한다는 점에서 반(反)산업문명적인 감각과 자연과의 친화감을 부각시키고 있다.⁴³⁾ 테라코타로 한국 고대 토우의 조형적 특성을 살린 조각을 시도했던 최옥영 또한 흙을 소재로 원시성과 현대성을 결합시키며 투박한 표현을 살린다. 이를 통해 작가는 한국인의 심성과 결합된 자연의 소박함을 형상화한다.⁴⁴⁾ 조각의 영역에서 흙을 이용하는 테라코타만이 아니라 화면에 질감과 색감을 주는 재료로 흙을 활용하는 화가들이 종종 있다. 그들은 이를 통하여 자연에 대한 신비와 인간의 근원적인 향수에 보다 더 접근하고자 한다고 말한다.⁴⁵⁾ 궁극적으로 작가들이 전달하고자 하는 것은 자연과 밀착된 한국인들의 삶의 체험과 정서이다.⁴⁶⁾

43) 정병관은 이형우의 작품에 대해서 다음과 같이 평하고 있다. “미니멀아트에서 온 최소한의 형태와 무관하지가 않다는 점에서 현대주의적 최종 발전 형태의 조각의 일종이라고 볼 수도 있다. 그러나 … 미니멀 조각이 가지는 건축적인 특성인 강(強) 재료(강철, 프라스틱 등)의 사용과 정반대되는 연(軟) 재료인 흙을 사용한 점에서, 미니멀 아트의 인위적이며 산업문명적인 냄새가 말끔히 없어졌다는 점에서, 미니멀아트를 통해서 미니멀아트를 파괴하는 반 산업문명적 작품이라는데 그 특성이 있다.” 정병관, 반(反)문화적 예술 · 이형우의 테라코타, 『공간』, 88년 7월, p. 67.

44) “자연스러운 앙포르멜 즉 비정형의 추상표현주의 조각에 관심을 가지면서 우리나라 고대의 토우 등에서 원시성과 현대성을 결합시키려 한다. … 그는 흙덩어리를 주물럭거리며 덩어리 그대로를 붙이거나 떼어내면서 하나하나 만들어낸다. 또한 브론즈와 나무, 돌 등을 결합시키기도 하며 매끄러운 곡선의 형태보다 투박한 직선과 곡선, 양감의 혼합표현으로 단순함과 복잡함을 결합시킨다.” 유재길, 최옥영 전, 한국 고대 토우의 조형적 특성을 지닌 상징적 흔적의 조각, 『공간』, 89년, 1월, p. 150-151.

45) 하드 보드위에 흙을 바르고 채색하는 신명범은 “내가 던고 있는 흙에 대한 원초적 근원을 실감하고 무한한 초자연의 신비가 있음을 느낀다. … 인간의 근본적인 향수에 보다 더 접근하게 되었고 지금은 그 향수조차도 뛰어넘어 인간의 근원과 만나보고 싶어졌다. 그리하여 그 때부터 흙을 다시 만져보게 되었고 그 흙의 체취에서 순수한 미적가치까지 느끼게 되어 작품을 제작”하게 되었다는 의도를 밝힌다. 신명범, 「자연과 흙에 대한 관심」, 『공간』, 87년 5월, p. 60.

46) “내가 즐겨 그렸던 그림 속에는 지극히 한국적인 소재라 할 수 있는 달이 있고, 해가

회화의 바탕재로도 한지와 같은 전통적인 자연소재가 종종 등장한다. 한국화의 경우 물론 한지는 주된 바탕재이지만 서양화의 경우에도 한지를 바탕재로, 또는 오브제로 활용하는 작가가 적지 않다. 작가 조덕호는 한지를 자연과 연관된 우리 삶의 필수불가결한 소재로 의미부여하고 있다.⁴⁷⁾ 한기주와 같은 작가도 한지작업을 통해 한국인들의 삶의 체험을 우리의 감성에 맞게 표현하고자 했다.⁴⁸⁾ 작가들은 삼베와 같은 직물을 자연 그대로의 색감을 살린채 재료로 활용하기도 한다. 삼베를 주로 소재로 하여 극사실적 기법으로 그리는 작가인 박장년은 이러한 소재가 “우리 민족의 기층의식을 유출”하며, “먼 고향의 따사로운 땅내음”을 느끼게 한다고 쓰고 있다. 그는 삼베를 통해 끈질기게 삶을 이어온 민족의 정신을 표현하고자 한다.⁴⁹⁾ 작가들은 이러한 소재들이 갖는 기호의 지표적 특성, 즉 자연과 인간과의 실존적 연결성을 통해 정서적 해석체를 불러일으키고자 한다.

있고, 물이 흐르고, 구름이 떠간다. 그리고 그 주변에는 작은 짐승들이 옛날과 변함없이 그대로 남아있다. 모든 인간들은 그 모든 것들을 함께 공유하면서 앞으로도 그것들과 영원히 함께 있게 될 것이다.” 신명범, 같은 책, p. 60.

47) “우리 문화에 있어 한지는 남다른 의미를 부여한다. 한지는 글씨를 쓰고, 그림을 그리는 역할과 더불어 문창호지로서의 역할과, 재래식 간장 같은 것을 여과시키는 역할 등등 ... 창호지로 사용하였을 때 빛을 여과, 분산시켜 실내를 적당한 밝기로 눈의 피로를 덜어주게 하였고, 공기를 여과시켜서 맑은 공기만을 들어오게 하였다. 더 나아가서는 안과 밖을 투시할 수는 없지만 서로 통할 수 있게 하여 이쪽과 저쪽의 맥을 통하게 하였다는 점이다.” “나는 이러한 작업과정에서 새로운 리얼리티를 찾아내려 하고 있다. 자연에서 얻어진 자연 재료를 아무런 가공 약품을 첨가시키지 않고, 자연물을 그대로 이용하여 작품을 만들려는 것은 자연과 현실의 직접적인 제시라는 점에서 소박하고 원시적인 방법으로 표현하고자 했다.” 조덕호, 한지의 원초적 표정과 그 실존, 『공간』, 87년 8월, p. 72.

48) 판넬에 한지작업을 주로 하는 한기주도 자신이 사용하는 재료의 느낌으로 한국인들의 삶의 체험을 표현하고자 한다고 발언한다. “나는 찌꺼지고 찢어진 나무 살점의 표정 속에서 삶의 긴장과 긴박감에 눌린 나 자신의 삶을 보게 한다. ... 찢어진 생생한 나무 결을 대할 때 삶의 처절한 장면과 다시 조우하게 되는 것이다.” (한기주, 작업노트중에서), 『공간』, 88년 1월, p. 78.

49) 박장년은 “삼베의 의미를 고인들의 뉘에 바친다”고 쓰고 있다. “그려진 마포조각을 보고 강한 카타르시스 같은 것을 느끼게 된 것이다.” 『공간』, 80년 9월, p. 53.

그것은 자연과 밀착된 한국인들의 삶의 체험과 정서라고 볼 수 있다.

2. 자연의 상징과 은유

한국 근현대미술에 나타난 시각 기호는 일종의 언어와 같은 역할을 한다. 그 언어는 자연을 함축 의미로 내포하면서 상징의 차원으로 나아간다. 상징은 대상과의 유사성 여부나 대상과의 실제적인(factual) 연결성 여부에 관계없이 자신의 기능을 충분히 수행하는 기호이다. 따라서 상징은 자유로운 창조의 가장 높은 단계에 속하며 이 때 기호성(semioticity)의 추상도도 가장 높은 단계에 달하게 된다. 그러므로 기호학에서 상징은 일종의 자의적인 약속으로 이해되기도 한다.⁵⁰⁾ 기호의 상징적 차원은 추상미술의 기호작용을 탐구하기 위한 유효한 방법을 제시한다.

미술에서의 시각기호는 언어로 완전히 표현되지는 않지만 상징의 차원에서 의미에 대한 물음은 일종의 언어처럼 해석될 수밖에 없다. 기표는 무한한 기의를 끌어낼 수 있기 때문에 의미가 개념으로 고정되지 않는다. 그렇지만 작가들의 작업의도와 비평가들의 해석을 종합해 볼 때 함축의미가 종종 자연으로 수렴되는 경우가 많다. 도상기호가 유사성에 의해서 자연을 재현하는 구상미술에서 자연이 지시대상이 되는 것은 비교적 명확히 드러난다. 그런데 도상상의 강도가 약화된 반추상이나 그 어떤 것도 재현하지 않는 추상미술의 경우에도 시각 기호의 함축 의미가 자연과 연관되는 경우가 많다. 후자의 예시를 통해 자연이 어떠한 상징성을 가지는 가를 살펴보는 것은 한국 근현대미술의 미적 가치를 탐구하는데 중요한 의미가 있을 것으로 생각된다.

그러므로 먼저 한국 추상작가들이 자연을 상징하는 기호로 가장 많이 활용했던 시각기호를 살펴보기로 한다. 대표적인 것이 점, 선, 원이다. 우선 점과 선은 한국 화가들에게 있어서 표현의 기본 단위이다. 특히 추상회화는 이 두 단위에

50) 상징은 임의로 만들어진 기호이다. 그래서 기호와 대상체 사이에 어떤 연관이나 유사성 없이 약속에 의해 만들어진다. 김경용, 『기호학이란 무엇인가』 (민음사, 1994), p. 42.

주로 기초하고 있다. 점은 표현하고자 하는 것의 가장 기본이 되는 요소이며 무한한 것을 암시하는 최소한의 수단이다. 점은 새로운 점을 부르고 그리고 선으로 연장된다. 작가들은 점과 선을 사용하면서 자연의 생명력과 리듬을 구현하고자한다. 선을 긋는 행위는 시간과 공간을 표현하는 기호이다. 반복해서 그어진 선은 비슷해 보이지만 똑 같은 것이 하나도 없다는 점에서 삶의 조건에 대한 은유(metaphor)이다. 또한 점과 선은 유한한 것을 넘어서서 무한함을 표현하는 기호이기도 하다. 소멸되는 선은 사라져 가는 점과 마찬가지로 무한함을 느끼게 한다. 이러한 시각기호들은 재현적 방식으로는 표현하기 어려운 것을 보여주는 방식으로 이해할 수 있다. 미술은 보이지 않는 것을 보이는 것을 통해 표현하게 되는데, 이 경우 보이는 것은 보이지 않는 것의 은유이다. 선을 반복적으로 활용하는 작가들은 이를 통해 삶의 리듬, 반복성, 우주의 무한성 등을 표현하고자 한다.

추상미술 분야에서는 많은 작가들이 점과 선을 표현의 기본 단위로 활용해왔다. 김환기, 박서보, 이우환 등이 그 대표적인 예이다. 김환기를 사례로 들어보면, 그의 후기 작품들은 점과 선을 통해 자연을 은유적으로 상징하고자 하는 작가의 의도가 두드러진다. 그가 자연의 형상을 간략한 도상기호로 압축해서 보여주던 50년대 이후, 60년대 작업에는 형상이 점과 선으로 요약되기 시작한다.⁵¹⁾ 한국의 자연을 근원적인 것으로 환원시킨 이미지는 단순화된 면, 선, 점으로 수렴되어 간다. 그러한 과정은 선과 점과 면의 조합에서 차차 점의 집단이 되어 70년대의 추상작품으로 나아간다. 가장 원숙한 시기로 일컬어지는 70년대에 그는 구체적 형상이 거의 사라지고 점과 선 만으로의 완전한 비대상회화를 이루었다. 그 속에서 자연은 우주적 질서와 화음으로 이루어진 내적 실재로 존재한다. 이와 같이 김환기는 자연의 질서와 균형을 표현하기 위하여 점과 선을 기본 요소로 활용하였다.

한국 추상 작가들은 본질적 형태에 집착하는 경향이 있다. 본질적 형태란

51) 1965년 무렵 김환기의 짧은 일기에서 “미술은 질서와 균형”라는 말이 거듭 나온다. 작가는 이어 ‘점과 선’에 대해 이야기하고 있다. 이흥우, 김환기론: 한국적 멋의 수렴과 정과 결정, 『공간』, 82년 10월, p. 55.

모든 것을 표현할 수 있는 기본요소이고 모든 형태의 메타포이다. 형태는 점으로부터 출발하는데, 점이 커지면 원이 된다. 그렇기 때문에 원은 모든 것을 포괄하는 것이자 근원으로서 점에서 출발한 것이고 점이 확장된 것이다. 그러한 점에서 평론가 이일도 원이란 “형태라기보다는 존재자체의 근본적 방식 … 원도 본질적 형태의 추구로 환원시킨 것이 점”⁵²⁾이라고 간주한다. 한국작가들은 원을 자연의 원(原)형상으로 간주하는 경우가 많다. 원은 70년대 추상 작가들이 의도했던 자연이 침투한 구조, 즉 “있는 것은 동시에 없는 것이기도 하다”⁵³⁾는 중성적 구조를 표현하는 적절한 수단이기도 했다. 원은 기하학적 정형화를 벗어난 타원으로 종종 표현된다. 광인식의 경우가 그 예이다. 타원은 한국인들이 갖고 있는 자연스러운 원형에 더 가깝다. 한국적인 미의 사례로 종종 드는 백자 달항아리나 바가지가 기하학적인 원형을 벗어나는 사례와 비견될 수 있다. 달항아리의 예에서 보듯이 한국인은 참된 미의 형상은 완전한 기하학적 형상이 아니라고 생각했기 때문에 일부러 완전한 형을 일그러뜨리기도 했다.⁵⁴⁾

작가들은 조형의 기본요소를 통하여 자연의 원형상(原形象)외에도 끊임없이 변화하는 자연과 사물의 변화과정을 보여주고자 한다. 광인식의 ‘점을 초극하며’ 표면으로 올라온 타원들⁵⁵⁾, 이우환의 반복되며 사라지는 점과 선, 박서보의묘법 시리즈에서 보이는 반복되는 선들, 일부 단색조회화 작가들에게서 보이는 층층이 쌓아올린 물감층 등은 재현이 아닌 과정과 생성을 표현하는 시각기호이다. 이는 자연을 파악하는 동양적 가치관을 내포한다.⁵⁶⁾ 자연의 움직임과 힘을 보여주려는

52) 『공간』, 85년 9월, 대담(광인식과 이일) 광인식 회고전, 「표면의 문제로 환원된 자연」, p. 75.

53) 오광수, 「어떤 초극·고 광인식의 예술」, 『공간』, 88년 4월, p. 95.

54) 조요한, 「동서 미술에 있어서 인체비례」, 『계간미술』 23, 81년 가을, p. 38 참조.

55) 광인식은 처음에는 물(物) 자체로서 추구하던 원을 떠나 이후에는 먹을 사용한 점으로 원(표면)을 표현하게 된다. 그가 표현하는 원은 타원이다. 타원을 그는 ‘점이 점을 부르고 점이 점을 초극한다’고 표현한다.

56) 이우환의 작품을 분석한 바바라 톨프의 견해: “서구의 존재론적 실체가 존재를 불변하는 것으로 간주하여 사물의 변화를 하나의 환상으로 간주한 반면, 동양에서는 사물을 끊임없이 변화하는 것으로 이해한다.” 유편자, 이우환의 그려진 것과 그려지지 않은

시도로서 이승택의 연기, 바람 등을 이용한 설치 작업은 실험적인 작업 분야에서
의 예시가 된다.

한국 작가들에게 자연관은 존재론이며 우주관이다. 작가들은 보이는 것을
통해 자신의 철학을 제시한다. 정신은 시각기호로 표현되는 것일 뿐 그것이 꼭
아름답거나 조화로울 필요는 없는 것이다. 작가들의 궁극적 의도는 보이지 않는
것을 나타나게 하는 것이다. 인간이 파악하는 한계를 벗어나고, 인간이 통제할 수
없는 미지의 세계를 작가들은 자연으로 파악한다. 특히 비구상 작가들은 시각을
떠나지 않으면서도 시각을 넘어설 수 있는 그러한 차원을 추구한다. 더 나아가
자연은 표현할 수 없는 것에 대한 은유이다. 자연을 궁극적으로 포괄할 수 있는
것은 무(無)이다. 즉, 무는 공허한 것이 아니라 내가 없어지고 오히려 더 큰 것이
들어와서 채워져 있는 것이다. 무란 없는 것이 아니라 무한히 큰 것을 대변한다.
이러한 맥락에서 한국 작가들이 제시한 시각기호는 서양의 기호학적 관점으로는
모두 해석될 수 없는 문제들을 남겨놓는다. 무(無)나 공(空)에 관한 논의 등이 그
것이다. 이를 함축하는 시각 코드가 여백이다. 여백이란 만들어지지 않은 부분으
로 하여금 발언하도록 하는 의미를 담는다. 여백은 표현할 수 없는 것을 담고 있
는 정보이기도 하다.

인간은 자연의 일부이면서도 정신적 존재로서 상징된다. 인간이 자연의 일
부라는 기호는 완벽한 것을 만들어낸다는 의도에서 거리를 두고 언제나 자연이
침투하게 만든다. 인간은 자연적 존재이면서도 정신적 존재이기 때문에 자연과
정신은 종종 긴장관계를 이루고 있다. 자연에서 정신으로 이행하는 인간존재를
표현하는 시각기호는 작가들이 작품을 통해 물질을 무단히 비물질화 시키는데서
볼 수 있다. 물질(돌, 흙, 나무 등 자연물)이 동시에 돌도 흙도 나무도 아닌 것으
로 되는 것은 결국 정신의 세계에서 이루어질 수 있는 것이다. 물질의 무단한 비
물질화는 작업과정을 통하여 물질이 정신으로 초극됨을 상징한다.

끝으로 한국적인 것을 상징하는 몇 가지 코드를 살펴보기로 하자. 한국적인
것의 특성으로 많이 거론되는 것 중의 하나가 ‘미완성’의 느낌이다. 이우환은 외국

것 그리고 만든 것과 만들지 않은 것’, 96년 2월, 『공간』, p. 113.

평론가들이 한결같이 우리나라 미술을 평가할 때 드는 특징으로서, 작품이 어떤 가 미완성의 느낌을 주면서 구조적인 측면이 강하고 투명하여 보는 이로 하여금 저항감이나 부담감을 적게 한다고 논한다. 그는 그 이유가 작가들이 특정한 이미지나 강압적인 환상을 야기하는 근대주의를 포기하고 되도록 자연에 가깝게 사물을 직접적으로 느끼고 볼 수 있도록 열린 세계로서 표현하려는 의도 때문이라고 한다.⁵⁷⁾ 이는 작품 구조상 애매성과 무작위성으로 나타난다. 작품은 인간이 만들어낸 의도가 들어가기 때문에 어떤 형태로든 구조성을 지니게 마련이다. 그런데 70년대 한국 추상미술에 나타난 구조는 소박하고 비개성적인 측면이 강하다. 한국인들의 자연관은 이미지 없는 구조적인 표현방법에 영향을 미친다. 작가들은 구조를 구축하면서도 자연이 침투하게 만들기 위하여 틈을 만들어 놓는다. 이러한 화면은 구축적인 것이 느껴지지 않는 구도를 지녀야 한다. 처음에 구축적인 화면구성을 시도했던 화가들도 화면에서 점이나 선의 자유로운 움직임에 따라서 보다 유기적인 것이 침투하도록 구조를 열어놓는다. 이 역시 인간의 의도가 전적으로 개입되지 않는 자연적인 것을 표현하고자 하는 기호적 코드이다. 그렇기 때문에 작품은 미완성, 구조적인 애매성 등으로 나타난다. 예를 들어 평론가 조셉 러브는 김환기의 회화의 특징을 경복궁이나 종묘의 뜰에 깔아 놓은 자연스런 돌바닥을 예로 들면서 철저히 계산과 논리를 넘어선 열린 화면에 있음을 지적하고 그 성격을 구조적인 애매성으로 규정하였다.⁵⁸⁾

또 하나가 우연성이다. 한국작가들은 작업과정과 결과물을 통해 우연적인 효과를 의도하는 경우가 많다. 작가들은 제작행위 자체에서도 인간의 작위적인 의도를 배제하면서 얻는 자연과의 우연적인 만남을 중요시한다. 이러한 의도는 70년대 단색조회화에서 두드러진다. 이일, 오광수, 김복영 등의 평론가들은 단색조회화의 정신적 기조가 자연을 바탕으로 하고 있다고 본다. 이들은 모든 자연현상을 포괄하는 더 큰 자연이자 자연의 근원적 원리를 일컬어 ‘범자연주의(汎自然主義)’라는 말을 사용했다. 단색조화가들이 활용한 시각기호는 최소한으로 억제된

57) 이우환, 『계간미술』 77, 여름, p. 146.

58) 이우환, 『계간미술』 77, p. 146-147 참조.

표현이나 가장 기본적인 것으로 환원된 조형요소만으로 의미를 전달하고자 하기 때문에 서구의 미니멀아트와 흔히 비견된다. 그러나 한국작가들이 서구 미니멀 아티스트와 구분되는 이유는, 그들이 작품에 자연성과 우연성을 침투시키고자 하는 의도를 보여주기 때문이다. 이를 통해 한국작가들은 인간의 의도를 넘어선 더 큰 것을 얻고자 했다.

V. 결론: 미적 가치로서의 자연

본 연구는 한국 근현대미술에 대한 기호학적 연구의 필요성을 제안하고 한국미의 고유성을 이루는 시각기호의 상징을 탐구하였다. 이를 위하여 연구자는 첫째, 기호학적 미학의 연구 성과를 수렴하면서 미적 가치가 기호학적인 관점에서 어떻게 논의되는가를 고찰하였다. 둘째, 그 결과를 한국 근현대미술의 미적 가치를 분석하기 위한 시각기호에 적용하였다. 특히 작가들이 한국적인 미의식을 드러내는데 가장 중요한 모티브로 삼았던 대상을 ‘자연’으로 간주하였고, 이러한 자연이 어떻게 미적 가치로 기능할 수 있는가를 분석하였다.

미술작품은 ‘도상’ 기호의 복합체로서 특수한 시각 기호를 구성한다. 기호학적 미학의 가치론적 관점을 확립한 모리스는 미적 기호란 도상기호의 지시대상이 스스로 지시하는 가치를 갖는 기호라고 규정했다. 또 해석자가 그 존재만으로도 즉각적으로 가치를 인식하고 이해할 수 있을 때 미적 가치를 가진다고 보았다. 즉, ‘미적 기호’란 지시대상이 미적 가치 그 자체인 기호이다. 이를 한국근현대미술에 적용할 때, 기호가 지시하는 대상으로서의 자연이 바로 미적 가치가 됨을 알 수 있었다. 모리스는 가치의 문제를 형이상학적인 것이나 개인의 심리적 차원에 두지 않고 사회적 요인을 매개함으로써 주관주의적 해석을 극복하고자 했다.

에코는 모리스의 문제의식을 좀 더 진전시키면서, 사회적 규약으로부터 나온 기호 해석의 코드성을 좀 더 강조하였다. 즉 그는 어떤 기호가 미적 기호가 되기 위해서는 해석을 위한 관습·규범 등 정해진 코드가 미적인 것을 생성하는

데 중요한 영향을 미친다고 보았다. 이러한 에코의 시각은 추상성이 강한 작품을 해석하는데 유효하게 적용된다. 시각기호가 자연을 지시대상으로 삼으면서 구상에서 추상으로 이행하게 되는 경우, 기호는 도상성의 정도 차이에 따라 자연 형상을 희미하게 암시할 수도 있고 자연과의 어떠한 외적 유사성도 갖지 않을 수 있다. 추상미술의 주요모티브로서, 반복되는 시각기호를 해석하는데 있어서 코드적 요인은 ‘근원적 자연’이다. 추상 작가들은 이 보이지 않는 ‘근원적 자연’을 점, 선, 원 등 기본적인 시각 요소와 물질이 갖는 질료적 특성을 다양하게 활용하면서 ‘보이는 것’으로 만들고자 했다. 이러한 기호의 의미가 수용의 맥락에서 자연으로 이해되고 가치를 갖는 것은 기호해석의 관습과 사회적 맥락 등 코드적 요인으로부터 발생한다. 시각기호의 해석체로서 자연이 미적 가치가 되는 것은 한국 근현대미술에서 자연모티브를 해석하는 주된 코드이다. 자연모티브를 재현적으로 다룬 미술작품의 경우 시각기호의 ‘지시대상(Designatum)’은 외적 자연이지만 ‘기호의 해석체(Denotatum)’는 자연의 원형상(原形象)이거나 자연의 본질, 과정, 생성 등 보이지 않는 ‘근원적 자연’인 경우가 많다.

기호해석의 코드성을 탐구했던 에코는 미적인 것의 해석과 미적 가치란 체계와 코드를 떠나서는 생각할 수 없다고 보았다. 이러한 관점은 가치의 문제를 상대적인 관점에서 파악하게 만들므로 객관성을 찾기 어렵게 한다. 이와 같은 약점을 보완하기 위하여 본 논문에서는 예술기호가 갖는 가치가 어떻게 보편성을 갖는 가를 모리스와 무카로브스키의 이론을 통해 살펴보았다. 모리스는 가치론에 대한 주관주의적·실용론적 해석의 한계를 극복하기 위하여 가치를 객관적으로 결정하는 중요한 인자가 사회적이라고 보았다. 무카로브스키는 가치의 보편성을 ‘집단의식’에서 찾았다. 예술작품은 그것을 만들어낸 사람의 의식의 개별적인 상태와도, 또 그 작품을 지각하는 어떤 개별적 주체와도 동일시되어서는 안되고, 또 물질적 작품 그 자체와 동일시되어서도 안된다. 무카로브스키는 ‘미적 대상’으로서 작품이 존재하는 장소는 전체 ‘집단의식’이라는 비물질적 대상 속에서 발견된다고 보았다. 감각적으로 지각할 수 있는 물질적 작품은 이러한 비물질적 대상에 대해서는 단지 외적인 상징물일 따름이다. 물질적 작품이 불러일으키는 개별적인 의

식의 상태는 단지 그 안에 개별적인 것을 포괄하는 공통적인 것(집단의식)이 있는 한에서만 미적 대상을 재현해낸다.

미적 가치에 대한 기호학자들의 이 같은 논의는 작품의 모티브로서 어떻게 자연이 미적 가치가 될 수 있는가를 해명해준다. 한국작가들이 표현한 기표의 의미인 ‘자연’이 객관적인 미적 가치가 될 수 있는 요인은 사회·문화적인 것으로서, 한국인들이 역사, 자연, 문화적 환경 속에서 공통적으로 영위해온 삶의 체험과 정서로부터 나온다. 미적 가치로서의 자연은 객관적 실재로서의 자연이 아니라 퍼스가 이야기한 ‘최종해석체(집단적인 관습)’와 무카로브스키가 주장한 ‘집단의식’ 속에 존재한다. 이러한 자연을 모티브로 삼는 시각기호는 자율적인 기호로서 기호 자체가 가치를 인식하게 하는 것이지 기호 밖의 실재를 지시하는 것이 아니다. 즉 미적 기호가 가치를 만들어내는 것이며 그 가치의 객관성은 집단의식 속에서 찾을 수 있다.

* 논문투고일: 2016년 9월 14일 / 심사기간: 2016년 9월 16일-10월 11일 / 최종게재확정일: 2016년 10월 15일.

참고문헌

- 강미정, 『퍼스의 기호학과 미술사: 신미술사의 철학을 위하여』, 이학사, 2011.
『계간미술』, 1977년 여름호.
- 고유섭, 『구수한 큰 맛』, 다할미디어, 2005.
『공간』, 1881년 1월호-1990년 9월호.
- 김경용, 『기호학이란 무엇인가』, 민음사, 1994.
- 김복영, 『눈과 정신』, 한길아트, 2006.
- 김성도, 『현대 기호학 강의』, 민음사, 1998.
- 김영나, 『20세기의 한국미술』, 예경, 1998.
- 김치수 외, 『현대기호학의 발전』, 서울대학교 출판부, 1998.
- 박일우, 「모리스의 미학기호학」, 『불어불문학연구』, 제19집, 1993, pp. 65-77.
- 민주식, 「한국미술과 자연성의 미학」, 『미술사학보』 Vol. 6. 1993, pp. 51-66.
- 서성록, 『한국의 현대미술』, 문예출판사, 1994.
- 에코, 『미의 역사』, 열린책들, 2005.
- 연희원, 「문화의 논리를 위한 에코의 기호학적 방법론-해석의 원리를 중심으로」, 『철학연구』, Vol. 76, 2004, pp. 69-94.
- 오광수, 『한국현대미술의 미의식』, 재원, 1995.
- 윤난지, 「김환기의 1950년대 그림: 한국 초기 추상미술에 대한 하나의 접근」, 『현대미술사연구』 Vol. 5, No. 1, 1995, pp. 89-110.
- 윤자정, 「미술에 대한 기호학적 접근의 필요성과 의미」, 『미학』 37집, 2004, pp. 83-112.
- 이인범 편, 『신사실과』, 유영국미술문화재단, 2008.
- 이일, 『이일미술비평일지』, 미진사, 1998.
- 이주영, 「한국근대구상미술의 미의식: 유사성의 유형에 따른 재현방식 분석을 중심으로」, 『미학·예술학연구』 30집, 2009, pp. 99-126.
- _____, 「한국추상미술의 미의식: 내적 실재로서의 자연과 정신」, 『미학·예술

- 학연구』 33집, 2011, pp. 211-250.
- 이지언, 「현대미학에서 기호학(Semiotics)의 위상」, 『한국예술연구』, Vol.- No. 4. 2011, pp. 85-103.
- 정영목, 「한국 현대회화의 추상성, 1950~1970: 전위의 미명아래」, 『조형(Form)』, Vol. 18, No. 1, 1995, pp. 18-30.
- 최정은, 「기호학의 발전」, 『미학의 문제와 방법』, 미학대계 제2권, 서울대학교 출판부, 2007, pp. 665-674.
- 『한국근대회화선집』, 양화1권~13권, 한국화1권~13권, 금성출판사, 1990.
- 『한국현대예술사대계』3-6권, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 시공사, 2001-2007.
- 헤르만 파레트, 「감성적 소통; 기호학과 미학의 만남」, 『기호학연구』, Vol. 1, No. 1, 1995, pp. 108-133.
- Basin, Yevgeny, *Semantic Philosophy of Art* (1979), 오병남 윤자정 옮김, 『20세기 예술철학사조』, 경문사, 1989, pp. 217-246.
- Bryson, N. (1991), *Semiology and Visual Interpretation*, 김윤희, 양은희 옮김, 『기호학과 시각예술』, 시각과 언어, 1995.
- Eco, Umberto, *Opera Aperta*, 조형준 역(2006), 『열린 예술 작품』, 새물결, 1962.
- _____(1968), *La struttura assente*, 김광현 옮김, 『기호와 현대예술』, 열린책들, 1998.
- _____(1976), *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 김운찬 옮김, 『일반기호학 이론』, 2009.
- Morris, Ch.(1938), *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago: Univ Pr. 1970.
- _____, “Esthetics and theory of signs”, *The journal of Unified Science*, April 1939, Volume 8, Issue 1, 1939, pp. 131-150.
- _____, ‘Science, Art and Technology’, *The Kenyon Review*, 1939, Vol. 1, No. 4.
- _____, *Signs, language and behavior*, New York: Braziller, 1946.

- _____, *Varieties of Human Value*, Chicago, 1956.
- _____, *Signification and Significance A Study of the Relations of Signs and Values*, Cambridge. 1964.
- _____, *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague: Mouton, 1971.
- _____ & D. Hamilton, 'Aesthetics, Signs and Icons', PPR, 1965, Vol. 25, No. 3, 1965.
- Mukařovský, Jan, *Kapitel der Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982.
- Peirce, Ch. S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. 1-6, Havard University Press, Vol. 7-8, Havard University Press, 1931-1958.
- Pietarinen, Ahti-V(2009), "Esthetic interpretants: Pragmatism, semiotics, and the meaning of art, *Chinese Semiotic Studies*, Vol. 2, No. 9, pp. 223-229.
- Saussure, Ferdinand de(1981), '*Cours de linguistique générale, Publiée par Charles Bally et Albert Sechehaye, Payot*', 최승연 역, 『일반언어학강의』, 민음사, 1990.

국문 초록

본 연구는 한국 근현대미술에 대한 기호학적 연구의 필요성을 제안하고 한국미의 고유성을 이루는 시각기호의 상징을 탐구하였다. 이를 위하여 연구자는 첫째, 기호학적 미학의 연구 성과를 수렴하고 유형별로 그 특성을 논하면서 미적 가치가 기호학적인 관점에서 어떻게 논의되는가를 탐구하였다. 둘째, 그 결과를 한국 근현대미술의 미적 가치를 분석하기 위한 시각기호에 적용하였다.

자연은 한국 근현대미술을 관류하는 가장 중요한 미적 가치이다. 자연을 표현한 기호들은 그 자체가 미적인 것이 아니라 근원적 자연을 상징하는 기호의 의미작용 때문에 미적인 것이 된다. 한국 근현대작가들은 우리를 둘러싸고 있는 자연의 형상을 아름답게 형상화해내는 것 보다는 이러한 자연의 소재에 대한 철학적 성찰을 보여준다. 이들은 작품을 통해 자연을 암시하는 시각기호를 통해 자연의 근원적 의미를 묻는 미적 가치를 표현한다. 작품에 나타난 시각기호는 도상성의 정도 차이에 따라 자연을 구체적으로 드러낼 수도 있고, 상징적으로 지시할 수도 있고 자연과의 어떠한 외적 유사성도 갖지 않을 수 있다. 이러한 기호의 의미가 수용의 맥락에서 자연으로 이해되고 가치를 갖는 것은 기호해석의 규약성과 사회적 맥락에서 발생한다.

한국 근현대미술에서 자연을 암시하는 주된 기호적 특성은 점과 선, 원이다. 점과 선은 한국화가들에게 있어서 표현의 기본 단위로서, 특히 추상회화는 이 두 단위에 주로 기초하고 있다. 점은 무한한 것을 암시하는 최소한의 수단이다. 선을 반복적으로 활용하는 작가들은 이를 통해 삶의 리듬, 반복성, 우주의 무한성 등을 표현하고자 한다. 원은 점에서 출발한 것이고 점이 확장된 것이며 모든 것을 포괄한다. 우연성은 인간의 의도가 전적으로 개입되지 않는 자연적인 것을 표현하고자 하는 예술적 제스처어이다. 여백은 자연의 발언이며 표현할 수 없는 것을 담고 있는 정보이다. 작가들은 흙, 모래, 돌, 나무, 한지 등의 자연적 재료를 선호하며, 이를 활용하여 자연의 가장 내재적 속성이 드러나게 만들하고자 한다. 작가들은 작품에서 완벽한 것을 만들어낸다는 의도에서 거리를 두고 언제나 자연이 침

투하게 만드는데, 이는 인간이 자연의 일부라는 기호적 표현이다. 한국 근현대 작가들은 시각기호를 통해 보이는 자연에서 보이지 않는 자연을 표현하고자 하는데, 이는 자연의 본질로서의 생성과 변화이다. 자연은 궁극적으로 표현할 수 없는 것에 대한 메타포로 나타난다.

핵심어

기호학, 모리스, 무카로브스키, 미적 가치, 시각 기호, 자연, 한국 근현대미술

ABSTRACT

Study on the visual signs and aesthetic value in Korean modern art through Nature Motif

Joo-Young Lee*

This study suggests the need for a semiotic study of modern and contemporary art in Korea and explores the symbol as a visual sign that forms the uniqueness of Korean beauty. To do this, the researcher first explored, through types of research into semiotics aesthetics, how the aesthetic values are discussed from the semiotic point of view. Those results were then applied to the field of visual signs for an analysis of the aesthetic values of Korean modern and contemporary art.

Nature is the most important aesthetic value flowing through Korean modern and contemporary art. Signs, which express nature, are not themselves aesthetic but become so for the signification of signs that symbolize fundamental nature. Korean artists show a philosophical reflection on nature's motives more than they form a nature beautifully surrounding us. They express the aesthetic value of nature, asking about its fundamental meaning through visual signs that suggest it. When this meaning of sign is understood and its value viewed in the context of acceptance, it can occur in the context of conventions for sign interpretation and of society.

* Researcher of Research Institute for a Creative Future in Seowon University.

This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government (NRF-2014S1A5B5A07041763).

The main semiotic characteristics suggestive of nature in Korean modern and contemporary art are point, line and circle. Point and line are basic units of expression for Korean painters; their abstract paintings are mainly based on these two units. Point is a minimum means to imply the infinite. Artists make use of the line repeatedly, seeking to express the rhythm and repetition of life and the infinity of the universe. Circles, begun and expanded from the point, embrace everything. Contingency is an artistic gesture to express that human purpose is not entirely involved. Blank space is nature's speech as well as information, both including what cannot be expressed. Artists prefer natural materials such as clay, sand, stone, wood, and hanji, and use them to reveal the most intrinsic properties of nature. They keep their distance from the intention to create the perfect work and let nature penetrate at any time. This attitude is a symbolic representation that humanity is a part of nature. Korean modern and contemporary artists want to express through visual signs creation and change, the invisible essence of nature. Nature appears as a metaphor for what ultimately cannot be expressed.

Key Words

Aesthetic value, Korean modern and contemporary art, Morris, Mukařovský, Nature, Semiotics, Visual sign

