

자료의 분석처리 연구Ⅱ

20세기 회화에서 나타난 非 Euclid 기하학의 輪體(cycles)개념과
曲線(curves)의 비정형화에 관한 연구
-Cy Twombly «Leda and the Swan»작품과 현종광 «Make up -FISH»작품의
기호학적 비교 분석을 중심으로-

지도교수 : 김복영 교수님
소 속 : 박사과정 미술학과 회화전공
학 번 : A3317111
성 명 : 현 종 광

목 차

서론

- 1.非 Euclid 기하학의 輪體(cycles)
- 2.마네의 굽어진 시공간
- 3.기하학과 추상미술

본론

- 4.이미지와 기호학
- 5.분석 - Cy Twombly «Leda and the Swan»/ 현종광 «Make up -FISH»
- 6.참고문헌

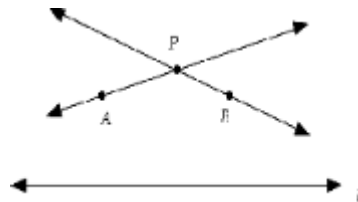
非 Euclid 기하학의 輪體(cycles)

리만기하학은 타원적 비유클리드 기하학이라고도 하며, 구면기하학으로 표현된다. 공간은 구면상에서 대심점(對心點)과 동일시되며, 대원(大圓)을 직선으로 생각한 것으로 표현한다. 유클리드 기하학에서는 편평한 공간을 논할 뿐 구부러진 공간에 대한 가능성을 인식하지도 못했을 뿐 아니라 설명하지도 않는다. 그러므로 굽은 공간에 대한 가능성은 에우클레이데스의 평행선 공준을 뿌리째 흔들었다. 이 공준은 '직선 밖의 한 점을 지나고 그 직선에 평행한 직선은 오직 하나밖에 그릴 수 없다'는 것이었다. 비록 에우클레이데스의 평행선 공준이 다른 정리들에 비해 기초적이지 않은 것처럼 보였지만, 19세기 초가 되어서야 러시아의 수학자 니콜라이 이바노비치 로바체프스키 Lobachevsky와 헝가리의 수학자 야노슈 보요이 J. Bolyai가 이 원리를 사용하지 않고 일관적인 기하학을 세울 수 있다는 것을 보였다. 즉 그들은 굽은 공간에 대한 가능성을 설명했다. 그들의 연구는 독일의 수학자 베른하르트 리만에 의해 더욱 확장, 발전되었다.

이를 바탕으로 수학, 물리학, 과학에서의 가능성은 시대적 사상과 미술에서도 점차 직선에서 곡선으로의 사고를 가지게 되었다. 굽은 공간은 객관적인 것 보다는 주관적이며 유기적 양태를 가진다.

그렇다면 非 Euclid 기하학이란 무엇인가? 기술적으로 말하자면 그것은 Euclid 기하학과 다른 모든 기하학이다. 오늘날 많은 그러한 많은 기하학들이 있다. 그러나 우리는 우리의 관심을 gauss, J. Bolyai, Lobachevsky에 의해 발견된, 오늘날 쌍곡기하학(hyperbolic geometry)이라고 불리는 특별한 기하학에 제한할 것이다. 쌍곡기하학은 정의에 의하여 중립기하학의 모든 공리를 그대로 인정하고 다만 Hilbert의 평행공리를 그의 부정으로 대체시킴으로써 얻어진 기하학이다. 이때 평행공리를 부정한 공리를 흔히 “쌍곡 공리(hyperbolic axiom)”라고 부른다.

쌍곡 공리. 쌍곡기하학에서, 한 직선 l 위에 있지 않은 점 P를 지나서 l과 평행인 직선이 적어도 두 개 존재하는 어떤 직선 l과 어떤 점 P가 존재한다(그림1)



(그림1)

Euclid 기하학 안에서 쌍곡기하학에 대한 모형을 만들 수 있으므로 Euclid 기하학이 모순이 없다면 역시 쌍곡기하학도 모순이 없음을 보였다.

역으로 쌍곡기하학이 모순이 없다면 Euclid 기하학도 모순이 없음을 증명할 수 있는데 그것은 쌍곡공간 안의 “horosphere” 위의 “界線”이 Euclid 평면 위의 직선에 대한한 모형을 만들기 때문이다. 따라서 두 기하학은 똑같이 모순이 없다.

논리적인 측면에서 쌍곡기하학이 Euclid 기하학과 똑같은 지위에 놓여져 있을 만한 가치가 있다는 것을 인정할런 지도 모른다. 공학과 건축을 보면 그렇게 크지 않은 거리에 대한 통상적인 측정에 있어서 Euclid 기하학이 대단히 유용하다는 사실을 알 수 있다. 그러나 Euclid 기하학의 표상의 정확성은 우리가 큰 거리를 다룰 때 덜 명백해진다. Einstein에 따르면 공간과 시간은 불가분이고 시공의 기하학은 물질에 의해서 영향을 받으며, 그래서 광선은 참으로 중력에 의해서 휘어진다는 것이다. 공간은 이제 그의 외형이 그 위에 놓여 있는 바위에 의해서 영향 받지 않는 텅 빈 Newton상자로서 더 이상 믿어지지 않게 되었다. 그 문제는 Euclid나 Lobachevsky가 상상했던 것 보다 더욱 복잡하다. 그들이 만든 기하학의 어떤 것도 공간에 대한 현재의 우리의 개념에 적합지 않다. 그러나 이것이 非 Euclid 기하학의 역사적 중요성을 감소시키지는 않는다.

여기서 기하학이 정말 사실인가 하는 문제에 대한 Poincaré의 유명한 대답이 있다.

만일 기하학이 실험과학이었다면 그것은 정확한 학문이 아니었을 것이다. 그것은 끊임없이 수정을 거듭해 왔을 것이다... 그러므로 기하학의 공리들은 종합적 선형적 직관도 아니고 실험적 사실도 아니다. 그것은 약속이다. 모든 가능한 약속들 중 우리의 선택은 실험적 사실에 의해서 이루어지게 된다. 그러나 그 선택은 여전히 자유로우며 오로지 모순을 피해야 할 필요성에 의해서만 제한받으므로 그들의 채택을 결정한 실험법칙이 단지 근사적일 때조차도 공리들은 엄연한 사실로 남아 있다. 즉 기하학의 공리들은 (나는 산술의 공리들은 말하지 않는다)변장한 정의들이다. 그러면 다음 물음을 어떻게 생각해야 하는가 : Euclid 기하학은 사실인가? 하지만 이 물음은 어떤 의미도 없다. 물론 우리는 거리체계가 사실인지, 예전의 무게나 길이가 잘못된 것이 아닌지, 또 직교좌표가 맞고 극좌표가 틀린 것이 아닌지를 물을 수 있다. 그러나 한 기하학이 또 다른 기하학보다 더 사실이 될 수 없다. 그것은 단지 더 편리할 수 있을 뿐이다.

일반적으로 Euclid 기하학이 가장 편리하다고 생각할 지도 모른다. 그러나 그것이 일반공학에 대해서는 그럴지 모르지만 상대성이론에 대해서는 그렇지 않다. 특히 R.K.Lunenburg는 우리의 눈을 통해서 뇌로 전달되는 공간, 즉 시각적 공간은 쌍곡기하학에 의해서 가장 편리하게 묘사될 수 있다고 주장했다.

철학자들은 계속해서 지금도 Poincaré의 약속론(혹은 규약주의라고도 함)에 대하여 논의를 하고 있다. Newton, Helmholtz, Russell, Whitehead를 포함하는 한 학파는 공간이 고유의 거리체계와 측정의 한 표준을 가지고

있다고 주장한다. 또 Riemann, Poincaré, Clifford, Einstein을 포함한 또 다른 학파는 거리체계는 약속에 의해 규정된 것이라고 주장한다. 사실 이 논의는 매우 미묘해질 수 있다.

형식론자의 관점은 수학이 “절대진리”를 주장한다는 낡은 관념으로부터의 급진적 이탈인데, 그 관념은 非 Euclid 기하학의 발견에 의해서 단번에 무너져 버리고 말았다. 여하튼 이 발견은 수학자들에게 자유의 영향을 끼치게 되었고, 그리하여 그들은 이제 이들이 원하는 공리들을 만들어내고 또 그것들로부터 결론을 추론하는데 자유롭게 생각하게 되었다. 사실 이 자유가 현대 수학의 범위와 그 일반성에 있어서 엄청난 증가를 설명해 준다.

카메라의 개발과 함께 수학자들은 공간에 관해 지루하게 끌여오던 Euclid의 이론에 대한 재평가에 착수했다. Euclid는 어떠한 것도 거기에 대해 의문을 제기할 수 없는, 열 가지 자명한 공리에 기초를 둔 그의 공간에 관한 새로운 과학을 선언함에 의해 그의 독창적인 작업을 시작하였다. Euclid의 체계에서는, 공간은 경계 지어져 있지 않고 무한하다. 만일 한 모험가가 Euclid의 평면적인 표면에서 직선적으로 나아간다면, 그것은 명확히 다시금 보여지거나 들러지거나 할 수 없다. 그러나 리만의 非 Euclid 기하학에서는 그렇지 않다. 리만의 표면에서는 한 탐구자가 어떠한 방향으로 여행하더라도, 그가 처음 출발한 곳에서 다시 그리로 되돌아오는 것을 리만의 공간은 보장한다. 이러한 굽어진 공간은 Euclid 공리의 직선성과는 양립할 수 없는 것이었다. 내부에 굽어진 공간을 가지는 리만의 非 Euclid 공간에서는 대상들은 그것의 절대적인 형태를 유지하지 못하고, 공간 내의 위치에 대한 의존을 변화시킨 것이다. 이러한 非 Euclid적 세계에서 존속하는 대상의 형태를 상상하는 사람들은, 서구 시각의 Euclid적 감성에서 존재하는 것이 변형되어지는 것이라고 인정해야 할 것이다.

사진술의 혁명과 수학자들의 사유는 예술 분야의 혼란에 기인하여 자기 분야들이 변하여 왔던 것처럼, 대중들에게 이제 시간과 공간에 대한 서구의 패러다임이 변화하는 것이라고 경쟁적으로 경고하게 되었다.

마네의 굽어진 시공간

마네는 몇몇 작품에 착수하여 비밀의 커튼을 벗기기 시작하였으며, 그것은 미술계에 커다란 소동을 불러일으켰다. 마네의 1863년에, 미술가들이 공공적으로 살롱에 반대하여 개최한 낙선전(落選展)에 「풀밭 위의 점심(Le Déjeuner sur l'herbe, 1863)」(도판1)을 출품하였다. 많은 미술사가들은 이것을 현대미술의 기원으로 삼고 있다.

이 작품의 선동적인 내용과 낯선 구성은 암암리에 아리스토텔레스의 논리학과 유클리드의 공간에 도전하는 것이었고, 이성과 원근법에 기초한 완전한 패러다임에 대한 의문을 던지는 것이었다.

마네의 「튀르리의 음악회(Music in the Tuileries, 1862)」도 동일하게, 초점 없는 혼란된 시점을 표현하였다. 소질점은 캔버스의 이면에 묻혀져 버렸다. 어떠한 중심적인 인물도 여기에는 존재하지 않는다. 그리고 이전 미술에서 명확했던 주제의 계급성도 사라졌다. 시각적인 짜증에 덧붙여 마네는 수직선도 제거했다. (그림3)



[그림3] 「튀르리의 음악회(Music in the Tuileries, 1862)」

자연에서 본질적으로 발생하는 두 개의 수직적 형상들은 인간 형상과 나무의 수직적 정렬이었다. 이러한 두 수직선은 경험의 좋은 토대들을 형성하는 수평선과 교차를 이룬다. 「튀르리의 음악회」에서 마네는 수직선을 보호하는 것과 수평선을 위장시키는 것을 불명료하게 처리하였다. 모든 나무줄기는 휘어졌고, 모든 사람들의 모자는 기울어졌다. 마네는 공간에 대한 관찰자의 개념을 수정하고 있다.

만일 마네가 소실점에 손을 대고 수직선의 정확함에 도전했다라면, 그가 서구 역사에 있어서 신성한 수평의 개념에 곡선을 도입한 최초의 화가로 기록되는 것은 그다지 놀라운 일이 아니었을 것이다.

직선적인 수평선의 정확함에 대한 서구 전통의 의문의 여지가 없는 믿음은 3,000여 년 전의 이집트 미술가들의 양식에 대한 회고 같은 것이었다. 이집트인들은 인간의 형태를 동일한 구성으로 나타냈는데, 측면의 얼굴, 정면의 토르소, 측면의 다리 같은 것이다. 그러나 마네는 진정으로 혁명적이었다.

물리학 세계에서 “굽어진 시공간”에 대한 개념 해설보다 50년 먼저인 1860년대에 이 선견지명 있는 화가는 이 개념을 예기했고 그의 감상자들을 혼란시켰다. 도전적으로 나타난 기이한 수직선들과 굽은 수평선에 의해 마네는 고전적인 공간(중세의 기독교 시대라는 틈을 제외하고는)에 대한 정신적 사유에 도전했다.

우리가 보는 수평선은 수직적이지만, 사실상 우리는 그것이 곡선이라는 것을 안다. 시각적인 수직선의 단편은 원주의 길이 24,000마일의 일부분에 지나지 않는 아주 작은 둥근 호이다. 마네는 그의 동료들보다 더욱 큰 관찰력을 가지고 있었고, 평면에 깊은 층위를 가지는 유클리드 기하학 개념에 개정이 필요하다고 생각하고 있었다.

소실점과 모호한 곡선의 수평선에 부가하여, 마네는 그림의 평면에 수평선을 제거하는 것에 착수했다.

기하학과 추상미술

비표현적인 미술형태의 도입이, 언어가 물리학의 새로운 패러다임을 밝히지 못하고 실패한 것과 일치한다는 것을 인식하는데 그다지 놀라지 않을 것이다. 추상미술이 쉽게 이해될 수 있는 시각적 모델로 옮겨질 수 없다는 데에도 놀라지 않을 것이다. 상상할 수 없는 비밀의 공간이 수학을 가정적으로 제한하는 非 유클리드 기하학은, 물리적 실재 새로운 기초가 되었으며 이미지가 없는 미술이 미술에서 주요한 새 양식이 되었다.

아인슈타인이 빈 공간은 아무것도 없는 것이 아니라, 기하학으로 표현될 수 있는 참된 특징들을 가지고 있다는 것을 증명하기 40년 전, 세잔느는 이미 그의 미술을 기하학에 기초지우고 있었다. 우리가 이미 살펴보았듯이 그는 형태들을 원추형, 원통형 그리고 구형으로 단순화할 것을 주장했을 뿐만 아니라, 게다가 그의 미술에서 공간을 확장시킬 수 있는 특징들을 가지고 기하학을 다루기 시작했다.

1920년대의 10년 동안, 최초의 추상화가인 칸딘스키는 공산이 본래적으로 기하학을 가지고 있다고 가정하고, 그의 후기 추상작품들의 대부분을 기하학적으로 구성하였다. 동시에 말레비치가 중심이 된 러시아 쉬프레마티즘, 네덜란드의 데 스틸 유파는, 이 기하학적 모티프를 열정적으로 받아들였다. 데 스틸 유파의 거침없는 지지자인 몬드리안은, “공간은 기하학적이고 중력의 힘은 시공간의 형태 때문이다”라고 선언한 아인슈타인의 방정식과 거의 동시에, “힘은 기하학이다”라는 것을 자신의 미술의 기호적인 원리로서 단언했다. 주도적인 아방가르드 미술가와 가장 두드러진 물리학자들 모두는, 공간은 사실 기하학이고 힘은 공간의 이런 특징 때문이라고 결론지었다. 몬드리안의 작품의 대표적인 예는 「구성(Composition, 1933)」이다. 훨씬 뒤의 1960년대에 미니멀 미술가 프랭크 스텔라는 그의 「Protractor」 연작물로 알려진 일련의 그림들을 창작했다. 그런데 그 작품들에서 캔버스의 공간은 글자그대로 하나의 기하학-정확히 아인슈타인이 그것을 선언한대로-으로 전환되었다.

현대미술 또한 중력의 힘은 하나의 환각이라는 아인슈타인의 발견을 예견했다.

이미지와 기호학

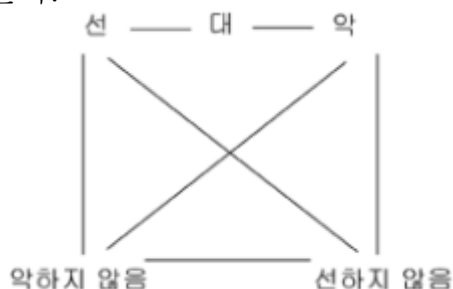
우리는 일상 언어 행위에서 ‘이미지’라는 단어의 다양한 사용과 의미 행위에 대해 나름대로 목록을 설정한다. 그리고 이 목록을 통해 이미지가

일반적으로 ‘다른 무엇과 유사한 어떤 것’ 그리고 결국 근본적으로 시각적으로 유사한 표상으로 이해한다. 그러나 이미지는 매우 다양하다. 그러므로 이론가의 작업은 ‘이미지가 취하는 사회적 형태가 어떠한 간에’ 또한 이런 형태가 합리적이든 그렇지 않든, ‘이미지’라고 불리는 여러 다른 시각적 표현의 기초가 되는 모델을 찾는 데 있다.

의미론은 전통적으로 의미 작용을 연구하는 언어학의 한 분야로 간주되어 왔다. 하지만 의미론이 기호 체계나 의미 작용의 과정 및 해석의 과정을 연구한 것은 아니다. 의미론은 의미 자체에 대한 문제, 의미의 전개 문제, 의미 변화 문제, 의미 구조 문제를 연구한다. 간략히 말하면 의미론은 한 단어가 무엇인가를 의미한다든가, 일반적으로 시니피앙(signifiant)이 시니피에(signifié)와 연결되어 있다든가 하는 식이 아니라, 랑그에 의해 생산이 가능한 의미를 연구하는 것이다.

구조 의미론은 의미의 단위들이나 의미소가 독립적인 방법으로 어떻게 기능하느냐를 연구하는 것이 아니라 그레마스가 ‘접합+분리’의 쌍으로 설명한 기본적인 연대성으로 연구한다. ‘접합+분리’의 쌍이란 예를 들어 선이 악과대립하듯이 흰색은 검은색과 대립된다(분리). 그러나 의미 작용의 통일성은 동일한 의미 축(접합), 그러니까 애초의 색깔 축과 그 이후의 가치 축에 의해 순환된다.

우리는 또한 논리의 도구를 사용하여, 위에서 보여 준 예처럼 불일치뿐만 아니라 대립이나 보완에 의해 연결되는 의미 작용의 연구를 통해 다른 의미 작용들간의 관계를 복잡하게 만들 수 있다. 이것이 바로 그레마스가 ‘의미론 상자’라고 제시한 그 유명한 것이다. 네 지점은 다음의 세 관계를 통해 지정되는데, 이 네 지점은 ‘의미론 범주의 논리적인 표현’에 관한 것이다. 즉 선 대 악은 조금 전에 말한 불일치의 수평적 관계이고, 악/악하지 않음, 선/선하지 않음은 모순의 사선적 관계인데, 이것은 선/악하지 않음, 악/선하지 않음이라는 보완의 수직적 관계의 부정에 해당하는 것이다. 이를 도표화하면 다음과 같다.



정태적이며 역동적인 위의 도표는 컨셉의 표현과 연결되어 있는 전제된 대화(interactivité)를 분석하고 이끌어 내도록 한다.

‘의미’는 ‘정의 내릴 수 없는 컨셉’임에도 불구하고 의미론은 기호론적 체계의 생산물에 관심을 갖는다. 이와는 달리 기호학은 체계자체, 체계 요소,

체계 구조, 체계 구성에 대한 규칙등을 연구한다. 기호학은 시니피앙과 시니피에에 대한 관계의 성격에 관심을 가지며, 언어학적이든 아니든(구조적이고 컨텍스트)총체 속에서 기호의 기능에 대해 관심을 갖는다.

‘기호학’과 ‘기호론’은 동등한 것으로 전자는 앵글로색슨(로크나 피스)이 뿌리이고, ‘기호학’은 유럽(소쉬르)이 뿌리라는 것이다.

움베르토 에코는 샤를 모리스가 이미 오래전에 분류한 것을 다시 취해 기호론을 세측면, 즉 일반 기호론, 특수 기호론, 응용기호론으로 구분할 것을 제안하고 있다.

일반 기호론은 철학적인 특징을 지니며 이론적 대상을 구축하고 순수하게 형식적인 일반 모델을 제공한다. 예를 들어 일반 기호론은 ‘기호’의 개념 자체, 기호 구조, 기호의 역동성 등을 연구한다.

특수 기호론은 넓은 의미로 문법적인 차원을 지닌다. 다시 말해서 통사론, 의미론, 화용론을 포함하는 것이다. 특수 기호론은 이론적이고 개념적인 관점을 통해 이미지나 영화의 체계처럼 특수한 기호 체계를 연구한다. 그렇다면 특수 기호론은 기호를 포함하고 있는가? 만일 그렇다면 기호란 무엇인가? 기호는 어떻게 조합되는가 등의 문제가 제기된다.

마지막으로 응용 기호론은 더 불분명한 경계를 지닌다. 응용 기호론의 문제는 과학성(컨셉과 모델의 제안)이 아니라 한 텍스트를 이해하기 위한 수사학적 설득 능력이다.

기호는 두 측면간의 서로 다른 논리적 관계를 실천할 수 있다. 에코의 예를 든다면 이 관계는 $X=X$ 라는 동일성의 관계일 수 있으며, 붉은 기+낮+망치=공산주의 같은 등가 관계일 수도 있고, 연기가 있으면 불이 있다는 연역 관계일 수 있으며, 그 사람 총을 가지고 있으므로 살인할 수 있다는 귀납 관계 혹은 추론 관계일 수도 있다. 바로 이런 이유로 피스가 제안한 기호에 대한 일반적인 정의를 선호하는 것이다. 그는 이렇게 “기호는 어떤 관계 혹은 어떤 타이틀하에서 누군가를 위해 무엇인가를 대신하는 어떤 것이다.”의 정의는 기호의 모든 물질성을 통합할 뿐만 아니라 역동성과 해석의 상대성도 포함하고 있다.

소쉬르는 언어학적 기호(랑그의 의미 단위)의 ‘성격’을 표현하면서 두 어휘에 대한 하나의 구조를 제안하였다. 랑그가 ‘목록의 총체, 즉 다른 것에 상응하는 언어학적인 기호’라는 이념을 버리고, 언어학적 기호인 시니피앙과 시니피에를 분리할 수 없는 앞면과 뒷면으로 된 한 장의 종이(인위적으로 나누는 것은 예외로 한다)와 같은 정신적인 실체에 해당한다고 생각하였다. 시니피앙이란 기호에 있어 지각이 가능한 물질적인 측면(소리나 글로 쓴 흔적)으로 시니피에와는 문화적 · ‘자의적’ · 관습적으로 연결되어 있다. 시니피에는 사물이 아니라 컨셉에 해당한다. 이들 구조는 다음과 같은 관계의 형태로 매우 잘 알려져 있다.

시니피에 시기피앙

그러나 기호는 또한 어떤 최소한의 구조 속에서 그 표상이 결핍되어 있는 세계의 오브제나 사건이나 행동과 연관될 수도 있다. 바로 이러한 이유로 자주 두 요소가 아닌 세 요소로 구분되는 것이다. 이들 구분이 언어학을 포함한 모든 기호가 적어도 세 어휘, 즉 시니피앙(지각이 가능한 것), 지시 대상물(référent, 세계에 대해서 개념적이거나 물질적인 현실), 시니피에와 연결되어 있음을 보여 주는 다음의 형태로 나타날 수 있는 것이다.

소쉬르의 경우



피스의 경우



이미 1972년 에코는 《구조의 부재》에서, 의미 작용을 다양화시킬 수 있도록 모든 부차적인 것을 통합시키는 기호학적 과정을 제시할 수 있는 모형은 삼각형보다는 다각형이 더욱 가깝다고 밝힌 바 있다.

그러나 또한 에코가 《기호》에서 밝히고 있는 것처럼 수없이 고찰되고 이름이 바뀐 이 모형은 기호학적 과정의 메커니즘의 기본을 먼저 이해하고 다음으로 그들 사이의 기호들, 다시 말해서 이미지의 여러 다른 형태에 대한 분류와 차이점을 이해하기 위해 전적으로 조작하고 있다는 점을 언급하고 있다.

이 도형에 대해 숙고한다면 피스가 다음과 같이 제안한 정의를 토대로 그 역동성을 이해할 수 있다. 기호 그것은 “어떤 자격(해석항)이나 어떤 관계하에서 누군가에게 있어 무엇인가(오브제)를 대신하는 어떤 것(혹은 표상, representamen)”이다. 기호의 역동성은 문맥상의 지시 체계 속에서 추론의 관계를 설정하는 데 있다. 에코가 고찰한 것처럼 어휘가 바뀔 수는 있지만 삼각형은 상식적인 선에서 지속될 것이다.

이미지의 기호학적 연구의 실마리가 우리 인간에게 공헌한 것, 우리에게 더욱 잘 이행하도록 해준 것을 요약해 보자.

① 먼저 이론적인 것으로 어휘에 대한 공통적인 의미로 볼 때, 이미지는 유추와 해석의 역동적인 과정을 통해 여러 가지 것 가운데 ‘이념을 표현’하는 기호, 요컨대 커뮤니케이션의 도구가 된다.

② 이미지는 그 물질정보보다는 메커니즘(재현된 것과의 유사성 그리고 여러 다른 면모)에 의해 특징지어진다. 이 사실은 ‘이미지’라는 어휘의 다양한 사용에 대한 정당성과 동시에 모호함을 설명하는 것이다.

③ 시각적이고 (고정된) 이미지에 대한 연구는 필연이 아니라 하나의 선택이다. 왜냐하면 소리 이미지나 언어적 이미지 혹은 정신 이미지에 대해서도 연구할 수 있기 때문이다.

④ ‘순수한’ 도상이나 이미지는 존재하진 않으며, 따라서 도출된 해석을 연구하기 위해 다른 형태를 지닌 기호의 메커니즘을 차용할 것을 고려하는 것이 바람직하다.

⑤ 시각적 이미지를 통해 표현을 선택했다는 단순한 사실은 해석에 있어 결정적인 것이 된다. 이 선택 자체가 유사성, 특징적인 것, 관계적인 것, 비교적인 것과 같은 매우 특수하게 연결되어 있는 영역과 정신적인 연합 형태와 연결되기 때문이다.

파노프스키에 의하면 화상 감정의 체계적인 측면은 스스로 뉘앙스를 풍기면서 모든 역사적·해석적 문화를 풍요롭게 한다는 것이다. 1939년 유명한 저서《화상 감정론》에서 파노프스키는 화상 감정에 대한 분석을 다음과 같이 제안하고 있다. ‘과거가 우리에게 물려 준 이미지를 해석하려는 목적’으로 하는 화상 감정은 비평의 준거를 제공하는 역사적 방법이다. 파노프스키는 예술품 해석을 다음과 같이 셋으로 구분한다.

① 의미 작용과는 무관하게 동기를 고려하는 도상학 이전의 묘사.

우리의 인사 방법을 모르는 미개인이 우리가 누구를 만날 때 모자를 벗는 행위를 지적하는 묘사가 이러한 것이다.

② 도상학적 분석은 어떤 제스처를 정확하게 해독한다. 일반적으로 주어진 컨텍스트 내에서 관계적인 의미 작용을 고려한다. 예컨대 중세 예술에서 칼을 차고 있는 후광에 싸인 남자는 성인 마르텔르미로 해석이다.

③ 주제의 동질화를 초월하고, 문명의 상징적 가치의 증거나 징후로써 예술품을 분석하는 화상 감정적인 해석.

이렇게 요약된 방법들은, 만일 화상 감정이 의미 작용을 제대로 이끌어 낼 경우 화상 감정이 그 의미 작용의 생산 양식보다는 역사적 전개에 관심을 기울인다는 것을 보여 준다.

컨텍스트화된 역동적인 기호학과 마찬가지로 특별한 메시지 속에서 작품으로 이동하는 기호의 개념은 ‘이미지’의 특별성이 아니라 ‘시각적 메시지’의 특별성을 재검토하도록 하다. 그 안에서 도상학적 기호들, 조형적 기호들, 언어적 기호들은 상호 작용을 일으킨다.

도상적 기호

시각적 표상 영역에 대한 묘사(작다·크다·중간 정도이다), 표면의 구성적인 분할(수평적, 즉 왼쪽에서 오른쪽으로 및 수직적, 즉 위에서 아래로), 또한 형태의 세세한 묘사(열린, 선형적인, 두 방향을 가리키는, 다 방향을 가리키는, 각진, 둥근, 단힌, 단순한 혹은 복잡한 등)와 같이 해석의 colorème에 선형하는 그들 사이의 colorème의 조직화 범칙을 제안한다.

이 통사론적 명제는 실제로 예를 들어 파울 클레·몬드리안 또는 바슬리 칸딘스키 같은 사람들에 의해 이미 이론화된 조형적인 명제를 일반화시키고 있으며, 또한 그 도상적 차원과 비교해 볼 때 시각적 표상의 조형적 차원을 특권화 시키고 있다.

조형적 기호

시각적 메시지에 대한 도형적 분절과 조형적 분절을 다음과 같이 도식화할 수 있다.

시각적 메시지	조형적인 것	시니피앙	시니피에
	도상적인 것	시니피에	시니피앙

도상적 기호가 절단하는 연속체라 할 수 있는 조형성은 다음 커다란 네 범주로 분절되어 세분화된 축들로 구성된다.

- 색, 단순히 색의 축(빛의 스펙트럼의 색깔들)이며 또한 가치와 색조의 축이기도 하다.
- 형태, 단순히 형태의 축(원·사각형·삼각형……)이며 또한 선·점·표면……이기도 하다.
- 공간성, 표상의 내적 구성, 상대적 차원(크다, 작다), 틀과의 관계에서의 위치(높고 낮고, 오른쪽과 왼쪽), 방향성(위쪽으로, 아래쪽으로), 멀리 그리고 가까이 등을 포함한다.
- 질감, 도톰도톰한 것과 미끈한 것의 대립, 두툼한 것과 얇은 것의 대립, 짙은 것, 얼룩, 직류 등.



[도표1] 페르낭드 생 마르탱, 《시각의 언어 행위의 기호학》부록 II 형태의 특징, Presses universitaires de Québec, 1987.

이렇게 해서 우리는 시각적 커뮤니케이션의 도상적 혹은 조형적 요소들을 받아들이는 것이 커뮤니케이션의 계약과 컨텍스트에 의해 좌우된다.

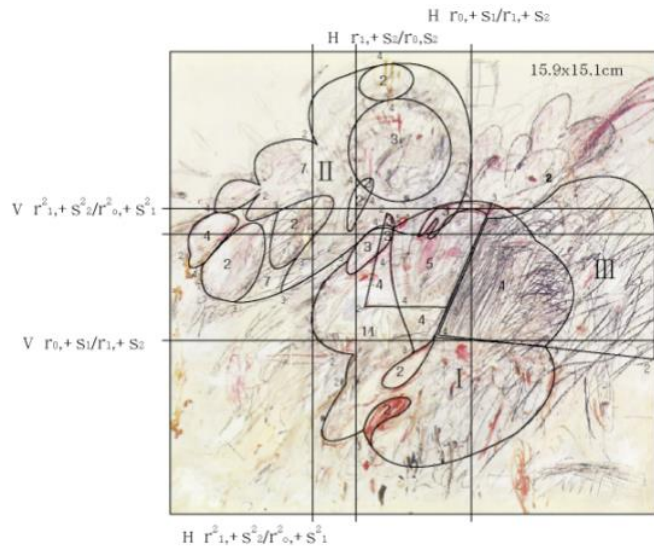
주의력을 집중시키는 경향이 있는 도상적인 것보다는 이미지의 전반적인 의미 생산에 있어 결정적인 조형적 도구의 의미적 능력을 주장하고자 하는 것이다. 조형성과 도상성은 시각적 메시지의 의미 작용 과정을 이해하고, 그 섬세함을 해독하기 위해 그에 대한 분석이 필수적인 순환성의 관계를 유지한다. 도상성과 조형성은 그들 사이에서 상호 작용할 뿐 아니라 시각적 메시지 속에 영원히 존재하는 언어학적인 것과도 작용한다.



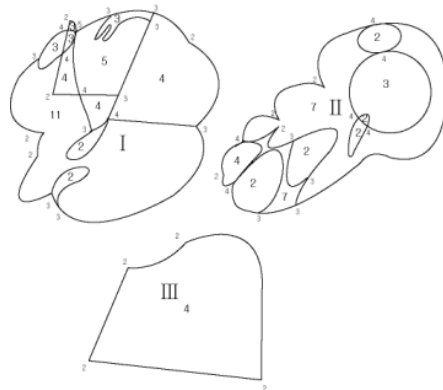
【그림5】 현중광작 Make up -Fish/ Acrylic on korean paper/F4/2003

【도표2】 현중광작 Make up -Fish 만곡계열 단위기표의 표준값 표

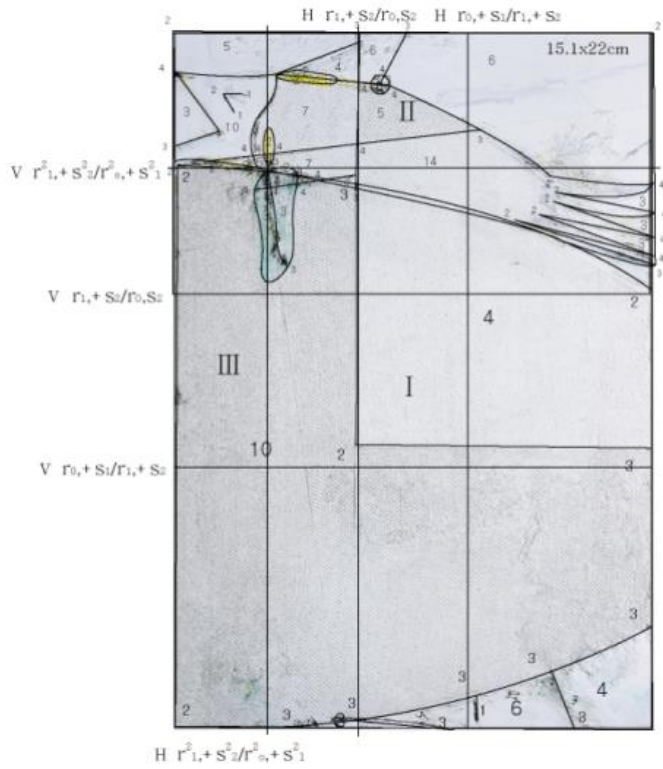
No	호도각	길이l	만곡비 C^R /만곡크기 C^S	표본추출
1	9°	0.0347	0.0250/0.0055	배경의 물고기 비늘 수평균
2	12°	0.1540	0.0333/0.0051	물고기의 왼쪽 꼬리 외곽선
3	16°	0.1829	0.0444/0.0081	물고기의 오른쪽 꼬리외곽선
4	19°	0.1948	0.0528/0.0102	물고기 비늘의 사선군
5	25°	0.2599	0.0806/0.0410	물고기 비늘의 수평균
6	84°	0.7855	0.2333/0.1673	물고기의 외곽선(가장 강조된 선)
7	180°	0.0628	0.5000/0.0628	물고기의 파편화된 비늘의 개체 (그림의 전체의 화면에 분포하며 그림의 핵심적인 역할을 한다.)
8	180°	0.0628	0.5000/0.0628	
9	"	"	"	
10~	"	"	"	



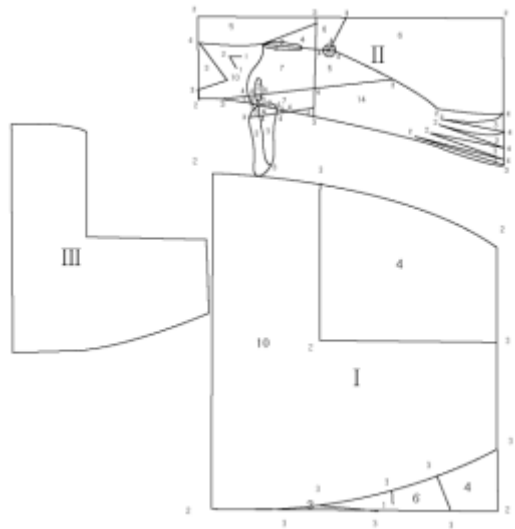
[그림6] Cy Twombly Leda and the Swan, 1962
oil, pencil, and crayon on canvas



높은밀도의 시면과 질적숫가
명확하고 복잡한 직선과 곡선의 혼용 ▶ III



[그림7] 현종광, Make up -FISH, 2004
 acrylic, pencil and ink on canvas
 (116.8 X 91.0cm)



높은밀도의 시면과 질적숫가
 집적된 일정한 곡선과 비대칭의 불규칙한
 직선 반복 ▶ III

【심층구조의 결합체 통사시의소(visual seme of syntax)기술】

단순분할	
<p>Cy Twombly «Leda and the Swan» 시료: 15.9x15.1cm</p>	<p>현종광 «Make up -FISH» 시료: 15.1x22cm</p>
<p>CL=<r0, r1>=<0.6180, 0.3820> r0=0.6180 (9.8, 9.3)···+ S1 r1=0.3820 (6.1, 5.8)···+ S2 r2=r1 x r0=0.2361 (3.8, 3.6)···-S1 r3=r2 x r0=0.1459 (2.3, 2.2)···-S2 ① CL^R=1+(r/r)=1.6180 →+ S1⊕+ S2=1(상보성) ②<a, b>=<b, a>=1(대칭성) a=r0xr3=0.0902 b=r1xr2=0.0902 ③ ab=0.0081(곱2)</p>	<p>CL=<r0, r1>=<0.6180, 0.3820> r0=0.6180 (9.3, 13.6)···+ S1 r1=0.3820 (5.8, 8.4)···+ S2 r2=r1 x r0=0.2361 (3.6, 5.2)···-S1 r3=r2 x r0=0.1459 (2.2, 3.2)···-S2 ① CL^R=1+(r/r)=1.6180 →+ S1⊕+ S2=1(상보성) ②<a, b>=<b, a>=1(대칭성) a=r0xr3=0.0902 b=r1xr2=0.0902 ③ ab=0.0081(곱2) ※r0=0.6180 (9.3, 13.1)···+ S1 ◀ 0.5 오차 보임</p>
<p>복잡하게 엉켜있는 선에서도 적절하게 단순분할 선에 맞추어 화면을 구성하였다.</p>	<p>안쪽에 있는 사각형이 대칭성에 위배되며 시료에서 0.5cm의 오차를 보이며 대칭구조를 벗어난다.</p>
복수분할	
<p>CL=<r0, r1>=<0.7044, 0.2956> r²0=0.7044···+ S²1 (11.2, 10.6) r²1=0.2956···+ S²2 (4.7, 4.5) r²2=0.2082···-S²1 (3.3, 3.1) r²3=0.1467···-S²2 (2.3, 2.2) ① CL^{R2}=1+(r/r)=1.4196 →+ S1⊕+ S2=1(상보성) ②<a2, b2>≠<b2, a2>=±0.0418(대칭성) a2=r²0 x r²3=0.1033 b2=r²1 x r²2=0.0615 ③ a2b2=0.0064(곱)</p>	<p>CL=<r0, r1>=<0.8909, 0.1909> r²0=0.8909···+ S²1 (12.2, 17.8) r²1=0.1909···+ S²2 (2.9, 4.2) r²2=0.1544···-S²1 (2.3, 3.4) r²3=0.1249···-S²2 (1.9, 2.8) ① CL^{R2}=1+(r/r)=1.2360 →+ S1⊕+ S2=1(상보성) ②<a2, b2>≠<b2, a2>=±0.0715(대칭성) a2=r²0 x r²3=0.1010 b2=r²1 x r²2=0.0295 ③ a2b2=0.0298(곱)</p>
<p>다소 큰 폭으로 대칭성이 허물어진다.</p>	<p>툼블리 그림보다도 많은 값으로 비대칭성을 이룬다.</p>

[도표3]

【표면구조의 계열체 의미시어소(Semantic visuallexeme)의 기술】

Cy Twombly « Leda and the Swan»		현종광 «Make up -FISH»	
I, II, III 표본 별 숫자			
I	$L_{sv} = 28.5$ $r^{\wedge} = 3.2222$ $n^{\wedge} = 4.6667$ $V^R = 0.5246^{-1} \Rightarrow 1.9062^s$	I	$L_{sv} = 18$ $r^{\wedge} = 2.5333$ $n^{\wedge} = 6.0$ $V^R = 0.5614^{-1} \Rightarrow 1.7813^s$
II	$L_{sv} = 19.5$ $r^{\wedge} = 3.1429$ $n^{\wedge} = 3.9$ $V^R = 0.5646^{-1} \Rightarrow 1.7712^s$	II	$L_{sv} = 74.5$ $r^{\wedge} = 3.1304$ $n^{\wedge} = 4.6129$ $V^R = 0.5362^{-1} \Rightarrow 1.8650^s$
III	높은밀도의 시면과 질적숫자 명확한 직선과 곡선의 혼용	III	높은밀도의 시면과 질적숫자 일정한 곡선과 직선 반복
IV	배경 단조로움	IV	배경 단조로움

[도표4]

참고문헌

1. Jonathan David Fineberg, Art since 1940 Strategies of being Second Edition, Harry N. Abrams, 2000.
2. 클레멘트 그린버그, 김광명역, 현대미술비평30선/모더니스트 회화 중앙일보 계간미술편, 1987.
3. Scott Lash저, 김재필역, 포스트모더니즘과 사회학, 한신문화사, 1993.
4. 티에리 드 뒤브, 정허이역, 현대미술 다시보기, 시각과 언어, 1995.
5. Susan Sontag, The Image World, *On Photography*. New York: Delta Book, 1977. / 롤랑 바르트, 수잔 손탁著, 송숙자譯, 사진론, 현대미술사, 1994.
6. Deleuze Gilles, *The Logic of Sense*, Trans by Mark Lester, New York: Columbia UP, 1990. / 질 들뢰즈著, 하태환譯, 감각의 논리, 민음사, 1995.
7. 레지스 드브레著, 정진국譯, 이미지의 삶과 죽음, 시각과 언어, 서울, 1994.
8. Stuart Ewen著, 백지숙譯, *All consuming image: the Politics of Style in Contemporary Culture*, 시각과 언어, 1996.
9. List Phillips著, 이영철 백한울 외譯, 이미지의 세계, 시각예술과 미디어 문화, 시각과 언어, 1996.
10. 헬 포스터, 최연희, 시각과 시각성, 경성대학교 출판부, 2004.
11. 박광장, 미니멀 맥시멀/미니멀 아트와 1990년대 미술, 열과알, 2002.
12. 노만 브라이슨 외 지음, 김윤희/양은희 옮김, 기호학과 시각예술, 시각과 언어, 1995.
13. 헬 포스터 엮음, 최연희 옮김, 시각과 시각성, 경성대학교 출판부, 2004.
14. 루돌프 아른하임, 김춘일 옮김, 미술과 시지각, 기린원, 1988.
15. 레오나드 쉐라인 지음, 김진엽 옮김, 미술과 물리의 만남1/2, 도서출판 국제, 1995.
16. 알랭 바디우 지음, 박정태 옮김, 들뢰즈-존재의 함성, 이학사, 2001.
17. 슬라보예 지젝 지음, 김소연/유재희 옮김, 뻘뻘하게 보기, 시각과 언어, 1995.
18. 김성기, 모더니티란 무엇인가, 민음사, 1994.
19. 김복영, 시각기표학, 시각기표의 분석처리 : P - 언어연구, 홍익대학교 대학원 예술학과.
20. 김복영, 博士學位 請求論文, 繪畫의 表象에 있어서 記號와 行爲의 接近可能性: N.Goodman記號論의 發展的 考察, 崇實大學校 大學院 哲學科, 1987.
21. 김복영, 現代美術研究, 西歐後期傳統과 韓國現代美術의 構造, 正音文化社, 1985.
22. Greenberg, M.J 著/ 이우역 譯, Euclid 기하학과 非 Euclid 기하학 발전과 역사, 경문사, 1988.
23. 천석현, 현대 기하학의 기행, 교우사, 1997.
24. 박지숙 1980년대 회화에 있어서 '유기이미지'와 그 형상화에 관한 연구, 박사학위 청구논문, 2002.