

그림표현양식의 지각적 결정요인 -지각이론에 기초한 그림양식기술체계의 탐색-

지상현, 정찬섭

연세대학교 심리학과

그림표현양식과 심미적 반응과의 관계를 나타내는 모형을 개발하기 위하여 그림양식에 대한 현대적 연구접근과 지각이론에 근거한 그림양식의 기술가능성에 대한 이론적이며 비판적인 개관을 시도하였다. 관찰자의 심미적 반응에 영향을 미칠수 있다는 점에서 그림양식이 지각적 특징에 의해서 정의될 수 있다고 가정하였다. 분석적 관점에 입각하여 표현의 주제와 양식과 심미적 반응간의 관계가 화가의 그림구성단계에 따라 논의되었다. 그림양식의 현대적 접근에 대한 비판적 개관에서는, 충실성, 범용성, 체계성, 절약성, 객관성, 독립성의 6개 기준을 적용하여 Arnheim, Wölfflin, Berlyn, 그리고 Moles의 그림양식기술체계의 적절성을 검토하였다. 이 비판적 개관에서 도출된 결론과 그림양식의 결정 요인으로서는 지각적 특징의 중요성에 대한 이론적 가정을 근거로 색, 형태, 깊이, 시점(vantage point)와 관련된 16개의 지각적 특징을 근간으로 하는 하나의 그림양식기술체계를 제안하였으며 두 개의 현대회화를 대상으로 이 체계의 적용가능성을 검토하였다.

한 화가에 있어서 그림의 소재는 그림마다 다를 수 있지만 표현양식은 그렇지 않다. 특별한 계기가 없는 한 한 화가의 표현양식은 거의 일정하게 유지되며 어떤 화가들은 평생을 한가지 표현양식만을 고집하기도 한다. 이러한 이유로 그림의 표현양식은 소재에 비해 화가의 예술적 지향점을 더 안정적으로 드러낼 수 있다. 한 화가의 예술적 지향점 속에는 그 화가의 개인에 국한된 여러 요인들뿐만 아니라 화가가 속해 있는 집단이나 문화, 시대의 여러 요인들의 영향도 반영되어 있다. 만약 이런 표현양식특징과 그 예술적 효과, 즉 심미적 인상간의 관계를 체계적으로 기술할 수 있다면 미학, 미술사학, 미술계 그리고 디자인계에도 유용성이 클

것이라 생각한다.

표현양식특징과 심미적 인상간의 관계를 체계적으로 기술한다는 것은 예술적 효과를 예측할 수 있는 그림표현양식기술체계를 개발하는 것으로 바꿔 생각할 수 있다. 예술적 효과를 예측할 수 있는 그림양식기술체계를 개발하기 위해서는 먼저 두가지 문제가 해결되어야 한다. 그 첫째는 그림의 표현양식을 체계적으로 기술할 수 있는 지각적 속성 중심의 기술체계를 개발하는 것이다. 둘째는 표현양식이 감상자의 마음 속에 발현시키는 심미적 효과를 규명하는 것이다.

이렇게 개발된 그림양식기술체계는 첫째, 화가나 디자이너에게 심미적 효과란 무엇인가 그

리고 그러한 심미적 효과를 얻기 위해 어떠한 표현기법이 적절한가에 관한 참고자료를 제공할 수 있다. 둘째는 그림사를 기술할 수 있는 한 수단이 될 수 있다는 것이다. 미술사를 살펴보면 미술사의 흐름을 기술하는 기준이 일정하지 않다는 것을 알 수 있다. 만약 일관되게 그림의 양식적 특징만을 기준으로 하여 미술사 혹은 회화사를 기술할 수 있다면 기존의 미술사의 방법으로는 적절히 기술할 수 없었던 여러 미술사적 변화를 포착할 수 있을 것이다. 세 번째 유용성은 미술계에서 유용하게 쓸 수 있는 그림에 관한 의사 전달 체계를 제공할 수 있다는 것이다. 미술계에는 표현양식에 관한 객관적이고 일관된 기술체계가 없어 양식에 관한 의사전달이 용이하지 않다는 문제점이 있다.

그림표현양식과 심미적 인상

그림의 표현양식은 매우 다의적인 개념이지만 좁게보면 화가의 개인적 경향에 의해 나타나는 그림표현의 지각적 특징들의 합이라고 정의할 수 있다. 그림표현의 지각적 특징들을 양식이라고 좁게 정의하면 그림이 가지고 있는 무수히 많은 지각적 특징 가운데 어떠한 것들이 양식에 속하느냐 하는 문제가 남는다. 그러나 화가가 특정한 양식에 의존하여 그림을 그리는 주된 이유는 특정한 심미적 효과를 표현하기 위한 것이므로 심미적 효과의 크기를 기준으로 양식에 속하는 그림표현의 중요한 지각적 특징들을 가려내면 이 문제는 해결될 수 있다.

양식을 이와같이 규정하면 심미적 인상이란 것이 다시 문제시된다. 심미적 인상이란 감상자가 경험하는 전체적 예술적 효과의 한 부분이라고 볼 수 있다. 심미적 인상과 관련된 경험적 연구는 아직 없다. 그러나 그림의 표현양식이 감상자들에게 주는 심미적 효과는 심리적 현상으로 볼 수 있으므로 그림의 예술적 효과를 심리적 기제에 의해 설명하려는 미학자들의 이론적인 연구와 개념들을 통해 심미적 인상을 접

근해 볼 수 있다.

Lipps(1903)는 ‘감정이입(empathy)’이라는 심리적 기제를 통해 감상자의 마음속에서 발현되는 예술적 효과를 설명한다. 감정이입이란 감상자가 자신의 감정을 외부의 대상에 투사하여 이 투사된 감정을 외부의 대상에 속한 것으로 체험하는 경향을 일컫는다. 감정이입은 본래 인간을 대상으로 하는 것이지만 예술적 태도를 가질 때에는 감정이 없는 무생물에 대해서도 일어날 수 있다. 예를 들어 사람들은 푸른 산을 보고 그것이 중후해 보인다고나 힘차 보인다는 표현을 할 수 있다. Volkelt(1920)는 이런 감정이입을 상징적 감정이입이라고 표현함으로써 감정이 있는 인간을 대상으로 하는 대인감정이입(對人感情移入)과 구별하였다.

상징적 감정이입은 대인 감정이입처럼 명확하고 강렬한 정서를 환기시키는 것이 아니라 막연한 감정상태로서의 기분(mood)이기 때문에 기분이입(stimmungseinfühlung)이라고도 불린다. 그림에서는 그려진 인물의 표정이나 스토리 등과 같은 내용보다는 그려진 방식, 즉 선이나 색 등 그림표현양식의 지각적 특징에 대해서 감정이 이입되는 경우이다. Lipps의 이론을 더욱 정교화한 Volkelt에 따르면 상징적 감정이입은 1) 육체적으로 매개된 감정이입, 2) 경험적 지식이 매개된 감정이입, 3) 감각적 지각 혹은 기분(mood)에 의한 직접적 감정이입으로 구분된다.

Volkelt의 구분을 그림과 관련지어 살펴보면 경험적 감정이입과 직접적 감정이입이 문제시된다. 화가나 감상자는 그림의 소재가 실재하는 대상의 재현이거나 혹은 상상 속의 상징인 것에 상관없이, 자신의 경험적 지식을 기준으로 하여 소재의 정체를 인식할 것이다. 다시 말해 그려진 대상에 직, 간접으로 연합된 자신의 경험적 지식이 매개하는 감정을 대상에 이입할 것이다. 이에 반해 그림의 선이나 색채 그리고 그려진 대상들 간의 공간적 관계의 특징들을 일컫는 표현양식은 감상자의 경험적 지식과 연합될 구체적인 준거가 없기 때문에 경험적 감정이입이 발생

표-1. Wölfflin의 르네상스적 양식과 바로크적 양식을 구분하기 위한

다섯 쌍의 그림양식 특징차원

르네상스적 양식	바로크적 양식
선적(Das Lineare)-----	회화적(Das Malerische)
평면감(Flache)-----	깊이감(Tiefe)
닫혀진 구도(Geschlossene Form)-----	열려진 구도(Offene Form)
다양성(Vielheit)-----	통일성(Einheit)
절대적 명료성(Klarheit)-----	상대적 명료성(Unklarheit)

하기가 쉽지 않다. 표현양식의 요소들은 경험적 지식의 매개가 없는 Lipps의 상징적 감정이입과 유사한 직접적 감정이입기제의 대상이라 본다. 이와같은 이유로 직접적 감정이입은 심미적 효과와 비슷한 개념으로 이해할 수 있다.

그림표현양식기술을 위한 현대적 접근

심미적 효과예측 모형을 개발하기 위해서는 그림표현양식을 객관적 준거에 따라 기술할 수 있는 체계가 먼저 개발되어야 한다. 그림표현양식기술체계 개발과 관련된 현대적 시도는 크게 둘로 나누어 볼 수 있다. 첫째는 Wölfflin이나 Arnheim과 같은 분류 접근이며 둘째는 Berlyn과 같은 미술심리학적 연구나 Moles의 정보이론적 연구가 속하는 양화접근이다. 분류접근은 그림양식의 생성과 변화를 설명할 수 있는 개념을 가정하고 그러한 개념의 토대위에서 양식을 기술하려 한다. 그러나 인상과 이후의 매우 다양한 현대미술양식은 단일한 개념의 틀로 설명하고 기술하기 힘들기 때문에 분류접근은 현대회화의 표현양식을 적절히 설명하고 기술하지 못한다는 문제점을 갖고 있다. 양화접근은 특정한 개념을 가정하지 않고 그림의 표현양식을 기술할 수 있는 요인들을 심리측정을 통해 찾아내려 하기 때문에 다양한 현대회화양식을 분류접근보다 적절하게 기술할 수 있다.

1) 분류적 접근

가) Wölfflin의 그림양식 특징차원

Wölfflin(1950)은 그림의 양식에는 한 시대나 문화를 지배하는 독특한 시각적 직관이라는 요인이 반영되어 있다고 하여 후에 그림양식의 생성과 변화를 지배하는 시지각 방식에 관한 연구와 일맥상통하게 되는 이론을 내놓았다. Wölfflin에 따르면 그림의 표현양식은 두개의 근원을 갖고 있는데 첫째는 화가의 개성 혹은 시대적 정신이며 둘째는 이와는 별개의 시각적 직관이다. 이 두개의 근원에 기초하여 Wölfflin은 바로크에서 르네상스에 이르는 회화작품의 양식의 경향을 기술할 수 있는 표1과 같은 다섯 쌍의 양식특징 차원을 개발하였다. 그는 이 다섯 쌍의 차원은 다른 시대나 문화권에도 적용할 수 있는 보편적인 것으로 보았다.

Wölfflin이 제시한 다섯 쌍의 양식차원 가운데 표의 왼쪽에 있는 특징들은 르네상스적 양식, 그리고 오른쪽의 특징들은 바로크적 양식이라고 집약하여 표현할 수 있다. 이 다섯 양식특징 차원들은 현대 이전의 회화작품들을 만족할만하게 기술하지만 16세기 미켈란젤로나 라파엘의 그림을 타성적으로 모방하던 마니에리즘(mannerism) 미술이나 전기 고전기 미술 그리고 현대미술을 기술하는 데 한계를 갖고 있는 것으로 알려져 있다.

나) Arnheim의 시개념(Visual Concept)

형태주의(Gestalt) 심리학의 입장을 따르는 Arnheim은 일반 정신사의 변화와는 다른 그림양식의 독자적인 생성과 변화를 지배하는 요인이 있으며 이를 인간의 시개념(Visual

Concept)이라고 보고 있다. Arnheim에 따르면 우리의 시지각은 대상의 물리적 형태에 대한 정확하고 완전한 파악을 지향하기보다는 인간의 마음 속에 결정론적으로 존재하는 어떤 대상을 표현할 수 있는 특출한 구조적 특징에 의지한다. 구조적 특징은 ‘시각개념’이라는 것에 의존하는데 Arnheim은 형태주의 심리학에서 이야기하는 “지각체계화의 경향”이 ‘시각개념’이라고 하였다.

Arnheim에 의하면 각 시대나 문화는 나름의 독특한 시각개념을 갖고 있으며 이 때문에 다양한 양식이 생겨나게 된다. 이러한 시각개념은 크게 “일상적 추상수준(everyday level of abstraction)”, “심미적 시각개념(aesthetic visual concept)”, “환원적 시각개념(reductive visual concept)”의 3가지로 구분할 수 있으며 시대나 문화의 변화와 더불어 대개 “일상적 지각개념”에서 “심미적 지각개념”을 거쳐 “환원적 지각개념”에 이르는 방향으로 시각개념의 변화가 진행되는 것으로 보았다(Hagen,1980).

일상적 지각개념은 가장 단순한 지각방식이다. 인간이 생존을 위해 시각을 통해 얻을 필요가 있는 것은 여러 지각조건에 따라 계속 변하는 사물의 순간적인 모습이 아니라 사물의 불변하는 속성과 정체, 그리고 사물들 간의 관계를 파악하는 것이다. 생존에 필요한 환경에 관한 정보는 한 대상과 다른 대상의 거리나 크기 그리고 변치 않는 대상의 전형적인 외양과 같은 것이다. 투시도법과 같은 공간표현방식은 도리어 이같은 적절한 환경정보를 얻는데 부적절할 수 있다. 고대 이집트 벽화나 아동의 미술은 이런 일상적 지각개념에 따른 그림의 예이다. 특히 고대미술은 대칭이나 기하학적 단순화를 선호하는 경향을 갖고 있다. 이러한 초기상태의 미술은 염료, 종이 등 재료의 진보와 더불어 심미적 혹은 환원적 시각개념으로 이행해간다.

심미적 시각개념은 관찰자의 지각조건이 변하면서 함께 변화하는 사물의 다면성(多面性)을 파악할 수 있는 방식이다. 광선이 변하면서 사물의 색이 변하기도 하고 표면 결이나 윤곽이

강조되거나 약해지기도 한다. 대상과 거리가 멀어지면서 대상들 간의 상대적 크기도 변하며 시점이 변하면 보이지 않던 부분이 보이기도 한다. 심미적 지각방식을 따르는 그림에서는 다양한 광선표현과 투시도법이 등장한다. 서양미술사를 전체적으로 보았을 때 일상적 지각방식에서 심미적 지각방식으로 미술사의 조류가 서서히 이행하고 있다고 볼 수 있다. 다만 바로크 시대에는 잠시 일상적 지각방식으로 환원하다가 후기 르네상스시대부터 심미적 지각방식으로의 이행이 계속된다. 환원적 시각개념은 사물이 속해 있는 지각적 맥락이 변할 때 그 사물의 특징도 더불어 변한다고 보는 태도이다. 예를 들어 인상주의 화가들은 르네상스시대의 화가들과 달리 광선의 상태에 따라 같은 사물도 극적으로 달리 표현한다.

2) 양화 접근

Wölfflin과 Arnheim의 이론은 현대 이전의 그림양식의 생성과 변화를 잘 설명할 수 있으나 표현성이 강해진 인상과 이후의 현대미술을 기술하거나 설명하기 어렵다는 한계를 갖고 있다. 현대의 여러 화파들이 갖고 있는 회화에 대한 다양한 개념과 태도를 살펴보면 Wölfflin이나 Arnheim이 생각하듯이 그림양식이 화가가 대상을 지각하는 방식과 관련이 있는 것 같지는 않으며 그렇다고 양식의 생성과 변화를 지배하는 어떤 다른 요인이 있다고 보여지지도 않는다. 현대회화의 표현성을 염두에 두면 이러한 점은 더 부각된다. 현대회화작가는 결코 화가가 지각하는 외계의 대상을 그대로 재현하지 않으며 도리어 화가의 마음 속에 있는 어떠한 정서나 관념을 표현하기에 적당하다고 생각되는 대로 대상을 변형하여 그린다. 이러한 대상의 변형에는 화가의 자의적 판단이 매우 중요한 변수가 된다. 다양한 현대회화의 유파들은 다소의 차이가 있기는 하지만 이와 같은 ‘표현성’이라는 공통점이 있으며, 속성상 표현성은 자의성(恣意性)이라는 특징을 가지고 있다.

자의적인 표현성은 인간의 행동과 관련된 모든 연구주제와 마찬가지로 사회 문화적이고 심리적인 많은 변인들에 의해 결정되기 때문에 어느 하나의 개념을 이용하여 설명하기는 어렵다. 이런 점에서 의미표현 모형은 과거연구의 문제점들을 극복할 수 있는 하나의 대안이 될 수 있다.

가) 의미표현모형

의미표현모형은 그림양식에 대한 ‘서명관점(signature view)’에 대립되는 것이다. 초기의 양식연구자들의 양식에 대한 입장은 대개 한 그림의 양식적 특징들은 그 그림을 ‘누가’, ‘언제’, ‘어디서’ 그렸는가 등의 정보를 알려주는 일종의 화가의 서명으로 간주할 수 있을 정도로 한 화가의 개성이나 기질을 반영하고 있는 것으로 보고 있었다(Goodman, 1975). 이와 같은 서명관점은 그림을 그린 화가와 화가가 속한 시대나 문화가 화가에게 묵시적으로 주는 제약과의 관계를 설명할 수 없다는 이유 때문에 Genova(1979) 등에 의해 비판받게 된다. 서명관점에 기초한 대부분의 양식연구들은 그림들 간에 차이가 나는 여러 표현특징들을 나열하는 식으로 양식을 기술하고 있다. 그러나 의미표현모형은 그림양식이 가지고 있는 표현성에 주목하고 있다. 즉 하나의 표현양식이 표현하려는 심리적 효과를 양식적인 특징의 하나로 정의한다. 예를 들어 ‘우울함’, ‘경쾌함’ 등과 같은 심미적 인상을 양식적 특징의 하나로 보고 있다. 의미표현모형은 바로 이러한 관점을 배후 가정으로 삼고 있다.

Berlyn 등의 미술심리학자들은 의미-표현모형의 토대 위에 그림양식을 분류할 수 있는 주요한 차원들을 심리측정식 연구를 통해 밝히려 하였다. Berlyn과 Ogilvie(1974)는 *Andrea del Sarto*와 *Frank Stella*의 작품을 비롯, 그 중간시기에 그려진 서구미술 슬라이드 52개를 자극으로 하여 3단계에 걸친 광범위하고 조직적인 연구를 수행하였다. 이 연구의 첫 번째 단계에서는 52개의 그림들을 사람들에게 쌍별로 제시하

고 양식의 유사성을 평정하도록 한 후 그 결과를 중다차원분석을 하였다. 둘째 단계에서는 그림의 인상을 일반적으로 표현하는 형용사 항목을 각 그림별로 평정하게 한 후 요인분석을 하였다. 세 번째 단계에서는 52개 그림 각각에 대한 선호도를 조사한 후 첫 단계에서와 마찬가지로 중다차원분석을 하였다. 첫단계와 세 번째 단계의 연구 결과 그림의 전체 양식의 약 35% 정도를 설명할 수 있는 세가지 중요한 차원이 발견되었다. 이 세개의 차원 중 하나는 “그리스-로만 대 중국-현대적 차원”으로 명명되었다. 그러나, 나머지 두개의 차원은 적절하게 요인의 이름을 명명할 수 없는 결과를 얻었다.

Berlyn과 유사한 접근이 미술과 음악에 동시에 시도된 예가 있다. Ruth(1974)는 미술과 음악을 함께 연구대상으로하여 여섯 개의 주요한 양식차원들을 추출해 내었다. 이들은 그 여섯가지 차원들 가운데 ‘평가성’, ‘밝기’, ‘사실성’의 차원이 미술과 음악에 공통적으로 적용될 수 있음을 발견하였다. ‘평가성’은 작품이 ‘우수하다’ 혹은 ‘마음에 든다’ 등 질적 평가와 관련된 차원이었다. ‘밝기’는 ‘참신함’, ‘경쾌함’ 등의 심미적 인상과 관계된 차원이었으며 ‘사실성’은 미술에서는 ‘정교함’, ‘사실감’ 등과 음악에서는 국민악파의 표제음악에서 느낄 수 있는 사실감과 관련된 차원이었다. 이들의 연구에서 특기할 점은 분류의 위계상 세 요인이 동일한 수준에 있는 것처럼 보이지 않는다는 것이다. 예를 들어 ‘사실감’은 작품의 형태를 기술하는 차원이라 생각되며 반면 ‘밝기’는 작품에 대한 심미적 인상의 차원이기 때문에 동일한 개념차원에서 작품을 기술하고 있지 않다. 또한 ‘평가성’과 같은 질적 차원은 그림의 양식적 차원으로 볼 수 없다.

Goude 와 Linden 그리고 Lundstorm(1966)도 1880년에서 1950년 사이에 그려진 풍경화를 대상으로 연구하여 6개의 요인들을 추출해 낸 바 있다. 그러나 그 요인들이 ‘동기적(motive)’, ‘지적 평온함(intellectual calm)’ 등 연구자의

주관에 따라 매우 수사적으로 명명되어 다른 연구자들의 결과와 비교하기가 어렵다.

지금까지 소개된 표현양식에 관한 심리측정 연구들은 연구 방법상에 몇 가지 공통된 문제점을 지니고 있다. 첫째, 평정자의 수가 너무 적어 분석결과의 신뢰성이 문제시될 수 있으며 둘째, 피험자가 미술훈련을 많이 받은 사람들이어서 자크그림에 대한 고정된 인상을 배제할 수 없었다는 것이다. 이와 같은 심리학적 접근에 비해 다음에 소개할 정보이론적 접근은 기존의 양식연구들과는 전혀 다른 학문적 토대 위에서 시작되었지만 체계적인 양식기술체계의 개발에 시사하는 바가 더욱 크다고 생각한다.

나) 정보이론적 접근

정보이론적 접근에서는 언어가 명사, 동사, 형용사 등의 문법적 요소들과 그들을 구성하는 일정한 문법에 의해 의사전달을 하듯이 하나의 영상 역시 그것을 구성하는 요소들과 그 요소들을 구성하는 규칙에 의해 의사전달을 하고 있다고 본다. 따라서 영상을 구성하는 요소, 즉 영상에 표현된 자연물이나 인공물 그리고 상징물 등은 영상의 명목적 요소가 되며 이들 명목적요소들을 영상으로 재현하기 위한 표현상의 특징들은 서술적 요소가 된다.

정보이론적 접근에 기초한 영상분석은 영상의 표현특징들을 파악하고 이들 특징들이 감상자에게 주는 예술적 효과를 살펴보는 과정을 거치게 되므로 그림 양식기술 체계의 개발에 시사하는 바가 매우 클 것으로 예측된다. 정보처리 접근에 근거한 연구 가운데 그림양식기술체계의 개발에 가장 근접해 있는 것으로 Moles(1981)의 연구를 들 수 있다.

Moles은 언어와 마찬가지로 하나의 영상을 명목적 요소, 서술적 요소 그리고 구문적 요소로 구분할 수 있다고 가정한다. 언어의 서술적 요소와 구문적 요소는 영상(특히 그림)에 있어서는 표현양식이라고 볼 수 있으며 명목적 요소는 소재라고 할 수 있다. 소재와 표현양식이 어우러져 하나의 그림이 감상자들에게 주는 예

술적 의미 혹은 효과는 기호학적으로 표현하면 기의(記意:signified)가 될 것이다. 문자언어에서는 기표(記標:signifying)와 기의가 동일한 의미에 기초한 관계이지만 영상언어에서는 여러 개의 의미에 기초한 관계이기 때문에 Moles은 이를 확률적이라고 말한다. Moles은 영상물의 여러 요소들, 즉 명목집단과 시각적 서술체를 기표로 보고 이것이 전달하려는 메시지를 기의로 본다. 시각언어에 있어 기의와 기표의 관계는 확률적이기 때문에 Moles은 하나의 영상을 구성하고 있는 시각적 서술의 특징들을 조사하고 그것에서 확인된 시각적 서술의 특징들이 감상자에게 전달하는 기의를 언어적으로 파악한 후 기표와 기의의 관계를 매트릭스 형태로 정리하였다. Moles은 사진을 대상으로 하여 이런 영상해석 매트릭스를 작성하였다.

Moles의 영상변형 매트릭스는 첫째, 언어적 서술체와 시각적 서술체 사이의 대응관계를 매트릭스 형태로 표현하여 영상요소들 사이의 구성규칙을 밝혀 내고, 결과적으로 시각적 수학을 체계화하는 것이다. 그러나 사진적 영상 서술과 그림의 영상서술을 동일한 것으로 보고 이 둘을 구분없이 영상이라는 말로 표현하였다.

Moles은 기본적으로 화가 혹은 사진가를 어떤 시각적 대상을 예술적 의도를 갖고 변형시켜 우리에게 제시하는 일종의 변형인(變形因)으로 보고 있다. Moles은 하나의 대상이 예술적 의도에 의해 변형되는 것을 포토그래피즘(photographism)이라고 하였다. 화가나 사진가는 예술적 의도에 따라 다양한 표현기법, 즉 사진기법을 이용하여 원래의 영상을 변형시킨다. 이렇게 변형된 영상은 여러 개의 언어적 의미와 연결될 수 있다. Moles은 변형된 영상과 각 언어적 의미가 연합될 수 있는 정도를 연상력이라고 하였고 그것을 수리적으로는 각 언어적 의미가 연상될 수 있는 확률의 지수함수로 정의하였다.

영상변형 매트릭스를 만들기 위해서는 먼저 변형된 영상의 특징들을 파악하여야 한다. 그 다음 이러한 변형된 영상의 특징들과 연결될 수

있는 언어적 의미, 즉 기의를 파악하고 변형된 영상의 특징들 각각과 이에 연결될 수 있는 언어적 의미를 연결확률에 따라 매트릭스 형태로 표현하여야 한다. 이러한 영상변형 매트릭스 개발과정은 그림 양식기술체계의 개발로 그대로 이어질 수 있는 것이다. 그 첫째 이유는 Moles이 말하는 사진가에 의해 변형된 영상특징과 화가가 표현한 그림의 표현특징은 비슷한 개념으로 이해할 수 있기 때문이며, 둘째 변형된 영상특징과 이러한 특징에 대응되는 언어적 의미의 관계를 확률적으로 파악할 수 있다는 Moles의 가정은 그림의 표현양식의 특징과 그 예술적 효과와의 관계를 이해하는 데에도 유용하기 때문이다. 정근원(1990)은 Moles의 영상해석 매트릭스를 원용하여 표-2에서 보는 것과 같이 사진기술과 언어적 서술체 사이의 대응 매트릭스를 개발한 바 있다. 이 표에서 보듯이 정근원은 변형된 영상의 특징들을 세세하게 분류하고 그에 대응하는 언어적 의미들과 연상력을 체계적으로 정리하였다.

정보이론적 접근에 따르는 영상변형매트릭스는 영상의 표현기법을 비교적 상세하게 기술할 수 있으며 그림 혹은 사진을 하나의 기호로 보되 그 표현기법과 그것이 감상자의 마음 속에 발현시키는 예술적 효과라는 이중구조로 파악하였다는 점에서 미술심리학적 접근에 비해 양식기술체계의 개발에 근접해 있다. 그러나 표현기법이나 그것이 갖고 있는 예술적 효과를 체계적으로 분석할 수 있는 이론적 틀이라든가 표현기법이나 예술적 효과에 대한 명확한 정의가 없어 그림양식기술체계의 개발로 쉽게 이어질 수 없는 몇 가지 문제점을 안고 있다.

현대적 접근의 문제점

의미표현모형과 정보이론적 접근은 양식기술체계의 개발에 직접 원용할 수 없는 몇 가지 문제점을 안고 있다. 그림의 양식기술체계는 실용적인 면에서 보았을 때 양식기술체계의 충실성, 범용성, 절약성, 체계성 그리고 객관성

이라는 다섯 가지 기준을 만족시켜야 한다. 그러나 의미표현모형은 기술체계가 너무 단순하고 그림에 대한 아름답다, 좋다와 같은 질적 평가차원이 양식기술체계에 포함되어 있어 체계성과 절약성이 떨어지고 양식기술차원들의 명칭의 객관성이 낮다. 더욱이 그림의 표현양식 특징들을 제대로 기술할 수 없어 충실성이 떨어지고 그에 따라 다양한 양식의 그림들을 제대로 기술하지 못한다는 문제점을 갖고 있다. 한편 정보이론적 접근은 다양한 유파의 그림을 기술할 수 없어 범용성이 낮고 표현양식특징들의 수가 너무 많으며 기술체계에 위계가 없어 범용성과 절약성이 떨어진다.

가) 양식 기술체계의 충실성

그림표현양식 기술체계는 한 그림이 지니고 있는 주요 특징들을 충실히 포착할 수 있는 기술적(記述的)장치를 구비하고 있어야 한다. 그림양식의 어느 특정 부분만을 치중하여 기술할 수 있다면 그것은 충실한 기술체계라고 할 수 없다. 그림양식기술체계는 기술차원의 수가 많다고 충실한 것이 아니다. 양식을 명확히 규정할 수 있고 또한 양식적 특징들을 위계적으로 분류하여 중요한 것들을 가려낼 수 있는 이론적 틀이 있어야 양식기술체계의 충실성이 높아질 수 있다. 이런 점에서 볼 때 정보이론적 접근은 그림의 양식적 특징들을 위계적으로 분류할 수 있는 체계적 틀을 갖고 있지 못해 양식적 특징은 많이 나열되어 있으나 그림의 중요한 양식특징들을 충실하게 기술하고 있다고 확신할 수 없다.

의미표현모형은 또다른 이유 때문에 충실성이 높은 양식기술체계의 개발로 이어지기가 어렵다. 의미표현모형은 그림표현양식특징이 감상자에게 주는 예술적 효과를 기술하기에 적합하게 양식을 가정하고 있다. 그림에 대한 감상자들의 심미적 반응은 주로 그림표현양식에 근거한다고 볼 수 있으므로 그것을 기술하는 것이 표현양식의 특징을 기술하는 것과 동일한 효과를 갖는다고 생각할 수 있지만 실은 그렇지

표2. Moles의 영상변형 매트릭스

[illegible]

못하다. 감상자들의 심미적 반응에는 이미 그
가 속한 사회의 문화적 영향이 배어 있기 때문
이다. 예를 들어, Gogh 풍의 그림은 1900년대
의 사람들에게는 매우 신선하고 독특한 느낌을
줄 수 있었겠지만, 1990년대의 사람들에게는 매
우 진부한 느낌을 줄 수 있다. 이와 같이 동일
한 그림도 감상자가 속한 시대나 문화에 따라
달라질 수가 있으며 그 반대로 다르게 그려진
그림도 시대나 문화에 따라 동일한 예술적 효과
를 감상자들에게 줄 수 있다. 그러므로 그림의
양식기술체계는 그림에 대한 심미적 반응뿐만
아니라 그러한 반응을 일으키는 표현양식의 특
징들을 표현양식의 특징까지 기술할 수 있어야
한다.

나) 양식 기술체계의 범용성

그림양식 기술체계는 다양한 유파의 그림들
을 기술할 수 있어야 한다. 특정한 유파의 그
림이나 특정한 소재의 그림만을 기술할 수 있다
면 그러한 기술체계는 제한된 가치를 지닐 수밖에
없다. 이런 점에서 의미표현모형은 범용성이
높다고 평가할 수 있으나 정보이론적 접근을 하
는 Moles의 영상변형매트릭스는 그렇지 못하다.
Moles은 그림과 사진을 구분없이 동일한 것으
로 간주하고 있지만, 그가 제안하는 정보처리적
접근의 영상변형 매트릭스는 그림양식기술체계
로 간주하기에는 범용성이 부족하다. 사진에서
는 반드시 피사체가 있어야 사진을 촬영할 수
있고 촬영이나 현상, 인화과정에서의 여러 가지
조작을 통해 변형된 영상을 만들어 낼 수 있다.
그러나 그림에서는 피사체라고 간주할 만한 온
전한 시각적 대상이라는 것이 없는 경우가 있
다. 추상화는 마음 속의 느낌을 선과 색의 구
성만으로 표현한 것이다. 그러므로 Moles의 영
상변형매트릭스는 사진에 비해 다양한 그림양식
을 고루 기술할 수 없다는 문제점이 있다.

다) 기술체계의 절약성

그림양식기술체계는 중요한 양식차원들
만을 기술하여야 한다. 한 그림의 양식적 특징

은 무수히 많다. 무수히 많은 양식적 특징들을
일일이 나열한다면 그림의 표현양식은 충실하게
기술할 수 있겠지만 그로 인한 설명의 복잡성이
불가피해질 것이다. 이에 따라서 중요한 양식
적 특징들만을 가려내어 기술차원의 수를 최소
화하여야 한다. 양식기술체계의 이런 조건을
절약성이라고 한다.

정보이론적 접근은 양식기술차원들의 수가
너무 많아지기 쉽다. 예를 들어 정근원의 영상
변형매트릭스를 보면 표현 양식 특징의 수가 약
40개 이상이나 된다. 이렇게 많은 양식특징들
을 이용하여 그림양식을 기술하면 양식기술의
충실성이 높아지는 것 만큼 기술의 복잡성 역시
높아질 것이다. 이런 문제점을 해결하기 위해
서는 양식특징차원들을 위계적으로 분류하여야
하고 그 가운데 중요한 것만을 가려낼 수 있는
어떤 이론적 틀이 필요하다.

라) 양식기술의 체계성

그림양식 기술체계는 그림의 표현양식의 특
징 및 그 예술적 효과 그리고 그 둘 사이의 관
계를 명확히 구분 지어 체계적으로 기술할 수
있어야 한다. 이런 점에서 볼 때 미술심리적
접근은 그림의 표현양식의 특징과 예술적 효과
를 구분하지 않고 기술하고 있다는 문제점을 안
고 있다. 예를 들어 Ruth와 Kolehmainen(1974)
이 미술양식의 분류 기준으로 제시하고 있는
'평가성', '밝기', '사실성'이라는 세개의 특징
차원을 보면 밝기와 사실성은 그림의 표현양식
의 특징에 관한 것이고 '평가성'은 그림의 질적
인 평가에 관한 차원이다. 이 때문에 그림의
양식을 체계적으로 구분하여 기술할 수 있다고
보기 어렵다.

정보이론적 접근에서는 그림을 하나의 기호
로 보고 이를 표현양식에 해당하는 기표(記表)
와 예술적 효과에 해당하는 기의(記意)로 구분
하였다는 것은 양식기술체계의 개발에 매우 유
용한 수단을 제공한다. 그러나 이 접근은 표현
양식을 명확히 규정하지 못하였기 때문에 표현
양식특징, 즉 영상변형특징이라고 볼 수 없는

것들을 영상변형특징이라고 보는 오류를 범하고 있다. 예를 들어 ‘사진기의 순간 이동’이라는 사진 기법을 하나의 시각서술체, 즉 영상변형특징으로 보고 있는데 보통 ‘사진기의 순간 이동’은 움직임을 표현하기 위해 피사체 대신 카메라를 움직여 피사체의 잔상을 만드는 기법이다. ‘사진기의 순간 이동’에 의해서는 항상 이런 잔상이 만들어지는데 상업용 일러스트레이션이나 만화에서는 움직임을 표현하기 위해 매우 일반적으로 사용하고 있다. 문제는 이런 ‘사진기의 순간 이동’에 의해 만들어진 시각적 여운은 ‘움직이다’라는 동사로 볼 수도 있지만 ‘움직임’이라는 부정형적인 시각적 명목요소, 즉 명사로 볼 수도 있다는 것이다. 이러한 문제는 영상의 소재와 표현양식을 혼동하고 표현양식 혹은 기법에 대한 명확한 정의가 부족한데서 비롯된다.

마) 기술체계의 객관성.

양식기술체계는 모든 사람이 동일하게 사용하고 이해할 수 있도록 객관적으로 양식적 특징을 기술하여야 한다. 기존의 미술심리학적 양식연구들은 양식의 특징차원들을 매우 모호하고 주관적으로 명명하여 사람마다 각기 다르게 이해할 가능성이 높다. 예를 들어 이미 앞에서도 언급했지만 Goode와 Linden 그리고 Lundenstorm (1966)의 풍경화를 대상으로한 연구에서 사용된 ‘동기적(motiv)’, 지적 평온함(intellectual calm) 같은 차원들은 연구자의 주관에 따라 추상적으로 명명되어 그 요인이 의미하는 바를 쉽게 이해하기가 힘들다.

바) 양식기술체계의 독립성.

양식기술체계의 각 차원들은 동일한 표현양식의 특징들을 서로 중복되게 기술하지 않아야 한다. 그림의 기술차원의 독립성이 확보되지 않았을 경우 기술체계의 절약성도 낮아질 것이며 그림양식을 이해하고 설명하는 데에도 많은 오류가 생길 것이다. 정보이론적 접근에서는 양식특징차원들의 독립성이 확보되지 못해 양식적 특징들이 필요 이상으로 많다. 예를 들

어 영상변형 매트릭스의 가로축에 나열되어 있는 사진 기법 가운데 ‘아웃 포커스’와 ‘의도적 초점 흐리기’는 거의 동일한 영상표현기법을 기술하고 있는 것으로 보인다. 이런 양식특징차원들의 중복 기술이 누적되어 양식기술체계를 비대하게 만들고 있다.

기존의 접근들이 결핍하고 있는 이러한 조건들은 양식기술체계의 효용성을 높이기 위해 적극 확보될 필요가 있다. 효용성을 높이는 조건들을 확보하는 첩경은 양식기술체계의 개발에 그림의 표현행위와 감상행위를 포괄적으로 묶을 수 있는 하나의 개념적 틀을 만드는 것이다.

지각이론에 기초한 그림양식의 기술 가능성

그림표현양식의 특징들을 기술하기 위해서는 우선 그러한 특징들에는 어떠한 것들이 있는지 빠짐없이 살펴보아야 한다. 그러기 위해서는 완성된 그림의 양식보다는 하나의 양식이 생성되는 단계, 즉 그림의 구성과정마다 화가의 자의성이 개입되는 양상을 살펴보는 것이 필요하다. 완성된 그림을 대상으로 하여 그것이 갖고 있는 전체적인 표현양식의 구성요소들을 분리해 내는 방식은 자칫하면 체계없이 무수한 특징들을 나열하게 되기 쉬우며 분리해 낸 하위 양식 특징들이 서로 독립적이지 못할 수 있기 때문이다. 화가는 그림을 그리는 매 과정마다 자신의 의도를 어떻게 표현할 것인가에 대한 자의적인 판단을 해야 한다. 이러한 판단이 누적되어 하나의 전체적 표현양식이 생겨난다. 그림의 구성과정을 살펴 화가의 자의적 판단이 개입하는 양상을 분석할 수 있다면 바로 이러한 판단의 흔적이 담겨있는 표현양식의 특징들을 포착할 수 있게 될 것이다.

모든 그림의 구성과정은 화가마다 조금씩 다르다. 경우에 따라 생략되는 단계도 있을 수 있으며 그림을 그리는 과정을 통해 처음에 지각된 대상과는 다른 대상이 그려지기도 한다. 그러나 화면위에 물감을 칠하는, 즉 그림의 표현

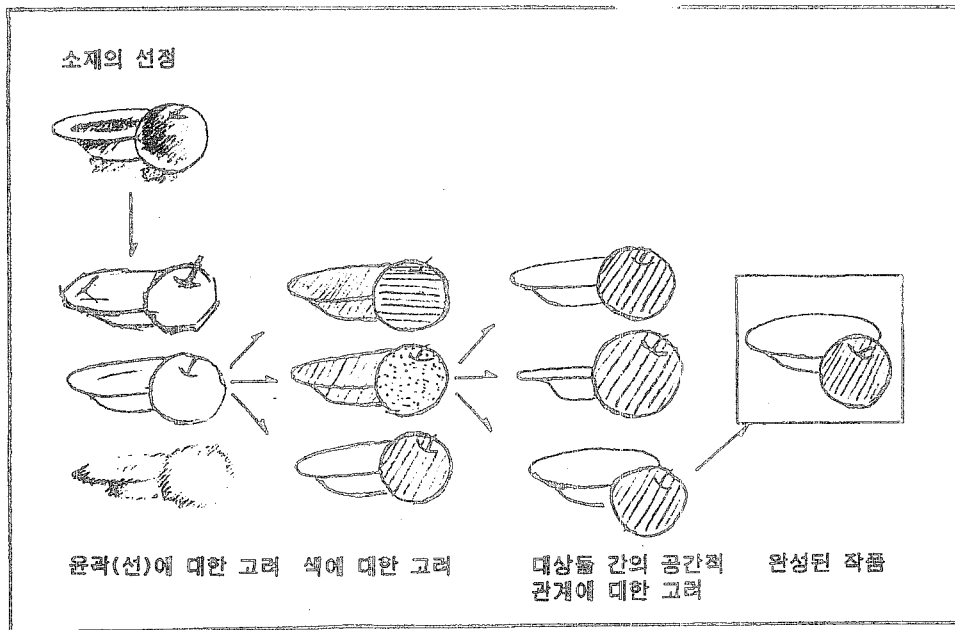


그림-1. 그림 표현양식의 결정과정. 먼저 윤곽을 표현하고 채색을 한다.
마지막으로 대상들간의 공간적 관계를 결정한다.

양식이 생성되어가는 과정은 전체적으로 보아 지각이론에서 말하는 대상지각과정의 역순으로 진행된다고 볼 수 있다. 이런 까닭에 그림의 구성단계를 지각이론에 기초하여 살펴보면 그림의 표현양식의 특징들을 하나의 포괄적이며 일관될 틀로서 기술할 수 있다.

그림의 표현 양식 기술체계의 또다른 부분은 표현양식이 감상자에게 주는 예술적 효과에 관한 것이다. 표현양식특징과 그것이 감상자에게 주는 예술적 효과와의 관계를 기술해 내기 위해서는 표현양식은 소재와 달리 감상에게 어떠한 예술적 효과를 미칠 수 있나를 살펴보아야 한다. 그러한 관찰에 기초함으로써 그림의 표현양식을 중심으로 화가의 예술적 의도와 감상자의 마음 속에서 발현되는 예술적 효과라는 세 요소들 간의 관계를 기술할 수 있는 체계가 개발될 수 있다.

1) 시지각 이론에 기초한 그림구성 과정

그림을 그리는 과정은 그림1에서 보듯이 지각심리학에서 말하는 대상인식단계의 역순으로

진행되는 것으로 개념화할 수 있다. 그 순서의 첫단계에서는 대상의 정체를 규정하고 심미적 성격을 부여하기 위해 대상의 윤곽과 색채에 대해서 고려하는 과정을 포함한다. 그 다음 화판에 그려질 여러 대상들 간의 공간적 관계를 어떻게 구성할 것인가를 결정한다. 이 때의 결정은 화가의 자의적 결정이며 곧 양식을 결정하는 것이기도 하다. 따라서 본 연구에서는 양식을 윤곽선과 색채 등 물리적으로 실재하는 부분과 대상들 간의 공간적 관계를 규정하는 구성영역으로 이분한 다음 각 영역의 하위요소들을 찾아내어 그림양식을 기술하려 한다.

가) 그림의 물리적 특징

모양, 색, 깊이는 그림지각과 관련된 시각정보의 세가지 속성이다. 정보의 유형은 달라도 이 세가지 자극속성은 그림의 색상과 밝기에 의해 좌우된다. 최근의 정신물리학 및 신경생리학 연구(Livingstone & Hubel, 1988)에 의하면 인간의 망막과 시각피질에는 색, 모양, 깊이를 독립적으로 분석하는 세개의 정보처리채널 또는

신경기제가 존재한다(시각정보처리의 특성에 관한 자세한 논의는 Zeki(1993)와 White(1989)를 참조할 것). 이들 세 개의 채널 중 색 정보처리 채널은 해상력이 낮고 깊이와 위치 또는 운동정보를 처리할 수 없다. 모양정보처리 채널은 망막영상의 광도와 색상차이에 대한 해상력이 높아서 사물의 윤곽을 세밀히 분석할 수 있으나 색이나 깊이, 운동정보를 처리할 수 없다. 깊이 정보처리 채널은 해상력이 낮으며 색정보에 의존하지않는 것으로 알려져 있다. 이처럼 모양정보처리 채널은 색상과 밝기를, 색정보처리채널은 색상을, 깊이 정보처리채널은 밝기를 토대로 독립적인 과정을 통해 그림을 분석하지만 그 결과는 우리 뇌의 어디에선가 통합되어 그림에 대한 하나의 통일된 지각적 인상이 출현하게 된다. 시각정보가 이처럼 세개의 독립된 채널에 의해 분석된다는 정신물리학적 및 신경생리학적 연구발견은 미술작품의 분석 연구에 매우 중요한 시사점을 제공한다.

ㄱ) 모양정보처리 기제와 관련된 양식특징.

대부분의 시각이론에 의하면 사람은 망막에 드리워진 2차원 영상에서부터 사물의 경계에 해당되는 윤곽선들을 먼저 추출하고 그것에 근거해서 대상의 정체를 파악한다고 가정한다(Marr, 1982; Jung, 1967). 망막의 영상은 파장과 강도가 복잡하게 뒤섞여 있는 빛의 얼룩이기 때문에 그것으로부터 윤곽을 찾아내는 작업은 간단하지 않다. 보통 사물의 윤곽에 해당되는 부분은 빛의 강도와 파장이 급격하게 변하는 경우가 많다. 다시 말해 사물의 윤곽부분에서는 대개 밝기나 색채 대비가 급격하게 이루어진다. 만약 밝기의 변화가 완만하게 이루어져 공간 빈도가 낮다면 인간의 시각은 이를 윤곽으로 보기 보다는 한 대상의 굵어지는 면이나 그림자로 보기 쉽다. 사물의 윤곽을 정확히 지각하기 위해서 인간의 모양정보 처리기제는 이러한 밝기변화에 민감하게 반응할 수 있어야 한다.

화가가 그림을 그리면서 가장 먼저 윤곽을 그려 대상의 정체를 규정하는 것은 이와 같은

인간의 시지각 정보처리기제의 특성과 무관하지 않을 것이다. 예를 들어 유화를 그릴 때 일반적으로 화가는 중간 크기 이하의 붓으로 그려질 대상의 가장 어두운 색을 사용하여 대상의 윤곽을 그린다. 그려진 대상의 윤곽은 그림의 구성이 진행됨에 따라 대상 속에 흡수되어 영원히 사라지는 경우도 있고 가필을 통해 되살아나는 경우도 있다. Gogh의 그림들은 후자의 경우라 생각하고 김환기의 그림은 처음에 그린 윤곽선이 나중까지 남아 있는 경우라 생각한다. 그림이 완성된 후까지 윤곽선이 남아 있게 될 경우에는 윤곽선을 어떻게 그릴 것인가 판단해야 한다. 이때의 판단은 그림의 전체적인 인상에서 큰 영향을 줄 것이다. 즉 윤곽선을 굵게 그릴 것인가, 선의 밝기나 색상은 어떻게 할 것인가 그리고 윤곽선의 선명도와 방향은 직선적으로 할 것인가 아니면 곡선적으로 할 것인가 등을 판단해야 한다. 윤곽선이 대상의 표면색에 흡수되어 사라질 경우에는 “윤곽선의 굵기”를 제외한 동일한 판단을 윤곽에 대하여 하여야 한다.

이러한 결정은 그림의 전체적인 인상뿐만 아니라 다음 단계의 그림구성에도 영향을 미친다. 예를 들어 윤곽선이 강할 경우 화가는 대상구분을 위해 대상간의 밝기나 색상의 차이를 크게 할 필요가 없게 된다. 이상의 내용을 간추려 보면 그림의 심미적 인상에 영향을 미치는 윤곽과 관련된 양식적 특징은 윤곽선의 유무 및 굵기, 선명도, 방향과 대상간 및 구성적 밝기대비, 그림의 전체적 밝기의 다섯가지로 크게 나뉘 볼 수 있다.

윤곽선의 유무 및 굵기: 윤곽선의 유무, 그리고 윤곽선이 있다면 어느 정도 굵고 강한 색으로 표현되어 있는가와 관련된 특징이다. 윤곽선의 굵기와 윤곽선의 색은 서로 독립적인 특징이지만 확률적으로 윤곽선이 굵을 경우 대부분 밝기가 어두운 강한 색을 사용한다는 점을 고려하여 하나의 특징으로 묶어 통합할 수 있다. 이와같은 특징의 대표적인 사례는 고갱과 고흐의

그림이다. 고갱은 고흐에 비해 윤곽선을 굵게 그리는데 윤곽선의 굵기에 비례해서 윤곽선의 색을 더 강하고 어둡게 그린다.

윤곽선의 선명도: 윤곽 혹은 윤곽선이 명확한가 아니면 흐릿한가를 기술하는 특징이다. 다시 말해 윤곽 부분의 공간 빈도를 기술하는 특징이다. 이 특징은 Wölfflin(1929)의 선적 대화화적 양식 차원과 동일한 특징이라고 볼 수 있다. Renoir의 그림은 대상의 윤곽이 선명하지 않은 대표적인 사례이다.

윤곽선의 방향: 윤곽 혹은 윤곽선의 방향이 자연스러운가 아니면 직선적이거나 곡선적이지는 않은가에 관한 특징이다. 윤곽선이 선명하고 곡선적인 대표적인 사례는 Léger의 그림을 들 수 있다. Léger의 그림들은 대개 선명한 윤곽선이 주는 강한 느낌을 곡선적인 윤곽선의 방향이 완화시키는 효과를 나타내고 있다.

대상 간 및 구성적 밝기대비: 만약 대상들을 윤곽선을 이용하여 규정하지 않는다면 대상들 자체의 밝기의 차이에 의해 대상의 정체를 규정하고 파악할 수 밖에 없다. 대상을 윤곽선을 이용하여 규정할 것인지 아니면 대상 자체의 밝기차이에 의존하여 규정할 것인지는 화가의 자의적 판단에 따르는 문제이므로 표현양식의 특징이라고 할 수 있다. 대상간 밝기 대비는 대상자체의 밝기의 차이에 의해 대상을 규정하는 경우 두드러지는 양식상의 특징이다. 이와 달리 구성적 밝기대비는 Dega의 그림에서 보듯이 여러개의 대상들을 크게 묶어 하나의 대상인 것처럼 밝기를 표현한 경우를 말한다.

그림의 전체적 밝기와 상대적 밝기대비: 사람은 시각대상의 한 표면에서 반사되어 나오는 절대적인 빛의 양에 따라 그 표면의 밝기를 지각하는 것이 아니라 다른 여러 표면들과의 상대적인 반사광량에 따라 지각한다(Rock, 1975; Gilchrist & Jacobson, 1989). 밝기항등성(bright

constancy) 또는 흑백도 항등성(lightness constancy)이라고 불리우는 이 현상에 힘입어 우리는 주위의 조명조건이 변해도 그것과 무관하게 대상표면의 고유한 광반사율(reflectance)을 신뢰롭게 지각할 수 있다. 예를 들어 희미한 불이 켜진 어두운 방의 하얀 벽면에서 반사되는 빛의 양은 밝은 불이 켜진 방의 회색벽에서 반사되는 빛의 양보다 적을 수 있지만 우리는 아무 지각없이 어두운 방의 벽면은 흰색으로 밝은 방의 벽면은 회색으로 지각할 수 있다. 이러한 지각이 가능한 것은 바로 벽면과 대비가 되는 다른 자극들, 즉 문짝이라든가 창문들과의 상대적 밝기가 일정하게 유지되고 있기 때문이다. 이와 마찬가지로 원리에 따라서 화가는 그림을 그릴 때에 그림을 아무리 전체적으로 어둡게 그려도 그려진 대상들 간의 상대적 밝기의 차이만 적절하게 유지되도록 하면 아무 무리없이 대상들의 실제 밝기를 표현할 수 있고 그것이 그대로 감상자들에게 전달될 수 있다. Whistler나 Rousseau의 그림들은 그림의 전체적인 밝기가 어두운 대표적인 사례이다. 그들의 그림은 활기는 없지만 무겁고 차분한 느낌을 주는데 그림의 전체적 밝기가 어둡기 때문이라 볼 수 있다.

ㄴ) 색채정보처리 기제와 관련된 양식특정들

한 대상표면의 색상은 그 표면에서 반사되는 광파장의 주파수와, 채도는 광파장의 혼합 정도와 관련된 색에 관한 심리적 인상이다. 화가들은 그려질 대상에 특정한 성격을 부여하고 대상과 대상을 구분하기 위하여 그림의 특정 부위에 적용할 색상과 채도를 어떻게 처리할 것인지를 결정해야 한다. 이러한 관점을 이해하기 위해서는 색채정보가 처리되는 원리를 알아내야 한다. 인간의 망막에는 장파장, 중간파장, 단파장의 빛에 선별적으로 반응하는 세 가지 종류의 추상체가 존재하는데 이들 감광세포의 개개반응이 시신경을 통해 뇌에 전달되는 것이 아니라 여러 감광세포들이 하나의 시신경에 수렴되어

전달된다

이처럼 하나의 신경절에 연결된 망막의 감광 세포가 분포하고 있는 부위를 수용장이라고 한다. 망막의 수용장은 일정면적을 가지고 있기 때문에 빛이 수용장의 어디에 떨어지느냐에 따라 우리의 색채지각이 달라질 수 있다. 만약 색면이 추상체보다 작으면 색채의 혼합이 발생하고 수용장보다 작으면 어느 정도의 색채 혼합이나 동화가 일어난다. 후기 인상파의 점묘화들은 색면이 매우 작아 색채 혼합이 발생하는 대표적인 사례이다. 점묘화법은 여러 색을 점점이 찍는 방식으로 그림을 그려 색채의 혼합현상이 발생하게 한다.

외측슬상핵에서는 파랑-노랑, 녹색-빨강 그리고 검정-하양의 세쌍으로 색을 부호화하는 세포들이 있는데(De Valois & De Valois, 1975) 우리가 파랑과 노랑 그리고 녹색과 빨강을 보색으로 지각하는 이유는 이와같은 외측슬상핵의 색 부호화 특성 때문이다. 이러한 경로를 거쳐 시각피질에 전달된 색에 관한 신경정보는 또다른 독립된 경로를 통해 처리된 모양, 운동, 깊이 등에 관한 신경정보와 함께 통합되어 대상에 대한 하나의 지각체(Percept)를 이루게 된다. Livingston과 Hubel(1988)에 따르면 모양정보처리 기제는 해상력이 뛰어나나 색정보처리 기제는 해상력이 약하여 색상에만 의존하여서는 사물의 경계나 윤곽이 정밀하게 지각될 수 없다.

Picasso의 '어머니와 아기'는 이와 같은 색 정보 처리기제의 특성을 보여주는 사례이다. 그림 속의 어머니와 아기의 형상은 윤곽선을 이용하여 표현되어 있다. 그러나 색채는 윤곽선과 어긋나게 칠해져 있다. 색채와 윤곽선의 어긋남에도 불구하고 색채들은 매우 자연스럽게 윤곽 속으로 흡수되어 지각된다. 이같은 현상은 해상력이 낮은 색채처리기제의 정보와 해상력이 높은 모양처리기제의 정보가 시뇌에서 하나로 통합되어 시각인식이 이루어지기 때문이다.

인간이 그림을 그리는 방식은 당연한 것으로 보이지만 그 방식의 배후에는 이와 같은 인간의 색채정보처리기제의 특성이 반영되어 있는 것이

다. 이상과 같은 인간의 색채정보 처리기제의 특성을 고려할 때 그림 표현양식에 있어서 의미 있는 시자극의 속성은 색상과 채도 그리고 색면의 크기, 색상 대비 등을 중심으로 살펴볼 수 있다.

그림의 전체적인 색조와 채도: 윤곽이 그려지고 나면 화가들은 윤곽 안쪽에 색을 칠하게 된다. 색채는 윤곽과 마찬가지로 대상규정에 도움을 주지만 그림에서는 대상의 성격규정에 더 큰 역할을 한다. 동일한 '산'이라 할 지라도 암갈색이 칠해지면 황량한 초겨울의 분위기를 풍기지만 연두색이 칠해지면 생동감 넘치는 봄의 정취가 난다. 이러한 판단은 한 대상에 특정한 성격을 부여하기 위해 어떤 색채가 적당할 것이라는 자의적 판단이라든가 화가의 선호의 영향을 받는다. 색채 정보처리기제에 있어 의미 있는 시자극의 속성은 색상과 채도이므로 그림의 전체적인 색조와 전체적인 채도는 그림의 표현양식특징의 하나로 볼 수 있다. 대표적인 사례로는 르네상스시대의 그림과 김환기나 이중섭의 그림을 들 수 있다. 르네상스시대의 그림들은 대개 전체적인 색조가 적황색조이며 김환기나 이중섭의 그림은 채도가 매우 낮다.

대상 간 및 구성적 색상대비: 그림을 그릴 때 대상의 윤곽을 윤곽선이라든가 대상들의 밝기대비에 주로 의지하여 표현하는 경우 색상에 의해 대상구분을 해야하는 부담이 줄기 때문에 화가는 좀더 자유롭게 자신의 예술적 판단에 따라 색채를 사용할 수 있다. 그러나 Matisse나 박생광의 그림에서처럼 색상대비에 주로 의지하여 표면의 경계를 나타내는 경우에는 대상구분을 위한 색채사용에 제약이 따르게 된다. 이러한 문제는 색상에 의해 그림속의 대상들을 구성적으로 묶어 구분하려는 경우에도 발생된다.

색면(色面)과 관련된 양식 특징: 화가들은 어떤 색감을 표현할 것인가와 더불어 어떻게 칠할 것인가를 결정해야 한다. 어떻게 칠할 것인가에 대한 결정은 크게 보아 두 가지가 있다.

첫째는 화가가 그리기로 결정한 색을 어떻게 만 들어 내느냐 하는 것이고 둘째는 어떤 도구를 사용하여 칠할 것이냐 하는 것이다. 대개 화가가 그리려는 대상의 표면 위에는 주변의 색들이 반사되어 있다. 만약 한 대상의 색을 칠할 때 그 대상이 파란색이라고 하여 표면 위에 반사되는 여러 색들을 무시하고 팔레트 위에서 조제한 파란색을 그대로 칠한다면 그 그림은 곱기는 하지만 색감이 단조로워 보일 것이다. 이러한 이유 때문에 화가들은 그림의 주조 색(主調色; major tone color)은 팔레트 위에서 원하는 색을 혼합하여 칠하지만 칠해진 면 위에 여러 색을 부분적으로 덧칠하여 표면 위에 반사되는 여러 색을 표현한다. 덧칠해진 작은 색면들은 주변 색의 크기와의 관계에 따라 공간적 혼합 또는 동화가 일어나 실제 칠해진 색과는 조금 다르게 지각된다. 인상주의의 점묘화는 극단적으로 색면을 작게 하여 색채의 혼합이 일어나도록 함으로서 이러한 효과를 피하는 사례이다. 한편, 몬드리안의 그림은 원하는 색채를 팔레트 위에서 완전히 혼합한 후 그것으로 칠을 마무리하는 대표적인 사례이다.

어떤 도구를 사용하여 색을 칠하느냐 하는 것 역시 그림양식에 큰 영향을 준다. 보통 유화의 경우 붓과 나이프로 구분해 볼 수 있는 데 어떤 도구를 사용할 것인가는 전적으로 화가의 판단에 달려 있다. 붓이나 나이프 등 여러 채색도구들은 저마다 독특한 시각적 효과를 낸다. 예를 들어 나이프는 직선적이고 날카로운 느낌을 주며 붓은 이에 비해 중후하고 곡선적인 느낌을 준다. 채색도구들이 주는 이런 효과는 첫째, 색면의 크기 때문이며 둘째, 색채가 혼합되는 양상이 다르기 때문이다. 셋째로는 색이 칠해지는 방향의 차이 때문이다. 예를 들어 나이프는 채색의 방향이 직선적으로 나가기가 쉽고 붓은 곡선적으로 나가는 특징이 있다. 채색도구와 관련된 이러한 세 가지 양식적 특징 가운데 둘째 것은 앞서 논의한 색채의 혼합방식과 중복되는 특징에 속하며 마지막 채색방향은 윤곽의 방향에서 포괄적으로 기술할 수 있는 양식

적 특징에 속한다.

나) 그림양식의 구성적 특징

시각대상의 색채와 윤곽의 분석이 완료되면 그것을 토대로 우리의 시각정보처리기제는 영상의 어느 부분이 어떤 사물에 속하는 지를 결정해야 한다. 이처럼 한 대상을 다른 대상으로부터 분리해내는 작업은 보기와는 달리 간단치가 않다(Marr, 1982). 대상분리와 관련된 가장 중요한 문제는 아마도 전경과 배경의 분리문제일 것이다. 전경은 윤곽이 잘 규정된 딱딱한 표면으로서 앞으로 나와있는 듯한 속성을 지닌 영상부위이고 배경은 표면으로 규정될 수 없는 뒤로 확산된 듯한 속성을 지닌 영상부위이다(Mattlin & Foley, 1992). 시각정보처리기제는 모종의 지각과정을 통해 이와같은 속성을 파악하고 그것에 기초하여 영상의 여러 부위들을 전경과 배경으로 나누는 작업을 수행한다.

시각대상을 인식하기 위하여 시각기제가 전경과 배경의 분리 문제를 풀어야 하듯이 하나의 대상을 화폭에 표현하기 위해 화가는 동일한 문제를 해결하지 않으면 안된다. Esher의 그림들은 전경과배경의 분리문제에 대한 화가가 사용하는 해법의 배후원리 중의 하나를 보여준다. Esher의 그림들은 대부분 그림의 상, 하, 좌, 우의 어느 방향에서 그림을 보기 시작하느냐에 따라 전경과 배경이 다르게 보인다. 이것을 통해 우리는 무정형의 넓은 영상부위는 배경이 되고 윤곽에 의해 잘규정된 작은 부위는 전경이 된다는 것과 주의착점과 그것에서 기인되는 마음갖춤새가 전경과 배경이 모호한 경우에 영향력을 갖게됨을 알 수 있다.

전경과 배경이 분리되는 원리에 대해 형태주의 심리학자들은 망막영상에 담긴 자극요소들의 '근접성', '유사성', '폐쇄성' 등에 기초한 지각 구성의 법칙을 강조하며 구성주의 심리학자들은 지각자의 추론이나 경험과 같은 능동적인 지각자의 역할을 강조한다(Hochberg, 1978). 전경과 배경의 분리문제를 설명하는데 어떤 이론이 더 적절한 것인지 명확히 말할 수 없지만 일반

적으로 형태주의 심리학의 지각구성원리에 추가하여 구성주의 접근에서 중요시하는 주의와 착점, 지식, 그리고 시각정보처리 접근에서 중요시하는 양안단서나 공간주파수규모(scale of spatial frequency) 등의 매우 복잡한 요인들이 전경과 배경의 분리에 영향을 주는 것으로 알려져 있다(Marr, 1982; Marr & Hildreth, 1980; 정찬섭, 1989). ‘달마치안의 개’ 그림은 과거경험의 효과가 전경과 배경의 분리에 커다란 영향을 미칠수 있음을 보여준다. 이 그림을 처음 보는 사람은 화면 한 가운데 보도가 교차하는 곳에 있는 개를 잘 알아볼 수 없다. 그러나 일단 개를 볼 수 있게 되면 언제나 어김없이 그것을 즉각 알아보게 된다. 이런 것이 가능하기 위해서는 우리의 뇌 속에 개와 여러 사물에 대한 영상들이 저장되어 있지 않으면 안된다(Gregory, 1970). 화가나 사진가들도 이 두 그림에서 보듯이 그들의 그림에서 전경과 배경을 표현하기 해결하기 위해 우리의 시각기제가 사용하는 것과 동일한 여러 요인들을 고려해야만 한다.

전경과 배경의 분리에 의해 시각대상들이 출현하면 그들 각 대상들 간의 공간적 관계가 파악되어져야 한다. 대상들 간의 공간적 관계를 파악하는 과정에는 여러 가지의 단서들이 사용되는 것으로 알려져 있다. 우리의 시각기제가 사용하는 단서들은 단안단서(monocular cue)와 양안단서(binocular cue) 그리고 운동단서(kinetic cue)의 세가지가 있지만 그림에서는 단안단서 만이 문제가 된다.

단안단서는 한 눈에 들어온 정보만으로 깊이를 파악할 수 있도록 해주는 단서를 말한다. 단안단서는 그림에서 공간감을 표현하기 위해 사용하는 단서들과 같은 원리에 의해 공간감을 느끼게 하기 때문에 그림단서라고 불리우기도 한다. 단안단서에는 선형조망, 표면결의 밀도변화, 대기조망, 상대적 밝기, 중첩, 음영, 상의 높이 등이 있다. 그 가운데 선형조망은 다른 단안 단서들을 포괄하는 단서이다. 선형조망은 모든 사물의 크기는 그 사물이 멀어질 수록 우리가 무의식적으로 가정하고 있는 가상의 지평

선 상에 있는 한 점, 즉 소실점을 향해 점차 수렴되어 작아 보이게 되는 것을 말한다. 이와 같은 거리 지각의 원리는 15C경 화가들에 의해 이해되어져 평면 위에 공간감을 표현하는 투시도법의 개발로 이어지게 된다(Kaufman, 1974; Pirren, 1975).

그림의 구성적 특징은 색채와 윤곽을 사용하여 표현한 대상들의 전경과 배경관계를 구분하고 각 대상들간의 상대적 위치나 크기 등을 표현하기 위해 화가가 사용하는 표현양식 특징을 말한다. 화가들은 그림에 이러한 구성적 특징들을 부여하기 위하여 지금까지 논의된 전경-배경분리, 대상분리, 공간관계의 기법들을 사용하게 된다. 경우에 따라 화가가 그림을 통해 표현하려는 주된 것이 현실 속에 존재하지 않는, 화가의 내면에 있는 관념의 산물이어서 그가 그린 그림이 비사실적이거나 전경과 배경의 분리가 제대로 이루어지지 않는 구성적 특징들을 갖을 수 있다. 이러한 구성적 특징의 그림들은 일반적인 구성적 표현 기법들을 무시한 것이라기 보다는 구성적 표현기법들을 응용하여 그린 것이라고 볼 수 있다. 구성적 표현기법의 응용은 그림의 구성적 표현기법들에 대한 화가의 정확한 이해가 그 토대를 이루고 있다. 화가들이 자주 사용하는 구성적 표현 특징에는 크게 보아 깊이표현과 관련된 것과 시점과 관련된 것이 있다.

ㄱ) 깊이표현과 관련된 양식특징

화가들은 오랫동안 입체적인 대상을 평면 위에 표현하기 위해 여러 단안 단서들을 그림제작에 사용하여 왔다. 그림제작에 이용되는 여러 단안 단서들 가운데 선형조망은 가장 중요한 깊이 지각단서이다. 선형조망의 원리를 화가들이 이해하기 이전에는 주로 중첩, 높낮이 등의 단안단서를 이용하여 그림속에 깊이감을 표현하였다. 18C경 화가들에 의해 빛에 대한 집중적인 탐구가 이루어진 이후 부터 음영단서 역시 그림에 있어 일반적인 깊이단서로 자리잡게 된다. 그러므로 깊이 표현과 관련된 단안단서는 선형

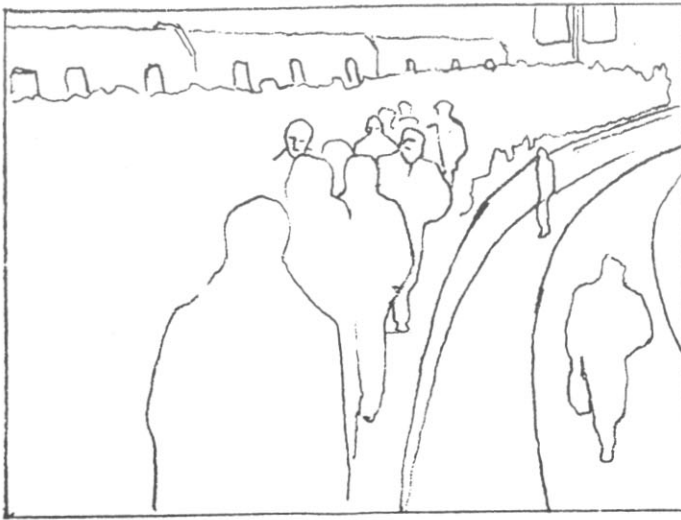


그림-2(가),(나). 대상들간의 높이차이가 다를 경우 발생하는 대상크기지각의 왜곡사례. 철길 위를 걷는 인물이 매우 작아 보인다. 그러나 플랫폼위로 옮겨 놓으면 실제 크기를 알 수 있다.

조망과 중첩 및 높이 그리고 음영단서를 중심으로 살펴 볼 수 있다.

투시도법: 15C경 Dürer와 같은 유럽의 화가들에 의해 완성된 투시도법은 선형조망과 표면결의 밀도변화 단서들을 포괄적으로 표현할 수 있는 깊이표현기법이다. 투시도법은 화가의 마음 속에 가정하고 있는 한 그림 내의 소실점 수

에 따라 일점 투시, 이점 투시 그리고 삼점 투시 등 몇가지가 있는데 삼점 투시도법이 가장 사실적으로 깊이감을 표현할 수 있다. 표면결의 밀도변화단서는 지평선을 향해 멀어져 가는 철로의 사례에서 보듯이 지각자에게서 멀어질수록 한 대상들의 크기나 간격이 작아져 결과적으로 대상들 사이의 밀도가 높아 보이고 이것이 깊이 지각의 기준이 되는 단서이다. 대개 투시

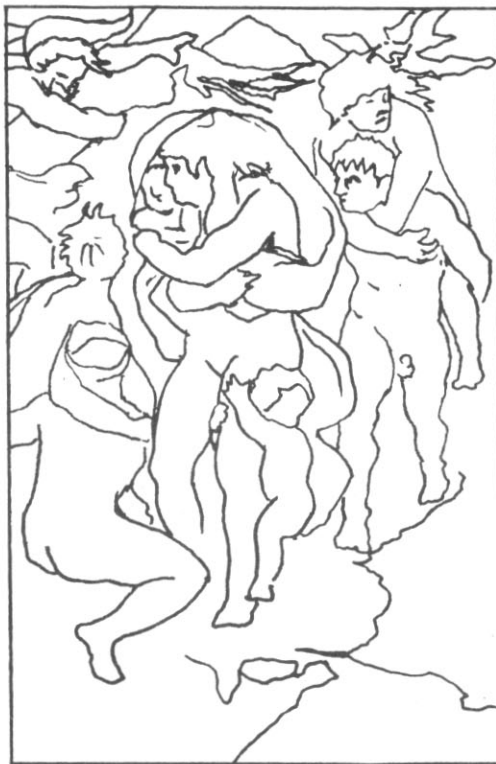


그림-3. Michelangelo의 '노아 홍수' 오른쪽 하단의 인물이 작아보이는 것은 인물들이 놓인 바닥의 위치가 다를 때 야기되는 거리지각의 혼란 때문이다.

도법과 더불어 표현되는 대기조망단서는 지각자에게서 멀리 있는 대상일 수록 지각자와 대상의 사이에 있는 공기중의 미세한 입자에 의해 단과장의 빛들이 산란되어 더 푸른 빛을 띠게되는 단서를 말한다.

중첩 및 높이단서: 투시도법에 따라 그린 그림은 매우 사실적으로 깊이감을 표현할 수 있다. 그러나 화가들은 의도하고 있는 예술적 효과에 따라 의도적으로 선형조망 이외의 중첩이나 높이단서들만을 이용하여 깊이를 표현하기도 한다. 우리는 마음속에 가상의 지평선을 염두에 두고 대상을 지각한다. 그러므로 지평선의 하단부에서는 화면에서 높게, 지평선의 상단부에서는 화면에서 낮게 있는 대상이 그렇지 않은 대상보다 멀리있는 것으로 지각된다.

깊이 지각에는 대상들의 상대적인 크기가 영향을 미친다. 동일한 크기의 두 대상이 서로 다른 위치에 있을 경우 멀리있는 대상은 가까이

있는 대상보다 망막상의 크기가 작을 것이다. 대상들의 망막상의 상대적인 크기가 깊이지각에 영향을 미치는 것과 마찬가지로 대상들간의 깊이 관계가 대상의 크기지각에 영향을 미칠 수 있다. 한 대상에 대한 크기지각은 망막상 대상의 크기만을 기준으로 이루어지는 것은 아니다. 대상의 크기 지각에는 망막상의 크기와 지각자와 대상들 간의 공간적 관계를 동시에 고려하여 깊이를 지각하는 무의식적 추론과정이 필요하다. 깊이단서가 충분하지 않거나 대상들이 놓여있는 바닥의 높이가 다를 경우 우리의 대상 크기 지각은 빈약한 깊이단서와 망막상의 크기에 기초하여 이루어질 수 밖에 없다.

그림 2(가)는 깊이단서가 충분하지 않고 대상들이 놓인 바닥의 높이가 다를 경우 우리의 크기지각이 왜곡되는 것을 보여주는 사례이다. 그림은 갱지에 인쇄된 일간지에서 발췌한 것인데 인쇄상태가 좋지않아 많은 깊이 단서들이 훼손되어 있다. 이 그림에서 가장 손쉽게 깊이지

각에 사용할 수 있는 단서는 대상의 높이로 보여진다. 오른 쪽 철길 위를 걷는 사람은 플랫폼을 매운 대부분의 사람들 보다 아래 쪽에 있는데 이상할 정도로 작아보인다. 지각자들의 마음 속에 있는 가상의 지평선 하단부에서는 더 아래 쪽에 있는 대상이 그렇지 않은 대상보다 지각자에게 가까이 있는 것으로 지각될 것이고 이에 따라서 망막상의 크기는 더 커야 한다. 철길 위를 걷는 사람의 크기가 매우 작아보이는 것은 높이단서에만 의지하여 그 사람의 위치를 판단한 결과 실제보다 가까이 있는 것으로 잘못 지각하였기 때문이다. 그림2(나)에서 보듯이 철길위를 걷는 사람의 모습을 플랫폼 위의 동일한 깊이에 옮겨 놓으면 그 사람이 사실은 매우 큰 사람이라는 것을 알 수 있다. 미술에서도 이와 비슷한 사례를 발견할 수 있다. 그림3(가)의 오른 쪽 하단에 여자를 업고 있는 남자의 실제 위치는 보기 보다 뒷쪽이다. 그러나 중앙의 인물들과 오른 쪽 남자의 바닥의 위치가 달라 인물들 간의 거리를 지각하는데 혼란이 야기되어 오른 쪽 하단의 남자와 중앙의 인물들이 감상자와 거의 같은 거리에 있는 것처럼 보인다. 오른 쪽 하단의 남자가 작아 보이는 것은 이와같이 그려진 인물들과 감상자 사이의 거리지각의 혼란에서 비롯된 것이다. 그러나 오른 쪽 하단의 남자는 예상만큼 작아보이지는 않는다. 이러한 까닭은 투시도법에 따라 정확히 대상을 묘사하였을 경우 발생할 오른 쪽 하단에 있는 남자의 과소지각을 보상하기 위해 화가가 의도적으로 약간 크게 그렸기 때문일 가능성이 있다.

움영처리단서: 한 대상이 드리우는 그림자는 대상과 광원의 상대적 위치에 따라 그 모습과 위치가 수시로 변하기 때문에 대상들간의 깊이감을 파악하는 중요한 단서로 이용된다. 대개 우리는 광원의 위치가 확실하지 않을 때 광원이 위쪽에 있다고 가정한다. 이것은 자연상태에서 해가 위쪽에 떠있기 때문에 광원이 모호할 경우 빛이 위에서 내리 쏜다는 무의식적 추론이 작용하기 때문이다(Ramanchandran, 1988). 광원의

위치를 알 수 있을 때는 그것의 위치가 모호할 때와는 달리 그 위치에 상응하는 방향으로 깊이 지각이 발생된다(Berbaum, Bever & Chung, 1981, 1984). 대부분의 정물화나 산수화에서는 화가가 광원이 화가의 머리 위쪽 어딘가에 있다고 가정하고 그것에 일관되게 그림을 그리게 된다. 광원이 머리 위쪽에 있다고 가정한다면 그림자는 대상의 아래쪽 측면에 그리게 될 뿐만 아니라 광원에 가까운 대상, 즉 화가를 향해 전면으로 나와있는 대상은 그렇지 않은 대상보다 밝게 그리게 된다.

대상의 깊이에 대한 우리의 추론이 대상의 밝기지각에 미치는 영향은 중첩된 주관적 도형의 밝기지각에서 극명하게 드러난다. 주관적 윤곽이란 일반적으로 밝기, 색채, 운동과 같은 자극속성면에서 물리적으로 서로 구분될 수 없는 동질적인 표면 사이에 지각적으로 발생하는 윤곽을 말한다. 깊이에 대한 추론이 대상의 밝기에 미치는 영향을 보여주는 사례는 여섯개의 팩맨에 의해 유도된 두개의 중첩된 주관적 윤곽의 밝기에서도 찾을 수 있다. 세 팩맨에 의해 형성된 주관적 삼각형 두개가 중첩되어 있을 때 바탕의 밝기는 동일한데도 앞쪽으로 나와있는 것으로 보이는 주관적 도형의 밝기가 뒤에 있는 것으로 지각되는 주관적 도형보다 밝아 보인다(정재훈, 정찬섭, 1990). 공간적 관계가 모호한 대상들에 있어서는 그들의 밝기가 대상들의 깊이에 대한 무의식적 추론의 단서로 사용될 수 있다.

ㄴ) 시점과 관련된 양식특징

우리는 대상을 지각할 때 기계적으로 전 시야를 하나하나 탐색하지는 않는다. 우리는 여러가지 이유로 시야에 있는 많은 대상 가운데 특정대상을 선별하여 우선적으로 바라본다. 이렇게 특정시야부분을 선별하여 우선적으로 바라보는 곳을 시점이라고 한다. 그림을 감상할 때에도 우리는 동일하게 특정대상을 선별하여 우선적으로 바라보게 되는데 시점은 전경과 배경의 분리에 영향을 주지만, 그뿐 아니라 대상의

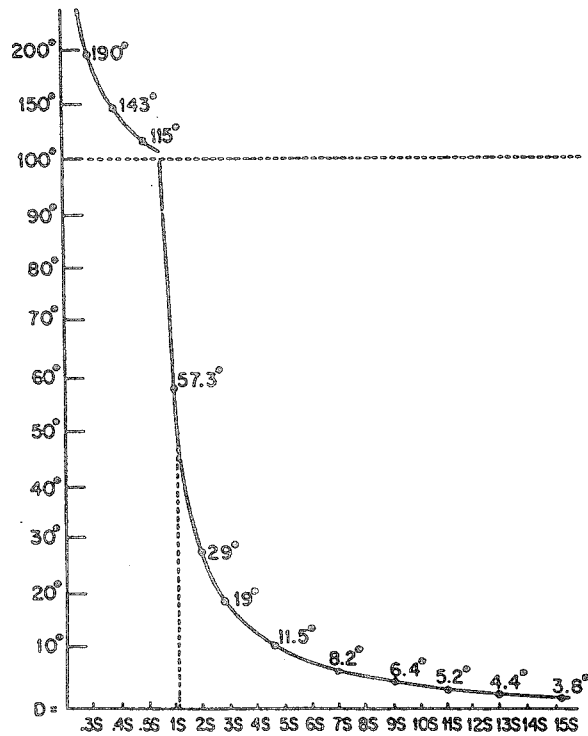


그림-4. 지각된 사물의 크기와 거리의 관계. 지각된 크기는 먼거리에서 보다 가까운 거리에서 더 거리의 영향을 받는다. S는 대상의 높이를 뜻한다.)Hagen,1980)

크기지각에도 영향을 미친다. 그림 4은 시거리가 대상의 높이와 비슷할 때 대상의 크기를 과대지각 한다는 것을 보여주고 있다. 화가들은 감상자들의 이런 시점들을 인위적으로 유도할 수 있는 단서들을 그림 속에 표현하여 자신의 예술적 의도를 강조한다. 시점과 관련된 양식 특징은 표현된 시점의 수에 관한 것과 시거리에 관한 것으로 구분해 볼 수 있다.

시거리: 시점과 관련하여 첫 번째로 살펴볼아야 할 양식적 특징은 시거리이다. 보통 화가들은 하나의 대상을 그릴 때 대상 높이의 절반,

즉 2m높이의 대상이라면 1m, 이내로는 접근하여 그리지 않는다. 대상과 화가의 거리가 가까운 그림을 볼 경우 관객은 두 가지 특이한 지각을 한다. 만약 대상이 사람일 경우 감상자는 대상의 턱 밑과 대상의 신발 윗부분을 동시에 보게 된다. 이는 상하 눈 운동을 하지 않을 경우 현실에서는 불가능한 일이다. 또 한가지는 대상크기지각의 왜곡이다. 화가들은 좀 더 극적이고 역동적인 느낌을 표현하고 싶을 때 이와 같이 시거리를 짧게 하는 경우가 있다. 시거리를 짧게 할 경우 착시한 대상과 그렇지 않은 대상의 크기의 차이가 커져 그림의 전체적인 인상

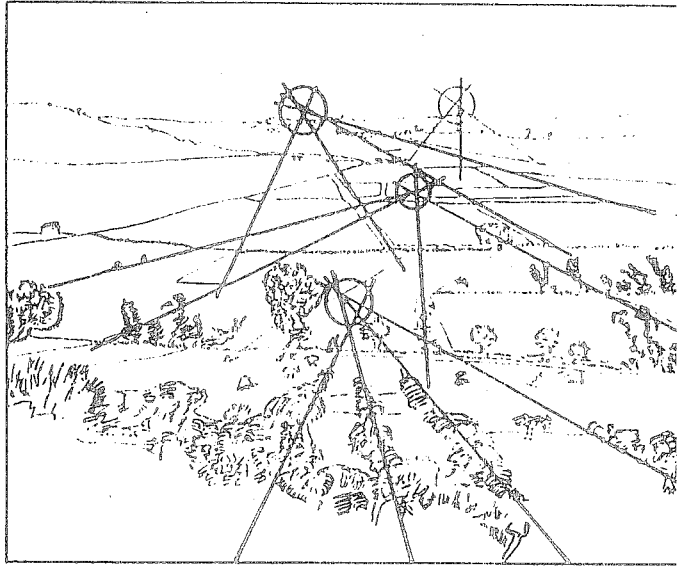


그림-5. 고희의 '들판'. 감상자들의 착시를 유도하기 위해 표현한 소실점의 다이어그램

이 강해진다.

시점의 표현양상: 여러 개의 윤곽과 색채가 엉겨 있는 그림을 감상할 때 감상자들의 시점을 유도할 수 있는 어떤 단서가 그림 속에 적절히 표현되어 있지 않으면 그만큼 감상자들은 전경과 배경의 분리라든가 대상들간의 공간적 관계를 파악하는데 어려움을 겪는다. 반면 Renoir의 그림에서처럼 묘사의 세밀한 정도를 달리하여 시점을 유도하였을 경우 감상자들은 복잡한 그림 속에서도 비교적 편하게 그림을 감상할 수 있을 것이다. 미술용어로 시각적 '무계중심'이

라고 하는 그림표현양식의 특징이 있다. 그림의 무게 중심은 대개 묘사의 세밀한 정도, 소실점의 표현, 색채의 대비, 그림 내용의 중요성 등에 의해 결정된다. 그림의 시각적 무게 중심은 감상자들의 시선이 우선적으로 머무는 곳이므로 시점과 같은 것이라고 볼 수 있다. 화가들은 시점과 관련하여 크게 세 가지 판단을 하여야 한다. 첫째는 시점의 위치, 둘째는 시점의 수 그리고 마지막으로 시 거리에 대한 판단이다. 시점의 위치는 대개 그림의 소재에 의해 결정되기 쉽다. 예를 들어 소재가 인물일 경우 인물의 얼굴부위가 시점이 되기 쉽고 꽃일 경우 줄

표-3. 그림양식기술을 위한 16개 그림양식특징들(지상현, 정찬섭,1996)

2. 대상구분을 위한 명암대비기법.
10. 구성적 색상대비.
3. 구성적 밝기대비기법.
11. 색채 혼합방식.
4. 윤곽선은 선명도.
12. 채색도구(붓자국의 크기).
5. 윤곽선의 방향.
13. 투시도법의 사용.
6. 전체적인 밝기.
14. 명암처리.
7. 전체적인 색조.
15. 표현된 시점의 수.
8. 전체적인 채도.
16. 시거리.

기나 화병보다는 꽃이 시점이 되기 쉽다. 그러므로 시점의 위치는 화가의 자의적인 판단이 개입할 여지가 적어 그림의 양식특징으로 보기가 어렵다. 그러나 시점의 수나 시거리는 화가의 자의성이 개입할 여지가 상대적으로 크다.

후기 인상파화가인 *Gogh*는 그림4에서 보듯이 소실점을 시점으로 삼아 한 그림에 세곳 이상의 시점이 포함되어 있는 그림을 자주 그렸는데 이러한 그림을 보면 자연스럽게 응시점이 소실점을 따라 이동하게 되고 그 결과 별관의 광활함을 실감하게 된다. 화가들이 이렇게 여러 개의 시점을 표현하는 경우는 그림에 객관적이고 중성적인 느낌을 주거나 그려진 대상이 크고 넓어 보이게 하고 싶을 때이다. 주관적인 인상을 강조하는 팝아트(pop art)나 구성주의 그림에서는 아예 시점을 표현하지 않는 것이 보통이다. 바로 이런 점에서 시점의 수는 그림표현양식특징의 하나가 된다.

다) 논의의 관점에 기초한 그림양식특징의 기술 가능성.

그림표현양식기술체계의 개발을 위해 지금까지의 논의를 토대로 그림의 표현양식특징들을 지각이론에 기초하여 위계적으로 분류한 것이 표 2에 제시되어 있다. 표에 나타나 있듯이 그

림양식기술에 유용하리라 여겨지는 특징들은 16개로 요약될 수 있다. 이 16개의 양식특징들은 지각이론에 기초한 설명들에 따라 개발되었기 때문에 그림의 표현양식특징을 전체적으로 일관되게 기술할 수 있을 것이라 기대한다. 이러한 기대의 근거는 첫째, 그림의 구성과정을 순서대로 살펴 표현양식의 지각적 특징들을 추출하였기 때문에 그림의 전체적 표현양식을 결정하는 중요한 지각적 특징들을 체계적으로 충실하게 추출하였으며 아울러 지각적 특징들간의 독립성이 높다는 것이다. 두 번째 근거는 심미적 효과가 클것으로 기대되는 16개의 양식특징들만으로 그림의 표현양식을 적절하게 기술할 수 있다면 양식기술의 절약성이 높다고 할 수 있을 것이라는 점이다.

표 3에 제시된 16개 하위 양식 특징들은 실증적인 연구를 통해 그림 표현양식특징 기술체계로서의 활용 가능성을 검증 받아야 한다. 이러한 실증적인 검증에 앞서, 여기서는 이들 16개 하위 그림양식특징들이 그림의 표현양식특징을 제대로 기술할 수 있는지를 *Dug Johns*(1979)의 일러스트레이션과 *Munch*의 '절규'라는 두개의 그림을 대상으로 하여 미리 살펴보려한다. *Johns*의 일러스트레이션은 그림이 전체적으로 약간 어둡고 적황색조에 색상대비가

비교적 큰 편이다. 윤곽의 선명도는 높고 음영 처리가 사실적이며 투시도법의 적용이 정확하고 시거리가 짧다. 시점은 전체적으로 명확하지 않으며 색채혼합은 팔레트에서 이루어 졌다. 붓자국은 없는 편이며 윤곽의 방향은 곡선적이다. Johns의 일러스트레이션은 이와 같은 양식 특징들 때문에 그림의 인상이 강하면서도 한편으로는 가볍고 경쾌하다.

반면 Munch의 그림은 전체적 밝기와 색조 그리고 투시도법의 적용정도는 비슷하지만 Johns의 그림과는 달리 윤곽의 선명도가 낮고 색채혼합이 어느 정도 화면에서 이루어지고 있다. 윤곽선의 방향은 Johns에 비해 더욱 곡선적이고 붓크기도 크며 시점은 비교적 명확하다. 이와 같은 몇 개의 양식적 특징의 차이에 기인

한 것인지 아직 명확히 말할 수는 없지만 Munch의 그림은 Johns의 그림에 비해 강한 느낌을 유사하지만 더 침울하고 거친 느낌을 준다. 표4는 이와같은 두 그림의 양식특징들을 16개 양식특징들에 걸쳐 비교한 결과이다.

표4에서 보듯이 겉으로 보기에 매우 달라 보이는 두 그림의 양식특징은 실상은 세계 정도의 양식특징에서만 차이가 날 뿐 나머지는 매우 유사하다. 그러나 두 그림의 심미적 인상은 매우 차이가 난다. Munch의 그림은 매우 음산하고 매마르며 거친 느낌을 주는데 반해 Johns의 그림은 가볍고 경쾌한 느낌을 준다.

화가들이 이렇게 상이한 표현양식으로 그림을 그리는 주된 이유 가운데 하나는 자신이 의도 하고 있는 예술적 효과 때문이다. 그림의

표-4. Munch그림과 Johns그림의 표현양식 특징비교

그림양식 특징기술	Munch	Johns
윤곽선의 표현 정도	부분적인 윤곽선	없음
윤곽선의 방향	곡선적	약간 곡선적 (유사함)
윤곽 혹은 윤곽선 선명도	약간 흐림	선명함
전체적인 색조	적황색조	적황색조 (유사함)
구성적 색상대비	작음	작음 (유사함)
대상간의 색상대비	작음	작음 (유사함)
구성적 밝기대비	보통	보통 (유사함)
대상간의 밝기대비	보통	보통 (유사함)
전체적인 밝기	약간 어두움	약간 어두움 (유사함)
전체적인 채도	낮음	낮음 (유사함)
색채혼합의 방식	약간 화면 혼합	팔레트 혼합
붓자국의 크기	크다	작다
투시도법의 적용정도	보통	보통 (유사함)
명암의 사실적 처리	비사실적	사실적
시점의 표현	명확	명확 (유사함)
시거리	보통	약간 짧음
심미적 인상	거칠고 매마른 느낌 음산한 느낌	가볍고 경쾌한 느낌



그림-6. Johns의 일러스트레이션

수많은 양식적 특징들은 하나의 예술적 효과를 위해 선택되어졌다고 볼 수 있다. 선택된 많은 양식적 특징들이 누적되어 나타난 예술적 효과를 심미적 인상이라고 할 때 그림양식특징들과 심미적 인상과의 관계를 밝혀 보는 것이 양식기술체계 개발에 중요하다. 심미적 인상은 그림의 소재에 의해 발생하는 예술적 효과와는 다른 특징들을 가지고 있을 수 있다.

맺는 말

그림표현양식은 그림에 대한 심미적 인상을 기술할 수 있도록 해주는 특정화가가 사용하는 기법들의 집합이다. 따라서 하나의 그림표현양식기술체계를 개발하려면 그림을 보는 사람의

심미적 반응을 예측할 수 있는 기법요소들을 찾아내야 한다. 양식기술체계와 관련된 기존의 이론이나 연구에서는 그림 표현양식의 변화를 지배하는 배후 원리가 있다고 보고 이러한 원리의 발견에 연구의 초점이 맞추어져 있거나 소재의 변용이나 심미적 인상을 표현양식에 포함시켜 표현양식을 기술하려 하였기 때문에 그림표현양식을 적절하게 기술하지 못하였다.

심미적 효과가 큰 지각적 속성들의 집합을 그림의 표현양식이라고 정의하면 표현양식에서소재의 변용이나 심미적 인상을 제외시킬 수 있다는 유용성 이외에도 몇가지 학문적 유용성을 지니고 있다. 그 유용성은 세가지로 요약할 수 있는데 첫째는 동일한 표현양식개념을 동양화, 섬유예술 그리고 시각디자인 등 그림 이외의 시각 예술 전분야의 양식분석에 그대로 적용

할 수 있다는 것이다. 둘째는 표현양식을 구성하는 지각적 속성들을 체계적으로 분리해낼 수 있도록 해주는 기준을 심리학에서 손쉽게 얻을 수 있다는 것이다. 세 번째 유용성은 미술의 전체적 예술적 효과분석으로 이어질 수 있는 기초작업이 될 수 있다는 것이다. 미술이 감상자에게 주는 예술적 효과는 매우 복합적인 것이어서 쉽게 분석하기 어려운 것이다. 그러나 전체적 예술적 효과의 한 부분인 심미적 인상을 이론적으로 명확히 정의할 수 있다는 것은 다른 예술적 효과 역시 명확히 규명할 수 있는 가능성과 이들 예술적 효과를 경험적으로 분석할 수 있다는 가능성을 내포하고 있다.

심미적 효과가 클것으로 예상되는 지각적 속성 16개를 지각이론에 기초하여 추출하였는데 이들 16개의 지각적 속성들은 이론적 검증결과 표현양식을 적절히 기술할 수 있을 것으로 기대된다. 이러한 전망의 근거는 첫째, 지각적 속성들을 지각이론에 따라 위계적으로 분석하였기 때문에 16개 지각적 속성에서 제외된 중요한 지각적 속성이 존재할 가능성이 매우 적다는 것이다. 두 번째 근거는 지각적 속성들을 척도화할 수 있었다는 것이다. 지각적 속성들을 척도화하기 위해서는 그 개념들이 명확하여야 한다. 16개의 지각적 속성들은 지각이론에 기초하여 명확하고 엄격하게 정의되어 있어 그림의 표현양식을 비교적 객관적으로 측정할 수 있다. 세 번째는 표현양식의 중요한 특징들을 포착하기에 충분한 수의 지각적 속성들이 추출되었다는 것이다. Wölfflin이나 Berlyn 등 과거 양식기술과 관련된 연구의 양식특징차원들은 5개 이하였다. 이러한 양식특징의 수는 다양한 그림의 표현양식을 포괄적으로 기술하기에 너무 적은 것이다.

본 연구에서 제안한 16개의 지각적 속성들은 실증적 연구를 통해 그 양식기술가능성이 검증되어야 한다. 실증적 검증의 핵심적인 평가항목은 지각적 속성들의 심미적 인상에 대한 예측력이다. 실증연구를 통해 심미적 인상에 대한 예측력이 낮은 것으로 평가된 지각적 속성들은 표현양식의 특징을 결정하는 주요한 지각적

속성으로 보기 어려우며 그러한 지각적 속성에 기초한 표현양식기술은 그림의 외양은 충실히 기술할 수 있겠지만 표현양식에 반영되어 있는 집단이나 사회의 특징분석과 같은 연구로 이어지기 어려워 학문적 유용성이 적을 것이다. 그러므로 이러한 지각적 속성들은 양식기술체제에서 제외되어야 한다.

심미적 효과가 큰 지각적 속성 중심의 양식기술체제는 표현양식과 관련된 미학, 미술사학계의 연구들과 상보적으로 사용될 경우 그림의 표현방법 및 그 예술적 효과의 이해에 대한 직접적이고 심도깊은 통찰을 제공할 수 있을 것이다. 미술과 관련된 여러 연구주제들을 실증적으로 연구하는 심리학적 접근은 철학적이고 사학적인 접근과 더불어 미술을 연구하는 주요한 연구방법 가운데 하나이다. 그러나 그간의 미술심리학적 접근의 학문적 성과는 미미하였으며 철학적 혹은 사학적인 접근과 상보적이지 못하였다. 그 주된 이유 중에 하나는 적절하지 못한 연구주제의 선정이다. 예를 들어 Atteneave(1956)는 '쾌(快)'의 본질을 규명하려 시도한 적이 있었는데 '쾌'라는 추상적인 개념은 측정하기가 매우 어려울 뿐만 아니라 매우 많은 문화적, 생리적, 사회적 그리고 개인적 요인들이 복잡하게 작용하여 나타나는 현상이라 그 인과관계를 밝히기가 매우 어려운 것이다.

실증적인 심리학적 접근에 적합한 연구주제는 연구의 문제 영역이 구체적이고 명확하며 수량화하기가 용이하여야 한다. 이러한 점에서 그림의 표현양식은 그림속에 물리적으로 실재하는 것이며 수량화가 가능하기 때문에 심리학적 접근을 통해 효과적으로 연구할 수 있는 연구주제 가운데 하나이다. 실증적인 연구를 통해 개발될 표현양식기술체제는 미술표현양식과 그 예술적 효과를 미시적으로 분석할 수 있는 도구를 미학, 미술사학계에 제공할 수 있을 것이다. 예를 들어 거시적으로는 명확하게 드러나지만 구체적으로 설명하기가 힘들었던 포스트 모더니즘 회화의 특징이나 국가나 민족간 표현양식의 특징을 16개 지각적 속성을 이용하면 명확하게 설

명할 수 있다. 이런 의미에서 심리학적 접근은 연구대상을 거시적으로 연구하는 미학, 미술사학적 접근과 상보적 관계에 있게 될 것이다.

복잡해 보이는 그림의 표현양식을 이와같이 심리학적 접근을 통해 분석하였다는 것은 미술 및 디자인계에도 유용성이 크다. 미술계에서는 그림표현기법 교육의 기준 및 그림의 표현기법에 대한 의사전달수단으로 양식기술체계를 사용할 수 있다. 디자인계에서는 섬유의 패턴이나 기업의 심볼마크, 캐릭터 등의 디자인 요소를 분석할 수 있다. 디자인 요소를 체계적으로 추출할 수 있으면 그것에 기초하여 과거와 현재의 디자인을 분석할 수 있고 앞으로 유행할 디자인을 예측할 수 있을 것이다.

이러한 점을 고려할 때 본 연구에서 추출한 16개의 지각적 속성들은 실증적 연구를 통해 그 심미적 효과 및 양식기술 가능성을 검증하는 것과 더불어 디자인을 포함한 미술의 분야마다 그 특성에 맞게 표현양식기술체계를 특화시키는 연구가 뒤따라 할 것이다.

참 고 문 헌

- 정근원(1990), 흑백사진의 변형적 매트릭스문법과 시각인식 구조에 관한 연구 *언론문화연구*, 제 8 집.
- 정재훈, 정찬섭(1990), 중첩단서 및 선택적 주의가 주관적 윤곽의 발생에 미치는 효과 *인지과학*, 2(2).
- 지미정(1986), Alois Riegl의 '예술의욕'의 의미, *홍익대학교 석사학위 청구논문*.
- Arnheim, R.(1957), *Art and Visual Perception*, Univ. of California Press,
- Arnheim, R.(1986), *New Essay on The Psychology of Art*, Univ. of California Press.
- Atteneave, F & Arnoult, M. D.(1956). The Quantitative study of shape and pattern perception, *Psychological, Bullitin*, 53, 452-471.
- Berbaum,K,T., Bever,T. & Chung,C,S(1984), Extending the perception of shape from known to unknown shading,.
- Berbaum,K,T., Bever,T. & Chung,C,S(1981), Light source position in the perception of object shape, *Perception*, Vol 12,.
- Berlyne, D.E.(1974), *Studies in The Experimental Aesthetics: Steps Toward An Objective Psychology of Aesthetic Appreciation*, Hemisphere Publishing co.,
- Berlyne, D.E.(1972), Dimensions of Perception of Exotic and Pre-Renaissance Paintings, *Canadian Journal of Psychology*, 29.
- Berlyne, D. E. & Ogilvie, J. C. (1974), *Demensions of Perception of painting*, In Berlyn, D. E(ed), *Studies in the new experimental aesthetic*. Washington : Hemisphere.
- Genova, J.(1979), The Significance of Style, *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, spring.
- Goodman, N.(1975), *The Status of Style*, Critical Inquiry,.
- Goude, G., Linden, G. and Lundstorm,L.(1996). *An experimental psychological technique for the construction of a characterising system of art and an attempt at psychological validation*. University of Uppala Reports.
- Gregory, R. C.(1970), *The intelligent eye*, NewYork: McGraw-Hill Book Co.,
- Hagen, M.A.(1980), *A Perceptual Theory of Pictorial Representation, The Perception of Pictures*, Academic Press,.
- Hochberg, J. E.(1978), *Perception*, NJ: Prentice-Hall Inc.,
- Kaufman(1974), *Space Perception, Sight and*

- Mind*, Oxford Univ Press,.
- Lipps, T. (1903). *Aesthetik: Psychologie des Schönen und Kunst*. Hamburg & Leipzig.
- Livingstone, M., & Hubel, D.(1988),
Segregation of Form, Color, Movement
and Depth: Anatomy, Psychology and
Perception, *Science*,
- Livingstone, M., & Hubel(1987), D.,
Psychophysical Evidence for The
Perception of Form, Color, Movement and
Depth, *Journal of Neuroscience*.
- Marr, D.(1982), *Vision*, San Francisco,
Freeman,.
- Mattlin, M. W. & Foley, H. J.(1992),
Sensation & Perception, Boston: Allyn
and Bacon,.
- Moles, A. A(1981). *L'image, communication
fonctionnelle*, Castermann. Paris.
- Pirenne, M.H.(1975), *Vision and Arts*,
Handbook of Perception, Academic Press,.
- Ramachandran, V.S.(1988), Perceiving Shape
from Shading, *The Perceptual World*, Irvin
Rock,.
- Ruth, J.E.(1974), Classification of Art into
style periods: A Factor-analytical
approach, *Scandinavian Journal of
Psychology*,15
- Sedgwick, H.A., Space Perception, *Handbook
of Perception and Human Performance*.
- Wölfflin, H.(1950), *Principles of Art History*,
Dover Publications,.

Perceptual determinants of painting styles -An exploration of painting-style description system-

Sang-Hyun Jee Chan-Sup Chung

Yonsei University

A critical and theoretical review on the modern approaches to painting styles and the possibilities of describing them based on perceptual theories was made to develop a model capturing the relationships between painting styles and aesthetic impressions. It is assumed that a painting style can be defined by perceptual features characterizing a painting, to the extent that they affect the viewers' aesthetic responses. With an analytic point of view, relationships between the subject and style of expression and the aesthetic impression were discussed along the presumed stages of conceiving a painting ideation by a painter. In a critical review on modern approaches to painting styles, six criteria of completeness, generality, systematic formulation, parsimony, objectiveness, and independence were applied to investigate the applicability and reliability of Arnheim, Wölfflin, Berlyn, and Moles' systems for describing painting styles. Based on a conclusion derived from this critical review and theoretical propositions for the importance of perceptual features as the determinants of a painting style, a set of 16 perceptual features related to form, color, depth, and vantage point were suggested as a viable system of describing painting styles and its applicability was discussed with a couple of modern paintings.