

몽타주 너머의 유티주의와 아름다움에 대한 동경 - 버지니아 울프와 데이비드 호크니 함께 읽기*

이 주 리

I. 들어가며

‘몽타주’(montage)는 무엇인가를 ‘쌓아 올린다’라는 뜻의 프랑스어 단어 ‘monter’에서 파생된 용어로 이질적인 부분을 조합해서 새로운 예술적 구성물을 만드는 기법을 의미한다. 『몽타주—영화적 사유의 현재적 운동』(2022)의 저자 이정하는 19세기 언어학자 에밀 리트레(Emile Littré, 1801-81)가 편찬한 프랑스어 사전을 참고해서 몽타주를 “각기 다른 곳에서 떼어온 이질적인 부분들, 파편들을 조합”하는 작업이라고 일컫는다(12). 20세기 초반부터 유행한 유럽의 아방가르드 운동에 힘입어 발전한 예술기법인 몽타주는 ‘콜라주’(collage)와 이웃하는 개념이다. ‘콜라주’는 프랑스어 동사 ‘coller’(붙이다)에서 유래한 단어로 파블로 피카소(Pablo

* 이 논문은 전남대학교 학술연구비(과제번호:2023-0091-01) 지원에 의하여 연구되었음.

Picasso, 1881-1973)와 조르주 브라크(Georges Braque, 1882-1963)등의 화가를 필두로 한 큐비즘(cubism) 미술에서 발전한 미술의 형식으로, 텍스트의 표면 위에 다양한 소재를 부착시키는 기법이다(칠더즈 112). 예를 들어 피카소는 화면에 신문지나 우표, 벽지, 상표 등의 사물을 붙여서 화면을 구성하고 캔버스에 입체감을 부여하는 콜라주 기법을 선보였다.¹⁾ 본인의 작품을 몽타주라는 용어로 표현한 인물은 독일의 다다이스트(Dadaist)인 존 하트필드(John Heartfield, 1891-1968)와 게오르그 그로츠(George Grosz, 1893-1959)로 알려져 있다. 그로츠는 1916년 자신과 하트필드가 공동으로 제작한 ‘포토몽타주’에 관해서 다음과 같이 말한다.

1916년 5월의 어느 날 존 하트필드와 나는 포토몽타주를 창안했다. 우리는 마분지 한 장 위에 헤르니아 벨트라든지 학생용 노래책, 동물용 사료에 관한 광고물, 네덜란드 사진과 포도주병에서 떼어낸 라벨, 사진책에서 오려낸 사진을 뒤범벅으로 붙였다. 만일 그 작업이 언어로 표현되었다면 검열되었을 것이다. (Richter 117)

그로츠와 하트필드는 일상에서 쉽게 발견할 수 있는 잡동사니 텍스트를 수집한 후 “혼성화(뒤범벅)된 화면”을 만드는 몽타주 작업을 했고, 이러한 미학 실험을 통해서 “예술의 제도적 기능을 타파하고, 삶과 예술의 탈-경계화”를 시도한 것이다(이영일 449).

이질적인 파편을 조합하는 몽타주 기법은 서사로 이루어진 영화나 소설에서도 널리 활용된다. 몽타주 영화의 선구자로 평가받는 소련의 영화

1) 평면 캔버스에 종이를 겹겹이 붙여서 입체감을 표현한 피카소의 1912년 작품 <등나무 의자가 있는 정물>이 20세기 초반에 제작된 초창기 콜라주 미술의 대표적인 사례이다. 엄밀하게 말하자면 ‘붙이다’는 뜻을 지닌 콜라주는 ‘결합’을 지칭하는 몽타주의 하위개념으로 볼 수 있으나, 미술과 문학을 아우르는 예술의 분과에서 두 용어는 큰 구분 없이 혼용해서 사용되고는 한다. 아래에서 논의할 호크니가 사진을 결합해서 만든 작품도 ‘포토몽타주’(photomontage)와 ‘포토콜라주’(photocollage)라는 두 가지 용어로 불린다. 본고에서는 몽타주와 콜라주를 크게 구분하지 않되, ‘붙이다’라는 개념의 콜라주보다는 더 넓은 의미를 내포하는 몽타주라는 용어를 글 전체의 열쇳말로 두었다.

감독이자 이론가인 세르게이 예이젠시테인(Sergei Eisenstein, 1898-1948)은 몽타주 기법의 실험성과 급진성에 관해 생각하면서 “몽타주는 투쟁이다”라는 말을 남겼다(스피겔 335). “몽타주는 투쟁”이라는 구절이 단적으로 보여주듯이, 20세기 초반의 몽타주 예술가는 전통에서 탈피하고 예술에 대한 고정관념을 해체하는 것을 예술가의 사명처럼 여겼다. 대표적으로 예이젠시테인은 1925년 작 <전함 포템킨>이라는 영화를 통해서 선형적인 시간의 흐름에 따라서 이야기를 재현하는 전통적인 서사구조를 파괴하고, 같은 장소에서 각기 다른 인물이 별다른 연속성을 갖지 않은 채 “불규칙적으로, 혹은 섬광처럼” 나타나거나, 두 가지 현재 순간을 결합해서 동시성을 보여주는 몽타주 기법을 선보였다(아미엘 24-25). 이러한 형식의 영화에는 이질적인 장면들이 뚜렷한 인과관계를 나타내지 않고 혼재하기 때문에 “이미지들 간의 불협화음”이 발생한다(스피겔 342). 1920년대 출판된 문학 작품에도 예이젠시테인의 영화에 비견할만한 글이 많다. 이를테면 제임스 조이스(James Joyce)나 버지니아 울프(Virginia Woolf)의 실험적인 소설에서는 장면 사이의 불협화음이 끊임없이 나타나고, 서사는 선형적인 시간의 흐름에 따라 진행되지 않아서 시공간의 불연속성이 강조된다. T. S. 엘리엇(Eliot)이나 에즈라 파운드(Ezra Pound) 등의 시인도 몽타주 기법을 통해서 글 쓰는 실험을 했다. 이러한 작가들은 이질적인 언어와 이미지와 목소리의 충돌, 혼재, 대립을 의도적으로 드러내면서 파편화된 이미지를 조합해서 글을 쓰는 몽타주 작업을 했다.²⁾ 혼돈과 무질서와 균열의 징후를 텍스트의 표면에 담아내는 몽타주 형식은 시나 소설뿐 아니라 비문학 장르의 글에도 활용되었다. 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)가 1913-1922년까지 쓴 일기 『작업일지』를 편집할 때 여기

2) 1922년 발표된 엘리엇의 시 『황무지』(The Waste Land)와 조이스의 소설 『율리시스』(Ulysses)가 몽타주 기법을 체현한 문학 작품이다. 『황무지』는 전쟁 이후 도시에서 살아가는 고립된 인간의 내면과 삶의 모습을 재현하기 위해서 조각 조각의 장면들과 언어를 몽타주 기법으로 배열하는 형식을 보여주는 작품이다. 같은 해 발표된 『율리시스』는 호머(Homer)의 작품 『율리시스』를 다시 쓴 소설로, 단 하루 동안에 아일랜드의 도시 더블린(Dublin)에서 일어나는 수많은 사건의 단편을 모아서 구성한 작품이다.

저기서 잘라낸 이질적인 텍스트와 이미지를 조합한 것이나, 발터 벤야민(Walter Benjamin)이 파리 국립도서관의 사료와 이미지 자료를 토대로 『아케이드 프로젝트』를 기획한 것도 몽타주 실험의 일례이다.

예술의 모든 형식이 창작자의 세계관을 반영하듯이, 몽타주라는 형식 이면에도 저자의 예술관과 인생관이 깔려 있게 마련이다. 그리고 창작자의 관점에 따라서 예술의 형식을 활용하는 방식에도 차이가 생길 수밖에 없다. 예를 들어 동시대의 소련 영화감독인 예이젠스테인과 프세볼로트 푸도프킨(Vsevolod I. Pudovkin, 1893-1953)은 몽타주를 어떻게 사용해야 할 것인지의 문제를 놓고 다른 견해를 취했다. 몽타주를 ‘투쟁’이라고 정의했던 예이젠스테인은 영화를 제작할 때 헤겔식의 변증법인 정-반-합의 원리처럼 “두 개의 대조적인 쇼트를 서로 부딪치게 함으로써 관객을 그 두 쇼트의 총합보다 더 크고, 각 부분들의 어떤 것보다도 다른 개념으로 이끌어가는 데” 초점을 맞추었다(엘리스 135). 예이젠스테인이 상반된 이미지를 병치시켜서 최대한 극적인 시각적 효과를 만들고자 했다면, 푸도프킨은 필름의 조각을 보다 정교하게 조합해서 유기적 완결성이 있는 제작 방식을 추구했다. 그는 조각의 “긴 부분은 기분을 진정시키는 효과를 유발하고, 빠르고 짧은 부분은 흥분”을 유발하기 때문에, 감독은 장면을 이루는 조각 하나하나를 매우 능숙하게 통제하고 다룰 줄 알아야 한다고 보았다(Pudovkin 139-41).

본고는 여러 몽타주 예술가 중에서 창작의 목적과 방법론의 측면에서 볼 때 유사한 성향을 보이는 모더니즘 시대의 작가와 디지털 시대의 화가—울프와 데이비드 호크니(David Hockney, 1937-)—를 함께 읽으려는 시도이다. 잘 알려져 있다시피 울프는 20세기 초반 아방가르드 예술운동이 무르익던 시기에 활동한 작가로서 독창적이고 실험성이 돋보이는 소설과 수필, 일기와 편지 등을 남겼다. 호크니는 1937년 7월 9일 영국 웨스트 요크셔(West Yorkshire)주의 브래드퍼드(Bradford)에서 태어나서 최근까지 활발하게 작품 활동을 하는 화가로 다양한 매체를 활용해서 작품 창작을 하는 것으로 유명하다. 호크니는 1980년대부터 폴라로이드 사진을 포함한 다양

한 사진 기재와 디지털 매체를 활용해서 그림 작업을 했고, 무대디자이너로서도 활동했다. 최근에 호크니는 iPad와 iPhone을 사용해서 디지털 그림을 만드는 작품 활동을 하면서 “인간의 손이 가진 지극히 아날로그적 표현에 사진 및 디지털 기술을 활용”하고 있으며, 회화의 스펙트럼을 넓히는 과정 중에 있다(전영백 153). 울프와 호크니는 서로 다른 시기에 활동한 예술가이지만, 둘을 대화적으로 읽을 수 있는 이유는 그들이 공유하는 독특한 유미주의적 세계관에 있다. 울프와 호크니는 전쟁과 테러 등의 갖가지 역사적 사건이 난무하는 불안정한 사회와 정치적 위기 상황 속에서도 세상에 존재하는 아름다운 것들을 관찰하고 탐색하는 유미주의적 열정을 잃지 않았다. 울프는 글을 통해서, 호크니는 그림을 통해서 대상의 아름다움을 표현하려고 했는데, 이러한 과정에서 몽타주 형식을 도입하게 되었다. 장르 간의 차이는 있지만, 울프와 호크니의 몽타주 예술 너머에는 아름다움을 동경하는 마음과 대상을 아름답게 표현하려는 미적인 태도가 깊이 깔려 있다. 울프와 호크니가 보여주는 또 하나의 공통점은 예술적 경험을 쌓는 여정에서 시간이 지날수록 초창기 몽타주 작품보다 규모가 더 ‘큰’ 작품을 만들었다는 것이다. 이들은 점점 더 양적으로 많고 다양한 ‘조각’들을 모으고 유기적으로 결합하는 대규모 몽타주 작품을 창작했는데, 이와 같은 작품 스타일의 변화도 결국 아름다움을 동경하는 마음에 기인한다. 이러한 공통점에 주목하면서, 아래에서는 울프와 호크니가 창작한 몽타주 형식의 작품과 유미주의적 열정 사이의 연관성을 살펴볼 것이다.

II. 울프의 몽타주

소설 창작에 대한 울프의 관점이 기술된 1919년 수필 「모던 픽션」(“Modern Fiction”)은 향후 작가의 작품이 몽타주 형식으로 구성되리라는 점을 암시한다. 울프는 「모던 픽션」에서 우리의 마음은 일상 속에서 “소나기처럼 끊임없이 쏟아져 내리는 셀 수도 없는 분자들”과 같은 “무수한

인상들”을 받아들이는데, 이러한 인상들이 모이게 되면 “인생 그 자체”라고 부를 수 있는 현실을 이룬다고 말한다. 울프는 독자에게 “작은 먼지들이 하나씩 마음에 떨어지는 대로” 기록하고 “겉보기에 파편처럼 보이고 서로 관련이 없어 보이더라도 하나의 장면, 하나의 사건이 의식에 새기는 무늬”(106-07)를 따라가자고 말한다. 울프가 ‘몽타주’라는 용어를 직접 사용한 것은 아니지만 파편화된 인상을 축적하고 연결하는 작업의 중요성을 강조하면서 몽타주 기법 글쓰기의 필요성에 대한 관점을 은연중에 피력한 것이다. 이러한 관점을 바탕으로 창작된 울프 소설의 화자는 19세기 사실주의 소설에 주로 등장하는 “전통적인 3인칭의 전지전능한 화자와는 다르게 아무런 전환 장치나 연결 고리 없이 관점들을 수시로 변화하며, 다양한 관점들을 모으는 역할”을 하게 된다(정명희 296).

울프가 「모던 픽션」을 쓴 이후 완성한 첫 번째 소설인 『제이콥의 방』(*Jacob's Room*, 1922)에는 울프가 에세이를 통해 암시한 몽타주 형식이 체현되어 있다. 『제이콥의 방』은 “인물의 사회적이고 개인적인 발전을 보여주는 내러티브”라고 할 수 있는 “성장소설의 구조와 특징”을 보여주지 않는다(Peach 69). 『제이콥의 방』에 등장하는 화자가 쏟아지는 인상들을 관찰하느라고 “숨이 막힌다”(68)고 표현할 만큼, 이 소설은 제이콥을 바라보는 사람들의 “인상들을 쌓아 올리는” 몽타주 형식을 통해 만들어졌다(Rubenstein 74). 몽타주 형식은 울프의 1925년 작 『댈러웨이 부인』(*Mrs. Dalloway*)에도 적용된다. 『댈러웨이 부인』은 1923년 6월 어느 날 런던을 배경으로 하고, 동시다발적으로 일어나는 상황과 사건을 텍스트에 조합해 놓은 작품이다. 소설에는 주인공 클라리사(Clarissa)가 런던 거리를 걸으면서 받는 수많은 인상이 기록되어 있고, 광고용 비행기가 공중에 알파벳 글자를 그리는 장면부터 길거리에서 우연히 마주치는 사람들, 다양한 인물들의 말소리와 생각이 공존한다. 클라리사가 거리의 꽃집에서 꽃을 보는 동안에 고급 승용차가 격렬한 소음을 내면서 지나가는 장면이 겹쳐지기도 한다(*Mrs. Dalloway* 13). 이처럼 『댈러웨이 부인』에 나오는 이질적인 이미지와 장면들의 조합은 복잡한 런던 풍경을 묘사하기 위한 효과적인 장치

로 기능한다.

울프가 인물의 안팎에서 일어나는 감정의 흐름, 수많은 인상과 이미지, 장면들을 모아서 글을 쓰는 몽타주 실험을 했다는 것은 선행연구자들이 이미 충분히 논의한 부분이다. 본고에서 강조하려는 것은 몽타주라는 형식 이면에 깔린 울프 고유의 세계관이다. 이와 같은 논의가 더 필요한 이유는 울프의 몽타주 스타일에 관해 논평한 선행연구 대부분이 울프가 동시대의 다른 예술가들과 주고받은 영향력에 주목하지만, 울프만의 독자적인 예술관이 무엇인지에 대해서는 관심을 덜 기울이는 면이 있기 때문이다. 기존 비평가 중에서 제인 골드먼(Jane Goldman)은 울프가 20세기 야수와 화가이자 인상주의자인 앙리 마티즈(Henri Matisse, 1869-1954)나 피카소 등의 화가들에게 영향을 받았다고 말하면서 울프와 당대 화가와의 관계성을 살펴본다(124). 골드먼은 울프의 언니이자 화가인 바네사 벨(Vanessa Bell)이 피카소의 작품에 영향을 받아서 1912년에 “모자이크 기법”을 활용한 그림을 그렸다는 것과 1914-15년에는 “콜라주” 회화를 제작했다는 것과 울프가 이러한 작품에 상당한 관심을 보였다는 것을 언급하기도 한다(145-46). 잭 스투어트(Jack Stewart)는 1914년 바네사가 피카소를 직접 만난 후 그의 천재성에 감명받았다는 것, 1920년에 바네사가 화가 던컨 그랜트(Duncan Grant)와 함께 피카소의 스튜디오를 방문했다는 것, 울프와 교류했던 클라이브 벨(Clive Bell)과 로저 프라이(Roger Fry)가 피카소와 사적인 친교를 가졌다는 것 등 울프의 전기적, 일화적 사실에 초점을 맞추어서 울프와 몽타주 작품 간의 관계성을 찾는다(65). 스투어트에 의하면 울프는 바네사를 비롯하여 블룸즈베리 그룹의 멤버들과 소통하는 가운데 피카소의 작품에 매력을 느꼈고 몽타주 형식을 글쓰기에 활용하게 되었다. 다수의 선행연구는 울프를 20세기 초반 활동했던 다른 예술가들과 함께 소위 ‘모더니스트’ 그룹의 일원으로 파악하는 가운데, 작가가 지녔던 생각과 감정의 특이성을 밝히는 것에는 상대적으로 관심을 덜 기울였던 것 같다.

그렇다면 울프가 몽타주 형식을 활용하고 그러한 양식을 발전시키게

된 과정에는 어떤 감정과 생각이 있을까? 기존 학자들이 지적한 바와 같이 울프는 유기적 총체성을 재현하는 것의 불가능성을 인식했고 19세기 리얼리즘 서사 기법을 뛰어넘으려는 의도를 갖고 몽타주 기법을 적용한 것은 분명하지만, 그 이면에는 몽타주 텍스트의 질료인 ‘조각’과 ‘파편’을 소중하게 여기고 탐색하려는 열망이 있다. 「모던 픽션」을 통해서도 알 수 있듯이 울프는 작고 사소하게 보이는 대상의 인상 하나하나를 버리지 않고 모아서 기록하는 것을 글쓰기의 우선순위로 보았다. 비슷한 맥락에서 울프는 얼핏 보기에 ‘쓰레기’에 불과할 정도로 현실적인 쓸모가 없고 버려진 것들에서도 아름다움을 발견하려고 했다. 이와 같은 울프의 태도는 1920년에 발표된 단편 「단단한 물체들」(“Solid Objects”)에 등장하는 주인공을 통해서도 형상화된다. 「단단한 물체들」에 나오는 존(John)은 국회의원 후보로 정계에서 활동하는데 어느 날 해변의 모래 안에 손을 집어넣었다가 유리 덩어리 하나를 발견하고 그 유리의 단면에 매혹되어서 집에 가져온다. 이야기의 화자는 “유리 덩어리는 그를 즐겁게 했고 당혹스럽게도 했다”고 말한다(“Solid Objects” 55). 그날 이후 존은 버려진 도자기 조각을 주워서 집에 가져오고, 런던 구석구석을 다니면서 여러 빛깔 여러 형태의 버려진 사물 조각을 주워서 모아둔다. 그에게 “런던 지역에 널려 있는 도자기 조각들의 엄청나게 다양한 모양 그리고 재질과 디자인상의 차이는 경이와 상상력”을 불러일으킨 것이다(“Solid Objects” 55). 존은 점점 더 버려진 사물의 조각을 수집하려는 충동에 빠지면서 국회의원 선거에서 낙선하고 사회적으로 고립되지만 이러한 상황에 크게 개의치 않는다. 선행연구자들은 버려진 사물에 대한 존의 탐색과 수집을 유희주의에 대한 알레고리로 보면서, 이 단편을 현실 세계와 유리되어 아름다움에 탐닉하는 것의 위험성을 경고하는 이야기로 해석하는 경우가 많다.³⁾ 이러한 비평에서

3) 딘 볼드윈(Dean R. Baldwin)이 「단단한 물체들」을 자신의 작품에 스스로 감히는 작가를 비판하는 알레고리 텍스트로 분석한다면(19-20), 허마이오니 리(Hermione Lee)는 이 단편을 “유리나 도기 조각들에 사로잡혀서 의회의 화려한 생애를 포기하는 남자에 관한 희극”이라고 평가했다(731). 리의 관점에 따르면 울프는 존에게 거리를 두고 있다. 더글라스 마오(Douglas Mao)는 존의 선택을

존의 수집은 쓸모없는 사물의 아름다움에 집착하면서 현실 정치와 사회의 공격 영역에 무관심한 유아론적이고 반사회적인 행동으로 읽힌다.

「단단한 물체들」의 존이 반사회적이고 ‘어린이’의 충동을 보여준다는 지적은 부인할 수 없다. 실제로 이 단편의 화자도 존의 행동을 어린이의 충동에 견주어 묘사한다(“Solid Objects” 55, 56). 그런데 인생과 예술에 대한 울프의 관점이 반영된 1927년 소설 『등대로』(*To the Lighthouse*)를 살펴보면 사물의 단면에 매혹되고 과편을 모으는 존의 행동이 다른 인물을 통해서 변주된다는 것을 알 수 있다. 『등대로』의 첫 장에는 여섯 살 소년 제임스 램지(James Ramsay)가 어머니와 함께 등장하는데, 여기서 제임스는 백화점 카탈로그에 나온 그림을 오려내는 놀이를 한다. 소설의 화자는 제임스와 같은 아이들은 “아주 어렸을 때부터 감정의 수레바퀴가 어느 방향으로 돌든 관계없이 어둠이나 밝음이 머무는 순간을 정지시키는 능력”을 갖고 있으므로 “마루에 앉아 육해군 백화점 카탈로그에서 그림을 오려내는” 놀이를 하면서 “비상한 희열을 느끼면서 냉장고 그림을 바라보았다”고 말한다(*To the Lighthouse* 9). 제임스는 냉장고 그림 조각의 테두리에 “기쁨의 띠”가 장식된 것처럼 느낀다(9). 제임스는 자신이 사랑하는 어머니와 함께 있는 공간에서 그림 조각을 오려내는 대수롭지 않은 놀이를 하면서 말로 표현할 수 없는 쾌락과 환희의 감정을 느낀다. 다른 사람들에게 백화점 카탈로그의 냉장고 그림 따위는 아무런 의미가 없고 버려질 쓰레기에 불과하지만, 제임스에게는 그러한 종잇조각 하나가 큰 의미를 띠고 다가오는 것이다.

조각을 오리고 그림을 바라보는 제임스의 놀이를 예술에 대한 알레고리로 보는 것은 과장된 해석이겠지만 울프가 『등대로』의 초반부에서 굳이 이러한 장면을 묘사하는 것에는 이유가 있다. 울프는 어린이의 충동에

블룸즈베리 그룹의 유티주의적 성향과 연관시키면서 울프와 존의 접점을 어느 정도 고려한다(27). 김성호는 물체에 대한 존의 관심을 초월과 집착의 기제를 특징으로 하는 유평피아적 욕망으로 해석하면서, “물체가 주는 경이 그리고 그 경이를 반복적으로 좀 더 완벽하게 경험하고자 하는 존의 열망”은 “그의 페티시즘이 지니는 유평피아적 성격을 시사”한다고 평한다(9).

불과한 것으로 보이는 제임스의 놀이를 아름다움과 낙관주의와 사랑의 표상으로 그려지는 램지부인의 영역에 속한 활동으로 제시하고 있으며, 놀이를 통해서 “순간을 정지시키는” 일상의 경험에 가져오는 쾌락과 환희에 대해서 말하려는 것이다. 제임스는 현실적이고 사실주의적인 램지의 세계와 구별되는 램지부인의 따뜻한 세계 안에서 일상적인 사물을 오려내는 놀이를 하면서 마음속에 환희의 순간을 불러일으키고 내적인 쾌락을 확장해가는 모습을 보여준다. 울프가 「단단한 물체들」의 존이나 『등대로』의 제임스와 같은 인물을 통해서 보여주는 어린아이의 충동은 단순히 ‘극복해야 할’ 감정이 아니다. 오히려 울프는 존이나 제임스가 보여주는 어린아이의 충동을 폐품이나 일상의 사물처럼 실용적인 가치가 없는 대상에게 순수하게 매료될 수 있는 능력으로, 더 나아가서 예술작품을 창조하는 데 필요한 원초적인 자질로 보았다.

울프는 버려진 사물뿐 아니라 자연경관을 이루는 작은 식물과 꽃, 물방울 등을 미학적인 대상으로 보았다. 특히 자연을 묘사할 때 울프가 보여주는 특징은 단일한 관점으로 대상을 바라보는 일점투시법을 거부하고, 움직이는 경관 속에서 정지된 순간의 모습을 포착한 후에 그것을 글로 표현한다는 것이다. 울프의 텍스트에서 화자의 시선은 눈 앞에 펼쳐진 풍경 전체를 한눈에 내려다보기보다, 공간 전체를 구성하는 세부 요소 하나하나에 관심을 두면서 각각의 색깔과 모양 등을 감각적으로 묘사한다. 『델러웨이 부인』의 꽃집 장면에서 클라리사가 꽃을 보는 장면도 마찬가지로 방식으로 표현된다. 클라리사는 꽃집에서 꽃의 향기를 맡고 흠냄새를 들이마신다. 이때 클라리사는 꽃집 안을 서서히 이동하면서 정원의 수많은 꽃 하나하나를 눈으로 보고 꽃의 아름다움을 느낀다. 클라리사는 “붓꽃과 장미 사이로 이리저리 고개를 돌리고 눈을 반쯤 감고 라일락 송이를 흔들어” 보기도 하고, “널찍한 화병에 줄기를 퍼뜨리고 있는 온갖 스위트피들”을 비롯한 여러 가지 꽃들의 특색을 관찰하면서 “체리 파이와 앵초 사이를 왔다 갔다 하는 회색빛 감도는 흰 나방들”이 무척이나 사랑스럽다고 여긴다(Mrs. Dalloway 13). 이처럼 『델러웨이 부인』의 화자는 꽃 한 송이

와 작은 나방에 관심을 두는 클라리사의 시선을 따라가면서 그녀의 감정과 생각을 전달한다. 울프는 꽃집 장면을 『델러웨이 부인』의 서두에서 보여주면서, 독자가 사소한 것의 아름다움을 동경하는 클라리사의 성품을 느끼게 유도한다.

울프의 작품에서 작고 사소한 것을 묘사하는 세부 장면은 ‘보다 큰 그림’을 보여주기 위한 하나의 조각이라고 보아도 될 것이다. 각각의 세부 장면들이 텍스트 위에서 공존하고 서로 연결되면서 ‘더 큰’ 그림을 구성하게 되는 것이다. 울프의 단편 「블루&그린」(“Blue & Green”)은 이와 같은 특징을 한눈에 보여주는 아주 짧은 단편이다.⁴⁾ 「블루&그린」은 “그린”(Green)과 “블루”(Blue)라는 두 개의 단락으로 구성되어 있고 색채 이미지가 두드러진 단편이어서 회화적인 성격이 돋보인다. 두 단락이 짝을 이루는 이 단편은 1953년에 프랑스의 예술가 장 뒤비페(Jean Dubuffet, 1901-85)가 나비의 날개를 대칭 형태로 접붙여서 만든 콜라주 작품의 형식과 유사하다. 「블루&그린」은 “그린”과 “블루”라는 두 단락이 접붙여진 구조로 되어있고, 각 단락은 더 세부적인 장면들이 모아진 형태이다. 첫 번째 단락인 “그린”을 살펴보자면, 하나의 단락을 네 부분으로 나누어 볼 수 있다.

[1] 뾰족한 유리 손가락이 바닥을 향해 매달렸다. 손가락을 타고 흘러 내린 빛이 방울방울 떨어져서 초록 웅덩이를 만든다. 빛나는 열 손가락에서 대리석 지면으로 초록빛이 온종일 똑똑 떨어졌다. (CSF 142)

[2] 앵무새의 초록빛 깃털, 찢어지는 듯한 울음소리, 야자나무의 칼날 같은 잎도 초록이다. 초록 바늘들이 햇빛에 반짝인다. (CSF 142)

4) 「블루&그린」은 1921년 출판된 단편 모음집 『월요일 혹은 화요일』(*Monday or Tuesday*)에 수록된 작품이다. 이 논문에서는 1989년 출판된 *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* (Harcourt, 1989)를 사용하고, 인용은 괄호 속에 약자 CSF와 쪽수로 표기한다. 본문 속의 번호는 설명의 편의를 위해서 붙인 것이다.

[3] 단단한 유리가 떨어진 빗방울은 대리석에 고여 사막의 모래 위를 부유한다. 낙타가 휘청거리면서 그 사이를 걷는다. 대리석 빛 웅덩이가 가장자리에 풀이 자라고, 이내 잡초에 뒤덮인다. 흰 꽃이 군데군데 피었다. 개구리가 그 위를 푹푹거리고, 밤이면 별들이 제 모습을 드러낸다. (CSF 142)

[4] 저녁이 찾아오고, 그림자가 벽난로 선반에 내려앉은 초록을 쓸어간다. 너울너울 주름 장식을 한 해변의 수면처럼. 배가 보이지 않는다. 빈 하늘 아래 파도가 무심히 부딪힌다. 밤이다. 바늘 끝에서 파랑이 떨어진다. 초록이 사라졌다. (CSF 142)

각각의 장면을 구성하는 화자는 한 곳을 집중적으로 보았다가 다른 곳으로 시선을 돌리는 관찰을 반복한다. 장면 [1]에서 화자는 유리와 유리에서 떨어지는 물을 보다가 그 물이 지면에 만들어내는 물웅덩이로 시선을 바꾼다. 장면 [2]에서 화자는 앵무새, 바늘과 같은 야자 나뭇잎으로 시선을 돌렸다가, 장면 [3]에 오면 [1]에서 언급했던 유리에서 떨어지는 물로 다시 돌아간다. [3]에서는 물리적인 눈에 포착된 세계와 상상 세계의 경계도 무너지는 것 같다. 장면 묘사에 나오는 모래 뒤덮인 사막과 낙타가 화자가 실제로 본 것인지 마음속에서 그리는 것인지가 분명치 않기 때문이다. 상상의 세계 속에서 보았을 법한 사막 묘사에 이어서 화자의 눈은 다시 물리적 현실 세계의 대리석 빛 물웅덩이를 본다. 장면 [4]는 시간의 흐름을 보여준다. 저녁이 오고 해가 저서 초록빛이 어둠에 뒤덮이는 풍경을 묘사한다. 초록색 풀잎과 야자나무 잎의 물리적 실체는 그대로지만, 빛이 사라졌기 때문에 초록도 사라진 것 같은 화자의 주관적인 인상이 마치 실제인 것처럼, “초록이 사라졌다”는 문장으로 마무리된다. 화자는 초점을 분산하면서 대상을 바라보고, 자신의 눈에 비친 인상을 모아서 장면들을 구성한다. [1]부터 [4]까지 각각의 장면들은 카메라가 포착한 스냅샷처럼 순간의 인상을 묘사한다. 동시에 네 조각의 장면은 하나로 합쳐져서 초록빛 세계라는 보다 큰 그림을 구성한다. 글의 분량은 짧지만, 그 안에 담긴 내용은 현실계와 상상계를 모두 아우르기에 크고 방대하다. “그린”에 이어 연

결되는 “블루” 장면에도 유사한 서술기법이 적용된다. “그린”이 땅에 속한 풍경을 묘사한다면, “블루”는 화자의 시선이 머무는 또 다른 공간인 바다와 파도, 해변에서 볼 수 있는 보트와 성당을 묘사한다. 「블루&그린」은 오직 두 단락으로 구성되었지만, 땅과 바다라는 공간과 낮과 밤이라는 시간을 아우른다. 화자가 외부세계로부터 받은 인상들은 흩어진 조각으로 남아 있는 것이 아니라 하나로 연결되어서 땅과 바다를 이어주고, 자연 세계 전체를 담아내는 효과를 가져온다.

작은 ‘조각’의 자연 이미지를 모아서 하나의 큰 풍경화로 만들어 나가는 울프의 몽타주 형식은 1931년에 출판된 소설 『파도』(*The Waves*)에서 극적으로 나타난다. 『파도』는 숫자가 없는 아홉 개의 장으로 구성되어 있는데, 각 장은 등장인물 여섯 명의 유년기부터 노년기까지의 삶을 단계별로 보여준다. 여기서 개별 장을 연결해주는 역할을 하는 것이 파도를 중심으로 한 자연풍경 묘사 장면이다. 『파도』에 실린 아홉 개의 장을 잇는 풍경 묘사 장면은 하루 동안 해가 뜨고 지는 시간의 흐름에 따라서 빛에 영향을 받아서 변화하는 물의 색깔, 바람에 흔들리고 바위에 부딪혀서 변화되는 물결의 모습, 파도의 리듬 등을 묘사한다. 여덟 조각의 풍경 묘사 장면은 해의 위치에 따라서 다르게 보이는 풍경을 묘사한다. 첫 번째 장면은 “아직 해가 떠오르지 않았다. 바다는 하늘과 구분되지 않았다”는 문장으로 시작하고, 해가 서서히 떠오르면서 바다 표면이 빛으로 조금씩 환해지는 경관을 보여준다(*The Waves* 3). 두 번째 장면은 “해가 더 높이 떠올랐다”는 문장으로 시작하고, 햇빛이 넓게 퍼진 상황에서 꽃봉오리가 터져 꽃을 피워내고 바다 위에 파도가 부서지는 모습을 묘사한다(21). 세 번째 장면은 해가 계속 떠오르고 “노랑과 초록 빛줄기가 해안에 떨어진” 모습, 점점 더 강해지는 빛 속에서 빛나는 동식물의 모습 등을 묘사하고(56-58), 네 번째 장면은 해가 가장 높이 떠올라서 햇빛이 “옥수수밭과 숲”까지 내리비치고 뜨거운 햇볕 속에서 새들이 노래하는 풍경을 묘사한다면(116-18), 다섯 번째 장면은 “더 이상 해가 중천에 떠 있지 않고” 햇빛이 “기울어져서 사선으로 비추는” 시점을 그린다(131-32). 여섯 번째 장면은 해가 “한층 더 낮게 가라앉아서” 바위들이 “불현듯 검게” 보이고 사물의

푸른 빛이 은빛으로 변하며 정원의 꽃잎이 떨어지는 모습(145-46), 일곱 번째 장면은 해가 더 낮게 가라앉아서 파도가 빛을 잃고 회색빛이 되어 물거품을 내는 풍경을 그린다(166-67). “태양은 가라앉아 버렸다. 하늘과 바다는 구분되지 않았다”로 시작하는 마지막 장면은 어둠에 뒤덮인 풍경을 묘사한다(189-90).

총 8개의 ‘조각’으로 이루어진 『파도』의 풍경 묘사 장면은 책의 구성상 분리되어 있지만, 각각의 장면을 하나로 연결하면 하나의 거대한 풍경화가 구성된다는 것을 알 수 있다. 즉, 『파도』의 자연 묘사 장면을 통합시킨다면 한편으로는 하늘과 바다를 잇는 풍경이 만들어지고, 다른 한편으로는 인간의 탄생부터 죽음까지를 아우르는 농밀한 시간성이 함축되어 있다. 『파도』에 삽입된 8개의 장면은 일출과 일몰을 기준으로 만들어지는 하루를 주기로 한 풍경화를 구성하는 동시에, 하루보다 훨씬 더 긴 인생의 주기를 상징하기 때문이다. 울프는 인물들이 겪는 인생의 단계를 하루 동안 떼다가 지는 해의 움직임에 상응하도록 서사를 구성했고, 각각의 자연 묘사 장면은 그러한 내용에 상응하게 만든 것이다. 보니 스콧(Bonnie Kime Scott)이 울프의 작품을 “전체적인 콜라주”(holistic collage)라고 부르듯이, 『파도』에 배치된 각각의 풍경 묘사 장면은 유기적인 통일성을 구현하는 큰 그림의 일부이다. 울프는 간결하고 단순한 구절로 자연 이미지를 묘사하는 가운데 다양한 개체들의 “복합적인 관계성”을 표현하고 “총체적인 형식”을 구현한 것이다(Scott 212).

『파도』를 쓸 무렵의 울프는 세부 장면들을 섬세하게 묘사하되 각각의 조각이 유기적이고 정교하게 연결될 수 있도록 텍스트를 구성했다. 선행 연구자들은 울프가 1930년대에 『3기니』(*Three Guineas*, 1938)와 같은 글을 통해서 전쟁과 제국주의에 반대하는 정치적인 목소리를 냈다는 사실을 강조하면서 1920년대까지 유희주의적 성향을 보였던 작가가 정치적인 작가로 전향했다고 간주하는 경향이 있다. 이러한 비평가들은 1930년대 작품인 『파도』를 정치적인 알레고리로 단순화시켜서 해석하는 한계를 보인다. 예컨대 골드먼은 『파도』에 재현된 시각적 이미지를 정치적 상징으로 읽으면서 소설에 등장하는 여교사 미스 허드슨(Miss Hudson)의 “보라색 단추”

가 여성 참정권 운동가들이 즐겨 입었던 복장을 상징한다고 읽는다(Goldman 193). 한편 제시카 버만(Jessica Berman)은 『파도』에 등장하는 인물 퍼시벌(Percival)을 영국파시스트연합(BUF)을 이끌었던 오스왈드 모슬리(Oswald Mosley)를 상징한다고 주장한다(105-21). 그렇지만 울프가 일기에도 적었듯이 『파도』의 가장 주된 집필 동기는 작가 본인이 글을 쓰면서 느끼는 “마음의 독특한 상태”를 탐색하는 것이었고, “한 송이의 꽃이 떨어지는” 장면과 같이 작은 “사건”들을 기록하는 것이었다(*Diary III* 113, 118). 울프의 소설에 정치적인 메시지가 체화되어있다고 볼 수는 있지만, 텍스트 이면에 가장 깊이 깔린 정서는 세상을 이루는 작은 것들을 관찰하고 각각의 아름다움을 표현하려는 작가의 유태주의적 열정이다.

III. 호크니의 몽타주

울프와 유사하게 호크니도 사소한 것들의 아름다움을 모색하는 과정에서, 그리고 자신이 아름답다고 느끼는 것을 표현하는 예술의 여정에서 몽타주 형식을 발전시키게 되었다. 런던의 왕립미술대학(Royal College of Art)을 다니던 시절 호크니는 R. B. 키타이(R.B.Kitaj), 앨런 존스(Allen Jones), 피터 필립스(Peter Phillips), 데릭 보시어(Derek Boshier), 패트릭 콜필드(Patrick Caulfield) 등 유망한 영국의 팝아티스트로 언론에 소개되었던 젊은 예술가들과 어울렸고 피카소와 같은 큐비즘 화가에게 큰 영향을 받았지만, 자신만의 독자적인 예술 세계를 구축하기 위해서 고민했다(리빙스턴 13-14). 1950년대에 호크니는 아방가르드 예술에서 나타나는 “극단적인 추상형식주의”가 “인간적인 내용이 결여”되어서 거부했고, “전통적인 개념의 구상미술”은 “낡았다고 생각해서 멀리”했다(리빙스턴 24). 호크니는 전통적인 리얼리즘 기법을 특징으로 한 작품의 한계를 극복하면서도, 인간과 자연과 사물의 아름다움이 선명하게 표현되는 그림을 그리고자 했다. 호크니는 1955년 런던에서 첫 전시회를 열었는데 그의 작품은 “어린

이의 미술에서 영감을 받은 드로잉과 유사한 서투른 형태”를 나타내고, 도시 공간의 담벼락 낙서를 활용하기도 했다(리빙스턴 33). 울프의 작품에 등장하는 폐품 수집가 존이나 종잇조각을 오려서 모으는 제임스처럼 호크니는 어린아이의 충동을 갖고 작품을 만든 것이다.

화가 초년생 시절부터 호크니는 아름다움을 탐색하고 미적인 쾌락을 추구하는 유희주의적 열정을 갖고 있었는데, 60년대 초반 미국 캘리포니아를 여행하는 중에 “쾌락주의에 대한 환상”을 현실에서 경험하고 자신이 상상하는 가장 아름다운 것을 그림을 통해 표현하게 된다(리빙스턴 67-68). 동성애 성향을 지닌 호크니는 자신이 상상했던 성적으로 개방되고 자유로운 삶을 살기 위해 1963년 말에 캘리포니아주에 이주했고 그곳에서의 생활에 만족하면서 성적인 매혹을 주제로 한 그림을 그리기 시작했다. 호크니는 젊은 남성의 육체를 그린 누드화를 그리는 한편, 자신이 아름답다고 느꼈던 수영장의 모습을 주로 그렸다. 호크니는 1964년 여름에 미국 서부를 여행했는데 이때 캘리포니아의 빛, 풍경, 곳곳에 있는 수영장의 아름다움에 강렬하게 매료되었다. 호크니는 비행기 안에서 아래를 내려다보았을 때 햇빛에 반사된 수영장과 집들을 보았고 그 순간 그 어느 때보다도 흥분되었고 경이로움을 느꼈다고 회상한다. 호크니가 캘리포니아에서 제작한 미술 작품 중 대표작으로 손꼽히는 것은 수영장을 묘사한 <스플래시>(The Splash, 1966)와 <더 큰 스플래시>(A Bigger Splash, 1967)이다.



그림 1. <스플래시>(1966)



그림 2. <더 큰 스플래시>(1967)

<스플래시>는 호크니가 1966년에 그린 작품으로, 수영장에서 점프한 후 물이 튀는 순간을 생동감 있게 묘사한다. 호크니는 캘리포니아의 수영장 과 그 주변의 환경에서 영감을 받아서 물의 움직임과 순간의 역동성을 표현했다 <더 큰 스플래시>는 1967년 작품으로 <스플래시>보다 더 큰 규모로 그려졌기 때문에 물이 튀는 순간을 더 선명하게 표현하는 효과를 만든다. 호크니는 순간을 포착하는 장면을 묘사함으로써 시간의 흐름을 거부하는 듯한 그림을 그린 것이다. 로스앤젤레스에서 호크니는 “관능적이고 육체적이며 제약을 받지 않는 생활을 묘사한 사진, 곧 수영장과 샤워실을 배경으로 탄탄한 육체를 가진 젊은 남자들의 세계를 촬영한 사진”을 참조해서 그림을 그렸다(리빙스턴 77). 호크니는 그림을 그릴 때 사진을 참고했지만, 카메라가 보여주는 것과는 매우 다른 효과를 유발하는 작품을 만들었다. 호크니는 카메라의 도움을 받는 한편, “아크릴물감으로 표현한 정확한 형태와 부드러운 표면을 활용하여 기계적으로 제작된 이미지와 손으로 그린 이미지 사이의 대조를 활용”한 것이다(리빙스턴 131-32). <더 큰 스플래시>의 “응결된 움직임은 카메라로 순간적으로 포착한 이미지가 물감으로 공들여 옮겨지는 방식”을 보여주는 작품의 좋은 사례이다(리빙스턴 132).

그림을 그리는 작업을 할 때 호크니가 카메라를 활용한 근본적인 이유는 작품의 주제가 될 대상의 아름다움을 보다 자세하게 관찰하기 위해서였다. 호크니는 자신이 좋아하는 수영장 물의 움직임을 관찰하기 위해서 사진을 활용했던 한편, 자신이 좋아하는 사람을 효과적으로 그리기 위해서 사진을 찍었다. 이를테면 호크니는 1964년부터 가까운 친구로 지냈던 작가 크리스토퍼 이셔우드(Christopher Isherwood)와 이셔우드의 애인이자 미술가였던 돈 배처디(Donald Jess Bachardy)의 초상화를 그리기 위해서 많은 사진을 찍었으면서 그들의 모습에 관한 최대한 많은 정보를 끌어모았다. 캔버스로 작업을 하기 전에 호크니는 자신이 그림으로 남길 사람들의 모습과 생활방식 등을 이해하려고 했기 때문이다(리빙스턴 135).

60년대부터 카메라와 물감 등 다양한 질료를 활용해서 그림을 그렸던

호크니는 1980년대 초반부터 폴라로이드 사진을 이용한 몽타주 작품을 만들게 된다. 호크니가 카메라로 작업하게 된 것은 순전히 개인적인 즐거움 때문이었다. 그는 자신이 폴라로이드 사진을 찍는 것을 좋아했고 그저 카메라로 작품을 만드는 실험을 하고 싶었기 때문에 포토몽타주 작업을 시작하게 되었다고 말한다(Hockney 105). 호크니 본인이 밝히듯이 그의 카메라 기반 몽타주 작업은 사적인 즐거움과 유희를 위한 것이었다. 호크니는 자신의 몽타주를 관습과 예술의 제도적 기능을 파괴하는 ‘급진적’인 작품으로 여기지 않았다. 몽타주 작품을 만드는 과정에서 호크니가 가장 강조했던 것은 대상의 아름다움을 가능한 한 자세하고 진실하게 표현하는 것이었다. 호크니는 대상의 아름다움을 제대로 묘사하기 위해서 ‘하나의 눈’이 아니라 ‘여러 시점’으로 대상을 바라보아야 한다고 여겼다. 1983년 11월 런던의 빅토리아 앤드 앨버트 박물관에서 열린 강연 「사진에 관하여」 (“On Photograph”)에서 호크니는 르네상스 시대에 형성된 “고정된 위치”에서 바라보는 “일점 원근법”을 극복하고 “여러 초점과 다양한 순간”을 표현하는 것이 자신의 관심사라고 밝힌 바 있다(리빙스턴 275). 호크니에 의하면 15세기에 서구 사회에서 시작된 원근법은 “이론적 추상으로서 깊이 에 대한 강력한 시각적 환영으로 놀라운 시각적 체계”이기는 하지만, “시간의 흐름”을 담지 못하는 한계를 갖고 있다(전영백 155). 아울러 호크니는 “일점 투시법인 원근법과 사진의 시각구조를 동일 범주에서 설명하고, 그에 반대되고 도전하며 뛰어넘는 구조로 큐비즘과 중국 두루마리 회화를 위치”시켰다(전영백 155).

호크니가 중국회화에 대한 깊이 연구를 했다고 보기는 어렵지만, 1981년에 중국을 방문해서 동양화를 접할 수 있었고 1984년 뉴욕 메트로폴리탄미술관을 통해서 중국의 두루마리 그림을 제대로 볼 기회를 얻었다(전영백 157). 호크니는 중국 두루마리 회화가 반원근법적인 시선과 시간의 연속성을 표현하고 “움직이는 관람자의 이동하는 시점을 구현”한다고 보았다(전영백 155-56). 서구미술의 오래된 관습이자 미술의 규범인 원근법의 한계를 인식했던 호크니는 중국 두루마리를 관찰하면서 받은 영감을

예술작품에 녹여 내었다. “관람자가 풍경과 분리되는 일종의 벽을 두고” 외부세계를 바라보는 것이 아니라, “풍경 속을 거닐면서 그림 안에 거하는” 효과를 만드는 동양화의 장점에 매료된 것이다(전영백 158). 호크니는 서구의 일점 투시법을 거부하고 다양한 각도에서 세상을 바라보려고 했으며 단선적인 시간이 아니라 과거, 현재, 미래가 다층적으로 공존하는 구조를 화폭에 담아내는 작업을 시도했다. 단일 시점에서 보는 방식에 대한 대안을 모색하는 중에 그가 창안한 작품이 바로 “각기 다른 면을 보여주는 파편화된 시각을 통해서 2차원의 평면 위에 3차원의 형태”를 표현해내는 몽타주 형식, 즉 포토몽타주 기법이다(마르코 리빙스턴 277). 호크니에게 있어서 포토몽타주는 “사진의 큐비즘적 실행”이자 원근법과 단일한 시선으로 보는 방식을 극복할 수 있는 하나의 대안이었다(전영백 163). 호크니는 “단발적 사진에는 결여되어 있으나 회화가 담고 있는 시간의 유동성을 강조”하기 위해서 여러 장의 사진을 조합해서 만드는 포토몽타주 작품을 제작한 것이다(전영백 163). 그에게 포토몽타주는 하나의 사진은 표현할 수 없는 한계를 해결하고, 다양한 각도로 대상을 바라보는 시선을 구현할 수 있는 대안이었다.

호크니의 포토몽타주 작품은 1980년대 초반부터 다양한 주제를 다루면서 제작되었고 폴라로이드 사진을 활용한 것이었다. 호크니는 1981년과 1983년이라는 2-3년 동안에 수많은 사진을 찍어서 포토몽타주를 집중적으로 실험했다. 이것은 폴라로이드 카메라를 이용해서 눈에 보이는 대상의 단면들을 모두 사진으로 찍고 그 사진들을 이어 붙여 하나의 큰 이미지를 만든 예술 실험이었다. 호크니는 1982년부터 시작해서 150점 정도의 포토몽타주를 제작했고, 다음 해에 200여 점을 추가했으며, 1984년 『카메라워크즈』(*Cameraworks*)라는 사진집에 수록하기 위해서 117점 작품을 다시 만들었다. 호크니의 포토몽타주 전시는 1983년 여름에 6개의 도시 (도쿄, 로스엔젤레스, 시카고, 뉴욕, 런던, 취리히)에서 열렸고 그의 작품은 세계 각국 관람객의 관심을 얻었다(Wechsler 35). 호크니의 첫 번째 포토몽타주는 약 140장의 폴라로이드 사진을 조합해서 만든 <할리우드 힐스의 집>

(*Hollywood Hills House*, 1981-82)이라는 제목의 작품으로, 미국의 로스엔젤레스에서 자신이 살던 집 거실과 테라스, 수영장의 이미지를 담은 것이다. 호크니는 자연풍경도 포토몽타주 작품에 담았는데, 그 중 대표적인 것이 그랜드 캐니언(Grand Canyon) 연작이다. 호크니의 그랜드 캐니언 연작은 그가 실제로 ‘풍경 속을 거닐면서’ 찍은 수많은 폴라로이드 사진을 정교한 방식으로 조합해서 만든 것이다. 아래의 이미지는 그랜드 캐니언 연작 중 하나인 1982년 작 <북쪽에서 바라본 그랜드 캐니언>(The Grand Canyon Looking North)이다.



그림 3. <북쪽에서 바라본 그랜드 캐니언>(1982)

이 작품은 너비 약 2.4m가 넘는 부채꼴 형태의 작품이다(리빙스톤 321). 호크니는 그랜드 캐니언의 세부적인 단면을 확대하기 위해서 수십 장의 폴라로이드 사진을 현장에서 찍고, 사진을 자르지 않고 조합해서 작품을 만들었다. 아울러 시간의 흐름에 따라서 대상을 바라보는 인간의 실제 경험과 유사한 효과를 낼 수 있도록 사진을 배열했다. 이러한 포토몽타주는 호크니가 구현하려고 했던 반원근법적인 시선과 시간의 연속성을 표현하는 것으로, 대상을 한꺼번에 다 보는 것이 아니라 단면 하나하나를 섬세하게 보게 하는 효과가 있다.

1980년대의 호크니는 이러한 사진 이어붙이기에 흥미를 느끼고 “회화 공간에 대한 큐비즘의 발견에 몰입”해서 포토몽타주를 “끈질기게 탐구”했

다(리빙스톤 275). 호크니의 포토몽타주는 피카소 등의 미술가가 실험했던 큐비즘 작품의 원리와 유사하게 “각기 다른 면을 보여주는 파편화된 시각을 통해서 2차원의 평면에 3차원의 형태를 재현”한다(리빙스톤 275). 이러한 작품은 “다중 초점의 시각을 체계화하면서 회화면을 구성”하고 “다수의 시점들”(Ede and Sarre 34)로 대상을 보는 방식을 구현한다. 아울러 호크니는 초상화도 여러 장의 사진을 결합해서 만드는 포토몽타주로 제작했다. 대표적인 예로 어머니의 얼굴을 담은 작품을 들 수 있다.



그림 4. <나의 어머니>(1985)

1985년에 제작한 <나의 어머니>(My Mother)와 같은 작품은 이미지에 균열을 일으키고 전통적인 초상화와는 달라서 낯설게 보이지만 텍스트에 “활기와 다양한 질감”을 부여하고 “모델의 이목구비 및 얼굴 구조”를 세밀하게 볼 수 있게 한다(리빙스톤 276-77). 이처럼 실험적인 초상화를 제작한 호크니의 창작 이면에는 하나의 시선으로는 사람의 얼굴을 제대로 볼 수 없다는 인식과 사랑하는 대상의 얼굴을 가능한 여러 각도로 표현하고 싶

다는 열망이 깔려 있다. 이러한 스타일의 초상화는 대상의 얼굴을 여러 각도에서 보게 하고, 인물의 자세와 움직임, 빛에 따라서 달라지는 모습의 단면을 하나하나 바라보도록 유도한다.

1986년 이후 호크니는 폴라로이드 포토몽타주 작업을 멈추고 또 다른 방식의 몽타주 기법을 모색하게 된다. 그 이유는 폴라로이드 작품이 지닌 가장자리의 직사각형 그리드가 전통적인 ‘창문 유형’의 르네상스 원근법 시각구조와 형태상 유사해 보였기 때문이었다. 호크니는 다양한 관점으로 보는 방식을 구현하려는 목적을 갖고 포토몽타주 기법을 활용했지만, 폴라로이드 사진의 가장자리의 흰색 부분이 남아 있어서 작품에 ‘창문 같은’ 구조가 형성되는 것에 불만족을 느꼈다. 이러한 문제점을 해결하려고 했던 호크니는 그리드와 직사각형의 틀을 벗어나는 몽타주 작품을 만들기 위해서 흰색 가장자리 없이 인쇄된 컬러사진을 활용했다. 이러한 고민 이후에 나온 작품 중 대표작이 1986년 작 <페어블러섬 고속도로, 1986년 4월 11-18일, 2번>(Pearblossom Hwy, 11-18th April 1986 no. 2, 1986)이다. 이 작품은 호크니의 포토콜라주 작업을 마무리하는 단계에서 나온 것으로 무려 750장의 컬러사진을 조합해서 만들었다. 호크니는 이 작품을 위해서 9일 동안 사진을 찍고 2주 동안 조합했는데, 그는 이 작품을 “르네상스 단일 시점에 대한 파노라마적인 공격으로 여긴다”고 말한 바 있다(Edde and Sarre 36). <페어블러섬 고속도로>는 반원근법과 입체감을 보여주는 동시에, 폴라로이드 사진의 특징인 흰색 가장자리 부분이 사라져서 공간적으로 더 트인 인상을 주는 효과를 만든다.

80년대에 호크니가 포토몽타주 작업에 주력했다면, 90년대에 접어들면서부터는 보다 큰 자연경관을 묘사하기 위해서 멀티캔버스 회화(multi-canvas painting)를 주로 작업하게 되었다. 멀티캔버스 회화 또한 일종의 몽타주 작품으로 여러 개의 캔버스를 이어 붙여 만든 것이다. 호크니의 멀티캔버스 회화 역시 포토몽타주와 마찬가지로 큐비즘 미술에서 영감을 받았지만, 여러 개의 캔버스를 조합해서 만들었기 때문에 기존 큐비즘 작품보다 크기가 훨씬 더 크고 방대하다. 이처럼 규모가 큰 멀티캔버스 회

화를 만든 호크니의 목적은 90년대 이후 그가 표현하려고 했던 미술의 주제가 자연경관의 아름다움과 경이로움이었기 때문이다. 멀티캔버스 회화 중 대표적인 작품이 그랜드 캐니언 연작이다. 호크니는 1998년 미국 유타(Utah)주에서 여행하면서 그랜드 캐니언의 풍경을 담은 멀티캔버스 회화를 2001년까지 제작했는데, 이는 유화물감을 사용해서 각각의 캔버스에 그림을 그린 후 여러 캔버스를 조합해서 완성한 대규모 회화 작업이다. 호크니의 그랜드 캐니언 연작 멀티캔버스 회화 중에서 첫 작품은 60개의 캔버스를 조합해서 만든 <더 큰 그랜드 캐니언>(A Bigger Grand Canyon, 1998)이다. 그 후에는 그림의 규모가 더 커졌는데, <더 가까운 그랜드 캐니언>(A Closer Grand Canyon, 1998)은 96개의 캔버스로 구성되어 있다.



그림 5. <더 가까운 그랜드 캐니언>(1998)

호크니는 이미 80년대 초반에 포토몽타주 기법으로 그랜드 캐니언 연작을 작업했지만, “복수의 소실점을 통해 카메라를 풍부하게 사용”해도 “카메라는 그와 같은 공간을 전달하기에는 불충분한 도구”라는 것을 인식하게 되었다(리빙스턴 321). 그에게 “인화된 사진의 색채는 어느 경우든 유화물감과 비교할 때 빈약”해 보였다(리빙스턴 321). 이러한 이유로 호크니는 포토몽타주가 아니라 유화물감을 재료로 사용한 그림을 그렸다. 호크니는 “그의 발밑에 펼쳐진 광대한 풍광을 조망하면서 낭떠러지에 있는 듯 강력한 느낌을 전달하는, 손으로 그린 이미지”에 집중했고, “험준한 지형에 시간대마다 비현실적인 광선을 던지는 빛의 효과, 사막의 표현에서 올라오는 지열, 눈의 초점을 맞춤에 따라 어렴풋이 시야에 들어오는 지평선 상에

서 가장 멀리 떨어진 지점” 등을 고려하면서 그랜드 캐니언의 거대한 풍광을 묘사하려고 했다(리빙스턴 322).

호크니는 1998년부터 2001년까지 그랜드 캐니언 풍경화를 대규모 회화라는 새로운 형식으로 작업한 후, 2000년대에는 자신의 고향인 영국의 요크셔 풍경으로 시선을 돌린다. 2006년부터 2007년에 그는 밴(van) 자동차로 이동하면서 요크셔 풍경을 관찰했고, 자신이 원하는 장소에 멈춰서 캔버스 위에 그림을 그렸다. 그는 야외에서 그림을 그렸고 추후에 여러 캔버스를 하나로 이어 붙여서 작업을 완성했다. <더 가까운 겨울 터널, 2월-3월>(A Closer Winter Tunnel, February-March, 2006)이라는 작품이 호크니가 영국 요크셔에서 작업한 첫 번째 멀티캔버스 회화이다. 이 작품은 여섯 개의 캔버스를 조합해서 만든 것이다. 같은 해에 작업한 <트윙으로 가는 길, 늦은 봄>(The Road to Thwing, Late Spring, 2006)도 여섯 개의 멀티캔버스를 조합해서 만든 것이다.



그림 6. <트윙으로 가는 길, 늦은 봄>(2006)

이 작품을 만들 때 호크니는 각각의 그림을 같은 지점, 즉 세 갈래로 뻗어 가는 길 한 가운데 서서 그렸다. 3일에 걸쳐 완성된 이 작품은 같은 장소, 같은 지점에서 제작했지만 여섯 가지의 서로 다른 시선을 담고 있다. 풍경

을 묘사하는 호크니의 그림은 시간이 지날수록 점점 대규모 작품이 되어 갔는데, 지금까지 남아 있는 작품 중에서 규모가 가장 큰 작품이 2007년 제작된 <물 근처의 더 큰 나무들>(Bigger Trees Near Water)이다. 이 작품은 호크니가 6주 동안 제작된 것으로 50개의 캔버스로 구성되어 있어서 50개의 시선과 50개의 시간성을 표현한다.

그 후에도 호크니는 자연풍경을 주제로 한 멀티캔버스 회화를 꾸준히 제작했다. 호크니는 2011년에 자신의 승용차에 9개의 카메라를 부착시키고 영국 요크셔 곳곳을 돌아다니면서 사진을 찍고 사진을 참고해서 그림을 그린 후에 캔버스를 조합해서 다양한 작품을 만들기도 했다. 이러한 호크니의 작업 방식은 하나의 카메라로 눈 앞에 펼쳐진 사진을 찍는 것에 대한 불신과 불만족에서 비롯된다. 호크니는 단일한 시점으로 대상을 바라보는 것의 한계를 극복하기를 원했고 여러 관점으로 인간과 사물을 바라보아야 할 필요성을 자각했기 때문에, 수많은 시선을 담은 사진과 캔버스 조각들을 만들어냈고, 조각을 어떻게 연결해야 할지에 대한 나름의 방법을 개발한 것이다. 호크니가 폴라로이드 사진을 접붙여서 만든 포토몽타주를 만들던 시점보다 몽타주 작품의 크기를 훨씬 더 크게 만든 자연의 아름다움을 여러 각도에서 표현하려는 의도에 더하여, 외부세계를 가능한 한 정교하고 사실적으로 묘사하려는 동기도 포함되어 있다. 그랜드 캐니언 연작에서부터 영국의 요크셔 연작에 이르기까지, 호크니는 눈 앞에 펼쳐진 자연의 모습을 직접 바라보고 체험하면서 대상을 통해 받은 인상 하나하나를 캔버스에 묘사하려고 했다. 자연경관의 수많은 단면을 포착하고 기록한 후에 단편의 조각을 잇는 작업은 일점투시로 대상을 재현하는 화가의 캔버스보다 훨씬 큰 폭의 공간이 필요하다. 1930년대의 울프가 『파도』라는 소설을 통해서 하늘과 땅을 아우르는 대자연의 풍경을 이어서 보여주는 글쓰기 실험을 했던 것과 유사하게, 2000년대의 호크니는 여러 조각의 그림을 결합해서 제작하는 멀티캔버스 회화를 통해서 자연의 아름다움을 정밀하게 표현했다.

IV. 맺음말

울프와 호크니는 세계대전이나 9.11 테러와 같은 비극적인 역사적 사건을 목격하는 과정에서도 아름다운 것을 탐색하고 표현하려는 유태주의적 열정을 잃지 않았다. 유태주의자이자 쾌락주의자로 볼 수 있는 울프와 호크니는 사물과 인간과 자연을 망라하는 작고 사소한 것들의 근원적인 아름다움을 표현하는 것을 예술가의 소명이라고 생각했다. 그리고 이러한 예술의 목표를 달성하려는 과정에서 조각과 파편을 조합함으로써 “다른 사물, 다른 언어, 다른 현실”을 창조해내는(이정하 355) 몽타주 작품을 만들게 되었다. 모더니즘 작가에 속하는 울프가 장면들을 결합한 글로 대상의 아름다움을 드러낸다면, 디지털 시대에 살아가는 호크니는 카메라와 같은 기계의 도움을 빌려서 유사한 목적을 달성했다. 울프와 호크니는 예술을 어린아이의 ‘놀이’처럼 여기는 관점을 갖고 있었기 때문에, 그들이 만든 몽타주 작품 또한 놀이로서의 예술로 볼 수 있을 것이다. 각기 다른 시대에 활동한 두 예술가가 한결같이 강조한 것은 자신이 받아들인 수많은 인상을 모으는 것, 일상에서 발견할 수 있는 작은 것들의 아름다움을 느끼고 탐색하는 것, 그리고 다양한 조각들을 연결할 수 있는 적절한 형식을 발견하는 것이었다. 그러나 울프와 호크니가 추구한 놀이로서의 몽타주 예술 너머에는 ‘어린아이의 충동’보다 훨씬 더 깊고 진지한 인생과 예술에 대한 관점이 있다. 그들이 만든 텍스트의 표면 너머에는 단일한 관점으로 대상을 바라보는 시선을 강력하게 거부하는 저항적인 태도와 ‘버려진’ 것들에서도 아름다움을 찾아내려는 유태주의적 태도가 공존하는 것이다.

몽타주 형식을 미술이나 글쓰기에 적용한 예술가는 울프와 호크니 이외에도 많지만, 둘은 시간이 지날수록 다양하고 많은 조각이 연결된 ‘더 큰 그림’을 창작했다는 공통점을 보인다. 울프가 ‘블루&그린’처럼 아주 짧은 단편으로 몽타주 실험을 시작했다가 『과도』를 집필하던 단계에서 확장된 형태의 몽타주 서사를 보여준다면, 호크니는 포토몽타주에서 멀티캔

버스 회화로 몽타주 작업의 초점을 옮겨가면서 점점 더 대규모의 작품을 만들었다. 울프와 호크니는 이처럼 큰 폭의 장면 연결도 결코 ‘완전한’ 작품이라고 여기지 않았는데, 그 이유는 텍스트에 담아내려는 대상이 자신보다 훨씬 더 크고 경이로운 존재라는 것을 인식했기 때문이다. 두 예술가는 전지전능한 화자나 일점투시법 카메라처럼 위에서 내려다보는 시선으로 바라기를 거부하고 수없이 많은 시선으로 보려는 시도를 반복했고, 순간순간 발견되는 대상의 아름다움을 여러 각도에서 보고 텍스트를 통해서 표현하려고 했다. 이러한 관점에서 볼 때, 울프와 호크니의 몽타주 작품 너머에는 사람과 사물과 자연이라는 타자의 아름다움을 최대한 온전하게 느끼고 탐구하며 드러내려는 예술가의 소명 의식이 깔려 있다고 평가할 수 있을 것이다.

(전남대)

인용문헌

- 김성호. 「물화 물성 모더니즘: 「단단한 물체들」에 나타난 울프의 페티시즘에 관하여」. 『현대영미소설』, 제11권, 2004, pp. 1-18.
- 리, 허마이오니. 『버지니아 울프 — 존재의 순간들, 광기를 넘어서』. 정명희 옮김, 책세상, 2001.
- 리빙스턴, 마르코. 『데이비드 호크니』. 주은정 옮김, 시공아트, 2019.
- 스피겔, 앨런. 『소설과 카메라의 눈』. 박유희, 김종수 옮김, 르네상스, 2005.
- 아미엘, 뱅상. 『몽타주의 미학』. 곽동준 옮김, 동문선, 2009.
- 엘리스, 잭 C. 『세계영화사』. 변재란 옮김, 이론과 실천, 1995.
- 이영일. 「콜라주(몽타주)의 두 가지 양식과 현대미술의 단면」. 『기초조형학연구』, 제20권, 2019, pp. 443-56.
- 이정하. 『몽타주—영화적 사유의 현재적 운동』. 문학과 지성사, 2022.
- 전영백. 「데이빗 호크니의 ‘눈에 진실한’ 회화: 1980년대 이후 반원근법, 비사진적 풍경화를 중심으로」. 『서양미술사학회』, 제48권, 2018, pp. 153-81.
- 정명희. 「『제이콥의 방』—버지니아 울프와 월터 페이터」. 『영어영문학』, 제59권, 2013, pp. 295-317.
- 칠더즈, 조셉. 『현대문학·문화비평 용어사전』. 황종영 옮김, 문학동네, 1999.
- Baldwin, Dean R. *Virginia Woolf: A Study of the Short Fiction*. Twayne, 1989.
- Berman, Jessica. “Of Oceans and Opposition: *The Waves*, Oswald Mosley, and the New Party.” *Virginia Woolf and Fascism: Resisting the Dictators’ Seduction*, edited by Merry M. Pawlowski, Palgrave, 2001, pp. 105-21.
- Edde, Caroline and Marie Sarre. *Exhibition Catalogue*, edited by David Hockney, Centre Pompidou, 2017.
- Eisenstein, Sergei M. *Film Form*. Harcourt, Brace & Co., 1969.

- Goldman, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism, and the Politics of the Visual*. Cambridge UP, 1998.
- Hockney, David. *That's the Way I See It*, edited by Nikos Stangos, Chronicle Books, 1993.
- Mao, Douglas. *Solid Objects: Modernism and the Test of Production*. Princeton UP, 1998.
- Peach, Linden. *Virginia Woolf*. Macmillan, 2000.
- Pudovkin, V. I. *Film Technique and Film Acting*. Read & Co. Books, 2008.
- Richter, Hans. *Dada: Art and Anti-Art*. McGraw-Hill, 1965.
- Rubenstein, Roberta. *Virginia Woolf and the Russian Point of View*. Penn State UP, 2001.
- Scott, Bonnie Kime. *In the Hollow of the Wave: Virginia Woolf and Modernist Uses of Nature*. U of Virginia P, 2012.
- Shape, Tony. *T.S Eliot: A Literary Life*. Macmillan, 1991.
- Stewart, Jack E. "Cubist Elements in *Between the Acts*." *Mosaic*, vol. 18, 1985, pp. 65-89.
- Weschler, Lawrence. *David Hockney: Cameraworks*. Thames and Hudson, 1984.
- Woolf, Virginia. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Harcourt, 1989.
- . *The Diary of Virginia Woolf. Vol. III: 1925-30*. Penguin, 1981.
- . *Jacob's Room*. Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- . "Modern Fiction." *Collected Essays*. Vol. II. Harcourt, 1967, pp. 103-10.
- . *Mrs. Dalloway*. Harcourt, 2005.
- . *To the Lighthouse: The Original Holograph Draft*, edited by Susan Dick, U of Toronto P, 1982.
- . *The Waves*. Cambridge UP, 2011.

Abstract

Aestheticism and Admiration for Beauty beyond Montage:
Reading Virginia Woolf and David Hockney

Joori Lee

This article explores the montage-style artworks created by Virginia Woolf and David Hockney, and attempts to understand each of their perspectives and visions that lie beyond the surfaces of the texts. Although Woolf and Hockney belong to different time periods, they share the extraordinary qualities as aesthetes who consider beauty and pleasure to be the highest value for art and life. Woolf and Hockney did not lose their passion for observing and exploring beautiful things in the world, even in the midst of various historical events such as World War I/II and the 9/11 terrorist attacks. This admiration for beauty led them to the creation of montage artworks. Woolf invented montage-style novels through interacting with modernist artists during the early 20th century. Meanwhile, Hockney has adopted innovative montage styles through using digital mediums: he began creating photo montages in the early 1980s by assembling multiple Polaroid photos or prints into a single composite image, and later introduced another form of montage works such as multi-canvas paintings, which consist of multiple canvases arranged side by side, creating a unified image across the separate panels. The focus of this paper falls on examining the relationship between the montage forms and their artistic purposes. It also investigates the specific ways in which they developed the montage styles: while Woolf began her montage experiments with very short fictions like “Blue & Green” in the early 1920s and showed an expanded form of montage narrative in the 1930s, Hockney shifted the focus of his

montage work from photo montage to multi-canvas paintings in wanting to make larger-scale works. Through the present discussion, this study demonstrates that the aesthetic styles of the two artists reflect their pursuit of beauty and extraordinary yearning for the expression of the beautiful.

■ **Key words** : Virginia Woolf, David Hockney, montage, beyond surface, beauty, aestheticism
(버지니아 울프, 데이비드 호크니, 몽타주, 표면 너머, 아름다움, 유미주의)

논문접수: 2024년 4월 28일

논문심사: 2024년 4월 28일

게재확정: 2024년 6월 17일