

林

圭

三

申 恒 燮(미술평론가)

제2차 세계대전 이전에 일본 유학을 통해 그림공부를 한 양화 1세대 작가들은 「선택받은 자」이면서도 한편으로는 스스로 부담하기 어려울만큼 큰 「정신적인 부채를 안고 있는 자」이기도 하다.

왜냐하면 일제의 식민통치 아래서 일본 유학을 떠났다는 사실은 해방후 민족적인 반일감정이 고조되고 있을 때 자신의 위상을 가늠하기 힘들게 만든 요인이 됐기 때문이다. 물론 반세기가 지난 오늘의 상황은 크게 달라져 단순 일본 유학 자체가 문제시되는 일은 더 이상 없게 됐다. 그럼에도 불구하고 일본에서 공부를 했다는 사실이 결코 자랑거리가 될 수 없다는 점은 일본 유학과 개개인에게서는 지울 수 없는 정신적인 부채인 것만은 틀림없다.

하지만 일제의 식민통치 상황속에서 새로운 미술, 즉 양화를 공부할 수 밖에 없었던 양화 1세대들의 역할은 어떤 경우에도 간과될 수 없다. 한국의 양화역사 80여년은 다름 아닌 일본 유학 1세대들이 다져놓은 기초위에서 성립되고 있기 때문이다.

임규삼(林圭三)은 일본에서 공부한 양화 1세대이면서도 교회동이 처음 일본 유학을 떠난 1910년대 말로부터는 20여년의 시차를 두고 있다. 다시말해 그는 해방 직전에 유학을 마친, 일본 유학파의 후기 작가에 속하는 셈이다.

1942년 도쿄의 일본미술학교 유화과를 졸업한 그는 학생 때인 40년 제14회 신구조사전과 41년 제12회 독립전에서 입선, 일찍이 작가적인 재능을 인정받았다. 일본에서 양화를 배웠다는 사실만으로도 이미 작가로서의 길을 활약받는 것이나 다름없는 당시 상황에서 학생신분으로 만들 어낸 공모전의 두차례 입선 경력은 그에 대한 일반적인 관심을 증폭시키는 계기가 됐다.

이같은 기대는 어긋나지 않았다. 해방후인 1949년 창설된 대한민국미술전람회(국전)에 출품하기 시작한 이후 1961년 추천작가가 되었고, 1974년 초대작가가 되어 1981년 제30회까지 계속 출품했다. 이같은 경력이 말해주듯이 그는 작가로서의 엘리트 코스를 걸어온 것이다. 그 과정에서 개인적으로 어떠한 문제가 있었든지간에 그는 작가로서 순조로운 길을 걸어왔다.

실제로 1950년부터 안동사범학교에서 교편을 잡기 시작한 이래 1977년까지 용산중, 용산고, 수도여고, 경기여고 등에서 후학을 지도함으로써 이렇다 할 어려움 없이 작가로서의 입지를 다져 올 수 있었다. 하지만 그같은 지도자의 길이 그에게 반드시 최선의 선택이었는지는 알 수 없다. 다만 한가지 분명한 점은 어차피 누군가가 말아야 할 미래를 위한 교육을 자임하고 나서는 데는 남다른 사명감이 있었으리라 짐작하기 어렵지 않다.

그같은 선택은 작가로서 볼 때는 자기희생일 수도 있겠기에 말이다. 어쨌든 그는 해방의 기쁨이 채 가시기도 전인 1950년 6.25를 겪어야만 했고, 사회불안정으로 야기된 4.19와 5.16이라는 격동속에서도 곳곳이 교단을 지켰다. 물론 이같은 와중에서도 꾸준히 국전에 출품하여 1958년부터 60년까지 연3회 특선을 차지함으로써 추천작가가 될 수 있었던 것은 교단과 작업실을 오가는 힘으로 열정적인 시간을 보냈는데 따른 당연한 결과였다.





교사와 작가라는 두가지 직업을 양립하는 데는 적지 않은 정신적인 고통이 수반하였음은 불문가지한 일이다. 그러한 고통을 그는 그림속에 녹였다. 현실적인 문제를 고통으로 받아들이기보다는 아름다운 예술적인 영혼을 닦기 위한 담금질로 여긴 것이 아닐까.

그의 작품세계가 초기부터 한결같이 생에 대한 긍정에서 비롯되는, 아름답고 평화로우며 따뜻한 정감을 불러일으키는 이미지로 채워진 것은 결코 우연한 일이 아니다. 험난하고 참담한 한국근·현대사를 지나오면서 겪은 여러가지 현실적인 고뇌와 고난이 순수미로 승화되고 있는 것이다.

「슬픔을 아는 자만이 참다운 기쁨을 알 수 있다」는 역설의 논리가 그의 작업에 적용된다. 적어도 그는 그림이 목적하는 세계란 아름다운 세상이어야 한다는 점을 명백히하고 있다. 설령 고난의 한국근·현대사가 그 개인사적인 문제와 직접적인 연관성을 가지고 있지 않을지라도 예술가적인 감성으로 이해하든, 세상에 대한 인식은 가벼운 것일 수 없다.

그렇다. 화가로서의 세상에 대한 그의 인식은 인간의 피폐한 심성을 치유하고 어루만질 수 있는 것은 예술이며, 순수미임을 확신하는 데 있다. 그렇지 않고서야 것처럼 격변하는 시대의 흐름 속에서 어찌 초지일관 순수미만을 탐닉할 수 있었을까.

다른 편에서 생각해 보면 작가이자 교육자였던 그의 입장으로서 선택의 폭이 그만큼 좁았는 지도 모른다. 감수성이 예민한 학생들의 순수한 미감을 일깨워 주어야 할 교육자로서 최상의 선택은 스스로가 그러한 작업을 실증적으로 보여주어야 한다는 사실에 있었으리라.

작가로서의 작업과 교육자로서의 교육관이 불일치한다면 그것은 이율배반일 수도 있다. 따라서 그는 순수미를 탐구함으로써 학생들의 귀감이 될 수 있는 작가이자 교사가 되기로 방향을 굳힌 것이 아닐까.

국전에 출품하기 시작한 1940년대 말부터 그는 그 자신과 그 주변 사람들의 삶의 모습을 응시하면서 실재에 대한 기술(記述)이라는 형식을 추구하게 된다. 그렇다고 해서 눈에 보이는 현실을 그대로 옮기는 재현성에 충실한 것은 아니었다. 현실 그 자체보다는 그 현실속에 놓여 있는 인간 삶의 정서를 포착하는 데 의미를 두었다.

50년대는 전쟁과 그 전쟁의 상처로 인한 암담한 현실앞에서 모두가 좌절감을 느끼는 시기였다. 특히 전장에서 목숨을 잃은 수많은 젊은이들이 남겨놓은 빈자리에 대한 아픔은 모두를 참담한 기억속에 갇히도록 만들었다. 그 중에서도 자식을 잃은 어머니들과 꽃다운 나이에 남편을 잃은 전쟁미망인들이 겪는 충격과 고통은 결코 지울 수 없는 상흔이었다.

그의 작가적인 시각은 그같은 암울한 현실을 훑어갔다. 그러면서 긴 세월을 절망과 체념으로 살아야만 하는 여성들의 모습속에서 슬픈 미학을 발견하게 된다. 그 슬픈 미학을 아름답게 승화시켜야 한다는 어떤 사명감에 사로잡히는 것은 결코 이상한 일이 아니다. 예민한 작가적 감수성



119

은 그같은 슬픔의 미학에 따뜻한 손길을 건네게 된 것이다.

50년대 초의 작품에서 볼 수 있는 치마저고리는 시대상을 반영한다. 일제하의 신여성 복장일 수도 있지만 그보다는 경제적인 어려움을 상징적으로 보여준다는 점에서 짧은 치마저고리 차림의 50년대 여성들의 이미지는 우리들 가슴을 아리게 만든다. 이처럼 짧은 치마저고리의 여성들을 화폭에 옮긴 그는 한(恨)의 정서를 작품의 내면으로 깔아 놓고 있다.

슬픔은 한(恨)의 미학으로 통한다. 그러나 그 슬픔은 궁극적으로 극복되어야 할 대상이다. 그러기에 그는 짧은 치마저고리에 스민 50년대 여성들의 모습속에서 감지되는 처연한 아름다움을 회화 공간으로 끌어들이게 된 것이다.

현실에 대한 그의 관심은 이처럼 은유된다. 아무리 마음 아픈 일들이라도 그의 미감은 아름다움으로 승화시킨다. 그림이란 궁극적으로 삶에 대한 긍정의 표현이어야 한다는 점에서 그는 이론(異論)을 달지 않는다.

1953년도 제작된 「여인들」은 6명의 짧은 치마저고리를 입은 여성들이 머리에 물동이를 이거나 손에 광주리를 들고 있는 수직구도의 단조로운 구성으로 된 작품인데 한의 정서가 손끝에 잡힐 듯 하다. 등황색 빛깔의 저녁놀과 황토색이 한데 어우러진 단일색 계열의 단조로운 배경위에 흰색 또는 감색 치마 차림의 여성들이 수직으로 배열됨으로써 시각적인 인상이 강하다. 다섯명은 정면을 향하고中间的 한명은 측면으로 배치한다든가, 앞부분에 위치한 한명의 하반신을 화면 밖으로 밀어낸 대담한 구도는 구체적인 이미지가 없는 배경속에서 각 인물간에 공간감을 부여한다. 석양을 등진채 저마다 다른 자세를 취하고 있는 여섯명의 여성들의 이미지를 통해 6.25 직후 한국여성들이 직면한 현실적인 상황을 감지할 수 있다. 기다림과 체념이 함께 간취되지만 그같은 감정을 밖으로 드러내지 않는 것을 미덕으로 여기는, 유교적인 절제의 미학에 이끌리는 단아한 자태야말로 차라리 속깊은 호느낌의 한 형용(形容)이라고 할 수 있지 않을까.

그렇다. 그는 작가적인 감수성으로 6.25직후의 시대상을 통찰하고 있다. 단순히 아름다움의 문제가 아니라, 절망적인 상황에서 살아가는 한국여성들의 현실적인 정서를 포착하여 예술적으로 형상화하고 있는 것이다.

1950년대를 거쳐 60년대에 이르는 작품의 공통적인 경향은 시대상의 반영이었다. 누드와 정물 풍경화를 함께 그리고 있지만 인물이 중심이 되는 작품은 현실인식이라는 작가의 의도가 선명히 드러난다. 그러나 눈에 보이는 사실의 직접적인 제시가 아니라 그 자신의 미감에 의해 재해석되는 정서적인 표현을 중시했다. 그러기에 아무리 고단한 현실적인 삶에 대한 응시일지라도 서정적인 이미지로 처리된다. 고통과 슬픔을 미화(美化)시키고자 한 것이다.

그것은 동시에 희망에 대한 메시지이기도 하다. 인물을 대상으로 한 작품 대부분이 여성과 아이들로 국한되고 있음을 주목할 필요가 있다. 여성과 아이들은 어머니와 자식이라는 상징적인 메시지를 전한다. 즉 어린이를 통해 미래에 대한 희망을 암시하고 있는 것이다. 어머니와 자식이 함

게 하는 정경에는 전쟁의 상처와 관련한 어떠한 슬픔의 이미지도 없다.

인물화이면서 1961년도에 제작된 「기다림」은 두명의 어머니와 세명의 아이들이 등장한다. 전쟁으로 아버지를 잃은 유복자일 수도 있는 두명의 소년은 시간의 흐름을 말해 준다. 그리고 소년들이 입고 있는 바지 색깔과 품에 안고 있는 아이의 셔츠 색깔은 한층 밝고 희망적이다.

서로 다른 방향으로 배치된 인물의 구성에서는 여전히 애조(哀調)가 감지되고 있지만 화면 하단에 있는 두마리의 새는 슬픔의 그늘을 거두어 간다. 이처럼 시간의 흐름에 따라 시대상이 변하고 그림에서 주시하는 정서도 달라지고 있다. 그것은 현실에 대한 부단한 관심이 그의 인물화의 내용을 결정하는 요인임을 의미한다.

인물화는 초상화 형식이 아닌 다음에는 그 시대상을 반영할 수 밖에 없다. 그것이 상상화가 아닌 다음에는 현실에 대한 진술인 것이다. 그는 다만 그 시대를 살고 있는 사람들이 가지고 있는 외면적인 모습보다는 내면, 즉 정서에 접근해 들어가는 방식의 간접화법을 채택하고 있다. 어두운 현실을 어둡게 그리지 않고 밝게 그린다.

이같은 작가적인 시각은 그 자신의 삶의 철학 또는 인생관을 반영한다. 과거보다는 현재를, 현재보다는 미래를 향한 희망적인 메시지를 담으려는 의지의 한 표현인 것이다.

여기에서 우리가 중시해야 할 부분의 하나는 조형적인 형식미이다. 현실에 대한 서술방식에서는 그 인물이 처한 실제적인 상황, 즉 현실공간에 대한 설명이 필요하다. 다시말해 인물이 자리하고 있는 상황설명이 요구된다. 그럼에도 그는 상황설명을 배제한 채 단순히 인물만을 묘사하고 있다. 1961년도 작인 「기다림」에서는 집 한 귀퉁이와 의자를 등장시키고 있으나 현실상황에 대한 설명으로는 부족하다.

이같이 50~60년대의 인물화 대부분은 상황설명을 생략하였다. 그것은 무슨 연유일까. 한마디로 인물의 자세나 표정만으로도 나타내고자 하는 내적인 정서를 충분히 전달할 수 있다고 판단했기 때문이 아닐까. 실제로 인물의 배치 구도 그리고 그 모습만으로도 50~60년대의 상황과 삶의 정서를 감지하기 어렵지 않다. 오히려 구체적인 상황설명으로 인지기 어려운 내적인 정서가 훨씬 명확하게 그려지고 있다는 사실을 확인할 수 있다. 인물 묘사에서 세부적인 묘사를 생략한 채 단순한 윤곽선에 의한 개략적인 형태만을 떠올림으로써 시각적인 이해가 명쾌하다. 이때의 정물화 역시 검은 윤곽선으로 형태를 명확히 찾아냄으로써 시각적인 이해도를 높였다. 아울러 형태를 실제에 가깝게 구체화시키는 사실주의적인 시각을 보여준다.

1970년대에 이르면 한국사회는 국가적인 경제개발계획에 의해 궁핍한 삶으로부터 벗어나게 되고 6.25의 상처도 차츰 아물어 간다. 결코 잊을 수 없는 상처이지만 현실적인 삶의 문제에 집착함으로써 기억의 저편으로 넘길 수 있게된 것이다.

그래서일까. 그의 작업은 돌연 사실주의 시각으로 바뀌고 있다. 1970년도의 「흙빛는 노인」이





99 가족들

라든가 1971년도의 「한일(閑日)」 그리고 자연경치를 묘사한 일련의 풍경화는 사실주의 화풍을 따르고 있다. 이같은 변화를 어떻게 이해할 수 있을까. 그것은 현실에 대한 직접적인 관심의 표명이라고 할 수 있다. 내적 정서가 아니라 보이는 사실에 대한 직접적인 관심의 표명이라고 할 수 있다. 내적 정서가 아니라 보이는 사실에 대한 직접적인 서술방식으로 전환한 것이다.

그가 추적해온 애잔한 삶의 정서는 경제적인 부를 추구하는 70년대의 사회풍조에 의해 가려짐으로써 더이상 회화적인 주제가 될 수 없는 상황으로 바뀐것이다. 눈에 보이지 않는 것을 좇을 수 없는 상황변화가 그로 하여금 사실주의 시각으로 전환하도록 유도했다.

1970년대 한국사회는 잘사는 국가와 개인적인 행복을 추구하는 새로운 가치체계속에서 급속히 변화한다. 물론 성장의 그늘 한편에는 여전히 어렵게 살아가는 사람들이 있으나, 아름다움을 추구하는 그로서는 보다 밝고 희망적인 삶의 애기를 기록하는 것은 자연스러운 일이었다.

인물을 대상으로 한 작품에서는 70년대를 살아가는 사람들의 생활상을 그대로 옮겼다. 인물과 함께 흰 염소가 등장하는 등 목가적인 밝고 평화로운 삶의 정서에 눈을 돌렸다. 그런 가운데서 그는 조형적인 문제를 모색하게 된다. 보이는 사실에 대한 재현이라든가 재해석의 방법에 국한하지 않고 조형성이란 문제로 표현영역을 넓히고자 시도하게 된다.

당시로서는 이미 추상회화가 보편적인 조형언어로 받아들여지고 있었다. 뒤늦은 관심이었지 만 그는 70년대로 접어들면서 추상적인 조형어법을 도입하게 된다. 1970년 사각병과 목이 긴 병을 대각선으로 배치한 특이한 구도의 작품에서는 기하학적으로 분할된 평면적인 이미지를 도입하고 있다. 뿐만아니라 물감에 의한 두터운 질감을 표현언어화하는 새로운 감각의 조형어법에 관심을 쏟고 있다.

이와함께 1970년작인 「상(想)」에서는 구체적인 형태를 전혀 찾아볼 수 없는 순수 추상언어를 사용하여 색면구성과 유사한 이미지의 추상세계를 그려내고 있다. 추상언어는 보이는 사실에 얽매이지 않음으로써 보다 자유로운 감정 및 의식세계를 표현하는 데 효과적이라는 점에 매력을 느낀 것이리라. 그러나 그로서는 순수추상의 세계에 완전히 몰입하기는 어려운 일이었다. 세상을 아름답게 형용하고자 하는 그의 일관된 작가적인 관점은 형상을 포기할 수 없는 근거가 된다.

그래서 그에 대한 대안으로 비구상 또는 반추상 형식을 수용하기에 이른다. 그는 여기에서 사실적인 형태를 재해석한 비실제적인 이미지를 찾아내 추상언어와 결합하는 방식을 통해 감정 및 의식을 자유롭게 열어두는 길을 찾는다. 일련의 「상(想)」 연작은 이렇듯 비가시적인 세계를 표현하고 있다.

구체적인 형태를 나타내는 구상작업은 눈에 보이는 형태를 통해서만 이해할 수 밖에 없다. 반면에 추상언어로 표현되는 그림에서는 감정은 물론 의식세계와 무의식의 세계까지 넘나들 수 있다. 「想」연작은 무수한 새의 동적인 이미지가 중심에 놓이거나 때로는 말, 염소 등의 동물과 물고기의 이미지 그리고 인간의 모습도 희미한 실루엣 형태로 화면을 장식한다.

이같은 반추상 또는 비구상적인 화면구성은 기억의 단편을 자유롭게 배치함으로써 상징적인 메시지를 부각시키게 된다. 사실적인 형태 및 상황에 구애받지 않는 자유로운 의식의 전개속에서 작가가 의도하는 어떤 메시지에 도달하게 되는 것이다. 그의 그림에 내재하는 상징성은 꿈과 행복과 평가가 어우러지는 이상향에 대한 간구인지 모른다.

1973년도에 제작된 「자유」는 구상과 추상을 혼합한 형식의 작품으로 「상(想)」연작의 동기가 되고 있음을 알 수 있다. 새장으로부터 벗어나 푸른 창공을 마음껏 날아가는 새의 이미지를 그린 이 작품은 억압된 현실로부터의 탈출, 또는 잠재의식의 표출로 이해되는 심상언어라는 점에서 향후 작업 방향을 추적하는 단서가 된다.

실제로 이 작품은 1970년도작인 「상(想)」의 발전적인 변화의 한 징후를 보인다. 새와 새장이라는 구체적인 이미지를 제외하면 「상(想)」과 다름없는 순수 추상작업인 것이다. 이같은 변화과정을 통해 「상(想)」연작이 나오게 된 셈이다.

1974년에는 사실적인 기법에 충실한 대작 「8월의 주왕산」을 그린다. 이 작품은 사실적인 풍경화라는 단순화 관점에서 이해하기 앞서 현실을 있는 그대로 응시하고자 하는 작가적인 시각의 변화로 받아들일 수 있다. 설령 사실적인 묘사가 아니더라도 인간의 삶의 모습에만 국한하지 않고 자연을 관찰하고 관조함으로써 시야를 넓히려는 의도로 이해할 수 있다.

인간 삶의 터전으로서의 대자연에 시선을 돌림으로써 보다 총체적인 관점에서 인간을 이해할 수 있게 되는 것이 아닐까. 그는 자연을 바라보되 시각적인 아름다움의 대상이라는 평면적인 의미를 뛰어넘어, 인간 삶을 허용하는 정서적인 고향으로서의 이미지를 표현하려는 것이다.

그러기에 인간의 발길이 닿지 않은 자연 그대로의 풍경만을 묘사하는 일은 좀체로 없다. 대부분 어떠한 형태로든지 인간이 살아가는 곳으로서의 자연풍경을 보여주고 있는 것이다. 그의 풍경화는 집과 사람이 어우러지는 그런 아름다운 자연을 대상으로 한다. 거기에서 인간에 대한 그의 따뜻한 사랑을 느낄 수 있다.

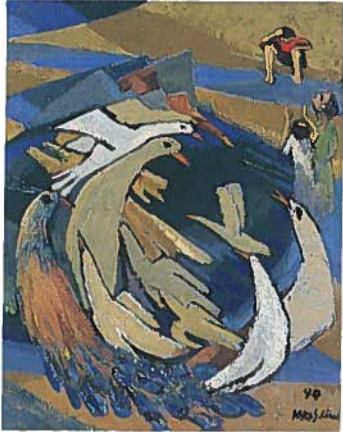
그의 풍경화는 삶의 얘기가 담긴 서정시와 같은 느낌을 지어내는 것이다. 과장된 표현도 없고 현실을 미화시키지도 않는다. 항상 담담한 필치로 그러나 따뜻한 작가의 마음을 담아낸다.

삶을 아름답게 인식하는 데서 비롯되는 서정적인 이미지는 심상의 한 표현이다. 현실을 미화시키지는 않을지라도 삶에 대한 긍정적인 시각에 의해 재해석되는 정경은 그 대상이나 소재가 무엇이든지 간에 감동을 야기하는 순수미로 꾸며지게 마련이다.

1980년대로 접어들면서 색조가 한결 밝아지고 주제나 소재도 밝은 내용이 된다. 무엇보다도 색채이미지가 밝고 맑아졌다는 사실은 그에게는 눈에 띄는 변화라고 할 수 있다. 작품에 따라서는 혼색을 하지 않은 물감의 순색을 그대로 쓰기도 해서 눈이 부실 정도이다. 특히 80년대 후반



137 DAVID POINT



55 아무

미국으로 이주하면서 색채에 대한 감각은 한층 자유로운 상태가 된다.

새로운 나라에 대한 신선한 느낌이 그대로 색채이미지 속에 녹아들었기 때문인지 모른다. 미국 생활에서 느끼는 인상과 감정의 표현이 밝고 쾌활한 색채이미지로 나타나고 있다고 보아도 무리는 없다.

고국에 대해 가지고 있는 아픈 기억들을 굳이 되살려야 할 외부적인 자극이 없는 상황이기엔 현실을 담담하게 응시하면서 그 느낌을 솔직하게 표현한 결과 이리라. 그런데도 한가지 변하지 않는 것은 그림의 주제이다. 풍경화일 경우에는 어쩔 수 없이 미국풍경이지만 인물화 또는 정물화는 한국인, 한국적인 소재에서 벗어나지 않고 있는 것이다.

그것은 무엇때문일까. 그의 미의식을 지배하고 있는 것은 여전히 한국적인 정서이기 때문이다. 설령 미국생활을 하고 있을지언정, 한국의 토착적인 정서를 통해 미적 감각을 키워왔기에 거기로부터 쉽사리 벗어날 수 없는 것은 당연하다.

1990년대에 나타난 특징중의 하나는 가족을 테마로 하는 향수, 즉 고향에 대한 그리움의 형상화이다. 추상과 구상이 함께 하는 복합적인 이미지로서의 「상(想)」 연작의 조형적인 패턴에 따르는 이들 작업은 가족이 함께 살아가는 유토피아를 지향하고 있다. 자유롭게 날으는 새들과 온갖 동물들이 평화로운 삶을 누리는 지상 낙원으로서의 고향을 꿈꾸고 있다.

사람은 누구나 현실보다 나은 미래를 꿈꾼다. 현실이 각박하게 느껴질수록 이상향에의 열망은 더욱 간절해진다. 따라서 그는 이같은 현대인의 마음을 따뜻하게 어루만져주는 그림을 그리고자 한다.

그의 작가적인 시각은 언제나 그 자신이 살아가고 있는 현실에 대한 애정과 이해를 바탕으로 한다. 그 자신의 개인적인 생활감정은 물론이요, 작가로서의 미적 감정을 포함하여 현실을 직시하는 작가적인 의식으로 세상을 바라보고자 한다. 그와 함께 필경 한국인일 수 밖에 없다는 자의식으로 한국적인 정서를 표현하는데 전념했다. 추상과 구상을 거리낌 없이 오가면서도 삶에 대한 긍정이라는 기조율은 지켜왔다.

그에게 그림의 양식이나 형식은 크게 문제시되지 않는다. 그림이 인간 삶에 무엇을 줄 수 있는가 하는 문제만을 화두처럼 되뇌어본 것이다. 그래서일까. 그의 그림은 티없이 맑고 곱다. 결과적으로 그의 그림세계가 일관되게 추구해온 것은 인간의 심성을 순화시켜주는 데 기능하는 것이었다.

그의 그림에는 속기(俗氣)가 없다. 어쩌면 그는 이제껏 그림이 가질 수 있는 속기를 떨어내는 일을 궁극적인 목표로 삼았던 것이 아닐까.