[UCI]I804:24011-200000232689

2006년 8월
碩士學位論文

Frank Stella 작품에 나타난 오브제 硏究

朝鮮大學校 大學院

純粹美術學科

金 明 姬

Frank Stella 작품에 나타난 오브제 硏究

A Study on the Object in Works of Frank Stella

2006년 8월 25일

朝鮮大學校 大學院

純粹美術學科

金 明 姬

Frank Stella 작품에 나타난 오브제 硏究

指導敎授 崔 英 勳

이 論文을 美術學 碩士學位 申請 論文으로 提出함

2006년 4월

朝鮮大學校 大學院

純粹美術學科

金 明 姬

金明姬의 碩士學位論文을 認准함.

위원장 조선대학교 교 수 인

위 원 조선대학교 교 수 인

위 원 조선대학교 교 수 인

2006년 5월

朝鮮大學校 大學院

목　　차

ABSTRACT

Ⅰ. 서 론 ····· 1

Ⅱ. 스텔라 회화의 형성 ····· 3

1. 형성 배경 ····· 3

2. 스텔라 회화에 나타나는 토톨로지 현상 ····· 7

3. 토톨로지 해체와 포스트 모더니즘으로 이행 ····· 11

Ⅲ. 부조회화(Relief-painting)에서 나타난 구조적 특징 ····· 17

1. 기하학적 부조회화 ····· 17

2. 바로크적 부조회화 ····· 21

3. 확장된 부조회화 ····· 25

Ⅳ. 구조물에 사용된 오브제 ····· 29

1. 재료의 장식성과 복합성 ····· 29

2. 특이성으로서의 오브제 ····· 42

Ⅴ. 결 론 ····· 45

작 가 연 보 ····· 47

참 고 문 헌 ····· 51

도 판 목 록 ····· 53

ABSTRACT

A Study on the Objet in Works of Frank Stella

Kim, Meong Hee

Advisor : Prof. Choe Young Hoon

Department of Fine Art

Graduate School of Chosun Univ.

This study is to examine Frank Stella's works of art created through expansion of objet in the following periods: the period when he was engaged in relief painting by introducing three dimensional space to painting after he moved from modernism to post-modernism, breaking existing frame of purity of painting, the period when he used various angles of geometric space to highlight constructive space and the period when he created new forms completely independently of walls.

Stella appeared by being influenced by abstract expressionism and modernism which dominated the world of art at that time and represented various perspectives as consistent experimental and challenging mind toward new things. Stella's works show characteristics of tautological structure that focuses on consistency and reasonableness in the beginning, but subsequently, they are relaxed and mitigated enough to focus on difference rather than consistency. He experimented variation of canvas, rather than existing standardized canvas based on attention to surface and

structure of painting, and presented a new direction on form of canvas by making patterns of pure visuality objet.

Transition in his representative style created relief painting under the changing process of abstract painting in the 20th century, by which equilibrium was maintained between structures and planes. Flat and geometric components of modernists were represented in three dimensional reality, in which illusions were eliminated and real elements were well-organized.

He tested cubism shown in planes through new interpretation of relief painting for which painting is closely associated with sculpture. What he has pursued consistently was to introduce broad media by expanding plane limit of abstract painting, expand his own world of art, for which he induced more space and added more depth. He broke the stereotyped sense of painting and emphasized a concept of open art against existing ' closed art ' His connected objets means meeting of objets and association of objets with images. Through its elasticity and extendibility, it has to respond to changing atmosphere of society sensitively and needs consistent coordination for new interpretation and transformation as industry develops rapidly and consistently.

This study aims at identifying influences of his various representations of objets which are means of expression unlike derivation in common meaning and deviation from context on contemporary art by presenting a new direction that expands an area of painting and the concept of space. His method of creation was intended to associate the works with composite art and presents a new direction to expand the are of painting beyond the plane limit of painting under the contemporary art trend.

Ⅰ. 서 론

프랭크 스텔라는 전통적인 형식주의(形式主義)에서 평면성(平面性)을 그 존재의 전제조건으로 하였던 1950년대 말 미국 추상미술계의 방향을 예시해 준 가장 지적이고 왕성한 작품 활동을 한 작가이다. 회화의 순수성이라는 기존의 틀에 한계를 느낀 스텔라는 회화에 실제적인 3차원의 공간을 도입하여 부조회화 작업을 하게 된다. 스텔라의 작품세계에는 모더니즘에서 포스트모더니즘으로 이행한 후에 3차원 공간성(空簡性)을 도입하는 시기 즉 기하학적 공간을 다각도로 사용하여 구성적 공간이 두드러지는 시기, 바로크 건축 양식에서 드러나는 공간적인 특성을 연구하여 자신의 회화 세계에 도입하고 곡선적 이미지를 활용하여 이국적인 정서를 차용해 나아가는 부조회화시기, 벽면을 완전히 벗어난 독립된 새로운 형태들을 만들어 낸 입체작품 시기로 나눌 수 있는 변화 과정을 겪어 왔다.

지금까지 프랭크 스텔라 회화연구가 1993년 이전 작품들을 위주로 그의 표현 양식을 분석하였다면, 본 논문에서는 가장 최근 작품들(1990~2005년)을 중심으로 자유로운 형태의 확장에서 완전 조각형식을 이루는 그의 작업 과정을 살펴보고 다양한 오브제의 표현이 작품에 어떤 구조적 변화를 주었는지 그 의미를 찾고자 한다.

스텔라 초기(1959년) 작품구조가 갖는 가장 중요한 특성 가운데 하나는 동일단위의 규칙적인 반복이다. 특정형태 단위들이 특정 규칙에 따라 화면 전체에 질서정연하게 반복배치 되는 그의 회화를 20세기 모더니즘 회화에 나타나는 기하학적 구성의 토톨로지 형식으로 본다.

1960년대 후반~1970년대 초반에 스텔라가 제작한 작품들은 전반적으로 초기 토톨로지 구조로서의 특성을 간직하지만, 특히 그 표면에 있어 동일성을 약화시키고 차이를 증대시킴으로써 토톨로지 구조를 이완, 약화시키고 있다. 그 결과는 초기 엄격 토톨로지 형식이 갖는 순차적 질서, 전체적 구성의 붕괴다. 이로써 작품에는 서로 모순되는 공간적 단서들이 개입되며,

그 결과 시각적 애매성이 산출되기에 이른다. 스텔라의 표현양식의 전환은 현대미술의 정신성의 고갈을 해소시키는 역할을 했다고 할 수 있으며 20세기 추상화의 재구조화 과정 속에서 부조 회화(Relief-painting)를 탄생시켜 회화를 구조물과 평면이 동등하게 우위성을 유지하도록 했다.

1975년 이래로 스텔라의 많은 작품에서 활성화된 현란한 곡선미, 색채와 실제적인 공간감으로 나타내어 회화의 평면성에 대한 한계를 극복하는 과정들 및 부조회화(Relief-painting)의 방법적인 면을 위주로 추상과 볼륨, 기울기와 중첩, 바로크와 현존성, 재료의 복합성(複合性)이라는 구조적인 특징을 밝혀 본다.

Ⅱ장에서 스텔라회화의 형성배경(形成背景)과 모더니즘회화의 토톨로지 현상에 대해 알아본 후, 그의 작품 형성과정을 알아본다. Ⅲ 장에서는 스텔라 회화의 부조회화에서 나타난 구조적 특징을 주목하고, Ⅳ장에서는 현대미술에 나타난 오브제의 개념과 스텔라 회화의 오브제 특성을 파악하였고, 초기 작품에 반(反)하여 나타나는 회화로서 금속작품(金屬作品)의 새로운 변모를 살펴본다.

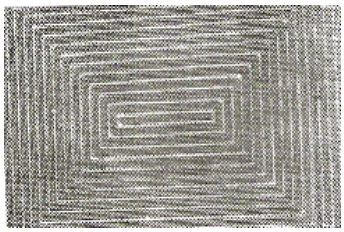
'예술을 위한 예술'의 개념 속에서 평면적 회화가 오브제로서의 입체적 회화로 이행해 갈 수 있는 가능성을 보여주고 살펴봄으로써 스텔라 작품의 새로운 변화 속에 의미하는 실제적 공간으로서 부조회화, 환조작품(丸彫作品)의 특성을 주목한다.

다양한 오브제와의 결합과 자유로운 형태의 확장에 그의 3차원 작품들은 동적효과와 입체감, 가벼움, 우아함으로 예술의 목표는 공간을 창조하는 것이라는 스텔라 작품의 특징이 잘 나타나 있으며 현대회화의 인공적 환경을 반영하는 이미지 작용을 한다. 시대에 편승하지 않으면서 스스로 변화하고 실험하여 그 시대의 예술적, 사회적 분위기를 충실히 반영하고 현대미술 작가들에게 새로운 방향을 제시해 주는데 무한한 가능성을 가진 작가로서 그의 작품세계를 연구하는데 그 목적이 있다.

Ⅱ. 스텔라 회화의 형성

1. 형성 배경

프랭크 스텔라가 프린스턴 대학을 갓 졸업하고 뉴욕 미술계에 뛰어든 1950년대 후반의 미국화단에는 그린버그의 지적처럼 추상표현주의의 인기에 편승한 이류급의 모방 작품들이 양산된다.[1] 그가 당시에 보았던 추상표현주의 작품들도 역시 그런 종류의 것이었으나 그는 프린스턴 대학 시절에 추상표현주의(抽象表現主義)에 대해 박사학위 논문을 쓴 윌리엄 자이츠(Will iam Seitz)와 스티븐 그린(Stephen Greene)교수의 영향으로 추상 표현주의를 철저히 이해했다[2]. 그리하여 그는 드 쿠닝, 헬렌 프랑켄텔러, 프란츠 클라인, 고트리브, 마더웰 등의 작품을 차례로 소화한 후, 1958년부터 띠나 줄무늬를 배경으로 사각형을 배치한 작품을 선보였는데 이들이 그가 독자적인 화가임을 입증한 흑색줄무늬 회화(도판1,2)로의 과도기적 작품이다.



도판1.<톰린슨 코트파크 Tomlinson Court Park>, 1959

도판2.<디 판에 호 Die Fahne hoch>, 1959, Enamel on canvas

1) Greenberg, *After Abstract Expressionism, Art International ,Vol VI, no.8,* 1962. pp25-26.

2) 그의 추상표현주의에 대한 이해는 "학생신분에서 작가에로의 변화는 미술계와 미술사에 대한 관찰자로서의 나의 위치를 변화 시켰다. 나는 거기에 잘 적응했다. 나는 많은 경험을 하지는 못했지만 경험의 강도에 있어서는 그렇지 않다. 회화적 묘사에 있어서 재현적 경향과 완전히 단절된 미술이 진보적일 것이며 추상표현주의의 업적을 유지, 보호할 수 있을 것이라고 확신했다."라는 그의 말에서 엿 볼 수 있다. Frank Stella, *Working Space*, Harvard University Press, 1986, p.158.

이 작품들은 1950년대의 주관주의적인 화풍에서 벗어나 예술을 하나의 구조로 보고 단순하고 근본적인 줄무늬로써 그의 계획된 이미지나 구상을 표현하고 있다. 1959년의 흑색 줄무늬회화는 급작스럽게 나타난 게 아니라 일련의 주목할 만한 초기작품들을 논리적이고 끈기 있게 탐구한 결과였다. 스텔라는 재스퍼 존스의 개인전에 큰 영향을 받는데 그의 작품에 나오는 깃발이나 표적, 숫자나 알파벳이라고 하는 주제보다도 '줄무늬의 되풀이' 라고 하는 화면구조의 문제에 대하여 깊이 생각하기 시작했다.

존스의 초기작에서 보이는 <기>나 <표적>등에서 보이는 명확한 평행선과 동심의 기하학적(幾何學的)도형에서 실마리를 찾은 스텔라는 그의 흑색 그림에서 미묘하고 섬세한 색채, 개성적인 형태와 붓질 등 1950년대에도 여전히 나타났던 환영주의(幻影主義)를 완전히 제거하려는 노력을 드러냈다. 우선, 스텔라의 개인적인 배경에는 그가 추상이 확립된 이후세대에 속한다는 사실이 중요하다. 그는 추상과 구상사이에서 선택의 번민을 할 추상의 당위성에 대해서도 회의할 이유가 없었고 더 나아가 그가 화가로 입문한 시기는 클레멘트 그린버그가 이론적 당위성(當爲性)을 제공한 모더니즘이 미술계를 주도하기 시작할 때였다.

모더니즘은 미술에서 구상적인 이미지를 사용하거나 문학적인 스토리를 전개하는 것은 퇴행적인 방법이요, 또한 미술의 순수한 본질을 왜곡하는 것이라는 전제에서 출발한다.[3] 스텔라가 당시 화단의 흐름에 대한 거시적 시각을 가질 수 있었던 것은 원래 사학도로서 미술사적 지식이 해박했던 탓도 있겠지만, 무엇보다도 그린버그나 프리드(Michael Fried)같은 평론가의 역할이 컸던 것으로 보인다. 그는 1958년에 친구인 다비 바나드(Darby Bannard)의 소개로 모더니스트 회화 이론의 주창자인 그린버그를 만났고, 그린버그 논리를 계승하여 60년대 미국 미술 평론에 강력한 영향을 끼친 프리드와는 대학 시절부터 친구 사이였다.

따라서 그린버그와 프리드의 회화 이념이 어떤 방식으로든 스텔라의 작업 방향에 영향을 주었으리라는 것은 쉽게 짐작이 가는 일이다.

이시기에 추상 표현주의는 한편으로는 잭슨 폴록을 이어 받으면서 동시에

3) 강태희, 『프랭크 스텔라』, 재원: 서울 1995 p.9.

그를 극복한 헬렌 프랑켄텔러, 모리스 루이스, 케네드 놀란드 등이 색면 추상이나 엘스워스 켈리 등의 하드에지(Hard Edge)등으로 변모하는 일면 라우센버그나 존스의 작품은 팝 아트로 이어져서 각기 1960대 초반을 장식한다. 스텔라는 팝 아트 보다는 놀란드나 켈리등과 연결되는 모더니즘적인 작업으로 미니멀을 주도해 내는 역할을 하게 되며 그의 작품들은 존스의 영향을 반영하면서 동시에 도널드 저드를 위시한 주요 미니멀 작가들에게 큰 영향을 주게 된다.

흑색 줄무늬가 반복되는 패턴의 열거라는 것 이외에는 뚜렷한 형상도 내용도 없는 평면의 화면일 뿐이었던 이 작품들은 추상표현주의의 심오한 철학과 원대한 포부에 비하면 너무나 절제되고 허무하기까지 한 변화가 아닐 수 없다. 흑색 줄무늬를 시발로 모더니즘이 제기한 본질적인 문제들, 즉 평면과 색채 또는 캔버스의 형태 등을 차례차례 다루어 나가는데 이런 방법을 위해 사용된 것이 바로 시리즈 작업이다. 그는 한 가지 문제를 설정하면 그것을 모든 가능한 방법으로 시험해 보고 한 시리즈가 완결되면 다음 시리즈로 나아가는데 이런 질문의 제기와 응답식의 추구에는 모험을 마다하지 않는 투철한 실험 정신이 전제되어 결과적으로 안전한 한 가지 스타일에 안주하지 않는, 결코 앞을 예측할 수 없는 작가로 정평이 나게 된다. 시리즈의 형식을 띤 작품제작은 개개의 작품들이 전체의 맥락 속에서 보여 질 때 의미가 보다 분명해지며 화가의 의도도 쉽게 드러난다는 가정에 기초하고 있는 것으로, 최초의 시도는 인상주의(印象主義) 화가들에 의해 이루어졌다. 그러나 스텔라가 보여준 시리즈 작업 형식은 이전과 달리 몇 가지 차이점이 있다. 그것은 모네나 몬드리안의 시리즈 작업에서는 선적인 시간의 흐름을 찾아볼 수 있는데 비해 스텔라의 작품에서는 그러한 시간의 흔적이 제거되어 어느 작품이 먼저 제작되었는지가 불분명하고, 또 몬드리안이나 조셉 알버스의 시리즈 작업에서는 연속적 이미지의 정의에 관심이 주어져 더 이상의 확장이 불가능하였으나 스텔라의 작품에서는 구조와 색채의 변화에 따라 계속 확장될 수 있는 가능성이 보인다. 시리즈 작업의 가능성을 넓힌 스텔라의 시도는 놀란드, 루이스, 앤디 워홀, 엘스워스, 켈리 등의 작품뿐 아니라 로버트 모리스(Robert Morri s, 1931~), 도날드 저드 같은 리터럴 아트

(Literal Art)[4]미술가들의 작품에도 영향을 준다. 1960년대 하드에지 추상으로 분류되는 스텔라의 줄무늬 회화 시리즈는 캔버스의 밝은 바탕색이 매우 가느다란 줄무늬의 형태로 드러날 뿐 화면전체가 단색으로 뒤덮인 작업이다. 그리고 줄무늬 움직임의 표현에 방해가 되는 캔버스의 부분이나 모서리를 제거하여 화면의 틀을 V자형 십자형 등으로 다양하게 나타난다. 이러한 구성은 이미지와 윤곽의 일치로 전체성(全體性)을 강조하며, 이미지를 최대한의 길이로 윤곽에 도달하게 한다[5].

재현적인 요소를 철저히 배격한 모더니즘의 미학은 각 장르의 순수성을 중시하여 평면과 테두리라는 두 요소만이 회화의 충분조건이 될 수 있다. 이러한 평면성과 한정된 테두리에 대한 인식을 한꺼번에 충족시킬 수 있는 방법으로 스텔라는 쉐이프트 캔버스를 사용하여 캔버스의 형태와 내부의 그림을 일치시킴으로써 화면은 형상과 바탕이라는 회화적 질서가 소멸된, 객관적이고 이지적인 구조만 남게 만든다. 쉐이프트 캔버스를 우리말로 표현하자면 형태를 부여한 캔버스, 형태를 변형한 캔버스라고 할 수 있다. 이렇게 형태화된 캔버스는 스텔라 이전에도 아르프(Arf)나 키리코를 비롯한 많은 작가들이 사용하였으나 이들의 경우 엄밀하게 표현하자면 형태를 부여한 캔버스라기보다는 형태를 변형한 캔버스라는 표현이 옳다. 그 이유는 이들의 경우엔 형태가 먼저 결정된 프레임 내부에 그림(형상)이 그려진다. 따라서 그 프레임에 단지 부수적으로 내부의 형상이 관련되어 지는 반면, 스텔라는 회화의 장속에 비정형적인 형태가 바로 그 회화의 장을 지배하는 패턴의 기능까지 수행한다. 즉, 캔버스라는 형태와 회화속의 이미지가 서로 일치한다. 주어진 기하학형태를 따라 평행하게 반복되는 흑색의 단순한 평면체는 벽에 전시 되었을 때 큰 사이즈의 캔버스와 두께로 인해 벽으로부터 돌출되어 전시되는 특성 탓으로 조각을 연상시키는 강한 현존감을 나타낸

4) 리터럴 아트는 미국의 평론가 프리드가 미니멀리즘에 내재한 '극장성(Theatricality)'와 관련하여 그것의 비예술성 혹은 그것이 모더니즘 예술의 과제와 어긋남을 비판하면서 다시 이름붙인 용어이다. 그러나 일차적으로 리터럴 아트는 모더니즘 회화와 조각과의 관계에 의거하여 독립적인 지위를 얻고자 한다. 따라서 그 회화적 열망은, 거의 모든 회화가 갖고 있는 상관적 성격과 대응하면서 회화의 일반적 성격이 그려진 환영에서 벗어나려는 것으로 나타난다. 이는 곧 '변형캔버스' 등의 형태로 완성되기도 한다.

5) Carla Gottlieb, *Beyond Modern Art*, EP.Dutton, New York, 1976, p.128.

다. 이리하여 캔버스가 단순히 추상적인 평면으로서가 아니라 캔버스의 자체가 부조처럼 그려져 나와 하나의 사물처럼 가장자리까지 그려진 작품을 가리키는 쉐이프트 캔버스는 캔버스라는 문자 그대로의 독립된 오브제로 귀결된다. 스텔라의 쉐이프트 캔버스는 표현형식에 집착한 나머지 재현예술(再現藝術)양식이 붕괴의 위기를 맞게 된 현대미술이 자신이 처한 위기의 정체를 밝히는 과정에서 이를 논리적으로 극복하고 도달한 귀결점으로서의, 현대미술은 곧 오브제라는 공식을 만들기에 이르렀다.

2. 스텔라 회화에 나타나는 토톨로지 현상

모더니즘은 '근대주의'(近代主義) 또는 '현대주의'(現代主義)로 번역 되지만 내용적으로는 그 경계가 모호한 말이다. 일반적으로 모던이란 시대에 맞는 것을 의미하고 넓은 의미에서 시대를 초월하여 언제나 존재해 왔다. 미술사적 용어로서 모던이란 크게는 1860년대부터 1960년대까지의 시대를 말한다[6]. 현대미술과 모더니즘의 주된 특징은 과거와 현대 모두에 대한 진보적인 새로운 태도와 그것에 깊게 관련되어 사용된 시각적 순수성에 대한 강조이다. 중세 이후의 서양미술은 외부 현실을 캔버스 위에 충실히 재현하는 모사적 이상(Mimetic Ideal)의 추구였다. 그러나 외부현실의 무엇을 재현, 즉 환영주의적 재현에 대한 거부로부터 모더니즘은 시작하게 된다[7]. 형식주의 미술비평가로서 미국 화단에서 영향력이 컸던 그린버그에 의해 모더니즘의 의미가 체계화되었다고 볼 수 있다.

그린버그는 모더니스트의 회화(Modernest painting)라는 그의 논문에서 '철학자 칸트로부터 시작된 자기 비판적 경향'의 심화 내지 극대화라고 했다. 즉 칸트는 논리의 한계를 입증하기 위해 원리의 특징적인 방법으로 '자

6) 로버트 엣킨스, 박진선 역, 『알기 쉬운 현대미술의 개념 풀이』, 서울: 시공사, 1996, p.96.
7) 재현: 사람, 장소 또는 사물의 묘사 재현적(representational)이란 주제를 알아 볼 수 있는 미술작품을 가리키는 용어로 '추상적'과 반대된다. 월간미술 편, 『세계미술용어사전』, 서울: 월간미술, 2002, p.396.

기비판'을 사용했다. 이러한 모더니즘 회화에 있어서는 회화의 고유한 본성 즉 평면성을 지향하는 것으로 평면, 그 2차성은 회화예술이 어떤 다른 예술과도 공유할 수 없는 유일한 조건이며, 따라서 모더니스트 회화는 다른 어떤 것도 아닌 평면성 그 자체를 향한다[8]. 현대미술에 나타난 최소한의 의미 즉'최소한의 내용'을 '자기 한정'으로 규정하였고 모더니즘 일반에 대한 특성을 자기 비판적 경향의 심화 내지 극대화라고 보았다. 그것은 논리의 한계를 입증하기 위해 사용했던 자기비판이 바로 모더니즘의 본질이기 때문이다.

스텔라의 작업의 출발은 모더니스트로서 행한다. 회화가 지닌 고유하고 독점적인 본질인 '평면성'과 '평면의 구획'이라는 그린버그의 개념을 받아들여 회화의 순수성을 향해 발전해 왔다. 그린버그는 '비관계적(Non-Pictorial)[9]'인 면을 제거함으로서만이 회화는 순수함을 얻을 수 있고 다른 것과 구별되어지는 독창성(獨創性)과 신뢰성(信賴性)을 가지게 된다고 했다. 그는 '현대주의 회화'는 각각의 예술의 자기비판을 통해 그것이 다른 어떠한 예술의 형태와도 제휴하지 않는 순수한 회화만의 것인 평면성에 복귀되어야만 한다고 주장한다. 이러한 그린버그 회화의 평면성에 관한 이론은 예술의 자율적 발전을 고무하는 일종의 예술을 위한 예술, 화면은 허구의 환영성이 아니라 본래적인 평면이란 개념을 그대로 계승하고 있으며, 후기 회화적 추상의 또 다른 경향인 하드-에지(Hard-Edge)는 강조된 윤곽선으로 하여금 분절된 공간을 통합시킴으로서 형태와 배경사이의 긴장을 초래하는 평면화된 화면을 보여주며 전통적인 미술뿐 아니라 추상미술에 있어서 조차 절대적인 규범으로 지켜왔던 형상과 배경의 시각적 환영성(幻影性), 즉 공간적 암시(暗示)를 거부했다.

1910년대를 기점으로 해서 회화는 두 가지의 상반적인 경향으로 나아가게 되는데, 그 하나는 유기적(有機的)이고 자유로운 표현적 추상에 해당하고 다른 하나는 기하학적인 구성의 추상에 해당한다. 전자가 감정적이며 비합리적인 성격에 가깝다고 한다면[10], 후자는 합리적인 성격에 보다 더 가깝

---

8) Clement Greenberg, 김광명 역, 『모더니스트 페인팅: 현대미술비평 30선』, 서울: 중앙일보사, 1987, pp.66-69.

9) 비관계적 구성방식은 완전하게 대칭을 이루는 형태의 배치나 강조점이 없이 동등한 비중을 갖는 격자무늬 조직, 혹은 색상의 변화가 없는 단색화로 형성되며 화면 내에서 관계보다는 총체적 조직을 강조하는 것을 말한다. 월간미술 편, 앞의 책, p.203.

다. 특히 후자의 기하학적인 구성 회화는 점차 절대적이고 완전한 추상으로 나아갔고, 그로 인해 동일한 형식의 반복적인 형태가 화면에 등장하게 된다. 후자의 경향에서는 자연에의 모방(mimesis)을 철저히 배제함으로써 가시적 실제로부터 취해진 모티프나 그것으로부터 얻어진 복합체들이 단순화되고 양식화되어 마침내는 기하학적인 단위로 환원된다. 그 결과, 예술작품은 더 이상 그 무언가를 의미하는 것이 아니라 바로 그 자체가 되며 그것은 더 이상 외부에 있는 어떤 대상세계를 지시하는 것이 아니며, 이 경우에 궁극적으로 남는 것은 부단한 추상의 과정이 갖는 논리뿐이다. 이 흐름은 1910년대의 절대주의(Suprematism)를 위시해서 이후 1960년대의 미니멀 예술(Minimal art)에 이르기까지 지속적으로 이어지는 가운데, 구성의 개념이 강조되고 가장 단순한 방형(squares)의 형식 및 그 변형 형식이 빈번히 등장했다. 특히 말레비치(K.Malevich)와 몬드리안(P.Mondrian)및 스텔라(F.Stella) 등을 비롯한 추상 계열의 예술가들이 그러했는데, 이들의 작품은 엄격히 제한된 기본 요소들 간의 조합과 축조에 의해 이루어졌고 그로 인해서 조화와 질서, 조직적 체계 등이 부각된다.

1910~60년대의 모더니즘 회화에 집중적으로 등장하는 기하학적인 구성에서의 방형의 형식을 논리학에서 토톨로지(tautology)와의 유비적 관계로 본다. 그리스어 'ταυτολογια(이미 말해진 바의 반복)=ταυτο(동일함; taut-)+λογια(말하기)'에 어원을 두고 있는 용어 '토톨로지(Tautology)'는, 16세기 이래로 영국에서 동일한 단어나 문구, 동일한 관념이나 진술의 반복 등의 의미로 사용되어 왔다. 그러나 본래는 다양한 언어를 구사하지 못하고 맥락상 즉각적으로 전달하기 위해 사용되는 단어의 의미로부터 출발했다. 1686년의 영국 옥스퍼드 사전에 실린, "토톨로지의 권태는 글이나 듣는 쪽 모두에 있어 지루하다(Taedium of Tautology is odious to every Pen and Ear)[11]"는 예시문이 이 점을 잘 반영한다. 한편으로는 의미 전달을 강화하기 위한 단순 반복의 수사학적 장치로써 문학작품에 활용되기도 하였지

10) Willy Rotzler, *Constructive Concepts: A History of Constructive Art from Cubism to the Present* (New York: Rizzoli International Publication, Inc., 1989), p.10.

11) *The New Fowler's Modern English Usage* (Oxford University Press, 1968).
집합회화에서의 동어반복 행위와 그 해체적 방법에 관한 연구, 홍익대대학원 석사논문, 재인용.

만, 그럼에도 대체로 반복, 과잉 및 과도함, 동일함, 대용이나 대체 등의 의미작용이 일반적 예라 할 수 있다.

기하학적 구성의 모더니즘 회화에 나타나는 토톨로지 구조는 가시적 실재에 대한 의문으로부터 출발했다. 대상에의 모사를 거부하는 움직임은 정신과 감각을 중시하는 '절대주의(Suprematism)'를 낳았고 그 결과 동일한 형식의 화면 구성이 등장하게 된다[12]. 기하학적 추상주의라 할 수 있는 절대주의는 1913년에 말레비치, 타틀린(V. Tatlin), 페브스너(A. Pevsner)와 가보(N. Gabo) 등에 의해 시작되었는데, 심지어 색채가 정감을 불러일으킨다는 이유로 색채마저 생략해 버리기도 했다. 기하학적 구성이 한층 더 강해지면서 그에 따른 수평, 수직의 간결한 구성을 보이게 되는 것은 몬드리안을 위시한 신(新)조형주의(Neo-Plasticism)에 이르러서이다. 앞서 진행된 러시아 절대주의(絶對主義)의 영향하에, 1917년에 몬드리안은 반 되스버그(Th. van Doesburg)와 함께 '데스틸(De Stijl)' 예술운동을 창안하고 이 운동의 양식을 신 조형주의라 지칭했다[13]. 신 조형주의(造形主義)는 수평이나 수직적인 선, 원색과 같은 가장 단순한 방법을 통해 본질적인 요소가 표현될 수 있다는 관점에 기반 했다.

구성상의 변형이 최소로 가해지는 직각이나 방형, 입방체 등이 지배적인 구성 원리에 수반되었기 때문에 당시 미국에서 만연하던 팝 예술(Pop art) 과도 확연히 다른 양상을 보였다. 이와 같은 새로운 형식은 1959년에 현대미술관(MOMA)에서 전시된 스텔라의 이른바 "흑색회화(Black Paintings)" 연작으로부터 출발했다. 이 회화는 검은색의 동일한 너비를 지닌 병렬 줄무늬로 구성되었고, 작품에 사용된 줄무늬 너비는 화폭의 지지대 역할을 하는 나무의 너비를 그대로 반영했다. 스텔라의 회화는 일정한 너비의 띠-예컨대 2½ 인치-가 반복되며 특정형태 단위들이 특정 규칙에 따라 화면 전체에 질서정연하게 반복배치 되어 토톨로지 구조로 명명할 수 있다. 스텔라 초기 작품구조가 갖는 가장 중요한 특성 가운데 하나는 동일단위의 규칙적인 반

12) Herschel B. Chipp, -*Theories of Modern Art: A source book by artists and critics* (Berkeley: California University Press, 1968), p.309.
13) Edward Lucie-Smith, *Visual Arts in the 20th Century* (London: Laurence King, 1996) p.98.

복이다. 그는 자신은 초기 작품의 구조를 비 상관적 구성이라고 했는데 대칭적(對稱的)패턴을 사용해 화면 전체를 균질적으로 만드는 구성이다. 그 목적은 작품에서 환영을 일소하고 관람자로 하여금 어떠한 혼란없이 전체를 즉각적으로 파악하게끔, 하는데 있었다. 이는 작품 안에서 부분들이 다른 부분들과의 관련성에 따라 조율되는 과거의 전통적인 작품구성(상관 구성)에 반대된다.[14]

3. 토톨로지 해체와 포스트모더니즘으로 이행

1960년대 후반~1970년대 초반에 스텔라가 제작한 작품들은 전반적으로 초기 토톨로지 구조로서의 특성을 간직하지만, 특히 그 표면에 있어 동일성을 약화시키고 차이를 증대시킴으로써 토톨로지 구조를 이완, 약화시키고 있다.

그 결과는 초기 엄격 토톨로지 형식이 갖는 순차적 질서, 전체적 구성의 붕괴다. 이로써 작품에는 서로 모순되는 공간적 단서들이 개입되며, 그 결과 시각적 애매성이 산출되기에 이른다. 그런데 이는 회화의 필수조건으로 '평면성'을 옹호하는 그린버그 계열 비평가들의 반발을 불러 일으켰다. 왜냐하면 토톨로지 구조의 이완이 야기하는 구조적 동일성의 약화, 엄격성의 상실은 필연적으로 작품에 환영을 끌어들이며, 평면성을 훼손하기 때문이다. 예컨대 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)는 <폴란드 마을>(도판7,8)회화에 나타나는 상관(相關)적 특성(relational character)-부분들의 관련성, 사물들, 이 모더니스트 회화가 요구하는 순차적 개념, 전체적 구성을 훼손한다고 비판한다. 또한 크라우스가 보기에 이 작품들은 서로 모순되는 공간 단서들을 제공함으로써 시각적 애매성을 산출한다. 이처럼 환영을 용인함으로써, <폴란드 마을>회화는 불가피하게 ('환영'을 엄격히 배제했던) 모더니스트 회화규범을 희생시킨다는 게 크라우스의 생각이다[15]. 그러나 이 같은

14) Willam S. Rubin, *Frank Stella,* (Newyork: The Museum of Modern Art, 1970)
15) Rosalind Krauss, *Stella's new work and the problem of series.*

비판에도 불구하고 이 시기(1960년대 중반~1970년대 중반)스텔라는 후기로 갈수록 한층 평면성을 훼손하는 방향으로, 달리 말해 토톨로지 구조를 해체시키는 방향으로 나아간다. 토톨로지 구조의 이완이 좀 더 심화, 확대되어 해체되기에 이르는 1970년대 후반에서 1980년대 초반의 작품들[16]을 살펴보기로 하자. 이 시기에 속하는 작품들은 일반적으로 이전 작품에 비해 대단히 복잡한 구조를 지니고 있다. 즉, 이 작품들은 그 표면과 심층 구조 모두에서 개별 구성단위들이 크게 증가할 뿐만 아니라, 그 결합 역시(초기 작품에서처럼) 소수의 특정 규칙에 따라 화면에 질서정연하게 배치되기보다는, 다양하고 복잡한 결합 규칙에 따라 각자의 위치를 정한다. 그 결과 구조의 일관성은 사라지고, 우리 앞에는 무질서하게 보이는 화면이 제시된다. 이러한 경향은 후기로 갈수록 더욱 심화되는데, 이로써 스텔라 초기에 형성, 정착되었던 토톨로지 구조는 결국 완전히 해체되기에 이른다. 1970년대 후반 이래 스텔라의 작품에서는 토톨로지 구조로서의 특성을 더 이상 찾아보기 힘들다. 이는 후기 스텔라가 토톨로지 구조로 표상되는 엄밀성, 확실성, 동일성의 세계로부터 벗어나, 반 토톨로지의 세계, 곧 불확실성(不確實性), 차이의 세계로 진입함을 의미한다. 다음과 같은 스텔라 자신의 회고(1970년대 중반)는 이 같은 정황을 잘 보여준다고 하겠다.

"외견상 나의 삶에는 아무 것도 변한 것이 없었지만, <각도기>(도판5,6) 연작을 제작하고 있을 때, 나는 나의 작업이 어떤 한계에 봉착했다고 느꼈다. 나는 진정으로 변화를 원했고, 그때까지 내 작품을 지탱하던 방법과 체계를 벗어난 작품을 제작해 보고 싶었다. 나는 완전히 다시 시작해야 했다. 나는 내가 원하는 것들이 자기 권리를 찾을 수 있게 하기 위해, 그리고 그것이 발생할 수 있게 하기 위해 전력을 다했다. 나는 비평의 지점을 벗어나 일종의 느슨함을 느꼈다. 내 자신이 새 작품 틀에 자신감을 느낀다면, 기뻐하지 않을 까닭이 무엇인가? 새 작품들은 진정 다른 것이었다. 줄무늬 회화들이 갖는 힘을 새 작품들은 결코 갖지 못할 것이다. 그러나 새 작품들에는 줄무늬회화가 갖지 못한 에너지 그리고 일종의 눈부신 흥분이 있다. 나는

16) 여기에 속하는 작품들로는 <Exotic Birds>(도판13,14,15)(1976), <Indian Birds>(도판16,17)(1977), <Circuits>(도판22,23)(1980)연작들이 있다.

그 모두를 한꺼번에 행할 수 있다고 생각하지 않는다. 인생을 갖는 다는 것은 그래서 행운이다."

그렇다면 스텔라가 이처럼 엄밀성, 확실성, 동일성의 세계로부터 벗어나, 불확실성, 차이의 세계로 진입하는 이유는 무엇인가? 다시 말해 스텔라 작품이 '토톨로지 구조의 형성(形成)과 해체(解體)'로 요약되는 변화의 과정을 밟게 되는 이유는 무엇인가? 그 대답을 구하기 위해서는 먼저, 1960년대 중반 이후 스텔라의 작품이 기존의 회화 규범(그린버그식 모더니스트 회화 규범)을 훼손하는 방향으로 나아가고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 곧 1960년대 중반 이후 스텔라는 점차 이전에 자신의 작품을 지배하던 체계(토톨로지 체계, 혹은 그린버그식 모더니스트 회화규범)에서 이탈한다. 그런데 이와 관련하여, 주목을 요하는 것은 같은 시기(스텔라 초기 작품에 이론적 지지기반을 제공했던) 그린버그식 모더니즘 규범 역시 그 영향력을 상실하고 퇴조하고 있다는 점이다[17]. 즉 이 시기 미술계에는 더 이상 새로운 모더니즘 비평가가 양산되지 못했을 뿐 아니라, 기존의 모더니즘 비평가들-그린버그, 프리드, 크라우스-역시 비평적 실천을 포기하거나, 궤도를 수정하기 시작했던 것이다.[18] 이는 당시 스텔라의 작품변화가 동시대 미술 비평의 흐름과 밀접히 관련되어 있을 것임을 시사한다. 곧 이 무렵 스텔라의 작품 변화는 이론적 지지 기반의 약화에 직면해, 작가가 새로운 대안을 모색하는 과정에서 산출된 결과일 것이라 추측이 가능하다. 실제로 몇몇 논자들이 스텔라 후기 작품을 모더니즘 규범으로 재간주한다는 점에서 이 같은 추정은 상당한 신빙성을 갖는다.

예컨대 루빈은 초기 스텔라로부터 후기 스텔라로의 변모를 미니멀리스트로부터 맥시멀리스트로의 전환으로 규정하며 이를 적극적으로 옹호한다.
이를 뒷받침하는 것이 바로, 그때까지 더 이상 축소할 수 없는 회화의 공통

---

17) 이러한 사태를 야기한 것은 무엇보다도 스텔라 자신을 위시한 60년대의 미니멀리스트들이다. 이들은 매체 자체에 충실하라는 그린버그의 요구를 정점으로 밀어붙인 나머지, 회화를 넘어서는 물리적 대상을 만들어 놓았다. 그린버그 자신은 이처럼 회화가 물리적 대상과 동일시되는 현상을 반대하며, 그것을 미술 자체에 대한 부정으로 간주했다. Clement Greenberg, *Modernist painting CG, vol.4* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), p.90.

18) Paul Wood, *Modernism in Dispute: Art Since the Forties,* p.302.

분모로 간주되어온, 소위 평면성이 회화의 필수 조건이 아니라는 인식이다. 이러한 주장의 근저에는 (그린버그로 대표되는)모더니즘 규범이 '평면성'만을 강조함으로써, 초기 모더니스트들이 제시했던 여러 가능성들을 억압하고, 회화의 영역을 한정시켰다는 비판적 인식이 자리한다. 따라서 기존의 규범을 대체하여 회화의 영역을 확대할 새로운 규범이 요구된다. 루빈에 의하면, 스텔라의 후기 작품은 바로 이러한 요구에 대한 응답이다. 그런데 새로운 규범이 창출되기 위해서는 기존의 규범은 깨질 수밖에 없다. 이것이 바로 스텔라 후기 작품에서 이른바 비 상관적 구조(토톨로지 구조)가 붕괴되고, 유동적인 공간(반토톨로지 구조)이 산출되는 이유다[19].

한편, 또 다른 논자들은 스텔라 작품 변화의 원인을 20세기 후반의 사회, 문화적 격변에서 찾고자 한다. 이 경우, 스텔라 작품의 구조 변화는 '모더니즘의 붕괴와 포스트모더니즘의 도래'로 지칭되는 사회, 문화적 격변을 반영하는 전형적인 사례로 드러난다. 동일성(同一性)보다는 차이를 중시하는 방향으로 나아간 동시대 사고 체계의 변화와 상동성을 갖는다고 말할 수 있는 것이다. 각 시대마다 아름다움을 표현하는 미적 인식은 다르게 받아들여져 왔고 20세기 후반에 들어서면서도 미적 양식의 경향이 더욱더 혼란해지기 시작했다. 한 시대의 문화 현상은 언제나 당대의 현실에 속하면서도 앞서간 시대와 언제나 밀접한 연관을 가지고 있다. 이러한 기본적인 생각에서 출발하여 포스트모더니즘(post-modernism)이란 20세기 후반을 지배하는 일종의 시대정신이라 할 수 있다. 포스트모더니즘은 20세기 문화의 뚜렷한 특징이자 이상으로 정의되어온 모더니즘을 거부하고 그 가치를 회의하는 태도를 취한다. 그러나 모더니즘의 전통에 도전하는 입장에서 포스트모더니즘은 새로운 의미를 제안하거나 대안적인 질서를 부과하려는 시도가 아닌 자신의 정체성에 대한 모색을 의도적으로 기피하는 세대를 대변하는 사조인 것이다. 따라서 포스트모더니즘은 하나의 일관된 운동이 아니라 새로운 감수성

19) 필립 레이더(Philip Leider) 역시, 이와 유사한 논조로 스텔라의 후기 작품을 모더니즘 규범의 재진술로 규정한다. "스텔라에 의해 대규모로 이루어진 양식 변화는 모더니즘 규범의 재진술을 구성한다. 이 근작들에서 스텔라는 지금까지 잊혀져 왔던 것으로 보였던 많은 것들을 위해 문을 열었다. 이를 통해 그는 다시금 활동성, 생명력, 역동성을 갖는 추상 회화를 성취했다." Philip Leider, *"Stella Since 1970", Art in America* (New York, Mar-Apr. 1978), pp.126-127.

을 반영하는 것으로 생각되는 여러 가지 경향들이 결집되어 있는 양상이라고 정의 할 수 있다. 포스트모더니즘에서 보여 지는 새로운 현상 중 하나는 바로 전통적인 분류방식이 희미해진 것이라 하겠다. 이러한 20세기 말의 미술에서 발견되는 일반적인 특성은 '다원주의(pluralism)'이며 절대가치와 수직적 위계질서보다는 수평적인 다양성을 중시하는 경향으로 나아간다. 전통적인 주제와 방법을 포함한 다양한 주제와 양식 매체가 차별 없이 받아들여진다[20].

1980년대의 미술에서 나타나는 양식이나 주제는 거의 모든 것이 이전 미술사에서 발견되는 것들로서 별로 새로울 것이 없다. 그런데 이같이 별로 새로울 것도 없고 일관성도 없는 현상이 새로운 경향으로서 받아들여지고 있다는 점이 새로운 것이다. 이러한 다원화(多元化)현상은 회화와 조각이 통합되는 또는 그 구분이 모호해지는 현상으로 나타나게 되었다. 즉 회화에는 오브제가 첨가되거나 화면 자체에 입체적 성격이 부여되고 조각에서는 표면 효과의 강조와 색채의 사용 등으로 2차원적 요소가 강조되고 있다. 회화와 조각뿐 아니라 조각과 건축 또한 총체적으로 접근되기도 한다. 가장 두드러지는 현상으로서 흔히 거론되는 측면이 형상성이 부활이라는 측면이다. 그러나 이와 같은 사실은 구상회화가 우선 시 된다는 것을 의미하기보다 구상과 추상이 동등한 수준에서 인정이 되거나 이러한 구분을 초월하여 이들이 자유롭게 수용되는 것이다. 즉 미술은 절대양식의 붕괴와 과거의 모든 양식을 포함한 다양한 양식의 공존이라고 요약해 볼 수 있다.

요약하여 포스트모더니즘을 정의한다면 그 의미는 크게 두 가지로 축약할 수 있다. 하나는 '탈 근대'의 의미로서 모더니즘을 부정하고 나온 개념이고 또 하나는 '근대이후'로서 모더니즘 이후의 문화현상을 일컫는 말로 모더니즘과 분리가 아니라 모더니즘의 연속으로 파악할 수 있다. 포스트모더니즘의 특성은 과거에 대한 인용, 차용, 알레고리, 대중매체의 이용, 패러디, 키치, 종합주의적 특성 등은 모더니즘의 개념이론들과 분명한 차이점을 보인다. 포스트모더니즘의 전통복귀의 경향은 주제나 양식이 단순히 부활되는 것이 아니라 당대 특유의 상황 속에서 계승되고 있는데 신화나 역사와 같은

20) 노버트 린튼, 윤난지 역, 『20세기의 미술』, 서울: 예경, 2000, pp.274-276.

이상적이고 영웅적인 주제뿐 아니라 이와 대비되는 대중문화에서도 소재와 방법이 차용되고 있다[21]. 본래에 있던 이미지를 끌어다 다른 이미지와 결합시킴으로써 본래의 의미를 없애고 새롭게 해석하는 것이다. 포스트모더니즘은 본질적으로 배타적이거나 감축적인 입장을 취하지 않으며 오히려 대상을 초월하여 넓은 영역에 걸친 상황과 경험 또는 지식을 자유롭게 결합하는 종합주의적인 것이다. 포스트모더니즘은 모더니즘과 다른 다양한 장르와 주제, 장식적 효과의 부활, 순수보다는 이질적 요소의 혼합을 선호한다. 이러한 점이 스텔라의 1970년대 이후 작품세계에서 엿볼 수 있는 점이라 여겨지면서 이시기부터 포스트모더니즘적 성향을 띠며 진행하게 된다고 보았다. 평면을 버리고 서서히 부조를 주로 한 입체나 공간의 문제를 다루기 시작하여 점점 더 복잡하고 과감한 조각적인 회화로 진행되어 간다. 이때 스텔라는 그간의 평면의 한계를 절감하게 되고 중반 이후에는 이제까지의 구속을 과감히 벗어 던지기 시작한다. 회화의 영역을 넓히는 작업을 계속하면서 추상의 어휘를 사용하여 구상에 못지않은 드라마를 창출할 수 있다는 것을 보여주고 강한 장식성과 함께 실제적 공간을 도입한다. 이어서 1990년대를 맞아서 그는 그동안 금기시 하던 완전3차원의 환조 작품으로 변모한다.

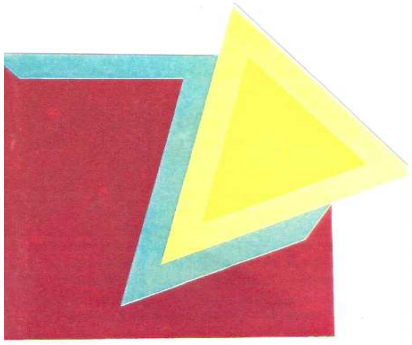
21) 노버튼 린튼, 윤난지역, 앞의 책, p.394.

Ⅲ. 부조회화(Relief-painting)에서 나타난 구조적 특징

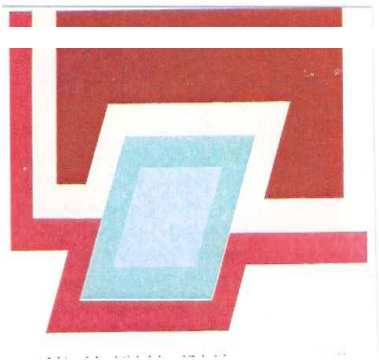
1. 기하학적 부조회화

스텔라의 1970년대 작품은 전(前)시기의 평면으로부터 발전하여 새로운 형태와 다양한 재료의 도입으로 입체작품을 제작했다. 꼴라쥬(Collajue)기법을 기초로 한 두께 있는 부조회화로 접근하여 기하학적인 이미지의 단순한 패턴을 사용했다. 1966년에 시작되는 <불규칙 다각형 시리즈> (Irregular Polygone Series)(도판3,4), <각도기 시리즈>(Protactor Series)(도판5,6) 등이 이전의 좌우대칭의 형식에서 벗어난 보다 다양한 모습의 기하학적 형태의 특징을 보여줌으로써 형태 자체의 가능성을 더욱 확장시켰다.

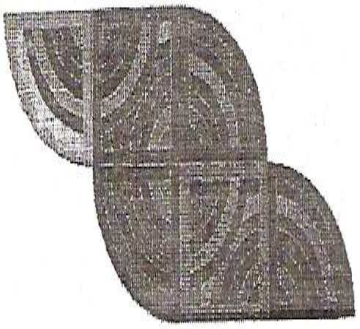
그 동안 배제되어 왔던 회화와 시각적 환영성의 관계를 불가피한 필연성으로 수용하면서 실제적 공간감이 나타나며 전체 화면을 구성하는 단위 요소로서의 형태들을 3차원 공간 속에 여러 각도로 배치시킴으로서 부조회화를



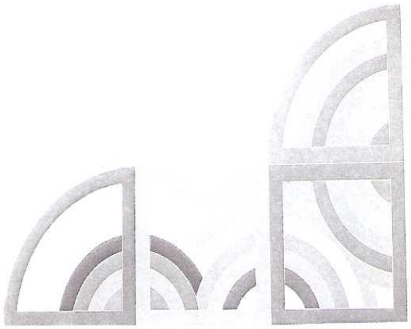
도판3.<몰튼보로Ⅲ Moultonboro Ⅲ>,1966,
fluorescent alkaloid,
epoxy paint on canvas



도판4.<콘웨이Ⅰ Conway Ⅰ>,1966,
fluorescent alkaloid
epoxy paint on canvas

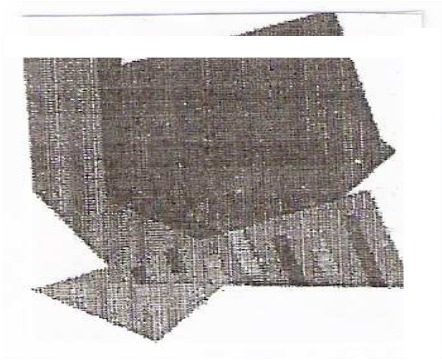


도판5.<하란Ⅱ Harran Ⅱ>1967,Polymer and fluorescent polymer paint on canvas



도판6.<아그보타나Ⅱ Agbotana Ⅱ>, 1968, Acrilico

제작한다. <폴란드인 마을시리즈> (Polish Village Series)(1971-73)(도판 7,8)는 1971년부터 3년간 꼴라쥬를 위주로 한 작업으로 히틀러에 의해 파괴되어버린 17~19세기 교회당의 명칭을 채택하여 시리즈 이름으로 사용하고 있는데, 11가지의 작품들이 제작되었다.



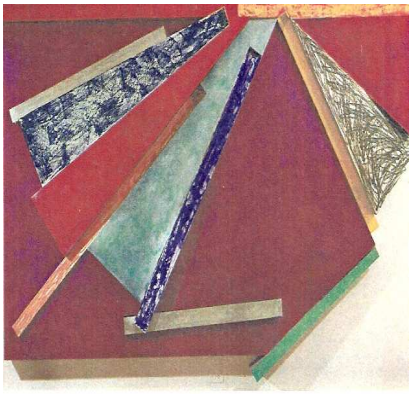
도판7.<코잔그로덱 Kozangrodek>, 1971-1974, Mixed media on wood

도판8.<란코로나Ⅰ Lanckorona Ⅰ>, 1971-1974, Mixed media on canvas

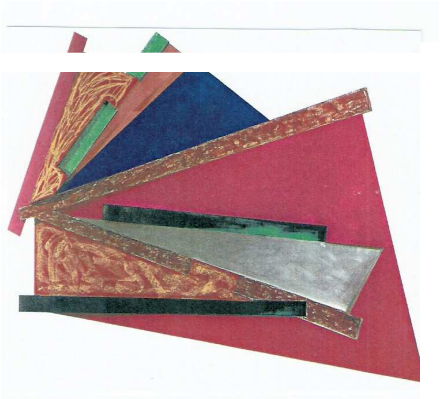
경직된 초기 기독교의 엄숙한 직선이 채택되어 주요한 모티브로 사용되어 오고 있음을 알 수 있다. 이러한 특징이 좀 더 부각되기 시작하면서 이 시리즈의 작품들은 건축적인 기하학적 직선을 사용하고 있으며 예비적 드로잉을 행하고 그것을 통해서 재료들을 자르고 일정한 규칙에 의해 각도를 부여

하여 재조합한다. 일정한 규격이나 대칭성을 전혀 고려하지 않고, 공간에 드로잉을 행하는 것이 특징이다. 또한 건축물의 골격이나 창문 등의 구조에서 발췌한 듯한 인상을 주기도 하고 계획된 이미지를 사용하여 공간의 구조에서 드러나는 특수한 상황을 연출하고, 평행선, 교차, 예각과 둔각의 다양한 배합에 의한 배치, 다양한 두께에 의해 생겨난 면들의 배열 등이 두드러진다. 처음에는 재료가 얇은 것들이어서 평면적으로 느껴질 뿐이었으나 이후 두꺼운 재료들이 채택되면서 개별적인 요소들의 특징을 더욱 강조하였다. 칠이 된 종이와 캔버스를 다른 캔버스에 부착하였으며 판지류에서 목재를 사용하였는데 이러한 꼴라쥬(Collajue) 재료는 압축 판지(Press board), 섬유판(Masonite),등을 사용하여 비대칭구성을 이루어 실제적 공간이 형성되었다. 스텔라는 이 시리즈에서 지어진 회화(Picture Building)라고 하였고 *"회화를 짓고 채색한다는 것은 내게 매우 적합한 일이었다"*고 말한다.

평면회화에서의 새로움에 대한 산물로 나타난 오브제는 회화가 현실에 무관하지 않도록 하는 노력의 소산이다. 또한 환영주의, 허구주의를 극복해 현실과 모색한 결과물이다. 그러므로 오브제는 회화, 조각 등 장르의 벽을 해체 통합 할 뿐만 아니라 행위와 개념, 나아가 인식 대상으로서 모든 환경을 끌어안게 된다.[22] 이러한 그의 작업은 결국 평면보다는 공간으로 또한 건축적인 방향으로 모아진다.



도판9.<그라쥬Ⅰ Grajau Ⅰ>, 1974-75
Mixed media on aluminum

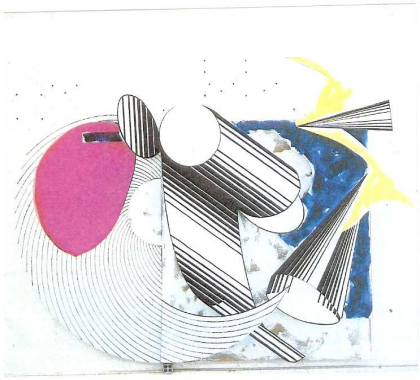


도판10.<조팅가Ⅰ Joatinga Ⅰ>,1974-1975,
Mixed media on aluminum

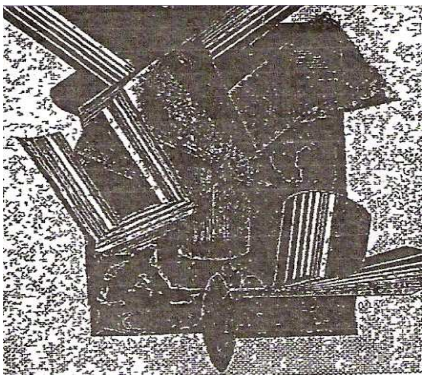
22) 강홍구, 『현대미술의 기초 개념』, 재원 1995, p.202.

1974년부터 스텔라는 <브라질인 시리즈>(Brazilian Series)(1974-75)(도판9,10)를 스케치하기 시작하여 연필드로잉들은 다소 시험적 성격을 지녔으며 기본적으로 길고 폭이 좁은 가로장과 길고 홀쭉한 삼각형들로 이루어졌다. 직선적 형태학적인 구조가 폴란드인 마을시리즈에서 발전된 삼각의 구조가 많이 도입되어 기존의 회화적인 사각형으로 회귀하려는 경향을 나타낸다. 폴란드 마을 시리즈의 각 작품의 엄청난 무게가 문제로 등장하여 좀더 가벼운 재료, 즉 알루미늄이나 마그네슘 같은 철판으로 전환하게 된다. 이 점은 동시기에 제작된 거대한 규모의 집중적 사각형 그림으로 연결된다고 볼 수 있다. <브라질인 시리즈>(Brazilian Series)에 기술적 방법의 특징은 철이나 알루미늄으로 만들어진 바탕에 낙서 같은 경향으로 금속에 에칭을 가해 표면에 활력을 준다. 철판 표면에 석판화에 사용되는 유성 크레용으로 드로잉을 하고 부식 처리된 철판에 투명한 락커로 밑칠을 한 후 높은 시각성을 가진 부식된 선의 패턴이 돋보이는 색으로 채색된다. <조팅가 Ⅰ>(Joatinga Ⅰ)(1974-75)의 경우 건축적인 구조의 도입이 좀 더 심화되고, 채색방식에서 붓질의 흔적이 두드러지고 있으나 중심을 설정하고 있는 것이 특이하다.

<원뿔과 기둥 시리즈>(Cone and Pillars:1984~85)(도판11,12)에서는 원뿔



도판11. <디아브로조포 Diavlozoppo>, 1984
Mixed media on canvas
353×431×41



도판12. <로 시오코 센자 파우라
Lo Sciocco Senza paura>, 1985,
Mixed media/ 20×299×52.7cm

과 기둥, 그리고 철망과 파도 등의 형태가 사용되며, 작품의 엄청난 두께와 강한 도식적, 기하학적인 이미지의 패턴들의 중첩과 화려하고 강한 느낌이 드는 보색과 형광색을 주로 사용하여 회화적으로 채색되어진 색상은 레제와 리치스키의 영향뿐만 아니라 스텔라 자신의 초기작품들과도 연결된다.

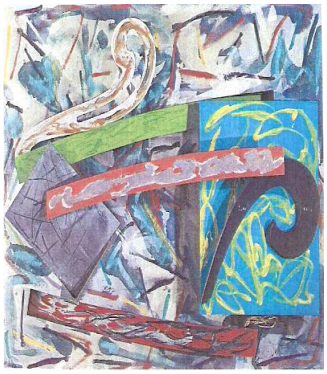
스텔라는 원뿔과 원기둥의 기둥을 대단히 도식적으로 다루면서 전체 구성을 견고하게 구축하였으며 장방형의 바닥은 작품의 무게 중심점으로서 바탕면이 되고 공간의 기하학적 형태들은 스스로 선회하는 듯한 상상을 불러일으킨다. 때문에 3차원적 효과는 더욱 강하게 실감된다. 작품 앞에서 그 구조에 따라 시선을 옮기다 보면 사진기로는 따라 갈 수 없는 부분들이 우리의 눈앞에서 일어나는 것이다. 60년대 이후 포스트모더니즘 미술의 성격에서 볼 때 기존의 2차원 평면을 추구하던 추상회화를 벗어난 혁신(革新)은 전반적 미술 변화에 중심을 이루고 있다. 단순히 평면회화 속에서 부분적으로 존재했던 오브제는 70년대 중반 어느 시기보다 커다란 변화의 시기로 회화에 시각적(視覺的) 암시를 통한 공간을 도입하며 바로크적 부조 회화에서 보다 본격적인 확장된 표현으로 연결된다.

2. 바로크적 부조회화

스텔라는 평면화의 한계를 극복하기 위해 다양한 형태로 자른 알루미늄 조각에 현란한 색채와 형태를 그려 넣고 다시 이를 조립하는 부조회화 기법을 도입했다. 1983년 하버드 대학 교수로 임명되어 강연에서 그는 추상회화의 위기와 당위성을 주제로 거장들의 작품을 독창적인 아이디어로 해석했고 이중 가장 주목을 끈 부분은 추상회화의 진로와 가능성을 바로크의 거장 카라바조의 작품과 연결시켜 제시한 대목이다. 그에 의하면 추상회화는 1970년대에 와서 앞으로 더 나아가지 못하고 침체되는데 그 주된 요인은 그것이 인체를 대신할 진정으로 유효한 대체물을 제시하지 못했기 때문이며 이러한 정체의 돌파구는 카라바조나 또는 그에 이은 루벤스의 작품이 제시

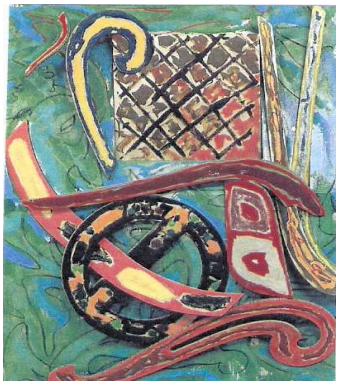
하는 특성으로 폴록 이후의 추상미술의 대를 잇는 노력은 이들의 작품에서 힌트를 얻을 수 있다고 주장했다[23]. 스텔라의 1970년대 중요한 변화는 <이국의 새 시리즈>(Exotic Birds Series)(1976-198 0)(도판13,14,15)와 <인도의 새 시리즈> (Indian Birds)(도판 16,17)의 바로크 시기[24]로 도달하며 이 시기부터 그의 부조 작품은 더욱 입체화 되고 다양해져 초기 쉐이프트 캔버스의 이미지와는 대조적인 금속부조작품의 꽃을 피운 시기라 볼 수 있다. 바로크 회화는 극도로 명료한 표현을 구가하고 있으며 건축물의 부분이 되어 하나의 유기체로 이루어지는데 여기에서 더욱 진전을 가하여 3차원의 공간으로 확장하려는 종합주의적인 성격으로서 스텔라의 양식을 설명해 주는 훌륭한 도구가 된다.

처음에는 모더니즘의 영향으로 삼각형 사각형 등에서 출발하나 기하학적인 형태에서 곡선적이며 복잡하고 다양한 형태로 나아가면서 1980년대에 이르러서는 2차원과 3차원을 오가는 규정적 틀에서 탈피하여 자연 형태인 뱀이나 고래 등의 형태로 그물망과 금속조각들을 오려 형태를 조합한다.



도판13.<난해한 섬 철로 Inaccessible Island Rail> 1976, Offset lithograph and screenprint

도판14.<에스키모 조류 Eskimo curlew>,1976 Mixed media on aluminum

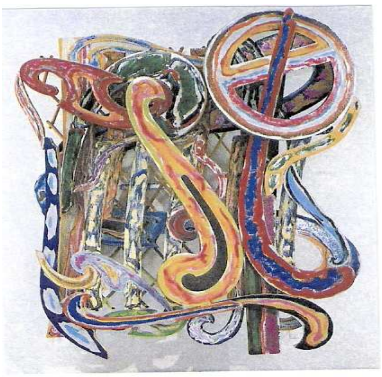


도판15.<브라질의 바다 비오리>, 1980,알루미늄에 혼합매체 304.8×243.8cm

23) Frank Stella, *Working Space*, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p.131.

24) 바로크 시기라고 부르는 까닭은 작품의 구성이 풍부하고 복잡하게 지나치게 꾸민 듯하고 현란하기 때문이다. 뿐만 아니라 17세기의 바로크 미술에서처럼 곡선과 아라베스크의 문양이 압도적으로 나타난다.

도판16. <왼쪽,반대쪽 카스트라
left and opposite Kastura>,1979,
mixed media on aluminum metal tubing,
and wire mesh



도판17.<카스트라 Kastura>, 1979,

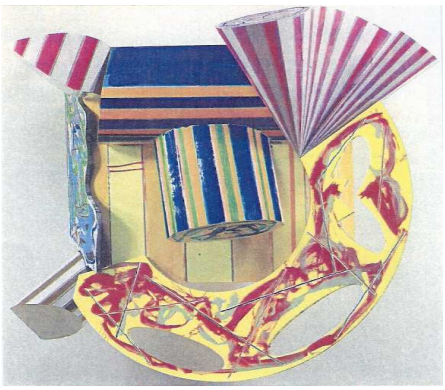
이러한 위에 거칠고 원색적인 채색으로 2,3차원에서 머무는 것이 아닌 다양한 곡선과 복합된 이미지가 사용된다. 장식적이고 화려한 채색과 금속표면이 지니는 특수한 성질이 부각되고 다양한 의미가 내재되어 있는 이국적인 제목의 채택 등과 함께 완전한 3차원의 입체작업으로 이어진다. 바로크적 회화 시기의 중요한 동기(Motive)는 설계사들이 사용하는 곡선자이며 이 시기의 가장 큰 변화는 종래의 직선적이고 기하학적인 형태가 즉흥적이고 자유로운 형태로 바뀐 것이다. 직선적인 형태로 이루어진 배경 면에 곡선적인 하니콤[25] 형태의 알루미늄을 재료로 하여 자유스럽게 배치되고 오려내서 부착된 듯한 이미지를 구성하는 면 위에 적절한 채색을 사용하여 부조작품을 만들어 낸 것이 <이국의 새 시리즈>이다.

'인도의 새 시리즈'중 마지막 작품인 '카스트라'를 살펴보면 공간감 표현을 위해 화려하게 채색된 격자를 이용하여 벽으로부터 거리를 두고 전체적인 부조를 떠받치면서 오목하게 앞으로 다가오도록 하여 바로크적인 공간을 실현하였다. 또한 카스트라는 창살문양 같은 금속망사가 사용되어 관람자가

25) 하니콤(honeycombed): 얇은 알루미늄 판을 양면으로 하여 그 사이에 벌집 모양의 규칙적인 곡선을 그려, 무게는 적게나가나 구조적으로 대단히 튼튼한 일면을 자니고 있어 스텔라는 이러한 가벼움을 최대한 이용해서 작업을 이룩해 나간다.

뚫린 공간사이로 벽을 볼 수 있게 했고 망사에 붙은 구성물들이 지지대로 붙어 거의 자유롭게 된다. 이 그림은 또한 세 층으로 구성되어 있는데 맨 아래층은 금속 망사층이고 금속망사의 세로 축 두 가장자리에 지지된 운형자 형태의 평면들이 중간층이며, 맨 위층은 그 위에 상이한 각도로 운형자들의 평면을 침투하고 돌출하면서 튀어나온 형태로 구성된 층이다. 즉, 이 프렌치 커브는 일루젼의 회화공간이 삼차원적 구축물의 돌출로 표현되어 새롭게 번역된 공간구조를 갖는다. 이러한 공간구조의 작품이 조각이 아닌 회화라고 할 수 있는 이유는 정면성 때문이다. 즉 측면에서 작품을 바라보아도 관심을 끌지만 정면에서 바라볼 때 그 작품에 담긴 이미지가 더 잘 표출되기 때문이다. 그러므로 측면은 단순히 정면에 대한 보완 즉, 일루젼의 실체화일 뿐이다. 1986년에는 파도 형태와 고래가 모티브가 된 <백경 시리즈><Moby Dick Series>(도판18,19)라고 명명된 시리즈가 시작된다.

도판18.<벤 컴 일 세일 Bene come il sale>, 1987, Mixed media on mixed ground, 163×190×32cm



도판19.<벤 컴 일 세일 Bene come il sale>, 1987,Mixed media on fabricated aluminum, 90×102×63cm

각 작품들의 제목은 소설 '모비딕'[26]의 각장의 타이틀을 따다가 붙여졌다. 스텔라는 80년대 중반에 문학적 표현을 참조하면서 문학적 배경을 도입하게 된 것은 과거의 걸작들에 대한 연구를 통하여 서술적이고 재현적인 회화를 새롭게 하려는 시각 변화가 깔려 있다. 즉 스텔라는 추상미술이 사실적

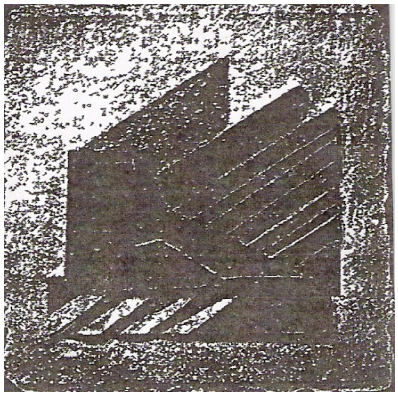
26) 19세기 미국의 작가 Herman Melville의 소설<모비딕>은 고래와 인간과의 숨 막히는 싸움으로 인생의 진정한 의미를 되새기게 하는 해양문학.

일 수 있으며 동일한 정신 상태의 재현 미술과도 더 이상 구별되지 않음을 깨달은 것이고, 그러한 깨우침은 동시대의 화가들에게도 지나간 회화의 해결책을 채용하여 이미지로 회귀했던 것을 요구하게 된다. 백경 시리즈의 크고 무거운 부조들은 다양한 모습을 보이는데, 파상형태의 파도부조는 이후의 작품들 중 커다란 금속부조와 연결되면서 작품마다 다른 식으로 전개되었고, 원통형의 경우에는 최초의 회화 모티브였던 줄무늬로 장식되기도 한다.

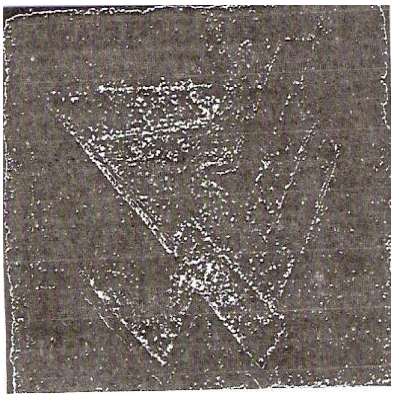
3. 확장된 부조회화

스텔라는 회화의 한계를 넓혀 가는 과감한 실험정신으로 역동적이고 드라마틱한 공간을 확장하며 다원화시켜 새로운 의미의 미술을 창조하고자 했다. 다양한 장르와 효과적인 재료의 결합방식의 하나로 스텔라는 1967년 처음 판화작업을 시작하여 지금까지 지속적으로 작업을 해오고 있다.

그의 초기 판화 작업은 금속성 잉크라든가 광택이 있는 니스를 사용하고, 시각적 활력을 주기위해 디자인을 겹쳐 찍어내는 등 2차원의 종이에 그의 부조작업과 같은 입체적 차원의 작품을 1975년<종이부조>(도판20,21)에 제작했다.

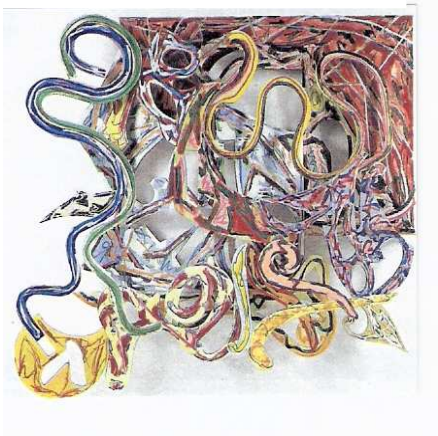


도판20.<그로드노 Ⅰ Grodno Ⅰ>,paper reliefs, 1975, 190×163×25cm

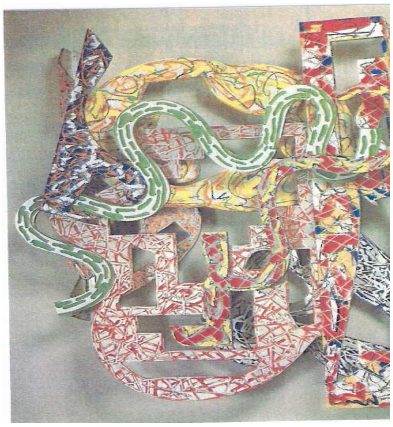


도판21.<보고리아 Ⅵ-8 Bogoria Ⅵ-8>, 1975, 166×290×25cm

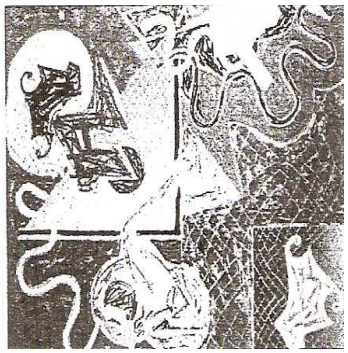
1980년대에는 판화의 바탕이 되는 다색 종이에 회화적으로 배경처리를 먼저 한 후, 형태의 윤곽선에 채색을 하여 형상을 두드러지게 표현하고, 직선과 곡선을 사용하여 구조를 복잡하게 나타냈다. 1980년대 스텔라의 판화시리즈는 그의 릴리프 페인팅과 동일한 제목으로, 릴리프 페인팅과 판화가 동시에 제작된다. 그의 판화시리즈는 경주로 시리즈(도판22,23), 파편 시리즈(도판24,25), 백조 동판화 시리즈(도판26) 그리고 해드 가디아 시리즈(도판27,28)가 있다.



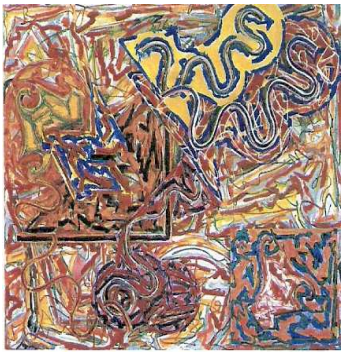
도판22.<노가로 Nogaro>, 1981,
Mixed media on aluminum
and fiberglass



도판23.<자라마 Jarama>,1982,
Mixed media on etched
magnesium

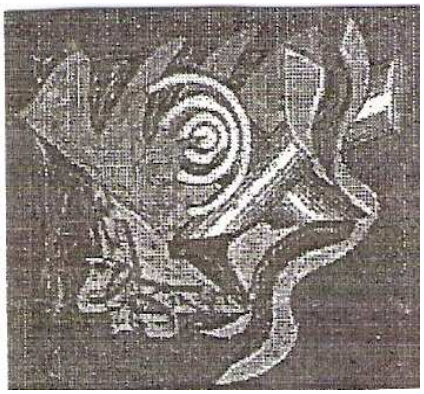


도판24.<파편Ⅳ ShardsⅣ>,1982,
color lithograph
and screenprint,
39×45(in)

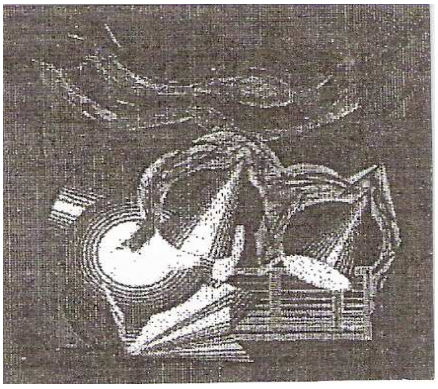


도판25.<파편Ⅳ ShardsⅣ>,1982,
Mixed media
on aluminum
120×134×27(in)

도판26.<백조 정사각형 판화
Swan engraving squareⅣ>,
etching, relief,
520×540cm



도판27.<엘 리시츠키의 해드 가디아 도판 Illustrations after EL Lissitzky's 'Had Gadya', A hungry cat ate up the goat>, 1982-4, Unique Colour Trial Proof



도판28.<나의 아버지가 산 작은 염소 One Small Goat My Father bought For Two Zuzim>,1984, Unique Colour Trial Proof

경주로 판화시리즈의 제목들은 회화작품과 마찬가지로 스텔라가 1970년에 방문했던 알라바마의 Talladega, 시실리의 Pergusa, 이태리의 Imola, 포르투갈의 Estoril 등지의 경주로나 자동차 경주트랙을 가리킨다.

이 시리즈의 판화들은 듬성듬성 부식된 판들과 목판을 끌과 같은 기구로 음각하거나 부조의 다양한 결합방식으로 제작된다. 판화작업에서 처음으로 도입한 이러한 과정은 스텔라가 금속릴리프 페인팅의 표면을 처리하는 방법과 동일한 것으로, 목판에 끼워진 부식된 마그네슘이 삽입된 판면은 스텔라가 Kenneth Tyler 및 Tyler Graphics Ltd.와 함께 개발한 것이다. 파편 판화시리즈는 금속부조 중에서 그 사이즈나 기법, 또는 재료면에서 회화적인 면을 극대화시켜 대담하고 실험적인 작품을 내놓았으며 금속릴리프에서 보이는 것으로, 에칭과정을 통해 금속판 표면위에 도드라지거나 오목하게 표현했다. 에칭이 인도의 새시리즈의 반짝거리는 듯한 색깔보다 더 풍부한 임파스토기법으로 경주로시리즈의 페인트 바탕을 완화시킨다는 점에서 보자면, 에칭은 또한 이전 작품 시리즈의 금속성으로 반짝이는 평행선으로서 기능을 한다. 결국 에칭은 철판의 스케일과 특징을 바꾼다.

"많은 확대된 금속조각들이 공장에서 오게 되면, 상당히 거친데, 말하자면

과도하게 강하고 또 과도하게 금속적 느낌이 난다. 나는 미리 그 표면을 에칭함으로써 그 금속 조각이 공장에서 만들어진 듯 한 느낌이 덜하도록 했다. 표면을 손으로 만든 것처럼 제작하는데 있어 에칭은 또한 큰 조각에서 인간 스케일(human scale)을 형성했다. 에칭이 각각의 표면을 분할하고 그것들을 전체의 패턴으로 연관시키는 역할을 한다는 점에서 내가 생각하기로 인도의 새(Indian birds)의 오버프린트한 주석 작업에서 내가 우연하게 더 혹은 덜 만들어낸 효과에 좀더 근접하도록 해주는 의식적 노력을 나타낸다고 볼 수 있겠다." 라고 스텔라는 기록했다.[27] 흑백으로 이루어진 백조 동판화 시리즈에서는 이전의 금속릴리프를 위해 재단되고 남은 금속조각들을 모아 새롭게 만들어진 형태와 함께 그려지고 에칭한 후, 합판에 겹쳐지게 짜맞추었다. 이렇게 겹쳐진 금속판들은 음각이나 릴리프 판화를 만들기 위해 채색되고 프린트되었다. 레이스 문양을 사진작업에 의해 복제모형을 한 후 에칭하여 다른 금속조각들과 결합한 작품은 종합적 큐비스트의 콜라주를 연상시킨다. <해드 가디아 시리즈>(Had Gadya Series.1982-84)는 스텔라가 추상에 있어서 드라마적 서술과 이미지의 잔재에 대한 가능성을 실험해 성공을 거둔 판화시리즈이다. 1918-19년에 엘리시츠키(El Lissitzky)가 해드 가디아(Had Gadya)[28]를 주제로 한 일련의 삽화들에서 작업의 처음과 끝을 한눈에 볼 수 있는 작품을 제작했다는 사실로부터 영감을 받았다. 모양이 만들어진 종이 형태(Shaped Paper Form)와 손으로 그린 표면위에 꼴라쥬한 것을 고무 부조와 리놀륨판, 실크 스크린, 석판화 기법으로 찍는 방법이다. 풍부하고 화려한 마티에르에 여러 단편들이 겹겹이 쌓여 중첩(重疊)된 효과를 얻고 형태들이 공간 안으로 선회하면서 흩어지는 구성이므로 환상적이고 단순하며 운동감이 넘치는 작품을 연출한다. 부조작품(浮彫作品)을 회화라고 하는 것과 마찬가지로 추상조각에 일상적으로 결여된 회화적인 드라마와 박진감을 접목시킨 완전 조각 형식을 이루는 1990년대 작품들은 건축공간과의 관련성이 심화된 것이라 하겠다.

---

27) Rubin, Frank Stella(1970-1987), *The Museum of Modern Art*, p.95.

28) '해드 가디아' 란 동구와 러시아의 유대 마을에서 종교적인 생활 가운데 민간에 전승되어온 교화적 내용의 노래를 의미하는 말로 유대교의 축제와 관련된 성경귀절을 편집한 하가다에서 나온 말로써, 엘리시츠키가 1918-1919년 사이에 제작한 석판화 이다.

Ⅳ. 구조물에 사용된 오브제

1. 재료의 장식성과 복합성

바로크의 특성을 양감, 동감 그리고 광채라고 할 때, 이러한 바로크적 현존성과 현란함을 나타내기 위해서는 기존의 전통적인 표현으로는 제약이 따를 수밖에 없다.

스텔라는 1970년대 이전까지는 캔버스위에 상업용 도료를 사용한다. 그의 시리즈의 제목, 즉 알루미늄 시리즈, 구리 시리즈는 바로 이 상업용 도료의 종류를 지칭한다. 이 외에도 아연, 납과 같은 금속성 도료를 사용하여 이 시기 회화의 대칭적이고 완고한 형상을 더욱 돋보이게 한다. 또한 그는 불규칙 다각형시리즈, 각도기 시리즈에 이어 사스 캐치완 시리즈와 뉴펀들랜드 시리즈에서 장식적 구조와 채색을 시도한다. 이 시기에는 형광성의 합성수지도료를 자주 사용하는데 이때까지만 해도 그의 주재료는 상업성 도료와 캔버스로서 회화의 평면성을 유지한다. 스텔라가 캔버스가 아닌 지지체(支持體)를 사용한 것은 폴란드 마을 시리즈부터이며, 이때에는 주로 나무를 사용하여 공간(空簡)의 깊이 감을 실험한다.

그가 지지체를 알루미늄으로 사용하기 시작한 것은 브라질 시리즈부터인데 그 이유는 나무로 제작한 작품의 엄청난 무게뿐 만이 아니라 금속부조 작업에 비해 제작에 걸리는 많은 시간과 기술적인 어려움 때문이었다. 그리고 이 시기 이후부터 본격적인 금속구조물 작업이 시작된다. 스텔라의 부조작품이 폴란드 마을 시리즈부터 이루어졌다는 것은 앞에서도 언급한 사실이지만 폴란드 마을 시리즈부터 이국의 새 시리즈까지는 캔버스와 비슷한 사각이나 불규칙 다각형이 벽에 전시되었을 때 벽면과 평행하게 일치되고 그 위에서 기울기와 중첩의 작업이 이루어졌다. 그러나 인도의 새 시리즈부터는 작품의 뒷면을 철로 된 파이프관을 이용하여 전면에서 보는 작품은 평면

적인 패턴들이 중첩으로 이루어진 평면성을 보여주지만 작품을 측면에서 바라볼 때는 겨우 벽에 걸쳐진 조각 작품을 보는 듯하다. 이 시기부터 스텔라는 금속 구조물들, 즉 알루미늄, 쇠파이프, 철망, 얇은 철판 등을 주재료로 사용하며, 그 위에 상업용 도료를 사용하여 현란한 색감과 표현적인 터치로 채색작업을 한다. 이러한 작업방식은 경주로 시리즈에서 더욱 발전하며, 섬유유리와 마그네슘판까지 재료로 사용한다. 그는 마그네슘판에 에칭작업을 하기도 하고 알루미늄을 벌집모양으로 제작하여 작품에 이용하기도 하는 등 다양하고 획기적인 실험을 스스럼없이 감행한다. 또한 그의 조각은 마치 그의 작업 후에 남은 처치곤란인 폐기물들을 한데 모아 놓은 것 같은 느낌을 준다. 최근 몇 년 동안의 스텔라의 작품은 다시 캔버스로 복귀한다. 그는 화면을 에어 브러쉬로 뿌리기도 하고 채색된 캔버스 천을 오려 붙이기도 하는 등 그 동안의 부풀려진 화면을 압축시켜 놓는다. 컴퓨터를 이용하여 만들어 낸 담배연기의 복잡한 선들은 옵 아트적인 성격이 나타나 화면은 착시현상과 함께 거대하고 신비스런 우주의 공간을 대하는 듯하다. 그리고 스텔라는 판화에서 이용했음직한 고무판도 화면에 부착시키는 등 화면 곳곳에 임파스토의 효과가 나타난다. 회화의 장식성은 나라와 시대에 따라 양식화되어왔다. 고딕 건축의 창문에서 전형적으로 볼 수 있는 장식적인 격자, 이슬람의 아라베스크, 아메리카 원주민들의 상징적인 기하학적 형태들이 그것이다. 이러한 양식성을 거부하는 모더니스트들은 '늘 새로운 것'이라는 메너리즘에 빠져들게 된다.

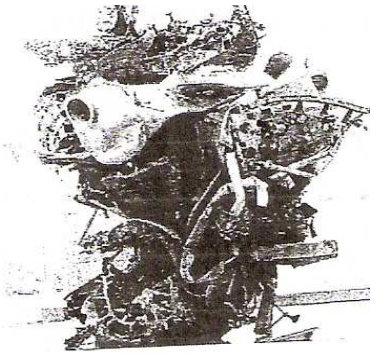
포스트모더니즘의 한 경향인 장식적인 회화는 모더니즘의 반작용으로서의 풍부함이며 감성표현의 확장과 기하형태의 추상을 동시에 가지고 있다. 스텔라는 추상성과 회화성을 포기하지 않으면서도 장식화 되기를 원했다.
이러한 작업은 공간의 변화만이 아니고 금속의 표면들은 자유로운 붓터치와 판화용 크레용이나 잉크 등의 사용으로 초창기의 금욕적인 절제의 흔적은 찾아 볼 수가 없게 된다. 스텔라의 주된 관심사는 보통 장식적이라고 불리는 그림을 애매하지 않은 추상의 어휘로 존립 가능하도록 만드는 것으로 영감을 마티스로부터 구하고 있다. 추상회화가 장식적인 것으로 떨어지는 위험은 늘 있는 것이며 이를 피하는 방법은 좋은 의미의 장식성을 찾는 것이

다. 그러나 그 한계를 명확히 정하는 일은 쉬운 일이 아니며 스텔라가 양자를 조화시킨 방법은 작품의 사이즈를 크게 하고 평면으로 표현되기는 했지만 결국은 건축적인 구성에 대한 관심으로 작업에 임한 것이라 볼 수 있다. 스텔라의 <각도기 시리즈>의 단색 기본 문양들은 회교적 건축 장식에 복합적으로 연관되어 있는데, 시각적 환영성을 작품에 신중하게 다시 끌어들였고, 최근의 매우 복합적인 부조 꼴라쥬는 미니멀리즘의 엄격성을 저버린 것이다. 그러나 스텔라는 최초에 주장하던 양식을 손상시키지 않고 그대로 보존하면서 미니멀리즘이 추구해온 예술을 새롭게 만드는 것을 가능하게 했다. 그리고 이 시기 이후부터 본격적인 금속 구조물 작업이 시작된다. 스텔라는 <인도의 새 시리즈>(Indian Birds Series)에서 더욱 극단적이 되었다. 번쩍이는 표면과 야한 색채를 사용한 이 시리즈는 회화의 배경 역할을 하는 캔버스를 제거하기 위한 방편으로 철망을 대신 사용하여 다양한 재료로 채색된 패턴사이에서 장식적인 효과를 증대시킨다.

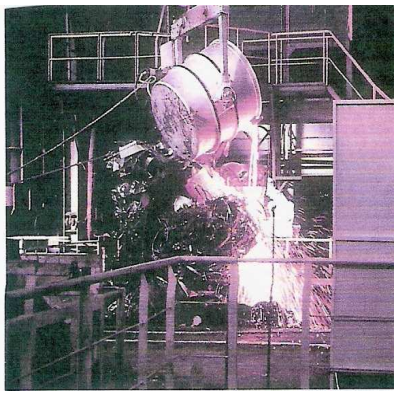
안료의 성격에 따라 표면의 질감이 달라지는 것을 이용하여 페인트, 형광안료, 아크릴, 금분, 판화용 크레파스에 이르기까지 다양한 재료를 이용해 장식적 표현의 극대화를 꾀한다. 스텔라는 1980년대에는 더욱 복합적이고 화려한 시리즈들이 제작되었는데 더욱 현란해 지고 대담해 졌다.

<경주로 시리즈>(1980-1984)에서는 섬유유리와 마그네슘 판까지 재료로 사용한다. 그는 마그네슘 판에 애칭작업을 하기도 하고 알루미늄을 벌집으로 제작하여 작품에 이용하기도 하는 등 다양하고 획기적인 실험을 감행한다. 스텔라는 회화를 그린다기보다는 짓는다(build)는 것으로 규정하고 결국은 평면보다는 공간으로, 또는 건축적인 방향으로 나아가게 된 것이다. 포스트모더니즘의 한 경향인 이질적 재료와 장식성의 도입은 화려한 색채가 바탕이 되는 화면 구성이 주가 되어 번쩍이는 표면과 야한 색채 그리고 다양한 재료와 함께 형태의 확장으로 인해 부조회화라는 독특한 입체작품을 만든다. 이러한 부조 작품들은 초기의 작품들과 다를 뿐 아니라 환상과 쾌활성을 가미한 즉흥적 감각을 시도한다. 스텔라는 이 시기의 복잡하고 화려한 장식성이 드러나는 아이디어는 꾸준히 연구해온 창조적 아이디어와 바로크 미술에서 얻은 힌트로 바로크적인 곡선과 복잡하고 화려한 장식적 공간

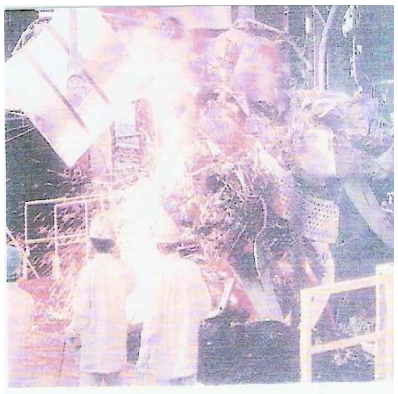
이 드러나 표현방식의 확장으로 나타나게 된다. 1980년대까지는 명료한 윤곽선을 지니고 있어서 곡선적인 이미지가 차가운 추상의 조형어법을 통해 구사되었지만, 1990년대에 이르러서는 완전히 이러한 명료성이 사라져버리고 작품<사레구에마인스>(도판29)와 <야와타 워크스>(도판32)에서 보이는 특성과 같이 일정한 리듬이나 규칙성이 베제되고 있다.



도판29.<사레구에마인스 Sarreguemines>,1992, stainless steel, 21×17×17(feet)



도판30.<야와타 워크스 Yawata Works, Pouring at Nippon's steels, Japan>, 1993, Photograph



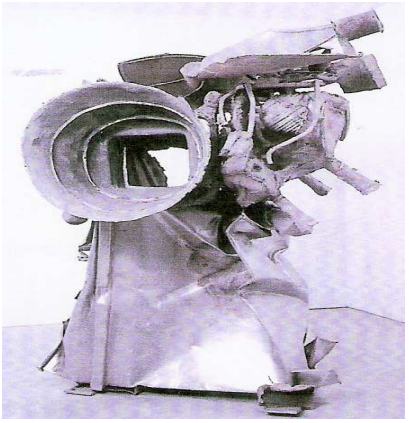
도판31.<야와타 워크스 Yawata Works, Pouring on front page of National Daily, Japan>,1993

도판32.<야와타 워크스 Yawata Works,1993, stainless steel, Kitakyushu Municipal Museum of Art>, 168×187×189(in)

<야와타 워크스>(도판30,31) 작품들에서는 3만 파운드의 녹은 스테인리스 스틸을 일주일 동안 부어서 스테인리스 스틸 작품을 제작한다. 청동으로부터 철로의 이동, 작품<개리슨 Garrison>(도판33) 특히 스테인리스 스틸을 사용 그리고 주조는 현실세계와 오늘날 공공장소에서 설치된 역동적인 조각품을 만드는 한 방식이다.29)

폭발, 회전 곡선, 모자 이미지등과 함께 파동 치고 회전하며, 폭발하는, 드물게는 고철덩어리의 축적 등의 이미지가 사용되며 콜라쥬풍의 확대된 컬러 프린팅과 연기모양 고리그림을 컴퓨터로 표현해 디자인한 작업은 1990년대 후반 시리즈 작품 <페네랄리아 Feneralia>(도판34),<마이클 콜하스 패널#2 Michael Kohlhass Panel#2>(도판35), <마퀴즈 폰 오 패널#6 Marquise Von O, Panel#6>(도판36)으로 이루어진다.

또한, 금속의 주물 등의 기법을 이용하여 비행기의 엔진 등이 폭발한 듯하게 보이는 이미지를 갖고 있는 프리스탠딩 작품들이 제작되는데, 용해된 알루미늄을 모래판 위에 부어 금속의 드리핑을 행한 뒤에 부분품들을 다시 조합하여 지지대위에 재조합하는 방식을 통해서 마치 안으로부터 밖으로 터져 나오는 듯한 이미지가 되게 한다.



도판33.<개리슨 Garrison>, 1995,Stainless steel, Jena, Friedrich Schiller-Universitat

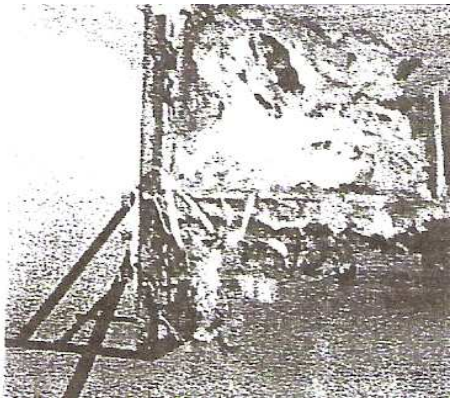
도판34.<페네랄리아 Feneralia>, 1995,Ninety-seven color screenprint, lithograph, etching, aquatint, relief, collagraph on white TGL handmade paper.

29) *The writings of Frank Stella*, p.199.

도판35.<마이클 콜하스 패널#2
Michael Kohlhaas, panel#2>
1999, Collage, 179.1×167.6cm

도판36.<마퀴즈 폰 오 패널#6
Marquise Von O,panel#6>,1999,
Acrylic on canvas, 280.7×217.2cm

<메두사의 뗏목, 1990>(도판37)은 이와 같은 방식이 사용된 대표적인 작품으로, 이러한 표현법은 잭슨 폴록의 드리핑의 기법을 3차원 적으로 재해석한 것이기도 하다. 평면이라는 회화의 한계에서 벗어나 3차원으로 회화를 넓혀 구조적이며 조각 같은 그의 작품<성령의 예배당 The Chapel of the Holy Ghost>(도판38)이 사실은 조각적인 혹은, 구조적인 사고가 아니라 회화적 사고가 그 형태를 가져온다.[30]



도판37.<메두사의 뗏목 The raft of Medusa>,
1990, aluminum and steel,
425×413×403 (cm)

도판38.<성령의 예배당
The Chapel of the Holy Ghost>
1992,Stainless steel, New York,

30) *The writings of Frank Stella,* p.181.

<뉴벅 Newburgh, 아마벨 Amabel>(도판39,40)는 스틸판넬위에 구어 굳혀진 에나멜을 가지고 그림을 그리고 이젤 페인팅이라고 불리는 혼성 구조물위에 작업을 하고 있다. 이젤 페인팅은 커다란 스테인리스 조각과 분쇄된 표면에 용접이 되어진 화학탱크를 이용하는 특색이다.

도판39.<뉴벅 Newburgh>,1995,
Stainless steel with carbon steel,
Jena, JENOPTIK AG.

도판40.<아마벨 Amabel>,1997,
stainless steel, Seoul,
Pohang Iron & Steel Company.

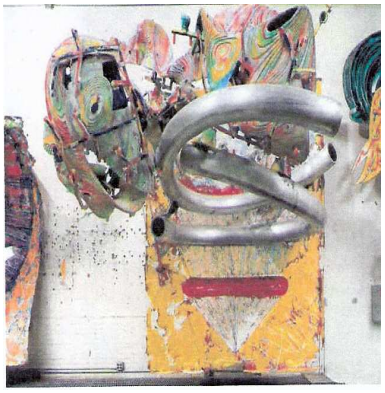
1999-2001년에는 주조된 알루미늄, 알루미늄 파이프, 철, 세라믹과 폴리우레탄을 조합한 화려한 색채의 혼성 구조물<평론극장 Theatre Criticism : IFFland(Essay&Journalism No.7)>(도판41), <그날의 뉴스 News of the Day(Anecdote No.9)>(도판42), <카탈로니아 Höyük 성당 Catal Höyük (Level Ⅵ A)Shrine Ⅵ A.8>(도판43)이 다양한 물성을 통해서 회화의 특성을 지닌 입체 작품으로 제작된다.

프랭크 스텔라는 최근(2002년, 1월)에 국립 예술 미술관, National Gallery of Art(워싱턴D.C)의 동쪽건물 앞에 중요한 조각 작품,<함부르크왕자>(도판44)를 설치했다. 그 기념비적인 조각품, "함부르크왕자"는 독일의 극작가이자 소설가인 하인리히 폰 클라이스트, Heinrich von Kleist(1777-1811)이 쓴 연극의 이름을 따서 명명되었으며 우리시대의 가장 위대한 조각 작품들 중에 하나로서 환영 받았다.[31)]

31)National Gallery of Art in Washington,D.C: Sculpture in and around the East Building, Jan,2002.

도판41.<평론 극장
Theatre Criticism: Iffland
(Essay&Journalism No.7)>
1999, mixed media on
cast aluminum, 55.9×119.4×36.8cm

도판42.<그날의 뉴스
News of the Day(Anecdote No.9)>
1999, mixed media on cast
aluminum, 94×97.8×43.2cm

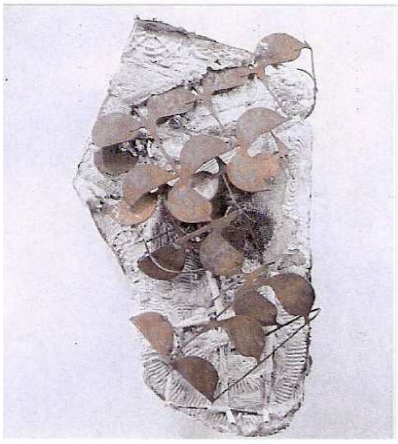


도판43.<카탈로니아 Höyük 성당
Catal Höyük(Level Ⅵ A) ShrineⅥ A.8>,
2001, Cast aluminum, aluminum pipe,
steel, ceramic and polyurethane
330.2×340.4×317.5 cm

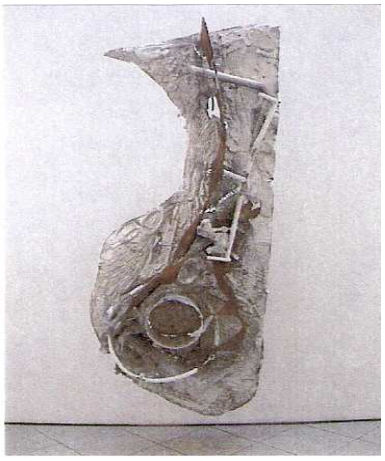
도판44.<함부르크 왕자 Prince of Hamburg>,
1998-2001,
stainless steel, aluminum,
carbon fiber, painted fiberglass,
944.88×1188.72×1036.32 cm

2002년 그의 새 작품들은 BC6000-7000 사이의 신석기문명의 중심지인 고대 소아시아의 주요한 고고학상의 지명에서 이름을 따왔으며, 1999년에 Lascaux의 동굴들을 다녀온 후 영감을 받았다.

*"나는 상상을 하는 것이 어렵고, 심지어 실제로 그것을 보면서 조차도 구석기시대 그림이 최고의 르네상스시대 그림과 같다는 것을 믿기는 여전히 어렵다는 것을 발견했다. 그것을 생각하면서, 세기말에 추상적인 그림에 대한 확신과 해방이 어떻게 우리를 성공으로 이끌 수 있는지 나는 깊은 인상을 받았다. 비록 특별한 장소로부터 이름을 따왔지만, 이 작품들이 그 장소들을 대표하지는 않는다"*고 했다. 새로운 작품들<테페 수자비드 Tepe Sujahbid>(도판45), <달마 테페 Dalma Tepe>(도판46), <기얀V Giyan V(a)>(도판47)에서 이용한 기법들과 재료들, 즉 Sand Casting과 예술 작품 소재 등을 자연에 있는 것을 이용한 found object는 고고학적 과정을 생각나게 한다.

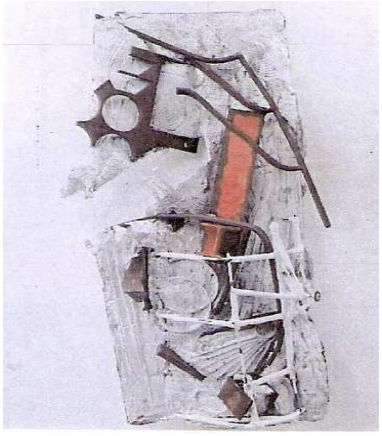


도판45.<테페 수자비드 Tepe Sujahbid>,
2002, Sand Cast Aluminum
182.9×109.2×33

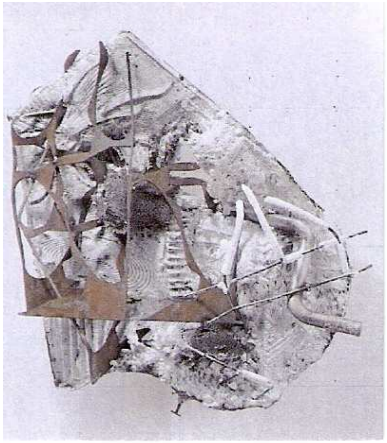


도판46.<달마 테페 Dalma Tepe>,
2002, Sand Cast Aluminum
251.5×104.1×66cm

녹이 쓴 금속과 빛나는 알루미늄으로 색다르게 집적된 작품들은 대각선 길이가 최고 2.5미터까지 이르고, 이런 부조 조각품들<야닉 테페 Yanik Tepe>(도판48), <기얀V Giyan V(e)>(도판49)은 어느 각도에서든, 돌리고 전시할 수 있는 링에 설치된다.



도판47.<기얀 V Giyan V(a)>, 2002
Sand Cast Aluminum
231.1×142.2×50.8cm

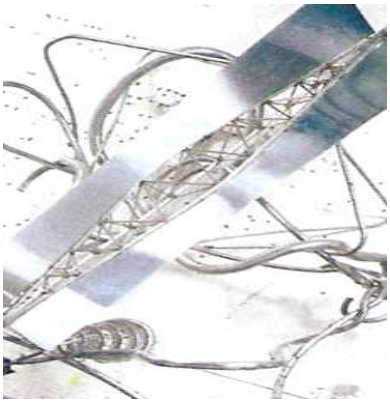


도판48.<야닉 테페 Yanik Tepe>, 2002
Sand Cast Aluminum
167.6×139.7×50.8

도판49.<기얀 V Giyan V(e)>, 2002
Sand Cast Aluminum
215.9×116.8×53.3cm

도판50.<펜단다 Pendanda>, 2003
Unpainted bent tubing,
stainless aluminum, fiberglass
317.5×304.8×274.3

2003년 (5월-6월)에 열린 Recent Work 전시회에는 스테인리스 스틸로 지지한 구부러지고 고리로 된 비틀어진 관으로 만든 우아한 곡선형태의 작품들이 전시되었다. 이 작품들, <펜단다 Pendanda>(도판50),<다랑Dalang>(도판51)의 제목은 발리 언어와 어구에서 따왔다.



도판51.<다랑 Dalang>, 2003
Unpainted bent tubing,
stainless aluminum,
368.3×271.8×226.1cm

도판52.<만트리 Mantri>,2004,stainless steel
with carbon fiber
200.7×107.9×142.2cm

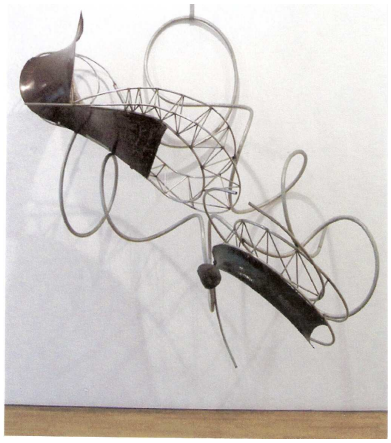
프랭크 스텔라의 최근 조각품 전시회에서 작품들은 버팀 없이 서있고, 벽에 작품<만트리, 케타라, 가로에, 섹섹, 엠가랍 방케><Mantri, Kertala, Galoeh, Segseg, Mgarap Bangke>(도판52,53,54,55,56)이 고정되어 있으며, 일부는 기념비적인 스케일로 색칠하지 않은 스테인리스 스틸관과 탄소섬유를 합쳐서 작품을 제작한다.

금속관과 기하학적인 지지구조를 가지고 롤로코스트 혹은 미끄럼틀의 동적효과가 있으며,<발레 페바스메안, 보에조에><Bale pebasmean, Boedjoeh> (도판57, 58)에 자유롭게 섞인 스테인리스관은 3차원 조각품들을 창조하고 동적효과와 입체감, 가벼움, 우아함을 나타내고 있다. 그 작품들은 공간에 떠 있는 채로, 수려하고 선적인 데생 혹은 스케치와 같은 느낌을 갖게 한다. 스틸로 된 원뿔 주위를 넓고 환상적으로 감는 고리로 만들어져 바탕을 구성하는 피륙으로 된 날개로부터, 위로 도약하는 듯 보이는 2005년 작품<페나사르 Penasar>(도판59)은 조각품을 넘어서는 나선형으로 상승하는 소용돌이를 창조한다. 다양한 재료와 형태의 확장에서 예술의 목표는 공간을 창조하는 거라는 스텔라 방식이 드러나 있다.

도판53.<케타라 Kertala>,2004,stainless steel, aluminium, steel, ceramic shell, fiberglass with carbon fiber, 127×115.6×103.5cm

도판54.<가로에 Galoeh>, 2004, stainless steel with carbon fiber, 76.2×55.9×61cm

도판55.<섹섹 Segseg>,2004,stainless steel, and copper printing plate, with carbon fiber 140.9×127×127cm



도판56.<엠가랍 방케 Mgarap Bangke>, 2004, stainless steel with carbon fiber,175.3×185.4×160cm

도판57.<발레 페바스메안 Bale pebasmean>,2005
Stainless steel with carbon fiber,
269.2×396.2×396.2cm

도판58.<보에조에 Boedjoeh>, 2005,
Stainless steel and aluminium
with carbon fiber,
304.8×304.8×426.7cm

도판59.<페나사르 Penasar>,2005, Stainless steel, aluminium, steel,
ceramic shell, fiberglass with carbon fiber,
307.3×384×518.2 cm

스텔라의 2005년 4월 뉴욕전시회에 출품된 작품들의 제목은 2003년 Recent Work 전시회 작품들과 같이 발리어와 그 어법들에서 유래되었다. 그 제목들은 1942년 Margaret Meade와 Gregory Bateson이 발리 문자로 쓴 사진에세이집으로부터 가져온 것이다. 이렇게 선택한 제목들은 발리 문

화를 언급하는 것이 아니라, 예술 작품들의 수수께끼 같은 난해함을 증가시키기 위해 선택한 것이다.

2. 특이성으로서의 오브제

오브제 미술은 입체주의 꼴라쥬 기법으로부터 근본을 이루어 대상을 인식하는 물적 관념을 새롭게 바꾸고 작품에서 허상을 몰아내고 다시 회화가 실재가 되고자 했을 때 오브제 미학이 등장한다. 현대미술에 있어서 오브제(object)의 범위는 실로 광범위하여 오브제 미술은 일상생활에서의 사물의 선택, 일상과 예술의 동일화를 이루었다. 즉 미술의 역사는 오브제와 이미지의 대응관계 속에서 그 대립에 대한 해결을 찾고자 끊임없는 방법적 모색과 그 변화의 역사로 점철되었다고 해도 과언이 아니다. “오브제”라는 용어는 ‘앞으로 던져진 것’이라는 라틴어에서 유래한다. 흔히 오브제는 ‘인간의 눈에 비춰진 모든 것’ ‘여러 가지 감각으로 작용하는 것’으로 정의되기도 한다. 오브제는 프랑스어로 대상이나 사물을 뜻하는 말이며, 미술사에서 오브제라는 개념은 르네상스 이후 인간성이 개입한 대상으로의 리얼리티(Reality) 세계에 인간성의 관여가 배제된 즉물적 리얼리티로서의 오브제로 변천하게 된 것이다.

미술에서는 어떤 대상이 우연적이거나 필연적 효과에 따라 작품의 소재가 될 때, 그 물체가 갖고 있는 본래의 용도나 의미에서 이탈해 새로운 정체성을 가지고 예술작품화 될 때 이 물체를 오브제라고 한다. 이때 이 물체는 일상적 대상의 가치에서 벗어나 우리에게 새로운 경험을 갖게 해 준다. 일반적으로 물체, 물건이라고 할 때 이것은 단지 존재하는 것으로 인간에 대한 관계의 의미가 약하나, 오브제라고 할 때 이것은 인간 앞에 던져져 있는 것, 즉 어떠한 형태로 인간과 대립해 있다는 의미가 강하다. 결국 오브제의 의미는 한갓 외적 대상의 의미를 넘어 지각하고 사고하는 인간이 주체에 대립하는 객체로써 작품의 소재가 될 수 있는 제반 가시적 및 심리적 조형 공

간에 산재하는 모든 대상을 의미 한다고 하였다. 현대 미술에서 처음으로 화면위에 실물 오브제를 도입한 것은 1912년 브라크[32)」(Geroge Braque, 1882~1963), 파블로 피카소(Pablo Picasso, 1881~1973)에 의해 시도된 빠삐에 꼴레[33)] (Papier Colle)기법에서 였다. 객체에 대한 새로운 관계를 가지게 하는 오브제는 일반적으로 다음과 같이 분류해 볼 수 있다. 오브제는 회화와 조각을 서로 접근시켜 회화도 조각도 아닌 새로운 조형의 개념을 탄생시켰다. 또한 오브제는 예술과 생활과의 관계를 표출하는 물건 그 자체로 인식되어 예술과 생활과의 관계를 애매하게 만드는데도 큰 역할을 했다. 그리고 넓게는 오브제에 포함되는 앗상블라쥬, 슈비터즈의 메르쯔, 라우센버그의 콤바인 회화 등에서 볼 수 있는 것은 일상적인 사물, 버려야만 할 요소, 양산의 오브제를 사용함으로써 일상의 우연성과 타성의 지배로부터 빠져나와 대상화됨으로서 물건들(object)은 예술품(objectives)이 된다는 것이다. 그래서 예술가는 그 물건들이 예술이 되는 책임을 몸소 받아들이면서 그러한 것들에 극히 의미 깊은 역할을 부여한 것이다.

오브제에 대한 새로운 토대위에서 수없이 반복하여 붙여나가는 과정 그 자체로서도 충분한 의미 부여를 할 수 있겠지만 우발적으로 나타나는 균열이나 개체의 작은 표면들이 모여 화면을 형성한다는 것은 특이성을 지닌 오브제 작품이 될 수 있을 것이다. 스텔라의 오브제는 뒤샹의 통상적인 의미의 박탈과 문맥에서의 이탈과는 달리 표현의 수단이 된다. 표현 수단으로서의 결합된 오브제는 오브제와 오브제의 만남, 오브제와 이미지와의 결합을 의미한다.

1970년대 이후 스텔라의 작품세계를 보면 장르와 주제, 장식적 효과의 부활, 순수 보다는 이질적 요소의 혼합을 엿볼 수 있으며 입체나 공간의 문제를 다루기 시작해서 과감한 조각적인 회화로 진행되어 간다.

다양한 오브제와의 결합과 자유로운 형태의 확장으로 회화에는 오브제가

---

32) 브라크: 프랑스화가, 입체주의의 근본원리란 새로운 공간의 실현이며 대상들을 파편화시켜 묘사하는 입체주의 목적은 공간과 공간속의 운동을 정립하는 것이라고 밝혔다. 입체주의 화가들 중에서 가장 일관된 작업을 보여주며 철저히 자신의 예술세계를 지킨 화가이다.

33) 빠삐에 꼴레(Papier Colle) : 종이를 붙인다는 뜻으로 1912년경 피카소와 브라크에 의해 시작된 표현 방법으로 이 기법은 큐비즘 화가들에 머물지 않고 오브제의 개념으로 확대된다.

첨가되거나 화면 전체에 입체적 성격이 부여되고 조각에서는 표면 효과의 강조와 색채의 사용 등으로 2차원적 요소가 강조되고 있다.

오브제는 현대 회화의 문맥 속에서 가장 기본적인 항목이며 그것을 뒷받침해온 것이 인공적 환경을 반영하는 이미지 작용이다.

스텔라는 현대 도시의 인공적 환경을 반영하는 이미지와 인간과 그들을 둘러싸고 있는 환경과의 통합에서 나오는 조직화된 사회에서 유통되고 있는 오브제의 일상성을 회화의 소재로 끌어 들였다. 회화와 조각이 밀접한 연관성을 가지고 인간의 생활공간 속에서 형식상의 무한한 가능성과 체험을 지향하는 예술로 그의 작품은 시각적 요소로서 존재한다.

그의 최근 작업에서 철의 사용, 특히 스테인리스 스틸의 사용, 그리고 스테인리스 주조는 현실세계와 오늘날 공공장소에서 설치된 역동적인 조각품을 만드는 한 방식이다. 그의 작업과정에서 놀라운 것은 그 모든 것의 자연스러움과 쉬움이다. 유형화하여 정리하기 힘들 정도로 다양해진 오브제는 산업이 발달할수록 그에 따를 새로운 부산물이 연이어 생산되지만 그것들을 작가의 자유로운 창작 의지에 따라 무리 없이 흡수되어 자료화, 소재화 된다. 그 자체의 탄력성과 확장력을 통해 사회의 변화에 민감하게 반응하여 지속적인 산업의 발달과 함께 새로운 조명을 필요로 하고 또 다른 해석과 변모를 거듭한다.

V. 결 론

20세기에 들어와 미술의 중심지가 된 미국 미술의 가장 중요한 미술가들 중 한 사람인 프랭크 스텔라 회화의 변화 과정을 통해 평면(平面)이라는 회화의 한계에서 벗어나 3차원(次元)으로 회화의 영역을 확장시키는 현대 미술의 가장 기본적인 항목이며 인공적 환경을 반영하는 이미지 작용을 한 오브제의 변모를 살펴보았다. 재료의 복합성(複合性)이라는 구조적 특성과 대담한 채색방식의 표현성, 장식적인 색채를 부활시킨 점, 대중적 이미지의 차용 등의 의미를 부여한 스텔라의 회화는 현대 미술의 영역을 확장시키는데 새로운 방향을 제시한다.

1960년대 초에 제작된 스텔라의 초기 작품들의 구조적 특성은 하나의 단위가 반복해서 지배적으로 등장하고 이 단위들은 특정 규칙에 따라 화면에 질서정연하게 배치된다. 즉, 기본 단위들의 배치는 하나, 혹은 소수의 결합규칙을 엄격히 따른다. 그러나 1970년대 후반 이래의 후기 작품은 초기 작품에 비해 구성단위와 결합규칙의 수가 크게 증가했고 작품들의 차이를 극대화시킨 탈 중심의 해체 구조(반토톨로지 구조)를 갖고 있음을 보여준다.

스텔라는 초기에는 논리적(論理的)이고 이성적(理性的)인 작품으로 방법적인 면모를 보이면서 그의 사상을 현실화하여 작품에 대한 신념을 구축해 나갔는데, 이런 작품들을 그리면서 모더니스트의 신념에 의해 생성되는 그림들에 어떤 불만과, 추상적인 언어를 통한 내용의 전달이라는 신념에 토대를 둔 미국 추상회화가 형식주의 미술에 이르러서 형식 자체에 대한 맹목적 탐구에로 몰두하게 된 것에 한계를 느끼게 된다.

이때 스텔라는 화면 내에 즉흥적인 면을 가미하여 전체의 구성에 활기를 띠게 했으며 이러한 면모는 팝아트의 현대 문명의 재료, 액션 페인팅의 즉흥성, 다다적인 키네틱의 구조물 등을 흡수하여 기하학적인 관심사의 반영으로 평가되는 '부조적인 요소'로 발전하게 된다. 그의 작업방향은 하나의 축으로 일관되는데 그것은 회화의 평면성에 대한 끊임없는 실험이며 그의 이러한 실험은 평면의 부피가 점점 부풀어 부조(浮彫)에서 환조(丸彫)에까지

이르게 된다. 최근의 그의 작품은 이 모든 부피감과 공간감을 압축시켜 놓은 인상을 받는데 이것은 그가 지금까지의 종합적인 실험 방식에서 회화의 '추상적(抽象的) 일루져니즘'을 이룬 것이라고 볼 수 있다.

기존의 순수미술 즉 '닫힌 예술'에 대하여 '열린 예술'의 개념을 강조하며 스텔라의 오브제는 뒤샹의 통상적인 의미의 박탈과 문맥에서의 이탈과는 달리 표현의 수단이 된다. 표현수단으로서의 결합된 오브제는 오브제와 오브제의 만남, 오브제와 이미지와의 결합을 의미한다. 스텔라 작품의 부조형식은 형태들을 잘라내어 화면을 구성하고 형상을 배치한다. 이러한 오브제의 결합은 스텔라 예술의 종합예술로서의 면모를 갖추게 될 뿐 아니라 구조적인 회화의 범위를 넓혔다. 그가 1990년대 이전까지 투철하고도 일관성 있게 추구해온 것은 '추상회화의 가능성과 한계'에 관한 문제였으며, 처음에는 그 주어진 가능성을 남김없이 타진하는 작업부터 시작하여 그 이후에는 한계를 넓혀가는 과감한 영역 확장의 작업에 임하였다. 그가 '회화'라고 고집한 고부조의 입체작업들은 평면이어야 한다는 회화의 고정관념을 깨고 보다 역동적이고 드라마틱한 공간의 포용(包容)이 회화의 경계(境界)를 넓힐 것이라는 그의 신념을 반영한다.

그는 현대 조각을 아주 정확히, 당당하게, 공간을 활용할 줄 아는 능력으로 정의한다. 그것이 회화이든 조각이든 그 자체가 중요한 것이기 보다는 추상회화에 공간의 드라마를 끌어 들이고 깊이를 부여한 점은 그의 공헌으로 인정함에 무리가 없을 것이다. 그의 작품제작은 모든 종합된 예술로 연결하고자 하는 의도로 나타나고 있으며, 확장된 회화 공간을 복구해 보임으로써 회화의 공간 개념을 확장 시키는 새로운 방향을 제시한 것이라 하겠다.

작 가 연 보

프랭크 스텔라 (Frank Stella)

· 1936년 : 미국 메사추세츠(Massachusetts)주 보스턴(Boston)교외 말덴(Malden)에서 산부인과 의사인 프랭크(Frank)와 미술학교 선생인 어머니 아이다 산토넬리 스텔라 (Aida Santonelli Stella)사이에서 태어남.

· 1954년 : 프린스턴(Princeton)대학에 입학하여 미술사를 전공함.

· 1958년 : 졸업과 동시에 과도기적인 그림을 제작함. 레오 카스텔리(Leo Castelli)화랑에서 존스(Jasper Johns)의 개인전을 봄.「흑색연작」을 시작함.

· 1960년 : 4월 25일~10월 15일 뉴욕 레오카스텔리(Leo-castaeli) 화랑에서 개인전

· 1963년 : 영국의 달트머스(Dartmouth)대학에서 강연과 함께 작품제작

· 1964년 : 제17회 베니스 비엔날레에 알렌 솔로몬(Alan Solomon)에 의해 선정됨.

· 1965년 : 마이클 프리드(Michael Fried)에 의해 「미국의 3인전」에 출품

· 1966년 : 「체계 회화」(Systemic Painting) 작품을 구겐하임 미술관에 전시

· 1967년 : 디트로이트(Detroit) 미술대학에서 '화가들이 보는 관점'이란 강연을 함. 캐나다 사스캐치완(Saskatchewan)대학의 여름공개강의

· 1968년 : MOMA에서 현실 미술전

· 1970년 : 뉴욕 근대미술관에서 윌리암 루빈(William Rubin)에 의해 회고전을 개최함.

· 1971년 : 스톡홀롬, 뉴욕, 덴마크, 독일 등지에서 전시회를 가짐, 폴란드인마을 연작을 시작함.

· 1974년 : 미네아폴리스(Minneapolil) 미술대학에서 명예상을 받음.

· 1976년 : 이국의 새 연작을 시작함. 스텔라가 디자인한 비엠더블유 (BMW)의 경기용 차에 색칠을 함.

· 1977년 : 독일에서 1958~1976년간의 작품으로 회고전을 개최함.

· 1978년 : 인도의 새 연작을 시작함.「1970년 이후의 스텔라」전을 필립 라이더(Philip Leider)에 의해 포트워스(FottWorth) 미술관에서 개최됨.

· 1979년 : 필립 예술원(Phillip Academy)에서 상을 받음. 미국 대통령 지미 카터(Jimmy Cater)에 의해 백악관의 만찬에 초대됨. 스텔라 아버지가 돌아가심.

· 1980년 : 독일 바절에서 1956~1970년간의 작품을 전시함. 뉴욕 근대미술관에서 개최된 피카소 회고전을 여러 번 관람함. 일주일 연작을 시작함.

· 1981년 : 스퀘간(Skowhengan)대학에서 화가와 조각가를 위한 메달을 받음. 일본 나고야의 이케다(Ikeda)화랑에서 전시회를 개최

· 1982년 : 문화예술가를 위한 뉴욕시 명예상을 받음. 아들 페테(Peter)가 태어남. 미시간 대학 미술관에서 1967~1982년간의 판화로 회고전을 엶

· 1983년 : 명예스럽게도 최초의 추상화가로 하버드대학 교수로 임명됨. 하버드대학 강의 준비로 지중해의 말타(Malta)섬을 여행.

· 1984년 : 원뿔과 기둥 연작을 시작함. 하버드대 노턴 프로페서쉽 강의

· 1985년 : 도예가 프랭크 보스코(Frank Bosco)와 같이 요업부조(Ceramic Relief)연작을 제작함. 시카고 미술대학에서 강연함.
달트머스(Dartmouth) 대학에서 명예상을 받음.
펜실바니아(Pennsylvania)예술원으로부터 미국예술인상을 받음.

· 1986년 : 파도(Wave) 연작을 시작함. 브란데이스(Brandeis)대학에서 명예상을 받음. 하버드대학에서 행한 「작업공간(Working Space)」이라는 제목의 강연내용을 모아서 하버드대학 출판부에서 책으로 출간함. 아직 이름 붙이지 못한 작품 연작을 시작함.

· 1987년 : 윌리암 루빈(William Rubin)에 이해 뉴욕 근대미술관에서 1970년~87년에 걸친 작품들은 한자리에 모아 동 미술관에서의 두 번째 대회고전을 개최함.

· 1988년 : 파리의 조르쥬 퐁피두센터에서 「나들이전」이란 이름으로 회고전을 개최함.

· 1988년 : "프랭크 스텔라" : (제임스코르코란 화랑, 산타모니카, 캘리포니아)

· 1989년 : 11월 5일~4월 30일 (아키라 이케다 화랑, 타우라, 일본)

· 1990년 : "프랭크 스텔라" : 80년대, 2월 3일~3월 10일(보부르 화랑, 마리안삐에 나온, 파리 프랑스)

"자밀레 웨버에서의 프랭크 스텔라" 2월~3월 (자밀레 웨버화랑, 쮜리히, 스위스)

"프랭크 스텔라" : 새로운 작품', 6월 19일~7월 28일 (노들러 카즈민, 런던, 영국)

"프랭크 스텔라" : 검정 그리고 금속 회화들', 9월15일~10월20일 (가고시아 화랑, 뉴욕, 뉴욕)

"프랭크 스텔라" : 최근 회화들', 9월27일~10월28일 (카이폴스브롬화랑, 헬싱키, 필란드)

"프랭크 스텔라", 12월8일~1991년1월26일 (65톰슨 스트리트 뉴욕)

"프랭크 스텔라" : 새로운 작품들', 1990년11월19일~1991년1월15일 (헤란드 웨터링 화랑, 스톡홀름, 스웨덴)

· 1991년 : "프랭크 스텔라" 4월12일~5월18일(한스 스트를로 화랑,듀셀도르프 독일)

"프랭크 스텔라", 6월23일~9월6일(카지노 녹케, 녹케, 벨지움)

"프랭크 스텔라", 6월12~7월(노들러카즈민, 런던, 영국)

"프랭크 스텔라" : 최근 조각들', 9월25일~10월26일 다니엘 템플롱호, 파리, 프랑스)

"프랭크 스텔라" : 동심(同心)의 정방형들 1962~74', 10월19일~11월16일 (루빈스팽글, 뉴욕, 뉴욕)

· 1992년 : “프랭크 스텔라” : 1972~1991년의 작품들’, 2월13일~4월7일 (에벌린 아미스화랑, 보카 레이콘, 플로리라)
“프랭크 스텔라” 새로운 작품: 프로젝트 조작’, 10월10일~11월 11일 (노들러 Co., 뉴욕, 뉴욕)

· 1993년 : “프랭크 스텔라”, 4월 (국제화랑, 서울, 한국)

· 1995년 : “프랭크 스텔라”, 레오카스텔리에서 ‘Free Standing Murals’전시

· 1996년 : “프랭크 스텔라”, 아키리현 미술관에서 티하르트 마이어와 2인전 및 일본 순회전
“프랭크 스텔라”, 10월(표 화랑 초대전, 서울, 한국)

· 1997년 : “프랭크 스텔라”, 3월 (미현 갤러리 초대전, 서울, 한국)

· 2000년 : “프랭크 스텔라”, 29,Mar-20, Apr,
Museum of Contemporary Art, Miami

· 2002년 : “프랭크 스텔라”, 1월 the National Gally of Art, Washington.D.C

· 2003년 : “프랭크 스텔라” : Recent Work, 8, May-18, June, 2003,
PAUL KASMIN Gallery.

· 2004년 : “프랭크 스텔라” 29, Apr-31, May, 2003, Bernard Jacobson Gallery

· 2005년 : “프랭크 스텔라: New York, 25,May-18,Jun (뉴욕)

참 고 문 헌

· 강태희, 『프랭크 스텔라』,(서울: 재원, 1995).
· 강태희, 『현대미술의 문맥 읽기』, (서울: 미진사, 1997).
· 강홍구, 『현대미술의 기초 개념』, 재원, 1995.
· 김광우, 『워홀과 친구들』, (서울: 미술문화, 1997).
· 김인환, 방근택 편저,『세계미술 대사전』Ⅲ, 한국미술연감사,1992.
· 노버트 린튼, 윤난지역, 『20세기의 미술』, 서울: 예경, 2000.
· 東野芳明, 동경: 미술수첩 Jan, 1983.
· 로버트 엣킨스, 박진선 역, 『알기 쉬운 현대미술의 개념 풀이』, 서울: 시공사, 1996.
· 방근택/박인환, 『세계미술대사전』, (서울: 도서출판, 1995).
· 브랜든 테일러, 송기매 역, 『오늘의 미술』, 서울: 예경, 2002.
· 『세계미술용어사전』, 서울: 월간미술, 2002.
· 애너스H.H, 이영철역,『현대미술의 역사』Ⅰ, Ⅱ,
인터내셔널 아트 디자인, 1991.
· 오광수,『추상미술의 이해』(서울: 일지사, 1988).
· 유인수, 최병기 공편역,『현대미술 구조론』Ⅰ, Ⅱ, 숭례문, 1990.
· 윤우학,『현대미술의 용어와 해석』, (서울: 월간미술, 중앙일보사, 1995).
· 이 일, 『현대미술의 시작』, 일지사
· 페리에J.L, 김정화역,『20세기 미술의 모험』Ⅰ, Ⅱ, AP 인터내셔널, 1990.
· 『현대미술 비평 30선』(서울: 중앙일보 계간 미술편)
· 고서영, 「현대 미술에 있어서 오브제에 관한 연구」, 조선대학교 대학원,
석사학위논문, 2002.
· 김영미, 「평면회화의 표현확장을 위한 오브제 도입에 관한 연구」,
한남대학교 대학원, 석사학위논문, 2003.
· 심수구,「집합회화에서의 동어반복 행위와 그 해체적 방법에 관한 연구」,
홍익대학교 대학원, 석사학위논문, 2004.
· 이희영, 「프랭크 스텔라 회화 공간 변형의 특성에 관한 연구」,
서울대학교 대학원, 석사학위논문, 1997.

· 장하나, 「기하학적 조형을 통한 확장된 회화 공간의 연구」, 홍익대 대학원, 석사학위논문, 2003.
· 최정희, 「프랭크 스텔라의 회화연구」, 조선대학교 대학원, 석사학위논문, 2005.
· Alfred Pacquement. *Frank Stella*(Paris; Flammarion).
· Dore Ashton, *American Art Sine 1945*(Newyork: oxforduniv. Press, 1982).
· Frank Stella, *Frank Stella Working Space(The Carles Eliot Norton Lectures 1983-84*),1986, Harvard University Press
· Frank Stella and Franz-Joachim, *Verspohl,*
· Greenberg, *After Abstract Expressionism,<Art International>, Vol VI, no.8*, 1962.
· Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: A source book by artists and critics*(Berkeley: California University Press, 1968)
· Lucy Lippard, *Feminism and prehistory, chap, in overlay*(NY: Pantheon Books, 1983)
· Noel Frackman, *Thacking Frank Stella's Circuit Series*(Newyork: Art Magazine, April, 1982)」.
· Paul Wood, *Modernism in Dispute: Art Since the Forties.*
· Philip Leider, *Stella Since 1970, Art in American.*
· Rosalind Krauss, *Stella's new work and the problem of series.*
· *The writings of Frank Stella. Die Schriften Frank Stella*, 2002.
· William Rubin, *Frank Stella,* (Newyork: The Museum of Modern Art, 1970).

圖 版 目 錄

<도판 1> <톰린슨 코트파크 Tomlinson Court park>,1959
<도판 2> <디 판에 호 Die Fahne hoch>, 1959, Enamel on canvas
<도판 3> <몰튼보로 Ⅲ Moultonboro Ⅲ>, 1966, fluorescent alkaloid & epoxy aint on canvas
<도판 4> <콘웨이 Ⅰ Conway Ⅰ>,1966, fluorescent alkaloid & epoxy paint on canvas
<도판 5> <하란Ⅱ HarranⅡ>, 1967, Polymer and fluorescent polymer paint on canvas
<도판 6> <아그보타나Ⅱ Agbotana Ⅱ>, 1968, Acrilico
<도판 7> <코잔그로덱 Kozangrodek>, 1971-1974, mixed media on wood.
<도판 8> <란코로나Ⅰ Lanckorona Ⅰ>, 1971-1974, mixed media on canvas
<도판 9> <그라쥬Ⅰ Grajau Ⅰ>, 1974-1975, mixed media on aluminum
<도판 10> <조팅가Ⅰ Joatinga Ⅰ>, 1974-1975, mixed media on aluminum
<도판 11> <디아브로조포 Diavlozoppo>, 1984, mixed media on canvas 353×431×41
<도판 12> <로 시오코 센자 파우라 Lo Sciocco Senza paura>, 1985, mixed media, 20×299×52.7cm
<도판 13> <난해한 섬 철로 Inaccessible Island Rail>, 1976, Offset lithograph and screenprint
<도판 14> <에스키모 조류 Eskimo curlew>, 1976, mixed media on aluminum.
<도판 15> <브라질의 바다 비오리>,1980, 알루미늄에 혼합매체, 304.8×243.8cm
<도판 16> <왼쪽 반대쪽 카스트라 left and opposite Kastura>, 1979, mixed media on aluminum metal tubing, and wire mesh.
<도판 17> <카스트라 Kastura>, 1979.
<도판 18> <벤 컴 일 세일 Bene come il sale>, 1987, mixed media on mixed ground ,163×190×32cm

<도판 19> <벤 컴 일 세일 Bene come il sale>, 1987, mixed media on fabricated aluminum , 90×102×63cm

<도판 20> <그로드노Ⅰ Grodno Ⅰ>, paper reliefs, 1975 , 190×163×25cm

<도판 21> <보고리아Ⅵ-8 Bogoria Ⅵ-8>, 1975 , 166×290×25cm

<도판 22> <노가로 Nogaro>, 1981, mixed media on aluminum and fiberglass.

<도판 23> <자라마 Jarama>, 1982,mixed media on etched magnesium.

<도판 24> <파편Ⅳ ShardsⅣ>, 1982, color lithograph and screenprint, 39×45(in)

<도판 25> <파편Ⅳ Shards Ⅳ>, 1982, mixed media on aluminum 120×134×27(in)

<도판 26> <백조 정사각형 판화 Swan engraving square Ⅳ>, etching, relief, 520×540cm

<도판 27> <엘 리시츠키의 해드 가디아 도판 Illustrations after EL Lissitzky's 'Had Gadya', A hungry cat ate up the goat>, 1982-4, Unique Colour Trial Proof

<도판 28> <나의 아버지가 산 작은 염소 One Small Goat My Father Bought For Two Zuzim>, 1984, Unique Colour Trial Proof.

<도판 29> <사레구에마인스 Sarreguemines>, 1992, stainless steel, 21×17×17(feet)

<도판 30> <야와타 워크스 Yawata Works>, Pouring at Nippon's steels, Japan, 1993, Photography.

<도판 31> <야와타 워크스 Yawata Works>, Pouring on front page of National Daily, Japan, 1993.

<도판 32> <야와타 워크스 Yawata Works>, 1993, stainless steel, Kitakyushu Municipal Museum of Art, 168×187×189(in).

<도판 33> <개리슨 Garrison>, 1995, Stainless steel, Jena, Friedrich, Schiller-Universitat

<도판 34> <페네랄리아 Feneralia>, 1995, Ninety-seven color screenprint, lithograph, etching, aquatint, relief, collagraph on white TGL handmade paper.

<도판 35> <마이클 콜하스 패널#2 Michael Kohlhaas, panel#2>, 1999, Collage, 179.1×167.6cm

<도판 36> <마퀴즈 폰 오 패널#6 Marquise Von O, panel#6>, 1999, Acrylic on canvas, 280.7×217.2cm

<도판 37> <메두사의 뗏목 The raft of Medusa>, 1990, aluminum and steel, 425×413×403 (cm)

<도판 38> <성령의 예배당 The Chapel of the Holy Ghost>, 1992, Stainless steel, New York, Frank Stella.

<도판 39> <뉴벅 Newburgh>, 1995, Stainless steel with carbon steel, Jena, JENOPTIK AG.

<도판 40><아마벨 Amabel>, 1997, stainless steel, Seoul, Pohang Iron & Steel Company.

<도판 41> <평론 극장 Theatre Criticism: Iffland (Essay&Journalism No.7)>, 1999, mixed media on cast aluminum, 55.9×119.4×36.8cm

<도판 42> <그날의 뉴스 News of the Day(Anecdote No.9)>, 1999, mixed media on cast aluminum, 94×97.8×43.2cm

<도판 43> <카탈로니아 Höyük 성당 Catal Höyük(Level Ⅵ A) ShrineⅥ A.8>, 2001, Cast aluminum, aluminum pipe, steel, ceramic and polyurethane, 330.2×340.4×317.5cm

<도판 44> <함부르크 왕자 Prince of Hamburg>,1998-2001 stainless steel, aluminum, painted fiberglass, carbon fiber, 944.88 ×1188.72×1036.32 cm

<도판 45> <테페 수자비드 Tepe Sujahbid>,2002,Sand Cast Aluminum, 182.9×109.2×33cm

<도판 46> <달마 테페 Dalma Tepe>, 2002, Sand Cast Aluminum , 251.5×104.1×66cm

<도판 47> <기얀 V Giyan V(a)>, 2002, Sand Cast Aluminum, 231.1×142.2×50.8cm

<도판 48> <야닉 테페 Yanik Tepe>, 2002, Sand Cast Aluminum , 167.6×139.7×50.8

<도판 49> <기얀 V Giyan V(e)>, 2002, Sand Cast Aluminum, 215.9×116.8×53.3cm

<도판 50> <펜단다 Pendanda> ,2003, Unpainted bent tubing, stainless aluminum, fiberglass 317.5×304.8×274.3cm

<도판 51> <다랑 Dalang>, 2003 Unpainted bent tubing, stainless aluminum,368.3×271.8×226.1cm

<도판 52> <만트리 Mantri>, 2004, stainless steel with carbon fiber, 79×42×56in/200.7×107.9×142.2cm

<도판 53> <케타라 Kertala>, 2004, stainless steel, aluminium, steel, ceramic shell, fibreglass with carbon fiber, 127×115.6 ×103.5cm

<도판 54> <가로에 Galoeh>, 2004, stainless steel with carbon fiber, 76.2×55.9×61cm

<도판 55> <섹섹 Segseg>, 2004, stainless steel, and copper printing plate, with carbon fiber,140.9×127×127cm

<도판 56> <엠가랍 방케 Mgarap>, 2004, stainless steel with carbon fiber, 175.3×185.4×160cm

<도판 57> <발레 페바스 메안 Bale pebasmean>, 2005, Stainless steel with carbon fiber, 269.2×396.2×396.2cm

<도판 58> <보에 조에 Boedjoeh>,2005, Stainless steel and aluminium with carbon fiber, 304.8×304.8×426.7cm

<도판 59> <페나사르 Penasar>,2005,Stainless steel, aluminium, steel, ceramic shell, fiberglass with carbon fiber, 307.3×384×518.2cm