

2008年 2月

博士學位論文

군상(群像)에 나타난 릴리프(Relief)적
조형 표현과 재료 특성 연구

朝鮮大學校大學院

美術學科

朴恩洙

군상(群像)에 나타난 릴리프(Relief)적
조형 표현과 재료 특성 연구

A Study on the Characteristics of Materials and Relief
Formative Expressions Presented in the Group of People

2008年 2月 日

朝鮮大學校大學院
美術學科
朴恩洙

군상(群像)에 나타난 릴리프(Relief)적
조형 표현과 재료 특성 연구

指導教授 崔英勳

이 論文을 美術學 博士 論文으로 提出함.

2007年 12月 日

朝鮮大學校大學院

美術學科

朴恩洙

朴恩洙의 博士學位 論文을 認准함

委員長 朝鮮大學校 金益模 副教授



委員 弘益大學校 李斗植 教授



委員 朝鮮大學校 陳元章 教授



委員 朝鮮大學校 朴昌宣 教授



委員 朝鮮大學校 崔英勳 教授



2007年 12月 日

朝鮮大學校 大學院

목 차

표 목차	iv
도 목차	v
부 록	x
ABSTRACT	xii
제1장 서론(緒論)	1
제2장 이론적 배경	9
제1절 회화 속의 몸과 몸의 역사	9
제2절 몸(人體) 이미지와 정신의 문제	13
1. 현대사회에서 나타난 새로운 몸(人體)	13
2. 왜곡되어 드러나는 몸의 형상(形象)	20
제3절 군상(群像) 이미지를 통한 새로운 인간상(人間像)	25
1. 현대 미술에서 사라져 가는 몸(人體)	25
2. 시각적 신체 기호의 젠더(Gender)	31
제3장 재료 실험	45
제1절 실험 방법	45
1. 원료의 준비	45
2. 재료의 합성	45
3. 수축률 측정	50
4. 표면 관찰	51
5. 습기 흡수율	51

6. 환경유해성 시험	53
7. 항균성 시험	53
8. 소취성 시험	54
9. 인장 시험	55
제2절 결과 및 고찰	56
1. 바인더 양의 변화가 점토 특성에 미치는 영향	56
2. 건조시 수축률	61
3. 습기 흡수율	65
4. 휘발성 유기화합물	68
5. 항균성	70
6. 소취성	73
7. 폐신문지 점토의 표면 관찰	74
8. 인장시험	77
제4장 작품 분석	82
제1절 서 언	82
제2절 릴리프(Relief)의 구조적 특성	87
1. 평면의 변형과 조각의 결합	87
2. 평면회화의 가능성 모색	89
제3절 릴리프(Relief)를 통한 평면 표현	97
1. 매체의 응용과 접목	97
2. 표현과 행위의 실재성	98
제4절 화면구성 방식	100
1. 형식(frame)의 전개	100

2. 표현 방법과 기법	111
3. 릴리프(Relief)형식을 통한 가능성	113
제5절 릴리프(Relief)의 응용과 그 이후 전망	116
5장 총괄	118
< 참고 문헌 >	121
< 참고 도판 >	125

표 목 차

표 1. 새로운 화두로 등장한 몸	19
표 2. 드 쿠닝과 연구자 작품에 드러난 특징	37
표 3. 작품에 이용된 바인더의 성질	49
표 4. 고분자 바인더의 양에 따라 폐신문지 점토의 특성에 미치는 영향	57
표 5. 포름알데히드의 인체에 미치는 영향	69

도 목 차

[도 1] <Olympia>	125
[도 2] <귀가하는 노동자들에서>	125
[도 3] <키스>	126
[도 4] <No. 1>	126
[도 5] <여인 VI>	127
[도 6] <회화>	127
[도 7] <Head>	128
[도 8] <Evening on Karl Johan Street>	128
[도 9] <자화상>	129
[도 10] <群像-오래기억하고 싶은 사람 V>	129
[도 11] <群像-오래기억하고 싶은 사람들 IX>	130
[도 12] <群像-박제된 현대인의 상(像)>	130
[도 13] <群像-오래기억하고 싶은 상(像) II>	131
[도 14] <群像-오래기억하고 싶은 상(像) III>	131
[도 15] <릴리프(relief)적 표현방법의 3가지>	21
[도 16] <평면과 입체가 접목된 작품>	22
[도 17] <군상(群像) 표현의 작품>	23
[도 18] <두터운 마티에르(matter) 작품>	24
[도 19] <군상(群像)을 형상화한 작품>	26
[도 20] <즉흥적 드로잉(drawing)(a)과 초벌작업과정(b) 작품>	28
[도 21] <포로들>	132
[도 22] <여인1>	132
[도 23] <신체의 변형 작품>	40

[도 24] <아비뇽의 처녀들>	133
[도 25] <여성과 중성으로 표현된 작품>	43
[도 26] <실험 과정을 보여주는 흐름도>	46
[도 27] <종이 파쇄기 및 절단된 재료의 형상>	47
[도 28] <재료의 합성에 필요한 사용재료 및 장비>	47
[도 29] <재료의 접착 과정>	49
[도 30] <재료 합성조 도형>	50
[도 31] <습기흡수율을 측정하기 위한 장치>	52
[도 32] <바인더가 10% 이하로 첨가되었을 때의 폐신문지 점토>	58
[도 33] <바인더가 50% 이상으로 첨가되었을 때의 폐신문지 점토>	58
[도 34] <건조시 수분의 영향을 보여주는 폐신문지 점토의 표면>	59
[도 35] <건조시 폐신문지 점토의 표면 특성>	60
[도 36] <시간 흐름의 따라 변화하는 건조 선수축률(바인더 20%)>	62
[도 37] <시간 흐름의 따라 변화하는 건조 선수축률(바인더 25%)>	62
[도 38] <시간 흐름의 따라 변화하는 건조 선수축률(바인더 30%)>	63
[도 39] <시간 흐름의 따라 변화하는 건조 선수축률(바인더 35%)>	63
[도 40] <시간 흐름의 따라 변화하는 건조 선수축률(바인더 40%)>	64
[도 41] <시간 흐름의 따라 변화하는 폐신문지 점토 중량감소비>	65
[도 42] <흡수율 측정 장치 내부의 습도율을 온도에 따라 측정된 값>	67
[도 43] <온도의 변화에 따른 습기 흡수율>	67
[도 44] <휘발성 유기화합물(VOC) 측정>	70
[도 45] <폐신문지 점토의 항균효율>	72
[도 46] <나노 촉매(Ag+TiO ₂)가 첨가된 바인더의 항균효율>	72
[도 47] <폐신문지 점토의 소취율>	74
[도 48] <폐신문지 점토의 표면 조직(SEM)>	76

[도 49] <폐신문지 점토의 인장강도>	78
[도 50] <폐신문지 점토의 인장시험 후 파단면 관찰(SEM)>	79
[도 51] <인장시험 후 주사전자현미경으로 관찰한 파단면>	80
[도 52] <폐신문지 점토의 섬유화와 바인더 효과의 작품>	81
[도 53] <형상화된 릴리프(Relief) 작품>	82
[도 54] <90년대 말 마띠에르(matiere) 탐구 작품>	83
[도 55] <군상(群像)-행복한 사람들 I >	133
[도 56] <군상(群像)-오래기억하고 싶은 상(像)>	134
[도 57] <군상(群像)-휴식하는 사람들>	134
[도 58] <작품에 사용된 폐신문지 조각>	85
[도 59] <릴리프(relief)적 표현방법의 작품 II>	86
[도 60] <일루전(Illusion)과 평면위에 재질감>	90
[도 61] <표면의 평면과 탈 평면 작품>	92
[도 62] <두께감을 가진 실재성>	93
[도 63] <채색이전 볼륨 있는 표면 작품>	96
[도 64] <군상(群像)-오래기억하고 싶은 상(像) X>	135
[도 65] <群像-오래기억하고 싶은 사람들>	135
[도 66] <群像-박제된 사람들>	136
[도 67] <群像-오래기억하고 싶은 상(像) IX>	136
[도 68] <群像-오래기억하고 싶은 사람 II>	137
[도 69] <群像-오래기억하고 싶은 사람들XII>	137
[도 70] <群像-박제된 사람들>	138
[도 71] <캔버스 틀의 방향의 전환>	101
[도 72] <볼록의 도형화>	102
[도 73] <볼록의 도형화 연구 작품>	102

[도 74] <내측의 도형화>	102
[도 75] <내측의 도형화 연구 작품>	102
[도 76] <구성의 도형화>	103
[도 77] <구성의 도형화된 연구 작품>	103
[도 78] <깊이 있는 원근표현의 도형화>	104
[도 79] <群像-오래기억하고 싶은 사람ⅩⅢ>	138
[도 80] <群像-오래기억하고 싶은 사람ⅩⅠ(부분)>	139
[도 81] <구석기시대 동굴벽화 중 일부>	105
[도 82] <전방에서의 도형작품>	105
[도 83] <평면상에 붙여진 볼록형 릴리프(Relief)의 단면도형>	106
[도 84] <허리를 강조한 릴리프(a)와 약화된 릴리프(b)의 단면도형>	106
[도 85] <분할된 릴리프(Relief)의 단면 예시>	107
[도 86] <릴리프(Relief)의 단면>	107
[도 87] <실험 전의 릴리프에서는 형태의 끝단이 주요한 곡면>	107
[도 88] <릴리프의 단면>	108
[도 89] <심메트리(Symmetry) 도(圖)와 연구자 작품에 적용된 작품>	109
[도 90] <수평과 사선의 동세감>	111
[도 91] <수평의 동세감>	111
[도 92] <사선의 동세감>	111
[도 93] <군상(群像)-오래기억하고 싶은 상(像)Ⅵ>	139
[도 94] <군상(群像)-박제된 현대인Ⅴ>	140
[도 95] <군상(群像)-박제된 현대인Ⅳ>	140
[도 96] <초벌작업에서 볼륨감과 깊이를 강조한 과정>	113
[도 97] <일루전(Illusion)의 절묘한 융합>	114
[도 98] <군상(群像)을 위한 드로잉(drawing)>	141

[도 99] <군상(群像)-자아의 갈등> 141

부 록

[도 1] <Edouard Manet, Oil on canvas, 130.5×190cm, 1863>	125
[도 2] <Edvard Munch, 120×149.4cm, 1915>	125
[도 3] <Edvard Munch, 52×90cm, 1917>	126
[도 4] <Jackson Pollock, 221×299.7cm, 1947>	126
[도 5] <Willem de Kooning, 1950-52>	127
[도 6] <Francis Bacon, 1946>	127
[도 7] <Francis Bacon, 1948>	128
[도 8] <Edvard Munch, 84.5×121cm, 1892>	128
[도 9] <Francis Bacon, 1976>	129
[도 10] <박은수, Mixed Media, 71×134cm, 2006>	129
[도 11] <박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006>	130
[도 12] <박은수, Mixed Media, 92×100cm, 2006>	130
[도 13] <박은수, Mixed Media, 110×210cm, 2006>	131
[도 14] <박은수, Mixed Media, 110×210cm, 2006>	131
[도 21] <Kathe Kollwitz, 32.8×42.9cm, 1908>	132
[도 22] <Willem de Kooning, 1950-52>	132
[도 24] <Pablo Picasso, 250×230cm, 1907>	133
[도 55] <박은수, Mixed Media, 71×134cm, 2006>	133
[도 56] <박은수, Mixed Media, 71×134cm, 2006>	134
[도 57] <박은수, Mixed Media, 35×50×15cm, 2007>	134
[도 64] <박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006>	135
[도 65] <박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006>	135
[도 66] <박은수, Mixed Media, 135×165cm, 2006>	136

[도 67] <박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006>	136
[도 68] <박은수, Mixed Media, 75×115cm, 2006>	137
[도 69] <박은수, Mixed Media, 110×210cm, 2006>	137
[도 70] <박은수, Mixed Media, 148×212cm, 2006>	138
[도 79] <박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006>	138
[도 80] <박은수, Mixed Media, 190×266.5cm, 2007>	139
[도 93] <박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006>	139
[도 94] <박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006>	140
[도 95] <박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006>	140
[도 98] <박은수, 종이위에 흑연, 35×112cm, 2006>	141
[도 99] <박은수, Mixed Media, 25×25×160cm, 2007>	141

ABSTRACT

A Study on the Characteristics of Materials and Relief Formative Expressions Presented in the Group of People

by Park Eun-Soo

Advisor : Prof. Choe Young-hoon

Department of Fine Arts

Graduate School of Chosun University

Relief can be divided by height of a shape which is projected or separated on the foundation. It is divided into flat relief, semi-relief and elevated relief. Flat relief can be frequently found in sculpture works of the ancient Egypt and it is one of formative structures that relief can be created within outline having sharply engraved line around the shape.

This study is to give a meaning to application of relief to the history of western painting as the plane painting, analyze material

characteristics used for researcher's works and examine the process of using relief to the plane painting.

Chapter 1 described the whole framework of the research and discusses direction, purpose and necessity of the research.

Chapter 2 examines the theoretical background of the researcher's works. It develops the body image and spiritual issues in contemporary art, examines how body shape revealed by distortion represents the contemporary and describes disappearing body as the basic concept defining the flatness through relief method applied by the researcher. Further it suggests transformation of body as a new image of human through "possibility of plane painting based on substantiality of post-flatness" not ideation of plane from ambiguity of pluralism.

Chapter 3 orients toward open attitude which can extend the areas of thinking on a variety of materials and media used for producing researcher's works through concrete experiments and analyzes resultant values through experimental methods, results and consideration for verifying materials used by the researcher as follows.

Section 1 conducts material preparation, composition of materials, measurement of shrinkage factor, surface observation, environmental harm test, antibacterial test and tensile strength test and section 2 examines influence of change of binder amount on clay characteristics, shrinkage factor in drying, volatile organic compounds, antibacterial, surface observation of clay and tensile strength test. And then experimental results of materials used by the researcher are suggested.

Chapter 4 combines change of plane and sculpture by applying relief method to plane, seeks potential of plane painting, applies and combines media and maximizes visual illusion by combining substantiality of expression, development of form and relief method. With these processes, the researcher objectifies his works through the above analysis and suggests validity of his works and its possibility to be developed to plane painting.

Finally, it is to verify logical validity from flatness problem of traditional painting through the research based on surface extension of plane and it is considered that it opens a possibility to make materials used for researcher's works be means for enjoying a new art work to modern people and enriching vitality as an artist. Artistic acts reflect characteristic traces of materials used for creating a novelty and must be invented by artists themselves not occurred in nature or merchandised environment. Thus it is expected that a new exploration of a new group of people latent in ourselves with the birth of mankind will be presented beyond the formative category and approach to reality with rich vitality will contribute to the spirit of pure painting greatly.

제1장 서론(緒論)

우리의 몸은 역사적으로 정신에 비해 열등하게 인식되어 왔으나, 푸코(Michel Foucault)¹⁾, 들뢰즈(Gilles Deleuze)²⁾ 등 서구 학자들의 인식론에 의해 세계와 삶의 본질을 구성하는 중심으로 자리를 잡게 되었다. 인체의 이상적인 미(美)가 주 관심사였던 과거에 비해 현재는 몸에 관한 사회와 문화적인 기능을 바탕으로 여러 문제가 제기되고 있다.

미술에서 몸은 언제나 중심 테마가 되어 왔지만, 문화와 사회 속에서 특정한 메시지를 전달하는 도구로서 몸을 다루는 미술 이론에 특별한 의미를 부여한다. 현실에서 몸은 유연한 대상과 실체로서 존재하는 것이 아니라, 무한한 조작과 변화가 가능한 대상으로 변모했다. 과거처럼 신성불가침의 인본주의적 숭배 대상이 아니라, 기능적 효율성을 위한 기계적 도구와 매매하고 교환할 수 있는 상업적, 의학적 그리고 성적 대상으로 그 위상이 변했다. 이제는 유전적 조작마저도 가능하게 되었으니 ‘몸의 정체성(正體性)’은 그 위기를 넘어서서 새로운 관점에서 논의할 대상으로 부상한 것이다.

이에 연구자는 동시대의 작가로서 작품의 화두로 삼고 있는 몸에 대한 정체성(正體性)의 위기를 진단하고 독자적인 표현방법을 찾아 환경과 사회 속에서 인식되는 몸의 의미를 발견하고자 한다.

미술사의 과거로부터 현대에 이르기까지 몸은 거의 모든 시기에 표현의 주제가

1) Foucault, Michel 프랑스의 철학자(1926~1984). 구조주의의 대표적인 사상가로, 과학이나 철학과는 다른 ‘무의식적 문화’의 체계에서 인간 사고의 기저(基底)를 구하였다. 저서에 《암의 고고학》, 《감옥의 탄생》이 있다.

2) Gilles Deleuze 프랑스의 철학자(1925~1995). 교수로 철학·문학·과학을 강의하고, 퇴임한 후에는 줄곧 좌파를 옹호하며 집필과 방송활동을 했다. 구조주의 등 1960년대의 서구 근대이성의 재검토라는 사조 속에서, 서구의 2대 지적 전통인 경험론·관념론이라는 사고의 기초형태를 비판적으로 해명했으며, 《차이와 반복》(1968) 《양티 오이디푸스》(1972)의 주요 저서가 있다.

되어 왔다. 그래서 연구자는 왜 몸이 작품 주제로서 재현 대상이 되었는지 의문을 갖지 않을 수 없었다. 완벽을 추구하는 재현의 미술이 서구 문명의 중심적 사상으로 대표되는 이유는 무엇이며, 연구자 본인은 과연 동시대를 반영한 몸을 어떻게 표현할 것인가. 이러한 관점에서 본인은 스스로 작품을 제작하면서, 기존의 구상과 추상적인 표현 형식이 서서히 후퇴하고 새로운 표현방법이 끝없이 생성되는 현실을 목격하게 되었다. 현실은 추상과 구상의 구분을 애매하게 할 뿐만 아니라, 형태의 표현에 있어서도 명료성이 사라져 불규칙적이고 복잡해졌다. 이전의 표현법을 멀리하고, 낙서 형태의 표현법도 등장해 완성과 미완성의 구분이 불가능해졌다. 또한 장르상의 구분도 모호해졌고, 미술에서 몸은 어떻게 반응하고 또 반응하기를 스스로 자제하는가? 어떻게 다양한 모습으로 변장을 거듭하며 사라졌다가 다시 나타나는가? 아마도 이러한 무질서한 왕복, 그리고 그 열림과 닫힘, 근접과 멀리 떨어짐의 움직임은 예술가의 세계와 다른 세계를 구분하는 열쇠 중의 하나일 것이다.

현대에 재현된 몸의 형태를 살펴보면, 격렬함에 의해 갈기갈기 조각나고 해체된 몸, 총체성을 잃고 유기적 구성을 잃어버린 뒤틀리고 불구가 된 기형적 몸, 그리고 외부 환경이나 권력에 의해 시시각각으로 변신하는 원형이 부재한 몸 등 근본적으로 모호하고 불확실하여 조화와 통일성의 미학 대신 부조화와 불일치의 미학을 드러낸다. 이러한 현상을 접할 때 ‘몸’은 결코 단일하고 일의적이지 않으며, 단절과 복합성, 불연속과 조각화, 유동성과 느닷없는 솟아남 등을 추구하는 세상 속에서 우리의 정체성을 확인시켜 주는 최후의 피신처가 됨을 발견할 수 있다.

현대미술에서 새로운 소재와 기법의 출현은 많은 예술가들에게 가치관과 표현방법의 혼란을 야기 했다. 먼저 재료(材料) 연구 분야를 살펴보면, 출발점은 과거 르네상스에서부터 찾아볼 수 있겠으나 20세기에 들어오면서 예술의 표현 방법은 급속도로 다양한 양상을 띠게 된다.

그 후 지식정보사회와 미디어의 영향으로 산업사회의 부산물들은 자연스럽게 예

술의 표현 매체로 등장하게 된다. 철근, 콘크리트의 출현으로 인한 고층 건물의 구조 등 합리적이고 아름다운 건축양식의 발달, 공기나 바람의 힘에 의해 움직이도록 고안된 콜더의 모빌, 모터와 전자, 기계를 이용하여 움직이도록 한 키네틱 아트 또 선이나, 색, 면 등 순수한 조형요소들을 이용하여 화면에 시각적인 착각을 일으킨다든가 떨어뜨리고 표현하는 등도 그 예로 볼 수 있다.

현대에 와서 회화(繪畵)는 그 영역의 범주에 거의 모든 형식을 포함하고 흡수하는 양상을 보인다. 이에 작가들은 보다 자유로운 사고의 표출(表出)과 표현방법에 지속적인 노력을 기울였다. 이러한 자율(自律)과 자유로움에는 반드시 새로운 것과 미지의 것뿐만 아니라, 과거의 정신, 표현, 다양한 재료에 대한 탐닉 등도 포함된다는 보다 폭넓은 의미로 해석되어야 한다.

연구자는 이러한 관점에서 다양화되고 전문화된 현실과 더불어 예술 분야에서도 다양한 재료 사용이 증가함을 볼 때, 작가가 사용하는 표현매체(表現媒體)에 있어서 재료(材料)의 검증이 절실히 필요하다고 생각했다.

표현 매체에 있어서 이러한 현상은 후기 모던의 다원화 현상으로 이어지면서 진정한 평면회화의 획득이 더 이상 새로움의 전통이 될 수 없게 되었다. 후기모던은 특정 자본주의 문명의 예술적 상태가 우리의 상황과 동일한 체험을 겪는 상황에서 성립된 것이 아니고, 서구문명의 성급한 유입과정에서 비롯된 것이기 때문에 그 현실에 대한 개연성을 충분히 검증하지 못한 반증이 된다. 그래서 모더니즘은 후기모던의 상황과 달리, 형식적인 면에서 양식적 존엄성과 작품의 질적 문제를 해결함으로써 인간의 삶의 질을 향상시킨다. 나아가 현대미술의 내적 발전 가능성에 대한 신념을 조형의 기본질서 속에서 찾으려고 했으며, 더 나아가 국제적으로 동일한 일반성을 띠면서 보편화로 향하고 있다.

이렇게 충분히 검증하지 못한 오류를 위한 해결방안으로 연구자는 현실에서 그 출발점을 삼고자 한다. 이것은 본인 작품에 나타난 ‘순수 회화의 정체성’을 찾는 새로운 방법의 모색이라 보고, 그 첫 번째 접근 방법으로 평면 회화에 대한 고

찰과 그 평면의 문제로부터 본인 작업의 주제인 군상(群像)들을 통해 동시대를 읽고 해석할 수 있는 표현방법을 찾고자 한다. 또한 평면 구조의 변형을 통한 탈 평면으로 이룩된 순수회화의 당위성을 획득하고자 한다.

이를 위해 연구자는 다음의 절차에 따라 연구를 진행하고자 한다. <제2장>에서는 본인 작업의 정신적 요소로서 이론적 배경을 다루었다. <제3장>은 연구자가 사용하고 있는 작품 재료의 특성을 과학적으로 접근하여 향후 독자성을 확보한 창의적 재료로서 가능성을 분석했다. 그리고 <제4장>에서는 작품 분석을 통해 이론적 당위성을 확보하고자 했다.

그 각각의 세부적 절차는 다음과 같다.

제2장에서는 몸과 미술의 역사를 통해서 지금까지 표현되어 왔던 모든 예술(藝術)은 인간의 본능적 표현욕구와 각 시대적 상황에 대한 대응의지로 형성되어 왔음을 밝힌다. 인간의 근원적(根源的) 욕구라는 측면에서 볼 때, 창작행위에 대한 표현방법은 선사시대(先史時代)에서 현대(現代)에 이르기까지 서로 다른 근거에서 발생(發生)했다. 그러나 그것은 모두 생활을 반영하고 있으며, 인간의 고귀한 생명성(生命性)에 대한 의미부여를 각 작품에 강하게 나타내고 있다.

또한 강한 생명력(生命力)을 표현(表現)하고 있는 원시미술의 직감(直感)은 현대미술에서 추구하는 특징들과 유사성을 지닌다. 과거 원시 동굴벽화에서 현대회화에 이르기까지 인간의 깊은 심상을 표현하려는 동기를 살필 때, 예술의 형식(形式)과 그 표현방법 면에서 원시적이라 할 만큼 직감적 의미로 구체화되어 왔다. 위와 같은 관점에서 본다면 순수회화는 더 이상 환원될 수 없는 영역으로 확산되었음을 알 수 있다. 이에 전통 평면회화의 한계점을 인식한 많은 현대 작가들은 현실비판과 인간 스스로에 대한 자기반성이 도처에서 넘쳐흐르고 있는 가운데 전후(前後) 미술에 나타난 인간상(人間像)의 문제는 현대의 상황이 배출해낸 다양한 문제로 인해 다원화 양상을 띠어 왔다고 본다. 이렇게 인간의 역사와 동일하게 미

술에 있어서도 인간상에 관한 문제는 인간 내면세계가 새롭게 탐구됨에 따라 인간 형상의 표현에 대한 또 다른 경향들이 다각적인 관점에서 탄생하리라 본다. 다다이즘에 이어 등장한 초현실주의 무의식이라는 동굴 속에서 어렵풋하고 부조리하지만 아직은 산출(産出)할 수 있는 인간적인 재료들을 이끌어냈는데³⁾, 그 예로 그린버그(Clement Greenberg)의 이론을 들 수 있다. 그는 “미국적 양식의 회화” (American-type painting)라 부르고 있는 추상표현주의를 통해 회화 본래의 평면성을 주장하는 모더니즘 이론을 전개한다⁴⁾.

연구자는 현대미술에서 회화가 가지고 있는 “평면성”의 문제, 즉 화면을 어떻게 보고 어떤 방법으로 정의할 것인지에 집중했다. 특히 평면을 지탱해 주는 지지체로서 “평면(平面)”이 어떠한 의미를 지닐 수 있는지에 관심을 두었다. 그리고 사물로서의 평면이 아니라 사물로서의 평면을 지탱해 주는 상위개념으로서 “평면성”에 대한 물음에 새로운 해답을 찾고자 했다. 그 결과 과거추상회화사의 전면에서 부상된 주요 탐구영역의 핵심에 깊은 성찰이 필요했다. 평면성을 정의하려는 일련의 노력들이 추상회화사의 주요 맥을 이어왔다는 사실에 흥미를 느꼈고, 그 가운데서도 “평면성”에 관한 문제는 과거로부터 현재에 이르기까지 새로운 방법을 찾는 데 많은 시간이 필요했다. 그리고 독자성이 확보된 방법을 찾는 데 뚜렷한 대안은 없었지만 연구자가 응용한 릴리프(relief)접근방법을 통해 단순한 평면의 조형적 요소뿐만 아니라 지지체로서의 평면 그 자체, 다시 말해서 평면성을 정의하는 근간개념으로서 이해할 수 있다. 그것은 후기현대(post modern)로 이어지면서 모더니즘의 통일적 방향감의 상실과 해체, 다원화 현상의 모호함으로부터 평면의 관념화가 아닌 “탈 평면의 실재성을 바탕으로 한 평면회화의 가능성”을 모색하고자 함이다.

결국 예술가들은 인간을 표현하는 방식을 가장 근본적인 역할로 삼아 왔으며,

3) Rene Huyghe, 「예술과 영혼」 김화영 역, 열화당, 1987, p.16

4) Clement Greenberg, Art and Culture (Boston: Beacon Press, 1961) p. 209.

이런 상황에서 인간형상은 심리적, 사회적 또는 형이상학적 측면에 끊임없이 투영되어 왔다. 그리고 이러한 흐름의 연장선에 있는 연구자는 군상(群像)을 통해 몸의 변형을 추구하되 본질적으로 통일된 상(像)으로서 인간상을 기본 전제로 한다.

제3장에서는 재료 실험을 통해 현대 산업사회의 발달과 과학기술의 고도화된 향상이 생활방식과 사고, 행동양식, 정신적인 영역까지 변화를 주면서 예술의 영역도 다양한 모습으로 전개시킴을 보인다. 즉, 다양성이 존중되는 상황에서 전통적인 주제와 방법을 포함한 다양한 주제와 양식, 매체가 차별 없이 받아들여질 수 있는 풍토가 마련된 것이다⁵⁾. 재료와 매체형식에 대해 열린 태도를 지향하게 되었고, 새로운 재료와 표현 방법에 대한 논의가 전개되는 풍토에서 작가에게 꼭 필요한 무한한 상상력의 세계와 창작의 욕구 충족을 위한 도전을 제공하게 되었다. 그리고 재료와 매체에 대한 이런 열린 태도는 반드시 그에 따른 과학적 검증을 동반해야 함을 더불어 시사하고 있다. 이러한 흐름 속에 연구자는 사용하고 있는 재료에 대한 검증을 위해 원료 준비, 재료의 합성, 수축률 측정, 표면 관찰, 환경유해성시험, 항균성 시험, 소취성 시험 및 인장시험으로 분석하였다.

제4장에서는 탈 평면화를 위한 방법으로 작품분석을 통해 모더니즘의 평면성 속에서 본인 작품의 연계성에 주목하여, 모더니즘이 지향하고자 했던 평면성은 결코 완전한 평면성이 될 수 없음을 인식하고 릴리프(Relief)적 방법을 평면에 접목시키고자 한다. 즉, 평면의 변형과 릴리프(Relief)의 결합, 평면회화의 가능성 모색, 매체의 응용과 접목, 표현 행위의 실재성과 더불어 형식(frame)의 전개와 릴리프(relief)적 방법의 접목으로 시각적 일루전(Illusion)을 극대화하려 한다. 또한 동시대의 인간을 반영한 새로운 회화적 평면성을 제시하고자 했다. 결국 이러한 시각적 일루전(Illusion)을 통해 본인은 모더니즘 이후 “회화의 종말론”의

5) 로버트 린튼, 「20세기 미술」, 윤난지 역, 예경, 1993, p.68.

인식의 패배가 연구자 시각에서는 평면회화의 종말이 아닌 새로운 가능성의 회화로 논의되어야 함을 문제로 다루고자 한다. 연구자는 위와 같은 이론적 분석을 통해, 본인의 작품을 객관화 시켜 보았다. 또한 아래와 같이 3가지 측면을 통해 작품을 정리할 수 있었다.

첫째는, 내용적 측면으로, 모더니즘 이후 다양한 장르의 시대적 조류 속에서 본인의 평면회화 지속의 정신적 근거를 살펴보고, 이러한 정신성을 바탕으로 이룩된 “입체적 평면”에 대해 설명하고자 한다.

둘째로, 이러한 입체적 평면화의 당위성은 전통적 재료와 함께 다양한 매체의 응용과 접목으로 나아가게 되었으며, 이것 또한 모더니즘 사고로부터 본인작업의 독창성 획득의 일환으로 볼 수 있겠다.

셋째, 본인 작업에서 입체적 표현방법과 화면의 방법적 운용과 기법을 살펴봄으로서 본인 작품에 대한 행위의 정당성, 평면회화로서의 가능성을 풀어보고자 했다.

마지막으로 **제5장** 총괄을 통해 이러한 평면의 표현확장을 통한 연구가 모더니즘의 평면성의 문제로부터 논리적 타당성을 실증하고자 했다. 연구자 본인이 사용한 재료가 현대인들에게 새로운 예술작품을 향유할 수 있는 계기가 되고, 예술가로서 생명력을 풍부하게 할 수 있는 가능성을 열었다고 본다. 연구자가 작품제작에 사용한 재료의 특성과 작품 전개과정의 구조적 특성 및 화면구성 방식을 탐구함으로써 평면회화의 새로운 가능성에 접근했다고 볼 수 있다. 이에 연구자 작품의 두드러지는 조형적 특성을 5가지로 나누어 보았다. 즉 “도형화(圖形化)되어 나타난 몸, 중첩되어 나타나는 몸, 내적감정을 표출할 수 있는 긴장감과 운동감로 만들어진 몸, 창의성이 담보된 재료의 독자성, 동시대상을 반영한 릴리프(relief)적 몸” 등이다.

본 연구에서는 본인 작품의 특성에 관한 구체적인 논의와 분석을 통해 평면에

서 가능성을 탐구하여 본 결과 재료는 작품제작의 한 구성요소이며 그 특징이나 이념에 있어서 연구자에게 정신적 영향력을 주고, 또한 나아갈 방향을 제시했다고 볼 수 있다.

그러므로 연구자에게 있어서 예술행위는 창조하기 위해 사용되는 도구의 특징적인 흔적들을 반영하기도 하며 자연이나 제품화된 환경 중에서 생겨나는 것이 아니라 순전히 예술가 자신에 의해 발명된다⁶⁾ 고 할 수 있다. 이상의 연구절차를 거침으로써 본인은 특정한 주류적 예술운동이나 과거 작가들의 사상 보다는 본인과 본인 내부에 잠재되어 있는 원초적 생명성(生命性)을 직접적으로 드러내는 것에 예술 활동의 중점을 두었다. 이러한 활동은 작품 속에 내재되어 있는 풍부한 생명력을 삶의 현실에 접목시키려는 시도로 순수회화 정신에 크게 기여할 것이라 본다.

6) E. B. 펠드만 「미술의 구조적 이해」 김춘일 역, (서울: 열화당, 1979), P.29.

제2장 이론적 배경

제1절 회화 속의 몸과 몸의 역사

몸은 인간과 예술을 총체적으로 이해하는데 있어서 필수 요소로서, ‘몸(人體)’에 대한 적극적인 인식은 1980년대 이후 활발하게 연구되고 또 논의되어 왔다.

인간의 몸은 과거로부터 끊임없이 예술 작품의 소재로 각광을 받아왔다. 그러나 그 몸은 이제 예술의 형태로서 적극적인 새로운 정의를 요구하는 시대에 접어들었다고 본다. 시대 흐름 속에 위상의 변화를 겪어온 몸은 사회 변화의 바로미터로서 그 역할을 자임해 온 회화 속에서도 급격한 변화를 겪지 않을 수 없게 되었다. 미술에서 몸은 어떻게 반응하고 또 반응하기를 스스로 자제하는가? 작품 속에 몸은 어떻게 수없이 다양한 모습으로 변장을 거듭하며 사라졌다가 다시 또 나타나는가? 연구자는 되물어보고 싶다. 이러한 무질서한 왕복, 그리고 그 열림과 닫힘, 근접과 멀리 떨어짐의 움직임은 예술가의 세계와 다른 세계를 구분하는 열쇠 중의 하나일 것이다.

미술에서 초기의 모더니스트들은 몸을 그리며 예술 창조를 목적으로 한 그들의 이념적 접근을 시도했으나 사회적 조건이나 형식적 분석은 미루어 버렸다. 또한 그들은 이데올로기에 충실했으며 조화로운 질서와 규칙으로 회귀하고자 했다. 그들의 몸은 기능적이며 사실주의적이었다. 이러한 모더니스트들의 작업은 예술가 자신의 한계에 도달하게 한다.

격렬함에 의해 갈기갈기 조각나고 해체된 몸, 총체성을 잃고 유기적 구성을 잃어버려 뒤틀리고 불구가 된 기형적 몸, 또는 외부 환경이나 권력에 의해 시시각각으로 변신하는 원형이 부재한 몸 등 근본적으로 모호하고 불확실하여 조화와 통일성의 미학 대신 부조화와 불일치의 미학을 내세운다. 결코 단일하고 일의적이지 않다는 것을 선언하고 단절과 복합성, 불연속과 릴리프(relief)화, 유동성과 느닷

없는 솟아남 등을 추구하는 세상 속에서 새롭게 탄생한 몸이 현실에 등장하게 되었다. 이러한 격렬함과 규칙 밖의 세계 속에서 우리들이 공감할 수 있고 유일하게 자신의 정체성을 확인시켜 주는 최후의 피신처로서 몸이라고 말할 수 있다.

과거나 현재를 통틀어, 작품 속에서 등장하는 몸의 재현만큼이나 어떤 정해진 시기의 회화의 모습이나 그 속에서 작가들이 차지하고 있는 위치를 잘 지적해 주는 주제도 없을 것이다. 과거 고대의 회화에서는 가장 중요한 인물의 몸이 그림의 중심을 차지하고, 또 가장 값비싼 정신적 산물로 평가됨으로써 회화가 외적인 권력 및 경제의 장과 서로 맞물려 있었음을 말해준다. 물론 그와 더불어 화가는 정해진 어떤 규범에 따라 재현의 기술을 구사하는 장인(匠人)으로서의 역할이 컸으며 자기 자신의 주관적 심미관을 자유스럽게 표현하기란 결코 싶지가 않았다. 이러한 현실은 새로운 시대에 대한 예술가들의 창작의욕을 억제시키기도 했다. 특히 과학적 사고가 태동하기 시작한 르네상스시기에 몸에 관한 해부학적 연구가 급속히 진행되었다는 사실은 주목할 만하다. 그리고 중세까지 우리 인간들이 몸에 관해 가지고 있던 생각은 지극히 추상적이고 감상적이었다. 의사들마저도 유추나 유사성에 입각한 신체관을 가지고 있었으며, 그러한 사고방식은 우리의 유아기적 신체관과 비슷했다. 더욱 놀라운 건 르네상스 시대의 화가들이 의사들이나 과학자들보다도 신체에 대하여 정확하게 알고 있었다는 사실이다. 외적 사실을 가장 정확하게, 그리고 그럴듯하게 나타내고자 했던 많은 화가들의 과학주의적 사고는 신체에서 해부학적 지식으로 발전시켰다, 그들은 그러한 합리주의적인 사고방식을 과학 분야에까지 확산시켰다. 그리고 거꾸로 과학자들은 그들의 상상력을 예술분야에까지 전가하는 기이한 현상을 일으켰다. 이는 고전 미학의 붕괴와 함께 예술의 역할과 관점이 완전히 뒤바뀌었음을 시사한다. 그 좋은 예로 마네의 올림피아(Olympia) [도 1]은 변화된 신체관과 회화관을 가능할 수 있게 해 준다.

가장 아름다운 신체의 모델을 찾기 위해 신체의 비례와 명암의 구조를 연구하였던 고전적 방식 대신에 역동적인 살아 있는 듯한 신체의 개념이 도입된 것이다.

즉 정체적인 영원한 신체, 현실을 떠난 신체, 많은 사람들이 공감할 수 있는 신체가 아니라 살아 있는 환경속의 신체, 순간순간에 따라 변화하는 신체, 미의 규칙에 저항하는 신체가 탄생하게 된다. 마네와 인상주의자들의 신체는 환경에 의해 만들어지는 일시적이고 언제 어떻게 변할지 모르는 신체가 되었다. 그것은 결국 우리들에게 친숙한 신체 대신에 해체되고 릴리프(Relief)화된 신체로 조심스럽게 암시되어 나타났음을 말해준다.

마네(Edouard Manet)와 인상주의와 함께 탄생한 현대적인 신체는 외부 환경, 즉 작품 제작을 위한 요소 중 가장 중요한 빛의 움직임에 의해 지배받는 신체일 것이다. 신체의 포착보다 빛의 움직임을 정확히 기술하고자 했던 인상주의자들의 가장 큰 과제는 고전주의자들의 죽어있는 재현이 아니라 살아 있는 재현, 더욱 확실한 외적 현실의 재현이었다. 그 때문에 인상주의자들의 작품엔 빠른 스케치에 대한 강박관념이 드러난다. 그러나 빛의 움직임을 포착하는데 있어서 사진보다도 더 정확할 수 있을까? 사진의 탄생과 함께 인상주의자들의 회화적 야심은 퇴색해 버렸다는 사실에 공감하지 않을 수 없다. 따라서 진실로 현대적인 신체가 회화의 표면을 덮기 위해서는 신체에 대한 외적 진실만이 아니라 내적 진실에 대한 환상이 추가되기를 기다려야 했다. 그것은 19세기 말부터 제시되기 시작한 심리학적 연구들의 성과라고 연구자는 생각한다. 신체는 외적 법칙이 통과한 장소로서 보다는 내적 법칙인 욕망의 법칙이 통과한 장소로서 더욱 커다란 각광을 받기 시작했다.

욕망하는 신체와 욕망의 대상이 된 신체는 눈에 보이는 것을 표현하기보다는 눈에 보이지 않는 것을 포착하려함으로써 더욱 더 사실주의적 외관을 상실해 가는 경향을 드러낸다. 에드바르트 뭉크(Edvard Munch)는 <귀가하는 노동자들에서>, <키스> [도 2, 3]처럼 울동적인 선, 과장되어 나타난 왜곡된 형태표현, 인간의 내적정서 고통, 왜침, 욕망, 공포 등을 상징적으로 표현하고자 했다. [도 4]의 작품은 잭슨 폴록(Jackson Pollock)의 작품이다. 그리고 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning, 1904-1997)의 [도 5]와 프란시스 베이컨 (Francis Bacon, 1902-1992)⁷⁾의

[도 6, 7] 작품에서 보이듯 심리적 신체를 쉽게 이해할 수 있을 것이다.

몽크의 몸은 [도 8]처럼 알 수 없는 격렬한 힘이 통과하는 신체로서, 그 힘에 따라 신체는 기형적으로 변화한다. 폴록에 의한 신체의 포착 역시 그 자체의 직접적인 에너지의 발산에 의해서이다. 외적인 중개 없이 직접적으로 신체를 관류하는 힘의 움직임을 포착하려고 했던 것으로 볼 수 있다. 프란시스 베이컨[Francis Bacon, 1909-1992]은 그 자신을 통해 절제와 윤리를 배려하지 않은 채 삶의 지식과 규범, 제도와 교육에 의해 훈련된 겉모습 속에 숨겨져 결코 다스리지 못한 거대한 욕망의 실체에 주목한다. 그가 그리고자 한 것은 인간의 얼굴 [도 9]처럼 그 속에 함축되어 나타난 고귀한 영혼이 아닌 기형적이고 절단된 신체를 통해 심리적 법칙과 그 법칙에 따른 환경과 신체와의 관계를 형상화함으로써 이미지나 환영이 아닌 진실된 실체를 볼 수 있게 한다.

결국 그림이란 자신의 욕망과 감각의 흔적이 되는 것임을 부인할 수 없음에 모두 동의할 것이다. 그러므로 과거와 현대, 회화 속의 신체의 모델은 시대와 개인에 따라 다양하게 전개될 수밖에 없었을 것이고 그 폭도 헤아릴 수 없이 컸다고 할 수 있다. 그것은 우리들의 몸속에 시대와 장소에 따라 다양한 문화의 흔적들이 새겨지기 때문이다.

현대의 신체는 주변과의 관계 속에서 변화하는 “환경적 신체”로서, 이전의 죽은 신체나 “해부학적 신체”에 대해 신체를 통과하는 격렬한 감각과 인상이 부딪치며 변화하는 장으로서, 변화하는 현실의 모습을 가장 잘 보여 준다. 고착된 몸으로부터 유연한 몸으로 이동하는 동안, 미술의 정의 또한 고정된 의미의 장으로부터 유연하고 복수적인 것으로 옮겨졌다. 즉 회화의 역사는 “회화 속의 몸”의

7) Francis Bacon: 격렬한 색채에 매료되어 "인간의 끔찍한 정령"을 표현했다. 산재로 껌질 벗겨져 도살돼 거꾸로 매달린 고깃덩어리와 별 다를 바 없는 살육당한 인간들 이었다. 이 회화 속에서 인간의 비틀린 몸과 고통은 장식 없는 배경의 최소 공간 속에서 행해진 표현주의적인 격렬한 탐구에 족속 되었다. 짓이겨지고 팔다리가 잘려지거나 이지러진 형상을 보여주는 임상적인 추상의 한가운데에서는 격렬함이 폭발하듯 뿜어져 나왔다. 이러한 그로테스크한 묘사는 실재에 대한 인간의 불안과 공포를 표현한 것으로 여겨진다. 그의 작품은 초현실주의에서 추상표현파와 비슷한 모티프의 변형과 격렬한 필치구사로 변해 갔다. 갈라진 상처와 뼈와 피로 이루어진 이 존재들은 1950년대 말부터 나타나기 시작한 유럽 미술의 새로운 표현 방식에 막대한 영향을 미쳤다.

역사와 궤를 같이하는 것이다. 회화에서 몸을 그린다는 것은 회화를 그리는 의미로 해석할 수 있다.

제2절 몸(人體) 이미지와 정신의 문제

1. 현대사회에서 나타난 새로운 몸(人體)

인간의 몸은 모든 사회 속에서 교육과 규범을 따르게 마련이다. 몸은 사람과 자연의 관계에서 중심에 있다고 볼 수 있고 또한 교육을 통하여 역할을 수행할 수 있다는 의미를 지닌다. 몸은 언어와 함께 우리들의 상호 작용을 위한 중요한 매체이다. 교육을 통하여 사람과 사람이 서로 더불어 살고, 제현과 훈육(訓育)을 통하여 우리 스스로 필요한 법을 배우고, 자기 스스로의 욕구를 억제하고 표출하는 것을 배운다. 근본적인 측면의 공유와 세상과 더불어 자신의 행동에 책임지는 법도 배운다. 근본적인 측면의 공유와 세상과 더불어 자신의 행동에 책임지는 법도 배운다. 몸을 통해 다양한 습득들을 배우게 되는데, 몸이란 행동과 상호 작용의 수단이기 때문에 의사소통의 가장 적절한 방법이 되어 왔다고 할 수 있다.

사회학자 마르셀 모스(Marcel Mauss)⁸⁾가 “몸의 기술”이라고 불렀던 영역과 밀접한 관계가 그의 말을 빌리자면, 몸이란 몸을 간수하고, 먹고, 배설하는 것을 배우지만, 또 달리고, 짐을 나르고 물건을 정리하며, 연장을 사용하는 것을 배운다. 물론 이러한 습득은 사회에 따라서, 특히 그 사회의 기술 발달의 상태에 따라서

8) Marcel Mauss(1873~1950): 프랑스의 사회학자, 뒤르켐(Emile Durkheim)의 제자로서 파리 대학 인종학 연구소를 지도하였다. 위베르(H. Hubert)와 함께 종교 사회학에 관한 그 첫 작업들을 발표하였다. 「희생의 성격과 기능에 관한 소론」(1897~1898), 「주술(呪術)의 일반 이론에 관한 소고」(1902), 특히 그는 주저 「교환의 의고적인 형태의 증여에 관한 소론」(1932~1934)에서 사회적 현상을 그 전체성 속에서 포착하기를 원했고, 모든 행위의 물리적·생리학적·심리적·사회학적인 양상들을 고려하고자 하였다.

아주 다양하다. 하지만 그것이 다가 아니다. 상징적 성격의 문화적 차이들도 최소한 그와 마찬가지로 중요하다.

다른 한편 몸이란 집단 안에서 그리고 집단들 사이에서 정체성을 확인하고 의사소통을 할 수 있게 해 주는 사회적 코드화들에 종속되며 그에 맞춰 빛어진다. 이러한 과정에서 스스로를 어떤 집단의 일원으로 인정하고 자신의 정체성을 드러낸다. 현대사회에서 다양화 되고 더욱더 세분화 되어가는 직업들을 보더라도 작품 속에 등장하는 의미들은 자아 정체성의 제시, 집단적인 소속, 그리고 직업적이고 사회적인 위상들에 대한 가장 확실한 예시로 나타난다.

예술과 인간의 몸 사이의 관계에 대한 어떤 “거대” 이론을 전개하려고 한다는 것은 다소 억지스러울지 모른다. 그렇지만 우리는 최소한 이 관계에 관한 중요한 논점에 대해 일반적인 관점에서 지적은 해볼 수 있다. 예술이 최근까지 새로운 시대의 요구를 위한 방법으로 작가가 어떤 것을 재현하고 드러냄으로써, 재현과 의미화의 용어로 작용했다면, 현실은 이미지나 기호가 아니라, 자신의 표현의지와 개성에 의해 표현된 가치를 지닌다.

‘몸’이란 주제가 작품 속에 등장하고 표현되고 응용된다고 할 때, 그것은 몸 에 대한 인식, 즉 몸이 문화적 결정론의 맥락에서 재현되고 문화적 기호의 매개체가 되는 과정에 대한 실천을 의미 한다⁹⁾.

바로 이것이 현대미술에서 몸을 새로운 관점에서 해석하고 표현할 수 있도록 그 관점을 바꾼 계기로 작용한다. 이상에서 살펴듯이 과거 몸의 표현이 고유한 낯설음과 평범함으로 비추어졌음에 주목하고 연구자는 새로운 몸과 정체성으로서의 이미지들에 대해 고찰하고자 한다.

인간은 정신과 육체를 함께 지닌 존재이다. 그런데 전근대와 근대 시대에는 신과 개인의 정신이 우선되었으며 그 결과 정신과 몸의 통일성을 지향했다. 그래서 이시대의 몸은 욕망의 절제나 금욕이 미덕으로 여겨졌다. 그러나 현대에 오면 몸

9) Anne Balsamo, *Technology of The Gendered Body: Reading Cyborg Women*, Durham: Duke University Press 1996, pp. 19-44.

은 이성의 통제가 약해지면서 몸의 본능, 몸의 욕구가 이성의 지배에서 벗어나 자기 몫을 주장하게 된다. 이런 경향을 사상적으로 흡수한 것이 후기 구조주의, 해체주의, 포스트모더니즘이다. 이들 사상은 근대 이래의 이성 중심주의를 비판하고 몸의 욕망과 육체의 자율성을 강조한다¹⁰⁾.

개인에게 외부 세계는 크게 자연과 우리가 속해있는 사회로 나뉜다. 과거에는 위력적인 자연과 미약한 개인의 대립 속에서 인간은 신에게 의지하여 자연 속에서 안정을 찾고 조화로운 몸을 유지할 수 있었다. 그런데 역사가 발전함에 따라 인간에 의해 자연은 정복되고 사회는 거대집단으로 구성돼 간다. 그래서 개인과 자연의 모순보다 개인과 사회의 모순이 점점 더 커진다. 이렇게 사회의 위력은 점점 강해지고 개인의 위상은 상대적으로 낮아짐으로써 사회가 개인에게 가하는 부담은 더욱 커지게 된다. 이러한 현실에서 볼 때 자신의 몸이 내 몸 같지 않고 남의 몸이나 사회의 부속품 같은 느낌을 받는 경우도 있다. 엄격한 조직 속에서 과중한 업무에 시달리는 현대인에게 이런 느낌은 전혀 낯선 것이 아니다.

몸을 통하여 아름다움을 승화한다는 개념의 미술(arts)이 형상화했던 몸, 즉 아름다움의 나체는 작품 속에서 무의미해진지 오래다.

20세기로 오면서 독일 표현주의자들, 피카소(Pablo Picasso), 앙리 마티스(Henri Matisse)등 이후 더 많은 장면들을 그리며, 더 많은 이야기들, 그리고 더 많은 극적인 사건들을 표현한다. 이어서 20세기 몸의 미학은 두 계열의 경향으로 나누어짐을 볼 수 있다. 하나는 1890년대에 노동의 체인화를 주창한 테일러주의(taylorisme)¹¹⁾의 노동의 과학적 분석이고, 다른 하나는 1914년부터 1918년까지 1차 세계 대전에 의한 대량살육이다.

10) G. Deleuze/F. Guattari, *Anti-Oedipus*, Minneapolis 1994, S. 2ff.

11) taylorisme:

부품과 동작 등 모든 것을 표준화시키고(노동표준화) 노동과정뿐만 아니라 노동시간까지도 세분화시켜서(노동 세분화) 반 숙련 노동자도 일할 수 있도록 고안한 새로운 생산방식이다. 그와 반대되는 개념인 포디즘이란, 테일러리즘이 탄생하면서 노동자보다도 노동자에게 표준화, 세분화된 노동기술을 가르치고 관리하는 관리자가 더 중요하게 되었다. 이러한 지식노동자, 육체노동자와 분할함으로써 기존의 숙련노동자가 없어지고 생산성은 빨라지며 이윤율이 상승하게끔 유도한 생산방식이다.

노동의 과학적 분석, 작업과 몸동작의 합리화, 기계화의 진보는 표준화되고, 규격화되고, 능률의 극대화에 바쳐진 몸에 대한 강박 관념으로 나아가게 된다. 이러한 강박 관념은 미래주의, 구성주의, 다다, 사진, 그리고 바우하우스 등의 결과로 표출되었다. 이들이 말하는 새로운 인간은 곧 기계적인 인간이며, 규격화된 인간이고, 기계적인 춤을 추는 댄서라든가 또한 현대의 다양한 건축에서도 볼 수 있다. 이러한 인간은 예술의 영역인 팝 아트(pop art)속에서까지 발견할 수 있다.

위에서 언급한 것들 이외에 진실에 숨겨진 것을 찾는다면 에이즈(AIDS)에 걸렸는데도 화장품 광고에 나오는 몸이다. 이를 의심할 사람은 아무도 없다. 영화 ‘찰리 채플린의 주인공 샬롯(Charlot)¹²⁾은 현대 시대의 기계적인 꼭두각시로 메커니즘의 단절을 드러낸다. 또한 민족주의와 산업충돌로 인하여 약 900만 명이 희생된 1914~1918년 전쟁은 무참한 몸의 살육을 가한 사건으로 산업의 무기들은 수많은 몸을 불구자로 만들고 그 형태를 바꿔 놓는다. 이에 많은 예술가들은 집단으로 학살된 몸, 해체되어 나타난 몸, 형태가 바뀐 몸들이 작품 속에 불구가 되고 잘린 몸으로 형상화 시켜 더욱더 왜곡된 역설적인 결과물이 만들어지길 갈망했다.

이는 게오르크(Georg Grosz)와 함께, 1920년대의 신즉물주의 (Neue Sachlichkeit)와 다다주의 속에서 나타난다. 그 후 살바도르 달리(Salvador Dali), 앙드레 마송(André Masson), 이브 탕기(Yves Tanguy), 한스 벨머(Hans Bellmer) 등에서 절단된 몸은 환각에 의한 몸, 성적으로 된 몸, 악몽에 나타나는 몸으로 탄생한다. 프란시스 베이컨(Francis Bacon)은 이러한 상황을 잘 보여 주는 화가이다. 그는 몸에 대한 해석을 하나의 거대한 도살장처럼 느껴지는 세상으로 표현했다.

추상 표현주의자들의 방식, 제스처(gesture)적인 실천들, 마술적 효과의 주제자로서 예술가들을 무대에 올리는 행위는 생산적인 몸을 여러 가지로 다양하게 보여

12) 찰리 채플린(Charles S. Chaplin)의 주인공. 의미 없고 불행하며, 헛되이 저항하고, 선의로만 가득 찬 인물로서, 우리 시대의 인간을 나타내는 신화가 됨. 기술과 이익, 순응주의의 흉물스런 합작에 의해 족쇄가 채워지고, 얻어맞으며, 추방된 인물로서 개인적인 존엄성과 자유를 위해 영원히 투쟁하는 인간의 상징이 되었다.

주는 사례들이다. 서정적이거나 정적인 모델도 보이지만 이는 다만 하나의 단면일 뿐이다. 차가운, 기계적인, 자동 기계적인, 주체성이 상실된 몸의 형태도 보이며, 반면에 더 새롭고 극단적인 변화들도 다양한 형태로 표출되고 있다.

그 이후 다다이즘까지는 표현의 힘과 시각성의 무엇이건 간에, 몸은 작품의 주제였지 재료가 아니었다. 그리고 과거의 몸은 지금처럼 생산자로서의 몸으로 예술 속에 등장하지 않았다. 다만 예술가들은 몸을 비물질적인 것으로만 간주했었다.

다다의 혁명과 함께 몸은 재료로서 예술 속에서 깊은 인연을 맺고 몸 자체가 작품의 중심으로 서서히 등장하기에 이른다. 퍼포먼스(performance), 해프닝(happening), 보디 아트(body art), 이후 1970년대 행위미술의 진보적 표현방법이 여기에 속한다. 이러한 시대적 상황들은 미술 분야뿐만 아니라 연극, 영화, 그 밖의 시각 예술에도 복합적인 매체의 열림으로 그 파급의 성과가 나타난다. 몸은 더 이상 상징적인 매체가 아니라 몸 그 자체로 탐사의 영역이 되어 끝없는 연구의 대상으로 우리 주변을 맴돌고 있다.

1970년대 말과 80년대에 나타나는 아방가르드(avant-garde), 즉 개념미술(概念美術, conceptual art), 미니멀 아트(minimal art) 등을 통한 모더니스트의 붕괴와 함께 이전 포스트모던의 시기로 접어들게 되었다. 그래서 예술의 재료로서 몸 또는 예술적 생산 기계로서 몸은 사라지게 되고, 예술에 대한 현대적 정체성과 개념미술의 전체가 담론의 중심에 서게 되었다.

그리고 1980년대 예술에서 몸의 회귀는 두 개의 형태로 나타난다. 첫 번째는 부분적인 릴리프(Relief)의 형태이고, 두 번째는 형상의 부분적 해체와 극적인 효과다. 몸은 다시 릴리프(Relief)들로 제시되거나, 개인의 정체성을 가지고 불가사의한 덩어리로서 제시된다. 인간에 대한 욕망과 새로운 형태, 즉 몸의 부분에 작가들은 관심을 보였다. 확실히 욕망이 몸의 부분에, 아무것도 아닌 사소한 것들에, 그리고 감수성을 표현하는 정적인 순간들에 집착하는 방식으로 아주 커다란 관심을 보인다. 그것은 소비의 사회 속에서 물신화한 상품과 함께 설정된 소비 욕구를

미세하게 분할하듯이, 욕망의 대상들도 미세하게 분할된다. 또한 조각들로서가 아니라, 부품들로서 몸을 밝히는 것도 고려해 보아야 할 것이다. 이때의 몸은 수술 받고 고칠 수 있으며, 조각들로서 변경될 수도 있다. 따라서 이러한 릴리프(Relief)는 모호한 이중적 의미를 지닌다. 아마 그것은 정체성의 위기에 대한 예감으로 파열한 조각난 몸의 작품에 재현되었을 것이다. 그 릴리프(Relief)는 표현에 있어서 대중의 사고를 혼란케 하는 단서도 제시했을 것이다. 그것은 예술가 개인의 딜레마로부터 일종의 현실에 대한 복수성의 상실이거나 개인 정체성의 하나의 이미지 표현에 불과한 것일 수도 있다. 이렇게 1990년대 이후 현대까지, 몸에 대한 해석과 표현 방법은 그 절정에 이르게 된다.

사진, 회화, 비디오, 조각 등 수많은 작업들이 각자의 영역 안에서 다양한 형태로 몸을 제시한다.

이러한 상황은 결코 놀라운 것이 아니고, 다만 오늘날 예술가들이 뭔가를 말하기보다는, 감수성과 의식 포착의 순간들을 단편적이고 개인적인 방식으로 표현한다는 것을 보여준다. 그것은 현대 예술가들이 다원화 양상에서 오는 혼란을 치유하기 위해 원초적인 물음과 해답을 몸으로부터 찾고자 함일 것이다. 생존경쟁에서 살아남기 위한 과정에서 나타난 건강의 무책임성, 성적 자유의 상징인 에이즈, 생체 기술의 발달로 인해 개성이 무시되고 정형화되어가는 사회 풍토, 컴퓨터 기술의 발달 등은 인공적인 조작으로 된 생명과 우리의 관계를 완전히 뒤바꾸고 있는 좋은 증거들일 것이다. 그 결과 예술가들의 작품에서는 포스트 휴먼(post human)적인 몸이 그려지는데 과장되어 나타나는 인공적인 몸, 감각적인 몸, 예술가 개인의 창의적인 도발적인 몸이 새로운 화두로 등장하게 된 것이다[표 1]참고.

표 1. 새로운 화두로 등장한 몸

시기	1990년부터 2000년 초반	
내용	인간의 원초적인 문제의 죽음과 혐오	과장된 인공적인 몸
	왜곡되고 인위적인 몸으로의 표현	감각적인 몸
	작가 개인적인 역량으로서 정체성 극복의지	창의적인 도발적 몸
※ 결과 : 포스트 휴먼(post human)적인 몸으로 탄생		

마지막으로 몸과 몸에 대한 정체성의 문제를 들 수 있다. 예술가들은 정체성의 문제가 아니라 정체성의 수수께끼를 제시하는 몸들과 형상들 앞에 우리를 마주하게 만든다. 현실 앞에서 집요하고 강박적인 존재로서의 인물, 그렇지만 그 신비를 제시하지 못함의 한계, 또한 그 신비란 존재하지 않을지도 모르는 이 인물은 도대체 누구인가라는 점, 아마 영원히 그 신비한 몸은 존재하지 않을지도 모른다. 더불어 일상적인 몸을 초월하면서도 극도의 육체성을 지닌 몸, 분열의 흔적을 간직한 채 이질적인 것과 혼재해 있고, 자아를 떠나 타인을 향해 항상 열려 있는 몸은 끝없는 분해와 재구성을 통해 삶의 고정된 모든 형태들을 새로운 관점에서 접근하고 대변한다.

다시 말해 예술가들은 사회 속에서 신체가 갖는 정체성의 문제들에 대해 진정한 관심이나 일관성 있는 담론에 흥미가 없는지도 모른다. 그러한 문제를 논한다는 것은 우리를 더욱더 불안, 초초하게 만들어 창작의 의지를 소멸시킬지도 모르기 때문에 우리 스스로가 변형하며 조작하는 사회를 인정하는지도 모른다. 다만 연구자는 이러한 혼란스러운 현실 앞에 몸을 통해서 새로운 몸의 실체를 작품을 통해 구현해 보고자 한다.

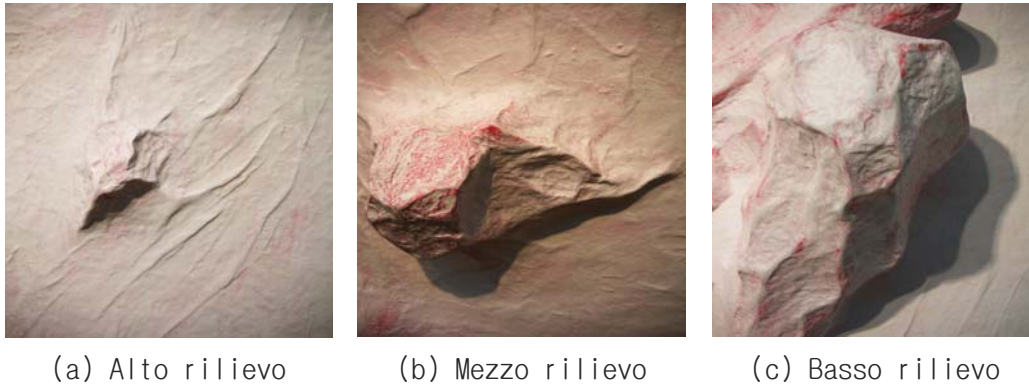
2. 왜곡되어 드러나는 몸의 형상(形象)

마티에르(matter)를 통해서 드러난 군상(群像)이미지(image) 표현(表現)은 우리들 스스로가 만들어 놓은 논리와 눈에 감추어진 강제된 이념의 반성과 순수성을 원하는 인간들의 절박한 감정의 표출이다. 시대상 상업적인 전략과 상업적 성공에 몰두하고 있는 작가들을 무수히 보아오고 있듯이 그런 강박적인 이념의 틀을 반성해야 하는 것인데도 불구하고 이런 반성은 좀처럼 보기 힘든 것이 현실이다. 그런 측면에서 1980년대 우리 미술상황을 볼 때, 이러한 척박한 환경에서도 치열한 반성의 몸짓이 희미하게나마 남아 있었다는 점에서 이를 높이 평가해야 할 것이다. 그러나 정치적 상황이 바뀌고 시간이 흘러 우리미술은 스스로 변화의 역풍에 순응할 수밖에 없는 현실에 직면했다. 더불어 연구자 역시 작가로서 독자성을 확보할 대안을 모색하게 되었으며 그것을 릴리프(relief)적 이미지(image)를 통한 새로운 형상의 추구와 함께 밝히려 한다. 평면이든 입체든 간에 거기에서 드러나는 새로운 이미지(image)의 표현은 확고한 개인적인 영역이며, 시각적인 작품의 형상은 리듬과 기호, 긴장감 등으로 [도 10, 11]에서처럼 채워지게 된다.

이러한 요소들은 통합된 작품 전체로 융화되고 다시 인간의 이미지(image)로 태어난다. 또한 그 공간 속에 자리 잡은 모든 요소들은 비록 우리가 그것을 “죽어 있는 형상(形象)” 이라고 부른다 할지라도 생명력을 지닌 채 공간을 끊임없이 재구성하며 움직인다.

그러나 그 생명력이란 일정한 공간에 종속된 생명력이기에 그 밀폐된 평면 안에 감금되어 있는 것이다. 그 공간 속에서 평면으로부터 입체로, 생기 없는 것으로부터 생명으로 도약시키는 여러 가지 동적인 방법을 통해서 1990년대 본인의 작품은 “갈구(渴求)” 라는 단어로 함축되어 나타난다. 그 후 현재까지 작품 속에 등장하는 수많은 군상(群像), 인간들은 광포하고 괴기스러운 괴물이나 짐승의 모습과도 같은 이미지(image)로 그 형태가 많이 왜곡되어 [도 12, 13, 14]에서처럼 나타난다.

그것은 인간의 본체, 위선적인 인간의 껍데기를 벗어버리고 그 생생한 욕망을 여과 없이 드러내고 싶은 강한 충동의 표현이다. 인간에 대한 애정을 거칠고 격렬한 표현방법으로 드러냄으로써 화면과 밖의 공간 속에 두터운 마티에르(matter)를 통해 연속되는 주제의 반복과 기법상의 단조로움을 릴리프(relief)화 하여 [도 15] 처럼 부조의 형태로 만들어 지게 된다.



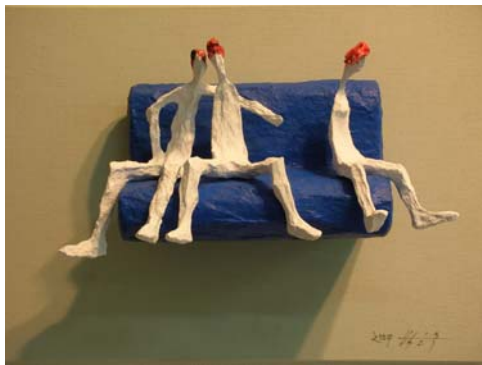
[도 15] 릴리프(relief)적 표현방법의 3가지

이것은 군상(群像)의 이미지(image)들을 특별한 개념을 부여한다기보다는 삶의 질적 가치를 진척시켜 나가는 과정이다. 또한 본인의 심리적 경험과 모형, 자신의 내적 상태뿐만 아니라 역사적 사건들이 주는 내적 자극까지도 조심스럽게 쫓아가는 감수성의 진화를 갈구(渴求)하는 것이다. 그리고 본인의 작품에서 주요 매개체로 사용되고 있는 신문은 대중이 본인의 작품을 이해하는데 핵심적인 역할을 하고 있다.

연구자는 우리 주변에서 흔히 볼 수 있는 산업사회의 부산물 격인 폐신문지들을 모아 그것들을 다시 자르고, 다양한 접착제들로 반죽해서 새로운 의미체로 탄생시

켰다. 작품에 사용된 재료는 오랜 시간의 흔적들을 겉으로 드러내지 않고 작품 속으로 자연스럽게 흡수되어 새로운 유기체로 다시 만들어지면서 두터운 질료의 층을 이루게 된다. 동시에 시간의 흐름과 축적된 이미지(image)로서의 군상(群像), 그것은 다시 평면 속에서 회화적인 상(像)으로 나타난다. 이러한 마티에르(matter)에 대한 탐닉은 유, 소년기를 보내며 즐겼던 바닷가의 퇴적층에서 연유되었다. 본인은 이 층을 일상적인 삶의 흔적, 시간의 흔적, 눈에 보이지 않는 시간의 단면들, 역사 속의 크고 작은 사건들을 여실히 보여줄 수 있는 가장 직접적이고 효과적인 표현방법으로 파악했다.

본인 작업에 있어서 군상(群像) 이미지(image)는 화면 속에서 만들어지는 형태와 같이 중요한 조형요소로서 [도 16]처럼 리듬감과 긴장의 표현으로 2차원적인 평면과 3차원적 입체로 채워지게 된다.



(a)



(b)

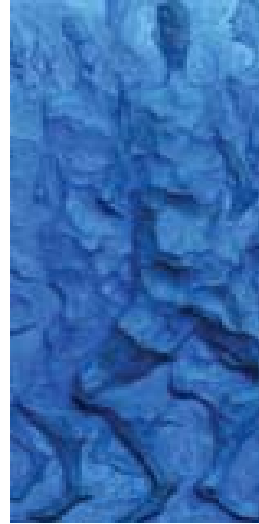
[도 16] 평면과 입체가 접목된 작품

그것은 인간의 이미지(image)를 대변하고, 그 공간(空間)속에 자리 잡은 형상(形象)은 비록 우리가 그것을 “죽어있는 형상” 이라고 부른다고 할지라도 생명력

(生命力)을 지닌 채 공간(空間)을 끊임없이 재구성하며 움직인다. 그러나 그 생명력이란 일정한 공간에 종속된 생명력이기에 밀폐된 평면과 공간 안에 감금되어 있다고 볼 수 있다. 그 공간 속에서 드러나는 표면의 층은 생기 없는 것으로부터 생명을 부여받은 시간(=역사)과 군상(群像)(①많은 사람들. ②주제를 다수의 인물로 구성한 조각이나 회화)이라는 개념으로 [도 17]과 같이 풀이 하고 있다.



(a)



(b)

[도 17] 군상(群像) 표현의 작품

한편 작업과정에서 또 다른 개념(概念)은 시간과 자아를 위해 “자신의 이미지(self-image)”를 반영함으로써 작품 속에 고급문화(高級文化)를 투영하고자 함이다. 작가가 표현한 이미지(self-image)들은 특별한 의미를 띠거나 무의미할 수도 있고, 열정적이거나 평온한 것일 수도 있다. 그러나 자신의 작품에 투영(投影)되는 군상(群像)의 선택은 자신만의 정신적 의미에 근거를 두어야 할 것이다.

[도 18]은 연구자 작품 속에 등장하는 많은 군상(群像)이 화면과 밖의 공간 속에 두터운 마티에르(matter)를 통해 연속되는 주제의 반복과 기법상의 단조로움을 입체적 형태로 만들어 내고 있다. 본인의 작품은 계속되는 반복을 통해 관람자에게 의미의 단조로움을 줄 수도 있다. 그러나 이것은 인간을 통해본 생명의 근원을 군상(群像)의 이미지(image)로 드러내 삶의 질적 가치를 진척시켜나가는 과정이다. 본인 또한 이를 통해 심리적 모형과 내적 상태뿐만 아니라 역사적 사건들이 주는 외적 자극까지도 조심스럽게 쫓아가는 감수성(感受性)의 진화(進化)를 갈구(渴求)한다.



(a)

(b)

[도 18] 두터운 마티에르(matter) 작품

제3절 군상(群像)이미지를 통한 새로운 인간상(人間像)

1. 현대 미술에서 사라져 가는 몸(人體)

1980년대부터 세계는 다원화되고 이념의 붕괴로 나타난 크고 작은 갈등들은 화해의 분위기로 향하고 있다. 이에 미술에서도 과거 특정 유파나 장르가 하나로 통합되면서 예술가의 창의성에 무게를 두게 되었다. 화가들 또한 작품내용에 그만큼 자유로움이 담보되었고, 결국 과거부터 즐겨 다루던 몸은 다시 극적인 신체의 회귀로 들어서게 되었다.

연구자는 본인의 작품을 중심으로 이러한 현실에 발맞추어 동시대를 반영할 수 있는 길을 작품에 표현된 ‘몸’을 통해 독자적인 관점에서 모색해 몸으로써 찾고자 한다.

2000년 이후 제작된 군상(群像)시리즈는 새로운 이미지 흐름(image-stream)을 영원하는 시대에 현실을 융화할 수 있는 주제라고 생각한다. 즉 군상(群像) 이미지(image)는 동시대를 기호화함으로써 주체성(subjectivity)을 형상화하는 힘을 지녔다고 본다.

본인의 작품 속에 등장하는 수많은 군상(群像) 이미지(image)들은 과거와 현재 그리고 미래를 [도 19]와 같이 대중에게 새로운 시각적 충격을 던짐으로써, 대중화된 이미지의 산업적인 측면에서 상위 개념으로 갈수 있는 가능성을 열었다고 본다. 이는 상품이 반복 생산되는 사회 환경과 그 맥을 같이 한다. 즉, 일상에서 접하는 낯익은 물건들, 예를 들어 신발이나 브랜드화 되어 나타나는 수많은 물건들이 인간에게 있어 단순한 소유욕과 함께 친숙함으로 마음을 지배하는 것처럼 연구자 작품도 향후 사회 환경과 맞물려 심리적인 삶의 질을 한층 성숙하게 만들 가능성을 담고 있다고 확신한다.



(a) 과거



(b) 현재



(c) 미래

[도 19] 군상(群像)을 형상화한 작품

이러한 새로움의 형상은 개인의 꿈과 욕망을 빨아들여 성적인 환상을 고무시키고 기호화함으로써 주체성(subjectivity)안으로 들어와 주체를 형성할 수 있는 힘을 지닌다. 또한 사물의 외형과 즉흥적인 이미지(image) 차용보다 한 단계 상위 개념으로서 인간상(=群像)은 개인의 꿈과 욕망을 통합할 수 상위 개념적 환상을

불러일으키고 인간의 마음을 정화시킨다.

그래서 본인 작품의 형상(形象)들은 새로운 힘의 원천으로 기존의 현실주의자들이 산업적인 합리화와 근대화에 침범당하지 않으려는 데 공감하고, 또 침범될 수도 없는 부분으로 자리 잡는다. 그것은 기계화되고 이성화된 환경에서 무의식이 초현실주의자들에게 진실하고도 원초적인 진리의 오아시스, 즉 사회의 지배적인 힘에 대항할 수 있는 영역을 제공한 것처럼, 연구자에게 이러한 오아시스는 지배적인 힘에 의해 새롭게 병합된 현상이라 할 수 있다. 본인작품에 등장하는 군상(群像)들은 개개인의 삶을 순간 포착하여 나열한 것이다. 현대사회는 자본주의적 소비 경제가 개인 내부로 파고들어 성적인 광휘와 욕망을 지배하고 새로운 소비의 틀들을 계속 만들어 내고 있다. 이런 상황들을 고뇌와 공포의 심리적 지평으로 변형시키는 순간을 작품으로 포착하고, 이런 특정한 상황 속 의미를 부여받은 사람들은 분해와 해체의 방법 속에 군상(群像) 이미지(image)로 다시 태어나 병합되고 치유 받는다.

연구자 작품속의 이미지(image)를 이해하기 위해서는 먼저 시각적인 기술이 요구된다. 그 중 가장 기본적인 전제는 매스 미디어의 홍수 속에 빠져드는 듯 피상적으로 보이는 외형의 인간상이 아닌 인간내면의 심리적인 감정과 상황에 우선을 둔다. 그것은 관객 자신의 주체성을 가지고 우리 주변에 흔히 일어나는 삶을 다룬다. 또한 작품은 앞에서 언급했던 상황의 기조로 작품의 재료적 물질성에 주목한다. 이러한 원리 속에 주변에서 흔히 보는 폐신문지는 다시 가공되어 평면으로 재구성된다. 이는 첫 번째 단계에서 시작되는 즉흥적인 드로잉으로 출발하여 작업의 진행과정에서 철저하게 인위적인 느낌을 [도 20]처럼 유지하는 데 중요한 가교 역할을 한다. 또한 본인의 작품에서 드러나는 이미지(image)는 잘 가공된 기성품 보다는 덜 가공된 수공업적인 요소가 강하게 풍긴다.



(a) 즉흥적 drawing



(b) 초벌작업 과정

[도 20] 즉흥적 드로잉(a)과 초벌작업과정(b) 작품

여기에서 본인이 말하고자 하는 것은 빈약한 창조적 자원으로 허구적인 현대적 정체성을 빚어내는 방법을 스스로를 찬양하려는 것이 아니고, 또한 우연히 전개된 “개인적 재능”을 지적하려는 것은 더욱더 아니다. 그것은 새로운 이미지 탐구 과정에 대한 끝없는 연구자의 성찰을 통해 확고한 유물론적 이론의 한 부분이 된다는 점을 지적하려는 것이다.

지난 15년간 일관된 인체에 대한 이미지(image)를 통시적으로 살펴본다면, 인간 내면에 깔려있는 근본적인 몸에 대한 이상화란 무엇이며, 그 이상을 통해 얻을 수 있는 요소가 어떻게 표출되는가이다. 이 관점에서 보면 그 이미지에 대한 답은 아마 인간이 갖고 있는 원초적인 접근의 몸이라고 할 수 있을 것이다. 그것은 삶의 긍정과 사람과 사람 사이에 느끼는 공포의 극단적인 부정으로 신체의 감각 작용을 움직이는 내적 힘의 영역으로 인식하고 있었음을 드러낸다.

사회적 행동주의 혹은 사회 구성주의 자에게 정체성의 형성 과정은 중립적일 뿐 아니라 어느 정도는 성공적이다. 이러한 정체성의 형성과정엔 장애물이 없다. 글자 그대로 이들은 그 어떤 것과도 마주치지 않으려 한다. 이미지(image)가 주체에 들어가고 이어 컴퓨터에 프로그램을 설치하듯 아무런 어려움 없이 주체의 내적인 삶을 구성하게 된다. 인간의 내적인 삶이 궁극적으로 사회적인 영역에 의해 형성된다고 본다면, 연구자 작품의 내용도 당연히 극단적인 괴기스러움의 몸으로 구조화된다. 2002년 이후 몸의 형태는 사회적 정상화의 시각적 권위를 무시하고 전략적으로 사용한 몸, 상실하거나 잘려진 몸과 같은 끔찍한 이미지(image)로 탐구되었다. 그러나 최근 이미지(image) 중 가장 끔찍한 것이라 해도 이는 어떤 궁극적이고 미처 말해지지 않은 감정의 해학과 더불어 어떤 괴기스러운 이미지(image)를 지적하는 하나의 암시로서 조형적 가능성을 연다. 연구자의 이미지(image)는 그 대상을 이미지 속에 직접 포착하고자 하지 않는다. 실체가 드러나지 않는 내적 감정의 절제, 그것은 무반응의 표현으로 사람과 사람, 나와 너, 나와 우리라는 관계에서 시각적으로 두려움과 공포를 동시에 느낀다. 이는 예술의 순수 정신을 반

영한 것으로 관객 또한 순수한 예술의 실체를 그대로 체감하길 원하는 발상에서 연유한다.

그래서 연구자는 예술전반에 규범처럼 퍼져있는 논점에 대한 이미지(image)를 분석하고자 한다. 첫 번째 작업은 항상 순수회화의 극으로 차용된 이미지(image)의 무게를 중성화시키는 것이다. 누구나 알고 있으리라고 짐작되는 이러한 이미지(image)를 재작업하는 것은 현대의 규범으로 작용하는 문화적 통제의 강제성을 희석하고, 밝혀내는 작업이다. 이는 국제적인 관점에서도 동일하다고 본다.

두 번째는 회화적으로 재작업 함으로써 정상화되고 규범화된 문화적인 패턴에 의해 주체를 형성하는 시각적인 영역의 권력 관계를 극복하는 것이다. 그것은 남성과 여성, 동구와 서구, 인종과 인종 등 근본적인 범주들의 규범화되고 정상화된 정체성의 가장 기본적인 가치를 가져와 하나로 통합하는 일이다. 그리고 마지막으로 역사적인 이미지(image)에 주력하고, 그 이미지(image)를 둘러싸고 있는 표현 방법으로서 조건들에도 관심을 보이는 것이다. 아마도 그것은 현대인의 자화상을 담고자 하는 연구자의 강한 의지의 표현이라고 말 할 수 있다. 이는 사회 저변에 깔려있는 시각적 편리함에서 오는 감정의 결여와 동일하다고 본다. 현대 기계 복제의 위대한 점은 과거 예술을 둘러싸고 있던 봉건적이고 신비스러운 분위기를 제거해 버리고 현대의 물질적인 조건을 투명한 시야로 이해하도록 하는 데 있다. 그러나 현재의 미디어는 이를 성취하는 것을 지극히 어렵게 만드는지도 모른다. 이미지(image)의 흐름이 기존의 텔레비전이나 광고와 잡지, 그리고 비디오 등의 기존의 미디어에 부가된 것일 뿐이다. 결과적으로 이미지(image)는 필연적으로 어느 정도의 가벼움과 확연하게 주변 상황과 연계되어 그 효과를 얻을 수밖에 없다. 예술가 자신의 상황과 관계되는 이러한 가벼움 속에서, 서구의 유화 그림에서 볼 수 있었던 고전적인 시각 영역의 개성과 실제성은 이미지(image) 흐름의 표현능력, 즉 재조합과 병치, 그리고 시각적인 이미지(image) 표현을 상실하고 그 능력에 압도당하고 만다.

위에서 살펴본 몸에 대한 고찰은 연구자를 포함한 많은 예술가들에게 몸에 대한 진실된 영역으로의 확산, 다시 말해 신체에 대한 재현과 이러한 재현을 결정하는 물질적이고 심리 사회적인 힘을 냉철하게 분석하고 탐구하게 한다. 아울러 몸에 대한 해석이 과거와 다르게 보이는 공통점은 기괴함으로 나타난다는 것이다. 신체의 정상적인 형태라고 할 수 있는 것들이 결여된 점, 왜 불안정한 탐구가 계속되는가? 아마도 우리는 반규범적 속성을 갖고 현재의 정보와 이미지(image)의 흐름에 의해 심층적인 변화를 겪고 있는 시각적인 영역의 힘의 관계를 분석해야 할 것이다. 신체에 대한 불안정한 탐구는 예전 방법에 직접 접근한다고 생각했던 전통 회화에서 나타난 신체의 사라짐, 즉 재현의 공간에 몸이 종속되어 있다는 것만 보여 줄 수 있을 뿐이다. 그래서 몸으로 회귀하는 현재의 미술은 역설적으로 몸의 사라짐을 보여주고 있는지도 모른다.

2. 시각적 신체 기호의 젠더(Gender) 구조

예술은 그 시대와 인간성(人間性)을 반영하며, 인간이 어떤 객관적인 취향으로서 자기 스스로가 체험(體驗)한 감정을 의식적(意識的)으로 다른 사람에게 전달한다. 그리고 그 감정(感性)은 자연스럽게 다른 사람에게 또 다른 경험을 하도록 일조한다.

인간에게 있어 삶은 경험이며 경험이란 어떠한 것이든 시간과 공간을 통해 다양한 에피소드(episode)를 엮어낸다. 이와 같이 예술가는 생애(生涯)를 통해 자기의 눈에 스친 모든 것들에 대하여 아름다움을 키워나갈 줄 알아야 하며, 또한 진실된 자기 자신을 부르는 소리를 들어야 한다. 인간을 진실된 관점에서 보면 예술가의 사회적 통찰은 절실히 필요하며, 이러한 의미에서 인간의 몸은 그림 속의 영원한 “주제” 일 뿐 아니라, 그것을 작품화 하는 과정에서 특별한 “주체”이기도

하다. 그것은 살과 뼈로 된 실물일 수 없다는 점에서 필연적으로 기호의 양태를 취하게 된다. 몸 자체가 살과 뼈를 넘어선 일련의 의미들을 품고 있으므로 그림 속의 신체 기호인 독자성을 만들어내는 과정에서 “의미가 부여된 신체”를 담고 있어야 한다. 이는 그것이 표상하는 신체가 속한 사회, 역사적 문맥을 드러낸다¹³⁾. 이와 같은 의미들의 복합체로서 신체 기호, 즉 니콜라스 미르조에프(Nicholas Mirzoeff)가 말한 “신체 풍경(bodyscape)”¹⁴⁾에 다가가려는 것이 본인의 의도인데, 앞으로 그 신체를 젠더의 관점에서 조망해 보고자 한다. 신체 기호가 가장 적절하게 표상할 수 있는 것이 젠더 아이덴티티(gender identity)라고 생각하기 때문이다.

그동안 젠더의 관점에서 적용되어 온 몸은 그림 속에 구체적인 형상으로 드러난 몸, 특히 여성의 몸이 주류였다. 그러나 본인은 성별을 초월한 순수 형식으로 젠더를 조명함으로써 미술 속에 편재한 성별 구조를 파괴하고자 한다. 이와 같은 생각을 실천하기에 가장 적절한 집단을 추상 표현주의¹⁵⁾에서 찾고자 한다. 2차 대전 후 세계 미술의 일반적인 흐름 속에 있으면서도 몸을 구체적으로 재현한 케테 콜비츠(Kathe Kollwitz, 1867~1945)# [도 21]과 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning, 1904-1997)## [도 22]의 작품이 그 예이다. 그의 작품에서는 주체의 몸을 재현한 “지표적 기호(indexical sign)”와 함께 대상의 몸을 재현한 “도상적 기호(iconic sign)”가 공존하는데, 또한 작품 속에 나타나는 신체 기호 사이의 관계는 그 성별 구조를 좀 더 짜임새 있게 구성한다.

연구자는 미술에 나타난 젠더 구조가 당대 사회의 지배 담론을 반영하는 증표라

13) Mikhail M. Bakhtin(1934-35), "Discourse in the Novel," *The Dialogic Imagination: Four Essays* by M.M.Bakhtin (ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist), Univ. of Texas Press, 1981, pp. 275-300.

14) Nicholas Mirzoeff, *Bodyscape: Art, modernity and ideal figure*, Routledge, 1995, p. 3.

15) 추상 표현주의는 구상 형태의 유무를 가지고 한정할 수 없을 만큼 넓은 범위를 포괄하면서, 지역적으로도 미국뿐 아니라 전 세계에 확산된 경향이었다. 따라서 이 논문에서는 <“추상 형태를” 또는 “추상 형태까지도” 사용하여 시각 경험의 객관적 재현보다는 작가의 내적인 세계를 표상하려는 미술 경향>이라는 넓은 정의로 해석함.

는 전제에서 출발하고자 한다. 예술가가 특정 기법을 선택하게 되는 결정적 요인이 예술가로서의 아이덴티티와 권력의 관계라는 앤 김슨(Ann E. Gibson)의 관찰에 동의하는 것이다¹⁶⁾. 주로 후기 구조주의의 세례를 받은 연구자들이 같은 입장을 취하는데, 그것은 특히 권력의 무소 부재성(無所不在性)을 밝힌 미셸 푸코(Michel Foucault)의 다음과 같은 견해에 따른 것이다. “권력은 그물과 같은 조직을 통해 취해지고 행사된다. …… 개인들은 권력이 행사되는 지점이라기보다 그 수단들(vehicles)이다 …… 특정한 신체들, 제스처들, 담론들, 욕구들이 각 개인들의 것으로서 동일시되고 구성되는 것은 이미 권력이 근본적으로 개입되어 나타난 결과들이다. 즉, 개인은 권력 앞에 있는 것이 아니라 그것의 근본적인 효과 중 하나이다 …… 권력이 구축한 개인은 동시에 그것의 수단이다”¹⁷⁾.

연구자는 여기서 권력을 성차별적 권력으로, 예술가 개인으로 한정된 미술의 젠더에 주시하고자 한다. 이런 관점에서 본다면 앞으로 무한성을 내포한 현대의 중심에서 담론을 효과적으로 주도할 가능성을 발견할 수 있다. 이는 생물학적으로 남성이었기 때문만이 아니라 사회적으로 일반적인 상황의 한 단면이고, 특정한 예술적 힘을 가진 젠더이기 때문이다. 또한 연구자가 드러내고 강조한 특정한 형태의 군상(群像)은 앞으로 사회의 중심 담론으로 떠오르게 될 것이다.

16) Ann E. Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, Yale Univ. Press, 1997, p.xxi.

17) Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Pantheon, 1980, p. 98.

Kathe Kollwitz(1867~1945) 독일의 대표적인 화가 겸 판화가로 소외되고 학대받는 민중의 삶을 표현한 작품을 제작, 사회를 개혁하려고 노력했다. 그는 인간에 대한 무한한 사랑, 생명에 대한 경외를 작품에 표현하려 애쓰면서, 민중과 함께하는 새로운 인간 공동체의 형성을 갈망했다.

Willem de Kooning(1904-1997)

네덜란드 태생의 미국화가로 추상표현주의의 핵심인물로 활동했다. 그의 그림에서 사용된 과격하면서도 파괴적인 붓놀림은 과장된 공포감을 효과적으로 전달, ‘새로운 미국회화의 선구자’로 당대 비평가들의 찬사를 받았다.

가. 몸의 표현에 있어 표현주의와 드 쿠닝의 신체

전통 회화에서 인간의 몸은 주로 형태적 유사성에 근거하여 재현된 기호, 즉 “도상(圖象, icon)”으로서 회화 공간에 등장하였다. 그것은 주체가 바라본 대상(object)의 몸이다. 주체, 즉 예술가의 몸이 관심의 초점이 되기 시작한 것은 추상 표현주의에 의해서이다. 액션 페인팅(action painting)에 난무하는 붓 자국들은 예술가의 움직임이 남긴 흔적, 즉 “지표(index)”로서의 기호이며, 따라서 주체의 몸을 의미한다.

지표로서의 신체 기호는 실상 그림 속에 항상 존재해 왔는데, 도상에 의해 압도되고 은폐되어 왔을 뿐이다. 미술의 중심이 재현의 주체보다 재현된 대상에 있었기 때문이다. 추상 미술은 대상의 재현이라는 목표를 떠남으로써 미술의 중심을 예술가 주체로 옮기는 결정적 계기가 되었다. 그러나 초기 추상 미술가들이 주체의 본질로 이해한 소위 “정신적인 것”은 몸을 초월한 것이었다. 정신과 몸의 이분법을 벗어난 자아의 실체로서 살아 있는 몸을 주시하기 시작한 것은 추상 표현주의자들이다¹⁸⁾. “회화는 자아 발견이다”¹⁹⁾라는 폴록의 말처럼, 예술가 주체의 직접적인 투사를 지상 과제로 삼은 추상 표현주의자들에게는 일체의 외부적 준거를 벗어 버릴 수 있는 것이 자신의 몸이었고, 그것을 화면 위에 옮겨 놓는 가장 적절한 방법이 인덱싱(indexing)하는 것이었다. 그리하여 그들은 손에서 몸으로 움직임을 확장하였을 뿐 아니라 붓을 버리고 몸의 일부를 직접 화면에 각인하기도 하였다. 초기 추상 미술가들의 작품이 주체의 정신을 재현한 “도상(圖上)”이라면, 이들의 작품은 주체의 몸의 흔적으로서의 “지표(地表)”인 것이다. 초기 추상 미술의 출발점이었던 “정신(井神)”이란 것이 여전히 그 준거를 외부에 두고 있었다면, 추상 표현주의자들의 지표는 주체를 그대로 투사한 일종의 동어 반복이다. “지표화된 퍼포먼스는 내적 자아의 즉각적 발현이다. 그림에 나타나는 모든

18) James Harvey Robinson, *The Mind in the Making*, Harper and Brothers, 1921, p. 34.

19) Selden Rodman, *Conversations with Artists*, Capricorn Books, 1956, p. 82.

회화적 힘의 진정한 원천은 오직 예술가다”²⁰⁾라는 리처드 슈프(Richard Schiff)의 말처럼, 지표적 기호는 모더니즘의 원본성(originality)의 강령을 실천에 옮기는 수단으로서 주목받게 되었다.

이렇게 자화상을 제외하고는 시각 밖으로 제쳐놓았던 예술가의 몸이 화면 위에 드러나게 되었는데, 이같이 지표적 기호가 그 현존을 드러내게 된 것은 일류저니즘(illusionism)의 종말을 의미한다. 현실을 비추는 거울과 같았던 캔버스 표면은 예술가의 몸과 물감의 몸이 만나는 실제적인 장소가 되었다. 캔버스 위의 연출자로 머물러 있던 예술가의 몸이 화면 위의 물감으로 현존하게 된 것이다.

그러므로 몸의 존재 방식이 시각적 이미지(image)에서 촉각적 현존으로 변화된 것은 관념 철학에서 실존주의·현상학으로의 당대 정신 동향의 변화에 상응하는 것이다. 그것의 핵심은 무엇보다도 주체 개념의 변화에 있었는데, 선형적 주체에 의문이 제기되고 세계와 주체의 상호관계가 주시됨에 따라 주체와 세계가 만나는 즉물적 시간과 그 만남이 이루어지는 접점으로서의 신체가 관심의 초점이 된 것이다. 예술에서 작업의 과정과 그것을 수행하는 예술가의 신체가 표면으로 부상하게 되었으며, 따라서 작품은 자아와 세계의 만남을 재현한 형태가 아니라 그 만남의 “증거”²¹⁾가 되었다.

특히 폴록은 남성의 이데올로기를 몸으로 연기한 전형적 예술가다. 그의 수많은 작업 사진은 예술가의 몸이 작품의 본질임을 증언하기 위한 것인데, 거기서 강조된 특성은 당시 미국의 남성 주체상의 전형이다. 화면과 물감을 지배하는 듯한 그의 몸은 세계의 중심으로서의 행위의 주체와 그 힘의 상징이다. 특히 화면 곳곳에 남아 있는 그의 손자국은 세계 속에 자신을 투입하고자 하는 필사적인 투쟁의 기록이다. 예술가와 화면의 관계는 일종의 젠더 내러티브(gender narrative)를 형성하고 있는 것이다.

20) Richard Schiff, "Performing an Appearance: On the Surface of Abstract Expressionism: The Critical Development, Harry N. Abrams, 1987, p. 112.

21) 앞글, p. 113.

예술가와 화면의 관계가 남성 예술가와 여성 이미지(image)의 관계로 구체화된 드 쿠닝(Willem de Kooning, 1904-1997)의 그림은 그러한 내러티브(gender narrative)를 더욱 직설적으로 서술하고 있다. 또한 유연성 자발성에 의한 표현을 중시하는 추상적 회화 그 다음의 선택에서 전통주의를 따르고 있다. 그리고 매우 다양한 양상을 띠 수 있는 이데올로기도, 무한히 변화하는 재료나 형태 그 자체도 예술을 하나의 고유한 창작 범주로서 구체적으로 지칭할 수 있게²²⁾ 만든 전형의 예라고 할 수 있다. 연구자 경우는 전통회화의 정신과 추상 표현주의의 만남이라는 독특한 상황에 의해 구성된 또 다른 내러티브(gender narrative)이다. 드 쿠닝의 남성성이 주로 아메리카니즘의 맥락에서 형성된 것이라면, 연구자는 한국적 정서의 민족주의와 국제주의의 만남이라는 새로운 형태로서 군상(群像)의 이미지(image)는 남자와 여자가 아닌 중성으로 의미를 갖고 있다. 드 쿠닝의 지표와 도상이 각각 남성 주체와 여성 도상으로 대비되고 있는데 비해 본인은 이 둘이 모두 주체로서 중성으로 통합된다. 이러한 차이는 바로 남성 주체상이 형성된 문맥의 차이에서 기인한다. 또한 작품은 예술가 개개인의 서로 다른 문화가 요구하는 지배 이데올로기에 부응하려고 하는 관점이 강하다. 그리고 나아가 이를 각인하고 강화하는 시각적 기호였던 셈인데, 연구자는 각각의 문맥들을 통해 더 자세히 들여다보고, 그것들 간의 차이와 상호관계를 포괄하는 더 큰 내러티브를 구성해 보고자 한다.

아래는 드 쿠닝과 연구자 작품의 특징을 표 2를 통해 간략하게 비교한 것이다.

22) Nicolai Taraboukine, *Le Dernier Tableau, de cbevalet a la mabine, Pour une theorie de la Peinture*, Champ libre, Paris, 1972, p. 53.

표 2. 드 쿠닝과 연구자 작품에 드러난 특징

작가	드 쿠닝 (1940-1990)	연구자 (1999년 이후부터 2007년)
주명제	여인(女人) 시리즈	군상(群像) 시리즈
내용적 특징	-전통적 재료 -여성 이미지 -내러티브 직설적 서술 -아메리카니즘 -지표 : 남성 주체와 여성의 도상 -개인주의적 이데올로기	-독자성이 담보된 친환경적인 재료 -회화정신과 표현주의를 통한 내러티브 -남성도 여성도 아닌 중성적 이미지 -한국적 정서의 민족주의와 국제주의 -지표 : 남성과 여성 주체와 중성적 도상 -상호 포괄하는 종합주의
지향점	*여성을 통한 독자성 확립	*평면과 입체를 통한 새로운 인간상제시

드 쿠닝은 미술 작품이 “한 인간 전체의 삶(a whole mans life)의 부분”²³⁾이라고 하였는데, 여기서 “인간”은 오직 “남성(man),” 더 정확히 말하면 백인 이성애적 남성이다. 그 영토에는 여성뿐 아니라 동성애자도, 원주민도 소수 민족도 배제되어 있다. 여성적이거나 타문화에서 온 양식이나 이미지(image)들은 보편적 호소력을 결여한 것으로 치부되었는데, 실상은 백인 남성에게 소통될 수 없다는 이유에서였다²⁴⁾.

추상 표현주의는 특정한 젠더로 한정된 집단(예술가, 비평가, 수집가, 큐레이

23) "Sketchbook I, Three Americans," Time Magazine, 1960, n. p.

24) Ann E. Gibson, Abstract Expressionism: Other Politics, Univ. Press, 1997.

터, 미술사가 등)으로 이루어진 특수한 담론이다. 그것이 확산될 수 있었던 것은 그것이 본래적으로 보편적인 호소력을 가져서라기보다 현실 주류를 이루었던 남성 담론이었기 때문이다.

결국 드 쿠닝을 포함한 추상 표현주의자들이 그림의 본질로 투영하고자 한 “주체”는 “남성 주체”인 셈인데, 그것은 한 마디로 “현대의 영웅”이다. 그들은 실제로도 정신 분석학이나 대중 소설을 통하여 접한 영웅 이미지를 예술가상과 동일시하였다. 그들은 프로이트가 제시하고 카를 융(Carl G. Jung)이 재해석한 무의식의 탐구자로서의 영웅 상을 예술가에 적용한 오토 랑크(Otto Rank)의 [영웅 탄생의 신화]에 공감하였던 것으로 보인다. 제 2차 대전 후 미국에서 핵전쟁과 공산 진영의 위협으로부터 인류를 구원할 수 있는 이상으로 추앙된 것은 무엇보다도 개인적 자유였다. 그리고 그것을 지키는 원동력은 불굴의 개혁 정신이었다. “두려움에 초연하기 위해서 우리는 자유로운 인간이 되어야 한다.”²⁵⁾와 같은 당시 선동적 논문들의 익숙한 문구처럼, 자유 의지에 의해 위기를 극복하는 개인이 바로 현대의 영웅이었으며, 그것을 실천할 수 있는 매체 중 하나가 미술이었다.

“진정한 예술가는 자기 스스로 무언가를 할 수 있어야 한다.”라는 연구자의 말처럼, 현대미술에서 꼭 필요한 작가가 갖추어야 할 정신이라 생각한다. 또한 “예술가는 확고한 믿음을 기반으로 고독한 자신만의 시간이 필요하며, 나아가 이러한 사고는 자신의 세계로 깊이 접근할 수 있게 한다. 특히, 나는 예술가이기 때문에 그럴 권리가 있다. 그리고 자신은 그것이 멋진 일이라고 생각한다.” 이러한 연구자의 말처럼 21세기에 우리사회에서 요구되는 미술의 이상성은 예술가의 자아를 그림의 기원(origin)으로 삼는 독창성(originality)의 신화로 나타내는 것이다. 그리고 이 때 한국적 독창성을 실천하는 것이 중요한 요소가 된다고 생각한다.

드 쿠닝 같이, 자연 발생적으로 흘러나오는 행위를 강한 신체 에너지로 실천하

25) Carlo Levi, "For Freedom, We must Conquer Fear", New York Times Magazine, 3 Oct. 1948, p. 61.

는 예술가 주체는, 캠벨의 문구를 빌어 묘사하면, 인류를 구원하는 개인적 자유의 이상을 시각적 상징을 통해 보여주는 “현대의 영웅”이다. 또한 그러한 이상은 냉전 시대 미국의 헤게모니를 강화하기 위한 특수한 담론이었다는 점에서²⁶⁾, 그의 남성성은 곧 아메리카니즘이기도 하다. 로젠버그가 말한 “아메리칸 액션”을 하는 페인터들인 것이다. 나아가 드 쿠닝의 “미국적 액션”은 자유 진영을 식민화하기 위해 미국이 무기로 사용한 반공 이데올로기의 상징으로까지 해석되었다²⁷⁾. 그의 붓 자국은 세계 속에서 미국의 주도권을 유지하기 위한 담론들의 그물망에서 생산된 남성적 주체상의 지표이다.

드 쿠닝의 내러티브는 단지 도상을 제시하는 것에 그치지 않고 여성적 무의식에 대하여 “몸을 던진 혈투”²⁸⁾를 벌이는 것으로 전개된다. 붉은 물감으로 분홍빛 살을 공격하는 드 쿠닝은 자아 속의 두려운 타자인 여성에게 “회화적 폭행”²⁹⁾을 가하는 예술가-영웅을 몸으로 연기하는 것이다.

또한 입술을 오려 붙이거나 입을 두개 그리거나 가슴을 눈으로 그리는 등, “회화적 신체 절단”을 [도 23]의 작품에서 보듯이 그는 실행에 옮겼다고 볼 수 있다. 심지어 절단된 신체로 풍경이나 추상 화면을 구성하기도 한다. 또한 그는 피카소의 [아비뇰의 여인들(1907)] [도 24]보다 더 공격적이다.

팔을 들거나 다리를 벌린 괴기스러운 모습은 자신의 성을 치명적인 올가미로 과시하는 “팜므 파탈(femme fatale)”³⁰⁾ 이미지(image)의 전형이며, 신체를

26) Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War," Artforum, June 1974, pp. 39-41.

27) Harold Rosenberg, Willem de Kooning, Harry N. Abrams, 1974, p. 36.

28) James Fitzsimmons, "Art", Arts and Architecture, May 1953, p. 265.

29) Jack Burnham, The Structure of Art, George Braziller, 1971, p. 105.

30) femme fatale: 남성을 유혹해 죽음이나 고통 등 극한의 상황으로 치달게 만드는 '숙명의 여인'을 뜻하는 사회심리학 용어.



(a)



(d)

[도 23] 신체의 변형 작품

왜곡시킬 뿐 아니라 그 윤곽선을 부수고 뭉개는 작업은 남성적 사디즘(sadism)의 조형적 메타포이다.

캔버스 표면에 붓을 휘두르고 나이프로 문지르고 테이프를 붙이고 또 그것을 뜯어내는 그의 지극히 촉각적인 작업은 일종의 성적인 접촉이며, 예술가의 몸을 지표화하는 과정의 산물인 동시에 공격의 대상인 것이다.

드 쿠닝이 그려 낸 인간 주체의 특수한 모델은 원천적으로 성별화 된 것이고, 그것은 전체주의에 대항하는 개인적 자율성의 요새로서 구축된, 그리고 자신 속의 타자와의 다름을 갈구하는 전후 미국의 남성 주체이다. 그의 작품은 영웅에 관한 미술일 뿐 아니라 영웅에 의해 창조되고 영웅들이 보는 미술이다. 그것은 세계 속의 미국과 그 미국의 영웅인 “남성”의 미술인 것이다.

나. 한국 현대회화와 재 시도된 몸

식민지 시대와 6·25를 겪으면서 전개된 한국의 현대사에서 도덕률과 같이 신봉된 것이 민족의 정체성을 세우는 일이었다. 한편, 일본과 서구의 새로운 문화가 흘러들어오면서 민족의 자존을 국제적 지형 위에 세워야 한다는 목소리들이 거지게 되었다. 그리하여 해방 이후에는 민족주의가 점차 민족의 아이덴티티를 세계화와 현대화에서 모색하는 소위 진보 민족주의나 신민족주의의 색채를 띠게 된다³¹⁾.

한국 현대 미술사에서도 전통의 계승과 국제화라는 과제가 예술가들을 평가하는 잣대와 같이 생각되어 왔는데, 그것의 모순과 가능성을 더욱 미묘하게 의식한 것은 당연히 동양화가들이었다. 해방 직후 동양 화단에서는, 채색화를 왜색으로 간주하면서 수묵화를 전통 계승의 상징으로 보는 견해가 우세하였다. 그러나 한편으로는 수묵화의 계승에 머무르지 않고 그것을 동시대적인 양식으로 세우려는 움직임이 젊은 작가들 사이에서 일어났다.

그 후 침체된 한국 현대미술에 대한 갈망은 전위적 청년 작가들에 의해 새로운 표현방법으로 서서히 깨어나기 시작했다. 여기서 “전위적”이라는 모더니즘적 단어는 추상 표현주의나 앵포르멜(informel) 미술과 함께 수입된 말이다³²⁾. 이러한 시대적 흐름은 연구자에게 있어 새로운 현대미술에 대한 독자적 이념과 지표를 주

31) 최열, 「한국 근대 미술의 역사」, 열화당, 1998, p. 291.

** 제1 2차 세계대전 후 서구에서 기존 가치의 상실에 대한 대안으로 인간의 실존을 주목하면서 나타났다. 한국에서 앵포르멜이 본격적으로 하나의 미술운동 차원에서 도입, 형성된 것은 1957~58년 무렵이다. 6·25전쟁 후 국내의 사회적 상황이 전후 서구의 사회적 상황과 흡사했다는 점에서 앵포르멜의 이념과 표현방법이 쉽게 접목될 수 있었다. 한국 앵포르멜의 형성에 영향을 끼쳤던 것으로 보이는 간접적인 움직임으로는 프랑스의 화가인 미셸 타피에가 1958년 일본에서 '새로운 회화 앵포르멜과 구체'전을 개최한 것과 1957년 덕수궁 국립박물관에서 열린 '현대 미국회화조각 8인전'이 있었다. 그러나 미술계 내의 움직임은 대한민국미술전람회(국전) 중심의 아카데미즘과 사실주의 경향에 반발한 국전 소외작가들과 젊은 작가들에서 시작되었다. 이들은 1957년 모던아트 협회, 현대미술가협회, 신조형파 등의 그룹을 결성했다. 앵포르멜을 중심으로 한 새로운 미술활동을 적극적으로 옹호한 평론가들은 김병기 김영주 방근택 등이었다. 이후 1960년 미술가협회와 1962년 결성된 악튀엘 그룹이 새로운 조형이념에 주목했던 단체들이었다. 그러나 이후 앵포르멜 미학을 중심으로 한 모더니즘이 화단의 또 하나의 아카데미즘으로 자리 잡으면서, 새로운 움직임으로서의 신선함을 잃게 되었다.

32) 오광수, 「한국 현대 미술사」, 열화당, 1979, p. 149.

었다.

그러므로 예술가 주체의 격렬함 움직임의 지표에 의해 현실에서 공격받는 자신의 작품과 인체 도상으로 주체의 유연한 움직임이 그대로 인체 형상으로 지표와 도상의 관계로 나타난다. 지표와 도상의 일치는 한국적 관점에서 본다면, 서화 일치 자상 일치라는 문인화 전통에 상응하는 측면이고, 그 둘이 일치되는 계기는 역시 “기”라고 볼 수 있는데, 다른 말로 함축한다면 그것은 회화의 원초적 순수함이라고 본다. 그런데 인체 이미지(image)의 경우 그것이 실재하는 특수한 신체의 재현이 되면 기라는 보편적인 힘을 담아내는 상징의 기능에 걸림돌이 된다. 그것이 여성 이미지일 경우 한 남성 화가가 자신의 몸을 통해 흐르는 기를 전달할 자신의 분신으로 동일시하기에 더욱 부적절할 것이다. 따라서 연구자는 도식화된 형상을 반복된 방법으로 다시 차용해 사용하게 되고, 이러한 중성적 이미지(image)를 통해 남성으로서 자신을 표상하고 있는 것이다.

결국 본인 작품 [도 25(a)]에서 여성적 도상은 극도로 배제하려고 하는 의도가 있으며, 극소수의 경우에만 여성으로 형상화된다. 그 경우에도 여성의 성에 대한 상징은 나타나지 않았다.

다만, 변화하는 만물의 근원은 이(理) 즉 태극(太極)인데 그것의 움직이는 국면이 기(氣)이다. 태극(太極)이 움직일수록 양기(陽氣)에 가까워지고 그 양기(陽氣)가 다하면 고요해지면서 음기(陰氣)가 생기고 다시 그 음기(陰氣)가 다하면 양기(陽氣)가 생기는 과정을 반복한다. 음과 양은 고정적인 것이 아니라 상대적이고 역동적인 힘으로 [도 25(b)]처럼 중성의 이미지(image)로 다시 태어난다.

양자의 관계에 의해서 기는 끊임없이 움직이면서 만물의 생성과 소멸의 순환 과정을 이루어 간다. 그러므로 기는 하나이면서 둘이고 둘이면서 하나이다³³⁾.

연구자 작품에서 폐신문지가 판위에 스며드는 힘이 양기(陽氣)라면 그것을 받아들여 건조되어 물성화된 폐신문지가 굳어지는 상황을 음기(陰氣)라고 본다.

33) 유준영, 「한일 미술에 나타는 음양과 젠더의 문제」, 미술사학IX, 1997, p. 179-180.



(a) 여성



(d) 중성

[도 25] 여성과 중성으로 표현된 작품

다시 건조되어 가는 과정에서 재료는 음기(陰氣) 쪽으로 양기(陽氣) 쪽으로 반복된다는 원리이다. 음양의 원리는 형상의 모양과 크고 작음, 무거움과 가벼움, 정교함 등 그림 속의 모든 대비적 요소들의 관계를 통하여 형상의 크기, 모양, 방향, 배치 등을 결정하는 원리로서 드러나게 된다. 결국 연구자가 생각하는 음양 원리는 서양의 젠더 이론과 마찬가지로 이분법적 구조에서 출발하고 있다. 그러나 서양의 젠더가 성과 사회, 문화 등 구체적인 삶을 설명하는 구조라면 본인의 작품에서 의도된 원리는 개인이 아닌 나와 너, 우리와 우리라는 추상적 법칙이다. 두 요소의 대조와 갈등 관계가 강조되는 젠더 구조에 비해 연구자는 이 관계를 서로 통합적이며, 고정된 구조라기보다는 열린 사고의 순환이라 본다.

결국 거대 자본을 등에 업고 형성된 상징적인 남성 주체상과 달리 한국적 정서

에 융화하고 상징할 수 있는 국제적 지형 속에 합당한 중성적 힘의 자아 이미지 (image)상(像)을 만들고 싶은 것이다.

제3장 재료 실험

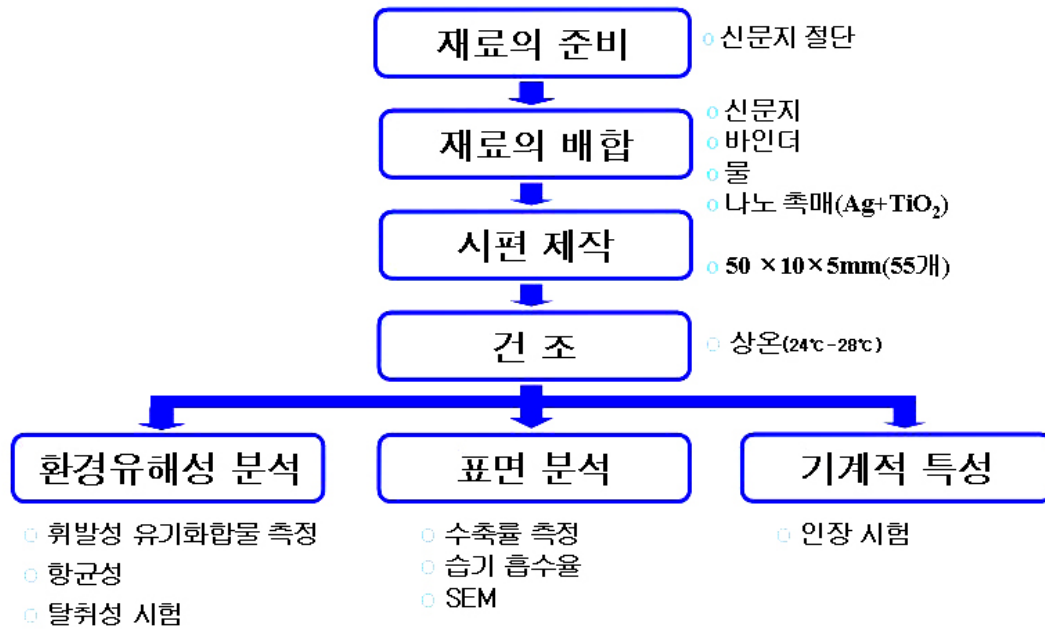
제1절 실험 방법

1. 원료의 준비

전 실험과정을 간단히 도시하여 [도 26]에 나타내었다. 본 연구에 사용하는 원재료는 국내에서 발행되어 판매되었던 폐신문용지를 재활용하기 위해 사용하였고, 이를 본 연구에 맞게 [도 27]의 파쇄기를 이용하여 평균 3×20 mm로 파쇄 하였다. 파쇄 된 재료의 형태는 [도 27]과 같이 매우 균일하게 절단된 막대 형태로 이루어졌다. [도 28]은 재료를 합성할 경우 필요한 재료와 장비를 보여주고 있다.

2. 재료의 합성

기존의 점토조성물들은 종이, 바인더 수지, 용매를 기본 재료로 하고 혼합 촉진제로는 계면활성제를 사용하였다. 부재료로는 상온에서 조형할 경우 손 등에 달라붙는 형상을 방지하기 위해 유지나 가소제 등을 혼합하여 점토조성물로 사용하였다. 그러나 이와 같은 바인더가 첨가된 점토조성물을 사용한 경우, 상온에서 원하는 형상으로 조형이 완성되더라도 건조할 경우 강도 부족으로 약간의 외력에 의하여 쉽게 파손되는 단점이 있다. 또한 유동 파라핀, 지방산 등이 함유되어 있으므로 높은 열에 노출할 경우 유기물의 급속 분해 및 증발 등에 의하여 작품에 변형이 생기는 등 여러 가지의 문제점이 있다. 또한 유기물의 함유량이 많으면 조형할 경우 드로잉한 이미지와 상이한 것이 얻어지고, 건조할 경우 수축률이 증가하는 문제점이 있다. 이런 문제를 극복하기 위해 본 연구에서 사용되는 재료들은 파쇄된 폐신문지, 물, 바인더를 기본으로 한다. 이때 환경유해물질이 없는 친환경 실내 미술 작품을 만들기 위해 바인더에 나노촉매($Ag + TiO_2$)를 첨가시켜 사용하였다.



[도 26] 실험 과정을 보여주는 흐름도



[도 27] 종이 파쇄기 및 절단된 재료의 형상



[도 28] 재료의 합성에 필요한 사용재료 및 장비

합성된 시편들은 그늘진 곳에서 약 168시간 동안 자연건조를 시키거나 건조로를 통하여 건조를 시켰다. 건조할 경우에 직사광선을 피하고, 급격한 온도의 상승 및 과도한 습기의 노출을 피했다.

[도 29]는 분쇄된 폐신문지와 바인더가 단일 물질로 되기 위한 과정을 보여주고 있다.

본 연구에서 사용된 바인더는 폴리아세트산비닐계(PVAc계)로써, 표 3에서처럼 비교적 광범위한 재질에 대하여 잘 접착하며, 특히 종이, 목질 등의 섬유 소재와 잘 접착한다. 흔히 접착제로 사용되고 있는 PVAc 중 목공용과 종이 기기포장용이 가장 많다. 다음 공사용으로 바닥 재료, 나무 벽돌의 접착 및 섬유벽 바인더로, 섬유 가공 분야에서 플록이나 부직포 바인더로, 기타 단열용 유리 섬유 매트와 페이싱 등에 사용된다. 접착제 이외로는 에멀션 도료 베이스로 다량 사용되고 있고, 또 섬유 제품의 수지 가공, 벽지용 코트제의 바인더, 세탁풀 등 그 용도는 다양하다.

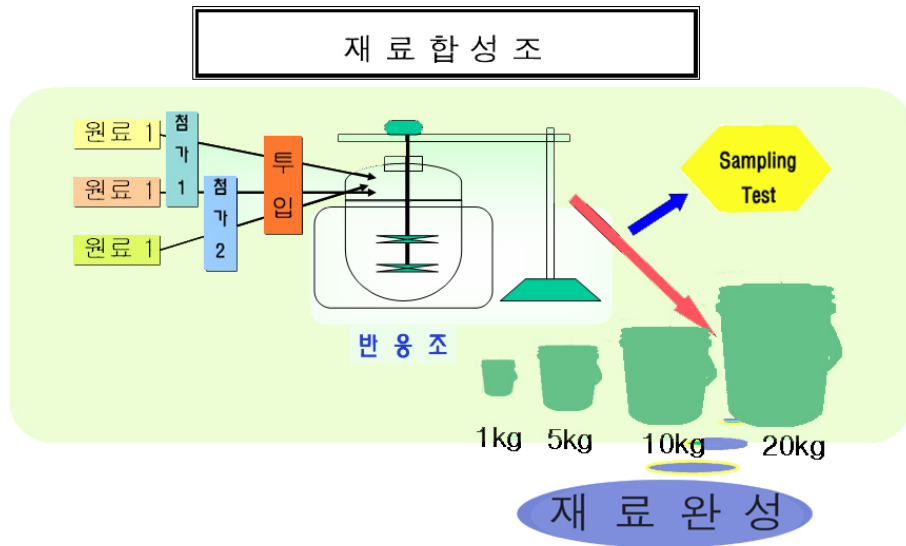
PVAc 에멀션의 성질은 여러 가지 인자에 의하여 영향을 받는다. 중합 처방으로서 유화제, 보호 콜로이드, 중합 개시제, 중합 조건으로서 중합 온도나 모노머의 첨가 양식 등은 생성 중합물이나 에멀션의 성질, 예를 들면 에멀션의 점도, 폴리머의 입자 지름이나 중합도, 분기나 그래프트(graft)의 생성 정도 등에 영향을 준다. 그러나 본 연구에서는 이러한 인자들이 점도에 영향을 미치지 않는다는 가정 아래, 고분자 바인더 양이 폐신문지 점토의 특성에 미치는 영향을 알아보기 위하여 [도 30]의 재료 합성조를 이용하여 바인더 조성을 20%, 25%, 30%, 35% 및 40%로 제조하였다.



[도 29] 재료의 접착 과정

표 3. 작품에 이용된 바인더의 성질

성분	폴리 비닐 아세테이트 (PVAc)
고형분	41±1 % (105±3 °C, 3hr)
점도	25,000 ~ 26,000 cps (RION VT-04, #2, at 25 °C)



[도 30] 재료 합성조 도형

3. 수축률 측정

각 시편들의 수축률을 알아보기 위해 50 × 10 × 5 mm의 크기로 시편을 제작하여 16일간 건조시켜 매 공정마다 그 치수와 중량을 측정하였다. 이때 시편 길이의 치수는 디지털 버니어 캘리퍼스(digital vernier calipers)로 1/100 mm까지, 그리고 시편의 폭과 두께의 치수는 마이크로미터(micrometer)로 1/1000 mm까지 측정하였고, 시편의 중량은 전자저울(electronic balance)로 1/1000 g까지 측정하였다.

아래의 계산식을 이용하여 수축률과 관련된 값을 구하였다.

① 건조 선수축률

$$S_d(\%) = \frac{L_p - L_d}{L_d} \times 100$$

S_d : 건조된 선수축률

L_p : 성형시 길이

L_d : 건조 후 길이

4. 표면 관찰

각 시편들의 조성 변화에 따라 종이 점토 표면의 형태적 변화와 단면을 모두 관찰하였다. 조형체의 표면과 내부를 관찰할 때는 polishing 없이 주사 전자현미경을 이용하여 관찰하였다.

5. 습기 흡수율

폐신문지 점토를 이용한 작품들이 습기에 의한 외형의 뒤틀림 및 색의 탈색을 유추하기 위해 환경조건을 달리하여 습기 흡수율을 측정하였다.

습도의 변화에 따른 습기 흡수율을 측정하기 위해 [도 31]과 같이 아크릴을 이용하여 500 × 500 × 300 mm의 크기로 측정 장치를 제작하였다. 이렇게 제작된 장치에서 습도 조절은 Stirrer/Hot plate(Corning Co.Lte)를 이용하여 조절하였고, 정확한 습도측정은 시중에서 판매되고 있는 공업용 습도계를 이용하였다.

각 시편들의 습도율을 알아보기 위해 20 × 20 × 100 mm의 크기로 시편을 제작하였으며, 열풍을 이용하여 표면 및 내부의 수분을 제거하고, 중량을 측정하였다. 측정이 끝난 시편은 [도 31]과 같이 실이나 철사 등을 이용하여 실험 장치 내부에

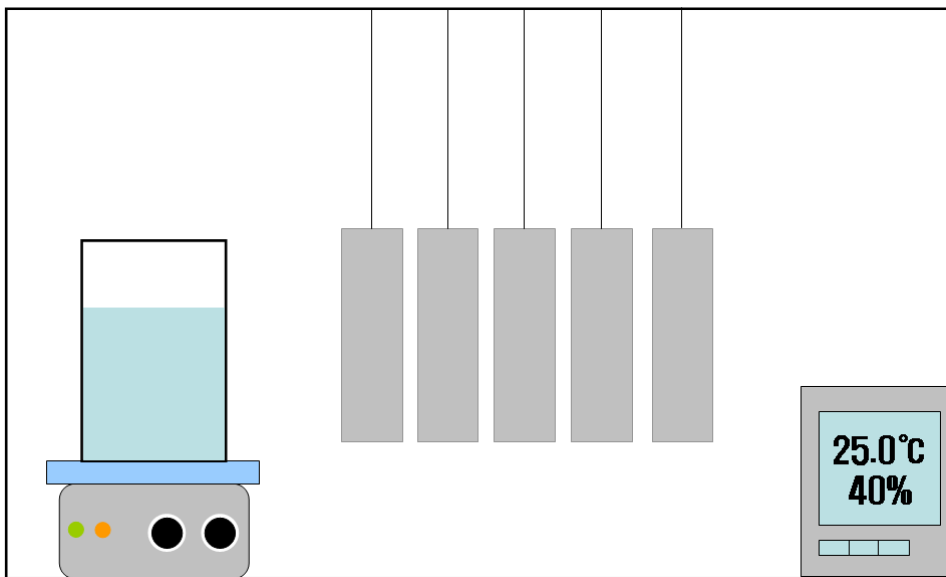
고정시킨 후 물을 가열시켜 습기 흡수율을 측정하였다. 이때 실험시간은 60 min으로 하였고, 실험 후 중량을 측정하여 습기흡수율을 계산하였다.

아래의 계산식을 이용하여 습기흡수율과 관련된 값을 구하였다.

$$M(\%) = \frac{D_w - W_w}{W_w} \times 100$$

D_w : 측정 전의 중량

W_w : 측정 후의 중량



[도 31] 습기흡수율을 측정하기 위한 장치

6. 환경유해성 시험

휘발성 유기화합물(Volatile Organic Compound, 이하 VOC)은 크게 순수한 탄화수소로 구성된 비할로겐 화합물로 수소원자가 할로겐 원자(염소, 불소, 브롬 등)로 일부 혹은 전부 치환된 할로겐화 화합물을 모두 총칭한다. 도장 공정, 합성수지 제조공정, 인쇄공정, 유기용제 및 세정공정 등의 산업 환경이나 실내공간에서 다양하게 배출/사용되고 있는 VOC는 이동성이 강하여 잠재적인 독성 및 발암성을 가진다³⁴⁾.

폐신문지 점토를 이용한 작품 제작에 있어서 환경 유해성을 측정하기 위하여 KS K 0611(한국표준협회:2001)에 준하여 시편을 제작하고, 휘발성 유기화합물이 존재하는지 측정하였다.

7. 항균성 시험

항균성 시험은 KS K 0693(한국표준협회:2001)의 준하여 시편을 제작하고, 평가하였다. 시험 균종은 포도상구균(staphylococcus aureus ATCC 25923)과 콜레라균(vibrio cholerae ATCC 25872)을 화학시험연구원서 분양받아 사용하였고, 접종균의 농도는 1.0×10^5 ea/ml⁵으로 하였다. 항균성 시험은 진탕법(succussion)³⁵⁾을 이용하여 시험균의 항균(정균작용)성을 평가하였다. 사용된 균주용액은 포도상구균과 콜레라균을 멸균된 백금을 이용하여, 미리 준비된 배양액 100 ml(3 g beef extract, 5 g peptone, 15 g agar, 1,000 ml D.I)에 균주를 넣은 후 37 °C 배양기 안에서 20시간 배양시켰다.

34) Shah. J. J. and Singh. H. B., Distribution of volatile organic chemicals in outdoor and indoor air: a national VOCs data base, Environ. Sci. Technol., Vol.22, No.12,(1988) pp1381-1388

35) 진탕법(succussion): 희석 방법은 '진탕법(succussion)' 이라 부르는 특수 방법이다. 진탕법이란 "막 흔들어 섞는 것"을 말한다. 모든 성분에는 물질적인 것만이 있는 것이 아니고, 그 물질 안에는 역동적인 에너지도 같이 있는 법이다. 이때 고유한 에너지가 '흔들어 섞는 진탕과정'을 통해 더 순화되고 이 에너지의 활성도도 더 강하게 입력된다는 것이다.

한천배지는 한천배지용액(23 g nutrient agar, 1,000 ml D.I)을 가열하여 끓인 다음 pH를 6.8 로 맞추고, 자동화된 멸균기를 사용하여 121 °C에서 15 분간 살균 하였다. 이 멸균된 용액을 페트리디쉬에 3분의 1정도까지 채우고 30분 동안 방치 하여 굳힌 다음, 이것을 37 °C 오븐에서 3시간 건조시켜 수분이 제거된 평판 한천 배지를 만들었다.

항균성 시험은 테스트튜브에 배양액 9 ml를 넣고 앞에서 제조한 균액 1 ml를 채 취하여 혼합한 다음 폐신문지 점토를 침지한 후, 37 °C의 배양기 안에서 150 rpm 의 속도로 흔들면서 배양시켰다. 배양 후 튜브에서 1 ml의 배양액을 9 ml 희석수 에 넣어 10 배로 희석 혼합한 후, 다시 1 ml를 취하여 100 배로 희석하였다. 이렇게 반복하여 일정한 농도로 희석한 뒤 각 균액 희석수로부터 0.1 ml를 채취하여 한천배지상에 떨어뜨리고 유리막대를 이용하여 균일하게 도포한 후 37 °C의 배양 기에서 15시간 이상 배양시켜 생균수를 확인하여 아래의 공식에 의해 항균성을 평가하였다.

$$\text{항균율} = M_a - M_b / M_a \times 100 (\%)$$

M_a : 대조편의 18시간 배양 후의 생균 수

M_b : 시험편의 18시간 배양 후의 생균 수

8. 소취성 시험

현재 일본과 한국에서 소취 시험 방법에 대한 일정한 표준 조건이 없는 상황에서 KOTITI에서 제안한 방법으로 소취성 시험을 하였다. 소취성 시험은 가스검지관 법으로 하였으며, 시편 크기는 100 × 100 mm로 하였다. 시험 가스는 암모니아(NH₃)를 사용하였고, 주입된 암모니아 수용액의 양은 2 μl로, 용기의 부피는 1,000 ml로 하여 측정 시간을 30분, 60분, 90분 및 120분의 시간대별로 각각 측정하였다.

소취율은 아래의 공식으로 계산하였다.

소취율(%) =

$$(BLANK\ 가스의\ 농도 - 시험편의\ 가스\ 농도) / BLANK\ 가스의\ 농도 \times 100$$

각 sample당 2회 이상 실험하여 평균치를 구한 후 위의 식에 대입하였다.

이 때 암모니아 분자량을 정량화 하여 분자 개수를 측정하고, 가스 농도를 ppm 단위로 측정하였다. 이를 근거로 소취율의 % 단위 계산이 가능하였다.

9. 인장 시험

인장 시험은 United Calibration Corporation사의 STM-5를 이용하였다. Cross Head Speed는 1 mm/min으로 하였으며 연신율은 Strain Gauge를 부착하여 파단 될 때까지 측정하였다. 각기 다른 함량의 폐신문지 점토를 준비하여 인장시험용 시편을 제작하였다. 각각의 시편은 시험 후 주사전자현미경(SEM)을 이용하여 파면의 형태를 조사하였다.

제2절 결과 및 고찰

1. 바인더 양의 변화가 점토 특성에 미치는 영향

표 4는 물을 제외한 고분자 바인더의 양에 따라 폐신문지 점토의 특성에 미치는 영향을 보여주고 있다. 바인더의 양이 paper 조각보다 많거나 부족해도 조형성에 영향을 주기 때문에 일정량을 실험 전에 미리 정하였다.

고분자 바인더의 양은 30~35 %의 범위가 가장 좋다. 고분자 바인더의 양이 30 %보다 적으면 [도 32]처럼 조형성이 매우 나쁘고 상온의 건조 전과 건조 후에 형상 유지가 안 된다. 고분자 바인더의 양이 35 %를 넘으면, 종이 점토를 가지고 하나의 형상을 만들 때 접착성이 증가하여 손에 쉽게 달라붙게 된다. 또한 [도 33]처럼 원하는 형상으로 조형해도 완전한 소성변형이 일어나지 않고 탄성이 일어나서 형상 유지가 안 된다. 물의 양도 매우 중요하다. 첨가하는 물의 양이 적으면 점성이 떨어지면서 점토로 쉽게 굳어버린다. 이와 반대로 물의 양이 많으면 점성이 증가하여 조형과 취급이 어렵고, 손에 쉽게 달라붙는다. 건조 후에 수분 량에 대응하는 체적감소가 있어서, 건조 후의 수축률에 영향을 미친다. 또한 건조시 수분의 영향으로 [도 34]처럼 표면의 갈라짐이 심해진다.

[도 35]는 바인더의 양이 건조시 조형체에 미치는 영향을 알아보기 위해 실험한 표면 형상이다. [도 35](a)는 바인더의 양이 10 %로 기준보다 부족하게 첨가하여 조형을 한 후 건조시킨 표면 형상이다. 상온에서 바인더의 부족으로 종이 분말과 종이 분말의 결합력이 약하고 서로 다른 층을 이루고 있다가 건조시 수축율의 차이로 인하여 벌어진 모습을 보인다. [도 35](b)는 바인더의 양이 50 %로 적정수준보다 첨가량을 늘려 상온에서 건조시킨 표면 형상이다. [도 35](b)에 나타난 표면 곳곳에 하얀색으로 뭉쳐 있는 바인더의 모습을 관찰할 수 있다. 이러한 덩어리들로 인하여 조형체 표면에 얇은 막이 형성되어 균일하고 선명한 색채를 얻을 수 없다.

표 4. 고분자 바인더의 양에 따라 폐신문지 점토의 특성에 미치는 영향

특 성 고분자 바인더 양 (%)	작업시 부착성	조형성	건조 강도	건조 후 수축률
15	×	×	×	○
20	△	△	△	○
25	○	△	○	○
30	○	○	○	○
35	○	○	○	○
40	○	○	○	△
45	×	×	○	×
50	×	×	○	×

* ○ : 좋음, △ : 중간, × : 나쁨



[도 32] 바인더가 10% 이하로 첨가되었을 때의 폐신문지 점토



[도 33] 바인더가 50% 이상으로 첨가되었을 때의 폐신문지 점토



[도 34] 건조시 수분의 영향을 보여주는 폐신문지 점토의 표면



(a) binder 10%



(b) binder 50%

[도 35] 건조시 폐신문지 점토의 표면 특성

또한 채색 후 시간이 흐를수록 칼라의 퇴색과 표면에 흡수되어 있는 물감의 박리현상이 나타난다.

2. 건조시 수축률

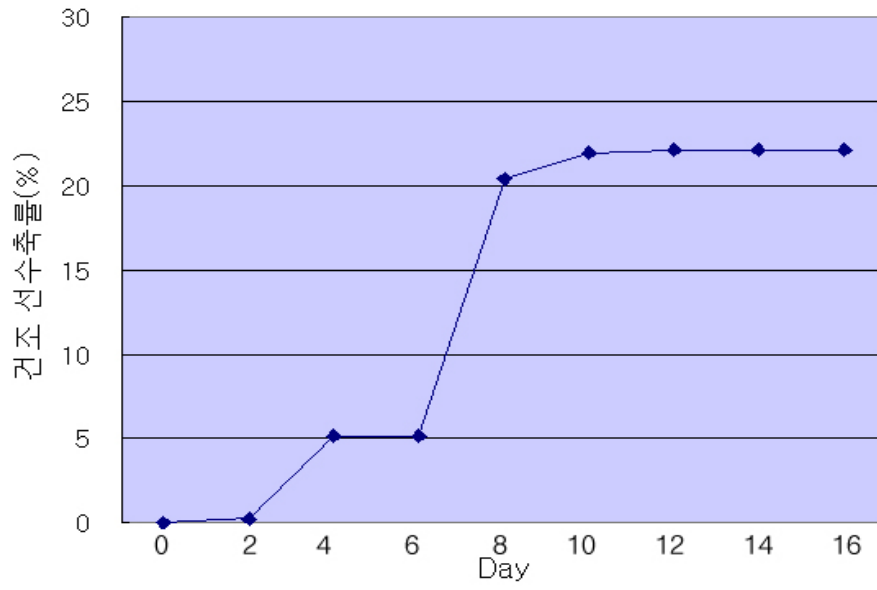
일반적인 종이는 짧게 자르고 갈아 부드럽게 만든 식물성 섬유를 물에 얹게 풀어 이것을 빠른 속도로 탈수망 위에 뿜어내어 지층(紙層)을 만든 다음 눌러서 수분을 제거하고 건조해서 만든 것인 만큼³⁶⁾ 종이들은 수분을 좋아한다.

이러한 이유로 작품 제작 중에 건조를 통한 수분의 제거가 매우 중요하다. 즉, 초기에 건조가 잘되면 작품 제작 후 조형체의 뒤틀림과 큰 수축현상을 막을 수 있다.

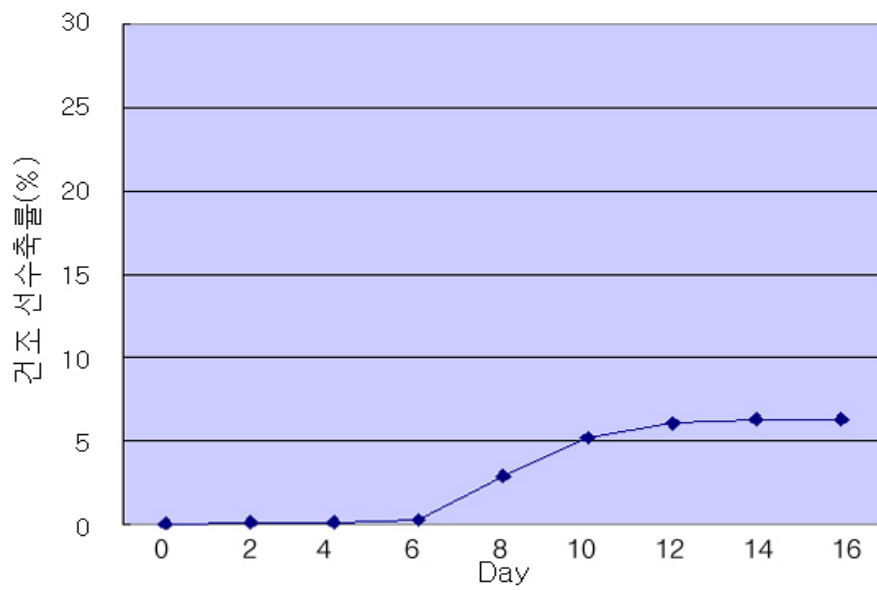
폐신문지의 크기가 수축률에 미치는 영향을 살펴보면, 폐신문지의 크기가 클수록 조각과 조각 사이의 빈 공간이 증가되므로 조형시 폐신문지 조각 간의 접촉 면적이 작아지게 된다. 따라서 조각과 조각 간의 결합이 잘 이루어지지 않고, 기공(氣孔)도 커지게 된다. 이러한 조각 층에 존재하는 기공(氣孔)을 제거하기 위해서는 충분한 시간과 압력이 필요하다. 그러나 폐신문지 조각의 크기가 작아질 경우에는 작품 제작 중에 조각과 조각의 접촉 면적이 크고, 기공(氣孔)이 작아서 건조가 진행될수록 수축이 적고 결합력은 증가된다.

조형체의 건조 수축률은 [도 36-40]에 나타내었다. 조형체의 수축률은 바인더의 함량과 시간의 변화에 따라 다소 차이가 있지만 약 10%이다. 이렇게 상온에서 건조할 경우 수축이 일어나는 현상은 바인더와 파쇄된 폐신문지를 연결해주는 수분의 증발로 생각할 수 있다. 바인더 20 %, 25 % 및 30 % 첨가된 시편은 시편 제작 후 2일까지 작은 수축을 보이다가 2일 이후부터는 급속한 수축을 보였다. 바인더 35 %와 40 %가 첨가된 시편은 시편 제작 후 6일간은 미세한 수축이 일어나다가, 6일 이후부터는 많은 수축이 일어났다. 16일 이후부터는 모든 시편들이 수축이 일어나지 않았다. 시간의 흐름에 따라 변화하는 폐신문지 점토의 중량 감소비도 이와 비슷한 유형을 보여 주고 있다[도 41].

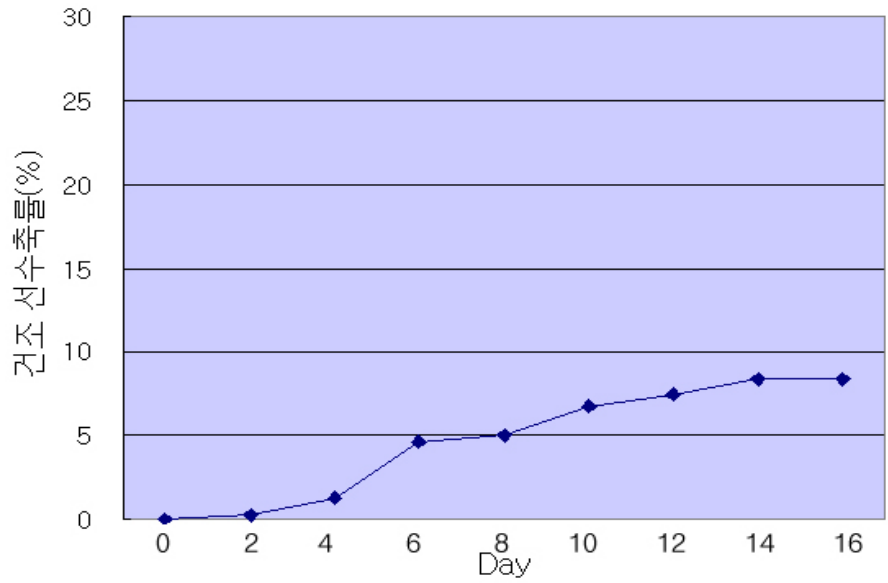
36) 김원영, 종이를 활용한 질감표현 수업 방안 연구, 국민대학교 석사학위, 2006.p.16



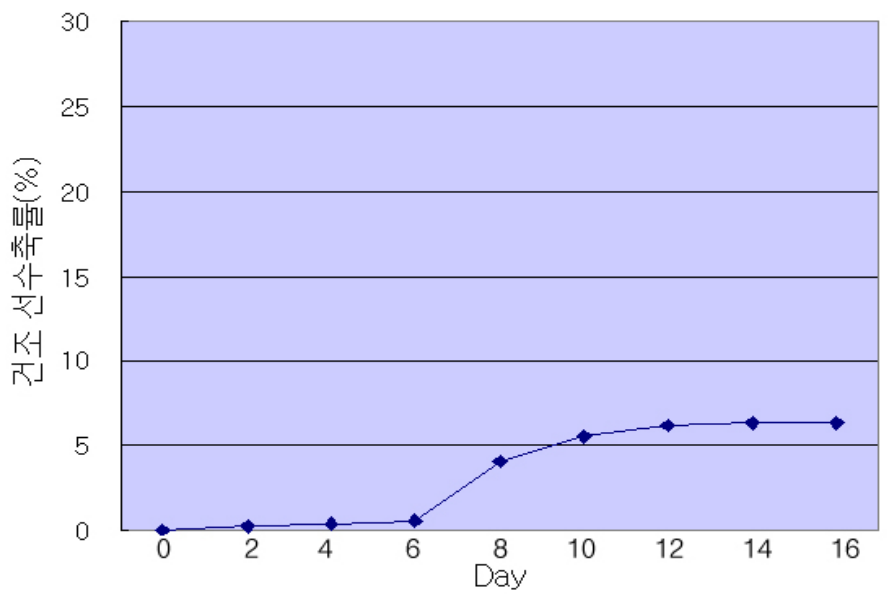
[도 36] 시간 흐름의 따라 변화하는 건조 선수축률(바인더 20%)



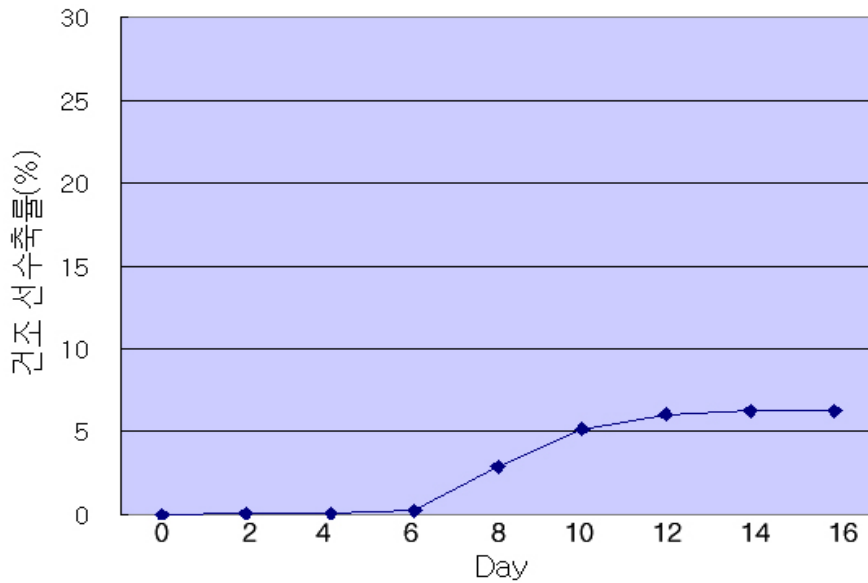
[도 37] 시간 흐름의 따라 변화하는 건조 선수축률(바인더 25%)



[도 38] 시간 흐름의 따라 변화하는 건조 선수축률(바인더 30%)



[도 39] 시간 흐름의 따라 변화하는 건조 선수축률(바인더 35%)

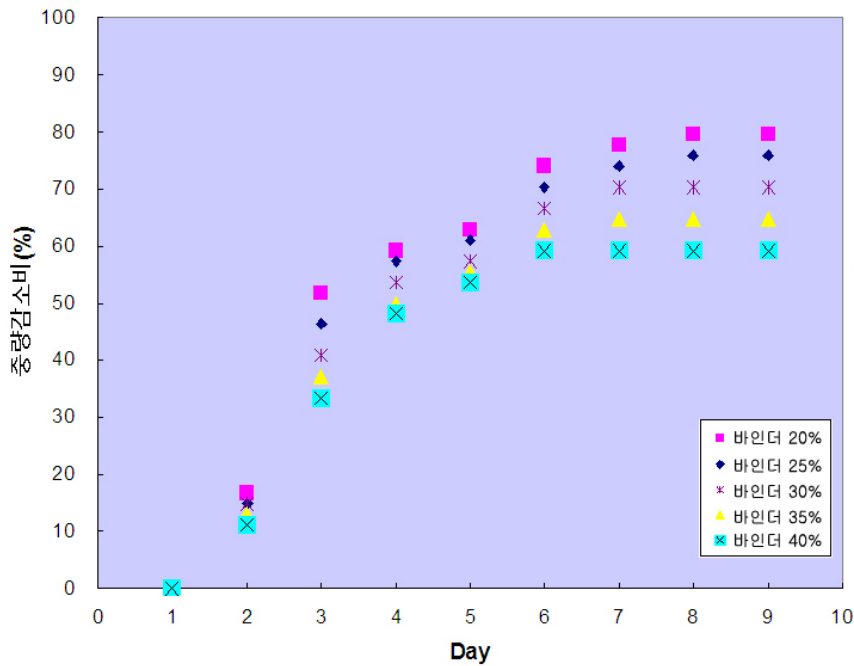


[도 40] 시간 흐름의 따라 변화하는 건조 수축률(바인더 40%)

모든 시편들을 분석하면 시편의 수축률은 바인더의 함량이 적을수록, 시간이 많이 흐를수록 [도 41]과 같이 증가하였다. 이는 나노 촉매가 첨가된 바인더와 섬유화가 된 폐신문지가 표면의 기공도를 막거나 폐신문지 조각과 합성할 경우 시편 표면에 얇은 막이 형성되어 기공 크기가 작아져 상대적으로 기공도가 낮아졌기 때문이다.

본 논문에 쓰이는 작품들의 수축률은 약 6 %이다. 이 수축률은 일반 공업용 점토의 이론적 수축률 3-4 % 보다 약 2배 정도 높게 측정되었다. 기존 공업용 점토는 상온에서 결합제와 균일하게 혼합한 후 가압 프레스를 사용하여 성형압을 가하여 조형체의 밀도를 상승시키기 때문에 수축률이 상당히 낮다. 그러나 본 연구에 쓰이는 폐신문지 점토는 조형시 밀도의 감소를 위해 아무런 외적 힘을 가하지 않기 때문에 약 2배 정도 높게 수축률이 나타나는 것이다. 보통 대형 조형물처럼 큰 제품에서 6 %의 수축률은 매우 큰 수치이지만, 부조작품처럼 두께가 작은 작품에

는 큰 영향을 미치는 수치가 아니다. 그러나 수축률이 너무 작다고 좋은 것은 아니다. 조형체 내부에 결합제와 수분이 증발하는 만큼 충분한 수축이 일어나야 작품의 변형을 방지하고, 물리적 성질도 향상되기 때문이다.



[도 41] 시간 흐름의 따라 변화하는 폐신문지 점토 중량감소비

3. 습기 흡수율

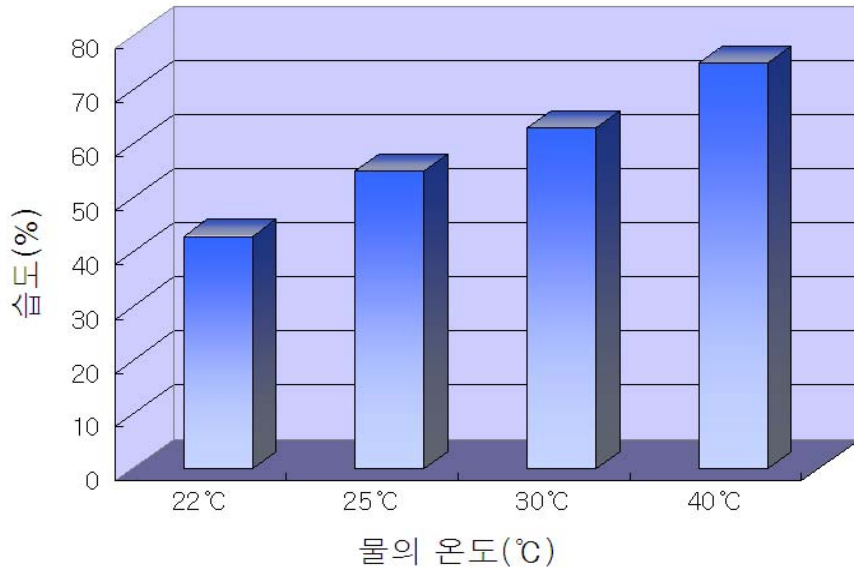
각종 재료의 물성 시험에서 표준으로 채용하고 있는 대기 온도 20 ℃와 관계습도 60 %에서 목재 중 섬유는 무게의 12 %정도에 해당하는 수분을 함유하고 있지만, 신문지는 10 %을 함유하고, 코튼지(cotton paper)는 6 % 정도로서 신문지보다 낮다³⁷⁾.

37) 임기표, 목재·펄프·제지·환경·화학, 전남대학교 출판부(2003) p284

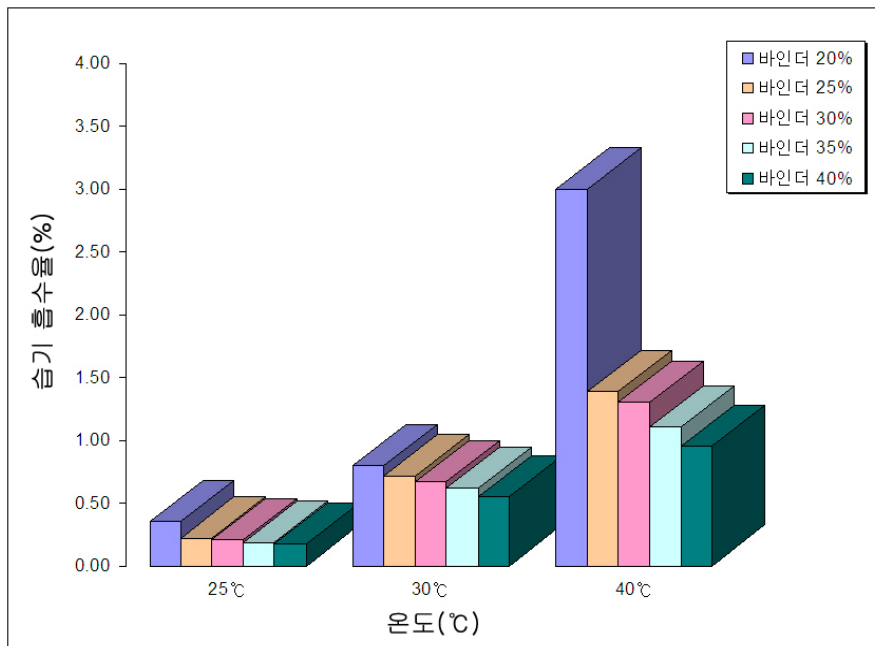
그러나 본 실험에서는 표준 온도보다는 온도와 습도를 변화시켜 습기 흡수율을 측정하고자 하였다. [도 42]는 흡수율 측정 장치 내부의 습도율을 온도에 따라 측정된 값을 나타내고 있다. 온도가 상승할수록 물의 증발로 습도율이 증가하는 것을 알 수 있었다.

[도 43]은 온도의 변화에 따른 습기 흡수율을 보여주고 있다. 온도가 25 °C일 때 바인더의 양에 따라 흡수율이 미비하게 차이가 나지만 온도가 상승할수록 바인더의 양에 따라 큰 차이를 보였다. 이렇게 바인더 양이 많을수록 흡수율이 낮은 이유는 건조 수축률에서 설명하는 바와 같이 바인더가 표면과 내부의 기공을 막고, 바인더 속의 나노축매가 표면에너지를 낮추기 때문이라고 생각된다. 또한 나노 축매로 인하여 기공 표면에 얇은 막이 형성될 때 표면장력이 보다 낮아지고, 액체 저항성도 커지기 때문이라 사료된다.

일반적으로 종이는 습도에 민감하여 쉽게 신축하고, 물감을 너무 많이 빨아들이면 채색하기 어려우므로 적당한 흡습방지제 등을 이용하는데 주로 송지비누나 이를 정착시키기 위한 황산알리미늄 등이 쓰인다. 그러나 본 연구에서는 바인더의 양을 적절한 수준으로 조절한다면 인체에 유해한 화공약품을 제거할 수 있다. 그리고 보다 더 완성도 높은 작품을 제작할 수 있을 것으로 사료된다.



[도 42] 흡수율 측정 장치 내부의 습도율을 온도에 따라 측정된 값



[도 43] 온도의 변화에 따른 습기 흡수율

4. 휘발성 유기화합물

현대에는 무수히 많은 미술 소재들이 개발되고 이를 이용하는 젊은 작가들의 작품들은 점차 대형화로 변화해가고 있다. 특히 현대인들의 지적 수준과 삶의 질이 향상되면서 학교, 호텔, 병원, 은행, 공공기관 등 대중 시설물의 실내 공간에 대형 미술작품들이 차지하는 빈도가 늘어가고 있다. 그러나 시간의 흐름에 따라 검증되지 않은 작품의 소재들로 인하여 실내 공기질의 문제가 커다란 사회적 관심이 되고 있고, 이에 따라 관련 산업도 급속하게 성장하고 있는 추세이다. 유해 물질 중 우리에게 널리 알려 있는 “새집증후군”의 주요 인자로 대표되는 포름알데히드 및 휘발성 유기화합물의 관심이 증폭되면서 이러한 물질이 방출되는 인테리어 자재 및 미술 자재의 사용이 급격하게 감소되고 있다. 그러나 기존 작품에 쓰이는 점토들은 유해오염물질에 의한 인체 유해성이 입증되는 등 이에 대한 대책이 시급한 실정이다.

일반적인 바인더들이 최초로 제작된 시점에서는 폴리머를 용제에 녹여 적당한 성분으로 배합하여 제품을 생산했다. 그러나 용제의 대부분은 소수성 폴리머를 녹여서 용액으로 하였기 때문에 용제에 의한 중독, 용제의 화재 위험성 등으로 매체를 무독·무취·화재를 일으키지 않는 물로 바꾸려는 시도가 여러 가지로 행하여졌다³⁸⁾. 그러나 여러 가지 무공해용 에멀션들은 유화 중합에서 사용되는 계면활성제의 존재가 점착성의 제어를 자유롭게 하는 데 방해가 되어 개발이 더디게 되었다. 따라서 본 연구에 휘발성 유기화합물이 없는 친환경 미술 재료를 선택하기 위하여 유해성을 측정하였다.

표 5는 포름알데히드가 인체에 미치는 영향을 보여주고 있다. VOC의 유해성을 살펴보면 고농도 VOC에 노출될 경우 마취작용 즉, 중추신경계 억제, 현기증, 마비 및 사망 등 급성장애를 일으킨다.

물질별 특이독성은 ① 포름알데히드는 알레르기성 피부염, 폐기능 저하, 동물에

38) 김형균, 접착제 핸드북, 서울: 세화(1991) p235

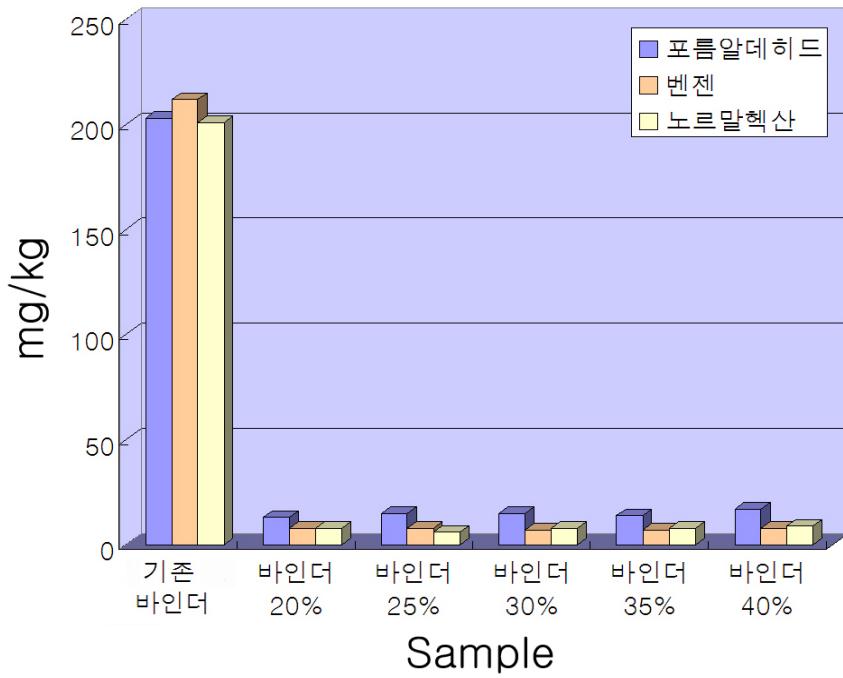
서의 발암성이 있고, ② 벤젠은 조혈기능 장애 즉, 혈구 감소증, 재생불량성 빈혈, 부정맥, 발암성(백혈병)을 일으키고, ③ 노르말 헥산은 말초신경 장애를 일으킨다.

이에 따라 정부에서는 문제의 심각성을 인식하고 2004년 포름알데히드 및 휘발성유기화합물 방출량의 제한규정을 제정하였고, 2006년부터는 친환경건축물 표시등급제를 도입하여 건축물이 분양시 해당건물의 등급을 고시하도록 의무화하고 있다. 그러나 우리 주위에 흔히 볼 수 있는 미술 작품들은 예술이라는 이름 아래 아무런 규제도 없다. 이에 본 연구를 통해 미술작품이 현대인에게 미치는 정신적 영향 및 미술재료의 유해성을 한번 생각했으면 한다.

[도 44]는 휘발성 유기화합물의 측정값을 보여주고 있다. 기존 바인더를 제외한 모든 샘플들은 포름알데히드, 벤젠, 노르말 헥산이 20 mg/kg 미만임으로 KS K 0611-2001 규정에 의해 검출되지 않았다. 이는 기능성 미술 소재를 개발하는데 있어서 인체에 유해성이 없다는 것을 말해주고 있다.

표 5. 포름알데히드의 인체에 미치는 영향

농도	인체 영향
0.1 ~ 0.5	눈의 자극, 최루성, 상부기도의 자극
1 이하	눈, 코, 목의 자극
0.25 ~ 5	기관지 천식이 있는 사람에게서 심한 천신 발작
10 ~ 20	기침, 폐의 압박, 머리가 무거움, 심장 박동이 빨라짐
50 ~ 100	입으로 마실 경우 구강, 목, 복부의 맹렬한 고통, 구토, 설사, 현기증, 경련, 의식불명, 사망에 이름



[도 44] 휘발성 유기화합물(VOC) 측정: KS K 0611-2001

(검출안됨: 20mg/kg 미만)

5. 향균성

미술품에 둘러싸여 있는 환경에는 수많은 세균과 곰팡이들이 존재하며 이들은 여러 가지 수단을 통해서 신체 내로 침입하고 증식한다. 특히 병원성 미생물에 오염된 종이 및 섬유제품은 전염성질환을 일으키는 매개체 역할을 한다. 일반적으로 병원성 세균인 포도상 구균은 병원이나 부적합한 세탁과정에서 교차 감염이 되고, 화농성 질환과 식중독의 원인균으로서 체취를 발생시키고, 섬유를 취화시키는 균³⁹⁾이기 때문에 섬유 및 종이류의 향균성을 조사할 때 평가 미생물로 자주 이용

39) Yong, K. J, I. H. Kim and S. W. Nam, 1999, Antibacterial and deodorization activities of cotton fabrics by amur cork tree extracts. J. Kor. Soc. Dyers & Finishers 11:9-15

될 만큼 중요하다. 또한 콜레라균은 기회감염, 특히 요도 및 호흡기 감염의 주요 원인균으로 특정 물질의 항균성 검사에 자주 이용되는 세균이다.

이상적인 미술재료들은 미생물의 오염방지나 방부 효과, 무독성 및 안전성이 입증될 수 있어야 한다. 이를 위해 paper 점토로 만들어진 작품에 대한 항균성을 조사하여 [도 45, 46]에 나타냈다.

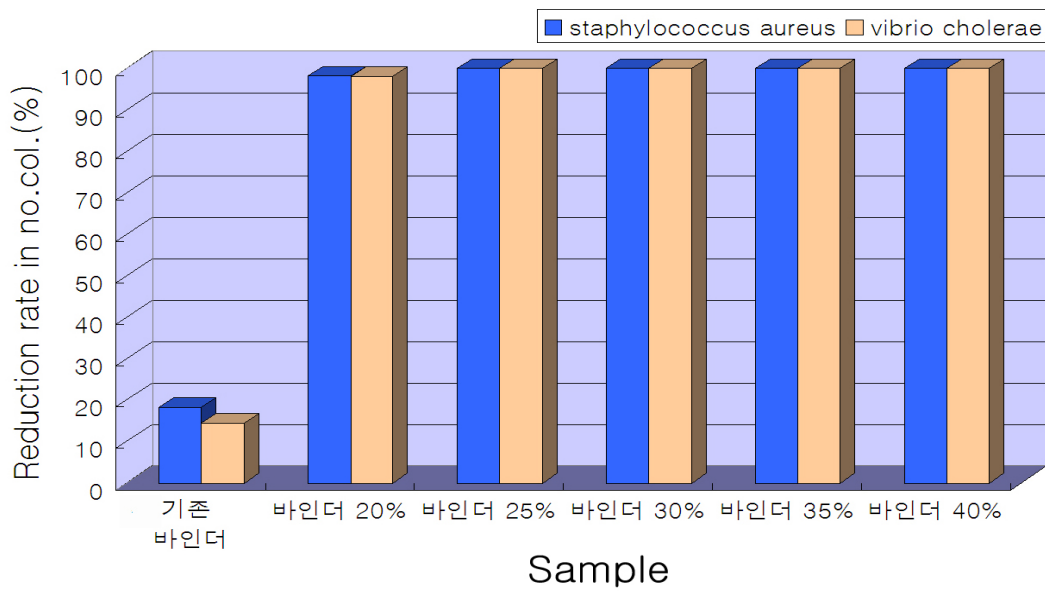
기존 바인더로 구성된 paper 점토는 균 감소율이 포도상 구균은 18.2 %, 콜레라균은 14.4 %로 극히 미비하였으며, 이는 기존 바인더만으로 시료가 미생물에 대해 안전하지 않음을 알 수 있었다. 나노촉매로 구성된 paper 점토는 균 감소율이 포도상 구균 98.2 % 이상이고, 콜레라균은 98% 이상이었다. 모든 시료들은 바인더의 양에 관계없이 균 감소율이 평균 99% 이상으로 매우 우수한 항균성을 나타내었다. 이는 나노촉매(Ag + TiO₂)속에 들어 있는 은 나노 입자들이 표면에 충분히 고루 분포되어 있으며 은 나노 입자가 작아 넓은 표면적을 가지므로 항미생물성이 뛰어나다고 본다⁴⁰⁾.

선형연구⁴¹⁾에 의하면 무독성으로 준비가 간단하고 가격이 저렴하며 새로운 살균제로 적합한 은 나노 입자로 대장균을 포함한 16종 이상의 박테리아에 강한 살균 효과가 있음을 증명하였는데 특히 은 나노 입자가 전기적 작용으로 대장균을 어떻게 살균하는지에 대한 상호작용을 밝혔다. 또 다른 선형연구⁴²⁾에 의하면 정밀한 계측 및 관찰기구를 만들어 은 콜로이드의 살균실험을 한 결과, 대장균을 비롯한 16종의 단세포 병원균이 5 ppm이하의 저 농도에서도 멸균되는 것을 확인하였다. 그러므로 최근 은 콜로이드는 안정성이 높고 병원성 감염에 대해 저항할 수 있는 적합한 가공 소재라고 할 수 있을 것이다.

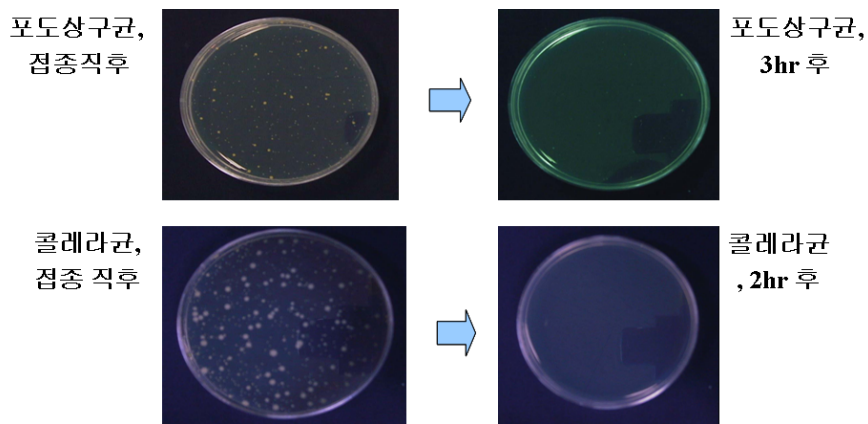
40) Hoon Joo Lee, Sung Hoon Jeong, Bacteriostasis of Nanosized colloidal Silver on Polyester Nonwovens, Textiles Res.J.74(5), 2004, pp442-447

41) Prashant Jain, T. Pradeep, Potential of Silver Nanoparticle-Coated Polyurethane Foam As an Antibacterial Water Filter, 18 Feb, 2005, in Wiley InterScience. DOI : 10.1002/BIT.20368

42) Ron W. Leavitt-Deseret News 2000.5.16 Brigham Young University



[도 45] 폐신문지 점토의 항균효율



[도 46] 나노 촉매(Ag+TiO₂)가 첨가된 바인더의 항균효율
(Shake Flask Method : 포도상구균, 콜레라균)

6. 소취성

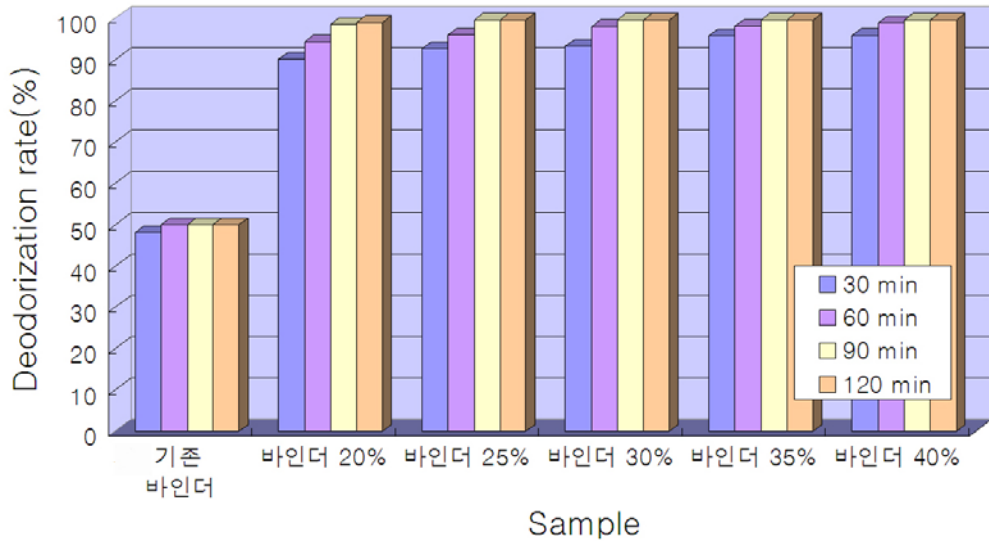
일반적으로 생활 오염물, 공해 물질 및 인체에서 분비되는 땀, 피지 등의 신진 대사 노폐물 등이 종이나 섬유에 스며들면 각종 세균의 영양원으로 작용하여 세균의 번식을 용이하게 하면서 암모니아 등의 악취를 가진 물질을 발생시키게 된다. 특히 땀은 물, 식염, 요소를 함유하여 발생 초기에는 pH 3.8 - 6.4로 산성이지만 미생물의 작용에 의해 요소가 분해되고 대량의 암모니아를 발생시켜 pH가 급격히 상승되기 때문에 취기발생의 원인을 가져온다고 볼 수 있다⁴³⁾.

본 실험에서는 암모니아 가스의 소멸 속도가 사람의 몸에서 나는 냄새 속도와 거의 유사할 것으로 판단하고, 악취의 평가기준으로 암모니아 가스를 사용하여 그 실험결과를 [도 47]에 나타내었다.

시간의 흐름에 따라 소취효과를 보면 기존 바인더로 구성된 paper 점토의 소취율은 30분에서 약 48 %를 나타내었고, 시간이 120분으로 경과하여도 소취율에 거의 변화가 없었다. 소취효과도 매우 미비한 것으로 나타났다. 나노촉매(Ag + TiO₂) 바인더 20 %의 경우 30분 경과 후 90.1 %에서 120분 경과 후 99.0 %로 나노촉매(Ag + TiO₂) 바인더로 구성된 paper 점토들 중에서 소취효과가 가장 낮게 나타났으며, 나노촉매(Ag + TiO₂) 바인더 40 %의 경우 30분 경과 후 95.9 %에서 120분 경과 후 99.5 %로 나노촉매(Ag + TiO₂) 바인더로 구성된 paper 점토들 중에서 소취효과가 가장 높게 나타나, 기존 바인더로 구성된 paper 점토보다는 매우 높은 소취효과를 나타내었다. 또한 나노촉매(Ag + TiO₂) 바인더로 구성된 대부분의 paper 점토들이 30분 이내에 약 90 % 이상의 소취율을 보여 단시간 내에 소취효과를 얻을 수 있음을 알 수 있었다. 따라서 땀의 취기나 겨드랑의 취기와 관련되는 세균으로 *Corynebacterium minutissimum*, *Entreobacteriaceae* 속, *Lipophilic diphtheroids*, *Micrococcus* 속, *Staphylococcus aureus*, *Staphylococcus epidermidis*, 그리고

43) Park, Young Hee, A study on antibacterial activity and deodorization of cotton fabrics dyed with water extracts of *artemisia mongolica fischer*, Kyung Hee Uni., 1999. p69

Staphylococcus warreri 등이 있는데^{44), 45)}, 이들 세균 중 Staphylococcus aureus 는 본 연구에서 항균효과를 확인할 수 있었기 때문에 항균효과와 이 균으로 인한 취기의 소취에도 효과가 있을 것으로 사료된다.



[도 47] 폐신문지 점토의 소취율

7. 폐신문지 점토의 표면 관찰

종이가 첨가된 조형재료의 조형적 특징으로 들 수 있는 장점은 색채, 텍스처 등이 풍부하고, 잉크, 물감, 파스텔 등 모든 재료에 반응하며 자연적인 색채, 표면, 강도, 투명성, 부드러움, 유연성, 흡수성, 질감 등에 제한을 받지 않고 다양한 표

44) 澤野清人, 林本育子, 第 27回 SCCJ 研究討論會要旨集 65, 1989

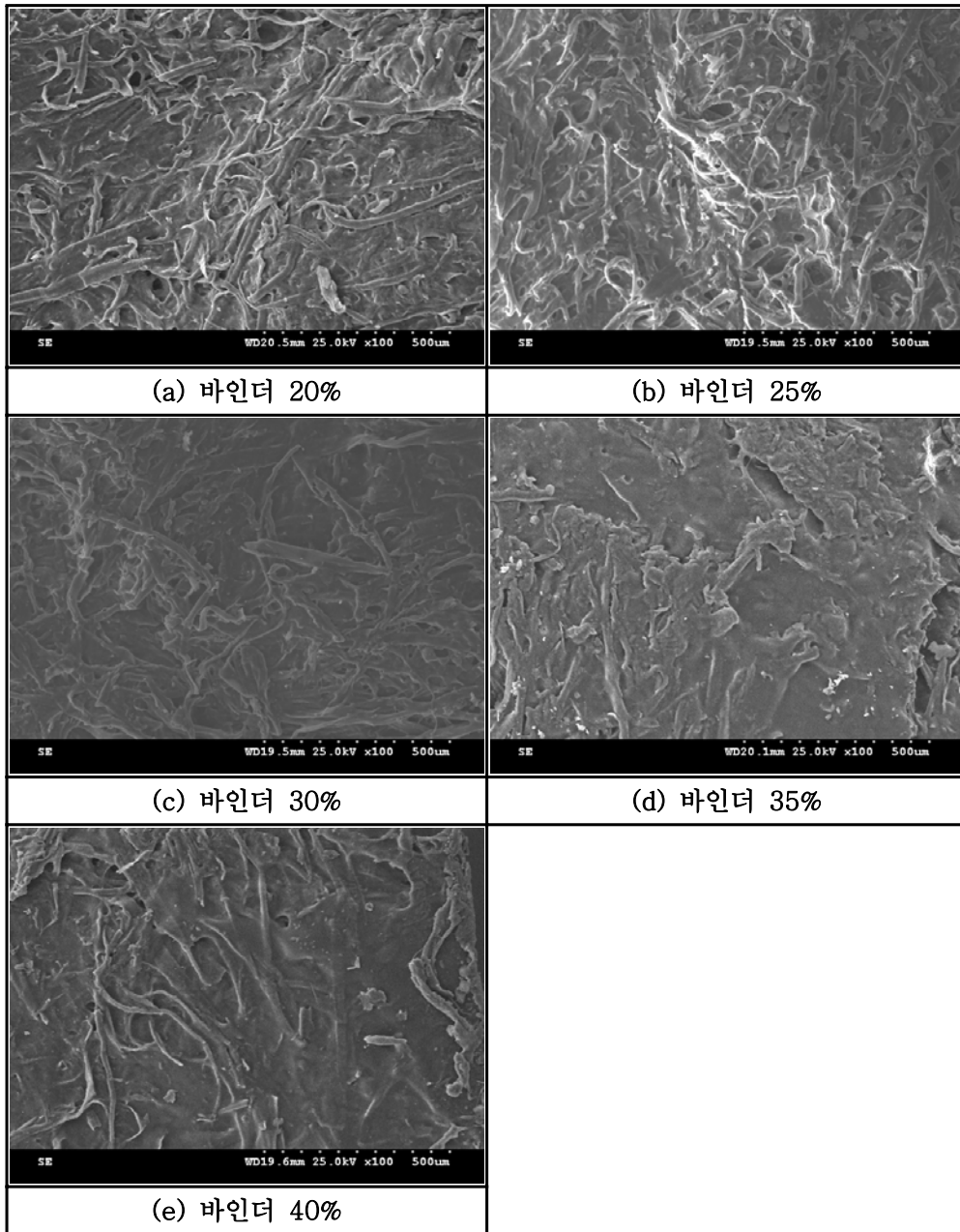
45) M. E. McBride, W. C. Duncan, J. M. Knox, Applied Environmental Microbiology, Vol.33, No.3 1977, p.603

현이 가능하다는 점이다⁴⁶⁾. 또 다른 대표적인 특징으로 가소성, 가변성 및 환원성 그리고 자연성 등이 있다.

이러한 특징들을 관찰할 수 있는 간단한 방법은 조형의 표면 관찰이다. 이를 위해 조형된 폐신문지 점토의 표면을 주사전자현미경으로 관찰하여 [도 48]에 나타내었다. 이 그림에서는 일정한 크기의 폐신문지 조각들과 바인더들이 균일하게 혼합되어 있다. [도 48](e)은 다른 시편에 비해 많은 바인더의 첨가로 수분의 증발이 늦고, 혼합시 느린 유동속도로 인하여 바인더와 혼합될 때 커다란 덩어리들로 응집된다. 그러나 폐신문지가 다시 펄프의 상태로 돌아가려는 성질인 환원성과 표면의 섬유화는 수분과 응집된 바인더로 인하여 촉진된다. 섬유화된 폐신문지는 바인더와 섬유간 점착(粘着)에 의하여 섬유간 결합을 증진시키는 역할을 한다. 즉 섬유간 화학적인 결합을 유도할 수 있다. 그러나 [도 48](a)은 적은 양의 바인더로 인하여 수분의 증발이 빨라 폐신문지의 환원성이 매우 늦다. 즉 불규칙한 표면 상태를 보여주고 조대한 폐신문지 입자 사이에 미세한 자연기공들이 함께 있는 것을 볼 수 있다.

[도 48]에서 관찰되는 바와 같이 바인더의 함유량이 증가할수록 표면의 미세공극이 감소되는 것을 볼 수 있다. 이는 폐신문지 점토간의 충분한 섬유간 결합력, 미세공극의 바인더 대체 그리고 섬유간 결합면적 증가로 인한 효과라 사료된다.

46) 박은희, 미술과에서 물성체형을 위한 지도 방안 연구, 한국교원대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2004, pp 47-48



[도 48] 폐신문지 점토의 표면 조직(SEM)

8. 인장시험

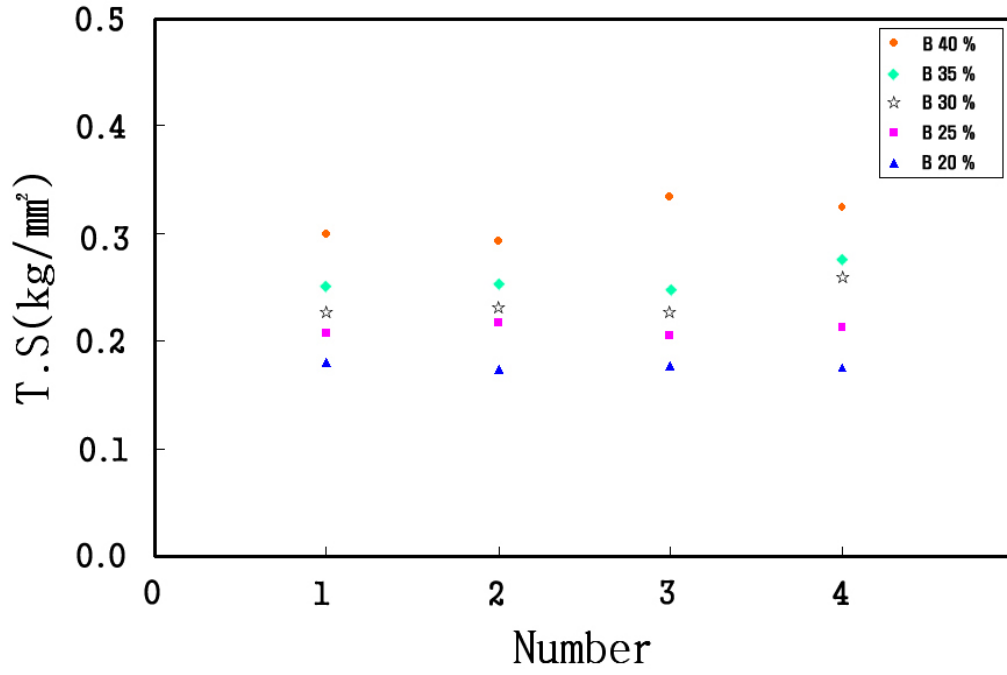
펄프는 형태적, 물리적, 화학적 특징에 따라 종이의 강도에 영향을 미친다.

[도 49]는 바인더의 함량에 따른 인장강도의 변화를 나타낸 것이다. 인장강도는 폐신문지 점토를 막대모양의 시험편으로 제작하여 축 방향으로 잡아당길 때 시험편이 파괴되기까지 견디는 최대하중을 시험편 원래의 단면적으로 나눈 값으로 말할 수 있고, 폐신문지 점토의 기계적 성질을 측정하는 주요 항목으로도 설명할 수 있다. 높은 인장강도가 요구되는 종이는 종이테이프, 인쇄용지, 포장지, 신문용지 등이 있다. 종이의 인장강도는 원료로 사용되는 펄프섬유의 종류 및 처리 방법, 압착, 펄프의 장섬유 함량, 평량 등에 많은 영향을 미친다⁴⁷⁾. 그러나 폐신문지 점토는 이런 종이류보다 몇 배의 인장강도를 보이고 있다. 즉 폐 신문용지를 잘게 자르고 물에 장시간 침지 및 숙성시킨 결과 잘게 절단한 종지와 종지의 결합력이 증가되고, 장섬유 함량이 많아지면서 폐신문지 점토의 인장강도는 증가하게 된다. [도 49]에서 관찰되는 바와 같이 바인더의 함유량이 증가할수록 인장강도가 증가되는 것을 볼 수 있다. 이는 폐신문지 점토의 표면관찰에서 설명한 바와 같이 폐신문지 점토간의 충분한 섬유간의 결합력, 미세공극의 바인더 대체 그리고 절단된 종지와 종지의 결합면적 증가로 인한 효과로 폐신문지 점토의 밀도가 증가되는 결과를 야기시킴으로써 인장강도를 상승시켰다.

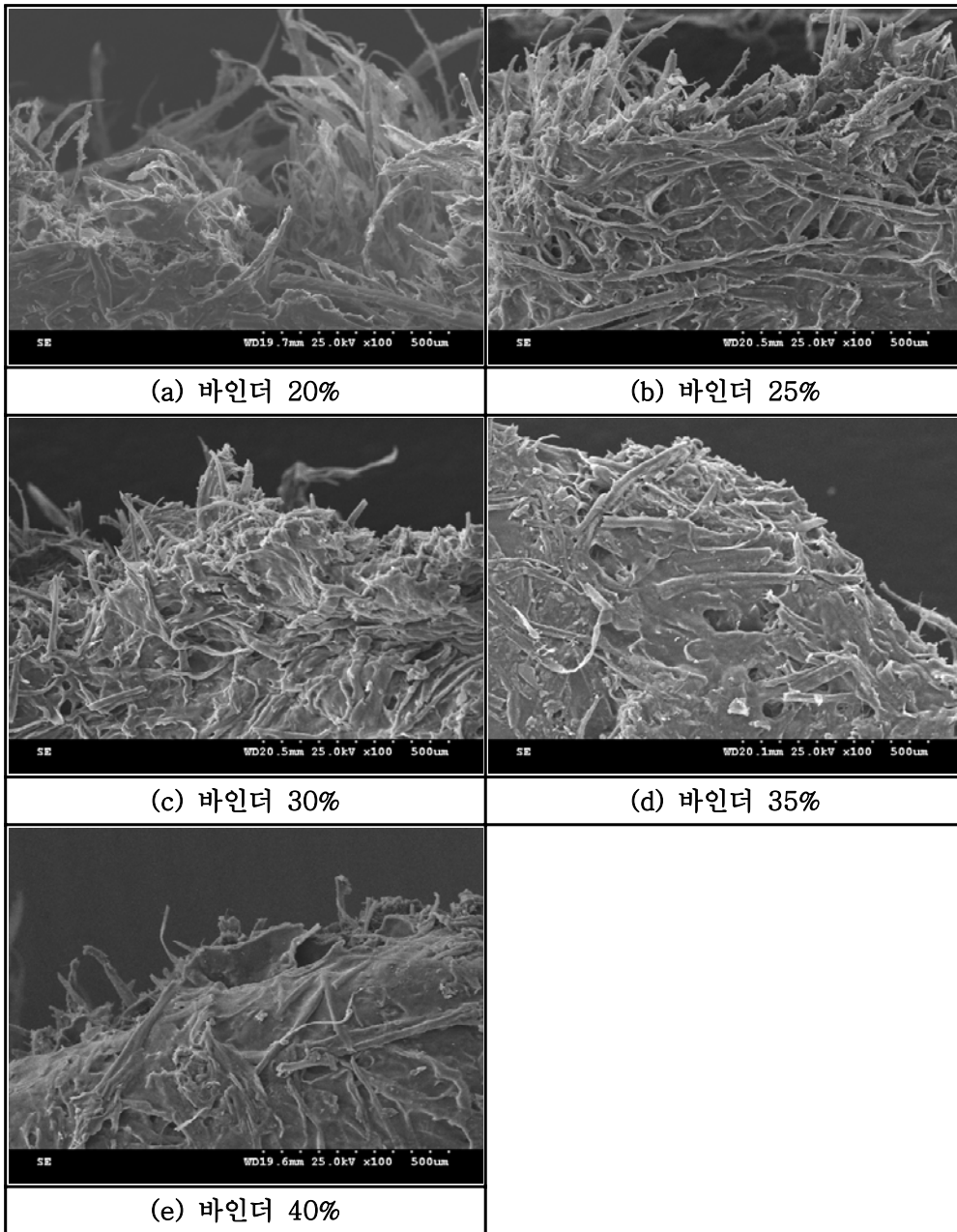
본 실험을 통하여 섬유의 고유 강도와 고해정도가 바인더에 큰 영향을 받는다는 것을 알 수 있었고, 바인더의 함량이 증가할수록 시료 표면의 섬유화도 가속화됨을 알 수 있었다.

[도 50]과 [도 51]은 인장시험 후 파단면을 SEM으로 관찰한 조직이다. 이 조직들은 전형적인 섬유질파괴를 보여주고 있다. 일반 섬유질처럼 인장방향으로 늘어

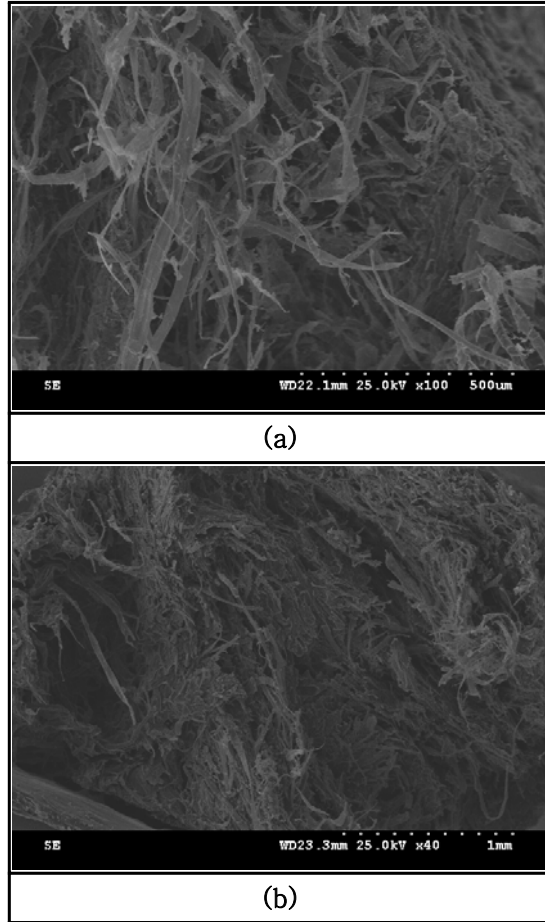
47) 강인석, 비목재 펄프 및 충전제와 폐 초지조건이 종이 특성에 미치는 영향, 한남대학교, 석사, 2003, p29-30



[도 49] 폐신문지 점토의 인장강도



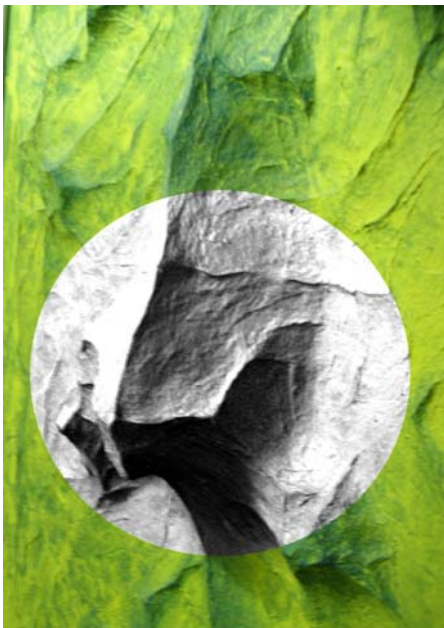
[도 50] 폐신문지 점토의 인장시험 후 파단면 관찰(SEM)



[도 51] 인장시험 후 주사전자현미경으로 관찰한 파단면

나고, 아주 미세한 섬유질 파열 형태도 관찰된다. 이는 폐신문지 점토의 내부 구조가 다공질이기 때문에 파열속도도 빠르다고 생각할 수 있다.

일반적으로 높은 인장강도를 얻기 위해서는 내부에 미세기공이 존재하지 않아야 한다. 그러나 본 연구에서는 일반 제지공정에서처럼 프레스 성형공정을 생략하고 조형체를 만들었기 때문에 내부의 기공이 존재하여 파괴의 원인이 되었지만, [도 52]와 같이 바인더 양이 증가할수록 연신율이 증가하여 폐신문지 점토의 섬유화와 바인더의 효과를 충분히 확인할 수 있었다.



(a)



(b)

[도 52] 폐신문지 점토의 섬유화와 바인더 효과의 작품

제4장 작품 분석

제1절 서 언

1. 연구논문 《군상(群像)에 나타난 릴리프(Relief)적 재료 특성과 조형 표현 연구》는 연구 작품 「군상(群像) 이미지」 시리즈와 병행하여 연구되었다. 여기서 <작품연구>과 <연구논문>과의 관계를 언급하고자 함은 완결논문과 작품세계와의 함수적 관계를 밝히고자 함이다.

현재 연구자의 작품에서 릴리프(Relief)는 [도 53]처럼 화면구조의 중심골격이 되고 나아가 「군상(群像) 이미지」로 형상화된 릴리프(Relief)의 방법들은 작품으로서의 상징적 형식을 넘어, 연구자 자신의 독자적 세계관을 함축하고자 하는 의미로 접근해 해석하고자 한다.



[도 53] 형상화된 릴리프(Relief) 작품



[도 54] 90년대 말 마티에르(matiere) 탐구 작품

연구자 작품은, 80년대 후반에서 90년대 말인 청년기의 작품에서 시도한 바와 같이 마티에르(matiere)⁴⁸⁾ 탐구[도 54]를 통한 몸(身體)이미지에 깊이 경도되어 있었다. 그러나 마티에르(matiere) 표현에 있어 연구자의 독자성을 찾는데 그 한계를 느끼고 새로운 재료에 대한 탐닉에 이르게 되었다. 그 후 릴리프(Relief)의 조형방법을 연구자가 새롭게 개발한 재료에 접목시키면서 평면회화의 가능성에 접근을 시도하게 되었다. 그래서 약 4년간의 재료실험의 결과를 통해 본격적으로 응용하여 제작된 2003년도 이후 작품들에서 볼 수 있다. 선행된 과정에서 실패를 통하여 새로움의 평면회화의 가능성을 [도 55,56,57]의 작품처럼 접근하게 되었다.

48. 마티에르(matiere): 원래는 재료(材料) 또는 재질(材質)이라는 뜻이었으나 미술에서 기법상 심미성과 관련 있는 말로 쓰이게 되었다. 수채화 동양화 유화는 각기 그 화면의 재질감이 다르므로 그 아름다움을 회화적인 효과로 선택할 수 있다. 화면의 마티에르는 패널, 캔버스, 종이, 기타 재질에 따라서 변화가 있는데, 특히 유화는 물감의 성질상 두껍게 또는 얇게 칠할 수 있고, 터치를 살려서 질감을 갖게 하는 등 칠하는 방법에 다양하게 변화 있는 짜임새로 효과를 얻을 수가 있다. 따라서 마티에르는 화가가 재료의 성질에 충분히 익숙해진 뒤에야 자유자재로 구사할 수 있는 기술이다. 화가가 호소하려는 의도가 미적으로 처리되어 있는 것이라고도 할 수 있다. 특히 현대 회화는 이전에 비해 훨씬 개성이 뚜렷하고 다양해져서 표현 및 기법상 마티에르가 필수적인 요소로 쓰인다. 마티에르는 화가 뿐 아니라 감상자에게도 중요한 뜻을 갖는다.

그러나 본 논문의 서론(緒論)의 모두(冒頭)에서 밝힌 바 있듯이, 금세기 회화에서 마티에르(matiere) 탐구와 적용은 평면의 조형적 요소가 아니라 지지체(support)로서 평면 그 자체, 다시 말해서 “평면성(flateness)”을 정의하는 근간개념으로 이해되고 있다. 또한 개념미술이 형상화했던 몸, 20세기 이후의 기계화되고 표준화되어 나타나는 몸이 대명사처럼 작품 중심에 새롭게 등장하였음을 관찰하게 된다.

더불어 릴리프(Relief)적 조형과 재료 특성 연구는 사적 맥락을 중심으로 탐구하되, 특히 회화적 개념의 형식인 새로운 평면회화의 가능성을 논리적으로 전개해 나아가고 릴리프(Relief)적 방법이 어떻게 평면으로 구체화 하는가에 중점을 두고 고찰하였다.

본 연구가 특히 본인에게 사용되는 재료 특성과 릴리프(Relief)적 조형 연구에 주목하고자 하는 것은 회화사 전반에 나타나는 다양한 몸(신체)의 어떻게 다시 태어나는가에 우선하기 때문이다.

2. 연구논문에서 고찰한 바 있듯이 회화개념으로서의 몸의 출현은 인류역사와 그 맥을 같이 하고 있지만 현대 대표적 작가는 드 쿠닝과 프랭크 스텔라 등이 그 중심에 있다. 몸에 대한 몇 가지 사례를 열거하자면 다음과 같다. 구석기시대의 “구조적 형태”로 나타나는 도형과 신석기 시대의 기하학적 형태들, 그러나 이러한 것들은 독립된 형식으로, 또는 전체라는 구조를 지배하지 못한 단지 부수적 역할에 지나지 않는다. 또한 르네상스시대에는 회화와 조각의 표현에서 볼 수 있듯이 재현적 문제에 집착해 있었으나 그 당시의 수학적 문제들 소위 황금분할, 선투시법 등은 항상 기하학적 동인으로서의 기저 함수적 의미를 갖게 됨을 볼 수 있다.

3. 다른 다양한 미술재료에 비해 경제적인 비용을 절감시키면서 친환경성과 재

활용의 이용이 높아 미술재료로써 가능성이 높다는 특성이 있다. 각종 합성수지와 복합재료 등의 타 재료를 혼용할 수도 있어, 작품제작 과정에서 작가의 정신성이 깊이 있게 스며들 수 있는 재료로 작가 개인의 조형언어를 만드는데 일조할 것으로 생각한다.

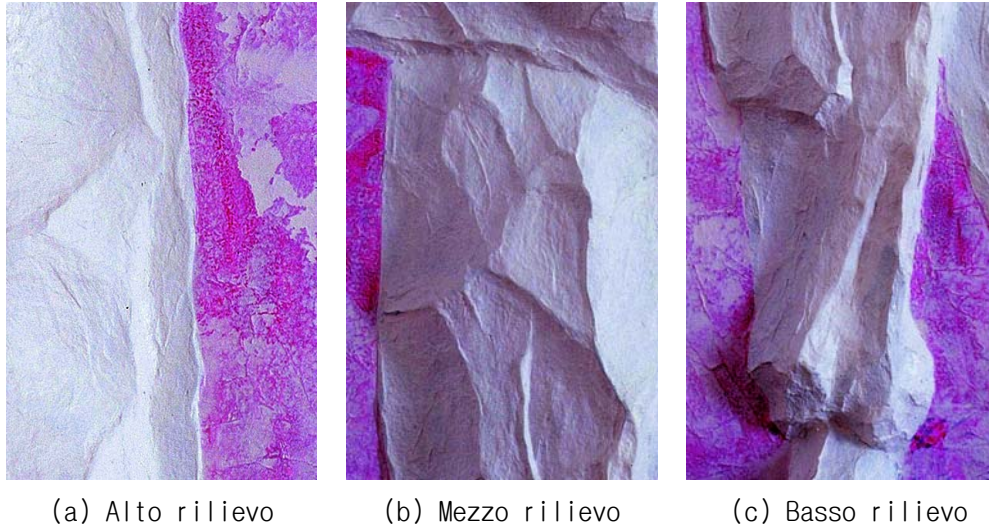
폐신문지⁴⁹⁾ 조각 [도 58]을 이용한 재료는 평균 2mm 크기로 1차원적 작품제작으로부터, 2차원 또는 3차원의 입체 작품을 만든다. 본인 스스로가 창작을 하는데 그 표현방법의 제한성이 작은 데다가 원하는 형상을 자유자재로 제작함으로써 창의성을 무한대로 확장할 수 있는 가능성을 열었다.



[도 58] 작품에 사용된 폐신문지 조각

49. 신문지: 신문제작에 주로 사용되는 종이. 대부분 하급갱지(groundwood paper)로 표면이 거칠고, 색은 약간 갈색을 띤 백색이며, 내구력이 약하나 잉크의 흡착력은 좋다. 판매단위는 연(連)인데, 1연은 전지(全紙)500매이나, 윤전기에 걸쳐 인쇄하게 되므로 두루마리로 말아서 톤(ton)으로 사고판다. 보통 한 두루마리는 25연으로 되어 있으며, 1연의 무게는 A판(국판)이 21kg, B판(4*6판)이 27kg이다. A판 전지는 크기가 656*939mm이고, B판(4*6판)은 788*091mm인데, 대판(표준판) 신문은 B판 전지 1매로부터 8면이 나온다. 따라서 8면짜리 신문은 B판 1연으로부터 500부가 나오며, 타블로이드판 신문의 경우는 B판 전지로부터 16면이 나오므로 8면짜리 신문1,000부가 나온다.

본인이 사용한 폐신문지분말을 이용한 작품제작은 크게 [도 59]처럼 입체(저부조 = Alto rilievo, 중부조 = Mezzo rilievo, 고부조 = Basso rilievo)와 평면을 이용한 작업으로 나눌 수 있다.



[도 59] 릴리프(relief)적 표현방법의 작품 II

본 장에서는 연구자 작품에 적용하고 있는 릴리프(Relief)의 구조적 특성, 릴리프(Relief)를 통한 평면표현, 화면구성 방식, 그리고 릴리프(Relief)의 응용과 그 이후 전망이라는 소론을 가지고 작품 제작 방법을 좀 더 구체적으로 알아보고자 한다.

제2절 릴리프(Relief)의 구조적 특성

1. 평면의 변형과 조각의 결합

현대 미술은 급속한 변화과정을 거치면서, 단순히 특정 틀 안에 그린다는 관념에서 벗어나 풍부한 재료를 이용한 작품들, 즉 개념과 설치, 컴퓨터 등 첨단 테크놀로지가 적극적으로 도입되는가 하면 다양한 매체를 이용한 표현 방법의 사용으로 전통성을 밀어내고 다양성으로 변모하고 있다.

과거 한국화, 서양화, 조각, 공예, 판화, 수채화 등 장르 구분이 모호해졌고, 이제 현대미술은 평면과 입체란 큰 맥으로 인식되고 있는 현실이다.

과연, 모더니즘의 형식 실험을 끝낸 회화는 이제 서서히 그 종말을 고하고 개념이나 설치, 테크놀로지 등 새로운 탈 장르가 자리매김을 할 것인가? 이러한 현실 앞에 위기에 처한 모더니즘 회화를 극복하려는 시도는 1980년대 들어 본격화되었다고 볼 수 있다. 그것은 회화에 있어서 형상과 표현의 부활이나, 기존 평면의 틀을 과감히 벗어나 공간을 향해 보다 확장된 형식으로 나아가려는 시도로 도처에서 감지되고 있다.

이에 따라 재료의 도입에 있어서도 연구자는 전통적인 기법의 문제라기보다는 새로운 거대 담론과 세계의 일일 생활권으로 인한 초스피드화, 정보화를 통한 지식의 공유 등이 예술가들로 하여금 적극적인 현실반영의 틀을 이탈하지 못하게 함으로써 다양한 매체를 도입하게 하고 새로운 표현방법들을 사용하게 한 요인으로 작용했다 본다.

이렇게 회화가 평면에서 입체나 설치 및 개념으로 나아가게 된 이유는 모더니스트들의 편협한 지적 유희를 문제시하는 작가들이 예술의 고합적 세계에 의문을 던지고, 그 자체의 순수성보다 주변 및 사회와의 관계를 중요하게 생각하고, 예술과 삶과 경계를 무너뜨리려 하는 데서 비롯된 것으로 이해할 수 있다. 이에 연구

자가 사용하는 릴리프(Relief)는 2차원의 평면에 가상적인 공간구성을 할 수 있는 회화와 3차원의 빛과 명암의 관계에 공간구성을 하는 조각의 장점만을 취하여 박력 있는 입체감을 나타내는 부조가 결합된 것이다. 회화와 조각의 결합은 고대 헬레니즘시대부터 나타나는 현상으로 특히 이 결합의 파생물인 부조는 1차적으로 회화이다. 왜냐하면 채색되지 않은 상태에서도 그것은 조각적 특성보다는 회화적 특성을 더 많이 가지기 때문이다⁵⁰⁾.

현대미술의 특징 중 하나는 각 영역 간에 존재하던 벽이 제거되었다는 점이다. 회화에 있어서는 새로운 재료를 발견하여 화면에 오브제가 첨가되거나 입체적 성격이 부여되었으며, 조각에서는 표면 효과의 강조와 색채의 사용 등으로 인해 2차원적 요소가 나타나고 있다. 그러나 이러한 외관상의 변화와 예술의 본질 변화는 명백히 구분될 수 없는 것으로 고틀리에브(C. Gottlieb)는 “예술가의 특권인 창조적 아이디어”에서 비롯되거나 “기술적 실천과정”에서 파생된다고 하였다⁵¹⁾.

연구자는 릴리프(Relief)의 극적 요소를 통해 작품 속에서 이러한 두 조건을 모두 충족시킨다. 또한 프랑크 스텔라의 말을 빌려 피카소가 큐비즘을 계속하지 못한 것, 추상을 포기하고 결국 구상으로 돌아간 것은 추상의 한계를 극복하지 못했기 때문이라고 주장한 점에 주목한다⁵²⁾.

연구자는 이러한 추상의 한계가 부피감 또는 깊이의 결여라고 생각하고 회화에 실제적인 3차원의 공간을 도입하기 위해 릴리프(Relief)을 제작한 것이다.

이것은 “예술가의 특권인 창조적 아이디어”에서 비롯된 것이며, 또한 팝아트의 현대문명 속 다양한 재료, 액션 페인팅의 즉흥성, 다다적인 키네틱 구조물 등에 의한 현대미술의 다양성에서 연구자는 평면의 변형을 모색했다. 그것에 대한 1차적 문제는 전통회화의 사각형이라는 화면형식의 문제로부터 돌파구를 찾는 데 있고, 그 구조에 각인된 의미의 이원성을 극복하고자 했다. 이러한 문제의 접근방법

50) William Rubin, Frank stella : 1970-1987, Op. Cit., p.18.

51) Carla Gottlieb, Beyond Modern Art, New York, E. P. Dutton, 1976, p.112.

52) Frank stella, Working Space, Harvard University Press, 1986, p.71.

으로 내용과 형식의 일원화를 꾀하고 있는 동시에 연구자의 작업내용과 형식을 일치시킴으로써 평면에서 릴리프(Relief)적 형식을 통한 표면 확장으로 전개된다.

평면작업에 있어서 형식과 내용의 문제는 예술가 자신의 개인적인 사고가 얼마만큼 적절한 형식의 수용아래 극대화 될 수 있느냐 하는 문제였다. 보편적인 작업에 있어서 형식의 차원은 소홀히 여겨졌으며 내용의 집착에 머물러 단지 사각 틀이란 규범 속에 있었다.

이러한 방법을 극복하기 위해 평면 안에서 변형을 시도하면서 무감각적 사고의 느슨함으로부터 환기시켜 보고자 했다. 이는 심리적 긴장감을 주고 작품 내용 부분과 작품 제작과정의 형식이 서로 조화를 이루어 시각적 감흥을 극대화 할 수 있는 방법이라 생각한데서 연유한다.

결국 본인의 작업은 두 형식의 상호결합과 해체로 이루어져 있으며 다음의 두 원칙에 따라 전개된다. 첫째, Metamorphose(변형)는 형태로 하여금 평면의 변형을 재구성하는 것이다. 둘째, 릴리프(relief)적 형식을 통한 일루전(Illusion)과 표현확장을 이끌어 내는데 그 핵심이 있다. 이러한 두 형식을 통하여 화면의 긴장감을 만들어 실재성을 띤 입체적 화면, 즉 평면과 입체의 영역으로 통합되어 표현된다.

2. 평면회화의 가능성 모색

위에서 지적한 바 본인의 작업은 총체적 한 평면과 형식의 구성요소이면서 또 다른 형식인 탈 평면의 유기적인 관계로 이루어져 있다. 이것은 연구자 작업에 있어서 중요한 관심사이자 지속적인 작업의 확장에 큰 의미를 갖는 개념적 요소이다.

연구자 작품에서 보여주는 화면의 중첩된 인물의 구성과 반복된 행위로서 재료

의 사용, 두터운 재질감과 과도한 입체적 평면의 구축, 그리고 캔버스의 사각 프레임에 싸고 있는 두꺼운 군상(群像)들의 구조는 캔버스의 사각 구조를 자유롭게 열어놓으면서, 부정형의 외곽을 견고히 하는 이중적인 역할을 한다. 이런 이중적인 구조의 핵심은 단순히 재료의 대비를 넘어 본인의 회화적 순수성에 하나의 어법이 되고 있다. 수많은 군상들 속에서도 서로 밀려나오고 감싸 안으려는 사람과 사람의 대비적인 힘과 긴장의 고려도 릴리프(Relief) 입체감의 이중적 성격과 맥락을 같이 한다. 물론 이것은 평면적인 오브제의 사용으로 질감이 갖는 효과와 표현, 느낌에 충실하려는 것일 수도 있지만 물성화 되어 만들어진 재료가 주는 효과에 주목한 것이다. 또한 각각의 사람의 구성요소로서 공간의 일루전과 평면위에 재질감으로 다시 태어나고, 결코 인위적이지 않은 원천적인 회화의 흔적을 찾아내려는 의도와도 관련이 있다[도 60].



(a)



(b)

[도 60] 일루전(Illusion)과 평면위에 재질감

이런 현상들로 볼 때, 우리 주변에서 흔히 볼 수 있는 폐신문지를 통해 승화된 재료는 화면위에 재질감으로 다시 태어난다. 두텁게 올린 화면의 구축은 결과적으로 평면에서 평면을 극복하려는 노력이자, 오브제를 채용한 직접적인 이유라 할 수 있다. 평면에서 표현하려는 물질과 질감을 연구자가 구현한 재료의 특성을 통해 드러내고, 그것은 자연스럽게 평면 만들기를 거부하는 것으로 이어진다. 그러면서 평면의 공간을 버리지 못하는 이중적 욕구에서 새로운 평면 만들기라는 형상이 오브제의 사용을 통한 평면의 거부와 평면이 갖는 최소한의 조건을 충족시키는 선에서 작업이 진행된다.

결국 그러한 과정은 자신의 독자성을 만들어주는 것이기도 하다. 또한 재료 자체의 재질감을 나타내는 것도 있지만 단순히 입체감을 나타내기 위한 것도 있으며, 재질감의 대비를 위해 만들어지는 것도 있다. 특히 오브제의 접근을 통해 표현의 다양성과 독창성을 화면에 폭넓게 전개할 수 있다. 본인이 사용한 재료는 작품 구성 요소로서 역할을 한다. 그래서 시간의 흔적, 즉 사람과 사람 사이의 일상 속 삶의 이야기를 군상(群像)으로 다시 형상화한다. 이때 화면구성상 두텁게 쌓아 올리고 그 층에서 재질을 표현하려는 욕구는 종래에 볼 수 있는 오브제의 형태에서 한 단계 진화된 모습이라 할 수 있다.



(a)

(b)

[도 61] 표면의 평면과 탈 평면 작품

작품 [도 61]에서 보이는 화면의 구성은 주 관계를 이루는 표면의 평면과 그로부터 변형되어 실재성을 갖는 탈 평면으로의 시선이 자연스럽게 이동할 수 있도록 시도되었다. 그것은 시선이 화면의 중심에 머물렀다가 내부적 구성형식에 의해 주변의 공간으로 확산되는 과정에서 화면은 시각적으로 탈 평면화 되고, 확산된 탈 평면화는 다시 캔버스 앞으로 돌출됨에 따라 기존방법의 이미지 더욱 극대화되어 새로운 평면회화의 가능성을 모색하게 한다. 이러한 양극 관계성에 의한 화면은 더욱더 긴장감 있는 강한 역동성으로 나타난다.

시선의 유도에 의한 구조의 확산과 환원은 강한 역동성을 가진 실재성에 의해 공간성이 확보된다. 이 공간성은 일루전(Illusion)의 공간성이 아닌 캔버스 표면으로부터 릴리프(Relief) 즉, 일정량(저부조, 중부조, 고부조)의 두께감 [도 62]를 가진 실재성을 가진 의미를 지닌다.



[도 62] 두께감을 가진 실재성

이때 두께감을 가진 실재성으로 인해 더욱 긴장감 있는 표현을 획득할 수 있게 된다. 이는 실재적 변형캔버스를 사용하지 않더라도 작품 표면의 좌우 확장이 아닌 시선 방향의 변형을 통하여 밀접하게 융합된 하나의 조형언어로서 우리의 시각에 다가오게 된다. 그리고 이러한 두 형식의 운용을 주, 종관계로 보는 것이 아니라 하나의 동등한 시각적 힘을 가진 동시성의 차원에서 해석, 조종함으로서 새로운 평면화를 시도하고 있다. 이렇게 운용된 화면의 평면화는 모더니즘의 평면의 제한적 사고로부터 해방과 더불어 또 다른 차원의 자주성을 부여한 “열린 화면을 가진 평면회화”의 조형적 의의를 갖게 된다.

M. Fried는 회화의 형태를 캔버스의 표면이 갖는 물리적 형태(literal shape)와 그 내부에 포함되는 서술적 형태(depicted shape)로 구분하고 한다⁵³⁾.

위와 같은 분류를 바탕으로 모더니즘 회화의 평면인식을 위한 형식의 표현방법을 두 가지로 나누어 고찰할 수 있었다.

53) M.Fried, Shape as Form: Frank Stella's New Painting 1966, Art Forum, Nov., 1966

첫째는, 캔버스의 형태자체를 강조하는 방법이다. 이러한 작가들을 하드-에지(Hard-edge)⁵⁴⁾ 스타일로 분류할 수 있으며 캘리(Ellsworth Kelly)와 스틸라(Frank Stella)를 그 대표적 작가로 볼 수 있다. 이러한 작가들은 추상표현주의에 있어서 즉흥성과 거칠고 강렬한 붓 터치 흔적이 남는 화면에 대한 반동으로 나타났다. 이들은 아무런 흔적이 없는 순수한 표면과 명확한 가장자리만을 가진 화면을 제작하게 되었다. 화면 그 자체에서 한계가 지어진 게 아니라 그 바깥으로 연장되어 있는 것처럼 느껴지는 심리적 효과를 준다. 이러한 효과는 그림의 주위 환경으로부터 그림을 분리시키려는 생각을 감소시켰으며, 그림과 주변 환경과의 구별을 애매모호하게 만들었다. 즉, 형태와 배경(figure & ground)의 관계를 무시해 버린 것이다. 따라서 모든 형태들은 전경과 배경의 질서가 없이 각각 명확(positive)한 것으로 지각되어 형태와 배경이 역전되는 것처럼 느껴지게 된다. 이미지가 제거된 표면 그 자체로 존재하는 평면은 전체적인 형태를 통해 화면을 외부공간으로 확장시킴과 동시에 그 형태만으로 한정시켜 실재적 평면(literal plane)을 인식하게 한다.

다음은, 물리적 표면(literal surface)과 그 안에 포함되는 서술적 형태사이의 상호관계를 통해 평면의 실재성을 체험하게 하는 방법이다. 이와 같은 경향은 색채회화(color-field painting) 작가들에게서 보이는 경향으로, 하나의 구조 속에 일루전(illusion)을 포괄하거나 분열시킴으로써 중성화되었다. 루이스(Morris Louis), 놀란드(Kenneth Noland)등의 작품에서 우리는 공감할 수 있다.

그것은 사물의 표면이 아닌 일루전(illusion)속의 평면의 캔버스와 일루전(illusion)의 물리적 한계를 동시에 유지하고 지탱해 줌으로써 일종의 literalness(과장하지 않는)를 조건으로 끌어 올리고 다시 그 평면을 오브제(object)의 위치로 되돌려 놓는 순환작용을 한다.

이들은 캔버스의 표면의 깊이에 대한 조금의 일루전(illusion)도 없는 완전히

54) Hard-edge(영) 1960년대 미국 추상회화의 한 경향, 미국의 비평가 줄스 랩스너가 논리화 했다고 한다. 캘리,리비만 등의 추상화가 면과 면을 명쾌하게 구분하는 윤곽을 지닌 것에서 연유함.

균일한 단색조의 색채 면을 전개시킴으로써 캔버스 표면의 평평함이 인식되어, 색채 자체가 전통적인 재현을 위한 수단의 용도로부터 해방되어 부각되었음을 발견한다.

즉, 회화에서 일루전(Illusion)을 발생시키는 원인이 되는 서술적 형태와 캔버스의 실재적 형태의 절묘한 융합에서 화면의 평면성을 인식하는 것이다. 이와 같은 서술적 형태를 통해 평면을 회화적 흔적으로 인식시키고자 한다. 그것은 이미지(image)가 모두 배제되어 대상 그 자체로 귀결되어 버리는 회화가 갖기 쉬운 운명을 면하고 화가 자신의 표현 흔적으로 독자적 성격을 지닌 회화로 남게 하고자 하는 의도를 지녔다고 볼 수 있다.

위에서 열거한 평면인식 과정에서 모더니스트들은 작업의 한계상황에서 표현 방법의 한계에서 나타난 화면의 단조로움, 비개성적 요소들이 화면에 나타나는 결과를 초래했다. 이것은 곧 모더니즘의 딜레마로 이어지는 상황을 맞게 된다.

연구자는 위에서 살펴본 평면 인식적 방법의 두 측면을 통해 본인 작품의 회화 형식(frame)을 다음과 같이 분석했다.

작품제작에 있어서 본인은 평면자체의 캔버스를 그대로 사용하면서 제작과정에서 군상(群像)들을 입체적 형식의 작품으로 제작함으로써, 그것 자체가 서술적 색채의 표현 이전 [도 63]에 이미 평면으로서 가능성을 새롭게 꾸미고 볼륨 있는 평면을 제작함으로써 시각적 평면 화면의 지루함과 단조로움에서 해방하고자 하였다.



[도 63] 채색이전 볼륨 있는 표면 작품

이와 같은 일종의 릴리프(Relief) 평면은 평평한 평면과 입체면의 골을 따라 진행됨으로써 일루전(Illusion)적 공간감이 아닌 실재성의 공간감까지도 획득할 수 있었다. 즉 모더니즘의 공간성의 한계를 연구자 나름의 독자성으로 극복할 수 있었다.

또한 작품 전반에서 보이는 반복된 군상(群像)의 서술적 이미지들은 평면의 고유성과 순수성을 받아들인 채 모더니즘적 사고를 통한 “확장된 평면의 제시”라는 독자성을 부여하고, 관념화된 평면회화로부터 릴리프(Relief)적 평면회화의 가능성을 모색하기 위한 실험으로 가치성을 부여할 수 있다.

제3절 릴리프(Relief)를 통한 평면 표현

1. 매체의 응용과 접목

현대미술은 다양한 표현과 재료적 실험들이 공존하고 있다. 산업의 발달과 과학 기술의 고도화된 향상은 인간의 생활방식과 더불어 사고 및 행동양식, 정신적인 영역까지 변화를 주고 있으며 이러한 복잡하고 급격한 문명사회 속에서 예술 또한 다양한 모습으로 전개되고 있다.

궁극적인 가치개념을 부정하며 수평적인 다양성이 존중되는 오늘날의 경향은 전통적인 주제와 방법을 포함한 다양한 주제와 양식, 매체가 차별 없이 받아들여 질 수 있는 풍토를 만들었다⁵⁵⁾. 이로 인해, 재료와 매체형식에 대해 열린 태도를 지향하게 되었고, 새로운 재료와 표현기법에 대한 논란과 더불어 작가에게는 무한한 자유와 도전이 함께 하게 되었다.

주변의 많은 물질들은 중요한 작품의 재료가 되어 내적 경험, 즉 심리적이고 정서적인 감흥의 흔적들이 물질 속에 투영되고 표출되어 형상화된다. 이것은 예술이란 그 본질에 있어서 “일종의 정신적 감수성과 물질의 만남”에서 이루어진다⁵⁶⁾, 자크 마르탱의 말에서처럼 물질과 내가 하나가 되는 함축적 의미를 지니는 것이다.

연구자는 이러한 다양한 재료의 실험과 운용을 통해서 지금까지 회화가 지녀왔던 본질적 전통적인 구조를 변혁시키고자 한다. 전통적인 재료표현에 의존하기 보다는 현대산업사회의 부산물들을 재료로 사용함으로써 그 재료가 지니는 물질성을 강조하고자 했다. 다시 말하자면 전통적 재료의 의미를 벗어나 물질 자체가 지니는 존재성을 다시 물성화하여 드러내 놓는 것이다. 즉, 색이라고 하는 추상적인 존재가 아닌 실존으로서 재료 그 자체에 의미를 담고 있다.

55) 로버트 린튼(1980), 20세기 미술, 윤난지(역), 도서출판 예경, 1993

56) 이일, 현대미술의 시각, 미진사, 1987, P.139

이와 같은 의미는 장 뒤뷔페⁵⁷⁾의 말에서도 한층 실감한다. “나는 돌이라든가 낡은 재료 등에 나타나는 색을 리본과 붓의 색보다도 더욱 맛이 있다고 생각한다. 하나의 그림을 바라볼 때도, 그 가운데 크롬 옐로우(Chrome Yellow) 라든가 시룰리언 블루 (cerulean blue), 코발트 블루(cobalt blue)라든가 하는 색보다는 모래, 진흙, 나무껍질 등 분명하게 이름을 말할 수 있는 색을 발견하는 것이 즐겁다⁵⁸⁾.”

그의 말처럼 연구자 또한 물질성의 강조는 정서의 감흥과 더불어 새로운 재료의 실험이라는 이름 아래 가능한 한 비회화적인 물질을 회화 속에 끌어들이는 결과를 가져왔다. 이 전통적, 고전적 재료의 한계를 극복함으로써 회화라는 하나의 고전적 평면의 틀을 벗어나 새로운 회화의 영역을 확산시킬 가능성을 확인 했다. 물질과 참된 만남을 통하여 그것이 지니고 있는 고유성을 왜곡되지 않게 해석하고 전달할 수 있는 하나의 “확장된 평면회화”의 새로운 회화의 가능성을 마련한 것이다.

2. 표현과 행위의 실재성

추상표현주의 작가들은 캔버스에 물리적 강도(tension)와 함께 반복의 의미를 첨가하는 행위로 화면을 가득 채운다. 캔버스를 벽에 기대놓거나 바닥에 깔아놓고 뿌리거나 흘리기도 하고 또 그리는 직접적 접촉을 시도한다. 쏟아 넣는 물감의 흔적들은 일루전(illusion)의 문제가 아닌 물리적 운동(행위)의 결과라 할 수 있다.

57) Jean-Philippe-Arthur Dubuffet, (1901~1985) 프랑스의 화가. M.타피에에 의하여 앵포르멜 미술의 선구자로 간주된다. 작품은 여러 종류의 정크(폐물)의 집적으로 이루어졌다. 1948년 아르 브뤼(생경한 예술)라는 이름 밑에 주로 정신병 환자의 작품을 많이 수집했다.

58) 오광수, 서양근대회화사(인상주의에서 추상표현주의까지), 일지사, 1992, P. 152

결과적으로 그들에게서 얻을 수 있었던 추상표현과 행위는 연구자에게 자유로운 사고를 여는 계기가 되었다. 작품 “군상(群像)-오래기억하고 싶은 사람들” [도 64,65,66]에서 표현된 형상들은 일상적인 도구성의 화면으로부터 독립하면서 정신적인 내면으로부터도 자유로운 이미지의 구축, 즉 대뇌피질의 지성적 작용이 가달기 전 신경에 작용을 가하는 상태의 군상(群像) 이미지를 찾는 것을 우선시 한다. 또한 비난 받지 않은 현실(실재)과 혼동되는 이미지를 포착하기 위한 <불타오르는 현실성> 혹은 <가장 뜨거운 행위>와 같은 표현들에 호소하는 적극적인 의미를 띤다. 도의적이거나 또한 합리적으로 인식될 수 있는 형태가 아닐지라도 그 행위는 본인에게 있어서 자유와 실존을 의미한다. 우연히 나온 표현이나 필연적 행위, 즉 의도적인 표현들은 사고된 자아를 발견하려는 연구자의 몸부림이다.

추상표현주의 작가인 라인하르트는 “똑같은 것을 그리고 또 그리고, 단일한 형태를 되풀이하고 반복하여 순화하는 것”을 예술작업의 목표로 하였으며 예술에 있어서 강도나 의식, 완벽함은 오랜 기계적인 되풀이, 준비과정, 철저한 작가의 의도 속에서만 도달된다고 하였다.

연구자 역시 화면위에서 연속적으로 반복하여 행하는 쌓아 올리기 방법들은 평면 회화의 한계를 극복하기 위해 릴리프(Relief)적 표현과 행위의 실재성을 극대화한다. 본인 작품 [도 67, 68]은 위와 같은 행위의 실재성을 극명하게 보여주는 예로서, 캔버스 표면을 전면으로 부각시키므로 화면의 텍스처를 강조한 후 속건성과 건조성이 강한 아크릴 물감을 이용해 대상을 강조하고, 대상과 대상사이에 표면과 돌출된 형상들 사이를 통하여 일루전(Illusion)의 효과를 얻어냈다. 그리고 화면 속의 힘과 역동성을 부여하기 위해 군상(群像)을 왜곡시켜, 채색하기 전 단계에서 바탕제와 군상(群像)들의 구조물에 무게를 실어 화면을 강조함으로써 시각적인 역동성과 무게감을 강조했다.[도 69, 70]

연구자의 작품들은 주로 화면의 릴리프(Relief)를 강조하고 뒤틀림을 방지하기 위해 나무의 형태를 바로 세움으로써 그 구조물을 안정적으로 처리했다. 그것은

사각형의 평면으로부터 확산된 공간의식의 전개가 된다. 결국 이러한 전통적 방법의 부정은 연구자가 사용한 표현매체의 원활한 사용과 본인의 조형역량으로 표현 효과 상승의 긍정적 국면으로 대체되기를 바란다. 이는 물질의 역동적 표현과정의 소산을 통해 탈 평면을 통한 새로운 평면의 정신성과 물질성을 획득하기 위한 과정의 결과물이다. 또한 화면에서 지루하고 정지된 느낌을 배제하고 대중에게 또 다른 시각적 충격을 통해 삶의 질을 향상시키는데 일조하고자 했다.

제4절 화면구성 방식

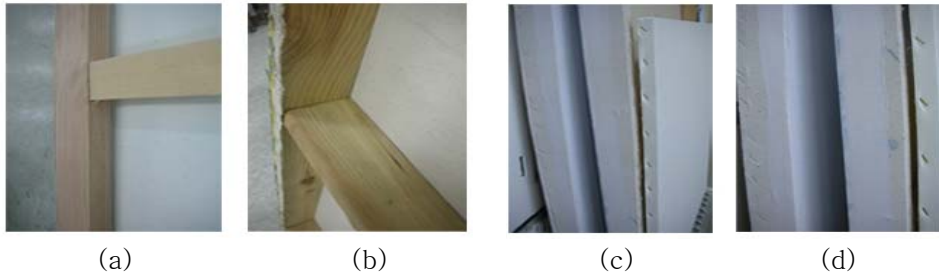
1. 형식(frame)의 전개

형식(frame)은 그 작품의 외곽을 한정지우며 시각적으로 지각되는 영역이다. 작품은 캔버스 형식의 완성이 내용적 의미전달 부분과 동시에 완성되기 때문에 형식(frame) 제작은 작품의 완성이라 해도 무방하다고 본다.

나의 작업 과정, 즉 재료의 특성상 반복된 덧붙임은 많은 시간과 인내를 요구한다. 그것은 캔버스 자체가 릴리프(Relief) 형식(frame)을 통한 과정을 수반하기 때문이다. 이러한 작업과정은 초기 작품진행이 작품의 완성도와 직결되기 때문에 다양한 형식(frame)의 사전 작업이 선행된다. 이 과정에서 릴리프(Relief)적 평면에 두께가 작품의 조형성을 예측할 수 없다. 아직 제작되지 않은 화면은 구조물의 요철 정도에 따라 연구자에게 상당한 의외성을 가져다주기 때문이다.

캔버스 틀과 천을 선택함에 있어서도 신중한 과정이 필수적이다. 먼저 캔버스 틀

은 재료의 신축성과 비례하기 때문에 [도 71(a),(b)]처럼 방향의 전환(나무의 각을 새움)이 필요했으며 천의 접착성 강도를 높이기 위해 [도 71(c),(d)]와 같이 울이 두꺼운 광목을 사용하였다. 이렇게 전개된 판 작업은 릴리프(Relief)형식의 방법을 통하여 진척되어가며 조형성은 의도된 방법과 구조물의 요철 정도에 따라 형식(frame)의 새로운 가능성을 열어준다.



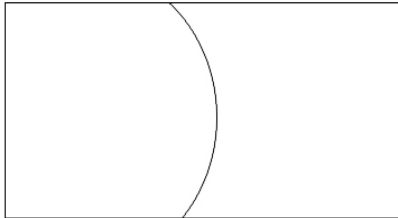
[도 71] 캔버스 틀의 방향의 전환

그 결과 연구자의 작품제작은 재료의 다양한 표현방법을 기초로 몸을 통한 새로운 해석을 더욱 구체적이고 실질적인 모습으로 아래와 같이 전개된다.

가. 형(形)의 지각

(1) 도형화의 특징

다음과 같은 방법으로 형태나 구조상의 도형화 특징을 배열한다.



[도 72] 볼록의 도형화



[도 73] 볼록의 도형화 연구 작품



[도 74] 내측의 도형화



[도 75] 내측의 도형화 연구 작품

[도 74] 내측의 도형화의 예다 [도 74]의 방법으로 [도 75]는 연구자의 작품에 응용한 제작형태이다. 작품에서 보는 바와 같이 오목 형인데도 내측에서 결합하는 검은색이 도형화 되어 나타난 것을 볼 수 있다.



(a)



(b)

[도 76] 구성의 도형화

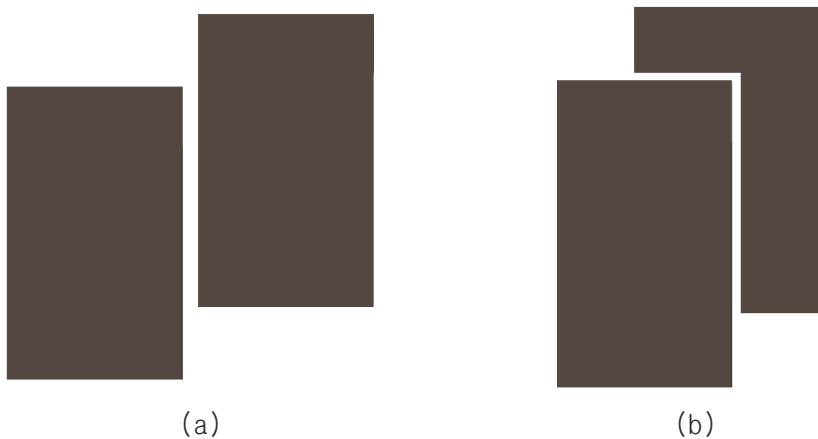


[도 77] 구성의 도형화된 연구 작품

[도 76] 구성의 도형화의 (a)는 (b)보다는 쉽게 시각적으로 보인다. 또한 [도 76]의 작품은 연구자 작품에 실재로 도형화 되어 나타난 작품이다.

(2) 중첩(重疊)

다음은 같이 연구자는 일상적인 사물이나 불필요한 구성요소를 버리고 간결한 군상(群像)=몸의 이미지를 기본적 요소로 간주하고 감정에 대응하는 방법적 요소를 조합시켜 표현한다. [도 78]은 삼각형과 오목의 칠각형과의 짜맞춤이 아니다. 그것은 직사각형 위에 삼각형이 중첩되어 있고, 깊이 있는 원근표현이 되어있는 상황이다. 이렇게 보이는 것은 형태의 간결성에 따른 연속성의 요인에 의한 것이다.



[도 78] 깊이 있는 원근표현의 도형화

[군상(群像)-오래 기억하고 싶은 사람들Ⅷ][도 79, 80]중 부분이다. 여기서는 많은 사람들이 어떤 한 곳에 시선을 집중하고 있는 것이 아니라, 감정에 우선한

개인의 행동을 통해 형상이 자리 잡고 있다. 원근법(遠近法) 중에서도 선 원근법과 같이, 가까이는 크고 멀리는 작은 시각적인 표현이 되어 있지 않다. 이와 같이 현실공간에서 원근의 차이가 있고, 그에 따른 크기의 시각적인 변화가 생긴데도 불구하고, 표현상 크기가 변화하지 않는 경향을 크기의 항상성이라고 한다. 원근에 의한 크기의 시각적 변화가 있는데도 불구하고 크기가 같은 크기의 항상성을 띠고 있다. 선(線)의 원근법(遠近法)에 의한 원소근대(遠小近大)에 의하지 않고, 넓은 공간에 많은 사람을 표현하는 방법을 취하고 있다.

(3) 전면성

전면성은 착시현상이 아닌 대상을 알기 쉽게 표현하기 위한 표현기법의 하나이다. 유아나 고대인의 표현 속에는 전면성의 명확한 의식이 없는 것도 있지만, 문장(紋章)과 모양, 또는 회화 가운데는 전면성의 명확한 의식과 기법으로 그려낸 작품도 많다.



[도 81] 구석기시대 동굴벽화 중 일부



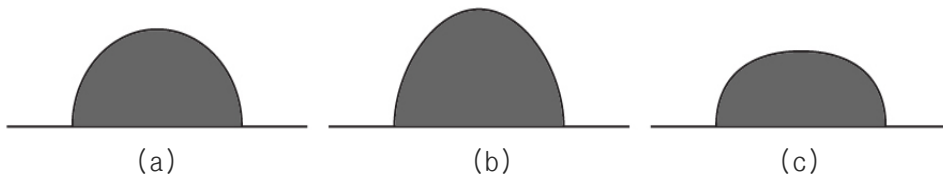
[도 82] 전방에서의 도형작품

[도 81]은 구석기 시대의 동굴벽화이다. 수렵 채집을 생업으로 하는 그들은 수렵의 성공을 기원하는 주술적 의도를 갖고, 주된 수렵 대상인 소, 말, 사슴 등 동

물의 생기 있는 모습을 사실적으로 그리고 있다. 그런데 그것들의 도형은 동물의 활력이나 동작을 정확하게 표현하기 쉬운 측면의 것이고, 정면에서 본 도형은 거의 없는 것을 알 수 있다. 그러나 자세히 보면 [도 82]에서 처럼 몸은 측면에서의 모습이 있으면서, 뿔은 알기 쉬운 전방에서의 도형으로 되어 있다.

(4) 입체감

릴리프(Relief)는 부조라고 해석한다. 회화와 조소의 중간에 위치하는 것으로 사료되며 과거에는 학문적으로 릴리프(Relief)란 항목이 없을 정도로 경시되어 왔고 애매한 존재였다. 여기서는 연구자 작품에 적용된 릴리프(Relief)가 어떻게 사용되고 있는가를 검토하고자 한다.

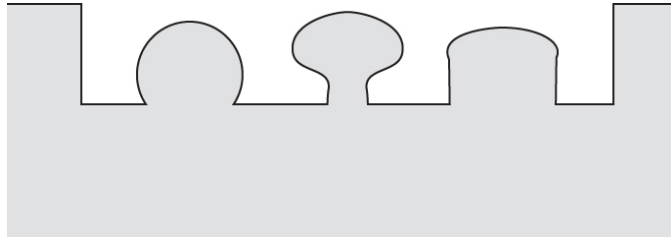


[도 83] 평면상에 붙여진 볼록형 릴리프(Relief)의 단면도형

(a) 반원의 회전체(구처의 반분) b 볼록회전 타원체 c 압축된 회전 타원체 평면상에 붙여진 볼록형)



[도 84] 허리를 강조한 릴리프(a)와 약화된 릴리프(b)의 단면도형

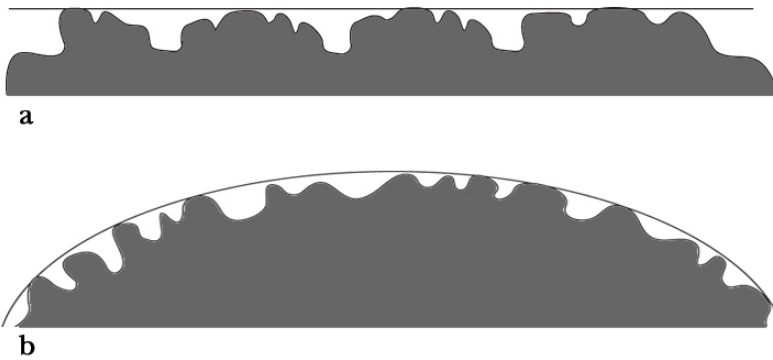


[도 85] 분할된 릴리프(Relief)의 단면 예시

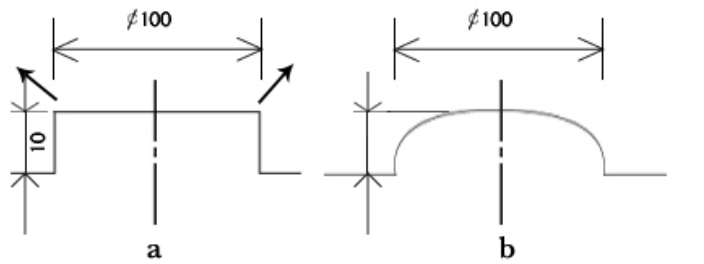


[도 86] 릴리프(Relief)의 단면

[도 83 - 86]는 연구자가 작품에 응용되기 전의 선행 연구된 릴리프(Relief)의 단면도형들이다.



[도 87] 실험 전의 릴리프에서는 형태의 끝단이 주요한 곡면.



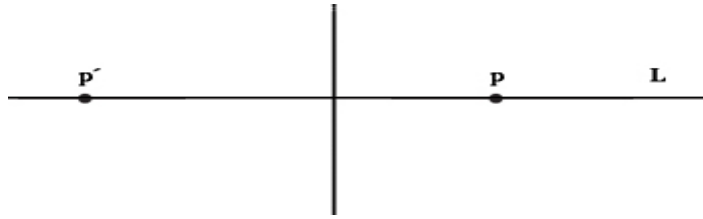
[도 88] 릴리프의 단면.

[도 87] 실험 전의 릴리프(Relief)에서는 형태의 끝단이 주요한 곡면 a와 평면 b에 접하도록 조형되었기 때문에 릴리프(Relief)로서의 전체적 질서감이 나온다.

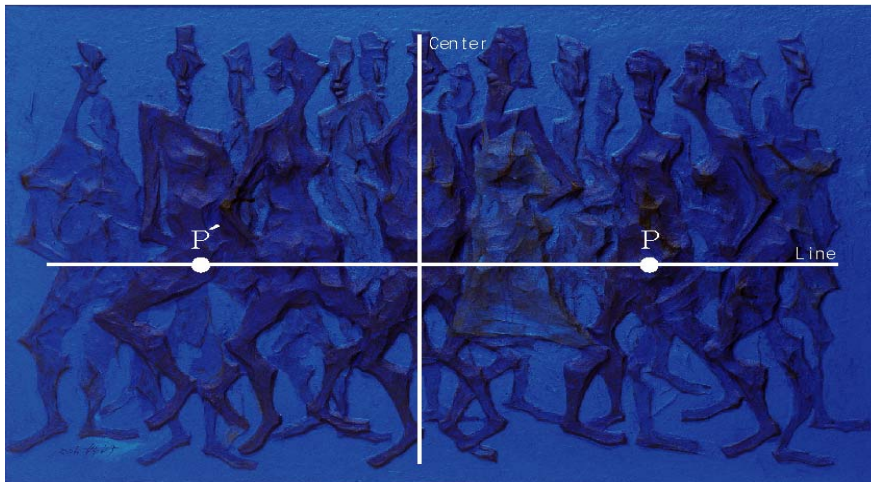
[도 88] 릴리프(Relief)의 단면. a의 화살표 방향으로 시각적 긴장을 b처럼 보완한다.

(5) 좌우대칭

공간도형은 어느 정해진 평면 E에 의해 반사해 그 도형이 비치면 E에 대해 대칭이라고 한다. [도 89(a)]에 있어서 E에 대해 수직인 직선 L위에 점 p를 취하면 E의 반대측 L위에 p와 등거리의 점p'는 단지 하나만 정해진다. 이러한 좌우대칭은 자연현상이나 자연법칙 속에서 많이 볼 수 있다. 물리학에서의 역학, 전자기학, 원자나 분자의 양자역학에 있어서도 법칙의 좌우대칭성이 성립하고 있다. 최근 소립자론이 금후 연구에 따라 더욱 고차원의 대칭성으로 정돈하게 될지 아닐지 현 단계에서는 헤아릴 수 없으나 존재의 진리라고 하는 문제가 우리의 두뇌를 초월한 먼 곳에 있음은 틀림없어 보인다.



(a)심메트리(Symmetry) P'. P. E. L



(b)연구자 작품에 적용된 심메트리(Symmetry)

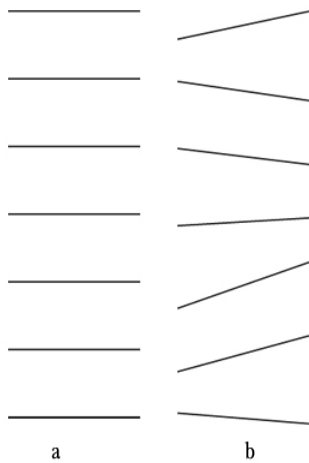
[도 89] 심메트리(Symmetry) 도(圖)와 연구자 작품에 적용된 작품

개인적인 관점에서 경험은 한쪽 눈이 크다거나 콧날이 한쪽으로 약간 기울고 있는 등의 변화를 목격할 수 있으며, 내부기관의 비대칭성은 주로 장기관의 표면적을 증가하는 데에서 일어난 2차원적인 특징이며, 다른 기관의 비대칭성도 이것에 의해 일어나고 있다고 본다. [도 89(b)]는 연구자 작품에서 나타나는 릴리프(Relief)이다. 좌우대칭은 중심을 끼고 왼쪽과 오른쪽으로 나뉘어 지는 것을 볼 수 있다. 그것은 과거 종교나 사상에 근거한다면 축신적 우가 좌보다도 높게 평가되어 왔다는 사실에 근거한 군상(群像) 배치를 보여준 것이다.

(6) 경사(사선)

사선에는 수직선이나 수평선과 같이, 연장선에 따르는 동세감이 있는 것과 동시에 사선 그 자체에 움직임의 느낌이 있다. 그것은 수직선이 움직여서 기울어졌다거나 수평성이 되려고 한다거나 혹은 수평선에서 일어나고 있다는 등의 느낌과 함께, 사선의 경사각도, 길이, 굵기 그리고 주변의 조건에 따라 여러 가지 움직임의 느낌이 생겨난다.

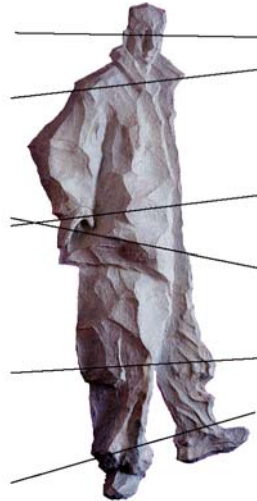
수평선은 옆으로 넓어지는 감이 있고 안정성을 상징한다. [도 90(a)] 같이 여러 마디의 짧은 수평선이 세로 수직으로 겹치면, 전체적으로 수직 방향의 동세감이 생긴다. [도 90(b)]도 [도 90(a)]와 같이 수직방향으로 동세감이 있으면서 그것에 더하여 구조의 내부에도 움직임이 있어서 2중의 동작 표현이 된다. [도 91]의 로댕 작품은 주요 부분을 직선으로 이은 것으로, 양발 무릎의 관절부분, 골반, 어깨의 위치를 잇는 직선이 모두 수평이다. 이 작품에는 걷는다는 운동 표현을 볼 때, 미세한 근육의 변화나 인체의 볼륨에 의한 동세감은 있어도 조소로서의 구조적인 움직임의 느낌이 결핍되어 있다. 이것에 대하여 연구자 작품인 [도 92]에서는 구조적인 움직임을 갖고 있다. 그것은 오른발에 체중을 걸고 있기 때문에 힘을 주지 않은 왼쪽 다리의 발뒤꿈치는 올라가고 역으로 왼쪽 무릎이나 왼쪽의 골반은 내려가 있다. 이에 따라 왼쪽으로의 구부러짐을 오른쪽 팔을 올리는 것으로 보정하여, 전체적으로 안정된 작품이 되고 있다. 또한 감추어진 몸 골반의 경사에 신체의 비틀림이 가해져 3차원적인 구조의 변화가 있으며 형상은 왜곡된 몸으로 정적인 운동감을 주고 있다. 이것은 평면회화에 있어 새롭게 적용된 릴리프(Relief)적 요소가 강한 동세표현으로 나타남을 보여준다.



[도 90] 수평과 사선의 동세감



[도 91] 수평의 동세감



[도 92] 사선의 동세감

2. 표현 방법과 기법

연구자는 화면의 운용과 전개방법에 있어서 재료를 반복적으로 붙여 나가는 과정이 그 무엇보다도 작품의 완성도에 중요한 요소이며 판(평면) 그 자체가 가지는 실재성에 비중을 많이 두고 작품을 제작한다. 다시 말해 색채는 내용적 목적에 크게 이바지하지 않으며 곧 색채의 비중에 큰 의미를 부여하지 않는다. 그것은 화면의 최초 릴리프(Relief)적 입체성의 실재성에 더 무게를 둔다는 의미이다.

그러나 색채는 직감적으로 우리의 시각에 어필하길 바란다. [도 93, 94, 95]의 작품은 색채가 없이 화면을 전개해도 별 무리가 없지만 색채가 더해주는 시각적 흥미를 통해 더욱 화면 속에서 보이는 인간상과 두 형식의 부각을 뒷받침한다.

우선 본인이 만든 폐신문지의 재료는 화면 안에서 긴장감 있는 구성을 강조하는

데 일조한다. 이것은 강한 형태감의 전개로 인해 시각적 긴장감을 더욱더 고조시키기 위해 사용된 재료이다. 연구자는 캔버스 위에 전개되는 초벌작업과 중간단계와 형태의 의도된 조형적 완성까지 작가적 무의식의 과정을 통해 군상(群像)들을 만들어 간다. 그것은 작가가 갖고 있는 통제되지 않은 자유스런 창작행위를 통해 그 어떤 요소의 방해를 배제하기 위한 스스로의 방법이라고 생각한다. 이것은 색면 회화에 있어서 캔버스 천이, 칠해진 물감 아래 감추어진 것이 아니라⁵⁹⁾. 물감을 머금은 채 동질의 공간으로 재료와 천이 동시에 직접 융화하게 한다. 이로써 색채는 재료와 함께 바탕 위에 남아 시각적으로 화면상의 릴리프(Relief)는 그 고유한 실재성을 보여주고 동시에 평면적 공간을 새롭게 획득하게 한다.

바탕 위에 전개되는 릴리프(Relief)적 과정은 무수한 반복적 방법으로 10회 이상 화면을 만들었다. 또한 단색조의 채색은 3차원의 시각적 흥미를 통해 더욱 화면의 두 형식을 뒷받침하고 있다. 폐신문지를 이용한 재료는 독자성이 담보된 미술재료로써 가능성을 확인했으며 제작과정에서 느껴지는 거친 부분, 즉 질료적 특성을 최대한 부각시켜 표면을 연마해 부담감을 감소시켰다.

이러한 물질의 극대화는 일루전(Illusion)적 효과의 방법적 수용이라 말할 수 있다. 다시 말해서 작품의 군상(群像)과 군상(群像)의 공간성 확보는 이미 작업 초벌에서부터 실재성과 깊이, 그리고 입체적 볼륨을 확보하고 있는 것이다. 그러므로 실재적 볼륨과 깊이를 강조함으로써 전통회화의 일루전(Illusion)의 문제를 작품 제작방법에서 [도 96]과 같이 차별성을 두었다.

59) Micheal Fried, Morris Louis, New York: Harry N. Abrams, 1970, P.106



(a)



(b)

[도 96] 초벌작업에서 볼륨감과 깊이를 강조한 과정

3. 릴리프(relief) 형식을 통한 가능성

위에서 언급한 내용은 평면과 형식의 구성요소이면서 또 다른 형식인 탈 평면의 유기적인 관계로 이루어져 있다. 이것은 작업의 큰 맥이며 지속적인 작품제작에 있어 중요한 개념적 요소이다.

본인의 작품에서 보이는 화면의 구성은 표면의 평면에서 릴리프(Relief)형식으로 돌출됨과 동시에 변형되어 긴장감 있는 강한 역동성으로 다시 만들어지고 시각적 공간성을 확보하게 된다. 이는 실재적 변형, 즉 릴리프(Relief)적 방법을 통해 하나의 조형언어로서 지각(知覺)하게 한다. 그리고 이러한 두 형식을 주-종관계로 보는 것이 아니라, 하나의 동등한 시각적 힘을 가진 동시성의 차원에서 해석 및 조합함으로써 서두에서 밝힌 바와 같이 “열린 화면을 가진 평면회화”의 조형적

의의를 갖게 된다.

즉, 회화에서 일루전(Illusion)을 발생시키는 원인이 되는 서술적 형태와 캔버스의 실재적 형태의 절묘한 융합에서 화면의 평면성을 [도 97]의 작품처럼 인식할 수 있다.



(a)



(b)

[도 97] 일루전(Illusion)의 절묘한 융합

특히 초벌작업에서 볼륨감과 깊이를 강조한 과정, 그것은 이미지가 모두 배제되어 대상 그 자체로 귀결되어 버리는 회화가 갖기 쉬운 운명을 면하고, 화가 자신의 독자적 성격을 지닌 회화로 남게 하고자 하는 의도를 갖는다.

위에서 살펴본 평면 인식적 방법의 두 측면을 통해 본인 작품의 회화표현(형식)을 다음과 같이 분석해 볼 수 있겠다. 평면인식 과정에서 모더니스트(Modernist)들은 작업의 한계상황에서 표현의 억제와 그 결과 나타난 화면의 단조로움 및 비개성적 요소가 화면에 나타나게 되어 결국 모더니즘의 딜레마로 이어지는 현상을 초래했다.

작품제작에 있어서 캔버스의 평면자체를 릴리프(Relief)적 입체형식으로 제작함으로써 그 자체가 색채 표현 이전에 이미 편평한 평면이라기보다는 볼륨 있는 바탕을 통해 화면의 지루함과 단조로움을 극복하고자 하였다. 이와 같은 일종의 릴리프(relief)적 평면은 편평한 평면에 비해 강한 형태감과 그 자체로 완결된 구성적 묘미를 더해주고 입체적인 평면 위로 얹혀지는 색상은 편평한 평면과 입체면의 골을 따라 진행됨으로써 일루전(Illusion)적 공간감이 아닌 실재성의 공간감까지 획득한다. 즉, 모더니즘의 공간성의 한계를 나름의 독자성으로 극복할 수 있게 된 것이다.

또한 작품 전반에서 느껴지는 릴리프(relief)적 형상들은 평면이라는 순수성을 받아 들여 “확장된 평면”라는 독자성을 부여하였으며 관념화된 평면회화로부터 입체적 평면회화의 가능성을 모색하기 위한 실험의 결과라 할 수 있다.

연구자는 수차례의 실험과 작품제작에서 오는 경험과 합리적인 방법을 통해 이것들을 활용함으로써, 작품의 완성도를 높일 수 있게 되었다. 위와 같은 재료의 기법과 화면의 전개방법을 통해 지금까지 해 왔던 맹목적 흥미나 즉흥적이고 검증되지 않은 재료의 도입, 그리고 기법을 위한 일회성적인 작업에 대한 경계가 절실히 필요하다고 생각했으며, 이러한 사고는 보다 철저한 방법론의 확립을 통해 객관성이 담보된 독창적 세계에 주력해야 할 것으로 사료 된다.

제5절 릴리프(Relief)의 응용과 그 이후 전망

연구자는 초기 작업에서 1990년대에 대한 표현의 한계를 극복하기 위한 방안으로 릴리프(Relief)적 표현방법을 선택했다. 즉 본인 작업의 주된 정신적 모태는 모더니즘의 정신적 억압과 빈곤함으로 인해 추상회화가 전반적인 위기에 처해 있다고 인식한다. 그리고 그 해결책으로 추상회화에 부피감 또는 깊이라는 반복적 행위를 강조해 회화적 근본 요소를 가미한 릴리프(Relief)를 작업에 응용했다.

이러한 추상회화의 재현적, 즉 반복적 요소를 실천하기 위해 연구자는 구성주의의 건축적 요소의 일부와 공간감을 적용하여 릴리프(Relief) 페인팅의 3차원적인 공간감을 형성하였다. 또한 릴리프(Relief) 페인팅을 새로운 회화의 가능성 시도로 재구조화했다. 이는 현대미술의 다양화에서 오는 정신적 혼란, 회화의 정신성을 모태로 독자적인 작품세계를 만드는 과정에서 특정 방법에 편승하지 않는 이론을 통해 검증, 비판, 섭취하여 확고한 자기 신념을 통해 작가의 정신성을 만들기 위한 과정이다. 이를테면 20세기 미술의 주요언어인 “추상회화”를 통해 재구조화⁶⁰⁾의 정신을 계승함과 동시에 추상미술의 한계를 극복하기 위한 방안으로 릴리프(Relief) 페인팅을 새로운 관점에서 독자적으로 전개해 나아가는데 의의를 둔다.

또한 릴리프 페인팅은 양식상 현대미술로 특징지어지는데 다른 방법들과 차별성을 두면서 가교역할을 선구적으로 이끌었다는데 그 의의가 크다고 본다. 1970~1980년대가 조각 또는 입체 작품 위주로 미술운동이 전개된 시기였다면 1990년대 이후부터 현재까지는 회화가 다시 관심의 대상으로 부상하는 시기이다. 그러나 회화가 미술의 주요 영역으로 강조된다기보다 회화와 조각, 즉 평면과 입체가 통합되는 또는 그 구분이 없어지는 상황으로 나타나게 되었다.

60) 東野方明, Frank Stella, Op. Cit, p.25.

2000년 이후 연구자의 작품에서는 그 이전 다양한 오브제들의 결합, 재현적 형상 그리고 자유분방한 선적인 드로잉(drawing)들이 [도 98]에서 처럼 군상(群像)으로 표현되면서 신표현주의적 요소가 강하게 나타났다. 이를 토대로 새로운 재료에 대한 탐구로 표현방법상 자유롭고 재료의 특성을 극대화할 수 있는 릴리프 페인팅에 접근하였다.

연구자 작품의 주재료인 폐신문지는 우리주변에서 쉽게 접할 수 있는 재료로써 현대에 살고 있는 우리를 의미부여 하는데 가장 적절한 재료로 판단된다. 또한 그것들을 과학적인 방법으로 물성화하여 재료로 만든 다음 반죽하여 붙여 만든 3차원적 표면과 더불어 평면위로 돌출하는 작품을 제작한 것은 프랭크 스텔라와 같이 구축적 회화의 성격을 보여주는 새로운 회화로의 연극적 가능성을 보여준다.

결국 연구자의 릴리프(Relief) 페인팅은 작업세계에 있어 중요한 역할을 하며 [군상(群像) 시리즈] 이후 평면회화의 벽을 벗어나 실제적인 3차원 즉 [도 99]와 같이 릴리프(Relief) 평면회화로까지 영역을 확대하게 될 것이다.

끝으로 앞에서 지적한 현상들을 통해 연구자는 자기성찰과 작업에 대한 확신을 통해 동시대를 반영할 수 있는 몸을 만들 것이다. 더구나 사람의 몸이야말로 “소비의 가장 아름다운 대상”⁶¹⁾이라는 장 보드리야르 (Jean Baudrillard, 1929-2007)의 현실 비판에 동의하는 입장에서 예술가 자신의 지향성보다는 현대 소비문화의 첨병으로 전략하지 않도록 합리성에 주지해야 할 것이다.

61) 장 보드리야르, 소비의 사회, 임문영 역, 계명대학교출판부, 1998, p.222.

제5장 총괄

예술에서 지향하고 의도하는 세계는 어느 경우에도 일상적인 현실의 세계는 아니며, 또한 단순한 공상이나 환영(幻影)의 세계도 아니다. 거기에는 주어진 현실, 인간의 행동, 사상, 감정, 꿈, 인간이 갖는 잠재적인 가능성 등 자연의 잠재적인 가능성 속에 존재하지 않는 것은 무엇 하나 포함되어 있지 않다. 그러나 예술작품의 세계는 문자 그대로 “비현실적”이다. 즉 그것은 “허구적 현실”이다. 그러나 그것이 비현실적인 것은 기존현실을 이해하기 때문이 아니라 기존 현실의 이상이며 또한 질적으로 “다른” 것이기 때문이다. 허구적인 세계 또는 가상(Shein)으로서 그것은 일상적인 현실 이상의 진리를 포함하고 있다⁶²⁾. 그래서 예술은 현실을 통찰하고 현실을 초월한다.

그리는 틀의 개념의 변화로부터 시작된 화면의 문제는 마네 이후 모더니스트들의 끊임없는 탐구의 대상이 된다. 그러면서 프랭크 스텔라 이후 진정한 모더니즘적 회화의 평면성의 의미는 후기 현대의 다원화된 개념의 회화로 넘어가면서 그 의미를 상실하였다고 볼 수 있다.

본 연구는 모더니즘 평면의 문제와 더불어 그것을 통한 진정한 모더니즘 회화의 이해와 스텔라 이후 “평면회화”의 승화를 이어가길 바라며 결론에 이르렀다. 위에서 지적한 모더니스트 화면의 문제에 대한 연구자 나름의 해결 방안으로서, 본인 작품이 갖는 의의는 아래와 같이 정리할 수 있다.

첫째, 화면(Support)을 평평하게 사방 균일하게 제작하는 것이 아니라 다양한 구조물을 이용해 화면 내부를 가로질러 제작함으로써, 고정된 사각형의 형식을 과감히 부수고, 그 위에 전체를 캔버스 천을 덮어씌워 제작함으로써 평면성으로의 환원을 강조하게 됨과 동시에 화면 자체가 평평한 면이 아닌 실제성을 가진 부조적 화면으로 제작한다. 그래서 캔버스를 통해서 실재성을 띤 시각적 일루전

62) H. 마르쿠제(Herbert Marcuse, 1898~1979). 미학과 문화, 최현, 이근영(역). 범우사, P.241

(illusion)을 좀 더 다양한, 본인 주관적 표현의 내용물로 접근할 수 있다.

둘째, 평면 위에 다양한 형태의 변화를 통해 화면 내에 여러 구조들의 자유로운 형태를 따라 제작함으로써, 자유분방하고, 풍요로운 표현력의 증대를 가져올 수 있다.

셋째, 화면 내부에 이루어진 릴리프(relief)적 방법과 사각형의 화면이 이루어 내는 단조로움을 해소하고 표현재료의 한계를 극복함으로써, 평면 위에 실재성을 부여했다. 평면성(flatness)은, 그것이 회화의 순수한 고유 영역이라고 볼 때 평면의 관념화가 아닌 “탈 평면의 실재성을 바탕으로 한 평면회화의 가능성 “이 본 논문의 연구와 연구자 작품 제작의 기본개념이다.

연구자는 본 논문을 통해 회화 전반을 폭넓게 이해하고 살펴볼 수 있는 기회를 가졌고, 본인 작업을 이론적 측면에서 다각적 시각으로 고찰할 수 있었다. 다양한 재료적 실험과 연구로 평면성의 확장을 작업의 출발점으로 삼아 또 하나의 새로운 가능성에 접근했으며 열려진 차원에서의 회화, 더 나아가 “새로운 평면화”의 작업으로 승화되기를 기대할 수 있었다.

우리 주변에서 쉽게 볼 수 있는 수(手)작업은 섬세하고, 예술가의 혼(魂)을 담아 작품을 제작할 때 많이 사용하는 제작방법이다. 그것은 전문적인 기술, 많은 작업 시간, 넓은 공간 및 여러 가지 도구를 필요로 하는 것으로 현실에 많은 어려움이 있다. 그러나 수작업은 작가 개개인이 가지고 있는 창의성이 가미된 작품제작의 적절한 수단으로 작가 개인의 표현 역량을 한층 가미할 수 있는 적합한 표현 방법이라 확신한다.

친환경소재인 폐신문지를 이용한 작품제작은 작가 개인의 역량을 한층 다양한 표현 방법으로 끌어 올린다. 나아가 재료의 표현방법이 다양해서 누구나 독창적 자기 세계를 넓힐 수 있는 소재임을 알 수 있었다.

연구논문 《군상(群像)에 나타난 릴리프(Relief)적 재료 특성과 조형 표현 연구》는 연구 작품 「군상(群像) 이미지」 시리즈와 병행하여 연구되었다. 여기서

<연구 작품>과 <연구논문>과의 관계를 언급하는 건 완결논문과 작품세계와의 함수적 관계를 밝히고자 함이다.

현재 연구자의 작품에서 릴리프(Relief)는 화면구조의 중심골격이 되고 있지만, 「군상(群像) 이미지」로 형상화된 릴리프(Relief)는 작품으로서의 상징적 형식을 넘어, 연구자 자신의 독자적 세계관을 함축하고자 하는 의미로 해석하고자 한다.

연구자 작품은, 80년대 후반에서 90년대 말인 청년기의 작품에서 시도한 바와 같이 마티에르(matiere)⁶³⁾ 탐구에 깊이 경도되어 있었다. 그러나 마티에르(matiere) 표현에 있어 한계를 느끼고 새로운 재료에 대한 탐닉에 이르게 되었다. 그 후 릴리프(Relief)의 조형방법을 연구자가 주로 사용한 재료에 접목시키면서 그와 적합한 재료가 필요했다. 그래서 약 4년간의 재료실험의 결과를 통해 본격적으로 시작한 것은 2003년도 작품에 이르러서이다. 그 과정에서 실패를 통한 교훈으로 릴리프(Relief) 방법을 이용한 새로운 평면의 가능성을 모색하게 되었다.

그러나 본 논문 서론(緒論)의 모두(冒頭)에서 밝힌 바 있듯이, 금세기 회화에서 마티에르(matiere)* 탐구와 적용은 단순한 평면의 조형적 요소로서가 아니라 지지체(support)로서의 평면 그 자체, 다시 말해서 “평면성(lateness)”을 정의하는 개념으로 이해되고 있다. 또한 포스트 모더니즘의 정신성과 더불어 평면개념의 변화, 릴리프(Relief)적 일루전(Illusion)에 대한 접근은 평면회화 이후의 새로운 가능성으로서, 회화로 환원과 반복적 태도에서 화면의 근본 개념의 변화를 관찰하게 한다.

*마티에르(matiere): 원래는 재료(材料) 또는 재질(材質)이라는 뜻이었으나 미술에서 기법상 심미성과 관련 있는 말로 쓰이게 되었다. 수채화·동양화·유화는 각기 그 화면의 재질감이 다르므로 그 아름다움을 회화적인 효과로 선택할 수 있다. 화면의 마티에르는 패널, 캔버스, 종이, 기타 재질에 따라서 변화가 있는데, 특히 유화는 물감의 성질상 두껍게 또는 얇게 칠할 수 있고, 터치를 살려서 질감을 갖게 하는 등 칠하는 방법에 다양하게 변화 있는 짜임새로 효과를 얻을 수가 있다. 따라서 마티에르는 화가가 재료의 성질에 충분히 익숙해진 뒤에야 자유자재로 구사할 수 있는 기술이다. 화가가 호소하려는 의도가 미적으로 처리되어 있는 것이라고도 할 수 있다. 특히 현대 회화는 이전에 비해 훨씬 개성이 뚜렷하고 다양해져서 표현 및 기법상 마티에르가 필수적인 요소로 쓰인다. 마티에르는 화가 뿐 아니라 감상자에게도 중요한 뜻을 갖는다.

< 참고 문헌 >

- 국내 문헌 -

- wladyslaw Tatarkiewicz, 김채현 역, < 예술 개념의 역사 >, 열화당, 1971.
- Rene Huyghe, < 예술과 영혼 >, 김화영 역, 열화당, 1987.
- 김해성, <현대미술을 보는 눈>, 열화당, 1985.
- 로버트 린튼, < 20세기 미술 >, 윤난지 역, 예경, 1993.
- 최열, < 한국 근대 미술의 역사 >, 열화당, 1998.
- 오광수, < 전환기의 미술 >, 열화당, 1978.
- 오광수, < 한국 현대 미술사 >, 열화당, 1979.
- 유준영, < 한일 미술에 나타는 음양과 젠더의 문제 >, 미술사학IX, 1997.
- 로버트 휴즈, < 새로움의 충격 >, 최기득 옮김, 미진사, 1991.
- 루돌프 아른하임, < 미술과 시지각 >, 김춘일 역, 미진사, 1996.
- 서성록, < 한국미술과 포스트모더니즘 >, 미진사, 1992.
- 이영철, < 현대미술과 모더니즘 >, 시각과 언어, 1995.
- 이 일, < 현대미술의 시각 >, 미진사, 1985.
- 모리스 프레쉬레, < 부드러움과 그 형태들 >, 박숙영 옮김, 예경, 2002.
- 임영방, < 현대미술의 이해 >, 서울대학교 출판부, 1979.
- 허버트 리드, < 젊은 화가에게 주는 편지 >, 유근준 역, 삼성미술문화재단, 1987.
- 장 루이 페리에, < 20세기 미술의 모형 >, 김정화 역, 에이피 인터나쇼날, 1990.
- 칸딘스키, < 예술에 있어서 정신적인 것에 대하여 >, 권영필 역, 열화당, 1988.
- 칸딘스키, < 점 · 선 · 면 >, 차봉례 역, 열화당, 1983.

허버트 리드, < 예술이란 무엇인가 >, 윤일주 옮김, 을유문화사, 1991.

허버트 리드, < 현대미술의 원리 >, 김윤수 역, 열화당, 1981.

K.해리스 지음, < 현대미술: 그 철학적 의미 >, 오병남/최연희 옮김, 서광사, 1988.

김원영, < 종이를 활용한 질감표현 수업 방안 연구 >, 국민대학교 석사학위, 2006.p.16

김형균, < 접착제 핸드북 >, 서울: 세화(1991) 235

장 보드리야르, < 소비의 사회 >, 임문영 역, 계명대학교출판부, 1998

박은희, 미술과에서 물성체험을 위한 지도 방안 연구,(한국교원대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2004,pp 47-48

강인석, 비목재 펄프 및 충전제와 폐 초지조건이 종이 특성에 미치는 영향, 한남대학교, 석사, 2003, p29-30

- 외국 문헌 -

Clement Greenberg, Art and Culture (Boston: Beacon Pres), 1961.

G.Battcock, 「Minimal Art」 N.Y., 1968.

Lusy R. Lippard, “Ad Reinhardt: One Art” , Art in America, sep-oct 1974.

M. Fried, “Shape as Form: Frank Stella’ s New Painting” , Art forum, Nov. 1966.

William Rubin, Frank stella: 1970-1978, Museum of Modern Art, New York, 1987.

東野芳明, Frank stella, 美術, Jan, 1983.

Anne Balsamo, Technology of The Gendered Body: Reading Cyborg Women,

Durham: Duke University Press 1996.

G. Deleuze/F. Guattari, *Anti-Oedipus*, Minneapolis 1994.

Mikhail M. Bakhtin(1934–35), "Discourse in the Novel," *The Dialogic Imagination*:

Four Essays by M.M.Bakhtin (ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist), Univ. of Texas Press, 1981.

Nicholas Mirzoeff, *Bodyscape: Art, modernity and ideal figure*, Routledge, 1995.

Ann E. Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, Yale Univ. Press, 1997.

Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, Pantheon, 1980.

James Harvey Robinson, *The Mind in the Making*, Harper and Brothers, 1921.

Selden Rodman, *Conversations with Artists*, Capricorn Books, 1956.

Richard Schiff, "Performing an Appearance: On the Surface of Abstract Expressionism: The Critical Development," Harry N. Abrams, 1987.

"Sketchbook I, Three Americans," *Time Magazine*, 1960.

Ann E. Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, Univ. Press, 1997.

Carlo Levi, "For Freedom, We must Conquer Fear", *New York Times Magazine*, 3 Oct. 1948.

Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War," *Artforum*, June 1974.

Nicolai Taraboukine, *Le Dernier Tableau, de cbevalet a la macbine, Pour une theorie de la Peinture*, Champ libre, Paris, 1972

Harold Rosenberg, *Willem de Kooning*, Harry N. Abrams, 1974.

James Fitzsimmons, "Art", Arts and Architecture, May 1953.

Jack Burnham, The Structure of Art, George Braziller, 1971.

Robert Rosenblum, "The Fatal Women of Picasso and de Kooning," Art News, Oct. 1985.

Shah. J. J. and Singh. H. B., Distribution of volatile organic chemicals in outdoor and indoor air: a national VOCs data base, Environ. Sci. Technol., Vol.22, No.12,(1988) pp1381-1388

Yong, K. J, I. H. Kim and S. W. Nam, 1999, Antibacterial and deodorization activities of cotton fabrics by amur cork tree extracts. J. Kor. Soc. Dyers & Finishers 11:9-15

Hoon Joo Lee, Sung Hoon Jeong, Bacteriostasis of Nanosized colloidal Silver on Polyester Nonwovens, Textiles Res.J.74(5),2004, pp442-447

Prashant Jain, T. Pradeep, Potential of Silver Nanoparticle-Coated Polyurethane Foam As an Antibacterial Water Filter, 18 Feb, 2005, in Wiley InterScience. DOI : 10.1002/BIT.20368

Ron W. Leavitt-Deseret News 2000.5.16 Brigham Young University

Park, Young Hee, A study on antibacterial activity and deodorization of cotton fabrics dyed with water extracts of artemisia mongolica fischer, Kyung Hee Uni., 1999.p69

澤野清人, 林本育子, 第 27回 SCCJ 研究討論會要旨集 65, 1989

M. E. McBride, W. C. Duncan, J. M. Knox, Applied Environmental Microbiology, Vol.33, No.3 1977, p.603

< 참고 도판 >



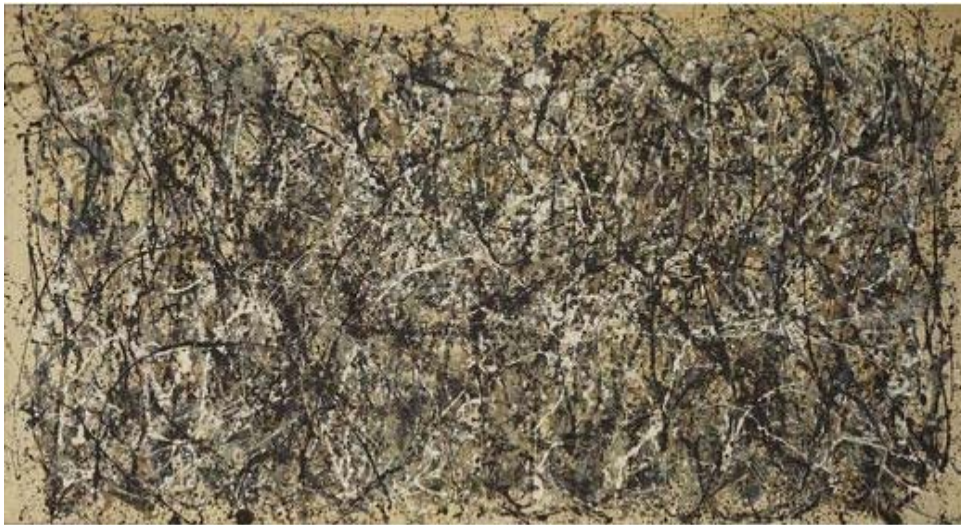
[도 1] Olympia, Edouard Manet, Oil on canvas, 130.5×190cm, 1863



[도 2] 귀가하는 노동자들에서, Edvard Munch, 47×81cm, 1915



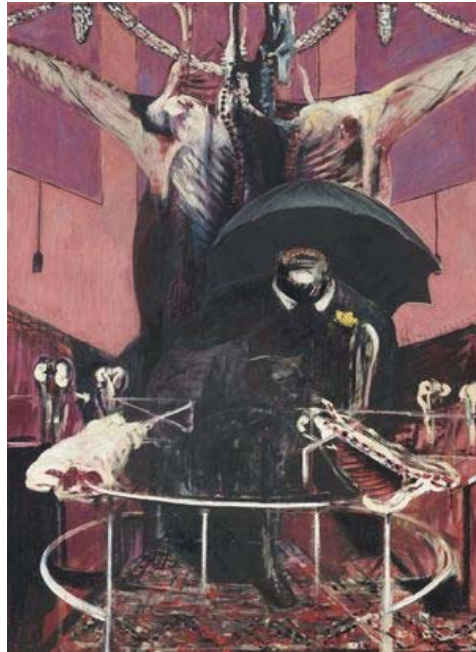
[도 3] 키스, Edvard Munch, 47×81cm, 1923



[도 4] No.1, Jackson Pollock, 221×299.7cm, 1947



[도 5] 여인 VI, Willem de Kooning, 1950-52



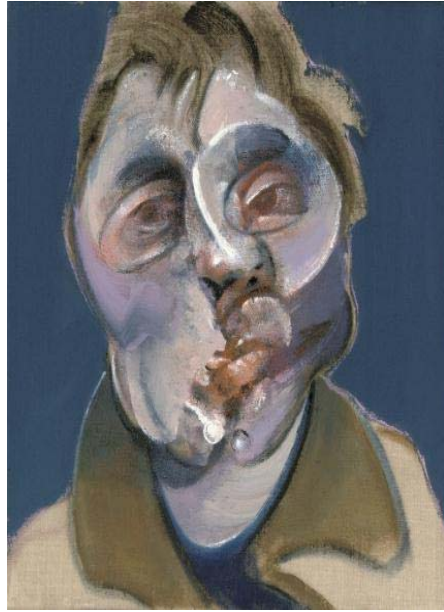
[도 6] 회화, Francis Bacon, 1946



[도 7] Head, Francis Bacon , 1948



[도 8] Evening on Karl Johan Street, Edvard Munch, 84.5×121cm, 1892



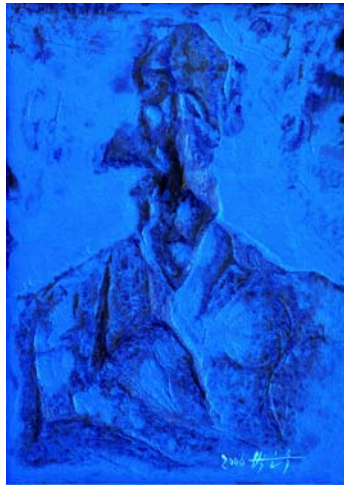
[도 9] 자화상, Francis Bacon , 1976



[도 10] 群像-오래기억하고 싶은 사람 V, 박은수, Mixed Media, 71×134cm, 2006



[도 11] 群像-오래기억하고 싶은 사람들IX, 박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006



[도 12] 群像-박제된 현대인의 상(像), 박은수, Mixed Media, 92×100cm, 2006



[도 13] 群像-오래기억하고 싶은 상(像)Ⅱ, 박은수, Mixed Media, 110×210cm, 2006



[도 14] 群像-오래기억하고 싶은 상(像)Ⅲ, 박은수, Mixed Media, 110×210cm, 2006



[도 21] 포로들, Kathe Kollwitz, 32.8×42.9cm, 1908



[도 22] 여인1, Willem de Kooning, 1950-52



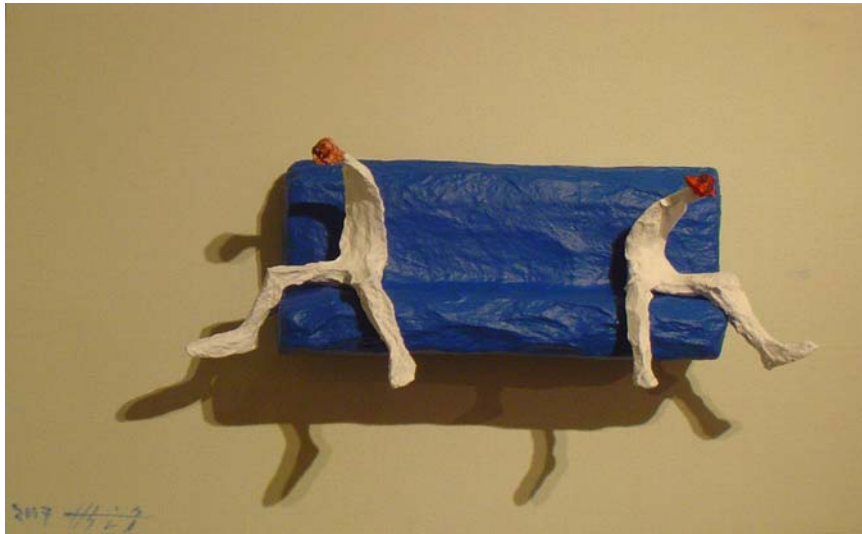
[도 24] 아비뇰의 처녀들, Pablo Picasso, 250×230cm, 1907



[도 55] 군상(群像)-행복한 사람들 I, 박은수, Mixed Media, 71×134cm, 2006



[도 56] 군상(群像)-오래기억하고 싶은 상(像), 박은수, Mixed Media, 71×134cm, 2006



[도 57] 군상(群像)-휴식하는 사람들, 박은수, Mixed Media, 35×50×15cm, 2007



[도 64] 군상(群像)-오래기억하고 싶은 상(像)X, 박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006



[도 65] <群像-오래기억하고 싶은 사람들, 박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006



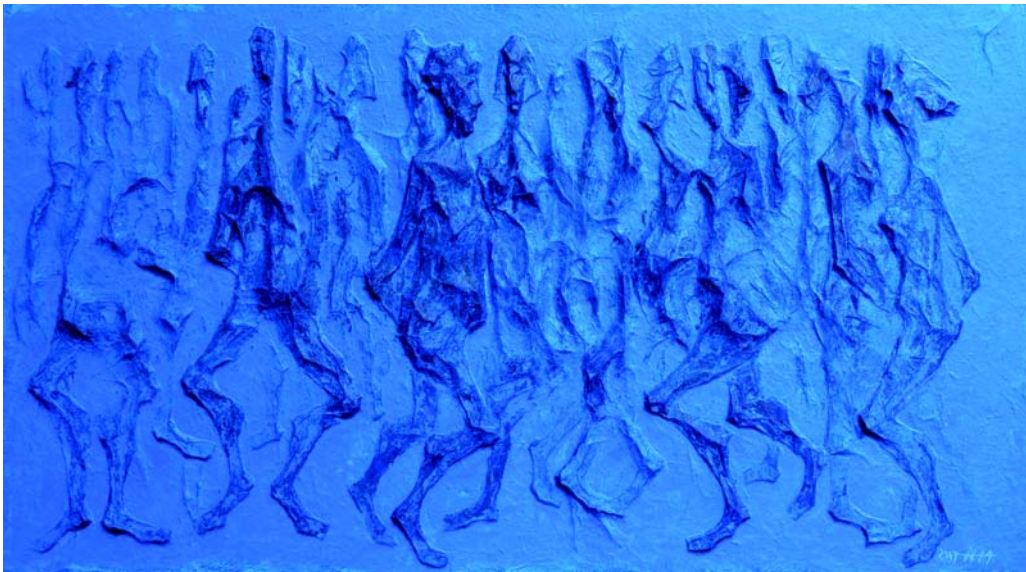
[도 66] 群像-박제된 사람들, 박은수, Mixed Media, 135×165cm, 2006



[도 67] 群像-오래기억하고 싶은 상(像)IX, 박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006



[도 68] 群像-오래기억하고 싶은 사람 II, 박은수, Mixed Media, 75×115cm, 2006



[도 69] 群像-오래기억하고 싶은 사람들VII, 박은수, Mixed Media, 110×210cm, 2006



[도 70] 群像-박제된 사람들, 박은수, Mixed Media, 148×212cm, 2006



[도 79] 群像-오래기억하고 싶은 사람씨, 박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006



[도 80] 群像-오래기억하고 싶은 사람XI(부분), 박은수, Mixed Media, 148×212cm, 2006



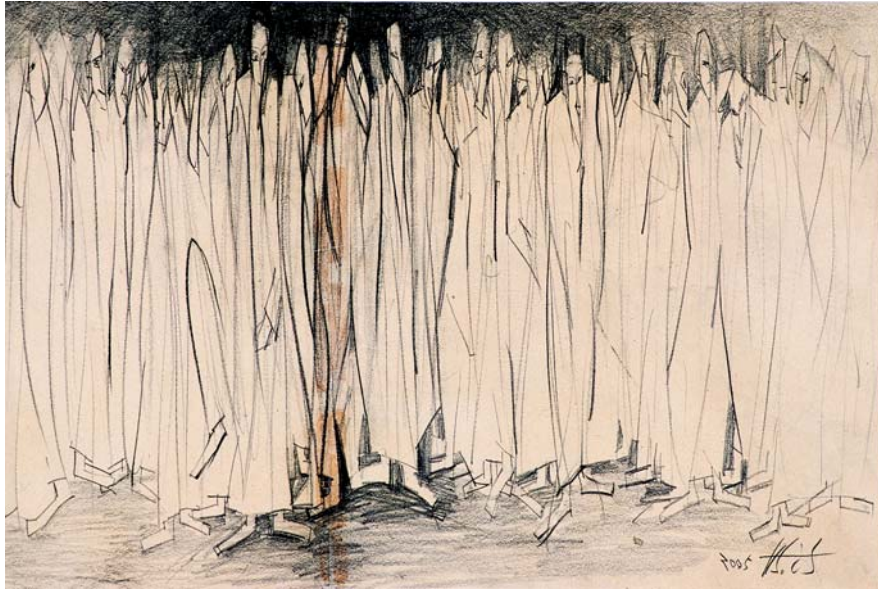
[도 93] 군상(群像)-오래기억하고 싶은 상(像)VI, 박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006



[도 94] 군상(群像)-박제된 현대인 V, 박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006



[도 95] 군상(群像)-박제된 현대인 IV, 박은수, Mixed Media, 92×183cm, 2006



[도 98] 군상(群像)을 위한 드로잉, 박은수, 종이위에 흑연, 35×112cm, 2006



[도 99] 군상(群像)-자아의 갈등, 박은수, Mixed Media, 25×25×160cm, 2007

- 감사 의 글 -

학문의 길과 삶의 자세를 일깨워 주시고, 본 논문이 완성되기까지 끊임없는 관심과 성의로 지도해주신 최영훈 지도교수님께 진심으로 감사드립니다.

바쁘신 중에도 세심한 검토와 조언으로 본 논문을 심사해주신 진원장 교수님, 박창선 교수님, 이두식 교수님, 김익모 교수님께도 깊은 감사를 드립니다.

또한, 학위 과정동안 많은 가르침과 격려, 그리고 도움을 주신 황영성 교수님, 김대원 교수님, 추현식 교수님, 이길홍 교수님, 조학행 교수님 및 여러 교수님들께 감사드립니다.

본 논문의 실험과 정리에 있어 시종일관 헌신적으로 도움을 주신 박수정 박사님, 이연구 선생님, 기호평 선생님, 대학원생 김안나, 학부생 배가희, 조카 송영진에게도 감사드립니다.

연구기간동안 격려와 사랑으로 따뜻하게 보살펴주신 어머니, 장인, 장모님과 형제, 친지들에게 보람을 드리게 되어 기쁘게 생각합니다. 그리고 항상 묵묵히 뒷바라지 해준 사랑하는 아내와 딸 다예, 아들 현서와 함께 이 기쁨을 나누고자 하며, 아버님 영전에 이 결실을 바칩니다.

2007년 12월

박 은 수

저작물 이용 허락서

학 과	미술학과	학 번	10341156	과 정	박사
성 명	한글: 박 은 수 한문: 朴 恩 洙 영문: PARK EUN-SOO				
주 소	광주광역시 서구 풍암동 부영APT 204동 201호				
연락처	E-MAIL : pes1219@hanmail.net				
논문제목	한글 : 군상(群像)에 나타난 릴리프(Relief)적 조형 표현과 재료 특성 연구 영어 : A Study on the Characteristics of Materials and Relief Formative Expressions Presented in the Group of People				
<p>본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.</p> <p style="text-align: center;">- 다 음 -</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억장치에의 저장, 전송 등을 허락함 2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집·형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함. 3. 배포·전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함. 4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사 표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함. 5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 또는 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함. 6. 조선대학교는 저작물의 이용허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음 7. 소속대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송·출력을 허락함. <p style="text-align: center; margin-top: 20px;"> 동의여부 : 동의(0) 반대() </p> <p style="text-align: center; margin-top: 10px;"> 2007년 12월 31일 </p> <p style="text-align: center; margin-top: 10px;"> 저작자: 박 은 수 (서명 또는 인) </p> <p style="text-align: center; margin-top: 20px; font-size: 1.2em; font-weight: bold;"> 조선대학교 총장 귀하 </p>					