

유근택 교수지도
석사학위 청구작품연구논문

접구조와 시점이동 구성에 대한 연구

-본인의 작품을 중심으로-

2006

성신여자대학교 대학원

동양학과

진현미

접구조와 시점이동 구성에 대한 연구

-본인의 작품을 중심으로-

유근택 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원

동양화과

진 현 미

인 준 서

진현미의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

성신여자대학교 대학원

논문개요

개인의 삶속에 과거의 경험들에 대한 기억과 사회적 역사인식을 통해서 나의 위치를 통찰하고 좀 더 나은 이상을 향해 나아가고자 함은 인간의 보편적 특성일 것이다. 과거를 통해 현재의 나를 반추해 보는 것은 본인이 자아를 성찰하는 방법 중에 많은 부분을 차지하는 도구이기도 하다.

오늘날 자본의 축적과 과학기술의 발전으로 고도로 문명화된 다원적이면서 상호가변적인 시대에 끊임없는 생성과 소멸이 반복되는 환경 속에서 어떠한 사물이나 사람, 자연풍경을 향한 응시, 즉 ‘본다.’는 것은 시 감각(視 感覺) 주체의 알고자하는 욕구임과 동시에 가시적인 것에서 출발하여 비가시적인 것까지의 연상 작용을 통하여 삶의 본질에 대해 연구해보는 계기가 된다. 이러한 감각주체의 ‘시선의 이동’은 본 작품의 출발점이 된다.

이러한 의식은 그림을 그리는 행위로 표현되는데 전통 동양화가 지니는 표현 방법적 특성과 그 배경을 이루는 동양사상에 대해 연구, 분석하고 이것을 재해석한 작품이 지니는 현대적 특성을 학문적으로 체계화 하며, 작품을 제작하는 행위 속에서 전통과 현대라는 상호모순적인 민감한 접점을 찾아나가는 것이 주된 의의이다.

작품의 구체적인 표현방법은 단순화된 형상을 평면의 한 장에 담고 이것을 한 장, 한 장 일정한 간격으로 공간에 설치함으로써 거리에 의한 농담이 이루어지는 겹구조(Multi-layer)를 구성하는 것이다. 이렇게 평면에서 공간으로 확장시켜 시지각 환경에 변화를 줌으로써 다양성, 가변성, 무한성 등 여러 가지 가능성을 얻을 수 있는데 무엇보다도 겹과 겹 사이를 이동하는 감상자가 시각주체의 기준점이 미 지정된 공간에서 스스로 움직여 다각도에서 관람하게

됨으로써 작품의 형상을 변화시키는 주체가 된다는데 그 의미가 더 해진다고 하겠다.

접구조는 시각적인 측면에서 뿐만 아니라 음악, 문학, 영상 등의 여러 분야에서 그 예를 찾아 볼 수 있는데 단일적인 구조에서 더하여지거나 나뉘어져 여러 층위를 형성 하면서 풍성하고 다채로운 다양성을 제시한다. 또한 감상자가 작품을 관람하며 거리 변화에 따라 달라지는 형상을 시지각하면서 시간을 동반하는 변화를 체험하게 되는데 ‘과거-현재-미래’라는 순차적인 시간 개념이 아니라 주체 지각을 중심으로 이루어진다. 이러한 시간 개념을 관찰자의 시선을 전제로 하는 메를로-퐁티(Merleau-Ponty)의 현상학적 시간개념으로 그 설명이 가능 하다고 본다. 작가와 작품, 감상자 사이에 시선의 교차는 유기체적 상호연관의 소통이 이루어지는 공간으로 작품에서 이루어지는 공간개념을 동양사상에서 여백(餘白)의 의미와의 연관성을 살펴보고 필름지(clear film)나 한지, 견(silk)등이 가진 반투명성이 이 공간관(空間觀)을 더욱 부각시키는 역할을 함을 알 수 있다. 재료의 물성이 가진 장, 단점을 상호보완적으로 작품에 사용하여 표현효과와 질(質)을 높이는 것은 끊임없이 연구해야 할 앞으로의 과제이다.

마지막으로, 작가의 혼이 투영된 작품을 관람하는 감상자의 자동적인 체험이 동양사상에서 와유(畎遊)의 의미인 ‘정신이 육체를 벗어나 그 한정된 시간과 공간을 초월하여 무한한 세계에로 자유롭게 뻗어 나가는 것’이 되어 접구조 공간 안에서 지친 심신을 휴식하고 치유하는 기회가 되길 바란다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
1. 연구 목적	1
2. 연구 방법	3
II. 시각적 인식 환경의 변화에 따른 다양한 가능성	5
1. 다중 겹 구조(Multi-layer) 가 지니는 다양성	5
2. 시선의 시점이동에 의한 상호 가변성	10
3. 여백(餘白) - 시·공(時·空)의 무한성	51
III. 시간과 공간의 초월	2
1. 동양화의 사의성(寫意性) - 종병(宗柄)의 와유(臥遊)	1·2
2. 휴식과 치유의 공간	26
IV. 작품 분석	28
1. 단순화된 풍경의 분할(slice)	28
2. 독립된 한 장의 겹	30
3. 겹구조의 공간 구성	31
4. 생성과 소멸의 반복	33
V. 결론	48

참고 문헌

ABSTRACT

작 품 목 차

【작품 1】	겹-0101 140×703×50cm(가변설치) 한지, 먹, clear film 2003	4
【작품 2】	겹-0102 200×100×680cm(가변설치) 한지, 먹, clear film 2004	5
【작품 3】	겹-0102 (좌측) 200×100×680cm(가변설치) 한지, 먹, clear film 2004	6
【작품 4】	겹-0102 (우측) 200×100×680cm(가변설치) 한지, 먹, clear film 2004	7
【작품 5】	겹-0204 내 맘대로 안 되는 것 90×350(700cm Rolling설치) 견(silk), 먹, 분채 2004	83
【작품 6】	겹-0204 내 맘대로 안 되는 것(부분)	9 3
【작품 7】	겹-0201 150×100×27cm(가변설치) 견(silk), 먹 2003	0 4
【작품 8】	겹-0203 하늘 쪼개기 90×380×500cm(가변설치) 견(silk), 먹, 분채 2004	14
【작품 9】	겹-0103 지워지지 않는 흔적 450×320×300cm(가변설치) 한지, 먹, clear film 2005	2
【작품 10】	겹-0103 지워지지 않는 흔적 (전시장면) 2005	3 4
【작품 11】	겹-0305 / 생성과 소멸의 반복-흔적 남기기 동영상 (전시장면) 2005	4
【작품 12】	생성과 소멸의 반복-흔적 남기기 동영상 2005	54
【작품 13】	겹-0305 60×30×10 아크릴, 한지, 먹 2005	6 4
【작품 14】	겹-0104 8년 만에... 다시 쓰여 지는 이야기 100×200×210cm (가변설치) 한지, 분채, clear film 2005	74

I. 서론

1. 연구 목적

인간은 누구나 자신이 살고 있는 세계에 대해 파악하고 인식하고자 하는 욕구를 지니고 있다. 그리고 “시각”이라는 인지 기능은 인간의 감각적 지각 중 인간이 세계를 인식하는 과정에 있어서 가장 큰 역할을 담당한다고 봐도 무리가 없을 것이다. 오늘날 인간의 시각 환경에는 무한히 반복되는 정태(靜態)적 상태의 단일성과 매우 다각적인이 동태(動胎)적 형태의 복잡성이 동시에 공존하고 있다. 이 세계는 고도로 문명화된 사회이며 한가지로 규정지을 수 없는 다원성을 가지고 있다. 뿐만 아니라 실제 삶의 주체인 각 개인의 일상 또한 이 세계와 가변적으로 상호연관 되어있다. 끊임없는 변화와 생성과 소멸이 반복되는 환경 속에서 인간은 미시적으로 나 자신을 묻고, 나아가 넓게는 타인과 세계, 그리고 우주를 묻는다. 이러한 역동적 몸짓들은 더 나은 이상을 향한 추구이며 삶의 본질에 대한 알고자 하는 욕구이다.

이러한 세상에 대한 관심은 시각을 통한 인지경험으로부터 시작되고 타인이나 사물에 대한 응시는 꼬리에 꼬리를 무는 연상 작용을 통해 바라보는 대상 사이를 자유로이 이동하다가 세상 밖으로 홀연히 사라져 버리거나 혹은 자신에게 돌아와 내면에 흔적으로 남기도 한다. 이러한 시각적 인지경험을 통한 연상적 사고는 가시적인 것에만 머무는 것이 아니라 비가시적인 것에 대해 연구해보는 계기를 마련 한다. 삶의 본질에 대한 통찰, 그리고 이에 대한 답을 얻고자 하는 희구적 갈망이 담긴 “시선의 이동”은 본 작품의 출발점이며 추구하는 바이다.

이러한 화두들은 이차원의 평면회화가 지닌 한계성에서 탈피하고자 하는 시도로 구체화 되는데 작품 자체의 표현방법과 또 이를 설치하는 방식을 단순한 평면의 차원이 아닌 공간의 차원으로 이끌어 냄으로써 시각적 인식의 환경에 변화를 주고자하였다. 하나의 덩어리는 잘게 나뉘어 지고(slice) 일정한 간격을 두고 공간에 설치되면서 다중 겹구조(Multi-layer)를 가지며, 이것은 다시 한 장 한 장이 모여 전체를 이룬다. 한 장의 화면(畫面)은 각각의 독립된 형상(形象)들로 각각의 내부에서 미(美)를 구성하며 밀접한 관계를 가지고 유기적 형태를 이룬다.

겹구조의 구성은 예술의 시각적인 표현방법 중에서도 회화(繪畵, painting), 더 세부적으로는 전통 동양화라는 장르에 대한 연구, 분석을 그 근본에 두고 창작 되어지는데, 이러한 고찰은 내가 살고 있는 현재의 위치를 과거를 통하여 반추해 보고 현대적으로 재해석한 작품이 갖는 다양한 가능성을 학문적으로 체계화 하면서 감상자의 자동적 체험이 시·공(時·空)을 초월한 정신적 해탈을 얻기를 바라며 전통과 현대라는 상호모순의 민감한 접점을 찾아 가고자 하는 데에 그 목적을 둔다고 하겠다.

2. 연구 방법

평면이 겹 구조의 입체 물로 확장되었을 때 갖는 다양성, 가변성과 전통 동양화의 표현방법과 내포되어있는 사상적 의미와의 연결성과 차이를 제시하고 이를 학문적인 연구를 통하여 체계화 하는데 중점을 둔다. 또한 작품을 통해 정신적 해탈을 추구하는 작가정신을 동양사상에서 그 연원을 찾아본다.

먼저, 다양한 시각적 환경의 양태들 중에서 평면을 공간의 다중 겹구조(Multi-layer)로 끌어냄으로써 갖는 다원적인 특성을 시각적인 측면뿐만 아니라 음악, 문학, 영상 등의 분야에서 그 예를 찾아보고 본인의 작품에서 보여지는 구성을 통해 다양성, 상호가변성과의 유사성을 살펴본다.

둘째 절에서는 시선의 시점 이동에 의하여 확보되어지는 작품의 가변적인 특성에 대하여 고찰한다. 시 감각 이라는 인간의 인지기능에 대하여 서술하고 감각인식 주체자의 이동에 의한 거리변화와 시간의 관계, 작가와 작품, 감상자간에 응시를 통한 유기체적 상호연관의 소통의 문제를 학문적으로 체계화 하면서 인간의 생체험(生體驗)을 통하여 표현의 의미를 객관적(客觀的)으로 요해(了解)하는 방법인 해석학적 측면으로 접근하여 설명하면서 변화와 시간의 관계를 이야기 하면서 지각을 통한 경험, 즉 관찰자의 시선을 전제로 한 메를로-퐁티(Merleau-Ponty)의 현상학적 시간 개념을 통하여 자신이 생각하는 시간개념을 더욱 뒷받침 하고자 한다. 셋째 절에서는 이러한 유기적인 소통의 공간으로서의 겹구조 공간이 지니는 공간의 의미를 동양사상에서 말하는 여백(餘白)의 개념을 통하여 알아보고 그 개념을 바탕으로 한, 화면의 구성방식이 공간의 제한된 단절된 형태가 아니라 화면 밖과의 연결성을 의미하고 있으며 이는 작품이 가지고 있는 시각 틀의 무 경계성, 무한성과 어떻게 연관되어 이루어지는가를 살펴보고자 한다.

이렇게 첫째 장에서는 시각적 인식환경의 변화에 따른 다양한 가능성에 대해 알아보고 둘째 장에서는 물질의 풍요와 과학의 발전으로 고도로 문명화된 현시대에서 종병(宗柄)의 와유(臥遊)사상이 갖는 의미를 고찰하고 시간과 공간의 한계적 지평의 초월을 지향하는 작가정신이 해석학적 지평과 어떻게 연결될 수 있는 지 연구함으로써 본 작품이 의도하고 추구하는 바를 밝히고자 한다.

작품의 구체적인 분석에서는 작품이 제작되는 과정을 크게 단순화된 풍경의 분할, 독립된 한 장의 겹, 겹구조의 공간 구성, 생성과 소멸의 반복으로 나누어 풍경이나 하나의 덩어리를 단순화하여 잘게 나누고 이것이 한 장의 평면에 발묵법(潑墨法)등 의도된 우연적 기법으로 표현되어 각각 독립적인 요소를 갖추며 한 장 한 장이 일정한 간격을 두고 공간에 설치됨으로써 유기체를 이룸을 서술한다. 공간과의 연결성을 부각시키고자 필름지(clear film), 아크릴(acrylic), 견(silk), 한지 등의 재료사용이 상호보완적으로 어떻게 사용되었는지를 설명하고 이렇게 생성된 작품이 공간에 설치, 해체 될 때 겹구조를 이루고 있어 얻어지는 단계적 변화와 감상자가 작품을 관람하면서 스스로 자유롭게 움직여 작품을 변화시키는 주체가 되면서 작가에 의한 창작물의 일방적인 제시가 아니라와 감상자도 생성과 소멸을 반복시키는 또 다른 창작자가 됨을 말한다.

Ⅱ. 시각적 인식 환경의 변화에 따른 다양한 가능성

1. 다중 겹구조(Multi-layer) 가 지니는 다양성

다중 겹구조(Multi-layer)는 단일 구조가 갖는 단일성(單一性)을 거부한다. 따라서 다양한 표현과 창조적인 해석이 가능하게 된다. 예를 들어 공간차원에서 겹구조의 예를 찾아본다면 평면이 입체로 확장됨으로서 얻게 되는 다원성이 겹구조가 지향하고 추구하는 바 인 것이다. 이러한 특성을 음악과 문학, 영상 분야에서 그 예를 살펴보았다.

먼저 음악에서의 겹구조 특성을 살펴본다면, 형식상으로 바로크시대의 음악은 악곡의 부분구조에 있어서 단일(주제)성과 전체구조에 있어서의 다양성을 특징으로 한다. 바로크 음악의 시작은 대략 오페라가 발생한 1600년경으로 볼 수 있으며, 바하(Bach, Johann Sebastian)가 죽은 1750년경까지 지속된다.¹⁾

바로크 시대의 연주가들에게는 항상 작곡가가 써놓은 음표에 다른 음표를 추가시키는 것이 기대되고 있었다. 예를 들면 통주저음²⁾은 바로크의 앙상블 음악에 으레 따른 특수한 베이스성부로 보통 첼로와 같은 저음 현악기가 연주되면 건반악기 연주자는 왼손으로는 이 현악기의 성부를, 오른손으로는 즉

1) 음악대사전, 세광음악 출판사, 1984, p.612

2) 통주저음 [通奏低音, General bass]: 16세기의 즉흥연주의 한 방법에서 유래한 것으로 이것이 하나의 시대적 양식으로 널리 사용된 것은 1600~1750년 바로크시대와 일치하여 리만은 이 시대를 통주저음시대라 불렀다. 건반악기 연주자가 주어진 저음 외에 즉흥적으로 화음을 곁들여 반주성부(伴奏聲部)를 완성시킨 일, 또는 그 저음부분.

흥적으로 화음을 만들어 동시에 연주하였다. 또한 저음부의 각 음의 아래 또는 위에 아라비아 숫자를 적어 오른손으로 연주해야 할 화음을 지시하기도 했는데 그것은 각 음에서 위쪽으로 세어 그들 숫자에 상당하는 음정을 오른손으로 연주해야 함을 의미하였다.³⁾ 성악적 이거나 기악적 이거나 간에 독창 및 독주 선율 선은 연주자들이 각자의 기술과 취향 그리고 경험에 의해서 장식음⁴⁾들을 붙임으로써 완전하게 되었다. 그러므로 더욱 풍성하고 다양한 음구조를 이룬 점이 작품에서도 자유롭게 겹을 덧붙일 수 있다는 점에서 비슷한 면을 지닌다.

또한 문학에서 드러난 텍스트의 겹구조 특성을 찾아볼 수 있는데, 바흐친(Bakhtin)⁵⁾에 따르면 텍스트는 다른 텍스트나 컨텍스트들(contexts), 즉 다른 목소리에서 산출된 의미들 간의 '대화(dialogue)'가 이루어지는 사회적 상호작용과 상호텍스트성의 산물이 된다. 그는 기본적으로 상호작용에 기반하고 있는 언어와, 그것을 토대로 형성되는 담론(談論)의 '다양성(heteroglossia)'을 강조한다. 분석의 과정에서 우리는 언어가 무엇을 '말하는 가'만이 아니라

3) 신유미, 『J.S Bach의 건반음악에 나타난 장식기법』, 성신여자대학교 음악학과 성악전공 석사학위논문, 1994

4) 장식음(꾸밈음)[ornament] : 어떤 음을 꾸미기 위하여 짧게 덧붙여진 음표 또는 기호에 의하여 표시된 특정한 음형(音形)을 가리킨다. 보통 작은 음표나 특정의 기호로 표시된다. 멜로디에 우아함을 줄 뿐만 아니라, 특정한 음·리듬에 활기를 주거나, 화성에 변화를 주거나 하는 기능을 지녔다. 광의의 꾸밈음은 고대·중세에도 사용되었으나, 그것들은 일반적으로 기보(記譜)되는 일 없이 즉흥적으로 연주되었다. 르네상스시대에 정형화가 진척되고, 바로크시대에 가장 체계화되어, 음악에서 불가결한 요소가 되었다. 꾸밈음의 최성기는 대충 1600~1800년 무렵이다. 19세기 이후에도 사용되었으나 그 종류는 감소되고 보통 음표로 기보되는 일이 많아졌다.

5) 바흐친 (Mikhail Mikhaiovich Bakhtin, 1895-1975): 러시아의 문학이론가, 사상가. 이론을 총괄해서 '대화주의'라는 명칭을 사용 한다. 철학·심리학·언어학·문학 등 다방면에 걸쳐 있을 뿐만 아니라 기존 학문의 유포들 속으로 편입 시키는 것을 불가능케 하는 포괄성과 독창성을 지니고 있다.

‘무엇을 행하는 가’에도 초점을 둘 필요가 있는데 이 경우 무엇보다도 언어의 경험적 측면이 강조된다고 할 수 있고, 문학 텍스트가 그 안에서 작가와 독자, 화자와 이야기가 ‘공존(共存)’하면서 ‘대화’할 수 있는 폭넓고 유동적인 ‘공간(空間)’이 된다. 텍스트 내부적으로 볼 경우에도 작가 및 화자(話者)와 이야기, 청자(聽者)와 독자(讀者)의 각 층위가 다르고 서로가 관계 맺는 방식도 일방적이지 않은 컨텍스트를 형성한다.⁶⁾ 이런 요소들은 텍스트를 해석할 때 독자의 적극적이고 능동적인 참여를 요(要)하며 독자와 텍스트의 상호작용이 이루어질 때 비로소 텍스트의 ‘겉’은 펼쳐지고 ‘결’은 더욱 선명히 부각된다. 작가와 작품, 감상자의 상호작용은 시각적인 예술작품(미술품)에서도 이루어지며 독자가 텍스트를 해석하는 공간이 상상의 세계라면 자신의 작품을 감상하는 관람자는 공간에서 함께 호흡하므로 더 리얼한 경험적 측면의 요소가 작용한다고 하겠다.

영상 기술 분야에서의 겹구조(Multi-layer) 방식을 이용하여 표현하는 시도는 3D메쉬에 반투명 기하학적 다중 레이어(Multi-layer)를 적용하여, 화가가 그림을 그린 것 같은 느낌을 주는 비사실적 렌더링 (非事實的-, non-photorealistic rendering)기법⁷⁾에 대한 연구에 대해 살펴보도록 한다.

서양에서 유화물감으로 인물을 그릴 때 흔히 얼굴의 윤곽을 잡기 위해 비례와 균형을 고려하여 스케치를 하고 그것을 토대로 큰 붓으로 형태를 만들어

6) 이희정, 『Chaucer 텍스트의 다층성: The wife of Bath's Prologue and Tale에 나타난 여성혐오 비판의 겹과 대화의 결』, 서울대 영어 영문학과 석사학위논문, 1998, p8

7) 비사실적 렌더링 (非事實的-, non-photorealistic rendering): 사람이 직접 손으로 그린 듯한 느낌의 영상을 만드는 컴퓨터 그래픽 기술. 사물의 사실적 표현과는 달리, 주제를 부각시키기 위하여 사소한 것을 과장하거나 중요하지 않은 것들은 과감히 생략하여 표현한다.

나가면 명암의 면들이 만들어 진다. 그 다음 중간 톤을 사용하여 대강의 명암 표현을 하고 세세한 특징을 세밀한 터치로 덧칠해 나가며 그림을 완성 시킨다. 여기서 하나의 붓으로 한가지의 컬러를 사용하여 붓질한 물감 층을 레이어(Layer)라고 하고, 한 레이어를 구성하는 자획(stroke)⁸⁾ 즉, 붓질(brush·stroke)은 점(dot)과 그려 넣기(線影, hatching stroke)의 기하학적 형태로 모델링 되는데, 이 그래픽 획(3D stroke)은 붓의 하나하나의 획들을 구나 사면체의 모양으로 직접 모델링 한 것으로 그림을 그릴 때 덧칠한 물감이 뭉거나 또는 칠의 두께가 얇을수록 밑에 채색된 붓질(stroke)이 더 많이 비쳐 보이는 효과를 표현하기 위해 분포될 영역에 따라 각각의 투명도를 가지는 기하학적 다중 레이어(Multi-layer)들이 만들어 지고 레이어의 높낮이에 의한 색깔의 혼합, 획(stroke)의 겹침을 통해 덧칠효과가 표현된다. 사용자는 이런 반투명한 기하학적 다중 레이어(Multi-layer)들이 겹겹이 얹어진 상태에서 한 번의 렌더링(rendering)으로 원하는 결과를 얻을 수 있으며,⁹⁾ 이와 같이 유화의 물감을 겹침으로 쌓아올려지는 덧칠효과를 크기가 다른 획(stroke)으로 겹치는 방법으로 시스템화 한 것이 기하학적 다중 레이어방법이다.

이밖에도 영상 기반 렌더링 분야로 게임, 애니메이션, 광고, 영화 등에서 활용되고 있으며 겹구조를 통한 표현방식들은 여러 가지 분야에서 많이 찾아볼 수 있다.

본 작품에서는 각 장의 평면 필름을 겹구조로 구성함으로써 작품은 공간을 확보하게 되고 그로 인해 평면에서는 드러나고 표현되기에 역부족인 많은 시각적 다양성이 작품을 더욱 풍성하게 만들었다. 그리고 보는 이의 시선이

8) stroke[자획, 字劃]: 그래픽에서 문자를 그리는 데 쓰이는 선분이나 점, 또는 문자인식에서 도형문자를 구성하는 직선이나 호.

9) 박윤선, 『반투명 기하학적 다중 레이어를 이용한 바실실적 렌더링』, 서강대, 서강대학교 영상대학원 미디어 공학과 석사학위논문 2003, p9

겹 너머 마지막 장에 이르는 동안 주어지는 입체적 시각 환경은 평면에서 꿈
꾸기 힘든 다원적 특성을 가득 담을 수 있게 된다.

2. 시선의 시점이동에 의한 상호 가변성

대상을 응시하는 것은 삶의 자연스러운 유희인 동시에 베일 속에 가려져 있는 본질에 다가서려는 욕망이다. 보이는 것을 통해 보이지 않는 것을 유추해 나가는 과정은 본인에게 있어 사물이나 사람, 혹은 자연과 풍경 속에서 삶의 또 다른 본질을 포착해 나가는 하나의 방법이다.

“우리들은 시선이 미치는 범주 내에서만 보게 된다. 그리고 보는 것은 선택이다. 이 선택행위에 따라서 우리가 보는 것은 우리가 이해할 수 있는 범위 안에 포함된다. 무엇인가를 스친다는 것은 그것과 자신과의 사이에 관계가 맺어진다는 것이다. 우리의 시각은 항상 활발하게 움직이고 있고, 볼 수 있다는 것을 인식하면 곧 이번에는 우리 자신이 보여 지고 있다는 사실을 깨닫게 될 것이다. 이러한 시각에서의 상호성은 대화에서의 상호성보다 훨씬 근본적인 현상이다.”¹⁰⁾

이미지를 통한 시각의 상호 교통은 ‘본다.’는 행위를 전제하고 있다. 위의 글은 언어보다 선행되는 본다는 행위가 어떠한 방식으로 이루어지고 얼마나 의식적인 행위인가에 대하여 설명하고 있다. 언어는 인간의 여러 가지 감각(눈, 귀, 손 등)들을 대신하여 대상의 물질적인 속성과 본질에 근접하기 위해 모든 사물로부터 보편타당한 의미의 질서체계를 구축해 놓았다. 그러나 시지각적 현상은 — 보는 것과 보여 짐의 관계가 비록 일면적으로 언어의 포위망에 걸쳐져 있다 하더라도 — 이미 언어가 닿을 수 없는 무수한 변화의 근거위에 서 있다. 언어적인 관념이 기호로 드러나거나 그림에 있어서 환영(幻影)적 대상의 윤곽을 설정하여 사물간의 차이와 유사성을 확정지을 때, 시지

10) 존 버거(1972), 『이미지-시각과 미디어』, 편집부(역), 서울: 동문선, 1990, P.37

각의 작용은 그것과는 또 다른 실재를 경험하게 된다. 이를테면 우리가 무엇을 본다고 할 때에는 대상의 모든 면면들을 한꺼번에 포획하여 모조리 파악할 수 없을뿐더러 그 모든 대상의 현상들에 대해서 구체적인 언어의 조직망으로 전부 해석하기 힘들 것이다. 이것은 실재에 대한 재현의 한계일 수 있으며 전통적 묘사의 방식에 대응하며 의미의 다각적인 가변성을 상정할 때 가능하다. 시선이 머무는 곳과 그 시선으로부터 잠시 벗어난 다른 부분의 영역 간에는 시간적인 차이와 공백이 존재하게 되며, 그 차이를 우리는 기억과 상상의 연결을 통해 종합하고 총체화 한다. 말하자면 시각경험으로부터 파생되는 일종의 상(象)을 통해 대상의 구조가 일정한 유형으로 구별되어 나타난다.¹¹⁾

우리 눈앞에 전개되는 세계는 전적으로 이미 결정되어진 확정된 관계의 상황이라기보다는 실로 수없이 많은 변동과 불연속적인 경험의 연속으로 되어 있다. 이것은 우리의 경험이 자기의 감정과 의지와는 무관하게 전체적인 실재의 장(場) 안에서 유일한 방향으로 흐르지 않기 때문일 것이다. 실재를 구성하는 현존재의 공간에는 대상과 주체간의 상대적인 변화와 운동관계가 작용한다. 실체는 곧 운동과 변화이며 현재는 동적으로, 또 그 성향의 가변성 속에서 자신을 나타낸다.¹²⁾

그림에 있어서 시각적인 변형의 과정은 정적인 상태에 머무르는 작품이 곁

11) 형태 심리학 (게슈탈트(gestalt) 심리학)에서 주장하는바 대로 인간 경험의 궁극적인 요소가 '원자적' 성분으로 분해될 수 없는 일종의 구조 내지, 구성(configuration)으로 된다면, 한 지각 구조가 동일한 지각 패턴에 근거하고 있는 다른 지각 구조를 대신 하는 경향을 띠게 된다. 이것은 생리적인 혹은 두뇌상의 과정과 지각되는 사물과의 사이에는 구조적 일치(同型구조(isomorphism))의 원리에 근거한다.

12) 베르그송은 실제적인 지속이라는 개념을 통해 내적 삶의 영역에서 변화하는 실체성과 불가분적인 변화의 연속성을 드러내었다.

Henri Bergson, 『사유와 운동』, 이광래 옮김, (문예출판사, 1993), p.189.

구조의 공간성을 확보함으로써 얻어진 다원성 뿐 만 이 아니라 보는 이의 시점이 변화되어가며 얻게 되는 가변적 특성에서도 잘 나타난다. 사물의 외형에 와닿게 되는 시각과 응시되는 사물의 표면사이에는 시간의 간격을 통한 감각 경험의 가변성이 존재하게 되는데 여기서 시간의 개념을 메를로-퐁티(Merleau-Ponty)¹³⁾의 현상학적 시간의식에서 찾아 볼 수 있다.

‘개념’이 아닌 ‘직관’이다.¹⁴⁾ 라는 칸트로부터 출발한 시간의식은 E.후설¹⁵⁾을 거쳐 메를로-퐁티(Merleau-Ponty)에 이르러 완성되었다. 외부의 대상은 나와 관계없이 분리되어 있는 것이 아니며, 나와 유기적 관계를 이루면서 나의 경험을 구성하는 것들이라고 했다. ‘나’는 변화하는 사물 없이 시간을 알 수 없으며, 변화를 포착하는 ‘나’ 없이도 시간이 있을 수 없는 것이다. 그는 과학적 시간개념은 시간을 흐르는 강물 그 자체로 봄으로써 관찰자의 시선을 망각했다고 지적했다. 즉, 시간의 경과라는 것은 강물 그자체가 아닌 “홀러감의 광경”이며, 광경은 관찰자의 시선을 전제로 하는 것이다. 시간을

13) 메를로-퐁티 [Merleau-Ponty, Maurice, 1908.3.14~1961.5.5]: 프랑스의 철학자, E.후설의 후기사상의 영향을 받아 생활세계의 현상학적 기술(記述)을 실존주의적 입장에서 기도한 주저 《지각의 현상학 Phénoménologie de la perception》(1945)에 의하여 신체·지각을 중심으로 주체와 객체, 나와 남의 문제를 논하였고, 사르트르와 같이 대자(對自)·즉자(卽自)를 분명히 구별하지 않고 양자를 불가분의 통일 속에 포착하려고 하는 양의성을 내세웠다.

14) 백종현, “뉴턴과 칸트의 시간”, 『계간 과학사상』 제32호, 범양사, 2000, p.54

15) E.후설[Husserl, Edmund, 1859.4.8~1938.4.26] : 독일의 철학자, 현상학의 창시자 1907년 괴팅겐대학교 강의에서 처음으로 현상학적 환원(還元)에 대하여 언급, 현상학적 환원으로 도출(導出)된 ‘순수의식의 직관적인 본질학’으로서의 현상학의 이념은 《엄밀한 학문으로서의 철학 Philosophie als strenge Wissenschaft》(1910~1911)을 거쳐 《순수현상학 및 현상학적 철학을 위한 여러고안 Ideen zu einer reinen Phanomenologie und phanomenologischen Philosophie》(1913)에 이르러 완성(完成)을 보았다. 후설 이후 현상학은 20세기 이후에 주된 철학 흐름 중 하나로 자리를 잡았다.

포착하는 ‘나’는 의식이 아닌 신체이다. 즉, 시간은 세계와 우리의 관계로부터 존재하게 되며, 이 관계를 떠나서는 결코 존재할 수 없다. “우리 자신이 곧 시간”¹⁶⁾인 것이다. 우리의 존재에 대한 이해의 기반으로 시간을 빼고는 설명이 불가능하다. 시간은 우리와 우리를 둘러싸고 있는 모든 환경을 변화하게 하며, 변화 속에서 인간은 어떻게 존재하는가에 대한 반성의 기반이 되기 때문이다.

이러한 감각경험에 있어서의 가변성은 임의의 사물이나 이미지에 대하여 재현의 과정상 변형과 과장, 왜곡의 작용을 수반한다. 이미 주어진 사물의 존재성은 구체적인 실제의 장(場)안에 놓여있게 된 그 자체로의 실체를 대변하지만 그것을 재인식하는 과정(혹은 재현) 속에서 시각적 감각은 매순간마다 변화의 양상을 갖게 된다. 즉, 임의의 대상을 바라보는 주체의 시각(視覺)이 정태적인 상황에서 벗어나 지속적인 변화의 과정으로 유도될 때, 사물의 형상은 정형화 된 해석과 인식의 틀을 벗어나 시각작용의 주체인 감상자의 감각적 지각인식에 의하여 보다 자유롭고 가변적으로 움직인다. 이러한 감상 주체의 가변적 시(視)감각 활동을, 작품을 감상하는 과정 속에서 감상자의 움직임에 의해 더욱 적극적이고 역동적인 활동으로 이끌어 내기 위하여 작품의 구성방식과 설치방식에 있어서 평면의 화면에서 공간으로의 이동을 시도하였다. 메를로-퐁티(M. Merleau-ponty)의 말처럼, 우리는 실제로 영혼과 신체의 혼합물이다. 우리는 공간을 앞에 두고 사유하고 있는 것이 아니라, 공간 속에 깊숙이 존재하고 있다. 감상자의 이동을 통해서 거리와 시간의 관계가 공간의식을 가져오고 이는 본질을 추구하며 알고자 하는 욕구가 표출되는 한 양태로서의 시선이 시점의 변화를 통하여 무한한 가변의 세계로 인도 되도록 하며, 동선을 따라 시간과 거리의 이동을 통하여 가변적 응시를 하게 되는 감상자

16) 모니카 M 랭어, 「메를로-퐁티의 지각의 현상학」, 서우석, 임향혁(역), 청하, 1992, p.196.

는 작품과의 상호작용을 유기체적으로 경험할 수 있게 된다.

폴 세잔느에 의하면 우리가 사물을 본다는 것은 곧 우리와 그들의 존재가 일치한다는 것으로 그것은 우리의 ‘응시’로 이루어진다.¹⁷⁾ 작가의 정신과 작품 스스로가 갖는 고유한 가치 그리고 이를 접하는 감상자의 관계가 한 선상위에서 순차적으로 일어나는 개별적 관계가 아닌 유기체적 상호연관의 소통의 문제와 연결된다. 보는 것과 보여 지는 과정, ‘나는 보고 있을 뿐만 아니라 것처럼 보고 있음을 보고 있는’, 즉 시선의 교차는 작가와 작품사이에, 또 작품과 감상자 사이에 벌어지고 있고 이를 통해 언어로는 표현할 수 없는 감각의 일깨움을 서로 나누어가진다.

이러한 시선의 이동에 의한 시점변화는 항상 시간을 동반하는 변화를 생성과 소멸의 역동적 특성 안에서 작품과 감상자에게 접구조의 공간이 지니는 다양성과 함께 또 다른 가변적 경험을 가능케 한다.

17) 메를로-퐁티의 <세잔느의 회의>를 보면, 그는 감각과 이성의 구분을 거부했음을 알 수 있다. 그것은 시간의 변화에 따라 대상이 변하기 때문에 우리의 감각은 혼돈을 일으키며, 이성에 의해 끊임없이 수정을 가하지 않으면 환영을 일으켜 대상을 왜곡시키기 때문이다. 따라서 그의 그림은 시선의 중첩과 배경과 주제의 경계가 모호하게 함으로써 이원론을 극복하고자 했다.

3. 여백(餘白) - 시·공(時·空)의 무한성

벽면에 걸려있는 액자 속의 그림이 공간으로 튀어나오고 화면(畫面)속의 근경에 위치한 형상에서부터 원경에 있는 형상들이 각각의 독립된 화면으로 나뉘어 필름지에 표현된다. 평면의 필름이 일정한 거리를 두고 공간에 존재하게 될 때, 이것은 벽면에 걸려 있을 때와 그것이 확보하는 공간이 달라진다. 이것은 이차원적인 평면이 아니라 이미 삼차원적인 공간을 보유한 입체물이 되며 그 사이공간은 무의미의 공간이라기보다 그 작품의 일부로의 의미를 갖는다.

공간의 개념을 루크레티우스¹⁸⁾는 “독립적으로 존재하는 모든 자연은/ 두 가지에서 온다, 물체와 허공에서/ 물체는 허공 속에서, 그 속에서 운동하고 움직인다.”¹⁹⁾라고 서양의 실체론적 이원론을 요약하여 설명하고 있다. 여기에서 가시적인 것으로서의 물체와 과 비가시적인 허공은 분리되어 있으며 내재적 연관이 없고 서로 독립적인 것이다.²⁰⁾ 동양에서 ‘비어있음’이라는 언어는 새로운 개념은 아니다. 특히, 노자사상(老子思想)에 있어서 비어있음의 개념은 공간적인 개념으로 도(道)의 사상(思想)과 함께 자주 언급되었으며 마음의 허심(虛心)을 제거하여 해탈(解脫)에 도달한다는 뜻으로 해석되어졌다. 즉, 비어있음의 사고(思考)는 동양사상과 밀접한 관계가 있다.

공간의 개념이 동양철학의 노자사상(老子思想)에서는 질그릇의 비어있는 허공에서 유용성을 찾아, 사물의 존재는 유익성이 있고 무 존재는 실용성이 있다고 언급하였다. 즉, 지나쳐 보기 쉽게 되어있는 비물질적인 것이 가장 유용

18) 루크레티우스(Lucretius Carus, Titus, BC 94?~BC 55?): 로마의 시인·유물론 철학자. 주요저서 《만물의 본성에 대하여 De rerum natura》.

19) 장파, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중화의 역, 서울:푸른숲, 1992, p.42

20) 이성희, 『無의 미학』, 서울:새미, 2003

하다는 것을 말하고 있다.²¹⁾

30개의 수레바퀴살이 수레바퀴의 중심에 모인다.
수레바퀴 중심축의 유용성은 그 중심 구멍에 있다.
우리들은 진흙덩어리로 그릇을 만든다.
그릇을 쓸모 있게 하는 것은 그릇 내부의공간이다.
우리들은 방을 위해 문과 창을 만든다.
그 방에서 살 수 있도록 하는 것
그 방은 아무것도 없는 빈 공간이다.
그러므로 형체가 있는 것은 이로움을 지니지만
형체를 쓸모 있게 만드는 것은 무형의 것이다.

-노자(老子) B.C.550-

서양에서는 화면의 “그린부분”의 감상을 더 중시 하지만, 동양에서는 “그리지 않는 부분”의 감상을 결코 경시(輕視)하지 않는다. 오히려 그린부분 못지않게 여백을 중시한다.

여기서 여백(餘白)이란 표현능력이 미흡(未洽)해서 남은 공간(空間)이라기보다는 그려진 대상과 밀접한 상호관계 속에서 서로에게 작용을 가하는 효용성을 갖고 있다. 즉, 여백이란 아무것도 존재하지 않는 공백이 아니고 여백의 허(虛)란 것은 존재의 형으로는 허(虛)이지만, 내적의미를 암시하고 있는 가능의 형(形)으로는 실(實)인 것이다. 이것이 하는 일은 없는 듯하면서, 어떤 일을 하고 있는 “무위즉위(無爲卽位)”의 작용을 기득하여 취해진 것이라 볼 수 있다.

21) Amos In Chang, 윤장섭, 『건축공간과 노장사상』, 기문당, 1988, p15~16.

화면의 여백은 비어있는 공의 상태를 미적으로 화면에 나타내는 것이므로 결국 여백의 미란 유·무의 작용에 의해 성립 된다고 볼 수 있다. 즉 화면의 여백은 하나의 공간으로서 무위사상이 깃들여져 있다. 특히 표현 형체 이외의 부분을 공백을 남겨놓음으로써 화면의 깊이와 심오함을 표현하는 동양사상의 정신적 근간인 도가(道家)와 불가(佛家)의 무(無)와 공(空)이 여백(餘白)의 ‘없다’, ‘비었다’라는 의미에 함축 되었다고 볼 수 있다.

작가가 공간을 어떻게 인식했는가의 문제는 어디까지나 사상적인 문제이므로 그러한 공간배치나 원근법(遠近法)을 이해하기 위해서는 동양인의 공간관(空間觀)의 이해가 선행되어야 할 것이다. 즉 외적인 묘사형체를 취함에 있어 그들의 회화(繪畫)정신이나 천일합일관(天一合一觀), 화상(畫像)의 중시가 그 밑바탕이 되어 있겠지만 여백의 활동성을 이해한다는 것은 모두 동양의 사상, 그 중에서도 동양인의 특유의 유·무관(有·無觀)의 이해가 있어야 화면상의 역할 내지는 의의가 비로소 명확해 지리라고 생각된다.

그러나 시각적으로 이해하는 경우, 이러한 공간의 인식이 화면(畫面)상 원근법으로 나타나게 되므로 이 원근법의 구성방법이나 표현방법을 통해서 전통 동양화의 공간인식에 대해 알 수 있다.

동양의 산수화는 근본적으로 원(遠)에 대한 욕구이며, 원(遠)을 향한 발전이다. 여기서 원(遠)의 뜻은 시공을 초월한 이상형을 뜻한다. 원(遠)에 대한 추구와 발전은 사실 산수화의 발생과 더불어 이미 시작되고 있었지만 동양 산수화에서 진정한 의미로 자리 잡은 것은 원(遠)의 인식을 체계화시킨 곽희(郭熙)에 이르러서 비로소 명료해지기 시작했다.²²⁾

곽희는 「임천고치(林泉高致)」에서 삼원(三遠)을 전개하기를 “산에는 삼원이 있으나 산 밑에서 산 이마를 올려다보는 것이 고원(高遠)이라 하고, 산 앞

22) 지순임, 『곽희의 산수화 연구』, 홍익대학교, 박사학위 논문, 1985, p98.

에서 산위를 굽어보는 것이 심원(深遠)이라 하며 가까운 산에서 먼 산을 바라보는 것을 평원(平遠)이라 한다. 고원의 색은 밝으며 심원의 색은 무겁고 어두우며, 평원의 색은 밝은 것도 있고 어두운 것도 있다. 고원의 세(勢)는 높이 솟아있고, 심원의 뜻은 중첩되어 있으며, 평원의 뜻은 온화하고 아득하다.”²³⁾ 고 하여 관찰자의 시점이동에 따라서 어떻게 공간의 깊이가 발생하는가를 고찰한 것으로서 관자(觀者)의 시선은 한 경(景)에서 공간의 여백을 지나 다음 경(景)으로 넘어가게 된다.

삼원(三遠)을 하나의 화폭에 동시에 배정하는 삼원(三遠)의 종합적인 측면에서의 공간은 삼원(三遠)중의 어느 한 시각 경험만을 적용 할 경우 시각은 어느 한곳에 고정 될 수밖에 없게 된다. 또한 삼원(三遠)을 하나의 화폭(畫幅)안에 종합적으로 표현하여 편차적인 공간심도(空間深度)를 얻기도 하는데, 이 삼원(三遠)을 하나의 공간에 합할 경우 세 가지 시각의 이러한 내용은 예술가에게 각 요소들의 측면적인 공간배정(空間配定) 때 만큼이나 선명하면서도 알기 쉬운 모티브와 간격의 배치를 필요로 하였다. 수묵화에서 삼원법(三遠法) 못지않게 중요한 구도 중에 변각구도(邊角構圖)라는 구도법이 있다. 「변각(邊角)에 나타난 여백이라 함은 귀퉁이의 각에 경물(景物)을 치우치게 배치하여 끝없이 전망(展望)을 전개 시켜주는 공간 감각이다.²⁴⁾ 변각구도(邊角構圖)에 나타난 여백은 표현에서 근경에 역점을 두어 화면의 한쪽에 치우치게 하는 일각구도(一角構圖)로써 대개 원경을 무한 공간으로 표현하고자 안개 속에 잠긴 듯 정적인 분위기를 자아내는 시각적 여운을 살리는 것이 그 특징이라 하겠다.

23) 林泉高致, 山水訓, 山有三遠 目山下而山 謂之高遠 目山前而 山後 謂之深遠 目近山而望遠山 謂之平遠.

24) Michael Sullivan, 『中國美術史』 김경자, 김기주(역) (서울: 지식 산업사 1978), p.141.

동양화에 있어서 하나의 사물을 그린다고 하더라도 그것은 그 하나의 존재로서가 아니라 하나의 존재를 통하여 만물의 이치(理致)를 습득함을 목적으로 하고 한 폭의 산수를 그린다고 하여도 그 한 폭의 산수화가 자연의 일부분으로서 단절된 것이 아니라 자연과 계속적으로 연결되어진 자연자체를 암시(暗示)함을 목적으로 한다. 그래서 긴 장축(長軸)이나 축열(軸列) 등의 가로나 세로로 연결되어진 부분이 어느 한 곳에 시점이 집중됨 없이 마치 감상자가 산수를 거닐 듯이 근경(近景)에서 원경(遠景)으로 시각이 빠지기도 하고 다시 산등성을 돌아 중경(中京)의 호수에 시선을 쉬게 한 뒤, 물길을 따라 근경의 산수로 이는 연속적이고 계속적인 시각적 방법을 동원하고 있다. 【작품 5】에서 사용된 설치방식이 이 화권(畫卷) 즉, 두루마리 그림의 특징을 현대적으로 수용하였다고 볼 수 있는데. 시작과 끝이 없이 두 겹으로 이루어진 긴 화면이 끊임없이 돌아가는(Rolling) 형태를 보인다, 이 권축(卷軸)화는 화면 안에 공간(空間)의 한계성을 뛰어넘어 외부공간과의 연결을 의도하여 화면 밖의 공간까지 이용하여 화면을 구성한다. 이는 화면의 공간이 제한된 형태가 아니라 화면 밖과의 연관성을 의미하고 있다. 이러한 계속적인 운동의 형태를 이용하여 동양의 화면들은 여백이라는 매개체를 통해서 단절된 일부자연(一部自然)이 아니라 자연의 계속된 표현형태로 나타내고 있다.

이처럼 위에서 언급한 동양사상에서의 여백의 개념은 자신의 작품에서 공간이 가지는 의미와 상통한다고 하겠다. 평면에서 입체로의 공간 확장은 전통 동양화(수묵화)에서 여백이 하는 외부와의 연결 역할을 겹과 겹 사이의 공간, 그리고 작품전체를 둘러싸고 있는 공간으로 능동적으로 끌어냈으며. 필름지(clear film)나 아크릴(acrylic), 견(silk)이 가지고 있는 투명성에 의해 공간과의 경계성을 모호하게 하므로 외부와의 연결성을 더욱 높이는 작용을 한다.

이 투명이라는 물성은 시각적으로 경계의 불분명함을 고조시키는 요소인데

필름지, 아크릴 이라는 화학적 재료(材料)와 자연에서 그 원재(原材)를 채취(採取)하는 견, 한지는 시각적으로 인식되는 투명도는 필름지나 아크릴이 높으나 공기의 소통이 이루어지지 않으며, 견이나 한지는 시각적 투명도는 필름지나 아크릴보다 낮지만 섬유조직으로 이루어져있어 미세한 틈으로 공기가 소통한다는 특징이 있다. 견과 한지의 재료적 특징은 동양사상에서 여백(餘白)의 개념을 시각적 인식의 이차원(2D)에서 넘어서서 공간, 즉 삼차원(3D)으로 이끄는 또 하나의 요소로 작용한다.

작품의 표현방식에서 이러한 전통적 재료가 가진 장점을 살리고 단점을 상호 보완하는 효과적인 수용은 전통과 현대의 접점을 효과적으로 찾고자 하는 과정 중 의 하나이다.

작품이 설치되는 공간은 그 장소를 옮겨 다니며 장소의 규모(規模), 위치, 장소를 둘러싼 주변 환경 등에 의해 작품 제작 시 의도 한 것 그 이상의 다양함과 가변성을 얻는다. **【작품 9】**에서는 붉은 조명을 이용하여 변화를 주었는데, 장소의 조도(照度)또한 다양한 효과를 이루어내는 요소가 된다.

작품 제작 후 공간을 이동하며 작품이 설치 될 때 마다 얻는 변화는 작품이 지니고 있는 또 하나의 큰 유희이다.

Ⅲ. 시간과 공간의 초월

1. 동양화의 사의성(寫意性) -종병(宗柄)의 와유(臥遊)

‘의(意)’는 예술 활동에 있어서 예술내용을 형성하는 핵심요소로서 회화의 창작단계에서 감상단계에 이르는 예술적 심미주체이다. ‘의(意)’는 ‘상(象)’, ‘경(境)’, ‘취(趣)’, ‘법(法)’ 등과 결합하여 주체의 정신과 객체의 형상 등의 관계를 규정하면서 ‘의(意)’는 항상 주도적 위치를 고수한다. 이로 인해 동양회화의 특수성인 사의성(寫意性), 즉 뜻을 그려낸다는 특성으로 규정한다. 이것은 회화가 사실적 묘사에 의한 재현보다는 작가의 상상력을 대상에 투영하고 그 내면성을 표현해낸다는 특성을 지적한다. 이것은 형이상학적 가치인 도(道)와 서로 통하는 정신의 해방이라 할 수 있는 것으로, 객관 사물 하나를 그리더라도 그 속에는 인생사유를 통한 초월적 세계에 도달하는 것이다. 작품을 제작할 때 마치 그 속에 들어갔다가 나온 듯, 자신이 투영된 느낌을 얻는 경험들이 이 특성과 같은 맥락이라고 본다. 동양의 회화론은 우주의 본론과 닿아 있으며 ‘의(意)’를 추구한다고 하는 것은 구체적 상(象)을 초월한 ‘관도(觀道)’이며 ‘정회미상(澄懷味象)’이며 ‘감성 자연계에서 초감성의 세계를 보는 것’이다.²⁵⁾ 주관적 예술체험으로서의 ‘정회미상(澄懷味象)’은 종병(宗柄)의 산수화 묘사론(와유론)에 잘 나타나 있다.

동양의 산수화를 감상하는 데에는 서양의 원근법적인 것과는 다른 방식이 존재한다. 산수화에 대한 근원적인 접근방법 그것은 "와유(臥遊)"라고 하는 것

25) 김연주, 『東洋繪畫의 寫意性에 관한 研究』, 홍익대학교 미학과 박사학위논문, 2004 p39,198

이다. 이것은 간단히 말하면 정신이 육체를 벗어나 그 한정된 시간과 공간을 초월하여 무한한 세계에 자유롭게 뻗어 나가는 것이다. 이것은 장자(莊者)의 ‘소요유(逍遙遊)’에서 비롯되었다. ‘소요유(逍遙遊)’는 본체인 도의 경계에서 노니는 자유의 실현이다. ‘와유(臥遊)’는 ‘와(臥)’라고 하는 즉 ‘방안에서 누어서’라는 부사어가 있기 때문에 “방안” 즉 이 현실 안에서 소요유(逍遙遊)하여 자유를 실현하는 것을 의미한다. 여기에는 현실과 이상, 죽음과 연원, 유(有)와 무(無)등의 긴장이 내포되어 있어서, 중국인의 자연관과 인간관이 연결되는 부분이 있다.

중국예술론에서 ‘와유’가 제시된 것은 위진남북조(魏晉南北朝)의 종병(宗炳)에 의해서였다. 위진남북조에서는 “영원한 것으로서의 본체”에 대한 “유한적 것으로서의 인간의 삶”의 대비 속에서 이 유한한 것에서 무한한 것의 추구가 철학적으로 이루어졌는데, 위진 현학(玄學)의 ‘유무론(有無論)’²⁶⁾과 불학(佛學)의 ‘형신론(形神論)’²⁷⁾에서 형성되었다. 종병에게서 궁극

26) 현학(玄學) 유무론(有無論): 《노자》 《장자》 《주역》의 3현(三玄)의 고전에 의거하여 사상을 전개한 학문. 중국의 위진시대(魏晉時代; 220~420)에 유행하였던 철학사조. 현학가 들은 노장사상에 유가경전의 사상을 혼합하여 양한(兩漢)의 경학을 대체하였다. 대표적 학자로 하안(何晏)과 왕필(王弼)은 유(有)는 무(無)에서 나오는 것이며 ‘무’를 본으로 삼아야 한다고 주장하였고 향수(向秀)와 곽상(郭象)은 이 관점에 반대하여 만물은 자생하며 독화(獨化)한다고 주장하였다. 배위는 《숭유론(崇有論)》을 지어 무에서 유가 만들어질 수 없다고 강조하면서 봉건명교를 적극 옹호하였다. 동진시대 이후 현학은 쇠퇴해졌으나 경학과 불교에 미친 영향이 크다.

27) 형신론(形神論): 인간생명을 육체적 요소인 형(形)과 마음에 해당하는 신(神)의 결합으로 보고 두 가지가 분리하면 죽음이 오는 것으로 간주하는 관점이다. 이러한 관점에서 육체적 생명의 보전(養形)과 마음의 보전(養神)이 아울러 이루어져야 한다는 도교적 양생론이 성립하였다. 이 관점은 후에 불교와의 사상적 교섭을 거치면서 마음의 측면을 性, 육체적 측면을 命으로 규정하고 양자의 조화로운 수련을 통해야 신선이 될 수 있다는 성명쌍수론(性命雙修論)으로 발전한다.

적인 신의 존재 즉 본체는 육체의 정식(情識의 영향을 받지 않은 신(神) 그 자체의 세계 즉 니원(泥洹)·법신(法身)에 이르는 것이었다. 그는 이 정식을 제거하는 방식으로 수련과 공관(空觀)을 제시하였다. 특히 공관(空觀)을 중요시 하였다. 이것은 모든 존재는 유(有)가 아니라 환상(幻像)이며 공(空)이라고 생각하는 것으로, 이를 통해서 정식(情識)을 제거하여 본체인 신(神)으로 돌아간다고 한다. 그리고 종병에게 이 공관을 실천 할 수 있는 곳이 바로 산수(=자연)이다. 따라서 종병은 평생 산수를 유람하면서 공관을 통해 산수를 관조하면서 그 행위에 대한 불(佛)의 감응을 받아 자신의 신(神)을 육체에서 벗어나 자유롭게 하였다. 종병은 이것을 창신(暢神)²⁸⁾이라 하였는데, 이것이 본체의 실현으로서 와유의 내용이다. 그러나 종병(宗柄)의 와유(臥遊)론에는 예술적 실현을 이룬 것이 아니라 그 자신의 종교적 체험을 바탕으로 하는 신비주의적 요소가 있었다.

이러한 사상이 후대에 하나의 개인적인 것에 머무르는 것이 아니라 사회적 보편성을 띠기 위해서는 첫째, 회화는 단순히 눈에 보이는 외형을 묘사하는 것이 아니라 근원적인 자연본체를 추구하는 정신적 작업이어야 하며, 그렇기 때문에 그것을 그리는 화가에 대한 사회적 인식 역시 고양되어야 한다. 둘째 그 자연 본체를 구현 할 수 있는 방법이 강구 되어야 한다. 당(唐)은 이러한 문제를 해결한 시대였다. 그것은 이미 이러한 문제를 해결한 예술 장르인 서예의 세계를 수용함으로써 가능했다. 여기에는 두 가지가 있다. 하나는 ‘서화동원론(書畫同源論)’으로서 이것은 그림과 글씨가 그 근원이 같음을 주장함으로써 그림도 서예와 같이 자연의 궁극적인 본체를 추구한다는 것이다. 이렇게 함으로써, 그림의 사회적 위치를 고양시키고 아울러 화가의 위상도 높여주었다. 둘째는 ‘서화용필동론(書畫用筆同論)’이다. 이것은 그림과 글씨는

28) 조송식, 『와유(臥遊)사상의 형성과 그 예술적 실현』, 서울대학교, 미학과 철학 박사학위논문, 1998, p.56~57

같은 필법을 사용한다는 것이다. 그러나 이것은 단순히 같은 용필을 사용한다는 재료적인 면을 말하는 것이 아니라 본체의 실현을 위한 형이상학적인 면을 말하는 것으로서, 용필(用筆)의 창작론적 입장으로는 글씨를 쓸 때에 서예가의 정신세계는 우주의 보편적인 본체와 일치 되어야 하며 창작은 여기에서 자연스럽게 이루어져야 한다는 것이며 용필의 조형론적 입장에서 볼 때 서예적 선은 서예의 선은 필의 경중질완(輕重疾緩)²⁹⁾에 의해 다양한 변화를 형성하면서 일관된 기세를 중시하므로 자연 본체의 현상을 구현하고 있는 것이다. 위와 같이 당대의 회화론은 서예의 이 두 특징을 수용함으로써 ‘와유(畵遊)’를 실현하는 방법을 획득하게 되었다고 할 수 있다.

송(宋)에서는 당에서 그 실현 방법을 획득하게 된 결과를 바탕으로 ‘와(畵遊)유’의 회화양식이 실현되었다. 이렇게 된 것은 바로 북송 시대의 정치·경제·문화·철학의 주체인 사대부의 심리구조에 기인한다. 그 심리구조에는 유가(儒家)적 요소인 사회적 자아와 도가(道家)적 요소인 자연적 자아(自我) 두 가지가 서로 모순을 이루면서 조화를 이루고 있다. 그리고 이것은 특수한 환경에 따라 행동 철학인 ‘출사관(出仕觀)’³⁰⁾으로 나타나는데, 나라가 평화로운 상황에서 또 다른 개인적 자아는 내면화되면서 자연 본체가 현상화 된 산수화에서 사회적 자아를 실현하는 겸제천하(兼濟天下)³¹⁾와, 나라가 혼란스러운 상황에서 자연에 은거하며 자연본체를 체득하여 창작행위를 통해 개인적 자아를 실현하는 ‘독선기신(獨善其身)’³²⁾이 그것이다. 이처럼 와유는 두 가지의 해석에 따라 두 가지의 상이한 회화양식이 나타난다. 즉 전자처럼 와유(畵

29) 경중질완(輕重疾緩): 가볍고 무거움, 빠르고 느림 (힘의 강약과 속도)

30) 출사관(出仕觀): 수기치인 이라는 선비의 기본인식에서 확인된다. 자신의 인격을 수양하고 학문을 다지는 수기 후에 벼슬길에 나아가 남을 다스리는 치인의 단계에 도달 할 수 있다는 것

31) 겸제천하(兼濟天下): ‘두루 세상을 다스린다’

32) 독선기신(獨善其身): ‘홀로 자기 몸을 수양한다’

遊)의 공간으로서 산수화는 감상적 그림으로서 화원화이고, 후자의 경우 산수화는 객관적 형태를 강조하는 것이 아니라 그것이 드러나게 하는 원리 즉 자연 본체의 직접적 실현으로서, 이것은 바로 내면의 흥(興)이나 천기(天機) 등의 표출을 강조하는 문인화라 할 수 있다. 이렇게 볼 때 중국화의 두 가지 경향의 형성은 바로 와유의 실현 방식의 차이에 의해 이루어지고 있음을 알 수 있다.³³⁾

이렇듯 와유사상은 개인적인 것으로 그친 것이 아니라 사회적 보편성을 띠면서 고대중국인의 자연관과 인간관에 관련되어 역사 속에서 함께 전개되어 졌다.

종병은 산수를 평생 산수를 유람하면서 공관을 통해 산수를 관조하면서 그 행위에 대한 불(佛)의 감응을 받아 자신의 신(神)을 육체에서 벗어나 자유롭게 하는 본체의 실현을 추구하였다면 자신은 그림을 그리는 행위 속에서 즉, 작품 제작 과정이 마치 등산을 하고 내려온 것 같은 느낌을 얻는데 한 장 한 장 만들어지는 것이 고개 하나를 넘고 넘는 듯 하고 그것들이 여러 장 모여 마침내 우뚝 선 산을 이루는 것 같은 경험을 한다. 겹겹의 세월이 쌓여 산을 이루는 듯이 인생사유를 통한 초월적 세계에 도달하여 객관 사물이나 풍경, 또는 비구상적인 형태로든 자신의 내면의 세계를 그림이라는 표현방법을 통하여 흔적을 남기고자 하며 작품을 전달하는 방법에 있어서 감상자의 능동적 참여를 통해 와유의 의미 (정신적 자유)를 전달 하고자 한다.

33) 조송식, 『와유(臥遊)사상의 형성과 그 예술적 실현』, 서울대학교, 미학과 철학 박사학위논문, 1998, p.143.

2. 휴식과 치유의 공간

21세기를 살고 있는 우리들의 삶은 자본의 축적, 과학기술의 발전에 힘입어 과거에는 상상 속에서만 가능했던 일들이 현실로 실현되어지는 하이 테크놀러지 시대이다. 자본의 축적과 과학기술의 발전에 의한 풍요와 무한한 가능성 앞에서 비판적 관찰자의 시선으로 되돌아보았을 때, 우리의 현대적 삶과 미술에는 분명 과도함과 결핍이 공존한다는 사실을 발견할 수 있다. 고도로 문명화된 사회구조 속에서 완벽히 열려진 소통가능성에도 불구하고 우리는 점차 도구화, 고립화, 편견화 되는 자신을 발견한다. 이러한 과도한 결핍의 원인 가운데 한 가지는 물질속도의 발전 속도와 우리의 정신세계의 속도가 항상 일치하는 것이 아니라는 것이다. 오늘날처럼 우리의 모든 감각기관이 오직 외부로 향하는 통로로만 접속된 현실에서 내면세계를 지향하는 시선은 존재의 균형감과 전일성 획득을 위해서 필요한 일이다. 이것은 정신과 육체사이의 간극(間隙)을 메우려는 시도라는 점에서 동양의 사상적 전통에 가깝다.

앞 절에서 살펴본 동양의 와유사상도 그런 의미에서 작가정신을 뒷받침 한다고 하겠다. 다원적, 가변적인 현 시대에 자신에게 있어서 와유사상이 가지는 의미는 종병에게서 찾아 볼 수 있는 특정 종교의 종교적 체험을 바탕으로 하는 신비주의적 요소가 깊게 자리하고 있지는 않다. 그러나 작품을 제작하면서 나를 그 속에 투영하고, 작가의 정신이 이입된 작품을 대하는 감상자가 작품과 소통하고 마음이 이끄는 대로 움직여 와유사상의 본연의 의미 즉, ‘이 현실 안에서 소요유(逍遙遊)하여 자유를 실현하는 것’을 체험할 수 있으면 하는 바램이다. 또한, 자신의 작품이 명상적이면서 동시에 물질적이고 감각적인 특성을 갖는다는 점은 이전의 형이상학(形而上學)적인 이상을 추구하던 추상적인 작품들과 본질적인 차이라 할 수 있다. 작품은 그 자체로서 완결된 형

태로서가 아니라, 매개물로서의 역할만 담당할 뿐, 결국 작품을 수용하고 해석하여 그로부터 뭔가 이루어 내는 것은 온전히 감상자의 마음에 달려 있다는 것을 말해준다. 감상자는 겹과 겹 사이를 응시하며 움직이면서 감상주체 스스로의 감각과 마음이 이끄는 대로 작품을 대면하고 그 안에서 묵상하고 휴식하며 위안 받는 기회를 가질 수 있다.

IV. 작 품 분 석

1. 단순화된 풍경의 분할(slice)

작품에서 단순화된 화면은 한 화면에서 이루어지는 원근법과 명암(농담)이라는 사실적 표현 방법의 틀에서 벗어나고자 하는 의도에서 시작 된다. 그것은 작품 속에 담아내는 이야기들이 문득 문득 떠오르는 나의 기억속의 풍경이나 일상에서 막 건져 올린 경험의 한 장면들이기 때문이기도 하다. 즉, 한 장의 화면 안에 표현되는 형상들은 인과적으로 이어지는 플롯을 가진 이야기, 혹은 유기적으로 잘 빚어놓은 향아리처럼 완전한 형상을 가진 이야기가 아니라 순간적으로 내게 흡수되어 각인된 한 장면, 느낌, 그 기억의 파편, 일종의 단상이며, 그 기억의 파편들이 형상을 입고 한 장의 화면에 실루엣으로 남는 것이다.

동양화에서 수묵화(특히, 중국의 남종화나 선화)의 화면을 대할 때 언뜻, 서양화에 비해서 덜 그려진 상태, 즉 미완성의 상태로 느껴진다. 그것은 표현된 형체에 있어서도 간소한 모양일 뿐 아니라 아무것도 그려내지 않은 여백이 화면을 둘러싸고 있기 때문이다. 그러나 이것은 간단하고 평범한 것에서 내면의 심오한 무언가를 찾으려 하고, 표현방법에 있어서는 대상을 간략하게 그려내지만 그 속에 뭔가 충만 되고 있다는 것을 느끼게 하는 간극(間隙)의 미완성이다.

단순화(單純化)는 작가의 의도에 따라 사물의 모든 불필요하고 무의미한 부분을 생략하고 적절한 형태로써 명확하게 표현하는 작업이다. 단순화된 형태는 사실적 형태에 비해 간결하고 본질적이며 순수하다는 특징을 가지며, 간결

성은 이러한 형태의 변형에 따른 단순화의 과정의 산물 이라고 말할 수 있다.

본인에게 있어서 단순화된 형태는 더 많은 사고와 상상력을 불러일으키는 작용을 한다. 해질녘 모든 사물들이 구체적인 속 내용을 감춘 채 실루엣만 드러내는 역광의 풍경을 좋아하는 이유도 그 때문이다.

이 단순화 과정은 작품을 구상하면서부터 시작되는데 일상에서 신체의 감각 인식기능을 통하여 얻어진 느낌들을 형상으로 단순화 시키고 이것을 한 장의 평면위에 입히면, 이 한 겹은 그 자체로 독립적 요소를 갖추면서 동시에 겹구조를 구성하는 일부가 된다. 이 단순화된 표현은 **【작품 1】**에서부터 **【작품 14】**까지 작품의 전반에 드러난다. 동양화에서 간결성은 예술가가 관조(觀照)에 의해 대상을 포착할 때, 즉 자연과 물아일체(物我一體)를 이루어 대상의 본질을 얻고자 할 때 일종의 표현양식으로 나타난다. 화면에서 완성되는 형체가 아니라 관조 속에서 완성되는 형체, 즉 의미로서 완성되는 형체, 이러한 형체를 ‘발생형체’라고 한다. 이 때 형상이 아무리 간소하더라도 작가는 마음으로 그것을 나타내는 것이기 때문에, 본질만 잃지 않는다면 간소한 형상은 그 자체로 온전한 작품이 될 수 있다.

이러한 단순화된 형상을 통하여 감상자에게 그 속에 내제된 무한한 사고의 공간을 제시하고자 한다.

형태를 단순화 시킨 풍경들은 하나의 덩어리를 분할(slice) 하듯이 잘게 잘리어 진다. 이것은 가·감(加·減)이 자유롭게 이루어지는 또 하나의 무한한 공간이다.

2. 독립된 한 장의 겹

일상에서 신체의 감각인식기능을 통하여 얻어진 느낌들을 형상으로 단순화시키고 이것을 한 장의 평면위에 입히면, 이 한 겹은 그 자체로 독립적 요소를 갖추면서 동시에 겹구조를 구성하는 일부가 된다. 이러한 한 장의 독립된 평면의 화면을 만들어 나가는 방법으로 여백이외에 어떠한 형상, 형태를 만들어 나갈 때, 붓의 터치를 최대한 아끼고 우연성이 가져다주는 자연스러운 표현을 지향하였다.

이미지를 투사하는 최초의 형태가 인위적이냐 우의적인 것이냐는 것은 별로 문제가 되지 않는다. 중요한 것은 그것을 가지고 무엇을 만들어 내느냐 하는 것이다. 작품에서 형상이 만들어지기 이전에 먼저 견 또는 한지에 먹이나 채색물감을 충분히 적셔지도록 칠하고 거기에 물과 아교를 뿌려 두 물성이 지닌 반발작용을 이용하여 번지는 효과를 유도한다. 우연의 효과는 그 효과 자체로 끝나는 게 아니라 구체적인 형상들을 만들기 위한 과정에 속하는데 이것은 우연적인 방법을 의식적으로 작업방법에 끌어 들인 것이라 하겠다. 그러나 우연성을 처음 계획한 방향으로 끌고나간다 하더라도 근본구조는 기대하고 예측할 수 있지만 진행과정이 완전히 끝나기 전까지는 구체적인 형상은 예측이 불허하다. 그 표현의 효과는 조정 할 수 있겠지만 결과를 간과 할 수 없다. 즉, 먹이나 물감과 아교의 반발이 진행되고 시간이 지나 마르기 전까지는 정확한 예측이 불가하다는 것이다. **【작품 8】** 이 그 우연성을 지니고 있는 발묵법을 이용한 작업이라 하겠다. 구름을 제외한 나머지 부분에 채색물감을 이용하여 견이 충분히 적셔지도록 칠한 다음 구름의 형태가 이루어질 부분의 테두리에 물을 뿌리면서 물감 안에 섞여져 있는 아교와 물의 반발작용을 유도한다. 어느 정도 조절은 가능 하지만 저들 끼리 밀어내고 밀리어 형태를 만

든다. 물감과 물이 다 마르기 전에 약간의 붓 터치로 명암이나 형태를 다듬는다. 이때 우연성이 가져다주는 자연스러움을 최대한 살리면서 표현한다. 구름이 되는 부분을 그리지 않고 남겨 둬는, 동양화(수묵화)에서 하늘이나 물을 특별히 표현하지 않고 비어 둬으로써 행위가 가해진 부분과 동등한 의미를 갖는다. 이러한 “의도된 여백”은 다른 작품들에 하늘과 물의 표현에서도 보여진다. **【작품 5】**는 견을 공중에 메달아 줄줄이 이어 놓은 사람의 옆모습을 긴 선붓으로 그리며 물감이 아래로 흘러내리도록 의도하였다. **【작품 5】**의 부분인 **【작품 6】**에서 볼 수 있듯이 분채를 이용하여 반복된 선의 중첩으로 겹의 표현을 극대화 하고 분채위에 물을 흘려주기도 하면서 가해진 선과 씻겨 내려간 선의조화를 이루고자 했다. **【작품 5.7.8】**을 보면 알 수 있듯이 견(silk)에는 이러한 우연성을 이용하여 형상으로 구체화 시켜 완성하고, 필름지나 아크릴을 화면의 바탕재료로 사용하는 경우 **【작품 2.9.10.13,14】**는 한지가 다 마르고 난 후 번진 모양이나 느낌들을 보고 그 부분을 이용하여 표현하고자 하는 형상을 만든다. 이 형상들은 산이나 사람 또는 그 어떤 모양으로 구체화되는데 이때 한지를 가위나 칼등 도구를 이용하여 잘라내는 것이 아니라 손으로 찢어서 형태를 만들어 나간다. 찢긴 곁에서 보이는 비정형화된 흔적과 한지가 갖는 얇은 질료성의 층으로 경계의 불확실함을 의도함은 비경계성이 갖는 우연적 요소를 더욱 부각시키고자 함이다.

3. 접구조의 공간 구성

한 장의 화면에 같은 농도의 농묵으로 단순하게 형상을 표현하고, 이것을 일정한 간격을 두고 설치함으로써 거리에 의한 농담의 층이 형성되게 하였다. 다각도의 시점에서 시 감각 인지주체는 다양한 시각적 변형과 거리와 시간과의 관계 속에서 대상을 응시하며 작품과 소통하고 가변적 체험을 한다.

접구조로 구성하는데 있어서 거리에 의한 다단계의 농담 층을 형성하기 위해서는 투명한 재료의 사용이 절대적으로 필요하였다. 여러 가지 재료를 사용하여 실험해 본 결과 필름(clear film), 아크릴, 견(silk), 한지 등의 재료를 작품에 쓰게 되었다. **【작품사진 1.2.3.4.9.11.13,14】**에서 볼 수 있듯이 필름이나 아크릴과 같은 화학적 재료에서는 견이나 한지에서 보다 더 높은 투과성, 투명성을 얻을 수 있는데. 이것은 시각적인 차원에서의 투명성이며, 한지와 견을 통해 얻을 수 있는 공기의 소통과는 다른 맥락의 투과성이다. 아무리 투명한 물성을 가진 재료라도 그것이 여러 장으로 반복되면 어느 정도 반투명(translucency)해 지는데 이 반투명(translucency)이라는 물성은 사물을 완전히 가리지 못하는 반면 그 뒤에 희미한 형상을 드러내는 특징을 가지고 있다.

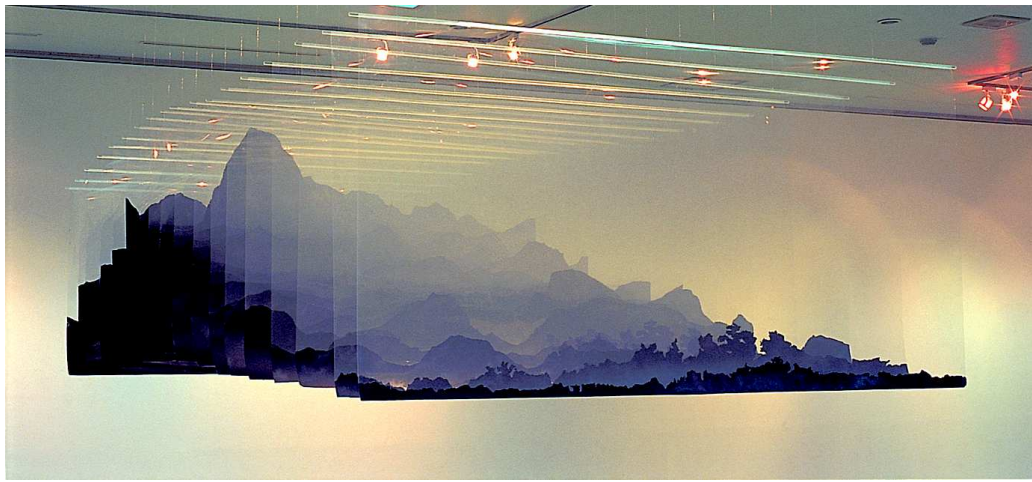
한 장의 화면은 한지에 농묵의 먹을 우려 말린 종이를 손으로 찢어 내어 필름이나 아크릴판에 붙이거나 견에는 직접 그리는 방법으로 내부의 자세한 묘사를 배제한 단순화된 형상을 표현하는데, 그 화면들이 공간에 설치되어 겹쳐지면서 필름, 아크릴, 견, 한지가 반투명한 물성을 지닌 이유로 완전히 가려지지 못하는 특성을 가진다. 이것은 시각적으로 다 드러내지 않으려는 형상들과, 가려도 다 가려지지 못하고 드러나는 현상이 상반된 개념을 가진다. **【작품 5】**에서 보면 길게 늘어진 화면이 시작과 끝이 지정 되지 않은 두루마리(Rolling)형태의 구조를 이루며 검은 얼굴 실루엣이 줄줄이 이어져 있고 그 외

여백 부분도 추상적 형태를 띠는데 위와 아래 축을 대고 전동장치에 의해 계속 움직이고 곡선을 이루는 실루엣들이 스치면서 마치 물결이 흐르는 듯한 느낌을 전달하며 **【작품 6】**에서 자세히 살펴보면 물감의 두께 차이를 준 흘러내리는 선의 반복적 겹침으로 이 효과를 더욱 부각시켰다. 앞 화면에 얼굴과 뒤의 형상은 희미하게 겹쳐지는데 구체적인 모습을 감추고 실루엣으로만 보여진 얼굴들이 돌며 뒤로 넘어가도 견(silk)의 반투명성에 의해 완전히 가려지지 못하고 드러나는 상반된 개념은 현대 사회에서 직, 간접적으로 경험하는 자의적이거나 타의적인 상황, 현상 또는 비가시적인 것 까지도 포함한 그것들이 지니고 있는 양면성, 다양성을 이야기 한다. 반투명성에 의한 겹구조가 갖는 이러한 특성은 작품전체에 전반적으로 드러난다.

4. 생성과 소멸의 반복

한 장의 평면이 그 자체로의 독립성을 가지고 완성되면, 이 한 장 한 장을 일정한 간격을 두고 설치하는데, 작가에 의해 창조된 형상들이 장소를 이동하며 설치되었다가 해체되면서 생성과 소멸을 반복한다.

평면이든 입체물이든 작가의 혼이 투영된 작품이 생명력을 얻고 장소를 이동하여 감상자(관람자)를 만나는 일은 모든 형태의 미술품이 갖는 공통점이지만 작품에 접구조 구성의 특성상 작품이 설치되는 과정에서 이루어지는 행위는 다른 작품들이 작품을 벽에 걸거나 공간에 놓는 행위와는 또 다른 형태를 나타내는데 이것은 접이 두 개가 되고 세 개가 되고 이것이 수 십장에 이르는 접이 생성되는 동안 형상은 접치는 수만큼 변화되고 반대로 해체하면서 소멸되어지는 것이다. **【작품 12】**는 **【작품 9】**의 한 부분의 생성과 소멸의 과정들을 영상으로 제작한 것인데 단계적으로 달라지는 형상들의 생성과 소멸을 주도하는 작가의 행위 흔적이 접치는 모습을 표현하여 접구조의 특성을 더욱 강조하고자 했다. 이러한 생성과 소멸의 반복은 작가의 행위에서 그치는 것이 아니라, 사방에서 다각도의 시점으로 관찰하게 되므로 감상자의 시선에 의해 미묘한 기준점의 움직임에도 변화되어지는 형상을 발견 할 수 있다. 한 접 스치는 찰나, 뒤로 지나 간 것은 과거가 되고 눈앞의 것이 현재라고 인식하는 순간 이미 시간은 미래로 향해 나아간다. 그러나 접구조의 공간에서는 과학적 개념의 순차적인 시간 개념도 사라지고 시점의 기준점도 없고 지정된 동선도 없기에 과거가 다시 현재되고 미래가 과거가 되기도 하는 유동적 공간 인 것이다. 감상자는 자신의 의지에 의해 작품 주위를 돌며 감상함으로써 작품의 또 다른 형상을 생성, 소멸시키는 주체가 된다. **【작품 3.10】**
참고



【작품 1】 겹-0101 140×70×350cm(가변설치) clearfilm,한지,떡 2003



【작품 2】 겹-0102 200×100×680cm(가변설치) 한지, 먹, clear film 2004



【작품 3】 겹-0102(좌측) 200×100×680cm(가변설치) 한지, 먹, clear film 2004



【작품 4】 겹-0102(우측) 200×100×680cm(가변설치) 한지,떡,clear film, 2004



【작품 5】 겹-0204 내 맘대로 안되는 것 90×350(700cmRolling설치) 권(silk), 먹, 수간분채 2004



【작품 6】 겹-0204 내 맘대로 안되는 것 (부분)



【작품 7】 겹-0201 150×100×27cm(가변설치) 권(silk), 먹 2003



【작품 8】 겹-0203 하늘 쪼개기 90×380×500cm(가변설치) silk, 먹, 수간분채 2004



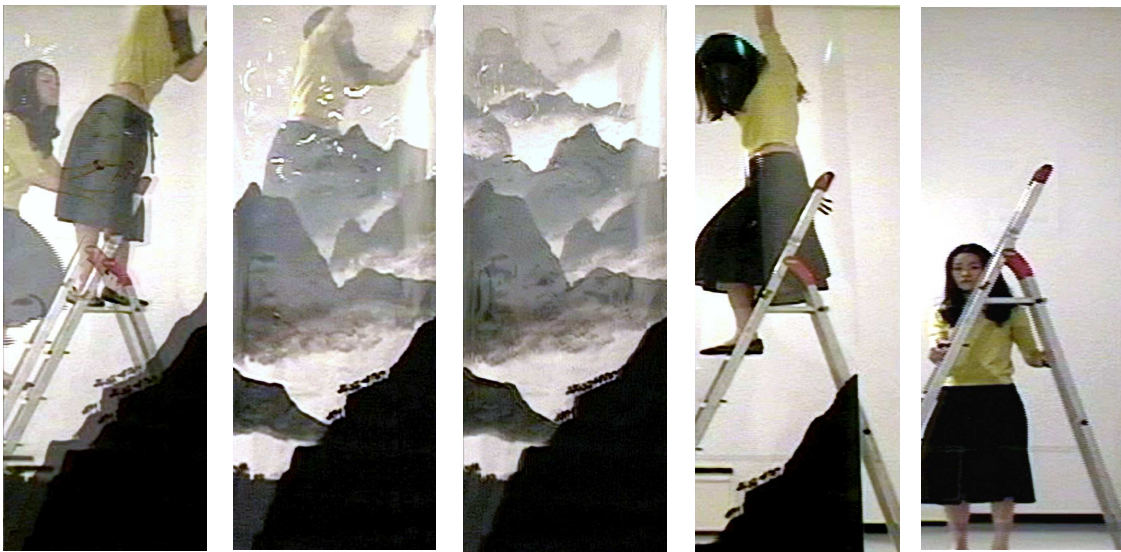
【작품 9】 겹-0103 지워지지 않는 흔적 450×320×300cm(가변설치) 한지,떡,clear film 2005



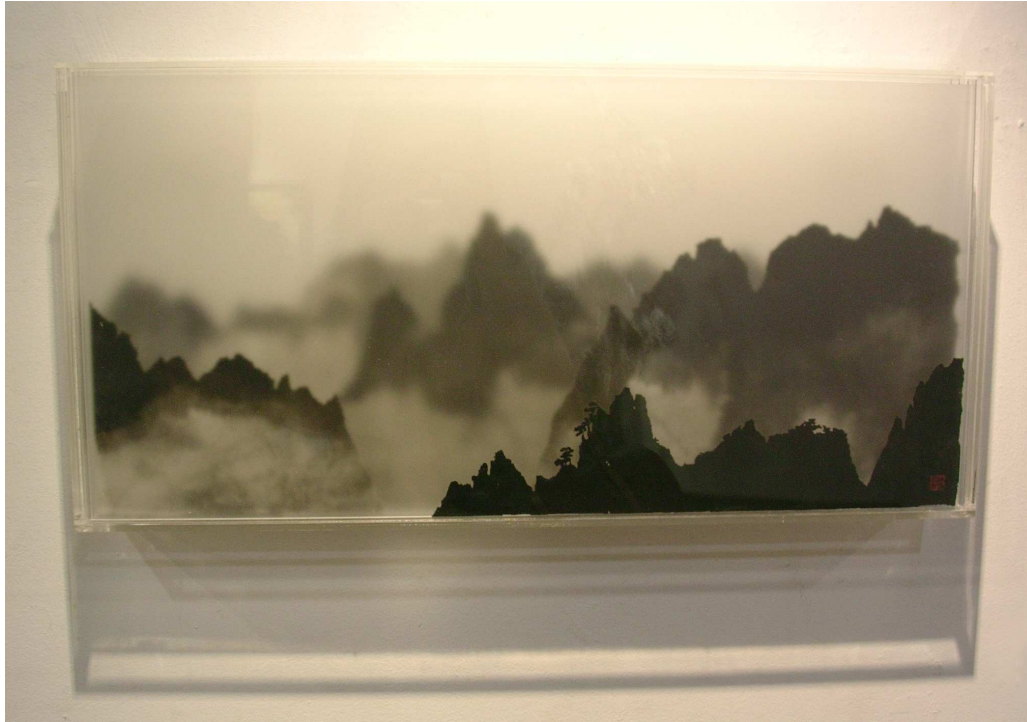
【작품 10】 겹-0103 지워지지 않는 흔적(전시장면)



【작품 11】 겹-0305 / 생성과 소멸의 반복-흔적 남기기 동영상 2005



【작품 12】 생성과 소멸의 반복-흔적 남기기 (동영상) 2005



【작품 13】 겹-0305 60×30×10 아크릴,한지,먹 2005



【작품 14】 겹-0104 8년 만에.. 다시 쓰여 지는 이야기 100×200×210cm(가변설치)
한지, 분채, clear film 2005

V. 결 론

무엇인가가 자신의 시선에 포착되고 ‘응시’를 통한 인지작용으로부터 시작되어 관심이 가는대로 시선이 이끌려 주어진 상황이나 사물, 현상들을 인식하고 이것을 다른 측면에서 바라봄으로 가시적인 것에서 비가시적인 것까지 유추하고 새롭게 재해석 하는 것은 삶의 본질에 대한 알고자하는 욕구에서부터 출발한다. 이러한 의식은 작품에 반영되어 평면에서 공간으로 확장된 겹구조를 구성함으로써 시각적 인식환경에 변화를 주는 결과를 낳았다.

감상자는 작품을 해체한다. 그리고 다시 감상주체 자신의 주관적 감성에 의존하여 재구성하고 여기서 체득되어지는 경험적 인식의 결과물들은 내면에서 또 다른 작품으로 형성될 수 있는 것이다. 바로 이 점에 대한 강조의 극대화 에 대한 시도로서 작품을 정태(情態)적인 평면의 사각 틀로부터 시·공(時·空)의 차원으로 끌어내고자 한 것이다.

감상자는 자신의 동선 이동에 따라 빛과 거리의 각이 서로의 들숨과 날숨을 교차해 내며 제공하는 찰나의 다양함을 얻게 되고 자신의 내면에 창발적 표현으로서의 경험과 느낌들을 향유하게 된다. 물론 본 작품의 구성만이 이러한 가능성을 가질 수 있다고 말 하려는 것이 아니라 구성방식이 지니는 특징이 그러한 감상자의 창조적 감상을 극대화 시키는 장점을 지닌다는 것을 말하고자 함이다. 또한 작품 재료들의 다양한 물적 특성들은 이러한 다원·가변적 특성을 더욱 부각시키는 역할을 한다. 예를 들어 한지와 필름은 서로 다른 투과성을 드러냄으로서 동양 전통적 정서와 현대미술의 포스트 모더니즘적인 요소들을 다양하게 상호 연관 지으며 같음의 논리로 귀결되고 마는 중심주의를 초월한다. 또한 투과성, 투명성은 시각적으로는 공간과 화면과의 경계를 모호

하게 하여 화면 안에서의 여백이 공간으로 이어지는 연결성을 더욱 능동적으로 이끌어 냈으며 이러한 다양한 물적 특성들은 작품이 지향하고 작가가 표현하고자 하는 “초월”을 잘 부각시켜 주고 있는 결과라고 볼 수 있다.

그리고 이러한 의도와 이해는 감상자 자신의 내면에서 정신의 해방을 추구하는 와유사상의 기본적 추구목적 ‘정신이 육체를 벗어나 그 한정된 시간과 공간을 초월하여 무한한 세계에 자유롭게 뻗어 나가는 것’과도 매우 자연스럽게 연결된다.

자신의 또 다른 창조적 주관성으로 재구성 하는 그 일련의 경험과정이 감상하는 이들에게 자유를 주고 일상의 지친 마음을 잠시 쉬게 하는 휴식의 공간이 되기를 바라며, 장소를 이동하며 설치하는 순간마다의 새로운 창조성은 끊임없이 얻어진다.

참 고 문 헌

단행본

- 강선학, 『현대 한국화론』, 서울: 재원, 1998.
- 곽희, 『곽희의 임천고치』, 신영주 옮김, 서울: 문자향, 2003
- 모니카 M 랭어, 『메를로-퐁티의 지각의 현상학』, 서우석, 임향혁(역), 서울: 청하, 1992.
- 백종현, “뉴턴과 칸트의 시간”, 『계간 과학사상』 제32호, 범양사, 2000.
- 지순임, 『산수화의 이해(교양인을위한 신서 16)』, 서울: 일지사, 1991.
- 소광희, 『시간의 철학적 성찰』, 서울: 문예 출판사, 2001.
- 스티븐 쾨, 『시간과 공간의 문화사: 1880-1918』, 박성관 옮김, 서울: 휴머니스트, 2004.
- 에드문트 후설, 『시간의식』, 이종훈 역, 서울: 한길사, 1996.
- 이성희, 『無의 미학』, 서울:새미, 2003
- 오광수, 『한국 현대미술의 미의식』, 서울: 재원, 1997
- 장파, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중화의 역, 서울:푸른숲, 1992.
- 존 버거(1972), 『이미지-시각과 미디어』, 편집부(역), 서울: 동문선, 1990.
- 질 들뢰즈, 『차이와 반복』, 김상환 옮김, 서울: 민음사, 2004
- Christian Norberg Schulz, 『건축의 의미와 장소성』, 이정국, 진경돈 공역, 서울: 시공문화사, 2000..
- Henri Bergson, 『사유와 운동』, 이광래 옮김, 서울: 문예출판사, 1993.
- Michael Sullivan, 『中國美術史』 김경자, 김기주 역, 서울: 지식산업사 1978,

정기 간행물

- 유준상, “겹시각에 비쳐진 개성의 이중성”, 갤러리 현대, 畫廊 57, (1987.9)
김예림, “세계의 겹과 존재의 틈, 그 음악의 사이를 향하는 응시”문학과
지성사, 문학과 사회 36, (1996.11)

학위논문

- 김연주, “東洋繪畫의 寫意性에 관한 研究”, 홍익대학교 미학과 박사학위논문, 2004.
박운선, “반투명 기하학적 다중 레이어를 이용한 비사실적 렌더링”, 서강대학교 영상대학원 미디어공학과 석사학위논문, 2003.
신유미, “J.S Bach의 건반음악에 나타난 장식기법”, 성신여자대학교 음악학과 성악전공 석사학위논문, 1994.
이희정, “Chaucer 텍스트의 다층성: The wife of Bath's Prologue and Tale에 나타난 여성혐오 비판의 겹과 대화의 결”, 서울대학교 영어영문학과 문학 석사학위논문, 1998.
지순임, “곽희의 산수화 연구”, 홍익대학교 ,박사학위 논문, 1985.
조송식, “와유(臥遊)사상의 형성과 그 예술적 실현”, 서울대학교 미학과 철학 박사학위논문, 1998.

사 전

- 『음악대사전』, 세광음악출판사, 1984.
『세계철학대사전』 대구:고려출판사, 1992.

ABSTRACT

Study on the Formation in Multi-Layer and in Movement of Viewpoint -Centering on a Work of the Identical Person-

Jin Hyun-mi

Dept. of Oriental Painting

Graduate School

Sungshin Women's University

Through memory and socially historical recognition about the past experiences in an individual's life, what tries to discern my position and to proceed with advancing toward a better ideal, will be the universal characteristics of a human being. What tries to ruminate the present myself through the past is also a tool that possesses the considerable part among methods that oneself introspects ego.

Today, amid the environment that is repeated endless generation and extinction in the highly-civilized, plural, and mutually-variable age due to the accumulation of capital and to the development of scientific technology, what stares at, namely, 'views' any thing, person or natural landscape is the desire that the main body of visual sensation seeks to know. Simultaneously, it becomes an opportunity to deliberate on the essence of life through the function of association starting from the tangible thing to the intangible one.

The 'movement of eyes in the main body of this sensation' becomes a starting point of this work.

This consciousness is expressed with the behavior of drawing a picture. So, the main significance of this study is to research and analyze on the Oriental thought that comprises the characteristics in the expressive method and its background, which are possessed by a traditionally oriental painting, to scientifically systematize the modern characteristics possessed by a work that re-interpreted this, and to proceed with seeking for the mutually-contradictory and sensitive contact point called tradition and modern times amid the behavior of manufacturing a work.

The specifically expressive method of a work is to form the multi-layer that is attained shading by distance, through containing the simplified shape in one piece of a plane, and through installing this piece by piece in a fixed interval. It can be obtained several possibilities such as diversity, variability, and infinity by giving a change to visual perception with expanding from the plane into the space this way. And, its significance can be above all said to be added in that an appreciator who moves between layers becomes the main body who changes a shape of a work by being allowed the multi-angle viewing while the standard point in the visual subject itself moves in the undesignated space.

The multi-layer can be found its examples in many fields such as music, literature, and image as well as in visual aspect. It puts forward abundant and colorful diversity while forming several layers by being added or divided in the single structure. Also, the appreciator comes to experience a change

that accompanies time while visually perceiving the shape that is varied depending on a change in the street, with viewing a work. And it is attained centering on the perception in the main body, other than the sequential time concept called 'past-present-future.' It is thought that its description is available with the concept of phenomenological time of Merleau-Ponty who premises an observer's sight as for this time concept. As the crossing of sight in an artist, a work and an appreciator is the space that is attained the communication of organic correlation, it examines the correlation with the meaning of blank in the Oriental thought in terms of spatial concept that is attained in a work. Thus, it can be seen that the semi-transparency possessed by clear film, Korean paper and silk, plays a role that more highlights this viewpoint of space. Enhancing the expressive effect and the quality is the subject that needs to be continuously researched, by mutually and supplementarily using merits and demerits possessed by the property of matter in materials, for a work.

Finally, it is desired to become an opportunity of resting and healing the fatigued mind and body within the multi-layer space, by which the automatic experience of the appreciator, who views a work that was reflected an artist's soul, becomes 'what proceeds with stretching freely to the limitless world while transcending its restricted time and space, escaping from the body in the mind,' which is a meaning of Wayu (臥遊) in the Oriental thought.