



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

조 병 왕 교수 지도  
석사학위 청구논문

레이어의 확장적 표현을 통한  
저부조 회화 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

2019

성신여자대학교 대학원

서양화과

홍 미 희

레이어의 확장적 표현을 통한

저부조 회화 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

조 병 왕 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2019년 5월

성신여자대학교 대학원

서양화과

홍 미 희

# 인 준 서

홍미희의 석사학위 논문으로 인준함

2019년 5월

심사위원장\_\_\_\_\_ (인)

심 사 위 원\_\_\_\_\_ (인)

심 사 위 원\_\_\_\_\_ (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문은 2016년부터 2018년까지 본인의 작품 전개 과정에서 생성된 작품들 중에서 2018년 9월 ‘Layers on the Layer’라는 타이틀로 전시되었던 작품을 중심으로 내용적, 형식적 전개 과정을 분석, 연구하는 것을 목적으로 한다.

본인은 2016년 초기까지 캔버스 평면 위에 재현성을 강조한 풍경화 작업을 주로 하였다. 우리가 익숙한 삶에 안주하듯 그동안 풍경화를 그리면서도 원근법에 대해 따랐을 뿐 고찰의 필요성을 생각하지 않았다. 풍경화 연작을 진행하던 중에 회화에 대한 시각 전환의 필요성을 느꼈으며 더 나은 창작세계를 펼치기 위하여 고정적 시선의 탈피를 꾀하였다. 그리하여 풍경을 재해석하는 과정과 추상적 이미지로 변모하는 작업들을 진행하였다.

본인의 작품들은 평면의 기초가 되는 틀은 유지하며 아상블라주(asssemblage) 같은 다른 성격의 오브제가 아닌 미술의 기초재료가 되는 소재들(주로 종이 보드)을 오브제로 삼고 반복적으로 중첩시켜 평면과 입체 사이의 ‘저부조 회화’로 표현된다. 저부조를 본인 회화의 주된 형식 구조로 삼아 레이어(Layer)라는 요소를 다각적으로 응용하여 기하학적으로 추상화시키는 과정을 연구하고 회화의 공간을 새롭게 창조하려는 시도를 화면 안과 밖 공간까지 고려하며 펼쳐나갔다.

본 논문을 통하여 추상미술에 있어 그동안의 회화가 추상화되는 과정에서 어떠한 시도들이 있었는지 살펴보며 본인의 작업들과 비교·분석하고 레이어 하나하나의 개체들이 모여 집단화되었을 때에 의미를 알아보고자 한다. 또한 기초 조형요소들을 이용한 추상공간의 확장적 표현을 통해 평면적 회화와 다른 구성 방식에 대해

분석하고자 한다.

회화의 본질을 탐구하는 연구와 더불어 회화의 형태들은 지금도 변화하고 있다. 본인은 회화를 바라보는 시각에 대한 고민을 해보게 하는 유용한 틀로 저부조 회화를 적용하여 추상미술의 확장적 표현을 보여 주고자 한다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
-------------	---

## II. 본론

1. 작품의 내용적 측면 .....	3
1) 평면적 회화의 유형과 표현 .....	3
2) 레이어의 의미와 평면적 회화에서의 역할 .....	7
2. 작품의 조형적 측면 .....	10
1) 레이어의 반복과 중첩을 통한 평면의 확장 .....	10
2) 저부조 기법의 활용을 통한 평면적 회화의 확장 .....	12
3) 변형 아크릴 액자를 활용한 레이어의 확장 .....	14
3. 작품분석 .....	18

III. 결론 .....	29
---------------	----

## 참고문헌

## ABSTRACT

## 작 품 목 차

- [작품 1] The Sydney Opera House, 54×78×2.5(d)cm, acrylic, oil, canvas fabric, card board, panel, 2017 ..... 18
- [작품 2] Viridian on the Pink, 70×58×10(d)cm, acrylic, card board on panel, 2018 ..... 21
- [작품 3] Between Green-painting&Pink-shadow, 70×58×10(d)cm, acrylic, canvas fabric, cardboard on canvas, 2018 ..... 23
- [작품 4] Between Blue-painting&Pink-shadow, 70×58×9(d)cm, acrylic, canvas fabric, cardboard on canvas, 2018 ..... 23
- [작품 5] Remnants of The painting No.1, 60×75×5(d)cm, acrylic, mineral paint, cardboard on panel, 2018 ..... 25
- [작품 6] Remnants of The painting No.2, 57.7×77.7×4.7(d)cm, acrylic, mineral paint, cardboard on panel, 2018 ..... 25
- [작품 7] Remnant works, 35×27×11(d)cm, mixed media on panel, 2017 .... 26
- [작품 8] City 3, 35×27×10(d)cm, acrylic, card board, panel, acrylic frame, 2017 ..... 27

## 참 고 도 판 목 차

- [참고도판 1] Morris Louis, <Red Go>, 203.2×76.2cm, acrylic resin(Magna) on canvas, 1961 ..... 11
- [참고도판 2] Kenneth Noland, <Summer Plain>, 205.7×390cm, acrylic on Canvas, 1967 ..... 11
- [참고도판 3] Frank Stella, <Six Mile Bottom>, 3000×1822mm, alkyd paint on canvas, 1972 ..... 13
- [참고도판 4] Piet Mondrian, <Composition B(No.II) with Red>, 803×633×24 mm, oil paint on canvas, 1935 ..... 15
- [참고도판 5] 김봉태, <춤추는 박스(DancingBox) 2008-78'>, 90×90cm, 반투명 플렉시글라스에 아크릴물감과 테이프(Acrylic&Tape on Frosted Plexiglas), 2008 ..... 16
- [참고도판 6] Claude Violla, No.113, 188×338cm, 파란텐트 위에 아크릴, 2005 ... 17
- [참고도판 7] Simon Hantai Etude, 236×213cm, oil on canvas, 1969 ..... 20

# I. 서론

일반적으로 회화는 종이나 캔버스 등의 2차원적 평면이나 특정한 장소에 구체적인 형상이나 이미지를 시각화하는 조형예술이라고 한다. 1차원으로부터 3차원, 더 나아가 4차원에 이르는 조형예술의 ‘물리적 차원(physical dimension)’을 만드는 단서로 점, 선, 색 등과 같은 조형 요소들이 관계한다. 회화에서의 화면은 가상의 깊이를 표현하는 일루전을 비롯하여 수많은 해석이 가능하다.

본인의 연구는 재현적 풍경화 작업을 하면서 익숙하게 접했었던 원근법에 대한 고찰의 필요하다는 생각을 시작으로 서서히 추상화되었으며 결국, 회화의 본질과 형식에 대한 고민으로 이어진다. 사각형의 지지대로부터 저부조 형식의 확장에 이르기까지 본인의 작품은 선, 면, 색과 같은 가시성을 가진 가장 기초적인 조형 요소를 통해 형식적 확장을 시도하였다. 또한 수직-수평, 평면-입체, 보색 등의 상반된 개념을 동시적(同時的) 공간에서 상반된 둘 사이의 경계를 구분 짓기보다 그들의 관계성에 대하여 연구하였다.

본 논문을 통해 작품의 내용적 측면 1장에서는 미술사에 있어 평면적 회화가 어떠한 유형과 표현 형식으로 변화하였는지 살펴본다. 또한, 레이어의 의미와 레이어가 평면적 회화에서는 어떠한 역할을 하였는지 분석해 보고자 한다.

2장에서는 본인의 작업에 쓰이는 다양한 재료와 색 등의 조형요소들의 탐구를 통하여 레이어의 반복과 중첩을 통하여 작품을 어떻게 전개했는지 살펴본다. 또한 평면적 회화가 확장하기까지 저부조 기법이 어떻게 활용되었는지 알아보고 작품 보호가 주기능인 액자가 레이어로 활용되었을 때 갖게 되는 확장적 의미가 무엇인지 살펴보고자 한다.

3장에서는 1, 2장의 작품의 이론적 배경과 조형적 배경을 바탕으로 본인의 작품을 전개하는 과정 속에서 표현된 방법들에 대하여 작품을 분석해 보고자 한다.

이와 같은 연구·분석을 통하여 본인의 저부조 회화가 형식적 환원주의에 머무르지 않기 위한 일환으로 추상공간의 확장적 표현과 인식의 방향성을 제시해 보고자 한다.

## II. 본 론

### 1. 작품의 내용적 측면

#### 1) 평면적 회화의 유형과 표현

사람들은 눈을 통하여 상을 바라보고 그것을 사고하기에 시지각을 내포하며, 시각예술에 있어서 창작자는 지각을 바탕으로 작품을 창작하고 관람자는 눈을 통하여 작품을 감상한다. 따라서 우리가 사물을 인식하는 것은 단순히 보이는 것 외에 사물 너머의 관념을 지각하는 현상과 합쳐지는 작용이라고 볼 수 있다. 우리가 흔히 말하는 회화는 어떤 지지재나 장소 위에 각종 안료를 써서 형상을 표현한 미술이다.<sup>1)</sup> 따라서 평면적 회화는 평면이라는 공간 안에서 형태를 표현한다고 말할 수 있다. 평면에 표현된 2차원적 형태는 무엇일지라도 시각적 환영을 통해 입체로 보이게 되며 형태가 있는 평면적 공간 또한 실재하지 않는 입체적 공간으로 보이게 되는데 이것은 심리적 공간이라고 할 수 있을 것이다.

회화의 역사를 보면 가장 오래된 회화는 구석기 시대의 동굴 벽화로 볼 수 있다. 벽화는 굴곡이 있는 동굴의 벽 등에 그려진 시각적 표현으로 완벽하게 평평한 평면은 아니지만 평면회화의 일종이라고 할 수 있다. 15세기 르네상스 시대에 접어들면서 인간 시각과 지각 구조에 대한 이론으로 원근법이 본격적으로 등장한다. 원근법이 알베르티<sup>2)</sup>에 의해 체계화되기 시작하면서 르네상스 시대는 미

1) 월간미술취음, 「세계미술용어사전」, (주)월간미술, 2017, p.535

2) 알베르티의 시각 피라미드(piramide visiva)에 의하면 시각광선의 수가 많을수록 면적은 커 보이고, 그 수가 적을수록 작아 보인다. 또한 회화란 주어진 거리, 주어진 시점, 주어진 조명 밑에서 (시각)피라미드의 횡단면으로 구성된 평면 위에 선과 색을 사용해서 이루어진 예술적 재현이라고 말한다.

Leon Battista Alberti, 「알베르티의 회화론 Della Pittura di」, 노성두 옮김, 사계절, 1998, p.26, p.33

술사적으로 근대 미술의 새로운 장을 열었다고 평가받고 있다. 아른하임(Rudolf Arnheim)은 「중심의 힘」에서 원근법적 발생을 선원근법 체계는 근본적으로 광학적 투영의 유사성을 창조하려는 목적이 아니라 깊이 차원에서 공간의 연장선을 제공하기 위해 도입되고 이런 선원근법 체계가 그림의 공간을 지배하면 전경과 배경 사이의 무인지대에도 그림요소들의 거주 공간이 된다<sup>3)</sup>고 말한다. 원근법은 이처럼 회화와 감상자와의 공간 관계를 설정하고 감상자의 시각에 의하여 그려진다는 점에서 일반화된다.

르네상스에서 출발한 원근법과 사실적인 묘사에서 벗어난 시점으로는 19세기라 할 수 있다. 19세기의 들라크루와(Eugène Delacroix)는 색채 이론을 실험하였고, 인상주의자와 신인상주의자들은 색채 인식에 관한 실험을 집요하게 해나갔다. 인상주의의 세잔(Paul Cézanne)을 거쳐 마티스(Henri Matisse), 그리고 입체주의 화가들에 의해 변화는 가속된다. 1912년 브라크(Georges Braque)와 피카소(Pablo Picasso)가 콜라주를 시작하면서 입체주의는 종합적 단계에 접어든다. 그들은 통일성과 공간의 유동성을 바탕으로 하는 유화의 전통을 무너뜨리고 그림이란 시각이 포착하는 것을 복원하는 것이라는 회화와 실재와의 자명한 전통적 관계를 새롭게 하면서 실재의 사물들로 ‘오브제 회화(tableau-objet)’를 만들어낸다.<sup>4)</sup>

그리고 몬드리안(Piet Mondrian)과 테오 반 도스부르크(Theo van Doesburg)나 다른 데 스틸(De stijl) 화가들의 그림에서도 시각적 환영의 요소가 있었다. 1922년 엘 리시츠키(El Lissitzky)와 라슬로 모홀리-나기(László Moholy-Nagy)는 특히 공간과 새로운 재료에 대해 깊이 연구한다. 이 미술가들의 꿈은 미술을 삶에 통합시키는 것이었는데 몬드리안처럼 전통적 회화의 틀에서 벗어나 작품이 걸린 벽 전면으로 그림의 영향력을 연장시키면서 본질적 의미의 환경을 만들어내는 것이었다. 그들에게 회화란 더 이상 평평한 면이 아니며 그림이 가진 형태

3) 루돌프 아른하임, 「중심의 힘」, 정용도 역, 눈빛, 1995, P.233

4) 장-뤽 다발, 「추상미술의 역사」, 홍승혜 옮김, 미진사, 1990, p.26

들의 긴장감, 색채의 강렬함, 그리고 윤곽의 역동감에 의해 작품은 그 주변의 공간으로 연장되는 것이다.<sup>5)</sup>

모홀리-나기와 알버스(Joseph Albers)는 색채와 원근법이라는 관점에서 시각적 실험을 바우하우스의 교육과정에 도입하였는데 알버스의 색채의 관계에 대한 연구는 20세기 미술에 적지 않은 영향을 미쳤고, 그의 흑과 백으로 된 드로잉과 판화 작품에서 원근법적 환영을 한 단계 더 발전시켰다.

1960년대에는 전 세계적으로 새로운 세대에 속하는 예술가들이 시각적 환영이나 다른 형태의 지각적 측면과 관련된 미술 형태에 관심을 돌렸으며 1970년대에는 모리스 루이스(Morris Bernstein Louis), 도널드 저드(Donald Judd)등의 미국 작가들은 조각적 차원에서 색채와 형태를 공간 속에서 물질화시켜 작업에 새로운 객관적 가치를 부여했다. 이처럼 회화는 서서히 평면에 국한되지 않고 장르를 넘나들며 그 경계가 모호해졌다. 지금까지 서양에서 나타난 평면적 회화 유형의 변화를 살펴보았다면 동양에서는 회화의 유형이 어떻게 나타났는지 알아보 고자 한다.

동양화는 공간의 구성을 서양화의 원근법과는 달리하고 있다. 동·서양의 공간 구도의 근본적 차이는 사물을 보는 눈의 위치를 어디에 두느냐에 하는 점에 있다. 간단히 말하면, 서양화의 원근법은 고정된 한눈의 관점에서 사물을 보는 양가시적 공간을 구성한다. 이에 대해 동양화는 다원적 시점을 가지고 있다고도 말해지고, 움직이는 시점을 가지고 있다고도 말해진다. 움직이는 관점이란 그림 밖에서의 이야기가 아니라 그림 안에서 움직이는 관점이라고 할 수 있다.<sup>6)</sup>

동양의 산수화에서는 주체가 물체 자체를 경험하고 인식하게 되는 환경과 방법에 따라 인간을 둘러싼 세계를 표현한다. 다양한 지각 방식과 서로 간에 맺고 있는 관계성이 강조되고 무위의 자연을 배경으로 인간존재를 에워싼 하늘과 땅에 대한 총체적인 인간의 체험을 거대한 자연미의 인식과 동경을 함께 경험하는

5) 장-뤽 다발, 「추상미술의 역사」, 홍승혜 옮김, 미진사, 1990, p.78

6) 김우창, 「풍경과 마음-동양의 그림과 이상향에 대한 명상」, 생각의 나무, 2006, p.72

것이 궁극적인 것이다. 이것은 하나의 사상과 이념보다는 구체적인 인간 체험, 지각 체험에까지 배어들어 있는 삶의 방식, 지각하고 느끼고 생각하는 방식으로서의 의미를 가지고 있다. 즉, 사람의 지각 체험의 현실을 표현한다고 할 수 있는 것이다.<sup>7)</sup> 그러므로 동양적 시점의 태도란 한 시점으로 고정된 서양화의 소실점, 원근법과는 달리 관찰자가 자유롭게 거닐며 시선을 움직이면서 자연 속을 거니는 방식으로 그림 속을 걸어 다니며 감상하도록 적용된 것으로 볼 수 있다. 인간 삶의 전체적인 환경을 예시하는 산수화는 시각의 위치에 따라 한 화면에 고원, 심원, 평원의 다시점을 갖게 되는데, 이는 자연의 실제 풍경을 결코 한 시야에 가둘 수 없음을 의미한다. 서양의 풍경화가 자연을 단 하나의 인간의 관점으로 고정시키고 균형감 있는 원근법을 보여 준다면 동양의 산수화는 다원적 시점으로 움직이는 시점을 가지고 있다고 볼 수 있다. 이것은 초월적 대상인 자연 속을 거니는 화가의 시점에 관람자를 작품이 존재하는 공간으로 끌어들이는 것과 연관 지을 수 있다.

본인의 작품세계는 재현을 중시했던 서양적 시점이기 보다 동양적 관념 추구에 더 가깝다고 할 수 있다. 예를 들어, [작품 2]에서는 좌우 측면의 색상이 달라짐에 따라 관람자가 보는 시점(위치나 방향)에 따라 이미지가 달라지는 것을 경험하는데 이것은 정면 중심이라기보다 어떠한 방향에서든 볼 수 있도록 관찰자에게 자유로운 방식의 감상법을 열어준 것이라 할 수 있다. 또한 시선을 위, 아래 어디에 고정하느냐에 따라 감상자 본인이 주체가 되어 그것을 둘러싼 현실적 환경과 심리 작용이 개입되어 다양한 관점과 해석을 존재하게 하는 다각적 관점을 내포하고 있다.

원근법은 예술 작품의 근원적 공간에 대한 관계를 어떻게 해결하는가를 가장 잘 보여주는 예로 생각된다. 그림에 있어서 공간 재현의 첫 번째 문제는 이차원의 화면에 어떻게 삼차원의 공간을 만들어내느냐 또는 그러한 착각을 만들어 내

---

7) 김우창, 「풍경과 마음-동양의 그림과 이상향에 대한 명상」, 생각의 나무, 2006, p.36

느냐는 것이다. 공간의 정확한 인식이 화가의 목표라 한다면, 투시도나 전개도로 해결될 수 있지만 결국 우리가 관심을 가지고 있는 것은 시각적 체험으로서의 공간으로 존재하는 그림일 것이다. 사람이 공간 속에 존재한다는 것은 측정할 수 있는 거리로서의 공간이 아니라 회화를 보는 자의 관점의 방향이 포함된 공간이다. 방향 중에서도 보는 자가 있는 곳에서 높이와 너비, 보는 자의 앞, 옆으로 펼쳐있는 깊이는 회화의 공간에서 가장 중요한 공간의 차원이다. 보는 자의 앞으로 있는 깊이는 측정 가능한 거리, 즉 옆으로 펼쳐진 가로와 거리를 합친 심도를 포함한 지도의 공간 차원이라고 할 수 있다. 이것은 현실의 공간이면서 체험의 공간이다. 메를로-퐁티(M. Merleau-Ponty)는 깊이(profondeur)가 있다는 것은 그 속에 사물과 사물을 보는 주체가 있다는 것이고, 사물과 사물을 보는 주체가 지향적인 관계를 맺고서 존재한다는 것은 곧 그 관계에서 깊이가 형성되어 나온다는 것이라고 말한다.<sup>8)</sup>

## 2) 레이어의 의미와 평면적 회화에서의 역할

레이어(layer)란 무엇일까? 레이어는 표면 사이를 덮고 있는 막[층/겹/켜], 시스템 등의 일부를 구성하고 있는 층[단계]을 뜻하며 켜켜로[층층이/겹겹이] 놓다[쌓다]라는 사전적 의미를 가진다.<sup>9)</sup> 다시 말해, 면과 면 또는 선과 선이 포개진 상태나 포개어진 것의 하나하나의 층, 물건의 표면을 덮고 있는 얇은 물질 정도로 설명할 수 있다.

레이어는 시대가 변함에 따라 그 개념과 특징이 더욱 뚜렷하게 드러난다. 대량생산과 더불어 복제의 시대에 들어서면서 발달된 인쇄술이 그 시작으로 볼 수 있는데 자연계의 색을 완전히 재현하기 위한 컬러 인쇄의 경우 농도와 명암을 표현하기 위해 4색(CMYK) 인쇄 과정을 필요로 하고 있다. 한 장으로 존재하는

8) 조광제, 「몸의 세계, 세계의 몸」, 이학사, 2014, p.342

9) Oxford Advanced Learner's English-Korean Dictionary

이미지의 색 구현을 위해 네 가지 색에 따른 4장의 인쇄판이 만들어지고 이 판들을 위치에 맞게 배열한 뒤 인쇄를 하면 작업자가 의도한 색과 음영으로 구현된다. 이러한 방식으로 이미지가 목적에 따라 여러 층으로 나뉘지고 다시 합쳐지는 과정을 통해 비가시적으로만 존재하던 이미지의 층이 가시적으로 드러나게 된 것이 평면회화에서의 레이어와 같다고 볼 수 있다. 이처럼 레이어는 쓰임에 따라 투명성을 갖거나 물질적 또는 개념적으로 중첩되는 속성을 갖는 것들을 일컫게 되었으며 중첩을 필요로 하는 분야에서 물리적으로 혹은 비물질적으로 존재한다. 특히 이러한 레이어들이 평면회화에서 어떠한 역할과 특성이 있는지 분석해 보고자 한다.

평면회화의 경우 스케치에서부터 채색의 과정을 통하여 각 과정에 사용된 재료들의 물성이 겹쳐지게 된다. 이 과정을 통해 평면의 표면 위에 텍스처가 생기고 작가의 의도대로 레이어가 쌓이면서 화면이 이뤄진다. 완성된 작품은 하나로 보이며 완성된 뒤에도 물리적으로는 레이어는 존재하게 된다. 판화에서도 레이어가 존재하는데, 판을 종이나 패브릭천 등에 찍어내는 과정에서 레이어가 생성되고 작가가 의도한 이미지를 위해 구성된 판들은 순서에 맞게 표면 위에 찍히면서 층위를 생성하게 된다. 때문에 판화 역시 페인팅처럼 완성을 위한 과정 중에 레이어가 만들어지면서 그 층위가 물리적으로 남는 것이다.

평면회화에서 레이어의 표현방식으로는 중첩과 시간성, 공간성, 생략과 강조 등이 있다. 중첩은 앞서 말한 바와 같이 스케치와 채색의 과정을 거치면서 사용된 재료들이 물성적으로 겹치게 되고 대상의 부분들을 제거하는 성격과 대상을 통합하는 성격을 동시에 가짐으로써 화면에서는 물리적 완전성을 부여한다. 따라서 중첩된 레이어들은 서로 결합을 가지게 되고 생성과정에서 작가의 의도에 따라 상호 수정과 간섭을 통한 집단성이 생기는 동시에 화면을 이룬다. 레이어의 중첩은 평면 위에 여러 레이어(대상)가 자리를 잡으면서 감상자의 추측을 통해 상하 깊이 차원의 순서가 정해지며 각 레이어는 시각적으로 구분되기도 한

다. 이에 따라 레이어는 서로 구분되거나 각기 다른 평면으로도 비치기도 하면서 하나의 통합된 화면으로 보인다.

작업과정에서 자연적으로 생성된 레이어는 완성을 위해 앞으로 쌓여나간다. 여러 겹으로 재료들이 겹쳐지면서 생기는 물리적 층위로 구성된 평면은 여러 층으로 존재하는 레이어로 만들어지고 동시에 시간을 내포하고 있음을 의미한다. 중첩되어 쌓인 레이어들은 무에서 유로 무언가가 창조되는 과정에서 생긴 시간의 축적이기도 하다. 레이어로 완성된 작품은 가장 하위의 레이어가 가장 최초로 생성된 레이어, 가장 상위에 있는 레이어는 가장 최근의 것이 되는 것이다.

하이데거(M. Heidegger)는 저서 「존재와 시간」에서 현존재적 인간 존재가 존재한다는 것은 시간성을 내포한다고 말하는 것처럼 평면 안에 쌓이고 보이는 레이어는 시간성을 내포하고 있다고 할 수 있다. 평면을 구성하고 있는 레이어는 존재 자체가 시간의 기록이라고 할 수 있다.

중첩의 과정을 통해서 레이어의 평면은 레이어와 또 다른 레이어 사이에 공간과 두께를 가지게 되며 이를 통해 공간성이 드러난다. 레이어들은 생성과정에서 서로 영향을 끼치며 하나의 층으로 합쳐지거나 여러 층으로 구분되기도 한다. 레이어의 중첩으로 생성된 공간은 화면에서 깊이감을 드러내는 역할을 하고 물리적으로 보이는 레이어에 의해 감상자는 쌓아 올린 과정을 추측하면서 그에 따른 깊이감을 느끼게 된다. 이러한 이유로 레이어가 평면에서 입체감이나 깊이감을 표현하기 위한 방법으로 사용되기도 한다.

레이어의 중첩은 겹쳐지는 과정에서 상위의 것이 하위의 것을 가리면서 진행되는데 레이어의 가리고 가려지는 특징은 화면의 부분이나 전체를 제거하는 속성과 동시에 하나의 화면으로 완성하는 효과를 가진다. 각각의 레이어는 동시적으로 존재하지만 드러나 있는 상위만 보이며 감상자는 이것을 하나의 이미지로 받아들인다.

## 2. 작품의 조형적 측면

### 1) 레이어의 반복과 중첩을 통한 평면의 확장

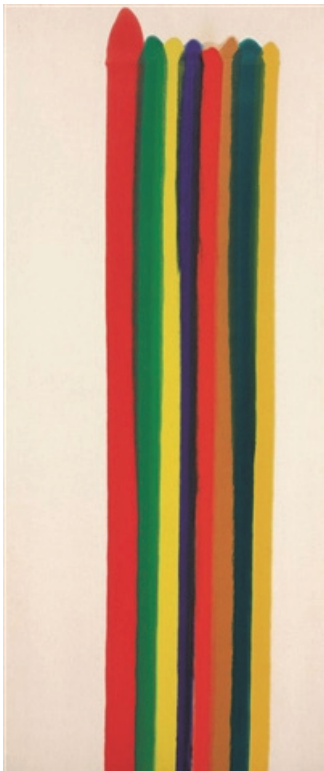
미술사의 주요 목적이 시각 이미지에 대한 연구라면, 말과 이미지에 대해서는 시각적 재현과 언어의 관계를 생각해 볼 수 있다. 말이라는 것은 가시적 표시와 공기의 울림인 청각적 표현으로 할 수 있는 것인데 다시 말하면 하나는 언어 속에 말로 표현된 기호(the articulatesigns)라는 측면이고, 나머지 하나는 형식적 시각이나 청각적 계슈탈트, 즉 광학적이거나 음향적인 이미지의 측면이다. 보통 우리는 한 면으로만 바라보고 다른 면은 무시한다. 그저 말이 가지는 의미에 집중한다. 철학자 조지 버클리(George Berkeley)는 눈으로 보는 것(eye-sight)은 ‘시각적 언어(visual language)’이며, 이러한 시각적 언어는 시각과 촉각의 협력을 포함하는 복잡하고 학습된 기술이라고 말한다.<sup>10)</sup> 결국 언어는 학습되지 않고서는 인지하기 힘들다는 것을 의미하며 미술을 감상하는 태도 역시 선형적 태도보다는 경험적 지각을 바탕으로 감상한다는 것과 연관 지어 볼 수 있다. 따라서 우리에게 사진처럼 사실 그대로의 재현적 이미지를 대신해 줄 수 있는 재현적 표현보다는 상징적 표현, 추상적 표현이 더 의미 있는 일이라 생각한다.

본인의 초기 작품은 평면 위에 레이어 보드를 중첩시키고 수평적 이미지를 만들어내면서 추상적 회화 표현에 대하여 집중하였다. 평행하게 정렬된 레이어 보드는 루이스 모리스(Lewis Morris)와 케네스 놀란드(Kenneth Noland)의 작품들에서도 보이는 요소이다. 본인 연구 작품의 물질적 부피보다는 저부조에서 드러나는 선의 반복적 형상과 쌓는 행위(본인의 경우는 종이 보드를 쌓는다.)에 집중하여 두 작가와 비교해보자.

---

10) 로버트 S.넬슨·리처드 시프, 「꼭 읽어야 할 예술 비평용어 31선」, 정연심 외, 미진사, 2015, p.70~71

헬렌 프랑켄탈러(Helen Frankenthaler)의 화실을 방문하여 착색 방식으로 형태와 바탕이 일체가 되어버리는 것에 영감을 받은 루이스와 놀란드는 잠재력을 재빨리 포착하고 화폭의 물질성을 의식하면서 회화 표면에 색채를 침투시킨다. 물감을 침투시키는 방식은 증첩을 통한 레이어 축적이라고 할 수 있으며 [참고도판 1]에서 루이스는 물감을 흘림으로써 화폭의 모서리에 시선이 차단되지 않고 화면 밖으로 연장되는 열린 공간으로 표현된다. 루이스의 작업에서는 캔버스천 속에서 잠입하여 물감을 흘리고 뿌리며 물감의 유동성을 표현한 폴록의 기법으



[참고도판 1]  
Morris Louis, <Red Go>  
203.2×76.2cm  
acrylic resin(Magna) on  
canvas 1961



[참고도판 2]  
Kenneth Noland, <Summer Plain>, 205.7×390cm, acrylic on  
canvas, 1967

로부터 영향을 받아 자신의 작업 방식으로 발전시켰는데 본인의 [작품 4, 5]의 지지대 역할을 하고 있는 캔버스 표면에 된 페인팅은 이와 유사한 기법이라고 할 수 있다.

놀란드<sup>11)</sup>는 ‘열린 캔버스’의 느낌을 더욱 고조시키면서 [참고도판 2]에서 옆으로 긴 화면에 모서리와 평행한 색띠를 화폭 자체가 안 보일 때까지 반복하여 그림으로써 그 느낌을 보다 깊이 연출한다. 평면과 입체 사이에 자리하는 화폭의 감각적 연장으로써 본인 또한 보드를 쌓는 과정을 통해 수평적 배치를 택한 것이다.

## 2) 저부조 기법의 활용을 통한 평면적 회화의 확장

저부조 회화<sup>12)</sup>라 하는 것은 화면 위로 들출된 오브제를 통해 볼륨이 생긴 회화를 말하는 것으로 콜라주, 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)의 콤바인 페인팅도 이에 해당된다고 볼 수 있다. 캔버스가 미리 제작된 상태에서 작품이 그려지는 점에서 작품이 틀에 종속적으로 관계했던 한스 아르프(Hans arp)나 프랭크 스텔라(Frank Stella)의 작업도 저부조라 말할 수 있다.

초기 프랭크 스텔라 역시 그린버그의 모더니즘 평면 조형에 관한 견해에 영향을 받았고 60년대를 기점으로 <Six mile bottom>과 같은 변형 캔버스(Shaped canvas) 작업들을 선보이게 된다. 제작 방식에 있어 캔버스에 내용을 맞춘 것이 아닌 내용에 캔버스를 맞춰 잘라내는 방식으로 나의 방식과는 의미는 다르지만 내용과 틀이 긴밀한 관계를 이루고 있음을 알 수 있다. 그 이후의 작업들은 확장의 방향이 평면과 조각의 구분이 힘든 영역까지 나아가게 된다. 본인은 본 연

11) 놀란드는 말한다. “우리는 폴록에 흥미를 가지고 있다. 그러나 그의 작품에서는 어떤 방향도 제시받을 수 없다. 그는 너무도 독자적이었다. 그러나 프랑켄탈러는 우리에게 하나의 방향을 제시했다. 색채를 받아들이고 사용하는 방식이 그것이다.”

장-뤽 다발, 「추상미술의 역사」, 홍승혜 옮김, 미진사, 1990, p.138

12) 알게 만드는 부조. 메달이나 주화 따위에서 흔히 쓴다. 유사어로는 바릴리프(bas-relief), 박육조(薄肉彫)가 있다. [네이버 국어사전]



[참고도판 3]  
Frank Stella, <Six Mile Bottom>  
3000×1822mm, alkyd paint on canvas  
1972

구에서는 조각과 평면 조형을 구별하기 힘든 영역까지 가버린 스틸라의 작업과는 달리 평면 조형의 틀인 사각형의 틀은 유지하면서 회화의 정체성은 최대한 유지하려고 하였다. 기초 평면인 지지대를 항상 유지하면서 기초 조형요소들을 사용하여 특정한 방향성을 가지고 제한된 공간의 확장을 추구하고 있다. 때문에 평면의 변형임에도 평면조형 범주에 들 수 있는 것이다. 이러한 저부조 방식을 통해 얻을 수 있는 장점으로서는 화면의 깊이를 물리적으로 실재하면서 볼륨과 함께 자연적으로 생기는 그림자를 통해 평면 안에서 의심의 여지를 주는데 이로 인하여 감상자의 호기심을 자극하고 고민해 볼 수 있도록 한다. 이로써 본인의 작업은 공간주의에 가깝다고도 말할 수 있다.

폰타나(Fontana)는 <백색 선언 Manifesto Blanco>(참고도판 3)에서 기존 미술의 미학을 타파하고, 시간과 공간의 통일에 기초를 둔 새로운 예술을 발전시켜야 한다고 주장하면서 공간주의의 본질적인 내용을 잘 나타냈다.<sup>13)</sup> 그린버그가 말하는 물리적 평면성을 깨트린 저부조 작업은 폰타나의 공간주의 작품이 아닐까 한다. 허구의 공간의 붓으로 그려내는 것이 아니라, 실제의 공간을 차지하는 가변적인 물질의 존재물을 만들어내는 것이 오늘날의 화가들이 할 일이라는 것을 상징적으로 우리들에게 말해주고 있다.<sup>14)</sup>

캔버스 화면 위에만 그림을 그리는 태도를 뒤로하고 본인과 같이 캔버스 위에

13) 월간미술취음, 「세계미술용어사전」, (주)월간미술, 2017, p.34

14) 김해성, 「현대미술을 보는 눈」, 열화당, 1993, p.157

종이 보드를 쌓거나 유리 조각, 돌 등의 물체들을 부착시켜 그림자가 자연적으로 생기는 것을 의도하는 것, 캔버스 자체를 칼로 찢거나 구멍을 내어 캔버스가 공간과 입체성을 가진 존재로 변신을 시키는 시도들은 모두 평면적 회화의 확장을 위한 가변적 에너지라고 할 수 있다.

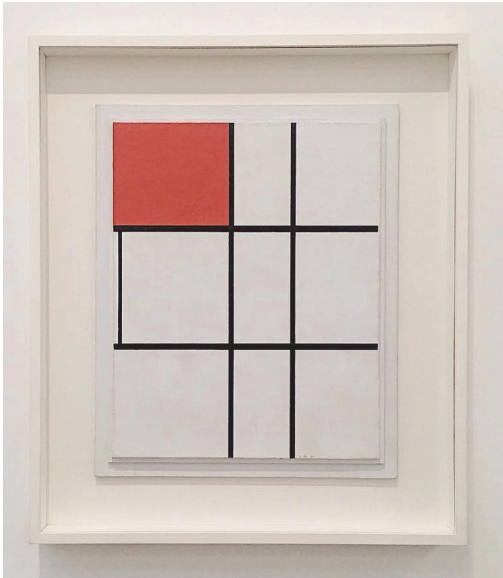
### 3) 변형 아크릴 액자를 활용한 레이어의 확장

평면적 회화에서 실제로 존재하는 평면에 부착된 재료들은 물리적 부피를 가지고 있으며 이것이 가지고 있는 물리적 부피는 3차원 공간을 가지게 된다. 회화에서는 주재료로 쓰이는 물감의 물성 또한 실질적인 물리적 부피를 가지고 있어 실제 공간을 형성하고 그것이 과장된 형태가 본인의 작업 [작품 1]의 유형인데, 거기에 부피를 포함하여 레이어 기능이 더해진 작업이 [작품 9]이다. 아상블라주(asmontage)<sup>15)</sup> 작가들이 외부에서 가져온 물질로 평면조형의 세계를 외부와 일체 시켰다면 본 연구는 평면조형의 세계를 내부에서 외부로 적극적으로 표출함으로써 경계가 모호해졌다는 데에 의미가 있다. 재료적 측면에서 일반적 회화 작업과는 크게 다르지 않으면서 새로운 역할이 더해지는 것이다. 따라서 작품을 보호가 주 기능을 하고 있는 아크릴 액자는 기능은 상실하지 않은 채 레이어의 부가 기능을 하고 있는 셈이다.

1943년 말년의 몬드리안은 다음과 같이 썼다.

“내가 알기로는 그림을 액자에 끼우지 않고 밖으로 빼놓은 것은 내가 처음일 것이다. 난 액자를 끼우지 않은 그림이 끼운 것보다 낫다는 것을 깨달았고, 액자

15) 원뜻은 ‘모으기, 집합, 조립’, 여러 가지 물질을 이용해 평면적인 타블로 회화에 삼차원성을 부여하는 기법으로서, 넓은 의미로는 우리 주위에서 볼 수 있는 기성품이나 잡다한 물건들을 모아서 만든 작품 또는 그러한 일을 말하며, 만들어진 형태가 구상이나 추상을 불문하고 모든 소재와 내용을 포괄하므로 양식에 관련된 것이라기보다 기법이나 방법론의 명칭이다. 아상블라주라는 용어는 뒤뷔페 Jean Dubuffet(1901~1985)가 콜라주와 구별하기 위해 1954년에 풀 먹인 종이 및 여러 물질들로 이루어진 작은 인물상을 지칭한 데에서 시작되었으나 그 기원은 피카소 Pablo Picasso(1881~1973)로 거슬러 올라간다. 월간미술 엮음, 「세계미술용어사전」, (주)월간미술, 2017, p.310



[참고도판 4]

Piet Mondrian, <Composition B(No.II) with Red>  
803×633×24mm, oil paint on canvas, 1935

가 그림에 입체감을 준다는 것도 알게 되었다. 액자가 깊이감을 주므로, 나는 단순한 목재로 액자를 만들고 그 위에 그림을 올려놓았다. 이러한 방법을 통해 나의 그림은 실제에 가까운 존재감을 얻게 되었다. 그림을 관람자와 더 가깝게 하고, 그림에 실재감을 주는 것이 내가 추상화를 그리면서부터 품은 이상이다.”<sup>16)</sup>

몬드리안은 그림을 최대한 확장하는 방법으로 액자를 변형 하였으며 벽에 걸 수 있게 할 뿐 아니라, 작품의 테두리를 보호해주는 액자의 기능은 완전히 상실하지 않은 채 유지하였다.(참고도판 4) 몬드리안의 액자는 작품의 정면을 보호하는 기능은 없지만 액자까지에도 작업의 일환인 격자 형식을 취하면서 제작된 점이 작업의 확장성을 띤다. 본인의 아크릴 액자는 정면을 비롯하여 사방 측면을 보호하고 있으며 몬드리안의 액자처럼 작업의 확장개념으로 액자가 변형되었다.

액자로 쓰인 아크릴을 또 다른 방식으로 활용하여 액자로써 마무리한 작품에는 김봉태 작가의 작품들이 있다. 김봉태 작가의 춤추는 상자[참고도판 5]는 빛을 투과하는 재료를 사용함으로써 공간감의 확장을 표현한다.

16) W.H.베일리, 「그림보다 액자가 좋다」, 최경화 옮김, 아트북스, 2006, p.106 「미국의 유럽인 11명」, 뉴욕 현대미술관 회보 제45호(1946), 35~36쪽 재인용



[참고도판 5]

김봉태, 춤추는 박스(Dancing Box)2008-78', 90×90cm,  
반투명플렉시글라스에 아크릴물감과 테이프  
(Acrylic & Tape on Frosted Plexiglas), 2008

여기에 쓰인 플렉시 글라스(plexiglass)는 빛을 투과하기는 하지만 반투명한 재질이다. 같은 색을 판의 앞면과 뒷면을 칠하는데 뒷면에 칠한 색을 앞에서 보면 마치 다른 색을 입힌 것처럼 부드러운 깊이감이 나타난다. 그리고 액자 틀을 만드는 과정에서 플렉시 글라스를 액자 후면에서 2cm 정도 띄워 공간이 형성되고 이때에도 그림자가 생긴다. 따라서 실제로는 평면에 그렸을지라도 마치 입체로 된 상자를 보는 것 같은 환영이 나타난다. 이와 같이 재료를 통한 이차원성과 삼차원성의 변주를 펼치고 있다.

1970년대 프랑스에서 결성된 쉬포르/쉬르파스 Supports/Surfaces 그룹의 추상 운동<sup>17)</sup>과는 대조적으로 나의 작업은 캔버스 틀을 제거하기보다 회화의 기초 지

17) 1970년대에 프랑스에서 결성된 전위적 미술단체. 때로는 그 기법을 가리키기도 한다. 쉬포르는 '버팀' 즉 회화에서의 지지체를 뜻하고, '표면'이라는 말인 쉬르파스는 화면을 지칭하는 것으로 회화 캔버스에 대한 상징적인 의미를 내포하고 있다. 이들은 '그림 그리는 것은 아직도 가능하다. 다만 회화적 방법의 개조가 필요할 뿐이다'라고 강조하면서 구조에의 새로운 탐구, 신사실주의와 같은 반예술적인 전위주의의 추방, 모든 미술이 파리에 집중되는 경향의 분쇄 등을 구체적인 목표로 내세워 회화로 실천하고 있다. 회화를 인식의 대상으로 대하기 이전에 먼저 회화를 둘러싸고 있는 상업적 또는 회화에 개입된 불순한 요소들을 제거하려고 노력하였다. 쉬포르 쉬르파스가 미술 오브제를 회복시켜 놓은 것은 개념미술에 대한 반동이라 할 수 있으며, 정치적 편향성을 지닌 작가들이 미술작품 대신 선전 반동(demonstration)으로 치우치는 것에 대한 반발이기도 하다. 미니멀아트의 프랑스적 전개의 한 양상으로 볼 수 있다. 월간미술 엮음, 「세계미술용어사전」, (주)월간미술, 2017, p.262

지대로써 캔버스 또는 패널의 틀은 유지하고 있지만 작품과 그가 놓인 공간과의 관계를 새로이 하게 된다는 점이 공통된 특징이라고 할 수 있다. 예를 들어, 회화가 회화 그 자체로만 의미가 있어야 한다는 끌로드 비알라(Claude Viallat)의 탈액자와 전면 회화화 된 작품은 공간에 어떻게 놓이냐에 따라 즉, 상황에 따라 다르게 전시된다.

비알라의 작품은 캔버스 틀을 제거한 작업이지만 본인의 저부조 회화는 캔버스나 패널처럼 평면의 지지대를 기본으로 한 작업이기 때문에 처음에는 벽에 걸리는 작품이라는 것을 염두에 두고 작품을 완성시켰다. 하지만 화면 안의 공간에서 화면 밖 공간까지의 확장적 의미를 갖는 작업 특성상 작품이 어디에 어떻게 놓이는지 변수가 가능했고 이런 특이점은 비알라의 작품이 갖는 특징과 유사하다고 생각한다. 작품은 때때로 일종의 오브제가 되며, 액자 또한 성격을 상실하지 않은 보조적 수단으로 존재할 수 있는 것이다.



[참고도판 6]

Claude Vialla, No.113, 188×338cm, 파란텐트 위에 아크릴, 2005

## IV. 작품분석

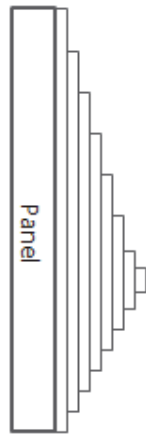


[작품 1]

The Sydney Opera House, 54×78×2.5(d)cm  
acrylic, oil, canvas fabric, card board, panel, 2017

2017년 이전까지 본인은 색면을 분할하여 구성한 풍경화에 집중하였다. 원근법에 의존하고 대상을 재현하는 방식보다 화면 속에서 형태를 색면으로 단순화시키고 풍경을 새로운 관점에서 바라보고자 하였으며 이는 회화의 평면성에 보다 가까이 다가가려는 본인의 첫 시도였다.

19세기 후 신인상파 화가들이 점묘법 등을 이용하여 색으로 추상적 심상을 화면에 담았다면 본인은 단순한 형태의 색면화로 풍경을 풀어내고자 하였다. 재현적 이미지를 추상화시키는 과정으로 새로운 색면 이미지로 탈바꿈하고 저부조 구조와 결합되는 대표적인 작업이라고 할 수 있다.



[도판 1]  
좌우 측면에서 바라본 패널과  
종이 보드의 중첩 구조

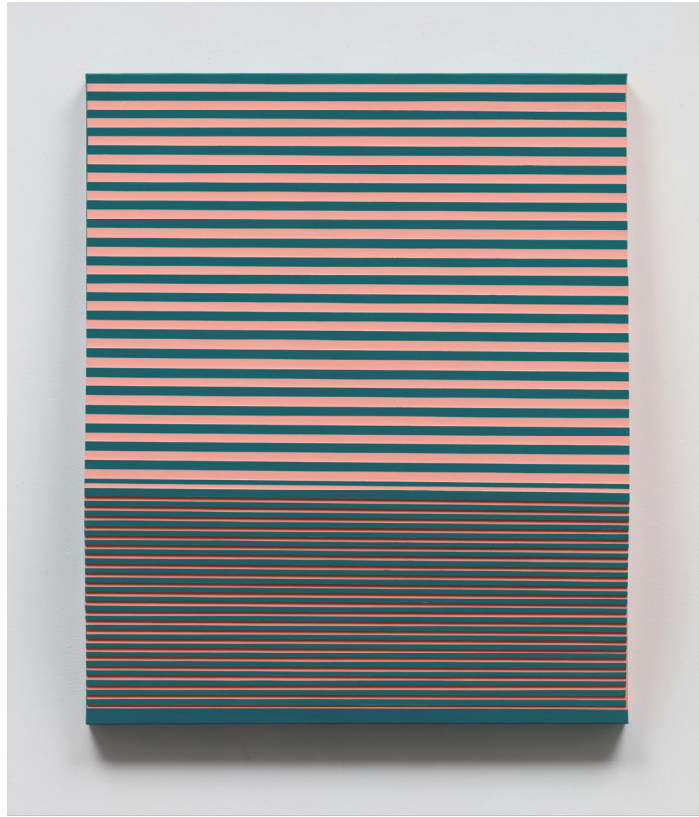
[작품 1]의 제작 방식은 단순화된 색면 풍경화가 그려진 캔버스천을 (캔버스)프레임에서 탈착시킨 뒤 수평으로 일정하게 자르고 배열한 작업이다. 일정하게 자른 종이 보드를 패널 위에 수평의 방향으로 [도판 1]의 구조로 쌓아 올려 돌출된 저부조를 구축한다. 가장 높은 위치에 자리하는 지점은 화면에서 바라보고자 하는 중심 시점을 의미한다. 고전 미술에서 원근법적으로 강조하고자 하는 시점을 크게 그려 강조하고 나머지 것들은 점점 작아지게 그렸다면 이 작업에서는 보고자 하는 부분을 실제로 관람자의 눈에서 최대한 가까이 위치하도록 돌출시켜 최상위에 오르게 하였다. 즉, 벽에 걸린 작품을 바라봤을 때 캔버스라는 사각형의 틀은 우리의 눈에서 가장 멀리 존재하며 보고자 하는 가장 중요한 지점은 눈에서 가장 가까이 적극적으로 다가온 개념이라고 할 수 있다. 2차원적 평면회화는 저부조 구조와 결합 되면서 평면적이면서도 입체적인 회화로 거듭나게 된다. 1960년대부터 추상회화의 움직임으로 유럽에서 역시 화폭을 철저히 재정의 하고자 하는 현상들이 나타나는데 특히, 시몬 한타이(Simon Hantai)는 캔버스천을 구기고 착색을 한 뒤 그것을 펼치면 우연적으로 생기는 갈라진 무늬가 나타나는 작업으로 최초로 천의 자유를 실험한 사람 중 하나였다. 이것은 캔버스 틀에 고정되어 있지 않은 상태의 천을 사용한 것으로 고정적 화폭에 대한 자율성을 띠고 있음이 유사하다. [참고도판 7]



[참고도판 7]

Simon Hantaï Etude

236×213cm, oil on canvas, 1969



[작품 2]

Viridian on the Pink, 70×58×10(d)cm  
acrylic, card board on panel, 2018

두 가지 색이 교차하며 수평 라인이 반복되는 [작품 2]는 정면에서 바라보면 평면처럼 보이고(그림자로 유추하기 전까지) 정면을 조금이라도 벗어나는 각도에서 보면 [도판 2, 3]과 같이 입체로 보인다.

종이 보드로 구축한 저부조 구조는 [작품 1]의 구조와 비슷한 형태이다. 작품의 중심에서 상하로 구분했을 때, 상단 제일 위에서 중심에서 약간 아래 지점까지는 점점 상승 구조를 이루고 그 아래 지점에서는 상승하는 구조가 다시 하강 구조로 변화하면서 종이 보드의 간격이 좁아진다. 하강 구조를 이루는 부분은

교차의 수가 증가함과 동시에 빛에 의한 그림자가 생성되고 그로 인해 자연스럽게 어두워진다. 관람자가 정면에서 작품을 보게 된다면 실제인지 허상인지의 이중적 착시효과와 더불어 궁금증을 유발할 수 있다. 이처럼 본인은 저부조 형식을 직접적으로 드러내기보다는 평면과 입체 사이에서의 착시효과를 유도하면서 조율하는 태도로 작업을 한다. 또한, 회화의 기초가 되는 평면의 지지대인 캔버스나 패널 같은 사각 틀을 버리지 않은 채 저부조 회화로 표현한다.

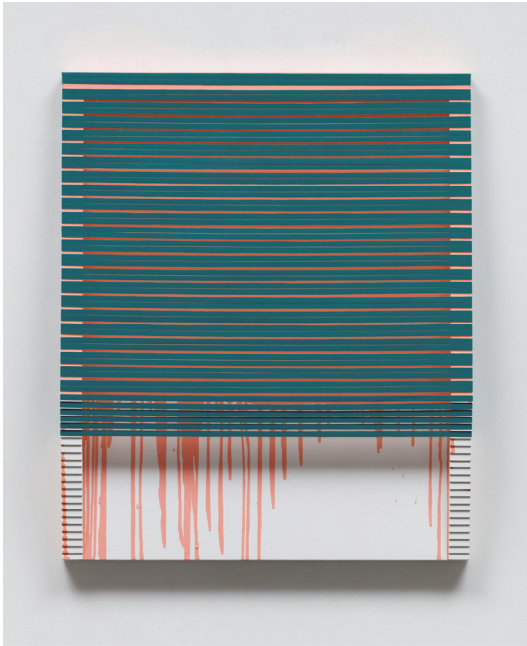
수평적 이미지를 부각하기 위하여 층마다 반대되는 보색 군에서 색상을 선택하여 두 가지 색을 교차하여 채색하였는데 나란히 배열함으로써 시각적으로 보이는 명시도를 높이고 평면이라는 제한적 공간에서 캔버스 너머까지 무한히 뻗어 나갈 것만 같은 확장적 수평 라인을 강조시키는 역할을 하였다. 몬드리안은 ‘의지’의 상징인 수직선과 ‘휴식’의 상징인 수평선이라는 근본적으로 반대되는 요소들의 대비로 우주를 요약<sup>18)</sup>하며 작업을 확산시켰다. 본인에게도 수평적 이미지는 이러한 확산의 의미로 수평선을 시작으로 수직선 또한 작업의 요소가 되기도 한다. 작업에 부가적 요소로써 좌, 우 측면의 색을 상이하게 채색하였다. 여기에는 수동적으로 그림을 앞에서만 보는 고정적 시각을 능동적 태도로 감상자의 신체 움직임에 따라 다양하게 보이도록 유도하려는 의도가 담겨 있다.



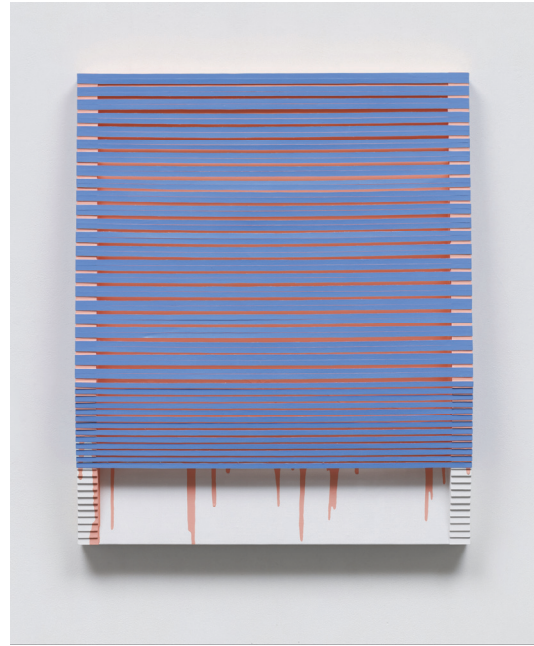
[도판 2]  
우측면에서  
바라본 작품 2



[도판 3]  
좌측면에서  
바라본 작품 2



[작품 3]  
Between Green-painting&Pink-shadow  
70×58×10(d)cm  
acrylic, canvas fabric, cardboard on canvas  
2018



[작품 4]  
Between Blue-painting&Pink-shadow  
70×58×9(d)cm  
acrylic, canvas fabric, cardboard on canvas  
2018

전통적 평면회화가 화면 안에서 원근법, 중첩 등으로 깊이감을 주었다면 본인의 작업에서는 화면 밖으로 레이어를 돌출시키고, 레이어를 쌓아 올리는 방식으로 깊이를 표현한 작품이다.

[작품 3, 4]는 단색으로 칠한 캔버스천을 일정하게 수평으로 자르고 캔버스와 종이 보드로 구성된 구조에 맞춰 수평선이 강조된 형태로 올려 씌운 작업이다. 본 작업은 [작품 2]와 유사해 보이나 차이점이 있다.

첫째, 일차적으로 슬라이스 된 캔버스천은 [작품 2]처럼 상반된 두 가지 색조의 색면화가 아닌 단색 페인팅이며 지지대 역할의 캔버스에 페인팅 된 것도 단색 페

18) 장-뤽 다발, 「추상미술의 역사」, 홍승혜 옮김, 미진사, 1990, p.60

인팅으로 그 두 가지를 오브제라 한다면 두 오브제의 결합으로 색면화를 이뤘다고 할 수 있다.

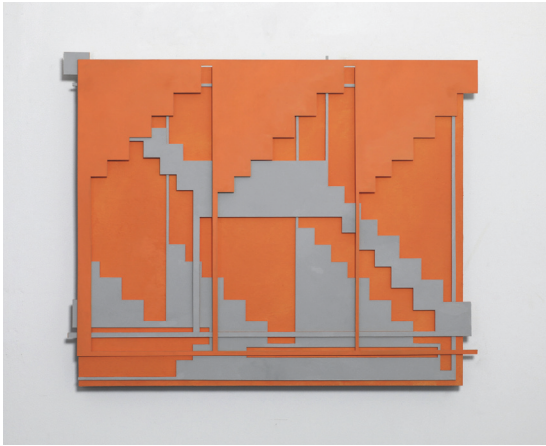
둘째, 캔버스에서부터 면으로 전체가 함께 올라가는 저부조 구조 [도판 1]과 비교하여 보면, 측면 형태는 비슷하지만 상하 측면에서 형태가 다르므로 실질적으로 다르다. 캔버스 좌우 양 끝에만 구조체를 부착하고 캔버스천은 개별적으로 올린 후 캔버스 뒤쪽으로 두르듯 고정시켰는데 이것은 캔버스화면 바닥 면과 캔버스천 사이에 생기는 거리로 인하여 공간감이 생기고 이로 인해 자연스럽게 그림자가 드리워진다.

캔버스-종이 보드-캔버스천 순으로 쌓는 것 역시 본인 작업의 반복인 레이어의 쌓기의 일종이라고 말할 수 있다.

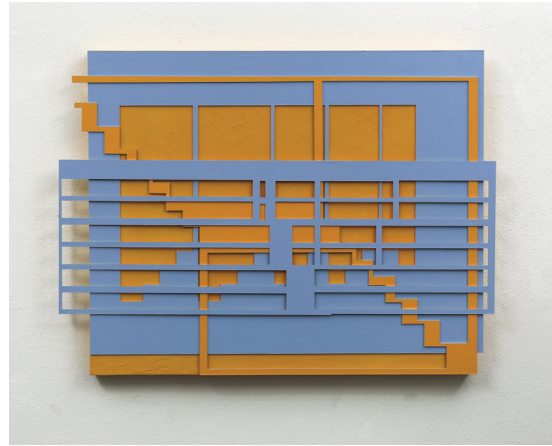
상하 측면에서 바라본 구조체 형식은 [도판 3]과 같다. 드리핑 표현 방법으로 인한 수직적 요소의 선은 수평의 캔버스천과 시각적으로 교차 되면서 색과 공간 사이에서 조화를 이룬다. 수평의 경직된 선과 수직의 불규칙적 수직선의 만남은 비회화적인 것과 회화적인 것과의 만남과도 같다고 볼 수 있을 것이다. 하인리히 뵐플린은 회화적인 효과를 불러일으키는 요인은 형태의 얽힘일 수도 있고 특수한 조망이나 광선 효과일 수도 있다고 말하며 모자를 쓰고 헤진 장화를 신고 나온 남루한 거지의 모습보다 금방 상점에서 나온 듯한 장화나 모자는 비회화적이라고 할 수 있다<sup>19)</sup>고 말한 바 있다.

---

19) 하인리히 뵐플린, 「미술사의 기초개념」, 시공사, p.46-p.47

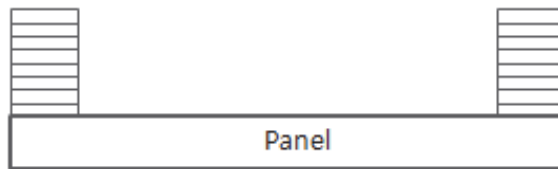


[작품 5]  
Remnants of The painting No.1  
60×75×5(d)cm  
acrylic, mineral paint, cardboard on panel  
2018



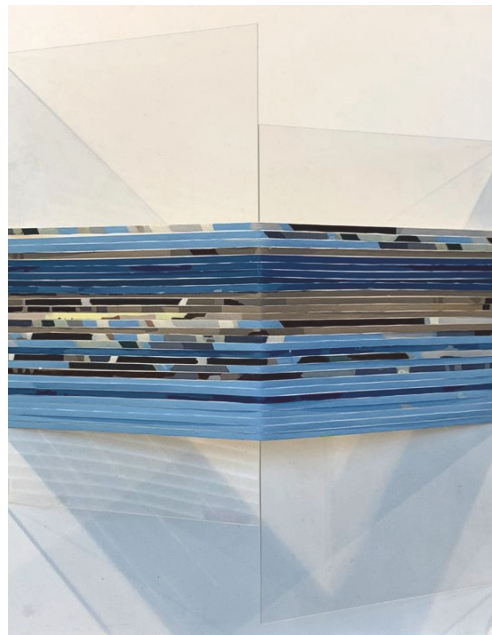
[작품 6]  
Remnants of The painting No.2  
57.7×77.7×4.7(d)cm  
acrylic, mineral paint, cardboard on panel  
2018

그동안의 작업들이 철저한 계획에 의해 구조체를 완성했다면 [작품 5, 6]은 우연적으로 구성된 구조체이다. 저부조 작업을 위해 종이 보드를 레이저로 커팅 하는데(본인 작업 방식으로는 핸드 커팅과 레이저 커팅이 있다.) 템플릿을 커팅하고 남은 자투리 종이 보드들을 버려져야 하는 것들이었다. 하지만 필요한 부분이 떼어지고 남은 보드의 형상이 매우 기하학적이라 일단 수집하였다. 작업을 하던 중 무심코 작업실 한쪽에 관심을 주지 않았었던 그것들을 바라보는 순간 이것들 또한 레이어 회화라 생각하여 작업을 진행했다.



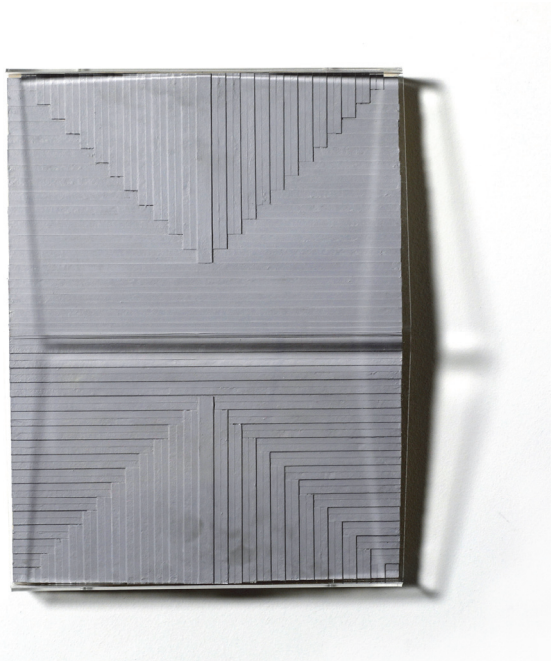
[도판 3]  
하측면에서 바라본 패널과 종이 보드의 중첩 구조

비슷한 예로 [작품 1]을 완성한 후 남은 페인팅(캔버스천 조각)으로 [작품 7]을 만든 경험이 있다. 그동안의 작품들은 기하학적 구조물이 반복적 있어야 했기에 자투리 보드 한 장에는 기하학적 형상이 패턴처럼 보였고 이러한 보드들이 겹쳐졌을 때 뚫어진 형상보다는 보드들이 레이어로 쌓이면서 생기는 깊이감과 우연적 현상에 주목되는 점이 흥미로웠다. 시각적으로 돋보이는 구조를 연출하려다 보니 보드들은 사각형 프레임 외곽을 넘기도 했지만 지지대 층과의 연결을 고려하다 보니 크게 넘어서지는 않았다. 이것은 오히려 작품 화면 안과 화면 밖을 이어주는 기능을 하기도 했다. 색 선택에 있어 [작품 5, 6]은 명료함을 위하여 두 가지 색으로 최소화하고 명도, 채도가 같은 조건에서 보색 군 안에서 색을 선정하는 방법으로 제작하였다.



[작품 7]

Remnant works, 35×27×11(d)cm  
mixed media on panel, 2017

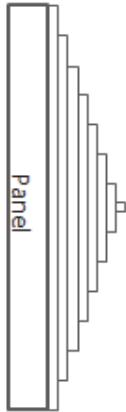


[작품 8]  
 City 3, 35×27×10(d)cm  
 acrylic, card board, panel, acrylic frame, 2017

[작품 8]은 [작품 3]과 비교하였을 때 색은 단순화되고 구조는 복잡해졌다. 비록 작품 제작 시기는 [작품 3]보다 앞서지만 이 작품이 보다 저부조 구조에 충실한 결과물이라 생각된다. 단색으로 표현함으로써 층마다 그림자로 인한 선적인 요소는 더 드러나고 그에 따른 형상이 기하학적으로 나타난다.

작품 제작 순서는 [도판 4]의 구조에서 [도판 5]의 구조가 덧붙여지는데 거기에 아크릴 액자가 [도판 6]의 형태로 씌워지면서 3가지 구조가 합쳐졌다. 이 작품에는 수평과 수직의 상반된 개념의 만남이 조화를 이루면서 앞서 내용적 측면에서 말한 레이어의 역할이 중첩과 시간성, 공간성, 이미지의 생략과 강조 등으로 복합적으로 나타난다. 이들이 집단성을 띠었을 때 이것은 하나의 사회조직이 만들어지는 과정이었다는 생각이 들었다. 개체가 모여 집단이 되어 다른 모습을

보여 주지만 각 개체가 고유성을 띠며 필연적으로 존재한다는 것은 오늘날 사회와 유사해 보인다.



[도판 4]  
좌우 측면에서 바라본 패널과  
종이 보드의 중첩 구조



[도판 5]  
좌우 측면에서 바라본 패널과  
종이 보드의 중첩 구조



[도판 6]  
붉은 선은 아크릴액자를 나타냄

## V. 결 론

현대미술에서는 순수한 조형적 영역만을 고수하는 경향이 흐려지고 평면 조형의 입체와 틀에 대한 활발한 논의들이 이루어지고 있다. 본 논문의 방법론은 역사적 사례의 고찰을 통해 평면과 입체의 경계를 구분 짓기보다 서로 다른 영역의 특징을 교차하고 융합시켜 그 경계를 희석하고 평면도 입체도 아닌 중립적 입장으로 새로운 구조와 효과를 내는 것을 모색해 본 것이라고 할 수 있다.

본인은 평면회화의 지지대가 되는 사각형의 캔버스나 패널을 기반으로 레이어를 중첩 시키면서 기하학적 저부조 작업에 집중하여 회화의 새로운 조형 요소들을 구축한다. 평면의 틀은 유지한 채 2차원의 틀을 3차원의 공간으로 확장 시키고자 한다. 때문에 본인의 작품은 입체 조각이라는 말보다 입체적 회화, 조각적 회화라는 명칭이 어울리며 본 논문을 통하여 저부조 회화라 소개하고 있다. 공간 안에서 혹은 밖에서 중첩된 레이어들은 서로 관계하면서 축적되고 평행을 이루거나 수직-수평적 구조 속에서 내부에서 외부로, 외부에서 내부로 확장해 나가는 새로운 회화의 가능성을 보여 준다.

저부조 구조에 따른 레이어의 반복과 중첩을 통해 평면은 점차 확장해갔으며 20세기 초반 화가들과 유사한 이미지들(수직적이거나 수평적인)을 기초 조형 요소들을 통해 새롭게 구성하였다. 몇 가지 유형의 작품들로 나의 직관적 감각과 함께 미묘하면서도 섬세한 변형을 가미하여 무한한 다양성의 세계를 창조할 수 있음을 보여 주었다. 더 나아가 회화의 본질을 표현하기 위해 선과 표면, 색채의 효과에 더욱 집중할 것이며 앞으로도 유연한 시각의 확장을 통하여 회화의 지평이 더 넓어지길 원한다.

## 참 고 문 헌

김우창, 풍경과 마음-동양의 그림과 이상향에 대한 명상, 생각의 나무, 2003

로버트 S.넬슨·리처드 시프, 꼭 읽어야 할 예술 비평용어 31선, 정연심 외, 미진사

루돌프 아른하임, 정용도 역, 중심의 힘, 눈빛, 1995

알베르티, 노성두 옮김, 알베르티의 회화론 Della Pittura di, 사계절, 1998

월간미술위임, 세계미술용어사전, (주)월간미술, 2017

장-뤽 다발, 홍승혜 옮김, 추상미술의 역사, 미진사, 1990

하인리히 뵐플린, 박지형 옮김, 미술사의 기초개념, 시공사, 1994

Greenberg, Clement. "Modernist Painting", Forum Lectures

Oxford Advanced Learner's English-Korean Dictionary

W.H.베일리, 그림보다 액자가 좋다, 최경화 옮김, 아트북스, 2006

# ABSTRACT

## **A Study of Bas-relief Painting through Expansionary Expression of Layers**

Hong, Mi Hee

Dept. of Western Painting

Graduate School of

Sungshin University

This study aims to analyze and inquire into development process of content and form focused on works exhibited entitled “Layers on the Layer” in September of 2018 among my works created during the development process from 2016 to 2018.

Until the initial stage of 2016, my works mainly focused on landscape paintings emphasizing reproducibility on the plane canvas. As we are normally content with a familiar life, I simply followed perspective while drawing landscape paintings but I never thought of the necessity for serious consideration of it. While I was carrying out the serial works of landscape painting, I started to feel that it was necessary to change my viewpoint of painting. Since then, I tried to escape from the stereotyped standpoint to spread an improved creative world. This way, I began carrying out the process of reinterpreting landscape and transforming it into abstract images.

The objects of my works are based on materials constituting basic materials of art (mainly cardboards) and not on matters with heterogeneous features like assemblage while maintaining the frame as the base of plane. By repeatedly superposing such objects, my works are expressed as “Bas-relief painting” between the plane and 3D surface. By taking “bas-relief Painting” as a main structure of form of my painting, I applied the element “layer” in a diversified manner and inquired into the process of geometric abstracting while developing trials of new creation of space of painting even considering both inside and outside the canvas.

This study intends to inquire into forms of trials that have been made in the process of painting abstraction in abstract art, make an analysis comparing with my works, and look into the meaning of which each unit of layer becomes collectivized. Moreover, this study aims to analyze the composition method different from plane painting through expansionary expression of abstract spaces based on basic formative elements.

There are constant changes in not only studies exploring the essence of painting but also in the forms of painting. Based on the useful frame allowing concern on perspective looking at painting, this study intends to apply bas-relief painting to manifest expansionary expression of abstract art.