

이 설 자 指導教授  
碩士學位請求 作品研究論文

부조적(浮彫的)형태와 표현(表現)에 관한 연구  
-本人的 作品을 中心으로-

2007

誠信女子大學校 大學院

東洋畫科

金 恩 美

부조적(浮彫的)형태와 표현(表現)에 관한 연구

-本人的 作品을 中心으로-

이 설 자 指導教授

이 論文을 碩士學位論文으로 提出함

2006年 11月

誠信女子大學校 大學院

東洋畫科

金 恩 美

# 認 准 書

金恩美의 碩士學位論文을 認准함.

審査委員\_\_\_\_\_印

審査委員\_\_\_\_\_印

審査委員\_\_\_\_\_印

誠信女子大學校 大學院

## 논문개요

본 논문은 2002년에서 2004년 사이에 제작된 본인의 작품을 중심으로, 표현하고자 했던 부조의 이론적 배경을 정립하고 현대 미술에서 나타난 부조 회화를 살펴봄으로써 부조 회화의 가능성과 앞으로의 작업 행로에 있어 새로운 방향성을 모색하기 위한 논문이다.

미술의 역사는 변모하는 시대적 상황과 그에 따른 인간의식을 바탕으로 빚어진 조형적 양식 창조의 역사라고 볼 수 있다. 더구나 미술의 소재는 늘 인간의 주변과 그 환경 속에서 존재해 왔으며 작가는 그것을 조형적 양식으로 읽고 해석해 왔다.

20세기에 등장하게 된 ‘오브제’는 2차원의 제한된 평면 속에 다양한 실험과 연구로 인한 사고(思考)의 확장으로써 현대 미술의 가장 두드러진 방법론으로 제시되어왔다. 이로 인해 평면 회화는 확산된 개념의 회화로 논의되어짐으로서 작가로 하여금 자기 자신을 자유롭게 표현 할 수 있는 길을 열어 주었다. 본인도 이러한 배경에 기초를 두고 동시대를 살아가는 현대인들의 삶을 소재로 하여 나무 판에 조각 칼로 파거나 붙여서 부조 작품을 제작하였다. 이는 부조가 가지는 평면과 입체, 두 가지의 성격을 동반한 조형성에 초점을 맞추어 회화적 표현의 가능성을 찾고자 시도하였으며, 그 이중적인 면모 속에서 자아를 발견하고 작가와 감상자 간의 소통(疏通)의 도구로 쓰여지게 되었다.

본 논문에는 이상과 같은 내용과 형식을 바탕으로 제작된 본인의 작품들을 연구대상으로 하여, 1장에서는 부조의 미술사적 개념과 정의에 대하여 서술하였고, 2장에서는 현대 부조의 의의를 20세기에 들어온 ‘오브제’ 라는 개념에 두어 평면 회화의 새로운 가능성을 제시하였으며, 3장에서는 현대 부조 회화의 선례로, 자연과의 합일을 주장해 온 한스 아르프(Hans Arp, 1886~1966)와 회화의 평면성에 끊임없이 실험했던 프랭크 스텔라(Frank Stella, 1936~ )의 부조 작품을 본인의 작품과 비교 분석해 보았다. 마지막으로 4장과 5장에서는 작품에서 나타나는 표현 방법을 4가지 요소로 나누어 분석하여 제작 동기와 내용을 자세하게 설명하였다.

본 논문 연구를 통해 부조 회화의 전반적인 특성을 좀 더 깊이 고찰해 보고 앞으로 전개될 조형 언어 모색에 있어서 부조 회화의 형식과 표현이 평면 회화의 새로운 방법적 제안이 되길 바란다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서 론 .....	1
II. 본 론 .....	3
1. 부조(浮彫)의 의의 .....	3
1) 부조의 개념과 특징 .....	3
2. 평면, 경계를 넘나들다 .....	7
1) 평면에서 공간으로의 모색 .....	7
2) 새로운 공간으로의 확장 .....	10
3. 부조형식(浮彫形式)의 작품 사례 연구 .....	11
1) 한스 아르프(Hans Arp)의 부조 작품 .....	13
2) 프랭크 스텔라(Frank Stella)의 부조 작품 .....	16
4. 본인 작품의 표현적 연구 분석 .....	19
1) 나무를 이용한 부조형태 .....	21
2) 부조화된 이미지의 조형성 .....	22
3) 사변적(思辨的) 체험의 시각화 .....	23
4) 색채의 평면성 .....	24
5. 작품 설명 .....	26
III. 결 론 .....	43
참고도판	
참고문헌	
ABSTRACT	

## 작 품 목 차

[작품 1] .....	26
책걸이도, 130x162cm, 나무판에 채색, 2000	
[작품 2] .....	28
I'm here, 130x162cm, 나무판에 채색, 2002	
[작품 3] .....	30
EverLand, 130x162cm, 나무판에 채색, 2002	
[작품 4] .....	33
화장실에 사는 닭돌기, 182x122cm, 나무판에 채색, 2003	
[작품 5] .....	35
횡단보도 앞에 서다, 488x122cm, 나무판에 채색, 2003	
[작품 6] .....	37
잃어버린 손가락 I-Body, 178x147cm, 나무판에 채색, 2003	
[작품 7] .....	38
잃어버린 손가락 II-Family, 184x160cm, 나무판에 채색, 2003	
[작품 8] .....	39
잃어버린 손가락 III-Self, 183x161cm, 나무판에 채색, 2003	
[작품 9] .....	41
그 여자의 믿음, 105x81cm, 나무판에 채색, 2003	

## 참 고 도 판 목 록

[도판 1] 쿠르트 슈비터즈, <메르츠 410번:무엇이든지간에(irgendsowas)>,1922

신문지, 전단지, 새의 깃털

[도판 2] 장 뒤뷔페, <땅의 풍경>, 1957

캔버스에 유채(아상블라주), 101 x 123cm

[도판 3] 파블로 피카소, <기타>, 1912

마분지, 철사줄, 끈, 66.4x33.7x19.3cm

[도판 4] 한스 아르프, <너울거리는 모자를 쓴 여인상>, 1916

나무 부조, 40.6x26.3cm

[도판 5] 한스 아르프, <Untitled>, 1917

나무, 채색, 24x18.5x19cm

[도판 6] 한스 아르프, <숲(Forest)>, 1917

나무, 채색, 84x20x6cm

[도판 7] 한스 아르프, <가면(Mask)>, 1918

나무, 33x31cm

[도판 8] 한스 아르프, <Torso>, 1924~26

나무, 25x17x4cm

[도판 9] 한스 아르프, <시계탑>, 1924

나무, 채색, 53x53.6x6cm

[도판 10] 프랭크 스텔라, <폴란드인 마을(Polish Village, 1971~1973)시리즈>

- [도판 11] 프랭크 스텔라, <브라질인 (Brazilian, 1974~1975) 시리즈>
- [도판 12] 프랭크 스텔라, <이국적인 새 시리즈 (Exotic Birds Series, 1976)>
- [도판 13] 프랭크 스텔라, <Had Gadya: Then Came A Stick and Beat A Dog>, 1982~1984, Lithograph, 134.5x134cm
- [도판 14] 프랭크 스텔라, <Had Gadya: Then Came An Ox And Drank The Water>, 1984, Lithograph, 137.2x132.5cm
- [도판 15] 고틀하르트 그라우브너, <Gegenfeuer>, 1984~86  
스펀지를 감싼 천 위에 유채, 190x130cm, 200x130cm, 190x130cm
- [도판 16] 올가 드 아마랄, <Azul >, 1996  
Fiber and acrylic, 139.7 x 139.7cm

# I. 서론

현대의 작가들은 과학의 발달과 산업 문명이 제공하는 새로운 재료들을 조각에 도입하여 다양한 표현 방법으로 적용시키고 있다. 그 중에서도 부조는 전통적으로 조각의 한 분야로서 벽의 개념에서 분리될 수 없었으나, 오늘날의 작가들은 부조를 조각의 한 형태가 아닌 하나의 표현 방법으로서 다양하게 실험하고 있다. 따라서 부조는 그 개념이 확대되고 현행 예술의 독창적 요인의 하나로 변모하여, 현대의 모든 현상들 사이에서 필수적인 변화를 마련해 주고 있다.

근대를 거쳐 20세기에 들어온 '오브제' 라는 개념의 등장으로 인해, 조각의 한 부분이자 종속물이었던 부조의 개념은 현대 미술에 있어서 또 다른 하나의 장르로 거듭나게 되었다. 사물의 본질을 추구하려는 '오브제' 의 개념에서 현대 부조의 정의를 도출하는 것이 자칫 모순으로 보일 수 있으나, 그럼에도 불구하고 부조의 개념 정리를 위해 '오브제' 를 짚고 넘어가는 것은 표현의 확장을 위한 새로운 매체로서 탈 장르화, 탈 캔버스, 탈 평면화라는 2차원의 제한된 평면 속에서 다양한 실험과 연구로 인한 사고의 확장으로 평면 회화의 새로운 모색의 길을 열었기 때문이다.

두꺼운 목판을 조각 칼로 파거나 도려내고 각각의 독립적인 부조 조형물들을 결합시킴으로써 부조 형식을 띄는 것이 본인의 작업 표현 방식인데, 이것은 평면에서 얻을 수 없는 조각들의 개별성 강조와 더불어 부조 판의 작업 자체에서 오는 노동적 가치도 발견할 수 있었다.

작업의 형식과 표현 방법이 초기 부조의 성격과 같은 맥락으로 내면적인 사고(思考)에 의해 걸러진 ‘기록’ 이라는 부분에 있어 비슷한 점을 인정할 수는 있겠으나, 부조 형식을 고집하는 근본적인 이유는 부조의 조형적 특성에서 찾을 수 있다.

부조는 평면 회화와 조각, 즉 2차원과 3차원의 통로에서 아직도 그 경계가 명료하지 않은 이중(二重)적인 면모를 가지고 있다. 혹 부조라는 개념이 현대에 들어와 독자적인 위치를 고취했다 하더라도 부조가 가지는 그 이중적인 성격은 앞으로도 서로 동반될 것이다. 작업에 있어서 그 이중적인 면모는 작업을 매개체로 작가와 감상자 간의 소통을 위해 연구하는 본인, 더 나아가 오늘날의 예술가의 존재를 대변(代辯)해주며, 동시대를 살아가는 예술가와 현대인들의 보이지 않는 벽은 예술가의 작업 결과물을 통해 소통하는 방법을 연구하게 한다.

본 연구에서는 현대에 이르러, 부조의 재료와 그 표현 방법이 다양해짐에 따라 작가들이 어떤 방법으로 부조를 표현하고 있는지 분석하고, 더 나아가 앞으로 본인의 작업 행로에 있어서 새로운 가능성을 모색하고 창출할 수 있는 계기가 되길 기대한다.

## II. 본 론

### 1. 부조(浮彫)의 의의

#### 1) 부조(浮彫)의 개념과 특징

부조는 조형미술에 있어서 예술적 형성의 가장 오래된 형태에 속한다. 조각이라는 것과 회화라는 것 사이에 부조의 중간 기능이 전통적으로 전혀 문제시 되지 않았으며, 오히려 그 자체의 존재 양식이 있음에도 불구하고 부조는 조각 분야에 해당한다고 생각해왔다. 부조를 ‘조각 예술의 회화로의 접근’으로 보았으며, 전통적인 개념으로는 조각의 한 형태로 불리어졌다. 이 형태란, 표현하려는 것이 한 표면(表面)에서 나타나지만 환조(丸彫)와는 다르게 정면에서만 볼 수 있는 조각으로 평면 위에 높낮이를 부여하여 과거나 깎든지, 붙이는 것이다.

부조가 평면상에 표현되는 점은 그림의 표현 형식과 같으나, 그림이 하나의 평면인데 비하여 부조는 이중(二重)의 평면(平面)에서 성립되는 것이다.

부조(Relief)의 기원은 르네상스시대 첸니니<sup>1</sup>(Cennino d'Andrea Cennini, 1360년경~1440년경)에 의하여 사용된 릴리에보(Relievo)에서 유래되었다. 라틴어에서 유래된 것으로 이탈리아어 Relievo(들어올림), 프랑스어의 Relever(들어올리다)에 해당된다. Relief는 2가지 의미를 가지고 있는데, 고

---

<sup>1</sup> 이탈리아 화가. 코레 디 발텔사 출생. 그의 생애에 대해서는 잘 알려져 있지 않으나 14~15세기에 걸쳐 활동한 화가로, 피렌체의 화가 A.가디에게 12년간 사사한 뒤 파도바에 이주하여 군주 카탈라의 화가로 있었다고 한다. 그의 회화 작품은 1점도 전하지 않으며 15세기 초의 저서 《예술의 서》만 전해지고 있다.

통이나 부족함을 제거해 주거나 경감시켜 준다는 뜻과, 다른 하나는 한 표면이 다른 표면으로부터 올려지거나 높아진 것을 말한다. 이 후자의 의미가 미술에서의 Relief 정의를 말해주고 있다.

부조는 평면상이나 곡면 상에 형상을 도톰하게 돌출시키는 기법을 지칭하는데, 화면의 크기, 보는 거리, 주위와의 관계, 광선(光線)과의 관계 등에 의해 깊이가 나타나며 형상이 돌출된 정도에 따라 고부조(高浮彫, High Relief)와 저부조(低浮彫, Low Relief)로 구별된다. 한자 문화권에서는 고부조를 후육조(厚肉彫)로 저부조를 박육조(薄肉彫)로 지칭하기도 한다. 그리고 그 중간에 반부조(半肉彫)가 있다.

고부조란 환조에 가까운 제작 형태로 본래 형상의 두께에서 반 이상이 돌출된 상태를 말하며, 반면 저부조는 형상의 덧붙임을 얇게 하여 원근감을 느끼게 하는 것으로서, 돌출된 부분이 기본 형태의 두께보다 반 이상을 넘지 않아야 한다. 그리고 반부조란 돌출 부위의 두께가 다른 부위의 반 정도가 되는 경우를 말한다.

앞에 언급한 것들은 모두 양각에 속하는 부조이다. 이와는 다른 특수한 예로 고대 이집트의 조소에서 볼 수 있는 음각(陰刻)이 있다. 이것은 표현하고자 하는 형상이 움푹 들어가게 조각하는 기법이다. 조각의 깊이라든지 폭에 따라 쓰여지는 부조라는 개념은 윤곽선을 파서 나타내는 신석기시대의 각화(刻畫)와는 다르다. 평면에서의 돌출부의 정도가 폭이나 높이에 비교하여 극단으로 적은 것이 양각에서의 저부조이다.

위의 분류 이외에도 완전히 3면체로 한 심조(沈調, Free Standing<sup>2</sup>) 조각과 이탈리아의 조각가 도나텔로(Donatello, 1386경~1466)가 고안한 평부조가 있다. 그러므로 부조는 경우에 따라서 조각에 가깝거나, 혹은 회화에 가까운 상태로 존재한다. 이들 부조는 환조에서 회화로, 혹은 그와는 다른 반대되는 중간 양태이기 때문에 돌출된 부분은 환조 조각에 가까운 것이 된다. 그리고 상대적으로 평면부분은 건물이나 풍경을 표현하는 수도 있고 돌출된 부분에 대해 완전히 바탕 역할 밖에 하지 않는 경우도 있다. 따라서 회화에 있어서의 부조적 효과란 그려진 형상의 윤곽이 명확해서 배경으로부터 떠오른 듯이 표현한 경우를 말한다.

사실 조각, 특히 부조의 경우 그것이 있어야 할 장소와 공간이 필요했으며, 한 때 ‘건축 조각’이나 ‘장식 부조’ 등의 기능적 역할에 묶여 건축의 일부로서, 또는 회화의 표현 방식에 의존하여 발전하여야 했고, ‘조각의 독립성’ 자체가 침해 받기도 했었다. 조각에서도 부조는 환조의 종속적 위치에 놓여 있었던 것이다. 하나의 평면상에서 돌출되는 것을 부조라고 했을 때, 부조의 깊이는 완전한 형태로서가 아니라 깊이의 느낌에 의해 그 살 붙임의 높낮이에 따라 실재감의 강도가 결정된다. 또한 부조의 조형적 효과는 그 위에 다른 부분 조각들을 붙이게 되는 기본 형태의 두께와 넓이에 의해 영향을 받는다.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Jhon Canaday, 「미술이란 무엇인가」, 김영나 역(덕성여대 출판부), 1982, p.38.

Free-Standing: 거의 3면체적인 부조를 보여주고 있는데, 부조의 정도가 낮은 정도에서 높을 수록 형태는 우리에게 먼 쪽에서 가까운 쪽으로 라는 식의 거리감각을 주는 부조.

<sup>3</sup> Franz Zeier, 「조형연습」, 권영걸, 김현중 역, 대우출판사, 1989, p.52

“레오나르도 다 빈치(Leonardo Da Vinci, 1452~1519)와 같은 몇몇 위대한 예술가는 조각의 최대 비방자였으며, 그리고 비교적 최근까지 조각가 자신들조차 ‘건축가나 화가의 법칙’에 너무 쉽게 순응했다.”고 허버트 리드(Herbert Read)는 기술하고 있다.<sup>4</sup>

이제까지의 미술사를 돌이켜 보면 부조 예술은 벽화예술과 마찬가지로 삶의 거주지나 특정한 종교적 목적을 가지고 만들어진 건조물의 정해진 공간에서 진가를 발휘했다. 회화와 환조(丸彫)의 중간에 위치하는 부조는 2차원의 회화적인 것과 3차원의 환조(丸彫)적인 것의 특색의 일부를 함께 수용하며 공유한다.

화가 앙리 마티스(Henri Matisse, 1869~1954)의 견해대로라면 회화는 어디까지나 평면 예술로서 속임수에 의하지 않고서는 그 이상을 뛰어넘을 수 없다. 그러나 부조는 부분적이거나 그 제약을 벗어났다.<sup>5</sup>

부조는 입체적 구조로 변모하기 위한 과정이며, 부조 그 자체가 하나의 완성도를 지닐 수 있는 작품을 형성할 수 있다. 부조는 양감 형성의 과정이고 중량감을 수반하고, 공간과 관련을 맺고 있으며, 평면 위에 압축된 입체로 공간성을 표현하는 반입체적 형식이다. 그러므로 부조는 회화적인 면과 조각적인 면을 동시에 갖는 조형 미술로서, 평면에서의 조형적 차원과 격을 확대시켜 나가는 중요한 방법론적 전환이라고 볼 수 있겠다.

---

<sup>4</sup> 허버트 리드, 「조각이란 무엇인가」, 이희숙 역, 열화당, 2001

<sup>5</sup> 김인환, 「동서미술의 흐름」, 미술공론사, 1994, p.5

## 2. 평면, 경계를 넘나들다

### 1) 평면에서 공간으로의 모색

화가들이 사각형의 캔버스를 주어진 숙명으로 받아들인 것은 오래 전 일이다.<sup>6</sup> 회화사적으로 사각형태 자체에 대한 천착(穿鑿)은 모더니즘의 진행과 궤를 같이 해 왔으며 평면 회화의 뒤쪽에 있는 심오한 세계에 대한 회의로부터 작가는 다양한 실험과 방법을 통해 새로운 세계를 구축하려 애써왔다.

이런 회화의 시대 상황은 전통적인 예술의 가치기준이 해체되고 이질적이거나 상반되는 관점이 다같이 통용되며, 작품의 내면적인 구조가 복잡하게 얽혀 이른바 복수 양식이 공존하는 형태로 보여진다. 회화에 있어서 이러한 상황은 모더니즘 이후 평면 회화의 한계에 대한 논쟁과 더불어 급격한 양상으로 확산되었다.

평면 회화가 이제 ‘현실재현’이란 표현 방식으로 지속되기 어려운 상황에서 우리 앞에 전개되어온 새로운 미술(‘오브제’의 도입)은 평면 회화의 단절이기보다는 오히려 ‘탈 평면성의 실재성을 바탕으로 한 새로운 가능성의 회화’ 그 이전 회화의 확산 개념의 회화로 논의 되어진다. 이렇게 오브제 출발은 회화로부터 이루어졌고 2차원의 평면 회화가 3차원적인 형태로 오브제의 성격을 띠게 되는 몇 가지의 변화를 가져왔다. 이와 같은 조형 개념의 전환은 작가로 하여금 자기 자신을 자유롭게 표현 할 수 있는 길을 열어 주었다. 이런 변화의 몇 가지 예를 보자.

첫째로, 캔버스 틀 안에 한정되었던 표현 영역이 한층 확대되었고 주위 공

---

<sup>6</sup> 강태희, 「황금 큐브의 성과 속」, ART, 2000.2, p.50

간을 점유하고 있는 하나의 존재로서 자율성을 갖게 되었다. 화면을 편평하고 균일하게 제작하는 것이 아니라 다양한 구조물, ‘오브제’ 를 이용해서 화면 내부를 가로질러 외곽으로 확장되게 하는 등 2차원적 평면 회화로부터 탈피하게 되고 그 위에 물감을 바르거나 캔버스 천을 덮어씌워 제작 함으로서 회화로써의 환원을 강조함과 동시에 화면 자체가 편평한 면이 아닌 입체적 화면을 갖게 되어 실재성과 함께 공간성의 차원까지도 획득하게 되었다.

슈피터즈(Kurt Schwitters, 1887~1948)의 메르츠 회화 [도 1]를 보면 변화하는 입체로, 의식과 물체 자체의 냉정성이 결합되어진 작품이다. 이러한 조형성을 지닌 ‘오브제’ 는 이후 추상예술 속의 문명에 때문지 않은 자연적인 돌, 모래, 석고, 흙 같은 이물질들을 재료로 사용하여 화면에 마띠에르 효과를 주었다. 이것은 전통적인 소재 개념을 벗어났을 뿐만 아니라, 전후의 새로운 소재의 적극적 도입으로 소재 자체가 어떤 것을 나타내는 것이 아니라 그 자체로서 나타나는 것<sup>7</sup>이 되고 있다. 이러한 ‘오브제’ 로 인해 평면 회화의 새로운 가능성은 물질과 행위에 기반을 둔 앵포르멜(informal)<sup>8</sup>의 선구자 뒤뷔페(Jean Dubuffet, 1901~1985) [도 2]에 의해 발전되었는데, 자연적인 소재를 두꺼운 마띠에르 자체의 표현성 즉, 회화에 있어서 물질성을 강조하여 표현하게 되었다.

둘째로, 화면 속에 ‘아트 오브제(art object)’ 로서 순수성을 추구하게 되었

---

<sup>7</sup> 오광수, 「추상미술의 이해」, 일진사, 1988, p185

<sup>8</sup> 앵포르멜(informel):1951~2년 사이 프랑스의 비평가 타피에에 의하여 조직되고 주도된, ‘비정형’의 뜻을 가진 화파로 추상표현주의와 동시대의 양식이다. 추상, 구상에 관계없이 정형을 넘어서 생명의 긴장을 질감과 공간으로 직접 드러내려 하였으며, 전쟁의 참혹함과 비인간성을 고발하는 실존주의적 태도를 지녔다.

고 3차원적 조형으로 회화와 조각의 영역을 접목 시켜주는 것이다. 즉, 언어의 무의식적인 합성에 의하여 새로운 시각 언어가 형성되는 것처럼 사람과 물체의 상호 교통 수단으로서 작용하는 것이다. 이런 실재하는 물건이나 물체가 우리가 느끼고 있는 사고와 이미지 사이에 형성된 관계를 벗어나 현실 속에 존재하는 물건 또는 물체 그 자체로서 물질적인 상태로 환원되어 인간의 주체에 대립하는 객체로서 드러나 시각대상 및 조형적 공간에 위치 함으로서 회화에서의 역할을 하게 되며, 그 공간 속에 산재된 모든 대상을 의미하게 된다.

셋째, 부조적인 화면 위에 다양한 물질적 실험으로 화면내의 여러 구조들의 자유로운 형태에 따라 페인팅 됨으로써 자유분방하고, 풍요로운 표현력의 증대를 가져올 수 있었다.<sup>9</sup> 화면 속에 이루어진 물질의 질료성을 각인 시켜 재현적 이디엄(Idiom)을 통한 일루전(Illusion)이 아닌 실재성을 가진 시각적 일루전의 획득도 그 가능성을 보여주었다.

‘오브제’는 의식의 지향적 대상을 의미하고 우리의 의식과 행위의 대상뿐 아니라 관념적 대상도 포함된다. ‘오브제’는 어떤 형식이나 양식에 얽매이지 않고 순수한 자율성을 각 시대적인 요구와 함께 그 시대의 환경 또는 일반적인 관심사를 나타내고 인간과 대립하여 존재하는 것의 모든 것, 더 나아가 인간까지도 하나의 던져진 ‘오브제’로 취급되어 예술의 폭을 넓혔다.

평면 회화에서 ‘오브제’의 도입은 2차원의 제한된 평면 속에서도 다양한 실험과 연구, 사고의 확장을 이룰 수 있었으며, 더욱 확장된 차원으로 회화

---

<sup>9</sup> 박종택, 「평면의 표현확장을 통한 회화성 연구」, 중앙대학교 석사 논문, 1996, p.ii

의 가능성을 실험 할 수 있었다. 이런 결과를 통하여 평면 회화의 정체성과 한계성 논의에 새로운 가능성을 찾아 볼 수 있게 되었고 불확정한 현실을 명확하게 인식할 수 있는 하나의 틀로서 기능을 하고 있는 것이다.

## 2) 새로운 공간으로의 확장

작가는 자기가 원하는 작품의 세계를 만들어 가기 위해 부단히 바르고 지우고 문지르며 붙이고, 긁어내는 과정을 반복한다. 그러한 작업 과정이 창작의 행위이며 아픔과 번뇌의 연속 끝에 의도하는 세계가 얻어지는 것은 물론이고 이때에 우연히 다른 효과를 발견 할 수도 있고 예기치 못했던 어떤 또 하나의 세계를 발견 할 수 있는 것이다. 이런 작가의 피나는 노력으로부터 화폭은 이루어지고 추상이던 구상이던 혼합된 어떤 양상이던 간에 미술 작품은 깊이를 더하며 완성되어진다.

현대 회화는 정신적 상황에 대한 자율적 의지를 기초로 하는 내적인 자유의지의 표현이며 작가 자신의 반영으로서 자기 표현을 나타내는데 그 역할을 하고 있으며, 작가는 사물의 본질을 자신의 내면 세계를 통하여 조형적 방법으로 작품 안에서 표출시켜 나가는 것이다. 즉, 체험된 삶 속에서 타고난 이성과 상상력을 통해 인간의 내적인 것을 인식하고 구체화하여 새로운 정신적 영역을 형성하는데 노력하였다.

이제 그림은 무엇이 그려졌는가를 묻는 것이 아니고 표현된 대상 그 자체를 ‘본다’ 라는 인식이 보편화 되어졌다. 이 말은 평면 회화는 더 이상 이야기를 서술하는 것이 아니며 단지 ‘그리기와 표현한다’ 라는 행위 그 자체에

관심을 기울임으로써 회화의 자기 검증을 목표로 삼게 되었다. 이로 인해 평면 회화의 제한된 테두리를 벗어나려는 시도로 오브제 개념이 등장하였고 작가들로 하여금 타블로(Tableau)<sup>10</sup> 까지도 역시 하나의 오브제로 보도록 하는 계기가 되었다. 이와 더불어 평면을 넘어서려는 작가들의 노력은 오늘날까지 끝없는 수행의 길로 안내하며 그 결과 부조는 조각의 한 형태로서의 종속물로서가 아닌 예술의 독창적 요인의 하나로서 존재하게 되었다. 더욱이 현대에 와서 부조는 과학의 발달과 산업문명이 제공하는 새로운 재료와 다양한 표현 방법으로, 현행 예술의 독창적 요인의 하나로 탈바꿈하고 있으며, 현대 작가들은 잇달아 발생하는 새로운 문제들을 부조에 도입하여 현대의 부조를 창작해 내고 있다.

‘예술은 그 자체가 진화하는 것이 아니고 다만 사람들의 생각이 바뀌어 그 변화된 개념으로부터 다른 표현 양식이 나올 뿐이다’는 피카소의 말처럼 현대의 부조작업은 새로운 재료, 새로운 개념으로 실험적 접근이 모색 되어 질 것이다.

### 3. 부조형식(浮彫形式)의 작품 사례 연구

오늘날 현대 미술은 많은 작가들에 의해 실험적, 개념적, 양식적 변화와 함께 재료와 기법이 다양하게 발전되어 왔다. 특히 입체주의에 의해 발생한 콜라주<sup>11</sup> 기법은 20세기 미술사 전체를 연결할 만큼 그 적용 범위가 넓으며

---

<sup>10</sup> 타블로(Tableau): 캔버스나 종이에 그린 평면 그림을 뜻하는 프랑스어.

<sup>11</sup> 콜라주: 폴로 붙인다는 뜻으로 1912~13년경 브라크와 피카소 등의 입체파들이 유

이로 인하여 미학적 가치가 없었던 사물, 즉 모든 현실의 재료와 오브제들을 사용하면서 예술작품으로 새로운 변모를 취할 수 있게 되었다.

1912년 제작된 피카소의 <기타>[도 3]는 사상 처음으로 조각의 개념을, 입체에서 면을 위한 구성으로, 하나의 덩어리에서 세분화 된 부분으로, 닫혀진 입체에서 열려진 합성물로 전이시켜, 평면에서 이루어진 조각 또는 입체에서 전화된 회화로 불리지게 되었다.<sup>12</sup> 이처럼 오브제를 사용하여 회화와 조각을 결합하는 방법이나 캔버스의 변형으로 인한 조각과 같은 조형성을 띤 작품들은 기존의 캔버스와 형식을 벗어나고 있다.

대표적인 작가로는 평면에서 조각까지 다양한 장르의 작업을 시도하며 자연과의 합일을 주장해 온 한스 아르프(Hans Arp, 1886~1966)와 회화의 평면성에 끊임없이 실험했던 프랭크 스텔라(Frank stella, 1936~ )의 부조 작품을 본인의 작품과 비교, 분석 해 보기로 한다. 추상 미술의 전개 양상 속에서 자연으로의 회귀와 회화의 본질을 찾고자 했던 두 작가의 근본적인 조형 이념은 일상 생활에서 지각된 인상(印象)이나 감정적 인식(認識)을 기반 삼아 작업하는 본인의 조형 이념과는 큰 차이점을 보인다. 그럼에도 불구하고 부조 작업의 선례로 이 두 예술가를 짚고 넘어가려는 것은 비록 작업 바탕에 깔린 이념은 다르나 본인의 작업과 비교할 수 있는 유사한 표현 방식을 찾을 수 있었으며 현대 부조 작업의 발현(發現)의 선두자라고 해도 무색할 만큼 그들의 작업에서 보여지는 미술사적 의의는 크다고 볼 수 있겠다.

---

화의 한 부분에 신문지나 벽지, 악보 등 인쇄물을 풀로 붙였는데 이것을 ‘파피에 콜레’라 부르게 된 것이다.

<sup>12</sup> 로버트 휴즈, 「새로움의 충격」, 최기득 역, 미진사, 1995, p.75

이 단원에서는 한스 아르프의 작품시기 중 부조 작업을 했던 1917년에서 조각(환조)작업 시기 전인 1930년 이전까지의 작품을 중심으로 분석 하였으며, 부조회화로의 급격한 변신을 시도했던 1970년에서 입체회화의 시기 이전인 1975년까지의 프랭크 스텔라의 작품을 알아보았다. 그들의 작품 속에서 본인의 작업과 어떠한 부조적 요소를 이끌어 낼 수 있는지 짚어보며, 나아가 앞으로의 본인의 부조 작업에 있어 새로운 방향성을 찾아보는데 그 의의를 둔다.

### 1) 한스 아르프(Hans Arp)의 부조 작품(1917-1930 이전)

자연을 모티브로 유기적 형상에 끊임없는 관심을 가졌던 아르프<sup>13</sup>는 “나는 내 작품이 자연 속, 숲 속이나 산 속의 그 평범하고 알려지지 않은 장소에 놓여지기를 원한다.”<sup>14</sup>고 하면서 자신의 작품이 자연과 합일(合一) 되기를 원했다. 아르프는 플라쥬에서 우연적으로 이루어지는 배합을 그대로 정착시켜 작품화 했는데 우연성을 예술 창조의 한 방법으로써 개입시켜 용인하는 방식이 입체화 되기에 이르러 마침내 다양한 형태로 자른 나무의 배합은 그의 부조가 되었다. 또한 부조에서 색채는 형태들을 결합하거나 분리하는 등 평면 사이의 공간을 구분하기 위해 쓰였는데, 정밀하게 표현하기 위한 방편이었으므로 비 묘사적(非描寫的)인 색조가 대부분이다. 그의 채색된 부조는 현대조

<sup>13</sup> 독일계 프랑스의 조각가, 화가. ‘청기사(靑騎士)’ 운동, 다다이즘 운동, 초현실주의 운동, 추상과 단계인 ‘추상·창조’ 그룹에 들어가는 등 다양한 편력 끝에 독자적인 길을 찾아갔다. 회화에서 부조(浮彫)를 거쳐 환조(丸彫)에 다다른 그의 작품은 극도로 단순화된 형태이기는 하지만, 초현실주의와 추상주의의 중간인 유기적 추상으로, 탄력이 넘치는 근원적인 인간의 생명력을 보여주었다.

<sup>14</sup> Herbert Read, 「서양현대조각의 역사」, 김성희 역, 시공사, 1998, p.78

각에서 최초의 것이다.

1916년 <너울거리는 모자를 쓴 여인상(Madame Torso with Wavy Hat)> [도 4] 는 독특한 양식이 보다 분명하게 나타나는 작품으로 머리, 모자, 머리카락은 이오니아 문자나 물결, 코밑 수염과도 같은 유연성을 띠고 있어 유기성을 강조해 준다.

채색된 부조는 <Untitled> [도 5]로 1917년에 처음 제작되었다. 색조는 어두운 무채색 계통이며, 후에 그가 ‘구체물(具體物)’ 이라 일컫게 되는 성장 과정의 한 순간에 응축되는 형태가 이미 나타나고 있다. 같은 해의 <숲(Forest)> [도 6]은 밝고 명쾌한 색조가 다른 평면들을 율동적으로 연결시켜 주고 있다. 단순화되고 완만한 곡선으로 이루어진 생물체적인 형태로 더욱 접근하는 자발성(自發性)과 직관적(直觀的)인 매치를 보여준다.

1918년에는 보다 단순한 형태의 <가면(Mask)> [도 7]이 제작되었는데, 채색을 하지 않고 나무의 결을 그대로 살림으로써 재료 자체의 특성을 강조하였다.

<Torso> [도 8]는 여러 차례 제작되는데 배꼽이나 달걀과 같은 모양으로 생략되어 단순한 몸체만 남게 된다. ‘배꼽’은 인체의 몸통에서 해방되어 자유로이 변화하거나 또는, 생명이 없는 오브제 안에 놓여지게 됨으로써 유기적인 생물로 변형되기도 한다.

1924년에 제작된 <시계탑(Tower Clock)> [도 9]에서 부분적인 인체나 율동성을 지닌 형체들은 미생물과 같은 형태로 현실에서 벗어나 몽환적인 상태로 표류하는 것 같다.

본인의 작품과 구별되는 특징을 보면 20세기 추상미술의 흐름 속에서 아르프는 자연의 내밀한 힘인 '우연의 법칙'에 따라 '구체(具體) 미술'<sup>15</sup>을 주장하였다. 외형적인 형태상 특징으로서, 생물체적 형태로부터 유래된 곡선적 형태들은 미세한 생물체의 움직임은 보듯이 비정형적인 유동성을 보여준다. 그것은 사물이 갖는 특수성이나 우연성에서 벗어나지 않고 오히려 자연 형태의 불규칙함과 부정형(不定形)을 그대로 용인함으로써 유기적 요소를 추출해 낸 것이다. 그에 반해, 현실의 삶 속에서 연관된 감성적 인식과 인상을 기반으로 삼아 그 관계 속에서 '나' 자신을 돌아보고 삶 자체의 본질과 존재의 문제를 구체적인 이미지의 전달로 풀어보려는 노력이 본인의 작업이다. 더욱이 아르프가 주장한 '구체 미술'의 추구가 '자연'에 있다면, 부조가 가지는 이율배반적인 조형 특징에서 '나' 자신을 대변하여 '인간사' 속에서 서로간의 '소통'의 매개체로 작업하는 본인의 이념 추구가 가장 큰 차이점을 보이고 있다고 하겠다. 하지만 나무를 재료로 하고 있는 점과 잘라진 각각의 나무 판들을 구축하는 방식에 있어 많은 유사성을 보이고 있다. 또한, 아르프의 채색 부조 작품에서 나타나듯 단색의 색채를 칠해 평면과 공간 사이의 구분을 나타낸 작품들은 조형화 된 나무 판에 강한 단색으로 채색을 하여 색에서 보여지는 평면성과 목판의 실재 드러나는 입체성의 차이를 공존하여 부조가 가지는 조형성을 부각시키려 한 본인의 작품들과 매우 흡사하다고 볼 수 있겠다.

---

<sup>15</sup> 아르프는 회화에서 부조를 거쳐 조각(환조)에 이르러 자연의 근원적 형태에 대한 통찰로부터 추상화된 유기적 형태를 보여준다. 그는 추상미술의 선구자적 역할을 하면서도 '자연으로부터 추상화'되는 것이 아닌 '추상에서 자연'으로 향하는 형태를 주장 하였다. 이것이 곧, 아르프가 주장하는 '구체(具體)미술'이다.

## 2) 프랭크 스텔라(Frank Stella)의 부조 회화(1970-1975)

스텔라<sup>16</sup>는 70년대 들어와서 <불규칙 다각형 시리즈>로 기하학적 형태에서 발전하여, 각 형태의 조립의 방법을 구축하고 콜라주 기법을 기초로 한 두께가 있는 부조회화로 접근함으로써 그 전까지의 평면으로부터 변천된 새로운 형태와 다양한 재료의 도입으로 입체 작품을 제작하였다. 이 시기는 스텔라에 있어 앞선 어느 시기보다도 더욱 커다란 변모를 보이는 시기라 하겠다. 그는 전체화면을 구성하는 단위 요소로서의 형태들을 3차원 공간 속에 여러 각도로 배치시킴으로써 공간의 암시가 아닌 실제적 공간을 제시하기 시작하였다.

부조회화 시기에 속하는 작품들로서 <폴란드인 마을(Polish Village, 1971~1973)시리즈> [도 10]은 1971년부터 3년간 콜라주를 위주로 한 작업으로 나치에 의해 파괴된 폴란드와 러시아에 있는 목조 유대인 교회당 건물들의 사진과 러시아 구성주의에 모티브를 얻은 것들이었다. 특징으로는 모두 3종류의 콜라주로 구성되었는데 하나는 펠트와 캔버스 같은 재료를 사용한 평면 콜라주, 다른 하나는 압축판지나 경질 섬유판(masonite)등을 쓴 저부조로 지지대는 나무로 된 것, 나머지는 판박을 찍은 마분지를 사용한 고부조 등이다. 이것은 각 구성(configuration)이 부조와 공간 기울기의 문제에 따라 유도된 것으로 비록 색깔은 각 판마다 다르지만 그 변화는 적어도 두꺼운 부

---

<sup>16</sup> 1960년대 미니멀아트의 대표주자였으며 실험적 회화를 선보인 미국의 화가. 회화의 특성에 대해 고민한 화가로서 조형에 가까운 작품조차도 회화로 규정하였다.

조 판처럼 성공적인 단색 그림들이 될 수 있도록 평면을 더욱 개성화하고 명백히 강화시키고자 하는 의도로 유도되었다.<sup>17</sup>

<폴란드인 마을 시리즈>는 종전의 <불규칙 다각형 시리즈>에서 조금씩 내비치기 시작한 비대칭 구성이 도입되어 공간은 모호해지기 시작해서 결과적으로 이것은 <불규칙 다각형 시리즈>를 보다 물질화하고 말레비치(Kazimir Malevich, 1878~1835)식의 절대주의구성을 기용한 셈이 되었다. 모더니즘 회화의 한계로 인식한 캔버스의 평면성과 그 지지체<sup>18</sup>를 포기한 것으로, 그의 70년대 주요 업적으로 평가되는 <이국적인 새 시리즈>와 그 이후에 올보다 과격한 변화의 전조가 되었다.

<브라질인 (Brazilian, 1974~1975)시리즈> [도 10]는 <폴란드인 마을 시리즈>의 재료의 무거움과 플라쥬 기법의 많은 요소들이 수년이 지나면서 벗겨지거나 영구성이 없는 것을 보완하기 위하여 알루미늄이나 마그네슘과 판은 금속을 사용하였다.

그러나 비스듬한 기울기를 가지고 있으므로 <폴란드인 마을 시리즈>의 연장으로 볼 수 있으며 핵심적 요소에 대해 더욱 집중적으로 추구해 들어간 결과로 파악될 수 있다. 그리고 이 시리즈의 그림들은 <폴란드인 마을 시리즈>에 비해 사각들로 회귀하려는 성향이 짙으며, 이전 작품들과 크게 구분되는 것은 작품에 새로운 풍부함을 준 바람칠(scumbling)과 휘갈김(scribble) 즉, ‘회화성’에 있다.

---

<sup>17</sup> 이태일, 「프랭크 스텔라 회화 구조 연구」, 홍익대학교 석사 논문, p.23

<sup>18</sup> 우리말의 바탕, 화면구조에 해당하는 말이다.

견고한 한계 내에서 붓질과 드로잉을 강조하고 있지만 그것들로 인한 ‘회화성’은 초기 작품들과의 분명한 단절로 여겨지며 나아가 1976년 <이국적인 새 시리즈> [도 11]로부터 80년대의 작품[도 13,14]에 이르기까지 보다 자유롭고 극적인 드로잉을 향한 출발점이 되었다. 이러한 붓질과 드로잉은 <이국적인 새 시리즈>에서는 더욱 두드러지며, 어떤 비평은 스텔라가 유행에 뒤진 추상표현주의의 회화성으로 회귀하였다고 평가하기도 하였다.<sup>19</sup>

건축에 깊은 관심을 가졌던 스텔라의 부조 회화 작품은 두께가 각기 다른 기하학적인 조각에 현란한 색채와 형태를 그려 넣고 재조립하여 다양한 형태의 캔버스 작업을 시도하였다. 단순화된 두꺼운 두께의 차가운 직선적인 조각들로 화면에 구애 받지 않고 자유스럽게 조합하였는데 이는 감성 전달을 위해 의도된 화면 구성을 함으로써 수동적인 조화를 시도하는 본인의 작업 형식과 많은 차이점을 보인다. 그것은 스텔라의 작업이 ‘공간’에 대한 ‘테두리’가 가진 한계성에서 회화의 본질을 찾았기 때문이라 여긴다. 평면에서 입체로 넘어가는 과도기 적인 상태라 할 수도 있는 본인의 부조 작업은 단지 회화가 가지는 ‘평면성’에 한계를 느껴 시작한 것은 아니기 때문이다. 작품의 추상화된 형태와 단색의 색채는 그 표현에 있어 아르프의 작품과도 비슷하다 할 수 있겠다. 두 작가의 작품을 선례로 들었으나 이외에도 부드러운 스펀지를 이용해 부조적 형태로 표현한 고틀하르트 그라우브너(Gotthard Graubner, 1930~)[도 15]와 올가 드 아마랄(Olga de Amaral, 1932~)[도 16]의 작품

---

<sup>19</sup> 한경미, 「프랭크 스텔라의 Shaped Canvas와 부조회화에 관한 연구」, 경기대학교 석사 논문, p.45

등, 부조는 하나의 표현 방법으로 다양한 재료와 매체로 현대에까지 이르러 그 영역이 확장되었다. 더욱이 평면에서 입체로 변천된 과정의 본질은 다르겠으나 시대에 편승하지 않으면서 스스로 변화하고 실험하는 작가 정신은 크게 본받아야 할 것이다.

#### 4. 본인 작업의 표현적 연구 분석

인간의 활동인 회화가 사회적 여건을 떠나서는 존재할 수 없다<sup>20</sup>는 허버트 리드의 말처럼 현대 미술의 역사는 인간사와 더불어 사회적 현상과 변화 속에 나타난다. 현대 미술의 역사는 작가 개인이 가지고 있는 내적 표현 충동과 외적 대상의 결합으로 이루어지며 이는 시대적 상황과 인간 의식을 바탕으로 한 것이기 때문이다.

예술을 창작하도록 하는 비전(vision)은 일상 생활에 있어서의 평범하고 혼란 활동에서부터 시작하는 것이며, 일상에 존재하는 서투르고 불분명한 인상이 감정의 원천이 되기도 하고, 그 불완전함 자체가 예술의 깊은 동기를 마련하기도 한다. 작가가 작업을 통해 얻고자 함은 작업의 의도나 그 형태에 상관없이 작가와 감상자 사이의 '소통'을 위함이다. 작가에게 있어 예술적 창작 의지는 같은 시대를 살아가는 인간으로부터 보여지고 평가 받고 싶은 내면의 욕구가 깔려있는 것이다. 일상 생활에서 비롯된 이러한 조형 과정은 그 되풀이 속에서 이루어지는 자기 확인 과정인 동시에 삶의 무상성(無常性)을 확인하게 되는 과정이고 그것은 인간과 인간 사이의 본능적 소통의 이미

---

<sup>20</sup> Herbert Read, 「현대미술의 원리」, 김윤수 역, 열화당, 1985, p.11

지를 떠올리게 하며, 풍부한 현상의 사유공간(思惟空間)을 제공해 준다. 작가의 뚜렷한 의도가 있다 하더라도 보는 이마다 사물을 대하는 인식이 다르며 의식적이든 무의식적이든 가지고 있는 기억과 인식의 방향이 다르기 때문에 작가의 손을 통해 만들어지는 결과물은 그 자체로 소통의 연결고리의 역할을 수행해야 한다.

본인의 작업이 평면에서 부조의 형식으로 이어진 근본적 이유는 그 소통이란 부분의 방법적 표현으로 부조가 가지는 조형적 위치가 2차원과 3차원 사이에서 이중적인 면모를 가지고 있다는 것에서 시작한다. 이는 곧 작가와 감상자 사이에 놓여진 보이지 않는 ‘벽’과 같은 존재로 -두 가지의 요소를 동반하지만 어느 하나일 수 없는 조형성에서- 일상의 삶 속에서 살아가는 현대인(감상자)과 실제 현대인의 삶을 살아갈 수 없는 예술가의 모습을 발견할 수 있었다. 그것은 곧, 스스로에게 무엇을 또는 누구를 위해 작업을 하는가라는 물음을 가져다 주었다.

자연적인 것과 인공적인 것, 추상적인 것과 형상적인 것, 입체적인 것과 평면적인 것, 전통적인 것과 실험적인 것 등 무수히 많은 요소들이 그 양식 안에서 적절히 조화를 이루면서 융합되고 있으며 그 속에서 새로운 양식을 찾아내기도 한다. 이처럼 새로움이란 이율배반적 실상을 예술계 전반에서 수없이 경험하고 있으며 새로운 것을 향한 이러한 의지는 문화 생산을 활기 있게 하고 긍정적으로 작용하고 있다.<sup>21</sup>

작업을 함에 있어, 소통의 매개체로 부조의 조형 방식을 도입하게 되었으

---

<sup>21</sup> 김정희, 새로움의 허상, ART, 2000.2, p101

며, 표현적 방법 요소로 아래와 같이 4가지로 분류해 보았다.

### 1) 나무를 이용한 부조형태

두께가 다양한 나무 판에 조각 칼이나 직소기<sup>22</sup>로 원하는 이미지를 깎거나 잘라 각각의 부조 판에 채색을 하여 한 화면에 구성한다. 이전에 부조 작업은 마티에르 중심의 작업으로 비교적 높낮이가 작은 작업이었다. 더 명확한 부조 판이 필요하였으며 그 재료로 나무를 선택했다.

나무가 가지는 한국적인 느낌은 본인 작업에선 중요한 의미가 되진 않는다. 나무를 재료로 작업을 하는 작가들의 전시를 보면 대부분 재료 자체의 나무 결을 살려 한국적인 서정성을 끌어내려 하는 시도가 많았다. 처음 나무 작업을 시작했을 때에는 재료 자체가 가지고 있는 한국적이고도 서민적인 느낌의 정서적인 시도를 했었다. 하지만 단지 도화지만 바뀐 역할로써 나무 위에 구체적이고 사실적인 묘사를 했으며 섬세하게 채색을 하였다. 그러던 중 나무가 가진 특성에 대해 진지한 연구가 필요했고 나무라는 재료를 선택하게 된 명확한 이유를 찾아내야 했다.

나무에다가 작업을 하기 시작한 것은 2000년도부터이다. 나무가 가지는 단단하면서도 부드러운 그 질료성에 매력을 느꼈고 종이나 천과는 달리 색의 스밈이 자유롭지 못한 데서 우연적인 효과를 기대하게 되었다. 더욱이 조형적으로 종이나 천과 같은 얇고 가벼운 재질에서 오는 마티에르의 효과보다 부조의 표현을 강하게 확연하게 나타낼 수 있었다. 두께가 두꺼워짐으로써

---

<sup>22</sup> 나무를 곡선이나 직선으로 자를 때 쓰는 전통 톱.

조각 칼로 드로잉을 하기 때문에 사실적인 묘사는 어려웠고 이미지를 가능한 단순하게 표현 할 수 밖에 없었다.

처음 부조작업은 두께가 얇은 목판으로부터 시작했다. 얇은 목판은 비교적 쉽게 표현하고자 하는 이미지를 파낼 수 있어 회화적인 요소를 많이 끌어낼 수 있는 장점이 있다. 미묘하게 파진 부분에 음영이 생기고 물감의 우연적인 채색됨은 회화에서 느끼기 힘든 다양하고 깊은 밀도를 보여주었다.

## 2) 부조화된 이미지의 조형성

부조화된 이미지는 평면 회화에서의 이미지 보다 그 시각적 전달력에 있어 더욱 효과적인데 그것은 3차원적인 공간 구성을 통한 실재감이 있기 때문일 것이다.

심리학자들은 인간이 사물을 보고 아는 것은 모든 부분을 섬세하게 관찰을 하고 그것들을 종합한 결과 알게 되는 것이 아니라, 사물이 가지고 있는 몇 가지 특징과 관심 있는 부분을 봄으로써 알게 된다고 주장하고 있다.<sup>23</sup>

개체들 사이의 미묘한 공간, 다시 말해서 벽면에 밀착된 부분과 솟아오른 부분 사이에 생기는 미묘하고도 섬세한 그들의 효과는 무의식적으로 변화를 체득(體得)하게 된다.

요철(凹凸)의 미세한 양감과 외부 빛과의 만남은, 얇고 투명한 그늘을 만들어 표면의 부조적 성격을 강조하며 표면에 나타나는 입체감 혹은 질감은 이들이 빛어낸 빛에 따라 달라지고 질감이 충만한 부분과 빈 부분을 드러내 주

---

<sup>23</sup> 오근재, 「입체조형과 새로운 공간」, 미진사, 2004, p.24

어 상대적인 밀도를 지각 할 수 있도록 한다. 그것은 외관의 어떤 치장보다도 더 큰 인상을 남기며, 멈춰진 노동의 흔적과 고립된 심상들을 부유(浮遊) 하듯 느끼게 한다. 그리하여 부조적인 표상들은 지상의 중력 상태를 벗어나 ‘물질적인 실재(實在)’ 로 부터 해방되는 자유를 만끽하게 이른다.

작업을 함에 있어 부조 형식의 표현이 중요한 부분을 차지하고 드러내고자 함이었다면 그 표현 재료로 목판을 고수한 것에 아쉬움이 남는다. 목판이 가지는 그 재질감이 좋아 시작했으나 작업에서 그 재질감을 충분히 살렸는가 짚어보면 그리하지 못한 부분이 많다. 기존의 방식으로 보자면 부조성에 목판의 재질감까지 살릴 수 있는 방법을 모색해야 할 것이고 이중적인 존재로서의 부조성을 강조하는데 의의를 둔다면 목판이 아닌 더욱 효과적으로 부조의 표현을 나타낼 수 있는 재료에 대한 연구를 기울어야겠다.

### 3) 사변적(思辨的) 체험의 시각화

예술가는 그의 눈을 통해서 세계를 그려낸다. 그래서 예술작품은 예술가가 세계를 어떻게 바라보는가에 대한 하나의 명확한 답변인 것이다.

작업의 소재는 동시대를 살아가는 인간사이며 그 안에서 정체성을 찾고 작업의 본질을 구한다. 주변에서 보고 들었던 이야기, 사건, 감정들은 본인의 잠재된 내면세계를 통하여 조형적 방법으로 작품 안에서 표출시켜 나가는 것이다. 그 작품은 하나의 기호로써 화면 안에 작용하여 커뮤니케이션을 시도한다.

작가에 손에 의해 소통의 도구로 완성되어진 작업 결과물들은 스스로의 마

음가짐에 따라 같은 사물을 같은 상황 속에서 새롭게 수용할 수 있다. 나아가 감상자는 자신의 감성에서 예상할 수 없었던 또 다른 감각을 느끼게 되고 역으로 작가는 감상자와의 만남을 통하여 ‘소통’에 대한 구조를 연구할 기회를 제공 받는다. 예술 작품이 작가의 분명한 의도가 있다 하여도 누구에게나 적용 가능한 절대적인 의미의 보편성 대신 상대적인 시각이 확립된 것으로 이해 할 수 있다. 그것은 즉, 한 작품의 의의는 모든 감상자에게 동일한 가치를 가지지 않는다는 것을 의미한다. 이것이 뜻하는 것은 단일 의미 해설이 불가능한 오늘날 미술의 소통구조의 방법 제시로 작가에 대한 사명으로 남겨진다.

#### 4) 색채의 평면성

색채는 형상과 함께 이미지를 만들어 내는 회화에 있어서 중요한 요소 중 하나이다. 대상의 구체적 재현을 중시하는 사실주의 회화에서 색채는 대상의 형태를 위한 이차적인 요소일 수 있었다. 야수파 이후 색은 그 자체의 본래 기능을 확장하였다. 즉, 색채는 묘사와 재현 등의 기능에서 벗어나 색채 그 자체로서의 자연적, 독립적인 가치를 가지게 되었다. 이렇게 독립적인 가치를 가지게 된 색채는 이전과는 달리, 시각적 자극을 통해 순수 감성을 유도하는 역할까지 하게 된다.

본인 작업에서의 ‘색’은 두 가지의 목적을 지닌다. 하나는 짝이고 다듬어진 부조 판 위에 단색을 칠해 실재 높낮이가 있는 부조 판이 평면처럼 보이게 하는 착시의 목적이었고 또 하나는 묘사적 기능이 아닌 단색의 색채를 채색함

으로써 각각의 ‘덩어리’ 같은 구성 요소를 지닌다.

그러한 까닭에 부드럽고 온화한 동색계열의 색이 아닌 색이 칠해진 면이 독립적으로 보일 수 있는 마찰되는 색이 필요했고 그러한 과정에서 의도한 바는 아니었으나 자연스럽게 오방색<sup>24</sup>이 주 색이 된다.

부조라는 표현 자체만으로도 전달력이 큰 것인데 강한 색을 채색하여 조합된 부조 판들의 독립적인 ‘객체성’을 넘어 부동(不同)의 요지가 많다. 그러나 앞서 말했듯 본인이 색을 쓰고자 했던 이유는 색채에서 파장되는 감성적 전달이 아니라 한정된 공간에서의 면과 면, 조형된 이미지와 이미지 사이의 공간감을 확보하고 부조에서 가지고 있는 3차원적인 요소를 숨김으로 동시에 부조가 가지는 이중(二重)의 평면(平面)을 부각시키려는 역설적인 표현이다.

빛의 변화에 즉각적으로 드러내는 부조 자체의 입체성이 채색을 한다 해서 없어지지 않는 것이다. 부조가 가지는 입체성과 색면(色面)의 평면성 사이에서 대립적인 시각적 효과를 나타내려 한 것은 작품을 제작하는 본인의 존재가 예술가와 현대인, 이 두 존재 사이에서 양쪽 어디에도 명쾌하게 속하지 못하는 자아상념에서 비롯된 것이라 할 수 있겠다. 이는 대중 속에 들어갈 수 없는 본인, 나아가 예술의 본질을 찾는 이 시대 젊은 작가들의 현실이며 넘어가야 할 현실이라 생각한다.

---

<sup>24</sup> 오방정색이라고도 하며, 황(黃), 청(靑), 백(白), 적(赤), 흑(黑)의 5가지 색을 말한다.

## 5. 작품 설명

### [작품 1]

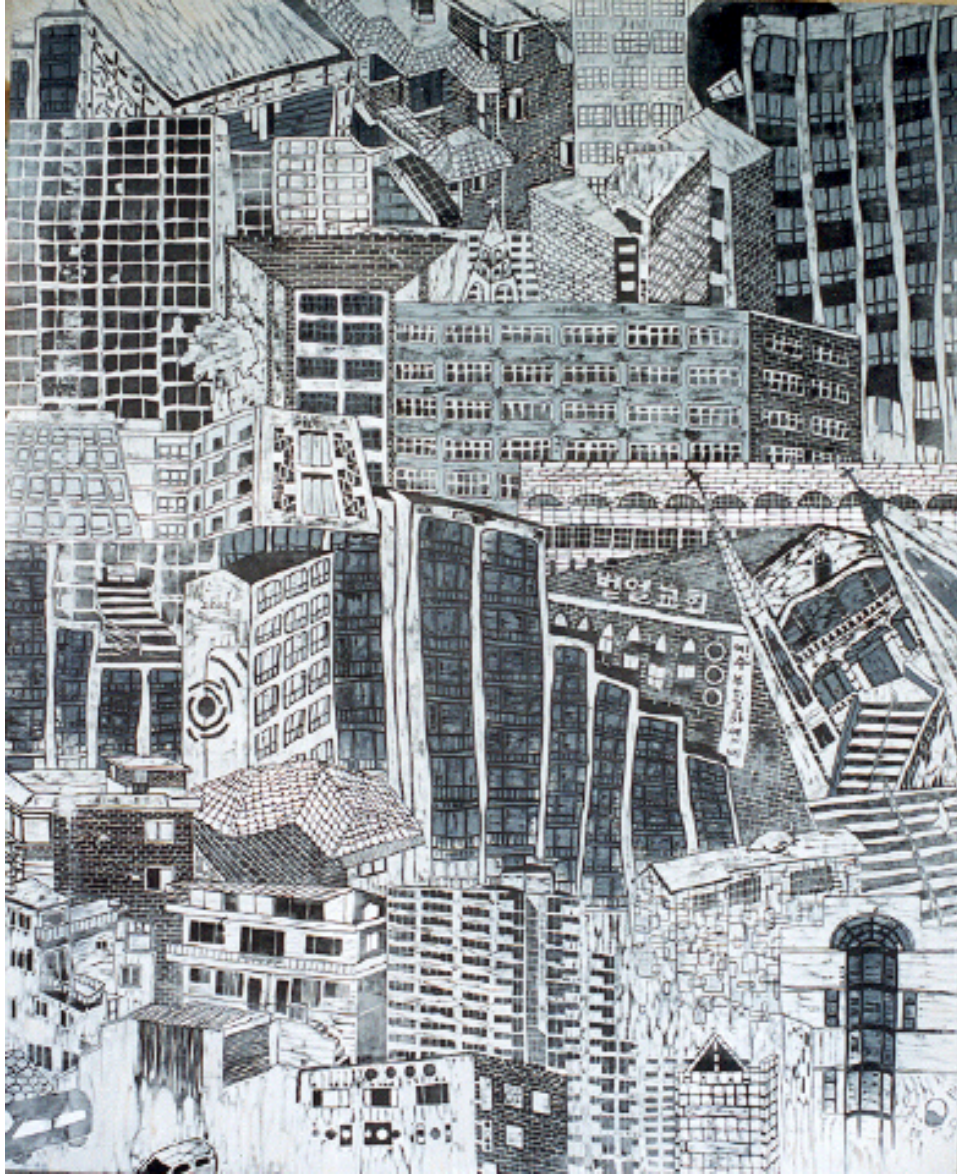


책걸이도, 130x162cm, 나무 판에 조각 후 채색, 2000

<책걸이도>[작품 1]는 민화에서 '책걸이도'가 의미하는 바는 문인들의 학문에 대한 깊은 연구와 의지를 나타낸다 할 수 있다. 작업 당시 본인은 대학교 졸업과 동시에 진로에 대해 많은 고민 중에 있었다. 책들이 빼곡하게 그려진 커다란 병풍 앞에서 학문을 닦으며 수행을 쌓았던 옛 선비들의 모습을 떠올리며 자신을 둘러싼 모든 환경들과 여건이 작업만 할 수 있게 갖추어지길 바랐다. 현대를 살면서 수 없이 찾아오는 갈등 속에서 '책걸이도'는 어떤 모습으로 그려져야 하는지 물음을 던지게 되었다.

전통적인 '책걸이도'의 화면과 의의를 모태로 구성하게 되었고 조각 칼로 파낸 이미지들의 요철(凹凸)로 인해 붓이 아닌 로울러로 채색을 하였다. 종이에 채색하던 표현 방식이 익숙한 상태라 나무 판이라는 다소 생소한 작업에 많은 어려움을 느꼈었다. 이 작업을 계기로 기존의 작업 방식에서 나무 판에 채색을 하는 방향으로 전환할 수 있었고 그 안에서 조형적 가능성을 볼 수 있었기 때문에 개인적으로 의미가 큰 작업이었다.

[작품 2]



I'm here, 130x162cm, 나무 판에 조각 후 채색, 2002

<I'm here>[작품 2]는 얇은 나무 판에 수많은 요철에 의해 뾰뾰하게 이미지들이 놓여있다. 산 위에 작은 집들이 철거가 되고 그림 같은 아파트가 병풍처럼 세워졌다. 그 수 많은 창문 하나에는 최소 2명의 가족원이 있을 것이고 엄청난 수의 창문 밖으로 뿜어 나오는 빛은 밤 하늘에 별처럼 반짝인다. 콘크리트 박스 안에 그 많은 사람들과 하늘도 안보이게 몰려있는 아파트들이 답답했다. 인간은 자기의 존재성을 잃고서는 삶의 의미를 깨닫지 못한다. 몇 백, 몇 천 가구가 아파트 단지 안에 들어가 살면서 자신의 인생을 위해 달린다. 그 안에 본인도 있으며 가족도 있으며 친구도 있다. 서로에게 아무 의미가 되어주지 못하는 '너와 나' 사이에서 이름을 불러주고 싶었다. 이름을 불러주면 어느 곳에서 튀어나올지 모르는 뾰뾰한 창문 사이로 대답할 것 같았다. 나란 사람이 알지 못하는 많은 사람에게 어떠한 의미도 주지 못하는 존재이지만 나 역시 내일을 위해 열심히 살아가는 한 사람이고 누군가가 이름만 불러준다면 또 하나의 존재로 태어날 것이다.

[작품 3]



EverLand, 130x162cm, 나무 판에 조각 후 채색, 2002

<EverLand>[작품 3]는 내용상으로 두 가지의 뜻을 함축하고 있다. 하나는 우리나라에 실재 소재하고 있는 놀이 동산 ‘에버랜드’가 가진 밝고 희망적인 의미의 에버랜드이고 다른 하나는 ‘EverLand’라는 단어 뜻 자체에서 여유없이 살아가는 현대인, 더 깊이 끝없는 ‘재물’에 대한 갈망, 반복되는 가난을 유추하였다. 화면 중간에 자리잡고 있는 시원하게 가로지르는 일명 ‘청룡열차’는 쳇바퀴 돌 듯 살아가야 하는 그 끝없는 현실 속 ‘에버랜드’에서 탈출하려는 듯 나타내고 있다.

<EverLand>는 본인에게 의미가 큰 작업으로 표현에 있어 한 단계 넘어설 수 있는 계기가 되었다. 자유로운 선 느낌이 나는 부조 작업으로 기존의 로울러를 이용한 채색 방법을 고수했으나 로울러가 가진 부자연스러운 채색에 고민이 되었다. 매끄럽지 못한 표면을 붓으로 칠한다는 것이 효과를 보기 힘들어 로울러로 채색을 해왔기 때문에 판화의 특징에서 벗어나기 힘들었다. 자유로운 채색의 방법을 모색하고 싶었고 그러던 중 붓 위주의 채색으로 시도하게 되었다. 정확하게 드로잉 된 이미지를 자로 재듯 파왔던 기존과는 달리 드로잉에 중점을 많이 두고 자유롭게 스케치를 했다. 조각 칼로 파는 것은 이미지의 테두리를 부각시키기 보다 스케치 된 드로잉에 자연스럽게 섞이게 노력했다. 밑 작업이 끝난 나무 판에 그림 그리 듯 채색을 하여 다양한 색채의 효과를 누릴 수 있게 되었고 강조하고 싶은 곳엔 강하게 로울러로 채색을 하여 보다 자유로운 표현이 가능하게 되었다. 하지만 부조가 가지는 그 이면성이 한데 어울리기엔 다소 무리가 있었으며 부조성을 강조하려고 나무라는 재료를 선택한 것에 미흡함이 드러났다. 부조성 표현이 중점이었다면

딱딱하고 무거운 나무를 선택하지 않아도 되었기 때문이다. 재료를 선택함에 있어 더욱 깊은 연구가 필요하겠다.

[작품 4]



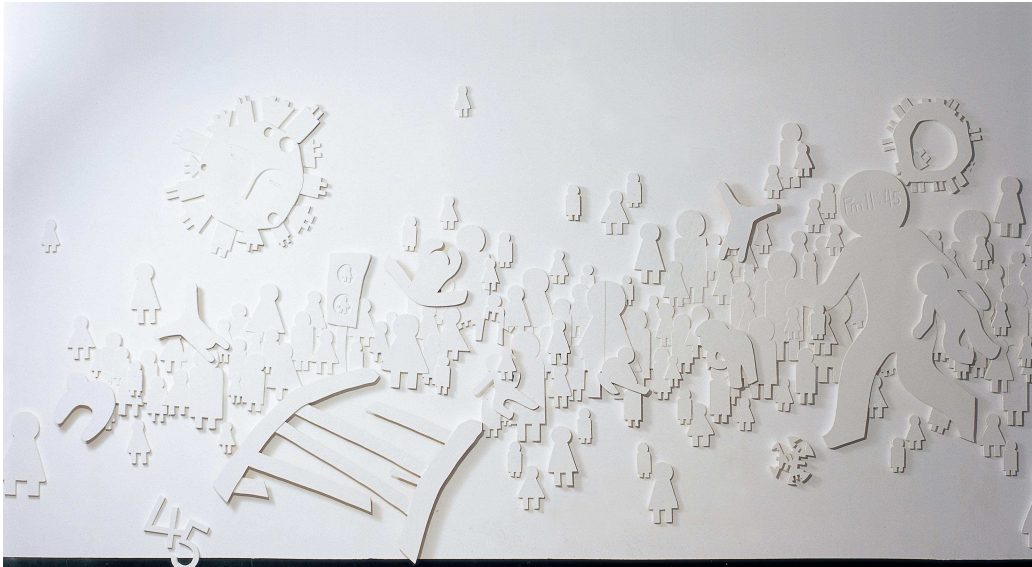
화장실에 사는 닭들기, 182x122cm, 나무 판에 조각 후 채색, 2003

<화장실에 사는 닭들기>[작품 4]에서는 한 덩어리로 되어있던 부조 판에서 떨어져 나와 여러 개의 부조 조각들이 한 데 어울려 전체를 이룬다. 부조 판의 테두리는 사각형에서 벗어나 화면을 구성하고 있는 밑그림 그대로의 모습으로 사각의 틀에서의 부조 판을 벗어난다.

현 시대에 오면서 ‘평화’의 상징이었던 비둘기는 위생과 커져버린 몸집으로 이전에 순수했던 이미지를 잃어버린 지 오래다. 더 이상 비둘기가 있는 곳에 사람들은 가지 않고 비둘기 몸에서 행여나 나쁜 균이라도 옮을까 피해가는 실상에서 여전히 나라의 큰 행사에서 흰 색의 비둘기들을 날려보낸다. 새롭게 붙여진 ‘닭들기’ 라는 표현은 현대의 인간처럼 치열하게 살아가야 하는 현대판 비둘기의 이름이 아닐까 생각했고 인간과 더불어 공존하는(그 존재가 서로에게 좋은 관계가 아닐지어도), 또 공존해야만 하는 관계 속에서 각각의 다른 존재들이 얽혀있고 만남과 헤어짐을 수없이 반복하는 인간사와 다를 것이 없다.

이 작업에서 변모된 닭들기의 존재를 함축적이고도 상징적으로 표현하고 싶었지만 구체적인 구상 이미지들은 다소 만화 같은 느낌을 가지게 하였고 표현된 이미지 자체에서 지나친 설명적인 요소들은 원래의 의도와는 다르게 내용이 가벼워진 것이 아쉬웠다.

[작품 5]



횡단보도 앞에 서다, 488x122cm, 나무 판에 조각 후 채색, 2003(전체)



횡단보도 앞에 서다, 488x122cm, 나무 판에 조각 후 채색, 2003(부분)

<횡단보도 앞에 서다>[작품 5]은 <화장실에 사는 닭들기>에서 나타나는 중심을 이루고 있는 큰 부조 판과 전체를 이루고 있는 각각의 부조 조형물들이 많이 나타난다. 벽이라는 것은 큰 도화지 혹은 부조 판의 역할을 가지며 벽에 만들어진 부조 조형물을 붙이는 자체도 부조 작업의 일부분이 되어 작업물이 전시되는 벽 자체는 커다란 부조 판 자체로 보여지게 된다. 더욱이 이 작품이 가지는 큰 표현상 특징은 본인 스스로 고집해 온 2차원과 3차원 사이의 또는 여러 이면적인 관계 속의 이중적인 존재로서의 표현을 위해 기존의 방법처럼 조각 칼로 파내어 높낮이를 주지 않았고 채색 역시 흰 색으로만 되어있는데 이것은 빛이 존재하는 한 그림자를 만들고 각각의 부조물 사이에서 생겨나는 미묘한 어둠들이 부조가 가진 실제의 모습을 여과 없이 보여주는 것이라 생각했다. 사람들이 편리하고자 만들어낸 구조물인 신호등은 서로에 대한 약속임과 동시에 구속이다. 작업 속에 나타나는 이미지들은 횡단보도 앞에서 파란 불이 켜지기만을 기다리는 수 많은 사람들과 풍경의 이미지들의 모습을 단순화한 것이다.

[작품 6,7,8]



잃어버린 손가락 I-Body, 178x147cm, 나무 판에 조각 후 채색, 2003



잃어버린 손가락 II-Family, 184x160cm, 나무 판에 조각 후 채색, 2003



잃어버린 손가락 III-Self, 183x161cm, 나무 판에 조각 후 채색, 2003

작품 중 연작 시리즈인 <잃어버린 손가락 I-Body>[작품 6], <잃어버린 손가락 II-Family>[작품 7], <잃어버린 손가락 III-Self>[작품 8]는 실재 17세 젊은 나이에 불의의 사고로 손가락 3개를 절단해야 했던 한 젊은이의 이야기를 바탕으로 한다.

온전한 육신에서 떨어져나간 ‘3개의 손가락’에 작업의 초점을 맞추어 스스로에게 다른 사람과 섞여 살아가는데 있어 나 자신에게 없어선 안될 3가지가 무엇일까 라는 고민을 했었다. 그 중 <잃어버린 손가락 I-Body>에서는 ‘온전한 신체’를 뜻하고 <잃어버린 손가락 II-Family>에서는 어떤 상황에서도 변하지 않는 ‘믿음’으로 가족을 나타내었고 <잃어버린 손가락 III-Self>에서는 포기하지 않는 자신에 대한 ‘사랑’이라 생각했다. 그 젊은이의 상처 받은 육체와 절망적인 아픔을 딛고 넘어선 절실한 심경은 당사자가 아닌 그 누구도 공감할 수 없다. 본인 스스로가 지어내거나 혹은 설정해 놓은 것이 아닌 실존의 간접적 체험은 그림이라는 것이 작가의 자유의지 속에 재 탄생시킨 결과물이라 할 지라도 위험한 부분을 동반한다는 걸 느꼈다. 그 위험한 부분이란 앞서 각자의 인식과 수용하는 것이 다르다고 말한 것에 있다. 이 연작 시리즈를 하면서 사변적인 체험에서 오는 조형작업이 과연 ‘자유표현’이나 ‘소통’의 대화로 쓰여져도 되는가이다.

[작품 9]



그 여자의 믿음, 105x81cm, 나무 판에 조각 후 채색, 2003

<그 여자의 믿음>[작품 9]에서 보듯 한 여인의 모습이 조각(환조)과도 가깝게 깎여있음에도 불구하고 머리카락에서 보이듯 각각의 부조 면에 강한 색이 칠해져 있다. 단색으로 칠해진 색채의 평면들은 입체적인 나무 조형물 안에서 충들을 빚으며 평면도 입체도 아닌 부조 자체의 실재성을 드러내고 있다. 빛을 동반한 부조 조형물은 같은 색으로 전체를 칠한다 하더라도 부조의 입체성을 감출 수는 없는 것이다.

이 작품의 주인공은 노년의 나이로 죽어서 ‘천국’이라는 초현실 속 낙원에 가기를 꿈꾸는 어느 한 종교인의 이야기이다. 사람이 종교를 가지고 맹목적인 믿음을 구하는 것에는 여러 이유가 있기 마련이다. 하지만 모든 종교가 그렇듯 숨쉬고 살아가는 현세에서 고차원적인 깨달음을 얻고자 함과 동시에 자신의 그릇되고 부족한 모습에서 치유를 받고자 한다. 종교인으로서의 삶은 현재를 살아가는 세속적인 자신과의 싸움이며 역설적으로 세상 속에서의 행복과 꿈을 찾는 보통의 종교인을 말하고 싶었다.

### III. 결 론

부조는 조각의 한 분야로서 회화성과 입체의 조형성을 접목시킨 예술성이 뛰어난 작품으로 유럽 및 선진국에서는 오래 전부터 미술의 한 장르로 부조 작가들이 유명 박물관 및 화랑에서 전시회를 개최해오고 있다. 그러나 우리나라의 부조는 선진국에 비하여 역사도 짧고 이론적 체계 정립조차 되어 있지 않아 작업 접근 및 방법에 있어 어려움이 있고 이해가 부족한 실정이다.

화가들에게 부조란 가능성의 확대를 의미하는 한편, 조각가들에게는 너무나 잘 알려진 오랜 전통을 갖고 있는 하나의 형태에 불과하다. 회화와 조각 사이에서 부조의 위치는 현대의 수 많은 새로운 모습의 형태로 나타나고 있고 현대 미술 표현의 독립적인 한 분야로 나아가고 있다. 여기에서의 작품들은 주로 위 두 종류 중 어느 하나에도 속하지 않을 수 있으며, 회화적이거나 또는 조각적이거나 두 구성요소들이 다 지배적일 수 있다.

본인의 부조 작업은 저부조에서 고부조로 점차 입체화 된 부조 판을 만들게 되었다. 부조가 가지는 평면과 입체의 이중적인 면모에서 작가와 감상자 사이에서 소통하고 싶어하는 본인 자신의 존재를 대입하게 되었고 그 불분명한 부조의 조형 특징을 부각시켜 부조, 그 자체의 독립적인 위치를 수립하려 했다. 추상 미술의 양상 속에서 한스 아르프와 프랭크 스텔라의 작품이 평면의 경계에서 벗어나 그 너머의 조형세계를 구축하려고 한데 반해 실제 인간사의 모습을 반영하고 그 안에서 자아를 찾고 싶었던 본인의 작업 이념과는 차이는 있었으나 평면 회화의 한계에서 표현 확장의 방법론으로 부조 회화의

길을 모색하고 가능성을 연구하는 점에서 의미를 두게 되었다. 하지만 작업의 가장 큰 특징이라 할 수 있는 부조라는 형식은 나무라는 소재에 국한되어 다양한 매체의 부조성은 경험하지 못했다. 조형적인 특징에서 작업 의도를 시작했으나 스스로 손에 익숙한 매체를 고집하여 ‘가능성의 회화’로서의 회화성은 갖추지 못했다.

부조라는 형식을 도입하고 있기에 본 논문에서는 부조의 개념과 부조 작가의 사례를 들었지만 결국 작가가 작품을 하면서 많은 고민을 하는 이유는 ‘이 작업이 어떻게 만들었고 어떻게 보이는가’ 즉, 보이는 것이 목적이 아닌 감상자와 어떤 방식으로 소통할 수 있는가에 대한 물음일 것이다.

작가와 감상자는 앞으로도 한 시대에 공존하며 끊임없이 대화를 할 것이며 그에 앞서 작가는 어떠한 목적과 이야기로 감상자에게 다가가려는지 뚜렷한 자기 성찰이 있어야 하겠다. 작가의 결과물이 감상자와의 소통의 매개체로 그 역할과 방법적인 면모에서도 더욱 연구되어야 하겠고 본 논문을 통해 작업의 정의를 이끌어내어 지금까지의 작업을 다시 정리해 봄으로써, 현재의 작업이 갖고 있는 문제점을 인식하고 이를 통해 앞으로 진행해 나갈 작업의 방향을 좀 더 구체적으로 생각해 볼 수 있는 계기로 삼고자 한다.

## 참 고 도 판



[도판 1] 슈비터즈, <메르츠 410번: 무엇이든지  
간에>, 1922, 신문지, 전단지, 새의 깃털



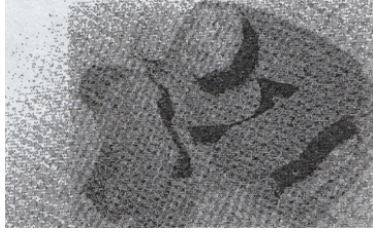
[도판 2] 장 뒤뷔페, <망의 풍경>, 1957  
캔버스에 유채(아상블라주), 101 x 123cm



[도판 3] 파블로 피카소, <기타>, 1912  
마분지, 철사줄, 끈, 66.4x33.7x19.3cm



[도판 4] 한스 아르프, <너울거리는 모자를  
쓴 여인상>, 1916, 나무부조, 40.6x26.3cm



[도판 5] 한스 아르프, <Untitled>, 1917  
나무, 채색, 24x18.5x19cm



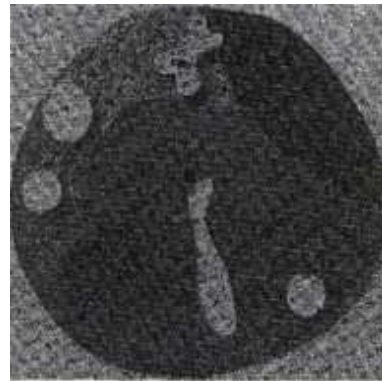
[도판 6] 한스 아르프, <숲(Forest)>, 1917  
나무, 채색, 84x20x6cm



[도판 7] 한스 아르프, <가면(Mask)>, 1918  
나무, 33x31cm



[도판 8] 한스 아르프, <Torso>, 1924~26,  
나무, 25x17x4cm



[도판 9] 한스 아르프, <시계탑>, 1924  
나무, 채색, 53x53.6x6cm



[도판 11] 프랭크 스틸라  
 <브라질인 (Brazilian, 1974~1975) 시리즈>



[도판 10] 프랭크 스틸라 <폴란드인 마을(Polish Village, 1971~1973) 시리즈>



[도판 12] 프랭크 스틸라  
 <이국적인 새 시리즈>, 1982-84



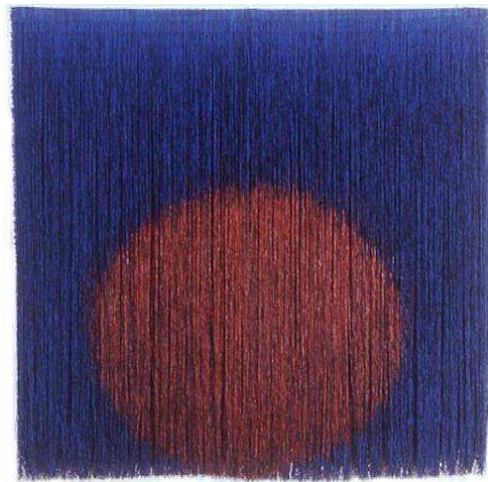
[도판 13] 프랭크 스틸라, <Had Gadya: Then Came A Stick and Beat A Dog>, 1982-84  
 Lithograph, 134.5 x 134 cm



[도판 14] 프랭크 스텔라, <Had Gadya: Then Came An Ox And Drank The Water>, 1984  
Lithograph, 137.2 x 132.5 cm



[도판 15] 고틀하르트 그라우브너, 1984~86  
스펀지를 감싼 천 위에 유채,  
190x130cm, 200x130cm, 190x130cm



[도판 16]올가 드 아마랄, <Azul >, 1996  
Fiber and acrylic, 139.7 x 139.7cm

## 참 고 문 헌

### <단행본>

김인환, 「동서미술의 흐름」, 미술공론사, 1994

오광수, 「추상미술의 이해」, 일지사, 1988

오근재, 「입체조형과 새로운 공간」, 미진사, 2004

로버트 휴즈, 「새로움의 충격」, 최기득 역, 미진사, 1995

Franz Zeier, 「조형연습」, 권영걸, 김현중 역, 대우출판사, 1989

Herbert Read, 「현대미술의 원리」, 김윤수 역, 열화당, 1985

Herbert Read, 「서양현대조각의 역사」, 김성희 역, 시공사, 1998

Herbert Read, 「조각이란 무엇인가」, 이희숙 역, 영화당, 2001

Jhon Canaday, 「미술이란 무엇인가」, 김영나 역(덕성여대 출판부), 1982

W.Kandinsky, 「예술에 있어 정신적인 것에 대하여」, 권영필 역, 열화당, 1979

### <석사논문>

김지나, 「아르프[Hans(Jean)Arp] 작품 연구」, 숙명여자대학교 석사 논문, 1993

신윤정, 「아르프(Jean/ Hans Arp) 작품 연구」, 성신여자대학교 석사 논문, 2003

박종택, 「평면의 표현확장을 통한 회화성 연구」, 중앙대학교 석사 논문, 1996

이태일, 「프랭크 스텔라 회화 구조 연구」, 홍익대학교 석사 논문, 1989

한경미, 「프랭크 스텔라의 Shaped Canvas와 부조회화에 관한 연구」, 경기대학교 석사 논문, 2003

#### <기타>

강태희, 「황금 큐브의 성과 속」, ART, 2000.2, p.50

김정희, 새로움의 허상, ART, 2000.2, p101

# ABSTRACT

## Research on the Style and Expression of Relief

Kim, Eun Mi  
Dept. of Oriental Painting  
Graduate School of  
Sungshin Women's University

Based on my works made between 2002 and 2004, this thesis acquired a new formativeness through the establishment of the theoretical background of relief in pursuit, and the comparative study on the relief painting presented in modern art. Founded on this, the thesis is for the research on the works that presented the possibility for relief painting.

The history of arts can be defined as the history of the formative style creation which has resulted from the changing times environment and its subsequent human consciousness. Furthermore, the arts material has existed in human surroundings and its environments at all times, for which an author has read and interpreted it as a formative style.

With the 20th century coming along through the modern times, Objet has appeared by the extension in thoughts through various experiments and researches on the restricted 2 dimension plane, and it has been proposed as the most outstanding methodology in modern arts. This has led to the

extension in painting instead of the plane painting discontinuation, which paved ways for an author to express himself/herself freely.

Based on this principle, I also used the contemporary modern lives for my materials and made relief works by grooving and pasting with a graver on the wooden plate. Through this, I tried to seek the possibility for painting expressions, by focusing on the formativeness of two characteristics – plane and solid – which is held by relief. Self was found in the dual appearances and the two have been used as the communication tools between an author and an appreciator.

My works based on the contents and styles as above was designated as the research object of this thesis. Chapter 1 described the art historical concept and definition of relief. Chapter 2 presented a new possibility for plane painting by placing the modern relief significance on the concept ‘Objet’ introduced in the 20th century. Chapter 3 demonstrated a precedent of modern relief painting by comparing my works with Hans Arp(1886-1966) who has asserted the unity with a nature and Frank Stella(1936- Present) who have endlessly experimented with the painting planeness. Chapter 4 and 5 classified the expression methods and factors into 4 categories for analysis to describe production motive and contents more concretely. I hope the study on this thesis would bring more profound considerations to overall characteristics of the relief painting, as well as the style and expression of the relief painting in seeking the future formative language would be a new methodological suggestion.