



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](#)

김 용 식 교수 지도  
박사학위 청구 논문

# 색면화된 다층구조의 삶의 공간

2017

성신여자대학교 대학원  
미술학과  
안 해 숙

# “색면화된 다층구조의 삶의 공간”

김 용 식 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2016년 10월

성신여자대학교 대학원

미술학과

안 해 숙

# 인 준 서

안해숙의 박사학위 논문으로 인준함.

2016년 10월

심사위원장 이 춘 옥 (인)

심 사 위 원 김 용 식 (인)

심 사 위 원 박 영 근 (인)

심 사 위 원 심 상 용 (인)

심 사 위 원 고 은 실 (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 연구는 ‘연구자의 정체성이 내재된, 삶의 터전인 집의 이미지’를 ‘다층적 구조의 색면 공간’으로 해석한, 박사과정 동안(2009년-2012년) 제작된 작품의 내용과 조형적 특성을 고찰하여 연구 분석한 글이다. 이 연구는 본 연구자 작품의 조형적 특성인 다층적 구조의 색면의 표현성에 주목하여 서술하였다.

본 연구자의 작품은 ‘다층적 의미’를 지니고 있는 ‘집’이라는 공간에 대한 해석에서 출발한다. 연구자에게 ‘집’은 단순히 삶이 이루어지는 물리적 공간이 아니라, 삶의 이야기가 축적된 ‘심리적 사유가 내재된 공간이고, 삶의 근원’으로 작가정신을 일깨우며, 표현의 욕구를 자극하고 활력을 불어일으키는 오브제(object)이다. 그 공간은 연구자의 과거와 오늘 그리고 내일이 함께하는 다층적 시간성이 내재된 상징적 장소이며, 실제적 삶이 이루어져 왔고 이루어질 곳이다. 본 연구에서는 조합과 해체를 통해 집의 이러한 특성들을 평면화 하여 다층적 색면으로 집의 이미지와 집에 내재된 삶의 이야기를 표현하고자 하였다.

삶은 언어를 매개로 하여 해석되고 이야기(narrative) 되며, 의미와 감성을 지니게 된다. 이러한 삶의 이야기는 ‘과거 현재 미래’라는 시간에 걸쳐 있는 경험이며 사건들이다. 연구자에게 집이라는 공간은 과거와 실제적 현실의 인식과 사유가 얽혀있는 경험적 질료로서의 기억이 미래의 상상과 유기적으로 결합됨으로써 다층적 구조의 감성이 내재된, 시·공간이 혼재된 있는 곳이다. 이러한 시·공간의 혼재는 마치 과거의 기억들이 차근차근 쌓이는 것처럼 여러 층위의 감성적 시각들이 포개지고 겹쳐져 다층적 구조의 이미지로 드러난다. 그러한 이미지의 집합은 사물이나 풍경을 매개로 하여

다차원적인 공간으로 확장되고, 과거의 기억이 환기되어 현재와 만나 미래와 연계되어 감성화 되고, 순차적 시간과 물리적 공간을 초월하여 과거와 현재 그리고 미래가 동시공간성으로 구조화 되어 나타난다. 우리는 삶의 경험을 통해 다양한 층위의 이야기와 이미지를 갖게 되고 그 속에는 수많은 사건과 함께 다층적인 감성이 내재되어 있다. 본 연구자의 작품은 일상에서 경험한 단편적인 기억들을 여러 층위의 감성들이 내포된 ‘다층적 구조의 색면공간’으로 표현되었다.

다층적 시간과 공간은 공간과 사물이, 안과 밖이, 구체적 형상과 추상적 이미지가 공존하는 곳이므로 평면화된 다양한 형태의 색면들이 중첩되고 포개져 기하학적 색면 공간으로 구조화되어 나타난다. 여러 층위의 색면을 겹침으로써 다층적으로 발생하는 겹겹의 공간들은 연구자의 다양한 층위의 감성들을 압축해 시각화한 기호이다. 색채는 감성을 직관적으로 드러내며 직접적인 정서반응을 불러일으킨다. 연구자는 색채를 주 조형요소로 하여 단순화되고 평면화된 색면을 조합하고, 이를 통해 다양한 감성의 층위를 표현하였다.

연구자는 평면화된 색면으로 표현된 삶의 공간과 그 속에 자리한 사물들을 건축설계조형원리와 다시점적 표현성을 적용하여 드러내었다. 이는 내면의 심리가 반영된 삶의 내적 기호로서 상징성을 드러내기 위해 삼차원적 세계를 이차원적 평면화된 색면으로 해석하여 표현한 것이다. 본 연구자의 작업은 대상의 구체적 형상 이미지를 근거로 한 서술적 표현에서 점차 ‘내적 기호’로서 ‘기하학적 구조의 색면’ 이미지 표현으로 변화하면서 전개되어 왔다. 이에 본 연구에서는 작품에 표현된 일상의 다층적 구조의 색면 공간을 분석하고, 이를 다음과 같이 세 가지 유형으로 나누어 각각의 전개과정과 조형적 관점을 자세히 살펴보았다.

첫째, 사물의 구체적 형상을 지닌 일상이미지의 공간 구조로서 색면이 결합된 ‘사물이 내재된 삶의 공간’ 시리즈 작품.

둘째, 집의 내부구조와 외부의 자연이 공존하는 심상적 이미지로서 색면이 드러나는 ‘바깥이 내재된 색면공간’ 시리즈 작품.

셋째, 삶의 공간을 중첩된 기하학적 공간으로 표현하여 심리적 사유의 공간으로 확장된 색면 공간 표현을 추구한 ‘색면으로 표현된 삶의 공간’ 시리즈 작품.

연구자는 잠재되어 있던 기억의 질료를 매개로, 일상적 삶이 이루어지는 집에 내재된 기억과 상상이 혼재된 다층적인 삶의 이야기와 감성의 층위를 색면으로 전개하면서, 한 개체로서 자신의 삶의 모습과 내일의 삶을 사유하여 본다. 삶의 불안정함, 숨고 싶은 자아, 나아가 내일을 향한 바람과 열망을 기억을 통해 제어하는 삶의 의미를 생각하게 된다. 그리고, 연구자의 회화작업은 삶을 담는 다층적 공간의 그릇으로서 사유와 기억에 대한 긍정적인 시각을 갖게 한다는 데 그 의의가 있다고 할 수 있다. 이는 본인에게 앞으로 작업을 해나감에 있어서 보다 의미 있는 시간과 기억으로 저장될 것이다.

**주요어** : 다층적 구조, 색면공간, 경험적 질료, 평면화된, 감성적 공간, 기하학적 구성

# 목 차

## 논문개요

I .서론 .....	1
1. 연구의 목적 .....	1
2. 연구의 내용 및 범위 .....	3
II . 삶의 공간 표현으로서의 예술 .....	6
1. 삶의 내러티브로서의 집 .....	6
2. 경험의 질료로서의 기억 .....	9
3. 다층적 구조로서의 일상공간 .....	18
4. 다층적 시간과 공간의 구현 .....	24
III . 평면화된 공간 구조와 색면의 표현 .....	31
1. 평면화된 색면공간 .....	31
1) 감성으로서의 색 .....	33
2) 동시대미술의 색면 표현 .....	41
2. ‘이미지(Image)’ 회화의 기호 .....	48
1) 삶의 내적 기호-일상, 이미지 .....	51
2) 기호화된 색면 .....	54
3. 다층적 공간의 색면 .....	58

IV. 작품연구 및 분석 .....	63
1. 사물이 내재된 색면 공간 .....	64
1) 색면의 공간성 .....	66
2) 색면으로 분할된 공간 .....	70
2. 바깥이 내재된 색면 공간 .....	73
1) 내부와 외부의 교차 .....	75
2) 색면-기억의 맞닿음 .....	80
3. 색면으로 표출된 삶의 공간 .....	83
1) 기하학적 공간으로서 집 .....	85
2) 중첩에 의한 평면에서 공간으로 .....	89
V. 결론 .....	94

참고도판

참고문헌

ABSTRACT

## 도 판 목 차

- 도판 1. 제프리 쇼, <legible city, 읽을 수 있는 도시>, 1988
- 도판 2. 앙리 마티스, <The Red Room, 붉은방>, 유채, 1908
- 도판 3. 안해숙, 드로잉 이미지(드로잉1)
- 도판 3-1. 안해숙, 포토샵 레이어창의 이미지(드로잉1-1)
- 도판 4. 안해숙, 드로잉 이미지(드로잉2)
- 도판 4-1. 안해숙, 포토샵 레이어창의 이미지(드로잉2-1)
- 도판 5. 안해숙, 포토샵 레이어창의 이미지 I
- 도판 6. 안해숙, 포토샵 레이어창의 이미지 II
- 도판 7. 안해숙, 포토샵 레이어창의 이미지 III
- 도판 8. 토마스 스트루스, Wolsengdong Gyeong-Ju, C-print, 97x123cm, 2001
- 도판 9. 토마스 스트루스, Paradise, 2001
- 도판 10. 요셉 알버스, <untitled>, 1966
- 도판 11. 요셉 알버스, <never before F>, 1976
- 도판 12. 안해숙, 포토샵 레이어창의 이미지1
- 도판 13, 안해숙, 포토 레이어창의 이미지2
- 도판 14. 안해숙, 포토샵 레이어창의 원본이미지
- 도판 15. 마크 로스코, <오렌지위에 노랑>, 1949
- 도판 16. 마크 로스코, <untitled>, 1951
- 도판 17. 엘즈위스 켈리, <창문, 현대미술관, 파리>. 1949
- 도판 18. 엘즈위스 켈리, <헛간, 사우스햄턴, 뉴욕>, 1968
- 도판 19. 엘즈위스 켈리, <untitled>, painted aluminium
- 도판 20. 엘즈위스 켈리, <Blue Curve,>, oil on canvas
- 도판 21. 오손웰스, < The lady from Shanghai>, 1947, film.

도판 22. 데이비드 호크니, <The first Marriage>, acrylic on canvas, 1962

도판 23. 몬드리안, <색구성 A>, 1926

## 작 품 목 차

- 작품 1. 일상Ⅲ, Acrylic on canvas, 130×162cm, 2009
- 작품 2. 일상Ⅳ, Acrylic on canvas, 162×130cm, 2009
- 작품 3. 일상Ⅵ, Acrylic on canvas, 60x90cm, 2009
- 작품 4. 색면공간 10-007-1, Acrylic on canvas, 112×145cm, 2010
- 작품 5. 색면공간 10-009-2, Acrylic on canvas, 130×162cm, 2010
- 작품 6. 색면공간 10-008-4, Acrylic on canvas, 162×130cm, 2010
- 작품 7. 색면공간 10-010-5, Acrylic on canvas, 193×130cm, 2010
- 작품 8. 색면공간 12-010-6, Acrylic on canvas, 162×130cm, 2012
- 작품 9. 색면공간 11-004-5, Acrylic on canvas, 162×130cm, 2011
- 작품 10. 색면공간 11-004-6, Acrylic on canvas, 각 각130×97cm, 2011
- 작품 11. 색면공간 11-010-1, Acrylic on canvas, 180×180cm, 2011
- 작품 12. 색면공간 11-006-4, Acrylic on canvas, 130×130cm, 2011
- 작품 13. 색면공간 11-007-3, Acrylic on canvas, 130×130cm, 2011
- 작품 14. 색면공간 12-010-4, Acrylic on canvas, 200×150cm, 2012
- 작품 15. 색면공간 12-010-2, Acrylic on canvas, 200×150cm, 2012
- 작품 16. 색면공간 12-010-3, Acrylic on canvas, 200×150cm, 2012
- 작품 17. 색면공간 11-007-7, Acrylic on canvas, 96.5×194cm, 2011
- 작품 18. 색면공간 12-011-5, Acrylic on canvas, 200×150cm, 2012
- 작품 19. 색면공간 12-009-1, Acrylic on canvas, 200×150cm, 2012
- 작품 20. 공간Ⅰ, Acrylic on panel, 80x185x6cm, 2010
- 작품 21. 공간Ⅱ, Acrylic on panel, 80x185x6cm, 2010

# I. 서론

## 1. 연구의 목적

일상 속에서 경험하는 수많은 사건들은 우리의 감각을 일깨우고, 사람들은 그 속에서 나름대로의 방식으로 삶의 ‘의미’를 발견한다. 일상의 익숙함 너머에서 갖게 되는 기억, 경험, 상상 등은 현재의 단상에서 비롯된 기억과 더불어 경험의 총체적 산물로서 작품의 동기가 되기도 한다. 일상은 영화의 시퀀스(sequence)처럼 단편적인 이미지로 보이지만 그 안을 들여다보면 다양한 이야기와 의미가 감추어져 있다. 따라서 우리는 삶의 경험을 통해 다양한 층위의 기억을 갖게 되고, 그 속에는 수많은 다층적 관계 속에서 파생된 감성들이 내재되어 있다.

본 연구는 연구자가 박사과정(2009년-2015년) 동안 작업한 ‘다층적 구조의 색면 공간’ 시리즈 중 2009년부터 2012년까지의 작품을 대상으로 하여 시기별 작품 전개 과정 및 작품을 분석하여 작품에 적용된 조형적 특질과 그 배경에 대해 고찰하고자 한다.

본 연구자 작품의 조형적 특징은 평면화된 공간 구조와 색면이며, 이를 표현하는 주요 조형요소는 색채이다. 따라서 본 논문에서는 조형 요소로서의 색채를 감성적 측면에서 고찰하고, 이를 바탕으로 표현된 색면이 어떻게 연구자 삶의 내적 기호로서 드러나는지 그 관계를 통해 ‘다층적 구조의 색면 공간’에 대해 분석하고자 한다. 그리고 집이라는 삶의 공간을 다층적 구조로 이미지화한 다층적 시간성과 공간성의 관계에 대해 살펴보았다.

본 연구자에게 ‘집’은 연구자의 삶이 실제로 이루어지는 일상적 공간으로

로서, 본인의 정체성을 형성하는 과거, 현재, 미래의 삶이 담긴 공간이다. 삶의 공간으로서의 집은 삶이 이루어지는 실질적 공간이면서, 심리적 의미를 내포한 다층적 공간이다.

삶은 경험의 해석을 통해 의미를 갖게 되고, 해석은 언어를 매개로 이야기된다. 삶의 이야기는 과거 현재 미래라는 시간에 걸쳐 있는 경험이므로 단편적인 삶의 모습들은 인과적인 연결고리에 의해 다층적 구조의 이야기로 해석된다. 이러한 다층적 구조의 이야기 속에는 현재와 다가올 미래를 대비하기 위한 경험적 질료로서의 기억이 다양한 감성으로 내재되어 있다. 따라서 현실에 기반을 둔 다층적 구조의 이야기는 삶의 일상공간을 다층적 구조의 감성적 이미지로 변환시키며, 바로 여기에서부터 본 연구자의 작품이 시작되었다. 이에 본 연구에서는 내용적 측면에서 경험으로서의 삶의 시간성과 공간성 그리고 이의 심리적 반응으로서의 다층적 구조의 공간성을 중심으로 연구하고자 한다.

본 연구자는 작품에서 삶의 경험에 의한 단편적인 기억들을 여러 층위의 감성적 시각들이 내포된 ‘다층적 구조의 색면 공간’으로 표현하였다. 이는 다층적 구조를 띄고 있는 삶의 이야기를 평면화된 감성적 색면 공간구조로 전환한 것이다. 이때 일상적으로 인지되고 경험되는 인간의 다양한 감성을 압축시켜서 가시적으로 나타내고, 시간의 흐름 속에 갖게 되는 다양한 층위의 이미지에서 정서적 환기력을 유발하는 요소로써 색채를 사용하였다. 즉, 삶의 다층적 의미를 색채로 드러내었으며, 색면의 색조를 강조하기 위해 공간과 그 속에 내재된 상징적 이미지를 평면화된 색면으로 해석하여 공간 구조를 형성하였다. 본 연구에서는 이러한 표현성을 연구하기 위하여 감성 표현이나 삶의 인과관계에 대한 내적기호로서의 색면, 그리고 다층적 공간 표현에 의한 물리적, 환영적 특성을 이루는 색채 표현을 분석하고자 한다. 또

한 연구자의 작품에서 다시점적 표현과 색면으로 표현된 삶의 공간과 그 속에 있는 사물들의 표현 방법을 분석하여 작업의 방향을 점검하고 그 의미를 정리하고자 한다. 나아가 평면화된 색면으로 표현함에 있어서, 그 표현성을 물리적 심리적 측면에서 고찰함으로써 다층적 구조의 표현 방식으로서의 가능성과 의의에 대해 정리하고자 한다.

## 2. 연구의 내용 및 방법

본 논문은 연구자 작품의 조형적 특성 요소를 내용적 측면과 형식적 측면에서 각각 삶의 공간인 집의 의미, 시간이 내재된 다층적 삶의 이야기를 조형화하는 표현성으로 나누어 분석하고자 한다.

먼저, 작품의 내용적 측면의 분석을 위해 II장 ‘삶의 공간 표현으로서의 예술’에서 그 곳에 살고 있는 사람의 정체성이 내재된 상징적 장소로서의 집과 시간성이 내포된 내러티브로서의 삶에 대해 살펴보고자 한다. 그리고 새로운 시선과 만남 등에 의한 다양한 층위의 삶의 이야기를 기억의 재편, 욕망이 내재된 상상, 직관과 상상으로 나누어 분석하여 다층적 시간과 공간의 상관관계를 밝히고 이로써 다층적 구조의 생활공간으로서의 집의 의미를 밝히고자 한다.

III장에서는 평면화된 공간 구조와 색면의 주요 조형요소인 색채를 감성적 측면에서 고찰하고, 색채가 가지고 있는 색조(color value)를 극대화시키기 위해 평면화된 색면으로 표현한 조형적 관점에 대해 연구 분석하고자 한다. 구체적으로, 정서를 환기하는 요소로서의 색채, 감성적 표현과 시각적인 균형을 위한 배색 등에 대한 분석을 통해 색면이 어떻게 내적기호로서 작용하

는지 그 상관관계를 파악하여 색면의 표현성에 대해 고찰하게 될 것이며, 이러한 과정에서 색면을 조형요소로 표현한 다른 작가들의 작품에 대해서도 살펴보고자 한다.

집은 삶의 내적 기호로서 현대인의 삶을 상징한다. 본 연구자의 경험 속 ‘집’은 어떤 공간이든 시각적으로는 다른 공간이어도 결국은 비슷한 내부 구조를 가진 삶의 공간이다. 연구자는 이러한 삶의 공간으로서의 집의 이미지를 기호화하고 이를 다층적 의미의 기하학적 구조로 표현하였다. 따라서 이를 분석함으로써 현대인의 삶의 의미에 대해서도 고찰하게 될 것이다.

‘평면화된 색면공간’에서는 2차원적인 평면성과 다층적 공간의 상징적 이미지의 연관성에 대해 설명하고, 평면화된 색면 공간에 일루전(illusion)<sup>1)</sup>의 이미지가 개입되는 표현에 대한 분석을 통해 연구자가 작품에서 조형 및 공간 구성을 할 때 건축적 구조, 입방체적 도형이미지를 즐겨 활용한 의도를 밝히고자 한다.

‘다층적 공간의 색면’에서는 영화 영역에서의 ‘시간-이미지’ 개념을 활용하여 평면성의 현상을 고찰하고, 이를 통해 본 연구자의 작업에서 색면으로 표현된 기억의 시간을 내포한 다층적 구조와 이미지표현의 평면성을 분석할 것이다.

IV장에서는 작품을 통해 일상의 ‘다층적 구조의 색면공간’에 대해 그 표현의 특질을 내용적 측면과 조형적 측면으로 나누어 분석하고, 그 의의에 대해 조형적 표현 방법에 따라 아래와 같이 세 가지로 나누어 서술하고자 한다.

첫째, 형태의 단순성과 색면의 순수성으로 표현된, 사물이 내재된 삶의

---

1) (illusion): 환영, 환상, 착각, 망상 등의 의미이다. 예술작품을 볼 때 일어나는 심적 과정의 하나로 의식적인 자기착각, 여러 가지 표현 조작에 의하여 보는 사람의 눈을 속여 마치 자연에 있는 입체감, 원근감, 실제감인 것처럼 나타내는 것이다.

공간. 둘째, 다층적 구조의 이야기를 기하학적 공간으로 재해석한, 풍경이 내재된 삶의 공간. 셋째, 공간의 특징을 유기적이고 기하학적인 구성이 교차하는 색면으로 표현한 삶의 공간.

집'이라는 공간을 모티프로 한 연구자 작품의 조형적 특성 및 색면 회화로서의 형식적 특성을 고찰하기 위해 본 연구자의 색면 구성 작업의 동기와 작품의 발상 단계에서부터 이 작업을 위한 연구로 진행한 캔버스 작업, 웨이프 캔버스 형식과 작업의 전 과정에 대해 설명하고자 한다. 그리고 색면 공간에 이르기까지 각각 내용, 형식, 기법을 중심으로 연구 분석하였다. 이렇게 작업에 대한 전반적인 논의를 통해 본 연구자가 진행한 그동안의 작업에 대해 돌아보고 앞으로 다양한 색면 작업에 대한 연구와 방향을 모색하고자 한다.

## Ⅱ. 삶의 공간 표현으로서의 예술

### 1. 삶의 내러티브로서의 집

나에게 ‘집’이란 성장과 변화의 공간이다. 집은 과거의 기억과 현재의 모습이 담긴 나 자신의 정체성이 반영된 장소이기도 하다. 어린 시절 나는 집안 구석구석 관심이 많았다. 벽장 안에 숨겨진 다락방으로 올라가는 계단, 펼쳤다가 닫히면 공간이 나누어지는 미닫이문, 구석구석 붙어있는 작은 툇마루, 흘러가는 구름, 띄약별, 아침에 일어나면 눈이 왔나 내다보는 한지가 발라진 작은 창, 흰 눈송이 꽃이 마당 가득 피어 있을 때 느꼈던 환희 등, ‘집’은 나의 놀이터이며 상상의 근원지였다. 각각의 공간에서 이어지는 상상의 이미지는 공상의 형태로 한없이 자유롭게 뻗어 나갔다. 집에 대한 이와 같은 서정적 체험이 내 작업의 원동력으로써 본능적 감성을 일깨워 준다.

( 작업노트 중에서, 2010년 )

본 연구자의 작업은 ‘집’이라는 공간에 대한 해석에서부터 출발한다. 집은 사람을 보호하고, 가족들이 애환을 함께 하며 살아가는 공간이다. 집과 관련한 삶의 공간은 실제 생활이 이루어지는 집의 ‘안’과 그 주변경관을 포함한 생활환경인 ‘밖’이 결합된 곳이다. 집은 삶이 실제 이루어지는 공간이면서 삶의 편린으로서의 기억과 생각이 쌓여있는, 그래서 환영이 일어나는 곳이다. 그리고 삶의 이야기가 축적된 물리적 실체성과 심리적 사유성이 함께 하는 공간이다. 따라서 집은 그 집에 사는 사람의 정체성이 내재된 삶의 공간이다.

삶은 언어를 매개로 해석되고 내러티브(narrative)<sup>2)</sup>화 된다. 그래서 이

이야기로서의 삶은 경험에 대한 해석이며 이는 과거와 현재 그리고 미래라는 시간성(continuity) 속에서 이루어진다. 일상의 다양한 모습들은 풍부한 이야기의 세계이며, 익숙한 대상이라도 경험과 기억을 통해 재인식되기도 한다. 어떤 상황이나 공간에 대한 지각은 지각자 내부에 잠재된 기억을 환기하는데, 이는 특별한 순간을 기억해 내려고 할 때보다 우연히 의도치 않은 순간에 일어나는 경우가 더 많다. 과거의 경험들은 기억 속에 은폐되어 있다가 어느 순간에 현실과 조우하면서 감정의 증폭을 이루어 내기 때문이다.

클랜딘인과 코넬리(Clandinin & Connelly, 1996)는 삶의 이와 같은 관계에 주목하여 ‘이야기’를 ‘긴 시간에 걸쳐 있는 삶에 대한 사건들’<sup>3)</sup>이라 정의하였다. 예컨대 사람들은 자신의 고민과 변화, 혼란과 성취, 타협과 도전 등 복잡다단한 삶의 곁에 이름을 붙이고 의미화 한다. 따라서 언어가 삶과 교류하는 방식, 문화가 삶과 교류하는 방식을 통해 삶에 대한 이해를 도모할 수 있다.<sup>4)</sup>

삶에서 의미를 드러내는 감정은 사회적 관계와 삶의 양식과 관련되어 다양한 방식의 내러티브적 구조를 갖는다. 이와 관련하여 너스바움(Martha Nussbaum, 1990)은 내러티브가 곧 감정의 형식이라고 주장한다.<sup>5)</sup> 감정은 단순히 어떤 명제를 인식하는 데서 발생하는 것이 아니라, 내러티브를 받아

---

2) Clandinin & Connelly, *Narrative Inquiry (Experience and Story in Qualitative Research)* , JohnWiley&SonsInc, 2004.

이야기(story)란 구체적인 상황에 대한 일화이며, 내러티브(narrative)란 긴 시간에 걸쳐 있는 삶에 대한 사건들을 뜻하는 것으로 구분된다.

한편, 폴킹혼(Phlkinghorne, 1988/2009)은 내러티브를 이야기 형식으로 표현된 일종의 조직적 도식(organizational scheme)이라 했다. 즉 그는 이야기를 모든 내러티브 산물로 규정해 두 가지를 엄밀한 구분 없이 사용한다. 본 논문에서도 특별한 경우를 제외하고는 이야기와 내러티브를 구분 없이 사용하였다.

3) Clandinin & Connelly, 1991 : 엮지숙, 2003, p. 122.

4) 이아리따, <중년 여성의 취미교실 참여 체험에 관한 내러티브 연구>, 서울대학교 대학원 석사논문, 2012, p.11.

5) Martha Nussbaum, 『Narrative Emotions Love's Knowledge Oxford : Oxford University Press』, 1990, p. 287.

들일 때 전달자가 전달하는 내용뿐만 아니라 듣는 사람의 경험이 함께 어우러져 반응하고 조용하면서 진행된다. 이때 반응하는 감정은 내러티브가 종결된 후에 부수적으로 따라 오는 것이 아니라 전달 과정 중에 내러티브의 구조와 내용을 인지하면서 그것에 정서적으로 반응하는 시간적 경험이기 때문이다. 그리고 이야기가 갖는 상호성으로 인해 내용의 사실적인 여부와는 상관없이 맥락의 연결성으로 다양한 해석을 할 수 있게 된다.

본 연구자의 작업은 내러티브 구조의 상호성과 맥락에 의해 삶의 시간이 내재된 다양한 층위의 이야기를 바탕으로 한다. 연구자에게 집은 시간과 공간이 서로 얽힌 다층적 구조의 이미지로 지각되고, 과거와 현재, 나아가 미래를 조명하는 삶의 체험과 바람이 내포되어 있는 ‘상징적 대상’이다. 이렇게 대상화 된 ‘집’은 기억 속에 내재된 생각의 파편들로 이루어진 상징적 이미지를 은유적으로 담고 있다. 이는 단편적인 생각들이나 순간을 포착한 일상의 장면인 동시에 인과관계에 의한 다양한 내러티브적 구조의 이야기이기도 하다. 삶 속 이야기로서의 일상과 그 이미지는 단조롭고 비슷해 보이지만 실제로는 다양한 이야기와 의미를 내포하고 있다. 이때 일상의 이미지는 영화에서의 시퀀스(sequence)처럼 단편적인 이미지로 보이지만 그 안을 들여다보면 하나의 이야기가 시작되고 끝나는 독립적인 구성단위를 이루며 각각 극의 장소, 행동, 시간의 연속성을 가진다. 정지된 영화의 한 장면이 이전 장면의 이미지와 상호 연결되어 영화 전체의 의미까지 유추하게 하는 것처럼 말이다. 연구자는 그림에서 다층적 공간에 실제 경험에 대한 기억과 내면으로부터 형성된 이미지를 색채표현으로 중첩하여 동시에 보이도록 표현함으로써 이 같은 시간의 연속성을 표현하였다.(작품1,2)

일상의 작고 사소한 기억과 경험이 의미 있는 것은 개인적인 일상이 인간에 대한 이해와 나아가 세계에 대한 올바른 인식의 기초가 되기 때문이며

본 연구자는 이런 점들을 작품에 표현하고자 하였다.

## 2. 경험의 질료로서의 기억

심리학자 디우베 드라이스마(Douwe Draaisma, 1953-)의 ‘기억은 마음 내키는 곳에 드러눕는 개’와 같다는 말처럼 기억의 회수는 기억을 불러일으킨다는 의식도 없이 이루어진다. 그리고, 때로는 과장되고, 종종 왜곡되며 대부분은 사라진다. 그는 기억을 과거에 일어난 사건을 기록해 두는 대뇌활동이 아니라 매순간 변하는 현재와 다가올 미래를 대비하기 위한 일종의 ‘경험의 질료’라고 보았다.<sup>6)</sup> 이는 과거의 경험적 질료가 현재와 심지어 미래의 어느 시점에 각기 다르게 사용되기도 한다는 의미로 이해할 수 있다. 따라서 발터 벤야민의 지적대로 ‘기억’ 하는 일에서 정작 중요한 것은 ‘그가 체험한 내용이 아니라 그러한 체험의 기억을 짜는 일, 다시 말해서 회상(Eingedenken)하는 일’<sup>7)</sup>일지도 모른다. 그리고 ‘회상’은 ‘기억’ 그 이후에 오는 연속적 활동이며, 기억의 단편들로 이루어져 있다. 그렇게 본다면 기억은 이미지로 재생되어 현재의 행동에 개입하게 되기 때문에 단순히 현재와 단절된 과거로만 치부할 수는 없다.

존 듀이(John Dewey, 1859-1952)에 의하면 예술작품이란 개인의 경험, 사실, 가치, 의미들이 특별한 재료 속에 통합되어 하나가 되는 조직화 과정의 산물이다. 또한 예술적 대상이 표현될 수 있는 이유는 이전의 경험을 다시 끌어내 재료를 재조직하는 과정이 포함되기 때문이다. 따라서 예술 작품의

---

6) 드라이스마저, 김승욱 역, 『나이 들수록 왜 시간은 빨리 흐르는가』, 에코 리브르, 2005, p.7.

7) 발터 벤야민, 반성완 역, 『프루스트의 이미지』, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 2002, p.103.

의미는 과거의 경험에서부터 유래하여 지금 여기서 일어나고 있는 현상에 대해 유기적으로 흡수되는 지각요소의 다양한 결합성을 기준으로 측정할 수 있다는 것이다. 마찬가지로 인식은 지난한 수행과 매개과정을 통해 이루어지고, 주어지는 자극에 대한 반응을 통해 과거의 인식에 대한 기억을 현재 속으로 통합시킨다. 그렇게 함으로써 진행 중인 경험에 형식을 부여한다.<sup>8)</sup> 현재의 총체적 경험은 이렇게 기억과 인식이라는 연결 고리에 의해 현재와 과거의 통합으로 이루어지는 것이다.

반면 앙리 베르그송<sup>9)</sup>은 현재조차도 과거의 전진이며, 기억은 과거를 위해 존재하는 것이 아니라 미래를 위해 존재하며 의식의 흐름은 과거로부터 끝없이 지속되는 현재라고 하였다. 그의 이러한, 기억(le memoire)을 둘러싼 과거와 현재의 관계에 대한 인식은 1896년에 출판된 그의 대표적인 저서 『물질과 기억(Matiere et Memoire)』을 통해 ‘기억으로의 시간’에 잘 드러나 있다.

모든 지각은 이미 기억이다. 순수한 현재는 미래를 잠식하는 과거의 포착할 수 없는 전진이기 때문에 우리는 실제로는 단지 과거만을 지각한다. 따라서 의식은 미래에 기대어 미래를 실현하고 미래에 결합되기 위해 작업하는 과거의 이 직접적인 부분을 매 순간 자신의 미광으로 조명한다.<sup>10)</sup>

베르그송의 지속되는 시간은 ‘상호 침투의 시간’, 즉 과거와 현재와 미

8) 베르토 예코, 열린 예술작품: 카오스모스의 시학』, 조형준 옮김, 새물결, 1995. pp.77-78.

9) 베르그송(Henri-Louis Bergson, 1859-1941)은 프랑스의 철학자이다. 리세에서 고전과 실증과학, 기타 인문과학을 배우고(1868-78), 1878년 고등 사범 학교에서 스펜서의 『제 1원리』를 탐독하였으며, 모교 강사를 거쳐 클레주 드 프랑스의 교수를 역임했다.(1900-14). 1986년 주저(主著)인 『물질과 기억(Matiere et Memoire)』을 내고 이어 대저 『창조의 진화』(1907)를 발표했다.(인명사전, 2002.1.10, 민중서관)

10) 앙리 베르그송, 『물질과 기억』, 박종원 역, 아카넷, 2005, p.257.

래가 서로 바깥에 존재하는 시간이 아니라 현재가 과거와 미래 속에 들어가고 있음을 의미한다. 우리가 ‘지금’ 이라고 말할 때 그 순간은 이미 과거가 되고 따라서 현재는 미래의 시간 속에 있다.<sup>11)</sup> 바로 이 지점이 베르그송이 말하는 기억의 진정한 의미가 된다. 그는 이 기억을 반복된 신체 활동을 통해 습득된 ‘습관 기억’ 과 어떠한 노력도 없이 떠오르는 ‘이미지 기억’ 으로 나누어 설명하였다. 그리고 ‘과거란 과거에 대한 현재의 관념’ 이라며, 기억을 현재의 의식 수준의 변천에 따라 끊임없이 재해석될 수 있는 주관적인 것으로 정의했다.<sup>12)</sup>

기억에 관한 이러한 논의들을 종합하면 기억은 과거 현재 그리고 미래를 연결하는 경험의 질료로서 의미가 있다고 할 수 있으며 따라서 기억을 바탕으로 하는 본 연구자의 작품은 기억을 기반으로 하는 과거, 그리고 현재와 미래를 동시에 조명하는 작업이라고 설명할 수 있다. 결국, 기억은 ‘자아의 실재’ 이다.<sup>13)</sup> 왜냐하면, 현재의 의식이 과거 기억의 연속, 즉 현재에 연속함으로써 살아있는 의식이 되기 때문이다. 영국 작가 마틴 콘웨이(Martin Conway, 1829-1882)는 기억에 대한 주관적 느낌과 시간 속에서의 추억의 상황은 개인의 정체성을 유지하는데 필수적이며 이를 ‘자아(self)’라고 설명하였다.<sup>14)</sup> 기억은 그저 단순한 창고나 저장소가 아니라, 우리의 추억과 지식 등 정신적인 것들을 재구성하는 역동적인 현상이다. 그래서 기억은 과거 사건에 대한 단순 복사판이기보다는 주목과 의도가 만들어낸 인상

11) , 「하이데거와 베르그송의 시간개념 비교연구」, 『철학논총』, 제64집, 새한철학회, 2011, p.156.

(의식과 지속에 대한 자세한 내용은 다음의 책을 참조할 것. 앙리 베르그송, 최화 역, 『의식에 직접 주어진 것들에 관한 시론』, 아카넷, 2003.)

12) Henri-Louis Bergson, *Matiere et Memoire*, Paris: Presses Universitaires de France, 1896; Henri-Louis Bergson, *Matiere et Memoire*, New York: Cosimo Classics, N. M. Paul & W. S. Palmer(trans), 2007, pp.7-17.

13) 김정옥, 위의 논문, p.158.

14) 프란시스 위스타슈 著, 이효숙 譯, 『우리의 기억은 왜 그토록 불안정할까』, 알마, 2006, pp.45-47.

(impression)이다. 기억은 정보를 기호화하고 기록하고, 저장하고 다시 불러오게 할 수 있는 기능이지만, 동시에 경험의 끊임없는 재구성을 통해 회상할 때마다 새로운 이야기를 탄생시키는 스토리텔링 알고리즘<sup>15)</sup>이기도 하다.

최근 백남준 아트센터의 <뉴 게임플레이(2016년)> 전에서 제프리 쇼(Jeffrey Shaw, 1944-)<sup>16)</sup>의 <읽을 수 있는 도시(The Legible City(1989))>가 전시되었다. 제프리 쇼는 이 전시에서 ‘가상(假想, Virtual)’ 개념이 더해져 현실에 종속적이지 않은, 새로운 시간 및 공간 개념을 제시하였다. <읽을 수 있는 도시>에서는 설치된 자전거를 관객이 직접 타고 눈앞에 펼쳐진 가상현실 도시를 달릴 수 있다. 이러한 가상현실 작품들에서 텍스트로서의 이미지는 기억의 저장소 역할을 하게 된다. 디지털 매체에 의한 ‘가상현실’<sup>17)</sup>은 복잡한 층위를 지닌, 현실과 가상의, 실재와 이미지의 이중 공간(heterotopia)이다. 시-공간의 압축과 뒤틀림에 의한 가상현실은 기존 공간과는 달리, 다른 면(측면, 뒷면과 같은)이 반영된 일그러진 이미지를 경험하게 만든다. 이중 공간과 과거 및 현재, 미래가 응축되는 시간적 압축은 이미지의 순차적 구성이나 공간에 대한 변주이다. 이러한 가상공간과 현실공간의 겹침은 우리의 실재공간에 새로운 기술로써 매개적 공간을 덧씌우는 방식으로 파생된다.<sup>18)</sup>(도판 1)

---

15) 위스타슈, 위의 책, p.16.

16) 쇼(Jeffrey Shaw, 1944-)는 1960년대부터 설치, 퍼포먼스, 확장된 시네마 등 혁신적인 패러다임을 제안한 뉴미디어 아트 분야의 선구적 인물이다. 그는 컴퓨터를 활용한 가상현실 및 증강현실, 인터랙티브 네거티브 등의 영역에서 디지털 미디어의 창의적 활용을 개척하고 기준을 정립했다.

17) 마이클 하임, 여명숙 옮김, 『가상현실의 철학적 의미』, (책세상, 1997), p.21

가상현실 이론가인 마이클 하임은 가상현실이 지닌 가장 근본적인 문제점에 관하여 언급했다. 그는 ‘가상적인(virtual)’이라는 말과 ‘현실(reality)’이 지닌 사전적 의미를 결합하여 가상현실을 “효력 면에서는 실제적이지만 사실상 그렇지 못한 사건이나 사물”이라고 설명하였다.

18) 유원준, “매체 예술의 탈전유적 시/공간성 연구”, 서양미술사학회, 서양미술사학회 논문집(제44집), 2016, p.267.

20세기 초 알레고리는 현대적 의미로 새롭게 해석돼, 작품에 내재된 고정된 의미 대신에 감상자의 시각이나 경험의 지평에 따라 작품의 의미가 다변화될 수 있음을 증거하는 원리로써 사용되었다. 특히 시각적 예술에서 작품을 인식하는데 있어서 열린 다원적인 공간에서 시각적인 것과 언어적인 것 간의 호환성을 제시해 재평가 받기 시작하였다.<sup>19)</sup>

그런 의미에서 본 연구자에게 ‘집’의 의미는 크게 두 가지로 나뉜다. 첫째, 집은 과거, 현재, 미래라는 시간의 궤적이 쌓인 곳으로 연구자의 어린 시절 기억 속 자연의 일부이자 전체이다. 둘째, 집은 내밀한 가치들이 내재된 삶의 공간으로서 중요하며 내면에 잠재되어 있는 이미지들이 어우러져 상상의 근거가 되는 장소이다. 이를 바탕으로 한 연구자의 작업은 집과 관련된 일상의 미적표현을 통해 삶속에 내재된 의미들을 탐구하는 방법 중 하나이다. 하나의 일상 이미지에 내재된 내러티브를 통해 또 다른 내러티브를 상상하거나 연상하게 함으로써 가시적이고 고정적인 세계에 대해 의문하고 이를 확장하는 알레고리적<sup>20)</sup> 형식을 취한다.

---

19) , “디지털(Digital Art)미학 연구”, 이화여자대학교 대학원 철학박사 논문, 2010, p.67-68.

20) J.Hillis Miller, "The T제 Allegories, Allegory", Myth and Symbol, Harvard University Press, 1981, p.359.

‘알레고리(Allegory)’의 어원은 그리스어로 ‘다르다’는 뜻의 ‘allos’와 ‘말하다’는 뜻의 ‘agoreuin’이 합성된 ‘allororein’에서 유래된 것으로, 그 의미는 ‘다르게 말하기’, ‘비유적으로 말하기’, ‘다른 것에 대해 말하기’ 등으로 해석할 수 있다. 즉 알레고리란 비유나 상징들과 마찬가지로, 내용을 다른 방식으로 표현함으로써 1차적 의미인 ‘표면적 의미’와 2차적 의미인 ‘숨은 의미’ 혹은 ‘심층 의미’를 동시에 갖는 것이다.

가스통 바슐라르(Gaston Bachelard)는 저서 『공간의 시학(La Poétique de l'Espace)』(1958)에서 ‘내부 공간의 내밀함의 가치들에 대한 현상학적 연구를 위해서는 집은 명백히 특권적으로 알맞은 존재이다’라는 언급을 시작으로 집에 관해 철학적으로 고찰하면서 집에 담긴 내밀하고 본질적인 ‘기억’에 관해 언급하였다.

“우리가 살았던 모든 집들에 대한 추억과 살아보기를 열망했던 모든 집들에 대한 기억 너머로, 그 집들의 내밀하고 구체적인 본질, 보호받는 모든 이미지들이 각각 가지고 있는 특이한 가치를 타당하게 할 그러한 본질을 추출할 수 있을까?”<sup>21)</sup>

이처럼 집은 물리적인 공간 그 이상의 존재이며, 확장된 의미의 ‘장소’로서 기억의 잠재의식 속에 깊이 남아 있으며, 무의지적인 기억으로 우리에게 특별한 의미를 지닌다.

연구자에게 어떤 공간에 대한 기억, 특히 ‘집’에 대한 기억은 삶의 본질적인 부분과 깊게 연관되어 있다. 즉, 집은 내밀한 기억들과 삶에 대한 바람 등 사적 공간으로서의 기억들이 시간의 축과 연결되어 다양한 층위의 이미지를 이루게 하는 삶의 장소이다. 나아가 현실과 이상이 함께 나아가야 할 삶의 미래를 담은 다층적 구조의 삶의 공간이다.

심리학에서는 인간의 성격이나 지능은 유년기에 모두 형성되고 그 중에서도 유년기<sup>22)</sup>의 체험과 그에 대한 기억은 상상력의 원동력이 된다고 한다.

---

21) 바슐라르, 『공간의 시학』, 광광수 옮김, 동문선, 2003, p.75

22) 채희성, 「보들레르 시에 나타난 공간연구」, 경북대 박사학위논문, 1994, pp.71-72.

보들레르의 경우 그는 ‘이상의 집’을 과거 지향적인 유년기적 이상 공간, 현재 또는 미래지향적인 유년기적 이상 공간, 현재 또는 미래지향적인 동양적 이상 공간과 절대적 이상 공간으로 요약하여 정리하였다. 특히 유년기적 집은 회귀할 수 없는 집이며, 따라서 이 집은 귀소본능만 자극시킬 뿐이라고 했다.

연구자에게는 유년기의 체험 중 특히 삶의 공간인 집에 대한 기억이 상상력과 창작 욕구의 출발점이다.

사람들은 유년 시절에 살았던 과거의 집을 추억하기도 하지만, 미래에 우리가 살고 싶은 집에 대해서 꿈꾸기도 한다. 연구자는 어린 시절 시골에서 도시로 옮겼고, 이후 이사를 자주 다녔다. 도시에서의 생활이 낯설고 힘들기만 했던 어려운 시기에 ‘유년기 기억 속의 집’은 연구자에게 따뜻함 그 자체였다. 따라서 연구자가 작품에서 표현하고자 한 것은 단순히 재현으로서의 집이 아니라, 삶 속에서 마주치고 일어났던 다층적 경험을 이야기로 가진 집이다. 삶 속의 내러티브는 현실적 집에 대한 경험을 바탕으로 하며, 이는 기억에 의해 내면적 공간이 되고 여기에 상상력이 더해지면서 이상적 삶의 공간이 된다. 연구자는 이를 회화로 옮기면서 집을 상징하는 일상적인 사물들과, 집 주위의 자연 경관 등을 자연스럽게 등장 시키게 되었다.

이러한 다층적 기억 속의 사물, 소재들에는 시간성이 내재되어 있으며, 재구성된 시점에 의해 또 다른 시간을 경험하게 한다. 본 연구자는 이러한 시-공간의 겹침을 통해 관람객들이 현재적 감각을 재구성하도록 한다. 연구자의 기억 속에 과거의 아름다운 모습이 존재하는 것처럼, 그러한 기억의, 상상의 모습을 ‘색면 공간’으로 표현하였다. 시간의 중첩, 다시 말하여 현실에서 불가능한 시-공간의 겹침은 기술의 진화에 의한 매체의 확장에 의해 잘 표현할 수 있으므로 사진, 영화, 디지털 매체 등 다른 장르에서 잘 다루어지는 소재이다. 기술의 발전에 의한 이러한 표현은 잠재된 가상적 차원의 시-공간을 현실적 차원으로 진입시킨 제프리 쇼의 <읽을 수 있는 도시>에서 잘 드러난다.

바슐라르는 집이 인간의 정신분석을 위한 가장 적절한 수단이라고 보았는

데, 그 근거로 집에 담긴 인간의 의식적, 무의식적 기억에 주목하였다. 그에 따르면 어린 시절의 추억과 감동들은 집의 공간 속에 보호되며, 따라서 우리는 집을 떠올리는 것만으로도 과거의 기억과 정서 속에 다시 거주할 수 있다. ‘보호받는 추억들을 다시 삶(reside)으로써 기운을 되찾는 것’<sup>23)</sup>이라는 바슐라르의 언급은, 기억의 보관소이자 회상의 장소로서 집의 의미에 대해 생각하게 한다. 연구자는 ‘집’을 바탕으로 본인의 사적 기억을 내면화하여 표현하는 한편, 이를 통해 관람자들로 하여금 누구나 갖고 있는 각자의 집에 대한 기억을 떠올리게 하고자 하였다.

본 연구자의 작품에서 기억속의 내면화된 경험의 질료는 회화적 매체(물감)에 의해 보충되고 재편된다. 본 연구자는 작업 시 캔버스를 바닥에 놓고 먼저 어떤 풍경을 떠올리고 색을 칠한다. 그 위에 연상되는 다른 이미지를 중첩하거나 그리면서 물감으로 수없이 덮는다. 이러한 행위로 물감이 켜켜이 쌓인 캔버스 표면은 감성이 내재된 색면으로 드러난다.

‘색은 단순할수록 내면의 감정에 더 강력하게 작용한다’고 언급한 마티스는 원색의 사용으로 인한 감정, 내면 표현의 의식을 묘사하는데 주력하였다. <붉은 방Red Room>(도판 2)의 창밖과 실내의 평면적 배열, 벽과 바닥이 구분되지 않는 붉은색 바탕 등 마티스의 회화를 통한 미술적 경험은 기억의 질료로서 연구자의 초기 작품에서 주관적 내면 표현을 우선시하는 표현방식이 되었다. 또한 피카소의 평면적으로 보이지만 다양한 시각과 시점의 차이에 의한 다면적 표현의 중첩된 이미지 등을 혼합하여 연구자 작업의 표현방식으로 사용하였다.

어떠한 공간이 또 다른 공간으로서 실제적 효과를 지니기 위해서는 물질적 차원을 넘어선 ‘비물질화(dematerialize)’<sup>24)</sup>된 경계와의 만남을 필요

23) 바슐라르, 『공간의 시학』, 곽광수 옮김, 동문선, 2003, p.79.

24) Lucy R. Lippard. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972,

로 한다. 양자를 매개하기 위한 장치로서의 매체<sup>25)</sup> 개념은 이러한 혼합된 공간을 가능하게 하는 하나의 조건이 된다. 즉 감성이 내재된 색면화된 공간은 회화적 질료로서 물리적 표면성을 뛰어 넘어 회화의 개념과 형식을 확장해보려는 의지에서 시작된 표현 방식이다. 본 연구자는 작업 시 이러한 개념을 바탕으로 기억 그 자체보다는 기억 속에 내재된 감정을 표현하고자 하였다. 다시 말해, 연구자가 작품 속에서 표현하고자 한 것은 우리가 어떤 사물, 공간, 집 등에 대해 ‘기억한다고 생각하는 것’ 과 관련이 있다. 작가의 기억뿐만 아니라 감상자가 집에 대한 자신의 개별적인 기억을 작품에 투영하게 되기 때문에 작품 속 공간은 보다 더 확장된 기억의 공간이 되고, 연구자는 이 같은 기억의 확장 과정에서 발생하는 다양한 의미의 층위를 다층적 구조로 표현하고자 하였다. 이렇듯 집은 사적인 기억이 자아내는 특유의 정서로 인해 거주지로서 물리적 공간일 뿐만 아니라 정신적 공간이기도 하기 때문에 집이라는 공간의 내면을 들여다보는 것은 정신의 뿌리를 들여다보는 것과는 같다고 할 수 있다.

---

Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997, pp.3-6.

20 미술의 비물질화 경향은 크게 두 가지로 구분할 수 있다. 첫째는 물질적 요소를 비물질적인 실체로 대치하는 것이며, 또 하나는 정신성을 지향함으로써 물질을 거부하는 경향이다. 루시 리파드(Lucy R. Lippard)는 현대미술의 비물질화 경향이 물질을 에너지와 시간, 움직임으로 대치하는 미술과, 물질을 거부하고 이를 관념으로 전도시킨 관념으로서의 미술의 두 가지 양상으로 나타난다고 하였다. 전자의 대표적인 예가 퍼포먼스나 키네틱 아트 같은 움직이는 미술이라면, 후자의 예는 개념 미술이라 할 수 있다.

25) 메르쉬, 『매체이론』, 문화학연구회 옮김(연세대학교 출판부, 2009), p.21.

매체의 어원론적인 뿌리인 라틴어의 ‘메디움(medium)’은 ‘가운데’, ‘사이에 있다’라는 의미이다. 이로부터 ‘가운데에 있으면서’, ‘매개하거나’ 전달을 가능하게 만드는 그 무엇을 우리는 매체라고 부른다. ‘메디움’은 아리스토텔레스의 『영혼에 대하여 De Anima』의 유명한 ‘감각적 인지론 대목에 나오는 ‘메타쿠(metaxu=Mittleres, 중간자)’의 라틴어 번역이다. 그에 의하면 우리가 사물을 볼 때는 가장 먼저 눈으로 하여금 ‘무언가’를 보게 해주는 ‘제 3자’가 필요하다. ‘제3자’는 눈과 대상 ‘사이’에 개입하여 양자를 매개한다.

### 3. 다층적 구조로서의 일상 공간

매일 접하게 되는 반복적인 일상도 관찰의 대상이 되면 때때로 평소와는 다른 새로운 모습으로 다가오기도 한다. 이는 친숙함에서 비롯되는 아이러니이다. 우리가 일상에서 느끼는 친숙함의 근거는 반복성과 익숙함에 있다. 그렇다고 이러한 익숙함이 실질적인 친밀도와 정비례하는 것은 아니다. 자신이 잘 아는 대상에서 색다른 감흥을 갖게 되는 것은 익숙한 대상으로부터 낯설음을 느낄 때 가능해진다. 늘 보던 것이나 잘 알고 있다고 생각했던 대상이 불현듯 낯설게 느껴질 때 우리는 신선한 충격을 받게 된다. 이러한 경험은 일상에서 늘 마주치는 공간과 대상들을 새롭게 바라보게 하는 계기를 제공한다. 연구자의 주변공간은 객관적이며 구체적인 특정 공간들이지만 그 공간에 연구자의 주관적인 경험에 의한 기억이나 연상이 결합되면 다층적 구조의 내밀한 사적 공간으로 변화된다.

메를로-퐁티(M. Merleau-Ponty, 908-1961)<sup>26)</sup> 는, 우리는 실제로 영혼과 신체의 혼합물이며, 공간을 앞에 두고 사유하는 것이 아니라, 공간 속에 깊숙이 존재하고 있다고 했다. 그것은 마치 우리가 하나의 풍경이나 사물, 사람들을 마주했을 때 그것들과 그들을 기억해내는 방식과 흡사하다.

또한 랭거 (S.K Langer, 1895-1905)는 그의 글에서 다음과 같이 언급했다.

“순수한 시각적인 공간은 하나의 환상이다. 왜냐하면 우리들의 감각 경험들은 그것들이 보고해 주는 것으로는 이 시각적인 공간에 부합하지 않기 때문이다. 거울의 표면이나 배후의 공간처럼 그것은 물리학자들이 가상적인 공간이라

---

26) -퐁티(M.Merleau-Ponty, 1908-1961)는 프랑스의 철학자로서 그의 철학은 현상학적 전통(후설)과 실존주의(하이데거, 사르트르)를 통합한다. 영혼과 육체를 구분하는 전통적 이원론을 거부하고 인간을 '세계 안에 존재'로 사조했다.

고 부르는, 만져볼 수 없는 이미지인 것이다.” 27)

구체적인 경험-현재 눈앞에 보이는 상황들, 신체적으로 현실의 순간에 있는 것-에서 일탈해 의식이 가 닿은 곳은 직관과 상상의 공간이다. 그러한 상상적 공간에서는 시간과 중력의 법칙이 적용되지 않는다.

반복적인 일상의 흐름 속에는 시간과 공간, 대상과 대상들과의 내밀한 관계들이 씨줄과 날줄처럼 엮여 있다. 멀리서 바라본 도시의 밤거리가 조용하고 단순한 듯하지만 유심히 살펴보면 자동차의 불빛과 도시의 공간들이 복잡하게 엮여 관계를 맺고 있는 것과 마찬가지로이다.

다양한 관계와 층위를 형성하고 있는 일상은 새로운 관점으로 세상과 만나게 되는 공간이다. 연구자는 이러한 일상 속에서 다양한 이야기들을 발견하고 확장해 이를 이미지화하여 그림으로 표현하고 싶다는 생각을 했고 이것이 연구자 작품의 동기이며 표현성의 원천이다.

………… 무언가 예전 같지 않은, 서로가 멀게만 느껴지는 상실의 감정과 같은 것이었다. 이러한 일상적인 모습 이면에는 그와 정반대의 부드러운 욕망이 자리하고 있다. 그래서 내 작업의 공간들은 화려한 도시적이면서도 차갑게 느껴진다. 구름처럼 흩어지는 수많은 생각들, 물결처럼 밀려오는 그리움. 알 수 없는 소외감 등 나의 가족들 혹은 현대를 살아가는 사람들의 모습이며, 내 작업에서 다층적 이미지로, 화면 위에 놓인 기하학적 구조의 벽면들은 이를 더욱 강조한다. 그러한 공간 안에서 파생되는 이미지들은 본래 위치해 있던 공간으로부터 분리되어 새로운 공간을 만들어낸다. 이 새로운 공간은 나의 일상적 사유와 경험의 과정을 비현실적인 공간에 놓여 짐으로 현재의 삶, 이면의 감정들을 불러일으킨다.

---

27) S.K. Langer, 『Philosophy in a New Key』, OxfordU.K, 1948.  
김용정, 『제3의 철학』, 사사연, 1998. p.114

또한 집과 가정이란 기대심리가 작용하는 사회적 관계의 틀 속에서 빠져나와 그것과 거리를 두고 바라보는 시각은 벽면, 블라인더 쳐진 창문이나 계단 같은 공간으로 현대사회의 공허함에 대한 이야기를 낯설게 극대화한다. 그러나 이러한 그림의 구조 이면에는 그와 정반대의 가정, 사회에 대한 연민의 감정이 자리하고 있다. 작업을 통해 개인적으로는 현대사회의 공허함에 대한 해소의 방식이기도 하다.

(작업 노트 중 2009년)

익숙한 공간이라 하더라도 그 공간에 대한 심리적 반응에 따라 공간과 의식의 상호 관계는 달라지며 그러한 관계가 불러일으키는 감정적 변화는 그 공간에 반응하는 기억이 함축하고 있는 심적 지각을 불러일으킨다. 현대인은 복잡한 도심의 공간에서 불안, 소외, 좌절 등을 쉽게 느끼며 불안정한 심리상태가 된다. 그런데 이러한 심적 지각이 환기하는 것은 불안감과 상반된 안정감, 위로, 즐거움 등의 감정이다. 현실 공간이 주는 감정적 위협으로부터 벗어나기 위한 도구로 기억이 차용되는데, 이러한 작용은 현실에서의 심적 변화가 기억의 연상에 의해 치유되는 상황에 근거한다. 이러한 심리적 작용에 의해 현실에 대한 불안한 감정이 작품 안에서 역설적으로 기록되기도 하고, (작품1,2,3)과 같이 사물을 아주 작게 그리거나, 대상을 거꾸로 배치하는 구도로 표현되는 등의 방식으로 연출되기도 한다.

이와 유사한 입장을 가진 영국의 시인이자 비평가인 코올리지(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)는 현실에 대한 단순한 ‘모사’가 아닌 상상에 의한 ‘모방’을 통해서만이 글을 읽는 독자에게 최상의 시적 진실을 제시할 수 있다고 했다. 이는 문학을 비롯한 모든 예술은 있는 그대로의 현실을 직접적으로 제시하는 것이 아니기에 상상을 통해 정신과 현실을 결합하고 조화시키는 모방을 성실히 수행해야 한다는 의미이다.<sup>28)</sup>

‘예술은 순간과 도망가는 것, 인간의 특별한 것을 절대적이고 결정적인 최고의 형태 속에 고정시키는 것’<sup>29)</sup>이라는 마르셀 프루스트(Marcel Proust, 1871-1922)의 말처럼 인간의 망각 속에 흩어져 버릴 ‘그 때’, ‘그 장소’에 대한 기억들을 예술작품을 통해 묶어두는 것, 그리고 작품을 통한 타인과의 소통 가능성은 예술가의 상상력과 감상자의 상상력 사이의 연관성 및 상호작용과 밀접한 관계에 있다. 그리고 이것이 바로 본 연구자 작품의 시작점이며 본 논문의 의미이다.

예술에 있어서 중요한 것은 작가 자신의 내면의 소리에 귀 기울이며 끊임 없이 세계와 관계하는 새로운 방식이나 관점을 제안하거나 제시하는 것이다. 이런 의미에서 본 연구자는 작품에서 일상의 기억들을 회상하고 결합하여 다층적 구조를 형성하는 공간 이미지로 표현하였으며, 이를 위해 일상 속 경험을 늘 드로잉으로 기록하고(도판3,4) 이러한 과거의 기록과 가상의 공간을 현재의 시선으로 들여다본다.

연구자는 일상 속에서 경험하는 ‘그 때’, ‘그 장소’에 대한 기억들을 화면에 옮기고자 했다. 우리의 시각은 주변 공간을 끊임없이 인지하고 그 너머의 공간까지 상상해 나간다. 특히, 실내 공간은 하나의 큰 공간을 벽으로 나누었기 때문에 물리적으로는 같은 공간이면서도 독립성을 갖게 된다. 이런 독립적인 장소는 창과 문을 통해 서로 개방되어 있고, 우리의 시선은 그 곳으로 향하게 마련이다. 이런 관점에서 시선을 따라 한 장면을, 또 다른 한 장면을 연상하면서 중첩하는 방식으로 작업을 전개했기 때문에 이를 보는 사람은 각각의 화면을 연결해서 다층적인 공간에 시선을 투영시킬 수

---

28) , 『코울리지: 상상력과 언어』, 태학사, 2006, pp.26-27

상상력은 “눈이 있으나 보지 못하고, 귀가 있으나 듣지 못하고, 가슴이 있으나 느끼거나 이해하지 못하는” 것을 보고 듣고 느끼게 한다. 이것은 대상 그대로를 지각할 수 없고 더불어 그대로 시각화 할 수 없는 인간 지각의 한계가 상상력을 통해 새로운 가치를 창출하게 했다는 것을 의미한다.

29) 김동윤, 『프루스트: 잃어버린 시간을 찾아서』, 건국대학교 출판부, 1995, p.38

있다.(도판 5,6,7)

메를로 폰티에게 어떤 공간이 있다는 것은 ‘어딘가’ (Where)가 있다는 증거이다. 따라서 그에게 있어서 또 다른 차원을 보게 해 주는 이차원적인 존재 -그림-는 [어디에로] 열려진 존재요, 르네상스 인들이 흔히 그렇게 부르고 있는 하나의 창(window)이다.<sup>30)</sup> 르네상스나 바로크 시대 대가들의 그림에서도 자연세계를 모방한 그 이상의 것을 느낄 수 있는데, 이는 보이는 세계를 정확하게 재현하고자 했음에도 회화의 세계는 그 너머의 공간을 향해 있기 때문이다.

다층적 구조와 관련한 본 연구자의 접근방식은 사진 분야에서도 유사하게 다루어져 왔는데, 2007년 현대화랑에서 전시된 토마스 스트루스(Thomas Struth, 1954- )의 작품이 대표적이다.

그의 작품은 단순해 보이지만 암시적으로 그 이면에 내재된 무언가가 있어서 다층적인 삶으로서의 이중성이 잘 표현되어 있다. 그리고 자연과 인공, 과거와 현재, 대상과 환경, 시간과 공간의 동시성을 표현하고자 하는 그만의 독특한 시각이 있다. (도판8,9)에서처럼 어디까지 보여줄 것인가에 대한 절제와 삭제의 구성을 통해 프레임 너머에 무엇인가 존재할 것이라는 기대까지 유발한다. 그는 표면적으로는 평범해 보이지만 매우 복잡한 거리나 도시 풍경 사진, 열대 우림을 포착한 파라다이스 시리즈, 그리고 개인과 가족의 얼굴 등을 통해 다양하면서도 독자적인 표현성을 보여준다.

이처럼 사진 분야에서도 복잡한 이미지를 재구성하고 결합하여 허구와 사실의 통합 등 다층적인 공간을 구성한 표현 방식을 그의 작품을 통해 볼 수 있다.

본 연구자의 작품 속 구조의 복합적 단면들은 물리적 형태의 가시적 공간

---

30) , 『미학강의』, 서울대학교 출판부, 2003, p.374

뿐만 아니라 비가시적 공간 경험까지 결합된 다층적 공간이다. 본인의 기억과 상상적 공간이 뒤섞여 대상의 안과 밖을 동시에 보여주기도 하며, 모순적으로 연결되어 전개되기도 한다.

본 연구자의 (작품1,2)에서 형상과 배경은 다시점에 따라 그 경계가 명확하지 않으며, 서로의 영역을 침투한다. 즉, 단순히 유와 무의 이분법적인 공간이거나, 안과 밖의 대립이기보다는 서로 침투하여 공존하고 연계되어 드러나는 여러 층위의 이미지로 표현하였다.

인간의 상상력은 지금 여기보다 더 나은 곳을 향해 무한하게 뻗어나가며 새로운 가능성을 꿈꾸게 한다. 따라서 예술작품의 가치는 예술작품으로서 그것을 실제로 구성하고 있는 감각적 요소들이 주는 즐거움에 있는 것이 아니라, 그러한 감각적 요소들이 일깨워주는 ‘상상적 경험의 즐거움’에 있다.<sup>31)</sup> 상상력은 우리를 새로운 시간과 공간으로 인도하며 기억의 연결 작용을 통해 계속적인 추적의 과정을 경험케 하기 때문이다.

이러한 맥락에서 상상이라는 사유의 과정에 대해 사르트르(Jean Paul Sartre, 1905-1980)는 상상되는 이미지는 부재하는 대상에 대한 것이라고 했다. 이에 따르면 ‘상상의 세계는 부재로서 존재하는 세계’<sup>32)</sup>이다. 따라서 그림을 그린다는 것은 현전(present)하는 대상을 눈앞에 두고 재현을 목적으로 하는 것이 아니라, ‘지금’, ‘여기’ 없는 대상을 상상하여 표상화(represent) 하는 것이고 이는 이미지의 자유로운 표현을 가능하게 한다. 그래서 ‘상상계(imaginary)’에 대한 서술은 논리적으로 분석할 수 없으며 다양한 가능성을 내포하게 되는 것이다.<sup>33)</sup> 상상에 대한 이러한 기본 전

31) 콜링우드, 『상상과 표현』, 김혜련 역, 고려원, 1996, p.180

32) Jean Paul Sartre, 『사르트르의 상상계』, 윤정임 역, 기파랑, 2010, p.367

33) Antoine Vergote, 『죄의식과 욕망-강박신경증과 히스테리의 근원』, 김성민 역, 학지사, 2009, p. 7.

상상계: 자크라캉(J. Lacan)의 정신분석 용어. 라캉은 지그문트 프로이트(S. Freud)가 인간의 정신을 이드, 자아, 초자아 등 정신 내면의 구조로 나누어서 보았던 것과 달리, 인간의 바깥에서 일어나는 여

제는 이미지 대상을 해체하고 조합하는 과정 속에서 찾아내고 또 이를 구조화 하면서 드러난다. 화면 속의 이미지는 상상의 과정을 거쳐서 심리적 공간으로 표현된 이미지이기 때문이다. 연구자의 그림은 다시점의 관점에서 일상 공간을 다층적 구조로 표현했기 때문에 평면적인 이미지와 입체적인 이미지가 한 화면에 혼재한다.

이상을 바탕으로 다음 장에서 연구자의 작품에 표현된 시간과 공간에 대한 분석을 통해 사적 기억이 다층적 공간으로 확장되는 과정에 대한 이해를 도모하고, 연구자의 작품이 궁극적으로 지향하는 바에 대해 분석하고자 한다.

#### 4. 다층적 시간과 공간의 구현

사람들은 문화적 이미지와 오브제, 텍스트를 해석하듯이 장소를 해석한다. 장소에는 지각(perception)과 인식(cognition)<sup>34)</sup>이 모두 작용된다. 또한 장소의 상징적인 가치는 심리적 의미의 축적을 반영한다. 어떤 문화 이론가들은 장소의 사회적, 심리적 측면을 언급하기 위해 공간(space)이라는 용어를 도입한다.<sup>35)</sup> 장소의 심리적 측면은 변화할 수 있으며, 새로운 거주

---

가치 문화적인 현상으로 인해 나뉘는 것으로 보았다. 라캉은 바깥으로 펼쳐지는 인간의 정신계를 상상계, 실재계, 상징계로 나누었는데, 상상계는 환상이나 상상 등이 작용하는 세계이고, 실재계는 실재하는 것들이 작용하는 세계이며, 상징계는 언어나 문화 등의 상징으로 이루어진 세계다. 그런데 상상계는 인간의 상상력이 펼쳐져서 만드는 모든 세계이면서, 동시에 정신병 환자들이 꿈꾸고, 증상을 나타내는 세계이기도 하다.

34) 지각과 인식은 종종 혼용되기도 하지만 원론적으로는 다르다. 지각은 감각에 의해 대상을 감지하는 것이며, 인식은 지각을 통해 감지한 대상이 무엇인지 뇌의 인지 작용을 통해 파악된다.

35) Irit Rogoff, *Terra Infirma: Geography's Cisual Culture* (London and NewYo가: Routledge, 2000), especially pp. 20-24.

[앙리 르페브르는 공간이 사회구성체(생산양식)와 심리적 구성물(개념)로서 생산된다고 본다. 다시 말해 공간이 생산된다는 것은 일종의 하부구조로서 사물의 물리적 경제적 생산뿐 아니라 지식, 제도, 관

자들이 장소를 점유하면서 재정의 된다. 따라서 같은 장소에 다수의 심리적 공간이 동시에 존재할 수도 있다. 장소는 물리적으로 변화할 수 있듯이 문화적으로도 변화할 수 있다. 낡은 건물이 헐리고 새 건물이 들어서는 것처럼 새로운 심리적 공간이 기존의 공간을 대체하거나 공존할 수 있다.<sup>36)</sup> 즉 장소는 시간과 상호교차하며 심리적 의미를 내포한 공간이다. 요한 볼프강 괴테(Johann Wolfgang von Goethe)는 “장소는 기억의 기반을 확고히 하면서 동시에 기억을 명확하게 증명한다는 것 이상의 의미가 있다. 장소들은 회상을 구체적으로 지상에 위치시키면서 그 회상을 공고히 하고 증거 할 뿐 아니라 인공물로 구체화된 개인과 시대, 그리고 문화의 다른 것에 비해 비교적 단기적인 기억을 증가하는 지속성을 구현한다.<sup>37)</sup>” 고 언급하였다.

마찬가지로, 시간이 흐르면서 희미해지는 과거에 대한 회상은 현재의 존재와 무관할 수 없다. 가령, 연구자의 어린 시절 ‘기억 속의 집’은 일상 속 현재의 경험을 바탕으로 그 공간에 대한 감정과 여러 가지 기억들이 엮여 흘러온 시간들이다. 이러한 다층적 의미의 시간은 감성이 더해진 심리적 공간으로 집이라는 물리적 공간 속에 나타난다.

문화적 기억이라는 단어는 얀 아스만(Jan Assmann)<sup>38)</sup>에 의해 그의 저서

---

, 표상 같은 정신적 생산물인 상부구조까지 포함된다 것이다. 예를 들어 우리가 거리에서 볼 수 있는 건축물의 배치는 물리적 공간화에 해당하며, 언론이 만들어내는 도시의 이미지나 이웃, 공동체, 국가에 대한 생각 등은 사회가 만들어내는 심리적 공간에 해당된다. 르페브르의 사회적 공간 생산론은 그의 주저 『공간의 생산(La Production de l'espace)』(Anthropos, 1974)에서 살펴볼 수 있다.)

36) 진 로버트슨 · 크레이그 맥다니엘, 문혜진 옮김, 『테마 현대미술 노트』, 두성북스, 2011, pp.227-228.

37) Johann Wolfgang Goethe Und Friedrich Schiller, Brifwechsel zwischen Schiller und Goethe vol.1, 1905, pp415-418: 아스만, 변학구, 채연숙 역, 『기억의 공간-문화적 기억의 형식과 변천』, 그린비, 2011, p411에서 재인용.

38) 얀 아스만(Jan Assmann, 1938-)은 독일의 고고학자이자 이집트학자이다. 그는 노라의 집단 기억 이론을 이어 받아 문화적 기억 이론을 창시하였다. 1990년대에 이르러 그의 부인인 알라이다 아스만(Aleida Assmann, 1947-)이 문화적 기억 이론을 집대성하였으며, 두 사람은 여러 편의 공저와 논문을 발표해 오고 있다. 공동 저술한 대표적 저서로는 『Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination』(2011)이 있다.

『문화적 기억(Das Kulturelle Gedachtnia』(1992)에서 처음 사용되었다. ‘문화적 기억’이라는 개념을 이해하기 위해서는 ‘소통적 기억(Communicative Memory)’이 문화적 기억으로 확장되는 과정에 대한 이해가 필요하다. 소통적 기억이란 일상생활에서 발생하는 개인적 차원의 기억들인데<sup>39)</sup> 이것이 일련의 문화적 형성물들을 통해 공간적으로 결정화되고 지속되어 문화적 기억으로 확장되는 것이다.<sup>40)</sup> 이때 문화적 기억이란 사회 내에서 벌어지는 모든 상호 교류적 행동과 경험을 지배하는 지식의 집합적 개념이자, 여러 세대를 거쳐 획득되고 반복되는 경험을 말한다.

영문학자이자 이집트학 연구자인 알라이다 아스만(Aleida Assmann)의 저서 『기억의 공간(Erinnerungsraume)』(1999)은 문화적 기억 관련 연구의 집대성이라 할 수 있다. <sup>41)</sup> 알라이다 아스만은 이 책에서 전통적 기억의 매체가 아닌 장소, 즉 ‘공간’에 주목하였고 이것이 기억을 구성하는데 상징적인 힘이 있다고 설명한다.

한편, 안 아스만은 문화적 기억의 시간적 측면에 대해서도 설명하였다. 그는 소통적 기억이 마치 ‘군도’와 같이 전혀 다른 시간성을 가진 일련의 사건들의 집합인 반면, 문화적 기억은 이러한 시간의 섬들이 ‘회고적 숙고(retrospective contemplativeness)’의 공간으로 확장된 형태라고 설명한다. 이는 과거에서 현재로 불러온 기억이 특정한 공간에 정착하여 문화적

39) 이런 소통적인 기억 속에서도 집단적이며 사회적인 차원이 존재한다. 사회학자 모리스 알박스에 따르면 이런 개인적인 기억조차도 사회적으로 매개되고(mediated), 가족, 친족 집단, 이웃과 같은 집단들과 연결되어 있기 때문이다.

40) Jan Assmann, ‘Cultural Memory and Cultural Identity’, p.126.

41) 알라이다 아스만은 이 책에서 기억의 과제란 무엇이고, 문자나 그림 혹은 기념비 같은 기억의 매체가 역사적·기술적 관점에서 어떻게 변화해 왔는지, 또한 정치나 학문이나 예술을 포함한 저장된 지식에 대해 우리가 어떻게 대처해 왔는지에 대해 밝히고 있다. 1부에서 저자는 단순한 저장이나 회상의 의미로서의 기억, 역사적 인물을 기리기 위한 수단으로서의 기억에 대해 다루고 있다. 이어서 2부에서는 이 같은 기억이 어떤 매체와 질료에 의해서 보존되어 왔는지 서술하면서 문자와 그림, 신체, 장소 등이 기억의 장치로 작동하는 방식에 대해 논하였다. 3부는 문화적 기억이 본격적 형태를 얻는 저장소를 주제로 삼고 있다. 이 중 설치미술을 주된 저장소로 지적하는 부분은 매우 흥미로운데, 이는 아스만의 연구가 시각예술 분야에서 갖는 가치를 증명하는 대목이라 할 수 있다.

기억을 형성하는 과정을 설명하는 것으로, 과거와 현재라는 복수의 시간성을 공간적 차원에서 설명하는 문화적 기억 개념의 특수성을 잘 보여준다.<sup>42)</sup> 이처럼 기억의 논의에 ‘공간’의 차원을 끌어들이었다는 점, 특히 그것을 ‘문화’의 차원에서 설명하였다는 점은 과거의 기억 이론들과 구분되는 중요한 지점이다.<sup>43)</sup>

이 같은 기억에 관한 새로운 개념을 도입한 이후, 알라이다 아스만은 언어화하기 어려운 경험 표상을 위한 새로운 매체로 ‘장소’에 주목하였다. 아스만은 장소가 문화적 기억을 구성하는 데 매우 중요한 의미를 지니고 있다면, “장소는 회상을 구체적으로 지상에 위치시켜 기억의 기반을 확고히 하고, 동시에 기억을 명확하게 증명한다”고 설명한다. 이처럼 언어나 그림과 같은 기억의 전통적 매체가 아닌 장소, 즉 ‘공간’에 주목하는 것이 아스만 이론의 중요한 핵심이며, 문화적 기억 이론의 특징이다.<sup>44)</sup> 흥미로운 것은 장소가 단지 역사적 현장에 머무르지 않고 기호의 차원, 즉 사라

42) Jan Assmann, 'Cultural Memory and Cultural Identity', p. 129.

43) , 문화적 기억의 개념을 정립하기 위해 얀 아스만은 이 개념이 가지는 차별적 특성들을 다음과 같이 정의하였다. 첫째, 문화적 기억은 집단적 차원에서 “정체성의 응결”을 초래한다. 즉, 특정한 문화적 기억을 공유하는 집단은 공통의 정체성을 지닌다고 볼 수 있다. 둘째, 문화적 기억은 현재를 기준으로 과거를 재구성함으로써 생성된다. 따라서 문화적 기억에는 두 가지 차원이 존재하는데, 하나는 과거로부터 현재까지 축적되어온 기억의 아카이브이며 다른 하나는 현재의 관점으로 과거의 기억을 끊임없이 재해석하고 대상화 하는 현재적 차원이다. 셋째, 문화적 기억은 소통적 기억이 ‘문화적으로 관습화된 유산’을 통해 응결되면서 생성된다. 이러한 응결, 즉 기억의 안정화를 가능하게 하는 매체는 언어에 국한되지 않으며, 그림이나 의식 등을 통해서도 기억의 응결이 이루어질 수 있다. 이는 문화적 기억이 자기 반영적이며 시스템의 범위 내에서 사회적 관습을 재해석하여 형성되기 때문이다.

Jan Assmann, 'Collective Memory and Cultural Identity', pp. 130-132.

44) 알라이다 아스만, 『기억의 공간: 문화적 기억의 형식과 변천』, pp.411-412.

아스만은 ‘장소’에 관한 논의를 시작하면서 괴테(Johann Wolfgang Goethe)가 1797년 8월 16일 실러(Friedrich Schiller)에게 쓴 서신을 소개한다. 이 서신에서 괴테는 인간과 세계, 주체와 객체, 의미와 존재 등의 부조화를 극복하기 위한 방법으로 ‘상징’을 들면서, 상징적 대상의 예로 두 개의 장소를 언급했다. 그것은 바로 ‘내가 살고 있는 곳’과 ‘내 조부의 집, 안뜰과 바깥 정원의 공간’이다. 아스만은 이처럼 괴테가 말하는 장소들이 가지는 상징적 힘이 기억과 관련되어 있다고 설명한다. 두 장소는 모두 기억의 화신이며, 한때 이 공간에 속하였으나 더 이상 그 공간에 존재하지 않는 사람들의 기억이 교차되는 장면을 보여준다. 아스만은 이것이 개인의 차원에 머물렀던 기억이 일반적인 기억으로 넘어가는 상황을 보여준다고 설명한다.

진 과거를 지시하는 기억의 기호로도 기능할 수 있다는 것이다. 아스만은 언어나 그림과 마찬가지로 장소 또한 지칭되는 순간 그것은 더 이상 존재하지 않는 것을 가리키게 되기 때문에, 과거와 현재 사이의 중개자로 기능한다고 설명하면서, 그것이 보이지 않는 과거를 제시하고 그 과거와의 접촉을 유지하게 한다고 주장하였다.<sup>45)</sup> 이처럼 언어화될 수 없는 극한의 기억이 ‘공간’이라는 비언어적 기호를 통해 감성적 ‘체험’을 하게 한다고 말한다. 이 같은 아스만의 논지는 동시대 미술 작품을 관통하는 주제인 ‘기억’이라는 담론이 가지는 중요한 가치를 엮어내고 있다고 볼 수 있다.

과거에 대한 기억은 현재라는 시간성 속에서 경험이라는 단편적인 단상으로 삶의 일상성 속 어떤 대상이나 사물을 통해서든 서로 관계를 맺게 된다. 예를 들면, 어린 시절 집안에 있던 감나무에 대한 기억은 지금도 사계절, 혹은 온 가족 얼굴과 함께 서로 연관되어 기억된다. 가령 한겨울 밤 킁킁한 고방 찬장에서 가져온 차가운 홍시를 온가족이 둘러앉아 먹고 나면 입안이 얼얼해지고 온몸이 덜덜 떨려 이불 속으로 파고들던 추억은 모두 과거의 시간과 그 시간 속 가족에 대한 감정을 내포하고 있다. 본 연구자는 작품에서 이런 방식으로, 한 화면에 여러 층위의 시간과 공간을 표현하고자 하였다. 이러한 다층적 의미는 과거, 현재, 미래를 예시하는 시간과 일상에서 접하는 공간인 집이라는 장소에서 구현된다.

피카소, 브라크 등이 추구했던 다시점적 시각은 연구자의 작업에서 사물이나 공간을 구성하는데 영향을 주었다. 다시점적 관점으로 단편적 기억의 파편들이 창문이나 의자 위, 벽 등 대상에 나타나기도 하고, 좌측면과 정면의 형상이 겹쳐지는 의자, 계단, 사물, 밑에서 올려다 본, 빛이 투영된 창문의 측면이나 벽면 옆, 모서리의 구석 공간이 겹쳐져서 나타나기도 한다.

---

45) 아스만, 위의 책, pp.456-457

예를 들어 흥시나 음식물, 사물들은 장소나 공간 속에서 일상적인 시간으로 존재한다. 이러한 시간의 공간화는 집안과 밖의 가치를 변별하는 작용을 하기도 한다. 즉 공간은 대립적인 시간에 의해 외부와 내부, 현실/과거, 분리/결합(사물들과의 결합) 등의 의미를 산출하게 된다. 이러한 일상 사물들에 대한 시각적 기억이 각기 다른 시점으로 나타나 한 층위로서의 각 장면이 포개어져 다층적 이미지로 표현된다. 연구자의 작품에서는 기억의 시간이 색면의 조합을 통해 재생되고, 그 의미가 과거와 현재의 시공간을 초월하여 공존하며 펼쳐진다.

‘시간’에 대한 성찰은 플라톤에서 현대에 이르기까지 철학 영역에서 지속적으로 중요하게 다루어진 주제이지만, 특히 기억을 둘러싼 작품의 구성에 대해서는 기억과 시간의 연관성에 주목했던 베르그송(Henri Bergson)의 시각을 살펴볼 만하다. 특히 기억에 의해 존재하는 과거뿐만 아니라, 현재 의식 또한 기억이라는 그의 시간 해석을 통해 좀 더 심층적으로 접근할 수 있으리라 생각한다.

공간은 유동적이며, 우리의 눈 또한 끊임없이 운동하므로, 공간 체험은 단편적일 수밖에 없다. 시간이 흐르면서 시각에 의한 경험은 지속적으로 우리의 내면에 겹겹이 쌓이게 된다. 시각에 의한 지속적 지각작용은 현재의 지각활동을 이어주며, 과거와 현재, 그리고 미래의 경험들을 연결해 선형적 경험으로 나아가게 한다. 이렇게 연결된 기억들은 다층적 공간의 시간성을 수반하며 공간을 변형시켜 새로운 공간으로의 가능성을 갖게 한다. 이러한 시각경험들은 물리적 형태의 시지각적 인지를 통해 바깥현실을 끌어들이면서 여기에 내부의 감성이 함께 하는 다층적 공간을 이룬다. 즉, 지각은 시각운동을 기반으로 공간의 다양한 경험을 이끌어내 의미 있는 내러티브 공간으로 만든다.

연구자의 작품에 표현된 공간은 현실에 대한 직접적인 제시가 아니라 일

상적 경험과 기억의 요소가 시각화된 개인적이고 주관적인 공간이다. 한 개인이 일상에서 매 순간 느끼는 감성들은 다층적 공간을 표현하는 중요한 수단이다, 이러한 점들이 작품에서는 평면화된 색면 이미지의 조합으로 표현되었다.

연구자가 표현하고자 하는 ‘삶의 공간’은 기억과 현재의 삶의 흔적이 있는 공간을 의미한다. 연구자의 작품 속 내러티브가 과거, 현재, 미래라는 다른 시간에 속해 있는 이미지들의 조합으로 만들어진다는 것은, 흩어진 조각들을 모아 새로운 총체적 시간성을 드러낸다는 것을 의미한다.

다음 장에서는 색면 공간과 재구성된 기억의 상관관계를 살피기 위해 ‘감성적 채색’과 동시대 다른 작가들의 색면 표현에 대해 시각예술의 맥락에서 자세히 살펴보고자 한다.

### Ⅲ. 평면화된 공간구조와 색면의 표현

#### 1. 평면화된 색면 공간

화면 위에 흔적이 그려지는 순간부터 공간성을 암시하게 되는 것은 피할 수 없는 일이다.<sup>46)</sup> 즉, 회화는 시지각에 의해 평면과 공간이 동시에 읽히는 이중적 구조체로서 존재한다는 것이다. 연구자는 주어진 화면의 평면 조건을 따르면서 공간적인 확장을 피하는 회화를 만들고 싶었다. 이를 위해 명암법을 배제하고 평평한 면을 채색하는 방법을 작업 전반에 걸쳐 사용한다. 즉, 평면을 공간이 발생하는 장으로 인식하였고, 이러한 공간은 평면적인 표면에 나타나는 시각적 공간으로 파악하였다.

본 장에서는 표면적인 평면뿐만 아니라 속성으로서의 평면성(flatness)<sup>47)</sup>에 대한 이해를 통해, 시각예술 분야에서 거론되는 평면성과 본 연구자 작품의 특징인 평면화된 화면 표현방법의 밀바탕이 되는 개념적인 사례들을 살펴보기로 한다.

46) 린튼, 『20세기의 미술』, 윤난지 역, (서울:도서출판 예경,1993), p.271.

47) Clement Greenberg, "Modernist Painting", Forum Lectures (Washington DC ; Voice of America) 1960), p. 67: 티에리 드 뒤브, 정현이 옮김, 『현대미술 다시보기』(서울:시각과 언어), 1997. p. 42.

모더니즘회화 선언에서 강조하고 있는 회화매체의 고유성과 순수성에 대한 지향은 평면성이었다. 평면성, 즉 이차원성은 회화가 그 어떤 예술과도 공유하지 않는 회화만의 조건이다. 따라서 모더니즘 회화는 다른 무엇이 아니라 바로 평면성 자체를 지향했던 것이다. 그 린버그의 주장과 같이 회화의 평면성을 지향하기 위해서는 회화표면으로부터 원근법이나 명암법 등에 의해 발생하는 시각효과인 깊이감 및 사실주의적 재현과 같은 일루전의 시각적 효과는 제거되어야 한다. 왜냐하면 그러한 효과는 평평해야하는 회화의 매체적 본성을 파괴하는 역할을 하기 때문이다.

20세기 미술은 3차원적인 원근법으로 이어오던 서구미술의 규칙이 거부되고, 색채에 대한 인식으로 크게 변화되었다. 앙리 마티스(Henri Matisse, 1869-1954)<sup>48)</sup>는 순수한 색채에 관한 연구를 통해 일관성 있고 논리적이며 독창적인 이론을 만들었다. 마티스는 색채를 통하여 내면세계의 감성을 드러내고자 하였다. 즉 그는 사물의 형태나 명암, 원근법 등 재현적 요소가 아닌 색을 주 조형요소로 하여 내적 감성을 표현하고자 하였다. 그는 말년에 이르러 대상을 간결한 형태로 평면화시켜 색채의 순수성과 자율성을 구현하는 평평한 색채회화를 이루었다.

마티스가 추구한 색채의 순수성은 대상의 형태를 단순화시키고 약화시킴으로써 후에 미국형 색면 추상회화(Color-Field Abstraction Painting)로 까지 이어진다.

미국형 회화라고 부르는 색면회화(Color-Field Painting)에서도 채색된 표면은 일체의 형상과 원근감 등을 제거함으로써 평면화된 색채와 캔버스의 평면이 일체가 되어 캔버스의 이차원 평면성을 드러낸다. 현대 회화는 더 이상 환원될 것 없는 평면의 인식으로부터 출발하여 회화를 재현의 의미를 넘어선 평면 자체로 인식하는 독자적인 영역으로 확대되었다. 이때 회화의 주요 조형요소는 색채이며 이는 인간의 감성을 감각적으로 대변하는 기능을 한다.

연구자의 회화가 표현하는 색면은 그 대상이 지니는 내재적 공간을 경험적으로 연상하게 된다. 내재된 공간은 평면화된 색면으로 해석되었지만 면의 방향성과 색채의 대비로 환영적 공간성을 느끼게 된다. 연구자의 작

---

48) 화가, 그가 주도한 야수파(포비즘) 운동은 20세기 회화의 일대 혁명이며, 원색의 대담한 병렬을 강조하여 강렬한 개성적 표현을 시도하였다. 그는 보색관계를 교묘히 살린 청결한 색면 효과 속에 색의 순도를 높여 자신만의 확고한 예술을 구축함으로써 피카소와 함께 20세기 회화의 위대한 지침이 되었다.

두산백과, 프랑스 미술.

품에 나타나는 색면은 캔버스 화면에서 평면화된 표면으로 나타날 뿐만 아니라, 표현성은 공간성을 드러낸다.

## 1) 감성으로서의 색

색채는 인간의 감정에 직접 호소하며 정신적 반응을 불러일으킨다. 고프리치(Ernst Gombrich, 1909-2001)의 “색채 경험은 마음의 심층까지 자극한다.”<sup>49)</sup> 라는 말이 설명해 주듯이 색채는 직접적인 정서 반응을 불러일으키기 때문에 인간의 정신생활과 불가분의 관계에 있다. 색채로 표현하는 내용에는 생각, 사고, 지각, 신체 감각도 포함이 되지만, 그림을 그린 사람의 정서가 가장 중요한 부분을 차지한다.

색채는 본 연구자에게 특별한 정서를 환기시키는 주요 조형요소이다. 색채의 정서적 환기력은 일상생활에서도 가끔 느끼게 되는 것으로 어느 순간, 뜻하지 않게 어떤 사물의 색채를 보고 ‘아!’ 하는 느낌과 함께 특정한 시간과 장소에서 가졌던 경험이나 감성을 다시금 떠올리게 한다. 즉, 지난 경험이나 감성을 연상시키게 하는 잠재적 인식으로서 작용하는 기능을 갖고 있다. 모든 색채의 이면에는 구체적이지는 않지만 심리적으로 연상되는 추상적 이미지로서 상징성<sup>50)</sup> 을 지니고 있다. 색채는 표면에 드러나는 해당

---

49) Anton Ehrenzweig, 『The Hidden Order of Art』, Berkeley and L.A. Univ. Calif. Press, 1967, p.156.

50) 상징 : 추상적인 사물을 구체화 하는 것, 또는 그와 같이 나타내어지는 것, 표상(表象), 기호(記號)라고도 한다. 우리들이 사회생활을 영위하기 위해서는 여러 가지 사물에 사회적으로 부여된 의미를 알아야 한다. 간단한 예로 빨강, 노랑, 파랑인 교통신호의 색이 뜻하는 것을 알지 못하면 운전이 불가능하며 안전하게 길을 수도 없다. 사회에는 교통신호의 색처럼 거의 세계 공통인 것도 있으나 사물의 의미는 사회에 따라 다른 것이 많다. 따라서 다른 사회의 사물이나 사람들의 행동의 의미를 알아야만 그곳에서 비로소 생존해 갈 수가 있다. 상징에 대하여 자주 쓰이는 정의를 몇 가지 알아보면, C 개츠는 상징을 < 물체, 행위, 사건, 성질, 관계에 대하여 의미내용을 나타내는 매개수단이 되는 것이다 > 라고 말했다. 상징은 의미 하는 것으로서 매개 수단, 또는 매체, 의미내용으로 구분되는데, 사람에 따라서는 상징(symbol)과 기호(sign)을 구별한다. 터너는 일정한 문화에서 매체와 의미내용 사이에 무언

물질의 속성이나 형태와는 상관없이 심리적 감성을 환기시키는 시각적 이미지로 그 사물에 내재된 감성에 많은 영향을 준다.

바우하우스 작가에 속하는 요하네스 이텐(Johannes Itten)은 화가의 머릿속에 있는 것을 색채로만 표현하여도 감상자가 동일한 느낌을 가질 수 있음을 보여주기 위해 사계절을 다른 색채로 표현하였다. 대부분의 사람들은 그 그림을 보고 이텐과 동일한 생각과 느낌을 가졌다. 이는 감성의 공감대를 형성하는 조형언어로서의 색채의 역할을 잘 보여주는 사례이다. 이텐과 함께 바우하우스의 전통을 따르는 요셉 알버스(Joseph Albus, 1888-1976)도 색채의 중요성에 다음과 같이 언급하였다.

“화가는 색채에 의하여 또는 색채 가운데서 형태를 만들어 내려고 노력한다, 색채를 형태의 부가물로 생각하고 그 종속물로 간주하는 화가도 있다. 그러나 또 다른 화가들에 있어서 색채는 회화 언어의 주된 조형요소로 사용되어 자율성을 획득하게 된다. 나의 회화는 후자의 경향을 대표하고 있다. 나는 병치된 색채의 상호작용이 만들어 내는 심리적 효과와 미적 체험에 관심을 갖고 있다.” 51)

색채는 분위기를 만들어 내거나, 관념을 상징화 하거나, 개인의 감정을 표현하기 위해서도 쓰인다. 본 연구자의 작업에서 주요한 조형 요소인 색채는 연구자가 드러내고자 하는 감성을 바탕으로, 정서적 환기력을

---

유사성이 있는 것을 상징이라고 하고 이 둘 사이에 그와 같은 유사성이 없는 자의적(恣意的)인 관계로 연결되어 있는 경우를 기호라 하였다. 터너에 따르면 상징에서의 매체는 의미내용과 은유적 또는 환유적인 관계에 있다. 터너는 상징이 은유적인 것과 환유적인 것 모두를 포함한다고 했으나, E. 리치는 기호인 경우의 의미 내용과의 관계는 인접적, 환유적이라 하고 상징에서 의미내용과의 관계는 유사성에 바탕을 둔 은유적인 것이라 하였다.

대수방정식의  $x$ 는 상징이고, 대수식의  $+$ ,  $-$  처럼 고정되어 언제나 같은 뜻으로 쓰이는 관습적 표기는 기호로 본다.

51) 권영걸 외, 『색이 만드는 미래』, 서울: 도서출판 국제, 2002, p.106.

유발하는 요소로서 색채 배열에 따라 다양한 심리적 효과를 유발한다. 즉, 색채는 특정한 감성을 유발하는 개별적 특성을 지니고 있지만, 주변 색에 따라 또 다른 감성을 지니게 된다는 것을 연구자는 다양한 색채 실험을 통해 감지하였다.

“색채는 빛을 표현하는 수단이다. 현실 속에 존재하는 빛처럼 물리적 현상으로서의 빛이 아니라 화가의 머릿속에 있는 빛이라 할지라도”<sup>52)</sup>

“화가의 머릿속의 빛이란 곧 화가의 정신을 뜻한다.” 라는 앙리 마티스(Henri Matisse)의 말처럼 색채 표현만으로도 화가의 정신과 감정이 드러날 수 있다. 마티스 역시 색채의 주요 목적은 가능한 색채 그 자체를 매개로 하여 감성을 표출하는 것이라고 생각하였다.

본 연구자의 작품은 색의 조화와 더불어 일상 공간에서 느낀 감정을 색채로 재인식하여 실재(實在)할 수 없는 색면공간을 지향하는 작업이다. 색채가 자아내는 느낌이나 감정들은 개인적이고 일상적인 경험에 의해 강화되기도 한다. 작업과정에서 크고 작은 색면이 중첩되면서 생기는 색채의 대비 및 배열은 질서를 이루는 이차적 공간으로 확장된다.

괴테는 색채 안의 조화와 질서에 대한 색의 관계성을 서술하면서 눈은 빛을 기계적으로 흡수하는 광학 기계만으로 간주되는 것이 아니라 자신을 둘러싼 세상을 인식하고 접근한다고 하였다. 색, 윤곽, 형태 그리고 그것들이 공간 속에서 차지하는 위치는, 회화에서처럼 자연적이든 인위적이든 수학과 물리학이 완전히 지워버린 심리적, 미적 그리고 윤리적인 의미가 담긴 의식의 형태를 형성한다.<sup>53)</sup>는 것이다. 이처럼 색채를 포함한 나를 둘러싼 모든

52) 라센느, 『앙리 마티스』, 이희숙 역, 서울: 열화당, 1996, p.159.

53) 길라 발라스, 한택수 역, 『현대미술과 색채』, 궁리, 2002, pp.27-28.재인용

환경은 단순한 그 외부적인 형태로가 아닌 감정적인 체험으로서 우리들의 눈으로 온전히 들어오는 것이다.

요셉 알버스는 색채 연구에 있어서 색채 시스템이나 구조에 대한 개념보다 직관적 감성에 중점을 두었다. 알버스는 ‘중요한 것은 이른바 지식이 아니라 시각, 곧 보는 것’ 이라고 했다. 본 연구자 또한 시각적인 경험을 중시한 알버스의 색채에 대한 견해에 전적으로 공감한다.

알버스의 색채는 다른 색채와의 관계 안에서 본연의 색을 발한다고 하였다. 그는 색채들이 서로 영향을 주는 것을 상호작용(interaction)이라 부르지만, 다른 관점에서 보면 상호의존성(interdependence)으로 볼 수 있다고 설명하였다. 또한 색채의 상대성이나 착시를 다룰 때 우리의 지각 속에서 끊임없이 상호작용하는 실제적 사실을 고려해야 함을 지적하였다.<sup>54)</sup> (도판 10,11) 이처럼 알버스는 관계를 중요시하여 선, 형태, 색채, 물체 등 형식적인 요소들의 상호작용을 강조하였다. “색채로 작업을 시작하고, 마음에 새겨지는 색채의 작용과 상호작용에 주력하여 작업을 시작하면서, 우리는 무엇보다도 우리 자신에 대한 내면에 주력한다.”<sup>55)</sup> 그는 형상으로 드러난 형식적인 요소들에 내재된 실제적인 힘에 대하여 인식하고, 선, 형태, 색채가 실제 관계 안에서 행동한다(behave)고 설명하였으며 이것이 인간의 사회적인 행동과 비견됨을 강조하였다. 알버스는 과거 거장의 작업이나 이론에서 출발하기보다는, 먼저 자신과 주변을 살펴보고 내면을 바라보아야 함을 강조하였다. 즉 거장들의 결과물이 아닌 그들의 태도와 경쟁하고, 내적 성찰을 하고, 보는 시각을 키워야 한다고 하였다.

또한 1940년대 후반에 알버스의 수업을 들었던 라우센버그(Robert

---

54) 알버스, 『색채의 상호작용』, 변의숙, 진도진 옮김(도서출판 경당,2013), p.89-91.

55) Josef Albers, Interaction of Color: 50th Anniversary Edition (New Haven and London: Yale University, 2013), p.52.

Rauschenberg)는 알버스의 드로잉 수업은 선의 효율적인 기능에 관한 것이었으며, 색채 수업은 다른 색채들과의 복잡하면서도 유연한 관계에 관한 것이었다고 회고한다.<sup>56)</sup> 연구자 또한 마티스나 알버스의 색채론을 통하여 내면세계를 표현하고자 하는 색채방법에 공감함을 느꼈으며, 본인의 내적인 심정이 투과된 여러 색면이 평면적으로 표현되었다.

색채란 그 자체로 감성을 드러낼 뿐만 아니라 그 나름대로의 아름다움을 지닌다. 화면에 칠해진 색채는 구체적인 대상을 재현하고 있지 않더라도 이미 그 자체로 분위기나 느낌이 전달된다. 그래서 색채는 자연의 묘사로서 뿐만 아니라 특정한 감정의 표현수단으로써 사용될 수 있다.

본 연구자는 시각경험을 바탕으로 한 본인의 감성으로서 색채의 표현에 주목하고 이를 작품에서 표현하고자 하였다. 작업을 시작할 때에는 주로 쓰이는 색채의 의미와 연상되는 것이 무엇일까를 생각하지만 작업이 진행될수록 화면 안에 놓인 색채들의 시각적인 영향을 고려하게 되고, 사용한 색채에 대한 감정의 완급을 조정하면서 직관이 개입된다. 일상에서 일탈을 꿈꾸는 공간으로서 색면을 맑고 환상적인 모습으로 표현하고자 의식적으로 노력하였지만, 연구자의 기억과 대치되는 모순적인 관계 속에서 역설적으로 표현되기도 하였다. 즉, 어두운 기억을 점진적인 밝음으로, 슬픈 마음을 기쁜 마음으로 표현하여 내면의 바람을 색채로 드러내고자 하였다.

본 연구자의 작업은 우선 색연필이나 볼펜 드로잉으로 단순화하고, 그 연장선상에서 포토샵으로 옮겨 다시 수정한다. 드로잉 방법으로 컴퓨터에서 ‘그리기’를 통해 이미지들은 색채를 중첩하거나 배색을 맞추어 조율한다. 이렇게 회화 작업 이전, 드로잉 단계에서 컴퓨터를 활용해 레이어 개념에

---

56) Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*(New York: The Viking press,1965), p.199, quoted in Duberman, *Black Mountain*,p.59.

따라 색채를 다양한 방법으로 배치하여 본다. 즉, 컴퓨터를 활용해 하나의 원본 이미지의 레이어에 다층적으로 다양한 색채를 중첩하거나 부분적으로 색을 삽입하고, 그 레이어들을 수정하여 다양한 색조의 기하학적 구조의 이미지들을 만든다. 이러한 과정을 통해 내면에 자리하고 있는 다층적 구조의 삶의 이야기로서의 이미지와 부합하는 색채를 불러들이기도 하고 제거하기도 하면서 작업을 전개한다. 궁극적으로 연구자의 작업은 다양한 색채 실험을 통해 본인의 감성에 부합하는 색채를 모색하고 직관적으로 발견한다. 즉, 직접 손을 사용하는 아날로그적인 제작 방식의 이면에 컴퓨터 레이어의 개념을 이용한 다양한 색조의 변조로 이루어진 드로잉이 더해진 방식이다. (도판12,13,14)

본 연구자는 일상 사진이나 잡지 이미지, 혹은 미디어를 통해 추출된 이미지를 기억, 저장한 후 하나의 화면 위에 여러 개의 겹쳐진 이미지들을 표현하는 레이어로 작업을 진행해 왔다. 두 세 개의 색면들이 겹치고 맞물려 있으며 형태 간의 크기와 색채 간의 관계 속에 또 다른 색채의 밀도로 구성하여 색채 간의 긴장을 형성한다. 색상의 비중에서 오는 긴장된 화면은 여러 공간을 만들고 묘한 움직임 보여준다. 또한 한 화면에 두 세 개 이상의 색면과 공간들이 겹쳐서 조형적이고 유동적인 공간감이 표현되고 그로 인해 공간성이 드러난다. 공간과 공간이 중첩되고 한 공간에서 다른 공간의 맞물림, 겹침이 새로운 공간성으로 인식되는 것이다. (작품 15,16,17)

선택된 색채는 어떤 사물이나 존재를 지시하는 것이 아니라, 순수한 감성 자체를 드러내는 색채이다. 이로써 감정이나 심리상태를 의식의 흐름에 따라 주조 색으로 떠오를 때까지 다양한 색채로 조율하기를 거듭한다.

색채는 다양하게 세분화된 색감들을 가지고 있지만 사회적인 측면에서 환경이나 교육, 조건에 따라 상반되거나 공통된 심리 현상이 내재되어 있다.

이렇게 일반화된 색채는 사회적 통념으로 이어질 수밖에 없다. 따라서 본 연구자는 정형화되고 교육된 일반적인 아름다운 조합의 색채보다는 본인이 일상에서 느꼈던 감정들을 시각화할 수 있는 주관적 접근으로 색채를 조색하고자 하였다. 작가들은 대부분 안료 본래의 색과 본인이 섞어서 만든 색의 차이를 느끼며 작업을 하는데, 본 연구자에게 조색(mixing colors)은 미묘한 차이로 달라지는 색 자체를 느끼며 원하는 형태와 결합을 만들 지점을 찾아가는 것이라 할 수 있다. 그렇게 만들어진 색은 하나의 색으로 나타나지만 실제로는 각각 더해진 색들이 만들어낸 조화이다. 그래서 색채를 사용할 때 감정을 색채화 하는 조색과정을 실험하고, 혼색과 색채의 조합에 주력하여 순수한 감성 자체를 드러내는 색채를 탐구하였다.

본 연구자는 개별적인 색채가 갖고 있는 감성만큼 색채 배색을 중요하게 생각한다. 색채 배색이란 여러 가지 색채의 조합을 의미하는데, 작품의 전체적 성격을 드러내는 요소로서, 감정이나 개념을 표현한다. 이러한 측면에서 배색은 주조 색의 성격을 강화하기도 하고 약화하기도 하는 주요한 조형적 수단이다.

이를 테면, 빨강과 파랑을 사용한다고 했을 때 각 색채의 계열 안에는 색상, 명도, 채도에 따라 느낌이 다른 다양한 색조가 존재하고 개인 감성에 따라 색채에 대한 지각도 달라진다. 그래서 연구자는 색채의 상징성을 최대한 이용한다. 즉, 면과 면이 만나는 부분에 명도와 채도의 대비가 강한 보색들을 주조 색으로 사용하여 선명한 느낌을 유발하고, 색상 톤을 생략하거나 단순화된 명암과 가시적이면서 화려한 색을 사용하여 화면의 깊이감을 감소시키고자 하였다.

연구자의 작품에서 바닥과 천장, 벽과 문을 대비되는 원색과 검정색으로 대비 채색하여 공간의 진출, 후퇴 효과를 표현하였으며(작품 18,19), 유사 색

계열의 배색을 통해 배경이면서 물체로, 또는 물체이면서 배경으로 혼동을 유도하여 평면적 공간을 만들었다. 이는 감상자의 시선을 표면 위에 집중시키기 위함이며 평면화된 색면을 통해 색채에 정서적 의식까지를 내포하여 표현하기 위함이다.

일반적으로 색채의 물리적 반응으로 진출, 팽창하는 색채는 따뜻한 색채(warm color)이고 후퇴, 수축하는 색채는 차가운 느낌의 색채(cool color)이다. 이렇게 차거나 따뜻한 느낌 등 색채에 대한 지각 차이는 색채 자체가 지닌 깊이감과 함께 “원근효과를 내는데 중요한 표현수단”<sup>57)</sup>으로써 작용하며 캔버스의 평면에 공간감을 형성한다.<sup>58)</sup> 이는 동시변화<同時變化>라는 색채효과인데 색채의 관계성이 작용되면서 공간 효과가 생겨나는 것이다.

색채에 대한 끊임없는 실험과 관심은 공간 효과를 비롯해 주관적이고 감성적인 색면을 구성하였고, 이는 구체적 형태의 대체물로서 주제를 전달한다. 주관적이고 감성적인 색면은 화면 안에서 시각적 경험을 불러일으켜 연구자가 작품을 통해 환기하고자 하는 감성, 즉 정서를 표현한다.

연구자의 작품은 평면화된 색과 면으로 보편적 기억 및 일상을 색면으로 표현하였고, 이러한 색면들은 개개인의 무의식 속에 잠재되어 있던 내면의 기억을 떠오르게 하기 때문이다.

다시 말해, 연구자의 작품은 주관적인 심리를 색채에 의한 ‘다층적 구조의 색면공간’으로 표현하였는데, 여러 원색으로 구성된 작위적인 색면은

---

57) 잇텐(1961), 『색채의 예술 Kunst der Farbe』, 김수석 역, 서울 : 지구문화사, 1994, p.194.

58) 색에 따라서 실제의 위치보다 가깝게 보이는 것을 진출색, 실제의 위치보다 멀어져 보이는 색을 후퇴색이라고 부른다. 일반적으로 팽창색은 진출색과 일치하며 수축색은 후퇴색과 일치한다. 한편, 한, 난 대비는 잇텐의 『색채의 예술』에도 소개 되었다. 이 책의 색채의 깊이감에 대한 부분에서 잇텐은 검정 바탕 위에 노랑, 주황, 빨강, 보라, 파랑, 초록 등의 여섯 가지 표준색을 올려놓으면 노랑은 앞을 향해 떠올라 있는 것처럼 보이고 보라색은 검정색 바탕 속으로 침잠해 보이는 반면, 흰색 바탕에 색상들을 올려놓으면 이와 반대로 보라색이 전진하는 것 같고 노랑색이 들어가 보이는 효과를 설명하고 이를 예로 들며 한, 난 대비를 설명했다.

본 연구자의 심리적 이완이자 자기표출로서의 색채 표현이라고 할 수 있다.

본 연구자의 작품을 심층적으로 분석하기에 앞서 색면 표현과 연관된 현대 작가의 예술세계와 작품을 분석함으로써 본인의 작품과 비교 연구해 보고자 한다.

## 2) 동시대 미술의 색면 표현

오늘날 회화에 있어서 색채의 역할과 의미가 갖는 그 표현성은 포괄적으로 확장되어 왔다. 현대 회화의 색채 흐름은 더 이상 단순히 재현을 위한 수단이 아닌 인간 내면의 성찰을 통해 일상적 삶을 드러내는 수단으로써의 양상을 띠고 있다. 오늘의 다원화된 예술적 표현은 자신의 경험이나 내부 세계 혹은 일상적 삶을 바탕으로 두고 있다. 이는 예술가 자신이 주체가 되어 자아의 욕구를 드러내어 표출하는 방법과 수단으로, 주관적인 의식체계에 초점을 두기 때문이다.

1950년대 이르면서 미국에서는 마크 로스코(Mark Rothko, 1903-1970), 바넷 뉴먼(Barnett Newman, 1905-1970) 등 외국에서 이주한 작가들이 중심이 되어 색면회화를 통해 강렬하고 단순한 색채를 바탕으로, 넓은 색면 안에 이미지를 나타내고자 하였다. 미국의 비평가 클레멘트 그린버그(C. Greenberg)는 『파티잔리뷰』(Partisan Review)지에 실린 기사에서 이들을 ‘색면 화가(Color Field Painters)들’이라고 명명했다.<sup>59)</sup>

추상표현주의 이후 1960년대 미국회화는 최소한 두 가지 경향으로 진행되었다. 하나는 순수한 표현성을 통한 탐구가 그림의 내부로 향하는 색면 회화이고, 다른 하나는 사회적 변화를 감지하고 그 반응을 직접적으로 예술작

---

59) , 『20세기 미술사』, 한길아트, 1999. p.237.

품을 통해 현실화하고자 했던 팝아트와 미니멀리즘이다.

색면 화가들은 그들의 작품에서 화가의 감정이나 감성적 반응을 최대한 드러내지 않도록 절제하였다. 보여지는 색채 자체와 색으로 된 형태, 즉 색면 자체에 의미를 둔 것이다. 그래서 로스코는 작품 제목을 <주황과 노랑> 등 색 이름만으로 붙였다.(도판 15) 광대한 색면을 표현하기 위해 스케일이 커진 화면 안에서 엄격하고 절대적인 미를 내포하고 있는 것이 색면 추상의 특징이다.

로스코가 색채의 효과에 주목하기 시작한 것은 1930년대부터이다. 색채 효과에 익숙해진 로스코는 색상의 기본적인 언어를 구성하는 대비와 동화를 통해서 색채를 형성하는데 관심을 갖고 색면회화에 새로운 기법을 적용해 나갔다. “색채의 표면들이 사방으로 팽창하며 바깥쪽으로 밀려가든가 수축해서 안쪽으로 밀려온다”<sup>60)</sup>라는 표현처럼, 로스코는 캔버스를 가로지르는 색채를 팽창 또는 수축하게 만들면서 평면에 공간감을 연출했다.

색채에 대한 로스코의 다양한 실험은 단순히 공간감만 연출하는 데 그치지 않고 “색채는 주제를 전달하기 위한 수단”<sup>61)</sup>이라는 언급에서 알 수 있듯이 주제 전달의 역할을 수행하고 있었다. 자신의 색면회화가 추상화라는 평가를 강하게 부정했던 로스코는 문학의 특성으로 간주되는 특정한 주제의 전달을 위해 색채를 사용했음을 강조했다. 로스코는 색으로 가득찬 면을 구성하고 분할하며, 인간의 절대적인 감정을 우위로 색채, 빛과 직사각형인 단순하고 절대성이 강한 형태로 발전시켜 나갔다. 이는 기하학적인 구성이 아닌 인간의 절대적이고 기본적인 감정 표현이었다.(도판 16)

---

60) James E. B. Breslin(1993),p.301: 1930년대에 이미 밀턴 에버리의 작업실에서 그의 작품을 보며 색채의 형태에 대해 얘기를 나눴고, 앞으로 전진하는 듯한 붉은 색상을 어떻게 하면 수축하듯이 표현할 수 있는가에 대해서 고민했다. 같은 글, p.194.

61) Elaine de Kooning, "The Americans in Action: Franz Klein, Mark Rothko", Art News27(1958), p.176.

“내 작품에서 형상이 지워지거나 사라진 것이 아니다. 형상을 위한 상징이나 색면 회화에서의 형태는 형상의 대체물이었다.”<sup>62)</sup> “색채의 새로운 영역은 사물들(things)이다. 나는 그것들을 표면에 놓는다(...) 이 새로운 형태들은 상징이 의미하는 바를 말한다.” 고 언급한 로스코는 그의 사각형을 채색된 평면 위에 위치한 실질적인 오브제로 간주했다. 즉 구체적 소재인 사각형으로 구성된 색면회화는 “완전한 부동의 순간에 홀로 처한 하나의 인간 형상(human figure)”의 대체물인 것이다.

이러한 로스코의 색면에서 드러나는 사물성은 명암을 제거함으로써 회화의 표면은 평면성을 유지할 수 있다<sup>63)</sup> 고 보았다. 이는 연구자의 색면을 통해 기억-이미지와 공간을 표현하고자 하는 관점이 유사한 듯하다. 하지만 색채 표현 방법에서 연구자의 평면화된 색면에서 보여지는 매끈한 표현은 서로 다른 표현 방법이라는 것을 알 수 있다.

이렇게 로스코의 색면회화가 색채 효과에 의한 공간감, 구체적 소재가 내재된 색면, 이원성으로 표출된 문학적 주제 등 관객과 작품의 상호작용을 중요시한 반면, 본 연구자는 내적인 심리가 투영된 색면을 통한 심리적 공간을 표현하고자 다양한 색채로 이루어진 면들의 관계, 그리고 평면화된 매끈한 색면 표현에 중점을 두었다. 따라서 여러 색면을 중간색 계열, 원색 등으로 대비시켜 명도차가 큰 보색으로 표현하였다. 보색 관계는 보색 즉, 두 색깔이 병치될 경우 동시에 대조를 이룸으로써 상대적 색깔을 돋보이게 만드는 효과를 낳는다. 따라서 원색에 의한 색면 구성은 따뜻한 색채와 차가운 색의 보색대비로 단조로운 화면에 대비되는 움직임과 생동감을 주고, 이는 색면 이미지를 강조한 평평한 화면에 깊이를 내포한 공간적 조형으로

---

62) William Seitz, "Interview on January 22, 1952", transcript at Mark Rothko Papers, Archives of American Art, Smithsonian institution, Washington D.C: Bonnie Clearwater, "Selected Statements by Mark Rothko", Mark Rothko(1987), p.67 재인용.

63) 김현화, 『20세기 미술사』, 한길아트, 1999, p.245.

나타나게 된다. 이러한 색면에 의한 평면적 공간표현은 시각적 허상에 불과하지만 연구자의 작품에서 보여지는 표현법이다.

본 연구자의 작업은 자신의 내적인 심리가 투영된 여러 색면을 평면적으로 표현하였으며, 이것이 상상속의 장소들과 현실의 장소에서 나열되기도 하고, 한 평면에서 새로운 공간을 형성함으로써 다시점적 시각 표현의 근거가 되기도 한다. 특히 색으로 분할되는 색면 구성은 연구자의 내부로부터 나오는 감정이나 정서로 하여금 색의 해방뿐 아니라, 색의 본질이 무엇인지에 대한 시도를 드러내는 계기가 되었다. 이처럼 색으로 분할되는 면 구성은 본인 안의 내포된 감정의 표출이라고 할 수 있다. 이는 로스코의 주제의 부각으로써 색채를 사용한 관점과 유사한 부분이지만 연구자의 작품과 그 구체적인 색면 표현 방식과 기법적인 면에서 상이한 차이가 존재하는 것을 알 수 있다.

엘즈워스 켈리(Ellsworth Keelly, 1923-)는 일반적으로 하드-에지(Hard-Edge) 화가로 알려져 있으며, 작품에서 ‘절대적 단순성’과 ‘형태의 명확함’을 한결같이 유지해온 작가이다. 켈리 작품의 특징은 다양한 형태의 지지대(support)에 짙고 불투명한 색채가 붓 자국이 드러나지 않게 칠해져 있다는 점이다. 또한 그의 작품은 전통적 이젤화와는 달리, 형태(figure)와 배경(ground)이 일원화되는 동시에 벽에는 작품의 그림자가 드리워지게 되며, 벽을 배경으로 삼는다. 그의 작품은 음영의 표현이 없는 평면성과 정면성, 작가의 특징이 드러나지 않은 익명성을 특징으로 하며, 구상과 추상이라는 상반된 경향 사이에서 동요하며, 끊임없이 사물을 바라보는 시각의 문제에 질문을 던진다.

1949년 나는 구상회화를 그만 두었고, 오브제로 향하는 작품을 시작했다...

나는 物性(object quality)을 좋아한다...나의 첫 번째 오브제는<창문,

현대미술관, 파리>이다.(도판 17) 그때부터 내가 알고 있던 것과 같은 회화는 나에게 끝이 났다. 새로운 작품들은 회화/오브제가 될 것이며, 익명적이게 될 것이다. 내가 보는 어느 곳에서든, 내가 보는 모든 것은 만들어지게 될 어떤 것이 됐으며, 그것은 있는 그대로 만들어졌고, 아무 것도 보태어지지 않았다. 그것은 새로운 자유였다.<sup>64)</sup>

켈리의 이러한 작품에는 물체의 속성 그대로의 형태로서 표현되므로, 작품 내에 공간감이 표현되는 것이 아니라 작품 자체가 공간이 되었다. 일상 사물에 기초한 그의 회화/오브제는 모티프의 실제의 크기보다 훨씬 확대된 크기로 제시되기 때문에, 관람자가 작품의 근원을 알지 못한다면 추상적 형태로 인식하게 된다. 그러므로 실제에 기반을 두었지만 추상적으로 보이는 켈리의 회화/오브제 개념은 '사이에 있는(in between)'이라고 요약될 수 있다.<sup>65)</sup>

1960년대 말부터 켈리는 작품에 시골의 헛간과 그것을 둘러싼 풍경, 헛간의 밝은부분과 그림자가 드리워진 부분의 대조에 의해 나타나는 형태를 많이 등장시켰다. <헛간, 사우스 햄턴, 뉴욕 Barm, South-hampton, New York>(도판 18)에 나타나는 삼각형과 사각형이 결합된 헛간의 형태는 <파랑 흰색 Blue White>의(도판 19) 삼각형과 사각형의 결합으로 연결되는데, 이것들을 결합해서 운동감 있는 형태로 만들었다. 작품 <파란 커브 Blue Cuve>(도판20)을 보면, 작품에 구체성과 오브제로서의 회화개념을 부여해, 작품에서 형태와 배경의 구분을 없애고 평면적으로 표현하여, 형태로서의 작품 자체가 그 자신만의 공간을 가지도록 하였다. 그의 작업 과정은 주변의 사물 자체를 2차원적 형태로서 바라보기를 원하는 그의 욕구를 그대로 표현한 것이다.<sup>66)</sup>

---

64) Ellsworth Kelly, "Note from 1969," Paintings and Sculptures 1963-1979(Amsterdam: Stedelijk Museum.1979), pp. 28~31.

65) Gottfried Boehm, ed. Kasper König, Ellsworth Kelly: Yellow Curve-Form and Ground, Exh. Cat.(stuttgart: Edition Cantz,1992). p. 17.

이렇게 실재에 기반을 둔 회화/오브제 작품을 진행하다가 자신의 작품이 너무 실재에 가까워진다고 생각될 때, 그는 색채추상으로 나아갔으며, 반대로 너무 추상으로 나아갔을 때에는 다시 실재에 기반을 둔 작품으로 돌아왔다. 그의 작품은 구상과 추상, 회화와 오브제, 순수한 색채 추상의 회화/오브제 사이에 있기에 일면 모순적이지만, 철저히 실용성에 기반을 두어 눈에 보이는 지각의 작용을 통해 자연을 그대로 제시하는 작품을 만들었다.<sup>67)</sup>

켈리의 회화/오브제 화면은 각 부분이 똑같은 색의 강도를 갖도록 견고하게 구성하여 색채의 강도(gradation)가 달라서 생길 수 있는 환영을 방지함으로써 뚜렷한 평면성을 유지하도록 하였다. 강렬한 색채에 의한 모노크롬의 채색은 형태 자체의 가치를 부각시키는 데 중점을 두게 된다. 즉 형태를 규정하기 위해 색채를 사용했다기 보다는 색채 그 자체가 형태가 되도록 색채를 독립적으로 사용하였다. 또한 비개성적이고 작가의 흔적이 보이지 않는 화면처리를 위해 색과 형태가 일치된 화면을 기계적으로 처리함으로써 더 평면적으로 보이는 효과를 얻게 된다. 색채의 배열은 색채 자체의 표현 이외에는 아무런 기능도 하지 않는다.<sup>68)</sup>

연구자의 작품 제작과정에서 붓질 흔적이 드러나지 않도록 매끈하게 색이 칠해진 표면은 켈리의 회화/오브제 화면과 작업 방식에서 유사성이 보이는 반면에, 본인의 작품에서 색면의 표면처리는 켈리의 작품과 달리 공간감이 드러난 환영을 표현한다. 여러 번 중복된 행위로 수없이 다른 시간과 공간들이 떠오르고 덮이고 나타나기를 반복한 색면의 층위들은 결코 단일하지 않다. 완성도 높은 밀도와 깊이를 지닌 화면은 물감/색채의 미세한 차이가

---

66) , 「 켈리(Ellsworth Keelly)의 프랑스 시기(1948-1954)작품연구」, 미술사 연구, 통권제11호(2005,12), p.318-319.

67) 위의 책, p.321.

68) Diane Waldman, Ellsworth Kelly: A Retrospective, (The Solomon R:Guggenheim Museum, 1996), p.10-39

또 다른 공간을 떠오르게 한다. 얇고 가는 선들은 넓은 색면에 생동감과 공간감을 평면화시킨다. 연구자의 작품에서 평면화된 색면으로서 삼차원의 공간적 일루전을 경험하도록 유도하였다.(작품 8,9,10,11)

연구자의 색면 회화에서 드러나는 추상성<sup>69)</sup>은 표현주의적인 상징이 아니라 형식과 관련된 단위로서 가변적인 면들의 조합과 단순화된 대상의 이미지가 드러나는 색면 공간이다.

연구자의 작품은 오브제로서의 회화라는 켈리의 개념과는 차이가 있지만, 주변의 일상적인 것들을 그대로 제시한다는 점에서 켈리의 주변의 사물 자체를 이차원적 평면으로 제시하는 개념과 공통된 관점을 가지고 본인의 색면공간을 발전시키고자 하였다.

켈리는 <덩어리(Masses)>에서 비교적 빨리 마르는 아크릴 물감과, 깨끗하고 단정하고 정교한 마무리를 위한 마스킹 테이프를 사용하였으며, 사물을 관찰하여 얻은 풍부한 시각적 경험들을 미술 작품에 농축된 형태로 전달하고자 하였다. 켈리의 색채구성은 강렬한 색채와 직설적인 형태가 추상적 색면의 시각적 효과를 수반하고 있다.<sup>70)</sup> 연구자는 평소에 켈리의 이러한 색면에 관심을 갖고 이를 참조하였다. 본 연구자는 색면을 색채로 채울 때 가장자리를 경직된 형태로 날카롭게 이어지기도 하고, 색면을 깔끔하고 정교한 마무리를 위해 마스킹 테이프를 사용한다. 이러한 테이핑 작업은 단순하고 매끈한 색면들로서 평면화된 화면을 보여준다.

켈리의 화면에서 기계적인 듯 한 색면의 표현은 모더니즘을 연상시키지만 그의 색면에도 대상에 대한 의미가 있다는 것은, 연구자의 그림에서 삶

---

69) (Abstraction): 여기에서의 추상의 개념은 형태와 색채를 다루는 형식주의와 거리가 멀다. 형식주의의 모더니즘에서 추구하는 추상은 구체적 대상을 다루지 않는 '비 대상 미술(Non-Objective)'과 동일시 돼왔다. 그런데 포스트모던의 반세기를 맞이한 오늘날 추상의 개념은 완전히 달라졌다. 이제 추상은 시각의 미적 재구성 보다 작품의 내용과 콘텐츠에 중점을 둔다.

70) 노버트 린튼, 『20세기의 미술』, 윤난지 옮김, 서울: 예경, 1993, p.278.

의 실제와 대상의 이미지를 색면으로 표현하는 것과 비슷한 맥락이나, 공간감을 의미하는 연구자의 색면은 오브제 같은 형태에 집중하는 켈리의 추상화된 색면과 비교해서 전혀 다른 점을 발견할 수 있다.

본 연구자 작품의 단순화된 색면공간과 일투전은 현실과 신기루가 서로를 비추고 있듯이, 추상성과 구상성 사이에서 나를 찾아 가는 과정이다. 연구자가 시도하고자 하는 회화의 소재는 평면화 과정에서 단순화되고 색채를 통하여 다시 색면으로 변형된다. 제작과정 중 색채 사용에 있어 우연성은 절제되고, 신중하게 주조색을 중심으로 조색해 보고 배치한다. 그러므로 순수한 색면의 의도적 구성은 시각적 효과를 극대화 하게 된다. 화면의 구성과 표현은 임의적 변화를 통하여 진행되면서 작품과 관람자 사이에 존재하는 의미의 변화와 새로운 공간에 대한 해석의 자유로움을 공감하기를 바란다.

### 3. ‘이미지(Image)’ 회화의 기호

우리는 흔히 시각적 이미지(Image)<sup>71)</sup>를 ‘읽는다’고 한다. 이는 우리가 이미지를 보는 방식, 다시 말해 이미지를 기호로 보고 기호가 전달하는 정보에 주목하는 것을 인식하고 있다는 증거이다. 현대사회는 실제 진위보다 보이는 세계, 이미지로 구성된 세계의 이데올로기적 힘이 현실을 지배한다. 이미지는 전통적인 미술에서 수행했던 영향력보다 더 강력하게 이미지의 알레고리으로써 우리의 삶에 깊숙이 연결되어 있다.

현대에 이르러 예술에 있어서 재현된 이미지가 모방을 벗어나게 되어

---

71) (Image): 일반적으로 ‘영상’의 의미로 사용하는데, 일종의 지각적인 심상의 의미를 지닌다. 인간에 한하지 않고 회화적이나 조소적인 수단에 의하여 재현된 사물과 대상의 형상 그 자체를 의미한다. 마음속에 생각되는 직관적 형상, 즉 ‘심상’을 말한다.

예술가의 감정의 표현이나 상징으로 해석되기에 이르는데, 이미지가 과연 실재(reality)<sup>72)</sup>를 그대로 모방하는 것인지에 대한 의문을 해결하는 설득력 있는 대안으로 기호론이 옹호되었다.

일반적으로 의미의 표현과 전달의 수단인 ‘기호’<sup>73)</sup>는 기표(signifier)<sup>74)</sup>나 기의(signified)<sup>75)</sup>로 정의하고 기표는 의미의 운반체이며 기의는 기표가 지시하는 추상적 관념을 뜻한다. “기호학이란 사회현상을 기호로 대치하여 그 구조, 의미작용을 탐구하는 학문으로 기호는 우리의 모든 곳에 존재하는 것은 물론 모든 학문과 연관되어 있다.”<sup>76)</sup>

후기 구조주의가 등장하면서 ‘텍스트’<sup>77)</sup>는 ‘문자’ 위주에서 ‘이미지’로, ‘문학’에서 ‘사회와 문화’로 확장되었다. 그러한 가운데 텍스트 해석은 ‘기표’가 표현하고자 하는 의미가 모호해서 해석의 혼란을 낳는 경

72) 대한 입장은 다양하기 때문에 정의하기가 쉽지 않다. 일반적 정의로는 ‘진실로서 다가오는 것’ 혹은 ‘실답게 존재하는 것’으로 이해된다. 전통적으로 이미지와 실재라는 관계에서 볼 때 전통적으로 플라톤의 실재 개념이나 혹은 스킨라철학에서 말하는 ‘하나의 사물에 충실한 본질이 있는 어떤 것’으로서의 실재를 의미한다고 볼 수 있다. 특히 서양미술에서 재현은 사실주의의 관점에서 논의되었는데, 여기서 사실주의는 본질의 모방으로서 리얼리즘을 의미한다.

73) 기호(SIGN): 기호는 기표와 기의의 합성체이다. 세상의 모든 것이 기호이다. 우주 삼라만상이 기호라고 할 수는 없지만 우주에 기호가 가득 차 있음은 틀림없다. 책의 모든 글자와 그림이 기호이고, 옷차림, 화장, 시가지의 모든 것, TV에서 보여지는 모든 것이 기호이다.

74) (signifiant 프, signifiere 영): 기호의 두 가지 요소중 하나를 가리키는 말이다. 소쉬르는 이것을 음성 이미지를 가리키는 말로 한정해서 사용했지만, 후에 많은 기호학자들이 그 뜻을 넓혀 사용해서 매우 광범위한 의미를 갖게 되었다. 이 말의 기본적인 뜻은 ‘의미의 운반체’라는 것이다. 소쉬르에 의하면 기의와 기표는 항상 기호 안에 함께 들어 있으며 결코 독립해서 존재하지 않는다. 다만 개념적으로만 분리가 가능할 뿐이다.

75) 기의(signifie 프, signified 영):소쉬르의 용어인데, 기의는 기호 속에 담겨있는 추상적 개념을 가리킨다. 예를 들면 ‘기호의 우리, 우리의 기호’에 쓰인 ‘우리’라는 기호는 두 가지 기의를 가지고 있다. 앞의 우리는 ‘가두어 두는 곳’이라는 뜻이고, 뒤의 우리는 인칭대명사 ‘우리(인간)이다.’ 기의는 ‘의미’ ‘뜻’ 등으로 이해해도 된다. 또 기의는 기호의 추상적 내용에 해당된다.

76) 강태희, “사진의 기호학적 고찰”, 「서양미술사학회」, 제8집, 서양미술사학회, p.146-147.

77) 텍스트(text) : 이것은 문필적 텍스트에 국한된 개념이 아니고, 커뮤니케이션의 모든 산물로 씌어진 것, 말로 된 것, 그림으로 그려진 것 등을 통틀어 지칭하는 말이기도 하고, 이런 것들 하나하나를 일컫는 일반적 용어이기도 하다. 포스트모더니스트들은 이 세상의 모든 것을 텍스트로 본다. 예로 TV프로그램, 영화, 시, 화장한 얼굴, 몸치장 등을 들 수 있다. 또한 텍스트는 담론과 대비되는 개념으로도 이해된다. 텍스트는 기호들이 어떤 코드에 입각해서 통일성을 이룬 구체적인 기호학적 체계를 가리킨다. 텍스트가 구조적임에 비해 담론은 과장적이다. 담론은 배태한 채 수행되는 기호학적 과정이다.

우에 작품의 제목은 상황의 맥락과 화면내의 판별 용이한 설명적 요소들을 가리킨다. 다양한 해석을 양산하고 감각적인 것과 인식적인 것이 혼용되어 있는 예술작품과 그에 대한 해석에 있어 텍스트는 고정된 것이 아니라, 개방된 무한한 자유의 해석으로 나아감을 의미한다.

줄리아 크리스테바(Julia Kristeva 1941- )<sup>78)</sup>에 의하면, 각 텍스트 구조는 여러 수준에서 물질화된 상호텍스트의 흔적 개념과 일맥상통하는 점이 있고 무의식도 언어로서 구조화 된다고 본다.

크리스테바는 대상징적 질서(the Symbolic order)안에서의 기호계(the semiotic)와 상징계(the symbolic)의 이중 구조를 설정한다.<sup>79)</sup> 여기에서 대상징적 질서는 사회적 차원에서의 의미화의 질서를 지칭한다. 이 구조에서 상징계와 기호계는 다른 차원을 가리키는 의미 구조이고 이들은 병행된다.<sup>80)</sup> 크리스테바의 기호학 이론은 기존의 언어체계에서 주도적인 상징계(the symbolic)에 대하여 기호계(the semiotic)를 새로이 부각시켜서 언어의 구조적 범주를 확장하는데 기여했다. 크리스테바는 언어체계, 회화 그리

---

78) Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon Roudiez, trans. Leon Roudiez, Tom Gora and Alice Jardine, New York: Columbia Univ. Press, p.3-4.; 크리스테바는 '기호분석(semanalysis)'을 '기호학(semiotics)'보다 선호했는데, 이는 '분석(analysis)'라는 용어의 뜻이 포함되어 있기 때문이다.

79) 정신분석학 담론의 기호학 체계에서 보편적으로 사용되는 용어로, 상징계를 의미하는 두 단어인 'symbolic'과 'Symbolic'을 구별하여 이해해야 한다. 본고에서는 이 용어들의 소문자s와 대문자S가 나타내는 뜻을 구분하기 위해 전자를 '상징계', 후자를 '대상징계'로 번역함을 밝힌다. 전자는 의미체계에 있어 특권적인 영역을 지칭하는데, 의미의 조성이나 전달에 있어 가장 유리한 질서와 구조를 갖는다. 라캉(Jacques Lacan)의 경우는 주체를 형성하는 세 영역의 의미체계 및 질서를 상징계(the symbolic), 상상계(the imaginary), 실재계(the real)로 명명하였는데, 이 중에서 상징계는 근본적으로 언어적 영역이고 법과 구조의 개념과 직결된다. 이러한 언어적 구조로서의 상징계는 크리스테바의 이론에서도 통용되는데, 주로 기호계(the semiotic)와 비교 및 병행하여 설명된다. 이에 비해, 후자의 대상징계는 사회적 질서체계에서 인지되는 의미의 구조를 뜻하는데, 라캉은 상징계(the symbolic)와 대상징계(the Symbolic)사이엔 큰 구분을 두지 않는 것에 비해, 크리스테바의 경우는 개념의 정교화를 꾀하여 양자 사이의 의미의 차별을 명확히 한다.

80) 크리스테바의 기호학 이론은 기존의 언어체계에서 주도적인 상징계(the symbolic)에 대하여 기호계(the semiotic)를 새로이 부각시켜서 언어의 구조적 범주를 확장하는데 기여한다. 기호계는 언어의 의미에 있어 상징계가 지시할 수 없는 영역을 말한다.

고 주체의 관계에 근본적 관심을 강조하면서 이를 기호학적 시각으로 조명하였다.

연구자의 작업 또한 일상에서 파생된 여러 가지 형상들을 미디어를 통해 현실을 관찰하고, 현실에서의 나의 경험, 기억을 결합한다. 작업과정에서 이를 단순화된 색면으로 표현할 뿐만 아니라, 평면화된 색면이 하나의 텍스트나 기호로 작용하는 형식을 띄고 있다.

수많은 정보와 기호들에 둘러싸인 우리는 텍스트마저 이미지로 인식할 정도로 이미지 중심적인 사유방식을 갖게 되었다. 우리에게 일단 지각된 이미지는 언어 같은 형태의 재현으로 해석되는데, 이러한 이미지 중심적인 태도는 모든 것을 기표로서 인식하게 한다.

## 1) 삶의 내적 기호-일상, 이미지

미술작품은 표현과 내용 두 가지로 이루어진 기호체<sup>81)</sup>, 즉 상징적 의미를 지닌 기호체이다. 따라서 이미지는 의미를 대치하는 일종의 기호이기 때문에 은유와 환유는 미술작품을 해석하는 중요한 개념이다.

연구자에게 집은 성장과 변화의 공간으로 과거의 기억과 현재의 모습이 함께 담긴, 자신의 정체성이 반영된 장소이다. 연구자가 작품에서 표현한 ‘삶의 터전인 집’의 이미지는 물리적 공간으로서 장소성과 심리적 공간으로서 ‘삶의 편린’이 축적된 시간성이 함께 어우러져 의미작용을 한다. 창을 통해 보이는 자연의 이미지나 집의 구조체인 계단과 벽, 그리고 일상생활용품 등을 기억으로부터 끄집어내어 그 속에 내재된 삶의 이야기를 하고자 함이다. 다락방의 창을 통해 흘러가는 하늘의 구름이나 물 그리고 마당

---

81) , 「기호학의 즐거움」, 민음사, 2001, p.110.

의 꽃들과 나무를 바라보면서 한가로이 상상의 나래를 펼치던 어린 시절의 추억, 작업제작에 여념이 없던 힘들고 긴 밤을 밝혀주었던 스텐드와 이젤, 결상 등 일상적 이미지 속에는 연구자의 본능적 감성을 불러일으키는 상징적 의미가 깃들여 있다. 즉, 연구자의 작업에 표현된 이미지들에는 ‘삶의 내적기호’로서 과거의 추억과 현재의 사유 그리고 미래의 욕망이 상징적으로 담겨 있다.

일상의 담론화는 20세기 초 다다로부터 시작해 초현실주의를 거쳐 60년대의 팝 아트로 이어졌다. 일상이라는 화두가 보다 본격적으로 논의된 것은 20세기 중반 이후이며 이때 이데올로기 등의 지배적인 담론에서 벗어나 역사적으로 간과되었던 개인적인 삶이 미치는 영향에 관해 집중적으로 논의되기 시작하였다.<sup>82)</sup> 1990년대 중반 이후에는 11회 시드니 비엔날레(Biennale of Sydney, 1998)의 ‘일상’, 테이트 브리튼(Tate Britan Gallery)의 ‘이와 같은 나날들’ (2003)을 비롯하여 여러 미술관의 단체 전시에서 소재 혹은 주제로서 ‘일상’이 다양한 관점으로 등장하며 현대미술과 보다 직접적인 관계를 맺었다.<sup>83)</sup> 이로써 사소하고 반복적인 사건들이라 특별하지 않다고 여겨져 간과되던 일상적 삶의 부분이 본격적으로 조명되기 시작하였다.

‘일상’은 다양한 삶의 형태만큼이나 다양한 방법으로 표현되었고 하나로 정의될 수 없는 다양한 특성들이 논의 되었다. 보잘것없고 가벼운 것이라 여겨졌던 사소한 행동들에서 가치를 찾고 일상적 삶의 범위 내에서 이루어지는 것을 미술의 아이디어로 이용하거나, 재미있는 것과 흥미 있는 것들을 기록하여 일상이라는 의미에 대하여 탐구하기도 하였다. 일상을 다루는 다양한 시도들은 광대한 범위와 의미를 지니는 일상의 경계를 명확히 한정하

---

82) Stephan Johnstone, Recent Art and the Everyday, In The Every Day. ed. Stephan Johnston e, Whitechapel and The MIT Press, 2002, p.13

83) Stephan Johnstone, 책, p.12

기 위한 것이라기보다, 총체적인 과정으로서의 삶의 의미를 예술과 연관하여 숙고하기 위한 것이다.

연구자는 일상적 경험의 기억들을 드러내기 위해 일상적 사물과 공간의 이미지를 기호화 하여 사용한다. 매일 사용하는 컵이나 사물 그리고 공간이 어느 순간 특정한 인상이나 의미를 내포한 특별한 것으로 인식되듯, 일상적 이미지는 동일한 경험을 나타내는 삶의 내적 기호로서 개인적인 관점이나 정체성을 드러내기도 한다.

기호로서 존재한다는 것은 물리적 실재와 함께 의미나 가치로 존재하는 관념적이고 상징적인 개념까지 포함된다. 실체는 없는, 그래서 물리적으로는 부재하는 대상에 대한 상상의 이미지는 경험적 질료를 바탕으로 이루어진다. 이미지-기억을 떠올릴 때의 이미지는 우리가 보는 시각적 대상으로서의 이미지가 아니라 특별한 사건이나 상황을 포함하여 우리 내부에 쌓여진 ‘잠재적 이미지’ 즉 표상<sup>84)</sup>을 뜻한다.

연구자의 작품 속에는 과거를 회상하게 하는 부재의 이미지들이 시공간을 넘어 기호화 되어 동시에 드러난다. 형상을 지닌 색면으로 표상화된 일상 이미지는 물리적 측면에서 대상의 인식과 심리적 측면에서 색채의 감성이 함께 어우러져 의미 작용이 확장된다. 즉, 연구자의 작품 속 일상적 사물의 형태를 띤 색면 이미지는 ‘형상’에 대한 기호이면서 은유이고 환유이다. 평면화된 색면의 형상은 그 형상과 유사한 일상 사물을 연상케 하고, 색채 개체의 감성이 인접한 색면들의 이미지와 연계되어 다층적 의미의 감성을 불러일으킨다. 연구자 작품에 표현된 이미지는 은유에 의한 기표로서 의미 작용을 하는 것이며 일상의 다층적 기억들이 색면 구조로 시각화된 것이다.

---

84) (representation)은 대상을 마음 속에서 재현한다(represent)는 뜻으로 마음 속의 상, 즉 이미지를 의미한다. 어떤 내외적 원인으로 마음에 나타난 것이고, 우리가 알 수 있는 최초의 대상이라는 점에서 인식의 기초단위라고 할 수 있다.

이렇듯 본 연구자의 작업에서 ‘집’은 삶이 이루어지는 실질적 공간이면서 과거부터 미래의 삶의 모습들이 담겨 있는, 자유로운 상상적 이미지가 결합된 다층적 공간이다. 그렇기 때문에 단순한 물리적 공간만이 아니라 삶의 이야기가 축적된 심리적 사유가 내포된 공간이다. ‘집’은 익숙한 사물 혹은 장소에서 발견되는 주관적이고 내밀한 기호(기표)이다.

## 2) 기호화된 ‘색면’

현대사회에서 이미지는 그 자체로 영향력을 행사하면서 우리의 삶과 인식에 침투한다. 이제 현실에서의 이미지는 실재를 얼마나 반영하는지 여부는 중요하지 않다. 예술은 어떤 형태로든 자아와 외적상황이 만나는 체험에서 비롯되는 심적 표현에 집중하게 되고, 예술가는 삶의 체험을 바탕으로 자신의 상황이나 감정 등을 시각적으로 표현하게 된다. 즉 체험은 대상에 대한 경험으로 눈에 보이는 세계의 현실적 외관의 추구가 아닌 그 밑바닥의 어떤 것, 다시 말해서 재현할 수 있는 것보다 더 의미 있는 상징성을 내포한다.<sup>85)</sup>

.....나의 작업 속에서 그 건축적인 참조와 사다리, 의자, 화분과 같은 소재들을 동원하여 친밀하고 내적인 공간으로 드러낸다. 이것은 나의 감성을 통해 사물의 재해석으로 나타난다. 그림 속의 내적공간은 기호 요소의 의미 내용이고, 그림은 기호가 된다.

(작가노트 中, 2012 )

---

85) Otto. F. Bollnow, 『삶의 철학』, 백승균(역), 경문사, 1979, p.62.

본 연구자의 작업에서 색면의 이미지는 과거와 현재를 연결시켜주는 매개체이다. 기억은 현재와 과거의 연결을 뜻하면서 인간이 남기는 모든 것의 상징이다. 기억은 존재했었지만 부재중인 것에 대한 표식이며 회상의 이미지이다. 연구자는 작품을 통해 기억을 공간적 측면에서 여러 가지 형식으로 표현해 보기도 하고, 기호 상징 등으로 압축하여 코드화하기도 한다. 그리고 이러한 개념들을 반복된 채색 등의 행위를 통해 이미지화 한다. 회화 구성의 가장 작은 단위인 ‘색면’은 단순하게 묘사하는 평면적인 표현형식과 결부되어 이미지들의 유사성이 더욱 은유적으로 나타난다.

움베르트 에코(Umberto Eco 1932-)는 ‘기호의 생산은 이데올로기를 생산하면서 동시에 이데올로기 비판을 생산한다’고 말했다. 기호에는 기호화 과정에서 인위적이고 작위적으로 부여된 사회체제의 이데올로기가 숨겨져 있다. 연구자는 이렇듯 이데올로기에 의해 결합되어 있는 일상의 기호와 이미지들을 작품에서 단독 기표로서 취급하여 우리 삶에 스며들어 있는 의식들에 대해 재인식하고자 하였다.

본 연구자는 작업 과정에서 삶에서 얻은 이미지와 개념들에 상징적 의미를 부여하고 축약하고, 실제와 가상 혹은 상상을 뒤섞는다. 자연풍경 이미지, 디지털 플라주 혹은 거주 공간 등을 부분적으로 차용하고 변형하여 이미지화 하였다. 이때 각 이미지들은 다른 이미지와 캔버스에서 조합되면서 각각의 이미지들이 본래 지녔던 의미는 해체된다. 즉, 기표와 기의를 분리하고 재배치함으로써 현실 속 기호의 기존 의미나 형태를 다시 바라보고 재인식하는 것이다. 이러한 기표와 기의의 주관적이고 자의적인 재배치는 의미가 변화된 순수한 기표들의 결합으로 ‘이미지 기호화’를 통해서 새로운 삶의 공간들을 구성하는 요소가 된다.

크리스테바가 그의 이론에서 ‘그림에서 색채는 무의식으로부터 상징적

질서로 유도' 86)된다고 하면서 색채를 회화의 의미체계에서 상징적 질서가 규명하지 못하는 부분에 개입하는 구조적인 역할로 부각시켰다. 색채적 기제는 언어에서의 리듬과 같이, 의미의 분쇄에 연관되어 그 의미를 일련의 차이들로 유도<sup>87)</sup>하는 것이며, 이는 양식적, 표현적 특징들을 통해 텍스트에 반영하여 회화의 의미를 조성하는 것이라 할 수 있다.

특히 작품 안에서 구성되는 색채는 그 자체로 독립적인 형태를 띠므로 상징적인 기능으로 확장되는데, 색채의 상징성은 문화적 경향 및 사회적 관습에 의해 형성되어 기호로서 작용한다. 따라서 색은 정서를 의미화 하는 기제이자 한사람의 특징이나 성격을 대변하는 언어로도 작용될 수 있다. 일반적으로 외향적인 사람들은 난색 계통을 좋아하고 내성적인 사람은 한색 계통을 좋아한다는 연구가 있다.<sup>88)</sup> 이처럼 색은 선호도에 따라 사람들의 특징이나 성격을 추측하고 설명할 수 있는 사회생활의 기호체계이기도 하다.

본 연구자는 작품에서 연구자 내면의 감성적 감정이 개입되기를 바랐기 때문에 한색도 난색도 아닌 혼색된 중간색 계열을 사용하였다. 연구자가 작품을 통해 환기하고자 하는 구체적인 감정은 주로 밝고 즐거운 것, 즉 호감을 주는 긍정적인 감정이다.

존 버거(John Berger)는 사물을 보는 행위는 언어보다 선행한다고 했다. 이미지가 단독으로 쓰일 때에는 언어와의 연결고리에서 벗어나 그 자체로서 존재하기 때문에 언어와 보는 것 사이에는 항상 거리가 있다. 이미지는 새롭게 만들어진, 또는 재생산된 시각일 뿐 아니라 인공적이다. 이미지에 관

---

86) Julia Kristeva, 'Giotto's Joy' in *Desire in Language*, p.220.      상응하는 영어 구절은 이해를 용이하게 한다. "In a painting, colour is pulled from the unconscious into a symbolic order."

87) 크리스테바는 이 "형태적 색채의 망(formal chromatic grid)"은 공허로부터 거리가 멀고, 그것이 비었다면 단지 "유일하거나 궁극적인 기의(unique and ultimate signified)"가 비었다고 뜻한다. 차라리, 색채의 망은 의미 안에서의 주체 구성의 경계에 연관되는 "의미론적 잠재(semantic latencies)"로 무겁게 차 있음을 강조한다. Julia Kristeva, 'Giotto's Joy' in *Desire in Language*, p.222.

88) 준이찌 노무라, 김미자 역, 『色の 비밀』, 보고서, 1994, p.75.

한 판단이나 지각은 우리들 자신의 견해에 의존하기 때문에 이미지는 사물의 보는 방법의 구체화라 할 수 있다. 처음에는 부재상태인 것을 불러내려는 목적에서 이미지가 만들어졌다. 그런데 점차로 이미지가 그것이 나타내는 것을 영속시킬 수 있게 되었고 더 나아가서는 어떤 사물이나 인간이 어떻게 보는가? 또는 그 대상이 다른 사람의 눈에 어떻게 비춰지고 있는가를 나타내게 되었다. 더 나아가 이미지는 의미의 대용역할(代用役割)까지 하기 시작했다.<sup>89)</sup> 현대 사회에 범람하는 이미지들은 각각의 기호로서 존재한다.

이미지 읽기가 얼마나 다의적인 해석을 낳는가 하는 것은 시각기호학자인 기 고티에(G.Gautier)의 연구로 검토된 바 있다. 이른바 이미지 읽기는 애초에 모호하여 가능한 해석의 조합이 무궁하며, 기표는 맥락 속에서만 기능하여 맥락에서 분리되어서는 어떤 확고한 의미도 없다는 것이다. 또 이 과정에는 사회, 문화적인 요소가 중요하게 작용하며 어떤 이미지도 대개는 이미 존재하는 개인의 심리적인 도식 속으로 회수된다고 하였다.<sup>90)</sup>

연구자의 작품은 일상의 공간을 색면을 통해 심리적 공간으로 표현하고, ‘내적 기호’로서 색면 이미지를 통해 대상의 구체적 이미지의 서술적 표현을 전개해 왔다. 이에 연구자의 그림은 기호이며 그 이미지는 감상자에 따라서 전혀 다른 의미로 해석될 수도 있다. 즉, 색면으로 표현된 이미지를 사용함으로써 그 기호들의 다양한 해석에 의해 작품은 다층적 의미를 지닌다. 연구자의 작품은 공간구조와 관객의 시점에 따라 다양한 시각적 관계를 이룬다. 그리고 이를 최소한의 차이로 조화롭게 연결시키는 색면은 작업의 시작점을 색채 표현에 둬으로써 색면의 기호를 통해 자아 성찰을 유도한다고 할 수 있다.

이렇듯 연구자 작품의 색면 이미지는 눈에 보이는 것을 재현한 것이 아니

---

89) 버거, 『이미지: 시각과 미디어』, 동문선, 2000. p.29.

90) Guy Gautier, "이미지를 어떻게 읽는가" 성완경 역, 『예술과 비평』, 4, 1984,가을, 182-202.

라 주관적인 체험이 시간의 흐름에 따라 인식된 것을 형상화한 것이므로, 이러한 구조는 현대 미술의 다원화만큼이나 다양한 담론으로 해석될 여지가 있다.

### 3. 다층적 공간의 색면

예술에 있어서 공간은 감각적으로 체험되어지는 경험적 공간이다. 현대의 예술은 공간개념과 함께 시간 개념까지 첨가된 새로운 공간의 표현에 역점을 두는데 대상의 의미를 제거하기도 하고 첨가하기도 하면서 다층적인 화면을 구성한다. 공간개념은 예술 전반의 존속을 통해 계속 존재해 왔으며, 시대의 변화에 따라 여러 가지 의미로 해석되어 왔다.

60년대 말에는 필름이 움직임과 시간성을 함께 나타낼 수 있는 가장 적합한 시각예술로 여겨지기도 했다. 영화의 평면성은 필름을 통해 이미지가 기록되는 ‘시간-이미지’ 성격을 지닌 표면이라는 정의를 담고 있다.

영화는 시간과 공간 사이에서 이야기, 배우, 빛 등 모든 표현요소들이 만드는 이미지 위에 축적되는 쇼트(short)들로 스크린을 가득 채운다. 쇼트를 의미하는 빨랑은 구상, 계획, 그것을 담고 있는 공간적 의미의 ‘면’, 그리고 더 넓은 의미로 연속성과 운동성의 측면까지 포함한다. 따라서 빨랑에서의 시간은 바로 지금의 시간이 아니라 연결되고 지속되는 시간을 의미하는데, 동적인 빨랑들은 연결의 속성에 의해 통일성을 형성한다. 영화평론가 김성태에 의하면 빨랑-세캉스<sup>91)</sup>는 대상을 절개하고 조립하는 대신, 현

---

91) -세캉스는 하나의 쇼트가 시퀀스(sequence) 역할을 한다는 뜻. 즉, 원 쇼트 원 씬(one-shot, one-scene)이다. 한 쇼트의 길이가 일반적인 쇼트보다 훨씬 길어 공간 내의 미장센을 강조함으로써 한 쇼트가 시퀀스의 구실을 하는 것.

상들과의 만남을 충실하게 기록한다. 하나의 전체적인 장, 즉 현상들의 전체적인 모호한 덩어리가 하나의 뿔랑으로 다루어진다. 그는 또 뿔랑-세캉스가 아니고서는 결코 텍스트가 구성될 수 없으며 현대의 의식이 반영될 수 없다.”<sup>92)</sup>고 설명한 바 있다. 다시 말해 뿔랑-세캉스는 나누어 분석할 수 없는 공간적 이미지, 위치와 시간 속에서 무언가 종합적 이미지를 형성함을 알 수 있다. 이로써 뿔랑-세캉스가 현대영화 표현 방법론으로서 평면성을 지향하고 있음을 알 수 있다.(도판 21)

프랑스의 작가이자 영화감독 마그리트 뒤라스는 “극장의 스크린 자체가 이미 하나의 이미지라고 설명하면서, 스크린이라는 한정된 영역은 투사될 이미지를 위해 비워둔 자리”<sup>93)</sup>라 주장하였다. 다시 말해, 영사되는 쇼트(short)들은 바로 그 비워진 자리, 스크린에 축적되는 것이다. 즉, 영화는 앞서 들뢰즈가 이야기한 현대영화의 ‘시간-이미지’가 차례로 차곡차곡 스크린에 입혀지는 것이다. 이것은 영화를 개체로 본다고보다 한 덩어리로 읽는다는 평면성의 속성과 관계가 있다.<sup>94)</sup> 이와 같이 영화에서 보는 평면성은 물리적 스크린이 아닌 시간-이미지 관계가 공간으로 융합되고 축적되는 체계로 이해할 수 있다.

펼쳐지는 시간 속에서만 존재한다는 의미에서 영화의 이미지들은 움직임 없이는, 지속되는 시간 없이는 존재하지 못한다.<sup>95)</sup>

그런데 시간은 움직임을 통해서 알 수 있다. 그리고 움직임이란 공간 속에서 이루어지는 것들이기 때문에, 시간은 또한 공간과의 관계로써 표현된다.<sup>96)</sup> 들뢰즈가 영화를 ‘시간과 공간의 한 덩어리의 묶음<sup>97)</sup>’으로 표현한 것

92) , 『영화 - 존재의 이해를 위하여』, 은행나무, 2003, pp.220~221

93) 이세욱, 『이미지 구성 체계의 원리연구』, 연세대학교 커뮤니케이션대학원, 2009, p.64

94) 최희정, 『뽀(meme)현상으로 고찰한 20세기 이후 평면성 표현 연구』, 이화여자대학원 디자인학부 박사논문, 2012, p.62

95) 지속시간duree과 영화와의 관계에 대하여는 Aumont, op.cit., pp.34-35참고.

96) 시간, 공간, 운동에 대한 들뢰즈의 일반적인 개념에 대하여는 이정우, 『삶, 죽음, 운명』, 거름, 1999

도 이러한 관점에서다.

그러나 평면적인 회화나 사진의 시간에는 그 본질상 미래가 없다.<sup>98)</sup> 회화는 흘러가는 시간들을 정지의 상태로 만드는 것, ‘영원을 위해 순간을 박제하는 것’이다. 평면 회화에는 과거와 현재가 공존하는 정지의 순간만이 있을 뿐,<sup>99)</sup> 앞으로의 시간, 진행하는, 움직이는 시간은 없다. 영화의 스크린에는 시간이 중첩되어 연속된 시간성이 내재되어 있지만, 회화작업의 캔버스는 보여줄 수 있는 한 장면 내의 시·공간으로 드러난다는 점에서 차이가 있다.

본 연구자는 회화 작업을 하면서 화면의 평면화된 형상의 단순성을 추구하고자 하였다. 초기 단순화된 구상 표현 작업을 할 때에는 데이비드 호크니(D. Hockney, 1937-)의 다층적 시각과 시점에 개입된 이미지 제작, 평면 회화의 표현형식을 많이 참조하였다.

호크니를 비롯한 영국의 팝아트 작가들에 의한 리얼리즘 계열의 미술 흐름은 모더니즘을 거부하고 현대 영국미술에 구상회화에 대한 새로운 가능성을 제시해 주었다. 그들은 자본주의적 대량생산과 소비 사회를 드러내는 이미지들이 아니라, 보다 회화적인 속성을 수용하여 정치적, 사회적, 역사적 주제들과 같은 한층 더 무겁고 비중 있는 내용과 소재를 다루었다.<sup>100)</sup>

---

2장 「사건」, 4장 「시간」을 참고.

97) Jacques Aumont, op.cit., 1990, p.128을 재인용.

98) 바르트는 미래가 없는 사진을 비장함, 우울함으로 표현한다.“영화가 미래지향적이고 따라서 전혀 침울하지 않은데 비해 사진은 미래지향성을 갖지 않는다. 그렇다면 영화란 무엇인가.-아마도 그것은 삶과 마찬가지로 그저 단순히 평상적인 것이리라.” 같은 책, p.91.

99) 사진의 순간과 정지에 대하여는 Jacques Aumont, op.cit.,1989, pp. 84-85.

100) 이는 인디펜던트 그룹(Independent Group)의 활동이나 사회적 리얼리즘을 추구했던 비평가 로렌스 알로 웨이(Lawrence Alloway)의 논문이나 저서에서도 잘 드러난다. Lawrence Alloway, *The Developmet of British Pop Art*, in: *Pop Art*, Lucy R. Lippard(ed.), (London: Tames and Hudson, 1985), pp. 27-52, Lawrence Alloway, *The Independent Group and the Aesthetics of Plenty*, in: *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, David Robbins(ed.). (Cambridge, Mass and London: The MIT Press, 1990), pp. 49-54, 전영백, 「영국의 도시 공간과 현대미술: 제2차 세계대전 이후의 런던」, 『서양미술사학회논문집』, vol.21(2004),

호크니는 1962년에 제작한 <첫 번째 결혼 The First Marriage>(도판 22)에서와 같이 놀란드의 작품에서 동심원 형태를 빌려와 재현적 이미지로 재해석한 작업을 시도하기도 했다. 그러나 놀란드의 색면추상과 같은 표면을 만들어 내되, 그와는 전혀 다른 새로운 태도로 접근하여 추상이면서 구상이기도 한 화면을 구축했다.

색면 추상 화가들의 색면을 통한 공간과 평면에 대한 인식과 한계를 조형적으로 탐구한 호크니의 독창적인 표현성이 새로운 대안적 회화 양식의 출발점이 되었듯이, 본 연구자의 초기 작업에서 드러나는 전통적인 재현의 기법에서 벗어난 평면적인 형태 이미지 표출방식은 호크니의 작업을 참고하였지만, 색채 간의 관계성과 평면적 표현성을 표현하는 방식과 형식에서 많은 차이가 있다.

호크니의 방법론에서 회화는 화면(space), 즉 깊이(profondeur, depth)를 포함한다. 호크니의 회화에서 도출해낼 수 있는 ‘보는 것’ 과 관련된 다양한 관점은 시각(vision), 시점(viewpoint) 그리고 원근법(perpective)으로 연결된다. 이때 시점과 원근법은 본질과 실체라는 형이상학적 분류에 따를 뿐 관찰자의 입장에서 완전히 구분하기란 쉽지 않기 때문에 사실상 시각(perception)에 대한 철학적 고찰의 개입이 불가피하다.<sup>101)</sup>

본 연구자의 작업은 기억이미지를 공간으로 ‘지각’ 하기 위해 기억에 의한 시간을 인식한다. 작품 제작과정에서 시간과 공간을 깊이로 이루어진 다층구조로 조형화함에 있어 각 색면의 층위는 중요한 조형요소이다. 이러한 다층적 기억 속의 사물, 소재들은 각각의 시간성을 내재하고 있으며 본 연구자는 이를 색면 공간으로 표현하여 각 색면 층위의 겹침을 통해 다층적

---

pp. 179-218

101) David Hockney, 'David Hockney' :A Bigger Exhibition :Fine Art Museum of sanfrancisco and Delmonico Books/ Prestel, 2013, p.63.

구조로 재구성한다.

본 연구자 작품의 색면이 몬드리안<sup>102)</sup>의 <색 구성A>(도판 23) 작품들의 색면과 유사한 듯 하지만 표현기법과 개념에서 상이한 차이가 있다. 몬드리안의 색면은 이성애 의해 진리를 파악하려고 표현된 이차원적 평면이지만 본 연구자의 색면은 색채에 대해서 감성을 통한 순수한 의식을 기초로 표현한 점이 다르다. 작품 작업 시 평면화된 것이면서도 시각적 현상은 깊이감을 지닌 공간이미지를 형성하며, 재구성 과정에서 공간은 수직, 수평선의 조화와 균형에 의해 기하학적으로 구성된다. 이것은 몬드리안(P.Mondrian, 1872-1944)의 핵심적 조형요소인 수직, 수평선이 나오게 되는 근거, 즉 ‘자연의 어느 곳에서나 존재하고 있는 보편적인 조형요소’와 같다.

공간에 대한 경험들은 주위 생활환경에서 얻은 대상의 이미지로 다양한 공간을 그리는데 풍부한 질료가 된다. 이를 토대로 그려낸 이미지는 내외부의 공간에 대한 상상력을 자극하며 시간이 축적된 기억은 가변적 색면으로 유도된다. 이러한 일상적 생활 및 환경들과의 상호관계에서 연구자는 자기인식을 하게 되고 이를 표현의 대상으로 선택한다. 화면에서 다층적 의미의 색면은 심리적 풍경을 만들어 내는 장치이자 그 안에 펼쳐지는 또 다른 풍경의 창문이다.

---

102) 이광인, “근대 조형예술의 ‘평면성’ 표현방식에 관한 연구”, 대한 건축학회논문집 계획계 20권 5호(통권187호), 2004, p.129.

## IV. 작품 연구 및 분석

집은 연구자의 삶의 모습들과 시간과 결부된, 다층적 삶의 이야기가 내재된 삶의 터전이다. 다층적 기억 속에 자리 잡고 있는 일상 속의 사물과 자연 이미지는 시간과 공간에 대한 기억을 환기하는 대상으로서 색면으로 이미지화 되어 작품에 표현되었다. 이는 기억을 이미지화하는 과정에 있어서 여러 층위의 색면을 통해 시간의 깊이를 전달하고자 한 것이다. 감성이 내재된 시·공간의 이미지를 평면화된 다층적 색면 이미지로 상징화하여 표현한 연구자의 작품은 시기별 조형적 특성에 따라 세 가지 유형으로 분류할 수 있다.

첫째, 사물의 구체적 형상 이미지를 드러내는 공간 구조로서 색면이 결합된 ‘사물이 내재된 삶의 공간’ 시리즈 작품

둘째, 집의 안과 바깥의 이미지를 중첩하여 내·외부의 풍경이 공존하는 이미지로서 ‘바깥이 내재된 색면공간’ 시리즈 작품.

셋째, 삶의 공간을 중첩된 기하학적 구조로 표현하여 심리적 사유의 색면 공간 표현을 추구한 ‘색면으로 표출된 삶의 공간’ 시리즈 작품.

첫 번째 유형인 ‘사물이 내재된 삶의 공간’ 시리즈는 초기 작품으로 이 시기에는 삶의 내적기호로서 공간 속에 자리하고 있는 사물의 구체적 이미지에 주목하였다. 이는 일상의 구체적 사물과 색면으로 분할된 공간을 접목하여 기억 속의 내적 감성을 드러내고자 한 것이다. 따라서 이 시기 작품의 조형적 특성인 색면의 공간성과 색면으로 분할된 공간에 대한 의미와 조형적 관점에 대해 연구 분석하고자 한다. 두 번째 유형의 작품은 집의 내부

공간과 바깥의 자연 이미지가 공존하는 조형적 특성을 지니고 있다. 이는 집의 건축적인 공간을 바탕으로 현실과 가상의 공간이 공존하는 것처럼 표현하여 과거와 현재의 삶 속에서 이루어진 경험적 의식을 미래를 향한 의식으로 확장하고자 상상의 이미지를 결합한 것이다. 작품에서 드러나는 이러한 조형적 특성, 즉 내부와 외부를 교차하는 선과면의 의미, 그리고 아련한 기억의 표상으로 시각화된 색면의 조형적 관점을 중심으로 연구 분석하고자 한다. 세 번째 유형의 작품은 색면에 주목하여 그 표현성을 확장한 작품으로 사유적 공간으로서 기하학적 공간성이 표현되었다. 이 작품들은 집의 구조를 기하학적 공간으로 시각화하기 위해 평면화된 색면의 이미지를 중첩하여 공간의 확장성을 표현하였다. 따라서 ‘기하학적 공간과 ‘색면의 중첩에 의한 공간의 확장’이라는 틀 속에서 이 시기의 작품을 분석하고자 한다.

## 1. 사물이 내재된 색면 공간

나의 작업 속에서 창문이나 스크린, 일상적 사물의 각각의 이미지들은 겹치거나 덧붙여 나타난다. 그 건축적인 참조와 사다리, 의자, 화분과 같은 소재들을 동원하여 친밀하고 내적인 공간으로 드러낸다. 그것이 실체이건 이미지의 결합이든 별다른 의식 없이 지나치게 되는 사물, 공간속에서 공유된 현대인의 욕망을 공간의 느낌으로 드러내고자 한다. 그 공간의 의미들은 우리가 공유하였던 그 무엇을 환기시키는 가능성을 담고 있다. 나에게 그림의 공간은 작품의 대상으로써 경험의 장으로 가시화되어 나타난다. 일상에서 언뜻 떠오르는 미묘한 감정들, 생활 속의 갈등, 정지된 욕망, 참을 수 없는 가벼움 등은 나의 내면공간으로 떠올라 이를 시각화

하고자 한다. 나는 이를 통해 일상이라는 내 작업의 한 축으로 삼는다.

(작가노트 中, 2009년)

눈을 통한 지각은 경험이나 지식을 통하기 이전의 일차적 반응이다. 우리는 사물을 조형적으로 인식한다. 낯선 형태를 지각하면 곧 끊임없는 연상 작용을 통해 자신의 경험 중에 가장 유사한 형태와 연관 지어 인식한다. 공간에 대한 인식 과정 또한 비슷하다. 우리가 인식하는 공간은 주로 생활공간, 즉 삼차원의 세계이다. 연구자는 삶이 이루어지는 집에 주목하여 꾸준하게 기록하고 드로잉으로 내면의 정서를 표현하였다.

일상적인 사물이 내재된 색면 공간을 추구한 연구자의 초기작품은 사물의 구체적 형상의 이미지로 조형적 특성을 드러낸다. 이 시기의 작품들은 집의 내부를 모티프로 하여 구체적인 이미지를 추구하던 이전 작품의 표현 방식이 적용되었기 때문이다.

본 연구자의 이 시기 작품에는 ‘집’을 사적 공간으로서 ‘사물이 내재된 공간’으로 표현하였는데, 이는 일상의 물건들을 통해 삶을 기록하고자 함이다. 이 과정에서 사물이 환기하는 과거의 기억이 현재의 공간으로 소환되기도 하고, 작품 속에 표현된 기억의 공간에는 복수의 시간성이 존재하게 된다. 이는 집이라는 근원적 공간에서 형성된, 사물에 대한 보편적인 경험에 대한 기억에 의해 가능해진다. 기억 속의 사물이 단편적인 순간의 모습 뿐 만이 아니라, 수많은 이미지들이 겹쳐져 잠재되어 화면에 중첩되어 보이므로써 복수 시점을 드러내는 중첩된 이미지들은 작업을 통해 시공간의 깊이를 느끼게 한다.

그리고 연구자의 작품에서는 ‘시간’ 개념이 매우 중요하다. 이는 ‘집, 여기’라는 시간 특정성(time-specificity)을 부여하는 ‘기억’이 집 시리즈의 바탕이 되기 때문이다. 작품 속에는 공간이 존재하고 그 공간 속에는 사

물이나 시간을 바탕으로 하는 이야기가 내포되어 있다.

장소는 3차원 공간의 의미를 갖는 동시에 객관적 지표이다. 하지만 장소는 사물과 결합될 때 주관적인 의미를 내포하게 된다. 이러한 관점을 바탕으로, 연구자는 작품 속에서 집이라는 공간을 상징하는 색면화된 구조에 시간성을 내포한 사물들을 결합하여 표현함으로써 시간과 기억을 연결하여 설명하였다. 따라서 일상의 특별한 흔적을 지닌 시간성을 내포한 사물들을 소재로 선택하였다. 본 연구자 작품의 특질인 평면화된 색면으로 표현된 대상의 이미지와 공간 그리고 다시점적 시각표현은 삶의 근원적 장소인 집의 내러티브로서 다양한 시간과 공간의 감성을 투영하고자 함이다.

### 1-1) 색면의 공간성

본 연구자의 작품은 특정 공간 안에서 우연히 유년기에 대한 회상, 추억의 장소와의 유사성 등이 혼합되어, 그 공간에 내면적인 감정이나 심리가 표출된 것이다. 연구자에게 이와 같은 특정 공간에서 맞닥뜨린 ‘집’이라는 공간은 익숙함 속의 낯성, 평온함과 꿈을 키우는 공간이다.

(작품 1,2)는 평면과 단순화된 사물을 주요 조형요소로 구성한 재현적 요소가 남아있는 초기 작품이다. 이때는 평면과 공간, 이차원과 삼차원에 대한 조형적 표현을 구체적 형상의 윤곽을 지닌 색면으로 전환시켜 형상화하고자 하였다. 본 연구자는 이 시기에 작품을 제작하면서 명암법에 의거한 입체적 표현보다 대상을 이차원적 평면이미지로 표현하는 것이 작품의 상징성을 더욱 풍부하게 할 수 있다고 판단했다.

(작품3, 4)는 집 내부의 생활 집기들을 구체적으로 드러내면서, 그 위에 다시점적 관점으로 이미지 공간을 결합하여 표현하던 시기의 작품이다. 이 시기의 작품에서 집은 화면 윗부분에 거꾸로 그려져 있다든지 밖의 풍경과

실내가 겹쳐진 형상으로 표현되었다. 화면의 구성은 벽체, 창문, 사물들의 대상이 일점 원근 시점을 크게 벗어나 있다. 이러한 화면구성이 순간순간 떠오르는 일상적 기억들을 다층적 구조로 기록하고 표현하기에 적합한 방식이라 생각하였기 때문이다. 여기에 집이라는 물체가 지니는 구조적인 형태만 도입하여 평면적으로 단순화된 윤곽만 드러낸 모습으로 표현하였다.

(작품5)에서는 노란색과 파랑, 주황색과 검은색 등 한 가지 색 내지 다른 유채색에 대한 관계가 입체적으로 표현되었다. 이것은 동시변화(同時變化)라는 색채효과인데, 가령 어두운 청색 벽면으로 인해 주황색의 입방체가 튀어 나와 보이고, 노란색을 작품의 배경 면으로 사용해 나머지 유채색들이 밝게 보이도록 하는 효과이다. 이러한 색채요인과 색채효과는 조화된 여러 색조의 경우에서 나타난다.<sup>103)</sup> 색에는 튀어나와 보이는 진출색(進出色)과 멀게 느껴지는 후퇴색(後退色)이 있는데 여러 색조로 구성된 화면 안에서 이러한 색들이 어우러져 색채대비가 이루어지면 공간효과가 생겨난다. 이처럼 층위가 다른 색채를 이용한 표현은 깊이감이 생겨 화면이 외부공간(넓이)으로 확장되는 느낌을 준다. 연구자의 작품에서 색면공간 표현은 진출과 후퇴의 색채 속성과 시각적 깊이감에 의한 공간의 확장성(깊이)을 유도한다.

(작품6)에서는 여러 층위를 드러내는 다면적 구조의 공간성을 보여 주고자 하였다. 이러한 층위는 여러 시점이 적용된, 크기가 다른 벽면들의 구조와 색조의 강약과 명암 차이에 의해 생성된다. 각 단면을 중첩하면서 각 면들, 형태들과의 관계에서 공간감이 드러나도록 표현하였다.

본 연구자는 작품에서 푸른색 계열의 벽면들은 푸른 색조의 평면으로 겹치거나 중첩하여 깊이를 표현하였다. 그리고 색의 대비효과를 위해 푸른색

---

103) 이텐, 김수석 역, 「색채의 예술」, 지구문화사, 2008, p.22.

평면 위에 보라색을, 검정과 어두운 회색의 평면에 밝은 색조의 파랑을 각각 전치하였다. 이와 같은 색채대비는 그림 전체에 통일성을 주고, 개방적 공간성을 표출한다.<sup>104)</sup> 연구자의 색채에 대한 관심은 푸른색에 집중되어 있다. 푸른색은 상상적 공간의 감성을 복돋우는데 특히 ‘그리움’이라는 감성을 느끼게 하는 색이다.

연구자는 여러 가지 색채와 색면을 구성하는 공간을 보여줌으로써 정서적 감성을 불러일으키고자 하였다. 이는 그 대상이나 색상을 바라보는 관점이 내면세계로부터 오는 감정의 표출이자 삶을 바라보는 시각이기 때문이다.

(작품 7)에서는 기억의 편린으로서의 다양한 사물들을 제시하고 이를 상징적인 이미지로 표현하고자 하였다. 의자, 검은 창문, 전구, 전선 등의 사물들은 일상적인 평범한 사물로 읽힐 수도 있지만, 윤곽만 드러난 평면 이미지로 표현되었기 때문에 사물의 그림자로 읽히기도 하고, 상징적 이미지로 읽히기도 하는 등 다의적 성격을 가지고 있다.

예술과 삶은 분리될 수 없다. 신체적 안전과 심리적 안정을 늘 위협 당하는 오늘날, ‘집’을 소재로 선택한 것은 집이 안전과 평안을 담보하는 삶의 터전으로서, 문, 창, 방, 벽, 계단 등 다양한 공간성을 드러내는 건축적 구조와 공간에 투사된 심리와 기억들이 색면 형태로 어떻게 연결되는지 보여 주고자 하는 욕구 때문이다,

“건축물의 주체는 언제나 인간이며, 인간은 건축물이라는 객체와 서로 영향을 주고받는다. 인간, 생활, 공간의 관계는 시간의 관계를 거치면서 시대적 상황에 따라 변용을 일으킨다.”<sup>105)</sup> 그리하여 현실에서 공간은 존재하는 일상적 생활공간과, 마음속 보이지 않는 이상적인 공간의 모습이 서로

---

104) 이텐, 앞의 책, p.102

105) , 전통사상과 건축공간, 건축역사연구 제4호, 1993, p. 171.

일치하지 못하는 혼돈된 상태를 나타내기도 한다. 이는 기억하는 것과 잊어버린 것들의 조합, 분리/결합(사물들과의 결합), 결핍/충족, 완성/미완성 등의 의미를 표출하게 된다. 연구자는 작품을 통해 추억 속에 있는 사물들, 풍경들, 그때 그 순간들이 현재의 감각 속에 잠재적으로 공존하듯이 기억의 장면들을 떠오르게 한다. 이에 작품 속의 새로운 공간은 기억과 상상들이 한 평면에서 서로 밀고 당기는 가운데 사물과 감성이 내재된 공간을 형성함으로써 다면적 시각 표현의 근거가 되었다.

시각적 표현의 색채구조로서 조합된 다층적 화면은 중첩된 색채 표현을 바탕으로 시간과 공간의 흐름을 보여주고, 색면의 깊이감은 실제의 이면을 공간감으로 인식하게 하는 역할을 한다.

(작품7)에서 화면 안의 공간과 사물과의 관계를 심리적 공간으로 드러나게 하기 위해 단색조 느낌의 붉은 계통의 색채로 표현 하였다. 화면 안에서 색채는 형태를 떠나 그 자체로 작용하여 색다른 긴장감을 느끼게 한다. 이 작품에 사용된 색채는 전체적으로 붉은색 계열로 감정이나 자극, 느낌에 주목하여 의미를 부여한 색채표현이라 할 수 있다. 중앙의 붉은색 천장에 매달려있는 전구들은 삶의 답답함, 가족 간의 소통단절을 의미한다. 구체적으로 서술하자면 불이 켜진 전구는 현실적인 욕망, 꿈을 추구하는 모습이지만, 불안한 기분은 아니고 긍정적 의욕의 또 다른 표현으로 이를 위해 채도가 높은 색채를 중심으로 사용하였다. 또한 빈 캔버스를 바라보고 있는 그림 속의 의자는 수많은 정보의 연결 속에 얽여 있는 자아의 또 다른 모습이다. 화면의 전체 분위기는 밝고 따뜻한 에너지가 느껴지도록 난색 계통의 색채로 표현하였다. 그리고 삶의 의미처럼 복잡하게 연결된 전선, 검은 창문 등은 본래의 일상적인 용도에서 떼어내 다른 공간에 배치함으로써 보는 사람에게 잠재된 욕망이나 환상을 불러일으키는 상징적 기능의 기호로서 인

식되게 하였다.

이상과 같은 의도로 색면의 단위체들을 조합하고, 변형하여 평면화된 화면에 공간을 생성하였다. 이로써 다양한 변화와 움직임이 있는 공간으로 표현하고자 하였다.

이 같은 색면의 공간성이 표상되는 구체적인 방식에 집중하여, 본 절에서 언급한 집의 기억이 비물질화된 공간 내에서 어떻게 제시되었는지, 즉 색면에 의한 분할된 공간으로 표현된 방식을 자세히 살펴볼 것이다.

## 1-2) 색면으로 분할된 공간

‘공간(space)’이 일정한 활동이나 사물들 또는 환경 간의 연장으로서 추상적이고 물리적인 범위와 관련된다면, ‘장소(place)’는 체험적이고 구체적인 활동의 기반이 되면서 맥락적이고 문화적인 의미와 관련된다. 인간이 어떤 장소와 맺은 깊은 친밀감은 우리의 무의식 속에 존재하고 있지만, 정체성을 형성하고 세상을 살아가는 기본 출발점이 된다.<sup>106)</sup>

에드워드 랠프(Edward Relph)는 장소를 고정된 형태가 아닌 환경, 의식, 일상, 개인적인 체험 등이 다면적으로 섞이는 것으로 보았으며 입지, 경관, 개인적 관계 등의 속성들로 장소를 검토할 것을 제안한다.<sup>107)</sup> 그리고 이 과정을 통해 장소의 본질에 접근하게 된다고 보았다. 에드워드 랠프에게 ‘장소(place)’는 ‘공간(space)’처럼 추상적인 것이 아닌 실재를 기반으로 한다. 그리고 그 실재란 객관적으로 그저 존재하는 풍경이 아닌 인간의 활동과 체험을 통해 이루어지는 것이다. 예를 들어 장소는 전체적 인상이 아닌 특별한 안락의자나 다락방과 지하실, 난로와 내달은 창, 구석진 모퉁이, 구석이나 선반, 서랍 등으로 표현된다.<sup>108)</sup> 이처럼 장소가 특정 환경에 대해

106) 한국민족연구소 편, 「장소성의 형성과 재현」 해안, 2010), p.21.

107) 에드워드 랠프, 「장소와 장소상실」, 김덕현·김현주·심승희 옮김(논형, 2005), p.29.

반응된 경험이 중요하다면, 장소는 객관적인 지표로서 존재하는 것이 아닌 주관적인 기억에 따라 경험이나 의지가 포함된 것으로 이해해야 한다.

(작품 5,6)에서는 조형적 공간을 구성하기 위해 화면을 수직, 수평선에 의해 분할하였다. 복잡한 면과 단순한 면의 대비를 통해서 공간을 분할하고, 사선형의 사각 도형들을 다시점적 시각으로 불규칙하게 배열하였다. 그리고 돌출된 형상의 가변적 색면으로 화면에 변화를 주었는데, 이로 인해 다시점적 이동시점으로 볼 때 높이나 원근에 따라 시각적 왜곡이 일어나게 된다. 화면에 벽과 방, 주변공간의 시각적 왜곡을 그대로 적용시켜 연구자의 시점을 유추하게 하였다. 이때 연구자의 시점은 다중적인 이미지로 중첩되어 복수시점으로 전환된다. 이런 과정으로 제작되는 연구자의 색면공간은 감상자에게 간접 경험을 하게 함으로써 연구자가 느꼈던 시간성과 공간성의 감정을 전달하고자 하였다.

작품의 배경에서 빈 공간은 그 자체로 아무런 형상도 지니고 있지 않지만, 그 곳은 비어 있으되 비어있지 않은 공간이다. 이는 보이지 않는 기억의 시간을 표상하여, 상상을 유기적으로 결합하여 다층적 층위를 형성하는 공간을 느끼도록 표현한 것이다. 작품의 감상에 있어서 그려지지 않고 채워지지 않음이 오히려 더 많은 상상의 가능성을 열어주는 것이다. 또한 빈 공간은 채색된 면보다 윤곽선을 강조하여 색면으로 분할된 공간의 특징을 부각시키기도 하였다. 이로써 빈 공간은 작품의 의미가 무한히 펼쳐질 수 있는 가능성을 내포한 공간이 된다.

색채는 관념적인 사고에 의해 인지되기보다는 감성의 깊은 곳에 있는 본성으로 느껴져야 하며 인간의 감수성과 밀착되어야 한다. 그래서 연구자는 단순한 형태감과 색채로써 색에 함축되어 있는 감성적 시각을 보여주고자 하였다. 그림이라는 매체에서 색채는 작가의 미적인 감수성과 이미지 표현

---

108) 랠프, 위의 책, p.91.

과정 중 자신에게 공감되는 감성을 전달하는 도구이다.

(작품 7)은 ‘색면으로 분할된 공간’으로 단순하게 구조화 하였다. 여러 개의 다면적인 색면은 수평, 수직, 겹치기 등으로 확장된 공간으로서의 역할을 하게 된다. 작품에서 화면에 대한 수직적<sup>109)</sup> 방향으로 진행되는 공간 형성은 평면적이고 정면적인 단위를 쌓아올린 상태로 보이게 된다.

연구자의 그림 속 대상들은 현실에 존재할 수 없는 비례와 모양, 구조로 이루어져 있는데, 이는 형태의 재현이 아닌 이미지의 재현과 상상이 결합하는 과정을 통해 만들어지기 때문이다. 예를 들면 (작품 8)에서, 계단을 그릴 때 계단이라는 기능과 형태에 주목하는 것이 아니라 계단의 상징적 이미지에 주목한다. 이 작품에서 계단을 시간을 극복하는 상징으로 사용하였는데 여기에는 소망을 실현해 나가는 여정이라는 의미가 담겨있다.

대상이나 형상을 통하여 기억된 이미지는 기억의 항상성에 의하여 변형된 이미지와의 사이에서 다층적 공간으로 확장된다. 이러한 다층적 구조 속에는 각각의 이미지들이 겹쳐지고 얽혀 중첩된 구조들이 ‘색면으로 분할된 공간’으로 표현되었다. 또한, 건축물의 이미지를 구성하는 창문, 블라인더 뒤의 공간, 검은 계단, 배경의 색 띠와 같은 구성요소들이 여러 층으로 쌓이면서 화면의 깊이는 확대된다. 그리고 물감의 농도 차에 의해 이미지들은 부유하는 것처럼 보이고, 이차원의 평면이지만 형태와 채도 차이에 의해 입체적인 공간이 형성된다.

이렇게 다층구조의 다면적 색면으로 분할된 공간을 연출함으로써 그 대상이나 색상을 바라보는 개개인의 기억된 경험이나 무의식적 내면의 반응을 불러일으키고자 하였다. 본 연구자는 때로 작업을 통해 일상 속으로 한층

---

109) 수직성은 화면이 x, y축만으로 이루어진 평면일 때, z축 방향으로 읽히는 시각적 공간감을 의미한다. 동시에 x, 축으로 이루어진 평면을 수평구조로 파악하는 것이기도 하다. 시각적 지층의 중첩이라는 것은 다시 말해 수평구조의 수직적 중첩을 의미하는 것이다.

더 접근하여 내면세계로부터 오는 갈등과 응축되어있던 감정을 표출하고 삶의 주체를 드러내고자 하는 마음이 있다. 이러한 욕구가 연구자의 생활과 연계되어 작업에 대한 열망, 좌절, 희망을 계속 품고 가는 듯하다.

다음 장에서는 집의 구조와 심리적 공간이 긴밀하게 연결된 공간으로써 바깥이 내재된 공간에 대해 고찰하려 한다. 이를 통해 이번 절에서 제기된 사물이 내재된 색면공간에 대한 다층구조의 가능성에 관한 논의를 이어가고자 한다.

## 2. 바깥이 내재된 색면 공간

비쉴레(Robert Visser, 1847-1933)는 삼차원적인 공간에 대한 감정이입 개념을 처음 도입하였는데, 비쉴레에게 있어 공간의 본질은 이미 경험한 삼차원과 같은 환경을 지닌 인간 영혼과의 커뮤니케이션으로 이해되었다.<sup>110)</sup> 다시 말해, 인간이 내부 공간에 이입하는 감정은 인간의 내면이 풍부해짐을 의미하며, 공간 속에 살아있는 기분이란 인간 내면의 기분과 동일한 것이라 설명할 수 있다. 즉 바깥의 자연적 공간과 실내의 인공적인 공간에 대한 표현은 그러한 공간을 체험한 사람들의 내적 교감을 표현하는데 적합하다.

여기서 주목할 것은 연구자 그림의 구조는 실내와 실외, 안과 바깥의 형상들이 그 공간 안에 공존하는 우리의 내면을 움직이듯이, 서로 이원적인 문제들을 제기하지 않는다는 점이다. 이러한 의미는 상상력에 의해 체험된 안과 밖이 그 둘의 단순한 상호성 가운데서 서로 다르다고 파악될 수 없으

---

110) , <실내 공간 연출에 있어서 심상의 접근 가능성에 관한 연구>, 홍익대학교 산업미술대학원 공간디자인 전공, 1996, p.50.

며<sup>111)</sup>, 연구자의 작품은 현실에 대한 인상과 상상이 혼재된 ‘집’을 시각적 이미지로 제시한다. 이에 작업을 통해 표현된 이미지는 심리적으로 폭넓게 해석할 수 있으며, 작품의 내부와 바깥에서 교차하는 이중적 시각구조를 경험하게 한다.

연구자는 유년시절 벽장 안의 다락으로 올라가는 계단과 만화책을 보다가 잠들었던 다락방, 방과 방 사이의 대청마루, 미닫이문으로 나누어지는 또 하나의 방 그리고, 뒤꼍에 붙어있는 툇마루와 그 옆 아궁이만 붙어있는 손바닥만한 방에 대한 기억을 아직도 간직하고 있다. 또한, 이른 봄 흰 매화부터 시작해서 일 년 내내 피고 지는 꽃과 나무들에 대한 경험과 그 기억들은 일상에서 부딪치며 다가오는 삶의 공간 속에서 기억의 연결고리로 작용한다. 이는 연구자의 현재의 삶인 도시생활 문화에까지 영향을 미친다.

‘바깥세계가 내재된 색면공간’ 작품들에서는 집의 안과 밖의 이미지가 공존한다. 안과 바깥이 혼재된 공간은 시각에 따라 정적으로 보일 수도, 역동적으로 보일 수도 있다. 이러한 작품에서의 색면공간은 굽거나 가는 선과 면적이 다양한 크기의 색면들을 통해 보는 이들에게 그 선을 따라 공간이 열려있는 듯한 환영을 부여한다. 이에 연구자는 집이라는 공간에 바깥을 끌어들이고 그 공간을 색면으로 표현하여 안과 밖이 서로 교통하는 모습을 드러내고자 하였다. 이 작품들에서는 집의 내부와 외부 뿐만 아니라 과거와 현재의 기억이 한 화면에 수평적으로 이미지를 형성한다. 그리하여 과거의 기억이 현재의 공간으로 소환되며, 현재의 공간이 미래로 나아가는 시간마저 끌어들이고자 하였다. 이는 물리적으로 고정된 공간이라는 장소의 개념이 아닌 기억이 자아내는 특유의 정서적 감각을 설명하는 감성적 차원에서

---

111) 바슐라르, 『공간의 시학』, 광광수 옮김, 서울: 동문선, 2003, p.361

바슐라르의 연구 대상이 된 상상 현상은 인류학적 현상이라고도 할 수 있겠다. 그러므로 여기서 인류학이라고 한 것은 이미지들에 대한 연구를 두고 한 말일 것이고, 형이상학적인이라는 형용사는 그 이미지들이 이 경우 형이상학적인 성찰에 맞닿아 있기 때문에 쓴 것일 것이다.

이해되어야 한다.

## 2-1) 내부와 외부의 교차

.....나는 건축설계 도면과 투시도에서 보여주는 형태와 공간에서 많은 상상력을 갖게 된다. 그래서 나의 작업은 건축적인 공간을 바탕으로 현실과 가상의 공간이 서로를 비추고 있듯이 공존한다. 때로는 공간의 내부와 외부가 모순적으로 전개되기도 한다. 내 자신의 기억과 상상적 공간이 뒤섞여 대상의 안과 밖을 동시에 보여주기 위한 것이다. 집합과 해체로 재구성된 크기가 다양한 색면들은 서로 연결되고 파생된다.

(작가노트 中..2012)

자연과 집의 내부 이미지가 함께 공존하는 이원적 공간의 결합을 도모한, 연구자의 작품 형식은 건축적이고 정적인 공간일 뿐 아니라 자연과 주변 환경으로 열린 공간을 뜻한다. 이렇게 형성된 공간형식의 핵심은 건물과 문의 분리, 내·외부의 연결과 확장이며, 안과 바깥이 상호 관입하는 공간을 형성함으로써 변화 가능성을 지닌 확장된 공간을 형성한다는 것이다.

본 연구자의 작품에서 열린 창문 풍경이 많은 것은, 자연스럽게 ‘창문(window)’에 시선을 유도하여 실내공간과 외부환경을 시각적으로 연결시키고 수평적으로 공간을 확장시키기 위함이다. 창은 언제나 내면과 바깥을 연결하는 자유로운 공간이다. 움직이는 시선은 평면성 너머 하나의 장면, 동시에 여러 개의 화면이 열려있는 것이다. 이런 여러 개의 창은 수평, 수직, 겹치기 등의 방법으로 열린 창으로써의 역할을 하게 된다. 이것은 경계 너

며에 존재하는 그 무엇을 찾는 것이며, 내부와 외부의 모순된 이미지가 혼재되어 있지만, 마치 원래 존재하였던 공간처럼 그 경계선을 무너뜨리고 일원화 된 색면공간으로 거듭나는 것이다. 작업과정에서 이미지들은 공간의 구조체이며 화면에 존재하지 않는 일루전으로 존재하기도 한다. 그것은 존재하지만 보이지 않는 공간에 대한 표상이다.

철학자들에게 있어 안과 밖이란 존재와 비존재, 삶과 죽음 등 여러 대립적 개념에 대해 사유하게 하는 중요한 공간 개념이다. 가스통 바슐라르는 안과 밖이 ‘분단의 변증법’을 이룬다고 말하면서, 이와 관련하여 밀실 공포증과 광장 공포증이라는 이율배반적 심리 징후에 대해 언급하였다.<sup>112)</sup> 19세기를 전후하여 유럽에서는 아케이드, 대로, 백화점, 도시 등의 새로운 장소들이 탄생하였고 큰 변화를 초래하였다.<sup>113)</sup> 발터 벤야민(Walter Benjamin)은 ‘아케이드’라는 특수한 공간에 주목하여 당시의 사회 구조 전반에 대해 논의하였다. 여기에서 본 연구자가 주목하는 것은 벤야민이 「아케이드 프로젝트(passagenwerk)」(1927~1940)를 통해 소개한 ‘변증법적 이미지’라는 개념이다.

아케이드는 골목에 철과 유리로 아치형의 지붕을 씌워 만든 쇼핑 공간으

---

112) Jules Supervielle, 'Gravitations', 1925: 바슐라르, 『공간의 시학』, pp.365-367.  
바슐라르는 여기에서 프랑스의 시인 쥘 쉬페르비엘(Jules Supervielle)을 인용한다. 쉬페르비엘은 “너무나 넓은 공간은 우리들을 질식시킨다”고 쓰면서 그가 경험한 ‘외부에서의 험기증’과 ‘내부의 무한’이라는 모순된 경험에 대해 고백하였다. 바슐라르는 이것이 환원의 힘과 과장의 힘 사이의 변증법이자, 정신분석과 현상학 사이의 변증법이라고 말한다.

113) Vanessa R. Schwartz, Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siecle Paris, Californis: University of California Press, 1999 : 바네사 R, 슈와르츨, 구경꾼의 탄생, 노명우. 박성일 역, 마티, 2005, pp. 45-47.  
19c 파리에에는 오스만(Georges-Eugene Haussmann)의 주도 하에 대대적인 변화가 단행되었다. 1853년을 가점으로 파리의 복잡한 골목들은 대로(boulevard)로 정비되었고, 하수구 시스템과 공원, 주택, 상점 등 도시의 전역에 공간적 변화가 진행되었다. 부르주아들은 카페와 대로, 공원, 백화점 등을 배회하며 공적 공간을 사적으로 전유하기 시작하였으며, 여기에는 ‘소비’라는 행위가 주요했다. 즉 상품이 라는 구경거리를 통해 사적 영역과 공적 영역이 통합된 것이다, 이로 인해 일상적 삶은 대중 소비를 위한 구경거리로 전환되었고, 시각적 쾌락이 증시되었다. 이러한 맥락에서 벤야민은 파리를 “사치와 유행의 수도”이자 “상품의 우주”라고 불렀던 것이다.

로, 개방된 공간이면서도 실내가 되는 독특한 구조이다. 아케이드에 들어선 상점의 쇼윈도는 내부인의 시선과 외부인의 시선이 일시적으로 교차하는 지점이기도 하다. 벤야민은 이처럼 아케이드에서 경험할 수 있는 고유한 시각 구조를 ‘변증법적 이미지(dialectical image)’<sup>114)</sup>로 설명했다. 이는 단일한 시공간에서 양면적 가치가 만나 구성하는 관계이며, 불연속적이고 비논리적인 관계의 요소들이 수평적으로 병치되어 있는 상태이다.

한편 벤야민은 과거가 현재로 소환되어 수평적으로 병치된 상태, 그 구체적인 순간에 주목하였다. 아케이드에서 교차하는 과거와 현재의 기억이 시간의 선적 흐름과 무관한 ‘수평적 관계’로 공존하는 상황이 변증법적 이미지를 형성한다는 것이다. 벤야민이 「아케이드 프로젝트」를 저술한 20세기에 아케이드는 이미 낡고 오래된 공간이었으며, 이는 19세기 파리의 기억이 담긴 기념비적 공간이었다. 그는 이곳에서 이루어지는 ‘회상’의 경험을 통해 과거와 현재라는 두 개의 시간성이 나란히 병치된다고 보았다.<sup>115)</sup>

연구자의 작품에서 내부와 외부의 양면에서 출발한 시선은 집의 벽면에서 교차하며, 한 화면에 공존하게 된다. 이러한 시각은 내부와 외부의 경계가 불분명한 아케이드와 비교할 수 있으며, 이곳에서 교차하는 감상자의 시각은 마치 아케이드의 쇼윈도에서와 같이 변증법적 관계를 형성한다. 벤야민이 주목한 것은 한 화면에 공존하게 되는 두 개의 시간성-과거와 현재-이며 이것이 바로 변증법적 이미지이다.

수잔 벅모스(Susan Buck-Morss)에 의하면, 벤야민에게 변증법은 현재 및

114) 상품물신의 대도시의 환상에서 깨어나기 위해 벤야민이 제안하는 사고의 방식이다. 그는 이를 관념이 아닌 ‘이미지’로 설명하였는데, 이는 과거에서 현재로 이어지는 진보적 역사관을 탈피하여 즉각적 현재에 집중하려는 벤야민의 시각을 보여주며, 개념적 추상화 없이 자본주의 대도시 경험을 나열하여 병치하려는 시도이다.

115) Walter Benjamin: Rolf Tiedemann, Das Passagen-Wege, Berlin: Suhrkamp, 1983 : Walter Benjamin, The Arcade Project, Howard and Mclaughlin(trans.), Cambridge: Harvard University Press, 2002. p.754.

과거의 순간적인 이미지들의 이중 인화를 가능케 하는 과정이다.<sup>116)</sup> 과거에 있었던 것이 현재와 섬광처럼 만나 성좌를 이루는 것, 벤야민은 이를 ‘정지상태의 변증법(dialectics at a standstill)’이라 불렀다.<sup>117)</sup>

연구자의 작품에서 자연적인 요소는 기하학적 구조의 틀 안에서 왜곡된 형태로 드러나 이중적인 공간구조로 인식된다. 안과 밖의 풍경이 함께 배치된 이중 구조로 인해 현재의 공간으로 소환된 기억이 응결되고, 이로써 복수의 시간이 하나의 공간 속에 나란히 병치된 현재의 상황을 화면으로 보여준다. 연구자의 작품 속의 집은 자연경관을 끌어들이는 이 같은 방식을 통해 복수의 시간성을 표상하고자 하였다. 작품 내부 공간에 내재되어 있는 사적 기억과 외부의 바깥기억이 상징하는 현재성이 바로 그것이다.

본 연구자는 작품에서 수직으로 세워져 있는 사각의 벽체로 구획된 집의 구조를 펼쳐놓은 설계도면의 평면도처럼 대상을 해체하여 이를 다양한 시점으로 투영하고, 배치함으로써 화면 구성을 하였다. 그리고 다시점을 이용하여 대상과 공간의 이동, 여러 시각에서 본 것을 종합해 ‘새로운 시간’의 개념을 만들어 낸 것이다. 이러한 다시점은 여러 시각으로 본 이미지가 한 화면에 표현되기 때문에 일반적으로 우리가 공간을 바라보는 하나의 시점에서 대상을 포착해야 한다는 전통적인 원근법에서 벗어나 복수화된 시점의 측면에서 바라보면 모순적인 형태로 나타난다.

연구자는 작품에서 주어진 공간과 또 다른 공간 사이에 구름, 문양, 빛 또는 가는 선을 부여해 공간을 엮어주고, 다시 이어주면서 넓은 색면에 감각적으로 선을 설치하였다. 그 선들은 색면을 가로지르고 평평한 색면에 운

---

116) Susan Buck-Morss, 'The Flaneur, the Sandwichman and Whore: The Politics of Loitering', *New German Critique*, no. 39, Second Special Issue on Walter Benjamin, 1986, pp. 103-105.

117) Walter Benjamin, *The Arcade Project*, pp. 943-945.

이를 운동의 완전한 정지를 의미한다기보다는, 시간성을 내재한 폭발 직전의 정지 상태의 변증법이라 불렀다.

동감을 준다. 보는 이들은 그 선과 형상에 의해 공간을 유연하는 환영을 느낀다. 굽고 가는 선들은 마치 빛이 투과되는 것처럼 지나가기도 하고 색면의 공간 내부를 분리하고, 겹침으로 인해 부각된 공간감을 다시 평면화 한다.

(작품9,10)에서 선과 색면은 공간속에 리듬, 운동, 중첩 이미지를 만든다. 기하학적이고 다면적인 색면의 층위는 내면에 있는 감정의 표현이기도 하다. 틀에 박힌 도시적인 공간의 지루함을 벗고 일탈을 꿈꾸는 경험의 반응이기도 하다. 대상이 놓인 위치에 따른 색면의 크기 변화로 깊이감을 짐작하게 되며, 화면에서 수평 수직 단위 면의 교차에 따른 단순화된 형태로 기하학적 다층구조를 이룬다. 그리고 평평한 색면들의 다양하고 화려한 색상으로 현대적인 감각을 보여주고자 하였다. 연구자는 작품에서 노랑과 핑크색, 핑크와 푸른색 계열의 채색으로 따뜻하고 안정적인 감성을 보여주고자 하였다. 여러 원색으로 구성된 작위적인 색면은 본 연구자의 심리적 이완이자 예술을 가장한 탈출구이기도 하다. 색채연구에 의하면 핑크는 레드보다 불안요소가 더 적은 안정된 색으로 분석된다. 성장기의 고향 상실에 대한 기억은 포근하고 따뜻한 핑크빛 환영으로 대치하였다. 누구에게나 유년기의 추억들은 유치하도록 사랑스러운 핑크빛일 것이다.

(작품11)은 직선을 이용하여 경직된 느낌이 나며 동시에 창문에 반사된 구름 형상은 평면적인 화면과 충돌하는 느낌이다. 화면에서 반사된 창문 이미지와 평면적인 벽면들은 시각적으로 혼재한다. 그로 인해 생기는 시각적 혼란은 오히려 시선을 분산시키고 각각의 단위 면들이 모인 전체 화면을 하나로 인식하게 한다. 그러면서도 창문에 노을 풍경이 반사될 때에는 순간 벽이 하나의 새로운 이미지를 담아내는 장(場)으로 바뀌게 된다.

작품에서 벽면, 바닥, 창문 등 형상의 구체성을 버리고 단순화한 것은 기

하학적 구조가 갖는 단순성을 강조하기 위해서이다. 벽, 창문에 반사되는 자연적인 요소는 필연적으로 시간성을 함축하고 있고 여기에 이차원의 평면성과 투시에 의한 형태의 왜곡, 혹은 창문에 비친 이미지의 일루전이 혼재되어 있다. 작품에서 환영적 공간을 재현하고 있지만, 평면 위에서 만들어진 공간임이 드러나게 하였다. 작품에서 창문이나 벽면을 통해 바깥세계를 내부공간에 반영함으로써 현실과 비현실이라는 다층적구조의 복합적 공간영역을 표현하고자 하였다.

기하학적 구조에 의해 단순화된 선과 면의 리듬은 평면적인 회화 형식으로 지각하게 하다가도 화면의 시각적 일루전에 의해 어떤 풍경의 장으로 인식하게 된다. 이때 감상자는 평면과 시각적 일루전 사이에서 인지와 상상의 사이를 오가는 시각 경험을 하게 된다. 일련의 작품에서 표현된 내부와 외부, 과거와 현재가 혼재하는 공간은 명도와 채도가 높은 색면의 대비를 통해 다층적 공간을 표현하려고 하였다. 동시에 색면 공간은 경험에 의한 심리적 공간의 표상이며 이러한 색면공간을 분석함으로써 연구자의 작품에 담긴 기억과 공간의 의미를 복합적으로 살펴보고자 하였다.

## 2-2) 색면 - 기억의 맞닿음

로젠버그(Harold Rosenberg)는 예술가의 내적 감정을 전사하는 것(transcription)에 의미를 두고, 회화 그 자체를 예술가의 신체와 동일시한다.<sup>118)</sup> 예술가 자신이 외적 인상과 내적 심리공간으로 이루어져 있듯이, 회화도 물질적 표면과 그 표면 뒤로 일루전으로서 구성되어 있다는 것이다.

---

118) Harold Rosenberg, "The American Action Painters", The Tradition of the New (New York: Horizon Press), p.27, 글은 원래 Art News LI(December 1952)에 실려 있다.

이렇게 예술가의 심리적 내면과 회화의 착시적(illusionistic)내면을 유사물의 관계 속에서 보게 되면, 회화작품을 그 두 개의 유사한 내적 공간의 깊은 곳으로부터 우리나라 인간의 감정에 대한 일종의 은유로서 해석할 수 있게 된다.<sup>119)</sup> 이러한 공간에 대한 관심은 어떤 시점으로 바라보느냐에 따라 전혀 새로운 공간으로 조성될 수 있다.

색채를 표현하여 작업하는 예술가들은 주로 심리학이나 정서적 반응으로 작품을 다룬다. 대개 유년기의 성장기에 겪은 체험이 근거가 되어 색의 표현에 결부시키는 경우가 많다. 색은 예술가의 정서적 반응을 통해서 기억과 융합하여 심리적, 대상으로 존재할 수 있는 것이다. 심리학처럼 색에 대한 심리는 정서를 근원으로 두고 있다.

“내재하는 것이 없으면 외재하는 것도 없다. 왜냐하면 내부가 곧 외부이기 때문이다” 라는 괴테의 말과 같이 외부에 존재하는 색의 인식은 내면으로부터 오는 것이다. 색채를 다루는 본인의 회화 작업 역시 심리적 인식으로 느끼고 반응하는 것이다.

그림에 내재된 시지각의 규칙과 보편성을 사용해서 정보를 해석하고 체제화 하는 것을 ‘표현적 지각(expressive perception)’이라 할 수 있다. 즉, 그림을 보았을 때 그 그림이 우울함을 나타내는지 혹은 기쁨을 나타내는지, 아니면 분노나 다른 감정, 혹은 언어로 표현하지 못하는 미묘한 감정을 나타내고 있는 것인지를 보는 능력이 표현적 지각이다(Takahashi, 1995).

(작품11)화면은 청색 계열과 노랑, 주황 원색의 색채가 함께 이루어져 색채의 보색작용을 보여준 연구 작품이다. 다소 짙어 보이는 원색의 벽면이 푸른색조의 코발트 색과 공존하여 대비된다. 색채는 어떠한 색과 함께 투영되느냐에 따라 우리는 색상을 제각각 다르게 인지하게 된다. 본인이 실제로

---

119) Rosalind E Krauss, Passages in Modern Sculpture, p.256.

바라본 화면 속 노을풍경은 더욱 붉은 계열의 강렬한 색덩어리의 모습 이었다. 그러나 본인이 기억하는 도시 속 노을풍경은 작품으로 시각화 되면서 다른 모습으로 그려졌다. 외부의 세부적인 소재들이 본인의 내부로 들어와, 다시 작품으로 표현하면서 본인이 인지하고 있던 강렬함과 어두움을 품은 낙조의 이중적 감성은 보색적인 색감으로 표현되었다. 일상적 경험을 바탕으로 재현한 것이지만, 색면을 통해 내면의 정서와 개인적 기억을 색채로 대입하고자 하였다. 즉 작품 속에서 색면 이미지 단위으로써, 색과 색의 관계에서 생기는 정서를 심리적 공간으로 간주하게 되었다.

요셉 알버스(Josef Albers, 1888-1976)에 의하면 다양한 환경과 조건에 따라 색에서 느껴지는 온도의 감각은 상대적이라고 하였다. 어떤 이는 같은 파란색을 보고 차갑다고 느끼며 또 다른 이는 따뜻하다고 느끼는 상황과 같다. 즉 색의 조합으로 따뜻해보였던 파란색 옆에 다른 색이 배치되면 동시 대비 작용으로 다시 차갑거나 다른 감각으로 인식될 수 있는 것이다. 본인은 이러한 심리적인 감각을 색면(Color Planes)으로 나타내고자 한 것이다.

경험적으로 우리는 공간을 처음 접했을 때, 가장 먼저 이미지를 전달해 오는 것은 색채이다. 색채는 그 속에 명도와 빛의 요소를 갖고 있기 때문에, 내면의 정서를 변화시키는 민감한 요소이다. 어떠한 색채를 선택하느냐에 따라 연구자의 내면을 보여주는 이미지가 달리 전달된다.(작품12, 13)

이 시기의 연구자 작품 색채표현의 특징은 첫째, 동일한 면에 두 가지 이상의 색을 조합하여 사용했다. 둘째, 보색의 색을 사용하거나 같은 계열의 색을 대비시킬 때 높은 채도로 표현했고 여러 번 색을 중복적으로 칠해 깊은 순도와 밀도감을 높였다. 셋째, 화면의 대상과 비워진면을 동일한 시각으로 보았기 때문에 평등한 색채의 화면들은 서로 침투되어 ‘화면의 동등성’<sup>120)</sup>을 강조한다. 이러한 요인들은 평면화된 심리적 공간의 표출로 색채

를 통해 감성을 드러내고자 하는 의도에서 비롯되었다.

이러한 색채의 차이와 공간적 갈등의 관계는 자연스럽게 색채들의 조화와 전이적 연관으로 발전된다. 본인의 특정한 푸른색에 대한 관심은 먼저 회화의 상상적 공간을 가득 채우면서 깊이를 알 수 없는 신비감의 의미화 작용의 관계라고 본다. 색채는 “주체의 에로틱한 암시를 뜻하는 본능적 압력(an instinctual pressure)의 지표” 라고 정의하면서 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva, 1941-)는 “그림에서 색채는 무의식으로부터 상징적 질서로 유도된다” 고 말한다.

연구자는 작업에서 개인적인 기억과 상상, 즉 시간의 흐름을 포함한 대상을 단순화된 색면으로 상징화하여 제시하고 싶었고, 개인적인 삶의 부분도 공감하게 되면 삶과 예술에서 가치를 지닐 수 있다는 것을 이야기 하고 싶었다. 나아가, 색면을 통한 다양한 해석의 방법으로 대상을 이해하고 시각적 표현을 넘어, 개인적 삶과 연관성을 갖고 삶의 본질에 대해 생각해 보는 계기로 발전되었으면 한다.

### 3. 색면으로 표출된 삶의 공간

……내 작업에서 공간구성의 의미는 건축적 공간 표현에 심리적 공간과 감성

---

120) 화면의 구성 요소들이 서로 대등한 관계로서 집합을 이루는 상태를 의미한다. 이때 대등한 관계란 구성요소들 사이의 위계가 존재하지 않는 관계이다. 일반적으로 예술비평가들은 근대 회화의 특징으로서 평면성을 서술하고 있다.

적 공간을 표현한다. 건축 설계의 투시도 같은 건물의 표현에서 형태를 많이 생각한다. 화면의 색면들은 건물 내의 구조로 인해 음영이 발생하는 공간을 의미하기도 한다. 이것은 익숙하게 보아오던 형태나 공간에 대해 색다른 관심을 갖게 된다…… (작업노트에서...2012)

‘색면으로 표출된 삶의 공간’ 시리즈 작품은 삶의 공간을 중첩과 기하학적 구조로 해석하여 심리적 사유의 공간으로 확장한 작품이다. 사유적 공간으로서 삶의 공간은 시간과 공간을 달리하는 기억의 단상들이 다층적으로 결합되어 총체적인 삶을 이야기하는 곳이다. 본 연구자 작업의 조형적 특질인 ‘다층적 구조의 색면 표현은’ 작품에 있어서 다양한 기억의 시간을 의미하는 층이 된다. 과거의 시간을 함축하는 의미로서 ‘다층적 형상’은 본 연구자 작품의 형식적 근간을 이루는 구조이다. 여러 층위의 색면은 중첩에 의해 화면에 운동감을 주기도 하고, 색채 자체의 표현에 따라 색채의 유동성도 나타난다. 이러한 작업 과정을 통하여 화면구조의 깊이와 밀도 있는 공간을 표현하고자 하였다.

바슐라르(Gaston Bachelard, 1884-1962)는, “몽상은 존재의 휴식을 깨닫게 해주고 안전을 깨닫게 해주며, 몽상가와 그의 몽상은 몸과 마음이 다 행복의 실체 속에 들어간다.”<sup>121)</sup> 라고 말했다. 몽상 상태에서 인간은 시간과 공간이 자유롭게 되어, 과거와 미래, 안과 밖의 구분이 모호해진다. 일반적으로 우리의 정신은 그러한 기억들의 다발로 이루어져 있고 우리는 시간의 흐름과 함께 그 공간을 기억하며 그 기억은 구체적인 인식이기보다 감성적인 사유의 세계이다.

연구자의 회화에서 색면은 이러한 현상을 표현하는 주요한 매체이다. 색면은 색채에 대한 심리나 감정과 연관된 조합으로 새로운 이미지의 공간을

---

121) G. , 김현 역, 『몽상의 시학』, 홍성사, 1978, p.132.

만든다. 이러한 맥락에서 생성된 이미지는 현실과 상상이 엮여 있는, 허구와 실재가 같이 하는 정신세계이다. 연구자의 색면 작업은 현실의 한계를 극복하기 위한, 바람과 희망으로 나아가고자 하는 감성의 시각화이다.

연구자의 작업 과정은 크게 단순화, 중첩, 기하학적 구조로 압축되는데, 이는 작업에 있어 조형적 단서가 된다. 제작 과정에서 건물외곽, 실내, 주변풍경 등 일상에서 보이지만 보이지 않는 대상을 확대한 단면은 단순화된 선과 면으로 압축하여 추상성을 띠게 되고, 구조적인 공간 분할을 주된 조형성으로 추구하여 색면공간을 드러내었다.

본 연구는 다층적 구조의 화면구성을 중시한 색면공간을 탐구하는 조형의 지에서 비롯되었으며, 중첩된 기하학적 조형요소를 통하여 색면의 회화공간을 연구해 보고자 하였다.

### 3-1) 기하학적 공간으로서 집

현대사회의 도시문명에서 생활하는 사람들은 복잡한 현실 속에서 잘 짜인 구조, 형태, 기하학적인 미에 매료당하게 된다. 이것은 현대인의 생활 감정에서 우러나온 것으로 이로써 현대인들은 직선적인 공간과 형상에 익숙해져 갔고, 건물형태나 생활공간에서 흔히 볼 수 있는 기하학적인 요소로부터 공간은 점차 직선화 되었다. 그것들의 기본적인 형태는 직선, 사각형 등의 기하학적인 질서와 공간구조로 나타난다.

이를 바탕으로 연구자는 도시공간에서의 기하학적 이미지를 다양한 조형적 표현방식을 통해 색면공간으로 드러내고자 하였다.

건축 구조적 형상은 수직면과 수평면 사이의 균형을 이루는데 특징이 있

다. 수직과 수평의 교차에 따른 데카르트 좌표<sup>122)</sup>의 삼차원 공간은 세 개의 축을 가진 구조 틀이다. 축과 일치하는 위치는 최대의 시각적인 균형을 소유한다. 실제의 삼차원 공간은 원래 3개- 수직, 수평, 깊이- 의 축으로 되어 있으며, 깊이감은 대상이 놓인 위치에 따른 크기 변화로 짐작하게 된다. 화면에서 수직과 수평의 방향성은 그림의 사각 틀과 대체적으로 일치하며, 하나의 구조적인 틀 안에 기하학적인 구성이 교차하는 공간의 구조를 형성하게 된다.<sup>123)</sup>

이미지를 캔버스 화면으로 옮길 때 기울기는 캔버스의 수직 수평선과 평행하지 않는다. 이 때 캔버스 틀은 작가가 자기 그림의 디자인을 통해 반드시 재현할 필요 없는 데카르트 좌표체계(Cartesian Coordinates)를 자연스럽게 제공한다. 본질적으로 그림틀이 제공하는 수직과 수평은 기본적인 수직 수평의 ‘구조 틀’로부터 벗어난 구도의 애매모호한 방향들을 규정해 주는 수단이 될 수 있다.<sup>124)</sup>

본 연구자의 작품 또한 구조적 관점에서 보면 평면화된 3차원적 공간이미지와 사각형 색면의 유기적이고 기하학적 구성이 교차하는 공간이다. 각 색면의 겹쳐진 층위는 창문이나, 벽, 보이지 않는 구석을 상징하면서도 간명하게 색면화된 ‘추상(Abstaction)성’으로 드러난다. 학교, 거대한 규모의

122) 17 근대 철학자이자 수학자인 데카르트는 x축과 y축으로 이뤄진 좌표평면을 고안했다. 데카르트는 천장에서 움직이는 파리의 위치를 나타내고자 좌표평면을 생각했다는 에피소드도 있지만, 좌표평면이 ‘근대성’이라는 시대정신을 수학적으로 표현했다는 해석이 더 설득력 있다. 데카르트는 이 세계는 정신과 물질 두 가지로 이뤄져 있으며, 정신의 속성은 사유이고 물질의 속성은 연장(延長, 부피와 크기)이라고 보았다. 신이 모든 것에 우선했던 중세를 마감한 시대를 살았던 데카르트에게는 합리적, 이성적 사유를 하는 인간이 중요했다. 모든 것에 정령이 깃들어 있다는 중세적인 사고에서 벗어나 사물이나 자연을 균질공간에 놓여 익는 단순한 연장으로 파악하기 위해서는 좌표평면이라는 도구가 필요했을 것이다. 이렇게 보면 좌표평면은 근대성을 추구하는 인간의 이성이 배제한 자연스러운 수학적 산물이라고 할 수 있다.

: <http://www.mathlove.org/pds/materials/episodes/coord.html>

123) 김수진, <기하학적 구조를 통한 혼재된 차원의 회화적 표현에 관한 연구>, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2008, p.11.

124) Rudolf Arnheim, 『중심의 힘』, 정용도 옮김, 눈빛, 1995, p.85.

빌딩, 아파트의 실내, 벽, 창문을 열어도 건너편 빌딩의 창문만이 보이는 환경 속에서 기하학적인 추상적 언어로 현대사회의 공간들을 표현 하고자 하였다. 이에 본인의 작업과정은 도시환경에서 보여지는 기하학적인 구조를, 면과 선이라는 기본 조형요소를 극대화하여 조형공간을 나타내고자 하였다.(작품14,15,16 )

연구자는 작업에서 복잡한 면과 단순한 면의 대비를 통해서 공간을 분할하고, 색면 표현을 통해 기하학적이고 평면적이면서 동시에 실재하는 대상을 표현하려 하였다. 이런 복합적 구조는 다층적인 의미를 지닌 회화적 공간으로 나타난다.

“인간의 환경은 본질적으로 기하학적이다. 또 직선은 본질적으로 인간이 만들어낸 것이며 그 기계적 이점과 시각적 단순성으로 인해서 건축에 이용된다.” -다카하시 마사토<sup>125)</sup>

(작품15, 16)는 잡지를 통해 주변에서 흔히 볼 수 있는 생활공간을 소재로 하여 화면을 단순한 구조로 구성하였다. 또한 주조색인 붉은 계열, 청색 계열의 색은 도시공간에서 느낀 차가움과 거대함이 연계된 내적표현의 색채이다. 명암대비(明暗對比)를 강조한 기하학적 공간은 명확한 인상을 주며, 사선의 사용으로 역동적인 공간에 긴장감을 주고 있다.

단순화된 색면 단위의 추상성을 띤 기하학적 구조는 이차원의 평면성과 투시에 의한 형태의 왜곡, 혹은 창문에 겹침과 표출의 암시적 공간을 이루고자 하였다. 이는 평면 위에 유기적이고 기하학적인 구성이 교차하는 공간을 부여하고자 함이다.

연구자의 작업에서 기하학적 구조를 구성하고 있는 요소는 바로 사각형이

---

125) 마사토, 『시각 디자인의 원리』, 김수석 옮김, 교문사, 1988

다. 기하학 형태 중에서 사각형은 가장 단순한 도형이다. 수많은 사각형 형태와 더불어 그것이 모여 이루는 벽면, 또 그 벽면이 모여 이루는 전체구조 또한 사각형 모양이다. 사각형은 색면의 단위 요소로 작용하면서 동시에 색면의 조합으로 전체구조를 이루는 이중적 특징을 갖는다. 이는 단위, 규격화 되어 있는 실내건축 구조의 속성과 무관하지 않다. 이 때, 이동시점으로 이어진 벽면, 바닥, 천장, 창문 등에 따라 그 형태가 왜곡되기도 하였다. 그러나 우리의 눈은 지난 경험에 근거하여 왜곡된 형태를 원래의 사각형 모양으로 인식하게 되기도 한다.

연구자는 건축구조물에서 보이는 간결한 기하학적 형태에 큰 흥미를 느꼈으며 작품이 걸리는 벽면과 작품과의 역할에 대해 관심을 가졌다. 이는 셰이프 캔버스(Shaped canvas)라는 비정형 캔버스 작업으로 발전되었다.

비정형 형태의 작업은 절제된 기하학적 형태가 주는 딱딱함을 통해 화면에서 평면성을 강조하게 된다. 화면의 가장자리는 배경의 흰 벽면 공간과 연관되며, 그림자를 내포한 입체 형태는 깊이 있는 공간을 드러낸다. 흰 벽면에서 불규칙한 가장자리 형태의 윤곽선들은 새로운 역동성을 유발시킨다. 이러한 관계 속에서 색면의 배치와 공간은 비정형 캔버스의 기하학적 구성으로 가변적인 이미지를 만들어 낸다. 또한 비가시적인 공간은 상상적 공간으로 암시하고, 다시 가시적 표현으로 ‘집’의 공간을 형상화 하였다.

연구자의 (작품 20.21)에서 비정형 캔버스는 놓여있는 공간을 평평한 단면의 닫힌 공간으로 인식하는 것이 아니라, 여러 가지 요소들이 조합되어 새로운 공간으로 확장됨을 표현하는 것이다. 부조 형식의 캔버스는 회화의 공간에 대한 지각 방식을 보다 물리적으로 표현한 방식인 것이다. 부조적 형태의 비정형 캔버스는 평면에서 입체로 변하면서 벽에 걸리기도, 세워지기도 한다. 아울러 작품은 오브제로서 공간의 일부분으로 확장되기도 한다.

비정형 캔버스의 제작은 탈 경계적인 성격이 강조된 공간을 체험하고자 하는 의도에서 시도하였다. 이러한 측면은 작품의 공간 변형과 시각의 극복에 중요한 요소이며, 다양한 매체의 실험으로 공간에의 가능성을 열어주는 계기가 되었다.

다음 절에서는 평면을 다층적 시각으로 공간화 하는 장치로서 ‘중첩’에 대해 논의하도록 하겠다.

### 3-2) 중첩에 의한 평면에서 공간으로

회화에서 중첩(Overlapping)<sup>126)</sup>이란 인식 대상들이 동시에 이중구조를 지닌 대상으로 나타나고, 서로의 의미가 혼합되거나 겹쳐진 이미지로 표현됨을 뜻한다. 회화적 기법으로서의 중첩은 공간적 차이, 즉 깊이를 표현하고 이는 곧 공간감으로 표현된다. 즉, 중첩을 통해 2차원적 평면에 3차원적 공간을 표현할 수 있으며 이는 중의적인 표현으로 다양한 해석을 가능케 한다.

상호 중첩에 대해 모홀리 나기(Laszlo Moholy-Nagy)는 저서 『Vision of Motion』에서 “중첩은 공간과 시선의 고정화(固定化)를 극복한 것이다. 형태의 중첩에 의해서 의미 없는 특이성도 의미심장한 복잡성으로 변환되고 중첩에 의한 투명감은 물질의 표면에 나타나지 않는 구조적 성질을 표면화 하면서 전후 배경의 투명성도 암시한다.”<sup>127)</sup>고 하였다.

루돌프 아른하임은 “중첩은 계속적인 시각 개념으로부터 벗어난 변화를 창출해내는 방편 중의 하나”라 말한다. 덧붙여 “중첩은 한 단위가 부분적

---

126) (overlapping)이란 여러 층이 겹쳐있는 형태를 뜻하며 회화적으로 콜라주, 파피에 콜레(papiers colles). 앓상블라주와 동일한 의미를 지닌다.

127) Colin Rown, 앞의 책, p.77.

으로 그것의 위에 있는 다른 단위에 가릴 때 생기며 이것은 한 대상 안이나 여러 대상의 배치에서 나타난다” 고 설명하였다.<sup>128)</sup> 즉 중첩의 속성은 그것들이 그 자리에 현존(現存)함을 암시하는 투명성에 의해 가능하다. 서로 중첩됨은 선택에 따라서 전혀 새로운 패턴으로의 공간 배치가 이루어진다.

본 연구자의 <색면공간>시리즈 작업에서 사용한 표현의 특징은 명암대비(明暗對比)이다. 빛과 명암의 대비는 강약, 크기, 방향의 대비에 의해 더욱 효과적으로 드러난다. 본 연구자는 비현실적이고 관념적인 공간의 느낌을 강조하기 위해 강한 원색과 다수의 중간(neutral)색 계열을 사용하였다. 이를 통해 본인의 정서적 의식이 내재된 공간으로 드러내고자 하였다.

(작품14)에서는 실내공간을 클로즈업하여 얻은 기하학적 형태의 중첩된 구조에 주목하였다. 형태의 축약이 강조된 공간 이미지는 구체적으로 서술하자면, 연구자의 작업실 공간에서 경험하는 환경인데, 벽면과 문, 오른쪽의 밝은 벽면과 바닥에 떨어진 빛은 밝고 어두운 명암의 대비를 강조하여 공간의 긴장감을 표현하고자 하였다. 화면 중앙의 초록색 형태는 환기통의 배출구를 연상시키는 형상이며, 바닥에 떨어진 빛은 햇빛이 잘 들지 않는 작업실에서 밖을 향한 창구이기도 하다.

화면에 나타나는 채색된 표면의 질감은 인공적인 느낌을 자아낸다. 자연에서는 찾아보기 힘든 인공적인 느낌의 색을 사용하여 인간이 만든 공간임을 드러내었다. 색은 한색도, 난색도 아닌 중간색조로 비현실적인 느낌을 주게 하였고, 청색 톤의 채도가 낮은 보라색이 어두운 공간 속에 부유하듯이 자리 잡게 하였다. 이러한 색채를 조색하는데 있어 감정을 색채로 치환하기 위해 화지 위에 색채를 맞춰보면서 몇 번씩 조색해보고 선택한다.

(작품15, 16)그림에서 각 색면의 단위는 색감과 형태를 대비시켜 표현하였

---

128) Rudolf Arnheim, 『미술과 시지각(Art and Visual Perception)』, 김춘일 역, 미진사, 1995,p.114.

다. 위쪽 단위는 빛이 통과하는 형태이며, 마치 다른 평면에 존재하는 것처럼 보일수록 중첩은 명료하게 두드러진다. 화면의 바닥을 덮고 있는 청록색은 보는 각도에 따라 위아래 방향으로 다른 색을 띠는데 고정되지 않은 시점에서 보이는 공간의 단편들을 다층적으로 한 화면에 드러내고자 하였다.

중첩에 의해 공간에 깊이가 생기면 이 깊이는 투명성을 유발하게 되며, 중첩에 의한 투명감은 물질의 표면에 나타나지 않는 구조적 성질을 표면화하면서 전후 배경의 투명성도 암시한다.<sup>129)</sup> 중첩에 의해 발생하는 투명성에 대한 논의에 있어서 콜린 로우(Colin Rowe)는 물체가 놓여 있는 배치 관계에 의한 것이므로 관계의 투명성이라 하였다. 관계의 투명성은 투명하지 않지만 지각적으로 공간의 전후가 인지되어 중첩의 특성에 공간감을 형성하게 하는 특성을 의미한다.

한편으로 투명도의 조절을 통한 색의 중첩은 다채로운 색과 면을 얻을 수 있으며, 색채의 미세한 변화로 투명한 깊이를 만들어내는 장점을 지닌다. 따라서 한 공간 안에 복합적인 공간구성이 가능하게 된다. (작품 17)

(작품18)은 전체적인 형태가 보이게끔 바닥에서 천장까지 드러나는 이미지이다. 공간 속의 빛은 자연의 빛이라기보다는 기억 속의 빛으로 재해석되어 화면에 붙어 있는 듯이 보이게 하고자 하였다. 연구자의 작품 대부분이 선명한 색채로 대비가 강조된 것은 그림 속 어딘가에 빛을 가득 담고 있는 창문이 있기 때문이다. 짙은 색채와 옅은 색채의 대비적 구성은 경쾌하게 공간의 깊이를 드러내 준다. 색면의 확장과 구축화된 형상으로 ‘집’이라는 삶의 공간을 구조화된 색면을 통하여, 리듬, 변화, 단순화된 명쾌성을 표현하고자 함이다.

(작품19)의 전면적인 화면배치 또한 평면성을 극대화 하려는 의도에서 비

---

129) Colin Rowe,(1986), 책, p.186.

롯되었다. 육면체의 구조에서 정면 시점은 정면을 제외한 나머지 면이 보이지 않기 때문에 삼차원적인 구조감을 보여줄 수 없다. 따라서 감상자의 눈은 작품에서 전면의 이차원적인 검정색 면과 빨강색 면의 평면에만 집중하게 된다. 색면의 사용을 통해 기하학적 형태, 주택의 내·외부에서 오는 다양한 소재들로서 구성상의 의미보다 단순화한 형태와 색채의 조합으로서 비실재적 공간의 확장이 가능하게 전개하였다.

바트(Kurt Badt)는 회화적 단순성을 ‘통찰에 입각해서 모든 것을 본질로 예측시키는 가장 현명한 정돈 상태’라고 정의한다.<sup>130)</sup> 따라서 작업의 소재가 되는 대상은 단순화 과정을 거쳐 드러난 형태의 성향에 따라 작가의 개성이 드러난다.

(작품19)에서 기하학적 사각형은 실제의 대상보다 단순화되어 있다. 단순화는 실제의 복잡한 형태를 생략하는 과정이고, 따라서 구체성이 결여될 수밖에 없다. 구체적인 형태를 포기하고 남은 것은 선적이며 면적인 구성이다.

연구자의 작업에서 면의 중첩(superimposition) 표현방식은 평면에 깊이감을 생성시키는 또 하나의 표현 방법이다. (작품19)에서 벽면을 구축하고 있는 색면들의 중첩관계는 공간적 관계를 암시하면서 시각적 역동성을 작동시킨다. 겹쳐진 색면의 관계는 시간과 공간 개념의 표현가능성을 보여준다. 이러한 중첩에 의한 평면적 공간표현은 시각적 환영에 불과하다 하더라도 관람자에게 어느 위치에서도 평면성을 지각하도록 유도하고자 하였다.

공간 혹은 장소의 문제는 포스트모던 미학에서 주체의 공감각과 연관된 가장 중요한 화두다. 여기서 모더니즘의 주체는 ‘작가’ (저자, Author)를 말한다. 이에 비해 포스트모던 주체는 ‘관람자’ (독자, Reader)이다. 따라

---

130) Rudolf Arnheim, 역, 『미술과 시지각(Art and Visual Perception)』, 미진사, 1995, p.60.

서 공간과 장소는 저자에서 관람자로 그 중심축이 옮겨가는 것에 결정적으로 기여했다. 공간에 대한 감각, 즉 공간감은 주체(저자)중심의 미학에 제동을 걸었던 것이다.<sup>131)</sup>

관람자의 작품해석에 대해 관심을 갖고 여지를 둔 것에는 연구자의 작품을 통해, 현재의 기억을 다층적 구조의 색면공간으로 소통하고자 함이다. 그러한 소통을 위한 방식들은 작업 의도를 전달하는데서 더 나아가 작품의 의미를 관람자들의 무한한 상상력으로 새로운 시공간의 경험을 얻을 수 있게 한다고 생각한다. 이는 연구자로 하여금 집을 떠올리면, 매일의 사적기억을 담는 장소인 동시에, 미래의 열망이 공존하는 문화적 기억의 공간이기 때문일 것이다.

여기에서 연구자는 색면 공간의 연작을 통해, 내면적인 의도가 강한 색면의 기호로서, 모든 작품의 다층적 구조의 ‘색면공간’을 자유롭게 구성하는 작업이었다. 이는 보는 이로 하여금 집이라는 공간에 대한 보편의 기억을 투영하게 한다. 즉 관람자로 하여금 자신의 기억, 자신의 공간인 것처럼 감각을 형성하는 계기를 마련한다.

---

131) , 『코끼리의 방』, 두성북스, 2016, p.7

## V. 결 론

연구자는 ‘색채’와 ‘공간’이라는 두 개념을 분석의 틀로 설정하고 이를 토대로 박사과정 동안 전개된 ‘다층적 구조의 색면공간’ 시리즈 작품에 대해 분석하였다.

연구자의 작품은 삶의 터전인 집과 그와 관련된 대상에 대한 관심에서 시작하여, 그에 따른 감성적 지각과 인식을 색면으로 표현하였다. 이러한 작품들을 시기별로 ‘세 가지 유형’으로 분류하여 조형적 특성에 대해 고찰하고, 특히 다층적 구조로 이미지화한 ‘색면 공간’의 표현에 주목하여 서술하였다.

베르그송에 의하면, 시간은 한 순간의 찰나가 아니라, 일정한 두께를 지닌 지속되는 흐름이며, 기억은 그러한 시간 속에서 우리의 무의식 속에 보존된다. 조금 전 벌어진 순간의 기억부터, 아득한 과거의 기억에 이르기까지, 우리가 살아가면서 느끼고 경험한 것들이 기억으로 저장된다. 즉 베르그송의 기억은 우리의 의식에 의해서 과거를 간직하고 현재를 받아들이는 시간의 계속됨을 뜻한다. 연구자는 작품제작 과정에 있어서 경험의 질료로서의 기억을 떠올리고, 기억을 기호화하고 이미지화하는 표현성의 추구에 대한 논리와 그 조형의 전개 과정을 논리적으로 분석하고 서술하여 작업의 이론적 근거를 구축하고자 하였다.

본 연구자는 2009년도부터 현재까지 <색면공간> 작업을 전개 하였다. 초기에는 구상적 이미지와 평면화된 색면들을 다시점적 시각으로 표현한, ‘사물이 내재된 색면공간’ 시리즈 작업을 하였다. 이후 단순화된 색면 이미지의 표현성에 주목하여 ‘집의 안과 밖의 이미지를 결합’하고, 이미지의 단면을 확대하여 보다 단순화된 색면으로 표현하여, 기하학적 추상성이 드러

나는 ‘기호화된 색면 공간’ 으로 표현하기에 이르게 되었다. 연구자는 시간의 흐름에 따른 시공간적 경험을 이미지로 표현하려는 시도로서 벽, 문, 창문 등의 집의 이미지와 물과 구름, 나무 등의 바깥의 자연이미지가 집의 내부에 투영되어 함께 드러나는 ‘상상의 환영적 공간이미지’를 표현하고자 하였다. 이는 물리적으로는 불가능한 이미지이기에 ‘혼재된 상상의 공간 이미지’ 로 드러날 수밖에 없다. 연구자에게 있어 집은 삶의 터전으로서, 다양한 감성의 이야기들이 과거, 현재, 미래라는 시간의 연속성 속에서 형성된 경험적 질료가 내재된 공간이다. 연구자 작품에 표현된 색면에는 장소로서의 공간성과 ‘기억’ 에 의한 시간성이 내재되어 있다. 삶의 총체적 이야기를 담고 있는 집의 이미지에는 시간과 공간이라는 두 축이 다층적으로 어우러져, 삶의 이야기가 축적된 심리적 사유가 내재된 공간이며, 다양한 감성적 시각적 기억이 내재되어 있다. 즉, 다양한 층위의 내적 감성을 색면으로 ‘기호화’ 하여 ‘삶의 공간’ 을 ‘다층적 구조의 색면공간’ 으로 드러내어 ‘삶의 총체적 이야기’ 를 담고자 하였다. .

연구자의 작품 속 일상적 사물의 형태를 띤 색면 이미지는 ‘형상’ 에 대한 기호이며, 색면은 감성을 상징적으로 드러내는 기표로서 은유이자 환유의 기호체이다. 평면화된 색면의 형상은 그 형상과 유사한 일상 사물을 연상케 하고, 색채에서 표출되는 감성이 인접한 색면들의 이미지와 연계되어 다층적 의미의 감성을 형성한다. 따라서 연구자 작품에 표현된 이미지는 기표로서 은유에 의한 의미작용을 하는 것이며 일상의 다층적 기억들을 ‘다층적 색면공간’ 으로 시각화 한 것이다. ‘다층적 구조의 조형적 형식을 기반으로 과거에서 현재 그리고 미래를 관통하는 시간성을 함축하는 ‘다층’ 의 의미는 연구자의 작품의 근간을 이루는 구조이다. 다층적인 수많은 기억들은 다층적 인과 관계 속에서 변형, 단순, 왜곡화 되어 여러 층위의 면들이

쌓인 드로잉 레이어를 이룬다. 이에 감성이 내재된 색면들이 합쳐져 다층적 구조의 색면공간이 형성된다. 축적된 시간을 담은 다층구조는 한층 한층의 레이어와 연관되기도 하지만, 한정된 평면의 화면에서 환영적 사유와 상상을 고양하는 역동적 색면공간을 이끌어내기 위한 필연적 선택이다. 궁극적으로 연구자는 현실의 고정된 공간의 표현성에 머무는 것이 아니라, 내·외부의 상호작용을 거쳐, 무한으로 확장되는 시공간적 표현성을 이루고자 하였다.

연구자는 본 논문을 위해 많은 참고 자료와 사례를 수집하여, 연구자 작품의 형성 원인에서부터 조형 방식 등 작품 전반에 대해 연구하고 분석하고자 하였지만, 작품은 조형적 감성과 직관을 바탕으로 형성되기에 작업의 전개 과정과 조형적 관점 등을 논리성을 근거로 하는 문자로 서술함에 있어서 많은 어려움이 뒤따랐다. 특히, 색채 연구에서 많은 어려움을 느꼈다. 연구자는 색채의 속성과 관계성을 잘 파악하고 있다고 생각하였지만, 체계를 세워 논리적으로 논하고 서술하기가 매우 힘들었다. 색은 쓰는 사람의 감성이 가장 잘 드러나는 조형 요소로서 배색과 색면의 크기, 채도와 명도 등 조그마한 변화에 따라서도 천태만상의 느낌을 유발하기에 일정한 틀 속에서 단정적으로 규정하여 정의하기가 힘들고, 연구자 작품의 색채 사용과 부합되는 적절한 참고 자료를 구하기가 어려웠다. 색채를 주 조형 요소로 삼아 작업을 하는 연구자의 색채사용에 대한 체계적인 확장성을 도모하기 위해, 색채에 대한 독자적인 데이터 베이스 구축의 필요성을 절실히 느꼈다. 그리고 앞으로의 작업과 연구를 위해서 구체적 형상 이미지와 추상 이미지와의 관계성, 즉 상이한 두 조형적 성격의 공존과 분리에 대해서도 체계적이고 구체화된 조형적 모색이 필요하다.

본 논문은 그동안 연구자의 작업이 일관되게 표현해 온 개념들, 즉 여러

층위의 시간성과 공간성, 그리고 이를 바탕으로 조형화된 다층적 색면공간의 개념들을 설명하고 작품을 분석함으로써 본인 작업의 표현의 의미와 조형적 의의를 가늠해 볼 수 있었다. 또한 감성과 직관을 바탕으로 조형화된 작품을 글을 통하여 논리적으로 서술하면서 미처 파악하지 못하고 행하였던 조형적 의미를 찾기도 하고, 또 자신의 내적 표현의 욕구를 되돌아보면서, 작품에서 드러내고자했던 명확한 개념을 정리하며 성찰할 수 있었다. 이는 보다 확장된, 새로운 표현성을 확충하기 위한 시작점으로서 성장을 향한 탐구과정이었다. 본 논문의 분석 대상이 색면의 이미지였던 만큼, 차후 본 연구에서 탐구한 내용과 분석을 토대로 ‘새로운 색면공간의 표현성’을 창출하기 위한 밑도 있는 탐구를 다음 과제로 남긴다.

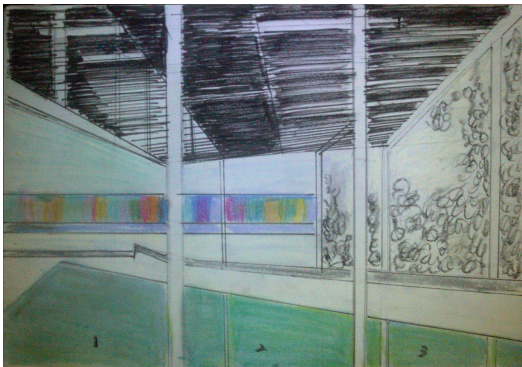
## 참 고 도 판



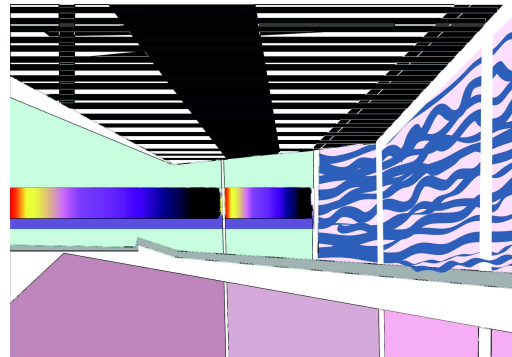
도판1. 제프리 쇼, <읽을 수 있는 도시 (legible city)>, 1988



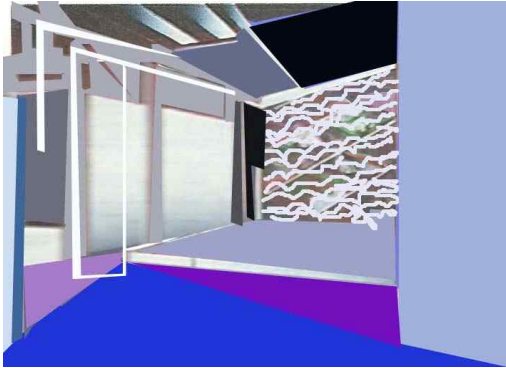
도판2. 앙리 마티스, <The Red Room>, 유채, 221x180cm, 1908



도판3. 안해숙, 드로잉의 이미지1(드로잉1)



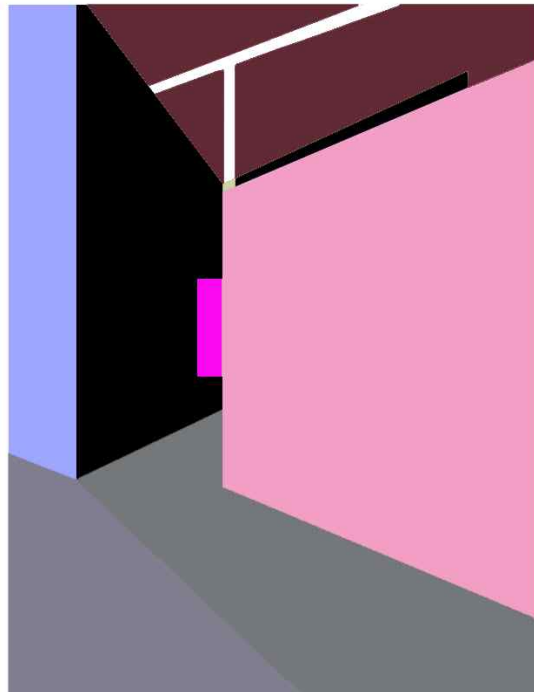
도판3-1. 안해숙, 포토샵 레이어창의 이미지1(드로잉1-1)



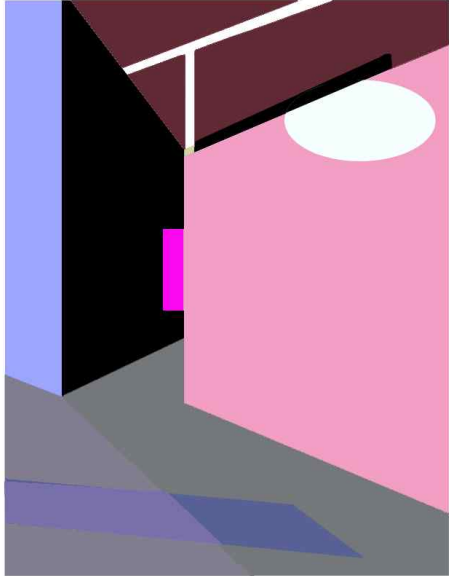
도판4. 안해숙, 드로잉 이미지 2 (드로잉2)



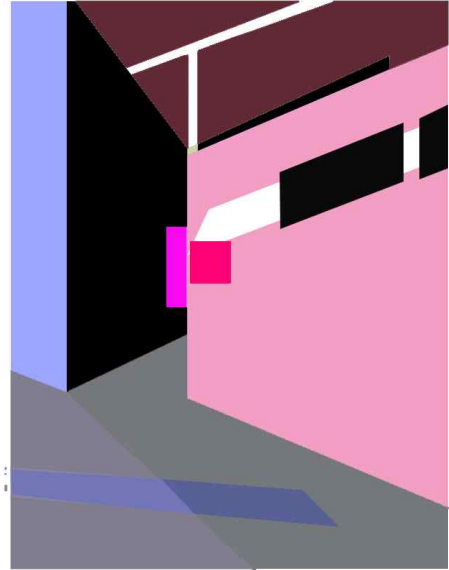
도판4-1. 안해숙, 포토샵 레이어창의 이미지 2 (드로잉2-1)



도판5. 안해숙, 포토샵 레이어창의 이미지 I (중첩1)



도판6. 안해숙, 포토샵 레이어창의 이미지Ⅱ(중첩2)



도판7. 안해숙, 포토샵 레이어창의 이미지Ⅲ(중첩3)



도판8. 토마스 스트루스, <Wolsengdong Gyeong-Ju>, C-print, 97x123cm, 2001



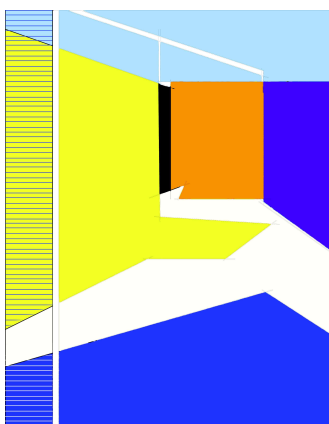
도판9. 토마스 스트루스, <Paradise21, Brazile>, C-print, 97x123cm, 2001



도판10. 요셉 알버스, <untitled>, 1966



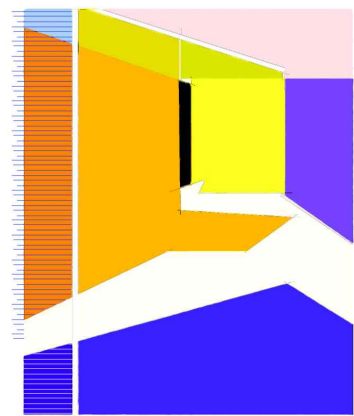
도판11. 요셉 알버스, <never before F>, 1976



도판12. 안해숙, 포토샵 레이어창의 이미지1



도판13. 안해숙, 포토샵 레이어창의 이미지2



도판14. 안해숙, 포토샵 레이어창의 원본이미지



도판15.마크 로스코,<오렌지 위에 노랑>, 233x176cm, 유채, 케이트로스코 프리첼컬렉션, 1949



도판16. 로스코, <untitled>, 206x193cm, 유채, 1951



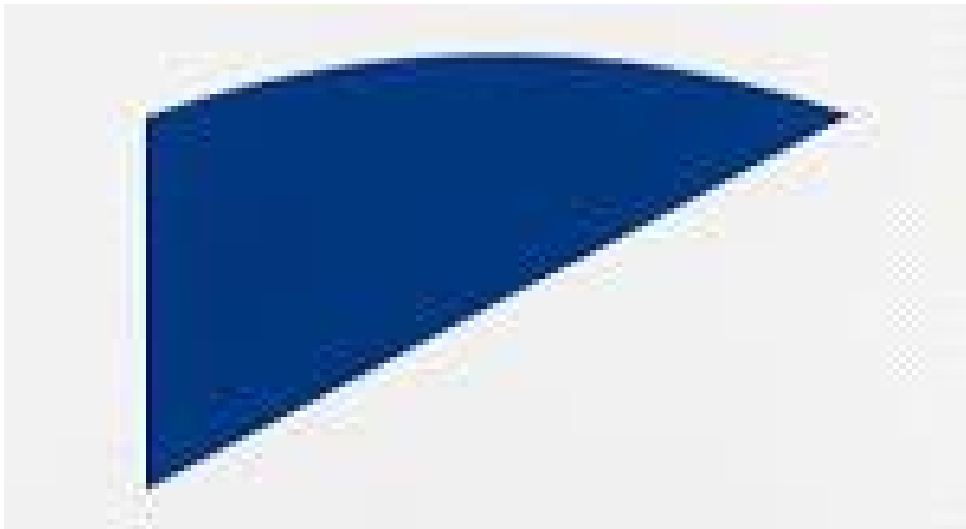
도판17. 엘즈워스 켈리, <창문, 현대미술관, 파리>, 128.3x49.5cm, 1949년



그림18. 엘즈워스 켈리, <헛간, 사우스햄턴, 뉴욕>, 27.9x35.6cm, 1968년



도판19. 엘즈워스 켈리, <untitled>, 132x411x76cm, painted aluminium,



도판20, 엘즈워스 켈리, <Blue Curve>, 230x384cm, 유채,



도판21. 오손 웰스, <The lady from shanghai>, film, 1947



도판22. 데이비드 호크니, <The first Marriage>, acrylic on canvas, 153x183cm, 1962



그림 23, 몬드리안, <색구성 A>, 1926

## 작 품

### 1. 사물이 내재된 색면 공간



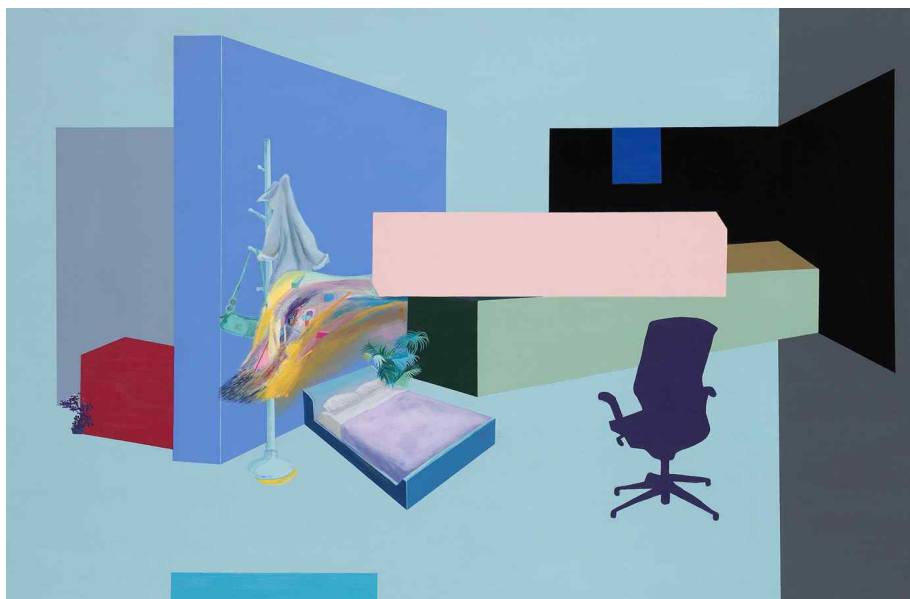
작품1, 안해숙, 일상Ⅲ, Acrylic on canvas, 130 × 162cm, 2009



작품 2, 안해숙, 일상IV , Acrylic on canvas, 162×130cm, 2009



작품3, 안해숙, 일상VI, Acrylic on canvas, 60×90cm, 2009



작품4, 안해숙, 색면공간 10-007-1, Acrylic on canvas, 112×145cm, 2010



작품5, 안해숙, 색면공간 10-009-2, Acrylic on canvas,  
130×162cm, 2010



작품6, 안혜숙, 색면공간 10-008-4, Acrylic on canvas,  
162×130cm, 2010



작품7, 안혜숙, 색면공간 10-010-5, Acrylic on canvas, 193×130cm, 2010

## 2. 바깥 세계가 내재된 공간



작품8, 안해숙, 색면공간12-010-6, Acrylic on canvas, 162×130 cm, 2012



작품8-1(작품8-부분도)



작품9, 안해숙, 색면공간 11-004-5, Acrylic on canvas, 162×130cm, 2011



작품10, 안해숙, 색면공간 11-004-6, Acrylic on canvas, 130×97cm.×2each, 2011



작품 11, 안해숙, 색면공간 11-010-1, Acrylic on canvas, 180×180cm, 2011



작품12, 안혜숙, 색면공간 11-006-4, Acrylic on canvas, 130×130cm, 2011



작품13, 안해숙, 색면공간 11-007-3, Acrylic on canvas, 130×130cm, 2011

### 3. 색면으로 표출된 삶의 공간



작품14, 안해숙, 색면공간 12-010-4, Acrylic on canvas,  
200x150cm , 2012



작품15, 안해숙, 색면공간 12-010-2, Acrylic on canvas,  
200x150cm , 2012



작품16, 안해숙, 색면공간12-010-3, Acrylic on canvas, 200x150cm, 2012



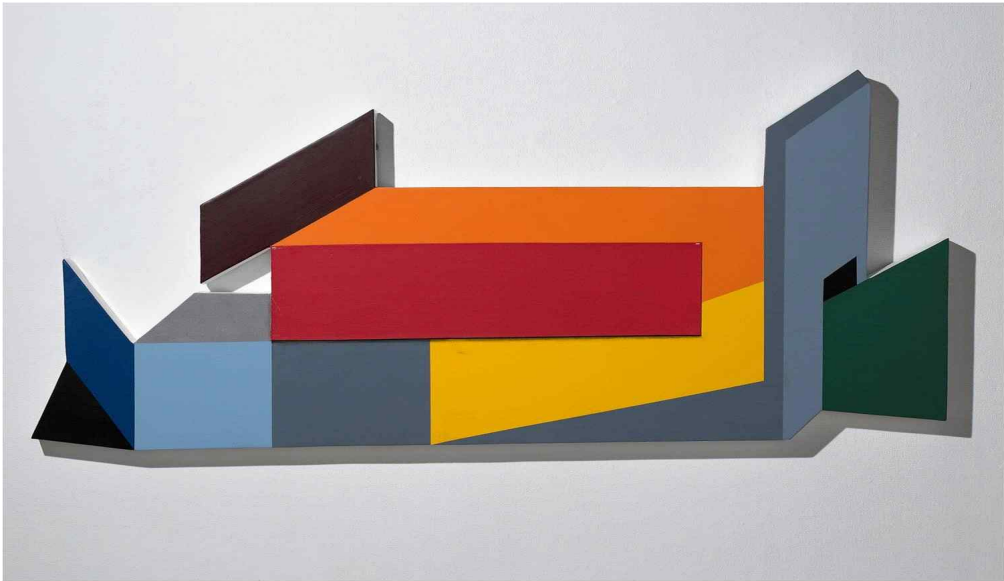
작품17, 안해숙, 색면공간11-007-7, Acrylic on canvas, 96.5×194cm, 2012



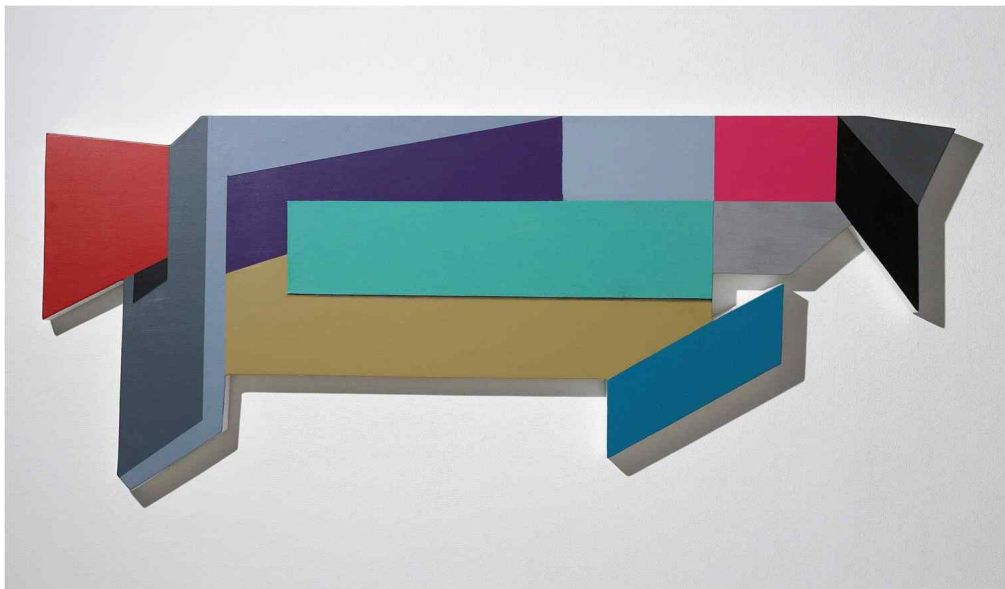
작품18, 안해숙, 색면공간12-011-5, Acrylic on canvas, 200x150cm, 2012



작품19, 안해숙, 색면공간12-009-1, Acrylic on canvas, 200x150cm, 2012



작품20, 안해숙, 공간 I, Acrylic on pannel, 80×185×6cm, 2010



작품21, 안해숙, 공간 II, Acrylic on pannel, 80×185×6cm, 2010

## 참 고 문 헌

- , 『현대미술의 문맥읽기』, 서울: 미진사, 1997.
- 김동윤, 『프루스트: 잃어버린 시간을 찾아서』, 건국대학교 출판부, 1995.
- 김상환 외 5인, 『매체의 철학』, 나남신서 607, 서울: 나남출판, 2005.
- 김성태, 『‘영화’ - 존재의 이해를 위하여』, 은행나무, 2003.
- 김용정, 『제3의 철학』, 사사연, 1998.
- 다카하시 마사토, 『시각 디자인의 원리』, 김수석 옮김, 교문사, 1988.
- 데이빗 맥카티(David McCarthy), 『팝 아트(Pop Art)』, 조은영 옮김, 서울: 열화당, 2003.
- 레지스 드브레(rEGIS dEBRAY), 『이미지의 삶과 죽음(Vie et mort de l'imag e)』, 정진국 옮김, 서울: 시각과 언어, 1994.
- 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss), 『사진, 인덱스, 현대미술(Le Photographique)』 (1992), 최봉림 옮김, 서울: 궁리, 2003.
- 로잘린드 크라우스, 『현대 조각이 흐름』, 윤난지 역, 예경, 1997.
- 루돌프 아른하임(Rudolf Arnheim), 『중심의 힘』, 정용도 옮김, 눈빛, 1995.
- 르네 위그(Rene Hyughe), 『현대미술의 흐름-1945년 이후(Late Modern: Art since 1945. Art now)』 (1969), 김화영 옮김, 서울: 미진사, 1985.
- 르네 위그, 『예술과 영혼』, 김화영 역, 열화당, 1979.
- 마단 사럽(Madan Sarup), 『후기구조주의와 포스트모더니즘(An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism)』, 전영백 옮김, 서울: 조형교육, 2005.
- 마이클 아서(Michael Archer), 『1960년대 이후의 현대미술(Art since 1960)』, 시오진경, 이주은 옮김, 공아트049, 서울: 시공사, 2007.

- 카딘스키(Wassily Kandinsky), 『점·선·면(Punkt und Linie zu Fläche)』, 차봉희 옮김, 서울: 열화당, 1981.
- 버지니아 울프(Virginia Woolf), 『자기만의 방 A Room of One's Own』, 민음사, 1929.
- 박이문, 『예술철학』, 문학과 지성사, 1983.
- 박일호, 『감성으로 보고 이성으로 읽는다』, 삶과 꿈, 2004.
- 발터 벤야민(Walter Benjamin), 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 편역, 서울: 민음사, 1983.
- 아놀드 하우스, 『예술과 사회(Kunst und Gesellschaft)』(1973), 한석중 옮김, 서울: 기린원, 1980.
- 아서 단토(Athur C. Danto), 『일상적인 것의 변용(The transfiguration of Commonplace)』, 김혜련 옮김, 서울: 한길사, 2008.
- 알랭 봉팡(Alain Bonfand), 『추상미술(L'art abstrait)』(1994), 김은정 옮김, 서울: 한길사, 2000.
- 에드워드 프라이(Edward F. Fry), 『큐비즘』(1964), 김인환 옮김, 서울: 미진신서, 1985.
- 예브게니 바쟁(Yevgeny Basin), 『20세기 예술철학사조』(1979), 오병남 옮김, 서울: 경문사, 1989.
- 오병남, 『미학강의』, 서울 대학교 출판부, 2003.
- 오토 볼노우(Otto. F. Bollnow), 『삶의 철학』, 백승균(역), 경문사, 1979.
- 움베르토 에코, 『열린 예술작품: 카오스모스의 시학』, 조형준 옮김, 새물결, 1995.
- 요하네스 잇텐, 『색채의 예술』, 김수석 역, 지구문화사, 1989피트 몬드리안, 『몬드리안의 방-신조형주의, 새로운 삶을 위한 예술』, 열화당, 2008.

- 윽음, 『세계미술용어 사전(ART TERMS)』, 서울: 월간미술, 2001.
- 위르겐 하버마스(Jurgen Habemas), 『현대서의 철학적 담론(Der Philosophische Diskurs)』 (1994), 이진우 옮김, 서울: 문예출판사, 1995.
- 윤난지 윽음, 『모더니즘 이후 미술의 화두』, 서울: 눈빛, 1999.
- 윤난지, 『현대미술의 풍경』, 한길아트, 2005.
- 이영철 윽음, 『현대미술과 모더니즘론』, 서울: 시각과 언어, 1997.
- 이영철 윽음, 『현대미술의 지형도』, 정성철 외 옮김, 서울: 시각과 언어, 1998.
- 장 퓌크 다발, 『추상미술의 역사』, 홍승혜 옮김, 서울: 미진사, 1994.
- 장 보드리야르(Jean Baudrillard), 『시뮬라시옹(SIMULACRES et SIMULATION)』, 하태환 옮김, 서울: 민음사, 1993.
- 장민한, 「아서 단토의 “예술의 종말 이후” -미술 패러다임의 변화와 컨템퍼러리 미술」, *CONTEMPORARY ART JOURNAL*, Vol. 0, 2009.
- 장 폴 사르트르(Jean Paul Sartre), 『사르트르의 상상계』, 윤정임 역, 기파랑, 2010.
- 조광석, 「라이만, 스텔라, 저드의 작품에 나타난 환원성에 대하여」, 『서양미술사학회논문집』 제7집, 서양미술사학회, 1995, pp. 85-104.
- 존라이크 만, 『들뢰즈 커넥션』, 김재인 옮김, 현실문화연구, 2005.
- 존 버거(John Berger), 『이미지-시각과 미디어(Ways of Seeing)』 (1972) 동문선 문예신서12, 편집부 옮김, 서울: 동문선, 2005.
- 존 A. 워커, 사라 채플린, 『비주얼 컬처-이미지시대의 이해 비너스에서 VR까지』 (1997), 임산 옮김, 서울: 루비박스, 2004.
- 진동선, 『현대사진 포럼』, 아카이브 북스, 2005.
- 진휘연, 『아방가르드란 무엇인가』, 서울: 미진사, 2002.

- 들뢰즈, 『차이와 반복(Différence et répétition)』 (1968), 김상환 옮김, 서울: 민음사, 2004.
- 질 들뢰즈, 『시네마1: 운동-이미지』 유진상 옮김, 시각과 언어, 2002.
- 찰스 해리슨(Charles Harrison), 『추상표현주의(Abstract Expressionism from Concept of Modern Art)』, 이영철 옮김, 서울: 열화당, 1988.
- 토니 고프리(Tony Godfrey), 『개념미술(Conceptual Art)』 (1998), 전해숙 옮김, 서울: 한길아트, 2002.
- 티에리 드 뒤브(Thierry de Duve), 『현대미술 다시보기(The Monochrome and the Blank Canvas)』 (1990), 정현이 옮김, 서울: 시각과 언어, 1997.
- 할 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱, 조주연, 최연희 역, 경성대학교출판부, 2003.
- 허버트 리드(Herbert Read), 『현대회화의 역사(A Concise History of Modern Painting)』 (1974), 김윤수 옮김, 서울: 까치, 1990, p. 322.
- 허버트 리드, 『도상과 사상(Icon and Idea)』 (1955), 김병익 옮김, 서울: 열화당, 1982.
- 허버트 리드, 『예술의 의미(The Meaning of Art)』, 박용숙 옮김, 서울: 문예출판사, 1989.
- H. H. 애너슨, 『현대미술의 역사』, 이영철, 김수기, 전봉희, 김창규, 심광현, 이영욱, 윤자정 옮김, 서울: 인터내셔널 아트·디자인 I.A.D, 1991.
- K. 해리스, 『현대미술-그 철학적 의미(The Meaning of Modern Art: A Philosophical Interpretation)』 (1968), 오병남, 최연희 옮김, 서울: 서광사, 1987.
- Clandinin & Connelly, 『Narrative Inquiry (Experience and Story in Qualitative Research)』, JohnWiley&SonsInc, 2004.

Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", 1980. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Craig Owens, Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstrock (eds.), Berkley, Los Angeles & London: University California Press, 1994. Greenberg, Clement. "Modernist Painting", *Forum Lectures*, Washington DC: Voice of America, 1960.

Greenberg, Clement, 『The Collected Essays and Criticism』, JOB, Vol.4, University of Chicago Press, 1993.

Nussbaum, Martha, 『Narrative Emotions Love's Knowledge Oxford : Oxford University Press』, 1990.

Langer, S.K., 『Philosophy in a New Key』, Oxford U.K, 1948.

Baljeu, Joost, 『Theo van Doesburg』, Studio Vista, 1974.

Ehrenzweig, Anton, 『The Hidden Order of Art』, Berkeley and L.A. Univ. Calif. Press, 1967.

Baroni, Daniel, 『The furniture of Tomas Gerrit Rieveld』, Barron's, 1978.

Wollheim, Richard, 『Painting as an Art, The A. W. Mellon lectures in the fine arts; 1984』, National gallery of Art Washington, D.C. Princeton university press, 1987.

Wollheim, Richard, 『Style in Painting, (ed) Caroling Van Eck, The Question of Style in philosophy and the arts』, Cambridge Univ. Press, 1995.

Johnstone, Stephan, 『Recent Art and the Everyday, In The Every Day. ed. Stephan Johnstone』, Whitechapel and The MIT Press, 2002.

Mondrian, Piet, 『Natural and Abstract Reality』, An Essay in Form, 1919.

## 논문

이광인, 「근대 건축에서의 ‘평면성’ 개념」, 한국 디지털건축인테리어학회논문,

- 2007.
- 이세욱, 「이미지 구성 체계의 원리연구」, 연세대학교 커뮤니케이션대학원논문, 2009.
- 최희정, 「밈(meme)현상으로 고찰한 20세기 이후 평면성 표현 연구」, 이화여자 대학원디자인학부박사논문, 2012.
- 조진근, 「예술로서의 회화: 리차드 윌하임의 회화론 연구」, 서울대학교 대학원 미학과 철학박사논문, 2008.
- 임현석, 「포토콜라주를 이용한 이미지 중첩에 관한 연구」, 중앙대학교 대학원 디자인학과 박사논문, 2007.
- 김성희, 「20세기 후기 미술에서 신체 기호의 의미분석과 해석」, 홍익대학교 미술대학원 박사논문, 2006.

# ABSTRACT

## Color Spaces Multi-Layered House Space

Ahn, Hae-Sook  
Department of Fine Arts  
Graduate School of  
Sungshin University

This research analyzes and explores the contents and the visual characteristic of the artworks made during the researcher's doctoral course, which is from 2009 to 2012. These artworks are an attempt to translate images of the researcher's house, where her identity resides, into 'multi-layered color spaces'. This research especially focuses on the expressivity of multi-layered color spaces, which act as a visual characteristic of the artwork.

The artworks discussed in this research starts from the visual translation of a 'house space' that possesses 'multi-layered significances'. A house is not only a physical space where everyday life carries on but also a space of 'psychological cognition', a 'source of life' that awakes artistic spirits, and an object that stimulates the desire of expression and the vitality in life. It is also a symbolic space where multi-leveled temporality of the researcher's past, present, and future lives and a space where actual life occurred and will occur. With such characteristics in mind, the researcher tries to express the images and the narratives of her house through combining and disassembling images into flat surfaces.

Our life becomes a narrative with language used as a medium and when it forms a meaning, it begins to possess sensitivity. These narratives of life are stories and experiences that

come from our past, present, and, future. To the researcher, a house-space is a place where spatial and temporal sensitivity of multi-layered structure lies within. Memories of empirical material, which is an intertwinement of perception and cognition of the actual reality, and imagination of the future, are organically combined in this space. This mixture of space and time is somewhat similar to the process of accumulated memories being peeled one by one and slowly piling up and it is shown as multi-layered images that express sensitivities in various perspectives. These images are assembled together and they expand to a multi-dimensional space where they use objects or landscapes as a medium in order to face the present and the future and forms sensitivity as their past memories dissolve into the thin air. They also transcend sequential time and physical space so that the past, present, and the future becomes one. As we go through life, we experience things in various levels and we possess many stories and images through that. In those stories and images, multi-layered sensitivities lie within. Based on fragmented memories of many experiences from everyday-life, the researcher attempts to express her experiences from various perspectives into 'multi-layered color spaces'.

The color spaces in the artworks, which are translation of daily life space and objects that are placed within, are applied with an architectural principal and multi-perspective expression method. This is a symbolic gesture of expressing an internal sign of life, which represents the inner mind through showing three-dimensional world into two-dimensional color planes. The process of the Researcher's artworks has gradually changed from narrative expression based on representational images to image of 'color planes of geometric structure' as an 'internal sign'. Therefore, this research analyzes multi-layered color spaces shown in the

researcher's artworks examining its process and visual perspective through the following three series;

Firstly, color spaces that are combined with spaces of daily life that possesses specific form: "Daily space and objects within" series.

Secondly, imagery, which house interior space and exterior space co-exist: "Color space with exterior space" series.

Lastly, A geometrical space of daily life overlapping, which is a space of psychological reasoning expressed through expanded color planes: "Daily life shown through color spaces" series.

Thus, through this research, the researcher, as an individual being, thinks about her present daily life and life of tomorrow as she carries on using her subconscious memories as a medium in order to express memories and imagination of her many life experiences and sensitivities that lies within her house space, through color spaces. The researcher thinks about the meaning of life as she tries to control the following through her memories; insecurity in life, urge to hide oneself, future hope and will. The artworks in this research has its significance on the attempt to utilize painting that can serve to be a bowl to capture the multi-layered perspective of life and also to evoke positive views on reasoning and looking back at memories. It will also serve to be a meaningful time and memory for the researcher's future artworks.

Keyword: Multi-layered structure, Empirical material, Flat surface, Space of sensitivity, Geometrical structure.