

박 영 근 교수지도
석사학위 청구작품연구논문

심상적 표현 공간으로서의 그림자

- 본인의 작품을 중심으로 -

2006

성신여자대학교 대학원

관화학과

조 문 희

심상적 표현 공간으로서의 그림자

- 본인의 작품을 중심으로 -

박 영 근 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원

판화학과

조 문 희

인 준 서

조문회의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

성신여자대학교 대학원

심상적 표현 공간으로서의 그림자

조문희

논문개요

본 논문은 2003년부터 2004년 사이에 주로 2004년에 제작된 심상적 표현 공간으로서 그림자 이미지의 석사학위 청구전 작품을 대상으로 그 내용적 측면과 조형적 측면에 관해 연구한 것이다.

본인의 작품은 공간 속에서 자아의 정체성을 찾기 위한 방법으로 빛을 통한 왜곡된 인간 형상의 그림자로부터 시작된다. 빛은 시각적 변화가 큰 매개체 역할을 하며 빛의 규칙적 또는 불규칙적인 변화에서 지각되는 시간의 흐름은 공간에 또 다른 변화를 가져와 유동성을 부여하게 된다. 이러한 빛을 통해 변형 왜곡된 신체 형상의 그림자 이미지는 자아의 심리상태가 내포된 표현의 장(場)이다. 즉 지각된 그림자 이미지는 실제 공간에서 실체를 반영하는 공간이자 사적 사유로 나타난 심상적 공간에서 나타난 것이다.

따라서 본 논문에서는 내용적 측면으로 공간 안에서 표현된 그림자 형상은 시간의 흐름 속에서 연속적으로 나타나 '타자'(他者)와의 관계가 성립되어 '비춰진 자아'와 그것을 '바라보는 자아'에 대한 내용을 언급하여 존재의 의미를 되짚어 보게 된다. 이러한 이론적 전개 과정으로써 실상과 허상의 구별이 무엇인가에 대한 의문점으로부터 논리적 근거를 찾고자 하였으며 이를 위해 작품과 유사성을 가진 작가들의 작품을 통해 미술사적 측면의 한 사례로 분석 연구하였다. 또한 왜곡되어 드러난 그림자 형상에서 사용되어진 조형요소들(빛, 공간, 그림자)을 물리적 측면과 심리적 측면에서 살펴보았다.

조형적 측면에서는 작품의 전개과정으로 사진 이미지, 컴퓨터 이미지, 전사된 이미지로 나누어 이미지 전개과정에서 '사진' 매체의 특성에 대해 서술하고, 간접적 방법이라는 측면에서 판화와 사진의 합일된 개념과 다른 특성을 가진 두 매체의 결합에 대한 표현 의도를 서술하였다. 이러한 사진과 판화기법의 결합은 실

존 공간으로부터 심리적 표현 공간으로 나타난 이미지로써 컴퓨터 이미지, 전사된 이미지에 조형화로 나타났다.

본인은 이렇게 평면 작품과는 달리 아티스트 북(Artist's Book)을 활용한 공간 표현으로 본인의 작품과 다른 작가의 도판 작품을 제시하여 앞으로의 작품제작의 방향성을 제시하였다. 마지막으로 본인의 작품 설명을 통하여 비교적 일관성을 지닌 구체적인 표현의 실례를 서술하였다.

본인의 작품에 나타난 그림자 이미지는 내용적, 조형적 측면에서 볼 때 실제 공간으로부터 심리적 공간 속으로 표현되어 존재와 부재, 실상과 허상, 형상과 배경이 그 어느 하나로 규정되지 않는 이미지임을 제시하기 위한 것이다. 본인은 불명확한 그림자를 타자와 관계 되어 외재적인 시야에서 변형된 진정한 의미론적 주체가 되도록 동일시하여 자아를 형상화하려는 것을 궁극적인 목적으로 삼고자 한다.

목 차

논 문 개 요

I. 서론	1
II. 그림자의 의미론적 전개	3
1. 실상과 허상	3
2. 빛, 공간, 그림자	9
1) ‘빛’에 따른 공간 지각	10
2) 사적 사유로 나타난 심리적 ‘공간’	13
3) 심상적 표현 공간으로서의 ‘그림자’	17
III. 작품의 조형적 전개	20
1. 사진 이미지	21
2. 컴퓨터 이미지	23
3. 전사 이미지	24
4. 아티스트 북(Artist’s Book)을 활용한 공간 표현	25
IV. 작품 설명	30
V. 결론	50

참고도판

참고문헌

ABSTRACT

작 품 목 차

[작품1] 방해꾼, 81×60cm, Computer Print, lithography, 2004	30
[작품2] 바람결에, 81×56cm, Computer Print, lithography, 2004	31
[작품3] 세 사람, 11×15cm, Photo transfer, Drawing, 2004	34
[작품4] 새벽, 25×20cm, Photo transfer, Screen Print, 2004	35
[작품5] ~사이, 27×20cm, Photo transfer, Screen Print, 2004	35
[작품6] 사진사, 18×27cm, Photo transfer, Screen Print, 2004	38
[작품7] 계단에서 얘기하는 두 사람, 20×28cm, Photo transfer, Screen Print, 2004	39
[작품8] 담배피우는 사람, 20×25cm, Photo transfer, Screen Print, 2004 ...	40
[작품9] Memory in the Book, 110×65×55cm, Photo transfer, Artist's Book, 2004	43
[작품10] Shadow, 10×9cm, Artist's Book, Non-silver print(cyanotype), 2004	44
[작품11] Prsent - “현재 있는 나의 모습이 가장 큰 선물” 52×20×9cm, printed paper, wooden box, Artist's Book, 2004	45
[작품12] 물 속으로, 빛 속으로, 바람 속으로, each 100×120cm, Computer Print, Embossing, 2004	48

도 판 목 차

【도판1】 Christian Boltanski, 「어둠의 교훈 (Lecons de Tenebres)」 ,
설치작품, 1986

【도판2】 Christian Boltanski, 「그림자 연극 (Le theatre d'ombres)」 ,
설치작품, 1986

【도판3】 Giorgio de Chirico,
「거리의 우울과 신비 (The Mystery and Melancholy of a street)」 ,
oil on canvas, 85.1×69.2cm, 1914

【도판4】 박남신, 덧- 「싸움」 , 캔버스 천위에 락커 스프레이,
112×180cm, 2004

I. 서론

오늘날 정체성이라는 단어는 익숙하지만 한편으로는 진부한 것으로 보이기도 하다. 그럼에도 여전히 정체성이라는 문제가 거론될 가치가 있는 것은 자아 정체성이 외적 영향력에 의해 결정되어지는 수동적 실체가 아니라, 개개인 스스로가 자아를 형성하면서 사회적 영향에 이바지하면서 직접적으로 축진하기 때문이라 생각한다. 따라서 정체성은 고유하고 고정된 실체가 아니라 끊임 없이 유동하는 것이라 볼 수 있고 이러한 이유에서 시대가 급변할지라도 정체성의 문제는 여전히 남는다.

본 논문의 내용은 타인과 구별되어 자아의 정체성을 찾기 위해 본인 작품으로 설명한 것으로써 하나의 사적인 공간 속에서 그림자 이미지로 나타내었다. 즉 작품에 나타난 공간 표현은 실제 공간으로부터 본인의 감성이 담긴 갈등, 긴장, 집착, 고요, 정화 등을 내포한 그림자 형상으로 인간 본연의 모습을 찾으려는 것이다.

본 논문의 연구 대상으로 삼은 작품은 내용과 형식이 비교적 일관성을 지닌 작품으로 제한하였으며, 이론적인 근거를 연구하고 미술사적인 작품을 사례로 들어 본인 작품과의 비교 분석함으로써 다시 한번 본인 작품의 이론적인 바탕을 견고히 할 수 있다는 점에 본 논문의 의의를 찾을 수 있다고 하겠다.

본 논문의 서술 과정에서 본론 II장에서는 내용적 연구로, 작품에 표현된 그림자 이미지는 실체를 반영한다는 점에서 실상과 허상을 동일시한다. 이러한 측면에서 실상과 허상의 이론적인 배경에서 살펴보고자 한다. 즉 실상과 허상, 3차원의 실존 공간과 2차원의 평면, 복제와 실체라는 시각적인 상호 관계들이 지각되는 것으로 실체란 무엇인가에 대한 의문에서 현실을 바라보는 시각을 재검토하게 하였다. 또한 미술사적 측면에서는 본인의 작업과 유사성

을 가진 크리스티앙 볼탕스키(Christian Boltanski, 1944~), 데 키리코(Giorgio de Chirico, 1888~1978), 광남신의 작품은 공간 속에 그림자를 표현한 것으로 써 본인 작품과 비교 분석하여 이론적 배경을 뒷받침하고자 한 것이다. 이러한 작품은 실체와 허상의 구분이 과연 무엇인가에 대한 의문을 던져주게 된다. 실체를 반영하는 그림자에 덧붙여 본인의 내면적인 심리적 갈등을 표현하기 위해 그림자 형상을 왜곡하고 있으며 그 속에 나타난 빛, 공간, 그림자를 심리적인 측면에서 연구하였다.

본론 III장에서는 위의 이론적 배경을 구체적으로 표현하게 된 형식적인 측면 연구로, 이미지 전개 과정에서 볼 때 ‘사진’매체의 특성에 대해 서술하고, 판화와 사진의 경계면에서 표현 의도를 밝혔다. 본인은 이러한 사진 이미지와 판화 기법의 결합은 컴퓨터 이미지와 전사된 이미지에 조형적으로 표현하였다.

그리고 이러한 평면작품과는 다르게 확장된 공간 표현으로 제작한 본인의 아티스트 북을 다른 작가의 작품과 비교하여 그 의미에 대해 살펴보하고자 한다.

끝으로 본인의 작품을 참고 도판을 통하여 실증적(實證的)으로 설명하고자 한다.

Ⅱ. 그림자의 의미론적 전개

1. 실상과 허상

현시대의 이미지는 한없이 범람하고 가상과 실체가 뒤바뀐 채 이미지의 영역은 날로 확대되어 간다. 이러한 흐름속에서 모든 실체는 모호성의 관계로 상황을 전개하며 재현된 이미지의 실상과 허상은 무엇인가라는 근본을 되짚어 보게 된다.

우리가 살고 있는 세상은 재미있는 세상이다. 왜냐하면 사람들은 세상을 말할 때 언제나 반쪽 세상만을 말하기 때문이다. 그것은 마치 토끼가 방아 찧는 달의 앞면만 보고 ‘저게 달이다’라고 말하는 것과 같다. 달의 뒷면은 인공위성을 동원하지 않는 한 언제나 앞면에 가려져 있어 그 모습은 단지 상상과 추리에 의해서만 가능하다. 그와 같이 현실은 가시적이고 인식할 수 있는 세계 외에도 달의 뒷면과 같이 은닉된 또 다른 세계가 있다. 이처럼 허위와 진실을 분간하기 어려운 현실은 하나가 아니라 둘인 셈이다.¹⁾

아침에 일어나자마자 신문을 펴면 세상 모든 일이 두 눈에 들어오고, 하루 종일 우리의 눈과 귀로 홍수처럼 밀려오는 뉴스와 심지어 지하철 잡지 가판대 유리창에 걸려있는 수많은 잡지기사들까지도 믿거나 말거나 일방적으로 우리에게 무차별한 정보 입력을 강요한다. 이러한 세상 정보들은 우리의 의식구조를 사실상 하나의 거대한 자동 입력 시스템으로 만들어 버리고, 결과적으로 더 이상 감당하기 힘든 이러한 정보 밑에서 모든 주관적 판단 기준과 감각력

1) 이경률, 「사진은 무엇을 재현하는가」, 마실 출판, 2002.

을 무효화시키는 자아상실의 시대를 가져왔다. 예를 들면 오늘날 모든 상품 구매는 거의 유행이나 브랜드에 의한 수동적 판단에 의해 이루어지며, 자신의 주관이나 의향은 사실상 진리 혹은 정답이라는 타인의 객관적 기준 혹은 물질적 가치에 의해 결정된다. 일상의 외면만이 가중되고 매체가 재현하는 가상 이미지를 실제와 동일시하게 되는 지각 현상이 나타나게 된 것이다. 특히 사진의 진술은 오늘날 법정에서 진술하는 증인의 말보다 더 진실로 받아들여지고, 모든 것이 실증되어야 믿게 되는 현실이 되었다.²⁾

이러한 것은 근본부터 회의하게 하는 것으로써 이미지 시대의 혼란을 보여주는 것이다. 본인은 이러한 현실을 결부시켜 볼 때 무엇이 실체이고 허상인가? 라는 의문을 가지게 되었다.

우리는 무언가를 보면서 단지 우리가 그것을 보고 있을 뿐, 우리가 그것에 의해 보여지고 있다는 것에 대해서는 생각해 보지 않았지만 ‘본다는 것’을 의식할 때 우리 자신도 보여진다는 것을 깨닫게 된다.

본인이 생각하는 현실에서의 삶은 현실과 이상이 공존하는 양면의 세계이다. 즉 실존하는 구체적인 삶 속에는 실체가 없는 허구적 생각의 세계와 함께 하는 삶이다. 이러한 삶은 허상속에서 사는 실상의 삶이므로 불안정하고 공허하다고 보고, 본인의 작품에서는 이러한 심리상태로부터 그림자라는 허상의 이미지로 자아 본연의 실체를 확인하고자 하였다. 따라서 ‘자아의 실체’를 실재와 재현이 연계된 지각 인식의 출발점으로 하여 인체의 형상으로 심리상태를 내포하려 하였다. 여기서 ‘지각’³⁾이라는 것은 20세기 몸 철학의 대표자인 메를로-퐁티(Merleau-Ponty, 1908~1961)에 따르면 모든 인식의 궁극적인 완성은 ‘몸의 지각’을 통해 이루어진다고 말한다. 몸⁴⁾의 개념은 내부와 외부, 체

2) 이경률, 앞의 책,

3) 한국 현상학회 편, 「몸의 현상학」, 철학과 현실사, 2000, p.110.

4) 한국 현상학회 편, 위의 책, pp.110~136.

협과 행위, 관념론과 실재론, 자아와 타자, 의식과 존재, 대자 존재와 세계-로의 존재의 관계 등을 중요한 의미의 장(章)이다. 이러한 관계는 자아를 통합하기 위한 문화적인 경계를 구축하게 되어 동시에 '타자'⁵⁾가 등장하게 된다. 메를로-퐁티는 내가 '나'자신을 보는 것보다 타인에 의해 '나'를 보는 것이 더 근원적이고 내가 타인의 시선을 통해 '나'를 보는 것이 근원적이라고 말하고 있는 것이다.

따라서 메를로-퐁티가 말하는 지각되는 순간 모든 의식이 공간속에 체험된 상황 설정이 곧 본인 작품에서 '타자'가 등장하여 신체의 형상으로 표현하여 '나'를 볼 수 있고 곧 '타자와 나'와의 관계가 성립되는 것이다.

또 메를로-퐁티의 사상(자아, 타자, 익명성의 표현)과 밀접한 연관 관계를 갖는 엠마누엘 레비나스(Emmanuel Levinas, 1906~1995)에 따르면 타자와의 관계를 현재 속에서의 미래의 현존은 타자와 얼굴과 얼굴을 마주한 상황에서 비로소 실현되어 이러한 상황이 시간의 실현이다라고 말하면서 '시간의 타자성' 즉 이것은 '타자와의 교감' 속에 이루어진고 말했다.⁶⁾

본인은 '사진'이라는 멈추어진 시간이 담긴 상황 설정이 곧 나의 '타자'가 등장하여 비로소 '타자와의 교감'이 생기는 것이다.

이렇게 볼 때 본인은 지각된 대상으로부터 그 재현된 형상이 대상이나 그것을 바라보는 주체로 드러나는게 아닌 <타자와의 관계>로써 존재의 의미를 생

5) 나와 타자는 서로에 의해 희생되지 않으면서 만나게 되는 의미에서 두 개의 문화가 서로 교차하는 것이다. 나의 존재 혹은 나의 자기 동일성은 오로지 타인들에 의존해서만 가능하다는 것이다.

한국 현상학회 편, 앞의 책, pp.134~135.

6) 엠마누엘 레비나스는 "시간은 주체가 홀로 외롭게 경험하는 사실이 아니라 타자와의 관계 자체"라고 말하고 있다. 사실 시간을 경험하는 것은 그 시간 속에 맡겨진 혼자만의 고독한 순간을 체험하는 것이 아니라, 그 시간이 쌓아올린 무수한 사람들의 시선과 고통, 습관과 환호를 마주하는 것이다.

Emmanuel Levinas, 「시간과 타자」, 강영안 역, 문예출판사, 1996, p.93.

각하게 된다.

본인 작품은 <사진>매체로 시작한다. 본인의 전반적인 작품에서 나타난 사진성이 기계적, 행위적 특징을 통해 표현하고자 한 이론적 배경을 크리스티앙 볼탕스키(Christian Boltanski, 1944~)의 작품에 나타난 사진성으로 실상과 허상에 대해 살펴보고자 한다.

먼저 크리스티앙 볼탕스키에 나타난 사진성을 크게 4가지로 분류하였다.

첫째, 사진은 실상을 정확하게 복제한다.(사진의 복제성과 실상의 증거)

둘째, 최상의 사진을 소유하고자 하는 행위를 반복성과 사진을 반복해서 생산하는 복제의 반복성을 볼 수 있다.(사진의 반복적 행위와 생산)

셋째, 사진은 이미지를 통해 우리의 실상을 수집하고 소유한다(사진을 통한 수집)

넷째, 사진은 눈앞의 시간과 공간을 자르고, 눈앞의 실상을 멈추게 하면서, 화석화한다.(사진과 죽음)

크리스티앙 볼탕스키의 작품에서 설치 형태로 제작된 사진 픽션(fiction)인 **【도판 1】 「어둠의 교훈(Lecons de Tenebres)」**은 시리즈의 한 작품으로 근본적으로 관객의 연상적 효과에 관계하고 있다. 작품은 어린 아이들의 죽음에 대한 것이고, 재현된 사진은 믿기 어려운 그들의 초상과 또 이해할 수 없는 죽음이다. 그러나 크리스티앙 볼탕스키는 사진의 출현이 절대적 신빙성과 설치적 형태가 말하는 기념비적인 형식은 사실상 관객의 연상적 작용에서 모순점을 나타낸 의도였다. 여기서 나타난 종교적 죽음은 익명적인 어린아이의 죽음으로 나타나고, 사진의 출현은 관객의 눈에 현실로 다가온다. 그 때 관객은 ‘혼동’을 가지게 되는 것이다. 이러한 역설적 방법으로 사진의 신빙성에 의한

확실성(순수성)과 사진의 주제(죽음)에서 모순되는 것이 곧 현실에서의 혼동적 의미를 암시한다.

크리스티앙 불탕스키의 작업은 잃어버린 시간을 기억하고 재현하고, 잃어버린 시간을 잡고 기록하면서 사진 매체를 작업과정과 동시에 주제로 나타낸다.

사진이 찍힌 상황은 알 수 없는 이들에게 사진은 실상의 과장된 과편을 제공할 수도 있고, 다른 요소와 재구성되어 맥락이 다른 실상으로 나타날 수도 있다. 사진은 실상과의 특별한 관계를 롤랑 바르트(Roland Barthes)는 사진의 핵심을 “이미 존재했다”라고 언급하면서 이 말 속에는 두 가지의 의미가 있는데 첫 번째는 사진의 실상은 이미 존재했고, 두 번째는 이 실상은 사진 이미지만을 남긴 채 사라졌다는 사실이다. 여기서 사진은 실상의 존재와 부재를 동시에 느끼게 한다. 또한 크리스티앙 불탕스키의 작품은 허구성을 통해 사진이 갖는 존재하면서도 부재하는, 부재하면서도 존재하는 존재의 아니러니 특징을 부각시키고 사진이 실상의 증거가 아닌 허상을 실상화하는 적절한 매체임을 이야기 하였다.⁷⁾

이러한 측면에서 볼 때 본인이 사용한 사진 매체가 작업과정에서 주제로 이어지면서 실상 보여지는 존재를 나타내지만 예전에 ‘존재했던’의 부재의 의미가 나타나게 된다. 이러한 작품을 바라보는 사람은 실체와 허상이 보는 방법에 따라 달리 보일 수 있다.

미술사적 측면에서 본인의 작품과 유사성을 가진 크리스티앙 불탕스키(Christian Boltanski, 1944~)의 「그림자 연극」, 지오르시오 데 키리코(Giorgio de Chirico, 1888~1978)의 「거리의 우울과 신비」, 콕남신의 「그림자」의 작품을 사례로 들어 표현 방법은 다르지만 그림자 이미지로 실체를 나타내는 주제적인 측면에서 더욱 심화시켜 보았다.

크리스티앙 불탕스키의 작품 【도판2】 「그림자 연극(Le theatre d'ombre
7) 신혜경, “크리스티앙 불탕스키에 나타난 사진성”, 서양 미술사학회 논문집, 1998, p.137.

s)」은 1980년대 초 설치 작품으로 초와 양철 조소작품으로 둘러싸고, 선풍기를 가동해서, 선풍기 바람을 타고, 양철 조소의 그림자들이 벽위에서 무인극(無人劇)처럼 나타난다. 움직이는 팬(pan)과 기류를 타고 흔들리는 촛불과 그림자들의 역동은 보이는 물리적 실체 (놋쇠로 만든 인형)의 정지에도 불구하고, 타성에 의해 움직임이 조절되는 실체의 허물(놋쇠인형의 그림자)을 비교해주는 작품이다. 이처럼 본연의 실체는 정지되어있고, 실체의 반영(그림자)이 자의가 아닌, 타의(바람)에 의해 운동하는 것으로써 이러한 그림자 인형의 사례는 인형에만 국한되는 문제가 아닌 인간에게도 외부에 의해 자기 의지를 박탈당하는 비유로 나타난 의도라 볼 수 있다. 즉 외부의 영향력이 거세어질수록 내부의 흔들림 또한 불안하고, 과격해진다는 점에서 그림자 인형과 인간의 모습과 흡사하다는 점을 반영하였다.

본인 작품의 심리적으로 고요, 정화, 정적인 느낌과 다르게 【도판2】는 무거운 분위기의 기괴하고 음산함을 주어 분위기는 다르다 할 수 있겠으나 작업 과정으로서 그림자를 소재로 하여 실체와 허상의 의미를 살펴 보는 데에 가장 적절한 사례라 할 수 있다.

그리고 지오르지오 데 키리코(Giorgio de Chirico, 1888~1978)의 【도판3】은 각각의 다른 다중 원근법 및 크기의 왜곡을 통한 공간 속에서 길게 늘어뜨려진 그림자로 긴장감과 고독감을 조성하여 화면의 몽환적인 고독의 세계를 재구성한 것이다. 키리코는 신비적인 내면세계를 표현하였는데 사물의 표면 뒤에 숨겨진 본질적인 의미를 추구한다. 또한 키리코는 사물이 관람자의 기억과 어우러졌을 때 다양한 의미를 얻게 된다고 확신하였다.

본인의 작품에 나타난 그림자의 중첩과 변형을 통해서 몽환적인 고독한 내면세계를 심리적 공간 속으로 표현한 것으로 유사함을 발견하였다.

곽남신의 작품 【도판4】 「덧」은 그림자가 이미지 세계의 주인공임을 드러

낸다. 실루엣과 그림자를 통하여 가벼운 유머의 표현을 통하여 일상적인 삶을 되돌아보게 한다. 추상과 구상의 경계의 이중적 속성을 지닌 그림자라는 소재로 효과적인 매개로 작품화 한다.

곽남신은 작품은 시각 문화 시대에 이미지를 생산하는 자와 이를 사용하는 자 모두 새로운 비판적 눈을 갖으라는 메시지를 나타낸다. 즉 부재하는 이미지를 통해 현실의 삶을 “덧없음” 또는 “덧”에 걸린 삶이라고 보았다.

이처럼 그림자 자체만으로도 이미지 계몽의 넓은 의미까지 곽남신의 작품과는 달리 본인의 작품에서는 지극히 개인적인 표현이지만 그림자 소재 자체를 효과적으로 나타내는데 유사성을 찾아보았다.

이상에서 보았듯이 크리스티앙 불탕스키와 키리코 그리고 곽남신의 작품은 그림자 본연의 이미지 자체보다는 실체에 대한 심리적인 속성을 끄집어내어 심리적 공간 속으로 표현된 그림자의 이면적인 의미를 나타낸다. 여기에 그치지 않고 더 나아가 실상과 허상의 문제로 실제와 그림자의 구분이 과연 무엇인가에 대한 의문을 던져주는 작품의 사례로써 살펴보았다.

2. 빛, 공간, 그림자

본인의 작품에서 나타난 그림자 이미지는 허구적 이미지, 순간적인 이미지, 감각적인 이미지로써 그 자체로는 아무런 가치가 없지만 본인의 지각된 이미지를 통해 실제 공간 안에서 재현된 이미지가 심상적 표현 공간으로 나타난 그림자로 그 의미는 달라진다.

본인의 작품에서 나타난 그림자 이미지의 형상이 나타나기까지의 과정은 바라봄의 단계에서 출발하여 상상의 단계를 거쳐 자아의 감정 이입을 통한 은유

적인 형태로 드러나게 된다. 이러한 의미에서 지각된 대상의 그림자가 나오기 까지 작업 과정으로써 나타난 빛에 따른 공간 지각을 통해 공간의 의미와 그리고 심상적 표현 공간으로서의 그림자에 대해 서술하고자 한다.

1) ‘빛’에 따른 공간 지각

‘빛’의 사전적 정의를 보면 ‘빛을 내는 에너지나 물체를 보이게 하는 것들, 즉 조명이나 광학 같은 것으로서 물체를 감지할 수 있는 것이다’라고 되어 있다. 우리는 ‘빛’에 의해서 형태의 윤곽을 결정하고 입체적으로 지각하며 공간의 깊이를 인식할 수 있을 뿐만 아니라 모든 기본 형태는 빛과 그림자로 현상하여 인간의 미의식에 영향을 미치는 것으로 설명될 수 있기 때문이다.

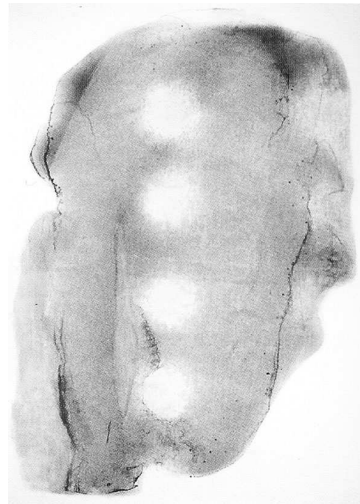
따라서 빛은 공간과 형태의 개념 형성을 가능하게 하는 인식의 매개로서 ‘공간’ 창조의 중요한 부분을 차지한다.

이러한 빛의 일반적인 의미와의 <심리적인 측면>에서 살펴보면, 단순히 물체를 볼 수 있다는 것이 아니라 느껴지는 것이다. 즉, 인간의 이성과 감정의 입장에서 사물을 지각하고 감성적인 행위를 자극하여 인간의 상상력을 이끌어 주는 상태를 말한다. 즉 빛의 명암, 빛의 광도, 빛의 방향의 영향으로 공간의 방향감이나 깊이에서 심리적 이미지로 다양한 변화와 느낌을 창조할 수 있다.

본인은 ‘빛’의 방향에 따라 상황 설정은 변화하고 심리적인 느낌을 나타내려고 하였다. 여기서 공간의 변화를 주는 ‘빛의 방향’에 따른 효과를 살펴보면 <정면>에 비추어진 ‘빛’은 사물의 형태만을 나타내기 때문에 공간과 사물의 구분이 희미해져서 공간 자체가 하나의 발광체로 느껴지게 되며, <측면>에서 비추어진 ‘빛’은 사물의 입체감을 충분히 전해주어 그에 따라 생기는 그림자는 공간의 명확한 방향을 제시한다. 그리고 <역광>은 관찰자 쪽으로 한꺼번에

다가오는 빛으로 그 자체가 공간적이 되며 그 뒤에 공간이 있음을 암시해 준다. 또한 사물보다도 그림자의 면적을 더 크게 나타내기 때문에 그림자의 의미를 부각시키기에 적합하다. 이렇게 빛은 공간의 방향감과 깊이감을 부여하면서 공간의 다양한 변화를 창조한다.

본인의 작품은 처음부터 그림자 이미지를 형상화하지 않았다. 이러한 이미지가 나오기까지의 근원인 ‘빛’을 통해 사물과 연결지어 본 것이 대학원 초기 작품이라 할 수 있다.



【참고 작품 I】 본인 작품
부재, 100×70cm,
lithography, PS판(pre-sensitized plate),
2003

【참고 작품 II】 본인 작품
부재, 100×70cm,
computer print, Screen Print,
Drawing, 2003

본인은 작업을 구상함에 있어서 사물의 시선을 응시하고 느낀다.

【참고 작품 I】은 사물과 자신이 마주 보는 ‘상황’속에서 작품화하게 된 것이다. 의자의 일반적인 의미라 하면 보좌, 지위, 역할 등을 나타내지만 의자라는 사물로 자신을 반영하여 사물의 가치를 유기적 변이가 가능한 상태로 바꾸어 감으로써 의자의 고정적 이미지에 비닐로 덮어 씌워 나타난 그 현상을 빛을 통해 공간 속에서 <상황 설정>을 한 것이다. 비닐은 그 자체에 투명함으로 인해 대상물을 드러내어 주는 물체인 동시에 밀폐된 공기의 차단으로 대상물을 회미하게 만들기도 한다. 의자와 비닐의 관계는 서로를 구속하면서 본연의 자아를 상실하게 하는 인간관계의 고리로부터 벗어나기 위하여 사물 속에 자신을 투사한 것이다. 이러한 <상황 설정>을 본인은 ‘빛’으로 인해 반사적 효과를 나타내어 시각적 변화 속에 <다른 존재>로 보이게 된다.

【참고 작품 I】은 ‘빛’이라는 매개체로 비닐 자체에 반사되어 공간적 표현을 한 것으로써 의자라는 사물의 정체성을 가지며, 작업을 통해서 자신의 실체를 찾고자 함이다. 이러한 구상적 표현을 하는데 있어 ‘내가 표현하고자 하는 존재의 의미는 무엇인가’의 근원적인 물음으로써 ‘내가 표현하고자 하는 것이 의자라는 사물인가’의 의문을 가졌다. 본인은 본래 표현하고 싶은 대상은 부재된 그리움의 대상이 잠재되어 있었던 것으로써 유기체적인 인체의 형상으로 표현하여 대상은 달라졌지만 표현된 의도는 동일한 이유에서이다. 이러한 표현을 한 작품이 【참고 작품 II】이다.

【참고 작품 II】는 실제 공간에서 신체의 상반신의 형상이 드러난 부분만 확대시켜 컴퓨터 이미지로 변형되어 자신이 표현하고자 하는 심리적 표현을 한 것이다. 하지만 본 논문의 작품에서 보면 이러한 작품들은 그림자 이미지의 작품 과정의 실험작이라 볼 수 있다. 【참고 작품 II】는 신체의 형상으로 어떤 상황 표현을 하는지 명확하게 표현되지 못하였다. 그 이후 변화된 본 논

문의 작품들은 그림자 형태에서 오는 변화무상함을 이미지 자체만으로도 상황 전개가 드러나도록 심상적 표현 공간안에서 확대시킨 것이라 할 수 있다.

이렇게 변화된 작품들은 최근작에 이르기까지 본인이 표현방법은 달라 보이지만 동일한 사유로 작품을 하고 있음을 작업과정의 주된 요소의 하나로써 ‘빛’의 시각적 변화가 큰 매개체 역할을 하며 빛의 규칙적 또는 불규칙적인 변화에서 지각되는 시간의 흐름은 공간에 또 다른 변화를 가져와 유동성을 부여한다.

2) 사적 사유로 나타난 심리적 ‘공간’

공간이라는 말은 매우 다의적으로 사용하고 있는 가운데 사전적 정의로는 상.하, 전.후, 좌.우로 무한하게 터져 있는 빈 곳을 말한다. 인간에게는 공기와도 같은 존재이며, 실제적이기도 추상적이기도 하다. 또한 모든 예술계에서 창작의 소재로써 많은 관심을 받아왔다.

본인의 작품은 상황 설정으로 나타낸 공간 속에서 재현되어 실제 공간이 평면화된 공간에 이미지가 형상화 된 것이다. 즉 작품에 나타난 공간이라는 것은 정체성을 찾기 위해서 자아와 내적 경험에 의해 결정되는 이미지들, 즉 심리적, 감각적, 정신적 이미지들로 구성되어진 사적인 특성의 심리적 공간이다.

본인이 나타낸 공간은 사적인 내밀한 공간으로써 추상적인 시간으로 바뀐다. 과거, 현재, 미래가 사적인 공간 영역인 인간내부로 들어오면서 그 시간들은 동시에 존재하게 된다. 다시 말하면 과거는 더 이상 과거가 아니고 그 공간에서 경험되어 지고 존재하며, 미래는 실제적으로 앞으로 일어날 일들이지만, 이 공간 속에서 지금 여기에 있는 것처럼 경험 할 수 있다. 그 경험은 자신만의 공간 속에 분리되어 저장되며 공간을 확장, 유지시킨다. 이렇게 구성되

어진 공간은 인간의 상상력이 적용되며 개인의 감정적인 이미지나 고정 관념 또는 순수한 기억 자체로 유지할 수 있다. 이러한 내밀한 공간은 경험 외의 경험들이 축적되는 시간을 필요로 한다. 이러한 개인의 자아에 인식된 사적인 내밀한 공간은 사적인 특성상 주관적이고 자신만의 은신처가 될 수 있으며 그 은신처엔 삶은 응집되고 준비되며 변모한다.⁸⁾

그렇다면 공간은 그 자체로 하나의 존재론⁹⁾적 실체인가?라는 공간의 존재성에 대해 생각해 보게 된다. 어떤 의미에서 공간이란 ‘빈자리’를 나타내는 것이고 이는 곧 없음과 같은 뜻일 수도 있다. 그럼에도 공간 자체를 ‘있다’고 말할 때 이 ‘있다’라는 것은 무엇일까? 공간이 있다면 물체들의 한 존재 양상으로서의 나타난 ‘있음’일 것이다. 그렇다고 해서 개별적인 자기 공간을 지니고 있는 것이 아니라 그 어느 물체도 하나의 공통된 ‘공간’ 안에 놓이는 것이다. ‘공간’이라는 것이 그 어떤 분명한 존재성을 지닐 뿐 아니라 대단히 구체적인 성질까지 포함한다고 볼 수 있다.¹⁰⁾

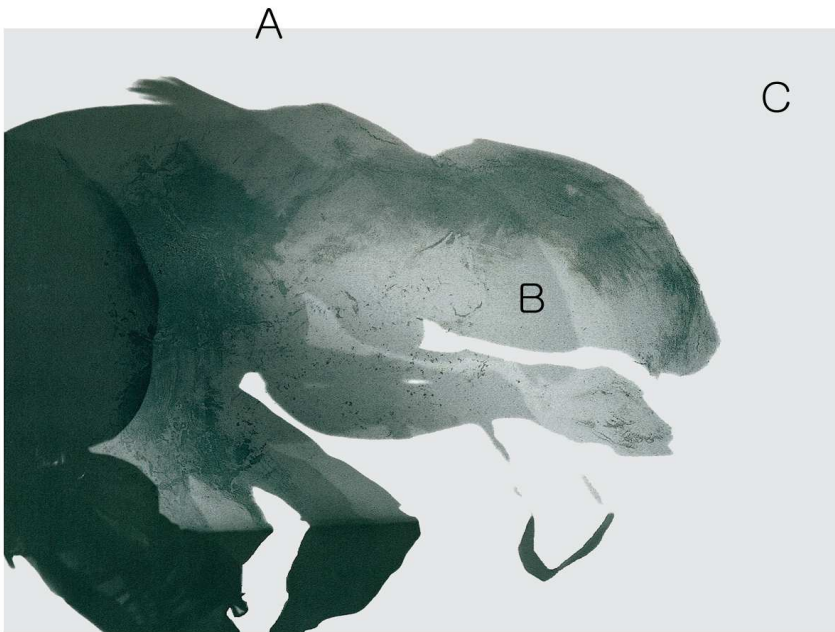
본인은 구체적으로 본인 작품 **【참고 작품 III】** 을 참고로 하여 화면속으로 나타난 공간을 살펴보고자 한다.

8) Gaston Bachelard, 「공간의 시학」, 광광수 역, 민음사, 1997, p.262.

9) 바슐라르에게 있어서 인간의 참된 자유란 인간 존재의 생성으로서만 나타나는 것이다. 자유란 ‘(우리들의)존재를 동시에 피동체(被動體)와 동인(動因)으로서, 동시에 동체와 동력으로서(...)구성하는 것’이라는 것이다. 즉, ‘**자신의 내부에서 생성과 존재를 종합하는 동체로 구성**’한다는 것이다.

Gaston Bachelard, 「공기와 꿈」, 정영란 역, 이학사, p.293.

10) 김경희, 「우리말 철학 사전」, 우리 사상 연구소, 2003, p.81.



【참고 작품 Ⅲ】 본인 작품, 감추다,
81×65cm, Computer Print, lithography, Embossing, 2004.

A	그림자 이미지와 그림자 외의 공간이 포함된 형태 A=B+C (paper size)
B	그림자 이미지 형상
C	그림자 외의 공간 형태

본인은 ‘공간’이라는 부분을 설명하기 위해 참고 【참고 작품 Ⅲ】을 예로 들어 설명한 것으로 본인의 전반적인 작품은 이러한 사적 공간의 개념을 가지고 있다는 것을 전제한다.

공간적 여백이 구도상 잘 드러난 【참고 작품 Ⅲ】은 측면에서 비춘 ‘빛’으로 나타난 상황 설정이다. 이 작품은 바닥과 벽사이의 공간에서 연출된 그림자 형상으로 인체가 구부린 채 손에는 무엇인가를 들고 바라보는 현상이다. 인체의 역동성과 긴장감이 긴 여백으로 보이는 공간 C에 긴장, 이완시켜봄으로써 내면세계를 함축적으로 나타내 보이려고 하였다. 하나의 상이 빛의 각도에 따라 감추며, 사라지며, 다시 나타나며....두 개의 상으로 나타나 미묘한 형상이 만들어진 가운데 그 안에 강한 토너가루의 재료로 석판화 작업을 통해 인체상의 잠재된 복잡한 내면을 표현해 보았다. 즉 감추는 듯한 형태의 인체상의 동작이지만 또 한편에서는 ‘나 자신’을 찾고 싶은 욕망의 모습이다. 종이의 질감을 굵은 Sand paper로 엠보싱(Embossing)의 효과를 나타내어 긴 여백의 공간의 표현은 본인의 심리표현을 하는데 긴장감을 주는 구도로 나타났으며 확장된 공간으로서 함축하고자 하였다.

화면상에 보이는 A라고 하는 것은 그림자 이미지 B와 그림자 외의 공간이 포함된 형태 C로 구성된 실제 공간(paper size)이다. C는 B라는 그림자 이미지 뒤에서 항상 조용히 존재한다. C는 B를 드러내 주는 공간으로써 대부분 바닥이나 벽의 공간에서 나타난다. A는 Sand paper를 이용한 Embossing기법으로 본인 작품의 조형성을 더 해 주었다. 즉 심리적, 감각적, 정신적 이미지들로 구성되어진 사적인 특성의 심리적 ‘공간’으로써 B와 C를 포함하는 A까지를 신체의 공간 속에 자신의 중심인 자아의 공간이 존재한다고 보았다.

본인이 나타낸 ‘공간’은 개별적인 자아의 개념을 가진 것으로 자아의 정체성을 찾기 위해서 자아의 내적 경험에 의해 결정된다. 이러한 공간의 의미는 실

체를 반영하는 공간이자 심상적인 표현의 공간이다. 공간을 표현하는데 있어 질감적 표현의 중요한 역할을 한다. 사적인 공간은 자신을 찾는 일이며 존재할 수 있는 길이기 때문에 자신의 내면을 표현하려는 의지가 필요하다고 본다. 말하자면 나와 매우 밀접한 주변 세계의 이미지는 ‘나’라는 존재를 더욱 진솔하게 표현할 수 있으며 본인의 주관에 따라 인식된다. 이러한 인식의 세계는 실존 공간과 작품의 배경 공간에서 표현되어 진다. 이로써 자신의 존재의 의미를 표출하고자 하였다.

3) 심상적 표현 공간에 나타난 ‘그림자’

미술은 원래 기술(techhe)과 허구(fiction, pseudo)의 두 축으로 나뉘어져 있다. 이로써 진작부터 기술로 대변되는 형식과 허구로 대변되는 내용과의 분리를 잠재적으로나마 인식하고 있었음을 알 수 있다. 결국 미술은 허구를 재현해내는 기술/능력으로 이해되었던 것이다.¹¹⁾

그림자는 빛에 의존하여 존재하며 첨단과학과 문명의 발달에도 불구하고, 생(生), 노(老), 병(病), 사(死)를 주관하지 못하는 ‘인간의 모습 그 자체’와 같다.

<그림자>를 소재 선택을 하게 된 것은 본인에게 있어 분명하게 드리워진 그림자 이미지가 나타난 ‘상황’으로 볼 때 묘한 매력으로 다가왔고, 시간의 변화에 따라 일순간도 고정적이지 않고 가변적으로 바람결에 따라 흔들리면서 특별한 정서를 가져다주었기 때문이다.

결국 그림자는 이러한 가변적이면서도 나타났다가 없어지는 <허무한 인간> 존재로 비추어졌다. 이러한 그림자 자체는 감각되어지지 않는다고 해서 존재

11) 고충환, “문화예술 현상 읽기”, 한국 문화 예술 진흥원, 2000, p.39.

하지 않거나 덜할 수는 없다. 보여지고 만져지는 것 이면에는 보이지 않고 만질 수 없는 존재의 본질이 있다는 것을 허상이면서도 실체를 가진 그림자를 통해서 알 수 있다.

본인이 나타낸 그림자는 자아의 심리적인 불안감과 정체성의 심리상태로 그림자의 실체가 자아의 존재로 동일시되는 상황으로부터이다. 이러한 그림자가 나타난 공간적 상황에 따라 작품화 시켜 볼 수 있었다. 이러한 <상황 연출>은 실존 공간으로부터 심상적 표현 공간으로서의 그림자 이미지로 나타나 작품화 시켜 볼 수 있었다.

작품[1,2], [참고 작품 I, II, III] 은 측면의 ‘빛’이 비추어 표현되어 이에 따라 생기는 그림자의 공간이 빛의 방향에 따라 명확히 드러나 있음을 알 수 있다. 이러한 그림자 이미지는 중첩되어 조형적 기법으로 감정표현이 두드러지게 나타난다.

또 공간 굴곡이 두드러진 [작품 3,6,12]는 시멘트 벽 또는 다른 굴곡이 심한 공간에서 연출된 그림자의 변형이다.

[작품3]은 재현의 상황으로 볼 때 울퉁불퉁한 나무에 비추어진 그림자로 또 다른 공간 속에 변형된 이미지가 자연스럽게 하나의 이미지가 나타난 것이고 [작품6]은 바닥과 벽 사이에서 인체가 변형되었으며 [작품12]의 그림자 이미지가 나타난 공간은 자연에서 얻어진 공간 속에서 재현된 작품들이다.

공간 표현으로 심리적 상황이 두드러진 [작품6,7,8]은 고독적이며, 몽한적인 분위기로써 시적이고 정적인 느낌으로 다가온다. 신비로운 명상적 분위기로써 자체만으로도 많은 의미가 드리워지는 형상은 실제 사물과 다른 형상을 숨겨 주었다가 보여준다. 특히 전사된 이미지가 다른 출력된 이미지와 다른 분위기로 그림자의 영롱한 색을 나타낸다.

본인은 작품 이미지에 주체적 인물은 아니지만 찍는 상황을 연출하고, 찍

고 있는 사람이다. [작품6]의 작품에서 보듯이 <사진사>이미지는 누군가를 찍고 있다. 하지만 실상 그 이미지는 찍힘을 당하는 타자(他者)로써 나타난다. [작품7]은 그리움의 대상을 만나고픈 희망적 심리 상황이고 [작품8]은 이미지 자체에서 나타난 몽환적인 분위기를 나타낸다.

본인의 작품에 나타난 그림자 이미지는 중첩과 변형이 된 이미지에 조형적 기법을 표현한 것이다. 석판화를 통한 해먹의 우연적인 효과와 실크 스크린 또는 드로잉적 요소로 본인의 감정 표현을 하였다. 또 전체에 굵고 넓은 Sand paper를 사용하여 종이의 재질감으로 인한 심리적 공간을 나타낼 수 있었다.

구상과 추상의 경계에 서서 실체를 반영하고 있으면서도 존재를 갖지 않은 허상의 그림자 이미지는 이러한 심상적 표현 공간으로 나타날 때 새로운 심리적 상황을 연출하는 것이다. 그것은 어두움 자체로 감상의 영역까지도 포함하며 대상이 되어 메시지를 전달한다. 본인은 그림자의 형태와 방향을 의도적으로 조작해 봄으로써 본연의 모습과 그림자를 통한 현존재를 나타내고자 하였다.

Ⅲ. 작품의 조형적 전개

발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892~1940)은 「기술 복제 시대의 예술작품」에서, 20세기 이후 등장한 매체들, 즉 사진과 영화 등 동(動)영상 매체의 등장으로 인해 가능해진 기술적인 복제 가능성에 맞추어져 있다. 복제로 인해 현대 미술의 변화된 양상과 의의를 다루는 한편, 그 변화가 초래한 결과에 대해서 양면적인 입장을 취한다. 벤야민은 복제로 인해서 예술작품과 관련한 전통적인 미덕인 오리지널리티의 위상이 상대적으로 약화된 것을 아쉬워하며, 이를 ‘아우라(Aura)의 상실’이라는 말로써 표현한다. 반면 벤야민은 예술에 끼친 기계화의 영향을 인정했다. 그리고 이것을 유감스럽게 생각하지 않았다. 벤야민은 과학 기술적 발전으로 이같은 효과가 진보적 잠재력을 갖고 있다는 것을 믿고 있었다.¹²⁾ 기술 복제에 의한 아우라의 상실을 지적하면서 벤야민이 말하고자 한 것은 예술 작품 자체의 의미 변화이다. 벤야민은 사진 발명 자체가 예술의 근본적인 성격을 완전히 뒤집어 놓았는지 아닌지를 사진에 관해 숙고할 수밖에 없다고 지적한다.

본인의 작품은 사진과 컴퓨터의 기술적 표현 기법을 통해 전통적인 판(版)법이나 드로잉을 혼용(混用)한 작업과정으로 표현하였다. 이러한 표현은 객관적 이미지의 간접 체험의 도구이고 직접 예술적 표현을 이루는 매체(medium), 또는 재료(material)로 사용되었다. 이러한 작업은 현대판화의 전통적인 판법과 타 장르가 결합한 형태라고 할 수 있다. 즉, 넓은 의미로는 혼합 매체 판화 또는 다중 매체 판화인 것이다.

12) Walter Benjamin, 「발터 벤야민의 문예 이론」, 심성완 역, 민음사, 1983, p.202.

1. 사진 이미지

최근에 와서 디지털 카메라의 수요가 늘어나면서 누구나 쉽게 이미지를 만들 수 있게 되었다. 심지어 휴대 전화기에도 카메라가 장착되어 언제 어디서든 자신이 원하는 이미지를 기록, 저장시킬 수 있게 되었다. 본인은 이러한 사진을 매체로 이용하여 작업의 도구로 활용하였다.

사진술의 발명 이후 사진의 고유성을 찾아가는 과정에서 사진은 미술의 영향에 지대했고, 역으로 사진은 현대 미술에서 확고한 위치를 차지하고 있다.

본인의 작품에서 사진 기법을 활용하여 이미지의 변조가 왜 필요했는지에 대한 이유를 판화와 사진의 경계면에서 그 의미를 살펴보고자 한다.

판화는 하나의 표면(版)에서 또 다른 표면(종이)으로 옮긴다는 개념인데, 판화에서 중간 역할을 하는 판은 없어서는 이루어 질 수 없는 필수조건으로 회화와 직접적인 예술과는 다르다.

사진 기법을 활용한 판화 작품은 드로잉과 제판 과정에서 중간 매체로써의 판을 활용한다. 이러한 기법은 전통적인 판화와 사진의 경계선 상에 있는 기법들이다. 현대 판화에서 나타나는 가장 일반적인 현상으로 사진기법을 활용한 예는 포토 에칭이나 포토 리도 그래픽과 같이 판화 기법과 사진 기법을 활용한 경우, 아예 사진 자체를 판화로 간주한 경우 (젤라틴 실버프린트, 시바크롬 프린트), 스크린 프린트(Screen Prints), PS판(pre-sensitized plate)기법 등으로 다양하다. 이러한 기법들은 판화적이고 사진적인 요소들을 포함하고 있으며, 가장 일반적인 경우는 사진 전사 기법으로 광범위하게 확인되고 있다.

거의 모든 전통적인 판종에서 사진 기법은 사실적인 이미지를 얻기 위한 효과적인 한 방편으로 널리 차용되고 있는 것이 현실이다.

본인은 대부분의 작업에서 사진 기법을 사용하였다.

한 장의 사진은 사건을 한 때 담아 두고 있던 시간의 흐름을 정지 시킨다. 모든 사진은 과거에 속한다. 사진 속에서 과거의 한 순간은 결코 현재로 이어지지 않는다.

존 버거(John Berger, 1926~)에 의하면 사진을 찍었을 때와 사진을 바라볼 때 시간의 흐름에 따른 시간차가 있고, 보는 사람이 찍힌 그 순간의 정황을 알지 못하기 때문에 쉽게 해독되기가 어렵다고 말한다. 이렇게 찍는 자와 찍히는 자, 찍은 자와 보는 자 간의 시각의 모호함을 새롭게 보는 방법을 통해 사진의 단절, 모호성을 인정하는 것에서 시작한다. 즉 <보는 방법에 따라> 그 의미는 달라지게 되는 것이다.¹³⁾

결국 사진을 사용하는 메커니즘과 사용이 분석되어야 하는 것을 관람자로 하여금 보는 행위를 더 많이 깨닫게 만드는 이유이다.¹⁴⁾

본인의 작품에 사진 매체를 사용한 이유는 사진은 시간과 공간을 얇게 저며 내어, ‘밖’의 어떤 세계로부터 사진 ‘안으로’들어오는 것은 사진 속의 세계와 현실 세계와의 관계를 오버랩시키는 매개체이기 때문이다. 본인에게 있어 사진으로 그 때, 그 곳의 시·공을 담아내는 것으로 그 순간을 포착하여 상황 설정이 사실적으로 드러나게 하는 이유에서이다.

요즘 입체와 평면의 장르를 구분짓는다는 것이 모호하듯 본인이 표현한 판화와 사진적 요소를 동시에 표현하는 것도 장르의 구분을 짓기가 모호하다.

본인은 중간적인 입장에서 표현을 한 것으로 사진 매체는 사실적 효과를 위한 한 방향으로 순간을 포착하기 위한 과정물이자 결과물로써 적절한 매체이고 화면으로 재구성되어 조형적 요소가 중첩되어 새로운 의미를 만들게 된다.

또한 사진의 속성(사실성과 모호성)을 의도으로써 보는 이에게 직접적인 사진

13) John Berger · Jean Mohr, 「말하기의 다른 방법」, 이희재 역, 눈빛, 1998, pp.86~89.

14) Tony Godfrey, 「개념미술」, 한길아트, 1998, p.339.

이미지를 통한 커뮤니케이션의 수단으로 접근하고자 함이다.

2. 컴퓨터 이미지

디지털 이미지 시대가 도래하면서 암실에서 이미지 수정, 색의 전환, 형태와 크기의 재조명은 사진의 몫이 아니라 컴퓨터의 역할이 되었다. 어디에서나 디지털은 빠른 속도로 우리의 문화를 송두리째 변화시키고 있으며 예술분야에서도 영향력을 행사하고 있다. 비록 디지털 매체의 특징인 시간과 담축과 편리함으로 이를 비판하는 입장도 있으나 오늘날 사진과 회화의 공존이 자연스럽게 이루어지고 있는 것처럼 디지털 이미지의 사용 또한 부드럽게 이어지고 있다.

회화에서 기존의 표현방식을 고수하고 있는 작가들도 디지털 사진과 조정을 거친 출력물을 이용하여 작업하거나 직접적으로 그러한 출력물을 이용하여 작업을 하기도 한다. 일례로 판화라 분류되던 영역도 새롭게 분화되고 있는 모습을 보여주는데 그 하나는 수작업이 동반되던 재래의 판화작업 형식에서 벗어나 프린터를 이용한 새로운 형태의 출력물을 제시하면서 자리잡아 가고 있는 디지털 판화이다. 판화라고 하는 것은 간접성에 그 큰 주축을 두고 있다. 그러므로 프린터를 이용한 작업은 그러한 간접성에 가장 적절한 듯이 보인다.

그렇다고 디지털 판화가 전적으로 아날로그 판화를 대체하는가 하는 문제는 아직 확실치 않다. 그럼에도 불구하고 디지털 판화가 한때의 유행으로 지나가지는 않을 것이다. 왜냐하면 기존의 판화체계도 많은 부분을 디지털 공정에 신세지고 있기 때문이다. 결국 판화라고 하는 것은 여러 가지 기계의 도움을 받는 기계적 공정이 중요한 몫을 차지하고 있다는 점에서 디지털 판화가 기존

판화의 이단아로 취급될 수는 없을 것이다.¹⁵⁾

컴퓨터가 일차적으로 정보 전달 매체라는 점에서 컴퓨터 프린트는 정보 사회의 현실과 복제의 미학을 가장 극명하게 드러낼 수 있는 것이다. 오늘날 현대 판화의 영역 속에 확산된 컴퓨터 프린트가 포함되는 이유도 여기에 있다.

기존 매체 영역에서 마음에 그렸던 이미지를 가시화하기 위해 종이, 연필, 물감과 붓이 필요했던 것처럼 컴퓨터 또한 가시화하기 위한 매체이다. 이러한 매체 과정은 현재에서 단지 발전해 나가는 또 다른 과정으로 이해해야 할 것이다. 본인은 이러한 즉자적(即自的)인 실현이 가능한 점에서 실사 출력을 사용하였다. 본인의 작업요소 중에서 사진 이미지의 과정에서 나타난 결과물이 컴퓨터 이미지로써 보여진다.

이러한 이미지에 조형성을 더한 것이 [작품 1,2,12], [참고 작품 III]로 실사 출력된 이미지에 판화 기법으로 표현하였다. 이러한 출력한 이미지를 취하게 된 것은 실재를 표현하고자 할 때 좀 더 사실적인 이미지의 실상을 표현하고자 하였고 자아의 감성 표현으로 조형적 기법을 중첩시켜 혼합 매체 기법으로 표현하게 된 것이다. 본인은 이러한 출력이미지와 다른 전사 이미지로써도 조형적 전개를 해 보았다.

3. 전사 이미지

본인이 나타낸 전사 이미지는 컴퓨터 이미지의 기계적인 느낌에서 좀 더 수작업의 표현과정을 나타내기 위해서 전사 이미지를 같이 사용하였다.

본인은 전사 이미지와 출력된 이미지와의 작업과정을 통해 다른 분위기(Aura)를 찾을 수 있었다. 그 과정이 매번 다른 느낌의 이미지 상태가 연출되

15) 이영훈, 「뉴미디어 아트와 시간」, 재원, 2004, pp.10~11.

어지기 때문에 그 위에 드로잉을 혼용(混用)한 모노타입에 가까운 감정의 느낌을 표현할 수 있어 종이의 물의 흡수와 프레스기에서 오는 압력의 정도, 출력된 필름상태에 따라 컴퓨터 이미지와는 다른 분위기로 좀 더 수작업의 느낌이 나도록 하였으며 심상적 측면으로 심화시켰다.

전사 이미지는 출력된 이미지와는 다른 검은색의 그림자가 없다. 그렇지만 이것을 실체라 보이기에는 다른 분명한 그림자의 실루엣 형태이다. 본인은 이러한 실루엣의 형태만으로도 나타내고자 한 감성의 영역에 그 초점을 맞춘 의도이다. [작품 3,4,5,6,7,8,9]

본인은 전사 이미지의 과정에서 몇 번의 실험과정을 거쳐 나타난 문제점은 필름 상태도 중요하지만 전사 되는 종이의 상태도 매우 중요함을 알 수 있었다. 본인은 대부분 판화지에 전사하였는데, 판화지가 가장 적합하다고 판단한 것은 물의량과 밀접한 관계에 있어서이다.

이러한 이미지는 컴퓨터 화면안에서 분할시켜 작업을 하고 조합하여 큰 이미지를 만들 수도 있었지만 본인은 그림자 이미지가 조각조각 나뉘어져 그림자 형태가 깨져 보이지 않고 실제 그림자처럼 자연스럽게 작업을 하였다. 결과적으로 하나의 종이에 표현되어야 하였기에 큰 작품을 만들기에는 많은 제약을 받았다.

4. 아티스트 북(Artist's Book)을 활용한 공간 표현

본인은 작품의 [작품9] 는 전시결과 앞으로의 작품 방향성을 제시해 준 결과물을 안겨 주었다. 이 작품은 흔히 말하는 북 아트의 방법으로 명칭이

Artist's Book, Art Book 등으로 사용되지만, 여기에서 본인은 Artist's Book으로 명칭을 정하였다. 북 아트와 아티스트 북의 차이라면 북 아트는 출판되는 책이 만들어지기까지 삽화나 문자체 등 편집상 미술과 관련된 모든 것을 말하며, 또한 책의 내용이 화집이나 전시 책자 등 미술작품을 대상으로 하더라도 출판 기획자가 일반 독자에게 널리 보급할 목적을 가진 것이라면 아티스트 북은 예술가 자신이 순수한 예술표현을 목적으로 제작한 책의 형식을 취하기 때문이다.¹⁶⁾

아티스트 북은 당연히 완전한 수작업을 전제한다. 본인은 아티스트 북의 형식을 띤 어코디온 북(Accordion Book)¹⁷⁾의 제작과정을 하였다. 아티스트 북의 방법은 수축과 이완의 활용도를 높이면서 아티스트 북을 한 번에 볼 수도 있고 페이지마다 관람자가 마주하고 서서 보아가기를 유도하는 공간적인 면에서 활용성을 계획하여 만든 작품이다. [작품9]

이러한 확장된 표현으로 아티스트 북은 여타의 세분화된 조형 예술과는 달리 특성 장르는 아니다. 회화나 조각과 판화 등의 기존의 장르는 물론이고 사진과 비디오와 여타의 미디어 등 비교적 새로운 매체까지를 포괄하는 총체 예술의 한 형식인 것이다. 이는 곧 책의 다양한 모습을 원하고 있고 책은 쓰는 것이 아니라 보고 만지고 느끼는 것으로 만들어져야 한다는 것을 시사한다.

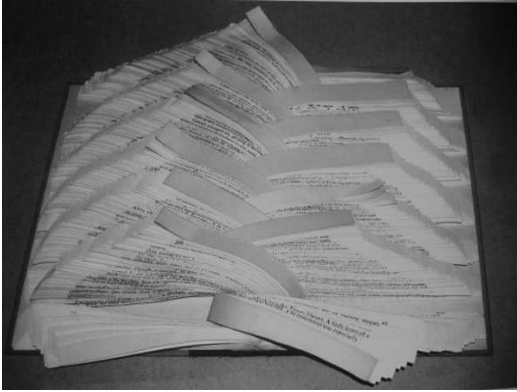
즉 책은 공통된 형식과 대상으로 내용만을 전달하는 매개체가 아니라 책 자체가 하나의 오브제로 소통의 한 형식으로서 전달하는 매체인 것이다.

본인은 이러한 아티스트 북 중에서 설치의 개념까지 확대시켜 본 책으로 그

16) 김효숙, “아티스트 북(ARTIST'S BOOK)의 예술성과 일반적 제작 방법의 예”,
성신여대 대학원 논문, 2000, p.4.

17) 어코디언 북(Accordion Book):어코디온 북의 다른 명칭으로는 콘서티나(concertina:
육각형의 소형 어코디온)또는 지그재그 폴드(zig-zag fol)라고 한다.
JANE GREENFIELD, 『ABC of Book Binding』, oak knoll press. the lyons
prees,1998.p.3.

특성이 다양한 다른 작가의 참고 작품 4점을 사례로 들어 여기에 속하는 책들은 책이라기보다는 조각품에 가깝다고도 하겠다.



【참고 작품 IV】

Scott Mecany,
「Party of the Year」,
23.5×34.2cm, 1989



【참고 작품 V】

Scott Mecany,
「Who's Who In American
Art(Hanging Index #13)」
91.5×203.4cm, 1999



【참고 작품 VI】

Scott Mckinney,
「무제」,
32× 32× 2cm, 1983



【참고 작품 VII】

Rebecca Miner,
「이주(Migration)」,
설치 작품, 1998.

예를 들면 【참고 작품 IV】는 마치 각지 긴 손을 연상시키는 기존의 어떤 책과 동명의 타이틀을 가진 책으로써 입체 표현된 조각품처럼 보인다.

【참고 작품 V】는 워싱턴 D.C.에 있는 워싱턴 예술 프로젝트의 일환으로 1989년부터 시작된 <걸어 놓은 인덱스>시리즈 중의 하나이다.

【참고 작품 VI】은 네 면에서 제본된 폴드북, 닫으면, 즉 주름을 꼭 누르면 프린트 된 이미지를 볼 수 있다. 주름을 펼치면, 이미지는 사라지고 형태, 공간, 그림자가 지배하는 책으로서 제작한 것이다.¹⁸⁾

【참고 작품 VII】은 500여권의 책으로 만들어진 설치 작품으로 종이는 펄프에서 나왔고 펄프는 다시 나무에서 생산되는 원리와의 같이 책을 만든 종이

18) Keith A. Smith, 「키스 스미스의 북아트」, 김나래 역, 열린책들, 2004, pp.57~361.

또한 다시 자연으로 되돌아가고픈 욕망을 나타낸 것이다. 등장하는 책들은 500여권이 서로 하나의 무리를 이루어 책상을 빠져 나와 이동해 가는 과정을 나타낸 것으로 책의 내용은 아프리카의 지도를 전지에 실크스크린으로 찍은 후 잘라 책의 속지로 활용하여 이 책들의 이동 방향을 효과적으로 드러냈다.
19)

이러한 여러 책을 예로써 살펴보았듯이 본인의 [작품9]는 하나의 설치로써의 책으로 손으로 만져지는 책의 친밀성에 의해 작가의 의도 안에 관객을 참여시키는 행위 예술에까지 확대시킬 수 있다. 즉, 작품과 감상사이에 벽이 없이 작가와 관객의 대화가 페이지마다 이루어지는 친밀한 예술인 것이다.

또한 [작품 10,11]은 개인전 전시 때 전시하지는 않았지만 본인은 표현의 확대가 넓은 이러한 방식에 관심을 가지고 있어 표현해 보았다.

본인이 하는 판화의 작업과정은 연속적인 이미지를 펼치듯 보이는 표현이 가능함으로써 이러한 확장된 표현의 방법은 연결이 쉽고 액자에 넣었을 때와는 또 다른 느낌을 받을 수 있다. 그리고 이러한 아티스트 북은 판화와 무관하지 않는 프로세스적 속성을 내재하고 있어서 에디션(edition)도 가능한 표현 영역의 확대로 본인은 앞으로의 창작활동을 하고자 한다.

19) 김나래, 「북아트」, 임프레스, 2003, p.131.

IV. 작품 설명



[작품1] 방해꾼

81×60cm, Computer Print, lithography, 2004



[작품2] 바람결에....

81×56cm, Computer Print, lithography, 2004

[작품1][작품2]는 바닥에 형상이 드리운 그림자의 상을 실제의 한쪽 발이 밟고 있는 상황을 그대로 표현하였다. 이렇게 실제의 한쪽 발과 그림자 자체는 실제하지만 그 모습은 허상인 이미지로 한 화면 안에 나타나게 된다. 인체의 실루엣과 그림자가 중앙 화면에 그대로 나타나도록 설정하여 그 상황 속에 놓인 그림자는 자아의 또 다른 모습이자 반영으로 인식되었다.

즉 실제 전시장에서 관람자들이 보는 이미지는 허상으로 인식되지만, 관람자가 보는 그림은 실상의 의미로 나타난다. 두 작품은 이미지를 컴퓨터 작업으로 극대화 시킨 후 디지털 프린트하여 그 위에 석판화의 수작업을 통해 인체의 형상 안에 감성적 측면이 나타나도록 의도하였다. 또 전체 넓은 공간 표현은 넓고 굵은 Sand paper로 엠보싱(Embossing)의 효과를 줌으로써 종이의 재질감이 극대화되어 나타남으로써 심리적 공간이 한 층 더해지도록 하였다.

[작품1] 방해꾼

오른쪽에서 빛을 비추는 현상으로 그림자 이미지는 화면전체에 나타난다. 인체의 측면의 각도에서 두 손을 모아 위로 깎지 낀 듯한 동작으로 드러난다. 그러나 실상의 한쪽 발이 등장하여 그림자를 짓밟듯이 누군가 나를 억누르는 방해꾼 같은 역할로 상황설정이 되어있다. 연출된 상황 속의 그림자 이미지는 곧 나 자신의 모습인 '자아'로 인식되었다. 나 자신의 내면세계에 대한 갈등이 곧 '혼돈과 불안'에 의한 인한 정체성의 상실로 이어지는 심리적인 상태를 표현하고자 한 것이다.

표현 방법에 있어서는 인체의 가장 중심이 될 부분인 가슴으로부터 해먹을 석판 위에 떨어뜨려 표현이 가능하고 은은하게 퍼지는 듯한 우연적 해먹효과를 살려서 나 자신의 내면세계에 대한 갈등과 정체성 상실이라는 의미를 가중시켜 보았다.

[작품2] 바람결에....

바닥에 놓인 그림자는 두 손을 벌린 채 놀란 듯한 긴장의 상태이다.

화들짝 놀라며 두 손을 벌리고 있는 인체의 형상은 가만히 누군가를 응시하는 듯하다. 그림자의 이미지에 실상의 발이 중첩되어진 상황은 자아의 불안정한 심리상태를 나타낸다.

<바람결에...>의 제목처럼 어느 순간 나타났다 사라지는 그림자의 본성적인 의식 속에서 나타난 형상의 그림자를 이미지는 공간의 혼적으로 ‘나 자신’의 실재(實在)가 망각되는 허상의 의미로 보았다. 인체 형상 안에 전체적으로 잔잔한 선들의 퍼짐으로 나타낸 해먹의 효과로써 형상과 결부시켜 보았고 전체적 배경은 극대화를 살리기 위해 더 밝게 표현되어졌다.



[작품 3] 세 사람

11×15cm, Photo transfer, Drawing, 2004



[작품 4] 새벽

25×20cm, Photo transfer, Screen Print, 2004



[작품 5] ~사이

27×20cm, Photo transfer, Screen Print, 2004

[작품 3] 세 사람

[작품 4] 새벽

[작품 5] ~사이

세 작품은 모두 보이는 형상이 연출된 상황으로부터 또 다른 현상을 나타나게 한 작품이다. 그것은 서로간의 이미지에서 관계성을 찾으려 했다. 보이는 것이 사실적인 진실의 이야기가 아님을 그림자가 나타나게 된 현상을 분류해 보았다.

[작품 3]은 재현된 이미지에서 발견된 또 다른 현상과 [작품 4]는 한 이미지로 보여지지만 다른 이미지와의 결합된 상(像)으로 보여지고 [작품 5]는 중첩과 변형을 통해 나타난 그림자의 현상으로 나타났다.

이들 작품들은 전사 이미지로써 그 위에 실크스크린과 굵은 Sand paper로 엠보싱(Embossing) 효과를 나타내어 깊이감을 표현하였다.

[작품 3] 세 사람

큰 나무에 비추어 두 사람의 형상이 나타난다. 한 사람은 한쪽 팔을 머리에 얹어 있고 상대방은 그 사람을 향해 바라본다. 그 사이에 누군가 생각지도 못한 또 하나의 인체의 현상이 만들어졌다.

한 화면에는 있지만 서로 다른 시선을 향하는 듯 보인다. 그것은 곧 서로 다른 시선을 향하는 자신의 정체성의 모습을 나타내고자 하였다.

[작품 4] 새벽

아침에 일어나 기지개를 피우는 포즈를 취하는 형상 안에 또 다른 나와 다른 이면적 몸짓으로 이미지가 중첩되어 나타내어졌다. 중첩된 이중적인 이미지를 통해 고독한 내면을 표현하려 하였다.

[작품 5] ~사이

~사이라는 개념은 이것도 저것도 아닌 것일 수도 있고, 이것이면서 저것이
기도 하며, 이것과 저것의 중첩된 모습일 수도 있다.

즉, 이러한 ‘~사이’공간에서 자아의 실체를 표현하려 하였다.

정지되어 있는 포즈 형상 속에 자세히 들여다보고 있으면 또 다른 인체의
다리사이가 걸친 중첩된 이미지이다. 어딘가에 묶여진 현상처럼 나에게 검은
형상의 이미지가 침투되어 불안정한 심리상황이 표현되어진 것이다.



[작품6] 사진사

18×27cm, Photo transfer, Screen Print, 2004



[작품7] 계단에서 얘기하는 두 사람
20×28cm, Photo transfer, Screen Print, 2004



[작품8] 담배피우는 사람

20×25cm, Photo transfer, Screen Print, 2004

[작품6] 사진사

[작품7] 계단에서 얘기하는 두 사람

[작품8] 담배피우는 사람

이들 작품들은 일상적인 모습을 그대로 재현한 듯 보이게 한 것들이다. 바라보는 시선은 그리워하는 대상으로부터의 그리움을 담은 작품들이다. 이러한 심리를 표출한 것은 이미지 자체에서 느껴지는 느낌은 고독적이며 몽한적인 느낌이며 몽크의 작품의 내면에 표현된 것은 거칠고 걱정적인 것이라면 본인은 시적이고 정적인 느낌이다.

작품의 표현방법으로는 전사 이미지에 실크스크린이나 드로잉요소로 표현하고 엠보싱(Embossing) 효과를 주어 오묘한 감정을 살리고자 하였다.

[작품6] 사진사

드리워진 그림자의 형상은 누군가를 찍고 있는 듯하지만 실상은 그 이미지를 찍힘을 당하는 타자(他者)를 재현하고 있는 것이다. 사진은 찍고 있는 본인의 모습은 재현된 이미지를 통해 실재를 보여주지만 실상 이미지가 표현된 것은 보여지게 되는 것이다.

조형적인 면에서 전사방법을 통한 전체적인 분위기가 오묘한 물방울의 느낌으로 우연적인 효과와 표면상에는 인체의 형상 주변에만 Sand paper로 엠보싱(Embossing)의 효과를 줌으로써 훨씬 더 울룩불룩한 상태를 강화하여 은유적인 인체상의 전사 효과가 그대로 나타나 수채화처럼 보여 투명성을 얻고자 하였다.

[작품7] 계단에서 얘기하는 두 사람

무겁고 큰 형상이 알 수는 없지만 다리사이를 두고 계단을 통해 시선을 향하여 오는 인물이 얘기하는 듯한 상황을 연출하였다. 그리움의 대상을 생각하

며 만날수는 없지만 만나게 될 희망을 생각하고픈 심리적 상황을 마치 유희적인 느낌으로 간결하게 추상적으로 표현하였다.

[작품8] 담배 피우는 사람

다른 작품과는 달리 관화지에서 벗어나 한지의 여러 장의 배접으로 전사시켜보았다. 한지라는 느낌은 부드러우나 투박한 성질, 기술의 세련미를 오히려 거부하는데서 오는 포근함에 대한 친근감은 전통적 재료를 통한 표현영역의 확대를 나타낸다. 이러한 한지의 느낌을 살려 인체 이미지에 투명성도 자연스럽게 나타나고 재질의 질감으로 감정의 효과를 증가시키고자 하였다.

본인은 이러한 한지의 특유의 질감과 디지털 이미지의 결합을 자연스럽게 나타낸 작품으로 수제종이의 연구도 함께 다양성을 고려하여 작품의 조형성의 폭을 넓힐 수 있으리라 생각된다.

이 작품의 이미지는 전사 이미지로 부분만 실크스크린의 효과를 나타내고 함축된 형상이 추상적이면서도 지극히 고독하고 몽한적 분위기를 나타낸다.



[작품9] Memory in the Book
(설치된 Artist's Book, 어코디온 북 펼쳤을 때)
110×65×55cm, Artist's Book, 2004



[작품10] Shadow (펼쳤을 때 위, 겉표지 아래)
10×9cm, Artist's Book, Non-silver print(cyanotype), 2004



[작품11] Present-“현재 있는 나의 모습이 가장 큰 선물”
52×20×8cm, printed paper, wooden box, Artist's Book, 2004

[작품9] Memory in the Book

[작품10] Shadow

[작품11] Present-“현재 있는 나의 모습이 가장 큰 선물”

[작품9] Memory in the Book

전시장의 공간에 변화를 줄 수 있는 아티스트 북(Artist's Book)의 어코디온 북(Accordion Book)은 판화의 확대된 표현의 방법이라고 생각한다.

펼쳤을 때 한번에 볼 수도 있고 페이지마다 관람자가 마주하고 서서 이 작품들은 개별적으로 볼 수 있도록 그동안의 작업들을 모은 형식이다.

작품 내용은 나의 이미지를 통해서 기억을 되짚어 이야기를 풀어나가는 책의 형식을 생각해 본 것이다.

작품의 크기는 110×65×55cm 정도로 사방이 유리이고 덮개도 유리로 덮어 투명하게 전체를 볼 수 있게 하였고, 액자에 넣어진 작품과 또 다른 느낌으로 관람자로 하여금 지루하지 않는 공간연출로 가기 위해 방법적으로 아티스트 북의 형식을 취하였다.

아쉬운 점이라면 나름대로 한 편의 그림책으로써 텍스트와 스토리 구성을 사전에 준비하여 표현했었다면 좀 더 작품의 질을 높일 수 있었을 것이라 생각된다. 하지만 본인은 방법적으로 앞으로의 작업의 큰 제시 책이 될 작품으로 생각된다.

[작품10,11]는 개인전때 전시되지는 않았지만 이러한 표현영역의 확대를 2점을 포함하였다.

[작품10] Shadow

그림자 이미지를 통해 순환적인 하루 일과를 보는 것을 의도하였다. 작품 기법은 닌 실버 프린트(Non-silver print)의 기법 중 푸른 색 계조를 나타내는 시아노타입(cyanotype) 또는 블루 프린트(blue print)로 표현하였다. 수작업을

통한 그림자 이미지를 표현하였으며 완성된 종이에 미디움(Medium)을 발라 좀 더 투명하게 표현해 보았다.

[작품 11] Present-“현재 있는 나의 모습이 가장 큰 선물”

‘Present’의 현재의 의미와 ‘Present’의 선물의 의미로 현재 있는 나의 모습을 반영한 것이다. 즉 현재의 ‘나’는 “현재의 가장 큰 선물”로 표현한 작품이다. 나무상자 박스는 둘로 나뉘어져 오른쪽에 표현한 수제종이를 겹겹이 쌓아 과거와 미래의 중간지점의 현재의 나로 종이의 가장자리를 불태워져 그 안에 ‘present’라는 현재의 텍스트를 표현하였다.

왼쪽에 보이는 전반적으로 뒤엎겨진 실타래는 감정을 표현한 것으로 사이사이마다 감정의 텍스트(사랑, 증오, 분노....)를 끼워 넣었고 그 위에는 선물로 보이는 오브제를 집어넣어 그 안에서 Present- “현재 있는 나의 모습이 가장 큰 선물”로 본인이 나타내고자 한 표현을 텍스트로써 표현하였다. 덧붙여 아래에 보이는 작은 미니 북들은 작지만 소중한 의미를 지닌 책으로써 작품화하였다.



[작품12] 물 속으로, 빛 속으로, 바람 속으로,
100×120cm, Computer Print, Embossing, 2004

[작품12]물 속으로, 빛 속으로, 바람 속으로

[작품12]는 개별적인 3점의 작품을 하나의 작품으로 연결시켜 보았다. 컴퓨터 프린트를 한 후 전체의 이미지에 엠보싱(Embossing) 효과를 주어 표현하였다. 이 작품 물, 빛, 바람은 모두 순수한 본질의 희망적인 상징을 나타내어 공간의 여백에서 자아내는 이미지가 보여주는 바와 그림자의 체가 변형되어 아른거리는 시야에 반추된 화면 속에 몽롱한 실상의 이미지로 재현되어 형식과 배경이 자연스럽게 결합되었다. 하늘로 향해 뻗어간 손과 머리위에 얹혀진 손, 공간 밖으로 펼쳐진 손은 모든 공간적 상황으로부터 일탈과 자유를 향한 심리의 절정을 화면에서 확장시켜 보았다.

한 이미지의 크기는 100×120cm로 인체의 팔이 위로 향해 뻗어 나아가는 자세를 취하고 있다. 앞에서 제시한 작품들은 심리상태가 무거움에 비해 자유롭고 막혀있는 공간으로부터 나아가고 싶다는 생각에서 표현하였다.

조형적으로 공간에 배치시켜 높낮음을 다양하게 연출시켜 전시장의 한 쪽 벽을 한 작품의 크기로 엄두에 두고 손의 발산적 이미지를 표현하였다.

작품전시 결과 작품의 크기가 좀더 거대하게 조형성을 가졌었다라면 클래스 올덴버그의 “사물을 거대화시켜 보는 이로 하여금 그 사물이 가지고 있던 정체성을 다시금 생각해 본다”는 말처럼 그 의미는 크게 달리 보일 수 있으리라 생각되었다. 그리고 앞의 작품과는 달리 꾸미지 않고 단순하게 표현되어 향후 작품연구에 있어서 공간 해석에 대한 확장된 범위로 보여진다.

이러한 표현영역의 확대는 무한한 가능성을 가지고 본인의 작업에 새로운 방향을 제시해 주리라 생각한다.

V. 결 론

본 논문은 본인의 삶을 통하여 갖게 되는 가치관의 혼란과 불안정한 심리 상태가 자신의 존재 의식과 연결되는 것으로 보았다. 본인의 작품은 자아의 실체가 실존 공간 속에서 나타나는 존재와 허상의 의미를 지닌 그림자 이미지로부터 실재와 재현이 연계된 지각 인식이라는 점에서 출발하였다.

본인의 작품에 나타난 그림자는 단순한 재현이 아닌 자아의 실체를 반영하여 나타난 심상적 표현 공간으로서의 그림자이고 내면적인 심리적 갈등을 표현하기 위해 그림자 형상을 왜곡하였다. 이것은 실존 공간과 심상적 공간 사이에서 객체화하고 현존하는 자아를 바라보며 존재의 의미를 다시금 생각해 보게 된다. 이러한 이미지를 감상하는 것은 바라보는 자신이 어떻게 보느냐에 따라 실체의 의미가 달라지게 되는 것이다.

본인의 작품에 이론적인 배경으로써 실상과 허상의 의미를 살펴보는 가운데 크리스티앙 불탕스키의 설치 작품에서 사진 매체를 활용한 것은 작업과정이자 동시에 주제로 이어지면서 존재와 부재의 의미를 가진다. 본인의 작업에서 사용되어지는 표현 매체인 사진 매체도 시·공간을 담아 순간을 포착하기 위한 과정이자 결과물으로써 나타낸다. 또한 미술사적 측면에서 살펴 본 크리스티앙 불탕스키와 데 키리코, 곱남신의 작품은 공간 속에서 표현된 그림자로 실체에 대한 심리적인 속성을 포함하는 그림자의 이면적인 의미를 나타내어 본인 작품과 유사성을 가진 작품으로 살펴보았다.

본 논문을 통하여 추구하고자 하는 조형 의도는 현실 공간속에서 재현된 이미지는 사적 사유의 심리적 공간 속으로 유도하여 그림자의 형상을 통한 본인을 외부환경으로부터 위치하고 또 그 안에 사유하는 나를 재인식 하려는 것이다.

작품의 조형적 전개과정은 본인이 표현한 이미지를 통해 그 근거를 확인하고 표현과정을 하기까지의 과정을 본고를 통해서 명확히 하였다.

본인이 나타낸 사진 이미지는 판화와 사진 매체 영역을 구별짓는 행위라기 보다는 어느것에도 포함되지 않는 중간적 표현이라 할 수 있다. 사진의 특성은 실존 공간을 신빙성 있게 담아 좀 더 사실적인 이미지의 실상을 표현하기 위한 것이다. 본인은 작품에 사진과 판화의 결합하여 나타난 이미지는 다양한 조형 요소들을 표현할 수 있었고 컴퓨터 이미지나 전사된 이미지로써 판화 기법과 함께 드로잉적 요소로 첨가하여 정신적인 표출을 가능하도록 하였다.

또한 평면 작품과는 달리 확대된 공간 표현인 설치물로써의 아티스트 북을 제시하여 앞으로의 작업 방향을 모색해 보았다.

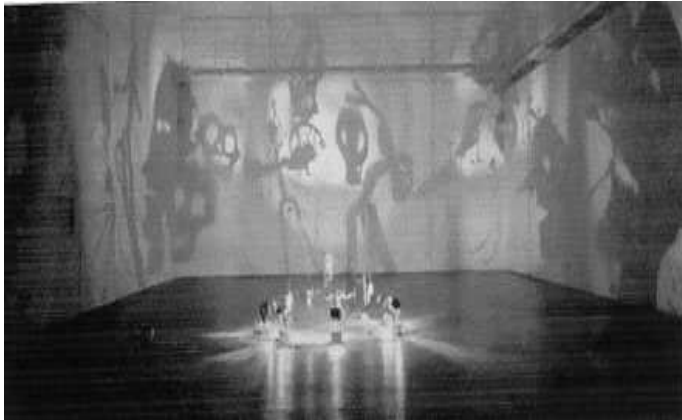
이것으로 내용적인 측면과 형식적인 측면에서 살펴보았는데 본인은 지각된 그림자 이미지로 실상과 허상의 물음이 그 어느 하나로 규정되지 않는 이미지이고 그것의 구별은 타자(他者)로 하여금 다각적으로 볼 수 있는 기회를 주어야 한다고 생각한다.

본 논문을 통하여 작업에 대한 이론적 배경을 획득할 수 있게 된 것에 가장 큰 의의를 가지고 이를 통해 자신의 모습을 살펴볼 수 있었으며 표현 방법에서는 다양한 방법적 탐구를 통하여 앞으로의 작업방향에 새로운 가능성을 도모하고자 한다.

참고 도판



【도판1】 Christian Boltanski,
「어둠의 교훈(Lecons de Tenebres)」,
설치 작품, 1986



【도판2】 Christian Boltanski,
「그림자 연극」 (Le theatre d'ombres),
설치 작품, 1980



【도판 3】 Giorgio de Chirico,
「거리의 우울과 신비」
(The Mystery and Melancholy of a street)
oil on canvas, 85.1× 69.2cm, 1914.



【도판 4】 콕남신, 텃- 「싸움」
캔버스 천위에 락커 스프레이, 112 ×180cm, 2004.

참 고 문 헌

- 곽남신, 「한국 현대 판화사」, 서울: 재원, 2002.
- 곽남신, 「덧」, 서울: 다빈치기프트, 2004.
- 김나래, 「북 아트」, 서울: 임프레스, 2003.
- 이경률, 「사진은 무엇을 재현하는가」, 서울: 마실, 2002.
- 이영훈, 「뉴미디어 아트와 시간」, 서울: 재원, 2004.
- 이춘우, 「시간과 공간」, 서울: 유문, 1970.
- 한국국립현대미술관 편, 「볼탕스키 -겨울여행」, 서울: 국립 현대 미술관, 1997.
- 한국 현상학회 편, 「몸의 현상학」, 서울: 철학과 현실사, 2000.
- 한국 현상학회 편, 「예술과 현상학」, 서울: 철학과 현실사, 2001.
- Emmanuel Levinas, 「시간과 타자」, 강영안 역. 서울: 문예 출판사, 1996.
- Gaston Bachelard, 「공간의 시학」, 곽광수 역. 서울: 동문선, 2003.
- GIORGIO, 「DE CHIRICO」, 서울: 예경, 1996.
- Jean Baudrillard, 「시뮬라시옹」, 하태환 역. 서울: 민음사, 1992.
- John A. Walker, 「매스미디어와 미술」, 장성영 역. 서울: 시각과 언어, 1998.
- John Berger, 「어떻게 볼 것인가」, 하태진 역. 서울: 현대 미학사, 1995.
- Keith A. Smith, 「키스 스미스의 북아트」, 김나래 역, 서울: 열린책들, 2004.
- Michael Rush, 「뉴미디어 아트」, 심철웅 역. 서울: 시공사, 2003.
- Merleau-Ponty, 「지각의 현상학」, 류의근 역, 서울: 문학과 지성사, 2002.
- René Huyghe, 「예술과 영혼」, 김화영 역. 서울: 열화당, 1979.
- Regis Debray, 「이미지의 삶과 죽음」, 정진국 역. 서울: 시각과 언어, 1994.
- Roland Barthes, 「카메라 루시다」, 서울: 열화당, 1996
- Tony Godfrey, 「개념 미술」, 전해숙 역. 서울: 한길아트, 1998.
- Walter Benjamin, 「발터 벤야민의 문예 이론」, 서울: 민음사, 1983.

북아트 사이트

북아트 <http://artandsoulstudio.net>

북아트 <http://www.jalexbooks.com>

북아트 <http://www.cfpr.uwe.ac.uk>

북아트 <http://www.bookarts.com/>

북아트 <http://www.bookarts.pe.kr/>

북아트 <http://blog.naver.com/flastic4t/120020177868>

팝업 <http://www.popularkinetics.com>

팝업 <http://www.popubooks.net/>

학회논문

이경률, “현대 미술에 나타난 흐린 사진 영상과 기억적 재현”,
서양미술사학회 논문집, 2000.

신혜경, “크리스티앙 불탕스키에 나타난 사진성”,
서양 미술사학회 논문집, 1998.

ABSTRACT

A Shadow as the Space of Imagery Expression

-Centering around My Work-

Cho, Mun Hee

Dept. of Printmaking

Graduate School of

Sungshin Women's University

This study is what researched into its content aspect and formative aspect, targeting works for the exhibition aiming to apply for a master's degree in relation to the image of a shadow as the space of imagery expression, which were manufactured mainly in the year of 2004, between 2003 and 2004.

The work in the identical person is begun from a shadow of human shape distorted through light, as a method aiming to seek for the identity in ego amid space. Light plays a role of medium in which a visual change is great, and a flow of time that is perceived in a regular or irregular change of light, brings about another change in space, thereby coming to grant fluidity. The image of a shadow in the human shape which was transformed and distorted through this light, is a place of expression which includes a mental state of self. That is to say, the image of a shadow perceived, is what was shown in the space that reflects the substance of real space, and at the same time, in

the imagery space that appeared as a private reason.

Accordingly, in this study, the shape of a shadow which was expressed within the space in the content aspect, consecutively appears amid a flow of time, thereby being established the relationship with 'other person.' And, it mentions the contents about 'the reflected ego' and 'the ego of looking at' it, so it comes to be ruminated the meaning of existence. As the process of this theoretical development, it sought for a logical basis from a question about what a distinction between a real image and a virtual image is. For this, it analyzed and researched as one case for the aspect of art history through artists' works that have similarity to a work. Also, it examined the formative elements (light, space, shadow), which had been used for the shape of a shadow that was revealed with being distorted, from the physical aspect and the psychological aspect.

In the formative aspect, as the process of developing a work, it described about the characteristics of medium 'photo' in the process of developing image, by dividing into photo image, computer image, and the transcribed image. And, in the aspect of an indirect method, it depicted the expressive intention about the combination of two media which have the united concept in printmaking and in a photo, and have different characteristics. As this combination in a photo and in the printing technique, is the image that appeared as the space of psychological expression from the space of existence, it was shown as the modeling in the computer image and in the transcribed image.

The person in question presented the directivity of manufacturing a work

down the road, by putting forward the works of a plate in the identical person and in other artists, as the spatial expression that utilized Artist's Book differently from the works of a plane this way. Finally, it depicted an actual case of specific expression that has comparatively consistency, through describing a work in the identical person.

In light of the content aspect and the formative aspect, the image of a shadow shown in a work of the identical person, is expressed into the psychological space from the real space, thus it is aimed to put forward the image that is not prescribed as any one thing in existence & absence, real image & virtual image, and shape & background. The person in question intends to have the ultimate aim as what tries to embody ego by identifying the uncertain shadow in order to become the truly semantic main body that was transformed from the extrinsic sight by being associated with others.