

박 영 근 교수지도
석사학위 청구작품연구논문

유리에 투영된 미(美)의 이미지 연구

- 신윤복 미인도의 차용으로부터 -

2006

성신여자대학교 대학원

관화학과

김 엘 리 사 벳

유리에 투영된 미(美)의 이미지 연구

- 신윤복 미인도의 차용으로부터 -

박 영 근 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원

관화학과

김 엘 리 사 벳

인준서

김엘리사벳의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

성신여자대학교 대학원

유 리 에 투 영 된 미 (美) 의 이 미 지 연 구

김
엘
리
사
벳

논문개요

본 논문은 대학원 석사학위 청구 논문으로서 2002년부터 2004년 사이에 제작된 본인의 작품들 중 2004년 12월에 있었던 석사 학위 청구전 <美>에 발표된 작품들을 위주로 하여 내용적(内容的), 조형적(造形的) 측면에서 연구 분석한 것이다.

본인은 신윤복의 미인도를 한국적인 미인의 전형으로 보고, 현대사회에 있어서 한국 고유미의 부재 상황을 작품으로 표현하였다. 이러한 오늘날의 실상을 유리라는 매체에 각인시켜 투영된 시각적 이미지를 이용함으로써 오늘날의 상황을 표현하고자 하였다.

이렇게 투영된 이미지는 마치 옛 것의 소중함, 아름다움을 잊은 채 살아가는 우리의 모습 속의 전통처럼 그림자로 비춰져 나타난다.

전통이 현대에 반영하는 지금의 시점을 표현한 것이다.

또한 본인은 판화의 조형적 특성 안에서 전통과 현대라는 상반된 공간의 조화로운 만남을 위하여 종이와 유리판 사이의 중첩된 공간구성을 의도하였으며, 시각적 효과의 극대화라는 측면에서 본인의 작품세계를 보다 잘 드러내는 결과를 주었다.

결론적으로 본 논문은 전통과 현대를 연결하는 두 공간의 중첩과 빛을 통한 투영으로써 미(美)에 대한 새로운 이미지(Image)를 조형화하는 표현에 중점을 둔 작품논문이다. 유리의 투명함 때문에 문득 잘 보이지 않지만 분명 존재하는 ‘흔적’을 새김으로써 ‘빛’이라는 희망적 존재가 있을 때에 비로소 ‘그림자’로 조합된 ‘결정체’이다.

이로 인해 보는 사람으로 하여금 전통회화의 선의 강렬함과 묘한 상상력

을 자아냄으로써 현시점이 갖고 있는 문제를 제시하고자 하였다.

본 논문은 크게 내용적(内容的), 조형적(造形的) 측면에서 연구 분석한 것이다.

먼저 내용적 측면에서는 [작품의 내용 연구]라는 제목으로 본인 작품의 전개과정에 있어 표현하고자 한 내용을 연구 분석한 것이다.

다음으로 조형적 측면에서는 [조형 및 기법 연구]라는 제목으로 본인의 작품에 나타난 조형적 요소와 기법을 서술하였다.

본 논문을 통하여 본인의 표현세계를 돌아보는 계기로 삼게 되었으며, 앞으로의 작품 활동에 있어서 새로운 원동력이 되는데 그 의의를 갖고자 한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 작품의 내용 연구	3
1. 미의식의 일반론	4
2. 전통적인 미의식	8
1) 일반론	8
2) 신윤복의 풍속화	10
III. 조형 및 기법 연구	17
1. 이미지의 차용	18
2. 투영된 이미지 표현으로 사용된 Sand Blast	27
3. 각인된 미의식의 표현으로 사용된 Embossing	34
4. 판의 확장된 개념으로써의 새로운 조합	41
IV. 작품 설명	45
V. 결론	70

참고도판

참고문헌

ABSTRACT

작 품 목 차

【작품1】	- 美 I (The Beautiful), 90x60cm, Drypoint, Mezzotint, 2002	45
【작품2】	- 間, 60x90cm, Drypoint, Etching, Photo etching, Aquatint, 2003	47
【작품3】	- sometimes, 50x70cm, Drypoint, Etching, Photo etching, Aquatint, 2004	49
【작품4】	- earring, 30x30cm, Sand Blast & Embossing, 2004	51
【작품5】	- lipstick, 60x90cm, Sand Blast & Embossing, 2004	54
【작품6】	- coat, 60x60cm, Sand Blast & Embossing, 2004	56
【작품7】	- stockings, 70x100cm, Sand Blast & Embossing, 2004	58
【작품8】	- compact powder, 30x30cm, Sand Blast & Embossing, 2004	60
【작품9】	- necklace, 90x45cm, Sand Blast & Embossing, 2004	62
【작품10】	- wristwatch, 30x45cm, Sand Blast & Embossing, 2004	64
【작품11】	- shoes, 30x90cm, Sand Blast & Embossing, 2004	66
【작품12】	- handbag, 24x30cm, Sand Blast & Embossing, 2004	68

도 판 목 차

1. 본인의 작품

- 【도판1】 - 자아의 정체성, 50x70cm, Drypoint, Photo etching, Aquatint, Mezzotint, 2002
- 【도판2】 - 나는 누구인가, 60x90cm, Drypoint, Etching, Aquatint, 2002
- 【도판3】 - 미의기준 I, 60x90cm, Pencil drawing on paper, 2002
- 【도판4】 - 미의기준 II, 60x90cm, Drypoint, Etching, Photo etching, Aquatint, 2002
- 【도판5】 - 바비인형 I, 90x60cm, Computer Printing, 2002
- 【도판6】 - 바비인형 II, 30x42cm, Computer Printing, 2002

2. 신윤복의 작품

- 【도판7】 - 미인도, 114.2x45.7cm, 비단 위에 채색, 18세기말~19세기 중기
- 【도판8】 - 청금상련, 28.2x35.6cm, 지본채색, 18세기말~19세기 중기
- 【도판9】 - 월야밀회, 28.2x35.6cm, 지본채색, 18세기말~19세기 중기
- 【도판10】 - 연소담청, 28.2x35.6cm, 지본채색, 18세기말~19세기 중기
- 【도판11】 - 단오, 28.2x35.6cm, 지본채색, 18세기말~19세기 중기

3. 기타 작품

- 【도판12】 - 한만영, reproduction of time 85-5, 38x37x10cm, mixed media in box & object, 1985
- 【도판13】 - 한만영, reproduction of time 92-t1, 173x347x36cm, acrylic on canvas & object, 1992
- 【도판14】 - 석영기, munch와 도시사나이2, 40x20cm, 컴퓨터 판화, 1996
- 【도판15】 - 배준성, 화가의 옷-앵그르Ⅱ, 180x162cm, 비닐 위에 아크릴릭, 사진 위에 비닐 부착, 1997
- 【도판16】 - 김정명, 책-<29>, 한정부수 100권 책, 1998

I. 서론

미술은 시대의 표현이며 그 시대의 조건이나 시대정신의 반영이다.

즉, 한 시대는 그 시대를 나타내는 상징성을 잉태하게 된다. 특히, 시각적 이미지인 미술은 그 시대를 살아가는 사람들의 직관으로 이루어지는 이미지로서 상징적 이미지가 더 두드러지게 나타난다.

급변하는 현대 사회는 가치관의 변화에 의해 본질은 물질적 추구로 인하여 전통이라는 본질을 찾아보기 힘들다.

오늘날 우리사회는 무분별한 서구문명의 유입과 가치관의 변화에 의해 내면에 도사리고 있는 전통이라는 본질은 사라지고 있는 실정이다.

그러나 바람직한 새로운 가치관의 설정은 삶의 뿌리인 전통을 도외시하고 이루어질 수 없는 맹목적인 추앙이라기보다는 올바른 자각(自覺)과 선별적 수용이야말로 서구문명의 겉모습만을 무분별하게 남용하는 지금의 우리 현실에서 절실히 필요하다고 본다.

이는 현대를 살아가고 있는 우리에게 무조건적인 과거에 대한 답습(踏襲)이나 고정되어 있는 형식이 아닌 과거의 바탕을 기초로 해서 미래로 발전시켜 나가는데 그 의미가 있기 때문이다.

따라서 전통을 무조건 배척하는 것이 아니라 참된 이해와 재해석을 통해 현대적인 미감으로 조화롭게 발전시키는 노력이 필요한 것이다.

즉, 오늘의 전통은 이전의 것과는 다른 모양으로 존재해야 할 것이고 그것으로 새로운 전통이 만들어지는 것이라고 생각한다.

본 논문에서는 이와 같은 목적을 위해 2002년~2004년 사이에 제작한 작품을 대상으로 전통과 현대라는 상반된 관계를 서로 조화 있게 융화하고

현대적으로 표현한다는 입장에서 다양한 실험을 통하여 표현기법을 확대하고 독자적인 자기세계를 구축하고자 한 것이다.

현대적 의미로서의 미(美)를 표현하려는 본인의 작품은 본인의 삶 속에서 각인되어진 이미지를 시각적으로 재해석하여 표현하려는 것이고, 본인의 그림에 부분적으로 차용된 전통적 의미로서의 미(美)를 표현하려는 신윤복의 풍속화는 단순히 전체적인 형상의 재현에 그치는 것이 아니라 부분만을 선택하여 새롭게 조합된 작품으로 표현하려는 것이다.

그로 인해 보는 이로 하여금 상상력과 호기심을 불러일으키는 요소로써 작용하고자 한다.

본 논문에서는 본인의 작품의 주제인 아름다움이 본인에게 특별한 이미지로 각인되어진 동기와 소재가 가지는 의미를 서술하고 그것을 통해 작품에 보여 지는 효과에 대해 서술 하고자 한다. 또한 작품에 나타난 표현에 있어서 바탕재에 쓰인 유리의 투영과 동판을 매개로 하여 종이에 찍힌 Intaglio 기법을 통한 Embossing 기법에 대해 서술하고자 한다.

이러한 연구 과정을 기반으로 작품 속에 표현된 아름다움을 정립하고, 관화가 지니고 있는 독창적인 표현 방법에 대해 연구를 하여 앞으로 창작 활동 방향에 기초가 되고자 하는데 목적을 두고 있다.

II. 작품의 내용 연구

‘과연 나는 누구일까?’라는 자문으로 시작된 끝없는 고뇌 속에서 본인은 그러한 해답을 찾아가는 과정으로 본인이 평소 관심 있는 것에서부터 자아의 정체성을 찾아가고자 한다. 이러한 본인의 욕구는 본인의 작품들을 통하여 드러난다.[본인의 작품 도판 1,2 참조]

한 여성으로서 본인은 평소 아름다움에 대하여 갈망한다.

이러한 아름다움에 대한 갈망은 ‘아름다움이란 것이 과연 무엇일까?’라는 자문으로 출발하여 본인의 미(美)의 기준이 무엇인지를 살펴보는 동기가 되었다.

본인이 생각하는 미(美)의 추구란 늘씬한 8등신의 몸매, 금발머리, 호수처럼 크고 파란 눈, 조각처럼 높게 올라간 코 등 인간들이 오랜 기간동안 만들어 놓은 가치관에 준한 서양 미인의 모습을 한 미인상을 닮고 싶어하는 것이었다.

무의식적으로 동경하는 대상인 것이다.

이러한 점을 보았을 때, 그 원인을 프로이트(Sigmund Freud, 1856~1939)와 융(C. G. Jung, 1875~1961)에 따른 설명으로 [미의식의 일반론]에서 살펴보고, 전통의 중요성과 신윤복 풍속화를 차용한 계기를 [전통적인 미의식]에서 밝히고자 한다.

1. 미의식의 일반론

한 여성으로서 본인은 평소 아름다움에 대하여 갈망한다. 특히 외모는 여성의 아름다움을 판단하는 지표이다. 그리고 그러한 욕망은 화장을 하게 하고 자신을 마음껏 치장함으로써 해소되고 남들의 시선이나 관심을 의식하게 된다. 다른 사람들의 눈은 즉 거울과도 같은 역할을 하게 된다.

라캉(Jacques Lacan, 1901~1981)에 의하면 거울은 인간의 주체 확립 과정에 있어 절대적인 요소이다. 인간은 완전한 자아를 갖고 태어나지 못함으로써 거울에 보여 지고 반영되는 이미지에서 자아 인식의 출발점을 삼는다. 거울은 자신의 이미지를 타아의 그것으로, 즉 ‘거리 두고 보기’를 조건으로 한다. 대상화된 이미지 속에서 주체는 끊임없는 자아와 타아간의 이미지 교환과 검증을 필요로 하는데, 그 과정은 분리되고 불일치하는 모습들의 조각난 그림 찾기 같은 것이다.¹⁾

또한 사회학자 쿨리(Charles Horton Cooley, 1864~1929)는 ‘거울에 비친 자아(the looking-glass self)’라는 개념으로 한 개인이 자아를 형성해 가는 과정을 설명한다. 이것은 각자가 타인의 눈을 통해 자신을 이해하며, 타인이 그들을 어떻게 판단하는가 하는 것을 이해함으로써 그 자신을 판단하는 것을 배우는 방법이다. 어린아이들은 부모가 ‘나’를 어떻게 생각하는지, 친구들이나 친척들이 ‘나’의 장단점은 무엇이라고 말하는지, 그 판단에 비추어 자아를 형성해 나간다.²⁾ 굳이 사회화 과정을 설명하는 방식은 여성들이 스스로 미인이 되려고 하는 이유를 설명하는 데도 유용하다. ‘거울아, 거울아, 이 세상에서 누가 가장 아름답니?’하고 물을 때 거울이 되는 것은 부모

1) 진휘연, “여성성, 미디어, 그리고 이미지”, 『월간미술』, 10(1998), p.122.

2) J. 빅터 볼드릿지, 『사회학』, 이효재·장하진 역, (서울: 경문사, 1979), p.94.

나 친구, 친척들과 같이 주변을 둘러싸고 있는 사람들이다.³⁾

여성으로서 외부(남성 중심 사회), 거울 속의 또 다른 자아와의 갈등이 계속됨으로써 자신(Self), 정체성(Identity)의 개념이 등장하게 된다.

언제부터인가 본인이 추구하는 ‘미인(美人)’이란 서구화된 미인의 모습을 닮고 싶어 하는 자신을 발견하게 되었다.

‘왜일까?’라는 물음을 자신에게 던진 본인은 그 원인을 어린시절 즐겨 놀던 인형놀이의 놀이에서 찾을 수 있었다.

어렸을 때의 본인은 인형놀이를 가장 재미있어 하였다.

예쁜 인형을 보면 그냥 지나치지 못했을 정도였다. 대부분의 여자아이들이 그랬듯이 말이다.

인형놀이를 하면서 항상 그 예쁜 인형처럼 예뻐지고 싶었다.

‘나도 어른이 되면 이 인형처럼 예뻐져야지!’하며 인형의 모습을 보며 본인의 이상형을 만들었던 것인지도 모른다.

그러나 그 인형의 모습을 이제 와서 생각해보니 파란 눈의, 큰 눈의, 금발 머리에, 높은 코, 긴 다리 등 모두가 서양미인의 모습이었다는 것이다. 아주 재미있게 놀던 ‘놀이’에서 본인도 모르는 사이에 본인의 미인(美人)의 기준을 만들어 가고 있었던 것이다.

어린시절에는 당연히 생각했었던 것을 지금에 와서 생각하니, 한국인으로서, 더 나아가 동양인으로서의 ‘미인(美人)’은 존재하지 않았던 것 같다.

그것은 당연한 결과일 것이다.

프로이트에 의한 설명에 따르면 어린시절 무의식의 토대에서 즐겁게 놀던 놀이는 우리로 하여금 무방치 상태에서 전적으로 흡수 할 수 있다고 말한다.

프로이트는 잠재의식상, 인간은 상실된 유아기의 세계로의 회귀를 열망하고 또 실제로 꿈과 여러 경로를 통해 회귀하기 때문에 예술은 그것에 의하여

3) 여성을 위한 모임 편, 「일곱 가지 여성 콤플렉스」, (서울: 현암사, 1992), p.159.

과거의 체험으로 돌아갈 수 있는 하나의 통로를 제공한다⁴⁾고 하였다. 이런 잠재의식은 의식적 내용에 비하여 훨씬 풍부하며 인간 심리 저변에 있다가 현실에서 충족되지 못한 욕망이 상징적 이미지로 나타나는 꿈과 같은 현상으로 나타나기도 한다.

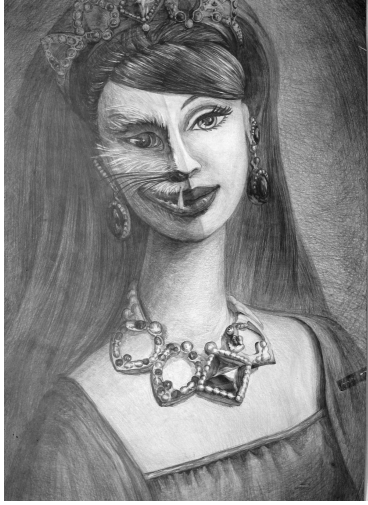
또한, 프로이트 정신분석학은 모든 것을 무의식의 토대 위에 전개하는 학문이라고 할 수 있는데, 의식은 마치 빙산의 일각과도 같아서 물속에 잠긴 빙산의 나머지 대부분은 무의식에 해당된다. 한편 인간의 모든 사고와 행위는 유아기적 성적 욕구에서 비롯된 것이며, 문화와 예술은 그것의 승화된 표현이 되고 있기에, 무의식적 욕구에 의해 지배된다고 한다.

또, 심리학자인 칼 융은 유년시절을 개인의 세계와 자신을 서서히 인식하게 되는 점진적인 자각의 상태⁵⁾라고 하였다. 그는 이 시기를 정서적으로 매우 강렬한 시기이며 어린이들이 처음으로 꾸는 꿈은 흔히 정신의 기본구조를 상징적인 형태로 묘사하면서 그 개인의 장래 운명을 어떻게 형성해 나갈 것인지 풀어나가는 가장 중요한 시기라고 단정 지었다. 이것은 어린 시절의 기억과 경험이 어느 시기보다 오래 기억되고 성인이 되어 생활하는데 있어서는 큰 영향을 준다는 것을 강조한 것이다. 기억은 필요에 따라 나타났다가 망각되어지기도 하는데 특히 유년시절의 기억은 꿈과 마찬가지로 압축되는 과정을 거친 상징적인 것이어서 그 기억이 정확히 무엇을 의미하는지 알 수 없지만, 그것은 비밀스런 신비성을 띠고 있으며 잃어 버렸던 기억은 잠재의식의 상태로 보관되어지다가 성인이 된 후 체험한 것과 연관되어 자연스럽게 표출된다.

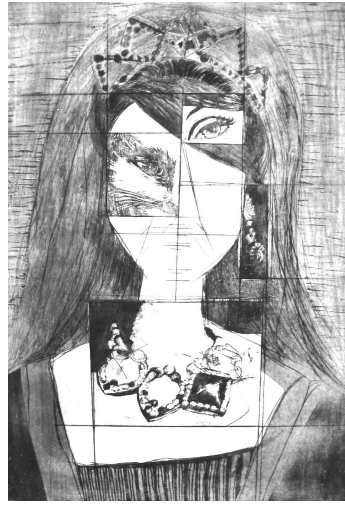
서양미인을 꿈꾸는 미스코리아 대회를 보면 쉽게 이해가 되듯이, 자연스럽게 본인이 자각하지 못하는 사이에 서구적 미인이 본인의 미인(美人)의 기준으로 형성되었던 것이다.[본인의 작품 도판 3~6참조]

4) Jack J. Spector, 「프로이트 예술미학」, 신문수 역, (서울: 풀빛, 1981), p.118.

5) C. G. Jung, 「인간의 무의식의 상징」, 이부영 역, (서울: 집문당, 1983), p.35.



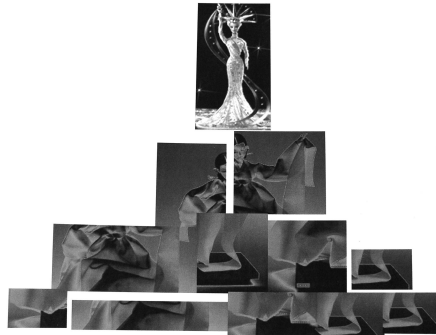
【도판3】 - 김엘리사벳,
미의기준 I, 60x90cm,
Pencil drawing on paper,
2002



【도판4】 - 김엘리사벳,
미의기준 II, 60x90cm,
Drypoint, Etching, Photo
etching, Aquatint, 2002



【도판5】 - 김엘리사벳, 바비인형 I,
90x60cm, Computer Printing, 2002



【도판6】 - 김엘리사벳,
바비인형 II, 30x42cm, Computer
Printing, 2002

2. 전통적인 미의식

1) 일반론

인간의 삶의 모습이 시간과 공간적 차원에서 이야기할 때 근저 흐르는 지역적 측면이나 역사적 측면에서 형성된 전통성을 간과할 수 없다. 이에 따라 한국인의 미의식의 문제는 풍토성과 전통성이라는 양 측면에서 그 특성이 고찰 될 수 있다.

한국인이라고 하는 특정한 민족에 편재적인 미의식의 문제는 각각의 한국인마다 다른 미의식을 가지고 있으면서도, 한국인 전체에 공통된 미의식을 가지고 있다.

한국인의 미의식에 대해 일반화하는 것은 진실을 왜곡할 위험성을 내포하고 있는 것은 사실이지만, 한국이라고 하는 특정한 민족적인 전통적 미의식의 주체적인 보편적 특성에 관해 논의를 하고자 한다.

동양의 아름다움은 동양의 미학으로써 충분히 이해되어질 수 있다고 보는데, 동양에서는 기교보다는 고졸을, 화려함보다는 소박함을 높인다. 구도나 색채보다는 ‘기운생동’을 높이 본다고 할 수 있다. 이러한 동양의 미(美) 개념은 서양과 구별되는 동양의 독특한 사상과 철학, 종교의 영향을 받아 형성된 것이다. 특히 힌두교와 불교가 지배한 전통적인 극동문화는 여러 가지 면에서 서양의 경우보다 더욱 내향적이며, 어떤 이상적인 심적 상태, 이를테면 욕망이나 관능적 심상에서 벗어나는 것, 평정과 평화를 달성한다는 것, 그리고 궁극적으로는 윤회에서 벗어나 초월적 단계에서 해탈하는 것과 같은 상태를 추구하는 영적 극기에 더욱 관심을 가진다. 그러나 서양에서의 예술적 가르침은 주로 가시적, 외면적인 기교, 재료와 도구의 사용에 국한되어 있었다. 미적 목적과 내적 태도는 보통 개개예술가에게 일임될

수 있는 개인적인 문제이고, 규제되지 않더라도 스스로 배려할 것으로 생각되었다.⁶⁾

동양인은 예로부터 하늘은 위에 있어 그 빛이 검고 땅은 아래에 있어서 그 빛이 누르다고 해서 검고 그윽한 하늘과 누린 밭의 땅이라는 광대한 자연 속에 살면서 어떤 종교적인 한낱 작은 존재로서 자연의 흐름과 그 이치에 따르는 삶을 영위하는 것이 지혜의 극치였다. 사람이 자연의 흐름에 따르지 않고, 자기의 지혜에만 의존하면 우환이 생긴다는 것이 동양 사상이다. 반면, 서양인은 자연을 나와 맞선 존재, 정복의 대상으로서, 인간과 자연과의 관계는 실험자와 피 실험자의 대립으로 보아왔다. 이러한 동, 서양의 사상과 철학에서 보이는 차이는 서로에게 필요충분조건으로서 상호보완의 관계로 형성 되어져야한다. 동양이 가져다주는 무한에 대한 신비의 자각은 서양인의 그 몸의 균형을 위해 필요한 것이고, 한편 동양은 서양이 가져다 준 훌륭한 선물, 즉 과학 속에서 자기의 균형을 발견하여야 한다. 그러나 지금까지 우리는 서양미학의 척도만을 가지고 우리의 아름다움을 판정하여 왔다.

동양의 문명은 자연과의 조화, 즉 인간은 자연의 한 부분이라는 일원론적 사고에 그 특징이 있으며, 서양의 인간중심주의와는 다른 자연 중심주의라고 볼 수 있다.

서양의 고대 그리스의 미(美)의 개념은 지금 우리가 가진 미(美)의 개념보다 범위가 더 넓었다. 윤리학이나 수학까지도 포함할 정도로 광범위하였다. 그리스인들이 비례에서 중요시 여겼던 것은 ‘눈에 보이는’ 질서가 아니라 ‘머리로서 이해하는’ 질서였다. 감각이 아닌 지성에 호소하는 것이었다. 그리스인들은 조각가가 조각상에서의 비례와 미보다, 기하학자가 구성한 수에서

6) 토머스 먼로, 「동양미학(Oriental Aesthetics)」, 백기수 역, (서울: 열화당, 1984), pp.82-83.

의 비례와 미를 더 인식했다.

이러한 동양미와 서양미의 차이는 노드롭(Filmer S. C. Northrop)이 동서양의 철학을 비교하면서 지적한 차이, 즉 동양의 '직관(intuition)에 의한 개념'과 서양의 '가정(postulate)에 의한 개념'으로써 풀이할 수 있다. 이때 '직관에 의한 개념'이란 직접적으로 이해된 것이고 무차별적인 것이다. 그것은 예술가들이 직접적인 것으로 표현하지만, 질적으로 무엇이든 딱 꼬집어 말할 수 없는 정서적으로 움직이는 연속체를 말한다. 이에 비해 서양의 '가정에 의한 개념'은 점검하는 일이고, 논리적으로 확정된 연속체를 말한다. 전자의 무차별적인 것에 맞서 그것은 차별적인 것을 말한다.

전통의 필요성은 역사가 현재를 반영하는 거울이듯이, 현재의 우리의 모습을 발견하고 우리의 상황과 가치관에 적합한 문화를 창조하기 위함으로 설명되며, 전통에 대한 이해를 올바르게 하기 위해 전통의 정의는 물리적인 것으로 한정하지 않고 정신적, 문화적인 것들을 바탕으로 해서 이루어질 필요가 있다. 그리고 전통을 현대에 계승하는 것은 전통 자체의 잠재력과 창의력에 의해 이루어 질 수 있다. 이러한 문화들은 서로간의 접촉을 통하여 문화요소의 전수가 이루어지고, 새로운 문화로 변화하게 되는 소위 문화변용의 과정을 거치게 된다고 볼 수 있다.

이러한 문화 변용의 과정은 우리의 전통미의 형성과정에서 한 민족의 창의력과 독창성에 의해 끊임없이 새롭게 나타나게 된다.

2) 신윤복의 풍속화

본인은 여성으로서의 정체성을 찾고자함이 본인의 작품에 있어서의 출발로 삼고자 하였다.

그러한 표현으로써 항상 아름다움에 대한 갈망을 본인의 작품에 표현해

보았다.

본인은 우리만의 ‘미(美)’를 찾고 싶었다.

본인은 신윤복의 미인도를 가장 한국적인 미인상으로 보고, 이것을 시작으로 그 당시 유교사회에 대한 예술로서, 저항으로서의 현실묘사와 동시에 인간 본연의 욕망을 작품에서 표출하고자 하였다.

이것은 신윤복 그림을 옮기는 것이 아니고 필요한 이미지를 상징적으로 차용했기 때문에, 표현되어지는 것은 전혀 다른 이미지가 된다.

따라서 막연한 옛 것에 대한 향수나 그리움을 상징하는 것이 아닌, 잃어버렸던 혹은 잊혀진 시간을 돌이켜 봄으로써 다시금 현재의 위치를 스스로 찾고자한 표현이다.

이렇듯, 신윤복의 그림을 차용한 것에 대한 고찰을 위하여 역사적 배경과 혜원의 작품에서 중요한 소재인 ‘여인’에 대해서 살펴보고자 한다.

먼저, 역사적 배경에 대해서 살펴보고자 한다.

유교가 주 이념이었던 조선은 고답적이고 완고하며 폐쇄적인 사회로 인식되기도 하지만, 실학의 발전으로 조선후기의 회화는 뚜렷한 민족적 자아의식을 발현하고 있던 시기였다.

그리고, 가장 한국적이고도 민족적이라고 할 수 있는 화풍들이 이 시대에 풍미했으며, 한국의 문화나 미술사상에 있어서, 15세기 중엽 세종 연간(1419~1450)을 전후(前後)하여 꽃피웠던 초기의 문예에 비길 만한 훌륭한 업적을 이룩했던 중요한 시기라고 할 수 있겠다.

영조와 정조 연간에 자아의식을 토대로 크게 대두되었던 실학의 발전은 조선 후기의 문화 발전에 걸쳐 매우 중대한 의의를 지니고 있다.

당시의 주변에서 실제로 접할 수 있었던 소재들을 다루었던 진경산수화나 풍속화가 유행할 수 있었던 것은 아무래도 그 시대에 팽배해 있던 자아의식

의 발현이 중요한 요인이 되었을 것으로 여겨진다. 실학으로 불리어지는 이 시대 학문의 일반적인 경향이나 문학의 새로운 동향에서도 이를 어렵해 볼 수 있다.

이러한 새로운 동향은 문학에서 우리의 주인공을 한글을 매체로 하여 표현하는 「춘향전」, 「심청전」, 「홍부전」 등의 한글 문학이, 그리고 미술에서는 실재하는 우리 산전을 한국적으로 표현한 진경산수와 당시의 생활 주변을 파헤친 풍속화가 유행하게 된 점에서 살펴볼 수 있다.

아울러 이러한 변화는 서민계급의 의식 성장에서 온 결과로 사회의 새롭고 주체적인 문화를 창조하려는 지식인들의 진정한 민족의식을 엿볼 수 있다. 한국의 산천과 한국인의 생활상을 소재로 삼아 다룬 조선후기의 회화는 실학의 추이와 매우 유사함을 보여준다.

조선후기 회화에서 가장 한국적이라고 할 수 있는 것은 물론 풍속화이다. 실학의 발전과 함께 조선후기에는 민중의 자각과 더불어 역사를 이끌어 가는 주체가 소수 지배계층에서 다수의 평민계층으로 옮겨가는 변화가 발생한다. 풍속은 역사의 주체임을 자각하기 시작한 서민들의 삶과 그 시대상을 반영하여 해석하는 것이 조선후기에는 가장 적절한 것이다.

넓은 의미에서 시정의 일상을 화제로 하는 풍속화는 이미 조선 초기와 중기의 각종 계회도(契會圖)에서 그 연원을 찾을 수 있겠으나, 속화(俗畫)라고도 불려지는 진정한 의미에서의 풍속화는 역시 김홍도, 김득신, 신윤복 등 후기 화원들을 중심으로 하여 발전되었다.

조선후기 예술의 새로운 면은 서민문화의 발달을 배경으로 전개되었으며 전인격(全人格)의 투영을 중시하는 남종화양식(南宗畫樣式)보다는 자연물이나 주위의 현실 자체로 돌아가 화법으로 표현하는 회화를 선호하기 시작했다. 이는 눈앞에 전개되는 실경 위주의 표현에 주력함으로써 실경의 시감

(時感)에 맞는 기법을 창출하게 되었으며, 구도는 물론 소재 등의 여러 면에서 작가의 개성과 함께 향토적인 정취를 담은 한국적 화풍을 수립하게 된 것이다.

이러한 시대상을 배경으로 혜원 신윤복의 작품은 제작되었고 이전까지의 전통회화 양식에서 대담하게 이탈하여 새로운 작품을 확립하게 된 것이었다. ‘이것은 서민들도 형통하게 받을 수 있는 예술에 대한 발돋움의 하나였으며, 그 지성(知性)이 도달한 근대적 서민사회 인식의 일환이었다.’⁷⁾

18세기 초에서부터 약200년 간 조선후기에는 서민경제를 바탕으로 한 한국적이고 민족적이라 할 수 있는 조선조 특유의 문화가 형성되었다.

혜원은 단원과 함께 당시 서민들의 생활상과 풍속을 주제로 하여 여러 작품들을 남기고 있는데, 단원이 서민 생활의 희, 노, 애, 락(喜, 怒, 哀, 樂)을 주로 다루었던 반면, 혜원은 당시의 사회 풍조를 주제로 하여 도회적(都會的) 습성을 몸에 익힌 젊은 남녀들의 생태(生態)를 세련된 감각으로 그려 놓고 있다. 이러한 혜원의 소재들은 저속(低俗)하다고 여겨져 당시의 봉건계급 사대부들에게 심한 천시를 받았으며 수준 낮은 춘의도(春意圖)로 취급되었지만, 그럼에도 불구하고 혜원은 나름대로의 확고한 신념을 토대로 하여 화면의 구성이나 인물의 표현 등에 있어서 뛰어난 재능과 독특한 예술성을 보여 주었다. 그는 조선시대의 육감적인 여인상과 여속(女俗)을 대담한 색채로 표현하여 모순된 유교 사회의 부조리를 표현하였다.

다음으로, 혜원의 작품에서 중요한 소재인 ‘여인’에 대해서 살펴보고자 한다.

혜원의 풍속화에 나타나는 여인은 앞선 화가들이 다루던 여성으로서의 등장이 아니었다. 혜원이 주로 다루었던 계층의 여인은 기녀를 비롯하여 의녀·무녀·비구니·과부 등 당시 천민계급에 속해 있거나 소외 받은 계층의 여인들이고 상대 남성은 양반과 한량들이었다. 혜원 이전에 그려진 여인

7) 최순우, 「최순우 전집」, 제 3권, (서울: 학고재, 1992), p.148.

들의 모습이 계몽적인 성격을 띤 그림이라고 본다면 혜원의 그림에 나타나는 장면들은 세대의 감춰진 풍속을 겉으로 드러내 보이는 풍자적 성격을 띠고 있다고 보아야 할 것이다. 천민 신세로서의 기녀뿐 아니라 의녀로 기녀 역할을 해야 했던 약방 기생들과 시대의 소외 계층으로 어려움을 겪던 무녀와 비구니, 수절의 고통을 감내해야 했던 과부 등은 모두 위로부터의 강요된 힘에 저항할 수 없었던 약자들이었다. 소설이나 시조·판소리 등에서 당시 전통적 유교 관념의 질서 위에 반기를 들었다면 혜원은 붓으로 인간의식의 내면에 짝트는 본성을 촉구하는 그림을 그려 사회윤리 의식에 반기를 들었다고 할 수 있다. 때문에 그의 풍속화에 꾸준히 등장하는 여인은 화면 속에서는 더 이상의 천민이 아닌 직업여성으로서 양반층의 남성과 어울리는 관계를 형성하고 있다. 과감한 기방의 풍속으로 남·녀의 성정(性情)을 묘사하면서도 기녀에 매료된 양반들의 모습을 그려내고 있는 것은 유교화된 조선사회가 얼마나 표면적으로 남성의 허구를 드러내주고 있는가를 보여주는 것이다. 18세기 도시를 중심으로 발달한 유흥문화를 배경으로 하고 있는 혜원의 그림은 기녀에 대한 애정과 지속적인 관심과 관찰이 없이는 그려내기 힘든 주제라고 보여진다. 특히 성(性)심리를 유발하는데 있어 동물이나 자연을 소재로 하여 감정을 이입시키고 있는 장면이 자주 나타나고 있는 점과 혜원의 그림에 나타나는 주인공을 관조적인 시선으로 묘사하고 있는 점, 또한 훑쳐보기 형태로 시점에 복선을 깔고 있는 점 등은 화가의 심리상태가 반영된 것으로 볼 수 있다.

특히 혜원은 기존의 화풍과는 다르게 시대적 상황에 부응하는 남녀의 애정을 주제로 한 정태(情態) 묘사에 뛰어났으며, 그의 인물 표현은 독창적이고 현대적인 감각의 탁월한 기량으로 인간 본성을 바탕으로 하여 에로티시즘의 문제를 독자적으로 확립시켜 표현하고 있었다. 혜원의 회화에는

작가의 개성으로 창출된 향토적인 특색과 한국적인 인물, 토속적인 배경이 나타나 있다.

혜원은 고전적인 위치에서 현대 한국화에 시사하는 바가 크며, 섬세하고 유려한 필선과 고혹적인 색감을 통해 당시의 감춰진 낭만을 생생하고도 세련되게 포착해 내었다. 그의 그림은 시종 선정적이고 노골적이지만, 천박함으로 떨어지지 않는 절묘한 절제와 풍취가 있다.

이렇듯, 풍속화는 조선후기에 고유색이 짙은 한국적인 화풍을 보여줌으로써 그 독자성을 인정받고 있는데 그 속의 주인공들은 숨소리마저 느낄 수 있을 듯한 인물일 뿐만 아니라, 이들의 생활 모습을 화가 나름대로 예리하면서도 따뜻한 시각에서 해학적으로 묘사되고 있다는 점에서 주목된다.

이는 조선 특유의 삶과 멋이 스며있는 인간을 형상화하는 표현 형식을 완성해 내었다는데 그 의의가 있다고 하겠다.

전반적으로 혜원의 풍속화는 독보적이며 세련된 감각과 낭만적인 정취를 풍기고 있다. 혜원은 작품의 에로티시즘적인 면에 있어서 풍자적이며, 해학적인 구성으로 외설시비를 해소하면서 오히려 이러한 주제를 다채로운 색감과 감각적인 필치로 승화시켜 풍부한 자신만의 에로티시즘적인 조형세계를 구축하였다.

뇌쇄적인 모습을 한 여인들의 품속에는 부조리한 사회를 통렬히 비판하는 은장도가 깊숙이 감추어져 있었던 것이다.

혜원 풍속화에 표면적으로 드러난 애정문제를 면밀히 분석해 보면, 그것이 당시 사회에 부각된 안락의 갈등문제와 연결되어 있다는 사실을 깨닫게 된다.

이렇듯, 신윤복 풍속화에는 당시의 시대상을 솔직하게 반영함으로써 예술이 가지는 아름다움으로 그 시대의 문제점을 해학적으로 제시함으로써 진정

한 예술적 가치를 보여준다고 생각한다.

그러한 면에서 본인은 신윤복의 풍속화를 소재로 차용하게 되었다.

특히, 한국적 먹 선의 아름다움과 여성적이며 섬세한 신윤복의 먹 선을 작품에 부분적으로 접목함으로써 새로운 아름다움을 표현하고자 하였다.

Ⅲ. 조형 및 기법 연구

본인은 평소 추구하고 사유했던 동양적인 세계와 정신을 드러내고자 하였는데, 단조롭게 대상의 해석에만 머물렀던 식상한 작업을 털고, 이미 잘 알려져 있는 낯익은 이미지를 작품에 부분적으로 차용하여 원본에 대해 새로운 의미와 가치를 부여하려 하였다.

자아반영 형식의 새로운 의미와 가치는 원작과 다른 요소들을 함축하고 있다. 또한 작품에 있어서 새로운 조합은 본인만의 표현수단으로써 우리만의 미(美)가 필요하다는 메시지를 전하고자 하였다.

즉, 예술품의 단순한 차용의 표현이 아니라 독자의 의미체계를 갖는 표현 영역이며 기호 부여자와 해독자 사이의 상호 커뮤니케이션이라는 중요한 의의를 지니고 있다.

그러므로, 새로운 차원에서 창조를 목표로 한 중요한 수단으로 텍스트간의 단일 텍스트적 형식과 달리 두 텍스트의 통합을 나타내려 한다.

이것은 작품 속에 내재되어 있으며 수용자는 부여된 기호의 해독자가 되어야 한다. 기호는 공유되는 것이며, 보다 정확한 의미 전달을 위해 행해지는 모든 노력은 창조성으로 이어진다.

“우리는 그림이란 그 중 오리지널인 것은 하나도 없는 다양한 이미지들이 섞이고 충돌하는 공간일 뿐이라는 것을 안다. …… 그림의 의미는 그 기원에서 있는 것이 아니라 그 귀환점에 있다. 화가가 사라지는 대신 보는 이가 탄생하여야 한다.” 이것은 물론 기호로서의 언어에는 온전히 새로운 것이라고는 없으며, 작품의 의미도 저자에게서 나오는 것이 아니라 독자의 개별적인 기호 파악의 체계에 의해 결정된다는 것을 역설한 롤랑바

르트(Roland Gérard Barthes, 1915~1980)의 잘 알려진 「저자의 죽음」(1968)에서 알 수 있듯이 어떻게 파악하느냐도 중요하다는 것을 말해준다.

이러한 심도 있는 분석을 계기로 지금까지의 작업에 대한 과감한 반성과 앞으로 이루어질 작업 방향을 모색하여 발전의 강화로 삼고자 한다.

본 장에서는 조형적(造形的) 측면의 분석으로 본인의 작품에 나타난 조형적 요소와 기법을 서술하고자 한다.

본인의 작품에 나타난 이미지 차용에 대해서는 [이미지의 차용]에서 서술하고, 유리라는 매체를 이용해서 전통적인 미(美)를 표현한 것에 대해서는 [투영된 이미지 표현으로 사용된 Sand Blast]에서 살펴보고, 동판을 매개로 하여 Intaglio 기법을 통한 Embossing 기법으로 현대적인 미(美)를 표현한 것에 대해서는 [각인된 미의식의 표현으로 사용된 Embossing]에서 살펴보고자 한다.

결과적으로 Sand Blast와 Embossing을 통한 ‘새로운 조합’은 전통과 현대를 연결하는 두 공간의 ‘중첩’과 ‘빛을 통한 투영’으로써 ‘미(美)’의 ‘새로운 이미지(Image)’로 [판의 확장된 개념으로써의 새로운 조합]에서 살펴보고자 한다.

1. 이미지의 차용

이미지 차용이라는 측면에서 본인에게 영향을 준 사례를 살펴봄으로써 본인의 작품에 나타난 차용에 대해서 서술하고자 한다.

본인에게 이미지 차용이라는 측면에서 영향을 준 사례는 우리가 익히 알고 있는 서양의 명작들뿐만 아니라 우리 고유의 것들까지 그 다양성을 엿볼 수 있다.

또한, 내용상으로는 지극히 사적인 체험의 진술에 이질적인 도상의 편린

을 결합하여 재구성한 것에서부터 사회적 비판의 주석을 가한 것까지, 또 공공적 이미지의 결합을 시도한 것에서부터 역사적 재구성을 가한 것까지 다양한 모습을 띠고 있다. 이들이 보이고 있는 작품의 세계를 간략히 범주화하면 다음과 같다.

첫째, 자아의 반영을 통한 이미지의 혼성적 구축으로 자신의 내면세계 및 내밀한 체험적 세계를 축으로 이미지를 리모델링 해나가는 경향이 있다.

둘째, 공공적, 일상적 이미지의 결합을 통한 일상성을 확보해 나가는 경향이 있다.

셋째, 텍스트의 재해석을 통한 변용적 세계를 추구하는 것으로 명화 속의 이미지를 발췌하거나 부분적으로 차용함으로써 새로운 문맥을 구성해 나가는 경향이 있다.

넷째, 이미지의 인용과 결합을 통한 사회적 주석으로서의 혼성 모방이 있다.

다섯째, 일상적 사물의 집적과 이미지의 차용을 통한 역사성을 발현하는 경향이 있다.⁸⁾

이처럼 다양한 양상을 띠고 표현기법이 활발히 전개되고 있다.

대표적인 작가에는 한만영, 석영기, 배준성, 김정명 등이 있다.

앞의 범주화를 통하여 본인의 작품에서 드러난 이미지 차용에 대해서 살펴보고자 한다.

본인의 작품과 연관이 있는 범주는 첫째, 셋째, 넷째 부분이라 할 수 있고, 나머지 둘째, 다섯째 부분은 목적은 같으나 방법상에서 차이가 있다.

먼저 첫째 부분을 살펴보면, 「자아의 반영을 통한 이미지의 혼성적 구축으로 자신의 내면세계 및 내밀한 체험적 세계를 축으로 이미지를 리모델링 해나가는 경향이 있다.」는 것은 본인의 의도와도 매우 흡사하다.

8) 윤진섭, “혼성모방 어떻게 볼 것인가”, 『월간미술』, 9 (1992), p.78.

본인의 작품에서 결국 드러내고자 하는 것은 자아의 정체성을 찾고자 하는 수단으로써의 ‘미인도’이다.

‘미인도’라는 이미지의 차용을 통해서 새롭게 조명하고자 한다는 면에서 일치한다고 본다.

셋째 부분을 살펴보면, 「텍스트의 재해석을 통한 변용적 세계를 추구하는 것으로 명화 속의 이미지를 발췌하거나 부분적으로 차용함으로써 새로운 문맥을 구성해 나가는 경향이 있다.」는 것은 본인의 작품에서 텍스트의 재구성이라는 측면에서 유사하다.

명화 속의 이미지를 발췌하거나 부분적으로 차용한다는 측면에서는 신윤복의 작품에서만 차용하였으므로 차이가 있지만, 작품의 부분적인 이미지만을 차용해서 재해석 하고자 한 의도는 유사하다고 볼 수 있다.

넷째 부분을 살펴보면, 「이미지의 인용과 결합을 통한 사회적 주석으로서의 혼성 모방이 있다.」는 것은 큰 의미로서 살펴볼 때 현대 사회 속에서 만연해 있는 전통의 부재, 미의 부재 등을 통해서 찾아 볼 수 있다.

이것은 현대 사회가 급격한 발달로 인하여 현대 사회의 정체성이 문제시 되는 현상을 나타내고자 한 것이다.

이러한 점은 신윤복이 살았던 그 시대에서 풍속화가 나오게 된 이념과도 유사점이 있다. 풍속화라는 것이 결국 그 시대를 풍자하고자 한 의도가 있듯이 본인의 저변에도 그러한 취지로 풍속화를 택한 것이다.

풍속화의 여러 작가 중 신윤복을 택한 것은 본인의 관심이 ‘미(美)-여인(女人)’이라는 측면이기 때문에 여인을 주로 소재로 다룬 신윤복을 택한 것이다.

본인은 한국적인 미(美)를 대표하는 여인(女人)으로 그려진 신윤복의 ‘미인도’를 토대로 하여 ‘여인(女人)’의 이미지를 부분 차용하였다.

작은 의미에서는 본인의 정체성을 찾고자 한 수단으로써 표출된 ‘미인도’라는 것이다.

이렇듯, ‘미인도’라는 측면에서 사회적인 면을 논한다는 것은 어느 정도의 한계를 가지고 있지만, 그 정당성은 대대로 ‘미인(美人)’의 관심은 사회적 이슈로 등장한다는 점에서 찾을 수 있다.

예를 들어, 전 세계적인 미인 대회나 특히 우리나라에서의 미스코리아 대회 등을 보면 충분히 이해가 될 것이다.

본인이 제시한 대표적인 작가와의 작품비교분석을 통하여 이미지 차용에 대해서 살펴보고자 한다.

한만영은 한국 미술계의 집단적 흐름에 속하지 않은 채 레디메이드 이미지를 차용함으로써 독자적인 작품세계를 구축하였다. 그의 화폭들은 대부분이 서양미술사의 고전 인물들로 작가는 이들을 자의로 부분만을 선별적으로 차용해 묘사한 다음 다시 지우거나 음화해 실루엣처럼 나타나거나 감춰지게 하고 있다.

여기서 본인과 차이점을 살펴보면, 본인은 신윤복의 작품만을 택했다는 측면에서 차이가 있고, 또 음화해서 실루엣처럼 나타나거나 감춰지게 한다는 면에서도 차이가 있다.

그러나 부분만을 선별적으로 차용하였다는 점에서는 유사하다고 볼 수 있다.

한만영은 또한 과거의 미술사의 인물들이 의도적으로 장치한 입체 오브제나 콜라주, 가령 망막한 여백 공간에 늘어뜨린 막대기, 도로 표지판, 허공 중에 날개를 파닥이는 나비, 레이스 카, 우주 비행사 등과 같이 현재의 시간을 시사하는 일상적 사물들과 병치, 또는 중첩되어 초현실주의의 데페이즈망(Depaysement) 기법과 같은 대비의 효과를 이루고 있다.

여기서 본인의 표현방법으로는 평면 안에서 이미지를 병치, 또는 중첩을 통하여 대비의 효과를 표현한다는 면에서 유사하나, 한만영은 오브제의 사용이라는 측면으로 인하여 확연한 차이가 있다.

한만영은 1984년 무렵부터는 옛 거장들의 고전 작품을 차용하여 이를 일상의 오브제와 복합적으로 재구성하는 ‘시간의 복제’[기타 작품 도판12참조]라는 제목의 일련의 작품들에 집중해 왔다.

이 ‘시간의 복제’라는 작품의 제목은 본인의 작품에서 나타내고자 한 의도와 유사점을 찾을 수 있다.

즉, 본인의 작품에서는 고전이 된 과거의 작품을 복제, 차용함으로써 ‘과거’라는 시간을 복제한다는 의미를 가지며 동시에 이를 현재의 시간과 결합함으로써 시간으로부터 자유로운 상상을 가능케 하며 초현실적인 분위기를 표현하고자 한 것이다.

그러한 의미로 본인의 작품 제목에서도 나타내었다.[작품2참고-‘間’], [작품3참고-‘Sometimes’]

한만영의 작품[기타 작품 도판13참조]을 보면 상자의 좌측에 보이는 거대한 황금색의 날개는 과거와 현재라는 시간의 초월에 대한 상징적 의미와 함께 초현실성을 부각시키고 있으며, 상자의 우측에 부착된 얇은 철판과 일상에서 쉽게 볼 수 있는 나무 조각과 같은 오브제는 미와 실용성, 고전적인 것과 대중적인 것 등에 대한 구분을 해체한다.

여기서 본인과의 차이점을 살펴보면, 본인의 작품에서 상징적 의미의 이미지는 신윤복의 풍속화 중 ‘여인들’을 부분 차용하였다는 것이다.

이것은 전통적인 미(美)를 나타내는 상징적인 이미지 표현인 것이다. 반면 현대적인 미(美)를 상징하는 이미지는 ‘브랜드’라는 상표의 문자를 이용하였다. 이는 문자를 통한 지각인식으로써의 상징적인 이미지 표현인 것이다.

결국, 한만영과 본인의 유사점은 복합적이고 파편적인 구성을 통해 과거와 현재, 시간과 공간, 창조와 모방(혹은 차용)등과 같은 상반된 요소에 대한 조화를 추구하고 있다는 점에서 찾을 수 있다.

본인이 작품에 표현하는 것은 궁극적으로 메시지 전달이라는 목적이 강하다.

2002년부터 하나의 생각으로 시작된 연작형식을 통해 본인의 생각과 느낌의 변화 과정을 꾸밈없이 생생하게 노출함으로써 소통의 의의를 얻고자 하였다.

이 연작형식을 통한 메시지 전달이라는 측면에서 석영기와의 유사점을 찾을 수 있다.

또 대체로 화면은 차용된 이미지들이 부분으로 분리, 상충하면서 극적인 효과를 드러낸다는 점에서 유사하다.

석영기 작품[기타 작품 도판14참조]은 몽크 작품의 도상과 강하게 대조된 산업사회의 상징적 이미지, 예수탄생을 주제로 한 르네상스 목판화에 은유적 수법으로 결합된 예수의 고난상 등 이미지의 극적 대비 효과는 짜임새 있는 구성과 함께 고도의 긴장감을 부여하고 있다.

여기서 본인의 작품과의 유사점은 대조된 상징적 이미지라는 것이다.

배준성은 그림을 그리기 위해 잘 알려진 공식의 이미지들을 차용한다.

서양 미술사와 동양화에서 가장 보편적으로 알려진 도상들이 작업에 프레임으로 등장한다. 다비드와 앵그르, 코로에 인물화들을 토대로 화면을 구성한다던가(‘화가의 옷’연작)[기타 작품 도판15참조], 사군자에 난처럼 보이는 이미지를 구사한다던가 하는 일들이 모두 그렇다.

여기서 본인의 작품과의 유사점은 가장 보편적으로 알려진 도상들인 인물화들을 토대로 화면을 구성한다는 점이다.

또, 사군자에 난처럼 보이는 이미지를 구사한다는 점은 본인의 작품 역시 동양화에서 흔히 보는 여백의 미(美)를 추구한다는 점에서 그 유사점을 찾을 수 있다.

배준성은 유화에서 나타나는 주된 소재, 즉 옷만을 따로 떼어내어 그리면서 그는 유화를 그리는 시간, 그 과정 속으로 돌입한다. 그는 화가에 의해 오래 전에 그려진 옷의 주름들 위에 붓들이 어떻게 지나갔는지, 그것들이 어떤 방식으로 구성되었는지, 빛과 색채들의 조정은 어떻게 이루어져 있는가를 감상하면서 실제로 그것을 그대로 그려 나간다.

이는 본인의 작품에서 동양적인 먹 선을 추구한다는 것과 또 어떤 부분은 이미지를 그대로 그려 나가면서 그것들이 어떤 방식으로 구성되었는지 감상하고 이를 옮기려는 면에서 유사하다.

또한 작품 제작과정이 본인에게는 중요한 의미로 작용되는 표현인데, 이것은 본인이 나타내고자 하는 ‘각인된 것’의 의미를 보다 여실히 드러낸다.

그래서 배준성이 유화를 그리는 시간, 그 과정 속으로 돌입한다는 점에서 본인과의 유사점을 찾을 수 있다.

김정명의 작품 [기타 작품 도판16참조]에서는 작품이 책과 달력의 도판이 되어 고급미술과 대중미술 사이를 짚으며 원작의 선정, 수작업 등의 과정을 통해 개인에게 완전히 소유된 미술관이 된다. 도판을 또 다시 도판으로 재조합한 것이다. 이 작품을 보는 사람들은 고전과 걸작들을 책과 도판의 형태로 자신의 것인 양 소유하는 자유로움을 느끼는 동시에 이국적인 이미지들과 생경한 언어의 혼란과 뒤섞임 사이에서 길을 잃게 된다.

여기서 도판이라는 것이 또 다시 도판으로 재조합 한다는 것은 본인의 작품과는 큰 차이를 가지고 있다.

반면, 김정명의 작품은 고희의 해바라기가 등장하고, 또 들녘에서 알타미라의 들소가 서성이고, 크리스토의 장막 뒤에서 장기를 두고 있는 뒤상 등 동서양의 명화들이 등장한다.

이는 본인의 작품에서 미(美)의 새로운 조명을 위한 ‘시간과 공간의 복제’라는 의미에서 과거의 이미지를 미래 지향적 이미지와 관계를 맺게 하거나 수수께끼적인 의미의 울림을 주는 흔적들과의 결합을 통해 새로운 회화공간을 탄생시키고 있는 것과 유사하다.

위의 여러 작품에서 알 수 있듯이, 작품에 나타난 모든 이미지와 그 의미는 일종의 정보이다. 모든 정보와 마찬가지로 그것은 인용되면서 자유롭게 수정되거나 섞이고 변질된다. 이미지에서 기원한 재생산된 이미지들의 목표는 충실한 재생도 아닌 어찌먼 근원 자체에 대한 비평적 접근, 혹은 이미지의 다목적인 활용인 것이다.

마지막으로, 본인의 작품에 나타난 이미지 차용에 대해서 살펴보고자 한다.

혜원의 작품에서는 여성을 그리는 선이 가늘고, 기품 있는 선으로써 일정한 농담과 속도로 이어져 그에 따른 화려한 색채와 함께 조형적인 아름다움을 더해 주고 있다고 본다.

또한 바지에서 버선으로 연결되는 백색의 노출은 차분하며 침착한 의복색과 조화를 이루어 정결하며 단아한 아름다움을 부여하고, 산뜻하면서도 담백한 분위기를 조성해주고 있다.

그러나 본인의 작품에서는 이제는 전통 속에 묻혀버린 작품의 아름다움을 표현한 것이다. 이것은 원작에 나타난 그려진 선의 모습을 ‘그림자’라는 또 다른 표현으로 ‘선’의 아름다움을 드러내고자 하였다. 즉, 동양적 ‘선’의 모습을 간직하는 실체가 아닌 이미지인 ‘그림자’로써 나타난다.

이러한 의도는 혜원의 화려한 색채를 드러내기 보다는 무채색으로 나타냄

으로써 내적 심상의 표현으로 작용하여 상상을 불러일으키기 위한 것이다.

유채색보다는 무채색이 절제(節製)와 함축(含蓄)을 통해 내적 의미를 더 잘 표현할 수 있다.

본인에게 있어서 무채색으로 표현한 작품은 감정의 증폭을 확대시키기도 하고 혹은 정지해 버린 시간, 즉 과거의 시간들을 붙잡아 놓은 듯한 이미지를 표현하는 수단이다. 이것은 여러 색으로 많은 것을 보여주는 것이 아닌 ‘드러내지 않는 미(美)’를 가리키며 관람자로 하여금 마음을 조용히 가라앉히고 심오한 사색의 세계로 이끌고자 한 것이다.

또한 ‘드러내지 않는 미(美)’는 본인이 생각하기에 한국적 미(美)에 가까운 표현으로 단아함을 나타낸다.

표현에 있어서 눈에 보이지 않는 내면세계를 ‘그림자’[작품4~12참고]로 표현하였다. 이러한 표현은 극히 주관적이며 암시적으로 표현할 수 있는 수단으로 사용된다.

‘그림자’ 이미지는 실체가 아님에도 불구하고 은밀하면서 강력한 조형언어으로써 지적 상징성을 부여하고 상상력을 자극시키는 요인이다.

보는 이로 하여금 침묵과 내적인 성찰의 기회를 제공하는 색이기도 하다.

따라서 ‘그림자’는 무한한 침묵의 색으로 본인의 심성에 작용하였다.

또한 본인의 작품에서 여백을 주어 표현한 것은 동양화에서 볼 수 있는 여백의 미(美)를 표현한 것과 의도적으로 공간감을 주기 위함으로 공간의 깊이와 상승을 느끼게 하려 함이다.

2. 투영된 이미지 표현으로 사용된 Sand Blast

먼저, '유리' 소재의 역사적인 고찰을 통하여 바탕재로 사용된 '유리'에 대해서 살펴보고자 한다.

유리가 언제 어디서 인공으로 만들어졌는지는 아직 분명하게 밝혀지지 않았으나 아마도 자연 열에 의해 우연히 규사가 소다나 나뭇재 등과 섞여 녹은 것이 유리의 발단이 아닐까 생각된다.

이와 같이 우연히 만들어진 유리를 인공적으로 재현하는 형태로 유리가 제조되었다고 보는데 그 기원은 유약과 청동 합금이 성립된 무렵과 같다고 본다. 가장 오래된 인공 유리는 메소포타미아에서는 기원전23~18세기경부터 볼 수 있고 이집트에서는 신 왕국 18왕조(기원전 16~14세기)시대로 볼 수 있는데 지금도 이 시대의 유리봉이나 덩어리가 출토되고 있다. 유리 용기가 처음 만들어진 것은 메소포타미아에서는 기원전 16세기말, 이집트에서는 기원전 15세기 초인 것으로 본다.

로만 글라스(Roman glass)는 로마 시대(BC27~AD395)때 로마 제국 내에서 만들어졌으며, 유리용기에 있어서 황금기를 만들어낸 로만 유리는 사산(Sassan)조로 이어지고 북구, 중앙아시아, 인도, 중국, 한국, 일본으로 전파되면서 유리의 보급은 전 세계로 확산되었다.

사산 유리(Sassanian glass)는 사산조(226~642)시대 페르시아와 메소포타미아에서 만들어진 전 이슬람 유리이다. 사산 유리의 특징은 블로잉 기법을 도입하여 원문 장식을 용기표면 전체에 오목 볼록으로 적당히 배열하였으며 일반적으로 두껍고 견실한 기형을 하고 단색투명한 바탕이 많다. 사산 유리의 높은 수준은 이슬람 유리공예로 그 전통이 이어졌다.

이슬람 유리(Islamic glass)는 이슬람기(622~1402)에 만들어진 유리로서

중심지는 시리아 북방이었고, 전성기는 9~15세기였다. 일반적으로 기원전 후부터 서로마 제국이 멸망하는 5세기경 사이에 로마 제국 영내에서 만들어진 유리를 로만 글라스라고 한다면 이슬람 시대에 들어가기까지, 즉 6세기 말까지 만들어진 유리를 후기 로만 글라스라고 한다. 후기 로만글라스는 동양 즉 중국, 한국, 일본과 깊은 관계가 있다. 이슬람 유리는 이 후기 로만 유리와 사산유리를 토대로 비약적인 전개를 했다. 처음 이슬람 유리는 사산 유리의 최대의 특징인 커트와 원모양의 문양을 살리고 후기 로만유리의 최대 특징인 용착장식과 블로잉 성형법을 살려 만들었다. 11세기에는 색유리 가루로 만든 에나멜로 채색하여 구어 내는 에나멜 채색법이 고안되었다. 이것은 13~15세기에는 상당한 발전을 이뤄 에나멜로 채색된 램프, 물병, 의료기구, 컵 등에 코란 1절을 넣거나 아라베스크를 넣어 도금한 것 등이 만들어졌다.

한편 베네치아 유리(Venetian glass)는 지중해 동쪽 해안의 이슬람 모든 도시와 일찍부터 교역하고 있었기에 당연히 이슬람의 유리 기술을 흡수하고 자국에 유리공예의 씨를 뿌렸다. 15세기 베네치아의 에나멜 채색 유리기는 이슬람 세계에서 한 것 같은 채색법에서 특히 시리아 해안 유리가마에서 쓰여진 점채법을 그대로 모방하였으나 15세기 말에는 이태리 독자의 인물문이 나왔으며 16세기에 그 절정기를 이루었다. 16세기 말에 새롭게 나온 레이스(Lace) 유리는 복잡하지만 섬세하고 아름다운 기법이다. 미리 백색이나 적·청·녹색의 유리로 가는 봉을 만들어 그것을 거푸집 안에 넣어놓고 투명한 유리를 붙여넣어 그 주위에 유리봉을 부착시켜 완성하거나, 유리봉을 판에 넣어놓고 유리의 한쪽 끝부터 감아서 완성하는 방법으로 이 기법은 베네치아 유리를 상징하는 기법으로 유럽에서 상당한 인기를 끌었다.

이슬람 유리는 16세기에 일시 쇠퇴했으나, 17세기 이후 다시 시리아,

터키, 이집트 등에서 번성하여 19세기 초까지 계속되었다. 이와 같이 이슬람 유리가 동서의 유리공예에 끼친 영향은 상당히 크며 유럽의 근대 유리산업은 그 대부분의 기술을 이슬람 유리로부터 받아들여 그 기초 위에서 발전하였다.

동양에 전해진 서방의 고대 유리용기는 두 종류가 있다. 즉 중국 6조(朝) 시대 이전에 서방에서 도래한 유리용기는 로마 유리가 많고, 수(隋), 당(唐) 이후의 시대는 거의 페르시아 유리 용기이다.

로마 시대에 어느 정도 크게 융성을 보인 로마 유리도 로마 제국이 동서로 분열되고 서로마 제국이 망할 무렵(476)에는 완전히 쇠퇴하였다. 한편 동로마 제국에서는 이슬람유리의 기술을 받아들였다.

유럽의 북방에 위치한 모든 나라는 중세의 십자군 시대에 시작한 유리공방이나 비잔틴 유리공방의 영향을 받은 오스트리아, 체코, 독일 등 중부 유럽에서는 시리아나 동로마 제국에서 기술을 습득한 작은 유리공방이 13세기경부터 소규모로 활동을 시작하였다. 이러한 소 공방은 처음에는 영주의 관내에서 소규모로 창유리, 병 등을 만들었으나 화재의 위험성이나 원료 공급상의 이유로 도시를 떠나 원료의 산지에 가까운 산림지대로 가마를 옮겼다.

시레시아(Silesia), 보헤미아의 산림지대나 독일북부의 산림지대는 양질의 규석원료나 가마제조용 내화점토, 연료가 되는 나무가 무진장으로 생산되는 곳이다. 그러나 유리제조에 주원료가 되는 소다회는 이탈리아에서 수입을 했으나 알프스를 넘어 운반하는 도중 산재한 유리공방으로부터 방해받거나 약탈당하기 일쑤였다. 그래서 풍부한 나무를 태운 재를 수입 소다회 대용으로 사용하기 시작하였는데 그 결과는 예상외로 좋았다.

카리를 주성분으로 하는 나뭇재는 나트륨분을 주성분으로 하는 소다회보

다 유리의 투명도가 높다. 이것은 오랜 기간에 걸쳐 유리장인은 무엇보다 투명도가 높은 무색 유리를 만들려는 꿈을 실현한 획기적인 성과였다. 베네치안 유리의 명성은 투명도가 높는데 있었으나 보헤미안 유리(Bohemian glass)는 훨씬 높아 보헤미안 크리스탈이라고 불리게 되었다.

보헤미안 유리는 무색투명한 양질의 바탕에 인그레이빙(Engraving)이나 커트한 점이 베네치아 유리의 다채로운 색유리나 에나멜 채색 유리와의 대조적인 것이 특징이다. 18세기에는 주목할 만한 새로운 유리기가 탄생하였는데 하나는 골드 샌드위치 유리(Gold sandwich glass)라 불리는 기법이고, 또 하나는 검은 에나멜 금채(金彩)로 동양적인 문양을 한 것이다.

아르누보는 프랑스에서 1870년부터 싹튼 새로운 예술운동으로 19세기말에는 최고조에 달해 20세기 초에 급속히 쇠퇴했다. 자연을 모티브로 곡선을 살린 장식성이 많은 것이 특징이다. 1878년과 1889년 파리만국박람회를 계기로 유행했으나 겨우 십 수 년에 지나지 않았다. 이 운동은 「새로운 소재에 의한 새로운 표현」을 기조로 공예부터 시작되었다. 그래서 새로운 소재로서 주목을 받은 것이 유리였다.

아르데코는 아르누보 뒤를 이어 1881년부터 1939년경에 전개된 장식적인 미술 양식이다. 유리를 포함한 여러 장르의 미술에서 나타나는데 기하학적인 패턴을 강조했다. 아르데코 유리의 특색은 아르누보 유리가 장식 과잉인데 반해 장식이나 색채가 단순해졌고 기능성을 갖춘 작품을 만들었다는 점이다.

미국의 현대 유리는 우선 스투벤 유리(Steuben glass)를 들 수 있다. 스투벤 유리는 1903년에 창립되어 1918년 코닝(Corning glass)회사에 흡수되었고 1933년 코닝 유리회사 산하의 독립회사로 재출발하였다. ‘최고의 유리로 최고의 예술적 수준을 지닌 유리제품을 만든다.’라는 것이 스투벤의 모토였

다. 유럽의 화가나 조각가의 협력을 얻어 1940년 뉴욕에서 유리 전시회를 연 이래 1959년 코닝 유리 미술관이 주최한 ‘국제 현대 유리 전’이 열렸다. 이 카달록의 서문에는 ‘1959년의 유리는 과거의 전통과 새로운 아이디어의 성과이다.’라고 하였다. 블로잉 기법으로 작품을 만드는 경우 협업으로 하나의 작품을 만들 수 있었다. 그러나 1962년 위스콘신(Wisconsin)대학에 적은 유리 용해로가 설치되었는데 이것이 스튜디오 글라스 운동(Studio glass movement)의 출발점인 동시에 현대 유리의 시작이라고 볼 수 있다. 이 운동으로 개인의 공방에서 작가 스스로 자신의 손으로 작품을 만들 수 있게 되었다. 1979년 ‘뉴글라스 종합 전’에서 이 운동의 성격이 명확히 나타났다. 이 전시 카달록에서는 ‘3500여 년에 걸친 기능적 용도를 지닌 유리의 역할 외에 조형 예술의 수단으로서 쓰여 지고 있다.’고 하였다. 이 운동이 전개 된 이후 유리의 다양한 가공기법 등으로 공예가, 조각가, 화가들이 조형 소재로 사용하였고 Blow glass기법이 개발되기 전에 사용했던 모자이크, 휴징 같은 손이 많이 가는 기법들도 재생되는 한편 새로운 설비나 공구, 다루기 쉬운 원료들이 개발되어 새로운 유리 조형이 생겨났다. 1971년에는 G.A.S(Glass Art Society)가 결성되었다. ‘유리의 생산 기술, 미술에 관여하는 작가, 교육자, 공예가, 학생 그 외의 상호 제휴 교육 연구 활동을 추진한다.’는 것이 이 회의의 설립 취지였다. 미국에서는 1970년 후반부터 1980년대에 300여개의 교육 기관이 생겼다. 1980년 후반부터 1990년대에 들어오면서 미국의 스튜디오 글라스 작가들의 경향은 기교적인 조형 작품보다는 개념적인 유리 작품이 많아졌고 단순히 유리 그 자체에 구애받지 않고 새로운 예술표현의 가능성을 찾으려는 실험이 시도되고 있다.

이렇듯, 본인이 선택한 바탕재인 ‘유리’는 일반적으로 규산(硅酸), 소다회, 석회석(石灰石)으로 이루어지는데 소다회는 규사를 유리의 상태로 녹이고, 석회석은

녹은 유리를 굳히고 내구성을 가지게 한다. 그 외 탄산칼륨은 유리에 광택을 주고 산화납은 작업온도를 떨어뜨리고 유리의 비중(比重), 투명감을 높여준다. 붕산(硼酸)은 팽창률을 낮게 하고 내열성을 높여준다.

유리 가공기법에는 다양하나 크게 나누어 Hot Work, Warm Work, Cold Work로 나눈다. Hot Work은 유리가 녹아 있을 때 하는 블로잉 기법이고, Warm Work은 휴징, 에나멜 착색 같은 기법이며 Cold Work은 유리가 굳은 상태에서 연마 가공하는 Sand Blast, Engraving, Stained glass 같은 기법이다.

본인이 선택한 유리 재료의 특징은 투명하고 광선을 굴절시켜 광명(光明)의 효과를 증가 시킨다는 것이고, 또한 Cold Work라는 가공기법에서도 알 수 있듯이 매체의 소재는 ‘차갑다’라는 것이다.

본인이 Cold Work라는 가공기법을 택한 이유는 그 차가운 성질에서 찾을 수 있다.

차가운 성질은 마치 현대 속에서 전통이 처해진 현실과도 같은 것을 의미한다. 또한 유리의 빛나면서도 묵직한 느낌과 깨지기 쉬운 면은 전통이라는 것이 묵직하게 존재하지만 투명하게 보이고 전통을 다루는 면에서 자칫 방심하거나 주의를 하지 않으면 깨지기 쉽고 그로인한 희생이 따른다는 것을 의미한다. 이러한 의미로 차가운 현대라는 바탕에 신윤복의 그림 중 부분을 가져와 전통의 아름다움을 새겼다.

또 Cold Work라는 가공기법 중 Sand Blast기법을 택한 것은 흔히 주변에서 볼 수 있는 것을 택했다는 점이다.

작품 소재로 주변에서 흔하게 보는 것을 선택하였다는 것은 좀 더 소재의 친근감과 더불어 레디메이드 이미지를 차용함으로써 소재의 차별성을 주었다. 이것은 본인만의 표현수단을 위한 것이다.

Cold Work라는 가공기법 중 Engraving, Stained glass가 있는데 본인의 작품에서는 Engraving적인 표현의 유사점과 Stained glass의 차이를 찾아 볼 수 있다.

먼저 Engraving적인 표현의 유사점은 ‘선’으로만 표현하였다는 점에서 그와 유사점을 찾을 수 있다.

다음으로 Stained glass와의 차이는 그 방법상에서도 확연한 차이를 보인다.

Stained glass는 금속산화물을 녹여 붙이거나, 표면에 안료를 붙인 색판 유리조각을 접합시키는 방법으로 채색한 유리판이다.

또한 Stained glass는 12세기 이후 서구의 교회당 건축에서 이 예술은 본격적으로 발달하였는데, 특히 고딕건축은 그 구조상 거대한 창을 달 수 있으며, 창을 통해서 성당 안으로 들어오는 빛의 신비한 효과가 인식되어, Stained glass는 교회당 건축에 불가결한 것으로 되어 큰 발전을 해 왔다.

이러한 Stained glass는 먼저 색유리를 사용한다는 점에서 그 차이가 확연하고, 유리조각을 납으로 연결하여 이미지를 그 위에 착색하여 나타낸다는 점에서 본인이 선택한 Sand Blast⁹⁾기법과의 차이를 알 수 있다.

또한 유리표면을 연마하는 과정에서 어느 정도의 깊이로 차이를 줌으로써 먹 선에서 볼 수 있는 농담을 표현하려 하였다.

예전 작품에서는 먹 선을 그대로 표현하려고 동판에 부식과 Aquatint를 함으로써 재현하려는데 목적을 두었다면 유리라는 매체를 사용함으로써 매체의 특성과 전통이라는 소재의 차용을 의미론적으로 적절하게 표현하고자 하였다.

색이 없이 투명한 선으로 보이지만 그 어느 색이 있는 선보다도 시각적으

9) Sand Blast라는 기법은 미세한 모래입자를 압축공기로 불어서 유리표면을 연마하여 조각하는 기법이다. 일명 유리에칭이라고도 한다.

로 강하게 보이는 매력적인 선이라고 생각한다.

또한 빛을 통해 투영된 이미지는 그림자로서 Embossing으로 찍은 종이 위에 시각적으로 강하고 어둡게 드리워짐으로써 새로운 그림이 된다.

이렇듯, 전통 시대의 그림을 현대적으로 재해석하는 작업은 소재나 작품 재료를 다양화하여 표현하였다. 아직은 실험적이지만 전통의 그림을 변형시키고 현대와 접목하는 것은 전통을 현대화하려는 노력의 산물이다.

본인은 ‘작가의 창작 행위는 기존의 텍스트를 재구성하는 것에 불과하다.’는 폴랑 바르트의 예술론에 동조한다.

3. 각인된 미의식의 표현으로 사용된 Embossing

Embossing은 본인에게 각인된 미의식의 표현이다.

각인된 미의식의 표현으로 본인이 향수를 뿌리고 있는 모습의 실루엣 선, 또는 머리를 묶는 행위의 실루엣 선 등 그 실루엣 안에 보통 현대여성들의 미(美)를 나타내는 브랜드를 본인 안에 ‘부식’시킴으로써 ‘현대속의 나’로서 본인이 알지 못하는 사이에 각인되고 인식되었다는 것을 표현하였다.

그 중 동판화의 부식기법을 이용하여 현대 속에 살고 있는 ‘자아’를 표현하였다.

동판이라는 판은 판의 특성상 묵직하고도 섬세한 표현이 가능하며, ‘흔적’이 각인되는 조각성을 갖고 있는 강력한 표현매체이다.

이러한 ‘흔적’은 명확한 자국의 교차를 통하여 인간이 살아가면서 갖게 되는 삶의 위안, 연민, 고통과 억압된 정신, 기쁨과 희열 등의 삶의 모습을 반추하고자 하였다.

이로써 자국은 의식적일 뿐만 아니라 본능적이기도 한 동작으로 본인의 기억에 대한 감정을 드러낸다.

그러한 판의 특성을 살려 서양미인의 모습이 본인의 미(美)의 기준으로 되어버린 현실을 판을 가공하는 과정 속에서부터 행함으로써 좀 더 내용의 본질에 가깝게 표현하려 하였다.

부식의 과정을 살펴보면, 짧은 시간 내에는 판을 완성 시킬 수 없고, 서서히 시간의 간격을 두고 알게 모르게 조금씩 부식이 됨으로써 시간성을 요구하는 작업이다.

그러한 판의 부식 과정을 현대 여성들의 소품에서 느끼는 아름다움을 소재로 하여 표현하였다.

본인이 모 브랜드를 ‘왜 선호할까?’라는 자문을 했을 때, 알 수 있었던 것은 본인도 모르는 사이에 아름답다고 여겨지고 각인 되었다는 것이다.

아름다움의 기준이 무분별한 현대 매체에 의해서 우리의 멋, 아름다움이 아닌 서양의 아름다움으로 현대인은 그렇게 알게 모르게 각인 되어왔다.

판을 부식하는 과정은 오랜 시간을 들여 조금씩 알게 모르게 서서히 부식되고 가공되는 본인 자신인 셈이다.

그러한 표현을 하얀 바탕 위에 하얀 Embossing으로 찍어서 한 번 대강보아서는 알 수 없고 좀 더 자세히 관찰해야지 본인의 실루엣 안에 각인된 브랜드명이란 것을 알 수가 있다.

하얀 바탕에 하얀 Embossing은 멀리서는 보이지 않지만 보면 볼수록 주제에 대해서 다시금 생각할 수 있는 기회를 주며 보는 재미가 있다.

본인이 사용하는 흰색의 의미는 먼저 정서의 구조에서 접근하고자 한다.

흰색은 단순한 색료로써보다 빛으로 표명되는 어떤 특별한 정감의 체계로써 지각된다. 흰색은 흰색으로 등장하는 것이 아니라 부단히 색료 자체를

무화시켜가는 어느 단계에서 나타난 현상이다. 마치 모든 색료를 오랜 시간을 통해 바라게 한다면 색료는 날라 가고 빛에 의해 중화된 어느 단계만이 나타나는 것과 같이, 무명의 천을 오래도록 빨고 말리면 천이 갖는 단순한 흰 질료가 아니라 그러한 물질성이 말갭게 표백된 더없이 푸근한 질감으로 나타나는 예와 같은 것이다. 이 경우에 있어 흰색은 이미 색료로써의 흰색이 아니라 정서의 체계에 편입된 흰색이 된다. 이러한 흰색은 하나의 색이라기보다는 모든 색의 분명한 부재인 동시에 모든 색의 종합이다.

본인의 작품에 사용된 흰색은 본인이 나타내고자 하는 인간의 실존적 본질 제기와 유사성을 갖고 있으며 모든 색료 자체를 무화시켜가는 어느 단계에서의 현상인 흰색을 육체와 정신이 함께 시간성 안에 존재함을 나타내고자 함이다.

흰색은 물질적 성질과 존재로서의 모든 색이 사라진 어떤 세계와도 같아 우리에게 더 많은 상상력과 의미를 부여해준다.

또한 본인에게 있어서 흰색은 단아한 이미지를 느끼게 하는 색채이다.

하얀 종이에서 느껴지는 부드러운 톤은 본인이 표현하고자한 한국적 미(美)의 색채를 가장 잘 드러내주는 표현으로서의 수단인 것이다.

예전 작품에서는 전통의 중요성을 부각시키기 위해서 전통적 소재의 장신구에 대한 아름다움을 표현하였다.[작품1참고] 그러나 현실성이 결여된 단점을 느껴서 여성적 소재의 장신구를 현대적 소재로 옮겨 좀더 공감할 수 있게 표현하였다.[작품2,3참고]

표현방법에서도 현대와 전통을 구별하는 방법으로써 현대적 표현방법으로는 명암법으로 표현하였고, 전통적 표현방법으로는 선으로만 표현하여 그 구별을 방법상에서도 확연하게 구별해 주려고 노력하였다.

그러나 이분화된 구도의 한계성에 부딪혀 새로운 방법을 모색하여야만

했다.

그러던 중 판화가 가지는 판의 특성을 생각하여 아예 다른 두 판을 다름으로써 전통과 현대라는 상반된 두 공간을 분리함으로써 본인만의 표현방법을 찾게 되었다.[작품4~12참고]

예전 작품에서는 현대적인 미(美)를 나타내는 표현방법으로 명암법을 사용하였다면 지금 작품에서는 브랜드라고 하는 문자의 인식을 통해 조형적으로 접근하려 하였다.

브랜드라는 상표는 문자를 통해서 사람들에게 쉽게 상품을 인식하게 해주는 기능이 있다.

그것은 언어가 가지는 힘일 것이다.

사물을 명암법으로 표현해서 사람들에게 ‘내게 인식된 미의 각인’을 설명하기에는 쉽게 전달이 되지 않는다고 보았다.

그러한 면에서 브랜드라 함은 예를 들어 어느 핸드백은 어느 브랜드가 유명하므로 어느 브랜드를 써서 표현한 것을 보면 그 브랜드를 본 사람들은 연상 작용을 통해 핸드백을 인식할 수 있다. 내용적 설득을 강조하기 위해 사물의 명암법 대신 브랜드를 써줌으로써 쉽게 전달하고자 하였다.

여기서의 브랜드는 주로 명품 브랜드를 써주었다.

이러한 명품 브랜드를 쓴 이유는 크게 두 가지 측면으로 서술하고자 한다.

먼저, 욕망적 산물로써의 명품 브랜드라는 측면이다.

욕망적 산물로써의 명품 브랜드라는 것은 다시 네 가지로 나누어 서술하고자 한다.

첫째, 소유욕구의 재생산이라는 측면이다.

명품구매를 경험해본 사람들의 대부분의 경우에는 그 구매가 1회로 끝나는 것이 아니고 계속해서 지속이 된다. 왜냐하면 명품을 구매했을 때 자신

이 지금까지 겪어보지 못하던 찬사를 들을 수 있었기에, 이 찬사를 다시 한번 경험하려는 것이다. 이러한 욕구로 새로운 명품, 새로운 브랜드, 새로운 모델을 계속해서 찾아다니며 그것을 구매하기 위해 애를 쓴다. 그리고 그 제품을 사게 되면 그 만족감과 희열도 잠시, 다시 다른 명품을 구매하기 위한 계획을 세워 나간다. 이는 라캉의 이론으로 설명될 수 있다.

즉, 명품에 대한 욕구가 대단히 강할 때 자신이 원하는 명품은 그것을 소유하게 된다면 세상을 다 가진 것 같은 기쁨을 줄 객체로 존재하게 된다. 그리고 그것만 소유하게 된다면 다른 소원은 없을 것이라고까지 생각한다. 이 수준이 라캉이 말하는 ‘상상계’이다. 그리고 그것을 가졌을 때, 세상을 다 소유한 것 같은 기쁨의 수준이 ‘상징계’이다. 라캉에 의하면 인간의 욕망에는 3가지 단계가 있다. 상상계(imaginaire)는 욕망의 대상을 실재라고 믿고 다가서는 과정이며, 상징계(symbolique)는 대상을 얻는 순간이고, 실재계(reel)는 여전히 욕망이 남아 다음 대상을 찾아 나서는 과정이다. 이는 하나의 명품을 사면 다른 하나의 명품을 또 사고 싶은 마음이 드는 과정을 설명해준다.

둘째, 일치(conformity)의 욕구라는 측면이다.

명품이 한국 사회에서 인기를 끌고 있는 중요한 이유 중의 하나로는 한국 사회의 특징인 ‘일치의 욕구’에 기초한 사회 성원들의 인식과 행위를 들 수 있다. 생활에 아무런 불편이 없이 사는 한 주부가 반상회에서 새로운 냉장고를 산 집들이 늘어나는 사실을 알게 되면 괜히 안사면 나만 뒤떨어지는 것 같고, 무시당할 것 같고 해서, 결국 ‘적어도 남들처럼’은 사는 것으로 보이기 위해서 그 냉장고를 구입하는 패턴과 같다는 것이다. 계층이론에서 설명하는 준거집단 이론에 의하면 중류층은 인식과 행위를 자신이 속해 있는 중류층을 염두에 두고 해야 하는데, 한국 사회의 중류층은 자신이

속해 있는 집단을 준거집단으로 여기는 경향이 점점 열어져 가고 있다. 대신 소수의 상류층이 그들의 준거집단이 되고 있는 것이다. 그들에 비해 뒤떨어지지 않는 것이 바로 그들의 삶의 동력이 되어가고 있다.

셋째, 과시의 욕구라는 측면이다.

명품에 대한 열기의 원인으로는 과시의 욕구도 빼놓을 수 없다. 그런데 현대인들의 과시의 욕구를 알기 위해서는 현대 사회의 소비 사회적 성격을 이해해야 한다. 현대 사회가 소비 사회가 되었다는 말은 단지 사람들이 소비를 과거보다 더 많이 한다는 뜻이 아니다. 어느 사회든지 성원들 간의 경쟁이 존재하는데, 현대 사회에서는 그 경쟁이 소비 양식을 둘러싸고 벌어지고 있다는 것을 의미한다. 사람들 간의 경쟁에서의 승패는 어떤 브랜드의 옷을 입고, 어떤 자동차를 타고, 어느 곳의 집을 샀는가에 의해서 결정된다는 것이다.

넷째, 가치상승의 욕구라는 측면이다.

명품을 구매하는 이들 중에 비 상류층이 늘어가는 이유 중에 하나는 바로 명품이 자신의 가치를 높여준다는 것이다. 이 욕구는 달리 말하면 ‘대접받고자 하는’ 욕구이다. 한국 사회처럼 경쟁이 치열한 사회에서는 다른 사람이나보다 낫다는 것을 쉽게 인정하기가 어렵다. 많은 이들은 자신보다 못한 이들이 자신보다 더 나은 대우를 받고 있다고 생각하기 때문에, 즉 강한 상대적 박탈감을 느끼고 있기 때문에, 다른 이들에의 능력이나 가치에 대해서 쉽게 인정을 할 수가 없는 것이다. 이렇게 서로가 서로를 가치 평가 절하하는 사회에서는 인간의 기본 욕구인 ‘남들로부터 본인의 가치가 대단하다고 인정받는 것’에 대한 욕구, 즉 ‘대접받고자 하는 욕구’를 충족시키기가 대단히 어렵게 되는 것이다. 이 욕구를 충족시키기 위해서는 사회에서 으뜸이라고 평가하는 가치를 자신에게 부여하여 다른 사람들에게 보이는데

수밖에 없다. 그래야만 다른 사람으로부터 찬사를 들을 수 있기 때문이다. 한국 사회에서 으뜸가는 가치는 ‘부(富)’이며, 이 ‘부(富)’의 상징은 명품으로 나타난다. 이 명품으로 치장하게 되면 자연스레 사회로부터 대접받게 되는 것이다.

또 소유자의 측면에서 보면 자신의 가치보다 재화의 가치가 높다고 판단될 때 종종 자신을 더욱 개발하여 명품의 가치 수준에 걸 맞는 지위와 문화 자본을 확보하려는 노력을 한다는 것이다. 이는 의복이 사람의 행위를 규제하는 것과 유사한 것이다. 예를 들면, 캐주얼 차림 때보다는 고급정장 차림을 하게 되면 고급정장의 가치에 걸 맞는 행위를 하게 되는 것과 유사하다. 여기서 노력의 형태는 다양하게 나타나는데 언어의 선택, 지식의 습득, 직장 생활에서의 승진노력 등으로 나타난다.

다음으로, 본인의 작품에서 표면적으로 드러난 명품 브랜드라는 측면이다.

그것은 브랜드가 본인에게는 미적 가치로써 아름답다고 각인된 것을 뜻한다.

그러한 표현으로 Embossing된 것은 브랜드들이 서서히 각인되어 본인의 실루엣을 만든 형상을 설명한다.

또한 단순히 문자라고 인식되어진 것은 문자들이 어떤 부분에 따라 겹쳐지고, 지워지고, 일률적이고, 조밀하고, 커짐으로 해서 작품에 조형적인 밀도를 줌으로써 조형화된 선의 집합들로 보인다.

단순화된 본인의 실루엣 안에 여성적 소재의 사물을 대표하는 브랜드를 암암리에 ‘자아에 각인된 미의식’으로 표현한 것이다.

이러한 실루엣은 심리적 자아표현을 중시하는데 그 의미가 있다.

그리고 브랜드를 다루면서 작품에 시각적 조형성을 표현하고자 하였다.

내용적으로 ‘각인된’ 것의 의미를 나타내기 위해서 판을 다루는 과정에서

부터 접근하였다. 그래서 판에 잉크를 묻혀 찍기보다는 프레스기의 압력만으로 ‘각인된’ 것의 의미를 하얀 바탕 위에 하얀 Embossing으로 표현하여 표현 내용에 중점을 두었다.

여기서 프레스기는 ‘사회’를 암시하고, 동판은 ‘자아’를 암시하며, 프레스기의 압력에 찍힌 종이는 ‘자아의 거울’이라는 것을 나타낸다. 조형적인 변화를 주기 위하여 어떤 것들은 바탕색을 짙음으로써 Embossing이 잘 보이게 하여 표현하였다.

4. 판의 확장된 개념으로써의 새로운 조합

앞에서 언급한 동판을 통해 나타난 하얀 Embossing 위에 Sand Blast를 한 판이 어느 정도의 공간을 두고 겹쳐진 것은 좀 더 오늘날과 옛 날을 더 충실하게 표현하려는 본인만의 방법이다.

유리의 차가운 성질은 마치 현대 속에서 전통이 처해진 현실과도 같은 것이다. 차가운 현대라는 바탕에 신윤복의 그림 중 부분을 가져와 전통의 아름다움을 새겼다.

그 아름다움은 Sand Blast로 표현된 것이기에 유리의 투명함 때문에 문득 잘 보이지 않지만 분명 존재하는 ‘흔적’을 새김으로써 ‘빛’이라는 희망적 존재가 있을 때에 비로소 ‘그림자’로 조합된 ‘결정체’이다.

이렇게 투영된 이미지는 마치 옛 것의 소중함, 아름다움을 잊은 채 살아가는 우리의 모습 속의 전통처럼 ‘그림자’로 비춰져 나타난다.

전통이 현대에 반영하는 지금의 시점을 표현한 것이다.

이로 인해 보는 사람으로 하여금 전통회화의 선의 강렬함과 묘한 상상력

을 자아냄으로써 현시점이 갖고 있는 문제를 제시하고자 하였다.

또한 보통 판화라 하면 판을 매개로하여 판화지에 이미지를 찍고 그 찍힌 이미지는 전시를 통하여 보여준다. 여기서 판은 작가가 소장한 채 가지고 있을 뿐 전시되어 보여 주지는 않는 것이 보통의 판화이다.

본인은 유리판을 매개로하여 전통적인 미(美)를 표현하였는데, 여기서 보통판화의 성격과 다른 점을 찾을 수 있다.

그것은 유리판에 새긴 이미지가 ‘빛’을 통해서 ‘그림자’로 투영된다는 것이다.

즉 판의 매개체로써 사용된 유리판이 가공 후에도 판화지와 같이 공존하여 ‘빛’을 통해서 또 다시 판화지에 찍히고 있는 것이다.

여기서 ‘빛’은 프레스기의 역할을 하고, ‘유리판’은 판의 역할을 하며, ‘판화지에 드리워진 그림자’는 잉크의 역할을 한다.

이것은 본인만의 새로운 판화 표현방법이고 더 나아가 확장된 판화로써의 결과를 가져다주었다.

또한 전통과 현대라는 두 공간을 한 화면에 담기 위해서 전통 판법에는 전통의 얘기를 하고 현대적 의미로서의 판법에는 현대의 얘기를 한다. 서로가 각각의 시대에서 각기 나름대로의 얘기를 하지만 하나의 공간을 주고 겹쳐짐으로써 둘은 ‘새로운 조화’를 이룬다.

이 두 텍스트의 통합은 ‘빛’이라는 희망적 메시지의 개입으로 인한 하나의 ‘커뮤니케이션’으로 표현한 것이다.

또 유리판과 종이판 사이의 공간을 띄어 주는데 있어서 어떤 공간의 폭은 좁고 또 어떤 공간의 폭은 더 띄어 좁으로써 그림자의 퍼지는 정도를 다르게 하여 다양한 변화를 시도하였다.

이러한 시도는 유리판과 종이판 사이를 ‘다보’라는 편을 사용하여 높낮이

를 조절하였다. ‘다보’라는 핀의 사용은 하나의 기둥과 같아서 두 판 사이를 지탱하는 구조물의 역할과 같이 튼튼한 역할을 해주고, 또 그 기둥 외에는 두 판 사이를 트여주는 효과를 줌으로써 그림에 숨구멍과 같은 역할을 해준다.

‘새로운 결정체’로서의 작품은 관람자들이 마치 ‘그림자놀이’를 하듯, 손으로 ‘빛’을 막음으로써 투영된 이미지를 없애기도 하다가 다시 ‘그림자’를 불러오는 행위를 함으로써 놀이를 대하듯 재미있어 하는 모습을 볼 수 있었다. 이러한 모습에서 수동적이고 관조의 입장을 취하였던 관람자의 입장을 능동적 참여자의 입장으로 변화시키기도 하였다.

이러한 점에서 관객의 참여는 곧 본인의 작품과의 의사소통으로 또 다른 ‘유희’를 접하게 되었다.

또한 보는 사람의 눈의 각도에 따라 유리의 투영된 이미지가 변화하는 모습은 일종의 ‘시각적 착시’를 형성하게 해준다.

이는 관객이 왼쪽에서 오른쪽으로 다시 오른쪽에서 왼쪽으로 신체를 이동 시킴에 따라 계속해서 변화하는 ‘일루전’을 목격하는 것으로써 작품과 관련하여 ‘관객의 개입’을 요구하는 것이다.

즉, 동일한 화면이지만 전시된 위치와 보는 이의 시각에 따라 얼마든지 해석이 가능하게 한, ‘열린 예술 세계’의 한 면도 구사하고 있다.

그리고 관객이 정면에서 작품을 보았을 때, 유리에 비추어진 관객은 이미 작품에 참여하게 된 ‘자신’을 볼 수가 있다.

이는 ‘거울에 비친 자아(the looking-glass self)’라는 개념으로 본인이 자아를 형성해 가는 과정을 ‘유리에 비친 모습’ 속에 담고 있다.

본인은 전시 중 ‘관람자’를 직접 대하면서 크게 세 가지 ‘유희성’을 접할 수 있었다.

첫째는 관객이 작품 앞에서 이동함에 따라 ‘시각상의 착시 현상’을 가져오는 것과, 둘째는 관객이 새로운 조형의 자유를 느끼며 ‘그림자놀이’처럼 놀이 공간에 뛰어든 점이었고, 마지막으로 셋째는 유리에 비추어진 관객의 모습이 작품에 공존함으로써 ‘참여 미술’의 특징을 보여준 것이었다.

이러한 점에서 유펜아트적인 착시를 입체조형에 적용하여 ‘새로운 시각경험’을 불러일으키는데 효과적이었다고 본다.

IV. 작품 설명



【작품1】 - 美 I (The Beautiful), 90x60cm, Drypoint, Mezzotint, 2002

【작품1】 美 I (The Beautiful)

이 작품은 한국적인 미인상은 무엇일까? 라는 물음에 제일 먼저 떠오르던 신윤복의 미인도를 작품화하였다.

신윤복의 미인도[신윤복의 작품 도판7참조]에서 여인의 모습은 가장 한국적인 여인상이라고 보며, 단아한 한국여성의 아름다움이 그대로 그려진 작품이라고 생각한다.

그래서 신윤복의 미인도를 부분 차용하여 단아한 한국여성의 아름다움을 표현하였다.

또한 먹 선에서 느끼는 선적인 미(美)를 드러내기 위하여 동판-Drypoint 기법으로 처리하였다. 이는 본인의 감정에 미묘한 변화나 감정의 흐름을 나타내고자한 의도이다.

그리고 전통적 미(美)를 드러내기 위하여 ‘장신구’를 등장시켰다.

장신구는 여성을 더욱 아름답게 보이는 기능도 있지만 그 자체로도 아름다움이 있다.

그러한 옛 물건인 ‘비녀’는 화려하면서도 우리의 전통적인 아름다움이 깃들여 있다.

미인도의 모습을 동판-Drypoint 기법으로 처리하여 선 맛을 살리면서 본인만의 맛으로 표현을 하였고, 장신구는 동판-Mezzotint 기법으로 처리하여 어둠 속에서 점점 드러나는 아름다움으로 표현하였다.

또한 조형적으로 아름다움을 표현하기 위해서 색면을 삼각구도로 배치하였다.

바탕에는 우리의 고유 종이인 한지를 배접함으로써 더욱 한국적인 작품으로 표현한 본인만의 미적 표현방법이다.



【작품2】 - 間, 60x90cm, Drypoint, Etching, Photo etching, Aquatint,
2003

【작품2】 問

이 작품은 전통과 현대라는 상반된 개념을 기법에서부터 차이를 주어 표현하였다. 즉, 동양적인 먹 선과 서양적인 명암법으로 나누어 시도한 작품이다.

또한 【작품1】에서는 전통적 소재라는 측면에서 현대인이 느낄 수 있는 공감대가 부족하다는 것을 느낄 수 있었다.

그래서, 【작품2】에서는 ‘lipstick’이라는 현대 여성의 소품을 이용함으로써 여성의 아름다움을 현대적 소품에 담아 표현하였다.

또 【작품1】에서 신윤복 미인도의 먹 선을 동판-Drypoint 기법으로 표현하여 본인만의 감정적인 선의 개입으로 표현하였는데, 【작품2】에서는 먹 선[신윤복의 작품 도판9참조]의 표현을 좀 더 표현하기 위하여 동판-부식, Aquatint 기법을 사용하여 표현하였다. 또한 【작품1】에서 바탕에 한지를 배접함으로써 우리의 고유미를 종이에서도 표현하려 하였는데, 【작품2】에서도 마찬가지로 한지를 배접하여 우리의 고유미를 표현하였다.

그러나, 【작품1】에서는 전면에 한지를 배접하였는데 【작품2】에서는 한지를 여러 부분으로 나눈 후 배접하였다.

어떤 부분은 한지의 배접이 없는 빈 공간으로 표현하여 공간을 트여주어 공간의 시원함을 표현하였고, 어떤 부분은 한지가 몇 겹으로 겹쳐지면서 이미지가 희미하게 보이도록 감춰짐으로써 야릇한 분위기를 자아내었다. 그럼으로써 ‘드러내지 않는 미(美)’를 시도한 작품이다.

이러한 시도는 공간 구성에 있어서 작품의 이분화된 구도를 지루하지 않게 보이는 효과와 더불어 작품의 주제를 부각시키는 효과를 가져다주었다.



【작품3】 - sometimes, 50x70cm, Drypoint, Etching, Photo etching,
Aquatint, 2003

【작품3】 sometimes

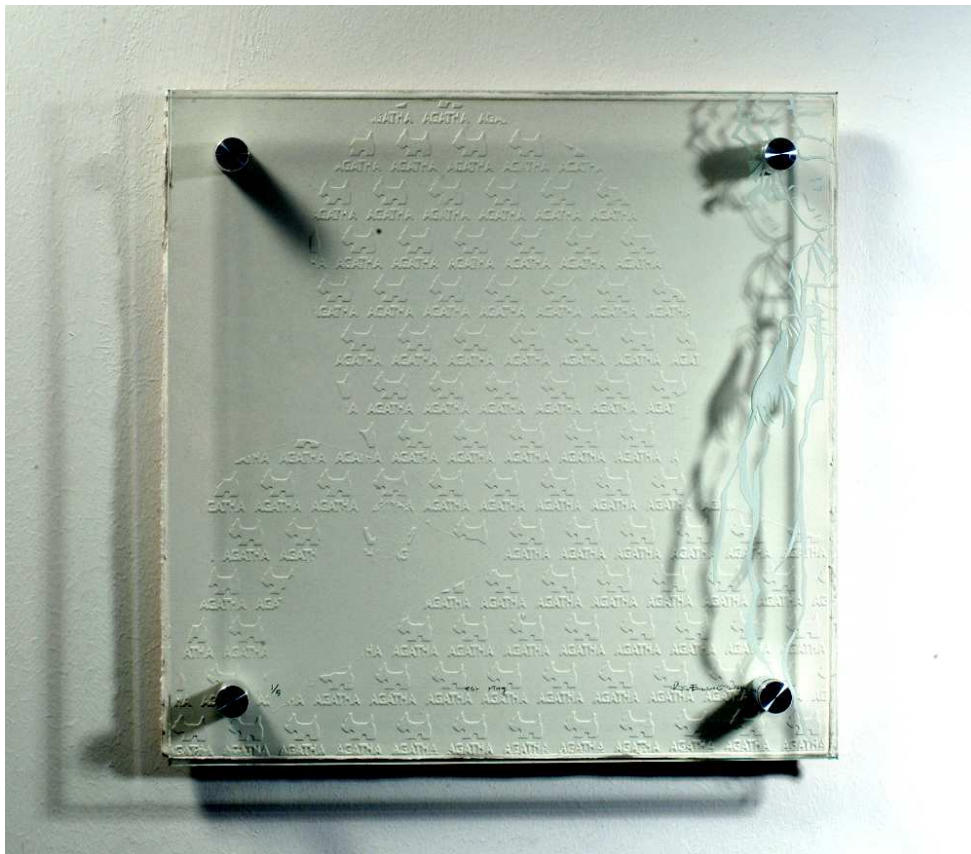
이 작품은 현대 여성의 소품인 ‘향수병’을 통해서 아름다움을 표현한 작품이다.

‘향수병’이란 것은 단순히 향이 나는 병이 아니라 병 자체에서 여성의 선적인 아름다움을 느낄 수가 있다.

그래서 전통적인 미(美)를 나타내는 표현으로는 신윤복의 작품[신윤복의 작품 도판8참조] 부분을 차용함으로써 여성적 선의 아름다움을 표현하였고, 현대적인 미(美)를 나타내는 표현으로는 ‘향수병’을 동판-Photo etching 기법으로 선의 아름다움만 그대로 살리고 나머지는 일그러지게 표현하였다.

또한 ‘검은 띠’들을 부분적으로 두름으로써 ‘향수병’의 부분을 가려 주었다. 이는 지루해 보일 수 있는 이분화된 구도를 막고자 한 조형적인 표현인 것이다.

그리고 주제의 강조를 위하여 주제가 되는 배경에 한지를 배접하여 표현하였다.



【작품4】 - earring, 30x30cm, Sand Blast & Embossing, 2004

【작품4】 earring

여태까지는 작품에서 전통과 현대라는 상반된 구조를 하나의 화면 안에 담아내었는데 작업을 진행하면서 구도의 한계라는 문제를 접하게 되었다.

그러한 문제를 해결하기 위하여 근본적으로 판의 개념부터 다시 생각하게 되었다.

그러던 중 전통과 현대라는 상반된 개념을 판화만이 가지는 판의 특성으로 나타냄으로써 하나의 한계를 극복하고 더불어 본인만의 개성화된 표현방법을 얻을 수 있었다.

이러한 표현으로 전통과 현대를 나타내는 판을 각각 표현하였다.

전통과 현대라는 각기 다른 미(美)의 이미지를 표현한 두 텍스트의 통합은 두 판이 중첩되어 나타나는 새로운 조합으로써의 ‘결정체’로 하나의 ‘커뮤니케이션’을 나타낸다.

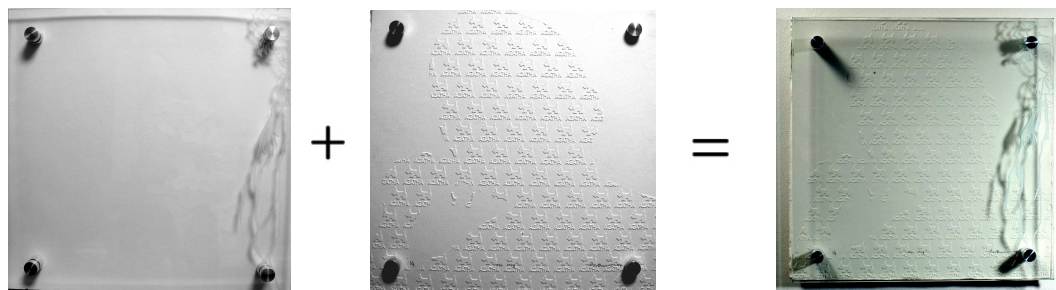
전통적인 미(美)를 나타내는 판에는 전통의 얘기를 현대적인 미(美)를 나타내는 판에는 현대의 얘기를 함으로써 서로가 나름의 시대에서 나름의 얘기를 하지만 하나의 공간을 주고 겹쳐짐으로써 둘은 ‘새로운 조화’를 이룬다. 또한 ‘빛’이라는 ‘희망적 메시지’를 통하여 하나의 ‘아름다운 조화’를 표현하려 하였다.

[작품2,3]을 보면 먹 선을 그대로 표현하기 위하여 동판에 부식과 Aquatint를 함으로써 재현하려는데 목적을 두었다면 [작품4]에서부터는 전통을 나타내는 판으로 ‘유리’라는 매체를 사용함으로써 매체의 특성과 전통이라는 소재의 차용을 의미론적으로 적절하게 표현하고자 하였다.

또, 현대적인 미(美)를 나타내는 판에서는 동판을 매개로 하여 Intaglio 기법을 통한 Embossing 기법으로 본인에게 각인된 미의식을 표현하였다.

각인된 미의식의 표현으로 본인이 향수를 뿌리고 있는 모습의 실루엣 선, 또는 머리를 묶는 행위의 실루엣 선 등 그 실루엣 안에 보통 현대 여성들의 미(美)를 나타내는 ‘브랜드’를 본인 안에 ‘부식’시킴으로써 ‘현대속의 나’로서 본인이 알지 못하는 사이에 각인되고 인식되었다는 것을 표현하려 하였다.

이러한 표현은 서양 미인의 모습이 본인의 미인(美人)의 기준으로 되어버린 현실을 판을 가공하는 과정 속에서부터 행함으로써 좀 더 내용의 본질에 가깝게 표현하려 한 것이다.



유리면에 Sand Blast
기법 처리

종이 위에 Embossing
기법 처리

결과물

【작품4】에서는 본인이 ‘earring’하는 모습의 실루엣 안에 ‘earring’하면 떠오르던 ‘AGATHA’라는 브랜드를 각인되게 표현하였다.

‘earring’이라는 것은 하나의 ‘장신구’ 역할로써 여성을 아름답게 보여주는 데 미적으로 도움을 준다.

여기서 전통과 현대라는 대조를 위하여 유리판의 Sand Blast기법은 ‘노리개’를 한 여인의 모습[신윤복의 작품 도판7참조]을 표현함으로써 ‘장신구’에 초점을 맞추어 표현하였다.



【작품5】 - lipstick, 60x90cm, Sand Blast & Embossing, 2004

【작품5】 lipstick

이 작품에서는 ‘lipstick’이라는 여성의 화장품을 택했다.

현대적인 미(美)를 나타내는 표현으로는 ‘lipstick’을 바르고 있는 본인의 실루엣에 ‘CHANEL’이라는 브랜드를 각인되게 표현하였다.

반대로 유리판에서의 Sand Blast기법은 ‘남녀의 키스 신’[신윤복의 작품도판9참조]을 표현함으로써 ‘lipstick’이라는 것을 더욱 부각시키는 표현을 해주었다.

이 작품에서의 Sand Blast기법은 다른 판에서 보이는 Sand Blast기법보다는 투명함을 더욱 줌으로써 유리판의 특성을 더욱 부각시켜 표현 하였다.



【작품6】 - coat, 60x60cm, Sand Blast & Embossing, 2004

【작품6】 coat

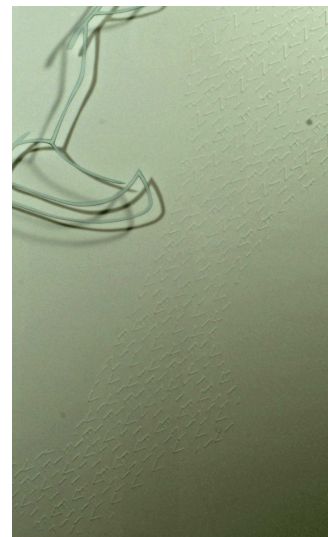
이 작품에서는 ‘coat’라고 하는 여성의 ‘겉 옷’을 전통과 현대라는 측면에서 대조하여 표현하였다.

‘coat’라고 했을 때 제일 먼저 떠오르던 것은 흔히 ‘버버리 코트’라고 부르는 ‘BURBERRY’ 브랜드가 가장 먼저 생각이 났다.

그래서 현대적인 미(美)를 나타내는 표현으로는 ‘coat’를 입고 있는 본인 모습의 실루엣에 ‘BURBERRY’ 브랜드를 각인되게 표현한 작품이다.

조형적으로 보는 재미를 주기위해서 브랜드 글씨 크기를 좀 더 작게 하여 밀도를 높임으로써 실루엣이 더욱 잘 살아나게 되었고, 또한 밀도의 변화를 주기 위해서 어느 부분에는 겹쳐지기도 하며 어느 부분에는 삭제되기도 함으로써 조형적으로 다양한 표현을 시도하였다.

반대로 유리관의 Sand Blast기법은 여인이 ‘장옷’을 쓰고 있음[신윤복의 작품 도판10참조]으로 오늘날의 ‘coat’의 역할과는 사뭇 다른 모습의 여성으로서 여성을 가려주는 역할을 했던 예전의 모습을 볼 수 있어서 시대에 따른 여성의 변화를 느낄 수 있었다. 또한 동시에 예전의 여인의 모습에서 수줍은 듯한 모습은 화면 바깥으로 구도를 배치함으로써 여인의 수줍은 듯한 아름다움을 더욱 느끼게 하려고 표현하였다.



【작품7】 - stockings, 70x100cm, Sand Blast & Embossing, 2004

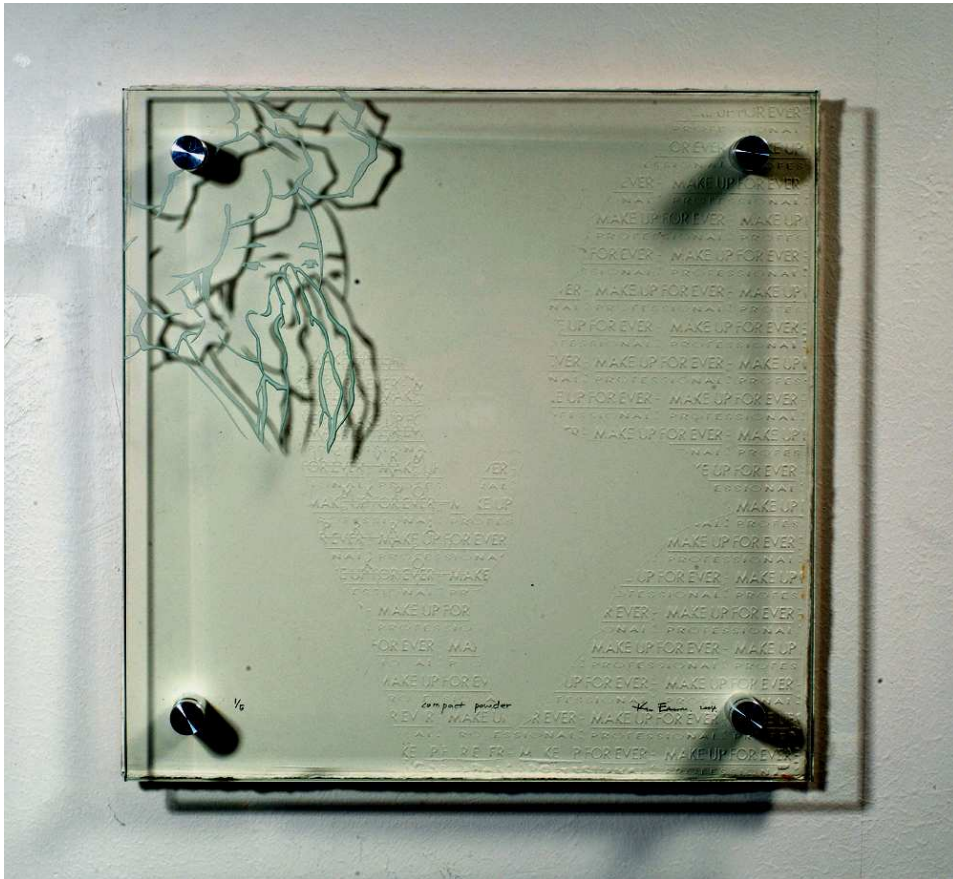
【작품7】 stockings

이 작품에서 현대적인 미(美)를 나타내는 표현으로는 본인이 ‘stockings’을 신는 모습의 실루엣 안에 ‘stockings’하면 떠오르는 ‘VIVIEN’이라는 브랜드를 각인되게 표현하였다.

반대로 유리판의 Sand Blast기법은 여인의 치마 속으로 살며시 보이는 속옷과 버선발[신윤복의 작품 도판11참조]을 표현함으로써 옛 여인의 감추어진 선을 표현하려 하였다.

이는 ‘드러내지 않는 미(美)’를 가리킨다.

옛 여인과는 다르게 요즘 여성은 다리의 각선미를 뽐냄으로써 아름다움을 자신 있게 드러내는 모습은 시대의 변천을 사뭇 느끼게 해준다.

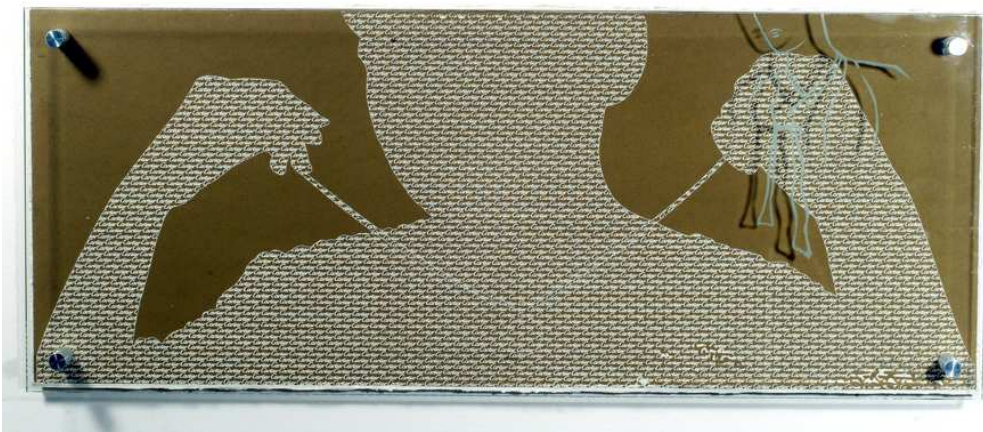


【작품8】 - compact powder, 30x30cm, Sand Blast & Embossing, 2004

【작품8】 compact powder

이 작품에서 현대적인 미(美)를 나타내는 표현으로는 본인이 ‘make-up’하는 모습의 실루엣 안에 ‘make-up’하면 떠오르던 ‘MAKE UP FOR EVER’라는 브랜드를 각인되게 표현하였다.

전통과 현대라는 대조를 위해서 유리판의 Sand Blast기법은 옛 여인이 ‘make-up’하는 모습을 상상하면서 동양적인 선 맛으로 본인이 직접 상상하며 그려보았다.



【작품9】 - necklace, 90x45cm, Sand Blast & Embossing, 2004

【작품9】 necklace

이 작품에서 현대적인 미(美)를 나타내는 표현으로는 본인이 ‘necklace’를 하는 행위의 실루엣 안에 ‘necklace’하면 떠오르던 ‘Cartier’라는 브랜드를 본인 안에 각인되게 표현한 것이다.

전통적인 미(美)의 표현으로 사용된 유리판의 Sand Blast기법은 여성의 목선을 표현하였다.

옛 여인의 목선은 감추어져 있다. 그런 반면 현대 여성은 ‘necklace’라는 ‘장신구’를 착용하여 목선을 드러낸다.

이러한 측면에서 미(美)를 대조적으로 표현하였다.

또한 조형적으로 좀더 변화를 주기 위하여 색을 써보았다.

이러한 조형적 시도는 ‘necklace’라는 제품의 금속성에 맞추어 금색을 바탕에 찍음으로써 Embossing의 윤곽선이 잘 드러나도록 표현하였다.



【작품10】 - wristwatch, 30x45cm, Sand Blast & Embossing, 2004

【작품10】 wristwatch

이 작품에서는 본인이 ‘wristwatch’를 차는 모습의 실루엣 안에 ‘wristwatch’라고 하면 떠오르던 ‘GUCCI’라는 브랜드를 각인되게 표현하였다.

‘wristwatch’는 단순히 시간을 아는 것에서 벗어나 이제는 하나의 장식적인 아름다움으로 여성을 뽐내는 장식적인 역할을 한다.

또한 바탕에 금색을 찍음으로써 금속성을 부각시키려 하였다.

반대로 전통을 나타내는 유리판의 Sand Blast기법은 ‘노리개’를 표현함으로써 옛 여인의 ‘장신구’를 표현하였다.

이로써 장식적인 면에서의 전통과 현대를 대조적으로 표현하였다.



【작품11】 - shoes, 30x90cm, Sand Blast & Embossing, 2004

【작품11】 shoes

이 작품에서는 ‘shoes’하면 떠오르던 ‘esquire’ 브랜드를 본인이 ‘shoes’를 신고 있는 모습의 실루엣에 각인되게 표현하였다.

현대를 나타내는 표현으로는 여성의 하이힐이나 다리의 아름다움을 표현하기 위해서 작품을 길쭉하게 표현하였다. 또한 바탕에 은색을 얇게 찍음으로써 여성의 섹시함과 화려함을 표현하고자 하였다.

반대로 유리관의 Sand Blast기법을 보면 예전 모습에서의 ‘신’은 아름다움의 표현이라기보다는 ‘신’의 역할에 더욱 충실한 모습이었고, 또한 옛 ‘신’에서 느껴지는 아름다움의 ‘선’은 다른 이에게 드러나기 보다는 감추어져 보일 수 없었다.

그런 면에서 사뭇 예전과 오늘날의 ‘여성’ 표현이 많이 진보되었음을 알 수 있다.



【작품12】 - handbag, 24x30cm, Sand Blast & Embossing, 2004

【작품12】 handbag

이 작품에서는 현대 여성의 소품 중 ‘handbag’을 등장시켰다.

예전의 ‘가방’은 단순히 무엇을 담기 위한 수단이었다.

그러나 이제는 그러한 수단에서 좀 더 나아가 멋과 장식적인 역할로서 존재한다. 그러한 측면에서 ‘handbag’이라는 소재를 선택하게 되었다.

또한 ‘handbag’하면 떠오르던 ‘Louis Quatorze’라는 브랜드를 각인되게 표현하였다. ‘Louis Quatorze’ 브랜드라고 하면 생각나는 짙은 와인 빛을 바탕에 찍음으로써 브랜드의 느낌을 더욱 나타내려고 하였다.

짙은 색을 사용함으로써 브랜드의 하얀 Embossing이 더욱 강조됨으로써 이미지가 한눈에 들어온다. 흰 바탕 위에 흰색의 Embossing과는 또 다른 보는 재미를 줌으로써 다양함을 주려고 하였다.

반대로 전통을 나타내는 유리판의 Sand Blast기법에는 옛 여성의 장신구 역할을 하였던 ‘노리개’를 표현함으로써 ‘장신구’의 예전과 오늘을 대조적으로 표현하려고 하였다.

V. 결 론

우리 민족의 예술은 인간과 자연의 합일(合一)을 이상으로 여기며 진행되어 왔다. 이러한 전통적인 맥(脈)은 우리의 정신 속에 잠재되어 있으며, 시대가 다르다고 해서 그 본질이 소멸되는 것은 아니다.

그러므로 우리는 이 전통을 현재에서 발전적으로 계승(繼承)하고 앞서서 창조의 자세로 임해야 한다.

<美>라는 테마로 일괄적인 작업 시리즈를 보여주면서 각각의 작품마다 변화되는 생각과 과정이 그대로 드러나도록 시도하였다.

이러한 시도로 표현된 본 작품 논문은 크게 두 가지 측면으로 살펴보았다.

먼저, 【작품의 내용 연구】라는 내용적(內容的) 측면의 분석으로 자아의 정체성을 찾고자 하였다. ‘과연 나는 누구일까?’라는 자문으로 시작된 끝없는 고뇌 속에서 본인은 그러한 해답을 찾아가는 과정으로 본인이 평소 관심 있는 것에서부터 자신의 해답을 찾아가고자 하였다.

그러한 과정으로 본인의 작품 내용의 동기를 [미의식의 일반론]에서 살펴보았고, 본인이 추구하는 전통의 중요성과 신윤복 풍속화를 차용한 계기를 [전통적인 미의식]에서 밝히었다.

다음으로 【조형 및 기법 연구】라는 조형적(造形的) 측면의 분석으로 본인의 작품에 나타난 조형적 요소와 기법을 서술하였다.

본인의 작품에 나타난 이미지 차용에 대해서는 [이미지의 차용]에서 서술하였고, 유리라는 매체를 이용해서 전통적인 미(美)를 표현한 것에 대해서는 [투영된 이미지 표현으로 사용된 Sand Blast]에서 살펴보았고, 동판을 매개로 하여

Intaglio 기법을 통한 Embossing 기법으로 현대적인 미(美)를 표현한 것에 대해서는 [각인된 미의식의 표현으로 사용된 Embossing]에서 살펴보았다. 결과적으로 Sand Blast와 Embossing을 통한 ‘새로운 조합’은 전통과 현대를 연결하는 두 공간의 ‘중첩’과 ‘빛을 통한 투영’으로써 ‘미(美)’의 ‘새로운 이미지(Image)’로 [판의 확장된 개념으로써의 새로운 조합]에서 살펴보았다. 또한, 보는 방식을 다양화 하고 시각의 방향에 따라 多 시각적 공간을 연출하여 작품에 깊이를 주고자 하였다.

이와 더불어 꾸준히 지속되어 왔던 탐구의 결과물으로써 2004년 석사학위 청구 전에 출품한 <美>라는 제목의 전시를 제시 분석해 봄으로써 지금까지의 작업에 대한 과감한 반성과 앞으로 이루어질 작업 방향을 모색하여 발전의 기회로 삼고자 한다.

본인은 본고를 서술하면서 현대 미술에 있어서는 앞으로 전통적인 선과 색, 면의 아름다움을 충분히 살리기 위한 연구가 절실히 요구되어야 하며, 이를 통하여 현대라는 시대적 특성이 내재된 새로운 미감으로 창작되어야함을 느낄 수 있었다.

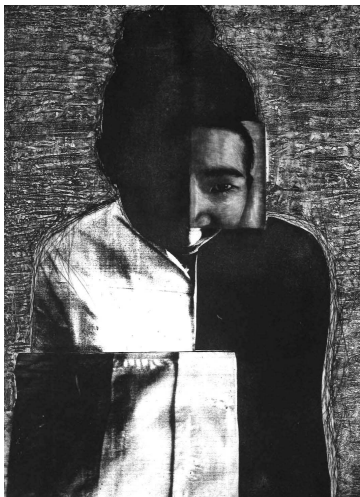
앞으로의 작업 방향을 지금의 시점에서 한꺼번에 단정 짓는 일은 성급한 일이지만, 어떤 방식이나 형식을 택하거나 변화하게 되더라도 작업에 있어서 본인만의 미학을 표현할 것이다. 삶과 현실을 떠난 예술은 결코 존재할 수 없다. 우리가 그 속에 존재하고 삶을 추구하는 이상 삶과 현실의 표방을 넘어서 동화됨이 미술과 현실의 양자간에 공존의 길을 트는 것이라 생각된다.

끝으로, 깨지기 쉬운 ‘유리’ 소재의 사용으로 작품 보관상의 문제점과 빛을 이용한 작품으로 인하여 설치방법상에서도 공간적 제약이 따르는 작품의 문제점과 부족함을 인식하게 되는 계기를 가질 수 있었으며, 재료와 기법

면에 있어서도 좀 더 다양한 실험정신이 뒤따라야 하고, 또한 끝없는 연구를 통해서 새로운 작업세계를 형성해야하는 노력에 대해서 더 많은 생각을 하게 되는 계기가 되었다.

참 고 도 판

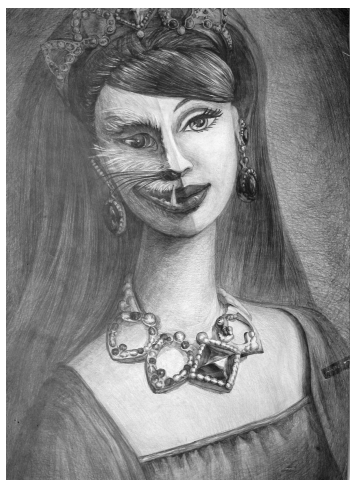
1. 본인의 작품



【도판1】 - 자아의 정체성,
50x70cm, Drypoint, Photo
etching, Aquatint,
Mezzotint, 2002



【도판2】 - 나는 누구인가,
60x90cm, Drypoint,
Etching, Aquatint, 2002



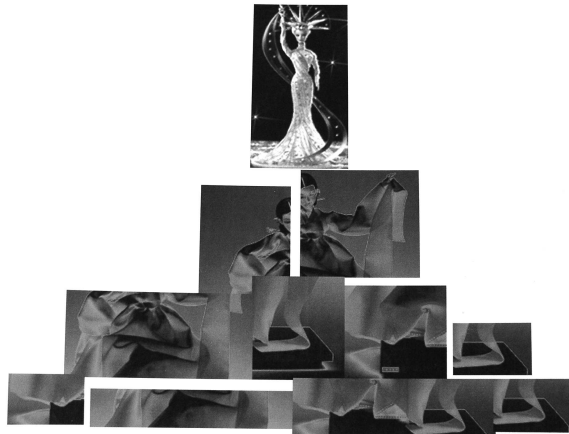
【도판3】 - 미의기준 I,
60x90cm, Pencil drawing
on paper, 2002



【도판4】 - 미의기준 II,
60x90cm, Etching, Photo
etching, Drypoint, Aquatint,
2002



【도판5】 - 바비인형 I , 90x60cm,
Computer Printing, 2002



【도판6】 - 바비인형 II , 30x42cm,
Computer Printing, 2002

2. 신윤복의 작품



【도판7】 - 미인도,
114.2x45.7cm, 비단 위에 채색,
18세기말~19세기 중기



【도판8】 - 청금상련, 28.2x35.6cm,
지본 채색, 18세기말~19세기 중기



【도판9】 - 월야밀회,
28.2x35.6cm, 지본 채색,
18세기말~19세기 중기

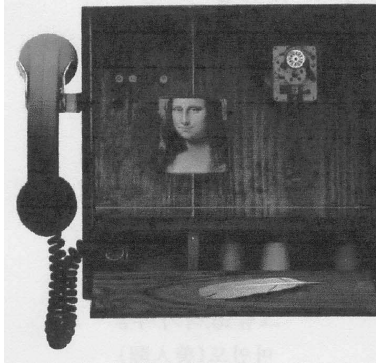


【도판10】 - 연소담청,
28.2x35.6cm, 지본채색,
18세기말~19세기 중기

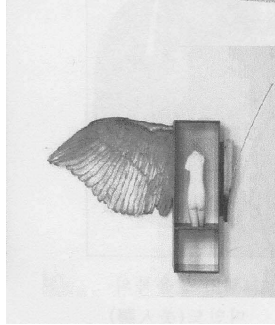


【도판11】 - 단오, 28.2x35.6cm,
지본채색, 18세기말~19세기 중기

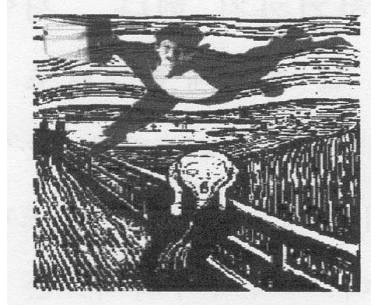
3. 기타 작품



【도판12】 -한만영,
reproduction of time 85-5,
38x37x10cm, mixed media
in box & object, 1985



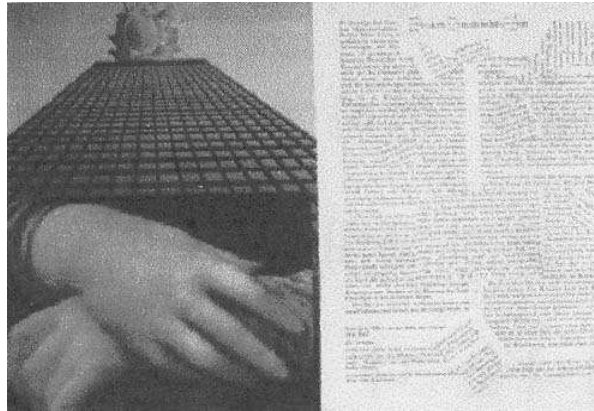
【도판13】 -한만영,
reproduction of
time 92-t1,
173x347x36cm,
acrylic on canvas
& object, 1992



【도판14】 -석영기,
munch와 도시사나이2,
40x20cm, 컴퓨터 판화,
1996



【도판15】 -배준성, 화가의
180x162cm, 비닐 위에
아크릴릭, 사진 위에 비닐
부착, 1997



【도판16】 -김정명, 책-<29>, 한정부수
100권 책, 1998

참 고 문 헌

- 정병모, 「한국의 풍속화」, 서울: 한길아트, 2000.
- 강명관, 「조선사람들, 혜원의 그림 밖으로 걸어나오다」, 서울: 푸른역사, 2001.
- 김원룡, “한국미의 연구”, 「한국문화예술 총서」, 서울: 열화당, 1978.
- 임동권, 「한국 세시 풍속」, 서울: 서문당, 1999.
- 최순우, 「최순우 전집」, 제 3권, 서울: 학고재, 1992.
- 조요한, 「한국미의 조명」, 서울: 열화당, 1999.
- 토머스 먼로, 「동양미학(Oriental Aesthetics)」, 백기수 역, 서울: 열화당, 1984.
- 류명걸, 「서양과 한국의 미와 예술」, 서울: 형설출판사, 2000.
- 여성을 위한 모임 편, 「일곱 가지 여성 콤플렉스」, 서울: 현암사, 1992.
- M. James, 「자아실현의 열쇠」, 우재현 역, 서울: 정암서원, 1993.
- Jack J. Spector, 「프로이트 예술미학」, 신문수 역, 서울: 풀빛, 1981.
- 라켈 베이커, 「프로이트의 심리학」, 자기를 찾은 사람, 이경준 역, 서울: 학문과 사상사, 1984.
- 마가렛 머켄하우프트, 「정신분석과 프로이트」, 김문영 역, 서울: 바다출판사, 2002.
- C. G. Jung, 「인간의 무의식의 상징」, 이부영 역, 서울: 집문당, 1983.
- J. 빅터 볼드릿지, 「사회학」, 이효재·장하진 역, 서울: 경문사, 1979.
- 최항섭, 「명품에 대한 사회학적 해석」, 서울: 서울대학교 사회과학연구원, 2003.

D. J. 켄슨, 「회화의 역사」, 유홍준 역, 서울: 열화당, 1998.
동문선 편, 「이미지」, 시각과 미디어, 서울: 동문선, 2000.
고위공 외, 「텍스트와 형상」, 서울: 미술문화, 2005.
신항식, 「롤랑 바르트의 기호학」, 서울: 문학과 경계, 2003.

서치방 편, 「관화미술의 세계」, 서울: 서치방, 1994.
권상오 외, 「공예 재료와 기법」, 서울: 태학원, 1999.

윤진섭, “혼성모방 어떻게 볼 것인가”, 「월간미술」, 9 (1992).
진휘연, “여성성, 미디어, 그리고 이미지”, 「월간미술」, 10 (1998).
월간미술 편, 「세계미술용어사전」, 서울: 중앙일보사, 1989.

ABSTRACT

A study of the beauty(美) projected through the glass

- from Shin-yunbok's 'Mi-in-do' -

Kim Elizabeth

Dept. of Printmaking

Graduate school of

Sungshin Women's University

On December, 2004, an exhibition of <Beauty(美)> was held with the art works made I analyzed the contents and model of my works.

I considered Shin-yunbok's 'Mi-in-do' as a model of a beauty, and depicted the essential of the beauty in modern times. The actual situations of today are expressed by the visual image projected through the medium of a glass. The projected image reflected the tradition in our lives. We, however, often forget the importance and the beauty of the tradition.

And I expressed a harmony between the tradition and the modern using a print. A paper was spaced out a small gap from a glass for the harmony of them. The spaced paper gave the visual effects successfully for the meaning of my works.

The projected image in the spaced paper with a small gap from the glass presents the beauty of the tradition and the modern simultaneously. An image of the print over glass is clearly visible, only if the light is. That is, the image presents the tradition in the modern times. The strength and the imagination of the traditional aspects in my works showed an absence of the true beauty in modern times.

In the following section, the research of the contents expressed in my works was analyzed. And the techniques and the elements of the model in my works were described. I could review my works taking this opportunity of writing out this article. It is meaningful motive to me in my future works.