



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

노 신 경 교수 지도
석사학위 청구논문

장소의 이동에 따른
시각적 이미지 재구성 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

2025

성신여자대학교 대학원
동양화과
신 지 수

장소의 이동에 따른
시각적 이미지 재구성 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

노 신 경 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2024년 11월

성신여자대학교 대학원

동양화과


신 지 수


인 준 서

신지수의 석사학위 논문으로 인준함

2024년 12월

심사위원장 정 성 윤 (서명 또는 )

심 사 위 원 유 근 택 (서명 또는 )

심 사 위 원 노 신 경 (서명 또는 )

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 2023년부터 2024년까지 제작한 본인 작품을 중심으로, 장소의 이동에 따른 시각적 이미지 재구성 과정을 연구한다. 장소의 이동은 단순히 물리적 이동만을 의미하지 않는다. 사람들은 새로운 장소로 이동할 때, 그 장소가 낯설다는 사실뿐만 아니라 그로 인해 자기 내면에서 발생하는 변화를 느낀다. 끊임없이 이동하는 사람들 사이에서 장소와 정체성의 문제는 현대 미술의 중요한 주제로 자리 잡았다. 작가들은 이제 고정된 스튜디오에서만 작업하지 않고, 여러 도시와 장소를 이동하면서 각 장소의 역사적, 사회적 특성을 반영한 작업을 요구받는다. 예술가들은 장소의 다층적 의미를 탐구하며 예술적 담론을 형성하고, 특정 장소에 관한 경험을 작품에 반영한다.

본인은 2023년 3월부터 1년 동안 스페인 바르셀로나에 거주하며 여러 도시와 지역을 방문했다. ‘컷-아웃 회화’는 현장에서 수집한 물질적 이미지를 컷-아웃으로 편집하고, 이를 기반으로 화면을 구성하여 회화를 진행하는 과정으로 이루어진다. 익숙한 장소를 떠났다가 다시 돌아오는 대립적인 여정은 서로를 보완하며 연속적으로 교대한다. 컷-아웃 회화는 이러한 장소 경험을 적극적으로 반영하는 작품 형식이다.

본고는 미술에서 논의되는 장소의 이동에 관한 담론을 정리하고, 이를 기반으로 본인의 컷-아웃 회화 과정을 구체적으로 설명한다. II장에서는 미술사적 맥락에서 장소성을 논의하고, 예술가들의 이동을 주목했다. 본인은 장소를 이동하면서 작업 매체의 전환을 자연스럽게 도입했고, 이미지를 새로운 맥락에서 해석하고 표현할 수 있었다. 본인의 경험을 바탕으로 장소의 이동을 작품에 실질적인 변화를 줄 수 있는 요인으로 파악했고, 이동하는 행위를 중심으로 창작의 가능성을 탐구한 작가들을 소개했다.

Ⅲ장에서는 장소의 이동으로 인한 작업 방식의 변화를 매체의 변형, 이미지 수집 과정, 컷-아웃 회화로 나누어 서술한다. 선행된 연구를 바탕으로, 컷-아웃과 회화의 매체 특성을 탐구하고, 표현 방식의 확장 가능성을 제시했다. 컷-아웃 회화로 장소의 다층적 의미를 담아내는 과정을 설명하며, 장소의 이동이 어떻게 작업 방식을 변화시키고 작품의 의미를 확장할 수 있는지 서술했다.

장소의 개념은 시대에 따라 이론적 배경을 달리하며 변화한다. 현대 사회의 장소는 매 순간 변화하며 확장하고 있다. 이러한 탈영역화의 진행은 재영역화의 필요성을 불러일으키며 장소의 의미와 역사, 정체성을 유지하려는 노력으로 이어졌다. 장소의 이동은 추상화된 공간을 비판적으로 성찰하며, 장소를 새롭게 경험하고 이해하게 한다.

도 판 목 록

- 도판1. 리처드 세라, *기울어진 호 (Tilted Arc)*, 강철, 365.7×3657.6×30.45cm, 1981, 뉴욕 연방 광장, 철거됨. 4
- 도판2. 크리스티안 필립 뮐러, *오스트리아와 리히텐슈타인 사이의 불법 국경 횡단(Illegal Border Crossing between Austria and the Principality of Liechtenstein)*, 1993/2005, 스틸컷. 5
- 도판3. 나혜석, *파리 풍경*, 목판에 유채, 23×33cm, 1927~1928, 개인 소장, 8
- 도판4. Richard Long, *걸을 때 그려진 선(A Line Made by Walking)*, 1967, 월트셔, 영국. 9
- 도판5. 마르셀 뒤샹, *여행 가방 속 상자(La Boîte-en-valise)*, 종이, 목재, 플라스틱으로 제작된 3단 접이식 상자, 40×37.5×8.2cm, 1936-1941. 파리 퐁피두 센터 소장.. 10
- 도판6. 마르셀 브로타스, *현대미술관 독수리부(Musée d'Art Moderne, Département des Aigles)*, 개념 미술, 설치 미술, 1968. 12
- 도판7. 독일 밤베르크의 헌책방 *Antiquariat Messidor* 내부 창가와 서가 모습, 2023, 본인 촬영. 14
- 도판8. 독일 밤베르크의 헌책방 *Antiquariat Messidor*에서 구입한 자료, 2023, 본인 촬영. 14
- 도판9. 스페인 바르셀로나의 헌책방 *Llibreria Sant Jordi*의 내부 전경, 2023, 본인 촬영. 15

도판10. 스페인 바르셀로나의 헌책방과 벼룩시장에서 구입한 자료, 2023, 본인 촬영.	15
도판 11. 루이스 데스폰트, <i>Portal No. 1</i> , 콜라주, 119×82.5cm(액자 포함), 2023, Galerie ISA, 뭄바이, 인도.	16
도판12. 루이스 데스폰트의 2005-2009 스크랩북, 2024, 작가 인스타그램.	16
도판13. 본인의 2023 스크랩북, 본인 촬영.	16
도판14. <i>헤테로다인</i> 전시 전경, 2024.	17
도판15. Henri Matisse, <i>춤(La densa)</i> , 캔버스에 유화, 339.7×441.3cm, 355.9×503.2cm, 338.8×439.4cm, 3ea, 반스 재단, 펜실베이니아.	19
도판16. 앙리 마티스, <i>댄서 (La danseur)</i> , 컷-아웃, 61×61cm, 1937-38, 개인 소장.	21
도판17. 앙리 마티스, <i>두 댄서 (deux danseurs)</i> , 컷-아웃, 61×62cm, 1937-38, 개인 소장.	21
도판 18. 앙리 마티스, <i>이카루스(Icare)</i> , 컷-아웃, jazz (plate VIII, 55 페이지), 43.4×34.1cm, 1943, 파리, 조르주 폼피두 센터.	23

작 품 목 록

작품1. <i>Illes Balears</i> , 컷-아웃, 42×29.7cm, 2024.	6
작품2. <i>Regnitzarm</i> , 장지에 채색, 40.9×31.8cm, 2024.	14
작품3. 수집 신호 연작, 컷-아웃, 42×29.7cm, 2024.	17
작품4. <i>Path to Port</i> , Cressa, 장지에 채색, 162.2×130.3cm, 2024.	20
작품5. <i>Path to Port</i> , Cressa, 컷-아웃, 2024.	20
작품6. <i>La Farsa</i> , 컷-아웃, 40.9×31.8cm, 2024.	22
작품7. <i>Košiček</i> , 컷-아웃, 40.9×31.8cm, 2024.	22
작품8. <i>On the way to Forum</i> , 장지에 채색, 130.3×97cm, 2024.	22
작품9. <i>Peça sense mi</i> 42×29.7cm, 컷-아웃, 2024.	24
작품10. <i>Peça sense mi</i> , 162.2×130.3cm, 장지에 채색, 2024.	24
작품11. 공공칠류, 11×17.5×0.75cm, 자체 제작 출판물, 2024.	25
작품12. 공공칠류, 컷-아웃, 42×29.7cm, 2024.	25

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 예술에서의 장소와 이동.....	3
1. 장소와 미술.....	3
2. 이동하는 예술가들	7
III. 시각적 이미지 재구성	11
1. 매체에 따른 이미지 변형과 재구성	11
2. 시각적 이미지 수집 과정	13
3. 컷-아웃 회화	17
IV. 결론	27

참고문헌

ABSTRACT

I. 서론

익숙한 장소를 떠나 이방인을 자처하는 행위는 예술가로서 타인을 이해하려는 본능적인 몸짓이자 동시대성을 탐색하려는 시도로 볼 수 있다. 문학 이론가 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva, 1941-)는 이방인의 상태를 소통할 수 없는 경험이 계속되는 타자화된 심리적 상태로 설명한다.¹ 이방인은 타인을 관찰하면서 얻은 자기 발견을 통해 경험을 나눌 수 있는 통로를 찾아야 한다. 이방인의 시야로 모든 것을 낯설게 받아드리는 경험은 예술가들이 기존의 방식에서 벗어나 색다른 시도를 할 수 있는 기회를 준다.

본인은 2023년 3월부터 2024년 9월까지 장소를 이동하며 제작한 작품을 석사학위청구전에서 발표했다. 해당 시기에 제작한 작품은 새로운 장소의 경험을 그대로 반영하며 ‘컷-아웃 회화’의 형식으로 나타났다. 장소를 이동하며 수집한 이미지 자료는 컷-아웃 기법으로 편집했고, 이를 화판 위에서 다시 재구성하여 회화로 표현했다. 컷-아웃에서 회화로 확장하는 기법적인 변화는 이미지의 재구성과 더불어 시간이 지남에 따라 변화하는 경험의 특성을 보여준다. 컷-아웃 회화는 이미지의 해체와 조화, 그리고 매체의 변환을 통해 기존의 맥락에서 벗어난 시각적 내러티브를 제시할 수 있게 한다.

본인은 가지고 다니기 쉬운 아트나이프와 현장에서 구할 수 있는 이미지 자료를 사용하며 자연스럽게 다양한 작업 방식을 시도했다. 이러한 경험을 토대로 장소의 이동을 작품에 실질적인 변화를 불러일으킬 수 있는 중요한 요인으로 파악하고자 한다. II장에서는 미술사적 맥락에서 장소성을 논의하며, 장소를 이동하며 예술적 실천을 도모했던 예술가들을 알아볼 것이다. 장소의 변화가 매체의 변형과 시각적 이미지의 재구성으로 이어지는 과정을 실증적으로 보여주고, 이동

1 크지슈토프 보디츠코, 변형적 아방가르드 (1999), 김예경·정주영 옮김 (서울: 국립현대미술관, 2017), 75.

하는 행위가 가지고 있는 새로운 시각적 표현 방식의 확장 가능성을 제시하고자 한다.

Ⅲ장에서는 본인의 작품을 매체의 변형, 이미지 수집 과정, 컷-아웃 회화로 나누어 설명할 것이다. 미술에서 매체가 지닌 가능성을 포스트-매체 담론을 통해 설명하고, 본인 작품의 매체 특성을 탐구하고자 한다. 선행된 연구를 바탕으로 이미지의 수집 과정과 컷-아웃 회화를 설명하고, 이를 통해 어떻게 장소의 경험을 작품에서 표현했는지 보여줄 것이다.

장소의 이동은 예술가들이 기존의 맥락과 고정관념에서 벗어나 새로운 시선으로 세상을 바라볼 수 있게 한다. 본 논문에서 장소의 이동이 가지고 있는 예술적 의미를 종합적으로 정리하면서, 앞으로 다양한 장소를 돌아다니며 시도할 수 있는 작품 표현의 가능성을 확장할 수 있을 것이다.

II. 예술에서의 장소와 이동

1. 장소와 미술

장소는 감정과 이야기가 쌓인 경험의 장이자 예술적 영감이 생성되는 중요한 토대로 작용한다. 예술가들은 장소의 다층적 의미를 탐구하며, 장소의 의미를 해체하고 재구성하는 과정을 통해 담론을 생산한다.² 현대 사회의 장소가 동질성과 추상화된 특징으로 자리 잡고 있는 만큼, ‘장소성(sense of place)’은 정체성의 중요한 원천으로 주목받았다. 장소성은 특정 장소에서의 경험을 바탕으로 그 장소가 다른 장소와 구별되는 감정적, 사회적 특성을 의미한다.³ 미술평론가 루시 리퍼드(Lucy Lippard, 1937-)는 장소성이 사회적 도구로서 다른 문화와의 접촉을 통해 폭넓은 이해를 제공한다고 주장했다. 특히 작가에게 장소성은 경험을 통해 다층적으로 인식되며, 특정 장소에 대한 감각적 몰입과 기억이 겹겹이 쌓이는 “팔림세스트(palimpsest)”처럼 파악된다고 설명했다.⁴

과거의 미술 작품은 종교 시설이나 왕실 건축물, 상류층의 거주지 등 특정한 장소에 배치되었다. 하지만 19세기 이후에는 미술관과 갤러리와 같은 전시 공간에 미술 작품이 설치되기 시작하며 장소의 맥락과 분리되어 어디로든 이동이 가능한 독립적인 존재로 여겨졌다. 미술 비평가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)는 “예술은 자율적이어야 하며, 외부의 맥락에 의존하지 않고 자체적으로 존재해야 한다”고 주장했다.⁵ 모더니즘 미술의 패러다임은 1960년대 후

2 전은희, “도시의 부재된 장소에 대한 장소감 표현 연구” (박사학위논문, 성신여자대학교 일반대학원, 2015), 64-65.

3 데이비드 시먼, *삶은 장소에서 일어난다*(2018), 최일만 옮김 (서울: 엘피, 2020), 36-37.

4 Lucy Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society* (New York: New Press, 1994), 33. 팔림세스트란 비싼 양피지나 파피루스를 재활용하기 위해 기존 글을 지우고 새로운 내용을 덧쓴 형태의 문서를 의미한다.

5 Clement Greenberg, “Modernist Painting” (1960), reprinted in Francis Francina and Charles Harrison eds., *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (New York: Harper&Row, 1982): 5-10.

반을 기점으로 작품과 장소 사이의 관계가 다시 밀접하게 연관되면서 뒤바뀐다. 미니멀리즘의 영향을 받아 등장한 ‘장소 특정적 미술(site-specific art)’은 작품과 장소의 불가분한 관계를 강조하며 모더니즘의 자율성과 형식적 순수성에 반발했다. 장소 특정적 미술은 환경과 조화를 이루거나 때로는 긴장 관계를 형성하면서 장소의 일부로 자리했다.⁶ 그 결과, 모더니즘의 순수하고 오염되지 않은 관념적 공간은 물질적이고 구체적인 풍경이나 일상적인 공간으로 전환되었다.



도판1. 리처드 세라, *기울어진 호 (Tilted Arc)*, 강철, 365.7×3657.6×30.45cm, 1981, 뉴욕 연방 광장, 철거됨, 사진: 앤 쇼베 (Anne Chauvet).

이러한 배경에서 리처드 세라 (Richard Serra, 1938-2024)는 그의 조각 *기울어진 호(Tilted Arc)*가 뉴욕 연방 광장을 위해 설계된 작품임을 강조하며, “작품을 옮기는 것은 작품을 파괴하는 것”이라고 주장했다.⁷ (도판1) 세라는 자신의 작품과 설치된 장소의 물리적 관계를 우선시했지만, 그 관계를 단순히 시각적인 조화로 보지 않았다. 그는 장소를 이데올로기적인 맥락에서 해석하며, 작품과의 상호작용을 통해 긴장감을 조성하도록 의도했다. 세라의 *기울어진 호*는 장소 특정적 미술의 고정성을 상징하는 대표적인 작품으로 평가된다. 본 연구는 이와는 반대로 장소의 이동이 작업 방식에 미치는 유동적인 변화

에 주목한다. 흥미롭게도 리처드 세라가 장소의 고정성을 주장하기 위해 사회 문

6 권미원, *장소 특정적 미술* (2002), 김인규·우정아·이영옥 옮김 (서울: 현실문화, 2013), 26-27.

7 Harriet Senie, “Richard Serra’s “Tilted Arc”: Art and Non-Art Issues,” *Art Journal* 48, no.4 (1989): 298-302.

제를 함의하는 비평적 장소를 제시하면서 장소의 비물질화 담론이 주목되었다.

미술사학자 제임스 마이어(James Meyer, 1962-)는 ‘기능적 장소(functional site)’ 제시하며 장소의 개념을 확장했다. 마이어는 장소를 물리적으로 고정되지 않고, 사건과 행동의 흐름에 따라 변형되는 유동적인 개념으로 보았다. 그는 “기능적 장소는 지도가 아닌 여정으로 이해될 수 있으며, 공간을 가로지르는 사건과 행동의 연속으로 구성된다”고 설명했다.⁸ 작품과 장소의 관계가 소원해지면서, 작가들은 다양한 장소로 이동하며 작품의 재료와 매체, 제작 방법을 유연하게 전환했다.

1980년대 후반, 질 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-1995)와 펠릭스 가타리(Félix Guattari, 1930-1992)가 제시한 ‘노마드(nomad)’ 개념은 장소의 유동적 개념과 맞닿아 있다. 이들은 고정된 장소를 넘어서는 주체적 사고를 제안하며, 차이를 억압하는 기존의 이데올로기적 틀을 허물고자 했다. 들뢰즈와 가타리는

리좀(rhizome)적 체계에 입각하여 유동적인 장소 모델을 제시했고, 이는 제도의 차별적 억압을 해체하기 위한 이론적 도구가 되어왔다.⁹

크리스티안 필립 뮐러(Christian Philipp Müller, 1957-)의 녹색 국경(*Green Border*) 프로젝트는 장소의 경계가 단순한 물리적 경계가 아니라 유동적 의미로 변형될 수 있다는 사실을 시각적으로 보여주는 대표적인 작업이다. (도판2) 뮐러는 오스트리아와 맞닿은 국가



도판2. 크리스티안 필립 뮐러, 오스트리아와 리히텐슈타인 사이의 불법 국경 횡단(*Il-legal Border Crossing between Austria and the Principality of Liechtenstein*), 1993/2005, 스틸컷.

8 James Meyer, "The Functional Site," *Space, site, intervention*, ed. Erika Suderberg (Minnesota: University of Minnesota Press, 2000): 23-37. 이 글의 원문은 전시 카탈로그 Platzwechsel (Zurich: Kunsthalle Zurich, 1995)에 있다.

9 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mille plateaux* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1980), 36. 조광제, 들뢰즈와 가타리의 『천 개의 고원』, 『서론: 리좀』 읽기, 92. 재인용.

들의 비공식 국경(Green Border)을 넘나드는 퍼포먼스를 진행하며, 지리적 경계에 부여된 제도적 속성을 탐구했다. 그는 국경을 넘나드는 이동 자체를 하나의 서사로 만들며, 국경을 고정된 물리적 선이 아닌, 사회적 의미와 제도의 산물로 해석했다. 그의 작품에서는 장소의 고정성이 해체되고, 새로운 의미가 덧붙여지는 재영역화의 과정이 명확하게 드러난다.



작품1. Illes Balears, 컷-아웃, 42×29.7cm, 2024

필러의 녹색 국경 프로젝트가 지리적 경계를 이동하며 장소의 의미를 유동적으로 확장한 작업이라면, 본인의 컷-아웃 작품 *Illes Balears*는 이미지의 경계를 넘나들며 장소의 의미를 재구성하는 작업이라고 할 수 있다. (작품 1) 이 작품은 바르셀로나 체류 기간 동안 수집한 시각 자료들을 바탕으로 제작되었다. ‘Illes Balears’는 스페인 발레아레스 제도의 명칭으로, 이 작품에는 해당 지역에 관한 작가의 경험과 기억이 얹혀 있다. 이비자의 건축물 사진, 전통 복장을 입은 인물 일러스트, 마요르카에서 서식하는 식물 일러스트, 바위 표

면 사진, 바르셀로나의 오래된 보트 쇼 업서 등이 화면에 등장한다. 본인은 수집한 자료 중에서 특정한 페이지에 특별한 애정을 느낄 때, 그 구성을 그대로 유지한 채 화면에 삽입한다. 작품의 위쪽에 배치된 책의 한 페이지는 잘라내는 부분 없이 통으로 배치되었다. 한 개의 사진과 두 개의 작은 일러스트로 구성된 이미지는 마요르카의 헌책방 *El Bazar del Libro*에서 발견했다. 해당 페이지는 본인의 시각적 감각을 강하게 자극하며 장소에 관한 기억을 각인시켰다. 이 시기에는 바르셀로나를 거점 삼아 여러 지역을 이동하며 생활했기 때문에, 장소의 경험이

하나의 지리적인 위치로 국한되지 않는다. 이는 화면에서 이미지가 물리적으로 해체되고 재구성되면서 만들어지는 비선형적인 시각적 서사로 표현된다. 이러한 작업 방식은 들뢰즈와 가타리의 노마디즘과 리즘 개념과 밀접하게 연관되며, 끊임없이 이동하고 연결할 수 있는 다층적 서사 구조를 드러낸다.

현대 미술에서 작가는 노마드적 주체로서 단일한 장소에 고정되지 않고, 다양한 장소를 넘나들며 자료를 수집하고, 재조합하고, 새롭게 해석하는 유동적인 정체성을 가진다. 과거의 작가가 작품을 창작하는 제작자의 역할에 머물렀다면 오늘날의 작가는 교육자나 비평가, 사회학자, 인류학자 등 다양한 정체성을 넘나들며 장소와의 관계 속에서 새로운 의미를 생산하는 존재로 등장한다. 작품의 설치 맥락과 실천에 관한 관심이 높아지면서 작가는 적극적인 실천가로 변화했다.

현대 사회에서는 구별하는 것이 의미가 없을 만큼 장소가 빠르게 변화하고 확장하며 인식의 경계를 넘나든다. 국경을 넘어 형성된 디아스포라는 직접 경험하지 못한 장소를 소환하고, 근대사회를 구성하던 고정된 구분들은 다층적이고 파편화된 모습으로 재편되고 있다. 이러한 탈영역화의 진행은 동시에 재영역화의 필요성을 불러일으키며 둘 사이의 변증법적 관계를 형성한다. 동시대 작가들이 장소의 고유한 의미와 역사, 정체성을 유지하려는 노력은 자연스러운 현상이라고 할 수 있다.

2. 이동하는 예술가들

이동은 인식을 전환하는 계기가 될 수 있다. 들뢰즈와 가타리는 노마디즘적 사유를 기존의 가치와 삶의 방식에 정주하지 않고, 끊임없이 새로운 것을 창조해내는 방식으로 설명했다. 근대 한국 미술의 대표적 인물인 나혜석은 끊임없이 새로운 장소와 사유의 경계를 넘나들었던 작가였다.

나혜석(1896-1948)은 근대 한국의 신여성을 대표하는 예술가로, 회화뿐만 아

나라 문학, 평론에서도 두각을 나타낸 인물이다. 그녀의 생애에서 가장 주목할 만한 사건은 1927년부터 1929년까지 약 1년 9개월 동안의 세계 일주이다.¹⁰ 그녀는 남편 김우영과 함께 시베리아 횡단 열차를 타고 유럽으로 향했고, 프랑스 파리의 아카데미 랑송(Ranson)에서 미술을 공부하며 예술적 전환을 경험했다. 나혜석은 세계의 여러 대도시, 그 중에서 특히 파리에서의 경험을 삶의 중요한 결절점으로 묘사했다.

나혜석의 여행 이후 작품을 보면, 일본식의 아카데미즘의 한계에서 벗어나 새로운 경향을 적극적으로 받아들이면서 화풍이 변화한 것을 볼 수 있다. 나혜석은 당대 프랑스 미술계에 대한 비평을 남기기도 했는데, 서양화에 대한 이해와 미술사적 지식을 토대로 당대 프랑스 화단의 경향에 대해 이해한 흔적이 보인다. 그녀는 서양의 사조를 비판 없이 받아들인 것이 아니라 미술계의 사정과 흐름을 파악했고, 예술 세계에 있어서 갖추어야 할 주요 요건으로 개성을 강조했다.



도판3. 나혜석, *파리 풍경*, 목판에 유채, 23×33cm, 1927~1928, 개인 소장.

나혜석이 프랑스에 머물면서 그렸던 *파리 풍경*은 호수가 있는 한적한 교외의 이국적인 가을 풍경을 묘사하고 있다. 대상을 충실하게 묘사했던 이전 작품들과는 다르게 사실주의적인 화풍에서 벗어나 대상을 주관적 시각으로 재구성하여 자유로운 터치와 색채로 표현한 것을 확인할 수 있다.

나혜석은 여행을 통해 예술적인 영감을 얻고 새로운 사상과 학문을 정립해 보겠다는 욕망을 가지고, 작가로서 그리고 여성으로의 정체성을 되물으며 스스로를 시선의 대상이 아닌 시선의 주체로서 자각했다. 그녀는 “짐만 싸면 신이 난다”라고 고백하며 가부장적 사회로부터의 해방감을 드러내기도 했다.¹¹ 그녀의

10 김취정, “한국 근대화단과 나혜석-행만리로의 실천과 시대의 벽”, *나혜석연구* 9 (2016): 39-74.

11 나혜석, “신생활에 들면서”, *삼천리* 7, 제2호 (1935): 70-81.

이동은 물리적인 장소 변화를 넘어 예술가로서 정체성을 확립하고 젠더 해방을 실천했던 과정으로 평가된다. 나혜석은 서구의 예술적 경향을 비판적으로 수용했으며, 남성 중심적 미술계에 도전하며 여성의 주체적 인식을 새롭게 제시했다. 그녀가 남긴 작품들과 비평문에는 장소의 이동이 예술 창작과 개인의 주체성 확립에 어떻게 기여했는지 나타나 있다.



도판4. Richard Long, *길을 때 그려진 선(A Line Made by Walking)*, 1967, 일트셔, 영국.

을 공유하지도 않는다. 롱은 “보행이 공간의 표현이자 자유의 표현”이라고 말했다.¹² 걷는다는 것은 그림을 그리면서도 흔적을 남기지 않을 수 있는 일이다.¹³ 그가 남긴 흔적은 바람이나 비로 인해 지워질 수 있는 일시적인 흔적이다. 이러한 특징은 미술관에 고정되어 전시되는 예술 작품과 대조되며, 일시적이면서 비물질적인 작품의 특징이 부각된다.

이에 비해 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887-1968)은 이동 과정에서 작품이 물리적으로 유지되고 전달될 수 있도록 매체를 변형하는 작품을 선보였다. 뒤샹의 *여행 가방 속 상자(La Boîte-en-valise)*는 장소 이동의 제약을 극복하

나혜석이 장소를 이동하며 새로운 창작 방식을 탐구했다면, 이동 자체를 하나의 예술 매체로 삼은 작가도 있다. 잉글랜드 출신 작가 리처드 롱(Richard Long, 1945-)은 이동 그 자체가 예술이 될 수 있음을 보여주었다. *길을 때 그려진 선(Line Made by Walking)*은 롱의 대표 작품 중 하나로, 잔디밭 위를 걸으며 자신의 움직임에 따라 만들어진 직선의 흔적을 기록한 사진으로 남아있다. (도판4) 그는 걷는 모습을 보여주지도 않고, 구체적인 이동의 일정이나 감상을

12 Fuchs, R. H., *Richard Long* (New York: Thames and Hudson, Inc., 1986), 236.

13 리베카 슬넛, *걷기의 인문학* (2001), 김정아 옮김 (서울: 반비, 2017), 434.



도판5. 마르셀 뒤샹, *여행 가방 속 상자(La Boîte-en-valise)*, 종이, 목재, 플라스틱으로 제작된 3단 접이식 상자, 40×37.5×8.2cm, 1936-1941. 파리 퐁피두 센터 소장.

고, 작품의 이동성과 재현 가능성을 탐구한 독창적인 작품이다. (도판5) 이 작품은 작가가 자신의 대표작들을 축소하고 복제하여 이동 가능한 가방에 담은 일종의 휴대용 미술관으로, 특정 장소에 국한되지 않는 예술 전달 방식을 제시한다. 뒤샹은 원본과 복제의 경계를 해체하며, 예술 작품이 고유성과 원본성을 반드시 고수하지 않아도 된다는

철학적 메시지를 담았다. 그는 동일한 것들 사이의 극미한 차이를 반영한 실험적 작업을 통해 이동 과정에서도 예술의 의미를 보존하려는 시도를 보여준다.¹⁴ *여행 가방 속 상자*는 이동이 잦았던 예술가로서의 삶과 전쟁이라는 시대적 불안 속에서 제약을 극복하기 위해 선택한 작품 형식으로 볼 수 있다. 이는 이동이 작품의 창작 방식과 매체의 유연성을 탐구하는 계기가 될 수 있음을 보여준다.¹⁵

나혜석, 리처드 롱, 마르셀 뒤샹은 장소의 이동을 중심으로 창작의 가능성을 탐구했던 작가들이다. 나혜석은 익숙한 장소를 떠나 세계를 일주하며 동시대 미술 사조를 학습하고 이를 창작에 반영하며, 예술가로서의 정체성을 확립하는 동시에 여성 주체로서의 자각을 이루어냈다. 리처드 롱은 이동하는 행위 자체를 작품의 매체로 사용하여, 장소를 새롭게 경험하고 이해할 수 있게 했다. 반면, 마르셀 뒤샹은 이동으로 인한 제한적인 환경을 극복하기 위해 가지고 다닐 수 있는 형태로 작품을 변형했다. 이를 통해 예술가들에게 이동은 정체성과 작품 제작 방식, 작품의 매체와 의미를 끊임없이 고민하고 새롭게 구성하게 하게 하는 복합적 과정임이 드러난다.

14 돈 에즈, 닐 콕스, 데이비드 홉킨스, *마르셀 뒤샹: 현대미술의 혁명가*, 황보화 옮김 (서울: 시공아트, 2009), 229.

15 베르나르 마르카데, *현대미학의 창시자 마르셀 뒤샹* (2007), 김계영·변광배·고광식 옮김 (서울: 을유문화사, 2010), 455.

Ⅲ. 시각적 이미지 재구성

1. 매체에 따른 이미지 변형과 재구성

작품의 의미는 매체에 따라 다르게 해석될 수 있다. 이미지는 작품의 물성이나 작업 방식에 따라 끊임없이 변형되고 새로운 맥락에서 해석될 수 있는 가능성을 가진다. 미술사학자 로절린드 크라우스(Rosalind Krauss, 1941-)는 매체를 기억의 한 형식으로 봤다. 다양한 예술적 기반, 즉 회화, 조각, 사진, 영화 등은 각기 다른 미적 충동을 반영하며, 이를 통해 작가들이 집합적 기억 속에서 ‘당신은 누구인가’라는 질문을 던지게 한다.¹⁶

본인은 특정 장소와 그곳에서 수집한 시각적 이미지를 중심으로, 매체의 변형과 재구성을 통해 새로운 시각적 내러티브를 창출한다. 수집한 이미지는 기록된 자료로만 남아 있는 것이 아니라, 컷-아웃과 같은 물리적 변형 과정을 거치면서 장소의 기억과 감각이 시각적으로 재현된다. 크라우스는 뇌출혈로 인해 기억의 격차를 겪었던 경험을 이야기하며, 치료 수단으로 사용했던 암기 카드를 기억의 발판으로 떠올렸다. 그녀는 카드 속에 담긴 단순한 그림과 단어 조각을 통해 본인의 모습을 기억하고 그 흔적들을 발견할 수 있었다. 매체는 기억을 불러오는 중요한 기능을 한다. 본인이 모은 물질적 이미지들은 수집한 장소의 기억을 떠올리게 하고, 컷-아웃을 통해 재구성한 이미지들은 기억의 특성을 반영한다. 매체는 장소와 이미지, 그리고 작가의 경험을 불러와 통합적으로 연결하며, 이를 통해 새로운 정체성을 구성하는 매개체로 작용한다.

크라우스는 벤야민의 이론을 바탕으로 매체가 미적 경험과 의미를 구성하는 복합적 요소로 작용하는 것을 설명했다. 벤야민은 사진과 같은 기술적 매체가 예

16 로절린드 크라우스, 언더 블루 컵 - 포스트미디어 시대의 예술 (2011), 최중철 옮김 (서울: …A, 2023), 16.

술 작품의 전통적 가치와 인식을 변화시켰다고 주장했으며, 크라우스는 이를 확장하여 매체가 쇠퇴하거나 변화하더라도 그 속에 잠재된 가능성을 통해 매체를 재정의할 수 있다고 보았다.¹⁷ 이러한 관점을 바탕으로 장소에 따라 작품의 형식이 달라지고 매체적 접근이 변화하는 상황이 오히려 효과적으로 장소의 경험과 정체성을 표현하게 했다고 생각한다. 본인 작품은 특정 장소에서 수집한 시각적 이미지를 매체 변형과 재구성을 통해 장소 정체성과 예술적 내러티브를 다시 쓰는 과정으로 만들어지며, 이를 포스트-매체 시대의 예술이 가진 가능성으로 실험하고 있다.



도판6. 마르셀 브로타스, 현대미술관 독수리부(Musée d'Art Moderne, Département des Aigles), 개념 미술, 설치 미술, 1968.

체 설치작품으로, 독수리라는 주제어를 중심으로 그림, 박제된 동물, 포스터, 신문기사 스크랩, 과학도감 도판 등 이질적인 사물들을 수집하고 이를 허구적 미술관이라는 맥락에서 재구성했다. (도판6) 브로타스는 이를 통해 예술작품과 비예술적 사물의 경계를 폭로하며, 근대적 미술관 제도의 인식론적 관습을 드러냈다. 크라우스는 이 작품이 “예술 일반의 종언이 아니라, 매체 특정한 것으로서의 개별 예술들의 종료를 알린다”고 평가하며, 혼합매체 설치작품의 국제적 확산이 이 작업에서 시작되었음을 강조했다.¹⁸

크라우스가 *북해에서의 항해*에서 집중적으로 논의한 작가 마르셀 브로타스(Marcel Broodthaers, 1924-1976)는 매체 개념의 재정립 가능성을 작품을 통해 입증했다. 브로타스의 대표작 *현대미술관 독수리부*(*Museum of Modern Art, Eagles Department*)는 혼합매

17 김지훈, “매체를 넘어선 매체: 로절린드 크라우스의 ‘포스트-매체’ 담론”, *미학* 82 (2016): 73-115.

18 로절린드 크라우스, *북해에서의 항해* (1999), 김지훈 옮김 (서울: 현실문화A, 2017), 14.

브로타스가 독수리라는 주제어를 중심으로 이질적인 사물들을 결합하여 픽션적 미술관의 서사를 형성했다면, 본인 작품은 특정 장소에서 수집한 사진과 지역 신문, 광고 전단지과 같은 인쇄 이미지를 수집하여 장소적 맥락과 기억을 새롭게 구성한다. 브로타스가 픽션적 미술관을 통해 예술작품의 기존 질서와 제도적 맥락을 비판하고 재구성한 방식은 본인 작업이 특정 장소와 이미지, 그리고 기억의 관계를 탐구하는 과정과 맞닿아 있다. 브로타스의 혼합매체 설치작품과는 달리 본인 작품은 컷-아웃 회화를 통한 물리적 변형과 회화의 전환에 초점을 맞추고 있지만, 매체를 구성하는 요소들이 내적인 차이를 가지고도 서로 맞물리며 미적 효과를 일으키며 포스트-매체 조건에서 매체의 물질성과 의미가 확장될 수 있는 가능성을 실험한다.

2. 시각적 이미지의 수집 과정

작품 제작 중 시각적 이미지의 수집은 가장 즐거운 과정이다. 크라우스는 매체가 기억의 토대를 이루고 있으며, 장소의 경험과 역사적 맥락을 시각적 언어로 변환하는 매개체임을 강조했다. 본인 작업에서 시각적 이미지 수집은 장소의 문화적·역사적 층위를 드러내고, 새로운 시각적 내러티브를 형성하는 첫 단계가 된다. 낯선 길을 어슬렁거리며 매력적인 이미지를 찾아 나서는 행위에는 일종의 무의식적인 모험 의식이 따라온다. 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)은 쇠퇴하는 사물들과 기억을 수집하는 행위를 중요한 예술적 실천으로 보았다. 그는 길을 잃은 아이나 이방인처럼 거리를 돌아다녀야 모든 것을 새롭게 느끼며 장소를 탐색할 수 있다고 말했다.¹⁹ 벤야민은 과거의 사물들과 흔적들로부터 새로운 깨달음을 끌어내는 산책자(flâneur)를 주목했다. 도시 생활을 관찰하며 거리를 돌아다니는 산책자(flâneur)는 19세기에 자리 잡은 주요한 문학적 비유이

19 권용선, *세계와 역사의 몽타주, 벤야민의 아케이드 프로젝트* (서울: 그린비, 2009), 48.

다. 수집은 단순히 과거를 보존하는 행위가 아니라, 과거를 재구성하고 새로운 의미를 창출하는 과정이다.

본인이 이미지 자료를 주로 수집하는 장소는 헌책방이다. 이곳저곳 돌아다니다가 헌책방을 발견하면 반드시 들어간다. 헌책방은 지역에 켜켜이 쌓인 시간을 현재로 소환하는 장소이다. 오래된 책의 종이 질감, 낡은 책장에 남은 먼지와 색바래온 지나온 시간을 보여주며, 지역의 역사와 풍속을 담아낸다. 헌책방은 그 자체로 지역의 역사를 목격하고 보존한 증인이며, 그 안에 빼곡히 자리 잡은 책들은 지역 사람들과 사건의 흔적을 간직하고 있다.²⁰ 이러한 장소는 낯선 문화와 경험을 탐구하고, 이를 예술적으로 확장하는 데 중요한 영감을 제공한다.

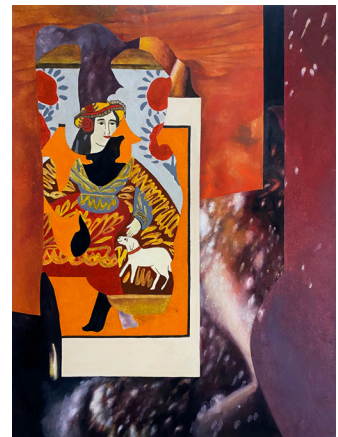
독일 밤베르크의 *Antiquariat Messidor*는 장소적 맥락이 돋보이는 헌책방이었다. 구시가지의 역사적 건물에 위치한 이 헌책방은 밤베르크와 프랑켄 지역의 역사와 문화를 담은 자료들을 제공한다. 이곳에서 수집한 오래된 인쇄물의 질감과 색바래온 장소의 시간성과 물질성을 강조하는 데 중요한 요소로 활용되었다. (도판7, 도판8) 작품2 는 이곳에서 수집한 이미지를 재구성해 제작했다. 작품 속



도판7. 독일 밤베르크의 헌책방 *Antiquariat Messidor* 내부 전경, 2023, 본인 촬영.



도판8. 독일 밤베르크의 헌책방 *Antiquariat Messidor*에서 구입한 자료, 2023, 본인 촬영.



작품2. *Regnitzarm*, 장지에 채색, 40.9×31.8cm, 2024.

20 가쿠타 미쓰요·오카자키 다케시, 아주 오래된 서점 (2008), 이지수 옮김 (서울: 문학동네, 2017), 221.



도판9. 스페인 바르셀로나의 헌책방 *Llibreria Sant Jordi*의 내부 전경, 2023, 본인 촬영.



도판10. 스페인 바르셀로나의 헌책방과 베틀시장에서 구입한 자료, 2023, 본인 촬영.

여성과 동물의 도상적 이미지, 그리고 주변의 강렬한 색감과 질감은 수집된 자료를 해체하고 재조합하여 회화로 표현한 결과물이다.

바르셀로나의 *Llibreria Sant Jordi* 또한 지역의 역사를 담고 있는 상징적인 장소로 자리 잡은 헌책방이다. (도판 9, 도판 10) 이곳은 고딕 지구의 중심부에 위치하며, 예술, 디자인, 건축 분야의 서적과 함께 문학 및 철학 서적을 전문적으로 취급한다. 1983년에 설립된 이 서점은 19세기 말 목재 가구와 고풍스러운 장식으로 꾸며져 있다. 이곳에서 수집한 자료들은 과거의 흔적을 현재의 시각적 내러티브로 변환하는 과정에서 중요한 역할을 했다.

헌책방에서 수집한 이미지는 각각의 고유한 문화적 맥락을 담아내며 특정한 시공간과 기억을 연결하는 역할을 했다. 직접 돌아다니며 수집한 이미지들은 시각적인 유희를 넘어 특정 장소에서의 기억과 정서를 반영한다. 임의의 시차를 겪은 후 파일과 스크랩북에 쌓인 이미지를 살펴보면, 더는 매력적이지 않거나 어디에서 구한 건지 기억조차 나지 않는 자료도 있다. 반면, 어떤 이미지들은 처음 접했을 때보다 강렬하게 다가오며, 작품의 반복적인 모티브로 사용되기도 한다.

뉴욕 출신 작가 루이스 데스폰트(Louise Despont, 1983-) 또한 골동품 시장



도판11. 루이스 데스폰트, *Portal No. 1*, 콜라주, 119×82.5cm(액자 포함), 2023, Galerie ISA, 뭍바이, 인도.

과 헌책방에서 수집한 오래된 자료를 콜라주와 드로잉으로 변환하며, 이미지가 지닌 물질성을 탐구한다. 그녀는 “재료가 스스로 모습을 드러내는 과정”으로 이미지 수집을 설명한다.²¹ 현재 거주하고 있는 스페인 마요르카에서 수집한 건축물의 파사드(facade) 이미지, 오래된 대리석 패턴 종이와 같은 재료는 콜라주와 드로잉을 통해 관람객을 다른 차원으로 인도하는 포탈(Portal)로 변모한다. (도판11) 그녀에게 이미지 수집은 재료가 지닌 기억과 영적인 에너지를 통해 새로운 시각적 내러티브를 만들어내는 과정이다. 수집된 이미지가 작품으로 전환되는 과정을

살펴보는 것은 작업 세계를 깊이 이해할 수 있는 열쇠와 같다.

데스폰트가 오래된 종이, 인쇄물, 사진 등의 자료를 수집하고 이를 조합하는 방식은 본인이 극장 티켓, 벵룩시장에서 발견한 환등기 슬라이드, 오래된 사진 등



도판12. 루이스 데스폰트의 2005-2009 스크랩북, 2024, 작가 인스타그램.



도판13. 본인의 2023 스크랩북, 본인 촬영.

21 Jane Neal, “Different Realms,” *Galerie Isa*, 2023. <https://galerieisa.com/exhibition/past-exhibition/different-realms/>.

을 수집하여 이미지를 스크랩하는 접근 방식과 연결된다. (도판12, 도판13) 테스폰트가 수집 자료를 주로 상징적 질서 속에서 배치하고 내면적 서사를 강조한다면, 본인은 이미지의 물리적 변형 과정을 통해 새로운 맥락에서 장소성을 형성하는 데 초점을 맞추고 있다.

시각적 이미지의 수집을 작업 과정의 핵심으로써 보여주기 위해 석사 학위 청구전 *헤테로다인(Heterodyne)*에서는 파일과 스크랩북에 모아두었던 이미지 자료의 파편을 회화 작업과 함께 전시했다. (도판14, 작품3) 전시 제목인 ‘헤테로다인’은 두 가지 서로 다른 주파수가 결합하여 새로운 주파수를 생성하는 과정을 의미한다. 이는 본인이 장소를 이동하며 접촉하는 수많은 신호들을 처리하는 방식과 유사하다. *작품3 수집 신호 연작*은 산책자로서 장소를 탐색하며 주위 담은 시각적 신호들이다. 이들은 조화와 충돌을 반복하며 새로운 주파수를 만들어내며 경험을 나눌 수 있는 영역을 확장한다. 수집된 이미지는 장소와 시간, 경험의 관계를 새롭게 탐구하는 도구이다. 즉흥적으로 재구성되어 있는 시각적 이미지들은 장소 경험을 새로운 내러티브로 전환하는 과정을 보여주고 있다.



도판14. 헤테로다인 전시 전경, 2024.



작품3. 수집 신호 연작, 컷-아웃, 42×29.7cm, 2024.

3. 컷-아웃(Cut-outs) 회화

본인이 수집한 시각적 이미지는 컷-아웃 기법을 통해 물리적 변형과 재구성 과

정을 거쳐 회화로 변모한다. 이러한 작업 과정으로 만들어진 작품을 ‘컷-아웃 회화’로 소개하고자 한다. 컷-아웃 회화는 장소의 이동과 매체 변화를 적극적으로 반영한 작품 형식이다. 여러 장소를 이동하며 구한 재료를 활용해 즉흥적인 컷-아웃을 진행했고, 각 장소의 특성을 작품에 반영할 수 있었다. 장소 이동 과정에서 발견한 재료들은 물리적 구성 요소를 넘어 본인의 개인적인 경험과 기억을 담아낸다. 이후 한국으로 돌아와 여유있는 작업 공간과 시간을 가지고 컷-아웃 작업들을 회화 형식으로 전환했다. 본인 작업에서는 장소의 이동이 매체의 변화를 이끄는 중요한 요소이다. 이를 구체적으로 분석하기 위해, 컷-아웃과 회화의 매체적 특성을 탐구하고, 작업 과정에서 매체 변환이 어떻게 구현되었는지 설명하고자 한다.

컷-아웃 회화의 과정은 이미지 수집, 컷-아웃 작업, 구성 조정, 회화로 전환으로 나누어 볼 수 있다. 이 과정은 컷-아웃 기법의 물질적 특징과 매체 확장성, 그리고 회화를 통한 장소 경험과 기억의 조형 방식을 보여준다. 첫 번째로 장소 이동 중 수집한 사진과 인쇄물 등을 기반으로 특정 장소에서 느낀 직관적 감각과 기억을 시각적 자료로 스크랩한다. 이후, 컷-아웃 작업에서는 수집된 이미지를 잘라내고 재배치하며, 화면을 구성한다. 이미지의 잘라낸 형태는 특정 장소나 주제를 암시하기도 하고, 직관적으로 표현되기도 한다. 컷-아웃 작업은 스크랩북이나 파일에 보관되어 있다가 작업할 수 있는 환경이 되었을 때 구성을 조정한다. 이 단계에서 잘라낸 이미지를 반복적으로 배치하고 수정하며, 작업의 구도와 내러티브를 구체화한다. 전반적인 화면의 분위기에 따라 색면, 구도, 리듬 등 조형적 요소에 변화를 주기도 하고, 이미지들을 더 파편화하거나 중첩하기도 한다. 이렇게 구성된 이미지는 화판 위에서 회화로 전환된다. 아교로 밑작업을 마친 장지의 표면 위에 동양화 물감을 여러 번 겹치면서 색을 쌓아가며 물질적 표면 위에서 이미지를 통합한다. 컷-아웃 구성으로 인한 파편적 이미지와 예상하지 못한 조합은, 작가가 장소를 이동하며 이방인의 시선을 가졌던 것처럼 감상자들이 이미지를 낯설게 바라볼 수 있게 유도한다. 본인의 기억을 불러일으키는 작품 속

요소들은 감상자들의 개인적 경험과 연결되면서 다양한 의미를 형성할 수 있다.

이러한 과정은 컷-아웃 기법의 대표적 작가인 앙리 마티스(Henri Matisse, 1869-1954)의 작품과 연결된다. 마티스는 말년에 건강상의 이유로 작업의 제약을 받았음에도 불구하고, 컷-아웃 기법을 통해 새로운 조형적 가능성을 열었다. 컷-아웃은 재료를 자르고 붙여서 이미지를 구성하는 표현 기법과 그 작품을 일컫는다. 마티스의 컷-아웃은 과슈 데꾸베(Les Gouachés Découpés), 데꾸빠쥬(Les Découpages)등으로 다양하게 불린다. 콜라주와 비교하면, 잘린 형태가 이미지의 핵심 요소로 작용하며 구성적, 색채적 조화를 이루는 데 중점을 둔다.

마티스는 초기 작업부터 1930년에 이르기까지 색채의 자율성과 주관적인 사용, 그리고 색채가 가지고 있는 강력한 힘을 표현하기 위해 노력을 하면서도 형태의 연구를 소홀히 하지 않았다. 마티스는 친구에게 쓴 편지에서 “내 드로잉과 채색 방식이 달라도 너무 다르다”며 드로잉과 색채 사이의 대립과 조화에 대한 고민을 드러냈다.²² 마티스는 과슈로 채색한 종이를 잘라내어 구성하는 기법을 통해 색채와 형태 사이의 갈등을 해결하고자 했다. 컷-아웃은 마티스가 추구한 색채의 자율성과 형태에 관한 연구를 통합적으로 구현한 결과물이었다.

마티스는 1930년 미국의 수집가인 알프레드 반스의 의뢰로 벽화 작업을 맡게 되었는데, 이때 컷-아웃을 벽화 제작 과정의 한 방법으로 사용했다. (도판15) 초



도판15. Henri Matisse, 춤(La densa), 캔버스에 유화, 339.7×441.3cm, 355.9×503.2cm, 338.8×439.4cm, 3ea, 반스 재단, 펜실베이니아.

22 캐서린 잉그램, This is Matisse (2015), 이현지 옮김 (서울: 어젠다, 2016), 67.

반에는 스케치를 토대로 바로 드로잉에 들어갔지만, 막상 벽에 바로 그리기 시작하자 생각했던 만큼의 유동성이 표현되지 않아 실망했다. 몇 번의 실패를 거듭하던 마티스는 종이를 오려서 만족할 만한 구도로 배치가 될 때까지 옮겨가며 제작하는 방식을 택했다.²³ 마티스는 색채의 단위를 움직이는 방법을 다양한 매체에서 적용할 수 있다고 생각했고, 유화 작업의 준비 단계에서도 여러 번 사용했다.



작품4. *Path to Port, Cressa*, 장지에 채색, 162.2×130.3cm, 2024.



작품5. *Path to Port, Cressa*, 컷-아웃, 2024.

작품5의 컷-아웃 작업은 직관적 배치와 반복적 조정을 통해 장소에 관한 서사가 형성된 초기 단계이며, 작품4는 작품5의 컷-아웃을 바탕으로 구성을 보완하고 회화로 전환한 결과물이다. 회화 작업에서는 컷-아웃의 즉흥적 구성에서 발견된 조형적 가능성이 색채와 텍스처를 통해 확장되며, 본인의 경험한 장소적 기억이 더욱 구체적이고 심화된 시각적 내러티브로 표현된다.

Path to Port, Cressa 사용된 이미지는 주로 바르셀로나와 런던에서 수집되

23 Volkmar Essers, *Matisse* (Köln: Taschen, 2016), 69.

있었다. (작품4, 작품5) 작업의 배경에는 단일한 장소성이 아니라 복합적인 기억과 경험이 깔려 있다. 본인은 2023년 1년 동안 바르셀로나에 거주하며 이곳저곳을 여행하며 다양한 장소에서 시각적 이미지를 수집했으며, 이러한 장소 경험은 특정한 경계를 가지지 않고 서로 얽혀있다. 컷-아웃 작업은 바로 이 복합적이고 뒤섞인 기억의 성격을 반영한다. 이 작품에서는 특정 장소에서 모은 자료만을 사용하는 대신, 본인의 감각과 직관에 따라 이미지를 선택하고 조합하여 작업을 진행했으며, 이는 장소 경험이 기억 속에서 얽히고설킨 방식과 닮아 있다. 특정 이



도판16. 앙리 마티스, *댄서 (La danseur)*, 컷-아웃, 61×61cm, 1937-38, 개인 소장.



도판17. 앙리 마티스, *두 댄서 (deux danseurs)*, 컷-아웃, 61×62cm, 1937-38, 개인 소장.

미지가 선택된 이유는 때로는 명확하지 않지만, 작업 과정에서 스스로도 발견하지 못했던 기억의 단편들이 서서히 드러나기도 한다. 이러한 즉흥적 선택과 배치는 작업이 단순히 장소의 기록이 아니라, 본인의 내면적 서사를 담아낸다는 점에서 의미를 갖는다. 결과적으로, 컷-아웃 회화는 장소와 기억의 물리적·심리적 경계가 해체되고 새로운 내러티브로 재구성되는 과정을 보여준다.

마티스는 반스 재단의 벽화를 완성한 후, 1937년 몬테 카를로가 연출하는 발레 *기묘한 파란돌(L'Étrange Farandole)*에 무대 장치와 의상 제작으로 참여하였다. 무대의 커튼 디자인을 컷-아웃으로 접근하였는데 이때, 춤의 모티프를 다시 한번 사용한다. (도판16, 도판17) 작업의 규모가 컸기 때문에 추상적인 효과가 나타났고, 춤을 주제로 한 그의 작품들을 3차원적 공간에서 실현하는 성과도 거뒀다. 컷-아웃 기법은 이미지의 물리적 잘라내기과 즉흥적 배치를 통해 특정 모티프를 다양한 방식으로 변형하고 배치할 수 있게 한다.



작품6. *La Farsa*, 컷-아웃, 40.9×31.8cm, 2024.



작품7. *Košiček*, 컷-아웃, 40.9×31.8cm, 2024.



작품8. *On the way to Forum*, 장지에 채색, 130.3×97cm, 2024.

본인의 컷-아웃 작품에서 반복적으로 등장하는 버섯 모양은 장소 이동과 경험의 단편들을 직관적으로 조합한 결과물로 나타난다. (작품6, 작품7, 작품8) 버섯 모양의 반복적인 사용은 이유를 전제하지 않고, 낯선 장소에서 무의식적으로 모은 이미지와 감각적 반응의 결과로 작업에 등장했다. 반복적 모티프는 컷-아웃 작업에서 시작해, 회화 매체로 확장되며 시각적 서사를 심화시킨다. 버섯 모양은 컷-아웃 작업의 직관적 배치에서 발견된 조형적 가능성을 기반으로, 물질적인 표면 위에서 회화 작업으로 더욱 강화되었다.

컷-아웃 작업은 물리적으로 이미지를 잘라내고 조합하는 과정으로 특정 모티프를 자유롭게 변형하고 반복할 수 있는 구조적 유연성을 가진다. 이는 본인의 작업에서 반복적으로 등장하는 버섯 모양이 장소에 관한 기억의 조각들을 연결하는 고리로 기능하도록 한다. 또한, 컷-아웃은 마티스가 무대 디자인, 책 삽화, 벽화 등 다양한 매체로 확장했던 것처럼 매체 간 전환이 용이하다. 본인은 컷-아웃으로 만든 작품을 회화로 발전시키면서 조형적 가능성을 심화시켰다. 이 과정에서 버섯은 즉흥적 배치와 직관적 발견을 통해 자연스럽게 선택되었고, 본인 작업에서 버섯 모양은 작업의 시각적 일관성을 형성하는 중요한 조형적 기호로 자리 잡았다.

앙리 마티스는 컷-아웃 기법을 통해 색채와 형태를 탐구하며 이를 다양한 매체로 확장하고 춤의 모티프를 발전시켰다. 마티스가 처음으로 컷-아웃을 하나의 작품으로 사용한 것은 1936년도 발간된 *카이에 드 아트(Cahiers d' Art)* 라는 잡지의 한정판 표지였다. 이후 그리스 출판업자인 임마누엘 테리아드(Emmanuel Tériade, 1889-1983)가 출판한 잡지 *베르브(Verve)*의 표지를 여러 차례 디자인하며 컷-아웃 기법을 발전시켰다. 이는 마티스가 테리아드의 편집 사무실에서 잉크 카탈로그를 오려 작업한 일부가 사용된 것이다. 1940년에 발간된 8권의 표지는 마티스가 *색채의 교향곡* 이라고 부르던 작품인데, 검은색 바탕 위에 밝은 색면들로 작업하여 색채를 강화하고 빛의 효과를 연상시켰다. 이 표지는 이후 *재즈(Jazz)*에 포함되는 삽화들과 밀접한 관련을 가지고 있다.

테리아드는 책 표지 뿐만 아니라 책 전체를 컷-아웃으로 구성하고 싶어했다. 마티스가 제안을 받아드려 1944년 책에 실릴 20장의 컷-아웃이 완성되었고,



도판18. 앙리 마티스, *이카루스(Icare)*, 컷-아웃, jazz (plate VIII, 55 페이지), 43.4×34.1cm, 1943, 파리, 조르주 폼페두 센터

제목은 ‘재즈’라고 붙여졌다. (도판18) 마티스는 “재즈에는 즉흥의 재능, 삶의 재능, 청중과 조화하는 재능 등 훌륭한 특성이 수없이 많다”라며 재즈와 컷-아웃 표현 방식의 연결점을 설명했다.²⁴ 재즈에는 “어린아이 같은 순진함, 자발적인 민속 예술, 민담의 영향을 받은 드로잉, 서커스, 그리고 여행에 대한 회상”이 담겨있다.²⁵

마티스가 오리던 잉크 카탈로그는 과슈가 칠해진 종이로 대체되었다. 윤곽을 드로잉하고 그 속에 색을 두는 차원을 넘어서 색채 속에 직접 드로잉을 한 것이었고, 대상을 효과적으로 단순화한 결과였다. 마티스는 반스 재단의 벽화를 제작할

24 Jack Flam, *Matisse on Art* (London: Phaidon, 1973), 113.

25 Volkmar Essers, *Matisse*, 12.

때 컷-아웃을 구성의 수단으로 사용하며 데생과 색채의 갈등을 해소할 실마리를 찾았고, *췌즈*를 통해서 그 통합점을 찾았다. 마티스는 *췌즈*를 통해 조형 요소 사이의 해결책을 찾았고, 이후 다양한 매체에서 컷-아웃을 활용할 수 있는 가능성을 제시했다.

본인은 컷-아웃의 즉흥적 구성과 직관적 배치를 기반으로 회화 작품을 제작하며 이미지의 장소성과 내러티브를 심화시킨다. 이 과정에서 본인의 감각적 기억과 정서적 반응이 반영되고, 장소 경험의 복합성과 시간의 흐름이 시각적으로 표현된다. 본인의 컷-아웃 회화는 포스트-매체 조건 속에서 매체의 경계를 허물며 동시대 회화의 특징을 반영한다. 컷-아웃 작업에서 이미지를 물리적으로 잘라내고 배치하는 즉흥적 행위는 단순한 조형 과정이 아니라, 장소에 관한 경험과 감각을 신체적이고 물질적으로 구현하는 작업 방식으로 이해할 수 있다. 이러한 물리적 행위는 회화로 전환되면서 그리기의 몸짓으로 확장되어 경험과 서사를 더욱 구체화한다.

작품10 *Peça sense mi*는 춤의 동선과 몸선을 시각적으로 구현한 컷-아웃 회



작품9. *Peça sense mi* 42×29.7cm, 컷-아웃, 2024.



작품10. *Peça sense mi*, 162.2×130.3cm, 장지에 채색, 2024.



작품11. 공공칠류, 11×17.5×0.75cm, 자체 제작 출판물, 2024.



작품12. 공공칠류, 컷-아웃, 42×29.7cm, 2024.

화이다. 작품9 컷-아웃 상태에서는 바르셀로나에서 관람한 현대무용 공연에서 따온 몸의 궤적을 컷-아웃 라인이 선명하게 드러난다. 회화 작업에서 컷-아웃 라인은 춤의 동선과 몸짓의 흔적을 추상화한 결과물로 나타났고, 화면 안에서 그리기의 신체적 행위와 함께 통합되었다. 이러한 과정은 본인의 작업하는 행위와 춤의 현장성을 결합하며, 시각적 이미지에 역동성과 즉흥성을 부여한다.

컷-아웃 기법은 회화를 비롯해 다양한 매체로 확장될 수 있는 유연한 특성을 지닌다. 마티스가 *Jazz*의 표지 디자인에서 컷-아웃 기법을 활용하며 즉흥성과 반복적 모티브를 시각적 언어로 발전시켰듯, 본인도 책 표지의 디자인을 위해 컷-아웃의 조형을 보다 상징적으로 응축시켰다. 회화가 물질적 표면 위에서 적극적인 작가의 신체를 반영한다면, 책 표지라는 실용적 매체에서는 텍스트의 주요 주제를 상징적으로 시각화하는 데 응용될 수 있다.

작품11은 본인이 편집인으로 참여하고 있는 독립 문집 류류의 일곱 번째 시리즈 공공칠류로 책이라는 매체를 통한 이미지의 변형과 재구성을 보여준다. 본인은 문집 공공칠류의 필자로도 참여하여 바르셀로나에서의 경험을 이야기로 풀어냈다. 글쓰기는 일련의 사건들을 본인만의 서사로 재배치하는 작업으로, 본인의 컷-아웃 제작 과정과 맞닿아 있었다. 작품12 컷-아웃 작품을 구성할 때는 본인의 장소 경험으로 해석한 공공칠류의 주제를 표현하고자 했다. 회화가 컷-아웃 이미지를 확대하면서 다층적인 시공간을 한 자리에 통합했다면, 문집은 다른 사람들의 이야기를 통해 표지의 압축된 이미지가 예상하지 못한 방향으로 펼쳐지게 했다.

컷-아웃으로 구성된 단편적인 이미지 조각들은 낯선 장소에서 느낀 직관적인 감각을 담아내지만, 시간이 지나 기억을 불러일으키는 발판으로 작용하면서 통합적으로 경험을 내재화할 수 있게 한다. 존 듀이(John Dewey, 1859-1952) 기존 철학에서 강조되었던 이성 중심의 사고를 넘어 감각과 이성이 함께 유기적으로 작용하는 과정을 중시했다. 듀이에게 경험이란 이성과 감각이 상호작용하며 환경에 적응해가는 모든 과정을 의미했다. 그는 이러한 경험이 충분히 축적되어야만 진정한 인식에 도달할 수 있다고 보았다.²⁶ 예를 들어, 어린 시절의 고향을 오랜 시간이 지나 다시 찾았을 때, 그 장소에 대한 감정과 기억은 과거의 경험과 연결되어 정서적으로 강하게 몰입된다. 듀이는 환경에 따라 변화하고 적응하는 과정을 중시하며, 예술의 본질을 역동적인 경험 활동에서 찾았다. 그는 일상적 경험들이 적절히 구성되고 방향성이 부여될 때 미적 성질을 가질 수 있다고 언급했다.²⁷ 본인은 컷-아웃 작업을 회화로 전환하여 표현하는 것을 시간이 흐르면서 축적된 감각적 경험을 현재의 경험과 통합하는 과정으로 본다. 이 과정을 통해 장소는 물리적 공간을 넘어 복합적이고 다층적인 정체성을 가진다. 본인에게 컷-아웃 회화는 장소에 관한 감각적 경험과 기억, 그리고 철학적 사유가 교차하는 매개체로 작용한다.

26 정철희, “듀이의 ‘철학의 역할’ 개념에 근거한 프래그머티즘적 교육철학의 역할 탐구”, *교육철학* 68 (2018): 181-212.

27 존 듀이, *경험으로서의 예술*, 이재언 옮김(서울: 책세상, 2020), 141.

IV. 결론

현대 사회의 장소는 디지털 기술의 발전과 글로벌화의 영향으로 구분이 모호해졌다. 가상 공간에서 정보가 끊임없이 생성되고 복제되고 공유되면서 시공간의 감각은 무뎌지고, 추상적 관계와 경험이 익숙해졌다. 물리적 장소에서의 상호작용 감소는 사람들이 이동을 하지 않아도 되는 상태로 만들었다. 이러한 흐름 가운데 장소의 고유성이 희석되었지만, 여전히 장소의 이동은 익숙한 것조차 낯설게 만드는 감각을 일깨운다. 익숙한 삶을 벗어나 낯선 장소에서 새로운 관계를 형성하는 것은 기존의 사고 방식에서 벗어나 인식을 전환할 수 있는 계기가 되었다. 낯선 장소에서는 자신을 이방인으로서 인식하며 내면의 익숙하지 않은 측면을 마주하게 되는데, 이는 외부 환경의 변화가 우리의 내면과도 깊이 연결되어 있음을 보여준다. 예술가에게 장소는 다양한 맥락 안에서 다층적으로 파악하고, 담론을 생성할 수 있는 토대가 된다.

본인은 이동을 통해 장소의 단편적인 요소들을 새로운 맥락에서 유연하게 조합할 수 있는 작업 방식을 시도했고, ‘컷-아웃 회화’를 통해 순간의 감각적 경험들을 통합적으로 인식할 수 있었다. 컷-아웃 회화는 매체의 융합, 이미지의 파편화, 그리고 다양한 해석 가능성을 반영하며, 본인의 회화 작업에서 새로운 가능성을 탐구하는 방식으로 자리 잡고 있다.

본 논문을 작성하면서 ‘컷-아웃 회화’가 기법적으로 발전할 수 있는 가능성을 확인했다. 마티스는 자신의 연구를 집대성하게 될 방스의 로제리 성당 건축 프로젝트를 맡았고, 성당의 내부 장식은 잭즈의 컷-아웃 작품을 3차원의 공간으로 옮겨 놓는 작업과 같았다. 컷-아웃 회화는 이미지를 자유롭게 변형할 수 있는 구조적 유연성을 가지고 있다. 컷-아웃 회화의 비선형적이고 파편화된 구조를 활용해 매체 간의 경계를 허물고, 감상자의 주체적 해석이 더 활발하게 이루어지도록 다양한 작업을 시도할 것이다.

참 고 문 헌

단행본

가쿠타 미쓰요·오카자키 다케시. *아주 오래된 서점*. 이지수 옮김. 서울: 문학동네. 2017.

권미원. *장소 특정적 미술*. 김인규·우정아·이영욱 옮김. 서울: 현실문화. 2013.

권용선. *세계와 역사의 몽타주, 벤야민의 아케이드 프로젝트*. 서울: 그린비, 2009.

데이비드 시먼. *삶은 장소에서 일어난다*. 최일만 옮김. 서울: 엘피, 2020.

돈 애즈·닐 콕스·데이비드 홉킨스. *마르셀 뒤샹: 현대미술의 혁명가*. 황보화 옮김. 서울: 시공아트. 2009.

로절린드 크라우스. *언더 블루 컵 - 포스트미디어 시대의 예술*. 최종철 옮김. 서울: …A. 2023.

로절린드 크라우스. *북해에서의 항해*. 김지훈 옮김. 서울: 현실문화A. 2017.

리베카 솔닛. *견기의 인문학*. 김정아 옮김. 서울: 반비. 2017.

베르나르 마르카데. *현대미학의 창시자 마르셀 뒤샹*. 김계영·변광배·고광식 옮김. 서울: 을유문화사. 2010.

조광제. *들뢰즈와 가타리의 『천 개의 고원』, 「서론: 리즘」 읽기*. 서울: 세창미디어. 2024.

캐서린 잉그램. *This is Matisse*. 이현지 옮김. 서울: 어젠다. 2016.

크지슈토프 보디츠코. *변형적 아방가르드*. 길예경·정주영 옮김. 서울: 국립현대미술관. 2017.

Volkmar Essers. *Matisse*. Köln: Taschen. 2016.

Jack Flam. *Matisse on Art*. London: Phaidon. 1973.

학위 논문 및 학술지

김취정. “한국 근대화단과 나혜석-행만리로의 실천과 시대의 벽”. *나혜석연구* 9 (2016): 39-74.

김지훈. “매체를 넘어선 매체: 로절린드 크라우스의 ‘포스트-매체’ 담론”. *미학* 82 (2016): 73-115.

정철희. “듀이의 ‘철학의 역할’ 개념에 근거한 프래그머티즘적 교육철학의 역할 탐구”. *교육철학* 68 (2018): 181-212.

전은희. “도시의 부재된 장소에 대한 장소감 표현 연구.” 박사학위청구논문. 성신여자대학교 일반대학원. 2015.

Meyer, James. “The Functional Site.” *Space, Site, Intervention*, Minnesota: University of Minnesota Press (2000): 23-37.

Greenberg, Clement. “Modernist Painting.” *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, New York: Harper & Row (1982): 5-10.

Krauss, Rosalind. “Richard Serra Sculpture.” *Sculpture* 37. New York: The Museum of Modern Art. 1986.

Harriet Senie. “Richard Serra’s ‘Tilted Arc’: Art and Non-Art Issues.” *Art Journal* 48. (1989): 298-302.

웹페이지

Neal, Jane. “Different Realms.” *Galerie Isa*, 2023. <https://galerieisa.com/exhibition/past-exhibition/different-realms/>.

Abstract

Reconstruction of Visual Images through Spatial Transitions

Shin, Ji su

Dept of Oriental Painting

Graduate School of

Sungshin University

This paper examines the process of reconstructing visual images through the author's works created between 2023 and 2024, with a focus on the impact of spatial transitions. Spatial transitions encompass more than physical relocations; they also involve inner transformations provoked by moving to new environments. In an era of constant mobility, the relationship between place and identity has emerged as a critical theme in contemporary art. Artists are no longer confined to static studios; instead, they are increasingly expected to engage with the historical and social characteristics of the diverse cities and locations they encounter. By exploring the multifaceted meanings of place, artists contribute to artistic discourse and integrate experiences of specific locations into their works.

During a year-long residency in Barcelona, Spain, beginning in March 2023, the author visited various cities and regions. The “cut-out painting” technique reflects an evolving creative process shaped by spatial transitions. This approach involves collecting visual materials on-site, editing them through cut-out techniques, and using the resulting compositions as foundations for paintings. The dialectical interplay of leaving familiar spaces and returning to them fosters a dynamic, continuous alternation that informs this creative journey. Cut-out painting emerges as an expressive method that actively incorporates the nuanced experiences of place.

This study synthesizes discourses on spatial transitions in art and offers a detailed analysis of the author’s cut-out painting process. Chapter II examines place-specificity in art history, with a focus on the mobility of artists. By embracing media transformations enabled by spatial transitions, the author reinterprets and expresses images in novel contexts. Drawing on personal experiences, this research identifies spatial transitions as a catalyst for significant artistic changes and introduces artists who have explored the creative possibilities inherent in movement.

Chapter III investigates how spatial transitions influence artistic methods, categorizing these changes into media transformation, image collection processes, and the cut-out painting technique. Building on prior research, this chapter explores the media characteristics of cut-outs and painting, proposing expanded expressive methodologies. It illustrates how cut-out painting encapsulates the multilayered meanings of place and demonstrates

how spatial transitions can transform artistic processes, broadening the interpretive scope and significance of artworks.

The concept of place has evolved alongside shifting theoretical perspectives. In contemporary society, places are in constant flux, undergoing processes of deterritorialization that necessitate reterritorialization. These processes prompt efforts to preserve the meanings, histories, and identities associated with places. Spatial transitions foster critical engagement with abstracted spaces, creating opportunities to re-experience and reinterpret them in new and meaningful ways.