



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](#)

정 성 윤 교수 지도
석사학위 청구논문

‘집’이라는 공간에서 드러나는
양가성의 회화적 표현 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

2025

성신여자대학교 대학원
동양화과
이 예 슬

‘집’이라는 공간에서 드러나는
양가성의 회화적 표현 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

정 성 윤 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2025년 5월

성신여자대학교 대학원

동양화과

이 예 슬

인 준 서

이예슬의 석사학위 논문으로 인준함

2025년 6월

심사위원장 권 기 범 ①

심사위원 이 만 수 ①

심사위원 정 성 윤 ①

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 ‘집’을 감정의 수용체이자 인간화된 존재로서 인식하는 과정을 시각예술의 관점에서 분석하고자 한다. 특히 ‘집’의 구조적 양가성에 주목하며, 공간 안에서 인간의 감정이 어떠한 시각적 표현으로 형상화되는지를 연구자의 회화 작업을 중심으로 분석을 시도한다.

본 연구의 목적을 달성하기 위해 본론에서는 크게 세 가지 측면에서 논의가 전개된다. II장 1절에서는 인간이 의미를 부여하는 삶의 방식을 통해, 집을 자기 내면이 투영된 인간화된 존재로 바라보는 시각을 제시한다. 2절에서는 인식의 확장을 이뤄낸 ‘집’을 화면에 형상화하기 위한 연구로서 동양 산수화에 나타나는 직접 체험과 감응을 통해 인식되는 유동적인 공간 인식 개념을 조명한다. 특히 삼원법의 공간구성방식과 그것이 창출하는 공간적 리듬감을 살펴봄으로써, ‘집’을 유기적으로 통일된 하나의 생명으로 표현하는 방식을 탐색한다. 3절에서는 또 다른 방법론으로 동양의 두루마리 회화와 큐비즘을 참조한 데이빗 호크니의 포토콜라주 및 회화 작품을 분석하여 연구자의 작업과 조형적으로 연계되는 지점을 찾는다.

III장에서는 집이 단지 안락한 거처가 아닌 양가적 내면 감정이 드러나는 심리적 공간임을 강조한다. 집은 귀환의 장소인 동시에 도피의 대상이 되며, 이러한 이중적 감정은 집을 구성하는 물리적 요소들인 벽, 창문, 문 등의 구조를 통해 구체적으로 드러난다. 본 장에서는 공간이 어떻게 ‘내부지향성’ (침잠, 고립)과 ‘외부지향성’ (확장, 해방) 사이를 오가는 감정적 장(場)으로 작동하는지를 분석한다. 이를 통해 집의 구조가 인간의 양가적 심리를 시각화하는 하나의 매개체로 기능할 수 있음을 논의한다.

IV장에서는 앞선 이론적 논의를 바탕으로 연구자의 회화 작업을 분석한

다. 작품 속에 나타난 집은 도시의 밀집성과 내면의 도피 욕구, 고립된 방과 열린 공간, 그리고 계단이나 문과 같은 경계 요소를 통해 다양한 감정적 층위를 드러낸다. 해방과 고립이란 상반된 감정이 한 화면에 드러나는 양가적 심리를 보여주는가 하면, 일부 작업에서는 단일한 감정이 하나의 공간을 지배하며 공간이 정서에 따라 전혀 다른 의미와 분위기로 전환되기도 한다.

본 연구는 ‘집’을 기능이 강조된 보편적 인식으로부터 해방하여, 연구자의 내면화된 공간으로 바라본다. 또한 연구자의 공간을 해체하고 재구성하는 과정을 동양의 삼원법과 서양의 호크니의 작품과 함께 살펴봄으로써 조형적 근거를 탐구한다. 나아가 인간의 복합적인 감정이 집의 구조적 양가성을 통해 어떻게 시각적으로 형상화될 수 있는지를 살펴봄으로써, 죽어있는 건축물이 살아있는 감정 자체로 표현될 수 있음을 밝힌다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. ‘집’의 개념과 공간 구성 방식	3
1. 집에 담긴 공간의 인식	3
2. 동양 산수화의 삼원법을 통한 공간 확장	6
3. 데이빗 호크니의 다시점과 큐비즘 공간	12
III. ‘집’의 공간으로 나타난 양가적 내면세계	17
1. 공간의 양가성(Ambivalence)	17
2. 집의 구조적 특성으로 나타난 양가성	19
IV. 감정의 수용체로서 ‘집’의 표현연구	22
1. ‘집’을 통한 양가적 정서의 형상화	22
2. 빛, 창, 계단	35
V. 결론	41

참고문헌

ABSTRACT

작 품 목 차

【작품 01】 <물 멍>, 116.8×91cm, 장지에 채색, 2021	10
【작품 02】 <복두칠성 찾는 법을 잊어버렸다>, 117×91cm, 장지에 채색, 2024	15
【작품 03】 <쇠막힌 보금자리>, 41×53cm, 먹과 콜라주, 2023	23
【작품 04】 <주택 장벽>, 160×264cm, 가변설치, 2024	24
【작품 05】 <해질녘의 약속을 되새기며>, 117×91cm, 장지에 채색, 2024	25
【작품 06】 <선택의 거주자는 집의 사랑을 받고 있다>, 326×230cm, 장 지에 채색, 2024	27
【작품 07】 <눈을 가리운 집>, 130.3×162.2cm, 장지에 채색, 2025	30
【작품 08】 <눈을 뜬 집>, 130.3×162.2cm, 장지에 채색, 2025	31
【작품 09】 <중첩된 좌표, 얽힌 자리>, 34.8×27.3cm(6ea), 장지에 채색, 2025	34
【작품 10】 <둥지 틀기>, 12×21.4cm(6ea), 디지털 프린팅, 2025	37
【작품 11】 <굴 파기>, 12×21.4cm(6ea), 디지털 프린팅, 2025	37
【작품 12】 <9시,5시,9시,5시,9시..>, 38×45.5cm, 장지에 먹과 아크릴, 2024	38
【작품 13】 <교향곡 No.1Ⅲ>, 95×87×12.2cm, 오리가미, 2022	39
【작품 14】 <사각형 협주곡 No.1:I cadenza>, 101.5×74×19.2cm, 오리 가미, 2022	39

도 판 목 차

- [도판 01] 북송 곽희, <조춘도>, 108.1×158.3cm, 1072년, 대만국립고궁
박물관 8
- [도판 02] David Hockney, <The Desk, July 1st>, 1984, Private
Collection 13
- [도판 03] David Hockney, <A Visit with Christoper and Don, Santa
Monica Canyon>, 1984, Oil on 2 canvases, Museum
Ludwig, Cologne 14
- [도판 04] 코야마 히사오의 스케치, 공간의 기본형 18
- [도판 05] Vilhelm Hammershøi, <Interior in Strandgade, Sunlight on
the Floor>, 1901, Oil, Statens Museum for Kunst,
Copenhagen 32
- [도판 06] Vilhelm Hammershøi, <Interior With Two Candles>, 1904,
Oil, Private Collection 32

I. 서론

과거에는 대가족의 구성원이 한 공간에서 공동의 일상을 영위하던 반면, 현대 사회에서는 1인 가구 혹은 핵가족 중심의 가정이 보편화되며, ‘집’은 점차 개인의 정체성과 취향을 반영하는 사적인 공간으로 변화하고 있다. 인테리어, 가구 배치, 수납 방식 등은 단순한 생활 요소를 넘어 자기표현의 한 방식이 되었고, 나만의 세계를 구현하는 무대로서 기능하기 시작했다. 집은 경쟁 과잉과 과도한 비교 및 평가의 압력 속에서 소진된 현대인에게 심리적 안정과 회복을 위한 피난처의 역할을 수행함과 동시에, 그 안에 매몰됨으로써 사회적 고립과 내면의 고독을 심화시키는 폐쇄적 공간이 되기도 한다. 연구자는 코로나19를 계기로 일상 공간과의 밀접한 상호작용을 통해 집이 지닌 구조적 양가성을 직접 경험하게 되었으며, 이는 공간에 대한 존재론적 사유를 촉발시키는 계기로 작용하였다. 이러한 경험은 연구자 자신의 이중적 감정을 공간에 내재화된 방식으로 표현하는 작업의 근간이 되었다.

본 연구는 2021년부터 2025년 석사 학위 청구전시까지의 연구자의 작업을 중심으로 연구되며, 집의 건축적 구조와 감정 간의 관계성을 탐색하고자 한다. 특히 ‘집’이라는 공간이 인간의 내면과 어떻게 조응하며 회화적 언어로 구현될 수 있는지를 고찰하고자 한다.

이를 위해 II장 1절에서는 물리적 건축물에서 정신적 공간으로 확장된 집의 개념을 살펴보고자 한다. 2절과 3절에서는 의미의 확장이 이뤄진 집을 2차원의 평면의 화면에 회화적 언어로 구현하기 위한 방법으로, 삼원법의 공간 구성 방식과 호크니의 포토콜라주 및 회화 작품을 연구자의 작품과 비교하며 분석하고자 한다.

Ⅲ장에서는 집이 지닌 구조적 양가성을 벽, 문, 창문과 같은 구체적인 건축 요소와 연관지어 분석하고자 한다.

Ⅳ장에서는 연구자의 회화 작업을 중심으로 감정이 어떻게 공간이란 조형 언어로 표현되는지 구체적으로 분석하고자 한다. 나아가 작품 속에 등장하는 빛, 창, 계단 등의 요소가 감정의 흐름을 드러내는 장치로서 어떤 역할을 수행하는지에 대해 고찰함으로써 논의를 마치고자 한다.

본 연구는 감정을 공간의 건축적 요소로 형상화하는 연구를 통해 본질적으로 보이지 않는 감정을 시각예술에 기반한 이론적·표현적 접근 방식을 제시하는 데에 의의를 둔다.

Ⅱ. ‘집’의 개념과 공간 구성 방식

본 연구자는 ‘집’이라는 공간을 단순히 바라보는 것을 넘어, 그것과 감각적으로 맞는 경험을 통해 자기 내면이 투영된 정신적 존재로 인식한다. 이러한 관점은 기존의 ‘집’에 대한 기능적·물리적 인식과 일정한 간극을 형성한다. 이에 본 장에서는 그 간극을 좁히기 위한 시도로서, 공간과 인간 사이의 관계를 철학적 사유를 통해 고찰하고, 이에 상응하는 동양의 공간 인식 개념과 이에 영향을 받은 영국 작가 호크니의 포토콜라주 및 회화 작품을 분석한다. 본 장은 비가시적인 존재로 인식이 확장된 ‘집’을 2차원의 평면의 화면에 구현하기 위한 조형적 방법론을 탐색하는 데 목적을 둔다.

1. 집에 담긴 공간의 인식

의, 식, 주는 전통적으로 인간의 기본적인 생활 요소이며, 현대 사회에도 여전히 물질적인 삶의 기반으로 작용한다. 그 중 ‘주(住)’는 인간의 신체를 외부 환경으로부터 보호하는 공간적 역할을 수행하며, 이는 곧 최초의 집의 기원에 대한 사유로 이어진다. 인간은 자신의 주위로부터 광활하게 펼쳐진 자연에서 본능적으로 안정감을 찾고자 하였고, 이를 위해 사방을 에워싼 벽과 지붕이 있는 공간을 마련함으로써, 곳은 날씨와 외부의 위협으로부터 안전을 확보하고자 하였을 것이다. 이처럼 집이 안정적 생활을 영위할 수 있는 공간적 기반으로 작용한다는 점은 오늘날에도 여전히 유효하다. 그러나 건축 공학자 코야마 히사오는 이러한 기능 중심적 시각에 다음과 같은 의문을 제기한다. “집의 본질은 단순히 쉼터(shelter), 즉 방호물에 불과한 것인가? 집은 사람을 지켜주고 사람에게 도움이 되기만 하면 되기 때문에,

그 밖의 다른 모든 것은 부가적이고, 본질적인 것이 아닌 것인가?” 1) 이에 본 연구자는 인간 특유의 삶을 구성해 나가는 방식을 살펴봄으로써 집의 확장된 본질에 대한 해답을 찾고자 한다.

생명이 있는 모든 존재에 적용되는 불변하는 자연의 순리가 있다. 탄생과 죽음이다. 현대에 들어서 정보의 홍수 속에 살아가는 인간의 다층적이고 복잡한 생활도 이러한 생물학적 사실에 기인하고 있다. 하지만 생명 연장을 위한 식욕, 수면욕, 성욕 등의 생리적 욕구를 제외하고도 인간은 사고, 정서, 기억, 신념 등을 양식으로 살아간다. 이에 대해 나카노 하지무의 저서 『공간과 인간』에선 “인간의 삶의 방식은 생물학적 사실의 영역을 넘어선 ‘의미’가 작용하고 있다.” 2) 고 설명한다. 우리는 사실과 의미라는 두 가지 층위에 걸쳐 살아가는 존재인 것이다.

이러한 관점은 인간과 공간과의 관계에도 그대로 적용된다. 개인 공간이 없던 어린 시절 누구나 한번쯤 책상 밑을 자신의 방처럼 꾸미거나, 작은 공간을 ‘자기만의 집’이라 상상하며 노는 경험을 한 적이 있을 것이다. 코야마 히사오는 이를 두고 “이러한 행동의 기저에는 확실하지 않은 자기 환경에 어떤 형태를 주고자 하며, 스스로와 밀접한 관계를 짓는 공간을 만들고자 하는 욕구가 존재한다” 3)고 보았다. 이러한 욕구는 물리적 공간에 의미를 투사하고, 그것을 자기 정체성과 긴밀히 연결된 장소로 재구성하는 행위로 이어진다. 결국 공간은 자기 세계를 구축하고, 자아와 세계 사이에서 안정된 관계를 만드는 기반으로 작용한다.

이를 보다 감각적인 차원에서 이해하기 위해, 고요한 침실에 가만히 누워 창문으로 들이치는 빛을 바라보는 장면을 떠올려보자. 이때 ‘빛이 들어온

1) 코야마 히사오, 『건축의장 12講』, 김광현 역, 도서출판국제, 2008, p.14

2) 나카노 하지무, 『공간과 인간』, 최재석 역, 도서출판국제, 1999, pp.105-107

3) 코야마 히사오, 위의 책, p.16

다’ 는 사실은 물리적 현상에 불과할 수 있다. 그러나 바라보는 주체는 그 공간에 놓임으로써 좋고 싫음의 정서, 가치판단, 기억, 상상을 동반한 여러 가지 상념이 더해진다. 이러한 상념들은 공간에 깊숙이 파고 들어간다. 나카노 하지무는 이를 “우리는 마음(心)으로 공간을 살아가고 있는 것이다.” 4)라고 표현한다. 또한 그는 “마음으로 살아진 공간은 소위 ‘인기척’ 이 생긴다” 고 덧붙인다. 비어 있을 때는 차갑고 무기적인 공간도, 감정과 기억이 깃든 이후에는 포근하고, 촉촉한 ‘인간적인 공간’ 으로 변화한다는 것이다. 그러한 의미에서 하루를 견디고 매일같이 돌아가는 집은 그간의 고민, 반추, 성찰, 분노, 애정, 안식 등 온갖 상념을 느슨하게 풀어 헤칠 수 있는 ‘내면의 영역’ 이라고 봐도 무방하다. 어린 시절 놀던 놀이터나 수험생 시절을 보낸 학원처럼 일시적으로 머무는 공공 공간에서도 깊은 관계가 생기고 특별한 의미가 배어 있는 것인데, 하물며 한 사람(1인 가구로 가정하여)의 생활 속에서 오랜 시간 함께한 공간이 그 주인의 숨결을 깊이 머금고 있음은 자명하다.

인간은 그 특유의 삶의 방식에 따라 공간과의 관계 속에도 다양한 의미를 부여한다. 이러한 과정을 통해 ‘집’ 은 인간이 부여한 의미가 축적된 내면의 장소로 인식되기에 이른다. 그렇다면, 앞선 논의에 따라 기능적 차원을 넘어 존재론적으로 의미가 확장된 공간의 본질은 “시각적 차원에서 어떻게 인지될 수 있으며, 나아가 재현의 대상으로서 평면 화면 위에 어떻게 형상화될 수 있는가” 에 대하여 시각예술을 실천하는 연구자로서 물음을 제기하지 않을 수 없다. 이에 이어지는 절에서는 동양 산수화에서 나타난 공간 인식 개념을 중심으로 그 물음에 대한 이론적 근거를 모색하고자 한다.

4) 나카노 하지무, 위의 책, pp.109,129,130

2. 동양 산수화의 삼원법을 통한 공간 확장

삼원(三遠)의 원(遠)은 거리를 나타내는 개념으로 거리감이란 대상을 눈으로 바라보는 행위에서 출발한다. 동양에서 ‘보다’는 고정된 시점에서 바라보는 것이 아니라, 시선의 움직임에 따라 자유롭게 이루어지는 자연스러운 행위이다. 이는 서양의 원근법처럼 인위적으로 계산된 시각 체계와는 다르다. 동양철학에선 오래전부터 대상을 인식할 때, 그 인식이 단순한 시각적 행위가 아닌 일상적이고 실천적인 행위를 수반한다고 보았다.⁵⁾ 이는 지식을 ‘뜻과 행위의 통합’으로 이해하는 동양의 인식론에서 비롯된 것이다. 이와 같은 맥락에서 형성된 시각적 직관 방식은 ‘행위’를 통해 형상을 직관적으로 파악하려는 태도를 요구한다. 동양의 체험을 기반한 인식은 왕부지가 제시한 시각 중심의 인식론과 함께 설명될 때 그 개념이 더욱 명확하게 드러난다.

“形이란 곧 반드시 象을 이루며, 象은 그 形을 드러낸다.
하늘에서 象이 이루어지면 간혹 그 形이 없을 수 있으나,
땅에서 形이 이루어지면 象이 없는 것이 없다.
그것을 보면 곧 形이고, 그것을 관찰하면 곧 象이다.”⁶⁾

왕부지는 ‘형(形)’은 단지 대상의 표면을 보는 것이지만, ‘상(象)’은 깊게 들여다 봄으로 깨닫는 정신적 의미를 내포한다고 설명한다. 형은 우리의 눈으로 볼 수 있는 물리적 형태에 가깝고, 상은 우리가 보는 형태를 깊게 관찰하여 감응하는 경험을 통해 생성되는 비가시적이고 내면적인 의미를

5) 오영삼, 「산수화의 원시형식」, 『미학예술학연구』, 11, 2000, pp.119-120

6) 『주역(周易)』, 계사전(繫辭傳) 하편, 제 11장.

“形則必成象矣, 象者象其形矣。在天成象而或未有形, 在地成形而無有無象。視之則形矣, 察之則象也。”

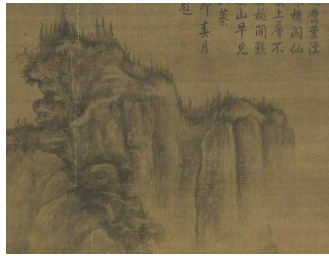
가진다. 따라서 왕부지는 형태가 있다는 건 그걸 관찰함으로 상을 반드시 드러낸다고 보았다. 이처럼 동양에선 대상을 인식하기 위한 방법으로 ‘행위’를 강조한다. 여기서 행위는 관찰, 경험, 체험과 같이 주관적이고, 실천적이고, 연속적인 의미로서의 행위이다. 직접 체험함으로 대상을 인식하며 드러나는 상은 형과 달리 고정된 형태가 있는 것이 아니다. 시선에 자유로움과 개인의 주관적인 체험에 따라 인식되며, 원근과 같이 연속적인 성격을 띤다. 이러한 동양의 인식론을 토대로 고안된 것이 바로 삼원법이다.

삼원법은 북송시대의 화가 곽희에 의해 정립된 공간 인식 방식으로, 원(遠)의 개념을 산수화에 체계적으로 도입한 대표적인 사례이다. 곽희는 자연을 한 시점에서 고정적으로 바라보는 것이 불가능하다는 인식을 바탕으로, 다양한 시점을 한 화면에 통합하는 삼원법을 고안하였다. 이는 원의 인식론에서 나타나는 동적 성질을 회화의 평면 구조 속에 끌어들이는 것으로 이해할 수 있다. 여기서 ‘동적 성질’이란 단순히 이동시점이나 다시점을 의미하는 것이 아니다. 이는 자연의 본성이 단일한 시각으로 규정될 수 없다는 신념의 표현이다.⁷⁾ 이러한 동적 성질은 평면의 화면에 깊이감과 높낮이를 부여하고, 시선의 흐름에 따라 원근을 유도함으로써 감상자의 시야를 유동적으로 이끌며, 마치 화면 속을 ‘노니는 듯이’ 감상하게 만든다. 이처럼 삼원(三遠)은 시각으로 파악한 자연을 보이지 않는 정신(神), 기운(氣), 마음(心), 이치(理)를 담은 형이상적 세계와의 관계 속에서 공간을 구성한다.⁸⁾ 따라서 삼원은 산수의 형태보다는 보이지 않는 정신을 표현하기 위한 것으로 산수에 대한 사실적 표현이 아니라 산수 자체의 생명감을 표현하는데 그 목적이 있다.⁹⁾

7) 오영삼, 위의 논문, p.132

8) 김연주, 「원(遠)에서 삼원(三遠)으로: 북송대 시정(詩情)의 구현을 위한 공간인식」, 『인문학연구』, 57, 2023, pp.106,115

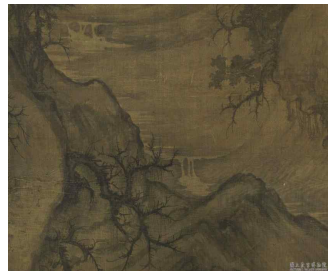
9) 김재숙, 「삼원법에 나타난 산수공간의 미학적 의미」, 『철학연구』, 125, 2013, p.104



[도판 01] 의 고원



[도판 01] 의 심원



[도판 01] 의 평원

[도판 01] 북송 곽희,
 <조춘도>, 108.1×158.3cm,
 1072년, 대만국립고궁박물관

대표적으로 곽희의 <조춘도>는 삼원이 한 화면에 들어간 모범적인 예로 평가된다.¹⁰⁾ 삼원법의 세 가지 시점은 각각 다음과 같이 설명된다. 고원은 위에서 산마루를 내려다보고, 심원은 산의 뒷면을 엿보며, 평원은 먼 산을 바라다보는 것이다. 세 시점은 시선의 움직임에 따라 높은 데에서 깊은 곳으로, 깊은 데서 가까운 곳으로, 다시 평행으로 이어지는 시각적 리듬을 형성한다. 이러한 리듬은 시간의 흐름에 따라 변하는 산수의 생동함을 담아내며, 결과적으로 공간의 ‘생명화’를 가능하게 한다.¹¹⁾ 공간적 리듬감이 어떻게 생명화를 가능하게 하는지는 청대 화론가 화림의 추(推)에 대한 설명을 통해 이해할 수 있다. 그에 따르면 ‘추’란 힘이 어느 방향으로 작용하는지를 나타내며, 그 힘의 움직임과 배열이 공간감을 만들어낸다. 즉, 화면 속에 나타나는 리듬과 흐름을 통해 공간이 살아 숨쉬듯 인식되는 것이다.

10) 장지성, 「삼원법(三遠法)에 대한 재고찰」, 『미술교육연구논총』, 33, 2012, p.237

11) 오영삼, 위의 논문, p.128

또한 화림은 추를 원(遠)의 시각적 표현 형식으로 설명하였다. ‘추’는 단순히 사물이 서로 떨어져 있는 상태를 의미하는 것이 아니라, 떨어져 있으면서도 서로 연결되고 상호작용하는 힘의 구조를 지칭한다.

혹 묻기를 “推(추)란 무엇인가?” 라고 하는데, 내가 말하길, 似離而合(떨어진 듯하지만 합쳐 있는 것) 네 자가 진실로 推의 정수이다. 만일 떨어짐으로써 일으킨다면, 피차 막히게 되어, 形(형)으로서 일으키는 것이지, 神(신)으로서 일으키는 것은 아니다. 또한 이렇게 분리된다면 일으키는 것 또한 遠(원)이 없게 될 것이다. 만일 부분부분이 각기 한 조각을 이룬다면, 높고 깊으며 평탄한 것은 모두 遠이 없을 것이다.¹²⁾

여기서 ‘일으키다’ 라는 표현은 어떤 것을 미루어 짐작하게 한다는 의미로 쓰이며, ‘추’의 본래 개념을 담고 있다. 다시 말해, 눈에 보이는 외형을 통해 보이지 않는 본질을 유추해내는 인식 방식이다. 화림은 단지 떨어져 있다는 것만으로는 대상의 정신적 차원에 도달할 수 없다고 보았다. 떨어짐만으로 본질을 유추하려 한다면, 그것은 서로 단절된 채 외형만이 드러날 뿐이기 때문이다. 그러나 반대로 모든 것이 합쳐져 있다면 오히려 인식이 어려운 상태가 된다. 그래서 중요한 것은 떨어져 있는 것과 합쳐져 있는 것의 ‘균형’이다. 삼원법은 바로 이런 균형을 통해 생명의 외형(形)을 떨어져 있는 방식으로 보여주고, 그 정신(神)을 이어진 관계 속에서 연속적으로 동시에 드러내는 방식으로 표현한다. ¹³⁾ 이러한 구도는 단일 시점의 기하학적 투시법과 달리, 서로 떨어진 듯하면서도 이어진 장면들을 통해 공간 전체를 유기적으로 통일된 하나의 생명으로 인식하게 만든다.

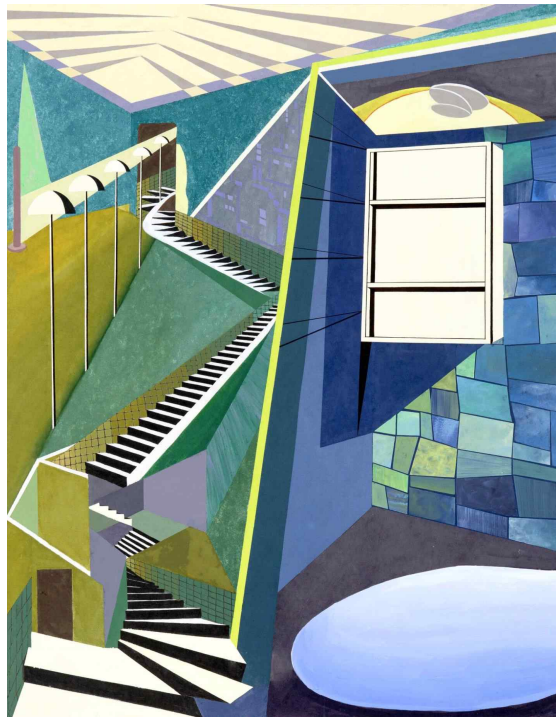
화림이 설명하는 ‘추’는 삼원법이 창출하는 리듬감이 단지 시각적으로

12) 『南宗補筆』

或曰, “將何以為推乎?” 余曰, “以離而合” 四字實推之神機。假使以離為推, 致彼此間隔, 則是以形推, 非以神推也。且亦有離排而仍推不遠者, 若疑處合成、片、高與深與仄, 又皆不遠矣。

13) 오영삼, 위의 논문, p.126

산수 공간을 배열하는 기법이 아니라, 생명과 정신을 담아내는 방식이라는 점을 보여준다. 외형과 정신이 ‘떨어짐’ 과 ‘합쳐짐’ 을 통해 상호 호응하며 유기적 공간을 형성하게 하고, 회화 속 공간에 생명력을 부여함으로써 감상자로 하여금 그 공간을 살아있는 세계로 체험하게 만든다. 이러한 차원에서 삼원법은 흔히 고원, 심원, 평원이라는 세 가지 시점으로 설명되지만, 단순히 실제 경치를 세 가지 시점으로 나누어 스케치하고, 이를 하나의 화면에 옮기려는 결과물이 아니다.¹⁴⁾ 삼원법의 대상이 되는 자연은 그 자체로 크고 복잡한 존재로, 하나의 고정된 시점으로 담아낼 수 없기 때문에 다양한 시점에서 자연을 관찰하고 사유하면서, 그 전체성과 생명감을 종합적으로 표현하려는 예술적 의지를 삼원이라는 체계 안에 녹여낸 것이다.



【작품 01】 <물 명>, 116.8×91cm,
장지에 채색, 2021

14) 장지성, 위의 논문, p.234

연구자의 【작품 01】 <물 명>은 떨어짐과 합쳐짐의 조화를 통해 집이 유기적 공간으로 재구성됨을 보여준다. 작품의 화면은 분리된 세 공간이 계단이라는 요소를 통해 동선을 만들어낸다. 그 동선은 삼원법의 시점과 유사하게 시선을 노닐 듯 이동시킨다. 계단을 따라 좌측 하단의 가까운 곳에서 높은 곳으로, 좌측 상단의 높은 곳에서 깊은 곳으로 연결되며 ‘집’이라는 고정된 형태를 가진 집에 동적인 성질을 부여함으로써 공간의 생동함을 담아낸다. 광희의 조춘도는 안개를 통해 분리된 각 공간을 합쳐짐의 조화로 이끌었다면 연구자의 작품에선 계단이 그 역할을 대신한다. 【작품 01】은 샤워 중 떠오르는 다양한 생각과 상념들이 꼬리를 물고 이어지는 경험을 집이라는 공간 그 자체로 형상화한 작업이다. 계단의 구조는 심리의 흐름에 따라 전개되며, 연쇄적으로 이어지는 사고의 경로를 시각적으로 추적할 수 있게 한다. 연구자는 집을 외형(形)만을 드러내는 고정된 형태로 재현하는 것이 아니다. 집이 감응적 존재가 되므로 드러나는 정신(神)을 파편화된 공간과 이를 연속적으로 연결하는 균형을 통해 공간의 생명력을 불어넣고자 한다.

본 절은 ‘집’을 단순히 삼원법의 시점(고원, 심원, 평원)으로 구분하여 재현하려는 것이 아니다. 연구자가 재현하고자 하는 대상인 ‘집’은 연구자의 내면이 투영된 본성과 감정을 지닌 정신적 존재이다. 그것의 외형은 재현될 수 있지만 외형과 함께 내포된 정신을 형상화하기 위한 방법으로 연구자는 삼원법의 공간 구성 방식을 선택한 것이다. 그 근거가 되는 개념은 화림의 ‘추’이다. 떨어짐과 합쳐짐의 균형을 통해 보이지 않는 본질을 유추하는 ‘추’의 표현 형식은 삼원법을 통해 구체화되어 공간적 리듬을 생성하며, 이는 감상자로 하여금 단절된 구조가 아닌 살아있는 공간으로 체험하게 한다.

3. 데이빗 호크니의 다시점과 큐비즘 공간

르네상스 이후 유럽회화의 특징을 지어온 핵심요소는 원근법이다. 원근법은 3차원의 공간을 평면에 재현하면서 깊이를 창출하기 위한 방법으로 사용되었다. 가까운 곳과 먼 곳의 거리감을 구성하기 위해 가깝게 보이는 사물은 크고 확실하게 그리고, 우리의 눈으로 인지할 수 없는 먼 곳은 극점으로 밀어내는 시각의 구조화 기술이다. 이러한 원근법은 우리가 눈으로 보는 세상과 유사하게 묘사할 수 있지만 눈으로 바라보는 실제와 다르다.

메를리 폰티(Merleau-Ponty)는 “두 눈의 시각은 각각 외눈의 시각을 두 개 포개어 이루어지는 것이고, 외눈의 이미지들은 허상들이며, 두 눈으로 지각된 사물이 현실의 것”¹⁵⁾이라고 보았다. 이에 따르면 원근법으로 재현된 이미지는 하나의 시점만이 존재하므로 외눈의 시각을 통한 이미지로 생각할 수 있다. 그러나 ‘본다’는 행위는 단순히 두 눈에 대상이 들어오는 것으로 끝나지 않는다. 하나의 의미를 구성하기 위해서는 복잡한 인지 시스템이 작동하며 기억과 사유, 통찰을 동반해야 한다. 따라서 인간은 직접 체험에 기반한 ‘본다’는 행위를 통해 원근법과는 다른 스스로의 시각 세계를 만들어낸다. 이러한 시각 과정을 유기체의 해석으로 제시하려는 시도가 회화에서는 원근법의 변형으로 나타난다.¹⁶⁾

영국의 작가 데이빗 호크니(David Hockney)는 관람자의 위치에서 시각의 본질에 대해 근본적인 의문을 갖고, 시간, 움직임, 공간에 대한 변화의 관계를 모색하였다. 그는 일점 원근법에 도전하며 뛰어넘는 구조로 큐비즘¹⁷⁾과

15) 모리스 메를리 폰티, 『보이는 것과 보이지 않는 것』, 남수인 역, 동문선, 2004, pp.17-19

16) 조광석, 「현대회화에서 원근법과 큐비즘 공간」, 『기초조형학연구』, 10, 2009, p.512

17) 큐비즘(Cubism)은 파블로 피카소(Pablo Picasso)와 조르주 브라크(Georges Braque)를 중심으로 전개된 미술 사조로, 기존의 아카데미적 원근법을 무시하며, 3차원의 대상을 일정단위로 분절시켜 다각도로 해체하고 2차원의 평면에 재구성한다. 이는 일점 원근법에 의한 공간적 일루전을 해체하고 공간처리에 있어서 새로운 면모를 보여주었다.

중국 두루마리 회화를 위치시킨다. 그는 원근법이란 이론적 추상으로서 깊이
 이에 대한 강렬한 시각적 환영을 드러내는 놀라운 시각적 체계이지만, 시간
 의 흐름을 담지 못한다는 문제를 제기하였다. 그러한 관점에서 중국의 두루
 마리 회화가 움직이는 관람자의 이동하는 시점을 구현하였다는 것에 주목하
 고, 이를 1980년대 초 이후 자신의 풍경화에 활용했다. 그러나 그가 중국회
 화를 근본적으로 이해했다고 볼 수는 없다. 그가 산수화의 이동하는 시점
 에서 영감을 받은 것은 외면적 관찰과 내면의 심상이 공존하는 동양의 미적
 구조가 아니라 서구 시각중심주의에 근거한 지극히 시각적인 관심인 것이
 다.¹⁸⁾ 그러나 동양화에서 포착해낸 이동하는 시점이 서구 원근법 체계에 대
 한 그의 도전에 힘을 실어준 것만은 확실하다. 그가 같은 시기에 큐비즘에
 대한 참조를 이어나간 것 또한 연속적인 시각의 구조라는 대안을 찾기 위해
 서이다.

회화의 새로운 시각을 위해
 그가 가장 많이 활용한 매체는
 사진이다. 그는 카메라를 이용해
 다양한 각도에서 수십 장의 연속
 된 사진을 찍고, 체계적으로 하
 나의 크고 전체적인 구성으로 결
 합한 포토콜라주 작업을 다수 제
 작했다. 그의 포토콜라주는 사진
 의 큐비즘적 실행이다. 하나의
 사진이 나타낼 수 없는 한계를
 여러 장의 사진을 구성하여 진정



[도판 02] David Hockney, <The Desk, July 1st>, 1984, Private Collection

18) 전영백, 「데이빗 호크니의 ‘눈에 진실한’ 회화 : 1980년대 이후 반원근법, 비사진적 풍경화를 중심으로」, 『서양미술사학회논문집』, 48, 2018, p.155

한 회화의 시각 구조를 드러낸 것이라 할 수 있다. 그는 자신의 이러한 포토콜라주는 우리가 실제로 사물을 보는 방식처럼 경험적 진실에 더 가깝다고 언급했다.¹⁹⁾ 호크니가 강조하는 ‘경험적 진실’의 측면은 앞서 연구된 ‘실천적이고 연속적인 행위’를 통해 대상을 인식하는 동양 산수화의 공간인식에 영향을 받았음을 알 수 있다. [도판 02] <The Desk, July 1st>는 책상을 호크니의 포토콜라주 방식으로 제작된 작품이다. 작품의 화면 속 책상과 바닥은 각각의 시점이 존재하는 파편들이 모여 하나의 화면을 이루고 있다. 파편들은 큰 흐름을 아주 방해하지 않는 선에서 시점이 조금씩 어긋나 있다. 이처럼 호크니는 큐비즘적 복수시점을 통해 서양원근법에 의해 영원히 멈추어진 상태로 있는 정지된 시간을 극복하고자 하였다. 시간의 연속성을 평면에 구현하려는 그의 시도는 회화 작품을 통해서도 드러난다.

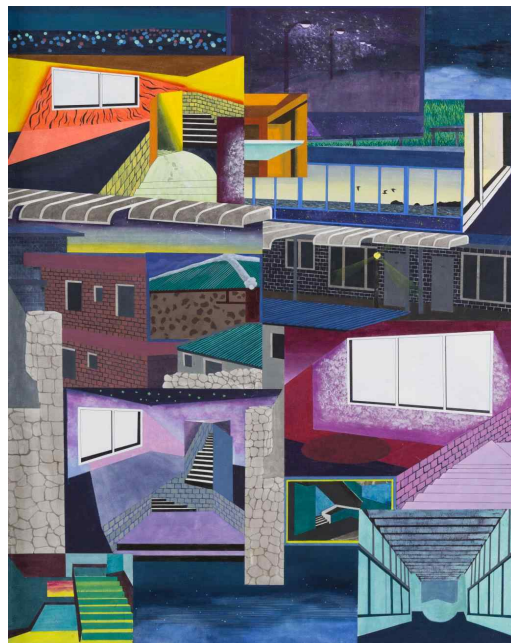


[도판 03] David Hockney, <A Visit with Christopher and Don, Santa Monica Canyon>, 1984, Oil on 2 canvases, Museum Ludwig, Cologne

[도판 03]는 중국의 두루마리 회화와 큐비즘에 대한 참조가 동시에 이루어졌던 시기의 작품이다. 공간이 좌우로 확장되며 이동하는 시점은 중국 두루마리 회화의 시각적 구조를 보여주며, 작게 파편화된 공간들이 작가가 바라보는 시각을 중심으로 자유롭게 재구성되어 있는 점은 큐비즘의 공간처리를 연상하

19) 이지혜, 「데이비드 호크니(David Hockney)의 초상화와 시각의 메커니즘」, 국내석사학위논문
홍익대학교 대학원, 2021, pp.79-80

게 한다. 화면의 양쪽에 두 인물은 서로 다른 방에 자리 잡고 있지만 그림에서는 같은 공간에서 다른 위치를 차지한 것처럼 보인다. 가운데의 실내공간의 가구들이 다양한 시점을 가지고 어지럽게 펼쳐있으면서 실내와 외부 풍경은 서로 혼재되어 구분이 쉽지 않다. 이는 앞에서 언급한 작업처럼 관심 있는 장면에 대해 자유롭게 시각의 각도를 변화시킴으로써 시간적 동시성을 무시한다. 20) 연구자는 그의 다양한 시도들은 3차원의 대상을 분절하여 공간에 다양한 시점으로 재구성하는 큐비즘의 공간처리와 동양의 이동시점을 통한 공간확장이 더해져 회화의 새로운 경계를 확장하였다고 생각한다. 연구자 또한 분절된 공간을 화면에 재구성하는 방식의 작업을 진행해왔다. 각각의 작업들은 경계가 얼마나 강조되는지 그 정도의 차이는 존재하나, 기본적으로 공간을 해체하고 재조합하는 방식을 선호한다.



【작품 02】 <북두칠성 찾는 법을 잊어버렸다>, 117×91cm, 장지에 채색, 2024

20) 조광석, 위의 논문, p.516

연구자의 【작품 02】 <북두칠성 찾는 법을 잊어버렸다>에선 앞선 호크니의 작품과 동일하게 내부의 방과 외부의 풍경이 혼재되어 나타난다. 각각의 공간은 서로 다른 시간대에 존재하며 연구자의 과거, 현재, 미래의 기억을 담은 공간들은 서로 연결을 통해 공간을 확장한다. 이는 연구자가 ‘집’이라는 공간에 감응함으로써 생겨나는 확장에 대한 욕구 표출의 한 표현이다. 또한 【작품 02】는 호크니의 [도판 03] 과 같이 큐비즘과 동양 산수화의 공간인식의 시각 구조가 혼재된 형태를 띠고 있다. 공간의 파편화된 형태들을 2차원의 평면에 다각도로 재구성하는 점과 곳곳에 배치된 계단을 통한 시점의 이동을 유도하는 점에서 이를 확인할 수 있다. 그러나 호크니와 다른 지점은 연구자의 공간 구성 방법이 단지 연속적인 시각구조에 대한 관심에 의한 것은 아니라는 점이다. 주체와 대상을 분리하는 서구의 시각체계와는 다르게 주체의 심상과 대상에 대한 외면적 관찰이 근본적으로 공존하는 동양의 인식을 지녔다는 점이다. 연구자에게 ‘집’은 감응적인 존재로서 연구자의 내면 그 자체를 상징한다. 따라서 연구자에게 있어 다시점을 활용한 공간 방식이란 원근법에 대한 도전이 아니라 삼원법의 원리를 통해 공간에 리듬감을 부여함으로써 공간 그 자체를 연구자의 내면이 투영된 생명화된 존재로서 재현하기 위함이다.

앞서 다루었던 동양의 삼원법과 같이 서양에서도 ‘본다’라는 행위의 본질에 대한 연구가 이루어졌다. 동양은 대상의 본질을 인식하기 위한 방법으로서 경험에 의한 인식을 강조했다면, 서양화가인 호크니는 원근법과 실제 보는 시각 체계의 괴리를 깨달음으로 시각 구조 그 자체에 대한 탐구라고 볼 수 있다. 본 연구자의 작업은 공간을 인식하는 인식론적 태도로서 동양의 인식과 가깝지만 드러나는 시각적 표현으로선 동양의 두루마리 회화를 참조한 서양화가 호크니의 작품과 유사한 지점을 보여준다. 이는 본 연구자의 회화가 동양적 사유를 바탕으로 하면서도 서양적 표현 방식 또한 실험함을 통해 본인만의 시각적 언어를 구축하려는 시도를 보여준다.

Ⅲ. ‘집’의 공간으로 나타난 양가적 내면세계

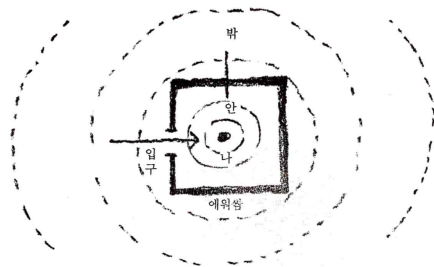
우리는 집에서 가장 기초적인 양육과 훈계를 받는다. 집 안에서 세워진 것은 신념, 사고, 행동의 강고한 기준이 되어서 우리를 규제하거나 혹은 간단히 지우기 어려운 깊은 흔적을 남기고 있기도 하다. 이러한 과정은 집이 감정적·정신적 흔적을 각인하는 장소로 자리매김하게 한다. 우리들은 집에 대하여 명확히 언어화할 수 없을지라도, 말로 설명되지 않는 안식의 감각을 느끼고 있는 것도 있으며, 때로는 견디기 힘든 고뇌의 장소로 경험하기도 한다. 이에 본 장에서는 인간이 집을 통해 경험하는 양가적 감정에 주목하며, 집의 어떠한 구조적 특성이 양가적 감정을 심화시키는지 분석함으로써, 본 연구자가 지닌 양가적 정서를 ‘집’이라는 공간 속에 시각적으로 구현하는 데에 그 개념적·표현적 정당성을 부여하고자 한다.

1. 공간의 양가성(Ambivalence)

양가성(Ambivalence)이란 서로 대립하는 감정이 한 사람에게 공존하는 심리적 현상을 일컫는다. 즉 어떤 사람이나 상황, 사물에 대해 긍정적인 감정과 부정적인 감정을 모두 지닌 상태이다. 이를테면 애정과 무관심, 신뢰와 거부, 믿음과 회피와 같이 양립할 수 없을 것 같은 두 가지 감정이 내면에 공존하는 것이다. 이때 느끼는 상반된 충동은 긍정과 부정이 동시에 교차하며 발생하여, 우리로 하여금 소화해내기 어려운 심리적 경험과 갈등을 야기한다. 일반적으로 대상에 대한 긍정적 감정은 우리가 유지하기를 원하는 것이고, 부정적 감정은 우리가 없애기를 원한다. 우리 주변에 있는 어떤 대상이 부정적으로 강화되면 우리는 그것으로부터 물러나기(회피)를 시도할 수

있으며, 어떤 대상이 긍정적으로 강화되면 우리는 그것을 추구(접근)할 수 있다.²¹⁾ 부정 강화로 인한 ‘회피’와 긍정 강화로 인한 ‘접근’은 그 대상이 공간이 될 때 ‘벗어나야 할 곳’과 ‘돌아가고 싶은 곳’이라는 상반된 장소로 치환한다. 특히 회피와 도피는 단순히 육체적인 숨기가 아니라 존재 자체를 감추고 싶어 하는 심리적인 욕망을 반영한다.²²⁾

방, 건물, 집과 같은 건축적 공간은 기본적으로 벽으로 에워싸여 있기 때문에 그 특성상 모든 문과 창문을 잠근 후 숨어버린 공간은 한순간에 ‘은둔의 장소’가 되어버린다. 그 공간이 이전에 얼마나 따뜻한 안식처였는지와는 무관하게 말이다. 이러한 도피공간은 ‘내부



[도판 04] 코야마 히사오의 스케치, 공간의 기본형

공간지향’의 형태를 띤다. 세계로 향해있던 시선을 내면으로 집중시키려는 이른바 침잠을 보여준다. 침잠은 외부 자극에 반응하지 않고, 고요히 내면에 잠긴 상태이다. 그와 상반된 형태인 ‘외부공간지향’은 내부에서 충족되지 못한 공간에 대한 열망을 외부로 확장하려는 의도를 담고 있다.²³⁾ 예를 들어 코로나19 시기에 많은 사람들은 격리 차원에서 집에 오래 머물렀다. 격리 이전에 집은 따뜻하고 안락한 보호처로 여겨졌다면, 그 안에 오래 격리되는 상황은 외부로부터 단절된 감옥과 같은 폐쇄감과 답답함을 느끼게 했다. 이러한 답답함은 집 안에서 해소되지 못하고 외부로 확장하고자 하는 열망이 생기는 ‘외부공간지향’의 형태를 띤다. 이와 같이 ‘집’은 인간의 심리와 환경에 따라 커졌다가도 압축되기도 하는 공간적 양가성을 가진

21) 양선이, 「감정에 관한 지각이론은 양가감정의 문제를 해결할 수 있는가?」, 『인간·환경·미래』, 11, 2013, p.123
 22) 김보람, 「무한의 방, 공간의 시학」, 『열린시학』, 29(3), 2024, p.284
 23) 김성조, 『부재와 존재의 시학 : 김종삼의 시간과 공간』, 국학자료원, 2013, pp.138-139

다. 조르주 스피리다키(Georges Spyrydaki)는 집에 대해 다음과 같이 서술한다. “내 집은 투명하다. 그러나 유리로 되어서 그런 것은 아니다. 차라리 수증기의 성질을 띤 것이라고나 할까. 그 벽들은 내가 바라는 데 따라 압축되기도 하고 확장되기도 한다. 때로 나는 그 벽들을 바깥을 차단하는 갑옷처럼 내 주위로 바짝 당겨 붙인다.”²⁴⁾ 우리의 집은 그 물리적 크기와 구조는 변하지 않더라도 상황에 따라 심리적으로 느끼는 공간의 규모는 매우 달라질 수 있다. 한때는 갑옷이었다가 다음에 무한히 늘어나기도 하고, 골방이었다가 세계이기도 한 것이다. 이러한 집의 양가성은 집을 이루고 있는 구조적 특성으로도 설명될 수 있다.

2. ‘집’의 구조적 특성으로 나타난 양가성

집의 물리적 기능을 고려하였을 때 그 구조상 빼놓을 수 없는 것이 바로 ‘벽’이다. 벽은 공간을 둘러싸는데 무엇보다 가장 큰 역할을 하며 외부로부터 항상 사람들을 보호하고 안전하게 해주었다. 또한 벽은 내부와 외부를 구별하거나 연결한다는 개념과 결부되어 있다. 고대나 중세의 역사에선 성벽 안에 머무를 수 있는 시민과 성 밖에 나가야만 하는 사람들인 무법자나, 빈민, 범죄자 등이 분명히 구별되어 있음을 알 수 있다.²⁵⁾ 이러한 구분은 벽 안으로 들어가게 해준다는 것은 특수한 의미를 지니고 있음을 보여준다. 이를 미루어 볼 때 집에 누군가를 초대한다는 것은 매우 특별한 행위이다. 요한계시록 3장 20절의 구절을 통해 문이 우리에게 상징하는 바를 짐작할 수 있다. “보아라, 내가 문 밖에 서서 문을 두드리고 있다. 누구든지 내 음성 듣고 문을 열면, 나는 그에게로 들어가서 그와 함께 먹고, 그는 나와 함께 먹을 것이다.²⁶⁾” 이 구절에서 문을 두드리는 주체는 예수 그리스도를

24) 가스통 바슐라르, 『공간의 시학』, 곽광수 역, 東文選, 2003, p.139

25) 코야마 히사오, 위의 책, p.42

의미한다. 그리고 그리스도를 영접하는 행위를 문을 열어 맞이한다는 행위를 통해 상징적으로 표현하였다. 굳게 닫혀 있던 자신의 집 문을 열어 누군가를 들이는 행위, 그리고 문을 두드리며 그 앞에서 기다리는 행위는 문이 인간에 대해 갖는 중요한 역할을 보여준다.

하지만 문을 두드리는 누군가가 있다고 한들 문을 여는 것은 문 안쪽에 있는 거주자의 선택이다. 문과 창문이 본 기능을 하지 못한다면 벽은 막아내고 닫아내는 성질 때문에 안에 있는 자를 고립시키기도 한다. 따라서 집은 문과 창문을 통한 개방이 이뤄지지 않으면 벽은 그 에워쌈으로 인해 감옥과 같은 공간이 될 수 있는 구조적 양가성을 지니고 있다. 보호를 위해 세워진 벽이지만 유일한 입구가 기능을 하지 못한다면, 이 집은 배출과 환기가 없는 무덤과 같다. 그래서 잦은 통풍과 드나들이 필요하다. 그러나 폐쇄적인 것은 좋지 않은 것이라 주장하는 것은 아니다. 이에 대해 건축가 코야마 히사오는 다음과 같이 이야기한다.

“닫힌 존재가 없으면 여는 가치도 없으며 의미도 생겨나지 않는다. 자신의 아이덴티티는 자신의 중심 즉 고정점을 가지고 자기의 영역 즉 에워쌈을 갖지 않으면 결코 확립할 수 없는 것이다. 그런 다음에야 여는 것, 문을 열고 창문을 여는 근사함이 생겨나는 것이다.” 27)

그는 폐쇄성과 개방성을 대비되는 개념으로 설명하지 않는다. 또한 공간을 정신적 영역으로 설명한다. 벽은 에워쌈을 통해 자신의 정체성을 확립할 수 있게 하여 주고, 이를 통해 문과 창문은 그 역할과 의미가 더 빛난다고 덧붙인다. 그의 설명은 벽과 문은 서로에게 상호의존적 관계임을 보여준다. 집은 그것을 둘러싼 벽으로 인해 지하실과 같이 폐쇄된 공간이 될 수 있는 구조적 이중성을 지녔지만, 창과 문이 그 기능을 잘 수행한다면 벽은 영역을 구

26) 새번역, 요한계시록 3장 20절

27) 코야마 히사오, 위의 책, p.42

분하고 확립하는 긍정적 의미로의 변화를 가져올 수 있다.

문은 사람의 오고 감의 주된 역할이지만 창문은 그 공간의 공기를 순환하게 하고 낮과 밤과 날씨를 구분하기도 하고, 외부 세계를 비추기도 한다. 창문은 일반적으로 투명한 유리도 되어있으며 자연의 빛을 통과한다. 그리고 통과된 빛은 공간의 분위기를 지배한다. 빛을 통과시키는 창문은 그 개수와 크기에 따라 공간의 분위기를 달리한다. 실제로 실내 공간을 설계할 시 창문은 아주 중요한 요소로 작용한다. 창문은 그것을 가리는 정도에 따라 공간의 상반된 분위기를 만드는 기능을 지니고 있으며 이러한 기능은 자연스럽게 공간의 양가성을 심화하는 요소로 작용한다. 공간에는 빛과 어둠이 공존한다. 관념 속에서는 절대적인 빛, 절대적인 어둠이라는 것을 생각할 수 있지만 공간에서는 벽과 창이 존재함으로 항상 양자는 공존한다. 빛은 어둠으로 두드러지며, 어둠은 약간의 빛으로도 더욱 그 깊이를 더한다. 28) 「무한의 방, 공간의 시학」에선 창문은 언제든지 열릴 수 있어 빛과 바람을 끌어오는 잠재적 가능성을 품고 있지만 열리지 않은 어두운 창문은 희망이 상실된 벽과 같다.29)고 서술한다. 창문은 열렸을 경우 공간을 빛으로 채우고 신선한 호흡을 가능하게 하지만, 창문을 닫는 행위는 외부와의 단절을 의미하기도, 빛을 대하는 소극적인 태도로 상징적인 의미를 가진다. 우리는 창문을 통해 빛이 공간을 지배하게 할 수도, 어둠이 그 공간을 지배할 수도 있다. 그리고 그러한 행위는 인기척과 같이 집에 묻어남으로 우리의 내면을 반영된 공간으로 변화시킨다.

28) 코야마 히사오, 위의 책, p.110

29) 김보람, 위의 논문, p.285

IV. 감정의 수용체로서 ‘집’의 표현연구

‘집’은 연구자에게 내면의 심리가 반영된 인간화된 공간이며, 이러한 인식의 확장과 표현 방식은 삼원법의 공간 구성 방식 및 호크니의 큐비즘적 공간과 연결되어 있다. 본 장에서는 앞서 연구된 이론적 기반을 바탕으로, 연구자의 작업 배경 또는 세계관을 살펴보고 구체적인 표현 방식을 분석하고자 한다. 그리고 연구자가 경험한 양가적 감정이 작업에서 어떠한 시각적 언어로 형상화되는지 함께 살펴보고자 한다.

1. ‘집’을 통한 양가적 정서의 형상화

연구자의 작품 세계에서 도피 공간은 두 가지 양상을 띤다. 하나는 현실 속 도시 생활에서 축적된 과잉 감각과 피로감으로부터의 도피이고, 다른 하나는 양가적 감정이 충돌하는 내면 갈등으로부터의 도피이다. 첫 번째에 해당하는 도피는 외부 환경으로 인한 반응으로 나타난다. 도시 생활에서 느끼는 피로감은 단순히 건물과 인구의 밀집도와 과잉 소음 때문만은 아니다. 정신적 여유와 내면의 색채를 잃어가는 상태까지 포함한다. 무한 경쟁과 비교, 우울과 불안은 사람들의 발걸음을 서두르도록 재촉하고, 번잡한 교통 속 지루한 시간을 여러 자극적인 영상으로 견디게 한다. 그러한 환경에서 누군가는 살고자 개천의 산책로를 매일 뚫는다.

본 연구자가 다루는 도시 공간은 한국의 주거 환경을 모티프로 삼고 있다. 일반적으로 한국 주택들의 외형적으로 다양한 색채를 띠고 있음에 반해, 【작품 03】와 【작품 04】에 나타난 도시 모습은 모든 색채를 잃고, 구조만이 비정상적으로 겹겹이 밀집된 형태로 표현된다.



【작품 03】 <최막힌 보금자리>, 41×53cm, 먹과 콜라주, 2023

화면에 좌측 상단과 우측 하단에 나열된 창문들은 본래 빛을 투과시키는 유리로 구성되어 있음에도 불구하고, 특유의 투명함을 상실한 채 일렁이듯 막혀있으며, 빛조차 통과하지 못하는 구조로 묘사된다. 이처럼 여백을 찾기 어려울 정도로 주택이 조밀하게 쌓여있는 화면은 결과적으로 하나의 거대한 장벽을 연상한다. 【작품 03】에서는 실제 사진을 인쇄한 콜라주 기법과 드로잉이 혼재되어 사용된다. 사진만으로 화면을 전부 채우는 대신, 드로잉 요소를 결합해 먹이 지니는 고유한 깊이감을 화면 곳곳에 배치되어 있다. 이를 통해 원근을 드러냄으로써 비교적 동적인 화면 구성을 유도하고자 하였다. 【작품 04】에선 이러한 도시의 장벽적 이미지를 병풍의 구조로 구현하였다. 병풍의 화면의 연속성과 단절성, 개방성과 폐쇄성이라는 이중적 성격을 통해, 관람자로 하여금 실제 장벽과 같은 공간으로 가로막히고, 둘러싸이게 만드는 심리적 경험을 유도하고자 하였다.



【작품 04】 <주택 장벽>, 160×264cm, 가변설치, 2024

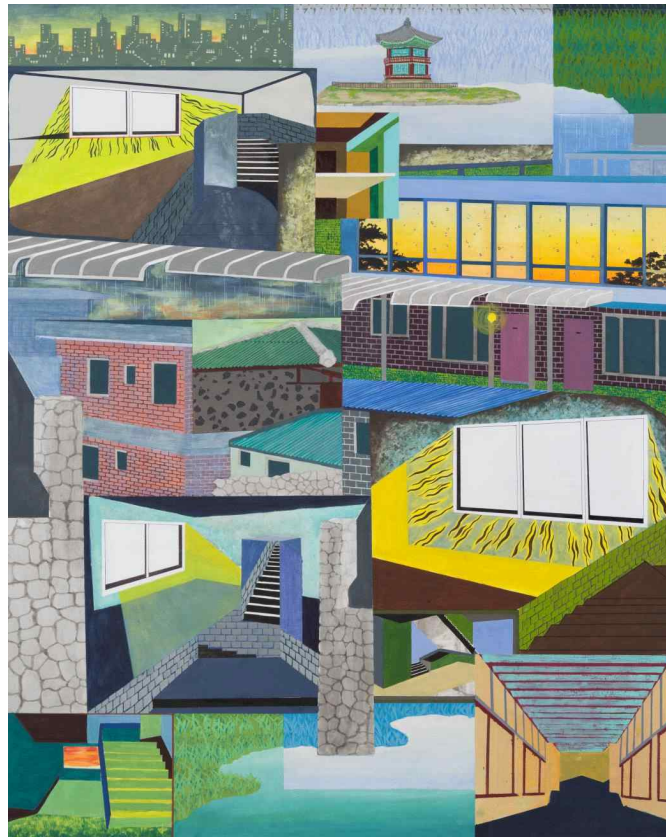
작품에서 드러나는 다른 하나의 도피 양상은 양가적 감정이 충돌하는 내면 갈등으로부터의 도피이다. 연구자가 겪는 심리적 갈등은 긍정과 부정과 같은 상반된 감정이 내면에 공존함으로 시작된다. 앞선 장에서 연구된 바에 따르면 우리는 그 중 긍정적 감정이 강화되면 그것에 접근하며, 부정적 감정이 강화되면 회피하고자 한다.³⁰⁾ 이때, 회피는 세계로 향해있던 시선을 내면으로 집중시키려는 ‘내부공간지향’의 형태를 띠고, 접근은 내부공간에서 충족되지 못한 열망을 외부로 확장하려는 ‘외부공간지향’의 형태를 띤다.³¹⁾ 이러한 두 가지 양상은 연구자의 작업에서 동시에 나타난다.

도피 의지를 불러일으키는 현실 세계는 ‘자기방어공간’을 모색하게 하는 원인이 된다. 여기서 ‘자기방어공간’은 지향하는 공간으로 현실 세계

30) 양선이, 위의 논문, p.123

31) 김성조, 위의 책, pp.138-139

에서 벗어난 새로운 공간 즉, 이상세계로서의 도피 공간이다. 이는 외부 세계로 향해있던 시선을 내면으로 집중시키려는 ‘내부공간지향’의 형식을 띤다. 연구자에게 ‘내부공간지향’의 대표적 공간은 ‘방’이다. 그러나 【작품 05】 <해질녘의 약속을 되새기며>의 화면에선 ‘내부공간지향’과 ‘외부공간지향’의 형식이 공존하며 연구자의 내적 방황과 혼란을 드러낸다. 방은 내면으로 깊이 가라앉고자 하는 침잠의 형태이며, 방을 제외한 바깥 세계의 장면들은 내부에서 충족되지 않은 열망을 외부로 확장하려는 심리를 보여준다.

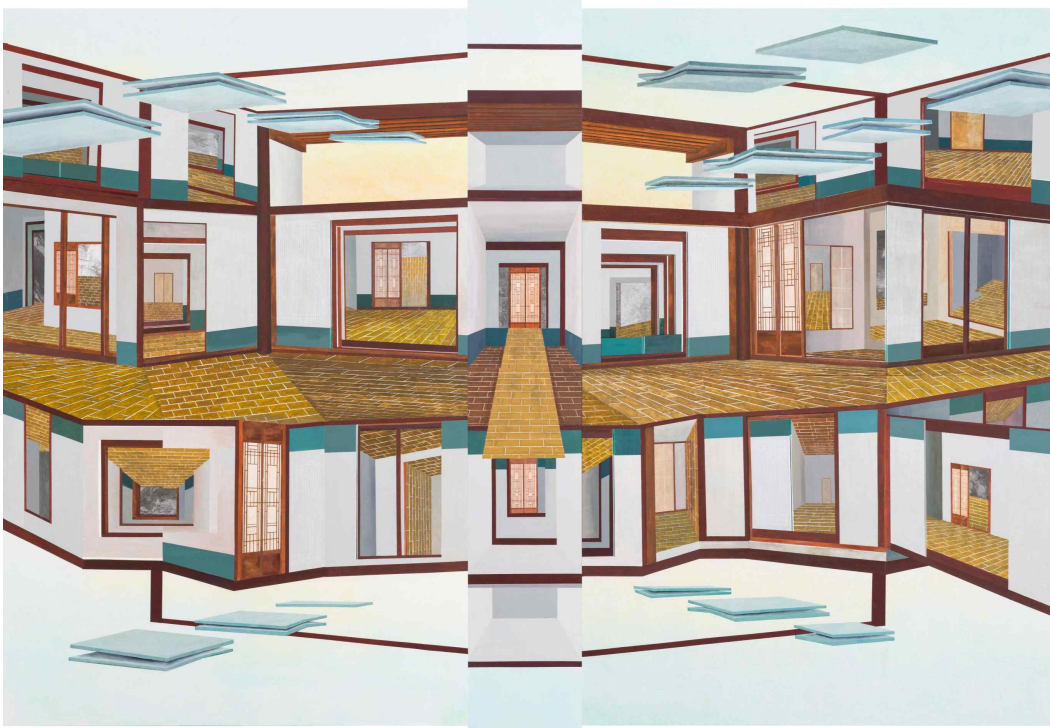


【작품 05】 <해질녘의 약속을 되새기며>, 117×91cm, 장지에 채색, 2024

이와 같은 상반된 욕구를 해소하는 표현으로 작품의 화면은 3개의 방의 내부와 나머지 외부 세계가 경계를 사이에 두고 이어 붙으며 공간을 확장하고 있다. 이는 공간의 구조들 속에서도 감지된다. 특히 ‘계단’은 상하를 잇는 구조이자 이탈의 시작점으로, 확장된 공간감 속에서 떠돌과 방향의 정서를 구체화하는 매개로 작용한다. 작품의 화면에서 ‘계단’은 외부 공간을 이어주면서도 방 내부에선 더 깊숙한 어딘가로 이동하게 하기도 한다. 이는 더 깊은 내면으로 이동하고 싶은 욕구와 확장된 공간을 누르고 싶은 두 가지 심리를 드러낸다. 【작품 05】의 전체적인 화면 구성에 대해 살펴보면 각기 다른 장소와 시간을 담은 공간들이 한 화면에 편집적으로 결합되어 있다. 멀거나, 가깝거나, 깊은 서로 다른 공간들이 한 화면에 구성되어 있는 형식은 삼원법의 그것과 유사하다. 그러나 경계를 살려 단절을 강조한 연결 방식은 앞선 장에서 설명한 평원, 고원, 심원이 부드럽게 전환되는 삼원법과는 시각적 표현의 차이가 존재한다. 이러한 표현은 오히려 호크니의 [도판 03]의 파편화된 공간 구성과 유사하다고 볼 수 있다. 그러나 연구자의 작품에서 드러나는 공간은 내면의 갈등으로 인해 끊임없이 도피와 확장을 반복하는 정신적 영역이기 때문에 상대적이고 연속적인 화면을 구성함으로 대상의 본질에 더 접근하고자 하는 동양의 인식론적 태도와 가깝다. 연구자가 본 작품을 통해 창출하는 공간 리듬은 단순한 시각적 배열을 의미하지 않는다. 서로 떨어져 있는 공간들이 합쳐져 상호 호응하며 회화 속 공간을 살아 있는 세계로 체험하게 만드는 기반을 만들어내고자 함이다.

지금까지의 【작품 03】 ~ 【작품 05】에서 ‘집’은 본인의 도피 욕구를 직관적이고 단순히 이어 붙이는 방식을 통해 표현함으로써 각각의 공간은 분리될 수 있는 성격이 강하다. 그러나 【작품 06】 <선택의 거주자는 집의 사랑을 받고 있다>는 ‘집’의 전체의 공간이 하나의 유기적인 존재 자체로

서 이해된 결과물이라는 점에서 이전 작품과 차이가 존재한다. 여기서 집은 거주자를 사랑할 수 있는 생명을 지닌 존재로 표현된다.



【작품 06】 <선택의 거주자는 집의 사랑을 받고 있다>, 326×230cm, 장지에 채색, 2024

성경에서 드러나는 인류의 첫 거처는 창세기의 ‘에덴동산³²⁾’이다. 에덴동산은 하나님이 사람을 창조하기 전 그를 위해 미리 마련한 거처이며 하나님과 사람 사이의 첫 교제가 이루어진 장소이다. 단순히 살기 좋은 자연의 공간이 아니라 보호, 공급, 그리고 관계를 가능하게 하는 조건이 완비된 이

32) “여호와 하나님이 동방의 에덴에 동산을 창설하시고 그 지으신 사람을 거기 두시니라 여호와 하나님이 그 땅에서 보기에 아름답고 먹기에 좋은 나무가 나게 하시니 동산 가운데에는 생명 나무와 선악을 알게 하는 나무도 있더라” (개역개정판, 창세기 2장 8-9절)

상적이고 완전한 ‘집’의 상징이다. 【작품 06】에서 표현된 ‘집’은 에덴동산이 상징하는 바와 유사하다. 집은 단지 머무는 장소가 아니라, 거주자에게 사랑과 보호를 건네는 존재로 그려진다. 집은 수동적인 배경이 아니라 거주자와 관계를 맺는 능동적 존재로 표현되며, 그 자체로 하나의 살아있는 존재로서 기능한다.

집은 수많은 방과 문이 끝없이 이어져 있어 혼란과 방황을 야기할 것만 같다. 어떤 입구가 정답인지, 잘못된 선택은 아닌지, 문지방을 건너기 전 수많은 번뇌와 고민을 한다. 하지만 코야마 히사오는 이것이 입구가 갖는 중요한 의미라고 말한다. 입구는 단지 들어갈 뿐 아니라 거기서 결정을 내리기에 앞서 멈추는 곳이다.³³⁾ 집은 거주자에게 특정한 길을 강요하거나 제한하는 존재가 아니다. 오히려 집은 자유의지에 따라 선택할 수 있는 수많은 가능성의 길들을 열어두고, 거주자가 스스로 나아가기를 기다린다. 이러한 열린 가능성은 곧 집이 거주자를 사랑하는 방식이라 할 수 있다. 수제나 클라크(Susanna Clarke)의 소설 『피라네시』에서도 이와 비슷한 관점이 드러난다. 작품 속 주인공 피라네시는 집을 다음과 같이 서술한다.

“내가 믿기로 세상은(혹은 사실상 모든 면에서 집과 세상이 동일하므로, 집은) 그 아름다움을 목격하고 그 자비를 받아들일 거주자가 있기를 바란다.”³⁴⁾

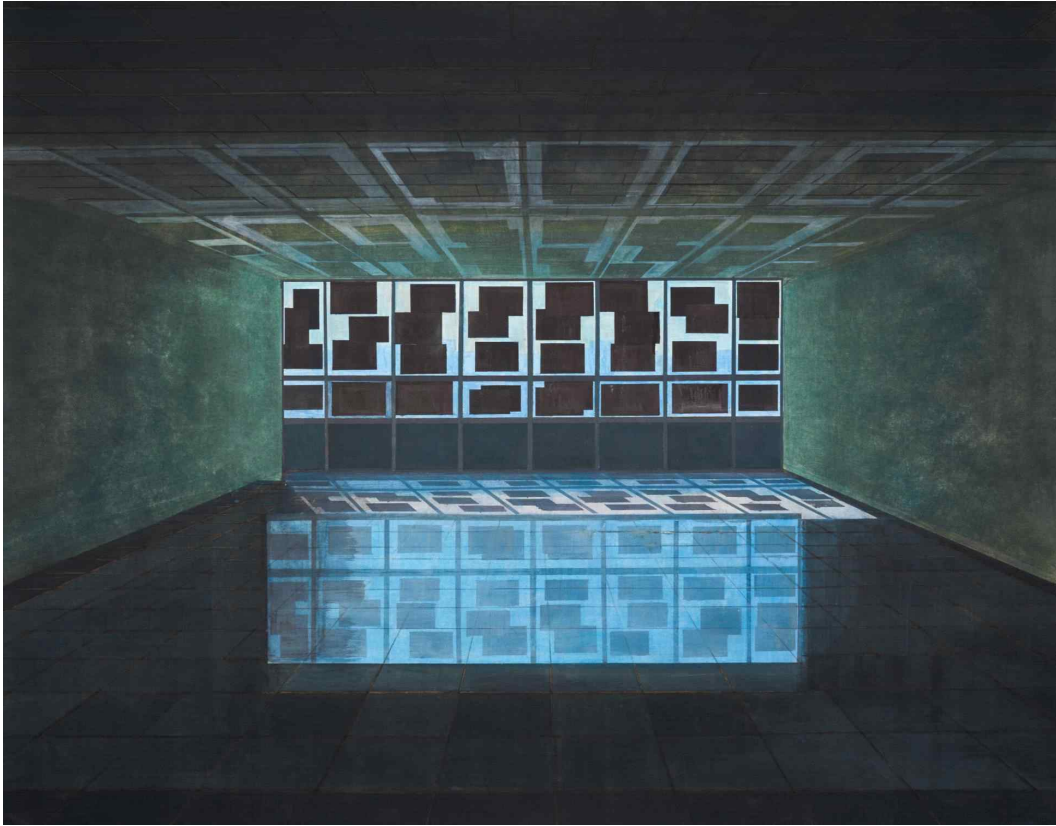
이 인용에서 피라네시는 집을 단순한 물리적 거처로 보지 않고, 세상의 축소판이자 존재 자체로서 바라본다. 강압적으로 무엇인가를 요구하지 않고, 그저 존재하는 것으로 거주자에게 아름다움과 자비를 베푼다. 그리고 이를 받아들이는 것은 거주자의 자유의지에 달려 있다. 다시 말해, 세상을 어떻게 바라볼 것인가는 외부 환경을 변화시키는 문제일 수도 있지만 거주자

33) 코야마 히사오, 위의 책, p.128

34) 수제나 클라크, 『피라네시』, 김해은 역, 흐름출판, 2021, p.321

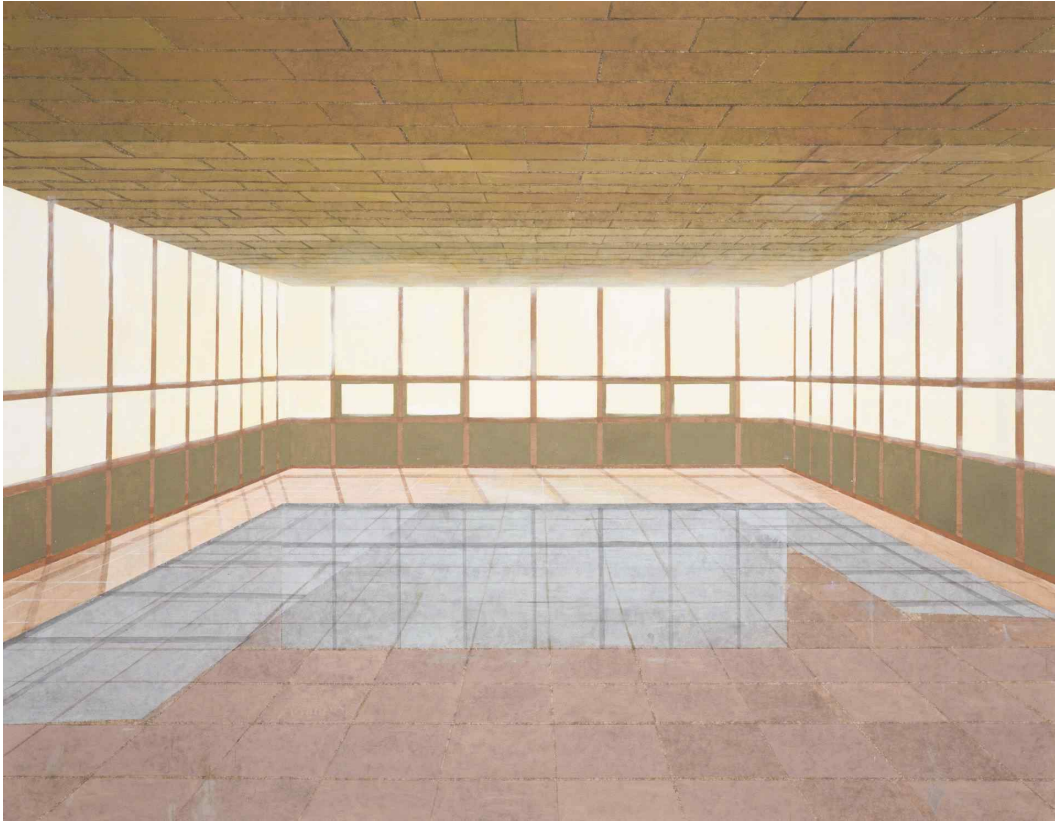
자신의 인식 방식을 변화시키는 문제와도 직결된다. 집을 억압적이거나 고정된 공간으로 보는 대신, 가능성과 환대의 공간으로 새롭게 인식하는 태도로 바라보는 것이다.

【작품 06】의 구조는 전통 한옥의 형태를 띤다. 거대한 대상으로서의 집은 그 끝이 어딘지 가늠할 수 없다. 우리에게 익숙하지 않고 오래된 전통을 지닌 것을 직관적으로 인지할 수 있는 한옥의 형태는 생경함을 극대화하는 요소로 작용한다. 또한 방마다 전반적으로 배치된 문지방은 전통한옥에서 볼 수 있는 구조로 방의 경계를 명확하게 하여 입구와 같은 역할을 하면서도 계속해서 연결되는 방의 구조를 드러낸다. 전체적인 공간 구성 방식은 【작품 05】의 편집적 구성에 비해, 보다 단절이 완화된 조형 구조와 시각적 통일성을 띠고 있다. 【작품 05】는 서로 다른 시간과 지리적 배경을 지닌 공간 단위들이 병치되어 시각적인 측면에선 충돌과 단절의 인상을 준다. 이러한 이질성은 작품 내에서 일부 ‘계단’이라는 매개적 요소를 통해 부분적인 연결을 시도함으로써, 제한된 수준에서만 공간 간의 흐름을 생성한다. 반면 【작품 06】에선 유사한 분위기를 지닌 공간 조각들이 모여있지만, 각기 미묘하게 다른 시점을 유지하며 제각각의 거리감을 갖는다. 그럼에도 불구하고, 각각의 조각들은 동일한 마루 바닥을 공유함으로써 하나의 통합된 공간 감각을 형성한다. 이는 앞서 연구된 떨어짐과 합쳐짐이 상호 호응하며 공간에 생명과 정신을 담아내는 ‘추(推)’의 표현 형식과 같다. 그리고 각각의 다른 시점의 공간이 하나의 크고 전체적인 구성으로 결합한다는 점에서 호크니의 포토콜라주 작업과도 시각적으로 유사한 지점을 보여준다. 호크니가 원근법에 의한 정지된 시간을 극복하기 위해 포토콜라주를 통해 공간에 시간성을 부여하고자 한 시도는 연구자가 무기적인 집을 유기체로 표현하고자 하는 태도와 유사한 맥락으로 이해할 수 있다.



【작품 07】 <눈을 가리운 집>, 130.3×162.2cm, 장지에 채색, 2025

<눈을 가리운 집> 【작품 07】 과 <눈을 뜬 집> 【작품 08】 은 이전의 작업들과는 분명한 차이를 보인다. 앞선 작품들이 삼원법의 구성 원리를 활용하여 공간의 깊이와 다중 시점을 통해 인식의 확장을 꾀했다면, 이 두 작품은 그러한 시도에서 벗어나 밀도 높은 단일한 공간, 즉 하나의 '방'을 중심으로 한다. 이러한 전환은 화면 구성 방식의 단순화나 축소가 아니라, 오히려 감정의 밀도와 심리적 분위기를 강조하고자 하는 방향으로의 전환으로 이해될 수 있다. 특히 주목할 점은, 이 두 작품이 작가가 인식한 '집'에 대한 양가적 감정 중 각각 상반된 하나의 정서에 의해 지배되고 있다는 점이다.



【작품 08】 <눈을 뜬 집>, 130.3×162.2cm, 장지에 채색, 2025

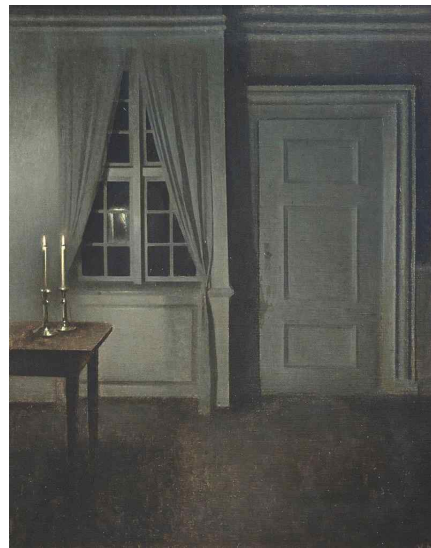
【작품 07】은 두려움, 외면, 침잠 혹은 내면의 균열과 같은 정서에 뿌리를 둔 공간이라면, 【작품 08】은 안온함, 평온, 고백 또는 소속감과 같은 감정이 공간 전체에 침투해 있는 듯한 분위기를 자아낸다. 양가적 정서를 담고 있던 이전의 작업들과는 달리, 특정 감정이 공간을 압도하거나 지배하는 방식으로 구성되어 있다는 점에서 다른 작업들과 차별성을 지닌다.

이러한 구성은 공간의 구조적 양가성이 복합적이고 다층적인 감정을 동반한다는 기존 입장에서, 감정의 일면이 특정한 방식으로 공간을 지배할 수 있다는 가능성을 시각적으로 탐구한 것으로 볼 수 있다. 다시 말해, 집이라

는 장소는 동일한 구조 안에서 감정의 흐름에 따라 전혀 다른 공간으로 변모할 수 있으며, 그 공간을 인식하고 해석하는 주체의 내면적 상태가 공간 경험에 얼마나 깊이 개입하는지를 드러낸다. 이러한 접근 방식은 덴마크의 화가 빌헬름 함메르쇼이의 회화 세계와 연결지점을 갖는다. 함메르쇼이는 주로 코펜하겐 집안 실내의 고요하고 텅 빈 방을 그려내며, 포화된 색채를 없애 공간에 감정을 담아낸다.³⁵⁾ 그의 방은 때로는 빛으로 인해 명료하게 드러나는 평온의 공간이 되기도 하고, 때로는 소통이 차단된 침묵의 공간으로도 읽힌다. 같은 공간을 그려냈음에도 시각적으로 다른 인상을 남긴다.



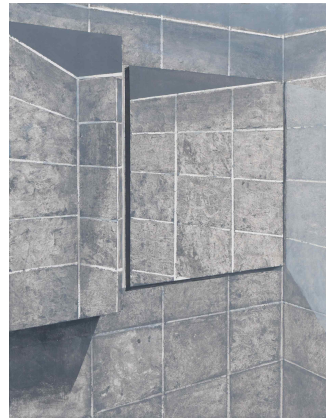
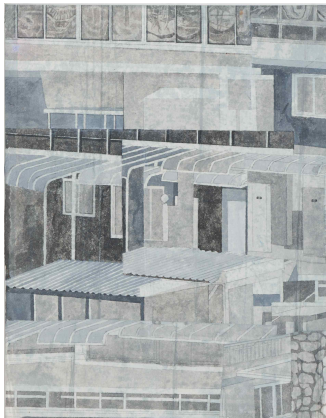
[도판 05] Vilhelm Hammershøi, <Interior in Strandgade, Sunlight on the Floor>, 1901, Oil, Statens Museum for Kunst, Copenhagen



[도판 06] Vilhelm Hammershøi, <Interior With Two Candles>, 1904, Oil, Private Collection

35) 유효주, 「장면회화의 서사성과 모순성에 관한 연구」, 국내박사학위논문, 상명대학교 일반대학원, 2022, pp.28,32

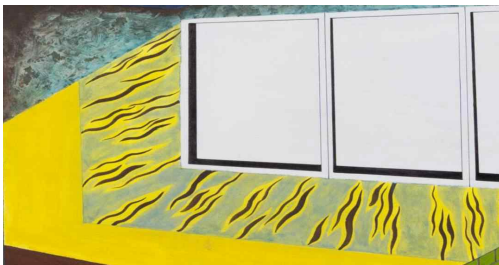
이와 같은 맥락에서 보면, 【작품 07】 과 【작품 08】 역시 동일한 방의 구조 속에서 상반된 감정 상태가 공간에 투사되고, 그에 따라 전혀 다른 정서적 분위기로 변모하는 과정을 보여준다. 【작품 07】 은 빛을 통해 드러날 나약함과 허물을 두려워하는 태도를 보여준다. 모든 창문은 검은 종으로 가려져 외부의 빛을 철저히 차단하고 있으며, 이는 외부 세계와 자신을 단절하려는 방어적 심리를 반영한다. 반면 【작품 08】 은 사방의 창문을 통해 자연스럽게 빛을 받아들인다. 따뜻하게 내부를 비추는 빛은 자기 고백과 성찰의 정서로 이어지며, 거주자는 빛을 통해 내면을 정직하게 마주한다. 두 작품은 빛을 대하는 상반된 태도를 통해 외부 세계와 자신을 인식하는 방식의 차이를 보여준다. 따라서 두 작품은 빛 앞에서 드러나는 인간 내면의 두려움과 진실을 마주하려는 용기의 차이를 시각적으로 상징한다. 결과적으로 함메르쇼이의 회화처럼 이 두 작품은 내면의 상태에 따라 외적 공간을 어떻게 이해하고 받아들이는지를 시각적으로 구체화하고 있다. 양가적 감정이 공간을 통해 분리되어 표출된 두 작업은 동일한 구조와 시점 구성에도 불구하고 전혀 다른 공간 경험을 생성한다.



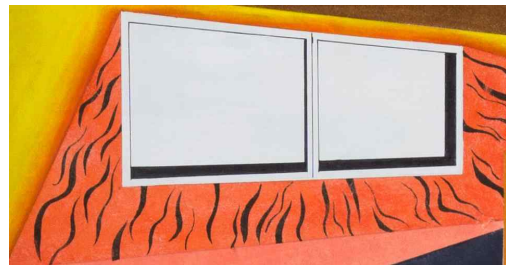
【작품 09】 <중첩된 좌표, 엮힌 자리>, 34.8×27.3cm(6ea), 장지에 채색, 2025

3. 빛, 창, 계단

우리가 사물을 볼 수 있는 것은 빛이 있기 때문이다. 자연으로부터 오는 빛은 인조광과 달리 인간이 조절할 수 없는 광원에서 나온다. 빛은 생명체를 깨우고 사물의 형체와 색을 드러나게 하는 자연의 근원적 에너지로 기능한다. 그리고 창문은 벽으로 막혀있는 공간에 빛을 들이는 중요한 매개체로서 기능한다. 본 연구자의 작업에선 지속적으로 창문과 빛에 대한 표현이 등장한다. 집의 내부를 밝히는 ‘빛’은 이러한 자연 에너지로서의 의미를 넘어서 ‘진리’를 상징한다. 진리는 환경, 사회, 감정의 변화 가운데에서도 변하지 않는 사실이다. 2021년부터 2024년도까지의 작업에서는 빛 앞에 자신을 드러내는 것을 두려워하고 이를 회피하려는 태도가 빛의 표현을 통해 일관되게 나타난다. 이 시기 작품에선 창을 통해 들어오는 빛의 표현이 구불구불한 선과 강렬한 색채를 통해 묘사되는데, 이는 빛의 강렬함을 시각적으로 강조함으로써 오히려 불안과 부담감을 증폭시키는 효과를 낳는다.



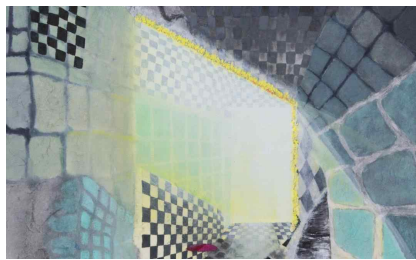
창문과 빛 표현 (2021)



창문과 빛 표현 (2024)

그러나 2022년부터 간헐적으로 빛에 대한 부드러운 표현이 등장하기 시작하며, 이러한 변화는 2025년 작업에서 본격적으로 나타난다. 2025년의 작업부터는 이전까지의 직선적이고 공격적인 빛의 표현에서 벗어나, 공간

전체를 부드럽게 감싸는 형태로 표현되고 있다. 이는 단순히 스타일적 전환이 아니라, 빛을 대하는 연구자의 내적 태도가 변화했음을 시사한다. 즉, 빛을 두려움과 부담으로 인식하던 초기 작업에서, 빛을 수용하고 내면의 공간과 조화시키려는 성찰적 자세를 이행하고 있음을 시각적으로 드러낸 것이다.



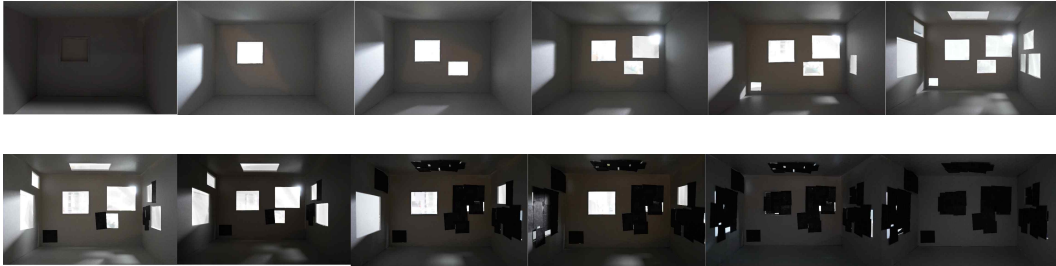
빛 표현 (2022)



빛 표현 (2025)

연구자의 내적 태도의 변화는 빛에 대한 표현뿐만 아니라 창문이라는 장치의 묘사에서도 구체적으로 드러난다. 2021년부터 2024년까지 연구자의 작업에서 ‘창’은 비교적 관념적인 형태로 등장한다. 일관적으로 불투명하게 하얀 창은 외부의 빛을 통과하고 있음에도 투명도가 없어 밖의 세계를 관찰조차 할 수 없다. 이로 인해 창문의 본래 가진 기능적 의미를 상실하고 오히려 폐쇄성을 은유하는 형태로 나타난다. 그러나 빛의 표현 변화에 따라 창문 또한 관념적인 형태에서 벗어나 빛을 부드럽게 투과하는 표현으로 변화한다.

연구자의 작업에서 ‘창’은 단순히 환기를 위한 기능적 구조를 넘어선 의미를 내포한다. ‘창’은 안에서 밖 즉, 외부 세계를 관찰할 수 있지만 외부 세계가 창의 안쪽 내부 공간까지 영향을 주지 못한다. 그러나 유일하게 내부에 영향을 줄 수 있고 내부 공간과 맞닿을 수 있는 유일한 것은 ‘빛’이다.



【작품 10】 <둥지 틀기>, 12×21.4cm(6ea), 디지털 프린팅, 2025

【작품 11】 <굴 파기>, 12×21.4cm(6ea), 디지털 프린팅, 2025

【작품 10】 과 【작품 11】 은 실제로 ‘빛’ 의 양에 따라 공간이 어떠한 분위기로 지배되는지 실험한 작업이다. 연구자는 작은 모형 공간을 제작하고, 벽에 창문을 하나씩 뚫어가거나, 이미 뚫은 창을 점차 가려가는 과정을 사진으로 기록하였다. 이를 통해 빛의 유입과 차단이 공간의 분위기에 어떠한 변화를 일으키는지를 관찰하고자 했다. 르 코르뷔지에는 학생들에게 방이 어떻게 만들어지는지를 다음과 같이 설명한다. “창을 열어 그곳에서 빛이 흘러들어올 때 공간이 생겨난다. 위로 들어가는 빛, 옆에서 들어가는 빛, 한가운데에서 들어가는 빛 그리고 창의 여러 형태. (생략) 창을 열어 어둠속으로 빛이 들어오는 그것이 공간을 조형하는 순간이다.”³⁶⁾ 그의 설명은 빛이 들어올 때 공간이 태어난다는 의미이며 이는 본 실험에 대한 이해를 높이는 해석의 틀을 제공한다. 연구자는 하나의 창도 존재하지 않던 어둠에서 점차 창을 늘려간다. 그리고 빛의 방향과 세기에 따라 공간을 지배하는 분위기와 정서가 어떻게 변화하는지를 세심하게 관찰하는 과정을 통해 단순히 빛이 공간을 조형하는 차원을 넘어, 내면의 심리적 상태를 반추하고 성찰하는 경험으로 이끌었다.

36) 코야마 히사오, 위의 책, p.91

연구자는 계단을 통해 심리적 흐름을 공간 속에서 구체화한다. 계단은 건축공간계획에 있어서 동선 체계를 결정짓는 필수적인 요소이지만 예술로 표현된 계단은 단순한 이동 통로를 넘어, 심리적 상승과 하강, 도피의 매개, 공간적 리듬을 표현하는 주요 장치로 기능한다.

【작품 12】의 계단은 반복적으로 나열된 공간 안에 수직 상승과 하강을 반복하는 계단을 배치함으로써 현대인의 일상의 반복성과 그로 인한 생활 리듬을 공간으로 표현한 작업이다. 두 작품 모두 계단은 단순한 구조적 장치가 아니라 공간을 적절히 분절시키고, 하나의 정지된 공간에 운동감을 줌으로써 시간성을 부여해주는 요소로 작용한다.³⁷⁾ 이러한 차원에서 계단은 본인의 작품에서 단순한 이동 경로를 넘어, 공간과 시간, 심리적 흐름을 연결하는 매개로서 중요한 의미를 지닌다.



【작품 12】 <9시,5시,9시,5시,9시..>, 38×45.5cm,
장지에 먹과 아크릴, 2024.

37) 조정현, 「전이공간으로서의 계단에 관한 연구」, 국내석사학위논문 건국대학교 건축전문대학원, 2001, 서울, p.5

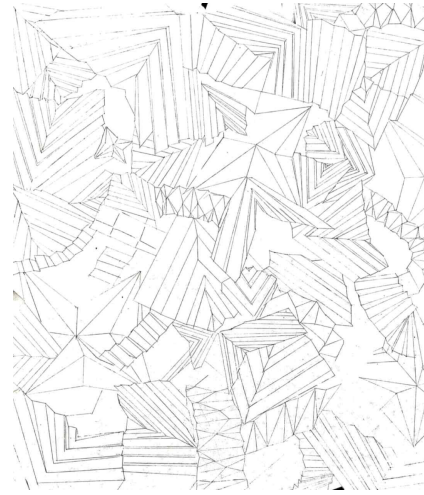


【작품 13】 <교향곡 No.1Ⅲ>, 95×87×12.2cm, 오리가미, 2022.

【작품 14】 <사각형 협주곡 No.1:I cadenza>, 101.5×74×19.2cm, 오리가미, 2022.

【작품 13】 과 【작품 14】 는 일본 전통 종이접기 예술인 오리가미 (Origami) 방식을 응용하여 제작된 작업이다. 오리가미는 사물을 있는 그대로 재현하기보단 내면세계를 담아내는 표현 방식이다. 두 작품은 오리가미의 방법 중 한 장의 종이만으로 종이 자체의 접힘이나 구김으로 형태를 만들어내는 ‘한 장형 접기 방식’ 을 따르며, 이를 통해 계단의 유기적인 구조에 대해 탐색하였다. 기하학적 형태들은 각기 다른 모습으로 모여 새로운 시각적 질서를 만들어낸다. 특히 화면 전반은 계단을 연상시키는 구조들이 주요한 모티프로 등장한다. 각각의 조각들은 서로 다른 형태와 방향성을 띠

고 있으며, 화면 안에서 독립적이면서도 유기적인 관계를 맺으며 끊임없이 동적인 움직임을 생성한다. 이러한 구성 방식은 각 단위들이 모두 하나의 시점으로 고정되어 있지 않고 관람자의 시선을 다양한 축으로 이끌어가며 리듬감을 만들어낸다. 계단의 역할은 연구자가 ‘집’을 감정이 깃든 인간화된 존재로 표현하는데 시각적으로 중요한 역할을 한다.



【작품 13】의 구조 스케치 일부분

실제 건축공간을 설계할 때 빛, 창문, 계단은 공간의 성격과 경험을 규정하는 핵심적인 장치로 기능하듯이, 공간을 다루는 연구자의 작업에서 또한 이러한 건축적 구조는 공간의 감정을 구체화하는 중요한 매개체이다. 각각의 요소들은 관람자에게도 일상에서 매일 보는 익숙한 대상이기 때문에 부연 설명이 없이도 직관적으로 드러내는 상징이나 의미를 파악할 수 있게 한다. 따라서 형태가 없는 감정을 공간화하여 시각적으로 표현하기에 적합한 매개체로 기능한다.

V. 결 론

본 연구는 집이란 장소에 본인의 자아를 깊이 투영하기 시작한 태도에서 비롯되었으며, 무기적 공간에 불과한 집을 통해 살아있는 감정 특히, 양가적 감정을 표현하기 위한 이론적 토대를 마련하고, 그에 따른 표현 기법을 분석하였다.

본 연구를 통해 밝힌 내용은 다음과 같다.

첫째, II장 1절에서는 인간이 의미를 부여하며 살아가는 방식을 통해 집은 단순한 주거 기능을 넘어 감정의 반영체로 기능함을 고찰하였으며, 본 논문은 이를 조형적 언어로 표현하고자 하는 시도에서 출발하였다.

둘째, II장 2절에서는 집을 평면의 화면에 정신적 존재로 구현하기 위한 방법론으로 동양 산수화의 이동 시점에 대해 탐색하였다. 특히 광희의 삼원법을 통해 공간이 체험과 감응을 통해 유기적으로 구성될 수 있음을 보여주며, 회화적 시점의 이동과도 연결됨을 고찰하였다.

셋째, II장 3절에서는 동양의 두루마리 회화와 큐비즘의 영향을 받은 서양 화가 호크니의 포토콜라주와 회화 작품을 분석하였다. 이를 통해 연구자의 작업은 동양의 인식론적 태도를 따르면서도, 서양화가 호크니의 시각 구조에 대한 탐구와 유사한 표현적 양상을 지님을 고찰하였다.

넷째, III장에서는 집이 심리적 공간으로 기능할 수 있는 가능성을 공간의 양가성(Ambivalence)을 중심으로 논의하였다. 특히 내부지향성과 외부지향성이 함께 공존하는 이중적인 감정 구조가 벽, 창, 문과 같은 구조를 통해 시각화될 수 있는 이론적 근거를 탐색하였다. 이를 바탕으로 연구자의 작품에서는 이러한 구조들이 감정의 양면성을 드러내는 매개체로 기능할 수 있음을 밝혔다.

다섯째, IV장에서는 연구자의 작품 분석을 통해 앞서 논의된 개념들이 시각적으로 어떻게 구현되었는지를 보여주었다. 1절에서는 유기적 존재로서의 집을 통해 양가적 정서의 형상화 과정을, 2절에서는 빛, 창, 계단이라는 조형 요소를 통해 감정과 공간의 상호작용을 설명하였다.

마지막으로 연구자는 본 연구를 통해 인간이 품는 염원이나 감정이 눈의 감각을 통해 공간으로써 확인됨을 알 수 있었다. 또한 살아있는 영혼을 무기적인 사물로 연장하는 데 있어 이를 인식하는 인식론적 토대와 시각화하는 표현 방식을 이론적으로 정리했다는 점에서 의미가 있다. 또한 양가적 감정을 유발하는 공간 구조들이 어떻게 활용되는가에 따라, 공간을 통해 특정 감정을 형상화할 수 있음을 고찰하였다. 앞으로의 연구에서는 빛, 창, 문, 벽과 같은 공간의 구조적 특성을 더욱 적극적으로 활용하여 표현하고자 하는 존재 또는 감정을 시각화하는 연구를 이어나가고자 한다.

참 고 문 헌

단행본

- 가스통 바슐라르, 『공간의 시학』, 곽광수 역, 東文選, 2003
- 김성조, 『부재와 존재의 시학 : 김중삼의 시간과 공간』, 국학자료원, 2013
- 나카노 하지무, 『공간과 인간』, 최재석 역, 도서출판국제, 1999
- 모리스 메를리 폰티, 『보이는 것과 보이지 않는 것』, 남수인 역, 동문선, 2004
- 수제나 클라크, 『피라네시』, 김해온 역, 흐름출판, 2021
- 코야마 히사오, 『건축의장 12講』, 김광현 역, 도서출판국제, 2008

학술논문

- 김보람, 「무한의 방, 공간의 시학」, 『열린시학』, 29(3), 2024
- 김연주, 「원(遠)에서 삼원(三遠)으로 : 북송대 시정(詩情)의 구현을 위한 공간인식」, 『인문학연구』, 57, 2023
- 김재숙, 「삼원법에 나타난 산수공간의 미학적 의미」, 『철학연구』, 125, 2013
- 양선이, 「감정에 관한 지각이론은 양가감정의 문제를 해결할 수 있는가?」, 『인간·환경·미래』, 11, 2013
- 오영삼, 「산수화의 원시형식」, 『미학예술학연구』, 11, 2000
- 장지성, 「삼원법(三遠法)에 대한 재고찰」, 『미술교육연구논총』, 33, 2012
- 전영백, 「데이빗 호크니의 ‘눈에 진실한’ 회화 : 1980년대 이후 반원근법, 비사진적 풍경화를 중심으로」, 『서양미술사학회논문집』, 48, 2018
- 조광석, 「현대회화에서 원근법과 큐비즘 공간」, 『기초조형학연구』, 10, 2009

학위논문

유효주, 「장면회화의 서사성과 모순성에 관한 연구」, 국내박사학위논문
상명대학교 일반대학원, 2022

이지혜, 「데이비드 호크니(David Hockney)의 초상화와 시각의 메커니즘」,
국내석사학위논문, 홍익대학교 대학원, 2021

조정현, 「전이공간으로서의 계단에 관한 연구」, 국내석사학위논문
건국대학교 건축전문대학원, 2001

ABSTRACT

A Study on the Painterly Expression of Ambivalence as Revealed in the Space of 'Home' —Focused on the Researcher's Artworks—

Lee, Ye Seul
Department of Oriental Painting
Graduate School of
Sungshin University

This study attempts to analyze the process of recognizing 'house' as an emotional receptor and humanized being from the perspective of visual art. In particular, it pays attention to the structural ambivalence of 'house', and attempts to analyze how human emotions are embodied in the space, focusing on the researcher's painting work.

In order to achieve the purpose of this study, discussions are developed in three main aspects in the main body. Chapter II, Section 1, presents a view of the house as a humanized being whose inner side is projected through a way of life that humans give meaning. In Section 1 of Chapter II, this study presents the idea that the house can be seen as a humanized being—an outward reflection of one's inner self—based on how people assign meaning to their lives.

Section 2 explores how the perception of the house expands beyond its physical form and is expressed visually. This is examined through the concept of fluid spatial awareness found in traditional Chinese landscape painting, where space is understood through direct experience and emotional resonance. Special attention is given to the compositional method of 三遠法 and the spatial rhythm it creates, in order to explore ways of expressing the house as a unified, organic, and living entity. Section 3 takes a different approach by analyzing David Hockney's photo collages and paintings, which reference both Chinese scroll painting and Cubist composition. Through this, the study identifies visual and structural connections between Hockney's methods and the researcher's own artistic practice.

Chapter III emphasizes that the house is not just a comfortable place but a psychological space where ambivalent inner emotions are revealed. The house is both a place of return and an object of escape, and this dual emotion is specifically revealed through structures such as walls, windows, and doors, which are physical elements that make up the house. This chapter analyzes how space operates as an emotional field between 'internal orientation' (submersion, isolation) and 'external orientation' (expansion, liberation). Through this, we discuss that the structure of the house can function as a medium for visualizing human ambivalent psychology.

Chapter IV analyzes the researcher's painting work based on the previous theoretical discussion. The house in the work reveals various emotional layers through the density of the city, the inner desire to flee, an isolated room and open space, and boundary elements such as stairs and doors. Liberation and isolation show ambivalent psychology in which conflicting emotions are revealed on one screen, and in some works, a

single emotion dominates a space, and the space is converted into a completely different meaning and atmosphere depending on the emotions.

This study views 'house' as an internalized space of a researcher, freeing from universal perception that emphasizes function. In addition, the formal rationale is explored by examining the process of dismantling and reconstructing the researcher's space together with 三遠法 of the East and the works of Hockney in the West. Furthermore, by looking at how human complex emotions can be visually embodied through the structural ambivalence of a house, it is revealed that dead buildings can be expressed as living emotions themselves.