



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](#)

조 병 왕 교수지도
석사학위 청구논문

층(layer)을 통한
과정의 회화 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

2021

성신여자대학교 대학원
서양화과
이 예 지

층(layer)을 통한
과정의 회화 연구
- 본인의 작품을 중심으로 -

조 병 왕 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2021년 5월

성신여자대학교 대학원
서양화과
이 예 지

인 준 서

이예지의 석사학위 논문으로 인준함

2021년 5월

심사위원장 박영근 (인)

심사위원 조병왕 (인)

심사위원 임상빈 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 2018년부터 2020년까지의 나의 작품들 중 <시간의 층위, 2019> 전시 작품을 중심으로 서술하며, 반복적 층(layer)을 쌓아 시간이 축적되는 ‘과정의 회화’를 중심으로 다룬 것이다.

나는 과거 평면 회화 작업 중, 회화라는 매체가 결과적으로는 평면의 형식을 띠지만 그 과정은 수많은 층의 결합물이라는 것에 대해 생각하게 되었다. 이러한 생각을 시작으로 나는 결과 중심적 완성작보다 과정이 드러나는 작업으로 무수한 아크릴 물감 층을 덧칠하고 표면을 다시 조각도로 깎아내는 소거(消去)작업을 시작으로 본 연구를 진행하였다.

또한 정면 위주로 보여져 왔던 회화의 오랜 전통 방식에서 벗어나고자, 나는 캔버스 혹은 판넬 등의 평면회화 작품 위에 칠해지는 수많은 물감의 층들을 해부하고자 했으며, 이러한 주제를 강조하기 위하여 작품의 정면 부분은 작업 과정에서 배제하였고 옆면과 뒷면 등 그동안 크게 주목하지 않았던 부분을 중점적으로 다루었다. 이를 벽에 거는 타블로(tableau) 회화의 형식이 아닌 바닥, 혹은 좌대 위에 설치하기도 하여 정면 감상 위주의 평면적이었던 레이어 층들은 3차원적 공간 속에서 입체물의 형태로 다각도에서 마주할 수 있었다.

본 논문을 통하여 현대미술에 있어 레이어와 관련하여 어떠한 시도들이 있었는지 살펴보며 나의 작업들과 비교, 분석하고 레이어의 재배치를 통한 시간의 의미를 알아보았다. 또한 회화적 표현의 확장을 통해 회화의 구성 방식에 대해 분석하였다.

회화적 표현의 확장을 위한 다양한 시도와 그에 따른 많은 유형들은 지금

까지도 꾸준히 진행되고 생겨나고 있다. 나는 회화를 바라보는 시각에 대한 고민을 캔버스의 구조와 의미에서 출발하고 레이어의 재배치를 통해 시간의 확장적 표현을 보여 주고자 하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	2
1. 작품의 내용적 측면	2
1) 작품형성 배경	
2) 일루전과 물성	
2. 작품의 조형적 측면	6
1) 물질적 레이어	
2) 시간성이 드러나는 과정의 회화	
3. 작품 분석	12
III. 결론	25

참고문헌

ABSTRACT

도판 목차

- [도판 1] Jackson Pollock, <One: Number 31, 1950>, oil and enamel paint on canvas, 269.5x530.8cm, 1950
- [도판 2] Jackson Pollock, <One: Number 8, 1949>, oil and enamel aluminium paint on canvas, 86.6x180.9cm, 1949
- [도판 3] Frank Stella, Kastura, oil and epoxy on aluminum, and wire mesh, 292.1x233.7x76.2cm, 1979
- [도판 4] Frank stella, Installation view, spruth mager, Berlin, July 8-September 3, 2016
- [도판 5] 김태호, Internal Rhythm 201410, acrylic on canvas, 26.5×18.5cm, 2014
- [도판 6] 김태호, Internal Rhythm 201410 (detail)
- [도판 7] 이예지, Construction-deconstruction 04 의 진행 과정
- [도판 8] 이예지, <시간의 층위> 전시 전경
- [도판 9] 이예지, <지금 바로 여기> 전시 전경

작 품 목 차

- [작품 1] That day 04, oil on canvas, 112.1x193.9cm, 2016
- [작품 2] Inner space 02, acrylic on panel & woodcut, 22.7x15.8cm, 2017
- [작품 3] Inner space 05, acrylic on panel & woodcut, 25x25cm, 2018
- [작품 4] Construction-deconstruction 04-19, acrylic on MDF,
30x30x31.5cm(30x30x0.45cm/each, 70 units), 2019
- [작품 5] Fabric construction 02-20, color-painted fabric
(100 sheets), canvas, 44x44cm, 2020
- [작품 6] Inner space, acrylic on panel & woodcut, 35x90.9cm, 2017
- [작품 7] Fabric construction 01-20, color-painted fabric(100 sheets),
canvas, 44x44cm, 2020
- [작품 8] Color construction 01, acrylic on MDF, 6x6x33cm(6x6x1.5cm
each, 22units), 2018
- [작품 9] Color construction 02, acrylic on MDF, 30x30x168cm
(30x30x2.8cm/each, 60units), 2018
- [작품 10] Construction-deconstruction 01, acrylic on MDF, 30x30x31.5cm
(30x30x0.45cm/each, 70 units), 2018
- [작품 11] Construction-deconstruction 04, acrylic on MDF, 30x30x31.5cm
(30x30x0.45cm/each, 70 units), 2018

[작품 12] Construction-deconstruction 05, acrylic on MDF, 30x30x31.5cm
(30x30x0.45cm each, 70 units), 2019

[작품 13] Construction-deconstruction 06, acrylic on MDF, 30x30x31.5cm
(30x30x0.45cm each, 70 units), 2019

[작품 14] Construction-deconstruction 01-19, acrylic on wood, 44x75cm
(90 pieces of wood), 2019

I. 서론

나의 연구는 여러 회화 작업을 진행하는 중 반복적으로 쌓이는 '레이어'에 대한 흥미와 관심을 갖게 되었던 것으로부터 시작한다.

여러 해 동안 평면 회화에 대한 이론적 교육을 받고, 실습을 하며 나도 모르게 평면적인 캔버스 위에 평면적이고 반복적인 붓질들을 하는 것을 당연시 하게 되었다. 이에 대한 결과물은 그것이 얼마나 재현적일 것인가, 혹은 얼마나 표현적일 것인가에 대한 차이였을 뿐, 무언가를 '재현'하기 위한 붓질들이었음은 같았다. 내가 이론적으로 배워왔던 2천여 년 동안의 그림들과 내 그림은 디테일한 내용만 다를 뿐, 크게 다르지 않은 방법으로 그려져 왔던 것이다. 이에 나는 평면 회화 자체에 대한 일종의 회의감을 느꼈고, 이에 대한 고찰이 보다 적극적으로 필요하다는 생각과 회화의 본질에 관해 깊게 생각하게 되었다. 이를 시작으로 레이어에 관한 여러 시도들을 하게 되었다.

본 논문의 내용적 측면에서는 레이어라는 주제에 관심을 갖게 된 과정과 계기, 그리고 이를 어떤 방향으로 발전시키고자 했는지 구체적으로 말하며 미술사에서 회화의 역할과 의미, 그리고 그것이 어떻게 변화해왔는지를 알아본다. 그 중에서도 본 논문에서 중요하게 다루고 있는 회화의 환영(illusion)에 대해 구체적으로 알아 보고자 한다.

2장에서는 1장에서 살펴본 내용적 측면들을 나의 작업에서 어떻게 조형적으로 구성했는지 레이어의 해체와 중첩, 작품의 정면이 아닌 측면을 활용한 두 가지 조형적 측면으로 살펴본다.

3장에서는 작품의 내용적 측면과 조형적 측면을 바탕으로 전개된 나의 작품들을 분석한다. 시기 순으로 레이어에 대한 나의 생각과 작품의 표현 방법은 어떻게 변화하였는지와 이에 대한 구체적인 과정을 살펴본다.

이와 같은 연구를 통해 나는 회화라는 매체의 결과중심적 완성작보다 과정이 드러나는 작업으로 레이어의 확장적 표현의 방향성을 제시해 보고자 한다.

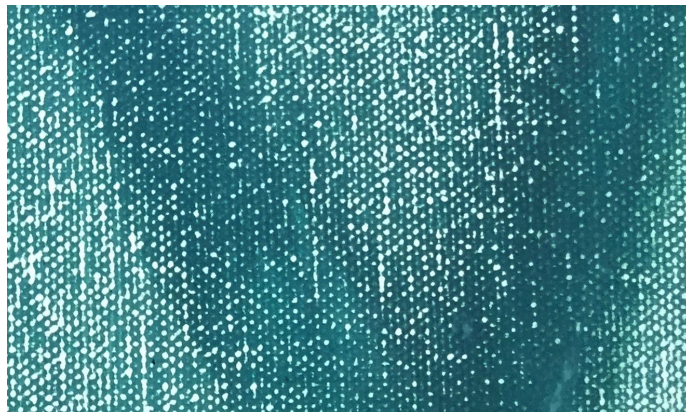
II. 본 론

1. 작품의 내용적 측면

1) 작품형성 배경



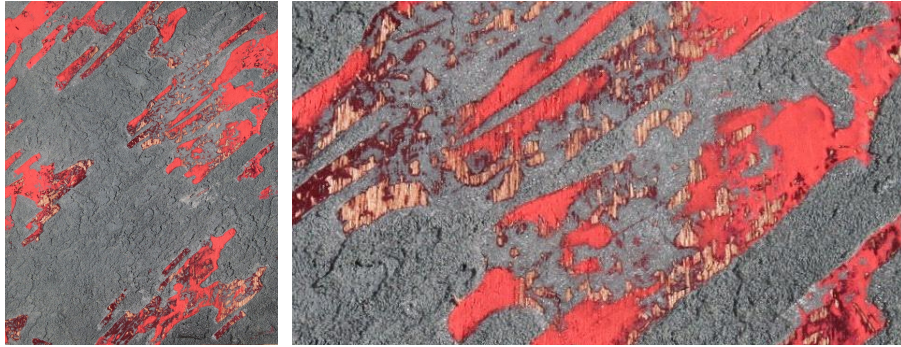
[작품 1] That day 04
oil on canvas,
112.1x193.9cm, 2016



[작품 1]의 세부 사진

레이어를 다루는 작업을 해야겠다고 생각을 했던 시초는 2016년 유화 작업을 하던 때였다. 나무 풍경을 유화로 표현하고 배경과 물체 간의 원근감을 붓으로 그려서 표현하는 일루전에 대한 관심에서 탈피하여 어떻게 하면 색다른 표현 방법으로 나타낼 수 있을까를 고민하는 중에 배경 부분을 사포로 문지르는 방법을 사용했었다. 물감이 완전히 굳은 캔버스 표면을 사포로 일정한 힘을 주어 문지르면 가장 바깥 쪽에 칠한 물감층이 제거되고 이전에 칠했던 색상, 혹은 가장 밑 쪽에 있는 캔버스 천의 하얀 질감이 드러났다. 내가 칠한 붓질을 다시 제거하는 행위를 통해 0.0001mm 도 되지 않을 얇은 다수의 층이 생성되고 부각되는 것에 흥미를 느껴 이 작업을 더 발전시켜야겠다는 생각을 했다. 이를 위해 화면 위에서 어떤 이미지를 만

들려고 하지 않고 다수의 층을 시각화시키는 것에 집중하였으며, [작품 1]보다 층의 두께를 더 두껍게 만들고 물성을 강조하거나 층의 개수를 더 많이 축적시켜가며 레이어의 존재를 더 부각시키고자 했다.



[작품 2] Inner space 02, acrylic on panel & woodcut, 22.7x15.8cm, 2017

[작품 2]의 세부 사진



[작품 3] Inner space 05(세부 사진), acrylic on panel & woodcut, 25x25cm, 2018

이후 전개한 작업은 위에서 말했던 것처럼 층의 두께와 물성에 큰 변화를 주고자 하였다. [작품 2]는 나무 판넬 위에 아크릴 물감을 3겹 정도 칠하고 맨 위에 모래알갱이가 섞인 gel medium으로 덮은 후 조각도를 이용하여 밑에 칠했던 물감층을 제거하는 작업이었다. 레이어가 쌓였다는 것을 강조하고 그 레이어들의 두께 차이를 극대화 시키기 위하여 처음 칠한 아크릴 물감은 두께감이 거의 없이 평면적으로 칠하고, 맨 위는 점도가 높은 gel medium을 나이프로 덩어리째 올려 사용했다. 색상 또한 내부의 레이어와 외부의 레이어를 유채색과 무채색으로 구분지어 레이어 간의 극명한 차이를 주었다.

[작품 3] 또한 비슷한 방식으로 전개하였는데 아크릴 물감의 점도와 밀도는 비슷하게 하되 무광과 유광, 유채색과 무채색으로 레이어의 차이를 주고자 하였다. 내부의 레이어들은 따뜻한 계열의 유사색과 matte medium을 혼용하였으며, 외부의 레이어는 광이 있는 금속 질감(iridescent stainless steel)의 물감을 사용하였다. 초반에 시도한 작업들은 [작품 2]와 [작품 3]과 같이 주로 레이어 간의 대비(색상, 농도, 밀도, 질감 등의 면에서)에 초점을 맞추어 작업하였다.

이외에도 동양화처럼 연한 농도의 물감을 수없이 겹치거나, 내부의 레이어에 형상을 만들어 그것을 점점 드러나게 하거나, 한 화면 안에 하나의 레이어만 쌓여있는 부분과 여러 개의 레이어가 쌓여있는 부분의 차이를 드러나게 하는 등 다양한 실험과 시도를 반복했다. 하지만 여러 실험을 했던 것과 비례하는 만족스러운 결과물이 나오지 않았다. 작품들이 일종의 장식품과 같아 보인다는 느낌을 떨칠 수 없었는데, 나의 작품에서 가장 중점이 되어야 할 부분들은 ‘레이어’ 그 자체인데 보여지는 물성에 지나치게 치중을 한 이유였다. 다른 어떤 특징들보다 레이어가 시각적으로 가장 먼저 보이는 작품이 되려면 레이어의 ‘수’가 중요한 역할을 한다는 것을 깨달으며,

[작품 6]과 같은 20겹 이상의 레이어를 쌓고 제거하는 작업을 시작으로 현재와 같은 작품관을 구축하게 되었다.

2) 일루전과 물성

서구 고전 회화는 현실을 재현하는 세계의 창 역할을 했다. 우리는 그림이 실제 현실 공간이 아닌 캔버스 위에 물감으로 칠해진 붓질들이 모인 것일 뿐이라는 걸 잘 알고 있다. 하지만 그것이 3차원 세계의 실제 물체나 공간 등을 재현했을 때 사람들은 그림 속 대상에서 실제 대상을 떠올리며 해당 대상을 마주한 것 같은 느낌을 받는다. 이것을 일루전(illusion)이라고 한다. 사전적 의미의 일루전은 환영, 착각, 망상 등의 의미로 해석이 되지만 미술에서는 예술 작품을 볼 때 일어나는 심적 과정의 하나로 의식적인 자기 착각을 말한다. 회화는 평면 위에 그린 것이지만 마치 실제의 사물에 있는 입체감, 원근감, 공간감이 그대로 나타나는 것은 일루전이 있기 때문이다.¹⁾ 이렇게 작가의 붓질(레이어)들은 무수히 축적되어 ‘원근’이라는 착시와 환영을 일으키고, 캔버스라는 창을 통해 평면의 일루전을 보여준다. 서구 전통 회화가 오랫동안 구축해왔던 평면이란, 착시를 일으키게 하는 수많은 레이어들의 산물이었던 것이다.

이러한 오랜 역사를 지닌 예술의 환영을 깨트리려고 했던 첫 시도, 즉 평면의 캔버스 위에 애써 3차원적 공간을 재현하려 하지 않고 평면 그 자체의 정체성을 나타내려 했던 시도는 한참 후인 19세기 인상주의 화가 마네로부터 시작된다. 우리가 알고 있는 인상주의 화가들의 주된 관심은 빛과 순간적인 장면의 포착과도 같은 것이었지만, 마네를 시작으로 그들은

1) 월간미술취음, 『세계미술용어사전』, (주)월간미술, 2017, p 535

캔버스 위 물감의 물질적 물성 자체에 집중하게 된다. 에밀 졸라(Émile Zola, 1840-1902)는 마네의 그림을 보고 물감으로 그려진 대상보다 물감 자체의 구성이 더 중요하다고 말하며, 그림을 볼 때 이미지나 환영 같은 관념적/외부적 차원이 아니라 물감의 처리나 화면의 조직 같은 물질적/내부적 차원이 주목되어야 한다고 했다.²⁾ 색채와 선을 묘사를 위한 기능적 요소가 아닌 그것으로부터 분리된 각자의 고유한 미적 가치와 기능을 강조했다. 마네 이후의 화가들은 점차 회화의 한 화폭 속에 담길 대상이 아닌 회화의 본질 그 자체에 대한 연구를 하였고, 극단적으로는 다다이즘처럼 회화를 넘어서 순수 미술 자체에 대한 부정으로 나온 사조도 등장하게 된다.

인상주의와 모더니즘 작가들이 그림과 재현 대상과의 유사성을 위해 붓질을 한 것이 아니라 물성과 평면성 그 자체에 초점을 맞추었듯, 나는 그동안의 회화에서 무수히 쌓여왔던 붓질을 한 화면에 중첩 시켜 대상성을 나타내려 하지 않고 물감의 색 하나 하나, 붓질 한 번 한 번에 초점을 맞추어 회화의 환영을 깨트리려고 한다. 물감 자체의 물성, 레이어 그리고 여기에 레이어가 쌓이고 제거되는 시간이라는 개념에 대해 집중하여 전통 회화 속 일루전을 만들어 냈던 레이어들은 나의 작업 속에서 그러한 기능적 역할에서 벗어나서 독립적 요소로 부각되었고, 물감 자체의 고유성을 강조시키며 각자의 고유한 미적 가치와 존재성을 드러내고자 하였다.

2) 에밀 졸라, 『회화의 새로운 방법: 에두아르 마네』, 1867, p. 554-565

3. 작품의 조형적 측면

위에서 살펴본 것처럼 회화에 오랫동안 자리 잡고 있었던 일루전은 20세기 여러 작가들에 의해 점차 변화되고 파괴되어 왔다. 나의 작업 또한 이러한 환영과 착시를 역전시키고 파괴하는 방식으로 전개되었다.

1) 물질적 레이어



[작품 4]
Construction-deconstruction 04-19
acrylic on MDF, 30x30x31.5cm
(30x30x0.45cm/each, 70 units), 2019



[작품 5]
Fabric construction 02-20
color-painted fabric (100 sheets),
canvas, 44x44cm, 2020

평면에 원근법적 일루전을 만들어냈던, 관람자의 시각을 환각적 시각으로 함몰시켰던 레이어들은 나의 작업 속에서 나무판 혹은 캔버스 친 한 장 한 장의 물질적인 두께로 환원된다. 캔버스 위의 붓질을 쌓듯 나무판, 친을 중첩시키면 평면 회화가 아닌 입체적인 구조물로 보여지게 된다. 이러한

입방체는 덩어리로서 공간 가운데 드러나며 평면에 대한 다른 측면들이 보이기 시작하게 만든다. 평면의 입체화로 인해 일루전에 대한 환상이 파괴되자 건물을 지지하고 있던 건축 자재들이 드러나듯 작업에서는 맥락을 알 수 없는 물질들의 껍적만이 확인된다.



[도판 1]

Jackson Pollock, <One: Number 31, 1950>, oil and enamel paint on canvas, 269.5 x 530.8 cm, 1950



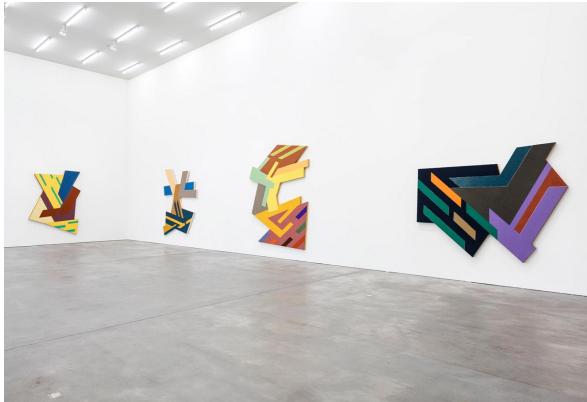
[도판 2]

no. 8(detail), oil, enamel and aluminium paint on canvas, 1949

물감을 대상의 재현을 위한 수단이 아닌 물질 그 자체로 바라본 대표적인 이면서도 가장 극단적인 작가는 잭슨 폴록(1912-1956)일 것이다. 폴록 이전의 작가들도 전통 미술을 벗어나기 위한 여러 가지 시도를 했지만, 캔버스 위에 붓이라는 도구를 이용하는 ‘칠하기’ 기법을 여전히 고수했다. 폴록은 캔버스를 바닥에 놓고 붓으로 물감을 흘리거나 튀기거나, 물감통을 그대로 붓거나 하는 흘리기 기법(drip painting)을 사용하여 수직적 시각장의 회화를 수평적 중력장의 회화로 전복시켰으며, 중력의 지배를 받는 신체의 움직임과 물감의 점성이 결정적인 역할을 하도록 했다.³⁾

3) 조주연, 『현대미술 강의: 순수 미술의 탄생과 죽음』, 글항아리, 2017, p.152.

그린버그는 폴록이 몸담고 있던 추상표현주의의 정의를 얘기하며 느슨하면서도 빠른 손놀림, 얼룩지고 뒤섞인 덩어리들, 커다랗고 뚜렷한 울동감, 분절된 색채, 물감의 고르지 않은 채도와 밀도 등을 얘기했다.⁴⁾ 흘리기 기법이 가지고 있는 극대화된 우연적 효과를 말하는 것이라고 볼 수 있는데, 이는 내가 택한 흘리기 기법과는 다르다. 나의 작업에서 물감 덩어리들은 철저히 내가 원하는 방향과 위치 안에서 흐른다. 붓을 이용하여 나무 표면에 아크릴릭 물감을 원하는 위치에 먼저 찍어놓은 후 마르기 전에 그 위로 물감을 흘려주면 원하는 곳으로 물감이 흐를 위치를 조정할 수 있게 된다.



[도판 3] Frank Stella, Kastura,
oil and epoxy on aluminum, and wire mesh, 292.1x233.7x76.2cm, 1979

[도판 4] Frank stella, Istallation view, spruth magers, Berlin, July 8-September 3, 2016

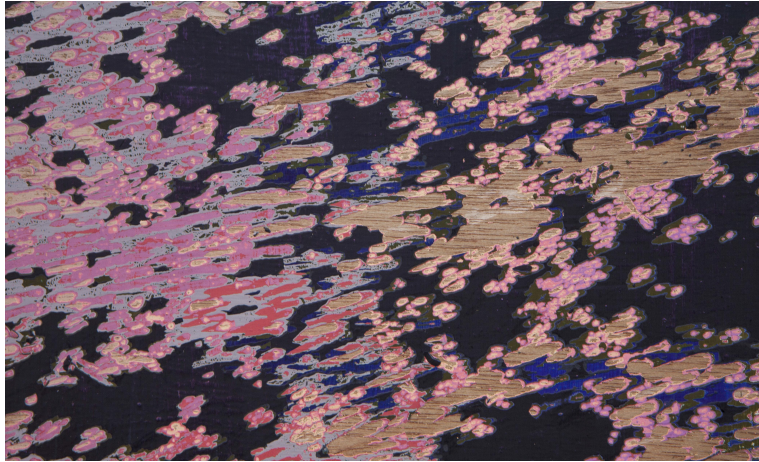
프랭크 스텔라(1936-) 또한 무엇인가를 재현하려 하지 않고 오로지 캔버스와 물감 만이 강조되는 작업을 전개하였는데, 그는 “당신이 보고 있는 것이 당신이 보고 있는 것이다.” 고 말하며 시각적으로 보이는 작품 그 너

4) 클레멘트 그린버그, 『추상표현주의 이후』, 1962, p.123.

머에는 어떠한 의미나 상징도 존재하지 않는다는 것을 강조했다. 또한 그는 전통적인 사각형 형태의 캔버스에서 벗어나 다양한 모양과 재료로 자신만의 캔버스를 직접 제작하여 의례적으로 지켜져 왔던 틀을 깬다.

그러지는 형상이 아닌 물성 자체에 집중한 점, 전통적인 캔버스의 형식을 깨려고 한 점이 나의 작업과 비슷하다고 할 수 있는데, 스틸라는 이런 점을 훨씬 적극적이고 동적으로 나타내려 하였고, 나의 작업의 경우에는 기본적으로 사각형, 육면체라는 틀 안에서 미묘한 변화를 주었기 때문에 스틸라에 비하여 시각적으로 정적이며 상대적으로 소극적이어 보일 수 있다. 앞으로 진행하게 될 작품들은 이러한 점들을 참고하여 시각적으로도 기존 회화에서 많이 탈피된 형식으로 진행을 해보고자 한다.

2) 시간성이 드러나는 과정의 회화



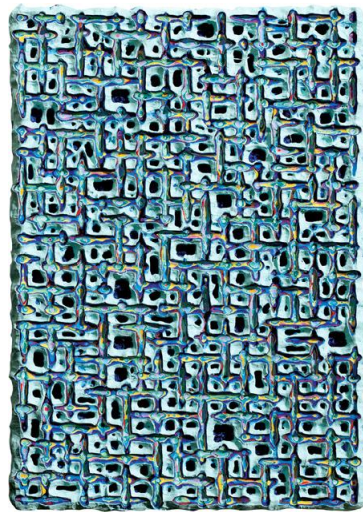
[작품 6]의 세부 사진

Inner space, acrylic on panel & woodcut, 35x90.9cm, 2017

나의 작품에서 층(layer)을 가장 중요한 키워드로 꼽았다면 자연스레 시간성이 돋보이는 과정의 회화와도 연관 지어 생각해볼 수 있다. [작품 6]은 판넬 위 수많은 물감을 쌓고 이를 다시 깎아내는 작업이며, 레이어를 주제로 하는 나의 초기 작업이다. 많은 회화가 수많은 물감층을 쌓지만 결국에는 가장 최근이자 마지막 붓질이 최종적으로 보여진다. 나는 물감을 쌓는 이 과정을 깎는 행위로 다시 역행하여 볼 수 없었던 물감층들의 존재를 확인시켜주고자 했다. 이러한 제거 행위로 하여금 함께 존재할 수 없었던 가장 현재였던 외부의 레이어와 가장 과거였던 내부의 레이어는 공존하여 시간이 쉬이게 된다. 과거는 항상 지나가버린 것, 시간적으로 뒤로 밀려 후퇴된 것으로서 우리에게 나타나지만, 과거는 동시에 현재임에 틀림없다. 과거는 실로 지나가버린 것이 아니라, 오히려 지속되고 있는 것이다.⁵⁾

5) 에드문트 후설, 『시간의식』, 이종훈 옮김, 한길사, 1998, p. 78.

회화는 대체로 항상 정지되어있는 매체이다. 이러한 고정된 매체로 시간을 표현하는 방법에는 몇 가지가 있다. 다중 삽화 형식으로 한 화면에서 두 개 이상의 장면을 재현한다든지, 낡고 해진 오브제 혹은 시간에 영향을 많이 받는 재료를 사용한다든지, 과거의 것을 재방문 한다든지, 제작에 소요되는 시간을 반영하는 물리적 증거를 포함시키는 것 등이 그 예이다.⁶⁾



[도판 5]
김태호, Internal Rhythm
201410, acrylic on canvas,
26.5×18.5cm, 2014



[도판 6]
Internal Rhythm 201410 (detail)

[작품 6]의 나의 작업과 비슷한 예로 김태호(1948~) 작가를 들 수 있는데, 그도 마찬가지로 캔버스 위에 다양한 색의 물감을 쌓아 올려 끝칼로 부분 부분을 깎아내는 작업을 한다. 오광수 평론가는 작가의 작업 전개과정을 보고 “지워냄으로써 드러나는 역설의 구조”라고도 말하였다.⁷⁾ 김태호

6) 진 로버트슨, 크레이그 맥다니엘, 『테마 현대미술 노트』, 두성북스, 2011, pp. 174-180.
7) 김태호 KIM TAE HO, 서문당, 2011 (김태호 도록 내용 중 오광수 평론가의 「생성과

작가의 작품과 나의 작품 간의 가장 큰 차이점은 물감층의 두께가 가장 먼저 눈에 띈다. 또한 나의 작품은 자연의 순환을 담은 이미지가 존재하지만, 김태호 작가의 작품은 형상이 없는 추상 형태이다.



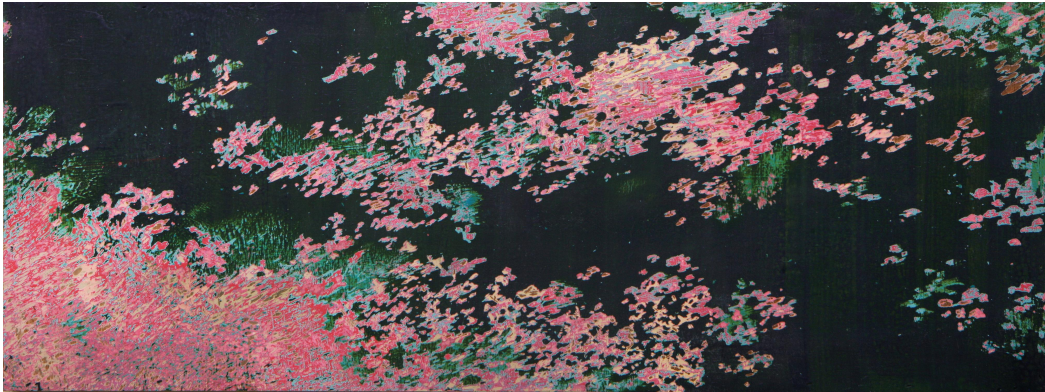
[도판 7] Construction-deconstruction 04의 진행 과정

Construction-Deconstruction 시리즈의 경우 아무런 인과관계가 없는 유사한 형태의 선들을 불규칙적으로 전체 면에 반복시킨다. 이 선들은 특별한 형상으로 통제되지 않고 직접 지각할 수 있는 현실적인 외양을 갖춘 모습이 아니다. 다양한 색의 층위는 오랜 시간 침식과 퇴적 작용을 거듭하며 쌓인 지층의 단면의 모습과도 비슷하다. 이는 과거와 현재, 그리고 미래의 맥락으로 엮어진 연속적이며 물리적인 시간을 시각적으로 표현해보고자 함이다. 시간순으로 층층이 쌓인 지층 위에 흘러내린 물감의 시간적 흐름을 알아볼 수 없게 뒤집고, 뒤바꾸고, 돌려놓은 것이 그 예이다. 대상에 대한 재현이나 표현이 아닌 회화의 프로세스 그 자체를 재현하여 회화를 구축하고 다시 탈구축하는 방식으로 해체한 결과물은 회화와 회화 아닌 것의 경계에 있거나 그 범주들을 초월해있어 보이기도 한다.

구성」에서 발췌)

4. 작품 분석

1) 조각도를 활용한 소거(消去) 시리즈



[작품 6]

Inner space, acrylic on panel & woodcut, 35x90.9cm, 2017

[작품 6]은 레이어를 주제로 하는 작업의 시초가 된 작품 시리즈 중 하나이다. 스무 겹 이상의 아크릴 물감을 나무 판넬 위에 칠하고 말리고 덧칠하고를 반복한다. 이러한 레이어 축적 과정은 기존의 회화와 동일하다. 이 층들을 조각도로 다시 깎아 제거하며 형상을 만드는데, 이러한 과정 속에서 화면 표층 아래에 감춰지고 숨겨진 내적 공간의 존재는 작가의 조각 행위로 인해 외부 공간으로 표출되며, 물감 층 뿐만 아니라 바닥 층까지도 걷어내어 판넬을 구성하고 있는 나무 본질을 드러내기도 한다. 시간 순차적으로 쌓인 수직적 레이어들은 작가의 조각 행위를 통해 평면의 수평적 이미지로 구축되며, 이로 인해 과거의 레이어들은 끊임없이 이미지를 만들며 결합한다. 쌓아놓은 물감층의 제거 행위는 과거 속으로의 끊임없는 후퇴이자, 현재와의 결합이 된다.

2) fabric construction



[작품 7]

Fabric construction 01-20
color-painted fabric (100 sheets), canvas,
44x44cm, 2020



[작품 7]의 세부 사진

판넬 위에 아크릴 물감으로 다층의 레이어를 만들고 조각도로 소거(消去)작업을 진행하면서 느꼈던 아쉬운 점이 몇 가지 있었는데, 첫 번째는 축적된 레이어 층의 개수와 두께 등이 한 눈에 잘 보이지 않는다는 점이었고 두 번째는 손목의 부상이었다. 이와 같은 점을 어떤 재료로 보완할 수 있을까 고민하던 중, 회화 작업을 할 때 보편적으로 쓰이는 캔버스 천이 눈에 띄었다. 이전의 조각 작업이 회화와 동일하게 물감을 반복하여 축적하고 여기에 제거하는 행위를 추가하여 레이어의 개념을 보여주었다면, 캔버스 천 작업은 물감층을 같은 자리에 축적하는 것이 아닌 천 자체를 축적하여 레이어화하는 것이다.

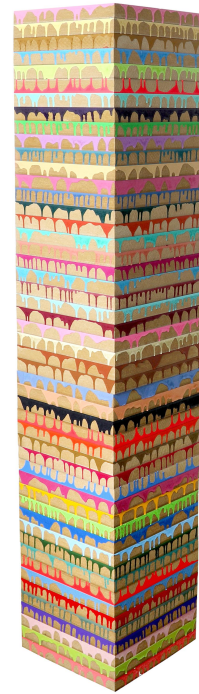
Fabric construction 작업의 진행 과정은 다음과 같다. 우선 판넬 혹은

캔버스 틀의 앞면과 네 옆면을 감쌀 수 있을 정도의 크기로 캔버스 천을 재단한다. 첫 번째로 자른 천의 크기를 기준으로 1mm씩 점점 커지도록 나머지 천도 적게는 15장 많게는 50장 이상으로 재단한다. 커터칼로 재단한 천을 그대로 사용할 경우, 색의 단면도 잘 보이지 않고, 겹겹이 쌓인 천의 레이어도 잘 보이지 않는다. 하여 천의 네 모서리를 펜치를 이용하여 약 2-3mm 정도의 길이로 울을 뜯는다. 15~50여장의 울을 다 뜯으면 재단 및 작업이 끝난다. 다음 단계는 색을 만드는 단계이다. 먼저 색상을 참고할 사진 혹은 그림의 색을 포토샵에서 추출하여 아크릴 물감으로 천 한 장에 칠해질 양만큼 색을 만들고, 만든 색은 종이컵에 따로 보관해놓는다. 만든 색으로 일정한 크기의 작은 종이에 추출한 모든 색을 각각 칠한다. 물감이 마르면 종이를 1mm간격으로 겹쳐보면서 색의 순서를 정한다. 순서가 정해지면 그 순서대로 작은 천부터 차례대로 칠한다. 한 번만 칠할 경우 색의 선명도가 낮기 때문에 완전히 마른 후 덧칠하여 선명한 색이 나올 때까지 반복하여 칠해준다. 색이 다 칠해지면 마지막 붙이는 단계이다. 판넬이나 캔버스 틀의 앞면과 옆면에 목공풀을 칠한 후 크기가 작은 천부터 순서대로 붙여준다. 이때 두 모서리가 만나는 지점은 접어서 정리하지 않고 밖으로 그대로 빼주며, 모든 면에 균일한 면적으로 붙을 수 있도록 주의해야한다. 이 다음부터는 붙여질 천의 전체 면적에 목공풀을 얇게 펴바르고 1-2mm 정도씩 밀어서 붙여주며, 나머지 천들도 과정을 반복하여 진행한다. 이렇게 완성된 작품은 천과 풀의 무게 때문에 무거운 것은 10kg 넘게 나가기도 한다. 붙여진 천의 수가 많으면 많을 수록 천이 정면에서 옆면으로 넘어오며, 전체 두께 또한 두꺼워지기 때문에 관람객은 작품을 정면뿐만 아니라 측면 등 다각면에서 관람할 수 있다.

3) color construction



[작품 8]
Color construction 01
acrylic on MDF, 6x6x33cm (6x6x1.5cm
/each, 22units), 2018



[작품 9]
Color construction 02
acrylic on
MDF, 30x30x168cm
(30x30x2.8cm/each, 60units),
2018

Color construction 작업은 fabric construction의 작업 과정이 너무 많고 길어 완성하기까지의 소요시간이 지나치게 많은 것을 해결하고자, 과정을 단축시키면서 더 효과적으로 레이어를 강조할 수 있는 방법을 고안하는 과정에서 진행한 습작이다. MDF 위에 아크릴 물감을 칠하는데, 옆면에 물감의 흔적이 남도록 물의 양을 조절하여 물감을 흘리면서 칠한다. 모든 물감이 마르면 이를 무너지지 않게 쌓는다. 처음엔 6x6cm의 작은 MDF로 진행

하고, 이 후에 30x30cm의 MDF로 진행하였는데, 두께가 워낙 두껍다보니 무게가 너무 많이 나가 두 습작을 끝으로 color construction도 진행을 중단하였다.

4) construction-deconstruction (입체)



[작품 10]

Construction-deconstruction 01, acrylic on MDF, 30x30x31.5cm (30x30x0.45cm/each, 70 units), 2018

Construction-deconstruction 시리즈는 위와 같은 아쉬운 점들을 보완하고자 시작한 작업이다. 이 작업에서는 인테리어에 가장 많이 사용되는 자

재 중 하나인 저비중(400-650kg/m³) MDF 한 판의 두께를 2.8cm에서 0.45cm로 줄여 무게가 훨씬 가벼워졌으며, 드리핑된 물감의 두께와 나무판의 두께가 비슷하여 둔해보이는 느낌도 해결되어 보인다.

Construction-deconstruction의 구체적인 작업 과정은 다음과 같다. 첫 번째 단계는 30x30x0.45cm로 절단된 MDF를 높이 31.5cm가 되게 70장을 빼뚫어지지 않게 쌓아 올려 육면체의 형태로 만든다. 두 번째 단계는 젤 미디엄, 매트 미디엄, 글로스 미디엄 등 다양한 미디엄과 혼합시킨 아크릴 물감을 육면체의 맨 위쪽에서부터 드리핑(dripping)하여 물감을 흘린다. 드리핑(dripping)은 미술 표현기법의 하나로 물감을 흘리거나 붓거나 튀겨서 표현하는 기법으로 붓 또는 다른 도구를 사용하여 물감을 흘뿌리면서 선이 강조된 우연적 표현 결과를 끌어낼 수 있다. 나의 경우에는 물감을 흘리거나 붓는 것에만 집중한다. 물감을 흘릴 때는 내가 의도하는 드리핑 면적에 따라서 물감을 섞어둔 종이컵으로 바로 흘리기도 하고 다양한 크기의 붓을 사용하여 물감을 흘리기도 한다. Construction-deconstruction 01 작품처럼 작업의 결과물을 한 가지 색으로 구성할 경우 한 면의 모든 부분에 물감을 드리핑한 후 다음 면을 진행하고, 이전의 물감이 마르지 않아도 드리핑 과정에서 동일한 색의 물감이 서로 섞이기에 육면체의 4면 작업이 마무리되면 최종 건조시킨다. 다양한 색이 들어가는 작업을 구상할 경우에는 한 가지 색의 물감을 한 면에 한 줄에서 많게는 세 줄까지 드리핑한다. 다른 색을 드리핑 할 때에는 이전의 색이 마르지 않으면 드리핑 하는 과정에서 색이 서로 섞일 수 있으니 이전의 색이 어느 정도 마른 후 다른 색을 드리핑한다.

중력으로 인해 흘러내리는 물감은 축적된 MDF와 MDF 틈 사이로 스며들 때도 있고, 어떠한 지점에서 멈추는 경우도 있으며 물감의 양이 많아 빠른 속도로 바닥 면에 닿을 때도 있다. 지속적이고 반복적인 아크릴 물감

의 흘림 행위는 어찌보면 명상적이며 사유적 태도를 갖게 한다.

나무를 가루로 만든 후 접착체와 혼합하여 고압력으로 찍어 내어 만든 제품인 MDF 합판은 표면이 매끄럽고 평평하지만 절단된 옆면은 거칠고 울퉁불퉁하기에 물감을 흘려 떨어뜨릴 때 MDF의 표면상태(거친 정도, 무늬의 차이, 습도의 차이 등)에 따라 미세한 선의 변화가 창출되는데, 내가 원하는 방향으로 흐르지 않을 때가 가끔 발생한다. 이런 경우에는 붓을 이용하여 MDF 표면에 아크릴 물감을 원하는 위치에 먼저 찍어놓은 후 마르기 전에 그 위로 물감을 흘려주면 내가 원하는 곳으로 물감이 흐를 위치를 조정할 수 있다. 이러한 불규칙한 아크릴 물감의 침투를 통해 공장에서 재단된 기계적이고 인위적인 정적인 나무표면은 혼란과 무질서와 만난다.



[작품 10]의 세부 사진

세 번째 단계는 건조 단계이다. 물감을 흘리는 단계가 마무리되면 충분한 시간을 통해 드리핑한 물감을 건조시킨다. 이 과정에서 아크릴 물감은 수직으로 축적되고 밀착되었지만 고정되지 않았던 각각의 MDF 합판을 전체의 한 덩어리로 연결시키는 접착제 역할을 한다. 물감이 건조되면 물감과 나무표면과의 이질감은 더욱 명백해진다. 균일하게 가공된 MDF 표면 위로 돌출된 물감은 물감의 양, 미디엄과의 혼합 정도 등의 변수로 인해 불규칙한 두께감과 질감을 만들어낸다.

물감이 발려지지 않은 날것의 MDF 합판 표면의 무미건조하고 차가운 느낌은 다양한 미디엄과 혼합된 물감표면에서 느껴지는 쫘득하고 폭신한 질감, 선명하고 반짝이는 색상과는 매우 대조적이다. 전통적인 평면 회화에 서 환영적인 이미지를 만들어내는 여러 물감 층의 레이어들은 나의 작업에서 보다 독립적이고 물질 자체의 덩어리로 공간 속에서 확연하게 드러난다.

네 번째 단계에서는 2-3일이 경과하고 완전한 건조를 확인한 후 각각의 MDF를 다시 분리 시키는 단계이다. 각각의 MDF 합판은 미세한 틈 사이로 물감이 스며들고 건조되어 서로 단단하게 붙어있기 때문에 손의 힘만으로는 해체하기 어렵다. 이때 무리하게 힘을 주어 각각의 MDF 합판을 손으로 잡아당겨 뜯게 되면 의도치 않게 물감 층이 MDF 합판 표면 위에서 뜯겨지거나 이탈할 수 있다. 이를 방지하기 위해 커터칼을 사용하여 조심스럽게 물감으로 달라붙은 MDF 합판 틈 사이를 조준하여 긁는 행위를 반복하여 분리 작업을 진행한다. 이때 MDF 합판 모두를 각각 낱장으로 해체하지 않고 일정 부분은 적게는 두 장, 많게는 여섯 장 이상이 물감이 서로 붙어있는 상태로 해체한다. 특히 물감의 흐름이 시작되는 육면체의 상단 부분은 열 장 이상의 MDF 합판의 연결 상태를 그대로 유지 시켜 물감을 흘러내리는 행위, 흔적 및 물성을 강조한다. 해체된 MDF 합판 낱장 옆면 위에 흘러지고 굳어진 아크릴 물감의 파편들은 흘러진 물감의 한 부분으로 인식되기보

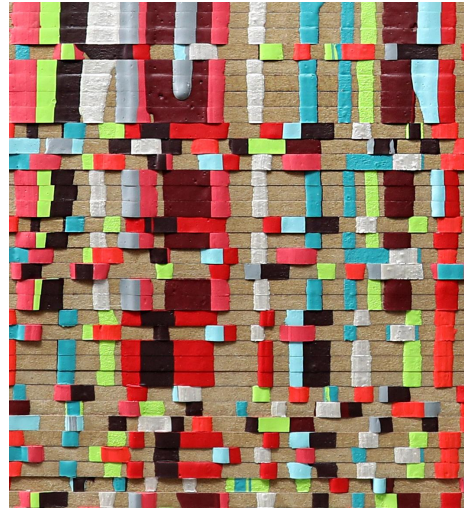
다는 독립적인 픽셀처럼 작은 단위들을 나열해놓은 모습을 연상케 한다.

마지막 단계에서는 해체 시킨 MDF 합판을 다시 쌓아 올리는 과정이다. 하나의 육면체에서 다시 낱장으로 해체된 MDF 합판 한 장 한 장을 다시 쌓는 과정에서는 시간에 따라 순차적으로 쌓은 원래의 순서대로 쌓지 않고 위치와 순서를 뒤바꾸어 쌓는다. 예를 들어 1, 2, 3, 4, 5, 6처럼 시간의 순서대로 쌓여야 할 MDF를 1, 2, 6, 5, 3, 4처럼 아예 위치를 바꾸어 쌓거나, 한 장을 뒤집어 놓거나, 90도, 180도, 270도로 돌려놓는 등 원래의 구조를 파괴하여 재조합하여 새로운 공간성, 시간성을 부여한 존재를 만든다. 시간의 순서대로 축적된 질서정연한 MDF들은 내가 만들어낸 새로운 시간성 속에서 원래 위치에 그대로 존재할 수도 있고 새로운 위치로 재배치 되기도 하며, 그 과정은 여러 작업 행위가 결합된 것임을 강조한다. 이러한 결과물은 평면회화라기 보다는 평면들이 쌓여있는 회화, 평면들이 누적된 입체물이어 보이며, 그 입체물은 벽에 걸어 보여주는 전통적인 회화 전시 방식보다는 단상이나 바닥에 설치하여 공간과의 관계성을 도출한다.



[작품 11]

Construction-deconstruction 04, acrylic on
MDF, 30x30x31.5cm (30x30x0.45cm/each, 70
units), 2018



[작품 11]의 세부 사진

Construction-deconstruction 04는 Construction-deconstruction 01 작업 과정과 거의 유사하다. 차이점은 Construction-deconstruction 01처럼 한 가지 색으로 제한하지 않고 다양한 색으로 육면체를 구성한다. 다양한 색으로 구성할 경우 한 가지 색의 물감을 육면체의 한 면에 한 줄에서 많게는 세 줄까지 드리핑한다. 다른 색을 드리핑 할 때에는 이전의 색이 마르지 않으면 드리핑 하는 과정에서 색이 서로 섞일 수 있으니 이전의 색이 어느 정도 마른 후 다른 색을 드리핑한다.

드리핑한 아크릴 물감이 완전히 건조된 후 이때 MDF 합판 모두를 각각 낱장으로 해체하지 않고 일정 부분은 적게는 두 장, 많게는 스무 장 이상이 물감이 서로 붙어있는 상태로 해체한다. 특히 물감의 흐름이 시작되는 육면체의 상단 부분은 스무 장 이상의 MDF 합판의 연결 상태를 그대로 유지 시켜 다양한 색의 물감을 흘러내리는 행위, 흔적 및 물성을

강조한다. 해체 시킨 MDF 합판을 다시 쌓아 올리는 과정에서 1/2이상의 MDF 합판을 처음 놓여있었던 순서대로 쌓고 일부 MDF 합판의 위치와 순서를 뒤바꾸어 쌓는다. 시간의 순서대로 쌓고 드리핑 기법으로 다양한 색의 물감 층을 축적한 일부 MDF 합판들의 재조합 과정을 통해 물감의 흐름의 변화를 만들어낸다. 수직으로 흘러내리는 선은 자연스럽게 흘러내리다가 다른 색의 선으로 대체되면서 서로 어긋나며 유기적 연결성이 상실되기도 하고 다시 원래의 선과 연결되면서 흐름을 이어나가기도 한다. 물감의 흐름이 시작되는 육면체의 상단 부분에 비해 MDF 합판들의 재조합 과정을 통해 물감의 흐름을 변화시킨 부분은 마치 기하학적 추상 이미지를 연상케하고 협화음과 불협화음이 공존하는 표면은 새로운 유기적 구조를 만든다.



[작품 12]

Construction-deconstruction 05, acrylic on MDF, 30x30x31.5cm (30x30x0.45cm each, 70 units), 2019



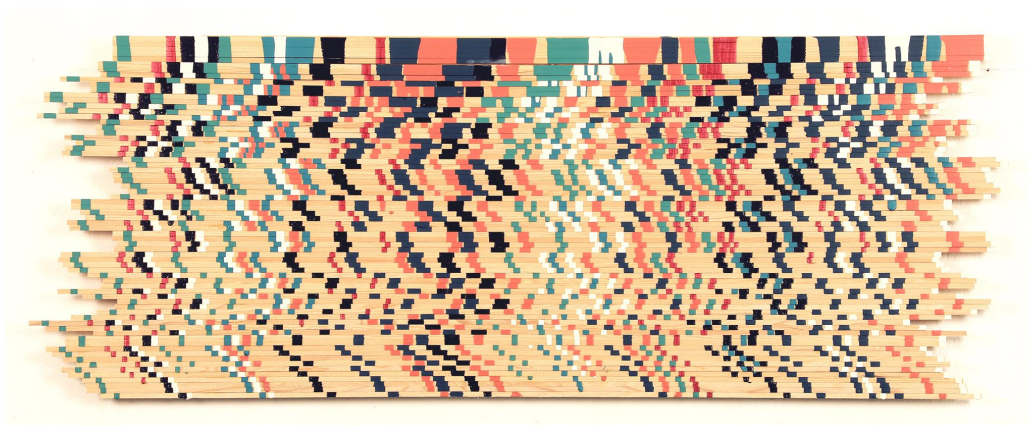
[작품 13]

Construction-deconstruction 06, acrylic on MDF, 30x30x31.5cm (30x30x0.45cm each, 70 units), 2019

Construction-deconstruction 05는 Construction-deconstruction 01 작업 과정과 거의 유사하다. 차이점은 푸른 색, 붉은 색 계열로 구분하여 각각의 육면체를 제작한 후 이를 서로 혼합하여 융합형 육면체를 만드는 것이다. 물감의 흐름이 시작되는 육면체의 상단 부분은 스무 장 이상의 푸른 색, 붉은 색 계열의 MDF 합판의 연결 상태를 그대로 유지 시켜 색의 물감을 흘러내리는 행위, 흔적 및 물성을 강조한다.[작품 9]의 경우 푸른 색 계열의 MDF 합판을 다시 쌓아 올리는 과정에서 1/2이상의 MDF 합판을 처음 놓여있었던 순서대로 쌓고 일부 붉은 색 계열의 MDF 합판의 위치와 순서를 뒤바꾸어 쌓는다. 푸른 색 계열의 육면체가 기준이 되고 붉은 색 계열의 MDF 합판들이 푸른색 MDF 합판을 대체한다. 유사한 재질과 형태를 가진

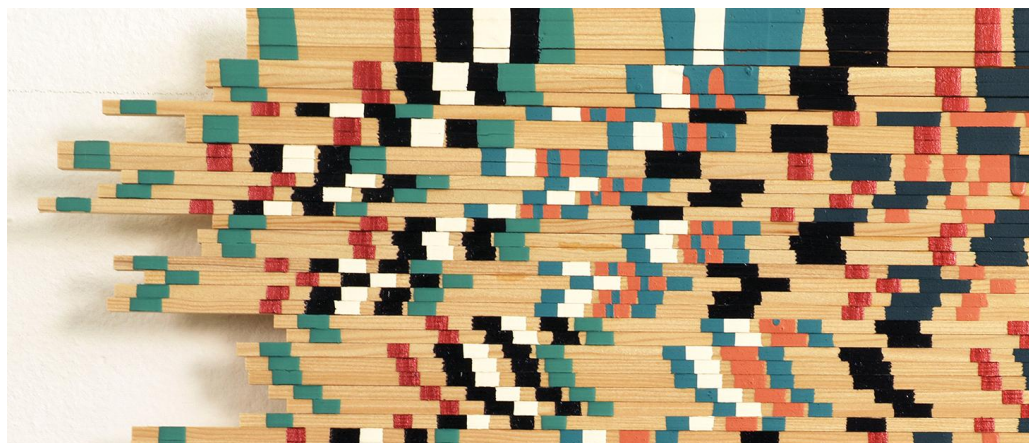
육면체는 서로 상반된 색의 결합속에서 이질감과 새로운 유기적 관계성을 가진다. 시간의 순서에 따른 연속적인 드리핑의 형태는 서로 이질적인 만남을 통해 어긋나지만 그 안에서 유기적 관계성을 갖는다.

5) construction-deconstruction (평면)



[작품 14]

Construction-deconstruction 02-19, acrylic on wood, 44x75cm (90 pieces of wood), 2019



[작품 14]의 세부 사진

Construction - deconstruction (평면) 작업은 입방체 형태인 Construction - deconstruction (입체) 작업에서 MDF를 주재료로 사용했던 것과 다르게 작품의 무게, 벽에 걸 수 있는 디스플레이 방식 등을 고려하여 건축모형재료로 주로 사용되는 미송나무를 사용한 작업이다. 작업 과정은 다음과 같다. 넓이 1cm, 길이 90cm, 두께 0.5cm 의 정확한 수치로 절단된 후 매끈하게 사포질 된 미송 중 가장 밝은 나무들을 구매하고, 이후에 추가적으로 사포질을 하거나 절단하지 않고 기성품 그대로를 사용한다. 두께가 0.5cm로 매우 얇기 때문에 비스듬히 세운 이젤 위에 넓은 판을 올린 후 그 위에 미송 나무를 똑바로 쌓아 올려야 작업 과정에서 나무가 쓰러지지 않고 지탱할 수 있다. 총 90개의 미송나무로 구성된 직사각형 나무면 위에 물감을 가장 위에서부터 흘린다. 이후의 과정은 입방체 작업 과정과 동일하다. 재배치하는 과정에서는 네 면의 위치, 방향 등을 서로 바꿀 수 있는 입방체 작업과 달리, 이 작업에서는 한 면 안에서만 위치와 방향을 바꿔주어야하기 때문에 처음 나무를 쌓았을 때의 직육면체의 모습에서 벗어나 나무의 위치를 좌우로 더 바꿔준다. 네모반듯하게 쌓아 올린 나무는 수평으로 이동시켜 불규칙한 외각의 형태를 만든다. 돌출되기도 하고 들어가기도 하면서 수직으로 흘러내린 물감의 질서에 무질서를 창출한다. 그 과정에서 수직적이면서 곡선적인 선들은 마치 픽셀과도 같은 단위들로 분절되고 전체적인 흐름에서 이탈한 분산된 모습으로 남는다.



[도판 8] <시간의 층위> 전시 전경



[도판 9] <지금 바로 여기> 전시 전경

Ⅲ. 결론

본 논문은 ‘레이어’라는 개념을 주제로 2016년부터 전개되어 2019년 석사 청구전에 전시된 작품들을 분석한 글이다. 논문을 통해 기존의 평면 회화 속 레이어들과 내 작품 속 레이어들은 그것의 의미적 측면과 형식적 측면에서 무엇이 다르며 어떻게 차별화시키고자 하였고, 이와 같이 전개하고자 했던 이유에 대해 구체적으로 정리하였다.

오늘날에는 기존의 평면 회화 형식에서 탈피하여 다양한 조형 어법을 만들어내고 그에 따른 여러 유형들이 나타나고 있다. 나 또한 나만의 독창적인 조형 어법을 만들어내고자 고민하였으며, 이러한 고민들은 수많은 조형적 요소의 결합물로 만들어지는 회화의 구조에 대한 고민과 결과 중심적 완성작보다 과정이 드러나는 작업에 대한 관심의 집중으로 구체화되었다. 또한 정면 위주로 보여 지는 회화의 전통적인 방식에서 벗어나, 캔버스 혹은 판넬 등 평면회화 작품 위에 칠해지는 수많은 층을 해부하고 이 층들을 확대하여 가시화하였다. 평면적이었던 레이어 층들은 3차원적 공간 속에서 시간에 따른 축적과 재배치의 흔적들로 보여지며, 이는 평면과 입체의 경계를 오고간다. 시간을 통해 순차적으로 축적된 물감 층의 구조는 재배치 과정을 통해 변화되고 새로운 시간성을 부여받는다.

회화적 표현의 확장을 위한 다양한 시도와 그에 따른 많은 유형들은 지금까지도 꾸준히 진행되고 생겨나고 있다. 나는 회화를 바라보는 시각에 대한 고민을 캔버스의 구조와 의미에서 출발하고 레이어의 재배치로 시간의 확장적 표현을 보여 주고자 하였다. 나의 작품을 통해 감상자들이 회화에 대해 조금 이나마 더 폭넓은 시각을 갖게 되길 희망하며, 나의 작품 또한 역시 끊임없는 탈피와 확장을 통해 시각적으로 다양한 결과물이 나오게 되길 희망한다.

참 고 문 헌

<단행본>

김태호 KIM TAE HO 도록, 서문당, 2011

에드문트 후설, 『시간의식』, 이종훈 옮김, 한길사, 1998

에른스트 고프리치, 『예술과 환영』, 1973

에밀 졸라, 『회화의 새로운 방법: 에두아르 마네』, 1867

월간미술 엮음, 『세계미술용어사전』, 월간미술, 2017

조주연, 『현대미술 강의: 순수 미술의 탄생과 죽음』, 글항아리, 2017

진 로버트슨, 크레이그 맥다니엘, 『테마 현대미술 노트』, 두성북스, 2011

클레멘트 그린버그, 『모더니즘 회화』, 1960

클레멘트 그린버그, 『추상표현주의 이후』, 1962

R.J.Hirst, 『Illusion』, Company&The Free Press, 1975

<논문>

오연경, 「E. H. 고프리치의 환영 이론에 대한 비판적 고찰」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2001

ABSTRACT

A Study of Process Made by Accumulation of Layers

Lee, Ye Ji
Dept. of Painting
Graduate School of
Sungshin University

This thesis focuses on the <Layers of Time, 2019> exhibition among my works from 2018 to 2020, and the 'Painting of Process', in which time accumulates by stacking repetitive layers, and the side of the canvas I would like to focus on two themes of 'non-traditional painting', which focuses on the back side of the painting.

In my past flat painting work, I came to think about the fact that the medium of painting takes the form of a plane as a result, but the process is a combination of numerous layers. With this thought in mind, I proceeded with this study, starting with a work similar to printmaking, in which countless layers of acrylic paint are applied and then scraped off again as a work that reveals the process rather than the result-oriented finished work.

Also, I tried to break away from the long-standing traditional method of painting, which was mainly shown in the front, and I tried to dissect the numerous layers of paint painted on flat paintings such as canvas or panels. In order to emphasize this theme, the front part of the work was used in the work process. We excluded them, and focused on areas that we had not paid attention to, such as the side and back. It is installed on the floor or pedestal rather than in the form of a tableau painting hanging on the wall, so that the flat layers, which were mainly focused on frontal appreciation, can be faced from various angles in the form of three-dimensional objects in a three-dimensional space.

Through this thesis, I would like to examine what kind of attempts were made in relation to layers in contemporary art, compare and analyze with my works, and find out the meaning of time through the rearrangement of layers. In addition, through the expansion of pictorial expression, I intend to analyze the compositional method of painting.

Various attempts for the expansion of pictorial expression and many types of them have been steadily progressing and emerging. I would like to start with the structure and meaning of the canvas to start worrying about the perspective of looking at painting, and to show an expansive expression of time by rearranging layers.