

## 20세기 後期 繪畵의 時間과 이미지

### 심 정 리\*

- I. 서론
- II. 근대미술에 있어서 회화적 시간개념과 이미지의 한계
  - 1. 회화적 시간 이해의 구조
  - 2. 시간의 개념과 이미지 가능성의 한계
- III. 20세기 후기 회화에 있어서 회화 이미지의 복원과 시간개념의 부상
  - 1. 20세기 후기 회화와 이미지의 복원
  - 2. 시간 개념의 부상
- IV. 20세기 후기 회화에 있어서 시간과 이미지 요인들의 분석
  - 1. 차용
  - 2. 해체
  - 3. 흔적화
- V. 결론

### I. 서론

본 논문은 현대 회화에서 다시 등장하고 있는 이미지(image)의 성격을 시간 개념을 통해 고찰하고자 한다. 회화에서 이미지는 매우 기본적인 개념 가운데 하나이지만 그 중요성은 회화의 전개 양상에 따라 다르게 나타나고 있는데, 현재에 이르러 이 개념을 다시 고찰하고자 하는 것은 회화에서 이미지가 사라지거나 약화된 시기를 지나 다시 그것이 회복되고 있기 때문이다. 연구자는 이 이미지 회복의 현상을 <시간 time> 개념을 통해서 고찰하고자 하며, 더 나아가 현재의 회화가 시간이라는 요소를 어떠한 방식으로 도입하고 사용하는지를 고찰하고자 한다.<sup>1)</sup>

\* 홍익대학교 강사, 미술학 박사(미술학)

1) 이 논문에서 사용하는 '시간'이라는 개념은 인식적(cognitive) 차원에서의 의미이다. 자연과 사물을 중심으로 한 관점에서의 개념이라기 보다는 시간을 중심으로 자연과 사물이 그 시간의 흐름에 따라 변화한다는 입장에서 보는 개념이다. 이러한 개념에 의하면 시간이란 대상이나 사건은 연속적인 흐름 속에서 파악될 것이며, 그 흐름을 관통하는 불변적이고 추상적인 성

현대 회화에서 다시 등장한 이미지들이 시간의 개념의 변화에서 야기되었다는 주장을 펴기 위해 다음과 같은 같은 방법을 취하였다. 먼저 20세기 후기에 다시 등장하는 이미지는 과거의 미술에서 사용되었던 것과는 달리 재현적인 이미지가 아니라 해체적인 성격의 이미지들이다. 20세기 후기 특유의 해체성을 띤 이미지가 등장함으로써 시간의 근본 개념이 근대 회화의 공간개념을 압도하면서 크게 부상하게 되었다. 마지막으로 이들 해체적인 이미지의 본질을 고찰한다. 이를 통해 시간과 이미지, 즉 회화와 시간의 관련성 및 20세기 후기 회화에서 등장하는 이미지들에 대해 보다 잘 이해할 수 있을 것이다.

본 논문에서 논의를 전개하기 위한 절차는 다음과 같다. 먼저 제 II장에서는 근대 미술에 있어서 회화적 시간 개념과 이미지에 대해 고찰하고 그 한계를 규정한다. 제 III장에서는 20세기 후기의 시간과 이미지의 개념에 대한 배경을 다루었다. 근대의 회화에 있어서의 시간의 개념과 그 한계 규정을 근거로 20세기 후기에 새롭게 시간의 개념이 부상하게 되는 이유와 그 의미를 이 III장에서 고찰하고자 한 것이다. 제 IV장에서는 그 구체적인 요인들을 분석하고자 한다. 그 중요 개념으로는 차용과 해체, 흔적화로 나누었으며 그 방법적 가능성으로 검토하고자 하였다.

## II. 근대미술에 있어서 회화적 시간개념과 이미지의 한계

### 1. 회화적 시간 이해의 구조

창조적 작용으로서의 시간은 미술의 역사 속에서 다양한 방법으로 사용되었다. 근대회화를 예로 들면 입체주의자들은 여러 시간에 나타나는 이미지를 단일한 화면에 동시적으로 사용함으로써 이미 시간의 지속적인 성질을 간파했으며, 이탈리아의 미래주의 화가들 역시 그들의 관심을 사로잡는 운동감을 표현하기 위한 도전으로 시간이라는 개념을 도입하였다. 입체주의의 지적인 관심에 반대하여 일어난 초현실주의 화가들조차 시간을 물리적인 시간과는 다른 의미로 사용하였다. 그들은 꿈과 무의식의 화면 속에서 형상들을 자유롭게 연합하였는데, 특히 그들이 로트레아몽의 “해부대 위의 재봉틀과 우산의 우연한 만남과 같이 아름다운”이라는 구절을 이상으

로 삼았다는 사실은 자유로운 시간과 공간의 사용 속에서 창조력을 발휘했다고 할 수 있을 것이다. 이와는 달리 미니멀리스트들의 작품에서 시간은 응고되어 완전히 공간화되었다. 그들은 시간을 관통하는 본질적인 개념을 나타내고자 하였다. 그러나 이제 탈 모던적 경향의 미술에서는 그와 같은 시간의 응고에서 벗어나 다시 시간에 복귀하는 현상을 찾아 볼 수 있다. 이렇게 근대 회화에서도 시간성을 문제를 도출해 낼 수 있지만 근대회화에서의 시간은 아직 공간속에 부수 내지는 내재하는 것으로 본다.

### 1) 동시성

입체파에서 사용된 <동시적 시각>이라는 방법이 보다 충실하게 관찰하고 인식하기 위한 것이었다면, 여러 가지 시간에서 관찰한 이미지들의 종합이 긍정적으로 평가될 수 있을 것이다. 여기에서 여러 관점이라고 하는 것은 시간과 공간적인 변화가 서로 긴밀하게 관련되어 있음을 의미한다. 어떤 대상에 대한 시점은 한 장소에서 다른 장소로 이동할 경우에는 그 시간이 다르다. 이 경우에는 공간의 변화는 시간의 변화를 의미하게 된다. 한 지점에서 지속적으로 관찰하는 것은 가능하지만 한 시각에 여러 장소에서 관찰한다는 것은 불가능하다. 따라서 대상의 이미지는 공간에 따라 달라지며 공간들은 시간의 변화에 의해서 달라질 수 있다. 이것은 시점의 변화라고 하는 동일한 대상의 이미지의 변용이 공간에 의존해서 발생한다고 한다면, 그것은 시간의 변화에 의해 발생한다는 것을 의미한다. 따라서 시간, 또한 변용의 요소라고 할 수 있을 것이다.

### 2) 융합

입체주의의 지적인 관심에 반대하여 일어난 초현실주의 화가들조차 시간을 물리적인 시간과 다른 의미로 사용하였다. 그들은 꿈과 무의식의 화면 속에서 형상들을 자유롭게 연합하여 시간과 공간 속에서 창조력을 발휘하였다. 인간의 정신 속에는 보물이 숨겨져 있다는 믿음이 초현실주의자들의 바탕이었는데<sup>2)</sup> 그들이 사용한 방식은 상상을 통한 이미지의 <융합 Fusion>이었다.

초현실주의의 다양한 시도들 속에서도 우리가 주목할 만한 것은 상상적인 결합에 의해 아주 낮은 정서를 환기시키는 방법이다. “해부대 위의 우산과 재봉틀”이라는 구절은 그들의 태도를 잘 알 수 있는 대목이다. 현실적으로는 거의 서로 같이 놓이

2) 강태희, 『현대미술의 문맥읽기』 (미진사, 1995), p. 12.

게 될 것 같지 않은 대상들이 만났을 경우에 그것은 서로 관련이 없는 상황의 결합에 의해 완전히 새로운 상황으로 변화한다. 재봉틀과 해부대 그리고 우산이라고 하는 대상들은 일반적으로 서로 다른 경험과 관련되어 있으며 그 경험들 역시 서로 연관성이 적다. 만약 이렇게 서로 다른 경험을 초현실주의 회화에서와 같이 인위적인 결합에 의해 강요당할 경우에 우리는 과거의 경험 속에서 서로 다른 시간과 공간들을 불러들여 이를 결합하게 된다. 각각의 모티브들에 의해 환기된 경험들이 그 경험 속의 시간과 공간과는 무관하게 현재 속에서 결합되는 새로운 상상적 경험을 체험하게 된다. 여기에서는 시간적으로 서로 다르고 동떨어진 경험들이 현재라고 하는 하나의 시간 속에서 결합된다.

### 3) 신체적 궤적

추상 표현주의 중, 액션 페인팅에서 행위한다고 하는 것에는 그 행위가 일어나기 위해 필요한 일정한 공간과 동작이 연쇄적으로 일어나기 위한 시간이 또한 필요하다. 그러나 행위를 위한 공간은 그리는 순간에 요구되는 것이며, 그것이 결과로서 남겨진 공간에서 그 행위에 필요한 공간은 화면에 잠재되어 있는 상태이다. 그보다 우리의 시각에 구체적으로 드러나는 것은 물감이 그려지는 과정의 기록이다. 우리는 여기에서 과정이라고 하는 것에 내재된 연속적인 시간의 흐름에 주목할 필요가 있다. 폴록의 회화는 걸보기에 어떠한 대상적인 이미지도 존재하지 않는다. 액션 페인팅의 특징인 전면 균질은 화면이 동일한 밀도를 갖는다는 것을 의미할 뿐만 아니라, 공간적으로 전후 관계를 파악하는 것을 불가능하게 한다.

“나는 늘 화면의 어딘가에 자리잡고 있다. 내가 사용하는 공간 그 속에 내가 존재하고 있는 것이다. 그 속에서 나는 이동하는 느낌이다”<sup>3)</sup> 액션 페인팅 작가들의 이러한 언급은 화면이라는 공간이 실체의 우리가 살아가는 공간처럼 움직이는 경험 이 가능하다는 것인데, 그렇다면 우리는 이 화면 속에서는 시간예술이나 공간예술을 구별할 필요가 없이 시간과 공간이 모두 가능하다고 생각할 수 있다. 행위들이 고정되어 하나의 시점에서 본 것으로 응고되어 있는 것이 아니고 화면의 이곳 저곳을 움직일 수 있다고 한다면 굳이 공간만이 존재한다거나 시간만이 존재한다고 할 수는 없을 것이기 때문이다. 그러나 화면이라고 하는 것이 구체적으로 나타내 보이고 있는 그 결과물로서의 회화를 두고 말한다면 화면에 기록되어 있는 것은 <신체

3) David, J. L. *Historie de la peinture abstraite*(Paris : Hazan, 1988), 『추상미술의 역사』 (미진사, 1990), p. 101.

적 궤적 Bodily locus>, 즉 시간적인 기록이라고 할 수 있을 것이다. 추상표현주의를 일컫어 '제스처 중심의 회화'라고 하는 것은 바로 행위가 화면이라고 하는 평면에 남겨진 점을 강조하는 평가라고 하겠다.

#### 4) 정지

회화에서 이미지를 배제한다는 것은 현상들의 배후에 불변적으로 존재하는 고정된 특징들을 보다 강조한다는 것을 의미한다. 미니멀리즘이 시간을 고정시킬 수 있기 위해서는 과거와 현재, 미래에 대한 변화들의 파악이 선행되어야 할 것이다. 왜냐하면 어떤 대상의 현재의 모습에서 가치있는 것을 발견하기 위해서는 한 순간에 그치는 속성들이 아니라, 반복되고 불변하는 것이어야 하기 때문이다. 이러한 시간에 대한 개념은 이미 색면회화에서 잉태된 것이다.

그것은 작업과 실험, 긴장감에서 오는, 그래서 영원할 수 있는 시간에 대한 개념인 것이다. 사고는 곧 회화의 장(場)이 되어버리며 따라서 작품은 도발적인 만큼 극히 단순해진다. 결국 회화는 침묵과 명상을 요구하는데 이것은 '미니멀 아트'의 정신적 기초가 된 형식주의 이론의 기원이라 볼 수 있다.<sup>4)</sup>

색면회화에서는 앞서 살펴보았듯이 시간적인 과정에 의해 형태가 형성되었다. 그러한 시간의 개념 속에는 행위가 계속된다고 하는 지속의 의미가 내포되며, 그것이 곧 영원할 수 있는 시간의 개념이 되는 것이다. 이것이 미니멀 아트에서는 추상표현주의의 액션 페인팅과는 이미 떨어져 행위 중심이 아니라 절대적인 회화 요소의 발견이 관심의 대상이 된다.<sup>5)</sup> 이제 시간은 화가들의 언급에서 발견하기가 쉽지 않게 되었지만, 그들의 평면 중심적인 회화를 통해 대상들을 환원하게 되고 이것은 곧 모더니즘(Modernism)의 자기 환원적 탐구로 받아들여진다. 환원적인 모색에서는 불변의 요소들은 제거되고 항상 동일하고 반복되는 성질만이 남게 되어 결국 변화라고 하는 것은 인정되지 않는다.

결국 미니멀 아트에서 시간이란 사물에 대한 지속적인 관찰에 의해 그 변화의 성질이 제거되어 과거와 현재, 미래에 동일한 모습을 지니는 대상으로 파악하는 과정에 존재한다. 그러나 그것이 화면에 구현되는 경우에는 그러한 시간의 연속적인 흐름은 나타나지 않고 모든 순간들이 하나의 화면에서 <정지 fixation>된 상태로 고정되는 것이다.

4) Ibid., p. 104.

5) Ibid., p. 137.

## 2. 시간의 개념과 이미지 가능성의 한계

회화라는 창작의 분야에서 지속의 개념을 베르그송의 창조의 개념과 랭거의 형식의 문제로 나누어 살펴볼 것이다. 시간이라는 개념과 형식이 어떠한 관계를 맺는가를 두 철학자의 입장을 통해 종합하고자 한다. 여기서는 이미지의 가능성을 추상적 수준으로 제한하고 있다. 즉 순수형식적 차원으로 이미지를 환원하는데 한계를 두었다.

### 1) 상징 형식

S. K. 랭거는 『예술의 문제』에서 회화를 비롯한 예술을 상징적 형식으로 보았는데 여기서 우리는 ‘이미지의 형식화’에 관한 그의 견해에서 이미지 변용에 대한 시사점을 얻을 수 있다. 그는 먼저 <진정한 상징 genuine symbol>과 <예술 상징 Art Symbol>을 구별하면서 예술적 상징으로 회화를 들고 있다. 여기서 주목되는 것은 주관적 경험, 즉 예술적 표현의 과정이다.

예술적 상징은 주관적이다. 예술 상징은 어느 정도 특별한 의미에서의 상징이다. 왜냐하면 예술적 상징은 상징물 밖의 어떤 것과 떨어져 있는 다른 것을 지시하지 않으며, 다른 어떤 것을 상징하지 않는다. 상징에 대한 일반적인 정의에 따르면, 예술작품은 전혀 상징으로 분류되어서는 안된다. 그러나 그러한 정의는 가장 위대한 지적인 가치를 간과한다. 그는 이 가장 위대한 지적인 가치가 상징의 ‘최고의 위치’라고 하면서 이 상징은 경험을 형식화하는 힘과, 그것을 <명상 contemplation>과 <논리적 직관 logical intuition>, <재인 recognition>, <오성 understanding>을 주관적으로 표현한다고 했다.<sup>6)</sup>

이러한 모든 좋은 예술작품은 감정의 현현(appearance)이나 주관적 경험, 소위 ‘내적인 삶’(inner life)을 형식화한다. 이러한 담론(discourse)은—단어의 일반적인 사용에 따라—분절하기 어려우며, 그러므로 우리는 단지 일반적이고 매우 피상적인 방식으로 지시할 수 있을 뿐이다.

6) Langer, S. K. “Expressiveness and Symbolism”, ed. with Introduction and Notes by Melvin Rader, *A Modern Book of Esthetics*(New York et al. : Holt, Rinehart and Winston), p. 250.

## 2) 순수 지속

베르그송에 있어서 창조는 생명의 진화와 밀접한 관계를 맺는다. 여기서 생명이란 단일성(unité)도 복합성(multiplicité)도 아니라는 것과 기계론(le mécanisme)과 목적론(finalisme)은 ‘판명한 복합성’(multiplicité)과 ‘공간성’(spatialité)이 존재하는 경우에만 의미를 갖게 됨으로 생명은 이 모든 것을 초월한다<sup>7)</sup>는 것이다. 여기서 주목되는 것은 ‘공간성’과 ‘복합성’이다. 연구자는 이 두 개념들을 베르그송의 중심 개념인 ‘지속’(durée)과 관련시켜 고찰하고자 한다.

그는 “‘생명의 계속성의 원리’인 ‘지속’을 가정하였다. ‘지속의 원리’는 이미 ‘의식의 직접적 소여’에서 논구된 ‘생명의 독창적 사태’로서 설명된 바 있다. 즉 생명은 결코 ‘소여사태’(une situation donnée)로서 주어지지 않는다는 것이다. 그것은 동일한 요소적 현상들에 있어서 순간에 따라서 생겨나며 각 생명체 속에는 이러한 변이가 점진적으로 계속된다고 할 수 있다. 그리고 개개의 순간은 과거가 현재에 압박을 가하여 이미 과거와 비교할 수 없는 ‘새로운 형태’를 솟아나게 한다.”<sup>8)</sup> 여기에서 지속은 생명의 환원불가능성 또는 불가역성을, 다시 말하여 ‘예측을 불허하는 형태의 부단한 창조’<sup>9)</sup>를 뜻하는 원리로서 전제된 것이다.

그는 생명에 대한 과학적 인식의 한계와 기계론의 오류를 비판하면서, 기계론에서 보는 생명은 부분들의 집합에 의한 것이 아니라, <전현실 le tout réel>이며 따라서 이것은 하나의 불가분의 연속을 의미한다는 점에서 이 전체를 기계론적 방법이 선형적으로 설명할 수는 없다고 했다. 왜냐하면 이러한 방법에 의해서는 가령 시간이란 무용한 것으로 되어 버리고 ‘실체의 총체가 다만 영원 속에서 그것의 외양적 지속만을 들어내 보이기’ 때문이다.<sup>10)</sup> 그렇다면 시간 속에서 연속되는 것을 보아야 한다는 결론이 된다.

7) Bergson, H. *L'évolution Créatrice*(Paris : Boulevard, 1948), pp. 6-7.

8) 김복영, 「Henri Bergson의 *L'Évolution Créatrice*에 나타난 ‘창조’의 개념」, 예술원 논문집 제 24집, 1985. p. 59.

9) Bergson, H. op. cit., p. 30

10) Ibid., p. 39.

### Ⅲ. 20세기 후기 회화에 있어서 회화 이미지의 복원과 시간 개념의 부상

연구자는 앞서 근대회화에 있어서 이미지들이 시간을 통해 다양하게 변용됨을 고찰하였다. 이를 통해 공간의 문제가 시간의 문제로 전환될수 있다고 인정할 수 있었으나 근대 회화에서의 시간은 공간에 부수 내지는 내재하는 것을 알 수 있었다. II장에서는 20세기 후기 회화에 있어서 시간 개념의 부상과 회화 이미지의 복원 시도들에 대한 방법을 회화 자체는 물론 인식론적 방법과 매체적인 관점에서 이에 보다 접근된 방법을 탐구하려고 한다.

#### 1. 20세기 후기 회화와 이미지의 복원

70년대 이후의 회화의 주요 흐름은 형식보다는 내용, 다시 말해 과거 모더니즘에서 형식이 내용이었던 점을 뒤집어 내용이 형식이 되고 있음을 알 수 있다. 신표현주의, 신회화라고도 불리우는 이 경향은 현대인의 삶, 사회의 갈등, 파라독스(paradox), 꿈과 희망을 표현했던 과거의 작가들의 추구를 재조명하며 모더니즘이 퇴폐적이고 모방적이라고 버렸던 인물, 신화, 상징을 다시 화면에 등장시켰다.<sup>11)</sup> 이는 곧 70년대 이후의 회화가 근대회화에 대한 반발로 다원적이고 재현적인 형상회화 즉 이미지가 회화에 재 등장하는 경향을 보이고 있다는 것이다. 그러므로 이번 절에서는 이러한 회화 이미지의 복원을 위한 시도들의 증거를 신표현주의, 트렌스 아방가르드<도판 1> 그리고 뉴 페인팅<도판 2>을 통해 고찰해 보고자 한다. 많은 신표현주의 작가들은 그들의 이미지를 고급 예술, 역사, 정치라고 하는 영역 뿐 아니라 대중 문화, 예를 들어 대중 소설, TV 등에서도 빌려온다. 이러한 차용은 그들 본래의 문맥에서 이미지를 끌어내고 다른 문맥에서 취한 이미지들과 혼재함으로써 그 본래의 의미를 박탈하여 새롭고 혼란스러운 충격을 부여한다는 점에서 뉴 이미지 회화가 해체적이라고 칭하는 이유가 되기도 한다.

#### 2. 시간 개념의 부상

##### 1) 데리다에 있어서 시간의 흔적화

이번 절에서는 포스트모던 이론가들 가운데 데리다(Derrida, J.)와 보드리야르

11) 송미숙, “80년대 세계 미술의 양상-신회화”, 미술평단, 1988, p. 31.



(Baudrillard, J.)를 중심으로 현재의 문화 상황을 회화에서 시간과의 관계 속에서 고찰하고자 한다. 먼저 데리다의 <차연 différence>이라는 개념을 통해 과거와는 달리 어떠한 체계(system)가 하나의 고정된 형태로 존재하는 것이 아니라 <해체 deconstruction>되었다는 점을 바탕으로 시간과 공간이 끊임없이 흔적을 통해서만 시각예술의 이미지들이 존재함으로써 미술의 창작이 새로운 국면으로 들어서고 있음을 살피고자 한다.

데리다는 언어에 대한 연구를 통해 전통적 개념을 거부하였다.<sup>12)</sup> 그가 드러내고자 한 것은 무엇보다도 <차연들 die Differenzen>의 자기 생성 과정이었다. 이 자기 생성 과정이라고 하는 것은 하나의 대상을 확인하는 것은 다른 것과의 차이에 의해서만 가능하다는 것이다. 예를 들면 붉은 색은 그 하나만으로는 그 자체의 성질을 분명히 알 수 없고 다른 색과의 차이에 의해서만 그 구별이 가능해 진다. 그리고 그 구별은 보다 많은 구별, 즉 같은 범주 안에서의 다른 원소들 뿐만 아니라, 다른 여러 범주들과의 비교에 의해서 거듭 그 차이가 확인됨으로써 가능해지는 것이다. 그렇다고 하더라도 다른 것들 역시 그 차이에 의해 설명되기 때문에 그 확고부동한 기준이라는 것은 결국 불가능하게 되는 것이다. 데리다는 동일성의 사유로 규정되는 유럽 철학의 전통은 더 볼 것 없이 떠나거나, 부정하거나, 변형될 수 있는 것은 아니라는 아도르노와 하이데거의 견해에 동의하면서, 이러한 전통에 맞서서 연구하고 그 속에 침잠해 들어가서 그것이 내부로부터 밖으로 터져 나오게끔 시도한다.<sup>13)</sup> 그의 연구가 철학의 파괴(dekonstruktion)에 있다는 것은 여기에서 나온 말이다.

## 2) 보드리야르에 있어서의 실재의 파기와 시간

보드리야르는 그의 주요 개념 가운데 하나인 '<모델 model>과 <시리즈series>'에서 모델이라고 하는 것은 견고성과 존엄성을 근거로 양식을 창조하는 과정에 참여하지만, 시리즈는 아주 짧은 시간에 붕괴되거나 소진되기 때문에 유행의 계기와 관련된다고 하였다. 전자가 모더니즘 이전까지의 상황을 설명한다면, 후자는 바로 포스트모던의 전자매체 시대를 설명하는 것이다.<sup>14)</sup> 그렇다면 이러한 상황에서 미술

12) 이에 대한 유명한 예로서 a로 표시되는 différence의 표시법을 들 수 있는데, 이로써 그는 한 묶음의 의미를 드러내려 하였다. Kimmerle, H. *Derrida zur Einführung*(Hamburg : Junius Verlag, 1992), p. 17.

13) Ibid.

14) Baudrillard, J. *Le Systém des Objects*(Paris : Gallimard, 1968), p. 177.

이란 어떻게 존재할 수 있는가 하는 문제가 발생한다. 전자 매체에 의해 하나의 모델이 생겨나고 이에 따른 시리즈만이 존재한다면, 예술가의 창작 행위란 무엇으로 가능하게 되는가 하는 것이다. 이 구분은 바로 '창의성의 유무'에 달려있다. 모델이 시리즈로 이행되면서 결여되는 것은 형태나 색상도 아닌 바로 창의성이다.

현대의 문화적 상황을 모델이 존재하지 않고 시리즈만 존재하며, 그 시리즈가 과거의 양식들을 조합하는 것에 그친다면, 전통적인 의미에서의 창조적이란 존재하지 않는다. 그리고 그 안에서 과거와 현재 미래가 공존한다는 의미에서 우리는 보드리야르의 이러한 주장을 포스트모던의 시각예술에서는 진정한 의미의 시간이란 부재한다는 진단으로 받아들일 수 있을 것이다.

### 3) 시간의 카오스적 특성

고전적인 시간의 개념은 균일하고 반복 가능한 것이었다. 이러한 인식은 고전적인 철학과 과학의 인식에 따른 것이었다. 현대 카오스 이론의 설명에 따르면 우리가 그동안 확고하게 신뢰해온 시간의 개념, 즉 과거와 현재, 미래가 가역적일 것이라는 생각은 부정되기에 이르렀다. 그리고 그 영향은 단순히 물리학적 지식에 그치는 것이 아니라, 우리의 지각과 인식에 대한 근본적인 수정을 요구하는 것으로 보인다. 시간의 속성이 비가역적이라는 것은 우리가 지각하는 대상의 이미지가 필연적으로 변화를 포함하는 것이 되기 때문이다. 다시 말해서 시간이 가역적이라고 한다면 과거의 어떤 대상도 현재에 반복될 수 있겠지만 시간이 과거의 방향으로 흐르지 않는 한 그것은 불가능하게 된다. 이것을 대상의 이미지에 관련시켜 생각한다면, 과거의 이미지는 현재의 이미지와 같지 않게 되고 그렇다면 이미지가 동일한 상태로는 머무를 수 없게 된다.

## IV. 20세기 후기 회화에 있어서 시간과 이미지 요인들의 분석

연구자는 앞서 살펴본 시간에 대한 개념을 토대로 20세기 후기 회화작품을 분석하고자 한다. 20세기 후기 회화, 즉 모더니즘 이후의 회화는 대상을 하나의 고정된 시간 속에서 파악하는 전통적인 시각과는 다르며, 또한 절대적인 관점에서 파악하는 것과는 다르다. 20세기 후기 회화에서는 이미지가 다시 등장하되 이전과는 달리 실재(reality)에 보다 분명히 접근하기 위해 다양한 방법을 사용하게 되었다.

## 1. 차용

20세기 후반의 작가들에게 있어서 ‘차용’은 경향이 늘어갔다. 차용을 통한 접근 방식은 이미 꼴라주에서 시작하여 팝 아트를 거쳐 발전하였다. 존 칼린에 의하면 예술은 더 이상 자연이 아닌, 문화(우리의 의식 속에서 사물을 대신해왔던 인공적인 기호체계)를 언급한다.<sup>15)</sup>

일상에서는 서로 연관이 없거나 정상적인 결합관계가 아닌 우연한 결합관계가 화면에서 이루어지는 경우에 우리는 이들의 공간적인 동시성에 의해 관계를 연상하게 된다. 이는 논리적인 관계가 아닐 수도 있으며, 따라서 현실과는 동떨어진 관계를 이루어낼 수도 있다. 존스의 경우는 초현실주의의 영향을 받은 것으로 보이는 이러한 우연적 결합이 특히 많은 작품에 사용되었다.

예를 들어 깃발이라는 일상에서 익숙한 사물이 화면에서는 그 실제의 의미와는 완전히 다른 예술작품의 오브제(object)로 사용되어 그 본래의 기능이 완전히 상실되게 된다는지, 인간의 신체 부분들이 <표적>과 결합된다는 것은<도판 3> 이미지들의 결합을 현실적인 가능성과 무관한 방향에서 시도하고 있다고 할 수 있다. 존스의 회화가 주로 사물들에 대한 인식의 전환을 기한 바에 의해 이는 자연스러울 수도 있을 것이다.

그런데 베이컨의 경우는 이보다 조금 다른 방식을 사용하고 있다. 베이컨은 실제로 많은 사진의 이미지들을 사용했는데 그 사진적인 이미지들은 그의 작품에서 완전히 새로운 이미지를 갖게 된다. 교황의 이미지<도판 4>가 세속에서 인간에게 평화와 안정을 보장하는 것이 아니라 오히려 공포에 휩싸여 있는 나약한 모습을 보인다든지<도판 5>, 러시아 영화 <전함 포텐킨>의 한 장면에 등장하는 인물이 그 영화의 맥락과는 관계없이 따로 떼어져 절규하는 모습<도판 6>은 그 원작들의 이미지를 빌어오되 완전히 그로부터 독립된 작품이 되고 있다.

이 경우에 <패러디 parody>의 방법에서 이미지들의 공존에는 제한이 없다. 과거와 현재, 성스러움과 비속함 등 어떠한 상황을 나타내는 이미지들도 서로 결합될 수 있다. 여기에는 <파스티슈 pastiche(혼성화, 모방작품)>라든가, 거울이라는 도구의 사용, 꼴라주 기법등 다양한 방법들이 사용되어 회화 평면에서 무한한 결합이 가능하다. 하나의 제한된 시·공간이 무제한적으로 시간과 공간을 결합시키는 장으로서의 기능을 수행하는 것이다.

15) Fineberg, J. *Art since 1940*(London : Laurence King, 1995), pp. 454-455.

## 2. 해체

현재의 문화 상황을 '포스트모던'으로 규명한다면 그 가장 큰 특징은 <해체 deconstruction>라고 할 수 있다. 여기서 해체는 이념적인 차원에 머무는 것이 아니라, 미술과 같은 인간의 표현 행위에도 그 영향이 나타나게 된다. 베이컨과 존스의 작품은 본격적인 포스트모던 논의가 일기 이전이지만, 그들의 작품에서는 이미 이러한 해체의 경향을 내포하고 있다. 베이컨의 세 쪽 그림은 세 개의 연속된 화면으로 공간을 분할하였다는 점에서 회화의 자기 환원적(self-reductive)근대미술의 성격과는 다르다. 근대미술(modern art)에서는 공간이라고 하는 특성 자체를 탐구하면서 그 성격을 단일화로 통합한다고 하면, 이 세 쪽 그림은 공간을 분리함으로써 근대적인 통일성에서 벗어나 '분열'에 이르고 있다.

존스의 경우는 하나의 통일된 성격을 구성하는 요인들의 결합이 아니라 복합적이면서도 상반된 도입을 통해 이를 고의적으로 혼란시키고 있다. 이들의 이러한 특징들은 여러 가지 이미지들의 결합되므로 그것이 어떠한 절대적인 시간이나 통일성을 지향하지 않는다는 점에서 해체적이라고 할 수 있을 것이다.

존스의 또 다른 연작인 <과녁>은 보다 추상적인 형태를 띠면서도 <깃발, 도판 7>에서 보다 더 해체된 성격을 갖는다. 존스가 때로는 매우 기발하고 독창적인 작품을 선보였음에도 불구하고 그의 작품은 몇가지로 반복적으로 취급되고 있는 주제를 발견할 수 있다. 그가 자주 다루었던 주제로는 <깃발>, <과녁>, <알파벳>, <숫자>, <전구>, <회중전등>, <지도>, <채색된 브론즈> 등이 있다. 존스는 이러한 주제들을 일련의 작품에서 반복적으로 다룸으로써 하나의 대상에 대해 집중적으로 탐구하고 이어서 다른 주제로 옮겨가는 모습을 보이고 있다. 이와 같은 그가 대상에 천착하는 모습은 베이컨과 같은 태도로 간주할 수 있을 것이다. 베이컨이 세 개의 화면을 하나의 작품으로 결합시켜 한 번에 변용의 모습을 발견할 수 있는데 비해 존스의 경우에는 동일한 작품에 대한 변용은 개별적인 작품들을 연결하고 고찰함으로써 발견할 수 있다.

스텔라는 자기의 작품 안에 현존, 자기규정적인 객관성, 그리고 강렬한 자기 찬양의 '원리들을 분절하려는 노력을 하므로써, 데리다와 함께 근본적으로 후기구조주의적인 성향을 보인다.<sup>16)</sup>

16) Steinberg, L. "Contemporary Art and the Plight of Its Public", *The New Art : A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock(New York : E.P.Dutton, 1972), pp. 42-43.

그는 해체의 개별적 양상과 포괄적인 국면을 작품 속에서 보여주고 있다. 즉 내부와 외부가 서로에게 분리될 수 없는 하나의 직조인 것처럼 함으로써, 그 논리들의 불안정한 요소들 사이에서 독특한 회로를 구성하는 개별적인 능력들을 개방하는 과정으로 복잡한 내적 논리를 극화시킨다.<sup>17)</sup>

스텔라의 작품의 전반적인 경향을 한마디로 요약한다면 ‘부정적 공간과 시간의 가용’이라고 정의할 수 있을 것이다. 이 부정적 공간과 시간은 물질적인 부재이면서 동시에 현전을 드러내는 이중성을 가지고 있다. 이것은 데리다가 말하는 ‘말소하’(under erasure)의 개념을 잘 드러내는 것이라고 할수 있다. 즉 공간과 시간의 완전한 삭제가 아닌 그것의 부정이지만, 이 공간과 시간은 사라지지 않고 남아 있어서 그 흔적을 가지고 있다. 완벽한 배경(ground)이 아니면서도 그 배경으로서의 역할을 하는 부정적 공간은 ‘형상/배경’(figure-ground)이라는 기존의 이항대립 구조를 해체<도판 8>시킴으로써, ‘탈중심화’로 나아가고 있다. 이때의 탈중심화는 중심과 여백의 역전이 아니라 중심이나 여백의 주된 의미와 역할을 해체하여 새로운 공간으로 구성되고, 이러한 공간의 이해를 위한 우리의 시각과 인식에 새로운 철학적 방법을 제시하게 된다.<sup>18)</sup>

### 3. 흔적화

실제로 회화에 등장하는 이미지들을 살펴 보면 하나의 대상을 그리는 경우에도 그 형태가 시간의 흐름에 의해 변화를 겪고 있음을 보이려는 듯 변형이 가해지고 있다. 이는 시간의 흔적을 나타내는 것이다. 그 흐름 속에서 어떠한 이미지를 취할 것인가는 그 가능성이 무한히 열려 있다고 할 것이며, 우리는 단지 그 이미지들이 나타내는 흔적을 통해서 그 대상이나 사건에 접근할 수 있게 된다. 이 흔적을 보다 적극적으로 표현하기 위한 방법으로 붓터치가 강조된다. 붓의 지나간 흔적이라고 하는 것은 곧 시간의 흐름을 뜻하는 것이며 붓이 지나간 흔적은 시간이 흐른다는 사실을 나타내기도 하며 붓의 흔적들은 사건들의 흔적에 대응하게 된다.

베이컨이 시간의 흔적을 어떻게 표현하고 있는지를 고찰하여 보면 첫째, 형상들의 형태적인 표현이다. 형상의 변화는 형태 자체가 서로 다른 이미지들의 결합에 의해 새로운 형태가 되면서 왜곡이 이루어지기도 하며, 형태 자체가 외부적인 힘에

17) Ibid.

18) Ibid.

의해 물리적으로 변형되기도 한다<도판 9>. 둘째, 붓터치에 의한 흔적 표현이다. 흔적은 곧 시간적인 흐름이 하나의 화면에 남는 것으로 동일한 대상의 변화과정을 통해 여러 모습이 공존하게 된다. 셋째, 화살표와 같은 기능적인 수단의 사용이다. 이는 보조적인 것으로 이 역시 시간을 나타내는 역할을 수행한다.

키퍼의 재료는 짚, 모래, 목판화, 사진, 래커 납 등의 다양한 종류를 망라했다. 이런 매체들은 수 세기 동안의 전투들로 초토화되고 흔적이 남은 고대적 분위기를 한층 강조하고, 그리하여 내용과 형태의 완전한 결합이 이루고자 했다. 이와 같은 다양한 매체들의 활용으로 그는 주제에 대한 개인적 시간들과 역사를 종합하여 시간의 확장을 도모했다고 할 수 있다<도판 10>.

그에 비해 존스에게서는 흔적의 표현이 보다 다양하고도 회화의 근본적인 문제에 접근해 있다. 여기에서 더 나아가 그는 사물의 재현과 실체를 구별하는 기능 또한 찾아 볼 수 있다. 그것은 바로 실체의 이미지들을 붓질로 지움으로써 그 흔적을 나타내는 것으로 알 수 있으며 사물에 대한 모호함의 표현으로서의 붓자국이 전혀 시간의 문제와 별개의 것은 아닌 것을 알 수 있다. 존스의 작품에서 물감의 흔적은 재현의 과정 전부를 화면에 잔존시키는 역할을 한다. 흔적이라고 하는 것이 바로 행위에 의해 나타나고 그것은 바로 시간의 흔적이기도 하다.

## V. 결 론

본 연구는 20세기 후기 회화 작품의 이미지 변용의 문제를 그것과 시간과의 연관성에서 살펴보고자 했다. 20세기 후기 회화의 특징은 그 이전과 비교할 때 이미지들이 회복되었다는 것을 들 수 있다. 그러나 이 이미지들은 과거의 재현적인 것과는 달리 매우 파편화되어 있으며, 또한 일관된 상태를 보여주지도 않는다. 이는 현대에 들어와 새로이 인식된 시간의 개념에 의한 것을 의미하며 본 논문에서는 이를 밝히고자 했다.

이상의 논의들을 통해 우리는 다음과 같은 몇 가지 결론에 도달할 수 있을 것이다. 먼저 20세기 후기의 회화는 근대 미술과 달리 이미지가 해체적이다. 다양한 구조와 연결됨으로써 단일한 중심만이 가능한 것이 아니라는 사실과 이미지들이 변용되고 흔적을 강조한다는 점에서 그러하다. 이미지들의 구조화가 변화와 탈중심을 반영한다면 그것은 해체적이라고 할 수 있으며, 보다 적극적으로 시간의 흔적을 나

타내는 변용과 흔적화의 방법 역시 이를 보여 주고 있다.

둘째, 시간에 대한 근대적인 개념은 매우 경직되는데 반해 현재의 시간 개념은 어떠한 고정된 상태에 머무는 것이 불가능하다는 사실을 적극적으로 설명해 준다. 이는 우리의 개념이나 의미와 같은 사고를 다루는 분야에 의하면 차연에 의해서만 어떤 대상에 대해 접근할 수 있으며 고정된 기준이라는 것이 없다는 해체주의에 의해 설명된다. 여기에서 차연은 시간과 공간의 흔적들의 연쇄에 의해 이루어는데 이는 시간의 흐름 속에서 우리는 과거와 현재, 미래를 거쳐 변화를 겪지 않는 것은 없다는 것과 따라서 근대적인 사고와 같이 절대적이고 고정된 기준을 상정하는 것보다는 시간 속에서의 변화의 흔적을 따라가는 것이 보다 기능적인 방법이다.

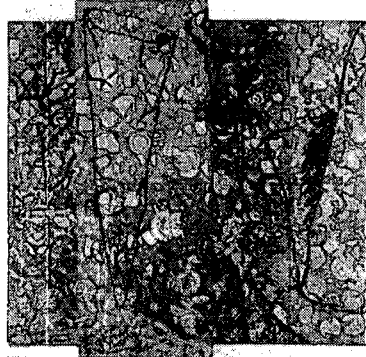
세째, 이 두 가지를 토대로 우리는 다음과 같은 최종적인 결과에 도달할 수 있다. 20세기 후기 회화에서 이미지가 복원과 관련해서 시간 개념의 변화는 매우 적극적인 역할을 했다. 만약 시간의 개념이 고정불변한 것으로 남아 있었다면 변화를 나타내는 이미지는 가능하기 어려웠을 것이며, 어떤 개념이나 의미가 절대적이라고 남아 있었다면 이미지의 변화를 통해 그 개념이나 의미, 즉 표현의 대상에 접근한다는 것 역시 가능하지 못했을 것이다. 또한 시간의 개념이 해체적이라는 것과 현재의 회화의 구조가 해체적이라는 사실 역시 공통적이라고 할 수 있을 것이다.

이상의 논의를 통해 우리는 20세기 후기 회화에 있어서 이미지의 복원 현상을 시간 개념을 중심으로 고찰하였으며, 그 결과 이미지의 복원과 회화에서의 이미지 사용 방법이 현대적인 시간 개념과 매우 밀접한 관계에 있음을 알 수 있었다. 이와 같이 회화 있어서의 한 가지 현상을 밝히는 다양한 측면을 통해 고찰하고자 했는데 이는 회화에 나타나는 현상이 단지 회화적인 전개에 그치는 것이 아니라 다양한 인식과 교류하며 이를 반영한다는 사실이 분명해졌다. 그러나 여러 분야에 대한 검증이 요구되는 연구였기에 이에 대한 노력은 그 한계가 있을 수 밖에 없다는 점 역시 간과되어서는 안될 것이며, 따라서 그 세부적인 근거에 대한 노력이 지속적으로 요구된다고 할 수 있겠다. 그리고 회화에서는 이러한 20세기 후기 회화의 이미지 사용 방법을 연구함으로써 현재의 문화적인 상황에서 가능한 방법으로 이끌어내기 위한 다양한 매체의 가능성에 주목하는 것이 필요할 것이다.

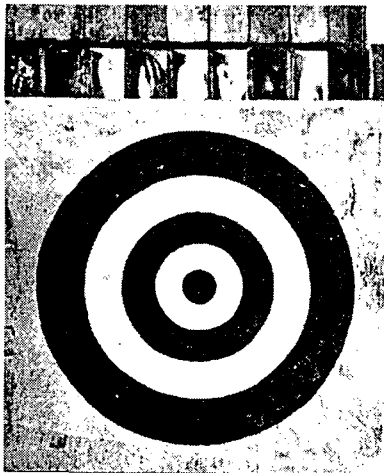
■ 연구논문도판



〈도판 1〉 클레멘테, “열 네 개의 장면 No. VII”, 캔버스에 오일과 밀납화, 198×236cm, 1981-82.



〈도판 2〉 슈나벨, “Patient and Doctors”, 나무위에 석고, 접시파편, 유채 274.3×235.2cm, 1978.



〈도판 3〉 존스, “석고 모형이 있는 과녁”, 캔버스에 밀랍과 풀라주와 오브제, 129.5×111.8cm, 1955.



〈도판 4〉 벨라스케즈, “이노센트 10세” 1650.

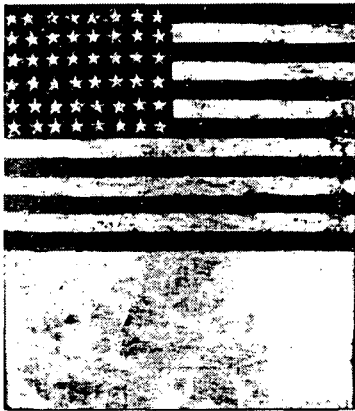




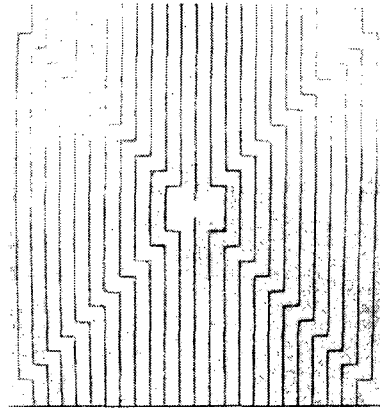
〈도판 5〉 베이컨, “벨라스케스의 교황 이노센트 10세 초상화에 따른 연구”, 유화, 153×118cm, 1953.



〈도판 6〉 아이젠스타인, “전함 포템킨”의 간호사 사진, 1925.



〈도판 7〉 존스, “꼴라주된 흰바탕 위의 깃발”, 캔버스에 밀랍과 꼴라주, 43.8×34.9cm, 1955.



〈도판 8〉 스티라, “Avicenna”, Aluminum Paint, 180×180cm, 1960.



〈도판 9〉 베이컨, "십자가형 아래 형상들의 세 연구"  
유화와 파스텔, 각 판 94×147.5cm, 1944.



〈도판 10〉 키퍼, "성상파괴논쟁" 마분지에 붙인 사진위에 셀락도료,  
58×43.5×8cm, 42pages, 1980.

## ■ 참고 문헌

- 강태희, 『현대미술의 문맥읽기』, 미진사, 1995.
- 강태희, 『프랭크 스텔라』, 재원, 1995.
- 김광명, 『삶의 해석과 미학』, 문화사랑, 1996.
- 김복영, 「Henri Bergson의 L'Évolution Créatrice에 나타난 '창조'의 개념」, 예술원 논문집 제 24집, 1985.
- 김성기, 「포스트모던의 사회이론에 관한 연구-료타르, 보드리야르, 라틀라우/무페를 중심으로」, 서울대 박사학위 논문, 1993.
- 김영나, 『서양현대미술의 기원』, 시공사, 1996.
- 김철호 외 편, 『세계의 사상 100선』, 녹두, 1994.
- 손연규, 『자연과학개론』, 학문사, 1995.
- 이 일, 『현대미술의 궤적』, 동화출판사, 1974.
- 美術手帖, 1978. 9.
- Arnheim, R., *Art and Visual Perception*, Berkeley, Los Angeles & London, Univ. of California Press, 1974.
- Arnheim, R., *Visual Thinking*, Berkeley, Los Angeles & London, Univ. of California Press, 1969.
- Baudrillard, J., *Le Système des Objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- Baudrillard, J., *The Mirror of Production*, trans. Poster, M. St. Louis, Telos, 1975.
- Benjamin, A., *Art, Mimesis and the Avant-Garde*, London & New York, 1991.
- Bergson, H., *L'Évolution Créatrice* Paris, Boulevard, 1948.
- Briggs, J., *Fractals :The Patterns of Chaos*, New York, Touchstone, 1992.
- Brunette, P. & Wills, D., *Deconstruction and the Visual Arts*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1994.
- Canaday, J., "Cubism and Abstract Art", *Mainstreams of Modern Art*, New York, Holt, Reinhart and Winston, 1981.
- Carpenter, J., "The Infra-Iconography of Jasper Johns", *Art Journal*, Spring 1977.

- Crichton, M., *Jasper Johns*, New York, Harry N. Abrams, 1977.
- Damisch, H., *L'espace et le temps aujourd'hui*, Editions de Seuil, 1983.
- Deleuze, G., *Logique de la Sensation*, Torino, Marigoris, 1996.
- Duffrenne, M., *Phénoménologie de L'Épérience Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- Eddington, A. S., *The Nature of the Physical World*, New York, Macmillan, 1948.
- Fineberg, J., *Art Since 1940*, London, Laurence King, 1995.
- Genosko, G., *Baudrillard and Sign*, London & New York, Routledge, 1994.
- Greenberg, C., "Modernist Painting", *Art in Theory 1900-1990 : An Anthology of Changing Ideas*, ed. by Charles Harrison & Paul Wood, Oxford, Blackwell, 1993.
- Hafmann, W., *Painting in the Twentieth Century*, New York, Praeger, 1965.
- Hopps, W., "An interview with Jasper Johns", *Artforum*, Vol. 3. No. 6, Mar. 1965.
- Jameson, F., "Postmodernism and Consumer Society", *Anti-Aesthetic*, Seattle, Bay Press, 1993.
- Kimmerle, H., *Derrida zur Einführung*, Hamberg : Junius Verlag, 1992.
- Kozloff, M., *Jasper Johns*, [Exhibition Catalog], New York, The Jewish Museum, 1965.
- Langer, S., K. "Expressiveness and Symbolism", ed. with Introduction and Notes by Melvin Rader, *A Modern Book of Esthetics*, New York et al., Holt, Rinhart and Winston, 1975.
- Leepa, A., "Minimalism Art and Primary Meaning", *Miniaml Art*, New York, Dutton, 1968.
- Melnick, A., *Space, time and thought in Kant*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1989.
- Merleau-Ponty, M., *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, London, Routledge & Kegan Paul, 1962.

- Russell, J., *Francis Bacon*, London, Thames and Hudson, 1979.
- Schilpp, P., A. ed., *The Philosophy of Albert Einstein*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1970.
- Schilpp, P. A., ed., *The Philosophy of Rudolf Carnap*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1963.
- Steinberg, L., "Contemporary Art and the Plight of Its Public", *The New Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, New York, E. P. Dutton, 1972.
- Steinberg, L., *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York, Oxford Univ. Press, 1972.
- Swenson, G. R., "What is Pop Art?" part 1(Interview with Jasper Johns), *Art News*, Vol. 76, No. 9, Nov. 1977.
- Sylvester, D., *Francis Bacon Interview by David Sylvester*, New York, Pantheon Books, 1975.
- Tuchama, P., "Minimalism and Critical Response", *Art Forum*, Jul., 1987.
- Warnke, G., *Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason*, Stanford, Stanford Univ. Press,
- 吉田忠, ニコトソ自然哲學の系譜:プリソキピアと オプティクス まで, 東京, 平凡社, 1987.
- 日向あき子, フラソニス・ペコソ(みづゑ No. 727), 東京, 紀伊國屋書店, 1968.
- 글리크, J., *Chaos*, 『카오스』, 박배식, 성하운 역, 동문사, 1994.
- 데리다, J., "후설의 현상학적 환원", 『자크 데리다: 해체』, 김보현 역, 문예출판사, 1997.
- 뒤프렌, M., 『미적 체험의 현상학』, 김채현 역, 이화여자대학교 출판부, 1991.
- 라이헨바하, H., 『시간과 공간의 철학』, 이정우 역, 서광사, 1986.
- 렛셀, B., 『서양철학사, 上』, 최민홍 역, 집문당, 1982.
- 루시-스미스, E. 『1945년 이후 현대미술의 흐름』, 김춘일 역, 미진사, 1985.
- 보드리야르, J., 『시뮬라시옹』, 하태완 역, 민음사, 1992.
- 샤하트, R., 『근대철학사』, 정영기, 최희봉 역, 서광사, 1992.
- 스텐고스, N., *Concept of Modern Art*, 『현대미술의 개념』, 성완경, 김안례 역, 문예출판사, 1995.

- 알렉산드리아, S., *Surrealist Art*, 『초현실주의 미술』, 이대일 역, 열화당, 1984.
- 울프, T., 『현대미술의 상실』, 박순철 역, 열화당, 1977.
- 카나디이, J., *What is Art?*, 『미술이란 무엇인가?』, 김영나 역, 덕성여자대학교 출판부, 1983.
- 코즐로프, M., 『제스퍼 존스』, 권정호 역, 흐름사, 1982.
- 키멜레, H., *Derrida Jur Einführung*, 『데리다』, 박상선 역, 서광사, 1996.
- 폰 헤르만, F. W. 편, 『현상학의 근본문제들』, 문예출판사, 1994.
- 프리고진, I. & 스텐저스, I., *Chaos : Making a new order*, 『혼돈으로부터의 질서』, 신국조 역, 고려 원미디어, 1993.
- 하우저, A., 『예술의 사회학』, 최성만, 이병진 역, 한길사, 1994.
- 힐슈베르거, J., *Geschichte Der Philosophie*, “베르그송주의와 블롱델주의”, “실존철학”, 『서양철학사 : 하권 · 근세와 현대』, 강성위 역, 이문출판사, 1987.

■ Abstract

A Study of Time and Image of the Paintings  
in the Late 20<sup>th</sup> Century

Shim, Jung-Rhee

(*ph. D., Hong-Ik University*)

When we think about visual art, we can't pass over the matter of images and spaces. An image is fixed in a painting space. If the image were posited in the the river of time, it would be changed as time flowed on. Its image might be created, rigged, transfigured or it might vanish or remain as traces. The image is changed through the process of expressing them on the painting surfaces. In paintings the changing of the image is caused not only by working processes but also recognizing the objects. In modernist painting, the idea of space was important, but in postmodernist view, the idea of time becomes essential.

In this thesis I will focus on the matter of time and image of painting in the late 20th century.

Studying the relationship of image and time is not familiar because we had considered the space as being more related to painting distinction than time. Presently, the concept of space can't be divided from that of time. In Physics, they recently called it as a united concept- time-space. Painting space also becomes one asking and recieve the concept of time actively. Now in painting, time is no more a supporting matter but becomes a major matter.

In the late 20th century, we can find many trials to catch the change of images as time flowes on and express them as a trace through using verioty media. One of the way to drawing the change of images as time passes could be seen through various joint images in one painting space and another in the traces of one image. The other could be done by using new media such as computer in the example of fractal art. It shows the images chaingingof practically as time changes.

· New understanding about time of this era has to be affirmatively accepted because it reflects the contemporary cultural situation and in art, the concern about the possibility of it and finding new medias which has to go on.