



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 정 주 교수 지도  
박사학위 청구논문

공동체 가치회복을 위한 아날로그 감성  
표현 연구

- 연구자 작품을 중심으로 -

2018

성신여자대학교 대학원  
미 술 학 과  
이 영 호

공동체 가치회복을 위한 아날로그 감성  
표현 연구

- 연구자 작품을 중심으로 -

정 정 주 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2018년 4월

성신여자대학교 대학원

미 술 학 과

이 영 호

# 인 준 서

이영호의 박사학위 논문으로 인준함.

2018년 4월

심사위원장\_\_\_\_\_ (인)

심 사 위 원\_\_\_\_\_ (인)

심 사 위 원\_\_\_\_\_ (인)

심 사 위 원\_\_\_\_\_ (인)

심 사 위 원\_\_\_\_\_ (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

앙리 르페브르는 현대 사회에서의 인간 소외의 원인을 자본주의가 강제하는 삶의 패턴에 수동적으로 반응하는 일상의 삶의 태도에서 찾았다. 그가 말하는 수동적 삶이란 자본주의가 제공하는 스펙타클함에 젖어있는 소비주의적 생활 패턴을 말하는 것이었다. 르페브르는 소외를 극복할 수 있는 대안으로서 일상을 전유할 것을 주장한다. 전유란 자본주의적 일상성의 폭로와 비판을 통해서 일상을 창조적이고 자발적인 모습으로 재생산 할 수 있는 조건이 되며, 이러한 변화는 결국 현대 사회의 제 현상들이 일으키는 소외로부터 벗어날 수 있는 근거를 제시한다. 즉 일상은 기술적 합리주의와 자본주의에 의해 조작되고 통제되기도 하지만, 자발적인 재생산에 의해 변화되기도 한다고 본 것이었다. 그는 이와 같이 지배와 저항이 공존하는 확고한 실체로서 일상생활에 대한 비판이야말로 거대구조와 지배방식을 변화시킬 수 있는 출발점이 된다고 믿었으며, 억압적 관계를 재생산하는 수동적 장으로 치부되었던 일생생활에서 거꾸로 사회변혁의 능동적인 힘을 찾아낼 수 있다고 보았다.

르페브르와 마찬가지로 일상의 전유에 관한 실천적 방법을 제시하는 미셸 드 세르토의 제안은 연구자의 작품제작과 관련하여 많은 가능성을 제시한다. 도시 속 걷기로 대표되는 그의 제안은 보들레르가 자신의 창작의 원천으로 삼았던 도시의 배회, 즉 도시 산책자를 상징한다. 도시 속 산책자란 사회 속 텍스트를 읽어내고, 이해하고, 비판하는 자이다. 도시 산책자가 느릿느릿한 걸음으로 발견해 내는 것은 현실 속에 녹아있는 실질적인 삶의 공간이며, 그동안 잊고 지내왔던 도시의 미시적인 삶의 장소들이 간직한 역사와 그 장소를 살아가는 사람들의 사적인 이야기들이다. 마찬가지로 연구자에게 도시 속 걷기는 현실 공간 속의 일상의 단편들을 작품에 옮겨내는 동기가 되었으며, 또한 삶의 실질적인 현장 속에서 발견할 수 있는 공동체회복의 가능성을 마련하

는 계기가 되었다.

연구자는 소비사회의 부산물들인 일상의 버려진 오브제를 이용해 작품을 제작한다. 그것은 도시를 걸으면서 발견한 폐기된 오브제의 재의미화를 가능하게 했고, 또한 그러한 부산물들을 통해 전통적 공동체가 간직한 정서(본 연구에서는 아날로그 감성이라고 지칭하는 정서)를 담아냄으로써 파편화되고 익명화된 도시로부터 다시 전통적 마을이 지녔던 공동체의 가치를 재인식하게 되는 계기를 마련하였다. 과거의 것을 드러내는 것은 과거의 형식 자체를 드러내는 것이 아니라 자본주의의 대적점으로서 전통적 공동체 속에 들어 있는 인간 중심주의적 가치를 재인식하는 과정인 것이다.

본 연구에서 제시하는 연구자의 작품은 크게 세 가지 유형으로 분류할 수 있다. 첫째, 갈색 포장지를 이용해 현대인의 얼굴들을 표현한 <표정들>은 자본주의적 삶 속에서 겪게 되는 소외와 불안에 대한 내면의 단상들을 종이를 구기는 행위로서 표현한 작품이다. 구긴다는 행위는 긍정적인 감정보다는 부정적인 감정을 야기하지만, 갈색 종이가 가진 재료적 따뜻함과 표정 속에 드러나는 연민의 감정은 단지 그것을 부정적으로만 묘사하기 보다는 인간적인 공감대를 이끌어낸다. 둘째, 종이를 이용해 축음기 형태의 소리 확성기를 제작한 <종이 스피커>는 디지털과 아날로그의 만남이라는 상황을 통해 디지털의 차갑고 메마른 정서를 종이 스피커가 주는 따뜻하고 정감 있는 소리의 울림을 통해 아날로그 정서의 공감을 유도하고자 하였다. 디지털의 상징이자 첨단 기기의 상징인 스마트폰은 현대인의 없어서는 안 될 필수품이 되었지만 그것이 가져다주는 편리함과 개인화는 관계의 단절을 부추겼다. 그러나 그러한 스마트폰을 이용하여 아날로그적인 소리를 내주는 종이 스피커는 소리의 감성뿐만 아니라 스마트폰 속에 갇힌 시선을 현실 공간으로 돌리게 함으로써 같은 공간에 함께 있는 사람들과 공간을 인식하게 만든다. 셋째, 폐 상품박스를 이용해 제작한 <종이 집>은 어린 시절의 아지트를 재구축한 것이다. 그것은 푸코가

현실 공간 속에 존재하는 이상화된 공간으로 제안한 헤테로토피아의 공간이다. 어린 시절의 다락방이나 인디언 텐트와 같이 현실 공간 속에 존재하면서도 현실공간과는 구분되는 이 특별하고 작은 공간은 각박한 현대인의 삶 속에서 안식처이자 도피처가 된다. <종이 집>의 공간은 사적이며 특별한 공간이자 또한 모든 이의 공간임을 열어 놓는다. 그리고 이러한 헤테로토피아들이 모여 공동체로서의 마을을 구축하는 가능성을 열어 둔다.

본 연구가 다루고 있는 자본주의 문화와 현상에 대한 비판은 자본주의가 강제하는 삶의 방식과 그에 반응하는 대중의 수동적 삶의 태도 속에서의 소외와 불안의 문제로 범위를 한정하였고, 그 대안 역시 연구자의 작품과의 연관성에 중점을 두었다. 연구의 입체적 접근을 위해 정치적·경제적 측면에서는 자본주의, 정신적 측면에서는 심리학, 철학적 측면에서는 정체성의 문제, 사회적 측면에서는 대중문화와 공동체, 정서적 측면에서는 디지털과 아날로그에 관한 견해들을 비판적으로 검토하고 수용하였다. 또한 미술사적 의미에서의 일상 사물의 도입의 문제를 오브제의 해석적 관점에서 다루었으며, 각각의 장르 속에서 드러나는 오브제의 해석과 의미에 관련해 연구자의 작품과 비교분석하였다. 작품에 있어서 우리의 삶 그 자체인 일상을 어떻게 정서적 공통분모로 삼을 것인가에 대한 고찰들은 과거에 대한 향수, 유년의 기억들, 아날로그적 감성의 회복, 쉽게 소비하고 버리는 일상의 주변 사물들에 대한 시각, 그리고 여행을 통해 새롭게 재구성되는 일상에 대한 인식의 확장 등의 방법과 관점들을 통해 유기적으로 접근하였다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론 .....	1
II. 현대인의 일상 .....	8
1. 자본주의와 대중사회 .....	8
2. 스펙타클의 사회 .....	15
3. 현대 사회의 소외와 불안 .....	19
4. <표정들> 속에 드러나는 현대인의 내면적 단상 .....	26
III. 도시의 일상과 오브제 .....	44
1. 일상과 도시 .....	44
2. 도시 공간과 걷기 .....	48
1) 도시 공간의 생산 .....	49
2) 도시 걷기 프로젝트 .....	55
3. 일상과 오브제 .....	58
4. 언어유희의 알레고리 .....	68
5. 폐기된 사물의 재의미화 .....	84
IV. 디지털 문화와 아날로그 감성 .....	95
1. 감성으로서의 디지털과 아날로그 .....	95
2. 아날로그 감성 매개 프로젝트 .....	100
3. <종이 스피커>가 만들어 내는 소리의 변화분석 .....	107
4. 아날로그 감성의 매개로서 <종이 스피커> .....	111

V. 헤테로토피아와 공동체 .....	137
1. 헤테로토피아의 공간 .....	137
2. 치유의 공간으로서 <종이 집> .....	145
3. 공동체의 모색 .....	158
1) 공동체로서 마을의 가능성 .....	158
2) 공동체 예술 .....	167
4. 공동체의 원형으로서 마을 .....	178
VI. 결론 .....	183
참고 문헌	
영문 초록	

## 연구자 작품 목록

작품 1. <표정들>, 종이, 68×15×7cm, 2013. ....	27
작품 2. <표정>, 종이, 13×8×5cm, 2013. ....	30
작품 3. <표정>, 종이, 13×8×6cm, 2013. ....	30
작품 4. <표정>, 종이, 12×7×5cm, 2013. ....	30
작품 5. <표정들>, 200×200×10cm, 2014-2016. ....	36
작품 6. <표정>, 종이, 50×34×18cm, 2014. ....	38
작품 7. <표정>, 종이, 48×33×18cm, 2014. ....	39
작품 8. <표정>, 종이, 51×34×19cm, 2014. ....	39
작품 9. <표정>, 종이, 18×12×7cm...2014. ....	40
작품 10. <표정>, 종이, 19×13×6cm, 2014. ....	40
작품 11. <표정>, 종이, 18×12×7cm, 2014. ....	40
작품 12. <표정>, 종이, 20×11×8cm, 2014. ....	40
작품 13. <표정>, 종이, 17×12×7cm, 2014. ....	40
작품 14. <표정>, 종이, 19×12×7cm, 2014. ....	40
작품 15. <표정들>, 종이, 가변설치, 2014. ....	42
작품 16. <Paper Company>, 종이에 펜 드로잉, 21×30cm, 2015. ....	71
작품 17. <똥>, 휴지에 펜 드로잉, 20×14cm, 2013. ....	74
작품 18. <apple>, 종이에 펜, 40×40cm, 2014. ....	76
작품 19. <galaxy>, 종이에 펜, 40×40cm, 2014. ....	76
작품 20. 발음기호 동화책 <ð i ʎgli dʎkli ŋ>, <taun maus ænd kʎntri maus>, <mai meʎsi ru : m>. 책, 2010. ....	78
작품 20-1 발음기호 통화책 <ð i ʎgli dʎkli ŋ>, 부분. ....	78
작품 21. <가시 방식>, 철, 거울, 100×85×81cm, 2007. ....	82

작품 22. <망루를 지키는 다리가 셋인 라 만차의 기사>, 필라멘트, 압정, 플라스틱 포크, 15×4×7cm, 2013. ....	91
작품 23. <빨간 비너스>, 플라스틱 포크, 동전, 5×15×3cm, 2013. ....	92
작품 24. <수사슴>, 종이 봉투, 나뭇가지, 코르크 마개, 27×15×33cm, 2013. ....	94
작품 25. <개미>, 팝콘, 벽면에 드로잉, 150×130×2cm, 2013. ....	94
작품 26. <종이 기타>, 종이, 나무, 60×28×10cm, 2015. ....	117
작품 27. <꽃문양이 있는 종이 스피커>, 종이, 와이어, 80×33×45cm, 2014. ....	121
작품 28. <나팔꽃>, 종이, 28×73×15cm, 2014. ....	126
작품 29. <선물>, 종이 상자, 20×20×9cm, 2014. ....	127
작품 30. <라디오 형태의 종이 스피커>, 종이, 21×15×12cm, 2015. ....	129
작품 31. <피커스 커피(picker' s coffee)>, 종이컵, 종이, 20×33×17cm, 2016. ....	130
작품 32. <스피커가 달린 가방>, 상품 박스, 종이, 35×48×10cm, 2015. ..	132
작품 33. <관절이 달린 종이 스피커>, 종이, 플라스틱 파이프, 26×27× 35cm, 2015. ....	134
작품 34. <밸브가 달린 종이 스피커>, 종이, 배관 유니온, 14×20×9cm, 2015. ....	136
작품 35. <종이 스피커>, 종이, 동 파이프, 16×25×18cm, 2015 . ....	136
작품 36. <5번지>, 상품 박스, 나무, 200×160×170cm, 2015. ....	153
작품 36-1. <5번지>, 실내 부분. ....	153
작품 36-2. <5번지>, 실내 부분. ....	153
작품 37. <17 갤러리>, 상품 박스, 나무, 100×100×160cm, 2015. ....	154
작품 37-1. <17 갤러리>, 실내 부분. ....	155

작품 37-2. <17 갤러리>, 실내 부분. ....	155
작품 38. <Chez Paul>, 상품 박스, 나무, 220×120×170cm, 2015. ....	157
작품 38-1. <Chez Paul>, 2016. ....	158
작품 38-2. <Chez Paul>, 2016. ....	158
작품 38-3. <Chez Paul>, 2016. ....	158
작품 38-4. <Chez Paul>, 2016. ....	158
작품 39. 이영호, 전재철, <바람의 정원>, 410×180×40cm, 2012. ....	175
작품 40. <동물 형태의 의자>, 2012, 나무, 35×38×40cm, 2012. ....	176
작품 41. <다리가 셋인 의자>, 2012, 나무, 35×50×76cm, 2012. ....	176

## 참고 도판 목록

도판 1. 김영우, <사람 사람들>, 2011. ....	32
도판 2. 김영우, <사람 사람들>, 2012. ....	32
도판 3. 김영우, <사람 사람들>, 2010. ....	32
도판 4. 김영우, <사람 사람들>, 2010. ....	32
도판 5. 제임스 앙소르, <슬퍼하는 남자>, 1892. ....	34
도판 6. 제임스 앙소르, <가면에 둘러싸인 자화상>, 1899. ....	35
도판 7. 기 드보르, <별거벗은 도시>, 1957. ....	53
도판 8. 레이몽 앵즈, <이 사람은 위험한 사람이다>, 1957. ....	63
도판 9. 아르망, <장기 주차>, 1982. ....	65
도판 10. 마리사 메르츠, <작은 신발>, 1968. ....	67
도판 11. 마리사 메르츠, <베아를 위한 그네>, 1968. ....	67
도판 12. 기욤 아폴리네르, <꽃>, 1916. ....	73
도판 13. ‘이영호, 폴리, 하건주’ 전, 포스터, 2015. ....	80
도판 14. 프라이탁 가방. ....	85
도판 15. 모토아트 가구. ....	85
도판 16. 채임벌린, <그리티 탑>, 1995. ....	86
도판 17. 디 수베로, <몽페 몽페>, 1973-1975. ....	86
도판 18. 정재철, <실크로드 프로젝트1>, 네팔(도가라), 2005. ....	87
도판 19. 정재철, <실크로드 프로젝트1>, 현수막으로 제작 한 옷들, 2006. .....	87
도판 20. 슈비터스, <성좌>, 1920. ....	90
도판 21. 슈비터스, <메르츠>, 1925. ....	90

도판 22. <꿈꾸는 카메라>, 나미비아 힘바족 마을, 2013. ....	102
도판 23. <날개 프로젝트>, 필리핀 빈민가 마을, 2017. ....	102
도판 24. ‘이영호, 폴리, 하건주’ 전. ....	104
도판 25-1. 소리의 증폭 변화 그래프. ....	109
도판 25-2. 소리의 톤 차이 그래프. ....	110
도판 25-3. 이문세 <옛 사랑> 소리, 톤 증폭 차이 그래프. ....	110
도판 26. ‘Paper Company’ 오프닝에서의 종이 기타 공연. ....	118
도판 27. 세리 레바인, <워커 에반스 이후>, 1980. ....	123
도판 28. 워커 에반스, <앨라배마 소작농의 아내>, 1936. ....	123
도판 29. 세리 레바인, <마르셀 뒤샹 이후>, 1996. ....	124
도판 30. 마르셀 뒤샹, <샘>, 1917. ....	124
도판 31. 15 갤러리 다락 입구. ....	138
도판 32. 다락(多樂). ....	138
도판 33. 태국 전통 목조 가옥. ....	144
도판 33-1. 목조 가옥 내부. ....	144
도판 34. <종이 집> 작업과정. ....	149
도판 35. 서도호, <집 속의 집>, 2009. ....	151
도판 36. 이집트 구르나 마을의 흙으로 지은 건축물. ....	161
도판 37. ‘스톤 앤 워터’ 가 석수시장 내 설치한 작품. ....	168
도판 38. ‘리트머스’ 가 원곡동 다문화 광장에서 마련한 여름 예술축제 ..	170
도판 39. ‘653 예술 상회’ 의 마을길 벽화 작업. ....	171
도판 40. ‘디자인 얼룩’ 의 성미산마을 ‘계단마실 프로젝트’. ....	172
도판 41. 작은 박물관, 2012. ....	174
도판 42. 작은 박물관 내부, 2012. ....	174

## I. 서 론

본 연구는 폐기된 일상의 오브제를 활용하여 아날로그 감성을 표현하고 있는 연구자의 작품을 통해 우리 삶의 일상을 어떻게 새로운 관점으로 해석하여 창조적 실천의 장으로 만들 수 있을 것인지와 그것을 통해 어떻게 자본주의 시스템이 훼손된 공동체의 가치를 회복하기 위한 단서를 찾을 수 있을 것인가에 관하여 밝히는 것을 목적으로 한다. 연구자의 작품은 소비주의와 디지털 문화의 분절화 된 삶의 방식이 야기하는 소외의 문제로부터 그 고립감이 주는 불안의 의식을 극복하기 위한 방안으로 아날로그적 감성을<sup>1)</sup> 표현하고 있으며, 그러한 아날로그 감성의 원형을 일상의 삶 속에서의 직접성과 상호 관계성, 그리고 공동체성에서 찾고 있다. 작품에 직접적으로 제시되는 일상의 오브제는 이미 폐기된 것들이라는 측면에서 역사의 뒤편에 있는 것이지만 그러한 것을 다시 살려 새로운 가치와 의미를 부여하는 것은 현재의 소비주의적 패턴이 양산하는 환경적 문제에 대한 반성인 동시에 폐기물의 재의미화 가능성을 제시한다. 뿐만 아니라 이들 폐 오브제들을 통해 재생산하고 있는 과거의 이미지들은 연구자가 아날로그 감성이라고 부르는 것으로, 지나간 역사적 경험과 문화들을 다시 한 번 되돌아볼 수 있는 기회를 제공한다는 측면에서도 의미가 있다. 옛스러운 삶의 방식들의 이미지를 통해 아날로그적인 정서를 드러내는 것은 개인화되고 파편화된 현대 사회에서의 인간 공동체의 가치를 재인식하게 되는 동기를 마련할 수 있으며, 이러한 공동체에 대한 가치인식은 마을의 재구축과 연계할 수 있다. 그것은 마을이 삶의 직접적, 자족성,

---

1) 디지털 시대의 디지털 문화가 가는 상대적 개념으로 아날로그 감성이라는 표현이 자주 등장한다. 본 연구에서 사용되는 아날로그 감성이란 그 자체가 어떤 특정한 정의를 가지고 있기 보다는 디지털 문화가 가진 특징들, 예를 들어 익명성, 가상성, 간접성, 파편화와 같은 현상들에 대립하는 개념으로서 관계성, 실질성, 직접성, 유기성과 같은 전통 사회에서 두드러졌던 특징들을 회복하고자 하는 개념에서 사용하고 있다. 이러한 개념은 과거 공동체 사회가 가지고 있던 특징들과 자연스럽게 연결이 되며, 연구자는 공동체 사회의 감성을 매개하는 사물들을 통해 아날로그 감성의 공감대를 이끌어내고 있다.

상호 관계성을 전제로 하는 공동체의 가치를 담고 있기 때문이다.

산업 자본주의가 도래한 이래 우리의 일상의 삶은 자본주의가 주도하는 소비 위주의 삶의 패턴으로 고착되었다. 소비주의적 삶의 패턴은 삶의 지향점뿐만 아니라 사회적인 인간관계의 변화를 초래하게 됨으로써 인류 사회의 소중한 가치였던 공동체적 관계성의 상실을 야기하게 되었고, 관계성의 상실은 사회적 고립감으로 이어져 소외와 불안의 문제를 야기하게 되었다.

현대 사회에서의 소외와 불안은 인간의 신체가 자본주의 순환의 단순한 부속물이 된 것과도 관련이 있다. 데이비드 하비가 지적하듯 자본주의의 생산과 소비의 순환에서 인간은 노동을 판매하는 상품이자, 또 자신이 생산한 상품을 소비하는 소비자로 위치 지워진 가운데 생산의 측면에서도 또한 소비의 측면에서도 주체가 되지 못하고 소외 의식을 느끼게 되었다. 이렇듯 주체성의 결여로 인한 소외의 문제는 빅터 프랭클린의 지적처럼 존재적 진공에서 흘러나오는 무의미함의 불안을 경험하게 된다.

소외와 불안을 야기하는 왜곡된 일상을 소비조작의 관료사회라 비판했던 앙리 르페브르는 현대의 수동적 일상성으로부터 벗어나 일상을 전유할 것을 주장한다. 전유란 자기 고유의 특성을 스스로 인식하고 자기화하는 것으로, 자신의 육체, 욕망, 시간을 타인에 의해 수동적으로 반응하는 대신 이러한 요소들을 스스로 장악하고 주체적으로 관리하며, 궁극적으로 소외되지 않는 자기 존재를 만들기 위한 인간의 행동 양식을 의미하는 것이다.<sup>2)</sup> 그렇기에 일상의 전유란 기존의 시스템을 전적으로 거부하지 않으면서도 그 안에서 삶을 능동적이고 창조적으로 만드는 것을 의미한다.

거대권력이 주입하는 획일화되고 추상화된 도시로부터 삶의 관심을 자신의 경험과 기억과 정서들을 간직한 세세하고 역동적이며 실제 삶이 녹아 있는 미시세계에 주목했던 미셸 드 세르토는 일상을 전유하기 위한 실천적 방향으로

---

2) 앙리 르페브르, 『현대 세계의 일상성』, 박정자 역, 기과량, 서울, 2016, p. 39.

도시 속 걷기'를 실천할 것을 권한다. 도시를 천천히 걷는다는 것은 마치 도시 산책자인 플라뇌르(flâneur)<sup>3)</sup>가 되어 삶의 진정성을 간직한 실질적인 공간을 인식하는 것이다. 실제 삶의 공간에는 다양한 역사가 있고 인간적인 관계들이 얽히고설키면서 만들어내는 무수한 다양성이 있다. 삶의 구체성을 일정한 거리를 두고 응시하는 간접성 대신 그러한 다양성들을 직접적으로 대면하고 공감하고 체화한다는 측면에서 도시 속 걷기는 일상을 전유하는 실천적 행위의 시작이 된다. 그렇기에 걷기의 행위가 갖는 상징성이란 소비주의적 삶의 패턴이 갖는 수동성으로부터 직접적이고 능동적인 실천의 영역으로 이동을 의미하는 것이며, 무감각해지고 둔화된 신체의 감각들과 인식들을 세세하게 깨우는 역동성을 의미한다.

연구자의 작품은 일상에서 발견하는 사물을 매개로 삶이라는 측면을 어떻게 해석하고 공감할 것인가에 초점을 맞추고 있다. 일상은 우리의 삶 그 자체이고 일상의 사물은 삶을 바라보는 창이다. 연구자의 작품에 사용된 재료들은 우리의 일상에서 어렵지 않게 접할 수 있는 것들이자 자본주의적 소비주의의 삶의 패턴 속에서 그 쓰임이 다 하였다고 속단되어 시간과 공간 속에 놓여진 것들이다. 세르토가 주장하는 실천의 방식, 즉 연구자가 도시 속을 걸으며 접하게 되었던 소소하고 세세한 일상 공간 속의 버려진 사물들을 통해 발견하게 되는 현실 삶에 대한 재해석은 일상을 바라보는 새로운 시각을 부여해 주었을 뿐만 아니라, 삶에서 폐기된 것과 하찮게 여기는 것들에 대한 애정 어린 관심, 너무나 익숙하기에 그 소중한 가치를 망각하고 살아왔던 것들에 대한 재인식, 그리고 자신의 사적인 역사 속에 담긴 추억을 재조명함으로써 발견하게 되는 인간 원형의 정서들에 대한 공감이기도 하다.

또한 연구자의 작품은 현대 사회의 디지털 환경 속에서 과거의 이미지를 연

---

3) 플라뇌르란 '한가롭게 거니는 사람'을 의미하는 프랑스어로, 샤를 보들레르는 <르 피가로>에서 '플라뇌르는 도시를 경험하기 위해 도시를 걸어 다니는 자'라 했고, 발터 벤야민은 '사회 속 텍스트를 읽고 이해하고 비판하는 자'라 했다.

상하게 하는 아날로그적 요소의 결합을 통하여 과거적인 정서와 현대의 정서 간의 매개를 시도하였을 뿐만 아니라 그러한 정서의 연속성 속에 내재된 휴머니즘적 동기들을 담아낸다. 스마트폰과 결합하여 아날로그 소리를 만들어내는 <종이 스피커>는 점차 개인화 되어가는 현대 사회의 단절의 문화를 아날로그적인 매체를 통해 공유의 문화를 유도해 낸다. 폐기된 상품 박스를 재구축해서 만든 <종이 집>은 보편적 인류가 가지고 있을 개연성으로서 정서적인 아지트에 대한 향수이다. 아지트란 일상의 공간 속에 존재하는 안식의 장소이자 비밀의 장소이고 이상화된 장소이다. 그것은 불완전한 현실의 대안이자 미셸 푸코가 말하는 현실의 다른 장소인 헤테로토피아<sup>4)</sup>의 공간이기도 하다. 유토피아가 현실에 존재하지 않는 이상향이라고 한다면 다락방이나 인디언 텐트와 같은 별도의 작은 공간을 상징하는 헤테로토피아는 현실 속에 존재하지만 현실과는 다른 별도의 공간이며, 그것은 때로는 정서적 안식처가 되어준다는 측면에서 특별한 공간을 제공한다.

<종이 집>은 궁극적으로 자본주의가 훼손한 공동체적 가치에 대한 정서를 매개함으로써 ‘마을 만들기’를 향하고 있다. 전통적 공동체사회로서의 마을은 상호 유기적 관계성을 토대로 서로를 보듬어 주는 문화가 있었고, 윤리적 규범들에서부터 아이들이 교육에 이르기까지 이 모든 일이 자족적으로 이루어지는 하나의 완결된 사회를 의미하는 것이었다. 그러나 오늘날의 사회에서는 마을이 가진 유기적이고 자족적인 기능들은 대부분 소멸되었거나 변형되었고, 또한 상호 관계성의 단절이 심화되었다. 그것은 자신이 속했다고 여기는 사회의 규모가 마을 단위에서 도시, 국가, 더 크게는 지구적인 단위로 커짐에 그

---

4) 헤테로토피아는 주어진 사회 공간에서 발견되지만 다른 공간들과는 그 기능이 상이하거나 심지어 정반대인 단독적 공간이다. 헤테로토피아는 무엇보다 유토피아(utopie)에 대비되는 개념인데, 유토피아가 현실에 존재하지 않는 공간인 반면, 헤테로토피아는 현실에 존재하는 공간이다. 이처럼 ‘현실적인 동시에 신화적인’ 공간들, ‘위치를 가지는 유토피아들’, ‘자기 이외의 모든 장소들에 맞서서, 어떤 의미로는 그것들을 지우고 중화시키고 혹은 정화시키기 위해 마련된 장소들’은 ‘일종의 반(反)공간’(contre-espace)이다. 출처: naoshimaisland.blogspot.com. 2015. 6.2

결속력이 느슨해지게 됨에 따라 발생하게 된 어쩔 수 없는 변화의 현상이었다. ‘마을 배움 네트워크’의 김장환은 자본주의 이데올로기가 개인을 무력화시키는 것에 대항할 수 있는 방법으로서 직접적인 커뮤니케이션을 통해 공동체를 복원하고, 인간적 가치를 확실하게 드러내주고, 그것을 통해 결속이 이루어지는 단위를 만들 것을 주장한다.<sup>5)</sup> 이것은 근시안적인 이익을 추구하는 자본주의적 이기주의로부터의 장기적 이익에 공헌할 수 있는 공동체적 이타주의로의 이행을 의미하는 것이자 일상을 의미화, 혹은 재의미화 하는 실천들이라고 할 수 있다.

전통적 개념의 마을에는 삶의 직접성이 있다. 그것은 관계의 직접성과 실천의 직접성이다. 마을 공동체에서는 직접적인 사회적 관계를 가짐으로써 높은 친밀도와 강한 정서적 공감의 지지 얻는다. 경제활동에서는 협력 시스템을 통해, 그리고 일상생활에서는 관심, 배려, 등의 형태로 물질적, 심리적 안정을 제공한다. 이 모든 일을 마을 구성원으로서 마땅히 해야 할 일로 받아들일 뿐만 아니라 이에 대한 역할과 책임을 공유한다. 공동체와 관련하여 ‘나는 누구인가?’, 혹은 ‘나는 어디에 속해 있는가?’ 라는 물음은 자아 정체성을 가진 하나의 개체이자 관계적 존재로서의 사회적 인간을 스스로 정의하는 긍정적 물음이 될 수 있을 것이다.

일상의 오브제들의 재의미화를 통해 자본주의가 유발하는 소외와 불안의 문제를 극복하고 일상의 가치와 공동체 문화에 대한 대안적 시각을 제시하는 본 연구는 총 4장으로 구성되어 있다.

II장 ‘현대인의 일상’에서는 자본주의가 강제하는 ‘소비조작의 관료사회’ 속에서 대중들이 어떻게 스펙타클한 상품의 세계에 수동적으로 반응하게 되었는지, 그리고 그 과정에서 어떻게 소외와 불안의 요인들을 갖게 되었는지를 밝히고 그것과 관련하여 연구자의 작품 <표정들>에 드러나는 현대인의 소

---

5) 김기홍, 『마을의 재발견』, 울림, 2014, 서울, p.180

외된 내면의 단상들에 대한 작품분석이 이루어질 것이다. <표정들>은 제품 포장용 종이를 이용해 현대인의 익명화된 얼굴들을 표현한 것으로, 제작 과정에서 재료를 구기는 행위는 뭔가 일그러트린다는 느낌과 함께 완성된 얼굴들의 표정이 밝지만은 않음을 암시한다. 그러나 그것이 주는 정서를 통해 연민이나 동질감, 혹은 공감을 얻어낼 수 있다는 것은 우리들 스스로도 <표정들>에 나타나는 소외의 단상으로부터 자유롭지 못함을 드러내는 것일 수도 있다.

III장 ‘도시의 일상과 오브제’에서는 자본주의적 생활의 주된 무대가 되고 있는 도시공간 속에서 자본주의가 주입하는 왜곡된 일상으로부터 어떻게 다시 일상을 전유할 것인가에 대한 분석과 우리의 관심을 어떻게 일상으로 전환할 것인가에 대해 살펴볼 것이다. 예술에 있어서는 일상의 오브제를 활용한 작품의 사례들과 각 사례들 속에서 드러나는 의미를 분석하고 그것들이 연구자의 오브제 작품들과 어떠한 유사성과 차이를 갖는지에 대한 비교분석을 할 것이다. 또한 연구자의 작품이 갖는 ‘언어유희’와 ‘맥락의 전치’를 통해서 고착화되고 고정관념화 된 보편적 인식의 틀을 어떻게 전복할 수 있는지에 대한 제안을 하며, 그러한 의미의 비틀기를 통해 하나의 대상, 하나의 관념을 다양한 각도에서 해석할 수 있는 가능성을 제시할 것이다. 고착화된 관념은 대중의 일반적인 사고틀을 규정하기에 어떤 의미와 맥락을 고착화한다는 것은 그만큼 대중의 동의를 얻어내는 일에 수월해질 수 있음을 시사한다. 자본주의적 생활패턴이라는 고착화된 삶의 방식과 물질에 대한 인식 틀은 이미 오랜 시간 대중들 사이에 고착화되어 자리 잡고 있다. 이러한 인식을 전복하기 위해서는 그동안 우리가 얼마나 언어에 구속받으며 물질에 집착하는지에 대한 인식을 필요로 하며, 그러한 고착화된 인식을 틀을 깰 수 있을 때 삶의 가치관의 새로운 의미를 읽어내는 것이 가능하리라고 생각한다.

IV장 ‘디지털 문화와 아날로그 감성’에서는 디지털과 아날로그의 특성들을 살펴보고 아날로그적인 방법을 통해 삶의 현장을 연결하는 공동체 예술에

대해 살펴볼 것이다. 아날로그와 디지털의 차이가 비록 사물 그 자체의 차이는 아닐지라도 사물 혹은 대상을 다루는 방식에서 나타나는 두 방식의 차이는 인간의 삶의 패턴에 막대한 영향력을 미치는 것이기에 아날로그적 삶의 패턴으로부터 디지털적 삶의 패턴으로의 전환은 너무나도 커다란 변화가 아닐 수 없다. 디지털 문화의 분절화 되고 개인화 된 문화로부터 아날로그적 감성을 되살리는 것이 공동체의 가치를 회복하는 대안이 되리라고 생각한다. 이러한 의미에서 현대 사회의 디지털 문명과 아날로그 감성의 매개를 시도하고 있는 <종이 스피커> 가 갖는 의미는 디지털의 문화로부터 아날로그 정서를 되살리려는 시도라고 할 수 있다.

V장 ‘헤테로토피아와 공동체’에서는 현실에 존재하는 이상화된 공간으로서 <종이 집>에 드러나는 헤테로토피아 공간의 의미를 분석하고 그것이 어떻게 공동체의 재구축과 연관지을 수 있을지에 대해 살펴볼 것이다. 세대를 막론하고 모든 아이들은 어둡고 좁은 공간을 찾아 숨곤 한다. 그것은 일종의 모태회귀심리로서 자신의 안식처에 대한 본향을 무의식적으로 찾는 행위이다. 아이들이 조금 더 자라면 자신만의 공간을 갖고 싶어 한다. 그것은 아지트의 형태로 구현되며 다락방이나 인디언 텐트와 같은 것들이 그러한 장소를 제공한다. <종이 집>은 안식처의 원형으로서 아지트를 재현하며, 푸코가 말하는 현실 속의 안식처이자 도피처인 헤테로토피아가 된다. 뿐만 아니라 <종이 집>은 개체의 복수화를 통해 마을 개념으로 확장할 수 있다. 마을은 하나의 완결된 유기체로서의 사회를 의미한다. 그 안에는 자족성이 있고 직접성이 있고 관계성이 있다. 현대 사회의 개인화되고 분절화 된 문화 속에서 공동체의 정서를 간직한 마을을 재구축한다는 것은 소외되고 고립된 현대인에게 대안적인 삶의 방식을 다시 제공할 수 있으리라고 생각한다.

## II. 현대인의 일상

본 장에서는 자본주의 시스템이 어떻게 대중의 삶에 영향력을 미치는지와 그러한 영향력이 어떻게 인간 ‘소외’와 불안에 이르게 하는지에 대하여 논의해 보고자 한다. 이러한 논의의 목적은 연구자 작품의 배경이 현대사회의 공동체 상실과 그에 따른 개인적인 고통을 극복하고자 하는 데 있기 때문이다. 즉 현대사회의 속성인 도시적 삶은 자본주의의 모습이므로, 자본주의와 함께 태동된 대중사회, 그리고 인간의 소외에 대한 개념을 고찰하여 그 한계를 극복하는 대안을 모색하여 보고자 한다.

### 1. 자본주의와 대중사회

18세기에 이르러 봉건적 계급사회가 붕괴하고 신흥 계급인 부르주아를 중심으로 한 자본주의가 유럽 사회를 점차 주도하게 되면서 대중이라는 계급도 탄생하게 되었다. 대중(mass)은 처음에는 민중(people)이라는 개념과는 다른, 산업적 기반에서 성장한 도시 속의 노동자들에게<sup>6)</sup> 붙여진 이름이었다. 일 자리를 위해 도시로 몰려든 민중들에게 일하는 시간 외의 여분시간을 위해 문화를 소비하는 사람들, 즉 전통적 문화를 잊고 자본이 제공하는 새로운 문화에 적응한 계층이 그들이었다. 에릭 홉스봄(Eric Hobsbawm)에 따르면 초기 산업 자본주의 시대의 대도시 빈민들과 소시민들의 문화적 욕구를 충족시키기 위해 특정한 형식의 문화가 제공되었다. 예를 들어 유랑극단, 민중 오페라, 투우, 선술집, 드링크 하우스와 같은 대중문화가 그것이다.<sup>7)</sup> 이들 문화는 단순히

---

6) 노동자란 노동력을 제공하고 그 대가로 임금을 지급받는 사람이다. 초창기 산업혁명 시기의 노동자는 좁은 의미에서 공장에서 육체노동을 하는 사람을 가리켰지만 오늘날 노동자는 임금을 받고 노동을 하는 대부분의 사람을 가리키는 넓은 의미로 사용된다.

7) 에릭 홉스봄, 『혁명의 시대』, 김동택 해제, 한길사, 2016, 파주, p.507.

욕구를 채우는 데 그치는 것이 아니라 노동자들의 사회적 불만을 해소하는 동료이자 충전의 시간을 부여함으로써 생산의 효율성을 높이는 수단으로 작용하였다. 따라서 대중과 대중문화는 그 근본적인 발생에서 자본주의와 함께 출현한 것이었으며, 자본의 논리에 종속된 채로 자본에 의해 상당부분 움직여 왔다.

1950년대 미국의 대표적인 대중문화 비평가였던 드와이트 맥도널드(Dwight MacDonal)는 과거 민속 문화가 하위계층의 필요에 의해 자발적으로 만들어진 문화였던 것에 반해 대중문화는 자본주의에 의해 강요되는 문화이며, 대중은 그러한 매커니즘의 소비자로 반응하는 수동적인 존재라고 하였다.<sup>8)</sup> 소비자로서 대중들이 할 수 있는 선택이란 상품을 살 것인가 말 것인가, 어떤 상품을 살 것인가를 선택하는 정도일 뿐이라는 것이다. 이러한 그의 시각은 대중문화를 세상에 존재하는 이질적이고 다양한 가치와 수준의 문화들을 획일화시키고 수동적인 태도를 갖게 만든다.

클레멘트 그린버그(Clement Greenberg) 역시 대중의 수동적이고 소비적인 태도를 비판하였다. 그는 그의 에세이 「아방가르드와 키치」에서 “키치를 위한 거대한 판매장치가 만들어져서 사회의 모든 구성원에 압력을 가하여 영향력을 미치게 한다”<sup>9)</sup>고 하였는데, 이는 대중문화의 확산을 대중 스스로가 아닌 권력(정치권력 혹은 자본권력)의 차원에서 공급하고 있음과 그것을 감각적으로 수용하는 대중을 비난한 것이었다.<sup>10)</sup>

한편 에드워드 쉴즈(Edward Shils)는 개인적 경험과 감수성에 대한 존중이 확산되면서 보다 많은 부류와 계층의 사람들이 자신들의 취향을 평가하고 선택할 수 있게 되었다고 보았다.<sup>11)</sup> 그는 심미적, 도덕적, 지적 수준에 따라

8) <대중 문화의 이해>, 블로그: 세상 틈에, 2012. 11. 4.

9) 이영철 외, 『현대 미술비평 30선』, 중앙일보사, 1984, 서울, p.284. / 클레멘트 그린버그, 「아방가르드와 키치」, 임정숙 역.

10) 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 2000, 서울, p.393. / 토머스 크로우, 「시각예술에서의 모더니즘과 대중문화」, 이순령 역.

11) <대중 문화의 이해>, 블로그: 세상 틈에, 2012. 11. 4.

문화를 세 가지 수준으로 구분하여 세련된 문화, 범속한 문화, 저속한 문화로 나누고 각각 지식인, 중산층, 산업 노동계층 및 농촌계층으로 구분하였다. 이러한 구분은 각각의 계급이 갖는 문화의 다양성을 인정한다는 측면에서는 긍정적이지만 여전히 고급과 범속, 그리고 저속한 문화를 구분하려는 데 있어서 그이 시각이 여전히 엘리트적이라는 한계를 가지고 있다. 허버트 겐즈(Herbert Gens)는 대중문화를 취향의 개념으로 설명한다. 그는 자신이 속한 사회의 위계질서, 혹은 신분의 위계와 깊은 연관을 맺은 채로 스스로에게 적절한 심미적 문화를 선택할 수 있다는 것이며, 그러한 선택이 다양한 취향의 문화를 만들어 낸다고 생각했다.<sup>12)</sup> 그의 이러한 취향의 문화는 고급문화만이 절대적인 기준이 아니라는 것과, 각 취향문화의 고유한 미적 가치와 기준을 인정해야 함을 주장한다. 그럼에도 여전히 고급한 문화가 좋은 것이라는 가치 평가에서는 벗어나지 못하는 한계를 가지고 있다.

대중문화에 대한 비평적 입장을 견지했던 프랑크푸르트학파<sup>13)</sup>는 사회 변혁의 가능성을 인간의 행위의 실천에서 찾고자 했다. 프랑크푸르트학파는 오락 산업의 융성, 매스미디어의 급속한 발전, 전체주의 정권의 선전 선동을 통한 문화조작, 미국의 영화산업과 음반 산업의 급속한 발전 등 여러 왜곡된 대중문화를 비판하면서 이러한 현상들 속에서 대중의 수동적 태도를 발견했다. 프랑크푸르트학파는 자본주의 이데올로기에서의 사물화, 즉 인간과 인간 사이의 관계성이 상품 사이의 양적인 관계로의 이동을 의미하는 사물화 현상에 주목했다. 상품화된 인간의 인격은 단지 경제적 가치를 지닌 소모품적인 상품으로 전락하게 됨을 의미한다. 이는 인간의 자율성이나 자발성, 그리고 비판의식과 같은 자아 정체성의 요소들이 소멸됨을 의미하며, 아울러 감정을 가진 인간은

12) 앞의 블로그, 2012. 11. 4.

13) 프랑크푸르트학파: 마르크스주의를 재해석하고 여기에 지그문트 프로이트의 정신분석학과 미국 사회학의 방법을 결합시켜 현대산업사회에 대한 비판이론을 전개했다. M. 호르크하이머를 비롯해 T. W. 아도르노, H. 마르쿠제, W. 벤야민, E. 프롬, F. 폴록, F. L. 노이만 등이 있다.

자기 자신이 사물화 됨에 따른 소외의 현상을 유발하게 되었음을 의미하는 것이었다. 사물화 된 세계에서 사람들은 깊은 무력감과 소외를 겪게 되지만, 대중문화가 제공해 주는 스펙타클함 속으로 도피함으로써 물질적 현실에 안주하며, 그러한 삶이 자신의 행복한 삶이라고 여기게 되었다.

대중문화에 대하여 프랑크푸르트학파는 자발적인 문화 개념 대신 수동적 문화의 의미를 담고 있는 ‘문화산업’이란 용어를 사용한다. 후기 자본주의에서 문화의 생산과 소비는 자본주의 생산 체계에 흡수되어 문화가 상품화되었다는 것이다. 문화 생산이 산업화되면서 문화생산물들 사이의 차이는 이미지나 스타일의 문제가 되었고, 개성이라고 하는 개개인의 다양성 또한 진정한 변별성으로서의 차이가 아닌 상품 선택의 자유를 통한 스타일의 차이로서의 의미를 가지게 되었다.

따라서 대중들의 여가 시간은 문화 산업이 제공하는 획일적 소비문화로 채워질 수밖에 없다.<sup>14)</sup> 대중문화에 비판적 입장을 가지고 있었던 발터 벤야민(Walter Benjamin)도 「기계복제시대의 예술작품」에서 영화를 대하는 대중들의 태도에 대해 “노예의 소일거리, 무식하고 비참하고 일과 걱정들로 지칠 대로 지친 족속들의 오락.....아무런 정신집중도 요구하지 않고 아무런 사고능력도 전제하지 않으며.....가슴에 아무런 광명도 밝혀주지 않고 또 어느 날 엔가는 로스앤젤레스에서 ‘스타’가 되겠다는 가소로운 희망 이외에는 아무런 희망도 불러일으키지 않는 구경거리” (Duhamel, *Scènes de la vie future*, 제 2권 Paris, 1930, p. 58)라는 뒤아멜(Georges Duhamel)의 주장을 언급하며 영화를 대하는 대중의 수동적이고 감각적인 태도에 대해 비판하였다.<sup>15)</sup>

대중이 수동적인 반응을 보일 수밖에 없는 것은 대중의 속성이 수동적이어서 아니라 스스로를 조직하는 힘이 분산되어있기 때문이다. 전통적의 의미에

---

14) 테오도르 W. 아도르노 & M. 호르크 하이머, 『계몽의 변증법』, 김유동 역, 문학과 지성사, 2001, 서울, p.189.

15) 발터 벤야민, 『기계복제 시대의 예술작품』, 최성만 역, 도서출판 길, 2008, 서울, p. 144

서 마을, 혹은 공동체의 개념에서는 오늘날에 비해 비록 문화적 다양성은 적었지만 문화를 스스로 만들어내고 지킬 수 있는 자족성이 있었다. 그러한 힘은 상당부분 혈연관계에 기반 하거나 생존과 집단 재생산을 위한 농업적 토대 위에서 조직되고, 그에 맞는 문화를 스스로 생산해냄과 동시에 스스로 소비했기에 가능했다. 그러나 현대 사회의 대중은 문화적 다양성과 함께 개개인은 과편화됨으로써 공동의 가치를 스스로 창출할 수 있는 문화적 자족성보다는 넘쳐나는 상품을 개별적으로 선택하는 수동적 태도를 갖게 되다. 이는 문화 생산자와 문화 소비자가 분리됨으로써 발생한 것인데, 과거의 문화가 생산과 소비의 일치였다면, 현대 사회는 철저하게 분리되어 한쪽에서는 자본의 논리에 입각해 생산을 주도하고 다른 한쪽에서는 그렇게 생산된 상품과 문화를 수동적으로 수용하는 것이다.

전통적 혈연관계의 공동체문화가 보수적이고 배타적이며 위계적인 성향을 보일 가능성은 충분하다. 그러한 문제점을 안고 있음에도 불구하고 전통적 공동체가 현대 사회에서 본보기가 될 수 있는 것은 그들이 가지고 있는 연대와 관계의 구속력, 서로 배려하고 상생하는 행위들 속에서 공동체를 보존하고 지속하는 힘이 있다. 일반적인 개념으로서 공동체를 구성하는 핵심 요소라 하면 공간, 상호작용, 연대의 세 가지를 들 수 있다. 과거의 공동체에 비해 거대해진 도시민들은 그 밀집된 수에 비해 공간을 공유한다는 것 외에는 상호 작용과 연대의 힘이 상대적으로 약하다. 그리하여 대중은 수적으로 많다 할지라도 스스로 조직하는 힘이 약하며, 따라서 자본권력이 제공하는 상품과 문화 산업에 수동적일 수밖에 없게 된다. 오늘날 개인은 자율적인 주체로 보여 지고 또 그렇게 인식하고 있지만 실은 그들의 반대편에 있는 절대 자본의 힘에 철저하게 스스로를 종속시키는 이유가 여기에 있다.<sup>16)</sup> 소비자로서 대중은 스스로 문화를 분류하고 선택할 수 있는 자유가 있다고 여기지만 실은 선택의 자유는

---

16) 테오도르 W. 아도르노 & M. 호르크 하이머, 『계몽의 변증법』, 김유동 역, 문학과 지성사, 2001, 서울, p.183.

남아있지 않다. 왜냐하면 문화 산업을 제공하는 생산자들은 이미 소비자를 위해 모든 분류를 마쳤기 때문이다.

한편 이와 같은 수동적 대중문화가 가진 비판들에 대해 아그네스 헬러(Agnes Heller)는 대중의 일상생활을 잘못 개념화한 두 가지 방법에 대해 문제제기를 한다. 하나는 대중의 일상생활을 소비와 일치시키는 것이다. 일상생활이 소비와 친화적인 관계에 있음을 부인할 수는 없지만 다수의 일상적인 활동들은 대상들이 아닌 사람들을 겨냥해서 이루어지며, 다른 사람들과의 관계는 직접적으로 소비와 관련되어 있는 것이 아니라고 하였다. 일상생활과 소비를 직접적으로 연관시킨다면 소비에 대한 수동성을 지나치게 강조하는 결과를 도출한다는 것이다. 그에 따르면 소비주의적 일상생활의 등장은 근대 자본주의 사회에서 소외된 일상의 결과일 뿐, 불가피한 현상이 아니라는 것이다. 다른 하나는 일상생활을 사생활과 일치시키는 경우로 들었다. 오늘날 개별 인간의 재생산에 요구되는 전체 활동은 사생활 영역에서 이루어진다고까지 말해진다. 사적인 영역과 공적인 영역의 분리는 역사적으로 조건 지어진 것인데, 이 분리가 사회적으로 일반화된 것은 자본주의의 발생과 함께 분리된 것이다. 자연 발생적인 공동체 사회에서는 사람들의 일상 속에 공적인 활동도 포함되어 있었다고 한다.<sup>17)</sup> 따라서 대중의 수동성은 자본주의 사회 속에서의 수동성에 그 범위를 제한해야 하는 것이다.

미디어는 대중문화의 전도사역할을 한다는 의미에서 또 하나의 권력이다. 영화나 텔레비전, 음반 산업에 의해 생산되는 대중문화는 자본주의 이데올로기의 문화산업의 한 예이다. 개인이 대중 매체가 전달하는 문화 산업들을 거스르는 것은 대중이라고 하는 거대한 균중으로부터 소외되는 길이다. 대중은 대중매체가 제공하는 문화들을 공유하며 그 안에서 연대감이나 동질감을 부여 받는다. 대중문화 속에서 매체가 제공하는 문화 현상들을 받아들이는 것은 대

---

17) 강수택, 『일상생활의 패러다임』, 민음사, 1989, 서울, pp.87-88

중사회에서의 자신의 존재감을 유지하는 중요한 요소가 되기도 한다.

자본주의가 주입하는 경제적·문화적 강제에 수동적으로 반응함으로써 대중은 때로는 스스로 주체가 되지 못한 이유로 소외감을 느낀다. 이러한 소외는 타인들로부터 이탈되지 않기 위해 소비를 하고 유행들과 같은 외적인 요인들에 다시 반응하게 만든다. 저항하는 자는 저항을 포기하고 자신을 어떤 부류에 넣음으로써만 살아남을 수 있게 된다.<sup>18)</sup> 오늘날의 대중은 스스로 자유롭게 행동하고 사고할 수 있다. 민주주의 사회에서 그것은 개인의 자유이다. 그러나 마치 욕체를 자유롭게 놓아두는 폭군처럼 자본주의는 대중들의 영혼을 공략한다.<sup>19)</sup> 그리고는 ‘너는 자유이다. 그러나 우리들이 제공하는 상품을 외면한다면 우리들 사이에서는 이방인이 될 것이다’ 라고 말한다. 우리는 이러한 강제로부터 자유로울 수 없다. 폭군이 말하듯 그러한 자유는 이 사회로부터의 ‘소외’ 이기 때문이다. 그러기에 우리는 자본의 권력에 좌절하게 되고, 그들이 주는 자유 안에서 스스로 욕망이라 생각하는 것들을 소비하며 자신의 자리를 지키려 할 것이다. 그리고 곧 새로운 욕망이 주입되고, 욕망과 좌절 사이에서 또 불안해 할 것이다. 중요한 것은 자본주의가 주입하는 물질주의의 욕망이란 어떤 대가를 치르더라도 그것이 자아실현이 될 수 없으며, 그것은 결코 자신의 진정한 욕망을 만족시킬 수 없다.

자본가는 자신의 자본을 통해 재화를 생산하고 그 대가의 일부를 노동자에게 지불한다. 이 과정에서 자본가는 이윤을 남기기 마련이다. 일에 지친 노동자들은 고단함을 충전하기 위해 여가라는 이름으로 자본가가 제공하는 문화 상품을 소비한다. 여가는 자본 순환의 한 사이클이자 일의 연장이 된다. 여가를 찾는 사람들은 노동 과정을 다시금 감당할 수 있기 위해 그로부터 벗어나려는 사람들이다. 그들은 자신이 소비하는 문화의 가치보다 더 많은 비용을

---

18) 테오도르 W. 아도르노 & M. 호르크 하이머, 『계몽의 변증법』, 김유동 역, 문학과 지성사, 2001, 서울, p.202.

19) 앞의 책, p.200.

지불하면서 여가를 위해 소비한다. 결국 노동자는 노동의 대가로 받은 임금을 다시 소비의 형태로 자본가에게 돌려주는 것이다. 문화산업은 소비자의 모든 욕구가 실현될 수 있는 것처럼 친절하고 상냥하게 제시하지만 그 욕구들은 문화산업에 의해 사전에 결정된 것들이다. 소비자는 자신을 영원한 소비자로서, 즉 문화 산업의 객체로서 느끼게 되는 것이 자본주의의 체계의 원리이다.<sup>20)</sup>

## 2. 스펙타클의 사회

기 드보르(Guy Debord)는 이 시대를 구성하고 있는 모든 시스템들, 즉 정치와 경제, 그리고 문화를 총망라하는 우리 사회 전반의 분위기를 ‘스펙타클의 사회’라 했다. 기 드보르는 『스펙타클 사회』를 시작하면서, “사실보다는 이미지를, 원본보다는 복사본을, 현실보다는 표상을, 본질보다는 가상을 선호한다.”는 포이어바흐의 글을 인용했다.<sup>21)</sup> 현대를 살아가고 있는 우리의 삶을 돌아보면 포이어바흐의 말에 동의하는 것은 그리 어렵지 않다. 우리는 대중 매체를 통해 실제 사실이 아닌 사실의 이미지를 취하고, 현실보다는 이미지가 주는 표상에 반응함으로써 본질보다는 매체가 전달하고자 하는 또 다른 메시지에 반응한다. 이러한 변형은 ‘스펙타클’<sup>22)</sup>의 대척점에 있는 실제의 현실세계, 다시 말해 우리가 직접 몸으로 경험함으로써 느끼는 실제의 세계 대신 간접 체험이라는 가상화를 통해 세계를 바라보는 방식에 익숙할 뿐만 아

---

20) 테오도르 W. 아도르노 & M. 호르크 하이머, 『계몽의 변증법』, 김유동 역, 문학과 지성사, 2001, 서울, p.215.

21) 기 드보르, 『스펙타클의 사회』, 유재홍, 울력, 2015, 서울, p.11. /포이어 바흐, 「기독교의 본질」 제 2판 「서문」, 재인용.

22) 스펙타클은 현란한 장관 혹은 볼거리로 관객을 시각을 자극하는 볼거리를 의미하며, 주로 스펙타클 영화의 의미로 사용된다. 스펙타클이 사회, 문화 전반에 중요한 용어로 다시 등장하게 된 것은 프랑스의 상황주의 사상가인 기 드보르에 의해서이다. 드보르는 「스펙타클의 사회」를 통해 자본주의의 상품화가 야기하는 여러 가지 문화적 현상들을 설명한다. 그는 현대 사회가 자본주의적 스펙타클이 만들어내는 ‘외양의 지배’에 순응함으로써 수동적이 되었다고 한다.

나라 그것을 선호하는 것이 현실이 되어버렸음을 말해준다. 우리가 이미 너무 익숙해져서 그것이 오히려 더 자연스러운 것이 아니냐는 물음을 던질 만큼의 이 익숙함은 어디에서 비롯하는 것일까? 그것은 자본주의의 상품이 주도하는 세계로서 그 총체성이 하나의 전체로 기능하면서 삶의 보편적 등가물로 나타남을 의미하기도 한다. 결국 자본주의가 만들어 낸 거역할 수 없는 보이지 않는 권력이자 시스템의 현현이 ‘스펙타클’인 것이다. 상품화된 사회에서는 우리의 인식 가치의 기준을 상품 및 화폐에 가둠으로써 개개인의 정체성을 소멸시킬 뿐만 아니라 우리의 미적 정서 및 가치관을 전복한다. 그리고 그 자체를 이미지화함으로써 현실의 개혁과 진정한 변화의 열정을 소멸시킨다.<sup>23)</sup>

‘스펙타클’은 물질적으로 표현된 하나의 세계관이자 또한 대상화된 세계관이다.<sup>24)</sup> 가치관과 취향, 개인적 경험과 같은 물질로는 측량할 수 없는 사적인 영역들 안에서 작용하는 내적인 세계관이 부재하거나 부재가 강요당하는 세계, 대신 그러한 부재를 물질적인 것으로 대체하고 대체된 물질을 통해 자기와 일치시키는 세계, 그것이 상품이 주도하는 스펙타클의 세계이다. 이것은 또 단순한 이미지들의 집합을 넘어서는 이미지들에 의해 매개된 실재이다. 마치 디즈니랜드나 에버랜드와 같이 현실이 아닌 현실속의 세계, 정글 체험과 같은 만들어진 가상의 실재들, 보드리야르(Jean Baudrillard)가 지적한 시뮬라크르들의<sup>25)</sup> 완벽한 모델들이 현실을 대체하고 있으며, 그것은 실제 현실과 구분하기 어렵거나 그것 자체가 현실이 되고 있다. 전도된 현실은 스펙타클화된 모습으로 우리의 일상을 점령하고 있다.

스펙타클이 원칙적으로 요구하는 태도는 무기력한 수용이다.<sup>26)</sup> 보다 자극

23) 신영복, 『담론』, 돌베개, 2016, 파주, p.355.

24) 기 드보르, 『스펙타클의 사회』, 유재홍 역, 울력, 2015, 서울, p.16.

25) 장 보드리야르, 『시뮬라시옹』, 하태환 역, 민음사, 2009, 서울. p.39

시뮬라크르: 실제로는 존재하지 않지만 존재하는 것처럼, 때로는 존재하는 것보다 더 실제처럼 인식되는 대체물을 말한다. 시뮬라크르는 흉내낼 대상이 없는 이미지이며, 이 원본 없는 이미지가 그 자체로서 현실을 대체하고, 현실은 이 이미지에 의해서 지배받게 되므로 오히려 현실보다 더 현실적인 것이 된다.

26) 기 드보르, 『스펙타클의 사회』, 유재홍 역, 울력, 2015, 서울, p.20.

적이며 보다 감각적인, 그래서 보잘 것 없어 보이고 무료해 보이는 일상의 사람들, 일상의 것들로부터 눈을 돌리게 만드는 그 무기력함의 자각은 이미 그 자체의 힘으로도 사람들을 수동적으로 만든다. 스펙타클은 자신 외에 그 어떤 것도 추구하지 않으며, 모든 것을 존재의 관점에서 소유의 관점으로 규정한다. 그 결과 개인의 현실은 사회적 권력인 스펙타클에 종속되고 가공된다.<sup>27)</sup> 이미지의 세계로서 스펙타클의 소통방식은 매스미디어가 그렇듯 본질적으로 일방적이다. 그것은 자본과 결합한 하나의 거대 조직이자 시스템이며, 대중은 그것을 바라보는 관객인 것이다. 스펙타클에 빠져들면 들수록 자신을 자각하는 힘은 약화되고 보잘 것 없어지며 또다시 시선을 그곳에 고정할 수밖에 없게 된다.

임상 심리학자인 올리비아 멜란은 “사람들이 자존감이 낮아지면 소비로 그것을 채우려 한다.” 고 하였다.<sup>28)</sup> 여기서 자존감이란 결국 자기 자신에 대한 평가로서, 스스로 생각하기에 자존감이 낮다는 생각이 들면 자신이 별 볼일 없는 존재라는 생각을 하게 되고, 그러한 공허감을 보완하기 위해 자신을 치장하고 자신의 사회적 가치를 높아보이게 해 줄 대용물로서 물건을 구매하게 된다는 것이다. 문제는 자신의 낮은 자존감을 정신적인 것이거나 인간적 관계의 입장에서 해결하려는 대신 물질로 메우려한다는 것에 있으며, 이러한 생리적 현상이 자본주의적 시스템에 의해 주도된다는 데 있다.

자본주의는 자아정체성과 같은 내면의 가치보다는 외적인 화려함과 물질적인 풍요로움에 그 가치를 둔다는 의미에서 표면적이다. 이것은 기 드보르의 표현을 빌리자면 자본주의 소비시스템이 부추기는 스펙타클한 사회에서의 ‘외양의 지배’ 이다. 삶의 진실, 삶의 진정한 모습들은 은폐되고, 우리의 눈앞을 이루고 있는 것은 표상과 허위의식일 뿐인 것이다.<sup>29)</sup> 광고는 그들이 판

---

27) 기 드보르, 『스펙타클의 사회』, 유재홍 역, 울력, 2015, 서울, p.23.

28) <소비는 감정이다>, EBS 다큐 프라임- 자본주의 2부.

29) 박경숙, 기 드보르, 『스펙타클의 사회』 서평, 블로그: 대항해시대, 2013. 3. 24.

매하는 물건들이 이러한 표면적 가치들을 실현하는 수단이 될 뿐 아니라 그것들을 통해 사회적 지위를 갖게 될 수 있다고 부추긴다. 정신분석을 활용한 광고 산업의 초창기 시도들을 보면 흔히 소비자가 권위와 동일시하도록 하는 광고에 기대고 있다. 광고주들은 소비자가 “거의 언제나, 자신이 열심히 참고하거나 존경하는 권위자의 지시라고 믿는 것에 대한 무의식적인 복종 상태에서 구매 행위를 한다.” 고<sup>30)</sup> 추측했다.

권위에 대한 동일시를 물질적인 것과 결합하려는 외적 추구는 인간의 표면적 측면을 두드러지게 부각함으로써 인간의 내면적인 것들을 물질적인 것으로 바꾸어버린다. 막스 호르크하이머(Max Horkheimer)와 테오도르 아도르노(Theodor Adorno)는 자본의 요구에 굴복한 광고와 대중매체가 일상품의 교환 가치들을 실현하기 위해 문화를 이용하여 사이버 개성화를 부추기며 거짓 욕구를 창조하는 장소로 소비영역을 지목했다. 보드리야르는 소비 사회를 두고 모든 것이 기호의 과장된 재현 체계인 광고로 흡수되어 용해되는 세계라고 비판하고 그것의 작동 과정을 검토하기도 했다. 또한 레이먼드 윌리엄스(Raymond Williams)는 제도권의 세력이 정치적 메시지를 전달하거나 소비행위를 부추기기 위해 대중 심리를 조작하는 것이 광고<sup>31)</sup>라고 하였으며, 앙리 르페브르(Henri Lefebvre)는 광고의 문안은 문학처럼 은유적인 기능을 갖고 있어서 관심 없는 사람들을 열정적으로 만들고 일상을 상상 속에 옮겨 놓으며, 소비자로 하여금 행복한 미소를 띠게 만든다.<sup>32)</sup>고 하였다. 이처럼 광고란 소비자의 욕망을 이미지 속에 투사하여 자극함으로써 그들에게 현실과 이상이라는 이중적 존재를 부여하고 현실의 일상으로부터 대중들을 분리시킴을 통해 자기 정체성의 상실의 몫, 즉 자본주의에 발생하는 인간 소외를 소비가 대체하도록 이끈다.<sup>33)</sup>

30) 레나타 살레츨, <불안들>, 박광호 옮김, 후마니타스, 2015, 서울, p.117.

31) 레이먼드 윌리엄스 외, 『광고의 사회학』, 강준만 외, 한울, 1994, 과주, pp.150-153 참조.

32) 앙리 르페브르, 『현대 세계의 일상성』, 박정자 역, 기과량, 2016, 서울. p.174.

자본주의 사회에서 사물은 이중성을 가지고 있다. 그것은 감각의 대상인 동시에 상징적이며, 실용적이고도 상상적이다. 이러한 등급화는 상징에 의해 동시에 말해지고, 의미되고, 지지되고 심화된다. 자동차와 명품 백은 사회적 신분의 상징이고 위엄이며 실제 사용에 기호들의 소비가 중첩된다. 이 물건들에 대한 담론은 수사에 의해 풍요롭게 되고 상상을 감싸 안는다. 소비의 기호들과 기호들의 소비, 행복의 기호들과 기호들의 행복이 서로 한데 얽히고, 강화되고, 상호 중화된다. 그것은 다름 아닌 일상의 강제들을 요약하는 물건들이다.<sup>34)</sup>

자본주의가 강제하는 소비주의적 삶 속에서 우리는 자기 자신에 관해 스스로를 어떻게 변화시키고 어떻게 삶을 의미 있는 것으로 만들 것인가에 대한 고민보다는 무엇을 먹을 것인지, 무엇을 입을 것인지 혹은 무엇을 구매할 것인지를 고민을 한다. 자신의 삶의 가치와 의미를 외부에서 찾고자 하는 한 광고는 엄청난 매력으로 우리의 삶을 유혹하며, 또한 끝없는 소비는 다시 소비를 부추기며 사람들을 소외시킬 것이다. 그런 이유로 기 드보르는 인간의 삶을 지배하는 스펙타클의 사회를 비판한다. 그것은 상품을 매개로 세계를 지배하는 자본주의의 영향력이 우리의 일상의 삶에 미치는 영향에 대한 비판이다. 다른 한편으로 그러한 기만적 삶에 반응하는 사람들을 향한 자각의 촉구이다. 그러한 자각을 토대로 창조적 일상의 실천을 할 때만이 우리는 상품의 소외로부터 자기 자신을 발견할 가능성을 얻을 수 있을 것이다.

### 3. 현대 사회의 소외와 불안

오늘날의 자본주의 시스템은 과거 어떤 사회보다도 인류에게 경제적인 풍요로움을 가져다주었다. 그것은 물질적인 측면에서도 그렇고 주거 및 식생활을

---

33) 콜린 크라우치, 『포스트 민주주의』, 이한 역, 미지북스, 2008, 서울, p.42.

34) 앙리 르페브르, 『현대 세계의 일상성』, 박정자 역, 기과량, 2016, 서울, p.200.

비롯한 생활의 전반적인 편의나 위생적인 요소에 이르기까지 전반적으로 삶의 질을 향상시켜왔고, 앞으로도 그러한 추세로 이어질 것이다. 그러나 자본주의가 제공하는 일반적이고 긍정적인 측면에도 불구하고 그에 대응하는 부작용들 또한 간과할 수 없는 현상으로 인식되어지고 있다. 예를 들어 오늘날의 사람들은 현실의 풍요를 유지하기 위해 더 많이 일해야 하고 더 많은 사람들과 경쟁해야 하며, 더 많이 소비해야만 하기 때문에 한편으로는 그것들이 삶의 풍요를 주었지만 한편으로는 개인주의와 소통의 단절이라는 부정적 요인들도 함께 양산하게 되었다. 그렇기에 현대 사회에서 표면적으로 드러나지 않는 소외와 불안의 문제는 사회적인 문제를 유발하게 되었다.

불안이란 안심이 되지 않는 심리적인 상태나 감정을 의미하는 것으로 신체적 혹은 정신적으로 위협을 인지하였을 때 나타나는 감정이다.<sup>35)</sup> 공포가 구체적인 대상에 대한 두려움인 것에 비해 불안은 대상 없이 자기 내부에서 막연하게 일어난다. 이 막연함은 현재는 나쁜 일이 일어나지 않았지만 언젠가는 일어날지도 모른다는 심리이며 또한 그 원인이나 대상이 불분명하기 때문에 회피하거나 예방하기 어렵다. 현대인들이 불안증상을 가지고 있으면서도 자기가 그러하다는 것을 인지하지 못하거나 그 대안을 뚜렷이 정의하기가 어려운 이유이기도 하다. 불안을 인간의 실존문제와 연관 지을 때는 죽음에 대한 두려움이나 생의 무의미성에 대한 자각, 자아 정체성의 문제나 자아실현 과정에서의 발생할 수 있는 좌절 등과 관련하여 발생하기도 하며, 사회적 문제와 연관 지을 때는 타인의 부재나 관계상실에 의한 실의나 좌절 등에서 비롯되기도 한다.

프리드리히 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche)는 현대 문명을 ‘평온의 결핍’으로 규정하며 현대사회가 조장하는 과잉활동과 욕구로 인해 자기성찰의 결여와 불안의 증대가 현대를 점철하고 있다고 지적하였고, 슬라보예 지젝

---

35) 채정호, <동물과 인간의 불안: 차이와 공통점>. 대한불안학회, 2005. 10. 31.

(Slavoj Žižek)은 주체적 결정의 궁극적 곤궁인 모름에 대한 불안을 제시하였으며, 빅터 프랭클(Viktor Frankl)은 존재적 진공에서 흘러나오는 무의미함으로서의 불안을,<sup>36)</sup> 그리고 해리 스택 설리반(Harry Stack Sullivan)의 경우 자존심과 자기 존중이 위협받을 때 느끼는 감정으로 불안을 보았다.<sup>37)</sup>

근대 이후로 불안의 의미는 특히 근대적 주체가 대면하게 된 ‘자유’와 밀접한 관련을 가지고 논의되어 왔는데, 대표적으로 키르케고르(Søren Kierkegaard), 하이데거(Martin Heidegger), 사르트르(Jean-Paul Charles Aymard Sartre) 등은 불안 대상의 막연함에 주체의 자유, 무규정성이 상응한다는 점을 강조한 바 있다.<sup>38)</sup> 이처럼 불안은 그 심적, 육체적 상태가 무언가에 쫓기거나 수세에 몰리는 듯한 압박감을 가진다는 공통점이 있음에도 불구하고 너무나도 많은 원인과 해석이 존재한다.

니체가 말하듯 욕구와 자기 성찰의 결여로서 불안이나 지책의 주체적 결정의 곤궁, 프랭클린의 존재적 무의미함, 그리고 설리반의 자기 존중의 위협 등은 모두 자아 정체성의 문제와 관련한 지적으로 볼 수 있다. 불안과 소외의 증상이라고 하는 많은 것들, 즉 돈과 물질에 대한 욕구, 상품 소비를 통한 불안의 해소, 자기 자신을 외적으로 치장함으로써 얻는 위안과 같은 거의 대부분의 외적 현상들의 근원이 바로 자아 정체성의 결여에서 비롯되는 것이다. 그것은 자기 스스로에 대한 자존감의 부족에서 오는 것인데, 자본주의 사회에서는 자존감을 물질로 계량화하려는 욕구가 강하다. 이러한 현상들은 어떤 의미에서는 개개인의 선택의 결과라기보다는 자본주의적 시스템이 그렇게 조정한다고 보는 것이 더 옳을 것이다. 어느 한 시스템은 그 구성원들의 속성에 영향을 미치는 것이고, 결국 자본주의 시스템은 그 구성원들로 하여금 자본주

---

36) 홍혜옥, 「신경증으로 나타난 불안극복에 관한 연구」, 국민대학교 미술학과 박사논문, 2016, p.1

37) 박용천, <정신분석적 관점에서의 불안>. 대한불안학회, 2005. 10. 31.

38) 레나타 살레츨, 『불안들』, 박광호 역, 후마니타스, 2015, 서울, p.274 /맹정현, 『리버돌로지』, 문학과 지성사, 2009, 60쪽의 재인용.

의적 속성을 자연스럽게 받아들이게 만들기 때문이다.

사회학자 레나타 살레츨(Renata Salecl)이 제시하는 현대인의 불안에 관한 분류 속에서도 타인의 시선이 현대 사회를 살아가는 사람들에게 얼마나 중요한 요소인지를 확인할 수 있다. 그녀는 현대인들이 갖는 불안들에 대하여 다음과 같이 정리를 하고 있다.

첫째, 돈이나 사랑 등과 같은 것이 충분하지 않다는 것

둘째, 사람들이 더 이상 나를 좋아하지 않을지도 모른다는 것

셋째, 좋은 것은 금방 사라질 것 같다는 것

넷째, 사람들이 나의 실체를 알아챌 것 같다는 것

다섯째, 내 삶이 덧없다는 것<sup>39)</sup>

대부분의 주제들에서 공통적으로 나타나는 특징적인 요인은 타인과의 관계에 대한 사회적 유형의 불안이다. 사랑과 같은 주제나 혹은 타인이 자기 자신을 어떻게 바라보는지에 대한 입장, 또 나의 결핍을 타인이 눈치챌까봐 걱정하는 것은 사람들이 생각하는 불안의 근본적인 본질이 무엇인지를 잘 대변한다. 이러한 항목들에서 도출할 수 있는 것은 주체는 주로 자신이 세상에서 차지하는 사회적인 위치에 신경 쓰거나 혹은 자신과 타인 사이에 발생하는 관계성이다. 현대 사회에서 이러한 주체의 불안한 시각을 대리해줄 때 등장하는 것이 돈이다. 사람들에게 돈은 사랑을 유지하는 하나의 수단이 되기도 하고 사람들이 좋아하게 만드는 이유가 되기도 하며 자신의 부족한 점을 어느 정도 포장하여 허세를 부릴 수 있게 만들어 주기도 하는 배경이 되기도 한다. 한편 자기 정체성의 결핍에 대한 실존적 고민이자 자신의 불안을 외부에 두기 보다는 내면으로 향한다는 측면에서는 긍정적인 불안이다.

사람들은 이렇게 타인과의 관계 속에서 자신을 바라보는 경향이 있고, 타인

---

39) 레나타 살레츨, 『불안들』, 박광호 역, 후마니타스, 2015, 서울, p.10.

의 견해를 통해 자기 자신을 규정하려는 속성이 있다. 이것은 근본적으로 인간은 사회 구성원의 일원이라는 속성을 무의식적으로 간직하고 있다는 것이기도 하지만, 그 의존성이 지나치면 자기 부정으로 연결될 위험성도 내포하여 결국 불안의 증상으로 이어질 수도 있다. 이러한 상호 관계성이 현대사회에서 문제시되는 이유 중 하나는 점차 개인화 되어가는 성향 속에서 자아 정체성의 부재가 만들어내는 타인에 대한 의존성향 때문이다. 타인 의존성향은 나의 행동이 타인의 시선과 부합하지 않을 때 불안감을 느낀다. 이전 세대보다 자기 중심적이고 이기적인 특성을 갖는 현대인들이 이처럼 자기 자신의 평가에 대한 물음을 타인의 견해에 의존하고 그것에서 위안을 얻는다는 것은 진정한 개인주의라고 보기 어렵다. 표면적으로는 개인주의적으로 생활패턴을 가지고 있지만 내면적으로는 이기적이며, 또 개인주의적으로 행동하면서도 자신의 행동이 타인의 시선에 제약받는 모순된 양면성을 내재하고 있는 것이다. 현대사회는 대도시를 중심으로 많은 사람들이 모여서 살아간다. 그러나 그러한 대규모의 군집은 ‘우리’ 라는 개념의 테두리를 벗어날 뿐만 아니라 관계의 느슨한 유기성과 원자화된 개별성이 ‘우리’ 라는 개념을 상쇄한다.

자크 라캉(Jacques-Marie-Émile Lacan)은 불안에 관해 주체가 태어나는 사회적, 상징적 관계망과 주체의 관계라는 측면에서 ‘대타자(Big other)’ 를 언급한다. 그는 주체가 대타자라는 대상과 관련하여 불안을 갖는다고 주장한다. 주체는 그 자체가 비어 있고, 또 혼자서는 아무것도 아닌 존재이기 때문에 대타자는 주체에게 중요한 의미가 된다. 대상이 존재하지 않는 것, 다시 말해 혼자라는 존재의 ‘텅 빈’ 이 불안을 야기한다는 것이다. ‘대타자’ 를 전제할 때에 가능해지는 주체의 개념은 평범한 사람이 경찰 제복을 입음으로써 갖게 되는 권력의 문제처럼 한 사람이 어떤 상징적인 것을 자신에게 덧씌움으로써 얻게 되는 사회적 주체성과 관련된 것이다. 경찰이라는 지위는 대상이 존재하지 않는 한 아무런 의미도 없는 텅 빈 껍데기일 뿐이지만 대상이 존재할 때

그가 입고 있는 제복은 한 사회 내의 하나의 상징적 정체성으로 기능을 하게 된다. 즉 사회적 의미망 속에서만 생성되는 주체의 개념을 라캉은 ‘대타자’와 연관 짓는 것이며, 결국 자기 자신 외에 아무도 없는 경찰은 무의미할 뿐만 아니라 정체성의 ‘텅 빔’이 된다. 이처럼 주체는 대상이 존재할 때 비로소 생겨나는 개념이며 자기 자신인 단독자 자체만으로는 가질 수 없는 것이다. 자존감과 같은 자아 정체성, 자기 인식의 영역은 주체와 대척점에 있는 타인, 라캉이 말하는 대타자가 존재할 때 가능하며, 그렇기에 불안의 문제는 1차적으로는 자아 정체성의 결핍 문제로부터, 2차적으로는 관계 결핍의 문제로부터 발생한다.

롤로 메이(Rollo May)는 불안을 정서적 차원의 것이 아닌 어떤 다른 것으로 설명하고 있는데, 그는 불안을 슬픔이나 쾌락 등 인간의 정서적인 측면과는 달리, 인간 실존에 뿌리를 두고 있는 인간의 존재론적 특징으로 파악하고 있다. 그에 따르면, 개인이 어느 정도의 자유를 가지고 있지 않다면 불안에 대한 경험은 불가능하다고 한다.<sup>40)</sup> 여기서 자유란 선택의 자유, 판단의 자유를 의미한다. 마찬가지로 키에르케고르도 불안을 자유의지와 관련짓는다. 그는 불안의 개념에 관한 시작을 기독교의 원죄에서 찾는데, 성경에 등장하는 최초의 인물로서 아담은 하나님으로부터 금한 선악과를 따먹음으로써 비로소 인간에게 죄가 생김을 언급하면서 선악과를 따먹기 이전의 아담이란 ‘천진무구한 상태’ 즉 선과 악을 구분할 수 있는 개념이 부재하고 또 그 차이조차도 알 수 없는 상태이기 때문에 그의 선택은 자유의지를 포함하지 않는다는 것이다. 그러나 천진무구한 상태로서의 아담은 선과 악의 개념을 알 수는 없지만 항상 그러한 가능성, 즉 자신 안에 내재한 자유의지에 대한 가능성으로 인해서 불안을 느낀다는 것이다. 키에르케고르에게 있어서 불안이란 자유로운 존재로서의 ‘자유의 현기증’과 같은 것이다. 그래서 그에게 불안은 자유의지를 통해

40) 쇠렌 키에르케고르, 『불안의 개념』, 임규정 역, 한길사, 1999, 서울, p.68. / 롤로 메이 외, 『실존』(Existence), 뉴욕: 사이먼 앤 슈스터, 1958, 50~51p) 주석에서 인용.

실존적 존재자로 거듭나는 추진력과 같은 조건인 것이자 기독교적인 의미에서 구원으로 나아가도록 이끌어주는 동력인 것이기에 불안은 죄의 가능 조건이자 동시에 구원의 가능 조건인 것이다.

하이데거는 불안을 존재에 대한 물음으로 본다. 그가 존재의 개념에 중점을 두는 이유는 우리가 우리 존재를 어떻게 이해하느냐에 따라 우리 삶의 총체적인 모습이 결정되기 때문인데, 현대인들이 물질적인 풍요에도 불구하고 공허함을 느끼는 이유가 존재에 대한 이해가 빈약하다는 것에 기인한다고 주장한다. 그는 존재자를 관계 속에서 파악한다. 각각의 존재자와 세계는 인간 주체가 이성적으로 추론하기에 앞서 이미 스스로 개현되어 있음을 선현적으로 이해하고 있으며, 존재자는 선현적 세계와 그들의 존재 방식과 관계를 맺으면서 살아간다는 것이다. 이렇게 서로 관계 맺는 장이 세계이며, 따라서 현존재(인간)를 ‘세계-내-존재’라 하였다. 그가 문제 삼는 것은 존재자가 눈에 보이는 세속적인 존재자만을 중요한 것으로 취급하면서 그 대신 존재를 은닉해 왔다는 것, 그 결과 존재는 무와 같은 것이 되며, 무는 망각이 되어 존재가 은폐된다는 것이다. 존재자는 존재의 결핍을 인식하기 시작하면서 세속적 존재자로서의 삶이 무너질지도 모른다는 예감을 일으키고, 더 나아가 유한한 삶 속에서 진정한 자아를 찾지 못하고 죽을지도 모른다는 사실을 깨달음으로써 불안을 겪는다는 것이다. 따라서 불안의 극복은 존재 망각을 극복하는 것으로 가능하며, 물질적이고 현실적인 가치들을 말소시킴으로써 비로소 존재 속으로 자신을 내맡길 수 있다고 한다. 결국 키에르 케고르와 하이데거 모두에게 불안은 본질적 존재구조를 인지하는 감정이며 자신의 정체성을 회복하도록 이끄는 실존적 속성이다. 불안 속에 잠재된 자유를 현실화함으로써 단독자가 됨은 물론 다른 존재자들과의 참다운 관계를 맺는 것이 실존적 의미로서의 불안을 극복하는 것이라고 주장한다.

일상은 현재 내가 서 있는 공간이자 그 공간을 실천하는 움직임이고 나 자

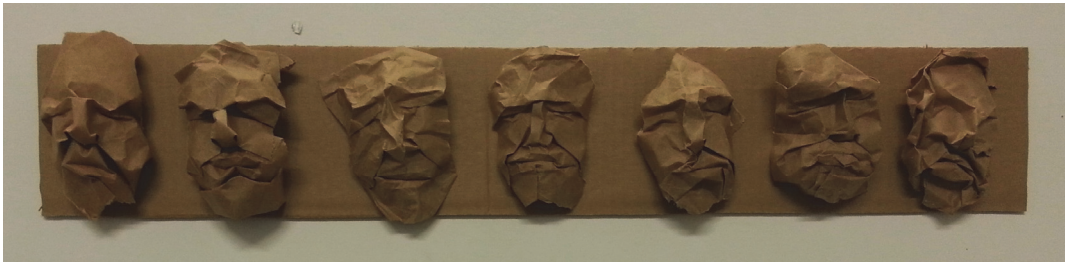
신에 대한 자각이자 정서이다. 모든 것을 물질적 척도로 여기지 않고 공간을 물질화하고자 하는 의지에 대항하여 일상의 소소한 삶과 나를 둘러싼 사람들, 즉 우리의 공동체를 돌아보는 것, 내가 사는 동네를 한 바퀴 걸어 다니는 것, 이웃과 인사하는 것, 회·노·애·락을 공유함으로써 느끼게 되는 감정의 회복은 우리를 소외와 불안을 야기하는 개인주의와 물질주의로부터 휴머니즘의 사회로 향하게 할 수 있을 것이다.

#### 4. <표정들> 속에 드러나는 현대인의 내면적 단상

르페브르가 말하듯 소비 조작의 관료사회로서 자본주의 사회는 대중들을 소비의 주체로 만듦과 동시에 끊임없이 소비의 부추김을 통해 물질에 집착하게 만들었고, 뿐만 아니라 소비 위주의 삶의 패턴은 인간관계의 단절을 야기하게 됨에 따라 개개인은 물질의 풍요에도 불구하고 소외의식을 갖게 되었다. 그것은 익명성의 무관심이자 삶의 능동성으로부터 밀려난 소외이다. 이러한 소외의 단상들은 표면적으로는 상품이 세계가 포장하는 스펙타클한 모습으로 가려지겠지만 그 내면에는 스스로도 감지하기 어려운 소외의 단상들이 있다. 연구자의 작품 <표정들>은 그러한 현대 사회의 내면의 단상들을 표현하고 있다.

<표정들>은 한 장의 종이를 접거나 구겨서 사람의 얼굴표정을 만드는 작업이다. 매번 같은 손놀림으로 작업을 해도 매번 다른 표정의 다른 얼굴들이 되어지는, 어쩌면 연구자의 의도와는 무관하게 스스로 자신의 표정을 드러내는 모습들이 흥미롭기도 했고, 또 그 구겨지고 일그러진 표정들에서 연구자를 포함해 많은 고민들을 안고 살아가는 현대인들의 모습이 드러나는 것도 같아 흥미로웠다.

<표정들>은 주로 갈색 포장지를 사용했다. 포장지는 이전의 동그라미 드로잉에도 사용되었던 재료라는 연속성도 있었지만, 종이라는 재료와 갈색이 주



작품 1. <표정들>, 종이, 68×15×7cm, 2013.

는 푸근함은 사람의 얼굴을 표현하는 데 있어서 여러 가지 면에서 거부감이 없었다. 또한 한 번 사용하고 쉽게 버려지는 값싼 재료라는 것도 포장지를 선택함에 있어서 의미 있는 요소로 다가왔다. 그것은 하찮게 여기는 것들에 대한 연구자의 관심에서 비롯된 것이었다. 소비주의 사회에서 사람들은 너무나도 쉽게 사고 쉽게 버린다. 값비싼 물건도 유행이 지나거나 철이 지나면 쉽게 폐기하는 풍조 속에서 포장지와 같은 것들은 존재가치가 미비하다.

종이를 오리거나 덧붙여서 입체적인 형태를 만드는 것이 아니라 구겨서 사람의 얼굴 표정을 만든다는 것은 생각처럼 익숙한 방법은 아니었다. 종이는 평평한 2차원의 특성을 가지고 있고 반대로 사람의 얼굴은 입체적인 곡면을 이루고 있기 때문이다. 그리고 구겨서 무엇을 만든다는 것은 그 방법적인 것에 있어서 벌써 긍정적인 면 보다는 부정적인 면이 먼저 다가온다. 뭔가 일그러지고 훼손되는 느낌이 들기 때문이다. 욕구를 대리할 상품이 넘쳐나는 스펙타클한 사회 속에서 표면적 풍족함의 이면에는 그것과 어울리지 않는 어두운 감정들이 존재한다. 그것을 연구자는 이 시대의 물질주의적 세태로부터의 인간 소외와 불안이라 여겼고, 그러한 내면의 모습은 일그러지고 구겨진 종이를 통해 표현된 인물들과 닮은 듯했다.

<표정들> 각각에는 별도로 제목을 붙이지 않았다. 그것은 작품의 수가 너무 많아서이기도 하지만 그 하나하나의 얼굴들은 특정하게 누구를 지칭하거나 어떤 특정인의 감정을 표현한 것은 아니었기 때문이다. 그것은 불특정한 군중으

로서의 현대인들의 단상으로서의 의미만을 지니고 있다. 현실 속의 개인들은 각자가 자신의 이름을 지니고 있겠고 사회적 지위와 역할이 있게 마련이지만 작품 속의 사람들은 각각의 이름이 없으며, 따라서 각자에게 부여된 지위나 역할 따위도 없다.

익명적 존재란 엠마누엘 레비나스(Emmanuel Levinas)가 ‘무거운 침묵과도 같은 검은 밤, 꺾전을 맴도는 웅성거림’ 이라 비유했던 ‘그저 있음’의 존재들이다. ‘그저 있음’은 주체와 객체의 외형적 구별이 없는 막연함의 존재를 의미하며, 주체에게 그 어떤 고유성도 심어주지 않는다.<sup>41)</sup> 이는 존재의 인식은 가능하지만 각각을 구분할 수 없는 막연함으로 작용하는 ‘무관심 속의 위안’이다.

뇌 과학과 관련하여 공동체 내부의 인구수 문제를 연구했던 영국의 인류학자이자 진화심리학자인 로빈 던바(Robin Dunbar)는 이른바 ‘던바의 수 150’을 주장한 것으로 유명하다. 던바는 인간 ‘사고’를 관여하는 대뇌 신피질의 연구를 통해 무리가 유지되기 위해 서로가 서로에 대한 관계정보를 수집하고 저장하는 관계의 크기를 대략 150명 정도로 보았다. 그에 따르면 150명은 사회적인 관계를 가질 수 있는 수, 즉 대면접촉을 통해서 관계망을 유지할 수 있는 최대한의 숫자를 의미한다고 했다. 메소포타미아의 신석기 마을은 대략 150명 정도의 구성원을 가졌다고 하고, 고대 로마시대의 군단도 그 정도의 수를 기준으로 구분했다고 한다. 다시 말해 마을 공동체는 150명이라는 직접적인 관계가 가능한 사람들의 구성체임을 의미하는 것이라 할 수 있다.<sup>42)</sup> 150명은 그냥 아는 관계나 이해관계에 의해 거래하는 사람을 포함한 보다 광범위한 도시와 자본주의 사회 내에서의 관계망이 아닌, 친근감, 동질감, 유대감과 같은 직접적인 관계 형성이 가능한 수인 것이다.

41) 고병권, 이진경 외, 『코뮌주의 선언』, 교양인, 2007, 서울, p.242.

42) 김영신, 이경란, 『마을로 간 인문학』, 당대, 2014, 서울, /위성남, <마을은 어떻게 드러나는가?>, P.75.

오늘날 대다수의 사람들이 도시에 살지만 ‘던바의 수 150’ 만큼의 관계성을 맺기는 쉽지 않다. 도시의 사람들이 서로가 서로를 필요로 하는 필연적 관계를 갖기 어려운 것은 과거 전통적 의미의 마을에서 관계를 연결하던 거의 대부분의 것들을 소비라는 행위로 대체했기 때문이다. 농사를 직접 짓지도 않고, 신발을 직접 만들지도 않으며, 옷이나 음식도 마찬가지이다. 현대인들은 필요한 것을 얻기 위해서 마트나 쇼핑몰에 가면 된다. 필요한 대부분의 것을 돈을 주고 사는 이상 도시의 삶에서 이웃과 관계를 맺고 이를 유지하기 위해 에너지를 쏟아야 할 특별한 이유가 없다. 이러한 이유들로부터 도시의 익명성은 사람의 숫자가 많아서 발생하기도 하지만, 도시 시스템의 편리함에서 기인하기도 한다.

현대 사회 속에서 익명은 여러 가지 의미를 내포한다. 첫째, 익명성은 자유로움을 상징할 수 있다. 각자가 어디에서 무엇을 하든 그것은 나와는 상관없는 그의 자유인 것이다. 반대로 나의 자유 또한 타인에게 상관없는 것이다. 특히나 인터넷의 발달로 인한 미디어 공간 속에서 익명성은 보다 더 활개를 친다. 익명성은 책임으로부터 자유로우며, 발언으로부터 자유롭고, 또한 쉽게 만나고 쉽게 관계를 단절하는 즉흥성을 부추기기도 한다. 인터넷 속에서는 서로가 모르는 관계이기에 윤리적이거나 사회적 책임감 같은 것들은 쉽게 치부되며, 그로인해 인권 침해나 사이버 폭력이 난무하기도 한다.

둘째, 익명성은 소외를 유발하는 원인이 되기도 한다. 인간(人間)이라는 단어의 의미가 내포하고 있듯 사람과 사람 사이의 관계성은 서로 인식 가능한 관계를 전제한다. 즉 혼자서는 살 수 없으며, 사회적으로 무리를 이루어 살도록 진화한 인간에게 관계의 단절이라는 것은 곧 사회적 죽음을 의미하는 것이다. 그래서 다른 사람으로부터 잊혀 진다는 것, 그 존재성이 없다는 것, 익명화 된다는 것은 생물학적 죽음은 아닐지라도 사회적 죽음을 의미한다. 현대인들이 유행에 민감해하고 소비에 민감한 것도 실은 타인들로부터의 소외를 두

려워하기 때문이다. 자본주의 사회는 이윤을 극대화하기 위해 끊임없이 소비를 부추기고 편리함을 제공함으로써 상품이 주는 만족감 이외의 어떤 인간적이고 공동체적인 가치들에 무관심하게 만든다. 소비자로서 대중들은 보다 큰 만족을 위해 돈을 벌어야 하고, 더 많이 벌기 위해 경쟁을 하며, 경쟁에서 이기기 위해 타인을 쓰러뜨려야만 한다. 고작 조금 더 낫은 육체적 안락함과 상품이 주는 스펙타클한 만족감을 얻기 위해서 말이다.



작품 2, <표정>, 종이,  
13×8×5cm, 2013.

작품 3, <표정>, 종이,  
13×8×6cm, 2013.

작품 4, <표정>, 종이,  
12×7×5cm, 2013.

익명화된다는 것은 소외감을 느낄 가능성이 많아진다는 것을 의미한다. 그러나 증가하는 소외의 감정에도 불구하고 많은 사람들은 관계성에 무관심하며, 이미 개인주의적 익명성에 적응했기 때문에 오히려 배타적인 고립을 자처하는 경향이 있다. 다른 사람들의 참견이나 간섭은 귀찮은 일일 뿐이다. 그러다보니 자연 공동체에 관해서는 무관심하다. 함께하는 가치가 있고 서로를 의지할 수 있는 주변인들이 있다는 것은 사회적 동물로서의 사람에게 큰 위안이 되는 것이다. 그러나 반대로 점점 현대 사회는 익명화 되고 있고, 익명화가 되면 될수록 자유를 누려야 하는 데 오히려 소외감이 증가함으로써 진정한 자

유를 누릴 기회는 점점 줄어들고 있다.

<표정들>에서 보여 지는 개개의 인상들은 비교적 어두우며, 대부분은 제작 방식처럼 구겨진 인생을 담았다. 싸구려 재료의 가치 없음과 그것을 휴지조각 구기듯 구겨서 만들어 낸 형태들은 일면 부정적인 측면으로 비추어지기까진 한다. 또한 일그러지고, 비뚤어지고, 눌러버린 얼굴들의 표정들은 소시민들의 고달픈 일상의 흔적을 담고 있는 듯하다. 열심히 일한다고 해도 형편은 나아지지 않고, 누구도 관심을 기울여주지 않기에 고독하고 외로운 소시민들, 때로는 그 표정 속에 신경질적인 감정을 드러내거나 누군가의 눈치를 보기도 하고, 불만이 가득한 채로 노려보고나 혹은 희망 없는 표정으로 먼 곳을 주시하는 듯한 얼굴들은 익명화된 현대 사회의 결코 긍정적이지 않은 단상들로 비추어진다. 얼굴은 마음의 창이라고 했다. 삶이 고되고 노동의 힘겨움으로 얼굴에 주름이 패이고 손바닥에 굳은살이 배겨도 삶을 긍정적으로 바라볼 수 있는 여유를 가진 사람이 있는 반면, 아무리 많이 소유하고 많은 것들을 누리고 살아도 불만과 욕심으로 일관된 사람들도 존재한다. 그런 의미에서 연구자의 작품과 사뭇 비슷하면서도 대조적인 정서를 드러내고 있는 조각이 있다. 김영우의 작품은 이 시대를 살아가는 소시민들의 삶을 담고 있다. 작품 속 인물들의 모습은 주름지고 패이고 거칠다. 그럼에도 불구하고 그가 표현해내고 있는 그들의 표정 속에는 행복이라는 희망을 안고 살았음이 드러난다. 회색빛으로 표현된 모노톤의 피부와는 대조적으로 활짝 웃으며 드러내는 하얀 이(도판 1), 그리고 아내에게 선물하려고 준비한 한 송이 붉은색 장미(도판 2)가 회색의 우울함과 대조를 이루면서도 오묘하게 조화를 이루어낸다. 수 십 년의 인생을 함께 했을 노부부는 지난날의 힘겨움을 서로의 어깨에 기대어 그렇게 버텼던 것만큼 서로를 의지하고(도판 3), 아직도 어떤 희망을 놓지 않고 고된 하루를 술 한 잔과 웃음으로 마무리를 하는 듯한 할아버지의 발걸음(도판 4) 속에서도 힘겨운 삶이 꼭 인생의 실패를 의미하거나 동정의 대상이 될 수 없



도판 1. 김영우, <사람 사람들>, 2011.

도판 2. 김영우, <사람 사람들>, 2012.



도판 3. 김영우,  
<사람 사람들>, 2010.

도판 4. 김영우,  
<사람 사람들>, 2010.

음을 보게 된다. 그들에게는 일상에서 발견할 수 있는 작은 행복들이 묻어나고 있어 마치 낱과도 같은 무거운 색상의 덧입힘에도 불구하고 보는 이로 하여금 웃음 짓게 만든다. 그런 면에서 김영우의 작품은 일상의 소중함을 붙잡고 있는 듯하다. 반대로 연구자의 작품 속 표정들은 어쩌면 자본주의적 삶의 풍요의 삶이라고 스스로 위안삼고 살아가는 현대인들의 내면에 드리워진 소외의 그림자이다. 그것은 넥타이를 매고 수트를 입은 샐러리맨이든 작업복을 입은 공장의 노동자이든 상관없는 이 시대의 소외이고 우울함이다. 우리 시대의 소외는 물질의 부족에서 기인하지 않는다. 김영우의 작품에서 드러나듯 풍요롭지 않아도 서로 사랑하고 아껴주는 가운데 행복은 존재할 수 있다. 그러나 풍요로움 속에서도 서로 사랑함이 없이 고독하고 소외되어 있다면 그것은 행복한 삶이라 할 수 없다.

소시민의 삶을 주제로 다루고 있는 김영우의 작품과는 다르게 벨기에의 화가 제임스 앙소르(James Ensor)는 자본주의 사회에서의 허위와 위선에 가득 찬 부르주아 사회를 가면의 형식을 통해 비판했다. 타인의 눈에 비춰지는 평범하거나 정상적인 상류층의 모습과는 달리 그 이면에 내재하는 추악하고 위선적인 모습을 ‘가면’이라는 형식을 통해 그로테스크하게 드러내고 있는 그의 회화들은 당대의 주류세력이었던 부르주아들이 가진 허위의식과 위선, 타락에 대한 참을 수 없는 경멸이었다.<sup>43)</sup>

그의 비판은 산업 혁명 이후의 근대 사회를 살아가면서 자본주의적 삶의 태도들이 얼마만큼 물질에 집착하고 그것을 위해 타락했으며, 또 자신들의 타락을 감추기 위해 위선이란 이름으로 자신의 정체를 가리고 있는지에 대한 통렬한 비판을 담고 있는 것이었다.

<슬퍼하는 남자>(도판 5)는 가시면류관을 쓴 예수 그리스도의 얼굴이다. 그의 그림 속 예수는 우리가 흔히 성화에서 보는 온화한 성자의 얼굴은 아니다.

---

43) <제임스 앙소르>, 블로그: 서움인의 집, 2016. 5. 26.



도판 5. 제임스 앙소르, <슬퍼하는 남자>, 1892.

일그러지고 주름진 표정 속에는 온갖 세상의 고했을 지고 가는 힘겨움이 느껴진다. 그러면서도 웃는 듯 벌린 입에서는 묘한 희망을 느끼게 한다. 이 이중적인 표현은 선과 악, 희열과 고통이 공존하고 있어서 그리스도를 통해 당대의 사회를 비판적 시각으로 조롱하는 듯하기도 하고 마치 자신이 그리스도라도 된 양 사회의 부조리들부터 해탈한 것처럼 그 속에 자신을 투사하고 있는 듯하다. 그래서 일그러진 예수는 세상의 죄를 짊어진 성자이자 또한 세상의 속물들에

대한 적대감을 드러내고 있는 작가 자기 자신이기도 하다.

<가면에 둘러싸인 자화상>(도판 6)은 위선적인 사람들로 둘러싸인 화가 자신을 표현하고 있다. 화가 자신을 둘러싼 뻣뻣하게 모인 사람들은 모두 가면의 얼굴들을 하고 있다. 그것은 실제 모습이라기보다는 위선과 탐욕이라는 내면의 은유이다. 오직 화가 자신만이 가면을 쓰지 않은 모습은 적어도 자신을 다른 위선적인 모습들과는 다른 솔직한 존재로 인식하게 만든다.

앙소르의 가면들은 그들의 거리만큼이나 서로를 가까운 관계처럼 보일지도 모르지만 그들이 쓰고 있는 가면 속에 자신의 의도를 숨기고 있어 서로의 내면을 알기 어렵게 만든다. 가면이 가진 익명성은 그렇게 겉도는 관계를 만들어 진실하게 다가설 수 없도록 하며, 서로를 경계하고 고립시킨다.



도판 6. 제임스 앙소르, <가면에 둘러싸인 자화상>, 1899.

2016년 ‘In private On public’ 전의 <표정들>(작품 5)은 앙소르의 가면들처럼 내면적 표정의 은유이다. 대략 300여 개의 얼굴들로 구성 된 작품은 앙소르의 <가면에 둘러싸인 자화상> 속 가면들처럼 뻣뻣하게 원형의 군집을 이룬 채로 모여 있다. 작품을 이루고 있는 원형의 테두리에는 어떠한 경계나 선이 존재하지 않는다. 그러나 물방울이 그 경계가 없음에도 불구하고 동그랗게 모이듯 개개의 얼굴들은 형태 없는 동그라미 속에 군집을 이루고 있다. 그러한 응집은 군중으로부터 이탈되지 않으려는 개개인의 심리를 드러낸다. 사람들은 서로의 존재에 의지해 그 경계의 밖으로 밀려나지 않으려고 안간힘을 쓰고 있는 듯하다. 또한 작품 속 인물들은 앙소르의 작품 속 작가 자신처럼 어떠한 구심점을 이루는 인물도 없다. 300여 개의 표정들은 그 자체로 무개성하고 익명화된 현대인들의 단상이다. 그들의 군집에는 어떠한 관계의 유기성도 존재하지 않아 보인다. 그것은 현대 도시인들이 체감하는 익명성이 같은 공간에 있음에도 서로 다른 공간에 있는 것처럼 느끼게 만들기 때문이다.<sup>44)</sup> 그러



작품 5. <표정들>, 200×200×10cm, 2014-2016.

한 무관심에도 불구하고 같은 공간에 있는 것은 그들의 무관심마저도 함께 있는 것이 생존에 유리함을 느끼기 때문이며, 비록 익명화 되었을지언정 무리에서 이탈되는 것은 곧 낙오이고 소외이기 때문이다. 출근길의 혼잡한 지하철속, 붐비는 쇼핑몰, 피서지의 인파 속에서 낯익은 얼굴 하나 없다고 하더라도 현대인의 삶이란 그 안에 있어야 한다. 그것이 이 사회로부터 소외되지 않으며 이 사회에서 살아남기 위한 최소한의 공존의 방법이기 때문이다. 각각의 표정들을 서로에게 무관심하고 시선 또한 그러하다. 그들이 모여 있는 것은 단지 혼자 떨어지기를 두려워해서이지 같이 있기 위해서는 아니다. 그들은 각

---

44) 김홍식, 「현대 도시 산책자로서의 장소성 연구」, 이화여자대학교 조형예술학부 박사논문, 2011. p.2.

자 무관한 실체들의 무관심한 집합이며, 서로의 차이들은 불활성 상태로 남아 있다. 베르너 쾰바르트(Werner Sombart)가 《프롤레타리아 사회주의》에서 ‘대중 개인주의’라 불렀듯 이들 뿔뿔이 흩어진 채로 모인 사람들은<sup>45)</sup> 서로 무관심하지만 묘하게도 서로 닮았다. 이들은 현대 도시의 풍경이자 익명성 그 자체이다. 출근시간에 지하철에 없다는 것은 직장이 없다는 것이요, 사람들이 모이는 쇼핑몰에 없다는 것은 자본주의 사회에서 상품을 구매할 여력이 없다는 것이다. 이 극단적으로 비추어지는 비유 속에는 경계도 없는 원 안에서 이탈되지 않으려는 무리들의 소외에 대한 불안이 함께 드러나고 있다.

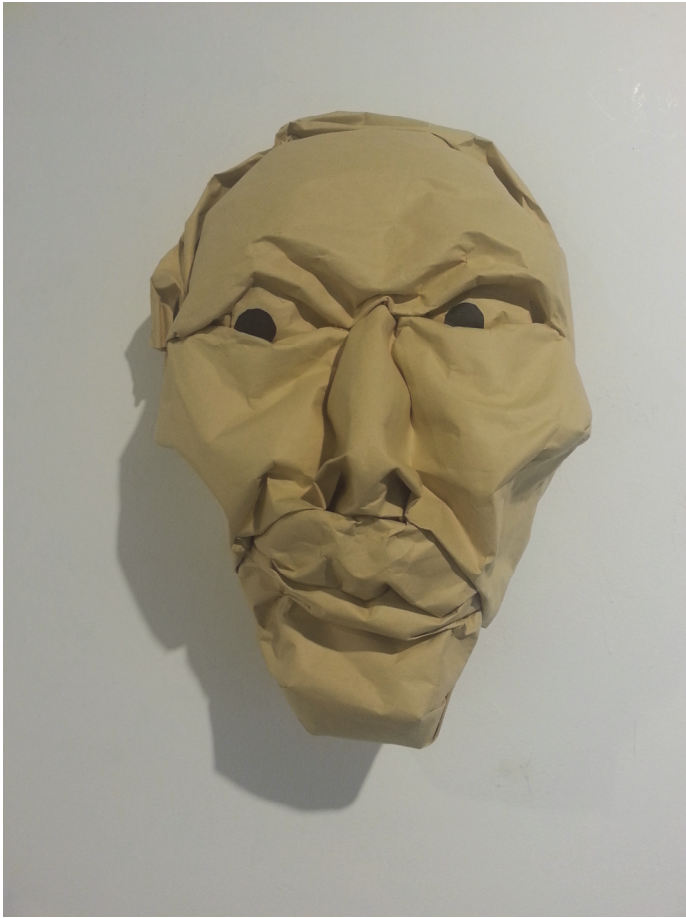
양소르의 작품이 비판하고 있는 대상이 부르주아라고 하는 당대 사회의 기득권층이었다면 연구자의 <표정들>은 김영우의 작품 속 대상처럼 현대 사회의 소시민들이다. 비록 그 대상은 상반되고 있지만 양소르와 연구자의 공통점이라고 하면 둘 다 자본주의적 사회를 비판적으로 바라보는 가운데서 결과를 이끌어낸다는 것에 있다. 다만 차이점은 양소르는 ‘가면’을 통해 자본주의의 탐욕을, 그리고 연구자는 ‘표정’을 통해 소외의 단상을 드러내고 있다. 양소르의 가면이 그리하듯 ‘표정들’ 또한 개개인의 드러나지 않는 내면의 은유이며, 평범해 보이는 외면에 대한 왜곡된 내면들의 단상이라고 할 수 있다.

2015년 ‘이영호, 폴리, 하건주’ 전에서는 비교적 큰 중형의 작품들 세 점과 작은 작품들 8점등 총 11점의 ‘표정들’이 전시되었다.

<표정>(작품 6)의 인물은 지나는 길에 우연히 마주친 예기치 못한 사건을 마주하는 듯하다. 무언가에 놀란듯하기도 하고 눈치를 보는듯하기도 한 그의 시선은 불안한 듯 보이며, 신경질적으로 비추어지기까지 한다. 폭 패인 불과 비뿔어진 코를 가진 그의 표정에서는 당당함이나 행복함이라는 단어는 어울리지 않아 보이며, 약간은 비아냥대는 듯이 살짝 비뿔어진 입은 그의 시선이 냉소적임을 암시하는 듯하다. 무엇이든 자신에게 피해를 주지 않기를 바라는 듯

---

45) 고병권, 이진경 외, 『코뮌주의 선언』, 교양인, 2007, 서울, p.44.

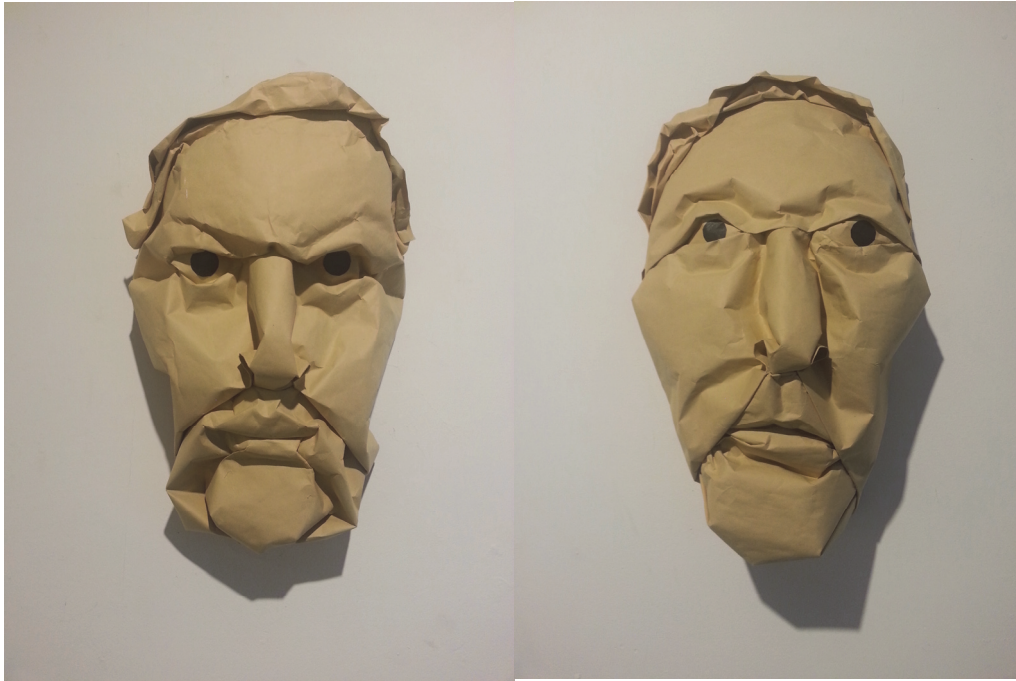


작품 6. <표정>, 50×34×18cm, 종이, 2014.

층의 사람으로 보인다. 장년으로 보이는 사나이는 사회적으로 어느 정도 성공을 하고 안정된 직장도 가진 것 같다. 그러나 단정하지만 매력적이지는 않고 진취적으로 보이지만 정은 없어 보인다. 그의 성공에는 경쟁자를 물리치고 살아남은 치열함이 있는 듯 단호함이 보이며, 무엇인가를 노려보는 듯한 강렬한 시선 속에서는 한 치의 허술함도 허용할 수 없다는 듯한 표정으로 마주하는 그의 시선을 압도한다. 그러한 완벽주의적인 완강함 속에서 근대의 합리성이 만들어 낸 능력주의의 승리가 엿보이지만 인간미는 없어 보인다. 그에게 타인이란 경쟁자일 따름이다.

그의 시선은 타인과 자신을 철저히 분리하고 있는데, 그것은 어쩌면 그의 삶 속에서 많은 불이익과 소외를 겪으면서 자연스럽게 생겨난 경계심일지도 모르겠다. 같은 공간에 있어도 그는 그를 둘러싼 환경과는 무관하게 경계심과 자신을 방어하는 데에만 관심을 갖는 듯하다. 그의 표정은 흔하게 마주치는 도시 속 낯선 사람들의 익숙한 모습이다.

<표정>(작품 7)의 인물은 아마도 엘리트 계



작품 7. <표정>, 종이, 48×33×18cm, 2014. 작품 8. <표정>, 종이, 51×34×19cm, 2014.

<표정>(작품 8)의 인물은 동네 구멍가게 가는 골목길에 흔히 마주치는 동네 아저씨 같다. 친근함이 느껴지지만 그의 직업과 삶이 딱히 궁금하지 않은 그냥 동네 아저씨이다. 처진 눈꼬리에 약아보이지는 않는 표정만큼 욕심도 없어 보이지만 그 멍한 시선 속에서 느껴지는 인상은 순박하다기보다는 아둔함 같은 것이 느껴지기도 한다. 인사를 건네면 받아주겠지만 그와 나의 관계는 거기서 더 발전하기 어려워 보인다. 그의 삶은 하루하루를 살아가는데 여념이 없을 것이며, 부족한 삶에 불평할 틈도 없이 아침이 되면 고된 노동의 현장으로 달려가야만 할지도 모를 일이다.

소형 작품들의 표정 또한 수많은 사람들의 인생사연처럼 여러 가지 다양하다. 뭔가 타협이라고는 찾아볼 수 없는 고집불통일 듯한 인상을 가진 얼굴,

사람들 눈을 의식하며 가식적인 점잔을 떠는 듯한 인상을 가진 얼굴, 혹은 약삭빠르고 얄채 같은 인상의 얼굴, 누군가 말을 걸면 싸움이라도 날 듯 까칠한 인상의 얼굴 등 각기 받아들이는 감정과 느낌은 다르겠지만 이들은 우리 주변에서 흔히 만나는 평범한 사람들이다.



작품 9. <표정>, 종이,  
18×12×7cm, 2014.



작품 10. <표정>, 종이,  
19×13×6cm, 2014.



작품 11<표정>, 종이,  
18×12×7cm, 2014.



작품 12. <표정>, 종이,  
20×11×8cm, 2014.



작품 13. <표정>, 종이,  
17×12×7cm, 2014.



작품 14. <표정>, 종이,  
19×12×7cm, 2014.

각각의 인물들이 내보이는 표정들은 나름의 개성을 간직하면서도 그렇다고 특별하게 도드라져 보이지는 않고 그저 평범한 사람들의 다양한 삶의 표정들이 가감 없이 그대로 드러나는 듯하다. 우리의 일상에서 언제 마주쳐도 이상할 것 같지 않은 사람들이지만 또 한 군이 누구인지 알고 싶지 않고 궁금하지도 않으며 알 필요도 없는 익명화된 사회 속의 익명화된 사람들과의 마주침이다.

쇼 윈도우 속 <표정들>(작품 15)은 하나의 상품으로서의 존재를 보여준다. 자본주의 시대에서 사람의 가치가 노동력을 사고파는 상품이 되었듯 자신을 보아줄 사람을 기다리고, 자신을 구매해줄 사람을 찾는 쇼 윈도우에 진열된 사람들은 그 자체로 상품이다. 자본주의 사회에서 상품으로서의 인간이란 이상할 것도 없는 평범한 일상이다. 그러나 그것을 인정하는 것이 때로는 불편함으로 다가오기도 한다. 윈도우 속 상품이 된 인물이 자신이 아니라는 것의 위안과 그것이 자기 자신일수도 있다는 불안이 행인과 윈도우 속 인물 사이에서 묘한 긴장을 만들어낸다.

윈도우 속 인물과 행인 사이의 긴장관계는 각각의 시선에서도 형성된다. 윈도우 속 표정들은 그곳을 지나는 사람들에게 왠지 자신을 엿보고 있는 듯한 느낌을 준다. 골목을 걷는 사람들은 윈도우 안의 종이 얼굴들이 실제 사람이 아님에도 불구하고 자신을 쳐다보고 있다는 시선으로부터 완전히 자유로울 수 없다. 반대로 거리에서 윈도우 속 인물들을 바라보는 행인들의 시선도 존재하기에 행인과 윈도우 속의 인물들 사이의 시선은 걷기의 어느 시점에서 교차한다. 이 교차의 순간은 일상적인 골목에 일상적이지 않은 시선의 마주침을 제공한다. 그것은 언제나, 그리고 항상 마주칠 수 있는 시선이 아니기에 특별함을 준다. 작품이 전시되고 있는 기간 동안, 그리고 그 골목이 아니었으면 만나지 못했을 특별한 시간과 공간의 만남을 만들어낸다. 걷는다는 것은 그렇



작품 15. <표정들>, 종이, 가변설치, 2015.

게 막연하게 상상하던 일상에 특별함을 안겨준다. 특정한 공간과 특정한 시간에  
 에만 경험할 수 있는 이 특수성은 결국 걷기의 행위를 통해 만들어지는 것이  
 다. 도시를 걷는다는 것은 마치 지도를 보듯이 공간을 해석하는 개념화 대신  
 세세하고 특별한 이야기를 만나게 한다. 세르토는 도시체계의 추상성에 대한  
 걷기행위를 언어(랑그)에 대한 발화(빠롤)이라 하였다. 그것은 걷기라는 행위  
 를 통해 하나의 통일되고 획일화된 도시체계에 대항해 세세한 일상의 공간을  
 만나는 것이다. 이것을 세르토는 보행자가 행하는 지형학적 체계의 전용과정  
 이라고 하였다. 또한 말하는 행위가 언어 체계의 청각적 실현이듯 걷기는 장  
 소의 공간적 실현이다. 그리고 발화가 대화를 전제하고, 상대방을 설정하며,

말로 소통하는 사람들 사이의 계약을 작동시키듯이 걷기는 차별화된 위치들 간의 관계, 즉 움직임의 형태에 관한 실용적 계약들의 관계를 포함한다. 이렇게 해서 걷기를 발화의 공간실천으로 정의하는 것이 가능해진다.<sup>46)</sup> 윈도우 속의 사람들과 골목을 걷는 행인들 사이에는 이러한 특수성의 발화가 형성된다.

---

46) 박명진 외, 『문화, 일상, 대중』, 한나래, 2000, 서울, pp.164-165./미셸 드 세르토, 「도시 속에서 걷기」, 김용호 역.

### Ⅲ. 도시의 일상과 오브제

현대의 삶은 일상이라는 틀 안에서 재구성되었다. ‘일상성’이란 공동체 사회에서 자본주의 사회로의 전환 과정에서 산업적 대량 생산과 소비문화가 일상의 자리를 대신한 자본주의적 형태의 삶의 방식이다. 인간은 보고, 듣고, 느끼고, 행동하는 것과 같은 세상과의 관계 속에서 자신의 정체성을 확인하고 삶의 의미를 찾는다. 그러나 그러한 능동적 실천들이 기능할 수 없게 되면 인간은 고립되고 소외된다.<sup>47)</sup> 자본주의의 일상성은 삶의 능동성 대신 시스템에 수동적으로 반응하도록 강요된 삶의 방식이다. 그것은 다름 아닌 자본주의적 생산과 소비의 시스템에 대한 순응이다.

본 장에서는 작품 제작의 배경이 되는 현대 도시적 삶의 일상과 그러한 성격을 증명하는 일상의 오브제 개념에 대해 알아볼 것이다. 나아가 자본주의 시스템 안에서 형성된 일상의 모습이 오브제로 어떻게 구체화하여 나타날 수 있는지 본 연구자의 작품 분석을 통해 증명할 것이다. 또한 일상이라고 여기는 현실적 삶에 대해 분석해 봄으로써 우리의 일상을 어떻게 살만한 것으로 만들 것인가와 어떻게 창조적인 새로움으로 인식하고 실천할 것인가에 대한 논의를 전개하고자 한다.

#### 1. 일상과 도시

‘일상성’ 속에는 거부할 수 없는 강제적 요소들이 있다. 현대 사회에서의 직장생활이란 시간이라는 근대성과 근면이라는 강제성으로부터도 자유로울 수 없는 속박된 삶인 것이다. 따라서 ‘일상성’이란 단순한 일상적 반복을 의미하는 것이 아닌 고도로 발달한 현대 산업사회의 도시적 특징이라는 것을 알

---

47) 박소영, <양리 르페브르: 도시의 일상>, 서울대학교 대학원 신문, [250호], 2008. 5. 9.

수 있다. ‘일상성’ 과 현대성은 마치 동전의 앞뒷면처럼 오늘날 우리 사회의 시대정신의 양 측면이다.<sup>48)</sup> ‘일상성’ 이 전개되는 주요한 장으로서 도시는 현대 소비사회의 중요한 공간을 제공하고 있다. 사회학자 마누엘 카스텔(Manuel Castelles)에 따르면 안정적인 소비를 창출하는 방안으로서 도시는 자본주의의 성장을 위한 집합적 소비의 수단라고 한다. 도시라는 안정화된 주거를 바탕으로 소비의 집중과 확산은 자본주의가 지속적으로 성장하는 새로운 전략이 되었음을 의미한다.<sup>49)</sup>

사회적인 여러 구속력에 자신의 존재를 빼앗겼다는 의미<sup>50)</sup>에서 현대사회는 시스템이 강제하는 사회이다. 현대 세계에서의 일상은 주관성이 풍부한 주체 이기를 그치고 사회적 조직의 대상으로서 객체가 되었다.<sup>51)</sup> 결국 자기 내부가 아닌 외부로부터 주입되고 결정되며 조립되기까지 하는 가운데서도 스스로는 자신을 자율적인 존재이자 판단의 주체라는 착각을 갖게 되는 것, 이것이 현대의 ‘일상성’ 이 갖는 강제이다.

르페브르는 일상의 삶의 중요성과 일상의 실천을 통해 자신과 외부세계를 변화시킬 수 있는 실천의 장으로서 일상의 공간을 주목했다. 일상이란 사람들에게 의미창출이 실현되기를 원하는 삶의 시간이자 장소이고, 그러면서도 의미부여가 쉽지 않은 비의미들의 총체이다. 르페브르는 ‘일상성’ 으로부터 일상의 회복을 문화혁명이라 한다. 문화혁명의 조건은 작품·창조·자유·전유·양식·가치·인간 존재 등을 재건시키는 것이다. 문화혁명은 문화의 창조를 목표로 삼고 있는데, 그가 말하는 문화란 어떤 제도나 산업으로서의 문화가 아닌 생활양식을 의미한다. 그것은 철학적 토대 위에서 감성의 실천에 의해 가능해진다. “일상이 작품이 되게 하라!” 는 구호는 더 이상 작품이라는 용어가 예술적 물체를 가리키는 것이 아니라 자신을 알고, 자신을 이해하고,

48) 앙리 르페브르, 『현대 세계의 일상성』, 박정자 역, 기과량, 서울, 2016, 2016. p.15.

49) 김기홍, 『마을의 재발견』, 울림, 2014, 서울, p.250.

50) 앙리 르페브르, 『현대 세계의 일상성』, 박정자 역, 기과량, 서울, 2016. p.22.

51) 앞의 책, p.133.

자유롭게 자기 자신의 조건들을 재생산하고, 자신의 자연과 조건들로서 육체·육망·시간·공간을 전유함으로써 자신만의 삶의 가치를 만들어내는 것이 바로 스스로가 자신의 작품이 되는 것이다.<sup>52)</sup>

일상의 무의미성은 ‘일상성’과 대척점에서 인식하게 될 때 다른 어떤 것으로 변모되고 변신될 수 있다. ‘일상성’과 대척점으로서 일상은 무엇인가? 그것은 미셸 드 세르토(Michel de Certeau)가 말하듯 일상생활의 ‘창조적 실천’이 있는 삶의 공간이다. 우리가 반복되고 지루하며 평범하다고 생각하는 일상은 실은 매일매일 새롭고 매 순간 다른 국면이 탄생하는 공간이다. 그 안에서 작은 차이들과 새로움을 발견하는 것이 창조적 실천의 시작이다. 그것은 또한 르페브르가 『공간의 생산』에서 말하는 ‘차이 공간’이다. ‘차이 공간’은 과학자, 도시계획가, 관료들, 사회공학자들의 구상에 의해 개념화된 ‘추상 공간’으로부터 사회적 실천들을 결집시키는 것으로, ‘추상 공간’이 차이를 말살하면서 동질성을 추구하려는 경향에 맞서 새로운 공간, 즉 차이점들이 강조되는 공간을 만들어냄으로써 지금까지와는 다른 공간을 창출해 내는 것이다.<sup>53)</sup> 그러한 차이들은 대상의 차이라기보다는 오히려 인식의 차이라고도 할 수 있다.

현대 자본주의 사회에서의 일상을 전유한다는 것은 ‘일상성’에 대한 일상의 회복이며, 자본주의 시스템에 대한 비틀기이고, 강제의 수동성에 대응하는 긍정적 삶의 태도이다. 따라서 자신의 존재를 자기가 소유하는 것이 아니라 타인의 의사에 따라 모든 것을 결정하는 삶으로서의 강제의 대척점에 전유는 위치하게 된다.

일상의 전유(專有: appropriation)는 ‘일상성’을 극복하기 위해 르페브르가 개진한 핵심적 개념이다. 전유<sup>54)</sup>란 사전적으로는 오로지 혼자만 소유하는

52) 앙리 르페브르, 『현대 세계의 일상성』, 박정자 역, 기파랑, 서울, 2016. pp.355-356

53) 김경수, 「헤겔의 변증법의 공간화: 앙리 르페브르의 <공간의 생산> 연구」, [철학 탐구 39호], 중앙대학교 중앙철학연구소, 2015. 8. 1, p. 53.

54) 전유(appropriation): 영어 사전에서 전유는 사용, 도용과 같은 의미로 설명하고, 불어

것, 또는 독차지함, 독점과 같은 것을 뜻하지만 르페브르에게 있어서 그것은 자기 고유의 특성을 스스로 인식하고 자기화하는 것을 의미한다. 그러기에 전유는 자신의 육체, 자신의 욕망, 자신의 시간을 타인에게 맡기는 것이 아니라 그것들을 스스로 장악하고 주체적으로 관리하는 것이며, 결국 소외되지 않은 인간, 자기 존재를 자기가 소유하고 있는 인간의 행동 양식을 말하는 것이다. 55)

문화연구에서 전유는 기득권의 문화, 혹은 주류 문화를 수용한 뒤 원래 소유자에게 적대적인 것이 되도록 만드는 행위를 가리키기도 한다. 식민주의나 포스트식민주의 하에서 식민지 원주민들이 갖는 지배문화에 대한 대응 같은 것이 이에 해당한다. 식민지의 원주민들은 그들의 지배세력에 대해 저항할 힘을 가지고 있지 못하기 때문에 그들이 주입하는 언어와 문화를 수용할 수밖에 없는 수동적 입장에 있다. 그럼에도 불구하고 그들은 그 지배자문화를 자신들의 정서나 문화적 방식으로 비틀어서 사용한다. 그러한 현상들은 영국 식민지의 원주민이 사용하는 영어가 영국 본토의 영어와 다르게 파생되어가는 것이나, 중남미를 정복한 스페인 제국에 대한 인디오 원주민들의 정복문화 수용과 이용의 태도 등에서 발견할 수 있다. 56)

문화적 비틀기로서의 전술들은 드 세르토에게는 ‘밀렵’의 개념으로 등장한다. ‘밀렵’이란 일련의 틈새를 만드는 작업으로 기존의 질서와 지배 체계

---

사전에서는 자기 것으로 삼기, 점유, 소유, 가로채기, 횡령 등의 의미로 설명한다. 그러나 까 소유는 소유이되 남의 것이나 공동의 것 혹은 원래 자기 것이었어도 빼앗겨 남의 것이 된 것을 다시 자기 것으로 소유한다는 의미이다. 예술에서는 사물 혹은 기존 예술작품의 소재를 자기 작품 안에 들여와서 원본의 문맥과 다르게 원용하는 것을 말한다. 큐비즘의 콜라주나 뒤샹의 레디메이드 등이 이에 속한다. 사회학에서는 중심적 권력에서 배제된 사회적 약자들의 정체성 되찾기와 관련이 있는데, 르페브르가 말하는 전유는 여기에 해당한다. 즉 기존의 자본주의적 시스템을 전적으로 거부하지 않으면서도 미시세계의 삶 속에서는 자신만의 방식으로 삶을 전용함으로써 기존의 강제적 시스템으로부터 거부와 창조적 전략을 동시에 구사하는 것을 의미한다고 할 수 있다. /양리 르페브르, 『현대 세계의 일상성』, 박정자 역, 기과량, 서울, 2016. p. 36 참조.

55) 양리 르페브르, 『현대 세계의 일상성』, 박정자 역, 기과량, 서울, 2016. p.39.

56) 장세룡, 『미셸 드 세르토, 일상 생활의 창조』, 커뮤니케이션 북스, 2016, 서울, p.44.

에 대한 비틀기이자 저항이고 거대담론에 대한 미시적 실천이다. 그것은 수많은 하위체계들의 종합이자 사회를 통제하는 권력의 전략에 대항해 권력을 비틀고 색다른 의미의 문맥을 만들어내는 전술이다. 어떤 의미에서 근대가 생산한 기존 질서의 정치, 경제, 과학적 합리성이란 것이 바로 이런 전략적 견본 위에 구축<sup>57)</sup>되어 있는 것이라면 전술적인 행동들은 국지적 차원에서 유동하며 생태적인 구성체를 모색한다.<sup>58)</sup>

레이먼드 윌리엄스(Raymond Williams), 리처드 호가트(Richard. Hoggart), 이피 톰슨(E. P. Thompson)과 같은 학자들은 대중의 삶을 ‘문화’로 정의한다. 그것은 대중문화를 결코 특권계층의 것과 비교해서 열등한 것이 아니며 또한 피지배계급에 강요되는 지배계급의 이데올로기의 수동적 수행자로 보지 않았다. 이들 학자들에게 ‘문화’란 일상의 삶이며 사람들이 사회와의 관계를 통해서 사고하고, 행위하고, 이해하면서 끊임없이 자신들의 의미를 재생산하고 재구성하는 장으로 보았다. 그러기에 대중문화는 누군가에 의해서 주어지는 대신 대중 스스로 자신들의 의미를 생산해내고 소통을 확대해 나가갈 때 진정한 문화로서의 가치가 있는 것이다.<sup>59)</sup>

## 2. 도시 공간과 걷기

세르토가 보기에 현대의 도시는 두 가지 상반된 요소를 가지고 있다. 하나는 도시 계획가, 즉 권력이 만들어 내는 일관된 문맥으로서의 도시이고, 다른 하나는 그러한 도시에 대응하는 사람들의 일상적 삶이다. 현대의 도시는 근대 모더니즘적인 이데올로기로서 합리성과 통일성, 그리고 완전무결을 추구하는 방향으로 발전해왔다. 그것은 산업 생산이 기대하는 효율의 극대화를 위해 설

---

57) 장세룡, 『미셸 드 세르토, 일상 생활의 창조』, 커뮤니케이션 북스, 2016, 서울, p.42.

58) 앞의 책, p.43.

59) 레이먼드 윌리엄스, 『기나긴 혁명』, 성은애 역, 문학동네, 2007, 파주, 역사 서문 참조.

계되었으며, 그 극대화를 위해 도시의 모든 구조들을 하나의 체계로 조직화해 왔다. 반면 도시의 일상은 개념도시를 변형하고 수많은 사적인 이야기들을 만들어냄으로써 개념도시가 가진 획일화된 관념에 저항한다. 세르토가 분석한 현대 도시에 대한 두 가지 상반된 논의를 중심으로 본 장에서는 도시 공간을 걷는 의미에 대해 고찰하고, 본 연구자의 레지던시 경험을 기반으로 수행된 도시 속 걷기 프로젝트에 대해 논의해 보고자 한다.

### 1) 도시 공간의 생산

세르토에 따르면 계획도시는 하나의 조작적 개념이다. 그는 유토피아적이고 계획적인 담론에 의해 건설된 ‘도시’를 3중적 조작으로 정의한다.

- (1) 자기 고유의 공간 생산: 합리적 조직화를 통해 모든 물리적, 정신적, 정치적 오염을 억압해야 한다. 그렇지 않으면 합리적 조직화가 불가능하므로.
- (2) 전통에서 발생하는 불확정적이고 완고한 저항을 무시간성 혹은 공시적 체계로 대체: 모든 데이터를 수평적인 기획위에 평균화하는 획일적인 과학 전략으로 이용자들의 전술, 즉 ‘기회들’을 활용하고 합정을 과거나 시각의 착각을 통해 모든 장소에서 역사의 불투명성을 다시 끌어들이는 이용자들의 전술을 대체해야 한다.
- (3) 보편적이고 익명적인 주체, 즉 도시 자체의 창출: 이전에는 분산되었던 많은 상이한 실제 주체들-집단들, 연합체들, 혹은 개인들-에게 할당되었던 모든 기능과 전술을 도시의 정치적 모델인 ‘홉스의 국가’에 귀속시키는 일이 점차 가능해졌다.<sup>60)</sup>

위의 세 가지 예시처럼 도시 계획자, 더 나아가 현대의 도시 기획자들은 자

---

60) 박명진 외, 『문화, 일상, 대중』, 한나래, 2000, 서울, /미셸 드 세르토, 「도시 속에서 걷기」, 김용호 역, pp.159-160. 홉스에게 국가는 인간의 자기보호를 보장하기 위한 장치이다. 홉스는 절대 군주론을 지지했으며, 국민은 절대군주에게 권력을 위임해야 한다고 했다. 그것이 국민이 스스로를 보호하는 효율적인 방법이라 여겼다.

신들의 이상화된 세상을 실현하기 위해 도시를 활용한다. 그 과정에서 구조적  
기능적 합리화를 통해 수많은 경험들을 증성화·획일화하며 일상의 개개인들이  
경험할 수 있는 여러 개별화된 역사를 중화하는 전략을 쓴다.

게오르그 짐멜(Georg Simmel)에 따르면, 도시가 팽창하고 복잡해짐에 따라  
필연적으로 도시계획가는 정확성, 치밀성, 예측과 계산의 가능성을 추구하게  
되며, 그 과정에서 비합리적이고 본능적인 것, 그리고 지배적인 이데올로기에  
대항하는 삶의 형식들을 배제시키지 않을 수 없다고 하였다.<sup>61)</sup> 그러한 산업  
과 자본에 봉사하는 것으로서의 도시는 사람들을 그 중심에서 밀어냈으며, 합  
리적 조직화를 위해 개개인이 갖는 역사, 기억, 장소들을 희생시켰다. 바둑판  
같이 구획정리가 잘 된 현대의 신도시들은 감시를 받는 식민지 지배를 위해  
건설한 도시처럼 그렇게 통제되고, 또한 획일화된 합리성으로서 대중들을 익  
명화한다.

도시 계획가들이 하나의 개념도시를 구축하려 한다면 그러한 도시 속에서의  
일상생활은 끊임없이 그 개념을 무너뜨리고 변형하고 재전유하는 실천적으로  
행동하는 입장을 취한다. 이것은 세르토가 도시 유토피아 담론의 두 번째로  
지적인 전통에서 발생하는 불확정적이고 완고한 저항이다. 이러한 일상생활의  
실천은 도시 공간에 대한 다시 쓰기, 즉 스토리텔링이다. 도시 계획가들이 개  
념적으로 일관되고 통일된 텍스트를 구성하여 무시간성 혹은 공시적 체계를  
세우려고 한다면 도시 속에서 일상을 살아가는 사람들은 일관되지 않은 여러  
접으로 겹친 이야기들을 끊임없이 만들어낸다. 이들의 사유화는 도시설계자의  
권력을 수용하는 듯 하면서도 대항하고 그 권력을 분산하며 끊임없이 자신의  
것으로 만들어 내는 실천을 갖는다.

이렇듯 도시의 상반된 두 요소는 르페브르가 『공간의 생산』에서 언급하는  
세 가지 유형, 즉 ‘공간적 실천’, ‘공간의 재현’, ‘재현의 공간’ 개념

---

61) 게오르그 짐멜, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 김덕영 외 역, 새물결, 2006, 서울, p.40.

과도 일치한다. ‘공간적 실천’이란 지각된 공간을 뜻하는 것으로, 사람들이 일상적인 반복된 활동을 통해 공간을 물리적으로 생산하고 지배하고 전유하는 작용을 가리킨다. 일하고 걷고 공부하고 놀이하는 등과 같은 개인의 일상적인 활동과 이러한 활동을 연결하는 사회적 관계망들이 공간적 실천이다.

공간의 재현이란 공간에 관한 다양한 종류의 이론적 담론에 따라 규정되는 공간을 가리킨다. 이것은 데카르트와 같은 철학자들이 이론화한 기하학적 공간이고 도시계획자들이 설계하는 공간이며, 그에 따라 실제의 공간을 구획 짓고 배열하는 기술 관료들의 공간이기도 하다. ‘공간의 재현’은 직접 생산관계와 그 관계에 부과된 질서와 연결된 것으로서 사회의 지배적인 공간이 되고, 이러한 공간들은 신도시와 같이 지배 권력의 목적에 따라 몇몇에 의해 단기간에 구상되기 때문에 일상의 소외를 극복할 수 있는 자발성을 허용하지 않는다. 그러나 일상적 삶으로서의 ‘재현의 공간’이란 공간의 재현을 통해 규범화된 공간과 충돌하는 공간적 실천들이 행해지는 공간이다. 나만이 알고 있는 비밀의 장소라든가 첫 사랑의 기억이 있는 공원, 독립선언의 기억이 아로 새겨진 성소, 젊음의 거리 등이 단순한 공간과 구별되는 재현 공간의 예시가 될 수 있을 것이다.<sup>62)</sup> 이러한 공간은 자본주의 사회에서의 ‘일상성’이 강제하는 수동적 경험으로 점철된 일상생활로부터 저항적이고 차이를 생산하는 실천으로서의 공간을 의미한다. 이를 통해 개개인은 능동적 공간 생산의 주체가 된다. ‘재현의 공간’에서는 지배적인 질서와 권력화 된 사상이 비판되고, 개인은 사회 집단과 관계를 맺고 스스로 결정하는 과정에서 총체적인 인간으로 삶을 전유할 수 있는 계기를 마련한다.<sup>63)</sup>

일상에 내재한 고유의 창조성과 실천을 제시했다는 점에서 세르토의 논의는 의미가 있다.<sup>64)</sup> 일상을 회복한다는 것은 거대 담론으로서의 사회, 경제, 정

---

62) 진태원, <앙리 르페브르 ‘공간의 생산’ : 지배와 저항, 억압과 혁명의 쟁점으로서의 ‘공간’ >, 경향신문, 2012. 1. 6.

63) 박소영, <앙리 르페브르: 도시의 일상>, 서울대학교 대학원신문, [250호], 2008. 5. 9.

64) 박명진 외, 『문화, 일상, 대중』, 한나래, 2000, 서울, /미셸 드 세르토, 「서론」, 정준

치 시스템이 부여하는 획일화되고 관료주의화 된 시스템에 일정부분 저항함으로써 자신의 개성과 독자성, 그리고 존재성의 가치를 회복할 수 있는 가능성을 얻게 된다. ‘도시 속에서 걷기’로 대표되는 세르토의 실천은 빠르게 지나치는 자동차 안에서 바라보는 풍경이나 높은 고층 빌딩에서 내려다보는 중성화된 풍경으로서의 도시, 혹은 도시를 지도 설계자의 의미에서 바라보는 도시의 관점으로부터 벗어나 도시를 걸으면서 만나게 되는 골목길, 틈새, 마주치고 부딪치는 사람들의 표정들과 감정들을 생생하게 느끼고 공감하는 것을 일상생활의 실천의 시작으로 보고 있다.

일상의 세부들 속에는 숨겨진 이야기들, 전설들, 기억들과 같이 각자의 내면에 각인된 흔적들을 들추어내어서 그 공간들을 다시 사랑하고 기억하게 하는 힘이 있다. 그것은 바로 천천히 걸으면서 자신이 직접 마주하는 공간들을 다시금 의식의 지평으로 끌어올려 재해석하는 것이다. 그래서 걷기의 실천은 세세한 공간과 이야기 안으로 우리의 시선과 관심을 끌어들인다. 걷기는 도시 계획의 전체주의와는 다른 지방 권력이 되고, 이를 통해 공간에 얽힌 잊혀진 기억과 의미들을 되살림으로써 황량한 도시에서 살아갈 의미 공간을 창출한다. 나아가 걷기는 원초적 경험을 재생하여 움직이는 도시, 은유적인 도시를 만들어 간다. 결국 공간을 창출하는 것은 우리들의 일상적 걷기의 실천 속에서 가능해 진다는 것을<sup>65)</sup> 세르토는 직시한다. 유년의 기억을 역사적 경험의 차원으로 확장시키고자 했던 벤야민도, 급격한 도시화 속에서 사라져 가는 도시의 흔적을 기억 속에서 되살리려 했던 문화사가가 된 프란츠 헤셀(Franz Hessel, 1880-1941)도, 도시의 공간 이미지를 사회적 현실의 상형문자 혹은 역사철학적 암호로 읽어냈던 지그프리트 크라카우어(Sigfried Kracauer, 1889-1966)도 모두 느릿느릿 도시를 걷는 산책자였다.<sup>66)</sup>

---

영역, p.131.

65) 박명진 외, 『문화, 일상, 대중』, 한나래, 2000, 서울, 미셸 드 세르토, 「서론」, 정준영역, p.132.

66) 김홍식, 「현대 도시 산책자로서의 장소성 연구」, 이화여자대학교 조형예술학부 박사논문

상황주의자로서 기 드보르는 ‘도시 속 걷기’를 ‘표류’라고 하였다. 그는 ‘표류’를 “몇 미터의 공간 안에서 거리 환경의 급격한 변화, 상이한 심리적 분위기를 갖는 지대들로 도시를 명확히 분할하는 것, 자동적으로 가장 저항이 덜한 길을 택해 정처 없이 걷는 것”이라 했다.<sup>67)</sup> 이는 초현실주의적인 방랑과 같이 단순히 무의식을 끌어내는 우연한 마주침에 대한 관심이 아



니라 자본주의 도시의 일상생활과 관계를 맺으려는 관심에서 비롯된다.<sup>68)</sup> 표류는 평상시 접하던 도시의 느낌과는 다른 새로운 심리적 환경을 이끌어낸다는 면에서 뭔가 전복의 느낌이 있다. 그것은 도시와 일상에 대한 심리적인 재코드화이다.

도판 7. 기 드보르, <벌거벗은 도시(The Naked City)>, 1957.

상황주의자들이 심리지리라 명명했던 것으로서의 기 드보르의 <벌거벗은 도시>(도판 7)는 도시를 해석하는 심리적 재코드화에 대한 색다른 관점을 제시한다. 재개발로 인해 곧 사라질 장소들을 가 볼만한 곳으로 지정해서 백지 위에 올려놓고 화살표로 연결하는 방식으로 만든 이 색다른 유형의 지도는 여행용 지도에서 확인할 수 있는 도시의 지식이 아니라 그 도시의 시공간을 체험하고 연구한 끝에 얻게 되는 심리지리로서, 도심 개발이 빠르게 진행되어 가

문, 2011, p.3. /윤미애, 「낮선 도시의 서술 가능성」, 『뽀히너와 현대문학』, [제31호], 2008, p.116. 재인용.

67) 진중권, <상황주의 인터내셔널>, [진중권의 현대미술 이야기 8], 경향신문, 2012. 10. 26.

68) 할 포스터 외, 『Art since 1900』, 배수희 외 역, 세미콜론, 2007, 서울, p.394.

는 당시의 파리에 대한 의문을 제기하며 그러한 현실을 다른 관점으로 볼 것을 주문한다. 지도 속 장소들은 당시 파리에서 비교적 ‘덜’ 스펙타클화 된 장소들이었다.<sup>69)</sup> 이러한 심리지도는 개인의 기억과도 관계된다. 그것은 지나간 것들에 대한 향수이기도 하고, 정서적 고향을 찾아가는 회귀본능이기도 하다. 아직 개발되지 않은 곳에 대한 심리적 지리의 연결은 각각 장소들이 자신의 사적 기억을 간직하고 있지는 않다고 하더라도 기억을 이끌어내고자 하는 시절에 대한 시간성을 간직하고 있기 때문이기도 하다. 그러한 공간들을 찾아나섬은 연구자의 현재의 상황과도 유사하게 닿아 있다. 연구자의 고향은 신도시의 바람과 함께 아파트가 들어서고 도로가 건설되며 구획이 새로이 정리되면서 동네에서 옛것을 발견하기란 보물찾기처럼 어려운 일이 되어가고 있다. 초등학교시절에 등교하던 골목길이 이젠 거의 사라져버렸음을 아쉬워하면서 그 골목의 흔적이 남은 곳이 없는지 이리저리 찾아보기도 한다. 그러한 행동들 속에는 그 공간을 이용했던 시간들이 존재하고 친구와의 추억이 존재하고 그 공간의 햇빛과 공기, 그림자, 냄새와 같은 것들이 기억의 저장소에 저장되어 있기 때문이다. 그 유물 같은 장소들을 찾는 것은 자신의 역사의 한 페이지를 다시 되새기는 것이다. 비로소 걸어야 발견할 수 있게 되는 골목 구석구석의 유적들은 때로는 힘들고 지치고 소외된 우리의 일상을 다시 일깨워주는 힘이 되기도 한다. 비록 상당수가 개발이라는 경제성에 밀려 많이 사라져가고 있지만 여전히 그것들을 그리워하는 사람들이 많이 있고, 서로 모른척하고 있을 뿐 모두의 마음속에 깊은 비중으로 간직되어 있는 듯하다. <벌거벗은 도시>가 제시하는 심리지리는 당시의 파리를 모델로 삼고 있었지만 일상의 공간을 재인식하게 만드는 심리적 상황을 연출하고 있다는 점에서 빠르게 옛것을 소멸시키며 계획도시를 만들어내고 있는 오늘날의 우리의 현실을 자각하게 만드는 요소가 있다. 심리지리는 계획도시가 만들어내는 획일화되고 중성화된

---

69) 강지윤, 「이미지 소비 흔적을 통한 대중 사회의 재구성적 표현연구」, 국민대학교 미술학과 회화전공 석사 논문, 2010. p.7.

이데올로기에 대한 저항이자 현실공간에 대한 긍정을 갖게 만든다.

## 2) 도시 걷기 프로젝트

여행지에서나 느껴봄직한 천천한 걸음으로 도시 속 걷기는 어떤 의미에서는 일상으로의 여행이다. 여행지에서 느끼게 되는 새로움에 대한 인식, 지나온 삶을 되돌아봄으로써 얻게 되는 명상과도 같은 순간들은 걷는 시간의 느낌 속에서도 충분히 재현될 수 있다. 뿐만 아니라 걷기의 실천은 도심의 골목, 일상의 삶 주변에서 간과하고 놓쳐버렸던 가치들을 재발견하는 시간이 되어준다. 여행자의 입장에서 특별해 보이는 여행지의 공간은 실은 그곳에서 삶을 영위하는 사람들의 일상의 공간이다. 그들의 일상공간이 여행자에게 특별하듯 우리의 일상 공간 또한 다른 여행자들의 시선에는 특별함이 있는 공간이기도 하다. 매일매일 똑같아 보이는 자신의 삶의 공간을 여행자의 시선으로 바라볼 수 있다면 그 평범한 일상은 또 하나의 매력적인 공간으로 다시 깨어날 수 있을 것이다. 그것이 여행이 주는 평범함의 특별함이다.

걷기의 실천은 연구자가 작품을 통해 일상성의 의미를 발견하고자 하는 의미와도 맞닿아 있다. 걷기는 공간을 새롭게 보는 힘을 가졌다. 평범한 것, 하찮은 것, 그리고 버려진 것들에 시선을 돌리는 시간을 마련해 줌으로써 그 공간을 인지하게 만든다. 골목길 담벼락에 새겨진 오래된 낙서를 통해서 지난 시간과 그 시간의 사람들, 공간들을 만나게 하고, 그 장소에 대한 추억을 통해 개인의 신화를 끄집어낸다. 또한 그러한 마주침은 과거를 통해 현재를 연결하기도 하고 또 현재를 통해 과거에 닿게 하기도 한다.

너무나 당연하고 흔해서 오히려 간과하기 쉬운 것들 속에 어찌면 우리가 발견하고 찾아야 할 삶의 진정성이 있을지도 모른다. 그것이 비록 사소할지라도 삶의 흔적들이 묻어 있으며 순간순간, 그리고 직접 촉각적으로 대면하는 실존

적 일상, 그것이 연구자가 일상을 통해 발견하고자 하는 그 무엇이다. 일상의 의미는 우선 개인의 사적인 의미로서 먼저 작용한다. 일상이란 개인에게 있어서 각각의 개별화되고 특수한 상황 속에서 자신만의 역사가 쓰여 지는 것이기 때문이다. 그리고 그 각각의 역사들은 서로 교차하고 중복되고 때로는 어긋나고 마찰을 일으키는 역사들이다. 그러나 이 다양하고 복잡한 일상들 속에도 누구나 공감할 수 있는 어떤 공통된 정서가 존재한다. 일찍이 칼 융(Carl Gustav Jung)은 개인의 경험을 넘어서는 인간 내면의 심층에 존재하는 선천적 감각 영역으로서 집단 무의식을<sup>70)</sup> 주장하였다. 그것은 시대와 인종과 문화를 초월하는 어떤 보편적인 정서이다. 다시 말해 개인을 넘어서 집단이나 민족, 인류의 심층에 보편적으로 존재한다고 할 수 있는 선천적인 원형으로서의 무의식에 대한 발견이다. 연구자는 이러한 집단 무의식에 관한 정서를 연구자의 사적인 경험에 기대어 이야기함과 함께 과거와 현재를 매개하는 경험적인 방법들을 통해 접근하고 있다. 그것은 비록 사적인 경험에 근거할 지라도 연구자는 물론이고 누구나 같은 정서와 감정으로 겪었을 그러한 보편적 개연성에 기대는 것이라고도 할 수 있다.

연구자는 2013년에 뉴욕의 레지던시 프로그램에 참여하였었다. 일정기간 집을 떠나서 낯선 공간에서 작업을 한다는 것은 새로운 기대감과 불안감, 그리고 막막함이 여러 겹으로 밀려드는 복합적인 감정을 유발시켰다. 기간이 한정되어 있고, 또 새로운 환경에 대한 기대감으로 그 주어진 시간을 헛되이 보내고 싶지 않은 욕구가 있었기 때문에 한편으로는 새로운 장소에서 새로운 감정으로 작업을 할 수 있을 것이라 생각했던 반면, 한편으로는 전혀 그렇지 못할 수도 있다는 불안감도 들었다.

---

70) 집단 무의식은 인류가 진화의 과정을 거쳐서 현재에 이르기까지의 오랜 경험을 통해서 저장해 온 모든 잠재적 기억의 흔적이다. "집단무의식은 모든 사람에게 공통된 것으로, 고대에서 만물의 공감이라고 불렀던 것의 기초" 라고 융은 설명한다. 집단 무의식에 대해서는 두 가지 이론이 있는데, 첫째로 유전에 의해 무의식이 전해 내려와서 같은 무의식을 지니게 됐다는 이론이고, 둘째로 보이지 않지만 인간들은 무의식으로 서로 연결되어 있다는 것이다.

막상 뉴욕에 도착해서 처음으로 작업을 가능하게 했던 것은 다름 아닌 도시 속 걷기였다. 창작소 근처에는 흑인 빈민 아파트들이 있었고, 소규모 공장들이 있었고 호텔도 있었다. 초가을의 조금은 덥기도 한 그곳에서의 첫째 날의 산책은 그곳에서의 3개월 동안의 작업의 방향을 결정하는 계기가 되었다. 느릿느릿한 걸음으로 창작소 주변에 펼쳐진 낯선 환경을 거닐었던 그날의 산책을 계기로 평상시 같았다면 어찌면 느끼지 못했을 세세한 도로의, 골목의 평범한 광경들, 버려진 것들, 얼룩들에 관심을 가지게 되었고, 그 사소함에 대한 관심은 뉴욕에서의 첫 작업인 깨진 전구와 버려진 포크로 제작한 <망루를 지키는 다리가 셋인 라 만차의 기사>(2013)를 탄생시킬 수 있었다. 연구자는 주어진 3개월 동안 거리를 걸으며 삶의 모습을 느리게 관찰하며, 또한 그러한 일상의 잔재들을 조금씩 수집했다. 그렇게 수집된 오브제들은 연구자의 감성과 만나서 일상을 대하는 새로운 시각을 만들어내었다. 계획하지 않은 도시의 걷기는 계획하지 않은 풍경과 사물들을 만나게 한다. 이것은 보들레르가 산보를 창작의 원천으로 삼았던 것과 다르지 않으며, 세르토가 ‘일상을 작품이 되게 하라’ 고 했던 명령과도 다르지 않은 것이었다.

도시의 공간은 누구에게나 열려 있다. 단지 그것을 전유하거나 방치하는 것은 개인의 몫이다. 걷기의 행위는 우리가 무관하고 소홀하게 대하는 일상의 삶을 다시 되돌아보게 할 뿐만 아니라 그 안에서 어떤 삶의 진정성과 소소함이 주는 행복감들을 발견하게 만든다. 그것은 바쁘게 돌아가는 현대 사회의 일상의 패턴으로부터 나 자신과 사회와 지나간 과거의 추억과 소중한 사람들에 대한 가치를 재인식할 수 있는 시간과 공간을 제공해준다.

여행은 걷기처럼 뭔가 다른 공간을 여는 데 이용되는 전설의 대용물이다. 일종의 나갔다 돌아옴을 통해, 내 기억의 황량한 장소에 대한 탐험을 통해, 먼 장소들을 둘러보고 옴으로써 이국정서로부터의 귀환을 통해, 그리고 과거의 유적들과 전설들을 발견함을 통해, 여행이 생산하는 것이 다른 무엇이 있

을 수 있겠는가?71) 그것은 바로 오늘날 우리 주변에서 찾아볼 수 있는 일상이다. 이러한 실천은 시간과 공간을 재창조하는 행위로서 매우 중요하다. 시간과 공간을 재창조한다는 것은 잊혀진 것들의 재생이고 스쳐 지나치는 것들의 관심이자 그것을 다시 의미의 맥락으로 재구성하는 것이다. 즉 일상의 재발견인 것이다.

### 3. 일상과 오브제

오브제(objet)는 라틴어 ‘오브젝툼(objectum)’에서 유래한 것으로 ‘우리 앞에 제시되거나 놓인 어떤 것(une chose qui est jetee ou placee devant)’을 의미한다. 즉 오브제는 스스로 존재하는 대상을 일컫는 말이 아니라 인간에 의해서 제시된 어떤 것을 의미한다. 그래서 오브제는 객관적 실재의 의미에 앞서 대상을 인식하는 관찰자의 개입을 열어둔다. 오브제들의 유형과 해석의 원리들은 독단적이거나 차별적인 특성을 지니고 있다. 우리가 오브제와 맺게 되는 관계는 오브제 자체의 물성이나 기능 혹은 용도에 따르는 것이 아니라 그것을 대하는 자신의 개인적 경험에 의존하여 각각 다른 연결고리를 통해 접수되기 때문이다. 다시 말하자면 오브제의 의미는 그것이 어떤 문맥 속에서 의미화 되기까지 열린 상태로 머물러 있다.72) 하나의 오브제가 사회 전반에 인식된 보편적인 기능을 지닌 어떤 것이 되기 이전에 그것은 무엇이 되어도 상관없는 사물이다. 하나의 오브제가 갖는 보편적 인식으로부터 의미가 전도되는 과정은 기존의 인식체계가 가지고 있는 의미문맥에 모순과 역설을 일으킨다.

심리학이나 사회학적 범주에 들어온 오브제는 차별화된 의미소가 될 수 있

71) 박명진 외, 『문화, 일상, 대중』, 한나래, 2000, 서울, /미셸 드 세르토, 「도시 속에서 걷기」, 김용호, p.178.

72) 김영호, <오브제 미술의 모험-모순과 역설의 유희>, 김달진 미술연구소, [외부칼럼], 2005. 2.

다. 롤랑 바르트(Roland Barthes)는 “오브제는 세상을 사는 인간들의 서명이다(L'objet est la signature humaine du monde)” 라 하여 인간과 오브제 그리고 세계 사이의 비평적 시각을 의미론적 입장에서 설명하는데, 그것은 오브제가 인간과 세계 사이를 잇는 과정에서 관찰자의 심리적 인식영역으로 진입되면서 ‘일상의 신화’를 이루는 요인들로 작용한다.<sup>73)</sup>

연구자의 작품에 등장하는 오브제들은 일상의 관념을 연결 짓는다. <종이 스피커>와 결합하는 스마트폰, 그리고 <종이 집>의 재료로 사용된 상품박스는 우리 시대의 보편인 일상의 사물을 상징하지만 그 대척점에 있는 축음기와 판자 집의 이미지는 옛스러운 아날로그 문화를 떠올리게 한다. 전자가 현재와 연계된다면 후자는 과거와 연계된다. 보편적 인식체계에 의해 받아들여지는 일상의 사물로서 스마트폰은 기능상의 닫힌 구조를 갖지만 그것이 축음기 형태의 종이 스피커와 만나면서 디지털 문화의 문맥으로부터 벗어나 아날로그의 의미문맥의 구조 속으로 들어간다. 상품을 담는 용기로서 닫힌 의미구조를 갖는 상품 박스 또한 새롭게 구축된 집이라는 변형된 문맥을 통해 상품을 담는 닫힌 의미 구조로부터 사람을 담는 다른 유형의 의미 구조 속으로 들어간다. 이것은 단순히 두 사물의 결합이나 형태의 전이가 아니라 심리적이거나 사회적인 의미의 인식들에 변화를 주어 그것을 받아들이는 사람들로 하여금 원래 사물이 가진 의미로부터 떨어져 나오게 만드는 것이다. 이렇듯 예술가는 오브제를 통해 그것에 미학적, 혹은 오브제가 가진 통속적인 고유의 의미맥락을 다른 차원으로 변경한다.

콜라주는 서구회화의 전통에 오브제에 관한 중대한 전환점을 가져 왔다. 유화 물감과 캔버스의 유기적 통합성은 대량생산된 재료의 활용과 도입으로 일정부분 제동이 걸렸으며 그림으로써 오로지 물감을 사용해 왔던 순수회화의 영역은 파괴되었다. 이러한 영역파괴는 첫째, 자율적이고 심미화된 회화와 대

---

73) 앞의 칼럼, 2005. 2.

중문화 사이의 경계를 허물었고, 둘째, 창의성에 대한 미술가의 자율적이고 절대적인 관계에 모순이 드러나게 했다.<sup>74)</sup> 그러한 특징들은 큐비즘이 품고 있는 중요한 요소, 즉 일상적인 사물을 미술에 도입했다는 것, 재현 및 우리가 안다는 것을 어떻게 아는가에 대한 탐구에 관계하게 한다는 인식론적 관점, 관람자를 어리둥절하게 만든다는 점, 그리고 거리의 일상생활과 미술가 작업실의 은둔적 삶을 융합시킨다는 점<sup>75)</sup>에서 기존의 미술에 관계했던 관객과 미술, 일상과 미술에 대한 인식의 전환을 가져왔다.

오브제를 가장 극적으로 예술에 개입시킨 사례는 뒤샹(Marcel Duchamp)의 ‘레디메이드’이다. 콜라주와 같은 기법들이 일상사물을 차용하는 혁신적인 실험이었음에도 불구하고 여전히 미술의 형식 안으로 그것들을 차용하여 가져다 썼다면, 레디메이드는 미술이라는 근본 개념을 뒤흔드는 것이었다. 뒤샹이 일상사물을 특별한 오브제로 만들기 위해서는 많은 저항과 개념적 뒷받침이 수반되어야만 했지만 그의 그러한 실험은 이후 미술사를 근본적이고도 획기적으로 전환시키는 원동력이 되었다.

어떤 의미에서 레디메이드들은 그가 비판하고자 했던 예술의 권위를 예술제도 안에서 다른 형식적 도구를 이용해서 강화하는데 일조를 했다. 예술, 혹은 예술가의 권위는 사실 그 자체로 만들어지기 보다는 그것을 가능하게 하는 제도에 의해 만들어지는 것인데, 뒤샹이 도입한 레디메이드는 예술가의 서명이라는 제도적 도구를 이용해서 예술적 권위를 부여한 것이기 때문이다. 이런 의미에서 뒤샹의 레디메이드는 비록 일상의 사물을 예술에 가져왔다고 하더라도 일상과 예술, 작품과 공예가 분리되지 않았던 고전적 개념의 예술을 회복하고자 한 것은 아니었다.<sup>76)</sup>

연구자의 작품 재료가 되는 것은 대량으로 생산된 제품, 그 중에서도 상품

---

74) 메리 앤 스타니스제프스키, 『이것은 미술이 아니다』, 박이소 역, 현실문화연구, 2009. 서울, p.247.

75) 토니 고드프리, 『개념 미술』, 전혜숙 역, 한길 아트, 2002, 서울, p.24.

76) 로잘린드 크라우스, 『현대 조각의 흐름』, 윤난지 역, 예경, 서울, 1998, p.100.

자체의 기능이라기보다도 상품을 운반하거나 보호하기 위해 부가적으로 제작된 포장지나 대량생산품으로서의 종이박스이다. 이것은 주변에서 볼 수 있는 가장 흔하고 가장 가치 없어 보이는 사물들이다. 소변기와 마찬가지로 고상한 취미를 대변하기에는 너무나도 멀어 보이는 이 사물들이 특수한 사물로 변화하는 과정은 그것이 일상의 영역에서 예술의 영역으로 넘어옴으로써 가능하게 된다. 이 과정에서 일정부분 연구자 역시도 제도적 의미에서의 작가의 권위를 부여받음으로써 그것을 예술의 영역으로 끌어들이는 것이 가능했다. 뒤샹의 레디메이드가 단지 선택이라는 조건만을 가지고 예술의 영역에 진입한 것이었다면 연구자의 작품은 여전히 보다 전통적 의미에서의 제작 행위를 동반한다. 박스라는 공통된 사물을 두고 예술에 적용하는 방법적 차이를 구분지어 보자면, 뒤샹은 실제 상품 박스를 선택하는 행위로 대상을 예술화 했고, 앤디 워홀은 상품의 이미지를 전용함으로써 예술화 했으며, 연구자는 업-사이클링을 통해 예술을 일상화 했다. 우리가 흔하게 제품을 포장하고 버리는 고상하지 않은 사물로서 상품 박스도 그것을 바라보는 관습적 시선의 전환을 불러일으킨다면 충분히 새롭고도 의미 있는 것으로 탈바꿈할 수 있다. 상품박스가 가진 가치 없음과, 그것을 재단하고 다시 구축함으로써 발생하는 가치 없음의 전환, 그리고 그 결합이 결국은 산업적 차가움의 이미지로부터 감성적 따뜻함으로 이어지는 의식의 흐름을 유도한다. 비록 레디메이드가 일상의 사물을 예술에 끌어들이고자 했던 의도는 연구자의 시도들과 다소 차이가 있지만 일상의 무미건조한 사물들을 예술에 개입시켜 특수함을 창출해 냈다는 점에서는 버려진 사물에서 의미를 창출한 연구자의 작품과 유사점을 찾을 수 있다.

오브제를 둘러싼 1950년대의 데콜라주<sup>77)</sup> 작가들이나 1960년대의 누보 레알

---

77) 데콜라주: 붙인다는 의미의 콜라주와 반대로 ‘떼어내다’, ‘뜯어내다’의 의미를 지닌 프랑스어. 1950~60년대에 프랑스를 중심으로 주로 활동했던 데콜라주 작가들은 주로 포스터를 이용해 작업하였으며, 오브제에 대한 파괴행위를 통해 우연성의 창조 및 사회 비평적인 작업을 하였다. 이후 데콜라주 작가들은 1961년 비평가 피에르 레스타니에 의해 결성된 누

리즘 작가들, 그리고 아르테 포베라의 작가들은 일상의 오브제에 관한 그들만의 특수성을 확보하고 있다. 현실의 단편들을 자료화 한다는 논지 속에서 포스터를 다루었던 데콜라주 작가들에게서는 다다나 큐비즘이 그러하듯 무의식이라든가 무관심성 등이 야기하는 허무주의 대신 자본주의적 소비 사회에서 포스터가 갖는 광고와 선전의 역할을 사회 저항적인 의미로 전복한다. 레이몽 앵즈(Raymond Hains)와 자크 드 라 빌르글레(Jacques de la Villegle), 미모 로텔라(Mimo Rotella), 프랑스와 뒤프렌(Francois Dufrene)으로 대표되는 데콜라주 작가들의 공동점이라면 포스터 뜯어내기의 결과로 작품을 만들어내는 것에 있었다. 포스터 작가들에게 있어서 작품의 리얼리티는 도시 속에서 존재하고 있었고, 그것은 익명의 손길에 의해 찢겨진 포스터들로부터 취하는 것이었다. 익명의 손길에 의해 찢겨진 포스터들은 포스터가 가진 본래의 의미들을 변질시켜 다른 어떤 것으로 전치되고, 그러한 유형의 전치된 문맥은 예술이라는 이름으로 재탄생하게 됨으로써 일상의 사물을 통해 어떤 새로움을 부여한다. 그것은 오브제가 가진 일상의 문맥이 전제되어야 하며, 또한 그러한 보편적 문맥을 역전시키는 것으로서 예술의 개입이 이루어지는 것이다.

포스터는 르페브르의 관점에서 보면 일상성의 단편이다. 르페브르가 말하듯 일상의 전유란 기존의 것, 즉 현대사회의 일상성으로부터 일상으로의 전환을 의미하는 것이기에 일상성이라는 기존의 문맥을 전제해야 한다. 데콜라주의 뜯어내기는 포스터가 갖는 원본의 흔적을 남겨둔 채로 이미지로서의 오브제를 전유하는 것이다. 1961년 <프랑스의 분열>전에 출품되었던 레이몽 앵즈의 1957년 작 <이 사람은 위험한 인물이다>(도판 8)는 반공정신과 반유대주의를 부르짖었던 극우파 정치인 피에르 푸쟈드(Pierre Poujade)의 정치 선전 포스터를 데콜라주한 작품으로, 포스터 속의 푸쟈드의 얼굴을 세로로 여러 겹 찢어냄을 통해 푸쟈드에 대한 반감을 드러내고 있다. 앵즈는 푸쟈드의 포스터

---

보 레알리즘 운동에 합류한다.



도판 8. 레이몽 앵즈, <이 사람은 위험한 사람이다>, 1957.

속의 인물을 찢어내되 그가 누구인지 알아 볼 수 있을 만큼의 정보를 제공하는데, 오히려 기존의 문맥을 일부 간직하고 있다는 것이 그것을 전복하는 도구로 사용되고 있다. 비록 데콜라주의 행위가 앵즈에 의해 찢겨진 것일지라도 그것은 일상의 공간에서 포스터를 찢어내는 익명의 군중들의 행위를 다루고 있으며, 이러한 익명적 제스처는 푸자드에 대한 대중의 정치적 반감을 드러내며 효과적으로 작용하고 있다. 결국 그는 선전을 위한 포스터를 뜯어냄으로써 포스터에 남겨진 문자와 이미지의 파편들을 자신만의 고유한 문자적 언어유희를 통

해 선전하고자 하는 정치적 메시지를 전복한다.<sup>78)</sup>

마찬가지로 연구자의 작품 속 오브제로서 상품박스는 그것이 담고 있었던 물건을 지시하는 상품명과 광고 문구들을 포함한다. 그러나 그것은 차용되는 과정에서 데콜라주의 떼어내기처럼 이리저리 파편화되어지는데, 그렇게 재단되고 단절된 텍스트 이미지들은 다시 재구성됨으로써 원래의 지시하고자 하는

78) 이해영, 「레이몽 앵즈의 데콜라주 포스터에 나타난 정치성」, 이화여자대학교 미술사학과 석사학위 논문, 2009. 논문 개요 참조.

문맥을 잃고 여러 파편화된 다른 텍스트들과 함께 하나의 통합적인 이미지로만 기능하게 된다. 그럼으로써 상품 박스는 소비 사회의 이미지를 전제하지만 텍스트의 파편화를 통해 소비 사회에 대한 비판에 동원되며, 동시에 그 자체가 가지고 있는 상품 이미지와는 대조적인 아날로그 정서를 드러내는 <종이 집>의 이미지가 중첩됨으로써 알레고리를 창출하게 된다.

데콜라주를 둘러싼 의미 변화의 논의는 오브제의 선택과 장소의 전치에 의해서도 결정된다. 이들의 행위는 일상적 삶의 리얼리티를 제시하는 동시에 그것을 다시 예술의 문맥으로 전치시키는 것이다. 이때 장소의 전치, 즉 거리의 벽보판에서 전시장으로 전치된 공간은 일상의 문맥을 예술의 문맥으로 바꾸어 놓는다, 연구자의 작품 <가시 방식>(작품 21)은 데콜라주 작가들과 같이 일상의 오브제를 선택하는 행위가 아닌 여전히 제작의 형식을 취하고 있지만 일상 사물로 비추어지는 오브제가 장소의 전치를 통해 예술의 영역으로 들어서는 변화를 형성한다. <가시 방식>은 일상의 공간에서 실제 사용 가능한 의자로 기능하도록 제작되었지만 그것은 또한 전시장의 공간에 놓여 짐으로써 감상의 대상이 된다. 마찬가지로, 이제 기능을 다하고 폐기처분될 상황에 놓여진 채로 마트의 구석진 곳에 쌓인 상품 박스는 연구자의 채집과 재구축의 행위를 통해 또 다른 장소성의 문맥, 즉 새로운 공간을 창출한다. 그것은 마트의 구석이라는 장소로부터 미술전시장이라는 기능상 생경한 장소의 변화를 포함하며, 또한 그것은 현재의 일상의 관심으로부터 배제된 마트의 구석이라는 장소로부터 특별한 의미의 장소인 아지트의 재현을 통해 현실세계의 무관심성으로부터 기억 속에 흐릿하게 잔존하는 이상화된 공간을 중첩시킨다.

오브제를 적극적으로 예술에 개입시킨 누보 레알리즘은 산업적이고 소비주의적인 자본주의 사회의 현실을 새로운 자연으로 받아들이고자 하는 시각을 가지고 있었다. 그래서 나무 조각이나 기계부품, 기성의 레디메이드 등 일상 속에서 발견하는 오브제들을 활용하여 친숙한 삶의 환경 속에서 예술적 의미

들을 발견하고자 하였다. 소비 메커니즘에 의해 창조되고 파괴되는 현상에 관심을 가졌던 아르망(Armand Fernandes)은, ‘집적’ 연작과 ‘쓰레기통’ 연작을 통해 산업화된 죽음에 대한 기억을 재생시켰다. 아르망의 배치물들은 또 다른 형태의 산업화된 죽음을 예견하면서, 동시에 빠른 속도로 팽창하는 소비 문화와 그만큼 감당하기 어려워진 산업 폐기물로 인한 생태학적 재앙의 개시를 떠올리게 한다. 그는 1960년 파리의 이리스 클레르 갤러리에 30톤의 쓰레기를 가득 채우는 ‘가득 참’이라는 전시를 기획하였다. 그것은 동료 누보레알리스트인 이브 클랭의 ‘텅 빔’에 대한 응답 전시였다. 또한 그는 쓰레기를 유리상자에 넣어 그대로 작품으로 출품하는가하면, 스푼이나 동전, 악기

등의 오브제를 한데 모아 작품으로 구성하기도 하였다. 그의 가장 기념비적인 작품이라면 자동차 수 십대를 애타상블라주 한 <장기주차>(도판 9)를 들 수 있다. <장기주차>는 달리는 기능을 수행해야 할 자동차들이 실제적인 사용에서 떨어져 화석처럼 모셔둔 무가치함을 풍자하고 있다. 또한 영원히 빠져나올 수 없는 콘크리트 주차장 속에 박혀버렸다는 상황 자체가 다소 서글픈 감정을 자아낸다. 그것은 어쩌면 자동차 없이는 움직일 수도



도판 9. 아르망, <장기 주차>, 1982.

없게 되어버린 현대인의 부자유스럽고 소외된 모습과 발달된 기계 문명 속에서 비인간화 되어버린 현대인의 삶을 상징하는 듯하다.<sup>79)</sup>

아르망의 전략들은 레디메이드에서 비롯된 것이었으며, 뒤샹의 레디메이드가 발화 행위를 통해 주체가 자아를 구성하는 일이 곧 물질적인 생산 공정을 거친 사물들에 대해 주관성을 확립하는 일이라는 사실을 확인시켰다는 점에서 급진적이었다면, 아르망의 사물들은 바로 이런 동일시를 거부했다. 주관성이 발화 행위를 통해 형성된다는 원칙은 이제 소비 대상을 선택하는 행위의 반복에 대한 객관적인 상관물이 된 것이었다.<sup>80)</sup>

레이몽 앵즈를 비롯한 데콜라주 작가들과 아르망과 같이 사회 비판적 요소들을 안고 있는 몇몇 경우를 제외하고는 현실 비판의식이 비교적 약한 누보 레알리즘은 종종 그들의 미학을 오브제 작업에 제한한다는 것과, 지나치게 팝아트와의 연계성을 갖는다는 측면에서 비판을 받기도 한다. 그러한 비판은 상황주의자 기 드보르가 전전의 아방가르드를 언급하며 아방가르드가 갖는 문화창조와 혁명적인 사회 비판 기능을 재건하기 위해 결속하고자 했던 네오 아방가르드의 시각으로 누보 레알리즘을 보려고 했기 때문이었다. 당대의 사회를 가장 통렬하게 비판했던 상황주의자들이 보기에 누보 레알리즘은 사회를 승인하는 공모의 미술, 혹은 우익 정치와 결탁한 타락의 문화로 비추어졌던 것이다. 누보 레알리즘은 모든 전후 문화가 가지는 역사적 억압과 기억을 가지는 동시에, 소비와 스펙타클 조건에 종속되는 변증법을 피해갈 수 없었다.<sup>81)</sup> 그것은 누보 레알리즘은 어떤 측면에서 앵즈 등을 포함한 데콜라주 작가들의 아방가르드적 비판의식을 지나치게 제한하는 요소가 되기도 하였으며, 또한 소비산업사회라는 문맥 자체를 벗어나지 못하는 한계를 드러내고 있기도 하다.

---

79) 현광덕, <일상의 물체를 예술로 끌어들이는 조각가 '아르망'>, 대전 일보, 2011. 12. 6

80) 할 포스터 외, 『art since 1900』, 배수희 외, 세미콜론, 2007, 서울, p.438.

81) 앞의 책, p.434.

일상의 삶에서 접하는 재료, 공간, 형태들을 통해 예술을 보다 적극적으로 일상의 삶과 통합하려 했던 1960년대 아르테 포베라는 사회적 경제적 격변기와 정치적 갈등의 상황 속에서 결성되었기 때문에 그들의 급진적인 개혁 정신은 예술과 사회의 관습의 전복 및 기술 문명과 모더니즘적 유토피아에 대한 급진적인 회의주의를 신봉하였었다.<sup>82)</sup> 루체른 미술관의 장-그리스토프 아만(Jean-Christophe Ammann)은 아르테 포베라는 기술화 세계에 반대하며 가장 단순한 방식으로 시적 언급을 성취하고자 하는 미술을 지칭하며, 이들이 보잘 것없는 재료로 회귀하는 이유는, 그것이 지닌 상상력의 힘에서 나오는 과정과 법칙을 드러내 주기 때문이라고 하면서 아르테 포베라 운동을 지지하기도 하였다.<sup>83)</sup> 연구자 또한 아르테 포베라와 마찬가지로 기술 문명에 대한 비판과 일상과 괴리된 모더니즘적 탐미주의의 관습에 대한 비판의식을 가지고 있으며, 그에 대한 반작용으로서 일상의 삶의 재료들을 적극 예술에 도입함으로써 관객들과의 공감대를 형성하였다. 아르테 포베라 작가인 마리사 메르츠의



도판 10. 마리사 메르츠, <작은 신발>, 1968.



도판 11. 마리사 메르츠, <베아를 위한 그네> 1968.

82) 로버트 럼리, 『아르테 포베라』, 박미연, 열화당, 2006, 파주, p.11

83) 앞의 책, p16

나일론 실로 뜨개질한 <작은 신발>(도판 10)이나 <베아를 위한 그네>(도판 11)와 같은 작품들은 일상의 방법들과 일상의 사물들을 통해 예술과 삶을 묶어내는 것이었다. 특히 <베아를 위한 그네>의 경우는 실제로 그녀의 딸 베아 트리제의 방에 사용할 수 있는 그네로 설치되었는데, 이러한 유형의 작품들은 연구자의 작품 중에 음악을 들을 수 있는 <종이 스피커>나 잠이나 휴식을 취할 수 있는 공간으로서 <종이 집>, 의자용으로 제작된 <가시방석>과 같이 일상에서 사용할 수도 있으면서 또한 예술 작품이기도 한 이중의 성격을 가짐으로써 예술과 일상의 삶을 통합하고 있다.

#### 4. 언어유희의 알레고리

흔히 일상을 무의미한 것, 지루한 것, 반복되는 패턴으로 인식하는 것은 우리의 일상을 바라보는 시각이 그만큼 고착화 되어있음을 의미하는 것이다. 그것은 우리의 인식을 지배하는 고정관념이란 것이 우리의 일상을 단편적으로 작동하게끔 하는 기제로 작용하기 때문이다. 그럼에도 불구하고 우리의 일상이 중요한 것은 개개인의 삶의 가치가 형성되는 무대이자, 그 안에서 의미를 발견해낼 때 삶은 더 풍요로워질 수 있기 때문이다. 일상에 대한 고착화된 상념은 늘 있는 그대로만큼만 보게 만들다. 그러나 일상에 대한 시각을 비틀고, 새로운 의미와 가치를 부여할 수 있다면, 같은 사물, 같은 공간을 바라봄에 있어서도 새로움은 발생한다.

연구자의 오브제들은 일상에 대한 알레고리를 창출한다. 알레고리는 새롭게 발명한 것이 아니라 다른 곳에서 차용된 것으로, 문화적으로 통용되는 의미를 근거로 자신의 새로운 의미를 덧붙이는 것이다. 알레고리적 작품에 적용되는 패러다임은 크레이그 오웬스(Craig Owens)가 말하듯 “수정 자국이 역력한 거둬 쓴 양피지”<sup>84)</sup>이다. 그것은 오브제가 지닌 일차적인 문맥을 거둬 고

쳐서 쓰는 것으로, 연구자에게 있어서 그것들은 일상의 폐품들, 예를 들어 부러진 포크나 깨진 전구와 같은 오브제를 차용함에 있어서 그 자체가 가진 일상의 문맥은 여전히 간직한 채 새로이 다른 의미를 덧입힘을 통해 오브제는 알레고리적 예술작품이 된다. 그것은 변기가 <쌈>이 되기 위해서 전시장의 좌대 위에 올려 져야 하듯, 포장지는 구겨져서 다른 어떠한 것을 연상시키도록 해야 하며, 말아 붙인 종이는 소리의 음색을 변형하여야 하고, 상품 박스는 이리저리 재단되어 다른 공간을 창출해야만 한다. 이렇게 오브제는 예술에 개입되는 과정을 통해서 모순과 역설, 혹은 전치라는 의미체계를 지니게 됨으로써 자신의 원래적 기능이나 물성으로부터 벗어나 전혀 다른 의미의 맥락으로 전환된다.

2015년 ‘페이퍼 컴퍼니(Paper Company)’ 전시 타이틀은 다양한 해석의 여지를 준다. 그것은 종이를 만드는 회사로도, 또 서류상으로만 존재하는 유명 회사로도 읽을 수 있다. 르페브르는 일상의 전유란 기존의 시스템을 전적으로 거부하지 않으면서도 그 안에서 개성과, 독창성, 차별성과 같은 삶의 방식을 발견하고 그것을 토대로 자신의 삶을 능동적이고, 적극적이며, 창조적으로 만드는 것이라고 하였다.<sup>84)</sup> ‘Paper Company’ 는 자본주의 언어를 예술의 문맥에 차용함으로써 이 시대가 부정할 수 없는 자본주의의 시대라는 것과, 연구자의 작품이 자본주의에 대한 비판적 시각을 전제함을 동시에 내포함으로써 자본주의를 전적으로 거부하지 않으면서도 그 안에 담긴 독창성과 창조성의 방식을 드러냄을 의미한다. 이러한 문맥은 연구자의 작품을 한편으로는 작품 같은 상품으로, 한편으로는 상품 같은 작품으로 읽히게 한다. 작품이라는 이미지는 평범함을 넘어서는 어떤 독창적 가치에 대한 선입견을 관객들에게 주기 때문에 웬지 접근하기 어렵게 만드는 측면이 있다. 그러나 그것이 진열된

84) 이영철 외 역, 『현대 미술비평 30선』, 중앙일보사, 서울, 1984, p.179. /크레이그 오웬스, 「알레고리를 창출하려는 충동」.

85) 앙리 르페브르, 『현대 세계의 일상성』, 박정자 역, 기과당, 서울, 2016. p.37.

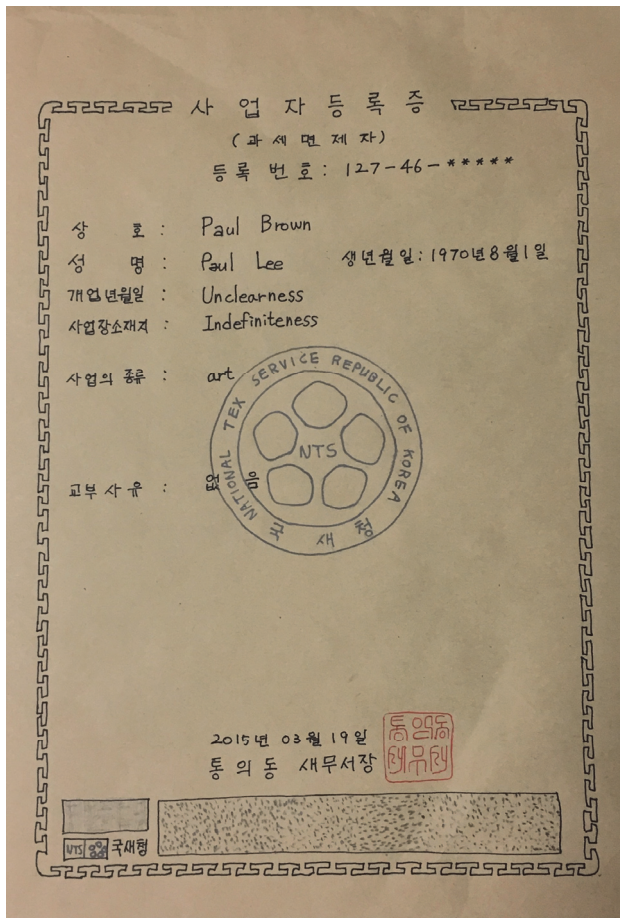
상품이라고 하면 관객들에게 접근성은 보다 쉬워진다. 상품의 시대를 살아가는 현대인들에게는 작품을 대하는 것 보다는 상품을 대하는 것이 어쩌면 더 친숙한 접근 방법이기 때문이다. 그리고 작품에 비해 상품은 일상의 사물이라는 면에서도 더 친근하게 다가온다. 연구자가 작품을 상품이라는 이미지와 접목하고자 한 것은 대상에 대한 접근방법뿐만 아니라 상품 이미지의 덧씌움을 통해 예술과 일상을 접목하고자 한 것이기도 하다.

작품으로서의 ‘종이 스피커’는 상품으로서 스마트폰이 결합되어야 기능을 한다. 이는 작품과 상품이 하나가 될 때 비로소 완성됨을 의미하는 것이다. <종이 스피커>는 소리를 내게 할 자체적 동력이 없고 단지 구조적 특성을 이용해 소리를 확장하는 기능만을 가지고 있다. 그러기에 소리를 제공하는 다른 요인을 필요로 하게 되는 데 그것이 바로 상품으로서 스마트폰이다. 물론 시각적인 측면에서 축음기 형태의 <종이 스피커>는 자체로도 조형적인 미를 가지고 있지만 <종이 스피커>는 궁극적으로 바라보기 위한 것이 아니라 실제로 사용하기 위한 작품이다.

<종이 스피커> 각각에는 ‘Paul Brown’이라는 상표가 붙어 있다. 동일한 상표가 붙어있다는 것은 하나의 동일한 회사에서 만들어진 제품이라는 이미지를 준다. ‘Paper Company’가 지시하는 것처럼 각 작품에 붙은 상표는 그것이 상품임을 암시하지만 자세히 들여다보면 상표는 모두 수작업으로 드로잉된 것임을 발견하게 된다. 이러한 지표를 통해 ‘Paul Brown’은 산업적으로 대량생산된 물건이 아니라 수작업으로 제작하는 공방에서 만들어진 어떤 것임을 지시한다. 르페브르는 일상성을 현대 산업사회의 특징으로 규정하면서 산업사회의 생산양식은 대량생산이므로 거기서 나오는 상품은 당연히 규격화된 제품이라고 하였다. 이것은 과거의 수공업적 생산품과는 다른 성격을 가지고 있는 것으로, 여기서 제품과 작품의 구분이 생겨나게 된다.<sup>86)</sup> 즉 상표를 붙인다는

---

86) 앙리 르페브르, 『현대 세계의 일상성』, 박정자 역, 기과량, 서울, 2016. pp.19-20.



작품 16. <Paper Company>, 종이에 드로잉, 21×30cm  
2015.

은 작품이기도 하고 작품 같은 상품이기도 한 어떤 것이 된다.

<Paper Company>(작품 16)는 실제 사업자 등록증을 조약하게 흉내 낸 드로잉 작품으로, 한 눈에 봐도 그것이 위조된 것임을 알아볼 수 있다. 사업자 등록증 상의 상호는 작품에 표기된 것처럼 'Paul Brown' 이고, 대표자 성명 역시 작가의 이름인 'Paul Lee' 이다. 그러나 개업 일시와 사업장 소재지에 표기된 Unclearness(불확실함)와 Indefiniteness(불명확함)를 통해 이 회가가 페이퍼 컴퍼니(유명회사)임을 암시한다. 또한 등록증의 발행처 역시 국세청을

면에서는 제품의 양식을 따른다면, 각각의 상표가 가지는 수공적 다름은 그것이 작품의 양식을 따르는 것이라 할 수 있다. 발터 벤야민이 언급하듯 수공적 형식에는 각각의 작품이 갖는 아우라가 있다면, 규격화된 기계적 복제에는 그러한 독자성이 존재하지 않는다. 물론 공방에서 만들어진 것이 상품이 아니어야 하는 것은 아니다. 그러나 보편적으로 생각되는 대량 생산된 상품의 이미지가 갖는 규격화된 이미지로부터 수작업으로 된 작품은 차별화된 문맥을 갖는다. 그래서 연구자의 <종이 스피커>는 상품 같

흥내 낸 국새청이라는 것에서 이 모든 것이 위조된 것임을 고의적으로 드러내고 있다. 그러나 이러한 행위들을 범죄와 결부시킬 사람은 없을 것이다. 가짜임을 알지만 불쾌하지 않고 오히려 해학적인 웃음을 준다는 면에서 위조된 사업자 등록증은 우리 시대에 대한 하나의 풍자를 제공한다. 사업자 등록증이 주는 풍자는 표면적으로는 단순히 언어적 유희를 주지만 실은 유명회사라는 이미지가 자본주의 사회 속에서 자본가들의 탐욕의 은신처로 사용되고 있는 것에 대한 풍자이기도 하다.

언어유희에 대한 연구자의 관심은 ‘Paper Company’에 이어진 2015년의 ‘이영호, 폴리, 하건주’ 전에서도 엿볼 수 있다. 우선 전시 타이틀로 사용된 세 명의 이름이 얼핏 3인의 전시를 연상케 하지만 실은 세 명의 작가는 모두 연구자 자신을 지칭한다. 이는 평론가 이선영이 말하듯 ‘변화하는 정체성’의 한 특징이라고 할 수 있는데, 그것은 한 개인의 정체성을 한 개인의 획일화로 규정하는 사회적 분위기에 대해 작가가 매번 자신이 몰입하는 작품과 관심에 따라 정체성의 다양성을 다른 방식으로 규정할 수 있음을 언급한 것이었다.<sup>87)</sup> 각각의 다른 이름을 사용하고 있지만 모두 한 사람인 세 사람은 한 사람이 가진 다양한 측면의 정체성을 이름이라는 형식을 통해 다르게 표출하고 있다. 한 개인의 정체성이란 단편적인 것이 아니라 그를 둘러싼 인간관계, 사회 환경, 문화적인 요소들의 총체라고 할 수 있다. 그러기에 한 개인 안에는 개인적 인간관계에 대한 관점이 있고, 사회적 현상들에 대한 관점이 있으며, 또한 문화에 대한 해석의 관점도 존재하기 마련이다. 결국 하나이자 셋인 연구자의 이름은 각 작품의 동기가 되는 요인과 그 관심의 결과물에 대한 우회적 표현이다. 하나의 일관된 삶의 패턴을 자기 정체성으로 바라보는 일반적인 관점으로부터 자기 정체성에 대한 문제를 제기하는 여러 이름 갖기는 정체성을 이야기함에 있어서 한 개인이 얼마나 다양한 관심과 표현을 가질 수 있는

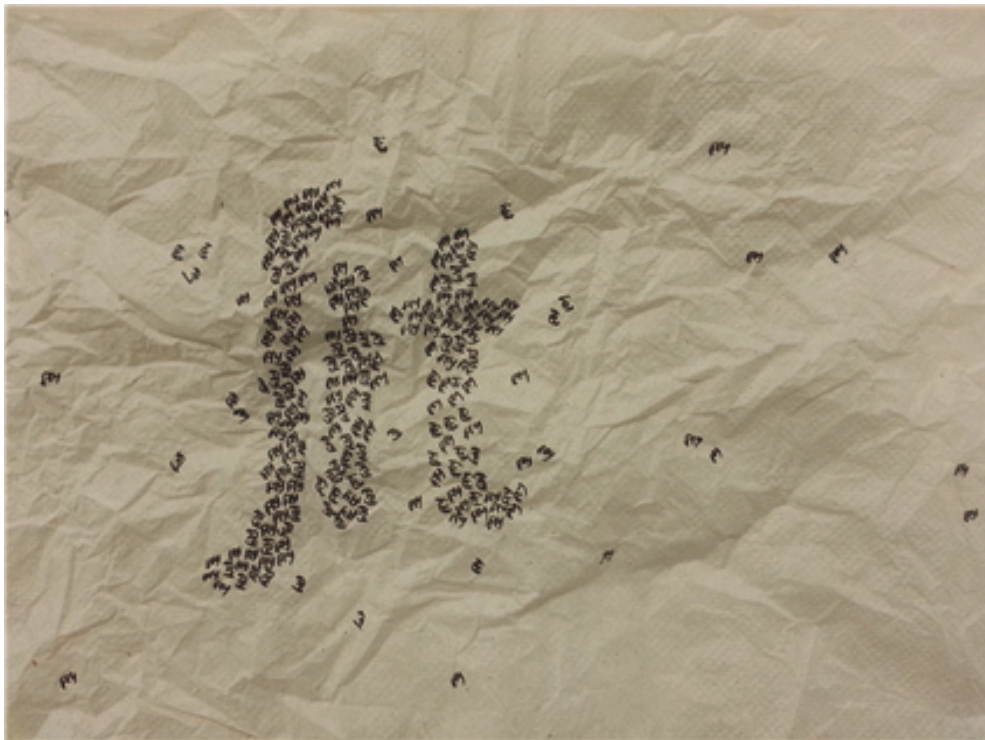
---

87) 이선영, <변화하는 정체성>, 김달진 미술연구소 [외부칼럼], 2015. 5.



뜻하는 ‘그램(Gramme)’을 합성한 것으로, 문학의 영역에 속하는 시의 한 형식이다. 캘리그램은 중세시대에도 행해졌던 방식의 글쓰기이지만 이것을 근대의 문학형식에 적용한 최초의 작가는 기욤 아폴리네르이다. 그는 시의 형식을 기존의 행간에 맞추는 대신 주제에 맞도록 문장을 도형화했다.(도판 12) 수많은 화가들과 친분이 있었던 아폴리네르는 화가들 못지않게 이미지에 대한 열정이 있었으며, 그러한 열정은 그의 시를 이미지화하는데 큰 역할을 하였다.

하건주의 캘리그램 <똥>(작품 17)은 얼핏 작고 검은 물체들이 여럿 모여 있어 그것이 파리를 짐작하게 만드는데, 자세히 보면 그것은 휴지 위에 쓰여진 파리(fly)라는 단어들이다. 이때 파리라는 단어는 어떤 문맥 속에서 위치하기 보다는 동일 단어의 동어반복을 통한 군집 자체가 문맥을 형성함으로써 고유한 상징을 만들어낸다. 이것은 문자가 갖는 일반적 의미전달방식으로부터 벗

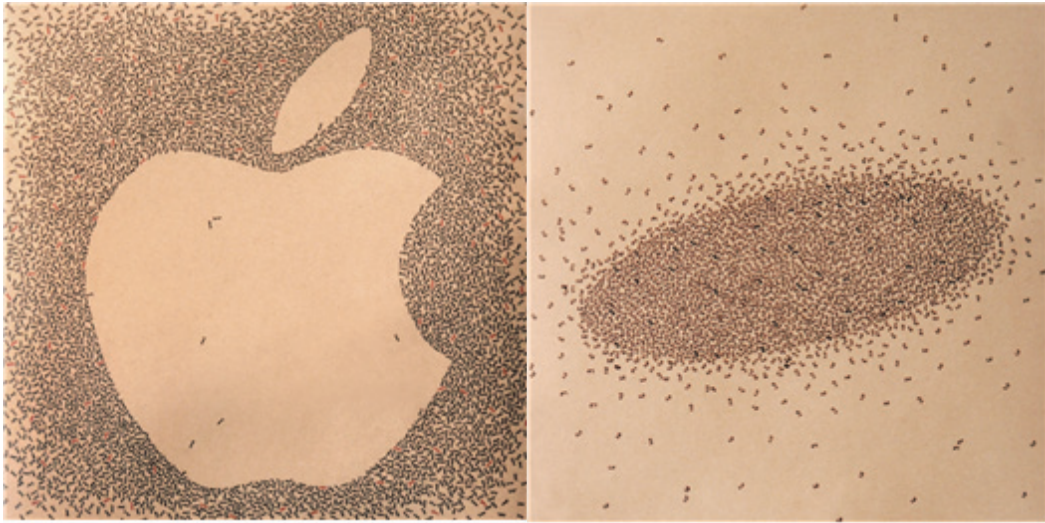


작품 17. <똥>, 휴지에 펜 드로잉, 20×14cm, 2013.

어나 새로운 방식으로 접근하고 있으며, 이는 단어가 이미지화한다는 의미에서 기존의 문자가 가진 추상적 기능을 전복한다. 즉, 동일한 단어들은 뜻을 지닌 추상적 형식에서 벗어나 단어 이미지 자체가 뜻을 대신하는 실제적 이미지가 되는 것이다.

<똥>에서 보여 지는 언어유희는 단어의 표현에서도 보여 진다. 발음기호로 쓰여 진 ‘jit’ 는 영어 단어 shit(똥)을 의미한다. 둘은 발음상으로는 같지만 표기상으로는 다른 언어이다. 그것은 기의는 같으나 기표가 다른 경우이다. ‘jit’ 는 처음에는 발음 기호라는 낯설음으로 시각적으로 어리둥절함을 주지만 금새 그것이 똥을 의미함을 알게 된다. 뿐만 아니라 ‘jit’ 라는 단어를 만들어내는 물리적인 요소들이 다른 아닌 파리라는 것에서도 텍스트에 대한 지표(index)를 제공한다. 즉 똥은 파리와 의 연상 작용을 일으키는 것이다. 이 모든 요소들은 그것이 형성된 바탕인 휴지 안에서 완결된 형식이 된다. 이때 휴지는 또 하나의 지표를 제공하는데, 파리를 꼬이게 한 행위의 주체, 즉 꼬깃꼬깃 구겨진 휴지는 어떤 사람이 자신의 배변을 닦아내는 재료로서 사용되었음을 암시하게 한다.

또 다른 캘리그래프 작품 <apple>과 <galaxy>는 단어가 상징하는 의미와 기업 이미지를 결합시킴으로써 소비주의 사회를 비판을 한다. <apple>(작품 18)에서는 ant(개미)를, <galaxy>(작품 19)에서는 f | y(파리)를 동어 반복시키고 있는데, 이들 단어들의 동어반복이 만들어내는 이미지는 다의적 해석의 여지를 준다. 자연 상태에서 사과는 개미의 훌륭한 먹이다. 그러나 작품 <apple> 속 개미는 사과에 접근하지 않는다. 그것은 애플사의 사과는 개미들에게는 먹을 만한 것이 못 됨을 시사하는 듯하다. 밤하늘의 반짝이는 별들이 은하수는 보기에 아름답다. 그러나 작품 <galaxy>를 구성하는 것은 반짝이는 별들이 아닌 파리들이다. 은하수가 반짝이는 이미지 대신 뭔가 더러운 것이 모여 있는 듯한 느낌을 주는 것은 요즘 들어 뉴스를 통해 접하게 되는 해당



작품 18. <apple>, 종이에 펜, 40×40cm,  
2014.

작품 19. <galaxy>, 종이에 펜, 40×40cm,  
2014.

기업의 이미지와도 부합하는 듯하다.

개미가 주는 상징성은 다른 종류의 해석도 가능하게 한다. 주식 시장에서 개미투자자들은 열심히 동향을 분석하여 투자하지만 결코 많은 것을 차지하지 못한다. 마찬가지로 <apple>은 개미에 의해 사과가 만들어지지만 개미들이 차지할 사과는 없다. <galaxy>에서는 파리에 의해 은하가 만들어지지만 파리들이 만들어 놓은 은하 속에는 또 ‘하나의 가족’은 없는 듯하다.

‘이영호, 폴리, 하건주’ 전은 다른 전달형식과 방법으로 인해 다른 이야기를 하는 것처럼 보이기도 한다. 그래서 전시장을 들어선 관객들은 처음에는 세 명의 전시로 보기도 한다. 그러나 전시장을 나설 무렵 세 가지 유형의 작품들 사이를 관통하는 묘한 유기성에 고개를 갸우뚱하기도 한다. 세 사람이 다른 이름을 한 하나의 작가임을 알게 될 때 그들은 각각의 작품이 간직한 유기적 연결에 고개를 끄덕이게 된다.

언어유희에 대한 관심을 텍스트 자체로 이끌었던 2010년 <발음기호 동화책>(작품 20)은 영어 발음기호가 그 자체로 공식적인 문자이면서도 일상생활

에서 사용되는 문자가 되지 못하고 단지 보조적 역할만을 위해 사용되는 문자라는 점에서 관심을 가졌었던 작품이다. 영어 ‘Ugly duckling’ 과 발음기호 ‘ʌgli dʌkliŋ’ 은 시각적으로 다른 문자이다. 그러나 그것들을 읽을 때의 음성과 의미상의 차이는 없다. 그것은 ‘Ugly duckling’ 과 ‘미운 새끼오리’ 와도 다른 관계에 위치한다. ‘Ugly duckling’ 과 ‘미운 새끼오리’ 가 서로 다른 언어의 같은 의미라고 한다면, ‘Ugly duckling’ 과 ‘ʌgli dʌkliŋ’ 은 같은 언어 안에서의 같은 의미 속 다름이다.

2010년 ‘나누기 중계소’ 전시에서 발음기호 동화책은 각기 다른 두 장소에 다른 형식으로 작품을 설치하였다. 한쪽 전시장에서는 텍스트를 제거한 상태로 삽화 이미지만을 영상으로 벽면에 투사하고, 이미지 컷의 순서에 맞추어 나레이터가 발음기호 텍스트를 읽어 나간다. 이때 관객들은 나레이터가 읽고 있는 것이 발음기호임을 알아차릴 수는 없다. 그것은 우리가 통속적으로 행해지는 방식이 아니기 때문이다. 그리고 다른 쪽 전시장에서는 발음기호를 포함하고 있는 실제 동화책을 전시함으로써 관객은 최종적으로 영상과 나레이션, 그리고 동화책이 하나의 연관성을 갖는다는 것과 나레이터가 읽었던 텍스트가 발음기호였음을 최종적으로 파악하게 된다. 발음기호 텍스트 작업을 통해서 우리는 일반적으로 당연한 것, 확신에 찬 것이라고 여기는 고정관념화 된 많은 방식들이 실은 소통의 편의를 제공할 수 있지만, 반대로 표면적으로 드러나는 사실 너머로 그 이면에 존재할지 모르는 다른 진실들을 은폐하는 도구로 사용될 수도 있음을 시사한다. 그러한 은폐는 보통 기득권(majority) 세력으로부터 약자(minority)를 배제하거나 조종하는 방식으로 사용되곤 한다. 국민들을 향한 정치인들의 수사나 광고가 주입하는 환상이 그러하다.

일반 텍스트가 보편적 언어라면 발음기호 텍스트는 수단적 언어이다. 수단적 언어로서 발음기호는 실제 통용어를 위해 부수적으로 존재한다. 영어이면서도 영어를 사용하는 사람들에게 익숙하지 않은 영어, 그렇다고 외국인들에



작품 20. 발음기호 텍스트로 쓰여진 세권의 동화책, <ð i ʌgli dákliŋ>, <taun maus ænd kántri maus>, <ma: me:si ru:n>. 책, 나무, 90×23×23cm, 2010.



작품 20-1. 발음기호 동화책 <ð i ʌgli dákliŋ>, 부분, 2010.

게 마저도 익숙한 것이 아니라 어떤 주체가 되지 못하는 언어로서 발음기호는 연구자의 작품 재료인 포장지나 상품박스에도 담았다. 영어 발음기호가 지시하는 것은 언제나 자기 자신이 아닌 일반 텍스트이듯 제품 포장지와 상품 박스의 텍스트가 지시하는 것 역시 언제나 그 안에 담고 있는 상품이다. 이 부차적인 기능을 수행하는 발음기호와 포장용기들은 그것이 지시하는 것을 향하게 함으로써 자기 자신은 관심의 대상으로부터 배제된다.

상품 박스는 이 시대가 상품의 시대임을 잘 드러내 주는 기호이다. 그러나 상품 박스는 상품을 지시할망정 상품은 아니다. 그렇기 때문에 상품 박스는 상품을 전제하면서도 상품으로부터 일정부분 자유로울 수 있다. 상품 박스가 갖는 이러한 보조적 성격은 오히려 박스로 하여금 다른 관점을 부여해 줄 수 있는 여지를 주기도 한다. 그것은 다른 용도의 무엇인가로 전환될 수 있는 가능성이 있다. 박스는 무엇인가를 담는 기능을 가지지만 담는 것이 어떤 것이 되어도 상관없다. 그래서 박스는 언제나 표시된 상품 이외의 것을 담아도 무방한 유연성이 생기며, 원래의 상품으로부터 분리된 이후에는 그 무엇이어도 되는 자유를 갖게 된다. 특히나 그것이 폐기된 이후의 상태라면 그러한 가능성은 더 확대된다. 그것은 상품의 사회를 전제하면서도 상품의 사회를 비틀어 새로운 것을 지시하게 만드는 가능태가 된다.

상품박스가 <중이 집>이 된다는 것은 또 하나의 이중적인 메시지를 담는다. 그것은 바로 ‘담기’의 가치이동이다. 담는다는 것은 그 안이 비워져 있음을 전제한다. 그래서 상품 박스 그 자체는 공허하며, 자기 스스로를 지시하는 것을 방해한다. 그것은 상품박스라는 사물이 가진 실체성의 부정인 것이다. 담는 것과 담기는 것의 닮음은 상품박스의 텍스트가 매개한다. 텍스트가 지시하는 것은 언제나 그 안에 담길 사물이기 때문이다. 그래서 상품박스와 상품은 의미적 닮음의 관계를 유지한다. 이러한 담기의 문맥은 집으로도 이어진다. 집 또한 상품 박스처럼 빈 공간을 전제한다. 마찬가지로 집은 그 집을 소유하

거나 거주하는 사람을 지시한다. 그런 의미에서 집과 집에 사는 사람 사이에는 답음이 있다.

2015년 ‘이영호, 폴리, 하건주’ 전 전시 타이틀의 부제목은 ‘답다’ (도판 13)였다. 여기서 답음은 이영호, 폴리, 하건주가 동일 인물임을 지기하기도 하지만 또한 재료적 동질성이라든가 메시지의 유사성을 드러내는 것이기도 하다. 그러면서도 한 글자 안에서 ‘담’ 과 받침 자 ‘ㄹ’ 의 글자색을 달리 하여 ‘답다’ 로도 읽힐 수 있고, 또 ‘담다’ 로도 읽힐 수 있도록 하고 있다. 그것은 답음과 담음을 동시에 말하게 한다.

‘담음’ 와 ‘답음’ 을 전제하는 이영호, 폴리, 하건주의 관계처럼 상품박스



와 <종이 집> 사이에는 ‘담음’ 과 ‘답음’ 이 있다. 그것은 <종이 집>을 이용하는 사람들에게 이 집과 답으라는 요구를 하고 있는 것이기도 하다. 그러한 요구는 상품으로 둘러싸인 소비주의적 자본주의 시대에서 상품 대신 마음을 담는 공간, 사람을 품는 사람들이 더 많이 생겨나기를 바라는 요구인 것이다.

2007년의 연구자의 또 다른 작품 <가시 방식>(작품 21)은 처음에는 연구자가 작업실에서 사용하기 위해

도판 13. ‘이영호, 폴리, 하건주’ 전 포스터, 2015.

제작한 것이었다. 어느 날 연구자의 작업실을 방문했던 친구가 작업실 한 칸에 놓인 의자를 보더니 연구자에게 허락을 구하지도 않고 의자에 앉았다. 친구 입장에서는 당연히 일상의 의자로 받아들인 것이다. 의자에 앉아 본 친구의 소감은 철재로 제작된 것이라 불편할 줄 알았는데 생각했던 것 보다는 편안하다는 느낌을 이야기해 주었다. 아마도 그 친구가 불편하리라 예상했던 것은 재질이 철이라는 것과, 표면이 얼키설키한 철사라는 것에서일 것이고, 편안하다는 반응은 재료와 형태가 주는 선입견과는 반대로 의외의 편안함을 주었기 때문이었을 것이다. 친구의 반응에서 우리는 어떤 것을 경험하기 전에 이미 가지고 있는 선입견이 판단상의 오류를 줄 수 있음을 알게 된다.

후일 <가시 방식>이 전시회에 출품하게 되었을 때, 과연 전시장에 놓여진 이 의자에 관객들은 어떻게 반응할 것인지 연구자를 궁금하게 만들었었다. 작업실에서의 친구의 행동처럼 그냥 부담 없이 앉을 수 있을지, 아니면 장소의 특정성 때문에 그렇게 할 수 없을지에 대한 궁금증이였다. 예상했던 것처럼 연구자가 앉아보도록 유도하기 전까지는 아무도 그 의자에 앉는 사람은 없었다. 심지어는 앉아보라고 권유를 해도 주저하는 관객들도 많았다. 어떤 관객들은 앉은 상태에서도 그러한 행동이 낯선 것인지 의심하는 눈치까지 보였다.

하나의 사물로서 의자가 작업실의 바닥에 놓여 있을 때는 누구든 앉아보는데 주저함이 없을 것이다. 작업실을 방문했던 친구의 행동처럼 누구나 그것이 의자인지 알기 때문이다. 그러나 그것이 전시장에 놓여 졌을 때는 누구나 그것이 의자인지 알면서도 쉽게 앉지 못한다. 관객들의 눈에는 그것이 작품으로 인식되며, 작품이라는 사회적 인식 체계는 그것을 단지 눈으로만 감상도록 유도하기 때문이다. 이렇듯 우리가 오브제와 맺게 되는 관계는 오브제 자체의 물성이나 기능, 혹은 용도에 따르기보다는 그것을 대하는 상황에 기대어 다른 연결고리를 형성한다. 하나의 오브제는 고정된 어떤 의미를 가지는 대신 오브



작품 21. <가시 방식>, 철, 거울, 100×85×81cm, 2007.

제가 가진 객관적 실재의 의미에 앞서 대상을 인식하는 관찰자의 개입을 열어둠으로써 그것이 어떤 문맥 속에서 의미화 되기까지 열린 상태로 머물러 있게 된다. 즉 오브제가 읽혀지는 맥락이 오브제의 성격을 규정한다.

<가시 방식>은 텍스트 자체가 갖는 언어적 유희를 통해서도 관객들을 당혹하게 만든다. 우선 ‘가시’ 라는 말과 ‘방식’ 이라는 상반된 촉감의 두 단어가 합성된 제목에서 과연 의자는 가시가 가진 불편함을 드러내고자 하는 것인지 혹은 방식이 가진 안락함을 드러내고자 하는 것인지 모호하게 만든다. 그러나 정작 작품은 제목이 암시하는 것을 유지하면서도 아주 다른 측면으로 두 가지 이질적인 요소를 서로 보완하고 배척한다. 우선 철이라는 재료가 주는 차가움과 딱딱함은 가시의 불편한 느낌을 주는 요소로 작용한다. 그러나 재료가 구성한 형태는 안락한 쿠션의자의 형태를 가지고 있다. 그래서 작품을 받아들이는 감각이 재료에 있으면 가시의 의미로 읽힐 것이고 반대로 형태로 받아들인다면 방식의 의미로 읽힐 것이다. 두 단어의 역설은 여기서 그치지 않는다. 얼키설키하게 짜여진 철사의 구조들을 관통하여 의자의 바닥면에는 의자에 앉은 사람의 엉덩이를 비추도록 거울이 설치되어 있다. 실제로 의자에 앉은 사람은 편안한 느낌을 갖겠지만 자신의 신체가 타인의 시선에 비추어지는 것을 의식하는 순간 그 자리는 가시방식이 되고 만다. 그것도 비추어지는 신체가 타인에게 드러내고 싶어 하지 않는 신체부위라는 데서 더욱 그러하다.

연구자는 ‘Paper Company’ 라는 문맥이 갖는 언어적 다의성과 유희를 통해 한편으로는 자본주의에 대한 맹신적 시각을 비틀어보고자 했고, 한편으로는 자본주의적 시스템의 문맥을 이용해 그것과는 다른 어떤 것, 즉 현대 사회의 물질주의에 대한 대안으로 아날로그적 감성을 유도하고자 했다. 그리고 ‘이영호, 폴리, 하건주’ 라는 하나이자 셋인 문맥을 통해 한 개인을 바라보는 정체성의 문제, 즉 한 개인, 혹은 한 작가는 어떠한 해야 한다고 하는 보편적이고 획일화된 통념에 대한 다른 시각을 제시한다. 발음기호 텍스트에서는 주체가

되지 못하는 존재성에 대한 관심을 드러낸다. 또한 <가시 방식>의 예에서처럼 우리가 한 사물에 대해 가지는 일반적인 선입견과 고정관념들을 상황의 해석이라는 문맥에 병치시킴으로써 하나의 사물이 공간과 어떻게 관계하느냐에 따라 문맥이 변화될 수 있음에 대한 여지를 주었다. 여기에 하나의 의미를 덧붙인다면, 그것은 우리가 일상생활에서 사용하는 물건들에 예술의 이름을 붙이는 작업이다. <종이 스피커>도, <가시 방식>도 모두 일상생활 속에서 사용 있을 수 있는 물건들이다. 통상적으로 일상 사물이나 상품에 예술적인 것이 가미가 되는 것을 디자인이라고 부르고, 디자인이 가미된 사용 가능한 예술품을 공예라고 부른다. 그러한 의미에서 ‘종이 스피커’는 미적 대상으로서 작품과 기능적인 측면이 가미된 공예의 결합이라고도 할 수 있다. 이러한 측면에서 연구자의 접근은 일상의 삶의 실천들을 예술로 인식했던 근대 이전의 예술 개념으로 환원하고 있기도 하다.

## 5. 폐기된 사물의 재의미화

자본주의의 미덕인 물질적인 풍요가 자아낸 사회적 문제 중 하나는 과잉소비로 인한 쓰레기의 생산이다. 환경오염과 생태적 교란, 심지어는 쓰레기의 심각한 무단방출로 인해 상당한 바다 역시 오염되는 지경에까지 이르고 있다. 시장의 확대와 기술력의 발전은 그만큼의 생산력을 증대시켰고 그것은 또 그만큼의 자원의 고갈과 소비로 인한 쓰레기의 증가를 낳았다. 기능상 문제가 없어도 새로운 제품이 출시되면 멀쩡한 제품을 버리는 일도 많고, 각종 포장재료나 봉투, 1회 용품 등의 과다 사용으로 필요 이상으로 버려지는 물건들도 넘쳐나고 있다. 사용가치를 다한 오브제들은 더 이상 사람들의 관심의 대상도 아니며, 오히려 그것은 잘 조성된 도시의 미관을 해치는 당장 눈앞에서 사라져야 하는 쓰레기일 뿐이다.

쓰레기를 활용하는 것에서 나아가 재가공에 들어가는 추가적인 자원의 낭비를 방지할 수 있는 업-사이클링(Up-cycling)이 사회적인 관심이 되고 있다. 업-사이클링이란 버려진 자원이나 쓸모없는 폐품을 원래의 기능과는 다르게 다시 활용하여 사용하는 것이다. 이 과정은 쓰레기와 같은 환경문제를 해소할 수 있다는 측면에서의 가치는 물론 재료를 기계적, 화학적 공정을 통해 다른 형태의 재료로 바꾸어 사용하는 다운-사이클링(down-cycling)<sup>89)</sup>과는 다르게 제품의 쓰임새를 훌륭한 방법으로 변환시키는 아이디어 및 디자인이 가미된 미적 감성이 더해진다.

업-사이클링을 통해 제품을 만드는 대표적인 기업으로는 스위스의 프라이탁(도판 14)과 미국의 모토아트(도판 15)를 들 수 있다. 프라이탁은 버려지는 방수포를 활용해 가방을 만들며, 모토아트의 경우에는 폐비행기의 부품을 이



도판 14. 프라이탁 가방.



도판 15. 모토아트 가구.

89) 일반적으로 버려진 제품들과 쓰레기들을 다시 활용하는 재료순환(rematerialization)의 방법은 근본적으로 다른 2개의 순환이 있는데, 하나는 직접적인 활용에 기초한 ‘재사용(re-use)’이며 다른 하나는 재처리 과정에 기초한 ‘재활용(re-cycling)’이다. 재사용과 재활용 과정을 거치는 동안 제품의 품질이 다소 떨어진다는 의미에서 두 가지 방법은 ‘다운 사이클링(downcycling)’으로 불린다. 반대로 버려진 제품들과 쓰레기들이 재활용 과정에서 한 단계 업그레이드(upgrade) 된다는 개념이 업-사이클링(up-cycling)이다. 출처:socialeq.co.kr/wordpress/?p=3669, 2014, 9, 29.

용해 다양한 디자인의 가구를 만든다. 이들의 제품은 생각보다 고가에 팔리고 있는데, 그것이 가능한 것은 단순히 제품의 질의 문제를 넘어 버려지는 재료들을 이용한다는 환경적 가치와 새로운 용도의 예술성과 심미성, 기능성을 두루 갖춘 제품으로 재탄생 시키는 것에 있다.

채임벌린이나 디 수베로와 같은 정크아트 예술가들을 산업 폐기물을 적극 활용하여 모뉴먼트적인 작업들을 예술에 도입했는데, ‘앗상블라주’라 불리는 그들의 예술은 폐품이나 일용품을 비롯하여 여러 물체를 한데 모아 미술작품을 제작하는 것이었다. 폐 자동차를 구겨서 탑으로 쌓아 올린 채임벌린의 <그리티 탑>(도판 16))이나 철 기둥들을 비대칭적으로 결합한 디 수베로의 <몽페 몽페>(도판 17)가 그러한 예라 하겠다.



도판 16. 채임벌린, <그리티 탑>, 1995.



도판 17. 디 수베로 <몽페 몽페>, 1973~1975.

유라시아 대륙을 가로지르며 작업한 정재철의 실크로드 프로젝트는 자신의 이동경로를 따라 거치게 되는 각 마을로 폐현수막들을 발송한 뒤 그곳을 방문해 현지인들과 함께 폐 현수막을 이용해 예술작품을 제작하는 워크숍을 진행했다. 그의 현수막 예술은 버려진 사물의 무용성을 예술작품과 일상사물로 되돌리는 작업이다.(도판 18, 19) 그의 폐품들은 정크아트처럼 재생의 용도가 예술에 머물지 않고 의복이나 모자, 차양막이나 이불과 같이 실제 사용 가능한 일상의 사물이 되었다는 점에서 버려진 방수포를 이용하여 가방을 만드는



도판 18. 정재철, <실크로드 프로젝트I>, 네팔(도가라), 2005.



도판 19. 정재철, <실크로드 프로젝트I> 현수막으로 제작한 옷들, 2006.

프라이닥의 정신과도 유사하게 기능할 뿐만 아니라 폐 상품박스를 이용하여 아지트를 구축하는 연구자의 작업과도 많은 유사점을 지니고 있다. 정재철의 오브제가 건네는 내러티브는 ‘이것은 현수막이다’에서 ‘이것은 현수막이 아니다’가 되는 과정을 통해 ‘이것은 예술이며 동시에 일상의 사물이다’가 되는 지점에 위치한다. 연구자의 작업들 <종이 스피커>와 <종이 집> 또한 이와 같은 내러티브를 갖는다. <종이 스피커>는 예술 작품이자 실제로 소리를

감상할 수 있는 실용적인 사물이며, <종이 집> 또한 예술작품이자 이용 가능한 집이라는 측면에서는 이중의 내러티브를 포함한다.

상업적 폐기에 대한 단상은 연구자의 상품 박스에서도 온전하게 드러난다. 일상의 사물 중에서도 그 가치가 미미한 상품 박스는 누구의 시선으로부터도 주목의 대상이 되지 않는다. 박스는 그렇게 다른 상품을 포장하는 용도로 사용되었다가 폐기된다. 폐기되는 상품 박스들을 재활용의 과정을 거쳐 다시 산업용 재료로 재탄생되기도 하지만 오브제 자체가 갖는 존재가치는 여전히 보조적 가치를 벗어나기 어렵다. 아르망의 재료로 차용된 일상 사물들은 상품박스에 비하면 비교적 유용성이 강했던 오브제들이다. 그것들은 다시 예술이라는 덧입음을 통해 새로운 의미부여를 받지만 그것은 더 이상 일상의 기능성을 가지고 있지는 않다. 반면 연구자에 의해 차용된 상품박스는 실제로 이용 가능한 집이 됨으로써 다른 의미의 일상적 가치를 부여받는다. 이러한 차이는 누보 레알리즘과 연구자 사이의 차별성을 만든다.

연구자의 작품은 버려진 폐기물들을 이용한다는 점에서, 그리고 예술적 심미성을 가지 디자인적인 요인들과 기능성을 포함한다는 측면에서 업-사이클링 작업들과 같은 문맥을 갖는다. 그러면서도 작품 안에 여러 가지 소외와 불안과 같은 현대 사회의 사회적인 문제에 대한 공론화와, 그것을 통해 일상의 회복과 공동체의 가치를 되살리려는 공익적인 목표도 담고 있다.

2013년, 연구자가 경험했던 3개월의 기간 동안 뉴욕 퀸즈에서의 레지던시는 새롭고 낯선 환경에 대한 흥미도 있었지만 멀리 타국에서 작업을 하는데 있어서의 여러 가지 한계도 분명 있었다. 이러한 제약들은 연구자에게 기존의 방식과는 다른 어떤 것들을 새로이 접하게 만들었고, 그것은 버려진 일상 사물을 줍는데서 돌파구를 찾게 되었다.

폐기된 것들에 다시 생명을 불어 넣는 것, 발터 벤야민이 낡은 구식 물건들을 집게로 집어 올리는 념마주이(Lumpensammler)에서 새로운 예술가의 이미지

를 보았듯 구식이라는 이유로 버려지는 것들을 건져내는 것은 비단 구식의 오 브제만이 아닌 구식의 문화와 감성들을 함께 건져내는 것이다. 예술가들이 주 위 모아 작품으로 탄생된 것들은 한편으로는 묘한 향수의 정서, 잃어버린 어 떤 것에 대한 낭만적인 그리움을 자극하면서 우리 안에 있는 상실과 결핍을 건드린다. 뿐만 아니라 이러한 개인적 감흥을 넘어서 시대적 삶의 조건에 관 해 뭔가를 드러내고 말하기도 한다.<sup>90)</sup> 폐기된 것, 혹은 찌투리들에 대한 관 심은 보편적으로 아이들에게서도 나타난다. 벤야민은 “특이하게도 아이들에 게는 뭔가를 만드는 작업장을 찾아가는 성향이 있다. 아이들은 건축, 혹은 가 사일, 재단이나 목공일에서 생기는 폐기물들에 끌린다. 바로 이 폐기물에서 아이들은 사물의 세계가 바로 자신들을 향해, 오로지 자신들에게만 보여주는 얼굴을 본다”<sup>91)</sup>고 하였는데, 아이들은 그들이 가진 문화적 모방욕구와 창작 욕구들을 폐기된 것, 혹은 찌투리들에서 찾곤 한다. 폐기물들은 아이들에게 어른들과는 다르게 사물을 이해하는 자신만의 관점을 부여해 주기 때문이다. 그러한 의미에서 연구자의 폐기된 사물들에 대한 관심은 념마주의나 아이들의 관심처럼 일상사물이 가졌던 기존문맥으로부터 그 사물들을 떼어내어 다시 새 로운 가치, 의미들을 부여하는 도구가 된다.

연구자의 뉴욕에서의 작업들은 다다이스트인 쿠르트 슈비터스의 행위들과 많은 부분에서 유사하다. 슈비터스는 다른 다다이스트 작가들과는 달리 파괴 적 행위보다는 주로 일상에서 버려지는 폐품들을 모아 콜라주를 주로 하였는 데, 그것은 주로 길거리에서 모은 금속 부품이나 나무, 밧줄 같은 버려진 일 상 사물들을 보다 적극적으로 작품 속으로 가져오는 것이었다. (도판 20, 21)

연구자도 뉴욕에서 만나는 일상의 버려진 사물들을 작품에 받아들이기 시작 했는데, 그것은 신문지, 종이봉투, 나뭇가지, 은박지, 부러진 포크, 코르크 마개와 같은 것들이었다. 이들의 공통점이라면 길에서 줍거나 일상에서 사용

90) 정수경, <념마주이 미술가의 창조성>, 아르떼365(한국문화예술교육진흥원), 2014. 2. 4.

91) 발터 벤야민, 『일방통행로/사유이미지』, 김영옥 외 역, 도서출판 길, 2007, 서울, p.81.



도판 20. 슈비터스, <성좌>, 1920.



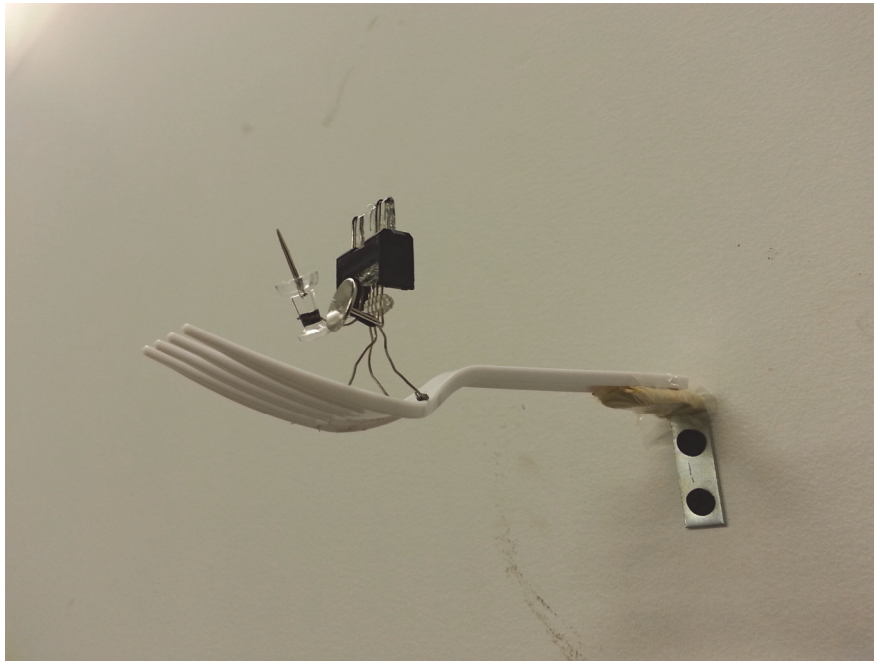
도판 21. 슈비터스, <메르즈>, 1925.

했던 사물들이라는 것과, 또한 가볍거나 크기가 작은 물건들이었다. 예기치 못한 재료들의 만남과 조화는 기존의 일상을 대하는 연구자의 정서와는 또 다른 어떤 감각을 깨어나게 하였다. 이러한 공통점에도 불구하고 슈비터스와 연구자의 오브에는 다른 의미를 발견할 수 있다.

슈비터스는 길거리에서 재료를 채집하기 위해 너무 열중한 나머지 ‘땅만 보며 걷는 사람’ 혹은 주머니에 ‘잡동사니를 넣고 다니는 신사’라는 별명까지 붙었었으며, 수집한 물건들로 가득했던 그의 아틀리에에는 ‘하노버의 쓰레기장’이라는 명칭이 붙기까지 했었다. 돌이켜 생각해보면 뉴욕에서의 레지던시 기간 동안 연구자도 ‘땅만 보며 걷는 사람’ 같았었다.

오브제들의 조합은 우리의 시선을 작품으로 향하게 하는 동시에 일상 사물로, 그리고 일상의 삶으로 향하게 한다. 조합된 각각의 재료는 처음 작품에

사용될 때로부터 어떤 인위적인 변형도 갖지 않았고 구조적 조합만 있었을 뿐이다. 이러한 조합 방식은 우리가 일상 사물 자체가 가지고 있는 일상의 기능성을 거세시키지 않으면서도 또 하나의 다른 무엇인가를 보게 했다. 그래서 그것은 곧 일상이자 예술이 되는 중간 지점에 위치를 잡는다. 뉴욕에서의 첫 작업이었던 <망루를 지키는 다리가 셋인 라 만차의 기사>(작품 22)를 계기로 연구자는 그곳에서 만나고 느끼고 접하는 많은 것들을 작업의 소재로 삼을 수 있었다. 마치 화가가 머릿속에 떠오르는 생각들을 빠르게 스케치 하듯 거리에서, 그리고 일상생활에서 만나는 많은 물건들, 사물들을 이용해 에스키스를



작품 22. <망루를 지키는 다리가 셋인 라 만차의 기사>, 필라멘트, 압정, 플라스틱 포크, 15×4×7cm, 2013.

했다. 나뭇가지나 부러진 포크, 종이 봉지, 신문지, 낙엽, 심지어는 은박지 종이나 팝콘 같은 것들도 작업의 소재가 되기에 충분했다. 신문지의 텍스트들이 자벌레가 되어 신문지면을 탈출하고, 팝콘에 텍스트 개미들이 먹이를 먹고

자 모이는가 하면 빨간 색의 부러진 포크가 동전과 만나 글래머스한 처녀가 되었다.

<망루를 지키는 다리가 셋인 라 만차의 기사>는 작고 사소하며 수명을 다해 버려진 사물들의 조합이다. 머리에 투구를 쓴 듯한 형태를 가진 필라멘트는 그가 전사임을 유추하게 만들며, 양쪽에 들려진 각기 다르게 생긴 압정은 하



작품 23. <빨간 비너스> 플라스틱 포크, 동전, 5×15×3cm, 2013.

나는 방패를, 다른 하나는 창을 연상하게 한다. 벽으로부터 허공을 가로지르며 돌출된 포크의 뾰족함은 전통적 성이나 군영의 울타리를 연상케 한다. 세 가닥의 다리는 웬지 그가 평범한 인물이 아닌 외계의 생명체나 혹은 마초와 같은 강인함을 드러내는 듯하다. 제목에서 알 수 있듯이 그는 평범한 기사 아니다. 그는 들씨네아 공주가 잠들어 있는 성을 지키기 위해 고독하게 망루를 지키는 우스꽝스러운 모습의 돈

키호테인 것이다.

<빨간 비너스>(작품 23)는 길바닥에서 나뒹구는 동안 우연히 한 가닥의 다

리가 파손되어 인체를 닮은꼴을 이룬 빨간색의 포크는 풍요의 상징인 가슴과 동전(돈)이 결합됨으로써 웬지 뉴욕이라는 도시가 성과 자본주의의 메카임을 상징하고 있는 듯한 이미지를 준다. 가슴을 이루고 있는 다임(dime)은 값싼 단위의 동전이다. 이것은 이 여성이 우아하거나 교양 있는 여성이 아님을 드러낸다. 또한 왼쪽 가슴을 이루고 있는 동전에는 자유(liberty)라는 단어가 새겨져 있다. 자유는 미국을 상징하며, 또한 그것이 가슴에 새겨짐으로써 성적 자유분방함을 은유하기도 한다. 동전에 조각된 남성의 초상은 가슴의 위치와 오버랩 되면서 어떤 성적인 부분을 연상시키기도 한다. 그 남성은 공권력 있는 미국의 한 대통령이다. 그의 초상이 관능적인 여성의 가슴에 새겨짐으로써 그의 공신력 있는 음성은 ‘미국은 자본과 성적 자유의 나라입니다’ 라고 말하고 있는 듯하다.

거리에서 모은 나뭇가지나 종이 봉지, 신문지, 낙엽, 심지어는 은박지 종이 나 팝콘 같은 것들도 작업의 소재가 되기에 충분했다. 나뭇가지와 코르크 마개, 종이봉지는 당당한 수사슴(작품 24)이 되었고 팝콘 조각들은 텍스트 개미들이 먹이가 되었다(작품 25). 이러한 오브제들의 조합은 우리의 시선을 작품으로 향하게 하는 동시에 일상 사물로, 그리고 일상의 삶으로 향하게 한다. 조합된 각각의 재료는 처음 작품에 사용될 때로부터 어떤 인위적인 변형도 갖지 않았고 구조적 조합만 있었을 뿐이다. 이러한 조합 방식은 우리가 일상 사물 자체가 가지고 있는 일상의 기능성을 거세시키지 않으면서도 또 하나의 다른 무엇인가를 보게 했다. 그래서 그것은 곧 일상이자 예술이 되는 중간 지점에 위치를 잡는다.

슈비터스의 선별되지 않은 재료들은 사물들 간의 새로운 관계를 재창조하는 도구였다면 연구자에게 선별되지 않은 재료는 일상을 새롭게 보는 관심의 창이었다.

일상 사물, 특히나 도시를 걸음으로서 발견하게 되는 버려진 사물들에 대한



작품 24. <수사슴> 종이봉투, 코르크  
마개, 나뭇가지, 27×15×33cm, 2013.



작품 25. <개미>, 팝콘, 벽면에 드로잉,  
150×130cm, 2013.

관심은 자신의 기능을 다 해 이젠 버려진 사물들에 새로운 생명력을 부여한다는 의미에서 뿐만 아니라 환경적인 입장에서나 사회적인 입장에서도 긍정적인 부분이다. 일상 사물은 우리가 살아가는 시대의 단편들이다. 그것들은 우리 시대의 철학과 생활을 반영한다. 일상의 사물들을 바라보는데 있어서 새로운 시각과 새로운 의미를 부여할 수 있다면 우리의 일상을 바라보는 다른 측면이 창조해 낼 수 있다. 그것은 자본주의의 ‘일상성’ 으로부터 진정한 삶의 ‘일상’ 을 발견하고 창조해내는 가능태가 된다.

## IV. 디지털 문화와 아날로그 감성

정보화의 물결과 함께 도래한 디지털 문화는 생활의 편리함과 유용성, 그리고 인식의 확장성을 가져다주었지만 이러한 사이버 문화는 개인화·과편화를 야기함으로써 현대인들을 부지불식간에 소외와 고립에 직면하게 만들었다. 이러한 삶의 패턴을 극복하는 하나의 대안으로서 본 장에서는 조금은 더 불편하고 옛스러운 방식이라고 하더라도 조금은 더 직접적이고, 조금은 더 인간적인 속성을 간직한 아날로그 감성에 관해 살펴봄으로써 아날로그 감성이 갖는 고유한 정서적 인간미를 통해 어떻게 단절되고 개인화된 문화를 극복할 수 있는지에 관해 알아보고자 한다.

### 1. 감성으로서의 디지털과 아날로그

인간은 이성적인 존재이면서 동시에 감성적인 존재이다. 감성은 외부로부터 주어지는 정보를 시각, 청각, 후각, 촉각, 미각 등 오감을 통해 지각하는 과정에서 형성된다. 인간이 가진 이성적이고 합리적인 측면이 인류의 발전을 견인한다면 감성은 우리의 삶을 소외되지 않는 건강한 사회로 이끌 수 있다고 믿고 있다. 특히나 삶의 방식이 인공지능화 되고 디지털화 되는 현재의 추세에서 아날로그적 감성의 회복이 보다 더 절실해 보이는 이유이기도 하다.

인간은 이성적인 합리성에 의해 지각하는 것처럼 여겨지겠지만 모든 행동의 근원에는 감성이 지배하는 여러 요인들이 결합되어 대상을 인식하고 판단하고 행동을 결정한다. 지각현상은 개인적 요인, 사회적 요인, 문화적 요인에 의해 그 성격이 규정되는데, 그것은 기쁨, 슬픔, 안락함, 불편함, 아련함, 적대감과 같은 여러 심리적 감정들과 혼재되어 각인되는 개인적 요인, 개인이 소속된 집단이나 가족관계와 같은 사회 환경으로부터 영향을 받는 사회적 요인,

그리고 관습, 전통, 인종, 종교와 같은 보다 넓은 의미의 사회 환경으로부터 영향을 받는 문화적 요인들이 그것이다.

레이몬드 윌리엄스는 인간의 감성을 ‘한 시대의 문화’라 했다.<sup>92)</sup> 그것은 감성의 구조가 제도적이거나 사회적 성격이 아닌 체험된 실제적 경험에 대한 감각에서 근거함을 의미하는 것이다. 그렇기에 인간의 감성을 이해하고 그것을 건강하게 유도하는 것은 우리 삶의 실질적인 방향을 결정하는 큰 요인이 아닐 수 없다. 감성을 이야기할 때 디지털 감성, 혹은 아날로그 감성이라는 말로 이분화하기도 한다. 아날로그 감성이란 디지털 사회가 갖고 있지 못하거나 부족한 인간 본연의 정서에 대한 현대적 의미에서의 해석이다. 그것은 디지털이 가진 정확하지만 차가운 정서에 대응하는 보다 유연하고 느슨하며 따뜻한 정서를 의미한다.

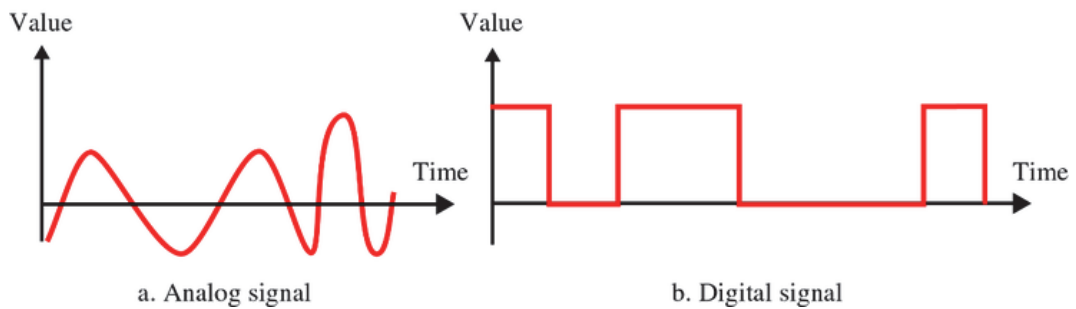
사전적 의미로서의 디지털(digital)은 손가락으로 길이 혹은 단위를 측정하거나 숫자를 계수화 하는 라틴어 ‘digitus finger’에서 유래한 개념이다. 현재는 아날로그에 대응되는 의미로 흔히 사용되고, 보다 정확하게는 전자기기 등에서 자료를 인식하고 저장하는 방식을 뜻한다. 디지털은 0과 1의 조합, 혹은 on, off,의 체계를 통해 정보를 분류하고 인식한다. 이러한 이진법적 방법을 통해 정보를 취급하기 때문에 그 사이에 존재하는 무수한 중간 값을 취하지 않는다는 면에서 기존의 아날로그 신호가 가진 불확실성과 비교해 명증성을 주는 장점을 갖는다.<sup>93)</sup> 반면 아날로그(analog, analogue)는 그리스어 님다(analogia)에서 유래한 개념이다. 0과 1의 신호 체계로 구성된 디지털과는 달리, 전압이나 전류처럼 연속적인 물리량 혹은 주파수의 연속과 같이 변화하는 물리량을 의미한다.<sup>94)</sup> 아날로그는 디지털이 가진 이분법적인 단절된 개념이 아닌 유사성의 연속적 개념으로 이해되기 때문에 인간의 깊고 섬세한 감성

92) 레이몬드 윌리엄스, 『이념과 문화』, 나영균 역, 문학과 지성사, 1982, 서울, p.93.

93) 조현정, 「디지털 페러다임과 아날로그 감성 커뮤니케이션에 관한 연구」, 이화여자대학교 디자인대학원 정보디자인 전공 석사학위논문, 2002, p.5.

94) 앞의 논문, p.32.

을 표현하는 장점을 갖는다. 그래서 따뜻하며 감정적이고, 주관적이라고 인식된다.<sup>95)</sup> 즉 아날로그란 공유할 수 있는 유사성을 근거로 하는 반면 디지털은 이것과 저것이라는 구분 짓기를 근거로 한다. 그렇기에 디지털은 단절적이라고 하고 아날로그는 유기적이라고 하는 것이다.



아날로그와 디지털 신호<sup>96)</sup>

디지털의 합리적이고 명확한 방식은 세 가지 이유에서 아날로그적인 감성과 대립된다. 그것은 첫째, 디지털의 이진법적 조합이 아날로그에 비해 대상을 정확하고 빠르게 다룰 수 있지만 인간이 가진 섬세한 모든 면을 전달하기에는 많은 한계점을 지닌다. 예를 들어 연속적으로 움직이는 바늘을 가진 시계는 초와 초, 분과 분, 시와 시 사이의 구분을 명확히 지시하지 않는 것에 비해 디지털시계는 명확하게 초와 분과 시를 지시한다. 그것은 아날로그가 각 개념들을 구분하는데 있기보다는 역사성을 갖는 연속선상에 파악하는 것이라면 디지털은 각각의 단위들을 명확히 하기 위해 구분 짓는다. 그렇기에 디지털은 정확하지만 차갑다고 말하여지며, 시간적인 연속성을 존재의 근거로 삼고 있는 인간에게 디지털의 분절적 속성은 본질적으로 다른 감성을 가진다. 둘째, 디지털은 무한대의 복제와 수정이 가능하다는 면에서 원본의 개념을 사라지게

95) 이의영 외, 「미디어아트에서 아날로그적 감성에 대한 연구」, [기초 조형학 연구 12권 5호], 2011, p.414.

96) 블로그: 데이터 통신. 2016. 4. 10.

한다. 쉬운 예로 CD의 복제와 LP의 복제 차이를 보면 알 수 있다. LP 디스크는 여러 장의 음반을 복제하기 위한 원본이 존재한다. 모든 복사본은 원본의 재생을 통해 이루어지기 때문에 매번의 복제마다 원본은 훼손된다. 반면 디지털 코드로 저장되어 있는 CD의 파일은 그것을 무한 복제한다고 해서 디지털 코드가 훼손되는 법은 없다. 그러기에 디지털은 무한 복제가 가능하며, 디지털 코드는 그 자체가 원본의 권위를 갖지 않는다. 아날로그적 사물에는 유일성, 원본성이라는 것이 존재한다. 예를 들어 아날로그적 의미에서 예술작품이란 흉내 낼 수 없는 고유한 분위기로서 유일성, 원본이라는 것이 존재한다면 디지털적 의미에서 예술작품에는 원본개념이 없고 무한 복제가 가능하며, 복제품과 원본 사이의 어떤 차이도 발생하지 않는다. 이러한 차이는 발터 벤야민이 「기계복제 시대의 예술작품」에서 밝히듯 예술작품이 가진 고유한 아우라<sup>97)</sup>를 제거한다. 예를 들어 작가에 의해 제작된 원본으로서 예술작품은 그것 자체로 유일성과 원본성을 가지며, 그것에 대한 복사는 원본성과 같지 않은 복사본일 뿐이지만 디지털적 복제, 예를 들어 CD나 영화와 같은 복제는 그것의 원본과 복사본의 구분을 무의미하게 만든다. 디지털 복제는 원본이 가진 아우라를 상실했기에 원본과 복제본과의 아무런 차이도 없으며 따라서 표절과 모작이 손쉬울 뿐만 아니라 복제품의 생산에는 비용이 그다지 많이 들지 않는다.<sup>98)</sup> 이러한 예는 인간과 로봇에도 비유할 수 있다. 사람은 모두 각각의 개성을 가진 독립적이고 유일한 존재이다. 그러나 기술복제에 의해 제작된 로봇은 유일하지 않으며, 첫 번째 생산된 로봇과 백 번째 생산된 로봇 사이에는 변별성이 없다. 복제 가능성의 편리함은 대상이 갖는 가치를 절하시킨다. 원본으로서의 유일성이나 독보성과 같은 개념은 보편적으로 가치 있는 어떤 것

97) 발터 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품』, 최성만 역, 도서출판 길, 2008, 서울, p105. 아우라(aura)는 「숨」을 의미하는 그리스어 「아우라(αὐρα/aura)」에 유래한 개념으로, 인체로부터 발산되는 고유한 분위기, 또는 어느 인물이나 물체가 발하는 일종의 영적인 분위기도 가리킨다. 벤야민은 대량복제가 가능한 기술에 대립하는 원본과 독창성을 유지한 개념으로 '아우라'를 제시한다.

98) 백인옥, 『디지털이 세상을 바꾼다』, 문학과 지성사, 2001, 서울, pp. 87-88.

으로 취급되는 반면 무한히 복제 가능한 것의 가치란 복제된 수의 n분의 1만큼의 가치를 갖는 것이기 때문이다. 만일 이러한 개념이 인간에게 적용된다면 한 개인을 평가함에 있어서 아날로그적으로는 그 자체로 유일하지만 디지털적으로는 60억 분의 1에 불과한 무개성한 존재가 되고 만다.

셋째, 디지털은 편리하지만 너무나 빨리 변화하기에 따라잡지 못하면 시대로부터 소외되기 쉽다. 디지털은 전문적인 테크놀로지의 지식을 필요로 하며, 그것은 인간의 삶에서 자연스러운 것이라기보다 인공적인 지식을 습득해야만 조작이 가능해 진다. 오늘날과 같이 그 기술의 진보가 따라잡기 힘들 만큼 빠르게 발전하는 가운데에서는 그것을 습득하기 위한 노력 자체가 부담스러운 것으로 다가온다. 모든 사람이 문명의 빠른 속도를 감당할 수는 없는 것이기 때문이다.<sup>99)</sup> 제일 기획에서 분석한 ‘디지털 패러다임에서 소비자 집단 분석’을 보면 디지털 시대를 적극 활용하고 리더하는 계층은 25.8%, 디지털을 추종하고 지향하는 계층은 26.8%, 그리고 디지털 시대에 대해 열등감을 갖고 있거나 강박증을 갖는 계층이 39.2%, 디지털 시대에 무관심하거나 반항적인 계층이 8.3%로<sup>100)</sup> 절반에 가까운 사람들이 디지털 문화의 빠른 변화에 대처함에 있어서 부정적인 인식을 가지고 있다. 이러한 강박증은 자연스럽게 디지털 문화에 대한 불안과 소외감을 느끼고 있음을 의미하는 것이라고 할 수 있다.

디지털의 의미가 사전적인 의미를 벗어나 현대 사회의 과학과 기술문명이

---

99) 제일기획에서 분석한 ‘디지털 패러다임에서 소비자 집단 분석’을 보면 디지털 시대를 적극 활용하고 리더하는 계층은 25.8%, 디지털을 추종하고 지향하는 계층은 26.8%, 그리고 디지털 시대에 대해 열등감을 갖고 있거나 강박증을 갖는 계층이 39.2%, 디지털 시대에 무관심하거나 반항적인 계층이 8.3%로 절반에 가까운 사람들이 디지털 문화의 빠른 변화에 대처함에 있어서 부정적인 인식을 가지고 있다. 이러한 강박증은 자연스럽게 디지털 문화에 대한 불안과 소외감을 느끼고 있음을 의미하는 것이라고 할 수 있다. 박상정, <디지털 시대의 소비자 의식과 행동 - 디지털 시대 주역은 N세대가 아니다!> KAA Journal(한국 광고주 협회). 2000. 5월호, (원 출처: 제일 기획), 원 자료상의 통계의 합이 100.1%로 잘못 표기되었으나 원본을 그대로 차용하였음.

100) 박상정, <디지털 시대의 소비자 의식과 행동 - 디지털 시대 주역은 N세대가 아니다!> KAA Journal(한국 광고주 협회). 2000. 5월호, (원 출처: 제일 기획), 원 자료상의 통계의 합이 100.1%로 잘못 표기되었으나 원본을 그대로 차용하였음.

구 분	속 성	비 율
Diginia(Digital + Mania)	디지털 매니아 계층	25.8%
Digivanced(Digital + Advanced)	디지털 추종자 계층	26.8%
Digiple(Digital + Complex)	디지털 강박 계층	39.2%
Digilien(Digital + Alien)	디지털 무관심 계층	8.3%

표 1. 디자인 패러다임에서 소비자 집단 분석

만들어내고 있는 테크놀로지의 상징으로 사용되듯 아날로그 역시 디지털이 가진 차가움과 명증성에 대립하는 정서적 개념으로 사용되고 있다. 그렇기에 아날로그 감성이라 하면 문명의 진보를 추구하는 디지털 사회가 간과했던 인간 정서의 측면을 강조하는 개념으로 받아들여지기 무리가 없어 보인다. 인간의 삶에 있어서 업무적인 관계나 사무적인 일에 있어서는 디지털적인 방식이 보다 효율적이고 적합할 것이다. 그렇지만 일상의 삶을 살아가는 인간관계 속에서는 대부분은 아날로그적인 방식이 더 적합하며, 그러한 모습이 보다 인간 본연의 속성에 가깝다. 점차 효율성과 성과 위주의 결과주의가 만연한 디지털 시대의 문화가 사회 전반에 뿌리를 내리고 있는 오늘날에 아날로그의 감성이 필요한 이유이기도 하다. 디지털 문화란 것이 인간관계마저도 디지털적이고 사무적으로 만들어버리는 요소가 적지 않기 때문이다.

## 2. 아날로그 감성 매개 프로젝트

연구자의 작품은 디지털과 아날로그의 접점을 연결한다. 연구자의 세대는 예전의 LP 판의 감성이란 것을 가지고 있다. 비록 축음기를 들으며 자란 세대는 아닐지라도 축음기와 LP 사이에는 어느 정도 공감대는 있으리란 생각을 한다. 이 둘은 CD나 MP3, MP4...로 이어지는 디지털적 정서와는 다른 것이다.

아날로그에서 디지털로의 전환은 단순히 재생방식의 차이를 넘어 감성의 전환이다. 기다리는 대신 빠르게 정보를 처리하고, 손쉽게 취하고 손쉽게 버리며, 원본의 가치 대신 무한의 복사본으로 세상을 대하는 디지털의 문화는 인간의 가치마저도 물질화하며, 또한 관계의 단절을 부추겨 왔다. 그러한 의미에서 아날로그에 대한 가치 인식은 이미지화되고 분절화 되는 디지털 문명의 흐름에 대한 ‘인간 감성의 회귀’를 추동하는 것이다.

아날로그 사진의 불편함과 기다림을 모토로 세계 청소년들의 꿈을 연결하는 사진작가 김영중의 프로젝트는 아날로그 감성의 인식에 대한 중요한 방법을 제시한다. 일회용 아날로그 카메라를 사용하여 아프리카, 아시아, 유럽 등 동시에 각 지역 등 세계의 다른 문화와 다른 인종들의 삶을 사진으로 기록하고 그것을 상호 교류함으로써 다양한 삶의 방식들과 문화에 대한 다양성을 공유하는 도록 이끄는 <꿈꾸는 카메라>와 <날개 프로젝트><sup>101)</sup>는 아날로그적 소통의 방식이 갖는 감성의 진지함을 드러낸다. 요즘처럼 디지털 카메라에 익숙한 진보한 국가의 청소년들에게 아날로그 카메라는 낯설고 불편함을 주지만 반면 카메라를 한 번도 본 적이 없는 오지의 청소년들에게는 첨단인 신비한 사물이기도 하다. 하나의 매체가 이렇게 문화적 수준과 양태에 따라 다르게 인식되어 지지만 그러한 각 문화와 문화수준의 격차를 아날로그 카메라라고 하는 하나의 동일한 매체를 통해 연결함으로써 어느 특정문화의 우위나 열악함을 중화하고 대등한 관계에서 서로를 인식할 수 있는 관계의 틀을 제공한다. 또한 <꿈꾸는 카메라>(도판 22)와 <날개 프로젝트>(도판 23)의 진행에서 작가는 직접 사진을 찍고 수집하는 대신 프로젝트의 참여자들인 각 나라의 청소년들에게 사진기를 나누어주어 직접 촬영하게 함으로써 작가의 시선을 통해 왜곡될

---

101) ‘꿈꾸는 카메라’와 ‘날개 프로젝트’는 문화적 차이가 있을 법한 아프리카나 아시아의 오지, 빈민촌과 그에 비해 상대적으로 진보한 문명을 가진 국가들의 청소년들에게 일회용 카메라라는 똑 같은 방식을 제시함으로써 매체를 대하는 각 문화별 차이를 발견하고, 그것을 다시 공유한다. ‘날개 프로젝트’는 ‘꿈꾸는 카메라’와 문화 콘텐츠를 혼합한 형태의 확장된 프로젝트이다.



도판 22. 김영중, <꿈꾸는 카메라>, 나미비아 힘바족 마을, 2013



도판 23. 김영중, <날개 프로젝트>, 핀리핀 톤도 마을. 2017.

수도 있는 시각적 편견으로부터 벗어나 각 문화가 갖는 고유한 시각의 특수성이 사진에 반영될 수 있도록 유도한다. 아날로그 카메라를 통해 수집되는 각 문화의 다양성은 각각의 지역에서 찍은 사진을 서로 교류하는 형식을 통해 결과물을 공유하며, 전시를 위한 사진을 선별작업 또한 작가가 선택하는 대신 다른 국가의 참여 청소년들의 의견을 수렴해 사진을 선택한다. 이러한 과정 속에서 서로 다른 문화적 시각이 자연스럽게 전시장의 사진들 속에서 반영되고, 그렇게 선별된 사진작품들은 프로젝트에 참여한 각각의 지역에서 전시회의 형태로 관객들에게 보여 지게 됨으로써 서로에 대한 이질적 문화를 공유하는 장을 마련한다.

김영중의 프로젝트가 가지는 중요한 메시지는 디지털 문화가 갖는 편리함, 빠름, 가벼움과 같은 것 대신 아날로그가 갖는 불편함, 기다림, 진중함과 같은 것들을 포함하고 있다. 아날로그 사진은 디지털과 달리 사진을 찍는 즉시 자신이 무엇을 찍었는지 확인할 수 없으며, 맘에 안 든다고 바로 지울 수도 없다. 또한 찍을 수 있는 사진의 컷이 한정되어있기 때문에 신중해야하며, 무엇보다도 자신의 결과물을 보기 위해서는 오랜 시간을 기다려야 한다. 느리게 진행되는 기다림이 미학은 너무나 손쉽게 전달하고, 삭제하고, 빠르게 진행되는 디지털문화와는 다른 깊이가 있다. 이러한 과정은 자신의 행위에 대한 상상을 동원하게 만들며, 디지털 사진이 갖는 즉흥적인 반응 대신 결과물에 대한 진지함을 갖도록 만든다.

<꿈꾸는 카메라>와 <날개 프로젝트>가 아날로그 방식을 통해 문화가 다른 삶을 연결하는 관계설정이라고 하면 연구자의 <종이 스피커>는 개인화 되어가는 디지털 문화에 대한 공유의 관계설정이라고 할 수 있다. 스마트폰은 이 시대의 대표적인 디지털 매체이다. 스마트폰이 연결하는 네트워크의 소통방식은 분명 긍정적인 요소를 가지고 있다. 그러나 그러한 가상화는 오히려 관계의 직접성을 차단하는 역할을 한다는 측면에서는 부정성도 가지고 있다. 서로 마

주 앉아서 상대에 집중하는 대신 스마트폰에만 집중하는 광경을 우리 주변에서 흔하게 볼 수 있다. 이렇게 개인화를 부추기는 스마트폰을 통해 <종이 스피커>가 만들어내는 공유의 방법은 바로 음악을 통해서이다. 80년대 소니(sony)사의 워크맨이 음악을 개인화하는데 크게 이바지했다면, 그러한 추세는 점차 디지털의 추세와 함께 CD플레이어와 MP3로 이어졌고 그것은 음악을 점차 개인화하였다. 오늘날 그러한 개인화의 양상은 스마트폰이 담당하고 있다. 유사한 예로 텔레비전의 보급은 사람들의 문화를 집 안에 가두어버리는 역할을



도판 24. ‘이영호, 폴리, 하건주’ 전. 음악은 사람들을 그 장소에 머무르게 한다. 전시장을 찾는 사람들의 많은 수가 작품을 스치듯 지나쳐본다. 그러나 종이 스피커에서 나오는 음악을 듣는 관객들은 의외로 그 자리에서 오랫동안 머물면서 음악을 들었다. 음원, 스피커, 그리고 공간의 울림 등 소리는 많은 변수들을 거쳐 듣는 이의 귀에 도달한다. 전시장에서 울리는 스마트폰의 소리는 일상의 경험을 넘어서는 따뜻한 소리와 울림을 가지고 관객들을 머무르게 했다. 2015.

했다. 이웃 혹은 친구들과의 교류의 시간은 텔레비전을 시청하는 시간으로 바뀌게 되면서 공동체의 문화가 가족단위의 문화로 바뀌게 되는 변화를 가져왔다. 그리고 개인용 컴퓨터의 보급은 가족 단위 문화에서 또 한 번 개인단위의 문화로 변화를 가져온다. 적어도 텔레비전이 가족이라는 틀 안에서 문화를 공유했다면 컴퓨터와 스마트폰은 지극히 개인화된 문화의 최전선에 있다.<sup>102)</sup> 연구자의 작품 <종이 스피커>는 그러한 개인화된 문화를 음악과 아날로그적 방식의 매체를 통해 다시 공유의 기능을 갖도록 유도한다. 그것은 적어도 공동체의 문화까지는 아니라고 하더라도 텔레비전을 함께 시청하는 문화의 단위까지는 확장된다.

관계적 특성으로서 ‘나’와 ‘우리’는 아날로그 감성에 있어서 중요한 주제이다. 자아로나 나는 여러 가지 나를 둘러싼 환경에서 비롯된 자기를 구성하는 독특한 성질이다. 그렇기에 자아는 지각현상이 그러하듯 개인적 요인, 사회적 요인, 문화적 요인에 의해 규정된다. 뿐만 아니라 나는 나를 사회의 한 구성원으로서 가능하게 만드는 타인과의 관계 설정에 의해서 정립되는 것이기도 하다. 디지털화 된 사회에서 우리는 타인과의 접촉이 줄어들었다. 여러 가지로 디지털이 이룩한 발전은 편리함을 제공해 주지만 그 대신 그러한 편리함은 타인과의 소통의 필요성을 상실하게 만들었다. 오늘날 타인을 마주하는 방법은 직접 대면하는 대신 페이스북이나 인스타그램, 혹은 카카오톡이나 트위터와 같은 사이버 상에서의 만남이 확대되고 있다. 그러한 가상공간은 직접 대면하지 않더라도 상대와 소통할 수 있는 통로를 마련해 주기 때문이다. 이러한 변화의 핵심에는 편리함이 있다. 직접 만나는 번거로움 대신 손바닥 안의 화면을 켜고 소통하면 되기 때문이다. 이러한 디지털적인 변화는 전통적 개념의 우리라는 인식을 약화시켰다. 나를 규정하는 것은 나 자신이 아니라 타인과의 관계설정에서 비롯된다. 어떤 이에게는 친구이고 어떤 이에게는

---

102) 백인욱, 『디지털이 세상을 바꾼다』, 문학과 지성사, 2001, 서울, p.78.

가족이며 어떤 이에게는 이웃집 아저씨인 나는 모두 하나의 나이지만 타인과 어떠한 관계에 있냐에 따라 내가 규정되는 것이다. 그렇기에 ‘나’는 ‘우리’를 전제해야 하며 ‘우리’는 곧 ‘공동체’를 전제하게 한다.

<종이 스피커>는 자체적으로 소리를 낼 수 있는 장치가 없으며, 그 안에 스마트폰을 결합해야 비로소 종이 스피커는 소리를 낼 수 있다. 이것은 단순하면서도 커다란 의미를 지닌다. 디지털의 시대에서 온전하게 아날로그적인 감성을 재확립한다는 것은 쉽지 않은 일이다. 그것은 문명에 역행하는 것과 같은 느낌을 주기 때문이다. 그러나 디지털과 아날로그의 결합은 그러한 이질성을 중화하면서도 아날로그적인 감성을 부각시킨다는 측면에서 의미가 있다. 디지털의 음원은 ‘종이 스피커’를 통해 확정되는 과정에서 아날로그적 감성을 지닌 소리로 변화된다. 그것은 기술적인 이유이기 보다는 아날로그 방식의 구조가 만들어내는 구조와 거기에 종이라는 재료가 만들어내는 복합적인 요소들의 결과물이다. 이 과정이 갖는 의미는 아날로그 문명에서 디지털의 문명으로 진보한 것에 대한 반대의 과정, 즉 디지털로부터 다시 아날로그로 향하는 것에 있다. 뿐만 아니라 스마트폰과 <종이 스피커>의 만남은 두 사물간의 시간의 간극을 극복한다. 이 둘의 결합은 과거와 현재, 아날로그와 디지털, 감성과 이성을 매개한다. 종이 스피커는 축음기라는 과거의 형태를 통해 과거를 보게끔 하지만 과거로 이끌지는 않으며 스마트폰이라는 첨단 기기를 통해서 진보한 현실을 보여주지만 현실에 매몰되게 하지는 않는다. 즉 <종이 스피커>를 통해 울리는 소리는 현재에서 출발해서 과거로 돌아갔다가 다시 현재로 되 돌아온다. 그렇게 되돌아 온 현재는 과거도 아니고 현재 그 자체도 아니며, 둘 사이의 간극을 매우는 어떤 작용을 하게 되는데, 이것을 매개하는 것은 다름 아닌 아날로그 감성이라고 할 수 있다.

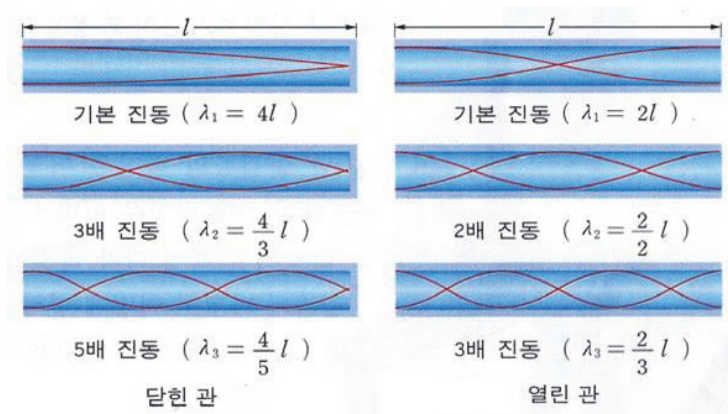
### 3. <종이 스피커>가 만들어 내는 소리의 변화 분석

스마트폰의 디지털적인 음색은 <종이 스피커>를 통해 형성되는 과정에서 아날로그적인 음색으로 변한다. 음색의 변화는 직관적으로도 느낄 수 있는 것으로, 어떤 의미에서 이것은 물리적 속성 자체의 변화이기보다는 소리가 종이 혼을 통과하는 과정에서 일어나는 상태의 변수가 만들어내는 변화에 기인하는 요소가 크다. <종이 스피커>의 혼(horn)은 통로가 좁은 음원 쪽의 튜브로부터 소리를 진동시켜 통로가 넓은 벨(bell)쪽으로 소리펄스를 밀어냄으로써 소리를 확장시킨다. 관속의 공기를 진동시키면 종파가 생겨서 관을 따라 진행하는데 종파가 관의 끝에 도달하면 반사파를 만들고 이 반사파가 다시 반대쪽 관 끝에 도달하면 다시 반사한다. 이렇게 해서 관의 양끝으로 입사하는 파동과 반사하는 파동사이에 간섭이 일어나며, 이러한 간섭이 개관일 때는 양끝을 배로 하는 정상파가 생기게 되고, 한쪽 끝이 막힌 관이면 막힌 쪽은 공기의 진동이 없으므로 마디가 되어 트인 쪽에 배가되는 정상파가 만들어진다.<sup>103)</sup>(도표 1) 한 쪽은 닫혀 있고, 다른 한 쪽은 열린 구조를 하고 있는 <종이 스피커>의 경우는 닫힌 관 진동을 하는데, 스마트폰을 결합하는 좁은 튜브 쪽은 닫혀 있고, 통로가 넓은 벨 쪽은 열린 구조를 하고 있어서 스마트폰이 결합된 닫힌 쪽은 항상 주파수의 마디가 되고, 반대쪽의 벨 부분의 열린 쪽은 항상 주파수의 배가 되어 소리를 발산하게 된다. 음색의 변화를 주는 요소는 관의 길이에서도 발견할 수 있는데, 관의 길이와 소리주파수 사이에는 상관관계를 가지고 있다. 관악기의 경우를 살펴보면 동일한 세기의 동일한 파장을 주입했을 때, 관이 길어질수록 저음이 발생하고 관의 길이가 짧아질수록 고음이 발

---

103) <금관악기의 원리>, 블로그: SEG-sound expert group , 2012. 1. 29.  
(도표 1 출처: 상상 사이언스 스토어).

생한다. 예를 들어 트럼본의 경우는 관의 길이를 조절하는 바를 통해 음의 고저를 만들어 낸다. 바를 길게 늘였을 때 저음의 소리를 내며, 반대로 바를 짧게 당겼을 때 고음을 내게 된다. <종이 스피커>에서는 금관이나 목관악기처럼 관의 길이를 통해 음의 고저를 만들어내는 효과보다는 음원에서 발생한 소리의 음색을 변화시킨다. 즉 관의 길이가 길수록 저음이 강화되고, 관의 길이가 짧을수록 고음이 강화되며, 관의 지름이 클수록 낮은 소리를 강화하는 관구효과에 의해 통해 좁은 튜브 쪽으로부터 넓은 튜브로 소리가 이동하는 과정에서도 소리의 저음역대를 강화하게 된다. 소리에 변화를 주는 요인은 이뿐만이 아니라 튜브의 재료와 소리의 마찰에서도 발생한다. <종이 스피커>의 표면이 소리와 만나면서 일으키는 음색의 변화는 어떤 주파수는 상쇄시키고 또 어떤 주파수는 강화한다. 종이 스피커의 음역 대 변화를 살펴보면, 주로 가청 주파

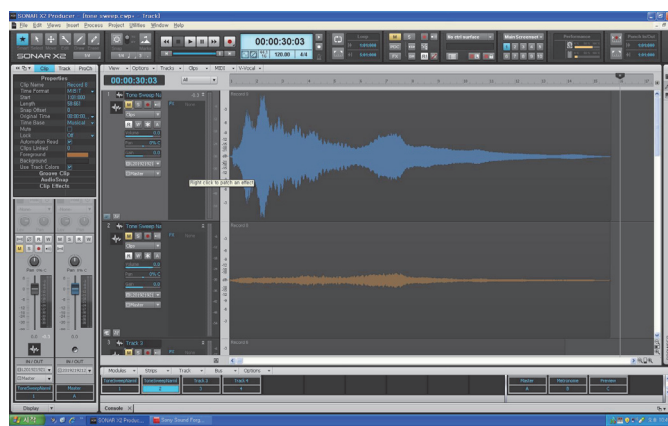


( $l$ =관의 길이,  $\lambda$ =파장)  
 도표 1. 닫힌 관과 열린 관의 정상파 그래프

수에서 고음이 원래 소리가 가지고 있는 음역에 비해 음폭이 줄어들고, 반대로 중음에서 저음에 이르는 음역 대는 보다 증폭된다. 이러한 변화는 듣는 사람으로 하여금 심리적인 작용을 동반하게 되는데, 고음이 주는 날카로움에 비해 중저음이 주는 안정감이 상대적으로 높아져 소리를 듣는 사람들로 하여금 편안한 느낌을 갖도록 만든다. 결국 ‘종이 스피커’가 아날로그의 소리를 갖

는다고 느끼는 것은 실제 재생 시스템의 변화에 있다기보다는 소리를 올리는 혼의 크기와 형태, 재료인 종이와의 반응으로 인한 음색의 변화, 그리고 ‘종이 스피커’의 이미지가 사람들의 심리에 미치는 정서적인 요인들의 종합적인 결과들이다. 특히나 소리가 종이를 울려서 만들어내는 따뜻한 음색은 그것이 원래 가지고 있는 음색으로부터 변화를 만들어내는 가장 중요한 요소 중의 하나로 작용한다.

(도판 25-1)은 스마트폰의 소리가 <종이 스피커>를 통과했을 때의 소리의 증폭 차이를 보여주는 그래프이다. 그래프의 왼쪽은 저음역대 이고 오른쪽은 고



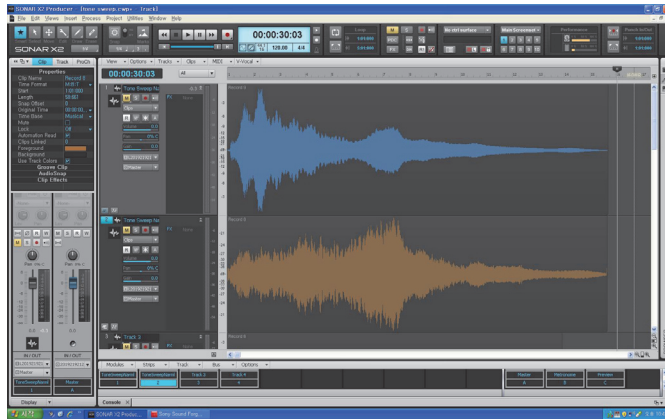
도판 25-1. <종이 스피커>의 소리의 증폭 변화 그래프 .

음역대이며, 아래의 그래프는 스마트폰의 자체 소리, 그리고 위의 그래프는 <종이 스피커>를 통해 나오는 소리의 증폭 정도를 나타낸다. 스마트폰의 소리는 고음역대에서부터 저음역대에 이르기까지 자체 소리의 크기가 크지 않다.

그러나 종이 스피커에 결합하여 소리를 들었을 때 고음역대에서는 큰 차이를 보이지 않지만 저음역대로 갈수록 소리의 증폭이 확연히 커짐을 알 수 있다. 즉 종이 스피커는 소리를 증폭함에 있어서 고음역대보다는 저음역대의 소리 증폭비율이 큼을 알 수 있다.

(도판 25-2)는 <종이 스피커>의 소리의 톤의 변화를 보여준다. 흔히 오디오에서 트레블과 베이스로 구분되는 톤의 차이를 나타낸 그래프이다. 오른쪽이 고음역대 이고 왼쪽이 저음역대이다. 아래 주황색 그래프는 스마트폰의 원래 소리이고 위의 파란색은 종이 스피커를 통과해서 나타난 톤의 변화이다. 마찬가지로

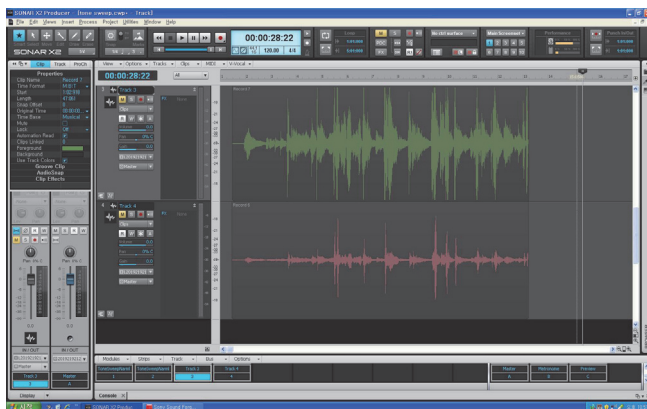
가지로 고음역대의 변화는 크게 보이지 않으나 중음역대에서는 원래의 소리가 더 풍부하고 베이스 톤으로 갈수록 종이 스피커를 통해 울려 나오는 소리가 증폭됨을 확인할 수 있다.



도판 25-2. <종이 스피커> 소리의 톤 변화 그래프.

두 그래프를 통해 알 수 있듯이 종이 스피커는 원래의 음원을 변화시키는데, 첫째로 고음역대에서는 큰 변화를 보이지 않지만 저음역대의 변화가 크게 나타나고, 톤의 변화에 있어서도 저음역대의 증폭은 커지나 반대로 중음역대의 소리는 오히려 감소하고 있다. 고음역대에 비해 저음역대가 확장된다는 것은 듣는 이로 하여금 보다 더 푸근한 느낌을 준다. 그것은 고음의 목소리를 가진 사람보다는 저음의 목소리를 가진 사람과의 대화를 보다 편안하게 느끼는 것과도 같다.

(도판 25-3)은 그래프는 이문세의 노래 <옛 사랑>의 소리 변화를 보여주는 그래프이다. 아래의 스마트폰의 소리보다 음역대별 소리의 증폭과 변화량이 확연하게 늘어나는 것을 확인할 수 있게 된다.



도판 25-3. 이문세, <옛 사랑> 소리 증폭 변화 그래프.

이처럼 ‘종이 스피커’

는 단순히 소리의 증폭 효과만을 갖는 것이 아니라 관을 구성하는 재료에 따라 음색의 변화도 함께 만들어냄을 확인할 수 있다. 예를 들어 중간에 연결된 관의 재질을 어떤 것을 선택하느냐에 따라서 음색의 선명도와 음역대의 변화는 확연히 달라진다. 순수하게 종이로만 이루어진 관은 따뜻한 음색을 만들어 내지만 금속이나 플라스틱 같은 경우는 종이재질이 가진 따뜻함에 비해 날카롭거나 선명한 소리를 낸다. 그것은 재료가 주는 정서적인 어울림이기도 하고 또한 아날로그적인 감성을 드러내는 주요한 원천이 종이에 있음을 뜻하는 것이기도 하다.

#### 4. 아날로그 감성의 매개로서 <종이 스피커>

미술 평론가 조은정은 ‘Paper Company’ 전시 리뷰에서 스마트폰이 현대인의 일상생활에서 차지하는 비중에 대해 다음과 같이 서술하고 있다. ‘현대인에게 있어서 스마트폰은 개인의 사생활 그 자체이다. 하루 일과 중에서 다른 사람들과 대화를 하는 시간보다도 스마트폰의 화면을 보는 시간이 더 많을 것 같다. 손안의 핸드폰이 사라진 순간 혼비백산(魂飛魄散)하지 않을 사람은 없을 것이다. 거기에는 언제든지 “내가 돈이 필요해” 라는 문자만 날려도 도움의 손길을 건네줄 이들의 명단이 저장되어 있다. 또한 내일 무슨 주제의 회의가 몇 시에 있는지, 홈쇼핑의 아이디어와 패스워드가 무엇인지 그리고 은행거래 인증서까지. 게다가 가끔씩 꺼내보며 미소 짓는 행복하지만 내밀한 가족의 모습들도 그곳에는 차곡차곡 저장되어 있다. 스마트폰은 이제 현대인의 일상적 용도를 넘어선 위치에 있다.’<sup>104)</sup> 이와 같은 현대인의 스마트폰 의존을 문명의 혜택이라고 보아야 할지 중독이라고 보아야 할지는 개개인의 관점이겠지만 연구자가 보기에는 중독에 가까워 보이기까지 한다. 또한 그것은 자본주의 시

104) 조은정, <내 손 안의 소리, 소리를 넣는 자본에 대한 은유: 폴리 개인전 ‘Paper Company’ >, 한국 미술정보원 [한국미술 전시리뷰], 2015. 5.

대에 상품이 구속하는 속박이다. 누구나 그것을 멀리 할 자유는 있지만 그것으로부터 자유로워지는 것도 쉬운 일은 아니다. 자본주의 사회 속에서 스마트폰은 기 드보르가 지적했던 스펙타클함의 집약체이다. 그러다보니 주변에 사람이 필요치 않고, 대화를 해야 할 이유도 없고, 하고 싶지도 않은 듯하다. 전철 안이나 길거리에서 마주치는 사람들은 저마다 모두 자신의 스마트폰을 들여다보는데 정신이 없다. 이렇듯 많은 현대인들이 스마트폰이라는 강요하지 않은 강제에 사로잡혀 있으며, 누가 강제하는 것도 아닌 강제, 현대인들에게 스마트폰은 그 자체로 세상의 전부가 되어버렸다. 연구자는 넓게 펼쳐진 세상을 보는 대신 손바닥만 한 스마트 폰 화면 안에 자신들의 시선을 가두어 두는 현대인의 행동을 ‘손바닥 안의 고립’<sup>105)</sup>이라 정의하고자 한다. 그것은 시각을 고립시키고 사고를 고립시키며 무엇보다도 사람과 사람 사이를 고립시킨다.

<종이 스피커>가 손바닥 안의 고립에 대한 하나의 긍정적 대안이라 생각하는 것은 <종이 스피커>가 비록 스마트폰을 도구로 이용하지만 그것을 통해 사람들의 시선을 스마트폰의 고립으로부터 벗어나 같은 공간에 있는 사람들의 관계를 생각하게 하고, 그들과 함께 있는 공간을 생각하게 하기 때문이다. 오늘날의 추세는 음악의 개인화를 추구하고 있다. 소니사가 개발해서 열풍을 일으켰던 워크맨으로부터 시작된 음악의 개인화는 스마트폰의 시대에 와서 정점에 다다르고 있다. 원래 음악이란 혼자 이어폰으로 듣는 것이 아니라 여럿이 함께 공유하고 공감하는 것이었다. 인류사의 오랜 기간을 걸쳐 음악은 공적인 장소에서 행해졌었다. 그것은 축제와 제의, 그리고 노동을 위한 곳에서 행해졌으며, 음악을 통해 서로의 결속을 다지기도 하고 유대감과 소속감을 만들었다. 그러한 측면에서 음악은 공동체의 문화와 함께 변화하고 발전해 왔

---

105) 많은 현대인들은 실제 세계를 보는 대신 손바닥 안의 스마트폰 화면에 시선을 고정시키고 손바닥만한 화면을 통해 세상과 접속하고, 정보를 얻고, 소통을 한다. 하루의 일상 중에 이렇게 자신에게 할애된 시간의 상당부분을 작은 화면에 고정시킴으로써 스스로 생각과 행동과 시각의 고립을 자초한다.

다. 그러나 오늘날의 스마트폰과 이어폰은 음악을 지극히 개인적인 것으로 만들었다.<sup>106)</sup> <종이 스피커>가 갖는 중요한 점은 한 개인의 스마트폰 속의 음악이 이어폰 대신 종이 스피커를 통해 공간에 울림으로써 그 공간을 공유하고 있는 사람들과 공감을 만들어낸다는 것에 있다. 물론 그러한 기능은 <종이 스피커>만의 전유물은 아니다. 일반적으로 우리가 알고 있는 유닛 스피커는 앰프로부터 받은 전기 신호를 진동판의 일종인 콘지(conepaper)를 진동시켜 공기의 밀도를 발생시킴으로써 소리를 만들어낸다. 공간을 울리는 과정을 이용한다는 점에서는 전통적 방식의 혼(horn)과 유닛 스피커는 유사한 방식을 가지고 있다. 그러나 각각의 스피커가 만들어 내는 소리의 감성은 다른 성향을 드러낸다. 혼 스피커를 제조로 유명한 미국의 OMA(Oswalds Mill Audio)의 설립자 조나단 바이스(Jonathan Weiss)는 혼 스피커만을 고집하는 이유에 대해 혼 스피커가 현재의 시점에서 가장 뛰어난 사운드를 들려주기 때문이라고 한다. 그는 혼 스피커가 갖는 장점에 대해 다른 유닛 스피커보다 다이내믹스가 탁월하고, 효율이 좋으며, 유닛의 진폭이 작아 작은 출력으로도 충분한 소리를 내준다고 한다. 또한 일반 유닛 스피커가 출력의 시점으로부터 절반 이상의 소리가 분산되어 청취자에게 바로 들리는 직접음의 비율이 낮아지는 것에 비해 혼 스피커는 직진성이 강해서 청취자에게 직접음의 비율을 높여준다고 하였다.<sup>107)</sup> 연구자의 <종이 스피커>는 OMA사의 혼 스피커와 같이 전기신호를 사용하지는 않지만 소리를 확장하는 구조에 있어서 유사한 점을 가지고 있다. 특히 바이스가 마지막으로 언급한 음의 직진성이 만들어내는 소리의 집중도는 비록 <종이 스피커>가 음원으로 사용하는 스마트폰의 소리가 작고 고음질의 것이 아님에도 불구하고 종이 혼을 통과하는 과정에서 음폭의 효율성뿐만 아니라 음원이 가진 디지털적 소리를 아날로그적인 소리로 만들어내는 특징을

106) 최혜실 엮음, 『디지털 시대의 문화 예술』, 문학과 지성사, 1999, 서울, p.129. /시정론, 「디지털 네트워크와 커뮤니케이션의 구조」.

107) 이현준, <온 몸으로 듣는 음악, 혼 스피커라 가능하죠>, 중앙선데이, 2016.04.

가지고 있다.

<종이 스피커> 소리에 관객들이 반응하는 것은 디지털시대에서 일반적으로 경험하는 소리 대신 아날로그적인 향수를 공유하는 것이다. 그러한 정서의 전환은 공간에 대한 인식과 감성의 전환을 만들어 낸다. 스마트폰을 <종이 스피커>에 끼워 넣는다는 것은 단지 종이 스피커를 통해 울려 나오는 아날로그적 소리에 대한 청각적 반응만을 기대하는 것이 아니라 현실 공간에 대한 감각을 아날로그적 감성으로 전환하는 기대를 갖게 한다. 아날로그적 감성의 공간이란 개인화된 공간을 공유의 공간으로 전환하는 것을 의미한다.<sup>108)</sup> ‘Paper Company’ 전시장을 찾았던 한 관객은 <종이 스피커>를 통해 들었던 음악에 관한 견해를 자신의 블로그에 다음과 같은 올렸다.

“버려진 박스와 종이로 만들어진 작품들은 아름답고 분위기가 참 좋았다. 종이는 음악과 잘 어울리는 재료구나.....작고 아늑한 갤러리에 김광석이 왔다. 마이크를 입 가까이에 놓고 노래를 부르고 있는 모습이 상상됐다.”<sup>109)</sup>

이 관객은 종이라는 재료가 주는 따뜻한 정서에 동요되었던 것 같다. 뿐만 아니라 종이 스피커를 통해 울려 나오는 음악 소리에서 기존의 스피커가 갖고 있지 않은 어떤 현장감을 만들어내는 생생함을 발견한 듯하다. 그것은 ‘종이 스피커’를 통해 울리는 아날로그한 소리에 대한 감응뿐만 아니라 소리를 통해 노래 부르는 이의 현장감을 유추해내기까지 하고 있다. 이 관객이 함께 방문했던 자신의 선배와 함께 다락방에 올라가 종이 스피커의 음악을 들었을 때, 그는 분명 소리에만 집중한 것이 아니라 함께하는 사람을 생각하고 공간

---

108) 공유의 공간을 아날로그적 감성의 공간이라고 표현한 것은 디지털 문화가 갖는 가상공간과는 반대로 물리적 실제의 공간을 의미하기 위한 것이다. 이어폰 속의 소리가 만들어내는 공간은 사적인 영역에 머물지만 이어폰 대신 <종이 스피커>의 소리가 만드는 공간은 사적인 영역을 넘어 공유의 공간을 상징한다.

109) <Paul Lee, Paper Company>, 블로그: 명탐정 노란의 사건일지, 2015. 3. 27.

을 생각했다. 어쩌면 이어폰을 통해서도 공감하지 못했을 공유의 감정을 아날로그한 소리가 만들어내는 소리의 정서가 주변 사람과 공간을 인식하게 만든 것이었다. 손바닥만 한 스마트폰의 화면으로부터 다른 곳으로 시각을 돌린다면, 그동안 인식하지 못했던 것들을 새롭게 인식할 수 있을 것이다. 그것은 스마트폰 속의 가상의 세계가 아닌 실제 세계 속의 풍경들과 사람들, 그리고 우리의 일상을 마주하는 것이다.

요즘은 소셜 네트워크가 사이버 공간 속에서 사람과 사람의 관계를 쉽게 연결해주지만 그러한 관계들은 직접 얼굴을 대면하고 호흡하고 정서를 나누는 관계들에 비해 직접적인 연결고리는 약하다. 페이스 북을 예로 들어보면, 친구 맺기가 되어있는 사람들 중 서로 알지 못하는 사람과의 친구 맺기가 되어있는 경우도 많고, 그러다보니 실상 그 공간 안에서 서로에게 아무런 반응을 하지 않는 경우도 많다. 사이버 공간에서 친구 맺기가 되어있다 한들 그러한 관계가 어떻게 진짜 친구라고 할 수 있겠는가. 사이버상의 만남에는 시각은 존재하지만 촉각이 존재하지 않는다. 그것은 실제로 접촉할 수 없음에서 생겨난다. 서로 관심을 가지고 대화를 나누는 것과 같은 직접성이 주는 친밀함은 사이버 상에서 맺어지는 어떠한 관계보다도 강력한 것이고, 사람과 사람 사이의 관계의 직접성을 만들어낸다.

음악에는 국경이 없다. 그러다 보니 낯선 문화, 낯선 환경의 사람들과 공감대를 만들어내는 것에 음악만큼 좋은 것이 있을까 싶다. 멜로디를 따라 맞추는 추임새는 인종과 문화를 막론하고 모두 같은 것이다. 전 세계를 통틀어 이질적인 문화를 가진 낯선 사람들이 보다 쉽게 친해질 수 있는 방법은 축제의 형식이란 생각이 든다. 여행지에서 만나는 축제의 특별함은 그것이 이방인과 현지인을 구분하기보다는 그 축제에 모두 동화된다는 것에 있으며, 그 공간에서는 민족도, 국가도, 인종도 무의미한 것이 되곤 한다. 특히나 음악은 태국에서의 레지던시 동안 그러한 이질적인 사람들 간에 공감대를 만들어주었고

그러한 촉매역할을 연구자의 작품 <종이 스피커>와 <종이 기타>가 해 주었다.

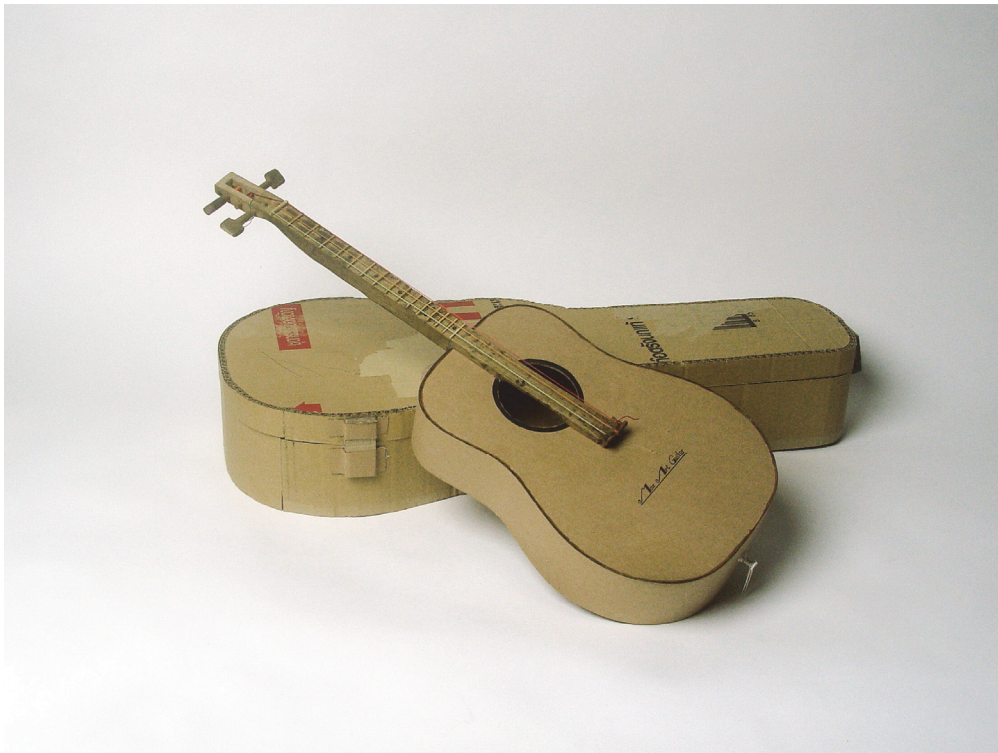
20114~2015년의 태국 레지던시는 기획되는 단계에서 ‘하모니(Harmony)’ 라는 주제가 이미 주어져 있었다. 그러한 주제의식은 이질적이 두 문화에 대한 조화를 시도하고 상호 공감대를 만들어보고자 하는 취지였다. 레지던시의 주제는 그곳에서 작업하는 동안 작품의 방향을 결정하는 주요한 요인이기도 했다. 연구자는 현지에서 발견하는 재료들에다가 ‘하모니’ 라는 주제를 접목하고자 하였고, 그 과정에서 음악이 두 나라의 문화의 공감대를 만드는데 중요한 매개를 할 수 있으리란 생각에 이르르게 되었다. 연구자는 젊은 시절 밴드활동을 통해 음악을 했던 경험이 있었고, 거기에다가 마침 태국 참여 작가 중 한 사람은 바이올린 연주가이기도 했다. 이 우연한 조건은 연구자에게 음악과 작품을 연결 지을 수 있는 여건을 마련해 주었다.

태국 레지던시 기간 동안 연구자는 종이와 목재를 이용해 기타를 만들었다. 기타는 종이만으로는 소리를 낼 수 있을 만큼 줄의 장력을 견딜 수 없기 때문에 건축 폐자재 더미에서 발견한 나무 막대를 다듬어서 넥으로 이용하고 울림통은 갈색 종이를 여러 겹 붙여서 나무 막대와 결합하였다. 음을 조율하는 줄감개는 나무 넥의 끝에 위치한 헤드 부분에 가로로 구멍을 뚫고 구멍에 맞게 줄감개를 다듬어서 끼워 넣는 전통적인 방식을 활용하였으며, 각각의 음을 내게 만드는 플렛은 식당에서 구한 이쑤시개를 붙여 만들었다. 연구자가 제작한 기타는 세 줄로만 구성되었기 때문에 화음을 만들기 위해서는 그 기타를 위한 별도의 코드를 만들어야만 했다. 또한 기타 크기에 맞게 페박스를 이용해 기타 가방도 만들었다.

오늘날의 세련되고 좋은 품질까지는 아닐지라도 기타를 만드는 행위는 어느 사회에서나 있었다. 현대의 상품으로서 기타와 공예품으로서 전통적 기타가 가지는 다른 점이 있다면, 현대의 것은 공장에서 대량생산되는 것에 있으며<sup>110)</sup>, 전통적 기타는 직접 수작업으로 제작되었다는 차이가 있다. 물론 어느

쪽이 소리가 더 좋은가의 문제를 제기할 수도 있지만 연구자가 기타를 직접 제작하는 행위는 전통적 공동체가 가지고 있었던 자족성과 관계성을 염두 한 것이었다. 연구자의 <종이 기타>가 태국 레지던시 기간 동안 ‘하모니’ 를 위한 좋은 도구가 되었던 것처럼 전통 사회에서 제작된 악기는 공동체의 결속을 다지기 위한 축제를 위해 제작된 것이었다. 그렇기에 연구자의 악기는 종이 스피커와 함께 소리와 기능을 넘어서는 다른 가치를 드러내는 것이라고 할 수 있다.

레지던시 프로그램을 끝내면서 가졌던 전시에서는 연구자의 <종이 기타>(작품 26)와 태국 작가의 바이올린 협연으로 작은 공연도 마련되었고, 양국의 참



작품 26. <종이 기타>, 종이, 나무, 60×28×10cm, 2015.

---

110) 오늘날의 상품화된 악기들의 상당수가 자동화 공정을 거치는 대량생산품이 주를 이루지만 그 중에서도 고가의 악기들은 고도의 기술을 가진 장인들의 수작업에 의해 탄생한다.

여 작가들은 연주에 맞추어 노래를 불러 주었다. 이 작은 공연은 참여했던 작가들은 물론 그 프로젝트를 위해 도움을 주었던 관계자들에게 많은 공감대를 얻었다. 2015년의 ‘Paper Company’ 전시 오프닝 때엔 가수로 활동하는 지인의 도움으로 두 번째 종이기타 공연도 가졌었다(도판 26). 전시장 공간이 협소해 많은 사람들이 동시에 공연을 관람할 수 있는 여건은 되지 않았지만 오히려 그 협소함이 연주하는 사람과 관객들의 사이를 아주 가깝게 만들어주기도 하였다.

전통 사회에서 음악은 늘 함께하는 자리에서 이루어졌다. 사냥을 하거나 추수를 했을 때 온 부족이나 혹은 온 마을 사람들이 모여서 벌이는 축제의 모습 속에는 늘 음악과 춤이 있었다. 그것은 공동체 내의 구성원들 상호간의 화합의 장이자 제의이고 유희이었다. 또한 축제를 위한 도구들도 모두 직접 공동체 내에서 제작하여 사용하였다. 통나무의 속을 비워내고 가축의 가죽을 덮어 씌워서 북을 만들었으며, 대나무와 같이 속이 빈 식물 줄기를 이용해 피리를 만들었다. 그들이 만들어 내는 도구들은 대량으로 양산되는 오늘날의



도판 26. ‘Paper Company’ 전 오프닝에서의 종이기타 공연. 2015.

악기와 같은 정제되고 정확한 소리를 내지는 못할 수도 있다. 그러나 그들이 가진 정서적 소리는 오늘날의 악기보다 못하다고 할 수 없다. 마찬가지로 연구자가 제작하는 악기 또한 제품화된 악기만큼의 소리를 내주지는 않는다. 종으로 제작된 작은 통을 울려 내는 짱짱 대는 소리는 비록 음정에서도, 음질에서도 기존의 제품보다 뛰어나진 않겠지만 그것만이 만들어 내는 소리의 독특함과 그것이 아마추어 악기 제작자가 만들어낸 수공품이라는 데서 느껴지는 정서적 친근감은 문화가 꼭 비용을 들여야만 가능한 것이 아니라는 것을 다시금 생각하도록 만든다.

연구자는 음악이 상품의 가치보다는 축제의 한 부분으로 확산되어야 한다고 생각한다. 그런 의미에서 이러한 소규모의 공연이 활성화되고, 또 관객과 연주자가 분리되지 않는 축제의 한 형식으로서 자리 잡기를 바란다. 그러한 문화 속에는 전문가와 비전문가의 경계는 큰 의미가 없으며, 함께한다는 어울림이 있을 뿐이다. 원시공동체나 전통적 공동체의 축제 속에는 관객이나 연주자, 춤추는 자나 관람자 모두 구분되지 않고 그저 모두 축제의 참가자이자였다. 그것은 공동체 그 자체인 것이며 예술은 축제를 위한 도구가 되었을 뿐이었다. 우리의 전통 문화인 농악이 적합한 예일 것이다. 농악 연주자들은 모두 생업에 종사하는 농부들이고, 마을 구성원이었다. 축제란 낯선 사람 사이에도 유대감을 만들어낸다. 2002년 한·일 월드컵에서 보여 줬던 공동체에 대한 현상들은 서로 모르는 낯선 사람들 간에 축구라는 하나의 도구를 통해 하나 될 수 있었던 좋은 사례가 될 수 있다.

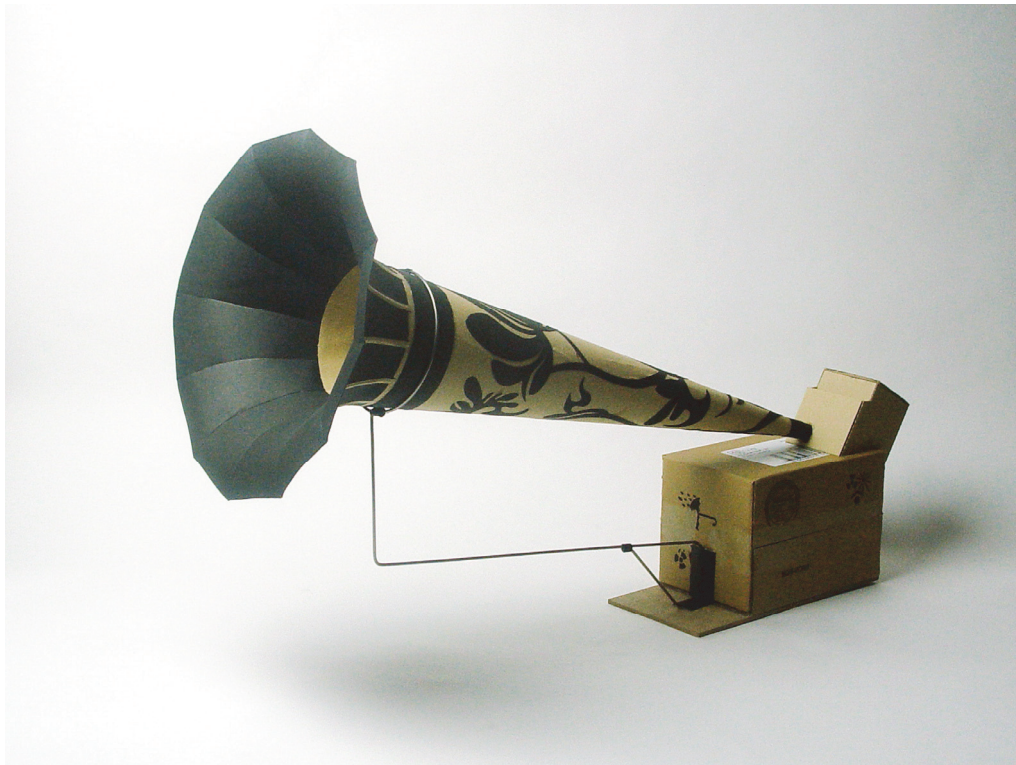
연구자는 미술 전람회에 미술작품만 있어야 한다고 생각하지 않는다. 그 공간에서 공연이 이루어지고 파티가 열리고 토론의 장이 되는 복합적인 문화가 만들어지면 좋겠다는 생각을 한다. 그것은 여러 분야의 학문과 예술과 문화에 대한 논의들이 자연스럽게 융합되는 장이 될 것이라 생각하기 때문이다. 반대로 미술도 전시장을 나가서 생활공간 속으로 보다 적극적으로 파고

들었으면 좋겠다. 요즘은 ‘마을 프로젝트’ 나 ‘커뮤니티 아트’ 와 같은 미술 장르가 적극적으로 삶의 현장 속으로 개입하고 있다는 면에서 긍정적으로 보인다. 삶과 문화의 관계를 들여다보면, 문화를 통해 삶을 만들어내는 것이 아니라 삶이 만들어내는 것이 문화인 것이다. 그러한 의미에서 문화는 인간 삶의 유기적인 총체인 것이다.

‘Paper Company’ 전시를 찾았던 관객들의 대부분이 처음에는 축음기 형태의 <종이 스피커>가 단지 시각적인 형태만을 재현한 것으로 보기도 하였다. 그러나 연구자가 스마트폰을 <종이 스피커>에 연결하여 소리를 들려주었을 때는 모두들 예상하지 못했다는 듯 소리가 나는 작품에 관심을 보였었고, <종이 스피커>가 만들어내는 소리의 음색에도 주목하는 듯했다. 많은 관객들은 <종이 스피커>의 소리를 아날로그 소리라고 하였다. 그것을 누가 귀땀해 주거나 강요한 것도 아니었다. 심지어는 축음기나 혹은 LP와 같은 아날로그적 방식의 소리를 들어보지 못했을 법한 청소년들도 그 소리가 아날로그적이라 하였다. 축음기의 소리보다는 LP의 소리가, LP의 소리보다는 CD의 소리가 더 진보한 것임은 틀림없다. 그럼에도 불구하고 CD의 완벽함과 기계적인 메마름보다는 조금은 지직거리는 잡음이 있는 옛 소리를 향수하는 사람들이 점점 생겨나고 있다는 것은 비록 구식의 형태와 소리의 음질이 최신의 것들보다 좋지 않을지라도 그 시대의 감성과 따스한 정서가 그 시대만의 방식에 묻어있기 때문인 듯하다. 그것은 컬러 사진이 발전했어도 여전히 흑백 사진에서 아날로그적 정서의 특별함을 느끼는 것과 유사한 감정이다. 흑백 사진에 매력을 느끼는 것은 기술적 완성도가 아니라 흑백사진의 시대에 대한 감성과 정서를 직관적으로 체화하는 것이기 때문이다.

<꽃문양이 있는 종이 스피커>(작품 27)는 갈색과 검정색 종이, 그리고 재활용 상품박스를 활용해 제작한 작품이다. 소리를 확장하는 나팔모양의 혼

(horn)에는 꽃문양이 장식되어 있어 옛스러운 형태와 함께 고급스러운 느낌을 연출하는 반면, 좌대로 사용된 일회용 아날로그 카메라의 박스는 테이프가 뜯긴 자국이 있고, 상품 스티커가 붙은 채로 사용되어 꽃문양이 새겨진 혼의 고급스러운 이미지를 상쇄하고 있다. 이 두 가지 요소는 따로 분리해서 보면 상반된 이미지가 주는 이질감마저 든다. 그러나 전체적으로 종이라는 재료가 주는 재료적, 색감적 통일성을 가지고 있을 뿐만 아니라 축음기와 상품박스 모두 이미 수명을 다해 시간의 뒤안길에 있는 사물들이라는 면에서 묘한 공통점을 발견하게 된다. 축음기는 여전히 기능을 하는 사물일지라도 오늘날의 현대화되고 디지털화된 음반 시장은 축음기의 자리를 더 이상 허용하지 않는다. 그런 의미에서 축음기 역시 폐박스처럼 폐기된 사물이다. 이것



작품 27. <꽃문양이 있는 종이 스피커>, 종이, 와이어, 80×33×45cm, 2014.

은 이미 지나간 것, 폐기처분된 것의 교차점을 만들어낸다. 그러나 이 작품은 단순히 지나간 것들의 재결합에 머무르지 않고 또 하나의 새로운 의미를 만들어내고 있는데, 그것은 바로 아날로그와 디지털의 만남이다. 원본으로서 축음기가 아날로그적인 방식으로 소리를 재생하는 것이었다면 연구자의 <종이 스피커>는 축음기의 형태를 차용하고 있지만 소리의 재생방식에 있어서는 디지털의 재생방식을 사용한다. 이것은 원본은 차용하되 그 위에 다른 방식을 개입시켜 다른 맥락을 만들면서도 그 변형된 맥락은 다시 원본이 가진 속성, 즉 아날로그 감성을 향하고 있다는 측면에서 알레고리적이다. 크레이그 오웬스(Craig Owens)에 의하면 알레고리적인 이미지는 적절히 각색된 이미지로서, 발명된 것이 아니라 다른 곳에서 차용된 어떤 것이다. 알레고리를 활용하는 작가는 알레고리에 대해 문화적으로 통용되는 의미를 주장하면서 자신은 그런 의미의 해석자로 자처한다. 즉 작가의 수중에서 이미지는 다른 그 어떤 것으로 변하는데, 이때 작가는 상실되거나 마멸될 수 있는 원래의 의미를 보존하지 않으며, 오히려 이미지에다 또 다른 의미를 덧붙이는 것이다.<sup>111)</sup> 알레고리적 의미에서 <종이 스피커>는 축음기의 형태를 차용하여 그것을 전유(appropriation)한다. 축음기라는 사물이 가진 형태 속에서 그 사물이 존재했던 시대와 정서를 읽어내는 동시에 그것을 다시 현대적인 문맥으로 끌고 들어옴으로써 원본과 전용된 것으로서의 의미를 동시에 지시하게 한다. 새롭게 창출된 의미는 아날로그와 디지털의 관계 속에서 성립되는데, 이때 원본의 의미는 보존됨과 동시에 파괴되고, 파괴를 통해 다시 원본을 강화한다.

알레고리와 현대미술이 형성한 최초의 연계성은 트로이 브라운투흐(Troy Brauntuch), 셰리 레마인(Sherrie Levine), 로버트 롱고(Robert Longo) 및 다른 미술가들의 작품에서 드러나는 이미지의 차용 현상을 근거로 마련될 수

111) 이영철 외 역, 『현대 미술비평 30선』, 중앙일보사, 1984, 서울, p.179./크레이그 오웬스, 「알레고리를 일으키려는 충동」.

있다. 이들 미술가들은 다른 이미지의 복제를 통해서 자기 나름대로 이미지들을 빚어낸 사람들이다.<sup>112)</sup> 셰리 레바인은 1930년대와 1940년대 유명 사진가인 에드워드 스타이켄 (Edward Steichen)과 워커 에반스 (Walker Evans)의 작품을 차용해서 그 작품의 독창성이 자신에게 있다고 주장함으로써 논란을 야기했다. 셰리 레바인은 워커 에반스가 1930년대 미국 경제 공황기에 F S A(농업안정국, Farm Security Administration) 다큐멘터리 프로젝트에 참여했을 때 찍은 사진을 복제했다.(도판 27, 28) 작가는 특별한 기법을 사용하지 않고 원작을 복제하고서는 그 작품의 오리지널리티( originality)가 자신에게 있다고 주장했다.<sup>113)</sup> 원본성을 특징으로 하는 예술작품의 세계에서 원



도판 27. 셰리 레바인, <워커 에반스 이후>, 1980.

도판 28. 워커 에반스, 앨라배마 소작농의 아내, 1936.

112) 이영철 외 역, 『현대 미술비평 30선』, 중앙일보사, 1984, 서울, p.179./크레이그 오웬스, 「알레고리를 일으키려는 충동」.

113) 김영태, <셰리 레빈 (Sherrie Levine, 1947~)의 차용과 반복>, 블로그 후지 필름(디지털 창신), 2013. 11. 18.

본에 대한 도용과 차용, 그리고 창작과 모방이라는 담론을 의문시 한 제스처였다. 사실 현대에 들어와서 차용과 복제는 새로운 패러다임을 형성한다. 차용이란 원본의 개념을 전제한 모방이지만 복제는 원본의 개념이 존재하지 않는 모방이다. 이러한 의미에서 세리 레바인의 제스처는 원본을 부정하는 동시에 복제의 개념과도 다른 것을 창출한다. 이것은 원본에 기대면서 원본을 부정하고, 원본을 부정함으로써 자신의 것이 독창적인 어떤 것이 되게 하는 지점에 위치하는 것이다. 마르셀 뒤샹의 <샘>(도판 30)을 모방한 작품 <마르셀 뒤샹 이후>(도판 29)에서 세리 레바인은 뒤샹의 레디메이드인 변기를 차용한다. 이것은 이중의 알레고리를 포함하고 있다. 우선 뒤샹의 변기는 원본의 변기를 차용한다. 이때 차용은 모방이 아닌 상황의 변화이다. 뒤샹의 선택이라는 제스처는 일상 사물을 예술의 영역으로 가져다 놓았다. 그리고 세리 레바인은 또 한 번 변기를 차용한다. 이때 변기는 일상의 오브제가 아



도판 29. 세리 레바인, <마르셀 뒤샹 이후>, 도판 30. 마르셀 뒤샹, <샘>, 1917. 1996.

닌 특수한 사물로서 변기의 차용이다. 형태적으로 변기는 변한 것은 없다. 단지 그것은 일상 사물에서 예술로, 예술에서 또 다른 문맥을 지니는 예술로 이동한 것이다.

레바인의 변기와 <종이 스피커>는 이 지점에서 변별성을 갖는다. <종이 스피커>는 일상의 사물인 축음기를 모방하지만 하나의 사물로서의 축음기이기를 부정하며, 그러한 부정의 제스처는 사물을 예술이 되게 하는 지점에 위치시킨다. 그리고 그것은 다시 원본과는 다른 요소를 부가함을 통해 원본과의 차별성을 가지는 동시에 다시 그것을 원본에 이르게 한다. 원본에 대한 동일화는 소리를 낸다는 기능적인 요소를 포함한 정서의 동일화이다. 원본이 가진 오리지널한 아날로그 속성을 가져오되 그 방법은 아날로그가 아닌 디지털을 통해 구현하는 것이다. 축음기로서의 <종이 스피커>는 여전히 일상생활 속에서 사용되어질 수 있는 사물이자 예술의 영역에 걸쳐 있으며, 아날로그의 속성을 지니면서 디지털을 포용한다.

디지털과 아날로그의 결합은 축음기와 상품 박스만큼이나 이질감이 있지만 이 두 요소가 합쳐져서 온전한 디지털도 아닌, 그렇다고 온전한 아날로그도 아닌 두 요소의 융합(디지로그:digilog)<sup>114</sup>) 만들어 낸다는 것은 의미 있는 요인으로 작용한다. 현대의 사회가 아날로그 문화에서 디지털의 문화로 진화해 왔다면, 디지털 문화 속에서 다시 둘을 융합하는 개념으로서 디지로그는 디지털 문화의 정서적 메마름을 보완하기 위해 아날로그 감성을 필요로 한다는 것을 의미한다. 뿐만 아니라 가장 좋은 디지털이란 감성적이고 따뜻하며 인간적인 것이어야 한다는 디지털에 대한 반성적 인식이 있기에 탄생한 개념이기도 하다. 이러한 맥락에서 연구자의 <종이 스피커는>는 디지털 매체를 통해 아날로그 감성을 재현하고 있으며, 그것은 단순히 음의 재생방법의 형식적 변화만을 의미하는 것이 아니라 아날로그가 담고 있는 정서를 소리에

---

114) 디지털(digital)과 아날로그(analog)의 합성어로 아날로그 사회에서 디지털로 이행하는 과도기, 혹은 디지털 기반과 아날로그 정서가 융합하는 첨단기술을 의미하는 말이다.

담아내려는 것이라고 할 수 있다.



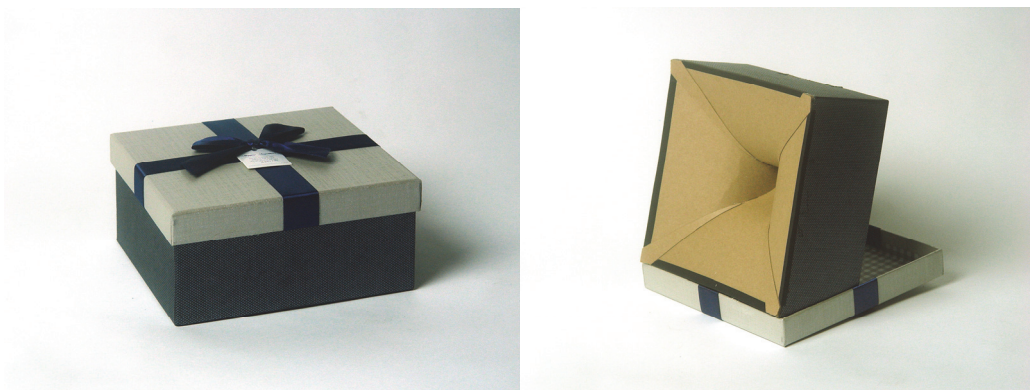
작품 28. <나팔꽃>, 종이, 28×73×15cm, 2014.

음악 하는 사람을 속되게 일컬을 때 흔히 ‘딴따라’, 혹은 ‘나팔’ 이라고 부르곤 한다. 좋은 표현은 아닐지라도 나팔이란 언젠가부터 음악을 상징하는 사물이 되었다. 나팔은 소리를 한 곳으로 모아 넓은 곳으로 확장해서

보내는 구조를 가지고 있으며, 그것은 스피커의 원리이기도 하다. 나팔과 같은 이름을 가진 나팔꽃은 그 구조에 있어서 축음기의 혼과 유사한 형태를 가지고 있다. <나팔꽃>(작품 28)은 이러한 유사성에 착안하여 나팔꽃을 종이 스피커로 재현한 작품이다. 꽃에서 소리가 난다고 생각하니 작업하기 전부터 웬지 설렘이 있었고, 실제로 꽃에서 향기 대신 소리가 난다는 것은 시각적인 것과 청각적인 것, 그리고 후각적인 것에 대한 일반화된 관념을 전도한다. 나팔꽃 종이 스피커는 소리의 향기라는 색다른 경험을 갖게 한다.

<나팔꽃>은 그 자체로도 조형적인 아름다움이 있다. 서로 엉기며 지탱하고 있는 두 가닥의 줄기는 서로를 의지하고 있으며, 각 줄기에 붙어 있는 이파리들은 하트모양을 하고 있어서 친근함을 준다. 세 송이의 꽃은 하나의 방향을 가지는 대신 전면과 양쪽 측면으로 살짝 비틀어져 있고, 작품의 상단, 중간, 그리고 하단에 각각 하나씩 피어 균형감을 만들어내고 있다. 이렇게 높낮이와 방향을 달리하는 세 송이의 꽃은 입체적으로 음을 발산함으로써 작품의 전면과 측면 어느 쪽에서도 음악을 듣는데 있어서 장점으로 작용한다.

누구나 선물을 받는다는 것은 기분 좋은 일이다. 그리고 그것이 자신이 좋아하는 사람으로부터 받는 선물이거나 예상치 못했던 것이 들어 있는 선물을



작품 29. <선물>, 선물상자, 종이, 20×20×9 cm, 2014.

받는다면, 받는 이로 하여금 한층 더 큰 기쁨을 준다. 선물상자는 선물을 포장하거나 담기 위해서 사용되어진다. 선물상자의 악세사리 역시 선물을 돋보이게 하기 위한 것이다. 상자 뚜껑에 달린 리본은 그 안에 담을 내용물이 선물임을 암시한다. 그리고 그것을 열어보기 전까지는 그 안에 들어있을 내용에 대한 기대감을 갖게 만든다. 그런데 만일 선물 상자를 열었을 때 기대하던 선물은 없고 그 대신 선물상자 그 자체가 선물이라면 선물을 받는 사람에게는 또 하나의 색다름을 줄 것이다. <선물>(작품 29)은 우리가 일상적으로 생각하는 선물의 개념을 전복하고 선물 상자 그 자체가 선물이 된다. 그래서 상자 뚜껑의 리본은 그 안에 담길 어떤 내용물을 지시하는 대신 상자 자체를 위한 것이 된다. <종이 스피커>나 <표정들>, 그리고 <종이 집>의 주된 재료가 되고 있는 포장지나 상품박스는 어떤 사물을 보호하기 위해서 짜는 재료이지 그 자체가 의미 있는 사물이 되기는 어려운 재료이다. 마찬가지로 선물상자 역시 사물 자체로는 부수적인 기능을 수행하는 사물이다. 언제나 부수적으로 사용되는 사물에서 주체가 되는 사물로의 변화는 재료 자체뿐만 아니라 재료를 받아들이는 인식의 전환점을 마련한다는 것에서도 의미가 있다. 연구자에게 있어서 사소하고 가치가 없는 사물은 선택과 변용이라는 예술적 행위를 통해 보다 의미 있고 가치 있는 예술품이자 일상의 사물로 재탄생하게 된다. 선물상자는 그 안에 담을 어떤 것을 상상하게 만들고 동시에 그 자체가 상상하는 그것이라는 점에서 특별함을 갖는다.

<라디오 형태의 종이 스피커>(작품 30)는 축음기 형태의 <종이 스피커>와는 또 다른 느낌을 준다. 역사적으로 축음기가 보다 고전적 것이라면 라디오는 보다 진보한 것이다. 축음기 형태의 종이 스피커는 그 구조를 노출시켰다면 라디오 형태의 종이 스피커는 구조를 숨긴다. 물론 두 사물 모두 옛스러움을 간직한 형태라는 면에서는 아날로그적인 사물로서 정서적 친근함을 준다.

뉴욕 레지던시 기간 중 브루클린에서 매주 열리는 플리마켓에 간 일이 있다. 연구자는 그곳에서 오래된 소형 라디오를 하나 구매하였다. 나무 케이스에 스피커가 하나 장착이 되어 있는 모노타입 이었으며, FM 은 수신되지 않고 AM 만 수신되는 기능이 별로 없는 라디오였다. 소리 또한 잡음이 많이 섞여 나와 정확한 소리를 내 주지도 않았다. 그러나 그 투박함에 왠지 모를 정이 가는 것은 나무케이스에서 느껴지는 옛스럽고 아날로그적 느낌은 왠지 친숙함과 따듯함으로 다가왔다. 그것은 어린 시절 아버지의 전축과도 닮았고, 축음



작품 30. <라디오 형태의 종이 스피커>, 종이, 21×15×12cm, 2015.

기 박물관에서 보았던 여러 형태의 축음기들과도 정서적으로 닮았었다.

라디오 형태의 <종이 스피커>에 대한 구상은 태국 레지던시에서였다. 축음기 형태의 종이 스피커는 혼이 노출되어있는 형태를 가지고 있기 때문에 운반이나 배송에 있어서 파손의 취약함이 있었다. 그것은 형태뿐만 아니라 종이라는 재료가 주는 약함의 문제이기도 했다. 연구자는 외국에서 작품을 제작할

때의 한계성에 대해 이미 뉴욕 레지던시에서 느끼고 있었고, 그러한 제약은 종이라는 재료를 선택하게 하는 요인 중의 하나가 되었었다. 태국 레지던시에서 라디오형태의 종이 스피커를 제작하게 된 것은 이러한 한계를 조금이나마 형태적으로 보완하고자 하는 방편이기도 하였다. 그것은 뉴욕 플리 마켓에서 구매했던 나무 케이스 라디오가 가진 아날로그적인 형태와 연결이 되어 라디오 형태의 종이 스피커로 탄생할 수 있었다.

연구자는 자동차를 운전하는 동안 라디오나 음악을 듣는 일이 거의 없다. 그러한 습관은 안전상의 문제이기보다는 10여년 가까이 고장나있던 오디오의 탓이었다. 종이 스피커를 제작하게 되면서 연구자의 자동차에도 고장 난 오디오를 대신해 종이 스피커를 설치하기로 마음먹었고, 설치할 위치를 궁리해 보던 중에 차량용 컵 홀더가 적당하리라는 생각을 하였다. 차량용 컵 홀더는 컵을 넣었다 뺏다가를 할 수 있어 완전히 고정시키지 않고도 적당히 종이 스피



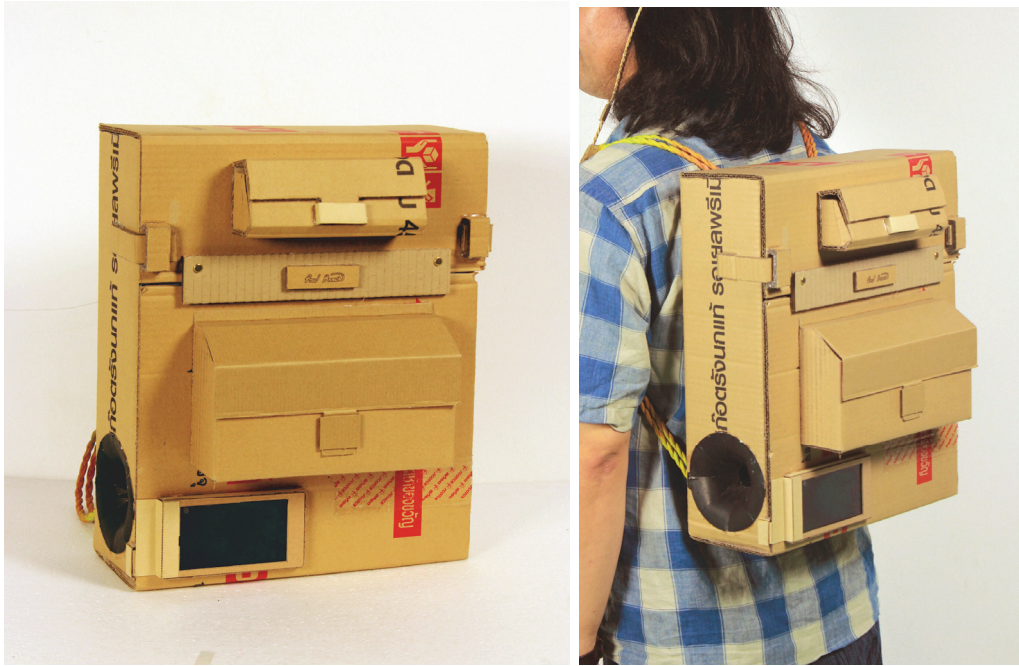
작품 31. <피커스 커피(picker's coffee)>, 20×33×17cm, 2016.

커를 고정할 수 있는 좋은 공간이었다. <피커 스 커피(picker' s coffee)>(작품 31)는 커피숍에서 사용했던 종이컵을 재활용 하여 제작한 종이 스피커로, 차량용 컵 홀더에 맞추어 제작하였다. 커피 컵은 그 안에 스마트폰을 끼워 넣을 수도 있을 만큼 큰 것이 이점이기도 했고, 재활용이라는 측면에서도 연구자의 작품이 갖는 맥락과도 일치하였다. 또한 그것은 한 곳에 고정하는 대신 차 안에서 컵 홀더가 설치된 다른 곳에 끼워서 사용할 수도 있고, 다른 어떤 차량에도 사용할 수 있는 장점을 가졌다.

<피커 스 커피>는 제목에서 알 수 있듯이 커피를 연상하는 작용을 한다. 우선 커피를 담았던 종이컵을 재활용하여 사용한 것에서 연관성을 찾을 수 있다. 종이 스피커의 소리는 커피 컵 안에서부터 소리가 시작되어 확장되는 형태를 띠고 있다. 이것은 웬지 커피가 소리의 음색에 영향을 줄 것 같은 느낌을 준다. 그리고 커피와 아날로그 한 느낌은 어울리는 요소가 있다. 커피를 마시는 동안의 축음기에서 나오는 아날로그한 소리의 조화는 낭만적인 느낌을 갖도록 이끈다. 두 번째로, 제목에서 보여 지는 언어의 유희, 즉 단어의 전치 반복을 통해 알레고리를 창출한다. 우선 피커와 커피는 음소의 전치가 있다. 이는 앞으로부터 읽어도, 또 뒤로부터 읽어도 같은 것이 된다. 이러한 대응은 피커와 커피를 대립소로 작용하게 한다. 실제로 피커(picker)는 커피 열매를 수확하는 사람들이다. 그래서 '피커스 커피' 는 실제 우리들 눈앞에 보여 지는 커피만이 아닌 커피를 재배하고 수확하는 사람들까지도 연상하게 만든다. 피커와 커피 사이에 첨가된 스(S)는 왼쪽, 혹은 오른쪽에 전치되는 연상작용을 일으킴으로서 스피커로 읽혀질 가능성을 암시한다. 즉 이것은 커피와 스피커를 매개하는 접속사의 기능을 한다.

작품이 관객들과 만나는 통로는 일반적으로 전시장 안에 한정되거나 광장과 같은 공공의 장소에서 거대한 조각 작품을 통해서이다. 작품을 접하는 이러한

제한적 요소들은 일정부분 일반인들에게 예술과 거리감을 느끼는 요소로 작용하기도 하는데, 그렇다고 친근함을 만들기 위해 작품을 들고 이리저리 다니는 것도 쉬운 일이 아니다. 작품이 갖는 이러한 제한성에 하나의 작은 대안으로서 <스피커가 달린 가방>(작품 32)은 작품을 자연스럽게 일상의 생활 속으로



작품 32. <스피커가 달린 가방>, 상품 박스, 종이, 35×48×10cm, 2015.

가지고 들어는 계기를 만들어 주었다. 버려진 사물들의 조합인 이 작품은 여

러 가지 면에서 색다름을 준다. <스피커가 달린 가방>에는 말 그대로 종이 스피커가 달려 있다. 지금껏 연구자는 스피커가 달린 가방을 본적이 없으며, 특히나 종이로 된 가방에 설치된 종이로 된 스피커에서 소리가 난다는 것은 관객들(혹은 일상의 행인들)에게 특별한 경험을 선사한다. 태국 레지던시 기간 동안에 만들었던 이 작품은 그곳에 있는 동안 실제 가방으로 사용하였으

며, 한국에 돌아온 이후 ‘Paper Company’ 전시기간 동안 전시장을 오가는 전철과 길에 메고 다녔다. 전철 안이나 길거리에서 사람들은 박스로 만든 가방에 많은 관심을 보이는 듯 했고 어떤 행인은 이것저것 작품에 대해 묻기도 했다. 가방에 관심을 갖는 행인들을 위해 가방에 내장된 종이 스피커에서 음악을 들려주기도 하였다. 보통은 신기해하기도 하고 재미있어하기도 했다.

가방은 걷기와 여행의 동반자이다. 필요한 물건을 양 손에 들고 다니기보다는 한 곳에 모아 메는 것이 가방이다. 그러기에 가방은 걷기를 위해 고안된 사물 같기도 하다. 여행에서도 마찬가지로 가방은 이동에 필요한 것들을 한 곳에 모아 이동을 용이하게 만든다. 그래서 여행을 떠올릴 때면 우리는 가방을 함께 떠올리게 된다. <스피커가 달린 가방>에는 선글라스를 담은 별도의 작은 케이스도 부착하였다. 그것은 태양 빛이 뜨거운 태국이라는 나라의 환경을 고려한 것이었다.

<스피커가 달린 가방>은 아우라를 가진 고상한 예술작품으로 보이기보다는 일상의 색다른 흥미를 주는 기능하는 사물에 가깝다. 가방을 매고 종이 스피커에서 울리는 소리를 들으며 걷노라면 왠지 떠돌이 방랑자로서의 보헤미안이나 음유시인이 된 듯 노마드적 삶이 연상되기도 한다.<sup>115)</sup>

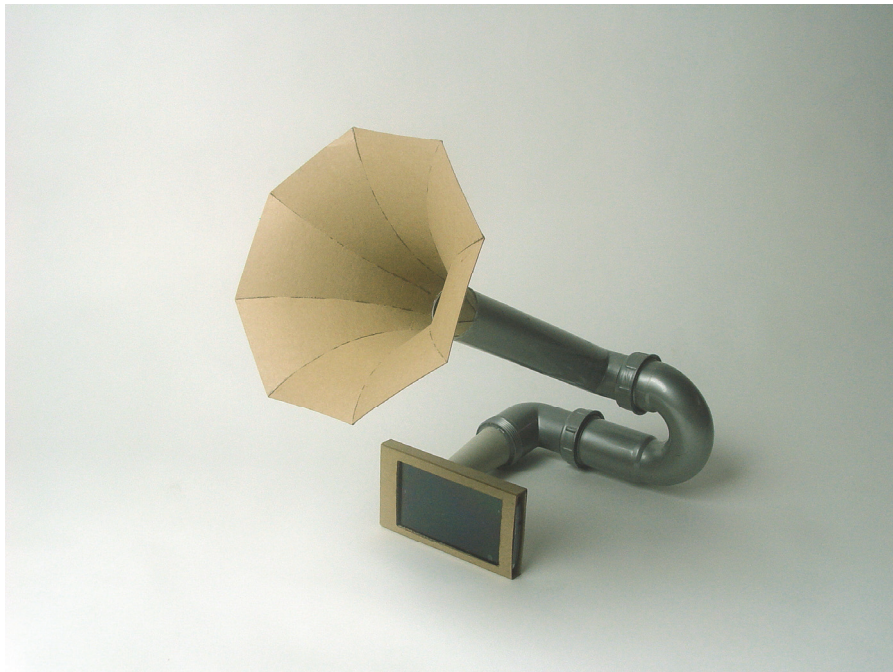
우리 주변에는 한 번 사용하고 쉽게 버려지는 많은 것들이 있다. 사물의 유용성이나 가치를 떠나 현대인들은 물질이 풍족해진 만큼 쉽게 버린다. 기능상 문제가 없어도 신제품에 밀려 버려지는 물건들도 많고, 그러다보니 고쳐서 사용하면 될 것도 새것으로 다시 구매하는 경우를 일상 속에서 흔하게 접하게 된다. 많이 생산한다는 것은 그만큼 많이 소비해야만 한다는 것을 의미하기도 한다. 산업 자본주의 사회에서 지나친 과소비도 문제이기도 하지만 많이 생산하는데도 불구하고 적게 소비하는 것 역시 사회적인 문제가 된다. 때문에 우

---

115) 조은정, <내 손 안의 소리, 소리를 넣는 자본에 대한 은유: 폴리 개인전 ‘Paper Company’ >, 한국 미술정보원 [한국미술 전시리뷰], 2015. 5.

리는 우리의 의지와는 무관하게 그렇게 버려야 하고 또 끊임없이 소비를 해야 하는지도 모르겠다. 우리 일상 속에는 조금만 관심을 가진다면 얼마든지 새로운 의미부여를 할 수 있는 것들이 많이 있다. 주변을 두리번거리며 사물들을 관찰하는 습관은 새로운 장소에서도 색다른 물건을 발견하고, 그것에 새로운 의미를 부여하게 한다.

태국 레지던시 기간 중 연구자는 체류하던 숙소 인근 숲에서 버려진 채 나뒹구는 플라스틱 배관 파이프를 하나 발견한 일이 있다. 파이프는 사용하고



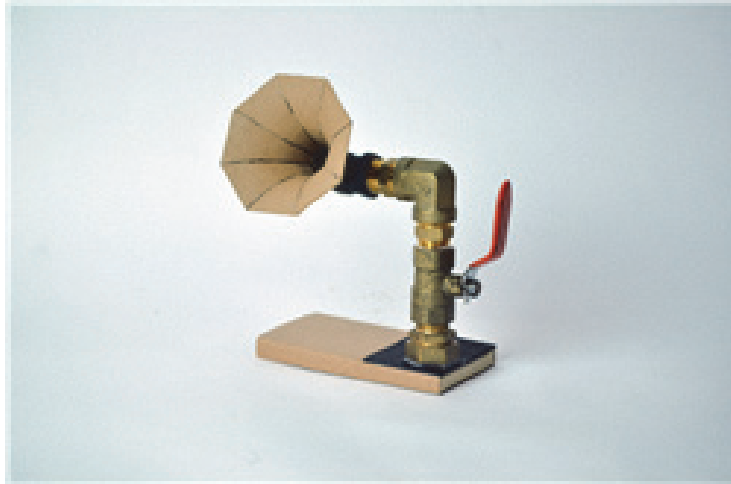
작품 33. <관절이 달린 종이 스피커>, 종이, 플라스틱 파이프, 26×28×35cm, 2015.

남은 자투리처럼 보이기도 했고, 새로이 다른 것으로 교체하고 버려진 것 같기도 했는데, 방치된 채로 있던 터라 때가 많이 타 있었다. 연구자는 그것을 가져다가 깨끗이 닦은 후 스피커 작업의 재료로 이용하였다.

종이 스피커에 플라스틱 파이프를 결합한 <관절이 달린 종이 스피커>(작품

33)는 종이만으로 제작된 스피커와는 형태적인 면에서도, 또 음색에 있어서도 다른 느낌을 주었다. 파이프에 달린 관절은 스피커의 방향 조절을 가능하게 하였을 뿐만 아니라 듣는 위치와 자세에 따라 그 형태를 변형할 수 있는 장점을 주었다. 나팔관을 통해 소리를 전달하는 혼 스피커의 구조는 관의 길이와 굵기, 휘어진 각도나 재질에 따라 음색과 소리크기에 많은 영향을 준다. 이렇게 다양한 변수들 중 관의 일부를 종이가 아닌 플라스틱으로 대체했을 때 나오는 소리는 순수하게 종이만으로 이루어진 것과는 다른 확연히 다른 음색을 주었다. 종이로 제작된 혼 스피커는 고음의 영역을 재료가 흡수하는 비율이 높기 때문에 날카로운 소리가 무뎠고 중저음의 소리를 잘 만들어 주는 반면, <관절이 달린 종이 스피커>에서는 관의 일부가 종이보다는 딱딱한 재질인 플라스틱이 사용됨으로써 종이의 소리보다는 선명하고 명쾌한 소리를 내어주면서도 한편으로는 종이나팔이 가진 따뜻함의 음색을 함께 유지하는 것이 상당한 장점으로 작용하였다.

태국에서 돌아온 이후 예도 종이 스피커의 일부분을 금속의 재료를 이용하는 등의 몇몇 다른 시도들을 했었는데, 이때도 종이만으로 구성된 것과는 색다른 음색을 얻을 수 있었다. <밸브가 달린 종이 스피커>(작품 34)는 가스 배관용 유니온을 활용한 작품으로 밸브 자체가 볼륨의 기능을 해 주었고, 자동차용 라디에이터에서 떼어낸 얇은 동 파이프를 이용한 <종이 스피커>(작품 35)는 마치 플룻의 소리를 연상하듯 선명하면서도 예쁜 소리를 내 주었다. 이들 작품들은 모두 버려진 폐자재들에서 형태와 기능을 빌려와 작품화 사례라 할 수 있다.



작품 34. <밸브가 달린 종이 스피커> 종이, 배관용 유니온, 14×20×9cm, 2015.



작품 35. <종이 스피커>, 종이, 동 파이프, 16×25×18cm, 2015.

## V. 헤테로토피아와 공동체

본 장에서는 현대 사회의 현상으로서 개인주의와 이기주의가 야기하는 소외와 고립에 대한 대안으로서 인본주의적인 가치의 원형을 간직하고 있는 관계적 공동체의 자족적이고 능동적인 가치들을 회복하고자 하는 여러 다양한 사회적·예술적 시도들을 살펴볼 것이다. 인식의 전환은 이성적인 설득만으로는 부족하며 그것을 체화할 수 있는 감성적인 측면이 뒷받침이 되어야 한다. 연구자가 제시하는 현실속의 이상공간인 헤테로토피아의 모델로서 <종이 집>은 마을을 재구축하는 것과 공동체를 회복에 대한 정서적 공감을 만들어낼 수 있으리라 생각한다.

### 1. 헤테로토피아의 공간

2015년 8회 개인전 ‘Paper Company’ 는 <종이 스피커>를 위주로 준비된 전시였지만 예상하지 못했던 공간의 발견과 함께 <종이 집> 작업을 탄생시키는 결정적인 계기가 되었던 전시였다. 서촌에 위치한 전시장은 일반 가정집을 전시장으로 개조한 것으로, 기존의 주택이 가지고 있었던 구조적인 틀을 어느 정도 유지한 채 전시 공간으로 개조한 것이었다. 그러다보니 기존 공간의 형태들이 곳곳에 남아 있었는데, 전시를 계획하는 동안 아담하게 분할된 공간의 특색 있는 구조도 마음에 들었지만 특히나 연구자의 관심을 사로잡았던 것은 전시장에 딸린 다락방이었다. 입구에 들어서면 작지만 주 전시공간이 있고, 그 뒤로 별도의 작은 전시 공간이 하나 있으며, 주 공간과 전시장의 뒤쪽으로 이어진 복도의 맨 끝자락에 다다르면 다락으로 오르는 작은 통로가 천장에 나 있었다.(도판 31) 다락방은 그곳으로 올라가는 계단이 없었던 탓에 처음에

는 그곳에 그러한 공간이 있으리라는 예상을 하기는 어려웠다. 큐레이터의 설명을 통해 그것이 다락이라는 것과, 보통은 전시 작가들이 전시 기간 동안 작품을 포장했던 재료나 비품들을 보관하는 용도로 사용해 온 공간이었음을 들을 수 있었다. 다락으로 올라가는 계단이 없었기 때문에 그곳을 이용하기 위해서는 사다리를 받쳐놓고 올라가야 했다. 천장의 높이는 그리 높지 않아 사다리를 받쳐놓기에 그리 위험해보이지는 않았다. 다락방은 사방으로 1m 50cm 남짓 했으며 천장의 높이 또한 성인 어른이 설 수 없는 높이였다 지붕의 경사면이 그대로 드러났다. 지붕의 경사면을 따라서 유리로 된 작은 창이 나 있었지만 하늘을 볼 수 있을 뿐 길거리를 내다 볼 수는 없었다. 연구자는 이 조그



도판 31. 15 갤러리 다락 입구    도판 32. <다락(多樂)>.

만 방에 잠시 앉아 그 공간이 주는 특별한 감정, 예를 들면 과거를 회상하게 만드는 어떤 감정들을 체감할 수 있었다. 그 공간은 작았지만 답답하지 않았고, 유년의 시간으로 다시 거슬러 올라간 듯한 느낌을 주기도 하였다. 혼자 있는 것도 좋았지만 누군가 소중한 사람에게 알려주고 싶기도 하고, 연인과 단둘이서 아늑한 공간을 공유하고 싶은 감정도 들었다. 결국 연구자는 그 다락방까지 전시장의 일부로서 사용하기로 결정을 했고, 큐레이터로부터 사용동

의를 받을 수 있었다. 전시 기간 동안 그 공간의 이름은 다락(多樂)(도판 32)이었다. 추억의 공간, 즐거움의 공간, 휴식의 공간, 공유의 공간 그리고 치유의 공간으로 만들 수 있겠다는 생각에서 붙인 이름이었다.

초등학교시절 공무원이셨던 아버님의 전근으로 경기도 가평으로 이사를 한 적이 있었다. 그곳에서 연구자의 가족은 1년 6개월 정도를 다락이 딸린 단칸방에서 살았었다. 부엌의 위쪽에 위치했던 다락방은 비록 좁고 천장이 낮았지만 당시 어렸던 연구자에게는 커다란 공간이었으며, 온 가족이 모여 공동생활을 해야 하는 방보다는 그 조그만 다락방이 연구자에게는 안식처이자 아지트였다. 바깥을 향해서 나아 있던 조그만 창으로는 마당을 내려다 볼 수도 있었다. 다락에서 내려다보는 풍경은 그리 높지 않은 장소임에도 불구하고 일상의 시선과는 다른 시선을 만들어냈다. 적어도 마당과 바깥을 가로막는 담벼락의 높이를 극복할 수 없었던 어린 아이의 시선에서 다락의 높다란 위치는 담장 너머 바깥의 풍경을 보는 것을 가능하게 해 주었고, 그것은 어린 아이에게는 색다름을 주기에 충분하였다. 비가 오는 날 턱을 괴고 엎드려서 내리는 비를 바라보는 일도 다락이 주는 특별함 가운데 하나였다. 작은 창문 너머로 자작하게 들리는 빗소리와 회색 톤의 하늘의 풍경은 그 시간을 멍하게, 그리고 아늑하게 만드는 무아의 시간으로 인도하곤 하였다. 연구자에게 다락은 숙제를 하는 공부방이기도 했고, 때로는 어머니의 야단을 피하는 피난처이자, 동생과 공동의 놀이터이기도 했다. 또 나만의 소중한 물건을 보관하는 보물창고이자 새로 산 장난감을 조립하기에 최적의 장소이기도 했다. 다락은 연구자에게 그 야말로 다락(多樂)이었다.

아이들은 자라면서 자신만의 공간을 찾아 들어가곤 한다. 그곳은 때로는 장롱 속의 공간이거나 책상 밑의 공간이기도 하고 때로는 가구와 가구 사이에 난 틈새를 이불로 뒤집어씌워서 만드는 비좁은 공간이기도 하다. 이런 행동들은 어린 아이들에게 예외 없이 공통적으로 나타난다. 푸코는 어린아이들의 놀

이를 매혹하는 지붕 밑 다락방, 정원 깊숙한 구석, 인디언 텐트, 부모의 침대와 같은 공간들에 대해 언급하면서, “우리가 살고 있는 공간들에 대한 이의 제기인 이 다른 공간들”에 대해 이야기한다. 푸코에 의하면 그것은 “유토피아가 아닌.....절대적으로 다른 공간.....헤테로토피아가 태어나고 있으며, 이미 존재 한다”고 보았던 ‘헤테로토피아’의 공간이다.<sup>116)</sup> 헤테로토피아는 현실에 존재하는 현실과는 다른 이상향이다. 그것은 유토피아와 동일한 속성을 지니지만 유토피아가 ‘어디에도 없는 공간’이라면 헤테로토피아는 현실의 ‘다른 공간’이다. 그렇기에 헤테로토피아는 현실에 존재하지 않는 이상화된 추상적 유토피아가 아니라 현실 속에 존재하지만 일반적인 현실공간과는 다른 의미맥락을 가지는 공간이다. 다락방이, 장롱 속이, 책상 밑이, 그리고 인디언 텐트가 헤테로토피아일 수 있는 것은 그것들이 일상의 공간 속에 존재하면서도 일상적인 의미맥락을 벗어나게 만들기 때문이다. 반복된 일상의 무료함이나 바쁘게 돌아가는 일과들, 치열한 사람들과의 관계, 소외되지 않기 위해 유행에 반응하고 소비를 통해서 공허함을 채우려드는 자본주의 사회 속에서의 일상들 속에서 그 모든 것들로부터 자신을 중화시키거나 정화 시키기 위해 마련된 장소들이 존재한다는 것은 위안이 될 만하다. 헤테로토피아의 장소들을 아이들은 본능적으로 알고 있고 또 그것을 발견할 수 있는 사람에게는 언제나 열려 있는 공간이다. 아이들에게 그것은 다락방이고 방 안에 세워진 침대이며 장롱 속이고 책상 밑이다. 그러나 어른들은 그 본능적인 이끌림의 장소인 헤테로토피아를 잃어버렸다. 어른들은 유토피아가 실현 불가능하다는 것을 안다. 그래서 현실에서 대안을 찾으려고 하지만 그들이 찾아내는 것은 헤테로토피아가 아니라 자본주의의 스펙타클한 이미지들과 상품들이다.

아이들의 무의식과 마찬가지로 그러한 회귀본능은 성인이 된 어른들에게서

---

116) 미셸 푸코, 『헤테로토피아』, 이상길, 문학과 지성사, 2014, p.98. ‘헤테로토피아(hétérotopie)’는 ‘heteros(다른)’와 ‘topos(장소)’를 합쳐 만든 신조어로, ‘u(부정을 나타내는 접두어)’에 ‘topos(장소)’가 합쳐진 유토피아(utopia)와는 유택되는 개념이다.

도 무의식 속에 잔존하는데, 하버드 대학의 크리스토퍼 젠크스(Christopher Jencks)는 성인이 되면 비록 더 많은 자유와 자기실현이 가능해지더라도 누군가로부터 보호받는다느 느낌은 감소하기 때문에 과거에 비해 여러 가지 여건이 좋아졌음에도 불구하고 험한 세상으로부터 자신을 지켜주던 부모님을 떠올리며 어린 시절에 집중한다고 하였다.<sup>117)</sup> 어린 시절은 자신의 가장 안전한 장소였던 부모님의 품을 떠오르게 하며, 부모님의 품을 찾는다는 것은 옛스러움으로 향하는 하나의 개인적인 동기이고, 인간보다 물질을 우선시하는 쪽으로 변해온 사회적 관점으로부터 인간 내면의 감성적 동의를 구하고자 하는 관점의 이동이다. 그리고 이러한 감성적 접근은 세대를 뛰어넘는 어떤 공통된 정서가 인간의 내면 깊숙한 곳에 존재하기 때문이다. 어린 시절의 아지트 만들기도 품에 대한 가장 적절한 예시가 된다. 그 시절에는 사람들이 찾지 않은 후미진 곳에 자신들만의 공간을 꾸미고 자신들의 아지트라 부르곤 했다. 시골에서 자란 연구자의 경우는 추수를 끝내고 난 후 논 한 가운데 집채 만하게 쌓아 둔 벧단 무더기의 속을 파내어 만들었던 어둡고 비좁은 공간이 연구자와 친구들의 겨울 한 철 동안의 아지트였었고, 아버지의 전근으로 시골 마을을 떠나 다른 동네로 이사를 했을 때는 부엌 천장에 달려있던 다락방이 연구자의 아지트가 되어 주었다.

‘Paper Company’ 전에서의 다락방은 연구자는 물론 관객들에게도 좋은 아지트를 제공해 주었다. 전시 기간 동안 몇몇 관객들은 다락(多樂)에 올라가서 오랜 동안 음악을 듣다가 내려오기도 하였는데, 대부분의 경우 그 공간에서 치유를 경험하였다고 하였다. 다락에서 한 동안 음악을 들으며 그 공간과 시간을 음미했던 한 관객은 자신의 블로그에 다음과 같은 글을 올렸다.

“다락방에 올라가자 두 명이 앉으면 가득 차는 공간에 박스 위에 축음기가 하나

---

117) 그레그 이스터부룩, 『진보의 역설: 우리는 왜 더 잘살게 되었는데도 행복하지 않은가』, 박정숙 역, 에코리브르, 2007, 서울. p.101.

있고 불을 하나 밝혀 냈다.....시와의 ‘마시의 노래’ 를 들었더니 ‘우와, 천국 같네요’ 라고 말하고 선배랑 둘이 다리를 뻗고 앉아 음악을 들었다....등을 대고 눕고 싶었다. 천국 같네 정말” 118)

이 관객의 고백처럼 전시장의 다락은 바쁜 일상에 지친 사람들에게 천국 같은 느낌을 주었던 것 같다. 그것은 어찌 보면 항상 사회라는 테두리에 속해 자신의 존재를 마치 커다란 시스템의 부속과 같이 위치시켜왔던 관습에서 잠시나마 벗어나 자기 자신만의 치유의 시간과 공간을 가질 수 있는 기회가 되었으리라 생각한다. 그리고 그러한 감정은 연구자가 처음 다락을 전시공간으로 활용하겠다는 마음을 먹었을 때 가졌던 감정과 유사한 것이었다.

두 번째 울산에서의 레지던시는 다락을 재현하는 것을 작업의 목표로 삼았다. 다락은 그 자체로 독립된 구조가 아니기 때문에 계획을 세우는 과정에서 재료는 무엇으로 해야 할지, 크기와 형태는 어느 정도로 할지 등 여러 가지들을 모두 새로 고민해야 했으며, 공간이 갖게 될 내용적 의미로서의 개념도 필요했다. 그것은 바로 아지트였다. 아지트는 보통 자신들만의 비밀장소이자 특별한 장소이다. 어린 시절의 아지트는 주로 은밀한 곳, 사람의 발길이 뜸한 한적한 장소에 있었다. 후미진 창고, 건물과 건물 사이의 틈새, 사람이 살지 않는 빈 집 등을 자신들만의 방식으로 꾸며서 아지트를 만들었고, 다락 또한 아지트의 훌륭한 장소였다.

연구자는 새롭게 제작할 아지트의 크기를 정하는 데 있어서 나무 위의 오두막집을 모형으로 삼았다. ‘툼소여의 모험’ 에 등장할법한 나무 위의 오두막집은 어린 아이들에게 아지트의 조건을 모두 만족하는 이상적인 공간이다. 연구자도 어린 시절 그러한 아지트를 꿈꾸며 자랐으며, 자라나고 있는 조카들의 행동을 보면서 현실의 아이들에게도 그 꿈은 여전히 유용한 듯하다.

실제로 나무 위에다 집을 짓는다면 그 크기가 제한적일 수밖에 없는데, 그

---

118) <Paul Lee, Paper Company>, 블로그: 명탐정 노난의 사건일지, 2015. 3. 27.

것은 집을 받치고 있는 나무의 크기와 견고성 등을 충분히 고려해야 하기 때문이다. 그래서 집이 너무 커도 안 되고, 또 너무 작아도 효용성이 없다. 공간의 크기는 혼자서 들어가 누울 수 있으며, 둘이 들어가는 것까지는 가능한 정도 크기에서 결정되었다. 그것은 한 번도 실행한 적은 없지만 어린 시절 머릿속에 그리던 나무위의 아지트에 대한 막연한 크기였다.

아지트의 형태는 판자 집을 모델로 삼았다. 크기가 작고, 형태와 구조가 단순하며, 서민들이 주거하던 공간으로서의 집, 어린 아이들에게 종종 아지트를 제공하던 빈집, 마룻바닥을 가진 일본식 목조 교실<sup>119)</sup>, 탄광촌의 광부 사옥<sup>120)</sup> 등은 연구자의 머릿속에서 어떤 판자 집의 전형을 이루며 연구자가 생각하는 어린 시절의 이미지들을 제공해 주었다.

연구자는 판자 집의 좋은 모델을 태국 레지던시에서도 경험한 바 있다. 태국은 열대지방에 위치하다보니 태국의 전통 가옥의 구조는 우리의 가옥과는 달리 상당히 단순하다. 우선 난방에 대한 부담이 없기에 보온과 단열에 대한 고려는 거의 없었고, 단지 지상의 열기와 벌레들을 피하기 위해 2층을 주거 공간으로 사용하는 방식으로 발전한 것 같았다. 그래서 많은 집들이 1층에는 기둥만 있고 2층이 주거공간이다. 나무마루에, 홑겹의 나무판재로 두른 벽들도 연구자에게는 정감이 갔다. 그들의 전통가옥은 왠지 어린 시절의 다락방 같기도 하고 목조 건축물로 지은 초등학교 시절의 교실과도 유사한 느낌이었다. 자신의 집을 한국 작가들에게 작업실로 내준 태국 작가의 배려로 연구자는 목조주택의 2층에서 작업을 할 수 있는 소중한 기회를 가질 수 있었다. (도판 33) 바닥도, 벽도, 그리고 지붕도 나무인 낭만적인 아지트에서 작업하던 기억을 지금도 잊을 수가 없다. 어쩌면 나무위의 아지트보다는 훨씬 컸지만 지상으로부터 떨어져 높다란 곳에 위치한 나무로 지어진 작업실을 갖는다

---

119) 연구자가 다니던 초등학교에는 1978년도까지 일본식 목조건물의 교실이 남아 있었다.

120) 연구자의 학창시절에 방학이면 탄광지역에서 목회를 하시던 외삼촌댁에서 지냈던 경험들이 있다. 탄광촌에서 살지는 않았지만 탄광촌은 연구자에게 어린 시절의 익숙한 풍경을 제공한다.

는 것은 어린 시절 꿈꾸었던 아지트를 갖게 된 것과 다르지 않았다. 그 공간의 경험들은 이후 종이 집 작업에 정서적으로 많은 영향을 미쳤다.



도판 33. 태국 전통 목조 가옥.



도판 33-1. 목조 가옥 내부. 태국 레지던시 기간 동안 작업실로 사용하였다.

연구자는 연구자의 작품이 관객들에게 그저 눈으로만 감상하는 대상으로 인식되기보다는 실제로 만져보고, 작동하고, 그 안에 들어가 공간을 점유함으로써 느끼는 주체적 경험을 가능하게 하는 작품이기를 원한다. 경험의 직접성은 대상을 느끼고 자기화하는데 많은 도움을 준다. 또한 불특정한 관객들이 실제로 이용할 수 있게 만들기 위해서는 비록 종이라는 재료를 사용한다고 하더라도 어느 정도 견고한 구조를 가지고 있어야 했다. 이러한 조건들을 만족시킬 수 있는 재료가 필요했고, 또 연구자가 갖는 공동체성, 유년의 향수와 같은 감정들을 공감할 수 있는 형태와 정서가 필요했다. 뿐만 아니라 마치 어린 아이들이 자신의 아지트에서 갖게 되는 감정처럼 현대인들에게 드러나는 소외와 불안과 같은 감정들이 아지트의 공간을 통해 치유가 되기를 원했다. 비록 하나의 미술 작품이 그러한 모든 기능을 수행할 수는 없다 하더라도 그것이 하나의 동기가 되어 아지트를 경험하는 사람들의 감성과 인식

의 전환점을 마련해 줄 수 있는 가능성으로 기능하기를 원했다.

현대 사회에서 집은 비록 부동산의 개념, 자산의 개념이 되어버렸지만, 오랜 의미에서 집은 그 자체로 돌아옴의 대상이자 안식처이고 지친 일상으로부터의 유토피아이다. 연구자는 ‘종이 집’을 통해 이 이상화된 유토피아의 열망 속에 늘 변형된 형태로 자리 잡는 헤테로토피아를 구현한다. 그것은 이 시대의 폐기물들이 재료가 되어 추억이 있는 과거의 공간을 재현하는 것이다. 연구자가 재현해 내는 집은 유년의 다락방이자 아지트이고, 소박하지만 서로간의 인간적인 정이 있던 시대들에 대한 흔적들의 재건이자 현실 속에 존재하는 안식의 공간으로서 헤테로토피아이다.

## 2. 치유의 공간으로서 <종이 집>

연구자가 <종이 집>의 재료로서 상품 박스를 선택한 것은 상품박스가 갖는 사회적, 환경적, 정서적 측면에서의 다중적 의미를 포함하기 때문이다. 어떤 면에서는 산업적인 재료라는 차가운 이미지를 가지고 있고, 폐품이라는 측면에서는 이미 가치를 다 했으며, 반대로 종이라는 재료 그 자체가 주는 따뜻함도 있으며, 우리 일상의 주변에서 흔하게 접하는 재료라는 면에서 친근함도 있다. 소비주의 사회의 부산물들인 상품 박스들을 재료로 삼아 연구자가 궁극적으로 구현해 내고자 하는 것은 마을이다. 자본주의의 부산물을 이용하는 것은 한편으로는 자본주의에 대한 냉소적인 의미를 가진다. 그것은 우리가 자본주의가 제공하는 상품의 세계에 살고 있고, 아무리 부정적인 시선을 던진다 하더라도 그 영향력으로부터 벗어날 수 없는 현실에 기대고 있음에 대한 반영이자 다른 한편으로는 자본주의의 부산물들을 통한 현실의 재구성을 의미한다. <종이 집>을 구축하는 과정에서 상품 박스의 파편들은 이리저리 재단됨으로써 그 자체의 완전한 형태는 파편화된다. 그리고 그 파편화된

이미지들은 연구자의 의도에 따라 다시 재구성됨으로써 원래의 문맥을 벗어나 새로운 문맥을 갖게 된다. 박스마다 각각의 다른 상표들이 새겨져 있고, 또 조금씩은 그 두께와 강도와 색이 다른 박스들을 이리저리 재단하여 붙이는 과정 속에서 마치 다양한 개성을 가진 현대인들을 하나의 공동체로 엮어내는 것과 같은 느낌도 갖게 된다. 우리는 다양한 얼굴과 다양한 개성, 그리고 다양한 삶을 살아가는 사람들과 하나의 공동체를 엮어 살아간다. 개개인 각각의 다양성만큼은 아닐지라도 이리저리 짜 맞춰지는 종이 박스들이 하나의 유기적 구축물을 만들어간다는 면에서 인간관계 또한 그렇게 조화로운 사회로서 공동체를 연상하게 된다.

이렇게 변형되어 구축된 작품 속의 상품 박스가 자본주의의 산물임을 누구나 알지만 그렇다고 그것을 자본주의적 상업주의로 바라보지 않는다. 박스에 의해 구축된 집의 표면을 장식하고 있는 상품 텍스트들은 더 이상 상품을 위한 광고가 될 수 없으며, 이러한 과정을 통해서 자본주의적 이미지는 상쇄된다. 그것은 르페브르가 말하듯 ‘일상성’에 대한 일상의 전유이고, 세르토가 말하듯 거대 담론으로부터 미시적인 세계를 창조하는 ‘밀렵’이며, 크레이그 오웬스가 말하듯 알레고리를 창출한다. 그러한 변화된 시선을 가능하게 하는 것은 그것이 비록 자본주의의 생산물로 구축해내는 것임에도 불구하고 자본주의적이지 않기 때문이다. 그것은 종이라는 재료 자체가 주는 따스함에 기인하기도 하고, 집의 형태가 떠올리는 전통적 이미지에서 기인하기도 한다.

미술 평론가 이선영은 집이란 자아의 연장으로, 외계로부터 자아를 보호하거나 바깥과 상호작용할 수 있는 전진기지 같은 곳이라 했다.<sup>121)</sup> 그래서 집은 안식의 장소이자 치유의 장소이다. 또한 집은 가장 작은 단위의 공동체이기도 하다. 그래서 집이 갖는 상징성은 ‘우리’라는 개념을 만들어낸다. 건

---

121) 이선영, 「변화하는 정체성: 폴 리」, 김달진 미술 연구소, [외부 칼럼], 2015, 5.

축가 정기용은 집을 일컬어 “공간(共間)이자 공간(空間)”<sup>122)</sup>이라 했다. 누군가가 들어가서 채울 수 있다는 의미에서 비어있는 장소이자 가족, 이웃 등이 함께 할 수 있는 장소가 바로 집이라는 것이다. 집은 또한 우주이다. 우주(宇宙)라는 말이 집(宇)과 집(宙)이 합쳐진 말인 만큼 집은 우주인 것이고 우주는 집인 것이다. 그래서 집과 집이 모인 마을은 그 자체로 작은 단위의 하나의 우주이다. 또한 집 자체가 우주가 될 수 있는 것은 그 안에 살고 있는 사람, 즉 개개인이 하나의 독립된 존재로서의 우주임을 의미하는 것이기에 한 사람은 하나의 우주이고, 그 우주가 거점으로 삼는 것이 집이 된다.

집은 자아를 보호하는 공간이다. 그래서 집은 자아와 타자의 경계를 설정한다. 반면 문은 그 경계를 허물고 외부와 소통하고 연결하는 통로가 된다. 게오르그 짐멜에 의하면 문은 하나의 주체를 다른 주체들, 무한의 공간들과 연결시킴으로써 양자를 기하학적으로 구분하기보다는 끊임없이 상호 교류할 가능성을 열어놓는다.<sup>123)</sup> 그래서 집은 자아를, 문은 연결을 의미하며, 집을 확대하면 마을이 되고, 문을 확대하면 길이 된다.

현대 사회에 있어서 집은 때로는 사회적 지위나 부를 상징하는 의미로서 그 속성이 변질되기도 한다. 자신이 살고 있는 집이 어느 건설회사가 지었는지, 평당 가격은 얼마나 하는지, 또 집이 위치한 곳이 어디인지 등으로 가치를 부여하는 자본주의적 개념 속에는 집이 안식의 장소라기보다는 상품에 더 가깝다. 사람들은 어느 동네, 어느 마을에 살고 있다기보다는 재벌회사들의 이름에 살고 있다고 말하는 것이 더 적당한 표현처럼 여겨진다. 누군가 사는 장소를 묻는다면 우리는 ‘래미안’에 살고 있다고 하거나 ‘아이파크’, 아니면 ‘자이’에 살고 있다고 대답을 한다. 자신의 집 앞에 기업의 상표를 붙인다는 것도 이상한 일이지만 또한 그것을 드러내는 것에 아무 거리낌 없다는 것도 이상하기는 마찬가지이다. 동네가 아닌 건설업체의 이름 속에 당

122) 정기용, 『사람 건축 도시』, 현실문화, 2008, 서울, p.17

123) 게오르그 짐멜, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 김덕영 외 역, 새물결, 2006, 서울, p.267.

당하게 살기 시작하면서부터 우리는 각자의 삶을 살기보다는 집이라는 상품 속에서 살고 있다.<sup>124)</sup> 오늘날의 사람들이 집이 아닌 상품 속에 살고 있다는 관념을 포함하여 우리 사회에서 과연 공동체라는 관념이 살아남을 수 있는가에 대해 문제를 제기하는 것은 자본주의라는 것이 많은 부분에서 개인화를 부추기고 있고, 상품이라는 가치를 통해 사람의 가치가 아닌 경제적 손익을 우선시하며, 그러한 물질적 이기주의는 타인과 자신을 분리하여 소외라는 고립감을 만들어내기 때문이다. 오늘날의 아파트가 공동체가 아닌 원자화된 단위들의 집합에 불과한 이유이기도 하다.

아지트로서의 <종이 집>은 공유의 공간이기도 하면서 또한 자신만을 위한 공간이기도 하다. 근본적으로 집은 그 안에 함께하는 사람으로 하여금 동질감을 갖게 만든다. 연구자가 제작한 종이 집들은 넉넉한 크기는 아니지만 보통 두 사람 정도가 서로 가깝게 마주 앉을 수 있을 정도이다. 그것은 상대와의 거리만큼 관계의 가까움을 유도한다. 또한 <종이 집>의 공간은 일상으로 지친 심신의 상념들을 치유할 수 있는 정도의 크기를 고려한 것이기도 하다. 어머니의 뱃속 공간으로 회귀하듯 어린 아이들이 작은 공간을 찾아 들어가는 행위가 가장 안전하고 안락했던 자신만의 장소를 찾아내는 회기본능의 의식인 것처럼 연구자의 <종이 집>은 어린 시절의 책상 밑 공간이자 장롱 속 공간이고 다락방이자 아지트이다. 결국 종이 집은 생명의 근원에 대한 회귀심리이자 동심에로의 회귀이고, 안식으로서의 집이자 복잡하고 치열한 세상에 대한 치유의 장소이다.

집은 하나의 형태적 구조물이자 무언가를 담아내는 빈 공간을 내포하고 있다. 우리 인간은 모태라는 특별한 집에서 존재가 시작되어 집이라는 공간 속에 살아가며, 결국 무덤이라는 집에서 생의 마지막을 대한다. 이런 의미에서 집은 존재의 시작이자 고단한 삶의 안식처이고 마지막 돌아갈 본향이다. 또

---

124) 정기용, 『사람 건축 도시』, 현실문화, 2008, 서울, p.15

한 누구에게나 집은 공동체를 이루는 단위의 시작이라는 측면에서 공간(共間)이고, 치유와 힐링의 측면에서 공감(共感)이다. 그래서 집은 공간(共間)의 공간(空間)이자 공감(共感)의 공간(空間)이 된다.

<종이 집>의 제작 과정에서 아지트로서의 다락방을 구현하기 위해서는 여러 가지 사항들이 고려되어야만 했다. 예를 들어 형태적인 것의 친근감, 크기에 대한 심리적인 고려, 종이라는 재료가 가진 연약함의 문제를 해결하기 위한 구조적 안정성 등은 반드시 고려해야만 하는 사항들이었다. 우선 크기



도판 34. <종이 집> 작업 과정, 2015.

에 대한 판단은 나무 위의 오두막집을 기준으로 하였다. 연구자의 상상속의 오두막은 한 사람이 누울 수 있으며, 두 사람이 마주 앉을 수 있는 정도의 크기였다. 한 사람이 누울 정도의 크기는 그 사람만의 공간이라는 것이고 두 사람이

앉을 수 있는 크기는 둘이 함께 할 수 있는 공간을 의미한다. 비록 그것은 작고 여유가 많지 않은 공간이지만 어린 아이들이 숨어드는 책상 밑이나 장롱 속 같은 공간에 비하면 커다란 공간이며, 그만한 공간이 실제 <종이 집>으로 구현되었을 때는 머릿속으로 상상하는 것 이상의 아늑한 공간이 되었다.

종이라는 재료가 가진 연약함을 보강하기 위해서는 3cm 두께로 종이 막대를 재단해서 내부 벽과 외부 벽 사이에다가 격자구조와 트러스 구조로 보강

을 하였다.(도판 34) 그것은 종이 집의 견고함을 만들어주었을 뿐만 아니라 외벽과 내벽 사이에 생기는 공간을 통해 이중벽이 갖는 방음 및 단열효과도 만들어주었다.

종이 집은 가급적 단순한 구조의 판자 집 형태로 구축되었으며, 창문은 전통적 문풍지 창문을 재현하였다. 비록 판자 집에 살았던 경험은 없었을 지라도 연구자에게 판자 집 이미지는 어린 시절의 향수를 떠올리게 하며, 창문은 실제로 연구자가 어린 시절 살았던 시골 주택의 문풍지 문과 같은 것이다. 이러한 세부 사항들은 현대적 관점에서 보자면 지나간 옛 방식들의 차용이다. 옛 것들에서 느껴지는 정서들은 누구에게나 향수를 불러일으키는 것으로서, 이 두 가지 요소는 연구자의 유년의 시절을 떠오르게 하는 매개의 역할을 하였다.

2015년의 ‘Chez Paul(셰 뵐)’전은 <종이 집>과 <종이 스피커>, 그리고 그 밖의 동그라미 드로잉과 캘리그램 작업들이 함께 전시되었다. ‘Chez Paul’은 프랑스어로 ‘폴의 집’, 혹은 ‘폴과 함께’를 의미하는 것으로, 이는 2009년 이후부터 연구자가 사용하고 있는 예명인 폴 리(Paul Lee)에서 착안했다. 그래서 ‘Chez Paul’은 두 가지의 맥락, 즉 연구자의 공간이기도 하고, 또한 연구자의 정서에 공감하는 사람들의 공간이기도 하다. ‘Chez Paul’전에서의 두 점의 ‘종이 집’에는 각각 <5번지>와 <17 갤러리>라는 제목을 붙였다.

‘Chez Paul’전은 의미들의 중첩이 있다. 인형 속에 인형이 들어있는 마트로시카(matroyshka)인형처럼 그것은 집 안에 집이 있고, 전시장 안에 전시장이 있으며, 전시 속에 전시가 있다. 전시장은 큰 의미에서 집이다. 실제의 집인 전시장 안에 ‘종이 집’이 두 채나 들어가 있으니 집 안에 집이 있는 것이다. 그리고 전시장 안에 전시된 작품 중에는 또 다른 전시장, 즉 <17 갤러리>가 있으니 전시장 안에 전시장이 있는 것이다. 그리고 전시장 안에 연

구자의 작품이 전시되었다면, 연구자의 작품 <17 갤러리>안에는 또 다른 맥락의 작품이 전시되었다. 집 속의 집, 혹은 전시 속의 전시라는 의미의 중첩은 마치 서도호의 작품 <집속의 집> (도판 35)을 연상하게 한다. 서도호는 자신이 어린 시절 살던 한국의 집을 비롯해서 LA와 뉴욕에서 살던 집을 재구성해 집 속의 집을 구축하였다. 미국에서의 낮젊은 작가로 하여금 과거의 기억으로 거슬러 올라가게 했고, 자신의 정체성을 찾는 기나긴 여정의 출발점을 ‘집’으로 삼았다. 서도호에게 집이란 아주 사적인 공간이자 개인과 개인이 관계를 맺는 사회적 공간이기도 하며, 시간과 공간을 뛰어넘는 우주적

공간이기도 하다.<sup>125)</sup> 마찬가지로 연구자에게 집은 과거와 현재를 연결하는 통로이자 공감의 장을 만들어내는 장소이고, 공동체의 기본 단위이고, 소통을 이끌어내는 매개이다. 집 속의 집은 또한 모태의 회귀심리와도 연관 지을 수 있다. 인간은 어머니의 뱃속이라는 작은 집에서부터 존재를 시작한다. 한 인간 속에 하나의 인간이 잉태되어 있는 것처럼 집 속의 집이란 마치 어머니의 뱃속처럼



도판 35. 서도호, <집 속의 집>, 2009.

125) 호경윤, <한국의 집, 시공간의 경계선에 짓다-서도호 개인전 ‘집속의 집’>, [웹진 아르코, 206호], 2012. 4. 9.

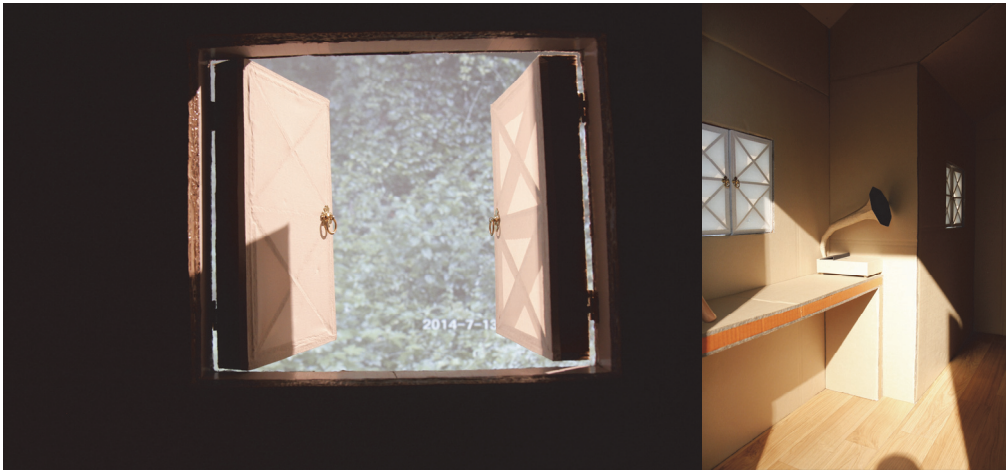
존재의 원류로 회귀하고자 하는 정서를 품는다. 푸코가 언급하는 다락방이나 인디언 텐트가 ‘헤테로토피아’인 이유이기도 하다.

<5번지>(작품 36)는 혼한 주소를 지닌 일상 속의 평범한 집이다. 그곳은 언제나 돌아갈 수 있고, 또 언제나 휴식을 제공하는 안식처로서의 집이자 한편으로는 일상 속에 존재하면서도 일상에 속하지 않는 아지트이자 다락방이다. 그 안에는 은은한 조명과 종이 스피커가 놓여졌다. 관객은 그곳에서 잠을 잘 수도 있고 조용히 목상에 잠길 수도 있다. 창문을 열고 밖을 내다보면 영상으로 투사된 비오는 날의 풍경이 펼쳐진다. 은은하게 내리는 빗소리가 들리고, 이따금씩 내리는 빗물에 고개를 까딱이는 풀들의 작은 움직임만이 있는 정적인 풍경이다. 작은 풀잎들의 까딱임은 마치 피아노 현을 때리는 건반 해머의 움직임처럼 어떤 리듬을 타고 음악적인 울동을 만들어 낸다. 그것은 연구자의 어린 시절 조그만 다락방 창문을 통해서 내다보던 비오는 풍경과도 흡사한 정서를 만들어낸다. 영상을 통해 느끼는 푸르름과 비오는 날의 적막함, 그리고 그 정적감이 주는 무아와 같은 이미지는 <5번지>의 공간을 치유의 장소로 인도한다.

<5번지>에서는 원한다면 음악을 들을 수도 있다. <종이 집> 내부에 놓여진 종이 스피커는 그 자체의 아날로그한 소리를 통해 뿐만 아니라 종이 집이 만들어내는 소리의 공명은 분명 서촌의 15 갤러리 다락방에서 느꼈을 관객들의 치유의 감정과 유사한 어떤 것을 만들어 내기에 충분한 공간이 되어준다. 아날로그적 정서가 느껴지는 집에서 아날로그한 소리를 내주는 스피커를 통해 음악을 듣는다는 것은 지난날들에 대한 향수를 자극한다. <5번지>의 공간은 바로 어린 시절 자신만이 전유하였던 아지트의 공간의 재생이며, 그 공간을 통해 현실로부터 이탈한 헤테로토피아를 구현한다.



작품 36. <5번지>, 상품 박스, 나무, 200×160×170cm, 2015.



작품 36-1, <5번지> 실내 부분.

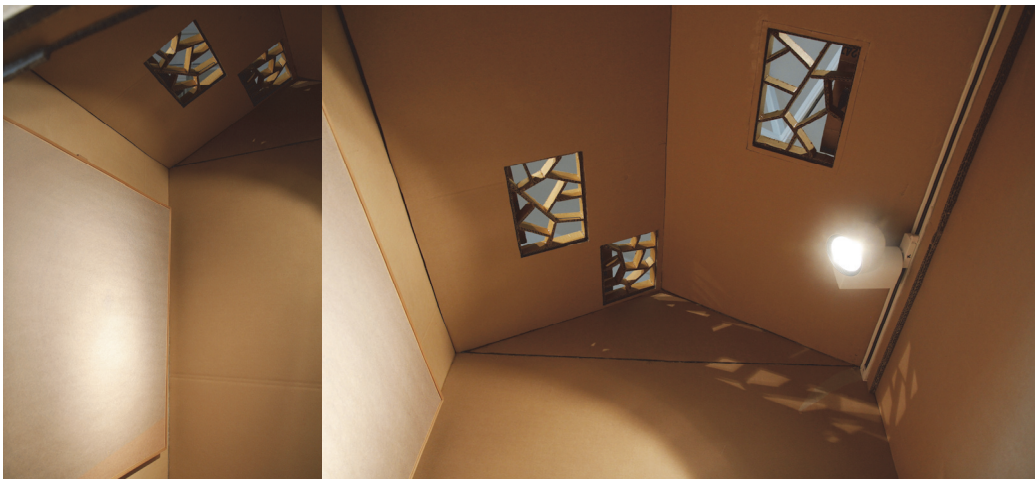
작품 36-2. <5번지> 실내 부분.

<17 갤러리>(작품 37)는 또 하나의 전시장이다. 그 공간은 실제로 작품을 전시할 수 있고, 전시를 위해 조명도 설치되어 있다. 외관 또한 일상적인 집의 형태라기보다는 단순한 기하학적 형태를 가지고 있어서 어떤 측면에서는 중성적 공간을 연출하는 화이트 큐브 전시장의 모습을 닮았다. 그러나 하얗고 무감정적인 화이트 큐브와는 달리 <17 갤러리>는 종이가 전하는 온화한 느낌을 가지고 있으며, 벽면은 창문을 내지 않는 대신 천장에 창문을 내어 조명 없이도 자연광이 천장으로부터 흡수되게 설계하였다.



작품 37. <17 갤러리>, 상품 박스, 나무, 조명,  
100×100×160cm, 2015.

전시 기간 동안 실제로 <17 갤러리>에서는 연구자의 동그라미 드로잉 작품이 전시 되었는데, 갈색 포장지에 그린 동그라미 드로잉도, 또 갈색 박스로 지어진 <17 갤러리>도 모두 갈색이 주는 푸근함을 관객들에게 전달했다. 실제 전시장에는 두 사람까지 들어가서 작품을 관람할 수 있지만 전시장의 크기와 구조를 고려하면 1인이 관람하기에 적당한 크기를 가지고 있으며, 실제 전시에서도 작품을 한 점만 전시를 하여 작품 감상의 집중도를 높였다. 작품이 설치된 반대편 벽 상단에는 작품을 정면으로 비추도록 조명이 설치되어 있으며, 관객은 그 아래에서 작품을 감상할 수 있다.



작품 37-1. <17 갤러리>,      작품 37-2. <17 갤러리>, 실내 부분.  
실내 부분.

2016년의 ‘In private, On public’에는 본 연구의 주된 작품들인 <표정들>, <종이 스피커>, <종이 집>이 모두 전시되었다. 두 개의 전시장과 원도우 갤러리, 그리고 주차장 공간을 전시장으로 사용할 수 있었던 덕분에 각각의 다른 주제의 작품들을 별도의 공간에 동시에 전시할 수 있는 기회가 되었다. 물론 한계도 있었는데, 본 연구에 있어서 가장 주된 작품이 되어야 할

<종이 집>은 공간상의 문제로 한 점 밖에 전시되지 못한 한계가 남기도 한다.

‘In private, On public’ 은 사적이면서 동시에 공적인 것에 관한 이야기이다. 이 문맥은 연구자 개인의 사적인 경험과 정서를 토대로 한다는 의미이자, 또한 누구나 공감할 수 있는 개연성의 측면에서 공적인 경험과 정서임을 의미하기도 한다. 이 공통분모들은 일상을 토대로 과거의 향수, 유년의 기억과 같은 회상적인 정서와 아날로그적인 감성에 대한 생래적인 정서들의 공통분모이다.

‘In private, On public’ 의 작품들에는 연구자이기도 하고 타인이기도 한 어떤 불특정한 사람들의 내면의 모습들, 누군가의 개인적 소유물인 스마트폰을 종이 스피커에 넣어서 작동을 시켰을 때 느끼는 아날로그적인 소리에 대한 공감대, 연구자의 집이자 또한 어떤 누구의 집이기도 하기에 누구나 그 공간을 점유할 수 있고, 누구와도 함께 할 수 있으며, 또한 연구자 자신의 사적인 기억에 의존해 재생된 집이기도 하면서 어떤 누구의 감정 속에 간직된 것이기도 한 집 등 한편에서는 개인의 정서이기도 하면서 또는 공유할 수 있는 정서를 전제한다. 이 모두는 사적인 것이자 공적인 것이고, 또한 공적인 것 속에서 사적인 것의 의미를 함께 내포한다.

‘Chez Paul’ 전에서의 <종이 집>이 실내에 전시되었던 것에 비해 ‘In private, On public’에서는 실외 주차공간에 설치되다.(작품 38) 사람들이 많이 지나다니는 거리에 인접한 장소에 설치되었다는 것은 불특정한 관객들에게 그 공간은 자신의 느낌대로 집을 이용하거나 관념화 시킬 수 있는 열린 공간이 된다. <종이 집>은 한복을 곱게 차려입고 지나가던 젊은 아가씨들에게는 포토 존이었을 것이고, 꼬맹이 어린 아이들에게는 놀이터였을 것이며, 연인에게는 둘만의 오붓한 장소이자 연구자에게는 전시장을 찾은 지인을 맞

이하는 응접실의 공간이었다. 연구자의 작품은 관람과 이용을 동시에 할 수 있다. 관객들은 작품을 그저 눈으로만 보는 것이 아니라 그 안에 들어가서 직접 작품을 만지고 느낄 수 있다는 면에서 보다 일상에 가까이 다가섰다고 할 수 있다.



작품 38. <Chez Paul>, 종이, 나무, 220×120×170cm, 2016.

연구자는 예술의 일상화를 강조했다. 집이란 그 자체로 일상의 공간인 것처럼 실제로 이용 가능한 종이 집의 공간은 일상의 문맥이자 일상 속의 이상화된 공간, 즉 헤테로토피아를 구현한다.



작품 38-1. <Chez Paul>



작품 38-2. <Chez Paul>



작품 38-3. <Chez Paul>



작품 38-4. <Chez Paul>

### 3. 공동체의 모색

#### 1) 공동체로서 마을의 가능성

대도시에 사는 개인들에게 전형적인 심리적 기반은 신경과민인데, 이는 외적·내적 자극들이 급속도로 시시각각 변화하는 데서 기인한다.<sup>126)</sup> 소도시나

시골의 사람들이 감각적, 정신적으로 비교적 느린 변화에 익숙한 것과는 대조적으로 도시에서는 자신이 바라보는 풍경들과 문화들이 급속도로 교체되면서 밀려오기 때문에 이러한 변화에 부담을 느끼는 것이다. 그렇기 때문에 대도시 인들은 외부 환경의 흐름이나 그 모순들에 의해서 삶이 뿌리째 위협받는 상황에 대해 방어 메커니즘을 만들어낸다. 그것은 개인의 주체적 삶을 대도시의 억압적 힘으로부터 지키기 위한 자구책인 것이다.

오늘날의 자본주의 사회 속에서 본질에 충실한 전형적인 모습으로서 마을이 존재하기에는 다소 무리가 있어 보인다. 그것은 사회를 지배하는 근본이념이 달라졌으며, 추구하는 세계관도 달라졌기 때문이다. 그 변화된 모습들은 과거 마을의 본질로서 여겨졌던 자발성, 자족성, 지속성의 가치들도 구조적, 경제적, 규모적으로 변화했다. 실제로 현대 사회 속에서 주민들의 자발성은 크게 후퇴했고, 마을 그 자체로는 생존이 불가능할 만큼 자족성을 상실했음 뿐만 아니라, 내적인 자원만으로는 지속 불가능한 곳이 대부분이다. 그럼에도 마을의 본질이 중요한 까닭은 현대 사회들이 안고 있는 공동체의 붕괴와 인본주의적 가치들의 훼손에 대한 대안으로서의 원형을 제공하기 때문이다.<sup>127)</sup>

전통적인 의미의 마을은 삶의 직접성이 있다. 그것은 관계의 직접성과 실천의 직접성이다. 전통적 마을이 간직한 이와 같은 직접성은 오늘날에 비해 삶의 구조가 단순했기에 가능한 부분도 있다. 그러나 오늘날의 사회는 보다 복잡해지고, 다양해지고, 거대해졌으며, 무엇보다 다양한 요구들이 발생하는 사회가 되었기에 이 거대해진 사회에서 전통적인 단순함과 자급자족은 불가능한 것이 되었다. 노동과 가사와 여가를 따로 구분하지 않았던 전통사회의 직접성과 혼재성은 오늘날에 와서 노동과 가사와 여가가 분리됨을 통해 점차 파편화되었다.

인간에게 마을은 사회적 욕구를 충족시키는 유용한 단위이다. 마을 주민들

---

126) 게오르크 짐멜, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 김덕영 외 역, 새물결, 2006, 서울, p.36.

127) 앞의 책, p.103.

은 이웃들과 직접적인 사회적 관계를 가지며 그로 인해 높은 친밀도와 강한 정서적 공감의 지지를 얻는다. 주민들 간의 정서적 지지는 경제활동에서는 협력 시스템을 통해, 일상생활에서는 관심, 배려, 등의 형태로 물질적, 심리적 안정을 제공한다. 이 모든 일을 마을 구성원으로서 마땅히 해야 할 일로 받아들일 뿐만 아니라 이에 대한 역할과 책임을 공유한다. 이것이 마을이 갖는 관계의 직접성이다.<sup>128)</sup> 또한 인간은 노동 행위를 하는 실천적 존재이다. 실천의 직접성은 일상을 대하는 능동적 태도와 수동적 태도를 결정한다. 이런 의미에서 김치를 담구는 것과 마트에서 김치를 구매하는 것 사이에는 능동적 실천과 수동적 수용이라는 차이가 존재한다.

마을 만들기란 주민들 스스로 자신이 살고 있는 곳을 보다 살기 좋고 지속 가능한 공간으로 탈바꿈시키려는 과정이다. 전북 진안군 마을 만들기 센터 구자인 소장은 마을 만들기가 궁극적으로 지향해야 할 목표를 평생학습, 주민 자치, 경제 자립, 상부상조로 요약한다. 마을 만들기의 지향점들은 마을 구축을 위한 실질적인 실천이 뒤따라야 한다. 그리고 그러한 실천을 가능하게 하는 것은 무엇보다도 공동체에 대한 인식의 전환이 필요하다. 인식의 전환을 위해서는 현실상황의 파악과 정서적인 공감대의 형성이 필수적이다. 소비적 삶의 패턴과 경쟁주의적인 삶이 안겨주는 소외를 인식하는 것으로부터 그것을 극복하기 위한 공동체적 정서를 회복하는 것에 대한 정서적 인식의 전환은 어떤 면에서 예술이 실천할 수 있는 영역일 수 있다. 전통의 가치인 마을을 구축하는 것은 현대 도시의 삶의 소외로부터의 탈피이자 사회적 관계성을 회복하는 길이다. 이 속에는 ‘우리’ 라는 개념이 반드시 동반되어야 한다.

1945년 이집트 룩소르 부근 구르나 마을 이주 건설 계획을 담당했었던 건축가 하싼 화티는 농촌 사회와 문화, 경제 등을 면밀히 검토한 후 제3세계 현대 건축사에서 유래가 없을 만큼 아름답고 혁명적인 마을을 건설하였다. 하싼 화

---

128) 김기홍, 『마을의 재발견』, 울림, 2014, 서울, p.107.

티가 이룩한 방식은 영국 유학을 통해 도입한 첨단 기술의 신기술을 응용한 것이 아닌 흙벽돌이라는 전통적인 축조방식을 통해서였다(도판 36). 무엇보다도 그의 위대한 업적은 전문 인부들에 의해 마을이 건설된 것이 아니라 마을 주민들이 모두 힘을 합쳐서 이룩해 냈다는 것에 있다. 재료 또한 시멘트가 아닌 흙을 선택할 수 있었던 것은 주민들의 현실적인 경제력의 부족과 이집트의 기후에 대처하는 전통적이고 자족적인 방법들을 면밀히 검토했었기에 가능한 일이었다.



도판 36. 구르나 마을의 흙으로 지은 건축물.

진보의 혁신을 추구하되 전통적인 가치들을 소멸시키지 않는 것은 중요한 일이다. 문화란 자연적 사회적 환경이 만들어낸 자연스러운 형성에 토대를 둔다. 자아 정체성이란 것도 문화와 같아서 자기 혼자 만들어 내는 것이 아니라 자연적 사회적 환경에 영향을 받아 형성되는 것이다. 어떤 측면에서 자본주의란 오늘날을 살아가는 현대인들에게 자연스러운 환경일지도 모른다. 그러나 연구자에게 그것은 여전히 이식된 환경에 불과하다는 생각이 든다. 자본주의는 끊임없이 욕망을 부추길 수 있는 스펙타클함을 제공함으로써 대중들로 하

여금 자본주의에 봉사하도록 강제한다. 그리고 대중들은 그 안에서 ‘소외’와 불안을 겪으면서도 그 근본적인 원인을 알지 못한 채 자본이 제공하는 상품의 소비 안에서 그들의 선택이 옳았다고 여기는 그릇된 안식을 느낀다. 이미지, 기호, 메시지, 우리가 소비하는 이 모든 것은 현실세계와의 거리에 의해 봉인된 우리들의 평온이며, 이 평온은 현실의 폭력적인 잠식에 의해 위협에 처하기는커녕 오히려 위로받고 있을 정도라고<sup>129)</sup> 건축가 정기용은 지적한다.

마을은 다시 되찾아야 할 가치이고 정신이고 정서이다. 마을은 수 천 년 동안 인류가 모두살이를 해 왔던 단위이자 국가가 생기기 이전부터 존속했으며, 그 오랜 동안 인류의 지혜를 고스란히 간직하고 있는 단위이기 때문이다.<sup>130)</sup> 마을은 서로를 경쟁자로 생각하는 냉혹함 대신 ‘함께’라는 공동체의식이 내재해 있고, 또한 삶의 세계관이 응축된 실질적인 삶이 이루어지는 집합체이다. 프랑스 사회학자 에밀 뒤르켐(Emile Durkheim)은 마을을 사회적 사실(social facts)이라고 했고, 미국 사회학자 알프레드 슈츠(Alfred Schütz)는 마을을 사회적 실재(social reality)라고 했다. 분명한 것은 마을이 단순한 이념적 구성물이 아니라 실재하면서 사람들의 사고와 생존에 직접적으로 연결되는 사실적 개념이라는 점에서 마을의 중요성은 커진다. <sup>131)</sup>

문화란 사람이 살아가는 실천적인 모습들의 총화이다. 그것은 고대시대부터 현대에 이르기까지 각각의 생활환경을 근거로 문명을 만들어 온 진보의 총화이자 최적화된 인간 삶의 조건이다. 레이먼드 윌리엄스에 따르면 문화는 일상적인 것이며 공동의 것이다. 공동의 문화는 소수 엘리트의 신념이 일반적으로 확장되어 나타나는 것이 아니고, 의미와 가치의 명확한 표현에 전체 구성원이 참여해서 얻는 조건의 창출을 의미한다고 하였다.<sup>132)</sup> 그러나 그러한 자연스러

129) 정기용, 『사람 건축 도시』, 현실 문화, 2008, 서울, p.57.

130) 김기홍, 『마을의 재발견』, 울림, 2014, 서울, p.5.

131) 앞의 책, p.93.

132) 레이먼드 윌리엄스, 『기나긴 혁명』, 성은애 역, 문학 동네, 2007, 파주, p.58.

은 문화적 전통들은 자본주의의 도래 이후 어떤 정치권력보다도 강력한 자본 권력에 의해 조작되고 왜곡되어왔다. 문화에 대한 자본주의적 왜곡은 일상의 왜곡으로부터 시작한다. ‘일상성’이라고 일컫는 자본주의적 생활방식을 르 페브르는 왜곡된 일상이라고 보았다. 그리고 그러한 일상성을 토대로 모든 문화와 문화적 가치들을 사고 팔 수 있는 상품으로 둔갑시킴으로써 오늘날의 문화는 지역풍토와 공동체에 기반 해 자발적으로 발생한 문화를 무너트리고 자본주의가 주도하는 획일화되고 상품화된 문화, 즉 문화상품이 되었다. 르페브르는 자본주의적 문화의 왜곡으로서 ‘일상성’을 일상 그 자체라고 오인하여 실제라고 여기는 상징체계들을 통해서, 다른 한편으로는 일상성을 본질적인 것이며 결정적인 요소라고 여기는 것에서 일상의 왜곡이 일어난다고 하였다.<sup>133)</sup> 현대 사회에서의 자본주의적 삶이라는 것이 각박하다는 것을 스스로들 잘 알지만 그것을 포기하지 못하는 데는 이미 그러한 생활패턴에 젖어 있음과 그래도 이 시스템이 다른 어떤 시스템보다도 우수한 것이라 여기며 그렇게 스스로를 위로하는 것에서 자본주의의 왜곡은 파악하기 어려운 것이 된다.

공동체가 무너진 사회에서의 삶이란 생존주의와 직결된다. 현대적 자아의 개념을 자기도취와 연관 짓는 크리스토퍼 래쉬(Christoper Lasch)는 소비를 표준화시키고 광고를 통해 취향을 형성시키려고 노력하는 소비자 자본주의는 자기도취를 심화시키는데 역할을 한다고 했다. 소비는 현대 사회생활의 소외와 경향을 들먹거리며 자신이 그 해결책이라고 주장하지만 그것은 끊임없는 새로운 욕구를 창출하며<sup>134)</sup> 소비자를 자기도취에 빠지게 만든다는 것이다. 이러한 자기도취는 가부장적 가족의 쇠퇴와 밀접한 관련이 있다. 공동체가 무너진 사회에서 자기중심적이 된다는 것은 래쉬의 주장처럼 생존주의와 직결되는 듯하다. 전통적 사회에는 농민이나 수공업자에게서처럼 생산에 종사하는 생활과 여타의 생활이 혼재되어 있었다. 작업장은 집 근처에 있었으며 노동이 가

133) 강수택, 『일상생활의 패러다임』, 민음사, 1989, 서울, p.58.

134) 앤소니 기든스, 『현대성가 자아 정체성』, 권기돈 역, 새물결, 서울, 1997, p.280.

정적인 일상과 분리되지 않았다. 뿐만 아니라 농업 공동체의 여러 규범들이 가정생활, 노동 조직, 축제 등 일상생활의 모든 영역을 규정하였다.<sup>135)</sup> 그러나 오늘날에는 생산에 종사하는 일과 일상생활이 분리되었으며, 이러한 분리로부터 소비주의적 메커니즘이 발생하였다.

공동체란 서로를 보호해주고 보듬어주는 인간적인 문화에 근거한다. 그것은 다윈(Charles Darwin)이 말하듯, 같은 크기의 다른 동물들에 비해 육체적으로 허약하다는 사실이 인간을 고립으로부터 공동체를 일구는 사회적 존재로 만든 동기가 되었을 것이다.<sup>136)</sup> 독자생존에 부족하고 나약했던 인간은 오랜 기간 이러한 이유에서 서로를 필요로 했었다. 그러나 현대의 개인주의 속에서는 자신을 위한 것에만 집중하기에 타인에 대한 관심이나 배려는 사라지게 된다. 즉 누구도 나를 보호해주지 않는다. 의지할 곳이라 자기 자신과 자신이 벌어들이는 재화의 유용성밖에 없는 것이다. 그렇기 때문에 자기도취에 보다 더 신경을 쓰게 되는데, 결국 그러한 자기 보호는 당연히 현대 사회에서의 생존주의적 전략일 수밖에 없게 되는 것이다. 이러한 소외의 삶으로부터 스스로 능동적인 삶으로의 전환은 상품의 세계가 제공하는 수동적인 삶으로부터 탈피할 때 가능하며, 스스로 문화적 가치를 창조해내는 것, 즉 자아정체성으로부터 발생하는 창조적 힘을 통해 자신의 삶을 보다 가치 있게 만들 수 있는 원천이 될 수 있다.

미국의 경제학자 에른스트 슈마허(Ernst F. Schumacher)에 따르면, 현재의 자본주의는 ‘성장을 위한 성장’을 추구하면서 지나치게 인간을 경쟁으로 내몰고 있을 뿐 아니라 물질적 풍요를 위한 대량생산체제로 인해 환경 파괴의 문제와 삶의 질의 악화가 심해지고 있다고 비판했다. 아울러 이러한 문제를 극복하기 위해서는 경쟁과 속도전에서 벗어나 인간 스스로 행복을 조절할 수 있는 ‘작은 경제’로 전환해야 함을 강조했는데, ‘작은 경제’란 성장이라

---

135) 강수택, 『일상생활의 패러다임』, 민음사, 1989, 서울, p.68.

136) 게오르크 짐멜, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 김덕영 외 역, 새물결, 2006, p.150.

는 이데올로기가 인간을 지배하는 것이 아니라 인간이 바라는 행복 수준에 맞춰 경제 규모를 결정하는 것을 의미한다고 했다.<sup>137)</sup> 슈마허의 주장은 물질주의적 성장주의의 사회 환경으로부터 인간 중심적인 사회 환경으로의 전환이 필요함을 역설하는 것으로서, 인간이 중심이 되지 않는 공동체란 여러 가지 사회적 문제점들을 유발시키게 된다는 의미를 내포하고 있다. 또한 ‘작은 경제’란 성장 이데올로기 중심의 거시적 경제 관점이 아닌 실제 삶 속에서 이루어지는 골목, 시장, 마을의 경제를 의미하는 것이다. 이러한 개념의 경제는 곧 ‘마을 공동체’와도 연결되어지는데, 마을이란 실제적 삶이 깃들어 있는 일상을 포함하는 사회의 원형적 모델이기 때문이다.

연구자가 희망하는 사회는 인간관계를 중심으로 한 공동체가 회복되는 사회이다. 연구자가 옛것에 집착하고 그것을 자꾸 들추어 내 의미화하려는 것은 현재의 기준에서 볼 때 과거의 사회와 정서가 지금보다는 인간적이며 상호 유기적인 공동체가 유지되는 사회였기 때문이다. 미국의 인류학자인 로버트 레드필드(Robert Redfield)는 마을을 공동체 속의 공동체(community within community), 즉, 작은 공동체로 묘사한다. 마을은 역사의 어느 시점까지 그 자체로 완벽하게 자족적이며 독립적인 단위였다. 그 후 도시화 과정을 거치면서 점차 의존적인 단위로 변화되었는데, 레드필드는 도시화의 보편화로 마을의 전통 문화가 해체되고, 신성 공간이 세속화되며, 협력보단 개인의 이익을 중시하는 것과 같은 변화가 일어나면서 마을의 성격도 지속적으로 바뀌게 된다고 설명한다.<sup>138)</sup> 현대의 도시에 거주하는 사람들의 상당수는 공유하는 가치나 신념, 목표 등에 의해 연대감을 형성할 수 있을 것이다. 그 목표들의 주요 핵심은 아마도 경제적인 이익의 공유일 것이다. 공유하고자 하는 핵심이 이익인 이상 그것은 서로의 필요에 의해서이지 나눔의 가치는 되기 어렵다. 그렇기 때문에 도시에서는 전통 사회에서 수행했던 공동체의 역할이 어려워

---

137) 김기홍, 『마을의 재발견』, 울림, 2014, 서울, p.231.

138) 앞의 책, p.95

진다. 이러한 개인화와 이기주의는 한 마을에 살아도 서로 이익적인 요소와 연결되어 있지 않으면 무관심해지게 되는 결과를 초래한다. 윌리엄스는 공동체의 의미를 커뮤니케이션과 연결 짓는다. 커뮤니케이션은 모든 살아있는 생명체가 가지고 있는 것으로서, 단순한 전달의 기능만을 하는 것이 아니라 수용과 반응을 포괄하는 의미이다.<sup>139)</sup>

전통적인 농촌마을에서는 실명성과 지리적 공간의 규정성, 공통의 문화를 향유하고 있는 단위, 생활 경제의 단위 등으로 그 기준점을 삼았었다.<sup>140)</sup> 글로벌한 시대에 과거의 생활문화를 답습한다는 것은 불가능할 뿐만 아니라 그러해야 하는 것은 아닐지라도 우리가 직접 부딪치고 엮이면서 관계가 만들어지는 마을을 복원하는 일은 개인화된 현대 사회에서 회복해야 할 가치로 여겨진다. 관계성의 측면에서 언급하자면 마을에 대한 규정은 관계망의 긴밀성이다. 서로가 서로를 기억하고 있는 관계망의 정도와 그러한 관계를 맺는 이유일 것이다. 이는 ‘던바의 수 150’을 기준으로 한 실명적 관계를 말하는 것인데, 이런 측면에서 보면 마을은 포괄적인 의미의 커뮤니티라고 할 수 있다.<sup>141)</sup>

마을 구성원이 된다는 것은 문화적 동질성을 공유한다는 것이기도 하고 동질성을 근간으로 한 관계의 문화이기도 하다. 유사한 도시문화를 가진 우리의 현실에 기대어 생각해 보면 각각의 공동체가 가지는 독특한 문화의 방식을 갖는다는 것은 그 공동체만의 정체성을 갖는다는 것을 의미한다. 그 안에는 그들만의 공통의 기억과 경험이 형성되고 그러한 경험의 공유는 관계뿐만 아니라 정서적으로 동질화될 수 있게 된다. 각각의 도시들이 갖는 차이란 그 도시의 정체성이다. 그것은 그 지역의 풍토와 문화와 환경이 만들어낸 자연스러운 삶의 진솔함의 결과들이다. 획일화 되어가는 자본주의의 시스템으로부터 일상

---

139) 레이먼드 윌리엄스, 『기나긴 혁명』, 성은애 역, 문학 동네, 2007, 파주, p.58.

140) 김영선, 이경관, 『마을로 간 인문학』, 당대, 2014, 서울, /위성남, 「마을은 어떻게 드러나는가?」 p.76.

141) 앞의 책, /위성남, 「마을은 어떻게 드러나는가?」 p.76. 로빈 던바에 의하면, 서로에 대한 관계정보를 수집하고 저장하는 관계의 크기를 대략 150명 정도로 보았는데 150명은 대면 접촉을 통해서 관계망을 유지할 수 있는 최대한의 숫자를 의미한다.

과 공동체의 가치들을 회복하는 것은 마을의 회복을 통해서 가능하다고 여겨진다. 그것은 뉴욕이나 방콕이나 서울에서 동일하게 접할 수 있는 상품의 표준화가 아닌 우리들의 정체성을 발견하고 다져가는 과정이 되리라고 생각한다.

레드필드는 마을의 기본적인 속성이 자족성이라는 인식을 갖고 있었다. 그는 마을의 자족성이 약화된 것은 사실이지만 현대 사회처럼 보다 큰 공동체로 확대되어가는 과정에서도 마을이 가지고 있는 기본으로서 자족성은 유지되어야 한다고 보았다.<sup>142)</sup> 그러한 의미에서 지역자원의 순환에 맞추는 로컬 푸드나 파머스 마켓과 같은 실천들이 확산되는 것은 긍정적인 변화의 흐름이라고 할 수 있다. 미국 서부의 캘리포니아를 근거로 한 in & out 햄버거는 지역을 벗어난 곳에 가맹점을 개설하지 않는다. 그러한 원칙은 지역을 벗어나면 지역에서 생산된 신선한 재료를 당일에 바로바로 공급할 수 없기 때문이다. 우리는 먼 거리 유통을 위해 방부제를 첨가하거나 냉동으로 유통되는 음식들을 흔하게 접한다. 과학적인 입증은 거치지 않는다고 하더라도 이들 음식들이 건강상에 좋지 않음을 안다. 문제는 방부제나 냉동으로 유통되는 음식을 먹을 수 있어서 우리의 삶이 풍족한 것이 아니라 건강한 식재료로 만든 음식을 먹는 것이 풍족한 삶이라는 인식의 전환이 필요해 보인다. 작게는 텃밭을 일구는 일에서부터 좀 더 크게는 자족적인 공동체의 가치를 기업의 차원에서 실현하는 일은 우리의 건강한 삶을 위한 실천들이 되리라고 생각한다.

## 2) 공동체 예술

1990년대 후반부터 예술계 내부에서 생겨나기 시작한 대안 공간은 미술관과 상업화랑 중심의 제도적 한계를 극복하고 예술의 자율성과 실천성의 확대를

---

142) 김기홍, 『마을의 재발견』, 울림, 2014, 서울, p.96.

통해 예술가들의 활동공간을 넓히려는 의도를 가지고 출발한 비영리공간들이었다. 이들 가운데 몇몇은 예술계 내부의 구조적 모순을 지적하며 그에 대한 대안적 예술 활동을 지향했고, 또 몇몇은 공간이 자리한 지역의 공동체와 동행하고자 했다.<sup>143)</sup> 공동체의 가치를 회복하고자 하는 움직임들은 벽화 사업이나 마을 만들기 프로젝트와 같은 마을 환경을 예술로서 개선하고자하는 움직임을 포함하는 공공예술 프로젝트와 실질적 삶 속으로 예술이 들어가 지역 주민들과 함께 생활하면서 지역주민의 예술참여를 독려하는 커뮤니티아트와 같은 방향으로 진화하게 되었다. 공동체예술은 방문과 재생, 대화 등 다양한 방식으로 넓어지고 있다. 또한 그것은 예술가 주체와 수용자 주체 사이의 상호작용 과정을 중요시하는 새로운 예술로 진화하고 있다.<sup>144)</sup>



도판 37. ‘스톤 앤 워터’가 석수시장 내부에 설치한 작품.

안양 석수시장의 대안 공간 ‘스톤 앤 워터’는 예술 활동의 실험적 성격을 지역주민들의 문화적 소통으로 연결하고자 했다. 그들은 예술 자체를 위한 활동보다는 쇠락해가는 지역 문화의 역사성을 성찰함으로써 공동체성을 부각하고자 했다. 스톤 앤 워터의 설립자인 박찬응은 2001년 오스트리아 빈에서 훈데르트 바

143) 김준기, <마을 공동체와 동행, 삶과 예술의 소통>, [김준기의 사회예술 비평 14:공동체 예술I], 경향신문, 2015. 5. 29. 김준기는 대표적인 대안공간으로 시장에서의 다양한 공동체예술 프로젝트를 진행한 안양의 ‘스톤 앤 워터’, 마을 공동체와 동행하고자 했던 인천의 ‘스페이스 빔’, 이주 노동자의 가치를 다룬 안산의 ‘리트머스’, 지역주민들과 소통의 장을 마련하고자 했던 청주의 ‘653예술상회’ 등을 꼽았다.

144) 김준기, <마을살이와 동네예술이 보여주는 우리네 삶>, [김준기의 사회미술 비평 16:공동체 예술II], 경향신문, 2015. 6. 12.

서의 건물을 보고, 잘츠부르크에서 간판의 거리를 거닐며 ‘마을 만들기’ 라는 새로운 화두를 안고 한국에 돌아왔다고 한다. 그것은 마을이 오랫동안 자신이 살아 왔고, 또 후손들이 살아가야 할 마을이기에 지속적으로 공을 들이면 ‘고향 같은 마을’ 이 만들어지리라는 기대에서였다고 하였다.<sup>145)</sup> 박찬응은 2008년 아르코의 인터뷰에서 석수시장 프로젝트의 목적에 대해 신자유주의 시장경제로 인해 사라져가고 있는 재래시장과 지역 경제공동체에 대한 고찰을 시도하고, 산업화 근대화 과정에서 사라져버린 미시 공동체의 자생성을 발굴하기 위해 시작했으며, 앞으로도 새로운 형태의 문화마을을 만들어가고, 다문화 사회에 맞는 마을공동체 형성을 위한 예술작업을 전개할 것이라고 밝혔다.<sup>146)</sup>

인천 배다리마을의 대안 공간 ‘스페이스 빔’ 은 1995년 ‘지역미술연구모임’ 으로 출발했다. 그것은 중앙집권적인 문화예술계의 구조적 한계를 극복하고 지역문화의 독자적 정체성을 마련하기 위해 공공성, 지역성, 자율성을 실현하고자 하는 대안적 미술공간을 마련하는 것을 목적으로 하였다. 스페이스 빔은 마을 만들기에 예술을 동원하지 않고, 스스로를 예술로서 마을 만들기를 실천하고 있다. 그것은 예술적 소통을 앞세운 것으로서, 공동체를 대상화하거나 소재화하지 않고 스스로 공동체를 형성하는 과정으로서의 예술을 실천하고자 한 것이다.<sup>147)</sup>

스페이스 빔은 배다리마을을 가로지르는 산업도로 건설을 막아내는 과정에서 지역주민들과 관계 맺기를 심화했으며, 생태적 마을환경운동과 골목투어 프로그램을 통해 도시공공성 네트워크 활동에 참여하기도 했다. 이러한 움직임은 공동체의 문화적 가치를 부정하는 정부주도의 도시재생 및 재개발 사업

145) 권자연, <예술을 통해 도시 한복판에 ‘고향 같은 마을’ 만들고 싶어>, [문화예술 328호], 2008, p.41.

146) 앞의 잡지, p.42.

147) 김준기, <마을 공동체와 동행, 삶과 예술의 소통>, [김준기의 사회예술 비평 14:공동체 예술I], 경향신문, 2015. 5. 29.

을 막아냈으며, 예술작품을 통해 자신의 개성을 드러내기보다는 주민과의 소통에 더 치중하였다. 뿐만 아니라 공공예술 작품들은 창작의 방식에서부터 작품의 최종 결과에 이르기까지 주민들과의 대화와 협의, 논쟁과 절충 등을 통해 이루어졌다. 이러한 주민과의 친밀성은 작가의 창의성을 제한할 우려를 내포하기도 하지만 끊임없이 공간 및 사람들과 소통하고, 논쟁하고, 절충하고, 타협할 수밖에 없는 것이 공공예술의 현실임과 함께 적극적으로 지역주민



도판 38. ‘리트머스’가 원곡동 다문화 광장에서 마련한 여름 예술축제.

들과 소통하는 과정임을 받아들이는 과정이었다. 그러한 가운데 최종적으로 완성도 있는 작품으로 승화시킬 수 있는 것은 결국 작가의 몫으로 남게 되기도 한다.<sup>148)</sup>

이주민 밀집지역으로 유명한 안산시 원곡동의

대안 공간 ‘리트머스’는 이주 노동의 장소성을 살려 사회·문화적 소수자들과 동행해왔다. 이들의 실천들은 한국 사회가 민족공동체를 넘어 다문화공동체 사회로 진화하고 있음을 직시하고 있었다. 리트머스는 전시 프로그램을 추진하는 것은 물론 다문화 관련 커뮤니티 프로그램도 운영하였는데, 이주민들의 문화적 종다양성을 결합한 인터컬처 파티를 조직하고, 원곡동 지영공간에 다양한 나라의 전문식당을 연결하는 클럽데이를 열기도 하였다. 다문화 광장에서 이주민들이 참여하는 페스티벌을 꾸리고, 여러 나라의 언어를 교환하는 인터랭귀지 프로그램도 만들었다. 리트머스의 활동은 소수자공동체의 문화적

148) 김혜영, <산업도로가 허무는 마을, 예술로 재생을 꿈꾸다>, [문화예술 328호], 2008, pp.17-19. 참조.

정체성을 예술 생산과 매개함으로써 그 속에서 나오는 실험성과 공공성을 길러내는 대안적인 공동체 예술을 지향하고 있다. 149)

청주시 사직 2동의 대안 공간 ‘653 예술 상회’는 42년의 역사를 가진 구 청주 화교소학교에서 출발했다. 예술 상회는 공동체예술 프로젝트, 예술가 레지던스, 국제 교류, 페스티벌 등을 통해 지역주민들과 만나는 공동체예술 활



도판 39. ‘653 예술 상회’의 마을길 벽화 작업.

동을 지향하며, 예술 활동을 통해 주민들과 삶의 현장에서 상생하는 ‘문화 보급소’의 역할을 담당하고 있다. 공간 운영자 이종현은 예술가의 사회적 기여를 강조하는데, 그는 공동체 구성원, 특히 소외계층 어린이들과의 문화 프로그램을 통하여 건강한 공동체를 꿈꾼다고 하였다. 어린이 놀이문화 체험 별

똥대, 거리꼭두 프로젝트, 주민 자서전 만들기 등의 프로그램을 통해 주민들의 삶 속에서 그들과 함께 만드는 공동체예술을 지향하고 있다.

이밖에도 장종관과 김지혜부부는 서울 마포구 성미산마을에서 공동육아를 시작하면서 일상의 사건들을 새롭게 구성하기 위하여 공간디자인과 공공미술 프로젝트를 토대로 활동하고 있다. 부부작가는 동네 예술가로 살아가면서 마을 사라들과 함께하는 심리지도와 마을축제를 함께 만드는 설치, 퍼포먼스 등의 공동창작을 비롯해 동네 현안을 예술적 소통으로 풀어내는 예술행동에 이르기까지 이들의 예술은 마을살이와 긴밀하게 결합한 삶 그 자체가 되었다.

<계단 마실> 프로젝트는(도판 40) 마을공간을 활용해 일상을 재구성하는 작업이다. 마을의 계단을 이용한 공동체예술 프로젝트로 ‘부엌계단, 공연계단,

149) 김준기, <마을 공동체와 동행, 삶과 예술의 소통>, [김준기의 사회예술 비평 14: 공동체 예술I], 경향신문, 2015. 5. 29.

품팔이계단, 놀이계단, 농부계단, 벼룩계단’ 등의 프로그램을 열어 부엌과 음식, 동네음악가 공연, 서로 재능기부, 실외 사계절놀이, 농작물 장터 등의 생활 속 소통을 추진한다. ‘디자인 얼룩’의 예술은 자치와 연대의 일이자



도판 40. ‘디자인 얼룩’의 성미산마을 <계단마실 프로젝트>.

놀이이다. 마을을 품는 자치의 마음과 마을 바깥으로 확산하는 연대의 마음을 가진 이들의 예술은 마을의 안팎을 두루 꿰는 상호지역주의(inter-localism)의 관점에서 매우 중요한 의미와 가치를 지닌다.<sup>150)</sup>

정재철은 실크로드를 따라 유라시아 대륙을 가로지르며 곳곳의 마을공동체와 소통하는 방식을 취한다. 그는 정주 기반 예술활동이라는 공동체예술의 일반적 관행과는 달리 여행자의 신분으로 각각의 공동체와의 소통을 시도했다는 점에서 공동체예술의 새로운 사례로 꼽힌다. 또한 그는 일상 사물의 재생이라

150) 김준기, <마을살이와 동네예술이 보여주는 우리네 삶>, [김준기의 사회미술 비평 16: 공동체 예술II], 경향신문, 2015. 6. 12.

는 차원과 그것을 예술화, 일상화하는 과정을 통해 공동체와 소통을 이루어냈다.<sup>151)</sup>

2012년 연구자는 커뮤니티 아트 ‘도롱이 집 프로젝트’에 작가로 참여하였다. 2010년부터 2012년까지 3년 동안 포천 관인면 중리에서 진행되었던 프로젝트는 한탄강 홍수조절용 댐 건설로 수몰지역이 된 포천 관인면 중리마을의 이주 및 공동체 문화에 관한 이야기를 다루고 있다. 이주로 사라질 위기에 처한 전통적 삶의 방식들에 대한 가치를 기록하고 보존하는 것에 의미를 두고 시작한 프로젝트는 그들의 생활 문화, 사람과 사람의 관계, 이렇게 저렇게 불러 지게 된 지명들과 마을에 존재하는 이야기들의 기록과 보존을 통해 삶의 일상에서 드러나는 가치들을 드러내 보이는 것을 목표로 하였었다.<sup>152)</sup>

마을이 수몰지역으로 지정되기 전까지만 하더라도 그들의 농촌문화는 자본주의 이데올로기로부터 일정부분 빗겨나 있었고, 여전히 자연과 더불어 전통적인 방식의 촌락을 이루고 살아왔던 사람들의 공동체였다. 그러나 이주에 대한 보상의 문제로 공동체에 반목이 일어나고, 결국 이주에 대한 찬성과 반대파간의 극명한 대립이 생겨나게 되면서 한 가족과 같았던 주민들은 심지어 형제간에도 서로 대립하기까지 하는 극단적인 상황까지 벌어지는 과정을 목도할 수 있었고, 이러한 분열은 정부의 정책이나 개발이라는 논리가 얼마나 공동체에게 폭력적으로 작용할 수 있는지를 보여주는 하나의 사례가 되었다. 그것은 대대로 살아온 터전과 전통적 생활방식을 버리고 새로운 삶을 찾아야하

---

151) 김준기, <자원의 재생과 쌍방향 소통, 넓어지는 보폭>, [김준기의 사회예술 비평 17: 공동체 예술 III], 경향신문, 2015. 6. 19.

152) ‘도롱이 집’은 그 마을에 도롱농이 많이 서식한다는 의미에서 붙여진 이름이다. ‘도롱이 집’은 그 집이 갖는 특수성의 의미보다는 전통적인 시골 마을에서 발견할 수 있는 보편적 형태의 집의 전형으로서, 수몰을 앞둔 상황에서 마을에 실존했던 전통가옥 중의 하나인 ‘도롱이 집’을 해체하여 새로운 이주 터에 복원할 계획이었다. ‘도롱이 집’은 대단한 문화적 가치가 특별히 존재하는 것은 아니지만 그것을 통해 수몰로 잊혀 질 마을의 역사와 기억들에 대한 상징성으로서 복원을 계획한 것이었다. 실제로 집의 해체는 프로젝트에 참여한 작가들에 의해 이루어졌고, 그것을 새로이 구축할 예정이었으나 생각보다 집이 낡았던 이유로 인해 복원하는 것까지는 불가능하였다. 프로젝트를 진행한 3년의 기간 중에서 연구자는 마지막 3년차인 2012년에 작가로 참여하였었다.

는 불확실함에 대한 반응이었다.

프로젝트 과정에서 ‘도롱이 집’ 과 관련되어 있는 생활 물품들을 전시하기 위해 ‘작은 박물관’ (도판 41, 42)도 마련되었었다. 그곳에는 집주인이 사용했었을 검정 고무신, 도끼날, 밥그릇, 수저와 같은 일상생활에서 사용했던 오래된 물건들이 전시되었다. 수집품들은 문화재적 가치의 의미보다는 한 마을이 자연스럽게 지 않은 방법에 의해 사라지는 것에 대한 삶의 역사이자 기록으로서 의미를 부여하고자 한 것이었다. 박물관은 이동식 컨테이너에 작가들의 손길이 합쳐져 완성되었다. 특히 박물관 내부의 바닥은 ‘도롱이 집’의 대청마루를 뜯어낸 것 중 일부를 사용하였고 기둥들 역시 ‘도롱이 집’의 것을 활용하였다. ‘작은 박물관’은 새로이 이주하는 터로 옮겨져 그곳에 설치되었다.



도판 41. 작은 박물관, 2012.

도판 42. 작은 박물관 내부, 2012.

연구자는 도롱이 집 프로젝트 기간 동안 여러 다양한 작업들을 했다. 박물관을 만드는 과정에서 실내의 인테리어를 담당하였었고, 주변의 나뭇가지를 주워 박물관의 간판을 제작했으며, 주민들과 참여 작가들이 이용할 테이블과 의자도 만들었다. 대부분의 작업들은 현장에서 구할 수 있는 재료들로 이루어졌다. 뉴욕 레지던시 기간 동안 도시를 걸으며 일상의 사물을 주워 모았듯 도롱이 집 프로젝트에서도 마을 구석구석을 돌아다니면 관찰하고 그곳에서 발견하는 오브제들을 이용해 작업을 할 수 있었다. 연구자와 전재철의 공동작업



작품 39. 이영호, 전재철, <바람의 정원>, 돌맹이, 금박 비닐, 410×180×40cm, 2012.

<바람의 정원>(작품 39)은 집 주변에 흩어져 있는 돌맹이들과 콘크리트 덩어리의 잔해들을 모아 돌담을 쌓고 논에서 새때를 쫓을 때 사용하는 반짝이는 띠를 이용해 연못을 만들었다. <바람의 정원>에 설치된 비닐 띠는 바람이 불면 한들한들 흔들리며 마치 호수의 물결이 빛을 반사시켜 반짝거리는 듯한 느낌을 만들어낸다. 그것은 농촌에서 발견한 농사용 재료를 통해 자연이 만들어내는 서정적인 풍경을 재구성한 것이었다. 프로젝트기간 동안 작가들과 마을 주민들의 친목 및 회의를 위해 제작했던 테이블과 의자(작품 40, 41)는 마을 회관의 빨감용 폐목재 더미에서 건져낸 재료를 이용한 것이다. 연구자는 그것들을 이리저리 재단하여 여러 종류의 형태가 다른 의자들을 만들었다.

관심을 조금만 기울인다면 주변에는 버리지 않고도 새로운 의미와 기능을 부여할 수 있는 많은 것들이 있다. 기능상 문제가 없어도 쉽게 버리고 또 쉽게 구입하는 소비주의 사회의 풍조로부터 이러한 업사이클링의 시도들은 환경적



작품 40. <동물 형태의 의자>, 나무,  
35×38×73cm, 2012.



작품 41. <다리가 셋인 의자>, 나무,  
35×50×76cm, 2012.

인 측면뿐만 아니라 일상을 바라보는 시각의 다양성과 창의성을 부여할 수 있는 가능성을 열어둔다.

도롱이 집의 주인 할아버지는 청년시절에 동네 주민들과 함께 도롱이 집을 직접 지었다고 한다. 당시까지만 해도 웬만한 시골의 전통 농가가옥은 동네 주민들이 모여 그렇게 집을 지었다. 전문가들에게 맡겨 집을 짓는 지금의 현실과는 다른 문화라고 할 수 있다. 1960년대 까지만 하더라도 우리나라 시골 마을의 가옥들이 상당부분 초가집의 형태였기 때문에 지붕에 이엉을 올리는 일은 가을걷이가 끝나면 의례히 마을에서 있었던 협동 노동이었다. 요즘처럼 한 번 올리면 수년을 견디는 견고한 지붕과는 달리 이엉은 자연재료인 벗짚을 엮어 만드는 것이었기 때문에 매해 혹은 격년으로 새로이 보수를 해야만 했기에 현실과 비교해서 보면 불편하기 그지없는 작업이었다. 시골마을의 이러한

자급자족 문화를 물자의 부족, 경제적 궁핍, 삶의 단조로움 같은 것들의 전유물로 생각할 수도 있겠으나 그것은 한편으로는 오랜 동안 인류가 살아남을 수 있는 삶의 총체적 지식을 갖추게 하는 직접성을 유지하는 수단이 되어 왔다.

연구자가 ‘도롱이 집 프로젝트’ 기간 동안에 관심을 갖게 되었던 것 중의 하나는 짚신 삼기였다. 요즘처럼 돈만 주면 얼마든지 좋은 신발을 자신의 취향과 기능에 맞게 고를 수 있는 시대에 짚신 이야기를 하는 것은 진부하기 그지없어 보일지도 모른다. 연구자의 짚신 삼기에 대한 관심은 짚신이 가지고 있는 신발로서의 기능이 아니라 직접 신을 짓는 행위, 불편함, 그리고 그 안에 담긴 신을 짓는 이의 정성의 가치를 보고자 하는 것이었다. 도롱이 집 할아버지의 도움으로 이루어진 짚신 삼기의 기회는 이영을 올리는 것과 마찬가지로 촌부들이 어떻게 농한기의 일상을 자족적으로 만들어 갔는지, 그리고 어떻게 그들의 유대관계를 지속시키는 끈끈한 연결고리가 되어왔는지를 정서적으로 느낄 수 있었고, 뿐만 아니라 전통문화가 갖는 아날로그적 삶의 실천미학을 경험하게 되는 계기가 되었다.

짚신 삼기는 물자가 부족했던 시절의 아날로그식 자급자족이었다. 이제 고도로 산업화된 시대에서 그러한 전근대적인 모습으로 우리의 삶을 되돌리는 것은 불필요한 일이겠지만 그러한 삶의 가치들이 가지고 있었던 일상의 실천들과 또 공동체에 대한 의식이 산업화되고 과편화된 이 시대에 여전히 필요한 가치가 되어야 하지 않을까 하는 바람을 포천에서의 레지던시를 통해 가지게 되었다. 건축가 정기용은 세계화와 경제논리로 축출시킨 것들, 무엇이 실종되었는지조차 망각되어버린 이 땅의 정신문화를 찬찬히 뜯어보고, 기록하고, 보존하고, 논의해 봄으로써 우리가 지속시켜온 가치의 실마리들을 찾아내는 것은 의미 있는 일이 될 것이라고 했다. 그의 주장처럼 기억상실증에 걸린 사람들에게 문화는 없다. 수많은 자연부락들이 농경사회에 축적한 땅의 흔적, 인식의 흔적, 이야기들의 흔적, 즉 우리들 마을의 생태지도를 그리지 않고 개발

의 로드맵을 따라 서두르는 것은 이제 마지막 남아 있는 존재의 기억들마저 지워버리는 일이<sup>153)</sup> 될 것이라고 생각한다.

#### 4. 공동체의 원형으로서 마을

마을은 우리의 삶을 규정하는 단위들 중 회복해야 할 가치가 있는 것이다. 예를 들어 국가나 도시와 같은 보다 큰 단위의 체제들도 중요하지만 우리 일상의 실질적이고 직접적인 양식을 규정하는 단위가 마을이기 때문이다.

과거 우리나라의 마을 공동체에는 두레와 같은 문화가 존재했다. 두레는 농사는 물론 마을의 여러 사안들에 대한 결정에서부터 상부상조, 협동, 공동체 규범 강화, 그리고 농약, 농요, 지신밟기<sup>154)</sup>와 같은 놀이문화와도 연결 지음으로써 지역 농민문화의 창조와 계승 등의 복합적인 역할을 수행하였다. 레이먼드 윌리엄스가 수용과 반응을 포괄하는 것으로서 공동체의 의미를 커뮤니케이션과 연결 지었던 것처럼 이러한 기능들은 주민들 간의 공동체적 유대관계를 강화하는데 크게 이바지하였다.

오늘날의 자본주의 사회 속에서 본질에 충실한 전형적인 모습으로서 마을이 존재하기에는 다소 무리가 있어 보인다. 그것은 사회를 지배하는 근본이념이 달라졌으며, 추구하는 세계관도 달라졌기 때문이다. 그 변화된 모습들은 과거 마을의 본질로서 여겨졌던 자발성, 자족성, 지속성의 가치들이 구조적, 경제적, 규모적으로 변화했다. 실제로 현대 사회 속에서 주민들의 자발성은 크게

---

153) 정기용, 『사람 건축 도시』, 현실 문화, 2008, 서울, p.73.

154) 지신밟기: 세시 풍속으로 하는 놀이의 하나로, 주로 영남지방의 농민들 사이에 행해졌다. 음력 정월보름날에 행하는 이 놀이의 뜻은 그 동리와 동리 집집의 지신(地神)을 밟아서(鎭壓) 잡귀를 쫓아, 연중 무사하고 복이 깃들이기를 비는 데 있다. 징·북·쟁과리·장고 등 악기를 성히 쳐 울리면서 동리에서도 비교적 부유한 사람의 집으로 차례차례 들어가서 지신을 밟아 준다. 그리고 이 지신을 밟을 때에는 반드시 ‘좋고 좋은 지신아, 잡귀·잡신(雜鬼雜神)은 물 알로 천행만복(天幸萬福)은 이 집으로’ 라고 소리를 하면서 그 집의 마당·부엌 또는 광에서 밟고 걸으며 춤추면서 한바탕 논다. 위키 백과.

후퇴했고, 마을 그 자체로는 생존이 불가능할 만큼 자족성을 상실했음 뿐만 아니라, 내적인 자원만으로는 지속 불가능한 곳이 대부분이다. 그럼에도 마을의 본질이 중요한 까닭은 현대 사회들이 안고 있는 공동체의 붕괴와 인본주의적인 가치들의 훼손에 대한 대안으로서의 원형을 제공하기 때문이다.<sup>155)</sup>

자본주의는 모든 것을 효율성으로 귀결시킨다. 그 효율성이라는 것도 실은 이윤 창출의 극대화를 위한 효율성이다. 자본권력의 최종적인 목표는 대중의 안락한 삶과 정신적 치유에 있는 것이 아닌 그것을 제공함으로써 얻게 되는 경제적 이익에 있다. 그러한 측면에서 왜곡된 대중문화 역시 유희, 위로, 쾌락, 취미 등을 통해 대중을 즐겁게 하거나 치유하고자 하는 의도보다는 그것이 가져다 줄 경제적 이익의 관점에서 문화를 유통시킨다. 수동적인 대중은 이러한 자본주의의 순환에서 소비의 도구로 이용됨으로써 인간의 가치보다는 소비자로, 그리고 노동을 파는 상품이 되었다. 대중이 갖는 이러한 수동성은 여러 가지의 문제들, 즉 인간 ‘소외’의 문제와 그에 따르는 불안의 문제까지 안고 있음에도 스스로 그러한 문제들의 인식에는 둔감한 듯하다. 르페브르는 한편으로는 일상성을 있는 그 자체라고 오인하여 그것을 실제라고 여기는 상징체계들을 통해서, 다른 한편으로는 일상성을 본질적인 것이며 결정적인 요소라고 여기는 것에서 일상의 왜곡이 일어난다고 하였다.<sup>156)</sup>

프레드릭 제임슨은 「포스트모더니즘과 소비사회」를 통해 오늘날의 문화 속에서의 역사 감각의 소멸에 대해 이야기한다. 그는 포스트모더니즘의 출현이 후기 자본주의, 다국적 자본주의, 혹은 소비자본주의의 출현과 밀접한 관련이 있다고 하면서 사회 체제가 점점 더 자신의 과거를 보유하는 능력을 잃어가고 있으며, 이전의 모든 사회구성이 어떤 식으로든 유지했던 전통들을 말살하는 영속적인 현재 그리고 연속적인 변화 속에 놓여 졌다고 하였다.<sup>157)</sup> 한

155) 정기용, 『사람 건축 도시』, 현실 문화, 2008, 서울, p.103.

156) 강수택, 『일상생활의 패러다임』, 민음사, 1989, 서울, p.58.

157) 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 2000, 서울, p.84. /프레드릭 제임슨, 「포스트모더니즘과 소비사회」, 송연승 역.

국 전쟁 이후 황폐화된 나라를 재건한다는 명목 하에 급속도로 진행된 산업화는 당장의 생존을 극복하는 수단이 되었지만 우리의 전통적 공동체는 산업 성장이테올로기에 의해 가장 빠르게 파괴되어졌다. 나만 잘 살면 된다는 개인 이기주의가 점차 팽배해졌고, 전통적 생활방식을 외면하게 만들었다.

보통 공동체를 정의할 때 세 가지 요소를 든다. 첫째, 장소에 기반을 둔 모습살이, 둘째, 직접적인 대인관계, 셋째, 특별한 연대감과 정체성이다.<sup>158)</sup> 그러나 현대의 사회 도시는 같은 장소에서 모습살이를 해도 ‘함께’의 의미가 부재하며, 직접적인 관계성도 희박할 뿐만 아니라 연대감이나 정체성에 대한 관념도 적어 보인다. 즉 공동체가 아니라는 것이다. 마을은 공동체를 정의할 수 있는 요소를 모두 가지고 있었기에 자본주의의 물질화 되고 개인주의화 된 사회 속에서 발생하는 소외와 불안을 극복할 수 있는 대안으로 대두되고 있다. 간디는 ‘필요한 모든 것을 스스로 해결할 수 있는 장소’<sup>159)</sup>로서 마을의 중요성을 강조했다. 그가 생각하는 마을이란 모두가 독특성을 가지면서도 상호의존적이며 보완적으로 공존할 수 있고 또 삶의 필요한 모든 것이 자족적으로 가능한 단위이다. 일상을 구성하는 가족, 이웃들은 그 모든 가치들을 두루 갖추고 나눌 수 있는 존재들이자 바로 공동체의 구성원이다. 자기 마을에서 배우고, 함께 꿈꾸고, 그 꿈을 실천하는 과정은 그 자체로 배움이자 마을 공동체를 실현하는 최고의 과정이다.<sup>160)</sup> 전통적인 의미의 마을은 삶의 직접성이 있다. 그것은 관계의 직접성과 실천의 직접성이다. 전통적 마을이 간직한 이와 같은 직접성은 오늘날에 비해 삶의 구조가 단순했기에 가능한 부분도 있다. 그러나 오늘날의 사회는 보다 복잡해지고, 다양해지고, 거대해졌으며, 무엇보다 다양한 요구들이 발생하는 사회가 되었기에 이 거대해진 사회에서 전통적인 단순함과 자급자족은 불가능한 것이 되었다. 노동과 가사와 여가를 따

158) 김기홍, 『마을의 재발견』, 올림, 2014, 서울, p.93.

159) 앞의 책, p.69.

160) 김영선, 이경란, 『마을로 간 인문학』, 당대, 2014, 서울, /김장환, 「마을에서 배운다」, p.33.

로 구분하지 않았던 전통사회의 직접성과 혼재성은 오늘날에 와서 노동과 가사와 여가가 분리됨을 통해 점차 파편화 되었고 인간관계도 파편화되었다. 오늘날의 도시 속에서는 많은 사람이 밀집해 살지만 대다수의 사람들은 서로 모르는 관계들이다. 이 익명성과 무관심성은 서로를 공동체의 일원으로 생각하지 않는다. 인간은 사회적 동물이자 관계적 존재이다. 이러한 속성을 가진 인간에게 마을은 사회적 욕구를 충족시키는 유용한 단위이다. 마을 주민들은 이웃들과 직접적인 사회적 관계를 가지며 그로 인해 높은 친밀도와 강한 정서적 공감의 지지를 얻는다. 주민들 간의 정서적 지지는 경제활동에서는 협력 시스템을 통해, 일상생활에서는 관심, 배려, 등의 형태로 물질적, 심리적 안정을 제공한다. 이 모든 일을 마을 구성원으로서 마땅히 해야 할 일로 받아들일 뿐만 아니라 이에 대한 역할과 책임을 공유한다. 이것이 마을이 갖는 관계의 직접성이다.<sup>161)</sup>

마르크스는 《독일이데올로기》에서 현존하는 세계의 기초는 ‘감성적 활동’에 있음을 말했다. ‘감성적 활동’이란 활동의 결과와 결과물이 화폐화할 수 있는 가능성 여부와 상관없이 개인의 다양한 기질을 그가 원하는 모든 분야에서 표현하는 구체적 활동의 총체를 의미한다. 그것은 나무를 베고, 농작물을 키우고, 기계를 만들고, 그림을 그리고, 음악을 듣는 각각의 활동들의 총체인 것이다.<sup>162)</sup> 이러한 활동들은 공동체 안에서 한 개인의 다양한 구체적 능력이 다른 개체와 협동을 형성하며 다양한 양상으로 실행된다.

인문학 공간 ‘수유+너머’의 박정수는 ‘코뮌주의’를 자본주의적 생산 관계를 해체하는 운동 속에서 구성되는 공통적(commune) 삶의 양식이라 했다. ‘공통적’이란 서로 다른 힘과 방향을 지닌 운동(흐름)들이 연합하면서 구성하는 신체성이다. 이때 물체 혹은 신체는 더 이상 나눌 수 없는 원자로 분해되는 게 아니라 서로 다른 힘과 운동으로 분해되는 것이며, 이러한 이질적 운

161) 김기홍, 『마을의 재발견』, 울림, 2014, 서울, p.107.

162) 고병권, 이진경 외, 『코뮌주의 선언』, 교양인, 2007, 서울, pp.372-373.

동(에너지, 흐름)이 결합할 때 비로소 신체성(실체성)이 발생하며, 이 때 신체는 그 안에서 서로 다른 힘들이 내재한다는 점에서 이미 공통성, 혹은 공동체(community)가 된다.<sup>163)</sup> 즉 공동체는 하나의 획일화된 이데올로기에 의해 강제되는 공간이 아니라 각각의 개체성이 활발히 능동적으로 움직이면서도 그것이 가지는 유기성을 통해 하나의 거대한 체계를 이루는 것이다. 그것에는 권력이 강제에 수동적으로 반응하는 대신 스스로 능동적 실천을 전제로 한다.

---

163) 고병권, 이진경 외, 『코뮌주의 선언』, 교양인, 2007, 서울, pp.328-329.

## VI. 결 론

오늘날 정치, 경제, 문화 등 거의 모든 분야에서 자본주의 시스템이 빠르게 자리 잡을 수 있었던 것은 자본주의가 주도하는 경제성장이 현실적 삶을 과거의 어느 시대보다 풍요롭게 만들었기에 가능한 것이었다. 그럼에도 불구하고 현재의 시점에서 자본주의의 성과에 상응하는 문제점들에 대해 살펴보아야 하는 것은 풍요의 이면에 가려진 문제들이 간과할 수 없는 현실적 부작용으로 작용하고 있기 때문이었다. 오늘날의 후기 자본주의 사회는 소득의 불균형으로 인한 양극화의 문제를 야기했고, 이러한 사회적 갈등은 상대적 박탈감과 소외감을 낳았다. 또한 지나친 경쟁주의로 인한 관계의 단절은 개인 이기주의를 가중시켰으며, 이에 더해 산업적 분업화와 디지털 문화의 분절화현상은 더욱 더 고립감을 가중시켰다. 뿐만 아니라 문명의 진보는 점점 더 가속화되고 있고 이러한 흐름을 주도하고 있는 소수의 엘리트계층을 제외한 많은 사람들은 빠른 변화를 따라잡지 못하는 가운데 소외될지도 모른다는 불안의식마저 가지게 되었다. 이렇게 급변하는 사회 속에서 자신의 정체성을 상실한 대중이 정체성의 부재를 극복하는 수단으로 자본주의가 강제하는 스펙타클한 소비 시스템에 수동적으로 반응함으로써 자신의 욕구를 상품을 통해 대리만족하고 있는 현실에 대하여 본 논문은 비판적인 시각으로 살펴보았다.

앙리 르페브르는 이러한 자본주의적 사회의 현상들을 ‘소비조작의 관료사회’가 강제하는 일상성이라 비판하면서 일상을 전유할 것을 주장했다. 전유란 자신의 삶을 주체적으로 관리하고 궁극적으로 소외되지 않는 자기 존재를 만들기 위한 행동 양식이다. 그렇기에 일상의 전유란 기존의 시스템을 전적으로 거부하지 않으면서도 그 안에서 자신의 삶을 능동적이고 창조적으로 만들어 가는 것을 의미한다.

르페브르와 마찬가지로 일상의 삶에 관심을 가졌던 미셸 드 세르토는 일상

을 전유하기 위한 실천적 방법으로 ‘도시 속 걷기’ 제안했다. 그의 제안은 빠르게 순환하는 자본주의적 일상성으로부터 벗어나 느릿느릿하게 걷는 도시 산책자가 되어 삶의 실질적인 공간을 경험하는 것이다. 도시 산책자가 되어 걷다보면 삶의 공간에 존재하는 다양한 역사와 신화, 인간적인 관계들이 얽히고설키면서 만들어내는 무수한 문화적 다양성을 직접 경험할 수 있게 된다. 그러한 의미에서 도시를 걷는 행위가 갖는 상징성이란 소비주의적 삶의 패턴이 갖는 수동성으로부터 직접적이고 능동적인 실천의 영역으로의 이동을 의미하는 것이었다.

세르토의 걷기의 실천이 주는 의미는 연구자의 일상과 일상의 오브제를 대하는 태도와 맞물려서 일상을 새롭게 해석하고 그것을 재창조하는 동기로 작용할 수 있었다. 몇 차례의 레지던시를 통해 경험했던 낯선 도시에서의 걷기는 해당 도시는 물론 일상을 바라보는 새로운 시각을 제시했을 뿐만 아니라 평상시 같으면 스쳐 지나쳤을 삶의 공간에 녹아 있는 많은 것들을 관찰하고 공감할 수 있는 계기가 되었다.

도시를 걸으면서 발견했던 오브제들에 새로운 의미를 부여하는 것은 우리의 일상을 새로운 시각으로 바라볼 수 있는 기회를 제공함과 함께 우리 삶의 환경을 둘러싼 자본주의와 소비주의의 사회를 비판적 관점으로 바라볼 수 있는 인식적 틀을 마련하게 했다. 그러한 비판의식은 현대 사회에서의 인간 소외의 문제를 해소하기 위한 하나의 대안으로서 공동체의 가치 회복을 실천하게 만드는 모티브가 되었다. 공동체가 무너진 현대의 도시 속에서 공동체를 재건하기 위한 여러 분야에서의 모색들이 있어왔고, 그러한 모색들 중 하나로써 연구자는 감성의 공유를 매개로 공동체적 가치에 접근하고자 하였다. 그러한 실천들은 옛스러운 정서들을 간직한 사물과 공간을 이용했다. 축음기 형태를 재현한 <종이 스피커>는 현대적 디지털 기기인 스마트폰을 이용하여 아날로그 소리를 재생한다. 자본주의적 삶의 일상에서 폐기된 상품 박스를

통해 판자 집을 모방한 <종이 집>은 유년의 정서를 간직한 아지트를 재현함으로써 어린 시절에 대한 향수를 불러일으킨다. 두 작품 모두 과거를 지향하지만 궁극적 지향점은 과거 자체가 아닌 과거에 간직했던 공동체의 정서를 재생하는 것이었다.

삶이 지닌 많은 모순점들과 한계를 경험하면서 그에 대한 대안을 갈구하는 인류는 늘 현실보다 완벽한 이상향을 꿈꿔왔다. 그러한 이상적 공간을 위해 토머스 모어는 어디에도 존재하지 않은 가상의 공간인 유토피아를 상정했었다면 푸코는 그것을 현실공간 속에서 찾고자 했다. 푸코가 말하듯 다락방이나 인디언 텐트는 현실 속에 존재하는 공간이자 현실과는 분리된 공간이다. 푸코적 맥락에서 연구자의 <종이 집>은 다락방이자 인디언 텐트이고, 정서적 인식체인 아지트로서의 헤테로토피아의 공간이 뒀을 전시 과정에서 관객들의 작품을 대하는 태도 속에서 발견할 수 있었다. 또한 오늘날의 자본주의 사회에서 헤테로토피아의 공간을 필요로 하는 것은 너무나도 물질주의적으로 변한 사고방식과 소비지향주의, 그리고 개인주의 등이 야기하는 소외와 불안과 같은 고립감을 극복하기 위한 하나의 정서적 대안을 헤테로토피아가 제공할 수 있다는 것을 확인한 것이 본 연구의 의미 있는 결과라고 할 수 있다.

헤테로토피아로서의 <종이 집>은 궁극적으로 군집을 이루어 마을을 구축하게 될 것이다. 자본주의 사회가 지닌 단절의 문화로부터 공동체를 재구축하는 것은 누군가가 끊임없이 제안하고 실행하고 설득하는 과정이 필요하며, 여러 분야에서의 작은 실천들이 모이면 사회는 차츰 변해가리라 생각된다. 마을 프로젝트로서의 <종이 집>은 그러한 실천을 위한 하나의 작은 제안이며, 여전히 진행형으로서 남아있다. 집들이 새로이 제작되어 마을이 구축되어질 때, 그것은 개별적인 집을 넘어서 하나의 유기적인 공동체를 보여줄 수 있을 것이라 기대한다.

일상의 전유는 궁극적으로 행복한 삶을 만들어 나가는 것에 있다. 그것은

소외되지 않으며, 소외시키지 않는, 서로 보듬어주는 문화가 자리 잡힌 삶을 사는 것이다. 그러한 삶의 실현은 자본주의적 도시가 아닌 마을을 통해 가능하리라고 생각하며, 오늘날 공동체의 회복이 필요한 이유이기도 하다. 인류가 가진 다양한 형태의 역사에도 불구하고 마을은 오랜 기간 동안 인류의 공존을 위한 모델로서 작용해 왔다. 이 소중한 의미의 공동체가 자본주의의 물질화로 점점 그 기능이 쇠락해 왔다면, 이제 도시라는 이름으로 탈바꿈한 공동체를 다시 마을이라는 이름의 공동체로 회복하는 것은 우리의 일상을 돌려받는 일이며, 자족적 삶을 회복하는 것이 될 수 있을 것이라 생각한다.

현재를 더 진보시키는 것은 인류의 중요한 과제이다. 그러나 오랫동안 인류가 간직하고 유지해 왔던 과거의 전통과 가치들을 훼손하지 않고 잘 지켜냄과 함께 그것을 진보의 도구로 활용하는 것은 미래를 희망적으로 전망할 수 있게 하리라고 생각한다. 그것은 현재의 관점에서 보자면 때로는 진부하고 때로는 구태의연하며 때로는 현실과 맞지 않는 것들도 존재하겠지만, 그것을 현실에 맞게 재구성하여 새롭게 발전시키는 것은 인류의 미래를 보다 행복한 사회로 만들 것이라 희망해본다.

## 참 고 문 헌

### <단행본>

- 강수택, 『일상 생활의 패러다임』, 민음사, 1989, 서울.
- 고병권, 이진경 외, 『코뮌주의 선언』, 교양인, 2007, 서울.
- 구본우, 『칼 폴라니, 반 경제의 경제학』, 비르투, 2012, 서울.
- 김기홍, 『마을의 재발견』, 올림, 2014, 서울.
- 김영선 이경란, 『마을로 간 인문학』, 당대, 2014, 서울.
- 박명진 외 역, 『문화, 일상, 대중』, 한나래, 2000, 서울.
- 백인옥, 『디지털이 세상을 바꾼다』, 문학과 지성사, 2001, 서울.
- 신영복, 『담론』, 돌베개, 2016, 파주.
- 윤난지 외 역, 『모더니즘 이후 미술의 화두』, 눈빛, 2000, 서울.
- 이영철 외 역, 『현대 미술비평 30선』, 중앙일보사, 1984, 서울.
- 이철우, 『관계의 심리학』, 경향 미디어, 2008, 서울.
- 장세룡, 『미셸 드 세르토, 일상 생활의 창조』, 커뮤니케이션북스, 2016, 서울.
- 정기용, 『사람 건축 도시』, 현실문화, 2008, 서울.
- 최혜실 편집, 『디지털 시대의 문화 예술』, 문학과 지성사, 1999, 서울.
- 코디 최, 『20세기 문화 지형도』, 안그라픽스, 2009, 파주.
- 게오르그 짐멜, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 김덕영, 윤미애 역, 새물결, 2006, 서울.
- 그레그 이스터브룩, 『진보의 역설: 우리는 왜 더 잘살게 되었는데도 행복하지 않은가』, 박정숙 역, 에코리브르, 2007, 서울.
- 기 드보르, 『스펙타클의 사회』, 유재홍 역, 울력, 2015, 서울.
- 노르베르트 보비오, 『자유주의와 민주주의』, 황주홍 역, 문학과 지성사,

- 2012, 서울.
- 데이비드 하비, 『희망의 공간』, 최병두 외 역, 한울, 2001, 파주.
- 래리 쉬너, 『예술의 탄생』, 김정란 역, 들녘, 2007, 파주.
- 레나타 살레츨, 『불안들』, 박광호, 후마니타스, 2015, 서울.
- 레이먼드 윌리엄스 외, 『광고의 사회학』, 강준만 외 역, 한울, 1994, 파주.
- 레이먼드 윌리엄스, 『기나긴 혁명』, 성은애 역, 문학 동네, 2007, 파주.
- 레이먼드 윌리엄스, 『이념과 문학』, 나영균 역, 문학과 지성사, 1982, 서울.
- 로버트 럼리, 『아르테 포베라』, 박미연, 역, 열화당, 2006, 파주.
- 로잘린드 크라우스, 『현대 조각의 흐름』, 윤난지 역, 예경, 1998, 서울.
- 롤로 메이, 『자아를 잃어버린 현대인』, 백상창 역, 문예 출판사, 1974, 서울.
- 마테오 칼리니스쿠, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 이영옥 외 역, 시각과 언어, 1998. 서울.
- 맬컴 마일스, 『미술, 공간, 도시』, 박삼철 역 학고재, 2000, 서울.
- 메리 앤 스나티스제프스키, 『이것은 미술이 아니다』, 박이소 역, 현실문화 연구, 2009, 서울.
- 발터 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품』, 최성만 역, 도서출판 길, 2008, 서울.
- 발터 벤야민, 『일방통행로/사유이미지』, 김영옥 외 역, 도서출판 길, 2007, 서울.
- 쇠렌 키에르케고르, 『불안의 개념』, 임규정 역, 한길사, 1999, 서울.
- 알랭 드 보통, 『불안』, 정영목 역, 은행나무, 2016, 서울.
- 앙리 르페브르, 『현대 세계의 일상성』, 박정자 역, 기과량, 2016, 서울.
- 앤소니 기든스, 『현대성과 자아정체성』, 권기돈 역, 새물결, 1997, 서울.

앤터니 스톤, 『용』, 이종인 역, 시공사, 1999, 서울.

에리히 프롬, 『소유냐 존재냐』, 장현수 역, 민일사, 1989, 부산.

에릭 홉스봄, 『혁명의 시대』, 김동택 해제, 한길사, 2016, 파주.

자크 라캉, 『욕망이론』, 권택영 외 역, 문예출판사, 2009, 서울.

장 보드리야르, 『시뮬라시옹』, 하태환 역, 민음사, 2009, 서울.

제레드 다이아몬드, 『총, 균, 쇠』, 김진준 역, 문학사상사, 2016, 서울.

존 던, 『민주주의의 수수께끼』, 강철웅 외 역, 후마니타스, 2015, 서울.

콜린 크라우치, 『포스트 민주주의』, 이한 역, 미지박스, 2008, 서울.

테오도르 W. 아도르노 & M. 호르크 하이머, 『계몽의 변증법』, 김유동 역, 문학과 지성사, 2001, 서울.

토니 고드프리, 『개념 미술』, 전해숙 역, 한길 아트, 2002, 서울.

미셸 푸코, 『말과 사물』, 이규현, 민음사 2012, 서울.

미셸 푸코, 『헤테로토피아』, 이상길 역, 문학과 지성사, 2014, 서울.

피에르 조제프 프루동, 『소유란 무엇인가』, 이용재 역, 아카넷, 2003, 서울.

하싼 화티, 『이집트 구르나 마을 이야기』, 정기용 역, 열화당, 2000, 서울.

할 포스터 외, 『Art since 1900』, 배수희 외 역, 세미콜론, 2007, 서울.

헨리 조지, 『진보와 빈곤』, 김윤상 외 역, 살림, 2015, 파주.

#### <논문>

강지윤, 「이미지 소비 흔적을 통한 대중 사회의 재구성적 표현연구」, 국민대학교 일반 대학원 미술학과 회화전공 석사 논문, 2010.

김홍식, 「현대 도시 산책자로서의 장소성 연구」, 이화여자대학교 조형예술학부, 박사논문, 2011.

조현정, 「디지털 패러다임과 아날로그 감성 커뮤니케이션에 관한 연구」, 이화여자대학교 디자인대학원 정보디자인 석사학위 논문, 2002.

이혜영, 「레이몽 앵스의 데콜라주 포스터에 나타난 정치성」, 이화여자대학교 미술사학과 석사학위 논문, 2009.

홍혜옥, 「신경증적 이미지로 나타난 불안극복에 관한 연구」, 국민대학교 미술학과 입체미술전공, 박사논문, 2016.

#### <학술지 및 정기 간행물>

권자연, <예술을 통해 도시 한복판에 ‘고향 같은 마을’ 만들고 싶어>, [문화예술 328호], 2008.

김경수, 「헤겔의 변증법의 공간화: 앙리 르페브르의 <공간의 생산> 연구」, [철학 탐구 39호], 중앙대학교 중앙철학연구소, 2015. 8.

김혜영, <산업도로가 허무는 마을, 예술로 재생을 꿈꾸다>, [문화예술 328호], 2008.

이의영, 「미디어아트에서 아날로그적 감성에 대한 연구」, [기초 조형학 연구 12권 5호], 2011.

#### <방송>

< 소비는 감정이다>, 자본주의 2부: EBS 다큐 프라임, 2012, 9, 25.

#### <신문/잡지>

김준기, <마을 공동체와 동행, 삶과 예술의 소통>, [김준기의 사회예술 비평 14:공동체 예술I], 경향신문, 2015. 5. 29.

김준기, <마을살이와 동네예술이 보여주는 우리네 삶>, [김준기의 사회미술 비평 16: 공동체 예술II], 경향신문, 2015. 6. 12.

- 김준기, <자원의 재생과 쌍방향 소통, 넓어지는 보폭>, [김준기의 사회예술 비평 17: 공동체 예술 III], 경향신문, 2015. 6. 19.
- 이현준, <온 몸으로 듣는 음악, 혼 스피커라 가능하죠>, 중앙선데이, 2016.04.
- 진태원, <앙리 르페브르 ‘공간의 생산’ : 지배와 저항, 억압과 혁명의 쟁점 으로서의 ‘공간’ >, 경향신문, 2012. 1. 6.
- 박소영, <앙리 르페브르: 도시의 일상>, 서울대학교 대학원 신문. [250호], 2008. 5. 9.
- 심한별, <기 드보르: 스펙터클의 사회와 매트릭스>, 서울대학교 대학원 신문 [249호], 2008. 4. 18.
- 진중권, < 상황주의 인터내셔널>, [진중권의 현대미술 이야기 8], 경향신문 2012. 10. 26.
- 현광덕, <일상의 물체를 예술로 끌어들이는 조각가 '아르망'>, 대전 일보, 2011. 12. 5.

#### <인터넷 사이트>

- 김영호, <오브제 미술의 모험-모순과 역설의 유희>, 김달진 미술연구소 [외부 칼럼], 2005, 2.
- 박용천, <정신분석적 관점에서의 불안>, 대한 불안학회, 2005, 10, 31.
- 이선영, <변화하는 정체성: 폴 리>, 김달진 미술연구소 [외부 칼럼], 2015. 5.
- 정수경, <넝마주이 미술가의 창조성>, 아르떼365(한국문화예술교육진흥원). 2014, 2, 4.
- 조은정, <내 손 안의 소리, 소리를 넣는 자본에 대한 은유: 폴리 개인전 'Paper Company' >, 한국 미술정보원 [한국미술 전시리뷰], 2015. 5.

호경윤, <한국의 집, 시공간의 경계에 짓다-서도호 개인전 ‘집속의 집’ >, 웹진 아르코. 2012. 4. 9

채정호, <동물과 인간의 불안: 차이와 공통점>, 대한 불안학회, 2005. 10. 31.

박상정, <디지털 시대의 소비자의식과 행동 - 디지털 시대 주역은 N세대가 아니다!> KAA 저널(한국 광고주 협회). 2000. [5월호] .

#### <블로그>

<금관악기의 원리>, 블로그: SEG-sound expert group , 2012. 1. 29.

<기 드보르: 스펙타클의 사회 서평>, 블로그: 대항해시대. 2013. 3. 24.

<셰리 레빈 (Sherrie Levine, 1947~)의 차용과 반복>, 블로그: 후지필름(디지털 창신), 2013. 11. 18.

<아날로그와 디지털 신호>, 블로그: 데이터 통신, 2016. 4. 10.

< Paul lee, Paper Company>, 블로그: 명탐정 노란의 사건일지. 2015. 3. 27.

<제임스 앙소르>, 블로그: 서움인의 집, 2016. 5. 26.

<대중 문화의 이해>, 세상 틈에.

#### <사전>

네이버 지식백과.

다음 어학사전.

역사 용어사전.

위키 백과.

## **ABSTRACT**

### **A Study on Analog Emotion Expression for Recovery of Community Value**

**- focused on my works -**

**Lee, Young Ho  
Department of Fine Arts  
Graduate School of  
Sungshin University**

Henri Lefebvre found in a everyday life attitude that reacted passively to a pattern of life that forced capitalism to cause human alienation in modern society.

The passive life he says was to speak of a life pattern of consumerism that is the spectacle of capitalism provides. Lefebvre insists on the appropriation of everyday life as an alternative to overcoming alienation. through the revelations and criticisms of the appropriation capitalist daily life, it becomes a condition for the creative and voluntary reproduction of daily life, and the movement presents the basis for take out from the alienation of modern society. In other words, the everyday life was manipulated and controlled by technical rationalism and capitalism, but it was seen to be changed by voluntary reproduction. He believed that the criticism of everyday life as a solid entity in which the domination and resistance coexist, is a starting point for the transformation of the gigantic structures and ways of governance. He saw that he was able to find an

active force in the society transformation backwards in his life, which was the passive chapter that reproduced a repressive relationship.

As with Le Pebrar, Michelle de Seron proposes to present the practical methods of everyday life, suggesting many possibilities for the production of the work of researchers. His proposal, which is represented as a walk in the city, Baudelaire the wandering city, the city's walkers, who were the source of his creation. A walk in the city is a reading, understanding, and criticizing the text in the society. He believed that the criticism of everyday life as a solid entity in which the domination and resistance coexist are make starting point for the transformation of the gigantic structures and ways of governance. He thought that he was able to find an active force in the society transformation opposedly, which was the passive chapter that reproduced a repressive relationship.

As with Lefebvre, Michel de Certeau proposes to present the practical methods of appropriation of everyday life, suggesting more possibilities for the produce of the art work of researchers. His proposal, which is represented as the walking in the city, Baudelaire the wandering city, the city's walkers, who were the source of his creation. A walker in the city is a reading, understanding, and criticizing the text in the society. Discovering the city walk in a slow pace is a real living space that melts into reality, and it is the history of the city's microscopic living places that have been forgotten and the private stories of the people who is living there. alike, walking in the city to the researchers was motivated to move everyday fragments of reality into the work, and also to raise the possibility of community recovery that could be found in the practical scene of life.

The researcher, produces art works using abandoned materials of the daily life as a byproduct of the consumer society. It made possible to put another meaning of the discarded materials which were discovered by walking the city,

Also, through such byproducts, a traditional community of sentiments (the sentiment referred to as analog emotion in this study) was provided to recognize the value of the community that had traditionally been restored from the city, which was pieced and anonymized. Revealing of the past is not revealing the type of past, but the process of recognition of the human-centered values in the traditional community against the capitalism.

The work of the researchers presented in this study can be sorted into three major types. First, expressing the faces of modern men using brown paper. it is crumple the paper that expresses the inner phase of alienation and anxiety in a life of capitalism. The act of winding causes a negative emotion rather than a positive emotion, but the feelings of compassion revealed in the material warmth and expression of the brown paper lead to human consensus rather than merely negatively depicting it. Second, in the context of digital and analogue encounters that produced a phonograph in the form of paper, we wanted to <paper speaker>induce the empathy of the analogue emotion through a warm, mellow sounding sound that gives the paper speaker a cold, sterile sentiment of digital. Although the symbol of digital and the iconic smartphone of the state-of-the-art device is indispensable necessity for modern people, the convenience and personalization it brings the disconnection of the relationship. However, a paper speaker that uses such a smartphone to

produce analog sounds makes it aware of the space and the people who are together in the same space by letting the sound sensitivity as well as the attention trapped in the smartphone into reality. Third, <paper home> which was made corrugated board rebuild of the agit of childhood. It is the space of the Herteropia proposed by Foucault as an Idealized space that exists in the real space. This special and small space, which exists in the real space, as a childhood attic or an Indian tent, is distinct from the real world, and is a sanctuary and refuge in the lives of the modern life. Space of the <paper home> is a private and special space, and it also opens up the space for all of it. And these heterotopias gather together to open the possibility of building a community as a community.

The criticism of the capitalist culture and phenomena that this study covers has limited scope to the problems of alienation and anxiety in the way that capitalism is forced into life and the public's passive attitude of life, and the alternatives also focus on the association of researcher's work. In terms of the political and economic aspects of the research, both capitalist and spiritual, the psychology and philosophical aspects of identity issues and social aspects of the public culture, community, and the emotional aspects of the digital and analog are critically examined and accommodated. In addition, the problem of the introduction of everyday things in the meaning of art, in the context of the interpretation of the object, and the interpretation and meaning of the objects revealed in each genre, compared to the art work of the researcher was analyzed. In the art works, how to make the emotional common denominator of our life, the nostalgia of the past, memories of childhood, the recovery of analog

sensibility, the perspective of the everyday things that are easily consumed, the extension of the perception of everyday life through the journey and studied multifaceted way.