



저작자표시-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



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](#)

김 성 복 교수 지도
박사학위 청구논문

求道の 通路로써 門의 매개적 특성에
관한 연구

- 본인의 작품에 나타난 시물라크르적 요소를 중심으로 -

2019

성신여자대학교 대학원
미술학과 조소전공
손 인 환

求道の 통로로써 門의 매개적 특성에 관한 연구

- 본인의 작품에 나타난 시물라크르적 요소를 중심으로 -

김 성 복 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2019년 4월

성신여자대학교 대학원

미술학과 조소전공

손 인 환

인 준 서

손인환의 박사학위 논문으로 인준함

2019년 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

장 보드리야르(Jean Baudrillard)는 그의 저서 『시뮬라크르와 시뮬라시옹』(1981)에서 가상현실이 지배하는 사회를 ‘시뮬라크르의 사회’라고 명명했다. “재현된 이미지가 실제와 더 유사하다”는 시뮬라시옹 이론은 더 이상 모사할 실재가 없어지게 되면서 재현이미지가 더 실제 같은 초과실재(Hyper-reality)가 생산된다는 것이 이론의 골자다.

근대세계에서 원본과 실재의 개념이 와해되고 재현된 이미지가 이를 대체하는 오늘날 하나의 쟁점으로 나타난 개념이 ‘탈근대적 재현’이다. 재현(represent)이란 원본과의 관계를 바탕으로 하여 원본 대상을 ‘다시(re) 나타내는(present)’ 행위를 의미한다. 이러한 재현의 개념은 오늘날 예술일반을 정의하는데 매우 유용하게 사용되고 있다. 더 나아가 이는 인간이 현실을 바라보고 소통하거나 또 재현하는 수단으로 간주됨에 따라 인문학 전반에 과급되는 중요한 개념이 되었다.

플라톤(Platon)이 예술을 정의하면서 사용한 모방(模倣) 개념은, 예술이 이상계의 진정한 의미를 담아내지 못하고 현상계의 표피적 양상만 재현한 허상(虛像)이라는 비판적 의미를 담고 있다. 그런데 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 원본과 복제의 개념을 해체함으로써 플라톤의 모방개념을 송두리째 뒤집어 버리고 만다. 들뢰즈의 시뮬라크르는 원본대상과 동일성을 지향하는 것이 아니라, 원본을 뛰어넘어 탈재현적 공간을 만들어 가는 역동성과 자기정체성을 가지고 있다. 따라서 단순한 모방이나 복제물과는 확연히 구분된다.¹⁾

연구자 역시 인물을 단순한 재현의 영역에서 탈피하여 인간적 삶의 본질적 측면으로부터 생로병사에 대한 철학적·종교적 되물음을 이라는 작가적 사유를 상징적 매개물, 즉 문(門)이라는 작업으로 표현(表現)해 왔다. 연구자가

1) 진경아, 「시뮬라크르 이미지에 나타난 탈 중심화-미디어아트를 중심으로」, 『한국 디자인 포럼(27)』, 한국디자인트렌드학회, 2010, p. 226.

2017년 학위청구전에서 화강석과 제주석을 사용해 12개의 조각작업을 선보였는데 각각의 작품에서 보이듯이 한 공간에서 다른 공간을 통과하는 통로 내지는 시공을 초월하여 구도의 세계로 진입하고자 하는 열망을 문이라는 상징적 매개물로 담아내고 있다. 또한 각각의 석조, 12개의 작품은 한 시간 한 시간의 의미이자 끊임없이 순환되는 총체적 시간의 개념이며 ‘영원회귀’에 대한 메타포이기도 하다.

주지하다시피 영원회귀는 니체(Friedrich Nietzsche)의 개념으로부터 비롯된 것이다. 니체는 세계의 본모습인 ‘영원회귀’가 바로 니힐리즘을 극복하게 하는 체계라고 말한 바 있다. 들뢰즈의 ‘영겁회귀’는 바로 니체의 이 ‘영원회귀’에서 비롯된 것으로 이는 ‘차이와 반복’이자 세계의 사건들이 순환적으로 영원히 반복되고 있다는 이론이다. 들뢰즈는 이 이론을 확장시켜 ‘영겁회귀(永劫回歸)’ 혹은 시물라크르라는 개념으로 설명하고 있는 것이다. 본인은 들뢰즈의 이 설명을 통하여 ‘차이와 반복’의 가장 핵심적인 주장, 즉 우리를 병들게 하는 것도 순환이고 또한 우리를 치유하는 것도 순환이라는 주장을 이해하는 길로 나아가고 있다.

연구자의 학위 청구전 중 <길 위에 선 人間>의 모습 혹은 끊임없이 이어지고 열려있는 길을 바라보는 두상은 모든 인간의 모습이기도 한 동시에 바로 연구자 자신의 모습이기도 하다. ‘문’ 앞에 서서 다다를 수 없는 먼 곳을 향해 응시된 시선은 ‘또 다른 세계로 가고자’ 하는 인간의 동경과 욕망을 담고 있다. 연구자의 부조작업에서 끊임없이 이어지고 이어지는 길은 구체성은 없으나 향후 전개될 미지의 세계에 대한 진입을 갈구하며 지향하고자 하는 삶의 표상이기도 하다.

여기에서 문은 관계성의 총체이자 구도의 세계로 진입하는 통로로써 관계성은 인간적 삶의 본질이자 자연율이라는 점이 규명된다. 그래서 연구자는 ‘문’이라는 형상표현을 통해 사물의 본질이 상징하는 경계와 의미에 대해 탐

구하고, 더 나아가 그 위에 선 인간존재의 근원적 물음을 통해 현대인의 실존적 삶의 의미를 도출해 내고 있다. 여기에서 얻은 결론은 다음의 세 가지로 요약된다.

첫째 플라톤으로부터 논의된 시물라크르 개념은 오늘날에는 시각예술 비판에 한정되지 않고 역사 철학 전영역에서 광범위하게 적용되는 바, 독자적으로 자유롭게 생성되는 게 아니라, 끊임없는 복제운동의 과정에서 관계성에 의해 해석·규정된다는 것이 확인되었다. 즉 실재/재현이라는 가치경중은 인간세계에서 언제나 유효하나 대상을 '가치화' 한다는 것은, 그 관계성 기준에 따라 무엇과 '동일'하느냐가 문제가 아니라 어떻게 '관계'되는가가 중요하다. 즉 항상 '기준'의 문제이며, '관계성'의 문제가 척도가 된다.

둘째, <길 위에 선 인간>에서 보이듯 '자아'라는 존재자체는 타자라는 존재가 반영된, 나 이외의 존재들과 얽혀 성립된 관계성의 산물이며, 관계성의 척도에 따라 서로 간에 인식되고 이해되는 것이다. 이렇게 연속적으로 얽히고 설긴 관계간의 어울림과 그 역동적 양상이 바로 자아의 모습인 것이다.

셋째, 본인작업에 나타난 관계성의 공간은 시간과 공간, 사실과 재현의 제약을 크게 줄여서 이상과 현실이 뒤섞여 있는 공간으로, 가치와 의미의 투명성을 추구하는 공간이라는 것이다. 작품의 이미지는 그것이 어떤 것을 재현했던 간에 사실성과 유관(有關)한 순수한 시물라크르다.

오늘 날에는 주체적 존재가 만드는 것이 곧 문화로 성립되고 이 문화의 중심에는 이미지가 존재하며 그 이미지는 시물라크르시대의 중심으로 자리 잡게 된다. 현실의 나는 가상의 나를 만들며 가상의 나는 현실의 나를 변화시킨다. 이제 가상과 현실, 복제와 이미지를 구분한다는 것은 의미 없는 일이 되어버렸다.

목 차

논문개요

I. 들어가기	1
1. 연구의 목적과 방법	3
1) 연구의 목적	3
2) 연구 범위와 방법	5
2. 예비적 개념규정	7
1) 문(門)의 매개적 관계성	7
2) 시플라크르의 속성들	9
II. 구도(求道)의 통로로서의 문	19
1. 구도적 인간과 실존	19
1) 미적욕망과 구도	19
2) 존재적 인간과 실존의 사유	26
2. 관계성으로 본 문	30
1) 문과 벽의 전통적 정의	30
2) 문, 기능과 상징의 양면성	33
3) 관계성의 총체-門	39
III. 현대미술의 시플라크르적 속성	51
1. 원본 부재의 복제	51
1) 기원의 부재, 역사의 부재, 합목적성의 부재	53
2) 주체의 소멸과 현실의 초극	56
2. 시플라크르의 공간	60

1) 재현, 표상, 시물라크르	60
2) 보여주는 것과 보이는 것	65
3. 선행작가 연구	70
1) 로댕	71
2) 앤디 워홀	75
3) 권진규(權鎭圭)	80
IV. 작품 분석	86
1. 본인의 작품에 나타난 시물라크르적 양상	87
1) 또 다른 세계로의 진입	88
2) 윤회(輪迴)와 환생(還生)	97
2. 주체에서 관계성으로	100
1) 구도의 형상들	101
2) 영겁회귀(永劫回歸)	113
3) 문의 경계에 선 인간.....	125
V. 결론	138

참고문헌

ABSTRACT

작 품 목 차

[작품1] 손인환 <문의 경계 위에 있는 사람> FRP, Marble, 128x118x270cm 2003	89
[작품2] 손인환 <문-시간여행> 화강석, 제주 석, 30x5x30cm x 12작품, 2017	91
[작품2-1] 손인환 <문-시간여행> 화강석, 30x5x30cm, 2017	91
[작품3] 손인환 <문의 경계에서-I> Bronze, 57x30x112, 2003	93
[작품4] 손인환 <문의 경계에서-II> Bronze, 68x26x74.5, 2003	93
[작품5] 손인환 <원환고리> 화강석, 30x5x30cm, 2013	96
[작품6] 손인환 <시공-선재동자> Bronze, 캔버스, 가변설치, 2017	103
[작품6-1] 손인환 <시공-선재동자, 부분도> Bronze, 캔버스, 2017	103
[작품7] 손인환 <또 다른 세계로의 진입-발화하는 연꽃 III> ,캔버스에 아크릴릭, 릴릭, 90x117cm 2017	104
[작품8] 손인환 <두 손을 모으고 있는 동승들> 캔버스에 아크릴릭, 90x117cm, 2017	105
[작품9] 손인환 <또 다른 세계로의 진입-동자승> Bronze, 캔버스, 2017 ·	109
[작품9-1] 손인환 < 또 다른 세계로의 진입-부분도 I> Bronze, 2017	110
[작품9-2] 손인환 <또 다른 세계로의 진입-부분도II> Bronze, 2017	111
[작품9-3] 손인환 <또 다른 세계로의 진입-부분도III> Bronze, 2017	111
[작품10] 손인환 <또 다른 세계로의 진입> Bronze, 가변설치, 2017	112
[작품11] 손인환 <또 다른 세계로의 진입> 한지, 컬러동선, 43x43cm, 2013	116
[작품12] 손인환 <또 다른 세계로의 진입> 한지,컬러동선, 42x42cm, 2013	116

[작품13] 손인환 <길 위에 선 人間> 대리석, 28x5x25cm 2013	118
[작품14] 손인환 <시공 I> 캔버스에 아크릴릭, 120x120cm, 2017	120
[작품14-1] 손인환 <시공 II> 캔버스에 아크릴릭, 120x120cm, 2017	120
[작품14-2] 손인환 <시공 III> 캔버스에 아크릴릭, 120x120cm, 2017	120
[작품15] 손인환 <생성- I> 화강석, 30x5x30cm, 2017	122
[작품15-1] 손인환 <생성- II> 제주석, 30x5x30cm, 2017	123
[작품15-2] 손인환 <생성- III> 화강석, 30x5x30cm, 2017	124
[작품15-3] 손인환 <생성- IV> 제주석, 30x5x30cm, 2017	125
[작품16] 손인환 <문과 人間> Bronze, Marble, 31.5x13x38.5cm, 2017	126
[작품17] 손인환 <길과 人間> Marble, 30x7x20cm, 2017	127
[작품18] 손인환 <시공 I> 화강석, 30x5x30cm, 2017	128
[작품19] 손인환 <시간여행- 발화하는 연꽃> 캔버스에 아크릴릭, 90x117cm, 2017	130
[작품20] 손인환 <시공-또 다른 세계로의 진입> 화강석, 35x5x25cm, 2017	131
[작품21] 손인환 <시간여행과 발화하는 연꽃 I> 캔버스에 아크릴릭, 73x90cm, 2017	132
[작품22] 손인환 <시간여행과 발아하는 연꽃 II> 캔버스에 아크릴릭, 73x90cm, 2017	132
[작품23] 손인환 <두 손을 모으고 있는 동승들> 캔버스에 아크릴릭, 90x117cm, 2017	133
[작품24] 손인환 <시간여행-또 다른 세계로의 진입> Bronze, 캔버스에 아크릴릭, 가변설치, 2017	133
[작품25] 손인환 <두 손을 모으고 있는 동승들 III> 캔버스에 아크릴릭, 90x117cm, 2017	134

[작품26] 손인환 <두 손을 모으고 있는 동승들 IV> 캔버스에 아크릴릭, 90x117cm, 2017	134
[작품27] 손인환 <시간여행과 발화하는 연꽃 III> 캔버스에 아크릴릭, 73x90cm, 2017	135
[작품28] 손인환 <시간여행과 발화하는 연꽃 IV> 캔버스에 아크릴릭, 73x90cm, 2017	135
[작품29] 손인환 <시간여행과 발화하는 연꽃 V> 캔버스에 아크릴릭, 73x90cm, 2017	135
[작품30] 손인환 <시간여행과 발화하는 연꽃 VI> 캔버스에 아크릴릭, 73x90cm, 2017	135
[작품31] 손인환 <시공II> 제주 석, 30x5x30cm, 2017	136
[작품32] 손인환 <시공III> 제주 석, 30x5x30cm, 2017	136
[작품33] 손인환 <또 다른 세계로의 진입> 대리석, 21x3x21cm, 2015	137
[작품34] 손인환 <또 다른 세계로의 진입-전시장 전경> 2017	137

도 판 목 차

[도판1]	Rene Magritte <image's betrayal-This is not Pipe> 605x503, gouache, 1948	16
[도판2]	Andy Warhol <"Campbell"s Soup Cans> screen prints, 1008x566, 1962	17
[도판3]	Michelangelo <David> 517x199cm, Marble, 1501~1540, Galleria dell' Accademia di Firenze, Florence, Italy	24
[도판4]	A. Rodin <地獄門 (지옥문) la Porte de l'Enfer> 7.57x4m, Bronze, Parris Rodin Museum, 1880~1917	31
[도판5]	A. Rodin <The Thinker> 97x92x54, Bronze, Parris Rodin Museum	36
[도판6]	Giovanni Lorenzo Bernini <Apollo and Daphne> 1622~1625, Marble, 243m, Galleria Borghese	47
[도판7]	M. C. Escher <Moibius Strip II- Red Ants> , woodcut, 1963	49
[도판8]	Ron Mueck <Dead Dad> 20x102x38cm, silicone, acrylic, 1996	67
[도판9]	A. Rodin <The Age of Bronze> 1875~76 ,182.9cm, 124.7kg, Bronze, Metopolitan Museum of Art	72
[도판10]	A. Rodin <Beautiful Heaulmiere> Bronze, 1885, Blooklyn Museum	73
[도판11]	A. Rodin <I am Beautiful> 1882, Plaster, A. Rodin Museum	74
[도판12]	Andy Warhol <Campbell's Soup Cans> polymer paint, canvas, 1962, Museum of Modern Art, New York, City	76
[도판13]	Andy Warhol <CoCa-Cola 5 Bottles> 602x480, 1963	76

[도판14] 권진규(權鎭圭) <불상> 테라코타, 36x29x15cm, 1970년대	82
[도판15] 화엄경 <심우도(심우도)> 548x354cm	108

I. 들어가기

미술은 소통의 기술이자 시뮬라크르(simulacre)적 언어이다. 그래서 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 “시뮬라크르는 그 하나를 이해하기 위해서는 반드시 다른 하나를 이해해야 할 만큼 관계성이 있는 것”이라고 말하였다.²⁾ 이에 본 논문의 목적은 조각 작품에 나타는 문(門)의 매개적 특성을 관계성의 영역으로 분석하여 본인의 작품에 결부시키고 여기에서 시뮬라크르의 특성을 찾아내어 그 적용가능성을 탐색하는데 있다. 연구자가 그간 인간 본질에 대한 사유를 바탕으로 진행해온 그간의 작업은 일반적 시공간적 개념에 대한 통념적 해석에 반하여 변증법적 접근방법식을 통하여 다양한 관계들의 총체로 인식되는 관계성을 표상하는 것이었다. 여기에는 당연히 본질과 실존의 차이 안에서 ‘존재적 삶에 대한 의문’ 제기가 수반되기 마련이다.

결국 연구자의 작업은 복제가 반복되면 점점 원본과는 거리가 멀어진다는 시뮬라크르의 개념과 부합되어 ‘한 순간도 자기 동일성을 유지하지 못하는 존재, 다시 말하면 현재 여기에 존재하지 않는 상태’라는 비동일성의 영역으로 확장되었다.

아울러 연구자는 시뮬라크르를 “역사적인 큰 사건이 아니라 우주에서 일어나는 모든 사건, 즉 순간적이고 지속성과 자기 동일성이 없으면서도 인간의 삶에 변화와 의미를 줄 수 있는 각각의 사건”³⁾이라고 규정한 들뢰즈의 가치 부여에 주목하고 있다. 들뢰즈가 ‘사건의 존재론’이라고 말하는, “시뮬라크르는 단순한 복제의 복제물이 아니라, 이전의 모델이나 모델을 복제한 복제물과는 전혀 다른 독립성을 가지고 있다. 이는 모델의 진짜 모습을 복제하려 하지

2) Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*(1969), trans. Mark Lester, edited by C.V. Boundas, NY. Viking Press/A Richard Sever Books, 1977. p. 439.

3) <https://blog.naver.com/anssine/89695575>.

만, 복제하면 할수록 모델의 모습에서 멀어지는 단순한 복제물과는 다르다”⁴⁾는 것을 의미한다. 이러한 인식을 바탕으로 연구자는 인간적 삶의 본질적 측면으로부터 생로병사에 대한 철학적·종교적 되물음을 이라는 작가적 사유를 상징적 매개물, 즉 문이라는 작업으로 표현해 왔다.

연구자의 작업에 나타나는 문은 새로운 세계로 진입하고자 하는 통로이자 상반되는 가치가 충돌하는 장이기도 하다. 그것은 통로이자 경계이며 삶과 죽음, 진입과 막힘, 본질과 실존, 부활과 윤회, 천국과 지옥 등 인간적 삶의 희로애락(喜怒哀樂)과 생로병사(生老病死)가 뒤엉켜 원환운동(圓環運動)을 이루는 곳이다. 그래서 연구자는 ‘문’이라는 사물이 상징하는 경계와 의미에 대해 탐구하고, 더 나아가 그 위에 선 인간존재의 근원적 물음을 통해 현대인의 실존적 삶의 의미를 도출해 내하고자 하는 것이다.

현대미술에서 시물라크르가 중요한 것은, 본래 우리가 생각해왔던 ‘실재(實在)’라는 것은 존재하지 않기 때문에 진짜와 가짜라는 가치차등은 존재하지 않는다는 의미 때문이다. 시물라크르는 복제와 대체를 거듭할수록 원본인 실재와는 점점 거리가 멀어지게 되고, 어느 순간 원본에 의지하지 않고 기원 없는 복제물로서 시물라크르 자체의 독립적인 존재의미를 갖게 된다. 따라서 상징과 은유, 추상화와 암시, 부유하는 인간, 정설과 배리로 다양한 사건들의 혼용으로 정합성에서 자유로운 본인의 작업이 다양한 시물라크르의 유희들로 점철되어있음을 규명(糾明)하게 될 것이다.

4) 이정우, 『시물라크르의 시대, 들뢰즈의 사건의 철학』, 거름, 1999. p. 24.

1. 연구의 目的과 方法

1) 연구의 目的

본 연구는 실재(實在)와 이미지, 존재와 비존재 간의 관계성이 상호 연관되어 있다는 것을 보여줌으로써, 작업과정의 창조성과 그 결과물이 행위적 관계의 차원뿐 아니라 상징적 관계의 차원에서도 함께 논의되어야 한다는 것을 제시하고자 한다. 따라서 본인의 작업에 나타는 문(門)의 관계적 특성을 표본 작업에 결부시키고 여기에서 시물라크르(simulacre)의 특성을 찾아내어 관계성의 총체로서의 적용가능성을 탐색하는 데서부터 연구가 진행될 것이다. 문은 기능적인 의미를 가지는 한편 상상력의 공간으로 이동하기 위한 통로이며 인간의 삶에 있어 끊임없이 열고 닫아야 하므로 시작점이며 또 종착점이기도 하다. 그 상상력의 공간은 새로운 세상에 대한 동경과 미지의 세계에 대한 기대로 현실과 가상의 세계를 단축시킨다. 문은 관계성의 총체이자 구도의 세계로 진입하는 통로이기 때문이다.

사실 '관계성'이란 더불어 살기 위한 공존과 사이맺음이다. 개인이든 집단이든 추구하는 바 의미들은 관계성을 통해 개별성보다는 공공성을 지향해가는 사회적 관계를 모색한다. 연구자 본인은 오랜 기간 불교적 관점에서 다루었던 문에 대한 작업의 연장선에서 '관계성'이라는 사회적 삶의 본질이 상징하는 경계와 그 의미에 대해 탐구하고, 그 위에 선 인간실존의 근원적 물음을 각종 불교적 도상이나 동자승을 통한 현대인의 은유적 초상으로 표현하여 그 해답을 모색해 왔다.

이 접근법은 실재론(實在論)이라기보다는 주체와 대상 사이에 존재하는 언어 기호의 '매개적 관계성'에 초점이 맞추어져 있다. 사물의 실체와 그 실체의 성질의 표현을 중시하는 것보다는, 그 사물을 표현하는 매개적 관계성에 모든 관심과 노력을 집중해 왔다는 뜻이다. 실재론이 아니라 관계론적 접근인 것이

다.

본인의 작업은 하나의 사물을 통해 다른 사물을 바라보는 작품들, 작품들이 엮갈려서 등장하는 일반적이지 않은 각도에서 관찰한 것들이 많다. 연구자가 해당 사물들을 이해하고 바라보는 시점들을 암시하고 표상(表象)하는 접근법이다. 개별 대상의 구조나 형태에만 관심을 갖는 것이 아니라 사물들 사이의 내적 긴장과 숨은 의미 이른바 ‘관계성’에 관심을 가지고 있다는 것을 보여주는 대목이다.

연구자는 조각 작품을 제작하는 방식은 물론 ‘보여주는’ 방식에 관심을 갖고 작업해 왔다. 조각의 구조나 형태에서 가치를 찾는 것이 아니라 상징적 은유, 추상화와 암시, 주체와 개별자, 기능적 관점의 역설 등 관념적이고 입체적인 분석단위들을 설정하고 각 단위 간의 조합되는 유기적 관계를 분석해 왔다. 더 나아가 전시환경도 공간과 작품의 관계 속에서 고찰함으로써 기존의 평면적이고 선형적인 해석을 넘어서, ‘공간을 해석하고 적극적인 상징과 은유로 능동적인 가치를 전면화 시켰다.

예컨대 2004년의 <주체로서의 인간>이라는 가변설치작업은 단일한 조각작품이 아니라 주 작품과 신체일부들, 각 영역군 사이를 연결하는 매개적 존재이며 상황을 끌어안는 시각적인 미디어로 기능한다. <기능적 관점의 역설과 모순>에서 인간과 문으로 이어지는 계단은 인간과 욕망을 하나로 엮어주는 ‘매개의 통로이며 시각적 매개항’이다. 그리하여 실제적 기능이라는 가치는 또 다른 제 3의 인식을 불러일으키게 되는데, 이는 매개적 관계로 변모되고 고정된 의식에 이의제기하는 접근법으로 삶의 역설적 상황을 논리적으로 분석하고 있다. 그렇게 함으로써 조각이 창조적이고 역동적인 적용성과 응용성을 배제하지 않도록 조절하면서 예술의 종교적 관점과 예술의 사회적 역할이 포괄되도록 하는 적극적인 실천행위가 될 수 있음을 규명하고자 한다.

2) 연구의 범위와 방법

위와 같은 목적을 수행하기 위하여 본 논문을 네 개의 장으로 구성하여, 구도의 통로로서의 문의 역사적·철학적·종교적 의미를 분석하고 비판적 해석을 개진한다. 이를 위하여 I 장에서는 문(門)의 매개적 관계성을 파악하는 것에서 시작된다. 전술한 바와 같이 문은 다양한 이해와 가치가 충돌하는 상징적 매개물이자 관계성의 총체이기 때문이다. 그 후 현대미술의 주요개념인 시물라크르의 특성을 분석하고 이의 적용 가능성을 제시한다. 여기에서는 플라톤(Platon)의 이데아(Idea)론부터 보드리야르(Jean Baudrillard)의 시물라크르와 시물라시옹(simulation) 개념, 그리고 들뢰즈(Gilles Deleuze)의 ‘사건철학’ 등이 검토될 것이다.

II 장에서는 ‘구도의 통로이자 관계성의 총체’로서의 문의 철학적, 종교적, 의미론적 가치가 검토될 것이다. 1절 ‘구도적 인간’에서는 존재자로서의 인간이 숙명적으로 실존을 사유할 수밖에 없는 이유를 칸트(I. Kant/1724~1804)나 에드워드 윌슨(Edward O. Wilson/1929~), 하이데거(Martin Heidegger/1889~1976) 등으로 대표되는 실존주의자들의 연구를 검토해 볼 것이다. 이어 ‘구도의 종교적 의미’를 살펴보기 위하여 불교의 화엄경을 중심으로 종교와 구도, 선재동자, 그리고 7세기 한국의 ‘금동미륵보살반가사유상’의 조성에 따른 동시대 사유의 진면모를 관계성을 중심으로 검토해보기로 하겠다.

이어 문(門)이라는 현실계의 사물이 어떻게 종교적·철학적 의미를 획득하여 ‘기능과 상징의 양면성’ 띠며 예술작품으로 거듭나게 되었는가를 로댕(A. Rodin/1840~1917)의 <지옥문>과 단테(Durante degli Alighieri/1265~1321)의 『신곡/La Divina Commedia』을 통해 유추해보고자 한다. 연구자는 한동안 인간의 삶과 죽음에 대한 번민을 주제로 작업해왔고 결국 인간의 실존적 삶은 ‘필멸의 통로로 가는 여정’이라는 결론에 이르게 되었다. 이것이 결국 문이

라는 작업 주제를 잉태시켜 <기능적 관점에서의 역설과 모순> 등의 연작을 통해 ‘문 위에 선 인간’ 실존의 근원적 모습으로 현대인의 은유적 초상을 도출해 내었음을 규명한다.

Ⅲ 장은 본론의 핵심이 되는 장으로 ‘연구자의 작품에 나타난 시물라크르의 특성과 관계성’을 드러내기 위하여 현대미술에 나타난 시물라크르의 속성에 대하여 심도 있게 고찰해 볼 것이다. 1절의 ‘원본부재의 복제’에서는 주체의 부정이라는 근대적 사유에서 어떻게 현실이 초극되는 시물라시옹의 과정이 성립되었는가를 살펴본다. 2절 ‘시물라크르의 공간’에서는 전통의 재현과 시물라크르, 그리고 설치의 개념을 재정의 함으로서 ‘보여주는 것’과 ‘보이는 것’에 대한 개념을 명확히 상정한다. 여기에서 다시 보들리아르와 들뢰즈의 시물라크르 개념이 좀 더 심도 있게 검토될 수 있을 것이다. 그렇게 함으로써 동시대 미술에서 새로운 매체가 어떻게 새로운 개념을 획득하여 공감을 획득하는가를 예술수용자의 입장에서 살펴보고자 한다. 특히 시물라크르의 연계가능성을 로댕(A. Rodin)과 앤디 워홀(Andy Warhol), 그리고 권진규(權鎭圭)등의 선행작가 작품을 통하여 규명하고자 하였다. 이를 통하여 오늘날의 창작환경이 시물라크르의 관계성을 중심으로 전개되고 있음을 확인할 수 있을 것이다.

Ⅳ 장 ‘작품 분석’에서는 연구자의 작업에 나타난 시물라크르의 양상을 다시 ‘문(門)’이라는 화두에 적용시켜 검증해본다. 특히 장벽이자 통로, 주체에서 관계성으로 변모하는 문의 개념을 통해 플라톤의 존재지도에서 최변방을 차지 하던 시물라크르가 다시 미술의 중심에 서는 것을 목도하게 될 것이다.

마지막 결론에서는 이와 같은 연구과정을 통한 결과를 요약하고 시사점을 도출함으로써 본 연구의 의미를 개진하고자 한다.

이상의 절차를 통해, 본 논문은 현대 조각을 관계성의 미학이라는 진취적 논의로 확장시켜 동시대 미술담론인 시물라크르와의 긴밀한 연계성을 밝혀내고 그 의미와 관점의 역설과 모순을 시물라크르의 유희라는 원초적 논의로

되돌릴 수밖에 없는 상황을 논파하고자 한다.

2. 예비적 개념규정

1) 문의 매개적 관계성

동양에서 문은 하나의 건축구조물이기 이전에 여러 가지 상징적인 의미를 가졌음을 알 수 있다. 사람들은 집안의 재산과 건강을 지키기 위하여 문에 특별한 사물을 설치하거나 문 앞에서 여러 가지 제의(祭儀)적 성격을 가진 행위를 행해왔다. 특정한 물건을 대문에 걸거나 붙이고, 장식하고, 대문 앞에 설치하거나 문고, 뿌린다. 이러한 행위는 세시풍속, 평생의례, 신앙적 요소와 연결되기도 한다. 문은 집안과 밖을 경계 짓는 역할을 한다. 또한 문은 사람, 물건 등은 물론 부정, 잡귀 등 관념적인 것들도 드나드는 통로 역할을 한다고 본다. 따라서 깨끗하고 신성한 집안을 유지하기 위해 경계 역할을 하는 대문을 견고하게 하고 여러 가지 의례(儀禮)를 펼친다.⁵⁾

한편 서양에서 문은 배타적이며 방벽(防壁), 혹은 경계(境界)의 의미로 기능성을 중심으로 이해되어 왔다. 외부의 침입을 막는 기능으로서 뿐만 아니라 통행을 제한하거나 배척하는 역할을 해온 것이다. 그럼에도 동서양을 막론하고 건물의 성격을 강하게 암시한다는 점에서 문은 본질적으로 상징적인 요소라 할 수 있다. 공간구성체계에 있어 문의 기능적, 상징적 의미는 다음과 같다.

일반적으로 “문이란 하나의 영역에서 다른 영역으로 통하는 출입구이기 때문에 이는 곧 폐쇄적 공간에서는 ‘개방’의 가능성을, 개방적 공간에서는 ‘폐쇄’의 가능성을 의식하게 하는 건축요소”로서의 기능을 의미한다.⁶⁾ 또 개개의 장

5) 정연학, 『한중 두 나라의 문과 상징』, 도서출판 시월, 2009, pp.1-2.

소를 규정하는 ‘영역과 경계’로서의 문으로 경계의 성격은 물론, 문을 통해 구분해야 하는 영역의 특징에 따라 성격과 명칭이 결정된다. 아울러 “문은 공간에서 열림과 닫힘으로 인한 가변성을 형성한다. 이러한 영향으로 공간은 작게는 축소·확장되어지고 크게는 공간의 존재 유무까지 결정짓는다. 결국 이 모든 의미들은 외부와 내부의 공간적 분류와 상관없이 나타날 수 있으며 이것들이 분리되어 개별적으로 문에 적용되어지는 것이 아니라 요소요소가 만나 함께 적용되어져 보다 함축적인 의미를 내포하며 공간에 표현”되어진다.⁶⁾

이런 실용적이고 상징적 기능과 더불어 문은 다음과 같은 종교적·철학적인 의미를 함의한다. 우선 문은 외부세계와 연결하는 통로이자 내부세계를 단속하는 경계이자 방어막이기도 하다. 이처럼 문은 기능적인 의미를 가지는 한편 상상력의 공간으로 이동하기 위한 통로이며 인간의 삶에 있어 끊임없이 열고 닫아야하기에 시작점이며 끝점이다. 그 상상력의 공간은 새로운 세상에 대한 동경과 미지의 세계에 대한 기대로 현실과 가상의 세계를 최소화 시킨다.

연구자가 오랜 기간 불교적 관점에서 다루었던 문에 대한 작업의 연장선에서, ‘문’이라는 사물의 본질이 상징하는 경계와 암시에 대해 탐구하고, 더하여 그 위에 선 인간 실존의 근원적 물음을, 동자승을 통한 현대인의 은유적 초상으로 표현한 것도 이 때문이다. 즉 미완의 존재이자 욕망주체로서 인간이 통과하고자 하는 문은 인간과 인간의 관계성을 포괄하면서 문을 통과하기 위한 주체로서 물질과 물질을 이어주고 단절시키는 의미를 지닌다.

여기에서 관계성의 미학이 도출되는데 피차(彼此)가 필연적으로 서로 얽혀있는 관계 임에도 불구하고 서로간의 이해를 같이 나눌 수 없기 때문에 총체적 소통과 이해를 도모할 수 없다는 것은 인간이 지닌 숙명적 역설이다. 모든 개별자는 다른 존재들에 대해서 상대적으로 타자이다. 따라서 우리는 불확실을 전제로 상대방에 대해서 선험적으로 추측하거나 경험적으로 가정할 수 있을

6) 정연학, 앞 책, p. 4.

7) 정연학, 앞 논문, p. 5.

뿐이다. 객관적 실체란 따라서 교감의 편리성을 충족하기 위한 관념적 허상일 뿐이며, 이 실체는 부존하는 허상(虛像)이거나 존재를 확인할 수 없는 가상(假象)의 존재일 뿐이다.

이 지점에서 다시 문의 의미가 새롭게 조망될 수밖에 없다. 문은 자아와 타자를 연결해주는 기능적·상징적 매개체이자 그 역이 성립하듯이 소통과 단절을 포괄하는 문의 이율배반적 불합리성과 관계성의 허상은 유사성을 띤다. 마치 현실의 끊임없는 복제가 원본 없는 복제로, 즉 시물라크르가 재현불가능성으로 미끄러져 가는 것과 같은 이치이다.

2) 시물라크르의 속성들

흔히 우리 시대를 시물라크르의 시대라고 말한다. ‘복제의 복제인 시물라크르는 원본이 없다’는 현대미학의 핵심개념은 플라톤(Platon/BC428?~348)으로부터 그 기원을 찾을 수 있다. 주지하다시피 플라톤은 이데아에 근접한 이미지는 좋은 이미지로, 이데아의 형상을 닮지 않은 이미지는 비속한 시물라크르로 규정하였다. 플라톤주의를 극복한다는 것은 본질의 세계와 가상의 세계를 구분하는 이원적 사고 자체를 해체하는 것이다.

들뢰즈(Gilles Deleuze)의 반-플라톤주의 선언을 기점으로 팝아트가 꽃피었고⁸⁾ 가상현실의 시대, 이미지의 시대의 도래가 시작되었다. 이는 19세기 독일 철학자 프리드리히 니체(Friedrich Nietzsche)의 ‘영원회귀’ 개념으로 확장된다. 들뢰즈에 의하면 니체의 영원회귀는 ‘차이와 반복’에 다름이 아니다. 영원회귀는 세계에서 발생하는 모든 사건들이 원환운동(圓環運動) 속에서 영원히 반복되고 있다는 이론이다. 결국 영원회귀란 무한한 모사들의 모사다. 그런 이유에서 영원회귀는 패러디의 성격을 띠고 있다.⁹⁾ 영원회귀는 아무런 근거도

8) 시물라크르에 대한 부정적 편견을 깬 것이 바로 콜라병과 먼로를 재해석한 앤디 워홀이었다. 그리고 이후 원본보다 진화한 복제를 새로운 원본으로 보는 시대가 열리게 된다. 자세한 내용은, 박정자, 『마그리트와 시물라크르』, 기과량, 2018, pp. 135-138 참조.

아무런 근거 짓기도 허용하지 않는다. 그것은 오히려 원본과 파생물, 사물과 허상들 사이의 차이를 정하는 모든 근거를 파괴하고 삼켜버린다. 영원회귀로 인해 근거는 완전히 와해되고 시물라크르의 시대에 예술은 더 이상 모방하지 않는다. 모방은 사본이지만 예술은 시물라크르다.¹⁰⁾ 그것은 끊임없이 반복을 거듭하고 있다.

현대철학에서 시물라크르라는 개념을 철학적 사유로 이끌어온 사람은 보드리야르이지만 이에 대한 개념이나 논의는 이미 고대 그리스 시절부터 꾸준히 있어왔고 시물라크르에 대한 입장도 철학자마다 약간의 차이점을 노정하고 있다. 이 지점에서 플라톤부터 들뢰즈까지 시물라크르에 대하여 많은 이야기를 했던 몇몇 학자들의 논지를 살펴볼 필요가 있을 것이다.

이데아는 현상계에서 우리가 찾을 수 없는 영고불변의 참된 존재이다. 플라톤에 의하면 사람들이 삶을 영위하는 가운데 접하는 것들은 완전한 것이 없다. 그는 우리가 살고 있는 이 경험적 세계는 외관만 있는 가상(假象)의 세계로 이는 실제로 착각되는 이데아세계의 한갓 그림자에 불과하다. 참된 실재(實在)인 이데아의 세계는 보편성을 담보한 영원한 세계이자 시공을 초월한 가치를 지닌데 반해, 이의 환영(幻影)인 가지적 세계는 필연적으로 소멸될 감각적인 단계의 불완전한 세계이다. 잘 알려져 있듯이 플라톤은 사람들에게 현상계의 실체가 가상이라는 것을 설파하기 위하여 동굴의 비유를 든다.¹¹⁾

“어릴 적부터 사지와 목을 결박당한 채 동굴 속에서 살고 있는 죄수들이

9) 박정자, 앞 책, p. 186.

10) 위와 같음.

11) ‘동굴의 비유’는 직접적으로 전달하는 말이 아니라, 그 배후에서 본래적인 로고스를 감추면서 이러한 본래적인 것으로 길안내를 하고 있는 서사시(Epos)이다. 그럼에도 불구하고 ‘동굴의 비유’는 그 어떤 교의적인 가르침도 아니고 이론적인 형이상학도 아닌, 우리가 자신의 길을 찾도록 하는 근원적인 물음이다. M. Zepf, “Die Krise des Humanismus und die Altertumswissenschaft,” Gymnasium, Vol. 58(1951), p. 119. 윤병렬, 「장자와 플라톤의 위상학적 인식론을 통한 근대 인식론의 딜레마 극복-장자의 『장자』와 플라톤의 <동굴의 비유>를 중심으로」, 『정신문화연구 제41권 제1호(150호)』 한국정신문화연구원(2018), pp.36-37에서 재인용

있다고 상상해보자. 이들은 앞만 보도록 되어 있고, 포박 때문에 머리를 돌릴 수도 없다. 멀리 뒤쪽에서는 불빛이 타오르고 있다. 이 불빛과 죄수들 사이에 길이 하나 나 있고, 이 길을 따라 담이 하나 세워져 있다. 이 담 위로 사람들이 온갖 인공의 물품들, 돌이나 나무 또는 그 밖의 온갖 것을 재료로 하여 만든 인물상 및 동물상들을 쳐들고 지나간다. 죄수들은 불빛에 의해 맞은 편 동굴 벽면에 투영되는 그림자들 이외에는 자기들 자신이나 서로의 어떤 것도 본 일이 없다. 그러므로 이들은 자신들이 벽면에서 보는 것이다. 그러나 플라톤주의의 핵심은 오히려 감각적인 것들 중에서 두 종류를 것들을 실물(실재)이라고 생각한다. 그러나 사실상 그것들은 그림자에 불과하다.”¹²⁾

그리고 플라톤은 이 가련한 수인(囚人)들이 바로 우리 존재들이라고 일갈한다. 여기에서 핵심은 감각적인 것들과 인지적 요소들의 구분일 것이다. 중요한 것은 ‘재현물(eikones)’과 ‘시물라크르(phantasmata)’에 대한 논리적 차별화다. 재현물들은 이상계를 지향하고 있으므로 ‘답음’을 목적으로 한다. 이에 반해 시물라크르는 이상계로부터 거리를 유지하면서 이의 대척점에서 이상계 자체를 유린하는 혼란스러운 존재이다.¹³⁾ 그의 진짜 목적은 현 세상의 갖가지 가치들에게 존재론적 질서를 부여하고자 하는 것이다.

이상계의 설정은 이러한 가설을 검증 확인하기 위한 도구로서 던져진 것이다. 사람이 동굴 안에 구속되어 있다는 것은 다시 말하면 인간 존재가 통속적 편견과 무지한 관념에 얽매어 부자유한 상태에 노출되어 있다는 뜻이다.

12) 이어 플라톤은 다음과 같이 말한다. “그들 가운데 한 사람이 풀려났다고 하자. 그리고 갑자기 일어나서 고개를 돌려 걸어나와 불빛 쪽을 쳐다보도록 강요되었다고 하자. 이러한 움직임 하나하나가 그에게는 괴롭기 짝이 없는 일일 것이다. 그림자만 보는 데 익숙해져 있던 그는 아무리 실물을 보려고 해도 너무 눈이 부서 제대로 볼 수가 없을 것이다. 그 때 만약 누군가가 그에게 “이전에 내가 보았던 것은 의미 없는 환영에 불과하다. 하지만 지금 너는 실재에 접근하고 실물을 향하고 있으므로 사물에 대한 더욱 참된 시각을 얻을 수 있을 것이다.”라고 말한다면 그가 무슨 말을 할 것 같은가? 그는 무척 혼란스러워 하는 동시에 이전에 보았던 것이 오히려 지금 그의 눈에 비치는 것보다 더 진실하다고 믿지 않겠는가?” 자세한 내용은 E. Hoffmann, *Platon* (Rowohlt: Reinbek, 1961), p. 51. 참조

13) 자세한 내용은 윤병렬, 앞 논문, pp.36-43 참조

동굴 안의 인간은 무지한 관념과 감각적 인식에 매몰되어 왜곡된 시각으로 비쳐진 현상계를 본질이라고 착각하고 속된 가치를 추구하면서 미몽의 세계에 내던져져 아등바등 살아가 존재인 것이다. 따라서 사슬을 풀고 동굴 밖으로 탈출한다는 것은 자아를 해방시켜 구도의 세계로, 편견 없는 진리로, 영원회귀의 불멸의 실재인 ‘새로운 세계로의 진입’이 시작되었음을 시사한다.

한편 플라톤에게는 미술작품도 시물라크르의 속성을 띤 것으로 묘사된다. 모방(模倣)은 진리의 탐색을 통해 이데아의 세계로 진입하는 실천행위라기보다는 피상적 표절로 간주되며 비판적으로 묘사된다.¹⁴⁾ 플라톤에게 있어 현실 세계는 한낱 재현물에 불과하기 때문에 존재적 차원과 예술적 차원이 동일성의 영역이자 모방개념의 패러다임 내에서 서술되고 있는 것이다.

결론적으로 플라톤의 이데아론은 이상계와 이미지의 이원론(二元論)인데, 이미지는 다시 양 영역으로 나뉘어 참된 것과 사악한 것으로 나뉜다. 이상계는 절대 진리의 영역이므로 이와 동일하면 당연히 참된 것이다. 참된 이미지와 사악한 이미지의 구분은 ‘유사(類似)’성의 여부에 달려있다. 이데아와 유사한 것은 선하고, 이와 유사하지 않으면 나쁜 것이다.¹⁵⁾ 플라톤의 이데아론과 모방론이 동일영역으로 간주되지 않고 각기 개별적으로 접근되면 시물라크르는 두개의 다른 구도로 논의되게 된다. 시물라크르에 관련한 니체, 보드리야르, 들뢰즈의 견해는 이 지점에서부터 시작된다.

니체(Friedrich Nietzsche/1844~1900)는 《Par-delà, le bien et le mal》에서 “시물라크르는 새로운 정초를 제시하지는 않으며 보편적인 와해를 가져오지만 이것은 부정적인 것이 아니라 긍정적이고 즐거운 사건으로써 탈정초(脫定礎)로서 일어나는 사건”¹⁶⁾이라고 긍정적인 입장을 보인다. 실재의 운동형식으

14) 자세한 내용은, 이경우, 「플라톤의 비유에 나타난 인식론의 교육적 시사」 경성대학교대학원 박사학위논문(2015.2), pp. 22-35 참조

15) 우리가 유의할 것은 그 좋은 이미지가 도상(圖像/icon) 혹은 복제(copy)라는 이름을 가졌고, 나쁜 이미지는 환영(幻影/phantasm) 혹은 시물라크르(simulacre)라는 이름을 가졌다는 사실이다. 박정자, 「하이퍼리얼리티의 사회-시물라크르」, 『NewDaily』, 2009.7.31

16) <https://sso3208.tistory.com/98>

로서 영원회귀 사유는 초월적 형이상학의 선형적 시간관과 목적론적 세계관에 대항하는 새로운 시간관과 세계관으로서의 성격을 지닌다. 영원회귀의 세계 속에서 모든 것은 질적 차이를 지니며 끊임없이 반복, 순환한다. 이로써 동일자의 영원회귀뿐 아니라, 차이, 고귀함, 소수자, 창조의 영원회귀 또한 보증된다.¹⁷⁾ 니체에게 영원회귀의 실재는 모든 것, 모든 사건들이 서로 연결되고 얽혀 있는 세계, 전체성으로서의 실재이다. 개별자의 삶, 개별자의 힘에의 의지는 영원회귀하는 실재 안에서 수많은 사건들의 인과와 필연적으로 연결되어 있다. 운명애(amor fati)란 영원회귀의 실재 자체를 긍정하는 것이며, 그 안에서의 자신의 삶의 필연성을 전적으로 긍정하고 사랑할 수 있는 힘이다.¹⁸⁾

보드리야르는 이미지야 말로 실재와 거리가 멀다고 주장한다. 이미지는 오직 배제된 시물라크르에 존재할 뿐이고 시물라크르가 끊임없이 복제되는 과정을 시물라시옹이라 불렀다. 그러면서 그는 대표적인 시물라시옹의 모델을 디즈니랜드에서 찾았다.¹⁹⁾ 디즈니랜드는 각종 놀이기구와 환상적인 공간연출을 이용해 상상 속에서나 가능한 유희의 현실을 이루어 냈기 때문이다. 보드리야르의 시물라크르 이론은 현대미술에 적용되고 있다.

“이미지는 심오한 실재의 반영이다. 이미지는 심오한 실재를 감추고 변질시킨다. 이미지는 심오한 실재의 부재를 감춘다. 이미지는 그것이 무엇이든간에 어떤 실재와도 관계를 갖지 않는다. 이미지는 자신의 순수한 시물라크르이다.”²⁰⁾

이처럼 보드리야르가 말하는 연속적인 이미지의 단계를 추적해보면 이것이 현대미술과 상당히 부합함을 알 수 있다.

현대 소비사회에서는 시물라크르 이미지가 각광을 받게 된다. 바야흐로 소

17) 손경민, 「니체 철학에서 실재의 문제」, 서울대학교대학원 박사학위논문, 2015, p. 32.

18) 손경민, 위 논문, pp. 3-4.

19) 자세한 내용은, 장 보드리야르, 『시물라시옹』, 하태환 역, 민음사, 2001, p. 154 참조.

20) Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, 1981, p.17.

비의 대상에서 벗어날 수 없는 대부분의 이미지들은 역설적이게도 이로 인해 아무런 의미를 갖지 않음을 시사한다. 각종 매체에 의해 동일한 포장에 뒤덮인 이미지 대상들은, 이를 기화로 시물라크르가 된다. 이것이 시물라크르가 이루어지는 과정, 시물라시옹이다.²¹⁾ 보드리야르가 말하는 시물라크르 이론의 핵심은 이것은 모방할 원본이 없는 이미지이며, 이 출처 없는 이미지가 스스로 원본을 대체하고, 현실은 이 이미지에 의해 현실을 뛰어넘어 더 현실적인 것으로 승화된다.²²⁾ 이후 들뢰즈가 시물라크르의 개념과 연동하여 사건을 이야기하면서 실재와 가상의 연관성을 논파한 이후, 이제 더 이상 재현이나 모방의 문제는 수면 밖으로 들어나지 않게 된다. 즉 원본 없는 재현이 이루어지는 과정을 시물라시옹으로, 그 재현물을 시물라크르라고 일컫게 된 것이다.²³⁾

들뢰즈가 말하는 사건이란 인간적 삶, 혹은 역사적으로 발단하는 일화가 아니라 자연과 우주에서 생성되는 다양한 현상을 지칭한다. 애초 들뢰즈는 이상계 자체에 대한 논의를 거부하기 때문에 실제와 재현 간의 비교는 의미가 없다. 들뢰즈는 “시물라크르는 시물라크르 그 자체로 가치가 있으며 시물라크르는 어떤 절대적 기준에 의해 그 가치가 평가될 수 없다”²⁴⁾고 말한다. 플라톤

21) 이혜진/김윤재, 「보드리야르와 시물라크르, 그리고 이미지」, 『인문학연구 제11집』 (2005), pp. 6-7.

22) 바로 이 지점에서 우리는 보드리야르와 만난다. 보드리야르의 이론은 현대인에게 아주 익숙한 소비품목인 코카콜라에 대한 분석에서부터 시작된다. 그의 주장에 따르면 사람들은 코카콜라라는 기포가 있는 검고 달콤한 액체를 소비하는 것이 아니라, ‘젊음’이라는 기호학적 가치를 소비한다. 즉 코카콜라라는 사물의 사용가치나 교환가치는 전혀 고려의 대상이 아니며, 코카콜라가 속한 관계 내에서 기호학적 가치만이 문제가 된다는 것이다. 또한 하나의 기계를 소비할 때 사람들은 그 기계가 갖는 사용가치, 즉 그 기계의 기능적 효용성에 대한 고려를 전혀 하지 않는다. 예컨대 사람들이 휴대용 전화기를 구입할 때, 그들은 그 기계가 가지고 있는 기능의 편리함보다는 그 기계가 다른 기계에 비해 갖는 ‘위치’의 우월성을 구입한다는 것이다. 이는 소비라는 행위가 중시되는 현대사회에서만 일어날 수 있는 독특한 현상이라고 보드리야르는 말한다. 이혜진/김윤재, 위 논문, p. 4.

23) “원본 없는 이미지가 현실을 대신하고 그 이미지에 의해 지배를 당하는 현실보다 더 현실인 것이다. 결과적으로 들뢰즈에 있어 시물라크르는 최근의 사건이나 문화적 사건이 아닌 실제적인 것이다. 들뢰즈는 ‘내가 내 삶 전체에 걸쳐 끝없이 사유한 것은 다름 아닌 사건’이었다라고 말한다. 생성을 사건으로 보는 것이다.” 이정우, 『시물라크르의 시대-들뢰즈와 사건의 철학』, (서울: 거름, 1999), pp. 56 - 57.

24) 이정우, 앞 책, p. 57.

을 언급하면서 들뢰즈는 이를 다음과 같이 언명하고 있다. “플라톤조차 사유를 강요하는 것과 사유를 활동하지 않도록 하는 것을 구분했다.”²⁵⁾ 사유의 이미지는 논거(論據)의 뒤에 은닉된 에너지들의 연계와 교합으로, 영상이미지에 서는 본래의 움직임 뒤에 은닉된 시공간적 관계의 어울림, 즉 미래, 현재, 과거가 동시적으로 모여 있는 상황을 묘사한 것이다. “진리와 선과 미를 전제하고, 인간 또는 인간 능력의 통일성을 전제하는 사유의 이미지가 사유를 마비시키는 독단적 이미지라면, 중립적인 진실들, 기호들, 이미지들에 부딪쳐 그 배면의 힘을 사유하도록 강요당하는 것이 새로운 ‘사유의 이미지’이다.”²⁶⁾

이에 이미 언명된 들뢰즈의 이미지개념을 다시 설명하면, 들뢰즈에게 복제이미지란, 즉 “시물라크르란, 현상적 존재자가 아니라 그 현상적 존재자와 이어져 있는 배후의 어떤 체계, 여러 가지 구성 요소들을 지니는 강도(強度)적 체계이다. 이것이 바로 사유의 이미지와 영화 이미지에서 확인된 이미지 개념이다.”²⁷⁾ 그 이면에는 들뢰즈가 말하는 실재가 은닉되어 있다. “이 배후의 강도적 체계, 힘들의 관계, 시간간의 관계로서 존재하는 이미지는 현재적(actuel)이지 않고, 잠재적(virtuel)으로 존재하지만, 현재적인 것만큼이나 실재적(réel)인, 실재이다.”²⁸⁾ 결국 들뢰즈의 시물라크르는 실재 그 자체이며, 새로운 사유의 이미지이자 영상 이미지로서 그가 주장하는 것은 주어진 전제들에 의해 구속되지 않고 인식을 생동시키고, 사유를 강요하라는 것에 다름 아니다.

이처럼 플라톤에서 그 기원을 찾을 수 있는 미메시스와 재현의 개념이 오늘날 시물라크르적 특징에 이르기까지의 전개과정은 현대미술의 중요한 미학

25) “Même Platon distinguait encore ce qui force à penser et ce qui laisse la pensée inactive,” Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Puf, 1977, p. 124.

26) 신지영, 「들뢰즈의 이미지 이론」, 『인문학연구 제11집』, 2005, p. 9.

27) 신지영, 앞 논문, p. 10.

28) 이에 대하여 신지영은 다음과 같이 말한다. “그러므로 이 차원에서도 역시 보드리야르와 대비된다. 보드리야르가 현재적인 현재의 이미지를 다룬다면, 들뢰즈는 현재가 포함하고 있는 비-현재(inactuel)를, 현재적인 것이 감추고 있는 잠재적인 것을 다루고 있는 것이다. 그런 의미에서 들뢰즈는 언제나 매우 고전적인 철학자였으며, 보드리야르와는 달리, 현대라는 시간에 대해 냉소적이지도 허무적이지도 않았던 것이다. 그가 보았던 것은 이 잠재적인 것의 실재였고, 이미지 역시 매우 실재적인 것으로 이해했다.” 신지영, 위 논문, p. 10.

적 근거가 된다. 여기에서는 현대미술의 대표적 특징으로 떠오른 이미지 차용에 있어서 발생의 배경인 재현의 모방적 의미와 현대적 의미에 대해 살펴보고 이미지 차용의 다양한 이론적·실천적 정의들을 통해 현대미술의 작품에 나타난 시물라크르의 다양한 특성에 대해 고찰해 본다.

르네 마그리트(René Magritte/1898-1967)는 우리의 지각은 대상으로부터 행동에 필요한 정보만을 받아들인다는 것을 그림을 통해 설명하고 있다. 즉 인간은 대상으로부터 자신의 행동에 필요한 부분만 끌어낸다는 것이다. 이를테면 그의 그림 <이것은 파이프가 아니다>에는 파이프가 그려져 있으며 그 위에는 "This is not a pipe(이것은 파이프가 아니다)"라는 글귀가 써져있다.



[도판1] René Magritte <image's betrayal-This is not Pipe> 605x503, gouache, 1948

이것은 분명 파이프인데 글은 파이프가 아니라고 부정하고 있는 것이다. 그러면 '파이프가 아니고 무엇이라는 것인가'라는 의문과 함께 생각의 길을 잃

고 만다. 하지만 그것은 분명 파이프가 아니다. 정확히 말하면 파이프 그림인 것이다. 그러나 우리는 인식에서 파이프로 지각하려했던 것이다. 그렇다면 우리가 보는 모든 것 들의 진리는 자신으로부터 나오는 것이 된다. 이제 이미지는 진실과 거짓 동시에 지니게 되는 것이다. 우리는 이것을 일부러 분리하지 않아도 되는 것이다.²⁹⁾ 이렇게 예술창작영역에서도 사실성을 뛰어넘는 예술 장르가 20세기에 줄줄이 탄생된다. 그중 20세기 모더니즘미술을 대표하게 된 핵심요소는 추상과 표현이다. 그러나 그들이 구현한 것은 사실이며 진실의 세상을 표현하고자 했던 것이다. 진실은 보이는 것만은 아니기 때문이다.

한편 워홀(Andy Warhol)의 <캠벨스프 깡통> [도판2]은 캠벨스프 가격보다 캠벨스프를 맨 처음 작품화시키고자 했던 워홀의 마음에 ‘가치’라는 힘을 부여하게 된다.



[도판2] Andy Warhol <Campbell's Soup Cans>
screen prints, 1008x566, 1962

이제 이미지는 단순한 감각적 데이터가 아니라 변형된 언어의 의미로 시물라크

29) 자세한 내용은, 박정자, 『마그리트와 시물라크르』, 기파랑, 2011, pp. 35-50 참조.

르 시대의 주체로써 자리 잡아 갔던 것이다. 이로써 일반 대중들은 이미지의 의미와 메시지를 수동적인 소비자 위치에서 사회문화적 콘텐츠 생산의 능동적인 주체로 성장하게 된다.

오늘날 디지털카메라는 이미지 생산이 특정한 전문가 집단으로부터의 개인 차원으로 확장시켜주는 중대한 역할을 하게 되는데, 이때 시물라크르 시대의 이미지는 언어보다 소통의 중심에 놓이게 된다. 시물라크르는 아우라 파괴의 원인에서 현실을 뛰어넘으며 아우라를 뒤집어쓰게 된다. 시물라크르 시대를 맞이하게 되었다는 뜻이다. 이제 시물라크르 시대의 상상은 곧 시물라시옹 속에 사라지며 이미지는 곧 시물라크르로 이것이 세상을 움직이게 된다. 이미지는 현실화되고 현실화된 이미지는 가상공간에서 현실을 움직이게 되었다.

시물라크르 시대의 "예술에서 가장 중요한 것은 일상성이다. 모든 주제를 일상성 속에 삽입시키는 것 이외에 더 중요한 미학적 문제는 없다"³⁰⁾고 들뢰즈는 말한다. 우리의 일상생활이 규격화되고 판에 박힌 듯하고 소비재의 과속 생산에 복종한 듯이 보일수록 더욱 더 예술은 일상성에 밀착하여 미세한 층위들 사이에서 동시에 작동하는 미세한 차이를 끄집어내야만 한다는 것이다. 이제 급변하는 현대미술의 흐름 속에서 새로운 미술의 가능성은 이미지의 재현 방식이나 기법이 아닌 그것을 통해 어떻게 세계를 바라보느냐가 더 중요한 관건이 된다.

30) 박정자, 앞책, p. 192에서 재인용.

Ⅱ. 구도의 통로로서의 門

1. 구도적 인간과 실존

인간은 늘 자신의 존재에 대하여 의문을 제기한다. “나는 어디에서 왔고 어디로 가는가”에 대한 막연한 질문에서 부터 사회적 삶을 살아가는 현존재인 자신의 존재론적 위치에 대해 자문(自問)하고 답을 찾고자 한다. 그러나 그 해답이 미궁에 이르게 되고 결국은 삶과 죽음에 대한 막연한 두려움과 더불어 결국 인생은 필멸(必滅)의 통로이자 죽음으로 가는 문(門)이라는 각성에 이르러 좌절하게 되는 것이다. 이처럼 우리는 생로병사에 자유롭지 못하다.

만약 죽음을 극복하고 젊음을 유지하고 있는 초인(超人)을 곁에서 보더라도 우리들은 그를 별개의 존재로 보기 때문에 스스로 자신은 죽을 수밖에 없다는 것을 자인하고 경원시 할 것이다. 이러한 인간의 조건이 ‘비극’인 것은 우리가 인간 조건의 비극성을 각성하기 때문이다. 사람에게 어떤 결함이 있다기 보다는 인간존재 자체가 숙명적으로 결함을 지니고 있다는 것. 따라서 사람이 꼭 습득해야 할 중요한 가치와 사람이 받아들이기 가장 어려운 가치는 정확히 일치한다. 바로 이것은 삶과 죽음의 경계(門)에 서있는 인간의 숙명성이다. 이를 극복하기 위한 방법으로 사람들은 종교에 의지하고 정신적 해결을 위하여 고뇌하고 실존을 사유한다. 이러한 구도의 과정 자체가 인간에게 주어진 숙명적 부담이다.

1) 미적욕망과 구도

칸트(I. Kant, 1724~1804)는 『순수이성비판』 ‘변증론’에서 “불멸의 영혼

및 신의 존재를 긍정하는 일은 개념에 불과한 것을 존재화 하는 오류추리(誤謬推理, Paralogismus)³¹⁾라고 비판한다. 이에 비해 『실천이성비판』과 『미학이론』에서는 영혼의 가치와 신의 강령을 요청하고 있다. 이러한 영혼의 긍정 내지는 신의 요청을 통해서 “칸트철학에서 도덕판단과 취미판단은 결국 신의 절대적 의지를 근거로 정당성을 갖는다.”³²⁾ 그렇다면 인간은 이처럼 긍정되고, 요구된 절대존재와는 어떤 관계성을 지니고 있는 것일까? 종교적, 철학적 구도의 과정은 이 절대자를 찾아가는 여정일까 아니면 스스로 깨달음을 얻어 초인(超人)이 되고자 하는 욕망일까.

인간이 고통과 절망에 찌든 삶을 살아갈 수밖에 없는 이유는 실체가 없는 피동적인 행복에 매달리기 때문이다. 반복되지 않는 행복은 불행이 된다는 것이 인간의 보편적 조건인 것이다. 인간의 행복은 바닷가 모래성과 같다. 욕망(慾望)의 내재 역시 피할 수 없는 인간 존재의 보편적 형태다. 욕망이란 소유의 결핍(缺乏)을 전제한다. 가지고 싶되 절대 그럴 수 없는 것으로 가득한 것이 인간 존재의 보편적 조건이다. 결국 인간 존재의 보편적 조건이란 운명과 충돌하는 이성, 피동적이며 반복적이어야만 하는 행복, 충족되지 못하는 욕망이다. 그 극복은 구도(求道)를 통해 근접된다.

종교와 구도 모두 ‘자신이 누구인지’ 아는 것부터 시작된다. ‘나는 누구인가’, ‘나는 어떤 존재인가’, ‘나를 나라고 할 수 있는 조건은 무엇인가’ 등 종교와 구도 모두 이 질문에 대한 답을 찾는 여정이다. 종교는 종교대로, 개인은 개인대로 구도를 통해 스스로에게 질문해보고 답을 찾는 것이다. 구도(求道)란

31) 칸트, 『순수이성비판』, 정명오역, 동서문화사, 2015, p. 425-477 참조.

32) 칸트는 다음과 같이 말하고 있다. “종교에 관해서 말한다면, 환연하면 입법자로서 신과의 관계에 있어서의 도덕에 관해 말한다면, 만일 신에 관한 이론적 인식이 그보다 선행되지 않으면 안된다고 한다면, 도덕은 신학에 다룰 수밖에 없을 것이요, 따라서 이성의 내적 필연적 입법 대신에 하나의 지고한 존재자의 외적 자의적(恣意的) 입법이 도입될 뿐만 아니라, 이러한 입법에 있어서는 이 지고한 존재자의 본성에 대한 우리의 통찰이 지니는 일체의 결함이 도덕적 수준에 까지 미쳐서, 종교를 비도덕화 하고 그릇된 방향으로 끌어넣을 수 밖에 없을 것이다.” I. Kant, *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft nach der Handschrift*. (Der philosophischen Bibliothek Band 39b). Herausgegeben von Gerhard Lehmann. 2. Auflage, 1970. 442. 임마누엘 칸트 저, 『判斷力批判』, 임석윤 역, 박영사, 1989, p.374.

자신 안에 숨겨진 신적인 불꽃, 즉 ‘재능’을 발견하기 위한 응시(凝視)다. 응시는 자기절제이며, 내 자신을 이해하고 존중하기 위한 연습이다. 응시는 내 삶을 장악하는 나의 동기, 편견, 행동거지를 나의 이상과 견주어보고, 그것들을 침착하고 냉정하며 공평한 눈으로 보고자하는 분투(奮鬪)인 것이다.

인간은 이원적(二元的) 존재이다. 자연적 본성을 한 축으로 한다면, 절대적 이성(理性)을 다른 한축으로 존재한다. 칸트에게 있어 인간이 동물들과 본질적으로 상이한 주요 근거는 ‘절대 이성’에 있다. 그러나 인간은 결코 ‘절대적’일 수 없는 것이 현실이다. 존재적 인간이 절대이성의 삶을 영위한다는 것은 인식주체로서 인간 존재를 규정하는 말이다. 인식주체로서 인간 존재의 양상은 다음의 두 가지 측면에서 언급될 수 있다. 한 가지는 대상인식이고, 다른 한 가지는 실천인식이다.³³⁾

종교의 본질은 올바른 삶에 대한 근원적 해답을 추구하고 이를 실천하는데 있다. 종교인의 자세는 진실한 삶이란 무엇인가를 밝혀보려는 보다 구도적인 자세이어야 한다. 또한 종교적 가르침도 단편적인 지식 습득에 있는 것이 아니다. 곧 종교는 우주와 사회, 그리고 인간을 망라하는 광범위한 영역에 대해서 ‘진실’을 찾고 부조리에 문제를 제기하고 또 그 문제에 대한 해답을 찾아가는 도정(道程)인 것이다. 마찬가지로 개인적 수행을 중요시 하면서도 사회의 제(諸) 모순에 대한 문제도 제기하며, 그의 근원적인 치유책을 제시하는 것이 종교의 사명이기도 하다.³⁴⁾ 다시 말해서 개인 문제의 해결이 곧 사회 문제의 해결이며, 동시에 사회 문제의 해결이 곧 개인 문제를 해결하는 길임을

33) “칸트의 인식론에서 우리 주관의 능동성을 표현하는 것은 사고 능력에 따른 12개의 범주이다. 이 12개의 범주는 우리가 현상세계의 사물 및 사태를 지각할 때 사용되는 근본적인 사고형식이다. 그런데 12개로 분리된 사고형식이 12개로 분리될 뿐 하나로 통일될 길이 없다면 우리의 마음은 12개로 분열된 마음이 될 것이며, 이렇게 되면 하나의 통일적 인간은 설명될 수 없다. 그렇기 때문에 이 12개의 분리된 사고를 하나로 통일하는 ‘하나의 마음’이 필요하며, 칸트에게 있어 이 ‘하나의 마음’은 12개의 범주를 주관하는 사고형식인 오성(지성) 뿐만 아니라 시간·공간형식인 감성능력까지도 배후에서 총괄한다. 그렇게 함으로써 나의 마음은 하나의 방향을 갖고 움직이는 것이다.” <https://ingee.tistory.com/765>.

34) 법륜, 『실천적 불교사상』, 정토출판, 1988. pp.22-27.

자각한다면 종교는 모름지기 모든 인간 문제의 해결에 적극 나서야 한다. 결국 구도의 길은 진실한 가치를 찾는 여정이자 이를 실천하는 자세인 것이다.

이것이 불교에서 말하는 실천론이다. 불교의 진리는 시대와 지역을 뛰어넘는 초역사적이고 초사회적이며 초인간적이다. 그것은 모든 상황적 한계를 극복한 진리 그대로이며 언어나 문자로도 표현할 수 없다. 이는 마치 소경에게 호수에 비친 달그림자를 설명할 수 없는 것과 같다. 스스로 상황적 한계를 극복하고 지혜의 눈을 뜰 때만이 모든 존재의 진실상을 깨달을 수 있는 것이다.³⁵⁾ 이 방법은 존재자가 사는 지역에 따라 서울로 가는 방향과 길이 다르듯이 시대와 지역, 역사적 상황에 따라 달리 제시 될 수밖에 없다.

에드워드 윌슨(Edward O. Wilson, 1929~)은 “종교는 불필요한 고통의 비극적인 원천”이라고 말한다. 아울러 그는 “인간의 실존적 문제는 신의 본질이나 존재 여부에 있는 것이 아니라 인간 존재의 생물학적 기원과 인간 마음의 특성에 있다”며, 이 “현실세계에서 살아가는 가장 좋은 방법은 우리 자신을 악마와 부족(部族) 신에게서 해방시키는 것”이라고 역설한다.³⁶⁾

서구중세의 절대유일의 진리추구, 서구근대의 절대객관적 진리추구. 양자모

35) 법륜, 위의 책, p. 29

36) “종교가 지닌 결합은 부족주의다. 인간은 종교적인 집단이든 세속적인 집단이든 간에 한 집단의 일원이 되기를 몹시 원한다. 사실 인간의 생존 자체가 유전적 혈연관계, 언어, 도덕적 신념, 지리적 위치, 사회적 목적, 옷차림을 어느 정도 공유하는 이들과 맺는 유대관계를 토대로 한다. 선한 사람들에게 나쁜 짓을 하도록 만드는 것은 부족주의이지, 순수 종교의 도덕 교리와 인본주의적 사고가 아니다. 종교들 마다 갖고 있는 창조 이야기는 부족주의의 핵심이다. 이야기에는 신은 다른 모든 이들과 자기 신자들을 더 선호한다고 확신을 심어 주는 믿음이 핵심이다. 믿음은 어떤 면에서는 선한 사람이 나쁜 일을 하도록 만드는 원인이다. 믿음은 생물학적으로 볼 때 생존과 번식 증대를 위한 다윈주의적 장치라고 이해할 수 있다. 믿음을 통해 부족은 단결했고 내부의 지지를 얻을 수 있었다. 이러한 강력한 사회적 관습이 낳은 갈등은 구석기 시대에서 현재까지 약화되지 않고 이어져 왔다. 세속적인 사회에서 믿음은 종교와 흡사한 정치 이념으로 변형되는 경향이 있다. 때로는 그 두 거대한 범주들이 결합되기도 한다. 종교의 역사를 표현하는 또 한 가지 방법은 믿음이 종교적 영성을 강탈해 왔다는 것이다. 즉 영성을 창조 신화를 통해 정의된 집단에 복속시켜 왔다. 신자는 영성과 안위를 약속 받고 신에게 경외감을 불러일으키는 의식에 참가하고 때로 희생을 바친다. 절대 역설은 수천억 개의 은하를 창조했으면서 즐거움, 사랑, 관용, 양심 같은 인간과 흡사한 감정을 지니고, 신의 통치 하에서 지구 거주자들이 겪는 끔찍한 일들에는 일관적이고 당혹스러울 만큼 관심이 없는 진지한 신을 상상하는 것 자체가 불가능하다.” 에드워드 윌슨, 『인간존재의 의미』, 이한음 역, 사이언스북스, 2016, p. 11-32 참조.

두 '절대성(絶對性)'의 추구라는 서구 문화적 인식론의 공통점이 있다. 절대성을 추구하면 구도적 치열함, 시비판단의 엄정함, 순교자적 비장함 등이 특징이나 장점으로 나타날 수도 있지만, 또한 절대성에 대한 집착이 되기 쉽고 이는 정태적 사고나 태도의 경직을 야기(惹起)한다. 이윽고 이는 배타적, 폐쇄적 사고나 태도나 경직된 시스템으로 주변의 흐름을 왜곡해갈 수 있다.

중동 지역에서 처음 등장한 신은 결코 이를 용인하는 신이 아니었다.³⁷⁾ 전복적이고 민주적인 신이었다. 인간은 이미 내면에 신성(神性)을 지니고 있다. 인간은 신성의 발현을 통해 이타적(利他的) 존재가 될 수 있다. 이를 발현시키고자 실천하는 행위, 이것이 구도의 종교적 의미가 되는 것이다. 배철현 교수는 다음과 같이 말한다.

“예술적인 삶’은 개인이 자신에게 주어진 운명적인 삶 안에서 스스로 개척하는 숭고(崇高)한 삶의 형태다. 개인은 자신의 삶에서 자신에게 감동적인 최선이 무엇인가 고민해야한다. 목상을 통해, 남들이 나에게 강요한 이데올로기에 대한 무비판적이며 습관적인 ‘복종’으로부터 벗어날 수 있다. 목상을 통해 자신이 원하는 삶을 발견하고 그것이 ‘승복(承服)’하는 삶을 살 수 있다. 복종의 기준은 타인이지만, 승복의 기준은 자신이다.”³⁸⁾

이 목상의 과정이 구도의 길이다. 구도를 통해 마음을 비우고 상념을 덜어내면 내 안의 신성이 절로 드러나게 되는 것이다. 마찬가지로 예술은 채우는 작업이 아니라 덜어내는 작업이다. 인상파에서 미니멀리즘에 이르는 모더니즘 미술의 형식적 맥락을 따져본다면 그 핵심가치는 소거(消去)라고 볼 수 있다. 그렇게 쓸데없는 것을 제거하면 남는 게 하나 있다. 그것이 예술이 추구하는

37) “힘없고 약한 자를 배려하는 신, 사회적 약자의 고통을 듣는 신이었다. ‘출애굽기’에서 모세에게 ‘너희들이 고생할 때 내가 두 눈으로 봤고 너희들이 울부짖는 소리를 들었다’고 말하는 신이고, ‘시편’에서 ‘다른 사람의 고통에 참여하는 신만이 유일한 신’이라고 노래하는 신이었다.”<http://magic415.blog.me/221506783183>

38) 배철현, 「21세기 대한민국과 단테의 신곡」, 『매경이코노미 제1973호』, 2018.08.29.

핵심일 것이다. 그것은 현존재인 예술가가 추구하는 가치기준에 따라 다양하게 나타난다. 미켈란젤로가 <다비드상> [도판3] 을 조각할 때 “다비드상은 이미 그 대리석 덩어리 안에 완성돼 있다. 내가 할 일은 필요 없는 것을 쫓아내는 일”³⁹⁾이라고 말한 것도 그 맥락일 것이다. 부지불식중에 자신에게 침투한 위선을 버리고 편견을 가려내는 행위가 창조의 원천이며, 마지막에 남아있는 온전한 자기에 집중하는 행위가 몰입(沒入)이다. 한동안 집중하다보면, 자신도 모르는 사이 발현되는 자기만의 색채가 바로 나의 개성이 되는 것이다.

구도(求道)도 마찬가지이다. 구도는 잡념을 제거하고 진리나 종교적인 깨달음의 경지를 구하거나 정도(正道)를 구하기 위한 과정이다. 종교, 예술, 인간의 관점이 서로 가는 길은 달라도 종착점(終着點)은 하나다. 표현 방법은 달라도 근본 원리, 진리는 하나라는 뜻이다. 그러나 그 정답은 없다. 진리는 하나이나 진리에 이르는 길은 많다. 각자의 정답이 다르기 때문이다. 우리가 개별적 세상에서 각자의 인식체계 안에 살고 있기 때문에, 그리고 그 세계 역시 변하기 때문에 우리의 정답 역시 수시로 바뀔 수 있는 것이다. 그래서 우리가 생각한



[도판3] Michelangelo <David> 517x199cm, 1501~1504, Marble, Galleria dell' Accademia di Fienze Floence, Italy

39) <http://me2.do/5bb78lq2>

우주, 우리가 느낀 인식, 우리가 체험한 경험을 정답으로 누군가에게 강요해서는 안 된다. 물론 권유를 할 수는 있지만 최종 선택은 당사자의 몫이다. 결국 나만의 인식, 나만의 체험, 나만의 정답을 각자 자기만의 방식과 표현으로 만들어 가야하는 숙명을 지닌 자(者)가 구도자인 것이다.

예술과 구도가 접점을 이루는 것이 이 부분이다. 예술가들은 마치 구도자처럼 자신만의 관점과 방식으로 부단히 작업한다. 그러나 그 작업이라는 것이 어떤 결과물을 만들어 내는 것이라기보다는 각자의 접근법으로 결과에 이르는 과정이다. 예술작업은 인간 내의 무한히 잠재돼 있는 감성과 이성을 통해 한 걸음 넘어선 우주 밖의 세상을 바라보게 하는 자유가 있고, 숭고가 있고, 아늑한 고요함 있는 상념의 세계다. 그 어떤 것에 구애받지 않고, 그 어떤 것에 집착하지 않는 영원을 향한 구도의 여정과 같은 것이다.

헤르만 헤세(H. Hesse)는 스스로를 끊임없이 무언가를 찾는 구도자라고 말한다. 아울러 그는 “인생은 모두 자기 자신에게 이르는 길”이고 “나는 그와 더불어 살고, 그의 영혼의 고독을 느꼈으며, 그를 그토록 쉴 새 없이 몰아간 운명의 뱀새를 맡으며, 그와 더불어 괴로워했다. 그리고 그렇게 가차 없이 자신의 길을 간 사람이 있었다는 사실이 기뻐다”⁴⁰⁾고 적고 있다.

이처럼 구도는 어느 시대 어느 곳이든 화려한 종말의 뒤에 등장해 정신성을 추구한다. 구도적 예술은 결코 멀지 않는 곳에서 어느 누구에게나 가까이 있고, 생로병사(生老病死)적인 상황을 정신 체험적 견허함으로 실천하여 끊임없이 영원을 추구하는 정신적 승화이다. 진정한 예술은 전혀 새로운 세계를 만드는 것이고 그것은 자기성찰(自己省察)을 통해서만 생성 가능한 것이다. 인간은 신성을 이미 내면에 품고 있기 때문에 이의 발현을 통해 이타적 존재가

40) 아울러 그는 다음과 같이 말한다. “그러나 내 인생에서 나에게 흥미 있는 것은 오직 나 자신에 이르기 위하여 내가 내디뎠던 걸음들뿐이다. 그 모든 아리따운 휴식의 지점들, 행복의 섬들과 낙원들의 마력을 나도 모르지 않지만, 그 모든 것들을 나는 먼 곳의 광채 쌓인 곳에 싸인 채로 두고자 한다.” 헤르만 헤세, 『데미안』, 전영애 옮김, 민음사 세계문학전집 44, 2017. p. 64.

되어야 한다. 그것을 발현시키기 위한 통로가 구도이자 예술인 것이다.

인류는 이렇게 인간의 힘으로는 도저히 해결할 수 없는 본질적인 문제를 안은 채 삶을 지속시킬 수밖에 없는데, 무의식에 내재된 이러한 불안과 고통을 완전히 해결할 방법은 없다. 예술가는 구도(求道)를 통해 비가시적인 것을 가시적으로 전환하여, 추상적 사유를 구체적 실체로 현현(顯現)시킨다. 이때 관객은 결핍의 상황을 완벽히 극복할 수는 없지만 해소시킬 수 있는 것이다. 이것이 곧 예술을 통해 인간이 얻는 충족이고, 예술가의 존재이유가 된다.

2) 존재적 인간과 실존의 思惟

존재적 인간은 타 존재와 상대적으로 타자이다. 따라서 존재자는 상호 간에 특정한 편견이나 정보를 통해 타인에 관하여 가정하거나 판단한다. 그것은 언제나 불확실(不確實)의 소지를 함의한다. 그래서 ‘객관적 실체’란 교감(交感)의 편의를 위해 가장된 허상인 경우가 빈번하다. ‘객관성’이라는 개념도 확인 불가능한 관념적 언어일 뿐이다. 단지 우리는 스스로의 인식체계에 따른 세계관이나 소통기술을 통해 한정적으로 교감할 뿐이다. 확인 불가능한 실체를 파악함에 있어 세계 내 ‘현실’이란 보는 자의 관점에 따라 무한히 증식되는 ‘현존재(In-der-Welt-sein)’, 즉 인식주체의 수만큼 존재하게 된다.⁴¹⁾

파르메니데스(Parmenides)나 플라톤, 그리스 스킨라 학파의 실재론자들(realists)은 “존재란 시간을 초월하여 불변 및 항존(恒存)하는 실체이며 생성과정의 반대”라는 견해를 피력했다.⁴²⁾ 그러나 이는 관념론적 사고의 토대 위에서 의미를 지닌다. 살아있는 인간의 현실, 그의 사랑과 미움, 고뇌와 반성으로부터 본다면 동시에 생성과정과 변화를 겪지 않는 존재란 하나도 없다. 생명이 있는 유기체는 생성(生成)을 겪는 한에서만 존재할 수 있으며, 변화하는

41) 박종규, 「하이데거에 있어서 실존과 공존」, 『철학논총』, 37, 2004, pp.39-40.

42) 에리히 프롬 저, 『소유냐 존재냐』, 차경아 옮김, 까치, 2006, p. 44.

한에서만 실존할 수 있다.⁴³⁾ 성장과 변화는 존재적 삶의 과정에 내재한 실존적 특성이라는 이야기다.

에드워드 월슨은 인간 본성의 생물학적 기원을 탐구하면서 “우리는 누구인가’에 대한 답은 우리 종(種)을 탄생시킨 상황과 과정에 놓여있다”고 말하고 “인간의 창의성은 자연 선택의 개체수준과 집단수준 사이의 갈등에서 나온다”⁴⁴⁾고 말한 바 있다. 이처럼 인간의 정체성은 타자와의 관계 안에서 확장되어간다. 환경이든, 가족이든, 직장이든, 이웃이든, 신이든, 인간은 타자와의 관계 속에서 자신의 정체성을 확장시켜가는 존재이다.⁴⁵⁾ 이러한 관계적 존재로서의 인간 이해는 책임과 실천을 요구하는 바, 그 안에 ‘당위성(當爲性)’이 내포되어 있다. 좋으면 하고, 싫으면 하지 않아도 되는 ‘방임’ 개념이 아니라 ‘좋을 때든지’ ‘싫을 때든지’ ‘일관성 있게’, ‘책임감 있게’ 감당해내야 하는 당위성 개념이 관계개념 안에 내포되어 있다는 것이다.⁴⁶⁾

도정일은 이러한 당위성 개념이 내포된 관계개념에 대해 다음과 같이 말한다. “인간이 혼자 사는 것이 아니라 다른 사람들과의 관계, 일과의 관계 자연과의 관계 등 수많은 관계들 속에서 살기 때문에 인간은 그 관계로부터 오는 정서적 비용을 감당해야한다.⁴⁷⁾ 인간은 논리가 있고 이해가 있고 선택이 있다. 이러한 이성이 운명과 충돌했을 때, 이성이 있음과 동시에 이성의 대척점(對蹠點)에 선 운명이 공존한다는 것이 인간 존재의 보편적 형태이다. 즉 인간은 이성을 지닌 채로 불합리한 운명을 받아들여야 한다는 비극적 상황에 내던져져 있는 것이다.

역설적이게도 실제로 거기에 살아간다는 것, 즉 시간의 흐름 속에 존재한다는 것은 단순히 현재의 한순간에 머물러 있지 않고 과거와 미래의 중첩 속에

43) 에리히 프롬, 위 책, pp. 44-45.

44) 에드워드 월슨, 『인간존재의 의미』, 이한음 역, 사이언스북스, 2016, p.7.

45) 김연수, 「인간존재에 대한 통전적 고찰」, 장로회신학대학교 대학원 박사학위 논문(2015) p. 282.

46) 김연수, 앞 논문, p. 283.

47) 도정일/ 최재천, 『대담』, 서울 : 도서출판 Humanist, 2014, p. 72.

서 나아가고 있음을 뜻한다. 인간은 누구나 과거를 떠올리고 미래를 예측하면서 현재의 순간을 경과해나간다. 그런데 미래에 대한 예측이나 선구(先驅)는 자신이 더 이상 존재하지 않는 순간, 즉 죽음의 순간에까지 이른다. 그렇기 때문에 죽음은 항상 인간에게 내재해 있다. 결국 ‘인간은 어떻게 살아야 하나’에 대한 ‘실존’의 문제로 다시 눈을 돌릴 수밖에 없는 상황이 발생하는 것이다.

인간에 관한 또 다른 일반적 규정은 인간을 의식존재 즉 자기의식을 가진 존재자로 파악하는 것이다. 하이데거(Martin Heidegger, 1889-1976)는 “인간의 본질은 자기의식(自己意識)이며 이 자기의식을 다른 말로 ‘자아(Ich)’라고 규정한다. 따라서 현존재로서 인간은 ‘자기 의식적 존재’ 혹은 자아를 가지고 있는 존재, 즉 자기존재이다. 자기존재로서 현존재에 대한 존재적 규정은 현존재가 타자가 아니라 바로 하나의 ‘나’라는 이야기다.⁴⁸⁾ “자아는 일반적으로 ‘실체(Substanz)’로 인식된다. 자아를 실체로 규정하는 것은 자아를 하나의 사물적 존재방식을 지닌 ‘사물적 존재자(Vorhandene)’로 파악하는 것”이다.⁴⁹⁾

이를 근거로 본다면 인간의 본질은 육체가 아닌 ‘자기의식’임을 상정해 볼 수 있다. 존재하고 있는 인간은 인지의 과정 없이는 실재할 수 없는 존재이며, 애초에 실재하지 않았다면 지각조차 할 수 없기 때문이다. 또한 그는 ‘내가 존재하는 것인가’라는 물음에 대한 답으로 ‘자신의 존재를 자각, 망각하던 간에’ 이러한 태도 자체를 ‘실존(實存)’이라고 정의하고 있다.⁵⁰⁾ 다른 존재자들과 달리 인간은 항상 자신의 존재에 대하여 끊임없이 의문을 품고 있는 존재

48) 박종규 『하이데거에 있어서 실존과 공존』, 철학논총 37, 2004, p. 40.

49) Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1972, S.7/박종규, 위 논문, pp. 40-41에서 재인용.

50) 하이데거는 『존재와 시간』에서 실존을 자기 자신으로 존재하거나 자신으로 존재하지 못하는 현존재의 가능성으로 묘사한다. “본래적인 현존재는 자신의 고유한 존재에 대해서 결단을 내릴 수 있는 능력을 솔직하게 시인하고 떠맡는 사람을 가리킨다고 할 수 있다. 이와 달리 비 본래적인 현존재는 자기 자신에 대한 책임을 떠맡아 오지 않았기에 남들이 마땅히 그래야만 한다고 생각하는 삶의 방식을 쫓아서 산다.” 자세한 내용은, 박종규, 위 논문, pp. 41-42 참조.

자이며 따라서 존재물음을 해명할 실마리가 바로 이러한 존재에 대하여 항상 의문을 제기하는 인간존재의 탐구에서 찾아질 수 있다. 하이데거는 어떠한 방식으로든 존재에 관련되어 있는 이 존재자를 ‘현존재(Dasein)’라 부른다.⁵¹⁾ 현존재가 자신의 존재를 자각하던 망각하던 간에 자신의 존재에 대하여 항상 어떤 태도를 취하고 있는 바, 이러한 현존재의 본질이 ‘실존’인 것이다.

사르트르(Jean-Paul Sartre, 1905~1980)는 “인간이란 세상에 있고 세상에서 노력하고 타인과의 사이에 존재하고 거기서 죽어야 할 필연성을 타고 났다”⁵²⁾고 말한다. 그러나 실존한다고 해서 내가 존재한다고 정의될 순 없다. 실재가 존재할지라도 그것의 존재는 알 수 없거나 직접 경험할 수 없기 때문이다. 그렇다면 자신이 실존하는 존재임을 어떻게 증명할 수 있을까. 하이데거는 “타인에 의해서 본인의 존재를 확인 할 수 있다”고 이야기 한다.⁵³⁾ 존재는 여러 모습(양태)으로 나타날 수 있지만 그것은 존재론적 구별이 아니라 형상적, 질적, 기호학적 구별일 뿐이다. 그것은 차이에 의해 구체화 된다. 저서 『차이와 반복』에서 들뢰즈는 다음과 같이 언명한다.

“존재는 모든 양상들에 대해 ‘동등’하다. 그러나 그 양상들 자체는 서로 동등하지 않다. 존재는 모든 양상들에 대해 단 하나의 의미에서 언명된다. 그러나 그 양상들 자체는 서로 같은 의미를 지니지 않는다. 일의적 존재의 본질은 개체화하는 차이들에 관계하는 데 있다. 그러나 그 차이들은 서로 같은 본질을 지니지 않으며, 또한 존재의 본질을 변하게 만들지도 않는다.(중략) 하지만 존재를 언명하는 각각의 것들은 차이에 의해 지배받고 있다. 즉 존재는 차이 자체를 통해 언명된다.”⁵⁴⁾

51) 박종규, 앞 논문, p.39.

52) 아울러 사르트르는 “그 한계는 주체적인 것도 아니고 객체적인 것도 아니며 차라리 그것은 일면 객체적인 동시에 일면 주체적인 것이다. 그것들은 도처에서 부딪치며 도처에서 인식될 수 있기 때문에 객체적이라 하겠고, 또 그것은 인'간이 그것을 사는 것이고 그렇지 않으면, 즉 사람이 그 한계에 대하여 존재하여 가며 스스로를 자유로이 결정한다면 그것은 주체적이라 할 수 있다”고 말한다. 장 폴 사르트르, 『실존주의는 휴머니즘이다』, 문예출판사, 방곤 옮김, 1999, p. 37

53) 박종규, 앞 논문, p.41.

여기서 일의성이 단지 한 존재가 여러 이름으로 불릴 수 있지만 본질이 같다는 것이 아니다. 존재는 이 모든 양상들에 대해서 하나의 의미를 유지하나 그 양상들에 대해 ‘동등’하다는 말이다. 들뢰즈는 존재가 자신을 드러내는 모든 양상들에게 의미의 동등성을 인정하고 이것을 개체화하는 것을 차이로 보는 것이다. 즉, 존재한다는 것에 대한 답은 내가 아닌 타인과의 ‘관계성’에 따른 차이의 그물망 안에 있는 것이다.

2. 관계성으로 본 門

문은 전통적으로 건축과 연관되어 논의되어 왔다. 대문(大門)은 커다란 문을 말하는데 그 용도에 따라 관용적으로 ‘건물 및 특정 공간으로 통하는 주된 출입문’을 뜻하기도 한다. 따라서 대문은 주로 정문(正門)일 경우가 많다. 보통 일상적인 의미로는 집이나 다른 건물을 들어가는 문을 부를 때 대문이라는 단어를 쓴다. 문은 벽이라는 장막을 넘어 새로운 세계로 진입하는 통로이자 경계를 확정하는 폐쇄의 아이콘이기도 하다. 그래서 인간은 지극히 기술적인 관점, 혹은 기능적인 측면으로 문을 관찰한다. 존재와 존재, 관계와 관계를 매개하는 통로로 인지하는 것이다.

1) 문과 벽의 전통적 정의

게오르그 짐멜(Simmel, Georg, 1858~1918)은 “문의 역설은 그 문을 둘러싸고 있는 벽(壁)을 증명한다는 사실”⁵⁵⁾이라고 말한다. 철학적으로 벽은 그것만

54) Gilles Deleuze, 『차이와 반복』, 김상환 옮김, 민음사, 2005, p.102.

55) Simmel Georg, “*Bridge and Door*”, Simmel on culture: Selected Writings, Ed. David Frisby and Mike Feather Stone, London: Sage 1997. p.17

이 정답이라는 믿음으로 공고해진 경직된 사고의 틀이기도 하다. 사실 문은 외부와의 연결인 동시에 내부로의 단절이다. 열림의 기능을 지니고 있기 때문에 벽과 구분되면서도 닫힘의 기능으로만 정체되어 있을 때 실상 벽이나 다름없다. 열릴 수도 있다는 그 희망 때문에 더욱 절망적인 것이다. 이러한 문과 벽의 관계성은 노쇠한 변증법적 사유를 우리에게 강요하여 우주와 존재간의 이항대립(二項對立)적 관계성에 대하여 사유케 한다.

때로는 문(門) 기능의 일방향성이 강조되기도 한다. 로마네스크나 고딕의 석조건물의 트인 구멍들(openings)은 실제 문을 향하여 점차로 작아지고, 사람이 양(兩) 기둥의 행렬과 점점 더 가까이 접근하는 형상들 사이의 그것에 도달한다면, 이런 문들의 의의는 명백히 어느 곳을 나가도록 인도하는 것이 아니라 어느 곳에 들어가도록 몰아넣는 것을 의미한다. 이때 출구는 불행하게도 불가피한 우연적 특성으로 존재하는 것이다.⁵⁶⁾ 이러한 구조는 사람을 확실성과 바른 길에 대한 고상하고 자연적인 강박을 갖도록 유도한다.

우리는 로댕(Auguste R. Rodin, 1840~1917)이 조각한 <지옥문> [도판4]을 떠올리며 문이 지닌 의미와 무게에 경이로움에 탄복한다.

이때 문은 종교와 기능과 형태라는 개별성을 넘어, 규정될 수 없는 하나의 관계성을 띠며 통합된 의미로 구축된다. 따라서 문은 건축이기보다는 철학, 실체라



[도판4] A. Rodin <地獄門 (지옥문) la Porte de l'Enfer> 7.57x4m, Bronze, Parris Rodin Museum, 1880~1917

56) Georg, Simmel 앞책, pp. 170-174.

기보다는 상징으로 존재한다. 이때 문은 건물 안의 통로로 들어오게 하는 강력한 인력(引力)을 발산하면서 물리적인 실제 세계와 그 너머의 초월적인 영역을 구분하는 ‘문지방을 넘어서고자 하는 열망’을 불러일으킨다. 그러나 동시에 그의 출구는 진입로를 차단함으로써 경계를 넘어서려는 그 열망을 좌절시킨다.⁵⁷⁾

때로 문은 우리가 그 안으로 들어섰다는 용이한 환상을 허락하여 우리를 자유롭게 하는 것이 아니라, 오히려 그 경계 앞에서 영원히 폐쇄되고 갇혀 있게 함으로써 구속(拘束)의 체험을 강화시킨다. 다른 세계에 이르는 ‘통로’를 보여주지만 그 세계는 결국 접근이 불가능한 세계로 남아 있기 때문이다. 문은 이렇듯 열려 있으면서 굳건히 닫혀 있고, 안으로 초대하면서 밖으로 밀어낸다. 문은 문이 되, 물리적인 세계를 향해 열려 있지 않아 자신의 내부 속에서 열림과 폐쇄의 선택지를 찾아야 하는 이율배반성을 유발하기도 한다.

이와 관련하여 이탈리아 피렌체의 라우렌치아나 도서관(1524-34)의 막힌 창문(blind windows)에 관련한 마크 로드코의 언급을 주목해 볼 필요가 있다. 피렌체의 산 로렌초 성당의 수도원에 딸린 이 도서관은 미켈란젤로가 설계한 매너리즘 건축물로 잘 알려져 있다.⁵⁸⁾ 로드코는 1950년과 1959년 라우렌치아나 도서관을 두 차례 방문하였는데 그곳의 막힌 창문에 대하여 다음과 같이 말했다.

“미켈란젤로는 바로 내가 표현하려고 하는 그런 감정의 상태를 ‘이 도서관 속에’ 성취했다. 그는 그 안에 있는 사람들로 하여금 모든 출입구와 창문이 막혀 있는 방에 갇혀있는 것처럼 느끼게 만든다. 그곳에서 그들이 할

57) 자세한 내용은, 다음 장 선행작가 연구 ‘로맹’부분 참조.

58) 메디치가와 교황 레오10세(Leo X /1475~1521)의 장서를 보관하기 위해 지어진 이 건축물의 특이성은 입구 창문들과 내부 독서실의 상층 창문 모두가 열리지 않는 검은 창으로 되어 있다는 점이다. 창문의 형태를 취하되 외부의 물리적인 세계를 철저히 차단하는 이 창문들은 흡사 암흑처럼 닫혀 있는 폐쇄된 통로 같다. 자세한 내용은, 정은영, 「마크 로드코의 벽화 시리즈에 나타난 문과 통로의 상징적 의미」, 『현대미술사연구. 제29집』, 2011, pp.183-210 참조.

수 있는 일이라곤 오직 벽면수도 뿐이다.”⁵⁹⁾

미켈란젤로는 그 어두운 독서실에서 공부하는 수도사들이 오직 성서 속에서 혹은 내적인 명상 속에서 구도의 진정한 통로를 찾아야 함을 목적으로 설계한 것일 수도 있다. 그러나 로드코는 물리적인 폐쇄와 형이상학적 개방의 이율배반성을 비꼬았던 것이다. 결국 입구와 출구, 개방과 폐쇄가 동일성을 이루는 문과 벽의 개념은 형이상학적이고 추상적인 관념으로 미끄러져 가게 된다.

2) 문, 기능과 상징의 양면성

문은 사람의 신체로 치자면 얼굴에 해당한다. 첫인상이 사람을 평가하는데 중요한 요인으로 작용하듯이, 대문을 통해 그 집이 어떠한가를 짐작할 수 있다. 문은 사람이나 물건이 드나드는 출입구로서의 역할 뿐 아니라 신과 잡신을 선별적으로 통과, 통금시키는 역할도 수행한다.⁶⁰⁾ 중국 한나라 때 학자인 이우(李尤)의 『門銘』에 보면 “문이 선한 것을 맞이하고 악한 것을 막고, 방해되는 것을 척결”한다고 문의 기능에 대하여 일찍이 서술된 바 있다.⁶¹⁾ 결국 집안에 들어가는 첫 관문이자 그 집안의 얼굴이라 할 수 있는 대표적인 상징인 대문을 통해, 좋은 것을 들여보내고, 나쁜 것을 들어오지 못하도록 방지한 문의 공통된 기능을 알 수 있는 것이다. 따라서 문은 지역성을 위시하여 신앙 체계, 철학, 환경, 역사, 사회적 배경이 녹아있는 “문화적 총체”⁶²⁾라는 것을 알 수 있다. 이런 실용적이고 상징적 기능과 더불어 문은 다음과 같은 종교적·

59) Mark Rothko, quoted in John Fischer, “*The Easy Chair: Mark Rothko, Portrait of the Artist as an Angry Man*”, Harpers, July 1970, 16-23; reprinted in Lopez-Remiro, p. 131. 정은영, 앞 논문 p.196에서 재인용.

60) 정연학, 『한·중 두 나라의 문과 상징』, 시월, 2009, p. 12.

61) 歐陽詢, 『藝文類聚』卷13, “李尤, 『門銘』, 門之設張, 爲宅表會 納善閉邪 擊析防害”

62) 정연학, 위 책, p. 419.

철학적 의미를 함의한다. 우선 문은 외부세계와 연결하는 통로이자 내부세계를 단속하는 경계이자 방어막이기도 하다.

이처럼 문은 기능적인 의미를 가지는 한편 상상력의 공간으로 이동하기 위한 통로이며 인간의 삶에 있어 끊임없이 열고 닫아야하기에 시작점이며 종착점이다. 그 상상력의 공간은 새로운 세상에 대한 동경과 미지의 세계에 대한 기대로 현실과 가상의 세계를 희석시킨다. 이 모든 의미들은 외부와 내부의 공간적 분류와 상관없이 나타날 수 있으며 이것들이 분리되어 개별적으로 문에 적용되어지는 것이 아니라 요소요소가 만나 함께 적용되어져 보다 함축적인 의미를 내포하며 공간에 표현된다. 여기에서는 로댕의 <지옥문>과 이의 상상력 원천인 단테의 신곡을 살펴봄으로써 ‘관계성의 총체’로서 문의 기능성과 상징성을 살펴본다.

잘 알려져 있다시피 프랑스 정부가 화재로 1871년 소실된 감사원 건물 자리에 장식 미술관을 건축하면서 거대한 예술작품으로 장식된 문을 건립하기로 하였는데, 이것이 <지옥문/ La Porte de l' Enfer>이 탄생하게 된 배경이다.⁶³⁾ <지옥문>은 로댕이 건립부터(1880) 타계(1917)에 이르기 까지 장구한 세월과 에피소드를 남긴 만큼 그의 중심작이자 대표작이기도 하다. 여기에서 중요한 것은 로댕이 작업과정에 느끼는 범열과 함께 창조의 전율을 만끽하면서 그야말로 구도자(求道者)적 접근법으로 이 작업에 몰두(沒頭)했다는 점이다. 이 작업은 여전히 미완성이듯이 당시에는 그 어느 것도 완결된 것이 없었다. 로댕은 쉽 없이 수리하고, 다수의 인물들 틈에 또 다른 대상들을 삽입하는가 하면, 인물들을 새롭게 배치해보기도 하고, 맘에 들지 않으면 이것들을 다시 해체하여 다시 작업을 위한 재료로 환원시키곤 했다. 그러나 <지옥문>이 그가 담고자

63) “지옥문의 기원은 로마시대 산타 사비나(Santa Savina) 성당의 문에서 시작되었다. 처음에 성경의 이야기를 담고 있는 문의 구획은 28개나 되었지만 후에 10개로 축소되었고, 목조 형식의 문은 1666년이래 청동으로 제작되면서 내용보다는 형식에 주목하는 결과를 가지고 왔다.” 한주연, 「오귀스트 로댕의 작업에 나타나는 전통 서술구조의 해체」, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 석사논문, 1999. p.18.

했던 모델들을 모두 담보할 수 없었던 것은 창조의 전율(戰慄)과 구도자적 영감(靈感)이 충동을 일으켰기 때문일 것이다. <지옥문> 여기저기에는 작가의 예술적 욕망이 얼마나 변덕스럽게 작동되고 있었는지를 나타내는 수없이 많은 존재들이 관계성을 띠며 존재하고 있다. 따라서 <지옥문>은 존재들 간의 관계정립을 위하여 조각가로서의 로댕의 구도적 삶이 적나라하게 기록된 서사시라고 보아야 할 것이다.

처음에 로댕은 피렌체성당의 <천국의 문>을 참조하여 문을 여러 부분의 격자로 구분하고자 했다. 그러나 <지옥문>의 두 번째 참조물인 미켈란젤로의 <최후의 심판>처럼 세부 구획을 배제하는 한편, 단테(64)의 『신곡』을 충실하게 재현하기 위해 먹과 갈색 잉크로 조각적 효과를 담은 수많은 데생을 제작하였다. 그는 『신곡』의 ‘천국편’, ‘연옥편’을 포기하고, 가장 파국적인 부분인 ‘지옥편’에 집중했다. 다채로운 형태미를 보여주는 수많은 인물들의 관계망 속에서 <파올로와 프란체스카>, <우골리노와 그의 아들들>, <세 망령>, 그리고 단테를 주인공으로 한 <생각하는 사람> [도판5] 등 식별 가능한 몇몇의 주인공들에 집중하였다.⁶⁵⁾ 이 인물상들은 애초에 각기 제작된 것으로, 종종 건축과는 별도로 독립되면서도 건축과 관계성을 띠며 일체화된다. 그는 나무틀을 이용해 만든 문짝 위에서 이 군상들을 만들어 냈다.

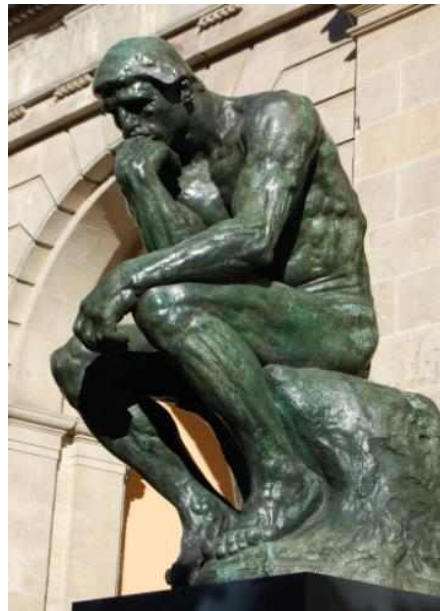
이때 제작된 다수의 인물상들은 보다 비중 있게 취급되어 분리되었다. 무엇보다도 로댕의 야심은 새로운 예술적·지적 형태를 창안해 내는 것이었다. <지옥문>에는 그가 애초에 생각했던 주인공들을 모두 담아내지는 못했으나

64) 주제로써 『신곡』의 선택은 추측컨대 조각가 스스로 제안한 것 아려져있다. 그 이유는 로댕이 단테의 오랜 매니아였기 때문이다. 로댕은 『신곡』을 읽고 또 읽었다. “나는 단테의 ‘지옥편’에 나오는 여덟 개의 원을 그리면서 단테하고만 꼬박 1년을 살았다. 그런데 그해가 저물 무렵 나의 데생이 현실에서 너무 동떨어져 있다는 사실을 깨달았다. 그래서 나는 처음부터 다시 작업했다. 자연을 기초로, 모델을 써서 작업했다.”라고 말하고 있다.

65) 카미유 모클레르는 1918년의 저서 『로댕』에서 “매 순간 그는 작은 인물을 즉흥적으로 만들었다”고 언급하며 “어떤 느낌, 생각 또는 형태에 대한 재빠른 판단을 표현하면서, 그는 그것을 다른 인물들과 함께 문 속에 위치시키거나 이동시켰다. 필요하다면 또 다른 생각들을 추구하기 위해 그것을 파괴하여 파편들을 이용한다”고 썼다.

인물서사의 비중과 그 관계성에 따라 취사선택되었다. <지옥문> 모형 가까이 놓인 판자 위에 나열되어 있는 헤아릴 수 없이 많은 인물상들은 소위 '그의 조각 인생의 구도적 과정'이라고 흔히 말하는 작가 상상력의 전체적인 변화와 '공간의 경계'를 표상한다.⁶⁶⁾

여기에서 공간의 경계는 구체되는 것이 아니라 대상들의 관계성에 따라 유기적으로 변모되는 것이다. 말하자면, 새로운 공간에 드는 행위란 경험치 못한 다른 세계를 만나는 것이며, 이는 구상하고 동경하였던 여태까지의 사유방향을 해체하거나 더욱 확고하게 하는 행위이기도 하다. 때에 따라서 애초의 방향성을 뒤집기도 하는 극적인 일이기 때문에 다양한 공간에 대한 호기심과 미적 욕망은 구도적 삶의 의미 있는 부분인 것이다.



[도판5] A. Rodin <The Thinker>
1880년 Bronze. 97x92x54
Parris Rodin Museum

주지하다시피 <지옥문>은 단테의 신곡에서 모티브를 얻은 작품이다. 서로가 행복하고 모두가 이익이 되는 사회, '인간에 인간의, 인간을 위한 사회'에 대한 단테의 열망이 녹아 있는 대서사시가 바로 신곡이다. 특히 「천국편」에서 단테가 펼쳐 보인 신학적 지식은 사실 신이 아니라 인간에 대한 지식이자 깨달음이다.⁶⁷⁾ 신과 자연에 대한 그의 사유와 인식은 아마도 중세의 천문과학 체계에

66) "조각가 로맹이 신곡을 선택한 이유는 당시 단테의 작품이 그에게 큰 감명을 주었기 때문이다. 단테의 『신곡』은 신화와 역사적인 사건들을 토대로 하는 서사시로 원래 9편의 지옥으로 구성되어 있으나 로맹이 문을 제작하면서 작품 구성상 하나를 줄이고 8개로 구체화했던 것으로 추정된다. 이것은 기베르티의 문이 10개의 패널 안에 각각의 사건들을 묘사하고 있는 것과 유사한 형식이었으나 마지막 결과에 이르러서는 기베르티와 다른 형식에 이르고 있다." 한주연, 「오귀스트 로맹의 작업에 나타나는 전통 서술구조의 해체」, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 석사논문, 1999. p.22.

67) 박상진교수는 "단테의 문학을 기독교 문학이라고 부른다면 거기서 '기독교'라는 한정사를

바탕을 둔 것이었으나 놀랍도록 정교하고 원대했으며 어디까지나 인간가치에 연루되어 있었다. 마찬가지로 그의 신학은 고전문학이나 과학에서 만날 수 있는 이성의 원리들과 어긋나지 않았다.⁶⁸⁾

“티마이오스⁶⁹⁾가 하늘의 영혼들에 대해 말하는 것을 문자대로 이해한다면 그것은 우리가 여기서 보는 것과 모순될 거예요. 그는 영혼이 세상에 태어나면서 자연에서 형상을 받을 때 영혼 자신의 별에서 찢어져 나간 것이며, 나중에 죽으면 자신의 별로 돌아간다고 합니다. 아마 그의 주장은 소리 나는 대로만 들리지는 않고, 전혀 다른 양상도 담고 있을 터이니, 세상의 존경을 받을 만한 점도 있겠지요.⁷⁰⁾한 하늘이 영혼에 명예든 비난이든 영향을 미치고, 영혼은 늘 그 하늘로 돌아간다는 것이 그의 주장이라면, 그의 활은 진실을 꿰뚫을 거예요.”⁷¹⁾

이렇게 볼 때 천국에서 구원받은 영혼들은 우리가 생각할 수 있는 완벽한 시민들이며 그들이 이룬 공동체는 곧 천국이라 불리는 곳이다. 천국의 자리는 반드시 죽음 이후에 설정될 필요가 없으며, 바로 여기서 실현 가능한 무엇이다. 단테의 신곡은 도가 지나칠 정도로 많은 역사와 신화, 동시대의 인물들을 언급한다. 지금이야 후대의 많은 학자가 해석해서 알아볼 수 있지만, 신곡에 대한 해석이 없었던 시대의 사람들에게는 굉장히 불친절한 소설이다. 반대로

떼어내든지 ‘문학’에 부속시켜야 하고, 『코메디아(신곡)』를 신학의 해설서라고 부른다면 신학보다는 아무래도 인간학으로 대체해야 좋을 듯”이 보인다고 말한다. 단테 저, 박상진 옮김, 『신곡』(천국편), 민음사, 2007. p. 350.

68) 단테, 위 책, p. 349..

69) 플라톤의 대화록 「티마이오스」에 나오는 대화자.

70) 단테는 「연옥편」(25곡)에서 영혼의 기원에 대한 이론을 펼쳤는데, 이는 알베르투스 마그너스(Albertus Magnus, 1193~1230)의 「영혼의 본질과 기원에 대하여(De natura et origine animae)」에서 따온 것이다. 영혼이 자기 별로 돌아간다는 플라톤의 이론도 「티마이오스」에서 직접 가져온 것이 아니라 알베르투스의 저작에서 따온 것이다. 단테는 『향연』(IV, x x i, 2-3)에서 이렇게 주장한다. “플라톤은 영혼들의 별에서 나왔다고 생각했다. 그의 의견은 완전히 옳바르다고 할 수 있다.” 위의 본문에서 이어지는 구절들과 같은 주장인데, 이로써 단테가 플라톤의 이론과 정통, 그리스도교의 조화가능성을 재확인하는 것으로 볼 수 있다. 단테 저, 『신곡』(천국편), 박상진 옮김, 민음사, 2007. p. 352

71) 단테, 위 책(4곡), p.35

니콜라우스3세와 같은 당대의 인물을 언급했으니 더 구체적으로 다가왔을 것이다.⁷²⁾ 단테는 독자가 자신과 같이 다양한 지식을 가지고 있기를 바라며 의도적으로 이러한 인물들을 등장시킨 것 같다.

주지하다시피 치열하면서도 음모와 협잡으로 가득한 지상의 삶을 버리고 단테는 미지의 지하세계로 내려갔다. 그것이 1300년 성금요일 저녁이었다. 단테는 이승의 산 사람에게는 전인미답(前人未踏)의 ‘인페르노(Inferno)’로 자발적으로 내려간 것이다. 인페르노란 장소를 들어갈 수 있는 자격은 ‘필멸(必滅/죽음)’의 존재를 의미한다. 그런데 그는 죽음에 이르지 않고는 감히 진입할 수 없는 미지의 공간에 감히 발을 들인 것이다. 단테의 이런 용기 있는 행위의 보상은 고대 로마의 건립과 기독교를 초석위에 얹은 두 명의 위대한 인물들 통해 이루어졌다. 한명은 로마제국의 신화적인 창건자인 아이네이스(Aeneis)이며, 또 다른 사람은 기독교란 위대한 종교를 있게 한 사도 바울(Paul the Apostle)이다.⁷³⁾ 그럼에도 ‘지옥문’에 새겨진 말귀를 보고 두려움에 떠난다.

“나를 거쳐서 길은 황량한 도시로, 나를 거쳐서 길은 영원한 슬픔으로,
나를 거쳐서 길은 버림받은 자들 사이로. 나의 창조주는 정의로 움직이
시어 전능한 힘과 한량없는 지혜, 태초의 사랑으로 나를 만드셨다. 나 이
전에 창조된 것은 영원한 것뿐이니, 나도 영원히 남으리라. 여기 들어오
는 너희는 모든 희망을 버려라.”⁷⁴⁾

72) “또 다른 지옥에선 한 노인이 불붙은 발을 동동 거리며 벽에 난 구멍에 머리를 처박고 있는 광경을 보게 된다. 가까이 다가가 그의 얼굴을 확인한 단테는 깜짝 놀라는데 그 노인은 1280년 사망한 교황 니콜라우스 3세였기 때문이다. 노인은 자신이 교성죄(沽聖罪)로 지옥에 떨어졌다고 고백한다. 이어 다른 교황들도 같은 죄로 지옥에 올 거라고 확신한다. 이어 보니파키우스 8세, 클레멘스5세 등이 연이어 등장한다.” 단테 위책, p. 381 참조.

73) “죽음을 극복하려는 문학적인 전통은 인류 최초의 서사시 <길가메시 서사시>에서 기원전 2000에 이미 시작되었다. 사후세계는 인간 상상력의 정점이다. 단테가 이 여행을 감행 할 수 있었던 이유는 아이네아스 이야기를 쓴 로마시인 베르길리우스를 자신의 스승이자 안내자로 삼았기 때문이다. 단테는 또한 죽음을 이기고 復活한 예수의 이야기를 1세기에 살던 지중해 지역 거주자들에게 ‘복음’으로 전달한 바울을 자신의 삶의 전형으로 삼았다. 단테는 스스로 14세기 ‘새로운 아이네아스’와 ‘새로운 바울’로 여겼다.” 단테 저, 『신곡』(지옥편), 박상진 옮김, 민음사, 2007. p. 358-359, 옮긴이 주 참고.

74) 단테 저, 『신곡』(지옥편/3곡), 박상진 옮김, 민음사, 2007. p. 26

이처럼 공간의 경계에는 항상 문이란 것이 있어서 극적으로 안과 밖을 통제한다. 천국과 지옥이라는 실체의 문이 부재함에도 공간의 변화와 그 관계성을 알게 되었으니 그게 바로 ‘문’인 것이다. 이는 감각의 문제이자 인식의 차원에서 논의되어야 할 것이다. 그것이 천국과 지옥이든 내부와 외부를 구획하는 것이든 간에 공간의 경계란 때론 숭고(崇高)한 의미를 내포한다. 말하자면, 새로운 공간에 드는 행위란 경험치 못한 다른 세계를 만나는 것이며, 이는 짐작하고 동경하였던 여태까지의 사유의 방향을 더욱 확고하게 하거나 정제시키는 행위인 것이다. 단테의 예술은 그의 유토피아적 열망을 열린 공간으로 정의할 수 있도록 해 준다. 문의 경계를 극복하고 또 다른 세계로 떠나는 단테의 구도여행은 보편적 이념과 그 공동체가 현실세계에서 이루어질 수 있는 조건 및 그 관계성을 제시하는 것이었다.

3) 관계성의 총체-문

단테의 『신곡』에서 보듯 우리는 언제나 풍요롭고 안전한 공간을 선망해 왔다. 지옥보다 천국을 선호하는 것이 그 방증(傍證)일 것이다. 그러나 그 경계에는 늘 보이지 않는 작은 문이 있다. 이때 우리는 존재하지만 ‘문이 되지 못하는 문’, ‘통과하지 말아야 할 문’에 대하여 각성하게 된다. 일례로 우리는 금당(金堂)의 부처님을 뵈기 위해서 활짝 열어놓은 정문을 피하여 양옆의 소박한 쪽문을 이용한다. 꽃 그림이 새겨진 그 아름다운 정면의 문은 사람을 위한 문이 아니라, 부처님을 더 전능한 대상으로 존재시키기 위한 장치인 것이다. 통과되지 않을 문이 과장 된다는 것은, 반대로 사람이 드나들어야 하는 문은 한없이 소박해야 한다는 의미이기도 할 것이다.

종교의 문은 별개로 치더라도 사람을 가두는 문, 무시하는 문, 위협하는 문,

차별하는 문, 심지어 쫓아내는 문까지 존재한다는 것은 문의 기능과 상징성을 비추어 볼 때 간과할 수 없는 아이러니다. 여기에서 이제 ‘문’이란 단어는 사물을 지칭하는 보통명사가 아니라 어떠한 정신과 제도를 아우르는 추상명사로 전이된다. 그리고 그것은 관계성이라는 역사적·사회적 의미망에 의하여 실체로 확인된다.

천국과 지옥의 관계성

인간적 삶에서 통상적으로 이어지고 연결되는 관계들의 양상과 그 상황의 변화에 따른 인간적 양상에서 자아(自我)의 본질이 들어난다. 그래서 ‘자아’는 황량한 벌판에 홀로 내 던져져있다고 하더라도 결국은 타자라는 존재가 반영된, 타인의 영향력에 점철된 상태들로 성립된 복합적 존재이다. 절대적 자아는 존재불가하고, 다양한 인식주체들의 관계들의 지표에 따라 서로 간에 상호 인식되고 받아들여지는 존재(存在)라는 말이다. ‘나’와 ‘그’가 운명적인 관계맺음의 상태에 존재함에도 불구하고 피차의 감성적 인식을 함께할 수 없기 때문에 늘 불완전한 인식과 교감이 이루어지고 있다는 것은 현 존재들이 지닌 관계성적 역설(逆說)이다.

「요한계시록」을 살펴보면 천국과 지옥을 영화처럼 생생하게 묘사함을 볼 수 있다. “지옥은 불과 유황의 호수이며, 사탄과 악인들이 빠져 영원한 고통을 겪는다(요한계시록 20:10). 천국은 순금으로 된 거리, 진주 대문, 곳곳에 보석이 빛나는 도시이며, 신의 영광스러운 빛이 가득하기 때문에 해와 달이 없다.”⁷⁵⁾ 무엇보다 “하나님이 모든 눈물을 그 눈에서 닦아주시는 곳이다. 천국의 성인(聖人)들은 흰 옷을 입고 하프를 연주”⁷⁶⁾하는 유토피이다.

희랍어로 쓰인 신약성서는 지옥을 일컬어 ‘게헨나’라고 표기하고 있다. 예루

75) 스티브 랭, 『바이블 키워드』, 남경태 역, 도서출판 들녘, 2017. p.479.

76) 위와 같음.

살렘 인근의 쓰레기 소각장 ‘힌놈’이라는 골짜기에서 유래된 게헨나⁷⁷⁾는 알려져 있듯이 주민들이 자신의 자식을 이교의 신에게 희생물로 바친 곳으로 이에 유대교도들은 힌놈을 나쁘고 불순한 장소로 생각했다.

“불러 가로되 아버지 아브라함이여 나를 긍휼히 여기사 나사로를 보내어 그 손가락 끝에 물을 찍어 내 혀를 서늘하게 하소서. 내가 이 불꽃 가운데서 고민하나이다. 아브라함이 가로되 너는 살았을 때에 네 좋은 것을 받았고 나사로는 고난을 받았으니 이것을 기억하라. 이제 저는 여기서 위로 받고 너는 고민을 받느니라. 이뿐 아니라 너희와 우리 사이에 큰 구렁이 끼어 있어 여기서 너희에게 건너가고자 하되 할 수 없고 거기서 우리에게 건너올 수도 없게 하였느니라.”⁷⁸⁾

이처럼 신약성서에서는 천국과 지옥에 대한 이야기를 설명할 때 반드시 설명을 거론한다. 그냥 “부자와 거지가 있었는데”라고 시작해도 되는데 굳이 ‘나사로’라는 이름을 획정한다. 요한계시록에서 천국을 설명할 때 천국의 기둥의 보석이름들과 그 색깔까지도 디테일하게 묘사한다. 대부분 성경을 도해한 ‘천국과 지옥’ 그림들에서 지옥은 화염과 황이 계속 불붙어 있는 곳으로 묘사되는데 반해, 천당은 금은과 진주, 하얀 옷과 하프가 연주되는 곳이다. 이렇게 구체적인 이유는, 천당과 지옥이라는 곳이 확실한 ‘실체(實體)’라는 것을 구체화하기 위해 의도적으로 그렇게 묘사한 것일 게다.

구약성경에는 ‘스올(Sheol)’이라는 어두운 곳이 있는데 이곳은 이스라엘사람

77) “‘게헨나’는 무슬림이 말하는 지옥인 ‘자한남(Jahannam)’의 어원이다. 코란에도 자한남은 ‘불구덩이’라고 되어 있다. 베드로후서(2:4)는 ‘지옥’이라는 말 대신 ‘타르타로스(Tartaros)’라는 희랍어를 쓴다. 타르타로스는 그리스신화에서 악인들이 고통을 당하는 곳이다. 베드로후서에 따르면 신을 거역한 천사들은 그곳으로 보내져 어둠 속에서 묶여 있다가 심판의 날을 맞는다. 신약성서는 또한 지옥을 아비소스(abyssos)라는 그리스어로도 표현하는데, abyss라는 영어 단어의 어원이다. 신약성서의 시대에 유대인들은 일곱 개의 천국이 있다고 믿었다. 그 중 으뜸은 물론 제7천국이다. 바울은 셋째 하늘에 끌려간 사람을 안다고 말한다.” 고린도후서(12:2) 참조.

78) 누가복음, 16:24-26.

들이 사망하면 가는 곳이다. 스올은 천국도 지옥도 아닌 연옥과 같은 중간지대지만 이곳은 현세와는 달리 행복하지 않고 불안한 곳이다. “스올은 내세(來世)가 아니라 사후세계(死後世界)”⁷⁹⁾다. 고대 그리스인들도 죽으면 누구나 ‘하데스’라는 곳으로 간다고 믿었다. 예수가 활동하던 2000년 전 대부분의 유대교도들은 천국, 즉 내세의 존재를 확신하고 있었다. 유대인들이 “천국은 ‘아브라함의 품’”⁸⁰⁾이라고 부른 것은 잘 알려져 있다. 악한 자는 영원한 불이 있는 지옥으로 보내졌다.

한편 앞 절에서 살펴본 바와 같이 인생의 중반기에 접어든 단테는 베르길리우스의 안내에 따라 천국과 지옥, 연옥을 거치면서 과거에 존재했던 주요 인물들과 조우했다. 여기서 그는 현인 소크라테스나 플라톤 같은 사람들은 물론 역사의 한 페이지를 장식했던 수많은 왕들과 시인 묵객들과 마주한다.⁸¹⁾ 이 과정에서 단테에게 성찰과 각성을 준 건 외부의 꾀임에 빠져 인생을 허비했던 사람들이 받는 형벌과 고초를 대했을 때이다. 이곳에서 그는 맨 먼저 트리스탄이나 클레오파트라와 같이 욕정에 빠져 허우적거리는 유명인들의 상황을 목도한다. 단테는 “그들은 거센 바람에 휩쓸려 이곳저곳 쓸려 다니는 형벌을 받으며, 어느 한 곳에 정주하지 못하고 영원의 시간 동안 불안에 싸여 안정을 갈구”⁸²⁾하는 것으로 묘사한다. 인페르노(inferno)는 단테가 부른 지옥이라는 명칭인데, 이는 라틴어 인페르누스(infernus)에서 유래된 말이다. 과거 구라과

79) “구약성서의 뒷부분에서는 천국과 지옥을 말한다. 특히 죽은 후에 착한 사람은 영생을 얻고 악한 사람은 “영원한 지옥을 경험할 것”이라고 말한다.”(다니엘 12:2).

80) “예수는 보통 자비로운 사람으로 생각하지만 천국과 지옥이 존재한다고 믿었다. 양과 염소의 비유(마태복음 25)를 보면, 악한 자는 영원한 형벌을 받고 선한 자는 영원한 삶을 얻는다. 또 나사로와 부자의 비유에서는 가난한 거지 나사로가 천국에서 아브라함의 품에 있고 그를 냉대할 부자는 불타는 지옥에 있다(누가복음 16). 예수는 지옥을 ‘바깥 어두운 데’라고 부르면서 악인은 ‘거기서 울며 이를 갈게 되리라’고 말했다.”(마태복음 8:12).

81) 자세한 내용은, 단테 저, 『신곡』(지옥편/4곡), 박상진 옮김, 민음사, 2007. pp.37-47 참조.

82) 베르길리우스는 말한다. “저길봐라! 저 여자는 사랑 때문에 자살했으며 그로써 시카이우스의 주검을 배신했다. 그 뒤에 음란한 클레오파트라가 있구나! 저기 헬레네를 보아라! 이 여자로 인하여 긴긴 악의 세월이 흘러갔다. 보라! 늘그막에 사랑 때문에 싸웠던 저 위대한 아킬레우스를!” 단테, 『신곡』(지옥편/5곡), 박상진 옮김, 민음사, 2007. p.53.

의 극장 앞에 '지옥의 입구'라고 쓰인 대문이 있었다고 한다. 놀이공원의 공포 체험장 입구의 도깨비 모습으로 그려진 출입구로 돈 후안이나 파우스트 같은 악당들을 지옥으로 보내려는 통로였다.⁸³⁾

기독교적으로 보자면 선한 일을 한 자들은 천국에 들어가고, 악한 일을 한 자들은 지옥불에 떨어진다. 이것이 심판의 결과이다. 천국과 지옥은 선과 악, 신앙과 비신앙, 기독교와 이교도라는 존재들 간의 상호적 관계성을 바탕으로 규정된다. 핵심은 존재들 간에 전개되는 선악관계의 변화를 면밀하게 해석하여 '존재의 부정과 존재의 긍정'이라는 상반된 시각에 균형을 찾는 것에 있다. 대립 안에서도 대립자 각자가 이중성과 관계적인 모순을 지니면서 중층적으로 전체를 형성해야하기 때문이다.

결국 우리는 다시 '인간 존재'에 대해 보다 근본적인 문제로 눈길을 돌릴 수밖에 없다. 그것은 태초에 바로 죄인이 된 인간의 모습일 것이다. 인간은 그것이 잘못된 줄 알면서도 죄를 선택하는 부패성을 근본적으로 안고 있다. 결국 이것이 구약성경에서 "죄인"이라고 못 박은 인간의 본질적 양상이다. 선을 인지하지만 이를 실천할 수 없고 이에 더하여 선을 택할 수도 없는 인간의 야누스적 모습, 여기에서 천국과 지옥의 관계성을 해부해 내야 할 것이다.

이상과 현실의 관계성

우리는 늘 현실에서 출발하여 이상을 추구하거나 이상에 입각하여 현실의

83) 밀턴의 『실락원』은 사탄들이 신에게 반기를 들었다가 천국에서 지옥의 나라에 떨어지는 장면에서부터 시작된다. 지옥의 서울은 판데모니움인데 이는 '모든 마귀들'이라는 뜻이다. 존 버니언은 『천로역정』뿐 아니라 『거룩한 도시/ The Holy City』(천국)와 『지옥의 신음 소리/ A Few Sighs from Hell』도 썼다. C. S. 루이스의 『천국과 지옥의 이혼/ The Great Divorce』은 지옥의 나라로 떨어진 인간들이 일시 천국에 유람을 가지만 거의 모두 다시 지옥으로 떨어진다는 내용이다. 유명한 사랑꾼이었으나 종국에 지옥으로 떨어지는 돈 후안, 악마에게 영혼을 파는 파우스트의 스토리는 수많은 소설과 연극의 줄거리가 되었다. 자세한 내용은, 스티브 랭, 『바이블 키워드』, 남경태 옮김, 들녘, 2017. pp. 479-482, 참조.

변화를 모색한다. 자신이 설정한 이상에 다다른 존재들은 성취의 만족감에 환호하고 현실의 무게에 버거워하는 사람은 좌절에 신음하게 된다. 이상과 현실이 우리 삶에서 서로 괴리되고 불협화음을 내는 이유이다. 이 두 요소가 인간적 삶의 숙명적 양립관계라는 조건은 어느 하나도 포기할 수 없는 가치들이기 때문이다. 그러나 현실은 늘 이상을 향해가는 우리의 발목을 잡으려 하고 이상은 현실이 힘들수록 우리를 더 잡아당기는 힘이 있으니 양자의 관계성은 이율배반적이다.

우리의 이상에 의해 도래한 현대의 문명사회 속에서 우리는 물질적 풍요를 누림과 동시에 물질의 지배를 받는 존재로 전락하고 말았다. 인간이 창출한 이 거대하고 비인간적인 사회관계망은 인간의 욕구에 봉사하고 인간의 자유로 우며 창의적인 활동수단이 되는 것이 아니라, 거꾸로 인간을 통제하고 비인간화 하는 괴물적 시스템이 되고 있다. 이러한 현대를 살아가며 우리는 불안을 겪게 되며 이욕과 소외를 경험하고 이상을 포기한 채 현실과 타협하며 수동적인 삶을 살게 되는 것이다.

사르트르(Jean-Paul Sartre)는 이상을 “즉자-대자(卽自-對自)”의 결합(fusion de l'en-pour-soi)상태로 보았고 이는 곧 신(神)의 존재라 하였다. 즉 삶에서 이상을 실현하는 것은 결국 불가능한 것이다. 이처럼 즉자-대자의 결합상태는 비록 그 상태가 논리적으로 모순되기는 하지만 결핍인 인간이 끝까지 추구해야 하는 이상적 상태이다.⁸⁴⁾ 왜냐하면 인간의 의식은 항상 외부의 즉자존재에게 의미를 부여함으로써 즉자가 지니는 충만함을 얻고자하고 또 인간은 언제나 충족되지 않는 욕망을 가진 결핍의 존재이기 때문이다.

“욕망은 다양할 수 있다 해도 그것들은 이 한계를 돌파하던가 혹은 거

84) 사르트르에 의하면 “사물 존재의 존재 양태(manière d'être)가 즉자(en-soi)이고, 의식을 가진 인간존재의 존재 양태 또는 의식 자체의 존재 양태가 대자(pour-soi)”이다. 자세한 내용은, 변광배, 『존재와 무 : 자유를 향한 실존적 탐색』, 살림, 2005, pp.149-150 참조.

기서 순응(順應)하던가 하기 위한 시도로 나타나는 것이므로 어떤 욕망일 지라도 그것은 적어도 나와 관계성을 띠고 있다. 따라서 모든 이상(理想)이 그것이 어떤 개인의 것일지언정 하나의 보편적 가치를 지니고 있다.”⁸⁵⁾

이에 즉자대자의 결합상태라고 할 수 있는 이상은 우리의 삶이 계속되는 한 상실·소멸·생성이 반복되는 순환과정을 통해 끊임없이 변화하며 존재할 것이다. 사르트르는 인간은 자유를 선고받았다고 선언했다.⁸⁶⁾ 인간은 그 어떤 이유도 없이 이 세상에 던져진 존재로서 미래의 다양한 가능성에 직면하여 스스로 선택하고 ‘기투(企投)’⁸⁷⁾하는 존재라는 것이다.

인간이 이상과 현실 사이에 차이를 느끼는 것은 두뇌에서 생각하는 이상에는 모든 경우의 가능성이 있으나, 현실에서 일어나고 있는 실재에는 오직 한 가지 경우만 존재하기 때문이다. 자기의 입장이 현재의 그 위치가 아니어도 될 것이라는 상상과 현재의 위치는 틀림없이 그곳으로 정해져 있다는 현실 사이의 차이인 것이다.

이는 아도르노(T. Adorno)가 문화적 폐권이 문화산업의 경제적인 역학관계에 의거한다는 점을 출발점으로 하였음에도 그 “경제적 토대인 자본주의 경제 제도가 지배 이데올로기에 반영하는 문화형태만을 생산할 수 있다”⁸⁸⁾는 생각을 갖고 있었던 점과도 비견된다. 그는 문화산업의 경제적인 토대는 생산된 문화상품에 의하여 재생산되므로 문화상품을 비판적으로 분석한다면 개개의 문화산업형태를 따로 분석할 필요가 없다고 보았다. 이는 물질적인 생산과 문

85) 장 폴 사르트르, 『실존주의는 휴머니즘이다』, 방곤 옮김, 문예출판사, 1999, pp. 53-54.

86) 오재욱, 「이상의 형상화를 통한 불안한 현실극복 의지 표현연구-오브제의 재생을 통한 본인의 조형작품을 중심으로-」, 국민대학교대학원 미술학과 입체미술전공 박사논문, 2012. p. 6. 재인용

87) 기투(企投)란 인간이 현재를 넘어서 미래를 향해 스스로를 던짐으로써 자신의 삶을 만들어 가는 것이다. 장 폴 사르트르, 『실존주의는 휴머니즘이다』, 방곤 옮김, 문예출판사, 1999, p. 54.

88) G. Murdock, & P. Golding, 「자본주의와 커뮤니케이션」, 『커뮤니케이션과 이데올로기』, 이상희 편, 한길사, 1983, P. 163.

화생산의 관계를 동일시한데서 비롯된 이상적이고 관념적인 추론이었던 것이다. 자본의 힘이 강력하다고 해도 그 가치가 실현되는 계기마다 모순들이 각 인되어 있어 반드시 문화상품이 지배이데올로기를 옹호하지 않는다는 점은 오늘날 문화산업이 설명해주고 있다.

한편 16세기 관점에서 볼 때, 마키아벨리(Niccolò Machiavelli/1469~1527)와 토머스 모어(Thomas More/1478~1535)는 양립(兩立)하기 어려운 인물들로 다가 온다. 마키아벨리에 의하면, 인간의 권력투쟁은 피할 수 없는 삶의 한 요소이다. 그리하여 힘에는 힘으로 균형을 이루게 하여 안정과 질서를 유지하는 것이 가장 현실적인 최상의 방법이다. 이에 반해 토머스 모어는 투쟁을 완화하고 규제하는 것은 정의로운 사회제도와 법에 의해 가능하다고 보았다. 그가 볼 때 “유토피아 사회가 영원히 존속하는 것은 인간의 야망과 탐욕의 뿌리를 억제할 수 있는 훌륭한 제도 때문”이다.⁸⁹⁾

이 共存하기 어려운 두 입장을 조화시키기 위해 파스칼은 “힘없는 정의는 무력(無力)하고 정의 없는 힘은 폭력(暴力)”⁹⁰⁾이라는 유명한 카논을 제시한 바 있다. 중요한 것은 권력과 정의를 보완하여 정의에는 힘을 실어주고 권력에는 정당성을 부여하는 일일 것이다.⁹¹⁾ 권력이 정의에 복종하지 않을 때나, 정의가 힘이 없을 때 인간은 항상 권력을 정당화 했다. 이상과 현실이 균형을 맞춰야 하는 부분이 이 지점이다.

그렇지만 이상주의와 현실주의는 ‘권력’이라는 수레의 두 바퀴처럼 상호보완적 관계성을 형성하지 완전히 대척적(對蹠的)인 것은 아니다.⁹²⁾이 이율배반적인 두 개념은 특정한 시대적 역사적 상황에 비추어서 검토되어야지 쉽게 일반화하여 서술될 수 없는 것이다. 이상(理想)은 인간의 욕망을 고무시키고, 삶의

89) 김영환, 「마키아벨리의 現實主義와 모어의 理想主義: 比較研究」, 학술원논문집(인문·사회과학편) 제52집 1호, 2013, p. 173.

90) Blaise Pascal, *Pensées*, tr., by J.M. Cohen(Penguin Books, 1961), p. 104.

91) 김영환, 앞 논문, p. 174

92) 김영환, 위 논문, p. 3.

방향을 결정할 수 있기 때문에 우리는 이상적 가치들이 인간의 행위에 미치는 권위의 실재성을 결코 의심할 수 없다. 이상이 이상일 수 있는 이유는 그것이 현실적인 경험이나 상황들과 존재론적으로 대비되기 때문이 아니다.

존 듀이(J. Dewey)는 “이상은 현실을 더욱 더 나은 모습으로 움직이게 하는 가능성, 힘, 또는 에너지를 갖고 있기 때문에 이상이 될 수 있다”⁹³⁾면서, 그러므로 “우리는 이상을 초월적 차원이나 선험적(先驗的) 실재, 물리적 법칙 등으로 파악해서는 안 된다”⁹⁴⁾고 말한다. 이상은 현실에서 솟아오르는 가능성과 그 가능성을 실현하는 실천적 행위와 관련지어 이해해야 한다. 행위 안에서 사용되지 않는 이상은 구체화될 가능성을 박탈당하기 때문에 이상은 실천(實踐)에 의해 항상 향유되어야 한다. 따라서 이상은 현실적인 것의 반대로, 그것의 독립된 형태로 설정되어 현실을 제한시켜서는 안 되고, 오히려 이상은 현실 안에서 현실을 통해서 존재함을 직시(直視)해야 한다.⁹⁵⁾ 왜냐하면 이상의 힘을 빌리고자하는 사람들은 필연적으로 초월과 소외의 '이중 고리'에 걸리기 때문이다. 이상과 현실은 원심분열(遠心分裂)되는 것이 아니라 마치 '피비우스의 띠'처럼 교합(交合)되거나 미끄러져 분리되었다가 다시 조우(遭遇)하는 관계인 것이다.



[도판6] Giovanni Lorenzo Bernini
 <Apollo and Daphne>
 1622~1625, Marble, 243cm,
 Galleria Borghese

93) Dewey, John, *The Influence of Darwin on Philosophy and Other Essays*, New York: Prometheus Books, 1997. p. 32

94) 위와 같음.

95) 김진석, 『이상현실, 가상현실, 환상현실』, 문학과 지성사, 2001. p. 82.

피비우스의 띠

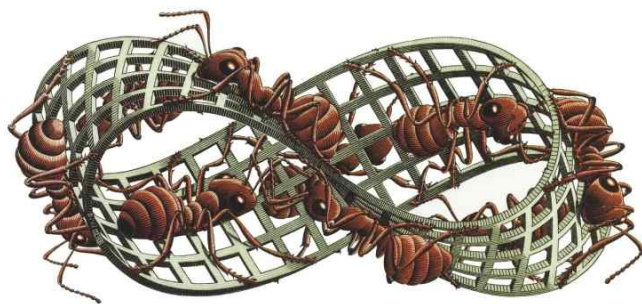
‘피비우스 띠’의 형태적 특징은 ‘비틀기(distort)’이다. 비틀기를 통해서 안과 밖, 원본과 복제는 하나의 면에서 소급되어 다시 하나의 면으로 비틀려 환원된다. 하나로 된 것을 반으로 가르면 이등분으로 나누어지는 것이 사물의 이치이다. 그러나 한번의 뒤틀림으로 꼬여 나누어지지 못하고 하나로 이어지는 연연(連延)의 시작은 출발점이 되고 이차원에서 삼차원으로서의 또 다른 시작을 만든다. 시작은 있는데 끝은 없다. 피비우스의 띠에는 원상태로 돌아가 힘의 평형 상태를 유지하고자 독특한 형태의 꼬여 있는 부분이 나타난다. 수학 전문용어로는 ‘가전면(可展面)’ 즉, ‘직선이 운동할 때 생기는 곡면’인데, 이 부분이 ‘피비우스의 띠’의 모습을 예측하는 핵심이다. 그래서 피비우스 띠는 들뢰즈가 말한 ‘원환운동’이자 무한히 자기증식하는 패러디의 성격을 띠고 있다. 시물라크르적 생동인 것이다.

출발점에서 뒤틀린 한 바퀴를 돌아 다시 시작점으로 되돌아오니 거울에도 비치지 않던 나의 뒷면에 도달하게 된다. 다시 둘로 나뉘어 앞으로 앞으로만 가면 한번 더 꼬이게 되고 또 다른 나의 뒷면으로만 다다르는 끝없는 여정이다. 이차원에서 삼차원으로 그리고 아직 가보지 못한 사차원으로 이어지는 판도라의 상자, 이 찰나의 호기심은 또 다른 출발점이 되는 고리, 이 위상기하학적 아이러니는 동시대 미술의 주요개념인 시물라크르에 그대로 적용된다.⁹⁶⁾ 이것은 무한반복이자 또한 무한복제이기 때문이다.

이 개념은 무려 400년 전에 바로크 조각가인 로렌초 베르니니(G. L. Bernini)가 그의 조각 <아폴로와 다프네> [도판6] 에서 사용한 기법이다. 다프

96) “위상기하학은 여러 차원을 총망라해 공간 사이의 관계 및 신비로운 여러 형태를 연구하는 학문이다. 수학기계의 만물상인 셈이다. 때로 위상기하학은 고무종이 기하학이라고 불리기도 하는데, 잡아당기거나 마구 변형을 가해도 변하지 않는 속성에 관한 연구이기 때문이다. 남녀노소를 막론하고 사람들을 위상기하학에 반하도록 만드는 데는 피비우스의 띠가 단연 최고다.” 클리퍼드 픽오버 『피비우스의 띠』, 노태복 옮김, 사이언스북스, 2011. p. 16.

네를 겁탈하려고 달려드는 아폴론이 거의 다프네를 따라잡았을 때쯤 아폴론에게 당하느니 차라리 한 그루 나무가 되게 해달라는 다프네의 소원을 제우스는 들어준다. 조각상은 그런 다프네가 나무로 변해가는 모습이 담겨있다. 이 동적인 순간은 시간이라는 절대적 개념이 표현되며 새로운 형태개념으로 연결되는 중요한 순간이다. 네덜란드 화가 에셔(M. C. Escher)의 <뫼비우스의 띠Ⅱ> [도판7] 라는 목조각은 뫼비우스 띠가 조형예술에 형태적·미학적으로 적용된 중요한 예다.⁹⁷⁾ 여기에는 뫼비우스 띠 표면 위를 기어 다니는 불개미들이 표현되어 있다. 막스빌(Max Bill)의 석 조각 <끝없는 리본>은 영원성, 혹은 끊임없이 의미를 원환(圓環)시키는 시물라크르적 생동방식을 설명하고 있다. 여기에는 분명한 미완(nonfinito)의 철학이 숨겨져 있다. 미완의 완성은 바로 ‘텅 빈 충만’을 의미하며 역설적이게도 ‘중첩(overlapping)’이라는 비표상적 조형언어를 통섭한 반전의 뫼비우스 띠처럼 미완을 전제로 한 반복이 함의되어진 재현과 시물라크르의 연속이다. 작품의 소재들은 이미 존재했던 뫼비우스적 형태지만 그것은 마음과 기억 속에 존재할 뿐, 실제로는 존재하지 않는 잔상의 간접체험인 것이다.



[도판7] M. C. Escher <Moibius stripⅡ-Red Ants>
woodcut, 1963

97) 클리퍼드 픽오버, 앞 책, p. 22.

시물라크르적 가치와 의미는 실재의 부재와 함께 피비우스 띠처럼 내부로 흡수된다. 이것은 또한 “확장의 가속을 급격히 올리는 시물라시옹이라는 역동성안의 내파에서 반비례적으로 발생한다. 마치 우주 종말의 양상을 보는 듯한곳으로 빠르게 응축되는 원환운동은 상시적으로 발생하고 있으며, 중국에는 모두 응축될 것 인바, 보드리야르는 이것을 내파(內波)”라고 정의한다.⁹⁸⁾ 그리고 이는 반복적으로 일어난다. 나타샤 드겐(Natasha Degen)은 단토에게 다음과 같이 말한다.

“직선적으로 이루어진다고 여겼던 발전도 사실은 일종의 피비우스 띠였다. 라스코동굴에서 시작되었던 미술의 발전도 그 후 1만 5000년이 지나 막바지에 이르고 보니 동굴벽화그리기를 갈망하는 미술가들이 나타났다. 자, 이제 미술의 종말이 지나갔으니 아무것이나 그려도 된다.”⁹⁹⁾

이 지점에서 다시 니체(Friedrich Nietzsche)의 ‘영원회귀’로 돌아가면 들뢰즈의 개념대로 영원회귀는 ‘차이와 반복’에 다름이 아니라는 것을 짚고 넘어가지 않을 수 없다. 주지하다시피 들뢰즈의 영겁회귀는 세계에서 발생하는 모든 사건들이 원환운동 속에서 영원히 반복되고 있다는 이론이다. 결국 영겁회귀란 피비우스의 띠처럼 무한한 개념과 이미지들의 순환운동이자 생성논리인 것이다. 그런 이유에서 피비우스 띠는 패러디이자 근거 짓기를 허용하지 않는 의미의 증식이다. 그것은 원본과 파생물, 사물과 허상들 사이의 차이를 정하는 모든 근거를 해체한다. 그리고 무한히 새로운 생성 동력을 잉태시킨다.

98) 이혜진, 김윤재, 「보드리야르의 시물라크르, 그리고 이미지」, 인문학 연구 11집, 2005.

99) 클리퍼드 픽 오버, 앞 책, p.378.

Ⅲ. 現代美術의 시뮬라크르적 속성

전통적 모방이나 이미지로의 재현은 대상이 ‘있음(being)’을 전제로 한 것이다. 따라서 이미지는 언제나 ‘존재’의 지표인 것이다. 가시적이든 비가시적이든 이미지는 ‘존재’ 자체가 아닌 ‘그 무엇’을 유발시키는 담음을 기본 속성으로 한다. 보드리야르는 “인간의 인식변화에 따라 나타난 새로운 이미지의 형태와 가치는 기존의 이미지 재현 체계를 위협하게 되었다”면서 “이것은 근대적 재현개념을 강화하게 했던 ‘주체’의 붕괴와 밀접한 관계를 갖는다”¹⁰⁰고 말한다.

포스트모던에서의 탈근대적 주체는 ‘이성적 개인으로서의 주체’에 대한 의의 체계에서 시작된다. 이에 연동하여 전통적인 시각적 재현이 위기에 봉착하게 되고, 새로운 재현의 개념이 대두 된다. 이에 새로운 이론적 접근으로 시뮬라크르의 시대는 모든 것이 시뮬라크르라는 사실을 감추기 위해 또 다른 시뮬라크르를 만들어 낸다. 원본이 실재하는 것이 아닌 파생실재(派生實在)로 전환되는 과정이 시뮬라시옹(simulation)이고, 모든 실재의 인공적 대체물이 ‘시뮬라크르(simulacre)’인 것이다. 현대미술은 가상실재인 시뮬라크르 안에서 이를 확대재생산하며 살아가고 있다.

1. 원본 不在의 복제

원본(原本)의 개념은 ‘실재성(實在性)’과 연관되는 것이다. ‘원본 없는 복제’, 즉 모방(模倣)할 대상이 없는 것을 만들어내고, 복제한다는 의미이다. 이처럼

100) 보드리야르의 근대적 주체 비판을 보면, “주체의 드라마는 객체와 주체의 이미지의 난관에 봉착하면서 끝났으며, 우리는 배우나 극작가가 아니라 다층적 네트워크의 단말기에 불과하다”고 말한다. Jean Baudrillard, 『시뮬라시옹(simulacres et simulation)』, 하태환 역, 민음사, 2006, p. 9.

복제가 실재를 우선하고 원본과 복제의 위계가 흔들림으로써 이제 재현할 원본이 사라진 시뮬라크르는 원본에 비해 더 실재에 근접한 극초실재 (hyper-reality)를 생산해낸다.

들뢰즈 이후 시뮬라크르는 ‘원본 없는 복제’ ‘복제의 복제’ 등의 의미로 정초(定礎)된다. 앞장에서 언급한 바와 같이 플라톤에 따르면 사람들이 육신을 기탁하고 있는 이 세계는 경험적 세계로서 겉껍데기의 외관만 있는 세계이다. 감각적이고 구체적이어서 실제처럼 느껴지지만, 실은 이데아 세계의 한갓 그림자에 불과한 것이다. 이미지는 원본모습을 따르지 않고 그것과 완전히 상관 없는 판타스마타(phantasmata)이다. 이는 시뮬라크르와 같은 뜻이며 판타지(fantasy)의 어원이기도 하다. 복제는 대상을 참조하므로 원본이 있지만, 판타스마타는 원본대상을 부인하기 때문에 원본이 없다. 여기서 아이콘과 시뮬라크르의 구분이 극명하게 생성된다. 아이콘은 근거되는 원형이 있고 시뮬라크르는 이것이 없다. 현대 “자본주의 사회는 실제사물의 세계가 아니라 자본주의와 인간의 욕망에 의해 만들어진 가상세계이며 현대인들은 물질이 아닌 이 가상성의 이미지를 소비하고 있다”고 보드리야르(Jean Baudrillard)는 말한다.¹⁰¹⁾ 그가 말하는 시뮬라크르 이론은 기본적으로 “본질이란 보이는 곳에 없

101) “시뮬라크르는 실제로는 존재하지 않는 대상을 존재하는 것처럼 만들어놓은 인공물을 지칭 한다. 흉내를 내기 위하여 반드시 흉내 낼 원대상이 있고, 이 실제 원대상을 베끼게 되면 그것이 바로 흉내이다. 이러한 흉내나 모방으로의 번역은 보드리야르가 말하는 제1혹은 제2열에 속하는 시뮬라크르, 전통적인 재현 체계 속의 이미지에 속하고, 보드리야르 이론의 핵심을 이루는 현대의 제3열의 시뮬라크르와는 전혀 거리가 멀다. ‘가장’은 흉내낼 대상이 없는 이미지이며, 이 원본 없는 이미지가 그 자체로서 현실을 대체하고, 현실은 이 이미지에 의해서 지배받게 되므로 오히려 현실보다 더 현실적인 것이다. 가장 쉽게는 우리가 시뮬라크르를 생각할 때, 현대의 전쟁을 생각하면 쉬울 것이다. 미사일 발사는 컴퓨터 화면을 보면서 하고 실제 미사일의 움직임을 육안으로 보면서 하지 않는다. 이때 시뮬라크르인 화면상의 미사일 궤도는 실제 탄의 궤도일 것이며, 더 나아가 실제 탄이 목표에 맞았는지 맞지 않았는지는 이제는 중요하지 않게 되어버렸다. 결국 시뮬라크르는 실제보다 더 실제적인 것이다. 이 시뮬라크르는 아울러 어떤 기왕의 실제 존재하고 있는 것하고는 아무런 관계도 없다. 독자적인 하나의 현실이라 할 것이다. 오히려 우리가 지금까지 실제라고 생각하였던 것들이 바로 이 비현실이라고 하였던 시뮬라크르로부터 나오게 된다. 상황이 완전히 전도되었다. 흉내 내거나 모방할 때는 이미지란 실제 대상을 복사하는 것이었지만, 지금은 오히려 실제 대상이 가장된 이미지를 따라야 한다. 시뮬라시옹은 시뮬라크르의 동사적 의미로 ‘시뮬라크르하기’이다.” Jean Baudrillard, 『시뮬라시옹(simulacres et simulation)』, 하태환 역, 민음사,

으며 현상만 있다”는 말로 함축(含蓄)된다.

1) 기원의 부재, 역사의 부재, 合目的性的의 부재

20세기 중반에 이르러 몇몇 구조주의자들이 기호의 재현능력에 의문을 제기하고 ‘초월적 기의(transcendent signified)’는 존재하지 않음을 역설하게 되는 것은 중요한 사건이다. 이러한 기류는 미술에서는 주체의 소멸에 따른 스타일의 죽음으로 연결되어 혼성모방(pastiche)이나 공허한 패러디가 만연하게 되고 ‘역사성의 소멸’과 ‘주체의 분열’ 상태에서 과거, 현재, 미래라는 선형적 질서가 흐트러지고 정신분열적(schizophrenic) 자아해체와 재현불가능성이 대두된다. 이에 1970년대 “이후 문학, 철학, 문화과학, 역사비평, 정치비평, 그리고 문화비평과 미학이론에서 다수의 학자들이 시도한 것은 원본으로부터 기원하는 의미, 양항대립에 기초하는 질서, 통일된 주체로서의 개인이라는 관념을 폐기하는 것이었다. 그 대신 탈중심화에 역점을 두어 의미의 자유로운 적용, 선형적 역사관의 폐기, 담론들의 무한경쟁, 그리고 원본과 복사본의 해체 등 탈구조주의적 역사인식과 연구방법이 활기를 띠게 된다.

재현물이 재현물일 수밖에 없는 이유는 대상을 재현했다는 전제(前提)가 있을 때만 타당하다. 원대상의 배교개념으로만 재현이라는 개념이 용인될 수 있는 것이다. 이 지점에 바로 오늘날 철학에서 시물라크르 이론이 지닌 특징이 존재한다. 시물라크르는 ‘기원이 부재’하는 복제물인 것이다.¹⁰²⁾기원도 원본도

2006, pp. 9-10.

102) 보드리야르에 의하면, “뉴욕 쌍둥이 탑의 복제는 원본 없는 복제, ‘상호복제’이다. 바로 ‘기원 없는’ 복제가 쌍둥이 타워가 존립(存立)하는 방식이다. 이런 식으로 하나가 다른 하나의 원본을 이루는 것이 아니라, 어느 것이 원본이고 복제물인지 구별할 수 없는 것이 시물라크르의 세계”라는 것이다. 예를 들어 지금은 사라진 뉴욕의 쌍둥이 타워에 대해 보드리야르는 이렇게 말한다. “이 쌍둥이 타워는 두 개의 펀치 테이프처럼 보입니다. 오늘날 그것들은 서로 복제되고, 이미 복제 상태 속에 있는 것 같습니다.” 바야흐로 “쌍둥이 타워가 ‘이미’ 복제된 상태 속에 있다고 했을 때, ‘이미’라는 말이 강조하는 바는 복제는 원본 뒤에 이차적으로 이루어지는 것이 아니라, ‘가장 앞서서’ 사건”이 되었다. <https://sambolove.blog.me>

없이 정보의 무한 복제의 연쇄가 빠르게 진행되고 출처 없는 이미지가 우리의 삶을 싹고 가는 인터넷망 속에서 우리는 매일 시물라크르를 경험한다.

사실 근대적 세계에서 실재(實在) 개념이 무의미해지고 이미지가 실재를 대체(代替)하는 현 시기에서 가장 커다란 쟁점으로 드러난 것은 탈근대적 '재현'이라 할 수 있다. "재현(representation)이란 그 재현 대상(referent, object)과의 관계를 전제로 하여 실재를 '다시(re) 드러내는(present)' 행위를 의미한다."¹⁰³⁾ 이러한 재현의 개념은 보통 예술일반을 정의하는데 사용되었으며, 더 나아가 인간이 현실을 인식하고 표현 혹은 전달하는 수단으로 간주됨에 따라 철학 및 인문학 전반과도 연관을 가지는 중요한 개념이 되었다.

먼저, 이 쟁점이 되고 있는 재현을 재현 대상, 즉 '지시대상과 재현의 관계정립'에 따라 예술적 재현의 의미는 여러 가지로 설명된다. 주지하다시피 가장 본질적인 재현에 대한 정의는 고대로부터 현재까지도 존재하는 모방(模倣)의 개념이다. 플라톤이 예술을 정의하기 위해 사용한 모방 개념은, 예술적 재현이 이데아의 진리를 담보하지 못하고 현상세계의 외양을 모방한 허상(虛像)이라는 폄하(貶下)의 의미를 담고 있다. 이 개념은 아리스토텔레스 이후 폄하의 의미를 벗어버린 후에도, 문예적 반영 개념 등을 통해 현대까지 이어진다.

기원과 역사와 함목적성은 아마도 플라톤의 신화를 통해 가장 잘 설명될 것이다. 플라톤에 따르면 우리는 원본적인 모범진리인 이데아와 더불어 있었다. 플라톤적 모델은 이후 그대로 서구 기독교 세계의 사고방식을 지배하게 되었다. 플라톤적인 잃어버린 기원이 잃어버린 낙원의 신화로 바뀌면서 말이다.¹⁰⁴⁾

/221426676093

103) 윤준, 「시각예술에 있어서 재현과 시물라크르의 문제」, 홍익대학교 대학원예술학과 석사논문, 2002, p. 7.

104) 들뢰즈는 "왜 시물라크르가 위협스러운 것으로 경시되게 되었는지"를 설명하고 있다. "신은 그 자신의 형상에 따라 인간을 만들었으나, 인간은 죄 때문에 신과의 그 유사성을 잃어버리고 타락했으며, 우리는 시물라크르가 되었고 감성적 실존 속으로 들어감으로써 도덕적 실존을 상실했다. (...) 이러한 설교는 시물라크르의 악마적인 속성을 강조하고 있다." 자세한 내용은, 들뢰즈, 『의미의 논리』, 이정우 옮김, 한길사, 1999. pp. 489-502. 참조.

이제 문제는 더 이상 ‘본질-외관’ 또는 ‘원본-복사본’의 구분이 아니다. 이러한 구분은 표상(表象)의 세계 내에서 작동한다.

그렇다면 시물라크르와 모방적 재현과의 관계는 어떠한 것인가. 전통적 재현은 재현하는 대상과의 유사성(類似性)을 전제로 한다. 즉 원본을 기초로 하여 이와 유사한 이미지를 재현으로 보는 기존의 방식과 달리 시물라크르는 ‘원본/복제’, ‘모델/이미지’라는 전통적인 이분법을 전복한다. 대상의 존재를 전제로 하는 기존방식이 현실에 대한 긍정의 의미를 지니는 반면, 이것은 무엇이 현실 이고 무엇이 재현된 것인지 구별할 필요가 없을 뿐 아니라 구별하는 능력 자체를 경시(輕視)한다.

이제 이미지의 범람으로 재현과 실재의 관계는 역전되었다. 가상과 현실의 혼동, 착각 속에서 이미지에 의해 이끌리는 우리의 현대적 삶의 위기(危機)는 극복해야 할 상황인지 낙관해야 할 상황인지는 이견이 분분하다. 그러나 현시점에서 우선시해야 할 점은 이미지를 받아들이는 데에 있어서 인식적 전환과 해석의 참신함이다. ‘시물라크르는 원본과 사본의 차이(差異)가 아니라 시물라크르들의 차이’라고 들뢰즈는 언명한 바 있다. 여기서의 차이란 원본에 얼마나 많이 닮았느냐의 차이가 아니라 한없이 증식되는 동일 이미지이며, 분신(分身) 들인 것이다.

인간의 삶은 일련의 사건들로 기록된다. 생겨나고 순간 사라지는 사건은 인간이 스스로 추억함으로서 의미를 갖듯이 우리의 삶과 세상 속에서 크고 작은 의미들로 사회와 개인에게 드러나는 것이다. 시물라크르라는 말은 사건, 순간적인 것, 지속성을 갖지 않는 것, 자기동일성이 없는 것을 가리킨다.¹⁰⁵⁾ 원본 없는 이미지가 현실을 대신하고 그 이미지에 의해 지배를 당하는 상황, 즉 이미지는 원본보다 더 원본적인 것이다. 결국 들뢰즈에게 시물라크르는 최근의 사건이나 역사문화적 사건이 아닌 실재적인 상황인 것이다.

105) 이정우, 『사건의 철학』, 조광제 역, 철학아카데미, 2003, p. 66.

들뢰즈는 “내가 내 삶 전체에 걸쳐 끝없이 사유한 것은 다름 아닌 사건”¹⁰⁶⁾이라고 말한 바 있다. 생성을 사건으로 보는 것이다. 들뢰즈가 사유하는 사건이란 역사적으로 일어난 사건이라기보다는 우주에서 발생하는 모든 사건을 일컫는다. 시물라크르는 퇴락한 복사물이 아니다. 그것은 실재와 복제본, 원본과 재현을 중복 부정하는 역동적 잠재력을 함의하고 있다. 바야흐로 “시물라크르 속에 내면화된 발산하는 두 계열들 중 그 어느 것도 원본이 될 수 없으며 그 어느 것도 복사본이 될 수 없다.”¹⁰⁷⁾ 원본의 상실은 역사라는 맥락을 이루어내며, 이 과정은 궁극적으로 상실된 원래의 범본(範本)을 되찾을 때 완성된다.

2) 주체의 소멸(消滅)과 현실의 초극(超克)

모든 철학이 신을 중심으로 인간을 이야기 할 때도 인간의 의식과 행동은 늘 주체적으로 다루어져 왔다. 세네카(Seneca Lucius Annaeus, BC4~65)는 “인간은 신과의 공통 자연성, 공통 가능성 내에서 우리 자신을 재발견할 수 있게 해주고, 이 가장 높은 곳에서 자연의 가장 내밀한 비밀을 꿰뚫게 된다. 상승운동은 지속적으로 일어나며, 이를 통해 인간은 자신을 재창조해나간다.”¹⁰⁸⁾고 역설하며 주체적 인간으로서의 행동강령을 제시한다. 아울러 그는 루킬리우스(Lucilius)에게 보내는 서간(書簡)에서 “피해야 할 바와 탐구해야 할 바를 숙지하면서 사물의 자연적 가치를 평가하고, 개인적인 의견을 배제하며, 자연 전체와 소통하면서, 세계의 모든 비밀에 주의를 기울이면서, 행동이나 사유 상에서 자기를 통제하면서 진실로 향하는 영혼은 덕과 동일”¹⁰⁹⁾하다며 인간주체를 사유와 실천을 전면(前面)에 내세운다. 이로부터 2천년간, 심지어 주체적 행위로 ‘잘못된 선택’에 의해 원죄라는 족쇄(足鎖)를 차고 살았던 중세

106) 이정우, 『시물라크르』, 하연수 역, 거름, 1999, p. 56.

107) 들뢰즈, 『의미의 논리』, 이정우 옮김, 한길사, 1999, p. 417.

108) 미셸 푸코, 『주체의 해석학』, 심세광 역, 동문선, 2010, pp. 305-306.

109) 미셸 푸코, 위 책, p. 311.

에도, 인간의 사유는 주체적 입장에서 다루어져 왔다.

사실 주체의 죽음에 관한 담론은 1930년대를 관통한다. 이는 단지 발터 벤야민(W. Benjamin)을 언급하지 않더라도 허무주의나 다다, 초현실과 구성주의 운동에 연관된 다수의 예술가들과도 연동된다. 어떤 의미에서 이 담론은 1960년대에 다시 되풀이 되었을 따름이다. 이러한 반복은 최소한 죽음의 담론을 이데올로기로 드러냈다는 점에서 그 ‘담론의 명료화’이다.¹¹⁰⁾

라캉(J. Lacan)은 “실재 세계에서는 인간이 언어를 통해 진실에 다가가는 것은 불가능하다”고 밝히는데, 그 이유는 “실재 세계가 실제로는 존재할 수 없는 세계로서 초언어적(metalanguage)이며 언어로 재현되는 것 뒤에 숨어있기 때문”이다.¹¹¹⁾ 가타리(P. Felix Guattari, 1930-1992))는 “주체와 기표는 동일한 방식으로 작동하며 자연 속에는 주체와 무관한 기표와 기의가 존재하지 않는다”¹¹²⁾고 보았다. 왜냐하면 “주체는 언표행위 주체의 현존을 부정하는 언표를 시작으로 하여 언표들을 생산하는 기표(記標)적 절단”¹¹³⁾이기 때문이다. 그러므로 주체는 오직 타자에만 준거하고 상호 주체성의 환상에 불과하다.¹¹⁴⁾

110) 헬 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱, 조주연, 최연희 옮김, 경성대학교출판부, 2003, pp. 309-310.

111) 그러나 진리는 이따금씩 상징세계의 갈라진 틈새로 그 현존을 드러내고 상징세계를 통해 실제세계를 엿볼뿐 그 실체를 완전히 파악할 수 없다는 것이다. 라캉은 주체와 타자의 하나가 됨이 완전성과 통일성의 요구를 충족시킬 수 없다고 본다. 그 이유는 상대방과의 관계에 항상 큰 타자가 개입하기 때문이다. 즉 주체가 요구하는 정체성과 완전성에 대한 관념은 언어의 자리에 놓이고 큰 타자에 의존하는 완성의 염원은 관념과 환상을 넘어설 수 없게 된다. 주체가 타자에게서 완전성과 통일성을 획득할 수 있는 것은 상상의 세계에서 이다. 자세한 내용은, 심중숙, 「미야자와 켄지(宮澤賢治)와 한용운의 시 비교연구-주체의 분열과 소멸, 복권을 중심으로」, 한국의국어대학교 대학원 비교문학과 박사논문, 2005, pp.3-10 참조.

112) 펠릭스 가타리, 『정신분석과 횡단성』, 울력, 2004, p. 302.

113) 펠릭스 가타리, 위 책, p. 303.

114) 즉 기표는 모든 현실로부터 단절된 기표에 준거할 뿐 언어학의 초기 단계의 환상이라고 생각함으로써 일관성 없는 주체—순수한 상징적 작동자(Opérateur)—와 사실상 논리적 시간으로 존재하지 않는 기표적 시간을 설정하고 있는 것이다. 라캉의 계열성과 반복은 가타리에 오면 기표연쇄가 개방된 연쇄가 아니라 기의의 연쇄 물화된 기표 블럭으로서 ‘반복은 죽음’이라고 한다. 이때 기표는 주체가 전면에서 등장해서 모든 것을 의심하고 언표행위를 즉 의미 기준질서에 대한 균열 위반 혁명 근본적 방향전환의 외침에 대한표현으로서 기표적 노동을 생산하는 순간에만 출현하는 것으로 한정하고 있다. 펠릭스 가타리, 『정신분석과 횡단성』, 울력, 2004, p. 303.

또 가타리는 “주체가 실존하는(exist) 것이 아니라 계열적인 타자에 의해 말해지고 쓰이는 언어적 통제에 의해 소유하는 것”¹¹⁵⁾이라고 말한다. 이것은 주체가 기표적 절단이 아니라면 주체는 더 이상 존재하지 않음을 의미한다.

한편 롤랑 바르트(R. Barthes)는 『저자의 죽음』에서 저자의 위상을 의미와 문장의 근간이자 해석의 중심으로 간주하는 인습적 관점을 파기한다. 그에게 있어서 저자는 절대자와 동일선상에서 인식하려는 인습적 전통은 “본질적으로 서구 휴머니즘과 부르주아의 가치관, 그리고 자본주의 전통에 그 뿌리를 두고 있는 것”¹¹⁶⁾으로 비판된다. 바르트가 선언한 “저자의 죽음은 곧 원본적 의미의 창시자로서 예술가라는 개념의 종말을 시사하는 것”이다.¹¹⁷⁾ 저자는 창조적 천재의 원천이나 범전이 지닌 의미의 중심으로 추앙되었던 위상을 더 이상 유지하지 못하고, 책과 해석 사이에 존재하는 소모품으로 전락한다. 물론 저자의 죽음은 독자의 탄생을 의미하는 것이다.¹¹⁸⁾ ‘주체의 소멸’이라는 이변증법적인 관계는 의미의 열림과 닫힘이 상호 교접하는 시물라시옹의 과정을 연상시킨다. 포스트모던 철학의 주적(主敵)이 근대적 이성과 합리성이라면 그러한 적대시 자체는 합리적 이성의 지위를 스스로 인정했다는 것을 의미한다. 이성의 본질자체는 자기 반성적이며 자기 비판적이고 그 힘은 막강하다.¹¹⁹⁾ 이성의 본질은 인식대상 뿐만이 아니다. 이는 주체로써 스스로를 반성

115) 펠릭스 가타리, 위책, p. 303

116) 김옥동, 『포스트모더니즘-문학·예술·문화』, 민음사, 2004, p. 222.

117) 롤랑바르트는 이렇게 말한다. “저자는 근대적인 인물로서, 중세를 벗어난 영국의 경험주의와 프랑스의 합리주의, 그리고 종교개혁의 개인적인 신앙과 더불어서 개인의 특권, 좀 더 고귀하게 표현한다면, 개인으로서의 인간을 지각하게 되면서, 그것은 우리 사회의 하나의 산물이 되었다. 따라서 문학에서 인간으로서의 저자라는 개념에 최고의 중요성을 부여한 것이 실증주의-자본주의 이데올로기의 개요이자 정점이라는 것은 당연하겠다.” 롤랑 바르트/ 정인진, 「저자의 죽음」, 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 도서출판 눈빛, 2007. p. 28

118) 이영일, 「모더니즘과 동시대 미술에서 키치에 대한 연구」, 단국대학교 대학원 박사논문, 2008, p. 93.

119) “주체-이성에 대한 비판은 반성하는 이성과 자기비판적인 이성의 속성을 보여준다. 주체의 죽음’과 ‘저자의 죽음’과 더불어서 주체-비판을 하기 위해서는 근대-주체-이성을 넘는 더욱 치밀하고 논리 정연한 이성이 있어야 가능하다. 탈휴머니즘은 근대적 이성의 뿌리가 되었던 대립항으로써 이원론적인 자아/비자아, 중심/주변, 진리/허위, 의미/무의미, 이성/광기

과 비판으로 무장하는 무한한 자기반성적인 성찰에서 찾을 수 있다. 그러한 가운데 현실을 초극하고 새로운 생산담론에 자아와 우주를 다시 올려놓고 새롭게 논의할 수 있는 역량이 생성될 수 있다.

들뢰즈(G. Deleuze)는 “역사적인 큰 사건이 아니라 우주에서 일어나는 모든 사건, 즉 순간적이고 지속성과 자기 동일성이 없으면서도 인간의 삶에 변화와 의미를 줄 수 있는 각각의 사건”¹²⁰⁾을 시물라크르로 규정하였다. 여기에서 사건이란 “순간적으로 나타났다가 사라지는 것”을 말한다. 결국 들뢰즈의 시물라크르는 단순히 복제와 복제의 연속물이라기보다는, 원본 대상이나 원본을 카피한 재현물과는 근본적으로 다른 독자적 성격을 지닌다. 들뢰즈의 시물라크르는 원본과 유사함을 지향하기보다는 원본을 초극하여 또 다른 세계를 탐구해 가는 노력과 자기정체성을 가지고 있다. 따라서 단순한 흉내나 복제물과는 확연히 구분된다.

이는 원본의 모습을 재현하려 하지만, 재현하면 할수록 원본의 모습에서 멀어지는 것으로 이전 개념의 단순한 복제물과는 다르다는 것을 의미한다. 들뢰즈가 은닉된 개념과 연계하여 시물라크르를 ‘사건’으로 정초시켜 원본과 이미지의 관계성을 재정립한 이후, 시물라크르는 포스트모던철학의 주요한 담론으로 자리 잡게 된다.

등을 구분하지 않고 통합하는 인식론의 해체를 전제로 하며, 이를 초극한 의미의 복수적 성격, 혼성과 차이 속에서, 의미의 중의성과 상대주의 사이에서 ‘융합적인 관계성’을 보인다는 점에서 이성의 확장이라고 볼 수 있다. 탈휴머니즘은 반성적 이성으로써, ‘이성의 편협성’을 비판하면서 이를 극복하고 이의 범주를 확장한다는 점에서 주체의 소멸이라기보다는 탈-합리적이다.” 이영일, 위 논문, p. 98.

120) 질 들뢰즈, 『차이와 반복』, 김상환 옮김, 민음사, 2018, p. 53.

2. 시물라크르의 空間

1) 재현(再現), 표상(表象), 시물라크르

포스트모더니즘 회화에는 기의(記意)가 가공(可恐)했던 권력을 상실하고 기표(記標)가 그 자리를 대신함으로써 원본이 실재로서의 고유한 가치를 상실하고 무의미한 기표들만 존재하고 있다. 과거 모더니즘 회화에서는 원본과 지시 대상이 일치하였지만 포스트모더니즘의 회화는 더 이상 존재적 대상을 재현한다고 할 수 없다. 이를 우리는 ‘탈재현 회화’라 지칭한다. 이는 포스트구조주의적 사유가 원본의 재현을 무의미하게 정의하면서 근대적 ‘이성중심주의(logocentrism)와 이항대립(binarity)’의 주체논리를 극복하면서 시작된다.

근대적 인식론에서 원본의 재현이란 자연과 우주를 판단하는 인식주체로서 합리적 대상을 모방하고, 이것에 대한 함의된 인식을 통해 세계에 대한 도식화를 이루고자 하였다. 들뢰즈는 “만일 어떤 고전주의적 재현의 세계가 있다면, 이 세계는 자신을 측량하고 조율하는 네 가지 차원에서 정의된다”¹²¹⁾면서, 이것은 충족이유율의 네 가지 뿌리와 같다고 말한다. 그는 “차이가 재현의 대상이 되는 것은 항상 개념화된 동일성, 판단된 유비, 상실된 대립, 지각된 유사성(similitude)과의 관계에 의해서”라고 한다.¹²²⁾

“어떤 인식이유(ratio cognoscendi) 안에 반영되는 개념의 동일성, 어떤 생산이유(ratio fiendi) 안에서 전개되는 술어들의 대립, 어떤 존재이유(ratio essendi) 안에서 분배되는 판단의 유비, 어떤 행위이유(ratio agendi)를 규정하는 지각이 유사성 등이다. 그밖에 다른 모든 차이, 이처럼 뿌리내리지 못하는 모든 차이는 과도한 차이, 무질서한 차이, 비유기적

121) 질 들뢰즈, 『차이와 반복』, 김상환 옮김, 민음사, 2018, p. 553

122) 위와 같음.

차이가 될 것이다.”¹²³⁾

회화가 재현의 권력으로부터 해방되기 위해서는 지성, “논리에 의한 인식론적 접근이 아닌, 감각에서 비롯되는 존재론적 접근”이 필요하다.¹²⁴⁾ 서동욱 교수는 “이때 ‘재현(representation)’은 ‘표상(Vorstellung)’이라는 또 다른 의미를 지니게 된다”고 말한다.¹²⁵⁾ 여기에서 알 수 있듯이, “표상 활동이란 주체적 인간이 우주 혹은 존재자를 타자로 인식하고 전면에 내세우는 행위이다. 이는 삼라만상은 단지 주체로서의 인간의 가늠을 통하여 그 앞에 ‘세워진(表)’ ‘상(象)’으로서만, 즉 표상성으로서만 존재할 수 있게 되었다”¹²⁶⁾는 것을 의미한다. ‘representation’은 ‘다시 나타나게 함’이다. 이것이 미술에서 이 말을 ‘재현(再現)’이라고 번역하는 이유다.

“차이와 타자의 문제를 둘러싼 문제에서 서로 간의 큰 편차에도 불구하고 어느 것이나 ‘재현’ 개념에 대한 비판을 배경으로 한다. 표상개념은 근대적 주체성의 가장 핵심적인 특성을 의미한다.”¹²⁷⁾ 표상-재현개념의 일차적인 의미

123) 질 들뢰즈, 위 책, pp. 553-554.

124) 권오상 /김규정, 「프란시스 베이컨 회화의 탈재현성 연구 -들뢰즈의 감각론을 중심으로」, 기초조형학연구 17권 6호(통권 78호), 2016, p.43

125) “독일어의 표상이라는 단어를 분석해 보면, 그것은 ‘자기 앞에(vor) 세운다(stellen)’는 의미로 이루어져 있다.” 서동욱 지음, 『차이와 타자』, 문학과 지성사, 2002, p. 8.

126) “근대시기에 들어서야 비로써 인간은 세계를 자기 앞에 세움으로써 즉 표상함으로써 주체로 서게 되는 것이다. 그런데 표상활동의 주체는 다름 아닌 ‘의식’으로서의 인간이며, 이 의식의 능력의 주체의 표상활동이라는 직관에 주어진 다양을 하나의 지평에 종속시키는 활동의 조건이 된다. 요컨대 예술론에서의 재현의 논리와 마찬가지로, 인식 행위는 외부의 사물(객관적 대상)과 정신에 떠올린 관념(주관적 표상) 사이의 통일성을 위해 그 사이에 일치 혹은 달음의 관계를 전제한다고 설명할 수 있을 것이다. 결과적으로 차이 나는 현실의 다양성을 통일성의 개념적 형식인 ‘어떤 것’ 일반에 연관시키는 활동으로서의 인식론적인 재현의 의미는, 대상으로 대한 다양한 시각 경험을 ‘어떤 실재’의 모방으로 환원시키는 예술론에서의 재현의 의미와 동일한 구조를 가진다고 볼 수 있다.” 서동욱, 앞 책, pp.8-9.

127) “표상이란 말의 ‘이원론적 의미와 근대의 주체성의 본성’을 설명함에 있어서 표상의 의미를 세 가지로 분류하여 하이데거에게 있어서 ‘앞에 세움’으로서 표상의 의미, 들뢰즈의 차이와 동일성의 의미로서 표상의 의미, 및 플라톤의 이데아와 차이문제, 시간과 관련하여서 타자의 철학으로서 레비나스의 표상의 의미 등으로 고찰한다. 보부아르가 제 2의 성에서 말했다시피 타자라는 범주는 의식 자체만큼이나 오래되었듯이 타자와 관련한 동일성과 타자의 표상문제는 그만큼 소급될 수 있을 것이다.” 서동욱, 앞 책, p. 7

는 “눈앞에 존재하지 않거나 스스로 표현하지 못하는 실물을 표현하는 행위, 혹은 대리하는 행위”¹²⁸⁾를 가리킨다. 표상-재현의 어원은 라틴어 ‘드러내다 (repraesentara)’에서 유래하였다. “표상-재현 활동은 인간이 세계와 관계를 맺는 방식이며, 인간이 ‘존재’를 자기 앞에 세우는 주체적인 활동으로써 인간이 ‘대상’과 맺는 관계방식을 스스로”¹²⁹⁾ 설정함으로써, 다양한 존재를 하나의 지평 위에 끌어 모을 수 있다. 이러한 “표상활동에서 차이(差異)나 유사성은 배제되거나 동일성에 종속된다. 표상(表象)은 차이를 동일성에 귀속시키면서 개념적 차이를 만들어내는 활동”이다.¹³⁰⁾

재현(再現)은 마치 원근법에서 한 개의 소실점을 가진 그림이 화면의 여러 대상들을 소실점이라는 절대 공간을 중심으로 배치시키고 구성하는 행위에 비견된다. 하나의 시점으로 관객의 관심을 절대지점으로 몰아버리고 구축하는 것처럼, 하나의 시점으로 인간의 관점을 환원시키는 것이다.

들뢰즈(Gilles Deleuze)의 “탈재현적(non-representational) 사유의 출발은 바로 ‘동일성’과 ‘유사성’이라는 개념적 기준에 따라 관점을 버리고 ‘다름’, 즉 차이 나는 현실의 다양한 관점들에 대한 긍정하는 것”¹³¹⁾으로부터 시작한다. 들뢰즈는 “동일자로부터 이탈된 것이라는 차이의 종속적 위치로부터 차이를 분리시키며, 차이를 동일자가 부차적 효과로서 유래하는 긍정적인 힘으로 이론회”¹³²⁾하였다.

우리가 일반적으로 인식하는 플라톤주의는 “가지적인(intelligible) 차원 (많이 존재하는 차원, 본질의 차원, 변화하지 않는 차원)과 ‘감각적인 (sensible) 차원’(적게 존재하는 차원, 외양의 차원, 변화하는 차원)이라는

128) 이영일, 「모더니즘과 동시대 미술에서 키치에 대한 연구」, 단국대학교 대학원 박사논문, 2008, p. 98.

129) 위와 같음.

130) 이영일, 앞 논문, p. 99.

131) 권오상 /김규정, 「프란시스 베이컨 회화의 탈재현성 연구 -들뢰즈의 감각론을 중심으로」, 기초조형학연구 17권 6호(통권 78호), 2016, p.45.

132) 위와 같음.

이분법적인 세계관 위에 근거한다. 그것은 무엇인가가 '있다'는 것과 무엇인가가 '가치가 있다'는 생각이 섞여 있는, 다시 말해 존재론적 판단과 가치론적 판단이 섞여 있는 개념"이다.¹³³⁾ 이런 세계관에서 실제 있는 것을 실재(reality)라고 하고 조금 있는 것을 현상(phenomenon)이라 칭한다. 이 지점에서 대상의 비중을 측정하는 잣대는 각각의 "사물들이 자신들에게 고유한 가치적인 차원을 얼마나 나누어 가지고(methexis/分有) 있느냐, 또는 얼마나 잘 재현(mimesis/模倣)하고 있느냐의 여부"¹³⁴⁾에 따라서 결정된다.

이 지점에서 다시 시물라크르의 문제로 귀결되는 바, 들뢰즈는 (플라톤의) "형상이론의 동기는 '선별(選別)'하려는 의지라는 측면에서 이해되어야 한다"고 단언한다. "차이를 드러내는 것, '사물' 자체와 그의 이미지들, 원본과 복사물, 모델과 시물라크르를 구분하는 것이 목적"이라는 것이다.¹³⁵⁾ 그러면서 그는 이러한 표현들이 유효하지 않음을 역설하고 두 종류의 이미지가 구분된다는 사실이 중요하다고 말한다. 이처럼 들뢰즈는 '플라톤이 현실적 차이를 표상화하는 것, 그로부터 '이데아/시물라크르' 라는 이분법을 설정하는 것'으로부터 비판을 전개한다.

“복사물들은 이차적인 존재들이며, 근거 있는 지원자들, [형상과의] 유사성을 인정받은 존재들이다. 시물라크르들은 그릇된 지원자들로서 비유사성(非類似性) 위에 존립하고 있으며, 일종의 타락, 셋길을 함축한다. 플라톤이 이미지와 이상들을 둘로, 즉 복사물들-도상(圖像)들과 시물라크르-환상(幻想)들로 나누는 것은 이러한 의미에서 이다”¹³⁶⁾

그러면서 플라톤 철학의 동기는 “좋은 복사물들과 나쁜 복사물들, 아니면

133) 바디우 알랭, 『들뢰즈; 존재들의 함성』, 박정태 역, 이학출판사, 2002, p. 351

134) 위와 같음.

135) 질 들뢰즈, 『차이와 반복』, 김상환 옮김, 민음사, 2018, p.405.

136) 질 들뢰즈, 앞 책, p. 409.

차라리 보다 근거 있는 복사물들과 비유사성의 끝없는 심연 속에 놓여있는 시물라크르들을 구별함으로써 지원자들을 선별해 내는 것”이라고 말한다.¹³⁷⁾ 들뢰즈는 현실존재들에 대한 초월적 표상(表象)으로서 이데아에 반대하여 ‘시물라크르와 그림자들의 영역을 찬양’하는 것을 주장한다. 들뢰즈가 보기에 “플라톤이 환상적인 시물라크르에 두려워했던 것은 바로 무규정적이고 비논리적인 생성의 차원이었다”¹³⁸⁾는 것이다.

들뢰즈는 “어떻게 순수한 차이 그 자체로서 이데아가 시물라크르로, 즉 현실적 개체들로 나타나는가를 분석”¹³⁹⁾하고 “이를 설명하기 위해 발생학자인 질베르 시몽돈(Gilbert Simondon)으로부터 ‘강도(剛度/intensity)’라는 개념을 빌려 온다. 강도란 스스로를 양과 질 속에서 펼치는 자기 차이성으로서 에너지”¹⁴⁰⁾를 말한다. 강도는 “물리학적 체계에서 준 안정적 상태에서부터 안정적 상태로의 이행과정에서 나타나는 잠재적 에너지(potential energy)로, 생물학에서는 종의 형성과정 및 개체화라는 동시다발적 과정으로 나타난다.”¹⁴¹⁾ 그러면서 들뢰즈는 바야흐로 문제의 핵심은 더 이상 본질-외피 혹은 원본-재현의 이분법이 아니라면서 시물라크르의 복권을 외치고 있는 것이다.

“시물라크르는 퇴락한 복사물이 아니다. 그것은 원본과 복사본, 모델과 재현을 동시에 부정하는 어떤 긍정적 잠재력을 숨기고 있다. 적어도 시물라크르 속에 내면화된 두 계열 중, 어느 것도 원본이 될 수 없으며 그 어느 것도 복사본이 될 수 없다.(...) 시물라크르는 표면으로 기어 올라와

137) 질 들뢰즈 앞 책, pp. 409-410.

138) 보그 로널드, 『들뢰즈 & 가타리』, 이정우 역, 도서출판 새길, 1997, p. 96.

139) 윤준, 「시각예술에서 재현과 시물라크르의 문제」, 홍익대학교 예술학과 석사논문, 2002, p. 44.

140) 위와 같음.

141) “그러나 강도는 이런 물리적, 생물학적 힘을 의미하는 것만이 아니다. 들뢰즈는 이데아를 세 가지 차원을 지닌 것으로 보는데, 첫째는 양/부분들 속에 구현되어 있는 특이점(singular point)들, 둘째는 질/종의 특성속에 구현되어 있는 특이점들 간의 관계, 셋째는 특이점들과 그 관계들의 시공간적 현재화(actualization)를 유발하는 강도가 그것이다.” 윤준, 앞 논문 p. 44.

동일자와 유사자, 모델과 복사물들을 그릇됨(시물라크르)의 잠재력 아래 복속시킨다. 그것은 '나누어-가짐'의 질서, 분배의 고정성, 위계의 결정을 모두 불가능 하게 만든다. 이는 노마드적 분포와 승리한 무정부상태의 세계를 수립한다. 시물라크르는 새로운 정초(定礎)를 제시하지 않는다. 그것은 모든 정초들을 삼켜버린다. 그것은 즐겁고 긍정적인 하나의 사건으로서의, 하나의 탈-정초로서의 어떤 보편적 와해(瓦解)가 일어나도록 한다.”¹⁴²⁾

이와 같이 들뢰즈는 시물라크르를 “재현과 실천의 불가능성에 대한 근거로 인식하는 것이 아니라, 재현을 시물라크르의 관점에서 재해석할 가능성을, 재현을 하나의 사건으로 인식할 길을 열어 준다.”¹⁴³⁾ 이는 그가 재현을 동일성의 범주에 가두어두지 않고 차이의 생성동력으로 철학하는 길을 개척했음을 방증하는 것이다. 바야흐로 이제 동일한 것, 유사한 것, 다시 말하면 들뢰즈에게 “재현은 모의(謀議)”일 뿐이게 된다. 이 모의는 시물라크르가 작용한 결과 만들어진 효과이다. “모의로서의 재현은 이제 더 이상 원본이나 모델과의 관계에 얽매여 타락이나 배반의 죄의식에 시달릴 필요가 없다. 통상 원본이라고 부르는 것과 그것을 현재화하는 재현 사이에 발생하게 되는 불일치는 너무나 당연하기 때문이다.”¹⁴⁴⁾ 이러한 비동일성, 내지는 이제 동일하지 않다고 불평할 이유도 없는 이 모의는 시물라크르, 혹은 시물라크르로적 재현이 된다.

2) 보여주는 것과 보이는 것

인간은 신(神)까지도 자기 앞에 세워서 눈앞에서 보기(to see)를 원하면서

142) 들뢰즈, 『의미의 논리』, 이정우 옮김, 한길사, 1999. pp. 417-418.

143) 윤준, 「시각예술에서 재현과 시물라크르의 문제」, 홍익대학교 예술학과 석사논문, 2002, p. 45.

144) 윤준, 앞 논문, pp. 45-46.

더 강렬하게 감각적으로 ‘보여주기(to show)’를 원한다. 이처럼 보고 싶어 하는 인간 마음을 읽은 현대과학은 마음(mind+heart)을 머리에서 찾으려고 하면서 뇌까지도 시각화해서 보고자 한다. 나 혹은 자아라는 주체는 어떤 중심성도 통일성도 갖지 못하며, 오히려 타자의 담론, 타자의 욕망으로써 무의식의 소산이다. 사회적 규범과 금기에 따른 존재의 자리는 주체가 아니라 타인이 선택해준 자리이며, 따라서 자아의 중심성(中心性)은 거꾸로 타자의 중심성으로 관계성을 띠며 이동된다. 결국 주체는 그 자신이 아닌 타자의 위치에서 이루어지는 판타지일 뿐이다. 즉 타자의 욕망이 나의 무의식을 구축하고 있는 것이다. 우리 자신은 주체(보여주는 것/to show)이면서 동시에 대상(보이는 것/to be seen)으로 존재한다.

19세기 초 신고전주의 회화는 실제와 같은 구조, 투시, 깊이, 원근감 등 재현의 법칙에 충실하게 재현해내면서 대상과 동일시되는 표현에 공력을 기울였다. 이후 나타난 사실주의는 인간적 삶과 일상을 거짓 없이 나타냄으로써 그 시대 사회상과 인간적 욕망을 가감 없이 드러낸다. 작품을 거짓 없이 드러내고, 인간 감정의 이면에 생동하는 인간의 심리와 삶의 서사를 담고 있으며, 새로운 리얼리티와 역사의 다양하고 그늘진 상황을 새로운 시각으로 보여준다.

오늘날의 극사실주의 조각은 너무 정교해서 오히려 원본의 가치를 망각하고 조각에게 말을 걸고 싶은 충동을 야기(惹起)한다. 론 뮤엑(Ron Mueck)의 작업은 회화의 사실성을 대신한 사진기의 과학적 속도와는 다른 노동을 필요로 하는 장인적 제작과정을 필요로 한다. “실제와 똑같은 형상이 필요하다면 기계의 힘을 빌릴 수도 있겠지만, 재현 예술의 가치는 예민한 몸부림과 수개월을 소요하는 ‘시간’에 있다.”¹⁴⁵⁾ “먼저 미니어처로 제작한 점토의 크기를 확대해 볼륨을 만든다. 그 위에 실리콘 거푸집을 씌우고 모형을 뜬 다음, 피가

145) 안재영, 「회화적 재현을 통해 바라본 시플라크르의 유희」, 『조선일보』, 2018. 1. 1

흐르는 살결이나 충혈된 눈 등의 세부 묘사는 모두 세필로 채색한다. 모공이나 주름은 물론 상처, 점 같은 피부의 요철도 모두 그의 손에 의해 탄생한다. 머리 카락과 솜털 하나하나까지 심고 만들어가는 과정이 흡사 인간을 창조하는 조물주의 손길처럼 여겨진다.”¹⁴⁶⁾ 이것은 모두가 ‘보여주기’ 위한 과정이다.



[도판8] Ron Mueck < Dead Dad>, silicone, acrylic, 1996

작품 <죽은 아버지/Dead Dad>(1996) [도판8] 는 별거벗은 채 누워 있는 아버지의 경직된 시신을 극사실적으로 재현한 것이다. 관객은 극도로 사실적인 작품을 보면서 불편함과 진실 사이에서 실재와 재현이라는 오랜 논쟁거리와 더불어 새로운 상황적 가치, 즉 ‘사건의 존재론’을 떠올리게 된다. 작가는 아버지의 형태와 포즈를 뒤틀리게 재현해냄으로써 인간본질의 가치에 다가서고자 한다. 죽은 아버지의 신체는 마치 잠든 것처럼 소름 끼치도록 선연하며 그 사실성으로 말미암아 재현의 가치에 대한 새로운 논의를 요구하게 한다. 서로 마주하거나 누워있고, 서로 응시하는 사람들은 살아있는 긴장감으로 우리에게 접근한다. 어느 시기 한 시점을 뒤틀리게 묘사함으로써 그 사건 안으로 우리를 끌어들이고 있는 것이다. 들뢰즈는 “이때 사건을 보이는 것만으로 해석하면 안 된다”고 말한다.

“모든 사건 안에는 나의 불행이, 그러나 또한 그 불행을 말려버리는 (séche), 의지의 대상으로 만들어 사건을 그 정점 그 분절선 위에서 효과 화되게 만드는 빛남과 파열이 존재한다는 것, 이것이 정적발생 또는 무구

146) 서동희, 「론 뮈엑전」, 아트인 컬처, 2013. 5월호, p. 93

한 개념화의 효과이다. 사건의 파열, 빛남은 바로 의미이다. 사건은 발생하는 것, 즉 사고가 아니다. 사건은 발생하는 것에 있어 우리에게 신호하고 우리를 기다리는 순수표현된 것이다. (...) 사건은 이해되어야 하는 것, 원해져야 하는 것, 발생하는 것 안에서 표현되는 것이다.”¹⁴⁷⁾

사건은 단순한 직선이 아니라 복잡하게 얽혀있는 구조체이기 때문에 한 면만 보게 되면 뒤에 가려져 있는 또 다른 면을 보지 못하게 된다. 그래서 우리는 작가가 무엇을 보여주려고 하는 것을 넘어 이면에 드러나는 것을 보고자 하는 욕망을 드러낸다. 이것은 원본을 초극하는 재현의 범위이다.

“이러한 작품은 시간을 멈춰 세우는 힘이 있다. 예술과 관객이 교차하는 지점을 포착해 극사실조각의 감상 행위를 유희적으로 생성하고 있다. 실제와 똑같은 형상이 필요하다면 기계의 힘을 빌릴 수도 있겠지만, 재현 예술의 가치는 예민한 몸부림과 수개월을 소요하는 ‘시간’에 있다.”¹⁴⁸⁾ 아버지에 대한 그리움, 상실감, 아버지를 현존의 영역으로 다시 끌어들이는 “애정 어린 시선과 애뜻함 등을 차곡차곡 쌓아가는 지난한 작업 과정이 시간을 둔 복제품과 예술품의 차이를 만든다.”¹⁴⁹⁾ 이것이 사실조각이 ‘보여주는’ 힘이다.

연구자는 조각 작품을 제작하는 방식은 물론 ‘보여주기(to show)’ 방식에 관심을 갖고 작업해 왔다. 조각의 구조나 형태에서 가치를 찾는 것이 아니라 상징적 은유, 추상화와 암시, 주체와 개별자, 기능적 관점의 역설 등 관념적이고 입체적인 분석단위들을 설정하고 각 단위 간의 조합되는 유기적 관계를 분석해 왔다. 더 나아가 전시환경도 공간과 작품의 관계 속에서 고찰함으로써 기존의 평면적이고 선형적인 해석을 넘어서, “공간을 해석하고 적극적인 상징과 은유”로 능동적인 가치를 전면화 시켰다.

한편 조선조 초상화는 이를 적절히 예시하는 경우일 것이다. 조선시대 초상

147) 질 들뢰즈, 앞 책, p. 261.

148) 안재영, 앞 글, 2018. 1. 1.

149) 위와 같음.

화가 어찌나 정교하고 사실에 가까운지 한 피부과 의사는 그림 얼굴만 보고도 그림 속 주인공이 겪었을 질병까지 알 수 있다고 말한바 있다.¹⁵⁰⁾ 그들에게 외모의 미추(美醜)보다 중요한 것은 “털끝 한 올이라도 다르면 그 사람이 아니다”¹⁵¹⁾ 라고 하는 초상화의 원칙과 이를 끝까지 밀어붙였을 때 비로소 드러나는 한 인간의 진실이 드러난다.

조선조 초상화가들은 대상 인물들의 뵤진(逼眞)을 위해 진력했으며, 보는 이의 입장에서 외모의 닮음만이 아니라 ‘정신의 전달[傳神]’과 ‘마음의 닮음[寫心]’까지도 요구하는 등 엄격한 감식안이 작용했다. 그리하여 거국적 행사로서 어진도감이 설치되고 당대 최고의 화사(畫師)가 동원되었으며, 매 단계마다 심사를 거듭하여 제작되었던 왕의 초상화에서조차 완성된 어진이 ‘칠분모(七分貌)’ 즉 7/10의 성취도면 족하다고 했으니, 초상화를 보는 까다로운 심미안이 어떤 수준이었는가는 충분히 짐작된다.¹⁵²⁾

주지하다시피 “극사실회화의 주요 소재는 초상화(얼굴)다. 초상화에 내재된 첫 번째 요소는 보거나 느낄 수 있을 정도의 가시적으로 존재하는 극사실의 모습이고, 두 번째는 관조를 통해 미적 가치를 지각하고 소통하는 극사실의 본연성이다. 즉 객관적으로 재현하는 동시에, 대상의 내적 본질을 파악해 표현하는 것이다.”¹⁵³⁾

이 재현은 단순한 형상이 아니다. “극사실주의 형상은 인간 의식에 변화가

150) 피부과 전문의인 이성낙 가천의과대학 명예총장은 영조시대 대사간·대사헌을 지낸 송창명이란 인물의 초상화에서 피부의 빨라진 색소가 줄어들어 생기는 백반증 흔적을 찾아냈다. 영조 때 우의정을 지낸 오명항의 유난히 검게 칠해진 얼굴에선 간암 말기 증상을 읽었다. <http://blog.daum.net/onari1225/7656136>

151) 우리나라에는 조선시대 그려진 위인들의 초상화들이 다수 남아있는데, “털끝 한 올이라도 다르면 그 사람이 아니다(一毫不似 便是他人)”라는 정신에 입각해 미화는커녕 이성계의 사마귀, 장만의 안대나 체제공의 사시, 오명항의 곰보자국 등 하나같이 대상의 자그마한 흠집까지 놓치지 않고 세세하게 그려져 있어 그 인물이 생전 무슨 병을 앓았는지 알 수 있을 정도다. 현대에도 이런 점을 높이 사 종종 연구가 되기도 한다. 자세한 내용은, 조선미, 『한국의 초상화-형과 영의 얼굴』, 돌베개, 2009, pp. 12-18.

152) 조선미, 「조선시대 초상화의 유형과 특징-제작동기 및 사회적 기능을 중심으로」, 『화폭에 담긴 영혼, 초상』 도록, 국립고궁박물관, 2007, p. 76.

153) 안재영, 앞글, 2018.1.1.

직관적으로 주어지는 실제적인 상(象)으로서 주변 환경을 탐색하는 오감에 의해 지각되지 않더라도 점진적으로 뇌리에 생생하게 그려낼 수 있는 ‘뇌 공간 내에서 생성된’ 시물라크르 유희다. 이처럼 근래에 이뤄지는 재현의 유희들은 간단한 모방보다는 구성, 배치, 회전, 변형, 심리투영을 첨가해 유희의 지각과 정서를 끌어내고 있다. 이처럼 실제와 이미지가 하나가 되는 단계가 프랑스 철학자 장 보드리야르(Baudrillard)가 말하는 사물라시옹(Simulation)단계이고 이것이 시물라크르 질서의 전개이다.”¹⁵⁴⁾

하이퍼 리얼리즘 회화에서 나타나는 “시물라크르의 다양한 유희는 현실 세계와 관계가 없으며, 오히려 독자적인 존재라 할 수 있다. 원본이 없는 시물라크르는 더 이상 이미지나 기호가 지시하는 대상 혹은 어떤 실체를 모방한 것이 아니다. 본래 이미지는 원본인 실제 대상을 모방하는 것이었지만, 지금은 오히려 현실 세계가 가상의 이미지를 따르는 현상이 일어났다.”¹⁵⁵⁾ 결국 현재까지 우리가 ‘진짜’라고 간주했던 사물이나 이미지들은 시물라크르적 동력에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 사람의 인식체계는 사물의 본래 양태, 즉 현실 자체로 재현할 수 없고 불완전하다는 플라톤적 인식이 재현의 재현인 시물라크르를 개념을 생성시킨 것이다.

3. 선행작가 연구

오늘날의 예술은 ‘차이와 반복’의 원환운동 속에서 영원히 반복되고 원본과 파생물, 사물과 허상들 사이의 차이를 정하는 모든 재현의 근거를 파괴하고 삼켜버린다.¹⁵⁶⁾ 재현의 전개 과정을 살펴보면 유희 이전의 미술은 대상을 모

154) 위와 같음.

155) 위와 같음

156) 들뢰즈는 말한다. “영원회귀는 동일성도, 유사성도, 동등성도 갖지 않는 것에 대해 언명한다. 영원회귀는 차이나는 것에 대해 언명되는 동일한 것, 순수하게 불균등한 것에 대해 언명되는 유사성, 오로지 비등한 것에 대해 언명되는 동등한 것, 모든 거리들에 대해 언명되는

방하고 재현하려 노력하면서 물건, 물체, 객체 등의 각종 오브제를 함께 재현함으로써 미술가의 사고를 수용해 왔다. 아무리 현실과 똑같이 모방하려 해도 그것은 주관적일 수밖에 없으며 완벽한 모방은 가능하지 않다는 것을 보여준다. 여기에서는 근대에서 현대에 이르는 주요 미술가들, 즉 로댕, 앤디워홀, 키키 스미스, 권진규의 작업을 통해 오늘날 재현의 패러다임 변화로 인해 대상에 대한 인식전환과, 시뮬라크르가 원 대상과 관련 없이 고유의 위상을 획득하면서 다양한 사유와 상상적·계열적 이미지가 나타나는 양상들을 확인해보고자 한다.

1) 오귀스트 로댕(Auguste Rodin 1840~1917)

로댕은 재현을 통해서 재현을 초극(超克)하고 다시 재현의 영역에 자신을 위치시킨다. 이는 시공간의 차이 없이 반복되고 그 과정에 수많은 담론을 생성시킨다. 로댕이 <청동시대>(1876), [도판9] 라는 청년입상을 살롱에 출품했을 때 그것이 너무나 생생하여 인간을 직접 캐스팅했다는 혐의를 받고 심사에서 제외된 일화는 유명하다. 이 사건은 당시 사람들이 조각은 인간의 이념이나 이상을 나타내는 것이며 또 나타낼 수 있으리라는 신념을 가졌다는 것을 단적으로 시사한다. 결국 조각은 청년을 모델로 한다 해도 일종의 신을 나타내는 상이어야 하며 “인간과 꼭 같은 모습보다는 실존하는 인간 본질 그 자체 이지 않으면 안된다”¹⁵⁷⁾ 는 당시 사람들의 사유를 단적으로 보여준다.¹⁵⁸⁾

가까움이다. 영원회귀의 먹이가 되고 영원회귀 안에 있는 동일성의 먹이가 되기 위해서 사물들은 차이 안에서 같기같기 찢겨야 하고, 사물들의 동일성은 분해되어야 한다.” 질 들뢰즈, 『차이와 반복』, 김상환 옮김, 민음사, 2004, p. 515.

157) 나카하라 유스케(中原佑介), 『현대조각』, 이윤신 역, 한국미술연감사, 1989. pp. 19-20.

158) “로댕은 ‘이야기=모방’이라는 등식을 거부하고 작가적 영감으로 형태를 나누고 계열화함으로써 서사구조로서 조각의 범주에서 자유로운 입장을 견지한다. 로댕이 활동하였던 당시 조각가들에게 있어서 하나의 강령이 된 것은 에콜 데 보자르(Ecole des Beaux-Arts)의 교장이었던 샤를르 르 블랑(Charles le Blanc/1619~1690)의 「드로잉, 건축, 조각, 회화예술의 규범(Grammaire des Arts 여 Dessin, Architecture, Sculpture, Peinture)」라는 지침서였다. 이 책에서 블랑은 “작품의 주제는 문맹자와 아이들을 교육시킬 수 있어야 한다”고 강조하고

로댕의 <아름다운 올미에르> [도판10] 는 프랑소와 비용(Francois Villon)의 시에서 암시를 받은 작품으로 “젊어서는 미모로 사람들에게 사랑과 선망의 대상이었던 올미에르도 늙으니 누구 하나 거들떠보지 않는 적막하고 쓸쓸한 나날을 보낸 것”을 노래한 시를 근거로 하고 있다.¹⁵⁹⁾

그 당시 많은 조각가들은 보통 여체를 아름답게만 표현하였는데 로댕은 늙고 불품없는 늙은 여인을 사실 그대로 표현하였다. 늙은 여인의 처진 가슴과 배, 주름진 얼굴, 가늘어진 팔과 다리는 세월을 볼수 있으며 인생의 깊이를 이 여체를 통해 로댕은 외부의 아름다움만이 전부가 아니고 흘러가는 모든 것에 미를 추구하는 내면의 미 즉 심상의 미를 추구한 것이다.

로댕은 모더니즘 조각의 창의성을 예술의 자율성에서 발견하였고 이를 성취하기 위해 특정 주제를 재현한다는 오랜 관행을 벗어나고자 하였다. 이러한 작가적 진취성은 근대를 마무리하고 현대조각이 그 자리를 대신한 20세기 조각사에서 중



[도판9] Rodin <The Age of Bronze>Metropolitan Museum, 182.9cm Bronze, 1875~1876

있으므로 당시 아카데미즘에 근거한 예술가들은 작품의 제작에 있어서 교육적인 주제를 선택하였고 그들의 손재주 못지않은 지성과 철학을 보여주어야만 했다. 또한 조각에 대하여 “살아 있는 형태를 엄선하여 손으로 만질 수 있을 정도로 매우 뚜렷하게 모방한 것”이라고 정의하고 있다. 그래서 이들에게 중요한 것은 이상적인 아름다움을 보여줄 수 있는 모델, 인체의 완벽한 비율, 중성적이고 균형 있는 표면처리 등 고전적인 규범을 그대로 존속시키는 일이었다.“ 한주연, 「오귀스트 로댕의 작업에 나타나는 전통 서술구조의 해체」, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 석사논문, 1999, pp. 25-27.

159) “이 작품은 한 때 「늙은 여인」이라는 제목으로 출품하였으며, 1889년 ‘조르주 프티Georgo Petit)화랑’에서 개최된 ‘마네와 로댕展’에는 「말라버린 샴」이라는 제목으로 출품하고 있다.” 한주연, 위 논문, p. 57.



[도판10] A. Rodin <Beautiful Heaulmiere> Bronze
Brooklyn Museum, 1885

요한 전기를 이루게 되었다. 로댕의 작가정신을 따르는 이후의 작가들은 새로운 작업 태도로 작업에 임했고 로댕이 실험한 다양한 작업방식들을 계승하여 인습적인 조각에서 이탈하여 현대조각의 새로운 여정에 이를 수 있게 되었다. 따라서 로댕의 이러한 방법들은 정체되었던 조각사의 흐름을 혁신하여 현대조각의 길을 열어주었다는 측면에서 상당히 중요한 의미를 갖는다고 하겠다.

1884년 로댕이 제작한 <대지 La Terre>는 그의 작업의 시초로 보는 것이 일반적인 견해이다. 고개 숙인 사람의 등 쪽 윤곽이 <대지>라고 명명된 이유를 설명해주어 마치 들판을 연상시키듯 널찍이 펼쳐있고 행

위를 수반하는 손과 발이 제거되어 운동감이 사라져 ‘대지’라는 정적인 주제를 효과적으로 전달하고 있다. 이 작품은 “손발이 다시 붙여질 수 있다던가 교체될 수 있다는 상상을 차단한다. 단지 그가 재현하고자 했던 것이 사실 그대로의 인체가 아니라 특별한 순간의 인체의 몸짓이었다는 것을 확신할 수 있을 뿐이다.”¹⁶⁰⁾

로댕의 표현적 특성 중 하나는 재현에 있어 일루전의 배제와 해부학적 구조의 불일치라고 해야 할 것이다.¹⁶¹⁾

160) 릴케(Reiner Maria Rilke)는 로댕의 「파편화된 인체조각에 대한 연구」(1902)에서 “로댕의 팔 없는 조각은 완성된 것이기 때문에 필요한 것은 아무것도 없다.”면서, “그의 파편화된 인체조각의 완성도를 긍정적인 관점에서 말하였다. 또한 릴케는 인체조각의 부분이 전체를 대체할 수 있을 만큼 강한 효과를 갖는다”고 주장하면서, “로댕의 파편화된 신체들이 우리에게 보여졌을 때 이것들은 더 이상 인체의 부분인 팔, 다리, 몸으로 인식되지 않으므로, 그 자체가 하나의 단일체이자 충분히 자족적인 조각”이라고 말하였다. 릴케, R. M. 『로댕』, 전광직역, 범우사, 1987. pp. 78-9에서 재인용.

161) “우선 로댕이 관람자의 시선을 조각의 내부로 침투할 수 없게 하는 방법으로 로댕이 선택

인물의 골격과 몸짓이 불일치하는 인체조각의 예로 <나는 아름답다> [도판11] 를 들 수 있는데, 여기서 여성을 들어 올리고 있는 남성의 형태가 역동적이면서도 안정감을 주고 있고, 작품에는 추상적 분위기마저 감돌고 있어 동시대 조각의 모더니즘적 특징을 엿보게 한다. 상부에서 웅크리고 앉아 있는 여성의 정적인 모습과 이를 들어올린 남성의 역동성이 묘한 대조를 이루면서 정과 동 의 모호한 대조가 우리의 시선을 끈다. 이러한 모호함은 아카데미한 고전주의적 조각과 비교한다면 명확하게 구분될 수 있을 것이다. 로댕은 그리스의 고전조각과 자신의 조각이 구별되는 지점을 다음과 같이 설명하고 있다.



[도판11] A. Rodin <I Am Beautiful>1882 plaster A. Rodin Museum

“조각가는 표면에서 작품을 만드는 법을 익혀야 한다. 그것은 표면에서 울릴 수 있는 모든 것, 즉 영혼, 사랑, 열정, 삶.....등을 의미하는 것이다. 고전적인 조각가는 논리적인 인체를 추구했지만 나는 심리적인 인체 (mental figure)를 추구하고 있다.”¹⁶²⁾

이를 볼 때 로댕은 이전의 미켈란젤로나 베르니니가 추구했던 동작에 대응하는 전통적 역동성을 지닌 이상적인 신체를 구현하는 것보다는, 조각표면의 물성과 여기에서 발생하는 추상적 미감에 관심을 보이고 있다. 그리하여 인체

한 것은 인체의 표피와 내부 구조의 불일치이다. 전통조각에서는 이것이 일치하기 때문에 이야기의 서술이 가능하였다. 그런데 로댕이 보여주는 조각은 인체가 보여주는 외연적인 몸짓에 상응할 것으로 기대되는 내부의 골격 구조를 추정할 수 없게 하므로, 특정한 제스처에 의해 암시되는 서술의 맥락을 구성할 수 없게 한다.” 한주연, 앞 논문, p. 41
162) 한주연, 앞 논문, p. 53.

형상이 제스처를 수행하는 요소라기보다 물질적인 실체임을 강조하였다. 그것은 원본과 복제라는 조각의 오랜 과업에서 자유로운 입장을 견지하면서 주제의 서술이라는 기능에서 벗어나 자신을 끝없이 복제하는 시플라크르의 반복이라는 방향으로 나아가고 있음을 시사한다.

2) 앤디 워홀(Andy Warhol 1928~1987)

과거에 미술은 세상을 반영하는 ‘거울’이거나 세상을 바라보는 창문이었다. 당시 우리의 눈은 화면 바깥의 자연을 보거나, 이를 투영하여 자연과 우주를 바라보았다. 그러나 워홀(Andy Warhol)의 경우는 그것의 표면은 바깥의 자연을 반영하지 않을 뿐더러, 화면 밖에 감추어져 있는 창밖의 세상을 표현하는데 인색하다. 그의 세계는 “미디어가 만들어내는 피상성, 그것이 만들어내는 복제 이미지들의 표면, 즉 ‘반복성’에 있다.”¹⁶³⁾ 워홀은 우연의 효과를 찾아내거나 스텐실, 실크스크린의 작업방식을 적용하여 특별한 개성을 보여주고 있는데, 그는 동일한 이미지의 반복, 혹은 병치를 통하여 대상을 효과적으로 대중에게 각인시키는 방식을 선호한다. 이러한 동어반복적인 태도는 후기모더니즘의 표현방식과 맥을 같이하는 것이다. 이 기법은 보는 이로 하여금 지루하게 느껴질 수도 있지만, 워홀은 공판화의 제작 중에 드러나는 얼룩이나 불완전한 프린팅과 고르지 않은 채색을 효과적으로 이용하여 생경한 동일이미생산해 냈다

163) 박기웅, 『현대미술이론 2』, 형설출판사, 2003, P.110



[도판12] Andy Warhol <Campbell's Soup Cans> 1962, MoMa



[도판13] Andy Warhol <CoCa-Cola 5Bottles> 602x480, 1963

이러한 특징의 작품으로는 <캠벨수프 깡통> [도판12], <다섯병의 코카콜라> [도판13] 등의 작품과 <트리플 엘비스>, <두폭의 마릴린> 등이 있다.

그의 반복적 이미지는 “화면의 표현을 따라 시각을 이동하게 하고, 보는 이들에게 화면의 깊이와 거리 그리고 공간감을 부정하게 한다.”¹⁶⁴⁾ 아울러 주요 대중스타의 그림을 지속적으로 노출시킴으로써 작가는 현대인의 삶을 지배하는 소비되는 이미지의 범람을 각인시킨다.

따라서 “워홀의 반복된 이미지는 미국 산업사회와 관련되어지며 이것은 다수의 같은 이미지를 반복하고 있다는 숫자적이고 양적인 면에서 의미가 있고 대량생산을 가능케 했던 인쇄기법을 통하여 닳은 형태로 복제되었다는 기술적인 측면에서 주목을 요한다. ‘하나의 기계가 되고 싶다’라고 했던 그의 말대로 반복 이미지들은 예술가의 손에 의한 개성적인 표현이라기보다는 마치 기계에 의해 대량생산된 상품처럼 무명성과 표준성을 지니게 된 것이다.”¹⁶⁵⁾

미적 형태에 있어 워홀은 한 단위의 이미지를 대칭적 또는 반복적으로 제시한다. 보드리야르는 워홀이 “현실은 매개물을 필요로하지 않는다. 현실은 환경으로부터 떼어내어 캔버스 위에 놓기만 하면 된다”는 언급에 대하여 다음과 같이 비평한다.

“이 말에는 우리의 문제 모두가 들어있다. 왜냐하면 그가 말하는 의자 [또는 햄버거, 펜더(fender), 핀업 걸(pin-up girl)]의 일상성이라고 하는 것은 당연히 그 의자가 놓여 있는 상황 이외의 다른 것은 아니며, 특히 비슷한 또는 약간만 다른 모든 의자를 차례대로 늘어놓는 계열적 맥락 이외의 다른 것이 아니기 때문이다. 일상성이라고 하는 것은 반복 속에서의 차이이다. 의자를 이 상황에서 떼어놓고 캔버스 위에 그릴 때, 의자의 모든 일상성이 박탈되고 동시에 캔버스도 일상적인 사물로서의 일체의 성격을 잃는다.”¹⁶⁶⁾

164) 정영환, 「20C. Pop-Icon 아이콘 마릴린 먼로」, 『기초조형학연구』, vol.14 no.6 (2013), 한국기초조형학회 2013. p.331.

165) 정영환, 앞 글, p. 332.

166) 장 보드리야르, 『소비의 사회-그 신화의 구조』, 이상률 역, 문예출판사, 1991. p.170.

이처럼 그의 작품에서 “반복은 이미지를 강조하지만 그 배후와 의미에 대해서 침묵함으로써 오히려 이미지를 약화시키고 텅 비도록 만든다. 실체와 이미지는 뒤죽박죽이 되고 특수한 이미지는 연속되는 반복에 의해 단순한 리듬으로 흘러 평면 화되어 버린다. 특수한 사건의 이미지들은 마스크에 수없이 오르내림으로써 ‘특수’에서 ‘보편’으로 내려선다.”¹⁶⁷⁾ 이때 특수한 이미지가 보편적 이미지가 되고 어느덧 예술에 있어서 원본과 복제의 구분은 무의미하게 된다.

그가 마를린 먼로나 엘비스 프레슬리 같은 스타의 유명세를 시의적절하게 작업 모티브로 차용한 것은 그의 천재성에 기인한 것이지만 그들의 ‘죽음’에 대한 위홀의 인식은 이에 대한 ‘두려움’이라는 존재적 회의에서 발생한 것이다. 앤디 워홀은 그의 저서 『Philosophy of Andy Warhol』에서 “나는 그것을 믿지 않는다, 왜냐하면 당신들은 그것이 일어났다는 것을 알고 싶어 하지 않기 때문이다. 나는 그것에 대해 어떤 말도 할 수 없다. 왜냐하면 나는 아직 그에 대한 준비가 되어 있지 않기 때문이다”¹⁶⁸⁾라는 다소 모호한 발언을 하였는데, 여기에서 ‘그것’은 죽음을 의미하는 것이었다.¹⁶⁹⁾

여기서 간과하지 말아야 할 것은 워홀은 갑자기 회화(원본)로 사진(복제)을 재현하는 사진사실주의의 기수가 되었다는 점이다. 물론 “그에게는 극사실을 추구하려는 의지가 없고, 하이퍼 리얼리즘에는 복제를 수없이 반복하려는 의도가 없지만, 어쨌든 원본으로 복제를 베끼는 워홀의 모조 레디메이드에는

167) 정영한, 앞 글, p. 333.

168) “I don’ believe in it, because you’e not around to know that it’s happened. I can’ say anything about it because I’ not prepared for it.” by Andy Warhol, “*The Philosophy of Andy Warhol*”, New York: Harbrace, 1975, p. 123.

169) 결국 “기계가 되고 싶다는 앤디 워홀의 언급 또한 그의 물신숭배적 태도와 함께 이해되어야 할 뿐만 아니라, 죽음에 대한 심리적 갈등이 없는 존재에 대한 인간의 욕망을 함축하고 있다. 앤디 워홀에게 개념으로서의 ‘반복’ 또한 이와 같은 맥락으로 해석할 수 있다. 이것은 미디어가 대중에게 메시지를 전달하는 방식과도 유사한데, 충격적인 사건의 반복적인 보도는 매체가 가지고 있는 심리적 거리에 의해서 결국 감정의 완화 또는 객관화로의 상태변화를 가져온다는 특성을 이용한 것이다.” 정영한, 앞 논문, p.332.

일상과 예술의 경계를 없애려는 다다의 강령을 넘어서는 다른 전략이 응축되어 있다.”¹⁷⁰⁾ 이것이 바로 ‘시물라크르’의 전략이다.

주지하다시피 워홀은 사진 작업을 선호했다. 그는 판에 영상이미지를 투영시킨 후 윤곽을 그리고 여기에 색칠을 가하여 분해된 채색 네거티브필름을 연상시키는 이미지들을 제작해 낸다. 이 이미지들을 여러 번 반복함으로써 비로소 하나의 사진 작업으로 계열적 시물라크르들의 작업을 생산해낸다.

한편 보드리야르는 앤디 워홀의 이미지에 핵심이 없음을 인정하면서 이를 중요한 사건으로 평가한다. 장 보드리야르에게 “워홀의 반복된 실크스크린의 기계적 이미지들은 조작을 통해 현실로 옮겨지고 부재하는 대상을 옮겨 놓은 것이며 이것은 기호, 이미지, 시물라크르(simulacre)의 문제로 연결된다.”¹⁷¹⁾ 이에 따라 “매스 미디어의 모든 이미지는 기호적 차원에서 미학적으로 논의되고, 반복되는 이미지 속에서 ‘제로(zero)’수준에 도달하게 했다”는 것이다.¹⁷²⁾ 그에게 워홀은 형상이 현실을 초과한 동시대적 현상을 시각예술로 표상한 중요한 아티스트였던 것이다.

보드리야르는 “예술은 일상적인 것 속에 매물(캔버스=의자)되어서는 안 되며, 일상적인 것을 일상적인 것으로 파악(캔버스 상의 의자=실재의 의자)해서도 안 된다. 내재성과 초월성은 그 어느 것도 불가능하다. 이것들은 똑같은 꿈의 두 측면”이라고 역설한다.¹⁷³⁾ 다시 말하면 “워홀은 캔버스를 일상적인 의자나 포스터와 같이 일상적인 사물로 보고 현실을 환경에서 떼어내어 캔버스 위에 옮겨 놓았다. 사물인 의자를 놓여진 상황에서 분리하여 캔버스 위에 그릴 때, 이미 의자의 모든 일상성은 박탈되고 동시에 캔버스로 일상적인 사물로서의 모든 성격을 잃게 된다는 의미로 일상성의 본질이나 평범함의 본질이 존재하지 않는 이상 일상성의 예술은 존재하지 않는다”는 것이다.¹⁷⁴⁾

170) 정영환, 앞 논문, p. 334.

171) 자세한 내용은, 장 보드리야르, 하태환 옮김, 앞의 책, pp. 9-10 참조.

172) 장 보드리야르, 배영달 역, 앞 책, pp. 57-61.

173) 장 보드리야르, 이상률 역, 앞 책, p.170,

상식적으로 복제는 원작을 베낀 것인데 워홀은 이를 전도시킨다. 산업사회의 생산(production)적 매커니즘은 범본(範本)인 원형(prototype)을 기초로 동일한 생산품을 무수히 재현해 내는 ‘복제(re+production)’의 특징을 지닌다. 마트에 무수히 진열되어 있는 캠벨수프도 무한 복제해 낸 산업생산품들이다. 그러나 앤디 워홀은 보드판과 실크스크린을 사용하여 이 복제물을 다시 복제한다. 이렇게 복제된 그의 캠벨스프깡통은 예술가의 아우라가 살아 있는 원작이 되고, 이의 원본은 산업현장에서 수없이 복제된 산업생산품이다. 이것이 이윤배반적인 이유는 그가 복제의 과정을 통하여 원본을 재현한 것이 아니고 역으로 원작으로 복제들을 복제했다는 사실 때문이다.

3) 권진규(權鎭圭 1921~1973)

권진규(權鎭圭)가 일본에서 건너와 국내에서 활동한 시기는 1957년을 기점으로 하는 앵포르멜적 경향과 60년대의 모노크롬적 경향이 한국아방가르드협회로 이어지는 교량기로서 의미를 가진다. 이때를 정준모는 “앵포르멜이 약 10년이라는 기간 동안 한국미술을 주도했다면 60년대 중후반의 짧은 기간 동안은 서구의 많은 미술경향들이 우리의 체질과 풍토에서 실험되었던 시기”라고 말한다.¹⁷⁵⁾

권진규에게 있어 작업의 첫 단계는 재료의 물성으로부터 아이디어를 구상하고 작품을 만들기보다는 오히려 시작부터 그가 찾는 것을 단계적으로 만들어간다고 볼 수 있다. 점차 구체적인 조형을 만들어가는 단계마다 형태가 단순화된다는 점에서 권진규는 김종영, 김환기와 같은 작가들과 마찬가지로

174) 위와 같음.

175) 정준모, 「한국현대미술 격정과 도전의 세대」, 『한국현대미술 격정과 도전의 세대』, 토탈미술관, 1993, pp. 5-13.

자연에서부터 내적 사유로 전환하는 조형성을 보인다.¹⁷⁶⁾ 권진규는 식민 상황으로 단절된 “전통양식의 회복과 이를 통한 민족적 자존이 반영된 전통의 재창조가 그 진실”이라고 역설하였다.¹⁷⁷⁾ 그런 그가 후일에 추상성 짙은 실험적인 인물조각들을 발표하면서 한국 현대조각의 큰 획을 긋게 되는 것은 하나의 아이러니다.

1960년대 이후에는 주변의 연극배우 학생 등 다양한 인물들을 모델로 삼아 인물흉상을 제작하고 있다. 이러한 흉상들의 공통점은 머리와 목 아래 부분을 단순하게 처리하고 전체적으로 형태를 길게 늘였는데 모딜리아니의 도상처럼 길고 마른 형태감을 지녔다. 그러한 점에서 그의 인물상은 여자와 남자의 구분이 뚜렷하지 않으며 중성적인 형태를 지닌다. 견고한 이목구비의 표현과 동시에 전체 형태의 과감한 왜곡과 생략은 차원 높은 정신성에 몰입하는 작가적 태도를 보여준다. 이러한 표현은 생생한 눈빛을 통해 무언의 메시지를 전달하면서 동시에 어떤 것을 갈구하는 듯한 구도적 분위기를 자아낸다.

귀국 후 “권진규가 불교조각과 처음 접하게 된 것은 1963년 김복진 사후 윤효중이 이어받은 속리산 불상제작에 참여하면서부터인 것으로 보인다. 권진규는 일본 유학시절부터 불상에 관심을 가지고 있었고 실제로 불상을 제작하기도 하였다.”¹⁷⁸⁾ 그는 불상조각의 도상학적 특성을 인지하고 있었고, 이를 작업과정에 적용하면서도 다양한 형태실험을 전개해 갔다. 불신은 여래상이지

176) “권진규는 자신이 추구하는 사실주의를 두고 ‘한국적 사실주의’라고 불렀다. 권진규는 이쾌대(李快大)가 운영하던 성북회화연구소에 들어가면서 본격적으로 미술공부를 시작하였다. 이때 사실주의에 대한 자신의 개념을 정립한 것으로 보인다. 권진규는 이쾌대가 제국미술학교 시절에 배운 미술해부학과 예술론 등의 학과와 석고 소묘를 중심으로 한 실기를 배웠다. 정확한 태생에 입각한 구조와 조형을 추구했던 이쾌대의 지도는 그대로 시미즈 다카시(清水多嘉示, 1897~1981)로 연결된다.” 자세한 내용은, 박형국, 「권진규 평전」, 『權鎮圭』, 국립현대미술관, 2009, pp. 307-309.

177) 권진규는 수업시간에 학생들에게 “우리가 자신(한국)의 문화에 대한 탐구 없이 그들(서구)이 지향한 조형사고 속에 우리의 조형행위의 초점을 맞춘다면 우리는 영원히 그들의 뒤만 쫓는 자기 상실자가 되고 말 것”이라고 말한 바 있다.

178) 자세한 내용은, 조은정, 「좌담 : 권진규의 예술과 삶」, 『權鎮圭』, 가나아트, 2003. p. 139. 참조

만 “머리에는 보관을 쓴 보살상의 모습으로 만듬으로써 전통을 바탕으로 한 독자적이고 해학적인 예술작품을 창작해낸 것”으로 해석된다.¹⁷⁹⁾ 권진규는 스스로 불교에 심취하였지만 불상 역시 종교적인 예배대상을 넘어 예술의 모티프로 활용했다. 현대적인 불상을 창조해내려는 의도가 담겨져 있는 것이다. 권진규의 <불상>



[도판14] 권진규, <불상>, 테라코타, 36x29x15cm, 1970년대

[도판17]은 당시 덕수궁에 위치해 있던 국립중앙박물관의 국보83호 반가사유상의 두상형태에 항마촉지인을 한 강원도 원주철불좌상의 불신(佛身)을 결합한 형태를 보이고 있다. 결과적으로 보살의 두상에 부처의 수인을 한 특이한 표현이 되었는데,

이는 그의 관심이 정확한 도상적 규범보다는 해학성을 바탕으로 한 형태의 실험과 주제인 명상이미지를 강조하기 위함으로 보인다.¹⁸⁰⁾ 그는 이러한 실험작업들에서 목조, 테라코타, 건칠 등의 재료를 다양하게 사용했다. 수도승과 같은 머리, 긴 목과 부동적 자세의 긴장감, 엄숙한 분위기 등 무념과 사유의

179) 이에 대해서 조은정교수는 다음과 같이 말한다. “거기(불상)에 관심을 가졌다는 것만으로도 전통성과 현대성에 대해 그가 어떤 생각을 하였는지 살펴볼 수 있습니다. (...) 이를 보면 권진규가 불상은 장인이나 하는 일로 생각하지 않았음을 알 수 있습니다. 김복진은 일제 강점기 동양주의적, 아시아주의적 내용 안에서 불상을 전통적으로 이해하고 바탕으로 삼아 창작해야한다고 생각했기에 그의 불상은 전통에 밀접하고 재현에 충실함을 보입니다. 하지만 권진규는 여기서 더 나아가 새로운 시도를 보이고 있습니다.” 조은정, 위 좌담, p. 140.

180) “최순우는 불상조각을 하는 권진규에게 조형의 도상원리에 대해 미리 공부할 것을 주문한 적이 있었다. 최순우가 “불교의 존상은 표현의욕만으로 조소되는 건 아니라는 점과 경전의 의례에 따라 일정한 범칙대로 조형해야 된다.”고 충고했을 때 권진규는 스스로 그러한 잘못을 그 자리에서 시인했다고 한다. 그렇지만 권진규는 불상 조형에서도 예배용 장엄이란 틀에서 벗어나 자기 방식으로 조형의 이상화를 꾀하였다.” 최열, 「침묵과 은둔의 삶, 그리고 求道の 미학」, 『art IN CULTURE』, 미술사랑, (2003. 9), p. 133.

이미지들은 견고함과 지속성을 느끼게 하는데, 김영나는 “형식미보다는 정신성이 강조된 고대 메소포타미아 지역의 조각들과 유사한 특징을 보이는 것”¹⁸¹⁾으로 해석한 바 있다.

그는 처음 목조를 많이 했는데 목조각이 많은 일본 불교조각의 영향과 무관하지 않다. 불교조각에 대한 권진규의 열정은 지식인으로서 전통적인 것에 대한 애착과 더불어 조각가로서 형태의 실험과 구도의 몰입으로부터 비롯된 것이다. 인생에게 주어진 삶의 궤도는 늘 쉽 없이 회전하며 순환하도록 설계되어 있고 구도 역시 그렇게 살라고 되어있다. 구도의 과정 중에 다양한 자리를 체험하면서 터득하게 되는 것이 삶이자 존재라는 것이다. 이때 예술은 배우의 경험치가 잊어버리지 않도록 하는 촉매제 역할을 하는 것이다.

윤난지 교수는 “제작된 결과로서의 형식의 문제 보다는 물과 불과 흙이 하나로, 거기에 작가의 행위가 어우러져 또 다른 결과가 발생하는 우연적 효과에 대해 권진규가 관심을 가진 것으로 보인다”면서, “그는 테라코타작업에서 불을 통해 우연적 효과에 대한 관심을 표명하고 있어, 미완의 미(美)에 대한 그의 지향점을 알 수 있다”고 말한다.¹⁸²⁾ 한편 권진규는 매우 흥미로운 시를 한수 남기고 있다.

“진흙을 썩워서 나의 노실(爐室)에서 화장(火葬)을 하면 그 어느 것은 회개승화(悔改昇華)하여 천사처럼 나타나는 실존을 나는 어루만진다. 어느 해 봄, 이국의 하늘아래서 다시 만날 때까지를 기약하던 그 사람이 어느 해 가을에 바보소리와 함께 흐느껴 사라져갔고 이제 오늘은 필부고자(匹

181) 김영나, 「한국 근대조각의 흐름과 성격」, 『20세기의 한국미술』, 예경, 1998, pp. 165-167.

182) 아울러 윤난지교수는 다음과 같이 말한다. “권진규는 서구의 조형기법에서 벗어나려는 시도를 끊임없이 해온 작가이다. 그래서 그가 선택한 것은 한국적인 재료, 특히 흙과 건칠을 재료로 작업하는 것이었다. 그 가운데 테라코타는 흙으로 만든 후 불에 구워내는 기법으로서 권진규의 주된 작업이 된다. 불장난에서 오는 우연성을 작품에서 기대한 권진규는 예술의 창조과정에서 우연적으로 발생하는 효과에 매력을 느낀 것으로 보인다.” 윤난지, 「한국의 미술가 권진규」, 『권진규』, 삼성문화재단, 1997, p. 40.

夫孤子)로 진흙 속에 묻혀있다.”¹⁸³⁾

권진규는 테라코타에서 “불을 통해 흙을 구워내는 과정 속에서 세속의 욕정과 같은 쾌락의 욕망을 불에 태워버림으로써 그 욕망의 존재가 승화될 수 있다는 생각을 했던 것 같다. 즉 ‘욕망’이 새로운 생성을 위해 긍정의 파괴라는 ‘승화’로 옮겨간다. 이는 욕망이 승화되어 변화하는 과정을 보여준다는 점에서 하나의 생성이며 운동이라고 해석될 수 있다. 욕망과 승화의 경계를 넘나들고 그 경계를 확정짓지 않는다는 점에서 지속적인 변화·생성을 의미하기도 한다.”¹⁸⁴⁾

틀리츠는 일상의 삶은 사건들로 가득 차 있고, 이의 생성동력과 우연적 효과성을 긍정적으로 낙관한다. “우연은 모든 순환적 운동 속에서 나오며, 운동을 통하여 어떠한 힘이 출현하게 만든다. 이 힘은 우리가 생성이라고 말할 수 있는 것으로 모든 생성은 순환과 힘의 내부 안에서 이루어진다.”¹⁸⁵⁾ 이때 우연을 긍정한다는 것은 생성을 긍정한다는 말과 부합된다. 테라코타 작업에서 우연하게 발생하는 색상의 변주, 붉은색과 검정색은 권진규의 작업에서 또 하나의 특이점을 만들어낸다. “권진규는 ‘긴장’과 ‘양감’을 기본으로 하는 조형양식이 아니라, ‘해이(解弛)’와 ‘비움(空)’의 전통적인 조형미학을 통해 근대적 인물의 세계를 추구”하고 있다.¹⁸⁶⁾

이처럼 권진규가 한국화의 여백미를 조각에 적용한 이유는 그가 심취했던 선(禪)사상과 무관하지 않다. “선(禪)은 침묵이고 직관을 통해 복잡한 것들을 단순해 뚫고 가는 힘을 지니고 있다. 권진규는 비워 있음을 통해 더 많은 의미를 내포하는 여백의 공간을 외형적으로 보여주기 위해 선(線)을 절제하고

183) 권진규, 「예술적 산보」, 『조선일보』 (1972. 3. 3.)/ 가나아트, 『권진규 30주기전』 도록, 가나아트갤러리, 2003. P.108

184) 이원숙, 「권진규 조각의 방법론에 나타난 사건과 우연성」, 『기초조형학연구』 (vol. 13, no.6, 통권 54호), 2012, p.359.

185) 이원숙, 앞 논문, p. 359.

186) 이원숙, 앞 논문, p. 358.

양감을 제거하는 작업을 시도”¹⁸⁷⁾한 것이다. 아울러 그는 간결한 선과 실험적인 형식변주, 촌철살인의 해학을 통해 부조리한 세상에 ‘말걸기’를 시도하고 있다.

결국 권진규가 표현하는 “해이와 비움은 존재의 버거움을 극복하고자 하는 의미에서, 삶에 대한 진지함과 무거움 보다는 해학, 가벼움, 비움과 같은 요소를 작품에 표현”함으로써 “들뢰즈가 말하는 일탈, 무의미, 가로지르기, 무위, 탈주”¹⁸⁸⁾를 스스로 경험하면서, 고정된 법칙의 근거를 해체하며 세상을 중흥하고 있는 것이다. 그것이 사건의 시플라크르다.

187) 위와 같음.

188) 위와 같음.

IV. 작품분석

들뢰즈에게 재현이미지란, 즉 “시물라크르란, 현상적 존재자가 아니라 그 현상적 존재자와 이어져 있는 배후의 어떤 체계, 여러 가지 구성 요소들을 지니는 강도적 체계”이다¹⁸⁹⁾. 이것이 바로 “사유의 이미지와 영상 이미지에서 확인된 이미지 개념이다. 그리고 이 배후(背後)가 들뢰즈에게는 실재(實在)이다. 이 배후의 강도적 체계, 힘들의 관계, 시간간의 관계로서 존재하는 이미지는 현재적(actuel)이지 않고, 잠재적(virtuel)으로 존재하지만, 현재적인 것만큼이나 실재적인, 실재”이다.¹⁹⁰⁾

세상은 존재의 유무를 알 수 없는 환영과 현실과 동떨어진 환상으로 뒤바뀌게 되고, 인간의 생각과 예술에 접근하는 방향은 시물라크르를 지향하고, 연속재현이 이상적이고 새로운 유토피아적 모습으로 정초된다. “시물라크르 세계에서 현실의 진실과 거짓 없는 사실은 존재하지 않는다. 작품 감상자는 현실을 참이라고 확신하지 않으며, 그것이 가짜라고 실망하지도 않는다. 그럼에도 우리는 미술작품을 보면서 그것을 실물과 실제로 존재하는 사물과 견주어 싶어 한다.”¹⁹¹⁾ 이러한 상황이야말로 미술가들 환호하는 부분일 것이다. 명확한 사실에 대한 진위판정의 장에서 시비를 가리고 있는 아이러니를 놓고 사유의 즐거움과 생산적 담론을 즐기면서 그 동력안에 작업을 위치시키는 것이다.

이에 IV장에서는 연구자의 그간의 작품세계를 정리하고 표본작가들의 작업 개념 및 형식과 유사성과 차이점을 밝히고 시물라크르로 미끄러져가는 과정을 규명해 보고자 한다. 아울러 2017년 학위청구전 출품작을 중심으로 이미지를 생산하고 수용하는 데 있어서 “시물라크르는 원본과 사본의 차이(差異)가 아

189) 신지영, 「들뢰즈의 이미지 이론」, 『인문학연구』, 제11집, 2008, p. 10.

190) 위와 같음.

191) 안재영, 앞글

나라 시물라크르들의 차이”라는 들뢰즈의 언명이 어떻게 적용될 수 있는가를 살펴보고자 한다. 여기서 “차이란 원본에 얼마나 많이 닮았느냐의 차이가 아니라 한없이 증식되는 동일 이미지이며, 분신(分身)들”¹⁹²⁾이라는 점이 규명될 것이다.

1. 本人의 작품에 나타난 시물라크르적 양상

들뢰즈는 “영겁회귀는 표상의 정합성을 전혀 다른 것으로, 즉 그의 고유한 혼돈-방향(chao-errance)으로 바꾼다”¹⁹³⁾로 말한다. 즉, 영겁회귀와 시물라크르는 그 하나를 이해하기 위해서는 반드시 다른 하나를 이해해야 할 만큼 관계성이 있는 것이다. 다시 말해 이들은 발산하는 한에서 발산하는 계열들이다. 이들은 “각자가 자신의 차이를 모든 다른 것으로 자리바꿈하는 한에서 각자이며, 그들이 자신들의 차이를 시작도 끝도 없는 혼돈 속에 접는 한에서 전체이다. 영겁회귀의 원환(圓環)은 계속 탈중심화 되는 한 중심에 대해 언제나 이심적(異心的)인 원환”이다.¹⁹⁴⁾

시물라크르는 동일자에 대한 모방이 아니라 정확히 유사성을 결여하고 있는 이미지, 단지 차이만을 가지고 살아가는 이미지다. 만일 이것이 외관적으로 유사(類似)의 모습을 띤다고 해도 그것은 가상으로서 일 뿐 결코 그것의 내적 원리는 유사(類似)가 아니다. 시물라크르는 무수하게 조금씩 차이 나는 자기 계열들의 상이함과 자기관점들의 상호 차이를 내면화하고 있다. 그래서 다양한 것들을 보여주고, 동시에 여러 이야기들을 한꺼번에 한다. 그것이 시물라크르의 첫 번째 특성이다. 그것은 본래적인 것과 사본, 모델과 복제의 이중 구도를 부정하는 적극적인 힘이다. 본인의 작업은 이 지점에 위치한다.

192) 이정우, 『시물라크르』, 하연수 역, 거름, 1999, pp. 56 - 57.

193) 질 들뢰즈, 『의미의 논리』, 이정우 옮김, 한길사, 1999, pp. 420-421.

194) 질 들뢰즈, 위 책, p. 421.

1) 또 다른 세계로의 진입

전장에서 밝힌 바대로 들뢰즈는 본질의 복제의 복제인 시물라크르, 즉 “본질적 동일성을 상실한 개소의 사건 단위들이, 사실은 진정한 실재를 움직이는 힘”이라고 단언했다. 그러면서 들뢰즈는 앤디 워홀의 <마를린 먼로>처럼 같은 얼굴을 무수히 변형시키는 그의 일련의 작업들을 ‘계열적 회화(serial painting)’라고 명명하면서 이런 식의 그림이야 말로 “사본을 시물라크르로 바꾸는 공정(工程)”¹⁹⁵⁾이라고 했다. 즉 “예술은 모방하지 않는다. 그것은 반복할 뿐이다. 예술은 내적인 힘에 의해 모든 반복을 다시 반복한다”¹⁹⁶⁾라며 모방의 시대에서 시물라크르 시대로의 진입을 설명하였다. 시물라크르는 형상을 받아들이지 않고 그것을 전적으로 거부한다. 모델인 형상을 거부하므로 여기에는 원본이 없다. 이것이 그릇된 사본으로 여겨지는 것은 그것을 보장해 줄 어떤 원본도 없기 때문이다.

연구자도 2004년 <윤회(輪回)> 나 2009년 이후 2017년에 이르는 <또 다른 세계로의 진입> 등의 연작을 통하여 계열적이며 반복적인 작업을 지속해 왔다. 본인 작업의 기본 개념은 1990년 중엽 미국 유학 시절 열렸던 두 전시로 소급된다. ‘윤회와 환생’이라는 주제 하에 각각 새와 인체를 소재로 한 전시였다. 이 작품을 구상하게 된 배경은 미국에서 유학하던 시절 과제를 위해 소재를 찾던 중 거리에 방치된 얼어 죽은 새의 사체를 보고 받은 충격과 그 후 겪었던 9.11테러다. 새의 주검은 일상 속에서 경험한 것이지만 그것을 통해 새삼 죽음의 비참함과 공포에 대해 환기할 수 있었다.¹⁹⁷⁾ 결국 이 전시들을 통해

195) 박정자, 「마그리트와 시물라크르」, 기파랑, 2011, p. 196

196) 위와 같음

197) “죽음은 유한한 생명체인 인간으로서는 거역할 수 없는 운명이기에 그것이 야기하는 공포로부터 벗어나고 그 절멸(絶滅)의 고통을 극복하기 위해 내세(來世)에 대해 생각하게 되고 종교를 만들어냈는지 모른다. 그래서 고대 이집트인들은 「사자(死者)의 서(書)」를 통해 오시리스 신 앞에서 심판받는 인간의 모습을 표현했고, 티베트에 인도의 밀교를 전해준 파드마삼바바(Padmasambhava) 역시 죽은 사람이 거쳐야 하는 단계인 중음계(中陰界)를 여행할

윤희와 환생은 영겁회귀(永劫回歸)와 같은 개념이며, 역사의 기원이 반복해서 되돌아온다는 신화시대의 순환적 시간관을 가지게 되었다.

주지하다시피 이 개념은 니체에 의해 근대인들의 직선적, 진보적 시간관을 비판하고 허무주의를 정초하는 이론적 근거로 사용되었다. 기독교적 전통은 미래(혹은 彼岸)에 있기 때문에 현재(혹은 此岸)에 대해서는 금욕적인 태도를 취할 수밖에 없다. 그러나 헤겔과 마르크스 등을 거치면서 기독교적 세계관이 비판되고 목적론적 역사관이 대세를 이루게 되었다. 그것이 광의의 진보주의이자 현재와 미래를 연결하는 ‘생성의 논리’이다.



[작품1] 손인환 <문의 경계 위에 있는 사람>
FRP, Marble, 128x118x270cm, 2003

본인의 조각에서 윤희와 영겁회귀로 가는 길목에 ‘문(門)’이 있다. 주지하다시피 문은 폐쇄와 열림, 수축과 팽창, 비가시성과 가시성 등을 포함하는 모순적

때 필요한 지침서인 「바르도 퇴돌(The Bardó Theodol)」을 지었으며, 미켈란젤로의 <최후의 심판>이나 로맹의 <지옥의 문>으로부터 불교의 감로탱(甘露甌) 등이 한결같이 죽음의 고통과 사후세계의 공포를 시각화했던 것이다.” 최태만, 앞의 글, p. 3.

경험을 현상학적으로 가능케 하는 물리적 매개물이다. 문은 다른 세계에 이르는 ‘통로’를 보여주지만 그 세계는 결국 접근이 불가능한 세계로 남아 있는 경우가 허다하다. 문은 열려 있으면서 굳건히 닫혀 있고, 안으로 초대하면서 밖으로 밀어낸다. 문은 문이 되, 물리적인 세계를 향해 열려 있지 않아 자신의 내부 안에서 열림과 폐쇄의 선택지를 찾아야 하는 이율배반성을 유발하기도 한다. 2003년부터 발표한 본인의 조각은 <문의 경계 위에 있는 사람> [작품 1] 이라는 일련의 연작들이었다.

여기에서 문은 목적을 위해 필연적으로 거쳐야 하는 통과와 레이저 범접할 수 없는 아우라를 풍기며 존재 앞에 서있는 장벽과도 같은 모습으로 표현되었다. 이 작품을 통해 연구자가 발언하고자 했던 것은 “문이라는 개방의 의미를 지닌 대상이 폐쇄의 아이콘으로 의미가 굴절되거나 존재를 존재이게 하는 위상을 부여하는 새로운 기능과 상징물로 정체가 뒤바뀐 역설적 상황에 대한 문의 제기”¹⁹⁸⁾였다.

여기에서 문은 하나의 상징으로 기능하고 있다. 이곳과 저곳을 잇는 관문 같은 것으로서, 우리는 잠시 그곳에 서서 생각을 고르거나 마음을 다잡게 된다. 익숙한 이곳에서 낯선 저곳으로 건너가기 위한 통로, 여기서 낯선 곳이란 사실 경험의 공간이 아니라 생성의 공간이자 적멸의 공간이다. 미지의 세상을 향해 시선을 아주 멀리까지 던져보지만, 체득된 공간이 아니기에 선뜻 길을 나서기가 망설여진다. 평론가 고충환은 여기의 “인물들은 마치 사무엘베게트의 ‘고도를 기다리며’의 인물들처럼 하염없이 뭔가를 기다리며 생각하는 포즈를 취하고 있다”고 말한 바 있다.¹⁹⁹⁾

한편 연구자는 학위청구전에서 또 다른 석재, 화강석과 제주 석을 사용해

198) 평론가 고충환은 당시 작품에 대하여 “문을 앞에 두고, 혹은 문틀에 기대어, 혹은 문턱을 막 넘어선 남녀가 하염없는 사념에 젖어 있다. 완연히 생각하는 사람의 형태를 취하고 있다. 에덴동산을 벗어나 미지의 세계에 발을 디더야만 했던 아담과 이브가 겪었을 법한 가보지 못한 곳에 대한, 그리고 미래에 대한 광막함 탓일까.”라는 의문을 제기하고 있다. 고충환, 「문의 경계위에 있는 사람」, 공평아트센터 손인환 개인전 서문, 2003, p.1.

199) 고충환 앞 글, p. 2.

12개의 석 조각을 선보인 바 있다. <문-시간여행> [작품2] [작품2-1] 이라고 명명된 이 작품에서 보이듯이 한 공간에서 또 다른 공간을 통과하는 통로, 시공을 초월하여 구도의 세계로 진입하고자 하는 열망을, 공간을 통과하고자 하는 의지로, 문을 매개로하여 은유적으로 담아내고 있다.



[작품2] 손인환 <문-시간여행> 화강석, 제주석, 2017



[작품2-1] 손인환 <문-시간여행> 화강석
30x5x30cm, 2017

또한 각각의 석조, 12개의 작품은 개별적 시간의 의미이자 끊임없이 순환되는 총체적 시간의 개념이기도 하다. 문은 외부와의 연결인 동시에 내부와의 단절의 기능을 지니고 있기 때문에 벽과 구분되면서도 닫힘의 기능으로만 정체되어 있을 때 실상 벽이나 다름없다는 점, 열릴 수도 있다는 그 희망 때문에 더욱 절망적인 것이라는 철학적 의미를 함축하고 있다.

여기에서 본인이 말하고자 했던 것은 하루에도 수십 번씩 열고 닫아야 하는 문의 역할은 안과 밖을 구분하는 것과 바람이나 열기, 혹은 벌레나 짐승 같은 것들의 공격에 대한 보호수단에 만 한정되지 않는다는 점이다. 문은 상상력의 공간으로 이동하기 위한 통로이자 인간의 삶에 있어 끊임없이 열고 닫아야 하기 시작점이며 종착점이란 것이다.

다시 말하면 이 모든 의미들은 외부와 내부의 공간적 분류와 상관없이 나타날 수 있으며, 이것들이 분리되어 개별적으로 문에 작동되어지는 것이 아니라 요소요소가 만나 함께 적용되어져 보다 철학적인 의미를 내포하며 공간에 표현된다는 것이다.²⁰⁰⁾ 이를테면 로맹의 <생각하는 사람>은 문의 도상성의 도입으로 인해 경계 위에 있는 사람과 겹치게 되는데, 문에 서 있다는 것은 곧 경계 위에 서 있는 것이며, 유보된 결정으로 인해 선택지를 놓고 사유하며 서성이는 사람이다. 그렇게 기다리고 서성이는 사람은 우리의 연민을 자아낸다.

그런가 하면 본인의 조각에서 현대적인 감수성을 느끼게 하는 것도 문이다. 최소한의 상징적 기능을 암시하기 위한 양식화된 문도 있지만, 특히 격자 구조 속의 유리문이나 회전문 위에 서 있는 정장 차림의 남녀는 분명 현대인의 초상을 효과적으로 전달하고 있다. <문의 경계에서- I, II> 연작 [작품3, 4] 또한 문은 특유의 건축적이고 구조적인 형상으로 인해 본인의 작업에서 일종의 기념비적인 성격을 부여한다. 그리고 이 기념비적인 특성은 자기반성적 사유에 빠져

200) 본 논문 II장 참조

있는 인간 실존의 보편조건(생각하는 사람)으로 인해 더욱 강화되고 있다.



[작품3] 손인환 <문의 경계에서 I >
Bronze, 57x30x112cm, 2003



[작품4] 손인환 <문의 경계에서 II >
Bronze, 68x26x74.5cm, 2003

결국 연구자의 작업은 이후 어떠한 형태로든 현재의 문턱을 넘어 그 행보를 계속할 것이라는 의지를 확연히 보여주고 있으며 그것은 현재진행형이자 역동성의 개념인 동시에 생성의 논리이다. 그 방향이 어디를 향하건 간에 본인은 또 다른 문 앞에 서 있을 것이며, 그 행보는 인간 실존의 근원적인 물음과 함께 할 것이라는 의미 또한 내포하고 있다.

사방(四方)과 천원지방(天元地方)

예부터 땅은 사방(四方)으로 네모지게, 하늘은 천원(天元)의 형태로 둥글게 표현 하였다. 우주공간으로 볼 수 있는 하늘은 무한한 공간이지만 땅은 유한하고 넓다. 연구자는 하늘을 상징하는 원형의 조각상을 통하여 원이 지니는 의미 즉, 영원회귀와 시작도 끝도 없는 무한성의 의미를 표상하고 있다. 유한한 땅은 크기가 한정되어 직사각형으로 제작하였다. 우리의 지각은 우주와 땅

의 일정한 범위만을 인식할 수밖에 없다. 따라서 우리가 보고 지각하는 세상은 마치 장님이 코끼리를 만지는 지각에 따른 인식, 혹은 빙산을 바라보고 그 외형만 판단하는 지각과 다를 바 없다. 그렇기에 원의 내부공간과 외형의 조합을 통하여 무궁무진한 우주의 범위와 이를 통하는 길을 표상하고자 한 것이다. 천원지방의 형태와 돌조각의 기법을 통하여 “신이 살아가는 하늘과 사람이 살아가는 땅 사이의 공간과 이를 매개하는 통로, 그리고 우주와 자연을 대하는 우리의 인식”을 모던한 기법으로 나타내고자 한 것이다.

연구자가 우주와 지구사이를 매개하는 대상으로 ‘천원지방(天圓地方)’과 ‘사방(四方)’을 선택한 것은 고대 우주론인 개천설에 의거하는 것이다. “하늘은 원형이고, 땅은 방형”이라는 우주의 형태는 고대부터 동서양의 인식체계에서 고정불변의 원리로 작동되어 왔다.

연구자가 돌조각을 통하여 천원지방의 변화무쌍한 공간을 조탁한 이유는 이 기법이 오래전부터 사용되어온 전통적 제작기법으로 가는 면이 모여서 입체를 만들고 인간의 예술적 행위가 공간의 변화를 나타내기에 유용한 방식이라고 생각했기 때문이다.²⁰¹⁾ 한편 개천설(蓋天說)은 ‘천원지방(天圓地方)’이라는 고대의 개념으로 설명되는데, 하늘은 둥근 원형으로 상부에 표현되고 땅은 하부에 방형으로 표현하여 자연의 삼라만상을 하늘과 땅 사이의 공간이라는 인식에 기반한 것이다. 이는 다음과 같은 두 가지 방법으로 해석된다.

첫째는 천원지방(天圓地方)의 “문자 그대로 하늘과 땅은 원형과 정방형의 평면으로 위와 아래에 각각 배치되어 있다는 것이었다. 땅은 고요하고 하늘은 극을 중심으로 돌며 천체는 계절마다 반경이 다른 궤도를 따라 원환운동을 하고 있다”는 이론이다.²⁰²⁾

201) 옛날 사람들의 천문 사상에 가장 큰 영향을 미친 우주 구조론으로는 혼천설(渾天說)과 개천설(蓋天說)이 있다. 혼천설(渾天說)은 우주의 모습이 새알처럼 생겨 하늘이 원반모양의 땅을 둘러싸고 있고 하늘은 극지점을 지나는 축을 중심으로 수레바퀴와 같이 돌며 그에 맞춰서 천체가 함께 돈다는 이론으로 천체관측 도구나 천문시계 등에 응용되었다. 박창범, 『하늘에 새긴 우리 역사』, 김영사, 2002, pp. 191-194.

202) 이문규, 『고대 중국인이 바라본 하늘의 세계』, 문학과지성사, 2000, p. 283.

둘째는 천원지방을 전통적 관념론으로 해석하여 “『여씨춘추(呂氏春秋)』에서 하늘의 도리는 둥글게 도는 것이고, 땅의 도리는 말은 바의 구석을 지키는 일”이라는 인식이 적용된다.²⁰³⁾ “음양의 정기가 하나는 위로 솟고 하나는 밑으로 내려와 합쳐져 만물을 이루며 이것이 한 바퀴 순환하여 다시 나누어지는 방법”²⁰⁴⁾으로 변화를 계속하므로 하늘의 도리는 둥글게 도는 것이라고 하였다. 또한, “땅에서는 만물의 무리가 다르고 형체가 달라 각자가 말은 일이 있고 서로 이를 대신 할 수가 없어서 땅의 도리는 말은바 구석을 지키는 것”이라고 하였다.²⁰⁵⁾ 이는 하늘을 왕으로 땅을 관리로 해석하여 왕과 관리의 도리를 비유적으로 말하는데 쓰였다. 이는 『여씨춘추』에서 “왕은 모든 것을 두루 살피고 무엇에도 경직됨이 없어야 하며 그의 뜻이 사방으로 두루 통해야 한다고 하였다. 또한, 관리는 말은바 직분이 정해지면 사사로운 욕심을 버리고 그것을 지켜야 한다”²⁰⁶⁾고 한 말에 의거한다.

2017년 연구자의 학위청구전 중 본인의 대리석 작품 연작 <길 위에 선 人間>에는 끊임없이 이어지고 열려있는 길을 바라보는 두상이 표현되어 있는데, 그 것은 보편적 인간의 모습이자 바로 연구자 본인의 모습이기도 하다. 문 앞에 서서 다 달을 수 없는 먼 곳을 향해 처리된 시선은 ‘또 다른 세계를 지향’하는 인간의 보편적 욕망과 염원을 담고 있다. 연구자의 또 다른 대리석 부조에서도 역시 표현되고 있듯이 끊임없이 이어지는 길은, 구체성은 없으나 향후 전개될 미지의 세계에 대한 동경과 진입의 갈구이자, 지향하고자 하는 삶의 표상이기도 하다.

또한 그것은 곧 재현을 넘어선 실존, 그리고 영겁회귀와 환생의 순환적 구

203) 『여씨춘추』는 중국 진나라의 정치가 여불위(呂不韋)가 빈객(賓客) 3,000명을 모아서 편찬하였다. 도가(道家)사상이 중요한 부분을 차지하나, 유가(儒家)·병가(兵家)·농가(農家)·형명가(刑名家) 등의 설(說)도 기록되어있다.

204) 자세한 내용은, 박창범, 앞 책, pp. 192-195.

205) 여불위, 『여씨춘추』, 글항아리, 2012, pp. 98-101.

206) 여불위, 위책, p. 100.

조와 함께, 무엇보다도 삶 자체가 풀 수 없는 수수께끼로 가득한 하나의 거대한 추상적 개념체임을 암시하는 범신론적 진리에 까지 접근하고자 하는 작가적 사유가 담겨있다. 그 행보는 삶이 단지 시작도 끝도 없이 되풀이될 뿐인 순환운동의 한 점에 위치해 있음을 말해준다. 아울러 학위청구전에 등장하는 <원환고리> [작품 5] 에서도 이미 암시된 바이지만, 윤희의 우주론적 관점에서 볼 때, 인간은 전적으로 우주의 순환고리에 잠깐 등장하는 우연적인 존재에 지나지 않는다는 점이다. 윤희는 통합적이고, 우연적이고, 그리고 무엇보다도 생성적이다. 들뢰즈의 말대로 그것은 영원회귀이자 생성동력이다. 그 생성에 내재된 포용력은 실체와 가상, 원본과 복제, 현실과 시뮬라크르, 인간과 미물을 구분하는 경계를 자유로이 넘나든다.



[작품5] 손인환 <원환고리>, 화강석, 30x5x30cm, 2017

2) 윤희와 환생, 삶과 죽음의 관계성

한편 본 연구자의 작업개념은 1990년대 초 미국 유학 시절 열렸던 두 전시에
로 소급된다. ‘윤희와 환생’이라는 주제 하에 각각 새와 인체를 소재로 한 전
시였다. 연구자는 여기에다 촛불과 조명 등 빛을 도입하여 종교적인 아우라와
함께 영적이고 정신적인 분위기를 강조한 바 있다. 인체를 소재로 한 전시의
경우, 한 인체를 공중에 띄우고, 또 다른 한 인체는 바닥에 눕혀 설치함으로써
각각 생과 죽음을 상징케 했다. 바닥에 누어있는 남자가 죽음을 상징한다면,
큰 공을 끌어안은 채 웅크리고 누워 있는 여자는 새로운 생명의 잉태 곧 환생
을 암시한다. 그리고 한 손에 자기의 마스크를 들고 있는 남자는 자기반성적
인 사유의 계기를 엿보게 한다.

이처럼 본인은 삶과 죽음을 대비시키는 한편 이를 통해서 윤희와 환생의 우
주관을 형상화하고 있는 것이다. 일찍이 이 전시들은 삶과 죽음에 바탕을 둔
형이상학적 메타포가 차후 연구자의 작업에 있어서 강력하고도 지배적인 멘탈
리터로 재등장 할 수 있음을 예고하는 것이었다.²⁰⁷⁾

이후 연속된 전시에서 본인은 한지를 재료로 하여 인체를 라이프 캐스팅으
로 떠낸 남녀와 함께, 다리만을 부분적으로 포착한 인간 군상을 설치 형식으
로 전시한다. 이때 나체로 표현된 남녀와는 다르게, 인간 군상만큼은 의복과

207) 고충환은 당시 본인의 작업에 대하여 다음과 같이 언급한 바 있다. “먼저 새를 소재로 한 전시를 보
면, 길에서 얼어 죽은 한 마리의 새를 발견한 것이 발단이 되어, 이로부터 삶과 죽음에 대한 명상을
전시로까지 연결시키고 있다. 그러니까 죽은 새의 형상을 새의 깃털과 함께 상자 속에 담아 설치하는
가 하면, 그 새의 형상을 일일이 손으로 빗어 수백의 죽은 새의 형상을 인간의 주검을 대신한 은유적
표현으로 설치 전시한 것이다. 이런 조각 설치 작업과 함께 사진을 도입하기도 하는데, 상자 표면에
다가 죽은 새의 사진을 프린트하거나, 죽은 새의 사진을 풍선에 매달아 설치하는 식이다. 특히 풍선에
의해 공중에 부양된 죽은 새의 사진은 영혼을 기리는 한편, 죽은 새의 환생을 상징한다. 그런가하면
바닥에 꽃이 깔려진 상자 속에 담긴 새의 형상은 죽음과 관(꽃상여)의 이미지를 떠올리게 하며, 그 이
면에서는 생명에 대한 존엄성과 함께, 특히 모든 존재하는 것들 속에는 어김없이 영적인 요소가 깃들
어져 있다는 범신론 혹은 물활론이 느껴진다.” 고충환, 「윤희와 환생, 삶과 죽음의 메타포」, 인사아
트센터 개인전 서문, 2004. p.3

신발을 착용시킨 상태로 표현함으로써 일상성과 관계성을 강조한다. 전시는 각각 남자를 중심으로 한 구역과 여자를 중심으로 한 구역으로 구분되며, 전체적으로는 이를 하나의 장(場)으로 통합시키고 있다. 남자와 여자로 하여금 각각 별개의 서사(敍事)를 통합적으로 수행하도록 구성한 것이다.

먼저 남자를 보면, 등신대 크기의 남자가 바닥에 반듯이 누워 있고, 그 남자를 중심으로 사람들이 모여든다. 바닥에 누운 남자는 죽음을 상징하며 그 죽음을 확인하기 위해 그에게 모여드는 인간 군상에서 죽음을 매개로한 자기반성적 사유(자신의 존재를 대상으로 한 사유)라는 인간의 비극적 실존과 허무의 감성이 느껴진다. 즉, 메멘토모리(Memento mori)와 바니타스(Vanitas)²⁰⁸⁾의 전언을 떠올리게 하는 것이다.²⁰⁹⁾

사실 “과거 ‘바니타스 메멘토 모리’ 회화가 최소한 ‘허무’의 감성을 불러일으키는 실제 효과를 발휘할 수는 있었을 터인데, 이는 무엇보다도 극도로 사실적인 환영주의 기법과 상징적인 모티프들의 효과적인 결합 덕분이었다. 인생의 부, 향락, 허영을 상징하는 과일, 꽃, 악기, 책, 술 등이 환영주의 양식으로, 그러나 허무하게 스러져가는 모습으로 그려질 때, 이들은 현실감과 상징성을 동시에 획득하면서 보는 이들의 마음에 마치 실제의 사태를 목도했을 때와도 같은, 매우 현실적인 인지적, 감성적 영향을 미치게 된다. 이것이 ‘실제 효과’다.”²¹⁰⁾ 그러나 본인은 주검을 상징하는 남자의 형상을 통해 ‘바니타스 메멘토 모리’를 암시하였고 큰 공을 끌어안은 채 웅크리고 누워 있는 여성을 통해 환생과 영원회귀를 은유하였다.

본인이 사용한 실제효과는 가상의 실재를 재현하여 현실을 암시하는 방법적

208) “메멘토 모리하면 가장 먼저 떠오르는 것이 17세기 플랑드르에서 발달했던 바니타스 정물화(Vanitas Still-Life)다. ‘죽을 것임을 기억하라’는 의미의 메멘토 모리가 미술사에서는 주로 17세기 ‘인생무상’을 상징하는 바니타스 정물화의 하위 장르 혹은 하위주제로 거론되어왔다.” 정수경, 「데미안 허스트를 통해 본 우리 시대의 메멘토 모리」, 『현대미술학 논문집 제17권 1호』, 2013, pp. 131-132.

209) 고충환, 위클리, p. 4.

210) 정수경. 앞 논문, p. 142

수단으로서의 메타포를 사용하는 것이다. 여기서 여자는 새로운 생명의 잉태, 환생, 부활, 재생, 순환을 담당하는 수행자로서의 태모(太母)를 상징한다.²¹¹⁾ 이는 여성이 갖고 있는 자연성이 삶과 죽음, 생성과 소멸, 삶과 관계성에 모두 물려 있는 중층적인 것임을 말해주며, 이러한 이중성 자체는 본인의 작업이 궁극적으로 지향하는 가치관과도 통하는 것이다.

이러한 여자의 성적 정체성은 여자가 끌어안고 있는 큰 공으로 인해 더 강화되는데, 말하자면 그 공은 일종의 생명의 집인 우주적 알(卵)을 암시한다. 그리고 여자의 웅크리고 누운 자세가 태아의 자세를 닮아 있는 점 역시 이러한 생명의 암시와 무관하지 않다. 또한 그녀의 바깥쪽을 향해 있는 사람들은 그녀로부터 유래한 생명의 존재를 암시하며, 여기서 그녀는 생명의 씨앗을 잉태하는 자, 생명의 씨앗을 뿌리는 자로 드러난다. 이 모든 표현은 자연과 우주, 존재와 존재간의 관계성을 표상한다.

그리고 그 이중성은 각각 음(陰)과 양(陽)의 이원론으로 확대된다. 다시 말해서, 음은 여자, 생명, 정신, 주관, 사물의 내재적 측면, 불가시적인 심상, 추상적인 표현의 우연성을 암시하며, 이에 반해 양은 남자, 죽음, 허무, 객관, 가시적인 현실, 구상적인 표현의 필연성 등 바깥으로 드러나 보이는 사물의 물질적인 속성을 암시한다. 그리고 음과 양의 이러한 이원론은 궁극적으로 음은 양에 의해서, 그리고 마찬가지로 양은 음에 의해서 비로소 존재할 수 있다는 음과 양의 상호 내포적인 속성으로 인해 생성적 일원론으로 통합된다.

이원론에 바탕을 둔 불가역적인 세계 인식이 일원론에 바탕을 둔 가역적 세계 인식에 통합되는 것이다. 그리고 그 속에서는 모든 이질적인 것들이, 예컨대 삶과 죽음의 양극이 조화를 이루는 것으로 나타난다. 한마디로 본인의 작업에 등장하는 삶과 죽음의 메타포가 적멸의 차원으로까지 승화된 것이 음과

211) 여자에게 부가된 이러한 상징성의 이면에는 생명의 주관자인 동시에 죽음을 관장하는 자이기도 한 가이아(Gaea), 곧 땅 신의 여성신화가 깔려있다. 나아가 그녀는 성적인 유혹자인 동시에 죽음의 유혹자인 팜프파탈(femme fatale)의 한 전형이기도 하다. 고충환, 위글, p. 5.

양의 통합원리로 나타나 있으며, 이러한 영겁회귀는 그대로 자연의 원리, 자연의 습성과도 통한다. 그러니까 본인의 작업에서 남자로 표상된 죽음은 여자로 표상된 재생력으로 인해 새로운 생명을 덧입는다. 삶과 죽음이 서로 고립된 별개의 섬이 아니라, 하나의 연결고리 속에 통합되고 연속되고 순환된다.

이는 본인의 작업을 지배하는 기본 개념이 윤회와 환생에 이어지고 있음을 말해주는 대목이다. 삶에서 죽음으로 마치 자신의 꼬리를 입에 물고 있는 우로보로스(Uroboros)의 뱀처럼 삶은 죽음에 물려 있고, 피비우스의 띠처럼 삶과 죽음은 그 뚜렷한 경계가 없다. 윤회는 모든 존재들의 무차별적인 이종교배를 실천하는 한편, 범신론적인 관념이 지배하는 절대 시간의 계기인 것이다.

마치 표백된 듯 하얀 별거숭이 몸을 드러내고 누워있는 남녀의 신체는 이 아득한 시간의 한 순간을 온몸으로 받아내는 수동적이고 체념적인 자세를 보여준다. 그리고 자연의 습성과 일체를 이루고 있는 그의 이렇듯 수동적인 자세는 그대로 주어진 삶의 시간을 온몸으로 받아내는 긍정적이고 능동적인 자세이기도 하다. 육체의 물질성이 소거된 빈 껍데기 뿐인 신체가 공수래공수거, 빈손으로 왔다가 빈손으로 가는 인생, 빈 몸으로 왔다가 아득한 시간의 억만 겁 속으로 흔적도 없이 사라지는 덧없는 인생을 증언해준다. 삶과 죽음, 생성과 소멸을 대비시키고 통합시키는 본인의 작업은 서사적이고 상징적이고 형이상학적인 거대담론의 장치들을 재생산해내는 한편, 이 도구들을 매개로 하여 가장 본질적이고도 보편적인 인간실존의 문제에 반응하고 있다.

2. 주체에서 관계성으로

비록 주체라 하더라도 상대적으로 다른 사람에 대해서는 타자이다. 그러므로 현존재는 타자와 소통하기 위해서 편견이라는 의미가 수반된 선형적 가정

을 염두에 두고 접근하게 된다. 이는 세상의 모든 존재자들에게 적용되는 상황이다. 결국 주체는 소멸되고 모든 생의 원리는 관계성에 의해 규정된다. 그것은 언제나 불확실(不確實)을 전제하는 인간존재의 숙명적 모순이다. 그래서 우리는 단지 각자의 인식체계에 따른 세계관이나 소통기술을 통해 한정적으로 교감할 뿐이다. 실체의 진위를 검증할 수 없는 차안(此岸)의 세계에 있어서 모든 인식주체는 자아에 대하여 고민하게 되고 관계성을 깨닫게 된다.

이때 예술은 존재에서 실존, 삶과 죽음, 자연과 우주를 사유하면서 본질보다는 실존, 사물보다는 이미지를 표상한다. 실존은 생성적이고 이미지는 끊임없이 의미를 확장하며 순환된다. 마찬가지로 본인의 작업에 나타난 구도의 형상은 인식주체에서 개별주체로, 이어서 이의 관계성으로 나타나며 끊임없는 의미의 확장과 형태의 반복을 통하여 영겁회귀, 즉 시물라크로로 전이된다.

1) 구도의 형상들

예술, 종교, 철학을 절대정신으로 상정한 헤겔은 자신의 변증법적 발전논리에 따라 예술은 종교에 의해 지양(支養)된다고 말했다. 그러나 헤겔의 예언과 상관없이 오늘날 예술이 종교를 추월해 버리고, 미술관은 ‘응시의 사원(寺院)’이 된지 오래된다. 레지스 드브레(Regis Debray)는 『이미지의 삶과 죽음(Vie et mort de l'image)』이란 흥미로운 책에서 “종교로부터 해방된 예술은 그 자신이 종교가 된다”²¹²⁾고 말한 바 있다. 예술이 역설적 교훈으로부터 자유를 획득하고 자율성이 존립의 가장 중요한 근거가 된 현대미술에서 종교를 주제로 작업한다는 것은 많은 고민과 방법적 혁신을 필요로 한다. 그리고 그것은 구도를 통해 체득된다.

212) 드브레 레지스(Debray Regis), 「이미지의 삶과 죽음 :서구적 시선의 역사」, 정진국 옮김, 글항아리, 2011. p.7

화엄경(華嚴經)과 선재동자(善才童子)

구도행(求道行)이란 종교적 주제로 개인전을 가진바 있는 연구자는 이 전시를 위해 『화엄경(華嚴經)』 「입법계품(入法界品)」의 내용을 숙지해야 했다. 입법계품은 잘 알려져 있다시피 깨달음을 얻고자 한 선재동자(善財童子)가 문수보살로부터 보현보살에 이르는 많은 선지자를 만나 가르침을 받는다는 내용을 말한다.²¹³⁾

2017년 학위청구전에서 원형 캔버스를 중심으로 무수하게 많은 동자(童子)들이 둘러싸고 있는 연구자의 전시공간은 예술이 종교에 의해 추월 당해버린 침묵의 공간으로 변용된다. <시공-선재동자> [작품6] [작품6-1] 연작에서 보이는 가부좌, 선정인(禪定印), 명상, 연꽃 등의 도상과 이미지는 이 공간을 불교의 선원(禪院)인양 느끼도록 만들고 있다. 금욕적으로 절제된 무채색의 공간, 흰 원을 중심으로 각각의 동승들이 뿔어내는 아우라는 마크 로스코(Mark Rothko)가 휴스턴(Houston)에 자신의 마지막 작품으로 세운 ‘명상의 사원’과 상통하는 부분이 있다.²¹⁴⁾

213) 화엄사상이 널리 신앙되면서 입법계품의 중에서도 특히 선재동자가 보타락가산(補陀落伽山)에서 용맹정진하고 있는 관음보살을 만나는 광경을 그려놓은 <수월관음도>의 경우 현존하는 고려불화 중에서 가장 많은 양을 차지하고 있을 뿐만 아니라 그 예술성도 높은 것으로 평가받고 있다.

214) 이 로스코 채플에 들어서면 순간 사람들은 사원이 완성되기 전에 자살한 로스코가 종교적 침묵을 강요하는 듯한 느낌을 받는다. 삼면화(triptych)형식으로 걸린 거대한 검은 보랏빛 색면회화(color-field painting), 그것은 초월을 추구했던 로스코가 이 사원을 찾는 사람들에게 선물한 현대의 종교화임에 분명하지만 그것에서 구원이나 해탈, 나아가 영적 신비의 체험을 기대하리란 쉽지 않다.



[작품6] 손인환 <시공-선재동자> Bronze, 캔버스, 2017



[작품6-1] 손인환 <시공-선재동자, 부분도> Bronze, 2017

그의 작업적 특징은 색면으로 꽉 차 있으나 결국 텅 빈 캔버스, 마치 미궁 처럼 끝없이 미끄러져 들어갈 것만 같은 무채색의 깊은 수렁, 그 너머에 가시 광선과 다른 찬란한 구원의 빛이 발산되기도 한다. 그 빛은 이성과 직관을 통해 경험할 수 있는 진리, 즉 베리타스(Veritas)의 불꽃과 다른 영적 희열로 인도하는 빛일 것이다. 로스코(Mark Rothko)의 추상회화가 제안하는 침묵과 명

상에 비해 연구자의 작품은 너무나 구체적이고 서술적이기 때문에 강요받는 느낌을 덜 받는다. 여기에서 다 같이 종교적 명상을 모티브로 하고 있는 두 작가의 정토세계가 서로 현격하게 다르다는 것을 새삼 확인할 수 있다.

한편 연구자가 청구전에서 발표한 평면 채색화 작품에서 보이는 <또 다른 세계로의 진입- 발화하는 연꽃Ⅲ> [작품7] 이라는 연작에서는 연꽃을 든 동녀(童女) 혹은 연밥을 들고 있는 동자가 사각의 문 안에 위치한 둥근 원형의 공간 안에 앉아있는데, 그것이 내포하는 의미는 통과하고자 열망하는 사각의 문과 끊임없이 지속적으로 순환하는 시간을 나타내는 원형(圓形)을 의미한다. 일상의 인간의 모습을 동자, 동녀의 모습으로 한 은유적 표현으로 도출해내고 있는데, 이 작품들을 통하여 작가 자신이 찾아 나서고픈 길, 그 길목에 선 자신의 모습을 발견할 수도 있다.



[작품7] 손인환 <또 다른 세계로의 진입- 발화하는 연꽃Ⅲ> 캔버스에 아크릴릭, 90x117cm, 2017



[작품8] 손인환 <두 손을 모으고 있는 동승들 I >
캔버스에 아크릴릭, 90x117cm, 2017

또 다른 평면작품에서 나타나는 동승들<두 손을 모으고 염주를 든 동승들> [작품8]의 모습에서는 구도의 세계로 진입하고자 하는 열망을 동승이라는 상징적 존재를 이용해 표현하였는데 거대한 신 앞에 선 인간, 미약한 존재일 수밖에 없는 인간의 형상을 은유적으로 나타낸 것이다.

연구자가 제작한바 있는 비랑을 짚어진 동자승이 꼭 선재를 모티브로 한 것은 아니라 하더라도 입법계품으로부터 영향을 받은 것임은 분명하다. 가부좌를 튼 채 선정에 든 모습이나 구도의 만행을 떠나는 모습 등을 선재와 연결할 수는 있지만 빗자루를 들고 비질을 한다든지, 가슴에 비파와 같은 악기를 들고 연주하는가 하면 언덕에 누워 흘러가는 구름을 바라보는 형상은 천진난만한 동자승의 모습이다. 원래 천불상(千佛像)으로부터 자극을 받아 천 개에 이르는 동자, 동녀를 만들겠다는 뜻을 세웠으니 이 동자승들이 모두 선재를 나타낼 필요는 없었다.

오히려 본인은 지금도 어느 사찰에서 간혹 볼 수 있는 평범한 동승, 여전히 장난꾸러기의 상태를 벗어나지 못한 어린이들의 모습을 통해 평화로운 낙원의

이미지를 표현하려 했던 것이다. 이는 앤디워홀이 대량 소비되는 물건이나 인물을 등 공장에서 대량 생산되는 물건이나 대중에게 익숙한 캐릭터를 연쇄적으로 찍어낸 것과 비교되는 대목이다. 어떤 대상을 염두에 둔 것이라기보다는 원본 없이 무한 증식되는 복제, 즉 시뮬라크르의 개념이 자연스럽게 녹아든 것이다.

구도를 주제로 하고 있으나, 실제보다 크게 제작한 명상 중인 세 인물의 엄숙하고 진지한 자세와 비교하자면 귀를 막거나 눈을 가리고 있는 동승의 모습은 우화적(寓話的)이기조차 하다. 즉 세상의 나쁜 것을 보지도, 듣지도, 말하지도 말라는 의미를 이런 자세를 통해 표현하고 있는 것이다. 부모로부터 버림을 받아서 운명적으로 동승이 되었던, 인연으로 일찌감치 출가했던, 아니면 다른 어떤 이유에서든 이 동승들이 취하고 있는 이러한 태도는 평범하면서 동시에 어른이 누리지 못하는 행복한 유년의 추억을 되살리고 있다.²¹⁵⁾ 그러나 본인의 작품은 종교도상의 전통적 양상을 그대로 재현한 것은 아니다. 연구자의 작품에 중요한 요소인 동승들의 형상은 입법계품을 도해한 것이 아니라 그것을 참조로 한 자유로운 해석의 결과물이자 구도로 통하기 위한 매개적 형태로 차용된 형상인 것이다.

연구자는 전시장을 명상의 사원, 말씀의 사원이 아니라 작품을 매개로 존재의 의미에 대해 사유할 수 있는 장소로 만들고 있다. 다만 지나치게 구체적으로 재현에 충실하고 있기 때문에 사유의 여백이 어느 정도 차단되고 지시(指示)가 부각된 부분은 결함으로 작용할 수도 있다.²¹⁶⁾ 즉 아무 것도 재현하지 않은 로스코의 텅 빈 캔버스가 강요하는 침묵만큼이나 그의 종교적 주제가 물씬 풍기는 재현된 형상 역시 특정한 종교에 대해 너무 구체적으로 노출하고

215) 최태만, 「구도의 만행에는 끝이 없다」, 『제13회 손인환 개인전-새로운 세계로의 진입』, 2009, p. 3.

216) “지금의 극사실주의는 단순히 현실을 완벽하게 재현한다기보다 시뮬라크르의 미적인 심리를 담아내고 있다고 할 수 있다. 사실 묘사의 이면에 숨겨진 인간의 잠재된 감정을 다루면서 현실의 재현을 넘어 은유적 형상화를 향하고 있기 때문이다. 하지만 결국 극사실주의의 결말은 시뮬라크르일 것이다.” 안재영, 「회화적 재현을 통해 바라본 시뮬라크르(Simulacre)의 유희」, 『조선일보』, 2018.1.1

있으므로 보는 사람들이 상상할 수 있는 가능성을 제한하고 있는 것이다. 이에 대하여 최태만은 다음과 같이 설명한다.

“모든 것이 예술로 용인될 수 있는 시대에 구도란 거대담론을 전통적인 방식으로 표현하고 있는 손인환의 작품이 보기에 따라 보수적으로 비쳐질 수 있을 것이다. 그럼에도 불구하고 존재의 의미를 생각할 수조차 없을 정도로 번잡한 일상 속에서 살고 있는 우리에게 삶과 죽음, 존재와 부재, 더 나아가 구도에 대해 생각할 수 있는 기회를 제공하고 있다는 점은 중요하다. 자신을 버리고 먼 산 속으로 들어가는 것만이 구도에 이르는 길은 아닐 것이다.”²¹⁷⁾

동승들의 다양한 모습처럼 평범한 삶속에서도 구도의 실천은 가능하다. 만행을 세속과 단절한 채 선지식을 찾아서, 화두를 풀기 위해서 떠나는 것만으로 한정하지 않고 열심히 사는 것 자체에서도 가능한 것으로 받아들인다면 삶 자체가 구도의 과정일 것이다. 그것은 구도자만이 누릴 수 있는 것이 아니라 삶을 진지하게 받아들이고 실천적으로 살고자 하는 모든 중생들에게 해당하는 과정이기 때문이다.

자아의 성찰과 구도

『화엄경』 「입법계품」²¹⁸⁾의 선재동자나 <심우도> [도판 18]의 동자승이 자

217) 최태만, 앞의 글, p. 4.

218) “『화엄경』 「입법계품」은 선재동자가 53선5지식을 찾아가며 끝없이 펼쳐가는 ‘법계에 들어가는 품’이라는 말이다. ‘법계(法界)’는 법의 세계 즉 현재 미혹한 상태에 있는 중생들이 마음이 밝아져서 깨닫는다는 뜻으로 중생의 세계에서 부처의 세계로, 불행에서 행복으로 들어간다는 의미로 근본법회인 『화엄경』에서 성불에 대해 말하였다. 먼지말법회인 「입법계품」에서는 장자의 아들인 선재(sudhana)라고 하는 한동자가 ‘보살도란 무엇인가’ 하는 질문을 해결하기 위해 지혜의 상징인 문수보살(Maṅuśī bodhisattva)의 가르침을 받아 53선5지식 좋은 스승 훌륭한 스승을 의미함을 차례로 찾아가 가르침을 받고 결국에는 실천수행의 상징인 보현보살(Samantabhadra bodhisattva)을 만나 진리의 세계인 법계에 들어가는 질문을 해결하여 가르침을 완성한다는 구도의 이야기이다.” 정도진/권대원, 『유아 언어교과교육을 위한 화엄경 선재동자 이야기 활용방안 연구』, 『홀리스틱융합교육연구』 (제1권제호), 2017. p. 114.

기성찰을 위해 구도의 길로 나서거나 또는 그 여정을 그림으로 표현한 것이듯



[도판15] 화엄경 <심우도(십우도)> 548x354cm

이 본인의 작업은 “불교적인 내용을 통해 현실의 어려움을 건너 피안으로 도달하고자 하는 구도의 과정을 표현”²¹⁹⁾하고 있다.

주지하다시피 “『입법계품』의 입(入)이란 미혹한 현재 상태에서 배움을 통해 마음이 밝아지고 깨닫는다는 의미이다. 『입법계품』은 선재동자가 문수의 가르침대로 남방으로 1백10개의 성을 지나 53선5지식을 찾아다니면서 보살도를 배우고 묘한 법을 얻어 각각의 해탈 법문을 얻는 선재동자의 구도 이야기로 구성되어 있다. 수행의 위계를 자세히 풀어낸 깨달음으로 가는 긴 구도(求道) 여정의 축소판을 통해 보살의 삶과 인간완성의 길을 제시해 준다.”²²⁰⁾

연구자가 구도라는 주제로 작품세계를 펼쳐가는 이유가 여기에 있다. 물론 연구자의 <또 다른 세계로의 진입-동자승> [작품 9] 같은 작품이 화엄경이나 불교설화가 그대로 재현된 것은 아니다.

219) 최태만, 앞의 글, p. 3.

220) 정도진/권대원, 앞 논문. p. 114.



[작품9] 손인환 <또 다른 세계로의 진입-동자승> Bronze,
캔버스에 아크릴릭, 가변설치, 2017

오히려 본인의 작품에 수시로 표현되는 구도의 길을 찾아 나선 동자동녀들은 차안(此岸)의 여러 가지 비속과 욕망을 떨리하고 ‘또 다른 세계로의 진입’을 갈구하는 연구자 본인의 세계관을 표현한 것이라 할 수 있다. 그래서 최태만은 “경전과 같은 텍스트에 지나치게 의존할 경우 도식적인 설명이 창의성을 추월해버릴 수도 있다”고 우려한 바 있다.²²¹⁾

221) “불교적인 주제를 표현한 손인환의 작품은 이 두 가능성과 한계 사이에 불안하게 위치해 있다. 텍스트를 도해한 것은 아니지만 그 내용과 형식이 보편적인 상징과 도상에 의존하고 있으므로 자칫 공예적으로 비쳐질 위험도 있다. 그럼에도 불구하고 손인환은 오랜 전부터 구체적인 형상을 통해 환생, 구법, 초월 등의 다분히 불교적이면서 명상적인 분위기를 자아내는 주제를 표현해 왔으므로 이 작품들이 생경하게 보이지는 않는다. 오히려 과거의 작품이 지나치게 초월적이고 엄숙한 주제를 구체적인 형상을 통해 표현하려는 데서 오는 부자연스러움이 있었다면 이 작품들의 경우 아예 불교적 상징을 대폭 수용함으로써 내용이 더욱 명료해진 특징은 있다.” 최태만, 「자아를 찾아서」, 『손인환-갤러리 우림 기획초대전』 도록, 2007, p. 8.



[작품9-1] 손인환 <또 다른 세계로의 진입-부분도 I>
Bronze, 10x13x23cm, 2017

사실 이 작품들에 등장하는 피나리봇짐을 지고 구도행을 떠나고 있는 어린이는 연구자 본인의 심상을 표현한 것으로 나 자신의 모습일 수 있다. 아울러 “부처님이나 고승(高僧)의 손바닥에서 놀고 있거나, 진흙탕 속에서 피어나는 연꽃으로 상징되는 청정함의 세계로 인도해줄 두꺼비를 바라보며 사색에 잠겨 있거나, 미혹(迷惑)의 세계인 차안(此岸)으로부터 영원한 세계인 피안(彼岸)으로 실어 나를 용의 어깨에 올라타고 있는 어린이는 어둠 속에서 길을 잃고 방황하는 우리 자신의 모습”인 것이다.²²²⁾

222) 최태만 앞 글, p. 8.



[작품9-2] 손인환 <또 다른 세계로의 진입-부분도Ⅱ>
12x18x23cm, Bronze



[작품9-3] 손인환 <또 다른 세계로의 진입-부분도Ⅲ>
12x12x16cm, Bronze

한편 2017년 연구자의 청구전에서 전시장 중앙에 원형의 형태로 각각 12점씩 가변설치된 동승과 동녀의 형상은 검정, 흰색, 청색으로 총체적 시간, 즉 순환의 개념을 표현한 작품이며 각각의 동녀 동승의 형상은 시계의 큰 바늘을 상징하는 매타포로 사용되었다. 여기에 바닥에 깔린 검정색, 흰색, 청색의 원형은 피비우스의 띠와 같이 끊임없이 이어지고 반복되어지는 순환의 의미를 내포하고 있다. 연구자의 작품 <또 다른 세계로의 진입> [작품 10] 에서 나오는 동자승은 구도를 찾아 길을 떠나는 선재동자일 수도 있으나, 늘 아동의 형상으로 우리 앞에 나타나 지혜를 주는 문수보살일 수도 있는 것이다.²²³⁾

223) “문수보살은 세조 앞에 어린이의 모습으로 출현함으로써 세조가 아무런 의심이나 경계심이 없이 동승에게 등을 맡길 수가 있었다. 이 터 없이 맑은 어린이는 사슴, 용, 금시조, 잉어, 두꺼비와 같은 상스러운 동물의 보호를 받거나 이 동물들의 인도에 의해 위대한 깨달음의 땅으로 진입할 수 있다.” 최태만 앞 글, p. 9.



[작품10] 손인환 <또 다른 세계로의 진입> Bronze,
캔버스에 아크릴릭, 가변설치, 2017

성도한 석가모니 붓다가 최초로 설법한 곳은 녹야원(鹿野園)이었다. 그러므로 어린이가 타고 있는 사슴은 붓다의 깨달음을 상징함과 아울러 그것을 구하고 있는 중생에게 밝은 길로 인도하는 상서로운 동물을 의미한다. “불교에서 말하는 4생(四生) 중 하나인 화생(化生)은 아무 것에도 의하지 않고 갑자기 생겨나는 것으로, 동물의 신체를 통해 만물이 탄생하면 동물화생, 연꽃에 의해 만물이 발생하면 연화화생이라 지칭된다. 동물화생도상이 미술작품에 나타날 때는 동물의 신체에서 영험한 기운이 발생하고 그 기운에서 생명체가 비롯되거나, 동물의 입이나 배꼽에서 꽃줄기가 직접 발원하고 다시 거기서 만물(萬物)이 생겨나 마치 조화를 부리듯 한 신비로운 탄생으로 표현”된다고 알려져 있다.²²⁴⁾

한편 “용은 독사(毒蛇)에 대한 두려움을 지녔던 인도인들의 신화로부터 비롯된 상상의 동물이지만 불법을 수호하는 호법신장(護法神壯)의 일부를 천룡

224) “동물화생도상은 인도의 초기 스투파·석굴사원·神像조형, 간다라 지역의 보살상 장신구, 남북조시대 중국의 초기 석굴사원·탑·불보살상 장엄 등에 채용된 장엄 모티브로서 불교문화의 교류 양상을 알 수 있는 단초를 제공해준다.” 이해주, 「불교 조형물에 구현된 동물화생도상 고찰」, 『東洋學 第66輯』, 檀國大學校 東洋學研究院, 2017, p. 180.

팔부(天龍八部)라고 부르듯이 불교설화에서 상서로운 동물로 추앙된다. 비단 불교에서 뿐만이 아니라 동아시아 신화세계에서 용은 인간이 상상할 수 있는 최고의 동물이기도 하다. 그래서 고대 중국이나 고구려 고분에서 청룡은 네 방위를 수호하는 신의 하나이며 왕을 용에 비유하기도 한다. 용이 지닌 불가사의한 능력은 나약한 인간을 천계(天界)로 이끄는 원동력이기도 하다. 마찬가지로 두꺼비의 도상 역시 고구려 고분에서 해를 상징하는 삼족오(三足鳥)와 나란히 달을 상징하는 도상으로 나타난다.”²²⁵⁾

따라서 본인의 작업 과정에 나타나는 동물형상은 불교를 염두에 두면서도 여기에서 파생한 아시아의 전통적 설화나 신화적인 세계관, 그리고 일반 백성들의 민담과도 연계된다. “성덕대왕신종에 새겨진 비천상을 모티브로 한 범종(凡種) 안에서 놀고 있는 아이들의 모습은 웬지 이 종의 제작에 얽힌 아름답고 슬픈 이야기에 대해 떠올리게 만드는 이유도 이런 네러티브한 특징에 기인하고 있기 때문일 것이다.”²²⁶⁾ 본인의 작품에 나타나는 내러티브적 요소는 이 지점에 근거한다.

2) 영겁회귀(永劫回歸)

영겁회귀는 생성의 존재이다. 부정의 회귀는 존재하지 않는다. 영겁회귀는 생성에의 적극적 의지로 회귀한다. 반응적 의지는 그 자체로서 새롭게 생성될 존재를 보유하고 있지 않다. 영겁회귀는 생성의 재생산이고 이것은 또한 적극적 의지를 통해 가능한 것이기 때문이다. 이 끊임없는 과정은 시간과의 관계

225) “용은 변화에 능하고 구름과 비를 일으키는 기이한 동물로, 동양에서 가장 상서로운 동물로 친다. 황족(皇族)을 나타내는 길상 동물이자, 중국 사람들도 자신을 용족(龍族)이라 생각하여 “용의 후예(龍的傳人)”라 부르기를 주저하지 않는다. 용의 이미지는 신화에서부터 이미 풍부하다. 여왜(女媧)는 “사람 머리에 뱀의 몸(人首蛇身)”이고, 복희씨는 “사람 머리에 뱀의 몸(人首蛇身)”이다. 聞一多는 “용은 일종의 큰 뱀”으로 뱀과 용은 서로 교체될 수 있는 한 쌍의 이미지라고 하였다. 이렇게 보면 여와와 복희씨는 용의 화신임을 알 수 있다.” 서성, 「삼국연의의 용 이미지와 ‘주역’ 乾卦의 형상화」, 『중국어 문논총 72호』, 중국어문연구회, 2015, p.155.

226) 최태만 앞 글, p. 9.

를 맺고 있다. 반응적이고 적극적인 의지들이 계속 이어지기 때문이다. 의지의 이중적 성질은 순간, 현재에 모인다. 어떤 가치가 머무는 것은 순간에 지나지 않는다. 전환은 필연적으로 이어지기 때문이다. 본인은 삶과 죽음, 찰나와 영겁, 표현과 비표현, 서사와 시물라크르적 표현을 통해 윤회와 환생의 우주관을 표상하고 있다.

자아와 세계와의 만남

우리는 늘 문 앞에 서 있는 존재이다. 이 문을 닫고 밀폐된 공간 속에 스스로를 윤패시킬 것인가, 이 문을 나가 새로운 세계와 만날 것인가 하는 것은 선택의 문제이다. 연구자의 작품은 우리가 낯선 세계로의 진입에 대해 주저하고 머뭇거릴 것이 아니라 그것을 통과하여 다른 관계, 다른 세계와 대면할 것을 권유하고 있다.

미지의 세계로의 출입구를 암시하는 구조물 속에 앉아있거나 서 있는 남녀를 표현한 작품의 경우 동일한 인물들이 펼치는 마임이나 혹은 연속극(soap opera)을 연상시키기도 한다. 특히 크기에서도 사람을 압도하는 기념비적인 규모가 아니기 때문에 인간의 보편적인 정서인 사랑과 신뢰를 강조한 작품의 내용과 어울려 어찌면 일상적이고 진부할 수도 있지만 누구나 그 속에 젖어들 수 있는 드라마의 한 장면을 압축해 놓은 것이다.

그러나 이는 단순한 내러티브가 아니다. 남녀의 애정극에 흔히 등장하는 열정, 몰입, 소유에의 한없는 집착, 질투와 증오, 배신, 분노, 절망 따위의 극적인 반전이나 비약보다는 차분하고, 때로는 서로에게 무관심한 듯 조용하고, 때로는 상대방으로 향한 말로 표현할 수 없는 기대나 기다림 등을 작은 움직임들 통해 표현하고 있는 까닭에 이 일련의 조각들은 극적 요소가 제거된 마임으로 볼 수도 있다. 최태만은 이에 대하여 다음과 같이 말하고 있다.

“그의 작품이 현실이면서도 현실 너머에 있는 인간의 심리상태나 성격을 드러내는 연극적 특징과 맞닿아 있다는 점은 특정 상황을 상징하는 배경의 구조물이 문의 형태를 띠고 있고 더러 계단으로 이루어져 있어 연극 무대와도 같은 공간연출을 하고 있다는 점 때문일 것이다. 그것은 작품의 주인공인 남녀가 ‘행복’을 찾아 들어서는 입구일 수도 있고 그들이 공유하고 가꾸어야 할 세계일 수도 있다. 그러나 이 작품의 내용은 보는 사람이 어떤 상태에 처해 있는가에 따라 상반된 해석이 가능하다. 경우에 따라 남녀 간에 일어날 수 있는 사랑을 지나치게 아름답게 묘사한 것은 아닐까 하는 불만을 제기할 수 있으나 형식과 방법에 있어서도 낯설음보다 익숙함, 새로움보다 ‘표현의 관습’을 충실하게 따르고 있기 때문에 무겁지 않고 편안하게 감상할 수 있다는 것도 이 작품의 특징이다.”²²⁷⁾

반면 어떤 작품은 보다 심각하고 무거운 주제를 다루고 있는데 여기에서는 삶과 죽음은 물론 윤회, 환생 등의 근원적인 문제를 건드리고 있어서 존재의 열락(悅樂)이 아닌 비극적인 페이스스가 물씬 풍겨난다.

점토로 소조한 원형을 석고로 뜬 후 그것을 종이죽으로 캐스팅한 다음 다시 한 번 종이로 떠내는 공정을 거친 연구자의 부조는 회화와 조각의 경계를 허무는 특징을 지니고 있다. 본인의 작품 <또 다른 세계로의 진입> 연작 [작품 11, 12] 에서 보여 지듯이 바탕의 형상은 결국 최초의 원형으로 복귀하고 있으나 이러한 몇 차례의 캐스팅을 거치는 과정에서 일어나는 우연의 효과도 수용하고 있으므로 몇 차례의 반복적인 주조 작업이 원형으로 단순한 복귀를 목표로 한 것임은 아닐 수 있다.

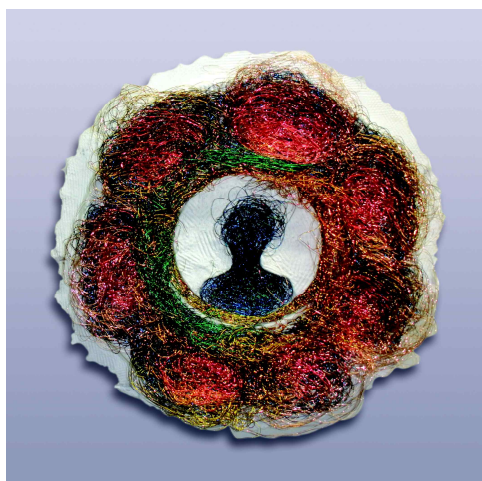
오히려 이러한 과정이 결과적으로 작품의 구조적 완결성을 강화해 주는 까닭에 작품의 완성도는 그만큼 높다. 그렇다고 본인의 작업이 여기서 종결되는 것은 아니다. 그 부조 바탕위에 가는 동사(銅絲)를 이용하여 마치 수를 놓듯

227) 최태만, 「조각작업 혹은 자기를 찾는 과정」, 갤러리우림 손인환초대전 서문 중, 2005. p. 3.

형태를 만들어 가는데 어떤 경우 수없이 감은 구리철사가 마치 종이 위에 새까맣게 칠해놓은 연필의 흔적처럼 보이기도 한다. 이는 끊임없이 미끄러져 가는 '비가시적 형상화'로서 이미지 개념을 소거하고 있다. 실재는 이미지(재현된 실재)의 뿌리이자 모태이며, 철학적 물음의 영원한 이정표이자 좌표이다. 그러나 여전히 실재를 전제하지 않은 이미지, 즉, 시플라크르는 기표를 넘어 재생산되며 끊임없이 순환된다는 게 연구자의 입장이다.



[작품11] 손인환 <또 다른 세계로의 진입 I> 한지, 컬러동선, 43x43cm, 2013



[작품12] 손인환 <또 다른 세계로의 진입 II> 한지, 컬러동선, 42x42cm, 2013

그런 점에서 이 부조에 대해 구리철사로 그린 드로잉이라고 불려도 무방할 것이다. 게다가 맑고 투명한 색채를 지닌 구리철사를 이용하여 화면을 구성하고 있어서 종이와 금속이란 이질적인 재료를 결합하고 있음에도 불구하고 회화적 효과가 두드러짐을 알 수 있다. 작지만 응축된 이 작품들은 종이의 부드러운 질감과 구리철사의 섬세한 조직이 만들어내는 조화로운 세계를 보여주는 한편 구리철사로 표현한 상징적인 의미에 대한 관심을 불러일으킨다.

연구자의 한지를 이용한 또 다른 작품 중에는 손이나 발과 같은 신체 부위만 나타난 작품에서 역시 존재의 의미를 찾는 사람의 몸짓이거나 길을 찾는 사람을 묘사한다. 실제 사람의 신체를 라이프 캐스팅한 이 작품들은 미국 유희시절 목격한 많은 죽음에 대한 반응으로서 바닥에 드러누운 사람을 둘러싼 수많은 사람들의 발을 통해 죽음이 얼마나 폭력적인가를 표현한 것이다. 결국 사람과 사람 사이의 관계의 단절은 죽음처럼 극심한 공포를 불러일으킬 수 있음을 묵시적으로 보여주고 있다.

여기에서 연구자가 닥종이나 구리선의 섬유질을 매재(媒材)로 사용하여 수행한 형태의 변주와 물질의 실험은 주목을 요하는 부분이다. 연구자는 예술가로서의 노동의 가치와 공예적 접근으로 회화에서 물질이 지닌 의미와 이에 의해 드러나는 실재성에 주목하고 있다. 여기서 실재성이라는 것은 직인(織人)이 한올 한올 색실을 짜 엮어나감으로써 그 전체의 구도를 조금씩 알 수 있게 되는 직조기 위의 비단과도 같은 성격, 혹은 그 존재 양태를 말한다.²²⁸⁾

동선의 울이 갖는 선미와 이에 의해 드러나는 예기치 않은 조형적 효과, 그리고 연구자의 미적 욕망이 만들어낸 다채로운 형태의 연속성은 모더니즘 미술이 지닌 추상성과 풍부한 물성을 동시에 드러냄으로써 진정한 회화적 가치를 암암리에 드러내고 있다. 여기에 가공되지 않은 은은한 색조와 불림감은 화면의 격조를 조각적인 것으로 승화시킴으로써 조각가로서 본인이 지닌 태생

228) 실재성의 문제는 하이데거의 중요한 화두였다. 그 이유는 “존재론적 문제설정에서 실재성 개념이 적합하지 않게 사물의 눈앞에 있음(Vorhandensein)이라는 의미를 주장하고 있으며 ‘독특한 우월함’을 가지고 개념을 지배하고 있기 때문이다. 무엇보다도 하이데거는 이러한 실재성의 이해가 현존재는 물론 현존재가 만나는 다른 비현존재적 존재자들을 무차별적으로 ‘눈앞에 있는 것’, 즉 ‘실재하는 것’으로 ‘사물화’하고 심지어 인식적 대상의 문제와 연관시키는 오해를 가중시키며 결국 현존재의 분석이 가고자 하는 길에 장애를 초래하여 존재문제의 해명을 ‘왜곡된 방향’으로 이끌어갈 수 있는 위험을 안고 있다고 판단한다.” 이와 관련하여 “현존재 분석론에서 하이데거는 현존재가 근본현실이며 세계가 현존재의 통일적 구조인 염려에서 개방된다는 것과 거기에서 세계 내부의 존재자들이 다양한 존재의미를 얻고 있다는 것을 보여준다.” 김재철, 「하이데거 철학에서 실재성의 문제」, 『존재론연구제6집』, 한국하이데거학회, 2011, pp. 125-126.

적 본성을 응변하고 있다.

연구자의 구상조각들에서도 알 수 있듯이 연구자는 남녀 간의 사랑을 빌어 소통을 통한 관계의 회복, 조화, 행복을 표현하고 있는데, 2017년 박사청구전의 <길 위에 선 인간> [작품 13] 과 같은 부조작업은 그러한 주제의식을 보다 상징적으로 압축한 것이라고 할 수 있다. 여기에서 부조 작품 안의 얼굴을 둘러싸고 있는 사각형의 형태는 자아와의 세계를 연결해 주는 통로이며, 계단은 밑폐로부터 개방으로 나아가는 길을 상징한다. 각각 독립성을 유지하면서도 전체적으로 하나의 주제로 통합된 연구자의 작품은 따라서 나와 세계와의 만남을 인도하는 매개체와도 같은 것이다. 그렇다면 화면 속의 인물은 바로 나일수도 있다.



[작품13] 손인환 <길 위에 선 인간> 대리석, 28x5x25cm 2013

본인의 작품에서 발견할 수 있는 형태는 문, 길, 사람의 얼굴이나 손과 발

등의 신체부위, 계단, 동물, 장식적 패턴 등인데 문이나 길과 같은 소재는 소통을 위한 통로로 상징한다. 실루엣으로 처리한 까닭에 얼굴의 표정은 없지만 바로 그런 이유 때문에 작품의 명상적인 분위기가 고조된다. 이 얼굴은 연구자 자신의 자화상이거나 혹은 존재의 의미에 대해 구도하는 모든 사람을 상징한다고 할 수 있다. 이 얼굴을 둘러싸고 있는 배경도 자세히 보면 풍경임을 알 수 있다. 그러나 이 얼굴이 소외나 고독과 같은 우울한 정서를 불러일으킨다기보다 세계와의 소통을 희망하는 염원을 지닌 사람을 상징한다고 보는 것이 더 타당할 것이다.

생성의 공간, 적멸(寂滅)의 공간

연구자의 작품에서 나타나는 형식적 · 내용적 특징으로 종교적인 엄숙함도 주목할 필요가 있다. 얼굴이 불러일으키는 명상적 분위기는 ‘세계내존재’로서 자아의 실존에 대한 사색을 나타내기도 하지만 인간의 한계를 넘어선 무한, 절대로의 동경을 나타낸 것으로도 볼 수 있다. 종교와 구도의 문제를 표현한 개인전의 설치작업이 불러일으키는 명상적 이미지가 궁극적으로 윤회와 환생, 즉 생동의 표현이었던 것처럼 부조작업 역시 종교적 초월로 향한 본인의 관심을 드러내고 있다. 그렇다면 이 부조 속의 출구는 세계로 나아가는 문일 뿐만 아니라 구원, 구도를 위해 출발하고자 하는 인간이 나서야 하는 문일 수도 있다. 그 문이야말로 새로운 생명성으로 도달하기 위한 출발점이자 차안의 세계를 떠나 적멸(寂滅)의 경지로 도달하고자 하는 통로인 것이다.

연구자는 2017년 학위청구전에서 세 개의 둥근 원형 안에 또 하나의 작은 원형을 배치하고 그 원 안에 가부좌를 틀고 앉아 합장하며 명상, 혹은 기도를 하는 동승의 모습과 좌우로 같은 구조의 원형 캔버스 안에 연꽃을 든 동녀와 연밥을 든 동자를 배치하였다. 여기에서 정 중앙의 흰색원형은 24 시간을 의미하는 총체적 시간의 개념이며 그것을 중심으로 좌우에 설치한 검정색(밤)과

청색(낮)의 원형은 각각 12시간을 의미한다. <시공-I,II,III> 연작 [작품



[작품14] <시공-I> 캔버스에 아크릴릭



[작품14-1] <시공-II> 캔버스에 아크릴릭



[작품14-2] <시공-III> 캔버스에 아크릴릭
120x120cm x3, 2017

14-16] 에서 연구자에 의해 단순화된 표현으로 제시된 동승의 형상과 절제된 쉼표의 사용은 생성과 적멸의 의미를 함축적으로 강화시키고자 하는 작가적 열망이 발현된 것이라 할 수 있다.

연구자의 학위청구전에는 천국과 지옥의 영상은 나타나지 않는다. 그런 점에서 이 작품전에서 종교적 맥락에서의 참회, 심판, 형벌의 이미지를 발견할 수 없지만 삶과 죽음을 사유하는 정신적인 국면은 여전히 나타나고 있다. 이는 과거 본인이 충격적으로 경험했던 길바닥에 누워있는 인물들을 둘러싸고 있는 무수한 행인들, 혹은 거리에 방치된 채 분해되는 새의 주검을 무관심하게 스쳐지나가는 발길들을 은유한 것이라고 할 수도 있다. 또 타자의 죽음 앞에 슬퍼할 수는 있지만 그 죽음과 일치할 수 없는 살아남은 자의 생(生)의 의지를 암시한 것으로 볼 수 있다. 당시 본인은 대지의 알을 품은 여성의 형상을 통해 죽음은 단순한 소멸이 아니라 새로운 탄생을 추동하는 생명의 서곡일 수도 있다는 것을 묵시적인 동시에 은유적으로 나타낸 바 있다.

죽음은 곧 새로운 삶과 연결되는 것, 죽음이 모든 것을 ‘완전한 무 (labula rasa)’로 되돌려놓는 것이 아니라 삶과 죽음은 순환한다는 본인의 생각을 읽게 만드는 것이 바로 이 여성의 형상이다. 바닥에 스러진 모습이 죽음을 연상시킨다고 할지라도 그것은 비참한 최후의 모습이라기보다 새로운 생명을 잉태하는 과정이다.²²⁹⁾

이는 영겁회귀이자 생성의 미학이다. 따라서 그 단초는 아주 작은 것이라고 할지라도 본인의 작품이 종교와 어느 정도 연결되고 있음을 알 수 있다. 죽음 자체를 거부하거나 부정할 수 없는 것이라면 이를 받아들이고 인정할 필요가 있다. 때론 삶 자체가 죽음일 수 있는 불안한 시대에 연구자는 아름다움과 행복으로 향한 따뜻한 시선 못지않게 죽음의 절망조차 수용하려는 태도를 잃지

229) 최태만, 앞의 글, p. 4.

않고 있는 것이다. 여기에는 삶과 죽음이라는 대립개념의 통합을 통하여 인간 존재의 참 모습을 성찰하고 또 다른 생명의 세계로 나아가고자 하는 열망이 담겨있다.

손인환의 회화 혹은 부조작품들은 이 두 상반된 세계를 통합하는 일종의 결론에 해당한다. 자아는 삶과 죽음이 서로를 팽팽하게 잡아당기고 있는 외줄에 올라탄 존재, 본인의 부조작품들은 존재와 무에 대해 사색하는 인간의 모습을 통해 자신을 반추하고 있다.²³⁰⁾

학위청구전에 출품한 <생성> 시리즈 [작품 11-1, 2, 3, 4] 는 무(無)에서 유(有)로 확장되는, 즉 무위를 동해 생성을 지향하는 본인의 미적욕망이 총체적으로 함축된 것으로 볼 수 있다.



[작품15] 손인환 <생성- I > 화강석, 30x5x30cm, 2017

230) 위와 같음.



[작품15-1] 손인환 <생성-II> 제주 석, 30x5x30cm, 2017

부조와 환조의 중간 지대에 위치하는 이 작품은 모더니즘 미학이 강조해온 추상성과 절대성의 영역에 존재하는 것처럼 보이나 이것은 ‘또 다른 세계로 진입’하고자 하는 인간의 욕망을 함축적으로 나타낸 것이다. 노출된 돌의 속살은 마치 유기물과 같이 살아 숨 쉬고 있으며 형태의 한 부분을 이루는 구멍은 하나의 매개적 통로로써 또 다른 생성의 공간을 잉태시킨다. 이 내부공간과 외부공간이 유기적으로 연결되어 리드미컬한 연속성으로 환원되고 이렇게 이루어진 형태와 공간은 새로운 유토피아를 갈망하는 인간적 욕망을 충족시키고 있다. 이것이 생성의 철학이자 적멸의 공간인 것이다.

한편 연구자의 부조에 나타나고 있는 인물들이 서로 다른 형상을 하고 있다고 할지라도 그것은 보편적 인간의 모습이자 본인의 자화상라고 간주할 수도 있다. 몰아(沒我)의 경지에 가까운 부단한 노동을 필요로 하는 이 부조작업들은 삶 자체가 자기를 놓아버리는 속에서 자기를 찾는 과정일지도 모른다는 본인의 생각을 반영한다.



[작품15-2] 손인환 <생성-Ⅲ> 화강석, 30x5x30cm, 2017

그런 관점으로 보자면 본인의 작업들이 서로 유형을 약간씩 달리 할지언정 궁극적으로는 ‘자기모색’이자 고백이며, 차안(此岸)을 보는 연구자의 세계관이 작품을 통해 구현된 것이라고 할 수 있다. 내면의 세계를 구축함에 있어서 본인은 인간의 내밀한 정서에 호소함으로써 관람자에게 존재의 보편적 양상을 이야기할 뿐 아니라 대화를 통해 새로운 생명의 공간으로 나아갈 것을 제안하고 있다.



[작품15-3] 손인환 <생성-IV> 제주 석, 30x5x30cm, 2017

3) 문의 경계에 선 인간

연구자는 오랜 기간 불교적 관점에서 다루었던 문에 대한 작업의 연장선에서, ‘문’이라는 사물이 본질적으로 상징하는 의미와 상징성에 대하여 탐구하고 있다. 아울러 연구자는 문 위에 선 인간 실존의 근원적 물음을 동자승을 통한 현대인의 은유적 초상으로 표현함으로써 기능적인 의미뿐 아니라 상상력의 공간으로 이동하기 위한 통로라는 점을 암시하고 있다. 그것은 통로이자 경계이며 삶과 죽음, 진입과 막힘, 본질과 실존, 부활과 윤회, 천국과 지옥 등 인간적 삶의 회로애락과 생로병사가 뒤엉켜 순환되는 공간이다. 그래서 연구자는 ‘문’이라는 사물의 본질이 상징하는 경계와 의미에 대해 탐구하고, 더 나아가 그 위에 선 인간존재의 근원적 물음을 통해 현대인의 실존적 삶의 의미를 도출해 내고 있다.

이번 학위청구전에서 우선 주목을 요하는 작품이 <문과 人間> [작품 16] 이라는 작품이다. 문 앞에 서서 먼 곳을 응시하고 있는 인간의 모습에서 우리는 현대인의 자화상을 본다. 늘 선택의 기로에서 자신의 의지와 관계없이 선택을 강요받아야 할 인간의 숙명적 모습은 모든 인간의 모습이자 작가 자신 즉 나의 모습이기도 하다. 문 앞에 서서 다다를 수 없는 먼 곳을 향해 처리된 시선은 ‘또 다른 세계’로 가고자 하는 인간의 하염없는 욕망과 염원을 담고 있으며, 관계로 얽힌 인간 본연의 모습을 함축하고 있다.



[작품16] 손인환 <문과 人間> Bronze,Marble, 31.5x13x38.5cm, 2015

연구자가 여기에서 주장하는 것은 ‘문은 구도의 세계로 진입하는 통로이자 관계성의 총체로써 다의적 가치를 지닌 상징물’이라는 것이다. 본인의 작업에 나타나는 문은 새로운 세계로 진입하고자 하는 통로이자 상반되는 가치가 충돌하는 관계성을 표상하고 있는데, 관계성은 인간적 삶의 본질이자 자연율이라는 전제가 내포되어 있다. 전술한 바와 같이 연구자는 인간적 삶의 본질적 측면으로부터 생로병사에 대한 철학적 · 종교적 되물음이라는 작가적 사유를 상징적 매개물, 즉 문이라는 작업으로 표현(表現)해 내고 있는 것이다.

이번 출품작 중에 흰 대리석 부조작품 <길과 人間> [작품 17] 에는 끊임없이 이어지고 열려있는 길을 바라보는 두상이 표현되어 있다. 작가는 사유와 경험을 통해 자신의 내면 깊은 곳에서 우러난 심상의 이미지를 모던한 형식으로 재현해 내고 있다.



[작품17] 손인환 <길과 人間> Marble, 30x7x20cm, 2013

이 부조작품에서 작가는 끊임없이 이어지고 이어지는 길, 구체성은 없으나 향후 전개될 미지의 세계에 대한 진입을 갈구하며 지향하고자 하는 삶을 담담

하게 표상하고 있다. 여기에서 패턴화된 형상이 지닌 무요함과 기하학적 추상이 지닌 익명성은 고도의 지적·논리적 연결성을 띠며 모더니즘 미술이 끊임없이 주입한 절대성과 평면성의 원리를 설명해주고 있다. 이런 형상이 작가에 의해 선택과 집중, 혹은 응축의 수순을 거치면서 <시공 I> [작품18]이라는 연작들로 연결되는데, 여기에는 조각이 지닌 하나의 체계이자 이 체계를 극복하고자 하는 본인의 열망이 담겨있다.



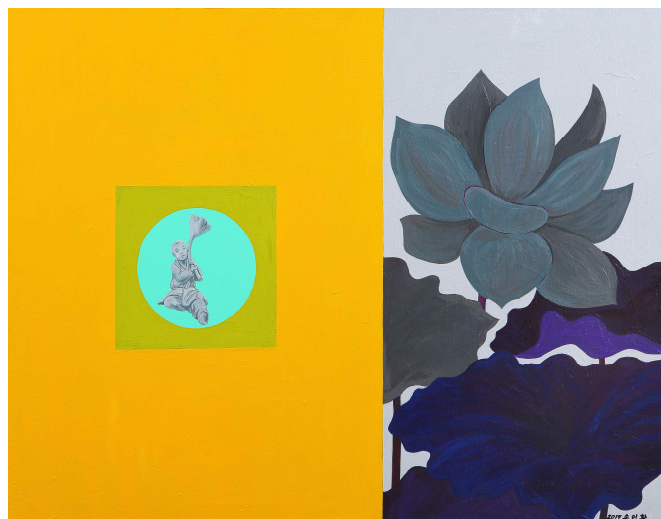
[작품18] 손인환 <시공 I> 화강석, 30x5x30cm, 2017

현존재에 대한 인간의 의식은 순간적 감응에 따른 반응으로 나타나거나 혹은 선형적으로 취득한 정보들에 의해 판단된다. 오랫동안 사람의 시지각에 영향을 끼친 이미지와 정보는 대상을 판단하고 이에 대응하는 매개적 연결체인 것이다. 이에 연구자는 대상 자체의 재현보다는 실험적 형태로 시대의 현실을 바라보면서 인간과 사회의 관계를 심상의 이미지로 형상화하여 그 사회의 모습을 제시하고 있는 것이다.

여기에서 주목되는 것은 단순화시켜 표현된 형상과 절제된 표현으로 그 의미를 강화시키고 형태의 반복을 통하여 의미를 더욱 확장시키고 있는 점이다. 전시장 한 면에 12개의 석조각의 다양한 형태는 총체적 시간의 개념을 표현했을 뿐 아니라 시계의 큰 바늘을 상징하는 매타포로 사용된 것이며 그것은 단순 처리된 형상이면서도 일정한 미적 규준에 의해 통제되고 있다. 그것은 시간이라는 과정과 공간에서의 현상, 그리고 결과물의 관계에서 찾을 수 있는데, 오늘날 우리가 살고 있는 시물라시옹의 사회질서에서는 재현과 현실의 차이를 내지는 간극이 없어져버렸다는 암시이다. 이로 인하여 현실을 모방한 것이 재현이 아니라 재현을 통해서 현실이 확인되는 상황의 역전이 일어나기도 한다. 시물라시옹을 통해서 만들어진 시물라크르가 현실의 기준이 되어버린 경우가 그것이다.

이때 본인의 작업에서 동승, 동녀라는 복제의 본질이 복제를 거치면서 시각화된 작품이라는 결과물을 남기고 복제의 실체는 사라진다. 여기에서 공간은 바닥에 깔린 검정색, 흰색, 청색의 원형으로 묘사되어 피비우스의 띠와 같이 끊임없이 이어지고 반복되어지는 시물라크르의 의미를 내포하고 있다. 본인의 시각에서 볼 때 그 상상력의 공간은 새로운 세상에 대한 동경과 미지의 세계에 대한 기대로 현실과 가상의 세계를 극소화 시킨다.

한편 연구자가 이번 학위청구전에서 발표한 <시간여행-선재동자> [작품 19] 연작은 본인이 심상적으로 파악한 자연의 이미지와 실제 자연의 모습이 분리되지 않고 중첩되어 있다. 이들 이미지들은 본인에 의해 창조된 것이라기 보다는 가시적 세계의 작가적 표현이라고 보아야 할 것이다.



[작품19] 손인환 <시간여행-선재동자> 90x117cm
캔버스에 아크릴릭, 2017

여기서 작가적 표현이라는 말은 종교와 예술을 동일성의 영역에서 보아온 본인의 화면에 풍기는 불교적 미감을 바탕으로 한 추상적 성격을 말하는 것이다. 그러나 연구자가 표현한 것이 우리가 흔히 말하는 바의 추상 혹은 비구상적 형태라 할지라도 역시 자연으로부터 비롯된 색채들의, 그리고 자연으로부터 취해온 형태들의 구성이며 패턴화된 형태들마저도 꽃이나 나뭇잎 등의 식물들과 그 밖의 자연현상들에서 그 원형을 찾고 있다. 그러나 그 원형은 의미가 없고 재현된 기표들의 연속만 관객에게 제시되고 있는 것이다.

아울러 연구자는 청구전에서 화장석과 제주 석을 사용해 12개의 석 조각을 선보이고 있다. 각각의 석조에서 보이듯이 작가는 한 공간에서 다른 공간을 통과하는 통로, 시공을 초월하여 구도의 세계로 진입하고자 하는 욕망을 통과하고자 하는 통로로, 즉 문을 매개로하여 은유적 공간으로 담아내고 있다. 또한 각각의 석조, 12개의 작품은 한 시간 한 시간의 의미이자 끊임없이 순환되는 총체적 시간의 개념이다. 그것이 내포하는 의미는 통과하고자 열망하는 사각의 문과 끊임없이 지속적으로 돌아가는 시간, 즉 순환을 나타내는 원형을

의미한다. 일상적 인간의 모습을 동자, 동녀의 모습으로 한 은유적 표현으로 도출해내는 이유는 이 작품들을 통하여 연구자 자신이 찾아 나서고자하는 길, 길목에 선 자아의 모습을 발견할 수 있을 것이란 구도적 의미가 담겨있다. 또 다른 평면작품에서 나타나는 두 손을 모으고 엄주를 든 동승들의 모습에서 구도의 세계로 진입하고자 하는 열망을 동승이라는 메타포를 이용해 표현하는 것과 마찬가지로. <시공-또 다른 세계로의 진입> [작품 20] 에서도 연구자는 거대한 신 앞에 선 인간, 미약한 존재일 수밖에 없는 인간의 열망을 열 두 조각의 석재를 결합시켜 시공이라는 상징적 매개물로 표상하고 있다.



[작품20] 손인환 <시공-또 다른 세계로의 진입> 35x5x25cm, 화강석, 2017

한편 연구자가 학위청구전에서 발표한 평면 채색화 작품 <시간여행과 발화하는 연꽃 - I, II,> [작품 21, 22], <두 손을 모으고 있는 동승들II> [작품23], <시간여행-또 다른 세계로의 진입> [작품24] 에서는 연꽃을 든 동녀 혹은 연밥을 들고 있는 동자가 사각의 문 안에 위치한 둥근 원형의 공간

안에 앉아 있다. 사실 그것은 꽃이면서 열매이기도 하고 자아를 규정 짓는 하나의 지물일 수도 있다. 꽃은 유한하나 열매는 무한하다. 양자는 상호 순환을 통해 생성동력을 잉태시키지만 꽃은 시들음을 예정하기에 필멸의 메타포이기도 하다. 여기에는 만상은 허상일 뿐이라는 의미가 담겨있다. 우주 역시 영원할 것 같으나 언젠가는 또 다른 카오스의 혼돈상태가 이를 집어 삼킬 수 있다. 그러나 우리는 카오스의 무지막지한 상태가 먼 미래에 다시 안정된 모습으로 존재들을 감싸 안을 것이라는 것을 경험으로 알고 있다. 본인의 작품에 나타나는 영겁회귀, 즉 시물라크르 개념은 이 지점에 정초된다. 우리가 알고 있는 실재가 어쩌면 가상일수도 있기 때문에 연구자는 실재를 넘어 가상을, 또 다른 세계의 존재에 대해 늘 탐구하고자 하는 것이다.



[작품21] 손인환 <시간여행과 발화하는 연꽃> 캔버스에 아크릴릭, 73x90cm, 2017



[작품22] 손인환 <시간여행과 발화하는 연꽃> 캔버스에 아크릴릭, 73x90cm, 2017



[작품23] 손인환 <두 손을 모으고 있는 동승들Ⅱ>
캔버스에 아크릴릭, 90x117cm, 2017



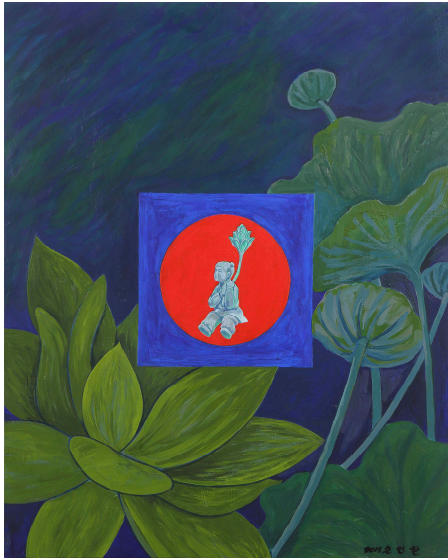
[작품24] 손인환 <시간여행-또 다른 세계로의 진입>
Bronze, 캔버스에 아크릴릭, 가변설치, 2017



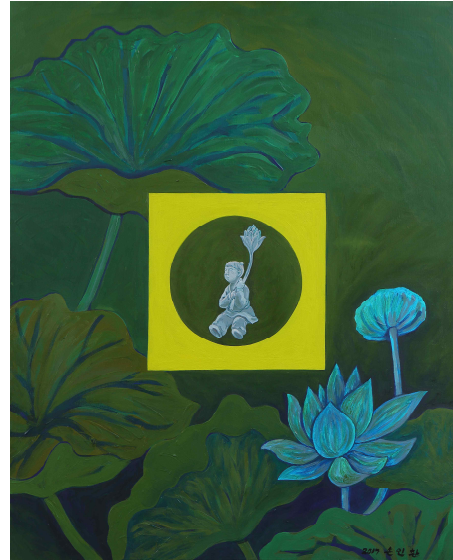
[작품25] 손인환 <두 손을 모으고 있는 동승들Ⅲ>
 캔버스에 아크릴릭, 90X117cm, 2017



[작품26] 손인환 <두 손을 모으고 있는 동승들Ⅳ>
 캔버스에 아크릴릭, 90X117cm, 2017



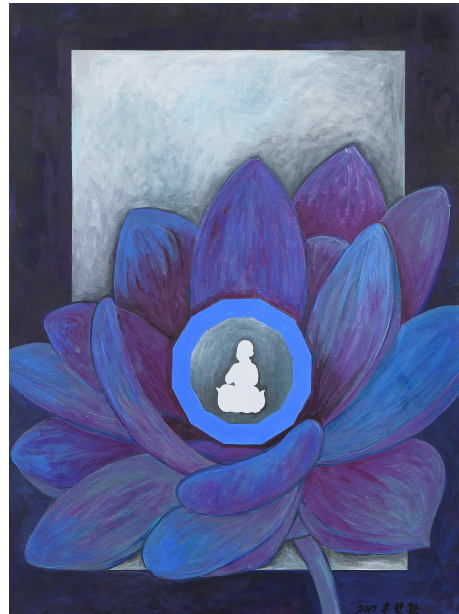
[작품27] 손인환 <시간여행과 발화하는 연꽃 V> 캔버스에 아크릴릭, 73x90cm, 2017



[작품28] 손인환 <시간여행과 발화하는 연꽃 VI> 캔버스에 아크릴릭, 73x90cm, 2017



[작품29] 손인환 <시간여행과 발화하는 연꽃 III> 캔버스에 아크릴릭, 73x90cm, 2017



[작품30] 손인환 <시간여행과 발화하는 연꽃 IV> 캔버스에 아크릴릭, 73x90cm, 2017



[작품31] 손인환 <시공Ⅱ> 제주 석, 30x5x30cm, 2017



[작품32] 손인환 <시공Ⅲ> 제주 석, 30x5x30cm, 2017



[작품33] 손인환 <또 다른 세계로의 진입> 대리석, 21x3x21cm, 2015



[작품34] 손인환 <또 다른 세계로의 진입-전시장 전경> 2017

V. 결 론

본 연구는 조각 작품에 나타는 문(門)의 매개적 특성을 관계성의 영역으로 분석하여 본인의 작품에 결부시키고 여기에서 시물라크르의 특성을 찾아내어 그 적용가능성을 탐색하고 있다. 연구자가 인간 존재에 대한 사유를 바탕으로 진행해온 그간의 연구과정은 일반적 시공간 개념에 대하여 의문을 제기하고 이에 대한 열린 해석으로 이상적 사유를 현실의 영역에 올려놓는 것이었다.

이러한 실재론적 접근을 통해 생성적 동력의 총체로 간주되는 관계성을 표상하고, 통상적 존재지도에 놓여있는 원본과 이미지의 위계를 재정의 하는 한편 존재와 실존의 간극 속에서 올바른 좌표를 되찾아 인간적 삶의 진정한 가치를 성찰하는 것이었다.

연구자가 이를 위해 적용한 인식적 방법 틀은 불교의 화엄사상과 현대철학의 이미지 개념이다. 이번 연구에서 본인은 ‘이미지는 수많은 복제의 과정을 거쳐 원본과 전혀 관계없는 생성적 실재’로 전환된다는 시물라크르의 개념과 더불어 ‘존재적 인간은 구도의 과정을 통해 자아를 성찰하고 그 관계적 맥락에서 타자의 존재를 올바르게 인식하게 된다는 것’을 핵심 내용으로 도출하였다. 여기에는 자아의 본질은 타자와의 ‘관계’에 의해 형성되는데, 이는 인간의 본연적인 존재방식으로 “인간은 자아 스스로가 속한 세계와 독립된 인식주체로서 존재하는 것이 아니라 그 인식의 근저에서 타자의 존재를 반영”한다는 의미가 전제되어 있다.

아울러 연구자는 시물라크르를 “역사적인 큰 사건이 아니라 우주에서 일어나는 모든 사건, 즉 순간적이며 지속성과 자기 동일성이 없으면서도 인간의 삶에 변화와 의미를 줄 수 있는 각각의 사건”이라고 규정한 들뢰즈의 가치부여에 주목하였다. 주지하다시피 들뢰즈는 “시물라크르는 단순한 복제의 복제

물이 아니라, 이전의 모델이나 모델을 복제한 복제물과는 전혀 다른 독립성을 가지고 있으며, 모델과 같아지려는 것이 아니라, 모델을 뛰어넘어 새로운 자신의 공간을 창조해 가는 역동성과 자기정체성을 가지고 있다”고 말했다. 본인의 작업에 수십 개 복제된 동자·동녀들은 ‘원본의 가치를 뛰어 넘어 무한 반복하는 시물라크르적 생성동력을 가지고 있다’는 것이 연구자의 입장이다.

한편 연구자는 인간적 삶의 본질적 측면으로부터 생로병사에 대한 철학적·종교적 되물음을 이라는 작가적 사유를 상징적 매개물, 즉 문이라는 작업으로 표현하고 있다. 여기에서 문은 관계성의 총체이자 구도의 세계로 진입하는 통로로써 다의적 가치를 지닌 상징물이다. 여기에서 관계성은 인간적 삶의 본질이자 우주로 연결되는 통로라는 의미가 내포된다.

그래서 연구자는 ‘문’이라는 사물의 본질이 상징하는 경계와 의미에 대해 탐구하고, 더 나아가 그 위에 선 인간존재의 근원적 물음을 통해 현대인의 실존적 삶의 의미를 도출해 내고자 하였다. 여기에서 얻은 결론은 다음의 세 가지로 요약된다.

첫째 오늘날에는 플라톤으로부터 논의된 시물라크르 개념은 시각예술 비판에 한정되지 않고 인문학 전반에서 광범위하게 적용되는 바, 독자적으로 자유롭게 생성되는 게 아니라, 끊임없는 복제운동의 과정에서 관계성에 의해 해석·규정된다. 즉 실재/재현이라는 가치경중은 인간세계에서 언제나 유효하나 대상을 ‘가치화’ 한다는 것은, 그 관계성 기준에 따라 무엇과 ‘동일’하느냐가 문제가 아니라 어떻게 ‘관계’되는가가 중요하다. 즉 ‘기준’의 문제이며, ‘관계성’의 문제가 척도가 된다.

둘째, 연구자의 작업에 나타나는 문(門)은 새로운 세계로 진입하고자 하는 통로이자 상반되는 가치가 충돌하는 생성의 장이기도 하다. 그것은 통로이자 경계이며 삶과 죽음, 진입과 막힘, 본질과 실존, 부활과 윤회, 천국과 지옥 등 인간적 삶의 희로애락(喜怒哀樂)과 생로병사(生老病死)가 뒤엉켜 관계들이 충

돌하거나 조우하는 생성적 공간이라는 것이다.

셋째, 본인의 작업에 나타난 관계성의 공간은 시간과 공간, 사실과 재현의 제약에서 벗어나 이상과 현실이 뒤섞여 있는 공간이자, 가치와 의미의 투명성을 추구하는 공간이라는 것이다. 따라서 존재와 현상을 그대로 재현한 것이 아니라 현상계에 있는 또 다른 생성동력을 창조해 내는 것으로, 여기에는 관계성에 따른 시공간의 역동성이 내재되어 있다. 그러므로 작품의 이미지는 그것이 어떤 대상이건 간에 의미의 확장을 도모한 순수한 시물라크르다. 따라서 그간 본인이 재현을 수단 삼아 상징적 현실을 보여줬다면, 이제는 상징의 전이(轉移) 자체를 생성적 순환체계로 받아들여지게 된다.

이상의 절차를 통해, 본 논문은 현대조각 개념을 관계성의 미학이라는 진취적 논의로 확장시켜 동시대 미술담론인 시물라크르 개념과 긴밀한 연계성을 밝혀내고, 그 의미와 관점의 역설과 모순을 시물라크르들의 연속라는 결론에 이르게 되었다. 결국 “우리의 의식과 미술을 바라보는 시각은 시물라크르를 지향”하며, 연속재현이 이상적이고 새로운 유토피아의 모습으로 ‘표상’된다. 이것이 시물라크르 시대에 본인이 연구작업을 통하여 얻은 결론이며 이는 보편적 가치기준이 된다.

참 고 문 헌

· 단행본

- 김진석, 『이상현실, 가상현실, 환상현실』, 문학과 지성사, 2001
- 김옥동, 『포스트모더니즘-문학·예술·문화』, 민음사, 2004
- 서동욱, 『차이와 타자』, 문학과 지성사, 2000
- 정연학, 『한중 두 나라의 문과 상징』, 도서출판 시월, 2009
- 정두희, 『조광조: 실천적 지식인의 삶, 이상과 현실 사이에서』, 아카넷, 2001
- 배영달, 『보드리야르와 시뮬라시옹』, 살림, 2015
- 진중권, 『시칠리아의 암소』, 다우, 2016
- 박정자, 『마그리트와시뮬라크르』, 에크리, 2011.
- , 『이것은 Apple이 아니다』, 기과량, 2014
- 법륜, 『실천적 불교사상』, 정토출판, 1988.
- 변광배, 『존재와 무 : 자유를 향한 실존적 탐색』, 살림, 2005
- 이정우, 『시뮬라크르의 시대-들뢰즈와 사건의 철학』, 거름, 1999
- 이정우 외, 『철학으로 매트릭스 읽기』, 이룸, 2009
- 정두희, 『조광조, 실천적 지식인의 삶, 이상과 현실 사이에서』, 아카넷, 2001
- 조선미, 『한국의 초상화-형과 영의 얼굴』, 돌베개, 2009
- 클리퍼드 픽오버, 『외비우스의 띠』, 노태복 옮김, 사이언스북스, 2011
- 알랭 바디우, 『들뢰즈-존재의 함성』, 박정태 옮김, 이학사, 2001
- 로널드 보그, 『들뢰즈와 가타리』, 이정우 옮김, 새길, 1995

- 제라르 주네트 外 지음, 『현대 서술이론의 흐름』, 석경진 외 옮김, 도서출판
술, 1997
- 단테, 『신곡』 (천국편), 박상진 옮김, 민음사, 2007.
- , 『신곡』 (지옥편), 박상진 옮김, 민음사, 2007.
- 보드리야르 J. 『시뮬라시옹』 하태환 옮김, 민음사, 2012.
- , 『소비의 사회-그 신화의 구조』, 이상률 옮김, 문예출판사,
1991
- 들뢰즈 G, 『의미의 논리』, 이정우 옮김, 한길사, 2002
- , 『차이와 반복』, 김상환 역, 민음사, 2004
- 들뢰즈 G, 가타리 F, 『천개의고원』, 김재인 옮김, 새물결, 2003
- 에드워드 윌슨, 『인간존재의 의미』, 이한음 옮김, 사이언스북스, 2016
- I. 칸트, 『순수이성비판』, 정명오역, 동서문화사, 2015
- , 『判斷力批判』, 임석운 역, 박영사, 1989
- 스티브랭, 『바이블 키워드』, 남경태 옮김, 들녘, 2015
- 아더 단토, 『예술의 종말 이후』 이성훈, 김광우 역, 미술문화, 2004.
- , 『철학하는 예술』, 정용도 옮김, 미술문화, 2007.
- 에리히 프롬 저, 『소유냐 존재냐』, 차경아 옮김, 까치, 2006
- 슬라보예 지젝, 『매트릭스로 철학하기』, 이운경 역, 한문화, 2010
- 발터 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품』, 최성만 옮김, 민음사, 2002
- 헤르만 헤세, 『데미안』, 전영애 옮김, 민음사 세계문학전집 44, 2017.
- 사르트르 J. P. 『실존주의는 휴머니즘이다』, 방곤 옮김, 문예출판사, 1999,
- 미셸 푸코, 『주체의 해석학』, 심세광 역, 동문선, 2010.
- 헬 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱, 조주연, 최연희 옮김, 경성대학교출판부,
2003
- I. Kant, Erste Einleitung in die Kritik der Urteilkraft nach der

- Handschrift. (Der philosophischen Bibliothek Band 39b). Herausgegeben von Gerhard Lehmann. 2. Auflage, 1970
- Gilles Deleuze, Nietzsche et la philosophie, Paris, Puf, 1977
- , The Logic of Sense(1969), trans. Mark Lester, edited by C.V. Boundas, NY. Viking Press/A Richard Sever Books, 1977
- E. Hoffmann, Platon, Rowohlt: Reinbek, 1961
- Jean Baudrillard, Simulacres et simulation, Galilée, 1981
- , The Ecstasy of communication, C. Jenks(ed.), The Postmodern Reader, N.Y., St. Martin's press, 1992.
- Heidegger, Sein und Zeit, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1972
- Simmel Georg, Bridge and Door, Simmel on culture: Selected Writings, Ed. David Frisby and Mike Feather Stone, London: Sage 1997.
- Albert E. Elsen, The Gates of Hel' by Auguste Rodin, Stanford, California: Stanford University Press, 1985
- Blaise Pascal, Pensées, tr., by J.M. Cohen, Penguin Books, 1961
- Bo Wennberg, French and Scandinavian Sculpture in the Nineteenth Century - A study of Trends and Innovations, New Jersey: Humanities Press, 1978
- V. Frish and J. T. Shipley, Auguste Rodin, a Biography, New York, Stokers, 1939

• 학위논문

손경민, 「니체 철학에서 실재의 문제」, 서울대학교대학원 박사학위논문,

2015

- 이원경, 「은유로서의 여성과 이미지의 양가성 연구 - 이원경의작품을中心으로」, 단국대학교 대학원 박사학위논문, 2015.
- 김성희, 「20세기 후기 미술에서 신체기호의 의미분석과 해석-아바카노비치와 키키 스미스를 中心으로 -」, 홍익대학교 대학원 박사논문, 2006
- 이경우, 「플라톤의 비유에 나타난 인식론의 교육적 시사」,경성대학교대학원 박사학위논문, 2015)
- 심종숙, 「미야자와 켄지(宮澤賢治)와 한용운의 시 비교연구-주체의 분열과 소멸 복 권을 중심으로」, 한국외국어대학교대학원 비교문학과 박사학위 논문, 2005
- 김연수, 「인간존재에 대한 통전적 고찰」, 장로회대학교대학원 박사논문, 2015
- 김용태, 「존 듀이의 종교적 신앙 이해 - 이상과 현실의 자연적 변증법」 서강대학교 대학원 종교학과 박사논문, 2004
- 윤준, 「시각예술에 있어서 재현과 시뮬라크르의 문제-보드리야르와 들뢰즈를 중심으로」, 홍익대학교 대학원 예술학과 석사논문, 2002
- 유임상, 「앤디 워홀(Andy Warhol) 영상작품의 시뮬라크르- 1960년대 흑백 무성영상 작품들을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 예술학과 석사논문, 2006.
- 한주연, 「오귀스트 로댕의 작업에 나타나는 전통 서술구조의 해체」, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 석사논문, 1999.
- 이정아, 「키키 스미스(Kiki Smith)의 작품에 나타나는 몸과 아브젝트(Abject)에 관한 연구-1980년대 후반~1990년대 전반 작품을 중심으로」,홍익대학교대학원 미술사학과 석사논문, 2003.
- 오재욱, 「이상의 형상화를 통한 불안한 현실극복 의지 표현연구-오브제의 재

- 생을 통한 본인의 조형작품을 중심으로」, 국민대학교대학원 석사논문, 2012
- 서희선, 「현대회화의 재현성에 나타난 시뮬라크르에 관한 연구-본인의 작품을 중심으로」, 한남대학교 대학원 석사논문, 2008.
- 박미숙, 「생동하는 생명세계의 시뮬라크르에 관한 연구 - 본인 작품 <Simulacre>시리즈를 중심으로」, 홍익대학교 대학원석사논문, 2011
- 김세은, 「인간의 존재론적인 침잠성에 대한 심상연구 : 본인 작품을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 석사 논문, 2009,
- 박정아, 「미디어에 나타난 시뮬라크르(Simulacre) 이미지의 해석과 시뮬라크르시대 상상력의 역할연구: 예술작품을 중심으로」, 경원대학교 대학원 석사논문, 2008
- 오순복, 「미켈란젤로와 로댕의 작품 비교연구」, 한남대학교대학원 석사논문, 2007
- 황보금, 「로댕과 까미유 작품의 비교연구」, 한남대학교대학원 석사논문, 2003

• 학술지 및 정기 간행물

- 박종규, 『하이데거에 있어서 실존과 공존』, 철학논총 37, 2004
- 이혜진/김윤재, 「보드리야르와 시뮬라크르, 그리고 이미지」, 『인문학연구 제 11집』, 2005
- 박치완, 「이미지, 시뮬라크르에서 실재어로 — 보드리야르와 들뢰즈의 시뮬라크르 개념에 대한 일 반성」, 『인문학연구 제11집』, 2005
- 김홍희, 「새로운 신체:성의 정치학에서 몸의 정치학으로」, 『미술평단』, (1995겨울 No.35), 1995

- 김영한, 「마키아벨리의 現實主義와 모어의 理想主義: 比較研究」, 학술원논문
집(인문·사회과학편) 제52집 1호, 2013
- 신지영, 「틀뢰즈의 이미지 이론」, 『인문학연구 제11집』, 2005
- 정은영, 「마크 로드코의 벽화 시리즈에 나타난 문과 통로의 상징적 의미」,
『현대미술사연구. 제29집』, 2011
- 김혜주, 「로댕의 작품에 나타난 일본 무희의 이미지」, 『미술교육 논총』,
Vol, 15, 2002.
- 송남실, 「세계의 로댕 컬렉션-필라델피아 로댕미술관·시즈오카 현립미술
관·서울 로댕갤러리를 중심으로」, 미술사학 16집, 2001
- 윤병렬, 「장자와 플라톤의 위상학적 인식론을 통한 근대 인식론의 딜레마 극
복-장자의 『장자』와 플라톤의 <동굴의 비유>를 중심으로」, 『정신문
화연구 제41권 제1호(150호)』 한국정신문화연구원, 2018
- 권오상 /김규정, 「프란시스 베이컨 회화의 탈재현성 연구 -틀뢰즈의 감각론
을 중심으로」, 기초조형학연구 17권 6호(통권 78호), 2016
- 정영한, 「20세기 팝 아이콘 마릴린 먼로 - 앤디 워홀의 영향과 동시대 한국
미술에서의 재해석」, 『기초조형학연구』 vol.14 no.6, 한국기초조형학
회, 2013.
- 안재영, 「회화적 재현을 통해 바라본 시뮬라크르(Simulacre)의 유희」, 『조
선일보』, 2018.1.1.
- 류지연, 「1950~70년대 한국현대조각의 구상과 추상, 그리고 권진규」, 국립
현대미술관 논문집 I」, 2002
- 박영미, 「Kiki smith :신체에 관한 비극적인 이미지」, 『월간미술』, 1995년 5월
- 강태희, 「아브젝트 미술과 신디 셔먼의 신체」, 『월간미술』, 1997년 9월
- M. Zepf, “Die Krise des Humanismus und die Altertumswissenschaft,”
Gymnasium, Vol. 58, 1951

• 인터넷 사이트

[http://m.newdaily.co.kr/news/article_s.html · no=28909&rvw_no=72](http://m.newdaily.co.kr/news/article_s.html?no=28909&rvw_no=72)

<https://ingee.tistory.com/765>

<https://blog.naver.com/kemsan/220770950504>

<https://blog.naver.com/anssine/896955575>

<http://magic415.blog.me/221506783183>

<http://cafe.daum.net/ntnews>

ABSTRACT

A Study on Mediate Characteristics of the Gate as the truth-seeking path

- Focusing on simulacre factors revealing in my works -

Son, In Hwan

Department of Fine Art

Graduate School of

Sungshin University

Jean Baudrillard named the society dominated by virtual reality 'the society of simulacre'. In his book, "Simulacre and Simulation," published in 1981, Baudrillard raised the theory of simulation that replicated images replaces reality. The point of the theory is that the simulated reality is produced as the simulated reality becomes more real as the simulated reality disappears. It is the postmodern represent that has become the greatest issue in the present period when the concept of reality becomes meaningless in the modern world and image substitutes reality.

Represent refers to the act of 're-presenting' reality based on its relation to its object of representation. The concept of this representation was usually used to define the general arts. Furthermore, as human beings are regarded as a means of recognizing, expressing or communicating reality, it has become an important concept related to philosophy and

humanities as a whole.

The meaning of the artistic reproduction is explained in various ways in accordance with the reproduction object which is the issue, that is, the relation between the object to be indicated and the reproduction. As we all know, the most essential definition of representation is the concept of imitation that exists from ancient times to the present.

The imitation concept that Plato used to define art is not guarantee the truth of Idea of the artistic reproduction, but it implies the impertinence of imitating the appearance of the phenomenon world. However, Gilles Deleuze dismisses the notion of copying the original and replicates of Plato's concept of imitation.

Gilles Deleuze's declaration of anti-platonism, pop art blossomed from the beginning of the era of virtual reality and image era. It goes back to the 19th century German philosopher Friedrich Nietzsche's concept of "eternal recurrence." According to Deleuze, Nietzsche's "eternal recurrence" is not different from "difference and repetition". Eternal recurrence means that all events occurring in the world are repeated forever in the "cycling movement".

Ultimately, Eternal recurrence is a copy of infinite simulations. For that reason, the eternal recurrence is a kind of parody. The eternal recurrence does not allow any grounds to establish any basis. Rather, it destroys and swallows all grounds that define the difference between the original and its derivatives, objects, and illusions. The ground is totally disintegrated by eternal recurrence and art is no longer imitated in the era of simulacra. Imitation is a copy, but art is a simulacrum. It repeats itself

constantly by internal energy.

It is an important case that, in the mid-20th century, some structuralists questioned the ability to reproduce of signs and argued that there is no transcendent signified. In the arts, this kind of condition turns into a style of death due to the disappearance of the subject, so that pastiche or empty parody becomes prevalent. In addition, the linear order of past, present, and future is disrupted in the state of 'disappearance of history' and 'division of subject'. And schizophrenic self - disassembly and non - representation emerges.

Since the 1970s, the work of many theorists in philosophy, psychoanalysis, history, cultural politics, and cultural criticism and aesthetics has been based on origins, the description of order based on binomial opposition , And the idea of being an individual as a unified subject. Instead, philosophers focus on decentralized subjects such as discourse competition, disruption of history, free play of meaning, and deconstruction of the original and copy. A copy can be a copy only if the original is premised. Only as a relative concept of the original can the word recopy be accepted.

Here, there is a distinctive characteristic of the simulacrum concept in modern philosophy. Simulacre is a replica of 'absence of origin'. In this way, it is the world of simulacre that one can not distinguish which one is the original or the duplicate, rather than one being the source of the other. Simulacre does not want to be like a model, but it has dynamism and self-identity that create a new space beyond the model. Therefore, it is distinct from simple imitation or fake.

Therefore, my work has been clarified that the reason of the philosophical and religious remission of the life – history from the essential aspect of the human life has been manifested by the work of the symbolic medium, the door. The door is the gateway of the relationship and the entrance to the world of the composition, and the relationship is the nature and the natural law of human life. The self is defined only through the existence of the other and the nature of the individual is formed by the relationship with the other. This is because human beings do not exist as a conscious subject independent of the world to which they themselves belong, but reflect the existence of the other in the basis of their perception.

In the essential sense, it is impossible to establish a full representation, and it is also always constant because it is constantly reconstructed. Deleuze uses Nietzsche's theory of 'eternal return' and explains it in terms of 'eternal recurrence' or simulacrum. The door to the researcher's work is a pathway to enter into a new world and a conflicting field of antagonistic values. It is a place of passage and boundaries and a place of 'cycling movement' where life and death, entry and clogging, essence and existence, resurrection and reincarnation, grief and joy of human life such as heaven and hell, and life and death converge. So the researcher explored the door of which symbolized boundaries and meanings by the essence of things. Furthermore, it has derived the meaning of the existential life of modern man through the question of the existence of the good human existence on it. The conclusions obtained here are summarized as follows.

First, the notion of simulacrum discussed from Plato is not limited to the

critique of visual art today, but is widely applied throughout the history of philosophy. It is not created freely on its own but is interpreted and defined by relation in the process of continuous reproduction movement. In other words, the value of reality / representation is always valid in the human world, but it is important to "value" the object, not how it is the same as what is based on the relationship standard, but how it is related. That is, it is always a problem of 'standard', and the question of 'relationship' is a measure.

Second, the existence of 'I' is a composite of the projection of the presence of the other, projected to the presence of the other, and is relatively perceived and understood according to the scale of the relationship. The totality and the variant aspect of the relationship that is constantly made and concluded is the essence of self.

Third, the space of relationship shown in my work is a space where ideal and reality are mixed with time and space, facts and the limitation of representation greatly reduced, and it seeks transparency of value and meaning. The image of the work is a pure simulacrum of facts, no matter what it is.

In this era, my making is culture, and there is always image at the center of culture, and image becomes the center of simulacrum. I make a virtual reality myself and I change a realistic reality of myself. It is now meaningless.