



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

장 욱 희 교수 지도
박사학위 청구 논문

기억매체로서의 조각과 멜랑콜리

조형에 관한 연구

-본인의 작품을 중심으로-

2025

성신여자대학교 대학원
미술학과 조소전공
왕 중 량(王中亮)

기억매체로서의 조각과 멜랑콜리

조형에 관한 연구

-본인의 작품을 중심으로-

장 옥 희 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2025년 4월

성신여자대학교 대학원

미술학과 조소전공

왕 중 량

인준서

왕중량의 박사학위 논문으로 인준함

2025년 7월

심사위원장 정정주 (인)

심사위원 장유희 (인)

심사위원 왕즈강 (인)

심사위원 조혜정 (인)

심사위원 홍지석 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

이 논문은 조각 예술과 철학 이론에 대한 연구를 통해 예술과 철학 사이의 관계를 토론했다. 그 토론에서는 조각 예술이 그 독특한 조형과 재질의 시각적 인도를 통해 개체 혹은 집단의 기억을 위해 하나의 회상의 다리를 세울 수 있다는 것을 도출했다. 동시에 조각 예술의 표현에서 개체 멜랑콜리의 감정이 통합되기 때문에 조각 자체가 멜랑콜리의 스타일을 가질 수 있다. 이러한 비교 연구는 기억과 물질, 공간과 시간, 감정과 창작 사이의 연관성을 다시 생각해 보고 조각 예술의 정신적 내포를 탐구하는 데 새로운 시각을 제공했다.

이론적 측면에서, 본 연구는 앙리 베르그송(Henri Bergson)의 기억 지속(Duration)과 알레다 아스만(Aleida Assmann)의 기억 저장 공간을 출발점으로 삼아, 조각 예술이 어떻게 물질의 형태를 통해 추상적인 기억을 구체화하는지 탐구하였다. 마르틴 하이데거(Martin Heidegger)의 ‘현존재(Dasein)’ 개념은 기억이 물질적 형상 속에서 어떻게 구체화되는지를 이해하는 데 철학적 기반을 제공하였다. 더불어 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)의 애도 이론과 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)의 멜랑콜리 이론은 멜랑콜리가 단순한 정서적 상태를 넘어, 예술 창작을 통해 상징적이고 창의적으로 표출될 수 있음을 시사한다. 이와 같은 이론적 틀을 종합함으로써, 본 연구는 기억과 조각 표현 간의 관계를 보다 다면적이고 심화된 시각에서 고찰하고자 한다.

창작 실천의 과정에서는 이론적 사유가 조형 언어로 어떻게 전환되는지를 구체적으로 보여주었다. 예컨대, 작품 <조류>에서는 산업 폐허에서 수집된

재료들이 미학적 재구성을 통해 도시의 변천사를 환기시키는 기억의 매개체로 탈바꿈하였다. 금속과 콘크리트를 병치한 콜라주 구성은 재료 고유의 거칠고 무게감 있는 질감을 드러내는 동시에, 음영과 공간의 중첩을 통해 시간의 침적을 시각적으로 은유하였다.

한편, <먼 산>과 <공간 일기>시리즈에서는 일상에서 비롯된 잔여물의 표면을 석고로 탁본한 뒤, 금박으로 덧입히는 방식을 활용하였다. 이러한 표현 전략은 롤랑 바르트(Roland Barthes)가 ‘애도 일기’에서 제시한 상실과 기억의 서사화 개념과 맞닿아 있으며, 개인적 기억을 감각적으로 체화할 수 있는 조형 언어로 전환하려는 실천으로 이해될 수 있다. 또 다른 작업인 <흔적의 탄생>은 재료에 가해진 신체의 압력과 움직임은 고스란히 고정시킴으로써, 그것을 하나의 조형적 흔적이자 공간적 서사로 변환한다. 이러한 방식은 알베르토 자코메티(Alberto Giacometti)가 실존적 불안을 물질 안에 구체화한 조형 전략과 맞닿아 있으며, 본인의 작품 역시 존재의 흔적을 조각의 언어로 형상화하려는 시도로 해석할 수 있다.

본 연구는 조각 예술이 ‘음 공간(negative space)’을 기억의 저장 매개체로 활용할 수 있는 가능성을 탐색하였다. 작품의 내부 형상과 표면 흔적은 개인적 경험을 기록하는 도구로 기능하며, 변형된 병의 내부 이미지는 개인의 정서와 집단적 기억을 은유하는 수단으로 제시된다. 이는 레이첼 화이트리드(Rachel Whiteread)가 건축물 역구조를 통해 공공 기억을 구현한 방식과 유사한 접근으로 볼 수 있다.

연구자의 작품에서는 금박 재료를 사용하여 벨랑콜리 감정 속에서도 삶의 희망을 찾고자 하는 의도를 표현하였다. 창백하고 무채색에 가까운 기억의 층위 속에서도 삶의 빛 발견할 수 있음을 시사하며, 이는 잃어버린 과거를 되짚는 동시에 미래를 사유의 대상으로 인식하려는 시도로 이어진다. 사각

형 배열 구조나 폐기된 산업 재료의 조합을 통해 시간의 역사를 표현함으로써, 작품은 전통적 미학의 제약을 깨고 고고학적 의미를 지닌 다층적 표현 구조를 구현하고 있다.

본 연구는 조각 예술을 매개로 한 기억의 재현 가능성을 재조명하였다. 현대의 급속한 도시화 과정은 기억이 점차 그 장소들을 상실하게 만들었으며, 연구자의 예술 실천을 통해 이러한 망각에 저항하고, 기억을 보존하며 시적인 멜랑콜리적 분위기의 조각 작품을 구현하고자 하였다. 기억을 단순히 수동적으로 담는 그릇으로 보지 않고, 능동적으로 보존, 재구성하는 방식으로 접근함으로써 과거와 현재, 나아가 미래를 유기적으로 연결하는 장을 마련하였다.

이러한 시도는 조형 예술의 표현 범위를 확장함과 동시에, 기억을 다루는 공공 예술의 창작 방법론에 새로운 사고의 지평을 제시하였다. 아울러 철학적 이론과 예술 실천 간의 유기적 결합 가능성을 실험함으로써 이론과 실천의 경계를 넘는 복합적 예술 담론을 형성하였다.

키워드: 현대 조각, 기억매체, 멜랑콜리, 애도, 기록, 물질 시학, 음 공간, 탁본

목차

I .서론	1
1.연구 목적 및 의의	1
2.연구의 범위 및 방법	2
II .이론적배경	5
1.기억의 본성과 구조	8
1) 앙리 베르그송의 지속과 기억	9
2) 기억의 재현과 해석의 층위	15
3) 장소에 각인된 기억의 구조	17
2.애도와 멜랑콜리: 감정의 기록	21
1) 애도와 멜랑콜리	22
2) 멜랑콜리증과 실어증	24
3) 상실과 정체성의 관계	27
4) 롤랑 바르트의 『애도의 일기』와 감정의 기록	29
III.선행작가 연구	32

1.기억매체로서의 조각과 감정의 조형	33
1) 콘스탄틴 브랑쿠시: 상징과 기억의 집약	34
2) 알베르토 자코메티: 존재의 불안과 형상의 잔상	44
2.기억의 장소와 애도의 시간	51
1) 레이첼 화이트리드: 건축적 기억의 틀	52
2) 크리스티안 볼탄스키: 아카이브와 기억의 서사	64
3) 하이디 부허: 신체와 공간의 퇴적	75
IV.본인 작품 분석	84
1.물질과 기억의 시학	87
1) 산업 잔재와 기억의 조형적 전환	87
2) 기억의 응축: 「조석」을 중심으로	97
2.조각난 기억과 멜랑콜리 이미지	101
1) 기억의 파편화와 공간화	103
2) 경로를 잃은 기억의 흐름	117
3.음공간 기억과 기억의 (재)활성화	123
1) 사물의 음공간 기억	125
2) 개인적 기억과 공적 공간의 얽힘	130

V.결론	139
참 고 문 헌	142
ABSTRACT	154

참고도판 목차

<제목 차례>

참고도판 1) 오귀스트 로댕(Auguste Rodin), <생각하는 사람(The Thinker)>, 185cm, 청동, 1904.	13
참고도판 2) 안토니 고클리(Antony Gormley), <북방의 천사(Angel of the North)>, 5400×2000cm, 강철, 1998.	14
참고도판 3) 피터 아이젠만(Peter Eisenman), <살해된 유대인을 위한 기념비 (Memorial to the Murdered Jews of Europe)>, 19,000m ² , 회색 콘크리트, 2005.	14
참고도판 4) 오귀스트 로댕, <내면의 소리(The Inner Voice)>, 54×18.8×15.9cm, 석고, 1896/97.	28
참고도판 5) 콘스탄틴 브랑쿠시, <The Kiss>, 석회석, 1916.	36
참고도판 6) 콘스탄틴 브랑쿠시, <잠든 뮤즈>, 황동, 1910.	37
참고도판 7) 콘스탄틴 브랑쿠시, <끝없는 기둥>.	39
참고도판 8) 콘스탄틴 브랑쿠시, <끝없는 기둥>, 203.2×25.1×24.5cm, 나무.	40
참고도판 9) 콘스탄틴 브랑쿠시, <끝없는 기둥>, 2935cm, 1938.	41

작품도판 10) 알베르토 자코메티, <세 명의 걷는 사람>, 72×32×31.5cm, 석고, 1948.	48
참고도판 11) 알베르토 자코메티, <디에고의 흉상>, 62×38×924.5cm, 석고, 1954.	48
참고도판 12) 알베르토 자코메티, <걷는 여자>, 120.5×14.5×33cm, 점토, 1932.	49
참고도판 13) 레이첼 화이트리드, <House>, 시멘트, 1993.	54
참고도판 14) 레이첼 화이트리드, <House>, 시멘트, 1993.	55
참고도판 15) 레이첼 화이트리드, <Library>, 236.5×176.5×240.5cm, 석고 , 폴리스티렌 , 강철, 1999.	57
참고도판 16) 레이첼 화이트리드, <계단>, 676×583.88×245.11cm, 시멘트, 2002.	58
참고도판 17) 레이첼 화이트리드, <유대 광장 대학살 기념비>, 3.8×7×10m, 2000.	60
참고도판 18) 레이첼 화이트리드, <유대 광장 대학살 기념비>, 3.8×7×10m, 2000.	61
참고도판 19) 크리스티안 볼탕스키, <크리스티안 볼탕스키 아카이브 , 1965-1988>, 270×693×35.5cm, 금속상자 , 사진 , 인쇄물 , 조명, 1989.	67
참고도판 20) 크리스티안 볼탕스키, <Lessons of Darkness>, 1998.	69

참고도판 21) <죽은 스위스인들>, 시리즈 작품, 1991.	72
참고도판 22) 하이디 부허, <작은 문 (Sanatorium Bellevue, Kreuzlingen)>, 340×455cm, 부레풀/거즈/라텍스, 1988.	78
참고도판 23) 하이디 부허, <빈스방거 박사의 진찰실, 크로이츠링겐 벨뷰 요양원>, 230×350×100cm, 부레풀, 거즈, 라텍스, 1988.	79
참고도판 24) 하이디 부허, <지하실>, 360×525×525cm, 부레풀, 거즈, 라텍스, 1988.	81
참고도판 25) 폐기된 중국 타이위안시 타이화 공업단지	91
참고도판 26) 폐기된 중국 타이위안시 타이화 공업단지	91
참고도판 27) 카스파르 다비드 프리드리히, <고독한 나무>, 55×71cm, 1822.	113

작품도판 목차

<제목 차례>

작품도판 1) 왕중량, <커피 다이어리>, 10×5×60cm, 석고, 2023.	43
작품도판 2) 왕중량, <무인지경 - 오>, 40×22×85cm, 나무, 2019.	51
작품도판 3) 왕중량, <어둠을 가로지르며>, 40×30×25cm, 석고, 2023.	64
작품도판 4) 왕중량, <경성(擎聲)>, 금속, 2016.	93
작품도판 5) 왕중량, <경성(擎聲)> 제작 과정, 2016.	94
작품도판 6) 왕중량, <조석(潮汐)> 제작 과정, 2019.	98
작품도판 7) 왕중량, <조석>, 금속, 2019.	99
작품도판 8) 왕중량, <지평선>, 57×11×21cm, 석고, 2023.	107
작품도판 9) 왕중량, <지평선>, 57×11×21cm, 석고, 2023.	108
작품도판 10) 왕중량, <아침>, 20×10×50cm, 석고, 2023.	111
작품도판 11) 왕중량, <대지의 종단>, 15×15×80cm, 석고/금속, 2023.	118
작품도판 12) 왕중량, <대지의 종단>, 15×15×80cm, 석고/금속, 2023.	121
작품도판 13) 왕중량, <먼 산>, 40×20×30cm, 석고, 2023.	126
작품도판 14) 왕중량, <날들>, 65×34cm, 석고, 2023.	128

작품도판 15) 왕중량, <흔적의 탄생>, 40×40×62cm, 석고, 2023.	129
작품도판 16) 왕중량, <공간 일기>, 200×90×3cm, 석고, 2023.	132
작품도판 17) 왕중량, <공간 일기>, 200×90×3cm, 석고, 2023.	133
작품도판 18) 왕중량, <무력한 모란디>, 크기 가변, 석고, 금박, 2023.	135
작품도판 19) 왕중량, <공간 일기>, 200×90×3cm, 석고, 2023.	136

I.서론

1.연구 목적 및 의의

사람은 기억을 통해 자신의 존재를 느끼고, 인생 역정의 풍부함을 느껴야 한다. 현대 도시화의 발전에 따라 사람들의 생활 기억과 관련된 많은 공간이 사라지고 있으며, 이는 인간의 기억이 사라짐을 의미한다. 이러한 기억의 단절은 결국 멜랑콜리의 정서를 형성할 수 있다. 본 연구는 주로 조각 예술을 통해 기억을 보존하는 방법과 조각 예술에서 멜랑콜리가 미적 언어를 형성하는 방법에 대해 논의하고자 한다.

기억과 멜랑콜리 등의 이론철학 분석을 통해 논문은 조각 예술 실천 분석을 위한 이론적 토대를 마련하여 연구를 더욱 설득력 있고 완전하게 만들고, 조각 예술에 대한 사고를 밝히고, 조각 예술에 대한 이해를 풍부하게 한다. 조각 예술 실천은 일상적인 음 공간을 표현 대상으로 하여 조각의 조형 언어의 혁신을 더욱 탐구하며 예술적 실천 가치가 있다. 멜랑콜리의 감정을 조각 창작에 통합하면 독특한 예술적 미적 언어를 형성할 수 있으며 이러한 시도는 특정 미학적 가치를 갖는다.

실천적인 측면에서 본 연구는 ‘물질’이 조각 예술에서 가지는 새로운 표현 방법을 연구했다. 공업재료의 전환, 일상적 흔적의 탁본, 그리고 금박의 사용을 통해 물질재료를 기억을 담는 장소로 전환하였다. 이러한 방식은 조각 언어의 확장을 시도하며, 현대 예술 창작에 새로운 사고 틀을 제안하는데 기여하였다. 동시에, 이와 같은 예술 실천은 단절된 기억의 문제를 직면

하고, 그에 대한 예술적 대응 방식으로 기능하며 치유적 가능성을 제시하였다.

이번 연구를 통해 예술적 관점에서 사람들이 지역 문화 기억의 보존과 관심을 다시 일깨우기를 바란다. 사회 발전이 어떻게 영적 세계의 건설과 더 잘 조화를 이룰 수 있을지, 기억의 소실에 저항하기 위해 조각 예술이 하나의 실행 가능한 해결책이 될 수 있음을 보여주고자 한다. 기억의 형태를 구체화하여 보여줌으로써 개인적 기억, 역사적 기억, 문화적 기억의 보존과 전승을 위한 새로운 모델을 구축하고자 한다. 이는 예술의 영역을 넘어 도시 공간 구성과 사회적 발전의 방향성에도 기여할 수 있는 가능성을 내포한다.

2. 연구의 범위 및 방법

본 연구는 개인의 기억과 기억 요소가 사라진 후의 멜랑콜리 감정을 조각 예술에서 혁신적으로 표현하는 방법을 탐구하는 내용을 담고 있다. 글의 앞부분에서는 슬픈 감정에 대한 이론적 고찰을 진행하였으며, 지그문트 프로이트, 롤랑 바르트, 줄리아 크리스테바의 철학 이론을 각각 분석하였다. 프로이트는 『애도와 멜랑콜리(Trauer und Melancholie)』에서 애도와 멜랑콜리의 차이를 제시하며, 개체가 상실을 마주할 때 보이는 다양한 심리적 반응을 밝혔다. 그는 애도는 상실에 대한 반응으로, 고통스러운 상태를 나타내지만 정상적인 과정이다. 반면 멜랑콜리는 병리적인 것으로, 상실의 고통뿐 아니라 자기 비하와 깊은 절망까지 포함한다.¹⁾ 이것은 연구자가 멜랑콜리의 근원에 대한 이론적 근거를 탐색한 내용이다. 물론 이것은 멜랑콜리의

1) 西格蒙德·弗洛伊德 著, 吴张彰 译, 『哀悼与忧郁』, 岳麓书社, 2024, pp.3-24.

병리학적 상태를 말하는 것이지만, 연구자의 창작 감정 속에서 멜랑콜리를 예술과 결합시켜 멜랑콜리 감정에 서정성과 시적 의미를 부여하였다.

롤랑 바르트는 『애도 일기』를 통해 상실에 대한 개인의 깊은 애도를 표현하였으며, 애도 과정에서 기억의 중요성을 강조하였다. 크리스테바는 멜랑콜리와 시성의 관계를 탐구하며, 언어가 멜랑콜리를 표현하고 치유하는 중요한 도구라고 보았다. 둘째로, 본문에서는 기억 이론에 대한 상응하는 고찰을 진행하며 알레다 아스만과 앙리 베르그송의 관점을 인용하였다. 아스만은 기억 공간(spaces of memory)과 보수적 망각의 개념을 제시하며, 기억이 과거의 보존일 뿐 아니라 현재와 미래의 구축이기도 함을 강조하였다. 연구자의 작품에서처럼, 기억을 통해 과거, 현재, 미래가 연결된다. 과거로부터 정신적 양분을 흡수하는 것은 미래 창작을 완성하는 현실적 동력이다.

미래에 대해 영향을 미치려면 과거에 대한 동일한 양의 일치하는 조망(perspective)이 있어야 하고, 우리의 활동을 앞으로 미는 힘은 그 뒤로 기억들이 밀려들어갈 빈자리를 만들며, 기억은 이처럼 우리 의지의 비결정성의 인식의 영역에서의 반향.²⁾

관련 철학 이론에 대한 탐구 외에도, 본 논문은 여러 선행 작가들의 작품을 분석하며 그들이 조각을 통해 애도, 멜랑콜리, 기억을 어떻게 표현했는지 고찰하였다. 콘스탄틴 브랑쿠시와 알베르토 자코메티의 작품은 각각 간결한 형태와 깊은 상징성, 가늘고 긴 형태와 황량한 질감을 통해 상실과 애도에 대한 깊은 이해를 표현했다. 레이첼 화이트리드는 건축 공간의 구조를 통해 일상생활의 공간 기억을 포착하였다. 크리스티안 볼탕스키는 개인적 물품과 유품의 전시를 통해 집단 기억과 상실의 주제를 탐구했다. 하이디 부허는

2) 앙리 베르그송 지음, 최화 역주, 『물질과 기억』, 서울: 도서출판 자유문고, 2017, p.118.

건축 표면의 탁본을 통해 공간의 역사와 기억을 기록하였다.

본인 작품 분석은 두 차례 개인전 주제인 ‘서정적 멜랑콜리’와 ‘기억의 탁본’을 중심으로 전개되었다. ‘고향의 기억을 다시 찾기’와 ‘멜랑콜리의 형상화’를 통해 조각이라는 매체를 통해 고향에 대한 감각적 기억을 재현하고, 멜랑콜리한 정서를 형상화 하는 방법을 탐구하였다. ‘기억의 탁본’에서는 ‘시간 기억법’, ‘미시 공간의 기억’, ‘물건의 일기’를 통해 일상의 세부사항과 미시적 공간을 기록하고 재현함으로써 일기 형식의 조각 창작 방식을 구축하였다.

본 연구는 이론 탐구, 선행 작가 분석, 본인 작품 연구라는 세 가지 측면을 순차적으로 진행하였다. 이론과 실천을 결합한 분석을 통해 조각 예술 작품이 개인적 정서와 기억을 기록하고 전달하는 표현 논리를 보다 깊이 이해할 수 있었다. 연구에서 이론 분석, 사례 연구, 창작 실천은 상호 의존적 관계에 있었다. 이론 분석 부분에서는 관련 철학적 관점을 탐구하였으며, 사례 분석은 이론이 예술 실천에서 어떻게 적용되는지를 추가로 입증하였다. 마지막으로 개인의 창작 실천에서 기억 요소가 조각 예술에서 어떻게 형상화되는지에 대해 종합하고 고찰하였다. 멜랑콜리 감정과 기억 이론은 창작 실천의 주요 표현 요소였으며, 역으로 창작 실천은 이러한 이론과 조각 예술의 상호 관계를 추가로 입증하였다.

II.이론적배경

본 연구의 이론적 기반은 ‘기억’, ‘멜랑콜리’, ‘애도’의 철학적 대화에 뿌리를 두고 있으며, 학제간 시각을 통해 조각 창작에서의 감정 경험과 물질적 형식의 변증법적 관계를 탐구하고자 한다. 기억의 철학적 차원은 앙리 베르그송의 기억 이론에서 먼저 전개된다. ‘물질과 기억에서 베르그송은 기억을 생명 지속의 단면으로 보며, 그 비선형적인 잠재적 상태가 전통적인 시간관에 도전한다고 주장했다. 이 관점은 연구자의 조각 속 응고된 백색 덩어리와 미묘한 공명을 이루는데, 작품은 어린 시절 장면의 추상화된 포착에서 비롯되었으며, 수많은 기억들을 혼합하여 물질적 실체로 전환하였다. “매우 자주 그 기억 들은 실재 지각을 이동시키며, 그때 우리는 실재 지각에서 단지 몇몇 실마리, 즉 이전의 상들을 상기시킬 수 있는 단순한 ‘기호들(signes)’ 만을 취할 뿐이다.”³⁾ 기억은 단순한 과거의 재현이 아니라 물질적 현실과 상호 얽히는 과정이다.

연구자의 창작에서 기억 요소는 현실의 사물에서 비롯되며, 이들은 ‘나’의 기억을 담지한 채 구체화되어 형태를 통해 기억을 다시금 현현 한다. 이 과정에서 윤곽이나 질감은 기억이면서 동시에 정서이다. 이를 통해 개인적 기억을 환기시키고 기억의 소멸에 대한 애도를 유발하고자 한다. 마르틴 하이데거는 존재론적 관점에서 기억에 새로운 의미를 부여하며 ‘시적으로 거주하기’ 이론을 제시했다. 연구자는 조각 속 건축 요소를 존재의 우화로 전환하는데, 조각에서의 훼손된 건물과 계단은 물리적 공간의 거주하기 장소일 뿐 아니라, ‘현존재’가 예술을 통해 기억의 장소를 재구성하려는 시도

3) 앞의 책, p.67.

이며, 동시에 멜랑콜리의 시각적 표현으로서 현대 도시 변천에 대한 비판적 응답을 표명한다.

알레다 아스만은 그의 연구에서 기억 공간과 보수적 망각의 개념을 제시하며, 알레이다 아스만은 성지, 폐허, 추모지, 트라우마의 장소 등 공간의 예로 든다. 추모지의 경우 모범인 일이 행해지거나 시범적으로 상처가 남은 곳으로 집단에 의해 긍정적으로 평가된 회상의 장소인 반면, 트라우마의 장소들은 긍정적인 의미 형성을 차단한다는 점에서 추모지와 다르다고 설명한다.⁴⁾ 연구자는 생활공간의 재현과 기록을 통해 조각 작품을 기억의 매개체로 전환하였으며, 그 형태와 존재를 통해 특정 기억을 공간에 고정시킴으로써 자신의 역사적 기념비적 조각으로 완성하였다. 공공 환경 속의 기념비적 조각 건축은 종종 한 민족의 집단 기억과 연관되어 있다. 하나의 기념비 혹은 기념비적 성격의 건축은 주로 집단 기억의 보존과 역사 구성의 기능을 담당하며, 특정 인물, 사건 혹은 사물을 불멸화시키려는 의도를 지닌다. 따라서 그것은 한 사회 공동체의 대를 이어 전해지는 정신적 연결고리이자 생과 사의 두 세계-과거와 현재, 현재와 미래를 연결하는 다리가 된다.⁵⁾

연구자는 개인적 기억에서 비롯된 조각 작품이 특별한 기념적 의미를 지닌다고 보았다. 시간적 측면에서 볼 때 이는 개인의 과거, 현재, 미래를 연결하기 때문이다. 알레다 아스만은 문화 기억 이론에서 개인적 기억 속에도 집단적 기억의 요소가 존재한다고 보았는데, 이는 연구 작품에서 백색 요소를 사용해 마치 시간의 흔적을 지워버린 듯 건축의 형태와 존재감만을 표현함으로써, 지역 문화 기억이 저장에서 부활로 전환되는 현상을 상징적으로 보여준 것에서도 확인할 수 있다. 이때 개인의 어린 시절 기억은 마치 고고학적 발굴처럼 점차적으로 발견되어 나타난다.

4) Assmann, A., 변학수 외 역, 『기억의 공간』, 경북대학교 출판부, 2003, pp.31-35.

5) 殷双喜, 「政治图像与社会记忆:纪念性雕塑的毁坏与改变」, 《美术学报》, 2010,04, p.12.

멜랑콜리에 관해, 프로이트의 『애도와 멜랑콜리』는 먼저 심리학과 미학의 두 가지 관계를 설명하였다. 그는 멜랑콜리가 완성되지 않은 애도라고 보았으며, 상실감 이후 내면에서 느껴지는 매우 슬픈 감정이라고 설명하였다. 이 과정에서 연구자는 조각 작품 속의 소묘 관계를 통해 시간이 사라진 후 남겨진 기억 조각들을 전달하였는데, 이는 감정적으로 하나의 공허한 존재이다. 조각 작품과 기억 조각들의 표현은 마치 과거 시간에 대한 애도 의식과 같다.

“일시적인 멜랑콜리나 애도와 멜랑콜리증적 경직은 임상적, 질병 분류상 차이가 있지만, 그 근원은 모두 대상 상실을 감내할 수 없는 데 있다.” 6) 줄리아 크리스테바는 멜랑콜리 감정이 사랑하는 대상을 상실한 데서 비롯되며, 이어 상실된 대상을 찾기 시작한다고 보았다. 동시에 그는 멜랑콜리와 시적 특성을 결합하여, 멜랑콜리가 단순한 감정 상태가 아니라 창조력의 원천이 된다고 주장하였다.

“문예 창작은 일정한 의미에서 고통에 언어를 부여함으로써, 주체가 멜랑콜리를 관통하고 분리의 아픔을 초월할 수 있게 한다.” 7) 이러한 멜랑콜리 미학은 롤랑 바르트의 애도 시학에서 재차 논의된다. 롤랑 바르트는 사진 이미지 속의 감정과 기억을 매개로 하여 사진의 보편적 개념을 탐구하였다. 그는 어머니의 사진을 분석하며 상실에 대한 깊은 애도를 표현했다. “나는 어머니 없이 살 수 있다(우리 모두는 언젠가 어머니 없는 날을 맞이한다). 하지만 남은 삶은 죽을 때까지 말로 표현할 수 없을 정도로 비참할 것이다(훌륭한 품성이 없는).” 8) 그의 ‘푼크툼(punctum)’ 개념은 사진 속의 ‘흔적’ 과 ‘상처’ 를 설명한다.

6) 茱莉娅·克里斯蒂娃 著, 郭兰芳 译, 『黑太阳：抑郁与忧郁』, 南京大学出版社, 2024, p.13.

7) 앞의 책, p.390.

8) 罗兰·巴特 著, 赵克非 译, 『明室：摄影札记』, 中国人民大学出版社, 2011, p.101.

연구자의 조각 작품 표면에 남겨진 구조의 선과 질감은 단순한 제작 흔적을 넘어, 개인적 트라우마의 시각적 은유로 읽힌다. 연구자의 조각 창작에서 기억 속의 장면 요소는 조각 조형의 일부가 되어 초현실적인 이미지를 만들어냈고, 석고의 흰색과 취약성은 기억의 취약성을 상징한다. 간결한 몸집 조형과 외로운 나무의 요소는 작품이 멜랑콜리의 미적 취미를 전달하게 하며, 창작 실천과 조각 작품은 함께 기억 소멸에 대한 애도를 형성한다.

1. 기억의 본성과 구조

인류 문명의 긴 여정 속에서 기억은 철학과 예술이 공동으로 주목해 온 핵심 주제였다. 기억은 단순히 개인의 경험이 축적된 결과일 뿐 아니라, 사회와 문화의 전승을 가능하게 하는 매개체로서 기능하며, 인간 정체성의 연속성과 정신적 창조성을 지탱하는 기반이 되어 왔다. “인간은 과거에서 얻은 지식과 경험을 바탕으로 외부에서 들어오는 다량의 정보를 판단하고, 이를 처리하여 선택과 결정에 활용한다. 이런 의미에서 기억은 일상생활에 필수적인 정보처리 과정이다. 기억은 정보를 받아들여 저장할 뿐만 아니라 기존의 정보나 지식을 잘 활용할 수 있도록 조직화하고 재구성하는 능동적인 처리 과정을 포함하는 개념이다.”⁹⁾

본고는 조각 창작의 실천적 맥락에 입각하여, 베르크송, 하이데거와 아스만의 기억 이론을 정리함으로써 기억이 어떻게 물질과 정신, 개체와 집단, 보존과 망각의 다중적 긴장 속에서 예술적 표현의 가능성을 생성하는지 탐구하고자 한다. 이러한 학제간 대화는 기억이 철학적 개념으로서 지닌 풍부한 층위를 드러낼 뿐 아니라, 조각을 정적인 조형 언어에서 동적인 기억 실

9) 한수미, 『인지 심리학』, 파주: 교문사, 2011.

천으로 전환시킨다. 디지털 기술이 기억 형태를 재구성하는 오늘날, 이러한 이론들이 예술의 본질성에 대해 행한 수호와 비판을 재고해 보는 것은 현대 조각 창작에 과거와 연결되고 현재를 활성화하며 미래를 품는 정신적 경로를 열어줄 수 있을 것이다.

1) 앙리 베르크송의 지속과 기억

앙리 베르크송은 『물질과 기억』에서 제시한 기억 이론으로 인간의 기억 본질에 대한 이해를 근본적으로 전환시켰다. 첫째로 그는 기억이 뇌와 물질의 교차점이라 보았으며, 기억을 두 가지 기본 차원인 습관 기억(*mémoire-habitude*)과 순수 기억(*mémoire pure*)으로 구분하였다. 습관 기억은 타자기 사용이나 자전거 타기 같은 기술적 기억처럼 신체적 반복을 통해 형성된 자동화된 반응으로, 이러한 기억 형태는 뚜렷한 생리학적 기반과 행동적 특성을 지니며 뇌의 신경 메커니즘에 의존한다. 이와 선명한 대조를 이루는 순수 기억은 ‘지속’의 상태로 계속 존재하는 것으로, 과거 경험에 대한 의식적 보존물로서 정신 영역에 존재한다. “기억이란 과거에 형성된 행동이 얼마간의기간 보유되어 그다음의 경험에 영향을 미치게 하는 활동작용이라고도 하며, 경험에 의하여 얻은 내용을 저장, 보존하는 현상이라고도 말할 수 있다.”¹⁰⁾

‘지속’에 대해 베르크송은 다음과 같이 주장한다, 이것은 바닥도 독도 없는 강이다, 표시할 수 있는 힘을 빌리지 않고도 불확정적인 방향으로 흐른다. 그럼에도 우리는 이것을 강이라 부를 수밖에 없으며, 이 강은 단지 흐름일 뿐이다. 이것은 각 상태가 이후를 예시하면서 동시에 이전을 포함하는, 상태들의 연속체이다.¹¹⁾ 이러한 흐름과 변화는 내재적 생명을 의미하며,

10) 최민, 「기억과 망각」, 『문화 과학』, 통권 24, 문화과학사, 2000, p.205.

11) 黄见德, 毛羽, 谭仲麟, 『现代西方人本主义哲学研究』, 华中理工大学出版社, 1994, p.84.

“직관의 방식으로 깊은 내성을 통해서만 도달할 수 있는 심층적 자아 상태”이다.¹²⁾

베르크송은 『물질과 기억』에서 기억과 지각 간의 상호작용 관계를 깊이 있게 탐구하였다. 그는 기억이 과거 경험의 단순한 복제가 아니라, 활발하게 진화하는 정신적 활동이라고 보았다. 진정한 기억은 오직 직관을 통해서만 완전히 소환될 수 있으며, 이는 순수한 생리적 메커니즘을 초월하여 정신적 차원의 깊이를 드러낸다. 기억은 단순히 뇌에 보관되는 것이 아니라, 그 나름의 방식으로 의식 속에 존재한다.

베르크송의 관점에서, 지각은 언제나 기억에 의해 ‘염색’되며, 우리가 보는 현실은 사실상 과거의 그림자를 항상 지니고 있다. “우리는 사실상 과거만을 지각하며, 순수한 현재는 미래를 먹어 들어가는 과거의 파악 불가능한 진전이다.”¹³⁾ 이는 지각이 결코 기억의 영향에서 벗어날 수 없음을 보여주며, 새로운 지각 경험 또한 끊임없이 우리의 기존 기억 구조에 영향을 미치고 재구성함을 시사한다. 우리는 나무를 볼 때 그 형태와 색깔을 느낄 수 있을 뿐만 아니라 그것과 관련된 익숙한 기억도 떠올릴 수 있다. 그 나무의 역할은 당신의 기억을 자극하고 감각적 체험을 감정적 체험으로 바꾸는 것이다. 인류의 인지 과정에서 우리의 기억과 지각은 불가분의 관계이며, 그것들은 상호작용하여 함께 세계에 대한 우리의 인식과 이해를 구축하였다. 지각은 외부 자극에 대한 우리의 인식과 이해로 간주될 수 있다. 그것은 우리와 세계를 연결하는 다리이다. 기억은 우리가 과거에 대해 경험하고 배운 정보의 저장과 추출이며, 과거에 대한 우리의 회상과 재현이다.

물질과 기억의 관계에 있어서, 베르크송은 습관 기억 형성에서 뇌의 중요

12) 温 韧, 「柏格森的时间概念及其时代意义」[J], 安徽大学学报(哲学社会科学版), 2000.05, p.27-30.

13) 앙리 베르크송 지음, 앞의 책, p.280.

한 역할을 인정하지만, 기억을 완전히 뇌 신경 활동으로 환원하는 것에는 단호히 반대한다. 그러나 연구자의 작품에서 구현된 내용 형식, 주로 과거 경험의 물질적 재현, 즉 순수 기억 영역에 집중되어 있다. 순수 기억은 정신 현상으로서 그 본질은 과거 경험의 능동적 회상과 재해석에 있다. 롤랑 바르트는 사진을 통해 어머니를 회상하며 글의 형태로 자신의 슬픈 감정을 기록함으로써 상실에 대한 애도를 표현했는데, 이때 사진은 기억을 유발하는 물질적 기반이 된다. “실체 사진은 기억의 매개체로서, 그 객관적 실재의 물질적 형태 때문에 디지털 사진이 갖지 못하는 물질적 특성을 지닌다. 물질성의 관점에서, 실체 사진의 비-유동성과 촉각 등 다감각적 자극에서 오는 기억 주체의 높은 정서적 개입은 디지털 시대에 가상과 유동성에 대항하여 견고함을 추구하는 하나의 본질적 방식이 된다. 따라서 효율적이고 저비용인 디지털 저장 기술이 있음에도, 사람들은 여전히 실체 사진을 선택하며, 각기 다른 정서적 요구에 기반해 다양한 기억 방식을 창조해냄으로써 그에 전속적인 의미와 가치를 부여하고, 이를 진실한 감정의 물질적 증거로 삼는다.”¹⁴⁾ 기억은 우리로 하여금 과거의 사람과 일을 회상하게 하고, 자신의 인생 역정을 되돌아보게 할 수 있다. 그것은 시간과 물질적 차원을 초월하여 과거의 자신으로 돌아갈 수 있다. 이러한 방식을 통해 현재의 자신과 대비되는 것은 우리가 현실 세계의 의미를 다시 생각해 보는 데 도움이 된다. 살바도르 달리의 작품 <기억의 지속>처럼 시간의 유동성에 대한 생각을 부드러운 시계로 표현했다.

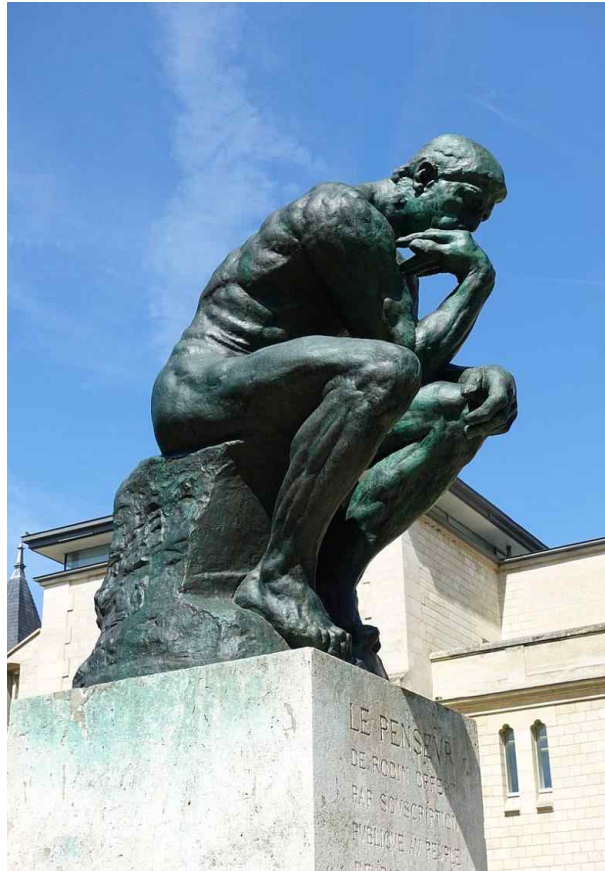
디지털 기억의 시대에서 기억을 어떻게 재구성할 것인가는 새로운 사고 방향이 되었다. 기억은 단순히 기계적인 저장이 아니라 창조적인 기억 표현이 될 수 있다. 크리스티안 볼탕스키의 설치 예술 작품은 수많은 사진, 옷

14) 孙卫华, 邵兰慧, 马龙腾, 「数字时代实体照片的身体实践与记忆建构——基于媒介物质性视角的审视」[J], 当代传播, 2025, pp.90-96.

등 기념품적인 물건들을 통해 잊혀진 기억과 시간을 다시 불러일으키며, 죽음에 대한 성찰을 보여준다. 조명의 배치는 애도의 공간을 조성했는데, 이는 베르크송이 제시한 기억의 시간성 관점과 일맥상통한다. 기억은 예술의 형태로 표현될 수 있음을 보여주는 것이다.

베르크송은 기억이 과거의 보존일 뿐 아니라 현재 의식 속에서의 지속적 재현이라고 보았다. 로댕은 조각 작품 <생각하는 사람> 제작에서 극적인 신체 언어를 통해 기억의 구체화된 장을 구축함으로써, 베르크송 기억 철학이 제시한 신체와 정신의 변증법적 관계를 심도 있게 해석하였다. 디지털 영상 시대에 <생각하는 사람>이 지속적으로 공감을 불러일으키는 비밀은, 바로 베르크송이 말한 ‘물질과 기억의 공생’을 실현하여 보이지 않는 사고 과정을 촉각 가능한 영원한 형식으로 전환했기 때문이다. 그 자세와 표정을 통해 관객은 인물 내면의 사고 활동과 기억의 흐름을 감지할 수 있다.

<북방의 천사(Angel of the North)>는 앤서니 고펠리(Antony Gormley)의 조각품이다. 높고 큰 금속 조각 작품은 과거의 산업 시대의 기억을 상징하고, 벌어진 날개는 또 미래에 대한 포용을 나타내며, 작품은 과거에서 미래까지의 완전한 시간성을 구현하였다. 피터 <학살당한 유대인을 위한 기념비>는 아이젠만(Peter Eisenman)의 작품이다. 높이가 다른 콘크리트 기둥 2711개가 애도 분위기를 조성해 학살 사건에 대한 사람들의 집단적 기억을 일깨웠다.



참고도판 1) 오귀스트 로댕(Auguste Rodin), <생각하는 사람(The Thinker)>, 185cm, 청동, 1904.

<https://zh.wikipedia.org/zh-cn/%E6%B2%89%E6%80%9D%E8%80%85>



참고도판 2) 안토니 고펠리(Antony Gormley) , <북방의 천사(Angel of the North)>, 5400×2000cm, 강철, 1998.

<http://www.bjnews.com.cn/feature/2013/09/11/282814.html>



참고도판 3) 피터 아이젠만(Peter Eisenman), <살해된 유대인을 위한 기념비 (Memorial to the Murdered Jews of Europe)>, 19,000m², 회색 콘크리트, 2005.

<https://baike.baidu.com>

2) 기억의 재현과 해석의 층위

마르틴 하이데거가 기억에 대한 철학적 탐구는 항상 그의 존재론 사상과 긴밀히 연결되어 있으며, 그는 기억을 전통적인 심리학 범주에서 존재론적 차원으로 격상시켰다. <존재와 시간>에서 하이데거는 ‘현존재’의 시간성 분석을 통해, 기억이 단순한 과거 정보 저장이 아니라 ‘현존재’의 ‘되었음의 존재(Gewesenheit)’ 방식임을 제안했다. “하이데거의 ‘기억’은 사실상 ‘현존재’가 그 존재 가능성을 지키는 것이며, 과거를 가능성으로서 현재에 다시 오게 하는 방식이다.”¹⁵⁾ 이러한 이해는 기억을 심리적 표상으로 보는 전통적 인식을 극복하며, 기억은 이제 존재가 전개되는 시간적 계기로 재정의 된다. 하이데거는 특히 ‘본질적 기억(eigentliche Erinnerung)’과 ‘비본질적 기억(uneigentliche Erinnerung)’의 구분을 강조하는데, 후자는 과거 사실의 단순한 재현에 머무는 반면, 전자는 존재 가능성의 각성과 유지이다. 『예술작품의 근원』에서 그는 그리스 신전 분석을 통해 진정한 기억이 ‘존재자의 존재가 무-은폐 상태(Unverborgenheit)에 들어가는’ 사건임을 보여준다.¹⁶⁾ 이러한 기억관은 중국 고대 옛것을 익혀 새것을 안다즉 온고지신의 지혜와 이론적 공명을 이룬다.

하이데거의 후기 사상은 기억을 ‘거주하기’ 개념과 연결하며 ‘시적 기억’의 이론적 차원을 발전시켰다. 『짓기와 거주하기』에서 그는 진정한 기억이 ‘천지신인(天地神人)’ 사중체의 보호이며, 인간은 기억을 통해 본원을 수호한다고 제안했다. 이는 실로 기억의 본원에서 본질적 자아를 찾아가는 과정으로, 물욕이 횡행하는 현시대에 인간은 자신을 위한 정신적 고향을 찾아야 하며, 인간으로

15) 张祥龙, 『海德格尔思想与中国天道』, 商务印书馆, 2022, p.229-293.

16) 钟华, 「《艺术作品的本源》解读——海德格尔艺术本质观初探」, 四川师范大学学报(社会科学版), 2003,07, p.75-83.

태어나 끊임없이 어디에서 왔으며 왜 가는지의 인생 의미를 물어야 하고, 정신과 영혼의 궁극적 관심을 가져야 함을 뜻한다. “하이데거식 기억은 소멸된 것에 대한 미련이 아니라 존재의 진리가 모이는 것이며, 이러한 모임은 언제나 언어 속에서 발생한다.” 17)

이러한 기억관은 기술 시대에 특별한 비판적 의미를 지닌다. 디지털 저장 이 기억을 계산 가능한 데이터로 이화시킬 때, 하이데거는 우리에게 기억이 본질적으로 존재의 신비에 대한 수호임을 상기시킨다. 주목할 점은 그의 기억에 대한 사유가 항상 ‘망각’ 과 변증법적 관계를 이루며, 현대성의 위기가 바로 본원적 기억에 대한 망각에서 비롯된다고 보았고, 진정한 회상 (Andenken)은 이러한 망각을 극복하는 길이 된다는 점이다. “하이데거에게서 기억 문제는 궁극적으로 존재의 천명 문제로 통하며, 기억은 존재 역사가 전개되는 장소가 된다.” 18) 연구자는 <기억의 탁본> 시리즈 창작에서 ‘즉시 기억법’ 을 활용하여, 일기 작성하듯 현재의 공간 궤적과 사물을 탁본으로 기록함으로써 일상적 망각에 대항하고 있다.

하이데거의 실존주의와 기억 이론은 현대 예술 창작에서도 광범위하게 구현되고 고찰된다. 조각 예술은 종종 재료의 표현을 통해 철학적 사고를 설명하는데, 이때 재료는 더 이상 조형의 물질적 매체가 아니라 그 자체로 예술적 가치를 지니게 된다. 중국 조각가 수이젠궈(隋建国)의 <시간의 형태> 연작은 석고의 자연적 균열 형태로 시간의 흔적을 기록했는데, 이는 ‘물질이 물질화하는 세계’ 의 과정이다. 주밍(朱銘)은 나무로 <태극> 연작을 창작했으며, 나무의 거친 결이 기억의 한 표현 형태가 되었다. 디지털 시대에 대항하기 위해 예술가들은 상징화된 내용을 물질적 형태로 드러내는데, 쉬빙(徐冰)의 <천서(天书)> 설치 작품은 문화 기억을 재조합한 사례이다.

17) 孙周兴, 『语言存在论』, 商务印书馆, 2011, p.92.

18) 倪梁康, 『心的秩序』, 江苏人民出版社, 2012, p.205.

이러한 창작 실천들은 모두 하이데거적 핵심 문제를 추구하고 있다: 기억이 기술에 의해 완전히 재구성되는 시대에 예술은 어떻게 존재의 본질성을 지킬 수 있는가? 중국 작가 치우즈제(邱志杰)의 응답은 깊은 의미를 담고 있다. “동시대 미술에서 기억 작업은 과거를 보존하는 것이 아니라 미래를 위한 가능성을 준비하는 것이다.”¹⁹⁾

3) 장소에 각인된 기억의 구조

독일의 알레다 아스만은 기억 연구 분야의 중요한 학자로, 그의 기억 공간과 보수적 망각에 대한 연구는 기억이 사회와 문화에서 수행하는 역할을 이해하는 데 더 풍부한 이론적 단서를 제공한다. 알레다 아스만의 기억 연구는 주로 문화적 기억의 형성, 전송, 변천에 집중되어 있다. 그는 개체 기억, 사회적 기억, 문화적 기억을 포함한 기억의 다중 차원을 제안했으며, 기억이 단순히 개인적 심리의 산물이 아니라 사회, 문화적 구축의 중요한 구성 요소를 강조했다. 기억을 통한 이러한 사고의 전통을 토대로 그녀는 기억의 문화적 의미가 다양하게 현재화하는 과정들을 설명하기 위해 기억을 ‘기능 기억’과 ‘저장 기억’으로 나눈다. ‘기능 기억’이란 현재와 연결되어 유기적인 관계를 유지하고 있는 기억을 말한다. 이는 활성화 기억의 일종으로서 기억은 집단, 제도 혹은 개인 등과 같은 특정한 기억을 지닌 사람과 연관되어 있으며, 과거와 현재 그리고 미래를 매개하는 역할을 한다. 따라서 기능 기억은 집단관련성, 선택, 관련 가치, 목적의식 등이 주요 특징이며, 의미를 담고 있는 요소들을 통해 응집력 있는 서사 혹은 스토리로 만들어질 수 있다.²⁰⁾

알레다 아스만은 기억이 사회의 연속성을 유지하는 역할을 하며 동시에

19) 邱志杰, 「记忆考古学」, 美术研究, 2019, p.45.

20) Assmann, A, 변학수 외 역, 『기억의 공간』, 경북대학교 출판부, 2003, p.69.

집단적 정체감을 강화할 수 있다고 보았다. 선택적 기억은 개인과 집단이 과거 역사를 더 잘 이해하는 데 도움을 줄 수 있으며, 이때 기억이 가져오는 정체감은 사회적 가치관을 유지하는 역할을 할 수 있다. 기억은 정적이지 않으며 사회 발전에 따라 선택되고 재해석된다. 바로 기억의 이러한 동적 성격 때문에 기억은 사회 발전의 요구에 적응할 수 있으며 지속적으로 활력을 유지할 수 있다. 기억 공간은 아스만이 제안한 중요한 개념으로, 집단 기억을 보존하고 전달하는 물리적, 상징적 장소를 지칭한다. 기억 공간은 박물관, 기념비, 기록보관소 등 물리적으로 존재하는 장소뿐 아니라 문학 작품, 예술품, 공적 의식 등의 상징적 장소까지 포함한다. 실체적 기억 공간은 물리적으로 존재하는 장소로, 역사적 사건과 문화 유산을 보존, 전시함으로써 사회가 과거를 기억하고 이해하도록 돕는다. 이러한 공간에는 박물관, 기념비, 역사 유적지, 기록보관소 등이 포함된다. 박물관은 전시를 통해 역사적 사건과 문화 유산을 보존, 전파한다. 박물관의 전시품은 단순한 역사의 증거가 아닌 문화 기억의 중요한 매개체이다.²¹⁾

예를 들어 뉴욕 메트로폴리탄 박물관은 풍부한 소장품을 통해 인류 역사와 문화의 다양성을 보여주며, 대중에게 과거를 이해하고 성찰할 수 있는 장소를 제공한다. “기록보관소는 과거의 문헌을 보관하는 장소일 뿐 아니라 과거를 구성하고 생산하는 장소이다.”²²⁾ 기념비는 일반적으로 중요한 인물이나 사건을 기리기 위해 세워지며, 대중의 역사적 기억과 문화적 정체성을 고취시킨다. 예를 들어 워싱턴 기념비와 링컨 기념관은 상징적 건축을 통해 미국 국민의 국가 역사에 대한 기억을 지속적으로 활성화한다. 역사 유적지는 역사적 사건이 발생한 장소를 보존하는 곳으로, 유적의 보호와 전시를 통해 사람들이 역사를 기억하고 이해하도록 돕는다. 예를 들어 독일

21) 吕龙, 黄震方, 陈晓艳, 「乡村文化记忆空间的类型, 格局及影响因素——以苏州金庭镇为例」[J], 地理研究, 2018, 37(6), pp.1142-1158.

22) 阿莱达·阿斯曼 著, 潘璐 译, 『回忆空间』, 北京大学出版社, 2016, p.14.

베를린 장벽 유적지는 일부 벽체를 보존하고 기념 공원을 조성함으로써 냉전 시기의 역사를 기억하게 한다. 기록보관소는 방대한 역사 문헌과 자료를 보관하며, 역사 연구와 이해의 중요한 자원이다. 기록보관소는 역사 연구자의 보물창고일 뿐만 아니라 대중이 역사를 이해하는 창구이기도 하다.

아스만은 기억을 개인의 내적 경험을 넘어서 문화적 맥락에서 이해하면서 이러한 문화적 기억은 공동체가 과거의 사건이나 인물, 전통을 기억하는 방식으로 써 매체, 상징, 의식, 예술 작품 등 다양한 형태를 통해 공동체 가자신 과거를 선택적으로 재구성하고 해석함으로써 현재의 정체성을 형성하고 유지하는 것에 대한 과정을 설명해 준다. 이러한 논의에서 착안할 수 있는 것은 개인의 기억은 공동체의 문화적 기억과 교차하며, 개인이 자신의 과거를 해석하고 자아 정체성을 형성하는 과정은 문화적 기억에 의해 영향을 받는다는 것이고, 반대로, 공동체의 문화적 기억도 개인의 기억과 경험에 의해 지속적으로 재구성되고 강화된다는 점이다. 이러한 통합적 접근은 기억이 단순히 과거를 저장하는 메커니즘이 아니라, 과거와 현재, 개인과 공동체 사이의 복잡한 상호작용을 통해 형성되는 적극적인과 정임을 강조한다. 후설의 현상학적 접근은 개인이 예전을 통해 경험하는 신성한 순간들을 내면화하고 의식적으로 재현하는 과정을 강조할 수 있다.²³⁾ 나라마다 박물관이 있는데, 박물관에는 그 민족과 관련된 다양한 역사 물품들이 전시되어 있어 사람들의 관람을 기다리고 있다. 이를 통해 민족의 오랜 기억이 보존된다. 알레다 아스만의 견해에 따르면, 사람들이 기억 공간에 들어갈 때 개인 기억과 집단 기억이 활성화되어 사람들이 과거를 더 잘 이해하고 인식할 수 있다.

보수적 망각(conservative forgetting)은 의식적인 망각을 통해 특정한 역사적 기억을 보존함으로써 사회 안정을 유지하는 것을 말한다. 알레다 아

23) 이인수, 「예전적 예배의 구성과 실천을 위한 기억이론의 이해와 적용」, 『신학과 실천』, 2024, p.26.

스만이 말하는 이 망각은 단순한 기억 상실이 아니라 기억의 선택 과정이다. 이런 선택적 기억은 사회 집단이 일정한 조화와 질서를 유지할 수 있게 하여 사회 내부의 모순과 충돌을 줄이는 데 도움이 된다. 특히 사회 전환기에 이런 선택적 기억은 사회 화해와 재건을 촉진하는 데 도움이 된다.

알레다 아스만의 기억 공간과 보수적인 망각은 상호 존재하며 상호 작용한다. 기억공간은 선별적 기억을 통해 역사적 물건의 특별한 사건, 중요 인물 등을 사회에 보여준다. 보수적인 망각은 일부 사회 기억을 걸러내고, 집단 기억을 재조직함으로써 기억과 망각 사이에서 균형점을 찾아 사회의 안정적인 발전을 유지할 수 있다. 시간의 차원으로 보면, 기억 공간은 유동적이며, 재구성할 수 있다. 기억 공간은 사회의 발전에 따라 변화하며, 일부 역사적 사건이나 인물이 현재 사회 발전의 요구에 부합하지 않을 때 잊혀지거나 희미해지고, 새로운 역사적 기억이나 인물이 기억 공간을 차지하게 된다.²⁴⁾

현대 사회 전환과 역사적 화해의 맥락에서 아스만의 기억 공간과 보수적 망각 이론은 중요한 현실적 의미와 적용 가치를 지닌다. “시간의 강탈과 파괴로 보이지 않게 된 것들도 장소는 여전히 신비로운 방식으로 보존하고 있다. 연대기는 역사의 지형학이 되었으며, 역사는 산책을 통해 한 걸음 한 걸음 걸어갈 수 있고, 현지에서 조금씩 풀어갈 수 있는 수수께끼가 되었다.”²⁵⁾ 연구자의 창작에서는 특정 순간의 흔적을 조각 예술의 형태로 기록하고, 기억은 형태화된 방식으로 보존된다. 또한 보존할 수 없는 기억의 순간들을 파편화하고 기록하며 수동적인 보수적 망각이 됐다.

24) 이종훈, 「문화적 기억의 특성들과 그 특성들의 상호작용: 얀 아스만과 알라이다 아스만의 논의를 중심으로」, 대덕대학교, 2021, pp.71-94.

25) 阿莱达·阿斯曼 著, 앞의 책, p.359.

2. 애도와 멜랑콜리: 감정의 기록

20세기 초, 인류는 두 차례 세계대전의 그림자를 경험했으며, 사람들은 죽음과 전쟁, 사회적 격변에 대한 깊은 체험을 했다. 정신분석학 이론은 이러한 사회 현상 배후의 심리적 동기를 설명하고자 했으며, 지그문트 프로이트는 『애도와 멜랑콜리』를 통해 인간이 상실을 마주할 때의 심리적 반응과정서적 체험을 설명하고자 했다. 그의 어린 시절 가족을 잃은 경험은 애도와 멜랑콜리의 심리적 메커니즘을 더 깊이 연구하는 계기가 되었다. 정신의학적 관점에서 멜랑콜리는 변화무쌍하며 다양한 임상 형태를 보이는데, 그 뚜렷한 정신적 특징은 극심한 고통스러운 멜랑콜리감, 외부 세계에 대한 관심의 중단, 사랑할 능력의 상실, 모든 활동의 억제, 그리고 자아 관여감의 저하이며, 이는 자아 비난과 자아 모욕에서 관련 표현을 찾을 수 있고, 처벌에 대한 망상적 기대에서 정점에 이른다.²⁶⁾

예술 창작 과정에서 멜랑콜리 감정의 주입은 작품의 가독성과 감동을 높일 수 있으며, 이는 고통에 대한 관심에서 비롯된 것으로 그러한 작품은 더욱 심리적 대화를 이끌어낼 수 있다. 현대 예술 작품에서는 좁은 공간이나 어두운 톤을 통해 상실감을 조성함으로써 깊은 사고를 유발한다. 인물 조각의 경우 주로 뒤틀린 신체, 숙인 머리 또는 눈빛으로 멜랑콜리와 애도를 표현한다. 이러한 표현은 종종 예술가 자신의 내면 세계에서 벌어진 갈등의 외적 발현이다.

줄리아 크리스테바는 『검은 태양: 우울과 멜랑콜리』에서 멜랑콜리의 심

26) [阿根廷] 리티시아·글로셔·菲奥里尼(Leticia Glocer Fiorini)/[法] 티에리·博卡洛夫斯基(Thierry Bokanowski)/[巴西]塞尔吉奥·莱克维兹(Sergio Lewkowicz), 蒋文辉, 王兰兰译, 『论弗洛伊德的「哀伤与忧郁」』, 化学工业出版社, 2021, pp.19-32.

층적 심리 메커니즘과 예술 표현의 관계를 탐구했으며, 멜랑콜리가 심층적인 언어 실어 상태이지만 예술과 시적 표현을 통해 멜랑콜리 환자가 자아 구원의 길을 찾을 수 있다고 보았다. 크리스테바는 멜랑콜리 환자가 종종 언어로 내면의 고통을 표현할 수 없으며, 예술이 그들의 유일한 구원이 된다고 주장했다.²⁷⁾

크리스테바는 멜랑콜리 환자가 내면의 고통을 언어로 표현하기 어려운 경우가 많으며, 이러한 언어 실어 상태는 조각과 같은 비언어적 예술 형식을 통해 완화될 수 있다고 지적했다. 조각 창작에서 예술가는 형상, 재질, 공간의 조합을 통해 말로 표현할 수 없는 감정을 시각적 예술 작품으로 전환할 수 있다. 예를 들어 자코메티의 작품 <걷는 사람>은 그 고독하고 소외된 이미지로 현대인 내면의 멜랑콜리와 고독을 깊이 표현했다. 크리스테바는 예술과 시적 표현이 멜랑콜리 환자에게 하나의 출구가 될 수 있으며, 창작을 통해 개체는 내면의 고통을 외재화시켜 어느 정도의 해방을 얻을 수 있다고 강조했다. 조각 창작에서 예술가는 형태와 질감에 대한 탐구를 통해 강렬한 정서적 공명을 일으키는 작품을 창조할 수 있다.

1) 애도와 멜랑콜리

지그문트 프로이트는 애도와 멜랑콜리가 모두 상실에서 비롯된다고 보았으며, 그의 저작 『애도와 멜랑콜리』에서 이 두 가지 다른 정서 상태를 상세히 탐구했다. 멜랑콜리와 애도의 상호 관계는 사람들이 이 두 상황에 대해 행한 일반적 설명에 의해 확인되는 것 같다. 게다가 우리가 현재 알고 있는 바에 따르면, 이 두 상황 모두 환경적 영향에서 비롯된 동일한 유발 요인을 가지고 있다. 애도는 일반적으로 사랑하는 사람을 잃었을 때 생기는 반응이거나, 국가, 자유, 이

27) 茱莉娅·克里斯蒂娃 著, 앞의 책, pp.147-203.

상 등과 같은 어떤 추상적 대상을 잃었을 때의 반응이다. 어떤 사람들에게는 동일한 상실 경험이 애도가 아닌 멜랑콜리를 유발한다.²⁸⁾ 조각 작품에서 재료 사용에 따라 다양한 감정을 표현할 수 있다. 회색 콘크리트 작품은 무거운 따움을 표현할 수 있고, 흰색 석고 재질 작품은 연약하고 깨지기 쉬운 느낌을 줄 수 있다. 관객들이 예술작품을 대할 때, 항상 재료의 시각 효과에 감화되어 정서적으로 상호작용하게 된다. 이것이 바로 예술가들이 원하는 것이다. 연구자의 작품에 석고 재료를 사용한 것은 개인 기억의 취약성과 기억이 사라진 후의 멜랑콜리의 감정을 표현하고 싶었기 때문이다.

프로이트에 따르면, 애도와 멜랑콜리 모두 상실에 대한 반응이지만 본질적으로 뚜렷한 차이가 있다. 애도는 정상적인 정서 반응으로, 개인이 대상을 잃었을 때의 자연스러운 대응이다. 애도 과정에서 개인은 상실의 고통을 경험하지만, 시간이 지남에 따라 상실의 현실을 점차 받아들이고 자신을 재조정하여 정상적인 심리 상태로 회복된다. 애도는 고통스럽지만 건강하고 회복력 있는 과정이다. 이에 비해 멜랑콜리는 병리적인 정서 상태다. 멜랑콜리 환자는 상실의 고통을 느낄 뿐만 아니라 깊은 자책, 죄책감, 무가치감에 빠진다. 프로이트는 멜랑콜리의 핵심이 자기 자신에 대한 비판과 폄하에 있으며, 이러한 내재화된 고통이 개인으로 하여금 상실에서 벗어나지 못하게 한다고 보았다. 멜랑콜리 환자는 외적 대상을 잃었을 뿐만 아니라 이러한 상실을 내재화시켜 자기 폄하와 자기 부정으로 이어진다.²⁹⁾

프로이트의 이론에 따르면 애도는 사랑하는 사람을 잃은 뒤 일어나는 감정 변화와 심리 조절 과정이다. 이 과정에서 고통, 상실감, 그리움 등 다양한 심리적 동요가 발생하는데, 이러한 감정적 변동은 모두 상실감에 대한 자연스러운 반응이다. 그리고 그 과정에서 개체는 상실된 사실을 받아들이면서 서서히

28) 汪安民, 郭晓彦, 『生产·第8辑』, 江苏人民出版社, 2012, p.10.

29) 西格蒙德·弗洛伊德, 『精神分析文集』, 赵鑫, 陆大鹏译, 商务印书馆, 2000, p.233.

정상으로 돌아올 것이다. 여기서 말하는 애도는 비교적 건강하고 스스로 회복할 수 있는 감정 상태이다. 멜랑콜리는 애도보다 더 복잡하고 병리적 특성을 가지고 있다. 상실감에 직면했을 때, 마음속의 고통을 제거할 수 없고, 점차적으로 자기 부정의 감정을 발전시킨다.³⁰⁾ 연구자의 창작에서 멜랑콜리는 개인의 기억이 사라진 후의 상실감에서 비롯되었으며, 이때의 멜랑콜리는 더 이상 병리 상태가 아니라 일종의 작품 스타일, 일종의 미적 경향이였다. 이러한 스타일의 일련의 작품은 다양한 형태로 등장하여 멜랑콜리의 미묘한 변화를 보여준다, 이 창작 과정은 마치 애도의 과정과도 같다.

2) 멜랑콜리증과 실어증

프로이트의 멜랑콜리 이론을 비판적으로 계승한 줄리아 크리스테바의 멜랑콜리 이론은 정신분석학, 언어학, 철학을 결합하여 제시되었다. 그의 멜랑콜리 이해는 심리학의 범주에 국한되지 않고 철학과 문화적 차원까지 확장된다. 크리스테바는 『검은 태양: 우울과 멜랑콜리』에서 멜랑콜리와 언어의 관계를 탐구했다. 그는 멜랑콜리가 언어 능력의 상실, 즉 멜랑콜리 환자가 언어로 내면의 고통을 효과적으로 표현할 수 없는 상태라고 보았다. 이러한 실어 증상은 멜랑콜리가 단순한 정서 상태가 아니라 심오한 언어 위기임을 보여준다.³¹⁾

크리스테바는 언어가 단순한 의사소통 수단을 넘어 자아와 세계를 구성하는데 매우 중요한 역할을 한다고 생각한다. 멜랑콜리환자에게 있어서, 언어 기능의 상실은 개인의 내면 세계의 붕괴를 의미하며, 일종의 파편화 상태가 된다. 크리스테바는 개인이 멜랑콜리의 감정에 젖어 있을 때 자신은 내면의 공허함

30) 지그문트 프로이트, 윤희기 옮김, 『슬픔과 우울증, 정신분석학의 근본개념』, 서울: 열린책들, 2008, pp.244-245.

31) 茱莉娅·克里斯蒂娃 著, 앞의 책, p.211.

에 잠식될 것이라고 생각한다. 이때 자신의 정신세계와 가치가 더 이상 온전하지 못하다는 생각만 들게 되고 끊임없는 상실감과 위기감이 마음속에서 일어나면서 멜랑콜리 환자를 깊은 자기 회의와 불안의 소극적인 상태로 몰아넣고 결국에는 밖으로 표현하는 능력까지 상실하게 된다. 연구자의 창작에서 기억과 기억의 장소의 소멸은 개인이 거부할 수 없는 것이기 때문에 일종의 상실감이 생길 수 있다. 이러한 상실감에 직면하여 어디에서도 호소할 수 없다. 언어의 기능을 상실한 상태처럼 예술작품을 통해서만 마음의 멜랑콜리와 애도를 전할 수 있다. 크리스테바는 멜랑콜리를 타깃성 멜랑콜리와 나르시시즘 멜랑콜리로 나누었고 나르시시즘 멜랑콜리는 자기 상황에 적대적인 것이 아니라 자신에게 많은 단점, 불완전함, 상처가 있다고 말했다.³²⁾

크리스테바에 게서 미학, 특히 예술은 멜랑콜리를 다루는 데 독특한 기능을 가진다. 그는 <검은 태양>에서 예술 창작이 멜랑콜리 환자에게 하나의 표현 경로가 될 수 있으며, 예술을 통해 멜랑콜리 환자가 언어와 의미를 재획득할 수 있다고 언급했다. 예술은 단순히 아름다움의 표현이 아니라 멜랑콜리 정서의 변환 메커니즘이다. 예술을 통해 멜랑콜리 환자는 내면의 고통을 외재화시켜 정서의 배출과 자가 치유의 방법을 찾을 수 있다. “크리스테바의 이론은 멜랑콜리와 미의 관계를 이해하는 새로운 시각을 제공한다. 크리스테바는 멜랑콜리 정서 분석을 통해 정서 표현과 심리 치료에서 미가 수행하는 중요한 역할을 밝혔다. 그의 연구는 미의 창조와 감상을 통해 사람들이 정서의 배출구를 찾아 내면의 고통을 완화할 수 있음을 보여준다.”³³⁾ 크리스테바의 이론은 개인의 정서적 체험에만 주목하는 것이 아니라 문화적 차원에서 미의 광범위한 영향을 강조한다. 미의 추구하고 표현을 통해 개인의

32) 조현숙, 「멜랑콜리(Melancholy) 사례 연구-크리스테바(Julia Kristeva)의 후기 구조주의 정신분석관점에서」, 서울신학대학교, 2014.

33) 张玲, 「克里斯蒂娃的忧郁与美学研究」, 同济大学出版社, 2020, p.111.

멜랑콜리 정서는 문화 속에서 공명을 찾아 정서의 변환과 방출을 이룰 수 있다.

크리스테바는 사회문화적 측면에서도 멜랑콜리를 조사했다. 그는 멜랑콜리의 발생은 개인의 심리 현상일 뿐만 아니라 현대 사회의 문화적 충격과 혼란의 원인이기도 하다고 생각한다. 현대 사회의 발전에 따라 문화 측면의 소외는 일종의 거리감을 조성하고 가치관도 변화하여 문화 정체성의 위기 등 여러 가지 모순을 야기하였다. 이것은 또한 개인이 멜랑콜리를 생산하는 중요한 원인이 되었다. 멜랑콜리의 상태를 완화하기 위해서는 개인적인 측면뿐만 아니라 사회문화적 측면도 고려해야 한다.

멜랑콜리가 지속적으로 완화되지 않을 때, 개인은 자기 파괴적인 경향을 보일 수 있다. 이것은 개인이 삶의 존재 가치와 의미를 잃었다고 느끼기 때문이며, 내면의 공허함은 지속적인 절망을 초래한다. 삶은 엄청난 스트레스와 부담을 안고 살아가야 하고, 미래에 대한 희망과 열정도 사라진다. 연구자는 작품에 금박을 사용했다. 이것은 작품 속 멜랑콜리의 감정을 희석시키고 미학적 가치를 지닌 멜랑콜리의 스타일을 형성하기 위한 자기 격려의 상징이다. 이와 관련된 철학 이론을 탐구할 때, 우리가 다시 조각 창작으로 돌아갈 때, 예술 언어가 표현할 수 있는 감정적 층위가 더욱 풍부해진다는 것을 발견했다. 애도라는 감정을 예로 들면 재료나 조형물, 장치 형식 등 다양한 각도에서 애도를 표할 수 있고, 이때의 멜랑콜리는 더욱 입체적이다. 예술가가 내면의 감정을 말로 표현할 수 없을 때, 예술 언어를 통해 표현할 수 있다. 이는 내면의 슬픔을 보다 더 직관적인 물질적 형태로 바꾸는 것이다. 연구자의 기억에서 비롯된 조각 창작은 바로 이러한 내면 감정의 외부 출력의 구체적인 실천이다. 기억의 장면이 사라진다는 것은 개인의 기억도 사라진다는 것을 의미하며, 과거의 시간을 그리워하는 것은 현실적인 측면

뿐만 아니라 의식적인 측면에서도 돌이킬 수 없다. 이러한 상실감은 점차 멜랑콜리 상태로 발전하여 구체적인 조각 이미지를 통해 기억과 감정을 하나의 실체의 미적 양식으로 융합시켰다. 이때의 작품은 자연스럽게 멜랑콜리의 감정적 스타일을 담고 있으며, 동시에 아름다움의 특성도 갖추고 있다.³⁴⁾

3) 상실과 정체성의 관계

지그문트 프로이트는 자신의 저서 「애도와 멜랑콜리」에서 두 가지 애도 감정의 작동 메커니즘을 구분하며, 지그문트 프로이트는 심리학에서 상실감과 애도를 이해하는 데 도움이 되는 두 가지 애도 감정이 작동하는 방식을 구별했다. 애도는 상실감에서 비롯되지만, 상실감 후에는 점차 회복되어 서서히 슬픔의 감정에서 벗어날 수 있다. 이러한 긍정적인 변화를 ‘리비도 회수’라고 하며, 결국 정상적인 생활 상태로 돌아갈 수 있다. 여기에 애도는 시간의 차원을 가진다. 그것은 충분한 시간 과정이 필요하기 때문이다.

건강한 애도는 개인이 ‘사랑하는 이가 더 이상 존재하지 않는다’는 잔혹한 현실을 반복적으로 마주하면서도 동시에 고인에 대한 내적 심리적 표상을 유지할 수 있도록 요구한다. 프로이트 이론에서의 애도는 일정한 모순성을 지닌다. 상실의 사실을 직시하고 인정해야 하면서도, 동시에 개인의 내면에 상실된 대상의 자리를 보존하고자 한다. 바로 이러한 모순이 애도의 작동 메커니즘을 구성하는 것이다. 예술 창작 실천에서도 예술가는 종종 이러한 모순에 직면하게 된다. 즉 상실을 정면으로 마주하면서도 동시에 대화를 지속해나가는 것이다. 프로이트는 또한 성공적인 애도가 궁극적으로 자아의

34) 김상규, 「동시대적 디자인 아카이빙의 개념 연구」, 『Archives of Design Research』, 2018, pp.97-109.

어떤 변형을 초래한다는 점을 주목했는데, ‘모든 진정한 애도는 자아에 흔적을 남긴다’는 그의 통찰은 현대 트라우마 이론의 ‘트라우마 후 성장’ 개념을 예견하며, 애도가 끝남이 아닌 새로운 시작일 수도 있음을 시사한다.



참고도판 4) 오귀스트 로댕, <내면의 소리(The Inner Voice)>, 54×18.8×15.9cm, 석고, 1896/97.

<https://www.rodinthealmaproject.com/the-inedits>

조각 창작에서 형태 언어나 재료를 통해 시각화된 무언의 애도를 전달하는 데, 오귀스트 로댕은 늘 비틀린 체형이나 멜랑콜리적인 표정으로 애도를 표현하는 데 능숙했다. 그의 작품 <내면의 소리(The Inner Voice)>는 비록 슬픈 표정을 묘사하지 않았지만, 순수한 형태 언어에서 우리는 인물의 불안한 내면을 간파할 수 있다. “이는 몸이 괴로워 구부정한 젊은 여인으로, 그는 마치 신비로운 번민에 갇힌 듯 머리를 깊이 숙이고, 눈꺼풀과 입술

을 꼭 다물고 있다. 잠든 것 같지만 이 고통스러운 표정은 분명 내면의 아픔이다.” 35)

연구자의 작품은 일상생활의 ‘물’에 주목하여 기억을 ‘물’과 연결시켰다. 이는 기억의 장소를 조각의 형태로 표현함으로써 기억의 소멸에 대한 애도를 표현했다. 물질 형태의 영원성으로 기억의 소멸에 대항하는 이러한 창작과 실천은 모두 프로이트의 애도 이론과 일치하며 애도는 망각이 아니라 새로운 방식으로 기억된 것이다.

4) 롤랑 바르트의 『애도의 일기』와 감정의 기록

1977년 10월 25일, 롤랑 바르트의 어머니는 반년간의 투병 끝에 세상을 떠났다. 바르트는 어머니의 죽음으로 깊은 슬픔에 잠겼다. 그는 어머니가 돌아가신 다음날부터 거의 2년에 걸쳐 <애도의 일기>를 쓰기 시작했다. 이것은 특별한 일기로, 총 330장의 종이 조각으로, 짧고 침통한 말들이 그의 애도 경험, 애도와 함께 일어나는 어머니에 대한 그리움, 그리고 애도라는 감정에 대한 그의 생각과 인식을 기록했다.

“애도는 절대적인 개인적 체험이며, 그 고통을 누구와도 나눌 수 없다.” 36) 그는 이 관찰을 통해 애도의 고독성을 지적했다. 비록 주변에 친지들의 위로와 동반이 있을지라도, 애도자의 심층적 내면은 여전히 고독하다. 왜냐하면 상실이 가져온 고통과 공허는 오직 자신만이 감당해야 하기 때문이다. 이러한 고독성은 심리적 차원일 뿐만 아니라 사회적 차원이기도 하다. 애도자는 종종 사회적 상황에서 자신의 감정을 진정으로 이해해줄 사람을 찾기 어렵기 때문이다. 더욱이 롤랑 바르트는 <애도 일기>에서 끊임없이 어머니에 대한 그리움을 기록했다. 그는 어머니의 모든 작은 세부사항이 너무나 소중한

35) 奥古斯特·罗丹 述, 保罗·葛塞尔 记, 傅雷 译, 『罗丹艺术论』, 上海译文出版社, 2019, p.180.

36) 罗兰·巴特 著, 刘莉 译, 『哀悼日记』, 商周文化事业股份有限公司, 2011, p.125.

졌다. 마치 이 기억들이 그를 다시 살아나게 할 수 있을 것 같다. 바르트는 세부사항을 기록함으로써 어머니의 존재감을 유지했으며, 이 행위는 그가 상실에 저항하는 모습을 반영한다. 그는 글을 통해 어머니와 관련된 순간들을 포착하고 보존하려 했으며, 기억 속에서 어머니의 생명을 이어가고자 했다. 롤랑 바르트는 또한 애도 과정에서의 시간감에 대해서도 언급했다. 시간은 상처를 치유하지 않았고, 오히려 상처를 더 깊게 만들었다. 바르트에게 시간은 애도의 해결책이 아니었다. 전통적으로 사람들은 시간이 고통을 완화시킬 수 있다고 믿지만, 바르트는 시간이 흐름에 따라 상실감이 더 무겁고 지속적으로 될 수 있음을 지적했다. 시간은 고통을 가져가지 않았고, 오히려 고통을 더욱 심화시켰다. 이는 바르트가 애도 과정에서 체험한 진실이었다.

<애도 일기>는 또한 애도의 모순성을 드러낸다. 애도자는 상실을 마주할 때 종종 모순적 상태에 처한다. 한편으로는 고통스러운 기억에서 벗어나 내적 평화를 추구하지만, 다른 한편으로는 망각을 두려워한다. 왜냐하면 망각은 진정한 상실을 의미하기 때문이다. 바르트는 이 글에서 애도자 내면의 이러한 모순적 정서를 표현함으로써 애도 과정의 복잡성을 드러냈다. <카메라 루시다: 사진에 관한 노트>에서 바르트는 사진에 대한 논의를 통해 애도와 기억의 관계를 더 깊이 탐구했다. 그는 어머니의 사진 한 장을 언급하며 “이 사진은 나의 유일한 위안이다. 왜냐하면 그것은 어머니를 어떤 식으로든 되살려주기 때문이다.”³⁷⁾ 말했다. 사진은 바르트가 기억을 유지하는 한 방식이 되었고, 사진을 통해 그는 어머니의 존재를 다시 느낄 수 있었다. 사진이라는 기억 매체는 고인이 애도자의 삶 속에서 어떤 형태로든 계속 존재할 수 있게 했다.

37) 罗兰·巴尔特 著, 赵克非 译, 『明室: 摄影札记』, 中国人民大学出版社, 2011, p.163.

롤랑 바르트는 단편적인 말을 통해 자신의 애도 경험을 표현했다. 글에는 쓸데없는 말이 없고, 간결함은 언어 공간에 큰 공백을 남겼다. 이 문장들은 마치 층층이 논의한 후에 마침내 깨달은 이치 같다. 단편적인 서술은 텍스트 형식에서 두세 마디의 짧은 문장으로 나타난다. 시작도 끝도 아무 상관도 없다. 내용 표현에 있어서는 끝없는 감정이 만연하고 있으며, ‘애도’는 그 중에서도 가장 핵심적인 표현 대상이다. 과거에 어머니 곁에 있을 때 그는 편안함을 느꼈고, 어머니를 떠나 여행할 때는 자유를 느꼈지만, 지금은 어머니가 돌아가셔서 그는 안정과 자유를 동시에 잃었다. 그는 과거로 돌아가서 미지에 도달할 방법을 찾아야 했다.

Ⅲ. 선행작가 연구

선행작가에 대한 분석은 조각 예술 창작 중의 동기와 감정 표현을 더 잘 이해할 수 있다. 예술가 콘스탄틴 브랑쿠시는 간결한 볼륨 조형과 중첩 방식을 사용하여 <무한의 기둥>을 만들었다. 이는 집단 기억의 애도를 상징한다. 연구자는 같은 조형 기법을 사용하여 작품 <커피 다이어리>를 창작함으로써 개인에 대한 서사적인 기쁨을 표현했는데, 이는 지나간 시간을 기리는 것이다.

알베르토 자코메티의 조각은 가늘고 긴 형태와 황량한 질감으로 기억 속 개인의 고독과 멜랑콜리를 깊이 표현한다. 연구자는 <무력한 모란디>를 창작할 때, 회화 대가 조르조 모란디의 그림 속 일상적인 물건들을 차용하여 예술의 무성한 소리로 고독과 멜랑콜리에 응답하였다. 자코메티식의 형태와 질감 처리 방식을 통해 일상에서 버려진 병과 캔의 내부 형태를 석고로 재현하고, 외력에 의해 변형된 흔적을 보존함으로써 현실 사회가 주는 압력으로 인한 무력감을 은유하였다. 동시에 금박을 점착하여, 걸보기에는 값싼 물건에 새로운 가치와 의미를 부여함으로써, 역경 속에서도 여전히 존재를 갈구하는 희망과 아름다움을 표현하였다.

레이첼 화이트리드의 건축 공간 구조 예술을 분석하면, 예술가가 일상생활에서 소외된 공간의 기억을 포착하여 건축을 기억의 실체적 표현으로 전환시킨다는 것을 발견할 수 있다. 연구자는 <어둠을 가로질러>를 창작할 때, 석고로 종이 상자의 내부 공간을 탁본하여 좁고 깊은 골목을 구축하였다. 음 공간과 추상적 건축의 모순 관계를 통해 삶의 불안과 두려움을 표현하였다.

크리스티안 불탕스키는 그의 작품에서 고물을 대량으로 사용하였다. 그는 이러한 개인 소지품 전시를 통해 학살과 실종에 대한 집단 기억을 불러일으키려고 시도했다. 각각의 오래된 물건들은 기억의 흔적처럼 그 고통스러운 경험을 소리 없이 이야기했다. 연구자의 작품에서도 연구자는 일상생활의 흔적을 기록함으로써 현재 시대에 대한 반성과 감탄을 표현하고 있다.

하이디 부허는 주소의 끊임없는 이전을 겪었기 때문에 주거 공간에 대한 관심이 특히 두드러졌다. 그녀는 콘크리트나 석고 등의 재료로 다양한 주거 공간을 만들어냈고, 이러한 공간들이 사람들의 삶의 흔적들로 가득 차 있다고 생각했다. 그녀는 예술 창작을 통해 가상 공간을 실물 공간으로 전환했다. 이러한 성숙한 예술 실천은 조각 예술이 기억 보존 수단으로서의 가능성을 충분히 입증했으며, 연구자의 예술 실천에 방법론적 지침을 제공했다.

1. 기억매체로서의 조각과 감정의 조형

기억의 요소와 멜랑콜리에 대한 감정의 표현은 콘스탄틴 브랑쿠시와 알베르토 자코메티의 작품에서 볼 수 있다. 콘스탄틴 브랑쿠시와 알베르토 자코메티는 각각의 독특한 조각 스타일을 통해 기억, 애도, 그리고 멜랑콜리의 주제를 성공적으로 표현하였다. 콘스탄틴 브랑쿠시는 현대주의 조각의 중요한 대표 인물로, 간결하면서도 상징적인 형태로 유명하다. 그의 조각 작품은 종종 인간 감정의 깊이, 특히 기억과 애도를 탐구한다. 간결하면서도 상징성이 풍부한 형태를 통해 사랑과 상실, 영원과 기억의 관계를 탐색하였다. 자코메티는 가늘고 길쭉하며 뒤틀린 인물 형상을 통해 존재의 고독과 멜랑콜리를 표현하였다.³⁸⁾

두 조각가의 작품은 간결한 조형 언어로 표현되는데, 이러한 간결한 조형에서 느껴지는 고독한 존재는 과거의 기억을 애도하는 것 같다. 예술가는 독특한 조형 기법으로 기억의 형태를 구체화하는데, 이러한 구체적인 기억은 결국 집단 기억에 대한 외침으로 이어진다.

1) 콘스탄틴 브랑쿠시: 상징과 기억의 집약

예술평론에서 많은 사람들은 콘스탄틴 브랑쿠시가 모더니즘 조각의 선구자라고 여겼다. 그는 간결한 조형물로 전통 조각의 구체적인 표현을 깨뜨렸으며, 동시에 창작에 서로 다른 재료를 사용하여 직접 조각하는 방식으로 기억 속의 이미지를 표현했다. 영혼이 스쳐 지나가는 순간만을 위해 작업한다, 이는 외적 표상의 사실성보다 내적 정신의 본질에 집중하는 그의 예술적 태도를 잘 보여준다. 그의 작품은 단순한 형태 실험이 아닌 감정과 의식의 매개체이다.

브랑쿠시는 루마니아의 한 작은 마을에서 태어났으며, 그의 이후의 예술 창작은 루마니아 민속 예술과 동양 철학의 영향을 받았다. 간결한 예술 형태를 통해 사물의 본질을 표현하였는데, 그는 예술은 표상을 초월하여 그 속에 내재된 정신세계를 포착해야 한다고 생각한다. 그의 추상적 조형 언어는 20세기 전반에 걸쳐 조각 예술의 발전 방향에 영향을 주었으며, 동시에 미니멀리즘의 토대를 마련하였다. 특히 브랑쿠시의 작품에서 동일한 조형 요소들을 중첩시키는 방식을 사용함에 따라 미니멀리즘의 창작 표현에 직접적인 영향을 주었다.

파리에서의 브랑쿠시의 삶은 고독과 성찰로 가득했으며, 그는 이러한 정신적 상태를 예술 속에서 생명, 죽음 그리고 기억에 대한 명상으로 전환시켰다. 그의 작품은 형태가 간결하고 추상적이지만 풍부한 정신적 내포를 지

38) 姜晓梅, 「贾克梅蒂从雕塑中自我认知」[J], 雕塑杂志, 2016, pp.32-33.

니고 있다. 초기작 <키스>는 두 인물이 높은 수준으로 융합된 형상을 통해 친밀한 관계 속 통합과 분리를 보여준다. 이 작품에서 인물들은 표정이 거의 없고 눈을 감고 있어 마치 잠든 듯하거나 영원히 응시하는 모습으로, 정적이고 내재적이며 애도적인 감정을 전달한다. 사랑과 죽음이 여기서 교차하며, 관람자는 작품 속 깊은 정서적 긴장을 느낄 수 있다. 브랑쿠시는 <키스>를 통해 기억 속 애도를 탐구했으며, 사랑과 상실이라는 이중적 주제를 표현했다. 조각 속 두 형상은 서로 단단히 포옹하고 있지만 눈을 감고 있어 마치 세상과의 작별과 서로에 대한 침묵의 애도를 상징하는 듯하다. 이러한 처리 방식은 작품에 지나간 시간과 영원한 기억에 대한 깊은 성찰을 담아내고 있다.³⁹⁾

39) 贺莲花, 「论罗丹与布朗库西的雕塑作品<吻>」 [J], 四川戏剧, 2013, pp.136-138.



참고도판 5) 콘스탄틴 브랑쿠시, <The Kiss>, 석회석, 1916.

<https://art.icity.ly/museums/gue5vwo>

<잠든 뮤즈> 시리즈는 브랑쿠시의 추상적 언어를 한층 더 발전시킨 작품이다. 여성의 머리는 매끈한 타원형으로 단순화되었으며, 감긴 눈꺼풀과 유려한 윤곽은 잠든 상태, 명상, 심지어 죽음의 상태를 연상시킨다. 이 작품들은 꿈결 같은 분위기로 지나간 시간에 대한 명상을 담고 있으며, 모든 불필요한 세부사항을 제거하고 매끈한 표면 처리로 초월적인 고요함을 창조해냈다.

브랑쿠시는 <잠든 뮤즈>라는 주제를 여러 번 창작했다. 이 작품들은 여성의 정교한 얼굴 윤곽을 드러냈다. 최초의 대리석 판본부터 시작해서, 브랑쿠시는 모두 다섯 개의 구리 판본의 뮤즈를 만들었다. 수평으로 배열된 난형의 두개, 이목구비의 디테일을 흐리게 하여 소재의 광택과 곡선을 통해 고요한 시적인 느낌을 전달한다. 예술가가 같은 주제에 대해 끊임없이 재구성하는 것은 작품의 성공을 증명할 뿐만 아니라 창작자가 최종 작품을 제시하는 과정도 목격할 수 있다. 모더니즘 미학의 창시자 중의 하나로서, 브랑쿠시의 예술 실천 창작 방법의 탐구는 지금까지도 여전히 예술의 순수성의 궁극적인 참조이다.



참고도판 6) 콘스탄틴 브랑쿠시, <잠든 뮤즈>, 황동, 1910.

<https://zhuanlan.zhihu.com/p/476732850>

<끝없는 기둥>에서 브랑쿠시는 반복적이고 추상적인 기하학적 형태로 기념의 시각적 언어를 재창조했다. 그는 전통적인 조각에서의 구체적 인물이나 사건의 재현을 탈피하고, 극도로 단순화된 형태미학을 통해 ‘무한’이라는 철학적 개념을 감각적으로 표현하고자 했다. 계속해서 쌓아 올린 마름모 모듈들은 관람자의 시선을 위로 이끌 뿐만 아니라, 심리적 차원에서 승화, 윤회, 영원에 대한 연상을 불러일으킨다. 보임의 말대로 “기념비의 힘은 그것이 무엇을 재현하는가에 있지 않고, 어떻게 관람자로 하여금 기억을 능동적으로 구성하게 만드느냐에 있다.” 40)

브랑쿠시는 이 점을 잘 이해하고 있었으며, 간결하고 반복적인 형태로 영적이면서도 무게감 있는 조각 구조를 구축했다. 이 작품은 또한 브랑쿠시의 ‘형태가 곧 정신’이라는 예술관을 구현한다. 그는 진정한 예술이 현실을 복제하는 것이 아니라 사물의 본질을 드러내는 것이라고 믿었다. 41) <끝없는 기둥>은 서사적이지도 구체적이지도 않은 방식으로 집단 기억을 환기시키며, 시간과 공간을 초월한 기념의 상태를 구성한다. 기둥의 수직적 확장은 조각을 지면에서 벗어나게 하여 하늘과 연결되게 하는데, 이러한 구성 방식은 작품의 정신적 차원을 고양시킬 뿐 아니라 상징적으로는 죽은 이의 영혼이 승천하는 것을 구현한다.

형식적으로 이 작품은 끝없이 반복 쌓이며, 마치 관람자에게 기억은 끝나지 않으며, 애도도 멈추지 않는다. 그것들은 어떤 방식으로든 우리 마음속에 지속적으로 존재하며 점차 승화된다고 말하는 듯하다. 또한 <끝없는 기둥>은 브랑쿠시가 개인적 기억을 집단적 기념으로 전환한 핵심 작품이기도 하다. 그는 “예술은 외부 세계를 재현하는 것이 아니라 사물의 내적 진리를

40) Boym, S., “The Future of Nostalgia”, *Basic Books*, 2001, p13.

41) Sidney Sussex College, Cambridge, “Iconography for the twenty-first century”, *The Art of Essences*, 2005, pp.1-11.

드러내는 것” 42) 이라고 말한 바 있다. 따라서 이 기둥은 희생자들에 대한 추모일 뿐만 아니라 모든 사라진 것들에 대한 보편적 애도이다. 추상화된 형태와 공공의 정서를 연결시킴으로써, 이 작품은 구체적인 시공간의 한계를 초월하여 20세기 조각사에서 ‘기념’이라는 주제에 대한 가장 심오한 해석 중 하나가 되었다.



참고도판 7) 콘스탄틴 브랑쿠시, <끝없는 기둥>.

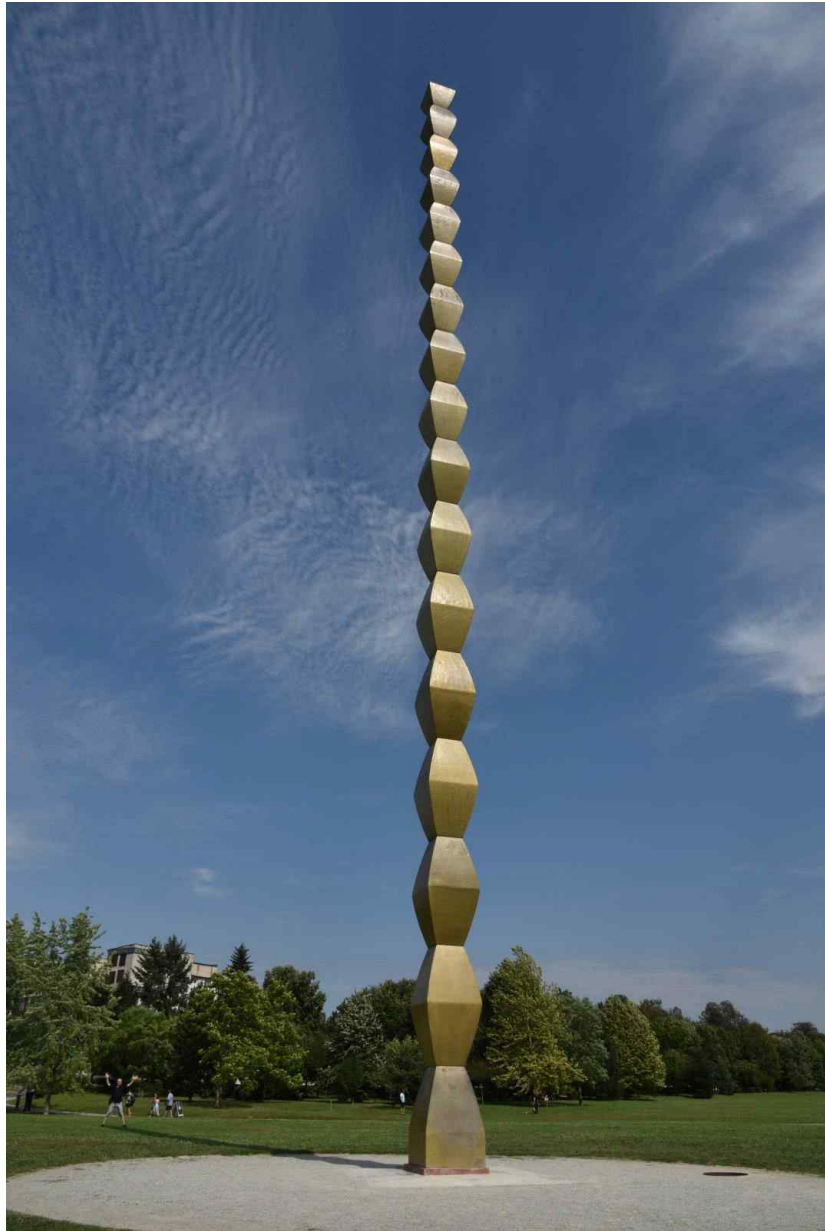
<https://the189.com/sculpture/constantin-brancusi-artist-and-sculptor/>

42) Geist,S., *Brancusi: A Study of the Sculpture*, New York: Garland, 1983, pp.127-128.



참고도판 8) 콘스탄틴 브라쿠시, <끝없는 기둥>, 203.2×25.1×24.5cm, 나무

<https://www.moma.org/collection/works/81729>



참고도판 9) 콘스탄틴 브랑쿠시, <끝없는 기둥>, 2935cm, 1938.

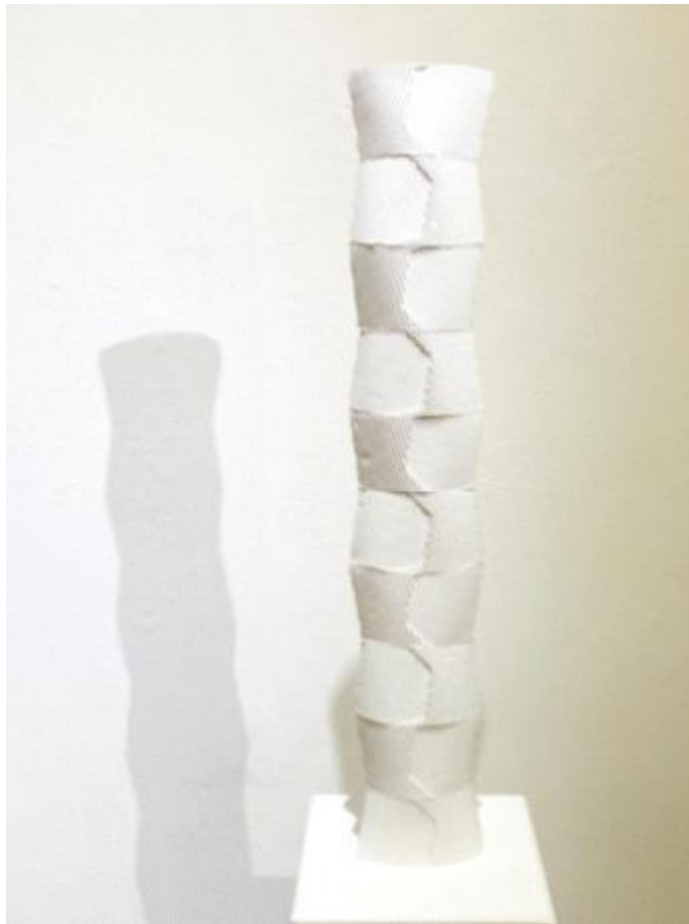
<https://www.cnr-unesco.ro/ro/activitate/unesco-world-heritage-volunteers-2022>

연구자의 작품 <커피 다이어리>에서는 브랑쿠시의 기억과 애도 주제에 대한 탐구를 현대적 표현 방식으로 응답하고자 시도하였다. 이 작품은 <끝없는 기둥>의 구조적 형식을 직접 차용하여, 일상생활에서 사용된 커피 컵 종이 받침들로 구성되었다. 연구자는 각각의 받침 음 공간을 석고로 주조하여 기둥 형태로 층층이 쌓아 올렸다. 각 음 공간은 구체적이지만 이미 지나간 일상의 순간을 나타내며, 연구자의 2년간 유학 생활 동안의 생활, 학습, 감정 상태의 일종의 ‘유적’이다. 이 음형(negative form)들의 존재는 물리적 차원의 공백이면서도 감정적 차원의 여백이다.

이러한 방식을 통해 연구자는 가장 평범하고 쉽게 간과되는 일상용품을 기억의 그릇으로 전환하였으며, 사소해 보이는 개인적 경험을 구조감과 정신적 지향성을 가진 공간 형태로 재해석하였다. 이 접근법은 브랑쿠시 작품에서 볼 수 있는 극도로 간결하고 상징적인 특성에 응답할 뿐 아니라, 현대적 맥락에서 개인 기억의 독특성과 사적 성격을 구현한다. <커피 다이어리>는 단순히 개인적 기억의 재현에 그치지 않으며, 시간의 흐름에 대한 연구자의 인식과 성찰을 반영한다. 각 석고 주조물은 과거의 특정 순간을 포착하고 응고시킨 것이며, 이러한 층층이 쌓는 과정 자체가 물질화된 기억 구축이다. 작품이 세워졌을 때, 그것은 전쟁이나 영웅을 기리기 위한 것이 아닌, 평범하지만 진실로 존재했던 삶의 조각들을 기억하기 위한 연구자 개인의 ‘끝없는 기둥’이 된다.

브랑쿠시가 그의 추상적 언어로 구축한 정신적 조각 체계는 오늘날까지도 현대 예술가들에게 영감을 제공한다. 그는 형태의 극도로 간결함이 감정의 빈곤을 의미하지 않으며, 오히려 더 정제될수록 인간 감정의 깊은 층위에도달할 수 있음을 증명했다. 기억과 애도에 대한 그의 접근 방식을 통해 우리는 비재현적 기념 방식을 목격한다, 그것은 상실된 내용을 재현하는 것

이 아니라, 형태의 상징성과 감정의 환기를 통해 생명과 시간에 대한 인식을 전달한다. 연구자의 창작에서 이 방법론은 일상물의 재구성과 개인적 경험의 물질화 표현으로 전환되었다. 브랑쿠시가 조각을 정신적 정점으로 끌어올렸다면, 연구자는 미시적이고 사적인 영역에서 공명을 찾고자 했다. 기억은 궁극적으로 회고가 아닌 지속적으로 구축되고 침전되는 존재이다.⁴³⁾



작품도판 1) 왕중량, <커피 다이어리>, 10×5×60cm, 석고, 2023.

43) 邢莉, 「布朗库西雕塑的象征意义」[J], 美术, 2003, pp.120-125.

2) 알베르토 자코메티: 존재의 불안과 형상의 잔상

알베르토 자코메티는 20세기 초 리얼리즘과 실존주의 조각의 대가이다. 그의 일련의 창작은 모두 <걷는 사람> 을 표현하였는데, 이러한 조형이 정형화되고 대량의 작품이 출현한 것은 제2차 세계대전 이후인데, 그때 그는 다시 파리로 돌아왔기 때문에 전쟁의 상처는 의심할 여지 없이 이 조형에 대한 탐구를 심화시켰다. 그래서 많은 사람들은 이 이미지가 전쟁의 포화에 탄 시체, 수용소에서 탈출한 생존자를 비유하는 전쟁의 상흔이라고 생각한다. 조각의 표면은 거칠고 울퉁불퉁하여 뼈대만 남아 있을 뿐, 어울리지 않는 각종 비율은 전쟁으로 인한 장애와도 같다. 그들은 몸이 약하고 허리가 구부러져 마치 유희와 같으며, 혼자 걷는 걸음걸이가 무겁고, 총총하지만 망연자실하다. 마치 불타는 성냥개비처럼 녹슬고 휘어진 쇠못처럼, 이러한 연상되는 조형들은 모두 사람들에게 파손과 상처, 그리고 힘든 느낌을 준다. 이 조형은 제2차 세계대전이 끝나고 냉전이 시작된 후의 보편적인 정신 상태를 보여줄 수 있다.⁴⁴⁾

제2차 세계 대전 기간 동안 자코메티는 스위스로 돌아가 고향에서 전쟁의 세월을 보냈다. 전쟁 경험은 그에게 깊은 영향을 미쳤으며, 인간의 취약함과 고독에 대한 관심을 더욱 깊게 만들었다. 전쟁 후 그는 파리로 돌아왔고, 작품 스타일은 더욱 간결하고 추상적으로 변하며, 인간 존재의 멜랑콜리와 고독을 표현하는 데 집중했다. 자코메티의 창작은 시대적 배경의 깊은 영향을 받았다. 제2차 세계 대전이 가져온 충격은 많은 예술가들로 하여금 생명의 의미와 인간의 존재 상태를 재고하도록 만들었다. 그의 전후 작품들은 인간의 처지에 대한 깊은 관심을 보여주며, 가늘고 고립된 인물 형상을 통해 생명의 취약함과 무상함에 대한 깊은 사색을 전달했다. 전쟁의 경험은 그에게

44) 서미숙, 「알베르토 자코메티의 전시회」, 댄스포럼사, 2023, pp.44-45.

깊은 영향을 미쳤으며, 인간의 취약성과 고독감에 대한 관심을 더욱 깊게 만들었다. 전후 자코메티는 파리로 돌아왔고, 그의 작품 스타일은 더욱 간결하고 추상적으로 변하며, 인간 존재의 고독과 멜랑콜리를 집중적으로 표현했다.⁴⁵⁾

실존주의 철학이 자코메티에게 미친 영향이라고 하지 않을 수 없다. 실존주의 철학은 타인을 지옥, 두려움, 고독, 실망, 버림 등으로 간주한다. 제2차 세계대전 이후, 이러한 심리는 더욱 두드러지게 나타났으며, 마침 자코메티의 성숙기의 작품들은 이러한 ‘실존주의’의 감정을 충분히 표현할 수 있었다. 그래서 예술사는 분류할 때 그를 ‘초실존주의 예술의 대가’로 분류했다. 실존주의 철학자 사르트르 역시 자코메티의 작품의 실존주의 사상에 대한 ‘해석’을 충분히 인정했다. 그러나 자코메티 자신은 결코 자신의 작품을 실존주의에 의지하고 싶지 않은 것 같다. 실존주의 사상이 자코메티에 미치는 영향은 반드시 은연중에 감화되어야 한다. 예술 창작은 결국 논문을 쓰거나 소설을 쓰는 것이 아니다. 그것은 철학 이론의 해석도 아니고 이야기의 매개체도 아니다. 그것은 자신만의 표현 논리와 언어를 가지고 있다. 예술의 형식을 통해 존재와 감정을 탐구하는 전체 창작 과정은 그에게 일종의 애도 의식과 같았다.

자코메티의 작품은 멜랑콜리와 고독의 주제를 깊이 있게 표현했으며, 그 중 <걷는 사람> 시리즈는 대표작 중 하나이다. 이 가늘고 긴 행려자 형상의 작품들은 형태는 간결하지만 강력한 힘을 지닌다. 그것은 개인이 광활한 세계 속에서의 작음과 고독을 표현하며, 끝이 없어 보이는 걷는 행위는 인간의 영원한 탐구와 고독을 상징한다. 이 무한히 늘어나고 표면이 거친 청동 조각들은 실존주의 철학의 ‘개인이 부조리한 세계 속에서 고독히 전진한

45) 于猛, 「品读贾克梅蒂雕塑艺术的风格和哲学思想」[J], 『艺术教育』, 2016, pp.146-147.

다’는 개념을 시각적으로 번역한 것이며, 동시에 전후 유럽의 집단적 정신적 트라우마의 물질적 담체가 된다. 작품은 극도로 단순화된 신체 언어를 통해 동적 순간을 영원으로 고정시킨다, 가늘고 긴 몸통이 공간 속에서 뻗어 있는 모습은 시간 차원에서의 생명의 지속적 소모를 암시하며, 주름이 가득한 표면은 생존의 연마가 남긴 정신적 흔적을 은유한다.

이처럼 형태의 극도로 간결함을 통해 내포의 풍요를 실현하는 창작 이념은 <디에고의 흉상>에서 새로운 높이에 도달한다, 뒤틀린 얼굴 윤곽과 텅 빈 눈구멍이 만들어내는 감정적 긴장은 관람자로 하여금 존재 본질 속의 고독과 불안을 직면하게 만든다. 인간 내면의 고통과 멜랑콜리를 드러낸다. 얼굴의 과장과 변형은 단순히 외적 형태의 왜곡이 아닌, 감정의 깊은 층위의 표현이다. 자코메티의 얼굴을 거칠게 조각하는 방식은 강렬한 감정적 긴장을 전달하며, 이는 인간 심리 상태의 진실된 드러냄이다. 실존주의는 개인이 부조리한 세계 속에서의 고독과 자유를 강조하며, 인간이 존재의 무의미함을 마주할 때 자기 선택을 통해 삶에 의미를 부여해야 한다고 주장한다. 자코메티의 조각 작품은 실존주의와 깊은 공명을 이루며, 그는 예술을 통해 개인의 존재와 내면 세계의 탐구를 표현했다.⁴⁶⁾

<걷는 사람>의 이미지 이후, 그는 또 하나의 흉상을 창조했다. 특징은 머리가 특히 작아 ‘성냥꽂’의 머리 모양과 일치하지만, 몸은 매우 커서 마치 조각의 받침대처럼 보인다. 최종 시각 효과는 큰 신체 받침대가 작은 머리를 이고 있다는 것이다. 이 조형물은 ‘성냥꽂’의 파생 조형물로 볼 수 있다. 이 흉상은 안정감이 더 뚜렷하게 느껴졌고, 자코메티는 머리를 부조처럼 처리했다. 측면에서 보면 머리는 완전한 표현이지만, 정면에서 보면 좌우로 밀려서 납작한 모양이 되어 조각의 입체감을 떨어뜨렸다. 게다가 청동의

46) 张熙, 「处于处境来自未来——解读贾克梅蒂晚期雕塑作品中蕴含的存在主义哲思」[J], 『雕塑』, 2012, pp.64-65.

재질이 더해져, 인상은 더욱 유희적인 효과를 나타냈다. 창작 과정에서 자코메티는 자신만의 방법론을 형성했다. 그는 흙이나 석고의 가소성 원리를 이용해 제작 과정에서 추가와 삭제의 일을 반복했다. 이것은 소멸과 재건의 과정일 뿐만 아니라 창조와 파괴의 모순된 과정이기도 한다. 작품이 제작되는 과정에서 남긴 모든 흔적은 기억의 흔적이라고 볼 수 있으며, 전쟁의 상처에 대한 기억을 흔적 형태로 간직하고 있다. 흐릿한 얼굴은 인간 전체를 지칭하는 말로, 불완전함을 고통스러운 이미지로 바꾸어 침묵의 존재를 다룬다. 아름다움은 상처에서만 비롯되며, 모든 사람은 특별하고 각기 다른 상처를 은밀히 또는 드러내 품고 있다. 모든 이는 이 상처를 마음속에 지니고 있으며, 이 세상을 떠나 잠깐이지만 깊은 고독을 느끼고 싶을 때면 이 상처 속으로 은둔한다. 자코메티의 예술은 모든 존재자 심지어 모든 사물의 숨겨진 상처를 드러내어, 궁극적으로 이 상처가 그들을 비추게 하려는 시도였다.⁴⁷⁾ 아름다움은 상처에서만 비롯되며, 모든 사람은 특별하고 각기 다른 상처를 은밀히 또는 드러내 품고 있다. 모든 이는 이 상처를 마음속에 지니고 있으며, 이 세상을 떠나 잠깐이지만 깊은 고독을 느끼고 싶을 때면 이 상처 속으로 은둔한다. 자코메티의 예술은 모든 존재자 심지어 모든 사물의 숨겨진 상처를 드러내어, 궁극적으로 이 상처가 그들을 비추게 하려는 시도였다.

47) 김광호, 「알베르토 자코메티 조각과 회화의 시지각적 특성」, 『한국기초조형학회』, 2010, pp.27-37.



작품도판 10) 알베르토 자코메티, <세 명의 걷는 사람>, 72×32×31.5cm, 석고, 1948.

본인 촬영: 2025.01.12



참고도판 11) 알베르토 자코메티, <디에고의 흉상>, 62×38×924.5cm, 석고, 1954.

본인 촬영: 2025.01.12



참고도판 12) 알베르토 자코메티, <걷는 여자>, 120.5×14.5×33cm, 점토, 1932.

https://mp.weixin.qq.com/s/tUWeVaOQ_tgOaN9BiyTm0g

연구자의 <무인지경-오> 조각 작품은 인물 두상을 기반으로, 위로 뻗어 오르는 형태가 마치 도시 건축물처럼 보이도록 하여 인물 형상과 도시 경관을 융합함으로써 초현실주의적인 시각적 체험을 조성하였다. 이 작품은 2019년 연말에 시작되었는데, 그때 갑작스럽게 닥친 팬데믹으로 인해 기존의 생활 리듬이 완전히 뒤흔들렸다. 전 국민이 함께 코로나와 싸움을 하던 배경 속에서, 연구자는 생명의 취약함과 강인함을 다시 한번 체감하게 되었다. 재난 앞에서 개체는 극도로 미약하게 보이지만, 동시에 강력한 생존 의지를 보여주기도 한다. 바로 이러한 고난이 연구자로 하여금 사람과 사람, 사람과 환경 사이의 관계에 대한 창작 속 사유를 재고할 수 있는 계기가 되었다. 작품 속에서 연구자는 인물과 환경을 재조합하여, 꿈과 같은 가상의 공간을 구축하고자 시도하였다. 초현실주의적 표현 방식을 통해 인물 형상

을 산처럼, 도시처럼, 혹은 사물처럼 보이는 미시 세계에 배치함으로써 ‘나’와 환경, ‘나’와 타인 사이의 복잡하고 모호한 관계를 표현하였다. 이러한 관계는 때로는 실재하기도, 때로는 환상이 되기도 한다. 창작 과정에서 연구자는 반복적으로 사유하였다: 인간은 왜 존재하는가? 어떻게 살아야 하는가? 이러한 정해진 답이 없는 질문들이 바로 연구자의 창작 영감의 원천이 되었다.

현대 사회의 빠른 생활 리듬, 물질적 욕구가 인간의 정신세계를 점령하고 사회문화의 변화와 모순으로 인해 멜랑콜리의 감정은 보편화되었고 사람들은 차갑고 무감각해졌다. 생존을 위해 뛰어다니는 사람들은 자코메티의 작품처럼 고립되어 있다. 삶의 취약성은 부정적인 정신상태로 나타난다. 연구자의 작품 <무인지경-오>는 바로 자신과 도시 사이의 존재 관계를 표현한 것이다. 인물상과 건축 요소가 서로 융합되어 점차 건축 요소에 삼켜져 마치 외딴 섬처럼 조용히 서 있다. 두 요소의 조합은 내면세계의 모순을 예고한다. 모든 사람은 자신의 외딴 섬이 되어 자신을 하나의 작은 세계에 국한시킨다. 작품 속 나무의 결은 유동적인 시각적 감각을 발생시켜 시간의 유동성과 정신상태의 불확실성을 예고한다. 이 작품을 통해 개인의 생활 상태를 표현하고, 개인의 감정과 인류의 보편적인 경험을 결합하여 예술 형식으로 자신의 존재 의미를 탐구한다.



작품도판 2) 왕중량, <무인지경 - 오>, 40×22×85cm, 나무, 2019.

2. 기억의 장소와 애도의 시간

레이첼 화이트리드, 크리스티안 볼탕스키, 하이디 부허 세 아티스트의 작품에는 기억의 요소가 표현되어 있으며, 레이첼 화이트리드와 하이디 부허는 주거 공간의 재현을 통해 기억의 형태를 탐구하였고, 크리스티안 볼탕스키는 타인의 사물을 재료로 삼았다. 사회 집단 기억 속의 상처를 보여주며, 그들의 작품은 독특한 예술 형식을 가지고 있을 뿐만 아니라 인류의 생존 문제에 관한 심층적인 탐구를 표현하였다.

레이첼 화이트리드의 조각 작품에는 석고, 수지, 고무 콘크리트 및 금속 등의 재료가 자주 사용된다. 똑같이 주조 제작 방식을 사용하여 창작한다. 그녀가 착안한 것은 물체의 표면과 공기로 이루어진 공간, 정확히 말하면

음 공간으로, 일상에서 흔히 볼 수 있는 많은 물건과 구조 변화가 풍부한 건축 공간을 만들었다. 작품은 보기에는 견고하고 차가운 것 같지만, 그것은 물건 내부에 우리가 원래 볼 수 없었던 모든 것을 환원하기 때문에, 또한 사용하는 사람의 흔적을 포함하기 때문에, 그녀의 작품은 비록 당신이 이 물건의 원래 이야기와 의미를 알지 못하더라도 익숙함과 감정을 가지고 있다.

볼탕스키의 가장 잘 알려진 창작 기법은 수많은 무명인의 개인 소지품과 사진을 모아 대형 장치로 만든 것이다. 이 작품들은 부채와 현장, 죽음과 기억, 일상생활의 세속, 그리고 생명과 죽음에 대한 신비롭고 알려지지 않은 탐구를 동시에 불러일으킨다.

하이디 부허는 ‘바닥’ 과 ‘옷장’ 을 벽에 걸었는데, 짙은 갈색으로 무늬가 뚜렷하여 나무의 질감과 매우 같다. 호박색 ‘집’ 이 허공에 똑같이 가볍게 매달려 있었다. 그녀의 작품은 ‘말랑한’ 건물 내부 공간이라기보다는 방안의 ‘피부’ 라고 할 수 있다. 그것은 거의 실제 피부의 주름, 부드러움과 늘어짐, 그리고 특수한 반투광 텍스처를 가지고 있다. 빛이 쉽게 지나갈 수 있으며, 현장 관객들에게 감지 가능한 모든 세부사항을 비춰주었다. 높은 블라인드, 신고전주의 양식의 장식 벽판, 금속 손잡이가 달린 문틀 등이 있다.

1) 레이첼 화이트리드: 건축적 기억의 틀

현대 예술가들 중에서 레이첼 화이트리드는 여전히 극소주의 방식으로 창작에 종사하는 사람이다. 그녀는 석고와 수지로 채워져 집안의 물건을 주조하는 공간으로, 평범한 책걸상부터 텅 빈 방까지, 끊임없이 우리가 습관이 된 시공간의 관념을 깨뜨렸다. 화이트리드의 출세작은 1993년 작 <집>이다. 노동자 계층이 많이 사는 런던 동부에 위치한 빅토리아식 3층 건물은

공원 건설로 인해 철거된 마지막 주택이다. 그녀는 철거하려는 집의 내부를 액체 콘크리트로 뿌린 외벽을 옮겼고, 그 결과 비어 있던 내부 공간이 실체가 되었다. 모든 봉인된 집들은 광야로부터 독립되어 있고, 기념비처럼 엄숙하여 집 없는 사람들과 말살되어 지워진 기억들을 떠올리게 한다. 레이첼 화이트리드의 작품은 보이지 않는 어두운 공간에 봉인된 기억을 찾는데, 이는 죽음의 마스크 같기도 하고 ‘지나간 존재’에 대한 평온한 찬송가 같기도 하다. 그것은 일종의 영혼의 감응을 불러일으켜, 세속의 소란을 멈추게 하고, 사람으로 하여금 작품이 말하지 못한 이야기를 상상하게 한다. 레이첼 화이트리드의 작품은 조각, 건축 및 공공예술의 경계를 허물고 대중의 시선을 성공적으로 사로잡고 깊은 생각을 불러일으켰다.

<집>은 화이트리드의 가장 대표적인 작품이자 글로벌 무대에서 그가 널리 인정받는 계기가 되었다. 이 작품은 런던 동부의 철거 직전 빅토리아 시대 오래된 건물의 한 방을 대상으로 한다. 이 단순한 사각 공간에는 런던으로 유학 온 많은 학생들이 거주했으며, 침실은 거실을 개조한 중첩된 공간으로 원주민의 공동체 기억과 대도시에서의 유학생 시절의 흔적이 공존한다. 화이트리드는 철거 전 건물 내부를 정밀하게 역구조했다. 그는 콘크리트로 내부 공간을 채운 후 외부 구조물을 제거해 내부 공간의 콘크리트 주형만을 남겼다. 이 과정은 기술적 복잡성과 높은 정밀도, 인내를 요구했다. <집>는 텅 빈 콘크리트 형태로 건축이 기억의 용기로서 지닌 깊은 이해를 표현한다. 주형은 벽의 균열, 창문의 윤곽, 바닥의 질감 등 내부의 모든 디테일을 보존해 관객으로 하여금 과거 거주자와 그들의 삶을 연상하게 한다. 예술가에게 핵심은 작품을 보는 사람의 수가 아니라 기억 속 지속성에 있다. 마치 <그레이 아나토미 Grey's Anatomy>가 사람들의 기억에만 남는 것처럼, “그들에 관한 가장 중요한 것은 존재 자체—마치 한 손으로 박수 소리를 내는 것과 같다.” 48)



참고도판 13) 레이첼 화이트리드, <House>, 시멘트, 1993.

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/turner-prize-1993/turner-prize-1993-artists-rachel-whiteread>

이러한 방식으로 화이트리드는 건축이 역사 보존에서 지닌 중요성을 드러낸다. 집의 주형은 기념비가 되어 과거의 삶과 이야기를 상기시키며, 음 공간의 주조는 사진 촬영이나 공간의 ‘인쇄’와 유사하다. 건물이 사라진 후에도 예술가는 이를 보유함으로써 공간을 아카이빙하는 것이다.

48) Charlotte Higgins, “Me, an art icon? Rachel Whiteread on the award-winning career she sculpted” , *The Guardian*, 2019, pp.1-3.



참고도판 14) 레이첼 화이트리드, <House>, 시멘트, 1993.

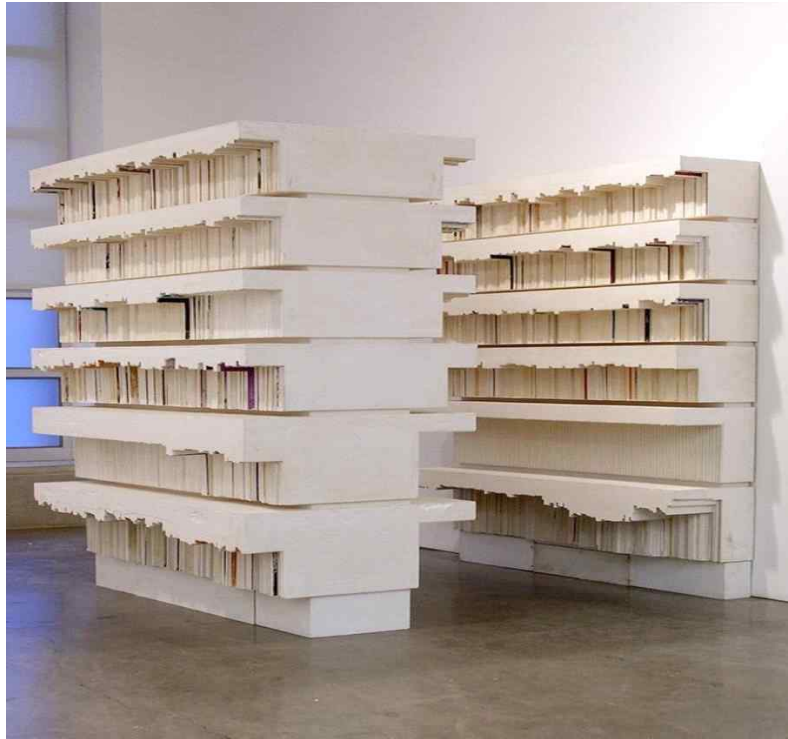
<https://hero-magazine.com/tag/rachel-whiteread>

건축 음 공간의 구조 외에도, 건축 내부 물건의 음 공간 역시 화이트리드 창작의 중요한 관심 영역이다. 그의 작품 <석고 책장>이 전시장에 침묵으로 서 있을 때, 관람객은 언제나 역설적인 존재감에 직면한다, 책장의 빈 공간으로 구조된 실체는 책의 부재를 증명하는 동시에 지식 기억의 영원한 용기가 된다. 이와 같은 ‘비움’을 ‘채움’으로 전환하는 창작 방식은 현대 예술 영역에 기억의 균열을 내었다. 이러한 역작업은 조각의 물질적 기반을 전복할 뿐만 아니라, 기억 보존을 실체에서 허공으로 전환시켰다. 고고학적 지층처럼 공간의 생명사를 기록한, 실체가 추출된 후 부서진 공간의 톱니 모양은 관람객에게 접촉 후의 따끔한 기억을 선사하는데, 이는 바로 화이트리드의 탁월함이다, 그는 기억의 저장을 시각에서 다감각 차원으로 확장시켰다.

연구자의 작품 <원산>에서도 이러한 음 공간의 철학적 활용이 구현되었다. 식품 내부의 주름을 석고 산맥으로 역주조한 이 작품은, 상품 고정을 위해 압착된 골짜기 질감과 화이트리드의 책 페이지 석고 흔적이 형태적 대화를 이룬다. 전자가 공공 건축의 기억을 포착한 것과 달리, 연구자는 개인 생활 궤적의 기록에 더 주목한다. 석고의 취약성과 금박의 수복성이 작품에서 병치될 때, 기억의 트라우마적 성격과 재생성은 변증법적 관계를 형성한다. 베를린 유대인 광장의 <유대인 대학살 추모비>에서 콘크리트로 주조된 뒤 집힌 책장이 ‘책 조각’ 폭행을 고발하는 동시에, 책 음 공간으로 기억의 기념비를 구축한 것처럼 말이다. 이와 같은 음 공간 형태의 포착은 기억의 진정한 매개체가 물질적 실체에 있지 않고, 실체가 사라진 후 남은 인식의 균열에 있음을 설명하고자 한다.

화이트리드의 작품 <계단>은 유대교 회당의 공간에서 비롯되었다. 이러한 인종 생존에 대한 사고는 작품의 정신적 차원을 더욱 복잡하게 만든다. 작품은 겉보기에는 완전한 계단처럼 보이지만, 실제 계단은 존재하지 않으며, 실체 이외의 형태만이 남아 사람들로 하여금 이것이 진짜 계단이라고 오해하게 만든다. 이는 전후 생존 공간에 대한 의문과 비판이다. 전쟁은 사람들의 생존 공간을 앗아갔으며, 남은 것은 모두 파괴된 건축물 조각들뿐이다. 이 인류의 비통한 역사적 기억은 망각되어서는 안 된다. 전쟁이 파괴한 것은 인간의 생존 세계뿐만 아니라 정신세계 역시 마찬가지로 황폐화되었다. 연구자는 평화로운 환경에서 생활하지만 여전히 생존 공간의 소실에 직면하는데, 이러한 소실은 비교적 온화한 것이며 사회 발전의 산물이다. 그러나 연구자 본인에게는 아름다운 기억으로 가득 찬 생활환경의 소실이 상실감을 안겨준다. 마치 작품 <대지의 깊이>에서 표현된 것처럼, 원래의 고향은 도시화 개조의 흐름 아래에서 많은 주택 건물들이 철거되었으며, 거리와 주변 자연 환경도 마찬가지다. 오래된 전신주는 여전히 제자리에 서 있지만 주변

토지는 이미 몇 번이고 파헤쳐졌으며, 파낸 흔적들은 마치 기억의 상처처럼 제대로 회복될 수 없다. 석고 재질의 사용은 기억처럼 취약하다.



참고도판 15) 레이첼 화이트리드, <Library>, 236.5×176.5×240.5cm, 석고, 폴리스티렌, 강철, 1999.

<https://www.shinsegae.com/magazine/view.do?pSeq=589>



참고도판 16) 레이첼 화이트리드, <계단>, 676×583.88×245.11cm, 시멘트, 2002.

<https://jlriddell.medium.com/ageism-in-museums-eacb528ba890>

기억 처리의 기술적 스펙트럼에서 화이트리드의 건축 구조와 연구자의 흔적 탁본은 방법론적 상보성을 형성한다. 전자는 무거운 콘크리트의 전체적 구조를 통해 사적 공간을 공적 기념물로 전환하는 반면, 후자는 석고 탁본으로 생활 장면의 미세한 주름을 포착한다. <공간 일기>에서 수집된 건축 표면의 미시적 흔적처럼, 이러한 층위적 배열은 도시 기억의 고고학적 현장을 구축한다. 이와 같은 거시적과 미시적 시각의 전환은 기억 보존의 이중적 차원을 드러낸다, 중대한 역사적 지점을 응고시키는 동시에 일상생활의 먼지까지도 새겨야 함을 보여준다.

연구자는 화이트리드의 트라우마 기억 처리 방식과 차별화된 접근을 통해 문화적 맥락의 심층적 코드를 투영한다. 화이트리드의 <유대인 기념비>에서 열리지 않는 문과 지워진 글귀의 책 등받이는 억압적인 침묵의 미학을 구축한다. 반면 연구자의 미시적 ‘탁본’ 과 금박 장식은 ‘슬퍼하되 상심하지 않는 다’ 는 동양적 미학을 표현하며, 멜랑콜리 정서를 희망을 내포한 시각적 서사로 전환한다. 이는 망각과 재현 사이에서 영원히 흔들리는 기억과도 궤를 같이한다.

디지털 기억이 전 지구적으로 확산되고 있는 오늘날, 화이트리드의 작업은 물질적 기억이 여전히 대체 불가능한 감각적 실재임을 환기시킨다. 클라우드에 저장된 가상 기억이 완벽할수록 콘크리트 균열 속의 역사적 질감은 더욱 소중해진다. 음 공간에 구조된 기억들은 데이터 홍수를 견제하는 실체적 닻이자, 서로 다른 문명의 기억을 연결하는 시각적 암호이다. 마지막 빅토리아 시대 주택이 무너지고, 마지막 도시촌이 유리에 삼켜질 때, 아마도 이러한 응고된 공간의 조각들이 미래의 고고학자들이 우리 시대의 정신을 해독할 지층 표본이 될 것이다.

<유대 광장 대학살 기념비>는 화이트리드의 중요한 공공예술 작품이다. 이 설계는 공간 구조 기술을 통해 건물 내부를 실제로 변화시켜 조각과 건축의 경계를 흐리게 했다. 이 작품은 2000년에 완성되었다. 그것은 뒤집힌 도서관을 형상화했고 책 페이지는 바깥쪽으로 배열되어 있었다. 모든 책을 열 수 없고, 문자 내용도 없다. 이 책들의 비가독성은 지식 전송의 중단과 생명의 소멸을 암시한다. 그 기념비는 공간 반전과 콘크리트 재질의 영구성을 통해 구체적이면서도 추상적인, 사적이면서도 공공적인 기억 언어를 창조했다. ‘도서관’ 은 영원히 닫히는 문을 통해 장애감을 유발하고, 막힌 입구는 마치 광장의 병커처럼 현실과 허구의 공간을 격리시켜 역사의 기억이 돌이킬 수 없는

현실을 설명한다. 조각과 건축의 작품으로 거대한 부피와 콘크리트의 무거운 특성이 공공장소에서의 강한 존재감을 형성했다. 이러한 폐쇄성은 ‘결석’ 과 ‘침묵’ 이라는 주제를 강화시켰다. 화이트리드는 ‘반기념비’ 디자인으로 전통적인 기념비의 거대한 서사에 도전하며, 상처받은 기억에 대한 칭찬보다는 반성을 강조했다.⁴⁹⁾



참고도판 17) 레이첼 화이트리드, <유대 광장 대학살 기념비>, 3.8×7×10m, 2000.

https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Mahnmal,_Judenplatz,_Wien.jpg

49) 출처: Wikipedia, the free encyclopedia.(검색일:2025.02.17.).



참고도판 18) 레이첼 화이트리드, <유대 광장 대학살 기념비>, 3.8×7×10m, 2000.

<https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/17/16/f4/4f/20190408-185854-large.jpg>

화이트리드의 작품은 건축과 일상적 물건의 역구조를 통해 기억과 공간의 관계를 깊이 탐구한다. 그는 공간이나 물건의 내부를 채움으로써 이들 공간과 물건의 음 공간 기억을 창조한다. 한 인터뷰에서 그는 다음과 같이 언급한 바 있다.

익명의 도서관 내 책들 주변 공간의 정구조에서 내부가 뒤집혀 나타나는 것은— 일상적 물건의 위, 아래, 주변 공간을 강화하는 그의 조각적 선호를 계속하면서도 동시에 책 자체를 그의 핵심적 기념 주제로 만든다. 그러나, 그의 현재 변위된 기억 객체를 구성하는 것은 책 자체가 아니라 책과 우리 사이의 실제 공간이다.⁵⁰⁾

화이트리드는 콘크리트, 수지, 고무, 유리, 금속 등의 공업 자재를 사용하

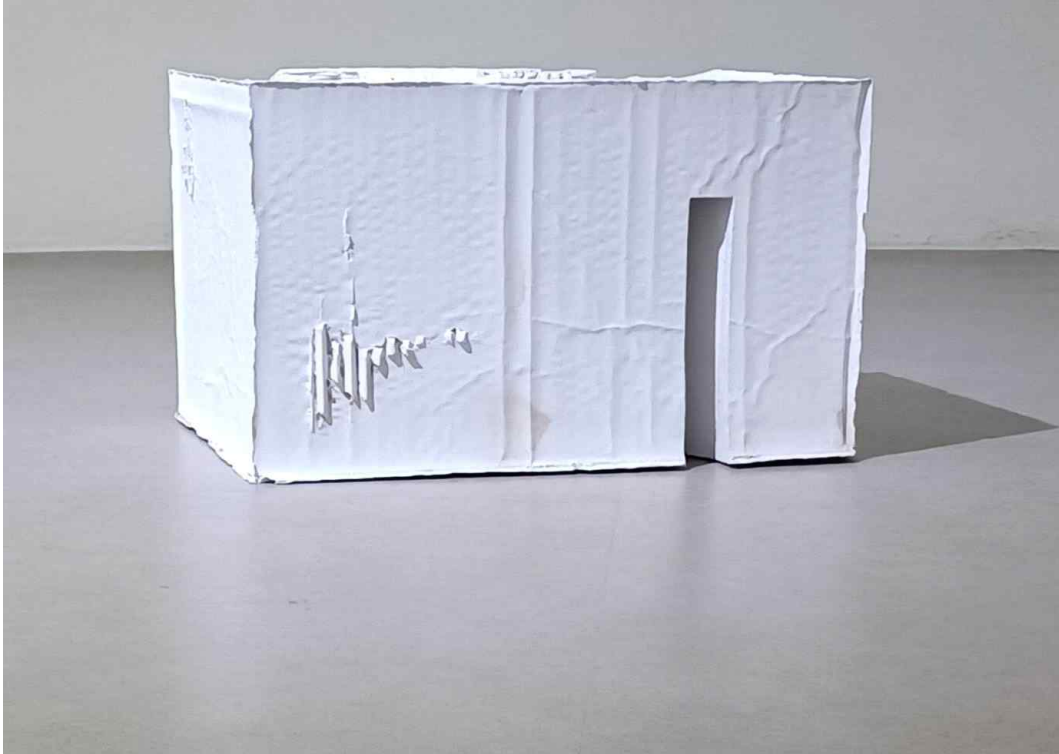
50) James E. Young, *Memory and Counter-Memory: Monuments Old and New*, p.9.

여 일상 물품이나 건축 공간을 대상으로 매우 강력 있는 주조 작품을 대량으로 제작하였다. 이 작품들은 큰 것부터 작은 것까지, 먼 것부터 가까운 것까지, 친밀함에서 멀어지는 것까지, 매 작품마다 모두 자신만의 이야기를 가지고 있다. 많은 사례에서, 공간이나 물건이 오랫동안 비어 있거나 사람이 살지 않는 경우가 많다. 예를 들면 컨테이너 두 개 사이의 공간을 만드는 것, 방 안의 공간 세부 사항, 가구의 바닥 공간을 만드는 것 등이다. 예술작품들은 가족, 공간, 그리고 기억과 역사를 가진 중요한 장소로서의 그녀의 의미에 대한 추가 탐구를 연장했다. 집의 건축 요소는 그녀의 예술 실천에서 중요한 의미를 갖는다. 지난 20년 동안 그녀는 항상 탐구 공간을 공업재료를 이용하는 것으로 설정한다. 예를 들면 석고와 콘크리트 등으로 만든 문, 바닥, 방, 건물 전체이다. 이러한 이념으로 만들어진 조각들은 이전에 비해 다소 무섭고 기괴한 의미를 지니고 있으며, 동시에 그것들의 미니멀함, 추상화, 그리고 장식 없는 매력 때문에 사람들에게 깊은 인상을 남길 수 있다. 예술작품은 어떻게 결핍, 기억 또는 상실감을 나타낼 수 있는가? 화이트리드의 조각은 이 질문에 완벽하게 답하는데, 이는 단순히 조각을 위한 조각이 아니라 화이트리드의 예술작품은 감정적인 공감을 가지고 있다. 예를 들어, 그녀는 죽은 지 얼마 되지 않아 어머니의 집에서 힌트를 얻어 판지 상자 작품인 <Embankment>를 만들었다. 오스트리아 유대인 광장 홀로코스트 기념비의 이름 없는 도서관이나 그녀의 저택에서 잊혀진 삶의 기억이 포착되는 등 화이트리드의 모든 작품들은 힘과 감정적 본능, 그리고 기억 자체를 불러일으키는 것에 관한 것이다.

레이첼 화이트리드의 주조법은 개인과 집단의 기억을 구체적이고 감상 가능한 조형 예술로 전환했으며, 이는 예술 표현과 철학 이론의 일종의 대화 방식이다. 그의 작품 <집>, <계단>, <유대 광장 대학살 기념비>에서 우리는 기억의 구체적 형태를 보았으며, 특정 작품의 보존 불가능성에서 우리는 다시 기억의 취약성을 인식하게 된다. 재료와 형태의 이중적 표현 방법으로

예술가는 관객이 기억과 공간의 상호 의존 관계를 더 잘 이해하도록 노력했다. 건축과 건축 속 물건들은 단순히 물질적 존재가 아니며, 개인이나 집단에게 이 물건들 위에는 생활의 흔적이 존재한다. 이 흔적들은 기억의 단서이며, 관객은 직관적으로 기억의 무게와 두께를 느낄 수 있다. 거주지와 물건들의 음 공간은 예술 작품의 양 공간이 되었으며, 작품을 통해 이 장소들과 물건들의 기억을 효과적으로 재형상화했다. 오래된 공간 기억은 새로운 방식으로 영원성을 구현했다. 그의 작품은 비록 온도 없는 차갑고 단단한 인공 재료를 대량 사용했지만, 집 내부의 세부 사항들을 모두 보존하여 한때 그곳에 거주했던 세입자들의 생활 흔적을 드러냈다. 세부 사항에서 전달되는 것은 따뜻한 정서이며, 본능적인 추억을 일으키는 감동이다.

<어둠을 가로질러>에서 연구자는 유사한 구조 기법을 사용하여 일상적으로 사용된 골판지 상자의 내부 공간을 석고로 재현함으로써 일상생활의 흔적을 기록한다. 다만 다른 점은, 이를 바탕으로 인위적인 재창작을 가했다는 것이다. 구조된 상자의 음 공간 모델에서 다시 좁고 긴 공간이 연장되어 마치 어두운 골목길처럼 의문의 환상과 유쾌 질식감을 불러일으킨다. 재창작된 시공간의 접합은 상자 음 공간 모델에 새로운 시각을 부여하며, 이는 마치 도시의 오래된 건물처럼 세월의 질감으로 가득하다. 아마도 이는 연구자가 잠시 머물렀던 장면의 재현일 것이다. 건축체로부터 연장된 깊고 어두운 골목은 매일 걸어야 하는 길이였으며, 물론 이 어두운 골목은 도시의 무수한 거주자들의 필수 통로이기도 하다. 석고 재질의 순백과 취약함은 생활의 담담함과 몽환적 기억, 기억의 결핍과 쉽게 사라짐을 암시한다. 음 공간의 물질적 서사를 통해 생명 궤적의 역사적 엿보기를 재현한다. 연구자에게 이러한 평범하고 반복적인 날들은 이방인의 학업 추억의 길이며, 밝혀 매끈해진 골목길의 타일은 무수한 서둘러 지나간 이들의 발걸음으로 그려진 시간의 기념첩이다.



작품도판 3) 왕중량, <어둠을 가로지르며>, 40×30×25cm, 석고, 2023.

2) 크리스티안 불탄스키: 아카이브와 기억의 서사

크리스티안 불탄스키의 어린 시절은 전쟁 도피를 겪었고, 이 경험은 그의 창작 방향에 중요한 영향을 미쳤으며, 그의 예술적 실천은 조각, 회화, 사진, 영화 분야에 걸쳐 있었다. 그중에서도 불탄스키의 가장 잘 알려진 기법은 수많은 무명인들의 개인 소지품과 사진을 모아 대형 장치로 만든 것이다. 이 작품들은 부재와 현장, 죽음과 기억, 일상의 세속, 생명과 죽음에 대한 신비롭고 미지의 탐구를 동시에 불러일으킨다. 예술가가 처음으로 1968년에 개최한 개인전에서, 그 창작은 영상, 조각 및 더욱 관념적인 설치 예술

창작으로 전향하였다. 볼탕스키 전시 후 출판된 첫 번째 책인 『내 어린 시절의 유적에 대한 연구와 전시』(Research and presentation of all that remains of my childhood)는 예술가가 그의 초기 기억과 사용했던 물건들을 재구성하고, 가장 먼저 삶에서 가장 평범하고 특이한 일상 물건들이 담을 수 있는 감정적 기억과 생명 서술의 가능성을 탐구하기 시작했다.⁵¹⁾

볼탕스키는 1944년 파리에서 태어났으며, 그의 가족 배경과 개인적 경험은 그의 예술 창작에 깊은 영향을 미쳤다. 그의 아버지는 유대인 의사로, 나치 점령 기간 동안 숨어 지냈으며, 이와 같은 가족사는 그의 작품 속에 깊이 뿌리내리고 있다. 작가에게 유년기는 부재와 상실을 의미하며, 집단적 폭력이 초래한 거대한 공포 속에서 사소한 기록조차 남기지 못한 채 사라져버린 시간이기때문에, 그에게 있어 유년기의 소멸은 본질적으로 죽음의 이미지와 닿아 있다고 볼 수 있다.⁵²⁾

정규 미술 교육을 받지 않았기 때문에 그의 예술 스타일은 독특하며, 종종 개인적 경험과 집단적 역사가 융합되어 있다. 이는 예술가의 기억, 역사, 존재에 대한 깊은 사고를 반영한다.⁵³⁾ 그의 작품은 개인적 기억과 집단적 기억이 교차하는 지점에서 예술적 형식을 통해 인간이 경험한 고통, 상실, 그리고 정체성에 대한 추구를 드러낸다. 볼탕스키는 그의 작품을 통해 망각된 생명과 역사를 기록하고 기리려 하며, 관객으로 하여금 과거를 성찰하고 존재를 재인식하도록 촉구한다. 크리스티안 볼탕스키의 작품 <크리스티안 볼탕스키 아카이브 1965-1988(Christian Boltanski Archives 1965-1988)>은 아카이브 형식을 통해 현대 예술에서 생명, 기억, 죽음이라는 핵심적 명

51) 출처: <https://mp.weixin.qq.com/s/OwPLAM2qM36dqfS2-HjcdQ>. (검색일:2025.02.15.).

52) 장나운, 「《크리스티안 볼탕스키: 4.4》 ‘작은 기억’ 을 위한 진혼곡 」, 『PHOTO ART』, 2023.07, p.61.

53) Escande Y, Vidal D. “The aesthetic question of the universal artists” *trad. du chinois*[J], 2011.

제를 탐구한다. 예술가는 독특한 재료 선택과 전시 방식을 통해 인간 존재의 의미를 담은 ‘기억 기계’를 구축한다.

작품의 주체는 648개의 통일된 규격의 녹슨 주석 상자로 구성되어 있으며, 각 상자는 가로 약 30센티미터, 세로 40센티미터, 높이 15센티미터 규모의 소형 조각 작품으로 표면에는 얼룩진 녹이 묻어 있어 시간의 흐름과 부식을 상징한다. 이 금속 상자들은 시간순으로 배열되어 있으며, 각 상자 내부에는 1965년부터 1988년까지 예술가가 수집한 물건들이 봉인되어 있다, 1200여 장의 개인적 사진, 800여 통의 편지 원고, 그리고 옷, 장난감 부품을 포함하여, 총 400여 점의 일상 생활용품이 포함된다. 볼탕스키는 의도적으로 이들 물건의 원형을 보존하였는데, 황변한 사진 인화지, 번진 먹 자국이 남은 편지지, 오랜 시간으로 인해 부서지기 쉬워진 직물 섬유 등 복원되지 않은 세부 사항들은 ‘흔적’ 그 자체를 작품의 핵심 요소로 만든다. 여기서 금속 상자는 인간이 망각에 저항하려는 노력을 상징하는 동시에, 부식으로 인해 결국 시간의 침식을 이기지 못할 운명을 암시한다.



참고도판 19) 크리스티안 볼탕스키, <크리스티안 볼탕스키 아카이브 1965-1988>, 270×693×35.5cm, 금속상자, 사진, 인쇄물, 조명, 1989.

https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_9679640

작품의 전시 형식은 아카이브식 그리드 배열을 채택하여, 모든 상자들이 벽면 위에 이성적이고 엄밀한 매트릭스 구조를 이루고 있다. 이러한 높은 질서감과 상자 안에 담긴 감정적 파편 사이에는 강렬한 대비와 긴장이 발생한다. 각 상자는 하나의 독립적인 ‘타임 캡슐’ 이면서도 다른 상자들과 함께 집단 기억에 관한 복잡한 시스템을 구성한다. 관객은 감상 시 가까이 다가 세밀히 관찰해야 하는데, 마치 미시적 고고학 작업을 수행하듯, 낡은 가족 사진 한 장, 특정 연도의 영수증, 혹은 어린이의 낙서 속에서 과거 생활의 디테일을 하나씩 추출해내며 감지하게 된다. 볼탕스키는 또한 전시장 조명을 통제하여 저조도의 스포트라이트로 일부 주석 상자만을 비추는 방식으로 기억의 ‘현현과 은닉 효과’ 를 창출한다. 조명에 비춰진 부분은 어둠 속에서 부상했다가 다시 그림자 속으로 사라질 수 있는데, 이는 마치 기억과 망각이 끊임없이 견인당하고 있음을 상기시킨다.

철학적 차원에서 볼 때, 이러한 창작 방법은 하이데거의 ‘죽음을 향한 존재 (Dasein als Sein-zum-Tode)’ 개념과 명백히 공명한다. 각각의 녹슨 주석 상자는 하나의 ‘현존재’의 시간성을 담아내는 용기처럼, 과거를 기록하는 동시에 생명의 취약성과 종말을 드러낸다. 관객이 이 ‘아카이브 미로’를 가로지르는 것은 사실상 죽음을 응시하고 직면하는 경험-흐릿하게 퇴색한 사진들은 타인의 존재 흔적일 뿐만 아니라, 우리 자신 역시 언젠가 아카이브화된 ‘존재’가 될 것이라는 예감을 은연중에 풍긴다.

동시에 이 작품은 니체의 관점에서도 이해될 수 있다. 그는 <비극의 탄생>에서 인간이 무거운 역사적 부담을 지니고 있음을 지적했는데, 볼탕스키는 이러한 개인적 기억을 공공적 기억의 장소-물질을 통해 허무에 저항하는 의례적 공간으로 전환한다. 관객이 1968년의 학생증이나 1975년의 극장 티켓을 식별할 때, 그것은 단순한 유물을 마주하는 것이 아니라 분열된 역사의 틈새에서 의미를 찾는 순간을 체험하는 것이다.

볼탕스키는 아카이브 제도를 예술적 언어로 전환함으로써 일종의 ‘존재의 현영술’을 창조했다고 말할 수 있다. 녹슨 금속과 취약한 종이 사이에서 펼쳐지는 물질적 대화, 그리드 질서와 기억 흔적 간의 긴장, 개인적 기억과 집단적 역사의 상호텍스트성은 모두 철학적 의미를 지닌 시각적 서사를 구성한다. 이 작품은 단순히 과거를 기록한 아카이브가 아니라, 시간을 붙잡으려는 시도-녹슨 흔적과 퇴색한 색채 속에서 모든 관객이 기억이 망각과 맞서 싸울 때 번뜩이는 짧지만 진실한 생명의 빛을 감지할 수 있는 방식이다.



참고도판20) 크리스티안 볼탕스키, <Lessons of Darkness>, 1998.

<https://galum.hr/en/exhibitions/exhibition/1463/>

볼탕스키의 설치 작품 <디에농의 아이들>은 흑백 사진과 조명 장치의 조합을 통해 기억, 기념, 그리고 인간 존재의 문제를 깊이 있게 탐구한다. 이 작품은 수십 장의 어린이 초상 사진으로 구성되어 있으며, 이 이미지들은 대부분 20세기 초반 프랑스 디종(Dijon)의 한 학교 학생 기록에서 가져온 것이다. 이제는 누구도 알아볼 수 없는 이 얼굴들은, 오히려 이러한 무명성 덕분에 특정 역사적 맥락을 초월하여 사라진 이들에 대한 보편적 기념의 상징이 된다.

볼탕스키는 이 인물들의 흑백 사진을 전시 공간 벽면에 질서 있게 매달았으며, 각 사진 위에는 미약한 조명을 배치했다. 각 조명은 정확히 한 장의 사진을 비추도록 했고, 작은 전구를 직접 사진 위에 매단 전시 방식과 조명

의 따뜻한 색조는 작품 자체로는 간결하고 절제되어 보이지만, 시각적으로는 제사 같은 애도의 분위기를 조성해 엄숙하고 무거운 느낌을 준다. 전체 전시 공간은 마치 임시로 설치된 추모 장소 같다. 일부 조명은 불규칙적으로 깜빡이거나 꺼지기도 하며, 관람객들은 작품을 감상할 때 매우 쉽게 이 애도적 분위기에 빠져든다. 작품 속 사진들의 끊임없는 출현과 소멸의 리듬은 동적 조명 방식을 통해 기억의 순간성과 불안정성을 암시한다.

볼탕스키 작품에 등장하는 재료들은 모두 비교적 값싸고 매우 쉽게 찾을 수 있는 물건들이다. 이는 그가 재료 언어를 어떻게 이해하고 있는지를 보여주며, 종이, 전선, 전구, 철제 상자 등의 물건 사용은 관심 대상의 계층적 측면에서 보다 현실 생활에 가깝다. 이것이 바로 그가 재료의 시각을 통해 일상적 물건들에 대한 관심을 표현한 방식이다. 이 재료들 자체의 성질은 취약하며 시간적 특성을 지니는데, 이러한 특성들은 생명의 불확실성과 기억 자체의 쉽게 사라질 수 있는 성질을 은유한다.

형식적 언어로 볼 때, 〈디예농의 아이들〉은 볼탕스키의 전형적인 설치 미술 스타일—반복, 배열, 명암 대비, 그리고 물질성과 감정성의 병치—을 계승한다. 그는 간결한 시각 요소로 구조적으로 엄격하면서도 감정적으로 강렬한 공간을 구축한다. 관객은 여기서 단순한 관찰자가 아닌 ‘추모자’이자 ‘참여자’가 되어, 고요한 분위기 속에서 이 얼굴들과 무언의 대면을 하며 어둠과 빛 사이에서 기억의 무게를 체험하게 된다.

베르그송은 기억이 단순한 과거의 복제가 아니라 현재의식과 끊임없이 상호작용하는 과정이라고 보았다. 그는 ‘순수 기억’과 ‘지각’을 인간 경험을 이해하는 두 극으로 간주했다.⁵⁴⁾ 〈디예농의 아이들〉에서 원래 아카이브에 속하던 정적 이미지들은 볼탕스키가 조명으로 ‘활성화’ 함으로써,

54) 앙리 베르그송 지음, 앞의 책, p.245.

보는 동시에 회상하는 역동적 체험으로 전환된다. 사진 속 어린이 얼굴들은 더 이상 단순한 역사 자료가 아니라 관객의 공감을 유발하는 접점이 되어, 사람들로 하여금 기억과 존재에 대한 사유로 들어서게 한다.

각각의 조명 받은 초상은 마치 침묵의 이야기를 들려주는 듯하며, 우리에게 잊힌 생명들 역시 응시와 기념의 가치가 있음을 상기시킨다. 이 무명의 아이들 얼굴들은 개인에 대한 추모일 뿐만 아니라, 인류 역사 전체에서 간과되고 누락된 이들에 대한 기념이기도 하다. 볼탕스키는 극도로 간결한 예술 언어로 집단 기억의 현장을 구축했으며, 이는 동시에 망각에 저항하는 의례적 공간이다. 베르그송이 말했듯이, “본질적으로 잠재적이기 때문에 과거는, 그것이 어둠에서 대낮으로 나옴으로써 현재의 상으로 피어나는 운동을 우리가 따르고 채택할 때에만, 우리에게 과거로서 파악될 수 있다.”⁵⁵⁾ 예술가는 빛과 그림자의 개입을 통해 가상의 집단 기억을 감각 가능한 현재의 존재로 전환한 것이다.

작품 <디에논의 아이들>은 인간 기억의 본질에서 출발해 깊은 성찰을 진행했다. 이 작품 속에서는 냉담한 역사의 진행 과정 속에서 개체는 가치가 없고 취약하다는 점을 강조한다. 작가는 일상적 물건들을 사용해 생명에 대한 존중과 역사적 책임의 담지를 표현했다. 작품 공간에 놓인 사람들은 저도 모르게 작품과 정서적 공명과 상호작용을 하게 되며 깊은 사고에 빠지게 된다. 이것이 바로 현대 예술 형식의 다양성과 유연성이 가져온 정신적 힘이다. 재료는 비록 평범하지만 여전히 인류 정신 문명 깊숙한 곳의 감정을 환기시킬 수 있다.

볼탕스키의 설치 작품 <죽은 스위스인들(Les Suisses morts)>은 1990년대 초반에 제작되어 처음으로 스위스에서 전시되었다. 이 작품에서 예술가

55) 앞의 책, p.260.

는 수백 장의 흑백 구식 사진, 녹슨 철제 상자, 그리고 차가운 배열 방식을 통해 기억, 망각, 죽음에 대한 명상적 공간을 구축했다. 이 사진들은 스위스 신문의 부고란과 신분 기록 보관소에서 가져온 것으로, 각각의 얼굴은 한때 실존했지만 이제는 무명자의 집단적 초상이 되었다.



참고도판 21) <죽은 스위스인들>, 시리즈 작품, 1991.

https://www.sohu.com/a/358197472_256863

불탕스키는 사진을 확대해 정방형 금속 상자 표면에 박아 넣었으며, 일부 상자 안에는 낡은 안경, 빗바랜 편지 또는 마른 꽃다발이 채워져 있었다. 마치 어떤 가족이 급히 봉인한 유품 같은 이 철제 상자들은 벽면에 뿔뿔하게 박혀 있거나 바닥에 정연한 방진으로 쌓여 있었다. 얼룩진 녹이 상자 가장 자리를 타고 올라왔고, 높은 곳에서 비스듬히 비추는 조명이 전시장에 가늘고 긴 그림자를 드리웠다. 관객들이 그 사이를 지나갈 때 발소리가 텅 빈 공간에 울려 퍼지며, 마치 강철과 먼지로 구축된 현대적 묘지를 걷는 듯한 느낌을 주었다. 빛에 비춰진 그 얼굴들은 때로 선명했다가 때로 흐릿해지며,

마치 시간의 침식 속에서 버티는 기억과도 같았다.

볼탕스키는 의도적으로 값싼 재료—중고 철판 상자, 신문에 재인쇄된 사진, 노출된 전선 등을 선택했다. 이러한 ‘거칠다’는 질감과 기억의 취약함은 미묘한 긴장을 형성했으며, 녹슨 금속은 사라진 생명을 응고시키려 하지만 흐릿한 영상은 그 헛됨을 선언한다. 사진 속 인물들은 대부분 초점이 흐트러져 얼굴이 회백색 반점으로 녹아내렸으나, 오직 시선만이 종이를 뚫고 관객과 무언의 대면을 이뤘다. 볼탕스키는 모든 이름을 지워버림으로써 이 얼굴들을 아카이브 속 번호로 전락시켰다. 개인의 정체성이 벗겨지자, 죽음은 가장 적나라한 형태—거대하고 균질한 종말—로 드러났다.

이러한 차가운 질서감은 전체 공간에 스며들었다. 철판 상자의 그리드형 배열은 병원 영안실 서랍이나 도서관의 먼지 쌓인 색인카드를 연상시켰다. 여기서 죽음은 ‘아카이브 처리’ 되어 계량 가능하고 전시 가능한 경관이 되었다. 그러나 어떤 사진 속 아기가 움크린 주먹이나 어떤 철판 상자에서 살짝 드러난 빛바랜 리본 같은 사적 흔적들은 암초처럼 관객을 구체적 생명의 심연으로 끌어내렸다.

작품 제목의 ‘스위스인’은 민족적 정체성을 지칭하는 것이 아닌 은유였다. 획일화된 철판 상자 매트릭스 안에서 각 죽음은 표준 단위로 환원되었으며, 이는 현대사회가 죽음을 훈육하는 방식—부고는 템플릿에 따라 작성되고, 장례는 표준화되며, 묘비는 규격화되는—과 궤를 같이했다. 볼탕스키는 설치라는 언어로 이러한 체계적 망각을 가시적인 시각적 압박으로 전환했다. 관객이 어떤 한 얼굴을 식별하려 할 때, 인접한 수십 개의 얼굴들이 즉시 시야에 밀려들어 개인의 애도는 집단적 침묵 속에서 녹아버렸다.

그러나 예술가의 잔인함 속에는 항상 온기가 깃들어 있었다—떨리는 전구들, 녹슨 철판 상자 이음새의 균열들은 기억이 언제나 탈출할 틈새를 남겨

둔다는 것을 암시했다. 그의 작품은 죽음에 관한 것이 아닌, 죽음 속에서 생명이 어떻게 계속 존재하는지에 관한 것이었다. 어떤 전구가 갑자기 꺼지며 어둠이 한 얼굴을 삼켜버리는 순간, 어떤 관객은 마음속으로 이 무명자를 위해 초 한 자루를 밝힐지도 모른다. 이것이 바로 불탕스키의 교묘함이었다. 그는 제도의 차가운 껍질로 인간성의 가장 부드러운 저항을 감쌌다.

동시대 미술의 다양한 탐구 가운데, 어떻게 재료 혹은 물질의 형태로 추상적인 기억 형상을 표현할 것인가 하는 문제는 많은 예술가들을 이 예술과 철학의 탐구 길에 참여하도록 이끌었다. 재료에 대한 관심 측면에서 보면, 연구자와 불탕스키는 공통점이 있는데, 모두 일상의 오래된 물건들에 주목하여 이 오래된 물건들을 재조합하고 생명 기억에 대한 사고로 전환시킨 것이다. 예를 들어 연구자의 초기 금속 용접 작품 <경성>은 대량의 산업 폐기 부품들을 사용해 이 오래된 부품들을 다시 하나의 상징적인 악기 형태로 조합했다. 악기는 우선 사람들의 본능적 의식에 아름다운 소리를 낼 수 있는 것으로 각인되어 있는 반면, 기계 역시 생산 운용 과정에서 소리를 낼 수 있다. 비록 이러한 소리가 직접적으로 긍정적인 즐거움을 주지는 못하지만, 기계 운전 자체는 인간의 생존을 위해 물질적 풍요를 창조하는 것이므로 이러한 관점에서 이 소리들 역시 긍정적이며, 양자는 기능적 유사점을 지닌다. 오래된 물건 자체는 역사성과 시간성을 지니는데, 이러한 성질은 궁극적으로 모두 기억이라는 주제를 지시할 수 있다. 예술가와 연구자의 작품은 모두 파편화된 오래된 물건들에 대한 재정리로 이해될 수 있으며, 이러한 파편화된 오래된 물건들은 시간의 측면에서 우리는 그것을 파편화된 기억으로 이해할 수 있다.

3) 하이디 부허: 신체와 공간의 퇴적

공간, 기억, 탁본이라는 세 가지 측면에서 보면 하이디 부허를 논의하고 분석하지 않을 수 없다. 그의 작품이 주로 설명하고자 하는 것은 바로 건축 공간, 기억과 시간의 관계다. 기억의 단서를 포착하기 위해 그는 특별한 탁본 방법을 개발했는데, 피쉬 글루와 섬유 직물을 혼합해 집의 내부 벽면, 천장, 문과 창문에 완전히 밀착시켰다. 피쉬 글루가 응고된 후 이 피부 같은 껍질을 완전히 벗겨냈을 때, 벗겨진 ‘피부’는 하나의 완전한 방의 내부 형태를 형성했으며 동시에 ‘피부’ 표면에는 방 내부 표면의 사용 흔적이 보존되어 시간과 기억의 형태를 물질화했다. 유동적인 생활 경험으로 인해 그는 창작의 시각을 생존 공간에 관한 것으로 전환했다. 이러한 기법은 후에 평론가들에 의해 ‘탈피’라고 불리게 되었다.

하이디 부허의 작품에서 눈에는 닿지 않지만 상상할 수 있는 것이 있다. 예를 들면 많은 페인트, 녹, 먼지, 때, 그리고 이전 사람들이 잊은 것들의 미세한 입자는 기억하듯이 라텍스, 패모, 부레풀, 거즈에 있다. 또는 어떤 직물을 뭉쳐 섞은 물질에 담근다. 하이디 부허는 그녀가 조제한 혼합물을 사용하여 특정 방에 ‘X레이’를 남겼는데, 40여 년 전 유백색 필의 환상적인 반사가 있는 재료는 시간이 지남에 따라 노랗게 변하고, 어둡고, 탄력을 잃고, 매끄럽고 평평한 전시장 상공에 조용히 매달려 마치 유령, 혹은 꿈나라와 같았다.

하이디 부허는 개인적으로 감정적 의미가 있는 공간, 조부모의 집, 아버지의 서재, 취리히 작업실 등—에서 주로 작업했다. 이러한 장소에서 ‘허물기’는 단순히 건축적 흔적을 보존하는 것이 아니라 기억 구조를 추출하고 시각화하는 행위였다. 그의 라텍스 작품은 반투명한 ‘피부’ 형태로 전시 공간에 매달려 마치 떠다니는 기억의 파편처럼 보이며, 강렬한 유령성과 정서

적 긴장감을 풍긴다. 이 작품들은 매우 취약하면서도 기념성이 강하며, 생성 과정을 모방할 뿐만 아니라 제작 과정에 필요한 육체적 노동과 정교함을 보여준다. 건축에서 라텍스를 벗겨내는 과정은 물리적 노동이자 동시에 정서적 노동이었다. 건축 공간을 유연한 표피로 탁본함으로써 하이디 부허는 사적 기억에 가시적 형태를 부여했으며, 동시에 건축 공간의 견고성과 영속성에 의문을 제기했다. 그의 실천은 물질적일 뿐만 아니라 시간, 신체, 공간 경험에 대한 시적 탐구이기도 했다. 부허는 자신이 거주하고 상호작용하는 건축 공간이 단순히 벽돌과 시멘트가 아니라 젠더화된 기억과 경험의 그릇이라고 보았다. 방 안의 과거 흔적이 ‘청소’ 되어 없어지는 과정에서 ‘벗기기’ 행위는 가부장적 가족 구조에 대한 상상적 탈피를 의미했으며, 이 과정에서의 육체적 소모는 정신적 해방으로 여겨졌다. 1980년대에 하이디 부허의 ‘벗기기’ 작업은 사적 공간에서 집단적 역사 기억을 지닌 공공 영역으로 깊이 들어갔다.⁵⁶⁾ 예술은 예술가의 개인적 경험과 역사적 시간이 교차하는 중요한 장이 되었다.

‘집의 피부’는 하이디 부허의 가장 대표적인 작품 시리즈 중 하나로, 그의 ‘허물기’ 기법이 집약적으로 구현된 작품이다. 이 시리즈는 주택 내부 공간을 직접 탁본하여 벽, 천장, 바닥 등의 건축 표면을 이동 가능한 ‘피부’로 변환한다. 하이디 부허는 액체 고무와 텍스타일을 결합한 방법을 사용했는데, 고무를 건축 표면에 바른 후 거즈를 덮고 경화되면 직물과 함께 벗겨냈다. 이 과정은 건축 표면의 세부 질감, 균열, 벗겨진 코팅 장식 가장자리 등의 미시적 특징을 보존할 뿐만 아니라 공간의 ‘역사적 질감’을 매우 물질적인 방식으로 보존하게 했다. 이 탁본 작품들은 종종 매달려 전시되며, 전시 공간에 떠 있는 듯한 환영적 벽면으로 보인다. 이러한 전시 방식

56) 王雅静, 「海蒂·布赫中国首展: 皮囊之上, 超越于时代的女性艺术家」, 『北京青年周刊』, 2023.

은 작품의 유령성을 강화하여, 더 이상 건물의 물리적 연장이 아니라 그 기억의 가시적 껍질이 되게 한다. 작품은 전시 공간에 매달려 건축 공간의 기억 흔적을 보여준다.⁵⁷⁾

작품의 매달린 형태는 관객이 다양한 각도에서 이 기억의 흔적을 관찰하고 체험할 수 있게 하며, 마치 건축물 속에 숨겨진 개인적, 가족적 기억을 읽어내는 듯한 느낌을 준다. 이러한 방식으로 건축 공간의 은밀한 역사와 기억이 구체화되어 관객은 기억의 무게와 두께를 직관적으로 느낄 수 있다.⁵⁸⁾

연성재료의 창조적 활용과 독특한 ‘껍질 벗기기’ 기법을 통해 부허는 신체, 개인의 기억과 역사, 공공 공간과 사적 공간의 경계를 전위적으로 탐구했다. 그는 기존에 옷 봉인용으로 사용되던 라텍스, 진주분 혼합물을 작업실 벽에 골고루 발라 ‘껍질 벗기기’는 생각보다 길고 섬세하며 아름답고 폭력적인 과정이었다. 그녀는 코팅이 건조된 후 그것을 벗겨내어 완전한 공간 탁본을 얻기를 기다린다. 탁본은 재포장 후 조개껍데기 내부의 외투막과 같아서 내부 공간은 따라서 어떤 외부의 시각적 표현을 얻는다. ‘껍질 벗기기’는 동시에 역사 보존과 탈바꿈의 은유로 작용하여, 인류의 신체와 정신, 역사 사이에 발생하는 복잡한 관계를 드러낸다. 부허는 가정, 문화, 건축 역사에 뿌리를 둔 실천을 형성하기 시작했으며, 공공과 사적 공간, 여성성, 신체 간의 경계에 대한 현대의 관심과 깊이 얽혀 있다.

그의 설치 작품은 감성적인 방식으로 ‘거주’ 행위를 서술한 것으로, 깊은 차원의 의미는 인간과 생활 공간 사이의 존재 관계에 대한 관심에 있다. 피

57) Hoerning J, Kempkes A, “I don't make art—to call what I do art is already a mistake! : A conversation about Swiss artist Heidi Bucher” , *Art Asia Pacific Almanac*, 2023, pp.21-26.

58) SilVia Wyder, “The house as symbolic representation of the self” , *文明*, 2015, p.69.

부 질감의 조형을 통해 방은 예술가에 의해 감성적인 방식으로 드러났으며, 원래 정적 상태에 있던 건축은 예술가 여기서 동적 효과를 보여주었다. 이는 물상에 대한 전통적 인식에 대한 도전이다. 작품 속의 재료, 제작 방법과 전시 방식은 함께 기억과 역사에 대한 시각적 예술 언어를 구성했다. 부허의 작품은 과거를 재건하지 않았으며, 기억의 물질화 재현이다. 원래 사적이던 공간이 공중에 매달리면서, 이러한 예술적 전환은 철학적 사고의 의미를 지닌다.



참고도판 22) 하이디 부허, <작은 문 (Sanatorium Bellevue, Kreuzlingen)>, 340×455cm, 부레폴/거즈/라텍스, 1988.

<https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8332227>



참고도판 23) 하이디 부허, <빈스방거 박사의 진찰실, 크로이츠링겐 벨뷰 요양원>, 230×350×100cm, 부레폴, 거즈, 라텍스, 1988.

<https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8332227>

이 작품은 가정 주택에서 소외된 공간인 지하실을 중심으로 전개된다. 건축 구조에서 지하실은 일반적으로 낡은 물건을 보관하거나 망각된 것들을 안치하는 장소로 여겨지며, 강력한 상징적 의미를 지닌다. 하이디 부허는 일관된 탁본 방식을 채택해 라텍스와 텍스타일로 지하실 벽면과 바닥을 덮고 채집한 후, 재료가 경화되면 벗겨냈다. 이렇게 벗겨낸 ‘피부’는 공간의 모든 물리적 세부 사항—얼룩진 벽체, 곰팡이 핀 균열, 먼지 쌓인 모서리, 그리고 무수한 일상적 흔적의 침적을 보존했다. 작품은 완성 후 매달려 전시되었으며, 관객은 재배열된 공간 안에 위치해 원래 폐쇄된 사적 공간을 다양한 각도에서 지각할 수 있었다. 이러한 전시 방식은 지하실에 새로운 가시성을 부여함으로써, 이를 기억이 현상되는 현장으로 만들었다. 예술 이론

가 아멜리아 존스(Amelia Jones)가 지적했듯이, 신체 경험과 공간 지각 사이에는 복잡한 구조적 관계가 존재하며, 여성 예술가들은 종종 ‘사적 공간의 가시화’를 통해 문화와 역사를 재구성한다.⁵⁹⁾

하이디 부허는 분명히 건축의 피부를 기억의 외재적 층위로 삼아, 숨겨진 가족사를 공간으로부터 ‘들어내’고 있었다. 지하실은 가족 기억의 그릇으로서 그 공간적 맥락 자체가 망각, 침적, 억압을 지시한다. 하이디 부허는 시간적 속성을 지닌 라텍스라는 재료를 통해 기억이 작품 안에서 점진적 상태로 나타나게 했다. 라텍스의 변색, 갈라짐, 변형과 함께 시간은 더 이상 추상적 차원이 아니라 구체적으로 작품 표면에 내재되었다. 이 창작 메커니즘은 메를로-퐁티(Merleau-Ponty)의 신체와 공간의 공구성에 관한 철학적 관념-공간은 수동적 배경이 아니라 경험이 발생하는 신체화된 장소라는 과 공명한다.⁶⁰⁾

동시에 하이디 부허가 세부를 강조하는 방식은 그의 작품에 일종의 ‘고고학적’ 성격을 부여한다. 그는 공간을 재현하지 않고 공간의 ‘하부 구조’를 발굴한다. 말로 표현하기 어렵지만 물질적 방식으로 존재하는 역사적 흔적들 말이다. 이러한 공간의 깊은 층위 기억에 대한 ‘가시화 처리’는 데리다(Derrida)가 말한 ‘유령성(hauntology)’의 구체적 실천으로도 볼 수 있다. 즉, 이미 지나갔지만 아직 사라지지 않은 기억이 파편화된 형태로 현재에 부상하는 것이다.⁶¹⁾

59) Jones, Amelia, “Body Art: Performing the Subject”, University of Minnesota Press, 1998, p.102.

60) Merleau Ponty, “Maurice. Phenomenology of Perception”, *Routledge*, 2012, p.169.

61) Derrida, Jacques. “Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International”, *Routledge*, 1994, p.54.



참고도판 24) 하이디 부허, <지하실>, 360×525×525cm,
부레폴, 거즈, 라텍스, 1988.

<https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8332227>

1973년, 남편과 이혼한 후 하이디 부허는 로스앤젤레스에서 취리히로 이사했다. <지하실>라는 예술가의 분수령 의미가 될 작품은 거의 완전한 어둠 속에 있다. 이는 취리히가 임대한 첫 번째 작업실로 돌아온 하이디 부허의 모습을 재현하고자 한다. 그녀는 취리히 중앙구 부근의 지하실에 위치해 있었으며, 과거에는 정육점과 냉장실이었는데 하이디 부허는 냉장실을 <지하실>라고 명명했다. 가 본 사람들은 모두 그 음산함과 냄새에 깊은 인상을 받았다. 그런데 그 등장은 하이디 부허가 처음으로 ‘건축가의 딸’ 과 ‘예술가의 아내’ , 그리고 ‘아이의 어머니’ 라는 그 밖의 독립된 공간을 갖게 되었다는 의미이기도 한다. 신분과 자유, 그녀는 첫 번째 스튜디오를 자신의 ‘안전루’ 로 여겼다.

이로써 그녀의 가장 독창적인 창작 단계를 열었으며, ‘깎데기 벗기기’ 행위 속에 잠재된 폭력과 재생의 이중 개념은 한편으로는 개인의 역사를 봉인하여 재개를 도모하는 것이고, 다른 한편으로는 취약함과 죽음의 생명 본질을 드러내는 것이다. 이것은 결국 ‘취약함’에서 출발하는 시도이고, 그 재료 특성 때문에 시간의 시험을 견뎌내지 못할 가능성이 높다. 그녀들도 사용된 재료의 특성을 알고 있다. 다른 각도에서 보면, 불멸은 아마도 가부장제 특색이 풍부한 환각일 뿐이며, 반대로 말하면 신체의 궁극적인 취약성에 대한 수용 내지 경의를 의미한다.

연구자의 창작은 조작과 관심 대상 측면에서 부허와 유사점을 지닐 뿐만 아니라 정신적 차원의 탐구에서도 겹치는 부분이 나타난다. 자신의 거주지와 일상 물건들에 주목하기 시작해, 이 대상들의 내부 공간 형태를 탐구함으로써 생활의 기억 흔적을 포착했으며, 이 기억 요소를 지닌 공간 형태들 속에서 자신의 사적 감정을 정리했다. 부허는 접착제와 직물로 건축과 일상 물건들의 음 공간을 탁본했고, 연구자는 유니와 석고로 건축과 일상 물건들의 표면 질감을 탁본했다. 양자 모두 생활의 흔적을 탁본하려 시도함으로써 자신의 생활 기억을 보존하고 발굴하고자 했다. 이 생활에서 예술로의 전환 과정에서 건축의 얼룩진 문양과 자연적 균열은 기억의 흔적으로 간주되었으며, 재료 자체의 변화 과정은 기억의 퇴색 과정에 대응한다.

서울 개인전에 출품한 <면 산>, <날들>, <공간 일기> 등의 연작은 유토와 석고를 활용해 개인적 생활 공간의 단편적 흔적을 재현한 작업이다. 본인은 일상 사물의 ‘음 공간(negative space)’을 채집하고 고정함으로써, 그것을 정적인 조각 형태로 전시 공간에 드러냈다. 이러한 음 공간은 단순한 형태의 부재가 아니라, 심리적 내면의 활동을 되비추는 장치이자 자기 자신을 응시하는 내면적 행위이다. 동시에, 지나간 시간과 사라진 기억에 대

한 조용한 애도이자 붙잡아두려는 시도이기도 하다.

이러한 접근은 부희의 ‘떠다니는 피부’ 개념과도 연결되며, 작가의 음 공간 조각은 모두 조각적 언어를 통해 비가시적인 기억의 구조를 형상화하려는 시도로 볼 수 있다. 이는 기억을 물질 속에 각인시키고, 그것을 공감 가능한 감각의 대상으로 제시하려는 현대 조각의 예술적 실험 가운데 하나다.

IV.본인 작품 분석

인간의 삶의 여정 속에서 기억과 감정은 끊임없이 서로 얽히며, 경험을 정리하고 세계를 인식하는 정신적 원동력으로 작용해왔다. 특히 급변하는 현대 사회에서는 개인과 집단의 기억이 지속적으로 재구성되고 해체되며, 때로는 망각 속으로 사라진다. 예술가는 이러한 유동성과 불확실성에 대응하기 위해, 예술 실천이라는 시적 표현 방식을 통해 인간 본질에 내재된 기억을 환기하려는 시도를 이어간다. 이러한 맥락에서 재료의 선택, 공간의 활용, 전시 방식 모두는 기억의 잔재와 파편을 탐구하고 다시 연결하는 하나의 전략이 된다.

이번 장에서는 연구자의 작업을 주요 연구 대상으로 삼아, 개인적 기억과 감정이 어떻게 조형 언어로 변환되고 구현되는지를 설명하고 해석한다. 기억에서 비롯된 상징적 요소들은 구체적인 조형 형식으로 제작되었으며, 이를 통해 멜랑콜리와 애도의 정서를 시각적으로 전달하고자 했다. 이같은 과정에서 형성된 조형적 언어는 단순한 조형성을 넘어서, ‘시적인 멜랑콜리’라는 독자적인 미학적 특질을 드러낸다.

여기서 분석한 작품들은 10년 전 창작을 시작으로 모두 기억을 중심으로 한다는 공통점이 있는데, 여기서의 기억은 개인의 기억과 집단의 기억을 담고 있다. 오래전에 창작 캠프에서 제작된 금속 조각은 재료가 주로 폐공업 금속으로 구성되어 있다. 만약 이 폐금속들을 조합하여 기억 기호를 가진 이미지 형태로 만든다면, 재료 자체의 역사적 특성은 그로 하여금 기억의 운반 작용을 부여하게 할 것이다. 최근 작품들은 어린 시절의 기억을 중심으로 전개되고 있으며, 성인 세계의 각종 스트레스는 어린 시절의 추억을 불러일으킬 수

있다. 이런 추억은 아름답고 치유적이다. 더 진실한 과거로 돌아가기 위해 오래 헤어져 있던 고향에 다시 들어가 그 시골길을 다시 걷기도 한다. 하지만 시대의 변천은 늘 뜻밖이었다. 어린 시절의 생활 장소는 이미 예전과 달라졌다. 원래 친근하고 익숙한 곳이 낯선 얼굴로 눈앞에 나타났다. 수많은 기억을 담고 있는 집과 거리가 이미 사라졌다. 기억의 되살아나기를 바라는 것은 불가능한 현실이 되었다. 더욱 분명히 깨달았다는 것은 시간이 정말 다시 돌아오지 않는데, 생명이 많은 흔적을 남기지 못한 것이다. 멜랑콜리의 감정이 이 순간에 생겨날 수 있다. 그럼 움직이자. 연구자는 희미한 느낌일지라도 소중한 기억 조각들을 정리하여 포기하고 싶지 않다. 연구자는 기억 속의 집과 생활 장소를 조각의 실체 형태에 녹여내어 일련의 기억 요소를 담은 조각 작품을 창작하였다. 동시에 재료 활용과 조형 설계를 통해 조각은 멜랑콜리의 정서를 갖게 된다. 이러한 창작 후에, 또 현재에 착안하여, 생활물의 공간 표현을 통해 연구자는 기존의 생활 기억을 보존하려고 시도하였다. 일상적인 물건들의 음 공간과 작은 흔적들이 기억의 매개체가 되어 구체적인 형태로 보존되었다. 하지만 마음속 멜랑콜리의 감정을 지울 수가 없었다. 그래서 작품에 금박을 사용하여 자신에게 과도한 멜랑콜리를 하지 말라고 상기시켰고 힘든 삶에는 항상 햇빛이 들어오는 곳이 있다.

철학과 미학의 차원에서 ‘멜랑콜리’는 오래도록 복합적이고 다의적인 정신 상태로 인식되어 왔다. 중국의 미학자 주광첸(朱光潛)⁶²⁾은 낭만주의가 멜랑콜리에 매혹된 이유를 ‘비극적 감수성’의 숭고화에서 찾는다. 그는 “낭만주의 작가들의 두드러진 특징 중 하나는 멜랑콜리 정조에 대한 열정이다. 쇼펜하우어와 니체의 비관적 철학은 이 경향을 해설하고 변호한 것이라 할 수 있으며, 자연 역시 저녁 구름의 장막으로 덮이거나 황량해질 때

62) 주광잠 (1897년 10월 14일-1986년 3월 6일), 자맹실, 안휘성 동성출신, 현재 당대의 저명한 미학자, 문예리론가, 교육가, 번역가.

비로소 그들을 가장 매혹시켰다.” 고 분석했다. 63)

프로이트 역시 멜랑콜리를 상실 대상에 대한 애도의 일환으로 정의하며, 자아 인식과의 깊은 연관성을 강조했다. 연구자의 창작에서 이 정서는 개인의 유년기 소멸과 고향 변천에 대한 사적 회한이자, 산업 문명 전환 속 집단 경험의 언어 상실에 대한 공적 성찰이다. 예컨대, 본인의 작품 타이위안(太原) 타이화 산업단지에서 수집한 폐금속을 재구성해 ‘악기’의 형상으로 창조한 것으로, 이는 기계의 소음을 역사적 기억의 울림으로 전환하려는 시도다. 또 다른 작품 <조석>은 제철소의 녹슨 판재를 어선의 추상적 형태로 바꿔 산업 기억과 해양 문화가 물질 번역 속에서 대화하도록 했다. 이와 같은 작업은 멜랑콜리를 단순한 정념이 아니라, 조각 언어를 통해 시대적 맥락과 맞물리는 비평적 통찰로 변환시키는 예술 실천으로 자리매김한다.

기억의 파편화와 유동성은 본장의 또 다른 핵심 명제다. 폴 리커(Paul Ricoeur)는 기억이 과거의 복원이 아니라 현재의 지각을 통해 끊임없이 재구성되는 서사라고 보았다. <지평선>, <저녁>, <아침> 등 하얀 석고 작품에서 고립된 나무, 단절된 건축과 극도로 절제된 공간의 여백은 초현실적 기억의 장을 함께 구축한다. 석고의 취약성과 여백의 공허함은 기억의 불확실성과 시간의 흐름을 은유하며, 금박의 개입은 갈라진 틈새의 빛처럼 애도를 재생에 대한 기대로 승화시킨다. 이 형식 언어는 카스파르 다비드 프리드리히(Caspar David Friedrich) 회화의 낭만적 고독을 계승하면서도 현대 도시화 과정에서 개인과 공간의 소외 경험을 주입했다.

이번 장에서는 ‘기억은 어떻게 물질에 스며드는가’라는 핵심 질문을 중심으로 논의를 전개하였다. 앙리 베르그송의 ‘순수 기억(pure memory)’ 이론은 창작에 철학적 토대를 제공했는데, 기억은 정적 저장이 아니라 신체

63) 朱光潛, 『悲劇心理學』, 安徽教育出版社, 1989, pp.311-313.

경험과 물질적 상호작용을 통해 지속적으로 흐르는 것이다. <공간 일기> 시리즈에서 연구자는 부드러운 진흙으로 도시 구석의 흔적을 탁본해 하수도 격자판의 문양, 계단의 마모를 석고 블록으로 전환하며 일상 공간의 미시사가 기념비성을 획득하도록 했다. <원산(远山)>은 과일 포장상자의 음 공간을 주조해 폐기물의 내부 공허를 정신적인 산악으로 승격시켰다. 이 시도들은 기억의 보존일 뿐만 아니라 예술 언어를 통해 새롭게 서사 권력을 부여하는 행위이다. 또한 멜랑콜리의 미학적 가치와 사회적 의미는 작품 전반에 관통한다. <대지의 종심(大地的纵深)>에서는 폐허 위에 우뚝 선 철탑으로 구체화되며, 이는 현대화가 폭력적으로 지형을 절단한 증인이자 단절 속에서 의미를 찾는 개인의 상징이다. <소실과 재건(消逝与重建)>은 어린 양과 끊어진 다리의 대비로 기억의 취약성과 재건의 역설을 은유한다. 멜랑콜리는 단순한 정서적 침잠이나 소극적 탐닉이 아니라, 시대적 전환과 격변에 대한 명료한 성찰이며, 폐허의 잔해 속에서 새로운 의미를 모색하려는 창조적 실천의 한 형태이다.

1. 물질과 기억의 시학

1) 산업 잔재와 기억의 조형적 전환

고철을 소재로 한 예술 창작은 20세기 초의 콜라주 예술로 거슬러 올라갈 수 있으며, 20세기 중반에 이르러서는 고철이 주요 예술 매체로 유행하기 시작했다. 예술가들은 폐금속을 재활용함으로써 전통적인 재료의 한계를 타파했다. 이런 예술 실천은 공업 문명, 환경 보호, 도시 발전에 관련된다. 인류 산업혁명의 지속적인 발전으로 물질생활이 극도로 풍부해졌다. 산업혁

명 시대 대부분의 공산품이 금속 재료로 만들어졌고, 예술가들도 이러한 공업 금속 재료에 눈을 돌려 기성품을 이용해 창작하기 시작했다. 예를 들어, 피카소는 자전거 핸들과 말 안장을 조합하여 ‘불소 머리’를 만들었는데, 이는 산업 기억을 재구성한 것으로, 예술적 기준에 대한 사람들의 전통 관념을 깨뜨렸다.

서구 산업혁명의 지속적 진전은 인류의 물질적 삶을 비약적으로 풍요롭게 만들었으며, 다양한 산업 제품의 발명과 대량 생산은 인간의 생활 방식과 일상 구조에 근본적인 변화를 초래하였다. 당시 화학 재료의 발전이 비교적 뒤쳐져 있었기 때문에 대부분의 산업 제품은 금속 재료로 제작되었고, 예술가들도 이제 이러한 산업 제품에 시선을 돌리기 시작하며 기성품을 활용한 창작을 진행했다. 예를 들어 피카소는 자전거 핸들과 안장을 조합해 황소 머리를 만들어냄으로써 사람들의 예술 표준에 대한 전통적 관념을 깨뜨렸다. 프랑스 예술가 세자르 발다치니(Cesar Baldaccini)는 금속 제품을 압축해 정육면체로 만드는 방식으로 산업의 흔적을 찾고자 했다.

21세기에 접어들면서 인간 사회는 대량의 산업 폐기물을 발생시키게 되었으며, 이러한 산업 폐기물들은 적시에 합리적으로 처리되고 재활용되지 못해 인간의 생활공간을 역설하는 잠재적 문제로 대두되었다. 예술가들도 이러한 사회 문제를 주목하기 시작했으며, 폐기물에 관심을 기울이고 이를 활용해 창작 활동을 펼치면서 이러한 폐기물들을 산업의 기억으로 간주하게 되었다. 다수의 공공 예술이 이러한 폐기 금속 재료를 사용하기 시작했으며, 오래된 재료와 새로운 조형이 동시에 등장함으로써 현대화된 도시에 산업의 질감을 이식하였다. 중국 예술가 수이젠궈(隋建国)가 창작한 작품 <폐쇄된 기억>에서는 강철과 암석의 조합을 사용하였으며, 사회 문화적 기억을 통해 사람들의 멜랑콜리 심리 상태를 전달하고자 시도하였다.

공공예술에서 폐금속 조각의 활용은 산업문명이 남긴 잔향에 대한 미학적 응답이자, 지속 가능한 미래를 향한 상징적 선언으로 작용한다. 예술가들은 폐기된 금속 재료를 해체하고 재조합하는 과정을 통해, 그것의 물질적 속성을 문화적 담론으로 전환시키며, 공공 공간 속에 시간성과 장소성을 초월한 기억의 네트워크와 생태적 윤리를 구축해 나간다. 이러한 시도는 예술의 전통적 경계를 넘어서며, 도시화와 세계화가 가속화되는 사회에서 불가결한 정신적 지표로 자리매김하고 있다.

현대 예술에서 폐금속을 활용한 조형 작업은 대체로 그 재료가 지닌 ‘고고학적 성격’을 부각한다. 폐금속은 산업 시대의 노동의 흔적과 기술적 잔재를 내포하고 있으며, 예술가들은 이 물성을 해체와 부식, 재조합의 과정을 통해 시간의 결을 담은 조형 언어로 전환한다.

연구자가 2016년 중국 타이위안 타이화 산업단지의 기능 전환이라는 역사적 변화를 배경으로 제작한 작품 <경성(擎聲)>은, 공장에서 수집한 폐금속 부품을 용접 및 재배열하여 형상화한 조각이다. 이 작업은 산업 폐기물을 단순한 잔해로 보지 않고, 시간성과 기억을 품은 ‘산업 악기’로 재맥락화한 시도라 할 수 있다. 이 작품은 과거의 기계음이 오늘날에는 사라진 노동의 메아리로 남아 있음을 은유하며, 침묵한 재료를 통해 여전히 청명하게 울리는 기억의 공명을 시각화한다. 폐금속을 재료로 한 작품은 도시 공간 변천의 역사적 증인으로 볼 수 있다. 도시의 발전과 함께 주거 환경 개선은 지속 가능 발전의 중요한 의제가 되었으며, 생산력의 업그레이드로 대형 공장과 생산 가공 산업들이 도시 밖으로 이전했다. 도시 공간이 생산 주도형에서 생활, 교육, 문화, 상업, 관광 중심으로 전환되면서, 폐금속 재료의 예술적 변환 작품들은 산업 도시의 역사적 흔적이 역사 미학과 도시 인문 기억 서사의 진화 과정에 참여할 수 있게 했다.

이 작품에서 자료 자체가 가지는 역사적 의미는 기억의 주제를 표현하는 데 중요한 역할을 한다. 이러한 금속재료는 대부분 기성품 기계부품으로 창작과정에서 직접 이 부품들을 사용하여 원래의 시각적 기억을 보존할 수 있다. 사람들이 이 조각 작품에 들어갈 때, 강렬한 산업 분위기가 사람을 과거의 산업 시대로 빠르게 되돌릴 수 있으며, 머릿속에 산업 생산 당시의 시끄러운 장면을 구성하는 것 같다. 조각 자체의 악기 조형은 ‘소리’ 라는 개념을 통해 공업 기억을 가리키며, 이런 다방면의 제시들은 모두 기억의 장을 만들기 위한 것이다.

금속 표면의 부식, 마모 등 자연적 흔적을 의도적으로 보존함으로써 재료의 과도한 수식을 피하고, 산업 재료 자체의 역사적 질감을 유지시켰다. 이는 역사적 흔적의 물리적 증거로서 더욱 강력한 정서적 투과력과 진실성을 갖추게 한다. “재료는 인간의 형성을 수동적으로 기다리는 객체가 아니라 스스로의 생명 과정을 지닌 주체이다.” 64) 녹슨 톱니바퀴와 변형된 강관은 ‘침묵의 목격자’로서 그 표면의 마모 흔적이 미시적 차원의 사회 편년사를 구성한다.

64) Ingold, T., “Materials against materiality” *Archaeological Dialogues*, 2007, pp.1-16.



참고도판 25) 폐기된 중국 타이위안시 타이화 공업단지.

본인 촬영: 2016.08.10



참고도판 26) 폐기된 중국 타이위안시 타이화 공업단지.

본인 촬영: 2016.08.10

이 금속 재료가 함축한 산업성은 20세기 중국 도시화 과정에서 불가결한 중요 요소였다. 특히 타이위안과 같은 전형적인 자원형 중공업 도시에서 산업은 도시의 공간 구조와 사회 형태를 형성했을 뿐만 아니라 여러 세대의 생활 방식과 정신적 풍모에 깊은 영향을 미쳤다. 공장은 도시의 동력원으로서 물질 생산의 장소일 뿐만 아니라 사회 조직의 중요한 결절점이었으며, 특유의 ‘노동자 문화’와 집단적 의식을 구성했다. 이러한 문화는 한때 개인 생활과 높은 중첩을 이루며 정체성 인식, 사회 관계, 가치 판단의 중요한 근거가 되었다. 그러나 현재 산업 시설이 대규모로 철거되거나 방치되고, 도시 공간이 상업구나 주거구로 재계획되면서 이러한 시대적 기억을 담은 재료들도 언어 상실의 위기에 직면해 있다. 이러한 배경에서 <경성(擎聲)>의 의미는 형태적 재창조에만 있는 것이 아니라 이러한 산업 재료가 함축한 ‘역사적 발언권’을 능동적으로 소환하는 데 있다.

재료와 조형이라는 이중적 구성 요소를 통해, 본 작품은 관람자에게 산업 생산 현장에서 울려 퍼지던 소리의 기억을 시각적으로 환기시키고자 한다. 사용된 금속 부품들은 본래 도시 산업 체계의 일부로 기능하며, 한때 인간의 삶과 생산 과정에 직접적으로 관여했던 물질들이다. 이러한 기계들이 사용 중단될 때, 그들의 생명도 종말을 맞이했다. 하지만 이 기계 부품들을 한 예술 작품으로 이식했을 때, 그들은 정체성의 전환을 겪으며 행위자에서 이야기하는 자로 변모했고, 관람자에게 과거의 시대적 기억을 이야기한다. 연구자가 재료의 변환을 시도한 것은 단순히 조형적 아름다움을 얻기 위함이 아니라, 궁극적으로 재료와 조형을 통해 기억의 추적 경로를 구축하고자 함이었다. 작품의 표면에는 금속의 녹슨 흔적이 남아 있는데, 이러한 녹은 시간과도 관련이 있으며 기억과도 연결된다. 이 작품을 제작할 때 악기의 구체적 형상을 의도적으로 피했는데, 그 목적은 실제 악기를 얻기 위함이 아니라 ‘소리’라는 관점에서 기억의 연결고리를 형성하고자 함이었다.



작품도판 4) 왕중량, <경성(擎声)>, 금속, 2016.

본인 촬영: 2016.08.23



작품도판 5) 왕중량, <경성(擎聲)> 제작 과정, 2016.08.20.

본인 촬영, 2016.08.23

산업 유적은 도시 기억의 중요한 구성 요소로서, 그 가치는 단순히 오래된 건축물이나 기계 설비의 물리적 형태를 보존하는 데 있지 않다. 현대 예술 표현 방식의 개입을 통해, 사회 구조와 문화 경험을 형성했던 이 주체들을 도시 서사와 공공 의식 속으로 재통합시킬 수 있다. <경성>이 채택한 창작 전략은 산업 폐기물을 상징성과 미학적 의미를 지닌 예술 작품으로 전환

함으로써, 사람들로 하여금 역사, 기억과 현재 사이의 관계를 재고하도록 자극하는 것이다. 이러한 전환은 본질적으로 ‘기억의 수복’이며, 사라진 산업 풍경이 다른 형태로 지속될 수 있게 할 뿐만 아니라 원래 주변화되었던 집단적 경험에 다시 가시성과 표현의 공간을 부여한다.

연구자가 참여한 창작 캠프는 타이위안시의 한 폐쇄된 화학 공업 단지에서 열렸다. 이 거대한 화학 공장은 한때 영광의 시기를 겪었으며, 수많은 노동자들이 이 공장을 중심으로 생산과 생활을 영위했다. 이러한 풍경은 70-80년대 중국 노동자 시대의 축소판이기도 했다. 공장 곳곳에 널린 공장 건물과 기계들은 이제 고요히 방치된 채, 마치 주인을 기다리는 듯하다. 창작 캠프의 참여자들은 이 방치된 기계와 부품들을 자유롭게 활용하여 작품의 일부로 사용할 수 있었다. 연구자가 이 기계 부품들과 폐금속들을 조합해 하나의 조각 작품을 만들었을 때, 산업적 기억에 대한 표현은 구체적인 형태로 드러났다.⁶⁵⁾

이러한 산업 재료에 대한 관심과 사용은 사실 가장 중요한 의미가 바로 이 재료 자체가 지닌 시간적 가치와 사회문화적 가치에 있다. 시간적 가치는 이 산업 재료들이 지금 생산된 것이 아니라, 생산된 시점부터 지금까지 오랜 시간 동안 그곳에 고요히 놓여있으며 그 과정에서 많은 일들이 발생했다는 점에 있다. 사회문화적 가치는 이 산업 재료들이 인간의 사회생활에 참여하기 위해 생산되었으며 동시에 사람들의 생활을 변화시켜, 이 시기 사람들의 정신적 풍모를 구성했다는 점에 있다. 이러한 산업 재료들은 마치 한 도시의 질감과 흔적과 같으며, 그 자체가 하나의 기억 부호이다. 어떤 사람들은 이 기계를 보면 특정 시절에 대한 추억이 떠오를 수 있다. 작품 속에서 산업 재료를 예술 형태로 전환하는 것은 물리적 차원의 변환일 뿐만

65) 「工业遗存注入艺术生命 钢铁雕塑唤起城市记忆」, 山西晚报, 2018.08.21.

아니라 정신적 차원의 번역이기도 하다.

어떤 의미에서 <경성>은 단순한 정적 조각 작품이 아니라 하나의 기억 장치에 더 가깝다. 이는 재료 자체의 물질적 속성, 시간적 흔적과 공간적 자세를 통해 시간에 묻혀버린 사회적 기억들을 불러낸다. 이 기억들은 집단 생활에 대한 향수를 포함할 뿐만 아니라 도시 변천에 대한 우환도 내포한다. 바로 재료와 기억 사이의 연관에 대한 이 예민한 포착을 통해, 작품은 형식적 표현을 초월하여 문화적 의미론 차원의 깊은 탐구에 진입할 수 있었다. 이는 타이화 산업단지라는 지리적 공간의 역사적 변천을 기록할 뿐만 아니라 중국 도시의 산업화와 포스트 산업 전환 과정의 공통 경험을 은유한다. 따라서 <경성>은 한 산업 시대에 대한 애도이자 미래 도시 문화 발전 방향에 대한 고민이다. “역사적 경험으로 볼 때, 새로운 공간 형태는 역사적 유전자의 현대적 표현을 포함해야 한다.” 66)

<경성>의 창작은 단순한 개인적 조형 언어의 실험을 넘어서, ‘산업 재료’와 ‘집단적 사회 기억’ 사이의 심층적인 상호작용을 탐색하는 시도이다. 이 작품에서 재료는 단순한 물질을 넘어 기억을 환기시키는 상징으로 기능하고, 조형적 형태는 감정의 흐름을 이끄는 매개체로 작용한다. 관람자는 이러한 미적 체험 속에서 개인과 공동체, 기억과 감각 사이를 오가며 정신적 공명을 경험하게 된다. 앞으로의 예술 실천에서 이와 같이 재료를 출발점으로, 기억을 단서로 삼는 창작 방식은 여전히 중요한 방향이 될 것이며, 예술이 단순히 형태의 연출이 아니라 시대 정신과 문화적 기억을 담아내는 중요한 매개체가 되게 할 것이다.

66) 吴良镛, 「中国人居史」, 『中国建筑工业』, 2014, p.323.

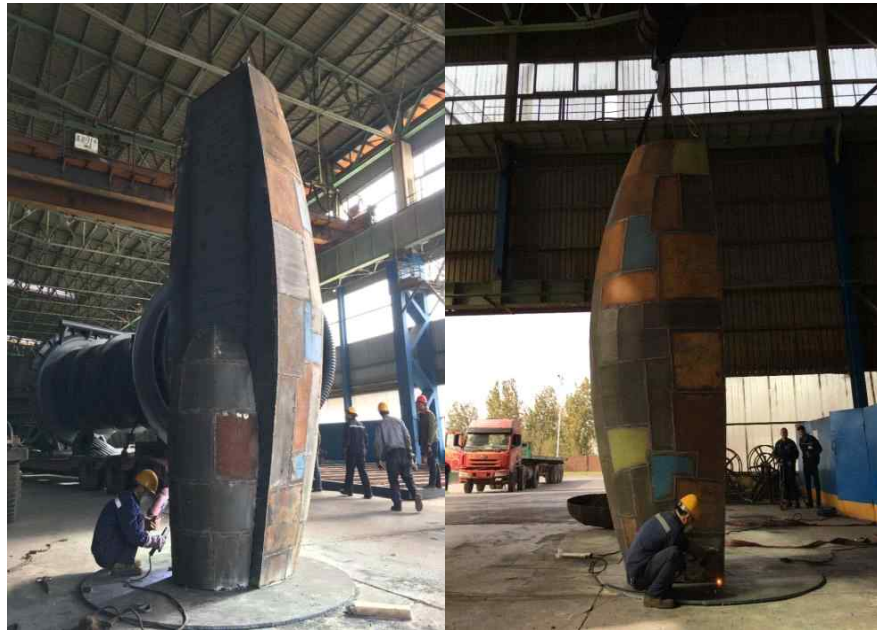
2) 기억의 응축: 「조석」을 중심으로

<조석> 작품의 창작 과정에서 연구자가 주목한 것은 산업 기억에서 생활 기억으로의 전환 과정이었다. 이러한 전환은 재료의 변화에만 국한되지 않고 의미론적·정서적 차원의 재활성화와 관련이 깊다.唐山(唐山) 덕룡(德龍) 철강 조각 창작 캠프 기간 동안 연구자는 현지의 깊은 산업적 배경과 어민 문화를 접하고 이해할 기회를 가졌으며, 현지 철강 기업이 폐금속을 재활용해 재련, 가공하는 방식을 관찰하면서 이처럼 겉보기에는 전혀 다르지만 실은 긴밀히 연결된 두 문화적 맥락을 융합하고자 하는 창작 충동을 얻었다.

작품 제작 시 사용된 재료는 전부 현지 철강 기업에서 제공했으며, 이 재료들은 다시 각기 다른 지역에서 유래했다. 이들은 한때 완전한 구성체로서 사회 생산의 역사적 과정에 참여했었다. 표면의 색채는 그 제품의 정체성과 기능을 상징하며, 이 오래된 강철판들은 심지어 휘어지고 변형된 상태였다. 연구자의 재단련 과정을 거쳐 다시 평평해졌으며, 필요한 형태에 따라 적절한 곡률로 다시 두들겨 맞추고 용접 방식으로 접합 및 보강했다. 물론 조형의 안정성을 위해 접합 전에 적합한 철근으로 조형의 내부 골격을 먼저 제작했다. 조형 골격이 갖춰진 후 접합 과정에서 이러한 다양한 형태의 강철판들은 공간적 입지점을 확보할 수 있었다.

작품은 의도적으로 오래된 강철판의 얼룩진 원색을 보존했는데, 이러한 물리적 마모 흔적은 단순히 시각적인 차원을 넘어 시간적 성격을 지닌다. 이는 산업 제품이 지닌 노동의 온도, 힘, 그리고 사용 궤적을 담고 있다. 체련되어 형상을 갖추고, 생산에 참여하다가 버려지고, 다시 재활용되어 녹여지는 과정은 하나의 산업적 물건으로서의 생명 주기를 완성한다. 연구자가

이 ‘물질의 변이’ 과정에 개입함으로써 예술적 언어로의 재생을 이루어냈고, 대중의 시야에 다시 진입하게 되었다. 강철판의 모든 흠집과 부식은 한편의 산업 문명의 측면을 구성한다.



작품도판 6) 왕중량, <조석(潮汐)> 제작 과정.

본인 촬영: 2019.10.20

기억은 결코 정지된 전시물이 아니라 유동적이며 정서적 파동을 지닌 존재다. 강판 위에서 내가 추구한 것은 과거의 재현이 아니라, 재료 표층 아래 침전된 시간 정보를 통해 현재의 현실과 연결을 이루는 것이었다. 이러한 연결은 깊은 애도의 의미를 담고 있으며, 동시에 새로운 문화적 전환의 가능성을 내포한다. 철강공장은 현대적 산업사회의 집단적 기억을 대표하는데, 이는 강렬한 공공성, 제도성, 기능성을 지닌다. 연구자는 조각 창작을 통해 이러한 거대하고 구조화된 산업 기억을 보다 부드럽고 일상화된 생활 기억으로 전환하고자 했다. 산업 노동의 궤적에서 개체 생존의 경험으로, 강

철의 굉음 같은 기계 소음에서 조수 간만의 리듬과 어선의 원항 같은 생활 패턴으로—이러한 전환 자체가 하나의 문화적 유동이자 심리적 이동이다.⁶⁷⁾



작품도판 7) 왕중량, <조석>, 금속, 2019.

본인 촬영, 2019.10.20

이러한 창작 맥락에서 어민의 삶은 이 작품의 서사적 지점이 된다.唐山(唐山)은 연해 도시로서 어업 문화가 그 사회적 조직 깊숙이 뿌리내리고 있다. 연구자가 강판을 배 갈기도 하고 배 갈지도 않으며, 돛 갈기도 하고 돛 갈지도 않으며, 북 갈기도 하고 북 갈지도 않은 추상적 형태로 성형한 것은, 바로 이와 같은 구상과 추상 사이의 형태가 관객의 심층에 자리한 바다, 항해, 노동과 삶에 관한 기억 도상을 불러일으키기를 바랐기 때문이다. 이 이미지들은 흐릿하지만 또렷하며, 어떤 구체적 사물의 단순한 복제가 아니라 하나의 생활 방식에 대한 정제와 상징화이다. 해변의 삶은 언제나 조수 간만의 리듬과 함께하며, 어민의 일상은 바로 이러한 자연과 인력의 순환 사

67) Nora, P. "Between Memory and History: Places of Memory", *Representations*, 1989, pp.7-24.

이에서 끊임없이 그 생명 경험을 재구성해 왔다. <조석>이라는 작품 제목은 해수의 자연 현상을 가리킬 뿐만 아니라 기억의 유동성과 파동성을 은유한다. 녹슨 강판 하나하나가 마치 어떤 시간 아래 가라앉았다가 조수에 의해 다시 해변으로, 우리의 시야 속으로 돌아오기를 기다리는 듯하다.

연구자는 산업이 추상적인 개념이 아니라 한때 사람들의 생활 구조, 시간 인식, 나아가 공간 경험까지도 실제로 변화시켰다고 본다. 도시화가 진행되면서 많은 한때 영화를 누렸던 산업 시설들이 철거되거나 전환되었고, 집단에 속했던 산업 기억은 점차 대중의 시야에서 멀어졌다. 동시에 생활 기억—특히 소외되었던 기층 노동자와 어민 집단의 기억 역시 끊임없이 근대성에 의해 재해석될 위험에 직면해 있다. 따라서 이러한 창작에서 ‘기억’은 향수의 자세가 아니라 재위치화의 노력이다. 이는 예술적 수단을 통해 역사의 주름 속에 흩어져 있던 개체적 경험들을 다시 모아 사회 문화의 가시적 영역으로 진입시키려는 시도이다. <조석>이 채택한 낡은 강판은 바로 이러한 재위치화의 물질적 근거로, 그것은 한때 사회 질서의 구축에 참여했으며 기능 상실 후 버려지기도 했지만, 이제 조각의 언어 속에서 새로운 정체성을 획득하고 또 다른 서사 기능을 떠맡는다, 과거와 현재를 연결하고, 산업과 생활을 연결하며, 물질과 감정을 연결하는 것이다

더욱이 작품 <조석>이 보여주는 형태 양식은 의도적으로 ‘불확정성’을 유지하고 있다. 관객이 이 작품을 마주할 때 각자의 경험과 기억을 가지고 해석할 수 있기를 바란다. 어쩌면 그것은 배처럼 보여 출항과 귀항의 연상을 불러일으킬 수도 있고, 돛처럼 보여 어떤 방향, 희망 또는 방랑을 상징할 수도 있으며, 아니면 오히려 낡은 북처럼 보여 그물을 짜내고 가정을 짜내는 것일 수도 있다. 이러한 불확정성은 바로 기억의 실제 상태이다—그것은 안정적이지도 통일되지도 않으며, 다른 개체들 사이에서 다양화된 도상을

보인다. 조각은 더 이상 폐쇄된 형식이 아니라 열린 대화의 장이 되어 관객을 초대해 각자의 지각과 이해를 재구성하도록 한다. <조석>은 기억과 재료, 역사와 현재, 산업과 생활 사이의 한 차례 왕래와 대화이다. 이 작품에서 중시하는 것은 ‘형식의 구성’이 아니라 ‘의미의 침전’이며, 강철의 차가운 표피 아래 잠재해 있는 것은 어민 일상 속 부드러운 생명의 리듬이자 산업 사회의 아직 다하지 않은 문화적 흔적이다. 이러한 의미의 전환은 재료 자체의 속성을 해체하려는 것이 아니라 그 역사적 무게를 보존하면서 동시에 현대적 문화 의제 속에 재위치시켜 서사력과 감정적 긴장감을 지닌 예술적 존재로 만드는 것이다. 작품 <조석>을 통해 연구자는 관객이 단지 한 점의 조각 작품을 보는 데 그치지 않고, 그 속에서 시간의 깊이, 사회의 온도, 생명의 유동성을 느끼며 시각적 차원을 넘어선 공감과 사고에 이를 수 있기를 바란다. 이러한 공감이야말로 기억의 진정한 힘이 아닐까.

2. 조각난 기억과 멜랑콜리 이미지

어린 시절을 보낸 고향은 시대의 변화 속에서 점차 원래의 모습을 잃어갔다. 수많은 기억을 간직했던 장소들은 이미 사라져버렸으며, 이는 추억의 실마리마저 사라졌음을 의미한다. 그 기억들 또한 시간의 흐름과 함께 점점 더 희미해져 갈 것이다. 파편화된 기억들이 정리되어 나올 때면, 이는 마치 집 없는 방랑자처럼 언제 사라져버릴지 모르는 상태가 된다. 이러한 기억의 소멸은 생의 의미에 대한 사유를 불러일으키며, 멜랑콜리의 정서도 이때 서서히 떠오르게 된다. “옛일이 생생히 떠오르지만, 내 고향은 더 이상 존재하지 않는다. 비록 그곳은 여전히 그 자리에 있지만, 이제는 예전의 고향이

아니다.”⁶⁸⁾ 고향의 본질은 개인의 생애 기억과 정체성을 담는 지리적 공간이자 문화적 상징이다. 이는 출생과 장기 거주 의 현실적 장소이면서도 향수를 응집하는 정신적 고향이기도 하다. 그러나 도시화 과정은 원래 익숙했던 땅의 모습과 정겨움 앓아갔다. 예전에는 사람들로 붐비던 작은 다리는 이제 인적이 드문 유적처럼 변해버렸다. 연구자가 다시 찾은 그 익숙한 붉은 집에는 더 이상 사람이 살지 않았고, 지붕 위에는 나무 한 그루가 제멋대로 자라고 있었다. 멀지 않은 곳에 있던 대나무 숲은 사라지고 농작물이 재배되는 땅으로 변해버렸다. 어린 시절 연못가를 가득 메웠던 들국화와 사시나무들은 이제 단단한 콘크리트 제방과 금속 울타리로 대체되었다. 도시화는 끊임없이 고향에 대한 기억을 잠식해가고 있다.

미국 예술 비평가 루시 리파드(Lucy R. Lippard)는 『지방에 대한 동경(The Lure of the Local)』에서 “장소는 감정이 가득한 차원일 뿐만 아니라 그때그때의 시간과 얽혀 있다. 장소는 두터운 역사와 기억이 침전된 곳이며, 인간과 주변 세계의 복잡한 관계를 말해주기도 한다”고 지적했다.⁶⁹⁾ 그는 지역적 맥락으로 돌아가는 서사 전략을 제안하며, 예술과 문화, 사회, 정치 사이의 깊은 연관을 이해할 것을 주창하고 “우리는 어디에 있는가? 또 어디로 갈 수 있는가?”라는 질문을 던진다. 이는 바로 연구자가 창작 속에서 반복적으로 던지는 물음이기도 하다. 이러한 정서와 기억은 연구자에 의해 조각 언어로 구체적인 예술 표현으로 전환되었다. <대지의 중심>, <소실과 재건> 등 작품에서 고립된 나무, 폐기된 다리, 황폐한 대지 위의 철탑과 간결한 건축물들은 함께 정적의 이미지를 구성하며, 마치 시간이 응고된 듯하다.

68) 출처:伟岸, 「故乡」, <https://zhuanlan.zhihu.com/p/637133908>(검색일:2025.03.05.)(검색일:2025.03.05).

69) Lippard, Lucy R. “The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society” New Press, 1998.

그는 '도시화 발전'이라는 허울 좋은 이름으로 고향마을이 빠르게 사라져가는 현실을 보며 무력감을 느낀다. 중국의 도시화는 1978년 개혁개방 이후 빠른 속도로 추진되었는데, 통계에 따르면 도시지역에 거주하는 인구 비율을 뜻하는 도시화율은 1980년대 초 20% 미만에서 2021년 말 기준으로 64.72%에 달했다. 더 나은 삶을 갈구하는 이들이 도시로 떠나며 인구가 줄어들고, 이로 따라 시골이 황폐화되는 것은 이른바 도시화·산업화를 겪은 어느 도시와 나라에서 볼 수 있는 보편적인 현상이다. 중국에서 도시화가 본격화된 1990년에 태어난 왕중량은 이러한 변화를 직접 체감하며 성장한 세대이다. 그래서일까, 그의 전작 중에는 《현 弦》(2014) · 《들어 올리는 소리 擎声》(2016) · 《조석tid》(2019) · 《무인지경-도시》(2020) 와 같이 도시화에 대한 사유와 성찰을 이끄는 작품들이 다수 있다.⁷⁰⁾

1) 기억의 파편화와 공간화

나이가 들수록 어린 시절을 더욱 자주 떠올리게 된다. 세월이 흘러 나는 이미 그 근심 없는 소년 시절을 벗어난 지 오래다. 타향에서의 오랜 학업 생활은 날이 갈수록 빠르게 흘러가는 듯했고, 명확하지 않은 인생의 길 앞에서 불안과 초조함이 종종 밀려왔다. 어느새 낯선 느낌—그 옛날 '나'는 점점 더 먼 존재가 되어가고 있었다. 어린 시절을 회상하는 것은 진정한 자아를 찾는 한 방식이 되었다.

고향을 떠난 지 17년이 지났고, 그 유년의 시간을 품었던 땅은 이제 오직 기억 속에서만 재현될 뿐이다. 어린 시절의 추억은 개인의 성장 과정을 담을 뿐만 아니라 사회 변천 속 개인 정서의 결핍과 모순을 반영한다. 연구자

70) 출처: 조혜정, 「멜랑콜리와 애도의 조각—왕중량의 서정적 멜랑콜리」, 평론, 2023.12. <https://blog.naver.com/huidingzhao/223301614412>. (검색일:2025.03.05.).

에게 어찌면 늘 어린 시절의 생활 환경으로 돌아가고 싶은 갈망이 있었을지 모르나, 이는 현실 도피가 아니라 그 순수하고 자유로운 세계에 대한 동경이다. 그러나 시간은 거꾸로 흐르지 않으며, 오직 기억을 통해 그 자유를 되새길 뿐이다. 기억 또한 이미 조각조각 나버려 단지 일부 단편만이 남아있다.

프랑스 철학자 폴 리쾨르(Paul Ricoeur)는 회상의 활동은 우리가 경험한 사건을 의식하게 할 뿐만 아니라 우리 존재에 대한 이해를 형성한다고 말한 바 있다. 이에 연구자는 잃어버린 기억들을 찾기 시작했고, 더 많은 아름다운 그림을 맞추어 현재의 불안한 마음을 달래며 복잡다변한 현실 상황을 재고찰하고자 했다. 기억 깊은 곳에서, 어린 시절과 꿈에서 비롯된 단편들은 여전히 종종 떠올라 창작의 영감 원천이 되었다. 작품 속 사물과 의경은 현실의 기억에서 비롯되기도 하고, 새벽꿈의 희미한 단편에 나타나기도 하며, 고요하고 고독해 마치 광막한 대지의 한 그루 나무 같고, 또 숲 깊은 곳에서의 응시처럼 닿을 수 없으나 마음 가장 은밀한 곳을 가리키는 듯하다. 바로 이러한 기억 경험과 현실 정서가 교차하는 표현 속에서 연구자는 자신만의 예술 언어를 찾고자 했으며, 관객 역시 이 작품들에서 그 깊은 멜랑콜리를 느낄 수 있기를 바랐다. 이 조각난 유년의 기억들은 현재의 정서를 치유하는 약이 되었다.

2023년 4월, 연구자는 한국에서 ‘서정적인 멜랑콜리’를 주제로 한 개인 작품 전시를 열었는데, 전시된 작품들은 바로 이러한 단편적인 어린 시절 기억에서 비롯되었다. 기억의 불완전함으로 인해 어린 시절의 마음은 진정으로 재현될 수 없었고, 작품은 자연스럽게 희미한 멜랑콜리를 드러냈다. 전시된 하얀 석고 작품들은 질감이 취약하고 형태가 간결했으며, 고독한 나무, 불완전한 건축 요소들은 모두 그 어린 시절 고향 장면에 대한 추억과 희미

한 비애를 말하고 있었다. 때로는 낮선 장면이 갑작스럽게 알 수 없는 친숙함을 불러일으키기도 했는데, 그 친숙함은 마치 기억 깊은 곳에서 온 듯했다. 연구자는 이 순간의 사유와 감각을 다시 기록하기 시작했고, 오래된 기억의 되찾음과 보존을 시도했다.

작품 <지평선>은 시골 생활 공간에 대한 작가의 회상에서 비롯된 조형적 해석이라 할 수 있다. 이 기억 속의 풍경은 광활하고 경계 지어지지 않은 대지 위에 나무들이 자유롭게 군락을 이루고 있는 모습으로 남아 있다. 세그루 모인 작은 나무 형상이 약간의 곡선을 가진 길쭉한 체적 위에 고요히 서 있었는데, 마치 광활한 공간 한가운데에 놓여 작고 외로워 보이며 침묵 속에서 깊은 멜랑콜리를 말하는 듯했다. 작품 속 시간이 왜곡된 듯한 체적 조형은 어떤 공간적 어긋남의 시각적 느낌을 보여주었고, 마치 시공간이 어떤 힘에 의해 찢어지고 재구성된 것 같았다. 날카로운 어긋난 선들이 구조를 관통하며 마치 속박으로부터 벗어나려는 충동을 품고 있는 듯했고, 어린 시절 기억과 순수한 세월에 대한 경건한 기원을 알렸다. 이 예상치 못한 체적 변형은 현실에서 책상 위 물체에 비친 빛의 그림자에서 비롯되었는데, 원래 이러한 그림자는 정상적인 경우 규칙적이지만 창문 유리나 물체에 의해 막히면서 빛과 그림자의 왜곡이 생겼다. 이러한 자연스러운 무의식적 왜곡은 연구자 작품이 표현하고자 하는 어떤 기억에 대한 추상적 공간 양식과 정확히 맞아떨어졌다. 작품 제작 과정에서 먼저 아크릴판을 접착하여 미리 설정한 조각 형태의 몰드를 만들고, 그 안에 액체 석고를 부어 넣었다. 석고가 완전히 굳은 후 몰드를 제거하면 완전한 작품 형태를 얻을 수 있었다. 기하학적 체적 작품이 시각적으로 지나치게 경직되는 것을 고려하여, 몰드 제작 과정 내내 편안한 손놀림을 유지했고, 아크릴판 접착 과정에서 의도적으로 인위적인 부주의를 남겨 ‘무의식적’인 부분적 어긋남을 형성함으로써 지나치게 완벽한 체적 조형 규칙을 깨고 자연스러운 느슨함을 실현했으며,

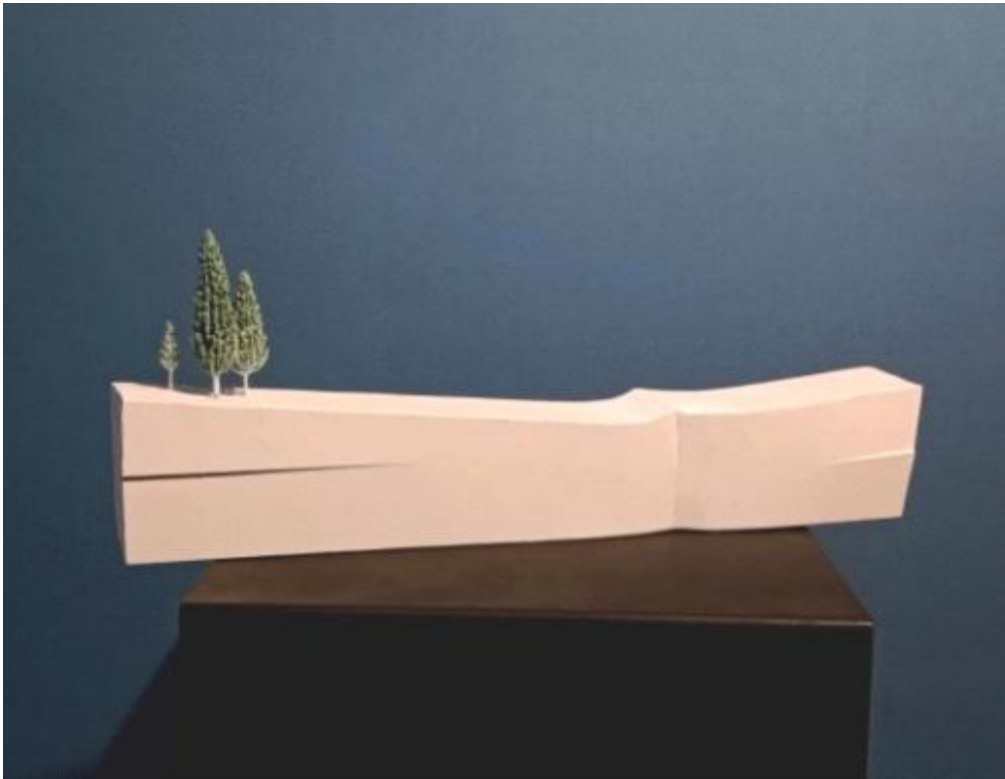
동시에 기억 공간의 어긋남과 변형을 은유했다. 하얀 체적 위에 우뚝 선 나무 형상은 ‘작은 개체’와 하얀 석고의 ‘거대한 여백’이 강렬한 대비를 이루며 광막한 시각적 분위기를 조성했고, 작품이 표현하고자 하는 정서적 공백을 구축했다. 나무 형상의 고독함은 취약함 속에서도 연출되는 강인함을 보여줄 뿐만 아니라, 개체가 자연과 시간 앞에서의 작음과 갈망을 상징했다.

이러한 공간 처리 방식은 초현실주의적 특징을 찾고자 했으며, 현실 경험과 심리적 기억을 한데 엮어 이질적이면서도 몽환적인 정신적 공간을 구축했다. 가스통 바슐라르(Gaston Bachelard)가 『공간의 시학』에서 말했듯이 “공간은 기하학적 용기가 아니라 경험, 기억, 환상이 얽히는 곳이다.”⁷¹⁾ 시각이 이 공간에 들어설 때, 마치 광야를 달리는 듯하고, 기억의 조각들은 유흥 속에서 새로운 이미지로 재구성되며, 멜랑콜리도 조용히 이 이미지에 붙어 감정과 정신적 긴장감으로 가득한 ‘기억의 장’을 형성했다.

세 그루의 나무가 이루는 작은 군집은 일종의 미묘한 ‘공동체’를 형성하고 있으나, 그것이 배치된 광대한 여백의 공간 속에서는 여전히 고립되고 단절된 인상을 남긴다. 이러한 배치는 시각적 긴장감을 조성하며, 관람자로 하여금 피할 수 없는 고독의 감정을 환기시킨다. 이와 같은 표현은 미셸 푸코(Michel Foucault)가 개념화한 ‘헤테로토피아(heterotopia)’와 연관지어 해석할 수 있다. 푸코가 말한 헤테로토피아는 현실과는 분리된 이질적인 시공간으로, 그 안에서는 감정과 기억, 권력 구조가 복합적으로 중첩되며 새로운 의미 공간이 생성된다. 본인의 작업 <지평선> 속 공간은 바로 일종의 헤테로토피아적 존재로, 창작자의 내면 세계를 가시적 이미지로 외화하는 방식이자 시간과 기억에 대한 철학적 응답이다. 조형의 단순화와 공간의 극단적 여백을 통해 작품은 고요하지만 강렬한 정서적 긴장감을 전달한다. 관

71) Bachelard, Gaston. “The Poetics of Space , Translated by Maria Jolas” , Beacon Press , 1994, p.176.

객이 작품 앞에 서 있을 때, 단지 일련의 시각적 기호를 보는 것뿐만 아니라 내면의 회상과 명상 속으로 들어가는 것이다. 그 세 그루 나무는 단순한 나무가 아니라 시간 깊은 곳의 자기 투영이다.



작품도판 8) 왕중량, <지평선>, 57×11×21cm, 석고, 2023.



작품도판 9) 왕중량, <지평선>, 57×11×21cm, 석고, 2023.

작품 <저녁>의 한 구석에는 고요한 숲이 단순한 하얀 석고 체적 위에 질서정연하게 배치되어 있다. 관객은 마치 먼 시간대에 서서 유년 시절 기억 속 그 신비로운 숲을 바라보는 듯한 느낌을 받는다. 이 작품은 연구자 어린 시절 생활 공간에 대한 추상적 회상을 재현한 것이다—집 저 멀리에는 인공 숲이 있었다. 친숙하면서도 닿을 수 없는 그곳은 유년 시절 풍부한 환상과 알 수 없는 공포를 품고 있었으며, 신비와 미지로 둘러싸인 마음의 장소였다. 기억 속 숲에서는 종종 먼 곳에서 들려오는 새 소리가 울려 퍼졌는데, 그 소리는 어떤 부름이자 동시에 경고처럼 느껴져 숲을 더욱 신비롭고 예측할 수 없는 곳으로 만들었다. 이러한 정서적 투사는 작품이 구체적 재현을 넘어 감정과 잠재의식의 차원으로 진입하게 한다. 융(Carl Gustav Jung)이 말했듯이 “숲은 무의식을 상징하며, 그 안에서 우리는 길을 잃을 수도 있지만 동시에 재생할 수도 있다.” 72)

72) Jung, Carl Gustav. “Man and His Symbols” , *Dell Publishing*, 1968, p.22.

<저녁> 속 숲은 바로 연구자의 내적 심리 공간이 외화된 것이며, 어린 시절의 공포와 환상이 성인기에 형상화된 복사본이다. 작품은 의도적으로 석고 구조 과정의 텍스처 흔적을 보존했으며, 표면의 몰드 선들은 마치 건축용 벽돌이 쌓인 양식을 연상시킨다. 숲과 하단의 기하학적 체적 사이에는 뚜렷한 부피 차이가 형성되어 강한 시각적 거리감을 조성한다. 거칠고 다듬어지지 않은 표면들은 재료의 진정한 질감을 보여줄 뿐만 아니라 기억 자체의 불안정성과 불확실성을 은유한다. 기억은 고정되고 선명한 이미지가 아니라 시간이 흐름에 따라 끊임없이 변화하는 주관적 구축물이며, 여기에는 자기 인식의 변화 과정이 동반된다. “기억은 현실의 재현이 아니라 선택적인 재구성이며, 동시에 우리가 누구인지 그리고 우리가 누구가 되고 싶은지를 반영한다.” 73)

이러한 불완전한 조형 형태와 기억의 흐릿함은 이해의 차원에서 일치를 이루며, 관람자가 작품 속에서 시간과 감정의 공존을 느낄 수 있기를 바란다. 또한 간결한 흰색 덩어리를 사용한 것은 광영의 존재감을 강화해 작품의 그림자가 작품 분위기의 일부가 되도록 하기 위함이다. 그림자는 작품이 표현하고자 하는 기억 내용의 연장선이 되며, 형태와 공간의 경계를 흐릿하게 만들면서 시간감을 더욱 확장시킨다. 빛과 그림자의 상호작용은 작품의 극적 효과를 깊게 하고, 아련한 어린 시절의 감정을 더욱 강조한다. 전체 작품은 상대적으로 절제된 표현을 통해 더욱 명확한 감정의 힘과 공간의 존재감을 전달하고자 시도한다.

작품 <아침>은 하얀 석고를 주요 재료로 사용하며, 간결하면서도 상징적인 형태로 탑 모양의 건축물을 구축했다. 하얀 석고가 주는 차가운 느낌은 탑 전체를 순수하고 영적이게 보이도록 하면서도 동시에 고립과 소외감을

73) Sontag, Susan. “On Photography” , *Farrar, Straus and Giroux*, 1977, p.34.

나타낸다. 바로 이러한 간결하고 순수한 처리 방식이 작품에 강한 정서적 긴장감을 부여하며, 깊은 멜랑콜리의 분위기를 전달한다. 탑의 한쪽에는 사다리 형상이 디자인되어 있고, 꼭대기에는 작은 나무 한 그루가 서 있다. 이러한 구조적 수직 연장과 상징적 이미지의 결합은 유년 기억 속 익숙한 건축물의 형상과 공명할 뿐만 아니라 시각적 리듬에서도 소밀이 결합된 미감을 조성한다. 사다리는 기억 깊은 곳으로 통하는 길을 상징하며, 그 고립된 나무는 마치 어린 시절의 어떤 정서적 단편이 구체화되어 투영된 듯하다. 그것은 높은 곳에서 고요히 자라고 있으며, 쓸쓸해 보이면서도 유독 외로워 보여 마치 봉인된 시간의 파편 같다. “이미지의 힘은 그것의 재현성에 있는 것이 아니라 우리 내면의 경험과 공명을 일으키는 데 있다.” 74)

탑의 구조 설계는 특히 의미심장하다. 상부와 하부에는 각각 관통형 사각 구멍과 아치형 문이 디자인되어 있는데, 이러한 ‘공허’는 구조상의 여백일 뿐만 아니라 기억 속 불완전하고 모호하거나 반복적으로 나타나는 장면들을 상징한다. 이러한 공간 처리 방식은 작품에 환상적이고 부유하는 느낌을 더 하며, 이를 기억 장면의 재구성과 심리 공간의 구체화로 만든다. 작품이 보여주는 것은 현실의 건축물이 아니라 ‘어린 시절 등교 길’에 대한 기억의 재현이며, 마음이 지나간 시간에 응답하고 그리워하는 방식이다. 프랑스 철학자 피에르 노라(Pierre Nora)는 『기억의 장소』에서 “기억의 본질은 과거를 복원하는 것이 아니라 현실과 대화할 수 있는 장소를 구축하는 것”이라고 말한 바 있다.75)

작품 <아침>에서 연구자는 하나의 기억 장소를 구축하고자 시도했다. 먼

74) Gombrich, E. H. “The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation” , *Phaidon*, 1982, p.9.

75) Nora, Pierre. “Realms of Memory: Rethinking the French Past. Vol. 1, translated by Arthur Goldhammer” , Columbia University Press, 1996, p.12.

저 개인의 경험 조각들을 정리한 후, 예술적 수법으로 재구성하였으며 가능한 한 순수한 조형 언어를 통해 관람자 내면의 공감 가능한 추억과 감정을 불러일으키고자 했다. 작품은 간결한 형태 언어로 명확한 멜랑콜리 감정을 부각시키고자 했으며, 작품 요소에서는 건축과 자연의 대화를 전시했고, 정신적 차원에서는 기억과 감정의 정리를 통해 자기 응시와 성찰에 이르고자 했다. 작품에 등장하는 나무, 철탑, 건축물의 구멍 등 요소들은 성장, 상실, 그리고 찾음에 관한 서사적 관계를 공동으로 구성하고 있다.



작품도판 10) 왕중량, <아침>, 20×10×50cm, 석고, 2023.

연구자의 작품에는 여러 차례 나무 요소가 사용되었으며, 이는 어린 시절 기억과 연결된다. 어린 시절 생활 공간은 항상 다양한 나무들로 둘러싸여 있었다. 숲 사이를 누비기도 하고, 나무 위에서 놀기도 하며, 과일이 가득 열린 나무들 등, 이 모든 기억들은 나무와 관련되어 있으며 전체 어린 시절 성장 과정에 참여했다. <지평선>, <저녁>, <아침> 등의 작품에서 나무 요소는 고독한 형태로 작품 속에 등장한다. 이는 고향의 원래 모습이 사라진 후 남겨진 정신적 고독을 상징한다. “나는 문득 깨달았다. 오직 나무만이 마을을 기억할 것이라는 사실을. 우리가 끊임없이 과거를 잊어가는 동안, 나무는 미세한 삶의 흔적을 새기고 있다. 그리고 내가 기억하는 그 이야기들은 여전히 마을의 후대들에게 전해질 것이다.” 76) ‘서정적 멜랑콜리’ 개인 작품전에서 나무 요소가 작품 속에서 하는 역할은 기억 속의 실제 장면과 정신적 고향을 나타내는 것 외에도, 조각 작품이 전달하고자 하는 멜랑콜리의 분위기 형성에 중요한 작용을 한다. 나무 요소를 통해 구축된 고독감은 작품이 멜랑콜리의 시각적 효과를 갖추도록 한다. 석고로 구조된 블록 형태의 조각은 간결하면서도 깔끔한 인상을 준다. 이때 나무의 형태는 부피상으로는 미미하게 보일지라도, 관객의 시선을 성공적으로 사로잡을 수 있다.

예술 작품에서 자연의 나무에 정신적 내포를 부여하는 실천은 19세기 독일 낭만주의 화가 카스파르 다비드 프리드리히(Caspar David Friedrich)의 회화로 거슬러 올라갈 수 있다. 그의 작품 <고독한 나무(The Lonely Tree)>에서, 광야에 우뚝 선 한 그루의 참나무가 화면 중앙을 차지하고 있으며 배경으로는 흐릿한 산맥과 하늘이 펼쳐져 있다. 이 그림은 후에 미술계에서 “고독의 상징”으로 인식되었으며, 이 나무가 자연과 시간 앞에서 인간이 취하는 명상적 자세와 취약한 존재 상태를 표현한 것으로 해석되었다. 연구자의 작품은 이러한 낭만주의 전통의 상징적 언어를 계승하면서도,

76) 徐春林, 「一棵树的人生」, 溪流文学编辑部, 2024.09.24.

보다 사적이고 내밀한 어린 시절의 기억과 현실에 대한 성찰이라는 이중적 표현을 주입하였다.⁷⁷⁾

동시에 작품 속 나무 형상은 생명의 끈질긴 지속성과 시간의 흐름을 은유한다. 외견상 고요하게 자라나는 듯하지만, 그것은 점차 세월의 마모를 겪으며 쇠퇴와 풍화를 맞이하고 결국에는 소멸에 이른다. 이러한 생명의 무상성은 작품 전체가 조성한 공허하고 멜랑콜리적인 분위기와 공명하며, 관객 내면에 ‘존재’에 대한 인식을 환기시킨다. “한 그루 나무의 고독은 단지 그것의 독립적 자세가 아니라, 무언중에 시간과 바람, 죽음을 견뎌내는 증거이다.” 따라서 형식적 구성이든 상징적 차원이든, 나무는 연구자 작품에서 가장 중요한 이미지 중 하나로 자리매김한다. 이들은 정서의 닻이자, 기억의 형태이며, 유년과 현실 사이 그 넘을 수 없는 거리의 구체적 표현이다.



참고도판 27) 카스파르 다비드 프리드리히, <고독한 나무>, 55×71cm, 1822.

<https://app.fta.art/zh/artwork/9ccd2e5337b9e35647e6f451731f5f2552878ff2>

77) Ravindra Kirti Founder GGF, “ ‘The Lonely Tree’ by Caspar David Friedrich: A Symbolic Ode to Nature’ s Solitude” , 2023, <https://globalgrowthforum.com>.

연구자의 작품에서 ‘계백당흑(計白當黑)’과 유사한 수법은 색채의 여백과 공간의 여백을 통해 제한된 물질적 매개체 속에 무한한 정신적 장을 생성한다. 흰색은 순수성, 공명함, 환상을 상징하며 동시에 냉정함과 소외감을 전달한다. 이 일련의 작품에서 하얀 석고 재질의 사용은 전체 작품을 가볍고 몽환적으로 보이게 한다. 흰색의 순수성은 상실된 기억과 지나간 시간을 연상시키며, 이를 통해 작품의 멜랑콜리 분위기를 강화한다. 미학에서 흰색은 순수, 공명함, 허무, 죽음 등 다양한 의미와 연결된다.⁷⁸⁾

앞서 브랑쿠시 작품에 대한 분석을 돌이켜보면, 흰색 요소가 그의 작품에서 대량으로 활용되었다. 루마니아에서 흰색은 빛과 순결을 상징하는데, 이는 그가 고향을 잊지 않으려는 진솔한 응답이자 새로운 터전에 녹아들기 위한 현실적 수용이었다. 동시에 흰색 요소는 그의 작품에서 시작, 새로운 기상, 생명력 그리고 초심을 예시하고 있다.⁷⁹⁾ 서로 다른 문화와 예술 작품에서 흰색은 순수함과 신성함을 상징할 수도 있고, 고독, 공허함 그리고 멜랑콜리의 감정을 전달할 수도 있다. 이러한 이중성은 흰색이 복잡한 감정 상태, 특히 멜랑콜리를 표현할 때 독특한 시각적 효과를 갖게 한다. 순수한 흰색 배경이나 물체는 종종 다른 색채와 복잡한 패턴이 없어 보이며, 이는 그것들이 고립되고 의지할 데 없는 것처럼 보이게 만든다. 중국 고대 회화사에서 남송 시기 마원(馬遠)과 하규(夏珪)는 그들의 산수화 작품에서 대담하게 생략 기법을 사용해 산의 한 귀퉁이, 물의 한 끝을 묘사했다. 화면의 대폭적인 여백으로 경관을 부각시켰으며, 아련한 공간과 진한 시정을 표현했다. 이러한 쓸쓸한 이미지를 통해 산하가 조각난 멜랑콜리를 드러냈다. 중국 문화에서 흰색은 죽음과 애도(哀悼)와 연결된다. 비록 연구자의 작품이 직

78) 郭彦君, 「论白色在艺术表达中的物质化呈现」, 苏州大学, 2019, p.13.

79) 출처:澎湃新闻, 艺术评论, https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_26801870,

(검색일:2025.02.12.).

접적으로 죽음이라는 주제를 다루지는 않았지만, 흰색의 시각적 표현은 지나간 시간과 소중한 기억에 대한 애도를 전달한다. 감정과 시각적 요소를 미학적 상징 의미 속에서 긴밀하게 연결한 것이다.

연구자는 작품에서 중복된 세부 사항을 제거하고 간결한 조형 언어를 대량으로 채택함으로써, 전체적으로 형식적 절제를 보여준다. 이는 관객이 작품의 핵심 정서와 상징적 내용에 집중할 수 있게 하며, 순수하고 깊으며 내면적인 감정을 기록한다. 이러한 극도로 간결한 처리 방식은 시각적 응집력을 높일 뿐만 아니라 작품이 정신적 차원에서 더 강한 투과력을 획득하도록 한다. “간결한 형식은 공허한 반복이 아니라, 사물의 존재 자체를 선명하게 감지할 수 있게 하기 위한 것이다.”⁸⁰⁾

이러한 형식의 배후에는 추상적 미감에 대한 깊이 있는 탐구가 자리한다. 간결함은 단순함을 의미하지 않으며, 이러한 추상성은 작품이 구체적인 문맥의 제약에서 벗어나 보다 보편적인 인간의 감정 경험에 닿을 수 있게 한다. 연구자의 조각 창작에서 고독은 멜랑콜리 정서의 중요한 구성 요소이다. 고독은 열기 속의 부재로 나타나는 것이 아니라, 명확하게 감지될 수 있는 자세로 각각의 조형과 공간 선택 속에 스며들어 있다. 고립된 나무, 독립된 건축체, 넓은 공간의 여백은 작품 속 고독의 세 가지 주요 표현 주제를 구성한다.

이러한 요소들은 시각적으로 인간과 환경 사이의 거리감을 조성할 뿐만 아니라, 심리적 차원에서 관람자로 하여금 ‘자아’와 ‘타자’ 사이의 관계에 대한 사유를 불러일으킨다. 공간의 여백은 특히 중요한데, 이는 공간에 무형의 감정적 긴장감을 주입하여 관람자로 하여금 침묵 속에서도 공허함이 만

80) Judd, Donald. “Complete Writings 1959-1975”, *The Press of the Nova Scotia College of Art and Design*, 2005, p.65.

들어내는 울림을 느끼게 한다. 여백은 허무가 아니라, 감정과 시간을 담아낼 수 있는 그릇이다. 연구자는 공간의 의도적인 통제를 통해, 감정이 겹보기에 비어 있는 영역에서 발효되고 성장하도록 한다. 이러한 공허한 처리 방식은 시각적 차원의 광활한 느낌을 조성할 뿐만 아니라, 감정적 차원에서 내재적인 공감과 연상을 유발한다. 관람자가 작품을 마주할 때, 고요한 명상의 상태로 이끌려 각자의 기억과 감정, 사유가 깨어나길 바란다. 이때 공간은 더 이상 형식의 그릇에 머물지 않고, 작품과 관람자 사이의 감정적 왕래를 연결하는 통로가 된다. 간결함, 공허함, 고독함, 이 세 요소는 작품 속에서 함께 어우러져 멜랑콜리 적이면서도 깊이 있는 미학적 탐구를 구축한다. 이는 연구자가 형식 언어를 탐구한 결과이자, 인간 감정의 심층 구조를 관찰한 기록이다. 공백은 진정한 공백이 아니라 정신 활동의 장소이다.⁸¹⁾

연구자의 예술 창작에서 감정의 표현은 핵심적 요소이다. 조각이라는 입체 예술 형식은 형태, 재질, 색채 그리고 공간 등의 요소를 통해 감정을 직접적이면서도 깊이 있게 전달할 수 있다. 조각 작품 속에서 멜랑콜리는 시작부터 끝까지 관통하는 감정으로, 이러한 감정 표현은 개인적 기억에 대한 그리움과 사회적 현실에 대한 성찰에서 비롯될 뿐만 아니라, 철학의 멜랑콜리 이론과도 밀접하게 연결되어 있다. 연구자는 여러 측면에서 조각 작품 속의 멜랑콜리 이미지를 분석하며, 철학 이론과 결합하여 그 배후의 심층적 의미를 탐구한다. 멜랑콜리는 감정 형식이자 사상 상태로서 철학과 문학의 역사 속에 관통해 왔다. 고대 그리스의 아리스토텔레스에서 현대의 실존주의 철학자에 이르기까지, 멜랑콜리는 늘 깊이 있고 반성적인 감정으로 여겨져 왔다. 아리스토텔레스는 멜랑콜리가 천재의 특질이며, 모든 위대한 예술

81) Tianyi Zhang, "Aesthetics and Philosophical Interpretation of the 'Intended Blank' in Chinese Paintings", *International Journal of Arts, Humanities & Social Science*, 2021, p.10.

가, 시인 그리고 철학자들은 어느 정도의 멜랑콜리를 지니고 있다고 보았다. 중세의 암흑기와 르네상스의 부흥 또한 멜랑콜리를 예술 창작의 중요한 주제로 만들었다. 마르틴 루터가 종교 개혁 기간 동안 멜랑콜리를 탐구한 것과 계몽시대가 개인의 내면 세계에 관심을 기울인 것은 멜랑콜리의 철학적 위상을 더욱 심화시켰다.⁸²⁾

현대 사회에 들어서 멜랑콜리는 더 많은 사회적, 심리적 의미를 부여받았다. 실존주의 철학은 멜랑콜리를 인간 존재 상태에 대한 깊은 성찰로 간주한다. 사르트르는 인간이 존재의 공허함과 자유의 무게를 마주할 때 깊은 불안과 멜랑콜리를 느낀다고 보았다. 까뮈는 삶의 부조리함과 무의미함이 멜랑콜리의 중요한 원천이라고 생각했다. 지그문트 프로이트와 같은 현대 심리학자들은 멜랑콜리의 내적 메커니즘을 탐구하며, 이를 무의식의 갈등과 억압과 연결지어 설명했다.

2) 경로를 잃은 기억의 흐름

연구자의 조각 작품 <대지의 중심>에서 농촌 개조가 가져온 시각적 단절이 창작의 출발점이 된다. 원래 기복 있던 지형이 인위적으로 개조되며, 흙둔덕은 평평해지고 대지의 질감은 기계 팔에 의해 한 겹 한 겹 벗겨져 차갑고 공허한 인공적 흔적만이 남았다. 어린 시절의 기억을 떠받치던 장소들은 말끔히 사라지고, 남은 철탑만이 황폐해진 지표 위에 생존자처럼 우뚝 서 있으며, 고립되고 냉정하다. 그것은 마치 대지 위에 초현실적인 수직축을 연장하며, 현실과 잠재의식, 과거와 현재를 연결해 초현실적인 존재감을 구성

82) Angus GOWLAND, "BURTON'S ANATOMY AND THE RENAISSANCE TRADITIONS OF MELANCHOLY", University College London, 2014, pp.6-8.<http://britaix17-18.univ-provence.fr/texte-seance3-2011-2012.php>.

한다. 이러한 격변 속에서 기억은 더 이상 의지할 ‘거처’를 잃었고, 영혼이 육체를 떠나 낯선 들판을 방황하는 것과 같다. “기억은 구체적인 장소에 의존하는데, 이러한 장소들이 파될 때 기억은 유리되고 단절되어 시간 속을 떠도는 조각이 된다.” 83) <대지의 중심>은 바로 이러한 상실 상태에 대한 조각적 응답이다.



작품도판 11) 왕중량, <대지의 중단>, 15×15×80cm, 석고/금속, 2023.

83) Nora, Pierre. “Realms of Memory: Rethinking the French Past. Vol. 1, translated by Arthur Goldhammer” Columbia University Press, 1996, p.37.

작품 속 첩탑의 이미지는 더 이상 높고 단단한 특징을 지니지 않으며, 불완전한 대지 위에 우뚝 서 있다. 위로 뻗어 오른 골짜기는 대지가 거칠게 파헤쳐진 후 남은 상처로, 첩탑의 이미지와 시각적 긴장을 이루며, 내면적 감정의 갈등과 거부를 상징한다. 조각은 상승 형태의 폐허 상태로 박탈당한 후 남은 현실 공간과 기억 재구성의 인위적 장애를 표현한다. 고향에서 평평해진 흙둔덕 주변에는 원래의 지형과 토양이 더 이상 존재하지 않으며, 전체 공간은 마치 말을 잃은 사막이 되어 버렸다. 첩탑의 존재는 그 기하학적 질서와 현실의 부조리 사이에서 역설적인 힘을 만들어내며, 마치 닿을 수 없는 중심을 채는 듯하다. “파괴된 원경관은 단순히 형태적 결핍이 아니라, 감정, 기억, 역사가 공간 속에서 무너지고 단절되는 것이다.”⁸⁴⁾ 이러한 의미에서, 작품 <대지의 중심>은 단순한 시각적 대상이 아니라, 심리적 풍경의 실체적 투영이라 할 수 있다.

연구자는 이 작품을 통해 멜랑콜리가 문화적 정서로서 지속적으로 주목받아야 함을 표현하고자 했다. 멜랑콜리는 더 이상 개인의 감상이 아니라, 물질 세계의 붕괴 이후 발생하는 실존적 애도이다. 이 물질 세계는 개인의 사적 감정과 연결되어 있다. 이 애도는 과거 고향에 대한 애도에서 비롯될 뿐만 아니라, 현대화 과정에서 인간 정신이 통제를 벗어나는 것에 대한 깊은 경계심에서도 온다. <대지의 깊이>는 따라서 하나의 기념이자 동시에 질문이 된다. 기억이 담길 매체를 잃고, 고향이 획일화된 틀로 밀려날 때, 우리는 어디에서 진정한 자아의 존재를 감지할 수 있을까?

작품 <소멸과 재건>은 양과 끊어진 다리 사이에 물질적 대비를 형성시켰다. 부드러움과 차가움, 유연함과 단단함, 생명과 구조가 여기서 하나의 감

84) Elkins, James, “What Painting Is: How to Think About Oil Painting, Using the Language of Alchemy” , *Routledge*, 2000, p.21.

정적 긴장을 만들어낸다. 어버린다. 기억은 거주할 공간을 필요로 하는데, 공간이 앓아가면 기억도 유리된다. <소멸과 재건>에서 이러한 공간과 기억의 단절은 조각적 언어로 정확히 표현되었다. 양은 순수함, 희생 그리고 연약함을 상징하며, 끊어진 다리를 마주한 그 자세에는 무력함과 동시에 연민이 깃들여 있다. 조각 속 다리의 이미지는 현실적 의미의 연결 구조물일 뿐만 아니라, 기억이 과거로 통하는 은유이기도 하다. 양은 순수함, 희생 그리고 연약함을 상징하며, 끊어진 다리를 마주한 그 자세에는 무력함과 동시에 연민이 깃들여 있다. 조각 속 다리의 이미지는 현실적 의미의 연결 구조물일 뿐만 아니라, 기억이 과거로 통하는 은유이기도 하다. 에드워드 케이시(Edward Casey)는 <기억의 장소>에서 “장소의 파괴는 지리적 공간을 변화시킬 뿐만 아니라, 개인적, 집단적 기억의 연속성을 단절시킨다. 기억은 머무를 공간을 필요로 하는데, 공간이 박탈당하면 기억 또한 유리하게 된다” 고 말했다.⁸⁵⁾ 작품 <소멸과 재건>에서 이러한 공간과 기억의 단절은 조각 언어의 형태로 표현되었다.

85) Casey, Edward S. “Remembering: A Phenomenological Study” , Indiana University Press, 2000, p.39.



작품도판 12) 왕중량, <대지의 종단>, 15×15×80cm, 석고/금속, 2023.

작품의 제목 자체가 중요한 명제를 드러낸다, ‘소멸’은 되돌릴 수 없는 현실이며, ‘재건’은 인간이 망각에 저항하고 단절을 복구하려는 노력이다. 그러나 이러한 ‘재건’은 원형 그대로의 복제가 아니라, 내적 심리 구조의 재구성이며, 감정, 시간, 기억에 대한 재해석이다. 재건은 출발점으로서의 회귀를 의미하지 않으며, 잔해 속에서 새로운 의미의 경로를 찾는 과정이다. 연구자는 이 작품을 통해 부서진 현실 속에서도 정신적 출구를 지속적으로 찾고자 하는 갈망을 표출한다. 결국, <소멸과 재건>은 하나의 시적 은유가

된다, 이는 시대의 교체와 공간의 변천 속에서 인간이 마주하는 심적 소외와 감정적 균열을 표현함과 동시에, 폐허와 단절 속에서 남아 있는 온기와 가능한 연결을 탐색한다. 이러한 조각 작품들은 꿈처럼 연약하지만 현실적이며, 연구자의 멜랑콜리 감정을 구체화한 시도이자, 생명의 본질과 존재의 의미에 대한 사유이다. 멜랑콜리는 단순한 감정이 아니라, 하나의 정신적 상태이다. “멜랑콜리는 깊은 층위의 정서적 체험으로, 풍부한 사상과 감정을 함축하고 있다. 그것은 존재에 대한 성찰, 시간에 대한 예민함, 그리고 이상 세계에 대한 갈망이다.” 86)

“감정은 주관적 경험의 종합적 반영이며, 멜랑콜리 감정에는 고독, 방황, 사색과 같은 복잡한 심리적 층위가 포함되어 있다. 이는 바로 조각 예술에서 소중히 표현될 내용이다.” 87) 철학적 관점에서 볼 때, 멜랑콜리는 더욱 고귀한 문화적 가치를 부여받는다. 주광첸(朱光潜)은 <비극 심리학>에서 “낭만주의 작가들은 멜랑콜리의 정조에 열광했다… 자연 역시 저녁 구름의 장막으로 덮이거나 황량해졌을 때 비로소 그들을 가장 매혹시켰다.” 88) 라고 썼다. 이러한 정서적 미학은 연구자의 조각 언어의 내적 동력이 된다, 고독한 나무, 텅 빈 장소, 간결한 형태는 단순한 구성 요소가 아니라, 감정의 외화와 잠재의식의 현영이다.

86) 许光华, 「忧郁的情感 迷惘的心灵——奥克塔夫系列形象分析」, 『外国文学研究』, 1989, pp.40-44.

87) 张典, 「用艺术的态度享受感伤——雕塑艺术中的感伤情绪表达」, 『美与时代: 美学』(下), 2013, pp. 74-76.

88) 朱光潜, 『悲剧心理学』, 商务印书馆, 2005, pp.311-313.

3.음공간 기억과 기억의 (재)활성화

예술 창작 실천에서 ‘기억’은 창작의 주요한 영감의 원천으로 작용하며, 개인의 경험에서 비롯된 기억은 작품의 서사와 정서 구조를 형성하는 핵심적 요소가 된다. 특히 연구자의 박사과정에 이르는 창작 여정은 일관되게 ‘기억은 어떻게 보존되고, 또 어떻게 시각적으로 재현되는가’라는 물음에 천착하며 전개되었다. 끊임없이 흐르는 시간과 희미해지는 추억에 직면하여 창작은 잊는 것에 저항하는 행위가 되고 사적인 기억에 대한 자발적인 발굴과 보존이다. 연구자는 예술 실천을 통해 간직하기 어려운 사적 감정, 생활공간과 흔적들을 기록물처럼 정리, 보존하고자 시도한다. 일기 쓰기와 유사한 형식으로 기록하는 이 창작 방식은 과거에 대한 애도일 뿐만 아니라 시간과 나누는 사적 대화이기도 하다. 연구자는 2023년 12월 한국에서 개최된 개인 작품전 <기억의 탁본>에서 일련의 입체 탁본 작품들을 통해 이 창작 이념을 구현했다. 전시된 작품들은 조각 언어로 일련의 ‘공간 일기’를 구성했으며, 연구자의 한국에서의 학업 및 생활공간 궤적을 기록하고 있다. 이러한 공간들은 생활용품의 음 공간, 건축물의 부분적 공간 혹은 흔적 등을 포함한다. 이 개인적 생활과 연결된 공간들은 현실 경험의 투사이자 동시에 기억 구조의 확장이다.

“기억은 정적인 저장 공간이 아니라 지속적으로 흐르는 의식의 참여이며, 신체, 행동 및 현재 경험과 얽혀 있는 ‘순수 기억’이다.”⁸⁹⁾ <기억의 탁본>에서 공간의 조형 과정은 과거의 기억을 불러일으킬 뿐만 아니라 ‘현재’의 관찰과 ‘과거’ 경험 사이의 연속성을 구축한다. 이러한 시간 의식의 건설은 기록된 각 세부 사항을 ‘현재화된 과거’로 만들며, 끊어지지 않고

89) Bergson, Henri. “Matter and Memory. Translated by Nancy Margaret Paul and W” *Scott Palmer, Zone Books, 1991, p.171.*

지속되는 시간 경험이다. 롤랑 바르트가 <애도 일기>에서 표현한 바와 같이 그리움의 강도가 아니라 상실 속에서 드러나는 시간의 균열이다. 연구자는 조각을 애도의 언어로 삼아 공간에서 상실된 부분을 탁본으로 보존하는데, 이는 개인적 경험의 기념일뿐만 아니라 상실을 지연하고 망각에 저항하는 행위이다. 조각에서 탁본된 ‘물건’은 공간 표면의 흔적일 뿐만 아니라 사회적, 감정적 매개체이다. “물건은 감정과 기억을 담고 있으며, 이들은 사회 기억의 중요한 구성 요소로서 사회 재생산의 감정적 힘이다.” 90)

작품에서 이 물건들과 공간은 더 이상 물리적 실체가 아니라 감정의 초점이 되어 개인 기억과 사회 기억 사이의 은밀한 연결을 구성한다. <기억의 탁본>은 공간과 신체 관계에 대한 예술 실험일 뿐만 아니라 연구자가 ‘나와 시간’, ‘나와 사회’의 관계에 대한 지속적 사유이다. 각각 탁본된 공간 조각들은 개인적 경험의 표본일 뿐만 아니라 집단 기억 가능성에 대한 질문이다. 이처럼 미세해 보이는 흔적들이 재구성될 때, 이들은 시간의 현영, 애도의 언어, 기억의 형태가 되며, 개인과 시대 사이의 복잡한 감정적 결을 투영한다. 조혜정은 왕중량의 작업을 분석하며 다음과 같은 견해를 제시한 바 있다.

프로이트적으로 해석해 보자면, 왕중량은 고향이라는 대상을 상실한 이후 여전히 정상적인 애도에 이르지 못한 것으로 보여진다. 그는 그리움을 떨쳐내지 못하고 희미해진 기억을 더듬어 가며 사라진 고향마을의 ‘재건(再建)’을 시도한다. 《소멸과 재건》(2023), 《이른 아침》(2023)은 상실의 상태를 완전히 받아들이지 못한 그의 심리를 은유적으로 보여준다. 어린 양은 어떻게 홀로 저 높은 곳까지 올라갈까? 애를 써서 겨우 정상에 올랐지만, 궁극적으로 건너가야 할 다리가 끊어져 있기에 발을 내디딜 수조차 없다. 단 한 발짝도 뒷걸음질 칠 수 없는 협소한 공간에

90) 郭景萍, 「社会记忆:一种社会再生产的情感力量」, 『学习与实践』, 2006, pp.109-112.

간혀 불안감과 초조함에 몸서리치고 있다. 사다리가 시작되는 높이까지 만이라도 손이 닿으면, 더 높은 곳까지는 스스로 기어오를 수 있을 것 같은데, 아무리 까치발을 세우고 손끝을 뻗어 보아도 닿을 수 없음에 좌절감을 느낀다. 그는 이미 사라진 장소의 재건을 시도하지만, 건축도 자신의 기억도 모두 소실되어 온전치 않음을 깨닫는다.⁹¹⁾

1) 사물의 음공간 기억

예술 실천에서 일상의 물건을 보존하는 것은 물리적 수집을 넘어 감정과 기억의 의탁이다. 이 평범한 사물들이 예술가에 의해 재코딩될 때, 개인적 경험과 역사적 정서를 담아낼 수 있는 능력을 얻게 된다. 작품 <원산(远山)>은 현실의 산을 영감으로 삼았으나 구체적 묘사가 아닌 비구상적 번역을 시도한다. 창작 과정에서 연구자는 과일 포장 상자 등 개인적 생활 기억이 담긴 평범한 일상품을 사용했다. 먼저 생활 속에서 흔히 볼 수 있고 버려지는 폐자재를 재단하고 접합하여 산체 형태의 몰드를 제작했다. 이후 몰드 내부에 석고를 주입하여 새로운 ‘산의 내부’를 형성했는데, 이 반전은 물건의 ‘음 공간 기억’ 재구성을 이룬다. 물건의 외형이 아닌 ‘감싸인’, ‘잊혀진’ 내부 공간을 통해 시간과 경험에 대한 심층적 인식을 환기하는 방식이다.

산체 위에는 약간의 곡선을 가진 금색 작은 탑이 우뚝 서 있다. 부드러운 자태와 광택 있는 질감으로 아래쪽의 거칠고 무거운 덩어리 ‘산체’와 시각적, 심리적 연대비를 형성한다. 이 대비는 형태적 차원을 넘어 ‘무거운 현실 속에서 발현되는 정신적 힘’을 상징한다. 금색 탑은 희망의 등대이자 내적 정신의 상징으로, 애도를 넘어선 재생과 초월을 지시한다.

91) 조혜정, 앞의 평론 글.

일상적 사물의 재창작에 대해 ‘물건 이론’의 관점은 “우리가 ‘물건’에 주목하는 순간은 그것이 기능성을 상실한 바로 그 때다. 그것은 더 이상 도구가 아니라 응시의 대상이 된다”⁹²⁾고 설명한다. 연구자는 이 폐자재들의 재구성을 통해 ‘사용된 것들’이 조각 속에서 원래의 맥락을 벗어나 기억을 응시하고 시간을 추모하는 시각 언어로 변모하도록 시도한다. “기억의 예술은 사건의 원점으로 돌아가는 것이 아니라, 파편과 간극 속에서 존재 경험을 시적으로 재구성하는 것이다”⁹³⁾라는 지적처럼, <원산>의 창작은 물건의 재구성을 통한 ‘시적 재구성’을 구현한다. 현실의 산을 복제하는 것이 아닌, 일상 폐기물의 콜라주와 반전을 통해 존재, 기억, 정신 상태에 관한 우화적 공간을 구축한다.



작품도판 13) 왕중량, <면 산>, 40×20×30cm, 석고/금속, 2023.

이 작품은 단순히 ‘산’의 이미지화된 조형적 재구성이 아니라, 시간 구조의 건축이며, 폐기물로 이미 흘러간 시간을 붙잡으려는 노력이다. 산체의

92) Brown, Bill. “Thing Theory”, *Critical Inquiry*, vol. 28, no. 1, 2001, pp.1-22.

93) Vattimo, Gianni. “Art’s Claim to Truth: Hermeneutics, Modernity, and the Philosophy of Art”, Columbia University Press, 2008, p.88.

음 공간은 재료의 사용 흔적뿐 아니라 예술가의 일상적 삶에 대한 관조와 동경어린 시선을 함께 봉인하고 있다. 일상의 물건에서 비롯된 음 공간 조각은 차가운 기억의 용기가 아니라 관람자의 참여에 따라 계속 재기록되는 열린 텍스트다. 석고 ‘산맥’ 위의 공간 흔적을 눈길이 어루만질 때, 기억은 이 신체와 물질의 만남 속에서 다시 흐르기 시작한다.

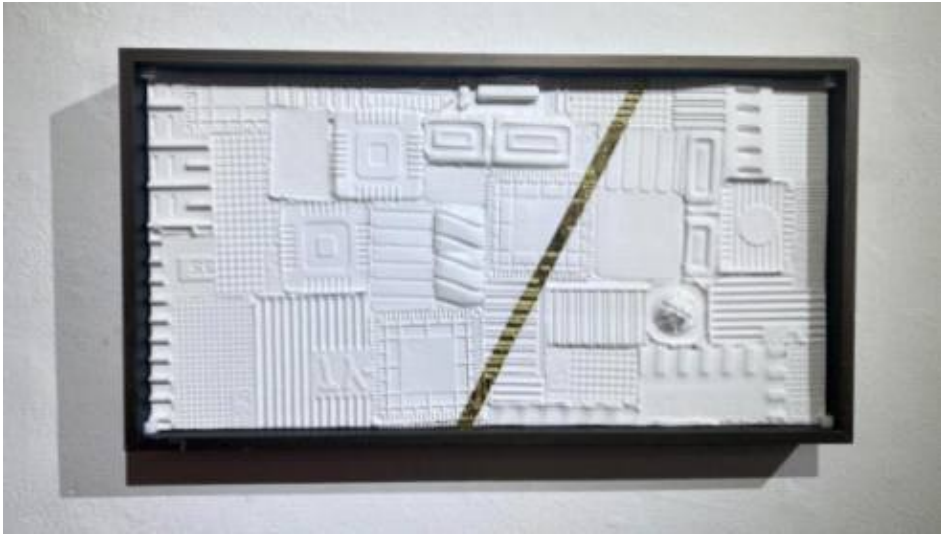
연구자의 조각 창작에서 물건의 ‘음 공간’은 단순한 형식 언어를 넘어 개인의 일상 경험과 기억 사유를 표현하는 매체로 기능한다. <날들>과 <흔적의 탄생>은 이러한 실천의 확장으로, 각각 ‘접합된 물면’과 ‘신체 동작의 압력’을 접점으로 삼아 일상생활의 지각, 행동, 시간을 심층적으로 번역한다.

작품 <날들>은 일상 잡동사니 표면의 로고, 무늬, 요철 형태를 탁본하여 접합함으로써 추상화된 기억의 부조를 구축한다. 음료수 병, 비닐봉지, 포장상자 등 사물의 내부 구조-원래 무시되던 부분들이 여기서 재조합되어 ‘음 공간의 서사체’가 된다. 석고가 이 접합 구조에 주입되고 응고되면, 원래의 ‘물건’은 역형상으로 남아 그들이 은폐했던 존재의 ‘흔적’을 드러낸다. 최종적으로 형성된 부조는 물건 자체가 아닌 그들이 남긴 ‘공허’와 ‘각인’을 보여준다. “현대 예술의 가장 심오한 차원은 사물 자체를 직접 재현하지 않고 ‘부재’의 흔적을 응시하게 한다는 점에 있다.”⁹⁴⁾

부조 표면에 금박으로 박힌 사선은 자연광이 공간을 관통하는 궤적을 상징하며, 시각적으로 평면을 깨는 동세 효과를 일으키는 동시에 관념적 차원에서 ‘시간의 흐름’을 환기한다. 사선은 빛이자 시간으로, 정지된 콜라주 이미지 속에 미묘한 운동의 흔적을 가른다. 이러한 미묘한 개입은 정물 콜라주의 일상적 경험을 더 추상적인 철학적 차원으로 끌어올리며, 기억이 수

94) Bois, Yve-Alain. “Painting as Model”, *Painting as Model*, MIT Press, 1990, p.142.

동적 기록의 결과가 아니라 지각, 번역, 형식화 과정을 거친 능동적 구축임을 도출해낸다.



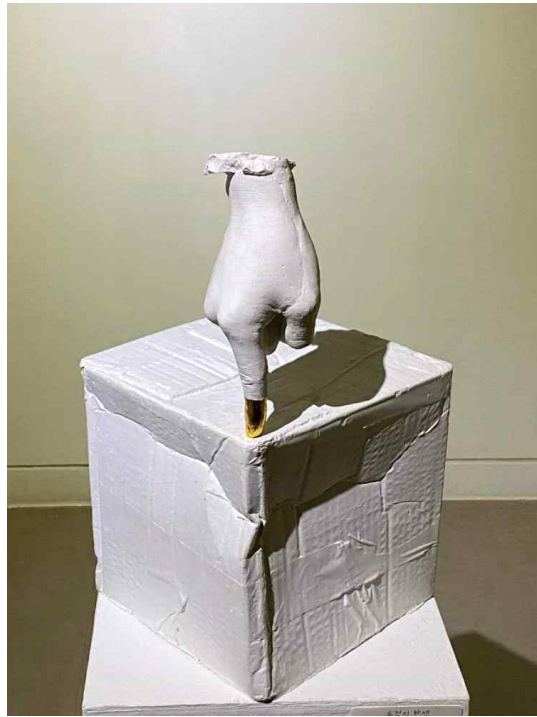
작품도판 14) 왕중량, <날들>, 65×34cm, 석고, 2023.

반면 <흔적의 탄생>에서는 이러한 구축의 경로가 더욱 구체적이며 동적이다. 작품은 종이 상자가 외력을 받는 과정에서 변형된 내부 공간 형태에 석고 주조를 수행한 후, 연구자의 손 형상을 ‘음 공간’ 모델에 접목시켜 압력이 가해지는 순간의 동작 구도를 재현한다. 종이 상자의 내부 공간이 압력을 받으며 생성된 변형은 ‘흔적’의 탄생점이 되며, ‘손’의 추가는 이 흔적에 명확한 행위 지향성을 부여한다. 이는 조각 언어와 행위 동작의 융합이며, 기억이 ‘결과’에서 ‘과정’으로 소급되는 미학적 질문이다.

‘동작 지각 미학’ 이론은 “동작은 예술 창작의 수단일 뿐만 아니라 그 자체로 표현성과 기억성을 지니며, 신체 지각을 감각 가능한 예술 구조로 전환한다”⁹⁵⁾ 고 주장한다. <흔적의 탄생>은 바로 이러한 신체와 재료가 공

95) Shusterman, Richard. “Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics”, Cambridge University Press, 2008, p.56.

동으로 구성된 감정적 경로를 구현한다, 압력 아래 생성된 공간 흔적은 더 이상 수동적 각인이 아닌 감정, 기억, 나아가 존재감의 표현이 된다. 이 작품은 재료 조작과 시각적 지향성의 공동 참여를 결합하여, 어떻게 ‘물건의 음 공간’ 과 ‘행위의 흔적’ 을 통해 개인의 일상 경험과 내재적 기억을 표현할 수 있는지를 설명하려 시도한다. 평범함 속에서 비범함을 발굴하고, 부재 속에서 존재를 조각해내는 것 이것이 바로 연구자의 조각 언어가 표현하고자 하는 철학적 긴장감이다.



작품도판 15) 왕중량, <흔적의 탄생>, 40×40×62cm, 석고, 2023.

2) 개인적 기억과 공적 공간의 얽힘

연구자의 조각 언어에서 물건의 ‘음 공간’은 단순한 형식적 미학 수단이 아닌, 기억을 시각적으로 재현하고 개념적으로 재구성하는 전략이다. 음 공간의 구조 방식을 통해 연구자는 일상생활의 미세한 흔적을 감각 가능한 조각 형태로 전환함으로써 ‘생활의 무의식적 궤적’을 관찰 가능하고 해독 가능한 형태의 일기로 만든다. 이 기억의 물화 과정은 망각을 지연시킬 뿐 아니라, 개인 기억과 공공 공간 사이의 시학적 구조를 구축한다.

작품에 도입된 ‘킨츠기’ 기법은 특히 주목할 만한 요소이다. 이는 석고 재료가 주는 차가운 단절감을 해소함과 동시에, 수리의 과정을 하나의 미적 요소로 전환시켜, 사색적이고도 온화한 ‘철학적 애도’의 분위기를 자아낸다. ‘킨츠기’는 단순한 수리 기술이 아닌 ‘파괴를 수용하고 시간을 존중하는’ 감정 표현 방식이다. 기억과 시간의 관계에 관해 “기억은 완전함을 보존할 뿐만 아니라 파편을 포용하며, 단절 속에서 의미를 찾는다”⁹⁶⁾ 고 언급된 바 있다. 금박의 개입을 통해 작품의 ‘창백함’은 수리되어 시각적 초점이 되며, 시간과 감정의 가시적 상처에 대한 위안이 된다. 마치 ‘황무지’ 속의 ‘오아시스’ 와도 같다.

<공간 일기>는 연구자의 이러한 기억 실천의 확장으로, 매일 렌트하우스에서 학교까지의 물리적 공간 궤적을 기록한다. 길가의 건물 벽돌 표면, 하수도 덮개 무늬, 시멘트 계단의 얼룩 등 원래 하찮은 도시의 구석구석이 오일 클레이 압인 방식으로 보존된 후, 석고 구조를 통해 시간 표기와 위치 주석이 달린 실체적 사각형으로 변환된다. 이 조각들은 차갑고 절제된 듯

96) Ricoeur, Paul. “Memory, History, Forgetting. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer.” University of Chicago Press, 2004, p.57.

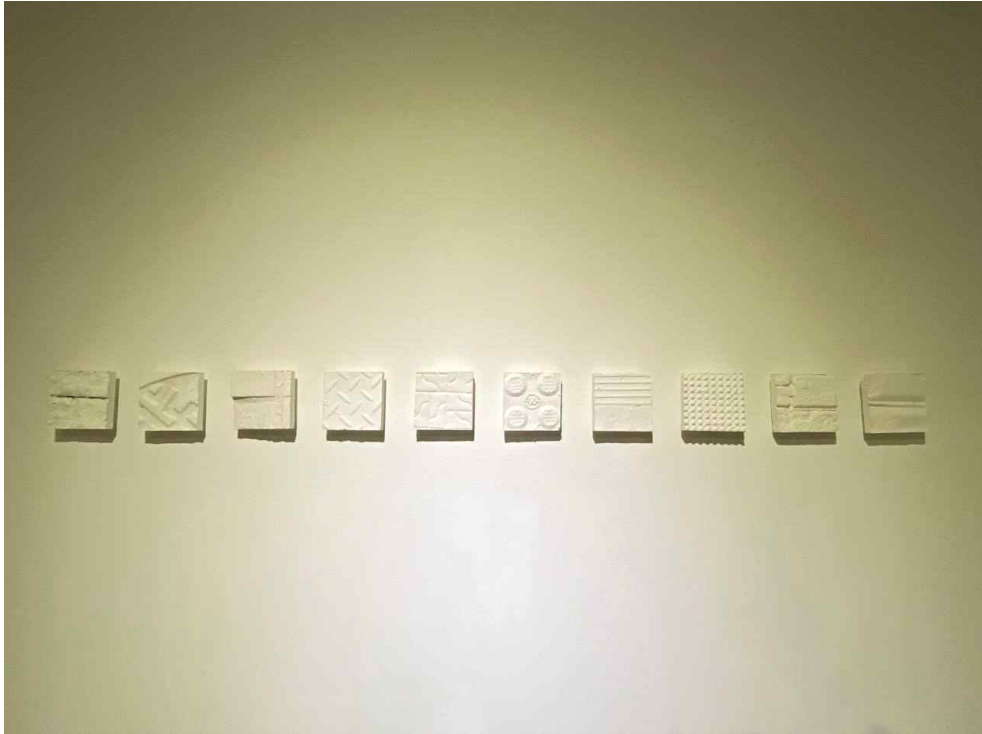
보이지만 독특한 시각 에너지를 품고 있다. 각각의 흔적은 일기장 한 페이지와 같아, 공공 공간에서 비롯되었지만 개인적 정서를 함축하며, 일상에 속하지만 집단 기억의 속성을 지닌다. “집단 기억 이론 차원에서 기억은 완전히 사적이지 않으며, 사회 구조와 공간 경험 속에서 형성된다. 개인 기억의 생성은 그가 처한 환경과 집단의 참여 없이는 불가능하다” 97) 는 지적 처럼이다.

연구자는 원래 ‘타자’ 에 속했던 공공 공간을 개인적으로 탁본함으로써, 이 공간 흔적들이 ‘나’ 의 조각에서 새로운 정체성을 획득하게 하여 사적 영역과 공적 영역 사이의 ‘제3의 공간 기억’ 을 구축한다. 전시에서 ‘횡방향 일자 배열’ 방식으로 이 기억 사각형들을 선보이는 것은 시각적 확장 리듬을 구축할 뿐 아니라, 형식적으로 ‘시간의 선형적 지속’ 이라는 개념과도 조응한다. 각 석고 조각은 특정 날, 특정 순간, 특정 장소의 즉각적인 기억으로, 횡으로 병치되며 악보 같은 기억 편성을 이룬다. 관람자는 걷는 시각적 리듬 속에서 ‘시간이 공간에 어떻게 쌓이는지’ 체험하게 된다. 베르그송은 『시간과 자유의지(Temps et libre arbitre)』에서 기억의 지속성, 즉 기억이 이산적인 정지점이 아닌 연속적인 흐름 전체임을 제안한 바 있다. <공간 일기>는 단순한 조각 작품의 집합이 아닌, ‘즉각적 시각을 어떻게 보존할 것인가’, ‘집단 경험을 어떻게 번역할 것인가’ 에 대한 공간 철학적 탐구이다. 도시 미시적 질감에서 존재의 흔적을 추출하고, 음 공간으로 시간의 흐름을 기록함으로써, 연구자는 이 시적인 방식을 통해 개인과 공공, 기억과 현재, 공간과 시간에 대한 다차원적 응답을 완성한다.

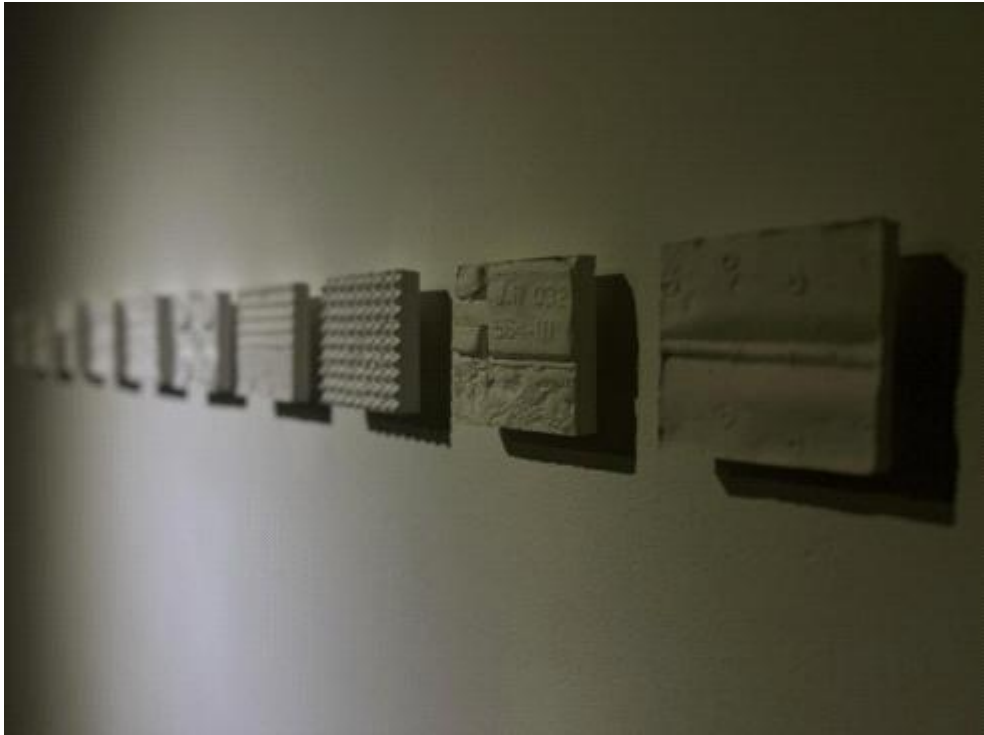
연구자는 일상생활에서 접촉한 공간들을 오일 클레이로 탁본한다. 오일 클레이는 높은 가소성을 지닌 매체로, 공간의 가장 미세한 요철 흔적까지

97) Halbwachs, Maurice. “On Collective Memory. Translated by Lewis A. Coser” University of Chicago Press, 1992, p.38.

민감하게 포착하여 보이지 않는 촉감, 시간, 정서를 표면에 응결시킨다. 석고로 주조하는 매 과정은 한 조각의 연속이자 ‘시간의 흔적’이다. 이 탁본체들을 재조합함으로써 연구자는 원래 파편화된 지각 체계를 일련의 ‘공간 일기’로 체계화하여, 기억의 재창조와 재기록을 구성한다.



작품도판 16) 왕중량, <공간 일기>, 200×90×3cm, 석고, 2023.



작품도판 17) 왕중량, <공간 일기>, 200×90×3cm, 석고, 2023.

조각 작품 <무력한 모란디>에서 연구자는 이탈리아 화가 조르조 모란디의 정물화에 등장하는 핵심 이미지-병과 단지-를 차용해 형태를 재구성하고 감정을 재코딩함으로써 개인적인 시각적 서사를 펼쳐나간다. 모란디는 간결하고 고요한 정물화로 유명하며, 일상적인 물건들인 병, 상자, 도자기를 잔잔하고 부드러운 색조 속에 배치함으로써 미묘한 배열과 빛의 관계를 통해 이 물건들에 정신성과 시적 특성을 부여했다. 연구자는 이러한 형상을 단순히 복제하지 않고, 감정의 매개체로서 형태를 번역하고 정서를 주입했다.

이 플라스틱 병들은 연구자의 일상생활에서 버려진 물건들로, 먼저 히트건으로 가열해 변형시켰다. 단독으로 존재하는 병도 있고 강제로 접합된 결

합체도 있으며, 이어서 병 내부에 석고를 주입해 응고시킨 후 플라스틱을 제거함으로써 병들의 ‘음 공간’ 형태를 얻었다. 각 병은 서로 다른 구조적 특성을 드러내며, 이러한 변형은 단순한 우연이 아니라 창작자가 특정 순간의 정서 상태에 의식적으로 반응한 결과물이다. 병의 형태 변화는 개인 심리의 역동을 상징적으로 반영하며, 그로 인해 정물은 감정을 담은 조형물로 변모하고, 형태를 통해 내면의 공간을 구축하게 된다.

더욱 상징적인 요소는 작품에 사용된 금박이다. 금박은 단순한 장식적 요소를 넘어, 그 반짝이는 질감은 상처 속에서도 솟아나는 희망과 회복의 가능성을 상징한다. 마치 무력한 상태 속에서도 정신적 빛을 찾아야 함을 말하는 듯하다. 이 재료의 도입은 석고 자체의 냉철하고 슬픈 분위기를 중화시켜 작품을 낭만적인 ‘철학적 애도’로 전환시킨다. “예술은 감정 자체를 표현하지 않으며, 감정의 형식적 논리를 창조해 관람자로 하여금 공감을 일으키게 한다.”⁹⁸⁾ 이러한 차원에서 <무력한 모란디>는 비서사적인 정서 체험을 제공하며, 형태와 재료를 통해 관람자로 하여금 자신의 감정 경험을 돌아보게 한다.

또한 이 작품은 ‘이미지의 복의성’ 개념을 효과적으로 구현한다. 작가는 모란디의 고전적 이미지를 참조하되, 이를 개인의 정서와 경험에 따라 새롭게 재구성함으로써, 하나의 이미지가 역사적, 문화적 기억을 담아내는 동시에 개인적 감정의 표현 매체로도 기능할 수 있음을 보여준다. 이러한 중층적 접근은 이미지가 단일한 의미에 고정되지 않고, 기억과 정서가 중첩된 해석의 장으로 확장될 수 있음을 시사한다. “이미지가 강력한 이유는 그것이 공

98) Langer, “Susanne K. Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key”, *Scribner*, 1953, p.208.

적 성격을 지니면서도 개인적 경험에 내재될 수 있기 때문이다.” 99) <무력한 모란디>는 바로 이러한 이중 속성의 구현이다, 병들은 예술적 고전에서 비롯되었지만, 그 변형과 금박의 의미 부여는 매우 사적인 정신적 기록이다. 최종적으로 이 병들과 단지들은 더 이상 정물이 아닌 구체화된 감정의 축소판이 된다. 그들은 고요히 서 있으며 각기 다른 형태를 지닌, 일련의 무언의 자화상처럼 창작자의 감정 기복과 심리 상태의 흐름을 기록한다. 그들 사이의 차이, 불균형, 변형은 설계상의 결함이 아닌 표현의 핵심이며, ‘무력’한 상태의 실존적 상징이다. 금박의 반사 아래, 이 뒤틀린 형태들은 상처가 아니라 회복의 출발점이 된다.



작품도판 18) 왕중량, <무력한 모란디>, 크기 가변, 석고, 금박, 2023.

99) Mitchell, W. J. T. “What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images”, University of Chicago Press, 2005, p.34.



작품도판 19) 왕중량, <공간 일기>, 200×90×3cm, 석고, 2023.

조각 작품 <칫눈>에서 연구원들은 계절이 변화하는 자연시공간을 형상적으로 재현하기 시작했다. 자연 요소의 추출과 재구성을 통해 일상생활 공간의 흔적을 작품에 이식하는 동시에 다중 요소의 조합을 통해 기억을 담는 장면을 보여준다. 작품은 3D 모델링 소프트웨어의 ‘스키닝’ 기술과 유사한 방식을 채택했다. 채집한 계단 표면의 질감을 작품의 실제 효과의 일부로 변환해 빗물에 씻긴 계단은 얼룩덜룩해졌다. 자연이 부여한 시간 효과가

자 계단의 세월을 증명하는 흔적이다.

먼저 계단을 깨끗이 청소한 후에 기름때를 계단 표면에 눌러라. 기름때를 제거하면 계단의 표면 무늬를 얻을 수 있다. 적당한 부분을 잘라내고 이런 텍스처가 있는 기름때 조각을 설계된 모양으로 조립한다. 텍스처가 안쪽으로 향하면 몰드가 완성됩니다. 마지막으로 금형에 액체석고를 주입하면 석고가 응고됨과 동시에 계단흔적이 있는 완전한 형태를 얻을 수 있다. 이 형태는 작품의 일부가 된다. 이런 일련의 작업을 통해 세월의 흔적을 담은 자연 요소를 공간적 긴장감을 지닌 표피 구조로 전환해 작품에 익숙하면서도 낮은 촉감 체험을 선사한다. 이런 처리 방식은 전통 조각이 직접 조형에 대한 집착을 극복하고 현실 무늬를 직접 이식하는 방식으로 조형의 수요를 만족시키기 위한 것이다. 작품 속 계절적 풍경과 자연 세월의 흔적은 모두 연구자가 처한 생활공간 상태를 이야기하고 있으며, 이러한 조형 시간 기록을 통해 공간 기억 보존에 대한 다차원적인 시도를 실현한다.

독일 철학자 에드문트 후설은 지각 경험과 신체 의식의 관계를 논하며 “지각은 외부를 수동적으로 수용하는 것이 아니라 신체 경험을 통해 의미를 구축하는 과정”¹⁰⁰⁾ 이라고 주장한 바 있다. 연구자는 바로 이러한 촉각화된 표면의 ‘재질감’을 통해 기억, 지각, 형체 사이의 동적 인터페이스를 구축함으로써, 관람자로 하여금 감상을 통해 신체 감각을 재동원하고 재료와 함께 ‘기억’ 하도록 유도한다.

작품 정상부의 ‘수목군’ 이미지는 기억을 시공간 차원으로 더욱 이끈다. 뻣뻣한 ‘수목군’은 질서 있는 입자로 처리되었으며, 정상부에 백색 공간을 염색해 수직으로 상승하는 입자와 시각적 높이를 형성한다. 이는 계절을 표

100) Husserl, Edmund. “Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy, Translated by F. Kersten” , *Springer*, 1983, p.101.

시하는 동시에 공간과 기억의 정신적 확장을 상징한다. 이 ‘수목군’ 이미지는 실제 첫눈이 내린 풍경의 구체적 재현이 아닌, ‘첫눈’이라는 계절적 경험의 응축과 내면화다. 이방인으로서의 연구자는 이 한 차례의 눈을 이국적 생활의 시간적 출발점이자 심리적 위치 지정의 상징적 ‘노드’로 삼았다.

“기억은 공간화되며, 물질과 환경 관계에서 생성되는 구조다. 그것은 정적이지 않고 시각적 인터페이스에서 끊임없이 재활성된다”¹⁰¹⁾는 지적처럼, <첫눈>은 바로 이러한 ‘재활성된 기억’을 구현한다. 이는 실제 첫눈의 재구성이 아니라 재료, 형체, 질감과 상징적 이미지가 공동으로 구축한 ‘기억의 장소’다. <첫눈>은 자연의 계절을 향한 의도적 기술이면서도, ‘타향에서 시간을 감지하기’에 대한 연구자의 정서적 주석이기도 하다. 재료의 기술적 처리와 이미지의 공간 구축을 통해 개인의 계절적 기억은 물질성과 정신성, 시공간감과 더불어 시각에서 체감, 정서까지의 공명을 일으키는 다차원적 시각 구조를 획득한다.

101) Salter, “Chris. Entangled: Technology and the Transformation of Performance” MIT Press, 2010, p.78.

V. 결론

창작 실천의 과정은 이론적 사유가 조형 언어로 전환되는 과정을 구체적으로 보여주었다. 예를 들어, 작품 <조석>은 산업 폐허 재료의 정체성 변환을 통해 도시 변천의 기억을 형상적 은유를 지닌 조형 예술로 응축시켰다. <원산>은 일상 용품의 흔적을 직접 석고로 탁본한 후 금박으로 덧붙이는 방식으로, 롤랑 바르트가 말한 ‘애도 일기’ 기능을 시각적 매체로 구현한 작업이다. <공간 일기>는 기억의 ‘즉시성’에 주목하여 생활공간의 미세한 흔적들을 배열 전시 형식으로 재구성하였으며, 이를 통해 개인적 아카이브로서의 예술 형식을 제시하였다.

이러한 일련의 작업들은 ‘완전한 기억 보존’이라는 개념 아래, 도시의 거시적 풍경에서부터 일상의 미시적 조각까지 아우르는 다층적인 기억 네트워크를 형성하였다. 특히 흰색 석고와 금박 재질의 창의적인 시도는 단순한 재료 조합의 탐구를 넘어, 미학적 심미 관념의 돌파로 작용하였다. 이는 금박 수복이 추구하는 ‘가치 대등’의 심미 기준을 깨고, 창백하고 깨지기 쉬운 석고 재료와 눈부신 금박 요소의 공존을 실현함으로써 평범한 시간 속의 소중한 기억 요소를 상징화하였으며, 예술 치료의 잠재적 가능성을 보여주었다. 나아가 이는 기억의 재현을 통한 감정 치유와 예술적 회복 가능성을 암시함으로써, 현대 조각에서 기억을 다루는 새로운 가능성을 제공한다.

본 연구는 조각 예술이 현대 사회의 전환기에 갖는 고유한 문화적 가치와 역할을 조명하였다. 도시화가 급격히 진행되고 기억의 장소들이 연이어 소멸되는 현실 속에서, 본 연구는 예술적 실천을 통해 기억의 단절에 저항하는 시적 대응 방안을 모색하였다. 특히 본인의 작품 <대지의 중심>등 작품

에서 도시 재개발 유적의 변환을 통해, 연구는 사라져가는 도시 기억을 보존할 뿐만 아니라 예술 형식의 재구성을 통해 이러한 기억에 새로운 문화적 의미를 부여하였다. 이러한 개인적 기억을 공공 예술로 전환하는 실천은 개체 경험과 집단 기억을 연결하는 효과적인 경로를 탐구하였으며, 사회적 정체성 구축을 위한 새로운 가능성을 제시하였다, 이러한 탐구는 예술적 가치를 지닐 뿐만 아니라, 건축 및 도시 공간 계획에 대한 고려 등에서도 현실적인 참고 의미를 갖는다. 특히 역사 지구 개조, 산업 유산 보호 등의 분야에서 본 연구의 예술적 방법은 새로운 사고 방식을 제공할 수 있다.

연구의 혁신성은 ‘음 공간 조형’, ‘흔적의 탁본’, ‘즉시 기억법’ 등 새로운 표현 기법의 제안에 있다. 이는 조각 예술의 언어를 확장함과 동시에, 현대 예술 창작에 적용 가능한 구체적 기법으로 자리 잡았다. 나아가 예술이 기억의 매체로서 기능할 수 있음을 보여줌으로써, 도시 공간과 사회 기억의 형성에 실질적으로 개입할 수 있는 가능성을 열었다. 이는 조각이라는 매체의 실천적 차원을 확장하는 동시에, 인간의 생존 공간과 삶의 맥락에 예술이 어떻게 개입할 수 있는지를 제시한 사례로 평가된다.

향후 전망으로는, 디지털 기술과 조각 재료의 융합을 통해 새로운 기억 매체가 등장할 가능성에 주목할 수 있다. 기술적 측면에서 디지털 기술과 전통 조각 재료의 융합은 새로운 기억 매체를 창출할 가능성이 있으며, 특히 가상현실 기술과 물질성의 결합은 기억의 보존과 재현에 더 많은 가능성을 제공할 것이다, 이론적 측면에서, 문화 간 기억 비교 연구는 기억 다양성에 대한 이해를 풍부하게 할 수 있으며, 특히 세계화라는 배경 속에서 다양한 문화 전통 속의 기억 방식은 심도 있게 탐구할 가치가 있다. 이러한 후속 연구는 예술, 기억 및 감정의 관계에 대한 우리의 인식을 심화시키고, 관련 이론과 실천의 지속적인 발전을 촉진하는 데 기여할 것이다.

결국, 본 연구가 제시하는 핵심 가치는 예술이 물질과 정신, 개인과 집단, 과거와 현재 사이를 연결하는 필수적인 매개로 작용한다는 점에 있다. 조각이라는 구체화된 예술 형식을 통해 우리는 사라져가는 기억을 보존할 뿐 아니라 이 기억들을 창조적 힘으로 전환시킬 수 있으며, 망각에 저항하는 동시에 미래에 새로운 가능성을 제공할 수 있다. 정보 과잉의 시대 속에서 점점 짧아지는 인간의 기억을 되새기며, 예술은 인간 정신의 귀환을 위한 마지막 방파제 역할을 수행한다. 본 연구가 보여준 바와 같이, 과거를 기록하는 수단일 뿐만 아니라 현재에 참여하며, 미래를 함께 구축해나가는 창조적 주체임을 증명한다.

참 고 문 헌

<단행본>

양리 베르그송 지음, 최화 역주, 『물질과 기억』, 서울: 도서출판 자유문고, 2017.

Assmann, A, 변학수 외 역, 『기억의 공간』, 경북대학교 출판부, 2003.

한수미, 『인지 심리학』, 파주: 교문사, 2011.

지그문트 프로이트, 윤희기 옮김, 『슬픔과 우울증, 정신분석학의 근본개념』, 서울: 열린책들, 2008.

백승영, 『니체 『우상의 황혼』』, 서울대학교 철학사상연구소, 2006.

백승영, 『니체의 생성의 철학(Philosophie des Werdens)』, 『신학과 철학』, 1999.

양리 베르그송, 황수영 역, 『창조적 진화』, 아카넷, 2005.

Olick. 강경이 역, 『기억의 지도』, 옥당, 2011.

태지호, 『기억 문화 연구』, 커뮤니케이션북스, 2014.

조규철, 『마르틴 하이데거와 존재사유』, 울산: 울산대학교출판부, 2004.

마르틴 하이데거 지음, 신상희 옮김, 『언어로의 도상에서』, 파주: 나남, 2012.

파킨, 알렌 J. 지음, 이영애, 박희경 [공]옮김, 『기억연구의 실제와 응용』, 서울: 시그마프레스, 2001.

지그문트 프로이트 지음, 황보석 옮김역압, 『증후 그리고 불안』, 서울: 열린책들, 1998.

<학술지 및 연구논문>

이종훈, 「문화적 기억의 특성들과 그 특성들의 상호작용: 안 아스만과 알라이 다 아스만의 논의를 중심으로」, 대덕대학교, 2021.

조현숙, 「멜랑콜리(Melancholy) 사례 연구-크리스테바(Julia Kristeva)의 후기 구조주의 정신분석관점에서」, 서울신학대학교, 2014.

이규혁, 「도자조형에 나타나는 기억의 미메시스」 국내박사학위논문 단국대학교 대학원, 경기도, 2021.

태지호, 『영상 재현을 통한 사회적 기억의 의미화에 대한 연구 :<독립기념관>과 <우리는 8 · 15를 어떻게 기억하는가>(KBS)에 나타난 1945년 8월 15일의 기억을 중심으로』, 서강대학교 영상대학원 박사학위 논문, 2012.

최민, 「기억과 망각」, 『문화 과학』, 통권 24, 문화과학사, 2000.

이인수, 「예전적 예배의 구성과 실천을 위한 기억이론의 이해와 적용」, 『신학과 실천』, 2024.

김상규, 「동시대적 디자인 아카이빙의 개념 연구」, 『Archives of Design Research』, 2018.

서미숙, 「알베르토 자코메티의 전시회」, 댄스포럼사, 2023.

김광호, 「알베르토 자코메티 조각과 회화의 시지각적 특성」, 『한국기초조형학회』, 2010.

- 박건아, 「'지젤'작품 2막의 안무에 관한 멜랑콜리 분석 - 프로이트를 중심으로」, 『한국무용예술학회』, 2024.
- 장나윤, 「《크리스티앙 불탕스키: 4.4》'작은 기억'을 위한 진혼곡」, 『PHOTO ART』, 2023.07.
- 이인수, 「예전적 예배의 구성과 실천을 위한 기억이론의 이해와 적용」, 『신학과 실천』, 2024.(89).
- 이규혁, 「도자조형에 나타나는 기억의 미메시스」, 경기도, 국내박사학위논문 단국대학교 대학원, 2021.
- 김영범, 『알박스의 기억사회학 연구』, 사회과학연구 Vol.6, 대구사회과학연구소, 1999.
- 태지호, 「영상 재현을 통한 사회적 기억의 의미화에 대한 연구 :<독립기념관>과 <우리는 8·15를 어떻게 기억하는가>(KBS)에 나타난 1945년 8월 15일의 기억을 중심으로」, 서강대학교 영상대학원 박사학위 논문, 2012.
- 태지호, 「문화적 기억으로서 향수 영화가 제시하는 재현 방식에 관한 연구」, 한국언론학보 57-6, 한국언론학회, 2013.

<외국문헌>

西格蒙德·弗洛伊德 著，吴张彰 译，『哀悼与忧郁』，岳麓书社，2024.

茱莉娅·克里斯蒂娃 著，郭兰芳 译，『黑太阳：抑郁与忧郁』，南京大学出版社，2024.

弗洛伊德，赵鑫，陆大鹏译，『精神分析文集』，商务印书馆，2000.

罗兰·巴特 著，赵克非 译，『明室：摄影札记』，中国人民大学出版社，2011.

黄见德，毛羽，谭仲鹍，『现代西方人本主义哲学研究』，华中理工大学出版社，1994.

张祥龙，『海德格尔思想与中国天道』，商务印书馆，2022.

马丁·海德格尔 著，孙周兴 译，【德】伽达默尔 导论，【德】弗里德里希-威廉姆·冯·海耳曼 编，『艺术作品的本源』，商务印书馆，2022.

孙周兴，『语言存在论』，商务印书馆，2011.

倪梁康，『心的秩序』，江苏人民出版社，2012.

阿莱达·阿斯曼 著，潘璐 译，『回忆空间』，北京大学出版社，2016.

[阿根廷]利蒂西娅·格洛瑟·菲奥里尼 (Leticia Glocer Fiorini)/[法]蒂里·博卡洛夫斯基 (Thierry Bokanowski)/[巴西]塞尔吉奥·莱克维兹 (Sergio Lewkowicz)，蒋文辉，王兰兰 译，『论弗洛伊德的「哀伤与忧郁」』，化学工业出版社，2021.

汪安民，郭晓彦，『生产·第8辑』，江苏人民出版社，2012.

- 西格蒙德·弗洛伊德, 陆大鹏译, 『精神分析文集』, 赵鑫, 商务印书馆, 2000.
- 张玲, 『克里斯蒂娃的忧郁与美学研究』, 同济大学出版社, 2020.
- 奥古斯特·罗丹 述, 保罗·葛塞尔 记, 傅雷 译, 『罗丹艺术论』, 上海译文出版社, 2019.
- 罗兰·巴特 著, 刘莉 译, 『哀悼日记』, 商周文化事业股份有限公司, 2011.
- 罗兰·巴尔特 著, 赵克非 译, 『明室: 摄影札记』, 中国人民大学出版社, 2011.
- 朱光潜, 『悲剧心理学』, 安徽教育出版社, 1989.
- 殷双喜, 「政治图像与社会记忆: 纪念性雕塑的毁坏与改变」, 美术学报, 2010.04.
- 温韧, 「柏格森的时间概念及其时代意义」, 安徽大学学报, 2000.05.
- 孙卫华, 邵兰慧, 马龙腾, 「数字时代实体照片的身体实践与记忆建构——基于媒介物质性视角的审视」[J], 当代传播, 2025.
- 邱志杰, 「记忆考古学」, 美术研究, 2019.
- 钟华, 「《艺术作品的本源》解读——海德格尔艺术本质观初探」, 四川师范大学学报(社会科学版), 2003.07, p.75-83.
- 吕龙, 黄震方, 陈晓艳, 「乡村文化记忆空间的类型, 格局及影响因素——以苏州金庭镇为例」[J], 地理研究, 2018.
- 姜晓梅, 「贾克梅蒂从雕塑中自我认知」[J], 雕塑杂志, 2016.
- 贺莲花, 「论罗丹与브랑쿠시의雕塑作品<吻>」[J], 四川戏剧, 2013.

- 邢莉,「布朗库西雕塑的象征意义」[J], 美术, 2003.
- 于猛,「品读贾克梅蒂雕塑艺术的风格和哲学思想」[J],『艺术教育』, 2016.
- 张熙,「处于处境来自未来——解读贾克梅蒂晚期雕塑作品中蕴含的存在主义哲思」[J],『雕塑』, 2012.
- 王雅静,「海蒂·布赫中国首展:皮囊之上,超越于时代的女性艺术家」,『北京青年周刊』, 2023.08.
- 吴良镛,「中国人居史」,『中国建筑工业』, 2014.
- 郭彦君,「论白色在艺术表达中的物质化呈现」,苏州大学, 2019.
- 许光华,「忧郁的情感,迷惘的心灵——奥克塔夫系列形象分析」,『外国文学研究』, 1989.
- 张典,「用艺术的态度享受感伤——雕塑艺术中的感伤情绪表达」,『美与时代:美学』(下), 2013.
- 郭景萍,「社会记忆:一种社会再生产的情感力量」,『学习与实践』, 2006.
- Boym, S. “The Future of Nostalgia”, *Basic Books*, 2001.
- Sidney Sussex College, Cambridge, “Iconography for the twenty-first century”, *The Art of Essences*, 2005
- Geist, S. “Brancusi: A Study of the Sculpture”, New York: Garland, 1983.
- 朱光潜,『悲剧心理学』,商务印书馆, 2005.

- Bergson, Henri. "Matter and Memory. Translated by Nancy Margaret Paul and W", *Scott Palmer, Zone Books*, 1991.
- Aleda Asman, "The Space of Memory: A Study of Conservative Forgetting", Columbia University Press, 2020.
- Jones, Amelia. "Body Art: Performing the Subject", University of Minnesota Press, 1998.
- Nora, Pierre. "Realms of Memory: Rethinking the French Past. Vol. 1, translated by Arthur Goldhammer", Columbia University Press, 1996.
- Casey, Edward S. "Remembering: A Phenomenological Study", Indiana University Press, 2000.
- Vattimo, Gianni., "Art's Claim to Truth: Hermeneutics, Modernity, and the Philosophy of Art", Columbia University Press, 2008.
- Shusterman, Richard. "Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics", Cambridge University Press, 2008.
- Ricoeur, Paul. "Memory, History, Forgetting. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer", University of Chicago Press, 2004.
- Halbwachs, Maurice. "On Collective Memory. Translated by Lewis A. Coser", University of Chicago Press, 1992.
- Mitchell, W. J. T. "What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images", University of Chicago Press, 2005.

- Shapiro, M. "Brancusi's Endless Column Ensemble: Art and Architecture in Post-War Romania", *Art Journal*, 1995.
- Charlotte Higgins, "Me, an art icon? Rachel Whiteread on the award-winning career she sculpted", *The Guardian*, 2019.
- James E. Young, "Memory and Counter-Memory: Monuments Old and New"
- Escande Y, Vidal D. "The aesthetic question of the universal artists trad", *Du Chinois/JJ*, 2011.
- Hoerning J, Kempkes A, "I don't make art-to call what I do art is already a mistake!: A conversation about Swiss artist Heidi Bucher", *Art Asia Pacific Almanac*, 2023.
- SilVia Wyder, "The house as symbolic representation of the self", *文明*, 2015.
- Merleau Ponty, "Maurice. Phenomenology of Perception", *Routledge*, 2012.
- Derrida, Jacques. "Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International", *Routledge*, 1994.
- Ingold, T. "Materials against materiality", *Archaeological Dialogues*, 2007.
- Nora, P. "Between Memory and History: Places of Memory", *Representations*, 1989.

- Lippard, Lucy R. "The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society", New Press, 1998.
- Bachelard, Gaston. "The Poetics of Space, Translated by Maria Jolas", Beacon Press, 1994.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", *Architecture /Movement/ Continuity*, 1984.
- Jung, Carl Gustav. "Man and His Symbols", *Dell Publishing*, 1968.
- Sontag, Susan. "On Photography", *Farrar, Straus and Giroux*, 1977.
- Gombrich, E. H. "The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation", *Phaidon*, 1982.
- Judd, Donald. "Complete Writings 1959-1975", The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005.
- Elkins, James, "What Painting Is: How to Think About Oil Painting, Using the Language of Alchemy", *Routledge*, 2000.
- Brown, Bill. "Thing Theory", *Critical Inquiry*, vol. 28, no. 1, 2001.
- Bois, Yve-Alain. "Painting as Model", *Painting as Model*, MIT Press, 1990.
- Bergson, Henri. "Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness. Translated by F. L. Pogson", *George Allen and Unwin*, 1910.

Langer, “Susanne K. Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key”, *Scribner*, 1953.

Husserl, Edmund. “Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy, Translated by F. Kersten”, *Springer*, 1983.

Salter, “Chris. Entangled: Technology and the Transformation of Performance” MIT Press, 2010.

Tianyi Zhang, “Aesthetics and Philosophical Interpretation of the ‘Intended Blank’ in Chinese Paintings”, *International Journal of Arts, Humanities & Social Science*, 2021, p.10.

<기타 자료>

王雅静, 《海蒂·布赫中国首展：皮囊之上，超越于时代的女性艺术家》，北京青年周刊, 2023.08. (媒体报道类)

Hoerning J, Kempkes A, “I don't make art.” *ArtAsiaPacific Almanac*, 2023.

Rachel Whiteread: The Art Icon's Journey, Charlotte Higgins et al, 2019.01.01. (媒体特写合集)

https://blog.naver.com/huidingzhao/223301614412?trackingCode=blog_bloghome_searchlist (博客类)

조혜정, 「멜랑콜리와 애도의 조각-왕중량의 서정적 멜랑콜리」, 평론, 2023.

澎湃新闻·艺术评论, https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_26801870, 2024.03.25.

Ravindra Kirti Founder GGF, “‘The Lonely Tree’ by Caspar David Friedrich: A Symbolic Ode to Nature’s Solitude”, 2023, <https://globalgrowthforum.com/>

Angus GOWLAND, “BURTON'S ANATOMY AND THE RENAISSANCE TRADITIONS OF MELANCHOLY”, University College London, 2014, pp.6-8. <http://britaix17-18.univ-provence.fr/texte-seance3-2011-2012.php>

ABSTRACT

Research on sculpture and melancholy molding as a memory medium

– Focusing on My Works –

WANG ZHONGLIANG

Department of Fine Art

Graduate School of

Sungshin women University

This paper discussed the relationship between art and philosophy through research into sculptural art and philosophical theory. In that discussion, he concluded that sculpture can build a single bridge of recall for the memory of an object or group through its unique visual guidance of shapes and materials. At the same time, since the expression of sculptural art integrates the emotions of the object melancholy, the sculpture itself can have the style of melancholy. These comparative studies rethink the correlations between memory and matter, space and time, emotion and

creativity, and provide a new perspective to explore the spiritual implications of sculptural art.

From a theoretical point of view, the study took Henri Bergson's *Duration* and Aleida Assmann's *Memory Storage* as a starting point to explore how sculpture embodies abstract memory through the forms of matter. Martin Heidegger's concept of "Dasein" provided a philosophical basis for understanding how memory is embodied in material forms. In addition, Sigmund Freud's grief theory and Julia Kristeva's melancholy theory suggest that melancholy can be expressed symbolically and creatively through artistic creation, beyond a simple emotional state. By synthesizing such a theoretical framework, the study seeks to consider the relationship between memory and sculptural expression from a more diverse and in-depth perspective.

In the course of creative practice, he showed concretely how theoretical reasoning is transformed into a form language. For example, in the work *Birds*, materials collected from industrial ruins have been transformed into objects of memory that ventilate the city's parasites through aesthetic reconstruction. The collage structure, which parallels metal and concrete, reveals the rough and weighty texture of the material, while visually simulating the infiltration of time through the overlap of shadows and space.

Meanwhile, in the series "Long Mountain" and "Space Diary", the surface of everyday debris was plastered with gypsum and then

added with gold foil. This strategy of expression is in line with the notion of narration of loss and memory presented by Roland Barthes in his *Diary of Grief*, and can be understood as the practice of transforming personal memories into a figurative language that can be sensually embodied. Another work, *The Birth of Traces*, is to carefully fix the pressure and movement of the body applied to the material, transforming it into a single formative trace and spatial narrative. In this way, Alberto Giacometti deals with the modeling strategy of existential anxiety embodied in matter, and his work can also be interpreted as an attempt to shape traces of existence in the language of sculpture.

The study explored the possibility of sculpture using negative space as a storage medium for memory. The inner morphology and surface traces of the work serve as a tool for recording individual experiences, and the inner image of the transformed bottle is presented as a means of symbolizing individual emotions and collective memories. This can be seen in a similar approach to the way Rachel Whiteread implemented public memory through architectural reverse molding.

In the work of the researcher, he used the material of gold to express his intention to seek hope for life even in melancholy emotions. It suggests that the light of life can also be found in the pale, near-colorless layers of memory, leading to an attempt to trace the lost past while also recognizing the future as an object of

thought. By expressing the history of time through a combination of rectangular array structures or discarded industrial materials, the work breaks the boundaries of traditional aesthetics and embodies a multilayered representational structure of archaeological significance.

This study re-illuminated the reproducibility of memories through sculptural art. The rapid urbanization of modern times has made memory increasingly obsolete, and researchers have sought to resist these forgetfulness, preserve memory, and realize sculptures in a poetic melancholic atmosphere through their artistic practices. By approaching memories not simply as a passive bowl, but actively in a way of preservation and reconstruction, it has created a chapter that organically connects the past, the present, and even the future.

These attempts broadened the scope of expression of the sculptural arts and, at the same time, presented new horizons of thought to the creative methodology of public art dealing with memory. He also experimented with the organic connectivity between philosophical theory and art practice to form a complex art discourse that transcends the boundaries of theory and practice.

Key words: Modern sculpture, memory media, melancholy, mourning, record, material optics, sound space, table top.