



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](#)

김 성 복 교수 지도
박사학위 청구 논문

니힐리즘적 관점에서의 존재 탐구

-본인 작품을 중심으로-

2025

성신여자대학교 대학원
미술학과 조소전공
종 허(宗 賀)

니힐리즘적 관점에서의 존재 탐구

-본인 작품을 중심으로

김성복 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2025년 4월

성신여자대학교 대학원

미술학과 조소전공

종희(宗賀)

인 준 서

종허의 박사학위 논문으로 인준함

2025년 7월

심사위원장 장육희 (인)

심사위원 王志剛 (인)

심사위원 조혜정 (인)

심사위원 김성호 (인)

심사위원 김성복 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 니힐리즘의 사유를 기반으로, 자의식이 허무의 상태에서 각성과 초월에 이르기까지의 내적 전환 과정을 탐구하고, 이를 예술 창작을 통해 시각화하는 방식을 고찰한다. 특히 신체 현상학적 접근을 중심으로, 개체가 죽음이나 소멸과 같은 극단적 경험 속에서 신체 감각을 통해 존재의 내재적 생명력을 어떻게 환기하고 구성하는지를 분석한다. 본 연구는 이 과정에서 ‘원초적 지각력 도식’이라는 개념을 제안하며, 이를 조각 예술의 감각적 표현과 창작 구조에 적용한다.

본 연구는 니체의 ‘힘에의 의지’, 하이데거의 실존 개념, 메를로퐁티의 신체 지각론, 한병철의 현대성 비판을 이론적 기반으로 삼아, 현대 주체가 성과주의적 질서와 규율 사회의 압력 아래 어떻게 정신적 소외와 신체적 단절을 경험하는지를 고찰한다. 이로부터 자의식은 점진적인 내적 각성을 통해 은폐된 존재 감각을 회복하고, 신체는 감각적 사유의 장으로 재구성된다. ‘죽음을 향한 삶’, ‘삼단 변용’, ‘창조적 유희’와 같은 사상적 틀은 이러한 전환 과정을 설명하는 윤리적 근거가 된다.

선행 예술가 분석에서는 브랑쿠시, 자코메티, 정현, 닉 케이브 등의 작업을 통해, 존재론적 긴장과 생명력의 시각적 형상이 어떻게 구현되는지를 탐색한다. 이들의 조형 언어는 감각, 재료, 형식 사이의 상호작용을 통해 허무와 존재 사이의 미적 균형을 구축하며, 본 연구자의 창작과 사유에 반영되어 하나의 방법론적 거울로 작동한다. 본인의 작품 분석에서는 <신체 일기>, <공생>, <가면>, <생장> 등의 작업을 중심으로, 감각적 조형 언어를 통해 자의식의 내면 변화와 생명의 다양한 상태를 형상화한다. 형체, 색채,

질감, 무게, 방향성 등의 조합은 공감각적 긴장과 상호작용을 유도하며, 관람자로 하여금 직관적 존재 감각을 환기하도록 구성된다. 이처럼 예술은 표현의 도구를 넘어, 존재론적 사유의 매개이자 감각적 실천의 장으로 기능한다.

본 논문의 이론적 기여는 신체 지각과 감각 구조를 중심으로 한 예술철학적 방법론을 구체화함으로써, 니힐리즘, 실존주의, 동양철학 간의 사유적 연계를 창작 구조 속에 실천적으로 정립했다는 점에 있다. 실천적 의미는 감각·지각·재료의 유기적 결합을 통해, 조각 예술이 정신적 해체 이후의 자기회복과 초월 가능성을 구현할 수 있는 독자적인 예술 언어임을 제시한 점에 있다.

키워드: 니힐리즘, 자의식, 신체 감각, 자기 초월, 원초적 지각력

목 차

논문개요	1
I. 서론	1
1. 연구의 의의와 목적	1
2. 연구 범위 및 방법	2
II. 이론적 배경	5
1. 죽음을 향한 삶 - 자아의식의 가림에서 각성으로	5
1) 니힐리즘과 주체의 해체	5
2) 주체적 자아의 은폐	7
3) 신체와 세계의 단절	10
2. 자아의식의 각성과 초월	14
1) 죽음을 향한 삶 - 자아의식의 가림에서 각성으로	14
2) 니체의 ‘정신의 세 가지 변용’-각성과 초월	17
3. 신체와 세계의 재연결	23
1) 생명의 원초적 지각력의 발현	23

2) 지각 위기와 신체의 예술적 환기	30
----------------------------	----

III. 선행작가 연구 33

1. 브랑쿠시 - 형태의 유동과 지각 도식의 간결함	33
1) 형태의 유변과 생성	34
2) 지각 도식의 간결함	40
2. 자코메티: 존재 깊이의 형상화	46
1) 내가 본 것 - 허무 속의 존재	46
2) '깊이' - 허무 속을 걸어가다	51
3. 정현 - 물질의 귀환과 작가 주체의 탈중심화	62
1) 폐기물의 '생장'	62
2) 창작 주체의 '후퇴'	68
4. 닉 케이브: 감춤의 전략과 드러남의 역설	76
1) 주체의 가림과 재구성	76
2) 열려 있는 장	80

IV. 본인 작품 분석 84

1. 자아의식 각성과 초월의 예술적 표현 분석	84
1) 자아의식의 각성	85

2) 자기의식의 주권 - 자의식의 회복과 주체의 재구성	95
3) 자아의식 초월	106
2. 신체의 각성과 지각력의 장	120
1) 원초적 지각력과 신체의 저항: 생명력의 감각화	120
2) 사물의 진실에 닿기	132
3) 감각의 얽힘	137
4) 신체 감각의 회복과 예술의 생명 표현	150
V 결론	153

참 고 문 헌

ABSTRACT

도판 목차

참고 도판 :

- 참고 도판 1) 브라쿠시, <잠자는 아이의 머리 Head of a Sleeping Child>
대리석, 1908년. 36
- 참고 도판 2) 브라쿠시, <잠든 뮤즈 Sleeping Muse> , 대리석, 1910년. ... 36
- 참고 도판 3) 브라쿠시, <프로메테우스 Prometheus> , 대리석, 1911년. ... 36
- 참고 도판 4) 브라쿠시, <세계의 기원 The Beginning of the World> , 대
리석, 1916년. 36
- 참고 도판 5) 브라쿠시, <마이아스트라 Maiastra>,높이: 55cm,구리, 1912년.
..... 37
- 참고 도판 6) 브라쿠시, <황금새 Golden Bird>,높이: 96cm, 구리,1919년. 37
- 참고 도판 7) 브라쿠시, <하늘의 새 Bird in Space>,높이: 185cm,구리,
1928-1931년. 37
- 참고 도판 8) 브라쿠시 <하늘의 새 Bird in Space>, 높이:185cm, 1928년. 42
- 참고 도판 9) 브라쿠시, <무한 기둥 Endless Column >, 철, 높이:29.35m,
1938년. 44
- 참고 도판 10) 자코메티, <걷는 사람 Walking Man>, 주조 구리, 1960년. 48
- 참고 도판 11) 자코메티, <코 The Nose>, 청동, 81.9×66×39.4cm, 1947년.
..... 53
- 참고 도판 12) 자코메티, <앉아 있는 여자 Seated Woman>, 석고, 높이
43cm. 약 1946 - 1950년. 55

참고 도판 13) 자코메티, <이중 받침대 위의 작은 인물상 Small Figure on Double Base>, 석고, 높이 10.8cm, 1945 - 46년.	56
참고 도판 14) 자코메티, <세 명의 걷는 남자 Three Men Walking> 채색 청동, 높이 72.5cm, 1952년 주조.	57
참고 도판 15) 자코메티, <디에고 흉상 Bust of Diego>, 녹청 청동, 40×33.7×19cm, 1954년.	58
참고 도판 16) 자코메티, <아네트의 초상 Portrait of Annette>, 재질: 캔버스에 유채, 89.9 × 96.1cm, 1950년.	60
참고 도판 17) 정현, <무제 Untitled>, 침목, 가로 높이: 3m, 2001- 2006년.	64
참고 도판 18) 정현, <무제 Untitled>, 폐철근, 높이: 8m, 2008년.	65
참고 도판 19) 정현, <무제 Untitled>, 목탄, 280x335x335센티미터, 2018년.	67
참고 도판 20) 정현, <무제 Untitled>, 석고, 콜타르, 95 x 30.5 x 27.5cm, 1988년.	70
참고 도판 21) 정현, <무제 Untitled>, 석고, 50x36x34cm, 2004년.	71
참고 도판 22) 정현, <무제 Untitled>, 시멘트, 철, 113×187×165cm, 2013년.	75
참고 도판 23) 닉 케이브, <사운드 수트 (Soundsuits)>, 혼합 재료, 높이 250cm, 2015년.	77
참고 도판 24) 닉 케이브, <사운드 수트 Soundsuits>, 혼합 재료, 높이 250cm, 2016년.	79
참고 도판 25) 닉 케이브, <듣다 (Heard)>,	82

참고도판 26) 원초적 지각력의 도식: 안으로의 수축과 밖으로의 팽창. 122

참고도판 27) 원초적 지각력의 도식: 아래로의 낙하와 위로의 상승. 122

참고도판 28) 색채 간의 반발과 끌림 관계 144

작품도판 :

작품도판 1) 종허 <성장 生長>, 수지, 높이:110cm, 2024년. 39

작품도판 2) 종허, <신체 일기-현기증 眩暈>, 나무와 석고, 12×22×80cm, 2023년. 50

작품도판 3) 종허, <평행 시간선 平行時間線>, 청동 20×30×0cm, 2015년. ·86

작품도판 4) 종허, <함몰 陷入>, 석고, 20×60×30cm, 2023년. 91

작품도판 5) 종허, <고열 39도 高燒 39度>, 나무와 석고, 높이:100cm, 2023년. 92

작품도판 6) 종허, <공생 共生>, 나뭇가지와 점토, 160×30×60cm, 2020년. 94

작품도판 7) 종허, <축심·의식 軸心·時代>, 흙, 주철, 투명 수지 크기:200×65×50cm, 2024년. 97

작품도판 8) 종허, <행인 行人>, 에폭시 수지, 크기:200×20×50cm, 2024년. 99

작품도판 9) 종허, <가면 面具>, 혼합 재료 크기:300×40×150cm, 2024년. ... 101

작품도판 10) 종허, <영혼의 농지 靈魂庄稼地>, 혼합 재료, 20×30×130cm, 2024년. 110

작품 도판 11) 종 허, <아름다움 美麗>, 석고, 흙, 나뭇가지, 크기:20×20×40cm, 2024년.	114
작품 도판 12) 종허, <성장 生長>, 수지, 높이:110cm, 2024년.	119
작품 도판 13) 종허, <현기증 眩暈>, 나무와 석고, 높이:110cm, 2024년. ·	126
작품 도판 14) 종허, <공생 共生>, 나뭇가지와 점토, 높이 30cm, 2020년. ..	129
작품 도판 15) 종허, <풀을 먹지 않는 양 不吃草的羊>, 신장 텐산, 재료: 양 나무, 철근, 폐금속 부품, 농기구 등 복합 재료 크기: 높이:3m, 2019년.	135
작품 도판 16) 종허, <행인 行人>, 예폭시 수지, 크기:200×20×50cm, 2024년. ..	143
작품 도판 17) 종허, <가면 面具>, 혼합 재료, 크기:300×40×150cm, 2024년.	148

I 서론

1. 연구의 의의와 목적

현대 사회적 배경에서 니힐리즘은 더 이상 추상적인 철학 개념에 그치지 않고 보편적인 정신적 체험과 문화적 맥락으로 자리 잡았다. 전통적 신앙 체계의 붕괴와 계몽적 이성의 광범위한 확산 속에서 현대인은 점차 초월적 의미에 대한 의존을 상실하며 가치 부재와 존재 불안의 심층적 곤경에 빠져 들었다. 개체가 직면하는 것은 사상적 차원의 허무뿐만 아니라 정서와 지각 차원의 단절과 무감각이다.

허무를 직면하기 위해서는 역사적 과정에서 존재의 결핍이 발생한 원인을 분석하는 것을 바탕으로, 현대 사회에서 개인의 생명이 허무로 추락하는 이유를 고찰해야 한다. 현대 사회는 표면적 자유의 논리 아래, 더욱 은밀한 규율 메커니즘을 구축하고 있다. 규율의 지속적 심화와 공허를 욕망으로 메우는 끝없는 순환 속에서, 개인은 생명의 열정을 점차 소진하게 된다. 과거에 대한 실망과 미래에 대한 불안 속에서, 현재의 생명은 무중력 상태와 질식 상태에 빠지고, 이는 신앙을 붕괴시키며, 존재감을 파괴하고, 사랑의 충동을 포기하게 만들며, 결국 절망조차 망각하는 지점에 이르게 된다.

종교 사회에서는 인간의 궁극적 존재 문제에 대해 종교적 메커니즘을 통해 해답을 얻을 수 있었다. 그러나 종교적 신앙이 해체된 이후, 사람들은 생명의 가치를 사회적 가치에 귀속시킬 수 있었다. 하지만 오늘날 사회에서는 규율이 탈신비화되고, 자아의 가치 추구가 중심이 되면서 자기 규율로 전환되었다. 문제는 현대인이 허무를 마주할 때 더 이상 의지할 만한 가치 체계

가 존재하지 않으며, 자아를 추구하고 자아를 의심하는 과정에서 더욱 깊은 허무로 빠져들 수밖에 없다는 점이다.

이러한 보편적 허무 체험과 정신적 곤경을 대면하며, 본 논문 연구는 다음과 같은 핵심 문제들을 중심으로 전개된다. 개체는 어떻게 존재감을 재건할 수 있는가? 개체는 어떻게 니힐리즘 배경 속에서 생명에 대한 재지각을 획득할 수 있는가? 신체는 이 과정에서 어떻게 지각과 의미의 생성기로 기능하는가? 예술, 특히 조각 예술은 어떻게 생명 경험을 미적 구조로 전환하는가? 창작 과정은 어떻게 자기 은폐에서 의식 각성을 거쳐 정신적 초월에 이르는 내적 경로를 반영하는가? 작품은 어떻게 원초적 지각의 장(場)을 조성하여 관람자로 하여금 존재에 대한 지각을 고취시키는가?

이러한 문제들은 본 논문의 이론적 초점이자 실천적 단서를 구성한다. 본 논문은 의미의 위기와 정신적 곤경 속에서, 개인이 신체적 감각을 통해 어떻게 생명의 경험 도식과 정신적 질서를 재구성할 수 있는지를 탐구하는 데 그 목적이 있다. 나아가 본 연구는 예술 실천을 통해 현대의 허무 상태에 응답하고, 자기 소외, 감각의 마비, 정신적 무감각에 빠진 개인에게 생명으로의 회귀, 의식의 각성, 존재의 재구축이라는 가능성을 제시하고자 한다.

2. 연구 범위 및 방법

본 연구의 핵심은 니힐리즘적 배경 속에서 개인의 존재감 상실과 재구성에 있다. 본 논문은 연구자 자기 삶의 경험을 출발점으로 하여, 철학 및 신체 현상학 이론을 결합해 개인이 정신적 가림과 신체적 단절 속에서 어떻게 존재감을 각성하는지를 탐구한다. 또한 조각 예술을 통해 허무로부터의 각성, 나아가 초월에 이르는 정신적 전환의 여정을 완성하며, 조각 예술을 매개로 지각의 장(場)을 구축함으로써 신체의 원초적 지각을 일깨우는 감각을 재구

성한다. 최종적으로는 주체가 정신적 차원과 신체적 차원 모두에서 현재의 생동하는 삶으로 회귀하는 것을 지향한다.

이론적 연구는 인간이 허무로 미끄러지는 원인을 분석하는 데서 출발하여, 개인이 존재를 재구성하는 경로와 방식을 논의한다. 이 과정에서 주로 참고한 이론은 니체, 하이데거, 메를로 폰티, 한병철 등의 사유이다. 예술가 분석 부분에서는 서로 다른 차원에서 '존재' 문제에 응답한 네 명의 작가를 선정하여 분석한다. 브랑쿠시(Constantin Brâncuși), 알베르토 자코메티(Alberto Giacometti, 1901 - 1966), 정현, 닉 케이브(Nick Cave) . 이들은 각기 다른 방식으로 허무한 배경 속에서 자아의 각성과 초월을 표현하며, 지각 현상학적 층위에서는 신체가 감각 경험에서 주도적 위치를 차지하고 지각의 장을 생성하는 메커니즘을 보여준다. 선행 예술가들의 작품 분석을 통해, 현대 예술 속에서 개인이 허무와 재구성 사이에서 어떻게 존재를 확립하고 감각을 생성해 가는지를 구체적으로 제시한다.

본인의 예술 창작은 허무와 죽음의 임박한 체험에서 비롯된 내재적 생명 충동을 근원적 출발점으로 삼는다. 이 충동은 창작 과정 전반에 걸쳐 정신적 초월과 신체적 회귀라는 두 방향의 실천 경로로 분기된다. 먼저, <평행 시간선>, <신체 일기>, <공생> 등 초기 작업에서 시작하여 <축심·시대>와 <가면>으로 이어지는 일련의 조각 연작은, 개인이 억압과 고독, 정체성의 해체를 경험하는 과정에서 어떻게 생명에 대한 지각을 통해 자의식을 환기하고, 실존의 의미를 사유하게 되는지를 시각화한다.

특히 본인의 작업은 니체가 제시한 '정신의 삼단 변용'을 미적 서사로 변주하며, '낙타 정신'의 수용과 인내, '사자 정신'의 저항과 비판, 그리고 '아이 정신'의 창조성과 자유성으로 이어지는 정신적 변환 과정을 조형 언어로 구현한다. 이를 통해 창작은 단순한 형태 구축을 넘어, 존재의 회복과 자기 초

월의 감각적 실천 장으로 자리매김한다.

한편, 동일하게 생명 충동을 출발점으로 삼아 ‘생명의 원초적 지각력’을 중심으로 전개된다. 직접적 체험을 통해 메를로-퐁티, 아른하임, 그리고 현대 정신분석학적 관점을 빌려 생명력이 ‘위로, 밖으로’ 향하는 원초적 지각력의 도식임을 제시한다. 또한 조각 창작에서 원초적 생명 지각력을 가시적이고 감각 가능한 조각 도식으로 구체화한다. 더 나아가 작품이 어떻게 원초적 지각력 도식을 통해 관람자와 공명하며, 허무 속에서 개인의 의미 생성 메커니즘을 재구성하는지 논의한다. 이러한 지각 도식은 감각 자체에만 국한되지 않으며, 생명의 장력, 정신적 의지, 존재의 의미가 구체화된 형태이다. 조각 작품이 조성한 지각의 장(場)을 통해 개인은 세계와의 관계로 재진입하며 “나는 존재한다”는 체험을 환기하게 된다. 최종적으로 예술 공간이 감각과 존재를 연결하는 가교 역할을 완수함으로써, 예술 표현 속에서 허무 상태에 대한 지각적 응답을 생성하게 된다.

방법론적으로 본 논문은 다양한 연구 접근법을 종합적으로 활용하였다. 먼저, 문헌 분석법을 통해 니힐리즘과 신체 현상학 관련 이론을 체계적으로 정리하여 연구의 이론적 기반을 구축하였다. 다음으로 선행 예술가들의 작품과 이론의 상호 연관성을 분석함으로써 자신의 작품 분석을 위한 토대를 마련하였다. 마지막으로 연구자 자신의 예술 창작을 사례 연구 대상으로 삼아 사례 분석법을 적용, 예술 언어가 생성된 배경과 과정을 재구성하였다. 이론과 실천의 이중적 접근을 통해 본 논문은 허무로부터 존재에 이르는 예술 표현 체계를 구축하고자 한다. 니힐리즘의 사회적 배경 속에서 예술과 자의식의 조응, 예술과 지각 간의 연결은 생명이 실재로 회귀하기 위한 하나의 도식화된 탐색 경로를 제공한다.

II 이론적 배경

본 장은 니힐리즘 아래의 주체성 위기, 자의식의 각성과 초월, 그리고 신체 원초 지각력의 환기라는 세 가지 핵심 차원을 중심으로 이론적 구축을 전개한다. 먼저 저자는 니힐리즘의 철학적 기원과 발전을 회고한다. 그리고 니체, 푸코에서 한병철에 이르는 사상가들의 논의를 통해 각기 다른 시대에서 직면한 주체성 은폐와 존재감 쇠퇴 문제를 드러낸다. 특히 한병철의 ‘자기 착취’와 ‘피로 사회’에 대한 분석은 현대 개체가 어떻게 자유의 표상 아래 깊은 허무에 빠지는지를 이해하는 중요한 시각을 제공한다. 또한 다른 철학자들의 관점에서 인간이 허무로 미끄러지는 원인을 분석한다. 그 원인은 궁극적으로 자기 주체의 은폐가 허무로의 미끄러짐의 깊은 원인임을 지적한다. 다른 한편으로 신체 현상학의 관점에서 신체와 세계의 단절이 허무 위기로의 미끄러짐의 근본 원인과 표현임을 분석한다. 본 장은 “허무-각성-신체 지각-존재 재건”에 이르는 이론적 사슬을 구축하며, 후속 예술 실천 분석을 위한 두터운 사상적 기반을 제공한다.

1. 죽음을 향한 삶 - 자아의식의 가림에서 각성으로

1) 니힐리즘과 주체의 해체

니힐리즘 (Nihilism) 는 라틴어 ‘nihil’에서 유래한 용어로, ‘아무것도 없음’ 또는 ‘허무’를 의미한다. 이는 단순히 의미와 가치를 부정하는 철학적 태도를 넘어, 특정 역사적 시기에 인류 문명이 의미의 붕괴에 대해 보인 심층적

응답이다. 니힐리즘이 처음 철학 용어로 등장한 것은 18세기 말, 독일 철학자 프리드리히 하인리히 야코비(Friedrich Heinrich Jacobi)에 의해서였다. 그는 『모체스 멘델스존에게 보내는 편지』에서 계몽주의적 합리주의가 논리적 추론의 극한에서 의미의 해체를 초래할 것이라고 지적했다: “순수 이성 은 결국 허무로 귀결된다.”¹⁾ 야코비는 스피노자식 합리주의 철학을 비판하며, 인간이 오직 논리와 인과 관계만을 의지한다면 존재의 신앙적 기반이 침식되어 결국 니힐리즘으로 빠질 것이라고 주장했다.

18세기 말에 이르러 니힐리즘은 프리드리히 니체(Friedrich Nietzsche)의 철학에서 체계적으로 발전했다. 니체는 『즐거운 학문』에서 ‘신은 죽었다’²⁾고 선언하며, 전통적 종교와 도덕 체계의 붕괴로 인류가 의미의 진공 상태에 진입했음을 지적했다. 그는 오래된 가치의 해체가 보편적 허무감을 낳았으며, 주체가 초월적 가치 좌표를 상실함으로써 의미의 허무에 빠졌다고 보았다. 이 질환이 우리 시대의 근본적 위기라고 진단한 것이다. 유작 『권력 의지』에서 니체는 니힐리즘의 원인과 결과를 더욱 깊이 분석하며, 인간이 “모든 가치의 재평가(Umwertung aller Werte)”³⁾를 통해서만 새로운 의미 체계를 창조하고 자기 초월을 이룰 수 있다고 강조했다.

19세기 중반 현대 사회의 규율 메커니즘은 주체의 존재를 더욱 은폐시켰다. 푸코는 『감시와 처벌』에서 ‘규율 사회(Disciplinary society)’를 제안했다. 그는 “규율은 일종의 권력 유형이자 권력 행사의 제도”⁴⁾라고 주장하며, 일련의 수단·기술·절차·응용 수준·목표를 통해 주체를 순종적이고 통제할 수 있는 개인으로 훈련함으로써 인간이 점차 자기 권리를 상실하게 만든다고

1) Friedrich Heinrich Jacobi, *Jacobi an Fichte: Nebst einem Anhang von Briefen an Fichte*,

Hamburg: Friedrich Perthes, 1811, p. 46.

2) 니采, 黃明嘉譯, 『快樂的科學』, 桂林: 漓江出版社, 2000年, P. 267.

3) 弗里德里希·尼采, 張念東 凌素心 譯, 『權力意志』, 商務印書館, 1991年, p. 490.

4) 米歇爾·福, 劉北成, 楊遠嬰譯, 『規訓與懲罰』, 生活·讀書·新知三聯書店, 2012年, p. 242.

보았다. 현대 사회는 ‘규율 사회’에서 ‘성과 사회’⁵⁾ 단계로 진입했다. 『피로 사회』에서 한병철은 성과 사회의 주체가 자신을 자유롭다고 생각하지만 실제로는 자기 착취의 희생 품일 뿐이라고 지적한다. 끝없는 자기 최적화와 성과 경쟁 속에서 주체는 사회적 압력을 끊임없이 내면화하며, 결국 피로·우울증·완전한 자기 소외에 이르게 된다.

인간이 주체를 은폐하던 종교적 신앙과 도덕적 이성을 붕괴시킨 후, 초월적 가치 의탁처 역시 상실했다. 이성적 규율 사회의 구축에서 현대 성과 사회의 자기 착취에 이르기까지, 주체의 자기의식은 점진적 은폐의 역사적 과정을 겪었으며, 주체의 존재는 점차 무게감을 잃어 존재의 전체적 공허 속에서 결국 끝없는 허무의 심연에 삼켜지고 말았다.

2) 주체적 자아의 은폐

‘자의식’⁶⁾의 은폐란 개체가 “나는 누구인가?”, “어떻게 살아야 하는가?”와 같은 근본적 문제에 대한 인식이 구조적 제약을 받는 상태를 가리킨다. 개체가 생각하지 않으려는 것이 아니라, 언어, 권력 구조, 사회적 상징 질서 등이 주체를 구성하는 과정에서 그 본질적 의식이 가려지는 현상이다. 이러한 의미 구성 메커니즘이 무너지는 순간, 개체가 허무로 미끄러지는 동시에

5) 한병철, 『피로사회』, 김태환 옮김, 서울: 문학과지성사, 2016, p.18.

6) "자의식"(self-awareness)은 단지 우연히 '자신'인 어떤 것을 인식하는 데 그치지 않는다. 오히려 자기의식은 '자신으로서의 자신'을 자각하는 것을 의미하며, 곧 '자아' 그 자체가 의식의 대상이 되는 것을 뜻한다.

Stanford Encyclopedia of Philosophy. "Self-Consciousness." Last modified May 18, 2005. Edited by Andrea Kern. <https://plato.stanford.edu/entries/self-consciousness/>.

이 의미 체계도 붕괴되는 순간이 된다. 다른 한편 이는 개체의 자의식이 각성하고 자아 존재를 확립하는 순간이기도 하다.

데카르트(René Descartes)의 대표적 관점인 “나는 생각한다, 고로 존재한다(Cogito, ergo sum).”⁷⁾ 는 비록 ‘자의식’이라는 개념을 제시하지는 않았지만, 성찰적 의식이 자신의 존재를 자각할 수 있다는 개념을 명확히 표현했다. 헤겔(G. W. F. Hegel)은 ‘자의식’을 고립된 성찰 행위로 보지 않고 타자와의 관계 속에서 역동적으로 생성되는 존재 구조로 이해했다. 그의 말대로 “자의식은 타자 속에서 자신을 인식하는 것”⁸⁾이다. 그는 ‘자의식’이 선천적으로 주어진 것이 아니라 타자와의 관계적 운동을 통해 점차 형성된다고 강조했다.

심리학자 라캉(Jacques Lacan)은 ‘대타자(le Grand Autre)’⁹⁾를 제안했는데, 이는 특정한 개인이 아니라 언어 구조, 문화 법칙, 상징 질서 속에서 우리를 바라보는 위치를 의미한다. 그것은 법, 규범, 도덕, 종교, 가부장제, 신 등 추상적 권위의 집합체로서 모든 의미 존재의 근거가 된다. ‘대타자’라는 의미의 지지점이 붕괴되면, 주체는 자신의 욕망을 투사하고 인정받을 궁극적 타자를 상실하며, 개체는 더 이상 자신의 위치와 의미를 명확히 의식할 수 없어 일종의 초기적 의미 공백 상태에 빠진다. 더 나아가 분석하면, 주체는 ‘대타자’의 기호 시스템에 의해 구조적으로 은폐되며, 자의식은 소외의 산물이 된다. ‘나’는 원초적 자아가 아니라 ‘대타자’에 의해 인정받고, 규율되

7) Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, trans. Peter Baehr and Gordon C. Wells, London: Penguin Books, 2002, p. 23 - 24.

8) G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller, Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 111.

9) Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan, New York: W. W. Norton & Company, 1998, p. 203.

며, 형성된 나이다. 주체는 ‘거세된 주체’¹⁰⁾이다. “대타자”의 붕괴가 찾아오면, 동시에 주체 자의식의 결핍 상태에서 인간은 더욱 허무로 미끄러진다. 이 순간 존재 가치 의미의 투사 지점도 없을뿐더러 자기 가치를 긍정하는 의미 생성 메커니즘도 없으므로 주체는 필연적으로 허무를 직면하게 된다. 그러나 이 순간 역시 자의식의 각성과 확립의 계기가 된다. 현대의 구체적 사회 구조 속에서 개체의 존재는 구조화되며, 자아는 도구로 소외되고, 자의식은 구조적 사슬 속으로 압축된다. 막스 베버(Max Weber)는 ‘도구적 합리성(instrumental rationality)’¹¹⁾의 확장에 따라 사회 제도가 점차 효율성, 계산 가능성, 통제 가능성을 기준으로 조직화하면서 궁극적으로 ‘영혼 없는 철장(iron cage)’¹²⁾이 형성된다고 주장했다. 이 체제 속에서 개체는 수단과 목적의 사슬 속 기계적 부품으로 전락하며, 삶의 목적에 대한 자율적 이해와 본질적 체험을 상실한다. 개체는 존재의 주체로서 어떻게 이 체제에서 벗어날 수 있는가? 어떻게 자의식에 대한 은폐를 깨고 생명 존재의 진정한 체험으로 회귀할 수 있는가?

하이데거는 『존재와 시간』에서 인간의 현존재(Dasein)¹³⁾는 본질적으로 자기 존재에 개방된 존재라고 제안했다. 이른바 자의식은 고립된 내적 심리 활동이 아니라 현존재가 그 자신의 존재 처황에 대한 ‘본질성(Eigentlich)’¹⁴⁾ 이해이다. 하이데거는 더 나아가 일상생활에서 개체가 ‘다스 만(das Man)’¹⁵⁾의 담론과 행동 양식에 몰입함으로써 ‘본질적 존재(authentic existence)’가 은폐된다고 지적했다. 그의 말대로 “일상의 현존재는 일반적으로 그 존재의

10) 위의 책, p. 207.

11) Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, trans. Peter Baehr and Gordon C. Wells, London: Penguin Books, 2002, p. 23 - 24.

12) 위의 책, p. 123.

13) 海德格爾, 陳嘉映王慶節譯, 『存在與時間』, 商務印書館, 2019年, p. 76.

14) 위의 책, p. 406.

15) 위의 책, p. 181.

가장 본래고, 관계없으며, 넘어설 수 없는 가능성을 은폐한다.”¹⁶⁾ 오직 ‘죽음을 향한 존재(being-toward-death)’¹⁷⁾, 즉 자신의 유한성을 냉철히 직시함으로써 주체는 침체 상태에서 벗어나 자의식의 각성을 다시 열 수 있다.

자의식은 단순히 “내가 존재한다.”라는 직접적 체험에 그치지 않으며, 주체가 세계와 타자와의 상호작용 속에서 끊임없이 자신의 인식과 존재감을 구축하는 기초이기도 하다. 필자는 개인이 외재적 의미 메커니즘과 가치 신앙에 의존하는 것에 반대하지 않는다. 필자는 개체가 충만하고 행복한 삶을 살 수 있다면 그것이 존중받을 만하다고 생각한다. 그러나 타자 혹은 자기 권리를 지나치게 강조하면 주체의 존재감 상실을 초래한다. 니힐리즘 배경에서 자의식의 은폐는 바로 현대 주체가 허무 상태로 미끄러지는 심층적 원인이다. 존재의 상실이든 사회적 이성, 심리 구조, 문화적 기호의 차원이든, 모두 공통으로 자의식의 은폐가 현대인이 허무로 빠지는 심층적 메커니즘임을 지시하고 있다.

3) 신체와 세계의 단절

현대적 니힐리즘 위기에서 개체는 정신적 차원에서 신앙과 의미의 해체를 겪을 뿐만 아니라, 체험 구조에서도 심각한 붕괴를 경험한다. 니힐리즘은 단순히 사상이나 신앙 차원의 소극적 상태가 아니라, 존재 체험의 총체적 무너짐으로 나타난다. 현상학적 관점에서 이 붕괴는 지각, 행동, 존재감의 각 차원에 깊은 영향을 미친다. 본인은 2016년 니힐리즘 위기 속에서 신체와 세계의 단절을 명확히 감지했다. 존재 의미가 결여된 정신적 배경 아래, 신체는 점차 부유하고, 고립되며, 뿌리 없어진 상태에 빠져 존재의 단절을 체험했다. 의식은 의미의 해체 속에서 방향성을 상실했고, 세계 체험은 더 이

16) 위의 책, p. 355.

17) 위의 책, p. 357.

상 자신의 감정과 의도에 응답하지 않았으며, 신체는 ‘부유하는 껍질’로 전환되어 중력, 공간, 시간과의 조화가 서서히 무너졌다. 자하비(Zahavi)는 이러한 상태를 “주체가 자신의 현전성(現前性) 체험으로부터 이탈한 상태”¹⁸⁾로 설명한다.

이 상태에서 본인은 주변 공간에 흥미를 느끼지 못했고, 자기 신체가 부유하며 고립된 것처럼 느꼈으며, 시간은 정지한 듯했다. 그리고 주변 사람과 사물에 대해 지루함을 느꼈고, 접촉하고 싶지 않았으며 행동하고 싶지도 않았다. 결국 신체는 마비되고 타락한 듯한 느낌이 들었으며, 오직 신체적 통증만이 존재의 실재감을 일깨워주었다. 그러나 바로 이 통증에 대한 지각이 신체 존재를 인식하게 했고, 이로써 주체 존재에 대한 사유를 촉발했다. 손 갤러거(Shaun Gallagher)가 정신 장애와 자아 체험 분석에서 지적했듯이, 의식의 해체는 현상학적 유일론(phenomenological solipsism), 인식론적 고립(epistemological isolation), 전반사적 의식의 소멸(obliteration of pre-reflective awareness)에 이르는 다층적 과정¹⁹⁾으로 이해될 수 있으며, 그 근본적 영향은 주체가 세계, 타인, 자기 자신과의 관계에서 겪는 단절로 나타난다.

첫째는 현상학적 고립으로, 주체는 자신의 지각 구조에 간혀 외부 세계와 진정한 연결을 형성하지 못한다. 둘째는 인식론적 고립으로, 성찰 능력이 손상되어 주체는 내외부 경험 사이의 다리를 구축하고 유지하기 어려워진다. 최종적으로는 전반사적 의식의 소멸로, 주체는 자기 존재에 대한 원초적 체험을 상실한다. 이 다층적 붕괴는 의미 구축 능력을 파괴할 뿐만 아니라, 신

18) Zahavi, *Subjectivity and Solitude: Investigating the First-Person Perspective*, Cambridge: MIT Press, 2005, p. 104.

19) Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. 70 - 72.

체적 지각과 운동 시스템의 심층적 불균형을 초래한다. 따라서 니힐리즘은 의식, 신체 활동, 시간 지각을 관통하는 총체적 붕괴 과정이 된다. 이러한 신체와 세계의 단절은 프랑스 현상학자 모리스 메를로 폰티 (Maurice Merleau Ponty)가 그의 고전적 저작 『지각의 현상학』에서 말한 ‘지향의 호(intentional arc)’²⁰⁾의 이완과 같다. 신체는 능동적으로 조절하고 응답하며 의미를 생성하는 시스템으로서 세계와의 원초적 연결을 상실한다.

현상학적 전통에서 신체는 단순한 물리적 대상이 아니라 경험 생성의 근본적 장(場)이다. 메를로-폰티가 언급했듯이:

나의 신체는 단순히 다른 모든 물체 중 하나의 물체가 아니며, 다른 모든 감각적 성질의 복합체 중 하나의 감각적 성질의 복합체도 아니다. 나의 신체는 또한 다른 모든 물체들을 감지할 수 있는 하나의 물체이며, 그것은 다양한 소리와 공명하고, 다양한 색깔들과 진동하며, 단어들을 수용하는 방식으로 단어들에 최초의 의미를 부여한다.²¹⁾

그는 더 나아가 신체 의식이 일종의 원초적 존재 방식으로서, 행동과 지각 이전에 이미 발생한다고 강조한다. 주체는 사고나 표상을 통해 신체를 통제하는 것이 아니라, 공간과 힘의 역동적 상호작용 속에서 자동으로 행동을 생성한다. 이러한 원초적 지각 구조는 주체와 세계 사이의 지속적인 ‘지향의 호’를 구성하며, 생명과 세계의 융합을 이루는 가장 근본적인 연결 고

20) 지향의 호는 우리 주변에 우리의 과거와 미래, 우리의 인문적 환경, 물질적 상황, 이데올로기적 상황, 정신적 상황을 투사한다. 더 정확히 말하면, 그것은 우리를 이 모든 관계들 속에 위치시킨다. 인식의 삶, 욕망의 삶 또는 지각의 삶은 "지향의 호"에 의해 지탱되며, 바로 이 지향의 호가 감각의 통일성, 감각과 지성의 통일성, 감수성과 운동 기능의 통일성을 이룬다.

梅洛·龐蒂, 姜志輝譯, 『知覺現象學』, 商務印書館, 2001年, p. 181.

21) 위의 책 .p.314

리다.

허무 상태에서는 이 원초적 지향성의 다리가 단절된다. 토마스 폭스(Thomas Fuchs)는 이 현상을 ‘지향의 호의 해체(breakdown of the intentional arc)’²²⁾로 묘사한다. 지향의 호가 단절되면, 신체는 더 이상 자발적인 매개체로 행동하지 않으며, 동작은 느려지고 둔해지며 기계적으로 변한다. 지각과 운동 활동은 상황에 대한 내재성과 목적성을 상실한다. 이는 단순히 신경계의 기능 장애가 아니라, 신체 존재의 심층적 단절이며, 개체와 세계 사이의 원초적 연결 관계가 파괴되었음을 의미한다. 지향의 호의 붕괴와 함께 지각 자체도 소외 상태에 빠진다. 주체는 세계에 대한 지각이 흐릿하고 부유하며, 고정된 형태와 의미를 상실한 상태로 체험한다.

메를로 폰티는 『보이는 것과 보이지 않는 것』에서 이 소외 현상을 지적한다: “지각은 본래 세계와 신체의 융합이어야 하지만, 소외 속에서 지각은 표면적 이미지와 자극으로 추출되어 존재와의 깊은 연결을 상실한다.”²³⁾ 지각이 더 이상 생존의 양식이 아니라 단순히 표상의 수용이 될 때, 주체는 공허한 세계로 추방된다. 이는 지각 활동이 존재와의 근본적 연관성을 완전히 상실했음을 의미한다.

니힐리즘의 심층적 곤경에 직면하여, 현상학은 단순히 인지적 재구성을 통해 치유할 것을 주장하지 않는다. 오히려 신체와 세계 사이의 조화로운 관계를 재구축할 것을 강조한다. 지각 속의 긴장감, 행동 속의 방향감, 존재 속의 내재감을 되찾음으로써 지향성의 흐름을 재개해야 한다. 따라서 신체

22) Fuchs, T., *The Implicit Body: A Phenomenological Perspective on Psychosomatic Disorders*, *Psychopathology* 44, 2011, p. 307.

23) Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 40.

의 원초적 지각 능력을 재활성화하고, 지각과 행동을 세계의 흐름 구조에 재통합함으로써, 개체는 점차 허무 상태에서 벗어나 존재와의 진정한 연결을 다시 얻을 수 있다. 이러한 재연결은 단순한 의미 재구성이 아니라, 생명 그 자체가 다시 현전하는 과정이다.

2. 자아의식의 각성과 초월

1) 죽음을 향한 삶 - 자아의식의 가림에서 각성으로

소위 허무 상태란 개체가 생명이 궁극적 의미와 고정된 가치를 결여하고 있음을 자각할 때 경험하는 심리적 위기를 말한다. 바로 이러한 허무 상태의 상황 속에서 원초적이면서도 강력한 내재적 힘이 종종 활성화되는데, 이것이 바로 ‘생명 충동’이다 - 존재의 의미를 추구하고 허무에 맞서려는 내재적 동력이다. 특히 병고와 죽음의 순간에서 생명의 내재적 활력이 용솨음치는 것을 체험했다.

본인은 대학 졸업 이전까지 사회가 기대하는 ‘성공한 사람’이 되기 위해 노력하며, 이미 정해진 가치 기준을 따라 끊임없이 학습하고 경쟁했다. 그러나 졸업 후에는 직업도, 방향도, 존재의 가치 의미도 없었다. 본인은 점차 존재의 지지점을 상실했고, 강렬한 방황, 무게감 상실, 의미의 공허함을 느꼈으며, 결국 흔들림 속에서 허무에 빠졌다. 본인은 생명에 대한 회의 속에서 동네 어르신의 임종을 맞이하는 순간을 경험했다. 어르신의 병상 옆에서 강렬하게 내재적 생명력의 움직임 감지했다. 이 움직임은 바로 생명의 원초적 추동력으로, 절망 속에서 존재의 의미를 부르짖는 원초적 본능이었다. 그 순간 본인은 죽음이 존재 가치 의미의 종결임을 명확히 인식했고, 생명이 목적도 의미도 없는 여정임을 확신했다. 그렇다면 생명을 어떻게 바라봐

야 하는가? 우리는 어떻게 이 생을 살아가야 하는가?

이러한 내재적 생명의 움직임은 앙리 베르그송이 『창조적 진화』에서 제안한 ‘생명 충동(élan vital)’²⁴ 개념과 완전히 일치한다. 그는 생명 충동이 인간이 물질적 제약을 끊임없이 극복하고 정신적 고양을 이루도록 추동하는 힘이라고 보았다. 허무 상태에서 이 힘의 작용 아래 인간은 일상적 의식이 생명의 진실된 상태를 가린 장막을 벗기기 시작하며, 생명의 흐름을 감각한다. 이와 같은 허무와 죽음 속에서 개인이 은폐에서 각성에 이르는 경험은 하이데거가 『존재와 시간』에서 제시한 ‘죽음을 향한 존재’의 관점과 정확히 부합한다. 죽음을 직면할 때 주체는 “보통 사람들”의 상태에서 ‘본래성’으로 전환하기 시작한다.

죽음은 현존재의 가장 본래적인 가능성이다. 이 가능성을 향해 존재하는 것은 현존재에게 그 가장 본래적인 가능성 존재를 개시하는 것이며, 이 가능성 존재 속에서 모든 것은 현존재의 존재를 위한 것이다.²⁵

이 상태에서 개인은 더 이상 능동적으로 자기 자신을 파악하지 못하고, 사회가 미리 설정한 규범과 기대에 빠져든다. 본인의 대학 시절과 그 이전의 삶은 바로 이러한 외적 기준에 이끌려, 자신의 독특한 존재에 대한 깊은 체험이 결여된 상태였다. 그러나 생명이 병고의 시련과 죽음의 경험을 맞이할 때, 개인은 자신의 유한성을 직면하도록 강제되며, 기존의 일상적 은폐가

24) 생명 충동(élan vital)은 프랑스 철학자 앙리 베르그송(Henri Bergson)이 그의 저서 『창조적 진화』에서 제안한 개념으로, 생명 자체에 내재한 비기계적이며 창조적인 생성 힘을 의미한다. 이는 생명이 진화하고 전개되며 자기 초월을 이루도록 추동하는 근본 동력이다. Bergson, Henri. Creative Evolution, trans. Arthur Mitchell. New York: Henry Holt and Company, 1911, pp. 42 - 44.

25) 海德格爾, 陳嘉映 王慶節譯, 『存在与時間』, 商務印書館, 2019年, p.363.

깨진다. 하이데거는 강조한다:

죽음은 현존재의 종말로서 현존재의 가장 본래적이며, 무관계적이며, 확실하지만 그 자체로서는 불확실하고 넘어설 수 없는 가능성이다. 죽음은 현존재의 종말로써 존재하는 것이며, 이 존재자는 그 종말을 향해 존재한다.²⁶⁾

‘죽음을 향한 존재’ 방식에서 주체는 더 이상 죽음의 사실을 회피하지 않고, 청명한 태도로 자신의 유한성을 수용함으로써 본래적 자아 각성을 시작한다. 병고와 죽음이 코앞에 닥친 순간, 나는 나 자신의 취약하면서도 진실된 존재감을 체험했다. 하이데거가 ‘현존재 앞에 다가온 죽음’에 대해 논한 바와 같이:

현존재 앞에 다가올 수 있는 것은 어쩌면 한 번의 여행, 다른 이와는 논쟁, 혹은 현존재 그 자체가 될 수 있었던 것을 포기하는 것일 수 있다: 즉 자신의, 타인과 공존 속에 있는 존재 가능성을 포기하는 것이다.²⁷⁾

이러한 원초적 불안은 내가 외적 가치 체계에 의존하던 상태를 깨뜨렸고, 내가 다시 생각하게 했다. 어떻게 내 생을 마주할 것인가? 어떻게 무의미 속에서 의미를 창조할 것인가? 죽음의 가능성을 직시하는 과정에서, 나는 더 이상 생명을 사회적으로 정의된 성공이나 실패의 부속물로 보지 않게 되었다. 오히려 그것을 자주적으로 담당하고 의미를 창조해야 하는 개방적 존재로 보게 되었다. 하이데거가 말한 대로: “이 자기 자신은 열정적이며, 보통 사람들의 환상에서 해방된, 실제적인, 자기 자신을 확실히 알면서도 두려워하는, 죽음을 향한 자유 속에 있다.”²⁸⁾

26) 위의 책, p. 357.

27) 위의 책, p. 347.

죽음을 향한 존재의 과정에서, 본인은 더 이상 자아를 외적 평가에 의탁하지 않고, 존재 그 자체를 원초적인 소명으로 여기며, 생명의 유한성과 창조성을 능동적으로 담당하게 되었다. ‘다스 만’의 세계에 빠져 있던 은폐 상태에서, 죽음의 경험을 통해 자의식을 각성하게 된 이 길은 외적 동일성에서 본래적 개체성으로 나아가는 길이였다. 하이데거의 사상은 나의 개인적 경험에 깊은 철학적 설명을 제공했을 뿐만 아니라, 현대인이 어떻게 니힐리즘 위기를 마주하고 자기 초월의 길을 찾을 수 있는지에 대한 가능한 경로를 제시했다.

2) 니체의 ‘정신의 세 가지 변용’- 각성과 초월

니체는 내재적 생명의 움직임을 “모든 원동력은 권력 의지다.(Will to Power)”²⁹⁾라는 개념으로 이해하며, 생명 충동은 본질적으로 긍정적이고 창조적인 힘이라고 보았다. 그는 생명의 본질이 적응이 아니라 초월이며, 권력의 확장과 강력한 의지의 창조라고 주장했다. 니힐리즘의 위기를 맞이할 때 니체는 도피를 선택하지 않고 “적극적 니힐리즘”³⁰⁾ 사상을 제안했다. 그는 『즐거운 학문』에서 이렇게 썼다: “가치는 인간이 부여한 것이며, 우리야말로 부여자다! 우리야말로 이 인간과 관련된 세계를 창조한 것이다!”³¹⁾. 궁극적으로 모든 가치를 재평가함으로써 개체는 새로운 의미를 생성할 수 있으며, ‘초인’³²⁾의 생명 형태를 실현할 수 있다. ‘초인’은 자의식의 권리를 지나치게 강조함으로써 개체가 새로운 은폐 상태에 빠지기 쉽지만, 진정한 자기 초월은 정신의 내적 변환을 통해 이루어져야 한다.

28) 위의 책, p. 368.

29) 프리드리히·니采, 張念東 凌素心 譯, 『權力意志』, 商務印書館, 1991年, p. 504.

30) 위의 책, p. 280.

31) 프리드리히·니采, 黃明嘉 譯, 『快樂的科學』, 桂林: 漓江出版社, 2000年, p. 232.

32) 프리드리히·니采, 黃明嘉 譯, 『查拉圖斯特如是說』, 桂林: 漓江出版社, 2000年, p. 6.

니체는 『차라투스트라는 이렇게 말했다』 서문에서 우화적 방식으로 정신의 세 가지 변형, 즉 낙타·사자·아이라는 세 단계를 제시했다. 이 이론은 개체 정신 성장의 다양한 층위를 드러낼 뿐 아니라, 자의식이 은폐에서 각성을 거쳐 초월에 이르는 과정을 이해하는 데 깊은 철학적 도식을 제공한다.

먼저 ‘낙타’는 개체가 규율된 정신 상태를 상징한다. 이 단계에서 개체는 사회·종교·도덕 등 외부 체계가 부여한 다양한 가치 부담을 묵묵히 짊어진다. 니체는 이렇게 썼다: “짊어질 수 있는 정신은 묻는다, 그것은 낙타처럼 무릎을 꿇고 가능한 한 많이 짊어지려 한다.”³³⁾ 이 짐은 자주적 의지에서 비롯된 것이 아니라 전통적인 ‘너는 해야 한다’³⁴⁾는 명령에 대한 ‘무릎 꿇음’이다. 또한 “짐을 지는 데 있어 나의 강함은 매우 기쁘다.”³⁵⁾ 낙타는 자신의 짐 지는 힘에 ‘영웅’적인 자부심을 부여한다. 이러한 정신 상태는 그가 『도덕의 계보』에서 비판한 ‘노예 도덕’과 같다. 노예 도덕은 고통·인내·희생을 숭상하며 생명의 본능적 활력과 의지를 부정한다. 낙타 정신은 ‘말세의 인간(the Last Man)’의 정신 상태와 높은 부합성을 보인다. ‘말세의 인간’은 정신적 타락을 은유하며, 창조력을 상실하고 기존 질서를 수동적으로 수용하는 생존 상태를 상징한다. 니체가 묘사한 ‘낙타’ 정신은 하이데거 이론에서 ‘다스 만’로, 라캉 이론에서 ‘대타자’로 불린다. 이들은 모두 어떤 의미에서 규범·복종·주체의 창조성을 억압하는 질서 구조를 대표한다.

현대 사회에서 ‘낙타’의 정신은 푸코가 묘사한 ‘규율 사회’ 메커니즘에 굴복하는 것뿐만 아니라, 한병철이 말한 ‘성과 사회’에서의 자기 착취로 나타난다. 한병철은 『피로 사회』에서 더 나아가 “개체는 더 이상 주로 외적

33) 위의 책, p. 18.

34) 프리드리히·니采, 黃明嘉 譯, 『快樂的科學』, 桂林: 漓江出版社, 2000年, p. 62.

35) 프리드리히·니采, 黃明嘉 譯, 『查拉圖斯特拉如是說』, 桂林: 漓江出版社, 2000年, p. 6.

강제로 규율되지 않고, 자유와 자기실현이라는 이상에 유혹되어 자신을 억압한다.”³⁶⁾고 지적했다. 규율 사회에서 규율의 담론은 “너는 해야 한다”였으나, 성과 사회에서는 이 명령이 “나는 할 수 있다”로 전환되며, 개체는 표면적 자유 아래에서 자발적으로 모든 책임을 떠맡는다. 한병철은 지적한다:

성과사회는 규율사회와는 달리 사람을 강제하지 않는다. 오히려 자유로운 감정이 지배한다. 여기서 인간은 강제 받는 주체가 아니라 자유로운 주체로 등장한다. 이 자유로운 주체는 자기 자신을 착취하는 주체이자 피착취자다.³⁷⁾

현대 사회에서 “용감하게 자기 자신이 돼라”, “자유와 독립을 추구하라”는 구호가 널리 유행하지만, 개체는 진정한 활력과 자유를 얻지 못한다. 오히려 고독, 불안, 피로감이 사람들의 마음을 휩쓴다. 겉보기에 적극적이고 자주적인 생활 방식은 실제로는 깊은 차원의 자기 규율 메커니즘을 숨기고 있어, 개체가 무의식중에 자신을 고갈시킨다. 이것이 바로 이 낙타 정신의 사회화된 구현이다. 개체가 외부 규범을 자기 요구로 내면화하고, 도덕과 규율의 무거운 압력 아래에서 간신히 생존하며, 자기 본래의 존재감을 상실하는 것이다. 당신이 낙타 정신이 결국 허무로 향하는 것에 대해 묘사한 대로:

깊어질 수 있는 정신은 이 모든 가장 무거운 것을 깊어지려 한다, 마치 무거운 짐을 실은 채 황야를 향해 서둘러 가는 낙타처럼. 정신도 이렇게 황야로 서둘러 들어간다.³⁸⁾

36)한병철, 『피로사회』, 김태환 옮김, 서울: 문학과지성사, 2016, p.15.

37) 위의 책, p. 18.

38) 弗里德里希·尼采, 黄明嘉 译, 『查拉图斯特拉如是说』, 桂林:漓江出版社,2000年, p. 19.

앞서 본인은 항상 허무가 각성의 계기이며 규율을 돌파하는 시작이라고 강조했다. 이는 니체가 ‘사자’ 정신을 묘사하기 시작한 것과 같다.“그러나 중요한 황야에서 두 번째 변형이 일어난다. 정신은 사자가 되어, 스스로 자유를 얻으려 하고, 자기 사막의 주인이 되려 한다.”³⁹⁾

‘사자’는 자의식 각성의 단계를 상징한다. 이 단계에서 개체는 기존 권위 체계에 의문을 제기하고 저항하기 시작하며, 전통적 가치에 격렬한 도전을 가한다. 니체는 ‘용’을 전통 질서의 억압으로 은유하며 지적한다. “모든 비늘 위에는 ‘너는 해야 한다’가 황금빛으로 빛난다!”⁴⁰⁾ 사자의 임무는 “나는 원한다”고 말하며 모든 오랜 속박을 부정하는 것이다. 그러나 사자는 파괴할 수는 있어도 창조할 수는 없다. 사자의 반란은 고독과 허무를 동반하는데, 이는 오래된 의미 체계를 파괴한 후 새로운 의미가 아직 구축되지 않았기 때문이다. 이 단계는 고통으로 가득 차 있지만, 자유와 창조로 향하는 필연적인 길이다.

니체의 철학 체계에서 ‘사자’ 정신은 개체가 전통 도덕과 종교적 권위에 대한 근본적 저항을 상징하는데, 이것은 ‘주인 도덕’⁴¹⁾에서 개체가 자기 힘에 대한 긍정적 표현과 내적 연관성을 가진다. 둘 다 ‘노예 도덕’과 대립하며, 주체성의 각성과 가치 재평가의 필요성을 강조한다. 그러나 ‘사자’는 아직 부정의 단계에 머물러 있지만, ‘주인 도덕’은 이미 가치 창조의 적극적 구조를 갖추고 있다. 따라서 사자 정신은 주인 도덕이나 ‘초인’ 정신으로 가는 과도적 형태로 볼 수 있다.

주체가 ‘사자’ 단계의 파괴적 정신에 지나치게 몰입할 때, ‘초인’은 더 이상 창조적 생성을 상징하지 않고 새로운 숭고한 이미지로 신격화될 수 있

39) 위의 책, p. 19.

40) 위의 책, p. 18.

41) 弗里德里希·尼采, 周紅 譯『道德的譜系』, 生活·讀書·新知三聯書店出版社, 1992年, p. 3.

다. 이때 초인은 신의 그림자처럼, 이상적인 모습으로 주체의 본래적 자유를 가린다. 그렇지 않으면 우리는 단지 오래된 신의 폐허 위에 새로운 우상을 세울 뿐이다.

본인은 자의식이 초기 각성한 후, 이를 현실 생활에 관찰하고자 시도했다. 그러나 각성한 자의식은 빠르게 지속적 자기 최적화와 자기실현의 압력원으로 전환되었다. “자신이 되고 싶은 자신이 돼라”는 요구에 끊임없이 응답하기 위해, 본인은 더 높은 목표를 설정하고 이를 달성하기 위해 노력하는 무한한 순환에 빠져들었다. 그러나 다른 한편 현실은 자아의 욕구 추구를 훨씬 밀도는 경우가 많았고, 실망과 불만족 속에서 자신을 의심하며 자기 비난을 하게 되었다. 결국 허무로 미끄러졌다. 한병철은 『정치심리학』에서 날카롭게 지적한다: “신자유주의적 성과사회에서 실패하는 사람은 사회나 시스템에 의문을 제기하기보다는 자기 자신에게 실패의 책임을 돌리고 부끄러움을 느낀다.”⁴²⁾ 이러한 사회적 논리 아래에서 자의식은 끊임없는 자기 검열과 자기 소비의 도구적 존재로 소외된다. 이러한 소외는 본인이 자신을 지속적으로 착취하고 내적 고갈을 초래하게 했으며, 각성한 자유는 점차 깊은 억압과 피로로 변질되었다. 이러한 내적 자유가 소외된 성과 사회 구조 아래에서, 자기 고갈은 결국 다시 허무를 직면하는 불가피한 결말이 되었다.

현실 생활에서 ‘사자’ 정신과 같은 자의식의 권리가 지나치게 강조되며, 자유로운 본질적 존재로서의 깊은 차원을 상실했다. 본인은 초기 각성을 경험한 후, 오히려 더 은밀한 자기 착취 속에 빠졌다. 자유는 새로운 억압 형태가 되었고, 개체는 자발적으로 모든 책임을 지며 고립무원의 상태에서 끊임없이 자신을 소모했다. 이 관점에서 ‘사자’ 정신은 파괴에 있으며, 외적 관념의 은폐를 깨뜨리지만, 폐허 위에서 재건하는 기능은 없다. 따라서 정신은

42) 한병철, 『심리정치: 신자유주의의 통치술』, 김태환 옮김, 서울: 문학과지성사, 2015, p.17.

반드시 더 나아가 변형되어야 한다.

마지막으로 ‘아이’는 정신적 초월 이후의 창조적 상태를 상징한다. 아이 단계에서 개체는 짐과 반란의 이중적 족쇄에서 벗어나, 순수하고 놀이 같은 창조적 생명 태도로 회귀한다. 니체는 이렇게 썼다: “아이는 결백하고 건망증이 있으며, 새로운 시작, 하나의 놀이, 자전하는 바퀴, 하나의 초기 운동, 하나의 신성한 긍정이다.”⁴³⁾ 이 단계에서 자의식은 더 이상 과거의 가치에 집착하지 않으며, 파괴에 집중하지도 않고, 자유로운 생명 의지로 가볍게 의미를 재건한다. ‘아이’ 정신의 본질은 니힐리즘의 부정적 힘을 초월하여, 새로운 가치 체계를 재건함으로써 생명에 주체성과 의미를 부여하는 것이다.

동양 철학과 니체의 아이 정신은 높은 부합성을 보인다: 모두 자아 중심성을 내려놓은 후, 세계를 다시 포용하고 생명을 긍정하며 새로운 의미를 창조하는 과정이다. 도가와 불교는 모두 ‘무위’와 ‘무아’에서 진정한 자유로움을 얻을 것을 주장하는데, 이 자유로움은 현실의 도피가 아니라 비 집착적이고 완전히 열린 생명 태도이다. 마음이 외물이나 자신에 머무르지 않고, 집착 없이 자유롭고 창조적인 정신 상태로 자신과 세계를 직면할 때 진정한 자유와 지혜가 생겨난다.

이 정신의 삼단 변용 과정은 단순한 선형적 진행이 아니라, 순환적이며 나선형 상승의 생명 운동이다. 낙타, 사자, 아이 세 가지 정신 형태는 서로 얽혀 완전하고 풍부한 인격 구조를 구성한다. 어느 한 단계에만 집착하는 것은 정신의 불완전성을 초래할 수 있다. 낙타 정신은 맹목적 순종과 무감각을, 사자 정신은 파괴적 허무를, 아이 정신은 기반이 부족할 경우 피상적으로 흐를 수 있다. 오직 세 가지가 서로 관통하며 하나의 전체적 생명관을 형성할 때, 개체는 비로소 은폐된 자아를 초월하고 풍요롭고 자유로운 존재

43) 弗里德里希·尼采, 黃明嘉 譯, 『查拉圖斯特拉如是說』, 桂林: 漓江出版社, 2000年, p. 20.

로 살아갈 수 있다.

자신의 경험을 결합하며, 본인은 점차 인식하게 되었다: 인간의 생명 상태는 본질적으로 동시에 낙타의 짙어짐, 사자의 도전, 아이의 창조성을 포함한다. 학업 압력과 사회적 기대를 직면할 때, 나는 낙타처럼 묵묵히 짐을 지고 전진했다; 의문을 품고 자유와 진실한 자아를 추구할 때, 나는 사자처럼 반항했다; 실망과 재건을 경험한 후, 나는 아이 같은 놀이 정신으로 생명에 의미를 다시 부여하려 시도했다. 바로 이러한 끊임없는 순환과 심화의 정신적 진화 속에서, 본인은 점차 자신의 생명관을 형성했으며, 니힐리즘의 곤경 속에서도 적극적인 응답을 찾을 수 있었다. 이러한 전체적 생명관 아래에서 자아는 더 이상 폐쇄된 개체가 아니라, 세계와 소통하며 존재와 공명하는 유동적 존재이다. 이러한 생명관은 현실에서 추상적이지 않으며, 자아의 사회적 속성을 인정하고, 우리가 명상 속에서 생명의 깊이를 체험하도록, 사랑 속에서 고독과 성과의 감옥을 벗어나 다시 자유롭고 완전한 자아에 도달하도록 부른다.

3. 신체와 세계의 재연결

1) 생명의 원초적 지각현력의 발

2016년, 본인은 정신적 공허의 위기 속에서 신체와 세계의 단절을 체험하였다. 그러나 질병의 고통과 타인의 죽음을 직면하는 경험을 통해 오히려 신체의 존재를 생생히 인지하게 되었다. 동네 임종 노인을 간호하는 과정에서, 본인은 신체가 중력과 대기압에 저항하는 마지막 순간을 직접 보았다.

노인의 얼굴은 황폐해졌고 근육은 이완되었으며, 미약한 호흡 소리는 거부할 수 없는 물리적 힘과의 최후 결전을 방불케 하였다. 이러한 저항의 종말은 죽음을 의미하였다. 그 순간 본인은 생명력의 실재를 깊이 체감하였다. 이는 신체를 기점으로 하여 중력과 대기압에 맞서는 투쟁이었다. 피부의 처짐, 호흡의 곤란, 미세한 동작에 이르기까지 모든 생명의 고통은 물리적 세계와의 근본적 연관성을 구현하고 있었다.

바로 이러한 극도의 허약과 불균형 상태에서, 본인은 신체의 가장 원초적인 존재성을 재체험하였다. 이러한 체험은 사고의 구성물이 아니라, 신체가 극도로 취약해진 시점에서 힘과의 대립을 통해 자연과 죽음의 경험 속에서 재발견된 생명력의 원형적 발현이었다. 이러한 힘이 본인의 신체와 세계를 재연결하는 동력이 되었다. 이러한 체험을 통해 인식하게 된 것은, 생명의 내재적 지각력의 도식이 바로 신체와 물리적 공간의 힘이 상호작용을 하는 역동적 관계라는 사실이었다.

건강한 신체 상태에서는 신체와 공간이 조화로운 균형 관계에 있다. 건강한 신체는 종종 잊힌다. 그러나 신체가 극도로 허약해졌을 때, 본인은 명확하게 위로, 바깥으로 확장되는 생명의 내재적 힘을 감지할 수 있었다. 이러한 움직임은 사고 활동의 산물이 아니라 생존 그 자체에서 비롯된 자연스러운 지각이었다. 폭스(Fuchs)는 신체 도식에 대해 논할 때 이렇게 지적한다: “오직 신체 도식이 혼란스럽거나 극도로 불균형할 때, 우리는 신체가 지각과 의미 생성의 은폐된 기반이었음을 깨닫는다.”⁴⁴⁾ 갤러거(Gallagher)는 지적한다: “바로 극도의 불균형이나 질병 상태에서 개체는 비로소 신체가 행동의 출발점이며 세계 경험을 구성하는 조건임을 인식하기 시작한다.”⁴⁵⁾ 이

44) Thomas Fuchs, *Ecology of the Brain: The Phenomenology and Biology of the Embodied Mind*, Oxford: Oxford University Press, 2018, p. 79.

45) Shaun Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford: Oxford University Press,

러한 생명의 내재적 힘의 방향성은 매 호흡, 매 기립, 매 시선에서 구현되며, 존재감을 추상적 사고가 아니라 구체적이고 진실된 체험으로 만든다.

이러한 생명력의 직관을 출발점으로, 본인은 주변 사물을 다시 지각하기 시작했다. 돌의 무게, 피부를 스치는 바람의 촉감, 잎사귀 사이를 흐르는 빛과 그림자, 이 모든 것이 신체와 세계를 연결하는 새로운 접점이 되었다. 본인은 다시 관심 있는 사물들, 예컨대 자연의 식물, 돌, 빛의 변화 등에 주목했다. 모든 미세한 지각적 응답은 생명력이 지각장에서 지속되고 재생산되는 순간이었다. 주체성은 심리적 의식의 산물이 아니라, 신체가 지각 속에서 직접적으로 드러나는 것이다. 신체가 다시 역장과 융합할 때, 생명력이 매 동작 속에서 흐를 때, 존재감과 세계의 연결 또한 소생한다. 이 생명의 내재적 원초 지각력은 지각 구조 재시작의 원점이 된다.

이 생명의 내재적 원초 지각력은 신체 힘의 유한함을 보여준다. 정상적인 생존 공간에서 물리적 힘은 일정하므로, 신체가 이와 대항하는 균형 상태의 힘 역시 반드시 유한하다. 두 힘의 불균형 상태에서만 신체의 존재가 드러나며, 내재적 생명력의 움직임이 느끼게 된다. 마찬가지로, 물질을 지각하는 활동도 유한한 신체를 기반으로 하며, 지각되는 불균형 상태가 사물의 본질적 속성에 대한 원초적 지각이다. 예를 들어 숨과 돌을 지각하는 활동에서 신체가 이 두 물체의 무게, 부드러움과 단단함, 질감, 온도의 차이를 진정으로 지각할 수 있는 것은 바로 신체가 서로 다른 불균형 상태를 감지하기 때문이다. 같은 부피의 돌과 숨을 생각해 보자. 돌의 질량은 신체 힘의 한계를 훨씬 초과하는 반면, 숨은 신체 힘의 한계보다 훨씬 낮아, 신체의 유한성을 기반으로 돌은 무겁고 숨은 가볍다는 결론에 도달한다. 이와 마찬가지로 이 두 물질의 부드러움과 단단함, 질감, 온도감 역시 그러하다. 따라서 사물에

2005, p. 81.

대한 지각의 원초적 경험은 본질적으로 신체와 사물 사이의 대항적 불균형 피드백이다. 이러한 지각 경로에서 신체와 물질은 하나로 융합된다.

또한, 위로 향하고 바깥으로 향하는 이 생명의 내재적 원초 지각력은 단일 감각 기관이 주도하는 것이 아니라, 신체 전체가 중력과 외부 압력에 대항하는 과정에서 발생한다. 이 지각력을 인식한다는 것은 신체 지각이 통일된 ‘장’(場)으로서의 전체적 신체를 기반으로 주변 세계에 반응한다는 것을 의미한다. 메를로-퐁티는 『지각의 현상학』에서 명확히 지적한다. “나의 전체 신체는 공간적으로 병렬된 각 기관의 조합이 아니다.”⁴⁶⁾ 신체는 지각을 담는 기관일 뿐 아니라, 경험 세계를 구성하는 원초적 장이다.

각 감각 기관이 동일한 생명 지각 기반을 공유하기 때문에, ‘공감각 (synesthesia)’⁴⁷⁾ 이 자연스럽게 발생한다. 하나의 사물을 마주할 때 신체의 서로 다른 감각 기관들이 동시에 그 사물을 지향하며, 동일한 시간대에 각 감각의 지각이 상호 침투하여 사물에 대한 전방위적 지각을 형성한다. 『눈과 정신』에서 메를로 퐁티는 지적한다: “시각은 고립되어 작동하지 않으며, 청각, 촉각, 심지어 후각을 불러내어 그것들과 함께 세계 속에서 감각의 교향곡을 연주한다.”⁴⁸⁾ 그는 감각 사이에 자연스러운 공명이 존재하며, 각 감각 체험이 다른 감각을 활성화하여 전체적 지각장을 형성한다고 보았다. 예를 들어, 사람들은 음악에서 온도를 듣고, 그림에서 바람 소리를 보며, 미각에서 색깔을 맡을 수 있다. 장요군은 『은유적 신체』에서 더 나아가 “공감각의 존재는 감각이 서로 통하며, 더 나아가 신체의 각 부분이 상호 포괄적임을 보여준다. 신체는 다양한 기관의 외적 집합이 아니라 전일적 통일체이다.”⁴⁹⁾라고 강조한다. 이러한 초감각적 체험은 감각의 혼란이 아니라, 생명

46) 梅洛·龐蒂, 姜志輝 譯, 『知覺現象學』, 商務印書館, 2001年, p. 114.

47) 위의 책, p. 293.

48) Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 134.

의 전체적 지각의 자연스러운 확장이다.

생명체로서 가장 근본적인 두 가지 상태는 삶과 죽음이다. 결론적으로 이 차원에서 살아있는 신체의 가장 원초적인 지각은 죽음에 굴복하는 힘과의 대항이다. 구체적으로는 중력과 대기압에 대한 대항이며, 명확한 위로 향하고 바깥으로 향하는 힘의 도식을 지닌다. 이러한 생명 내재적 원초 지각력은 생명체의 가장 깊고, 가장 은밀하며, 가장 기초적인 원초 지각이다. 이 힘은 끊임없이 유한성과 통합성을 지닌 신체가 지각 활동을 할 수 있도록 지탱한다. 따라서 생명 내재적 원초 지각력은 각각의 감각 지각 활동의 기초가 된다. 이에 따라, 이 기초적인 지각력 도식은 각 감각의 지각 활동에서도 구현된다.

시지각에서 색채의 따뜻함과 차가움, 명도와 채도, 형태의 수축과 팽창, 평탄함과 곡률, 면과 면 사이의 각도, 그리고 체적 크기와 개체 신체 규모의 대비 등은 모두 위로 향하고 바깥으로 또는 안으로 향하고 아래로 향하는 힘의 도식을 보여준다. 촉각과 체감에서 따뜻함은 바깥으로 상승하고 확산하는 힘으로 지각되며, 차가움은 안으로 수축하고 추락하는 죽음의 고요함으로 구현된다. 작열하는 고온은 외부 힘의 침식과 용해의 힘으로 나타난다. 청각 측면에서 멜로디의 상승과 하강, 리듬의 춤춤함과 성글음, 음색의 밝음과 어두움은 모두 생명력의 역동적 변화 방향성을 나타낸다. 후각과 미각에서 향기의 상쾌한 상승 또는 부패한 침강, 미각의 맛있는 편안함 또는 쓴 거부감 역시 힘의 장력과 방향의 변화를 구현한다.

생명 내재적 원초 지각력의 움직임의 기반으로 주변 세계를 지각할 때, 신체와 세계는 하나가 되어 생명과 세계의 공명을 느낀다. 지각의 경직을

49) 張堯均, 『隱喻的身体：梅洛-龐蒂身体現象學研究』, 杭州：中國美術學院出版社, 2006年, p. 23.

돌과하며, 생명은 매 순간 불확실성 속에서 진실되고 신선한 존재가 된다. 생명 의식은 공명 속에서 생성되고 흐른다. 이러한 지각은 메를로 폰티가 『행동의 구조』에서 말한 바와 같다.

하나의 관념과 하나의 존재의 미세한 결합은, 질료가 우리 앞에서 의미를 갖기 시작하는 우연한 배열이며, 탄생 상태에 있는 인식 가능성이다.⁵⁰⁾

이러한 ‘원초 지각(Primordial Perception)’⁵¹⁾을 출발점으로 현실 세계에 대한 진실한 지각으로 회귀하는 것은, 신체가 세계 속에 존재함을 정확히 느낄 뿐 아니라, 의식이 인간과 세계의 직접적 융합 상태인 ‘원초적 경험(primordial experience)’ 속에서 생성됨을 느끼게 한다. 메를로 폰티가 말했듯이 “원초 경험--실재 세계가 바로 이 원초 경험의 특수성 속에서 구성된다--으로 회귀하듯 지각으로 회귀해야 한다.”⁵²⁾ 이 생성 중인 지각 의식이야말로 가장 원초적인 의식이다. 이러한 원초적 경험 기반 위에서 생성된 의식은 메를로-폰티가 말한 ‘비반성적 의식(non-reflective or pre-reflective consciousness)’⁵³⁾ 이다. 그는 『지각의 현상학』에서 “근본적 반성은 비반

50) Merleau-Ponty, *The Structure of Behavior*, trans. Alden L. Fisher, Beacon Press, 1963, p. 206.

51) ‘원초 지각(Primordial Perception)’은 비자발적이고, 전객관적이며 전의식적인 체험이다. 그러므로 우리는 잠시 말하자면, 단지 가능한 인식 내용이 존재한다고 할 수 있다. 공허하고 확정된 지향들은 원초적 장의 각 지점에서 비롯된다: 분석이 이러한 지향을 실현할 때 과학적 대상에 도달하게 되며, 개인적 현상으로서의 감각에 도달하게 되고, 상호 규정하는 순수한 주체에 도달하게 된다. 이 세 가지 항목은 단지 원초적 체험의 지평 안에 있을 뿐이다. 자발적 사유의 반성적 이상적 형태는 물체에 대한 체험 속에서 확립된다. 반성이 반성의 전제로서, 반성이 활용하는 비반성적 기초를 언급할 때만 - 그것은 원초적인 과거로서, 절대 현전하지 않는 과거로서 반성에 존재한다 - 반성은 그것 자신의 온전한 의미를 이해할 수 있다. 梅洛·龐蒂, 姜志輝 譯, 『知覺現象學』, 商務印書館, 2001年, p. 309.

52) 梅洛·龐蒂, 楊大春 張堯均 譯, 『知覺現象學』, 商務印書館, 2021年, p. 220.

성적 삶에 의존하는 의식이며, 비판성적 삶은 그 초기적, 일관적, 최종적 처지이다.”⁵⁴⁾라고 제안한다. 이로 보건대, 비판성적 의식은 원초적 경험의 존재 방식이며, 원초적 경험은 모든 인식과 의미의 근원지이다. 따라서 허무 상태에서 신체 원초의 지각력을 다시 환기한다는 것은 이러한 원초 지각을 회복함을 의미하며, 이로써 신체를 세계 속에 개입시켜 원초 의식을 생성하는 것이다.

메를로-퐁티는 후기 저작 『보이는 것과 보이지 않는 것』에서 원초적 의식의 생성 구조에 근거하여 ‘살(chair)’ 개념을 제안했다.

살은 물질도, 정신도, 실체도 아니다. 이를 지칭하기 위해 우리는 ‘원소’라는 고대 용어를 사용해야 한다. 마치 옛사람들이 물, 불, 바람, 흙을 묘사하듯이—살은 시공간적 개체와 관념 사이에 자리한 것으로, 구체화된 원리이며, 존재하는 곳마다 그 존재 방식을 드러낸다.⁵⁵⁾

이 존재론적 도식에서 신체는 수동적인 물질적 매체도, 순수한 지향성도 아닌, 교차적인 지각의 장이다. 주체와 세계가 교차하며 흐르고 생성되는 원초적 구조다. ‘살’은 주객체 구조, 의식과 세계의 이원론적 구분을 대체한다. 그것은 가역성, 교차성, 주체간성을 지닌 원초적 존재 기반으로, 그 안에서

53) ‘비판성적 의식(non-reflective or pre-reflective consciousness)’ : 자신의 시작을 의식하지 못하는 불완전한 반성이 있다. 나는 반성을 시작했고, 나의 반성은 비판성적 자아에 대한 반성이다. 나의 반성은 사건으로서의 자신을 무시하지 않을 것이며, 이로부터 그것은 진정한 창조로서, 의식 구조의 한 변화로서 나타나며, 그것은 자신의 작동들에 앞서 세계를 인식해야 한다--세계는 주체에게 주어지는데, 왜냐하면 주체는 자기 자신에게 주어지기 때문이다. 위의 책, p. 5.

54) 梅洛·龐蒂, 姜志輝 譯, 『知覺現象學』, 商務印書館, 2001年, p. 10.

55) Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, trans. Alphonso Lingis, Northwestern University Press, 1968, p.139.

지각, 언어, 타자, 신체와 세계가 공생하며 공동으로 드러난다.

이러한 교차 구조는 중국 전통 도가 철학의 ‘도 (道)’와 맞닿는다. 지각 속 주체와 세계의 관계는 태극도와 같다. 태극도에서 흑백이 서로 얽힌 것은 천지와 인간의 합일을 상징한다. 지각 현상학의 맥락에서는 주제어와 세계의 교차다. 동정(動靜)이 서로 생겨나는 시각적 구조는 세계의 기본 존재 방식이 흐름, 전환, 조화임을 표현한다. 자연의 흐름과 전환 속에서 “도는 하나를 낳고, 하나는 둘을 낳고, 둘은 셋을 낳고, 셋은 만물을 낳는다.”⁵⁶⁾는 생성 메커니즘이 완성된다. 이는 ‘살’이 지각 생성의 장으로서 지닌 역동적 성질과 부합한다. 두 사유 구조는 진정한 존재가 교차적이며 생성적이며, 신체와 천지 사이의 지속적인 공명임을 공동으로 지적한다.

어린이의 지각은 미분화된 원초적 통일성으로, 열려 있고 무의식적인 몰입적 현전 상태다. 우리는 아이들에게서 배워야 한다. 인간은 천지 사이에서 초목처럼 자연스럽게 자라야 하며, 의미의 통제와 구축에 집착해서는 안 된다. 특히 허무를 마주할 때는 개념으로 세계를 인식하려 하지 말고, 아이들처럼 신체와 세계의 공명을 통해 직접 지각과 의미를 펼쳐야 한다. 식물이 자연스럽게 성장하듯 감각 세계로 다시 돌아가, 내재적 생명 질서를 펼쳐야 한다.

2) 지각 위기와 신체의 예술적 환기

오늘날 가상화와 기술화가 급속히 발전하는 시대적 배경 아래, 신체의 원초적 지각은 점점 더 심각한 위기에 직면할 것이다. 인간이 점점 더 신체를 직접 동원하지 않고 스크린과 가상 인터페이스에 의존하기 때문이다. 이에 따라 지각은 자연과의 직접적 연결을 상실할 뿐만 아니라 가상 공간에 진입

56) 노자, 이기동 (역주), 『도덕경』, 서울: 성균관대학교 출판부, 2002, p. 152

할 원초적 지각 어휘도 잃게 된다. 이 상태에서 감각 체험은 근원 없는 물, 뿌리 없는 나무가 되어, 주체성은 부유하고 과편화된 지각 속에서 점차 진정한 존재감을 잃는다. 결국 현실 공간과 가상 공간 사이를 떠다니며 생명 체험은 부유하고 피상적으로 변질될 것이다. 토마스 폭스가 지적했듯이, 개체가 가상 현실에서 신체가 제공하는 지각 기반으로부터 단절될 때, 주체성은 지각의 표면화와 존재감 약화의 위험에 처한다.⁵⁷⁾

메를로-퐁티는 후기 저작 『보이는 것과 보이지 않는 것』에서 날카롭게 경고한다. “지각은 본래 세계와 신체의 융합이어야 하지만, 소외 속에서 지각은 표면적 이미지와 자극으로 추출되어 존재와의 깊은 연결을 상실한다.”⁵⁸⁾ 하비 카렐(Havi Carel)은 더 나아가 지적하길, 신체가 세계와의 조화와 원초적 지각을 상실할 때 정신은 존재론적 단열을 경험한다고 한다.⁵⁹⁾ 따라서 신체 원초 지각 경험으로의 회귀는 진정한 생명 감각을 보존하는 필연적 길이다.

원초 지각력은 신체를 중심으로 중력, 대기압 등 물리적 힘과의 대항 속에서 전개되며, 지각 공간의 진정성과 주체 존재감 확립의 근간이다. 그러므로 진정으로 의미 있는 예술 표현은 신체의 원초 지각력에서 출발해 지각력장(知覺力場)에서 관람자의 신체 존재 체험을 활성화하고, 주체와 세계 사이의 가장 깊은 연결을 환기해야 한다. 예술의 임무는 환영을 만드는 것도, 소비적 감각 쾌락을 제공하는 것도 아닌, 잠든 생명력을 깨워 개체가 미적 체험 속에서 스스로와 세계의 진정한 존재를 재확인하게 하는 것이다.

57) Thomas Fuchs, *Virtuality and Presence*, Ethics and Information Technology 13, 2011, p. 257.

58) Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 40.

59) Havi Carel, *Phenomenology of Illness*, Oxford University Press, 2016, p. 58.

예술 영역에서 진정한 생명력을 지닌 작품은 관람자의 원초적 지각에 직접적으로 작용함으로써, 잠재된 신체 감각을 환기하고, 세계와의 역학적 연관성을 활성화하는 매개로 작동한다. 메를로 폰티는 『눈과 정신』에서 “예술은 세계를 재현하는 것이 아니라 우리와 세계 사이의 잠든 지각 연결을 다시 깨우는 것이다.”⁶⁰⁾ 라고 지적했다. 예술은 더 이상 형식의 표면적 미학이 아닌 신체 지각의 현장이다. 들뢰즈 또한 강조하길 “예술의 임무는 재현이 아닌 생성이다.”⁶¹⁾ 예술 창작은 생명력장의 생성 사건으로, 의미를 전할 뿐만 아니라 지각의 궤도를 창조해 신체가 그 안에서 시간, 공간, 무게감과의 내재감을 다시 찾게 한다.

시각 예술에서 세간의 회화는 캔버스 위에 물체의 무게와 장력을 재현하려 했고, 무용은 공간 속에서 흐르는 신체로 힘의 궤적을 그렸으며, 음악은 소리의 선율과 리듬으로 신체가 들어갈 수 있는 역장 리듬을 창조했다. 조각과 건축은 재료, 규모, 중력의 조직을 통해 신체가 ‘보는’ 가운데 공간의 물리적 장력을 ‘느끼게’ 한다. 이러한 예술 형식은 감각을 자극할 뿐 아니라 신체 원초 지각력을 활성화함으로써 관람자가 미적 체험 속에서 자신의 현전성을 재확인하게 한다.

허무 체험에서 출발해 주체는 한편으로 자의식의 각성을 통해 존재의 근거를 성찰하고, 다른 한편 신체 지각의 환기를 통해 원초 지각 상태로 회귀한다. 현대 예술 창작과 생태적 신체 실천은 신체 원초 지각력을 활성화함으로써 미적 체험 속에서 세계와의 깊은 연결을 재구축한다. 오직 이렇게 열리고 자연스러우며 역동적으로 생성되는 생존 방식 속에서만 개체는 진정으로 허무를 벗어나 지속적인 존재감과 생명의 창조력을 얻을 수 있다. 본

60) Merleau-Ponty, *Eye and Mind*, The Primacy of Perception, 1964, p. 129

61) Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* (H. Tomlinson & G. Burchell, Trans.). Columbia University Press. p. 164.

인의 예술 작품은 신체 원초 지각 경험의 표현을 더욱 중시하는데, 이는 단지 허무에 대항하기 위함일 뿐 아니라 점점 심화되는 가상화와 부유화 경향에 맞서는 중요한 자원이기도 하다. 예술의 장에서 주체는 지각 속에서 존재의 무게를 재구축하고, 미적 체험 속에서 생명감의 진정한 무게를 지켜내며, 부유화된 지각 시대가 가져오는 심층적 허무 위기에 맞선다.

Ⅲ 선행 작가 연구

니힐리즘의 사유 배경 속에서 본인은 사고와 지각을 통해 자신의 존재감을 재구성하였고, 이를 예술 창작의 형식으로 표출하였다. 이론적 사유와 자전적 창작 경험을 토대로, 본 연구는 네 명의 예술가를 사례 분석의 대상으로 삼았다. 선정된 작가들은 각각 브랑쿠시, 자코메티, 정현, 닉 케이브로, 이들의 작업은 본인의 조형적 사유와 창작 미학에 중요한 반영점이 되었으며, 존재와 생명에 대한 예술적 대응 양상을 다각도로 보여준다.

1. 브랑쿠시 - 형태의 유동과 지각 도식의 간결함

20세기 초, 유럽 사회는 니힐리즘의 문화적 위기에 깊이 빠져 있었다. 전통 종교의 신앙 체계가 붕괴되고 형이상학적 질서가 무력화되면서, 개인은 무게감을 상실한 가치의 공허 속에서 점차 방향을 잃어갔다. 제1차 세계대전이 초래한 집단적 트라우마는 이성과 문명, 인간성에 대한 신뢰를 더욱 파괴했으며, 산업 사회의 소외 기제는 개인을 기술 체제의 수동적 부품으로 전락시켰다. 이러한 역사적 맥락에서 인간은 '존재의 본질'에 대한 물음을 더욱 절박하게 제기할 수밖에 없었다.

브랑쿠시는 구체적 재현을 버리고 극도로 간결한 조형 언어로 전환하여, 정제된 순수한 형태 구조로 생명력의 상징적 도식을 구현했다. 그는 가장 간결한 조형 언어로 생명 정신의 상승 도식을 구축하며, 형태의 변주를 통해 정신성과 이념적 본질에 접근하고자 했다. 조각 언어의 구체적 표현에서 그는 선의 유동성, 재료의 순수성, 구조의 상승적 긴장을 통해 관람자의 신체적 지각 공명을 일으키고, 생명 본질과 연관된 원초적 경험을 재인식하도록

록 이끌었다. 이는 본인의 작품에서 생명력의 방향성과 의식의 상승을 다루는 데 있어 형태적 모델을 제공한다.

1) 형태의 유변과 생성

브랑쿠시의 조각 창작은 지속적인 형태 유동의 경로를 관통하고 있는데, 이는 형식 언어의 지속적인 간소화를 통해 사물의 재현에서 본질의 현현으로 나아가는 과정이다. 구체적인 세부를 벗겨내고 조각을 생명 본질의 그릇으로 전환한다. 예술 평론가 시드니 가이스트 (Sidney Geist)는 다음과 같이 지적했다:

브랑쿠시가 끊임없이 동일한 모티프로 돌아가는 것은 관성이나 경제적 고려 때문이 아니라, 매번 새로운 변형이 그가 추구하는 본질에 더 가까워질 수 있게 해주기 때문이다.⁶²⁾

브랑쿠시의 초기 작품인 <잠자는 아이의 머리 Head of a Sleeping Child> (1908)은 로댕의 사실주의 전통을 계승하면서, 섬세한 선을 통해 아이의 얼굴 윤곽과 생동감 있는 표정을 정교하게 묘사하고 있다. 이 시기의 작업은 그가 구상 언어에 대해 충분한 이해와 숙련을 갖추고 있었음을 보여준다. 그러나 『잠든 뮤즈 Sleeping Muse』 (1910)에서는 머리 형상이 점차 기호화된 처리로 나아간다. 이마, 콧대, 턱은 하나의 유려한 곡선으로 자연스럽게 연결되며, 눈은 초승달 모양의 닫힌 기호로 단순화되고, 전체 머리 형상은 매끄러운 돌알처럼 고요하고 영원한 인상을 준다. 이 조각은 불상을 연상케 하며, 유연하고 충만한 형태와 부드러운 선의 흐름을 통해 정밀하고

62) Sidney Geist, Brancusi: *A Study of the Sculpture*, New York: New York University Press, 1983, p. 72.

사색적인 표정을 표현하고 있다. 이는 일종의 신성함을 진정시키는 시각적 감각을 만들어낸다. 이 작품에서 그는 더 이상 인물의 외형적 특징을 재현하는 데 머무르지 않고, 보다 심오한 상징적 의미를 부여한다. 단순히 인체를 대표하는 머리가 아니라, 사유와 몽상, 평온한 수면의 정서를 담은 정신적 이미지로 승화된다.

<프로메테우스 Prometheus> (1911)에서는 누운 타원형 머리 형식을 유지하면서도, 조형 처리는 더욱 추상적 단순화로 나아간다. 이 작품은 얼굴의 세부 묘사를 제거하고, 매끄러운 곡면과 단일 윤곽선만으로 전체 조형을 구성한다. 형태는 구상에서 극도의 미니멀리즘 경계까지 점차 이동하고 있다. 결국 1916년에 제작된 <세계의 기원>에서는 인간 형상을 극도로 단순화하여, 이음매 없는 타원형 구조만으로 머리 또는 생명의 탄생을 암시하는 이미지를 구현한다. 작품은 개인적 차이와 외형적 특성을 철저히 배제하고, ‘알’과 같은 구조를 통해 생명에 대한 보편적 은유로 자리매김한다.



참고 도판 1)
브랑쿠시, <잠자는
아이의 머리 Head of
a Sleeping Child> ,
대리석, 1908년.

참고 도판 2)
브랑쿠시, <잠든
뮤즈 Sleeping
Muse> , 대리석,
1910년.

참고 도판 3)
브랑쿠시,
<프로메테우스
Prometheus> ,
대리석, 1911년.

참고 도판 4)
브랑쿠시, <세계의
기원 The Beginning
of the World> ,
대리석, 1916년.

브랑쿠시는 새를 주제로 한 조각에서도 재현에서 ‘정신적 도식’으로 향하는 비행에 대한 지각적 추상의 여정을 완성해 간다. 1912년 작 <마이아스트라 Maiastra>에서는 새의 머리, 가슴, 다리, 날개, 꼬리 깃털이 기하학적으로 단순화되어 재현되고 있다. 단정하고 직립한 신조의 자세는 그 신성성과 위엄을 더욱 부각한다. 그러나 1919년에 제작된 <황금새 Golden Bird>에서는 해부학적 구조가 점차 약화되고, 유선형 구조가 작품의 지각적 인상을 주도하기 시작한다. 새의 형태는 하나의 유선형 덩어리로 더욱 단순화되며, 머리와 날개의 구체적 세부는 제거되고, 전체 형상은 강력한 흐름을 지닌 곡선의 선체로 정제된다. 브랑쿠시는 매끄러운 표면 처리와 응축된 형태를 통해 새의 비행이라는 역동적 감각을 상징적 시각 언어로 변환하는 데 성공한다. 이 작품에서 ‘새’는 더 이상 특정한 종을 지칭하지 않으며, 속도, 경량성, 자유라는 개념적 상징으로 전환된다.

결국 <하늘의 새 Bird in Space>에서는 형태의 단순화가 극점에 이른다. 이 작품에서 조각은 새의 모든 구상적 특징을 철저히 배제하고, 오직 하나의 매끄럽고 상승하는 금속 유선체만으로 ‘비행’ 자체의 힘을 상징한다. 이 우아한 유선형 구조는 속도감을 전달하며 ‘비행’이라는 개념의 순수성을 구현해 낸다. <하늘의 새>를 통해 브랑쿠시는 비행이라는 행위의 본질을 완전히 표현한다. 비행은 더 이상 새의 외적인 동작이 아니라, 하나의 힘, 하나의 운동성, 하나의 무한한 자유로 제시된다. 이는 자연 행위의 정수일 뿐만 아니라, 지각 자체를 시각 구조로 전환한 대표적 조형 방식의 예시이기도 하다.



참고 도판 5) 브랑쿠시,
〈마이아스트라 Maiastra〉,높이:
55cm,구리, 1912년.

참고 도판 6) 브랑쿠시,
〈황금새 Golden Bird〉,높이:
96cm, 구리,1919년.

참고 도판 7) 브랑쿠시,
〈하늘의 새 Bird in
Space〉,높이: 185cm,
구리, 1928-1931년.

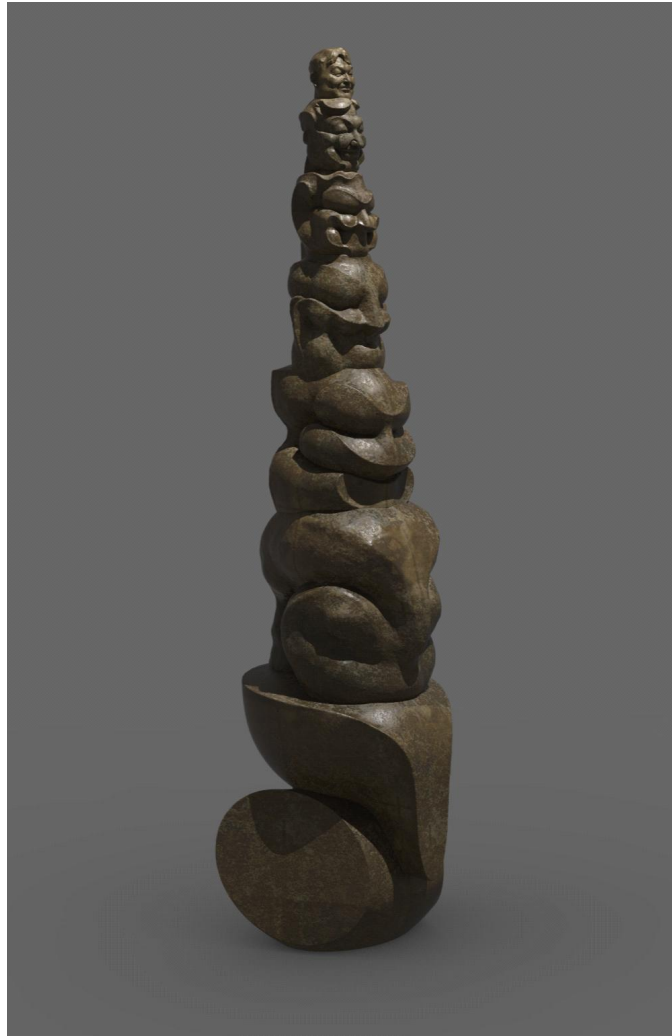
형태의 단순화는 단순한 추상이 아니라 정신의 깊이를 향한 응축이다. 이러한 단순화 과정은 브랑쿠시가 조각을 통해 외면의 구상성을 제거하고 존재의 참된 본질을 추구하고자 한 태도를 반영한다. 그는 타인이 자신의 작품을 ‘추상’으로 분류하는 것에 대해 불만을 표했다. 그는 다음과 같이 말했다. “내 작품은 조금도 추상이 아니다. 그것들은 모두 진실되고 구체적이다.”⁶³⁾

브랑쿠시의 ‘형태 유동’은 조형적 유희가 아니라 조각 언어를 통한 존재 본질에 대한 표현이다. 형태의 단순화와 유동은 주체가 표상 인식을 넘어 존재 본질의 인식으로 나아가는 과정을 반영한다. <잠자는 아이의 머리>에서는 주체의 자기감이 여전히 구상적 시각 의존 속에 머물러 있다. 그러나 『잠든 뮤즈』에 이르면 주체는 내면의 정신적 사유로 향하며, 머리는 ‘정신의 거처’를 상징하게 된다. 그리고 <세계의 기원>에서는 자아 주체가 더 이

63) Geist, Brâncuși: *A Study of the Sculpture*. Princeton University Press. 1968, p. 15.

상 외부에 의존하지 않고, 순수한 형태인 ‘알’을 통해 주체가 자신의 내면 생명에 집중해야 함을 표현한다. 조류를 주제로 한 조각의 변화에서도 이와 같은 흐름이 드러난다. <마이아스트라>에서는 요약되고 단순화된 구상 언어로 신조의 존엄성과 신성을 표현하고 있으며, 최종적으로 <하늘의 새>에서는 매끄러운 유선형 조형을 통해 새 자체의 ‘비행’ 본질을 드러낸다. 이러한 정적에서 동적으로, 구상에서 극단적 미니멀로, 신성을 표현하던 조형에서 실재하는 비행의 본질을 표현하는 과정의 전환은 주체가 자기 인식의 각성을 통해 외적 권력 의식의 규율을 벗어나고, 현재 생명의 유동적 본질을 탐구해 나가는 정신적 전환을 보여준다.

본인의 조각 작품 <성장 生長>에서는 ‘미소’의 본질에 대한 탐색이 아래에서 위로 점차 단순화되는 일곱 개의 머리 형상을 통해 표현된다. 최상단의 미소는 구상적 사실주의 수법으로 현실의 웃음을 나타낸다. 그 이후로 미소는 점차 소통의 도구, 정서적 신뢰의 상징, 낙관적 생명 태도의 표현으로 변화하며, 궁극적으로는 생사를 초월한 원용하고 포용적인 생명 지혜로 응축된다. 이러한 ‘구상적 미소’에서 ‘본질적 미소’로의 점진적 전개는 단순한 형식적 단순화가 아니라, 미소의 심층 본질에 대한 탐색의 여정이다. 이 작품이 제시하는 것은 단일한 단순화 결과가 아니라 형태의 유동 과정 그 자체이다. 이러한 과정을 통해 드러나는 생명의 진실된 본질은 생명 상태를 고정된 인식으로 해석하는 것이 아니라, 생명에 대한 이해를 바탕으로 생생한 현재 삶으로 되돌아오는 데 있다. 그것이 곧 ‘존재의 진실’이다.



작품 도판 1) 중히 <성장 生長>, 수지, 높이:110cm, 2024년.

2) 지각 도식의 간결함

브랑쿠시는 <하늘의 새>에서 명확히 밝혔듯이: “나는 새를 조각하는 것이 아니라 비행을 조각하고 있다.”⁶⁴⁾ 이러한 극한의 간소화는 조류의 구체적 외형을 버리고, 단 하나의 유선형 형태로 비행의 동적 본질을 상징화하

64) Lanchner, *Brâncuși*, New York: Museum of Modern Art, 2010, p. 42.

여 작품을 시간, 속도, 공간 투과력의 응집체로 만들었다. 산다 밀러 (Sanda Miller)가 지적한 바와 같이, 브랑쿠시가 추구한 것은 순수한 형태의 축소가 아니라 “에너지를 함축한 상징적 본질”이었다⁶⁵⁾. 브랑쿠시의 작품 <하늘의 새>는 단순히 사물의 본질을 드러내는 데 그치지 않고, 지각력의 도식을 통해 사물의 내재된 본질과 질서를 추출하는 작업이다.

작품에 사용된 모든 조형 요소는 비행이 보여주는 원초적 지각력의 도식을 강화하고 있다. 예를 들어, <하늘의 새>는 상하의 형태 구조를 통해 상승하는 힘을 표현하며, 유려한 형태의 선은 비행의 속도를 나타낸다. 형태의 팽창감은 내면에서 외부로 뻗어 나가는 생명의 장력을 드러낸다. 재료적 측면에서는 재료 고유의 순수한 아름다움이 구현되어 있다. 광택 처리된 청동 표면은 생명의 빛을 반사하며 외부로 향하는 시각적 긴장감을 형성한다. 반사 효과는 동시에 형태의 부피감과 중량감을 약화해 작품 전체에 부유감과 상승감을 부여한다. 형태 변화와 무게감을 지닌 상부 조형과는 달리, 하부의 단순한 정육면체 및 원기둥 형태의 받침대는 상단 조각과 지각적 대비를 이루며, 결과적으로 조형의 비상하는 지각력을 더욱 극대화한다. 이처럼 유선형의 속도감, 외부로 확산하는 장력, 부유하는 가벼움이 결합된 ‘새의 비행’에 대한 공간 지각 도식은 새의 비행이라는 존재의 본질을 감각적으로 형상화한 것이다. 작품 속에서 구현된 ‘상승’과 ‘확산’의 생명력 도식은 바로 신체가 공간 속에서 운동할 때 나타나는 지각의 상징적 형식이다. 조각이 최소한의 표상 언어를 통해 생명의 내면적 지각력 도식을 직접적으로 표현했기에, 관람자는 작품과 더욱 명확한 공명을 이룰 수 있으며, 결과적으로 작가가 전달하고자 한 ‘새의 비행’이라는 본질을 더 생생하게 체감하게 된다. 이러한 미적 체험은 또한 원초적 지각력의 공명으로 형성된 비반성적 의식의 장이 바로 지각의 원초적 장임을 보여준다. 이때 발생하는 비반성적 지

65) Miller, *Brâncuși: His Art and His World*, Thames & Hudson, 1995, p. 88.

각 의식은 중력에서 벗어난 부유감으로 나타나며, 그 부유감을 기반으로 관람자는 새의 본질에 대한 인식을 얻게 된다. 따라서 ‘부유감’은 새의 비행 본질을 인식하기 위한 지각의 기초로 작용한다.

<하늘의 새>는 단순하면서도 정확한 지각력 도식을 통해 새가 비행하는 동적 본질을 형상화하고 있다. 이 과정에서 관람자의 내면적 생명 지각 도식과 작품이 구현한 지각 도식이 공명하게 되며, 관람자는 작가가 감지한 새의 비행 본질을 분명하게 수용하고 체감할 수 있게 된다. 브랑쿠시가 새의 비행 본질을 감각하고 포착한 순간은 예술가 자신과 새의 비행이 펼쳐지는 동적 공간이 통합된 순간이며, 신체와 지각장이 융합된 지점이다. 지각 현상학의 관점에서 볼 때, 브랑쿠시는 단순히 대상을 재현하는 것이 아니라, 대상과의 역동적인 지각 관계를 포착하고 있다. 이러한 관계 속에서만 사물의 참된 본질이 드러나며, 조각은 재료, 형태, 공간 구성, 표면 처리 등의 예술적 요소를 통해 그러한 본질의 지각 도식을 강화하고 추상화함으로써, 무언의 강력한 생명 장력을 형성한다. 결과적으로 관람자는 신체적 감각을 통해 작품과 공명하게 되며, 이는 이성적 판단이 아닌, 직접적으로 체화된 감각을 통해 경험되는 것이다.



참고 도판 8) 브랑쿠시 <하늘의 새 Bird in Space>, 높이:185cm, 1928년.

브랑쿠시의 또 다른 대표작인 『무한 기둥』은 제1차 세계대전에서 희생된 루마니아 병사들을 기리기 위해 제작된 작품으로, 전통적인 의미의 영웅

상이라기보다는 상승하는 기둥의 형상, 생명의 장력이 맥동하는 구조, 그리고 영원을 향해 나아가는 상징적 구조물이라 할 수 있다. 그는 “사람들이 고개를 들어 위를 바라보며 자신을 초월하는 것들을 생각하기를 바란다”고 말했다.⁶⁶⁾

개인이 <무한 기둥 Endless Column> 아래에 서 있을 때, 유한한 신체의 생명력과 기둥이 내포한 초월적 에너지 사이의 강렬한 대비가 형성되며, 이는 관람자로 하여금 상징적 지각 장에 진입하게 만든다. 이 지각 장 안에서 개인의 지각은 기둥의 공간적 질서에 의해 지배되고, 인간과 기둥은 하나로 융합된다. 이러한 지각의 불균형 속에서 관람자의 감각은 기둥의 상승하는 힘에 ‘끌려 들어가듯’ 휘말리며, 그 무한한 운동성에 함께 동화된다. 또한 『무한 기둥』은 마름모꼴 모듈이 연속적으로 층층이 쌓인 구조로 되어 있으며, 각 모듈은 거꾸로 세운 물레방아 또는 모래시계를 연상케 한다. 이 형체는 수축과 팽창을 교차하며 리듬감 있는 상향 운동을 형성하고, 이는 시각적 인도에 그치지 않고 지각 차원에서 관람자의 신체와 정신의 동시적 상승을 유도한다. 지각 현상학의 관점에서 보자면, 이러한 위아래의 반복, 팽창과 수축의 역동적인 교차는 마치 심장의 박동과 같은 지각적 긴장을 낳는다. 이는 조각 구조의 정적 한계를 해체하고, 관람자로 하여금 생명 고유의 역동적 장력을 체감하게 만든다. 브랑쿠시는 인간 신체를 훨씬 웃도는 크기의 단순한 기둥 구조를 통해, 끊임없이 솟구치는 상승의 흐름을 구현하며, 이를 신체와 내면의 생명력 도식에 직접 연결한다. 개인의 지각은 이 ‘초월’의 힘에 의해 제압되고, 마침내 융합되며, 마치 영혼이 이 ‘정신의 계단’을 따라 천상의 세계로 올라가는 듯한 체험을 제공한다. 본인 작품 <성장> 역시 끊임없는 수축과 팽창 속에서 위로 성장하는 기둥형 구조를 활용하여, 미소가 생명 속에서 지니는 장력을 표현하고 있다.

66) Lanchner, C. *Brâncuși*. New York: Museum of Modern Art, 2010, pp. 42, 46



참고 도판 9) 브랑쿠시, <무한 기둥 Endless Column >, 철, 높이:29.35m, 1938년.

<무한 기둥>은 극도로 절제된 조형 언어를 사용하여, 강렬한 감응의 미학 공간을 조성하고, 인간을 자기 초월의 정신적 경계로 이끈다. 이 작품의 기념적 의미는 구체적 형상의 재현에 있는 것이 아니라, 정신성을 드러내는데 있다. 구상을 상징으로 대체하고, 닫힌 재현 논리를 구조의 개방성으로 치환함으로써, 본질을 향한 관조적 시선을 유도하고 정신의 고양을 일으킨다. 이는 브랑쿠시의 일관된 창작 태도와도 맞닿아 있다. 그는 재료의 본질과 형식의 단순화를 통해 대상 내면의 지각력 도식을 극도로 간결하게 표현한다. 작품이 만들어낸 지각력 장 안에서 관람자의 신체 감각은 공명을 일으키며, 그 공명을 통해 원초적 지각을 자극하고 대상의 본질에 대한 인식으로 이어진다. 그의 조각 작품은 단지 감각 경험을 담는 극소의 그릇일 뿐 아니라, 정신적 가치를 인식하게 하는 입구가 된다. 그의 작업은 조각이 ‘존재의 장’으로서 지닌 가장 근본적인 잠재력을 일깨운다. 브랑쿠시의 작품 앞에 서면, 작가가 구현한 사물의 정신적 본질을 체감하는 동시에, 작품을 감각하는 과정에서 발생하는 지각의 공명 작용을 통해 관람자 자신의 신체 존재 또한 역으로 자각하게 되는 것이다.

2. 자코메티: 존재 깊이의 형상화

자코메티는 20세기 유럽에서 가장 상징적인 현대 예술가 중 한 명이다. 두 차례 세계대전을 겪은 후 유럽 사회는 인간성, 종교, 이성에 대한 깊은 회의에 빠졌으며, 이는 니힐리즘의 가장 전형적인 투영 장면이 되었다. 강제 수용소, 원자폭탄, 전쟁의 만행들은 인간이 세계 질서와 의미에 가졌던 믿음의 기반을 산산조각 냈다. 자코메티의 조각 창작은 바로 이러한 역사적 맥락 속에서 펼쳐졌다. 한편으로 그의 창작은 인간의 허무 상태를 표현함으로써 자아의 각성을 유도한다. 다른 한편으로는 작품을 통해 허무의 ‘깊이’ 속에서 존재를 탐구하는 과정을 드러내며, 직관적인 차원에서 존재에 대한 원초적 지각을 환기한다.

1) 내가 본 것 - 허무 속의 존재

자코메티의 작품은 사실주의적 재현이 아니라, 존재의 ‘보이는 것’을 시각화하려는 시도라 할 수 있다. 여기서 말하는 ‘보이는 것’은 외부 세계의 표상이 아니라, 전쟁으로 찢기고 신앙이 해체되며 허무가 만연한 역사적 맥락 속에서, 혼돈 속에서 자기 존재 상태를 응시하는 개인의 시선이다. 자코메티는 다음과 같이 언급한 바 있다. “내가 할 수 있는 전부는, 내가 본 것의 창백한 형상을 그리는 것뿐이다. 내가 얻은 성공은 항상 실패보다 적었다.”⁶⁷⁾ 이와 같은 ‘실패’는 확실성에 대한 거부이며, 진실에 대한 지속적인 추구를 뜻한다. 장폴 사르트르 (Jean-Paul Sartre)는 “자코메티의 조각은 인간을 복제하려는 것이 아니라, 인간의 존재, 인간의 현존, 인간의 초월성을 포착하

67) 凱瑟琳·格雷尼爾, 寇媛媛 譯, 『行走的人·賈科梅蒂傳』, 北京日報出版社, 2023年, p. 273.

려는 것이다”⁶⁸⁾라고 지적한다. 자코메티는 자기 삶의 경험을 바탕으로 자신이 본 진실을 진솔하게 표현했다. 그는 “현실은 내게 예술 작품을 창작하기 위한 구실이 된 적이 없다. 예술은 내가 본 것을 표현하기 위한 필연적인 방식이다”⁶⁹⁾라고 쓴 바 있다.

조각의 형태적 측면에서, 그의 작품 속 신체는 안으로 밀려 압축되어 더 이상 줄일 수 없는 실선 혹은 얇은 판처럼 보인다. 이러한 압축은 그가 보았던 ‘죽음’에 대한 묘사와 밀접하게 연결된다. 그는 타인의 죽음을 다음과 같이 서술한다. “피부만 남은 뼈 마른 팔다리는 해체되어 생명 징후가 거의 없는 채 몸 바깥 멀리 버려져 있었고, 복부는 부풀어 있었으며, 머리는 뒤로 꺾여 입을 벌리고 있었다.” 또한, 반 멜 (Van Meurs)의 죽음을 다음과 같이 묘사하였다. “코는 점점 돌출되고, 볼은 움푹 꺼져 있었으며, 벌어진 입은 거의 움직이지 않았고 호흡이 힘들었다.”⁷⁰⁾ 이러한 ‘죽음의 소멸감’은 그의 전 생애에 걸쳐 예술적 사유에 영향을 미쳤다. 그는 죽음의 경험을 회피하지 않았고, 오히려 죽음이 야기하는 존재의 소멸감을 통해 당대 인간의 허무를 응시하였다. 그의 대표작 <걸어가는 사람 Walking Man>은 극도로 야위고 가느다란 신체 형상을 통해 현대 세계 속에서 개인의 고립성과 연약함을 표현한다. 자코메티의 창작은 죽음과 허무의 위협 속에서도 생명 상태에 지속성을 부여하려는 시도였다. 그는 “나는 항상 일종의 느낌을 받는다. 마치 생명이 너무나도 연약하여 매 순간 엄청난 에너지가 필요하며, 언제든지 쓰러질 수 있다는 위험이 도사리고 있다는 느낌이다. 소묘 할 때마다 그 점을 느낀다”⁷¹⁾고 언급했다.

68) Jean-Paul Sartre, *The Search for the Absolute*, in *Giacometti: A Biography*, 1971, p. 10.

69) 凱瑟琳·格雷尼爾, 寇媛媛 譯, 『行走的人·賈科梅蒂傳』, 北京日報出版社, 2023年, p. 273.

70) 위의 책, 184.

71) 阿爾貝托·賈科梅蒂, 『与安東尼奧·德爾·古爾西奧的對談』 / 『重生』雜誌, 1962年6月23日, 第32頁。



참고 도판 10) 자코메티, <걷는 사람 Walking Man>, 주조 구리, 1960년.

이처럼 죽음과 존재의 소멸 경계에서 비범한 생명 에너지를 표현하는 자코메티의 예술은 '죽음을 향한 삶'의 태도를 함축하고 있다. 본인 또한 임종

을 앞둔 같은 마을 노인의 얼굴에서 유사한 장면을 목격하였다. 반쯤 벌어진 입, 희미한 호흡, 도드라진 광대뼈, 움푹 들어간 볼과 눈두덩. 이러한 생명 소멸의 수축적 체험은 작품 <신체 일기 身体日記>에서 메마르고 여윈 신체 이미지로 전이되었다.

자코메티는 창작 과정에서 끊임없이 관찰하고, 확인하고, 부정한다. 그의 작품은 더 이상 대상을 재현하는 것이 아니라, 지각 경험의 흔적이다. 그는 “마치 내가 보고 싶은 것을 보지 못하는 듯하고, 모든 것이 너무나 혼란스러워서 우리가 본 것을 꿰뚫어 볼 수 없는 듯한 느낌이다.”⁷²⁾라고, 말한 바 있다. 이러한 혼돈 속에서 그는 자신이 보고 싶은 사실을 확정할 수 없었고, 그로 인해 그의 작품은 항상 긍정과 부정, 성공과 실패의 반복을 담아낸다. 결국 그의 작품은 고정된 결과물이 아니라, 끊임없는 탐색의 과정이며, 자코메티 자신에게 “성공이든 실패든 더 이상 아무 의미도 없다. 결국 나는 나 자신을 위해 작업하며, 내가 본 것을 이해하려고 노력하는 것뿐이다.”⁷³⁾

72) 凱瑟琳·格雷尼爾, 寇媛媛 譯, 『行走的人·賈科梅蒂傳』, 北京日報出版社, 2023年, p. 295.

73) 위의 책, p. 294.



작품 도판 2) 중 허, <신체 일기-현기증 眩暈>, 나무와 석고, 12×22×80cm, 2023년.

2) ‘깊이’ – 허무 속을 걸어가다

혼돈의 공간 속에서의 존재는 자코메티가 보았고 붙잡으려 했던 ‘진실’이다. 그는 이러한 존재의 배경이 되는 근본 구조를 ‘깊이’ 공간이라 보았다. 자코메티는 다음과 같이 자서전에서 회고한다.

진정한 계시, 진정한 충격은 나의 공간 개념을 근본적으로 전환하며 오늘의 예술 경로로 나아가게 만든 계기가 되었다. 그 사건은 1945년, 한 영화관에서 일어났다. 나는 당시 뉴스 영상을 보고 있었는데, 갑자기 내가 보게 된 것은 더 이상 인물의 형상이나 삼차원 공간 속에서 움직이는 인간이 아니라, 평면 위의 몇 개의 점들이었다. 나는 눈앞의 현실을 믿을 수 없었다. 옆 사람을 힐끗 바라보았다. 너무도 환상적인 장면이었다. 그 안에는 엄청난 ‘깊이’가 있었다. 나는 곧바로 우리가 모두 익숙함 때문에 인지하지 못하고 있는 ‘깊이’ 속에 빠져 있다는 사실을 자각하게 되었다.⁷⁴⁾

메를로-퐁티는 『지각의 현상학』에서 다음과 같이 언급한다. “‘깊이’는 존재론적으로 가장 의미 있는 차원이다. 그것은 사물의 속성이 아니라, 지각의 장 전체가 조직되는 방식이다.”⁷⁵⁾ 즉, ‘깊이’는 측정할 수 있는 삼차원적 공간이 아니라, ‘나’와 세계 사이에서 형성되는 지각의 얽힘 구조를 뜻한다. 자코메티가 체감한 허무의 ‘깊이’는 바로 이 지각 구조가 단절된 상태이며, 존재와 공간의 분열이 드러나는 장이기도 하다.

자코메티는 수필 『꿈, 스펅크스 그리고 T의 죽음 The Dream, the Sphinx and the Death of T』에서 두 차례에 걸친 충격적인 지각 경험을 묘사한 바 있다. 첫 번째는 임종자(죽음을 맞이한 자)의 머리를 마주했을 때

74) 위의 책, pp. 188 - 189.

75) Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, London: Routledge, 2012, p. 274.

의 경험이다. 그는 다음과 같이 말한다. “나는 그 머리를 둘러싼 공간과 허무 속에 있는 것으로 바라보았다. 처음으로 그 머리가 순간 완전히 경직되고 정지되어 있다는 것을 똑똑히 보았을 때, 나는 전혀 없는 공포를 느꼈고, 식은땀이 등을 타고 흘러내렸다.”⁷⁶⁾두 번째는 T의 죽음 이튿날 아침의 경험이다. “오늘 아침, 잠에서 깨어났을 때 나는 처음으로 수건을 보았다. 그 수건은 움직이지도 않고 무중력 상태에 있는 듯 보였으며, 공포스러운 침묵 속에 부유하고 있었다. 더 이상 의자나 바닥의 탁자와 연결되지 않았으며, 거의 닿지도 않았고, 거대한 허공의 심연에 의해 분리된 사물들 사이에는 어떤 관계도 존재하지 않았다. 나는 공포에 사로잡혀 방을 바라보았고, 식은땀이 등을 타고 흘러내렸다.”⁷⁷⁾이러한 두 차례의 체험은 존재론적 공포의 발생을 의미하며, ‘깊이’의 공간이 구조를 상실하면서 사물 간의 연관이 사라지고, 개인 또한 소속되지 못한 채 허무의 공간 속으로 추락하게 되는 경험을 드러낸다. 자코메티는 이러한 ‘충격’과도 같은 지각을 통해 자신의 예술적 전환점을 맞이했으며, 그가 말하는 ‘깊이’는 시각적 원근법이 구성한 환영적 깊이가 아닌, 삶과 죽음, 존재와 허무 사이가 갈라지는 정신적 공간이다.

이러한 공간 지각은 본인이 정신적 위기를 겪을 당시, 신체와 세계 사이의 단절을 경험한 이후의 부유하고 흐릿한 상태와 유사하다. 삶은 진공 속에서 무게를 잃고, 생명 활동은 더 이상 집중되지 않으며 흩어진다. 그러나 바로 이 순간이 주체의 원초적 지각을 각성시키는 계기가 되기도 한다. 이와 같은 ‘깊이’의 감각은 자코메티에게 있어 단지 공간의 문제가 아니라, 존재와 감각, 삶의 본질에 대한 통찰로 이어지는 출발점이었다.

76) Alberto Giacometti, “*The Dream, the Sphinx and the Death of T.*,” in *The Origin of Space: Selected Writings*, trans. Dieter Hornig, Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 128 - 129.

77) 凱瑟琳·格雷尼爾, 寇媛媛 譯, 『行走的人·賈科梅蒂傳』, 北京日報出版社, 2023年, pp.188-189.



참고 도판 11) 자코메티, <코 The Nose>, 청동, 81.9×66×39.4cm, 1947년.

잔혹한 제2차 세계대전을 겪은 이후, 개인은 보편적으로 질서가 무너진 사회와 가치의 공백 속에 노출되었다. 자코메티의 조각 언어는 이러한 시대적 경험에 대한 응답이다. <코 Nose>에서 하나의 기형적인 머리는 철제 감옥처럼 보이는 구조물에 고정되어 있으며, 그 코끝은 구조의 경계를 뚫고 나와 경계의 붕괴를 지시한다. 이러한 형상은 초현실적 상상이 아니라, 죽음

의 경험에서 비롯된 공간의 단절을 구체적으로 형상화한 것이다. 돌출된 광대뼈, 벌어진 입, 움푹 팬 눈구멍은 죽음의 얼굴을 드러낸다. 바로 이 죽음의 공포가 ‘깊이’ 공간에 대한 감각을 열어젖힌다. 본 작품은 철제 틀을 뚫고 돌출된 코라는 형태를 통해 폐쇄된 구조를 파괴하고, 관람자로 하여금 ‘깊이’ 공간에 대한 지각을 유도한다. 흐릿한 인물 형상은 공간의 심연을 더욱 강화하며, 인물의 머리는 사각 프레임 안에 매달려 있어 허무한 공간 속에 부유하며 중력을 상실한 상태를 드러낸다. 이에 따라 관람자의 내면 지각이 반응하게 되며, 이는 타자의 죽음을 마주한 순간에 오히려 자신의 생명 감각이 자극되는 체험과 유사하다.

<앉아 있는 여자 Seated Woman>에서는 인물 형상이 흐릿하고 신체는 수축해 있으며, 앉은 자세는 무거운 질량감으로 불분명한 경계의 공간 속에 파묻혀 있다. 그녀는 육체적으로는 드러나 있으나, 두꺼운 비물리적 기류 속에 감싸여 있으며 배경과 하나로 융합되어 있다. 인물의 윤곽은 흐릿하게 드러나고, 주변 공간은 혼돈과 응고된 상태이며, 명확한 지면이나 광원도 존재하지 않는다. 그녀의 응시는 외부를 향하지 않으며, 자기반성도 아닌 어떤 ‘깊이’로 빨려 들어가는 듯한 상태로 묘사된다. 이는 주체와 세계 간의 단절, 그리고 존재의 외로움과 무기력을 표현하며, 무력하게 부유하는 이 소멸 감각은 주체 내면의 생명 지각력이 상실되는 과정이다. 이러한 감각은 신체와 세계 간의 단절을 유발하고, 주체가 더 이상 원초적인 지각의 장을 구성할 수 없게 만든다. 결국 주체는 의미를 생성하지 못하는 부유 상태 속에서 허무의 ‘깊이’ 공간에 의해 감싸이며, 존재는 점차 소멸한다. 자코메티는 바로 이 허무 상태를 정면으로 마주하고, 이러한 지각의 장을 구축함으로써 관람자로 하여금 자신의 존재를 다시 자각하도록 유도한다.



참고 도판 12) 자코메티, <앉아 있는 여자 Seated Woman>, 석고, 높이 43cm. 약 1946 - 1950년.

‘깊이’는 허무한 시대적 배경의 혼돈, 응축, 불확실성을 상징한다. 자코메티는 무거움, 흐릿함, 혼돈으로 이루어진 ‘신체-받침대(corps-socle)’ 구조를 통해 이러한 ‘깊이’를 표현한다. 그의 작품에서는 인물 하단의 두터운 받침대, 흉상 조각에서 드러나는 넓고 두터운 가슴 부위, 유화 드로잉에서 묘사되는 혼탁한 배경과 중첩된 신체 묘사 등을 통해 깊이 공간이 가시화된다. 이에 대비되는 표현으로, 자코메티는 허무와 소멸의 ‘깊이’ 속에서 인간의 실존을 나타내기 위해 왜소하고, 연약하며, 마르고, 고립되고, 떠 있는 듯한, 텅 빈 조형 언어를 사용한다. 이 두 가지 표현 언어의 대조는 전쟁과 근대

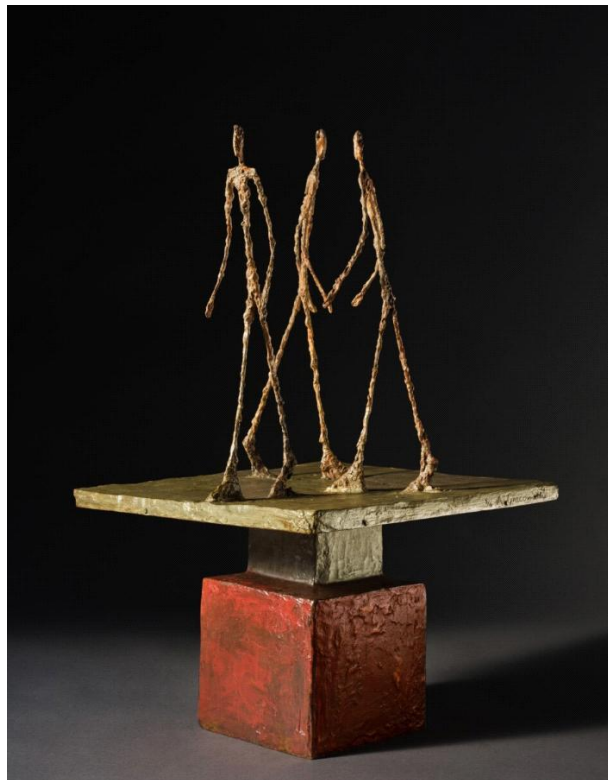
화, 그리고 인문적 신념의 붕괴로 인한 20세기 유럽의 광범위한 정신적 허무 상태를 시사한다.

<이중 받침대 위의 작은 인물상>에서는 인물 형상이 극도로 가늘고 약하며, 거대한 받침대와 극단적인 비례 차이를 이룬다. 받침대는 조각 전체 부피의 대부분을 차지하고, 인물은 받침대 구조의 일부처럼 구성되어 있다. 이것은 단순한 지지 구조를 넘어서, 상징적인 존재 구조를 형성한다. 인물은 무거운 역사성과 허무한 생명 상태에 짓눌려 있는 듯한 모습을 보인다. 이 작품의 창작 동기는 1937년 자코메티가 겪은 지각적 경험에서 비롯되었다.



참고 도판 13) 자코메티, <이중 받침대 위의 작은 인물상 Small Figure on Double Base>, 석고, 높이 10.8cm, 1945 - 46년.

그 사건은 자정 무렵의 생미셸 거리에서 일어났다. 나는 그녀의 머리 위에 새까만 건물이 있는 것을 보았다. 그래서 내가 받은 인상을 표현하려면 유화를 그리든지 조각을 만들든지, 아니면 거대한 받침대를 제작해야 했다. 그렇게 전체 구조가 내가 본 인상에 부합할 수 있었을 것이다.⁷⁸⁾



참고 도판 14) 자코메티, <세 명의 걷는 남자 Three Men Walking> 채색 청동, 높이 72.5cm, 1952년 주조.

그는 일정한 거리에서 관찰한 대상을 축소된 크기로 재현함으로써, 관찰 경험을 통해 얻은 진리에 충실히 접근하고자 하였다. 이때 받침대의 역할은

78) 凱瑟琳·格雷尼爾, 寇媛媛 譯, 『行走的人·賈科梅蒂傳』, 北京日報出版社, 2023年, p. 157.

인간 존재를 특정 장면과 통합시키는 데 있다. 이러한 창작은 존재 체험을 공간적으로 번역한 형식이며, 개인이 사회, 역사, 자아의식의 중압 속에서 겪는 생존의 투쟁을 드러내며 ‘존재’라는 철학적 질문에 대한 예술적 응답이 된다. 예를 들어 <도시 광장 City Square>에서는 여러 마르고 길쭉한 인물들이 직사각형의 플랫폼 위에 제각기 방향을 달리한 채 배치되어 있으며, 서로 어떠한 소통도 이루어지지 않는다. <세 명의 걷는 남자 Three Men Walking>에서도 마찬가지로 세 인물은 동일한 받침대 위에 있으나 각기 다른 방향을 향하고 있으며 상호작용은 부재하다. 이들 사이의 관계는 자코메티가 T.의 죽음 이튿날 목격한 사물 간의 단절 상태와 유사하다. 고립된 개인은 ‘깊이’라는 허무 공간 속에서 방황하거나 정지해 있다.



참고 도판 15) 자코메티, <디에고 흉상 Bust of Diego>, 녹청 청동, 40×33.7×19cm, 1954년.

<받침대 위의 여윈 반신상>에서는 가슴 부위의 체적을 극대화함으로써 ‘받침대’를 환경으로부터 인체 내부로 전이시킨다. 이 조각은 거칠고 무거우며 불분명한 가슴 형태를 통해 공허하고 응축된 허무의 공간을 형성한다. 인물의 얼굴은 그러한 허무 속에서 부유하듯 드러나고 있다. 회화 <아네트의 초상>에서도 자코메티는 색채와 붓질을 통해 ‘깊이’를 구축한다. 화면 속 배경은 혼돈과 억압의 감각으로 가득하며, 특히 가슴 부위는 두텁고 무겁게 묘사되어 있다. 이러한 처리 방식은 시각적인 ‘막힘의 감각’을 불러일으키며, 관람자는 마치 벗어날 수 없는 고요하고 응축된 공간에 갇힌 듯한 인상을 받는다. 이 흐릿한 배경 속에서 얼굴을 향한 자코메티의 반복적 긍정과 부정의 붓질은, 인물의 진실한 존재 상태를 포착하려는 과정으로 부각 된다. 이처럼 자코메티의 ‘깊이’ 공간은 주체와 세계의 단절에서, 주체와 세계가 교차하고 얽히는 존재 구조로 전환된다. 이 ‘교차’는 주체가 자신의 존재를 인식하는 출발점이 된다. 그는 모호하고 무거운 ‘받침대’를 통해 왜소한 인물의 존재적 긴장을 강조하며, 허무 속에서 자기를 성립시키려는 인간의 태도를 시각화한다. 자코메티의 작품은 완결된 ‘존재’에 대한 서술이 아니라, ‘존재 중’이라는 지속적 상태에 대한 탐색이다. 그의 조각에서는 확정과 미확정 사이를 가로지르는 선 하나, 시도 중인 진흙 덩어리 하나까지도 모두 존재에 대한 탐구의 흔적이 된다. 허무를 정면으로 마주하고 ‘존재 중’이라는 행위를 지속하는 것, 이것이야말로 자코메티의 조형 목적이라 할 수 있다.



참고 도판 16) 자코메티, <아네트의 초상 Portrait of Annette>, 재질: 캔버스에 유채, 89.9 ×96.1cm, 1950년.

조각 <걸어가는 사람>은 ‘존재 중’이라는 개념을 형상화한 대표적 사례이다. 이 작품 속 인물은 무거운 받침대 위에서 극도로 늘씬하고 마른 몸을 지녔으며, 표면은 거칠고 텍스처가 두드러진다. 그는 불안정해 보이면서도 곧은 자세로 전진하고 있다. 조각은 극도로 단순화된 구조를 지녔지만, 시각적 긴장과 감각적 밀도를 내포하고 있다. 인물은 얼굴도, 손짓도, 표정도 없이 단지 ‘걸음’만을 갖고 있다. 두 발은 앞뒤로 놓이며 정지해 있으나, 마치 금방이라도 내디딜 듯한 역동성을 품고 있다. 이러한 형태는 개성과 외형을 지우는 대신, 멈출 수 없는 ‘의지의 힘’을 방출한다. 이 작품은 단순히 걸음

걸이 동작을 재현한 것이 아니라, ‘걸어감’이라는 행위를 존재 방식의 표상으로 제시한다. 이는 구체적 목표를 향하지 않는 비지시적 동작이지만, ‘존재 중’의 끊임없는 유동성을 상징한다. 자코메티는 인간이 실존을 확정할 수 없는 허무 속에서도 여전히 ‘확정하려는’ 행위를 지속한다는 사실을 드러낸다. 그는 근대의 허무주의적 배경 속에서 개인이 ‘존재의 심연’ 속에서 경험하는 지각적 체험을 형상화하였다. 그의 예술은 ‘깊이’ 속에서 여윌고 고립된, 소멸해 가는 인간 형상이 여전히 자기 존재를 찾으려는 의지를 보여주는 데 초점이 있다. 인물은 언제라도 붕괴될 듯하나, 여전히 걸음을 내디딘다. 이는 인간이 허무 속에서도 의미를 창조해야 하며, 존재를 포기하지 말아야 함을 말한다. 자코메티의 이러한 태도는 그 시대의 정신적 허무를 강렬하게 형상화함과 동시에, 방황 속에서도 자기 존재를 확립하려는 인간의 동기를 북돋는다.

자코메티의 ‘깊이’는 의식의 투영이다. 그것은 물리적이거나 기하학적인 공간이 아니라, 인간이 존재를 추구하는 지각의 장이다. 그의 작품은 극도의 소멸을 향한 감각적 도식 속에서 생명의 존재를 향한 강렬한 탐색을 보여준다. 조각 속에서 포착되는 탐색의 흔적과 동세는 단순한 형태의 완결이 아니라, 끊임없는 도달과 질문의 과정이다. 그러므로 자코메티는 ‘실패’와 ‘불확정성’을 강조하였다. 진정한 존재란 결코 단번에 고정될 수 있는 것이 아니라, 늘 도달하려는 상태 속에만 존재하기 때문이다. 그는 결코 현실을 재현하려 하지 않았다. 오히려 ‘내가 본 것’에 대한 예술적 응답을 통해, 허무 속에서 존재를 탐색하는 행위 자체를 드러내고자 했다.

3. 정현 - 물질의 귀환과 작가 주체의 탈중심화

한국 경제가 비약적으로 발전한 시대의 이면에는 그 세대의 노력과 투쟁이 존재한다. 그들은 정신적, 신체적으로 극심한 압박을 겪어야 했다. 정현의 작품은 단순히 그 시대의 정신적 풍경을 드러내는 데 그치지 않고, 동양적 지혜가 담긴 방식으로 사람들에게 삶의 힘을 부여하며 존재의 아름다움을 다시 인식하게 만든다. 정현은 폐기된 재료를 재구성함으로써 새로운 생명 형식을 부여한다. 그는 작가로서 ‘한 걸음 물러서는’ 태도를 통해 창작의 주권을 재료 그 자체와 관람자의 신체 경험에 양도한다. 작가는 의도적으로 자신의 통제력을 약화하고, 재료가 자신의 생명력을 말하도록 하며, 그것이 관람자의 신체 감각 속에서 의미를 생성하도록 유도한다. 이러한 창작 방식은 더 이상 작가의 의도에 의존하지 않고, 재료와 공간, 신체 사이의 열린 대화 구조를 구축하는 데 의의를 둔다.

1) 폐기물의 ‘생장’

산업 문명이 급속히 발전하는 오늘날, 수많은 폐기물은 본래의 기능과 가치를 상실한 채 현대 사회의 ‘잊힌 구석’으로 전락하고 있다. 정현은 예리한 예술적 직관을 통해 이와 같은 버려진 물질을 창작 매체로 선택하고, 그것을 ‘생장’의 힘을 지닌 예술 형상으로 전환한다. 폐철도 침목, 철근, 목탄 등과 같은 재료를 활용한 그의 재구성 작업은 단순한 ‘물질성’에 대한 예술적 개입을 넘어, 생명의 의미, 정신의 재생, 존재의 회복력에 관한 철학적 응답이라 할 수 있다. 그는 현대 사회에서 가치 감각이 해체되고 있음을 인식하는 동시에, 예술 실천을 통해 새로운 생명의 의미를 창출하려 한다. 이를 통해 방향을 상실한 개인에게 정신적 지지점을 제공하고자 하며, 이는 예술이

수행할 수 있는 존재론적 역할에 대한 모범적 제안이기도 하다.

버려진 철도 침목, 철근, 아스팔트와 목탄은 한때 산업 문명의 핵심 기반이었으며, 현대 도시와 교통 및 인프라 건설을 지탱해 온 물질적 중심이었다. 그러나 기능이 소진됨에 따라 이들은 폐기되고 파손되어 점차 사회적 가치를 상실하고, 침묵하는 잔해로 전락하게 되었다. 이러한 재료들의 ‘폐기된 상태’는 본질적으로 산업 질서가 생명과 시간을 망각한 결과라 할 수 있다. 정현은 바로 이와 같은 망각의 틈에서 그들의 존재의 역사를 다시 불러낸다. 그는 재료에 남겨진 균열과 마모를 보존하며, 그것을 시간과 노동의 상징으로 바라본다. 그리고 인체 형상의 전환을 통해 이들에게 새로운 표현의 역할을 부여한다. 김원방이 지적했듯이 “정현의 조각은 일반적으로 ‘인체 조각’으로 분류된다.”⁷⁹⁾ 이러한 접근은 사물에 대한 재맥락화이자, 인간 존재의 의미에 대한 회복의 시도라 할 수 있다.

정현의 ‘철도 침목’ 조각에서 재료는 더 이상 형식을 위한 매체가 아니라 시간성과 생존 경험을 담은 서술 주체가 된다. 도끼로 거칠게 자른 침목들은 간단히 절단되고 껍질이 벗겨져 서 있는 인체 형태의 조각으로 조립되며 그 역사적

침목의 의식을 강화한다. 모든 균열은 하나의 상처이자 역사이다. 정현 자신이 말했듯이 침목 자체가 작품이다. 오랜 시간 자갈에 긁히고 위로는 기차의 무게를 견디며 비와 눈보라에 시달렸지만, 수십 년을 견뎌낸 침목은 이미 작품으로서의 가치를 갖고 있다.⁸⁰⁾

예술 평론가 헬렌 해리슨은 1999년 『뉴욕 타임스』에서 “정현은 무게감

79) 김원방, 『정현과 조각의 긍정성』, 서울: 김종영미술관, 2004, p. 9.

80) 김원방, 위의 글, p. 11.

있는 재료를 통해 인간 정신이 파괴되는 과정을 은유적으로 보여주는 동시에 생존의 힘을 드러낸다.”⁸¹⁾고 지적했다. 요컨대 이 작품에서 압력을 받으며 침묵하는 침묵의 역사적 의미는 잊혔지만, 정현의 예술 표현 속에서 침묵은 여전히 침묵하는 자세로 자신의 역사적 무게를 표현한다. 필자는 하나 하나 서 있는 키 큰 인물상 앞에서 최근 수십 년간 한국을 건설한 한 세대의 국민에 대한 존경심뿐 아니라 세상에서 열심히 살아가는 모든 이들에 대한 존경심이 솟구치는 것을 느꼈다.



참고 도판 17) 정현, <무제 Untitled>, 침묵, 가로 높이: 3m, 2001- 2006년.

그러나 열차의 중압을 견디고, 역사 속에서 잊히고, 바람과 비에 마모되어 온 침묵이 왜 예술가의 손을 거치면서 다시 주목받고 의미의 확장을 이루게 되었는가? 첫째, 예술가는 재료 자체가 지닌 생명적 질감을 보존하였다. 둘째, 단순한 행위를 통해 땅에 누워 있던 침묵을 일으켜 세웠다. ‘누워 있음’은 침묵이 지닌 본래의 생명 형식이며, 오직 누워 있는 침묵만이 역사적 의

81) Harrison, Helen A., *“Updating and Adapting Traditions, of a Country or a Medium,”* The New York Times, February 14, 1999, p. 42.

미를 담을 수 있다. 그러나 시간의 망각과 침식 속에서 침묵의 생명적 감각은 점차 소멸해 왔다. 그가 지닌 생명 지각력의 도식은 아래로 눌리고 안으로 침식되는 방향성을 띤다. 예술가는 단순한 절단과 재조립의 방식을 통해 침묵을 조용히 서 있는 모호한 인물 형상으로 변모시켰다. 작품 속 침묵이 발현하는 생명 지각력은 위를 향하고 있다. 특히 관람자가 조각 아래에 위치하게 될 때, 그 조형물은 인간의 신체적 높이와 차원을 훨씬 넘어서는 위압감을 자아내며 침묵의 상승 에너지를 더욱 강조한다. 이러한 상승의 힘은 침묵 내부에 잠재된 거대한 역사적 에너지를 활성화하며, 유한한 신체가 그 감각의 장 아래 놓일 때, 자연스럽게 경외심과 침묵 속의 사유가 촉발된다. 예술가는 누워 있던 침묵을 세움으로써 재료에 새로운 생명 형식을 부여하고, 그 의미를 확장한 것이다.



참고 도판 18) 정현, <무제 Untitled>, 폐철근, 높이: 8m, 2008년.

다른 일련의 작업에서 정현은 부서지고 흩어진 폐철근을 다시 조립하여 위로 솟아오르는 형식으로 재구성하였다. 이 재료들은 한때 도시의 뼈대였으나, 폐기된 후 무용한 것으로 전락했다. 녹슬고 비틀어지고 흩어진 조각들은 도시 구조체의 원형과 극명한 대조를 이루며, 철근이 지녔던 본래 생명형식의 해체를 드러낸다. 정현은 용접, 절단, 비틀기 등의 조형 기법을 통해 이 재료들을 구조적 긴장감을 지닌 조각으로 재편함으로써, 그들이 지녔던 구조적 의미를 환기한다. 그는 재료를 미화하지 않고, 오히려 그 거칠고 무거우며 원초적인 성질을 강조하며, 사회 질서의 잔해 속에서 ‘생존자’로서의 가능성을 부여한다. 뭉텅이로 압축된 폐철근은 혼란스럽고, 무질서하며, 부식된 소멸의 힘을 표상한다. 그것은 감각의 도식 속에서 내향적이고 하향적인 생명 감각으로 인식된다. 그러나 예술가는 이 폐철근들을 다시 수직으로 결합하여 위로 자라나는 기둥으로 만들었다. 이는 위로 향하는 성장과 중심에서 바깥으로 퍼지는 지각 흐름을 명확하게 드러낸다. 폐철근은 새로운 생명 질서 속에서 다시금 의미의 확장을 이루고 있다.

불에 탄 뒤의 목탄 역시 예술가가 자주 사용하는 재료 중 하나이다. 목탄은 일반적으로 죽음과 파괴의 상징이지만, 정현의 작품에서는 재생의 긴장을 불러일으키는 물질로 전환된다. 그는 목탄으로 인체를 조각하여, 그것을 파괴 속에서 다시 태어나는 토렘으로 형상화하였다. 목탄의 검게 그을린 표면은 수축된 시각적 에너지를 내포하며, 균열된 파편과 불완전하게 남은 잔해는 나무가 불에 타며 소멸하는 과정을 생생하게 전달한다. 그러나 동시에 목탄은 불타오르는 열기와 에너지를 떠올리게 한다. 예술가는 이러한 소멸의 힘을 지닌 재료를 생명적 긴장을 품은 조형 구조로 조직함으로써, 목탄 내부에 잠재된 에너지를 다시 점화시킨다. 이는 죽음의 흔적 위에 삶의 형식을 세우는 조형 행위이자, 파괴된 재료 안에서 존재의 가능성을 끌어올리는 예술적 실천이다.



참고 도판 19) 정현, <무제 Untitled>, 목탄, 280x335x335cm, 2018년.

예술가는 소멸의 감각을 지닌 재료에 생명의 형식을 부여함으로써, 생명 내부에 잠재된 원초적 지각력의 저항을 구현해낸다. 이러한 외부를 향한, 위로 솟구치는 저항의 긴장은 곧 생명의 분출이며, 관람자의 내면에 자리한 원초적 지각과의 공명을 불러일으킨다. 이 공명은 내면으로부터 외부로 확장되는 자발적 각성에서 비롯된다. 김원방이 지적했듯이, 정현의 작업은 “밖에서 안으로 들어가는 방식”이 아니라, “안에서 밖으로 나오는 방식”이며, “재료의 숨결이 안에서 밖으로 흐르는 작업을 지향한다.”⁸²⁾는 점에서 그 특수성이 드러난다. 이러한 형식의 전환은 단순한 시각적 언어의 혁신을 넘어서, 생명의 본질에 대한 철학적 물음이기도 하다. 생명은 과연 파괴를 거쳐야만 재구성될 수 있는가? 정현은 이 ‘다 타버린 형상들’을 통해, 관람자에게 파괴된 폐허 위에서도 가치는 다시 세워질 수 있음을 말하고 있다. 그는 폐기된 물질에 새로운 형태를 부여함으로써 하나의 정신적 재생의 장을 구축한다.

82) 김원방, 『정현과 조각의 긍정성』, 서울: 김종영미술관, 2004, p. 13.

작가는 물질의 과편성과 결손을 감추거나 보완하지 않고, 오히려 그 결핍과 소멸 속에서 정신적 힘을 발견한다. 그는 우리에게 의미란 권위에 의해 부여되는 것이 아니라, 자아와 세계의 끊임없는 대화를 통해 형성되는 것임을 상기시킨다. 정현은 폐기물을 매개로 하여 예술 형식 속에서 의미를 재구성하고 존재를 재생산하는 실천을 수행하며, 이를 통해 조각의 물질적 차원을 확장하는 동시에, 동시대 예술이 생명의 본질과 인간 정신의 상태에 대해 어떻게 성찰할 수 있는지를 제시한다. 그의 작업은 우리에게 문명이라는 폐허 속에서도 여전히 자기를 재건하고, 새로운 삶을 모색할 가능성이 존재함을 환기한다. 이는 단지 재료에 대한 권한 부여를 넘어, 미래를 향한 하나의 정신적 제안이다. 의미가 붕괴되고 가치가 해체되는 오늘날, 우리는 과연 가장 외면받던 잔해 속에서 다시 생명의 불씨를 발견할 수 있을 것인가?

2) 창작 주체의 '후퇴'

동시대 예술의 전개 맥락 속에서 예술의 '주권' 구조는 심층적인 전환을 겪고 있다. 예술 주체는 전통적인 '작가 중심주의'에서 해방되어, 점차 재료의 표현성과 관람자의 공명 경험을 포괄하는 복수의 장으로 이동하고 있다. 정현의 창작 경로에서는 이러한 전환이 특히 선명하게 드러난다. 그는 '무대'라는 핵심 은유를 통해 조각 작업 전반에 걸쳐 '작가의 퇴장'이라는 실천을 일관되게 추진하였으며, 표현의 주권을 점차 재료와 관람자에게 이양함으로써 존재의 다중 차원을 향해 열어 놓는다. 그의 작품은 초기의 작가 중심적 형식 표현에서 출발하여, 점차 개방적이고 역동적인 공간으로 확장되었고, 궁극적으로 의미 구성의 권한을 재료와 관객에게 넘기는 방식으로 진화하였다. 정현의 작업은 '자기로부터 타자에게'로 향하는 예술 철학적 실천이라 할 수 있으며, 그 작품은 인체를 출발점으로 하여, 형식 구조, 물질 언

어, 신체적 상호작용을 통해 ‘작가 주체’에서 ‘재료와 관람자 주체’로의 전이를 완성해 나간다.

정현의 첫 개인전은 선형적 인체 조각을 중심으로 구성되었으며, 작품은 극도로 단순화된 선을 통해 인체의 자세와 구조를 추상적으로 묘사하였다. 그의 인체 조각은 구상적 사실주의도 아니며, 추상적 표현주의도 아니다. 정현의 인체 조각은 인간 정신의 붕괴를 조형적으로 번역한 것이다. 이에 대해 홍대일은 다음과 같이 평하였다. “심하게 패인 가슴, 끊어질 듯 살점이 떨어져 나간 허리, 마모된 팔 등은 정신적으로 혹은 신체적으로 꺾박받고 억압당하는 현대인의 황폐한 모습을 극적으로 드러내고 있다.”⁸³⁾ 이 시기의 작업에서 작품의 의미는 거의 전적으로 창작자에 의해 통제되고 있다. 이태호는 정현의 초기 작품을 평가하며, 그가 관심을 두는 지점은 “인체가 무엇으로 구성되어 있는가?”에 있으며, “신체를 구성하는 데 꼭 필요한 가장 본질적인 것만을 남기고, 그 외의 것은 철저히 배제한다.”⁸⁴⁾고 지적하였다. 창작 방법에서도 재료와 형식은 철저히 작가의 의식적 권위에 종속되어 있으며, 관람자는 이러한 선형 조각을 마주할 때, 형식을 해체하고 재구성하는 과정에서 드러나는 작가의 기술적 역량과 자의식을 더욱 강하게 인식하게 된다. 관람자는 작가가 지시하는 의식적 관념을 수동적으로 수용하게 되며, 이러한 창작 및 수용의 구조는 전형적인 ‘작가 중심주의’에 해당한다. 정현 본인 또한 “인체는 대상일 뿐이며, 인체를 통해 나 자신의 이야기를 풀어나가기 위한 것”⁸⁵⁾이라고 언급한 바 있다.

83) 홍대일, 「뒤틀린 인체의 긴장감과 상징성」, 『월간미술』, 1992년 10월, p. 46.

84) 이태호, 「인체의 본질, 조각의 본질을 찾아서」, 『월간 ART』, 2000년 1월호, p. 95.

85) 이성구, 「깎인 침묵이 내뿜는 '인체의 강렬함'」, 『내외경제신문』, 2001년 9월 3일.



참고 도판 20) 정현, <무제 Untitled>, 석고, 콜타르, 95 x30.5 x 27.5cm, 1988년.

그러나 ‘대형 두상’ 시리즈 이후, 정현의 창작 방식에는 뚜렷한 전환이 나타난다. 앞서 논의된 선형 인체 조각이 작가의 사유와 의식을 시각적으로 표출한 형식이었다면, 본 시리즈는 작가의 실제 신체 행위의 힘과 정서적 상태가 응고된 결과물이라 할 수 있다. 이러한 전환 과정에서 작가 주체의 의식적 권위는 점차 약화되기 시작한다. 이태호는 평론에서 다음과 같이 언급하고 있다.

작가는 표면의 질감을 강조하기 위해 온갖 공을 들였음을 알 수 있다. 손도끼와 주머니칼 등의 자국이 생생하게 표면에 남아 있다. 그것들은 모두 강하게 내리치거나 빠르게 절단한 흔적들이다. 물론 그것은 묘사를 위한 것이 아니라 의도적이다. 따라서 마치 액션 페인팅과도 같이, 그것은 행위 이후에 남겨진 흔적이다.⁸⁶⁾

86) 이태호, 「인체의 본질, 조각의 본질을 찾아서」, 『월간 ART』, 2000년 1월호, p. 96.



참고 도판 21) 정현, <무제 Untitled>, 석고, 50x36x34cm, 2004년.

이 시기부터 작가는 자신의 의식적 흔적을 점차 약화하는 동시에, 신체적 행위의 힘을 진흙 표면에 남겨진 타격의 흔적을 통해 강조하기 시작한다. 이러한 단계에서 관람자는 더 이상 수동적인 미적 수용자가 아니라, 재료에 새겨진 ‘상흔’을 감각함으로써 예술적 의미 생성에 능동적으로 참여하는 존재로 전환된다. 작가가 말했듯이, “저 고통스럽고 절실한 ‘안의 것’을 내놓고 싶었다.”⁸⁷⁾ 이러한 ‘내면의 것’은 작가의 행위 흔적을 통해 외화되며, 이를 통해 관람자는 더 직접적이고 본질적인 감각의 차원에서 작품을 마주하게 된다. 이때 예술의 ‘무대’는 단순한 전시 공간을 넘어, 신체적 경험과 감각이

87) 이영란, 『현대인의 고뇌하는 얼굴 각고의 분출』, 내외경제신문, 1997년 9월 26일.

각성되는 장소로 기능하게 된다.

정현은 ‘대형 두상’ 시리즈에서의 물질적 경험을 바탕으로, 이후 침목을 재료로 한 조각 작업에서 이를 더욱 심화시키고 확장하였다. 침목 조각 시리즈는 창작의 중심을 재료 자체의 언어성과 역사성으로 전환하며, 시대의 신체성을 상징적 물질로 대체하려는 시도를 보여준다. 그는 침목을 통해 ‘견뎌와 인내의 은유’를 전달한다. 산업 자재로서 오랜 세월 중량을 지탱하고 마모된 침목은 그의 작업 안에서 단순히 신체 형상으로 구현되는 데 그치지 않고, ‘견디는 존재’, ‘기억하는 존재’, 그리고 ‘시간을 품은 존재’로서의 상징성을 획득한다. 그는 한 인터뷰에서 “침목 자체가 이미 작품이다… 수십 년간 그대로 버티어온 침목은 그 자체만으로도 이미 작품으로서의 가치를 지닌다.”⁸⁸⁾고 언급한 바 있다. 정현은 거대한 힘을 내포한 침목을 오랜 시간 관찰하면서 “그와 ‘대화’할 수 있게 되었다”⁸⁹⁾고 말한다. 이는 작가가 조형의 주도자에서 재료의 목소리에 귀 기울이는 존재로 전환되었음을 의미한다. 그는 ‘형상화’에서 ‘공명’으로 나아갔으며, 김원방이 지적했듯이 이는 “정현이 재료와의 상호작용 속에서 조각의 긍정성을 추구하는 방식”⁹⁰⁾으로 설명된다. 이 시점에서 예술가의 의식과 신체는 점차 퇴장하고, 작품의 의미는 재료로부터 자생적으로 촉발된다. 관람자는 침목의 균열과 마모를 통해 비언어적인 감각의 통로로 진입하게 되며, 예술은 더 이상 설명을 요하지 않는 ‘존재의 장’으로 기능하게 된다. 조은정과 인터뷰에서 정현은 이러한 ‘작가의 퇴장’, 그리고 재료와 관람자의 ‘등장’이라는 창작 철학을 분명히 밝힌다. 그는 다음과 같이 말한다.

88) 정현 인터뷰, 『미술계』, 2023년 제2호, p. 48

89) 조은정, 「침묵(沈黙)하는 침목(枕木)의 인간상」, 『미술평단』, 금호미술관, 2001년, p. 115.

90) 김원방, 「정현과 조각의 긍정성」, 서울: 김종영미술관, 2004년, p. 3.

나는 빠지고 침묵 자체에 집중하면서 소리는 더 커지는 작품이 있다. 내가 슬그머니 빠지고 재료인 침묵을 살려주었을 때 표현하고 싶은 것이 더 잘 나타난 것을 본다.⁹¹⁾

이러한 창작 철학은 시멘트와 녹은 철이 융합된 구체 조각에서 명확히 드러난다. 이 작품은 도시 건설의 가장 기초적인 두 재료인 시멘트와 철근을 융합하여 제작된 거대한 구형 조각으로, 도시 거리 한복판에 자리 잡고 있다. 도시 공간 안에서 이 작품은 언어적 설명 없이도 차가움과 무게감이 내뿜는 힘으로 관람자에게 압박감을 주며, 냉혹하고 고압적인 도시 환경 속 인간의 무력감을 은유적으로 드러낸다. 이 조각은 관람자의 참여가 있어야 비로소 완성되는 작품이다. 관람자는 자신의 몸으로 밀고, 맞서고, 만지는 행위를 통해서만 그 안에 내재된 생명적 긴장을 체감할 수 있다. 본인이 그 시멘트 철구를 밀어보려 했던 순간, 재료의 물리적 중량은 나의 신체가 얼마나 무력하고 유한한지를 실감하게 했으며, 시멘트와 철이 지닌 냉기는 오히려 내 몸의 온도를 생생하게 느끼게 했다. 이처럼 작품과의 상호작용을 통해 필자는 자신의 몸에 내재한 원초적 감각을 환기하고, 그것이 의미 생성의 출발점으로 확장됨을 체험하였다.

우선, 철근과 시멘트가 구축한 도시 공간 속에서 인간은 자신의 ‘체온’을 잃지 말아야 한다. 그리고 신체의 힘이 가진 유한성을 체감하는 순간, 죽음의 무게와 무의미한 냉기를 자각하게 되며, 그 구체를 더 이상 밀 수 없다는 사실을 받아들이는 찰나에, 자신에 대한 집착 또한 내려놓을 수 있는 자각이 일어난다. 이러한 창작 개념 속에서 예술가의 의식과 육체는 더욱 ‘후

91) 조은정, 「침묵(沈默)하는 침묵(枕木)의 인간상」, 『미술평단』, 금호미술관, 2001년, p. 116.

되’, 재료의 물성과 본질적 속성이 주목받으며, 관람자의 신체가 의미 생성의 주체로 부상한다. 정현은 바로 이러한 ‘비의도적’ 표현 방식 속에서 재료를 예술의 핵심 주체로 자리매김하고, 관람자를 의미의 창조자로 이끈다.

이러한 입장은 동양 철학의 ‘무위(無爲)’ 사상과도 맞닿아 있다. 예술은 통제하는 것이 아니라, 생명 형식이 자연스럽게 펼쳐질 수 있도록 순응하는데 그 본질이 있다. 정현은 ‘뒤로 물러남’이라는 전략을 통해 재료와 참여자가 작품의 주인공이 되도록 하였으며, 그 결과 작품은 더욱 열려 있고 존재적 긴장감을 지니게 된다. 만약 작품을 하나의 생명체로 본다면, 재료는 그 생명의 외피이자 영혼의 담지체이며, 관람자는 그 무대 위에서 경험을 실현하는 실질적 수행자이다. 예술가는 배후로 퇴장하고, 재료는 예술의 ‘무대’를 구성하며, 관람자는 그 무대의 주인공으로서 삶의 경험을 유동적으로 불러일으킨다. 이때 예술의 ‘주권’은 진정으로 한 차례 심층적인 ‘무대 이동’을 겪게 된다. 메를로-퐁티는 『눈과 마음』에서 “예술은 세계를 재현하는 것이 아니라, 세계와 우리 사이에 잠들어 있는 감각적 연결을 다시 깨우는 것이다.”⁹²⁾라고 말한다. 이러한 관점은 정현의 예술 논리와도 깊이 맞닿아 있다. 그의 작업은 더 이상 환영을 생산하지 않으며, 오히려 균열, 무게, 마모의 질감 속에서 관람자의 신체 감각을 활성화하고, 그로 하여금 세계에 대한 생명적 응답을 불러일으킨다.

예술가 주체의 ‘후퇴’는 정현이 자의식을 의도적으로 약화하는 예술적 태도이며, 니체의 ‘아이의 정신’ 개념에 따라 예술의 ‘무대’에서 중심성을 해체하고 열린 예술 장을 구성하려는 실천이다. 이러한 예술 장에서는 작가가 의미의 존재를 부정하는 것이 아니라, 의미의 고착을 거부하며, 의미는 관람자의 참여 속에서 끊임없이 생성되어야 함을 강조한다.

92) Merleau-Ponty, *Eye and Mind*, Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 129.



참고 도판 22) 정현, <무제 Untitled>, 시멘트, 철, 113×187×165cm, 2013년.

4. 닉 케이브: 감춤의 전략과 드러남의 역설

닉 케이브는 미국 동시대에서 가장 대표적인 아프리카계 시각 및 퍼포먼스 예술가 중 한 명이다. 그의 <사운드 수트 (Soundsuits)> 시리즈는 단순히 신체, 감각, 정체성에 관한 문제를 넘어, 동시대 허무주의적 배경 속에서 개인 존재 방식의 재구성을 탐구한다. 그의 예술 실천은 ‘가림’을 통해 시각 권력 구조에 도전하며, 정체성을 일시적으로 보류시킴으로써 주체성의 재탄생 가능성을 제시한다. 또한 ‘열림’을 통해서도 재료의 향연, 감각의 충돌, 공간의 개입을 통해 사람들의 잠든 신체 감각과 사회적 연결을 환기하고자 한다.

1) 주체의 가림과 재구성

1991년 미국에서 발생한 ‘로드니 킹 사건’은 인종 폭력에 대한 사회적 관심을 촉발했으며, 닉 케이브의 작품 <사운드 수트> 창작에 있어 근원적인 계기가 되었다. 해당 사건은 한 아프리카계 남성이 네 명의 백인 경찰에게 집단 폭행을 당하고, 가해자들이 무죄로 석방되면서 전국적인 시위와 인종 갈등을 일으켰다. 흑인 예술가로서 케이브는 사회적 시선 속에서 자신의 존재가 얼마나 취약한지를 깊이 체감하였으며, 그는 “나는 나 자신을 보호할 무언가를 만들어야 했다. 몸을 숨기면서도 동시에 분노를 표현할 수 있는 형식이 필요했다.”⁹³⁾라고 밝힌 바 있다. 이와 같은 맥락에서 첫 번째 <사운드 수트>가 탄생하였다.

93) Sirmans, “Nick Cave and the Power of the Obscured Body,” *Art in America*, 99(2), 2011, p. 112



참고 도판 23) 닉 케이브, <사운드 수트 (Soundsuits)>, 혼합 재료, 높이 250cm, 2015년.

<사운드 수트>는 착용자의 신체 외형을 철저히 가림으로써, 인종, 성별, 연령, 체형 등 사회적 분류 기준이 되는 모든 요소를 소거한다. 이와 같은 극단적인 위장 방식은 곧 현실의 정체성 구조로부터 탈주하는 전략이다. 관객은 분류 불가능하며, 움직임과 소리 속에서만 존재하는 하나의 유동적인 존재를 마주하게 된다. 이러한 익명화 전략은 외형적으로는 개별 특성의 은폐처럼 보이지만, 실질적으로는 사회적 낙인의 언어를 유예시키는 능동적 제스처이다. 허무주의가 배경이 되는 시대 속에서, 사회 구조의 해체는 정체성의 붕괴와 가치의 공허함을 초래한다. 케이브는 이러한 균열을 메우려 하기보다, 오히려 가림을 통해 그 균열 자체의 존재를 인정한다. 그의 <사운드 수트>는 단순한 장식이 아닌, 정체성을 재구성할 수 있는 ‘제2의 피부’이

며, 이는 곧 권력 담론에서 탈주하는 중간 지대이자 ‘존재의 유예 공간’이다.

그의 재료 선택 또한 정치적 함의를 지닌다. 케이브는 고급 매체를 거부하고, 벼룩시장에서 발견한 장난감, 폐기된 털실, 단추, 천 조각, 도자기 파편 등 사회에서 버려진 물건들을 주된 재료로 사용한다. 이처럼 주변부의 잔여물들은 단지 작품의 외형을 구성하는 것이 아니라, 사회적 소외 집단의 기억과 감정을 담는 매개체가 된다. 각각의 <사운드 수트>는 ‘사회적 파편’으로 이루어진 콜라주 서사로 기능한다. 털실은 보호와 부드러움을, 장난감은 유년과 무력감을, 도자기 파편은 단절된 역사와 균열된 정체성을 상징한다. 이와 같은 재료 미학은 단순한 조형 전략이 아니라, 주류 가치체계에 대한 비판이자 사회적 기억을 재봉합하는 행위이다. 시각적으로는 현실을 초월한 장관을 창출하고, 정서적으로는 주변부 존재들의 은폐된 삶을 환기한다. 이러한 구성 속에서 주체는 안정된 상징 체계가 아닌, 파편화된 재료로부터 새롭게 형성된다. 케이브는 다음과 같이 언급한다. “나는 항상 창작에 사용되는 재료들을 새로운 방식으로 활용하려고 노력한다. 본래의 의미를 유지하면서도 새로운 의미로 전환하고자 한다.”⁹⁴⁾

94) Andrew Bolton, Elvira Dyangani Ose, and Nato Thompson, *Nick Cave: Epitome*, Munich: Prestel, 2014, p. 89.



참고 도판 24) 닉 케이브, <사운드 수트 Soundsuits>, 혼합 재료, 높이 250cm, 2016년.

<사운드 수트>의 예술적 매력은 시각적 장관에만 국한되지 않는다. 작품은 퍼포먼스 과정에서 발생하는 소리와 움직임을 통해 더욱 입체적으로 작동한다. 무용수들이 이 수트를 착용한 채 신체를 움직이면, 수트는 리듬감 있는 ‘사각거리는 소리’를 만들어낸다. 이러한 소리는 시각적 은폐의 보완 요소이자, 신체를 통한 저항의 목소리로 기능한다. 이 목소리는 언어적 이거나 해석할 수 있는 표현이 아닌, 비이성적이고 원초적인 소리다. 이는 논리 구조를 뛰어넘어 감각에 직결되며, 과도하게 이성화된 현대 사회의 규율 아래에서 더욱 소중하게 작용한다. 그것은 제한된 환경 속에서 분출되는 생명력의 외침이자, 침묵된 존재의 비언어적 저항이며, 허무 속에서 존재감을 재확인하는 소리이다. 이와 같이 소리, 가림, 움직임, 파편이 얽

힌 감각의 장(field of perception) 속에서 주체는 사회적 낙인의 규범으로부터 도피하는 동시에, 행위 속에서 자신의 존재를 구성해 나가는 능력을 획득한다. 이는 고정된 정체성에 얽매이지 않고, 익명의 가림 속에서 내면의 생명력을 분출시키며, 감각적 행위를 통해 타자와 새로운 연대를 형성해 나가는 ‘유동하는 존재 상태’이다.

닉 케이브의 <사운드 수트>는 ‘가림’을 전략으로 삼아, 억압 구조 속에서의 도피, 유동, 재구성의 예술적 경로를 제시한다. 정체성의 은폐, 재료의 재부호화, 신체의 리듬적 해방을 통해 케이브는 짧지만 실재하는 하나의 ‘생성 공간’을 구축한다. 이 공간에서 개인은 규율적 시선에서 벗어나 감각과 표현의 주권을 재확립하고, 해체되어 가는 세계 속에서도 여전히 지속되는 생명의 긴장을 다시금 확인하게 된다. 이러한 ‘가림으로부터의 생성’이라는 논리는 동시대 퍼포먼스 예술이 존재의 깊이를 탐색하는 데 있어 강력한 사례로 기능한다.

2) 열려 있는 장

만약 ‘차폐’가 사회 구조와 정체성 체계에 대한 거부라면, 닉 케이브의 <사운드 수트> 작업에서 또 하나의 핵심 전략은 바로 ‘열림(開放)’이다. 이는 재료의 향연, 다감각적 자극, 공공 공간의 개입을 통해 형성된 감각 현장을 의미하며, ‘만질 수 있고, 들을 수 있고, 춤출 수 있고, 공명할 수 있는’ 공간적 구조로 구체화된다. 케이브는 현실의 반복성, 관성, 무감각함에 맞서 이러한 다감각적 공간을 창출하고자 했으며, 이는 단순한 예술의 무대가 아니라 신체적 자각을 일깨우는 메커니즘으로 작용한다. 이 감각의 장은 고정된 물리적 공간이 아니라, 지속적으로 생성되고 재구성되는 존재의 현장이다. 이 과정에서 예술은 개인과 세계가 다시 연결되는 매개

가 된다.

그는 시각, 청각, 촉각, 그리고 동적인 행위를 통해 사운드수트를 ‘다감각적 체험의 용기’로 전환한다. 시각적으로는 강렬한 색채와 복합적인 형태를 통해 연극성과 리듬감을 부여하며, 청각적으로는 신체 움직임에 따라 발생하는 사각거리는 소리가 언어적 논리를 해체한다. 촉각적으로는 부드러움, 따끔함, 거침 등 다양한 질감이 관람자의 ‘촉각적 시각’을 도전하게 만든다. 더 중요한 것은, 관람자가 더 이상 ‘정적인 관찰자’로 머무르지 않고, 수동성과 능동성이 혼재된 ‘참여자’로 전환된다는 점이다. 예컨대 <Heard·NY>에서 30여 명의 무용수가 사운드수트를 착용하고 뉴욕 그랜드 센트럴역 중앙홀에서 집단 공연을 펼쳤을 때, 원래 차갑고 바쁜 통근공간이 즉시 축제같은 신체의 극장으로 전환되었다. 군중은 발걸음을 멈추고, 관찰하고, 촬영하면서 감정이 깨어났고, 공간은 공명 속에서 다시 명명되었다. 이러한 참여성은 ‘생성적 미학’을 실현하는 것이다. 의미는 미리 설정되는 것이 아니라, 공연과 관람, 상호작용과 감각의 흐름 속에서 점진적으로 생성된다. 이와 같은 ‘열려 있는 구조’는 현대 사회의 단절된 관계를 복원하는 하나의 메커니즘으로 작용하며, 관람자가 감각적 공명 속에서 ‘존재의 연결’을 재경험할 수 있도록 한다.

사운드수트의 재료 구성은 이질적이며 주변적일 뿐 아니라, 시각적으로도 ‘카니발적 충격성’을 지닌다. 이러한 혼성적이고 비이성적인 재료 조직 방식은 작품이 ‘해체 - 재조합 - 출현’의 역동적 구조를 띠게 한다. 완벽함과 질서를 지양하고, 오히려 혼란과 무질서의 미학적 논리를 드러낸다. 케이브가 사용하는 재료는 대체로 생활 속 ‘주변부’에서 가져온 것들로, 헌 옷, 장난감, 장식품, 봉제 인형, 도자기 파편 등이 주를 이룬다. 이처럼 사회적 가치가 소멸된 폐기 재료들은 케이브의 손을 거쳐 새로운 에너지를 얻고,

‘리듬적 장치’로 조직된다. 이러한 재료들이 만들어내는 시각적 충만함은 현실의 단조로움에 대한 반발로 기능한다. 그는 파편을 동적인 구조로 조직하여 움직임 속에서 리듬을 방출하고, 현실을 초월하는 하나의 스펙터클을 형성한다. 케이브는 ‘축제 구조’의 형식을 빌려 주변부 오브제가 미학적 서사를 주도하게 만든다. 이는 ‘일상’구조 안에 ‘비일상’적 공간을 개설하여 현실의 규범을 일시 정지하는 전형적인 헤테로토피아(heterotopia) 구축 방식이며, ‘새로운 감각 가능성’을 일깨우는 장치이다.⁹⁵⁾



참고 도판 25) 닉 케이브, <듣다 (Heard)>, 뉴욕 그랜드센트럴 (Grand Central, NY) 퍼포먼스, 2013.

케이브의 사운드수트 작업은 주로 쇼핑몰, 지하철, 대학 캠퍼스 등 공공 공간에서 전개된다. 이는 ‘예술은 높은 담장 안에 있어야 한다’라는 기존의

95) 오승경, 『헤테로토피아적 공간 재현 가능성 연구: 연구자의 작품을 중심으로』, 박사학위 논문, 상명대학교 대학원, 2025, pp. 100 - 101.

제도적 틀을 해체하려는 시도이다. <Heard·NY>에서의 퍼포먼스는 공공 개입의 상징적 사례이다. 원래는 차가운 효율성과 무관심이 지배하는 공간에서, 30여 명의 무용수들이 마(馬)의 형태를 한 사운드수트를 착용하고 홀 안을 춤추며 이동함으로써, 사각거리는 소리와 색채의 흐름이 공간 전체를 의례적이고 축제 같은 장소로 변모시켰다. 그는 예술을 인파가 밀집된 장소로 끌어들이며, 사람들의 익숙한 일상 리듬을 중단시킨다. 이와 같은 행위는 예술과 삶, 일상과 비일상의 경계를 허문다. 그는 이를 통해 신체와 리듬에 대한 새로운 감각을 불러일으키며, 더 나아가 ‘집단 감각의 현장’을 조성하여 예술을 하나의 사회적 대화의 메커니즘으로 확장한다. 이는 단순한 ‘표현’이 아닌 ‘공명’이며, 의미의 전달이 아닌 ‘관계의 생성’이다. 이러한 관계의 생성은 허무주의적 배경 속에서 ‘존재의 단절’을 수선하는 메커니즘이 된다. 케이브는 유희적이고 비일상적인 비도구적 행위를 통해 예술을 현실에 대한 전복이자 재구성의 장으로 전환시키며, 개인이 비논리적이고 혼돈적인 감각의 현장에서 존재를 다시 체험하고 의미를 생성할 수 있도록 한다.

IV 본인 작품 분석

1. 자아의식 각성과 초월의 예술적 표현 분석

현대 사회의 허무주의적 배경 속에서 본 연구자는 예술 실천을 통해 자아의식의 각성과 초월이라는 내적 전환의 가능성을 모색하였다. 억압과 고독, 정체성의 해체라는 조건 속에서 개체는 신체 감각을 통해 내면 깊숙이 잠재된 의식을 환기하며, 생명 존재의 본질적 의미를 다시 성찰하게 된다. 이러한 각성의 과정은 니체가 제시한 정신의 삼중 변용 구조를 따라 전개되며, 수동적 수용의 상태인 낙타의 단계에서 출발하여, 사자의 비판과 저항을 거쳐, 마침내 자유롭고 창조적인 아이의 정신으로 이행하는 내적 전환의 궤적을 실천적으로 형상화하는 것이다. 본인의 작품 <평행 시간선>, <신체 일기>, <공생> 등에서는 ‘낙타’ 정신에 내재한 수용성과 내면적 갈등을 드러내며, 억압적 구조 속에서의 자각과 미세한 저항을 시각화하였다. 이어지는 <축심·시대>, <가면>, <행인>에서는 ‘사자’ 정신의 파괴적 힘이 ‘아이’ 정신의 창조적 에너지로 전환되는 과정을 조형 언어로 풀어내고 있다. 나아가 <생장>, <영혼의 곡식밭> 등의 작품에서는 동양 철학의 ‘자연’과 ‘무위’ 사상을 예술적 사유와 결합함으로써, 허무의 상태에서 생명을 회복하고 수용을 통한 의미의 재구축이라는 성찰적 태도를 제안한다.

이러한 일련의 창작 여정은 단순한 표현의 차원을 넘어, ‘허무에서 생성으로’ 향하는 미적·존재론적 사유의 궤적을 예술로 형상화한 실천적 사례로 읽힐 수 있다.

1) 자아의식의 각성

유년 시절부터 지금까지 본인의 생애 과정에서 도시와 농촌 사이를 오가며 여러 차례 이주를 경험하였다. 이러한 생존 상태는 본인으로 하여금 하나의 생존 공간에서 다른 생존 공간을 관조하고, 하나의 생존 상태에서 다른 생존 상태를 반추하는 사고 습관을 형성하도록 이끌었다. 이러한 반성 능력이 지속적으로 심화됨에 따라, 본인은 점차 자기 자신을 벗어나 자신의 생명 상태를 반추하는 자의식을 형성하게 되었다. 이러한 의식은 본인이 생명 상태에 대해 깊이 있게 탐구하는 출발점이 되었다.

농촌의 느린 생활 리듬과 도시의 빠른 생활 리듬은 나에게 두 가지 완전히 다른 생명 배경을 제공하였다. 느린 리듬의 농촌 생활은 본인으로 하여금 삶의 소박함과 여유로움을 느끼게 하였으며, 사람 사이의 관계가 더욱 자연스럽고 순박하며 열정적임을 체감하게 하였다. 그러나 빠른 속도의 도시 생활 속에 놓이게 되었을 때, 본인은 생활이 각종 재촉과 욕망, 효율 논리로 포장되어 있음을 발견했으며, 사람 간의 신뢰는 점차 희박해지고 더욱 공리화된 교류 방식이 주를 이루고 있음을 알게 되었다. 비록 사람이 도시 사회 구조의 일원이지만, 인간은 자신의 내면과 만나지 못하며, 사람 간의 깊은 지각적 교차는 상실되었고, 인간의 시간 선은 마치 평행 상태처럼 교차점이 없는 것 같다. 인간은 평평하고 매끄러운 도시 표면 위를 떠다니는 존재가 되어버렸다.

현대 도시 생활의 관료화·기계화된 사회 구조는 인간의 삶을 프로그램화하고 비인간화시키며, 개인의 고립감과 무의미감을 더욱 부추긴다. ‘도구적 이성’의 승리는 효율을 증진했지만, 삶의 가치와 의미 차원을 해체했다. 인간은 거대한 도시 기계의 부품으로 전락했다. 도시 기계가 작동하는 굉음

속에서 사람들은 멈출 수 없다. 빠른 속도와 강한 압박 아래 사람들의 육체와 정신은 모두 지칠 대로 지쳐 있다. 도시인의 잠재된 자아의식은 잊히고 가려졌다. 인간 내면의 존재감이 결핍되면 외적 존재감을 강조하게 된다. 외적인 꼬리표로 자신의 존재감을 증명하려 한다. 도시 기계의 굉음 속에서 자아를 희생하며, 니체가 말한 ‘낙타’와 ‘말대 인간’처럼 그 허위의 번영을 즐기기에 급급하다. 점차 사람들은 공허함 속에서 길을 잃고 무감각해지며, 욕망 추구 속에서 극도로 이기적이고 공격적으로 변한다. 실패 속에서 조금 해지고 무기력해진다. 사람들은 한밤중 화려함이 사라진 후, 공허함이 밀물처럼 마음 깊숙이 밀려오는 것을 반복적으로 경험한다. 아침이 되면 도시 기계 엔진이 시동 걸리는 소리 속에서, 사람들의 무의식적으로 매끄러워진 얼굴에는 피로와 저항이 가득 새겨져 있다.



작품 도판 3) 종 허, <평행 시간선 平行時間線>, 청동 20×30×0cm, 2015년.

<평행 시간선>은 바로 본인이 도시의 아침 버스 안에서 목격한 도시 직장인들을 표현한 작품이다. 조각은 구체적이면서도 세부를 생략한 인체 형상으로 현대 도시에서 개인이 직면한 생존 압박, 정신적 피로, 정체성 모호함 등의 고난을 집중적으로 조명한다. 이 작품은 사회 구조 비판의 시각적 표현일 뿐 아니라, 신체 형상 도식을 매개로 자아의식을 각성시키는 시각

사건의 장이다.

<평행 시간선>은 구체적 조각 언어를 통해 현대 도시 생활에서의 인간적 자아의식 위기를 표현한 시리즈 작품이다. 인물의 신체를 길게 늘이고 납작하게 변형시킴으로써 현대 사회 구조가 개인에게 가하는 압박과 소외된 정신 상태를 구현한다. 갈아서 매끈해진 표면은 빠른 도시 생활 속에서 사람들의 내적 자아가 길을 잃고 유리되는 상태를 은유한다. 작품 속 인물들은 살짝 기울어진 머리 동작으로 생명의 피로와 무력감을 표현한다. 납작해진 형태의 최고점은 의도적으로 강조되어 날카로운 선을 이루는데, 이 선은 도시 속 인간이 고립되고 교차점 없는 내적 생명의 평행적 존재 상태를 표상한다. 동시에 이는 인간 내면의 무의식적 저항과 자아 재구성의 계기를 암시한다. 얼굴 중앙의 선형 칼날은 외부의 가림막을 가르고 삶 속에서 생명의 무게와 깊이를 회복하려는 의지를 상징한다.

작품의 가장 두드러진 형식적 언어적 특징은 인물 두상 형태의 길게 늘어짐과 납작해짐이다. 이를 통해 고도로 제도화되고 생활 압력이 높은 도시 생활 속에서 인간의 심리가 압축되고 이화되며, 인물이 자연스러운 호흡과 동적 긴장감을 상실함을 상징한다. 압축된 부피는 시각적으로 신체가 지녀야 할 양감과 힘을 상실하였으며, 이는 소비주의 논리 하에서 개체 가치의 공동화를 은유한다. 조각의 덩어리는 더 이상 존재의 무게를 지탱하는 것이 아니라, 깊이와 저항력을 박탈당한 빈 껍질이 되었다.

다른 핵심적 특징은 인물의 얼굴을 탈개성화 처리한 점이다. 본인은 의도적으로 얼굴 특징을 흐리게 하고 평탄화하여 식별 불가능하게 만들었다. 흐릿한 얼굴은 기술적 한계가 아니라 철학적 긴장을 지닌 이미지 전략이다. 이것은 고속으로 작동하는 사회 메커니즘 속에서 개인이 점차 상실해가는 내적 식별 가능성을 드러낸다. 흐릿한 얼굴은 또한 보편적인 정신 상태—내

적 공허, 감정의 무디어짐, 정체성의 위기-를 상징화한다. 도시인은 타자와의 관계에서 깊은 연결을 상실할 뿐 아니라, 자기 자신과의 관계에서도 단절을 경험한다. 소비 사회는 개인을 과시적 욕망과 외적 평가에 휘말리게 하여, ‘자아’를 공허한 껍데기로 전락시킨다. 니체가 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서 묘사한 ‘말단 인간’과 같다: “그들은 조심스럽게 살아가며, 더 이상 열정도 없고 깊이도 없이, 단지 안락함과 평범함만을 추구한다.”⁹⁶⁾ 따라서 이 얼굴들은 단순히 익명에 의한 것만이 아니라, 도시화 과정에서 정체성이 재구성되고 해체되는 현상을 상징한다.

비록 작품 속 인물들은 정적이지만, 본인은 의도적으로 각 조각상에 미묘한 ‘고개 숙임’ 자세를 부여했다. 이 동적 편차는 피로의 언어로 간주된다- 이는 말로 표현할 수 없는 한숨이며, 신체가 환경의 압박에 대한 최소한이지만 가장 진실된 반응이다. 이것은 폭발적인 저항이 아니라 습관화된 피로이며, 도시 기계에 의해 지속적으로 압착 당한 후의 생리적 불균형이다. 이러한 기울기는 또한 ‘자세적 무게감 상실’로 해석될 수 있으며, 안정된 가치 지지점을 상실한 인간이 내적 균형을 유지하기 어려운 상태를 표현한다.

작품에서 가장 개념적 긴장을 지닌 부분은 인물의 머리카락을 가로지르는 날카로운 선형 칼날이다. 이는 현대 도시에서 개인들이 공간적으로는 밀접하지만 정서적, 정신적, 존재론적 차원에서는 서로 고립된 ‘평행 상태’에 있음을 나타낸다. 이 선은 사회의 기능화 과정에서 인간이 겪는 고독과 뿌리 상실감을 가시화한다. 시각적으로 이 선은 날카롭고 끈게 인물의 얼굴이나 중심축을 관통하며 정신적 분할 도식을 구성한다: 이는 억압 아래 무의식적 저항의 발현이자, 단절 상태에 대한 본능적 자각의 응답이다.

이 선은 구조를 파괴하는 것이 아니라 정신적 긴장을 부여한다. 내부에서

96) 니采. 李秋零 譯, 『查拉圖斯特如是說』, 北京: 商務印書館.2001年, p. 31 - 32.

외부로 생성된 이 선은 압박 아래 개인 무의식의 저항력이 표면화된 것이다. 이 칼날은 자아의식이 허무적 현실에 대한 반격이며, 억압받은 생명 충동의 돌파구이다. 인물의 중심축을 따라 가시화된 이 정신적 궤적은 개인이 소외 상태에서 벗어나 존재의 무게를 회복하려는 노력을 보여준다. 칼날은 균열이 아니라 시작이며, 상처가 아니라 재구성의 통로이다. 이는 조각을 수동적 표현에서 각성 행위의 매체로 전환시킨다.

평행 시간선은 단지 현대 도시인의 생존 상태를 다룬 연작이 아니라, 신체 도식을 축으로 구축된 하나의 지각 철학적 실천이다. 압축되거나 늘어난 몸통, 흐릿하게 처리된 얼굴, 선형의 칼날 형태로 나타나는 저항의 조형은 외형을 통해 도시인의 내적 구조와 감각의 변이를 시각화한다. 이 작품은 현대 사회가 만들어내는 시간의 단편화, 정체성의 기능화, 감정의 표면화라는 소외 메커니즘을 비판적으로 드러내면서도, 그 안에서 의식의 전환 가능성을 제시한다. 따라서 이 작업은 단순한 비판적 진단이 아니라, 신체와 감각, 존재의 무게로 다시 돌아갈 것을 요청하는 실존적 호소이자 실천이다. 유동하고 분산된 허무의 현실 표면 아래, 날카롭게 선명한 각 칼날은 정신을 다시 빚어내기 위한 내면의 신호로 작동한다.

전통적인 가족 가치관 속에서 공부를 잘해 좋은 대학에 가는 것은 육체노동을 벗어나 사회적 계층에 올라서는 거의 유일한 길처럼 여겨졌다. 나 역시 그 기대를 어깨에 지고, 끊임없이 노력해 시안 미술대학에 입학했다. 이는 단순한 학업의 성취를 넘어서, 오랫동안 이어져 온 가족의 희망을 대변하는 일이기도 했다. 하지만 졸업 이후 현실은 생각보다 훨씬 무거웠다. 일 자리는 없었고, 생활은 빠듯했으며, 이상과 현실의 충돌은 날카로웠다. 무엇보다도 고향에 돌아온 뒤 마주한 사람들의 시선이 가장 큰 압박으로 다가왔다. '직장은 어디야?', '얼마나 벌어?'라는 물음들은 겉으론 평범했지만, 듣

는 내내 마음 깊은 곳을 찢렸다. 언젠가부터 삶의 기준이 외부의 평가에만 맞춰졌고, 나는 그것을 내면화한 채로 버티고 있었다.

본인은 불면증과 무기력함, 불안이 함께 찾아왔으며 공허함이 일상의 바탕이 되었다. 그러나 정신적 소극성은 신체의 극도로 쇠약함으로 이어졌다. 통증은 의식을 깨우는 매개체가 되었으며, 신체의 추락감과 시간의 소멸 속에서 개체는 강렬하게 신체의 존재를 지각했다. 이러한 신체적 고통에 관한 관심은 생명의 의미에 대한 성찰로 전환되었다. 병통과 공허 속에서 “인생의 의미는 어디에 있는가? 나는 어디로 가야 하는가?”라는 밤마다 되풀이되는 질문을 시작했으며, 이는 결국 내재적 생명력 각성의 출발점이 되었다. <신체 일기> 연작은 신체의 극한 상태를 통해 정신과 육체의 소멸감과 내재적 생명력의 움직임을 표현했으며, 자의식의 각성과 생명의 의미를 재고하는 과정을 탐구했다. 본 연작은 마르고 수축한 형태로 신체의 무력감과 생명의 소멸감을 표현함으로써 인간의 허무 상태를 드러냈다. 또한 부유, 팽창, 압착, 추락 등의 형식 구조로 생존 공간이 개체를 삼키는 양상을 상징적으로 나타내어 허무 공간을 표상했다. <가라앉음>은 신체와 정신이 극도로 피로에 빠진 상태를 표현한다. 부풀어 오른 소파와 그 속으로 가라앉는 개체를 통해 무력감과 압박감을 전달한다. 과장된 부피감의 소파가 개체를 감싸며, 누워있는 신체는 점차 가라앉아 중력의 압박을 상징한다. 조각은 동적 형태 언어로 정적 상태의 긴장을 표현한다. 가라앉음은 개체가 신체적·정신적 피로 속에서 느끼는 무기력과 통제 상실을 상징하며, 동시에 이러한 압박 아래 생명력이 보이는 저항을 구현한다. 작품은 조형 언어의 대비를 통해 신체의 취약성과 환경의 압박을 강조한다.



작품 도판 4) 중희, <함몰 陷入>, 석고, 20×60×30cm, 2023년.

<39도 고열>은 열병 상태의 극도로 허약한 신체를 표현한다. 작품은 좁은 공간의 제한적 구조와 타는 목탄과 하얀 나무판의 대비를 통해 생과 사 사이의 미묘한 긴장을 상징한다. 가느다란 신체는 좁은 공간에 갇혀 있으며, 머리는 타버린 나무판 틈으로 비집고 나온다. 타오르는 검은 목탄과 하얀 나무판의 대비는 극한 상태에서의 생명력 투쟁을 강조한다. 고열 상태는 생명력 고갈을 상징하지만, 동시에 이러한 극한 환경에서 생명력이 솟구치는 모습을 보여준다. 검은 불길과 순백의 나무판은 생과 사의 투쟁을 은유하며, 머리를 내미는 동작은 생명의 의미에 대한 갈망과 돌파를 표현한다.



작품 도판 5) 중허, <고열 39도 高燒 39度>, 나무와 석고, 높이:100cm, 2023년.

이 연작은 단순히 신체의 극한 상태를 기록한 것이 아니다. 더 중요한 것은 고통과 소멸을 표현함으로써 당시의 허무 상태를 구현한 점이다. 신체와 정신이 모두 극도로 허약해진 허무의 순간, 생명의 소멸을 체감했다. 생명의 소멸감은 ‘대타자’의 가치 체계가 완전히 붕괴되는 계기가 되었으며, 생명의 의미에 대한 성찰로 이어졌다. 이 과정은 니체의 ‘낙타 정신’에서 깨어난 의식으로서의 전환에 대응한다. 개체는 단순한 ‘짐 지는’, ‘규율 받는 자’의 정체

성에서 깨어나 자신의 생명 의미에 대해 질문하기 시작한다. 고통은 의식 각성의 계기가 되었으며, 신체의 가라앉음과 공간의 압착은 오히려 개체가 내적 생명력의 움직임에 감지하도록 했다.

2016년 설날, 본인은 농촌 고향으로 돌아가는 길에 정신 상태가 마치 어디에도 안착할 곳 없는 방랑자와 같았다. 도시에서는 발붙일 곳을 찾을 수 없었고, 농촌에서도 진정으로 돌아갈 수 없었다. 가족을 마주한 나는 현실의 궁핍을 숨기기로 했고, “잘 지낸다”는 말로 대답했다. 이러한 선의의 거짓말은 나 자신을 위한 것이 아니라, 가족들이 나의 실패로 인해 실망하지 않도록 하기 위함이었다. 그들이 이웃들 앞에서 ‘체면을 잃지’ 않도록 하기 위해 배려였다. 나는 내가 현실 속에서 길을 잃었을 뿐만 아니라, 가치 체계 상에서도 붕괴 상태에 빠져 있음을 깨달았다.

고향에 돌아온 둘째 날, 나는 죽음의 현장을 목격하는 깊은 체험을 했다. 이웃 노인이 숨을 거두는 장면이었다. 중국 전통에는 ‘낙엽이 뿌리로 돌아간다’라는 말이 있듯, 노인은 생의 마지막 순간 고향 땅으로 돌아와 “영혼이 고향으로 돌아가는” 길을 택했다. 그날 오후, 음습하고 낡은 대청마루에서 나는 그의 생명이 저항하는 모습을 목격했다: 마른 몸이 침대에 누워 있었고, 초췌한 얼굴에 눈이 깊게 들어갔으며, 중력에 의해 근육이 처져 내렸다. 공기의 압력으로 광대뼈 아래 근육에는 깊은 홈이 패어 있었다. 생명은 광대뼈 아래 미약한 울림과 ‘푸욱, 푸욱’하는 숨소리로만 남아 있었는데, 마지막 힘을 다해 보이지 않는 압박에 저항하는 듯했다.

이 장면은 그 어느 때보다 강렬한 충격을 주었고, 그 순간 죽음의 무게를 느끼는 동시에 생명력이 깊은 곳에서 용솨음치는 긴장감을 체감했다. 죽음은 더 이상 추상적 개념이 아니라 감각적으로 다가온 신체적 현실이었다. 이 죽음과의 조우는 나의 생명 인식의 전환점이 되었으며, 진정한 자아의식

을 깨우는 계기가 되었다. 하이데거가 말한 것처럼, 개체는 오직 ‘죽음을 향한’ 의식 속에서만 진정으로 ‘본래적’ 존재감을 획득할 수 있다.



작품 도판 6) 중 허, <공생 共生>, 나뭇가지와 점토, 160×30×60cm, 2020년.

이 깊은 생명 체험 이후, 본인은 <공생> 연작을 창작했다. 조각은 대립적 형태 구성을 주제로 하여 마른 나뭇가지와 팽창하는 생명체의 대비를 통해 ‘죽음’과 ‘생명’이 공존하는 철학적 상태를 시각화했다. 작품은 두 가지 물질 상태의 병치일 뿐 아니라, 생명 의식의 변증법적 논리 도식이다. 마른 나뭇가지는 거칠고 갈라지며 불규칙한 선으로 죽음, 종말, 쇠퇴와 되돌릴 수 없는 소멸의 힘을 상징한다. 이는 자연스러운 죽음을 넘어 인간이 필연적으로 쇠퇴해 가는 보편적 은유이다. 반면 공존하는 팽창하는 생명체는 매끄럽고 충만하며 탄력 있는 질감으로 생기, 성장, 창조력의 동세를 보여준다. 둘 사이의 충돌은 강렬한 긴장상태를 형성하며, 생명과 죽음 사이의 줄다리기를 상징한다.

이 장력은 재료의 대비뿐 아니라 공간 구성에서도 드러난다. 나뭇가지라

는 경직된 구조 틀은 생명체의 성장 공간을 제한하는 반면, 생명체는 그 틀 새에서 팽창하고 돌파하며 상승하려 한다. 이 구도 관계는 개체가 생사의 경계에서 끊임없이 돌파하려는 생명력을 상징하며, 실존주의적 자각 상태를 대변한다. 시각 언어적으로, 작품 속 생명체는 부드러움으로 경직을 감싸고, 팽창으로 고갈을 스며드는 방식으로 ‘삶’의 에너지를 ‘죽음’의 구조에 내재시킨다. 이 구조는 하이데거의 ‘죽음을 향한 삶’ 사상에 응답한다-죽음은 종착점이 아니라 개체가 자신의 유한성을 진정으로 보는 순간이며, 자아 존재감을 깨우는 계기이다.<공생>에서 생명체는 죽음 구조에 소멸되지 않고 그 내부에서 형태적 장력을 획득하며 성장 추세를 보이는데, 이는 니체적 의미의 ‘권력 의지’가 역경에서 보이는 창조성을 암시한다. 팽창하는 생명체는 죽음의 부정이 아니라 죽음 구조에 대한 응답과 생성이며, 쇠퇴 속 재생 의지이다.

<공생 연작은 미학적 실험일 뿐 아니라 죽음 체험 이후 ‘생명체와 죽음의 관계’에 대한 내적 통찰이다. 작품은 죽음이 종착점이 아니라 생명 의미가 드러나는 필수적 배경임을 보여준다. 죽음은 생명의 유한성을 드러내며, 개체가 존재 상태에 대한 심층적 성찰을 촉발한다. <공생>은 조각 언어로 이에 응답한다: 모든 경직된 나뭇가지 속에는 팽창 성장하는 생명체가 잠재해 있으며, 모든 종말에는 생성의 가능성이 내재한다. 죽음은 생명을 현실로 만들고, 각성을 가능케 한다.

2) 자기의식의 주권 - 자의식의 회복과 주체의 재구성

거대 서사의 붕괴와 의미 체계의 해체는 개인으로 하여금 더 이상 타인이 부여한 목표나 규범에 기대지 못하게 만든다. 이러한 상황 속에서 자기의식은 삶을 지탱하는 마지막 내적 지지점으로 자리잡는다. 허무의 심연 앞에서 개인은 외부에 피난처를 구하는 대신, 내면 깊은 곳에 주권의 자리를 새로

설정한다. 오히려 이 공허의 공간은 ‘생명의 주체로 선다’는 결정적 가능성을 열어준다.

자신의 파편화된 내면, 부조리한 감정, 의미 상실의 방향을 인식하는 그 지점에서부터, 주체는 새롭게 의미를 구성하고 가치를 창출하는 능동적 전환을 시작한다. 이는 단순한 각성이 아닌, ‘죽음을 향한 삶’이라는 긴장 속에서 끊임없이 자기 주권을 회복해 가는 실천적 행위다. 자아의 확립은 기존 전통이나 타율적 질서에 순응하는 길이 아니라, 억압을 통과해 자기만의 질서를 창조하는 행위이며, 바로 그 지점에서 존재의 주체는 새롭게 빛을 받게 된다. 의식이 ‘타자 중심’에서 ‘나’로 전환되는 과정에서, 가장 먼저 이루어져야 할 것은 권위, 전통, 집단의식에 대한 타격과 박리다. 니체가 묘사한 ‘사자 정신’처럼, 개인은 모든 “너는 마땅히 해야 한다.”라는 명령 구조를 파괴하고, “나는 원한다.”라는 생명 긍정으로 대체해야 한다. 이것은 부정적 창조력으로, 모든 것을 파괴하는 것이 아니라, 거짓 신들과 허위 가치, 외적 가림을 무너뜨리는 과정이다.

작품 <축심·의식>는 바로 이 의식 전환 단계에서 본인의 집중적 체험이다. 본인은 다섯 명의 축시대 위대한 사상가들 - 노자, 공자, 석가모니, 예수와 플라톤을 집단의식의 상징으로 선택했다. 그들은 역사 속에서 반복적으로 조형되어 숭배받으며, 결국 ‘인간’에서 ‘신’으로 변했고, 그 형상은 역사와 종교 서사의 여과를 거쳐 원래 생생한 인간성을 잃고 상징 부호가 되었다. 본인은 이러한 신성의 가림을 깨뜨리려고 정신적 대항의 조형 언어로 그들이 우주, 신앙, 고통 앞에서의 사유, 갈등, 공포와 분노를 표현했다. 작품 속 다섯 철인은 더 이상 평온한 얼굴과 초월적인 표정의 성상이 아니라, 격렬한 정서적 긴장과 변형 특성을 지닌 생명 개체다. 이 기법을 통해 본인은 그들이 ‘신’으로서의 신성 부호의 껍질을 벗기고, ‘인간’으로서의 정신적 투

쟁과 사상운동을 환기하려 했다.



작품 도판 7) 종허, <축심·의식 軸心·時代>, 흙, 주철, 투명 수지

크기:200×65×50cm, 2024년.

재료 선택에서 본인은 의도적으로 사당에 모신 선현들의 고귀한 재료(금, 옥, 유리, 대리석)와 대립을 형성했다. 작품 주체는 황토 재질을 채용했는데, 소박한 촉감과 대지 온도뿐 아니라 ‘인간’의 근본적 귀속을 상징한다. 우리는 신단 위에 있는 것이 아니라 대지를 딛고 선 생명 존재다. 황토로 조형한 대두상 위에, 본인은 투명 수지로 극소형 선현 신상을 봉인했는데, 그것들은 매끄럽고 차갑고 무표정하게 떠 있다. 대비 속에서 투명한 ‘신성 부호’는 점차 흐려지고, 황토의 ‘인간성 표현’은 구체적이고 중후하며 생명력이 넘친다.

이 구조는 시각적으로 집단 의식의 신성성을 깨뜨릴 뿐 아니라, 관념적으로 ‘대타자’ 담론 체계의 해체를 실현했다. 본인은 조각 언어로 ‘대타자’를 내면에서 추방하고, 집단 숭배의 우상을 지상으로 끌어내려 사유, 정서, 생명력의 진정한 곳으로 돌아가게 했다. 작품은 다섯 철인을 ‘신’에서 ‘인간’으

로 환원했고, 그들 얼굴의 긴장, 불안과 외침은 바로 본인이 부여하려 한 개체적 정신 상태이며 관람자에 대한 일종의 환기이기도 하다. 이 행위는 전통에 대한 부정이 아니라, 집단 의식을 박리하고 신성한 껍질을 깨뜨리는 과정에서 본인이 주장하는 ‘본래 자기’ 상태로 돌아가 개체가 자기, 생명, 존재에 대한 독립적 사유를 환기하는 것이다.

<축심·의식>는 부호 해체, 재료 대비, 정서적 긴장 등의 형식적 기법을 통해 신성에서 인간성으로, 집단 의식에서 개체적 자아로의 전환 경로를 완성했다. 이 과정에서 ‘나’는 더 이상 타자 명령의 대상이 아니라 생명 의미의 창조자가 된다. 이것이 바로 자기의식의 권리다. 결국 이 작품은 역사적 선현에 대한 재이해일 뿐 아니라 자기 각성 상태의 직접적 표현이다. 본인은 이 창작을 통해 관람자로 하여금 자신의 생명에 대한 깊은 성찰을 환기하고, ‘상인’의 가림을 깨뜨리며 ‘나는 누구인가’라는 능동적 명명을 완성하기를 바란다. 그 순간, 개인은 더 이상 타인에 의존해 살지 않으며 세계 앞에서 당당히 말한다: “나는 원한다.”

‘대타자’의 윤리적 명령을 타격하고 전통적 집단 의식의 표층을 벗겨낸 후, 본인이 깨어 있는 자기의식으로 생명의 흐름을 다시 바라볼 때, 가장 먼저 영혼에 비친 것은 빛과 질서가 아니라 부조리와 파편이었다. 한때 당연하게 포장되었던 사회적 목표, 인생 궤적, 윤리 규칙들은 의식 각성 후 매우 우스꽝스럽고 잔혹하며 부조리해 보였다. 그러나 이러한 부조리감과 파편감은 바로 현대 생명 상태의 진실한 도상이다. 그것은 소외의 예외가 아니라 생존의 일상적 구조다. 자아는 완전하고 통일된 ‘나’가 아니라 조각난 의식의 동적 퍼즐이다. 진정한 자유는 전체성으로의 회귀가 아니라 파편 속에서 자유롭게 조립하고 재구성하며 의미를 생성하는 데 있다 - 이것이 사회적 규율과 이성적 동일화 논리에 대한 근본적 저항이다.

알베르 카뮈가 『시시포스의 신화』에서 말했듯이: “부조리는 인간의 의미에 대한 갈망과 말초리 없는 세계의 침묵 사이의 대립에서 태어난다.”⁹⁷⁾ 그는 진정한 부조리는 허무 자체가 아니라 허무를 인식한 후에도 삶을 선택하는 용기와 자유라고 지적했다. 이것은 ‘희망주의’와 ‘절망주의’에 대한 이중 부정으로, 존재로 공허에 응답하는 용기다. 나의 작품 <행인>은 바로 이 철학적 기반 위에서 전개된 시각적 실험이다.



작품 도판 8) 중허, <행인 行人>, 예폭시 수지, 크기:200×20×50cm, 2024년.

<행인>은 걷는 인물들을 표현한 군상으로, 형태상 앞에서 뒤로 갈수록 ‘시각적 탈인형화’가 점진적으로 진행된다. 가장 앞쪽 인물은 아직 뚜렷한 구상적 구조를 유지하지만, 뒤로 갈수록 면적으로 단순화되고 부호화되어 결국 색채와 입체로 구성된 추상적 이미지에 완전히 녹아든다. 각 색채 블록은 더 이상 해부학적 구조 기능을 수행하지 않으며, 정체성의 잔영, 기억의 파편, 사회적 라벨의 투사가 된다. 전체적으로 볼 때 <행인>은 사라지는 것이 아니라 새로운 군집적 자세를 형성한다. 색채의 광란, 형태의 교차 운

97) Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*, New York: Vintage Books, 1991, p. 28.

동, 정체성의 분산과 재구성. 이것은 '파편 속의 통일성'으로, 전통적 의미의 전체성이 아니라 무질서 속에서 연결을 유지하는 비선형적 존재다. 우리는 부서진 잔여물이 아니라 퍼즐의 조각들은 자유롭고 능동적으로, 부조리한 극장 속에서 자신만의 질서를 맞추는 존재다.

<행인>이 평면적으로 인형 해체를 전개하는 것과 달리, <가면>은 조각적 입체 언어로 '파편화' 개념을 더욱 확장한다. 작품은 두 가지 층위에서 개체의 분해와 재구성을 실현한다. 첫째 구조상 조각 주체는 더 이상 일관된 구상적 인물이 아니라 서로 교차하고 압착되고 변형된 입체 블록으로 구성된다. 파편들은 서로 긴장을 유지하고 틈을 보존하며, '미완성 상태'의 동적 구조를 형성한다. 둘째 표면상 작품 표면은 불규칙한 색색의 천 조각들을 콜라주한 레이어로 덮여 있어, 조각의 형태 언어를 문화적 부호층의 시각적 파열로 전환한다. 천 조각들은 정체성의 은유이자 사회적 라벨의 잔재다. 이 '이중 파편화'는 개체가 구조적 층위와 문화적 층위에서 겪는 정체성의 다중 왜곡을 드러낸다. 어긋난 색채 블록, 단하지 않은 신체 부위, 운동 중인 형태의 긴장은 '자아의 통일성' 담론에 대한 심층적 해체를 구성한다. 그러나 이것은 파괴적 해체가 아니라 해체를 통해 자유로운 재구성의 계기를 얻는 것이다.



작품 도판 9) 종허, <가면 面具>, 혼합 재료 크기:300×40×150cm, 2024년.

<가면>에서 재료의 광란은 단순한 형태의 중첩이 아니라, 개인 생활의 파편화와 생활 본질의 재구성을 상징한다. 생명은 허무와 규율 사이에서 지각을 통해 자신의 위치를 재발견한다. 파편의 접합, 생활 잔해들의 응집은 가면 아래 주체의 복잡한 정체성과 다중 생명 상태를 구체화한다. 조각 속 벽 판에 고정된 사진을 찢는 압정은 작업의 논리와 목표를 상징한다. 사회 생활에서 매 순간 선택으로 확정하고 확정으로 실행한다. 다른 한편 그 날 카로움과 찢러 넣음은 사회 구조가 표시되고 수정되고 확정되는 규율을 은유한다. 조각 속 라이터와 담배꽂초는 우선 본인이 흡연자임을 표시한다. 흡연은 한편으로는 자신의 생활 습관이고, 다른 한편으로는 개인에게 주는 정신적 이완이다. 뺨에 붙은 포커 카드는 집단적 게임의 도구로서 개인이 게임에 대한 동경을 나타내며, 더욱이 사람들 사이의 상호 융합된 교차 영역

을 은유한다. 콧방울에 노출된 전자시계 바늘은 말려져 시계판의 시간 눈금에서 벗어나, 단순히 회전의 즐거움을 누린다. 시시포스가 반복적으로 바위를 산꼭대기로 밀어 올리듯. 입은 개폐 가능한 식기류로 대체되어, 본인의 사물에 대한 욕망이나 표현의 충동을 상징한다. 측면에는 노란색 사진이 붙어 있어 신체적 성욕을 표현한다. 턱에는 철 갈고리가 매달려 있고, 머리카락 속에 칼이 숨겨져 있어 역겨운 폭력 성향을 암시한다. 머리카락에 꽂힌 비누 향기가 나는 장미는 개인의 사랑에 대한 동경을 상징한다. 머리카락은 두 가닥의 복잡하게 엉킨 밧줄로 생명의 방향과 권태를 은유한다. 안구를 장식한 거대한 씨앗은 미래에 대한 희망을 표상한다. 맥주 병뚜껑은 고민 후의 광란을 대표한다. 커피 포장은 일상의 피로를 암시한다. 이 모든 생활 폐기물의 상징적 의미와 대표적 의미는 주체 생명의 일부 파편들이다.

그러나 이 생명 내부의 파편들을 조립해 함께 모았을 때, 비로소 우리 생명의 전체가 된다. 이 전체적 생명관은 생명 파편화의 수용이다. 이러한 생명관 기초 위에서 각 생명 파편은 비로소 생명의 진정한 전개다. <행인>이든 <가면>이든, 파열과 부조리에 대한 소극적 인정이 아니라, 그것을 개체가 자신의 존재를 구축 가능한 공간으로 전환한 것이다. 허무와 부조리를 마주하여, 우리는 더 이상 '통일 서사'의 피난처를 찾지 않고, 파편을 원료로 자신의 생명 도장을 구축한다. 부조리 속에서 자아는 전체를 되찾는 것이 아니라 파열 속에서 스스로 질서를 조립한다.

현대 사회에서 인간은 욕망으로 가득 찬 요구 메커니즘에 휘말려 있다. 우리는 정보 폭발, 소비 유혹, 역할 복잡성의 그물망 속에서 쉽 없이 분주하며, 더 많이 소유하려 할수록 더 무거움을 느낀다. 니체가 묘사한 '낙타' 정신처럼, 우리는 짐을 지고 나아가며 부담을 영광으로 여기고, 사회와 자기 규율을 성취의 표지로 삼아 허구적 의미감을 유지한다. 그러나 이러한 '낙타

식 영웅주의’는 자아의식의 깊은 상실을 가린다. 이러한 해체의 과정은 곧 ‘감산(減算)’이라는 정신 구조로 설명될 수 있다. 현대 사회는 가치 체계가 과도하게 밀집되고, 수많은 평가 기준이 중첩되어 개인을 억압하는 구조를 이루고 있다. 이 속에서 ‘빼기’는 단순한 거부가 아니라, 제도적 속박에서 벗어나는 하나의 철학적 실천으로 기능한다. 외재된 가치들을 하나씩 정지시키고, ‘비아(非我)’의 층위를 차례로 벗겨냄으로써, 우리는 비로소 본연의 의식, 내면의 진실에 도달할 수 있다. 이 과정에는 니체가 말한 ‘사자 정신’과 같은 비판적 힘, 즉 부정과 해체의 에너지가 요구된다. 이는 오랜 가치 우상을 타격하고, 외부로부터 주입된 정신적 부담을 제거함으로써, 새로운 의미를 구축할 수 있는 토대를 다지는 작업이다. 감산은 소극적 회피가 아니라, 자기 정립을 위한 적극적 공간 확보다.

니체는 진정한 생명 재구성이 ‘아이’ 정신의 단계에서 온다고 주장했다. 그것은 능동적이고 창조적이며 열린 존재 상태다. 아이는 더 이상 구질서에 의존하지 않고, 파괴에 집착하지도 않으며, 자유로운 마음으로 세계 속에서 의미를 다시 쓴다. 이러한 ‘아이 정신’의 생명 상태에서 개인과 세계는 더 이상 대립하지 않고 유동적 생성에 들어가 자유롭고 온전하며 생기 넘치는 ‘나’에 도달한다.

요컨대, 자기의식의 각성은 감산의 경로이며, 자기의식의 초월 후에는 가산(加算)의 생명 상태다. 감산은 깨뜨림이고, ‘빼기’의 정신으로 미혹을 걷어내는 것이며, 구조에서의 해방이고 ‘사자’의 단절력이다. 가산은 생명이며, ‘더하기’의 자세로 열린 생명장에서 의미를 창조하는 것이다. ‘아이’의 건설적 마음이다.

이 각성에서 초월로의 경로 속 ‘감산’과 ‘가산’은 본인의 조각 예술 창작에서 두 가지 간략화 형태로 표현된다. 하나는 형체의 간략화이고, 다른 하나

는 상태의 간략화다. 첫째, 형체는 복잡함에서 간결함으로의 유변(流變)이며, 형체의 간략화는 사자의 정신을 은유하고, 외부에서 내부를 향해 생명의 본질을 탐구하는 ‘감산’의 경로다. 이와 반대로 표면을 덮는 색채와 재료는 오히려 점점 더 복잡해진다. 이러한 광란의 복잡성은 통일된 내재적 질서를 표현하고, 상태의 간략화다.

간략화는 관람자가 어떤 사물을 볼 때 그것이 매우 쉽게 인식된다는 주관적 경험이나 주관적 판단일 수 있다.⁹⁸⁾ 즉, 복잡한 사물을 마주할 때 관람자는 주관적으로 그중에서 어떤 현저한 성질을 추출해 그 사물에 대한 직접적 개괄을 형성한다. 마찬가지로 예술 형식의 간략화에서 예술가는 극소수의 예술 언어로 사물의 내재적 본질을 표현한다. 아른하임이 지적했듯이, “예술가가 창작할 때 사용하는 성분은 목표가 필요로 하는 것을 초과할 수 없다.”⁹⁹⁾

이 정의 아래에서 간략화는 예술 창작에서 두 가지 유형으로 나뉜다. 하나는 복잡한 사물을 마주해 그 내재적 질서성을 추출하고 표현하며 간결한 형식으로 본질을 드러내는 것이다. ‘감산’ 정신 구조를 구현하며, 조각 창작에서 이러한 간략화 방식은 형태의 간략화로 나타난다. 예를 들어 본인 작품 <행인>에서 인물 형상은 점점 흐릿해지고 약화되며 형체도 단계적으로 간략화되어, 몸에 붙은 부호 라벨을 제거해 가는 것을 표현하고 외재적 의식을 박리하는 ‘사자’ 정신을 은유한다. 마찬가지로 작품 <가면>에서 외부부가 재료 아래의 내부 조형 또한 점진적 간략화 추세를 보인다. 세 번째 가면에 이르면 그 극도로 간략화된 힘의 도식이 내재적 질서의 직관적 표현이 되고, 간단한 형체들 사이의 운동은 생명력의 움직임을 상징한다.

98) 魯道夫·阿恩海姆著, 滕守堯 譯, 『藝術與視知覺』, 成都:四川人民出版社, 2019, p. 54

99) 위의 책, p. 57.

이와 반대되는 두 번째 간략화는 복잡한 형식과 내용을 하나의 명확한 내재적 질서 속으로 통합해 사물의 본질을 표상하는 것이다. 아른하임의 말대로, 위대한 예술품 특유의 그 깊고 미묘한 복잡성은 몇 가지 간단한 기하학적 도형을 일체로 결합함으로써 획득될 수 있으며, 이러한 결합 자체는 또 하나의 간략화된 질서를 통해 완성된다.¹⁰⁰⁾

이러한 간략화는 ‘질서성’을 강조한다. 조각 실천에서 이러한 간략화는 주로 상태의 간략화로 나타난다: 명확한 질서 프레임워크 안에 풍부한 재료와 기호 언어를 수용하여 본질적 표현을 강화한다. 이는 가산적 성격을 지닌 생명 생성 상태를 구현한다. <행인>에서 이 논리는 인물 형체가 점점 간략화되는 동시에 그 표면이 강렬한 냉난대비와 명암 대비가 두드러지는 색채로 덮이는 것으로 나타난다. 전반부의 피부, 머리카락, 의복을 구분해 단순하게 채색한 블록에서 후반부 행인 신체의 채색은 자유로워지며, 색채는 기호와 형체의 경계를 뛰어넘어 자유롭게 흐른다. 원거리에서 바라보면 인물 형상은 색채의 찬란한 광란 속에서 사라진다. 이러한 처리 방식은 예술가가 사회적 정체성을 박리한 후의 자유로운 유희를 상징하며, 생명의 본질로 회귀한 후의 색채 세계를 나타낸다.

<가면> 작품에서는 내부 형체가 구상에서 추상으로 간략화되어 표현된다. 그러나 내부 형체의 기반 위에서, 얼굴에 점점 더 많은 생활용품이 점차 간략화되는 두상 위를 덮어간다. 세 번째 조각에서는 생활용품 쓰레기들이 점차 얼굴 위에서 광란을 이룬다. 이 상태는 마치 숲속에서 미친 듯이 모여 자라는 식물들 같고, 바다속 산호초 위에서 산호와 물고기들이 노니는 모습 같으며, 곰팡이 핀 음식 위에 제멋대로 번식하는 곰팡이와도 같다. 요컨대 변화한 기상에 대한 간략화다. 내부 형체의 간략화는 외재적 관념의 매끈한

100) 위의 책, p. 59.

껍질을 타격하고, 집단 관념의 포박을 벗겨내며, 생명 본질적 상태에 대한 탐구다. 외부 상태의 간략화는 본질적 생명 상태를 유지하며 실제 생존 공간으로 회귀하는 것이다. 생활 쓰레기는 허무 상태에서 생명 가치와 의미의 소실을 상징하지만, 의식의 각성과 본질적 생명의 회귀를 통해 원래 의미가 해체된 이 물건들도 다시 생기를 띠며 생명의 열정과 진실의 회귀를 상징한다.

이 두 그룹의 조각은 동일한 창작 문법 논리를 따른다. 형체의 간략화는 '사자' 정신을 상징하며, 즉 외부에서 내부로 생명의 본질을 탐구하는 경로로, 복잡함에서 간결함으로의 정신적 유변을 구현한다. 이와 반대로 작품의 표면은 오히려 점점 더 복잡해지는 피복 상태를 보인다. 색채의 광란, 재료의 중첩은 모두 본질적 생명 상태에 대한 시각적 표현이다. '아이'와 같은 자유, 창조, 열린 정신 상태를 구현한다. 이러한 피복은 또한 '자기의식'의 초월로 이해될 수 있으며, 더 넓은 생명장에서 자기 정신의 확장을 실현한다.

3) 자아의식 초월

진정한 생명 체험자로 거듭난다는 것은, 곧 '사자 정신'에서 '아이 정신'으로의 전환을 온전히 완성하는 것을 의미한다. 여기서 '사자'는 외재적 가치와 규범이 개체에게 부과하는 억압을 파괴하는 힘, 즉 비판적 부정의 정신을 상징한다. 사자는 자기의식의 각성을 위한 길을 열지만, 그 부정성은 일종의 '신의 그림자'처럼 생명의 자리를 잠식한다. 사자는 파괴할 수는 있어도, 새로운 세계를 창조할 수는 없다. 따라서 개체는 '사자'의 단계에 머무르지 않고, 반드시 '아이'의 상태로 이행해야 한다. '아이'는 자유로운 상상과 창조를 통해 의미를 새롭게 시작하는 존재이며, 진정한 자기 주권의 구현이

이루어지는 지점이다. 이는 단지 파괴 이후의 공허를 넘어서, 자유로운 생명의 가능성을 열어가는 생명의 긍정이기도 하다.

자의식의 초월은 허무를 회피하는 것이 아니라 그것을 직시하고 그 안에서 안신입명(安身立命)할 곳을 찾는 것이다. 우리는 생명 본래 고유의 의미가 없다는 현실을 받아들여야 하며, 자신의 존재 구조를 수용해야 한다. 개체는 사회관계로부터 벗어나 존재할 수 없으며, 사회로부터 단절되는 것은 자신의 생명 뿌리를 끊는 것과 같다. 따라서 회귀는 양보가 아니라 재포용이다—타인과의 연결을 포용하고, 사랑의 가능성을 품는 것이다. 세계 본래 허무하며, 우리 본래 고독하니, 우리는 더욱 적극적으로 사랑을 찾아야 하며, 사랑으로 자신을 묶어 허무의 심연에 빠지지 않도록 해야 한다. 우리는 적을 찾듯이 확고하게 애인을 찾아야 하며, 사냥감을 쫓듯이 힘차게 행복을 추구해야 한다. 열정과 진실한 마음은 가장 가릴 수 없는 존재 방식이기 때문이다.

그러나 자기의식을 지나치게 강조하면 정신과 육체의 분리를 초래하기 쉬우며, 그 본질은 ‘나’와 무 세계의 대립이다. 이에 비해 나는 동양 철학의 ‘천인합일(天人合一)’적 초월적 생명관을 더욱 동경한다. 그것은 정신과 육체가 융합하고 인간과 세계가 화해한 상태다. 그 안에서 개체는 능동적으로 자신의 다양한 생명 상태를 수용하며, 생명은 식물처럼 자연스럽게 성장한다. 다룰 필요도, 증명할 필요도 없이 자연에 순응하고 본래 모습으로 돌아간다. 이것이 바로 자기의식을 초월한 후 더 깊은 차원의 자유로운 존재다.

생명의 복잡성에 직면했을 때, 진정한 초월은 어느 한 부분을 부정하는 것이 아니라 모든 것을 수용하는 것이다. 생명은 어떤 단일한 상태에 의해 주도되어서는 안 되며, 그 다양성을 포용해야 한다: 동물성, 인간성과 신성이 함께 우리의 완전한 존재를 구성한다. 마치 ‘낙타’, ‘사자’, ‘아이’라는 삼

중 정신 상태가 니체의 생명 변환 삼부작을 이루듯, 이들은 서로 배타적이 아니라 상호 지지하는 단계다. 자기의식을 초월한다는 것은 어느 한 단계를 억압하거나 숭상하는 것이 아니라, 각 생명 형태를 허무에 대한 응답으로 받아들이는 것이며, 생명 저층의 '무의미감'에 대한 자연스러운 보완이다. 생명의 체험은 '의미'에 집착하기보다 각 층위의 상태 자체를 깊이 체험해야 한다. 조혜정이 본인의 두 번째 개인전 <초연·생장>에 대해 남긴 총평은, 단순한 감상평을 넘어 작품의 미학적 방향성과 연구자의 내적 태도를 집약적으로 분석했다.

그 '이상적 자아'에 대한 자신의 집착이 현실을 부정하고 현재를 회피하게 만들고 있었다. 그는 강인한 의지와 생존 욕구만 있으면 어떤 난관도 극복할 수 있을 거라 여겼으나, 이국적인 낯선 상황 속에서 그는 쉽게 무너져 자책과 무력감에 빠졌다. 하지만 어린 시절과 마찬가지로, 그는 다시금 내면의 생명 메커니즘을 깨웠다. 절망 속에서 창조력을 발휘해 '자기 구원'으로 위기를 넘겼다. 그는 '지금, 이 순간'을 부정하는 태도가 오히려 진실한 삶을 사는 걸 방해하지 않았는지 반성하기 시작했다. 그는 마침내 깨달았다. 그 어른이 고통을 관통하는 미소는 사실 그에게 말하고 있었다: 지금이 가장 진실한 순간이며, '지금의 나'는 받아들여져야 할 진실한 존재임을.¹⁰¹⁾

허무를 수용한다는 것은 생명 본래 의미가 없다는 사실을 받아들이는 것을 의미한다. 복잡다단한 현대 사회에서 개인의 존재는 겉겹이 쌓인 외부 가치 체계에 덮여 있으며, 의미는 생명을 측정하는 전제로 여겨진다. 그러나 진정으로 자유로운 생명 상태는 오히려 무의미함에 대한 수용에서 비롯된다.

101) 조혜정, "어떻게 살아야 하느냐고 묻는다면- 종허 개인전 <초연·생장>", 2024, <https://m.blog.naver.com/huigingzhao/223484051957>

인간은 삶의 근원적 질문 앞에 설 때, 흔히 ‘영혼’이라는 관념을 통해 그 물음에 대한 위안을 찾는다. 우리는 어디에서 와서 어디로 가는가—이 물음에 영혼의 존재는 하나의 응답이 된다. 특히 종교적 세계관 안에서 영혼은 피안의 존재 양식으로 이해되며, 이 세계에서 행위는 그 영혼이 도달하게 될 최종 목적지에 영향을 미친다고 여겨진다. 이와 같은 구조 속에서 영혼의 사후 귀속지는 개인의 도덕성과 행위를 규율하는 강력한 기준이 된다. 영혼이 실제로 존재하는지는 여기서 논외로 두더라도, 그 개념이 인간의 불안하고 연약한 마음에 실질적인 위로를 제공한다는 점은 분명하다.

조혜정은 본인의 두 번째 개인전 『초연·생장』에 대한 평론에서, 이러한 인간 내면의 취약성에 대해 다음과 같이 서술했다.

중세 시대 사람들은 지구가 둥글다는 것을 아직 인식하지 못했으며, 자신의 처지에 의문을 제기하지도 않고, 신에 대한 믿음과 순종 속에서 살았다. 그러나 신이 부재하게 되자, 인간은 자유를 얻었지만 동시에 ‘왜 살아야 하는가?’라는 무거운 질문을 홀로 감당해야 했다. 니체가 비판했듯이: 현대인은 신을 잃었지만, 끊임없이 새로운 대상을 찾아 신의 공백을 메우려 한다. 이러한 의존성이야말로 진정한 취약성이다.¹⁰²⁾

본인은 영혼의 존재를 믿는다. 그것은 아마 피안 세계에서 인간 존재 형태일 수 있지만, 본인은 더욱 그것이 이쪽 현재 세계에 존재한다고 믿는다. 본인은 허무를 수용한 후 본질적 생명 상태로 돌아가 생명의 진실함을 느끼는 것이 영혼과 같은 자유로운 존재 형태에 가장 가깝다고 생각한다. 그래서 본인은 가상의 생존 구조를 상상했다. 우리 각자는 농부이며, 자신의

102) 조혜정, "어떻게 살아야 하느냐고 묻는다면- 종허 개인전 <초연·생장>", 2024, <https://m.blog.naver.com/huigingzhao/223484051957>

영혼 농경지를 경영하고 있다. 작품 <영혼 농경지>는 식물 형태를 모방해 채색된 영혼 열매를 표현한다. 첫째로 이를 통해 영혼의 존재를 구체적인 열매로 형상화하며, 둘째로도 초연한 회귀의 생명 깨달음으로 우리의 다채로운 영혼 농경지를 경작하고 보살피는 것이다. 이 영혼 농경지는 우리 마음 세계의 정토(淨土)이며, 때때로 관조가 필요하다. 이 작품은 영혼을 실체화할 뿐 아니라, 초연한 회귀의 생명 상태도 실체화한다.



작품 도판 10) 종 허, <영혼의 농지 靈魂庄稼地>, 혼합 재료, 20×30×130cm, 2024년.

본인은 어릴 때 농경지에서 자랐고, 농경지는 본인 영혼의 귀속지이기
이를 통해 동경하는 정신적 정토를 표현했다. 작품의 형태는 수축과 팽창의
동적 경향, 거칠고 매끄러운 재질 대비를 결합했다. 마치 익은 농경지처럼,
마른 줄기와 움크린 잎사귀 위에 포만하고 큰 열매들이 매달려 있다. 식물
형태의 조각은 안으로 수축하는 절제감과 밖으로 팽창하는 생명력을 동시에
지니며, 영혼이 허무와 소멸 속에서 성장함을 상징한다. 거친 표면은 근원적
생존 체험을 상징하고, 매끄럽게 팽창한 부분은 영혼의 장력을 표현한다.

*‘유수아동(留守兒童)’은 부모가 도시로 일하러 가면서 농촌에 남겨져 조부모에게
양육되는 아이들을 말한다. 이 아이들의 공헌은 진정으로 인정받은 적이 없지만, 그
들은 어리석은 나이에 부모와의 이별의 고통을 견뎌냈으며, 이 침묵의 희생이 바로
중국 고속 성장 뒤에 숨겨진 강력한 원동력이다. 아이들의 부모, 즉 농촌을 떠나 도
시로 들어간 ‘노동자’들은 ‘농민공(農民工)’이라 불리며, 이들은 1978년 개혁개방 정
책 시행 이후 중국식 현대화 기적의 진정한 추진자들이다.¹⁰³⁾*

본인은 바로 ‘유수아동’중 한 명이었다. 그 시절 본인은 죽음에 대한 두려
움을 처음 알게 되었고, 여기에 부모가 농촌을 떠난 후의 고독과 무력감이
더해져 어린 마음이 감당할 수 없는 고통 속에서 ‘선택적 함구증’에 걸렸다.
자신을 닫아걸고 타인과의 소통을 거부했다. 방과 후 본인은 때로 담장을
넘어 집 안 마당에 앉아 있거나, 집 뒤쪽 살구나무 아래나 밭에서 홀로 고
통을 견뎌냈다. 바로 이러한 고독한 고통의 자기 폐쇄 속에서 주의력을 식
물과 작은 동물들에게 쏟았다.

마당에서 나는 창가의 작은 정원을 계속 가꾸며 그들의 성장을 매일 관찰
했다. 씨앗을 흙 속에 묻고 초조하게 기다리는 것부터, 흙을 뚫고 나오는 기

103) 조혜정, 위의 글.

뿔까지. 꽃 싹이 벌레에게 잘려 나가는 가슴 아픔과 벌레에 대한 증오. 잎사귀 수를 계속해서 세다가 결국 셀 수 없이 무성해지는 순간까지. 각 꽃봉오리가 각 꽃봉오리가 어떤 색과 향기를 지닌 꽃이 피어날지에 대한 기대, 꽃이 시들어가는 것을 바라보는 실망, 비가 내려 뿌리를 적실 때의 안도와 기쁨, 한편으로는 뜨거운 태양과 길어지는 가뭄 속에서의 염려. 꽃들이 만개하며 드러내는 찬란함에 대한 자부심과 도취, 씨앗 껍질이 순간적으로 터질 때의 경이와 흥분, 그러나 결국 시들고 쇠락해 가는 생의 흐름 앞에서 느끼는 슬픔과 쓸쓸함. 그리고 마침내 흰 눈이 마른 잎과 덩굴을 덮을 때, 창가에 모아둔 씨앗들을 바라보며 다가올 새로운 계절과 다시 피어날 생명을 상상하곤 했다. 당시 그것들은 나의 친구였으며, 폐쇄에서 벗어나는 출구였다. 이 과정에서 고독한 마음을 그 몇 제곱미터도 안 되는 작은 정원 공간에 투사해 그것들과 하나가 되었다.

마치 <행인> 작품에서의 조형과 도안이 식물 성장의 형태적 요소를 활용한 것처럼. 예를 들어 잎의 다양한 형태, 꽃봉오리와 꽃잎, 뿌리의 발아와 땅속으로의 정착, 줄기 단면과 얽힘, 열매의 풍만한 조형, 씨앗이 껍질에서 터져 나오는 상태 등 식물과 관련된 요소들이다. 그들 사이의 상호 교차와 감싸는 화려한 기상을 표현했다.

어린 시절 식물의 자연스러운 성장을 오랫동안 관찰한 경험을 돌이켜보면, 우리의 생명 또한 식물의 자연스러운 성장처럼 저절로 일어난다는 것을 느낀다. 저절로 싹이 트고, 저절로 한 잎이 나고 또 다른 잎이 나며, 한 가지가 나고 또 다른 가지가 난다. 가지는 꽃봉오리를 달고, 꽃봉오리는 하루하루 자라는데, 언제 피고 언제 지며 언제 열매를 맺을까? 관찰자로서 이것은 강요할 수 없는 일이다. 식물의 성장은 인간의 의식에 영향을 받지 않는다. 관찰자의 조바심 때문에 성장이 빨라지지도 않고, 관찰자의 비관으로 꽃

피는 것을 멈추지도 않는다. 우리가 얻을 수 있는 것은 그 성장이 주는 기쁨과 정신적 위안을 느끼는 것뿐이다. 우리는 그저 가만히 지켜볼 수밖에 없으며, 우리의 감정과 의식적 관념은 그들 식물에 존재하지 않는다. 조혜정은 본인의 두 번째 개인전 평론에서, 과도한 자기의식을 경계하고 ‘초연한 생명 태도’로의 전환을 제안했다.

과도한 자기의식을 경계하고 ‘초연(超然)’한 생명 태도로 나가야 한다. 마치 식물의 생명 상태에서 배우듯이: 바람이 오면 흔들리고, 비가 오면 젖으며, 강요하지 않고 조급해하지 않으며, 때가 되면 자연스럽게 꽃 피고 열매 맺는다. 생명은 몇 번 더 쳐다보거나 비료를 더 준다고 해서 일찍 익지 않으며, 오직 인내심을 가지고 부드럽게 지켜볼 때 진정으로 자신의 모습으로 자랄 수 있다.¹⁰⁴⁾

<아름다움>은 유학 시절의 작품으로, 유학 중 개인이 생명에 대해 품었던 사유를 담고 있다. 조각 하단의 두상은 내가 깊이 사유하게 이끈 스승을 모델로 했다. 그녀의 친근함과 진실함은 본인이 마음을 열고 생명의 경험을 회상할 수 있는 기반이 되었으며, 우리 유학생들의 정신적 연결고리이기도 했다. 두상은 황토와 석고를 주재료로 했다. 황토는 생명이 성장하는 기반을 상징하며, 본인의 근본적인 생명 속성이기도 하다. 본인은 어릴 때부터 땅에서 일하고 놀았으며, 진짜 토박이 농촌 사람이다. 땅 위에는 기쁨의 발자국이 남을 수도 있고, 슬픔의 눈물이 스며들 수도 있다. 본인은 종종 땅 위에 누워 조바심 속에 밀밭을 흔드는 바람을 느끼며, 구름의 천태만상을 관찰했다. 황토가 주는 느낌은 친근함, 순박함, 진실함이었으며, 항상 내 마음을 안정시켜 주었다. 하얀 석고의 곡면 단면은 매끄럽고 우아한 질감과 약간 팽창된 조형으로 새로움과 순수를 은유한다. 두 재료의 조합은 본인이 진실과 안정 속에서 새로움에 대한 사유를 펼치는 것을 은유한다.

104) 조혜정, 위의 글.



작품 도판 11) 종 히, <아름다움 美麗>, 석고, 흙, 나뭇가지, 크기:20×20×40cm, 2024년.

<공생> 작품에서 아래로 거꾸로 매달린 나뭇가지들은 부패와 소멸을 상징하며, 고정된 프레임 안에서 팽창하는 생명력의 흐름과 생성을 표현한다. 작품은 죽음의 수용, 무의미의 인정이며, 죽음을 향해 살아가는 생명의 움직임이다. 그러나 <아름다움> 작품에서 마른 나뭇가지들은 위로 세워져 있다. 나뭇가지들이 위와 바깥으로 퍼지는 것은 생명의 자연스러운 성장을 상징한

다. 나뭇가지 표면에는 빛으로 현재 평범하지만 ‘아름다운’ 구절들을 써넣었다. 이 문장들은 우리가 함께 나눈 대화 내용이다. 예를 들어 “조 선생님 얼굴이 동그랗다.”, “엔청은 대단히 똑똑하다.”, “류이중은 고향에 가서 설을 보낸다.” 등과 같은 단편적인 문장들이다. 쓰는 과정에서 본인은 생명의 의미와 생활의 아름다움은 고의로 추구하는 것이 아니라, 생명을 적극적으로 마주한 후 현재 순간의 의미와 아름다움이 자연스럽게 드러나는 것임을 느꼈다.

<공생> 작품은 수동적인 수용 후 허무에 맞서 자신의 존재 가치를 확립하고 건설하는 것이었다면, <아름다움> 작품은 능동적으로 무의미를 받아들임으로써 초연한 태도로, 현재 세계로 돌아가 생명을 꽃과 풀처럼 자연스럽게 성장시키고 생명의 꽃이 자연스럽게 피고 지게 하는 것이다. 이러한 태도야말로 허무에 맞서는 가장 부드럽고도 확고한 방식이다.

본인의 두 번째 전시 작품 <성장>은 본인의 적극적이고 낙관적인 생명 태도를 구현한다. 조각은 마치 위로 성장하는 식물처럼, 굵고 탄탄한 뿌리줄기가 위로 자라는 힘을 떠받치고 있으며, 꼭대기는 신선한 새싹처럼 활력이 넘친다. 작품 속 인물 형상은 위에서 아래로 점차 구상적 사실주의에서 간결함으로 전환되며, 자아의 권한을 약화하고 생명의 본질을 탐구함을 은유한다. 아래에서 위로 올라갈수록 미소 짓는 형상이 점차 간략화에서 유변(流變)되어 구상적 사실주의로 나아간다. 이는 생명 본질의 깊은 곳으로부터 위로 자연스럽게 성장하여 현실 생활로 돌아가 생명의 진실함을 느낌을 은유한다.

본인이 미소 짓는 표정을 표현한 이유는, 미소가 본인이 정신적 위기에서 벗어나는 가장 중요한 요소였기 때문이다. 본인이 어린 시절의 고난을 극복한 또 다른 이유는 삼촌의 낙관적인 생활 태도에서 영향을 받았기 때문이다

다. 농촌 인민공사 체제가 해체된 후, 그는 생산대의 말 몇 마리를 인수해 각 농가의 경작 작업을 도왔다. 그러나 농업 기계화의 급속한 발전으로 말로 밭을 갈던 방식은 도태되었고, 그는 파산했다. 다른 한편 그는 젊을 때 도박을 좋아해 가족이 뿔뿔이 흩어지고 혼자 살게 되었다. 파산 후 홀로 살던 그는 마치 거지와 같았다. 마을 사람들 눈에 그는 비웃음과 멸시의 대상이었다. 그러나 그는 줄곧 타인의 시선을 개의치 않으며 항상 미소를 지으며 유머러스하게 생활을 대했다. 자신의 최대한으로 자신을 즐겁고 편안하게 했다. 본인이 우수 아동이 된 초기에는 그가 돌봐주었다.

그의 보살핌 아래, 본인의 식생활 리듬은 매우 극단적이었다. 그는 종종 농촌의 혼상례(婚喪禮)에서 큰 비닐봉지로 남은 고기와 생선을 싸 왔는데, 한 번에 며칠 동안 먹을 수 있었다. 고기와 생선을 다 먹으면 스스로 절인 매우 짠 썩갠 것을 먹었다. 그에게는 두 음식이 마치 똑같이 즐거운 것처럼 보였다. 그의 돈은 거의 모두 담배와 술을 사는 데 쓰였으며, 마치 담배와 술이 마지막 존엄을 유지해 주는 것 같았다. 오랫동안 담배와 술을 즐겨 그의 이빨은 일찍 빠졌지만, 이빨이 없는 그의 미소는 더욱 행복해 보였다. 그는 낙관적인 미소로 자신을 대했고, 유머로 타인의 냉담한 조소를 해체했다. 그의 낙관주의는 내가 점차 폐쇄에서 벗어나게 했을 뿐 아니라, 비록 그가 이미 20여 년 전에 세상을 떠났지만, 그 낙관과 유머는 여전히 나에게 영향을 미치고 있다.

절망을 마주한 그 순간에도, 그 어른은 언제나 밝은 미소를 잃지 않았고, 이 힘은 종기로 하여금 점차 닫힌 마음을 열게 하고, 스스로 세운 높은 벽을 무너뜨리며, 다시 용기를 내어 세계를 직면하게 했다.¹⁰⁵⁾

105) 조혜정, 위의 글.

이러한 감정의 기억은 한국 유학 과정 중 본인이 경험한 정신적 위기의 순간에도 다시 호출되었다. 혼란과 외로움 속에서 그는 다시금 ‘미소 짓는 어른’을 떠올렸고, 그로부터 다시 일어설 용기를 얻었다. 조혜정은 본인의 두 번째 개인전에서 이와 같은 정신적 여정을 다음과 같이 평가했다.

30대에 처음으로 이국땅에서 홀로 생활하며, 의지력으로 해결할 수 없는 현실 문제와 환경 변화에 직면했을 때, 그는 원래 적극적으로 구축했던 ‘긍정적 생명관’에 동요를 느꼈다. ‘나는 도대체 어떻게 살아야 하나?’라는 자조적인 방황에 빠졌을 때, 그의 머릿속에는 그 어른의 온화하고 순수한 미소가 떠올랐다-‘그래, 그 어른은 그토록 어려운 상황에서도 버텼고, 항상 나에게 미소를 지어주셨지. 그런데 지금 나는 굶주리지도 않고, 몸을 의지할 곳도 있는데 무슨 불평이 있을까?’ 그는 갑자기 깨달았다. 진정으로 자신을 괴롭히는 것은 외부 환경이 아니라, 보이지도 않고 형태도 없는 ‘내재적 가해자’임을.¹⁰⁶⁾

미소는 낙관의 힘을 상징하며, 내면의 얼음을 녹이는 내면에서 발산되는 빛으로, 따뜻하고 오래 지속된다. 그러나 한국 유학 시절에도 주변의 미소가 주는 힘에 고무되고 격려받았다. 이를 통해 본인 내면 깊숙이 자리한 유수 아동 시절 폐쇄 상태에서 벗어난 생명 경험을 불러일으켰다. 본인은 당시의 생명 경험과 최근의 생명에 대한 사유를 결합해 주변인의 미소를 깊이 관찰했다. 조각 작품 <성장>에서 본인은 동일한 미소의 간략화 과정을 통해, 미소가 감각에서 정신으로, 다시 정신에서 현실로 회귀하는 전 과정을 구현했다. 이 과정은 단순히 형태의 점진적 간략화가 아니라, 미소의 심층적 의미에 관한 철학적 탐구다. 각 조각 층위는 ‘미소’라는 생명 현상에 대한 단계적 이해와 정제를 대변한다.

106) 위의 글.

첫 번째 층위의 미소는 생명 본능에서 비롯되며, 아기의 미소처럼 사회화되지 않은 순수한 감정 표현으로, 메를로-퐁티가 말한 ‘반성적 지각 이전’의 상태를 구현한다. 두 번째와 세 번째 층위에서 미소는 점차 사회적 행위로 전환되며, 인간 간 소통의 매개체로서 선의를 표현함과 동시에 사회 규범 내의 예의 바른 상호작용을 반영한다. 네 번째 층위에 이르러 미소는 표면적 감정을 초월하여 적극적 삶의 태도 상징이 되며, 개체가 감각을 통해 세계 구축에 참여하는 양상을 보여준다. 다섯 번째와 여섯 번째 층위에서는 정신적 차원으로 진입하며, 미소는 생명의 안정적 힘으로 작용해 내적 평온, 지혜 그리고 무상(無常)에 대한 포용을 구현한다. 최종 일곱 번째 층위에서 미소는 극도로 간략화된 상태에 도달하여 생명의 원융(圓融)과 초월을 상징하며, 더 이상 감정이나 표현이 아닌 생명 본질에 대한 깊은 인식과 무언의 긍정이 된다.

낙관은 피상적 긍정적 사고가 아니라, 고통과 허무를 관통한 후에도 여전히 성장하고 미소 지으려는 심오한 선택이다. 이 선택은 어린 시절 식물과 나눈 침묵의 대화에서 비롯되었으며, 친인 무언의 지지와 유머러스한 반응에서 기인한다. 결국 낙관은 창작자로서의 본인이 생명의 본질에 대한 신앙의 핵심이 되었다. 본인의 조각이 보여주듯, 진정한 성장은 아래로 뿌리내리고 위로 열리는 과정이며, 낙관은 바로 이 위로 성장하는 힘의 원천이다.

자연 성장 속의 낙관은 생명의 리듬을 받아들이고 순리대로 흐르게 하는 법을 가르쳐주었다. 미소 속의 낙관은 진흙탕 속에서도 웃으며 걸어가라는 가르침을 주었다. 이들은 최종적으로 본인의 조각 작품 <성장> 속에서 하나로 융합되었다. 바로 이 낙관이 내가 한 걸음 한 걸음 폐쇄된 마음의 곤경에서 벗어나, 오늘날 예술 속 자유롭고 열린 표현에 이르게 했다.



작품 도판 12) 종허, <성장 生長>, 수지, 높이:110cm, 2024년.

2. 신체의 각성과 지각력의 장

본 장에서는 신체가 물리적 세계의 힘에 맞서 싸우는 과정에서 어떻게 원초적인 생명 감각력을 각성시키며, 이것이 예술 창작에서 가장 근본적인 지각의 기초가 되는지를 고찰하고자 한다. 생명은 정적인 존재 상태가 아니라, 중력과 대기압이라는 지속적인 외부 물리력에 대응하며 신체가 균형을 유지하기 위해 끊임없이 수행하는 동적 대항 작용이다. 필자는 임종의 순간과 신체적 질병 경험을 통해, 생명력이 ‘위로, 바깥으로’ 향하는 지각의 방향성을 지니며, 이는 ‘아래로, 안쪽으로’ 수축하는 죽음의 힘과 대립한다는 것을 처음으로 자각하게 되었다. 이와 같은 신체와 물리적 장 사이의 긴장감 있는 장력은 존재 상태에 대한 인식을 촉발하며, 동시에 예술 표현의 핵심 언어로 작용한다. 조각의 형태에서 드러나는 팽창과 수축, 색채의 냉·난 대비, 재료의 부드러움과 단단함, 무게감 등의 감각적 요소들은 모두 생명력의 도식적 표상으로 기능한다. 본 장에서는 이러한 지각력의 장에 대한 분석을 통해 신체 감각의 전체성과 공감각적 메커니즘을 밝히고, 나아가 예술 창작 속에서 지각력이 어떻게 시각적 장력 구조로 전환되는지를 논의한다. 결국 예술 형식 속에 있는 원초적 지각력은 관람자의 감각을 각성시키고, 지각을 통해 의미 생성의 기제를 유도한다.

1) 원초적 지각력과 신체의 저항: 생명력의 감각화

하워드 네머로프(Howard Nemerov)는 시에서 이렇게 썼다. “화가의 눈은 생과 사에 집중되어 있다. 결국 생과 사는 동일한 에너지의 움직임이며, 그것은 모든 형태 속에 잠시 드러난다. 나무에서는 그것이 성장이고, 씨앗에서는 그것이 발아이다.”¹⁰⁷⁾에서 인용, 저자 허락하에 사용됨. 그가 말한 것은

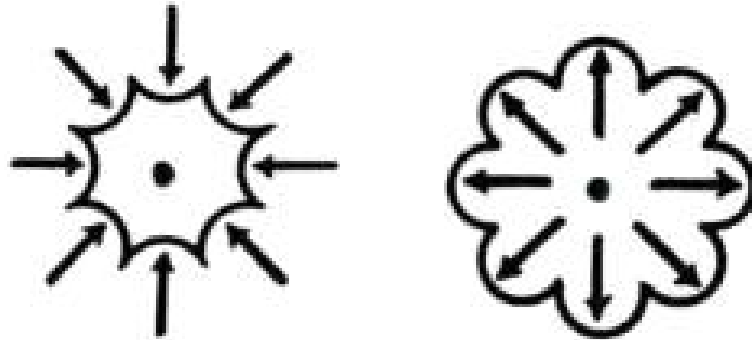
바로 생명 내재의 생명력이다. 그렇다면 인간은 어떻게 이 생명력을 지각하는가? 인간은 어떻게 지각되는 대상의 지각력을 감지하는가?

2016년 설날, 본인은 고향에서 같은 마을에 사는 한 노인의 삶의 마지막 순간을 목격하였다. 그는 벽에 기대어 놓인 침대에 조용히 누워 있었고, 얼굴은 수척하고 근육은 이완되어 있었으며, 중력은 광대뼈 아래 근육을 깊게 끌어내리고 있었다. 온몸이 점차 되돌릴 수 없는 공허 속으로 가라앉는 듯했고, 유일하게 감지 가능한 생명의 흔적은 광대뼈 아래 미약하게 들썩이는 숨결과 짧은 호흡 소리 “푹, 푹…”뿐이었다. 이 장면은 본인에게 엄청난 충격을 안겨주었다. 단순히 죽음 때문만은 아니었다. 이것은 본인이 처음으로 ‘생명력’에 대해 그렇게 분명하게 자각하게 된 순간이었으며, 바로 그것이 본인의 가장 최초의 생명력 지각을 불러일으킨 것이었다. 그것은 신체와 세계의 물리적 장 사이의 힘의 대결 도식이었다. 그것은 추상적인 개념이 아니라, 현실의 물리 법칙에 맞서는 지속적인 행동이었다. 그 미약하게 들썩이는 호흡은 노인 생명의 마지막 노력이며, 중력과 대기압에 맞서는 최후의 힘이었다.

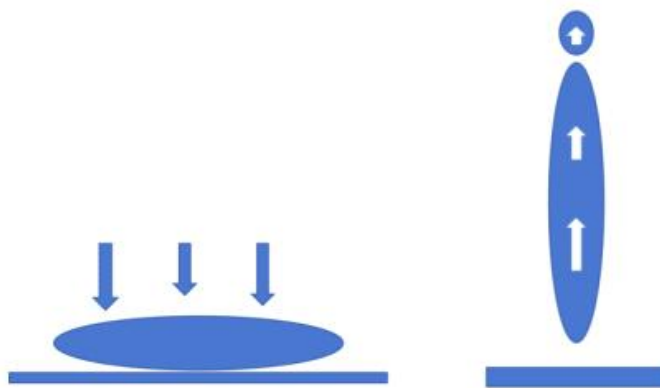
그 순간, 본인은 처음으로 명확히 인식했다. 우리가 아직도 서 있고, 숨 쉬고, 움직일 수 있다는 것은, 우리 몸 안에 ‘위로, 밖으로’ 향하려는 생명력이 존재하고 있으며, 그것이 ‘아래로, 안으로’ 당기려는 중력과 압력에 끊임 없이 맞서고 있다는 사실을. 이 경험은 본인으로 하여금 ‘생명력’이란 무엇인가를 다시 사유하게 하였다. 생명이란 고정된 존재 상태가 아니라, 신체가 중력과 압력에 대항하는 역동적 표현이라는 것이다. 신체가 이 두 힘과 더 이상 대항할 수 없게 되었을 때, 그것이 곧 죽음을 의미하는 것이다. 눈앞의 노인이 임종 직전 보여준 그 미약한 저항은, 오히려 본인 신체 내부에서 가

107) Howard Nemerov, The quotation from Howard Nemerov's "The Painter Dreaming in the Scholar's House," 1, 1977, p. 324.

장 원초적이고, 가장 진실하며, 가장 잊히고 있었던 생명력을 일깨웠다. 생명이란 바로 신체와 외부 물리력장 사이의 대항이며, 그것이 본인으로 하여금 신체 존재 상태에 대한 원초적 지각을 불러일으킨 것이다. 이것은 우리가 세계를 지각하는 가장 근원적인 바탕이다.



참고 도판 26) 원초적 지각력의 도식: 안으로의 수축과 밖으로의 팽창.



참고 도판 27) 원초적 지각력의 도식: 아래로의 낙하와 위로의 상승.

루돌프 아른하임은 지각력에 대해 “그것은 자신의 작용점, 방향 및 강도를 가지며, 이는 물리학자들이 ‘힘’에 대해 내린 정의와 일치한다. 이러한 이유로 심리학자들은 그것을 ‘힘’이라고 명명했다.”¹⁰⁸⁾고 보았다. 본인이 임종

을 앞둔 노인 앞에서 감지한 순간순간의 구체적 생명력은 우리의 더 깊고 더 근본적인 생명의 원초적 지각이다. 생명의 원초적 지각은 신체를 기반으로 하는 힘으로 명확한 저항 방향과 강도를 가지므로, 이를 생명 원초적 지각력이라 부를 수 있다.

생명력의 지각은 신체와 물리적 공간에서 중력(지구 인력) 및 대기압과의 대립 속에서 드러난다. 따라서 생명력의 방향은 위와 바깥을 향한다. 인간 신체가 건강한 상태일 때, 신체는 이 두 물리적 공간의 힘과의 대립 속에서 균형 상태를 이룬다. “물리학자에게 있어, 어떤 물체에 작용하는 다양한 힘이 상쇄될 수 있는 정도에 이르렀을 때, 그 물체는 균형 상태에 있다고 한다.”¹⁰⁹⁾ 이 균형은 가장 보편적이면서도 가장 원초적이고 가장 깊은 차원의 지각 활동이다. 따라서 생명 원초적 지각력은 숨겨져 있다. 인간의 신체는 중력과 대기압의 공간 속에서 끊임없이 존재한다. 신체는 항상 이러한 원초적 생명력으로 물리적 공간의 중력과 대기압에 맞서고 균형을 이루며, 지각 활동에 지속적으로 참여한다. “균형은 한 시스템을 구성하는 다양한 힘들 간의 상호 상쇄로 성립된다. 이 상쇄는 힘의 세 가지 성질에 달려 있다: 힘의 작용 위치, 힘의 크기, 힘의 방향.”¹¹⁰⁾ 균형 상태에서는 상대적으로 정지해 있으므로, 대립 속의 균형 상태에서 생명력의 존재는 간과되거나 심지어 잊힌다. 오직 불균형한 신체 상태, 예를 들어 쇠약, 질병, 임종이 다가올 때만, 이 대립의 “균형”이 깨지며 신체는 다시금 이 물리적 공간 힘들의 지배 아래 노출된다.

병적이거나 죽음의 경험 속에서만 우리는 대항력의 존재와 신체의 유한성을 발견한다. 우리가 견디는 중력과 압력은 유한하다. 따라서 물리적 공간

108) 魯道夫·阿恩海姆著, 滕守堯 譯, 『藝術與視知覺』, 成都:四川人民出版社, 2019, p. 9.

109) 위의 책, p. 12.

110) 위의 책, p. 21.

속의 인간 신체가 함유한 생명력은 유한하다. 바로 신체 생명력의 유한성 때문에, 신체는 물리적 공간의 힘들과의 대립에서 불균형 상태가 나타난다. 신체는 불균형 상태에서만 가장 원초적인 생명 지각력의 방향을 지각할 수 있다. 우리의 신체는 균형과 불균형 사이를 끊임없이 흔들리며 주변 세계를 지각한다.

또한, 신체 원초적 생명 지각력의 지각은 특정 기관이 지각하는 것이 아니라, 전체로서의 신체가 지각하는 것이다. 신체는 세계 속의 어떤 수동적 존재물이 아니라, 세계를 지각하는 장(場)이며, 우리와 세계가 서로 얽혀 있는 형태다. 본인이 그 순간 죽음을 바라보았을 때, 그것은 타인의 죽음을 관찰하는 것뿐만 아니라 자기 신체 의식을 다시 깨우는 것이기도 했다. 나의 신체가 공간의 장 속에 존재할 뿐만 아니라, 우리가 사회 구조 속에서 얽혀 존재함을 깨달았다. 본인은 마치 처음으로 물 밖으로 튀어오른 물고기처럼, 나를 둘러싸고 내 생명을 떠받치는 물의 존재를 처음으로 보았다.

생명 원초적 지각력은 생존 자체에서 비롯된 경험적 깨달음으로, 단일 기관으로 체험될 수 없으며, 신체 전체의 원초적이고 통합된 지각 활동이다. 메를로-퐁티는 이러한 반성적 사고 이전의 존재를 신체와 세계 사이의 의도적 호(弧)로 묘사했으며, 이는 니힐리즘의 붕괴 속에서 종종 단절된다. 오직 우리가 생명의 경계에 서서, 노화, 질병, 죽음이라는 육체적 한계를 마주할 때만, 비로소 자신이 ‘신체 속의 나’로서 세계 속에 존재함을 진정으로 의식할 수 있다. 『예술과 시지각』에서 언급되었듯이: “시각을 자극하는 힘은 단방향성이 아니라, 다차원적 긴장의 얽힘이며, 이 역동적 균형이 지각 경험의 핵심을 이룬다.”¹¹¹⁾ 본인은 이 지각력 도상에서 신체와 공간이 얽힌 실존을 느꼈다.

111) 위의 책, p. 94.

허무 상태에서 신체의 지각은 부유하는 무중력감이다. 본인이 대학을 졸업한 후 정신적 허무 상태를 경험했을 때처럼, 생명은 지지점을 잃었고, 존재감의 상실로 신체 지각은 마비되었으며, 신체는 공간과 시간과 단절된 부유 상태로 나타났다. 그러나 신체가 병적 상태일 때는 오히려 생명 원초적 지각력의 방향을 선명하게 감지한다. 이 지각력의 방향은 생명이 사라지는 방향이다.

신체에 각종 질병과 통증이 발생했을 때, 극도로 쇠약해진 신체 상태에서 몸이 힘없이 아래로 떨어지는 느낌과 호흡 곤란을 경험했다. 소파에 앉아 있으면 몸이 소파에 휩싸여 삼켜지는 듯했고, 의자에 앉으면 무게중심을 잃은 채 흔들거렸으며, 방 안에 서 있으면 사망의 벽에 압박받는 듯한 느낌이 들었다. 연작 <신체 일기> 중 <함몰>, <현기증>, <고열 39도>는 바로 이러한 허무 상태에서 정신과 신체의 불균형 상태를 표현한 작품들이다. 루돌프 아른하임은 “그러나 불균형한 구성은 다르다. 그것은 종종 우연적이고 일시적으로 보이며, 따라서 병약하다.”¹¹²⁾고 말했다. 그렇다면 반대로 말하면, 병약함은 불균형한 형태로 표현되어야 한다.

112) 위의 책, p. 15.



작품 도판 13) 중허, <현기증 眩暈>, 나무와 석고, 높이:110cm, 2024년.

<현기증>은 병통과 허약으로 인한 무게감 상실의 신체 감각을 표현했다. 야윈 몸이 의자에 털썩 주저앉아 등을 구부리고, 팔다리는 힘없이 축 늘어져 있다. 한 팔은 기대어 간신히 버티고 있다. 현기증이 나는 순간 의자는

빠르게 소용돌이치며 상승하는 듯 흔들거리며, 언제라도 균형을 잃고 쓰러질 것 같다. 불안정감을 통해 신체의 허약함과 현기증 상태를 표현한다. 이러한 형식은 강렬한 시각적 긴장감을 불러일으키며, 개체가 언제든 추락할 수 있는 위기를 암시한다. 극도의 불안정감 속에서 개체는 자신의 취약함과 무기력함을 인식하게 된다. 그러나 이 흔들리는 상태는 오히려 신체 존재감에 대한 자각을 촉발해 자의식의 각성으로 이어진다. 작품은 ‘부유’와 ‘추락’의 이중적 이미지를 통해 위기 속에서 개체가 생명의 의미를 재고하는 과정을 드러낸다.

작품은 버려진 부패한 나무를 받침대로 사용했다. 버려진 나무는 가치와 의미의 상실을 상징한다. 부패로 인한 구멍과 갈라진 틈은 신체의 상처와 정신적 트라우마를 상징한다. 조각의 주된 부분은 모두 하얀 석고와 의료용 거즈로, 골상 치료를 위한 고정 방법을 활용해 조형되었으며, 이러한 상처의 기호를 통해 질병과 치유를 전달한다. 이는 허무 상태가 질병이면서 동시에 의미 상실의 치유 방식임을 상징한다.

병통 속 신체와 공간 힘의 불균형적 대립은 신체가 공간과 융합된 존재임을 부각한다. 마치 본인이 실내에 서서, 중앙 방의 침대에 평온히 누워 있는 노인을 바라보던 순간처럼. 사라져가는 평평한 신체가 마지막으로 버티는 모습을 지켜보았다. 두꺼운 이불이 신체를 압박하며, 오직 미미한 들숨만이 감지된다. 벽의 시계는 이미 멈춰 있고, 가구에는 두터운 먼지가 쌓였다. 음습한 공기가 응고된 듯 숨 막히게 한다. 실내 공간의 사물들은 마치 노인의 신체처럼 안으로 수축하고 아래로 추락하는 듯 느껴졌다. 공기 중에는 압축된 시간이 스며들었고, 침묵으로 인해 공간은 더욱 무거워 보였다.

실외에서는 소란스러운 인파가 노인의 일생을 이야기한다. 바람이 ‘휘잉-’하며 양나무 가지를 흔든다. 가지 위의 들비둘기가 지붕 위로 날아간다. 분

인은 노인의 창가를 떠나 몇몇 젊은이들과 함께 노인의 마당을 정리했다. 오랫동안 사람이 살지 않은 마당에는 초목이 무성했다. 호박 덩굴에는 몇 개의 익은 호박이 매달려 있었다. 벚단 더미와 오래된 생활 쓰레기 더미도 놓여 있었다. 마을 사람들은 불에 태우자고 제안했다. 타오르는 불길의 열기를 간지럽혔다. 굵은 연기가 소용돌이치며 하늘로 사라진다. 재와 불꽃이 하늘로 빠르게 흩어진다. 벚단과 호박 덩굴이 타는 “찰각-찰” 소리와, 나무가 타며 터지는 “팍-팍” 소리가 난다. 불길에 휩싸인 공기를 통해, 실내에 누워 있는 노인이 환영처럼 보인다. 실외 공간의 지각은 마치 내면의 용솟음치는 생명력처럼, 밖으로 팽창하고 열리며, 위로 상승한다. 뜨거움과 차가움, 빛과 어둠, 팽창과 수축, 상승과 추락, 생명의 흐름과 소멸이 고도로 긴장된 지각의 장 속에서 얽힌다.

실내와 실외에서 지각된 힘은 내재적 생명력의 대립적 지각 확장이다. 원초적 지각력의 도상은 각 감각 기관으로 확장된다. 실외에서 작용하는 대항적 힘은 실내의 생명이 소멸되는 방향과 반대되는 지각력이며, 균형 상태를 초월한 강렬한 생명력이다. 생명력은 물리적 공간의 중력과 대기압에 대해 강력하게 상승하고 외부로 팽창하는 힘이다. 예를 들어 본인이 임종을 앞둔 노인 곁에서 노인의 생명이 사라져가는 것을 느끼는 동시에, 반대로 본인 자신은 본능적으로 내재된 생명력의 움직임에 감지한다. 이러한 내적 생명의 움직임은 죽음과 소멸로 향하는 힘과의 대항이며, 이를 통해 심리적 균형과 신체적 균형을 모색하는 과정이다.

본인 작품 <공생>은 이 두 힘의 대립을 활용했다. 마른 나뭇가지의 자연 구조 안에, 충만하게 팽창한 조형으로 유동적인 추상 여성 형상을 만들었다. 마른 나뭇가지와 고정된 구조는 개체 생명의 죽음과 소멸이 필연적임을 상징한다. 이 고정된 나뭇가지 구조 안의 충만하고 유동적인 인체 조형은 죽

음의 순간을 맞이하는 생명 내부의 힘의 용동을 상징한다. 두 힘의 대립은 필멸의 생명 구조 속에서 유동하며 성장하는 생명 태도를 은유한다. 루돌프 아른하임이 말했듯이 “오직 활발한 생명력과 균형을 향한 힘 사이의 상호작용을 관찰할 때, 우리는 인간 정신을 움직이고 정신의 산물 속에 반영된 동력을 충분히 이해할 수 있다.”¹¹³⁾ 작품 <공생>은 나뭇가지와 인체의 대립 속에서 생명의 긴장감과 열정을 표상한다. 오직 죽음과 무의미를 수용하는 죽음을 향한 삶의 태도 아래에서만, 우리는 충만한 열정으로 우리가 존재하는 세계를 포용할 수 있다.



작품 도판 14) 중허, <공생 共生>, 나뭇가지와 점토, 높이 30cm, 2020년.

<축심·시대>는 수축력을 이용해 선현들의 두상을 여러 개의 체블록으로 분리했다. 분리된 팽창 곡면과 수축한 저점의 대비는 팽창과 수축의 대립을

113) 위의 책, p.33.

형성한다. 여러 체블록의 수축 압착 아래에서 일종의 내재적 운동감이 생성된다. 형체 사이의 압착 수축과 팽창의 힘을 형체 구조 내에 함축시켰다. 각 형상은 체블록의 운동 속에서 시각적 장력의 방향이 각기 다르다. 예를 들어 플라톤의 조형은 이마의 아래를 향한 압착과 턱의 위로 향한 압착을 통해 코, 눈, 광대뼈 영역에 압착력을 형성했다. 이 압착력의 기반 위에서 돌출된 코등뼈, 눈, 광대뼈는 압력의 발현점이 된다. 이러한 안으로 향한 압력과 밖으로 향한 팽창력의 상호 대립 속에서 더욱 강한 시각적 장력을 표현할 수 있다. 이 장력은 구상적 사실주의의 온건함을 뛰어넘어 대립 속의 강렬한 생명력을 드러낸다. 이를 통해 더욱 격렬한 사유 상태를 표현할 수 있다.

본 작품군에서 다른 위인 조형들 또한 수축과 팽창의 구조를 활용하여 조형적 긴장의 방향성과 힘의 발현 지점을 드러낸다. 이를 통해 상이한 인물들의 정서적 특질이 조각적으로 과장되어 표현된다. 예를 들어, 예수 두상에서는 시각적 장력이 눈썹뼈와 콧등을 중심으로 응축되어 있으며, 석가모니 두상은 시선이 응집되는 눈 부위에서 강한 조형적 밀도를 형성한다. 공자 두상은 두개골, 광대뼈, 하악골이라는 세 개의 주요 블록이 압축 운동을 이루며, 이로 인해 측두부와 안구 주변의 강한 조형적 집중이 도출된다. 노자 두상은 사각적 형상의 중첩과 교차를 통해 머리와 입 주변의 조형적 강조를 구축한다. 이와 같이 각 인물은 조형 언어를 통해 그 정체성과 내면의 힘을 조형적으로 표현하고 있다.

작품 <성장>에 등장하는 일곱 개의 두상은 각각 ‘수축 - 분리’의 조형 원리를 통해 형체를 구성하고 있다. 형체는 운동의 흐름 속에서 반복적으로 분절되고 다시 수축하며, 보다 명확한 체블록으로 조직된다. 이러한 반복된 수축과 팽창의 역동적 조형 과정을 거쳐, 결과적으로 상부와 하부 두 형체

의 결합으로 수렴된다. 이 조형 구조는 단순히 위로 향하는 성장 형식을 나타내는 데 그치지 않고, 유변의 과정을 따라 형체 내부에 내재된 수축과 팽창의 긴장 관계를 섬세하게 기록한다. 이를 통해 생명 에너지의 장력과 그것의 밀도감 있는 흐름이 보다 강렬하게 시각화된다.

그러나 이 두 지각력 도상의 대립 관계는 단순히 형체 상에 구현된 것뿐만 아니라, 우리의 다중 감각 체험에 스며들어 있다. 예를 들어 재료의 연경도 대비, 색채의 난온 명암 대비, 작품의 치수 체적과 인체 간의 지각력 대비 등이다. 색채의 난온 관계를 예로 들면, 인간이 쇠약해질 때 신체가 차가움을 느끼고 생명력이 왕성할 때 신체가 뜨거움을 느끼기 때문이다. 따라서 냉색은 수축의 시각적 감각이고, 난색은 팽창의 시각적 감각이다. 심리적 차원에서 냉색은 하강이고, 난색은 상승이다. 마치 타오르는 불꽃과 차가운 바닷물처럼. 본인 작품에서는 자연계의 극단적 난온 색채 대비를 활용해 왕성한 생명력을 표현했다.

<행인>은 거리를 걷고 있는 사람들을 조형했다. 인물 형상은 앞에서 뒤로 갈수록 점차 추상화된다. 형체의 간략화는 색채 대비를 더욱 부각시키기 위함이다. 조각에 검정색을 기반으로 하여 색채의 폭발력을 강조했다. 색채의 난온(暖濼) 배색은 식물의 잎과 꽃의 난온 대비에서 착안했다. 예를 들어 이 수박꽃은 청록색 잎사귀를 배경으로 화사한 꽃 색이 매우 두드러진다. 청색과 황색의 대비 외에도 청색과 주황색, 적색과 녹색, 밝은색과 진한 색의 대비를 활용했다. 색채의 대비를 통해 색채의 도약을 이용해 사람들 사이의 분리를 가렸다. 이렇게 해서 이 행인들은 걷는 색채의 열대로 변모했다. 사람들 사이가 서로 포용 되고, 인간과 지각 공간이 통일된 상태임을 표현했다. 이를 통해 자기 개체의 존재를 약화하고, 자기의식의 권리를 약화시키며, 다채로운 자세로 우리 생활의 실제 공간으로 회귀해야 함을 강조했다.

<가면>에서는 조류가 짝짓기를 위해 깃털에 나타내는 극도의 색채 대비를 참고했다. 수컷은 암컷의 환심을 사기 위해 깃털의 색채를 최대한 과시하며 강렬한 생명력을 꽃피운다. 이러한 강렬한 생명력을 지닌 색채 대비가 바로 본인이 원하는 효과다.

허무와 죽음을 마주한 순간, 본인은 힘의 대립을 통해 생명력의 움직임을 느꼈다. 바로 이러한 대립 속에서 나의 신체 감각은 완전히 열렸고, 생명의 존재감을 선명하게 지각했다. 창작을 통해 강렬한 생명의 장력을 지각 가능한 예술 형식으로 전환했으며, 원초적 지각력의 충격이 신체 감각과 공명할 때, 신체와 공간이 얽힌 실존이 명백해졌다. 이러한 지각은 신체와 세계의 연결을 다시 이어주었다. 메를로-퐁티가 말했듯이: "예술은 감각을 여는 다리이며, 보이지 않는 생명력을 보이는 형식으로 전환한다."¹¹⁴⁾

2) 사물의 진실에 닿기

본인의 조각은 단순화된 추상적 예술 언어를 구사하는 데 능숙하다. 그러나 이러한 예술 언어는 공허한 형식 표현으로 흐르기 쉽다. 루돌프 아르논하임이 지적했듯이, "고도의 추상은 풍부한 현실 생활과의 단절 위험을 내포한다."¹¹⁵⁾ 또한 "예술이 인간 전체 경험과의 연결을 상실한다면, 그것은 더 이상 예술이 아닌 순수한 형식적 유희에 불과하다."¹¹⁶⁾ 따라서 본인 작품은 생명력의 지각력 도식을 따르며 신체 지각의 진실을 표현한다. 이러한 질서를 기반으로 한 창작 문법은 형식을 위한 형식의 조각 언어로 빠지는 것을 방지한다.

114) 메를로-퐁티, 杨大春 张尧均 译, 『知觉现象学』, 商务印书馆, 2021年, p. 214.

115) 鲁道夫·阿恩海姆著, 滕守尧 译, 『艺术与视知觉』, 成都:四川人民出版社, 2019, p.151.

116) 위의 책, p.439.

아른하임은 “우리가 이러한 지각력을 ‘환각’이라 부를지 여부는 중요치 않다. 단지 지각력이 우리가 보는 모든 사물이나 이미지의 진실한 성질임을 인정하는 것만으로 충분하다.”¹¹⁷⁾고 말했다. 그는 주변 공간의 사물을 지각할 때 느껴지는 지각력이 사물 자체의 진실한 성질이라고 보았다. 이 관점은 지각하는 신체와 지각 대상이 지각-피지각 관계임을 보여준다. 즉 지각 결과는 피지각 대상의 진실한 성질이다. 이 지각력은 ‘환각’이 아니라 실재하는 지각이다. 또한 그는 “방향성을 지닌 긴장이야말로 우리가 시각적 힘을 논할 때 진정으로 의미하는 바다. 그것은 형태, 색채, 위치의 내재적 성질이며, 관찰자가 기억과 상상을 통해 외부에서 강제로 주입한 것이 아니다.”¹¹⁸⁾고 덧붙였다. 이는 지각자와 지각 대상이 대립 관계임을 보여주는 단면적 관점이다.

본인은 지각자와 피지각 대상이 하나로 융합된다고 생각한다. 양자는 상호 함의(含意) 관계다. 메를로퐁티는 『지각의 현상학』에서 “신체 자체는 도형과 배경 구조 속의 항상 자명한 제3항이다. 모든 도형은 외부 공간과 신체 공간의 이중 지평 위에 나타난다.”¹¹⁹⁾고 지적했다. “신체-사물-배경은 실제로 통일된 전체를 구성한다.” 메를로퐁티가 말하는 현상장(現象場), 즉 지각장 또는 표상장이다.

사물의 지각적 속성은 신체 지각 속에서 드러난다. 돌을 예로 들면, 우리가 그것을 ‘단단하다’ ‘무겁다고’ 지각하는 것은 돌 자체가 그러한 본질을 지녀서가 아니다. 인간이 신체 역학적 대립 속에서 돌을 들어 올리려 할 때, 먼저 감지되는 것은 돌의 무게다. 신체는 중력과의 대립에서 기존 역학적 균형을 깨뜨린다. 이어 호흡이 멈추고 신체와 대기압의 관계도 변화한다. 손

117) 위의 책, p.10.

118) 위의 책, p. 439.

119) 위의 책, p. 139.

바닥과 돌 표면의 마찰은 통증을 유발하며, 이 모든 것이 신체 생명력의 유한성을 깨닫게 하고, 이러한 감각을 돌의 속성 판단으로 전환시킨다.

생활 속에서 돌에 대한 지각 활동은 신체 경험에 기반한 '원초적 접촉'에 의존한다. 만약 한 사람이 직접 돌을 만져본 적이 없다면, 단순히 시각과 언어만으로는 그 인식에 '진실성'이 결여된다. 오직 신체적 접촉을 통해 돌에 대한 지각의 원초적 경험을 형성했을 때 비로소 구상적 이해가 가능해지며, '돌처럼 굳건함' 같은 상징적 의미로 확장될 수 있다.

서로 다른 장에서 펼쳐지는 돌에 대한 지각은 각기 다른 결과를 낳는다. 예를 들어 돌이 전달하는 '서늘함' '차가움'은 계절과 온도에 따라 달라지며, 이는 불변의 속성이 아니다. 신체가 처한 환경에 따라 변화하는 이러한 장지각은 신체, 공간, 기후 등이 공동으로 조형한다. 건축 공간에서 이러한 '장지각'의 활용은 더욱 직관적이고 강력하다. 로마의 트라야누스 기념주는 38미터의 수직 높이로 '돌'의 무게감을 시각적·심리적 압박감으로 구축하여, 우러러보는 이로 하여금 개인 생명의 미약함과 왕권의 절대성을 체감하게 한다. 주식(柱式) 건축은 돌의 '단단함'과 '높이'를 빌려 자연과 인간을 정복하는 힘을 상징한다. 이러한 공간에서 신체가 지각하는 석재는 더 이상 부드럽고 온순한 것이 아니라, 무겁고 흔들리지 않는 것으로, 개인의 의지를 압도하고 규율하는 도구가 된다.

반면 고딕 건축의 대표작인 쾰른 대성당은 높이 치솟은 첨탑과 돔으로 기둥에 '상승'의 지각 유도를 부여한다. 사람이 기둥 아래서 우러러볼 때, 신체와 신성한 공간 사이에 정신적 공명이 일어난다. 이 지각장에서 돌은 단순히 무겁고 압박하는 것으로만 지각되지 않는다. 선형적 상승과 정교한 장식 형태로 인해 '가벼움'과 '초월'의 상징적 의미를 부여받는다. 이러한 공간에서 체험하는 것은 물질에 갇힌 지각이 아니라, 정신에 의해 들어 올려지

는 상승의 힘이다.

이로써 지각이 단순히 주관의 객관을 반영하는 것도, 물리적 속성의 수동적 수용도 아님을 알 수 있다. 그것은 신체가 특정 장(에서 세계와 상호작용하며 의미를 생성하는 과정이다. 돌의 '단단함'과 '부드러움', 공간의 '압박'과 '상승'은 사물 자체의 단일 속성이 아니라, 신체가 역학, 문화, 공간, 경험과 교류하며 만들어내는 반응과 구축이다. 지각은 살아 숨 쉬는, 체화(體化)된 '생성 중인 본질'이다. 사물의 성질을 지각하는 기본 경로를 명확히 인식해야만 비로소 재료를 활용하고 예술 요소를 조직하며, 나아가 예술적 심미 공간을 창조할 수 있다.



작품 도판 15) 종허, <풀을 먹지 않는 양 不吃草的羊>, 신장 텐산, 재료: 양나무, 철근, 폐금속 부품, 농기구 등 복합 재료 크기: 높이:3m, 2019년.

예를 들어 본인의 작품 『풀을 먹지 않는 양』은 신체 경험의 '원초적 접촉'을 기반으로 창작되었다. 이 작품은 시안미술학원 조각과와 신장조각학

회의 합동 창작 캠프에서 제작되었다. 캠프는 중국 신장 지역 천산(天山) 기슭의 소분자촌에서 열렸다. 그곳의 주제는 마을 주변의 재료를 활용한 현장 특화 창작이었다. 대부분의 예술가와 학생들이 신장을 처음 방문했기 때문에, 먼저 마을 주변의 독특한 생활 공간을 체감해야 했다.

그곳에는 설산, 숲, 초원, 소와 말, 양 떼, 소수민족의 얼굴, 일교차, 다른 생활 습관 등이 있었다. 우리는 이 모든 것에 호기심을 느꼈다. 그러나 호기심을 가진 것은 우리뿐만이 아니었다. 현지인들과 양 떼 역시 우리를 호기심 어린 눈으로 바라보았다. 양치기 왕로(老王)와의 간단한 대화를 통해, 그들의 삶이 매우 단순함을 알게 되었다. 그의 일상은 양을 모는 것뿐이었고, 양 역시 매일 풀을 먹는 것이 전부였다.

본인은 양털이 표면적으로 부드럽다고 여겼으나, 실제로 만져본 적은 없었다. 단지 상상으로 추측했을 뿐이다. 그래서 양털의 실제 촉감이 어떠한지 확인하고 싶었다. 왕로와 소통한 후, 그는 양 한 마리를 붙잡아 우리에게 만져보게 했다. 우리는 모두 같은 감탄을 했다: 양털이 왜 이렇게 탄탄한가? 오래된 카펫 표면처럼 딱딱했다.

이후 강가를 걷다가 강바닥에 마른 포플러 나무들이 널려 있는 것을 발견했다. 그곳의 포플러는 줄기에 많은 혹(瘤)이 나 있는 것이 특징이었다. 껍질이 마르고 떨어져 나간 자리에는 돌출된 혹들이 가득했다. 보기에다 양털 같았지만, 만져보니 더욱 양털의 질감과 비슷했다. 따라서 신체적 지각에서 자연스럽게 두 대상을 연결 지었다. 결국 강바닥의 마른 포플러를 조각하여 호기심 가득한 양 떼를 만들기로 결정했다.

창작 과정에서 본인은 나무를 간단히 절단하여 양털 같은 원시적 특징을 최대한 보존했다. 나무의 원래 형태를 바탕으로 몸통, 목, 꼬리, 머리의 기본 조형을 조립했고, 네 개의 가느다란 다리는 철근으로 대체하여 양의 몸을

공중에 높이 세웠다. 이 해학적 방식은 양 떼의 호기심과 경계심을 표현하면서도 가벼운 시각적 느낌을 전달했다.

또한 양의 몸에는 마을의 폐품들이 장식되었다. 낡은 팽이가 양의 귀가 되었고, 녹슨 식기는 양의 유행 모자로 변했다. 오래된 수도꼭지는 양의 머리에 달려 신의 후광처럼 보이기도 하고, 고개를 갸웃거리며 우리에게 호기심 어린 질문을 던지는 듯했다. 농작물에 물을 주던 오래된 호스는 목에 감겨 있었고, 그 위에 큰 못들이 박혀 양 중의 귀족 부인 같은 이미지를 연출했다. 한 마리 양의 가슴에는 사자 모양의 문고리(門鋪首)가 덮여 있었는데, 마치 고대 장군처럼 위압감을 풍겼다. 각 양은 특정한 정체성과 정서 설정을 갖추어, 양 떼가 하나의 부조화한 극장처럼 보이도록 했다.

마지막으로, 양 조각 아래에서 풀을 뜯는 양치기 왕로가 조각을 올려다보며 말했다. “네 양은 풀을 먹지 않는군.” 본인은 “다리가 너무 길어서 풀에 닿지 않아요.”라고 답했다. 이로써 작품 제목이 『풀을 먹지 않는 양』으로 확정되며 20일 간의 기묘한 창작 캠프가 막을 내렸다. 이번 창작은 단순히 재료와의 접촉이 아니라, 공간 환경과 현지인들과의 접촉이었다.

3) 감각의 얽힘

원초적 지각 활동에서 신체의 전체성은 지각 과정에서 각 감각 기관 사이에 발생하는 공감각 효과를 의미한다. 간단히 말해, 어떤 대상을 지각할 때 신체는 모든 감각기관을 동원하여 동시에 그 대상에 주목한다. 대상에 대한 지각은 모든 감각기관이 포착한 정보의 총합이다. 그러나 예술 표현에 있어서는 모든 예술 요소가 동일한 목적을 지향해야 한다. 예를 들어 종교 예술은 신도들의 모든 감각적 자극을 신성함으로 향하게 한다. 관람자의 공감각 효과를 자극함으로써 관람자로 하여금 신체의 통일성을 느끼게 할 수 있다.

며, 이를 통해 관람자를 미적 체험의 상황으로 이끌 수 있다. 그렇지 않으면 창작된 예술의 장은 실패한 것이다.

본인이 '죽음'과 '허무'에 대한 감각을 단번에 자각한 것은 아니었다. 어린 시절, 유사한 공포의 경험이 있었다. 어느 날, 노인이 장의실로 운구되는 장면을 처음 목격했을 때, 본인은 형에게 물었다. “저 사람, 왜 저렇게 된 거야?” 형은 짧게 대답했다. “죽었어.” 다시 묻자, 그는 덧붙였다. “그냥 없어지는 거야.” 그 순간의 감각은 지금도 생생하다. 본인의 신체는 얼어붙은 듯 굳었고, 정신은 막연한 공허감에 휩싸였다. 주변의 풍경은 뿌옇게 흐려졌고, 시간조차 멈춘 듯 아득해졌다. 그것은 생애 처음으로, 인간이 실제로 완전히 사라질 수 있으며 죽음이 단순한 사건이 아니라 실존의 단절이라는 사실을 직면한 순간이었다.

이 단순한 대화는 어린 마음속에 격렬한 공포와 혼란을 일으켰다. '사람이 완전히 없어질 수 있다'라는 생각은 천둥처럼 충격이었다. 이후 오랜 기간 죽음을 반복적으로 고민하며 죽음의 상태를 상상했다. 밤이 되어 시야가 사라지면 어둠 속에서 손을 뻗어 죽음의 경계를 느끼려 했다. 차가운 공기가 피부에 닿을 때마다 상상에서 현실로 돌아왔다. 시계의 “똑... 똑...” 소리는 '죽음의 진행'을 상징하는 청각적 기호가 되었다. 시간의 흐름이 아니라 생명이 종착점으로 다가가는 소리로 지각된 것이다. 시계는 죽음을 지각하는 구체적 매개체가 되었다. 초침 소리는 시간이 되돌릴 수 없이 흘러가고 있음을 예고했고, 본인 신체는 이 소리에 극도로 예민해졌다. 부모와 형의 호흡 소리를 들을 때면 그들 역시 종착점으로 향하고 있음을 깨달았다. 눈물이 귀밑으로 흘렀고, 이는 기억 속 가장 뜨거운 울음이자 신체가 처음으로 '감정'으로 시간의 존재에 반응한 순간이었다. 이 지각은 다차원적이었다. 추상적 사고가 아니라 청각·촉각·온도·공간이 교차하며 생성된 실재 체

힘이었다. 메를로퐁티가 말했듯, “신체는 병렬된 기관의 총합이 아니라 협동하는 시스템이다.”¹²⁰⁾

우선 이 모든 지각은 한 점을 향한다: 죽음에 대한 공포. 그리고 이 하나로 모이는 지점에서 지각의 공감각은 또한 내가 ‘나’ 하나의 전체임을 느끼게 한다. 이것이 우리가 세계를 지각하는 방식이며, 예술 작품의 표현 방식이기도 하다. 예를 들어 불교 사원의 예술 형식은 다양한 감각 체험을 이용하여 중생을 감화시킨다. 시원하고 상쾌한 큰 산을 걸으며, 키 크고 위엄 있는 천왕 조상, 선이 유려한 불상, 의지가 길게 이어지는 종소리, 스님의 맑고 독실한 염불 소리, 안신하는 향냄새를 맡고, 우람하고 무성한 고목을 어루만지는 등. 이 모든 지각은 우리의 정신을 마치 유유히 떠다니는 연기처럼 불가 사상의 위안 속으로 잠기게 한다. 기독교 성당과 샤먼교 주술 활동 역시 각종 감각적 자극을 이용하여 신도들을 신이 있는 장으로 이끈다. 오늘날의 예술 또한 같은 일을 하고 있지만, 표현된 관념만 다를 뿐이다.

시각 예술 작품에서 색채는 가장 보편적인 요소이며, 또한 가장 공감각 효과가 강한 요소이다. 색채를 통해 온도를 느낄 수 있고, 맛을 연상할 수 있으며, 심장 박동 속도와 관계지을 수 있고, 소리의 기복을 볼 수 있으며, 꽃향기를 맡을 수 있다 등등. 그러므로 색채 속 힘의 도식은 생명 원초 지각력이 시지각력 속에서의 확장 전형이다.

동네 어르신이 임종하기 전 본인은 생명의 내재적 힘에 대한 원초적 지각 경험을 바탕으로 색채가 내향·하향적 지각력과 외향·상향적 지각력을 나타내는 것을 느꼈으며 임종하는 어르신 곁에서 지각한 바 어둡고 찬 방 안의 가구 위 먼지 색깔은 죽음처럼 고요히 사라지는 것이었고 어르신의 얼굴 색은 희끄무레한 회백색으로 생명의 흔적을 느낄 수 없었으며 대들보에 걸린

120) 梅洛·龐蒂, 姜志輝 譯, 『知覺現象學』, 商務印書館, 2001年, p. 299.

청회색 커튼은 죽음이 강림하는 막처럼 보였다 반면 본인은 죽음 경험의 자극으로 신체 내부의 생명력이 솟는 순간을 느끼며 방을 나왔고 방 밖 어두운 하늘 아래 뜨거운 붉은 불꽃이 생명의 열정을 타오르고 있었으며 온 땅에 널린 썩은 나뭇가지와 낙엽 사이에서 통통한 주황색 호박이 생명의 에너지를 품고 있었고 불꽃과 찬 바람이 교차하는 지각 속에서 흔들리는 나뭇가지들이 생명의 악장을 연주하고 있었다.

색채 지각 실험은 육체가 색채에 반응함을 입증하며, 원초 지각력이 색채 지각의 기초적 역할을 함을 보여준다. 페레(Féré)는 실험에서 색조명 노출시 근육 탄성 증가와 혈류 축진을 확인했으며, 그 정도는 “청색이 가장 낮고, 녹색·황색·주황색·적색 순으로 점진적으로 증가한다.”¹²¹⁾고 보고했다.

색채는 신체의 원초적 지각을 기반으로 서로 다른 방향의 지각력을 전달한다. 하나는 외부로 확장되는 생명의 장력이고, 다른 하나는 내부로 수축하는 생명의 소멸이다. 온색은 햇볕처럼 따뜻한 시각적 감각을 주며, 외부로 팽창·확산하는 지각력을 보인다. 적색은 혈액·심장박동·열정을 상징하는 가장 직접적인 생명 표상색이다. 이는 감각을 자극하고 경계심을 높이며, 활력 넘치는 외향적 힘을 전달한다. 주황색은 적색의 격렬함과 황색의 온기를 결합한 창조·성장의 색으로, 동력과 변화의 가능성을 내포한다. 황색은 태양과 연결되어 빛·지혜·희망을 상징하며, 미래에 대한 기대와 지속적 생명감을 표현한다. 따라서 온색계열의 외향적 장력은 인간과 환경의 정서적 연결을 촉진하며 생명력과 희망을 상징한다.

반면 냉색은 차갑고 응고된 내향적 지각력을 보인다. 청색은 이성과 평온을 상징하지만, 명도가 낮아지면 고독·침묵·죽음과 연계되어 '생명 정지'감을 유발한다. 청록색은 퇴화·부패의 연상을 불러일으키며, 특히 회색조가 강

121) Féré, as cited in Schachtel, 1959, p. 403.

조될 때 '쇠퇴한 자연'을 표현한다. 자주색은 낮은 채도에서 신비·애도를 상징하며, 서양 장례 문화에서 흔히 사용된다. 냉색계열의 내향적 지각력은 관람자에게 거리감을 형성하며, 공간을 멀어지게 하고 내면화된 지각 양식을 생성한다. 따라서 냉색은 생명의 침체·쇠퇴·종결을 나타내며 죽음·공허 또는 내적 정신의 미묘한 흐름을 상징한다.

본인은 <행인> 작품에서 냉색과 난색의 충돌을 반복적으로 사용하여 생명력과 죽음의 소멸력 간의 대항을 표현하였다. 이를 통해 신체 내면의 생명이 용솨음치는 힘의 발현을 자극하였다. 색채는 신체 감각의 원초적 지각력 위에서 시지각력을 드러낸다. 색채의 시지각력 속에서 각 색상 간의 조합은 풍부한 시각적 감각을 구현한다. 예술 창작에서 색채의 활용은 단순한 색채의 채움이 아니라, 형태의 공간 관계를 다루는 것과 마찬가지로, 색채 간의 관계를 활용하여 다양한 시각적 감각을 전달하는 것이다. 본인의 작품 <행인>에서의 색채 사용은 색채 간의 냉·난, 명암, 순도, 보색 대비 등의 관계를 통해 인간과 인간의 관계, 인간과 세계의 관계를 표현한 것이다.

또한 색채의 명도와 채도의 대비 역시 외향적 지각력과 내향적 지각력을 함께 표현한다. 명도가 높을수록 생명의 팽창성과 긴장감을 더욱 강하게 느낄 수 있으며, 이는 희망과 활력을 상징한다. “강한 조도, 고채도의 색, 그리고 장파장의 색은 흥분을 유발할 수 있다.”¹²²⁾반대로, 채도가 낮고 어두운 회색조는 세계에 대한 절망감과 생명의 메마름, 소멸을 전달한다.

명도와 채도가 높은 색은 동공을 약간 수축시키며, 약한 시각적 흥분을 유도하고 감각의 각성을 자극한다. 예를 들어 초여름 시기의 선명한 꽃과 밝은 초록빛 나뭇잎 등은 자연의 생명력을 생생하게 드러낸다. 반면, 채도가 낮고 회색조가 증가할 때 시각적 자극이 약화되며, 심리적 거리감이나 이탈

122) 魯道夫·阿恩海姆著, 滕守堯 譯, 『藝術與視知覺』, 成都:四川人民出版社, 2019, p. 382.

감을 유도한다. 예를 들어 가을과 겨울, 만물이 시들고 색이 바래는 계절의 풍경은 회색조의 쇠퇴와 소멸을 드러낸다. 따라서 낮은 명도와 낮은 채도는 피로, 노쇠, 혹은 죽음을 표현하는 색채로 작용한다.

주황색, 보라색, 녹색 세 가지 2차 색상을 기반으로 한 그림 구도에서 이 세 가지 색상 간의 상호작용은 절대 멈추지 않는다. 각각의 2차 색상은 다른 두 가지 2차 색상 중 어느 하나와 공통의 원색을 공유하므로, 각각이 두 방향으로 끌어당겨진다. 예를 들어, 주황색은 녹색 속에서 항상 노란색으로 끌려가고, 보라색 속에서는 항상 빨간색으로 끌려간다. 바로 이러한 공통 요소 때문에 어떤 쌍도 다른 쌍들과 겹치거나, 모든 쌍이 서로 속으로 미끄러져 들어간다. 그러나 동시에, 각 색상의 두 이웃은 모두 세 번째 기본색인 파란색을 포함한다. 파란색은 주황색을 배척하지만, 동시에 주황색으로부터 보완을 얻어 자신을 완성한다. 이것이 우리가 이 구조에서 볼 수 있는 역동적인 흡인과 배척의 패턴이다. 123)

본인의 작품 <행인>에서는 이러한 색채 관계를 활용하여 배색을 구성했다. 예를 들어, 가장 앞에 있는 소년 형상에는 중간색인 주황색과 녹색의 조합, 대비색인 파란색과 노란색을 사용했다. 주황색과 녹색 두 색상 모두 노란색을 포함한다. 주황색은 빨간색과 노란색의 혼합색이며, 녹색은 파란색과 노란색의 혼합색이다. 따라서 주황색과 녹색은 항상 서로를 노란색으로 끌어당긴다. 이로 인해 두 색상은 서로를 흡인하는 힘을 가진다. 그러나 녹색에 포함된 파란색 성분은 주황색과 상호 배척하며, 주황색에 포함된 빨간색은 녹색과 상호 배척한다. 따라서 주황색과 녹색은 동시에 서로를 배척하는 힘도 지닌다.

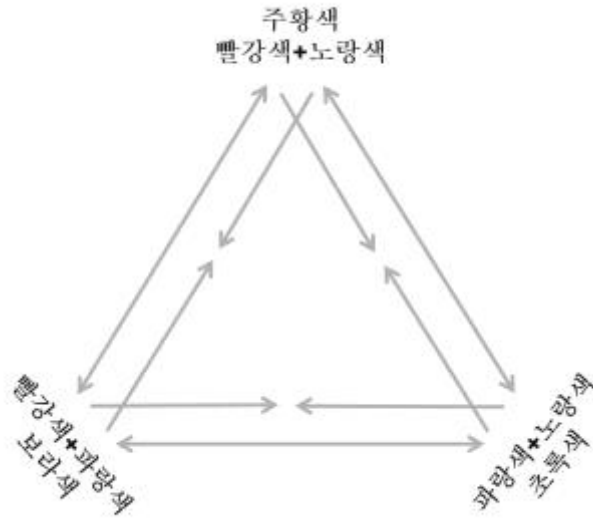
123) 위의 책, P. 364.



작품 도판 16) 종허, <행인 行人>, 에폭시 수지, 크기:200×20×50cm, 2024년.

“색채 대비의 효과가 생리적 보완에서 비롯될 때, 기존의 대비는 더욱 강렬해진다. 예를 들어 파란색과 노란색 사이의 대비나, 이에 근접한 다른 색상 간의 대비가 그러하다.”¹²⁴⁾ 종아리 부분의 노란색과 반바지의 파란색은 대비색에 해당하며, 대비도가 강하기 때문에 파란색과 노란색의 조합은 매우 눈에 띄고 강렬한 시각적 충격을 준다. 노란색은 따뜻한 색계열에 속해 따뜻함, 활기, 밝은 느낌을 전달한다. 반면 파란색은 차가운 색계열로 차분함, 안정감, 고요한 감정을 전한다. 노란색은 활발하고 파란색은 차분하여, 두 색상의 결합은 동적과 정적의 균형을 이룰 수 있다.

124) 위의 책, P. 376.



참고 도판 28) 색채 간의 반발과 끌림 관계 125)

본인은 <행인> 작품에서 각 색 계열에서 채도와 명도가 가장 높은 색상을 선택했다. 따라서 빨간색과 검은색의 바탕 위에서 색채 간의 상호 배척과 흡인의 움직임과 긴장감을 최대한 발휘할 수 있었다. 본인은 검은색을 삶의 본질적인 바탕으로 여긴다. 삶은 필연적으로 죽음을 향해 가며, 그 과정은 어떠한 의미도 지니지 않는다. 그러나 죽음을 처음 알게 되고 어둠 속에서 죽음을 모의하는 순간, 검은색은 내 삶의 바탕이 된다. 이 검은색 속에는 언제나 공포와 고독이 내재해 있다. 공포는 인간으로 하여금 끊임없이 탐닉하고 소유하도록 부추기며, 고독은 사랑으로 이 세계와 연결되도록 만든다. 이 복잡하고 부조리한 세계 속에서 자신만의 고요한 영역을 구축하는 것은 행운이다. 따라서 눈을 감고 어둠 속에서 사유해야 하며, 눈을 뜨고 빛 속에서 꽃피워야 한다.

125) 위의 책, 2019. P364

작품 속 행인들의 행렬이 전진함에 따라, 뒤에 있는 인물들의 신체에 적용된 색채 구획은 점차 옷과 신체의 경계를 따르지 않는다. 색채의 경계는 서로를 포함하고 맞물리며, 마치 흐르는 듯한 색채 덩어리들이 서로를 흡인하고 배척하는 양상을 보인다. 이를 통해 색채 간의 움직임과 긴장감은 더욱 강화된다.

본 작품군에서 사용된 색상들은 채도가 높을 뿐만 아니라, 각 색상 간의 명도가 유사하다. 색상의 명도를 유사하게 설정함으로써 색채 덩어리의 형태와 조각적인 입체감을 해체했다. 예를 들어 루돌프 아른하임의 <예술과 시지각>에서 언급했듯이,

빨간색의 도형이 명도가 동일한 녹색의 바탕에 배치될 때, 그 경계선은 유동적이고 다변하는 켈리 같은 상태로 변한다. 이때 '도형과 바탕'의 구별은 사라진다. 물체는 비현실적으로 변하고, 거리의 차이는 분간하기 어려워지며, 형태는 용해된다.¹²⁶⁾

결국 색채의 움직임과 긴장감 속에서 조각의 입체감은 가려지기 시작한다. 점차 행인들의 행렬은 역동적인 색채 속으로 흔적 없이 사라진다. 행렬은 하나의 전체로 통합되며, 이렇게 가려진 주체들은 걷는 색채의 열로 변모한다. 이를 통해 인간은 서로를 포용하며, 인지된 공간과 통일된 상태에 있음을 표현했다. 이를 통해 개별적인 자아의 존재를 약화하고, 자아의식의 권력을 약화하며, 다채로운 모습으로 우리가 살아가는 실제 공간으로 회귀해야 함을 강조하고자 했다.

어린 시절의 고독은 단순한 심리 상태가 아니라, 신체 깊숙이 환경에 의해 자극된 총체적 지각 경험이었다. '떠돌이 아이'로서 나는 폐쇄적이고 고요한 공간 속에서 깊은 고독감과 생명 의식을 경험했다. 어느 가을 오후의 기억 속에서, 나는 담장을 넘어 홀로 차갑고 어두운 방 안으로 들어갔다. 방

126) 위의 책, P377

안은 어수선하면서도 적막했고, 낡은 시계는 전력 부족으로 “딱딱” 소리를 내며 초침이 9:45:45에서 제자리에서 떨리고 있었다. 시곗바늘이 제자리에서 발버둥 치는 이 움직임은 이미 텅 빈 곳을 죽음의 은유로 끌어당겼고, 부모에 대한 간절한 그리움을 촉발했다. 소리와 시간의 정체가 교차하며 강렬한 존재감을 형성했고, 마치 내 신체가 이 순간 공간과 시간의 대립적 장의 중심이 된 듯했으며, 눈물이 고여 흘렀다.

그때 창문으로 한 줄기 햇살이 비스듬히 비추었고, 공기 중의 먼지가 광선 속에서 망연히 떠다녔다. 밖에서는 낙엽이 바람에 휘날렸다. 방을 나서자, 가을의 차가운 기운이 마치 꽃과 풀과 시들어갈 기한을 협상하는 듯했다. 햇살은 따뜻하면서도 서늘하게 나를 위로하며 쉬라고 속삭이는 듯했다. 나는 낙엽을 모아 바닥에 깔고 눕자, ‘바스락’하는 까끌한 소리와 잎사귀의 향기가 몸을 감싸며 순간적으로 잠에 빠져들었다. 푸른 하늘을 올려다보는 순간, 마치 온몸이 공간에 포용 되어 자연과 하나가 된 듯했다. 잠에서 깨어났을 때, 뺨에 흘렸던 눈물 자국은 바람에 마르고 피부는 당기며 건조해져, 마치 어떤 생명 상태의 재시작을 알리는 듯했다. 방으로 돌아와 시계를 벽에서 떼어내고, 이를 악물어 배터리를 살려 다시 장착하자, 초침은 마침내 움직이기 시작했고 시간도 다시 흐르는 듯했다.

이러한 경험은 공간 속 미세한 감각에 대한 나의 자각을 일깨웠을 뿐만 아니라, 생명력의 존재가 종종 신체와 환경의 힘의 장 사이의 긴장과 대립 속에서 자극된다는 사실을 깨닫게 하였다. 시간이 정지되었다가 다시 흐르고, 빛과 먼지, 낙엽과 바람이 교차하는 가운데, 내가 감지한 것은 신체와 세계 사이의 비언어적 대화였다. 이러한 감각은 고립된 것이 아니라, 메를로퐁티가 말한 바와 같이 하나의 ‘현상장(現象場)’ 속에서 전개되며, 신체와 사물, 공간은 끊임없이 생성되는 존재 경험을 공동으로 구성한다. 이러한 체험

속에서 다중 감각이 교차하는 ‘공감각적 지각’ 체계는, 신체가 인지 이후에 감각하는 것이 아니라, 오히려 지각 속에서 세계를 원초적으로 체험하며, 그로부터 의식이 생성된다는 사실을 더욱 깊이 자각하게 해주었다.

<가면>의 창작은 전통 종교인 샤머니즘의 무속 예술 형식을 차용했다. 샤머니즘 의식에서는 다양한 재료와 색상, 초대형 가면을 사용하며, 연기와 불 속에서 강렬한 음악과 춤으로 환각적인 영적 공간을 창조한다. 다감각적 자극을 통해 내재된 생명력의 움직임은 고무시켜 영혼과 소통하는 능력을 달성한다.

무속 활동에서 가면은 더 이상 단순히 가림과 위장의 상징이 아닌, 무당이 생명의 장력과 정신세계를 표현하는 매체가 된다. 가면의 거대한 비례는 일반 인간 얼굴의 규모를 초월하여 시각적 압박감과 충격력을 준다. <가면>은 이러한 초 규모적 측정을 차용하여 종교의 ‘거물 숭배’를 참조함으로써, 작품이 개체 힘의 유한성을 넘어서는 상징적 의미를 지니게 하며 생명력의 강렬한 표현을 강조한다.

얼굴에 천을 붙이는 방식은 중국 민간에서 전통적인 ‘천 층 밑창’ 신발 밑창을 만드는 첫 번째 공정에서 따온 것이다. 신발 밑창 원재료의 가공 과정을 떠올리면, 어렸을 때 어머니가 천을 풀로 한 겹 한 겹 붙여 탁자 위에 펴놓던 모습이 기억난다. 천이 마르면 단단한 천 판이 되어, 신발 밑창 모양으로 올려내어 겹쳐 꿰매었다. 이 원재료를 만들 때마다 집안의 탁자와 문 짝은 온갖 색깔의 천으로 뒤덮였다. 각각의 원재료는 마치 미술관의 추상 미술 작품과도 같았다. 다양한 색의 천으로 감싸인 가구는 본래의 모습을 벗어나, 나에게 초현실적인 느낌을 주었다. 작품 <가면>에서 나는 어머니가 이 원재료를 만들던 방식대로 두상 형태 위에 여러 색깔의 천을 붙였다. 이를 통해 나의 자화상은 현실적 형상을 벗어나, 자의식의 권력을 약화시키는

은유가 되었으며, 파편 속에서 자유롭게 생명의 색을 조합하게 되었다. 결국 이 초현실적인 시각 장은 표면의 다양한 재료들이 광란하는 무대가 되었다.



작품 도판 17) 종허, <가면 面具>, 혼합 재료, 크기:300×40×150cm, 2024년.

<가면>은 못, 직물, 폐기물, 생활용품 등 다양한 요소를 융합한다. 이 요소들은 생명 상태의 파편화와 다원성을 상징할 뿐만 아니라, 각 재료 간의 냉난, 농담, 부드러움과 단단함, 정적과 동적, 정돈과 파열 등의 지각력 대립을 형성하며, 공동으로 감각적 충격 속의 ‘지각력장(知覺力場)’을 구성한다. 예를 들어 재료들 사이의 냉색과 난색이 교차 중첩되고, 부드러운 인형과 단단한 금속, 머리 위에 비누로 만든 장미, 조용히 회전하는 시계 메커니즘이 내는 “딱-딱-” 소리, 입 부분에 달려 여닫을 수 있는 스테인리스 식기들이 상호작용하며 다양한 우스꽝스러운 표정을 연출하고, 코끝에 달린 거울 같은 스테인리스 컨벡스 렌즈 등이 힘을 겨루며 관람자로 하여금 존재의 경계에 대한 지각을 환기한다. 메를로퐁티는 “모든 감각은 어떤 장에 속한다. 내게 시각 장이 있다고 말하는 것은 내가 위치를 통해 하나의 존재 시스템에 접근하고 들어간다는 것이다.”¹²⁷⁾라고 했다.

그렇다면 이 작품은 시각, 청각, 촉각, 후각 등 다양한 감각 자극을 통해 하나의 지각장, 즉 생활 폐기물의 광란적 지각장을 조형한 것이다. 이 원초적 지각 장에서는 주체 간성과 세계와의 얽힘이 촉발된다. 이를 통해 주체와 세계의 얽힘 속에서 생명의 의식이 생성된다. 결국 생명의 본질을 탐구한 후 다시 삶의 진정성과 열정으로 회귀한다. 아무런 의미도 없는 이 생명을 긍정적으로 맞이하는 것이다. 마치 가치와 의미를 상실한 생활 쓰레기에 새로운 의미를 모아내듯이.

127) 위의 책, p. 278.

4) 신체 감각의 회복과 예술의 생명 표현

본인은 각기 다른 시기에 신체와 존재 사이의 단절 위기를 경험했다. 대학을 졸업한 직후의 시기에는 앞날이 막막하고 감정적으로 우울해지며, 신체가 마치 세계와 연결되는 능력을 상실한 듯한 느낌을 받았다. 이러한 허무를 마주하며, 오히려 신체의 고통이 존재를 지각하는 방식이 된다는 사실을 발견했다. 위의 경련, 뼈의 마찰, 근육의 뻣뻣함 같은 생리적 차원의 감각들은 내게 ‘살아있음’의 실감을 잠시나마 되찾아주었다. 이 시기 본인은 종종 자연으로 들어가 바람의 촉감, 햇살의 온기, 흙의 향기로 세계와의 연결을 깨우려 했다. 이러한 지각 경로는 본질적으로 ‘힘의 대립’ 메커니즘이었다. 외부의 자연 요소와 내부의 신체 메커니즘이 맞서며 감각 시스템을 활성화하는 것이다.

본인은 허무 상태에서 실내에서는 아래로 추락하고 안으로 압축되는 소멸의 힘을 느꼈다. 이 힘은 모든 감각이 이 생명의 원초적 지각력 아래에서 주변 세계를 지각하도록 영향을 미쳤다. 반대로 실외로 나가면 위로 성장하고 밖으로 방사되는 생명의 장력을 느꼈다. 이 생명의 장력을 바탕으로 신체 각 감각의 지각 역시 이 지각력의 방향 도식을 드러냈다. 생명력의 도식 아래 공간은 흐르며 생성되는 장이었다.

마찬가지로 본인이 임종을 앞둔 노인의 죽음의 순간과 떠돌이 아이의 고독한 침묵의 시기를 관찰할 때, 실내와 실외에서의 감각 지각력의 방향 역시 생명의 원초적 지각력 도식 아래 전개되었다. 허무와 죽음의 문제를 마주할 때, 신체의 원초적 지각이 깨어난다. 한편으로는 생명력이 물리적 공간의 대립 속에서 드러난다는 점을 느꼈다. 소멸의 힘은 응고되고, 폐쇄적이며, 수축하고 추락하는 것이었다. 생명의 힘은 팽창하고 발산하며, 열리고

흐르고, 위로 성장하는 것이었다.

이 지각 과정에서 신체의 지각이 각 감각이 통합된 공감각이라는 점을 느꼈다. 이후 신체의 원초적 지각력 도식을 활용해 조각 예술 창작을 진행했다. 대립적인 지각 감각을 표현함으로써 조각 작품을 창작한 것이다. 예를 들어 차가움과 따뜻함, 부드러움과 단단함, 팽창과 수축, 응고와 유동, 매끄러움과 거침, 안정과 부유함 등의 지각적 대립을 통해 관객의 다감각적 공감각 반응을 자극했다. 이를 통해 관객이 지각을 깨닫고 신체의 통일성을 느끼도록 하며, 신체의 존재감을 통해 심미적 장으로 진입하도록 유도했다. 신체 지각을 통해 생명에 대한 사유에 이르게 한 것이다. 결국 허무 상태에서 신체와 세계의 단절을 대립적으로 극복하고, 규율에 따라 가려진 자아의식을 돌파하는 것이다. 인간으로서의 주체성을 회복해 현재로 돌아오며, 초월적인 태도로 세계와의 관계를 재정립하는 것이다. 메를로-퐁티가 지적한 바와 같이, “미적 표현은 그것이 표현하는 대상에 자재존재(自在存在)를 부여하며, 이를 모든 사람이 이해할 수 있는 지각된 대상으로 자연 속에 위치시킨다.”¹²⁸⁾

이러한 메커니즘은 본인의 창작에서 가시적인 긴장의 언어로 전환되며, 나아가 예술적 표현의 가장 핵심적인 구조적 요소가 된다. 예술은 감각을 여는 다리로서, 보이지 않는 생명력을 가시적 형태로 전환한다. 지각력의 대립은 단순한 생명 체험을 넘어, 본인 예술 창작의 중심 언어로 기능하며, 생명력의 분출과 존재감을 전달하는 매개체가 된다. 메를로-퐁티가 강조했듯,

성공적인 표현 행위는 의미를 작품의 중심에 하나의 대상으로 존재하게 하며, 의미를 언어 구조 속에 영속시키고, 작가나 독자 안에 새로운 감각으로 자리 잡게 한다. 나아가 우리의 체험에 새로운 장(場) 혹은 새로운 영역을 열어준다.¹²⁹⁾

128) 메를로-퐁티, 姜志輝 譯, <知覺現象學>, 商務印書館, 2001年, p. 239.

<가면> 시리즈 작품은 이 창작 문법을 총체적으로 구현한 것이다. 형태의 수축과 팽창, 체적의 각진 형태와 둥근 형태의 대비, 직선과 곡선의 조합 리듬, 색채의 차가움과 따뜻함, 명암 대비, 재질의 부드러움과 단단함, 가벼움과 무거움의 대비, 가면의 크기와 인체 참조 크기의 비례, 동적과 정적의 대비, 향기, 색정, 거울 스테인리스의 감각적 유혹, 오브제 간의 상징적 의미의 갈등과 융합 등의 지각 언어를 통해 지각적 장력의 장을 구축했다. 이를 통해 관람객이 다감각적 공감각 자극 속에서 ‘존재의 느낌’을 체험하도록 했다. 작품은 현실 지각력의 표현을 통해 개인의 원초적 지각을 깨우는 동시에 정신세계를 환기한다. 최종적으로는 허무라는 배경 속에서 세계와의 재연결을 완성한다.

129) 위의 책, p. 238.

V 결론

현대 사회는 근대적 신념 구조의 해체와 더불어, 규율 체계의 은밀한 정교화, 성과 압박의 일상화 속에서 실존적 기반을 상실한 개인들을 양산하고 있다. 이러한 변화는 단순한 이념의 전환이 아니라, 살아 있는 주체들이 매일 맞닥뜨리는 현실의 표면에서 감지된다. 그 속에서 개체는 자주 정신적 방전 상태, 자기 인식의 희미화, 의미 구조의 붕괴를 경험한다. 니힐리즘은 철학적 개념을 넘어, 지금 이 시대의 인간 경험 그 자체가 되어가고 있다. 본 연구는 이러한 배경을 바탕으로 “허무의 장(場) 속에서 인간은 어떻게 다시 생명력을 느끼고, 존재의 자리를 되찾을 수 있는가?”라는 물음을 중심축으로 삼았다.

이론적 논의에서는 니체, 하이데거, 한병철, 메를로-퐁티의 사유를 분석적 거점으로 삼아, 현대인이 처한 존재 위기를 ‘자의식’과 ‘신체 지각’이라는 개념 틀로 해명하였다. 주체가 자신의 감각으로 세계를 직면하지 못할 때, 실존은 방향을 잃고 허무로 침전한다. 그러나 아이러니하게도 바로 그 허무의 순간이 의식이 깨어나는 열쇠가 될 수 있으며, 자기를 재구성할 출발점이 되기도 한다. 특히 이 논문은 ‘생명 원초적 지각력’이라는 개념을 중심으로, 신체 지각을 단순한 수용 통로가 아닌 의미 생성과 존재 회복의 주체적 장으로 재조명하였다.

창작 실천의 차원에서 본인은 니힐리즘이라는 사회적 조건 하에서 자신의 자각과 지각을 통해 존재 의식을 새롭게 정립하고, 조각 예술이라는 구체적 표현 형식으로 그 감각을 구현하였다. 이를 위해 ‘존재’라는 물음을 각기 다른 방식으로 응답한 네 명의 예술가인 브랑쿠시, 자코메티, 정현, 닉 케이브

의 작품세계를 분석 대상으로 삼았다. 브랑쿠시는 물질의 외피를 벗겨 존재의 본질을 응시하고자 했으며, 자코메티는 인물의 신체를 통해 실존적 고독과 자각을 형상화하였다. 정현은 폐기 재료 속에서 생명의 지속성을 모색하고, 닉 케이브는 감각적 설치를 통해 지각장의 다층성을 제시하였다. 실존주의 관점에서 이들의 작업은 각각 허무, 자각, 생명 충동, 초월이라는 실존적 응답을 내포하고 있으며, 현상학적 관점에서는 지각 주체로서의 신체와 그 지각이 구축하는 역동적 장을 공통으로 드러내고 있다.

이에 바탕하여 본인의 조각 작업 <의식의 변형>, <신체 일기>, <평행 시간선>을 중심으로, 예술 창작을 통한 실존 회복의 경로를 구체적으로 탐색하였다. 이 작업은 재료와 구조, 공간을 통하여 ‘낙타 정신’의 수용, ‘사자 정신’의 부정, 그리고 ‘아이 정신’의 창조로 이어지는 정신 변용의 단계를 조형 언어로 풀어낸다. <행인>, <가면> 등의 작품은 특히 생명의 원초적 지각력을 다양한 감각 요소로 환기함으로써 관람자의 공감각 참여를 유도하고, 신체와 세계 사이의 단절을 지각적 차원에서 다시 연결한다.

본 논문은 나아가 조각 예술이 지닌 본질적 특성—물질성, 공간성, 촉각성—을 통해 신체 지각의 긴장과 원초성을 포착할 수 있음을 강조한다. 필자는 창작 과정에서 단단함과 부드러움, 차가움과 따뜻함, 무거움과 가벼움, 거침과 매끄러움 같은 감각의 대립 구조를 의도적으로 활용하여 관객의 공감각적 반응을 활성화하였다. 이를 통해 관람자는 단순히 시각적 소비자가 아니라, 감각과 의미의 생성에 능동적으로 참여하는 현존의 주체로 탈바꿈한다. 이 과정 속에서 조각 작품은 고립된 대상이 아니라 ‘지각장’으로 전환되며, 인간과 세계가 다시 만나는 매개가 된다.

이러한 논의를 종합하면, 본 논문의 이론적 의의는 다음 세 가지로 정리될 수 있다. 첫째, 니힐리즘과 실존주의, 신체 현상학을 통합적으로 해석하

여, 허무에 직면한 현대인의 존재적 곤경을 철학적으로 분석하였다. 둘째, ‘원초 지각력 도식’이라는 개념을 통해 지각의 회복을 이론화하고, 생명 경험의 심층 구조를 감각 차원에서 해명하였다. 셋째, 조각 예술의 감각적 구조와 조형 언어를 결합한 새로운 창작 방법론을 제시함으로써, 예술이 실존 회복의 실제적 통로가 될 수 있음을 실증적으로 보여주었다.

무엇보다 이 연구는 조각 예술이 지닌 촉각적 저항성과 물질적 중량감이, 탈육화되고 속도화된 사회 구조에 대항하는 실존적 감각의 회복 장치가 될 수 있음을 강조한다. 예술은 이제 회피가 아닌 직면이며, 미적 쾌락이 아니라 생명에 대한 응답이다. 조각은 우리가 세계와 다시 ‘닿을 수 있는’ 방식으로 존재를 환기하며, 감각을 통해 의미를 지각하게 하는 가장 물질적인 사유 행위다.

결론적으로, 본 연구는 신체에서 출발하여 허무를 통과하고 다시 존재로 회귀하는 하나의 지각적·정신적 여정을 구성한다. 지각이 침잠하고 의미가 휘발되는 시대일수록, 오직 신체의 감각을 통해 세계에 접촉할 때, 우리는 ‘나는 여기에 있다’는 존재의 실감을 되찾을 수 있다. 조각 예술은 이러한 회복의 문을 여는 열쇠로서, 가장 물리적이고 가장 실존적인 예술 형식임을 본 논문은 실천적으로 증명하고자 했다.

참 고 문 헌

<국내문헌>

<학위논문>

오승경. 『헤테로토피아적 공간 재현 가능성 연구: 연구자의 작품을 중심으로』. 상명대학교 대학원 박사학위논문, 2025.

<학술지>

김원방. 『정현과 조각의 긍정성』. 서울: 김종영미술관, 2004.

이태호. 「인체의 본질, 조각의 본질을 찾아서」. 『월간 ART』, 2000년.

이영란, 『현대인의 고뇌하는 얼굴 각고의 분출』, 내외경제신문, 1997년 9월 26일.

홍대일, 「뒤틀린 인체의 긴장감과 상징성」, 『월간미술』, 1992년 10월.

조은정. 「침묵(沈默)하는 침묵(枕木)의 인간상」. 『미술평단』, 금호미술관, 2001년.

이성구, 「짜인 침묵이 내뿜는 '인체의 강렬함'」, 『내외경제신문』, 2001년 9월 3일.

<단행본>

정현 인터뷰, 『미술계』, 2023년 제2호

한병철, 『피로사회』, 김태환 옮김, 서울: 문학과지성사, 2016.

한병철, 『심리정치: 신자유주의의 통치술』, 김태환 옮김, 서울: 문학과지성사,
2015.

노자, 이기동 (역주), 『도덕경』, 서울: 성균관대학교 출판부, 2002.

<해 외 문 헌>

<학술지>

Fuchs, Thomas. "The Implicit Body: A Phenomenological Perspective on Psychosomatic Disorders." *Psychopathology* 44 (2011): 307.

Fuchs, Thomas. "Virtuality and Presence." *Ethics and Information Technology* 13 (2011): 257.

Sirmans, Franklin. "Nick Cave and the Power of the Obscured Body." *Art in America* 99, no. 2 (2011): 112.

<정기간행물>

Harrison, Helen A. "Updating and Adapting Traditions, of a Country or a Medium." *The New York Times*, February 14, 1999, p. 42.

Jean-Paul Sartre. "The Search for the Absolute." *In Giacometti: A Biography*, 1971, p. 10.

Alberto Giacometti. "The Dream, the Sphinx and the Death of T." *In The Origin of Space: Selected Writings*. Trans. Dieter Hornig. Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 128 - 129.

Merleau-Ponty, Maurice. "Eye and Mind." *In The Primacy of Perception*, 1964, p. 129.

<단행본>

尼采. 黃明嘉 譯. 『快樂的科學』. 桂林: 漓江出版社, 2000.

尼采. 張念東, 凌素心 譯. 『權力意志』. 北京: 商務印書館, 1991.

尼采. 李秋零 譯. 『查拉圖斯特拉如是說』. 北京: 商務印書館, 2001.

尼采. 黃明嘉 譯. 『查拉圖斯特拉如是說』. 桂林: 漓江出版社, 2000.

尼采. 周紅 譯. 『道德的譜系』. 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 1992.

福柯, 米歇爾. 劉北成, 楊遠嬰 譯. 『規訓與懲罰』. 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 2012.

海德格爾, 馬丁. 陳嘉映, 王慶節 譯. 『存在與時間』. 北京: 商務印書館, 2019.

梅洛·龐蒂. 姜志輝 譯. 『知覺現象學』. 北京: 商務印書館, 2001.

梅洛·龐蒂. 楊大春, 張堯均 譯. 『知覺現象學』. 北京: 商務印書館, 2021.

張堯均. 『隱喻的身體: 梅洛-龐蒂身體現象學研究』. 杭州: 中國美術學院出版社, 2006.

魯道夫·阿恩海姆. 滕守堯 譯. 『藝術與視知覺』. 成都: 四川人民出版社, 2019.

凱瑟琳·格雷尼爾. 寇媛媛 譯. 『行走的人·賈科梅蒂傳』. 北京: 北京日報出版社,

2

Friedrich Heinrich Jacobi. *Jacobi an Fichte: Nebst einem Anhang von*

Briefen an Fichte. Hamburg: Friedrich Perthes, 1811.

Max Weber. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Trans. Peter Baehr and Gordon C. Wells. London: Penguin Books, 2002.

G. W. F. Hegel. *Phenomenology of Spirit*. Trans. A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Bergson, Henri. *Creative Evolution*, trans. Arthur Mitchell. New York: Henry Holt and Company, 1911.

Jacques Lacan. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

Zahavi, Dan. *Subjectivity and Selfhood: Investigating the First-Person Perspective*. Cambridge: MIT Press, 2005.

Gallagher, Shaun. *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Thomas Fuchs. *Ecology of the Brain: The Phenomenology and Biology of the Embodied Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Havi Carel. *Phenomenology of Illness*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *What Is Philosophy?* Trans. H. Tomlinson and G. Burchell. New York: Columbia University Press, 1994.

Sidney Geist. Brancusi: A Study of the Sculpture. New York: New York University Press, 1983.

Geist, Sidney. Brâncuși: A Study of the Sculpture. Princeton: Princeton University Press, 1968.

Lanchner, Carolyn. Brâncuși. New York: Museum of Modern Art, 2010.

Miller, J. Brâncuși: His Art and His World. London: Thames & Hudson, 1995.

Albert Camus. The Myth of Sisyphus. New York: Vintage Books, 1991.

<기타자료>

Stanford Encyclopedia of Philosophy. “Self-Consciousness.” Last modified May 18, 2005. Edited by Andrea Kern.
<https://plato.stanford.edu/entries/self-consciousness/>

조혜정. 「어떻게 살아야 하느냐고 묻는다면 - 종허 개인전 <초연·생장>」. 2024. <https://m.blog.naver.com/huigingzhao/223484051957>

Howard Nemerov. “The Painter Dreaming in the Scholar’s House.” 1977.

Féré, as cited in Schachtel. 1959.

ABSTRACT

The Awakening of Self-Awareness within Nihilism: A Study of Existential Nihilism through Sculptural Works

- Focusing on My Works -

ZONGHE

Dept. of Fine Art

(sculpture)Graduate

School of Sungshin

Women's University

As modern society grows increasingly complex and fast-paced, the human mental state is becoming fragmented, and nihilism has become an inevitable issue. This study, based on the theory of nihilism, combines it with contemporary societal phenomena to analyze the impact of nihilistic feelings on the human psyche and explore ways to find meaning in life amidst nihilism. Centered on the philosophies of Nietzsche, Schopenhauer, Heidegger, and others, it examines the origins of nihilism and various approaches to overcoming it, while integrating perspectives from Eastern philosophies such as Taoism and Buddhism to explore a transcendent attitude toward life.

The first section of the research focuses on the historical development and theoretical background of nihilism. From the loss of religious meaning to the collapse of reason and traditional morality, and the exhaustion caused by self-discipline, nihilism reveals the challenges humans face in their quest for meaning. Nietzsche's declaration that "God is dead" exposed the collapse of traditional value systems, while instrumental reason and self-discipline under modern capitalism have further deepened the sense of nihilism and homelessness.

The second section emphasizes "living toward death" and analyzes the relationship between death and nihilism. Heidegger viewed death as the ultimate boundary of human existence and a moment for awakening self-awareness. Facing death, individuals realize the finitude of life, and through this extreme existential experience, they awaken self-consciousness and reconstruct life's meaning. Schopenhauer advocated addressing nihilism by suppressing the will to live, whereas Nietzsche emphasized the will to power, urging individuals to embrace nihilism actively and assign new meaning to life through creative value reconstruction.

The third section focuses on Nietzsche's theory of "the three metamorphoses of the spirit," which describes the transformation from the camel to the lion and then to the child. It illustrates how humans bre

Key words: gaze, desire, surveillance, mechanical gaze, reflection, subject, object, media.