



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](#)

단층(Slice)이미지를 통해 나타난  
양가적 지시에 관한 연구

김정희 교수지도

이 논문을 박사학위 청구논문으로 제출함

2018년 6월

성신여자 대학교 대학원  
미술학과  
박찬걸

# 인 준 서

박찬걸의 박사학위 논문으로 인준함

2018년 6월

심사위원장 .....(서명 또는 인)

심 사 위 원 .....(서명 또는 인)

심 사 위 원 .....(서명 또는 인)

심 사 위 원 .....(서명 또는 인)

심 사 위 원 .....(서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문에서는 연구자의 작품인 슬라이스 이미지에 나타난 양가성을 이론적 고찰과 함께 작품분석을 통해 제시한다. 이를 통해 기존관념과 규범에 대한 부정의 발언으로 택한 이미지의 차용이 해체와 재구축의 과정을 통해 슬라이스 이미지로 나타나며 이는 양가적 심리의 발현으로써 고정되지 않는 것으로의 열린 가능성을 내포하고 있음을 제시한다.

고정되어 있지 않음은 양가성을 함축하는 것이다. 양가성은 그 어떤 대상에 대한 긍정과 부정이 동시에 존재하며 그 어느 것으로도 귀결되지 않고 영속적으로 유동하는 것이기 때문이다. 본 논문에서는 이러한 양가성이 다름을 대하는 타자의 차가운 시선과 그로인한 외상적 기억으로부터 비롯되었으며 이는 자신의 트라우마를 예술을 통해 극복하고자 하는 기질을 통해 작품으로 발현된 것임을 사르트르의 타자론과 프로이트의 정신분석 개념을 통해 제시한다.

연구자에게 각인된 외상적 기억의 요인인 다름에 대한 소외의 시선은, 이분법적 사고를 근거로 한 고정된 관념에 기반 한 것이다. 모든 것을 양분하고 대립되는 항들을 종속적인 질서로 정의하는 이분법적 사고관은 중심 또는 우위에 있지 못한 것들을 배제하고 강등시킨다. 전통적 형이상학에 근거한 이분법적 사고방식에서 이 시대의 관념 또한 자유롭지 않다는 사실은 연구자의 개인적 경험을 통해서도 확인된다. 그리고 이러한 고정적 관념이 주도하는 일원화의 기획은 다름에 대한 사회적 폭력을 조장한다.

이러한 전통적 관념의 모순과 폭력적 권위에 대한 문제의식은 데리다의 해체철학을 통해 제기된다. 데리다는 그의 해체론을 통해 기존의 위

계적 대립항들을 해체하고 전복하고자 했다. 현상들의 다양한 차이를 가리거나 지워버리는 ‘동일성’의 철학이 소급한 위계질서를 전도시키려는 데리다의 해체론은 새로운 사고에 바탕 한 개념과 조건들을 제시하며 파괴와 구축의 양가성을 내포한다.

이러한 사유를 바탕으로 미술의 영역에서도 미술의 전통적 관념과 제도를 해체하고자 아방가르드 예술과 다다가 적극적인 부정의 미학을 표방하며 등장하게 되었으며 연구자의 작품에서는 이상적 미의 정전으로 평가되는 명작이미지를 차용하여 해체하는 방식으로 나타나고 있다. 기존의 규범과 고정적 관념에 대한 거부의 방식으로 출현한 차용의 전략은 현대미술에서 권위에 대한 도전으로 인식된다. 이러한 의도로써 연구자의 작품에 차용된 명작들은 그것을 해체하고 재구축하는 과정을 통해 새로운 의미망을 형성한다. 명작이 가지고 있던 기존의 이미지는 해체되어 재구축된 슬라이스 이미지와 겹쳐지며 본래의 의미를 상실하거나 그 의미와 슬라이스 이미지의 중첩으로 인하여 또 다른 의미를 형성하게 되는 것이다. 이러한 슬라이스 이미지가 지닌 다층적 의미와 해석의 가능성은 오웬스가 말한 알레고리의 특성과 밀접하게 연관된다. 오웬스의 알레고리적 비평은 연구자의 작품에서 나타나는 전통적 의미의 해체와 그로인해 생성되는 다층적 의미에 대한 적절한 설명을 제공한다.

주제어 : 슬라이스 이미지, 양가성, 이분법적 사고, 트라우마, 차용, 해체, 재구축, 알레고리, 다층적 의미

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
1. 연구 배경 및 목적 .....	1
2. 연구의 방법 .....	3
II. 슬라이스 이미지 .....	7
1. 양가적 심리의 개인적 근원과 발현 .....	9
1) 이분법적 가치의 폭력 .....	9
2) 트라우마의 충동 .....	16
2. 슬라이스 이미지를 통한 전형의 재맥락화 .....	20
1) 권위에 대한 도전 .....	20
2) 전통적 맥락의 해체 .....	28
3. 슬라이스 이미지의 조형적 특수성 .....	35
1) 현대적 프로세스에 내재된 변증법적 구성단계 .....	36
2) 지층적 구조의 전략 .....	41
III. 양가성 .....	48
1. 양가성의 이론적 고찰 .....	49
1) 파괴와 구축의 양가성 .....	49
2) 인간심리에 내재된 양가성 .....	56
3) 현대사회의 양가성 .....	61

2. 현대미술에 나타난 양가성 .....	67
1) 안토니 고펜: 공간 대 신체의 양가성 .....	67
2) 마크 퀴: 이분법의 해체와 양가성 .....	74
3) 아니쉬 카푸어: 물질과 비물질의 양가적 세계 .....	83
<b>IV. 작품분석</b> .....	92
1. 전형에 대한 양가적 심리 .....	93
1) 양가적 심리의 투사 .....	93
2) 위험한 아름다움 .....	97
2. 다의미의 공존 .....	101
1) 고정되지 않는 의미 .....	101
2) 해체적 알레고리 .....	110
3. 공간과 형상의 통합 .....	112
1) 전형의 재해석 .....	115
2) 전형, 해체 그리고 통합 .....	118
<b>V. 결론</b> .....	124
<b>참고문헌</b>	
<b>도판목록</b>	
<b>ABSTRACT</b>	

# I. 서론

## 1. 연구의 배경과 목적

본 논문은 기존의 이미지들을 차용하여 해체적 기법으로 재구축하는 슬라이스 이미지(sliced image)에 나타난 양가성에 대해 고찰한다. 그리고 이를 바탕으로 연구자의 작품을 분석하여 작품의 이론적 기반을 공고히 하고 이후 작업의 전개방향을 적극적으로 모색하는데 그 목적이 있다.

연구자는 이러한 양가성의 단초를 성장과정의 경험에서 비롯된 트라우마(trauma)로부터 이끌어 내고 양가성에 대한 철학적 사유를 거쳐 정신 분석적 관점에 이르기까지 그 이론적 고찰을 진행할 것이다. 그리고 이러한 연구를 기반으로 슬라이스 이미지의 형성과정과 양상을 분석함으로써 작업에 나타난 양가성의 성향을 도출하고자 한다.

연구자의 작업에 슬라이스 이미지가 유입된 것은 성장과정에 있었던 부정적 경험의 무의식적 발언과 관계한다. 연구자는 피부에 모반이 나타나는 질환을 갖고 있었으며 성장과정에서 이러한 외모로 인해 여러 부정적 상황을 경험했다. 다름을 대하는 폐쇄적인 통념으로 인한 부정적 경험으로 형성된 트라우마는 연구자의 작품 속에서 차용과 해체의 형식을 빌어 드러나는데 이는 전형적 미의 대표적 사례라 할 수 있는 고전 조각의 형상을 그대로 가져와 단면으로 해체하는 방식으로 진행된다. 이러한 슬라이스 단면으로 조합된 이미지는 전형(典型)에 대한 선망과 거부를 동시에 내포하는 양가적 내러티브를 구사한다.

자신에게 결여되어 있는 부분에 대한 강렬한 선망은 그것의 충족에 수없이 좌절하며 그것에 대한 부정과 거부에 이르게 되고 이는 기존의

규범과 질서에 대한 부정적 시각으로 확대되었다.

그 자체로 비동일성의 차이를 인정하는 부정은 현대 예술에서 매우 다양한 방식으로 나타난다. 연구자의 작업에 나타난 부정적 시각은 단지 비판을 넘어 차이를 인정하고 개별적인 특수성을 회복하려는 예술적 시도이며 부정이 지닌 이러한 측면은 연구자의 작업에서 관습적인 것의 부정에 의한 다원화와 차이 그리고 의미의 비결정성과 해체현상을 수용하는 매개로 작용하였다. 연구자의 작업에서 부정은 이미 존재하는 대상을 그대로 가져와 분해하는 차용과 해체의 형식으로 진행된다.

연구자가 차용하는 이미지들은 이상적 미, 즉 전형에 의해 마련된 고정적 관념들과 연계되는 것이다. 이는 연구자에게 결여된 이상적인 아름다움에 대한 집요한 탐닉이며 그 탐닉의 이면에는 그것에 대한 부정과 전복의 기획이 존재한다. 이로써 차용된 이미지들은 양가적 심리가 현현되는 매개체로 작용하며 해체적 기법인 슬라이스 이미지의 전신이 된다.

이러한 기제를 통해 창출된 슬라이스 이미지는 자기부정을 통한 적극적인 삶의 의지를 지향하는 니체의 사상을 철학적 근거로 하여, 이원론적 사고를 기반으로 한 기존의 관습을 전복하고자 했던 아방가르드 예술과 이성 중심적 체계에 대한 총체적인 비판을 통해 전통적인 형이상학을 해체시키고자 했던 데리다(Jacques Derrida, 1930-2004)의 해체철학과 상통한다.

본 논문에서는 이와 같은 이론적 내용들에 대한 연구를 기반으로 해체적 양식을 통해 재맥락화되어 다층적인 의미를 획득한 슬라이스 이미지를 오웬스의 알레고리 개념을 통해 분석하고 슈츠의 전형성 개념을 빌어 그 전개과정과 양상의 이해를 이끌어 내하고자 한다.

## 2. 연구의 방법

어떤 대상에 대해 상충하는 반응 또는 신념이나 감정이 동시에 존재하는 상태인 양가성은 연구자 작업의 심리적 동인이 되며 작품에서 해체와 구축의 조형적 특성으로 드러나고 있다.

본 논문에서는 이러한 양가성의 고찰과 이를 기반으로 한 작품의 분석을 시도한다. 이를 위해 논문을 크게 ‘슬라이스 이미지’, ‘양가성’, ‘작품분석’의 장으로 구성하고 각 장을 통해 그와 관련된 담론과 그 문헌을 중심으로 연구를 진행할 것이다.

먼저 II장 슬라이스 이미지에서는 양가적 심리의 개인적 근원과 발현을 다루며 개인의 심리구조가 구축한 조형적 특수성을 설명할 것이다. 그 구체적인 내용으로써 다름을 대하는 시선이 주는 소외의 상처를 서두로 이분법적 가치의 폭력성을 기술할 것이다. 그리고 이러한 이원적 가치체계로 인한 부정적 경험이 트라우마로 각인되어 창조적 충동으로 이어졌음을 프로이트 Sigmund Freud, (1856-1939)의 트라우마 개념을 통해 확인할 것이다.

또한 트라우마의 충동으로 작품에 드러난 양가성이 전개되는 과정에 대해 차용과 해체의 개념을 고찰하여 제시할 것이다. 차용은 미술사에서 모더니즘의 가치기준이 지닌 모순을 타파하고 상징적 위계질서에 반하는 것으로 나타난다. 현대미술에 나타난 차용에 대해서는 연구자가 차용을 통해 의도한 바와 매우 유사한 측면을 지닌 세리 레빈의 작품을 예로 설명하여 연구자 작품에서 보여 지는 차용에 대한 당위성을 입증할 것이다.

권위에 대한 도전의 의도를 반영하는 차용이 해체로 전개되는 과정에 대해서는 데리다의 해체철학에 기대 고찰할 것이다. 총체성과 이성주의적 사고를 기반으로 한 형이상학에 대한 거부에서 비롯되는 데리다의 해체

철학은 텍스트로부터 무한한 의미를 창출해 낼 수 있는 새로운 가능성을 열며 파괴와 구축의 양가성을 함축한다. 그리고 미술의 영역에서 이러한 해체의 목적을 그대로 전유하는 아방가르드와 다다의 해체적 성향에 대해 논의함으로써 그들의 지향점과 연구자 작업의 의도한 바가 다르지 않음을 확인할 것이다.

다음으로 차용에서 해체로 전개되며 드러난 슬라이스 이미지의 조형적 특수성을 변증법적 구성단계와 지층적 구조로 분류하여 설명할 것이다. 슬라이스 이미지의 그래픽 제작과정에서부터 실제 제작과정까지의 공정을 상세히 기술하고 이러한 과정이 형상을 만들고-해체하고-재구성하는 변증법의 3단계를 재현하고 있음을 확인할 것이다. 또한 레이어들이 지층적 구조로 축적 되는 조형방식을 통해 열린 이미지로 유동하며 다의미의 구조를 획득하고 있음을 제시할 것이다.

Ⅲ장에서는 슬라이스 이미지가 내포한 양가성에 대한 다양한 영역에서의 이론적 고찰을 진행하고 현대미술 나타난 양가성에 대해 연구할 것이다. 양가성은 철학과 정신분석학 그리고 사회학 등에서 다양한 시각으로 논의되고 있는 개념이다. 본 논문에서는 철학영역에서 데리다의 해체론이 내포하는 양가성을 고찰하고 인간의 본성적 심리로서의 양가성으로는 프로이트가 그의 저서 『토텐과 터부』에서 언급한 양가성의 기원과 본질에 대해 기술할 것이다. 또한 사회학의 측면에서 슈츠(Alfred Schutz, 1899-1959)의 전형성 개념 안에 내재되어 있는 양가성을 제시할 것이다. 또한 각 영역에서 발견되는 이러한 양가성이 그에 대한 내용을 구심점으로 작업을 진행하는 작가들을 통해 미술의 영역에서도 유사한 맥락으로 이어지고 있음을 확인할 것이다. 연구작가들로서는 공통적으로 이원론과 고정적 관념에 반하는 작업을 보여주고 있는 안토니 고펠리(Antony Gormley, 1950-)와 마크 퀸(Marc Quinn, 1964-), 그리고 아니쉬 카푸어

(Anish Kapoor, 1954-)의 작품을 분석할 것이다. 안토니 고펜은 자신의 몸을 직접 석고로 캐스팅 하는 방식으로 공간 대 신체의 양가성을 이야기 하며 마크 퀴온은 인간의 몸과 그로부터 얻을 수 있는 몸의 물질을 사용하여 생성과 소멸의 양가성을 말한다. 또한 아니쉬 카푸어는 그의 동양적 세계관에 입각하여 현존과 부재, 물질과 비물질의 만남을 양가적 방식으로 구현하고 있다.

이어지는 IV장에서는 앞서 고찰한 내용을 바탕으로 2004년을 기점으로 나타난 연구자의 슬라이스 이미지 작업을 분석한다. 작업들은 차용된 이미지가 지니는 특성을 중심으로 ‘전형에 대한 양가적 심리-명작 이미지’, ‘다의미의 공존-대중적 이미지’, ‘공간과 형상의 통합-통합된 공간의 슬라이스 이미지’의 단락으로 분류된다. ‘전형에 대한 양가적 심리-명작 이미지’에 대한 분석에서는 본인의 작업에 나타난 차용이 이상적 아름다움, 곧 전형에 대한 양가적 심리로부터 기인한 것이며 이러한 심리가 다름을 대하는 타자의 시선에서 시작되었음을 사르트르(Jean Paul Sartre, 1905-1980)의 타자론을 통해 확인할 것이다. 또한 차용된 그리스 조각들이 이원론적 사고관으로 형성된 이상적 인간상의 구현을 목적으로 함과 이를 전복하기 위한 시도로써 차용의 방식으로 그것에 대한 거부를 드러내고 있음을 제시할 것이다. ‘대중적 이미지-다의미의 공존’에서는 해체된 이미지가 재구축되는 구조를 통해 나타남과 사라짐을 반복하며 이러한 현전과 부재가 반복되는 공간속에서 작품은 다층적 해석으로 열린 의미의 불투명성과 알레고리적 특성을 드러내고 있음을 오웬스(Craig Owens, 1950-1990)의 알레고리 개념을 통해 고찰할 것이다. 그리고 이러한 알레고리가 해체적 성향을 지닌 것이며 이는 연구자가 지향하는 고정적인 것에서의 탈피와 연계되었음을 시사할 것이다.

마지막으로 통합된 공간의 슬라이스 이미지-공간과 형상의 통합에서는

최근작에서 나타난 공간의 사라짐이 전형의 거부에서 오는 소외와 분리에 대한 두려움에서 비롯된 것이며 이러한 전개 또한 종국에는 양가적 심리의 표출이라는 사실을 밝히고자 한다. 이는 슈츠의 전형에 대한 좀더 심도 있는 고찰을 통해 제시할 것이며, 이를 통해 일원화를 종용하는 전형에 종속되어 안온을 구하고자 하는 심리와 그것의 모순에 대해 지속적으로 발생하는 의문의 답을 구하고자 하는 양가적 심리가 작업의 전개 과정에 개입하고 있음을 확인할 것이다.

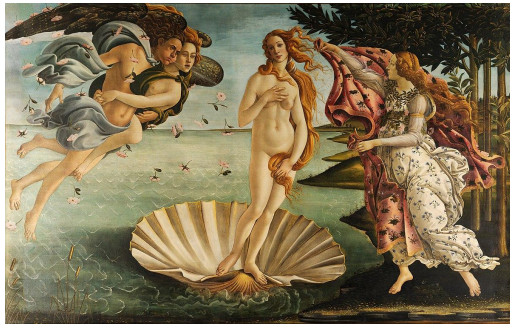
## II. 슬라이스 이미지

슬라이스 이미지는 연구자의 작품에서 드러나는 조형적 특성인 동시에 양가적 심리의 구현이다. 슬라이스 이미지는 하나의 형상을 잘게 저며 사이를 두고 증축한 구조를 지니게 된다. 각기 다른 단면을 지닌 슬라이스 조각들은 그 사이 공간으로 인해 고정되지 않는 양가성을 내포한다.

이번 장에서는 연구자 작품의 조형적 특성을 형성한 개인적 배경과 양가적 심리가 슬라이스 이미지로 구축되는 과정 그리고 슬라이스 이미지가 지닌 조형적 특수성에 대해 기술하고자 한다.

연구자는 2004년도를 기점으로 이미 존재하는 이미지를 그대로 가져와 해체적 기법으로 재구축하는 조각들을 제작해왔다. 연구자가 차용하는 이미지는 미켈란젤로의 <다비드>와 보티첼리의 <비너스의 탄생>(도판1), 앵그르의 <샘>(도판2) 등과 같은 고전거장들이 남긴 ‘명작(masterpiece)’ 과 <레다와 백조>(도판3), <페르세포네의 납치>(도판4)와 , <아틀라스> 와 <헤르메스> 등 그리스·로마의 신화 이야기를 담고 있는 조각, 그리고 피겨스케이트 선수인 김연아와 팝스타 마이클 잭슨과 같은 대중문화 안의 이미지이다. 이들은 시대와 사회가 정해 놓은 이상적 미와 포괄적으로 연계되는 이미지들로서 인체의 전형적인 아름다움에 대한 연구자의 집요한 관심과 탐미적 취향을 드러낸다. 그리고 그러한 관심의 이면에 존재하는 양가적 심리로서 부정과 전복을 내포한다. 그리고 이와 같은 양가적 심리는 작품에서 해체적 기법인 ‘슬라이스 이미지(sliced image)’ 를 통해 표출된다.

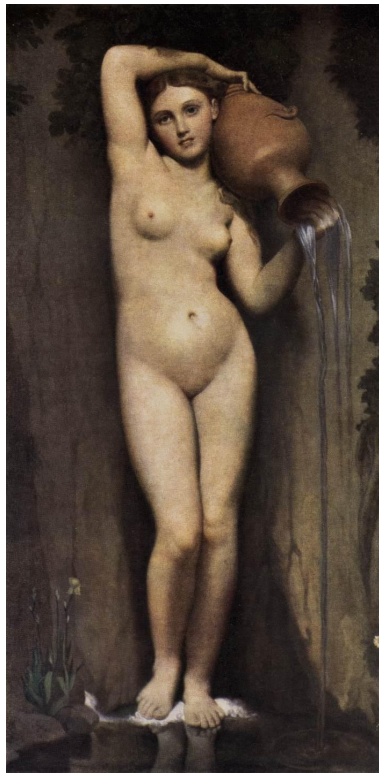
양가성을 함축하는 슬라이스 이미지는 다른 외모로 인한 성장과정의 외상적 기억에서 비롯되었는데 이러한 경험과 그로 인한 기억은 무의식에 트라우마로 각인되어 작품에서 표출되었음을 프로이트의 트라우마에 대한 연구를 통해 확인할 수 있다. 프로이트는 예술가를 끊임없이 위장과



도판1. 보티첼리, <비너스의 탄생>, 1485년경



도판3. 아마나티, <레다와 백조>, 1540



도판2. 앙그르, <샘> 1856년경



도판4. 베르니니, <페르세포네의 납치>, 1621-22

반복을 지속하며 현전하는 트라우마의 수렁 속을 예술을 통해 나간 사람들로 여겼다. 트라우마는 영속적으로 그것의 해체를 지향하며 무의식의 역동을 가져오고 이러한 무의식의 역동은 창조의 원동력으로 작용한다.

다름을 배제하고 소외시키며 불편한 것으로 치부했던 이분법적 사고관과 가치체계의 폭력에 대한 경험은 전형에 대한 거부와 그를 전복하고자 하는 충동으로 이어졌고 연구자의 작품에서 차용과 해체의 형식으로 드러나며 슬라이스 이미지로 구축된다. 이러한 과정과 결과로 나타난 슬라이스 이미지는 이항 대립적 사고와 기존의 관습을 전복하고자 했던 아방가르드 예술과 그 철학적 기반이 되었던 자기부정을 통한 적극적인 삶의 의지를 지향하는 니체의 사상, 그리고 이성 중심적인 형이상학의 체계에 대한 총체적인 비판을 통해 전통적으로 이어져온 이성중심주의 철학을 해체시키고자 했던 데리다의 해체철학과도 연계된다.

## 1. 양가적 심리의 개인적 근원과 발현

연구자 작품이 내포하는 양가성은 개인적 경험에서 비롯되어 창조적 동인이 되고 슬라이스 이미지로 발현된다. 이번 절에서는 양가성을 형성한 개인적 경험의 구체적 상황과, 개인적 경험이 트라우마적 충동에서 창조적 동인으로 이어지게 되었음을 기술하고자 한다.

‘다름’을 차이로 인정하지 않고 배제하며 소외시키는 고정적 관념은 개인적 차원에서 부정적 경험인 트라우마로 각인되었다. 모든 것을 이항으로 구분하고 오로지 중심에만 우위를 부여하는 이분법적 가치관이 결국 주변인 또는 소수자를 향한 폭력으로 나타나게 되는 것이다. ‘다름’은 추함이나 오류가 아니다. 그것은 다원적 사고를 가능케 하고 개개인의 개성을 드러내는 차이로써 존중받아야 하는 가치이다. 그러나 이분법적

전형 속에서 ‘다름’은 여전히 교정과 소외의 대상으로 격리된다. ‘다름’에 대한 이러한 전형의 폭력은 그에 대한 선망과 부정의 양가적인 심리를 동반하고 이러한 양가성은 창조의 동인으로 작용하게 되었다.

### 1) 이분법적 가치의 폭력

연구자는 오타모반을 가지고 있었다. 이는 피부에 모반(검정 사마귀)이 나타나는 질환으로 눈 주위의 3분의1에 해당하는 부분에 증상이 나타나 있었다. 그리고 성장과정을 거치며 이러한 외모로 인해 여러 부정적 상황을 경험했다. 자신의 의도와는 관계없이 갖게 된 다른 사람과 다른 외모는 연구자의 심리와 성향에 직접적으로 또는 무의식적으로 깊게 관여했다.

외모, 그중에서도 얼굴은 타인과의 관계에서 가장 먼저 노출되며 여러 가지 방식으로 자신의 의사와 상태를 전달하는 역할을 한다. 이를 통해 사람들은 상대방에 대해 많은 부분을 판단한다. 때문에 얼굴은 타인에게 자신의 정체성을 드러내는 외부의 통로가 되기도 한다. 이처럼 관계에 있어서 자신을 대변한다 할 수 있는 외모가 일반적이지 않을 경우 외부의 시선 또한 일반적이지 않은 경우가 종종 발생한다. 우리의 고정적 관념은 일반적이지 않은 것, 다른 것들에 대해 수용적이지 않다. 다른 것은 경계의 대상이거나 극단적으로 배척의 대상이 된다. 외모를 바라보는 관점에서 고정적 관념들은 ‘보기 좋은 것(아름다움)’과 ‘보기에 불편한 것(추함)’의 통상적인 기준을 만들어 내고 그 사이를 견고하게 고정시켜 두었다. 그리고 본인의 외모가 ‘보기 좋은 것’에 속하지 못한다는 사실을 체득한 연구자는 ‘통상적 관념들이 선포한 보기 좋은 것-전형(典型)’에 대한 선망과 부정의 심리를 동시에 갖게 되었다. 이러한 양가적

심리는 외부의 불편한 시선들을 감내해야 하는 당사자의 무의식에 불편한 흔적들로 집적되었다.

이처럼 다름에 대한 고정적 관념은 개인적 차원에서 부정적 경험으로 각인되며, 모든 것을 이항으로 구분하고 그것에 우위를 부여하는 이분법에 근거한 믿음은 결국 시대를 지배하며 사회적 폭력으로 확대된다. 다름은 추함이나 오류가 아닌 다원적 사고를 가능케 하는 차이로 존중받아야 하는 가치임에도 이분법적 전형 속에서 다름은 여전히 ‘소외의 대상’이며 ‘교정되어야 할 것’이다. ‘다름’에 대한 이러한 이분법적 가치관의 폭력에 대한 개인적 경험은 작품에서 이분법에 근거한 전형에 대한 양가적인 선망과 거부의 양상으로 드러나게 된다.

시대와 사회는 그 질서와 유지를 위해 전형과 기준에 따르는 도덕과 관습 또는 규범을 요구한다. 사회적 인간으로써 개인은 그 가치에 따를 수밖에 없는 상황에 직면하지만 그것이 극단적인 이분법적 관념으로 점철되어진 일원화의 종용이 될 때 그것에 대한 위반의 충동을 수반하게 된다. 금기를 전제로 한 위반은 이미 그것으로 인해 양가적 성향을 내포한다. 본인의 작품에서 위반은 기존의 것을 전복하고 갈아치우고자 하는 충동으로 인한 낯섦의 형태, 즉 해체의 형태로 시작된다. 미술사에서 또한 이러한 기존가치체계에 대한 위반과 그것에 대한 전복이 다양한 양상으로 전개되었다. 이러한 현상들은 이항 대립적 사고를 근간으로 한 1970년대의 폐쇄적이고 관념적인 미술에 대한 극단적인 거부와 해체의 결과이다. 이 시기에는 이전의 모더니즘이 표방했던 예술, 그 자체로의 회귀를 위한 획일적이고 거시적인 그들만의 지향점에 반하여 여러 표현 양식과 개인의 다양한 내러티브가 작품을 통해 언급되었다. 총체적인 형태나 양식적 표현의 탐구에 몰입했던 모더니즘 미술과는 달리 후기 현대미술은 기존의 양식을 전복하는 해체주의적 경향을 나타내고 있는 것이다. 작

가들은 확일성을 버리고 다원적인 관점으로 세계를 바라보며 다양한 형태들을 실험하고 일반화시킴으로서 다원화와 일상성을 도모하게 되었다.

이와 같이 개인적이고 직접적이고 일상적인 것들로 관점을 전환한 미술의 지각변동에는 데리다의 해체론이 그 기반을 이루고 있었다. 데리다는 제일(第一)원칙을 근거로 하는 모든 사고체계를 ‘형이상학적’인 것으로 본다. 제일 원칙은 그 원칙이 배척하는 것, 즉 그 원칙외의 개념들에 대한 일종의 이항대립을 통해 정의된다. 이러한 원칙들과 그것이 내포하는 ‘이항대립’은 해체될 수 있는 것이다. 일종의 보는 관점과 방식으로써의 이항대립은 이데올로기와 같은 맥락을 지닌다. 이데올로기는 진실과 거짓 또는 의미와 무의미 그리고 중심과 주변부 같은 대립 개념들 사이에 견고한 장벽을 구축하고 그들을 날카롭게 구별한다. 데리다는 상호의존관계에 있는 이항들이 그 내부에 다른 쪽을 내포하고 있음을 일깨우며 이러한 이분법적 대립을 전복시킬 수 있는 방법을 제시한다.

데리다의 해체적 철학에서 그 당위성을 확인하며 미술계에서는 기존의 미(美)에 대한 고정적 인식을 해체시키고 그를 통해 새로운 세계와 조우하려는 아방가르드 미술이 등장하게 된다. 아방가르드 미술은 타성에 젖은 시대와 관념에 대립하며 보편화된 가치관을 부정한다. 아방가르드 예술가들은 낯설고 파격적인 시도를 통해 세계를 재해석하며 관습적인 것을 해체하는 최전방에 서서 새로운 세계를 염원했다.(도판5,6,7) 그들은 기존의 형식과는 전혀 다른 방법을 제시하며 고착된 의식을 각성시키기를 원했다. 아방가르드 예술가들은 고의적으로 과격하고 불온한 이미지들을 생산했으며, 도발적이고 파격적인 행위로 기존의 관습을 조롱하고 대중들을 당황스럽게 만들었다. 그들은 적나라한 노출과 성적인 행위를 공공연하게 공개하는가 하면, 맹목적인 분노를 거침없이 외부로 표출시켰고<sup>1)</sup> 전

---

1) 마크 에론슨, 『Art Attack 도발: 아방가르드의 문화사-몽마르트에서 사이버 켈처까지』, 장석봉 역, 도서출판 이후, p. 13 참조.



도판5. 피에르 만조니, <살아있는 조각>, 1961



도판6. 피에르 만조니, <예술가의 변>, 1961

통적 금기를 깨는 이러한 불온과 파격으로 급진적인 예술의 해체를 실천하고자 했다.<sup>2)</sup> 전통적 관습에서는 용납되지 않았던 아방가르드의 불온한 시도들은 기존사회의 뿌리 깊은 권위의식과 고정불변의 원칙들에 대한 저항과 거부인 동시에 타자를 대한 폐쇄적 사고 구조를 가진 자기 동일화의 철학에 대한 거부이며, 이것을 해체하기 위한 하나의 실험이었다.<sup>3)</sup>

그들은 시대의 고착화된 사회적·예술적 편견에 대한 거부의 의사를 극단적인 형식으로 각인시킴으로써 그들의 사상을 명확하고 분명하게 전달하고자 했던 것이다. 이러한 그들의 난폭하리만큼 과격하고 충격적인 시도로 인해 당시의 예술계는 모욕에 가까운 당황에 직면했고 아방가르드 예술가들의 파격적인 표현방법에 거부감을 표명하기도 했지만 낡은 사고방식에 대한 경각심을 촉발하려는 문제의식은 지속적으로 제기되었다. 아방가르드 예술가들은 제도권이 용납할 수 없는 도발을 자행함으로

2) 피중호, 『해체미학』, 도서출판 뿌리와 이파리, 2005, p. 82.

3) 이광래, 『해체주의와 그 이후』, 주식회사 열린책들, 2007, p. 114 참조.



도판7. 백남준, <머리를 위한 선>, 1919

써 제도와 권위의 해체를 표방했다.

아도르노는 진정한 예술은 정신화를 통한 미메시스(mimesis)를 보이는 동시에 자기 파괴적 충동을 일으키는 모순적인 변증법을 보이는데 이러한 모순이 아방가르드 예술에 내재되어 있다고 보았다.<sup>4)</sup> 그는 아방가르드가 보이는 파괴적이고 해체적인 측면에 창조적 가능성이 깃들어 있음을 “예술가의 창조력은 자기해체의 창조력이다.”<sup>5)</sup>라는 말을 통해 시사하고 있다.

아도르노가 자기해체 안에서 창조력을 찾은 것과 유사한 관점에서 니체 또한 가장 강렬한 삶의 의지를 발견할 수 있는 것은 자기부정 안에서 라고 보았다. 자기를 부정하고 해체하는 고통 속에서 희열을 느끼는 자학적 도취성향의 허무주의적 예술은 파괴와 창조가 동시에 존속하는 양면성을 지닌다. 그는 “파괴, 변화, 생성에 대한 요구는 미래를 잉태하는 넘치는 힘의 표현이다.”<sup>6)</sup>라고 강조하였다. 니체는 예술이 “삶에 대한 모든 부정적 의지에 대항하는 힘, 비극적으로 인식하는 자의 구제, 행동하는 자의 구제, 즉 비극적이며 전투적인 인간인 영웅의 구제, 삶의 의지에 가득 찬 신적인 고통을 구제

4) 피종호, 『해체미학』, 도서출판 뿌리와 이파리, 2005, pp. 82-83 참조.

5) Th. W. Adorno, *Noten Zur Literatur*, p. 187. 『해체미학』, 앞의 책, p. 82 재인용.

6) F. Nietzsche, Bd.3. *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, p. 493. 『해체미학』, 앞의 책, p. 9 재인용.

하는 것”이라고 규정하였다.<sup>7)</sup> 이러한 견지에서 니체는 예술을 위한 예술은 그 본래의 기능을 상실한 것으로 보았다. 니체는 자기부정의 비극 속에서 삶의 의지는 더욱 강렬한 것이 되며 그 의지가 표출되는 것이 예술이라고 생각하였다. 그러므로 예술은 고통 속에서 무너지고 있는 나약한 인간을 구제할 수 있는 힘을 지니며 결코 예술은 그 자체를 위한 것이 되어서는 안 된다고 주장했다. 그에게 모든 미적인 것들은 삶의 의지를 견고히 다지기 위해 존재해야만 하는 것이었다. 때문에 니체는 유희주의적 예술은 비극적인 삶에 대한 의지를 자극 하는데 있어 아무런 역할도 하지 못하면서 오히려 그 의지를 나약하게 만드는 것이라고 비난했다. 니체가 말하는 예술은 삶의 의욕을 불러일으키는 원동력이며 구속과 관습에서 벗어나 삶의 의지를 기반으로 한 가능성의 세계를 열어가는 것이다. 니체는 이와 같이 일체의 도덕과 관습을 벗어나 삶의 의지에 따라 행동하는 주체의 ‘다양성’과 ‘허구성’이 함축된 미를 강조했다.<sup>8)</sup> 니체는 초인을 지향하는 삶에는 아름다움과 추함이 함께 존재하는데 이러한 삶을 변화시키는 힘에 의지가 강렬할 때 추한 것이 쇠퇴하며, 아름다움이 증가한다고 말한다. 이와 같은 삶의 양면성 속에서 삶의 의지를 강하게 하는 힘이 가시적으로 드러날 때, 미가 현시된다.<sup>9)</sup> 그는 삶을 아름답게 변화 시키며 인간을 구원할 수 있는 것이 삶의 예술의 본질이라고 보았다. 니체는 비극이 가장 적극적인 표현을 지닌 예술 형식이라고 생각했다. 니체에게 있어 삶의 예술을 통해 규정할 수 있는 미(美)는 ‘인간적인, 너무나 인간적인 미(美)’<sup>10)</sup>라 말할 수 있을 것이다. 근원적으로 삶에의 자극이자 의지로서의 예술을 표방하는 그의 예술론은 예술의 사

7) F. Nietzsche, Bd.3. *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, p. 693, 『해체미학』, 앞의 책, p. 14 재인용.

8) F. Nietzsche, Bd.3. *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, p.473. 627, 『해체미학』, 앞의 책, p. 17 재인용.

9) F. Nietzsche, Bd.2. *Also sprach Zarathustra*, p.374, 『해체미학』, p. 18.

10) F. Nietzsche, Bd.2. *Götzen-Dämmerung*, p.1001, 『해체미학』, p. 17.

회적 기능에 중점을 두고 있으며 모더니즘 예술에 대해 비판적이었고 그에 대한 혁명적 전환을 대변하고 있다. 바로 이 지점에서 니체의 예술론과 아방가르드 예술이 조우한다. 니체가 말하는 삶의 예술은 이성 근거한 필연성의 세계가 아닌 필연성이 우연성으로 전환되는 가능성의 세계에 그 토대가 있다. 니체의 예술론은 모더니즘 미학에 대한 거부와 함께 이상주의와 계몽주의적 이성을 근거로 한 모더니즘 예술 전반을 해체하려는 의도를 지니고 있었다. 역사의 재인식을 통한 시대의 극복과 자아의 확장 그리고 역동적 삶의 가능성을 강조한 그의 사상은 전통적 예술개념에 대한 해체를 시도했던 아방가르드 예술의 철학적 근원이 되었다.

미셸 푸코(Michel Foucault, 1926-1984)는 “나는 늘 ‘당연하다’고 간주되는 것, ‘적합하다’고 간주되는 것을 파괴하는 지식인으로 있고 싶다. 그러한 지식인은 현재의 타성이나 강제의 한복판에서 다양한 돌과구를 끝까지 살핀다”<sup>11)</sup> 라고 역설했다. 연구자는 다름을 중심으로부터 배제하고 소외시키며 불편한 것으로 치부했던 이분법적 사고방식과 가치체계의 폭력을 직접적으로 경험하였다. 그리고 이러한 부정적 경험은 전형에 대한 거부와 그를 전복하고자 하는 충동으로 이어졌고 작품을 통해 드러나고 있다. 이러한 과정과 결과는 이항 대립적 사고와 기존의 관습을 전복하고자 했던 아방가르드의 특성과 그 철학적 기반이 되었던 니체의 사상을 고찰하며 예술을 통해 부정성을 창조로써 전환하려는 연구자 작업의 전개과정을 객관적 논리로 확인할 수 있었다.

## 2) 트라우마의 충동

연구자의 작품이 통상적으로 고착된 전형으로 인한 부정적 경험에 기

---

11) 이광래, 『미셸 푸코: 광기의 역사에서 성의 역사까지』, 민음사, 1989, p. 366.

인한 것처럼 작품은 작가 개인의 삶과 긴밀하게 관련된다. 예술 작품은 한 개인의 산물로서 그가 지닌 사고의 형상이며 이는 성장과정과 심리적 상황 또는 인식과 행동의 방식을 포함한 그의 삶 전체를 통해 형성되는 것이기 때문이다.

예술작품에 관계하는 성장과정과 심리 또는 행동과 같은 요인들 중, 한 사람의 삶에 있어 가장 결정적 영향을 미치는 것은 개인의 성장과정, 그 중에서도 태어나서부터 아동기까지의 초기단계일 것이다. 이는 결정적 시기라 불리며 인간의 일생에 가장 중요한 발달시기로 알려져 있다.<sup>12)</sup> 이처럼 성장과정에서 노출되는 환경과 경험은 개인의 성격과 사고 형성에 있어 매우 중요한 요인으로 작용하며 절대적 영향을 미치게 된다. 연구자의 경우 어린 시절의 성장환경 -다른 외모로 인한 부정적 경험-으로 인해 아름다움 것(전형)에 대한 선망과 증오라는 양가적 정서가 형성되었으며 이러한 양가적 심리는 작품의 조형적 특성을 결정짓는 가장 큰 요인으로 작용했다. 성장과정에서 형성된 대립적인 양면의 정서가 해소되지 못한 채 어딘가에 자리하고 여전히 작용하며 작품에서 표출되고 있는 것이다.

이러한 개인적 경험에 대한 구체적 상황을 연구자가 작성한 수필과 작가노트로 덧붙인다.

### 검은 개

꼬마는 해가 창문을 세차게 두드려도  
눈을 뜨고 싶지 않습니다.

아침마다 거울 속에서 만나는 얼굴.  
손으로 아무리 문질러도 좀체 사라지지 않는  
절반의 검푸른 얼굴을 만나고 싶지 않았습니다.

---

12) 정영숙 외, 『아동발달과 부모교육』, 시그마프레스, 2005, p. 4 참조.

꿈속에서는 검푸른 점이 온데간데없고 환한 얼굴뿐입니다.

‘꿈이었으면...’

가면을 쓸까도 생각했습니다.

꼬마는 날마다 슬픔을 꼴찌 삼켰습니다.

어딜 가도 사람들은 수근거렸습니다.

얼굴 절반이 검푸른 꼬마를 두고 혀를 차거나 웃거나 노려보았습니다.

열 살이 되었을 때 한 무리의 여자 아이들이 지나가며 던진 말,

“재 얼굴 좀 봐. 얼굴 반이 검정 색이야. 강아지처럼. 하하하...”

그 날 검은 개 한 마리가 아이 앞에 나타났습니다.

뽀족한 이를 드러내고 싹푸른 눈빛을 번득이며

동굴처럼 커다란 입을 가진.

아이가 어딜 가던 검은 개가 따라왔습니다.

아이는 자기를 주인처럼 따라다니는 검은 개에게 명령했습니다.

“몰어버려!”

얼굴이 깨끗하고 아름다운 친구들을 몰어버리고

검푸른 점이 없는 엄마 아빠를 몰어버리고

혹여나 눈이 마주치는 모든 사람들을 몰어버리고

마침내 세상을 다 물어뜯을 때까지 소리치고 소리쳤습니다.

“몰어버려!”

명령할수록 검은 개는 점점 자라 괴물처럼 덩치가 커졌습니다.

검은 개가 자랄수록 아이는 메마르고 고통이 우겨졌습니다.

일렁이는 시간 속에서 아이도 함께 자라 어른이 되었습니다.

그는 외로울 때마다 그림을 그리고 흙을 만지고 나무를 깎았습니다.

그의 곁에서 검은 개가 몸을 웅크리고 가만히 지켜보았습니다.

조각을 하며 땀을 흘리는 그에게 검은 개가 물었습니다.

“이제 사람들을 몰지 않아도 되는 거야?”

그는 잠시 생각에 잠겼습니다. 무언 같 만들어내는 동안 검은 개에게 물

어버리라고 명령하지 않았던 것을.

그는 검은 개에게 말했습니다.

“어쩌면 그럴 지도.”

서늘하던 검은 개의 눈빛은 달보드레해지고

사나운 이빨은 부드러워졌으며

성마르던 몸은 윤기가 났습니다.

그는 쇠를 자르고 불꽃을 내 이어붙이며

오래 전 꿈꿨던 아름다운 것들을 만들어냈습니다.

도려내고 싶었던 검푸른 점도 작품 속에서 슬프고 찬란하게 빛나는

자유의 순간을 만났습니다.

그 때 검은 개의 뒷모습을 처음 보았습니다.

그를 조금씩 떠나가고 있었습니다.

하나의 점이 되어 작아지고 있었습니다.

떠나는 검은 개에게 작별 인사를 할 겨를도 없이 그는

작업실로 돌아왔습니다.

그리고 말했습니다.

“잘 가, 검은 개.”

작가의 수필 中

다음은 개인적 경험을 풀어 낸 작가노트 중 일부이다.

10대 정서적으로 불안정한 시기를 남다른 외모로 살면서 가진 열등감은 마음속에 괴물을 키우고 있었다. 익숙해 질 만도 한데 아침마다 보는 거울 속의 내 모습은 항상 낯설고 현실이 아니라고 생각하고 싶었다. 그러한 어린 괴물은 모든 사람의 시선을 공격이라고 받아들이며 숨고 도망가고 싸웠던 시간들이었다. 방과 후 집으로 가는 길에 여중을 지나며 느꼈던 수근거

림과 시선들은 나를 위축시켰고 부끄러움이 두려움으로 변해 결국 먼 길을 선택해서 돌아가던 기억이 침전되어있다. 늘 외부시선에 대한 두려움과 불안한 마음은 자존감의 파괴로 이어졌고, 타자로부터 상처받지 않을 수 있는 방법은 폭력으로 가진 권력으로 생각했던 시기였던 것 같다. 나약함을 인정하는 순간 내 존재감마저 위태로운 생각들로 스스로 강하다는 방어기제를 만들었다. 타자의 시선은 공격이 아니라는 생각은 미술을 시작하면서 부터였던 것 같다. 그로인해 상당부분 회복된 자존감은 상흔으로 남아 여전히 기저에서 전형적 아름다움에 대한 동경과 파괴의 양가적 심리로 발현되고 있다.

작가노트 中

위와 같은 연구자의 경우에서처럼 경험과 그로 인한 기억이 무의식적인 잠재영향을 끼치며, 외상의 기억인 어린 시절의 트라우마<sup>13)</sup> 또한 성인이 되어 드러난다는 사실을 프로이트는 다음과 같은 예시로 설명한다.

“고무로 만든 물건을 만지는 것을 매우 두려워하는 젊은 여인이 있었다. 그녀 자신이 왜 그런 물건을 무서워하는지 의식하지 못했다. 그녀는 자신이 늘 이런 공포를 가지고 있다는 사실만 기억하고 있을 뿐 그 외에는 아무것도 알 수가 없었다. 분석결과 다음과 같은 사실이 밝혀졌다. 그녀가 어린소녀였을 때 아버지가 고무풍선 2개를 가져왔는데 하나는 그녀에게 주었고 다른 하나는 여동생에게 주었다. 그녀는 훗날에 동생의 고무풍선을 터트렸고 그로인해 아버지로부터 매우 심한 꾸지람을

---

13) 원래 외상(外傷)은 외부로부터의 상처를 의미하지만 이상심리학 및 정신병리학에서는 심리적 정신적 의미의 상처를 가리키는 것으로 사용함으로써, 이러한 외상에 잇따라 나타나는 여러 가지 정신적 신체적 증상들을 총체적으로 외상 후 스트레스 장애라고 한다. 심리학에서의 외상은 정신적인 상처, 충격을 나타내는 다른 용어인 트라우마(trauma)와 동일하게 사용된다. 프로이트는 자아의 보호 방패를 뚫을 만큼 강력한 외부로부터의 자극을 ‘외상적’이라고 말하고, 균열된 방호 방패의 틈으로 외부 자극이 과잉으로 유입되어 ‘흥분상태의 증가’를 초래하는 것을 트라우마라 하였다.

받았다.”<sup>14)</sup>

프로이트가 제시한 위와 같은 사례의 경우와 같이 유년의 외상적 기억이 후에 성인이 되어서도 무의식적으로 드러나고 있음을 알 수 있다. 이처럼 본인 또한 유년시절의 외상적 기억이 무의식에 잠재되어 있으며 성인이 된 후에도 사라지지 않고 작품을 통해 드러나고 있음을 알 수 있다.

일반적으로 트라우마는 파편처럼 떠돌다가 신체적 증상이나 악몽 등의 형태로 반복적으로 나타나는 것이다. 그러나 프로이트는 예술가를 ‘출구 없는 공간을 나간 사람들’로 언급하며 그들의 경우 이를 작품 제작을 통해 표현하는 것으로 여겼다. 프로이트는 생각조차 고통스러운 어떤 경험은 기억의 저장소로 보낸다고 말하는데 어린 시절에 경험한 박탈(deprivation), 좌절(frustration)등의 심리적 상처(trauma)는 기억의 저장소에 응크리고 있다가 불현 듯 백일몽<sup>15)</sup>이나 공상을 통해 간접적으로 드러난다고 보았다. 프로이트는 예술가가 꾸는 꿈은 밤에 꾸는 수동적인 꿈과는 다른 스스로 창조하는 꿈이며 창조적인 작가는 리비도의 억압으로부터 탈출하여 자신의 욕구를 작품으로 승화 시킬 수 있다고 설명한다.<sup>16)</sup>

꿈은 억압된 무의식을 지니고 있는 인간이 만들어 내는 일종의 ‘내적 작품’이다. 그리고 작품은 예술가가 은밀히 꿈꾸어 온 것들의 외적 표현물이다.<sup>17)</sup> 작품은 예술가들이 자신의 상처를 표현하는 고백인 것이다. 프로이트는 예술가들이 스스로 무기력 할 수밖에 없는 유년기의 상처를 작품이라는 승인된 매체를 통해 상징적으로 표출하고, 감상자들은 그런 작

---

14) 케빈 S. 홀, 『정신분석의 대가: 프로이트 심리학 입문』, 김문성 역, 스마트북, 2015, p. 105.

15) 사전적으로 한낮에 꾸는 꿈을 의미하는 백일몽은 헛된 몽상을 비유하는 말로 쓰이기도 하지만 현실적으로 만족시킬 수 없는 욕구나 소원을 공상이나 상상의 세계에서 얻으려는 심리적 도피기제를 이르기도 한다. 네이버 시사상식 사전

16) 마광수, 『카타르시스란 무엇인가』, 철학과 현실사, 1997, p. 88.

17) 이창재 외, 『예술작품과 정신분석』, 학지사, 2010, p. 11.

품을 번복해서 감상하는 과정에서 자신의 무의식적 상처를 완화시킨다. 내면으로 억압되어 망각한 대부분의 성장과정의 상처들은 위장되고 변형된 채 꿈과 예술작품 안을 활보한다.<sup>18)</sup>

프로이트는 트라우마가 예술가의 작업을 생산하게 하는 심리적 동기로 작용하는 긍정적 측면에 대해 언급하며 트라우마에 동반된 감정에 대한 억압을 푸는 것을 해제 또는 카타르시스(Catharsis)라고 정의했다.<sup>19)</sup>

예술가에게 작품은 트라우마와 대면하고 그것에 대한 해소를 열어주는 길이며 각인된 트라우마를 예술적 행위를 통해 승화(Sublimation)시키는 치유의 과정인 것이다. 프로이트는 예술이 지닌 이러한 승화의 기능을 인지하고 문학비평가 함께 미켈란젤로, 레오나르도 다 빈치, 괴테 등의 작품을 정신분석학적으로 분석하는 작업을 하였다.

프로이트에게 예술가란 현실에서 충족되지 못한 가장 개인적인 환상과 소망을 예술적 행위를 통해 승화시키는 사람이다. 예술가는 본능적 욕구와 만족에 대해 관용적이지 못한 현실을 부정하고 자신의 욕망을 환상 속에서 해제한다. 그러나 또한 예술가는 자신의 환상에 새로운 형상을 입히는 특별한 재능을 이용해, 이 환상의 세계를 가로질러 현실로 되돌아갈 수 있는 길을 찾아내며 창조된 환상의 형상은 현실 속에서 승인된 가치를 획득한다.<sup>20)</sup>

지금까지 살펴 본 바와 같이 성장과정에서 경험한 상처의 경험은 정신적 외상, 트라우마로 남아 무의식에 억압되지만 트라우마는 영속적으로 해제를 구하려는 경향을 지니며 무의식의 역동을 가져온다. 이러한 무의식의 역동은 창조의 원동력으로 작용하는데 예술가는 무의식 안으로 들

---

18) 이창재, 『프로이트와의 대화』, 학지사, 2003, p. 151.

19) 주디스 허먼, 『트라우마: 가정폭력에서 정치적 테러까지』, 최현정 역, 플래닛, 서울, 2007, p. 33.

20) Sigmund Freud, 「Formulation on the Two Principles of Mental Functioning」 『Second Edition』, Vol.12, p. 224 참조.

어가는 경로를 용이하게 얻는 능력, 즉 억압의 유연성을 갖고 있는 사람으로 이를 통해 자신의 트라우마를 작품을 통해 발현할 수 있게 되는 것이다. 트라우마와 예술에 대한 프로이트의 이러한 견해를 통해 연구자의 외상적 경험이 작품에서 조형적 형식을 빌어 드러나고 있음을 확인하였으며 연구자의 작품에서 드러난 형식은 차용과 해체의 과정을 통해 구축된 슬라이스 이미지이다.

## 2. 슬라이스 이미지를 통한 전형의 재맥락화

앞서 언급한 바와 같이 전형에 대한 양가적 심리는 작품에서 기존 이미지를 빌어 와 슬라이스 이미지로 재구축하는 차용과 해체의 형식으로 나타난다. 이번 절에서는 연구자가 선택한 차용의 형식이 지닌 의도와 작품이 드러내는 해체적 양상에 대한 논의를 진행하고자 한다.

차용은 근본적으로 미술의 전통에 대한 부정의 의도를 내포하고 있으며 차용이 지닌 이러한 부정의 입장은 불합리한 사회제도 또는 전통의 권위 등을 비판하고 그 속에서의 긍정적 창조의 동기를 제공한다. 연구자는 이러한 의도로써 차용된 이미지를 해체적 이미지로 재맥락화 한다. 슬라이스 이미지의 이러한 해체적 속성은 데리다의 해체철학과 긴밀하게 연관된다.

데리다는 서구의 형이상학적 체계, 즉 이원론적 사유의 체계를 해체하려고 시도한다. 데리다는 이원론적 사유가 가져오는 차별과 억압의 구조에 주목하며 이러한 이원론적 구조가 만들어 내는 우열의 구조를 해체하기에 이른다. 이와 같은 사유를 바탕으로 20세기에 들어서면서 미술의 제도적인 한계에 회의를 품고 전통적으로 내려 온 사고체계에 대한 해체를 시도하는 아방가르드 예술과 다다가 등장하게 되었다.

## 1) 권위에 대한 도전

연구자는 앞서 전형에 대한 선망과 거부의 양가적 심리를 언급하였다. 이러한 심리적 상황은 구체적으로 이상적 미에 대한 집착과도 같은 선망과 그에 대한 공격적인 거부감정으로 볼 수 있는데 이는 작품에서 전형적 미의 대표적 이미지로 인식되는 고전적 조각의 형태를 차용하는 양상으로 전개되었다. 이상적 미의 대상을 기존의 작품에서 빌려와 연구자의 작업으로 재해석하게 된 저변에는 그것을 내 것으로 만들고 그 아름다움에 동화되는 듯 한 알량한 안위를 얻고자 했던 선망의 감정과 전통적 미(또는 관념)이 내뿜는 권위와 권력에 굴복하지 않고 맞서 전복하고자 했던 거부의 감정이 뒤섞여 있었다.

미술에서의 차용(appropriation)은 미술사, 광고, 미디어 등에 이미 등장한 이미지를 단순히 빌려온다는 개념에서 나아가, 그것을 새로운 형상과 합성시키거나 재구성하여 다른 작품을 창조하는 제작방법을 가리킨다.<sup>21)</sup> 다시 말해, 차용은 의도를 가진 모방이고, 모방의 과정에서 각색과 편집을 첨가하여 작가만의 새로운 개념을 제시하는 것이다.<sup>22)</sup>

차용은 그리스의 문화의 조각미술을 이상적으로 여겼던 로마인들이 이를 보존하고 계승하기 위해 모사했던 것에서 그 시초를 찾는다. 이후에도 완벽하게 복제된 성상을 원본과 같이 신성하게 대하는 문화가 존재했던 중세와 아카데미를 중심으로 고전을 모방하고 재해석하는 학풍이 존중되던 르네상스 시대에서도 차용의 방식을 찾아볼 수 있다. 당시 이러한 차용의 방식들은 기술과 미학의 습득을 위해 선대의 미학을 모사하는 전통이 후대 미술가의 새로운 해석이 더해져 원작이 재탄생한다는 믿음

---

21) 로버트 앳킨스, 『현대미술의 개념풀이』, 박진선 역, 시공사, 1994, pp. 41-42.

22) 이정우, 『시플라크르의 시대』, 거름, 1999, p.50.

을 기반으로 하고 있었다. 그러나 19세기 등장한 근대적 예술개념에서 작가의 독창성과 개성이 예술의 절대적 가치로 부상하면서부터 차용의 방식은 금기시되고 예술영역 외로 밀려나게 된다.<sup>23)</sup>

20세기에 이르러 모더니즘 미술은 작가의 내적세계 분출을 강박적으로 추구하며 순수형식을 향한 행보를 이어갔고 이는 격변하는 사회 속에서 순수시각적 증거인 추상양식을 통해 미술 고유의 정체성을 확보하고자 한 것이었다. 따라서 이미 존재하는 이미지나 사물을 참조하거나 그대로 가져오는 차용의 방식은 예술이기를 포기한 복제로 치부되었다. 모더니즘이 차용을 바라보는 이러한 관점은 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg, 1909-94)의 저서에 매우 잘 드러나 있는데 그는 『아방가르드와 키치』, 『모더니스트 회화』 등을 통해 추상성과 자율성 그리고 각 장르의 배타적 순수성 등을 미술이 궁극적으로 지향해야 할 가치로 설정하고 있다. 그리고 순수미술이 대중적 미술인 키치(kitsch)와 혼용되는 것을 엄격히 금기시하며 순수미술과 대중미술의 분리를 강조하였다. 이처럼 모더니즘에서는 창조와 모방, 미술과 일상 등을 구분 짓고 격리하는 이분법적 사유방식을 전제로 전통이 절대적 권위를 고수하였고 전자의 것들이 주류의 위치에 견고하게 자리 잡으며 후자의 것들을 배제시켰다. 모더니즘 정신 역시 서구의 사유방식을 지배해 온 이분법적 가치체계에서 자유롭지 못했던 것이다. 그러나 모더니즘이 추구한 극단적인 순수성은 자체적 논리의 한계에 부딪히며 20세기 중엽부터 몰락의 시기로 접어들게 된다. 이에 기존의 질서에 대한 해체를 시도하며 1970년대 중엽부

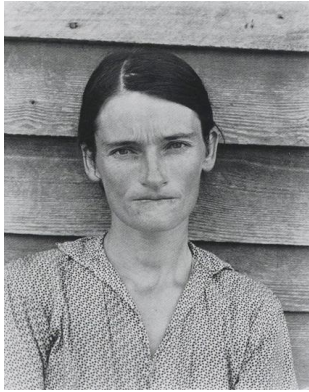
---

23) 예술을 자연의 모방으로 설명한 고대 모방론은 그리스의 아리스토텔레스(Aristoteles)로부터 시작되었으며 대상의 물적 재현을 통하여 비 대상 세계를 현현하는 것을 기본 토대로 한다. 이는 모방과 창조의 관계를 불가분리의 예술의 구성요소로 보았기 때문이다. 그러나 하인리히 뵐플린(Eduard Wölfflin)을 비롯한 근대의 미술사가들은 모방과 창조라는 인간충동을 예술의 두 가지 원리로 명확하게 구분지어 ‘모방’을 대상을 재현을 목표로 하는 전통적 아카데미즘의 원리로 ‘창조’는 순수예술 자체에 목적성을 둔 모더니즘 미술의 원리로 각각 분류하여 두 가지 예술론을 발전시켰다. 김영호, 「서구미술에 나타난 모방과 차용의 역사 논리」, 『현대미술학회』, 제2호, 1998, p. 48.

터 포스트모더니즘이 부상하기 시작하였다. 이 지점에서 차용은 모더니즘의 극단적 순수성에 대한 포스트모더니즘미술의 강력한 도전으로서 미술영역 표면으로 떠오르게 된다.

포스트모더니즘 미술에서 미술사의 이미지들은 지속적으로 차용되고 있으며, 예술가들은 이러한 이미지의 차용을 통해 원래의 이미지가 지닌 의미를 전복시키는 한편 새로운 의미를 발생시키기도 한다. 기존의 이미지들은 작가에 의해 차용되면서, 작가 개인의 내러티브 또한 작품 안에 함유된다. 이러한 과정으로 작품 안에 알레고리가 형성되고 본래의 이미지가 지닌 의미는 일부만 남게 된다. 또는 해체되거나 무의미해지는 경우도 있다. 미술사를 통해 고착된 원작의 개념들이 차용을 통해 전복될 때, 작품 속에서 새롭고 다층적인 의미들이 탄생되는 것이다. 이처럼 차용된 이미지들이 중복되고 결합되어 새로운 의미망을 형성하면서 나타나는 알레고리는 작품의 이미지들이 콘텐츠를 갖고 감상자에게 다양한 독해의 가능성을 열어준다. 이러한 알레고리의 특성은 포스트모더니즘 예술의 특성이기도 하다. 알레고리는 예술작품이 미술사의 전통적인 관념을 벗어나 다층적 맥락 안에서 유동하는 의미의 기호들을 생성케 한다.

이처럼 이미 존재하는 이미지를 그대로 전유한다는 의미의 차용은 복제 또는 표절과 구분됨으로써 포스트모더니즘의 대표적인 전략 중 하나로 부상했다. 포스트모더니즘에서 차용은 표현수단에서 점차 작품의 본질을 이루는 쪽으로 변화한다. 그러므로 기존의 활용방식과 확연한 차이를 보이게 된다. 이러한 측면은 차용을 주요 전략으로 사용한 세리 레빈의 작품에서 두드러진다. 레빈은 모더니즘 작가의 원작을 차용함에 있어 조합, 변형, 첨가를 최대한 배제한다. 그녀는 모더니즘 거장들의 사지작품을 어떠한 조취도 없이 그대로 재촬영하는 방식으로 작품을 제작하는데 여기서 부각되어야 하는 사실은 레빈이 차용한 사진은 진품이 아닌,



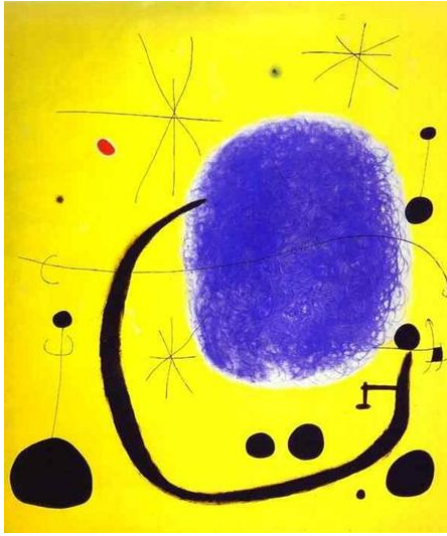
도판8. 세리 레빈, <위커 에 반스를 따라서>, Gelatin silver prints, 20.3×25.4cm, 1981



도판9. 세리 레빈, <위커 에 반스를 따라서>, Gelatin silver prints, 25.4×20.3cm, 1981

도판으로 이미 복제된 복제품이라는 것이다. 여기에서 레빈은 복제된 작품을 또 다시 복제함으로써 ‘복제의 복제’라는 논의를 던지고 있는 것이다. 레빈은 이러한 논의를 제기하며 모더니즘의 초월적 저자가 갖는 모순을 역설하고 원본 없는 복제들 사이의 닮음을 말한다. 레빈이 의도하는 차용의 기획은 재현의 차원이 아닌, 원본이 가진 소유의 권력에 대한 부정이다. 때문에 그녀는 작품 제목을 원작의 작가명을 명확하게 인지할 수 있는 ‘누구누구를 따라서’와 같은 방식으로 명명함으로써 출처를 의도적으로 밝히고 있다.(도판8,9,10,11,12,13) 기존의 미학적 가치질서에 대한 그녀의 입장을 대변하는 이러한 작품제작 방식과 차용의 의도는 연구자 작품에 나타나는 차용의 의도와 일맥상통하며 레빈을 인용하게 된 계기가 되었다.

레빈이 원작을 차용하는 과정에서 원작에 가졌던 본래의 의미는 가치를 상실하며 독창성과 원본성 또한 함께 소멸 된다. 이러한 원작은 인용투성로서 드러나며 이는 롤랑 바르트가 말하는 ‘저자의 죽음’과 다르지 않다. 그녀는 원작을 의도적으로 밝힘으로써 ‘저자의 죽음’을 겨냥하



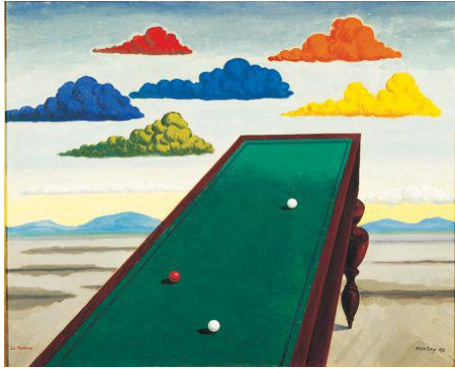
도판10. 호안 미로, <창공의 금빛>, 캔버스에 유채, 205×173.5cm, 1967



도판11. 세리 레빈, <호안미로를 따라서>, watercolor and pencil on paper, 35.56×27.94cm, 1985

고 이를 붕괴시키려 한 것이다. 따라서 레빈은 차용이 갖는 주요한 화두는 원작이 지닌 권위에 대한 도전이며 중국에는 모더니즘의 모순에 대한 타파이다. 레빈의 차용전략을 분석하며 덧붙여 언급해야 할 것은 ‘재현(representation)’이다. 포스트모더니즘은 ‘작품’을 ‘텍스트’로 해석하는 논리를 전개한다. 레빈은 과거의 원작을 그대로 모방하는 사실주의적 경향이 아닌 이미 존재하는 이미지를 다시 읽는다는, 다시 말해 재 맥락화 한다는 취지로서의 ‘재현’ 개념에 주목한다. 레빈의 재 맥락화의 취지를 지닌 재현을 전통적 맥락의 해체와 상징적 위계질서를 지양하는 일환으로서 취했으며, 이러한 재현은 레빈뿐만 아니라 차용의 방식을 취하는 다른 작가들에게서도 공통적으로 나타난다.

자연, 여성, 남성 등의 소재가 포함된 레빈의 작품은 타자의 이미지로 가득 차 있다. 그녀는 의도적으로 남성작가들의 작품만을 선택해 차용하



도판12. 만 레이, <La Fortune II>, 캔버스에 유채, 61×73.7cm, 1938



도판13. 세리 레빈, <만 레이를 따라서>, Mahogany, felt, billiard balls, 83.8×279.4×152.4cm, 1990

는데 이는 그녀의 주요한 기획 중 하나이다. (도판10,11,12,13) 모더니즘 시기의 거장들 중에서도 유독 남성작가들만의 작품을 차용하는 그녀의 기획은 여성작가로서 경험한 사회적 열등감에 대한 폭로이다. 동시에 이러한 선택은 가부장적 이데올로기에 대한 그녀의 부정적 관점을 표출하고 그것을 붕괴시키려는 욕망을 충족시키기 위한 것이었다. 기존의 수직적 위계질서에 대한 거부와 남성작가들의 전유물과 같은 기득권에 대한 레빈의 입장은 ‘따라하기’ 연작으로 나타난다. 때문에 ‘따라하기’ 연작은 직접적이고 공격적인 제스처를 취한다. 이와 같이 다시 찍고 그리고 만드는 레빈의 차용에는 모더니즘 거장들의 신화가 새로울 것 없는 이미 존재하는 이미지들의 조합이라는 레빈의 관점을 읽을 수 있다. 그녀는 이처럼 다양한 매체의 작품을 공격적인 방식으로 차용하면서 모더니즘 가치체계의 상실을 말하고자 한다.

레빈의 통해 그 실천적 양상을 고찰 해본 차용미학의 이론적 제공자는 프랑스의 구조주의자인 바르트와 유럽의 문예이론가인 벤야민을 들 수 있다. 주체의 죽음이 있는 한 오리지널리티는 더 이상 존재하지 않는다

는 바르트의 구조주의 담론에서, 그리고 기술 복제시대에서 예술작품의 독창성의 아우라는 필연적으로 상실 될 수 밖에 없다는 벤야민의 문예론적 담론에서 차용미학의 이데올로기를 찾을 수 있다.<sup>24)</sup> “이제 하나의 텍스트는 유일한 신학적 의미의 ‘저자’ 즉 신의 ‘메시지’ 를 드러내는 단어들의 행으로 이루어진 것이 아니라, 그것들의 기원이 없는 다양한 글쓰기들이 뒤섞이고 충돌하는 다원적인 공간이라는 것을 알게 되었다.”<sup>25)</sup>라고 말한 바르트의 생각을 세리 레빈은 다음과 같이 인용하여 자신이 차용 미술의 이념적 토대를 만들었다. “우리는 그림이란 그 어떤 것도 오리널 하지 않은 다양한 이미지들이 섞이고, 충돌하는 공간일 뿐이라는 것을 안다. 그림의 의미는 그것의 근원에 있는 것이 아니라 그것의 목적지에 있다.”<sup>26)</sup>

차용<sup>27)</sup>은 근본적으로 전통적 미술체계에 대한 부정을 내포하고 있다. 그리고 미술사에 존재하는 독창성과 천재성의 신화가 이성이 만들어낸 허구임을 말한다. 그리고 이러한 차용의 특성은 모더니즘 미술과 포스트모더니즘 미술을 경계 짓는 주요한 역할을 담당하며 이러한 많은 비평과 이론들을 양산하였다.

당시 신진비평 이론가들은 차용을 통한 이미지의 활용을 패러디(Parody), 페스티쉬(Pastiche) 그리고 알레고리(allegory) 등과 같은 다양한 해석방식으로 제시했다. 이는 포스트모더니즘 예술가들이 작품을 통해 불합리한 사회제도와 전통의 권위 등을 비판하며 현실 속에서의 정체성

---

24) 진동선, 『사진예술』, 「포스트 모더니즘 이후의 사진-도용(Appropriation)미학의 절충주의」, 1997, p. 51.

25) 롤랑 바르트, 『텍스트의 즐거움』, 「저자의 죽음」, 김희영 역, 동문선. 1999, p. 32.

26) 윤난지, 『현대미술의 풍경』, 예경, 2000, p. 24.

27) 차용(借用, Appropriation)은 ‘그 자신의(proper)’ 혹은 ‘자산(property)’ 을 의미하는 라틴어 proprius에서 유래한 단어로 ‘자기 자신의 것으로 만들다’ 라는 뜻을 가지고 있으며 새로운 문맥 속에 위치 지어진 기존 요소는 본래의 의미와 다른 새로운 의미를 만든다. Appropriation의 사전적 의미는 ‘전유(專有)’, ‘사용(私用)’, ‘도용(盜用)’ 으로 ‘자기 것으로의 뜻에서 전유(專有)하다, 사용(私用)하다, 착복하다(steal)하다’ 로 해석된다.

을 회복하기 위한 시도들의 해석이라고 할 수 있다.

## 2) 전통적 맥락의 해체

해체주의는 이성 중심적인 형이상학 체계에 대한 총체적 비판을 통해 전통적으로 이어져온 모든 이성중심주의 철학을 해체시키고 제거하기 위한 20세기의 반(反)철학운동이다.<sup>28)</sup> 하지만 그것은 새로운 형이상학 체계를 구축하기 위한 해체가 아니다. 그것은 현전하는 근본적인 것들, 원칙들, 중심에 관련된 용어들을 해체함으로써 그것을 지탱하는 철학적 토대를 불안정한 상태로 만들고 그 개념과의 관계 자체를 해체함으로써 닫힌 형이상학의 체계를 거부하고 열린 체계로의 전환을 요구하는 철학이론이다.

본래 탈구축, 즉 해체라는 개념은 독일의 철학자 마르틴 하이데거가 『존재와 시간 (*Sein und Zeit*)』에서 처음 사용한 *Destruction*을 데리다가 프랑스어인 *déconstruction*로 차용한 것이다. 데리다는 기호의 본질을 연구하고 몇 가지 중요한 구조의 체계를 해체했다. 구조주의자들이 문화적 표현들의 보편적 질서를 파헤치기 위해 체계들을 구축하고자 한 데 비해 데리다는 그것들을 탈구축, 즉 해체한 것이다.<sup>29)</sup> 해체주의 이론은 데리다에 의해 처음 논의되면서 오늘날의 예술과 건축 그리고 문학 비평 등 광범위한 영역에 강한 영향력을 행사하고 있다.

데리다의 해체이론은 의미를 주관에 기인한 허구적인 구조물로 보며 의미와 기호의 불확실성을 전제한다. 데리다는 중심이 존재한다는 설정 위에 존재하는 기존의 구조나 기호의 개념이 하나의 환상이며 대체물에 불과하다고 주장한다. 외부로부터 파괴가 아닌, 내부의 근본적인 해체를

---

28) 이광래, 『해체주의와 그 이후』, 열린책들, 2007, p. 112.

29) 로리 슈나이더 애덤스, 박은영 역, 『미술사방법론』, 조형교육, 2002, p. 203.

추구하는 데리다의 해체이론은 형이상학에서 자기현전의 구조나 ‘총체성’ 등에 대한 거부이다.

“데리다가 보기에 그것은 로고스가 형성한 가치관적, 위계 서열적, 목적론적 현전의 시스템일 뿐이다. 그러므로 그러한 시스템은 신적 존재자로부터 변용된 ‘철학적 머리’ 입에 틀림없다. 데리다가 신적 존재를 모두 단두대에 올려놓아야 한다고 주장하는 이유도 거기에 있다.”<sup>30)</sup>

데리다는 서양문화의 보편성과 존재 신학적 사상이 단지 유토피아적 현존의 신화, 자가성 우위의 신화에 지나지 않음을 고발하고 있다. 그는 말 중심주의, 소리 중심주의, 신 중심주의 등으로 표현한 것을 가리켜 ‘중심의 신화’ 라고 규정하고 있다. 그는 그러한 동일성과 일치에 대한 예찬을 결국 저주스런 것”<sup>31)</sup>이라고 주장한다. 철학은 그 저주스런 것들의 해체를 준비해야 한다는 것이다. 실제로 철학은 이제까지 푸코의 파괴를 거쳐 데리다의 해체에 이르기까지 제기된 탈구축의 전략만큼 단호하고 극단적인 위협에 당면한 적이 없었다.

데리다의 해체는 서구 사상체계의 존립가능성에 대한 회의적인 입장을 드러내는 동시에 새로운 가능성을 열어주고 있다. 그 새로운 가능성이란 의미의 불확정성, 즉 텍스트로부터 무한한 의미를 창출해 낼 수 있음을 뜻한다.<sup>32)</sup> 데리다의 해체는 기존의 질서체계 속으로 깊숙이 들어가 절대적 진리로 인정되었던 언어의 맥락을 풀어헤치고 그 속에서 모순을 발견하여 해체를 통한 재조립을 시도한다.

데리다의 해체개념 중 하나인 반복은 글쓰기와 모든 전략에 영향을 미

---

30) 이광래, 『해체주의와 그 이후』, 열린책들, 2007, p. 113.

31) 김형효, 『포스트 모더니즘의 철학』, 철학과 현실, 1993, p. 327.

32) 박순경, 「교육과정 이론화의 새로운 가능태로서 후기구조주의적 논의」, 『교육과정 연구』 제15권 제2호, 1997, p. 28.

치는 것으로 단순한 대상의 모방으로서 텍스트의 반복을 의미하는 것은 아니며 세상을 이루는 모든 것의 근원적 원리는 반복이 존재하기 때문이라고 한다. 현대가 현대로서 부여되고 자기 현전하며 시간의 무대를 여는 것은 현대 그 자체 텍스트에 내재하는 차이와 지연작용인 차연을 수용함으로써 가능해진다.<sup>33)</sup> 데리다의 해체이론에 의하면 세계는 하나의 텍스트이므로 자율적인 존재는 불가능하다. 데리다에 의한 텍스트란 서로 교차하며 무한히 확장하는 조직적인 특징을 지니며 독립적이거나 자율적으로 존재하지 못하는 것을 기본 전제로 하고 끊임없는 상호작용으로 그 영역을 넓혀 나가는 것을 의미하기 때문이다. 즉, 상호텍스트성이란 주어진 한 텍스트와 다른 텍스트가 맺고 있는 상호관계를 뜻하는 것으로, 서로 다른 텍스트를 병행, 인용함으로써 기존 사회규범으로서의 이분법적 표현방법을 무너뜨리고 타자를 수용하는 열린 사고를 제시한다.<sup>34)</sup> 진리와 존재의 가치에 대하여 회의와 불신을 품었던 니체의 영향을 받은 데리다는 모든 신적인 존재는 모두 단두대에 올려놓아야 한다고 주장한다. 로고스가 형성한 목적론적이고 위계서열적인 형이상학적 사유는 ‘받아들여지는 것’과 ‘받아들여지지 않는 것’ 사이의 경계를 설정한다. 즉 진리/허위, 정신/물질, 주관/객관, 선/악, 남성/여성, 등등 경계가 설정된 대립개념들은 언제나 한쪽이 다른 한쪽에 비해 우월하다는 것, 지배 없는 단순한 차이는 없다는 것을 보여준다고 주장한다. 데리다가 해체하려는 대상은 서구의 형이상학 체계이며 그중에서도 위와 같은 이원론적 사유의 체계이다. 데리다는 이원론적 사유가 가져오는 차별과 억압의 구조에 주목한다. 구 형이상학은 이성과 감정, 이상과 현실, 영혼과 정신과 같은 이원론적 사유체계를 통해 세상과 근원에 대하여 답해왔다. 그런데 이런 이원론적 구조는 이항 대립적이지 않고 한편이 우위를 점

33) 이광래, 『해체주의란 무엇인가』, 교보문고, 1989, p. 99.

34) 존 레웰린 저, 『데리다의 해체주의』, 서우석 역, 문학과 지성사, 1988, p. 102.

하는 우열의 구조를 만들어냈다. 때문에 데리다는 이러한 억압의 구조를 꺾기 위해 이원론적 사유의 체계를 해체하기에 이른다.

이러한 사유를 바탕으로 20세기에 들어서면서 더욱 강하게 미술의 제도적인 한계에 대한 회의감을 가지고 전통적인 사고체계를 해체하고자 하는 일군의 예술가들이 생겨나기 시작했는데 이들이 아방가르드 예술가들이었다. 아방가르드는 예술의 전통을 해체하고자 하는 혁명적 세력이었고 새로운 미술을 지향하는 전위부대였던 것이다.<sup>35)</sup> 이들은 유타주의에서 단적으로 나타나는 예술의 자율성이 가지는 허위에서 그것이 부정하는 현실과 유리된 결과 그 잘못된 현실을 긍정하게 된다는 것에 반발을 가지게 된다. 이들은 “낡은 그림들 속에서는 진정한 세계를 결코 찾아 볼 수 없다. 사람들의 삶은 위선과 거짓으로 가득 차 있다. 미술은 무언가를 모방해야 할 아무런 의무가 없다. 미술은 새로운 규칙에 의해서만 판단될 수 있다. 새로운 규칙, 그것은 매일 같이 새롭게 만들어지고 있다.”<sup>36)</sup> 라고 외치며 과거의 미술을 해체해 나가기 시작했다. 그러나 아방가르드 미술은 일정하게 고정되어 있지 않았고 매우 유동적이었으며 기존 세력에 저항하는 방법 또한 매우 다양한 형태로 나타났다.

이러한 아방가르드의 경향 속에서 이성이 우선시 되면서 인간의 진정한 자유가 상실되어 버리는 것에 상실감을 가진 다다이스트들 또한 가치관을 새롭게 정립하는 선두에 서게 되고 기존의 합리주의적 질서와 과학에 정면으로 도전 한다.(도판14,15,16,17) 다다는 그 저항의 몸짓을 反예술, 反문화로 표출한다. 그들은 전통적 가치에 저항하고 사회적, 도덕적인 구속으로부터 벗어나 인간의 근원적인 생명력에 충실하고자 했다. 그것을 위해 다다이스트들은 규범과 이성으로 통제되는 위선과 가식의 가면을

---

35) 노명우, 『아방가르드』, 책세상, 2008, pp. 27. 34-46 참조.

36) 마크 애론슨, 장석봉 역, 『Art Attack 도발: 아방가르드의 문화사-몽마르트에서 사이버 켄치까지』, 도서출판 이후, 2002, p. 24 참조.



도판14. 마르셀 뒤샹, <자전거 바퀴>, 1913.

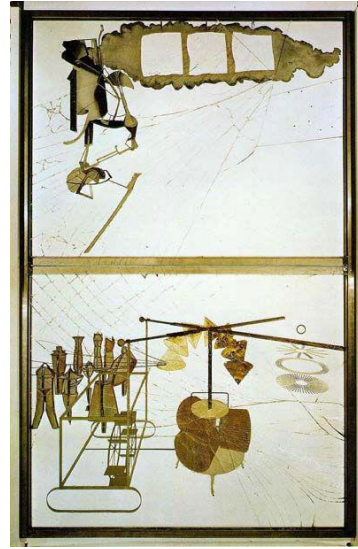


도판15. 마르셀 뒤샹, <발랄한 과부>, 작은 모형의 프랑스식 창문·나무에 색칠·여덟 장의 유리를 검정색 가죽으로 씌움, 1920.

벗어 던지고 이를 해체하기 위해 전통적인 도덕과 논리를 거부했고 기존의 예술을 새롭게 바꾸고자 했다. 그리고 기존의 사고체계와 논리를 공격의 대상으로 삼으며 이성과 기계론적 사고방식이 만든 질서들에 대항했다. 그들은 비현실적인 순수예술에 대한 ‘해체성’을 드러내며 새로운 질서를 갈망했다. 그들이 보인 공격과 전복 그리고 부정과 파괴는 의식의 백지화를 통한 모든 것에 대한 해체였다. 다다이즘에서 보이는 이러한 거부와 해체는 결론적으로서 부정성(negativity)으로 귀착된다. 다다는 이러한 부정 안에서 긍정을 찾고 혼돈 중에서 새로운 질서를 찾으려 했으며 해체의 미학 속에서 창조적인 계기를 마련하고자 했다. 그들은 그들에게 적용되고 있는 가치의 부조리와 모순이 기존의 그릇된 가치에서 파생된 것으로 과거의 질서를 해체하고 새로운 질서를 정립해야 한다고 주장하였다. 이러한 다다의 의지는 모든 것을 무조건 파괴하는 것이 아니며 부정을 통해 긍정을 찾고 새로운 삶의 방식을 건설하려는 예



도판16. 마르셀 뒤샹, <병걸이>, 1914



도판17. 마르셀 뒤샹, <유리>, 오일·납·상하 두 장의 유리·나무와 스틸 프레임, 1915~1923.

술의 반어법(反語法)이라 할 수 있다. 이는 기존의 가치를 공격하기 위해 그들이 선택한 가장 적합한 투쟁의 무기였다. 그때까지 이어져 온 미(美)에 대한 고루한 생각들을 타파하고 외형적인 이상미의 추구를 거부하며 새로운 예술적 사고를 구축하기 위해 그들이 선택한 부정의 언어는 창조를 향한 것이라 할 수 있다. 다다는 고전적 미학 이상에 대한 도전과 해체를 요구했다. 이제 예술은 삶과 현실 그리고 진실을 은폐하는 것이 아닌 이것을 적나라하게 드러내고 대면할 수 있는 것이어야 했다. 그들은 제도화된 예술이 아닌 일상의 철학에서 비롯되는 삶의 예술을 만들고자 했다.

현재의 미술에서 일어나는 거의 모든 현상들은 이러한 성향으로 무장한 뒤샹의 작품에서 유래했다고 해도 과언이 아닐 것이다. 뒤샹의 <샘>(도판18)이 미술의 영역에서 개념의 혁신적인 전환을 가져오는데 선구적인



도판18. 마르셀 뒤샹, <샘>, 1917

역할을 했다는 점은 부인할 수 없다. 이런 작업들은 창조자의 권력을 업고 군림하던 예술가들의 천재성과 독창성에 대한 신화를 해체하는 작업이기도 했다. 뒤샹의 <샘>은 그 때까지 통념적으로 인정되어 온 작품의 유일성에 대한 해체를 관념적인 작업으로 나타나게 된다. 뒤샹이 일상에서 흔히 발견할 수 있는 사물들을 선택한 것은 그것들이 미적인 특징을 가지고 있지 않았기 때문이었다. 이런 점으로 미루어 볼 때 뒤샹의 작업들은 전통적인 심미안 또한 해체하고 있음을 알 수 있다. 이러한 뒤샹의 태도는 고전적인 예술의 양상에 대한 해체를 견지하는 것이다. 뒤샹의 부정정신은 단순히 부정을 위한 부정이 아니다. 그의 부정은 자신의 예

술적 이념을 실현하기 위한 하나의 방식이었으며 예술에 대한 부정과 거부보다는 고정되어 있지 않으며 유목(nomadism)하는 예술을 실현하기 위한 것이었다. 예술은 그 영역을 막론하고 그 어떤 정신에도 귀속되어 있지 않은 것이다. 다시 말해 예술은 과거의 전통이나 환경의 영향에서 멀어지는 것이며 상투적 문구로부터 벗어나 자유로워지는 것이다.<sup>37)</sup>

결국 뒤상은 그의 이념 안에서 근대적 예술관을 해체해 버림으로써 보다 높은 차원의 예술영역으로 진입하고자 했다. 뒤상에게 있어 반예술은 과거를 해체하고 유동적인 예술로서 무한하게 변화해 나가기 위한 행위였으며 그가 행한 예술은 전통주의의 권위에 대한 거부와 과거의 해체를 통해 새로운 반전과 반전을 거듭하며 예측할 수 없는 미술의 미래에 대한 새로운 가능성을 열어 놓는데 그 목적이 있었다.

연구자의 해체적 작업 또한 슬라이스 이미지를 통해 통념의 권위를 해체하고 그것에 대해 의문을 제기하며 끊임없이 변화하는 예술을 지향한다. 앞서 고찰한 바와 같이 데리다의 철학이 미술의 영역에서 아방가르드의 철학적 기반으로 작용한 것과 같이 연구자의 작업 또한 데리다의 사유와 긴밀하게 닿아 있다. 위에서 고찰한 데리다의 해체철학의 핵심을 간추리자면 다음과 같다. 그는 기존의 질서체계 속에서 모순을 발견하여 해체를 통한 재조립을 시도하고 이원론적 사유가 가져오는 차별과 억압의 구조에 주목한다. 그의 해체철학은 새로운 사고에 바탕 한 개념과 조건들을 제시하며 파괴와 구축의 양가성을 내포한다. 또한 데리다는 상호 의존관계에 있는 이항들이 그 내부에 다른 쪽을 내포하고 있음을 일깨우며 이러한 이분법적 대립을 전복시킬 수 있는 방법을 제시하고 의미작용을 끊임없이 유보시키고 지연시키는 ‘차연’이라는 개념을 통해 텍스트의 무한한 가능성을 상정하고 있다. 연구자 작품에 나타난 해체의 의미

---

37) 칼빈 톰킨스 저, 『아방가르드 예술의 다섯 대가들』, 송숙자 역, 현대미술사, 2000, pp. 22-23 참조.

에서도 데리다의 해체철학이 의도하는 바를 찾을 수 있다. 연구자는 미술평론의 명작들을 차용하여 이들이 내포하고 있는 이원론적 사고관을 해체하기 위해 편집과 반복을 통한 근원적 해체를 도모한다. 연구자의 해체는 모든 것을 이항으로 구분하고 오로지 중심에만 우위를 부여하는 이분법적 가치관에 대한 문제의식으로 기존의 미(美)에 대한 부정과 전복을 함축하는 조형적 언어이다. 연구자의 작품은 본래의 의미를 해체하는 동시에 새로운 의미를 부여하고 그 두 가지의 의미가 상호적으로 관계하여 새로운 의미를 생성하게 되는데 이로 인해 고정된 의미는 지연되고 유보된다. 이처럼 이분법적 가치관으로 인한 전형을 해체하고 재맥락화 하려는 슬라이스 이미지는 이분법적 사고를 전복하고자 이성 중심적인 형이상학 체계에 대한 총체적 해체를 시도 했던 데리다의 해체철학과 연계된다.

### 3. 슬라이스 이미지의 조형적 특수성

고정되지 않는 열린 가능성을 향해 있는 슬라이스 이미지는 현대적 프로세스를 통한 지층적 구조의 조형적 특성을 지닌다. 이번 절에서는 슬라이스 이미지를 구현하는 그래픽 과정, 그리고 실제 제작 방식과 함께, 슬라이스 이미지가 지층적 구조를 형성함으로써 드러내는 심리적, 시각적 상황을 기술하고자 한다.

연구자 작품은 조형적 표현에서 해체적 이미지를 증축하는 방식을 지닌다. 슬라이스 이미지를 구성하는 레이어들은 자유로운 곡선을 지니고 있지만 오차 없이 정확한 수학적 배열을 통해 새로운 형상을 구축한다. 이러한 과정으로 작품은 파괴와 구축의 양가적 상황에 놓이게 된다.

슬라이스 이미지(sliced image)'의 제작 과정은 형상을 만들고-해체하고

-재구성하는 변증법의 3단계로 이루어진다. 다양하고 복잡한 편집기법을 필요로 하는 컴퓨터 그래픽 작업과정에서는 최소 3개 이상의 컴퓨터 그래픽 프로그램을 사용한다. 이처럼 해체-구축-재맥락화의 과정을 보여주는 연구자의 작품은 반복과 적층, 그리고 착시의 효과를 통해 열린 이미지로서 끊임없이 유동하며 일반적이지 않은 시각적 경험과 함께 다양한 의미가 생성되고 중첩되는 다의미의 구조를 획득한다.

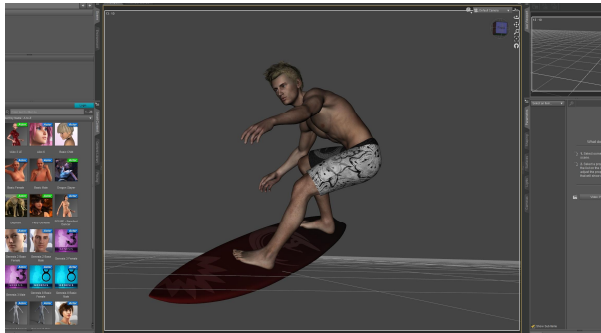
### 1) 현대적 프로세스에 내재된 변증법적 구성단계

연구자는 기존의 이미지를 차용하고 슬라이스 이미지로 재구성하는 조각들을 제작해왔다. 연구자가 참조하는 이미지는 미켈란젤로의 <다비드>와 보티첼리의 <비너스>, 앵그르의 <샘> 처럼 한눈에 알아볼 수 있는 서양미술의 명작(masterpiece)부터 ‘페르세포네의 납치’와 ‘레다와 백조’, ‘헤르메스’와 ‘아틀라스’ 등 그리스로마 신화의 장면을 묘사한 조각, 그리고 피겨스케이팅 선수인 김연아와 팝스타 마이클 잭슨처럼 대중매체를 통해 친숙해진 유명인의 이미지까지 다양한 범주를 포괄한다. 연구자의 조각은 대부분 이상적인 비례와 균형을 갖춘 인체를 형상화한 것으로서, 인체의 전형적인 아름다움에 대한 집요한 관심과 탐미적 취향을 드러낸다. 그리고 그와 함께 그것에 대한 부정과 전복의 전략으로써 해체적 기법인 ‘슬라이스 이미지(sliced image)’를 적용한다.<sup>38)</sup>

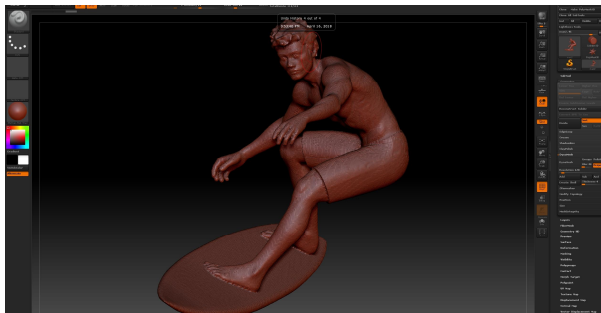
슬라이스 이미지(sliced image)의 제작 과정은 다양하고 복잡한 편집기법을 전제로 한다. 그 과정은 형상을 만들고-해체하고-재구성하는 변증법의 3단계로 나누어 볼 수 있다. 작업과정에서는 최소 3개 이상의 컴퓨터 그래픽 프로그램을 사용하는데, 첫 단계는 선택(차용)한 이미지를 최

---

38) 2016 이랜드 문화재단 기획전시 서문



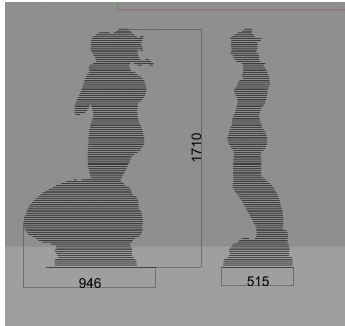
도판19. DAZ studio modeling



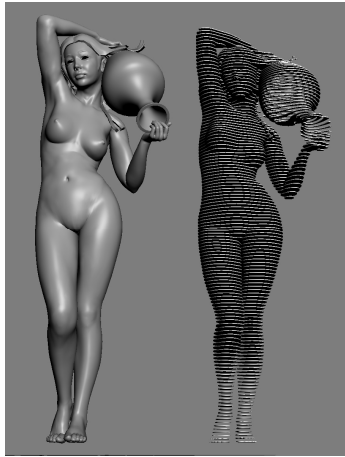
도판20. Z-Brush 3D modeling

대한 유사하게 복제하는 것이다. 먼저 기본적인 구조로 모델링 (modeling) 된 인체를 자유롭게 변형할 수 있는 DAZ studio(도판19)를 사용해 전체적인 동세와 포즈를 모델링한다. 그리고 컴퓨터 소프트웨어 프로그램인 Z-Brush는 3D 모델러를 사용한다. Z-Brush는 3D 컴퓨터그래픽을 활용하여 흑으로 형상을 만드는

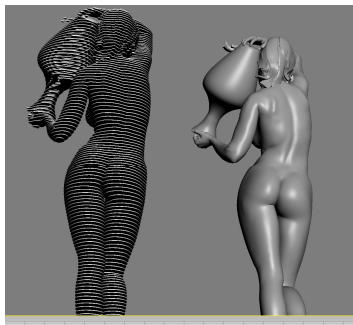
것처럼 가상공간의 덩어리에 덧붙이고 떼어내는 작업을 통해 극사실적인 3D 그래픽 이미지를 만들어 낼 수 있다.(도판20) 기존의 이미지를 모사하는 이 과정은 실제 작업과 같이 구상적 감각을 요한다. 동세와 비례, 골격과 근육 그리고 전작의 분위기와 상세한 표현들을 집요하게 파고들어 다듬고 또 다듬는 이 과정에서 연구자는 그가 지닌 이상적인 아름다움에 매료되며 이를 자신이 재현하고 있는 행위를 통해 연구자가 지니지 못한 전형적인 아름다움을 스스로의 손끝으로 생성해 내며 지배하고 있는 듯한 만족감을 느낀다. 그러나 이것은 일시적인 안위일 뿐이다. 그것은 이내 결코 가질 수 없는 동경으로 인한 좌절을 몰고 올 것이다. 그러므로 이 잠깐의 충만함은 근원적인 결핍을 품은 모순적인 만족감일 뿐이다. 이러한 양가적 갈등의 정점에서 가상공간의 첫 단계 작업은 그것을 해체



도판21. Rapidform XOR 단면 추출 이미지1



도판22. 단면추출 이미지2



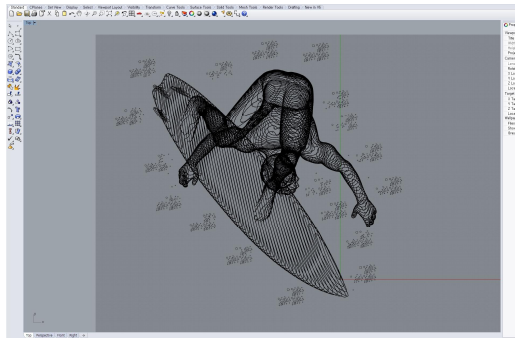
도판23. 단면추출 이미지3

하는 두 번째 단계로 진입한다.

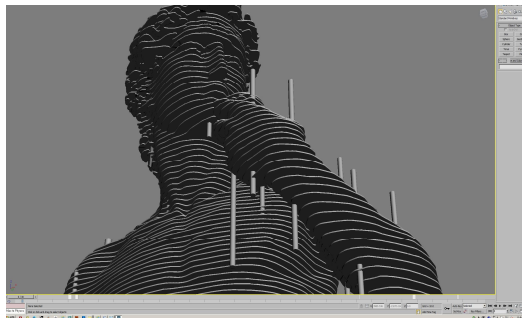
형상을 슬라이스 이미지로 전환하기 위한 두 번째 단계에서는 Rapidform XOR을 사용한다. Z-Brush에서 만들어진 그래픽 이미지는 Rapidform XOR의 단면추출 기능을 통해 가로선들로 변환된다.(도판 21,22,23) 견고한 덩어리 선들의 집합으로 변환하는 이 과정에서 슬라이스 조각의 개수를 설정하게 되고 이 개수에 따라 슬라이스 사이의 공간간격이 정해진다. 엄밀히 말해 슬라이스 되는 선들과 사이의 공간은 스테인리스 판재와 슬라이스 조각의 개수에 따라 생성되는 것인데 슬라이스와 슬라이스 사이에서 판재의 두께를 제외한 부분이 빈 공간으로 남게 되는 것이다.<sup>39)</sup> 연구자는 이와 같이 슬라이스의 개수를 지정할 때 항상 7의 배수를 지정한다. 7이라는 숫자는 기독교에서 완전함을 의미한다. 이는 기독교 신자인 연구자의 종교관에서 비롯된 것이기도 하지만 이상적 미가 지닌 완벽함에 대한 연구자의 집착 또한 내포하고 있는 것이기도 하다.

이와 같은 과정으로 슬라이스 되어 선만

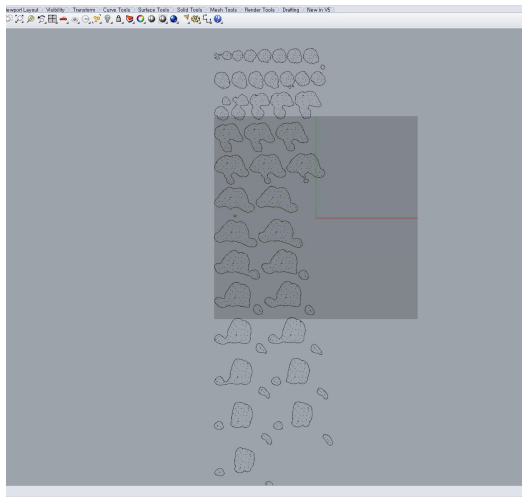
39) 실제제작에서 사용되는 스테인리스 판재의 두께는 보통 3-5mm 정도인데 이에 따라 대부분 슬라이스 사이의 간격은 14-15mm 정도로 형성된다.



도판24. 환봉의 위치와 개수를 지정하는 과정1



도판25. 환봉의 위치와 개수를 지정하는 과정2



도판26. Rhino와 CAD 변환작업

남게 된 이미지는 그 표면에 무한에 가까운 개수의 점으로 촘촘히 덮여있다. 연구자는 가로선에 해당하는 극소량의 점을 제외한 대부분의 점들을 삭제하는데 이때 세밀하게 표현된 머리칼, 눈동자, 피부에 드러난 힘줄과 팽팽하게 당겨진 옷 주름과 같은 디테일은 수평의 선위의 수학적 좌표로만 남고 모두 사라진다. 이제 슬라이스 조각들은 공간위에 부유하며 떠 있는 형상이 되는데 연구자는 이렇게 극단적으로 해체된 형상을 재구축하기 위해 공간위에 떠 있는 슬라이스 조각들을 지지 할 환봉을 첨가한다. 이 작업은 선으로 이루어진 슬라이스 조각들을 면으로 전환한 후 top view에서 내려다보았을 때 구조적 안정성이 확보될 수 있는 지점을 찾는 것으로 시작된다.(도판24,25) 이는 오로지 형



도판27. 제작과정1



도판28. 제작과정2

상작업을 진행해 본 경험의 직관으로 이루어지는 과정이다. 환봉의 위치와 크기 그리고 개수는 작품의 구조 뿐 아니라 시각적인 측면 또한 고려해 지정된다.

이상의 과정과 같이 여러 컴퓨터 그래픽을 이용해 형상을 만들고 해체하고 재구축하는 과정은 실제제작에 필요한 판재를 레이저 절단하기 위한 정보로 변환시키는 Rhino와 CAD 변환작업(도판26)을 거쳐 마무리 된다. 가상의 공간에서 진행되는 컴퓨터 그래픽 과정에서 보여 지는 해체-구축-재맥락화의 과정은 본인의 작품이 보여주는 양가적 의미의 해체적 특성을 과정을 통해 재현하는 것으로 볼 수 있을 것이다.

이제 설정된 값에 따라 레이저로 절단된 스테인리스 스틸 판재들은 현실공간에서 실제적으로 재구축된다.(도판28) 낱알의 조각으로는 그 의미를 알 수 없는 무작위적 형태를 가진 횡단면의 조각들은 바

닥에서 하늘을 향해 중첩되는 과정을 통해 새로운 형태를 부여받는다. 시간은 지층처럼 쌓이고 부분은 전체를 이루며, 형상은 의미를 획득한다.

연구자는 이러한 맥락에서 이미 존재하는 이미지를 차용하는 작업의 과정을 일종의 편집으로 설정한다. 작업의 결과물들은 이미 누군가의 편집을 거치고 돌아와 새로운 편집(개인적 내러티브와 슬라이스 기법)을 입고 재맥락화 된다.

## 2) 지층적 구조의 전략

파괴와 구축의 양가성을 지닌 해체작업은 연구자의 작품에서 주요한 구성적 방식으로 작용한다. 표현의 조형적 양식에서 본인의 작품은 완전한 형태를 슬라이스 기법으로 해체하고 다시 각각의 레이어들을 층으로 지르는 축으로 고정하며 증축하는 양식을 지닌다. 형태를 정확한 수학적 배열을 통해 해체하고 일률적으로 증축하는 방식은 레이어들이 형태의 외곽선을 따라 각기 다른 형태로 겹쳐지며 마치 등고선과 같은 층을 형성하게 된다. 레이어들은 한치의 오차도 없는 수학적 배열 속에서 끼워져 있으면서도 한편으로는 자유로운 곡선을 그리며 새로운 형상을 구축한다. 이로써 작품은 이미지의 파괴와 구축 사이에 놓이게 되고 다시금 양가적 상황을 야기한다. 그리고 작품은 사이의 공간으로 인해 다층적이고 교차적인 시각작용 또한 야기한다.

작품에서 슬라이스 조각들이 구성하는 레이어들은 단순히 표면에서 물리적으로 보여 지는 반복적 표현을 통한 ‘적층’ 과 공간을 사이에 둔 레이어들이 시점에 따라 겹쳐지는 ‘중첩’ 의 양상을 보인다.(도판29) 적층은 레이어의 대표적인 물리적 특성으로 ‘층층이 쌓임’ 을 의미한다. 적층이란 말 속에는 두 가지의 중요한 의미가 결합되어 있는데 ‘쌓는다’



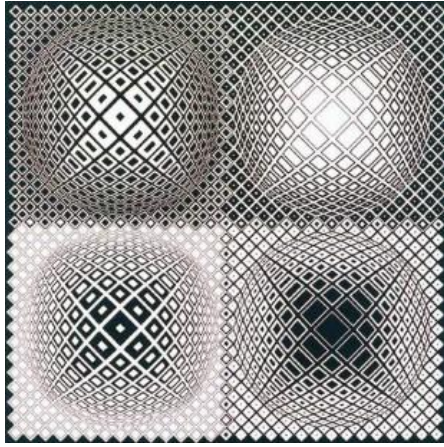
도판29. 레이어 부분 이미지

또는 ‘쌓인다’ 라는 관  
 념적이고 시각적인 뜻과  
 ‘켜’ 라는 체계, 질서의  
 결합이 바로 그것이다.  
 따라서 레이어의 반복적  
 표현은 적층이라고 불  
 수 있으며 레이어의 반  
 복으로 인한 형태와 구  
 조의 다양성은 의미의  
 다양성과도 연결된다. 이  
 러한 형태의 반복은 해  
 체와 결합을 반복하는

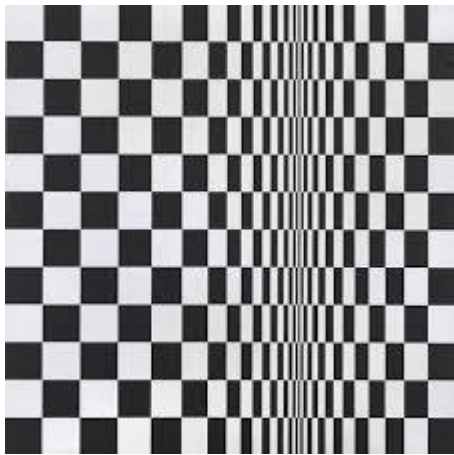
시각적 특수성을 생성해 낸다.

일반적으로 우리의 시각은 관심이 가는 대상을 향하고, 흥미롭거나 또  
 는 곤혹스러운 대상에 더 오래 머물며 흔히 볼 수 있는 것이나 단순한  
 대상은 짧게 응시한다. 이는 눈의 양쪽에 위치한 근육이 수축과 이완을  
 반복하며 역동적 시각을 수행하는 과정으로 눈이 이동하며 정지하는 과  
 정을 반복하는 중간에 일정시간 정지하면서 초점을 맞추고 있는 찰나에  
 시각적 이해가 일어나게 된다. 이러한 안구운동의 원동력은 두뇌인데 복  
 잡하게 얽힌 신경망 속에서 스키마(schema)가 활성화되고 탐색이 시작된  
 다. 눈은 의식적 또는 무의식적으로 선택된 영역을 향해 움직임으로써 내  
 적세계와 외적 세계를 연결한다.

미술의 영역에서 이러한 시각적 경험을 다루는 경향으로 옵아트  
 (Optical Art)(도판30.31)를 들 수 있다. 옵아트는 기본적으로 착시현상과 관  
 련된 논리적이고 체계적인 방법으로 ‘눈속임’을 연출한다. 이는 망막에



도판30. 바자렐리, <콤포지션VI>, 1980, 66x66



도판31. 브릿지 라일리, <Movement in squares>, 1961

강한 자극을 주는 표현 효과를 목적으로 한 것으로 그 의도는 관람자의 시각반응을 유도하는 것이었다. 그러나 옹아트가 단순히 생리적인 시각반응만을 지향한 것은 아니었다. 기하학적 추상미술의 한 경향으로서 옹아트는 궁극적으로 시각적 현상과 심리적 반응과의 상관관계를 탐구한다.

우리는 시각적 실재, 즉 우리가 보는 것을 통해 인지한 현상이 물리적 실재와 일치하는 것으로 단정하며 착시의 실체를 부정한다. 그러나 시각적 실재와 물리적 실재는 다를 수 있다. 눈으로 유입되는 정보들은 보는 대상을 이루는 표면과 단위들이 어떠한 규칙에 따라 변모하거나 조명과 음영에 의한 변동의 결과물이다. 우리는 일반적으로 착시에 대해 시각상의 착시를 먼저 떠올린다. 하지만 착

시는 물리적 차원에서 형태, 규모, 방향에 대한 잘못된 해석을 일으키는 물리적 실재와 일치하지 않는 경험을 통칭한다.

착시(錯視)는 일반적으로 시각적인 착각현상을 의미한다. 착시는 물리적, 생리적, 인지적 착시로 분류되며 감각기관과 뇌에 영향을 주며 심리

와 밀접한 관계를 맺는다. 우리는 시각적 실재가 물리적 실재와 일치한다고 주장하면서 착시의 실체를 부정한다. 그러나 우리가 알고 있는 것과 본 것 사이에는 차이가 있을 수 있다는 것이다. 착시는 실재한다. 그리고 청각, 촉각 등의 여러 지각 체계를 가로 지르며 환영을 경험하게 한다.<sup>40)</sup> 특히 시지각에 의한 환영은 미술에서 활발히 활용되고 있는 요소이다.

본 논문에서는 ‘물리적 실재(實在)와 합치하지 않는 경험’에서 나오는 시각상의 오류를 다룬다. 연구자 작품의 경우에는 형태의 수학적 배열을 통한 배경과의 반전과 형상의 다각적 이미지가 폭넓은 해석의 가능성을 보여준다. 이처럼 착시는 우리에게 혼돈을 주지만 모호한 형상으로 시각적인 유희를 유발하고 다층적인 해석을 할 수 있도록 상상력을 유도한다. 또한 착시는 다의적·다형적인 형태로써 감상자의 눈길을 이끌고 심리에 관여한다.<sup>41)</sup>

보는 것의 상당 부분은 자신의 성격, 과거의 경험과 기억, 또는 찾으려는 것 등에 의존한다. 이것이 우리가 같은 그림을 보고 다른 반응을 보이는 이유이다. 이러한 본다는 행위는 질서화의 과정으로 알려져 있다. 게슈탈트 심리학<sup>42)</sup>에서는 형상과 배경 간의 관계와 유사성, 근접성, 폐쇄성, 연속성 등과 관련되어 그루핑이 일어나는 과정을 분석했다. 눈과 두뇌는 환경이나 사물을 체험할 때 그루핑 된 시각정보 이미지를 기억한다. 이러한 시각적 특질에 따라 어떠한 정보를 그루핑하는 것을 게슈탈트의 그루핑 법칙이라 하는데 게슈탈트 심리학에서는 지각이 실제적 경험과

---

40) 리처드 D. 자키아 지음, 『시지각과 이미지』, 박성완 역, 안그라픽스, 2007, p. 214 참조

41) 리처드 D. 자키아 지음, 『시지각과 이미지』, 박성완 역, 안그라픽스, 2007, p. 214 참조

42) 루돌프 아른하임은 “모든 것이 완비된 곳에 구성 요소 간의 상호작용이 존재하는데 균형 잡힌 힘이 전체로 조직되어진 장을 게슈탈트” 라고 말했다. 즉, 게슈탈트 이론에서 전체는 부분의 총합과는 다르며 전체적인 변화가 부분의 본질에 영향을 주기도 하며 이와 반대의 경우도 발생한다. 바탕과 구별되는 형의 인식은 대비에 의존한다는 것으로 즉, 명암, 색, 질감, 또는 깊이의 대비가 바탕으로 지각되는 것과 형으로 지각되는 것들을 구별하게 해준다.

객관적 지식 사이의 불일치를 드러내며 학습된다는 개념을 부정했다.

시각적 특성에 의해 균일한 연결성으로 서로 연결된 요소들은 한 덩어리나 집단으로 인식되며, 연결되어 있지 않은 요소보다 더 관련이 있는 것들로 인식된다. 한 예로 공통된 영역의 점들이나 선들을 세로로 연결했을 때 이 점이나 선들은 기둥처럼 인식되고, 가로로 연결했을 때는 가로줄로 인식된다. 연속성은 형 또는 형의 그룹들이 일정한 방향성을 지니고 연속적으로 보이는 방식으로 배열될 때 생긴다. 어떠한 선이 지니고 있는 여러 연속감에 대한 선택을 필요로 할 경우, 우리는 무의식적으로 고유의 구조 안에서 가장 일관되게 진행시킬 수 있는 방향을 선호하게 된다. 두뇌는 과거의 경험을 기반으로 가정을 설정하고 눈으로 입력된 정보를 의심 없이 믿고 판단한다.

뇌는 항상 사물을 모아서 지각하려 한다. 즉 형상과 배경을 구분하려 하는 것이다. 뇌는 유사한 것들을 서로 연결해 한 덩어리의 이미지 또는 연속된 이미지를 인식하고자 한다. 인간의 눈이 모호한 형태에 윤곽을 부여하고 서로 근접한 점들을 선으로 인식하려는 것도 이런 뇌의 성향으로 인한 것이다. 이미지에서 근접한 영역 사이의 명암대비 차이는 경계나 윤곽선을 볼 수 있게 한다. 경계가 분명할 때 대비 효과가 높아지며 진출하는 이미지로 보이며 경계가 점진적으로 구분될 때 후퇴하는 이미지로 인식된다.

한편으로 공유선은 유사한 두 면이 동일한 경계를 차지하려는 경쟁 관계를 형성하며 이중성과 역동성을 가지고 지속적으로 경쟁하는데, 이를 ‘윤곽선 경쟁’이라 부른다. 이는 경계선의 양쪽 면에서 각각 형태를 지각하려는 작용으로, 서로를 끌어당기는 힘으로 시각적 긴장을 유발한다.

본인의 작업에서 이러한 공유선들은 슬라이스 이미지를 구성하기 위해 반복적으로 증축된 레이어를 통해 생성된다. 슬라이스 이미지는 일정한

방향으로 전개되는 레이어의 중축에 따라 그 형태가 드러나는데 슬라이스 이미지의 레이어와 레이어 사이 공간이 수평적으로 반복되며 공간과 시점에 따라 낮익은 형태에서 전혀 다른 형상으로 변모한다.

주의 깊게 살펴보면 작품은 생각보다 훨씬 더 비어있다. 실제 판의 두께가 3~4mm일 때 판과 판 사이의 간격은 10mm 이상이다. 이 틈새로 중첩된 판재들을 볼 수 있는데, 시점에 따라 각 판재의 밑면(또는 윗면)이 보이는 양상이 달라지기 때문에 작품에서 느껴지는 밀도감은 복합적이다. 단단한 3차원의 부피감을 갖고 있던 것은 시선과 가까워질수록 2차원의 단면을 드러내고, 눈높이에 이르는 순간 1차원의 선으로 수렴된다. 전체의 윤곽선이 사라지고 덩어리가 선이 되며 구상이 추상으로 바뀌는 그 순간, 관객은 조각의 열려진 공간 내부로 배경의 공간이 섞여들어 오는 것을 목격한다. 시각 경험은 눈으로 유입되는 시각적 자극뿐만 아니라 이러한 경험을 종합하여 해석하는 뇌의 활동에 의해 완성된다. 본인의 작품에서 슬라이스 이미지는 공간을 분할하는 동시에 형상과 배경을 연결하며 일반적이지 않은 시각경험을 창출한다. 공간을 두고 집적된 슬라이스 레이어들은 시각적 갈등을 형성하게 되는데, 슬라이스 사이에 자리한 배경의 공간들이 형상으로 나타나며 또 다른 하나의 형상으로 작용하게 되기 때문이다. 슬라이스 이미지를 통해 드러나는 이 배경들은 열려진 공간이다. 때문에 형상과 배경의 대립적 관계는 결국 해체되고 네거티브 공간은 포지티브적 요소로 변환이 가능해진다. 슬라이스 이미지는 형상과 배경이 서로 대립하고 투쟁하는 가운데 결국 양단을 오가는 열린 이미지로서 무한하게 변형된다. 이러한 방식으로 슬라이스 이미지의 시각적 경험은 심리적 경험으로의 일보를 내딛는다.

이를 가능하게 하는 것은 이미지를 편집하고 보충으로써 판재와 판재 사이에 만들어낸 네거티브 공간(negative space)이다. 보는 이는 네거티브

공간에 자신의 심리를 채워 넣음으로써 표면을 ‘매끄럽게’ 만들고, 그 위에 기억속의 환영을 투사한다. 그리고 환영은 몸과 시선의 물리적 위치가 변함에 따라 잔상으로 흩어졌다가 다시 나타난다. 연구자의 작품에서 네거티브 공간은 단순히 삭제된 ‘없는’ 공간이 아니며 포지티브 공간(positive space)과 상호작용하면서 관객의 인식과 지각에 따라 의미를 창출하는 심리적 공간이라 할 수 있다.

이처럼 낮선 공간을 지닌 슬라이스 이미지로 제시되는 연구자의 작품은 보는 이로 하여금 익숙함과 생소함이라는 양가적인 인상을 갖게 한다. 적당한 거리에서 보았을 때, 관객은 그것이 어디선가 본 이미지를 재현하고 있음을 알아차린다. 하지만 그 이미지를 머릿속에 그리며 대상에 가까이 다가갈수록, 차갑고 단단하며 상호 반사하는 재료의 물성이 형상을 압도한다. 대상에서 멀어지면 형상은 구체성을 잃은 채 수직과 수평으로 교차하는 선들의 추상적 집합으로 환원된다. 작품에 가까이 다가거나 멀리 떨어지는 행위의 특정한 지점에서 익숙한 것은 낮선 것으로 변모한다.

### Ⅲ. 양가성

어떤 대상에 대해 상충하는 반응 또는 신념이나 감정이 동시에 존재하는 상태인 양가성은 본인 작업의 심리적 동인이 되며 작품에서 해체와 구축의 조형적 특성으로 드러나고 있다. 이번 장에서는 연구자 작품의 내·외재적 성향으로 나타나는 양가성을 데리다와 프로이트, 그리고 슈츠의 담론들을 통해 이론적으로 고찰해 보고자 한다.

데리다는 그의 해체론을 통해 기존의 위계적 대립항들을 해체하는 동시에 새로운 사고에 기반 한 개념과 조건들을 제시하고자 했다. 그는 현상들의 다양한 차이를 가리거나 지워버리는 ‘동일성’의 철학이 소급한 위계질서를 전도시키하고자 한 것이다. 이러한 데리다의 해체론은 확정이나 일의적 의미에 대한 해체의 가능성을 열어둔 채 파괴와 구축의 양가성을 내포한다. 한편 프로이트는 그 근원에 양면적인 속성이 있고 특정한 감정의 양립을 나타내는 터부를 통해 양가성에 대해 전면적으로 기술하였다. 그리고 슈츠는 그의 전형성 개념을 통해 현대사회의 모호성과 양가성에 대해 설명한다. 그 이전의 사회에 비해 매우 불명료하고 불투명한 모호성으로 경험되어지는 현대사회의 양가성의 경험은 슈츠가 상정한 ‘전형’의 개념과 긴밀하게 연관된다.

이처럼 철학과 심리학 그리고 사회학의 영역에 걸쳐 광범위하게 포진하고 있는 양가성은 경험은 슈츠의 전언과도 같이 현대사회와 현대인에게 매우 밀접한 심리이며 현대미술에서도 예외 없이 목도된다. 현대미술에 나타난 양가성은 형이상학적 철학과 합리적 이성주의로부터 생성된 이원론적으로 고정된 개념에 반하는 작업을 전개한 안토니 고폴리와 마크 퀸, 그리고 아니쉬 카푸어의 작업에 대해 분석함으로써 확인하고자 한다.

## 1. 양가성의 이론적 고찰

연구자 작업의 심리적 동인이 되며 작품에서 해체와 구축의 조형적 특성으로 드러나고 있는 양가성을 보다 체계적으로 고찰하기 위하여 그에 관한 내용을 다루고 있는 담론들을 살펴보고자 한다. 그리고 이러한 고찰은 데리다와 프로이트 그리고 슈츠의 담론에 주목하여 진행할 것이다. 양가성에 대한 이들의 사유가 철학적, 심리학적, 사회학적 분야에 걸친 다양한 시각을 제시하며 연구자 작품의 내재적 요소인 양가성의 고찰에 매우 유용한 내용을 제공하고 있기 때문이다. 프로이트는 양가성이 인간에게 본래적으로 내재된 심리이며 이는 언제나 금기나 위반을 동반한다고 말한다. 또한 사회학적 관점에서 슈츠는 양가성은 애매모호한 것과 동일한 것으로 간주되며 현대사회에서 어렵지 않게 관찰되는 특성으로 정의한다. 데리다의 해체론은 그의 철학이 지니는 파괴와 구축의 방식을 통해 양가성을 내포한다.

### 1) 파괴와 구축의 양가성

해체라는 용어는 하이데거(Martin Heidegger, 1889-1976)가 그의 저서 『존재와 시간』에서 처음 사용한 Destruktion의 프랑스어인 déconstruction을 데리다가 적극적으로 도입한 것이다. 데리다의 해체주의(Deconstruction) 이론은 서양철학 전반의 존재하는 이분법적 논리와 닫힌 체계에 대한 저항으로써, 종래의 서구 철학의 중심이 된 로고스 중심주의(Logos centrism)<sup>43)</sup>를 비판하면서 합리주의적 전통에서 벗어나고자 하였

---

43) 로고스(logos)라는 개념을 중심으로 서구 형이상학의 전통이 전개되어왔음을, 즉 로고스가 서구의 사회, 문화, 사상 등 모든 영역을 지배해왔음을 의미하는 것으로 자크 데리다가 처음으로 사용한 용어이다. 이때 로고스는 단지 언어, 논리뿐 아니라 이성, 질

다. 또한 철학, 문화, 예술 등의 경계를 허물어 기존가치 체계에 대한 해체를 통해 끊임없이 새로운 분야의 합을 만들어 내면서 전통에서 벗어난 인식의 재구성을 추구하고자 하였다. 여기서의 ‘해체’는 중심이 되는 이데올로기의 고착화로 인해 은폐되었던 영역들을 속박으로부터 벗어나게 한다. 해체는 지배적이었던 이데올로기로부터 벗어나 새로운 영역의 도래를 의미하는 것이다.<sup>44)</sup>

데리다<sup>45)</sup>는 전통적인 형이상학이 우리의 모든 사상, 언어 또는 경험의 토대로서 작용할 궁극적인 로고스, 현존, 본질, 진리, 실재에 대한 믿음을 피력했다는 점에서 ‘로고스 중심적’이라고 규정<sup>46)</sup>하면서 ‘데콘스트럭시옹(déconstruction)’, 즉 국내에서 일반적으로 ‘해체’라고 번역되는 개념을 사용한다. 여기서 ‘데콘스트럭시옹’에 대한 함축하는 의미를 분석하는 것은 그의 철학을 파악하는데 대단히 중요하다. 데리다는 하이데거가 독일어로 사용한 ‘데스트룩치온(Destruktion)’을 프랑스 어휘 ‘déconstruction’으로 번역하였는데, 이 용어는 하나의 유일한 의미, 명백한 의미를 가진 것이 아니라고 밝혔다. 하이데거가 ‘데스트룩치온’을 사용하는 것은 서양 형이상학의 역사를 단순히 파괴하거나 철폐한다는 의미 이상을 부여하기 위함이다. 하이데거가 사용한 이 두 단어는 서양 형이상학의 근본적 개념들이 구성되는 과정을 재반복하여 건축되는 과정을 함축하고 있다.<sup>47)</sup> 데리다는 이러한 하이데거의 용어가 가지고 있는 구성

---

서, 합리성 등의 의미를 내포하고 있으며, 불변의 본질적, 절대적 권위를 의미한다고 볼 수 있다. 데리다는 로고스 중심적인 사고방식을 비판하고 이른바 해체를 위해 반 로고스중심주의적 사고를 지향한다. 네이버 문학비평용어사전.

44) 임현혁, 최정윤, 「해체주의 관점에서 표현된 타이포그래피의 조형적 특성에 관한 고찰」, 경희대학교부설디자인연구원 논문집. 8(1), 2005, pp. 111-112.

45) 알제리 태생의 프랑스 철학자. 미국에 자주 방문하여 해체주의를 주도하고 전파한 대표적인 인물로 철학, 문학, 정신분석학 등에 관련하여 많은 저술을 남겼다. 그는 인류 역사상 글쓰기와 텍스트가 존재하는 한 계속해서 사유해야 할 ‘글쓰기’에 대한 중요한 철학적 화두를 던진 철학자이다.

46) 마단 사립 외, 『데리다와 푸코, 그리고 포스트모더니즘』, 인한규 역, 인간사랑, 1991, p. 25.

적 함의를 담기 위해 고심 끝에 단순한 파괴와 괴멸을 의미하는 프랑스어 ‘destruction’이나 ‘démolition’가 아닌, ‘déconstruction’을 사전에서 찾아내어 본인의 주요 용어로 사용했다. ‘déconstruction’에서 ‘de’와 ‘con’가 병치되어 있음이 중요하다. ‘build’를 의미하는 어근인 ‘struct’와 ‘down’이라는 부정적 의미를 가진 ‘de’가 조합된 명사인 ‘destruction’은 ‘파괴’, ‘괴멸’ 등을 뜻하는 반면, ‘struct’와 ‘con’이 결합된 ‘construction’은 ‘건설’, ‘구성’ 등의 의미를 가진다. 따라서 ‘destruction’의 반구조주의적 측면과 ‘construction’의 구조주의적 측면을 동시에 함의하고 있는 단어가 ‘déconstruction’로 볼 수 있다. 이 용어는 동일성에 근거한 위계질서를 따르는 이원적 구도의 불균형을 직시하고, 그 동안 배제되고 억압되어왔던 대립항의 권리를 복원시켜 위계질서가 아닌, 다양한 차이들의 구체성으로 기존과는 다른 새로운 틀을 구성하려는 의도를 내포한다.

해체를 통해 데리다는 철학안의 모든 이분법적 대립항들이 모순적임을 보여주고자 했다. 데리다에 의하면 철학의 기초에 있는 중심적인 이원론 중 하나는 문자와 말 사이의 이원론이다.

데리다 철학의 특징은 이원구조의 허구성 발견을 통한 해체라고 할 수 있다. 60년대 이후 유럽 사회에서는 합리주의와 형이상학을 기반으로 한 기능주의로부터 파생된 문제들과 직면하게 된다. 데리다에 의하면 구조주의로 인해 정(正)과 반(反)으로 분리된 이원적 구조가 생성되었고 객관적 중심을 규정하기 위해 한쪽을 부정하면서 사회를 전체화 시키는 것에서 재앙은 시작 되었다. 그리고 후기 산업사회에 이르러 이성과 지식은 그 한계에 당면하기에 이른다. 이에 데리다는 포스트모더니즘의 일환으로 해체철학을 내세우며 이성 중심주의에 대한 해체와 인간 주체에 대한 비평 그리고 구조 언어학 이론을 와해시키고자 하였다. 이는 인간 주체

---

47) 김상환, 『해체론 시대의 철학』, 문학과지성사, 1996 참조.

와 역사적 인과성에 입각한 형이상학적 가치체계에 대한 비평적 견해로부터 비롯된다.<sup>48)</sup> 데리다의 해체주의는 일반적인 글쓰기에서 볼 수 있는 규칙과 구조들이 지시하는 개념이나 방식을 벗어나는 것에 초점을 두었으며, 시간이 흐름 안에서 존재의 부재로 인해 나타나는 흔적을 다루었다. 해체철학은 이 같은 관점을 토대로 기존의 철학이 고수한 닫힌 체계를 벗어나 열린 사고로써 현상을 바라볼 수 있게 되었다.

데리다의 ‘차연’은 이러한 그의 해체를 이해하는데 있어 매우 주요한 위치에 있는 개념이다. 모호성을 기저에 둔 차연이라는 개념의 어원은 다음과 같다. 데리다는 영어나 불어의 차이(difference)라는 단어는 단지 공간적 차이만을 시사할 뿐 연기되는 시간에 대한 고려는 빠져 있는 것으로 보았고 차이를 대신 할 ‘차연’이라는 신조어를 만들어 냈다. 불어 동사 *différer*가 지니는 ‘차이나다’와 ‘지연시키다’의 두 가지 의미는 명사 *différence*에서 온전히 보존되지 못한다. 그래서 데리다는 차이와 지연의 의미를 동시에 내포하기 위해 *différence*의 e를 a로 고친 후 *différance*라는 명사를 지어 냈다.<sup>49)</sup> 이렇게 만들어진 *différance*는 발음에서 *Différence*와 구별되지 않는다. *différence*와 *différance*의 차이는 들리지 않는 것으로 볼 수만 있는 것이다.

차연은 이와 같은 단어의 근원에서 알 수 있듯 연기라는 시간적인 개념과 차이라는 공간적인 개념을 이중적으로 내포하고 있다. 모든 발생하는 사건들은 과거의 흔적과 미래에 발생할 흔적들의 체계 또는 연쇄작용으로 받아들인다는 것이다. 현재는 현존하는 것이 아닌 과거와 미래의 관계의 산물로 파생되는 것이다. 따라서 시간을 연기시킨다는 능동적 의미와 대기한다는 수동적 의미가 공존하게 되고, 공간적으로 차이를 생산

---

48) 최성운, 「해석학적 차원에서의 해체주의 디자인에 내재된 함축성에 대한 연구」, 디지털디자인학연구, 15(3), 2015, pp. 83-93 참조.

49) 최미숙, 「‘차연’에 관하여」, 고려대학교 철학연구소, 18(1), 1994. p. 345.

하는 능동적 의미와 구성된 구조의 간격이라는 수동적 의미를 발견할 수 있다. 이러한 두 가지 개념은 서로 영향을 주고받는 동시에 시간이 공간으로 또 공간이 시간으로 변용될 수 있으므로 차연은 ‘시간의 공간화’, ‘공간의 시간화’가 서로 교차하는 직물로서 표상된다. 즉 차연은 시간의 공간화로서의 간격과 공간의 시간화로서의 대기라는 역동적인 관계를 맺는 것이다. 그러나 차연은 스스로의 자기모습을 지니지 않고 드러내지도 않지만 모든 의미가 나타날 수 있는 근거로서 발휘되므로 현존도 부재도 아닌 불확정적인 상태이다. 결국 차연은 차이와 차이의 흔적들을 서로를 받아들이고 논쟁하면서 상호관계를 형성하는 간격의 체계적 놀이인 것이다. 이렇듯 차연은 공간적인 차이에 대한 개념 속에 시간 개념이 도입되어 차이가 지연되는 현상을 가리킨다. 시 공간의 초월이 수직과 수평같이 이분법으로 나뉘지는 현상을 벗어나 시간과 공간의 개념을 넘어 해체된다는 의미이다. 즉 데리다에게 차연은 차이를 산출하는 공간과 시간적 운동을 의미 한다. 그래서 차연은 ‘시간의 공간되기’와 ‘공간의 시간되기’가 서로 교차하는 지점에 존재하게 된다. 특히 공간적 운동으로서의 차연은 거리와 간격을 만들고 분리되는 효과를 일으키게 된다. 바로 여기에서부터 해체가 성립되는 것이며<sup>50</sup>, 전통 형이상학은 하나의 원천으로부터 그 무엇을 도출하고자 하는 반면에 해체 철학은 복수성에 주위를 기울인다. 때문에 차연은 중단될 수 없으며 단순하지도 않은 형식으로 구성되며 변화하는 원천을 추구하는 운동의 일환인 것이다.

해체되는 대상은 모두 다른 대상을 가지고 있지만 모든 대상이 차연으로 대체된다. 이렇듯 공간의 차이와 시간의 지연을 동시에 의미하는 차연은 그동안 인간의 힘으로는 제어할 수 없는 역동적인 힘을 통해 무한대로 확대되면서 유의미한 것으로 생각되었던 효과들에 대해 그것이 무

---

50) 최성운, 「해석학적 차원에서의 해체주의 디자인에 내재된 함축성에 대한 연구」, 디지털디자인학연구, 15(3), 2015, p. 86.

의미한 것일 수 있다는 가능성을 제시하는 역할을 하는 것으로 볼 수 있다. 차연의 영향으로 구체화되는 상호텍스트성의 개념은 어떠한 텍스트도 완전하게 현존할 수 없는 상태로 간주한다. 그러므로 어떠한 사실을 말하는 행위 또한 독립적으로 존재하지 않고 여러 사건들의 중첩으로 드러나기 때문에 텍스트의 자율성은 거부된다. 이와 같은 견지에서 데리다는 모든 이항 대립적 요소들이 다른 요소로 대체 가능해 지며 보충될 수 있고 두 요소의 치환을 자유롭게 허용하는 것으로부터 해체가 시작된다고 보았다. 데리다에게 텍스트는 무엇인가 부족한 불완전한 상태로 간주된다. 그러므로 담론의 형태 또한 독립적이지 않게 되며 문장 자체로서의 역할은 충분치 못하기 때문에 서로를 보충하고 중첩되며 텍스트가 만들어지게 된다. 해석에 있어서도 텍스트 간의 공간을 포함하여 양쪽 모두를 참조하면서 의미를 추출해 나가야 한다. 데리다에게 있어 모든 것은 정적이지 않으며 서로 영향을 미치고 더 나은 것이 된다. 그러므로 텍스트 또한 자율성을 갖기에 부족하며 형태도 마찬가지로 독립적이지 못하다고 본다. 결국 상호텍스트성이란 어느 한쪽으로도 편중하지 않는 중간적 입장에서 의미를 찾고 경직된 사고로부터 벗어나는 것이다. 데리다가 기존의 위계 구도 자체의 해체구성을 시도하는 것은 기존의 이론이나 역사의 기원으로 거슬러 올라가서 그것들이 지니고 있던 본래의 의미를 회복하려 함이다. 데리다가 수행했던 해체 작업은 기존의 위계적 질서에서 비롯된 대립항들을 전복하고 해체하며 새로운 사고를 바탕으로 한 개념을 드러내고자 했다. 현상들의 다양한 차이를 배제하거나 지워버리는 중심에의 추구는 ‘동일성’의 철학을 공고하게 만들었다. 이는 모든 현상을 이분화하고 한쪽을 중심적 위치에 또 다른 한 쪽을 부차적 위치에 놓음으로써 지배와 종속으로 위계화 시키는 것이다.

이 위계질서를 전도시키는 것이 해체이다. 해체는 기원으로의 소급을

전제로 한 분석도 아니고, 비판의 대상과 분리되어있는 외재적 관계에 있지도 않으며, 혹은 어떠한 방법이나 도구를 의미하지도 않는다. 해체는 대상 내부에 이미 존재하는 해체의 가능성들이 여러 증상을 통해 기존의 형이상학적인 지배 질서를 해체하고, 기존의 위계질서를 뛰어넘는 새로운 지배질서조차 구축하지 않으려는 운동이자 사건이다. 데리다의 해체론은 확정의 의미나 종결/완결의 일의적 의미에 대해 가능성을 열어둔 채 파괴(destruction)와 구축(construction)의 두 가지 개념을 포괄하며 지속적으로 맞물려 돌아간다. 또한 데리다가 언어에서 공간적 차이와 시간적 연기에 대해 말했던 것처럼 이미지에서도 역시 차연을 시도하면서 이미지와 이미지 사이의 불연속적이며 불확정적인 결정불가능성을 끌어낸다. 이러한 맥락에서 볼 때 차연은 극단적인 양가성, 즉 지양 불가능한 양가성으로 이해된다. 그러한 양가성은 종합이 일어나지 않고 대립들이 변증법적으로 공존함으로써 발생한다.<sup>51)</sup> 이처럼 데리다는 차이와 대립을 나누는 이항 구조를 해체하고자 했으며, 기표와 기의, 시간과 공간으로 분리되었던 논리를 차연으로 다시 읽어내간다. 데리다의 차연은 차이를 지연시키고 유보시키는 상황을 드러낸다. 이것은 차이를 통한 어느 한쪽을 선택함을 불가능하게 하고 양쪽의 가능성을 함께 포섭하는 전략이다. 데리다의 해체 개념은 철학의 영역에서 ‘결정 불가능한 것들 undecidables’을 활성화하는 작업인 까닭<sup>52)</sup>에 다른 측면에서 양가성의 경향으로 이해될 수 있다. 연구자의 작품은 내용적 측면에서 전형에 대한 부정적 경험을 해체적 시선으로 드러내는 방식을 표현하고 있다. 슬라이스 이미지를 통해 해체적으로 제작된 작품은 구성됨과 붕괴됨의 불명확한 표현을 통해 열린 공간을 창안한다. 데리다가 지적한 텍스트의

51) 피터 지마, 『데리다와 예일학과』, 문학동네, 2001, p. 76.

52) 강우성, 「파레르곤과 시물라크르」, 『미술은 철학의 눈이다』, 문학과 지성사, 2014, p. 399.

의미와 마찬가지로 연구자의 슬라이스 이미지 또한 형태의 구별 자체에 의미가 있지 않으며 개체들이 더 이상 사고의 대상이 되지 않고 그 안에서 의미작용은 끊임없이 유보되며 흠어진다. 연구자의 작품은 슬라이스 이미지의 형태로 이미지를 구축하는 것과 파괴하는 것 사이에 놓여 있다. 기존의 이미지를 슬라이스 형태로 해체함으로써 본질적 이미지를 파괴하는 것인 반면에, 슬라이스 된 기존 이미지들의 레이어를 반복적으로 쌓아 올리며 본질적인 이미지를 보충하는 다른 형태를 다시 구축하기 때문이다. 이러한 조형적 양식은 파괴와 구축 사이를 점유하고 있으며, 고정된 의미를 지연시키고 유보시킨다. 그런 점에서 슬라이스 이미지는 본래의 의미를 해체하는 동시에 새로운 의미를 부여하고 그 두 가지의 의미가 상호적으로 관계하여 새로운 의미를 생성하는 작용을 하며 데리다의 차연 과도 맞닿게 된다.

## 2) 인간심리에 내재된 양가성

나는 주체로서의 나와 내가 아닌 타자와의 구분을 통해서 나를 확인하고 정체성을 찾아가는 과정에서 자기의식을 확인하지만 타자와의 불안정한 관계에서 오는 근원적 소외감을 경험하며 타자와의 간극을 좁히고자 하는 양가성을 지닌 모순적 존재이다. 양가성은 어떤 대상에 대해 상충하는 감정이 동시에 존재하는 상태이다.

정신분석학의 입장에서 양가성이란 간절히 원하는 대상을 두고 그 반대도 동시에 원하면서 끊임없이 양단을 오가는 심리 상태를 지칭한다. 즉, 금기와 욕망, 사랑과 미움 등 서로 상반되는 심리적 현상이 공존하는 상태가 ‘양가성’인 것이다. 프로이트(Sigmund Freud, 1856-1949)는 『토텐과 터부(Totem und Tabu)』<sup>53)</sup>에서 양가성에 대해 매우 구체

적으로 기술하며 핵심적인 테제<sup>54)</sup>로 사용한다. 프로이트는 위의 책을 통해 현대인과 원시시대 인류와의 유사점을 들어 이러한 인간 본성의 근본적인 감정에 대해 설명한다. 프로이트가 말하는 토템은 그것을 죽이거나 잡아먹는 것을 금기로 한다. 또한 토템은 동물이나 식물일수도 있으며 혈육 공통체에게 특별하게 영향을 미치는 있는 비나 바람 등의 모든 자연의 힘일 수도 있다. 한편 동일한 토템의 구성원들은 서로 성관계나 결혼을 할 수 없다. 프로이트는 이러한 금지가 그들이 근친상간의 유혹에 가까이 있었으므로 이에 대응할 만한 방어가 필요했기 때문이라고 설명한다.<sup>55)</sup> 이와 같이 금지의 성격을 갖는 토템은 인과적으로 터부를 성립시키며 터부를 동반한다.

폴리네시아 말인 터부는 로마의 사제르(sacer, 거룩한)란 개념과 동일하다. 그리고 터부는 서로 상반된 두 방향을 의미한다. 상반된 두 의미 중 하나는 ‘신성한(heilig)’ 이고 다른 하나는 ‘금지된(verboten)’ 이다. 따라서 터부에는 조심스러운 어떤 것이 관계되어 있고 본질적으로 금지와 제한을 포함한다. 터부에 의한 제한들은 매우 일반적인 절제를 필수적으로 하지 않고 신의 계율을 바탕으로 하지 않으므로 도덕적이거나 종교적인 금지와는 다른 것으로 원래 자기 자신에 의해서 금지되는 것으로 볼 수 있다.<sup>56)</sup> 터부라는 주제는 실제로 매우 애매모호한 것이다. 이러 저러

---

53) 이 책은 『꿈의 해석』(1900)과 『정신분석학 입문 강의』(1916~1917) 사이에 자리 잡는 가장 중요한 저술이면서 『정신분석학 입문 강의』의 내용을 예견하게 할 뿐만 아니라 프로이트의 사회인류학과 아울러 사회심리학에 대한 지대한 관심을 보여주는 빼어난 작품이기도 하다. 이 책은 1912년부터 1913년까지 프로이트가 편집인으로 있었던 잡지 『이마고』에 네 차례에 걸쳐서 발표한 논문을 묶은 것이다. 『토템과 터부』는 모두 4부로 구성되어 있으며 각각은 『이마고』에 발표된 논문 그대로다.

54) 인간의 감정을 다루는 정신분석학은 대상관계에 관심을 가지는데 이 관계의 특징이 바로 ‘양가성’이며 그 감정의 중심에 있는 것이 사랑과 미움이라고 파악했는데, 이러한 감정은 검열과 억압의 메커니즘에 의해 작동된다고 본다.

55) 지그문트 프로이트, 『토템과 터부』, 강영계 역, 지식을 만드는 지식, 2013, pp. 23-30.

56) 지그문트 프로이트, 『토템과 터부』, 강영계 역, 지식을 만드는 지식, 2013, pp. 33-34.

한 금기에 대해 원시민족들은 왜 그런지 알지 못한다. 그들은 금기의 이유에 대해 물을 생각조차 하지 않았고 금기는 자명한 것이며 그 제한들에 복종해야 하고 그 제한들에 대한 위반은 가장 혹독한 처벌로 돌아온다고 확신한다. 예컨대 금지된 짐승을 잡아먹은 순진한 범죄자가 매우 의기소침해져서 자신의 죽음을 기다리다가 정말로 죽어버리고 마는 것처럼.<sup>57)</sup> 이처럼 터부는 외부에 의해 가해진 처벌이 아닌 스스로가 내린 처벌이므로 본성적이다. 프로이트는 터부를 세 종류로 분류한다. 하나는 적들에 대한 것, 다음으로는 추장(지배자)에 대한 것 그리고 마지막으로 죽은 자와 연관되어 있는 것이다. 적에 대한 터부에서는 살해에 대한 일련의 명령들이 강제한다. 그 명령들은 죽은 적에 대한 제한, 참살당한 적과의 화해, 의식(儀式)의 착수, 속죄와 정화이다. 예를 들어 승리 후 참수한 적의 머리를 가져온 전사들은 진혼제를 지내며 그 적들의 미칠지 모르는 재앙에 대한 제한의 터부와 진혼제를 통해 적의 죽음을 애통해하며 용서를 비는 양가성을 지닌다. 다음으로 원시인들은 지배자를 신성(神性)한 존재로 여기고 경계와 보호의 대상으로 삼았다. 다시 말해 이는 지배자가 지닌 신비적 능력에 대한 존경심과 위험한 마력에 대한 두려움이 공존하는 양가적 심리로 볼 수 있는 것이다. 또한 죽은 자에 대한 터부는 상주를 대하는 상황과 망자와의 접촉에서 나타난다. 이를 통해 조상 숭배의 공경심과 귀신과 악령에 대한 공포심이 이중적으로 드러난다. 따라서 터부는 근원적으로 양면적인 속성이 지니며 특정한 감정 양립을 내포한다. 그리고 이를 기반으로 생겨난 모든 것을 표시하기 위해 사용된다.<sup>58)</sup>

정신분석학에서 토렘과 터부를 통해 말하는 인간 본성의 양가성은 한

57) 지그문트 프로이트, 『토템과 터부』, 강영계 역, 지식을 만드는 지식, 2013, pp. 39-40.

58) 지그문트 프로이트, 『토템과 터부』, 강영계 역, 지식을 만드는 지식, 2013, pp. 46-63 참조.

편으로 스피노자의 신체에 대한 관점과 유사하다. 스피노자는 한 존재의 양태인 삶은 선과 악, 죄악과 속죄와 같은 양가적 범주들 사이에서 펼쳐진다고 보았다. 그리고 여기에는 자기 자신에 대한 죄의식이나 증오도 포함된다고 말한다. 스피노자는 삶을 부끄러워하고 증오하는 사람은 죽음에 대한 승배를 다양화하고 삶을 손상시키며 머지않아 죽게 만든다고 설명한다. 또한 이러한 사람들은 의무, 법칙, 지배, 소유 등으로 삶을 뒤덮어 스스로를 질식시키는 자기 파괴적 인간이라고 보았다.<sup>59)</sup> 그는 고유한 질서 속에 서로 결합되는 관계가 언제나 존재하며 선과 악은 없고, ‘ 좋음’ 과 ‘ 나쁨’ <sup>60)</sup>이라는 이중성이 있음을 말한다. 또한 이것은 곧 기쁨과 슬픔을 의미하는데 그는 이 둘 모두를 가리켜 ‘정념’ 이라고 정의한다.

그는 이에 덧붙여 우리가 우리의 신체에 적합하지 않는 외부의 신체를 만날 때, 다시 말해 그 신체의 관계와 우리 신체의 관계가 결합하지 않을 때, 모든 것이 마치 외부 신체의 능력이 우리의 능력과 대립하고 그것을 삭제하며 고정시키듯이 진행된다고 말한다. 이때 우리의 행위 능력은 방해받거나 감소하며, 이에 상응하는 정념들은 ‘슬픔’ 에 속한다고 여겼다. 이와 반대로, 우리의 본성에 적합한 신체를 만났을 때, 다시 말해 외부 신체의 관계가 우리의 관계와 결합할 때, 우리는 변용되어지며 이러한 정념은 ‘기쁨’ 에 속한다고 보았다. ‘기쁨’ 의 정념 속에서 우리의 행위 능력은 증가된다. 스피노자는 외부원인을 갖는 이 기쁨은 여전히 ‘정념’ 이고 이처럼 여전히 우리는 우리의 행위 능력과 분리되어 있으며 우리의 능력을 소유하고 있지 않다고 말했다.<sup>61)</sup>

59) 질 들뢰즈, 『스피노자의 철학』, 박기순 역, 민음사, 2012, pp. 23-44 참조.

60) 좋음은, 한 신체가 우리 신체와 직접적으로 관계를 구성할 때, 그리고 그 신체의 능력의 전체 혹은 부분을 통해 우리 신체의 능력이 증가할 때를 지시한다. 나쁨은, 한 신체가, 비록 그것이 우리 신체의 부분들과 여전히 결합하고 있다하더라도, 우리의 본질에 상응하는 것들과는 다른 관계들 아래서 우리 신체의 관계를 해체할 때이다. 질 들뢰즈, 『스피노자의 철학』, 박기순 역, 민음사, 2012., pp. 38-39 참조.

이와 같은 한 존재의 이중 가치적 양태는 어떠한 변용 능력에 의해 정  
의 되는데 이는 기쁨이나 슬픔의 정념이 다른 양태의 영향으로 결합되거나  
해체되는 것을 통해 이루어진다. 사람들은 경우에 따라 자신의 행위  
능력 혹은 존재의 힘이 커지거나 줄어든다고 말한다. 이러한 상황은 앞  
서 언급한 바와 같이 다른 양태의 능력이 자신과 결합하여 증폭되거나  
반대로 삭제되어 감소시키기 때문에 발생한다. 이에 따라 행위능력의 증  
가는 기쁨의 감정이라 일컬어지며 행위능력의 감소는 슬픔의 감정이라  
불리는 것이다. 따라서 행위능력은 하나의 신체 안에 내포되어 있는 것  
으로 외적인 신체와의 관계 속에서 그 변용능력을 동일하게 유지하며 이  
중적으로 상이하게 변하는 것이라 볼 수 있다.<sup>62)</sup>

지금까지 프로이드가 토텐과 터부를 통해 말한 인간 본성의 양가적 심  
리와 신체의 이중적 상태를 논의한 스피노자 사상의 고찰을 통해 인간의  
심리와 신체는 본성적으로 하나로 명확하게 고정되어 있지 않으며 두 가  
지 혹은 그 이상의 양태를 내포하고 있음을 알 수 있었다.

### 3) 현대사회의 양가성

현대사회는 이전의 사회에 비해 매우 불투명하고 불명료한 다시 말해  
애매모호한 것으로 경험되어진다. 현대사회에 대한 이러한 모호성  
(ambiguity)의 경험, 그래서 ‘양가성’의 경험과 밀접히 연관되면서 동시  
에 상호 대체가능한 경험은 그 사회를 살아가는 인간들, 즉, 현대인 자신  
에게조차 어김없이 적용된다. 다시 말해, 현대인들간의 상호작용뿐만 아  
니라, 타인 그리고 자기 자신을 이해하는 데 있어서 모호성의 경험이 침  
입해 들어온다는 것이다. 이는 비평가들이 현대인에 대해 논할 때 역설

---

61) 질 들뢰즈, 『스피노자의 철학』, 박기순 역, 민음사, 2012, pp. 45-46.

62) 질 들뢰즈, 『스피노자의 철학』, 박기순 역, 민음사, 2012, p. 79.

하려고 했던 ‘현대인의 자아정체감의 위기’의 현상과 직결된다. 여기에서는 현대사회의 양가성에 천착하기 위해 알프레드 슈츠의 ‘전형(성)’ 개념을 준거로 하고 그것에 의지해 논의를 전개하고자 한다. 왜냐하면 그의 ‘전형성’ 개념은 우리가 살펴보고자 하는 양가성과 상통하는 개념으로 이를 응용하여 그것이 주는 함의를 활용함으로써 현대사회가 지닌 양가성의 규명에 접근할 수 있을 것이기 때문이다.

양가성은 한 대상에 대해 서로 갈등양상을 보이는 상태이다. 즉 애증이 병존함으로 인해 어쩔 수 없이 불안정·불확실함을 가리키는 이 감각은 그래서 모호성과 일맥상통하게 된다. 결국, 양가성은 모호성, 불안정성, 불확실성과 서로 통용되는 개념일 뿐만 아니라, 현대사회의 특징에 대해 이야기할 때 반드시 거론되어야만 하는 중요한 특징 중의 하나임에 분명하다. 『애매모호성으로부터의 비행The Flight from Ambiguity(1985)』의 저자인 레빈(Donald N. Levine, 1931-2015)은 그의 책에서, 우리의 언어와 인생은 원래가 애매모호함을 그 특징으로 한다고 주장한다. 그런데 그가 보기에, 이러한 모호성에 대한 현대의 반응은 그것과는 거리가 먼 일의적 담론과 의사소통의 추구였다고 지적한다. 다시 말해서, 그에 의하면 현대는 긴가민가한 모호성 보다는 정확성과 명료성을 추구하는 경향을 보여 왔다는 것이다. 따라서 만일 현대사회가 일면으로 일의성의 추구를 목표로 해온 것이 사실로 받아들여진다면, 그 일의성의 지배에 대한 반작용(대응)으로서 ‘모호성의 추구(또는 인식)’ 또한 반드시 필요한 것, 그래서 그만큼 본질적인 것이라고 주장한다. 왜냐하면, 그가 보기에 우리들의 언어가 지닌 모호성이야말로 명확성과 정확성의 미명하에 축출될 수 있는 잉여적이고 불필요한 것이 결코 아니기 때문이다. 오히려, 일의성의 추구 반대편에 위치하는 모호성의 추구가 말로 인간생활을 풍부하게 하는 ‘표현성(expressivity)’의 촉발에 기여할 뿐만 아니라, 과학기

술의 발달로 인해 자칫 용의주도하게 범해질 수 있는 확장일로에 있는 중앙 통제적 세계 내에서의 사생활의 침해로부터 개인을 보호하는 데 결정적인 역할을 담당하는 매우 중요한 기제로 간주될 수 있다는 것이다. 하지만 레빈에 따르면 현대의 사회과학자들이 이러한 ‘본래적인 모호성’—특히, 언어에 깊숙이 내재해 있는—을 애써 무시하거나, 덜 거론하거나, 또는 부각시키지 않고 덮어버리는 경향이 쉽사리 목격된다고 한다. 이러한 현대 사회과학자들의 지배적인 성향은 다음의 이유 때문인 것으로 추정되는데, 그것은 위에서 지적했다시피, 이러한 ‘모호성’은 자신들이 추구하는 정확성과 명확성에는 원천적인 걸림돌로 작용한다고 믿고 있을 뿐만 아니라, 실제로 세계는 겉으로는 복잡해 보이지만 조금만 주의를 기울여 분석한다면 모호성과는 전혀 상관없는 것으로 존재한다고 확신하고 있기 때문이다. 레빈은 그들의 이러한 태도에 대해 보편적으로 적용가능한 일의적 정의를 형성하려는 시도 자체가 분별없는 서투른 짓일 뿐이라고 비판한다. 이러한 비판적 시각 하에서 레빈은 현대의 사회과학자들의 전철을 밟지 않으려는 노력의 일환으로, 인간의 언어와 실재에 내재하는 모호성에 주의를 기울이고 그것에 대한 인식을 주도면밀하게 환기 고양시키려 든다. 그리고 레빈은 인간들은 어떤 대상에 대해 단순명료한 ‘일의적’인 감정보다는, 모든 경험의 영역에 걸쳐서 매우 혼합된 감정과 혼란된 견해를 지니고 있으며 모순된 기대와 결과를 견지한다고 주장한다. 레빈의 이러한 다분히 탈근대적인 견해에 대해 현재 많은 사회학 사상가들이 인간사의 ‘뿌리깊은 모호성’을 제시하고 있다.

그 중 알프레드 슈츠의 ‘전형성’(typification) 개념은 ‘모호성’과 그 성질 면에서 전혀 다름이 없는 특징으로 여겨질 뿐만 아니라 때때로 정확히 같은 의미로 상호 대체가능한 개념(특징)으로 다루어지고 있다. 슈츠에 의하면 전형이란 ‘다소 표준화되어 있는 추상화의 형식이다.’

또한 그것은 ‘규격화된 도식(들)’ 이고 범주(들)이다. 전형은 ‘역사성’ 과 ‘상호주관성’ 을 그 특징으로 하기 때문에 그것들을 접하는 사회세계의 일상인들에겐 자신들과는 무관한 채 외부에 객관적으로 존재하는 ‘어떤 것’ 으로 경험되어진다. 전형을 둘러싼 이러한 일상인들의 경험은 일상인들이 실제로 그들의 외부에 산재해 있는 수많은 대상들에 전형들을 적용해 사용할 때, 더욱더 공고해진다. 이러한 과정 속의 전형의 위력은 가히 상상할 수 없을 정도라고 해도 과언이 아니다. 왜냐하면 역사성과 상호주관성을 그 특징으로 하며 동시에 인간들과는 독립되어 있으므로 그들로부터 초월적인 경험의 대상이기를 요구하는 듯해 보이는 전형들을 동원해 사회적 관계를 맺는 순간 그 전형들의 위력은 여실히 증명되고도 남기 때문이다. 다시 말해 일상인들의 모든 순간의 상호작용이 전형을 통해서 가능해질 뿐만 아니라 그 순간 이후의 지속적인 상호작용의 여지조차도 전형을 통해서 가능해 지는 것이다.

실제적으로 사람들 간의 관계에 전형이 개입되자마자 그들의 관계는 불투명하고, 예측가능하지 않은 모호함 속에서 어느 정도 명확하고 분명한 것으로 현시되게 된다. 그리고 그때 비로소 진정한 사회적 상호작용을 통한 사회적 관계가 성립되었다고 간주할 수 있게 된다. 그러나 이러한 사실들을 충분히 받아들인다고 하더라도 전형이 그 본질 면에서 지극히 애매모호하다는 것 또한 여전히 부인할 수 없는 명백한 사실이다. 그것은 의심의 여지없이 여전히 모호성을 띠는 이름들 혹은 ‘이름을 부여하는 행위’ 이며, 의사 개념들일 뿐이다. 전형에 대한 논의에서, 슈츠가 역설하고자 했던 것도 바로 이 점이었다는 것을 우리는 반드시 유념해야 할 필요가 있다. 다시 말해, 그것이 사용될 때의 위력으로 인한 전형에 대한 경험, 즉 전형의 명료성과 객관성은 그 핵심에 포진하고 있는 쓰디쓴 모호성을 알뜰하게 감추고 있는 당의정의 걸쭉테기에 불과하다는 것

이다. 전형의 본질적인 모호성은 매우 역설적이게도 전형이 지니는 객관성으로부터 기인한다. 이 말이 뜻하는 바는, 객관성을 확보한 전형은 구체성을 결여하고 있으며, 따라서 추상적일 수밖에 없다는 것을 말함이다. 한편, 구체성의 결여와 추상성은 모호성을 정확히 가리키는 다른 이름들인 것이다. 따라서 전형이 객관성을 지니고 있음으로 인해 다소 명료성과 명확성을 확보한 것처럼 보일지라도, 그 심연에는 이미 구체성을 결여한 추상이 지닌 모호성이 포진해 있음을 우리는 간파할 수 있다.

전형의 모호성은 사회세계의 일상인들이 실제로 전형을 동원하여 특정 대상에게 적용시킬 때의 임시방편성, 임시성, 또는 잠정성에 기인한다고 볼 수 있다. 다시 말해, ‘전형적 일치’에는 어떤 ‘철칙’이 있는 것이 아니며, 그것이 일어난 사회적 상황 또는 맥락에 의해 좌우된다는 것이다. 실제로 슈츠는 전형적 일치에는 앞서 언급되어진 어떤 철칙보다는 임기응변적인 ‘생략의 원칙’이 적용됨을 적나라하게 보여주고 있다. 어떤 전형도 그 의미가 명확히 규정된 것이 없다. 다시 말해, ‘전형의 의미’는 고정된 것이 아니라는 사실에서 전형이 지닌 고질적인 모호성을 우리는 따라잡을 수 있게 된다. 또한 모든 전형들이 익명적이라는 사실에서도 모호성이 발견된다. 비록, 생략의 원칙에 의해 전형(적) 일치가 성공적으로 일어났다고 하더라도 그 일치된 것으로 여겨지는 어떤 대상과 전형과의 관계는 사실 ‘참’일 수 없다. 왜냐하면, 모든 전형들은 얼굴 없는 전형들(elusive types)이며, 즉 익명적인 것들이기 때문이다.

이러한 모호성을 그 본질로 함에도 불구하고 인간들은 일상의 사회적 삶을 영위하면서 이러한 전형을 당연히 여기면서 의지하고 살아가고 있다. 슈츠에 의하면, 우리는 내 눈앞의 ‘지금 여기’ (here and now)의 대상을 볼 수는 있지만, 그러나 그 대상에 대한 전형이 없다면 우리는 그 대상을 도무지 이해할 수 없게 된다. 왜냐하면, 일종의 필터링역할을 하

는 전형에 의해 어떤 것은 우리 경험에서 부각되어지고, 어떤 것은 눈치 채지 못한 채 남게 되기 때문이다. 특히 그 대상이 나와 같은 유기체인 사람이라면 상황은 더욱 나빠서 도저히 전형 없이는 그의 행위를 이해할 수 없게 된다는 것이다. 만일 우리가 어떤 이의 행위를 이해할 수 없다면 우리는 사회세계 내에서의 타인과의 상호작용을 통한 사회적 관계는 불가능하게 된다. 이 점에 비추어볼 때 아이들과 성인들의 구별은 생물학적인 신체발달의 차이에서 연유한다기보다는 전형의 습득여부에 달려 있다고 보아도 과언이 아닐 것이다. 왜냐하면 어린아이들은 한 사회가 품고 있는 전형들이 충분히 숙달되지 않은 상태이므로 그들을 아직 자격을 갖춘 사회성원이라고 간주할 수 없는 반면 우리가 한 사회의 성원이라고 간주하는 성인들은 한 사회가 품고 있는 전형들을 이미 숙달한 상태라는 것을 우리는 간파할 수 있기 때문이다. 슈츠에 의하면 바로 한 사회가 품고 있는 전형들을 완전히 숙달한 자들만이 사회성원의 자격을 획득할 수 있게 되는 것이고 그렇게 되는 중요한 이유는 바로 그러한 전형들의 숙달을 통해서만 서로가 서로의 행위를 이해시키고 이해 받는 것이 가능해 지기 때문이다. 그래서 그렇게 하는 동안 서로간의 사회적 관계가 변수적인 상황이 발생하기 전까지는 비교적 안정적이고 지속적으로 일어나게 되는 것이다. 이것이 바로 슈츠가 그의 사회학이론에서 전형을 사회세계의 핵심으로 간주한 주된 이유이다.

위에서 살펴보았듯이 사회세계와 자아의 정체감을 위해서는 전형성은 반드시 전제가 되어야만 한다. 이 말은 본질적으로 애매모호하기 이룰데 없는 전형이 얼마나 절실하게 우리 인간들에게 그리고 우리가 만들고 있는 이 사회에 필요한가를 말해주는 것이다. 그러나 현대사회에 이르러 이러한 사회세계 자체가 지닌 전형성이 그 정도에 있어서 매우 과장되게 도를 넘어 성장된 것으로 보여진다. 이렇게 되면 사회질서를 위해 필요

한 전형성은 그 기능을 발휘하지 못하게 된다. 전형이 사회세계 구성에 있어 나름대로의 중요한 기여를 다하지 못하는 상태, 즉 그 실효성을 상실하는 상태는 곧 혼란(chaos)의 야기로 이어지게 된다. 적당한 수준의 전형과 모호성의 개입은 사회세계의 인간들로 하여금 그것들을 이용하여 ‘질서’ 들을 양산해 나가게 되는데 전형에 문제가 발생하게 되었을 때 ‘질서’와는 다른 정반대 방향으로 치닫게 되기 때문이다. 이것이 바로 전형이 난무하는 현대사회와 현대인들의 직면한 문제이다. 유사 이래로 현대만큼 지식의 폭증이 단기간 내에 일어난 적은 없을 것이다. 다시 말해 현대인은 이전시대를 살았던 사람들보다 지식에 관한 한 질적인 면보다는 양적인 측면에 있어서 많은 양의 지식에 노출되어 있다는 것은 부인할 수 없는 사실이다. 현대인은 특정한 전형에 대한 새로운 사실들을 끊임없이 발견하고 축적해야 하는 상황에 놓이게 된 것이다. 이러한 상황에서 현대인은 어떤 ‘전형’에 대해 끊임없이 편입되는 ‘하위전형들’의 괴리와 모순을 발견할 수밖에 없으며 이는 곧 현대인의 양가성의 경험을 촉진하게 되는 것이다.

이상과 같이 철학과 정신분석학 그리고 사회학적 측면에서의 양가성을 고찰함으로써 양가성 개념이 다양한 영역에서 발견되고 사유되는 개념으로써 각 영역에서 제시하는 양가성의 의미가 연구자의 작업과 상통하는 일면이 있음을 인식하게 되었다. 데리다는 차이를 지연시키고 유보시키는 상황을 야기하는 ‘차연’ 개념을 통해 어느 한쪽을 선택함을 불가능하게 하는데 이는 양쪽의 가능성을 함께 포섭하는 양가성의 전략으로 볼 수 있다. 연구자 작품에서 나타나는 양가성 또한 선망과 부정이 동시에 존재하는 상황에서 그 어느 쪽으로도 고정되지 않는 비결정성을 지닌다. 이는 작품이 하나의 의미로 고정되지 않고 다의미로 열리게 되는 국면을

제시한다. 프로이트는 양가적 심리가 야기하는 혼돈과 갈등을 이상심리가 아닌 인간의 본성적인 심리의 관점에서 제시한다. 이러한 관점은 양가성이 누구나 경험할 수 있는 심리인 동시에 인간에게 본성적으로 내재된 것으로 연구자의 양가성이 개인에 국한된 것이 아님을 의미한다. 또한 슈츠의 전형개념이 지닌 양가성을 고찰함으로써 전형 또한 모호하고 양가적인 것임에도 불구하고 다른 것들을 배제했던 전형의 폭력과 모순의 이면을 확인하게 된 것은 연구자에게 있어 매우 주요한 의의로 작용하게 된다. 연구자에게 전형은 트라우마의 결정적 동인이다. 연구자는 슈츠의 전형개념에 대한 고찰에서 전형이 절대적인 진리가 아니며 언제든 해체될 수 있는 불안정한 것이라는 확신을 얻게 되었다. 그리고 이러한 불안정한 전형이 만들어 낸 옳지 않은 것 또는 이상적이지 않은 것, 다름에 대한 통념 또한 언제든 해체될 수 있다는 가능성을 확인하게 된다. 이러한 과정에서 연구자는 전형의 트라우마를 보다 이완된 시각으로 대할 수 있었으며 전형에 대한 인식을 전환할 수 있는 단초를 얻게 되었다.

## 2. 현대미술에 나타난 양가성

현대사회에 극명하게 드러난 양가성은 현대미술에서도 다양한 조형적 양식을 빌어 나타나고 있다. 이번 절에서는 각각의 조형 언어를 통해 양가성을 다루고 있는 작가들을 고찰함으로써 연구자 작업과의 차이와 유사성을 기술하고자 한다. 안토니 콤리는 자신의 몸을 직접 석고로 캐스팅하는 방식으로 공간대 신체의 양가성을 이야기 하며 마크 쿨은 ‘육체성’이 뚜렷한 재료를 사용함으로써 생성과 소멸의 양가성을 말한다. 또한 아니쉬 카푸어는 그의 동양적 세계관에 입각한 물질과 비물질의 양가적 세계를 표현하고 있다.

## 1) 안토니 고펠리(Antony Gormley): 공간 대 신체의 양가성

고펠리<sup>63)</sup>의 작업은 미술이 주는 내면의 정신적 소통을 담고 있다고 평가된다. 고펠리는 사람들은 감각적 미술에 질려 있으며 그들이 원하는 것은 표피적인 자극이 아니라고 보고 있다. 때문에 고펠리의 작업이 감각주의의 유혹이 자극하는 말초적 충격이 아닌 내면적 충격을 추구한다고 평가되는 것이다. 고펠리는 자신의 몸을 직접 석고로 떠낸 후 주물로 제작하는 인체 작품을 최초로 시행한 조각가이다.(도판32) 그의 인체조각은 몸 형태, ‘바디 케이스(Body Case)’ 라고도 불리는데 그 제작 과정에서 오는 밀실 공포, 두려움, 자신으로의 침잠도 작업의 중요한 과정으로 포함된다. 고펠리의 작업은 스스로의 몸을 석고에 갇히게 함으로써 일시적 죽음을 자초한다. 그는 이를 저승(underworld)으로의 자발적 여행이고 또 부활이라고 표현한다. 그는 주물의 과정 동안 신체적 상태, 즉 자신의 존재에 대한 고조된 깨달음을 얻게 된다고 말한다. 존재가 일종의 일시적 죽음으로 석고에 갇히면서 그곳에서 존재가 끊임없이 다시 태어난다면 이것이 불사(immortality)에 대한 요구이다. 그리고 그것은 매번 여정이다. 고펠리는 주물의 과정이 그의 삶에서 제식화되고 삶의 방식으로 통합되어졌다고 말한다. 그리고 그가 자신의 신체를 활용하는 것은 그것이 특별히 자신 이어서가 아니고 단순히 그것이 육신화(embodiment)의 공통적인 인간 조건의 예이기 때문이다.<sup>64)</sup> 숨 막히는 밀실공포 혹은 일시적 죽음을 체험하는 조각의 과정을 거쳐 드러난 고펠리의 인체조각은 고립과 단절의 구체적 결과물이다. 묵직한 심각성을 구현하는 덩어리는 자극적인 볼거리나

---

63) 안토니 고펠리는 런던태생으로 케임브릿지 대학에서 인문학을 공부했고 대표적 미술대학 세 곳을 거쳤으며 1994년 터너 상(Turner prize) 를 수상했다.

64) Ina Cole, “*The Relationship between Thought & Matter: A Conversation with Antony Gormley*”, *Sculpture* (April 2003), p. 47.



도판32. 안토니 고펠리, 라이프 캐스팅 제작과정

충격적 스펙터클 없이 묵묵히 그 존재를 지키고 있다. 이 경우 관람자에게 오는 충격은 분명 시각적인 것이 아니다.

곰리의 작업은 그 제작과정 자체가 특히 중요하다 그는 자신의 몸이 밀착된 랩에 싸여 석고를 두르는 동안 지극히 수동적으로 된다고 말했으며 석고가 마를수록 그의 폐에 적당한 압력을 받을 필요성을 언급했다. 곰리의 작업은 그 과정에서 이러한 언캐니의 공포가 직접 몸으로 체험되는 경우이다. 주물을 뜰 때 자신의 몸이 세상과 단절되고 미이자가 되듯 봉합되는 경험은 생매장을 주체의 몸으로 직접 느끼는 것이기 때문이다. 이러한 고행과도 같은 제작과정은 그 목표가 신체의 내부와 외부 공간의



도판33. 안토니 고펀리, <세 개의 길: 틀, 구멍, 통로>, 1981



도판34. 안토니 고펀리, <틀>, 1981

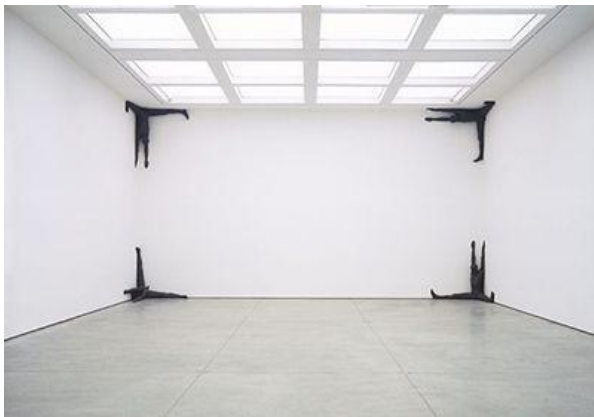
친밀한 관계성인데 그의 작업은 신체가 공간을 담으며, 공간을 점유하는 기구가 되게 한다. 그의 금속 바디케이스는 그의 몸을 갑옷과 같이 둘러싸지만 그의 조각은 외부세계와 명백한 관계를 갖는다.

주물화 되는 고펀리 신체의 그 포즈와 구성은 이제까지의 전통적 조각과는 전혀 다른 것이다.(도판33.34.35.36.37.38) 영거주춤하게 누워있는 자세는 자기를 주장하기 보다는

스스로를 그저 맡기는 모습으로 공중에 떠 있다. 자의식도 없고 외부에 대한 방어도 없이 자연 상태의 신체이다. 이 수평성이야말로 전통적 조각이 보이는 기념적인 수직성에 대한 도전인 셈이다. 고펀리의 조각은 이처럼 어떠한 행위도 하지 않는다는 점이 특징이다. 이는 인체의 개별적 주체보다는 존재 자체를 표현하고 자기를 내려놓으려는 의도를 잘 드러내 주는 작업들이다. 그의 작품은 드러내고 싶지 않은 지극히 사적인 자아의 상태를 다룬다. 상실감에 빠져 멍하게 있거나 무력감에 압도되어 널 놓고 있는 모습이 고펀리 조각의 전형이다. 고펀리는 인체를 표현할 때 당당한 주체를 강조하던 조각의 암묵적 전통을 뒤집었다. 지극히 사적인



도판35. 안토니 고펠리, <상실된 지평선>, 2008



도판36. 안토니 고펠리, <끌려진>, 2000

영역인 몸의 노출을 통해 소통의 미학으로 접근하는 그의 작업은 관람자에게 미적 충격으로 인식된다.

이와 같이 철학적이고 사색적인 고펠리의 조각과 설치 작업의 그 근본은 상당부분 동양 문화와 닿아 있다. 고펠리는 1970년대 초 인도에서 3년에 걸쳐 전문적인 명상 훈련을 마쳤으며 한국, 일본, 중국도 수차례 방문하였다. 작가가 인도에서 받은 명상은 종교적인 것이 아닌 명상에 관한

것이였다. 정신성과 마음의 수련은 고펠리가 관심을 두는 현상학적 철학과 연관성이 있다. 그리고 그는 이것을 다수의 타인들과 나눌 수 있다고 믿는다. 고펠리는 그의 작업에서 마음과 몸의 관계에 대해 정신이 개개인의 신체를 입게 되는 것인데 이는 “선물(gift)” 과도 같은 것으로 본다. 던져진 존재로서의 주체를 이야기하는 그는 그러한 존재가 갖는 타인과의 관계 또한 의식적이거나 말로 맺는 관계가 아닌 보다 본질적이고 신체적



도판37. 안토니 고펠리, <위기의 군중II>, 1995



도판38. 안토니 고펠리, <위기의 군중II>, 부분

인 관계임을 피력한다. 그래서 고펠리는 최근의 작업에서 삶에 대한 일상의 안주에서 벗어나 의식적으로 명상의 길로 들어서게 하는 설치를 통해 자신의 체험을 대중과 공유하는 것을 시도했다. 그에게 자신의 작업은 실험적이고 경험적인 작품을 관객에게 제공하는 것이고 또한 ‘연구’이다. 그에게 동양은 그의 표현대로 ‘근본’이고 내면화된 것이다. 고펠리가 가진 동양의 철학은 몸과 정신의 관계에 대한 것이며 고펠리는 몸을 우리가 사는 장소라고 보며 그의 조각

을 어느 특정한 사람의 표현이 아니라 삶이 머무를 수 있는 잠재적 장소로서 제공한다. 몸은 공간이 되고 이렇듯 공간으로서의 몸은 주위의 공간과 동질적으로 연결된다.

2007년 여름 고펠리의 헤이워드(Hayward) 갤러리 전시의 제목은 《눈먼 빛, Blind Light》이었다. 이 전시 중 동일한 제목의 설치작품 <눈먼 빛> (도판39)은 온통 새하얀 안개로 채워 놓아 한 치 앞도 안 보이는 커다란 유리방을 만들어 놓은 작품이다. 관객은 완전히 희고 빈 공간 속을 돌아다니며 작가가 의도적으로 자신들을 무력하게 만든 혼란스러운 공간을 체험한다.<sup>65)</sup> 흰 공간 속에 갇히고 잡혀버린 관람자는 작품의 구성요소가

65) 이 공간 안에서 관람자는 감각적으로 큰 충격을 받는데 형광 빛 초음파수증기 알루미늄 그리고 물의 혼합된 공기에 의해 일시적으로 눈이 안보이며 호흡이 순간적으로 막혀버린다.



도판39. 안토니 고펠리, <눈먼 빛>, 2007

되어 상자 속의 다른 이들에게는 보이지 않지만 외부의 관람자에게는 무력한 그림자 형태로 유리를 향해 당황스런 손만 걸도는 모습으로 드러나 보인다. 그 안의 관람자는 자신의 앞발을 겨우 보는 상황에서 스스로의 신체를 가까스로 의식하며 타자와의 소통이 절제된 채 침묵에 압도되고 다른 사람들의 존재를 비실체적으로 느끼게 된다. 고펠리는 이같이 관람자가 공간에 직접 몸을 움직이며 신체적, 심리적으로 체험하는 작품을 보여주었는데 흰색이 나타내는 침묵과 비가시성은 지극히 명상적이다.

고펠리의 <눈먼 빛>은 사적이고 정신적인 체험을 통해 이뤄지는 소통의 미학이 돋보인 작품이며 이 설치작업은 전시의 관람자에게서 직접적인 반응을 이끌어 내며 큰 호응을 얻었다. 전시에서 관객은 때로 극단적인 고독감이나 두려움을 경험하고 눈물을 흘리기도 했다. 이렇듯 관람자가 보인 격앙된 반응은 외면적인 자극이라기보다 내면적 충격으로 친밀성의 소통을 체험하게 된 결과이다. 고펠리는 말과 논리가 지나치게 발달한 현대문명에서 언어가 나타낼 수 없는 내면의 감성과 소통에의 욕망을 지극히 비언어적인 방식으로 표현해 냈다.<sup>66)</sup>

## 2) 마크 퀴(Marc Quinn, 1964-): 생성과 소멸의 양가성

마크 퀴는 육체 그 자체, 즉 생물학적이거나 동물적인 육체를 예술로 드러내는 대표적인 작가이다. 퀴의 작업에서 이러한 육체성을 가장 직접적으로 드러내는 것은 그가 선택한 의외의 재료들이다. 퀴는 인간 또는 동

---

66) 고펠리는 이 작품을 통해 우리 시대의 관계성에 대해 파고든다. 그는 사람들의 거리는 점점 좁혀지고 언어적이거나 상징적으로는 근접하였으나 신체적으로는 더 소원해지고 상호 소통에 어려움을 겪는 실존적 양상을 포착하여 말한다. 오늘날 머리로 구사하는 언어의 수사학은 지극히 발달해 있으나 몸에 저며 오는 외로움은 더해만 간다. 따라서 그는 이러한 작품을 통해 나와 타인과의 관계 개인과 집단과의 관계라는 일상에서의 전환을 강조했다.

물의 혈액, 태반, 복제 DNA 등을 재료로 작품을 제작한다. 그러나 그가 사용한 재료의 파격성과 다르게 대부분의 쿤의 작품은 전통 조각의 형식을 답습한다. 쿤은 자신의 작품을 ‘조각(sculpture)’이라고 자주 표현하는데 이는 자신의 작업이 전통 예술의 영역에 위치하고 있음을 암시한다.

이러한 마크 쿤의 작품들은 대개 모순적으로 보여 지는데, 그의 의도는 인간의 정신적, 육체적 경험의 본질에 대한 탐구이며 예술과 철학의 패러다임을 확장시키는 것이다. 또한 정신과 육체, 삶과 죽음, 과학과 예술과 같이 서로 대립적이라 여겨지는 개념들이 분리되어 있는 것이 아닌 본질적으로 연결되어 있음을 사유하기 위한 것이다. 쿤은 이원론적 대립항의 구별 자체가 무의미하다는 태도를 견지하는데 그것들은 동전의 양면 혹은 피비우스의 띠와 같이 결코 떨어질 수 없는 관계 하에 놓여있다고 주장한다. 이러한 그의 관점으로 인해 쿤의 작업은 대개 대립되는 것으로 여겨지는 가치들이 공존하는 상황을 유발하고, 대립항을 만들어 나누어고 그것들에 대한 차등 가치를 평가하는 기준이 얼마나 주관적인 것이며 편협한 것인지를 드러내고자 한다. 특히 쿤이 주목하는 것은 생성과 소멸이다. 생성과 소멸, 다시 말해 삶과 죽음이라는 주제는 형이상학적인 동시에 물질적이며 가장 과학적이고 합리적인 주제이면서도 감정적인 주제이다. 일반적으로 죽음은 삶에 대비되는 부정적 항(項)이고 유한함의 상징으로 존재해 왔다. 그러나 마크 쿤은 이러한 삶과 죽음을 전체의 부분으로 다룬다. 죽음은 인간의 힘으로 관여 할 수 없는 공포인 동시에 생명의 기적이나 삶의 경험과 같은 의미를 함축 한다. 이러한 삶과 죽음의 관계는 대립되어 양분되는 것이 아니라 모호하고 모순적이면서도 상대적이고 관계적이다. 그의 작업이 전하는 생성과 소멸, 삶과 죽음의 양가성을 통해 ‘획일화된 규범과 가치의 해체’를 촉구하는 쿤의 작업이 의도하는 목표와 의의를 확인할 수 있다. 연구자 또한 작업을 통해



그림40. 마크 퀸, <The Way Of The Fleshy>, 2013

고정된 관념에서의 탈피를 시도함으로써 의미를 고정화시킴으로써 사물과 존재자들에게 적용되는 단일 의미의 닫힌 폐쇄성을 경계하고자 한다. 또한 다양하게 해석될 수 있는 모호성 또는 양가성이 갖는 의미의 확장 가능성에 대한 긍정적인 시각을 제시하고자 한다. 이는 ‘획일화된 가치와 규범의 해체’라는 퀸의 작업 목표와 그 의의가 미에 대한 전통인 가치의 붕괴, 인간의 육체성과 죽음, 다원성의 획득과 같은 문제들에서 긍정적인 방향을 제시하고 있는 것과 같다.

마크 퀸은 20년에 가까운 시간 동안 보편성과 상대성, 인간의 육체성과 정신성, 영원성과 유한성의 본질에 대한 탐구를 지속해왔다. 정신을 상징하는 두상과 육체적 생명을 상징하는 혈액의 이질적 조합이나 새 생명을 잉태한 어머니의 누드 뒤편에 가득히 배치된 죽은 동물의 살은 양가성에 집중해온 그의 작업 성향을 그대로 드러낸다.(그림40) 이 세상의 모든 존재는 대립항의 공존으로써 직면하고 있다는 것이 퀸의 생각이다. 그에 따르면 모든 인간, 사물, 상황은 서로 반대되는 가치와 속성, 의미를 동시에 가질 수 있다. 따라서 퀸은 보편성과 동일성의 원리와 그것에

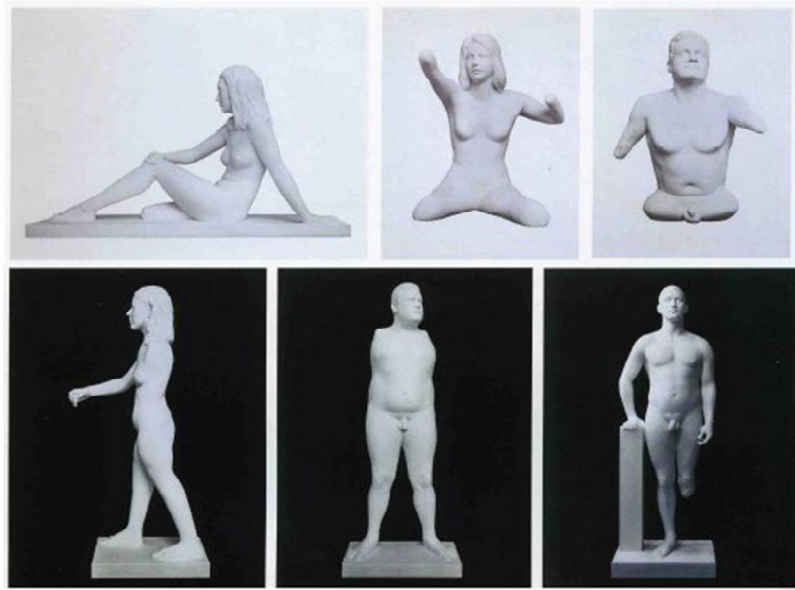
기반을 둔 이분법적인 가치를 거부한다. 그의 관점에서 하나의 속성과 명확한 정의를 갖는 가치, 존재, 상황은 불가능하며 대립적인 성질들은 결국 하나의 전체로 연결된다. 이를 표현하기 위해 마크 쿨은 이원론적 체제 하에서는 결코 함께 할 수 없다고 여겨지는 가치들이 공존하는 상황을 만든다. 그는 의도적으로 몸의 정신성과 물질성, 미의 절대성과 상대성, 전통과 금기, 과거와 현재가 공존하고 과학과 예술을 결합시키는 작업을 진행한다. 이러한 작업을 진행할 수 있었던 것은 그의 개인적 배경이 중요한 역할을 하였다. 1964년 물리학자인 아버지와 예술가인 어머니 사이에서 태어난 쿨은 과학과 예술을 동시에 접하는 것이 가능한 독특한 환경에서 성장했다. 또한 그의 유년기에는 포스트모더니즘적 세계관이 광범위하게 전파되었기에 자연스럽게 다원주의와 상대주의적 가치관을 확립할 수 있었다. 1982년부터 1985년까지 케임브리지 대학(University of Cambridge)에서 역사와 미술사를 전공했던 경험은 그가 현재와 과거를 넘나들며 철학적인 탐구에 매진할 수 있도록 이끌어 주었다. 쿨은 인간의 몸에서 양가성이 가장 잘 드러난다고 생각한다. 따라서 그는 인간의 육체성을 드러내어 정신의 본질을 탐구하고 그것들과 세계 사이의 공존에 대해 숙고하는 것을 최우선의 목표로 삼는다. 일차적으로 몸은 생물학인 차원에서 고려되지만 몸이 반드시 물질로서만 존재하는 것은 아니다. 그것은 주체가 지닌 정신성을 드러내는 매체이며 정신은 몸을 통하지 않고서는 정신성이 표출되지 못하기 때문에 몸과 정신은 완벽히 분리되지 못한다. 그러나 우리는 정신과 몸을 대립되는 것으로 여겨왔고 심지어 정신은 몸보다 더 우월한 것으로 평가되었다. 쿨은 몸을 통해 정신이 발현되는 것이 모순이 아니라 정신과 몸을 이분법으로 분리시키는 모든 사고와 행위가 모순이라고 주장한다. 몸은 그것의 소유자인 주체의 정신만을 드러내는 것이 아니다. 몸에는 특정 지역과 시대, 민족

의 가치관과 정신도 담겨 있다. 몸은 사회적인 규범에 반응하고 종속 되는 문화인 가공품이다. 그것은 사회, 종교, 개인과 정치에 대한 신념과 가치를 포함하는 복합물이다. 따라서 개인의 정신은 물론 사회적인 시대 정신까지 담고 있는 것이 바로 몸이다. 이에 퀴는 육체를 통해 감정적이고 정신적인 상태를 만들고 물질을 통해 인간을 인격화시키는 것을 지향한다.<sup>67)</sup> 퀴이 만들어가는 몸은 물질로 한정되는 것이 아닌 철학적, 미학적, 사회학적인 개념과 가치가 뒤섞여있는 정신적 결합물이다.<sup>68)</sup> 몸은 한편 그 자체로 물질성과 정신성뿐만 아니라 성과 속, 미와 추, 금기와 저항, 숭고와 혐오를 동시에 포함하는 양가성을 갖는다. 아무리 아름다운 인간의 몸이라 할지라도 늙고 병들고 죽고 부패한다. 깨끗하게 씻어도 배설물과 분비물은 계속 분출된다. 몸은 가장 오랜 시간동안 예술의 소재였고 욕망의 대상이었지만 현실에서 도외시되는 불결한 것이었으며 현재까지도 매우 강력한 금기의 대상이다. 퀴이 고수하는 몸의 양가적 속성에 대한 태도는 선천적으로 혹은 사고로 팔다리를 잃어버린 사람들의 누드(nude)초상 조각을 대리석으로 제작한 데에서 확실히 드러난다. 고대의 스타일을 가진 대리석 조각은 몸의 일부가 손실되었지만 오래도록 아주 긴 시간동안 절대적 미의 전형으로 평가받고 있다. 또한 그것은 인간의 몸을 재현한 것임에도 숭고한 정신과 혼을 담아내어 물질적 육체를 초월하는 것으로 여겨져 왔다. 그런데 현실에서 그들과 동일한 육체를 가진 사람들은 오히려 정반의 대우를 받고 있다. 보편적이라고 평가받지 못하는 다른 몸의 유형들이 바람직하지 않은 것으로 모욕당하는 동안 이상화된 몸의 유형들은 욕망과 찬양의 대상이 되며 시각 문화를 지배해왔

---

67) 이승환, 「자본주의 신체미학과 자아정체성: 미적 실존에서 감성적 실존으로」, 고려대학교 철학연구소, 철학연구, Vol. 36, 2002, pp. 272-273. Art Review Magazine. p. 36 참조.

68) 이문정, 「마크 퀴의 조각에 나타난 생성과 소멸의 미학」, 한국기초조형학회, 기초조형학연구, Vol.15, No.2, 2014, p. 419 참조.



도판41. 마크 쿤, <대리석 연작>, 1999-2000

다. 현실적으로 이상적인 조각과 이미지들과 닮은 몸이 더 적지만 그림에도 불구하고 문화적 이상들은 비단 미술에서 뿐만 아니라 현실에서 일어나는 몸의 모든 재현을 지배한다. 그 문화에서 지배적으로 영향력 있는 몸이 어떤 것이든 간에 사람들은 선호되는 몸의 유형들에 대한 더 많은 이미지들을 보게 된다. 그들은 선호되는 몸에 대해 본질적으로 더 우수하다고 생각하고 다른 종류의 몸들은 그보다 덜 중요하고 불완전한 것이라고 생각한다. 하지만 역사를 본다는 것은 아름다움에 대해 어떠한 문화적 이상에 의한 본질적 우월성의 환상을 파괴하는 것이다.<sup>69)</sup>

‘대리석(Marble)연작’ (도판41,42) 이라 불리는 쿤의 이 시리즈를 통해 그는 두 가지의 목적을 달성 했다. 첫째는 아름다운 몸이 무엇인지에 대한 기준에 공격적인 질문을 제시함으로써 완전하다 여겨지는 미의 신화를 깨

69) 이문정, 「마크 쿤의 조각에 나타난 생성과 소멸의 미학」, 한국기초조형학회, 기초조형학 연구, Vol.15, No.2, 2014, pp. 419-420 참조.



도판42. 마크 퀴, <임신한 엘리슨 래퍼>, 2005

뜨리는 것이다. 퀴의 조각들은 영웅성, 완벽한 누드의 미와 고전적 이상의 범주에 도전하고 그것을 교체한다. 사실 미에 대한 취향은 매우 상대적이고 주관적인 것이다. 그러나 미에도 보편성과 동일성이라는 기준이 적용되고 그것에서 벗어난 존재들은 배제되고 소외받는다. 퀴는 우리가 이전 세대에서부터 지니고 있던 아름다움과 완전함에 대한 고정된 이상을 지나치게 오랫동안 간직해왔다고 말한다. 그리고 절대적 가치가 불가능함을 강조한다. 퀴의 두 번째 목표는 시각적으로 동일한 형태일지라도 관점에 따라 혐오스러워 보일 수도, 아름다워 보일 수도 있다는 상대성의 강조이다. <밀로의 비너스, The Venus de Milo>는 여성의 아름다움을 대표하는 보편적 상징이라고 말할 수 있지만 동시에 두 팔이 절단된 잔혹하고 그로테스크한 육체의 이미지이기도 하다. 아름다움이라는 것은 단지 특정한 시대와 사회가 정해놓은 문화적 상징일 뿐이며 때에 따라 과거에 아름답다 여겨졌던 것이 추한 것으로 규정될 수도 있다. 퀴는 그

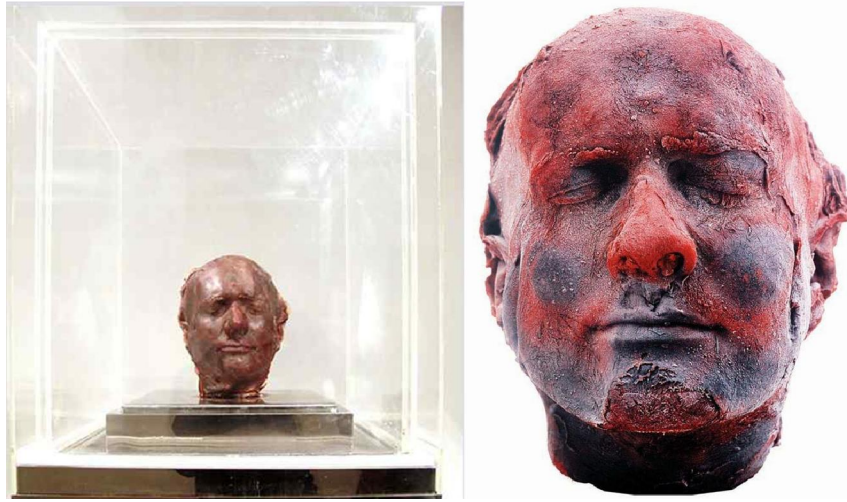
것을 증명하기 해 조금은 진보적으로 보이는 다르고 새로운 몸을 관념주의에 반하는 구체적 증거로 제시한다.<sup>70)</sup> 퀴에게 양가성을 드러내는 몸은 인간의 생성과 소멸이라는 주제를 다룬 조각들에서 특히 더 두드러진다. 인간은 생명을 얻고 살아감과 동시에 죽음을 얻는다. 이것이야말로 시대를 초월한 불변하는 진리다. 그러나 가장 명확한 것임에도 인간은 죽음이 무엇인지 확신하거나 확인할 수 없고, 개인에게 벌어질 가장 확실한 미래임에도 언제, 어디에서 발생할지 알 수 없으며 인지하거나 경험할 수도 없다. 그것은 가장 현실적이면서 물질적이고 가장 정신적이고 추상적인 속성을 갖는다. 그것은 동시에 가장 세속적이면서도 초월적이다.<sup>71)</sup> 모순이라고 말 할 수밖에 없는 삶과 죽음의 이러한 양가적 속성은 세계의 진리와 존재를 담아내는 최고의 주제가 된다.

사실 오늘날의 인간들에게도 죽음만큼 공포스럽고 폭력적인 상황은 없을 것이다. 그것은 생명을 가진 모든 것을 한 순간에 전복시킨다. 그러나 주체는 자신의 죽음을 재현하거나 포착할 수 없으며 자신의 죽음에 대해 타인과 진정으로 소통할 수 없다. 따라서 죽음의 경험은 그 자체로 이미 영원한 역설의 구조 안에 존재한다.<sup>72)</sup> 퀴는 죽음을 삶 속으로 끌어들고자 하며 신비화시키거나 포장하지 않고, 염세적이거나 비관적인 태도를 갖는 것도 아니다. 퀴는 삶과 죽음의 관계성으로부터 그 의미의 다양성을 냉철하게 보여주는 데에 집중한다. 그의 생성과 소멸의 공존과 순환에 대한 탐구는 냉동조각에서부터 본격으로 시작되었다. 그의 첫 냉동조각인 <자아>(도판43)는 1991년 런던에서 처음으로 공개되었다. 1997년에는 ‘센세이션(Sensation)’ 전에 출품되었는데, 이 후 이 작품은 몸의 물질성을 부각시키는 포스트모더니즘 미술의 상징이 되었다.<sup>73)</sup> 퀴는 또한

70) 이문정, 「마크 퀴의 조각에 나타난 생성과 소멸의 미학」, 한국기초조형학회, 기초조형학 연구, Vol.15, No.2, 2014, p. 420 참조.

71) 셸리 이진, 『죽음이란 무엇인가』, 박세연 역. 웅진싱크빅, 2013, pp. 375-398 참조.

72) 유기환, 『조르주 바타이유: 저주의 뭉. 에로티즘』, 살림, 2006, pp. 140-141.



도판43. 마크 퀴, <셀프>, 1991

가장 물질적인 매체로 가장 합리적이고 철학적이며 과학적인 예술을 창조하는 대표 작가가 되었다. 퀴의 냉동 초상 작업은 주체의 물리적 현현(顯現)을 증명하며 주체의 가장 확실한 미래인 죽음을 드러낸다. 이미 언급했듯이 그는 언제나 대립항 사이를 넘나든다. 가장 육체적인 소재인 혈액을 이용하고 인간의 정신과 정체성을 상징하는 머리를 제작하여 육체성과 정신성의 공존을 드러내는 동시에 한 인간의 정체성에서 몸이 얼마나 중요한 위치를 차지하고 있는지를 확실하게 보여주기 위한 것이다. 인간은 정신이면서 물질이며, 물질인 동시에 정신이다.

혈액은 생명의 상징이기도 하지만 동시에 죽음의 상징이기도 하다. 일정량 이상의 혈액이 몸 안에 순환되어야만 생존할 수 있는 인간에게 혈액의 손실은 치명적인 것이다. 그러므로 몸 밖에 존재하는 혈액은 죽음의 상징으로 역전된다. 혈액이 몸 밖으로 흘러 나왔다는 것은 그것의

73) 작가는 <자아>를 위해 정기적으로 5 개월에 한 번 채혈을 해 약 4500g의 혈액을 모았고 주조(鑄造)의 방법으로 자신의 두상을 제작한 후 특수 냉장고에 보했다. 4500g은 일반적으로 성인의 몸속에 있는 혈액의 양과 거의 일치한다.

소유자가 어떠한 위해(危害)를 당해 몸의 경계가 무너졌음을 뜻하기 때문이다. 그러나 퀴이 이러한 혈액을 작품의 재료로 선택한 것은 공포와 혐오감을 주기 위한 것이 아니다. 혈액으로 제작된 그의 초상 조각은 죽음과 폭력을 상기시키기에 충분하다. 하지만 동시에 그만큼의 피를 유출한 후에도 같은 양의 피를 다시 생산해 내며 본래의 상태를 회복하는 육체의 생명력 또한 보여주는 것이다. 이러한 냉동 초상 작업은 응고되어 있는 혈액을 유지시킬 수 있는 장치 안에서 냉동된 상태로 보존된다. 그것은 마치 산소 호흡기에 의지해 유지되는 생명처럼 전원이 차단되면 녹아 내리고 형태가 스러지며 결국은 부패할 것이다. 인간의 삶 역시 이와 다르지 않다. 인간은 대부분의 삶 속에서 죽음을 망각하고 있지만 인간의 삶 역시 냉동장치의 전원이 꺼지는 순간 같은 죽음의 순간을 알 수 없으며, 그 순간 주체는 사라진다. 퀴이 작품이 보관되어 있는 냉동 장치는 바로 인간의 삶이 갖는 불안정성과 순간성을 상징한다. 냉동 초상조각은 명확하고 한정적인 조건에서만 존재하는 것이 가능한 일시적인 인간의 모습 그 자체이다. 과학과 의학의 발전으로 인간 수명의 연장이 가능해졌고 철학과 예술의 진보를 통해 주관적인 시간 역시 연장되었다. 그러나 인간이 영원성을 확보하는 것은 여전히 불가능으로 남아 있다. 이에 퀴이는 삶에 대한 긍정처럼 죽음 또한 긍정해야 한다고 강조한다. 궁극적으로 퀴이의 냉동 초상조각은 생성과 소멸이 함께 공존하는 양가성을 내포한 인간 삶의 초상이며 시간에 대한 탐구라 말할 수 있다.

### 3) 아니쉬 카푸어 : 물질과 비물질의 양가적 세계

카푸어의 작업에는 존재와 무, 현존과 부재, 장소와 비장소, 유형적인 것과 무형적인 것 등의 물질적인 것과 비물질적인 것의 만남이 존재한



도판44. 아니쉬 카푸어, <천 개의 이름들>, 1979-80



도판45. 아니쉬 카푸어, <흰모래, 빨간 수수, 수많은 꽃>, 1982

다. 이는 다시 말해 철학의 형이상학적 요소들과 인도의 신성 사이의 관계가 내포한 긴장으로 그는 이를 양가적 방식으로 구현한다. 이러한 접근은 초월성의 궁극적 욕망인 기원 또는 근원에 관한 것이며 카푸어의 작업에 중요한 준거이다. 카푸어는 예술 작품이든 혹은 예술 작품이 아닌 진실로(truly) 만들어질 수 있다고 믿는다. 그는 만약 그것들이 진정으로 만들어진다면 아름다운 것이며 사물의 물질적이고 비물질적인 만남과의 연관을 가지게 된다고 말한다. 왜냐하면 그것이 심리학적이고 철학적 일관성을 가지고 있기 때문이다. 이러한 관점을 지닌 그의 작품들은 무엇보다 우주 창조와 기원과 신비에 관련된 비물질적인 세계가 지닌 가치의 투영을 제시한다. 그리고 초월적 세계에 관한 가능성을 밝혀낼 어떠한 상태의 잠재가능성을 일깨우는 새로운 프로젝트이다. 카푸어의 이러한 작품 들은 특히 정신적이고 물리적인 스케일을 통해 공간에 대한 새로운 지각을 창조한다.

카푸어는 초기 안료 작업인 <천 개의 이름들, 1000 names >(1979-80)

(도판44)을 시작으로 ‘물질과 비물질’의 형이상학적 양가성을 탐험하는 것을 목도할 수 있다. 즉, 그의 작업은 형식적으로 작업하는 것 보다는 현존과 부재, 존재와 무, 유형적인 것과 무형적인 것, 객관과 주관, 장소와 비장소 등의 양가적 세계를 통한 비물질적 세계를 구현하고자 한다. 이런 정신은 ‘삼키아(Samkyhya)’라는 고대인도 이원론 철학에서 연원한 것이며, ‘물질적 본질(prakriti)과 정신적 본질 (purusha)’이라는 두 개의 서로 다른 대립항에 대한 믿음이다. 이 이중성은 카푸어의 조각들 내에서 다른 층으로 존재하는 요소들 사이에 긴장을 조성한다. 이러한 긴장 관계는 작업 초기의 안료로 된 작은 오브제들에서 그대로 드러나는 관계로 자세히 살펴보면 좋을 듯하다. 그 오브제들은 물질의 감각적인 끌림의 비사물성과 은유적 추상으로 구현되어 있다. 카푸어는 안료로 된 오브제가 두 가지 의미를 갖는다고 했다. 그것은 ‘원형적-구조물’로 불리는 것과 ‘생물학적 구조물’을 전제한다. 카푸어에 있어서 신체는 우주적 형상 그 자체를 담고 있는 것이다. 예컨대 <천 개의 이름들>에서 색채는 생명과 창조성에 대한 이해의 표현이다. 카푸어 개인의 상징론에서는 붉은색은 남성성과 생식적인 것으로 상징되며, 백색은 처녀성과 여성성을 언급한다. 노란색은 욕망에 상응하는 것이 된다. 또한 이런 반대적 이면서도 상호보완적인 빛과 어둠은 색과 빛을 통해서, 위와 아래, 안과 밖, 지하와 표면 사이의 길을 통해서도 조화롭게 된다.<sup>74)</sup> 또한 삼원색과 흰색, 검정색은 신화적인 힘과 순수한 안료와 같은 형이상학적인 역할을 가지고 있다고 보았다. 게다가 여기 저기 흩어져 어디엔가에서 떨어져 나온 것 같은 형상들의 배열과 설치도 고정화된 질서의 체계에서 벗어나 유기체적인 기원을 상기시킨다.(도판45) 이렇듯 카푸어는 기원과 신화에 뿌리를 두고 육체와 정신, 남성과 여성, 시각적인 것과 촉각적인 것

74) 전영백, 「‘포스트미니멀리스트’ 아니쉬 카푸어의 신체를 닮은 형이상학적 작업: 송고와 언캐니 사이」, 현대 미술사학회 제32집, 2012, p. 329.

등의 양가성을 탐구한다. 그것은 카푸어의 출생지 문화 속에 담긴 신성한 것, 즉 힌두교의 우주 생성론의 쉬바(shiva)가 재생되는 정신력과 풍부함에 대한 철학적 명상이다. 따라서 카푸어의 양가성의 접근은 본질적으로 인도의 신성과 철학의 정신을 담고 있으며, 내재해 있는 우주의 보편적 원리를 상징적으로 표현하는 것이다.

또 다른 층으로서 카푸어는 개념주의자들의 비물질적 사고<sup>75)</sup>와 미니멀리스트들의 사고 일부 또한 받아들였다. 이러한 예술의 영향은 카푸어가 일관되게 사물의 물리적인 측면에서 벗어나고자 했으며, 사물이 보는 것과 전혀 관련이 없다는 생각과 직결된다. 카푸어의 초기 작업인 ‘신체(body)’와 연관된 작업과 종교화된 의식의 물체를 보여주는 것들은 모두 퍼포먼스와 개념주의 사고를 보여주는 작업들이다.<sup>76)</sup> 이런 작업들은 대체로 물리적인 측면에 대한 항거와 함께 일종의 형이상학적 세계에 관한 그의 태도가 담겨있다. 또한 그는 뒤상, 클라인, 뉴먼, 스미슨, 저드에도 관심을 가졌는데, 카푸어는 이들의 영향을 넘어서 신체적인 것만큼이나 정신적인 것에 연관된 원초적 형태가 있다고 보고 이를 표상하고자 하였다.<sup>77)</sup> 이와 같이 양가성에 의해 카푸어가 지속적으로 작업해 온 것들은 바로 우주의 보편의 원리와 신비에 관한 세계, 즉, 공간 자체가 개념적으로 한정지어지고 또 그것을 넘어선 어떤 것이라는 믿음과 열정에 있다.

75) 카푸어의 예술 시작 단계에서의 작업은 시대적 상황이 말해주듯 급진적이고 좌파적인 사회 환경 속에서 시작했다. 그렇다고 해서 선동과 선전, 정치적이고 공동체적인 사회주의적 예술가는 아니다. 예술사적 관점에서 보자면, 1970년대 예술은 현대조각의 거장 안소니 카로(A. Caro)를 중심으로 그린버그식(Geenaeburgian)의 형식주의와 미니멀리즘(Minimalism) 조각이 주류를 이루었다. 그러나 카푸어는 오히려 루마니아 출신의 폴 네아구(P. Neagu)나 폴 텍(P. Thek), 요셉 보이스(J. Beuys)에게서 영향을 받았다. 특히 폴 네아구는 한 개인으로서 카푸어의 성장에 지대한 영향을 미쳤다.

76) 초기 카푸어의 작품들로는 <무제 Untitled >(1975), <꿈의 식탁 Table of Dream >(1976), <의인화된 의식 Anthropomorphic Ritual >(1977), <영원한 결속 Eternal Bonds >(1977), <중심 Center:Untitled >(1976-77), <아래쪽에 Below:Untitled >(1975-78) 등이 제작되었음.

77) 전영백, 「‘포스트미니멀리스트’ 아니쉬 카푸어의 신체를 닮은 형이상학적 작업: 송고와 언캐니 사이」, 현대 미술사학회 제32집, 2012, p. 321.

따라서 그는 모든 물질이 비물질적인 등가를 가지고 있으며, 비물질적인 것은 비오브제 라고 주장한다. 비록 다소 은유적 성격을 띠고 있기는 하지만 <천 개의 이름들>에서도 목격되듯이 경계를 모호하게 만드는 환영의 오브제들은 모두 개념적 형태와 물리적 경계선을 넘어서 있는 물질의 상(image)을 제안하고 있는 것이다. 그것은 ‘물질과 비물질 간의 조응’ 78)으로 항상 자기제시를 넘어서 있는 어떤 것과 통합되어지는 것으로 지각될 수 있다. 그것은 오브제의 부분적인 상태들을 표현한 것이고 카푸어가 언급했던 것처럼 자신의 내부에 내재된 정신과 개념을 물질을 통해 ‘하나’로 구현하려는 ‘마법적인(magic)’ 것이다. 가령 <둥굴>(2012)과 같은 ‘공허 오브제’는 내부와 외부, 하늘과 땅, 남성과 여성, 능동과 수동, 개념과 물질 등 여러 대립항을 떠올리게 하여 이를 상징적으로 연결시키는 과정에서 인식을 환기시킨다.79) ‘공허 오브제’들은 내적 어둠을 염두에 둔 작품들로, <하늘>(1988), <아담>(1989)(도판46), <보이드를 위한 건물>(1992)(도판47)등 다양하며, 이와 관련한 작업들이 여전히 지속적으로 제작되고 있다. 카푸어에 의하면 그것은 완전함을 향해 움직이는 비어있음(emptiness)과 어둠에 대한 생각에서 개념적이고 공간적으로 한정지어지는 세계를 넘어서 물질이 ‘비오브제’의 공간을 향해 움직이도록 만든 것이다. 결국 그것은 ‘공허 오브제’ 뿐 만 아니라 ‘거울 작업’과 ‘비오브제’를 만들게 된 이유이기도 하다. 한편 카푸어의 내면성과 초월성을 향한 작업들은 공간에 대한 관념의 한계를 확장해 나아가는 것을 목도할 수 있다. 이와 같은 작업은 창조의 형태 속에서 관람자들이 여러 층에서 반응하는 것을 제안하고 있다. 그것은 관찰

78) 카푸어는 <1000개의 이름들>을 통해 “오브제가 얼마나 완전하게 세상 속에 있는지? 또 오브제의 실제 공간은 어디에 있는 지? 그리고 또 오브제의 공간은 우리가 보고 있는 것인가 혹은 보는 것 너머에 있는 공간인지”를 의문시하고 있다.

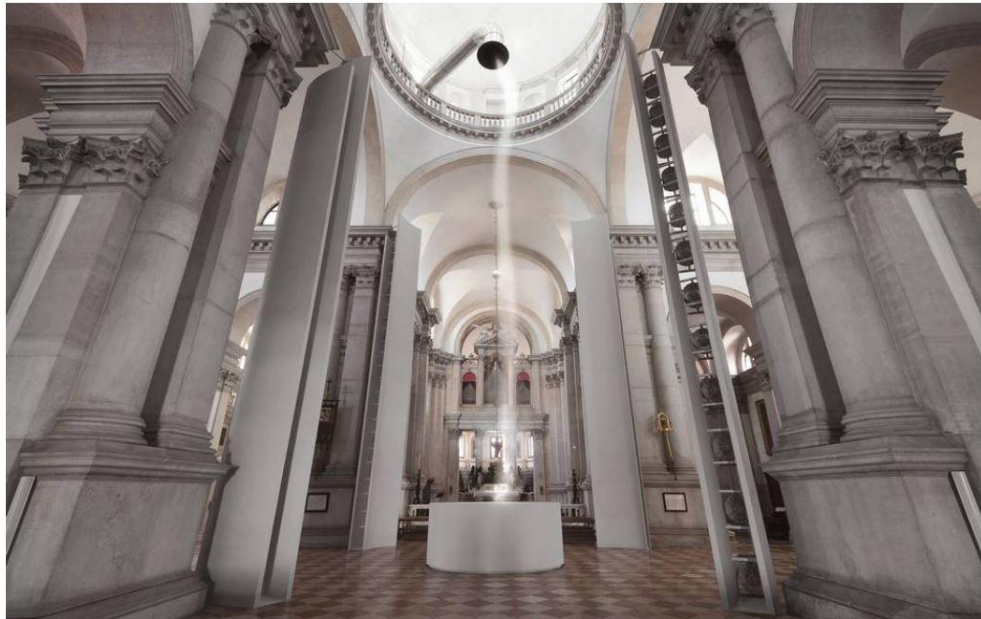
79) 카푸어는 인도에서 깨달은 양극의 세력에 관한 것을 “인도 전역에서 발견한 작은 신전과 예배당에서의 모든 것들이 이중 적 시각을 향해있다는 것에 매료되었다.”고 회고했다.



도판46. 아니쉬 카푸어, <아담>, 1989



도판47. 아니쉬 카푸어, <보이드를 위한 빌딩, 빌딩 내부>, 1992



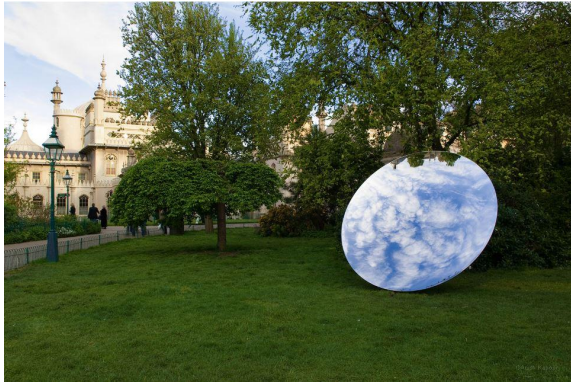
도판48. 아니쉬 카푸어, <승천>, 2003

자와 연결된 공간을 제공한다. 요컨대 그것은 보는 것과 지각하는 것 혹은 물리적인 시각과 정신적인 지각의 행위를 동시에 요청함으로써 관찰자의 정신적 개입과 참여를 통한 작품으로의 침투를 가능케 한다. 거울 작업은 그 좋은 예이다. 카푸어의 거울은 기본적으로 양가성에 의한 세계와 연기가 하나의 기둥이 되는 것처럼 비물질적인 것이 하나의 사물로 생성되는 것을 동시에 보여준다.<sup>80)</sup>(도판48) 이런 속성으로 인해서 거울 공간은 일반적인 공간을 뛰어 넘는 환영과 생성을 동시에 보여주는 비오브제 공간을 제안 한다. 이런 카푸어의 작업은 두 가지로 분류된다. 하나는 왁스를 이용한 ‘자가 생성’의 작업이고, 다른 하나는 장소와 연관된 <구름 문>(2004)(도판50), <하늘 거울>(2006)(도판49)과 같이 외부세계나 관찰자를 반영하면서 복잡한 시각적 환영에 의한 내적인 눈의 지각과 관련한 거울 작업들이다. 이러한 공간은 기이하고 해결되지 않는 ‘정신적 공간’ 과 ‘심리적 공간’ 을 창조하는 그 무엇이다. 다시 말하자면 카푸어의 헤테로토피아적 공간은 사물을 재현하는 것만으로 끝나지 않고 무궁무진한 성격을 지니고 있으며, 관찰자의 외적 세계의 움직임에 따라 변형되며 작용하는 것임을 발견할 수 있다.

카푸어의 작업은 존재와 부재, 주체와 객체, 정신과 물질 등의 양가성의 세계로 이끌어 그것을 다시금 자연에 깃들인 우주의 상징주의로 유도한다.<sup>81)</sup> 이와 같은 의도는 안료, 공허 오브제와는 또 다른 매체인 거울에도 그대로 반영되고 있다. 카푸어는 광학적인 특성을 담고 있는 오목 거울에 ‘무한성’ 을 담고자 했으며, ‘무(nothingness)’ 의 감각을 생성했다. 초월성과 함께 ‘무한성’ 은 그의 작업에 지속적인 주제로서, 자신을 반영하고 있는 거울에 의해서 생산된 여러 복제의 상들은 관찰자에게

80) <http://anish Kapoor.com/178/In-conversation-with-Marcello-Dantas>.

81) 전영백, 「 ‘포스트미니멀리스트’ 아니쉬 카푸어의 신체를 닮은 형이상학적 작업: 송고와 언캐니 사이 」, 현대 미술사학회 제32집, 2012, p. 330.



도판49. 아니쉬 카푸어, <하늘 거울>, 2006



도판50. 아니쉬 카푸어, <구름문>, 2004

무한성의 순간적 경험을 제공한다. 그렇지만 한편으로 카푸어의 거울과 같은 작업은 두 가지 사이, 일시성과 무한성의 영역에 관한 지각은 물론 인간주의적이고 정신적인 본성의 어떤 것을 부여하는 질문을 발생시킨다. 요컨대 카푸어는 거울 작업을 통해 한계가 없는 세계의 ‘정신적 공간’과 식별인지행위의 ‘심리적 공간’을 동시에 보여준다. 이는 객체와 주체 사이의 예기치 않은 관계, 물질적 실재와 환상적인 것 사이의 경계에 의한 이질 공간을 만들고, 관찰자의 경험과 지각적 활동을 이끈다. 그 예로 <무제>(1997)에서 카푸어는 폐쇄된 이차원의 표면을 극복하고 오목 거



도판51. 아니쉬 카푸어, <무제>, 1997

울 속에 투영되고 있는 이미지를 환영의 이미지로 풀어내고 있다. 거울의 오목면은 굴곡의 형태 내에 관람자와 거울 자체가 놓여 있는 바로 그 실제 공간의 부분이면서, 또 다른 하나의 실재로서의 가상공간을 창조하고 있다. 다시 말하자면 거울은 실제 세계와 선험적 영역 사이의 연결고리를 표현하고 있는 것이다. 그것은 무엇보다 안과 밖이 혼합된 것과 같은 혼합의 공간을 보여준다. 따라서 거울 공간은 실제와 가상 사이를 계속 오가면서 전

통적 거울에 반영되는 의미는 상실되고, 실제 공간에서 분리된 거울의 표면에 의해 생성되는 ‘가상(fiction)의 공간’이 만들어진다. 요컨대 그것은 주체와 객체 사이에서의 원근법적 거리 또는 거울과 그것의 반영 사이의 모방적 균형이 삭제와 도치의 운동으로 대치되는 것이다. 따라서 이와 같은 왜곡된 공간 현상은 역설적이고 불가능한 것을 부각시키는 양가적인 미학이다.

연구자는 유사작가들로서 안토니 고펠리와 마크 퀸, 그리고 아니쉬 카푸어를 선택해 분석하였다. 이들을 선택함에 있어 연구자 작품과 그들 작품 간의 형식적 측면에서의 유사성 보다는 그 내재적 양상에 초점을 맞추었다. 이는 양가성의 예술적 발현을 유사한 양식 안에서 다루기보다는 다양한 형식으로 드러나고 있는 양가성의 성향을 분석함으로써 예술의 영역에서 양가성이 다양한 조형적 양상으로 전개될 수 있음을 제시하고

자 함이다.

지금까지 살펴 본 작가들의 지향점은 이원론과 고정적 관념에 대한 저항이다. 이는 연구자 작업이 내포하는 양가성의 기저(基底)와 같은 맥락이다. 고평리 작업에 나타나는 수평성은 전통적 조각이 보이는 기념적인 수직성에 대한 도전으로 고평리는 인체에서 당당한 주체를 강조하던 조각의 암묵적 전통을 공간 대 신체의 양가성을 통해 전복하고 있다. 마크 쿨은 이원론적 대립항의 구별 자체가 무의미하다는 태도를 견지하는데 생성과 소멸이 공존하는 양가적 상황을 제시하며 대립항을 나누어 차등 가치를 두는 기준의 편협함을 드러낸다. 또한 아니쉬 카푸어 모든 물질이 비물질적인 등가를 가지고 있다는 사유를 기반으로 개념적 형태가 지닌 물리적 경계선을 벗어난 있는 물질의 상(image)을 제안하며 양가성을 탐구한다. 이들은 작업의 표면에서 각기 다른 방식을 취하면서 양가성을 드러내고 고정적 관념에 저항한다. 연구자 작품에서는 나타난 양가성은 전형에 대한 외상적 기억으로 인한 선망과 거부의 심리에서 비롯된 것이다. 이는 이원론을 기반으로 한 고정적 관념에 대한 전복으로 확대된다. 그리고 유사작가들이 지니고 있는 각 조형적 특수성과 같이 연구자의 조형적 방식인 슬라이스 이미지로 구축된다.

## IV. 작품분석

본 장에서는 2004년부터 현재까지 지속적으로 이어 온 슬라이스 이미지 작업에 대해 차용된 이미지가 지니는 특성을 중심으로 명작 이미지, 대중적 이미지, 통합된 공간의 슬라이스 이미지로 분류하여 고찰하고자 한다. 명작 이미지를 차용한 작품들은 전형에 대한 양가적 심리를 중심으로 분석하고 대중적 이미지를 차용한 작품들을 분석함으로써 전형의 해체를 의도하는 고정되지 않은 의미로서의 알레고리적 특성을 제시한다. 마지막으로 최근작에서 보여 지는 통합된 공간의 슬라이스 이미지를 전형의 거부로 발생하는 혼돈과 소외의 두려움으로부터 기인한 것으로 해석한다. 이러한 분석은 양가적 심리의 가장 근원적 요인으로 작용한 타자의 시선에 대한 고찰로 시작된다. 타자를 시선을 통해 나의 힘을 앗아가며 나를 무방비 상태에 빠뜨리는 존재로 묘사하는 사르트르의 타자론은 다름을 대하는 차가운 시선이 송곳처럼 뚫고 들어와 나를 와해하는 상황에 대한 개인적 경험을 대변하는 듯하다.

연구자는 이러한 외상적 경험의 충동으로 미술사의 명작들을 차용하여 이들이 내포하고 있는 이원론적 사고관을 해체하기 위해 편집과 반복을 통한 근원적 해체를 도모한다. 들뢰즈는 반복을 어떠한 차이를 생산하고 종국에는 어떠한 고정된 의미의 분열을 가져온다고 보았다. 연구자의 작품에서는 증축된 레이어들이 반복되며 원래의 의미가 교체되고 다른 것으로 변이된다. 이로써 작품의 의미는 하나로 고정되지 않고 다층적이며 비결정적인 것이 된다. 벤야민은 이러한 성향을 알레고리적인 것으로 본다. 연구자의 작품에서 해체적 양가성의 표현 양식으로 드러나는 알레고리적 특성은 예술작품을 구성하고 해체하는 방식으로 알레고리를 제시하고 있는 오웬스는 견해를 빌어 고찰한다. 또한 레이어 사이의 공간이 사

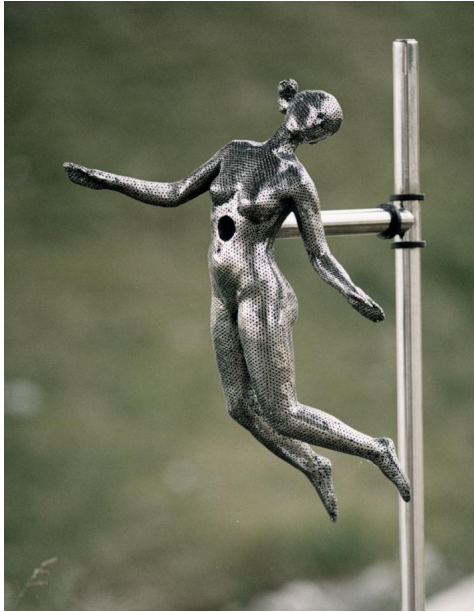
라진 최근작으로의 이행의 단초는 앞서 언급한 슈츠의 ‘전형’ 개념에 대한 좀 더 심도 있는 접근을 통해 도출하고자 한다.

## 1. 전형에 대한 양가적 심리: 명작 이미지

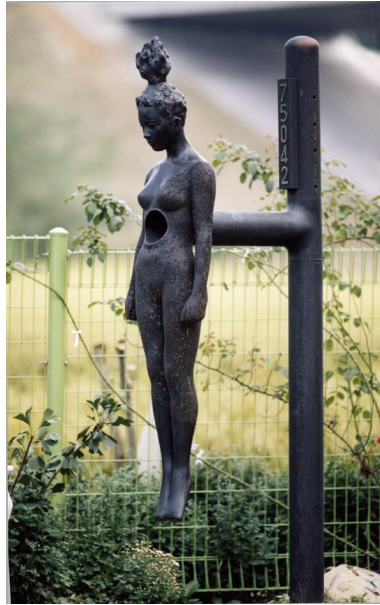
사회에서 통념적으로 정한 미에 대한 기준과 그에 대한 선망은 이상적인 인간상을 제시하고 있는 명작 이미지에 투사된다. 그러나 이상적 인간상의 대표적 표상인 그리스 조각은 이원적 세계관을 내포하고 있는 것 또한 사실로 그것을 차용함으로써 또 다른 거부의 심리를 투사하고 있는 것이기도 하다. 이번 절에서는 명작 이미지의 차용에 담긴 전형에 대한 양가적 심리를 사르트르의 타자론을 통해 보다 심도 있게 고찰한다. 앞서 양가적 심리의 출현을 고찰하며 이는 타자의 시선에서 비롯되었음을 언급하였다. 사르트르가 설파했던 타자의 시선이 지닌 권력은 연구자에게 개인적 경험에 대한 기억을 환기시키며 강렬하게 인식되었고 작품에 내재된 양가성의 발원을 분석하기 위한 이론적 배경으로 적용되었다. 이러한 고찰과 함께 ‘명작 이미지’에서는 다름을 바라보는 타자의 시선에 맞닥뜨려 ‘강등’ 과 ‘승격’ 을 반복하는 양가적 상황이 차용이라는 부정의 미학을 초래하고 있음을 제시하고자 한다.

### 1) 양가적 심리의 투사

연구자는 앞서 미술사의 이미지들을 차용하는 기저에는 전형적 미에 대한 선망과 거부의 양가적 심리가 작용하고 있음을 언급하였다. 전형적 미에 대한 선망 또는 동경은 그것을 거부하고 전복하고 싶은 충동 이전에 그에 대한 집착과도 같은 탐닉으로 이끌었다. 연구자의 초기 작품들



작품도판1. 무제



작품도판2. 무제2



작품도판3. 남성컴플렉스



작품도판4. 구원

또한 인체를 주로 다루고 있는데 대부분의 작품에서 가장 이상적인 비율을 지닌 젊고 아름다운 인체상을 제작하였다. (작품도판1,2,3,4) 사회에서 통념적으로 정한 미에 대한 기준과 그에 대한 선망을 작품에 투사하며 관습적이지만 모두에게 인정받을 수 있는 아름다움을 만들어 냈을 때 연구자는 그 결과물을 통해 결핍을 보충한 것 같은 만족감을 느낀 것이 사실이다. 그러나 그 만족감은 모순적이게도 곧 연구자가 지닌 결핍, 즉 아름다움과는 거리가 멀다고 각인된 전형과의 차이를 더욱 크게 느끼게 하고 좌절감을 불러일으키게 하는 동인이기도 했다. 이러한 만족과 좌절의 교차가 거듭되며 모두가 아름답다고 일컫는 것, 더 나아가서는 개인의 차이를 무시한 일괄적인 사회의 통념에 대한 문제에 봉착하게 된다. 관습적인 사회의 통념은 수많은 개인의 다양성 또는 개성에 대한 몰이해와 그로인한 소외를 조장하는 것임을 주변인의 경험으로 깨닫게 되었으며 초기 작품들에서는 이러한 소외의 분리를 드러내는 인체 이미지들이 등장하게 된다. 외면적으로 가장 이상적인 비례를 가진 아름다운 인체상들이 그 내면에는 결핍과 소외의 심리를 내포하며 그 대립의 경계지점에서 양가적 성향을 발산하게 된 것이다. 초기작에서 드러나는 소외의 몸짓은 차이를 바라보는 사회, 즉 타자의 시선으로부터 비롯된다. 이러한 타자의 시선에 대해 사르트르의 타자론은 매우 설득력 있는 이론을 제공한다. 사르트르의 타자론을 통해 타자의 시선으로부터 연구자의 작품에 소외의 형상이 드러났으며 이를 극복하기 위한 시도로서 그것에 대한 선망과 거부의 양가적 심리가 구축되었음을 확인해 보고자 한다.

사르트르는 타자는 나를 바라보는 자이기 때문에, 언제 어느 곳에 서라도 나를 바라보고, 내가 바라보는 것을 바라봄으로써 나의 힘을 앗아갈 수 있는 존재라고 말한다. 타자는 이처럼 그의 시선을 통해 나의 힘을 무력하게 만들고, 나를 객체화시키며, 나를 무장 해제시켜 무

방비 상태에 빠뜨린다. 사르트르는 이와 같이 타자가 나를 바라볼 때 타자에게서 일어나는 존재론적 지위의 변화, 즉 '바라보인-존재(l'être-regardé)'에서 '바라보는-존재(l'être-regardant)'로의 변화를 '승격(transfiguration)'으로 규정하고 있다. 이것은 타자가 객체에서 주체로 바뀌는 것을 의미한다.<sup>82)</sup>

타자의 시선이 지닌 이러한 위험성은 연구자의 상황에서 언제나 산재해 있는 것이었으며 그러한 시선이 무차별적으로 뚫고 들어와 내면을 난도질하는 것과 같은 외상적 순간을 종종 경험하곤 했다. 이는 공포인 동시에 좌절이었고 의도하지 않게 갖게 된 다름으로 감내해야 하는 불합리한 경험이었다. 이처럼 타자의 시선이 나를 뚫고 들어와 나를 와해하는 상황을 사르트르는 다음과 같이 설명한다.

'바라보인-존재(l'être-regardé)'에서 '바라보는-존재(l'être-regardant)'로의 일어나는 타자의 존재론적 지위의 변화에는 항상 나의 존재론적 지위의 변화가 수반된다. 또한 나에게서 일어나는 변화는 타자에게서 발생하는 그것과 항상 상반된다. 즉, 나는 타자의 시선에 의해 '바라보는-존재'에서 '바라보인-존재'로 변화하게 된다. 타자의 승격과는 달리 타자의 시선에 의해 나에게 일어나는 이러한 변화는 내가 주체의 위치에서 객체의 위치로 떨어지는 것을 의미한다. 이러한 의미에서 타자의 시선에 의해 나에게서 발생하는 이러한 현상은 나의 존재의 '원초적 실추(chute originelle)'이며 '강등(dégradation)'의 현상이다. 타자의 시선에 의해 발생하는 나의 존재의 강등과 그의 존재의 승격은 항상 동시에 발생하며, 그 역도 마찬가지이다.<sup>83)</sup>

---

82) 변광배, 『장 폴 사르트르: 시선과 타자』, 살림, 2004, P.33

83) 변광배, 『장 폴 사르트르: 시선과 타자』, 살림, 2004, P.34

그러나 인간으로써의 존재가치를 상징하는 주체성이 무너지는 순간을 인간은 좌시하지 못한다. 연구자 또한 나를 혼드는 (그들만의 사고체계에 입각한)타자의 시선으로부터 스스로를 바로 세우기 위해 그를 전복하기 위한 시도를 감행한다. 나를 판단하고 소외시켰던 그들의 시선은 절대적인 기준이 될 수 없으며 그러한 획일적 잣대는 용인될 수도 용인되어서도 안 되는 것이다. 이는 여러 번 언급한 바와 같이 고정적 관념에 대한 거부와 이를 해체하고 전복하고자 하는 조형적 양상으로 드러난다.

사르트르 또한 주체가 이러한 원초적 실추를 경험할 때 주체의 관심은 온통 나의 시선으로 타자를 바라보아 그를 다시 객체로 끌어내리려는 것에 집중된다<sup>84)</sup>고 말한다. 하지만 주체에게 적용되는 모든 것은 타자에게도 적용되며, 타자의 입장은 주체의 입장과는 정반대되는 것이다. 그렇기 때문에 인간으로서 타자 역시 절대로 나를 위한 객체로 있으려 하지 않는다. 그 또한 시선을 통해 나를 객체로 삼고 주체의 위치에 서고자 하는 노력을 끝없이 경주하게 된다.<sup>85)</sup> 이처럼 타자는 시선을 통해 나를 바라보며 나의 세계를 훑쳐가는 동시에 나에게 객체성을 부여하는 존재이므로 나와 타자는 항상 투쟁의 관계에 있을 수밖에 없게 된다.

사르트르의 타자론에서 주체와 타자가 당면한 투쟁의 관계에서처럼 본인 또한 다름을 바라보는 타자의 시선에 맞닥뜨려 ‘강등’ 과 ‘승격’ 을 반복하며 정체성의 위기를 경험하고 또한 타자의 시선이 몰고 오는 좌절과 소외를 극복을 위한 저항을 시도하게 되었다. 이는 초기작에서 소외의 내면을 지닌 이상적 미의 인체상으로 드러나며 이는 명작 이미지의 차용과 해체를 통한 고정적 의미의 전복으로 전개되었다.

---

84) 변광배, 『장 폴 사르트르: 시선과 타자』, 살림, 2004, P.34

85) 변광배, 『장 폴 사르트르: 시선과 타자』, 살림, 2004, P.34

## 2) 위험한 아름다움

연구자는 슬라이스 이미지를 이상적 미의 정전이라 일컬어지는 그리스 조각을 그대로 가져와 제작하였다.(작품도판5,6,7) 이는 앞서 고찰한 이상적 미, 즉 전형에 대한 동경과 거부의 양가적 심리에서 비롯된 것이다. 또한 초기작에서 보여 지는 인체가 보다 완벽한 전형의 옷을 입고 다시 등장한 것이라 볼 수 있다. 그러나 슬라이스 이미지의 명작들은 소외의 형상이 아닌 위대하고 강인하며 신적인 형상을 보여준다. 직접적으로 드러나던 양가적 심리기제들은 명작의 화려함으로 위장된다. 그러나 이러한 명작의 도상들은 그 내부에 위험한 관념들을 정좌시키고 있다. 연구자가 미술사의 명작들, 그 중에서도 그리스의 조각들을 차용한데에는 이들이 고질적으로 내포하고 있는 이원론적 사고관과 그들이 절대적 가치기준이라고 상정한 권력의 횡포를 해체하기 위함이다.

연구자가 차용한 그리스 조각들은 이상주의적 미의 추구를 목적으로 하고 있었으며 그리스인들에게 인간의 신체라는 것은 가장 절대이며 이상적인 미적 대상의 하나였다. 인체의 비례 비율 속에 숨겨진 아름다움은 곧 선(善)을 뜻하는 것이었으며, 절대자에 의해 내재된 자연의 진리라도 일맥상통하는 것이었다. 그리스 조각은 대부분 누드로 제작되었는데 그리스 조각에서 누드란 신들이 입는 옷 혹은 신들과 가까운 영웅들이 입는 옷이었다. 죄와 부끄러움이 없는 신들은 가릴 것도 부끄러울 것도 없었기 때문이다. 그리스에서 인간과 신은 상당히 가까운 존재로 묘사된다. 최고신인 제우스가 하는 행동은 인간과 다르지 않고 헤라클레스와 같이 인간에서 신의 반열로 올라선 이들도 있다. 그들은 인간도 노력하면 얼마든지 신이 될 수 있다고 믿었고 신의 옷을 입은 누드 조각은 ‘인간 모습의 이상향’을 의미하는 것이었다. 노력으로 신의 경지에 오



작품도판5. Sliced Images-DAVID, 2009



작품도판6. Sliced image-Hermes, 2016



작품도판7. Sliced Images-The Birth of Venus, 2012

를 수 있다는 그들의 믿음은 운명은 스스로 결정하고 개척한다는 자신감에서 비롯된 것이었으며 이러한 극단적인 인본주의는 인간의 교만함을 드러내는 것이기도 했다. 또한 그리스 조각은 남자의 조각이 대부분을 차지하는데 이는 오직 투표권이 남자에게만 주어지는 그리스식의 민주주의에서 여자들은 시민으로 인정받지 못하는 열등한 지위에 있었고 여체가 신성하

지 못하다는 관념으로까지 이어졌기 때문이다. 그래서 여자는 신성한 누드로 조각되지 못한 것이다. 그리스 조각은 10-20대 사이의 남자들로 표현되는데 전쟁이 허다한 그리스 도시국가에서 젊고 아름답고 건강한 남자야말로 가장 이상적인 인간상으로 여겼던 당시의 인식을 대변한다. 그들은 건강한 남자의 누드상을 통해 진정한 인간에 대한 이상향을 제시한 것이다. 이처럼 인간의 이상적인 미를 표현한 그리스 조각상이 암시하는 바는 강인하고 아름다우며 권력을 지닌 인간만이 진정한 인간이며, 연약하고 아름답지 못하며 그 어떤 권위를 지니지 못하면 인간으로써 가치를

획득할 수 없다는 극단적인 이원론의 폭력이며 세계를 중심과 주변으로 분리하고 중심에 우위를 두어 주변을 소외시키고 배척했던 편협한 세계관이었다.

연구자는 그리스 조각이 내포하는 이러한 이원적 세계관을 차용이라는 부정의 미학으로 거부하고자 했다. 연구자가 미술사의 이미지를 차용하는 것은 기존의 이분법적 가치체계의 모순과 폭력에 문제를 제기하고 이를 전복하고 극복하기 위한 일환으로 볼 수 있을 것이다. 또한 연구자는 명작 이미지의 차용을 이용해 원본 이미지가 지닌 본래의 의미를 전복시키며 동시에 새로운 의미를 도출해 내려한다. 차용된 이미지는 연구자의 작품 안에서 개인적 경험과 결합하여 새로운 서사를 창출한다. 차용된 이미지는 앞서 언급한 복제와 가공의 과정을 거치며 미술사에 고착된 원작의 개념이 전복되면서 작품 속에서 다양하고 이질적인 의미들이 도출되는 것이다.

이처럼 의도를 가진 모방으로써 차용은 재해석의 과정을 거쳐 새로운 개념을 생성한다.<sup>86)</sup> 이러한 과정은 연구자의 의도대로 그것을 변형하고 기존의 의미를 탈피한 새로운 의미망을 구축하는 과정에 다름 아니다.

## 2. 다의미의 공존: 대중적 이미지

이번 절에서는 대중적 이미지를 차용한 작품을 반복과 증축 그리고 사이의 공간을 중심으로 분석한다. 그리고 슬라이스 이미지가 반복과 공간을 통해 고정되지 않고 끊임없이 유동하고 있음을 제시한다. 슬라이스 이미지는 반복적으로 재구축되는 구조를 통해 입체와 평면이 교차되며 나타나고 사라지기를 반복하는데 이는 의미의 확장으로 가는 일로를 제

---

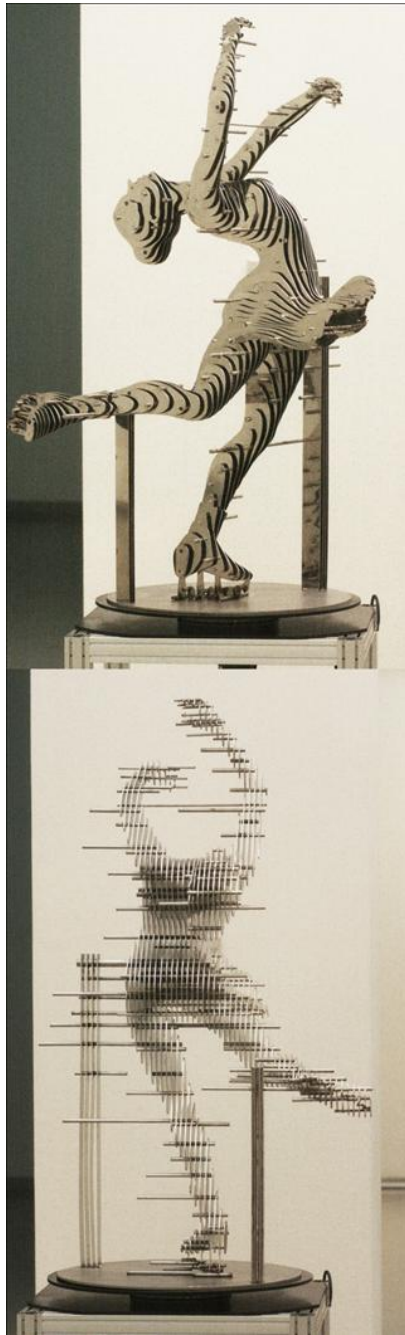
86) 이정우, 『시물라크르의 시대』, 거름, 1999, p.50.

공한다. 작품은 현전과 부재가 반복되는 공간에서 의미의 불투명성을 획득하며 동시에 알레고리적 특성을 드러낸다. 연구자는 이러한 슬라이스 이미지의 알레고리적 특성을 양가성의 확장으로 인식하고 이에 대한 심도 있는 분석을 위해 오웬스의 알레고리 개념을 적용하고자 한다.

## 1) 고정되지 않는 의미

본래의 형상을 가로의 선들로 분해하고 그 선들에 면을 부여한 하나의 레이어들이, 반복적 증축으로 구체화 되는 본인의 작품은 보는 시점에 따라 나타났다 사라지기를 반복한다. 완전한 형상을 갖추고 있다고 여겨졌던 대상이 어느 순간 평면적인 선들로 변환되고 형상이 와해되는 순간 보는 이는 눈앞에 현전했던 대상이 찰나의 순간 부재함을 경험한다.(작품도판8,9) 반복적으로 재구축된 구조가 드러나기 시작하며 입체와 평면이 지속적으로 교차되며 반복과 변이를 통해 의미 확장의 국면이 드러나게 되는 것이다. 작품은 현전과 부재가 반복되는 시지각적 공간에서 다층적이고 상호 교차적인 작품으로 변모하는데, 공간과 형상의 대립을 통해 변주과 변형을 반복하며 근원적 해체를 시도한다. 그리고 이러한 해체는 새로운 재구축의 바탕이 된다. 또한 해체구성을 통해 재구축을 시도하는 과정 속에서 해체와 구축의 양가성이 함께 표출된다. 양면적인 구조들이 교차되고 반복됨으로서 전통적 양식에서 벗어나 양가적 감정을 내포하는 해체적 양상이 전개됨과 동시에 상호대립적인 요소들 ‘사이’에 존재하는 긴장감이 일반적이지 않은 시각적 경험을 창출하게 되는 것이다.

감상자는 반복적으로 축적되는 구조 안에서 무의식적으로 시각적 동일성을 찾아내는 노력을 지속한다. 차이를 그 자체로 사유한 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 동일성을 반복의 효과로 보았다. 그는 동일성은 실제



작품도판8. Sliced Images-Layback Spin, Ina bauer, 2011



작품도판9. Sliced Images-Layback Spin, Ina bauer, 2011

로 존재하는 것이 아닌 외양이며 효과에 불과하며 동일한 요소들이 지속적으로 반복되는 것이 아닌 차이를 가진 것들이 반복의 효과를 통해 서로 동일한 것처럼 파악된다고 주장한다. 연구자의 작업 안에서는 서로 다른 형상의 레이어들이 증축되는 차이와 반복이 동시에 이루어지는데, 그 요소들은 차이를 가진 것들이 만나서 서로 영향을 미치는 과정을 거쳐 정의되고, 그 사이에서 또 다시 차이를 생성하며 이러한 과정의 반복을 통해 작품의 다층적 의미가 생성된다. 연구자의 작품에 나타난 레이어들의 반복적 증축은 들뢰즈가 언급한 반복처럼 어떠한 차이를 생산하려는 양식이다. 다시 말해 어떠한 이미지가 지닌 의미가 반복을 통해 분열되어 새로운 의미들이 발생하는 것을 의도하는 것이다. 반복한다는 것은 중국에는 어떠한 고정된 의미의 분열을 말하는 것이기 때문이다.

반복적 증축과 함께 각각의 레이어들 사이를 점유하는 공간 또한 의미가 유동하는 이러한 다층적 해석을 가능케 하는 요인으로 작용한다. 레이어들 사이의 공간은 일반적으로 네거티브 공간(negative space)으로 불려 지던 것이다. 공간이 작품의 배경으로 인식되었던 시대 형상에 묻혀있던 바로 그 음성적 공간이다. 그러나 19세기 후반부터 이러한 네거티브 공간에 대한 인식의 전환이 이루어졌는데 헨리무어(Henry Moore)의 작품세계에서 이를 매우 명확하게 목도할 수 있다.(도판52) 그는 작품 자체에 구멍-뚫린 공간-을 남겨 놓음으로써 전통조각에서 포지티브 공간의 부수적 요소로 주목되지 못했던 네거티브 공간을 상대적으로 우위에 있던 포지티브 공간과 함께 명시한다. 무어가 작품에 만든 구멍은 전통적 조각표면이 갖는 압축된 형태로써의 고정적 한계에 대해 공간 개념의 환기를 요구한다. 무어는 이 뚫린 공간을 구멍이라 부르는 것을 거부하며 그것을 다른 것들보다 더 중요한 것이라고 생각하지는 않는다고 밝히면서 그의 의도가 구멍을 부각하는 것에 있는 것이 아닌 분리될 수 없는



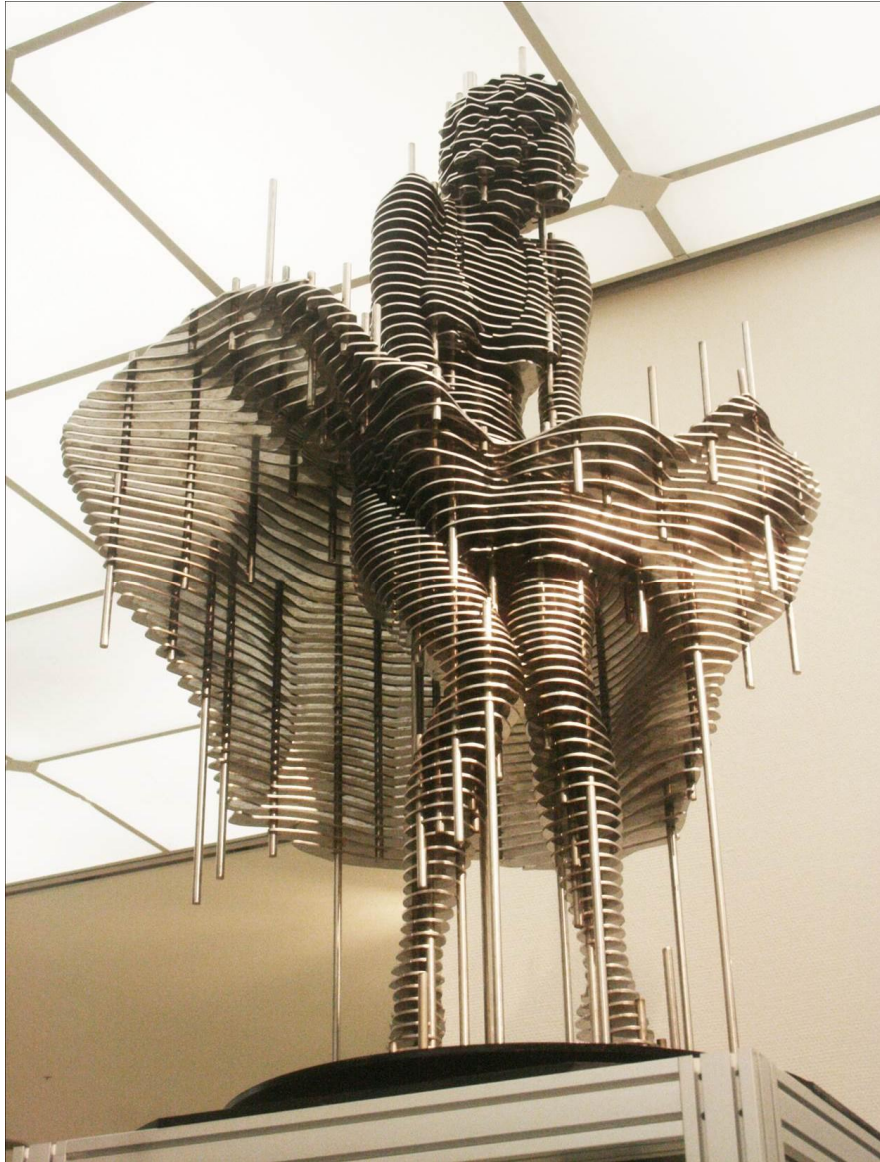
도판52. 헨리무어, <와상>

공간과 형태를 포함하고자 하는 것임을 분명히 했다. 무어의 조각에서 빈 공간과 매스를 갖는 조각, 모두가 도형인 동시에 바탕의 기능을 갖고 있는 것이다. 이러한 양자의 관계는 빈 공간과 오브제 사이의 유기적 균형과 조화를 창출한다. 이제 조각상은 명확하게 구분된 영역의 구속에서 해방되었다. 조각과 빈 공간 사이에 경계선은 투시 가능한 것이며, 한층 큰 맥락 속에 삽입된다. 빈 구멍은 부정공간에 긍정적 성격을 부여한다. 그리고 일종의 부정적-긍정 공간을 창출한다. 빈 공간은 이러한 과정을 통해 조각과 조각을 둘러싼 공간의 고정적 관계를 해체하고 경계를 재인식하게 하는 일종의 이완된 구조로 기능한다. 이러한 구멍의 기능은 한정된 공간과 주위공간을 비 객관적 형태로 조합할 수 있는 가능성을 제시하는 것으로 두 가지 공간의 실존을 내재한다. 다시 말해 조각을 둘러싼 주위 공간을 조각자체인 내부공간에 동등한 권리를 갖는 공간으로 인정한 것이라 볼 수 있다.

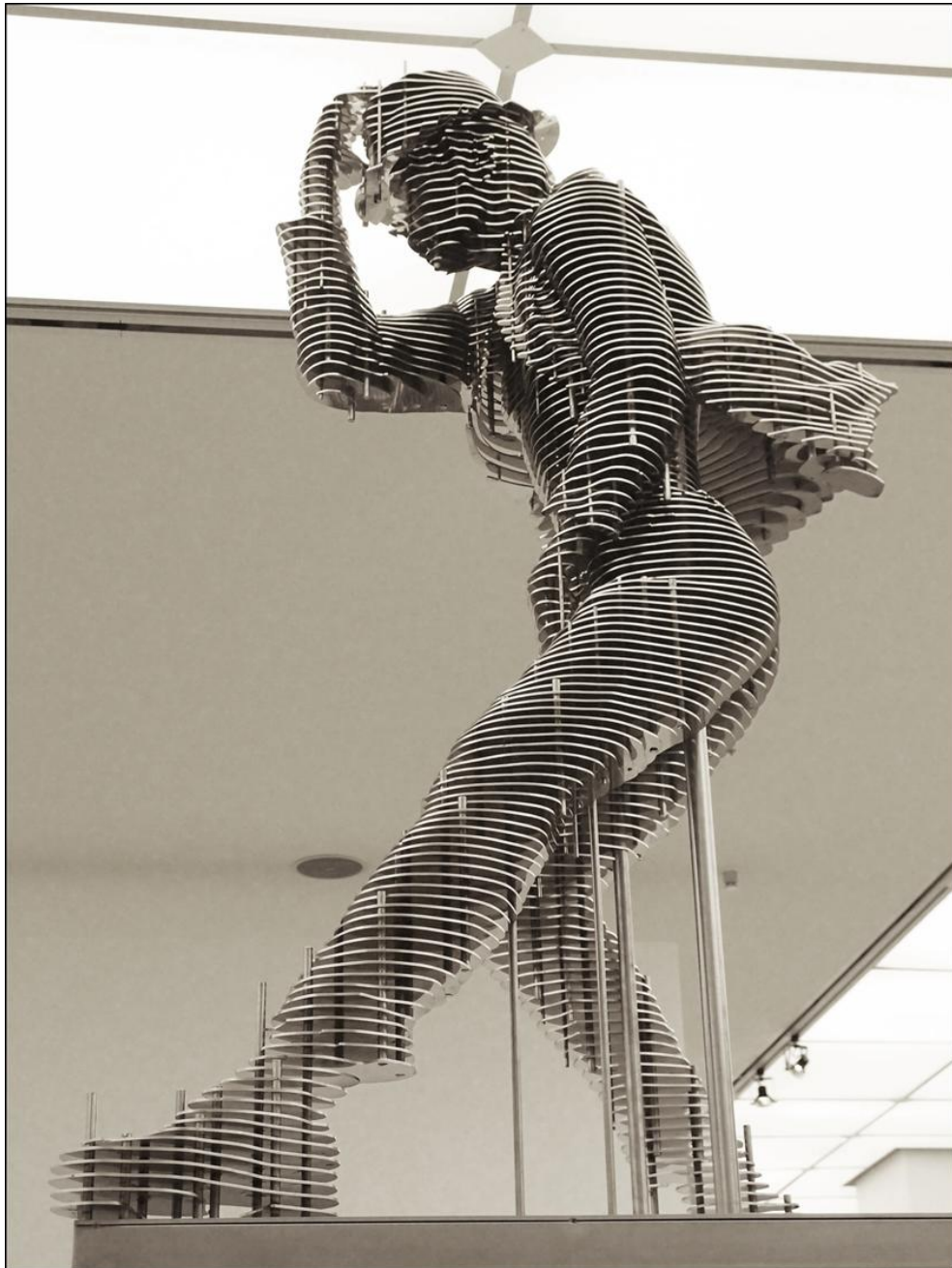


작품도판10. Sliced image-Ina Bauer, 2015

연구자의 작품에 존재하는 레이어 사이의 공간들은 단순하게 비어진 것이 아니라 작품이 놓여 있는 장소와 작품 내부를 연결하며 작품의 내적, 외적 구조를 열린 것으로 확장한다.(작품도판10,11) 반복과 증축, 그리고 긍정적 공간으로 제시된 각 레이어와 그 사이들은 위와 같이 차이, 다층적 의미, 열림을 도출한다. 작품이 지니는 이미지와 의미는 이제 고정되지 않은 것으로 유동하고 변이한다. 그 의미가 고정되지 않고 유동적인 상황은 다양한 해석의 가능성으로 인해 난해함을 불러일으킨다는 부정적인 관점으로 보여 질 수 있다. 이러한 난해함은 작품이 하나의 고정된 의미를 갖는 것이 아니라, 다양한 맥락에 기초하여 각기 다른 의미가 발생한다는 의미의 비결정성에 기인한다.(작품도판12,13)



작품도판11. Sliced Images -Marilyn Monroe, 2011



작품도판12. Sliced Images-Michael Jackson, 2012



작품도판13. Sliced Images Teddy, 2012

크레이그 오웬스(Craig Owens)는 이러한 미술에 접근하기 위해서는 작품을 단순히 시각적으로 보고 감각적으로 느끼는 것에 그치는 것이 아니라, 작품에 내재된 알레고리적 속성을 기반으로 의미를 읽어내는 방법을 통해 이해해야 한다고 주장한다. 이를 통해 그는 포스트모더니즘 미술의 난해함 또한 다각도의 해석과 다양한 의미 창출을 통한 미적 경험 영역의 확장이라는 긍정적인 측면에서 다루고 있다.

포스트모더니즘 미술에서는 알레고리적 충동을 표현하기 위해 차용을 이용한다. 차용을 통해 본래 이미지를 파편화하거나 왜곡하고 축적과 반복을 통해 부가물을 보충, 추가함으로써 원래의 뉘앙스와 리얼리티를 해체하고 전혀 다른 리얼리티를 창출한다. 이를 통해 과거의 이미지를 현대화시키고 그것을 대중적이고 일상적인 이미지들과 병치시키는 전략으로 현실을 교체, 변형 시키는 것이다. 이러한 차용의 전략을 구사하는 작품들은 그것이 지시하는 의미를 찾기가 쉽지 않다. 이러한 작품을 통해 작가가 제시하고자 하는 것이 바로 이러한 의미의 불투명성이며, 이러한 점으로 인해 작품은 알레고리를 획득한다. 이에 대해 오웬스는 다음과 같이 덧붙인다.

“이제 대상물은 알레고리를 이용하는 작가 앞에 노출되어 무조건 그에게 좌우된다. 말하자면 대상물은 이제 그 자체로서 어떤 의미나 의의도 유출할 수 없다. 그것이 가진 의의는 바로 작가에 의해 획득된 것이다. 작가는 대상물 내부에 그런 의의를 부여하고, 자신은 심리적이 아닌 존재론적인 의미에서 그 대상물을 배후에서 후원한다.”<sup>87)</sup>

## 2) 해체적 알레고리

---

87) 크레이그 오웬스, 「알레고리적 충동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 『모더니즘 이후-미술의 화두』, 조수진(역)·윤난지(역음), 눈빛, 2012, p. 168.

연구자는 작품에서 해체된 파편들을 조합하여 원래의 의미를 교체한다. 그러므로 이전의 의미는 지워지거나 다른 어떤 것으로 변이된다. 이 의미는 설정된 의미로서 하나의 텍스트가 또 다른 텍스트에 의해 중첩되면서, 그것 자체로서는 해석이 불충분하며 다른 텍스트를 통해서야만 읽을 수 있게 된다. 즉, 의미는 다른 어떤 것으로 변하여, 원래의 의미가 보존되지 않고 끊임없이 보충되어 교체된다는 것이다.<sup>88)</sup>

알레고리는 하나의 의미에 고정되어 있는 것이 아니라, 항상 새로운 다른 것으로 급변하는 다층적이고 잠정적인 것이다. 이러한 과정은 대상에 대한 해독과정을 수반하고 있다. 그러므로 알레고리가 드러나는 작품들에서는 파편화와 분리를 통해 대상들을 해체하는 한편, 모든 전통적인 의미 연관에서 해방된 채로 대상들을 조합하여 사용한다.<sup>89)</sup> 이러한 작품들에서는 새롭고 다양한 해석이 가능해지는 수용자의 역할이 강조된다. 이로써 유희적이고 해체적인 알레고리적 읽기는 해석에 있어 수용자의 역할을 확장시키게 된다. 그러므로 수용자 역시 작가와 마찬가지로 유동적으로 해체되어 무한한 해석의 가능성으로 나아가게 된다.

알레고리는 결코 그 자체로서 기능과 가치를 지니지 않으며 언제나 다른 것을 지시한다. 형상과 의미는 분쇄되고 교환이 가능해진다. 알레고리가 지닌 합리주의적 성격으로 형상의 자리에 관념이 유입된다. 그리고 그 의미는 지적으로 잡아낼 수 있는 것이 된다. 각양각색의 색채로 빛나며 끝을 알 수 없는 상징과는 달리, 알레고리는 세부적인 부분까지 해석되고 규정 될 수 있다. 알레고리는 기호적 성격을 지닌다. 때문에 열쇠나 주석을 필요로 한다. 그래서 알레고리는 그 뒤에 숨겨져 있는 사유의 영

---

88) 최광진, 『현대미술의 전략』, 아트북스, 2004, p. 204.

89) 김길웅, 「미적현상과 시대의 매개체로서의 알레고리」, 『브레히트와 현대 연극』, vol.4 한국브레히트학회, 1997, p. 65.

역을 모르는 사람에게는 이해되지 않는다. 알레고리는 저절로 열리지 않는다.

오웬스는 알레고리의 해석적 기능을 데리다의 해체 개념에 적용시켜 구성적, 초월적 주체개념에 의존하지 않고도 예술작품을 구성하고 해석하는 방법을 제시한다. 데리다는 해체 개념을 바탕으로 텍스트론에 접근하는데, 세계의 본질을 하나의 단일한 원리나 중심 또는 토대가 있는 것으로 생각하는 이성주의 중심의 사고를 해체한다. 그는 세계를 하나의 텍스트로 간주하고, 텍스트의 다양한 해석들을 한 의미로 귀결시키는 것은 불가능하다고 보았다. 텍스트는 본질적으로 결정 불가능한 의미를 가지고 있기 때문에 텍스트 내에서는 완전한 어떤 결론을 유추해 내는 것이 아니라, 다양한 가능성을 허용하는 것이라 할 수 있다. 개방된 텍스트는 망과 같이 서로 얽혀 관계성에 의하여 의미가 ‘흩뿌려지는’ 것이다. 데리다의 ‘차연’의 개념과 같이 텍스트의 의미는 궁극적으로 결정되어 있거나 확정된 것이 아니라 언어의 의미작용의 연쇄 속에서 하나의 대체 가능한 언어해석으로부터 다른 해석으로 지연된다는 주장을 시각적으로 보여주는 것이다. 여기서 오웬스는 형식 하나에 두 개의 내용을 포함하고 있는 알레고리의 복합적 속성을 해체주의와 연관시킨다. 알레고리는 그것의 자의적 특징으로 인해 형식이 구조 짓는 방식과 그것이 위치하고 있는 맥락에 의해서 의미를 획득하고, 그 의미를 구조적으로 해체하고 확장시킨다. 현대미술에 알레고리적인 동기를 부여하는 행위는 금단의 영역을 향한 모험과 같은 일이다. 왜냐하면 알레고리는 거의 2세기 가까이 미학적 일탈이자, 예술에 정반대되는 것으로서 비난되어 왔기 때문이다.<sup>90)</sup>

---

90) 크로체(Benedetto Croce, 1866-1952)는 자신의 저서 《미학(Aesthetic)》에서 알레고리를 ‘과학, 또는 과학을 흉내 내는 예술’이라고 언급했으며, 보르헤스(Jorge Luis Borges, 1899-1986)는 그것을 알레고리를 시류에 뒤떨어지고 고갈된 예술적 장치로, 미학적 과오라고 주장했다. 또한 역사적으로 문제시되고 있긴 하지만 확실히 비평적 관심사는 될 수 없는 어떤 것으로 간주하고 있다. 그는 알레고리란 현재와 복구될 수 없는 과거 사이의 거리를 의미하는 것으로 나타날 뿐이라고 생각한다. 윤 난지 엮음, 『모더니즘』

그러나 현대 미술에서 나타나는 이러한 미학적 일탈들은 다양한 텍스트와 함께 그에 따른 일정하지 않은 해석들을 수반하며 고정되지 않는 의미의 다양성을 양산해 내고 있다. 이와 같은 알레고리의 복합적 속성은 연구자의 작업이 지향하는 고정적인 것에서의 탈피와 맞닿아 있다.

### 3. 공간과 형상의 통합: 통합된 공간의 슬라이스 이미지

오웬스의 알레고리적 비평은 본인의 작품에서 나타나는 전통적 의미의 해체와 그로인해 생성되는 다층적 의미에 대한 적절한 설명을 제공한다. 그리고 다층적 의미로 해체된 작품이 다시 전형의 형상으로 회귀하는 양상을 보이며 슈츠의 전형이 말하는 전형성 속의 안온함을 표상한다.(작품도판14,15,16) 그러나 ‘무반성성’을 전제하는 전형성은 차이를 배제한 일원화의 기획을 은닉하고 있으며 그 자체가 본래적으로 내포하는 양가성 또한 감추고 있다. 최근작에서 드러난 이러한 전형에 대한 안주의 내면적 함의는 그 또한 양가적 심리의 발현으로서 지속적으로 유통하는 것으로 언제나 다른 모습으로 전환될 수 있는 가능성을 지니고 있다는 것이다.

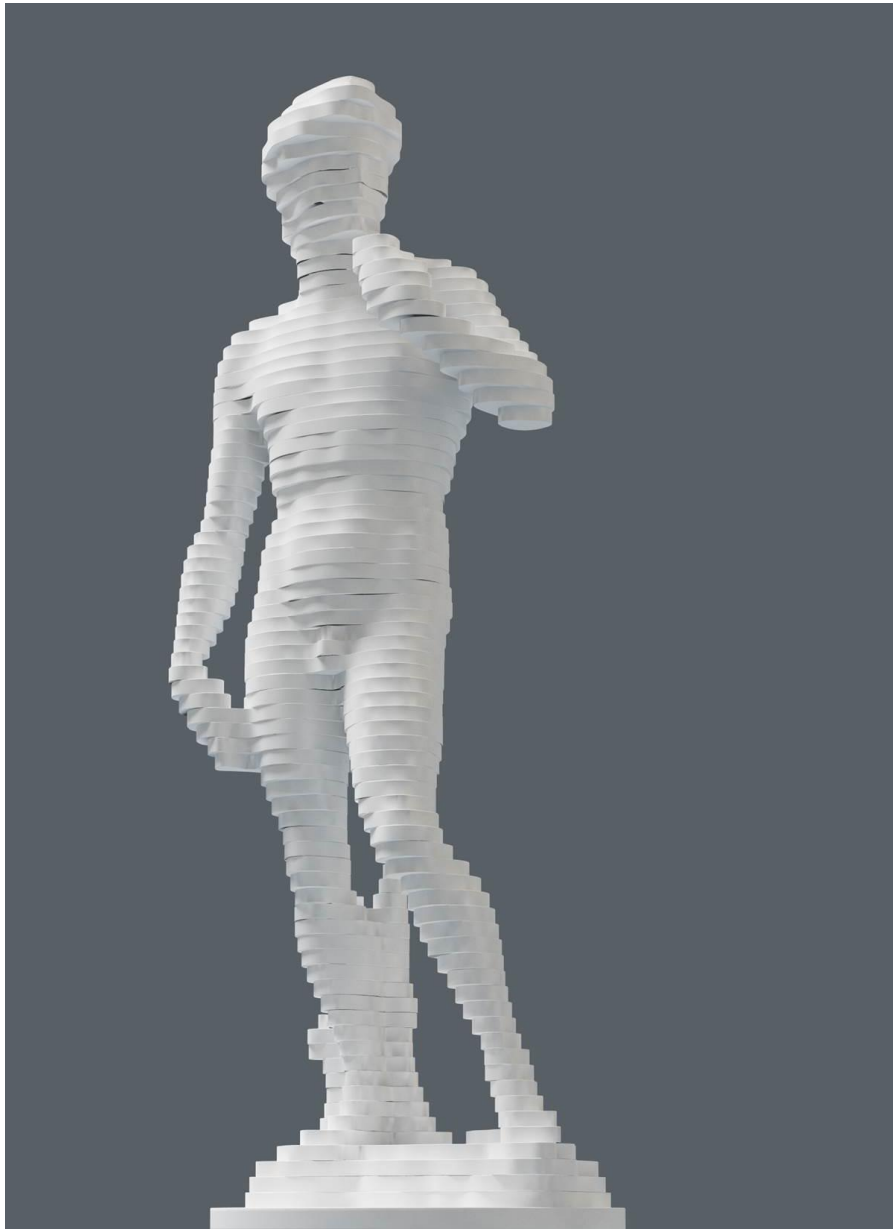
#### 1) 전형의 재해석

앞서 언급한 알레고리적 해석은 연구자가 차용하고 편집한 전형을 해석하는데 있어 유용한 것이다. 이를 부연하듯 오웬스는 알레고리가 현대 문화의 다양한 측면들과 복잡하고 난해한 현대미술의 층동들을 해석하는데 중요한 방법이라고 말한다.<sup>91)</sup> 특히 포스트모더니즘미술에 나타난 장

---

이후-미술의 화두』, 눈빛, 2012, pp. 163-164.

91) 크레이그 오웬스, 「알레고리적 층동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 『모더니즘



작품도판14. Sliced Images-DAVID, 2016

---

이후-미술의 화두』, 조수진(역)·윤난지(취음), 눈빛, 2012, p. 165.

소 특수성, 담론성, 혼성성, 이미지의 차용 등과 같은 다양한 전략들의 총동에 알레고리가 있다고 언급했다.<sup>92)</sup> 따라서 파편적이고 비고정적인 맥락들이 중첩되어 있는 미술의 다층적인 의미를 해석하는 것이 오웬스가 설파한 알레고리 방법론의 핵심이라고 볼 수 있다. 그는 「알레고리적 총동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여(The Allegorical Imperse: Toward a Theory of Postmodernism)」라는 글에서 다음과 같은 말을 한다.

“전체 역사를 통해 그것은 알레고리적인 재해석이 없었다면 여전히 무시되었을 과거와 현재의 틈 사이에서 기능하여 왔다. 과거로부터 멀리 떨어져 있다는 확신과, 그 과거를 현재를 위해 다시 되살리려는 욕구, 이들은 알레고리의 가장 근본적인 총동들이다.”<sup>93)</sup>

오웬스가 말한 현대적 의미의 알레고리는 예술의 태도이자 수법이며 예술의 고유한 절차이고 인식활동이다. 그리고 이러한 알레고리는 과거와 현재의 중첩과 같은 상이한 텍스트들의 중첩으로 발생한다. 또한 이러한 구조에서 상이한 텍스트들의 관계가 혼란스럽거나 단편적일 경우에도 하나의 텍스트는 다른 텍스트로 인해 해석 될 수 있는 것으로 보고 있다.<sup>94)</sup>

이 같은 오웬스의 알레고리적 비평은 연구자가 작품을 통해 전통적인 의미를 해체하고 그 속에 사회, 문화적인 맥락들을 겹쳐놓은 방법과 감상자에 의해 재해석되는 텍스트를 통해 전형을 재해석 하는 방식을 매우 적절하게 설명한다.<sup>95)</sup> 오웬스가 설명하는 알레고리에서 이미지의 부분들

92) 크레이그 오웬스, 「알레고리적 총동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 『모더니즘 이후-미술의 화두』, 조수진(역)·윤난지(역), 눈빛, 2012, p. 173.

93) 크레이그 오웬스, 「알레고리적 총동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 『모더니즘 이후-미술의 화두』, 조수진(역)·윤난지(역), 눈빛, 2012, p. 164.

94) 크레이그 오웬스, 「알레고리적 총동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 『모더니즘 이후-미술의 화두』, 조수진(역)·윤난지(역), 눈빛, 2012, pp. 65-166 참조.

95) 윤난지, 『현대미술의 풍경』, 한길아트, 2012, pp. 60-61 참조.



작품도판15.Sliced Images-카르포의 댄스, 2017



작품도판16. Sliced image-Ina Bauer, 2017

은 그 의미가 해체됨으로 인해 해독을 필요로 하게 된다. 즉 관람자들로 하여금 사회나 문화 등에 대한 개인적인 인식의 차이들을 바탕으로 작품을 해석하게 하고, 작품 자체 또한 복제되어 편집되고 장소와 결합하며 반복을 통해 증축됨으로써 다양한 의미에 대한 해독의 필요성이 제기되는 것이다. 따라서 감상자는 작품의 이미지를 단순히 시각적으로만 보는 것이 아니라 그것을 읽음으로써 해석적인 감상을 해야 한다. 또한 알레고리적인 작품은 단일한 의미만이 제공되는 것이 아닌 각종 사회적 관계에서 형성되는 다양한 의미를 생산하는 텍스트적인 성격을 띠고 그 의미는 계속해서 다른 의미로 교체되고 확장된다.

오웬스는 현대미술과 알레고리가 연계되는 방식을 세 가지로 분류한다. 이는 연구자의 작품과 알레고리가 연계되는 지점이기도 하다. 그는 첫 번째로 알레고리적 방식을 이용하는 작가는 이미지를 차용하여 그것들을 끌어 모으는데 이렇게 수집되어 복제된 이미지들은 본래의 의미를 상실하고 전혀 다른 의미로 변하게 되며, 새로운 의미가 추가되고 의미들이 중첩되면서 모호한 것이 되어버린다고 말한다. 그러므로 알레고리적인 이미지는 바로 차용된 이미지로 이를 알레고리의 중요한 이론적 근거로 보았다.

이는 연구자의 슬라이스 작업의 과정과 결과와도 상통하는 측면이다. 연구자 또한 미술사의 이미지를 차용하여 그것을 복제하고 해체적 이미지로 편집하는데 이렇게 도출된 전형의 슬라이스 이미지는 전작이 지닌 이상적 미의 아우라는 상실되고 그에 대체되는 의미로써 전형의 해체라는 새로운 의미를 내포한다. 그리고 곧 본래의 전형이 지닌 이미지와 슬라이스 이미지가 중첩되면서 또 다른 해석의 궤도로 진입하게 되는 것이다.

두 번째로 오웬스는 예술작품이 설치된 주변의 환경과 만나 장소와 작

품의 물리적 결합을 거쳐 새로운 작품으로 완성되는 ‘장소 특수성(site specificity)’ 을 들었다. 특정한 장소에 설치되는 이러한 작품은 일시적인 특성을 지니며 그 환경적 상황으로 인해 ‘장소 특수성’ 이 도출된다. 이는 시간의 흐름에 따라 소멸되고 해체되는 대지미술의 특징과 유사하다. 그리고 이러한 작업에서는 작품과 설치된 장소사이에 변증법적 관계가 형성되고 일시적인 알레고리적 의미를 지니게 된다. 장소 특수성의 미술은 그 일시적 특성으로 인해 대부분 사진으로 기록하고 보존된다. 오웬스는 이러한 사진이 바로 스쳐 지나가는 일시적인 순간을 고정된 이미지로 고착시키려는 욕망이 발산되는 알레고리적 충동이라고 말한다.

현대미술과 알레고리가 연계되는 마지막 방식으로 오웬스는 병렬적 작품을 구성하는 축적의 전략을 들고 있다. 이것은 수학적 수열이 갖는 통합적이고 병렬적인 연쇄과정의 작품들에서 알레고리적 특징이 나타난다는 것으로 파편화되고 재조합된 작품들은 작가와 감상자들에 의해 새로운 의미를 획득하게 된다는 것이다. 연구자의 작업 또한 일련의 컴퓨터 그래픽 과정을 거치며 작품을 수학적 수열의 방식으로 분해하고 나열한다. 그리고 실제공간에서 이를 다시 증축한다. 이러한 변증법적 구성을 통해 의미는 해체와 재창출의 구조를 지니게 된다. 전형의 이미지가 내용적, 형태적 재해석의 과정을 거쳐 다른 의미를 획득하게 되는 것이다.

## 2) 전형, 해체 그리고 통합

오웬스는 알레고리를 예술적 태도이자 기법이며 예술적 과정과 예술적 수용활동으로 보았다. 또한 알레고리는 하나의 텍스트가 다른 하나의 텍스트와 중첩되는 모든 경우에서 발생 하는 것으로 정의한다.

형식과 내용의 유일성, 자율성, 통일성을 강조하는 모더니즘에서는 알

레고리를 하나의 보충물, 다시 말해 표현에 덧붙여진 표현으로 인식하였으며 그것을 예술이 아닌 것으로 배제하였다.<sup>96)</sup> 그러나 오웬스는 알레고리가 덧붙여진 것일 뿐 아니라 대체, 보충된 것으로 본래의 의미를 파괴하는 힘을 갖는다고 설명한다.<sup>97)</sup>

이러한 오웬스의 견해와 같은 맥락으로 벤야민은 세계를 이해하는 데 완결성과 총체성을 추구했던 계몽주의 시대의 시각보다는 모호함 속에서 사물과 인식의 파편을 통해 점차 그 의미를 드러내는 알레고리적 시각이 필요하다고 주장했다. 이러한 그의 관점은 포스트모더니즘으로 대변되는 현대 사회에도 그대로 적용될 수 있는 것이다. 벤야민은 알레고리가 전통적으로 답습되어 온 의미의 연관을 단절하고 새로운 맥락을 제시한다고 보았다. 이러한 알레고리의 특성은 형상과 의미의 불일치를 발생케 하는데 이것으로 의미에 대한 다양한 해석이 가능해 진다고 보았다. 또한 사회의 모순과 불안정성을 이해하기 위해 새로운 사유방식, 말하자면 대상을 파편화된 불완전한 상태 그대로 바라보고 그 파편들에서 의미를 유출해 내는 알레고리적 시각이 필요하다고 주장했다. 앞서 고찰한 오웬스의 알레고리와 위에 언급한 벤야민이 제시한 알레고리적 시각은 전형에 대한 거부, 더 나아가서는 통념에 대한 전복을 의도하는 연구자의 작품을 해석하기 위한 필수적인 시각으로 보여 진다.

앞서 연구한 슬라이스 작업들은 전형을 차용하고 그들을 분해하여 재맥락화 함으로써 전형에의 탈피와 고정적이지 않은 이미지를 유도한다. 그러나 최근작에서 슬라이스 이미지는 레이어 사이의 공간이 없어진 레이어들의 견고한 봉합으로 다시금 전형적 형상에 다가선 것으로 나타난다. 이러한 이행에 대해 현대사회의 양가성에서 다룬 전형에 대한 슈츠

---

96) 크레이그 오웬스, 「알레고리적 충동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 『모더니즘 이후-미술의 화두』, 조수진(역)·윤난지(엮음), 눈빛, 2012, p.182

97) 크레이그 오웬스, 「알레고리적 충동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 『모더니즘 이후-미술의 화두』, 조수진(역)·윤난지(엮음), 눈빛, 2012, p. 183.

의 입장에서부터 그 단초를 찾아보고자 한다. 슈츠는 우리가 삶을 영위하는 사회세계(social world)는 전형성을 그 본질로 하고 있다고 주장한다. 질서정연한 것처럼 여겨지는 현실을 슈츠는 ‘유형화’ 혹은 ‘전형화’ 되었다고 표현한다. 나아가, 슈츠는 이 전형화 된 세계에는 이루 헤아릴 수 없는 ‘전형(들)(type or typification)’이 있으며, 그것들 없이는 이 세계는 존재할 수 없다고 설파한다. 타인들과의 관계에서 고립되어있고 어떠한 교분도 맺을 수 없는 초월적 개인을 상정하는 것을 부정했던 슈츠의 관심은 타인들과 상호적인 사회적 관계를 맺으면서 살아가야만 하는 사회적 존재로서의 개인에게로 향하게 되었고 사회적인 존재로서 항상 타인들과 의사소통이 가능한 인간의 모습을 천착하기 위해서 각각의 개인을 아우를 수 있는 어떤 무엇이 필요하다는 것을 절감하며 ‘전형’의 개념을 제시한다. 그는 주체(subject)와 객체(object)는 날카롭게 분리될 수 있는 성질의 것이 아니며 이러한 주체와 대상(객체)에 대한 데카르트적 이분법(Cartesian dichotomy)을 철저히 거부하기 위해 ‘전형’을 내세운다. 그는 외부세계가 전형을 통해 단지 주체와 독립된 채로 남아 있지 않게 되며 외부세계의 대상들은 끊임없이 전형을 통해 인간들과 격리됨이 없이 인간들에 의해 그 존재론적 의미가 구성된다고 주장한다. 다시 말해서, 인간들이 참여하는 어떠한 장면에서든 객체의 존재론적 지위는 인간들을 떠나서는 획득될 수 없는 것이다. 이러한 슈츠의 시각은 주체와 객체에 대한 데카르트적인 이분법의 전통위에 충실히 서있는 실증주의와는 확연히 구분되는 것임에 틀림없다. 슈츠는 그의 전형(성)을 실제로는 다소 표준화되었지만 여전히 모호한 상태에 있는 상식적인 사고를 개념화로 이끌고 일상적 언어의 필연적인 모호성으로 이끄는 추상화의 형식이라고 말한다. 그리고 ‘전형’들은 그것들이 표준화되고, 일반성을 띠었다고 하더라도 다시 표현해 그것들이 매우 간결함을 그 특징

으로 함에도 불구하고, 여전히 명확히 정의 내려질 수 없는 것들로 남아 있다고 말한다. 즉 어떤 ‘전형’도 명백히 규정되어 고정된 것은 없다. 따라서 그것(전형)들은 암묵적인 것들이며 애매모호한 것이며 세계의 구성원들에 의해 상황에 따라 ‘암묵적’으로 사용된다. 그리고 그 사용이 발생하는 구체적인 상황에서 사용된 전형의 의미가 희미하게 그 모습을 드러내게 된다. 다시 말해, 모호성 속에서 어렵פות이 그 의미를 드러낸 전형은, 그 전형의 ‘암묵적인’ 사용이 한시적으로 허용되는 구체적인 사회적인 상황 속에서 그 사회적 장면에 참여한 당사자들에 의해 조정된 의미를 발현하는 전형들이다. 우리가 전형화 된 세계에 안주해 있는 한 전형화 된 세계는 그 진면목을 드러내지 않고 감춘 채로 우리를 그 ‘무(無)’로부터 막아주는 이름들을 우리에게 준다. 이 이름들은 다름 아닌, 사회세계가 품고 있는 사회세계를 구성하고 있는 수 없이 많은 전형들을 말한다. 그러한 이름의 제공 다시 말해 전형의 제공은 마치 인간들에게 시혜를 베푸는 듯 보이기에 충분하다. 나아가 그 전형을 통한 상황의 판단과 이해뿐만 아니라 그 전형화 된 세계는 우리가 들어가 살 세계를 지어주고 우리를 사방에서 에워싸고 있는 혼란(chaos)으로부터 우리를 보호해준다. 그 세계는 우리에게 언어를 제공해 주고 이 세계를 믿을만한 것으로 만드는 의미를 제공해 준다. 그리하여 전형화 된 세계, 곧 사회는 이 세계가 안전하다는 우리의 믿음을 재확인 시켜주고, 이 세계에 대한 ‘의혹, 의문’을 지속적으로 잠재게 한다. 다시 말하면, 전형화 된 사회의 벽은 우리를 공포로부터 보호해주며, 우리의 삶이 이해가 되는 의미의 세계를 조직하게 해준다.

사회세계와 인간들이 전형을 필요로 하는 이유는 혼돈의 공포로부터 피할 수 있는 일종의 안식처를, 바로 그러한 전형들의 사용을 통해 보장 받을 수 있다는 사실에서 찾을 수 있다. 간단히 말해서 전형화 된 세계

혹은 사회세계의 전형(성)만이 인간들에게 그들의 정체를 인식하게 해줄 뿐만 아니라, 나아가 바로 정체의 주인이 되게 한다. 슈츠의 방식을 이어받은 내이튼슨(Natanson)에 따르면, 우리에게는 널리 퍼진 일종의 고정관념이 있는데, 그것은 다름 아닌 전형성과 익명성은 인간들의 자아를 몰수시키는 것, 즉 우리의 자아의 확립을 위해서는 있어서는 안 될 매우 치명적인 조건이라는 관념들이다. 따라서 이러한 시각에서는 전형성과 익명성은 매우 부정적인 것으로 보여 진다. 그러나 슈츠나 내이튼슨은 전형성에 대한 이러한 부정적인 고정관념을 거부하며 사회세계의 전형성이야말로 우리의 자아의 근거가 될 뿐만 아니라 동시에 초월의 근거 또한 제공한다고 믿었다.

그러나 본인은 전형에 대한 슈츠의 이러한 긍정적 기대와는 다른 입장을 견지한다. 전형이 분명 인간의 뿌리 깊은 사회성을 공고히 하는 데 기여하고 있는 것은 사실이지만 그 속에 모순적인 모호성 내지는 양가성을 은닉한 채 일원화 안에서 안주하게 하고 차이의 배제를 정당화하기 때문이다. 슈츠조차도 전형성을 이야기 할 때 그것들은 인간의 반복된 행동을 통해 창조된 의미의 침전물을 가리킨다고 인정하고 있다. 따라서 그들에게 있어서 전형성은 ‘무반성성’ 과 공존하는 개념들이다. 인간들은 이러한 기성화 된 전형성으로부터 가능해진 무반성성에 근거해서 그들의 사회세계 내에서 불필요한 주의와 신경(이 세계에 대한 의혹, 의문)을 쓰지 않음으로써 탈 부담과 안도감에 파묻혀 안온함을 느끼게 된다. 다시 말해, 전형으로 채워진 세계 속에 위치할 때만 사회성원들은 아무 생각 없이 살아나아 갈 수 있으며 쓸 데 없는 염려와 새로이 무엇을 고안하거나 창조하는 다시 말해 새로이 무엇을 시작해야하는 짐으로부터 벗어날 수 있게 되는 것이다. 전형이 우리에게 제공하는 안온의 세계는 그 이면에 우리를 우리가 그토록 두려워했던 아무것도 아닌 것으로 만들

려는 악마적인 공작을 숨기고 있는 것이다.

그럼에도 불구하고 인간은 왜 전형에 의지할 수밖에 없는가. 전형의 상실이 정체감의 상실처럼 간주되는 전형의 세계가 치밀하게 학습되어 너무나 당연하고 익숙한 것이 되었기 때문이며 혹여나 그것에서 이탈했을 때 닥치게 될 혼돈과 소외가 무엇보다 두렵기 때문이다. 그리고 이러한 모든 경험을 통해 어떤 의혹도 없이 그곳에 포함되어야 함이 각인되었기 때문이다. 전형의 세계에서 인간은 일시적 안온을 느끼지만, 그러나 자기반성과 자기부정으로 더 나은 존재로 향하는 인간에게는 일시적 안온보다는 의문, 의혹이 더 친밀한 것이다. 혼돈이 두려워 안주한 인간에게 전형은 그가 내포한 모호성을 철저히 숨기고 그들을 회유하고 있지만 전형은 분명히 그 안에 여전히, 늘 모호성과 양가성을 지니고 있는 것이다. 연구자의 최근작이 해체적 형상에 대한 조금은 미온한 태도를 보이고 있는 것은 전형의 거부에 따른 혼란과 소외감에 대한 공포, 그리고 사회적으로 승인되지 않은 아무것도 아닌 존재로 추락하게 될 것 같은 무에 대한 공포가 그것에 대한 절실한 거부를 뚫고 침입했기 때문이다. 그러나 이 역시 연구자 안에 여전히 존재하는 양가적 심리를 여실히 증명하는 것이라 할 수 있다. 양가성은 영원히 어느 한 쪽에 정주하지 않는 것으로 언제나 양면 모두가 그 우위를 경쟁하기 때문이다.

## V. 결론

본 논문에서는 슬라이스 이미지와 양가성에 대한 고찰을 통해 연구자의 작품을 분석하고 연구자의 작품이 양가성으로 인한 해체적 과정으로 다의미를 획득하며 슬라이스 이미지가 고정되지 않는 다층적 해석으로 열려 있음을 확인 하였다. 이러한 과정으로써 슬라이스 이미지에 나타난 양가성을 타자의 시선에서 비롯된 트라우마로부터 이끌어 내고, 양가성에 대한 다양한 영역의 담론들을 고찰하며 슬라이스 이미지의 형성과정과 양상을 분석하였다.

본 논문에서는 2004년부터 현재까지의 슬라이스 이미지 작업들을 분석하였다. 슬라이스 이미지는 창조의 충동으로 작용한 외상적 기억과 그것으로 인한 양가적 심리가 투사된 차용된 이미지 위에 구축된다. 연구자 작품의 내재적 양상이자 연구자의 심리적 상황인 양가성은 바로 이상적 아름다움-전형에 대한 것이었으며 그것에 대한 선망과 거부의 양가적 심리를 반영하는 차용된 이미지들이 해체의 과정을 거치며 알레고리적 성향을 드러내고 있음을 작품의 이론적 배경의 고찰과 이를 근거로 한 작품의 분석을 통해 도출하였다.

차용된 이미지, 즉 전형이 지닌 고정적 관념을 해체하기 위한 편집과 반복은 고정된 의미의 분열을 초래하며 알레고리적 특성을 지니게 된다. 증축된 레이어들의 반복은 차이의 생성을 향하며 본래 의미를 해체하고 그 의미는 다양한 맥락을 포함하는 새로운 의미로 대체된다. 이로써 작품의 의미는 하나로 고정되지 않고 다층적이며 비결정적인 것이 된다. 이러한 성향은 하나의 의미에 고정되지 않고 급변하며 잠정적인 알레고리의 성향이다.

작품이 지닌 알레고리적 성향에 관한 이론적 틀은 해체주의와 연관하

여 현대미술의 알레고리적 특성을 제시한 오웬스의 알레고리 개념에서 찾을 수 있었다. 오웬스는 현대미술의 알레고리적 성향을 데리다의 ‘차연’ 개념과 연결시킨다. 그는 텍스트의 의미가 결정되어 있거나 확정된 것이 아니라 연속되는 언어의 의미작용 속에서 하나의 대체 가능한 언어 해석으로부터 다른 해석으로 지연됨을 의미하는 차연을 알레고리가 시각적으로 재현하고 있다고 보았다. 이러한 오웬스의 개념에서 하나의 형식 안에 두 개의 내용을 포함하고 있는 알레고리의 속성이 해체주의와 연관되며 연구자의 작품에서 읽혀지는 알레고리가 다양한 맥락에 의해서 의미를 획득하는 동시에 그 의미를 구조적으로 해체하고 확장시키는 것임을 확인할 수 있었다. 또한 본인의 작업에 나타난 차용과 해체 그리고 알레고리적 성향이 서로를 지지하고 보충하며 연계되는 방식으로 궤를 함께 하며 맞물려 돌아가고 있음을 알 수 있었다.

이처럼 해체적 양상으로 진행되었던 작업의 방향이 최근 이전의 경로와는 다른 행보를 보이고 있다. 2016년을 기점으로 슬라이스 이미지는 레이어 사이의 공간을 통합하고 레이어들을 견고하게 융합하는 것으로 다시금 전형적 형상에 다가서는 형식을 취하고 있다. 이러한 형식의 이행에 대해서는 현대사회의 양가성에서 다룬 전형에 대한 슈츠의 입장에서부터 그 단초를 찾을 수 있었다. 슈츠는 사회세계(social world)가 전형성을 그 본질로 하고 있다고 주장한다. 슈츠는 주체와 대상은 이분법적으로 분리될 수 없으며 사회적 존재로서의 개인이 타인들과 소통하며 외부세계와의 관계를 이어주는 전형을 사회적 삶을 위한 필수적인 것으로 보았다. 그는 주체와 대상에 대한 데카르트적 이분법(Cartesian dichotomy)을 철저하게 거부하며 전형의 특성을 기술한다. 그는 전형이 모호한 상태에 머물러 있는 상식적인 사고를 개념화로 이끄는 동시에 일상 언어의 필연적인 모호성을 내포하는 것이라고 본다. 따라서 전형은 그 ‘암묵적

인' 사용이 한시적으로 허용되는 구체적인 사회적인 상황 속에서 조정된 의미를 발현한다. 그러므로 그 어떤 '전형'도 명백히 규정되어 고정된 것은 없다. 슈츠가 제시한 전형은 일각에서 연구자의 작품에서 보여 지는 다양한 맥락에서 구축되는 고정되지 않는 의미와도 유사한 일면을 지닌 것으로 이해된다. 근원적으로 모호함과 양가성을 지닌 전형은 연구자 작품의 형성 배경에서 부정적인 것으로 위치하고 있지만 전형에 대한 슈츠의 분석을 통해 아이러니하게도 전형 속에서 연구자 작업의 구심점인 양가성을 발견할 수 있었다. 그러나 전형이 내포한 양가성과 연구자의 개인적 심리인 양가성이 구조적으로 다른 측면을 지니고 있는 것 또한 포착되었는데 전형에서의 양가성은 그것의 표준화 과정에서 오는 추상성에 기인한 것이라면 연구자의 작품에서 드러난 양가성은 전형에 대한 긍정과 부정의 심리적 상황을 함축하고 있는 것이다. 그러나 양가성을 내재한 전형이 그 자체의 본성을 위장하고 개인적 상황에 반영되어 또 다른 개인적 차원의 양가성을 양산하게 된 사실은 연구자의 작업에 나타난 양가성을 이전의 긴장된 시각이 아닌 완화된 시각으로 바라볼 수 있는 계기로 작용하게 되었다. 이처럼 전형 또한 모호하고 양가적인 것임에도 불구하고 다른 것들을 배제했던 전형의 폭력과 모순의 이면을 확인하게 된 것은 본인에게 있어 매우 주요한 의의를 지닌다. 본인에게 트라우마의 결정적 동인이 되었던 전형이 결국은 절대적인 진리가 아니며 언젠가 해체될 수 있는 불안정한 것이라는 확신을 주고, 이러한 불안정한 전형이 만들어 낸 옳지 않은 것 또는 이상적이지 않은 것, 다름에 대한 통념 또한 언젠가 해체될 수 있다는 가능성을 제공했기 때문이다.

우리가 세계의 전형에 속하고자 할 때 세계는 '무(無)'을 상황을 탈피할 수 있는 자리를 내어준다. 그리고 전형의 세계에 자리 잡음으로써 우리를 사방에서 에워싸고 있는 모호함과 양가성의 혼란(chaos)을 종식시

킨다. 혼돈과 소외의 공포를 모면한 인간은 이 세계의 부속물로써 그 세계가 안전한 것이라는 자기최면적인 믿음을 되새긴다. 그리하여 전형화된 세계는 우리에게 안전한 것, 속해야 하는 것으로 각인되는데 성공한다. 이러한 각인은 지금 속해 있는 세계에 대한 ‘의혹, 의문’에 대한 문제를 저 깊은 곳으로 침전시킨다. 다시 말하면, 전형화 된 사회는 우리를 혼란과 소외의 공포로부터 보호해주며, 이러한 보호를 빌미로 고정된 질서에 순응하도록 종용하는 것이다.

전형에 대한 고찰을 슈츠의 전형성 개념으로 전개해 나가면서 연구자는 슈츠가 말하는 전형의 양가성을 확인하고 그로부터 전형에 대한 해체의 가능성을 확인한 것이 사실이다. 그러나 전형성이 우리의 자아의 확립을 위해서는 없어서는 안 될 주요한 조건이라는 슈츠의 입장에 대해서는 매우 비판적이다. 전형성이야말로 자아의 근거이면서 초월의 근거라는 슈츠의 입장과는 달리 연구자는 전형이 주는 존재감의 뿌리가 그 일원화의 기획에 포함된 것으로 이해한다. 전형은 분명 사회성을 공고히 하는 데 기여한다. 하지만 전형은 동시에 모두의 사회로 진입하기 위한 획일적인 가치체계로의 귀화와 차이를 배제한 질서안의 일원화를 요구한다. 전형은 일원화된 구성원에게 전형 밖의 세계는 위험한 것이라는 주문을 계속해서 주입하며 안주하게 하고 차이의 배제를 정당화 한다. 슈츠조차도 전형성이 인간의 반복된 행동을 통해 생성된 의미의 침전물을 가리킨다고 말한다. 따라서 전형성은 ‘무반성성’과 공존한다. 우리는 전형이라는 온실 안에서 무반성성을 길러낸다. 그리고 이러한 무반성성에 둘러싸여 세계에 대한 의혹이나 의문에서 멀어짐으로써 새로운 시각에의 역동성과 창조의 의지를 상실하게 되는 것이다. 전형은 우리에게 안온의 세계를 제공하며 우리를 안주하는 인간, 주체적으로 삶을 상실한 나약한 인간으로 제조하려는 악마적인 공작을 숨기고 있는 것이다.

그럼에도 불구하고 인간은 왜 반복적으로 전형의 회유에 굴복하게 되는가. 전형을 거부하는 이탈을 감행했을 때 감내해야 하는 비난과 격리를 목도했기 때문이며 전형의 상실이 정체감의 상실처럼 학습되었기 때문이다. 그리고 혹여나 그것에서 이탈했을 때 그것에 대처하여 스스로를 지지 할 기반을 찾지 못했기 때문이다. 통합된 공간의 슬라이스 이미지는 전형의 거부로 발생하는 이러한 혼돈과 소외의 두려움으로부터 기인한 것으로 해석된다. 전형의 거부로써 그것을 적극적으로 해체하는 면모를 보였던 작품이 다시 전형의 형상으로 회귀하는 양상을 보이는 것은 슈츠의 전형이 말하는 전형 속의 안온함을 표상한다. 그러나 인간은 자기부정 통해 더 나은 존재로 향할 때 진정한 삶의 의미에 다가설 수 있으며 일시적 안온 안에 포섭되어 있는 중에서도 언제나 그 의문과 의혹의 고리만은 잡고 있어야 할 것이다. 최근작에서 드러난 전형에 대한 안주 또한 완전한 정착을 의미하는 것은 아니다. 이는 전형에 대한 거부의 심리가 그 역동적인 자극을 달성하고 전형의 해체에 다다른 지점에서 발생하는 양가적 심리의 구동이다. 연구자의 양가적 심리인 전형에 대한 선망과 거부는 언제나 그 양면을 횡단하며 고정되지 않은 채 지속된다. 두 개의 양가적 심리는 끊임없이 자신의 존재를 피력하며 표면으로 드러나고자 경쟁한다.

연구자의 슬라이스 작업이 새로운 양상을 보이는 것 또한 이러한 양가성의 또 다른 발현으로 해석할 수 있으며 이는 고정되지 않는 새로움으로의 열린 가능성을 시사한다.

## 도 판 목 록

- 도판1. 보티첼리, <비너스>, 1485년경.
- 도판2. 앵그르, <샘> 1856년경.
- 도판3. 아마나티, <레다와 백조>, 1540.
- 도판4. 베르니니, <페르세포네의 납치>, 1621-22
- 도판5. 피에르 만조니, <살아있는 조각>, 1961
- 도판6. 피에르 만조니, <예술가의 변>, 1961
- 도판7. 백남준, <머리를 위한 선>, 1919
- 도판8. 셰리 레빈, <위커 에반스를 따라서>, 1981
- 도판9. 셰리 레빈, <위커 에반스를 따라서>, 1981
- 도판10. 호안 미로, <창공의 금빛>, 1967
- 도판11. 셰리 레빈, <호안미로를 따라서> 1985
- 도판12. 만 레이, <La Fortune II >, 1938
- 도판13. 셰리 레빈, <만 레이를 따라서>, 1990
- 도판14. 마르셀 뒤샹, <자전거 바퀴>, 1913.
- 도판15. 마르셀 뒤샹, <발랄한 과부>, 1920.
- 도판16. 마르셀 뒤샹, <병걸이>, 1914
- 도판17. 마르셀 뒤샹, <유리>, 1915~1923.
- 도판18. 마르셀 뒤샹, <샘>, 1917
- 도판19. DAZ studio modeling
- 도판20. Z-Brush 3D modeling
- 도판21. Rapidform XOR 단면추출 이미지1
- 도판22. 단면추출 이미지2
- 도판23. 단면추출 이미지3
- 도판24. 환봉의 위치와 개수를 지정하는 과정1
- 도판25. 환봉의 위치와 개수를 지정하는 과정2
- 도판26. Rhino와 CAD 변환작업
- 도판27. 제작과정1
- 도판28. 제작과정2

- 도판29. 레이어 부분 이미지
- 도판30. 바자렐리, <컴포지션VI>, 1980, 66x66
- 도판31. 브리짓 라일리, <Movement in squares>, 1961
- 도판32. 안토니 고펜, 라이프 캐스팅 제작과정
- 도판33. 안토니 고펜, <세 개의 길: 틀, 구멍, 통로>, 1981
- 도판34. 안토니 고펜, <틀>, 1981
- 도판35. 안토니 고펜, <상실된 지평선>, 2008
- 도판36. 안토니 고펜, <끌려진>, 2000
- 도판37. 안토니 고펜, <위기의 군중 II>, 1995
- 도판38. 안토니 고펜, <위기의 군중 II>, 부분
- 도판39. 안토니 고펜, <눈먼 빛>, 2007
- 그림40. 마크 퀸, <The Way Of The Fleshy>, 2013
- 도판41. 마크 퀸, <대리석 연작>, 1999-2000
- 도판43. 마크 퀸, <셀프>, 1991
- 도판44. 아니쉬 카푸어, <천 개의 이름들>, 1979-80
- 도판45. 아니쉬 카푸어, <흰모래, 빨간 수수, 수많은 꽃>, 1982
- 도판46. 아니쉬 카푸어, <아담>, 1989
- 도판47. 아니쉬 카푸어, <보이드를 위한 빌딩, 빌딩 내부>, 1992
- 도판48. 아니쉬 카푸어, <승천>, 2003
- 도판49. 아니쉬 카푸어, <하늘 거울>, 2006
- 도판50. 아니쉬 카푸어, <구름문>, 2004
- 도판51. 아니쉬 카푸어, <무제>, 1997

- 작품도판1. 무제
- 작품도판2. 무제2
- 작품도판3. 남성컴플렉스
- 작품도판4. 구원
- 작품도판5. Sliced Images-DAVID, 2009
- 작품도판6. Sliced image-Hermes, 2016
- 작품도판7. Sliced Images-The Birth of Venus, 2012

- 작품도판8. Sliced Images-Layback Spin, Ina bauer, 2011  
작품도판9. Sliced Images-Layback Spin, Ina bauer, 2011  
작품도판10. Sliced image-Ina Bauer, 2015  
작품도판11. Sliced Images -Marilyn Monroe, 2011  
작품도판12. Sliced Images-Michael Jackson, 2012  
작품도판13. Sliced Images Teddy, 2012  
작품도판14. Sliced Images-DAVID, 2016  
작품도판15.Sliced Images-카르포의 댄스, 2017  
작품도판16. Sliced image-Ina Bauer, 2017

## 참 고 문 헌

### · 단행본

- 김형효, 『포스트 모더니즘의 철학』, 철학과 현실, 1993  
김상환, 『해체론 시대의 철학』, 문학과지성사, 1996  
강우성, 『미술은 철학의 눈이다』, 문학과 지성사, 2014  
노명우, 『아방가르드』, 책세상, 2008  
마광수, 『카타르시스란 무엇인가』, 철학과 현실사, 1997  
변광배, 『장 폴 사르트르: 시선과 타자』, 살림, 2004  
이광래, 『해체주의와 그 이후』, 주식회사 열린책들, 2007  
이광래, 『미셸 푸코: 광기의 역사에서 성의 역사까지』, 민음사, 1989  
이창재 외, 『예술작품과 정신분석』, 학지사, 2010  
이창재, 『프로이트와의 대화』, 학지사, 2003  
이정우, 『시물라크르의 시대』, 거름, 1999  
유기환, 『조르주 바타이유: 저주의 뭉. 에로티즘』, 살림, 2006  
윤난지, 『현대미술의 풍경』, 예경, 2000  
정영숙 외, 『아동발달과 부모교육』, 시그마프레스, 2005  
진중권, 『놀이와 예술 그리고 상상력』, 휴머니스트, 2005  
최광진, 『현대미술의 전략』, 아트북스, 2004  
피종호, 『해체미학』, 도서출판 뿌리와 이파리, 2005
- 로버트 앳킨스, 『현대미술의 개념풀이』, 박진선 역, 시공사, 1994  
롤랑 바르트, 『텍스트의 즐거움』, 「저자의 죽음」, 김희영 역, 동문선, 1999  
로리 슈나이더 애덤스, 『미술사방법론』, 박은영 역, 조형교육, 2002  
리처드 D. 자키아 지음, 『시지각과 이미지』, 박성완 역, 안그라픽스, 2007  
마크 애론슨, 『Art Attack 도발: 아방가르드의 문화사-몽마르트에서 사이버  
컬처까지』, 장석봉 역, 도서출판 이후  
마단 사렘 외, 『데리다와 푸코, 그리고 포스트모더니즘』, 인한규 역, 인간사랑, 1991  
셀리 이건, 『죽음이란 무엇인가』, 박세연 역, 웅진싱크빅, 2013

윌리엄 파운드스톤 지음, 『패러독스의 세계』, 민찬홍 역, 뿌리와 이파리, 1998  
 주디스 허먼, 『트라우마: 가정폭력에서 정치적 테러까지』, 최현정 역, 플래닛, 서울, 2007  
 지그문트 프로이트, 『토텐과 터부』, 강영계 역, 지식을 만드는 지식, 2013  
 질 들뢰즈, 『스피노자의 철학』, 박기순 역, 민음사, 2012  
 존 레웰린 저, 『데리다의 해체주의』, 서우석 역, 문학과 지성사, 1988  
 칼빈 톰킨스 저, 『아방가르드 예술의 다섯 대가들』, 송숙자 역, 현대미술사, 2000  
 케빈 S. 홀, 『정신분석의 대가: 프로이트 심리학 입문』, 김문성 역, 스마트북, 2015  
 피터 지마, 『데리다와 예일학과』, 문학동네, 2001  
 크레이그 오웬스, 『모더니즘 이후-미술의 화두』, 조수진(역)·윤난지(역음), 눈빛, 2012

#### · 학술지 및 정기 간행물

김영호, 「서구미술에 나타난 모방과 차용의 역사 논리」, 『현대미술학회』, 제2호, 1998  
 김길웅, 「미적현상과 시대의 매개체로서의 알레고리」, 『브레히트와 현대 연극』, vol.4 한국브레히트학회, 1997  
 박순경, 「교육과정 이론화의 새로운 가능태로서 후기구조주의적 논의」, 『교육과정연구』 제15권 제2호, 1997  
 이승환, 「자본주의 신체미학과 자아정체성: 미적 실존에서 감성적 실존으로」, 고려대학교 철학연구소, 철학연구, Vol. 36, 2002  
 이문정, 「마크 쿨의 조각에 나타난 생성과 소멸의 미학」, 한국기초조형학회, 기초조형학연구, Vol.15, No.2, 2014  
 임현혁.최정윤, 「해체주의 관점에서 표현된 타이포그래피의 조형적 특성에 관한 고찰」, 경희대학교부설디자인연구원 논문집. 8(1), 2005  
 진동선, 「포스트 모더니즘 이후의 사진-도용(Appropriation)미학의 절충주의」, 『사진예술』, 1997  
 전영백, 「‘포스트미니멀리스트’ 아니쉬 카푸어의 신체를 닮은 형이상학적 작업: 송고와 언캐니 사이」, 현대 미술사학회 제32집, 2012  
 최성운, 「해석학적 차원에서의 해체주의 디자인에 내재된 함축성에 대한 연구」, 디지털디자인학연구, 15(3), 2015  
 최미숙, 「‘차연’에 관하여」, 고려대학교 철학연구소, 18(1), 1994

# ABSTRACT

## A Study on the ambivalence in the Image of Slice

Park, chan-girl

A Thesis for a Doctorate Degree

Dep. of Fine Art

Graduate School of Sungshin Women's University

In this paper, the ambivalence shown in the slice images is presented through analysis with a theoretical consideration. Through this process, the borrowing of images taken from the negative comments made on existing ideas and norms is shown as slice images through the process of dismantling and rebuilding. This is an expression of ambivalence psychology, suggesting an open possibility to not being fixed. Unstable implies ambivalence. It is because there are both positive and negative effects on a target, and it is permanently moved without reaching any conclusion. This thesis is based on the cold views and traumatic memories of others on which ambivalences. It suggests that the work was expressed in the spirit of art as a work to overcome its trauma, by presenting the concept of the "Sartre's theory of the other" and "Freud Psychoanalysis".

The view of the difference, which is the cause of traumatic memories imprinted on oneself, is based on a fixed idea based on a dichotomy idea. The dichotomous thinking, which defines all divides and conflicts as

subordinate orders, excludes and detracts things that are not central or dominant. The fact that the ideas of this period are also not free in a dichotomy approach based on traditional metaphysics is also confirmed by personal experience. And, the collectivization program led by this stereotype encourages social violence against different things.

This contradiction of traditional ideas and the sense of the question about violent authority is raised through Jacques Derrida's Deconstruction. Derrida tried to dismantle and overthrow the existing hierarchical townships with his theory of descent. Derrida's Deconstructionism - The philosophy of "equivalency", which distinguish or erases the various differences in the phenomena, to preach retrospective hierarchical order - presents concepts and conditions that are based on new ideas and implies a family of destruction and construction. Based on these reasons, the art also emerged with a vision of active negative aesthetics when it came to the vanguard's art to dismantle its traditional ideas and institutions. It is also revealed in his work by borrowing and dismantling masterpieces. The strategy of borrowing that has emerged in the form of rejection to traditional norms and stereotypes is seen in contemporary art as a challenge to authority. With this intention, the masterpieces borrowed from his work form a new identity network through the process of dismantling and rebuilding it. The original image that the masterpiece was either disintegrated and superimposed on a reconstructed slice image or formed another meaning due to its overlap with the meaning and the overlay of the slice image. The multilayered meaning and interpretation possibilities of these slice images are closely linked to the characteristics of the allegories mentioned by Owens. Owens ' allegoric

criticism provides an appropriate explanation of the breakdown of the traditional meaning of his work and the multiple layers of meaning it produces.

**Keywords:** Slice image, ambivalence, dichotomous thinking, trauma, borrowing, dismantling, rebuilding, allegory, multi-layered meaning