



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

정 정 주 교수 지도
박사학위 청구논문

도시 풍경을 통한 잠재된 힘의

시각화에 관한 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

2025

성신여자대학교 대학원
미술학과 조소전공
이 지 속

도시 풍경을 통한 잠재된 힘의
시각화에 관한 연구
- 본인의 작품을 중심으로 -

정 정 주 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2024년 10월

성신여자대학교 대학원
미술학과 조소전공
이 지 속

인 준 서

이지숙의 박사학위 논문으로 인준함

2025년 1월

심사위원장 장옥희 (서명인인)

심사위원 정정주 (서명인인)

심사위원 노옥환 (서명인인)

심사위원 박지나엘렌 (서명인인)

심사위원 이상원 (서명인인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 도시의 변화하는 풍경, 특히 재개발과 같은 장소를 개인의 미시적 관점에서 관찰하고, 변화의 다양한 층위를 사진, 영상, 설치와 같은 매체를 통해 시각화하는 표현의 타당성을 연구하는 것을 목적으로 한다. 이를 위해 리오타르의 숭고, 메를로-퐁티의 지각의 현상학, 그리고 베르그송과 들뢰즈의 잠재성 철학 개념을 이론적 기반으로 삼고자 한다. 또한 동시대 작가들의 선행 작업 및 작품세계를 연구한다.

연구자는 도시의 풍경들을 면밀히 관찰하는 과정에서 재개발과 재건축 현장처럼 파괴와 재건이 반복되는 현장에 주목했으며, 엄청난 규모의 흙더미, 바위, 쏟아지는 잔해들로부터 미묘한 에너지와 존재감을 느낄 수 있었다. 형태가 없지만 분명히 감지되고 존재하는 듯한 에너지는 본 연구 논문의 제목에 드러나 있듯이 ‘잠재된 힘’으로 표기된다. 도시의 변화를 관찰하는 과정에서 발현되고 감지된 잠재된 힘은 물리적 형태로 고정될 수 없는 비물질적 에너지로, 이를 매체들을 통해 시각적으로 구현하는 것은 연구자가 해결하고자 하는 중요한 문제이다. 잠재된 힘이란 다소 추상적일 수 있으나, 이것은 형태를 갖추어 시각적 표현으로 드러나면서 도시를 단순한 구조적 환경에서 벗어나, 경험과 정서, 그리고 역사적·시간적 층위를 아우르는 다층적 장소로 변화시킨다.

본 논문의 2장은 도시의 풍경이 작품의 배경이 되는 개념적 근거와 미술사적 의의가 있는지를 밝힌다. 이를 위해 도시 풍경이 작업의 소재가 된 과정을 구체적으로 설명하고, 리오타르와 칸트의 숭고 개념을 통해 도시 공간과 숭고 경험이 파괴와 재건이라는 변화 속에서 만들어내는 압도감의 작동 방식을 분석한다. 또한 메를로 퐁티의 현상학적 관점에서 그 근거를 뒷받침한

다. 연구자의 작품은 도시의 재개발 현장을 실제 거닐면서 체감된 경험들로 인해 피상적이었던 풍경에서 개인의 심리적 공간으로 전환되는 과정이 중요하게 작용하였다. 연구자는 재개발 현장에서 느낀 상실, 변화, 재생의 감정을 작품으로 표현하며, 이러한 감정이 도시의 물리적 변화와 어떻게 상호작용하는지를 탐구한다. 연구자의 삶의 경험이 도시 재개발 풍경에 투영됨으로써 드러난 잠재성을, 앙리 베르그손의 시간과 지속의 개념을 통해 물질과 생명이 끊임없이 상호작용하며 변화하는 창조적인 흐름 속에 잠재성이 발현된다고 설명하는 잠재성 개념으로 그 근원적 실체를 탐구한다. 또한 파괴와 재건이 반복되는 변화 이미지는 끊임없는 작품의 원천이 되었는데, 이러한 변화는 겉보기엔 동일한 반복처럼 보이지만, 매 반복마다 새로운 의미와 양상이 드러났다. 이는 질 들뢰즈의 '차이와 반복' 개념과 일치하며, 재개발 풍경에서 감지되는 잠재적 힘은 단순한 물리적 변화가 아니라 다양한 의미의 층위와 개인의 심리적, 정서적 반응까지 포괄하게 된다. 이 철학적 관점은 연구자의 작품에서 보이지 않는 잠재된 힘과 의미를 탐구하는 근거가 된다.

3장에서는 도시 풍경을 일상적 풍경에서 대상을 낮설고 압도적인 감각으로 표현하여 인공과 자연의 모호한 상호작용과 경계 및 잠재력을 드러내는 현대미술의 다양한 작업들을 선행 연구한다. 도시를 숭고적 관점에서 압도적인 감각을 선사하는 안드레아스 구르스키, 인공적으로 재현된 자연이 주는 낯선 경험을 통한 교감이 두드러지는 올라퍼 엘리아슨의 작품을 낯선 풍경의 도시의 주제로 먼저 다룬다. 이어, 폐허화 된 도시 공간을 다루며 재개발 지역의 변화 속에 나타나는 물질의 소멸, 그리고 그 과정에서 드러나는 시간성과 공간성의 다층적 구조를 로버트 스미스슨, 금혜원, 정지현, 모토다 히사하루의 작품을 통해 고찰한다. 또한 연구자는 일상적인 도시 공간에서 발생하는 인간의 기억과 정서적 반응을 탐구하며, 시간의 흐름과 자연과의 상호작용 속에서 그 경계를 넘어서는 로니 혼의 작업을 분석한다. 연구자는

도시 재개발 지역에서 경험한 낮선 상황에서의 물질성과 비물질성의 경계를 탐구하기 위해 아니쉬 카푸어가 물질과 비물질, 존재와 부재의 경계를 안료를 활용해 시각적으로 재구성하는 과정을 살펴본다.

4장에서는 연구자의 작품 세계관의 형성 배경과 구조를 분석하고, ‘잠재성의 포착’과 ‘잠재된 힘의 시각적 구현’의 범주에서 잠재된 힘이 시각화되는 작품 제작 과정에 구체적으로 접근하고자 한다. 연구자는 도시 풍경 속 잠재된 힘을 시각화하기 위한 첫 시도로 순간을 포착하는 기법을 사용했다. 일상의 풍경을 캡처하여 순간 낮선 풍경으로 전환하는 방식과 음화 효과를 통해 반전된 이미지를 만들어내며, 이는 무의미했던 장면에 새로운 의미를 부여한다. 이러한 과정을 통해 드러나지 않았던 잠재된 힘이 시각적으로 부각되고, 부각된 대상은 그 존재감을 통해 관객에게 공간과 시간에 대한 새로운 인식을 가능하게 한다. 또한 감각은 되지만 드러나지 않는 대상은 도시 재개발 현장에 인공적 설치물이 만들어낸 이질적 감각을 포착한 사진 작업으로, 변화하는 감각의 표면으로서 디지털 그래픽 작업으로 시각화하는 방식으로 실현된다. 이러한 작업은 단순히 보이는 것을 재현하는 차원을 넘어, 물질의 표면과 시간적 반복 속에서 생성된 잠재적 힘을 드러내며 관객에게 새로운 지각적 경험을 제공하고, 변화로 발생하는 긴장을 탐구하는 동시대 미술의 가능성을 제안한다. 마지막 장에서는 실재하지 않는 비물질적 감각이 무게로 변환되어 관객이 이를 경험을 통해 체감할 수 있는지 논의한다. 연구자가 신체로 경험한 변화의 감각은 단순히 물리적 현상으로 한정되지 않고, 깊고 근원적이며 인간의 이해를 넘어서는 거대한 힘으로 다가왔다. 연구자는 이 감각을 ‘무게’라는 개념으로 표현하려 했다. 이는 물질적이면서 동시에 비물질적인 존재감을 나타내며, 잠재성을 상징적으로 드러낸다. 신체적 경험에서 비롯된 무게감은 실재와 존재에 대한 깊은 성찰을 가능하게 한다. 이와 더불어 연구자는 이러한 무게감을 시각적 경험으로의 대체 가능성

에 대한 탐구로 작업을 확장시킨다. 가상공간에서의 물질적 무게와 시각적 경험 사이의 상호작용을 다루며, 마치 도시 풍경과 그 너머의 경계를 넘나드는 감각의 경험과 같이, 가상과 실재의 경계를 탐색하며 변화와 가능성을 내재한 잠재적 에너지를 시각적으로 표현하고자 했다. 이는 가상과 현실의 단순한 대립을 넘어 공간과 물질의 새로운 관계성을 포착하는 시도로 이어진다. 연구자는 도시 풍경의 변화를, 특히 대규모 재개발 및 재건축 공간에서의 경험을 통해 재해석하고, 그 공간에서 느껴지는 미묘한 에너지와 존재감을 시각적으로 드러내고자 하는 시도를 이어왔다. 이 과정은 인간의 의지와 상관없이 흐르는 시간의 변화, 그리고 이를 초월하는 더 큰 차원의 힘을 인정하는 과정에서 발생하는 정서적 반응으로 해석될 수 있다. 연구자는 도시 풍경을 통해 잠재된 힘을 발견함으로써, 단순한 관찰을 넘어, 개인적 경험을 기반으로 존재론적 고찰을 동시에 수행하는 것이다.

본 연구를 통해 도시 풍경변화에 대해 지금과 같이 다층적인 태도를 유지하면서도, 삶을 살아가면서 발생하는 다양한 변화를 받아들이는 것에 대한 의미를 찾고자 했다. 연구자는 이 과정을 바탕으로 예술이 변화의 맥락 속에서 사유를 자극하고 경험을 확장하는 역할을 수행할 수 있음을 보여주고자 한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 경험의 공간으로서의 도시	7
2.1 송고한 도시 풍경	10
2.1.1 파괴와 재건의 송고	13
2.1.2 변화로 발생하는 압도감	21
2.2 경험을 제공하는 도시 공간	26
2.2.1 무력감의 지각	27
2.2.2 직접경험을 통한 공간의 재인식	29
2.3 잠재된 힘의 발견	37
2.3.1 감각적 상호작용	39
2.3.2 베르그손의 잠재성 개념과 들뢰즈의 확장	41
2.3.3 들뢰즈의 잠재성 개념의 적용	44
III. 잠재된 힘의 표현과 도시 풍경 낯설게 보기	51
3.1 낯선 풍경의 도시	51
3.1.1 안드레아스 구르스키	51
3.1.2 올라퍼 엘리아슨 - 녹색 강(Green River)	58
3.2 폐허화 된 도시 공간	65

3.2.1 로버트 스미스슨 - 호텔 팔렌케(Hotel Palenque)	65
3.2.2 금혜원 - 푸른 영토(Blue Territory)	68
3.2.3 정지현 - 재건축 현장	72
3.2.4 모토다 히사하루 - 암시(Indication)	76
3.3 변화와 잠재력의 응축	81
3.3.1 로니 혼	81
3.3.2 아니쉬 카푸어	85
IV. 잠재된 힘의 시각화	94
4.1 잠재성이 드러나는 도시 풍경	95
4.1.1 순간의 포착 - 캡처링(Captureing)	97
4.1.2 현실과 그 너머의 경계 - 반전 기법	110
4.2 현시할 수 없음의 현시(顯示)	114
4.2.1 네온 무빙(Neon moving) 시리즈	114
4.2.2 가상으로 구현된 물질	122
4.3 잠재된 힘의 시각적 구현과 감각적 체험	131
4.3.1 지연된 시스템(Delayed system)	131
4.3.2 잠재된 힘의 지각 - 트럭들(Trucks)	133
4.3.3 경험되는 무게	140
V. 결론	154
참고문헌	
ABSTRACT(영문초록)	

참 고 도 판

도판1: 나오야 하타케야마, <무제, 오사카>, 1998-1999	17
도판2: 덴 홀즈워스, <무제(살기 위한 기계)>, 1999	34
도판3: 안드레아스 구르스키, 촬영하는 장면	53
도판4: 베허 부부, 촬영하는 장면	53
도판5: 베른트 베허, 힐라 베허, <금수탑 Water Towers New York, United States>, 1978-1979	54
도판6: 안드레아스 구르스키, <파리, 몽파르나스 Paris, Montparnasse>, 1993	56
도판7: 안드레아스 구르스키, <도쿄 Tokyo>, 2017	57
도판8: 올라퍼 엘리아슨, <Green River>, 1998	60
도판9: 올라퍼 엘리아슨, <Green River>, 염료를 뿌리는 장면, 1998	63
도판10: 올라퍼 엘리아슨, <Green River>, 로스엔젤레스 Los Angeles, 1998	64
도판11: 올라퍼 엘리아슨, <Green River>, 스톡홀름 Stockholm, 1998	64
도판12: 로버트 스미스슨, <호텔 팔렌케 Hotel Palenque>, 1969 - 72	67
도판13: 로버트 스미스슨, <호텔 팔렌케 - 복합이미지 Hotel Palenque-composite>, 1969 - 72	68
도판14: 금혜원, <Blue Territory_Floating Islands>, 2007	70
도판15: 금혜원, <Blue Territory_The Green Pond 2>, 2009	70
도판16: 정지현, <재건축 현장 16>, 2015	73
도판17: 정지현, <재건축 현장> 작업 과정 2013~2015	74
도판18: 정지현, <철거현장01 내부>, 2013	75
도판19: 모토다 히사하루, <암시 Indication-Shibuya Center Town>, 2005	

.....	77
도판20: 로니 혼 <물의 도서관 Vatnasafn / Library of Water (Iceland)>, 2007	82
도판21: 로니 혼, <당신은 날씨입니다 You are the Weather (detail)>, 1994 - 96	83
도판22: 로니 혼, <당신은 날씨입니다 You are the Weather (part 2)>, 2010-2011	84
도판23: 아니쉬 카푸어, <림보로의 하강 Descent into Limbo>, 1992	87
도판24: 카지미르 말레비치, <블랙 스퀘어>, 1915	88
도판25: 아니쉬 카푸어, <나의 붉은 모국 My red homeland>, 2003	92
도판26: 에드워드 마이브릿지, <말의 움직임>, 1878	101
도판27: 에티엔-쥘 마레, <크로노포토그래픽 건으로 촬영한 떨어지는 고양이>	101
도판28: 펠 보크너, <미술로 보일 필요가 없는, 종이 위의 드로잉 작업과 그 밖의 다른 시각적인 것들 Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art>, 1966	145
도판29: 에드 루샤, <다양한 작은 불꽃들과 우유 Various Small Fires and Milk>, 1964	145
도표1: 이미지들의 출현 지표	98

작 품 도 판

작품1: <Neon quilt>, 12x15cm, 2013, 디지털 C 프린트	18
작품2: 증산동 재개발 지역 현장 답사 이미지, 2018	22
작품3: 돈의문 뉴타운 지역 현장 답사 이미지, 2013	31
작품4: 돈의문 뉴타운 지역 현장 답사 이미지, 2013	31
작품5: <Neon water>, 00:04:35, 2016, Single channel video	35
작품6: <Odradek>, 00:01:40, 2015, 영상 스틸 이미지	35
작품7: 연구자 작업 과정 2018	74
작품8: 재개발 현장 스케치, 2019	75
작품9: <Neon moving>, 29x21cm 2020, 디지털 C 프린트	80
작품10: <Swamp>, 2008, 설치 이미지	89
작품11: 재개발 현장 스케치 이미지, 2019	90
작품12: 재개발 현장 스케치 이미지, 2019	90
작품13: <Neon water>, 00:01:07, 2016, 영상 스틸 이미지	90
작품14: <Neon moving>에 등장하는 PVC 세부 이미지	92
작품15: <Neon moving>, Digital C print, 95x63.5cm, 2016	92
작품16: <Urban bugs>, 110x300cm, 2016, 피그먼트 프린트	100
작품17: <Urban bugs>, 상세 이미지	100
작품18: <굉음지하>, 2018, 전시 설치 이미지	103
작품19: <굉음지하>, 00:04:45, 2018, 영상 스틸 이미지	104
작품20: 어두운 상태의 현장과 자동차 하이라이트가 비춰진 현장 2018	105
.....	
작품21: 블랙박스에 기록된 하이라이트로 인해 밝아지는 순간 2018	105
작품22: <의심스러운 여러 가지>, 2018, 전시 설치 이미지	106

작품23: <의심스러운 여러 가지>, 2018, 전시 설치 이미지	106
작품24: <의심스러운 여러 가지>, 00:06:37, 2018, 영상 스틸 이미지	109
작품25: <Night lights>, 42x75cm, 2015, 디지털 C 프린트	111
작품26: <Neon Water Eungam-dong>, 00:02:38, 2016, 영상 스틸 이미지 ·	114,134
작품27: <Neon moving>, 94.5x133.5cm, 2016, 디지털 C 프린트	118
작품28: <Neon moving>, 90x180cm, 2019, 피그먼트 프린트	119
작품29: <Neon moving>, 90x160cm, 2019, 피그먼트 프린트	119
작품30: <Neon moving>, 90x60cm, 2021, 디지털 C 프린트	120
작품31: <Neon moving>, 177x122cm, 2021, 디지털 C 프린트	120
작품32: <Flat light>, 190×135cm(each), 2021, 피그먼트 프린트	121
작품39: <빠르고 무거운 것 Fast and Heavy>, 00:01:00, 2021, 영상 스틸 이 미지	124
작품40: <빠르고 무거운 것 Fast and Heavy> 2021 전시 전경	124
작품41: <네온 우물 Neon well>, 00:00:05, 2021	125
작품42: <네온 우물 Neon well>, 00:00:05, 2021, 설치 이미지	125
작품43: <무한 ∞>, 00:04:30, 2021, 영상 스틸 이미지	126
작품44: <Surface> 2022, 전시 설치 이미지	129
작품45: <Surface> 00:02:21, 2022, 영상 스틸 이미지	130
작품46: <지연된 시스템 Delayed system>, 00:08:07, 2017, 영상 스틸 이미 지	132
작품47: <의심스러운 여러 가지>, 전시 설치 이미지, 2018	133
작품48: <Truck>, 2017, 영상 스틸 이미지	135
작품49: 블랙박스와 카메라로 기록된 트럭 사진들	137
작품50: <Trucks>, 전시 설치 이미지, 2022	138

작품51: <Trucks>, 60x40cm(each), 2022, 피그먼트 프린트	139
작품52: <Trucks>, 23.2x29.7x3cm, 2018, 피그먼트 프린트 하드 커버 북	140
작품53: <도시의 요소들 Urban material>, 36.4x25.7x4cm, 2021, 462페이지 피그먼트 프린트 북	142
작품54: <데이터의 무게 The weight of data>, 00:07:59, 2022, 영상 스틸 이미지	149
작품55: <Slow Book>, 33x25.7cm, 2022, 180페이지의 피그먼트 프린트 북	150
작품56: <무게의 미래 The future of weight>, 가변크기, 2022, 전시 설치 이미지	151
작품57: <무게의 미래 The future of weight>, 태블릿에 재생하는 EPUB과 일 중 페이지	151

I. 서론

도시 풍경은 시각적, 심리적, 철학적 차원에서 다층적이고 복합적인 의미를 지닌다. 본 논문은 재개발과 같은 급격한 변화가 일어나는 도시의 장소를 연구자의 시각에서 탐구하며, 이러한 변화의 다양한 층위를 사진, 영상, 설치와 같은 시각적 표현 매체를 통해 드러내는 과정의 적합성과 의미를 철학적, 미학적 관점에서 논의한다. 또한, 작업의 정당성과 이론적 근거를 뒷받침하기 위해 동시대 작가들의 선행 작업과 창작 세계를 함께 분석한다.

연구자가 주목하는 도시 풍경에서도 특히 대규모의 재개발과 재건축이 일어나는 공간에서는 도시의 변화가 명확히 시각적으로 드러난다. 이러한 변화는 단순히 물리적 공간의 변화를 넘어 인간의 삶과 시간의 흐름을 담고 있으며 본 논문에서 주요 연구 대상이 되는 ‘잠재된 힘’을 발견하고 시각화하는 중요한 단계적 의미를 가진다. 오래된 건물을 헐고 새로운 건물을 짓는 과정에서 발견할 수 있는 현상들, 예를 들어 기존에 거주하던 주민들이 이주하고 난 뒤 빈 집, 빈 건물, 빈 골목, 건물에서 쏟아진 잔해들, 야생의 나무처럼 자란 식물들과 같이 바쁘게 진행되는 도시의 일반적인 시간의 흐름, 풍경과는 다른 양상을 보이는 장면이 존재하는 재개발 공간은 연구자의 시선을 끌었으며, 익숙한 일상의 풍경이지만 어딘가 낯선 풍경이 되어 끊임 없는 사유를 가능하게 한 공간이 되었다. 연구자는 오랜시간 도시의 변화를 관찰하면서, 도시가 변화한다는 것에 대해 두려움이나 걱정의 심리를 가지면서도 동시에 이 변화를 결국엔 받아들여야 함을 잘 알고 있음에도 불구하고, 직접 그 공간에 들어갔을 때에는 이러한 감정들이 더욱 부딪치고 상충되는 경험을 하였다. 이런 심리 상태는 하나의 대상이나 상황에 대해 상반된 감정, 생각, 혹은 태도를 동시에 느끼는 양가적 심리상태(Ambivalence)¹⁾

1) 양가적 심리상태(Ambivalence) 혹은 양가감정은 하나의 대상이나 상황에 대해 상반되는

로서, 인간이 느끼는 복잡하고 자연스러운 심리적 현상으로 설명할 수 있다. 연구자가 도시의 재개발 공간을 작품의 주요 배경으로 활용하게 된 시기는 가족을 잃은 상실감의 양가적 심리, 즉 상실은 결국 극복해야 하는 것임을 잘 알지만 동시에 가족을 떠나보내고 싶지 않은 마음이 동시적으로 일어난 시기였다. 이러한 시기가 겹치면서 연구자는 도시의 개발 현장을 변화할 수밖에 없는 순리적 사건으로 인지하면서 소멸에 대해 애착을 두지 않고, 고정된 것은 없이 모든 것은 변하는 것을 인정하는 태도를 유지하면서도, 절대 변하지 않는 절대적 공간을 원하는 이중적 태도를 취하게 되었다. 이런 태도는 끊임없이 개발 현장을 깊이 탐구하게 하는 동력이 되었다.

도시의 재개발 공간은 그 과정에서 익숙했던 도시의 풍경이 급격하게 변하고, 그로 인해 우리가 알던 공간이 사라지거나 새로운 형태로 재탄생한다. 이 과정에서 연구자는 거대한 변화 앞에서 시간적 초월감, 규모의 압도감과 동시에 상실감, 기대감과 불안감을 거의 동시에 느꼈다고 밝힌 바 있다. 이러한 복합적인 감정은 승고가 지니는 양가적 특성과 직접적으로 연결된다. 도시의 재개발이 일어나는 풍경은 규모나 속도 면에서 일반적인 이해를 넘어서는 측면이 있으며, 이는 리오타르가 말하는 ‘현시할 수 없는 것’과의 대면을 의미하는데, 이것은 우리가 어떤 것을 완전히 이해하거나 표현할 수 없을 때 느끼는 불완전함과 한계에서 오는 감정이다. 이런 불가능함을 인식하면서도 동시에 사유를 통해 예술로 표현하고 시각화 하는 시도는 끊임없이 발생되는데 이점을 양가적 특성과 연결된다고 보는 것이다.

감정, 생각 또는 태도를 동시에 느끼는 심리적 상태를 의미한다. 이 용어는 스위스의 정신과 의사인 유진 블로일러(Eugen Bleuler)가 처음으로 사용하였으며, 그는 이를 정신분열병의 기본 증상 중 하나로 정의하였다. 블로일러는 양가감정을 감정적 양가감정(단일 대상에 대한 긍정적 감정과 부정적 감정의 동시경험), 의지적 양가감정(어떤 행동을 하려는 욕구와 하지 않으려는 욕구의 공존), 지적 양가감정(하나의 생각과 그에 대립되는 생각의 동시발생)으로 구분하였다. 이후 프로이트와 다른 이론가들은 이 개념을 확장하여, 양가감정을 인간이 느끼는 복잡하고 자연스러운 심리적 현상으로 이해하였다. (출처: 최경묵, 윤예지, 김재진, 「정신분열병에서 양가감정의 의미와 적용 및 신경기반」, 『대한조현병학회지 12호』, 2009, p.15)

2장에서는 우선 이러한 도시 풍경 특히 재개발 지역이 왜 작품의 배경이 되고, 미술사적 의의가 있는지를 밝힌다. 그러기 위해 도시의 재개발 지역이 작업의 소재가 된 과정을 상세히 밝히고 리오타르의 숭고 개념과 메를로 폰티의 현상학적 관점에서 그 근거를 뒷받침한다. 숭고는 종종 거대하고 압도적인 것 앞에서 느끼는 경외감이나 두려움과 관련이 있다. 도시 재개발 현장은 거대한 변화와 파괴, 그리고 그로 인한 재건의 과정을 포함한다. 이러한 광경은 연구자에게 숭고와 같은 감정을 불러일으키는 하나의 장소이자 배경이었으며 사유의 공간이 되었다. 리오타르는 숭고가 인간의 언어와 표현의 한계를 넘는 경험이라고 말한다. 재개발 현장의 이미지는 단순한 시각적 기록을 넘어, 그 장소에서 일어나는 변화의 복잡성과 의미를 완전히 표현하기 어려운 숭고한 경험을 전달하고 있다.

연구자의 작품은 도시 재개발 현장을 직접 경험하며, 단순히 바라보는 풍경을 개인의 내면과 연결된 심리적 공간으로 변화시키는 데 초점을 맞추고 있다. 도시 풍경이라는 표현은 멀리서 바라보는 시각적 장면으로서 관찰자에게 원거리감을 주지만, 연구자는 그 풍경 속으로 직접 들어가 신체를 통해 공간과 관계를 맺는다. 이는 메를로-폰티의 현상학적 관점에서 신체적 경험을 통해 공간을 이해하는 과정과 연결된다. 이러한 접근은 도시 재개발이 단순히 물리적 공간의 변화를 의미하는 것이 아니라, 그 과정에서 발생하는 개인의 심리적 경험과 연결된다는 점에서 중요한 의미를 지닌다. 연구자는 재개발 현장에서 느낀 상실, 변화, 재생의 감정을 작품을 통해 표현하며, 이러한 감정이 도시의 물리적 변화와 어떻게 상호작용하는지를 탐구한다. 연구자에게는 도시와 도시의 재개발 공간이 신체적 공간이자 지각의 장이 되고 체감된 감각은 시간성, 역사성으로 치환되어 작품으로 표현된다.

연구자는 도시 재개발 현장에서 체감된 감각을 통해 잠재된 시공간의 응축된 힘을 감지하게 되었고, 파괴와 재건이 반복되는 장면들을 통해 다양한

힘들의 대립과 균형이 반복되며 흐르는 시간성과 쌓이는 역사를 연상하게 되었다. 이러한 재개발 과정에서 나타나는 변화의 반복은 일견 동일한 과정처럼 보이지만, 각각의 반복 속에서 새로운 양상과 의미를 창출하며, 이는 질 들뢰즈가 말하는 ‘차이와 반복’의 핵심과 상응한다. 연구자가 감지한 재개발 풍경의 잠재된 힘은 단순한 물리적 변화 이상의 의미를 내포하며, 그 속에서 발생하는 다양한 의미의 층위와 개인의 경험을 통해 형성된 심리적, 정서적 반응까지 포괄한다. 이는 연구자의 작품에서 보이는 것 너머의 잠재된 힘과 의미를 탐구하는 철학적 근거로 작용한다. 또한 연구자는 도시 재개발 현장에서 경험한 잠재된 힘을 시각적으로 재현하고자 하는 과정에 주목하였다. 도시의 인공적 풍경 속에서 자연적 요소와 비물질적 요소가 상호작용하는 방식에 집중하며, 이러한 경험을 바탕으로 작품을 발전시켜왔다. 연구자는 도시 재개발 현장에서 감지된 변화의 이면에 물리적 변화 이상의 근원적 힘이 존재한다고 보며, 이는 들뢰즈와 베르그손의 철학적 개념을 통해 해석된다. 특히, 베르그손의 지속과 잠재성 개념은 물질과 생명의 상호작용을 통해 현실 속에서 끊임없이 변화하고 생성되는 힘을 설명하며, 이는 들뢰즈의 차이와 반복 이론으로 확장된다. 들뢰즈는 잠재성을 단순히 실현되지 않은 가능성으로 보지 않고, 현실 속에서 차이를 만들어내는 창조적 힘으로 이해한다. 이러한 철학적 개념들은 연구자가 도시 재개발 풍경에서 포착한 잠재된 힘을 해석하고, 이를 시각적으로 표현하는 데 중요한 역할을 한다. 형광색 PVC나 검은 물과 같은 물질적 요소들은 이러한 잠재된 힘을 발현하는 상징적 도구로 사용되며, 도시 풍경 속에서 감지된 에너지를 시각적으로 드러낸다.

3장에서는 낯선 도시 풍경과 잠재된 힘을 시각적으로 표현한 작품들의 다양한 방식과 논의를 바탕으로 선행작가 및 작품을 연구한다. 그들은 익숙한 일상의 공간으로서의 도시가 순간 낯설게 느껴지는 것, 그리고 그 공간에

시각적으로 이끌리는 현상, 그것으로 인해 발생하는 감각들을 단순히 재현하지 않고 작가의 정체성, 삶의 형태 등과 결합하여 독특한 시선들을 형성한다. 이런 점에서, 실제적이면서도 허구적인 세계의 도시를 선보이는 안드레아스 구르스키(Andreas Gursky), 대자연의 경관과 도시의 스펙터클의 상호작용을 경험케 하는 올라퍼 엘리아슨(Olafur Elíasson), 도시의 미완성과 변화의 과정을 다룬 로버트 스미스슨(Robert Smithson)의 작품, 도시의 재개발 재건축 현장을 통해 소멸해 가는 순간을 드러낸 금혜원, 정지현, 현존하는 도시의 모습을 폐허로 변화시켜 도시에 대한 인식을 디스토피아로 표현한 모토다 히사하루(元田 久治), 장소의 정체성과 기후변화를 예민하게 관찰하여 작품으로 표현한 로니 혼(Roni Horn), 물질성과 비물질성의 경계를 안료와 색채로 선보이는 아니쉬 카푸어(Anish Kapoor)의 작품을 연구한다. 이를 통해 연구자가 도시 풍경에서 감지한 유동적인 정체성, 응축된 변화의 힘을 시각화 하는 근거를 마련한다.

4장에서는 연구자의 작품 세계관의 형성 배경과 구조를 분석하고 작품 제작 과정에 조금 더 구체적으로 접근하고자 한다. 본 논문에서 등장하는 잠재된 힘이란 감각은 되지만 실체가 없어 시각적으로 경험할 수 없는, 변화를 일으키는 근원의 실체이다. 이것은 순간의 포착으로 드러나고 연구자는 캡처링, 반전기법으로 그 순간을 생경한 도시의 풍경으로 시각화 하였다. 잠재적 성질과 시간성 그리고 역사성을 사진, 영상, 그래픽 이미지로 구현하는 시각적 표현과 무력함과 근원의 실체로서의 무게를 표현하기 위한 조각적 형식의 설치 작업에 대한 표현 연구를 한다.

본 논문은 이러한 시각적 표현과 매체적 접근을 통해 잠재된 힘과 그로 인한 변화를 다면적으로 조명함으로써, 현대 도시 풍경에 내재한 시간성, 역사성, 그리고 무게로 체감되는 변화의 힘을 새로운 미적 체험으로 재구성하고자 한다. 이를 통해 도시의 변화하는 공간을 바라보는 태도와, 삶 속에서

끊임없이 발생하는 다양한 변화를 받아들이는 자세에 대한 연구자의 관점과 의미를 찾고 모색할 수 있을 것이다.

II. 경험의 공간으로서의 도시

개인의 삶을 영위해 가는 공간으로서의 도시는 연구자에게 작업 세계를 형성시키는 주요 배경이자 소재가 된다. 도시는 높은 인구밀도로 인해 사람들의 삶의 형태가 다양하고 개개인이 각자 쌓아온 역사에 따라 저마다의 의미가 다르게 해석된다. 본 논문에서 연구자는 도시를 풍경으로서 인식하고, 반복되는 일상에서 익숙하지만 낯설게 느껴지는 이중적 감각이 증폭되는 순간을 주목한다. 풍경은 목적을 갖고 대상을 바라보는 것이 아니라, 흘러가듯 스쳐 지나가는 수많은 이미지의 연속체로 이해할 수 있다. 연구자의 경우 도시 풍경을 변화하는 일상의 모습으로 연구자와 연결된 요소로 인식하고 있으며, 그 풍경을 이루고 있는 우리가 살아가고 있는 세계를 새롭게 바라본다는 관점에서 이 세계가 구축된 형태, 과정 그리고 시간성을 포착하고 드러내는 것이 연구자의 작품에서 나타나는 큰 틀이라고 할 수 있다.

2013년부터 주로 촬영한, 본 연구의 작품에 있어 소재와 배경이 되는 도시의 이미지는 급격한 변화와 관계되어 있다. 여기에서 도시의 변화란 시각적으로 보이는 변화로서, 대규모의 도시 개발 현장에서 발생하는 파괴와 재건의 이미지로 인지되는 것을 말한다. 서울이라는 거대한 도시에서 태어나 자라며 여러 사건과 경험을 하며 달라져 온 연구자와 같이 삶의 영역이 된 도시 공간도 시간이 흐름에 따라 마찬가지로의 변화 과정을 거친다. 또한 인간의 삶이 영원하지 않고 지나간 매 순간이 다시 돌아오지 않는다는 것을 자연스럽게 받아들이는 것처럼, 생활했던 공간이 사라지거나 변하거나 지난 흔적을 찾을 수 없게 되었거나 하는 일들 또한 자연스러운 변화 과정일 것이다. 거대 규모로 이뤄지는 도시 재개발, 재건축 현장을 목격할 것은 연구자에게 일종의 사건이었다. 당시 몇 년의 시간 동안 가족을 상실

하는 과정에 다니던 병원 길목엔 돈의문 뉴타운²⁾이 들어설 예정이었고, 꽤 큰 구역의 건물들이 허물어지거나 비어있는 상태의 건물들로 가득했다. 도시 재개발은 많은 사람과의 합의가 이뤄져야 하고 과정과 시간, 비용이 막대하게 들어가는 만큼 진행되는 시간은 생각보다 빠르진 않다. 하지만 그 과정을 면밀히 알지 못하거나, 자신과 관계되어 있지 않은 곳이거나, 자주 목격하는 장소가 아니라면, 그들에게 그 풍경은 어느새 변해버린 도시의 풍경으로 시간이 빨리 지나갔다고 느끼는 경우가 대부분일 것이다. 특히 최근의 재개발은 기존 주택을 불도저로 밀어낸 후 소단지를 차례로 이식하는, 흡사 외과적 수술 방법처럼 진행되는 만큼³⁾ 직접 그 장소와 관련되지 않았다면 흘러가는 도시 풍경에 지나지 않을 것이다. 연구자의 경우에도 돈의문 뉴타운지역은 거주했던 경험이나, 일을 했거나, 지인이 거주했거나 하는 지역 내에서 생활과 관련된 연결점은 없었기 때문에, 피상적인 풍경에 지나지 않을 수 있었지만, 연구자가 경험하는 상실의 감정을, 파괴되고 사라지는 건물들에 투영하게 되면서 생활력이 배제된(사람들이 빠져나간) 도시의 한 공간을 인간의 생사의 과정으로 이해하게 되었고 그 공간에 담긴 변화의 과정, 인간의 삶과 닮아 있는 이미지에 담긴 시각적 기호들을 발견하고 작업의 소재로 사용하기 시작했다. 최근엔 연구자의 거주지역을 중심으로 활발히 도시 개발이 벌어지고 있고 연구자가 사는 지역으로 그 변화의 영역이 밀려 들어오고 있는 상황으로, 아직은 개발을 직접적으로 겪은 당사자가 아니라 하더라도 언젠가는 내가 오래 머무른 공간 또한 사라지고 다시 새로운 공간으로 만들어질 것을 예측하고 있다.

인간이 느끼는 낯섦이나 두려움은 사실 익숙한 대상에서 비롯된 친밀감과

2) 2013년 서울 돈의문 뉴타운 지역으로 2010년 사업 인가를 받아 2012년부터 주민의 이주가 시작되었다. 종로구 평동 164번지 일대의 약 20만㎡ 넓이에 달한다. 건축물의 80%가 3층 이하의 저층 주택들이며 일제강점기 도시형 한옥과 일본식 다다미 주택, 1950년대 공동주택 등이 남아 있던 근현대 도시사, 건축사 자료가 풍부했던 지역이었다.

3) 발레리 줄레조, 『아파트 공화국』, 길혜연 역, 후마니타스, 2007, p.56

친숙함에서 기인하며, 이는 우리가 이미 알고 있는 대상과의 미묘한 차이에서 발생한다.⁴⁾ 평생 살아온 도시의 익숙했던 모습은 연구자에게 오히려 낯설음으로 다가왔고, 그 공간은 마치 소멸 직전의 건물, 물건, 나무와 같은 오브제들이 강렬한 에너지를 발산하는 듯한 경험을 선사했다. 이러한 점이 연구자가 그 공간에 더욱 주목하게 된 이유였다. 그 순간들은 보이는 것, 즉 외관을 창조하고 드러내는 토대가 되었으며, 이는 멜리에스(Georges Méliès)⁵⁾가 재조합을 통해 보여준 ‘순간순간 지나쳐 잃어버린 현실의 부재들’에 대한 끊임없는 반응과 닮아 있다. 멜리에스는 이러한 보이지 않는 잃어버린 순간들, 즉 ‘사이의 시간성(entre-deux)’을 통해 ‘불가능한, 초자연적인, 경이로운’ 형상들을 시각적으로 구현해낸다.⁶⁾ 이러한 경험과 더불어 이러한 도시의 공간은 대자연을 마주했을 때 경험했을 법한 연구자 자신이 아주 작게 그리고 하찮게 느껴지는 것, 오래 축적된 시간의 역사성, 숭고함, 현실의 시간과 다르게 흘러가는 것 같은 시간의 차이 등을 경험할 수 있는 장소로 환기되었다. 즉 누구에게나 열려있는 공간이자 풍경이 되던 장소는 경험을 통한 개인의 심리적 공간이 되었고, 근원에 가까운 실체를 파악하기 위해 다양한 이미지를 수집하며 재개발 지역과 관련된 여러 갈래의 작업을 하게 되었다.

따라서 연구자는 경험의 공간으로서의 도시 풍경 속에서 경험한 상실과 변화의 과정을 통해, 도시 공간이 단순한 물리적 배경을 넘어 개인의 삶과 감정이 투영되는 복합적 장소임을 시각적으로 드러내고자 한다. 이는 재개발 현장의 물리적 변화를 넘어 인간의 삶과 역사, 감정이 얽힌 공간으로서 도

4) 진경아, 『매체 미학과 영상 이미지』, 커뮤니케이션 북스, 2014, p.44

5) 조르주 멜리에스(Georges Méliès)(1861-1938)는 프랑스의 마술사이자 영화 제작자로, 초창기 영화 기술과 장르 발전에 선구적인 역할을 한 인물로 평가받는다. 그는 정지 트릭, 다중 노출, 타임랩스, 디졸브, 수작업 채색 등 여러 특수효과 기술을 고안해 영화에 도입한 것으로 유명하다. 멜리에스의 대표작으로는 『달세계 여행』(1902)과 『불가능한 여행』(1904)이 있으며, 두 작품 모두 쥘 베른의 소설에서 영감을 받은 환상적이고 초현실적인 여행을 다루고 있다. 이 작품들은 공상과학 영화의 초기 선구자로 여겨진다.

6) 폴 비릴리오, 『소멸의 미학』, 김경은 역, 연세대학교 출판부, 2004, p.44

시를 재해석하는 작업의 일환으로, 작품을 통해 보이지 않는 도시의 내면적, 잠재적 힘을 가시화하는 시도라고 할 수 있다.

2.1 숭고한 도시 풍경

프랑스의 철학자 장 프랑수아 리오타르(Jean-François Lyotard)⁷⁾는 숭고를 단순히 이성으로 승리할 수 있는 경험이 아니라, 불확실성과 혼란을 포함하는 경험으로 본다. 리오타르에 따르면, 포스트모던 사회에서 거대 서사의 몰락은 지식의 정당화와 사회적 유대의 방식에 혼란을 가져온다.⁸⁾ 도시 풍경의 재개발 현장은 변화와 파괴, 재건이 동시에 일어나는 복합적인 공간으로, 이 과정에서 느끼는 감정은 단순히 이성적으로 정리되지 않는다.

우리가 규정할 수 없는 것은 무언가가 일어나고 있다는 것(dass etwas geschieht)이다. 혹은 더 간단히 표현하자면 그것이 일어난다는 것(dass es geschieht)이다. 이것은 전달 매체의 주목을 받는 주요 사건도 아니고 그렇다고 작은 사건도 아니다. 이것은 그저 인과율로 설명될 수 없는 우연한 사건(occurrence)이다.⁹⁾

7) 장 프랑수아 리오타르(Jean-François Lyotard)(1924-1998)는 베르사이유에서 태어나 소르본 대학에서 철학을 공부한 후, 파리 10대학에서 「담론, 형태」라는 논문으로 1971년에 박사 학위를 받았다. 그 후 파리 8대학에서 철학 교수로 재직하였으며, 여러 해외 대학에서도 객원 교수로 활동했다. 리오타르는 극좌 성향의 잡지 『사회주의 혹은 야만』 및 『노동자의 권력』에서 활발한 활동을 펼쳤으며, '국제 철학 풀레쥬'의 창립회원이자 회장으로도 역할을 수행했다. 그의 주요 저서로는 『현상학』(1954), 『충동적 장치들』(1973), 『리비도적 경제학』(1974), 『분쟁』(1983) 등이 있으며, 글모음집으로는 『지성인의 무덤과 다른 글들』(1984), 『어린이를 위한 포스트모던』(1985) 등이 있다. 리오타르는 1998년 백혈병으로 세상을 떠났다. (장 프랑수아 리오타르, 『포스트모던적 조건, 정보 사회에서의 지식의 위상』, 이현복 역, 서광사, 1992 참조)

8) 장 프랑수아 리오타르, 『포스트모던적 조건, 정보 사회에서의 지식의 위상』, 이현복 역, 서광사, 1992, p.89

9) 장 프랑수아 리오타르, 『포스트모던의 조건』, 유정완, 이삼출, 민승기 역, 민음사, 1992, p.204

여기에서 ‘무언가가 일어난다’라는 것은 인간의 의식이나 언어로 설명되거나 규정될 수 없는 사건의 발생을 의미한다. 사건은 의식의 틀을 넘어서는 초월적이고 압도적인 경험으로 다가오며, 이는 숭고의 개념과 일치하게 된다. 연구자가 우연히 마주한 거대한 암반 혹은 흙더미 혹은 건물에서 넘쳐 쏟아지는 잔해와 같은 풍경에 담긴 도시 변화의 이미지에 잠재된 힘을 감각적으로 체험하는 방식은 리오타르가 강조하는 ‘이해할 수 없는 것’에 직면하는 숭고와 연결된다. 도시의 복잡성, 예측 불가능성, 그리고 연구자의 이러한 과정 또한 거대한 변화의 흐름의 일부로서 삶의 태도로 받아들이는 태도 역시 리오타르의 숭고 개념에서 설명하는 과편화된 경험과 유사하다.

숭고(Sublime)는 사실 리오타르 이전부터 역사적으로 철학과 예술에서 중요한 위치를 차지해 온 개념이다. 여러 시대와 사상가에 따라 다양한 해석과 발전을 거쳐온 것으로써, 연구자는 주로 리오타르의 숭고 관점에서 도시라는 공간과 관련한 숭고의 경험을 다루지만, 리오타르 전후의 계보를 살펴보는 것은 숭고의 개념이 시대와 맥락에 따라 어떻게 변화하고 확장되었는지를 이해하는 데 중요하다.

경외심과 고양된 감정을 불러일으키는 문학적 기법으로 설명된 롱기누스(Longinus)의 저서 『숭고에 관하여 Peri Hypsous』는 서기 1세기경에 그리스어로 쓰여진 문학 비평에 대한 논문이나 학위 논문으로, 숭고에 대한 최초의 체계적인 논의를 시작하게 했다. 이후 18세기 영국의 철학자 에드먼드 버크(Edmund Burke)는 숭고를 공포와 경외를 불러일으키는 대상에서 비롯된 감정으로 정의하고, 아름다움과 대조되는 개념으로 보았으며, 무한함, 어둠, 위험 등에서 발생하는 감정으로 설명하였다.¹⁰⁾ 임마누엘 칸트(Immanuel Kant)는 『판단력 비판』에서 숭고를 이성의 한계를 인식하며 겪는 초월적 경험으로 해석했다. 그는 숭고를 수학적 숭고(숫자나 크기의 무한

10) 에드먼드 버크, 『숭고와 아름다움의 관념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 김동훈 역, 마티, 2019

함)와 역학적 숭고(자연의 힘이나 위력)로 구분하고, 숭고한 경험은 감성의 한계를 넘어 이성의 우월성을 자각하게 만드는 과정이라고 보았다. 게오르크 빌헬름 프리드리히 헤겔(G.W.F. Hegel)은 『미학 강의』(Vorlesungen über die Ästhetik)에서 숭고를 정신과 자연의 대립에서 발생하는 미학적 범주로 논의했다.¹¹⁾ 하지만 그는 숭고를 절대적인 것을 표현하려는 예술의 시도로 보았으며, 특히 동양 예술과 종교 예술에서 나타나는 무한한 신성의 표현으로 해석했다. 헤겔의 숭고는 인간 경험의 초월을 표현하려는 예술적 시도를 설명하는 중요한 미학적 개념으로 자리 잡게 되었다. 리오타르 이전에는 자연의 압도적인 힘과 경외심에 숭고의 개념이 초점이 맞춰져 있다면, 리오타르 이후 숭고는 불확실성과 표현할 수 없는 것에 관한 예술적 탐구로 확장되었다는 것이 특징이다. 이에 따라 연구자는 현대 사회의 다원성과 불확실성 속에서 숭고가 독창적으로 자리를 잡게 되고, 도시와 같은 인공적 공간에서 숭고 개념을 재해석하고자 한 것이라고 보고자 한다.

숭고함이라는 단어 Sublime에 담긴 의미를 살펴보는 것 또한 중요하다. Sublime은 아래나 위를 의미하는 전치사 sub와 한계, 경계 또는 임계값을 의미하는 명사 lime의 두 라틴어 용어의 결합에서 유래한 것인데, Lime은 문이나 창문 위로 벽의 무게를 지탱하는 무거운 나무나 돌과 같은 ‘상부보’를 의미하는 단어이다. 압도적인 힘에 맞서 위로 분투하거나 밀어 올리는 이러한 감각은 숭고함이라는 단어에 대해 중요한 의미이며, 17세기에 이르러 이 단어는 형용사와 명사(숭고함)로 모두 사용되었다. 의미에는 여러 가지 차이가 있었지만, 변함없이 높이 솟아오른 것, 즉 건물, 사상, 사람, 언어, 스타일 또는 예술과 자연에 대한 반응 등 높은 곳에 세워진 것을 지칭하는데 사용되어 왔다.¹²⁾

11) 김창준, 「헤겔의 상징적 예술 형식에서 숭고 개념에 관한 연구 - 칸트, 리오타르, 지젝과의 연관성과 차이를 중심으로」, 『대동철학』 91, 2020, p.92

12) Christine Riding and Nigel Llewellyn, 「British Art and the Sublime」, 『The Art of the Sublime』, TATE Research publications, 2013

많은 시각 예술가는 숭고함이라는 단어의 역사와 관련한 지점에서, 예술가가 말로 표현할 수 없거나 상상력의 한계를 넘어선 것을 어떻게 시각적으로 표현할 수 있는지에 대해 고민해 왔다. 연구자도 마찬가지로 양가감정을 계기로 도시의 변화하는 풍경에 담긴 상충하는 많은 의미에 주목하고 그것으로부터 비롯된 감정을 숭고와 관련지어 그 발현의 과정을 살펴보는 것이다. 도시 재개발 현장에서의 파괴와 재건은 연구자에게 한편으로는 경외심을 불러일으키지만, 동시에 상실감과 두려움을 동반한다. 도시의 급격한 변화는 압도적인 규모와 힘을 보여주며, 그 속에서 연구자는 한계에 도전하는 숭고한 감정을 경험한다. 그러나 이 변화는 과거의 흔적이 사라지는 파괴적인 측면도 가지고 있어, 연구자는 그 과정에서 복합적인 감정을 느낀다.

이러한 양가적 심리 상태는 숭고의 관점과 더불어 도시 공간이 단순한 재개발의 현장을 넘어, 숭고한 힘과 상실의 감정이 교차하는 장소로 인식되는데 기여한다. 연구자는 도시의 물리적 변화가 시간성과 인간의 삶에 미치는 영향을 탐구하며, 그 속에서 느껴지는 압도적인 힘과 그에 대한 심리적 반응을 작품에 반영하려고 하였다.

2.1.1 파괴와 재건의 숭고

개개인의 경험과 다양한 삶의 형태가 존재하는 도시라는 공간은 리오타르가 말하는 작은 서사들이 존재하는 공간이며, 그들이 각기 다른 방식으로 자신의 이야기를 만들어 가고 있다. 이러한 작은 서사들이 모여 도시의 정체성을 형성하고, 도시 자체는 이 다양한 서사들이 상호작용하며 끊임없이 변화하는 유기체와도 같다. 도시는 단일한 거대 서사로 설명될 수 없는, 개별적이고 다층적인 경험들이 얽혀 형성된 공간이다. 마치 자연이 끊임없는 순환과 변화를 통해 생명력을 유지하듯이, 도시는 사람들의 삶의 형태를 반

영한 재건, 파괴, 생성과 소멸의 순환을 거치며 다양한 변화의 모습을 만들어낸다.

리오타르는 거대 서사의 붕괴 이후 작은 서사들이 그 자리를 대신하게 된다고 말한다. 이는 개인적이고 작은 지역들의 이야기들이 강조되는 시대를 말하며, 숭고 역시 국지적인 경험이 개별적으로 축적되는 것과 관련될 수 있다. 점차 개인은 자신의 감각적 경험을 통해 세계를 해석하고¹³⁾ 이는 숭고한 경험이 주관적이고 개인적인 성질을 띠는 것과 유사하다. 어떠한 접점도 없이 그저 도시의 한 풍경에 지나지 않았던 재건축의 거대한 이미지는, 연구자가 상실을 경험하는 상황에서 마주함으로써 연구자 삶의 일부가 투영되는 순간을 만들어냈다. 이러한 개인적 경험과 파괴와 재건이 발생하는 도시의 변화가 교차하는 사건은 숭고한 경험의 핵심이 되며, 새로운 의미와 감각을 생성하게 한다. 연구자에게 도시의 풍경 중, 특히 파괴와 재건이 반복되어 발생하는 재개발 지역이 곧 사유 능력을 확장 시키고 표현할 수 없는 것을 드러내야 하는 무언가가 있는 풍경이 된다. 풍경이 단순한 주관적 경험을 넘어 하나의 공간으로 인식될 수 있는 이유는 풍경을 만들어내는데 가장 중요한 것이 주관적인 시선이기 때문이다. 자연은 어디에나 있지만 풍경은 그것을 멀리서 바라보는 도시인의 시선에 의해서만 발생할 수 있다.¹⁴⁾ 풍경이 존재하기 위해서는 그것을 바라보는 사람이 존재해야 하고, 보는 사람에 따라 익숙한 도시의 풍경도 잠재된 무언가가 있는 무대와 같이 인식할 수 있는 것이다.

개인의 경험과 시선이 풍경의 주체로서 중요한 역할을 한다는 점에서, 이는 칸트가 말한 숭고의 메커니즘과 유사하다. 칸트의 숭고 개념은 거대한

13) 장-프랑수아 리오타르, 『포스트모던적 조건, 정보 사회에서의 지식의 위상』, 이현복 역, 서광사, 1992, p.81에서 여기 삶-동시에 주체인-의 발전 단계에서 이야기적 지식의 복귀가 부각된다. 정신의 보편적 '역사'가 존재하며, 정신은 '삶'이고, 이 '삶'은 현시(presentation) 및 자기 정립이며, 그의 수단은 경험 과학에서 모든 삶의 형태들로 정리된 인식이다.

14) 김석진, 「풍경의 발견과 풍경의 미학」, 『민족미학회 학술지』 Vol.11 No.1, 2012, p.205

대상 자체가 아니라 그것을 바라보는 사람의 시선과 마음을 핵심으로 하며, 동일한 대상이라도 주체의 인식 방식에 따라 공포나 숭고 같은 양가적 감정으로 나타날 수 있음을 설명한다. 칸트는 숭고의 예로 자연의 거대함과 위력을 들었지만, 숭고가 바라보는 인간의 시선에서 발견된다는 관점에서 숭고는 유한한 인간에 의해 포착된 절대성의 표상이 된다.¹⁵⁾

한편 리오타르는 숭고의 핵심을 '표현할 수 없는 것'을 표현하려는 시도에서 찾는다. 연구자의 작업 역시 실체는 없지만 실재한다고 전제하는 연구자의 감각과 관련된 산물을 시각적으로 표현하려는 시도를 하고 있는데 연구자는 이를 형광색의 PVC비닐, 압도적인 크기의 사진, 또는 변화하는 도시 풍경에서 파생되는 흠을 담은 트럭들의 이미지를 통해 시각적 이미지로 변환하려고 한다. 자연의 광대한 풍경 혹은 거대 사건으로부터 발생하는 혼란스러운 경험에서 압도되는 숭고 경험과 달리, 도시라는 인위적으로 만들어진 풍경에서 경험한 숭고는 이성으로 규명할 수 없는 상태에서 발생한 것으로 볼 수 있다. 리오타르는 인간의 역사나 이성을 중심으로 한 진보, 해방, 완성에 대한 믿음이 관련된 거대 서사의 이야기들은 포스트모던 사회에서 더 이상 유효하지 않으며, 사람들은 이제 불확실성과 다원성의 세계에 직면한다고 설명한다.¹⁶⁾

이와 같은 맥락에서 현대 사회의 지식은 더 이상 큰 이야기를 통해 정당화되지 않고, 작은 서사나 국지적인 이야기들을 통해 이해된다. 도시의 재개발 현장은 이러한 불확실성과 변화의 작은 서사들이 모여 형성된 공간으로, 리오타르가 설명하는 숭고한 감각을 경험할 수 있는 장소이다. 파괴와

15) 임마누엘 칸트, 『판단력 비판』, 백종혁 역, 아카넷, 200 p.150

16) 장-프랑수아 리오타르의 『포스트모던적 조건, 정보 사회에서의 지식의 위상』에서 제9장 「지식의 정당화에 관한 이야기들」 단락의 내용을 살펴보면 거대 서사(metanarrative)의 몰락과 함께 현대 사회에서 지식의 정당성이 더 이상 큰 이야기를 통해 설명되지 않으며, 작은 서사들(petit narratives)나 국지적 이야기를 통해 정당화된다고 설명한다. 여기서 거대 서사는 역사적 진보, 인류 해방, 계몽주의적 이성의 승리 같은 이념을 말하며, 리오타르는 이런 거대 서사들이 더 이상 현대 사회에서 신뢰받지 못한다고 주장한다.

재건의 반복적 순환은 물리적 건축물의 소멸을 넘어, 우리가 쉽게 이해할 수 없는 사건들과 그 속에 잠재된 힘을 포착하는 순간을 제공한다. 이러한 순간들은 경제적, 사회적 맥락을 넘어 개인적인 경험과 긴밀히 연결된다. 예를 들어, 연구자가 경험한 상실감과 재건축의 거대한 이미지는 한때 단순한 도시 풍경이었던 공간이 연구자의 삶에 투영되는 순간이 된다. 이처럼 재개발 현장은 개인적 상실과 도시의 변화를 교차시키며, 리오타르가 말하는 숭고한 경험의 중요한 무대가 된다.

‘현시할 수 없는 것(the unpre-sentable)’으로서 ‘순간(the instant)’의 현시를 포착한다. 그리고 이 순간은 발생, 곧 ‘사건’이다. 나아가 회화에서 사건의 현시 내지 암시는 현시할 수 없는 것의 현시를 지향하고 부정적 쾌를 특징으로 하는 숭고의 미학과 관계한다.¹⁷⁾

리오타르의 숭고 미학은 ‘현시할 수 없는 것’을 ‘순간’을 통해 포착하려는 시도로 나타난다. 이 순간은 곧 사건이며, 회화나 사진에서 그 순간을 암시하는 것 자체가 숭고함을 만들어낸다. 연구자의 작업 또한 파괴와 재건의 과정에서 발생하는 숭고한 순간을 포착하려는 시도로, 인간이 통제할 수 없는 힘과 불확실성을 시각적으로 드러낸다. 이는 도시 재개발 풍경에서 발생하는 시각적 충격뿐만 아니라, 그 뒤에 숨겨진 깊은 의미와 잠재된 힘을 시각화하는 과정으로 이어진다.

리오타르는 숭고한 예술을 표현할 수 없는 것을 드러내는 것으로 정의하고 있는데, 이는 형상이 있는 예술이 아니라, 새로운 규칙과 형식을 창안하여 사유 능력을 확장시키는 것을 의미한다. 리오타르는 구체적인 대상을 그리는 대신, 무엇이 일어나고 있다는 사실 자체를 보여주는 것을 숭고한 예

17) 배철영, 「리오타르의 뉴먼: 현시할 수 없는 것으로서 순간 혹은 사건」, 『철학논총』 제39집, 새한철학회, 2005, p.181

술로 본다. 또한 그는 예술이 아름다움을 재현하는 것이 아니라, 비일상적이고 충격적인 것, 그리고 현재 삶의 문제를 다뤄야 한다고 주장한다.

나오야 하타케야마((畠山 直哉)¹⁸)는 20여 년간 도시와 건축 환경을 탐구한 일본의 사진작가로, 그의 작업은 인간이 만들어낸 세계를 객관적이고 무표정하게 포착하는 데 뛰어나다. 하타케야마는 일본의 여러 도시와 중공업 지대를 촬영하며, 인간의 개입이 자연과 환경에 미치는 영향을 기록해 왔다. 특히, 1990년대 말부터 현재까지 이어지는 그의 <무제> 연작은 도쿄의 건설 현장을 담은 작은 사진들로, 이 사진들은 혼란스러운 도시의 건축 과정을 다양한 장면을 통해 보여준다.



도판1: 나오야 하타케야마, <무제, 오사카>, 1998-1999

하타케야마는 건축가 토요 이토와의 협업을 통해 이토가 설계한 건물의 건축 과정을 사진으로 기록했으며, 그 사진들은 건설 과정의 개념적 구조를

18) 나오야 하타케야마(畠山 直哉, 1958년 출생)는 일본의 사진가이다. 그의 작품은 도시와 자연, 그리고 재해를 독특한 형식과 방법으로 표현하며, 초인간적 자연의 힘, 예측 불가능한 땅의 물질성, 비인간 생명체와 사물의 행위성을 주목해 왔다. (김계원, 「하타케야마 나오야(畠山直哉)의 자연에 대한 사유와 사진이라는 대항자」, 『대동문화연구』 125, 2024 참조)

시각적으로 드러내는 작업이었다. 그의 작품 (도판1)<무제, 오사카>(1998-1999)는 야구 경기장을 전시장으로 개조하는 과정을 높은 시점에서 촬영한 것으로, 현대의 개발지를 마치 고대 유적지처럼 재현한 것이 특징이다. 일상적으로 쉽게 볼 수 없는 장면을 포착한 이 작업은 도시 풍경을 새로운 시각으로 제시한다.¹⁹⁾



작품1: <Neon quilt>, 12x15cm, 2013, 디지털 C 프린트

사진을 통한 순간의 포착은 이 ‘현시할 수 없는 것’을 시각적으로 암시하는 중요한 방식이다. 사진은 하나의 순간을 담지만, 그 순간을 통해 우리는 전후의 사건들을 연상하게 되며, 이를 통해 연속적인 시간성을 느낀다. 이는 도시 풍경 속에서 파괴와 재건이라는 상반된 과정이 양가적인 태도로 경험되는 방식이다. 사진이 포착한 순간은 그 자체로는 완전하지 않지만, 그 순간이 상상과 기억을 통해 연속된 시간 속에서 해석되면서 숭고한 감각을 불러일으킨다.

19) 샬럿 코튼, 『현대예술로서의 사진』, 권영진 역, 시공아트, 2019, p.104

(작품1)<네온 퀼트 Neon quilt>(2013)은 대규모 뉴타운 건설을 위해 철거를 앞두고 폐허로 변해가는 주거 단지에 형광색 비닐을 설치하여 촬영한 작품이다. 당시 연구자는 현장 설치를 통해 특정한 상황을 연출하고 이를 카메라로 포착하였는데, 이 작업은 단순한 장소의 기록이 아니라 장소에 대한 적극적인 개입을 전제로 한다.

그러나 이 작업은 장소의 맥락을 주관적으로 왜곡하려는 의도가 아닌, 작가가 느끼는 보이지 않는 질서를 시각적으로 드러내기 위한 미장센(Mise-en-Scène)²⁰⁾을 구성하는 데 중점을 두었다고 할 수 있다. (...) 당시 이지숙은 여러 재개발 지역의 변화와 가족의 상실을 동시에 경험하며, 삶이 한 단계에서 죽음의 국면으로 넘어가는 순간, 마지막 에너지를 발산하는 느낌을 받았다. 이러한 경험은 그가 도시 재개발에 대한 독자적인 시각을 형성하는 데 중요한 계기가 되었다.²¹⁾

앞선 나오야 하타케야마의 사진과 연구자의 작품은 사진으로 특정한 상황을 포착한다. 이러한 결정적 찰나의 포착은 사진 행위에 있어 대상으로부터 관념적이고 현실을 초월한 상상적인 것이 아니라 작성자 자신의 경험으로부터 야기되는 내재적인 것이다. 왜냐하면 이러한 찰나는 과학적 영역에서 인간의 감각으로 도달하지 못하는 특이성을 토대로 하지만, 현실적으로 누구나 체험할 수 있고 언제 어디서나 현실에 산재하기 때문이다.²²⁾ 갑작스럽게 나타난 장면이나, 예견치 못한 상황에서 설명할 수 없는 이상하고 낯선 느낌이 드는 경험을 숭고의 경험이라고 본다면, 이러한 경험을 바탕으로 사진이라는 장르에 담긴 지시성을 포착해 내는 것이다.

20) 미장센(Mise-en-Scène)이란 무대 위에서 등장인물들의 배치·역할 및 무대 장치와 조명 등에 관한 총체적인 플랜을 말한다. (Oxford Languages 참조)

21) 이은주, 「보이지 않는 질서에 대한 미장센」, 이지숙 개인전 <의심스러운 여러 가지> 평론글, space291, 2018

22) 이경률, 『현대사진 미학의 이해』, 사진마실, 2006, p.76

연구자의 (작품1)에서 볼 수 있듯이 도시의 파편화된 모습이나 재개발 현장처럼 일상적인 요소들을 통해서도 승고를 느낄 수 있도록 시각적 접근을 시도했다. 사진 속의 자연적 환경이나 파괴된 공간에 형광색의 인공적인 요소가 삽입됨으로써 도시의 일상적인 순간에 비일상적인 감각을 느끼게 된다. 재개발 공간을 일상적인 순간이라고 보는 관점은 도시 순환의 관점에서 보았을 때 그 과정 중의 한 부분이기 때문이다. 승고의 개념에서 중요한 것은 이런 이질적인 감각을 일으키는 것, 거대한 힘이나 규모가 아니더라도 우리가 일상에서 마주치기 어려운 장면이 주는 감각적 충격이다. 자연스러운 시간의 흐름에서 인위적이고 날카로운 색채의등장이 생성하는 이질적인 대비가 승고의 감각을 일으킬 수 있으며, 관람자의 시선을 강하게 이끄는 방식 또한 승고한 감각을 가능하게 하는 중요한 방법이 될 수 있다.

연구자의 사진 작업은 이러한 순간의 포착을 통해 도시 재개발 현장의 승고함을 드러낸다. 파괴와 재건의 순간이 교차하는 도시 풍경은 그 자체로 ‘현시할 수 없는 것’을 드러내는 공간으로 기능한다. 이 공간은 단순한 시각적 장면이 아니라, 과거와 미래의 사건들이 교차하고 연속되는 시간성을 통해 관객에게 승고한 감각을 제공하는 장소로서 작용한다. 도시의 변화와 개인적 상실, 그리고 그 뒤에 잠재된 힘이 하나의 장면에 담기면서, 관객은 그 장면을 통해 여러 사건을 연상하게 된다. 이는 리오타르가 말한 ‘순간의 현시’와 밀접하게 연결된다.

이렇게 도시 풍경 속에서 포착된 사진은 단순한 기록이 아닌, 과거와 미래의 사건들이 암시되는 연속적 시간의 흐름을 통해 승고한 경험을 제공한다. 이는 도시 재개발 현장에서 발생하는 양가적 감정, 즉 두려움과 경외감이 교차하는 공간으로서 승고한 감각을 이끌어내는 중요한 장면이다.

2.1.2 변화로 발생하는 압도감

파편화된 도시와 인공적 요소의 결합은 숭고의 중요한 측면인 ‘압도감’을 새로운 방식으로 제시한다. 물리적인 크기가 주는 압도감뿐만 아니라, 도시의 파괴나 재건이 주는 심리적 압박감, 그리고 연구자의 작품에서 등장하는 극명하게 대비되는 색채와 형태의 대조가 함께 작용하여 숭고한 감각을 이끌어낸다. 이러한 요소들은 하나의 거대한 힘으로 다가오게 되며, 숭고를 떠올릴 때 연상되는 거대한 규모에 대한 사고의 확장성을 불러일으킨다.

리오타르의 숭고 미학에서 압도감은 핵심적인 개념으로 다뤄진다. 물론 리오타르 이전에 숭고를 다룬 철학 개념들에서 또한 그렇다. 숭고를 불러일으키는 대상으로 자주 언급되어 온 것이 인간의 힘으로 넘어설 수 없는 대자연이다. 칸트에 따르면 눈 덮인 봉우리가 구름 위로 치솟아 오른 광경이나 거친 폭풍, 깎아지른 절벽과 같이 인간의 감각 능력을 넘어서는, 측정할 수 없는 힘 때문에 공포감을 느끼게 하지만, 곧 인간의 이성은 그러한 한계를 초월하는 능력을 스스로 인식함으로써, 공포의 주체 내부에서 숭고가 형성된다고 보았다.²³⁾ 이와 더불어 대자연의 요소와 함께 거대한 규모 또한 숭고의 체험을 일으키는 주요 원인으로 언급되었다. 롱기누스는 숭고가 곧 크기를 의미하며, 그 크기란 외적인 크기보다는 작품의 내적인 크기, 즉 관람자가 상대적으로 느끼는 주관적인 크기를 의미한다고 보았다. 또한 버크가 크기의 거대함이 숭고를 일으키는 강력한 원인이라고 말한 것처럼, 숭고 체험에서 대상의 크기와 그것을 인지하는 주체의 규모 감각은 매우 중요한 역할을 한다.²⁴⁾ 일반적으로 거대한 규모에서 오는 압도감을 먼저

23) 임마누엘 칸트, 『아름다움과 숭고의 감정에 관한 고찰』 [전자버전], 이재준 역, 책세상, 2005, 「제1장 숭고함과 아름다움의 감정이 갖는 다양한 대상에 관해」

24) 윤난지 엮음 『현대조각 읽기』, 한길아트 2012, p.297

생각할 수 있는데, 여기서 말하는 ‘거대한 규모’는 ‘변화’로 인해 비롯된 것임을 주목해야 한다.

우선 도시 곳곳에서 벌어지는 거대한 규모의 파괴와 재건의 풍경은 압도적인 시각적 경험을 제공한다. 특히 (작품2)<증산동 재개발 지역 현장 답사 이미지>(2018)에서도 볼 수 있듯이, 건물을 휘감고 있는 토사물과 같이 쏟아져 쌓인 건물의 잔해와 그 너머의 아파트 건물이 배치되어 있어 도시의 재건축과 파괴라는 현실을 압도적으로 느끼게 만든다. 특히 이 폐허의 더미가 거대할수록 단순한 물리적 잔해를 넘어 도시의 시간적 변화와 역사, 그리고 인간의 삶이 포함된 거대한 힘을 시각적으로 경험할 수 있는 것이다.



작품2: 증산동 재개발 지역 현장 답사 이미지, 2018

이러한 시각적 경험을 하는 과정에서 파괴의 규모를 물리적인 크기나 단순히 수학적 측정으로 이해하고, 대상의 면적에 따라 승고의 발생 유무, 정

도를 따진다면 금세 한계에 다다르게 된다. 다만, 재개발 풍경에서 발견한 이러한 장면은 가늠할 수 없는 변화의 영역에서 그 한계점을 예측할 수 없는 것, 그리고 시간적 변화와 인간 삶의 흔적을 포함한 거대한 힘으로 다가온다. 칸트의 초기 논의에서 숭고는 이러한 대상들이 유발하는 불안과 경외의 혼합된 감정으로 정의되며, 이는 단순히 시각적 규모가 아니라, 변화를 통해 드러나는 내적 긴장과 관련이 있다.

쾌적함(Vergnügen)혹은 불쾌함(Verdruss)이라고 하는 여러 가지 느낌들은 결코 그것을 불러일으키는 외부 사물의 성질에 기인하지 않는다. 그것은 오히려 모든 사람들 각각의 고유한 감정에 기인한다.²⁵⁾

칸트는 숭고가 자연 그 자체에서 발생하는 것이 아니라, 우리의 관념 즉, 대상이 아닌 주체의 경험 속에서 찾아야 한다고 주장하며, 이는 물리적 크기와 단순한 비교를 넘어서는 숭고의 본질을 드러낸다.²⁶⁾ 리오타르는 칸트의 이 개념을 이어받아, 표현 불가능한 것—즉 언어로 설명하거나 재현할 수 없는 것을 표현하려는 예술적 시도에서 숭고가 발생한다고 주장한다. 칸트의 마그니투도(Magnitudo)²⁷⁾ 개념은 리오타르에게도 절대적인 크기와 규모를 설명하는 시작점이 되지만, 리오타르는 이 개념을 물리적 크기에 국한하지 않고, 관념적 차원으로 확장시킨다. 리오타르에게 숭고란 이

25) 임마누엘 칸트, 『아름다움과 숭고의 감정에 관한 고찰』, 이재준 역, 책세상, 2005 p.13

26) 장-뤽 낭시 외 7인, 『숭고에 대하여』, 김예령 역, 문학과지성사, 2005, p.268

27) 칸트의 판단력 비판에는 수학적 숭고에 대해 논의하면서 마그니투도(Magnitudo)라는 개념이 등장하는데, 이는 상상력과 이성이 상호작용하는 과정에서 우리가 경험하는 압도적인 크기에 대한 설명에 사용된다. 칸트는 우리가 무한한 것을 경험할 때 그 물리적 크기 자체가 아니라 우리의 상상력이 도달할 수 없는 크기를 숭고하게 느끼는 것을 설명한다. 이때, 상상력과 이성 간의 긴장이 발생하며, 이를 통해 숭고라는 감정이 생겨난다. 마그니투도는 단순한 물리적 크기를 넘어서 유한한 크기를 초월하는 절대적 크기로 나타나며, 이는 측량을 벗어난 무한한 크기다. 이 절대적 크기는 우리의 상상력과 미적 평가를 통해서만 경험할 수 있는 것이다. (임마누엘 칸트, 『판단력 비판』, 백종혁 역, 아카넷, 2009 p.255)

해할 수 없고 설명할 수 없는 복잡성이나 무한함을 마주할 때 발생하는 것으로, 이는 단순히 물리적 크기와 대치되는 것이 아니라, 재현할 수 없는 것을 인식하고 이를 표현하려는 시도에서 느껴지는 긴장과 압도감을 통해 드러난다.

리오타르는 바넷 뉴먼(Barnett Newman)²⁸⁾의 작업을 통해 숭고의 감정을 현대 예술의 맥락으로 확장한다. 그는 뉴먼의 작업이 단순히 크기나 형태의 문제를 넘어, 관람자가 시간과 존재의 한계를 마주하도록 유도한다고 본다. 이러한 숭고는 순간(instant)의 개념과 연결되며, 이는 시간의 연속성 속에서 발생하는 단절과 같다.

사건(occurrence)은 소비(consume)될 수 없으며, 단지 그 의미만 받아들여질 수 있다. 순간의 감각(the instant)은 그 자체로서 즉각적(instantaneous)으로 다가온다.²⁹⁾

이 내용은 사건(occurrence)이 지닌 본질적 특성이 소비될 수 없다는 점을 강조한다. 사건이 소비³⁰⁾될 수 없다는 것은 그 사건의 총체를 소유하거나 완전히 해석할 수 없다는 것을 뜻하며, 이는 숭고와 관련된 경험에서 특히 두드러지는 점이다. 이는 작품이 단지 그 의미만을 경험하도록 허용함으로써, 관객에게 현시할 수 없는 것을 체험하게 만든다는 것을 의미한

28) 바넷 뉴먼(1905-1970)은 미국의 예술가로, 추상 표현주의의 주요 인물이며 컬러 필드 회화의 선구자로 평가받는다. 그의 작품은 관객이 예술을 통해 장소와 공간을 경험하는 감각을 탐구하며, 이를 강조하기 위해 단순한 형태와 수직 줄무늬를 통합했다. 뉴먼의 스타일은 영적이고 초월적인 성격을 가지며, 단순성과 색채의 사용은 이후 미니멀리즘 작가들에게 큰 영향을 미쳤다. (www.moma.org 참조)

29) Jean-François Lyotard, 「Newman, The Instant」, 『The Inhuman : Reflections on Time』, Stanford University Press, 1992, p.80

30) ‘소비(consume)’라는 개념은 위에 인용한 문장을 해석하는 과정에서 도출된 단어로서, 이는 우리가 어떤 것을 경험하고 그것을 완전히 흡수하거나 해석하며, 일상적인 차원에서 다루는 과정을 가리키는 의미를 가진다.

다. 뉴먼의 작품에서 이는 승고가 단순히 크기나 스펙터클로 전달되는 것이 아니라, 순간의 감각적 경험으로 즉각 전달된다는 점에서 리오타르의 철학과 맞닿아 있다.

또한 리오타르는 다음과 같이 설명한다.

승고(sublime)란 ‘거기(there)에 있다.’라는 느낌이다. 소비(consume)할 수 있는 것은 거의 없으며, 설령 있다 해도 그것이 무엇인지 알 수 없다.³¹⁾

여기서 승고란 단순히 형식적 표현이 아니라, 현시 자체가 불가능한 것을 ‘그곳에 존재함(there)’으로 느끼게 만드는 감각을 말한다. 이는 뉴먼의 작업이 특정 서사나 재현을 통해 승고를 설명하려 하지 않고, 관객으로 하여금 ‘존재’의 순간을 경험하도록 한다는 점을 명확히 한다.

연구자의 작업은 이러한 승고와 순간의 개념을 변화하는 도시 풍경을 통해 동시대적 맥락 속에서 구현한다. 끊임없이 변화하는 도시의 환경 속에서 재개발 공간의 풍경은 빠르게 변하는 상황과 예측 불가능한 변화가 지속되는 동시대적 특성을 고스란히 담아내며, 오늘날의 복잡하고 다층적인 양상의 순간을 드러내는 중요한 의미를 가진다. 이는 리오타르가 주장한 승고의 본질, 즉 현시할 수 없는 것을 표현하려는 시도와 일치한다. 즉, 리오타르에게 승고는 단지 고정된 상태가 아니라, 끊임없는 변화 속에서 발생하는 감정이다. 변화는 우리의 상상력과 인식의 경계를 시험하고, 그 한계에서 승고한 감정이 생겨난다. 특히 예측할 수 없고 불확실한 변화의 과정에서 승고는 더욱 분명하게 드러난다. 리오타르는 예술이 변화 속에서

31) Jean-François Lyotard, 「Newman, The Instant」, 『The Inhuman : Reflections on Time』, Stanford University Press, 1992, p.80

새로운 의미를 생성하려는 시도에서 숭고를 발견한다고 보며, 이는 변화의 압도감 속에서 발생하는 경험으로 해석할 수 있다.

결국, 도시 재개발 풍경은 단순히 무너지고 쌓이는 건축물의 잔해를 넘어, 시간의 축적과 변화의 잠재성이 드러나는 공간으로서 숭고한 감각을 유발하며, 관람자로 하여금 개인의 경험과 미시사를 예술적 형식으로 변환하여 현재를 살아가는 도시 공간에서의 현대적 숭고를 경험하게 만든다.

2.2 경험을 제공하는 도시 공간

리오타르의 저서 『포스트모던의 조건』에서 논의되는 거대 서사의 몰락은 인간이 더 이상 세계를 하나의 방식으로 설명할 수 없는 상황을 초래하고, 이러한 불확실성과 혼란 속에서 숭고한 경험이 발생한다고 밝힌다. 연구자는 도시에서 발생하는 감각적 경험을 해석하기 위한 철학적 근거로 이 개념을 연결하고자 했다.

‘숭고’를 ‘숭고의 경험’이라고 표현하는 점은 숭고를 인간이 특정 상황에서 미학적 경험으로 이해했기 때문인데 이는 숭고가 철학적 논의에서 이론적으로 정립되긴 하였지만, 그 핵심은 주관적인 경험에 기반하기 때문이다. 예를 들어, 거대한 산맥이나 거친 폭풍우 같은 자연의 위력, 또는 압도적으로 거대한 인공 구조물 앞에서 느끼는 사람들의 경외감은 각각의 개인으로부터 생겨난 고유한 경험인 것이다. 어떤 대상이 숭고한지 아닌지를 결정하는 것은 그 대상의 특성보다 그 대상을 마주한 사람의 경험에 의존한다. 따라서 각 개인이 동일한 장면에서 다른 수준의 숭고를 경험할 수 있는 것이다. 숭고는 전혀 다른 감정을 결합 시키는 강력한 체험이다.³²⁾ 연구자가 포착한 숭고의 관점에서의 도시 재개발 풍경은 그 공간 안에서 직접

32) 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, 『테마 현대미술 노트: 1980년 이후 동시대 미술 읽기-무엇을, 왜, 어떻게』, 문혜진 역, 두성북스, 2011, p.421

신체가 느끼는 무게감, 질감, 소리, 냄새 등으로 감각되는 도시 풍경으로 그 의미가 확장되었다. 메를로-퐁티는 이러한 신체적 지각이 세계를 구성하는 방식임을 강조한다. 신체와 공간의 상호작용, 지각의 잠재성, 현상화라는 개념을 통해 연구자는 도시 공간에서의 경험을 더욱 깊이 이해하고, 이를 시각적으로 표현하는 과정을 구체적으로 논의하고자 한다.

2.2.1 무력감의 지각

연구자에게 무력감³³⁾은 숭고 개념과 유사하게 경이로움과 상실, 존재와 사라짐이 혼재된 경험에서 비롯된다. 이러한 무력감은 연구자로 하여금 인간으로서의 한계를 자각하게 하면서도 그 너머에 있는 다층적 의미를 탐구하려는 욕구를 불러일으킨다. 특히, 도시 재개발 풍경에서 느껴지는 압도적 감각은 무력감 속에 잠재된 가능성과 의미를 예술적으로 표현하고자 하는 계기가 된다. 이러한 점에서 연구자는 무력감을 단순히 극복해야 할 부정적 경험으로 인식하지 않고, 오히려 숭고함을 통해 의미가 확장되는 가능성을 발견한다. 이는 무력감이 예술적 탐구의 중요한 동기가 될 수 있음을 시사한다.

시몬 베유(Simone Weil)³⁴⁾는 인간의 무력감을 철학적 사유의 중요한 주제

33) 이러한 규모로 압도되는 경험은 연구자에게 무력감을 느끼게 하는 장면이었다. 프로이트 이론에서 무력감은 특수한 의미를 띠는 일상 용어로, 욕구 충족을 위해서는 완전히 타인에게 의존해야 하기 때문에, 내적 긴장을 끝내는 데 필요한 특수 행동을 수행할 수 없는 껌떡이의 상태를 가리킨다. 성인에게서 무력 상태는 불안을 일으키는 것이다. 프로이트가 끊임없이 참조하는 Hilflosigkeit라는 용어를 『정신분석사전』(2005)의 원작자 장-라플랑슈는 단순히 détresse(무력감)라고 하기보다 état de détresse (무력 상태)로 번역하기를 제안한다. 프로이트에게 그것은 외부적 요인으로 인해 발생된 상태이기 때문이다. 이렇게 무력 상태는 불안 이론의 틀에서, 외상적 상황의 원형이 된다. 프로이트는 『억제, 증상 그리고 불안』(1926)에서, ‘내적인 위협’이 공통적으로 갖고 있는 특성은 점진적인 긴장의 증가를 가져오는 상실이나 분리라고 인식하고 있다. 그러한 증가의 결과, 주체는 결국 그것에 의해 압도당한다. 그것이 바로 무력감을 일으키는 상태의 정의이다. (장-라플랑슈, 장-베르트랑 퐁탈리스, 『정신분석사전』, 임진수 역, 열린책들, 2005 참조)

34) 시몬 베유(Simone Weil)(1909-1943)는 프랑스의 철학자이자 신비주의자, 정치 활동가로,

로 다루었으며, 인간이 사회적 불의와 억압 속에서 느끼는 무력감이 인간 존재의 본질적 측면임을 강조했다. 베유에게 이러한 무력감은 단순한 약점이 아닌, 한계를 인식하고 이를 통해 타인과 깊이 연대할 수 있는 중요한 출발점으로서 기능한다. 연구자 역시, 무력감을 단순히 극복할 대상이 아니라 숭고한 감정과 연결되는 의미 있는 경험으로 이해하며, 이를 통해 도시 풍경 속 잠재된 힘을 드러내려 한다.³⁵⁾ 이와 같은 무력감의 인식과 확장은 연구자의 도시 재개발 풍경에서 느껴지는 무력감과 숭고의 감정을 연결 짓는 중요한 미학적 사례로 기능한다. 연구자가 도시 재개발 풍경에서 느끼는 무력감은 단순히 자신의 한계를 자각하는데서 끝나지 않는다. 오히려 이러한 무력감은 도시라는 공간이 단순한 물리적 변화의 현상이 아니라, 과거와 현재, 미래가 중첩된 다층적 시공간 속에서 내재된 힘과 가능성을 감지하는 출발점으로 작용한다. 도시 재개발 과정에서 발생하는 파괴와 재건, 그리고 그 속에서 느껴지는 상실과 재생의 경험은 도시가 고정된 실체가 아닌, 끊임없이 변화하며 스스로를 재구성하는 유기적인 존재임을 드러낸다. 이는 들뢰즈의 잠재된 힘 개념처럼 시공간을 넘나드는 다층적 힘으로, 혹은 베르그손의 드러나는 현실화된 표면처럼 디지털 이미지의 잠재성으로 확장될 수 있다.

따라서 무력감은 예술적 탐구를 통해 잠재적 의미가 드러나는 과정을 거치며, 이를 통해 연구자는 도시 풍경을 가시적 표면을 넘어서 새로운 층위의 잠재적 공간으로 바라볼 수 있게 된다. 무력감은 특정 시공간을 초월하여 미래적 가능성과 숭고의 힘을 발견하게 하는 동력이 된다.

20세기 좌파 지식인 사이에서 이례적인 길을 걸었다. 그는 점차 종교적, 신비주의적 사상에 관심을 가지게 되었으며, 생전에는 큰 주목을 받지 못했으나 1950~60년대에 유럽과 영어권에서 널리 알려졌다. 그의 사상은 다양한 학문 분야를 아우르며 폭넓은 주제를 다룬다. 알베르 카뮈는 그를 “우리 시대의 유일한 위대한 정신”으로 평가했다. 그의 오빠 앙드레 베유는 니콜라 부르바키 클럽의 일원이었던 수학자이다. (시몬 베유, 『일리아스 또는 힘의 시』, 이종영 역, 리시울, 2021 참조)

35) 시몬 베유, 『중력과 은총』, 윤진 역, 문학과 지성사, 2021, p.132

2.2.2 직접경험을 통한 공간의 재인식

연구자는 도시 풍경과 관련하여 작업을 한 초기엔 작업에 대한 뚜렷한 계획을 세우고 관련된 현장을 답사하며 작업을 진행하기보다는, 거리감을 두어 관찰한 뒤에, 시각적으로 감각적으로 이끌렸던 공간에 가까이 들어가 천천히 걸으며 둘러보며 공간을 감각하고 관찰하는 시간을 충분히 가졌다. 이렇게 현장에 직접 들어가 공간을 감각적으로 체험하는 것은 재개발이 단순한 물리적 변화가 아니라, 연구자의 삶과 분명 연관되어 있는 과정임을 확인하기 위한 시도였다. 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty)³⁶⁾의 관점에서 보면, 공간은 사회적, 역사적, 그리고 신체적 경험이 교차하는 장소로 이해된다. 공간의 본질과 그것이 미치는 영향을 파악하고 보이지 않는 것을 가시화하는 목적의 행위로 볼 수 있다.³⁷⁾

연구자가 답사했던 현장의 시기는 재건축의 과정 중 초중반의 단계라고 할 수 있다. 주민들이 모두 이주를 완료하고 철거를 진행하는 단계로, 건물들의 상태와 거리의 모습을 묘사하자면 창문들은 대부분 떼어져 내부 공간이 훤히 뚫려있고, 건물의 입구는 폐가구, 건축자재 등이 쏟아져 많은 부분이 막혀 있었다. 주민들의 이주는 한 번에 이뤄지지 않기 때문에 주민들의 이주가 완전히 완료될 때까지 집들은 대부분 이러한 상태로 잠시 남아 있게 된

36) 모리스 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty)(1908-1961)는 프랑스의 철학자이자 정치 평론가로, 프랑스 로슈포르 쉬르 메르에서 태어났다. 1930년 철학 교수 자격을 취득한 후, 1945년 『행동의 구조』와 『지각의 현상학』으로 박사 학위를 받아 학계에서 주목받았다. 이후 리옹 대학, 소르본 대학, 그리고 콜레주 드 프랑스에서 교수로 재직하며 급사하기 전까지 후설의 현상학을 발전시켜 행동의 구조와 지각 세계에 대한 연구를 수행했다. 그의 철학은 신체와 지각의 관계를 강조하며, 인간 경험 속에서 신체적 경험이 세계를 이해하는 주요 매개체임을 주장했다. 특히 『지각의 현상학』(1945), 『보이는 것과 보이지 않는 것』(1964)은 그의 대표작으로, 지각의 본질과 존재의 의미를 깊이 탐구하는 연구로 꼽힌다. 그의 철학은 정체성, 역사, 언어, 예술 등 다양한 문제를 독창적으로 탐구하고자 한 것으로 평가받고 있다. (메를로-퐁티, 『지각의 현상학』, 류의금 역, 문학과지성사, 2002 참조)

37) 메를로-퐁티, 『지각의 현상학』, 류의금 역, 문학과지성사, 2002 p.424

다. 인적이 드물고 흔적만 남아 있는 공간에 들어가면 창문과 문에서 뿜어져 나오는 검은 빛이 가득한 인상을 받게 된다. 그 검은색의 깊이감은 마치 다른 시공간으로 연결되는 듯이 느껴질 정도로 어둡고 깊다. 또한 건물 내외부로 자라나고 있던 조경을 위한 나무나 잡초들은 사람의 손길이 닿지 않아 야생의 식물들처럼 자유롭게 뻗어나가 있는 모습으로 자라고 있었다. 철거 대상이 되는 건물들의 붉은색 벽돌, 어두운색의 양철 대문이 주로 눈에 띄었다. 그곳은 뚫려있는 창 너머로 넓은 면적의 깊은 검은 빛(색), 우거진 식물들로 생겨나는 그림자, 진한 색의 건물 이미지로 인해 날씨가 분명 좋음에도 불구하고 상당히 어둡고, 시간에 대한 가늠이 잘되지 않는 공간으로 인식됐다. 앞에서 말 한대로 그곳에서 생활하던 사람들이 대부분 빠져나간 상태였기 때문에 그곳을 걷는 ‘나’라는 존재가 오히려 이질적인 물질처럼 느껴졌다. 이러한 경험은 공간이 주는 과거와 현재, 그리고 변화의 흐름을 직감적으로 파악하게 하였고 정체된 공간 속에서 그 이질감은 더욱 선명하게 느껴졌다. 이러한 감각은 시각적으로 드러나 있지는 않으나 풍경 속에 잠재되어 연구자와 풍경 사이 교류를 촉발 시키고 도시와 끊임없이 상호작용하게 만드는 원동력이 되었다. 그 공간으로부터 받은 아우라(aura)³⁸⁾에 압도되었던 감각과 느낌은 익숙했던 도시의 한 부분을 전혀 새로운 공간으로 다시 보게 하는 경험으로 되돌아왔다.

모리스 메를로-퐁티는 지각의 현상학을 통해 인간 경험의 본질을 탐구했다. 그의 철학은 주체와 객체의 이분법을 넘어서, 지각을 통해 세계와의 관계를 이해하려고 했다. 메를로-퐁티는 지각이 단순한 감각적 정보의 수집이 아니라, 세계와 상호작용하며 의미를 구성하는 과정임을 강조한다. 그는 ‘살아있는 몸’을 통해 세계와의 관계가 형성되며, 이를 통해 주체성의 본질이

38) 아우라(aura)란 발터 벤야민에 따르면 그것은 공간과 시간으로 짜인 특이한 직물로서, 아무리 가까이 있더라도 멀리 떨어져 있는 어떤 것의 일회적인 현상이다. (발터 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품 사진의 작은 역사 외』, 최성만 역, 도서출판 길, 2022 p.50)

드러난다고 보았다. 그의 관점에서 시간성과 공간성은 주체성의 표현이며, 이는 인간 실존의 중요한 측면을 반영한다. 메를로-퐁티에 따르면, 존재에 대한 이러한 실체론적, 토대론적 개념은 우리가 경험으로 복귀하여 편견 없이 경험에 대한 분석을 전개할 때 논파된다.³⁹⁾ 즉 그로 하여금 우리들의 경험과 관련하여 구체적이고도 실제적인 분석을 제공하는 다양한 인간 과학적 연구들에 편견 없이 다가설 수 있게 했다.⁴⁰⁾



작품3, 4: 돈의문 뉴타운 지역 현장 답사 이미지, 2013

연구자는 앞서 언급한 바와 같이 도시 풍경 속 재개발, 재건축이 일어나는 공간을 피상적인 풍경으로만 인식하는 것이 아니라 사유의 공간으로서 인식하기 위해 직접 그 현장에 들어가 공간이 주는 다양한 감각들을 신체로 체

39) 박신화, 「메를로-퐁티의 『지각의 현상학』에 나타난 철학개념」, 『철학사상』 46호, 2012, p.233

40) 위의 책, p.234

감하는 것을 중요하게 여긴다. 풍경이 단순한 개인적 경험을 넘어서 하나의 공간으로 인식되는 과정은 중요하다. 이때, 풍경을 만들어내는 데 가장 중요한 것은 주체적인 시선이다. 아무리 훌륭한 경치가 있더라도, 바라보는 이가 없다면 그 풍경은 존재하지 않는다. 메를로-퐁티의 신체적 경험 개념을 적용해 보면, 풍경 역시 신체적 경험을 통해 존재할 수 있다. 즉, 사람이 신체를 통해 공간과 상호작용하며 감각하고 지각하는 과정을 통해, 그 풍경이 비로소 의미를 가지게 된다. 이처럼 풍경에서 개인의 시선은 매우 중요하기 때문에, 개인에 따라 사소한 일상적인 장면도 풍경이 될 수 있다. 이러한 관점에서 보면, 신체적 경험이 그 근본이 되어 대단한 경치뿐 아니라 일상의 모든 장면도 이미 잠재적인 풍경으로 존재하고 있다고 할 수 있다. 단지 발견되지 않았을 뿐, 아직 풍경으로 드러나지 않은 잠재적 풍경이다. 결국, 개인이 풍경을 발견하는 경험은 이러한 잠재적인 것을 현실의 실체로 변환시키는 과정이라고 할 수 있다.

연구자는 또한 공간 안에서 독특한 시간성을 경험했다. 많은 사람들이 살았던 건물들은 회백색의 어두운색으로, 붉은 벽돌은 더 짙은 검붉은 색으로, 한때 잘 가꿔진 정원의 조경이었던 나무는 야생의 거친 생명성으로 강한 인상을 뿜어내고 있었다. 이렇게 강한 색감의 인상을 받은 것은 찰나의 순간이었지만 이내 이렇게 빠르게 변모할 수 있었던 시간성으로 그 감각이 전환되어 느껴진 것이다. 연구자는 현장을 기록했던 촬영의 이미지들을 단순한 기록 그 이상의 것으로 보고, 그 속에 내재된 변화의 힘, 시간성, 더 큰 차원의 순환과 같이 변화의 흔적을 신체적 감각을 통해 포착해 나갔다. 이는 시각적 이미지와 물리적 공간이 신체적 경험을 통해 분리되지 않고, 서로 상호작용하며 의미를 구성하는 과정이라고 할 수 있다. 이처럼 메를로-퐁티가 강조한 신체적 경험은 세계와 주체 사이의 근본적 관계를 형성하는 중요한 방식이며, 이는 연구자의 작품에서도 핵심적인 방법론으로 작용한다.

연구자의 작업은 도시 재개발 현장에서의 시각적 경험을 통해 지각의 본질을 탐구한다. 연구자는 재개발 현장에서 촬영한 사진과 영상을 통해 파괴와 재건의 과정을 시각화한다. 일종의 포착으로서, 시지각적인 것은 사람들의 눈으로써 포착하는 것이고, 감각 가능한 것은 사람들이 감각에 의해서 포착하는 것이다.⁴¹⁾

(도판2)의 댄 홀즈워스(Dan Holdsworth)⁴²⁾의 작품은 메를로-퐁티의 지각의 현상학에 나타나는 신체적 감각과 흥미로운 연관성을 지닌다. 메를로-퐁티는 신체가 세계와 상호작용하며 지각을 통해 의미를 형성하는 과정에서, 인간이 단순히 수동적인 관찰자가 아니라 능동적으로 감각과 의미를 창출한다고 보았다.⁴³⁾ 홀즈워스의 작품에서 역시 이러한 상호작용의 과정이 두드러지며, 특히 그의 긴 노출 시간과 디지털 기술을 통해 표현되는 비인간적인 풍경은 이러한 상호작용을 확장한다. 1990년대 말 이후 홀즈워스는 변화하는 건축공간과 먼 풍경을 사진으로 찍었다. 제도적 상업적 한계의 균열을 드러내는 ‘역의 공간’이라고 하는 이런 장소들은 우리의 감각이 전치되는 곳에 존재한다. 그는 새로 건설된 시 외곽의 쇼핑센터 주차장을 밤 시간을 이용해 최상의 조건에서, 이 멋진 공간의 일시적인 등가물인 사진에 포착했다. 카메라를 긴 노출로 고정하여 주차장을 오가는 차량의 불빛들이 빛나는 발광체처럼 묘사했다. 육안으로는 볼 수 없는 공간의 본질을 우리에게 보여주기라도 하려는 듯, 사진은 비인간적인 분위기가 두드

41) 메를로-퐁티, 『지각의 현상학』, 류의금 역, 문학과지성사, 2002 p.43

42) 댄 홀즈워스(Dan Holdsworth 1974년~)은 그는 1998년 런던 인쇄 대학(London College of Printing)에서 사진 전공을 마쳤으며, 이후 게이즈헤드의 발틱 현대미술센터(BALTIC Centre for Contemporary Art)와 런던의 바비칸 미술관(Barbican Art Gallery) 등지에서 개인전을 개최하고, 런던 테이트 브리튼(Tate Britain)과 파리 폼피두 센터(Centre Pompidou) 등 유수의 미술기관에서 그룹전에 참여하며 국제적으로 작품을 선보였다. 또한 그의 작품은 테이트 컬렉션(Tate Collection), 사치 컬렉션(Saatchi Collection), 덴버 미술관(Denver Art Museum), 런던 빅토리아 앤 앨버트 박물관(Victoria and Albert Museum) 등 주요 미술관 및 박물관 컬렉션에 소장되어 있다. (<https://holdsworth.works/> 참조)

43) 박신화, 「메를로-퐁티의 『지각의 현상학』에 나타난 철학개념」, 『철학사상』 46호, 2012, p.284

러진다.



도판2: 덴 홀즈워스, <무제(살기 위한 기계)>, 1999

우리는 ‘누가’ 이 사진을 찍었는지보다, ‘무엇’이 이 사진을 찍었는지 묻게 되는데, 이것은 밤의 불안한 혼합이 감시 카메라라는 기계적인 수법으로 기록되었음을 의미한다.⁴⁴⁾ 이러한 표현 방식은 인간의 신체적 경험을 뛰어넘는 시각의 영역을 탐구하며, 관람자는 홀즈워스의 작품을 통해 일상적 시야에서는 포착할 수 없는 공간의 본질을 간접적으로 경험하게 된다. 마치 기계적 시선이 감각의 역할을 대체한 것처럼, 그의 작품은 보는 이로 하여금 이 공간의 비인간적이고 불안한 면모를 느끼게 한다. 이는 메를로-퐁티의 신체가 공간을 통해 감각과 의미를 상호작용적으로 형성한다는 개념을 새로운 방식으로 재구성하는 예라고 볼 수 있다. 홀즈워스의 작업은 메를로-퐁티가 말한 신체의 지각적 경험을 확장하여, 인간의 감각 범위를

44) 살렛 코튼, 『현대예술로서의 사진』, 권영진 역, 시공아트, 2019, p.106

넘어선 지각의 가능성을 탐구하는 하나의 장으로 해석될 수 있다.

연구자의 반전된 사진 작업은 지각의 현상학에서 시간의 재구성을 탐구한다. 반전 기법을 통해 낮을 밤처럼, 밤을 낮처럼 표현함으로써, 관객은 시간의 흐름과 공간의 본질을 새로운 시각으로 경험하게 된다. 메를로-퐁티는 시간 경험이 단순히 과거, 현재, 미래의 연속이 아니라, 주체의 지각을 통해 재구성되는 것이라고 보았다. 예를 들어, 연구자의 (작품5)<네온 워터 Neon water>(2016) 시리즈에서 반전된 물의 이미지는 도시 개발의 결과를 새로운 시각으로 보여준다. 검은 물질처럼 보이는 물의 이미지는 현실과 비현실의 경계를 흐리며, 재개발이 완료되었다는 상징임과 동시에 도시의 새로운 풍경과 기존의 풍경의 경계를 드러내고 암시하는 장치가 된다. 모든 지각은 지각하는 주체의 어떤 과거를 가정하고, 지각의 추상적 기능은 대상의 만남으로서, 우리가 우리의 환경을 정련하게 되는 보다 비밀스러운 작용을 함축한다.⁴⁵⁾



(좌)작품5: <Neon water>, 00:04:35, 2016, Single channel video

(우)작품6: <Odradek>, 00:01:40, 2015, 영상 스틸 이미지

연구자의 (작품6)<오드라텍Odradek>(2015)은 신체의 공간성과 시간성을 시각적으로 탐구한 것으로, 자신의 신체를 타자화하고 그러한 신체가 공간

45) 살렛 코튼, 『현대예술로서의 사진』, 권영진 역, 시공아트, 2019, p.425

을 거니는 영상작품이다. 이 작품은 연구자가 처음으로 반전 기법을 활용한 것으로, 반전 효과를 통해 연구자의 검은 그림자는 하얗게 되어 화면을 가로지르는 자유의지의 존재가 되었고, 하얀 그림자가 거니는 숲은 해가 짙하게 맑고 생명력이 강할수록 더욱 폐허와 같은 효과가 극대화된다. 이러한 효과는 빛과 어둠, 존재와 부재, 현실과 환상의 이중성을 드러내며 모순적인 감정을 불러일으킨다. 작품의 제목인 <오드라텍(Odradek)>은 카프카의 소설 『변신』(1915)에 실린 「가장의 근심」⁴⁶⁾에 등장하는 정체불명의 오브제로, 이는 작품 속에서 실체화되지 않은 개념이나 감정을 시각화하려는 시도로 해석되며, 이 오브제는 그 형태나 목적이 불분명하여 인간의 이해를 벗어난 존재로 묘사된다. ‘오드라텍’에서 따온 작품의 제목처럼 이 작품은 세상에 존재하지 않는 것을 실체화하기 위한 시도를 한 것이자, 우리가 확실하다고 믿고 보는 것들 사이에 존재하는 경계를 생각하게 하며, 우리가 인식하는 현실과 그 이면에 존재하는 불확실성을 시사한다.

따라서 우리는 우리의 본래의 신체를 회복하고, 이념화된 시공간성을 인간의 주체성으로 회복시킴으로써 우리의 삶의 영역을 복원해야 한다. 이를 통해 우리는 현재를 살아가는 우리의 공간, 즉 현대적 공간의 의미를 파악할 수 있으며, 우리의 삶의 구체성과 그것을 드러내는 시공간성의 의미를 확인할 수 있다. 이전의 우리의 운동들은 하나의 새로운 운동적 실재에 통합되고, 시각에 의한 최초의 자료들은 하나의 새로운 감각적 실재에 통합되며, 우리의 자연적 능력들은 갑자기 보다 풍부한 의미에 도달한다. 이러한 의미는 지금까지 우리의 지각적 또는 실천적 장에서 지시되고 있었던 것이고, 어떤 결핍에 의해서만 우리의 경험에 예고되는 것이며, 그리고 출현함으로써

46) 프란츠 카프카(1883-1924)는 『변신』, 『심판』, 『성』 등에서 인간 소외와 부조리를 다룬 체코 출신 독일어권 작가로, 그의 작품은 현대문학과 실존주의에 큰 영향을 미쳤다. <가장의 근심>은 프란츠 카프카의 『변신』에서 주인공 그레고르가 벌레로 변하며 가장으로서의 역할을 잃고, 가족은 경제적 불안과 혼란을 겪는다. 이는 가장의 무력함과 가족 내 갈등을 상징적으로 보여준다. (프란츠 카프카, 『변신, 시골의사』, 전영애 역, 민음사, 1998 참조)

써 갑자기 우리의 균형을 재조직하고 우리의 맹목적 기대를 채우는 것이다.⁴⁷⁾

이러한 관점에서, 연구자 작업은 도시 재개발 공간에 내재된 잠재된 힘을 드러내는 중요한 예술적 시도로 볼 수 있다. 연구자는 도시의 변화 과정에서 인간 실존의 복합적 양상 그리고 순환적 양상을 탐구하며, 이를 통해 관객은 도시와 삶의 본질에 대해 깊이 있게 성찰할 수 있도록 유도한다. 끊임없이 흐르는 시간 속에서 지각된 경험과 기억이 축적되며 우리의 의식은 매개된 감각을 통해 지속적으로 이어진다. 이는 메를로-퐁티의 지각의 현상학이 강조하는 신체와 세계의 상호작용 속에서 새로운 의미를 창출하는 과정과 일치한다. 더 나아가, 연구자는 이렇게 신체적 경험을 통해 감지한 것이 물리적 현상임에 그치지 않고, 가시적인 변화를 일으키는 근원적 실체로서의 잠재된 힘이 무엇인지, 연구자의 작업에서 시각적으로 구현되는 중요한 요소로서 어떻게 작용되는지 논의하고자 한다.

2.3 잠재된 힘의 발견

연구자는 작업에서 탐구하려는 도시 재개발 현장에서의 지각의 본질을 곧 잠재된 힘으로 정의하면서 본 단락을 시작하고자 한다. 우선 니콜라 부리오⁴⁸⁾(Nicolas Bourriaud)에 따르면 우리의 시선은 가시적 세계의 층위 안에서 형태를 드러내며 만들기 때문에 야생 상태의 자연에서 형태는 존재하지 않는다고 한다.⁴⁹⁾ 도시 풍경을 배경으로 지금까지 본 내용을 이끌어 온 것

47) 메를로-퐁티, 『지각의 현상학』, 류의금 역, 문학과지성사, 2002, p.242

48) 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud 1965~)는 1990년대 이후 동시대 미술 비평 담론을 선도해 온 큐레이터이자 비평가로, 글로벌 자본주의 체제 속 동시대 미술의 창조적 실험과 기호적 변화를 ‘알터 모더니즘’, ‘마이크로유토피아’, ‘래디컨트’ 등의 개념으로 이론화했다. 주요저서로는 『관계미학』(1998), 『포스트프로덕션』(2001), 『래디컨트』(2009), 『엑스폼』(2015) 등이 있으며, 이는 동시대 미술의 혼성적 형식과 역동성을 비판적으로 분석한 텍스트로 평가받고 있다. (니콜라 부리오, 『관계의 미학』, 현지연 역, 미진사, 2011 참조)

에 갑자기 야생 상태의 자연을 언급한 것이 다소 이질적으로 보일 수 있으나 이것은 잠재된 힘을 살펴보기에 앞서 중요한 지점이 된다. 연구자의 작품을 살펴보면 일반적인 도시의 인공적인 이미지가 전면에 드러나기 보다는 자연의 일부로서 도시의 재개발 공간이 드러난다. 그 현장에서 마주했던 많은 양의 건축 자재들이 이룬 산과 같은 형태, 엷히고설킨 잡초들과 나무들이 주는 풍경은 다른 의미로 자연적 풍경에 가까운 것이었다. 연구자는 도시 재개발 공간에서 감지된 잠재된 힘이 단순한 물리적 변화에 그치지 않고, 그 이면에서 작용하는 근원적 실체로서의 본질에 관하여 질문한다. 이러한 잠재된 힘은 도시 공간 속에 깊이 내재되어 있으며, 도시의 순환적 과정과 연관되어 지속적인 변화를 이끈다. 여기서 도시의 순환적 과정은 재개발과 재건축을 반복하며, 기존의 도시 요소들이 재건되는 과정을 의미한다. 이는 건축적, 경제적 필요에 따라 이루어지지만 단지 도시의 물리적 풍경뿐만 아니라 그 안에 담긴 역사적, 정서적 기억에도 영향을 미친다.

한편, 연구자는 이것을 자연 상태에서 발생하는 순환적 과정과 연결 짓는데, 이는 생태계에서 관찰되는 탄생, 성장, 쇠퇴 그리고 재생의 순환을 가리킨다. 이러한 순환은 계절의 변화, 식물과 생명체의 성장과 소멸 그리고 살아있는 것들 간의 상호작용을 포함하는 자연의 본질적이고 반복적인 과정이다. 연구자는 도시 재개발 현장에서 드러나는 이러한 순환적 과정을 자연적 순환의 관점과 연결 지어, 도시 풍경의 변화를 자연적 변화의 과정과 마찬가지로 관점에서 탐구하였다. 이러한 접근은 도시를 단순히 인간의 의도로 형성된 구조물로 보는 것이 아니라, 자연적 순환과 유사한 패턴을 지닌 유기적이고 동적인 공간으로 재인식하게 한다.

이 장에서는 이렇게 드러나는 도시 재개발 현장의 표면적인 변화 그 너머에서 작용하는 더 깊은 잠재적인 힘을 질 들뢰즈와 앙리 베르그손의 철학적

49) 니콜라 부리요, 『관계의 미학』, 현지연 역, 미진사, 2011, p.34

개념을 바탕으로 분석하고자 한다.

2.3.1 감각적 상호작용

메를로-퐁티는 감각이란 주체의 존재 상태나 존재 방식인 그리고 그 때문에 진정한 사물인 감각들이 있다고 밝힌다. 감각은 자신이 스스로 지각한다는 것, 자신이 지각하는 주체라는 것, 자신이 체험하는 대로의 지각은 지각 일반에 대하여 그 자신이 말하는 모든 것에 어긋난다는 것을 깨닫지 못한 채로 작용한다.⁵⁰⁾ 도시의 재개발 풍경의 현장은 단순히 시각적 변화가 일어나는 물리적 장소를 넘어서, 신체가 공간에서 감각적으로 변화와 잠재적 힘을 경험하는 장이 된다. 이는 공간과 개인의 경험이 상호 연결된다는 점에서 중요한 의미를 가지며, 이는 도시 재개발 공간의 표면적 변화 너머에 존재하는 근원적 아우라(aura)⁵¹⁾를 이해하는데 기초가 된다.

이어 들뢰즈와 베르그손의 철학적 개념을 바탕으로 공간의 표면적 변화 뒤에 존재하는 잠재적 힘에 대한 분석이 가능해진다. 그들은 현실과 잠재성을 이분법적으로 나누지 않고, 잠재성이 현실 속에 내재해 있으며 감각적 경험을 통해 끊임없이 드러나고 재해석된다고 보았다. 이 관점에서 도시 재개발의 풍경은 고정된 이미지가 아닌, 감각적 경험에 따라 새로운 시공간적 경험의 장이 되는 것이다.

50) 메를로-퐁티, 『지각의 현상학』, 류의금 역, 문학과지성사, 2002, p.317

51) 아우라(aura)를 예술 이론으로 도입시킨 발터 벤야민은 그의 저서에서 아우라에 대해 다음과 같이 언급한다. “미라는 것은 가상이다 - 즉 이념의 감각적 현현이거나 진리의 감각적 현현이다- 라는 유명한 공식은 고대의 공식을 거칠게 표현했을 뿐만 아니라 그것의 경험적 토대를 떠나 버렸다. 그 경험적 토대는 바로 아우라 속에 있다.” (발터 벤야민, 『기술 복제 시대의 예술작품 사진의 작은 역사 외』, 최성만 역, 도서출판 길, 2022 p.201) 이 문장은 아우라가 단순히 감각적으로 나타나는 어떤 현상(이념이나 진리)으로 축소될 수 없음을 강조한다. 벤야민은 아우라가 특정한 시간성과 공간성에 깊이 뿌리 박고 있으며, 이를 통해 인간 경험의 고유한 층위를 구성한다고 보았다. 연구자는 표면적 변화 너머에 존재하는 근원을 ‘아우라’로서 명시한데에 있어 벤야민이 강조한 ‘경험적 토대’로 공간이 가진 맥락을 ‘잠재된 힘’의 개념을 살펴보기 위한 단어임을 밝힌다.

장소나 공간의 정체성은 단순한 물리적 형태나 이미지에 그치지 않고, 개인이 경험하는 방식에 따라 고유한 정체성을 부여받게 된다.⁵²⁾ 사람들은 장소를 서로 다른 시공간적 맥락을 통해 경험하고, 각자의 개성, 기억, 감정, 의도가 더해져서 공간에 대한 독특한 인식을 형성하게 된다. 또한 연구자가 도시 재개발 현장을 바라보는 행위는 풍경을 감상하는 수동적 관찰을 넘어서 적극적으로 대상의 잠재적 힘을 인식하려는 능동적 보기로 전환된다. 이는 이미지가 고정된 의미를 갖는 것이 아니라, 사회적 맥락과 문화적 환경에 따라 다양한 해석의 가능성을 가지는 비독립적인 장으로 존재함을 시사한다.⁵³⁾ 즉 도시 재개발 현장은 연구자의 감각적 상호작용을 통해 고정되지 않은 다층적 의미와 새로운 정체성을 획득하는 공간이 된다. 단순한 이미지로 고정된 순간의 도시의 풍경이 아닌, 연구자와의 관계를 통해 특정한 상황과 맥락 속에서 새롭게 현재화되고 재생되는 ‘물질적인 지속’으로 기능하고 다양한 의미의 흐름을 포착한다.⁵⁴⁾

메를로-퐁티의 신체적 경험 개념에 따라, 도시 공간에서 신체가 주체가 되어 감각을 통해 변화를 인식하는 방식으로 출발하며, 이는 베르그손과 들뢰즈의 철학적 개념으로 확장되는 과정에서 중요한 전환점으로 작용한다. 메를로-퐁티의 논의를 토대로 한 감각적 상호작용은 신체와 공간의 상호 관계를 단순한 지각적 경험을 넘어서 시간적 지속과 잠재적 차원으로 심화시키며, 공간 속에 내재한 근원적 힘이 어떻게 드러나고 발현되는지 설명하는 다리 역할을 한다. 이러한 접근은 신체적 경험을 통해 감각적으로 발견되는 잠재적 힘이 베르그손과 들뢰즈의 개념을 통해 재구성되며, 공간이 고정된 실체가 아닌 끊임없이 변모하는 의미의 장으로 이해될 수 있음을 시사한다.

52) 노기영, 『뉴미디어와 공간의 전환』, 한울아카데미, 2017, p.56

53) 문찬·김미자·김선영·박혜경·이지희·정혜옥, 『기초조형』, 안그래픽스, 2012, p.80

54) 니콜라 부리요, 『관계의 미학』, 현지어역, 미진사, 2011, p.135

2.3.2 베르그손의 잠재성 개념과 들뢰즈의 확장

들뢰즈는 그의 저서 『차이와 반복』⁵⁵⁾에서 중요한 개념 중 하나로서 잠재적인 것에 대해 다룬다. 그는 주체 중심주의 사고를 비판하고, 차이와 잠재성을 강조하는 철학적 프레임을 제안한다. 특히, 들뢰즈는 잠재적인 것은 실재적인 것에 대립하지 않고 실재적인 것을 구성하는 데 필수적인 요소로 작용한다.⁵⁶⁾ 들뢰즈는 베르그손⁵⁷⁾의 영향을 받아 잠재성을 설명하면서도 이를 확장하여 자신의 철학적 틀 안에 통합한다.

‘잠재된 힘의 발견’이라는 논의에서, 들뢰즈의 잠재성 개념을 설명하기 위해 앙리 베르그손의 잠재성 개념을 먼저 고찰하는 것은 매우 중요한 출발점이 된다. 베르그손은 시간과 지속(durée)⁵⁸⁾을 통해 잠재성을 설명하면서, 물질과 생명, 그리고 그들의 상호작용을 새로운 방식으로 정의했다. 베르그손의 잠재성 개념에서 물질과 생명은 단순한 입자나 형태의 연장으로 이해되지 않으며, 비가역적 시간의 흐름 속에서 새로운 생성을 이루어내는 동력으로 정의된다. 베르그손은 생명을 우주의 잠재적 힘으로 보고, 물질을 생명 활동이 현실화되어 드러나는 표면으로 간주한다. 이는 생명이 물질을 수축하며 긴장감을 만들어내고, 그 긴장이 풀어지면서 물질이 드러난다고 보았기 때문이다.⁵⁹⁾

55) 질 들뢰즈, 『차이와 반복』, 김상환 역, 민음사, 2004

56) 위의 책, p.451

57) 앙리 베르그손(1859-1941)은 1859년 10월 18일 파리에서 태어났다. 어릴 적부터 뛰어난 학업 성과를 보였으며, 프랑스 고등사범학교에 입학하여 과학철학에 깊이 몰두하였다. 22세에 교수 자격을 얻은 후, 여러 고등학교에서 철학을 가르쳤고, 1889년 파리 소르본 대학에서 철학박사 학위를 취득했다. 이후 파리의 앙리 4세 고등학교 교사, 고등사범학교 교수, 콜레주 드 프랑스 교수로 활동하며 프랑스 철학계에서 중요한 역할을 했다. 1928년에는 노벨 문학상을 수상하기도 했다. 주요 저서로는 『물질과 기억』(1896), 『의식에 직접 주어진 것들에 관한 시론』(1889), 『창조적 진화』(1907), 『도덕과 종교의 두 원천』(1932)이 있다. 베르그손은 1941년 파리에서 폐렴으로 사망했다. (앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 박종원 역, 아카넷, 2005 참조)

58) 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 박종원 역, 아카넷, 2005, p.122

59) 김재희, 「들뢰즈의 표현적 유물론」, 『철학사상』 45호, 2012, p.136

베르그손의 잠재성은 시간과 공간을 구분하고, 잠재성을 공간적 연장(extention)이 아니라 시간적 지속 안에서 이해하려고 했다. 우리는 마치 우리의 지각이 이미지들의 실질(substance)로부터 있는 그대로 분리된 한 부분인 것처럼, 그리고 우리 신체에 대한 대상의 잠재적 적용 또는 대상에 대한 우리 신체의 잠재적 행동을 표현할 때, 그 작용은 대상 전체로부터 우리와 관련된 측면을 분리시키는 것에 지나지 않는 것처럼 추론했다. 그러나 우리 신체가 공간 속의 하나의 수학적 점이 아니라는 사실, 우리 신체의 잠재적 작용들은 복합적이 되어 실제적 작용들로 배어 있다는 사실, 또는 다른 말로 해서 지각적 반응⁶⁰⁾이 없는 지각은 존재하지 않는다는 사실을 고려해야 한다. 따라서 지각적 반응이란 외적 물체들의 이미지에 우리 신체의 내적인 것을 혼합한 것이다.⁶¹⁾

이러한 베르그손의 잠재성 개념을 통해 ‘드러나는 현실화된 표면’을 형태와 무형 사이의 감각적 경험으로 해석할 수 있다. 이는 물질적 실체가 부재한 상태에서도 대상이 지닌 잠재적 에너지와 감각적 상호작용이 현실화되는 과정으로 이해되며, 실체 없이도 감각적으로 경험할 수 있는 장(場)을 형성한다. 따라서 이러한 미적 표면은 감각적 경험을 통해 대상의 잠재적 힘을 드러내며, 이를 통해 물질적 실체가 아닌 존재 역시 ‘감각적 임팩트’⁶²⁾를 지닐 수 있게 된다. 이러한 접근은 물질과 생명, 혹은 잠재성이 눈에 보이는 형태로 드러나기 전부터 감각적인 차원에서 존재하고 있다는 베르그손의 이론을

60) ‘지각적 반응’은 해당 내용의 ‘정념’이라는 단어를 문맥상 교체한 것이다. ‘정념’이 가진 ‘감각적이고 신체적인 반응’의 뉘앙스를 유지하면서도 신체의 지각으로 인해 발생하는 감각과 반응의 내용을 강조하기 위함이다.

61) 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 박종원 역, 아카넷, 2005, p.103

62) ‘감각적 임팩트’란 감각과 지각의 신체적 상호작용을 통해 대상에 내재한 잠재적 에너지를 감지하고 반응한다는 의미를 담고 있다. 이러한 상호작용에서 대상의 잠재적 힘이 감각을 통해 경험자에게 실질적인 영향을 미치는 경험을 의미하고, 대상에 대해 시각적 정보 이상으로 느껴지는, 물질적 실체가 부재하더라도 감각을 통해 대상의 잠재성이 인지되거나 체감되는 현상을 가리키기 위해 사용하였다. 또한 감각이 지각과 함께 대상의 존재감을 체감하게 만드는 인지적 관점에서 그의 잠재성 발현 개념을 디지털 이미지와 같은 무형적 매체에 적용하기 위한 목적도 있다.

반영한다. 즉, 감각적으로 지각되는 이미지나 표면은 실체의 여부와 상관없이 그 안에 잠재된 에너지와 감응을 불러 일으킬 수 있다. 이처럼 감각적 차원에서 존재하는 미적 표면 개념은 디지털 이미지로의 확장에 대한 가능성을 열어준다. 비물질적이고 가상의 표면인 디지털 이미지는 이러한 미적 표면이 지닌 잠재적 힘을 드러내는 새로운 매체가 된다. 이는 마치 수면 위에 떠오르는 파동처럼 비물질적이지만, 감각적으로는 실재감을 제공하여 그 자체로 잠재적 에너지를 전달한다. 이때 ‘가상적인 것은 지각에 의해 현실화될 때까지 잠재되어 있으며 비물질적이고 표상 불가능한 것으로 남아 있게 된다’는 베르그손의 설명에 따르면, 디지털 이미지는 감각 속에서 잠재성이 드러나는 방식으로 작용한다. 연구자는 도시 풍경을 ‘현실의 표면’으로 인식하고, 그 이면에 잠재된 근원적인 힘(변화를 일으키는 힘)이 물질화되어 가상의 그래픽으로 구현된다. 즉, 수면처럼 디지털 이미지 역시 실체를 넘어서 감각적 상호작용을 가능하게 하며, 이는 베르그손의 가상 개념이 디지털 매체에서 구현될 수 있는 방식을 잘 보여준다.⁶³⁾ 이러한 해석은 디지털 이미지가 우리 지각 안에서 실체감과 존재감을 갖게 하며, 물질적 한계를 넘어서는 감각적 경험의 장으로 확장될 수 있음을 시사한다.

베르그손에 따르면, 우주는 물질의 이완하는 흐름과 이를 수축하는 생명의 운동 때문에 끊임없이 생성되고 변화하는 장이다.⁶⁴⁾ 이 과정에서 물질과 생명은 고정된 실체로 존재하는 것이 아니라, 시간 속에서 상호작용하며 변화하는 힘으로 나타난다. 이는 기계론적 환원주의로는 설명할 수 없는 창조적 생명성을 반영한다. 베르그손의 이러한 잠재성 개념은 들뢰즈의 잠재성 개념을 이해하는 데 중요한 배경을 제공한다. 들뢰즈 역시 현실과 잠재성을 이분법적으로 나누는 대신, 잠재성이 현실 속에 내재하며 끊임없이 생성되

63) 전혜숙, 「가상현실 기반의 뉴미디어아트 : 물질 혹은 비물질」, 『서양미술사학회 논문집』 34, 2011, p.263

64) 김재희, 「들뢰즈의 표현적 유물론」, 『철학사상』 45호, 2012, p.136

는 힘으로 작용한다고 본다.

2.3.3 들뢰즈의 잠재성 개념의 적용

들뢰즈⁶⁵⁾는 베르그손의 시간과 지속의 개념을 차용하면서도, 이를 더욱 확장하여 잠재성을 실재와 구분되지 않는 창조적 힘으로 재구성한다. 베르그손이 시간의 흐름과 지속 속에서 잠재성이 어떻게 실현되는지를 설명한 반면, 들뢰즈는 잠재성을 실제적인 것과 구분되지 않는 창조적 차이의 힘으로 보고, 잠재성은 언제나 현실 안에서 작동하며 새로운 것을 창조한다고 보았다. 들뢰즈에게 잠재성은 단순히 실현되지 않은 가능성이 아니라, 현실 속에서 차이를 만들어내는 힘으로써 끊임없이 변화하고 발전하는 생성의 원천이다. 잠재적인 것 안의 차이와 반복은 현실화의 운동, 창조로서의 분화의 운동을 근거 짓고 마침내 가능한 것의 동일성과 유사성을 대체한다.⁶⁶⁾

베르그손이 설명한 생명과 물질의 상호작용은 들뢰즈의 잠재성 개념과 중요한 연관성을 가진다. 베르그손은 생명이 물질을 수축시키며 새로운 현실을 창조하는 원천으로 보았고, 들뢰즈는 이를 확장하여 잠재성 자체가 현실 속에서 새로운 차이를 생산하는 창조적 과정으로 작용한다고 주장한다. 이

65) 질 들뢰즈(Gilles Deleuze 1925-1995)는 소르본 대학에서 철학을 전공한 후 파리 8대학에서 미셸 푸코의 뒤를 이어 교수로 재직하다가 1987년에 은퇴했다. 그는 철학사를 해석하는 탁월한 역량과 독창적인 관점으로 일찍부터 인정받았으며, 1960년대의 '근대적 이성의 재검토'라는 큰 흐름 속에서 서구 철학의 두 가지 주축인 경험론과 관념론을 새로운 차원에서 통합하려는 시도를 보였다. 특히 그의 저서 『차이와 반복』(1968)은 해체론적 전통을 기반으로 고전적 형이상학을 부활시켰고, 1972년에 펠릭스 과타리와 함께 쓴 『안티 오이디푸스』에서는 프로이트와 마르크스를 니체적 시각에서 통합하여 정신분석과 당대 고정관념에 도전장을 던졌다. 주요 저서로는 『니체와 철학』(1962), 『칸트의 비판철학』(1963), 『베르그손주의』(1964), 『스피노자와 표현의 문제』(1968), 『의미의 논리』(1969), 『천 개의 고원』(1980), 『감각의 논리』(1981), 『영화 1: 운동-이미지』(1983), 『영화 2: 시간-이미지』(1985), 『푸코』(1986), 『주름: 라이프니츠와 바로크』(1988), 그리고 『철학이란 무엇인가』(1991) 등이 있다. (질 들뢰즈, 『차이와 반복』, 김상환 역, 민음사, 2004참조)

66) 질 들뢰즈, 『차이와 반복』, 김상환 역, 민음사, 2004, p.457

때 물질은 고정된 실체가 아니라, 잠재성의 창조적 힘에 의해 계속해서 형태를 변형하는 과정적 실체로 이해된다. 들뢰즈는 차이와 반복을 통해, 반복이 단순한 동일성의 재생산이 아니라 새로운 차이를 창조하는 과정임을 강조하며, 잠재성은 이러한 반복 속에서 항상 새로운 가능성을 생성하는 힘으로 작용한다.

따라서, 베르그손의 잠재적 생명 개념은 들뢰즈의 철학적 논의를 뒷받침하는 중요한 기초를 제공한다. 그러나 베르그손이 생명의 창조적 힘을 중심으로 물질의 변화를 설명하는 데 비해, 들뢰즈는 이 힘을 더 넓은 차원에서 모든 존재와 현상에 적용하며, 잠재성의 범우주적 창조력을 탐구한다. 또한 들뢰즈는 잠재성이 현실 안에서 어떻게 실제화되는지를 설명하는 과정에서, 그것이 단순히 실현되지 않은 가능성에 그치는 것이 아니라, 현실 속에서 새로운 차이를 생산하는 창조적 힘임을 강조한다. 베르그손의 철학은 특히 지속과 생명의 창조적 긴장을 통해 우주와 물질을 이해하는 데 중요한 기여를 했지만, 현대 과학, 특히 물질의 자기 조직화를 발견한 관점에서 볼 때 그의 생명 중심적 설명에는 한계가 있다. 베르그손은 개체 생성의 힘을 비물질적인 생명성에서 찾았지만, 들뢰즈는 이 개념을 물질 그 자체의 창조적 힘으로 확장하여 모든 존재가 잠재된 힘을 내포하고 있다고 보았다. 물질은 더 이상 수동적이거나 단순한 실체가 아니라, 잠재적 힘을 발휘하여 스스로 변화하고 생성하는 과정에 놓여 있다.

결국, 본 논문에서 들뢰즈의 잠재된 힘 개념은 베르그손의 이론적 틀을 바탕으로 확장된 형태로 이해된다. 베르그손의 시간적 지속과 생명-물질의 상호작용에 대한 논의는 들뢰즈가 제시하는 차이와 반복의 창조적 과정을 뒷받침하며, 들뢰즈는 이를 바탕으로 잠재적 힘이 현실 속에서 어떻게 드러나는지를 설명한다. 베르그손의 창조적 진화에서 잠재적인 생명의 근원적인 약동이 미결정적인 진화의 노선을 창조해 나가면서 현실적인 다양한 생명종

들로 갈라져 분화해 나가듯이, 들뢰즈의 잠재적인 이념도 구체적으로 현실화하면서 스스로를 다양한 현실태들로 창조적으로 표현한다.⁶⁷⁾

들뢰즈의 잠재된 힘 개념은 연구자가 재개발 현장에서 감지한 것을 설명하는 데 핵심적인 역할을 한다. 연구자는 재개발 현장에서 직접적으로 감응한 도시의 변화와 그 속에 내재한 힘을 단순한 표면적 현상으로 이해하는 것이 아니라, 그 현상 속에 감춰진 더 깊은 잠재적 힘으로 해석한다. 이 잠재적 힘은 들뢰즈가 설명한 차이와 반복의 원리와 연결되어, 도시 재개발이라는 변화의 현상 아래에서 그 자체가 현실 속에서 발현되지는 않은 상태지만, 경계 너머의 차원에 존재하는 더 큰 변화의 힘이 항상 존재하고 있으며, 그것이 특정한 조건에서 발현되고 현실화된다고 본다.

도시 풍경에서 감지되는 다양한 감각들을 의심의 대상으로 보고 그와 관련된 단서들을 수집하여 선보인 (개인전)<의심스러운 여러가지>(2018)에 이은 (개인전)<중간계>(2019)는 현재 변화가 일어나고 있어 시각적으로 확인이 가능한 현실의 층과 이런 변화를 일으키는 잠재된 힘이 존재하는 층 사이를 생각하며 지은 전시 제목이다. 영어로는 ‘Potential stage’로 잠재성이 드러워진 층이라고 정하였다. 가능성(possibility)은 제한된 범위에 한해서 잠재성(potential)이다.⁶⁸⁾ 사물이 그 스스로임을 포기하지 아니하고 되기를 진행하는 프로세스(process)가 바로 잠재성인 것이다. 외부에 존재하지 않고 프로세스가 멈추는 상태를 의미한다. 중간의 의미가 강조된 ‘Middle’이라는 단어를 사용하지 않은 이유는 변화의 층위가 상하 구조로 수직적으로 되어있다고 보기보다는 무의식과 예측 불가함을 강조하기 위함이었다. 브라이언 마수미는 들뢰즈와 가타리의 ‘천개의 고원’을 설명하면서 사물을 ‘수직적 상태(vertical content)’가 아닌 ‘수평적 상태(horizontal content)’라 부르며 사물의 상태는 여러 차원으로 우리에게 인식된다고 밝힌다.

67) 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 박종원 역, 아카넷, 2005 p.138

68) 브라이언 마수미, 『천개의 고원 사용자 가이드』, 조현일 역, 엔폴드, 2005, p.79

들뢰즈의 잠재된 힘 개념을 활용하자면, 이 중간계는 단순한 물리적 공간이 아니라, 시간의 다양한 층위가 상호작용하는 공간이다. 도시라는 거대한 공간 안에서 산발적으로 일어나는 재개발, 재건축의 변화하는 공간은 이러한 다양한 시간의 층위가 서로 존재하는 것으로 이해할 수 있다. 새롭게 건설되고 있는 장소가 새로운 시간을 만들어 가는 곳이라면, 이미 오래되어 낡고 허름한 도시의 한 공간은 과거로 진행되는 시간의 장소로 생각해 볼 수 있다. 또한 개발을 진행하는 과정에서 드러나는 건물 아래에 감춰져 있던 흙더미와 같이 때로는 유적들과 같은 오랜 역사성이 순간 드러나기도 한다. 이런 과정에서 발생하는 힘은 형광색 PVC, 검은 분수의 물, 그래픽 이미지 등으로 시각화된다. 이러한 시각적 요소들은 그 자체로 잠재된 힘을 드러내는 방식으로서, 단순한 오브제가 아닌, 시간 속에 잠재된 에너지를 표현하는 상징적 요소로 기능한다. 형광색 PVC는 재개발 현장의 풍경과 함께 사진 안에서 도시의 변화의 틈에서 발생한 이질적인 이물질로 변화의 풍경을 투영하는 장치가 되며, 검은 물은 도시의 깊숙한 층에서 끊임없이 변화를 일으키는 힘을 상징한다. 이 대상들은 도시 재개발이 일어나는 현장의 표면 아래에 잠재한 힘과 에너지가 다양한 형태로 분출되거나 공간 사이에서 스며 올라오는 상황을 시각적으로 표현하는 매개체가 된다.

이 과정에서 들뢰즈가 강조하는 수평적 시간성은 중요한 역할을 한다. 시간은 과거에서 미래로 일직선으로 흐르는 것이 아니라, 수평적으로 퍼져나가며, 현재의 층 아래에 다양한 잠재적 의미들이 숨겨져 있다. 이러한 시간층을 통해 발현된 물질들은 단순한 현실의 재현이 아니라, 그 이면에 잠재된 의미와 에너지를 끌어내어 새로운 차원에서의 변화를 시각화한다.⁶⁹⁾

69) 질 들뢰즈의 『차이와 반복』, 2004, p.460에서 살펴보면 이념은 현실적이지 않지만 실제적이고, 분화되어 있지 않지만 미분화되어 있으며, 전체적이지 않지만 완결되어 있다. (중략) 이는 인식능력들의 발산적 사용을 기다리고 있다고 밝힌다. 들뢰즈는 현실과 잠재성을 구분하지 않고 새로운 가능성을 창출하는 과정으로 설명하는데 이는 연구자의 개괄 풍경에서 비롯된 감각적 경험을 시각화 하는 것과 연관지어 설명하는 근거가 된다.

드러난 것과 잠재된 것 사이의 역학관계를 암시하는 이러한 작업들은 이지숙이 도시 환경을 단순한 개발의 논리의 범주를 벗어나는 거대 질서의 일부로서 파악하고 있음을 시사한다. (...) 이지숙이 도시 공사 현장에 지속적으로 주목하는 이유는, 인공적인 산물조차도 자연의 거대한 순환 속에 자리하게 되는 절대적 에너지의 폭발을 체험함으로써, 피상적인 경계들이 사라지고 보다 근원적인 실체가 드러남을 인식했기 때문일 것이다.⁷⁰⁾

잠재된 힘은 결국 특정한 순간의 포착을 통해 드러난다. 들뢰즈와 베르그송이 잠재성을 시간의 연속 속에서 지속적으로 존재한다고 한 과정에서, 잠재된 힘이 항상 흐르는 시간 속에 숨어 있다가, 우리가 특정한 순간에 그 힘을 감각적으로 경험할 수 있다고 본다. 이는 우리가 일상에서 지나치는 순간들이 단순한 시간이 아니라, 그 안에 내재된 강력한 에너지가 발현되는 중요한 지점임을 인식하게 한다.

어떤 이미지가 주는 충격은 기억이나 무의식 속에서 잊혀졌거나 억압되었다고 생각했던 어떤 것이 불쑥 나를 부르는 현상이다. 이것은 질서 정연하게 만들어진 이미지의 장벽을 찢으면서 어떤 기억이 튀어나오고 나를 사로잡는 현상이다. 롤랑 바르트(Roland Barthes)⁷¹⁾는 그의 저서 『밝은 방』에서 사진 속에서 보는 사람을 흔드는 이러한 이미지의 요소를 폰크툼((punctum)⁷²⁾이라는 개념으로 설명한다.⁷³⁾ 이것은 비단 사진 이미지에서

70) 이은주, 「보이지 않는 질서에 대한 미장센」, 이지숙 개인전 <의심스러운 여러 가지> 평문글, space291, 2018

71) 롤랑 바르트(Roland Barthes 1915-1980)는 프랑스의 문학비평가이자 이론가로, 20세기 프랑스 지성계에 큰 영향을 미쳤다. 그는 『글쓰기의 영도』(1953)와 『현대의 신화』(1957)를 통해 주목받기 시작했으며, 『텍스트의 즐거움』(1970)에서 저자의 죽음과 독자의 탄생을 선언하며 문학 비평의 패러다임을 전환했다. 『밝은 방: 사진에 대한 노트』(1980)에서는 사진의 본질과 감정적 울림을 탐구했다. 바르트는 텍스트를 독자가 창조적으로 해석하는 공간으로 보며, 영화, 만화, 사진 등 현대 사회의 신화를 분석했다.

72) 폰크툼(punctum)은 라틴어로 ‘찌름’을 뜻하며, 사진을 보았을 때 개인적으로 강렬한 충격

만 발동되는 것은 아닐 것이다. 연구자의 경우 직접 이러한 풍경을 목도하는 과정에서 순간의 드러남, 아주 찰나같이 지나가는 시간의 한 면이 불쑥 다가오는 경험이라고 해석할 수 있다.

연구자가 느낀 잠재적 힘은 단순히 시각적으로 드러나지 않더라도, 연구자가 직접 공간에 들어가 신체적 경험을 통해 감지할 수 있는 근원적인 에너지로 작용한다. 이 힘은 도시 재개발이나 구조적 변화와 같은 현재의 변화를 이끌어내는 실질적인 원동력으로서, 연구자가 공간을 경험하며 감각적으로 인지하게 된다. 특히, 이 잠재된 힘은 시간성과 에너지의 본질과 연결되며, 물리적 변화의 표면에만 머물지 않고 변화를 이끄는 에너지의 본질을 탐구하게 하는 계기가 된다. 도시라는 공간에서 보이지 않는 힘과 시간적 에너지의 흐름을 신체적으로 경험하고 내면화하며, 도시를 단순한 물질적, 인공적 구조가 아닌 다층적 잠재성의 공간으로 이해할 수 있다.

들뢰즈의 차이와 반복 개념은 동일한 반복 속에서 차이를 통해 새로운 의미와 존재를 생성하는 데 초점이 맞춰져 있다. 반복은 단순한 재현이 아니라 내재적 차이를 드러내는 과정으로, 이를 통해 잠재성이 구체화된다. 이는 기존의 익숙함을 낯설음으로 전환하고, 일상을 새롭게 재해석하게 만드는 철학적 기초를 제공한다. 연구자는 이러한 들뢰즈의 철학적 토대를 바탕으로 도시의 재개발 풍경은 물리적 변화뿐 아니라 감각적·정서적 차원의 경험을 통해 새로운 시각적 인식을 가능하게 함을 확인했다. 잠재된 힘은 변화와 상실을 경험하는 과정에서 물리적 형태 너머에 내재된 에너지로 작용하

과 여운을 불러일으키는 감정을 의미한다. 이를 이해하려면 먼저 반대 개념인 스튜디오(stúdiúm)을 알아야 한다. 스튜디오는 라틴어로 ‘교양’을 뜻하며, 사진의 의도를 다른 사람들과 동일한 방식으로 해석하는 과정이다. 이는 사회적·문화적 맥락을 고려하는 문화기호학적(혹은 구조주의적) 접근이 요구된다. 반면, 폰크툼은 보편적 해석과 달리 개인의 취향, 경험, 무의식과 연결되어 순간적으로 다가오는 강렬한 자극을 뜻한다. 이는 단순히 사진의 의도를 받아들이는 데 그치지 않고, 개인의 사상, 감정, 경험 등을 적극적으로 동원해 사진의 의미를 자신만의 방식으로 정의하는 과정이다. 이때 폰크툼은 스튜디오와 달리 기호적으로 환원되지 않는, 보다 심오하고 개인적인 의미를 지닌 것으로 변모한다. (롤랑 바르트, 『밝은 방-사진에 관한 노트』, 김웅권 역, 동문선, 2006, p.41)

73) 김병선, 『이미지와 기억-이미지 개념의 철학사』, 새물결, 2017, p.175

며, 이를 통해 연구자는 익숙한 공간을 새롭게 해석하고 감각적으로 재구성한다. 이와 같은 잠재된 힘은 연구자의 시각적 구현을 통해 공유 가능한 형태로 전환된다. 영원히 썩지도, 사라지지도 않을 것만 같은 물질의 PVC비닐은 재개발 현장과 시각적 충돌을 일으키고, 도시를 돌아다니는 덤프트럭과 갑자기 드러난 암반의 모습, 헤드라이트로 순간 존재를 드러내는 잡초의 자생력은 도시 풍경 속에서 잠재된 힘을 가시화하는 중요한 매개체로 작용한다. 이러한 작품은 단순히 도시의 변화를 기록하는 것이 아니라, 공간의 내재적 에너지를 드러내며 관객의 시각적·정서적 체험을 확장한다.

결국, 들뢰즈의 차이와 반복 개념은 연구자가 도시 풍경을 다차원적으로 재해석하고, 잠재된 힘을 시각화하는 과정에서 중요한 철학적 틀을 제공한다. 이렇게 구체화 된 연구자의 작업은 차후 관객과의 상호작용을 통해 새로운 감각적 통찰과 경험을 이끌어낸다.

Ⅲ. 잠재된 힘의 표현과 도시 풍경 낯설게 보기

3.1 낯선 풍경의 도시

연구자는 안드레아스 구르스키와 올라퍼 엘리아슨의 작품을 연구하며 도시 풍경이 단순한 물리적 공간을 넘어 새로운 의미를 지니는 장소로 전환되는 과정을 탐구한다. 구르스키는 도시의 구조적 질서와 반복성을 대형 사진으로 시각화하며 일상의 공간을 압도적이고 숭고한 이미지로 재구성하고, 엘리아슨은 자연과 인공의 경계를 흐릿하게 만들며 익숙한 환경을 낯설게 변환함으로써 관객의 지각을 새롭게 열어준다. 두 작가의 작업은 연구자가 도시 재개발 현장에서 감지한 잠재된 힘과 숭고의 경험을 시각적으로 표현하는 데 있어 중요한 선행적 참고 자료가 된다. 특히, 구르스키의 스케일과 구조적 접근, 엘리아슨의 감각적 전환 방식은 연구자가 도시 풍경과 잠재된 힘을 분석하는 데 필요한 기반을 마련하며, 공간을 넘나드는 시간과 변화의 감각적 에너지를 표현하는 연구자의 작업에 대한 분석을 뒷받침한다.

3.1.1 안드레아스 구르스키

안드레아스 구르스키(Andreas Gursky)⁷⁴⁾의 작업은 일상의 풍경을 단순히

74) 안드레아스 구르스키(Andreas Gursky)(1955년생)는 사진가 집안에서 외동으로 태어났다. 그의 할아버지 한스(1890 - 1960)는 유명한 초상화 및 상업 사진작가였고, 그의 아버지 빌리(1921 - 2016)는 1949년부터 라이프치히에서 상업 사진작가로 활동했다. 구르스키는 어릴 때부터 스튜디오에서 사진을 접하며 성장했으며, 10대 시절에는 아버지의 스튜디오에서 일하면서 사진 기술과 상업 사진의 기법을 배웠다. 그러나 그는 자신의 사진 스타일을 찾기 위해 1977년 에센의 포크방 예술대학교 사진학부에 입학했다. 이곳은 사진가 오토 슈타이너트(1915 - 1978)가 설립한 학부로, 주관적인 사진 접근 방식을 지향했다. 슈타이너트는 광고, 일러스트레이션, 보도사진 등 다양한 사진 형식을 가르쳤으며, 비구상적

기록하는 데서 나아가, 그 속에 내재된 거대함과 숭고함을 시각적으로 드러내는 작업 방식으로 주목받는다. 그는 도시와 자연의 광대한 풍경을 소재로 하여 대형 사진 인화를 통해 일상적 공간의 스케일(scale)을 확대함으로써 관람자에게 일종의 압도감을 제공한다. 이 작품에서 일상적이고 평범한 풍경들은 거대한 이미지로 재현되며, 그 안에 촘촘하게 박혀있는 세부적인 장면을 통해 시각적 풍부함과 동시에 균질성을 극대화한다. 구르스키는 이처럼 일상의 평범함을 새로운 관점으로 재해석하여 일상의 숭고함을 관객이 감각하도록 만든다.

1980년, 안드레아스 구르스키는 뒤셀도르프 예술 아카데미(Kunstakademie Düsseldorf)에 지원하여 입학했다. 기초 과정을 마친 후, 그는 독일 유형학 사진의 선구자였던 베르트 베허(Bernd Becher)(1931-2007)와 힐라 베허(Hilla Becher)(1934-2015) 부부의 소수 그룹 지도를 받았다. 1970년대 후반부터 1980년대 전반에 걸쳐 뒤셀도르프에서 수학한 사진가들은 ‘베허 학파’로 불리며, 이 학파의 작품은 주로 초기 산업 시대의 산업 구조물을 객관적이고 형식적으로 기록한 유형학적 사진으로 대표된다.

베허 부부⁷⁵⁾는 구르스키와 같은 학파의 선구자로서, 주로 산업화된 독일의 풍경과 건축물에 집중하였다. 그들의 작업은 특정 대상의 반복과 구조적 특성을 강조하며, 같은 대상이라도 각기 다른 배경이나 시대 속에서 드러나는 차이를 포착하고자 했다. 예컨대 이들은 주로 탄광, 가스탱크, 물탱크 등 산업화된 시설을 연작으로 촬영함으로써 시간의 흐름과 인공적 구조물의 변화

포토그램부터 다큐멘터리 사진에 이르기까지 폭넓은 사진 형식을 수용했다. 그는 사진 형식에 얽매이지 않고, 개인의 내면을 표현하는 것이 중요하다고 주장했으며, 이러한 가르침은 구르스키에게 촬영 대상보다 사진 자체에 집중하도록 하는 계기를 마련해 주었다. (<https://aboutphotography.blog/photographer/andreas-gursky> 참조)

75) 베르트 베허(Bernd Becher)(1931-2007)와 힐라 베허(Hilla Becher)(1934-2015)는 독일의 협업 듀오로 활동한 개념 예술가이자 사진작가이다. 산업 건물과 구조물의 유형학적 사진 시리즈를 주제로 그리드 구성 작업을 진행하며 유명해졌으며, ‘베허 학교’ 또는 ‘뒤셀도르프 사진 학교’의 창립자로 여러 세대의 다큐멘터리 사진작가와 예술가들에게 큰 영향을 주었다. 주요 수상으로 에라스무스상과 하셀블라드상을 수상했다. (<https://www.metmuseum.org/> 참조)

과정을 기록했다. 이러한 작품은 피사체의 기능성과 구조를 극도로 객관적으로 드러내며, 일종의 ‘비인간적 시각’을 통해 대상을 추상화한다. 베허 부부는 대형 카메라와 삼각대를 활용하여 약간 높은 시점에서 건축물을 촬영하고, 그 구조적 기능과 형태를 강조하는 다큐멘터리 접근 방식을 고수했다. 이들은 건축물의 역사적이면서도 일상적인 의미를 사진을 통해 탐구하고, 산업 구조물의 형태와 기능을 예술적 전략으로 해석하는 방식을 제안했다. 이러한 작업 방식은 구르스키에게 영향을 미쳤고, 그는 이 학파의 엄격하고 객관적인 사진 개념을 바탕으로 주제에 접근하기 시작했다. 베허 학파의 목표는 최대한 객관적으로 대상을 묘사하는 것이었으며, 구르스키 또한 이를 바탕으로 일상적 대상을 냉정하고 객관적인 시각으로 표현하며, 마치 풍경처럼 넓고 광활한 장면을 세밀하게 재현하려 노력했다.⁷⁶⁾



(왼) 도판3: 안드레아스 구르스키, 촬영하는 장면 (오) 도판4: 베허 부부, 촬영하는 장면

20세기 후반, 베허 부부는 서유럽과 북미에서 점차 사라져가는 산업 건축물에 집중했다. 그들의 객관적인 스타일은 19세기와 20세기 초의 사진 전통

76) Alberro, Alex, 「The Big Picture: Blind Ambition」, 『Artforum』, vol.39, no.5, 2001, p.106.

을 떠올리게 하면서도, 현대 미니멀리즘과 개념 미술의 연속적 접근 방식과도 공명했다. 또한, 그들은 다큐멘터리와 파인아트 사진 사이의 기존 구분에 도전했다.

베허 부부는 대형 포맷 뷰 카메라를 사용하여 금수탑, 곡물 저장고, 냉각탑, 가스탱크 등을 정밀하고 체계적으로 기록했다. 그들의 엄격한 표준화 방식 덕분에 4장에서 30장으로 구성된 그리드 형태로 구조물을 비교 분석하는 전시가 가능해졌다. 이러한 배열은 ‘유형’으로 설명되었으며, 건물 자체는 ‘익명의 조각’으로 간주되었다.⁷⁷⁾



도판5: 베르트 베허, 힐라 베허, <금수탑 Water Towers New York, United States>, 1978-1979

77) <https://www.metmuseum.org/exhibitions/becher>

이러한 형식적 탐구는 구르스키에게도 영향을 주었으며, 베허 학파의 특유의 구조적 정밀함과 평면적 구성이 구르스키의 대형 사진 작업에서도 드러난다. 구르스키의 사진에는 기하학적 수평선과 수직선이 자주 등장하며, 피사체가 지닌 시간과 공간의 제약을 해체하려는 시도가 드러난다. 이는 베허 학파의 특징과도 일치하며, 감정이나 개성을 배제하고 대상에 대한 새로운 시각을 제공하려는 의도를 담고 있다. 이러한 작업 방식은 관람자로 하여금 주어진 대상을 객관적으로 재해석할 수 있게 함으로써, 새로운 인식의 기회를 제공한다.

초기의 다큐멘터리 사진에서는 사물의 외형을 카메라를 통해 심도 있게 묘사하는 것이 주요 목적이었다. 그러나 이후 구르스키는 컴퓨터 기술을 활용해 사물에 대한 주관적 해석을 이미지로 시각화하는 방식에 중점을 두기 시작했다. 즉, 후기 작품에서 그는 보이지 않는 내면의 세계를 이미지로 드러내어 숨겨진 진실을 시각적으로 표현하는 데 초점을 맞추었다. 이러한 변화는 그가 현실과 사물을 대하는 방식이 달라졌음을 시사하며, 구르스키에게 있어 현실이란 더 이상 기계적으로 담아내는 것이 아니라 ‘주관적 사진’⁷⁸⁾으로서, 의식적으로 재구성하는 과정이 되었다.⁷⁹⁾

안드레아스 구르스키의 작품은 가로 약 2미터, 세로 4미터에 이르는 대형 사진으로, 규모 면에서 압도적이다. 이처럼 큰 스케일의 작품을 제작하기 위해서는 첨단 기술의 활용이 필수적이다. 1993년에 발표된 (도판6)<파리, 몽파르나스 Paris, Montparnasse>(1993)는 산업화와 도시화의 영향으로 빠르게 변화하는 파리의 현대적 주거 공간을 보여준다.

78) 오토 슈나이더트가 1951년 창설한 국제운동인 ‘주관적 사진’(Subjective Photography)은 소재나 주제보다는 형식에 가치를 두며 의식적으로 주관적이고 개인적인 표현을 작품에 부여한다.

79) 천현순, 「디지털 사진의 미학적 특성 연구 -안드레아스 구르스키의 사진 작품을 중심으로」, 『독일 언어 문학』 44, 2009, p.177



도판6: 안드레아스 구르스키, <파리, 몽파르나스 Paris, Montparnasse>, 1993

이 건물은 프랑스 건축가 장 드뷔송(Jean Dubuisson)이 파리 몽파르나스역 인근에 설계한 약 180미터 길이의 대형 아파트로, 구르스키는 건물의 양쪽 측면을 각각 촬영한 뒤, 이를 컴퓨터로 합성하여 하나의 완성된 이미지로 재구성했다. 따라서 이 작품은 실제 건축물을 바탕으로 디지털 기술을 통해 새롭게 재구성된 합성 이미지라 할 수 있다.⁸⁰⁾ 또한, 낮과 밤에 걸쳐 촬영하여 시간과 공간의 변화를 포착했다. 낮에 촬영된 사진은 건물의 선명한 외관을 드러내고, 밤에 촬영된 사진은 낮에 반사된 빛으로 인해 보이지 않던 창문 내부를 볼 수 있게 한다.⁸¹⁾

구르스키는 이미지를 통해 대도시의 삶의 공간을 의식적으로 재구성하고 있으며, 이러한 재구성에는 현대 대도시에 대한 그의 주관적 시각이 담겨 있다. 작품 속에서 동일한 형태로 뻗어선 사각형 건물 구조는 획일화되고 천편일률적인 대도시의 주거 공간을 상징한다. 또한, 건물의 양측이 끝없이 이어지는 모습은 미래에도 계속될, 특징 없는 대도시 주거 환경을 암시적으로 표현하고 있다.

80) 위의 책, p177

81) Mani Tadayon, 「Andreas Gursky and the landscape of globalization」, Thesis, California State University, Northridge, 2015, p.19-20



도판7: 안드레아스 구르스키, <도쿄 Tokyo>, 2017

안드레아스 구르스키의 작품에는 디지털 사진의 인위적 특성을 의도적으로 드러내는 또 다른 특징이 있다. 일반적인 이미지 합성이 편집의 흔적을 숨기려는 것과 달리, 구르스키는 원근법을 파괴하거나 서로 다른 이미지를 부자연스럽게 연결하는 방식으로 이미지의 인위성을 강조한다. 다시 말해, 구르스키는 디지털 기술을 통해 인위적으로 구성된 합성 이미지임을 ‘낯설게 하기’ 기법을 통해 의도적으로 드러내고 있다.⁸²⁾ 안드레아스 구르스키는 2018년 영국 가디언과의 인터뷰에서 자신의 작업에 중요한 전환점이 된 1990년 살레르모 항구 사진에 대해 언급하며, “그것은 순수한 직감이었다”라는 표현을 사용했다. 이 인터뷰에서 구르스키는 베허 부부로부터 배운 것과 배우지 않은 것을 명확히 구분하며, 현재의 자신은 오히려 배우지 않은 것에서 나왔다고 설명했다. 사진 속 따스한 햇빛, 푸른 하늘, 강한 그림자 등은 베허 부부가 학생들에게 피하도록 한 요소였으며, ‘순수한 직감’이라는

82) 친현순, 「디지털 사진의 미학적 특성 연구 -안드레아스 구르스키의 사진 작품을 중심으로」, 『독일 언어 문학』 44, 2009, p.185

표현도 배허의 작업관과는 다소 상충되는 것이다. 그러나 구르스키는 가족과 함께 차를 몰고 가던 중 그 장면을 촬영했으며, 이를 통해 거대한 규모와 세밀한 디테일을 동시에 다룰 수 있는 능력을 발견하게 되었다. 이러한 통찰은 두 예술 학교에서 배운 것이 아닌, 어릴 때 아버지의 상업 사진 스튜디오에서 익힌 세트 구성과 조명에서 비롯된 것일 수 있다.⁸³⁾

구르스키의 작품에서 보이는 도시 풍경의 압도적인 이미지는 칸트의 숭고 개념을 통해 이러한 작품들에 중요한 미학적 의미를 부여한다. 칸트에 의하면 숭고는 인간의 지각과 이해를 초과하는 감각적 경험으로, 자연과 같은 거대한 대상을 마주할 때 나타나는 경외심, 두려움, 그리고 감탄의 감정이자, 구르스키의 작업은 자연이 아닌 인공적 대상을 다루고 있음에도 불구하고, 그 규모와 구조적 질서, 반복적인 패턴을 통해 관람자로 하여금 일상적 대상을 낯설고 압도적인 감각으로 받아들이게 한다. 칸트의 이론에서 숭고는 인간이 일상의 이면에 존재하는 거대한 힘을 인식하게 만드는 경험으로, 이는 단순히 아름다움을 넘어선 감정으로서, 구르스키의 작업이 추구하는 미학적 목표와도 맞닿아 있다.

3.1.2 올라퍼 엘리아슨 - 녹색 강(Green River)

올라퍼 엘리아슨(Olafur Eliasson)⁸⁴⁾의 (도판11)<녹색 강Green River>(1998)는 엘리아슨이 실제 강물에 녹색 염료를 풀어 그 색이 변하는 과정을 보여

83) 김현호, 「안드레아스 거스키: 포토 스펙터클, 다시 쓰는 인류사」, 『아트 인 컬처』 22년 5월호, 2022, p175

84) 올라퍼 엘리아슨(Olafur Eliasson)(1967년~)은 아이슬란드계 덴마크인 예술가이다. 그는 보는 사람의 경험을 강화시키기 위해 빛, 물, 대기 온도 등의 요소적 재질을 활용하는 조각 및 대형 설치미술로 잘 알려져 있다. 1995년 베를린에 스튜디오 올라퍼 엘리아슨 연구소를 설립했다. 엘리아슨은 2009년부터 2014년까지 베를린 예술대학교의 교수로 활동했으며, 2014년부터는 아디스아바바의 아디스아바바 대학교에서 비상근 교수로 있다. 그의 스튜디오는 독일 베를린에 위치해 있다. (<https://olafureliasson.net/> 참조)

주는 작품으로, 자연의 물질성을 강조한다. 염료가 물에 섞여 퍼지는 과정을 통해 시간의 흐름을 시각적으로 표현하며, 자연의 변화와 인간의 개입이 환경에 미치는 영향을 탐구한다. 특히 이 작품에서 색채는 중요한 역할을 한다. 녹색 염료는 자연 환경과 인공적인 개입 사이에서 시각적 대조를 강렬하게 드러내며, 강물의 흐름을 시각적으로 추적하게 한다. 엘리아슨은 색채를 통해 관객의 주목성을 높이고, 변화하는 자연 현상을 더 명확하게 드러낸다. ‘우라닌(uramin)’이라는 이 녹색 염료는 원래 해군이 물살을 테스트하는 목적인 무해한 물질이지만, 자연에서 발견되는 혹은 자연을 연상시키는 녹색이 아닌 독성이 있는 듯한 색채의 녹색의 물질이다. 그의 작업 <날씨 프로젝트 The wether project>(2003)⁸⁵⁾ 등이 자연과 대척점에 위치한 인공적 공간이라는 상황을 설정하는데 집중했다면, 이 프로젝트는 1960년대의 대지 미술처럼 미술관 밖으로 확장한 것이다. 그는 이 프로젝트를 통해 실재와 시뮬라크라⁸⁶⁾의 경계가 희미해지는 하이퍼 리얼리티의 세계를 구현했다고 설명한다.⁸⁷⁾

85) 이 프로젝트는 2003년 런던 테이트 모던(Tate Modern)의 터빈 홀(Turbine Hall)을 위해 제작된 장소 특정적(site-specific)설치 작품으로 반원형 스크린, 거울로 된 천장, 그리고 인공 안개를 활용하여 실내에 태양이 떠오른 듯한 착각을 불러일으켰다. 천장에는 알루미늄 프레임에 거울용 호일을 덧씌운 거대한 반사면을 설치해, 홀의 공간감을 시각적으로 두 배로 확장시키고, 홀 반대편 벽면에 설치한 반원형 스크린의 긴 모서리가 거울 천장에 맞닿아 보이도록 했다. 약 200개의 단일 주파수 조명이 반원 형태의 스크린을 백라이트(backlighting)하고, 이 빛이 거울에 반사되면서 인공 안개를 통과해 거대한 실내 석양과 같은 이미지를 형성한다. 관람객은 홀 저편까지 걸어가면 이 태양이 형성되는 방식과 구조를 확인할 수 있으며, 박물관 상층에서는 거울 구조의 뒷면을 내려다볼 수도 있다. (<http://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003> 참조)

86) 시뮬라크라simulacra는 장 보들리야르가 1981년에 쓴 시뮬라크라와 시뮬레이션Simulation and Simulation (French: Simulacres et Simulation)라는 제목의 철학 논문에 등장하는 개념으로서, 현실과 상징과 사회의 관계, 특히 공유된 존재에 대한 의미를 구성하는데 관련된 문화와 미디어의 의미와 상징주의를 밝히고자 했다. 여기서 시뮬라크라라는 원본이 없거나 더 이상 원본이 없는 사물을 묘사하는 것이다. 시뮬레이션은 시간이 지남에 따라 실제 세계의 프로세스 또는 시스템의 작동을 모방하는 것이다. 시뮬라크라라는 영어식 발음으로 복수형을 의미하며 일반적으로 불어 발음을 기준으로 한 시뮬라크르Simulacre로 표기된다. (장 보들리야르, 하태환 역, 『시뮬라시옹』, 민음사, 2001 참조)

87) 정연심, 「올라퍼 엘리아슨(Olafur Eliasson)의 설치작품에 나타난 유사자연의 세계」, 『미술사연구』 24, 2010, p.207



도판8: 올라퍼 엘리아슨, <Green River>, 1998

염료의 확산 과정은 단순한 시각적 변화가 아니라 시간성과 공간성을 동시에 전달하며, 자연과 인간의 상호작용을 심도 있게 탐구한다. 이러한 색채의 활용은 엘리아슨의 예술적 접근 방식을 잘 보여주며, 자연의 역동성과 아름다움을 재발견하게 한다. 그는 스톡홀름에서 이 작업을 예고 없이 진행했으며, 이로 인해 버스와 자동차가 멈추고 많은 사람들이 강의 변화를 지켜보며 혼란을 겪었다. 언론은 이를 유출 사고로 오해했으나, 이후 작품임이 밝혀졌다. 이 프로젝트의 핵심은 예기치 않은 상황이 익숙한 공간에서 발생함으로써 사람들이 도시를 다른 시각으로 바라보게 하는 것이었다. 엘리아슨은 사람들이 공간을 고정된 장소로 보는 경향을 깨고자 했으며, 이를 통해 공공장소에 대한 신뢰와 인식이 재고되기를 원했다. <녹색 강Green River>은 단순히 강의 시각적 변화를 넘어 공공장소가 어떻게 운영되고 있는지에 대한 새로운 질문을 던지며 도시민들이 자연과 도시의 관계를 재정립할 기회를 제공한 작업으로 평가된다.⁸⁸⁾

나는 녹색 강(Green River) 작업을 진행할 때마다 단순한 색의 변화가 지닌 강력한 힘에 놀라곤 했다. 무독성 염료의 선명한 녹색이 물을 따라 바다로 흘러가며, 결국 전 세계로 확산되는 모습은 더욱 강렬하다. (중략) 나는 그린 리버가 끊임없이 변화하는 자연적, 문화적 환경과 긴밀히 얽혀 있다는 점을 사람들이 인식하길 바란다.⁸⁹⁾

엘리아슨의 작업은 대담하고, 과감하다. 이는 전반적인 작업에 적용될 수 있는 단어일 것이다. 그의 예술은 자연에 대한 도전과 찬양이 혼재되어 있다. 앞서 소개한 <녹색 강Green river>(1998-2001)을 비롯하여, 아이슬란드에서 가장 큰 빙하를 수입하여 거리에 설치하거나, <뉴욕의 폭포 The New York City Waterfalls>(2008)에서는 뉴욕시의 이스트리버(East River)에 분당 35,000갤런의 물을 프레임 위로 끌어올려 4개의 인공 폭포를 설치했다. 이러한 작품은 기술적 복잡성과 장대한 이미지를 연출한다. 그는 이러한 작업을 통해 도시의 지리적 정보에 대한 인식을 높였다. 인공적인 것으로 변형된 자연을 통해 자연의 힘과 중요성을 강조했다. 이것은 그의 작업의 본질이다.⁹⁰⁾

이와 같은 작업의 흐름은 설치미술의 특성에도 연결된다. 설치미술은 20세기 미술 장르 중 하나로서, 고전적인 재현의 논리에 의해 구축된 틀을 벗어나려는 과정에서, 3차원의 실제적인 공간으로 이행된 하나의 예술 양식이다. ‘공간’은 기본적으로 하나의 물체와 그것을 지각하는 인간과의 상호관계에 의해 형성되는 장소인 동시에 영감을 일으키는 역할을 하는데, 설치미술에서는 관객과 상황의 상호작용을 통해 공간의 여러 가지 특성에 에너지를 부여하면서 새로운 성격의 공간이 창출되는 것이다. 즉, 설치미술은 형태에 의

88) Eliasson, Olafur, and Birnbaum, Daniel, 『Verklighetsmaskiner(Reality Machines)』, Moderna Museet, Stockholm, 2015, p.3

89) <https://olafureliasson.net/artwork/green-river-1998/>

90) Olafur Eliasson, Riverbed, 2014, <https://aestheticamagazine.com/olafur-eliasson-expanding-environments-aesthetica-magazine/>

해서 형성되는 것이 아니라, 감상자가 스스로 만들어 내는 공간과 예술적 관계에 의미가 부여되는 것이다.⁹¹⁾ 엘리아슨의 설치 작업들은 작가 자신이 경험한 대자연의 경관과 도시의 스펙터클의 상호 작용을 통해 경험한 것을 감상자에게 재현하는 것이다. 엘리아슨의 작품에 대해 많은 이들이 아이슬란드 북부의 광활한 자연에서 온 풍경화 전통, 이를 통해 느껴지는 숭고성, 몰입 등을 언급한다.⁹²⁾ 엘리아슨의 작품은 잠시 대지 미술가로 활동했던 로버트 모리스⁹³⁾가 제시한 ‘존재의 측면으로서의 불확정성(Indeterminacy as Aspect of Existence)’을 보여주는 동시에, 자연과 인간, 그리고 풍경이 끊임 없이 상호작용하며 서로를 변화시키는 관계에 주목했던 로버트 스미스슨(Robert Smithson⁹⁴⁾)의 작품과도 연관된다.⁹⁵⁾

엘리아슨은 2001년 개인전 <당신에게 진정한 실체는 오직 시간이다. Your Only Real Thing is Time>라는 제목으로 시간을 언급하기도 했는데, 여기서 시간 개념은 ‘현재’를 설명하며 물리학자 줄리안 바버(Julian Babour)가 말하듯 과거, 현재, 미래가 동시에 존재하며 ‘지금(Now)’을 정의한다. 엘리아슨의 작업에서의 공간과 관객이 체험하는 시간성은 메를로 폰티의 현상학적 해석처럼 그 공간, 즉 세계 안에 있음으로써 공간과 하나가 되어 체험

91) 이숙진, 김주연, 김정연, 「설치미술에서 나타나는 체험공간에 관한 연구」, 『한국공간디자인학회 논문집』 6(2), 2011, p.126

92) 정연심, 「올라퍼 엘리아슨(Olafur Eliasson)의 설치작품에 나타난 유사자연의 세계」, 『미술사연구』 24, 2010, p.205

93) 로버트 모리스(Robert Morris)(1932-2018)는 1960~70년대 미니멀리즘 조각, 프로세스 아트, 어스워크 등 주요 예술 운동을 정의하는 데 중심적인 역할을 한 미국의 예술가이다. 그의 주요 전시로는 휘트니 미술관(1970), 시카고 미술관(1980), 시카고 현대 미술관(1986), 코코란 미술관(1990) 등이 있으며, 1994년에는 뉴욕 구겐하임 미술관에서 대규모 회고전이 열려 함부르크 다이히트르할렌과 파리 국립 현대 미술관으로 순회했다. (<https://www.guggenheim.org/> 참조)

94) 로버트 스미스슨(Robert Smithson)(1938-1973)은 1964년 조각을 시작하며 미니멀리즘과 기하학적 형태의 작품을 제작했다. 1966년부터 칼 안드레, 마이클 하이저, 로버트 모리스와 함께 미국 서부와 남서부 사막으로 작업 영역을 확장하며 대지미술의 선구적인 예술가로 자리매김했다. (<https://www.guggenheim.org/> 참조)

95) 정연심, 「올라퍼 엘리아슨(Olafur Eliasson)의 설치작품에 나타난 유사자연의 세계」. 『미술사연구 24』, 2010, p.206

한다는 느낌으로 읽을 수 있다.⁹⁶⁾

엘리아슨의 작업을 전반적으로 살펴보았을 때 도시의 이미지가 강렬하게 드러나는 것보다 자연에서 추출된 이미지들이 우선적으로 드러나는데, 이것은 그가 자연을 재현하는데 작업의 목적을 둔 것으로 해석할 것이 아니라, 오히려 도시라는 공간, 인공적인 공간을 매개 공간으로서 건축, 인간, 자연이 상호작용을 이미 일으키고 있는 인터랙티브(interactive)한 공간으로 이해하고 있음으로 해석할 수 있다. 즉 도시와 자연에 담긴 단순한 시각적 인식을 넘어, 인공적으로 재현된 자연이 주는 일상의 낯선 경험을 통해 인간과 자연, 인공의 교감을 유도한다.



도판9: 올라퍼 엘리아슨, <Green River>, 염료를 뿌리는 장면, 1998

96) 위의 책, p.209



도판10: 올라퍼 엘리아슨, <Green River>, 로스엔젤레스 Los Angeles, 1998



도판11: 올라퍼 엘리아슨, <Green River>, 스톡홀름 Stockholm, 1998

3.2 폐허화 된 도시 공간

폐허화 된 도시 공간은 재개발 지역이나 도시의 폐허에서 특히 두드러지게 나타나며, 이는 현대 도시 풍경 속에서 시간의 흐름과 물리적 공간의 변화를 상징적으로 보여준다. 이러한 공간들은 파괴와 재건이라는 이중적 과정을 통해 한편으로는 역사의 흔적을 남기고, 다른 한편으로는 사라져가는 기억과 상실감을 불러일으킨다. 연구자는 재개발 지역이나 폐허 속에서 드러나는 물질의 소멸을 탐구하며, 그 과정에서 시간성과 공간성, 그리고 그 안에 담긴 다층적 경험의 흔적을 발견하고자 한다.

3.2.1 로버트 스미스슨 - 호텔 팔렌케(Hotel Palenque)

로버트 스미스슨(Robert Smithson)⁹⁷⁾의 <호텔 팔렌케 Hotel Palenque>는 도시의 미완성과 변화의 과정⁹⁸⁾을 다룬 대표적인 작품으로, 도시 풍경이 지니는 잠재적 가능성을 탐구하고 있다. 스미스슨은 1969년 멕시코 팔렌케의 한 미완성 호텔을 기록한 사진과, 이를 1972년 유타 대학교(The Unive

97) 로버트 스미스슨(Robert Smithson 1938-1973)은 미국의 조각가이자 개념미술가로, 랜드 아트(Land Art)의 선구자로 널리 알려져 있다. 1970년대 초반, 그는 자연 환경과의 상호작용을 중시하는 작품들을 통해 예술과 자연의 경계를 허물었으며, 대표작인 <나선형 방파제(Spiral Jetty)>는 유타주 그레이트 솔트레이크에 설치된 대형 지형 조각으로 유명하다. 스미스슨은 엔트로피 개념을 예술에 도입하여, 자연의 변화와 소멸을 주제로 한 작품들로 현대 미술에 큰 영향을 미쳤다. 그의 작업은 시각적 아름다움뿐만 아니라 시간과 공간, 물질성에 대한 철학적 탐구를 반영하며, 미국과 유럽을 비롯한 여러 국제 전시회에서 전시되었다. 비극적으로도 짧은 생을 마감한 스미스슨은 그의 혁신적인 접근 방식과 사상으로 오늘날에도 많은 예술가들에게 영감을 주고 있다. (<https://holtsmithsonfoundation.org/> / 참조)

98) 스미스슨의 작업에서 드러나는 반복적 변화와 재구성의 개념은 엔트로피의 관점으로 이해된다. 엔트로피는 물질과 에너지가 불규칙한 방식으로 증가하는 과정으로서, 특정 상태에 머물지 않고 무질서가 확대되는 현상이다. 이를 통해 그는 도시와 자연에서 발생하는 순환적 변화를 새로운 질서로 전환할 수 있는 창조적 과정으로 이해하였다. 본 장에서는 엔트로피의 개념어를 직접적으로 드러내기 보다는 그 의미를 풀어 설명함으로써 변화의 과정을 강조한다.

rsity of Utah)에서 건축학과 학생들에게 강의한 슬라이드 프레젠테이션을 통해 도시 공간의 순환적 변화를 시각화했다. 이 작품에서 스미스슨은 도시 공간을 고정된 실체로 보는 대신, 재구성과 해체가 중첩된, 일종의 지속적 순환 속에서 변화하는 대상으로 다루고자 했다. 그가 바라본 이 호텔은 완성되지 않은 건축물이면서, 동시에 철거와 리모델링이 계속되는 과정을 통해 도시의 미완성과 불완전성을 드러내고 있다. 그는 이 미완성 호텔을 '역전된 유적(inverted ruins)'으로 정의하며, 정적인 유적과 달리 끊임없이 변형되고 재구성되는 살아 있는 공간으로 재해석했다. 이로써 스미스슨은 도시 공간을 단순한 소멸의 대상이 아닌, 새로운 의미와 형태를 생성하는 순환적 흐름의 일부로 보았다. 특히 호텔 팔렌케에서 스미스슨은 도시 풍경을 '낮선 시선'으로 바라보며, 미완성과 불규칙성이 공존하는 건축물이 새로운 시각적, 철학적 경험을 가능케 한다고 강조하였다. 그는 허물어지고 재구성되는 과정을 통해 공간이 새로운 시간적 의미를 갖는다는 점을 시각적으로 형상화했고, 이를 통해 도시의 순환적 변화를 관찰할 수 있는 대상이자 과정으로 인식하였다. 이러한 순환적 시각은 연구자가 도시 재개발 풍경을 단순한 상실의 공간으로 한정하지 않고, 복합적인 시간성과 의미가 중첩된 공간으로 보는 관점과도 일맥상통한다. 스미스슨의 작업은 도시 공간이 완성된 상태가 아닌, 지속적으로 변화하는 과정을 거쳐 다양한 시간적 층위와 의미를 담아내는 복합적 공간으로 이해할 수 있음을 제안한다.

호텔 팔렌케는 또한, 베르그송과 들뢰즈의 시간과 잠재성 개념과 관련하여 그 의미를 더욱 깊게 해석할 수 있다. 베르그송은 잠재적 가능성을 시간의 흐름 속에서 실현할 수 있는 것으로 보았으며, 스미스슨의 작업에서도 도시가 순환적 변화를 통해 새로운 형태와 기능으로 구성되는 과정이 드러난다. 그러나 연구자가 경험한 도시의 중첩된 시간성에 더 적합한 이론적 틀은 들뢰즈의 차이와 반복이다. 들뢰즈는 반복이 동일한 형태를 단

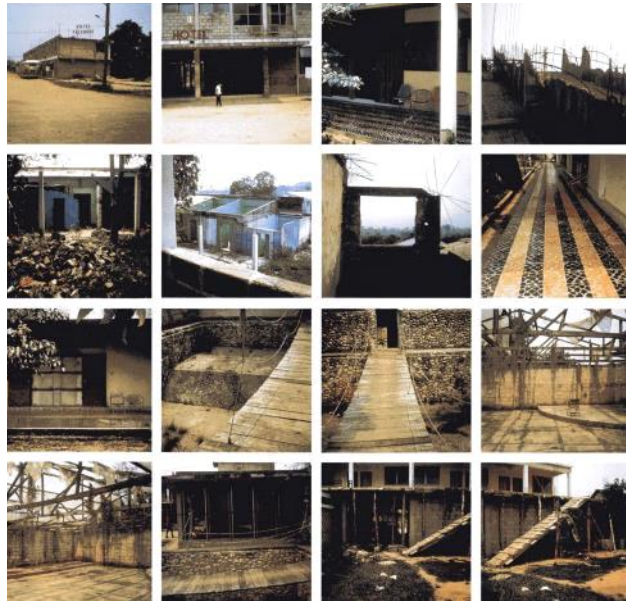
순히 재생산하는 것이 아니라, 각기 다른 차이가 발생하면서 새로운 의미와 형태가 생성된다고 보았다. 스미스슨의 작업 또한 단순히 한 방향의 파괴나 소멸이 아닌, 도시 공간이 매번 새롭게 변화하며 그 안에 고유의 차이를 발생시키는 창조적 순환으로 볼 수 있다.

결국, 스미스슨의 호텔 팔렌케는 도시의 낯선 풍경이 가진 순환적 변화를 통해, 새로운 의미와 형태가 발현될 수 있는 가능성을 제시한다. 이는 연구자가 재개발 풍경을 상실의 장소로 보기보다 시간과 역사성, 그리고 다양한 상태들이 공존하며 끊임없이 변화하는 복합적 공간으로 이해하고자 하는 작업적 접근과 일치한다. 이러한 관점에서 호텔 팔렌케는 물리적 형태가 사라지더라도 그 장소에 담긴 역사적 의미와 흔적이 순환적으로 다시 형성될 수 있음을 보여주며, 도시 공간의 끊임없는 재창조와 가능성을 담고 있는 것이다.⁹⁹⁾



도판12: 로버트 스미스슨, <호텔 팔렌케 Hotel Palenque>, 1969 - 72

99) Archiwik, 「Hotel Palenque」, Archiwik. https://www.archiwik.org/index.php/Hotel_Pal-enque



도판13: 로버트 스미스슨, <호텔 팔렌케-복합이미지 Hotel Palenque-composite>, 1969 - 72

3.2.2 금혜원 - 푸른 영토(Blue Territory)

금혜원¹⁰⁰⁾의 작업은 도시의 복잡성과 삶의 아이러니에서 출발하여, 도시 풍경에 담긴 낯선 분위기를 포착하고 있다. 그는 빠르게 변화하는 도시 공간에서 나타나는 물리적, 정서적 현상에 주목하며, 재개발 지역의 폐허와 무분별한 개발 속에 남겨진 매립지, 바쁜 삶을 상징하는 지하철, 그리고 도심 속 은밀히 자리한 지하 쓰레기 처리시설 등을 작업의 주요 소재로 삼아왔다.

100) 금혜원(1979년 출생)은 서울에서 태어나 이화여자대학교 미술학부와 대학원 한국화과를 졸업했다. 주요 개인전으로는 <Urban Depth-都深>(2011, 일민미술관)과 <Speed light>(2009, 송은갤러리)가 있으며, 20회가 넘는 국내외 단체전에 참여했다. 2011년에는 서울문화재단 시각예술활성화 기획 프로젝트에 선정되었다. 금혜원은 사진 매체를 통해 도시의 물리적·정서적 환경과 그로부터 발생하는 사회적 현상을 드러내는 작업을 이어오고 있다. 특히, 급변하는 도시 공간과 일상의 이면에 숨겨진 현실을 드러내고 환기하는 데 관심을 두고 있으며, 최근에는 개인사와 공공의 기억을 연결하고, 현실과 허구를 재구성하는 작업을 구상 중이다.

작품 <푸른 영토 Blue Territory>(2006 - 2010)에서 금혜원은 서울 재개발 지역의 철거 현장을 기록하며 ‘푸른 천막’이라는 모티프를 통해 일상 속에 가해지는 폭력과 재개발의 부정적인 면을 은폐하려는 도시의 풍경을 탐구한다. 이는 재개발이 한편으로는 누군가에게 희망이 될 수 있지만, 동시에 다른 이에게는 아픔과 상실을 안기는 아이러니를 함축한다. 이어서 <녹색 커튼 Green Curtain>(2009)에서는 과거 쓰레기 매립지였던 난지도가 녹지 공간으로 재탄생하는 모습을 ‘기억을 덮는 커튼’이라는 비유를 통해 표현하며, 도시가 과거의 흔적을 은폐하고 새롭게 포장하는 방식을 다룬다. <질주하는 빛 Speeding Light>(2007 - 2008) 시리즈에서 작가는 지하철의 움직임을 장노출로 촬영하여 도시인의 삶을 반영한 빛의 추상적 이미지로 표현하고, 현대인의 빠른 일상과 삶의 속도를 시각화했다. 또 다른 작품 <도시의 깊이 Urban Depth>(2010 - 2011)는 도시 한가운데 은밀하게 자리 잡은 지하 쓰레기 처리시설을 포착하며, 도시 공간의 이면에 자리한 복잡한 이해관계와 도시의 본질적인 속성을 드러낸다. 가장 최근 작품인 <구름 그림자 영혼 Cloud Shadow Spirit>은 도시 환경과 문화현상에서 파생된 정서적 층위를 다루며, 반려동물의 죽음을 애도하고 이를 기리는 현대인의 태도를 주제로 한다. 이 작업은 가족중심주의의 해체와 개인주의적 삶 속에서 생기는 고독과 소통의 부재를 배경으로, 반려동물과의 관계를 통해 현대인의 정서적 면을 탐구하고 있다. 이전의 작업들이 도시의 물리적 구조와 환경을 드러내는 것에 집중했다면, 이 작품에서는 도시 시스템 속에서 형성된 새로운 문화적 현상에 주목하며, 도시의 표면과 이면을 통해 현대인의 삶을 반영하는 작업의 연속성을 이어가고 있다.¹⁰¹⁾

작가에 따르면 <푸른 영토 Blue Territory> 시리즈는 재개발 과정이 넓고 오래된 공간을 끊임없이 지워나가는 현실 속에서, 변화의 속도가 지나간 자

101) 김소윤, 「금혜원, 도시(인)의 이중성」, 『월간 포토닷 6월호』, 2014

리에 남겨진 공백과 균열을 시각화한 작업이다. 철거된 지역 위에 거대한 푸른 타포린 비닐이 덮인 모습은 일상에 드리운 폭력과 재개발의 어두운 측면을 가려내고 포장하려는 듯한 풍경을 보여준다.



도판14: 금혜원, <Blue Territory_Floating Islands>, 2007



도판15: 금혜원, <Blue Territory_The Green Pond 2>, 2009

과거의 낡은 주택가가 새로운 고급 아파트 단지로 탈바꿈하는 과정은 마치 마술쇼의 장막이 걷히듯 완전히 다른 공간으로 변모하는 상징적 장면과 닮아 있다. 푸른색이 지닌 긍정과 부정의 이중성은 재개발이 누군가에게는 새로운 희망이 되지만, 또 다른 누군가에게는 상실과 아픔을 안긴다는 현실을

담고 있다. 재개발 과정에서 원하던 원치 않던 오래 머물렀던 공간을 떠나야 하는 사람들이 이방인으로 내몰리는 아이러니를 포착하며, <푸른 영토 Blue Territory>는 개발 논리가 지배하고 확장해 가는 도시 속에서 소외된 계층의 분리를 상징하는 제목이기도 하다. 과장된 색감과 확장된 화면으로 구성된 다소 초현실적인 사진을 통해, 작가는 푸른색 타포린이 가리고 있는 상처와 상흔을 역설적으로 드러내고자 한다. 이는 도시가 낯선 공간으로 변해가는 과정을 보여주며, 그 이면에 감춰진 고통과 분리를 시각적으로 표현하고 있다.¹⁰²⁾ 금혜원은 파란색 천막의 시각적 요소에 이끌려 <푸른 영토 Blue Territory> 작업을 진행하며, 거대한 폐허를 덮고 있는 푸른 천막이 일상에 스며든 폭력과 재개발의 어두운 면을 감추고 덮어 씌우는 이미지로 보였다고 말한다. 금혜원은 일상적 풍경이 무너짐으로써 상실감을 느끼며, 이러한 시선으로 재개발 공간을 바라보는 태도를 형성하게 되었다. 이는 연구자 역시 사라져가는 도시 풍경에서 상실감을 느끼며 그 공간에 이끌린다는 점에서 유사하다.

다만, 연구자는 그 공간과 직접적인 연관이 없는 개인적 상실의 경험을 재개발 공간에 투영함으로써, 원래는 관계없던 장소를 개인의 사유적 장소로 재해석한다는 점에서 차이가 있다. 연구자가 촬영한 장소는 연구자의 거주지에서 가까운 일상적 공간이기에 일상과 완전히 분리할 수는 없지만, 동시에 밀접하게 연관되어 있지도 않기에 피상적 풍경으로 다가온다. 이러한 이유로 일상 속 풍경이 순간적으로 낯설게 느껴지며, 이는 연구자의 사유 과정 속에서 촉발된 것이다. 금혜원의 작품과 연구자의 접근 방식은 도시 재개발 공간이 상실과 폭력성을 내포하고 있음을 공감하되, 그 상실을 바라보는 관점과 방식에서 차이를 보여준다. 금혜원의 작업이 도시 공간의 외부적 맥락을 탐구하며 그 구조적 문제를 드러내는 데 초점을 맞춘다면, 연구자는

102) <https://www.keumhw.com/Blue-Territory>

일상의 풍경에서 순간적으로 느껴지는 낯설음을 통해 공간에 대한 내면적 해석을 구축한다.

3.2.3 정지현 - 재건축 현장

정지현¹⁰³⁾ 작가는 도시의 변화를 추적하며 건축물의 생성과 소멸, 개발 과정에서 도시 공간에 주목해 왔다. 특히 접근이 제한된 신도시 건설 현장과 재개발 구역의 철거 현장을 직접 방문하여 건축 과정에 적극적으로 개입하고, 도시의 변천 과정을 사진으로 기록하는 작업을 진행하고 있다. 대표적인 작업 <재건축 현장> 시리즈는 철거 중인 건축물의 내부를 빨간색 페인트로 덧칠하는 행위를 통해 건축물이 사라지는 과정을 시각적으로 고찰하며 도시 변화의 상징적 현장을 구축한다.

대표작 <철거 현장>과 <재건축 현장>(2013~2015)에서는 철거 예정 건축물 내부 전체를 빨간색으로 칠하고, 이를 사진으로 기록하여 건축물이 소멸되는 과정을 관객에게 시각화한다. 철거가 진행되면서 외부로 드러나는 붉은 벽과 주변 환경이 변화하는 장면을 사진으로 담아낸다. 이 과정은 개별 공간으로 존재하던 각 세대가 철거를 앞두고 공동의 재산으로서 하나의 건물이 되는 현상을 시각적으로 은유한다.¹⁰⁴⁾ 개별의 삶을 담고 있던 벽들이 하나의 붉은 선으로 이어져 드러나는 장면은, 주민들이 공동의 경제적 목적을 위해 한데 모이는 아이러니한 장면을 연출한 것이다. 이 작업을 통해 작

103) 정지현(1983년 출생)은 서울에서 태어나 중앙대학교 사진학과에서 학사와 석사 학위를 받은 후 동 대학원 박사과정을 수료했다. 송은아트스페이스, KT&G상상마당, 스페이스오뉴월, BMW포토스페이스 등에서 전시를 개최했으며, 그의 작품은 국립현대미술관, 서울시립미술관, 부산현대미술관 등에 소장되어 있다. 정지현은 건축물의 생성과 소멸, 개발로 인한 도시 공간의 변화를 주제로 작업하며, 신도시 건설 현장이나 재개발 구역 등 접근이 제한된 공간에 직접 개입해 흔적을 남기고 그 변화 과정을 사진으로 기록한다. 그의 작업은 변화하는 도시의 물리적 공간을 탐험하고 기록하는 데 초점을 맞추고 있다. (경기문화재단, 경기창작센터 참조)

104) <http://geonhi.com>

가는 도시의 개발과 철거 과정을 기록함으로써, 작가가 공동체의 현실을 은유적으로 조명하고자 한 장치이다. 빨간색 벽이 철거의 과정에서 점차 부서지고 사라지는 변화의 과정이 도시 개발 속에서 공동체와 공공성이 희미해지는 현대 도시의 현실을 담아낸다. 나아가, 철거 과정에서 드러나는 도시 주거의 역사와, 개발이 이루어지는 과정 속에서 보존되는 자연의 풍경을 대비시켜 개발과 보존이라는 양가적인 도시의 아이러니를 시각화한다.¹⁰⁵⁾



도판16: 정지현, <재건축 현장 16>, 2015

정지현은 허물어지는 순간을 촬영하는 방식으로 이 공간에 대한 작가적 시선을 드러내기 위해 재건축 현장에 직접 들어가 건물 내부의 한 층을 전면 도색하고 하는 적극적인 현장의 개입을 시도했다. 그가 건물의 한 층을 전부 이어 도색한 것은 개별적인 공간으로 분절되어 지내 온 아파트라는 공동

105) 정지현, 『작가의 개입을 통한 도시공간 변화의 사진적 고찰』, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, p.52

거주 공간이 철거의 순간, 하나의 선으로 드러남으로써 한 공간으로 인식이 되는 것을 의도한 것이다. 이것은 재건축으로 인해 발생한 소멸의 순간에 마주한 서로 공유해 온 공간을 확인하는 순간으로 활용하기 위함이다. 작가가 철거 현장에 직접적인 개입을 하는 행위를 통해 이질적인 풍경을 더욱 생경하게 만들어내고 작가 본인이 현장에서 공간의 변화를 촬영하는 행위는 단순히 외부를 관찰하는 것이 아니라, 신체를 매개로 도시 공간에 관여하고 그 의미를 새롭게 체험하는 방식으로 이해될 수 있다. 특히, 건물 내부에 빨간색으로 흔적을 남기고, 철거과 함께 그 흔적이 사라지는 과정을 촬영하는 작업은 장소의 존재감을 신체적 개입을 통해 직접 감각하는 것이다. 이는 작가에게 도시 공간이 단순히 사라지는 물리적 구조가 아니라, 신체를 통해 느껴지는 삶의 기억이자 흔적으로 경험되는 장이 된다. 결국 연구자와 마찬가지로 도시의 재개발 현장에서 도시와 개인이 맺는 관계를 신체적 개입을 통해 재정립하며, 메를로-퐁티가 강조한 신체와 공간의 상응을 통해 작가는 도시의 장소성을 회복하고, 그 속에 담긴 의미를 시각화하는 것으로 볼 수 있다.



(원)도판17: 정지현, <재건축 현장> 작업 과정 2013~2015

(오)작품7: 연구자 작업 과정 2018

다만 연구자의 경우, 현장에 개입은 하되, 현장의 건축물이나 폐기물을 변형하거나 이동시키는 등의 개입은 전혀 일으키지 않고, 일종의 오브제로서의 PVC 비닐은 현장에 잠시 위치해 놓는다는 점이 정지현 작가의 현장 개입과 차별성을 보인다. 이러한 방식은 신체와 공간의 상호작용 개념과 연결지어보았을 때, 공간을 ‘변형’하는 것이 아니라 잠시 존재함으로써 그 공간의 의미를 드러내는 방식이라고 볼 수 있다. 이러한 행위는 재개발 공간을 하나의 사유적 장소로 재구성하며, 공간과 존재의 연관성을 탐구하는 방식으로, 관찰과 존재의 감각을 중시하는 입장을 보여준다. 또한 그는 재개발 현장을 중심으로 도시가 처한 상황을 보여주기 위해 선이 된 빨간색의 공간을 변화의 도구로 삼는다. 폐허가 되어가는 도시의 한 공간에서 빨간색의 공간은 소멸과 생성의 경계이자 이 사라져 가는 공간을 더욱 주목하게 하는 역할을 한다.



(좌)도판18: 정지현, <철거현장01 내부>, 2013 (우)작품8: 재개발 현장 스케치, 2019

소멸의 순간이라는 것은 연구자의 작품에도 주요한 의의가 있다. 연구자가 재개발, 재건축 현장에 들어갔을 때는 활발하게 철거가 이뤄지기보다는 사람들의 이주가 완료되고 본격적인 철거를 앞둔 순간이었기 때문에 곧 사라져 없어질 존재들로부터 오는 아우라가 거칠고 강하게 드러났다. 연구자는

다만 현장에서 자라는 야생의 형태에 가까워지는 잡초, 나무들, 건물이 무너지며 생긴 검은 구멍에서 뿜어져 나오는 암흑에 가까운 빛, 먼지 더미처럼 가벼워 보이는 철근 덩어리들과 같이 이미 현장에 있는 요소들에 주목했고, 이것은 은유적으로 소멸의 에너지로서 작품에 활용하게 되었다. 또한 자연스러운 소멸과는 정반대의 물질인 PVC비닐과 같이 영원히 썩지도 사라지지 않을 것 같은 재료를 현장에 설치하고 그것과 현장의 이미지가 충돌하는 순간을 포착하여 사진으로 보여주고자 했다. 형광색 PVC는 재개발 현장을 담은 사진 속에서 철거와 신축이 뒤엉킨 공간 사이에 스며든 이질적인 이물질로서, 낮은 색감으로 혼돈과 단절의 순간을 포착하며, 도시 구조가 재조립되는 과정의 단면을 투영하는 장치가 된다. 소멸하는 도시의 이미지는 폐허를 떠올리게 한다. 폐허는 ‘지속성’과 ‘쇠퇴’이라는 모순되는 시간성을 가지고 있다. 한편에는 시간의 경과와 축적에서 가치를 찾아내어 지속성과 권위를 발견하는 인식이 존재하고, 또 다른 한편에는 현재의 권위도 언젠가는 쇠퇴하고 몰락할 것이라는 인간의 유한함과 권력의 무상함을 느끼는 인식도 자리한다.

3.2.4 모토다 히사하루 - 암시(Indication)

모토다 히사하루(元田久治)¹⁰⁶는 유명 관광지를 찾아 사진을 찍거나 관광엽서를 사고, 그것을 바탕으로 관광지의 모습을 폐허로 변형하여 판화 작업

106) 모토다 히사하루(元田久治 1973년 출생)는 일본 구마모토에서 태어나 규슈산업대학에서 학사 학위를 받았다. 그는 리소그래프 기법을 사용해 버려지거나 파괴된 건물과 풍경을 묘사하며, 도쿄의 국회의사당, 긴자 거리, 베이징의 올림픽 경기장, 시드니의 오페라 하우스 등 유명 랜드마크들을 미세한 선과 음영으로 표현하여 마치 자연의 일부로 변모한 것처럼 그려낸다. 대표 개인전으로는 <모토다 히사하루 - CARS>(2022, 도쿄), 그룹전으로는 <Beyond the End: Ruins in Art History>(2017, 쇼토 미술관, 도쿄)가 있으며, 작품은 호놀룰루 미술관, 도쿄 스테이션 갤러리 등에 소장되어 있다. 모토다는 도시에 대한 외부인의 관점을 유지하면서도 그 속에서 재생의 징후를 찾아내는 독창적인 미학을 구축해왔다. (https://artfrontgallery.com/artists/Hisaharu_Motoda.html 참조)

을 한다. 그는 풍족한 유소년기를 보냈는데, 당시 일본 사회가 물질적으로 풍요한 것과 달리 정신적으로는 무언가 결여되어 있음을 느끼고, 그러한 자신의 사회에 대한 인식을 디스토피아로 표현하려고 했다.



도판19: 모토다 히사하루, <암시 Indication-Shibuya Center Town>, 2005

그의 작업은 이 지점에서 이미 폐허가 된 도시 풍경을 배경으로 하는 작업들과는 다른 차별성을 가진다. 일본 사회가 가지고 있는 과거의 경험과 미래에 대한 불안이 복합적으로 투영되는 것이다. 그는 자신의 작업을 ‘현존하는 풍경을 풍화(風化)하는 작업’이라고 소개한다. 풍화는 단순히 건축물의 파손과 황폐만을 의미하는 것이 아닌 자연의 침범이 들어간다. 그의 작품 속에 폐허가 된 시부야 거리는 그 정도의 시간이 오래되어 나무와 풀이 무성하다. 화려했던 도시는 자연적 요소들에 의해 자연스럽게 폐허화되는 과정이 더욱 강조되면서 허망함의 감정이 드러난다. 서구의 폐허 숭배에는 폐허를 통해 전통과 미적 기준을 상기하고 연속성과 지속성을 강조하려는 인식이 강하게 나타난다고 한다면, 동양에서는 폐허를 통해 전통에 대한 자긍

심과 지속성을 느끼기보다는 인생과 권력의 무상함과 애수, 비애와 같은 감정을 가지는 경우가 많다. 이러한 감정은 폐허를 대할 때 동시에 떠오른다. 이는 앞서 언급한바와 같이 동양적 폐허의 표현처럼 삶의 무상함을 드러내는 것이라고 볼 수 있다.¹⁰⁷⁾

장구한 것은 숭고하다. 그것이 지나간 시간에서 온 것이라면, 고상하다고 할 것이다. 그것이 헤아릴 수 없이 먼 미래에서 발견된다면, 경악을 금치 못할 어떤 놀라움을 줄 것이다. 아주 오랜 옛날에 세워진 고대의 건축은 존경할 만하다.¹⁰⁸⁾

칸트에 따르면 지나간 시간, 특히 고대 건축물이나 유적처럼 오래된 대상은 인간 역사의 무게와 성취를 상징하며, 고상함과 존경의 감정을 불러일으킨다. 과거의 유산이 단순한 물리적 잔재임을 넘어, 시간의 흐름, 변화 속에서 축적된 인간 정신과 창조의 흔적을 담고 있기 때문이다. 명확한 과거와는 대조적으로 미래는 헤아릴 수 없으며 인간에게 불확실성과 무한성을 안겨준다. 이는 인간의 유한성을 인식하게 하여 숭고한 감정을 자극하며, 시간의 장구함이 과거와 미래라는 서로 다른 시간적 차원에서 숭고의 감정이 발생할 수 있다고 해석할 수 있다.

알로이스 이글(Alois Riegl)¹⁰⁹⁾의 『기념물의 현대적 숭배』는 인간의 모든 창조물에 대한 ‘역사적 가치’에 대해 다음과 같이 언급한다.

107) 백영서·강태웅 외 6인, 『재난과 감수성의 변화, 새로운 미 탐색』, 서해문집, 2023, p.43
108) 임마누엘 칸트, 『아름다움과 숭고의 감정에 관한 고찰』, 이재준 역, 책세상, 2005, p.17
109) 알로이스 이글(Alois Riegl 1858-1905)은 오스트리아의 미술사학자로, 빈학파의 창립 멤버 중 한 명이다. 1897년부터 빈 대학교 교수로 재직하며 미술사 연구에 기여했으며, 1902년부터 오스트리아의 기념물 보호와 연구에 참여해 1903년에는 기념물 수복 총책임자로 활동했다. 주요 저서로는 『미술양식론』(1893), 『조형예술의 역사적 문법』(1898), 『로마 말기의 미술공예』(1901), 『네덜란드 집단초상화』(1902) 등이 있다. (알로이스 이글, 『기념물의 현대적 숭배』, 최병하 역, 기문당, 2013 참조)

일찍이 존재했었지만 지금은 잃어버린 모든 것을 우리들은 ‘역사적’이라고 부른다.(...) 달리 말하면, ‘모든 것(사물)의 진행단계는 이미 그 전에 일어났던 사건 안에서 규정되고, 만약 이전의 한 고리가 없어진다면, 상황은 그 후에 실제로 일어난 것과는 완전히 다른 경과를 보일 수 있다’는 생각이다. 바로 이 ‘발전사관發展史觀’은 모든 현대적 사관의 핵심을 이루고 있다.¹¹⁰⁾

즉, 그는 인류가 남긴 흔적, 연구자에겐 도시의 풍경과 같은 곳에서 동반되는 시간적 가치의 의미를 강조한다. 또한 기념물은 인간의 영위가 만들어낸 제작물로서, 영원히 보존하는 것이 목적이 아니라, 생성과 소멸의 순환의 관점에서 일찍이 인간의 작품이었던 때의 원형과 변화 과정을 확인하는 대상이 된다. 자연의 힘에 의해 그 존속이 방해받게 되겠지만, 그 분해작용은 매우 느리기 때문에 형체 없이 무너진 돌투성이 산이 아닌, 기념물로서 유지되는 형태를 통해 시간의 흐름과 그 작용을 확인할 수 있는 것이라고 밝힌다. 이 과정에서 새로움의 가치와 오랜 기간 흘러간 시간의 동시적 발생은 숭배의 마음을 일으킨다고 본다.¹¹¹⁾

무성한 초록빛의 나무들과 풀은 주로 생태주의가 강조된 초현실적인 도시경관으로 묘사되는데 이것은 압축적 근대화를 상징하는 사실주의적인 도시경관과 이질적인 이미지의 충돌을 일으킨다. 대자연은 계절이나 지역적 기후와 같은 주기적인 시간성을 갖지만 인간의 역사성을 갖지 않는다. 그래서 과잉의 녹색으로 덮인 공간은 시간성이 제거된 이미지의 속성을 가지며 그러한 공간은 폐허의 효과를 가지게 된다. 즉 생명성이 더욱 소멸하는 공간에 대한 의미를 강조하는 역할을 하게 되는 것이다.¹¹²⁾

110) 알로이스 이글, 『기념물의 현대적 숭배』, 최병하 역, 기문당, 2013, p.13

111) 위의 책, p.95

112) 남승석, 「〈별세〉, 1994년 서울과 폐허의 풍경」, 『한국영상학회논문집』 Vol.20, 2022, p.29



작품9: <Neon moving>, 29x21cm 2020, 디지털 C 프린트

연구자의 (작품9)<Neon moving>(2020)에서도 자연의 침범과 소멸하는 도시 공간의 상징적 이미지가 강하게 드러난다. 재개발 지역에서 발견된 이러한 자연의 흔적은 시간의 흐름과 함께 인간의 흔적을 덮어버리는 자연의 힘을 보여준다. 연구자는 사진 작업을 통해 무성한 자연의 흔적들이 끊임없이 성장하며 재개발 공간을 점차적으로 잠식해 나가는 장면을 포착하였는데, 이는 도시 재개발 현장의 파괴적 시간성과 자연의 지속성을 동시에 드러낸다. 이러한 대비는 도시의 인공적 구조물들이 쇠락하는 시간성을 상징하는 동시에, 자연의 힘이 그 자리를 다시 차지하는 과정을 시각적으로 담아낸다.

연구자는 이러한 작가들의 미학적 접근을 참고하면서도, 도시를 단순한 물리적 변화의 공간이 아닌 다층적 시간성, 역사성, 그리고 인간 경험이 중첩

된 공간으로 재구성한다. 특히, 연구자의 작업은 도시 재개발 현장에서 감지되는 ‘감지할 수 있지만 보이지 않는’ 잠재된 힘을 포착하고 이를 시각적 매체로 표현함으로써, 도시와 인간, 자연의 관계를 철학적·미학적으로 탐구하는 새로운 접근을 제시한다. 이러한 작업은 도시 풍경에 내재된 본질적 에너지를 현대적 숭고와 연결 시키며, 도시와 자연, 인간과 공간의 상호작용에 대한 예술적 이해를 확장하는 데 의의를 가진다.

3.3 변화와 잠재력의 응축

3.3.1 로니 혼

도시라는 장소와 끊임없는 이행의 관계를 리오타르의 숭고 개념의 관점에서 본다면 도시를 단순히 물리적인 구조가 아니라 그것이 가진 복잡함과 변화의 속도, 그리고 재개발 현장에서 펼쳐진 낯것의 이미지들은 그 안에 잠재된 힘이 인간을 압도하고 그 과정에서 숭고한 감정이 발생하는 것으로 이해할 수 있다. 끊임없는 변화와 예측할 수 없는 변화의 방향은 리오타르가 말한 ‘경계 너머’의 경험으로 해석될 수 있다. 장소성과 개인의 경험이 밀접하게 연관되어 작품을 전개하는 작가 로니 혼(Roni Horn)¹¹³⁾의 작업에서도 이러한 특징을 살펴볼 수 있다.

로니 혼(Roni Horn)은 특수한 장소와 시간, 그 속에서 경험하는 인간의 기

113) 로니 혼(Roni Horn 1955~)은 뉴욕에서 태어났고 로드아일랜드 디자인 스쿨을 거쳐 예일 대학교에서 MFA 과정 중 아이슬란드 여행을 통해 지질활동과 세계화의 영향으로부터 비교적 분리된 땅의 본질을 포착하려고 시도하였다. 1990년에 혼은 To Place라는 이름의 아티스트 북 시리즈를 개발하기 시작했는데, 이것은 그와 아이슬란드의 관계를 탐구한 것이었다. 이러한 장소와 인간의 정체성과 본질에 관한 질문을 끊임없이 탐구하며 로스 엔젤레스 현대미술관(1990년), 스위스 빈터투어 미술관(1993년), 디아 아트센터(2001년), 파리 풍피두 센터(2003년)의 기획전을 이어갔다. 현재 아이슬란드의 레이카비크와 뉴욕에서 작품활동을 이어가고 있다. (<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/roni-horn> 참조)

역, 시각 등에 주목하여 조각을 비롯한 사진, 드로잉, 설치 등 다양한 매체로 작업한다. 로니 혼은 1975년 처음으로 아이슬란드를 방문하게 된다. 이후 정기적으로 아이슬란드를 방문하며, 장소에 체험적으로 관여하면서 그 나라의 풍경과 지형, 기상과 밀접히 신체를 통해 관계한다. 장기간 아이슬란드와 관계를 맺으며 그녀는 “아이슬란드는 나에게 경험을 맛보라고 가르쳤다”고 말하며 장소에 대한 신체의 체화된 경험과 감각을 작가 고유의 방법론으로 사유하고 소환한다. 로니 혼은 지속적으로 아이슬란드라는 장소를 창작의 원천으로 삼아 장소의 역사성과 함께 경험하는 신체의 내밀한 변화를 다양한 매체로 보여준다.¹¹⁴⁾ 도시의 풍경이 작품의 원천이 되는 연구자의 작업은 로니 혼의 작업 방식과 여러 면에서 공통점을 지닌다.



도판20: 로니 혼 <물의 도서관 Vatnasafn / Library of Water (Iceland)>, 2007

114) 이재원, 고경호, 「정동을 통한 장소의 사유와 경험의 공감각-로니 혼과 레이첼 화이트리드 작품 중심으로」, 『한국기초조형학회 기초조형학연구』 제22권 제6호, 2002, p446

로니 혼은 자연과 장소를 통해 시간, 정체성, 인간과 환경의 관계를 탐구하며 대표작 (도판20) <물의 도서관 Vatnasafn¹¹⁵⁾/ Library of Water>(2007)에서 다양한 빙하의 물을 담은 기둥을 통해 자연의 변화와 그로 인한 인간의 감각적 반응을 상징적으로 표현한다. 물이라는 매개체는 시간이 흐름에 따라 변하지만 그 안에 잠재된 에너지와 이야기를 담고 있으며, 이는 장소와 순간의 흐름을 시각적으로 구현하는 방식이다. 연구자 역시 도시의 풍경을 통해 도시의 변화와 그로 인한 감정적, 정서적 반응이 일어났고 그 안에서 오랜 역사성 그리고 다양한 시간대를 경험하였다.

1994년 7월과 8월에 로니혼은 마그레트라는 여성과 함께 아이슬란드 곳곳의 온천을 찾아다니며 일상을 보내며 <당신은 날씨입니다 You are the Weather>1994-96 작업의 사진 촬영을 진행했다.



도판21: 로니 혼, <당신은 날씨입니다 You are the Weather (detail)>, 1994 - 96

로니 혼은 시시각각 변하는 마그레트의 얼굴 사진 중에서 카메라를 정면으로 응시하는 사진만 100여 장을 선정하여 작품으로 선보였다. 아주 미세한 표정과 상태의 변화는 온도, 빛, 수증기, 바람 등의 총합인 날씨 속에서 날씨와의 관계를 통해 100번 모두 다른 인물로서 보인다. 사진에는 드러나지 않았지만 쉽사리 감지하기 어려웠던 100가지의 미세한 차이가 바로, 로니 혼이 말하고자 한 ‘스스로도 끊임없이 변화할 뿐만 아니라 인간과 세상을 모두 변화하게 하는 날씨’인 셈이다.¹¹⁶⁾

115) ‘Vatnasafn’는 물의 도서관이라는 뜻의 아이슬란드어 단어이다.

116) 윤혜정, 『인생, 예술』 [전자도서], 을유문화사, 2022, 「나는 당신의 날씨입니다」



도판22: 로니 혼, <당신은 날씨입니다 You are the Weather (part 2)>, 2010-2011

로니 혼의 작품은 특정 장소나 시간에 담긴 잠재된 에너지를 시각적으로 표현하는 과정을 통해 일상에 내재한 잠재된 힘을 재조명하고, 관객에게 익숙하면서도 낯선 경험을 제공한다. 이는 일상적이지만 언제나 변화하고 흐르는 시간과 공간 속에서 인간이 경험하는 감정과 기억을 예술적 장치로 드러내어, 잠재된 힘이 상시적으로 드러나는 순간의 가치를 부각한다. 로니 혼이 100개의 사진을 선별했다는 것은 실제 작업 과정에서는 그보다 몇 배는 더 많은 양의 사진을 촬영했을 것으로 예상할 수 있다. 물론 셔터를 누르는 간격의 차이는 있을 수 있겠으나, 일상에서 놓치고 싶지 않은 순간들을 포착하려고 하는 시도는 연구자의 작업과 상통하는 부분으로 해석할 수 있다. 이 세계의 모든 존재는 멈추거나 끝나는 것이 아니라, 끊임없이 흐르며 지속성과 유동성을 지니고, 미세한 차이를 감각하고 포착하려는 태도가 곧 작업의 과정이자 표현 방식이 된다. 로니 혼의 작업은 장소에 체화된 기억과 정체성을 탐구하며, 이를 통해 장소와 인간, 자연 간의 깊은 상호작용

을 시각적으로 표현한다. 연구자의 작업에서도 도시라는 장소를 단순한 물리적 공간이 아닌 역사적·시간적 층위가 중첩된 공간으로 이해하며, 그 안에 내재된 잠재적 힘을 감각적으로 탐구한다는 점에서 로니 혼과의 연관성을 찾을 수 있다. 특히, 로니 혼이 특정 장소에서 경험하는 미세한 변화와 이를 기반으로 한 감각적 서사를 구축한다면, 연구자는 도시 풍경의 역동성과 그 속에서 발생하는 상충적 상황들을 통해 감각적 경험과 정체성을 시각화한다. 이러한 점에서 두 작업은 장소성과 정체성, 감각적 경험을 다루는 예술적 접근에서 공통점을 공유하며, 연구자가 도시 풍경을 주제로 삼는 예술적 맥락에서 로니 혼의 작업은 연구자의 작품 형성을 살피는데 주요 역할을 한다.

3.3.2 아니쉬 카푸어

도시 풍경에서 재개발이 이루어지는 장소는 다른 공간과는 구별되는 색감, 빛, 형태 등의 시각적 요소로 인해 연구자의 시선을 사로잡았다. 이러한 시각적 이끌림은 인간의 본능적이고 생물학적인 반응에서 비롯되며, 우리의 시각 시스템은 강렬한 대비, 독특한 패턴, 비일상적인 형태 등에 주의를 기울이도록 진화하였다¹¹⁷⁾ 이는 아니쉬 카푸어(Anish Kapoor)¹¹⁸⁾의 작업과도 밀접하게 연관되는데, 그는 안료와 정체성, 물질성과 비물질성, 존재와 부재

117) Zeki, S., 『Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain』, Oxford University Press, 1999

118) 아니쉬 카푸어(Anish Kapoor 1954-)는 설치 미술과 개념 미술을 전문으로 하는 영국계 인도 조각가이다. 뭄바이에서 태어난 그는 인도의 엘리트 학교인 둔 스쿨(Doon School)을 졸업한 후, 영국으로 건너가 혼지 예술대학(Hornsey College of Art)과 첼시 예술대학(Chelsea School of Art and Design)에서 미술 교육을 받았다. 그의 대표작으로는 시카고의 밀레니엄 파크에 설치된 '클라우드 게이트'(2004)와 런던 2012 올림픽을 위해 제작된 '아르셀로미탈 오르빗'(2012)이 있으며, 이는 압도적인 규모와 반사 표면을 통한 시각적 왜곡으로 주목받았다. 카푸어는 베니스 비엔날레와 테이트 모던 등 세계적인 전시장에서 활발히 활동하며, 그의 작품은 공공 미술과 현대 조각의 경계를 확장하는 것으로 평가받고 있다.

등의 개념을 탐구하며, 강렬한 색채와 안료의 재료적 특성을 통해 관객의 시각을 새롭게 자극한다.¹¹⁹⁾ 카푸어의 이러한 예술적 접근은 재개발 지역에서 느껴지는 시각적 경험과 유사하며, 두 경우 모두 시각적 요소를 통해 새로운 시각과 사유를 촉발시킨다.

현대미술에서 주목성은 관객의 시선을 끌고 특정 부분에 집중하게 만드는 중요한 시각적 요소로, 색채는 이를 극대화하는 주요 도구 중 하나이다. 색채를 활용하여 주목성을 높이는 방법으로는 강렬한 색 대비, 단일 색채 강조, 색의 상징성, 불규칙한 색 사용 등이 있다. 강렬한 색 대비는 보색을 사용하여 시각적 충격을 주며, 단일 색채 강조는 특정 색을 강하게 사용하여 감정이나 분위기를 전달한다. 색의 상징성은 색의 문화적, 심리적 의미를 활용하여 주제를 전달하며, 불규칙한 색 사용은 예기치 않은 색 배치로 관객의 시선을 특정 부분에 집중시킨다. 이러한 기법들은 초현실주의나 추상 표현주의 작품에서 자주 활용된다. 아니쉬 카푸어는 자신의 작품을 통해 관객과의 상호 대화를 중시하며, 작품을 통해 새로운 내러티브를 만들어내고 설명한다. 아니쉬 카푸어의 (도판23)<림보로의 하강 Descent into Limbo>(1992)는 그의 예술적 탐구를 집약적으로 보여주는 대표적인 작품으로, 색감과 안료를 통해 실체는 있지만 형체가 없는 것 혹은 존재의 현시와 숨김의 개념을 심도있게 다루고 있다. 이 작품은 바닥에 완벽한 원형의 구멍을 만들어 그 내부를 깊은 검은색으로 채운 설치작품이다. 이 구멍은 실제로 깊이가 있지만, 내부는 빛을 거의 반사하지 않는 검은 안료로 처리되어 깊이를 시각적으로 인지할 수 없게 만든다. 관객이 들어갈 수 있는 방이나 공간 내에 설치되며, 주변은 밝은 공간으로 구성하여 검은 구멍과 강한 대비를 이루는 것이 특징이다. 이 작품에서 가장 특징적인 것은 검은 안료를 활용하는 점이다. 이 안료는 당시 세계에서 가장 어두운 물질인 반타블

119) Ramachandran, V. S., & Hirstein, W., 「The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience」, 『Journal of Consciousness Studies』, 1999, p.15

랙(Vantablack)¹²⁰이라는 안료였으며 대부분의 빛을 흡수하기 때문에 관객은 이 구멍의 깊이나 형태를 시각적으로 파악할 수 없게 하였다. 마치 무한한 심연으로 이어지는 듯한 착시를 일으켰다. 이러한 무한한 검은색의 구멍은 무한함, 공허함과 같은 심리적 효과뿐 아니라 미지의 세계를 상징하며 현실과 비현실의 경계를 드러내는 장치가 되기도 한다.

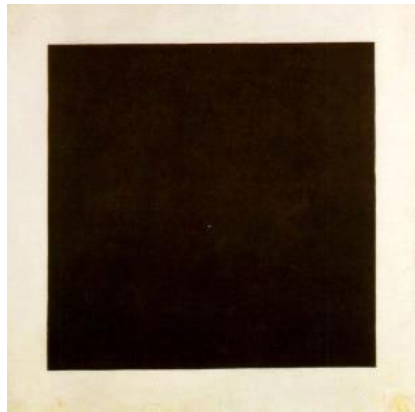


도판23: 아니쉬 카푸어, <림보로의 하강 Descent into Limbo>, 1992

카지미르 말레비치(kazimir malevich)의 (도판24)<블랙 스퀘어>(1915)는 추상성과 숭고 미학의 중요한 이정표로, 검은색을 통해 초감각적 영역과 그 부재를 동시에 드러내는 작품으로 자주 해석된다. 이 작품에서 말레비치는 자연과 현실을 거부하며, 감정과 초감각적인 영역을 표현하려는 시도

120) 반타블랙(Vantablack)은 빛을 99.956%를 흡수할 수 있는 물질이며, 영국기업 Surrey NanoSystems가 개발했다. 2024년 현재는 아니쉬 카푸어에게 예술적 사용에 대한 독점이 있다.

를 부정적인 방식으로 나타낸다. 검은색은 신성함을 상징하면서도, 동시에 우리의 감각으로 이해할 수 없는 초월적인 것을 거부하는 강력한 상징으로 작용한다. 필립 쇼는 이 검은색을 ‘초감각적인 것의 부정적 확인’으로 해석하며, 말레비치가 사실주의를 거부하고 순수 추상을 통해 감정을 오롯이 표현하려 했다고 말한다.¹²¹⁾



도판24: 카지미르 말레비치, <블랙 스퀘어>, 1915

이와 유사하게 아니쉬 카푸어의 작품에서도 검은색은 중요한 역할을 한다. 카푸어는 말레비치와 같이 검은색을 초월적인 영역을 상징하는 색으로 사용하며, 동시에 그 색이 무언가를 포용하거나 삼키는 것처럼 관객을 압도하는 방식으로 숭고를 표현한다. 카푸어의 검은색은 ‘무’와 ‘존재하지 않는 것’을 탐구하는 동시에, 그것을 가시적으로 드러내지 않고 숭고한 경험을 이끌어내는 방식으로 작업의 중심에 자리 잡는다. 말레비치의 <블랙 스퀘어>가 시각적 현상을 넘어선 부재와 초월의 상징으로 사용된 것처럼, 카푸어의 검은색은 인간의 감각을 넘어서는 무한한 가능성과 존재의 깊이를 상징하는 숭고의 현대적 표현으로 해석될 수 있다. 따라서 말레비치의 작

121) Philip Shaw, 「The modern sublime」, 『The Art of the Sublime』, TATE Research publications, 2013

업이 숭고 미학의 초기 개념을 탐구하는 과정에서 중요한 역할을 했듯, 카푸어는 이를 현대적인 맥락에서 확장하며 검은색을 통해 숭고의 경험을 시각적으로 표현하는 데 중점을 둔다.



작품10: <Swamp>, 2008, 설치 이미지

연구자는 (작품10)<Swamp>2008을 통해 전시장의 한 공간의 통로를 활용하여 공간과 공간의 사이의 틈에서 발생한 물질을 설치 작업으로 풀어본 바 있다. 당시 ‘우리 안의 신화’라는 주제로 전시가 진행되었고, 연구자는 ‘신화’를 일상속에서 예기치 않게 경험 가능한 것으로 해석하고 관객에게 그 감각을 전달하고자 했다. 스펀지가 깔린 바닥에 두꺼운 검은색의 PVC를 덮어 언뜻 보면 마치 원유나 짙은 물과 같은 바닥을 이루고 있고, 그 위를 걷게 되면 PVC의 재질감이 전달하는 탄력성과 유연성으로 인해 늪에 빠져드는 듯한 감각을 체험하도록 유도하였다. 통로를 나가기 전과 후의 상황은 이러한 물질성을 신체로 경험하면서 다른 상황이 전개된다. 연구자는 당시 순간적인 두려움과 동시에 이동에 어느 정도의 불편감을 일으키기 위해 검은 바닥과 좁은 공간을 조성함으로써 관객이 동시다발적

인 감정을 느끼는 상황을 만들었다.



작품11, 12: 재개발 현장 스케치 이미지, 2019



작품13: <Neon water>, 00:01:07, 2016, 영상 스틸 이미지

연구자의 작품에 있어 검은색은 수없이 많은, 켜켜이 겹쳐지는 도시 풍경의 이미지들 속에서 특정 공간에 시각적 이끌림을 일으키는 존재이자, 그 자체로서 다른 차원을 연결 짓는 공간으로 인식된다. 연구자 작업의 배경이 되는 도시 재개발 풍경의 모습은 생활 흔적이 거칠게 남은 상태로, 검은색의 빛이 쏟아지거나 혹은 빨려 들어가고 있는 뚫려있는 검은 창으로부터 강한 인상을 받게 된다. 이 공간은 이 풍경을 조성하는 요소이자 공

간에 존재하는 다른 차원과 연결되는 이미지로서 존재한다고 보았다.

(작품13)<네온 워터 Neon water>(2016)는 공원의 분수대에서 솟구치며 뿜어지는 분수를 반전기법으로 보여준 영상 작업이다. 여기에서 분수는 검은색의 물로 변환되어 파괴적인 에너지의 포화상태를 드러내는 장치가 된다. 역학적으로 흐르지 않고 솟아오르는 물의 운동성이 주는 이미지와 검은색이 전달하는 불확실한 두려움이 동시에 발생하는 이미지로서 도시 풍경 이면에 잠재된 것과 드러난 것 사이의 관계를 암시한다. 검은색은 단순한 색상 이상의 의미를 가지며¹²²⁾, 물성과 물질성으로 작동하는 요소이다. 아니쉬 카푸어, 말레비치 그리고 연구자는 각각의 작품에서 물질적 경험을 통해 지각의 경계를 확장하고, 물리적 차원을 넘어서는 사유를 이끌어낸다.

아니쉬 카푸어는 검은색 외에도 다양한 색을 활용하였는데 그 중 (도판 25)<붉은 나의 모국 My red homeland>(2003) 작품에서는 피, 육체, 생명과 같은 생물학적 본질을 상징하는 동시에 재생, 순환을 상기시키며 생명과 죽음의 순환 주기를 표현하는 듯한 감각을 자아내는 기능으로서 붉은색을 작품에 등장시킨다. 이 작품에서 무엇보다 중요한 요소는 붉은색의 시각적 감각에 왁스라는 재료적 물질의 감각이 더해져 더욱 강렬한 시각적 경험을 제공한다는 것이다. 기계장치가 밀어내며 25톤에 달하는 붉은 왁스와 바셀린에 남기는 움직임의 흔적은 시간의 흐름을 은유하며 변화와 영원, 순환과 파괴라는 거대한 개념을 관객에게 송고로 전달한다.

122) 검은색의 의미는 하나로 고정되지 않고, 시간의 흐름에 따라 변화해왔다. 검은색의 역사는 마치 칠패의 역사와도 유사하게, 처음에는 인간의 삶 바깥에 존재하는 두렵고 미지의 영역을 상징하는 데 사용되었다. 그러나 시간이 지나면서 검은색은 점차 우리 가까이에 다가왔고, 우리의 신체뿐 아니라 마음속 깊은 곳까지 탐구하게 되었다. 과거에는 죽음, 공포, 부정을 상징하던 검은색이 이제는 신념, 예술, 그리고 사회적 삶의 구조 속으로 서서히 스며들기 시작한 것이다. (존 하비, 『이토록 황홀한 블랙』, 윤영삼 역, 위즈덤하우스, 2017, 머리말 참조)



도판25: 아니쉬 카푸어, <나의 붉은 모국 My red homeland>, 2003



(왼)작품14: <Neon moving>에 등장하는 PVC 세부 이미지

(오)작품15: <Neon moving>, Digital C print, 95x63.5cm, 2016

연구자는 형광색의 PVC비닐을 유동적이고 임시적인 형상으로서의 조각으로 사진에 등장시킨다. PVC비닐은 다양한 두께가 있어 두께에 따라 그 물성이 갖고 있는 이미지가 달라진다. 얇을수록 날카롭고 날렵하며 두꺼울수록 둔탁하며 느릿하다. 재개발 현장에 이 비닐을 설치하면 사진을 촬영하는 과정에 그 스스로 중력의 영향을 받아 차츰차츰 무너져 내린다. 흡사 끈적한 물질이 녹아 내리며 땅에 흡수되는 과정과 같은 형상이다. 연구자는 비닐의 미세한 변화와 주변 풍경과의 이미지의 상충을 충분히 관찰하며 그 대비가 가장 강렬하게 드러난 장면을 작품으로 선보이게 된다. 이것은 사진에 등장하는 사물로서의 역할을 넘어, 사물을 구성하는 물질, 그 물

질을 통해 현시되는 이미지, 또한 그 이미지 앞에서 과거와 미래의 다양한 시간성이 매개되는 과정 모두를 사진에 표현하고자 한 것이다.¹²³⁾ 이와 같이, 연구자는 형광색 PVC 비닐의 유동적인 물질성을 통해 낯선 물질과 비물질의 경계를 탐구하고자 하였다. 비닐이 중력과 환경적 요인에 의해 변형되는 과정은 단순한 시각적 경험을 넘어, 물질이 스스로를 비물질화하는 순간을 포착하는 시도로 볼 수 있다. 이를 통해 연구자는 시간의 흐름과 공간의 상호작용 속에서 물질과 비물질, 그리고 존재와 부재의 경계를 시각적으로 표현하고, 그 과정에서 관객에게 숭고한 감정을 불러일으키는 경험을 제시하고자 하였다.

연구자와 같이 도시에서 살아가고 있는 사람들은 도시의 일정 부분과 일체성을 가진다. 이것은 도시 안에서 자신만이 소유한 것은 아니지만 자신과 깊게 연관 지어진 사유의 공간이 누구에게나 존재하는 것을 말하며, 이러한 개개인의 사유의 공간은 도시를 이루는 물리적인 구조 틈 사이를 메우는 역할을 하기도 한다. 연구자는 도시 풍경 속에서 변화하는 모습을 관찰하며, 그 너머에 더 큰 변화의 층위가 존재하는 차원을 상상하였고, 이는 작품의 형성 배경에 중요한 부분이 되었다. 이러한 차원은 실재하지 않지만 검고 짙은 원유처럼 넘실거리는 물질로 표현되기도 하였는데 이는 도시의 변화가 단지 눈에 보이는 외적인 변화를 넘어서, 보이지 않는 더 깊은 흐름이나 순환과 연결되어 있다는 의식을 반영하는 것이다. 연구자는 이러한 큰 흐름을 이해하면서 현재에 일어나는 연구자와 관련한 변화들로 인한 두려움, 좌절 등이 상쇄되기도 하였는데 이러한 과정이 일종의 회복의 공간으로서 도시를 재조망할 수 있는 계기가 되었다.

123) 진동선, 『사진해석학』, 눈빛출판사, 2022, p.52

IV. 잠재된 힘의 시각화

‘잠재되었다’라는 것은 특정한 능력이나 감정 혹은 에너지와 같은 것이 아직 발현되지 않아 겉으로 드러나지 않고 숨겨져 있는 상태를 말한다. 이러한 상태는 특정한 조건이 갖춰지거나 바뀌는 상황에 따라 드러날 가능성을 내포하고 있다. 연구자 작품의 배경이 되는 공간인 도시의 여러 개발 현장은 다양한 층위의 ‘변화의 힘’을 체감할 수 있는 공간이자, 변화로 인해 달라지는 이미지의 상태를 확인하는 공간이 되었는데 본 연구에서 잠재된 대상은 이러한 도시의 변화를 일으키는 근원적 존재가 되고 곧 변화를 일으키는 힘을 내포한 ‘잠재된 힘’으로서 다뤄진다.

연구자는 이러한 ‘잠재된 힘’을 시각화 하기 위해 미디어 매체 중에서도 사진과 영상 작업을 주로 활용하였고 실체가 없는 물질을 구현하기 위한 그래픽 작업도 진행하여 조형적 탐구를 이어왔다. 또한 무게감이 있는 조각을 통해 실체가 없어 체감할 수 없는 물리적인 힘과 도시의 변화에 담긴 잠재적 힘을 신체적 감각으로 전달하고자 했다. 본 장에서는 도시 풍경에서 신체적 감각을 통해 잠재된 힘을 감지하고 근원을 파악하고자 했던 과정과 연계시켜 연구자의 작품을 도시 풍경에서 순간 드러나는 잠재성, 현시할 수 없음의 현시라는 승고의 경험을 재현하는 것, 실체화된 물질과 무게로 전달되는 잠재된 힘의 감각으로 구분지어 소재와 조형적 형식 그리고 표현에 따른 분석을 진행하고자 한다. 이를 통해 복합적인 감각의 경험을 통해 체감된 잠재된 힘을 매체를 통해 표현하는 과정에 대한 의미적 특성과 타당성 및 차별성을 밝혀보고자 한다.

4.1 잠재성이 드러나는 도시 풍경

우리들의 존재는 흘러나가려 하지 않으며, 잃어버린 시간을 찾으려 떠났을 때에 과거에 있어서까지도 시간의 흐름을 ‘멈추려’고 하는 것이다. 공간은 그것의 수많은 벌집같은 구멍들 속에 시간을 압축해 간직하고 있으며, 공간은 그렇게 하는데 소용된다.¹²⁴⁾

가스통 바슐라르의 저서 『공간의 시학』에서 이 구절은 시간과 공간의 관계를 설명하고 있다. 여기서 말하는 시간은 단순히 현재에 국한되지 않고, 과거, 현재, 미래가 모두 연결된 복합적인 시간 개념을 포함하고 있으며 공간은 이러한 다양한 시간들을 압축하고 보존하는 매개체 역할을 한다고 제시한다. 이것은 우리가 공간속에서 느끼는 시간의 경험이 단선적이지 않으며, 공간은 다양한 시간들이 층층이 쌓여 있는 다차원적 현상으로 작용한다고 설명할 수 있다.

롤랑 바르트는 그의 저서 『현대의 신화』에서 파리의 침수라는 재앙적 상황에서 발생한 범람을 다음과 같이 정리한다.

범람은 일상적인 전망을 전복시켰지만, 그렇다고 해서 일상적인 전망을 환상적인 것 쪽으로 유도하지는 않았다. 사물들은 변형된 것이 아니라 부분적으로 지워졌다. 그 광경은 기이하지만 합리적인 것이었다.

가장 걱정스러운 현상은 분명히 강이 사라졌다는 사실 자체이다. 이 모든 혼란의 원인인 그 강은 더 이상 존재하지 않고, 물은 더 이상 흐르지 않으며, 아이들이 매우 좋아하는 지리학적 인식의 초보적인 형태인 강의 떠는 선에서 면으로 넘어간다. 공간의 기복은 더 이상 아무런 배경도 갖

124) 가스통 바슐라르, 『공간의 시학』, 광광수 역, 동문선, 2003, p.83

지 못하고, 강, 도로, 들판, 비탈, 빈터 사이에 서열도 더 이상 존재하지 않는다.¹²⁵⁾

위의 내용에서 도시를 구성하고 있는 요소들 즉 강, 도로, 들판, 비탈 등과 같은 것들이 홍수라는 재난의 상황으로 병렬적 상황으로 놓였다는 점과 마찬가지로 연구자는 도시의 곳곳에서 재개발이라는 상황으로 인해 과거, 현재, 혹은 현재에 근접한 과거, 미래에 근접한 현재 등 다양한 시간대가 동일한 선상에 놓여져 있다고 파악하였다. 이것은 연구자가 거주지에서 작업실을 이동하는 경로에서 목격한 이미 개발이 끝나 입주민의 이주까지 종료된 영역, 이제 막 이주가 시작되어 비워진 공간, 건물들이 파괴되고 드러난 오랜 시간 묵혀있던 바위가 주는 오랜 과거의 시간성 등의 풍경으로부터 비롯된 것이다. 바르트가 『현대의 신화』에서 설명한 파리의 범람은 도시의 일상적인 구조와 서열을 무너뜨리고, 강, 도로, 들판 등의 요소들이 기존의 질서를 잃고 병렬적으로 존재하는 상황을 묘사한다. 이때 사물들이 일부 지워졌지만, 환경적으로 변형된 것이 아니라 기존의 질서가 일시적으로 붕괴되었다고 그는 설명한다. 이 관점 또한 연구자의 도시 재개발 경험에 대입하면, 바슐라르와 마찬가지로 도시에서 순간적으로 드러나는 다양한 시간대와 역사의 중첩을 발견할 수 있다.

벤야민¹²⁶⁾은 과거의 진정한 이미지를 일시적으로 번쩍이는 섬광처럼 본다. 그에 따르면, 이는 현재가 매 순간 과거의 이미지를 의도된 결과로 이해하지 않는 한, 현재와 함께 사라져 버릴 복원 불가능한 과거의 흔적이라

125) 롤랑 바르트, 『현대의 신화』, 이화여자대학교 기호학연구소 역, 동문선, 1997, p82

126) 발터 벤야민(Walter Benjamin)(1892-1940)은 독일 출신의 유대계 언어철학자, 번역가, 비평가로, 유대 신학과 유물론적 사유를 결합한 독창적 관점으로 20세기 현대사상에 큰 영향을 미쳤다. 그는 『독일 낭만주의 비평개념에 대한 연구』로 박사학위를 취득했으며, 비평, 번역, 방송 활동을 통해 지식인의 역할을 성찰했다. 나치의 박해를 피해 미국으로 망명하려던 중 스페인 국경에서 좌절하여 자결했으며, 『파사주』와 「역사의 개념에 대하여」 등 그의 주요 작업은 미완으로 남았다. (발터 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품 사진의 작은 역사 외』, 최성만 역, 도서출판 길, 2022 참조)

는 것이다. 그러므로 역사를 표현한다는 것은 과거가 본래 어떤 모습이었는지를 그대로 재현하는 일이 아니라, 위험한 순간에 잠깐 스쳐 지나가는 기억을 붙잡는 것을 의미한다.¹²⁷⁾ 연구자는 도시의 재개발 지역 풍경에 담긴 보이지 않지만 분명 존재하고 감지되는 에너지에 대한 궁금증을 해결하려는 접근으로 사진, 영상, 설치 등 다양한 매체를 활용하여 순간의 존재감과 그것에 담긴 시간성을 표현하고자 하였다.

4.1.1. 순간의 포착 - 캡처링(capturing)

연구자는 일상생활을 하며 장소를 이동할 때 카메라나 스마트폰 카메라로 기록하는 습관이 있다. 이것은 작업을 위한 일종의 수집이라고 할 수 있는데 이렇게 수집된 영상들은 다시 선별되어 사진 및 영상작업의 재료로 활용되어 왔다. 이때에 수집된 영상에서 작품으로 연결되기까지 가장 많이 쓰인 영상에는 일정 구역이 재건되는 과정의, 쉽게 말하면 재개발이나 재건축이 일어나는 모습이 촬영된 것이 많았다. 연구자와 밀접하게 관련되어 있지 않은 풍경임에도 불구하고 그것을 재확인하는 과정에서 연구자의 감각과 도시의 잠재성이 맞물리게 되는 순간을 영상에서 캡처하여 이미지를 추출하거나, 음화효과(Negative effect)를 통해 색감을 반전시켜 익숙한 일상의 이미지를 낯설게 하여 생경한 도시의 풍경으로 재생성하였다.

‘캡처링(capturing)’은 이미지를 단순히 추출하는 기술적 과정 이상을 의미하며, 순간을 포착하는 행위로 이해되어야 한다. 이는 특정 장면을 선택하고 고정시킴으로써 시간 속에서 일시적인 모습을 드러내는 작업이다. 들뢰즈에 따르면, 이미지는 지속하는 실재의 흐름에서 나타나는 순간적 단면으로 볼 수 있다. 즉, 이미지는 고정된 정적 대상이 아니라, 흐름 속에서 일시

127) 김병선, 『이미지와 기억-이미지 개념의 철학사』, 새물결, 2017, p.229

적으로 드러난 장면들이며, 이러한 순간을 다시 붙잡아 시각적으로 표현하는 것이 ‘캡처링’의 본질이라고 할 수 있다.

이처럼 이미지를 지속의 흐름 속에서 순간적으로 드러나는 장면으로 이해하는 것은 단순히 사진이나 영상을 정지 화면으로 보는 것을 넘어, 시간성과 순간성에 대한 이해를 요구한다. 지속의 흐름 속에서 포착된 장면들은 그 순간의 진동과 맥락을 함축하고 있으며, 이를 통해 감각적 경험이 만들어진다.

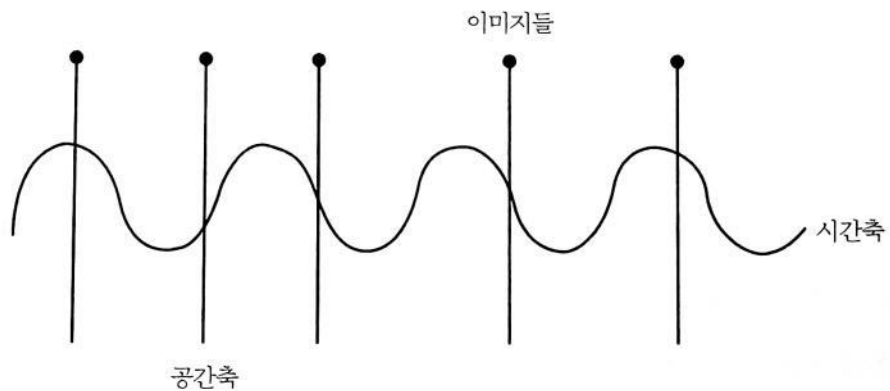


도표1: 이미지들의 출현 지표

알기 쉽게 도표로 정리하면, 수평의 파동들은 시간축으로서 지속하는 실재의 흐름을 표시하고 수직선들은 공간축으로서 이미지들의 운동을 표시한다. 이처럼 지속은 하나의 일관된 전체를 형성하며, 그 안에서 이미지들은 분리되어 매 순간 정지된 모습들로 드러나 움직임처럼 보이는 세계를 만든다.¹²⁸⁾ 사진에는 사진가가 의도하지 않은 것이 포착될 수 있다. 벤야민에 따르면, 사진 속 현실은 눈으로 보는 현실과는 다른 여러 층위로 이루어져 있다. 현실에는 눈이 볼 수 없는 층위들, 곧 사진이 없으면 지각될 수 없는 층위들이 있

128) 황수영, 『물질과 기억 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』, 그린비, 2006, p.100

다는 뜻이다. 사진은 우연히 빛이 닿은 한 지점이다. 만약 역사가 다시 발견되기를 기다리는 시간과 장소가 있다면, 그것은 촬영되기 전에는 보이지 않았던 바로 그 순간, 그 작은 자리일 것이다.¹²⁹⁾ 기억과 카메라는 의식적으로 지각되는 정보보다 많은 것을 무차별적으로 흡수하고 기록한다. 시간이 흐른 후 검토하는 것이 가능하다는 뜻이다. 기억이 뒤늦게 이해로 발전하는 것은 감광판에 닿은 찰나의 시간이 뒤늦게 사진으로 현상하는 것과 흡사하다. 곧 ‘사물의 진실한(초현실주의적인)표정이 나타나는’ 지금 이 순간이다.¹³⁰⁾

일상을 기억하려는 노력은 돈의문, 녹번동, 응암동 주변의 재개발 지역들을 촬영하면서부터 시작되었다. 그 곳은 작가가 어려서부터 거닐었던 낯익은 동네이자 아버지와의 추억이 담겨 있는 장소이다. 그러나 그 기억의 장소들은 하나 둘 허물어질 것이다. 집들은 누군가의 흐릿한 기억 속에만 남게 될 것이고 시간이 흐르면 그 기억마저 사라질 것이다. 흐르는 시간과 사라지는 존재들, 흐려지는 기억과 흔적들은 허무함이나 슬픔 같은 한 두 개의 단어로는 설명할 수 없는 복잡다단한 감정의 변화를 불러일으킨다. 이지숙이 변화를 거부하거나 영원성을 추구하는 것은 아니다. 작가를 포함한 우리 모두는 알고 있다. 모든 것은 변한다. 고정된 것은 없다. 그 모두를 붙잡을 수 없다는 사실을 작가는 누구보다 잘 알고 있다. 그렇기에 이지숙은 더욱 일상의 촬영에 몰두한다. 모든 것은 물처럼 흐르고 흐른다. 그리고 이 흐름을 강조하기 위해 작가는 의도적으로 움직이는 영상을 캡처(capture)한 이미지를 통해 흐르는 이미지를 보여준다. 또한 캡처된 사진은 동영상일 때에는 미처 보지 못했던 부분들을 관찰하고 경험하고 느낄 수 있게 하는데, 이것은 마치 이미지가 역전됨으로써 그 동안 보지 못했던 것들을 보게 되는 것과 같은 이치이다.¹³¹⁾

129) 발터 벤야민, 『발터 벤야민, 사진에 대하여』, 에스터 레슬리 엮음, 김정아 역, 위즈덤 하우스, 2015, p.27

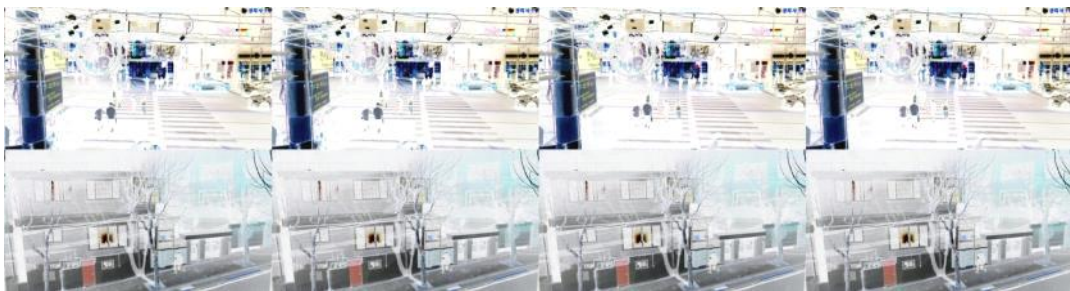
130) 위의 책, p.51

131) 이문정, 「일상의 기억, 그 미정(未定)의 순간들」, 이지숙 개인전 <메타포 Metaphor> 평론글, ART SPACE 수다,방, 2015

연구자는 (작품16)<도시 벌레들 Urban bugs>(2016)과 같이 사진을 주된 매체로 작업을 시작할 당시 스마트폰이라는 일상적 도구로 도시의 풍경을 촬영하였다. 걷거나, 버스를 타거나 이동하는 중에 주로 촬영하였으며 지나가는 풍경 중에 촬영된 이미지들은 다시 확인하며 그중에 시각적으로 감각적으로 이끌리는 장면들, 장소들을 다시 선별하여 작업으로 활용하였다. 그 중에는 사진뿐만 아니라 영상으로 기록된 풍경들도 많이 있었는데, 이렇게 선별된 영상작업에서 또다시 캡처 방식을 통해 이미지를 추출하였다.



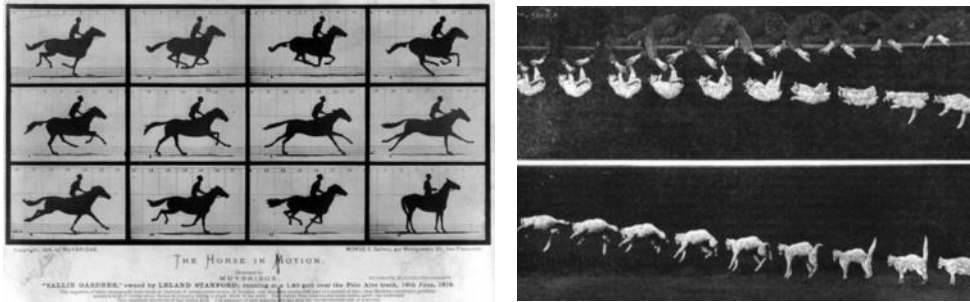
작품16: <Urban bugs>, 110x300cm, 2016, 피그먼트 프린트



작품17: <Urban bugs>, 상세 이미지

이런 방식의 작업 과정을 통해 연구자는 뚜렷한 인식이 없이 무의식적으로

흘러보낸 이미지를 재확인 할 수 있었고, 느릿한 변화가 있는 읽어낼 수 있는 의식으로서 재구성하게 되었다.



도판26: 에드워드 마이브리지, <말의 움직임>, 1878

도판27: 에티엔-쥘 마레, <크로노포토그래픽 건으로 촬영한 떨어지는 고양이>

마치 연속 촬영된 사진처럼 보이는 작품은 에드워드 마이브리지(Eadweard Muybridge)¹³²⁾가 1878년 최초로 촬영한 연속동작 사진을 연상하게 된다. 그는 경마의 순간을 포착한 (도판28)<말의 움직임>(1878) 시리즈에서 말이 달리는 동안 네 발이 모두 공중에 떠 있는 순간을 입증해 큰 주목을 받았다. 여러 대의 카메라를 배열해 짧은 시간 간격으로 촬영하는 방식을 사용했으며, 이는 현대 영화와 영상의 기초가 되었다. 또한 크로노포토그래피(chronophotographie)를 발명한 에티엔느-쥘 마레(E.J. Marey)¹³³⁾는 연속 사진이란

132) 에드워드 마이브리지(Eadweard Muybridge, 1830-1904)는 영국 출신의 사진작가로, 동작에 대한 사진 연구와 초기 영화 제작 분야에서 선구적인 업적을 남겼다. 1873년 그는 새크라멘토의 유니온 파크 경마장에서 단일 카메라를 사용해 달리는 경주마 'Occident'의 사진을 촬영했으나, 결과물은 흐릿하고 제한적이었다. 이후 1878년 6월, 마이브리지는 스탠포드의 팰로앨토 가축 농장(현 스탠포드 대학교 캠퍼스) 경마장에서 12대의 카메라를 사용해 연속적인 사진 시리즈를 촬영했다. 특히 6월 15일 촬영 세션에는 언론과 경마장 관계자들이 초청되었으며, 스트랩이 끊어지는 순간이 네거티브에 포착되어 실험 결과를 증명했다. 이 작업은 당시 가장 회의적이었던 목격자들조차 설득하며 그의 연구의 신뢰성을 입증했다.

133) 에티엔느-쥘 마레(E.J. Marey 1830-1904)는 프랑스의 과학자이자 생리학자, 크로노사진가로, 심장학, 신체 계측, 항공, 실험실 사진과 영화 촬영의 발전에 중요한 기여를 했다. 그는 사진과 영화의 선구자로서 생리학적 데이터를 해석하는 다양한 그래픽 기술을 확립

‘걸는 자가 공간에서 여러 다른 위치들을 점하는 순간순간을 하나하나 연속적으로 재현하는 이미지들’이라고 정의한다.¹³⁴⁾ 그는 이미지들의 연속성은 잔상 효과로 인해 동작과 움직임으로 변할 것으로 보았고, 생리학적 법칙인 잔상의 법칙 안에 환영의 비밀과 움직임의 원리가 존재한다고 강조했다.¹³⁵⁾

연속 사진이 특정 순간들의 흐름을 포착해 움직임을 시각화하듯, 연구자의 작업은 일상의 장면을 시간의 흐름 속에서 분리된 순간들로 기록하고 재조합한다. 이로 인해 빠르게 지나가는 일상 풍경이 고정된 이미지로 변환되면서, 평범한 장면 속에서도 특별한 순간이 발생하는 과정을 감지할 수 있게 한다. 이는 연속된 시간의 흐름을 끊어 포착하는 방식으로 현실의 일면을 드러내고, 순간의 의미를 전달하는 효과를 가진다.

(작품18)<굉음지하>(2018)¹³⁶⁾, (작품22)<의심스러운 여러 가지>(2018)에서는 도시에서 자라고 있는 야생의 잡초와 같이 보이는 다양한 풀(나무)을 통해 곧 사라질 운명에 대한 이야기를 한다. (작품18)<굉음지하>(2018)는 15년간 집 주변에서 항상 들려왔던 굉음을 대수롭지 않게 여기다가 갑자기 그 소리가 궁금해져 촬영으로 남겼던 경험을 토대로 만들어진 작업이다. 이는 연구자가 이사 오기 직전에 이루어진 작업이다. 소리의 근원은 오래된 대형 냉장고의 환풍기였으며, 그 냉장고는 하루 종일 강한 소음을 내다가, 슈퍼가문을 닫으면 놀라울 정도로 고요해졌다. 연구자는 불빛이 거의 없는 밤에, 나뭇잎으로 가득한 공간을 클로즈업으로 촬영하며 마치 미지의 숲을 탐험하는 듯한 기분을 느끼게 되었고, 소리에 더욱 집중하게 되었다. 이후 연구자가 그 소리의 정체를 알게 된 후로 우거진 풀들도 깔끔하게 정돈되었으며, 더 이상 굉음은 들리지 않았다.

하며, 정량적 데이터 시각화 분야에서도 혁신적인 역할을 했다.(임동욱, 「영화 탄생의 숨은 공로자, 마이브리지」, 『과학향기』, KISII 한국과학기술정보연구원, 2013 참조)

134) 위의 책, p.41

135) 박상우, 「사진에서 영화로: 마레가 영화의 발명에 미친 영향」, 『AURA』(30), 2013

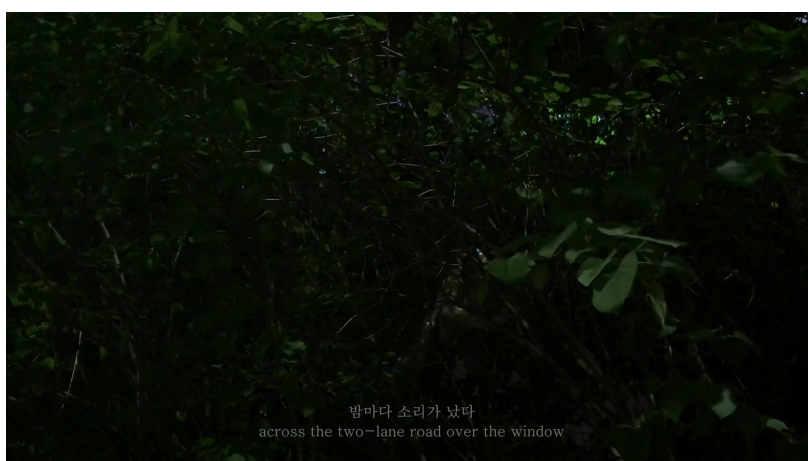
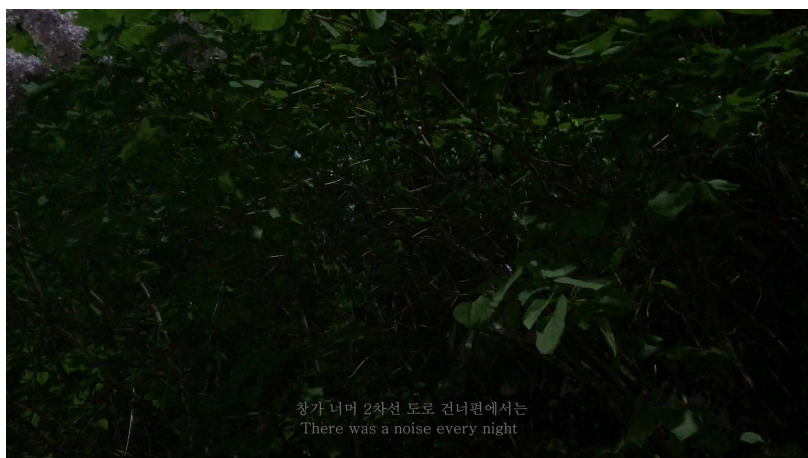
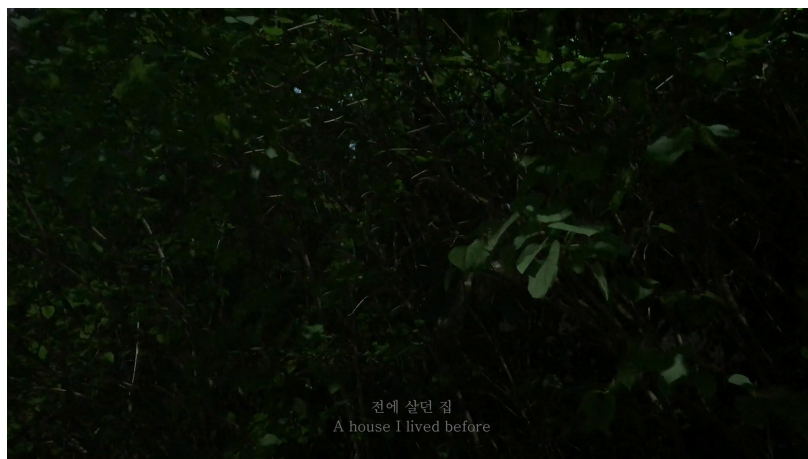
136) 작품의 제목 <굉음지하>는 영어로 <Roaring underground>로 번역하였는데, 어디서 들려오는지 모를 끊임없이 으르렁거리는 잡음을 의미한다.



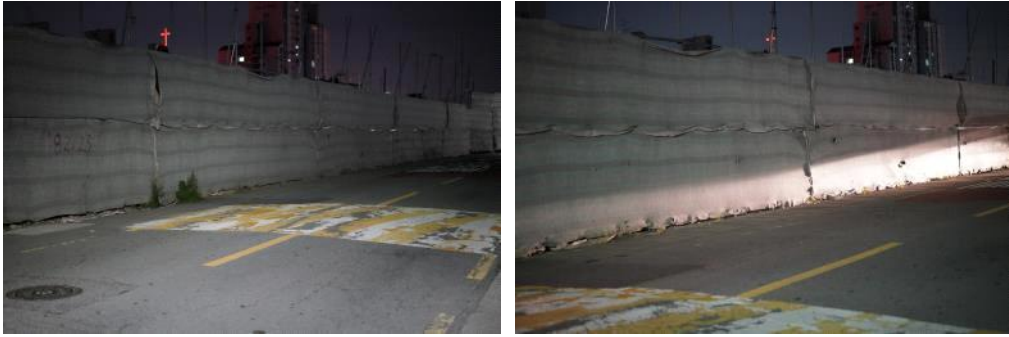
작품18: <굉음지하>, 2018, 전시 설치 이미지

그 소리는 마치 죽은 것처럼 사라졌고, 연구자는 자신이 오랜 시간 동안 무심하게 지나쳐왔던 그 소리에 끌린 이유가, 사라지기 직전에 발현된 에너지가 자신을 끌어들이는 것이라고 확신하게 되었다. 개발 현장에서 경험했던, 소멸해가는 과정에서 발현하는 에너지, 힘을 포착했던 것과 같은 것이었다. 현장에서 들렸던 굉음이 담긴 영상에 라일락 향기가 퍼지던 그날의 경험을 자막으로 넣었으며 전시장의 어두운 지하에 설치하였다.

연구자는 도시의 재개발 지역 풍경에 담긴 실체는 없지만 분명히 존재하고 감지되는 에너지에 대한 궁금증을 해결하고자 하는 접근으로 (작품22)<의심스러운 여러 가지>(2018) 시리즈를 시작하였다. (작품22)<의심스러운 여러 가지>(2018)는 개발 현장 주변에 설치된 펜스들과 천막들 사이에서 자라는 잡초, 과거의 집 마당에서 자라던 조경을 위한 나무 등이 야간에 지나가는 자동차들의 헤드라이트에 의해 그 존재가 순간 드러나는 영상작업이다.



작품19: <굉음지하>, 00:04:45, 2018, 영상 스틸 이미지



작품20: 어두운 상태의 현장과 자동차 하이лай트가 비춰진 현장 2018



작품21: 블랙박스에 기록된 하이лай트로 인해 밝아지는 순간 2018

어두운 밤에는 가로등도 거의 있지 않은 환경에 이러한 풀들은 보이지도, 있는지도 모르지만, 순간의 조명으로 잠시 보이게 되는데, 고속촬영을 통해 순간을 길게 늘이고 대상을 클로즈업하여 잡초의 미적인 것에 집중하도록 하였다. 자동차의 전면 라이트가 지나가면 하얀 배경의 풀이 보이고 뒷면의 라이트가 지나가면 붉은색 배경에 풀이 등장하게 된다. 이렇게 순간 드러나는 이미지들에서 존재감과 그것에 담긴 시간성을 강조하기 위해 이 짧은 순간을 아주 느리게 재생하여 그 순간을 길게 만들었다. 일종의 슬로우 모션 기법은 단순히 속도를 늦추는 것 이상으로, 영상에서 관객의 감각을 조절하고 장면에 특별한 의미를 부여하기 위한 연출기법이다. 특히 세부적인 요소를 놓치지 않고 볼 수 있게 하거나, 일상의 시간 감각을 왜곡함으로써 비현실적이거나 낯선 느낌을 자아내기도 한다. 빠르게 지나가는 순간

에서 놓칠 수 있는, 잡초들의 순간 이미지는 예상과 달리 더욱 그 존재감이 초현실적인 분위기를 자아냈다. 자동차의 이동하는 방향, 바람으로 발생하는 풀의 흔들림 등 여러 우연적인 요소들이 드라마와 같은 연출을 가능하게 하였다. 3채널의 영상으로 구성된 이 작업은 2018년 연구자의 개인전 <중간계>에서 공간을 가로지르는 크기의 대형 화면에 상영하였고, 대상을 클로즈업하여 자세히 들여다보는 효과를 낼 수 있었으며, 관객과 동등한 생명체로서의 존재감을 드러낼 수 있었다.



작품22: <의심스러운 여러 가지>, 2018, 전시 설치 이미지

직접 눈에 보이는 세계는 어떤 개념이 논리적 방식으로 규명되는 빛의 세계 즉 인식계이다. 우리 사회에 일어나는 모든 사건과 현상이 결코 사회적 통념으로만 설명될 수 없다. 오히려 세상은 번쩍이며 나타나 덧없이 사라지는 하늘의 수많은 유성처럼 언제나 잠재적인 또 다른 계열로 내재하는 역설 즉 사건으로 드러나는 무규정자의 표출(들뢰즈 철학에서 시뮬라크르-사건)들로 가득 차 있다.¹³⁷⁾ ‘본다는 것’에 대한 이해가 필요하다. 본다는 것은 크

137) 이경률, 『현대 사진미학의 이해, 사진적 사실주의와 존재』, 사진마실, 2006, p.103, p.116

게 두 가지로 구분할 수 있다. 첫째, 우리를 둘러싼 자연환경을 바라보는 것 혹은 특정한 목적을 지니지 않고 바라보는 행위와 같은 ‘수동적 보기(passive reception)’이다. 둘째, 특정한 사물의 속성을 파악하기 위해 집중해서 보는 것 혹은 정보의 전달이나 수용을 위해 바라보는 ‘적극적 보기(active perception)’이다.¹³⁸⁾ 고속촬영 기법은 본 작업에서 순간의 존재를 드러내는 과정을 효과적으로 보여주는 역할을 하고 ‘적극적 보기’의 태도를 보인다. 슬로우 모션기법으로도 불리는 이 기법은 전개되는 사건들의 양을 아주 제한된 시간에 함축시킨다. 그래서 관객의 눈은 단번에 사건들 모두를 포착할 수 없고 또다시 그것들을 요약하기만 한다. 스토리의 시간성은 비전 자체와 양립할 수 없어 보인다. 그래서 모순이지만 사건의 전개를 보려면 시각을 교란시키는 슬로우 모션 기법을 동원해야 한다.¹³⁹⁾ 이미지의 엄청나게 느린 속도는 ‘정상적인’, 그리고 영화적 시간의 개념을 넘어선 시간적 언어를 구성한다. 여기서도 소위 지속되는 기간을 기반으로 한 작품들과 지나치게 느린 움직임의 기반으로 한 작품은 서로 구분된다.¹⁴⁰⁾ 지나치게 느린 움직임을 주제로 삼은 작품에서, 이미지의 진행은 실제로 기술적 방법에 의해 느리게 진행되기 때문에 변화를 거의 알아차릴 수 없다.¹⁴¹⁾ 사실 영상으로 기록된 이미지들의 프레임 사이 사이의 공백까지도 연구자가 구현하고 드러낼 수는 없을 것이다. 다만 순간순간 지나친 것들을 인식하려고 하는 태도와 그것의 덧없음의 감정이 충돌하는 장면의 연속으로 볼 수 있다.

비디오는 실제 생활의 시간을 훑내 내서 평상적 리듬을 보여주기도 한다. 또는 빠른 속도와 느린 속도로 영상을 원래의 속도보다 빠르거나 느리게 보여줌으로서 변화의 시간 리듬을 생성하는 것이다.¹⁴²⁾ 연구자의 (작품22) <의

138) 문찬, 김미자, 김선영, 박혜경, 이지희, 정혜욱, 『기초조형』, 안그라픽스, 2012, p.80

139) 폴 비릴리오, 『소멸의 미학』, 김경은 역, 연세대학교 출판부, 2004, p.156

140) 실비아 마르틴, 『비디오 아트』, 안혜영 역, 마로니에북스, 2010, p.17

141) 위의 책, p.18

142) 플로랑스 드 메르디외, 『예술과 뉴테크놀로지』, 정재곤 역, 열화당, 2005, p.57

심스러운 여러 가지>(2018)에서는 개발 현장의 경계 부분과 그 안팎에서 자라고 있는 야생의 잡초들과 한때는 조경의 일부였던 나무들의 움직임을 느린 속도로 보여준다. 극도로 빠르게 느껴지는 도시 변화의 속도와는 그 대비됨이 더욱 크게 느껴지고 이는 평상적 리듬을 깨뜨려 여러 가지 리듬, 즉 여러 가지 시간의 흐름을 깨닫게 한다.



작품23: <의심스러운 여러 가지>, 2018, 전시 설치 이미지



작품24: <의심스러운 여러 가지>, 00:06:37, 2018, 영상 스틸 이미지

4.1.2 현실과 그 너머의 경계 - 반전 기법

(작품25)<밤의 불빛들 Night lights>(2015)시리즈와 같은 사진 작업, (작품6)<오드라텍 Odradek>(2015), (작품11)<네온 워터 Neon water>(2016)와 같은 영상작업 시리즈에서 일상의 풍경은, 네거티브(negative)와 포지티브(positive)의 색감을 반전시키는 효과를 통해서 잠재된 또 다른 세계로 보여지게 되는데, 특히 이미지가 역전된 반전 기법은 일상의 풍경에 담긴 시간을 초월하게 하는 장치가 되었다. 낮은 밤처럼 보이게, 밤은 낮처럼 보이게 되는데, 밝고 강한 빛일수록 어둡고 진하게, 그늘지고, 깊은 공간일수록 밝고 하얗게 보이게 된다. 무의미한 것과 유의미한 것을 구분 지어 보는 것이 아닌, 드러나지 않았을 뿐 동시에 존재하고 있는 모호한 존재를 확인할 수 있는 방법인 것이다.

사실 낮과 밤은 그렇게 다른 것이 아니다. 낮은 곧 밤이 되고 밤은 곧 낮이 된다. 무의미함과 유의미함도 절대적인 것이 아니다. 그것은 언제든지 역전될 수 있고 바뀔 수 있는 상대적인 것이다.¹⁴³⁾

(작품25)<밤의 불빛들 Night lights>(2015)시리즈는 영상에서 캡처링을 통해 추출된 이미지를 역전시켜 명확하지 않은 장소와 사진보다 회화 작품처럼 보이는 몽환적인 분위기가 작품의 전체적인 흐름을 보여준다. 밤의 불빛들이라는 제목을 통해 사진의 시간대가 밤인 것을 예측할 수 있도록 하였는데, 낮과 밤이 역전되는 상황에서 밤을 선택하여 작업을 진행한 이유는 밤이라는 시간대에 담긴 의미 때문이다.

143) 이문정, 「일상의 기억, 그 미정(未定)의 순간들」, 이지숙 개인전 <메타포 Metaphor> 평론글, ART SPACE 수다,방, 2015



작품25: <Night lights>, 42x75cm, 2015, 디지털 C 프린트

‘밤’이라는 시간적 영역은 예술과 철학에서 고독과 성찰의 상징으로 자주 등장하는 주제다. 낮 동안의 활동적 에너지가 사라지고, 밤의 고요함은 개인에게 내면을 돌아볼 수 있는 환경을 제공하며, 이는 고독과 성찰의 미학적 의미를 내포한다. 또한 밤은 시간의 리듬을 탈피하여 느리게 흐르거나 정지된 듯한 독특한 분위기를 형성하는데, 이는 어둠 속에서 사물의 형태가 모호해짐으로써 일상적 사물들이 낯설게 다가오는 경험과 연결된다. 특히 현대 도시에서의 밤은 인공조명에 의해 인간의 존재와 인공적 요소가 혼합된 풍경을 만들어내며, 현실과 비현실, 인간과 비인간의 경계가 흐려지는 장면을 제공한다. 이러한 특성은 예술적 해석의 가능성을 확장하며, 도시의 밤을 새로운 시각적 경험의 장으로 작용하게 한다. 연구자는 이렇게 다양한 의미 중에서도 ‘밤’이라는 시간적 영역에서 마치 정지된 시간을 다시 돌아올 낮에 대한 잠재적 시간으로서 작품에 등장시키게 되었다.

(작품6)<오드라텍 Odradek>(2015)에는 그림자와 숲이 등장한다. 반전 효과를 통해 검은 그림자는 하얗게 되어 화면을 가로지르는 자유의지의 존재

가 되었고, 하얀 그림자가 거니는 숲은 해가 짙하게 맑고 생명력이 강할수록 더욱 폐허와 같은 효과가 극대화 된다. 카프카가 ‘오드라텍¹⁴⁴⁾’이라는 세상에 존재하지 않는 것을 시각화 하기 위한 시도를 한 것과 같이 반전을 통한 이미지 전환은 불확정한 것과 우리가 확실하다고 믿고 보는 것들 사이에 존재하는 경계를 생각하게끔 한다.



(좌)작품6: <Odradek>, 00:01:40, 2015, 영상 스틸 이미지

(우) 반전기법을 적용하기 전의 이미지

(작품13)<네온 워터 Neon water>(2016)시리즈는 물이 등장하는 영상작업 연작으로 분수 등, 기계로 뿜어나오는 물을 촬영한 뒤 색을 반전시켜 검은 물이 솟아오르는 듯이 보이도록 작업하였다. 작업에서 등장하는 물 중에서 분수는 도시의 개발이 끝났다는 긴 변화의 종착지와 같은 상징이자, 자연의 섭리를 거스르며 역행하여 솟아나는 물의 움직임에 담긴 자연스럽지 않은 모습에 주목하며 작업에 활용하였다. 화면의 앵글을 고정하여 촬영한 분수가 바닥에서 뿜어져 오르고 내려오고를 반복하는 움직임은 이미지의 ‘반전’을 통해 마치 검은색의 원유와 같은 물질처럼 강한 시각적 효과를 주었다.

144) 오드라텍은 카프카의 단편 소설 <가장의 근심>에서 등장하는 용어이다. 전영애 교수(유킨 이)가 쓴 작품해설 중 오드라텍에 대한 글 일부를 밝히면 다음과 같다. “카프카에 이르는 길, 동시에 카프카가 본 삶의 길이 가늠되는 작품들을 극히 짧은 장편에서부터 중편까지 뽑아 구성하여 보았다. 그 길은 나아가 긍정하는 이성 앞에 느닷없이 부정의 유행처럼 불쑥불쑥 나타나서 죽어야 한다는 사실에의 인간의 병적인 집착을 섬뜩한 웃음으로 비웃는 듯한 수수께끼 사물-카프카가 만들어낸-오드라텍이 다니는 길(‘가장의 근심’), 온 세상이다”

영상에서 분수의 움직임은 일정 높낮이 안에서 넘실거리거나, 뿜어지고 쏟아짐을 반복한다. 끊임없이 쏟아져나오고 있는 것이 아닌, 일정 시간 동안 잠깐 드러나는 잠재된 공간에서 유출된 물질과 같이 보인다.



(좌)작품13: <Neon Water>, 00:01:07, 2016, 영상 스틸 이미지

(우) 반전 기법이 없는 현장의 이미지

장소는 새롭게 조성된 공원, 대규모의 아파트 단지내에 위치한 것으로, 서울 시청 광장, 은가 어린이 공원, 세검정 공원, 녹번동 아파트 단지 등이다. 분수의 형태는 주로 특별한 조형 설치물 없이 물이 나오는 연결구멍만 있는 지면에서 바로 솟아오르는 형식의 분수들로, 물이 솟아오르기 전에는 해당 공간이 분수대인지 잘 인식이 되지 않는다. 이러한 지면의 역할은 드러나 있는 현실의 층위와 그 이면에 드러나 있지 않은 세계의 층위를 가로지르는 (혹은 이면의 세계를 덮고 있는) 두 층 사이의 경계(지점)가 된다.

(작품26)<네온 워터 응암동 Neon water Eungam-dong>(2016)에는 분수와는 다른 형식의 반전된 색의 검은 물이 등장한다. 아파트 단지가 건설되고 있는 공사 현장에서 나오는 덤프트럭은 ‘세륜기’라 불리는 장치를 통과하게 된다. 이 장치는 공사장에서 더러워진 트럭의 바퀴를 세정해줌으로써 일반 도로의 오염을 방지하는 역할을 한다. 작업에서는 세륜기에서 물이 뿜어져 바퀴를 닦아내는데, 반전 효과를 통해 공사 현장의 바닥에서 뿜어져 올라오

는 검은 물을 바퀴에 잔뜩 묻힌 채 현장을 빠져서 나가는 트럭이 된다.



(위)작품26: <Neon Water Eungam-dong>, 00:02:38, 2016, 영상 스틸 이미지

(아래) 반전 기법을 적용하기 전의 이미지

이렇게 표현되는 물의 이미지는 도시의 개발 현장에서 연구자가 ‘감지된다’라고 했던 모호하고 확신을 줄 수 없는 분명하지 않았던 상황(현상 혹은 감지한 것)을 증명할 수 있는 실제의 물질이 된다.

4.2 현시할 수 없음의 현시(顯示)

4.2.1 네온 무빙(Neon moving) 시리즈

현장145)을 배경으로 사진 시리즈물로 선보이고 있는 <네온 무빙 Neon Moving> 작업은 2013년부터 시작된 것으로 2~5mm 두께의 투명 PVC 비

닐을 현장에 설치 후 사진 촬영을 한 작업이다. 여기에 사용한 PVC 비닐은 주로 형광 연두색을 사용하며 초기에는 분홍색, 주황색도 사용하였다. 이 PVC 비닐은 현장 답사 후 선정된 재료로서, 현장과 가장 대비되는 물질로 활용하였다. 대규모의 새로운 건축물들이 자리 잡기 위해 사라질 공간과 달리 아주 오랜 시간 동안 썩거나 사라지지 않을 물질성을 갖고 있으며, 반짝임이 심해 형광의 색이 더욱 선명하게 발현되면서 주변의 환경과 대조적인 시각적 효과를 낼 수 있었다. 특히 형광 연두색 PVC 비닐은 주변에 자라나는 다양한 식물군과 더욱 대조적인 색감 차이의 효과를 낼 수 있었다. 작품에서 이 형광색 PVC 비닐은 독보적인 물질성을 발휘하며 덩어리의 모습으로 사진의 한 부분을 차지하고 있는데, 현장의 폐허와 같은 변화의 순간이 담긴 이미지가 작품의 전체 면에 배경으로 배치되어 있고 PVC 비닐은 땅에서 솟아오르거나, 건물의 어떤 부분에서 쏟아져 나오거나, 일부분을 덮어 버리는 형태로 등장한다. 형광색은 그 자체로 주목성이 강한 색으로 작업에서 아무리 작은 부분에 위치하고 있어도 우선적으로 시선을 빼앗아 간다. 형광의 비닐에 시선이 주목된 후 차츰차츰 주변의 현장 모습이 드러나게 되는데, 비닐이 위치한 주변의 검은 빛이 가득한 틀만 남은 건물 내부로 향하는 공간 즉, 뚫려있는 건물의 창문, 문, 차고 등을 발견할 수 있다. 이 검은 빛은 마치 다른 시공간으로 연결되는 듯이 느껴질 정도로 어둡고 깊어서 형광색의 비닐과 시각적 충돌을 더욱 극적으로 나타낸다.

또한 형광색 PVC 비닐은 아주 얇은 일반 비닐과 달리 두께 2mm 이상으로, 꽤 둔탁한 무게감을 갖고 있어서 유연하지만 연약하지 않은 정도의 경도가 있다. 이 PVC를 설치하게 되면, 규모가 평균적으로 폭 900mm에 길이

145) 재건축/재개발지역을 이하 ‘현장’으로 대체함. 참고로 재개발은 정비기반시설이 미비한 지역을 대상으로 하는 사업, 재건축은 기반시설(도로, 하수도, 공원 등)이 이미 갖추어진 곳에서 하는 사업이며, 재개발은 주로 단독주택, 빌라, 연립주택이 밀집된 지역, 재건축은 아파트 밀집 지역을 대상으로 한다. 통틀어 도시정비사업으로 말할 수 있다. 작업의 배경이 되었던 현장은 서울 은평구, 종로구, 동대문구, 성북구 등이며 꼭 대규모로 이뤄지는 곳이 아닌 개발지역이 배경인 작업도 있다.

2미터 내외의 크기로, 구기듯이 모양을 잡으면 일시적으로 그 모양을 유지하고 있으나 점차 가라앉듯이 무너지게 된다. 초반의 딱딱하고 인위적인 형태에서 미세한 가라앉음을 지켜보면서 자연스러운 덩어리의 형태가 유지될 때를 관찰하고 촬영을 한다. 마치 흐르는 듯한 액체가 이내 고체가 되는 단계의 물질처럼 보이는 정확히 어떤 물질(의 상태)이 라고 정의하기 어렵기도 하다. 이것은 전체적인 작업을 관통하는 감지되지만 명확하게 구체화하기 어려운 것의 표상으로 볼 수 있다. 색이 선명한 만큼 강한 시각적 효과로 배경이 되는 개발 공간 속에서 이물감의 물질성에만 주목될 수 있지만, 투명하기 때문에 주변 배경을 잠식하기 보다는 투과시키면서 장소와의 연결성을 놓치지 않는다. 일종의 잠시 등장한 미스테리한 물질처럼 등장하고 사라진다. 현장을 답사할 때 곧 사라질 예정인 것들이 가득함 속에서 연구자가 이질적인 이물질처럼 느껴졌던 감각을 재현한 물질로 볼 수도 있다. 이는 인간 중심으로 구성된 도시 공간에서 인간이 더 이상 주체로 존재하지 않고, 오히려 도시라는 거대한 객체 안에 포함된 일부로 전락한 듯한 주객전도의 감각을 불러일으켰다. 이 감각은 도시 공간 속에서 인간의 위치를 새롭게 정의하며, 인간이 도시의 맥락 안에서 하나의 요소로 기능하는 존재임을 환기한다.

<네온 Neon> 시리즈 작업은 2013년~2018년, 2019년~2020년, 그리고 2021년 이후의 시기로 작업의 특징을 분류할 수 있다. 초기의 시리즈에서 등장하는 형광색의 PVC는 무심한 듯 구겨진 상태로 마치 누군가 놓고 간 흔적처럼 놓여져, 주변의 풍경보다 먼저 시야에 들어오지만, 이내 풍경에 담긴 다양한 이미지들과 함께 풍경의 일부로서 인식된다. 연구자는 이 PVC덩어리를 사진 속에서 많은 면적을 차지하기 보다는 다른 요소들과 크기의 균형을 중요하게 생각하였다. 앞서 언급한 것처럼, 연구자의 사진에서 PVC비닐

은 한 장면의 주인공이자 주요 피사체로 부각되기보다는, 연구자가 감각적으로 경험한 현장성을 담아내는 데 초점이 맞춰져 있었기 때문이다. 사진은 대부분 짧은 변의 길이가 최소 100cm 이상으로 대형 인화하여 현장에서 느꼈던 압도적인 이미지를 관객에게 전달하고자 하였다. 관객은 이미지 안에 담긴 여러 요소들의 충돌을 시각적으로 경험하며 현장의 감각을 경험하게 된다.

2013년부터 2018년까지의 <네온 Neon> 시리즈 중에서 2016년의 (작품 27)<네온 무빙 Neon moving>(2016) 사진에는 마치 뒷배경 건물로부터 떨어져 나간 창틀에서 솟아 오른 듯한 형태로 등장하는데 강한 색감과 전면 중앙에 배치되어 있어 우선 주목성을 일으킨다. 하지만 사진 속에 우리가 일반적으로 크기가 크다고 느낄 수 있는 가구인 침대 매트리스, 옷장의 잔해와 같은 것들과 시선이 오가며 보는 이는 이 형광색 PVC의 규모를 실제보다 더 크게 인식하게 되는 것이다. 연구자는 재개발로 인해 잠시 폐허가 되어 있는 공간이 주는 아우라를 강조하기 위해 그 풍경을 주된 배경으로 등장시켰으며, 이는 재개발 현장에 담긴 다양한 의미들을 마치 연극의 무대처럼 보여주고자 했다. 연구자는 재개발로 인해 일시적으로 폐허가 된 이 공간을 마치 연극 무대처럼 바라보며, 다양한 사물의 배치가 시각적 긴장감과 의미의 층위를 형성하도록 연출한다. 이때 공간은 마치 무대 장치나 소품처럼 비춰져 관객에게 특정한 장면을 연상시키는 연극적 효과를 자아낸다. 그러나 실제 연극 무대와는 달리, 이 장면은 사전 기획이나 치밀한 연출 없이 거의 ‘현장에서 발견된’ 형태로 존재한다. 연구자는 오직 형광색 PVC 비닐을 위치시키는 최소한의 개입만을 할 뿐, 다른 사물을 재배치하거나 의도적으로 구성을 변경하지 않는다. 이러한 접근을 통해 작품은 연극적이지만 동시에 현장성(現場性)과 우연성이 살아 있는, 일종의 ‘비연극적 무대’를

형성하며, 도시 재개발이라는 거대한 흐름 속에서 파편화된 물질들이 잠재적 의미를 갖도록 이끈다.



작품27: <Neon moving>, 94.5x133.5cm, 2016, 디지털 C 프린트

2019년부터 2020년까지의 <네온 Neon> 시리즈 (작품28), (작품29)는 형광색의 주목성을 더욱 강조하고 점차 줄인이 되어 사진에서 이전보다 더 큰 크기로 등장한다. 또한 잔해로 인해 형성된 경계를 자연스럽게 활용하여 기존의 건물들을 검은색의 배경으로 덮어, 이 공간이 도시의 재개발 공간인지, 아니면 전쟁, 재난과 같은 것으로 인한 공간인지 명확히 알 수 없게 하였다. 물론 재개발 현장에서 많이 볼 수 있는 붉은색 라커로 그려진 표식이나, 잔해를 일부 덮고 있는 검은 차광막이 일부 사진에 등장하기 때문에 어느 정도의 유추는 가능하게 하였다. 이렇게 사진의 배경에 대한 정보를 줄이게 된 것은 도시의 재개발로 인해 소멸되어 가고 있는 공간이 다른 장소를 연상하게 하여 장소에 대한 확장성을 의도한 것이다.



작품28: <Neon moving>, 90x180cm, 2019, 피그먼트 프린트



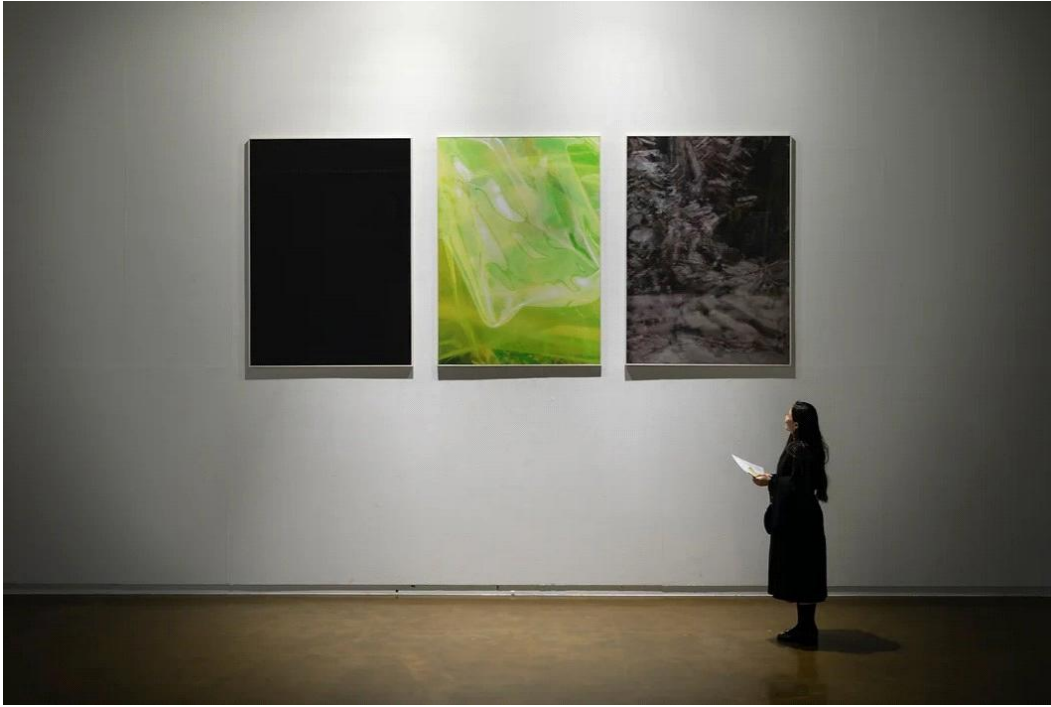
작품29: <Neon moving>, 90x160cm, 2019, 피그먼트 프린트



(왼)작품30: <Neon moving>, 90x60cm, 2021, 디지털 C 프린트

(오)작품31: <Neon moving>, 177x122cm, 2021, 디지털 C 프린트

그 이후 최근까지 진행하고 있는 <네온 Neon> 시리즈 (작품30), (작품31)는 점차 그 형광색의 이미지가 사진의 반 이상의 면적이나 전면으로 영역을 확대하여 등장하게 된다. 관객은 이전의 시리즈보다도 더욱 이 사진에 대한 정보를 즉각적으로 인식하기 어렵게 되었다. 연구자는 사진의 배경에 얇게 지나가는 주황색의 가이드 라인이나 심도가 높아 흐릿하게 보이는 반짝거리는 유리 조각들 정도의 정보만 제공한다. 장소에 대한 정보를 과감하게 삭제하는 것과는 다르게 형광색의 PVC는 반짝거리며 구겨진 질감의 형태나, 빛이 발산하는 것과 같은 형태로 더욱 물질성을 강조하는 형식을 보여준다.



작품32: <Flat light>, 190×135cm(each), 2021, 피그먼트 프린트

(작품32)<평평한 빛 Flat Light>(2021)의 대형 사진 작업은, 연구자가 오랜 시간 동안 현장에서 촬영한 사진 작업들을 다시 살펴보며 확대와 축소를 거듭하는 과정에서 추출된 이미지로 구성되었다. 재개발 지역의 내부로 들어서면, 열린 창문을 통해 흘러드는 어두운 빛으로 가득한 실내 공간은 건물에 축적된 역사성과 시간의 층위를 암시하는 분위기를 자아낸다. 이곳은 단순히 비어있는 장소가 아니라, 생활의 흔적이 켜켜이 남아 있고 도시 순환의 지표로 기능하는 건물들의 일부이다. 이러한 건물 창문을 통해 들어오는 빛은 마치 각각의 색상으로 채워진 납작한 레이어(Layer) 이미지로 재현되어, 관람자에게 새로운 시각적 경험을 제공한다. 배경이 되는 장소와 형광 PVC의 대비를 주목하였으며, 확대를 극대화하며 마치 색면화와 같은 추상적 이미지로 점차 변화의 과정을 거치게 되었다.

4.2.2 가상으로 구현된 물질

연구자는 청주의 레지던시에 들어가게 되었을 때 개인전<빠르고 무거운 것>2021을 위한 작업을 진행하였다. 연구자는 레지던시 생활 당시 코로나 팬데믹¹⁴⁶⁾으로 인해 신체적 고립감을 경험하였고, 기존과 달리 현장 위주의 작업이 아닌, 그래픽 작업을 통한 영상작업을 시작하게 되었다.

그 과정에서 처음으로 ‘시네마 포디(Cinema 4D)¹⁴⁷⁾’라는 그래픽프로그램을 접하게 되었고, 그래픽으로 물질성을 강조한 작품을 만들게 되었다. 연구자의 작업에서는 검은색이 중요한 요소로 작용하는데, 초기 작업에서는 개발 지역의 상징으로서 분수대 물을 촬영하여 색감 반전을 통해 검은색으로 표현했다. 이는 생경한 물질 같은 것들이 뽑어져 나오는 느낌을 주기 위한 것이었다. (작품39)<빠르고 무거운 것 Fast and Heavy>(2021)에서도 검은색을 사용하여 7m가 넘는 천장의 전시장 공간 한가운데 큰 가벽을 세우고, 영상을 틀어놓는 작업을 선보였다. 이는 물처럼 보이는 물질이 우선 눈에 들어오는 영상작업이다. (작품39)<빠르고 무거운 것 Fast and Heavy>(2021)에서는 일정한 높낮이 안에서 솟아오름과 가라앉음을 반복하고 출렁거리듯 움직이지만 흐르지 않는, 그렇다고 고여있지도 않은 물과 같은 점도 높은 검고 반짝거리는 유동성 물질을 구현했다. 앞서 밝힌 바와 같이, 지난 개인전 제목인 <중간계>는 드러나서 보이는 실제의 층위와 아주 깊게 있어 보이지도 감지되지도 않는 층 사이의 단계를 말하는데, 두 사이의 층위

146) 코로나 팬데믹(COVID-19 pandemic)은 SARS-CoV-2(중증 급성 호흡기 증후군 코로나 바이러스 2)에 의해 발생하는 감염병으로, 2019년 12월 중국에서 처음 보고된 뒤 전 세계로 급속히 확산되었다. 이로 인해 세계보건기구(WHO)는 2020년 1월 30일 국제적 공중보건 비상사태(PHEIC)를 선포하고, 이어 2020년 3월 11일 이를 팬데믹(Pandemic)으로 선언하였다.(<https://www.who.int/> 참조)

147) 시네마 포디(Cinema 4D)는 독일의 막손(Maxon)이 개발한 전문적인 3D 애니메이션, 모델링, 시뮬레이션 및 렌더링 소프트웨어 솔루션으로, 빠르고, 유연한 특징을 갖는다. 디자인, 모션 그래픽, VFX, AR/MR/VR, 게임 개발 등 다양한 시각화 작업의 3D 작업을 구현할 수 있게 한다.

에 끼어 아무 역할을 하지 못하는 것이 아니라 잠재적인 힘을 내제하고 있다는 의미로 영어로는 <Potential Stage>라고 번역했다. 그 잠재적인 힘이 곧 (작품39)<빠르고 무거운 것 Fast and Heavy>(2021)의 물질로 표현된 것이라고 볼 수 있겠다. 이렇게 표현된 물질은 그동안 여러 현장에서 감지했던 변화를 작동하게 하는 힘 혹은 여러 방향과 형태로 순환하는 물질에 가까워지는 것이지 바로 그것이라고 단정 짓지 않는다. 최대한 그 실체를 시각적으로 표현해 가는 과정과 시도가 중요하며 그 과정에서 우연히 발생하게 되는 상황 또한 작업의 한 부분이 된다.

실제, 물이 등장했던 <네온 워터 Neon water> 시리즈는 이 전시에서 그 그래픽으로 움직임은 가진 물성으로 새롭게 만들어졌다. 바닥에서 살짝 올라와 있는 TV 모니터에는 잔잔하지만 빠르게 진동하는 형광색의 물질이 등장한다. (작품41)<네온 우물 Neon Well>(2021)이라는 제목에서도 알 수 있듯이 이것은 우물의 표면, 즉 깊은 심연에서 잠시 솟아오른 물질을 상상하며 이미지를 생성하는 것을 중요한 지점으로 다뤘다. 특히 연구자는 유튜브를 통해 Cinema 4D 사용법을 익히는 과정에서, 프로그램을 설명하는 사람들이 사용하는 말들이 무소불위(無所不爲)를 느끼게 했다. 도시의 도처에서 발생하는 거대한 규모의 개발 현장이 나에게 무력감과 동시에 거대한 사이클을 느끼게 하고, 현실을 잠시 잊게 할 정도의 강력한 이미지가 있는, 현실을 초월시킴으로써 불안감을 상쇄시키는 장소가 되기도 했는데, Cinema 4D 프로그램을 사용하여 그래픽 작업을 하는 과정에서 비슷한 경험을 하게 된 것이다.



작품39: <빠르고 무거운 것 Fast and Heavy>, 00:01:00, 2021, 영상 스틸 이미지



작품40: <빠르고 무거운 것 Fast and Heavy>2021 전시 전경

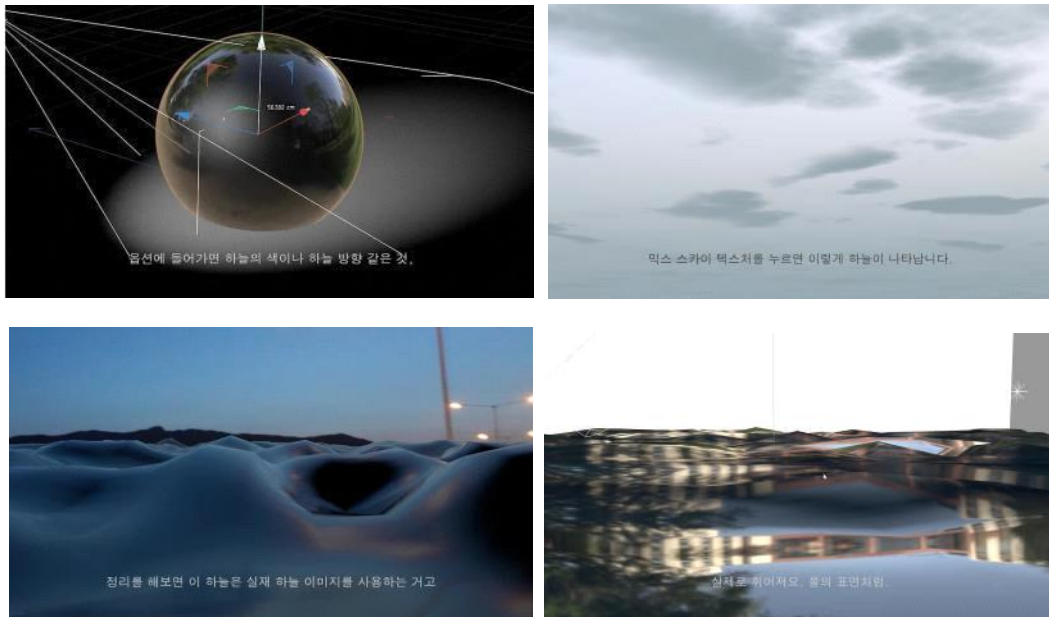


작품41: <네온 우물 Neon well>, 00:00:05, 2021



작품42: <네온 우물 Neon well>, 00:00:05, 2021, 설치 이미지

예를 들어, “빛을 바꿔볼까요?”, “이렇게 하면 햇별이 만들어집니다.”, “이렇게 하면 바다가 됩니다.”와 같은 말들은 현실에서는 일어날 수 없는 불가능한 행위이자 자연스럽게 발생하는 현상과 대척점에 있는 것이다. 앞서 양가적 심리 경험과는 다르게 현실을 초월한 경험은 비슷하지만, 현실 감각에 대한 인지 부조화적인 상황이 벌어진 점은 다소 다른점이다. 가상의 공간 안에서는 무한대로 이미지의 확장과 생산이 가능하지만, 그 가능성을 경험하면서 동시에 정체되어 있는 신체의 현실을 인지하게 되는 이중적 감정을 느끼게 된다.



작품43: <무한 ∞>, 00:04:30, 2021, 영상 스틸 이미지

도시 개발 현장을 필연적으로 변화하는 순리적 사건으로 인식하며, 소멸에 대한 집착을 내려놓고 모든 것이 변할 수밖에 없음을 수용하는 태도를 유지했던 연구자의 복합적 감정은 이러한 그래픽 작업을 하는 과정에서도 중

요하게 적용되었다. 연구자는 도시 풍경 속에서 드러나는 외양과 그 이면의 근본적 실재 사이의 간극에 주목하며, 이를 표현의 핵심으로 삼았다. 이는 단순히 변화를 기록하거나 재현하는 차원을 넘어, 외형적으로 보이는 것과 숨겨진 실재 사이의 긴장을 탐구하는 시도로 이어진다. 이러한 시도는 동시대 미술이 실재를 다루는 방식과 연결되며, 특히 슈퍼리얼리즘이 지닌 실재에 대한 태도와도 맥락을 공유한다. 슈퍼리얼리즘은 실재에 맞서는 속이기로서, 실재를 진정시킬 뿐만 아니라 또한 실재를 표면 뒤에 봉인할 것도, 다시 말해 실재를 외양속에 방부처리할 것도 기약하는 미술이다.¹⁴⁸⁾

슈퍼리얼리즘 또한 이 근거에 놓은 실재와 관계하지만, 그러나 슈퍼리얼리즘은 최상위리얼리즘으로서 실재 위에 머무는 것에, 즉 실재를 계속 밑에다 두는 것에 관심을 둔다. 초현실주의와는 달리, 슈퍼리얼리즘은 이 실재를 드러내려 한다기보다는 숨기려 하는 것이다.¹⁴⁹⁾ 착상에서 일어난 이러한 전환-재현의 효과인 리얼리티로부터 외상의 실체인 실재로의 전환-은 동시대 이론과 소설, 영화는 말할 것도 없고, 동시대 미술에서도 결정적인 것이라고 하겠다.¹⁵⁰⁾

시뮬레이션이 완벽한 이미지를 공간적 환경에 제공하는 경우 가상현실이라고 일컫는다. ‘가상’이라는 표현은 눈에 보이는 형식으로 존재하지는 않지만, 실제 존재하는 것에 버금가는 영향력을 발휘할 때 사용된다.¹⁵¹⁾ 또한 이미지 매체는 모사적 특성이나 실재에 대한 부차적 지위 또는 실재와의 차이 등을 극복하려는 경향이 있다. 이 경우 시뮬레이션 개념을 언급할 수 있다. ‘속임수’를 뜻하는 라틴어 시뮬라티오는 실제 사물에 바탕을 둔 감각적 인상을 가능한 한 완벽하게 진짜처럼 보이게 한다는 의미다. 여기서는

148) 헬 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱·조주연·최현희 역, 경성대학교 출판부, 2003, p.229

149) 헬 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱·조주연·최현희 역, 경성대학교 출판부, 2003 p.231

150) 위의 책, p.236

151) 안드레아스뵐, 안드레아스 자이들러, 이상훈, 『매체의 역사 읽기』, 황승환 역, 문학과 지성사, 2020 p.319

감각적 인상의 모방 또는 새로운 감각적 인상의 창조가 관건이다.¹⁵²⁾ 우리를 매혹시키는 이미지에는 실제 원본에 내재되지 않은 특징이 종종 포함되기도 한다. 관찰자가 체험하는 순간에 이미지는 그의 시선을 사로잡아 세부 사항을 드러냄으로써 인식의 한계를 넘게 한다. 이것이 이미지 매체의 힘이다.¹⁵³⁾ 가상현실의 체험, 여기서 보다 더 중요한 것은, 베르그송이나 들뢰즈의 이마쥬(imagé)¹⁵⁴⁾ 존재론의 차원에서도 검토되었듯이, 비물질적이고 잠재적인 상태에서부터 물질적 이마쥬를 불러내는 과정이 인간의 ‘지각’이 작동하면서 비로소 가능해지고 있다는 것이다. 베르그송이나 들뢰즈에게서 이마쥬를 지각한다는 것은 우리의 눈, 귀, 몸과 같은 감각으로 대면하는 물질에 대한 경험이다. 특히 들뢰즈에게 있어서 우리의 ‘지각’이란 흐르는 유동체 속에서 실행되는 거의 순간적인 ‘절단(coupe)’을 의미한다. 그리고 그것을 통해 파악되는 이마쥬란 정지하는 절단면들(coupe immobiles)이기보다는 ‘움직이는 절단면들(coupe mobiles)’로 드러난다. 들뢰즈에게 있어 이미지란 끊임없는 물질의 운동체이기 때문이다.¹⁵⁵⁾

작품(48)<표면 Surface>(2022)은 검은색 표면의 빛이 반사되는 하나의 면이 수축과 펼쳐짐이 반복되는 움직임이 있는 그래픽 영상작업이다. 여기서의 면은 디지털 기기의 표면을 상징하며, 1920x1080 해상도의 16:9 비율을 활용하였는데, 이는 현대 디지털 콘텐츠에서 익숙한 시각적 형식이다. 이 비율의 표면은 인간의 시야에 적합한 와이드 스크린으로 텔레비전, 모니터, 스마트폰 등 다양한 매체에서 표준으로 자리 잡고 있다.¹⁵⁶⁾ 이러한 해상도의

152) 안드레아스뵐, 안드레아스 자이들러, 이상훈, 『매체의 역사 읽기』, 황승환 역, 문학과 지성사, 2020, p.306

153) 위의 책, p.305

154) 이마쥬(imagé)는 이미지(Image)의 붙어 표기의 발음을 한글로 적시한 것이다. 참고한 학술지에 작성된 것을 그대로 인용하였다. (김성호, 「베르그송, 들뢰즈의 철학에 내재한 가상현실」, 『프랑스학연구』 62, 2012 참조)

155) 김성호, 「베르그송, 들뢰즈의 철학에 내재한 가상현실」, 『프랑스학연구』 62, 2012, p. 569

156) EBU Technical Report 005, 「Information Paper on HDTV Formats」, Geneva: European Broadcasting Union, 2010, p.5-7

대중적 친숙성과 표면의 상징성은 표면 아래 숨겨진 잠재적 의미와 연결된다. 스마트폰과 같은 기기의 화면을 터치하거나 만질 수 있는 감각적 대상처럼 신체와의 상호작용을 암시하며 디지털 기기의 화면이 우리에게 주는 감각적 경험을 확장하게 한다. 이를 통해 디지털 화면의 표면 아래의 한계를 알 수 없을 정도의 방대한 확장력과 검고 깊은 심연과 같은 깊이감을 연상시킬 수 있도록 유도한다. 재개발 현장이 연구자가 더 깊은 공간의 무한함을 발견할 수 있게한 표면이라는 측면에서 이러한 접근은 앞서 설명한 ‘움직이는 절단면들(coupees mobiles)’의 개념과 연결되는데, (작품44)〈표면 Surface〉(2022)는 단순히 정지된 표면적 이미지가 아니라, 움직임 속에서 생성되는 물질적 이마주로 관객에게 새로운 지각적 경험과 사유를 요구한다.



작품44: <Surface> 2022, 전시 설치 이미지



작품45: <Surface> 00:02:21, 2022, 영상 스틸 이미지

4.3 잠재된 힘의 시각적 구현과 감각적 체험

4.3.1 지연된 시스템(Delayed system)

서울시 은평구 녹번동 재개발 지역 인근에서 우연히 포착한 거대암반(기반 암이자 바위산)은 영상 작업인 (작품34)<지연된 시스템 Deleyed system>(2017)에서 재개발의 공사 현장에서 건물이 철거되고 땅이 파헤쳐지면서 그 근원의 실체가 잠시 드러나며, 도시 풍경의 변화를 일으키는 근원의 영역으로서 등장한다.

공사를 위해 기존 건물들의 철거가 진행되면서 드러난 거대한 암반 덩어리로부터 쉽게 파괴되지 않고 사라지지 않을 것 같은 시간을 초월하는 웅장함과 절대 불변의 존재로서의 압도감이 전달되었다. 이러한 웅장함과 압도감을 마주한 연구자는 역으로 무력함을 느꼈고, 세밀하게 나뉜 도시 변화의 여러 단계를 무색하게 하는 아주 오랜 시간의 축적이자 현실을 뛰어넘는 존재이자 역사 그 자체로 인식됐다. 순간의 짧은 길이로 촬영된 영상은 아주 느린 속도로 암반의 일부를 보여주는데, 작업의 배경을 이해하지 않고 본다면 이 암반이 촬영된 장소는 대자연 속에서 마주한 것인지, 도심 한복판의 공사 현장에서 마주한 것인지 구분하기 쉽지 않을 정도로 날것의 바위 그 자체로 보인다. 이것은 도시 풍경에서 발생하는 이해할 수 없는 상태의 포착이자, 익숙한 도시의 일상적 공간이 낯설게 인식되어 다른 차원을 상상하게 하는 계기가 된다. 작업의 방식 또한 마찬가지로, 연구자가 이러한 상황을 찾아내기 위해 주변을 예의주시하다가 발견한 것이 아니라 갑자기 마주하게 된 상황의 광경이었기 때문에 그 생경함은 더욱 극대화되었다. 다만 우연히 촬영된 영상이었기에, 원본의 길이가 1분도 채 되지 않아 그대로 하나의 작품으로 제시하기에는 어려움이 있었다. 이에 재생 속도를 느리게 조

정하고 반복 재생하여 암반이 끊임없이 화면을 이동하는 모습을 담은 영상으로 편집하여 상영하였다. 이 과정에서 (작품47)를 살펴보면 3컷의 이미지를 추출하여 파노라마 형식으로 바위산 같은 암반의 모습을 사진으로 선보였는데, 이때 산 뒤편에 있는 기중기는 삭제하여 장소성의 모호함을 더욱 강조하였다.



작품46: <지연된 시스템 Delayed system>, 00:08:07, 2017, 영상 스틸 이미지

이 작품은 연구자 주변의 풍경들이 연구자가 시선을 주지 않아도 언제나 저마다의 방식으로 시선 잡아끌기를 시도하고 있음을 보여주는 대표적인 작품이다. 결론적으로, (작품46)<지연된 시스템 Delayed system>(2017)에서 마주한 거대 암반은 단순히 압도감과 무력함을 느끼게 하는 대상에 그치지 않았다. 다만 연구자는 이 암반이 도시 변화의 가시적 흔적을 넘어, 시간이 축적된 근원적 실체로서 존재하는 것을 인식하게 되었다. 이는 도시가 지닌

본질적 힘과 그 너머의 가능성을 보여주는 매개로 작용하였다.

우연히 포착된 이 장면은 연구자로 하여금, 일상의 풍경 속에서도 시간의 축적이 만들어낸 본질적이고도 원초적인 힘이 존재함을 깨닫게 했으며, 이는 무력감을 넘어서 거대한 시간 속에서 스스로의 위치를 다시금 성찰할 수 있는 계기가 되었다. 결국 이 무력감은 도시 풍경의 변화와 그 근원적 힘을 재발견하는 기회를 제공하였고, 이를 통해 연구자는 자신과 세계의 관계를 재구성하는 가능성을 발견하게 되었다.



작품47: <의심스러운 여러 가지>, 전시 설치 이미지, 2018

4.3.2 잠재된 힘의 지각 - 트럭들(Trucks)

(작품26)<네온 워터 응암동 Neon water Eungam-dong>(2016)에서 세륵기로 인해 검은색의 뿜어지는 물로 표현된 근원의 물질은 트럭을 통해 공사

영역 밖으로 이동하게 됨을 암시하며 끝나게 되는데, 이후 <트럭들 Trucks 2017-2018> 시리즈로 연결된다.



작품26: <Neon water Eungam-dong>, 00:02:38, 2016, 영상 스틸 이미지

이 작업의 시작은 모래를 싣고 가는 1톤 트럭을 운전 중 우연히 마주하면서였다. 트럭을 뒤에서 따라가며 촬영한 영상은 고가도로에서 트럭이 출구로 진출하여 내려가면서 시야에서 사라질 때까지 기록되었다. 1톤 트럭의 트렁크 자체가 담을 것이 되어 수북이 쌓인 모래더미가 유독 눈길을 끌었던 이유는 그것이 마치 작은 산과 같은 이미지로 보였기 때문이었다. 혹은 커다란 바위가 쪼개지고 쪼개져 만들어진 오랜 시간과 힘, 압력으로 인한 물질로 보였을 수도 있다. 이때, 연구자는 트럭이 어디에서 모래를 싣고 출발해서 어디까지 가는지와 같이 진행 루트가 중요하기보다는 도시의 거리를 돌아다니는 모래더미의 존재, 그 자체에 주목하였다.



작품48: <Truck>, 2017, 영상 스틸 이미지

이미 우리를 둘러싼 일상의 많은 부분은 우리가 알아채지 못한 상태에서 많은 변화를 일으키고 있다. 리오타르가 승고를 ‘발생’의 관점에서 설명했듯이, 이러한 변화는 일상 속에서 우리가 감각적으로 포착하기 어려운 순간에 일어나며, 표현 불가능한 것의 출현을 통해 새로운 의미를 만들어낸다. 즉, 모래를 실은 트럭은 알 수 없는 무언가가 일어났음을 잠시 알아차리게 하는

사인¹⁵⁷⁾이 된 것이다. 이후 연구자가 운전하고 다니는 중에 생각보다 많은 덤프트럭을 발견할 수 있었는데, 우선적으로 공사 현장에서 철거물, 흙더미, 건물의 잔해 등을 가득 싣고 나오는 트럭들을 뒤에서 따라가며 촬영하는 것으로 작업을 시작하게 되었다. 2017년부터 이렇게 발견하게 된 덤프트럭을 사진으로 촬영하거나, 차량 내 블랙박스에 기록된 사진을 추출하거나, 영상으로 기록하여 꾸준히 이미지를 수집하였다.

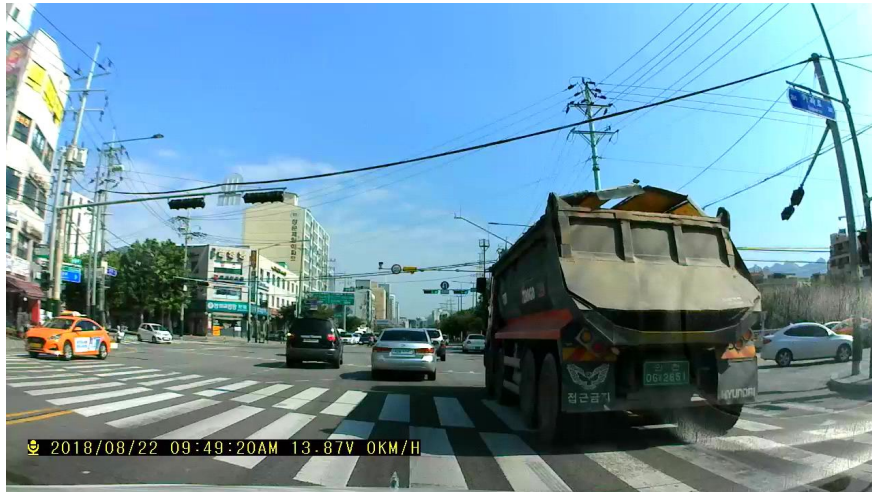
이미지 수집 초반에는 큼직한 덩어리로 대강 쪼개진 돌덩어리들을 가득 실은 트럭을 끝까지 따라가 보기도 했는데, 쉽게 예상할 수 있는 루트의 종착지점¹⁵⁸⁾으로 가는 경우가 대부분이었고, 일종의 사건이 종결되는 맥락에서 종착지를 추적하는 것은 크게 의미를 두지 않았다. 이후 비슷한 패턴으로 트럭을 쫓던 중에, 앞서던 트럭이 서울과 멀리 떨어진 지역의 공사 현장에 다다르자, 담겨 있던 트럭의 흙더미가 쏟아져 내리는 장면을 목격했고, 흙더미를 쏟아내는 풍경은 마치 다른 곳의 흔적이 옮겨져 새로운 장소에서, 새로운 순환의 시작이 되는 것과 같이 보였다. 이를 통해 ‘어디로’가 아니라 이후 ‘어떻게’ 순환되는지가 결국 작업을 통해 드러내고 싶은 이야기임을 확인하게 되었다. 더불어 공사 현장에서 나온 자재를 실은 덤프트럭들이 얼마나 많이 도시를 돌아다니고 있는지, 얼마나 쉽게 볼 수 있는지, 우리가 도시의 순환을 작동하게 하는 근원과 얼마나 가까이 닿아있는지, 우리가 알아차리지 못하는 순간에 얼마나 일어나고 있는지, 경험하게 하고 싶었다.

덤프트럭은 시각적으로 육중한 무게감을 경험하게 한다. 실제로 무겁기도 하겠지만 트럭에 적재할 수 있는 무게가 트럭 뒷면에 명시되어 있기 때문에 더욱 그 무게감이 실감이 되는 것이다. 또한 언뜻 트럭의 트렁크 윗면에 건축 자재나 흙더미, 바위 더미 등이 보이면 그 내용물을 싣고 온 장소에 대

157) 여기에서 말하는 사인은 <의심스러운 여러 가지>(2018) 개인전에서 이야기하려고 한 그 실체를 알 수는 없지만 실제적 진실을 탐색하는 자로서의 태도를 드러낸다.

158) 한강 둔치, 다른 공사 현장 등과 같은 장소를 말한다.

한 궁금증이 유발된다. 도시의 재개발 공간인지, 혹은 어딘가의 땅의 흔적인지 말이다. 그리고 이런 땅의 흔적, 공간의 흔적을 실은 트럭은 현재가 아닌 과거의 물질을 싣고 다니는 존재가 된다.



작품49: 블랙박스와 카메라로 기록된 트럭 사진들

운전 중 블랙박스 외에 차량 내에 고해상도 촬영이 가능한 카메라를 설치하고 도시를 다니며 덤프트럭을 발견하면 촬영을 진행했다. 트럭의 뒷모습

이 명확하게 드러나게끔 촬영하려고 노력하였고, 촬영된 트럭의 이미지들 중에서 가장 왜곡이 없이 촬영된 이미지들을 선별하였다. 그렇게 선별된 이미지들은 벽면에 나열되어 유형학적 사진¹⁵⁹⁾과 같이, 존재 자체의 명확성과 작가의 수집에 대한 태도를 잘 보여줄 수 있는 방식으로, 트럭 그 자체를 스스로 드러내도록 하는 사진 방식으로 전시장에 설치하였다.



작품50: <Trucks>, 전시 설치 이미지, 2022

159) '유형학적 사진'은 일반적으로 베른트 베커와 힐라 베커의 작품을 통해 설명된다. 1920년대의 독일의 '신객관주의' 또는 신즉물주의 전통의 영향을 받은 그들의 작품은 익명성과 무서기록 보관가 같은 논리로 진행된다. 1957년에 베른트 베커는 19세기 산업의 기념탑들인 와인당 탑, 금수탑, 농가의 집짓기 등을 기록하기 시작했고, 베커 부부는 그것들에서 미학적인 일관성을 보여주는 것을 중요시 했다. 1970년 그들은 『익명의 조각들 : 기술적인 구성의 유형학』을 출간했다. 인간적인 면이 전혀 없이 정확하게 찍힌 냉각탑, 용광로, 가스탱크 등이 찍힌 사진들이 실렸는데, 이 책은 명백히 상업적인 고고학에 목적을 두고 있지만, 그 이미지는 미니멀리즘의 격자를 반복한 것은 아니라 할지라도 복잡한 상황을 폭로하고자 했던 후기의 사진작업을 예고했다. 본 연구 논문의 3.1.1에 이와 관련된 내용을 살펴볼 수 있다.



작품51: <Trucks>, 60x40cm(each), 2022, 피그먼트 프린트

이후 2022년의 <트럭 Trucks>시리즈는 조금 더 무게감을 시각적으로 감각할 수 있도록 하기 위해 있는 그대로의 트럭을 촬영하여 보여주고자 했다. 사진 속 트럭의 모습들은 정적이고 마치 초상과 같이 보이게 촬영되었다. 하지만 자세히 살펴보면 트럭의 바퀴에 움직임의 잔상이 남아 있어 트럭은 끊임없이 이동 중이고, 어딘가의 흔적을 여기저기로 옮기는 움직임은 현재 진행형, 현재 일어나고 있는 사건임을 알아차리게 하는 장치가 된다.

4.3.3 경험되는 무게

연구자는 <트럭들 Trucks> 작업을 통해 지역의 흔적들이 이곳저곳으로 옮겨지는 과정을 흥미롭게 관찰했다. 이는 바위나 오래된 역사적 시간의 흔적들이 흩어지며 새로운 순환이 일어나는 것과 같았다. 2017년부터 이미지를 축적해 왔고, 이를 어떻게 보여줄지 고민하는 과정에서 바위나 모래, 흙이 담고 있는 무게감을 책이라는 조각적 오브제로 표현하기로 했다. 당시 책을 만드는 작업을 병행하고 있었기에 자연스럽게 연관되었고, 책의 페이지 한 장 한 장에 무게를 실어 다 읽었을 때의 무게감과 시간이 축적되는 신체적 감각을 전달하고자 했다.



작품52: <Trucks>, 23.2x29.7x3cm, 2018, 피그먼트 프린트 하드 커버 북

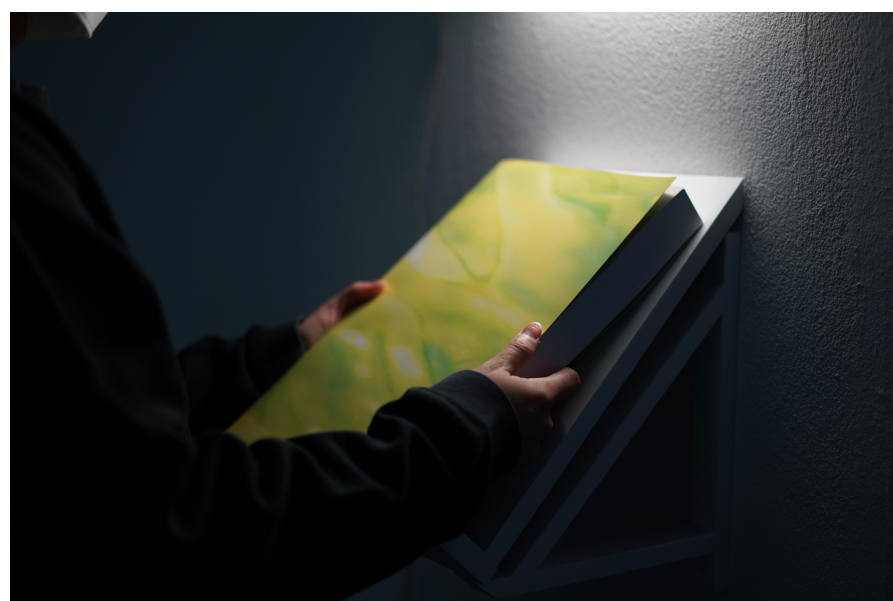
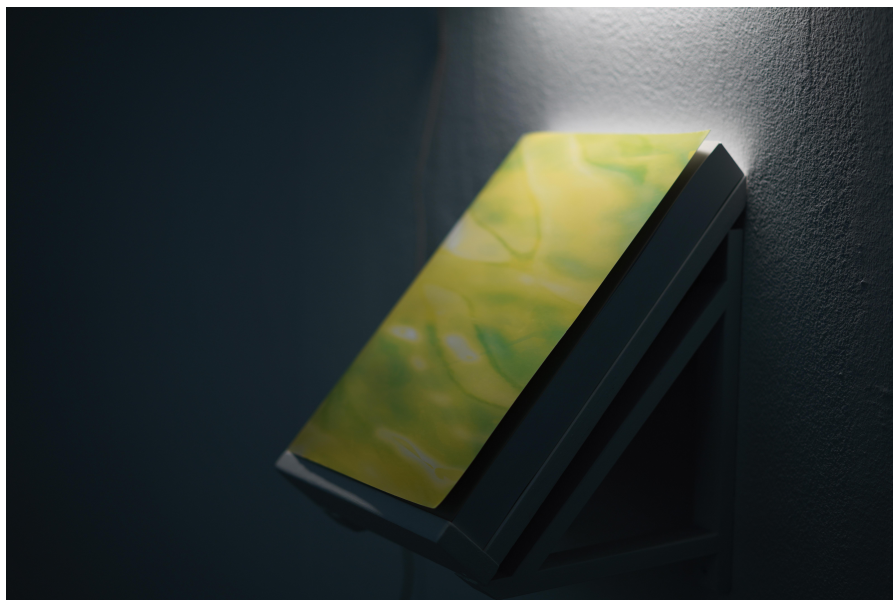
2018년에 처음 만든 책 형태의 조각 (작품52)<트럭들 Trucks>(2018)는 A4용지 크기보다 가로 길이가 조금 더 큰 크기로 제작되었고, 200여 페이지로 구성했는데, 페이지 수와 책의 크기로 인해 무게가 꽤 나가는 무거운

책이 만들어졌다. 많은 사진 작업을 하는 작가들이 만드는 사진집과 같이 이미지의 선명도와, 이미지를 감상하는데 방해를 주지 않을 정도의 반사도를 고려하여 내지 종이를 선택하다 보니 너무 가볍지 않고, 중량감이 있는 종이 종류를 선택하여 책을 제작하게 되었다. 이러한 과정은 책 형태의 조각이 무게감이 나가게 되는 중요한 요인이 되었다.

책에는 트릭의 이미지들 외에 텍스트로 설명된 구체적인 내용은 일체 삽입하지 않았다. 감상하는 감상자가 책을 넘기면서 얻게되는 시각적 정보는 이미지 정보로 최소화하고, 신체적으로 감각하는 것에 더욱 집중하길 바랬기 때문이다. 신체적 감각은 연구자의 작업에서 도시 풍경에 잠재된 힘을 감지하는 중요한 감각 경험이다. 도시의 특정 풍경 속에 들어가 연구자가 직접 신체로 감각하며 그 변화의 근원을 감지하며 느꼈던 압도적인 경험을 감상자에게 무거운 무게로서 치환하여 경험할 수 있게 하였다.

청주 예술 창작 스튜디오에서 작업한 (작품53)<도시의 요소들 Urban Material>(2021)에서는 그동안의 데이터를 분류하여 도시를 구성하는 요소들(사람, 돌, 나무, 패브릭 등)로 구분한 뒤 두께감 있는 책을 만들었다. 이 책들은 역시 무게감을 체감할 수 있게끔 설치하여 사람들에게 직접 감상하게 했는데, 기존의 책 작업과는 다르게 책의 크기와 똑같은 크기의 벽 선반에 책을 비치하여 책을 들어야지만 감상할 수 있는 방식으로 전시함으로써 책을 처음 들었을 때의, 순간의 둔탁한 무게감을 통해 예상치 못한 순간에 생경한 풍경을 마주했을 때 발생된 풍경의 아우라와 같은 충격을 전달하고자 했다. 책장을 넘기는 행위는 단순히 다음 페이지로 넘어가는 기능적 동작을 넘어서, 신체적, 철학적 차원에서 다양한 의미를 지니고 있다. 신체적 차원에서, 책장을 넘기는 행위는 독자의 손끝에서 느껴지는 종이의 질감, 책의 무게, 페이지의 두께 등을 통해 촉각적 경험을 제공한다. 이 경험은 전자책과 차별화되는 종이책만의 독특한 물리적 감각을 느끼게 한다. 각 페이지는

시간의 한 단면을 나타내며, 책을 읽어 나가는 과정은 시간의 경과를 상징한다.



작품53: <도시의 요소들 Urban material>, 36.4x25.7x4cm, 2021, 462페이지 피그먼트 프린트 북

책의 형태를 활용한 작품은 현대미술에서 종종 등장했다. 멜 보크너(Mel Bochner)¹⁶⁰⁾는 <미술로 보일 필요가 없는 종이 위의 작업 드로잉과 그 밖의 다른 시각적인 것들 Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art>이라고 부른 전시에서 100여 개가 되는 그의 드로잉들을 네 권의 파일 노트에 끼워 각각 조각 받침대 위에 올려 놓았다. 관람자는 책을 읽는 독자가 되었고, 능동적으로 참여해야 했다. 전시는 신체적으로나 정신적으로나 화랑을 방문한 사람들에게 불편함을 주었는데 이는 드로잉들을 해석하기 위해 많은 시간이 필요했고, 불편한 자세로 관람해야 했으며, 한편으로는 그것들이 과연 속고할 만한 미술 작품이었는가, 아닌가에 대한 불확실함 때문이었을 것이다. 지금에서 회고해 본다면 그들은 ‘미술’을 구성하는 것이 사진이나 사물이 아니라 전시 그 자체 또는 전시에 대한 그들의 경험이었음을 깨달았을 것이다. 1966년에 열린 이 전시는 개념 미술의 도래를 알리는 획기적인 사건이었다.¹⁶¹⁾

앤디 워홀(Andrew Warhol)¹⁶²⁾이 자기가 속한 사회의 이미지와 오브제를 감정에 지배되지 않고 제시한 시도가 활발히 일어나던 시기에 에드 루샤(Edward Ruscha)¹⁶³⁾는 <26개의 주유소 Twentysix Gasoline station>이라는

160) 멜 보크너(Mel Bochner, 1940~)는 1960~70년대 뉴욕 개념미술 형성의 선도적 작가로 평가된다. 회화가 점차 시대에 뒤떨어진 것으로 여겨지던 시기에, 그는 에바 헤세(Eva Hesse), 도널드 저드(Donald Judd), 로버트 스미슨(Robert Smithson) 등과 함께 추상표현주의와 전통적 구도를 탈피하려는 새로운 세대의 흐름을 형성했다. 특히 언어를 시각 영역에 도입한 그의 혁신적 시도는 하버드대 미술사학자 벤자민 부클로(Benjamin Buchloh)로 하여금 1966년 전시 <Working Drawings>를 “아마도 최초의 진정한 개념미술 전시”라고 평가하게 했다. (<http://www.melbochner.net/> 참조)

161) 토니 고드프리, 『개념미술』, 전혜숙 역, 한길아트, 2002, p.116

162) 앤디 워홀(Andy Warhol, 1928 - 1987)은 미국의 팝아트를 대표하는 예술가로, 1960년대 대중문화와 소비사회를 작품 속에 적극 도입해 고급 예술과 일상 이미지를 결합함으로써 현대미술의 경계를 확장했다. 캔벨 수프캔, 마릴린 먼로 등의 대량 생산된 소비재와 유명 인물을 소재로 삼아 예술의 대중적 과급력을 극대화하였으며, 회화, 실크스크린, 영화, 사진 등 다양한 매체를 활용하여 소비문화, 명성, 이미지 재생산 등 현대 사회의 본질을 드러낸 선구적인 인물로 평가된다. (<https://www.warhol.org/> 참조)

163) 에드 루샤(Ed Ruscha, 1937~)는 로스앤젤레스를 기반으로 활동한 미국 미술가로, 1960년대 이래 회화, 드로잉, 프린트, 사진, 책 출판 등을 통해 미국 서부 문화와 도시경관을 시각화 해왔다. 특히 글자와 단어를 캔버스나 이미지의 요소로 적극 활용하여, 언어가 갖

제목의 첫 작품을 발표한다. 로스엔젤레스와 오클라호마 시티 사이에 있는 26개의 주유소 사진을 보여주는 책이었다. 그는 이것은 ‘사실들’의 수집이며 ‘레디메이드’를 수집한 것과 같다고 말했다. 그 이후 (도판29)<다양한 작은 불꽃들과 우유 Various Small Fires and Milk>(1964)는 제목 그대로 여러 개의 작은 불꽃과 한 잔의 우유 사진으로 만들어진 책이다. 개별적 번호가 매겨지지도 않았고, 전통적인 미술가의 책과는 다른 형태였다. 이것은 단지 책이었다. 이 책들이 흥미를 이끌었던 것은 그것들을 보는 행위, 선택하는 행위, 그리고 보여주는 행위를 제시할 뿐 아니라 암시적으로 그러한 행동들에 관한 것이기 때문이다¹⁶⁴⁾

연구자의 경우에도 조각으로서 책을 하나의 오브제로 해석했다. 연구자는 책의 종이를 넘기며 읽는 ‘문학적 행위’¹⁶⁵⁾를 실행하는 것은 유지하되, 이 행위를 관객이 실행하면서 체감하는 양손에 실리는 무게를 중요한 요소로 생각하였다. 이러한 신체적 경험은 예술의 다른 분야에서도 발견된다. 리처드 세라는 조각에서 물질성, 신체성, 시간성을 강조하며 미니멀리즘의 한계를 확장하였다. 그의 작업은 조각이 공간과 신체의 관계를 재정립하는 과정으로 발전하였으며, 현대 조각 예술의 새로운 방향을 제시하였다.¹⁶⁶⁾ 이처럼 책장을 넘기는 행위는 신체적 경험과 시간의 흐름, 공간과의 상호작용에 깊은 연관성을 지닌다. 이는 예술과 일상에서의 경험이 어떻게 우리의 인식과 감각에 영향을 미치는지를 보여주며, 새로운 방식으로 세계를 바라보는 기회를 제공한다.

는 상징성과 의미 변화를 탐구했으며, 광고, 영화 타이틀, 대중잡지 등의 시각 언어를 차용함으로써 일상적 이미지를 예술적 문맥으로 재배치하였다. 그의 작업은 미니멀리즘, 팝아트, 개념미술 등과 교차하는 독자적 특질을 지니며, 현대 이미지 문화와 시각 언어의 변화를 반영하는 선구적 업적으로 평가받는다. (<https://www.moma.org/> 참조)

164) 토니 고드프리, 『개념미술』, 전혜숙 역, 한길아트, 2002, p.97

165) 위의 책, p.100

166) 헬 포스터, 이영욱, 조주연, 『실재의 귀환』, 최현희 역, 경성대학교 출판부, 2003, p.99



(왼) 도판28: 멜 보크너, <미술로 보일 필요가 없는, 종이 위의 드로잉 작업과 그 밖의 다른 시각적인 것들 Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art>, 1966 (오) 도판29: 에드 루샤, <다양한 작은 불꽃들과 우유 Various Small Fires and Milk>, 1964

이후 연구자의 개인전 <무계의 미래>(2022)에서는 책을 직접 들고 체험하게 하는 대신, 시각적으로만 경험하게 하는 방식을 시도했다.

이지숙의 <무계의 미래>(2022)는 손에 잡히지 않는 조각을 선보였다. 그는 ‘무계’를 조각의 존재 조건으로 보고 그것이 사라진 상황을 조각으로 제시했다.¹⁶⁷⁾

167) 진혜윤, 「비평의 부재 속에 부활한 ‘오늘의 조각’」, 『미술세계 9월호』, 2022.

감각이란 쉬운 것, 이미 된 것, 상투적인 것의 반대일 뿐만 아니라 ‘피상적으로 감각적인 것’이나 자발적인 것과도 반대이다. 감각은 주체로 향한 면이 있고 대상으로 향한 면도 있다. 차라리 감각은 전혀 어느 쪽도 아니거나 불가분하게 둘 다이다. 감각은 현상학자들이 말하듯이 세상에 있음이다. (중략) 결국은 동일한 신체가 감각을 주고 다시 그 감각을 받는다. 이 신체는 동시에 대상이고 주체이다. 관객으로서 나, 나는 그림 안에 들어감으로써만 감각을 느낀다. 그럼으로써 느끼는 자와 느껴지는 자의 통일성에 접근한다.¹⁶⁸⁾ 질 들뢰즈가 감각의 논리에서의 회화는 곧 연구자에게 도시 공간의 변화 현장에 적용된다. 절대적인 풍경에서 감지한 근원적 실체는 감각적으로 체험되고 시각적으로 드러나도록 구성되며, 이는 무게와 물질성을 활용해 표현된다.

다음은 연구자가 작성한 <무게의 미래>(2022)의 전시 서문이다.

무게를 경험한다는 것은 실체를 확인하는 것과 같은 것이다. 우리는 삶을 둘러싸고 있는 모든 실체들을 무게로서 체감하고 살아가고 있을까?

이 전시는 지난 개인전 <빠르고 무거운 것>(2021)의 후속 전시로 ‘무게’에 관한 이야기이다. <빠르고 무거운 것>(2021)은 ‘속도감’이 대상과 주체, 상황에 따라 다르게 느껴지거나 여러 속도감이 동시에 감지되었던 경험들을 토대로 그래픽, 사진, 빛의 움직임 등을 통해 다양한 속도감이 존재하는 공간으로 전시장을 구성하였다. 지난 전시에서 시시각각 달라지는 삶의 환경과 그에 따른 변화의 속도를 따라가면서 발생된 인지부조화의 상황들. 그리고 작업을 하는 과정에서 더욱 심해진 현실과 가상의 괴리감으로 인한 부작용과 관련된 이야기를 했다면, 이번 전시를 준비하는 과정에서는 그런 부작용

168) 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, 하태환 역, 민음사, 2008, p.48

을 해소하기 위해 그 원인을 밝히는 것에 점차 집착하게 되었고 무게적 속성에서 그 원인을 발견하고자 했다. 이번 전시 <무게의 미래>(2022)에서 ‘무게’는 실체가 없는 것 혹은 가상을 실제로 경험하게 하는 감각을 말하는데, 실체가 있는 것의 무게는 체감이 가능하더라도, 실체는 없지만 물리적으로 실재하는 것의 무게감은 어떻게 체감할 수 있는가, 혹은 체감해야 하는가 하는 물음을 시작으로 작업을 구성하게 되었다.

‘무게의 경험’은 사라질 수 없다. 다만 다른 것으로 전환되어 경험될 수 있을까?

신체가 무력하고 고립되게 느껴지는 경험을 갑자기 겪게 되는 경향이 있다. 나로서는 가족의 부재라던가, 전염병으로 인해 외부 활동이 제한되거나, 도시에서 거대한 규모로 파괴되는 풍경을 마주하게 되거나 하는 상황들을 예로 들 수 있겠다. 그런 상황을 맞닥뜨리게 되면 몸이 천근만근 무겁게 느껴지거나, 붕 뜬 것처럼 내 몸의 무게감을 가늠하는 게 어렵기도 했다.

이런 상황들로 신체는 더욱 고립되어 가는 와중에 현실 공간에서의 활동은 실재와 유사한 경험을 할 수 있는 가상공간¹⁶⁹(혹은 Metaverse. 그리고 그와 관련된 모든 콘텐츠들, Life-Logging, Augmented Reality, Mirror World, Digital Twin, Virtual Reality 등)에서 가능해지고 있었다. 최근 몇 년간 이런 콘텐츠들이 급격히 성장했고 많은 사람들이 그 변화하는 환경과 공간에 적응해 갔다. 다만, 한계가 가늠되지 않는 무궁무진한 정보와 유희, 시공간을 넘나드는 경험에 모든 감각이 집중된 듯했지만, 실제로 신체가 감각하고 있는 것은 가상공간을 경험할 수 있게 하는 납작하고 얇은, 손에 쥐어진 스마트폰의 무게뿐이었다.

다른 감각들보다도 시각적으로 ‘보는 것’에 치중된, 달라진 경험의 방식에 맞춰 ‘무게’ 또한 시각적으로 경험이 가능한지 확인해 본다. ‘실재’를 증명하

169) 시뮬레이션이 완벽한 이미지를 공간적 환경에 제공하는 경우 가상현실이라고 일컫는다. ‘가상’이라는 표현은 눈에 보이는 형식으로 존재하지는 않지만, 실제 존재하는 것에 버금가는 영향력을 발휘할 때 사용된다.

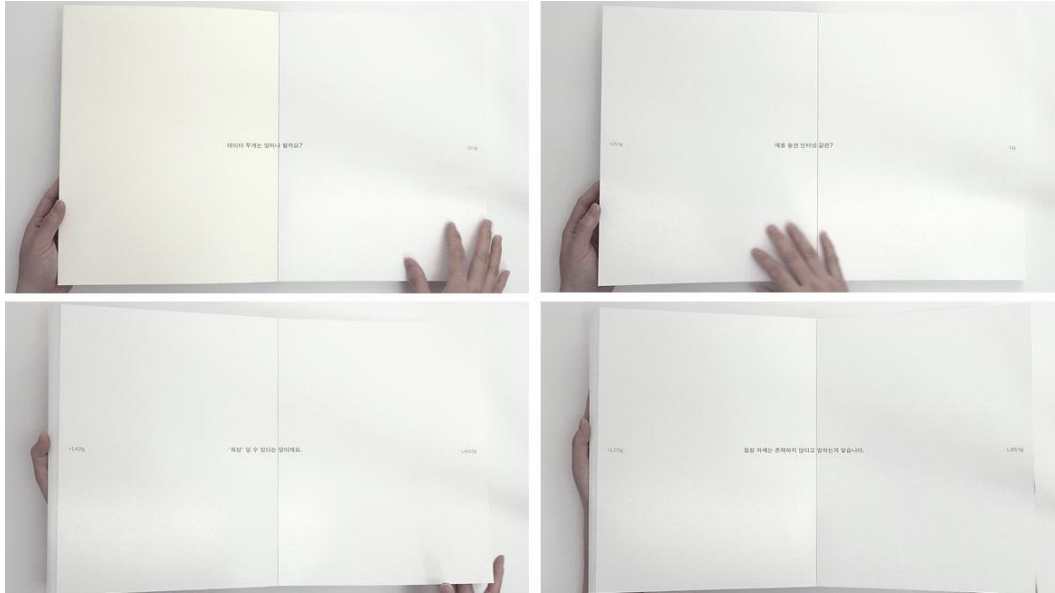
는 ‘무게’를 다른 감각으로 전환하더라도 ‘실체’를 가늠할 수 있는지에 관한 이야기로 이어간다.¹⁷⁰⁾

들뢰즈, 가타리에 따르면 ‘가상성’은 실재성의 ‘아래에서 존재subsist’하거나 실재성에 내재하게 된다고 한다. 실재의 세계에서 일어나는 것을 가상세계에서 그대로 구현하거나 완벽하게 재현하는것은 즉 가능하지 않다는 것이다.¹⁷¹⁾이러한 점에서 연구자는 그 불가능을 전환하기 위한 지점으로 ‘무게’에 착안하였다. 실재를 체험하는 것은 여러 감각이 작용되지만 가상세계에서 활발히 진행된 시각, 청각 등과 다르게 무게는 실재의 무게를 그대로 재현하기 어렵고 그로 인한 구현의 어려운 점이 발생한다는 것이다. 연구자는 실재 경험되는 무게와 관념의 무게가 동시에 존재하는 대상으로서 오브제인 ‘책’을 조각의 개념으로 가지고 왔으며 관객이 직접 책을 들어 무게를 감각하도록 기회를 제공하기도 하고, 실재의 무게와 관념적 무게에 대한 내용을 영상 작업으로 선보이며 실재에 관한 무게에 대해 다방면으로 고민하였다. (작품54)<데이터의 무게 The weight of data>(2022)에서는 낱장의 무게만이 인쇄되어 있는 책을 우측에서 좌측으로 넘기는 영상 위에 ‘데이터(data)의 무게’에 대해 이어진 불특정 다수의 대화 내용이 자막으로 등장한다. 실제로 한 인터넷 커뮤니티¹⁷²⁾에서는 ‘데이터의 무게’를 다룬 유튜브의 한 영상을 토대로 커뮤니티의 회원들이 댓글을 달아 대화를 이어나가며 그에 대한 토의를 나눈 기록을 발견할 수 있었는데 그 대화 내용이 매우 가벼우면서도 때로는 중요한 논의를 제시하기도 하였다. 주요 내용 중 몇 문장을 소개하자면 다음과 같다.

170) 이지숙, 이지숙 개인전 <무게의 미래> 작가글, art space55, 2022

171) 브라이언 마수미, 『천개의 고원 사용자 가이드』, 조현일 역, 엔폴드, 2005, p.66

172) <https://gamecodi.com/> 2024년 현재, 해당 게시물은 삭제되어 확인할 수 없는 상태이다.



작품54: <데이터의 무게 The weight of data>, 00:07:59, 2022, 영상 스틸 이미지

‘데이터 무게는 얼마나 될까요?’,
 ‘인터넷이라는 것은 전파장으로 이루어져 있는 유리수와는 다른 무리수,
 허수, 가상의 공간이기에’,
 ‘전자도 질량이 있습니다. 엄청 적을 뿐..’
 ‘우주적 스케일로 보면 인간도 완전 무시해도 좋을 만큼의 질량 수준이죠’
 ‘운동에너지는 어디로 사라져 버린 걸까요?’
 ‘질량이란 건 에너지로부터 자유롭지 않다는 말이 됩니다.’
 ‘즉 ‘허상’일 수 있다는 말이에요.’
 ‘어떠한 속성의 결합이든 상관없이 그 본질은 변하지 않는 상태로 남아
 있는 게 에너지 형태이니, 에너지보존의 법칙이 성립되는 것일 테구요.’
 ‘현재로서는 빛의 질량을 0으로 생각하고 있는 게 맘이 편하겠네요’



작품55: <Slow Book>, 33x25.7cm, 2022, 180페이지의 피그먼트 프린트 북

전시장에는 영상에 활용된 책인 (작품55)<느린 책 Slow Book>(2022)이 함께 전시되었으나 기존과는 달리 책을 직접 감상자가 들고 책장을 넘기며 볼 수 없도록, 전시장 창문 밖에 좌대 위에 설치하였다. 마치 박물관의 유물 처럼 눈으로만 그 존재를 확인하고 의미를 가늠할 수 있게 하는 전시 방식과 같이 말이다. 이것을 통해 눈으로 보는 이미지와 실제 연구자가 제시하는 내용에 담긴 정보의 충돌, 즉 인터넷의 무게가 존재하더라도 거의 허상에 가까울 정도로 작은 수치라는 점과 실제 책이 주는 시각적 무게감의 상충된 효과를 통해 감각을 더 예민하게 반응시키고자 했다.



작품56: <무게의 미래 The future of weight>, 가변크기, 2022, 전시 설치 이미지



작품57: <무게의 미래 The future of weight>, 태블릿에 재생하는 EPUB파일 중 페이지

연구자는 (작품56)<무게의 미래 The future of weight>(2022)를 통해 연구자의 도시 재개발 풍경의 축적된 이미지들과 먼저 만들어진 작업을 다시 재현하여 구성하는 과정을 통해 차츰 더 가상에서 경험하는 여러 행위와 닮아

가는 양상을 보여준다. 이 작업은 (작품53)<도시의 요소들 Urban Material>(2021)을 제작하는 과정에서 생성된 EPUB파일¹⁷³⁾을 아이패드의 전자도서(eBook)를 읽을 수 있는 도서 어플(App)에 넣어, 사람들이 화면을 터치해 페이지를 넘기며 감상하도록 설계되었다. 이 방식은 전통적인 책의 익숙한 행위나 물리적 무게를 느끼지 못하는 행위를 의도적으로 유도한다. 이때 화면 터치로 넘기며 전달되는 이미지들은 도시 재개발 현장에서 발견된 다양한 물질들을 기반으로 구성되었으며, 연구자가 현장에서 감각한 잠재된 힘과 변화의 근원을 연상시키는 요소들로 채워져 있다. 이를 통해 관객은 이미지 속에서 시각적으로 느껴지는 무게감을 체험하며, 도시 공간에서의 변화와 그 이면에 자리한 힘을 간접적으로 경험하게 된다. 이 과정에서 디지털 이미지의 축적과 재현은 단순히 시각적 경험에 머물지 않고, 관객에게 무게감을 시각적으로 체험할 수 있는 가능성을 제안한다. 가상현실에서 신체는 실제의 물리적 무게를 체감할 수 없으나, 연구자의 작업은 디지털 표면과 이미지가 시각적으로나 감각적으로 무게를 느낄 수 있는 실체로 작동할 수 있는지에 대한 물음을 던진다. 특히, 디지털 화면의 이미지를 통한 단순한 비물질적 재현을 넘어, 시각적, 경험적 심상을 통해 무게감과 물질성을 관객의 감각 안에 새긴다. 결과적으로, 연구자는 가상성과 물질성이 결합된 디지털 이미지가 단순히 재현된 가상이 아니라, 실체로서의 무게를 시각적으로 느끼게 할 수 있는지 실험하며, 이를 통해 관객에게 새로운 지각적 경험을 제안하고 있다.

연구자의 작업은 물리적 무게와 관념적 무게의 상충을 통해, 도시 풍경과 같은 공간 속에서 감지되는 잠재된 힘을 시각적으로 구체화하려는 시도이다. 특히 데이터의 무게를 소재로 한 작업은 인터넷 세계를 일종의 가상공

173) EPUB(electronic publication)은 국제 디지털 출판 포럼(IDPF, International Digital Publishing Forum)에서 제정한 개방형 자유 전자서적 표준이다. EPUB는 2007년 9월 이전에 있던 오픈 eBook 표준을 대체하기 위해 국제 디지털 출판 포럼에서 공식 표준으로 채택되었다.

간으로 인식하고, 그 세계의 무한한 가능성과 확장성에 대비되는 가벼운 무게감을 강조한다. 이는 도시 풍경에서 연구자가 경험한 상충되는 상황들과 연결되며, 그 속에서 드러나는 변화를 유발하는 보이지 않는 잠재적 작용을 관객이 감각적으로 체험할 수 있도록 유도한다.

결국, 연구자의 작업은 단순히 가상과 실재의 대립을 드러내는 것이 아니라, 공간과 물질의 경계를 탐구하며, 가볍지만 무거운, 그리고 가시적 형태로 고정되지 않는 잠재적 힘을 구현하려는 실험이다. 이 과정에서 감각적 경험을 통해 스쳐 지나갈 수 있는 장면들이 새로운 의미를 지닌 공간으로 전환되고, 관객은 이를 통해 도시 풍경 속에서 작용하는 다층적인 변화의 원동력과 상호작용할 수 있게 된다.

V. 결론

예술은 객관적 사실을 단순히 복제하거나 반영하는 것이 아니라, 이를 새롭게 연결하고 재구성함으로써 기존의 세계를 확장하고 전환하는 창조적 행위이다. 객관적 사실이란 이미 존재하는 사물, 현상, 혹은 정보를 의미하지만, 예술은 이를 여러 방향으로 전환하고 재구성하여 새로운 맥락 속에서 의미를 부여한다. 이러한 과정은 그것이 존재하는 방식과 인간이 그와 맺는 관계를 탐구하는 데 중점을 둔다. 이를 통해 예술은 이전에 경험하지 못한 감각적, 개념적 세계를 열어가며, 인간과 외부 세계 사이의 관계를 새롭게 조명하고 확장할 수 있는 가능성을 제공한다. 본 논문은 도시 풍경, 특히 재개발 및 재건축 공간의 가시적 표면 너머에 존재하는 무형의 대상을 감각적 경험, 신체적 자각, 시각적 인지, 그리고 사유를 통해 잠재적 힘이 존재하는 공간으로 인식하게 된 과정을 탐구하였다. 본 연구에서는 이를 본인 작품의 이론적 기반과 제작 과정을 중점적으로 분석하였다.

이를 위해 연구자는 리오타르의 숭고 개념을 활용하여 도시가 인간의 감정을 압도하고 양가적 감정 상태를 유발하는 방식을 분석하였다. 특히, 도시 재개발 풍경이 단순히 파괴와 재건의 공간이 아니라, 그 안에 잠재된 시간성과 역사성을 통해 과거와 현재, 미래가 공존하는 복합적 층위를 담고 있다는 점을 드러냈다. 또한, 메를로-퐁티의 현상학적 지각 이론을 통해 도시 공간에서 경험된 신체적 감각으로 어떻게 도시 풍경이 철학적, 미학적 공간으로 전환되는지 설명하며, 신체적 경험이 인간과 도시 사이의 관계를 재구성하는 중요한 매개임을 제시하였다.

베르그손과 들뢰즈의 잠재성 개념은 이 논문에서 중요한 철학적 기초로 작용했다. 베르그손은 물질과 생명의 상호작용을 통해 현실 속에서 끊임없이 생성

되고 변화하는 잠재적 힘을 강조하였으며, 이러한 개념은 들뢰즈의 철학적 틀에서 확장되었다. 들뢰즈는 차이와 반복을 통해 잠재성이 실재 속에서 창조적으로 발현되는 방식을 설명하였으며, 연구자는 도시 재개발 풍경에서 이 잠재적 힘이 어떻게 드러나는지를 분석하였다. 특히, 잠재적 힘이 물리적 형태로 고정될 수 없는 비물질적 에너지로 존재하며, 이를 시각적으로 구현하기 위해 매체 표현을 활용하는 것은 본 연구가 해결하려는 중요한 문제였다.

연구자의 작업은 도시 재개발과 폐허의 미학적 주제를 다룬 선행작가들의 시도와 연결되면서도 이를 개인적 경험과 감각과 지각으로 확장하여 독창적인 시각적 해석을 제시한다. 안드레아스 구르스키의 거대한 스케일 표현은 연구자가 도시 재개발 풍경의 변화 순간을 포착하는 캡처링 기법과 연결되며, 변화하는 도시의 잠재적 에너지를 강렬하게 드러낸다. 올라퍼 엘리아슨이 색채와 물질성을 활용해 자연과 도시의 경계를 탐구한 작업은 연구자의 <네온 Neon> 시리즈에서 형광빛 소재를 사용하여 도시의 잠재적 에너지를 표현하는 방식과 유사한 접근을 보인다. 로버트 스미스슨의 순환적 시각은 연구자가 도시를 단순히 소멸의 공간으로 보지 않고 파괴와 재건이 반복되며 다층적인 시간성과 역사성을 내포한 공간으로 해석하는 데 영향을 미쳤다. 금혜원의 작업이 도시 재개발 공간에서의 상실감을 상징적으로 표현했다면, 연구자는 이를 개인적 경험과 결합해 공간을 심리적·정서적 사유의 장으로 확장했다. 정지현이 강렬한 색채를 통한 물리적 개입으로 도시 재개발 풍경을 기록했다면, 연구자는 PVC 비닐과 같은 인공적인 재료를 설치하여 도시와 자연의 대립적 조화를 시각화하는 접근을 보여준다. 모토다 히사하루가 도시의 랜드마크를 자연 속 폐허로 변환시키며 인간 활동과 자연의 충돌을 표현한 방식은, 연구자가 도시 풍경에서 소멸과 생성을 대비하며 잠재된 에너지를 시각화하는 작업과 맞닿아 있다.

연구자는 다양한 매체와 방법론을 통해 도시 풍경의 복합적이고 다층적인 의

미를 탐구하였다. 초기의 사진 작업은 도시 풍경의 물리적 형태와 변화 속에서 상실과 재건의 모습을 담아내는 데 중점을 두었다. 이후 조각과 설치 작업으로 확장하여 관객이 물리적 공간과 잠재적 세계를 신체적으로 감지할 수 있는 범위를 넓혔다. 더 나아가 가상의 그래픽 이미지를 매체로 활용하여 물질적 한계를 초월하는 시도를 통해, 비물질적 에너지가 현대 사회에서 어떻게 감각될 수 있는지를 탐구하였다. 이러한 작업은 도시의 변화와 내재된 힘을 단순히 기록하는 것을 넘어, 관객으로 하여금 도시를 다각적이고 확장된 시각으로 재인식하도록 제안하는 데 초점이 맞춰졌다.

잠재된 힘이라는 개념은 개인적 경험에서 출발하기에 다소 주관적이고 모호한 성격을 띠 수 밖에 없다. 그러나 이러한 모호성은 반드시 한계로 간주되지 않는다. 오히려 이는 시각예술에서 중요한 가능성의 영역으로 이해될 수 있으며, 예술은 이러한 모호한 감각을 실제화하는 고유한 역할을 수행한다. 시각예술은 언어나 논리로 설명하기 어려운 감각적, 정서적, 또는 잠재적 경험을 가시화함으로써 경험의 지평을 확장한다. 이러한 과정을 통해 예술은 개인적 경험을 공유 가능한 형태로 전환시키고, 관객으로 하여금 자신의 경험과 연결될 수 있는 공간을 제공한다. 스쳐 지나갈 수 있었던 장면도 감각적 경험과 재해석을 통해 단순한 풍경이 아닌 의미 있는 공간으로 새롭게 드러날 수 있다. 이는 잠재된 힘의 구현을 통해 이루어지는 예술적 전환의 본질을 보여준다. 특히, 이러한 잠재성은 연구자에게 일상을 낫설고 평상시와는 다른 감각을 일깨우며, 익숙했던 풍경을 새로운 시각으로 바라보게 한다. 잠재된 힘을 형태와 매체를 통해 구현하는 것은 비물질적 에너지를 시각적으로 구체화하는 과정으로, 이는 연구자가 해결하려는 중요한 문제이자 시각예술의 본질적 가능성을 탐구하는 과정이다. 이렇게 잠재된 힘의 구현은 단순한 표현의 한계를 넘어 새로운 인식과 감각적 통찰을 가능하게 하며, 예술의 본질적인 역할을 증명하는 중요한 예가 된다.

결론적으로, 연구자의 작업은 도시 재개발의 물리적 변화와 그 과정에서 발생하는 감정적 경험을 바탕으로 도시 풍경을 새로운 차원에서 재해석하며, 그 안에 숨어 있는 잠재된 에너지를 드러내는 작업이다. 이는 흐름 속에서 포착된 순간을 통해 지속적인 변화와 잠재적 가능성을 제시하며, 도시의 변화를 넘어선 깊은 시간성과 공간성을 포착하고자 한 예술적 시도로 이어졌다. 이러한 접근은 물질과 비물질, 정지와 흐름의 경계를 탐구하는 현대 미술의 중요한 논의로 기여하며, 도시 풍경을 매개로 잠재된 힘을 시각적으로 구현하려는 실험적 시도로서 그 가치를 강조한다.

참 고 문 헌

단행본

- 가스통 바슐라르, 『공간의 시학』, 광광수 역, 동문선, 2003
- 김병선, 『이미지와 기억-이미지 개념의 철학사』, 새물결, 2017
- 노기영, 『뉴미디어와 공간의 전환』, 한울아카데미, 2017
- 니콜라 부리요, 『관계의 미학』, 현지연 역, 미진사, 2011
- 롤랑 바르트, 『현대의 신화』, 이화여자대학교 기호학연구소 역, 동문선, 1997
- 롤랑 바르트, 『밝은 방-사진에 관한 노트』, 김웅권 역, 동문선, 2006
- 메를로-퐁티, 『지각의 현상학』, 류의금 역, 문학과지성사, 2002
- 문찬·김미자·김선영·박혜경·이지희·정혜욱, 『기초조형』, 안그라픽스, 2012
- 발레리 줄레조, 『아파트 공화국』, 길혜연 역, 후마니타스, 2007
- 발터 벤야민, 『발터 벤야민, 사진에 대하여』, 에스터 레슬리 엮음, 김정아 역, 위즈덤하우스, 2015
- 발터 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품 사진의 작은 역사 외』, 최성만 역, 도서출판 길, 2022
- 백영서·강태웅 저 외 6인, 『재난과 감수성의 변화, 새로운 미 탐색』, 서해문집, 2023
- 브라이언 마수미, 『천개의 고원 사용자 가이드』, 조현일 역, 엔폴드, 2005
- 살럿 코튼, 『현대예술로서의 사진』, 권영진 역, 시공아트, 2019
- 실비아 마르틴, 『비디오 아트』, 안혜영 역, 마로니에북스, 2010
- 시몬 베유, 『일리아스 또는 힘의 시』, 이종영 역, 리시올, 2021

- 시몬 베유, 『중력과 은총』, 윤진 역, 문학과지성사, 2021
- 알로이스 이글, 『기념물의 현대적 승배』, 최병하 역, 기문당, 2013
- 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 박종원 역, 아카넷, 2005
- 안드레아스뵘·안드레아스 자이들러, 『매체의 역사 읽기』, 이상훈·황승환 역, 문학과지성사, 2020
- 에드먼드 버크, 『숭고와 아름다움의 관념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 김동훈 역, 마티, 2019
- 이경률, 『현대사진미학의 이해』, 사진마실, 2006
- 임마누엘 칸트, 『판단력 비판』, 백종혁 역, 아카넷, 2009
- 임마누엘 칸트, 『아름다움과 숭고의 감정에 관한 고찰』, 이재준 역, 책세상, 2005
- 장-라플랑슈·장-베르트랑 폰탈리스, 『정신분석사전』, 임진수 역, 열린책들, 2005
- 장-뤽 낭시 외 7인, 『숭고에 대하여』, 김예령 역, 문학과지성사, 2005
- 장 보들리아르, 『시물라시옹』, 하태환 역, 민음사, 2001
- 장-프랑수아 리오타르, 『포스트모던적 조건, 정보 사회에서의 지식의 위상』, 이현복 역, 서광사, 1992
- 장-프랑수아 리오타르, 『포스트모던의 조건』, 유정완·이삼출·민승기 역, 민음사, 1992
- 장-프랑수아 리오타르, 『The Inhuman: Reflections on Time』, 「Newman, The Instant」, Stanford University Press, 1992
- 질 들뢰즈, 『차이와 반복』, 김상환 역, 민음사, 2004
- 진경아, 『매체 미학과 영상 이미지』, 커뮤니케이션북스, 2014
- 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, 『테마 현대미술 노트: 1980년 이후 동시대 미술 읽기-무엇을, 왜, 어떻게』, 문혜진 역, 두성북스, 2011

- 진동선, 『사진해석학』, 눈빛출판사, 2022
- 폴 비릴리오, 『소멸의 미학』, 김경은 역, 연세대학교 출판부, 2004
- 플로랑스 드 메르디외, 『예술과 뉴테크놀로지』, 정재곤 역, 열화당, 2005
- 프란츠 카프카, 『변신, 시골의사』, 전영애 역, 민음사, 1998
- 황수영, 『물질과 기억 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』,
그린비, 2006
- 윤난지 엮음, 『현대조각 읽기』, 한길아트, 2012
- 윤혜정, 『인생, 예술』, 을유문화사, 2022
- 헬 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱·조주연·최현희 역, 경성대학교 출판부,
2003
- Zeki, S., 『Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain』, Oxford
University Press, 1999

국내외 학술지 및 정기간행물

- 김계원, 「하타케야마 나오야(畠山直哉)의 자연에 대한 사유와 사진이라는
대행자」, 『대동문화연구』 125, 2024
- 김석진, 「풍경의 발견과 풍경의 미학」, 『민족미학회 학술지』 Vol.11
No.1, 2012
- 김성호, 「베르그송, 들뢰즈의 철학에 내재한 가상현실」, 『프랑스학연구』
62, 2012
- 김소윤, 「금혜원, 도시(인)의 이중성」, 『월간 포토닷』 6월호, 2014
- 김재희, 「들뢰즈의 표현적 유물론」, 『철학사상』 45호, 2012
- 김창준, 「헤겔의 상징적 예술 형식에서 숭고 개념에 관한 연구 - 칸트, 리

- 오타르, 「지적과의 연관성과 차이를 중심으로」, 『대동철학』 91, 2020
- 김현호, 「안드레아스 거스키: 포토 스펙터클, 다시 쓰는 인류사」, 『아트인 컬처』 22년 5월호, 2022
- 남승석, 「<별새>, 1994년 서울과 폐허의 풍경」, 『한국영상학회논문집』 Vol.20, 2022
- 박상우, 「사진에서 영화로: 마레가 영화의 발명에 미친 영향」, 『AURA』 (30), 2013
- 박신화, 「메를로-퐁티의 『지각의 현상학』에 나타난 철학개념」, 『철학사상』 46호, 2012
- 배철영, 「리오타르의 뉴먼: 현시할 수 없는 것으로서 순간 혹은 사건」, 『철학논총』 제39집, 새한철학회, 2005
- 이숙진, 김주연, 김정연, 「설치미술에서 나타나는 체험공간에 관한 연구」, 『한국공간디자인학회 논문집』 6(2), 2011
- 이재원, 고경호, 「정동을 통한 장소의 사유와 경험의 공감각-로니 혼과 레이첼 화이트리드 작품 중심으로」, 『한국기초조형학회 기초조형학 연구』 제22권 제6호, 2002
- 임동욱, 「영화 탄생의 숨은 공로자, 마이브리지」, 『과학향기』, KISII 한국과학기술정보연구원, 2013
- 전혜숙, 「가상현실 기반의 뉴미디어아트 : 물질 혹은 비물질」, 『서양미술사학회 논문집』 34, 2011
- 정연심, 「올라퍼 엘리아슨(Olafur Eliasson)의 설치작품에 나타난 유사자연의 세계」, 『미술사연구』 24, 2010
- 진혜윤, 「비평의 부재 속에 부활한 ‘오늘의 조각」, 『미술세계 9월호』, 2022

- 천현순, 「디지털 사진의 미학적 특성 연구 -안드레아스 구르스키의 사진 작품을 중심으로」, 『독일 언어 문학』 44, 2009
- 최경묵, 윤예지, 김재진, 「정신분열병에서 양가감정의 의미와 적용 및 신경 기반」, 『대한조현병학회지』 12호, 2009
- Alberro, Alex, 「The Big Picture: Blind Ambition」, 『Artforum』, vol.39, no.5, 2001
- Christine Riding and Nigel Llewellyn, 「British Art and the Sublime」, 『The Art of the Sublime』, TATE Research publications, 2013
- EBU Technical Report 005, 「Information Paper on HDTV Formats」, Geneva: European Broadcasting Union, 2010
- Eliasson, Olafur, and Birnbaum, Daniel, 『Verklighetsmaskiner(Reality Machines)』, Moderna Museet, Stockholm, 2015
- Mani Tadayon, 「Andreas Gursky and the landscape of globalization」, Thesis, California State University, Northridge, 2015
- Philip Shaw, 「The modern sublime」, 『The Art of the Sublime』, TATE Research publications, 2013
- Ramachandran, V. S., & Hirstein, W., 「The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience」, 『Journal of Consciousness Studies』, 1999

국내외 학위논문

- 정지현, 『작가의 개입을 통한 도시공간 변화의 사진적 고찰』, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2017

웹사이트

- <https://aestheticamagazine.com/olafur-eliasson-expanding-environments-aestheticamagazine/> (2024년 11월 접속 확인)
- https://www.archiwik.org/index.php/Hotel_Palenque (2024년 11월 접속 확인)
- <https://holdsworth.works/info> (2024년 11월 접속 확인)
- <https://holtsmithsonfoundation.org/biography-robert-smithson> (2024년 11월 접속 확인)
- <https://gamecodi.com/> (2024년 현재, 해당 게시물 삭제로 확인 불가)
- <http://geonhi.com> (2024년 11월 접속 확인)
- <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/roni-horn> (2024년 11월 접속 확인)
- <https://www.keumhw.com/Blue-Territory> (2024년 11월 접속 확인)
- <http://www.melbochner.net/about/bio/> (2024년 11월 접속 확인)
- <https://www.metmuseum.org/exhibitions/becher> (2024년 11월 접속 확인)
- <https://www.moma.org/artists/5086> (2024년 11월 접속 확인)
- <https://olafureliasson.net/biography> (2024년 11월 접속 확인)
- <https://olafureliasson.net/artwork/green-river-1998/> (2024년 11월 접속 확인)
- <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003> (2024년 11월 접속 확인)
- <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459> (2024년 10월 접속 확인)
- <https://www.warhol.org/andy-warhols-life/> (2024년 11월 접속 확인)
- <https://www.who.int/europe/emergencies/situations/covid-19> (2024년 11월 접속 확인)

기타자료

이은주, 「보이지 않는 질서에 대한 미장센」, 이지숙 개인전 <의심스러운
여러 가지> 평론글, space291, 2018

이문정, 「일상의 기억, 그 미정(未定)의 순간들」, 이지숙 개인전
<메타포 Metaphor> 평론글, ART SPACE 수다,방, 2015

이지숙, 이지숙 개인전 <무계의 미래> 작가글, art space55, 2022

ABSTRACT

A Study on Visualisation of *Implicit Energy* Found in Urban Landscapes

-An Analysis Based Upon the Practice of Jisook Lee-

Lee, JI SOOK

Department of Fine Art

Sculpture Major

Graduate School of Sungshin University

The thesis aims to observe shifts in urban landscapes, especially places like redevelopment areas, from a microscopic point of view and investigate the logicity underneath a visualization of multifold layers of those changes through photography, video or installation as such media. Accordingly, the investigator, Jisook Lee, takes the *sublime* by Jean-François Lyotard, the phenomenology of perception by Maurice Merleau-Ponty and the *virtual*, developed by Gilles Deleuze and Henri Bergson, as a theoretical base for her argument. Also, the paper examines the existing works of art and philosophies of contemporary artists of this time to offer convincing rationales for her own visual works.

The researcher monitors urban scenes surrounding her daily life and re-illuminates these ordinary spaces through photography, video, a

nd installation. She pays particular attention to redeveloping and reconstructing places where destruction and reestablishment repeat among the several city spots. The huge mounds of soil deposits, rocks and a gush of wreckage make the researcher feel an inexplicable energy and a sense of presence. This thesis defines the seemingly present force, shapeless yet certainly perceptible, *Implicit Energy*, as mentioned in the title. The *implicit energy*, albeit revealed and detected during the survey, is an immaterial phenomenon unable to turn into a fixed physical state. Thus, embodying the energy in visual media has become a challenging issue the researcher has sought to achieve. Although the implicit energy sounds somewhat abstract, if it gains its appropriate appearance, it could alter a city from a structural environment to a multi-layered space, embracing diverse experiences, emotions and historical and temporal contexts.

The second chapter of the thesis underlines how urban landscapes have obtained conceptual grounds and art-historical value as a motif of artworks. Therefore, this section clarifies the process that the city sceneries have turned out to be one of the subjects of artistic creation and analyses how experiencing the sublime in the urban places triggers the overwhelming sensation in the cycle of destruction and reconstruction within the theoretical framework on the *sublime* claimed by Lyotard and Kant. Besides, it suggests supporting reasons from the phenomenology theory of Maurice Merleau-Ponty. The practice produced by the researcher has been influenced considerably by the course in which a superficial scene transforms itself into a psychologic

al place of an individual depending on the everyday experiences she encountered while walking through the reconstruction sites. By expressing the senses of loss, change and reproduction in her works, the researcher explores how those sentiments interact with the physical transition of a city. In order to explain the identity of the implicit force exposed when her actual experiences reflect over the urban redevelopment scenes, the study looks into *duration* (a theory of time and consciousness) by Bergson, who insisted that the *virtual* is inseparable from the creative movement of its actualization in which constant corresponding occurs between matter and livings. Images conveying the never-ending repetition of destruction and recreation have become a principal source of the practice by Jisook Lee. The shifts seem like an identical replay at a glimpse; however, they indeed display new meanings and aspects at each repetition. The pattern interrelates with a central idea of Difference and Repetition, a book by Gilles Deleuze. In this regard, the inconspicuous power discovered in those rebuilding sites includes not only a physical modification but varied layers of meanings and psychological and emotional responses of an individual. As a result, this philosophical stance justifies exploring the influence and significance of the invisible implicit power in Lee's artworks.

In the third chapter, the study reviews multiple works of contemporary art that unveil such conceptual themes—ambiguous interactions, borders and potentials—by depicting city landscapes in a daily environment with an uncanny yet intense sensitivity. Firstly, it deals with

h the works by Andreas Gursky, who presents overwhelming city a esthetics based on the concept of the *sublime* and Olafur Eliasson, who attempts to make sympathetic experiences through unfamiliarity provoked by his artificially represented nature in detailed reference t o an extraordinary impression brought by urban sceneries. Secondly, the investigation moves to deal with deserted places in a city to con template the extinction of matter occurring in the transitions of the r econstruction areas and the multi-structures of temporal and spatial dimensions pronounced during the devastation by providing several c ases, such as works by Robert Smithson, Hyewon Keum, Jihyun Jeo ng, and Hisaharu Motoda. Later, it analyses the sculptures by Roni Horn, which cross the borders in the interaction with the lapse of ti me and nature, to explore human memory and emotional responses e merging in ordinary city surroundings. Lastly, to delve into the disti nctions between materiality and immateriality caught in unfamiliar si tuations, the researcher herself experienced in the developing sites, L ee inspects how Anish Kapoor visually reconstructs the boundaries b etween the material and immaterial and the presence and absence by employing pigments.

The fourth chapter explains the background and structure of Jisook Lee's works; later, it looks closely at the specific working process of how Lee visualizes the *implicit energy* in the practical terms of disc erning potentiality and manifesting its power visually. As the first at tempt at visualizing the energy in the urban sceneries, Lee captures split instants. As she produces reversed images by applying the neg

ative effect on them to switch over daily scenes into unusual landscapes, the negligible sceneries attain new meanings. In the procedure, the dormant potential force reveals itself visually, and once disclosed, it enables the viewers to establish a new perspective of space and time. Hence, the energy, perceived but hidden, is realized in photographs that catch the disparate and absurd impression caused by the artificial contour of the reconstructing spots or in digital graphic works that function as a facade of senses continuously changing. These works refuse to remain as a representation of what is in sight. Instead, they offer the audience a different experience of perception by addressing the *implicit* over the surfaces of materials generated in the repetition of time and suggest the possibility of contemporary art, which explores tension intensified by changes of all sorts. The last chapter discusses the plausibility of perceiving nonexistent and immaterial senses when they manifest themselves in weight. The corporeal changes the researcher experienced are not understood simply as physical phenomena. Yet, they approach with the impact of profound power, deep, fundamental and enigmatic, which do not belong to the realm of human comprehension. The researcher intends to demonstrate this power through the connotation of weight. The weight is physical; at the same time, it represents the presence of the immaterial; moreover, it could imply certain potentiality. The sense of weight originating from bodily experiences brings about intense introspection on presence and existence. In addition, the researcher extends the spotlight of her study to the probability of replacing the sense of weight

with a visual experience. Acknowledged the interrelationship between physical weight and visual experience in a virtual realm, Lee searches over a threshold between the real and the virtual to portray the *implicit force*, whose tendency to change in-dwells, with the attitude as similar as sensuous experiences hover between a city landscape and its beyond. Her methodology progresses to catching on to a newly established relationship between space and material rather than simply focusing on a conflict between reality and virtuality. The visual works by Jisook Lee reinterpret kaleidoscopic urban landscapes, especially large-scale reconstruction and redevelopment areas, based on experiences, and she consistently has determined to portray the subtle energy she caught and its sense of presence with aesthetic elements. It is possible to grasp the process as an emotional response, rising when she accepts the unavoidable change of time befalling regardless of human desire and the force on the unknown dimension transcending the passage of time. As Lee discovers the *implicit energy* in city circumstances, the process may perform an existential self-searching journey based on personal experiences rather than a remote observation.

Throughout this exploration, the investigator not only tries to maintain varied open attitudes towards the landscape shifts in a city but also seeks the importance of accepting many inevitable fluctuations in life. Consequently, the thesis presents the belief that art plays a particular role in encouraging deep contemplation and expanding experiences in an awareness of everlasting flux.