



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

장 옥 희 교수 지도
박사학위 청구 논문

물질의 재생 : 폐기물의 변용과
생명력의 표현에 관한 연구

-본인의 작품을 중심으로-

2025

성신여자대학교 대학원
미술학과 조소전공
우 리 원 (吳麗雲)

물질의 재생 : 폐기물의 변용과

생명력의 표현에 관한 연구

-본인의 작품을 중심으로-

장 옥 희 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2025년 4월

성신여자대학교 대학원

미술학과 조소전공

우 리 원 (吳麗雲)

인 준 서

우리원의 박사학위 논문으로 인준함

2025년 7월

심사위원장 김성복 (인)

심사위원 장옥희 (인)

심사위원 陳輝 (인)

심사위원 홍지석 (인)

심사위원 조혜정 (인)

성신여자대학교 대학원

논문 초록

본 연구는 본인의 조각 작품을 중심으로 동시대 예술에서 폐기물이 어떻게 '변용(變容)'이 되고 어떻게 생명력을 표현하는지를 고찰하였다. 소비주의와 생태 위기가 중첩된 이 시대에서 폐기물은 다시 예술 시스템 안으로 호출되며 비판성, 상징성, 능동성을 지닌 창작 매체로 전환된다. 본 연구는 이론분석, 선행 연구 사례, 개인적인 예술적 실천 세 가지 측면을 통해 폐기물 예술의 다차원적 표현 구조를 구축하였다.

이론적 측면에서 아서 단토(Arthur Danto)가 예술적 의미는 재료 자체에서 온 것이 아니라 예술적 맥락의 설정을 통해 부여된다는 점을 강조한다. 이는 본인으로 하여금 폐기물에 '예술적 정체성'을 부여하게 한다. 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud)의 '엑스폼(Exform)' 개념은 주변적 사물이 예술을 통해 다시 문화의 중심에 접속되는 과정을 설명하며, 작품에 사회 비평적 차원을 제공한다. 제인 베넷(Jane Bennett)의 '생동하는 물질(Vibrant Matter)' 이론은 물질의 능동성과 비인간적 힘을 강조하였다. 연구자가 재료의 재활용 가능성에 집중하게 하고 인간을 중심으로 하지 않은 생태 미학의 실천을 모색하도록 한다.

예술적 참조 측면에서는, '아르테 포베라(Arte Povera)'와 '뉴보 레알리즘(New Realism)'에서 폐기물을 창의적으로 활용한 실천 맥락을 정리하고 토마스 허쉬혼(Thomas Hirschhorn)의 '폐허'미학, 코넬리아 파커(Cornelia Parker)의 해체와 재구성을 통한 상징 구조 생성, 피에르 위그(Pierre Huyghe)의 비인간 행위자들이 생태 시스템 기반 작업 등 다양한 실험 방법을 분석하였다. 이는 연구자의 창작 방식에 대한 방법론적, 시각적 언어의 기반을 제공한다.

본 연구의 핵심은 본인의 조각 작품을 중심으로 실증적 분석을 하였다. 먼저 초기 조각에서의 '사물의 생명 서사'와 '감각 매개로서의 재료'에 대한 탐구

를 회고하고, 이후 한국에서 진행된 두 번 개인전 《점석화금點石化金-돌멩이가 황금이 되다》과 《나비가 되는 꿈》의 창작 과정과 개념 전환을 구체적으로 고찰하였다. 초기의 조각 언어의 탐색에서 시작하여, 소비재 및 음식 뼈의 재구성, 생태 시스템 속 비인간적 행위자와의 협력적 생성의 전환까지, 폐기물은 '사물의 미학'에서 '생명의 은유'로 확장되는 다층적 과정을 형성한다. 뼈, 달걀껍질, 커피 찌꺼기, 사탕 포장지 등의 일상적 잔여물을 주요 재료로 활용한 작품들은 성장, 부패, 시간성 등의 동태적 과정을 이루며 상징성과 생태적 참여성을 지닌 설치 시스템을 구축하였다. 이를 통해 당대 예술의 지속가능성과 재료 윤리에 대한 실천적 응답을 한다.

결론적으로 본 연구는 이론적 구축, 예술적 사례와 개인적 실천 세 가지 측면에서 폐기물의 '변용'과 '생명'의 표현에 대한 종합적 연구 프레임을 구축하였다. 예술적인 탐색 과정에서 연구자는 조형의 실천을 통해 폐기물이 지닌 예술적 재생 가능성을 지속적으로 검증하였다. 이는 조각 언어의 재료적인 한계를 확장시키는 동시에, 동시대 예술의 지속가능성, 물질 윤리, 생명 철학의 논의에 대해 응답을 제공하였다.

키워드: 폐기물, 변용(變容), 재생, 생명, 상징성

목 차

논문 초 록

I. 서론	1
1. 연구 목적과 의미	1
2. 연구범위 및 방법	3
II. 이론적 고찰	5
1. 아서 단토: 일상적인 것의 변용	8
2. 니콜라 부리오: '엑스폼'과 시각적 운동에너지	15
3. 제인 베넷: 생동하는 물질	20
III. 선행 작가 연구	29
1. 폐기물의 사용과 표현	31
1) 폐기물 레디메이드 미학: 아르테 포베라와 누보 레알리즘	31
2) 토마스 허쉬혼: '폐허' 미학	42
2. 코넬리아 파커: 변형의 언어	51
1) 폭발과 해체: 물질의 원초적 기능 소거하기	51
2) 압축과 재구성: 폐기물의 상징적 재창조	56
3. 피에르 위그: 변화하는 물질과 생명의 움직임	63

1) 역동적 생태계 내 예술 패러다임의 전환	63
2) <After ALife Ahead>: 기술과 생명의 공생 실험	71
IV. 연구자 작품 분석	78
1. 현대 환경 속에 조각 매체 탐색	80
1) 생명 서사에서 사물의 재탄생으로	81
2) 조각 재료의 감정 언어와 생태적 표현	90
2. 점석화금: 폐기물의 변용	95
1) 소비 시대의 재활용물: 해체와 아상블라주를 통한 재생의 상징	97
2) 포만 이후의 식탁 잔해: 원초적 아름다움의 발굴과 가치의 재구성	115
3. 나비가 되는 꿈: 폐기물로부터 태어난 생명의 은유	132
1) 기억을 품은 소유물	133
2) 폐기물의 잠재력: 부활의 상징	138
3) 죽음에서 신생으로의 순환: 지속적으로 변화하는 생명	150
V. 결론	170

참 고 문 헌

ABSTRACT

참고도판

- 참고도판 1) 앤디 워홀(Andy Warhol, 〈브릴로 박스(Brillo Boxes)〉, 1964 9
- 참고도판 2) 브뤼헬(약 1525-1569), 〈이카로스의 추락(Fall of Icarus)〉,
캔버스에 유화, 73.5x112cm, 약 1558 11
- 참고도판 3) 가브리엘 오로스코(Gabriel Orozco), 〈내 손은 나의 심장(My
Hands Are My Heart)〉, 흙, 1991 19
- 참고도판 4) 조반니 안셀모(Giovanni Anselmo), 무제(먹고 있는 구조물)〉,
돌, 상추, 1968 34
- 참고도판 5) 미켈란젤로 피스톨레토(Michelangelo Pistoletto),
〈베트남 (Vietnam) 〉, 거울회화, 1965 34
- 참고도판 6) 야니스 쿠넬리스(Jannis Kounellis), 〈무제(12마리의 말)〉, 1969
..... 34
- 참고도판 7) 마리오 메르츠(Mario Merz), 〈지압의 이글루(Giap's Igloo)〉,
금속관, 금속 망, 네온 튜브, 가방 속의 흙, 배터리, 축전지,
1968 36
- 참고도판 8) 아르망 페르난데스 Arman Fernandez, 〈장기 주차(Long Term
Parking)〉, 자동차, 콘크리트, 600x600x1950cm, 1982 38
- 참고도판 9) 세자르 발다치니(César Baldaccini), 〈압축 (compressed
metal) 〉, 126x61x61cm, 1969 38

참고도판 10) 다니엘 스포에리(Daniel Spoerri), <식탁의 덫(Table Trap)>, 1960	40
참고도판 11) 토마스 허쉬혼 (Thomas Hirschon) , <무제(초기 콜라주)>, 종이, 네오컬러, 테이프, 잡지 인쇄물, 29.7 x 21cm, 1986 ...	46
참고도판 12) 토마스 허쉬혼 (Thomas Hirschon) , <저항의 결정(Crystal of Resistance)>, 알루미늄 호일, 테이프, 플라스틱 시트, 종이판 등, 2011	47
참고도판 13) 토마스 허쉬혼 (Thomas Hirschon) , <그람시 기념비 (Gramsci Monument)>, 설치 전경, 2013	48
참고도판 14) 코넬리아 파커(Cornelia Parker), <차가운 암흑물질의 해체도(Cold Dark Matter: An Exploded View) >, 설치 전경, 1991	53
참고도판 15) 코넬리아 파커(Cornelia Parker), <반물질 (Anti-Mass)>, 방화로	54
참고도판 16) 코넬리아 파커(Cornelia Parker), <삼십 개의 은화 (Thirty Pieces of Silver) >, 은기, 1988 - 89	57
참고도판 17) 코넬리아 파커(Cornelia Parker), <기념비의 잠재의식 (Subconscious of a Monument)>, 피사의 사탑 아래에서 굴착된 흙, 2001 - 2005	58
참고도판 18) 코넬리아 파커(Cornelia Parker), <퍼페추얼 캐논(Perpetual Canon) >, 악기, 2004	60

참고도판 19) 피에르 위그(Pierre Huyghe), <비합리성(La Déraison)>, 콘크리트, 대리석, 난방 시스템, 98x254x130cm, 2014	65
참고도판 20) 피에르 위그(Pierre Huyghe),<경작하지 않은(Untilled)>, 동물, 식물, 오브제, 광물, 크기가변, 2011-2012	66
참고도판 21) 피에르 위그(Pierre Huyghe), <캄브리아기 대폭발 15(Cambrian Explosion) 15>, 2018	67
참고도판 22) 피에르 위그 ((Pierre Huyghe), <주드람4 (Zoodram4) >, 유리 구조, 여과 시스템, 수지 마스크, 소라게, 화살게와 현무암, 76x34x99cm, 2011	68
참고도판 23) 피에르 위그 (Pierre Huyghe) , <ALife Ahead Ahead>, 스케이트장, 콘크리트, 논리 게임; 모래, 점토, 지하수; 박테리아, 조류, 꿀벌, 변이 공작; 수족관, 검은 차광 유리, 직물 나사; 배양 상자, 인간 암세포; 유전 알고리즘, 증강 현실, 자동 천장 구조, 빗물, 2017	77
참고도판 24) 쉬빙 (徐冰), <뒷면의 이야기>, 종이, 나뭇가지, 비닐봉지, 먼지, 쓰레기, 천, 250x100cm, 2004	106
참고도판 25) 북한산의 부패한 나무와 균류, 우리원 촬영, 2023	123
참고도판 26) 성북선잠박물관, 누에 탈바꿈 과정, 2022, 우리원 촬영	142

작품도판

- 작품도판 1) 우리원, <재탄생2>, 커피 찌꺼기, 곰팡이, 씨앗, 달걀껍데기,
15x25cm,2024 70
- 작품도판 2) 우리원, <태어난 생명>, 커피 찌꺼기, 접착제, 곰팡이, 씨앗,
크기 가변, 2024 70
- 작품도판 3) 우리원, <뛰다>, 솔방울, 20x30x35cm, 2013 88
- 작품도판 4) 우리원, <가족>, 석고, 2018-2021年 88
- 작품도판 5) 우리원, <평범한 사람>, 석고 착색, 47x28x70cm, 2018 89
- 작품도판 6) 우리원, <꼭 쥐기>, 수지, 은박지, 초경량 점토, 크기 가변, 2016
..... 89
- 작품도판 7) 우리원, <소산수壑山水>, 종이 빨대, 거울지, 가변 크기, 2020 ...
..... 91
- 작품도판 8) 우리원, <여성 영웅의 찬란한 청춘>, 60x40x85; 50x40x70cm;
40x35x110; 80x45x65cm, 2021 92
- 작품도판 9) 우리원, <남실남실>, 플라스틱 병, 비닐봉투, 크기 가변,
2023 103
- 작품도판 10) 우리원, <파도>, 120x600cm, 캔, 2023 107
- 작품도판 11) 우리원, <파도>, 120x600cm, 캔, 2023 108

작품도판 12) 우리원, 〈표류하는 섬〉, 800x350x60cm, 유리병, 2023	111
작품도판 13) 우리원, 〈빛을 향한 방향〉, 소주 뚜껑, 빨대, 크기 가변, 2023	114
작품도판 14) 우리원, 〈영동聯動〉, 땀, 금박지, 40x10x5cm, 2023	117
작품도판 15) 우리원, 〈척추〉, 땀, 크기 가변, 2023	120
작품도판 16) 우리원, 〈척추〉, 땀, 크기 가변, 2023	120
작품도판 17) 우리원, 〈척추〉, 땀, 크기 가변, 2023	121
작품도판 18) 우리원, 〈상생하다〉, 나무, 땀, 크기 가변, 2023	124
작품도판 19) 우리원, 〈상생하다〉, 나무, 땀, 크기 가변, 2023	124
작품도판 20) 우리원, 〈재탄생〉, 달걀껍데기, 55x50cm, 2023	129
작품도판 21) 우리원, 〈소중한 선물〉, 크기 가변, 장난감 트로피, 드라이플라워, 성경, 줄넘기, 음악 박스, 봉제인형, 축구공 등, 2024	137
작품도판 22) 우리원, 〈소중한 선물〉, 크기 가변, 장난감 트로피, 드라이플라워, 성경, 줄넘기, 음악 박스, 봉제인형, 축구공 등, 2024	137
작품도판 23) 우리원, 〈나비가 되었다〉, 사탕, 포장지, 플라스틱 모조 진주, 크기 가변, 2024	143
작품도판 24) 우리원, 〈위로 자라다〉, 땀, 화산석, 크기 가변, 2024	148

작품도판 25) 우리원, <위로 자라다>, 뼈, 화산석, 크기 가변, 2024	149
작품도판 26) 우리원, <재탄생2>, 커피 찌꺼기, 고양이풀 씨앗, 달걀껍질, 15x25cm, 2024	154
작품도판 27) 우리원, <컵 속의 풍경>, 채색 모래, 플라스틱 컵, 빨대, 크기 가변, 2020	157
작품도판 29) 우리원, <와인 잔 속의 풍경>, 와인 잔, 커피 찌꺼기, 씨앗, 크기 가변, 2024	157
작품도판 29) 우리원, <와인 잔 속의 풍경>, 와인 잔, 커피 찌꺼기, 씨앗, 크기 가변, 2024	158
작품도판 30) 우리원, <태어난 생명>, 커피 찌꺼기, 씨앗, 크기 가변, 2024	163
작품도판 31) 우리원, <태어난 생명>, 커피 찌꺼기, 씨앗, 크기 가변, 2024	164
작품도판 32) 우리원, 저연으로 돌아간 <태어난 생명>, 2024년6월 촬영	164
작품도판 33) 《점석화금》과 《나비가 되는 꿈》 포스터	167

I. 서론

1. 연구 목적과 의미

지그문트 바우만(Zygmunt Bauman)은 『버려진 삶(*Wasted Lives*)』에서 현대화가 필연적으로 ‘인간 폐기물(human waste)’을 생성한다고 지적한다. 여기서 ‘인간 폐기물’이란 이민자, 난민 및 기타 추방된 집단을 의미하며, 이는 경제적 발전과 질서 추구의 필연적 부산물인 동시에 현대 사회의 자기 부정적 내재 구조를 드러내는 현상이기도 하다.¹⁾ 또한, 바우만은 소비 방식을 ‘유동적 소비(liquid consumption)’로²⁾ 비유하면서, 이 방식이 일회성 소비, 과잉 생산 및 지속적인 소비 순환이라는 특징을 지닌다고 설명한다. 이러한 과정에서 상품과 생활양식은 빠르게 폐기되며, 이에 따라 대량의 폐기물이 생성된다. 이러한 현상은 단순한 환경 문제를 넘어 사회 구조에 깊은 영향을 미치며, 예술가들로 하여금 폐기물을 해체하고 재구성함으로써 새로운 생명을 부여하는 방법을 모색하게 한다. 이는 곧 물질의 전환과 문화적 재창조의 가능성을 탐구하는 과정이기도 한다.

현대 사회에서 폐기물은 단순히 버려지는 것으로 끝나지 않고, 새로운 방식으로 존재하며 우리의 문화 및 사회 시스템에 스며들고 있다. 폐기물은 단순한 인간이 활동 후 남은 잔여물일 뿐만 아니라 특정한 역사적, 감성적, 상징적 의미도 담고 있다. 이에 따라 많은 예술가가 폐기물에 관심을 가지기 시작하였다. 조각 및 설치미술 등 예술적인 수단으로 폐기물을 활용하여 재창조하고자 한다. 본 연구는 이러한 맥락에서 출발하여, 폐기물이 조각의 매체로서 가

1) 彭洲飛, 「鮑曼流動的現代性消費社會思想批判指向」, 『理論視野』, 2014 (04), pp.36-39.

2) Bardhi, F. and Eckhardt, G. M. Liquid Consumption, *Journal of Consumer Research*, 2017, pp.582 - 584.

지는 가능성을 탐색하고, 예술 창작 과정에서 폐기물이 변화되는 과정을 분석하며, 예술가의 감각과 재창조를 통해 새로운 문화적 의미를 부여하고자 한다.

조각은 오랜 역사에서 재료와 긴밀한 관계를 맺고 있다. 전통적인 대리석과 청동에서부터 현대의 플라스틱과 유리섬유까지 매체의 변화는 예술적 형식의 변화를 반영해 왔다. 이러한 맥락에서 폐기물이 비전통적인 조각 재료로 등장한 것은 예술 분야에서 단순한 매체의 확장일 뿐만 아니라 소비 사회와 환경 문제에 응답 방식이기도 하다. 폐기물을 예술적 매체로 활용하는 것은 단순히 물질적 개념의 재정의에 그치는 것이 아니라 자원 순환과 지속 가능한 발전에 대한 현대 사회의 인식과도 관련이 있다. 따라서 폐기물의 재생은 단순한 재료의 변환 과정이 아니라 개념적 재구성의 과정이기도 한다.

이 연구는 폐기물이 예술에서 지니는 생명력과 정신적 은유를 탐구하는 데 목적이 있다. 전통적인 관념에서 폐기물은 대체로 가치가 상실된 쓰레기로 간주하지만, 예술 창작을 통해 새로운 의미를 부여받아 새로운 생명 순환을 열 수 있다. 이 과정에서 폐기물의 ‘재탄생’은 단순히 물리적 형태의 변화뿐만 아니라 정신적 차원의 재구성도 포함한다. 예술가의 개입을 통해 폐기물은 해체되고 재조립되며, 심지어 새로운 서사적 정체성을 부여받아 사회와 개인의 기억을 담는 매개체가 된다. 이러한 전환은 예술가의 세계관을 반영할 뿐만 아니라 관객으로 하여금 물질과 생명 간의 관계를 다시 생각하게 한다.

따라서 연구자는 이론적 고찰과 고전적 예술 사례, 그리고 자신의 창작 실천을 결합하여 폐기물이 조각 분야에서 지니는 가치와 가능성을 깊이 탐색하고자 한다. 폐기물은 단지 예술적 형식을 통해 시대정신을 반영할 뿐 아니라 환경 윤리와 사회 비판이라는 문화적 의미도 담고 있다. 이 연구를 통해 조각 매체 연구에 새로운 시각을 제공하고, 사람들이 폐기물의 잠재적 의미를 재조명하여 폐기물을 더 이상 ‘종말’의 상징이 아닌 새로운 가능성을 내포한 존재로 인식하게 되길 기대한다.

2. 연구범위 및 방법

본 연구는 조각 차원에서의 폐기물 활용을 중심으로, 폐기물 재료가 조각 매체 안에서 어떻게 재생산되며, 그 과정에 어떤 상징적 의미가 잠재되어 있는지를 탐구한다. 본 연구는 문헌 검토, 대표적인 예술 사례 분석, 그리고 연구자 자신의 창작을 바탕으로 한 반성적 연구를 포괄하며, 물질성, 관념 전환, 생태적 차원 사이의 유기적 연계를 구축하고자 한다. 본 연구는 시간과 공간이 교차하는 시각에 기반을 두어, 폐기물이 예술 체계에서 어떻게 ‘재활성화’되는지를 밝히는 데 목적이 있다.

이론적 탐구 측면에서는 아서 단토가 제시한 ‘일상적인 것의 변용’ 개념을 폐기물 전환 메커니즘의 이론적 틀로 삼아, 폐기물이 예술 철학 내에서 어떻게 정당화되고 미학적으로 전환되는지를 고찰한다. 동시에, 니콜라 부리오의 ‘엑스폼(The Exform)’에 대한 논의는 주변적 물질이 문화 체계에 진입할 수 있는 분석적 경로를 제공하며, 제인 베넷의 ‘생동하는 물질론(Vibrant Matter)’은 물질의 논의를 생태 정치학의 관점으로 확장함으로써, 폐기물을 더 이상 정체된 잔여물이 아닌, 물질적 행위성과 생태적 역동성을 지닌 주체로 바라볼 수 있도록 한다.

선행 작가 연구에서는 폐기물 재료 활용에 있어 대표성을 지닌 몇몇 작가들의 실천을 중점적으로 분석하였다. 아르테 포베라와 누보 레알리즘의 물질 존중 태도를 기반으로, 토마스 허쉬혼이 구축한 ‘폐허 미학’의 논리, 코넬리아 파커의 ‘파괴와 재구성’을 통한 상징 언어, 피에르 위그가 생태 시스템을 예술 장으로 도입한 방식 등을 검토하였다. 이러한 창작 경로들은 재료가 다양한 문화적, 사회적, 자연적 맥락 속에서 어떻게 활성을 띠게 되는지를 보여주며, 본 연구에 이론적과 방법론적 영감을 제공한다.

자신의 창작 실천에 대한 부분에서는 연구자의 조각 작업을 분석 대상으로

하여, 폐기물이 개인 창작에서 어떤 방식으로 구현되고 있는지를 고찰한다. 구체적으로는 두 차례의 개인전을 중심 사례로 삼아, 폐기물이 조각 작업 안에서 ‘폐기’에서 ‘신생’으로 어떻게 전환되는지를 살펴본다. 작품 분석은 폐기물이 조각 형식으로 실현되는 가능성을 탐색하는 데 그치지 않고, 재료의 원초적 상태, 재생 과정, 궁극적인 미적 효과 등의 다층적 측면을 통해 폐기물이 동시대 조각에서 지니는 상징성과 문화적 함의를 고찰하며, 나아가 현대 사회의 생태 순환 속에서 폐기물이 수행할 수 있는 역할과 사회적 의미를 탐색한다. 본 분석은 재료 실험, 이론 분석, 전시 실천에 대한 성찰을 포함하며, 예술적 실천을 통해 폐기물의 조형 가능성을 검증하고, 관객과의 상호작용 가능성 또한 함께 탐색한다.

방법론적으로, 본 연구는 예술 이론, 생태 철학, 동시대 미학 연구를 융합한 학제 간 접근 방식을 채택하고, 이에 더해 개인적 실천을 통해 이를 검증하는 절차를 따른다. 이러한 다층적이고 교차적인 시각을 통해, 폐기물 재료의 예술적 잠재력을 심화 있게 이해함은 물론, 조각 매체의 당대적 표현 가능성을 확장할 수 있는 새로운 경로를 제시하고자 한다.

Ⅱ . 이론적 고찰

동시대 미술의 전개 과정에서, 재료의 경계 또한 지속적으로 다시 정의되고 있다. 조각은 입체적 예술 형식으로서 그 창작이 더 이상 석재, 목재, 금속 등 전통적인 재료에만 국한되지 않고, 점차 폐기물과 같은 비정형 매체로 확장되고 있다. 사회 시스템 안에서 기능이 종료되었다는 이유로 무용한 잔여물로 간주됐던 이 재료들은, 예술의 장 안에서 새로운 가능성을 획득했다. 이들은 더 이상 배제된 주변의 대상이 아니라, 오히려 독특한 표현력을 발휘하며 예술과 비예술, 중심과 주변 사이의 기존 분류 체계를 전복하고 도전했다.

소비사회가 가속화되고 물질 생산이 극대화됨에 따라, 폐기물의 대량 축적은 단순한 환경문제를 넘어서 사회구조의 소외, 문화 메커니즘의 불균형, 가치 체계의 재편 위기를 반영하는 지표가 되고 있다. 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 <샘(Fountain)>³⁾에서부터 생태 예술과 물질 정치학적 실천에 이르기까지, 폐기물은 ‘사용할 수 있는 사물’에서 개념과 언어, 시스템 비판을 유도하는 예술 매체로 진화하며 창작의 중요한 자원으로 자리매김해 왔다.

본 장에서는 이러한 변화의 이론적 기반을 탐색하며, 다음과 같은 질문에 응답하고자 한다. 폐기물은 단순한 재활용 소재로 환원되지 않고, 어떻게 개념적 개입과 형식적 전환을 통해 문화적 가치와 생명성을 획득할 수 있는가? 또한 사회적 ‘외부’에 속하는 주변의 사물이 예술 내부의 언어적 도구로 전환되는 과정은 어떠한가? 나아가 폐기물 예술은 생태 윤리, 문화 비평, 철학적 사유 간에 어떻게 학제 간 연결을 형성할 수 있는가?

이러한 질문들에 답하기 위하여 본 장에서는 단토, 부리오와 베넷 세 이론가의 사유 체계를 중심으로 논의를 전개한다. 이들의 이론은 각각 단토의 예

3) 전혜정, 「시각예술에서의 ‘관계와 사건’연구: ‘관계미학’과 예술의 사건에 대한 비평적 재고」, 박사논문, 홍익대학교, 2020, p.150.

술 맥락의 구축, 부리오의 배제 메커니즘의 전환, 베넷의 물질 생명성 개념을 축으로 삼아 폐기물이 현대미술에 진입하고 전환되며 활성화되는 전 과정을 단계적으로 구성하는 이론적 틀을 형성한다. 이러한 구조는 폐기물의 예술 내부의 언어화에서 외부 생태 윤리로의 확장 경로를 설명하는 동시에, 작품 분석에 있어 내부 형식에서 본질적 가치에 이르는 다층적 분석 기반을 제공한다.

우선 단토의 ‘예술계(Art world)’ 이론은 예술 작품이 예술로 인정받는 것은 물리적 속성이나 시각적 특성 때문이 아니라, 특정 맥락에서 해석되고 명명되는 과정을 통해 ‘예술적 정체성’을 획득하기 때문이라고 주장한다. 이 이론은 폐기물과 같은 주변적이고 무용한 사물일지라도 개념적 체계에서 재해석될 때 예술의 일부로 편입될 수 있다는 철학적 기반을 제공한다. 이는 연구자가 개념과 형식 언어의 구성을 통해 폐기물이 특정 예술 맥락에서 ‘예술로 존재하게 하는’ 창작적 전환을 설계할 수 있도록 한다. 이러한 ‘개념적 형상화’의 논리는 폐기물이 의미있는 매개체로 활성화되기 위한 전제 조건이 된다.

이에 비해 부리오는 ‘중심’과 ‘주변’ 간의 문화 구조에 주목한다. 그는 『엑스폼』에서, 사회는 권력 메커니즘을 통해 특정 사물이나 집단을 가시성과 합법성의 범위 밖으로, 지속적으로 배제해 왔으며, 폐기물은 그러한 ‘배제 논리’의 직접적인 산물이라 분석한다. 그러나 예술은 이러한 배제된 사물을 다시 공적 담론 안으로 재투입할 수 있는 ‘재부 호화’ 능력을 지닌다고 본다. 이 견해는 연구자가 폐기 재료를 통해 주변화된 집단이나 계층을 은유하는 창작 실천에 사회 비판적 차원을 부여하는 데 이바지한다. 이때 폐기물은 단순한 형식적 재료가 아니라 문화 정치에 참여하는 유효한 수단으로 작용하게 된다.

단토와 부리오가 각각 예술 맥락과 사회 구조로부터 논의를 출발한다면, 베넷은 이를 생태철학의 차원으로 확장한다. 그는 인간 중심주의를 넘어, 인간 이외의 사물 또한 능동적인 존재자로 간주해야 하며, 이들은 의미를 담을 뿐

아니라 자기 행동 성향과 생성력을 갖고 있다고 주장한다. 그의 이론적 틀 안에서 폐기물은 수동적으로 의미를 부여받는 대상이 아니라, 창작의 적극적인 참여자로 기능하며, 예술가와 관객과 함께 협력적으로 생태적 네트워크를 형성한다. 이러한 관점은 예술가가 재료를 ‘통제’하는 것이 아니라, 재료와의 상호작용을 통해 공동으로 의미를 생성해 나가야 함을 시사한다.

이 세 가지 이론적 경로는 본 연구에서 상호 보완적인 관계를 형성한다. 단 토는 폐기물이 예술로 전환되는 철학적 입구를 제공하고, 부리오는 그것이 사회 구조 내에서 배제와 전환의 메커니즘을 통해 의미화 되는 과정을 설명하며, 베넷은 물질 그 자체의 존재 가치와 능동성을 강조함으로써 예술적 참여의 생태적 기반을 제시한다. 이들의 통합적 접근은 폐기물 예술이 철학, 문화 비평, 생태 미학의 차원에서 이론적 정당성을 확보할 수 있도록 하며, 이후의 작품 분석 및 실천 연구에 신뢰도 높은 해석 틀을 제공한다.

1. 아서 단토: 일상적인 것의 변용

연구자의 예술 창작에서는 캔, 플라스틱 병, 유리병, 병뚜껑, 달걀껍질, 커피 찌꺼기, 폐기된 포장재 등 일상에서 흔히 볼 수 있는 생활 폐기물 소재가 대량으로 사용된다. 이러한 물질들은 원래 사회적 메커니즘에 의해 ‘쓸모없는 것’으로 분류되어 주류의 미적 경험에서 배제된 대상이며, 일반적으로 시각적 매력에 전혀 없는 상태이다. 이 폐기물들은 어떤 경우 아무런 가공도 거치지 않은 채 관객의 시야에 직접 드러나며, 전시장 내에서 공간 배치, 설치, 조명, 작품명 등 예술적 맥락의 작용을 통해 ‘예술품’의 지위를 획득한다. 그러나 이러한 전환 형태에 대해 다음과 같은 의문이 제기될 수 있다. 형식적인 일상의 폐기물과 다를 바 없는 이 소재들이 어떻게 예술품이 될 수 있는가?

‘레디메이드(Ready made)’로 제시된 작품은 현대에 이르러 흔한 현상이 되었으며, 이 문제에 최초로 응답한 인물은 미국의 예술 철학자 아서 단토이다. 그는 이미 1964년 <예술계>에서 예술의 정체성은 물리적 형태나 미적 특질에 의존하는 것이 아니라 특정한 문화적 해석 구조에 편입되어 ‘예술로 간주하는 것’을 통해 획득된다고 주장했다. 이 관점은 1981년 『일상적인 것의 변용』에서 더욱 발전되어 그의 예술 철학의 핵심 명제로 자리 잡았다.

단토는 앤디 워홀의 <브릴로 박스(Brillo Boxes)>(참고도판 1)를 사례로 들어 다음과 같은 질문을 제기했다. “예술 작품이 외관상 일반 사물과 완전히 동일할 때, 우리는 도대체 무엇을 근거로 그것을 예술로 인식하는가?” 이 판단은 전통적 예술 이론이 ‘예술’을 어떤 형태적 차이, 미적 특징 또는 수공예적 기교로 환원하는 기준에 정면으로 도전한다. 그는 예술품이 예술인 이유는 물리적 특성에서 비롯되는 것이 아니라, 예술 이론, 예술사와 문화가 공동 구성하는 ‘예술계’에 편입되었는지에 달려 있음을 지적 한다.⁴⁾ 이러한 ‘예술적

4) Arthur C. Danto, ‘The Artworld’, *Journal of Philosophy*, no.19, 1964, p.61.

동일시(artistic identification)’ 과정을 통해 일반 사물은 개념적으로 ‘변용(transfiguration)’을 겪으며 지각적 속성을 초월한 상징적 의미를 획득한다. 다시 말해, 예술은 맨눈으로 식별할 수 있는 상태가 아니라 ‘이해되는’ 구조이며, 그 성립은 해석 체계의 활성화에 의존한다.⁵⁾ 이러한 ‘지각적 식별 불가능성(indiscernibility)’⁶⁾ 현상은 그가 전통적 미학 기준을 전복하는 이론적 출발점이 된다.



참고도판 1) 앤디 워홀(Andy Warhol, <브릴로 박스(Brillo Boxes)>, 1964

예술적 정체성이 외관적 차이에서 비롯되지 않음을 설명하기 위해 단토는 다음과 같은 ‘가상적 전시’를 상정한다. 시각적 속성이 완전히 동일한 여러 점의 붉은 캔버스를 각각 <홍해를 건너는 이스라엘 민족>, <키르케고르의 기분>, <성스러운 대화(Conversazione sacra)>, <니르바나(Nirvana)>⁷⁾ 등으로 명명하고, 동일하지만 이름이 붙지 않은 붉은 화면과 함께 전시할 경우, 이들

5) Arthur C. Danto, ‘The Artworld’, *Journal of Philosophy*, no.19, 1964, p.580.

6) 김언정, 「아서 단토(Arthur C. Danto)의 미개념에 대한 연구」, 국내박사학위논문 한양대학교 대학원, 서울, 2022, p9.

7) 니르바나는 열바(涅槃), 삼사라는 세속(世俗)을 의미하는 산스크리트어이다. 아서 단토, 김혜련 옮김, 『일상적인 것의 변용 : 예술철학』, 파주 : 한길사, 2008, p.68.

은 모두 예술 작품으로 간주할 수 있는가? 단토의 대답은 부정적이다. 명명 행위 배후에는 예술가의 의도, 즉 ‘지향성(aboutness)’의 표현이 자리하며, 이것이 바로 작품이 예술이 되는 핵심 전제 조건이라는 것이다. 예술 작품은 결코 자기 자신에 관한 것이 아니라 어떤 사상, 관념, 경험, 문화, 은유 또는 감정에 관한 것이며, 반드시 ‘무엇인가에 관한 것(be about something)’이어야 한다.

이러한 의미에서 ‘해석(interpretation)’은 작품을 이해하는 보조 수단이 아니라 작품 본체의 일부이다. 단토는 『예술의 철학적 박탈(The Philosophical Disenfranchisement of Art)』에서 해석이 작품에 대한 부가적 설명이 아니라 일상 물을 예술품으로 변모시키는 핵심 메커니즘이라고 명확히 밝힌다.⁸⁾ 이러한 의미부여 메커니즘은 예술이 존재할 수 있는 중요한 요소이며, 달리 표현하면 해석은 ‘예술의 변용’을 가능하게 한다. 단토는 브뤼겔⁹⁾의 <이카로스의 추락(Fall of Icarus)>(참고도판 2)을 예를 들며 다음과 같이 지적한다. 화면에서 거의 주목받지 않는 다리 이미지는 관객이 이카로스 추락의 신화적 배경을 알고 나서야 비로소 예술성을 획득한다. 그렇지 않으면 그것은 무의미한 물감 자국에 불과하다. 이 논점은 보기가 결코 중립적인 시각 과정이 아니라 항상 이미 해석 구조 속에 놓인 문화적 행위임을 분명히 보여준다. 그는 예술적 해석이 없으면 물감은 그저 물감일 뿐이라고 강조한다.¹⁰⁾

8) Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 1986, p.45.

9) “Pieter Breugel, the Elder (1525 ~69). 네덜란드의 화가 . 도안가. 브뤼겔은 새 로운 주제들도 다루었지만 고전적인 주제들을 새로운 인본주의적 정신과 폭넓은 비전을 갖고 다루었다.” 아서 단토, 김혜련 옮김, 『일상적인 것의 변용 : 예술철학』, 파주 : 한길사, 2008, p.261.

10) 아서 단토, 김혜련 옮김, 『일상적인 것의 변용 : 예술철학』, 파주 : 한길사, 2008, pp.296-297.



참고도판 2) 브뤼헬(약 1525-1569), <이카로스의 추락(Fall of Icarus)>, 캔버스에 유화,
73.5x112cm, 약 1558

그는 넬슨 굿맨(Nelson Goodman)과의 ‘위작과 진품’ 논쟁에서도 다음과 같이 추가로 명료화 했다. 비록 어떤 위작이 원작과 지각적으로 전혀 차이가 없더라도, 올바른 해석적 맥락이 결여되면 예술적 정체성을 가질 수 없다. 굿맨은 ‘미래에 지각 가능한 차이’를 통해 위작에 미학적 구별을 부여하려 시도했지만, 단토는 이러한 ‘잠재적 지각 차이’에 기반한 판단은 예술 철학의 논의 범주에 속하지 않으며 심리 물리학적 기술 판단에 불과하다고 지적했다. 그는 예술의 존재론적 기준은 지각 가능성 여부가 아니라 해석 체계에 편입되었는지, 역사성과 맥락의 귀속을 갖추었는지에 있다고 보았다.

이러한 지각적 불가 분별성은 연구자가 폐기물과 같은 레디메이드를 통해 물질 자체의 가치를 초월하여 표현하는 예술적 관점과 연관성을 가진다. 예를 들어 설치 작품 <소중한 선물>에서 택배 상자, 인형, 책, 장난감 트로피, 건조한 꽃 등 원래 미적 매력이 전혀 없던 폐자재들은 ‘선물’이라는 주제가 부여된 후 기억, 소멸, 사회적 정서에 관한 상징적 언어로 구성된다. 이 전환은 소재

자체의 변화에서 비롯된 것이 아니라 명명, 배치 등의 예술적 맥락 구축을 통해 관객이 그 문화적 의미에 대한 해석 경로를 작동시킨 결과이다. 여기서 예술적 정체성은 ‘보이는’ 결과가 아니라 ‘이해되는’ 과정이다.

단토는 예술 작품이 두 가지 본질적 특성을 보인다고 지적한다. 첫째, 그것은 항상 어떤 것에 관한 것이므로 의미를 담으며, 둘째, 그것은 반드시 어떤 물질적 형태로 그 의미를 ‘구현(embodiment)’해야 한다.¹¹⁾ 달리 말하면 예술 작품은 그 형식이나 기법 때문에 예술성을 가지는 것이 아니라 ‘의미의 구현’ 즉 추상적 사상이 물질화된 결과이기 때문이다. 그의 관점에서 형식과 관념은 서로 독립적으로 아니라 상호 전제 관계에 있으며 공동 구축되는 관계이다.

따라서 예술품의 성립은 그 기교나 재료, 조형 자체에 있는 것이 아니라, 그것이 어떤 형식을 통해 추상적인 사상을 효과적으로 담아내고 전달할 수 있는가에 달려 있다. 아서 단토가 지적했듯이, ‘어떤 것이 예술 작품이다’라는 판단은 곧 ‘그것이 어떤 의미를 표현 한다’는 것과 동의어다. 이러한 표현 행위는 단순한 현실의 모방이 아니라, X를 통해 Y를 제시하는 창조적 이미지 구축 과정이다.¹²⁾ 제목이 없는 작품<무제>조차도 무의미한 것이 아니라, 더 은밀한 방식으로 특정 대상을 지시하거나 환기시키는 시각적 언어를 구성한다. 즉, 예술은 ‘무엇처럼 보이는’ 대상이 아니라 ‘무엇을 의미하는가?’에 대한 존재론적 탐구라 할 수 있다. 미니멀리즘(Minimalism) 또는 추상 예술(Abstract Art)에 있어서도, 작품의 색채, 비례, 재질, 구조는 여전히 관념의 논리와 정서적 표현을 수반한다. 예를 들어, 마크 로스코(Mark Rothko)의 색면 회화는 구성은 단순하지만, 색조의 층위와 공간 구성을 통해 명상적이며 내성적인 정신적 장(場)을 형성한다.

11) 김연정, 「아서 단토(Arthur C. Danto)의 미개념에 대한 연구」, 국내박사학위논문 한양대학교 대학원, 서울, 2022, p.18.

12) 장민환, 「아서 단토의 표상으로서의 예술에 관한 연구」, 서울대학교 박사학위 논문, 서울대학교, 2006, p.9.

따라서 예술의 ‘의미의 구현’은 물질적 체현을 통해 독립적 존재 의미의 실체를 생성하며, 이 실체는 현실의 원형에 의존하지도 환상과 동일하지도 않으며 맥락 속에서 실재적으로 존재한다. 어떤 대상이 관념만 있고 이에 상응하는 형식적 지지가 없다면 완전한 예술적 표현을 구성할 수 없으며, 형식만 갖추고 깊이 있는 의도와 해석 구조가 모자란 작품은 장식품 또는 공예품의 위치를 벗어날 수 없다.

연구자의 설치 작품 <나비가 되었다> 이 작품으로 성립하는 중요한 조건은 ‘의미’의 구축이다. 사탕, 종이 같은 소재 자체는 전통적 예술이 기대하는 ‘미감’이나 조각의 ‘기교성’을 갖추지 못했다. 그러나 이 소재들은 ‘나비’라는 이미지의 구조적 재구성을 통해 ‘변형’, ‘환화’, ‘재생’ 등의 관념을 담지 함으로써 ‘예술적 정체성’을 획득한다. 폐기물의 원래 정체성은 은폐되지 않은 채 새로운 구조에서 상징적 전의(轉義)를 획득하며 생명 변화에 관한 시각적 매개체가 된다. 이는 단토가 언급한 대로 의미는 작품 위에 부가되는 것이 아니라 작품에서 ‘구현’되는 것이다.

단토에게 의미의 체현은 항상 ‘해석 구조’와 밀접하게 연관된다. 해석 없이 작품은 단지 하나의 물건일 뿐이며, 오직 해석 행위 속에서만 예술적 정체성을 획득한다. 그가 브뤼겔의 <이카로스의 추락>을 분석하며 지적했듯이, 물감 자국이 ‘이카로스의 다리’로 변모하는 것은 시각적 지각에서 비롯된 것이 아니라 우리가 그것을 ‘무엇인가에 관한 것’으로 인식하기 때문이다. 의미는 공중에 부유하지 않으며 오직 맥락, 명명, 구조, 서사 등 다층적 예술적 맥락 구축 아래에서만 인식되고 이해될 수 있다. 따라서 단토가 말하는 ‘체현’은 재료 자체의 기능이 아니라 예술가의 구축, 관객의 이해, 맥락의 활성화를 거치는 생성 과정이다.

단토의 이론은 예술 정체성의 구성 메커니즘을 보여준다. 예술작품의 존재론은 그 자체가 ‘무엇인가’에 있는 것이 아니라 ‘무엇을 의미하는가?’, 그리고

‘어떻게 형식으로 이 의미를 체현하는가?’에 있다. ‘지각적 식별 불가능성’은 이론적 출발점으로서 감각 경험 중심의 예술 판단을 비판하며, ‘지향성’은 예술 생성의 사상적 기초를 제공한다. ‘해석’은 관념이 작동할 수 있게 하는 중개 메커니즘이며, ‘의미의 체현’은 사상에서 형식으로의 전환 통로를 완성한다. 바로 이 구조 속에서 폐기물 예술은 그 이론적 정당성을 획득한다. 폐기물은 원래 ‘비예술성’의 극단적 상징이지만, 예술적 맥락에 진입하는 핵심은 그것이 수식되거나 미화되는 데 있는 것이 아니라 특정 관념 구조 속에서 의미의 매개체로 활성화되는 데 있다. 이로부터 폐기물이 예술이 될 수 있는지는 근본적으로 미학적 가공 여부에 있는 것이 아니라 관계성의 맥락 속에서 ‘전환’되어 의미의 체현물이 될 수 있는가에 있음이 분명해진다. 이 ‘전환’ 과정은 단토가 언급한 대로 해석을 통해 동일시하며 완수되고, 물질의 영역에서 의미로의 존재론적 도약이다.

그러나 단토의 이론적 메커니즘은 여전히 ‘예술계’를 구조적 전제로 삼고 있다. 그의 이론은 예술 작품이 담론권을 가진 해석 공동체에 편입되었을 때 비로소 ‘보인’ 자격을 획득한다는 것을 암묵적으로 전제한다. 이 같은 판단은 ‘예술이 어떻게 예술이 되는가?’라는 물음에는 강력하게 응답하지만, 사회 구조에서 해석 시스템 밖으로 배제된 소재, 집단과 형식이 가시성을 획득할 가능성에 대해서는 충분히 논의되지 않는다. 이는 다음 장에서 브리오의 ‘엑스폼’ 이론이 탐구할 문제이다. ‘해석 자격을 전혀 부여받지 못한’ 존재들이 예술을 통해 주류적 가시성 논리에 대한 저항과 재구성을 이룰 수 있는가 하는 점이다.

2. 니콜라 부리오: ‘엑스폼’과 시각적 운동에너지

앞의 장절에서 아서 단토는 ‘의미의 구현’과 ‘해석 메커니즘’의 시각을 통해 폐기물의 예술적 전환에 대한 철학적 기반을 제공했다. 즉 예술이 예술인 이유는 그 재료나 기교 때문이 아니라 맥락에서 획득한 해석과 지향성에 있다. 이번 장에서는 니콜라 부리오가 제시한 더 정치적이고 사회 구조 비판적인 이론 개념인 ‘엑스폼’으로 논의를 전환한다. 이 이론은 형식 언어의 전환 메커니즘뿐 아니라 현대 사회에서 ‘누가 보일 권리를 갖는가?’, ‘어떤 소재와 존재 형식이 시각 질서에서 배제 되는가?’라는 문제에 주목한다.

부리오는 초기 저작 『관계의 미학(Relational Aesthetics)』과 『포스트 프로덕션(Post production)』에서 이미지의 재생산, 관객과의 관계, 문화적 정체성의 글로벌 이동에 집중했다. 그러나 『엑스폼』에서는 ‘예술과 타자의 관계’에서 ‘예술이 어떻게 시각 정치와 배제 메커니즘에 대항할 것인가’로 관심사를 전환한다. 그는 현대 사회의 인식 시스템이 이미 이데올로기 작동의 핵심부가 되었으며, 시각적 통제는 권력 통제이고 미적 선택은 이데올로기의 부호화라고 지적한다. 이러한 맥락에서 예술의 임무는 더 이상 ‘사회를 표현하는 것’이 아니라 ‘가시성 구조 자체를 개입하는 것’이 된다.

‘엑스폼’ 개념은 부리오가 현대 사회 구조의 배제 메커니즘에 대해 제기한 핵심적 비판이다. 이는 사회 제도, 인식 메커니즘, 주류 문화 담론 시스템에 의해 거부된 시각적 존재물, 즉, 물질적 폐기물, 사회적 주변부 인구, 비정통적 표현 방식과 부호 체계까지 모두 포괄한다. 부리오에 엑스폼은 단순한 객체 유형이 아니라 계속 추방 상태에 놓이지만, 끊임없이 부상하는 가시성 현상이며, 중심과 주변부가 경계를 끊임없이 교섭하는 ‘시각적 운동 에너지’다.

『엑스폼』에서 부리오는 열역학의 ‘원심운동’¹³⁾을 사회 구조 작동의 은유로

13) 원심운동을 하던 물체가 외력의 힘이 갑자기 사라지거나, 필요한 구심력을 충분히 제공하지

차용한다. 현대 자본주의 문화 시스템은 효율적인 원심 분리기처럼 생산성·미학 기준·부호 규범에 부합하지 않는 요소들을 사회 중심부에서 배출해 ‘보이지 않는 자들’로 구성된 시각적 사각지대를 형성한다. 현대 사회의 모든 메커니즘은 폐기물의 격리, 은폐, 추방을 조직한다.

이러한 시각적 배제 메커니즘이 해당 객체들의 실재적 ‘소멸’을 의미하지는 않는다. 그들은 유령처럼 주류 시야에 재등장하며 잠재적 이데올로기 균열점이 되는데, 이 점이 바로 부리오가 강조하는 엑스폼의 잠재력이다. 즉 그들은 체계 바깥에 완전히 속하지도, 체계 안으로 원활히 통합되지도 못한 듯 보이지 않지만, 언제든지 현현할 수 있는 정치적 상태에 놓인다.

부리오는 이론적으로 엑스폼을 이데올로기 비판과 결합하며, 인식 구조 자체가 권력 메커니즘임을 강조한다. 알튀세르의 ‘이데올로기적 국가 장치’¹⁴⁾ 이론의 영향을 받아 그는 ‘비가시성’ 문제가 사물 자체의 부재에서 기인하는 것이 아니라 ‘무엇이 가시적인가’에 대한 인식 구조의 선택적 정의에서 비롯된다고 본다. 여기서 시각은 정치성을 부여 받는다: 현재 가장 효과적인 통제 방식 중 하나는 시각 질서를 통한 사회 규율이다.¹⁵⁾

못할 경우, 물체는 점차 중심에서 멀어지는 운동을 하게 되는데, 이를 원심운동이라고 한다.

<https://baike.baidu.com/item/%E7%A6%BB%E5%BF%83%E8%BF%90%E5%8A%A8/1533040#1> (검색일:2025.4.5)

14) 알튀세(Althusser)에 따르면, 사회 현실을 지탱하는 억압적 허구는 방대한 도구적 네트워크를 통해 전달되며, 그는 이를 ‘이데올로기적 국가 장치’(Ideological State Apparatus, ISA)라고 명명하였다. 이는 국가 권력 그 자체와 구분되며, 국가 권력이 본질적으로 즉각 식별 가능한 강제적 성격을 지니는 데 반해, ISA는 무력을 필요로 하지 않는다. 그 이유는 그것들이 “이데올로기를 통해 작동”하기 때문이다. ISA는 종교적, 학문적, 가족적, 문화적, 사법적, 정보적 장치들로 구성되어 있으며, 이데올로기를 통해 사회 구성원들의 인식과 행위를 형성하고 재생산하는 역할을 수행한다. 張一兵, 「意識形態：永存的想象之境——阿爾都塞的意識形態理論評析」, 『學術研究』, 2002, pp.54 - 61.

15) 정은영, 「토대와 실천: 니콜라 부리오의 ‘엑스폼’에 대한 고찰」, 『미술이론과 현장』 2021, pp. 27-56.

이 구조에서 부리오는 예술이 단순히 현실을 재현하거나 사회적 고통을 표현할 것을 권장하지 않는다. 그는 ‘기록 양식’을 차용한 일부 예술 실천이 오히려 주변부의 재현화를 고착시킬 위험이 있다고 비판한다. 대신 예술은 ‘번역 기능(translation)’을 은유, 대체, 콜라주, 구조적 치환 등의 형식 전략으로 ‘표현 자격을 박탈당한 형식들’을 활성화해 재가시화 해야 한다고 주장한다. 이 과정을 그는 ‘시각 질서의 역작동’이라 명명한다.

따라서 부리오는 엑스포 실천이 단순히 추방된 객체를 재현하는 데 목적이 있는 것이 아니라, 그러한 ‘추방의 과정’ 자체를 드러내는 데 본질이 있다고 본다. 이는 폐기물 소재를 미화하거나 감성적 공감을 유도하는 방식과는 다르며, 오히려 관람 시스템의 구조적 정당성과 배제 메커니즘을 비판적으로 드러내는 시도로 해석할 수 있다.

부리오는 ‘번역 메커니즘’이 언어 시스템에 의존함을 강조한다. 라캉의 ‘무의식은 언어처럼 구조화되어 있다’¹⁶⁾는 통찰에서 영감을 받아, 예술가는 사회적 맥락의 ‘부정적 공백’을 식별하고 형식적 개입을 통해 이를 구조적 균열로써 전환해야 한다고 본다. 이러한 실천은 단순한 시각적 창조가 아니라 정치적 인식의 복원과 저항이다.

또한 그는 바탕 유의 ‘비생산적 행위’ 이론의 영향을 받아 사회 발전이 생산만으로 추동되는 것이 아닌 폐기·낭비·저항 역시 내부 동력이 됨을 강조한다. 바탕 유가 문명에서 의식·성·죽음·놀이의 비기능적 역할을 탐구했듯, 부리오도 폐기물이 어떻게 “미학적 질서의 예외자”가 되는지 관찰한다.

이러한 이해는 예술 실천에 새로운 경로를 연다. 부리오에 예술의 임무는 더 이상 이미지 재현을 목표로 한 ‘예술 언어’가 아니라 시각 구조를 체계적으로 개입하는 ‘정치 언어’다. 예술은 감정·기교·형식의 표현을 최고 목표로 삼지 않으며, ‘비언어적 언어’를 구축해 어떤 내용이 지속적으로 ‘표현 가능성 밖으

16) 馬元龍, 「无意識：從弗洛伊德到拉康」 『外國文學』, 2022 (05), pp.79-92.

로 배제되는지’ 드러낸다.

이 같은 관점은 현대 미술사의 리얼리즘 경로에서 이미 예고되었다. 19세기 귀스타브 쿠르베(Gustave Courbet)가 ‘내가 본 현실을 그리다’라고 선언한 이래, 예술은 ‘비 영웅적, 비이상적, 비규범적’ 객체들을 시각 중심부로 끌어왔다. 그는 『아틀리에』와 『세계의 기원』 등에서 고전 미학의 신체·형식에 대한 이상화를 거부하고 ‘존재의 진실’과 ‘무시된 것들의 정치적 정체성’을 강조했다. 그의 ‘리얼리즘’은 단순한 주제 선택이 아니라 인식 메커니즘에 대한 저항이었다. 예술은 더 이상 미의 이상에 머물지 않고 ‘보이지 않는 자들’의 권리에 초점을 두기 시작했다.

20세기에 이 전통은 계속되었다. 인상주의, 입체주의, 다다이즘 등 예술 실천자들은 ‘미완성감’, ‘거친 재질’, ‘기성품’을 통해 예술의 상품 논리와 미적 가치에 도전했다. 뒤샹은 소변기로 예술의 정의를 전복했고, 피카소는 폐금속을 조립하여 황소 머리를 만들며 주류 체계에 대한 의문을 표출하는 데 예술 언어가 어떻게 주변 물건들을 흡수할 수 있는지를 보여주었다. 인상주의의 ‘미완성’이 일찍이 ‘산업 폐기물’로 오해받았던 사실은 현대 예술과 ‘폐기물’ 사이의 상징적 연관성을 정확히 반영한다.¹⁷⁾

가브리엘 오로스코 (Gabriel Orozco) 는 ‘무시된 소재’의 잠재력을 극한까지 끌어올렸다. 그는 먼지, 뼈, 돌과 같은 미시적 물질들을 예술적 조합으로 활용했는데, <내 손은 공간의 기억(My Hands Are My Heart)> (참고도판 3)에서 예술가는 손가락으로 점토를 눌러 복제 불가능한 신체 흔적을 남겼다. 이 물질적 흔적은 더 이상 조형이나 장식이 아닌 ‘접촉된’ 존재의 증거다. 이는 부리오가 강조한 ‘지각 재구성’ 전략, 비규범적 소재로 고정된 패턴을 깨고 미약한 것에 주체성을 부여하는 것을 구현한다.

17) William A. Camfield, “Marcel Duchamp’s Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917,” 16,1987, pp. 64 - 94.



참고도판 3) 가브리엘 오로스코(Gabriel Orozco), 〈내 손은 나의 심장(My Hands Are My Heart)〉, 흙, 1991

동시대 예술 영역에서 토마스 허쉬혼의 창작은 부리오의 ‘엑스폼’ 이론을 구체화한 연장선이라 할 수 있다. 그는 ‘기념비’ 시리즈의 연작에서 오랜 시간 동안 테이프, 플라스틱 병, 판지 등 값싸고 폐기된 재료를 사용하여 거대한 공동체적 설치물을 구축해왔다. 이 설치물들은 종종 교외, 공사장, 빈민가 등지에 설치되며, 지역 주민들과 협력해 완성되고, 대량의 텍스트, 정치적 이미지, 파편화된 사물들을 혼합하여 혼란스럽고도 격렬한 시각적 장을 형성한다. 허쉬혼은 자신이 권력을 갖지 못한 재료들을 선택하는 이유가 그것들 또한 권력 없는 위치에 있기 때문이라고 말한다. 이러한 입장은 부리오의 주장과도 맞닿아 있는데, 그는 배제된 재료야말로 제도화된 미적 구조를 깨뜨릴 수 있는 힘의 원천이라고 보았다.

부리오의 ‘엑스폼’ 이론은 사회적 시각 질서에서 배제된 물질과 존재 형식에 주목하며, 예술이 형식적 번역과 구조적 개입을 통해 ‘추방된 자들’의 재가시화를 실현하고 주류 인식 시스템의 배제 메커니즘에 도전해야 함을 강조한다. 이 이론은 연구자의 예술 실천과 깊은 공명을 이룬다. 《점석화금》 전시에서 연구자는 의도적으로 폐기물의 ‘쓰레기 속성’을 보존한 채, 소재 재구성·맥락

전환·전시 전략(<표류하는 섬>의 버려진 유리병 적층과 거울 반사, <빛을 향한 방향>의 병뚜껑 ‘쓰레기 전원’ 변형 등)을 통해 관람의 단절과 지연을 생성함으로써 관객으로 하여금 ‘무엇이 예술로 인정받을 권리를 가지는가?’라는 이데올로기적 부호화를 성찰하게 한다. 이러한 실천은 단순한 폐기물 미화가 아니라, 소재의 원초적 ‘비예술’ 정체성과 재구축된 상징적 의미론 간의 모순을 노출함으로써 시각 질서에 대한 역작동을 수행한 것이다. 이는 바로 부리오가 주장한 ‘추방 자체를 가시화하다’라는 명제의 전형적 사례다. 연구자는 폐기물을 매개로 소비 사회의 물질적 순환의 폭력성을 드러내는 동시에, 형식 언어의 정치적 번역을 통해 주변부 소재를 시스템 균열로 전환함으로써 미학과 정치의 이중 차원에서 ‘엑스포’ 이론의 핵심에 응답하고 있다.

궁극적으로 부리오의 이론은 폐기물 예술에 정당성 언어를 제공할 뿐 아니라 연구자의 예술 실천에 체계적 구조를 마련해준다. 소재 선택부터 전시 논리, 명명 전략에서 상징적 의미론까지 모든 단계가 ‘엑스포’이 현현할 조건을 구성한다. 동시에, 이 이론은 자연스럽게 다음 장의 이론적 확장, 폐기물을 단순한 ‘부호’나 ‘구조적 잔여물’로 보지 않고 잠재적 물질적 행위 능력을 부여할 때, 예술의 물질세계에 대한 태도가 ‘의미 전환’에서 ‘생명 협력’으로 이동할 것으로 이어진다. 이는 본 연구의 다음 단계에서 탐구할 ‘생명 유물론’이 지향하는 심층적 사고 구조다.

3. 제인 베넷: 생동하는 물질

전통적 철학과 미학 체계에서 물질은 종종 수동적이고 비활성 하며 인간의 의미 부여를 기다리는 ‘배경적 존재’로 간주해 왔다. 반면 행동과 가치 생성의 권한은 ‘사유하는’ 인간 주체의 전유물이었다. 그러나 제인 베넷의 책 『생동하는 물질: 사물에 대한 정치 생태학(Vibrant Matter: A Political Ecology of Things)』에서 이러한 이분법을 해체하고 ‘생명 유물론(vital materialism)’이라

명명한 철학적 시각을 제안한다. 그는 비인간적 존재가 완전히 수동적인 도구가 아니라 일종의 ‘경향성’, ‘활력’, ‘개입’을 지닌 행위 주체라고 주장한다.

이 이론은 폐기물 재활용 예술에 대한 새로운 이해의 길을 연다. 베넷에게 예술 재료는 통제를 기다리는 매체가 아니라 고유한 물리적 생명 과정과 행동 잠재력을 지닌 집합체다. 이러한 세계관에서 예술 창작은 인간 의지의 일방적 투사가 아니라 비인간 존재와의 협력적 생성 과정이 된다. 이는 본 연구의 폐기물, 천연 재료, 미생물 변화 등 다양한 비인간적 요소를 포괄하는 실천에 철학적 기반을 제공한다. 다음은 베넷 이론의 기본 관점을 바탕으로 작품에서의 구체적인 전환과 구현을 논의할 것이다.

『생동하는 물질: 사물에 대한 정치 생태학』에서 베넷은 전통적으로 물질이 비활성적이고 수동적인 것으로 간주되어 모든 사고방식을 비판하며, 물질 역시 고유한 활력과 경향성을 지닌 존재로 바라보아야 한다고 주장한다. 그는 인간은 종종 세계를 생명이 없는 사물과 생명력 있는 존재로 이분화해 인식하는 경향이 있으며, 이러한 구분은 물질의 활력과 구조의 내재적 생명성을 간과하게 만든다고 본다.¹⁸⁾ 이러한 문제의식은 그의 ‘생명 유물론’ 사상의 이론적 출발점이 된다.

베넷은 인간중심주의의 기본 가정에 의문을 제기한다. 전기, 금속, 미생물, 쓰레기 등 겉보기에 ‘무생물’ 같은 것들이 실제로 특정 조건에서 개입, 생성, 인간 의사 결정에 영향을 미치는 능력을 보인다고 지적한다. 이러한 능력은 전통적 의미의 ‘언어 표현’이나 ‘의지적 행동’으로 정의될 수 없지만 생태, 정치, 감정 시스템에 실제로 존재한다. 그는 브루노 라투르의 ‘행위소(actant)’ 개념을 바탕으로, 행위자는 시행 과정에서 다른 실체를 변화시킬 수 있는 임의의 실체이며, 그 역량은 사전에 고정된 것이 아니라 수행 속에서 드러나는 것

18) 제인 베넷, 문성재 옮김, 『생동하는 물질: 사물에 대한 정치 생태학』, 서울: 현실문화, 2020, p.7.

이라고 설명한다.¹⁹⁾ 이러한 행위자는 인간일 수도, 비인간일 수도 있다. 그는 행위성이 주관적 의지의 내재적 능력이 아니라 분산적이고 비중심화된 네트워크 현상이며, 특정 관계 구조에서 생성되고 발휘되는 우발적 협력이라고 강조한다. 즉 행동 자체가 ‘공동 구성’의 결과이며, 인간과 비인간은 복잡한 관계 속에서 서로의 조건이자 환경이 된다.

이를 바탕으로 베넷은 ‘사물-권력(thing-power)’이라는 핵심 개념을 제안한다. 이는 비인간 존재물이 물리적, 화학적, 감각적 속성을 기반으로 발현하는 현실적 개입을 설명한다.²⁰⁾ 예를 들어 쓰레기는 단순히 기능 상실물이 아니라 매립 과정에서 메탄을 배출해 공기 질을 변화시키고 정책 논의에 영향을 미친다. 금속은 어떠한 기술의 재료일 뿐만 아니라 그 특성으로 도시 생활의 에너지 의존 시스템을 구축한다. 고기는 인간의 식욕을 자극할 뿐 아니라 감정과 행동 리듬에 작용한다. 이러한 예시는 물질의 행위성이 언어에 호소하지 않으면서도 물질성 자체로 영향을 발휘하는 불가시적 실체임을 보여준다. 인간의 일상 경험은 지속적으로 비인간적 힘으로 형성되며, 인간과 비인간은 분리된 행위자가 아니라 공생의 그물망에 얽혀 있다.

베넷의 ‘자아’ 재평가는 독특한 통찰을 제공한다. 그는 인간이 닫힌 주체가 아니라 미생물, 전자기파, 호르몬, 공기, 음식 등 다양한 비인간 요소로 구성된 ‘배치 (assemblage)’²¹⁾라고 본다. ‘자아’는 단일적이지 않고 혼종적이며, 안정적이지 않고 역동적으로 생성된다. 그는 음식이 단순한 영양소가 아니라 인간의 감정, 지각, 의사 결정에 영향을 미쳐 정치·사회 구조 생성 메커니즘에 개입할 수 있음을 지적한다. 이러한 관점은 자유 의지 담론을 도전하는 동시에 ‘누가 행동 하는가?’라는 윤리적 질문을 재고하게 한다. 그의 상상력 속에서

19) 제인 베넷, 문성재, 옮김, 앞의 책, p.10.

20) 임지연, 「시는 사물(물질)의 생동성을 어떻게 경험(기술)하는가? -2020년대 한국시와 신유물론」, 『계간 시작』, 2023-03 22(1), pp.18-44.

21) 베넷, 문성재 옮김, 앞의 책, pp.81-84.

‘자아’ 자체는 ‘비인간적 공존’의 장으로 이해되어야 한다.²²⁾ 나아가 베넷은 이 철학을 정치적 차원으로 확장해 ‘정치 생태학(political ecology)’ 개념으로 제시한다. 그에게 정치적 사건은 항상 인간의 언어, 제도, 권력 게임에서 비롯되는 것이 아니다. 공기 오염, 전력망 붕괴, 식량 부족 같은 비인간적 요인이 인간 집단행동에 직접 영향을 미치는 경우가 많다. 따라서 정치는 더 이상 인간 세계의 무대가 아니라 인간과 비인간 행위자가 공동 구성하는 임시적과 생태적 장이 된다.

비인간 행위자가 공적 영역에 실제로 참여하는 방식을 더 잘 설명하기 위해 베넷은 ‘물질적 공공성’ 개념을 도입한다. 그에게 공공 공간은 언어 능력을 가진 인간 주체만으로 구축되거나 입법, 논쟁, 이데올로기 충돌로만 형성되지 않는다. 오히려 공기 오염, 쓰레기 누적, 전력망 장애, 바이러스 확산, 기상 시스템 이상 등 언어가 없는 비인간적 요소들이 정치적 반응의 핵심 요인이 되는 경우가 많다. 이러한 비인간적 요소들은 물리적, 생태적 영향력으로 기존 질서를 교란함으로써 공공 의제와 구조에 실질적으로 참여하고 재형성한다.²³⁾

그는 책에서 다윈(Darwin)의 지렁이 연구를 인용해 “이 작은 생물들이 세계사에서 차지하는 역할은 사람들이 상상하는 것보다 훨씬 중요하다.”²⁴⁾라고 설명한다. 지렁이는 토양을 이완시키고 생태 순환을 유지하는 일상적 활동으로 농업, 도시 발전, 국가 차원의 생태 계획에 침묵하면서도 지속적으로 영향을 미친다. 이러한 ‘비언어적’ 정치 행위성은 인간의 이성적 소통이 공공 영역을 구축한다는 가정에 도전한다.

또한 그는 전력망이 어떻게 ‘비인간 행위자’의 전형이 되는지 논의한다. 2003년 북미 대정전 사례는 작은 장비의 고장이 기술 시스템, 정치적 대응, 시

22) 우석영, 「지구는 행위자로 가득 차 있다 : 제인 베넷의 『생동하는 물질』」, 『바람과 물』, 2022 (6), pp.94-103.

23) 제인 베넷, 문성재 옮김, 앞의 책, pp.237-238.

24) 제인 베넷, 문성재 옮김, 앞의 책, pp.238-241.

장 변동, 대중 정서에서 어떻게 연쇄적인 효과를 일으키는지 보여주며, 비인간 시스템이 이미 정치 생태의 일부임을 증명한다.²⁵⁾ 전류, 에너지, 기술 장치 등은 비록 발언할 수 없지만 정책 수립, 사회 구조, 권력관계에서 실질적인 개입력을 행사한다.

이에 베넷은 ‘인간중심주의’적 사고에서 벗어나 비인간적 힘의 배경의 변수가 아닌 공적 사건의 촉발자, 참여자, 지속적 영향을 끼치는자임을 인정할 것을 주장한다.²⁶⁾ 이는 그의 ‘정치 생태학’ 핵심 이념을 구성한다. 정치는 인간 간의 협상 공간이 아니라 인간과 비인간의 복잡한 상호 작용 네트워크 속에서 지속적으로 생성되는 과정이다.²⁷⁾

또한 그는 ‘탈신비화’ 전략에 대한 반성도 제시한다. 현대 비판 이론 전통에서 ‘탈신비화’는 이데올로기나 권력 작용을 폭로하는 도구로, 모든 현상을 인간 의지의 투사로 환원한다. 그러나 베넷은 이 접근이 비인간적 행위자의 활력을 가리며 인간을 다시 자기중심적 오인으로 이끈다고 본다. 그는 설명과 통제를 서두르기보다 물질 자체의 행위능력을 ‘감지’하고 ‘응답’하는 더 섬세한 감각적 윤리를 함양해야 한다고 주장한다.²⁸⁾

요컨대 베넷의 ‘생명 유물론’은 다중 중심적, 비 계층적, 과정적, 역동적인 ‘공존’ 철학을 제안한다. 이 구조에서 인간과 비인간은 통제와 통제받음, 사용과 사용됨의 이항 대립을 구성하지 않는다. 오히려 동일한 행동 네트워크에서 서로 개입하고 촉발한다. 이 이론적 시각은 예술 실천에 새로운 가능성을 제공한다. 작품의 재료는 더 이상 인간 의지의 연장이 아니라 비인간 재료와의 공동 생성적 생태 과정이 된다. 다음은 선행 작가 사례와 연구자의 구체적 전

25) 제인 베넷, 문성재 옮김, 앞의 책, pp.84-91.

26) Manuel DeLanda, A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity, London: Continuum, 2006, pp.12 - 15.

27) 제인 베넷, 문성재 옮김, 앞의 책, pp.107-111.

28) 제인 베넷, 문성재 옮김, 앞의 책, pp.20-23.

시를 결합해 베넷의 이론이 예술 맥락에서 어떻게 시각화되고 실천적 응답을 얻는지 탐구할 것이다.

베넷이 제안한 생명 유물론의 시각에서 본다면, 예술 창작은 더 이상 인간이 재료를 일방적으로 지배하는 과정이 아니라, 인간과 비인간 사물 간의 협력적이고 상호 생성적인 실천 행위로 이해된다. 이러한 관점에서 폐기물이나 잔여물로 분류되던 재료들은 단순히 ‘사용되는 도구’가 아니라 고유한 경향성과 능동성을 지닌 행위자로 간주된다. 이들은 단지 작품의 물질적 기반을 구성하는 것에 그치지 않고, 예술 경험의 형성과 구축에 실제로 참여한다.

이러한 창작 관점은 아래에서 다룰 선행 예술가 피에르 위그(Pierre Huyghe)의 작업 개념과도 맥을 같이한다. 그의 대표작인 <경작하지 않은(Untilled)>(참고도판 16)에서는 식물의 뿌리, 벌집, 개의 움직임, 건축 폐기물 등 다양한 요소들을 하나의 공간에 병치하고, 비인간적 요소들이 비선형적이며 목적화 되지 않은 방식으로 자율적으로 진화하도록 구성하였다. 이로써 해당 작품은 더 이상 완전히 통제 가능한 예술 대상이 아니라, 고유한 리듬을 지닌 공생 구조로 기능하며, 관객으로 하여금 공간 윤리, 생태 정치, 종 간 관계에 대한 새로운 인식을 가능하게 한다.

전시 《점석화금》에서 연구자는 음료수 캔, 플라스틱 병, 달걀껍데기, 뼈 등 일상적 폐기물을 수집해 사회적 질서가 ‘무용 無用’으로 규정된 물질들을 관객의 지각 체계로 재도입시켰다. 이들은 작품 속에서 중립적 매체로 완전히 형식화되지 않으며, 각자의 독특한 질감과 식별 가능성을 유지함으로써 시각적 제시를 통해 관객으로 하여금 그 존재 가치와 잠재적 생명력에 대한 재고를 촉발한다. 전시 서문이 강조하는 “물품을 단순한 도구로 보는 시각과는 근본적으로 다르다”라는 진술은 베넷의 ‘사물의 권력’ 개념과 공명한다. 쓰레기 조각조각 인간 의도로 환원될 수 없는 경향성과 감각적 효력을 내포한다. 베넷은 가공된 물질도 특정 상황에서 비언어적 개입을 발휘해 인간의 지각 패턴과

행동 논리를 재구성할 수 있음을 지적한다. 따라서 ‘점화点化’된 이 폐기물들은 미학적 변환을 담을 뿐 아니라 경험과 의미의 공동으로 구성된 행위 구성원이 된다. 《점석화금》은 단순한 재활용된 재료의 시각적 실험이 아니라 비인간적 행위자의 지각과 가치 질서에 대한 심층적 참여를 보여준다.

반면 《나비가 되는 꿈》의 <나비가 되었다> 작품은 상징적 기법을 주로 사용한다. 예술가는 설탕 종이를 접어 나비 모양을 만들고, 에어컨 바람과 조명 효과로 생명 부활의 이미지를 연출한다. 물리적 변화는 없지만 감정과 상징 차원에서 재생과 희망에 대한 관객의 연상을 환기시킨다.

전시의 다른 세 작품 <재탄생>, <와인 잔 속에 풍경>, <태어난 생명>은 베넷이 강조하는 물질 행위성에 더 직접적으로 응답한다. 이 설치 작품들은 커피 찌꺼기, 곰팡이, 씨앗, 달걀껍데기 등을 사용하며, 전시 기간 중 자연 발효, 변색, 곰팡이 발생 등 물리적·생물학적 변화를 보인다. 이러한 변화는 예고된 것이 아니라 재료가 환경에서 보이는 자발적 반응이다. 이 비인간적 요소들은 단순한 도구에 그치지 않고, 작품 구성에 능동적으로 참여하는 존재들이다.

이러한 창작 메커니즘에서 예술가는 ‘통제자’에서 ‘협력자’이자 ‘촉진자’로 전환된다. 제인 베넷 지적했듯이, 인간 자체도 다양한 비인간적 힘으로 구성된 임시적인 배치이다. 연구자 역시 이러한 인식을 바탕으로, 작품 속에서 예술, 재료, 환경 간의 상호작용 관계를 구축하였다. 이들 작품은 재료에 대한 절대적 통제를 포기하고, 비인간적 요소들이 고유한 속성을 통해 예술의 생성 및 관객의 지각에 어떻게 개입하는지를 드러낸다. 작품은 더 이상 닫힌 ‘완성품’이 아니라 지속적으로 변화하는 과정으로 존재한다. 이러한 생성성은 베넷이 주장한 비인간 행위자의 현전성과 감각적 영향력을 구현하며, 폐기물은 단순히 ‘보이는’ 것이 아니라 ‘행동하는’ 존재로 자리하게 된다.

이 두 전시, 특히 후자의 생성적 작품들을 통해 우리는 베넷이 강조한 ‘비인

간적 존재와의 더 지혜롭고 지속 가능한 관계 수립' 이념이 예술에서 어떻게 구체화하는지 목격한다. 재료는 협력자, 예술가는 조정자, 작품은 과정이다. 이러한 창작 태도는 인간중심주의를 극복할 뿐만 아니라 미래 예술에 더 풍부한 윤리적 긴장을 제공한다.

재료의 자기 조직화에 기반한 창작 탐구는 인간과 비인간의 공존 관계 이해에 감각적 경험을 제공한다. 베넷이 강조하듯 인간은 유일한 행동 원천이 아니라 비인간적인 힘으로 짜인 네트워크 속에 항상 중첩되어 있다. 물질은 도구적 연장이 아니라 경향성과 개입을 지닌 행위자다. 이러한 이해는 예술가로 하여금 '지배와 도구' 패러다임에서 벗어나 다중 물질적 임시 집합체로서의 자아 정체성을 재인식하게 한다. 연구자의 예술 실천은 이 철학적 입장을 구현한다. 형식적 연출과 재료 변화를 통해 주변화된 물질을 다시 미학적 장으로 소환하고 행동 공간을 부여한다. 이는 베넷의 '물질적 공공성'이 말하는 바다. 인간과 비인간은 위계적 관계가 아니라 협력적 생성, 상호 내재의 세계에 공존한다.

예술과 철학의 교차점에서 폐기물의 '부활'은 단순한 형식적 재구성이 아니라 윤리적 관계에 대한 응답이다. 예술가는 더 이상 이미지의 건설자일 뿐 아니라 비인간의 목소리를 듣고 전달하는 자이며, 이를 바탕으로 종족을 초월한 감각 협력을 펼친다.

본 연구자의 작품은 물질의 생동성을 가시화함으로써, 베넷의 '사물의 정치성'과 '비인간적 공공성'이라는 개념을 전시 공간 내에서 구현하고자 하였다. 커피 찌꺼기의 냄새, 사탕 포장의 반사광, 달걀 껍데기의 균열, 곰팡이의 확산 등은 관객으로 하여금 물질의 가치와 생명 상태를 감각적으로 재사유하도록 유도하였다. 이때 관객은 단순한 감상자가 아닌, 사물, 인간과 공간이 공동 구성하는 과정을 체험하는 참여자가 된다. 이러한 폐기물 기반의 예술 실천은 인간의 절대적 통제 패러다임을 해체하며, 생태, 정치, 윤리의 공존 가능성에

대한 다차원적 상상을 자극한다.

따라서 예술은 공공성을 재구성하기 위한 실험적 전략으로 기능할 수 있다. 이는 근대적 미학과 물질 사용에 대한 규범을 비판하고, 생태 위기 및 사회적 배제를 해소하는 실천적 진입로가 될 수 있다. 베넷의 ‘생동하는 물질론’에서 영감을 받은 이 공동 생성적 예술관은 동시대 예술에 복합적 정치 윤리적 차원을 부여하며, 기존에 ‘쓸모없다’라고 여겨졌던 사물들에 새로운 사회적 역할과 발언권을 부여한다.

Ⅲ. 선행 작가 연구

본 장은 ‘폐기물 미학’의 실천에서 선구적인 역할을 한 몇몇 선도적인 작가들에게 초점을 맞추며, 그들이 폐기물의 재사용, 물질의 해체와 재구성, 그리고 생태계 내의 역동적 진화 등을 통해 어떻게 현대 예술의 표현 형식과 사회적 응답 능력을 지속적으로 확장해 왔는지를 체계적으로 조명할 것이다. 본 장은 예술 사례의 비교 연구를 통해 현대적 표현에서 폐기물이 지니는 미학적 가치와 문화적 함의를 더욱 명확히 규명하는 것을 목표로 한다.

본 장의 분석은 세 가지 핵심 주제를 중심으로 전개될 것이다. ‘폐기물의 사용과 표현’, ‘변형의 언어’ 그리고 ‘물질의 역동적 변화’ 이 세 주제는 본 연구의 이론적 및 실천적 틀을 구성할 뿐만 아니라, 연구자 본인의 창작 이념과 재료 탐구에 중요한 참조 점과 영감을 제공한다.

먼저 20세기 후반의 ‘아르테 포베라’와 ‘누보 레알리즘’ 예술 실천을 회고하며, 이들이 어떻게 최초로 폐기물을 예술 언어로 도입하여 ‘반정교함’의 미학 패러다임을 구축했는지 탐구할 것이다. 이 연장선에서 현대 예술가 토마스 허쉬혼을 분석하며, 그는 어떻게 폐허 미학과 급진적 표현 사이에서 폐기물 재료를 활용해 사회 비판적인 설치 예술을 구축하는지 살펴볼 것이다. 다음으로 영국 예술가 코넬리아 파커에 주목하며, 그가 어떻게 폭력적인 수단으로 물질의 고정된 질서를 깨고 ‘파괴’를 통해 폐기물의 상징적 힘을 일깨우는지 분석할 것이다. 마지막으로 프랑스 예술가 피에르 위그로 시선을 돌려, 그가 어떻게 생태계 내의 물질적 진화 과정을 빌려 ‘폐기물’이 생명과 비생명 사이에서 전환되는 경로를 드러내는지 연구할 것이다.

아르테 포베라, 누보 레알리즘, 그리고 세 예술가의 경로를 정리함으로써, 본 장은 ‘사용, 파괴, 재구성, 재생’이라는 예술적 과정의 다중 차원을 표현하고자 한다. 이를 통해 예술이 어떻게 폐기물 재료로 물성의 재구축, 사회 비판

적 개입, 생태 윤리적 사고의 고취를 이루는지 탐구할 곳이다. 상기 사례들의 심층적 분석은 본 연구에 이론적 방법론적 지지를 제공할 뿐만 아니라, 향후 창작과 논의를 위한 견고한 기반을 구축할 것이다.

1. 폐기물의 사용과 표현

본 절은 예술가들이 어떻게 폐기물 재료를 직접 사용하여 새로운 의미와 미적 가치를 부여하는지에 초점을 맞춘다. ‘사용’이라는 기본적인 행위를 통해 폐기물은 버려진 상태에서부터 재소환 되어 예술적 맥락 안으로 진입하며, 관찰, 성찰과 표현의 매체로 기능한다. 이러한 재료의 직접성에 대한 강조는 물질적 차원의 선택과 변환을 넘어, 예술가의 사회·정치·문화적 현실에 대한 태도를 반영한다.

본 절은 먼저 20세기 후반 ‘아르테 포베라’와 ‘누보 레알리즘’이 기성품과 일상의 잔해를 매체로 삼아 폐기물 예술의 초기 미학적 패러다임을 어떻게 정립했는지 탐구할 것이다. 이어 현대 예술가 허쉬혼의 실천으로 시선을 옮겨, 그가 ‘폐허’와 ‘급진적 표현’의 교차점에서 어떻게 폐기물 재료로 복잡한 사회 비판적 설치 예술을 구축하는지 분석한다. 이 두 개의 서로 다른 시기와 입장의 예술 실천을 통해, 우리는 폐기물 재료가 어떻게 다른 문화적 맥락에서 ‘보여서 짐’, ‘재창조됨’, ‘표현됨’의 다중 경로를 실현하는지 명확히 관찰할 수 있다.

1) 폐기물 레디메이드 미학: 아르테 포베라와 누보 레알리즘

20세기 후반, 소비주의의 팽창과 산업 사회의 가속화 속에서 폐기물은 점차 예술가들의 시야 안으로 들어왔다. 이탈리아의 ‘아르테 포베라’와 프랑스의 ‘누보 레알리즘’은 폐기물 재료를 체계적으로 사용한 최초의 두 예술 사조였다. 두 사조 모두 일상적인 소재와 폐기물을 매개로 현실 비판에 개입했지만, 그 미학적 관점과 정신적 입장에는 뚜렷한 차이가 존재했다. 아르테 포베라는 자연, 수공예, 생명 상태로의 회귀에 더 중점을 두며, 재료의 원초적 질감과 정신적 긴장감을 강조했다. 반면, 누보 레알리즘은 산업 폐기물과 기계의 잔해를

사용하고, 적층과 압축 등의 기법으로 소비 사회의 부조리한 논리와 물질적 소외 현상을 폭로하는데 더 집중되었다.

폐기물과 일상적 오브제의 중첩과 재구성을 통해, 이 두 예술 사조는 전통적 예술 매체와 형식의 한계를 뛰어넘었을 뿐만 아니라, 현대 사회 구조, 물질과잉, 문화 권위에 대한 깊은 비판을 각기 다른 경로로 반영했다. 이 대조를 통해 우리는 폐기물이 어떻게 다른 문화적 맥락에서 각각 독특한 시각 언어를 가지고 사회 비판적 의미를 부여받았는지, 그리고 예술가들이 소비주의, 물질과잉, 문화 체제에 대해 무엇이 다르게 응답하고 견해를 밝혔는지를 확인할 수 있다.

아르테 포베라(Arte Povera)'는 1967년 이탈리아 미술사학자이자 비평가인 제르마노 첼란트(Germano Celant)가 제안한 개념으로, 산업화된 미학과 상업 중심의 예술 시스템에 대한 비판에서 출발하였다. 첼란트는 예지 그로토프스키(Jerzy Grotowski)의 '가난한 연극' 개념에서 '포베라(povera)'라는 용어를 차용하여, 미술에 있어서도 모방적 재현이나 언어적 관습을 제거하고, 예술의 본질적 요소만을 남기는 방향을 제시하였다.²⁹⁾ 이러한 관점은 흙, 밧줄, 천, 종이 등 가공되지 않은 일상 재료를 사용함으로써 자본과 제도, 엘리트 문화에 저항하고, 재료의 진정성과 삶의 근원에 주목하는 실천으로 이어졌다. '아르테 포베라'는 미술과 삶의 영역을 통합하려는 시도로, 최소한의 미적 요소만을 남긴 '빈곤한 미술'을 지향하였다.³⁰⁾

대표적인 예술가 중 조반니 안셀모(Giovanni Anselmo)의 작품 1968년의 <무제(먹고 있는 구조물)> (참고도판 4)은 상징성을 지닌다. 돌이 상추를 누르고 있는 구조에서, 상추가 썩으면 돌이 떨어지는 과정을 통해 자연의 힘으로 통제할 수 없음과 시간의 흐름을 은유한다. 그는 '자연력의 가시화'를 추구

29) Christov-Bakargiev, Carolyn. *Arte Povera*, London: Phaidon, 2001, p.18.

30) 박홍필, 「아르테 포베라(Arte Povera)의 예술 정신에 관한 연구-이탈리아의 작가들을 중심으로」, 『예술과 미디어』 제13권 1호, 2014, p.15.

하며, 에너지와 시간에 관한 관심을 통해 작품에 생명의 취약성을 부여했다.³¹⁾ 미켈란젤로 피스톨레토(Michelangelo Pistoletto)는 그의 대표적인 거울 작품을 통해 관객, 공간, 예술품 사이의 상호 관계를 지속적으로 탐구해 왔다. 특히 작품 <베트남(Vietnam)> (참고도판 5)에서는 거울에 비친 관객의 모습과 평화주의자의 실루엣이 서로 마주하며 일종의 대화를 형성한다. 이를 통해 피스톨레토는 관객을 작품의 수동적인 감상자가 아닌 능동적인 구성 요소로 전환시키며, 예술과 사회 사이의 깊은 상호작용과 성찰의 가능성을 제시한다. 그는 “나는 오브제 그 자체보다 오브제들 사이의 통로에 더 관심이 간다”고 밝힌 바 있다.³²⁾

또 다른 핵심 인물인 야니스 쿠넬리스(Jannis Kounellis)는 ‘예술은 삶 그 자체로 대체되어야 하다’고 주장하며, 실제 동물, 불, 석탄 등과 같은 구체적 재료를 사용해 생명과 물질 사이의 긴장을 드러냈다. 그는 작품 <무제 (12마리의 말)>(참고도판 6)은 12마리의 말을 갤러리에 전시하기도 했는데, 이는 전통적 예술 매체를 전복하고, 카라바조 회화의 극적 효과를 빌려 예술 표현의 경계를 확장한 사례였다.³³⁾

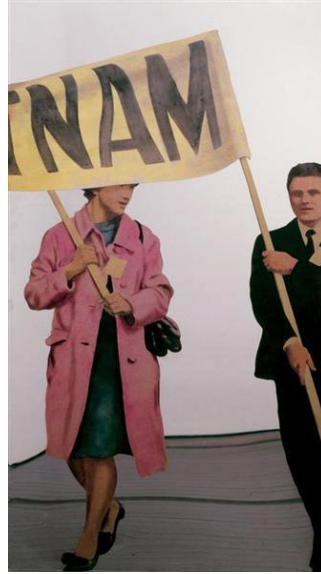
31) 강영주, 「‘가난한 연극, 가난한 미술’ -그로토프스키 연극이론과 아르테 포베라」 『미술이론과 현장』, 5, 2007, pp.109-133.

32) 강영주, 앞의 글

33) 강영주, 앞의 글



참고도판 4) 조반니 안셀모(Giovanni Anselmo), 무제(먹고 있는 구조물), 돌, 상추, 1968



참고도판 5) 미켈란젤로 피스톨레토(Michelangelo Pistoletto), <베트남 (Vietnam) >, 거울회화, 1965



참고도판 6) 야니스 쿠넬리스(Jannis Kounellis), <무제(12마리의 말)>, 1969

이들 예술가는 재료의 물리적 속성, 변화 가능성, 생명력에 주목했으며, 작품이 시간, 공간, 환경 속에서 자연스럽게 진화하는 동적 존재 상태를 강조했다. 이론적 측면에서, 앞서 언급한 부리오의 ‘엑스폼’ 논의를 빌리자면, 아르테 포베라 예술가들이 ‘배제된 것들’을 선택한 행위는 산업화와 소비 사회에 대한 저항을 넘어, 문화 체계 내에서 ‘무엇이 가치 있고 의 미 있는가?’에 대한 체계적 도전이었다. 그들은 비주류로 밀려나고 버려진, 전시할 가치가 없어 보이는 재료들을 반(反)형식주의적 방식으로 예술적 맥락에 재도입함으로써, 예술의 정통적 기준과 담론 권력을 흔들며 놓았다.

마리오 메르츠(Mario Merz)는 아르테 포베라를 대표하는 예술가 중 한 명으로, 상징적인 설치 작품인 <지압의 이글루(Giap's Igloo)> (참고도판 7)에서 금속, 흙, 네온사인 등 비전통적인 재료를 반구형 구조로 결합하였다. 그는 작품의 외부에 베트남 장군 지아프(Vo Nguyen Giap)의 문구를 인용하여 다음과 같이 새겨 넣었다. “si el enemigo se concentra, pierde terreno; si se dispersa, pierde su fuerza.”³⁴⁾ 이는 “적이 병력을 집중시키면 진지를 잃고, 분산시키면 힘을 잃는다”라는 의미로, 정치적 언어를 작품에 도입함으로써 생존, 권력, 사회 질서에 대한 성찰을 강화하고자 하였다. 이글루는 단순한 조형 구조가 아니라 가장 기본적인 생존 공간의 은유이자, 예술이 자연 및 문화와 유동적인 관계를 맺어야 함을 상징하는 조형 언어로 작용한다.³⁵⁾

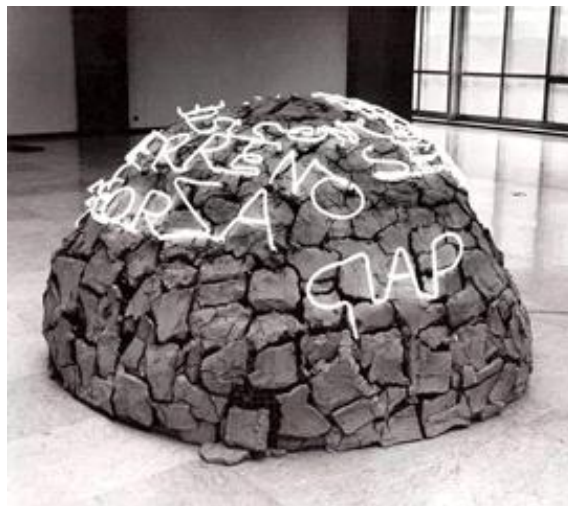
메르츠의 작품은 카프카, 마르크스, 피카소 사상의 깊은 영향을 받으며 철학적, 정치적과 예술적 언어를 통합한다. <지압의 이글루>에서 그는 재료의 물성과 미학적 잠재력에 주목 함으로써, 산업 사회의 생산 및 소비 구조에 대한 날카로운 비판을 제기하고 현대적 생활 방식과 소비 습관에 대한 재고를 촉구했다.

34) Kerstin Stremmel, *Realism, Taschen*, 2004, p.13.

35) 손희락, 「Kusama Yayoi, Mario Merz, Anish Kapoor의 작품에 나타난 ‘순환’ 연구」, 국내 박사학위논문 단국대학교, 2006, p.136-137

아르테 포베라가 ‘염가의’ 재료를 발굴하고 활용한 방식에서 영감을 받아, 연구자는 다음 장에서 일상적 재료를 작품으로 전환하는 실험을 이어갔다. 자연 재료에 집중한 초기 <폐기물 풍경> 시리즈부터 《점석화금》 전시의 부패한 나무와 뼈를 결합한 작품에 이르기까지, 연구자는 자연 재료와 일상 생활의 폐기물을 발굴 및 활용함으로써 환경 보호와 재생의 시급성을 강조했다. 이는 아르테 포베라의 ‘폐기물, 매체, 비판’ 삼위일체 전략을 계승하면서 한 걸음 더 나아간 것이다.

예술가들은 일상적 재료를 사회 비판적 문화 코드로 전환함으로써 형식주의를 초월한 새로운 예술적 태도를 정립했다. 이를 통해 우리는 물질과 자연, 사회의 관계를 재고하도록 요구받는다. 폐기물의 미학은 단순한 재활용을 넘어, 인간 문명의 근본적 패러다임에 관한 질문으로 확장되는 것이다.



참고도판 7) 마리오 메르츠(Mario Merz), <지압의 이글루(Giap's Igloo)>, 금속관, 금속 망, 네온 튜브, 가방 속의 흙, 배터리, 축전지, 1968

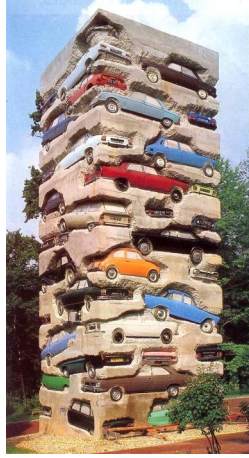
누보 레알리즘은 피에르 레스타니(Pierre Restany)가 1960년에 제창한 예술 운동으로, ‘현실의 재인식’을 통해 현대 사회와 물질적 현실에 반응하고 이에 대한 비판적 입장을 확립하고자 했다. 자연성과 소박함을 강조한 아르테 포베

라와 달리, 누보 레알리즘은 금속, 자동차 부품, 플라스틱 제품 등 산업 폐기를 선호하며, 적재, 압축, 파괴 등의 방식을 통해 소비 사회의 본질에 대한 근본적인 질문을 제기했다. 이들은 환영적인 재현을 지향하지 않고, 예술가가 직접 체험한 현대 소비사회의 현실을 작업에 끌어들이므로써, 오브제와 물질성을 통해 일상의 실체를 드러내고자 했다. 레스타니는 이러한 예술 실천을 ‘객관적 현실의 직접적인 차용’이라고 정의하였으며, 누보 레알리즘이 갖는 사회학적 의미를 강조했다. 이는 단순한 재현을 넘어선 신체적 참여이자 비판적 개입이었다.³⁶⁾

아르망 페르난데스(Arman Fernandez)는 누보 레알리즘의 중요한 대표 인물로, 일상 용품을 대규모로 사용하여 쌓기, 압축, 파괴 등의 방식으로 작품을 창작했다. 그는 예술이 더 이상 ‘무(無)에서 유(有)를 창조하는 것’이 아니라 기성품을 재조합하고 재정의 하는 것이라고 보았다. 그의 작품은 강렬한 물질감을 통해 관객에게 충격을 주며, 산업사회에서 물건이 넘쳐나고 기능이 쇠퇴하는 현상을 드러낸다. 대표작인 <장기 주차(Long Term Parking)>(참고도판 8)에서는 60대의 폐차를 콘크리트 구조물에 박아 넣어 거대한 기념비적 조각을 완성했다. 이 작품은 쌓아 올린 물질의 물리적 밀도를 강조할 뿐 아니라, 소비사회에서 물품의 소모, 폐기, 기능 상실 메커니즘을 상징한다. 이 작품을 통해 아르망은 소비주의에 대한 의문을 표현했으며, 폐기물 뒤에 숨겨진 죽음의 감각과 생존의 이질성을 드러냈다. 그는 버려진 물건에 다시 의미와 존재를 부여하며, 예술을 저항의 공간으로 만들고 시적인 ‘탈산업화’의 비판적 미학을 구축했다.³⁷⁾

36) 오진경, 「아르망의 ‘축적’을 중심으로 본 누보 레알리즘의 조형적 태도」, 『미술사논단』, 제12호, 2001, pp.277-297.

37) 오진경, 「아르망의 ‘축적’을 중심으로 본 누보 레알리즘의 조형적 태도」, 『미술사논단』, 제12호, 2001, pp.277-297.



참고도판 8) 아르망 페르난데스 Arman
Fernandez, <장기 주차(Long Term
Parking)>, 자동차, 콘크리트,
600x600x1950cm, 1982



참고도판 9) 세자르 발다치니(César
Baldaccini), <압축 (compressed metal) >,
126x61x61cm, 1969

세자르 발다치니(César Baldaccini)은 산업 폐기물을 조각으로 전환하는 독자적인 조형 방식을 활용하는 예술가로 잘 알려져 있다. 그의 대표 시리즈인 ‘압축 (Compressions)’ 시리즈는 폐차, 금속 폐기물 등을 고도로 압축하여 밀도 높은 정육면체로 형상화한 작업으로, 강한 질서감과 공업화의 연관성을 드러낸다. 이러한 조형은 거칠고 과감하게 보이지만, 사실상 인간 사회가 물질세계를 통제하고 재구성하려는 구조를 은유적으로 담고 있다. 대표작 <압축 금속(Compressed Metal)> (참고도판 9)에서 그는 차량과 산업 재료를 ‘탈 기능화’하고, 극도의 압축을 통해 산업 체계가 인간에게 가하는 억압과 소외의 구조를 시각화한다. 그는 재료의 원초적 감각, 무게, 역사적 흔적을 유지한 채 표현함으로써, 산업화와 소비주의, 물질 순환에 대한 깊이 있는 반성을 유도하였다. 이는 발다치니의 예술 전략과 직접 연결된다. 그의 작업은 폐기물의 형식적 미에 관한 관심을 넘어, 예술과 재활용, 창조와 파괴의 관계에 대한 비판

적 성찰을 유도하였다.

다니엘 스포에리(Daniel Spoerri)는 ‘그림-덫’(Tableaux-pièges)³⁸⁾를 통해 일상을 포착하는 독특한 예술 방식을 정립하였다. 그는 식사가 끝난 뒤 남겨진 식기, 음식물 찌꺼기, 휴지, 잡동사니 등의 일상 사물들을 원형 그대로 식탁 위에 고정한 뒤, 그것을 수직으로 벽에 걸어 놓음으로써 찰나의 일상 흔적을 ‘고정된 순간’으로 시각화하였다. 이러한 작업은 어떤 장면을 재현하려는 것이 아니라, 특정한 현실의 순간을 작품 속에 봉인하여 시간과 기억, 존재에 대한 ‘시각적 덫’을 형성하는 것이다. 스포에리는 자신이 작업에서 단지 사물 위에 접촉체를 뿌리는 행위만을 수행했으며, 그 과정에서 어떠한 창조성도 개입시키지 않았다고 언급한 바 있다.³⁹⁾ 이 말은 그가 추구한 ‘우연성’과 ‘비창조적 예술’ 개념을 잘 보여준다. 그의 대표작인 ‘식탁의 덫’ (참고도판 10) 시리즈에서는 사용된 식기와 음식물 잔해들이 단순한 오브제를 넘어, 일상 속에서 인간이 남긴 존재의 흔적이자 비언어적 서사의 단서로 작용한다. 이렇게 사소하고 평범한 일상 사물을 예술로 전환시키는 작업은 예술과 삶의 경계를 허물며, 관객으로 하여금 무심코 지나쳤던 일상의 순간들을 다시 주목하게 만든다.

38) 이윤정, 「다니엘 스포에리(Daniel Spoerri)의 ‘이트 아트(Eat Art)’에 나타난 일상성의 미학」, 『미술사학보』 -26, 2006, pp.237-262.

39) <https://www.collater.al/en/daniel-spoerri-artist-eat-art/> 검색일:2025.4.29



참고도판 10) 다니엘 스포에리(Daniel Spoerri), <식탁의 덫(Table Trap)>, 1960

누보 레알리즘은 ‘현실의 재인식’을 강조하였으며, 이 세 작가의 작업은 해당 개념을 구체적으로 구현한 사례이다. 그들은 예술을 매개로 하여 기존의 미적 기준을 전복하고, 관객이 현실 세계를 다시 사유하도록 유도함으로써 예술의 사회적 개입과 재구성을 실현하였다.

아르테 포베라와 누보 레알리즘은 ‘폐기물의 미학’에 기반 한 창작 논리를 통해, 예술이 어떻게 사회 구조에 개입하고, 물질의 순환과 문화 가치 체계를 뒤돌아보게 하는지 명시했다. 이는 예술의 매체 선택을 근본적으로 재구성하였으며, 주변화된 사물에 발언권을 부여하고, 비판적 의식 구조를 형성하는 데 기여하였다.

이러한 창작 방식은 니콜라 부리오가 제시한 ‘엑스폼’ 이론과 밀접하게 연결된다. 부리오에 따르면, 동시대 예술은 완결된 형식 체계를 구축하는 것이 아니라, 사회 구조의 틈새에서 ‘예외’를 창출하는 것이며, 주변화, 폐기, 배제된 사물을 가시화함으로써 새로운 문화적 개입을 실현하는 것이다. 아르테 포베라와 누보 레알리즘은 이와 같은 ‘엑스폼’을 개척한 사례로, 흙, 돌, 산업 잔해,

소비 쓰레기 등 비예술 재료를 사용하여 불안정된 형태, 미완성된 의미, 균열과 에너지로 가득 찬 설치 구조물을 구성하였다. 이는 기존 미학이 추구하는 완성도, 조화, 고급 재료에 대한 관습을 적극적으로 해체하였다. ‘재맥락화’를 기반으로 하는 이러한 방식은 단순한 재료 선택의 변화에 그치지 않으며, 관람 방식, 제도 구조, 문화 규범에 대한 능동적 개입을 수반한다. 부리오는 예술은 더 이상 ‘작품’을 창조하는 것이 아니라, ‘맥락’을 작동시키고, ‘사용’을 재조직하는 일이라고 주장한다. 아르망의 집적 설치, 세자르의 압축 조각, 쿠넬리스의 말 전시 모두는 사회 시스템과 문화 관습에 대한 강한 균열을 만들어낸다. 그것들은 전통적인 의미의 ‘표현’이 아니라, 재료의 결손, 기능의 해체, 공간의 이질화를 통해 새로운 ‘경험의 단절’을 창출한다. 이 점에서 폐기물은 단순한 매체가 아니라, 비판 구조를 형성하는 형식적 전략이 된다.

본 연구자의 연작에서도 탄산음료 캔, 플라스틱 병, 병뚜껑 등 소비 과정에서 발생한 일상 폐기물을 주요 창작 재료로 삼아, ‘무용한 사물’의 예술 언어화 전략을 반영하였다. 이들 재료는 소비 체계의 말단에 있는 것으로서, 사회적으로는 망각할 수 있는 요소로 간주하지만, 본 작업에서는 배열, 구도, 콜라주 등의 조형 방식으로 새로운 미적 형태와 문화적 의미를 부여받는다.

더 나아가 연구자는 재료의 형식적 미뿐만 아니라, 그 이면에 존재하는 환경 문제 및 이데올로기적 메커니즘에도 주목한다. 현대 사회에서 ‘도시 폐기물’을 예술 재료로 사용하는 재창조는 ‘과잉 생산과 과잉 폐기’라는 소비 순환 논리에 대한 비판이자, 대중문화와 자본 논리 속에서 인간이 수행하는 수동적 역할에 대한 분석이다.

연구자는 <빛을 향한 방향>, <파도> 등의 작품에서 공간, 조명, 소리 등 참여적 구조를 통해 폐기물을 감각 가능한 시스템으로 구축하였으며, 관객에게 일상 속 ‘보이지 않던 진실’에 대한 새로운 인식을 유도하였다. 이는 메르츠의 이글루에서의 은유적 공간 구성, 아르망의 축적에서 물질 형상화와 상통하며,

부리오가 말한 ‘엑스포’의 급진적 실천, 즉 주변 사물의 비판적 발화 구조와 연결된다.

결론적으로, 본 연구자의 작업은 폐기물의 미학적 재구성을 넘어서 사회적, 환경적 인식과의 연관성을 갖는 창작 실천으로 자리매김한다. 이는 아르테 포 베라와 누보 레알리즘의 비판적 전통을 계승하고 확장함으로써, ‘버려진 존재’의 위치를 문화적 서사로 복귀시키고, 예술을 비판적 언어의 하나로 기능하게 하는 동시대 예술 실천의 중요한 사례라 할 수 있다.

2) 토마스 허쉬혼: ‘폐허’ 미학

토마스 허쉬혼은 특유의 창작 태도를 통해 예술과 사회의 경계를 지속적으로 도전하는 예술가로 주목받고 있다. 그는 예술의 심미적 기능에만 만족하지 않고, 예술을 현실에 개입하는 하나의 행위이자 사유적 실천으로 간주한다. 허쉬혼의 작업은 정제되지 않은, 제도화되지 않은 재료 사용 방식과 강력한 사회 비판적 의도를 통해 오늘날 예술의 ‘시선’, ‘공공성’, ‘참여’ 등의 개념에 대해 재고하게 만든다.

본 장에서는 허쉬혼의 예술 실천을 세 가지 층위에서 분석하고자 한다. 첫째, 그의 ‘현존와 생산(Presence and Production)’이라는 이론적 관점에서 출발하여, 예술이 사회 행위로서 어떻게 기능하는지를 살펴본다. 둘째, 대표작 <저항의 결정(Crystal of Resistance, 2011)>을 중심으로 재료와 형식을 통한 ‘시각적 저항’의 구축 방식을 분석한다. 셋째, 기념비 시리즈 프로젝트를 통해 예술이 도시 공간에 개입하고 공공 영역을 활성화하는 경로를 고찰한다. 이와 같은 서술을 통해, 허쉬혼이 어떻게 재료 정치, 형식 전략, 공간 배치를 통해 비판성과 현실 참여성을 지닌 당대적 표현으로 구축하는지에 구체적으로 조명한다.

허쉬혼의 예술 실천은 항상 ‘현존과 생산’이라는 개념을 중심에 둔다. 그는 예술이 단순한 심미적 창조가 아니라 사회에 개입하는 방식이라 주장하며, 그 개념은 초기 콜라주 작업 <무제(초기 콜라주)(Early Collage)>, (참고도판 8)에서도 확인할 수 있다. 그는 폐기된 재료와 수공 콜라주 기법을 통해 전통적인 시각 질서를 거스르는 형식 언어를 구축하고, 소비사회에서 규격화된 시선 방식에 의문을 제기한다.

주류 예술계에서 선호하는 정제된 재료나 완성도를 지양하고, 허쉬혼은 투명 테이프, 오래된 신문, 값싼 프린트 물과 같은 ‘비예술적’ 재료를 의도적으로 선택한다. 이러한 표현은 단지 형식적 선택에 그치지 않으며, 사회적 심미 규범과 시각 통일성을 거부하는 자세의 저항이기도 하다. 이와 같은 맥락에서, 관람은 더 이상 수동적인 수용이 아니라 ‘생산 행위’로 재정의 되며, 관람자는 이미지의 단절과 재조합 속에서 능동적으로 해석에 참여하게 된다.⁴⁰⁾

허쉬혼은 자신의 예술이 자아의 존재감을 강조하기 위한 것이 아니라, 관람자의 존재 인식과 공감을 불러일으키는 데 목적이 있다고 언급한 바 있다.⁴¹⁾ 이처럼 ‘자기표현’에서 ‘공존의 생성’으로의 전환은 <현존와 생산>(2004) 프로젝트에서 더욱 구체화된다. 그는 전시 공간을 ‘서재’로 변모시키고 관객을 독서, 집필, 토론에 참여시키며, 예술 공간을 지식 생산과 주체의 각성 현장으로 탈바꿈시킨다. 허쉬혼이 말하는 ‘존재’는 정적인 상태가 아니라, 행위 속에서 생성되는 과정이며, ‘생산’은 물질의 창조에 국한되지 않고 개념, 관계, 인식 구조의 구축까지 포함된다. 일상 폐기물을 재조합함으로써, 그는 주변적 사물에 새로운 사회적 의미를 부여하며 현실과 유토피아 사이의 미학적 공간을 제시한다.

40) 박혜연, 「“상호 배타적이지 않은 관객”이 창출하는 지적 평등: 토마스 허쉬혼의 <그람시 모뉴먼트>」, 『미술사학』, (48), 2024, pp.93-120.

41) Thomas Hirschhorn, “ ‘Gramsci Monument’ at Forest Houses, The Bronx, NYC”, in *Thomas Hirschhorn: Gramsci Monument*, ed, Köln: Walther König, 2015, p. 56.

정보 과잉과 이미지의 범람이 일상화된 현대 환경 속에서, <무제(초기 콜라주)> (참고도판 11)는 우리가 예술 형식을 어떻게 인식하는지에 대한 도전을 넘어서, ‘보다’는 행위 자체에 대한 근본적 질문을 던진다. 허쉬혼의 예술은 명확한 해답을 제공하지 않는다. 오히려 그것은 관람자와의 공동 사유가 이루어지는 실천 현장을 마련해준다.

<저항의 결정(Crystal of Resistance, 2011)> (참고도판 12)는 제54회 베니스 비엔날레에서 전시된 허쉬혼의 몰입형 설치 작품으로, 알루미늄 호일, 테이프, 골판지, 비닐천 등 저렴한 재료들로 구성되었다.⁴²⁾ 전시 현장은 마치 “폭발이 얼어붙은” 듯한 시각적 사건처럼 구성되어, 관람자는 좁은 공간을 통과하며 전쟁, 죽음, 시위 등 주류 이미지 체계에서 배제된 ‘억압된 현실’을 마주하게 된다. 허쉬혼은 폭력적인 이미지, 정치적 텍스트, 철학적 인용문을 밀도 있게 병치함으로써 불편하지만 회피할 수 없는 관람 경험을 유도하고, 시각적 차원에서 의미 생성에 관객을 참여시킨다.

그는 자신의 작업이 ‘사랑, 철학, 정치, 미학’이라는 네 가지 차원에 기반한다고 밝힌 바 있으며, 이들 요소는 균등하게 포함될 필요는 없지만 반드시 공존해야 한다고 본다. <저항의 결정>에서 결정은 더 이상 이성과 질서의 상징이 아니라, ‘형식 숭배’에 대한 교란 기호로 전환된다. 작품에 사용된 임시적 재료들은 그가 일관되게 보여온 정치적 태도를 반영하는데, 이는 주류 예술 체계에서 배제된 ‘비예술적’ 요소들로, 사회적으로 배척된 목소리와 이미지들을 상징한다. 그는 예술이 개인성, 학문성, 맥락성의 경계를 넘을 수 있어야 한다고 보며, 이러한 이유로 일부러 ‘정보 과잉’을 유발하여 관람의 안락함과 중립성을 무너뜨리고 예술의 현실 개입력을 강화하고자 한다.

이 작품을 통해 토마스 허쉬혼은 일관되게 주장해온 ‘존재와 생산’이라는 예

42) GRIFFIN, CHRISTOPHER. “54th Venice Biennale: Venice.” *The Burlington Magazine* 153, no. 1302, 2011, pp.629 - 31.

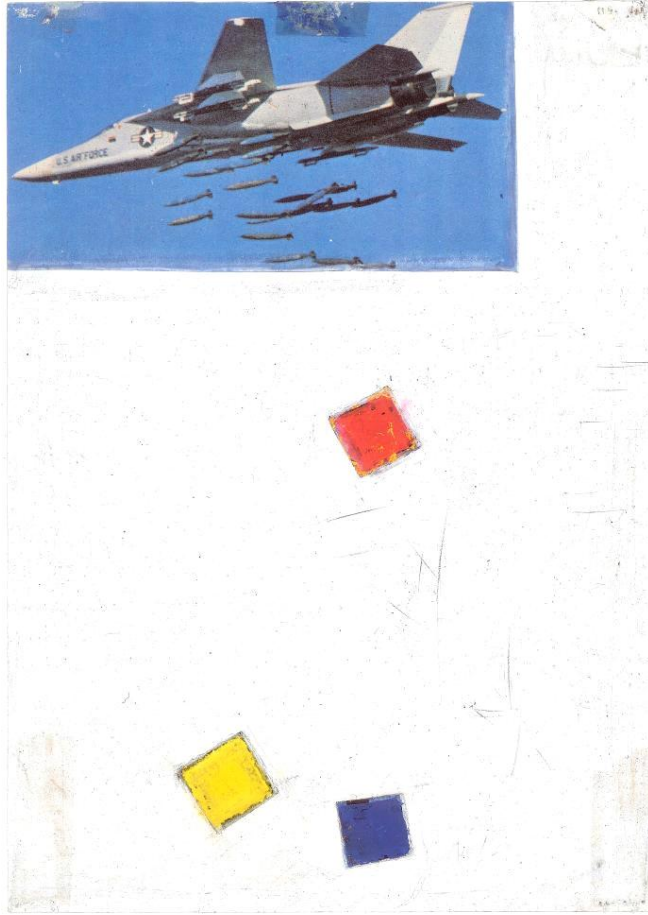
술 철학을 강화하고, 예술과 현실, 재료와 관객 사이의 관계를 더욱 심화시켜 탐구하였다. 그는 이 작품을 통해 설치미술의 차원에서 일종의 임계 상태에 놓인 사회적 비판 형식을 구성해냈다. 하지만 실제로 그는 이미 1990년대부터 미술관 공간을 넘어 도시의 현장으로 예술 실천을 확장시키는, 보다 강한 공공 개입 성격의 ‘기념비 프로젝트’를 전개해왔다.

<스피노자 기념비(Spinoza Monument)>1999, <데뤼즈 기념비(Deleuze Monument)> 2000, 그리고 <그람시 기념비(Gramsci Monument)>(참고도판 13)와 같은 허쉬혼의 기념비 시리즈는 전통적인 의미의 폐쇄적이고 영원성을 지닌 조형물이 아니라, 일시적이고 개방적이며 참여적인 공공 예술 행위에 가깝다. 이러한 작품들은 대부분 도시의 변두리, 거리, 일반 거주 커뮤니티 등 제도권 밖의 장소에 설치되며, 예술을 일상의 삶 속으로 끌어들이고, 관객이 단순히 ‘관람’하는 것이 아니라 현장에서 ‘존재’하고, 직접 ‘참여’하며, ‘질문’하고, ‘대화’하는 것을 지향한다.⁴³⁾

이처럼 현실 공간과 대중을 향한 전략은 허쉬혼이 ‘공공성’을 이해하는 방식의 독자성을 잘 보여준다. 그는 예술이 수동적으로 제시되는 객체가 아니라, 논의와 실천을 촉발시키는 계기가 되어야 한다고 강조한다. 그의 기념비 프로젝트는 어떤 ‘완결된 역사’를 기념하려는 것이 아니라, 지식과 사유, 그리고 공적 참여가 끊임없이 ‘진행 중인 상태’임을 드러내려는 시도라 할 수 있다.

그의 기념비 작업에서 사용되는 재료 또한 주목할 만하다. 그는 전통적인 기념비에 흔히 사용되는 대리석, 청동 등 영속성을 상징하는 매체를 피하고, 대신 알루미늄 포일, 테이프, 종이상자 등 파손되기 쉬운 값싼 일상 재료를 선택했다. 이러한 선택은 소비주의와 제도적 예술에 대한 비판일 뿐 아니라, 현대 사회 관계의 불안정성과 취약성을 나타내는 상징적 장치이다.

43) 박혜연, 「“상호 배타적이지 않은 관객”이 창출하는 지적 평등: 토마스 허쉬혼의 <그람시 모뉴먼트>」, 『미술사학』, (48), 2024, pp.93-120.



참고도판 11) 토마스 허쉬혼 (Thomas Hirschon) , 〈무제(초기 콜라주)〉, 종이, 네오컬러, 테이프, 잡지 인쇄물, 29.7 x 21cm, 1986



참고도판 12) 토마스 허쉬혼 (Thomas Hirschhorn) , <저항의 결정(Crystal of Resistance)>, 알루미늄 호일, 테이프, 플라스틱 시트, 종이판 등, 2011

허쉬혼은 기념비가 ‘공유되는 민주적 공간’이 되어야 한다고 주장한다. 그것은 과거를 기리는 것이 아니라, 현재의 사유와 행동을 촉발하는데 있다. 그는 ‘독서 공간’, ‘토론 구역’과 같은 모듈을 설치함으로써 철학적 사유를 단순한 텍스트에 머무르게 하지 않고, 집단 토론과 사회적 대화의 장으로 전환했다. 허쉬혼은 기념비가 ‘공유되는 민주적 공간’이 되어야 한다고 주장한다. 그것은 과거를 기리는 것이 아니라, 현재의 사유와 행동을 촉발하는 데 있다.⁴⁴⁾ 그는 ‘독서 공간’, ‘토론 구역’과 같은 모듈을 설치함으로써 철학적 사유를 단순한 텍스트에 머무르게 하지 않고, 집단 토론과 사회적 대화의 장으로 전환시켰다.

44) 박혜연, 「“상호 배타적이지 않은 관객”이 창출하는 지적 평등: 토마스 허쉬혼의 <그림시 모뉴먼트>」, 『미술사학』, (48), 2024, pp.93-120.

그는 예술을 미술관이나 박물관이라는 ‘화이트 큐브’에 가두지 않고, 그것을 사회 구조에서 작동하는 활성화 장치로 전환한다. 기념 방식을 재정 의하고, 재료 언어에 정치성을 부여하며, 공간 배치를 민주 지향적으로 설계함으로써, 허쉬혼은 역동적이고, 임시적이며, 정치적 동원력을 가진 예술 형식을 구축하고 있다.



참고도판 13) 토마스 허쉬혼 (Thomas Hirschon) , <그람시 기념비(Gramsci Monument)>, 설치 전경, 2013

허쉬혼의 작업에서 폐기물, 임시 구조물, 사회 주변 공간을 예술 매개로 사용하는 방식은 형식적 전복성을 가질 뿐 아니라, 리얼리즘적 윤리 태도를 드러낸다. 앞서 언급한 니콜라 부리오의 엑스폼 개념에서 지적했듯이, 동시대 리얼리즘은 더 이상 재현 중심이 아니라, ‘환유적 방식’을 통해 배제된 사물과 소외된 목소리가 다시 가시화되고 들리는 가능성을 지향한다.

허쉬혼은 바로 이와 같은 의미에서 ‘엑스폼’ 미학 전략을 실천한다. 그는 비정형적 재료를 통해 불안정한 시각적 장을 창출하고, 잊힌 이미지와 비가시적 현실이 혼란스러운 형식에서 주류 문화의 지각 경계를 침투하도록 한다. 콜라주에서 설치, 전시 공간에서 거리 광장까지, 그의 모든 임시 구조물은 사회 질서에 대해 작지만 깊은 교란이며, ‘보이지 않던 것’을 ‘참여할 수 있게 만드는’ 공간 정치의 구현이다. 이는 부리오가 제시한 예술-정치 교차점에서의 미학적 명제, 즉 ‘주변에서 중심을 만들고, 예외 속에서 공동체를 생성하는’ 전략에 대

한 깊은 응답이다.

허쉬혼의 예술 실천, 특히 폐기물 사용과 공간 정치의 구성 측면에서 본 연구자에게 중요한 창작적 영감을 제공하였다. 허쉬혼에 폐기물은 단순한 재료 선택이 아니라, 미학적 태도이며 사회 비판의 수단이다. 그는 ‘폐허 적’ 공간 구성을 통해 관람자의 주체성을 활성화하며, 시선을 단순히 소비적 감상에서 벗어나 현실, 타자, 나 자신과의 대화로 전환한다.⁴⁵⁾ 이러한 형식적 질서 거부, 의미 충돌 유도 전략은 예술을 심미에서 사변으로, 사물의 표면에서 의식의 깊은 층으로 이동시키는 촉매가 된다.

본 연구자가 다음 장에서 다룰 설치 작품 <소중한 선물> 역시 폐기물을 주요 재료로 사용한다. 이 작품은 버려진 택배 박스와 일상 속 낡은 물품들로 구성된 공간 설치 작업으로, 마치 ‘폐허’와 같은 현장을 연출한다. 이 공간에서 버려진 사물들은 그 일상성과 결핍성을 유지하면서도, ‘더 이상 유용하지 않음’ 때문에 오히려 감정의 반향을 일으킨다. 관객이 그 안에 들어서면 순간, 그는 단순히 ‘사용된 물건’을 바라보는 것이 아니라, 그 결핍된 사물 너머에서 작가와 대화하고, 과거의 자기 자신과 대면하게 된다. 그것은 기억의 메커니즘이며, 시간과 감정의 회귀이다. 이러한 관람은 단순히 시각적 경험이 아니라 심리적이며 존재론적인 차원을 포함한다. 허쉬혼이 <저항의 결정>에서 ‘혼돈 속의 명료함’을 구성하였다면, 본 연구자는 <소중한 선물>을 통해 폐허의 맥락에서 ‘취약함 속의 연결’의 창조를 시도하였다. 이는 과거와 현재, 개인과 타자, 물질과 감정 사이의 연결이다. 허쉬혼이 ‘재료를 세계에 돌려주는’ 방식은, 본 연구자가 ‘예술을 삶에 돌려주는’ 방식에 대해 숙고하게 했다. 그것은 재현을 통해서가 아니라, ‘시선과 사유의 메커니즘을 재활성화’하는 방식이다. 이러한 의미에서 허쉬혼은 단순한 예술가가 아니라, 하나의 방법론을 제시하는 실

45) Thomas Hirschhorn, “ ‘Gramsci Monument’ at Forest Houses, The Bronx, NYC”, in *Thomas Hirschhorn: Gramsci Monument*, ed. Köln: Walther König, 2015, p. 56.

친자이다. 그는 우리에게 가르친다. 폐기물은 끝이 아니라, 의미 생성과 감정 공명을 위한 입구이다. <소중한 선물>의 침묵하는 사물들처럼, 그것들은 말하지 않지만 존재한다. 그리고 존재함은, 곧 저항이다.

2. 코넬리아 파커: 변형의 언어

영국 작가 코넬리아 파커의 작업은 파괴적인 재료 처리 방식으로 널리 알려져 있으며, 그의 예술 철학은 일상적인 물질의 기능적 해체와 상징적 재구성에 깊은 뿌리를 두고 있다. 파커는 사물의 표면적 언어에 만족하지 않고, 폭발, 압축, 조각, 부유 등 극단적인 개입 수단을 통해 물질의 ‘제2의 생명’을 활성화했다. 이러한 ‘변형의 언어’는 단순한 시각적 전략을 넘어서, 존재론적 차원의 질문을 던진다. 즉, 사물은 어떻게 파괴 속에서 부활할 수 있는가? 파괴를 통해 어떻게 더 복잡한 의미 창출로 나아갈 수 있는가?

파커의 창작 경로는 크게 두 가지 변형 논리로 구분될 수 있다. 첫째는 ‘폭발적 해체’를 중심으로 한 ‘소거적 파괴’이고, 두 번째는 ‘압축과 재조합’을 바탕으로 한 ‘상징적 재창조’이다. 이 두 경로는 각각 그가 물질 그 자체에 접근하는 다른 방식에 대응하며, ‘해체와 재구성’이라는 그 예술 사유 전반에 걸친 순환 구조를 온전히 드러낸다. 이는 본 연구자의 예술 실천에도 이론적 영감과 방법론적 참조 지점을 제공한다.

1) 폭발과 해체: 물질의 원초적 기능 소거하기

코넬리아 파커의 대표작으로 손꼽히는 설치 작품 <차가운 암흑물질의 해체도(Cold Dark Matter: An Exploded View)>(참고도판 14)는 그의 ‘폭발 언어’를 가장 집약적으로 드러낸 사례이다. 이 작품은 탄생 과정 자체가 정교하게 설계된 파괴 행위였다. 파커는 일상적 물건들로 가득 찬 정원 창고(어린이 장난감, 자전거, 도구 등 포함)를 수집하고, 영국 국방부의 협조를 받아 군사적 방식으로 이를 폭발시켰다.⁴⁶⁾ 폭발 이후 생성된 잔해물은 하나하나 공중에 매달려 폭발의 ‘한순간’을 정밀하게 재구성하여, 정지된 ‘시간 응고의 장(場)’을 형

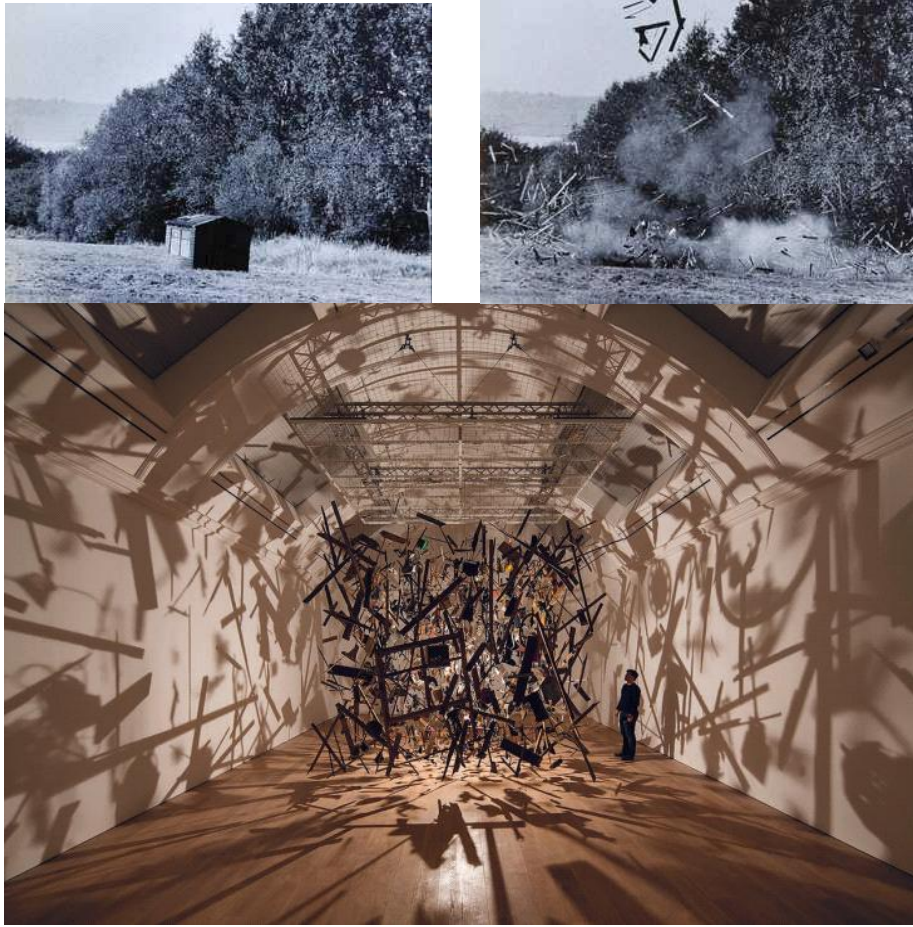
성한다.

형식적, 공간적 배치 측면에서 이 전시 공간은 봉인된 블랙박스 구조이며, 중앙에는 백열등 하나만이 설치되어 폭발 파편들을 비춘다. 각각의 잔해는 투명한 나일론 실로 정교하게 부유된 채매달려 있으며, 전체적으로는 정육면체를 연상케 하는 ‘응고된 폭발체’를 형성한다. 유모차 바퀴, 주방 뒤집개, 풍경, 공룡 장난감, 옷걸이 등 인식할 수 있는 사물 조각들이 파손 상태로 흩어져 있으며, 일부는 탄화되었고, 일부는 가장자리가 찌그러지고 뒤틀린 상태로 남아 있다.

조명이 투사되면서 이 조각들은 전시장 벽면 곳곳에 강렬한 그림자를 만들어내며, 마치 ‘폭발의 메아리’가 공간 전반에 울려 퍼지는 듯한 효과를 자아낸다. 관람자는 소리 없는 폭발 중심부에 있는 듯한 감각을 경험하게 되며, 이 잔해와 그림자들이 중첩되면서 시각적·심리적으로 강한 불안감을 형성한다. 이러한 파편화 상태는 단순히 혼란을 재현하는 것이 아니다. 파크의 ‘폭발’은 단순한 파괴가 아니라 형이상학적인 재구성을 의미한다. 그녀가 진정으로 관심을 두는 것은 장대한 순간 자체가 아니라, 폭발 이후의 언어, 기억, 그리고 의미이다. 그가 진정으로 관심을 가지는 것은 폭발 이후의 언어, 기억, 그리고 의미지, 폭발 그 자체의 순간이 아니다.⁴⁷⁾

46) Holmes, Andrew. “T-ZONE: TRANSMUTATION IN ARCHITECTURE.” AA Files, no. 23, 1992, pp.86 - 88.

47) Robertson, Jean; McDaniel, Craig, 문혜진 옮김, 『테마 현대미술노트: 1980년 이후 동시대 미술 읽기-무엇을, 왜, 어떻게』, 파주: 두성북스, 2011, p.214.



참고도판 14) 코넬리아 파커(Cornelia Parker), <차가운 암흑물질의 해체도(Cold Dark Matter: An Exploded View)>, 설치 전경, 1991

파커의 <반물질(Anti-Mass)>(참고도판 15)는 그의 초기 개념을 계승하고 심화시킨 대표작이다. 이 작품에서 파커는 낙뢰로 전소된 텍사스의 한 교회의 탄화된 목조 잔해를 활용하여, 균열과 탄화 흔적으로 뒤덮인 목재 파편들을 암흑 전시장에 매달아 ‘검은 폭발체’를 연상시키는 설치물로 재구성하였다.⁴⁸⁾ 작품 제목의 ‘Mass’는 종교 의례로서의 ‘미사’를 의미함과 동시에 물리학에서의 ‘질량’을 암시함으로써, 신성성과 물리적 현실이 방치되는 다층적 의미 공

48) Robertson, Jean; McDaniel, Craig, 문혜진 옮김, 앞의 책, p.215.

간을 창출한다.

비록 낙되는 예술가에 의한 행위가 아니지만, 파커는 이 자연 재해를 하나의 상징으로 정련(精鍊)하여 신앙의 붕괴, 제도의 균열, 그리고 신성성에 대한 인간의 재사유를 암시하는 기제로 삼았다.⁴⁹⁾ 희미한 조명 속에서 관객은 십자가 형태의 부재, 창틀의 흔적, 목재 결구 등의 교회 구조 요소들을 가까이에서 식별할 수 있으며, 일부 파편은 설교대, 벤치, 혹은 십자가에서 유래했을 가능성도 있다. 이처럼 과거 종교적 상징성을 지녔던 구성물들은 이제 공중에 떠도는 검은 유령처럼 전시 공간을 점유하며, 폭력적 파괴 이후 건축물의 정체성이 변화하는 과정을 은유하는 상징으로 기능한다. 이는 자연재해를 믿음 체계에 대한 우화적 성찰로 전환하는 예술적 시도라 할 수 있다.



참고도판 15) 코넬리아 파커(Cornelia Parker), 〈반물질 (Anti-Mass)〉, 방화로

타버린 교회에서 수거한 줄, 못, 숯, 396x335x342cm, 1997

49) Robertson, Jean; McDaniel, Craig, 문혜진 옮김, 앞의 책, p.214.

파커가 예술 실천에서 주목하는 ‘폭발’ 행위는 단순하고 무차별적인 폭력의 상징이 아니라, ‘과정의 현상화’, 즉, 물질의 기능성과 의미의 습성에 대한 해체와 재구성의 장으로 작동한다. 그가 해체하려는 것은 인간과 사물 사이의 고정된 인식 구조이며, 그가 구축하려는 것은 잔해를 하나의 언어적 재시작점으로 삼는 가능성이다. 즉, 사물이 기존의 기능을 상실함으로써 오히려 다층적인 해석 가능성을 획득하는 것이다. 이러한 관점은 그의 인터뷰에서도 드러난다. 그는 ‘거의 쓰레기에 가까운 것들’에 끌린다고 말하며, 그들에게 ‘정지된 시간’과 ‘잔여의 생명력’을 부여하고자 한다고 밝혔다.

이러한 전략은 뒤샹의 레디메이드에 대한 미학적 전환과도 공명하지만, 파커는 한층 더 나간다. 그는 단순히 기성품을 선택하는데 그치지 않고, 그것들을 파쇄하고, 폭발하고, 탄화시키며, 시각적이자 물리적 차원의 ‘반 기념비’ 상태로 진입시킨다. 그는 이를 “하나의 과정이 끝나는 것이지만, 모든 마찰의 흔적은 그대로 남아 있다”⁵⁰⁾라고 표현한 바 있다. 이는 뒤샹의 양식을 계승하면서도, 물질 잔해에 대한 일종의 묘비명을 써 내려가는 작업이다.

본 연구자의 일부 창작 실천은 형식적 전략과 재료 인식 차원에서 파커의 작업과 의미 있는 대화를 형성한다. 특히 ‘사물의 탈 기능화’와 ‘잔여 미학’에 대한 탐구에서 두드러진 접점을 보인다. 이후 제4장에서 다루게 될 작품 <남실남실>과 <파도>에서는, 연구자가 폐기된 플라스틱, 금속 포장재 등 소비 잉여물들을 절단, 가열, 접합 및 공간 재배치하는 방식으로 시각적 흡인력과 생태적 은유를 함께 지닌 설치 구조를 구축하였다.

이와 같은 조형 처리는 재료가 지닌 기호적 흔적을 보존함과 동시에, 그것의 재해석 과정을 통해 관람자가 생태 문제와 일상적 인식에 대해 새롭게 사유할 수 있는 계기를 제공한다. 파커가 폭발과 탄화 과정을 통해 ‘파괴 이후’의 시적 국면을 강조했지만, 연구자는 사물의 경계가 모호해지는 지점과 시각

50) <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-cornelia-parker/> 검색일 : 2025.4.29

의 오판 메커니즘에 집중하며, 시각적 매력과 윤리적 성찰을 재료의 물성에 동시에 삽입하고자 한다.

해당 작업의 구체적 제시와 논리 구조는 제4장에서 상세히 논의할 것이다.

2) 압축과 재구성: 폐기물의 상징적 재창조

파커의 예술에서 ‘폭발’이 ‘해체’의 기능을 맡고 있다면, ‘압축’은 그가 물질을 ‘재구성’하는 언어적 전략이다. 작품 <삼십 개의 은화>(Thirty Pieces of Silver)(참고도판 16)에서, 그는 대중이 기증한 은제 기물(가보부터 종교의식 기물까지) 30세트를 증기 롤러로 눌러 평평한 금속 조각으로 만들고, 30개의 부유하는 원형 배열로 바닥에 배치했다.⁵¹⁾ 지름 약 1.5미터의 은색 금속 원형이 흰색 전시실 바닥에 같은 간격으로 배열되어 있다. 각 원형에는 눌린 은제 물건들이 뺄뺄하게 배열되어 있으며, 여기에는 찻주전자, 설탕 통, 십자가, 촛대, 트로피, 액자, 지갑 등이 포함되어 있어 종교에서 세속 생활까지의 완전한 단면을 보여준다. 은기 표면은 어두운 광택을 띠고 있으며, 일부 기물은 변형되어 비틀어졌고, 일부는 부서져 열려있으며, 일부는 종이처럼 얇은 금속 조각이 되었다. 각 압축 물 사이에는 리듬감 있게 공간이 남아 있어, ‘기억의 폐허’에서 자유롭게 관람 경로를 따라갈 수 있다. 조명이 위에서 비추어 금속 조각의 빛이 ‘단절된 섬광’을 반사하며, 이는 과거의 영광을 연상시키기도 하고, 냉각된 기념비처럼 보이기도 한다. 파커의 작품 <삼십 개의 은화>는 처음에는 화이트 갤러리를 위해 구상되었지만, 다른 전시 맥락에서 계속해서 새로운 의미의 층을 생성한다. ‘성경 속 배신자의 화폐’에서 ‘예술 시장 가치 체계’에 대한 풍자로. 그가 인터뷰에서 말했듯이, 이러한 의미의 이동은 ‘두 언어 사이의 작은 미끄러짐’이며, 이는 뒤상이 말한 ‘infra-thin’ 공간과 유사하다. ‘눌린’ 것

51) Tallman, Susan, and Cornelia Parker. *Art in Print* 5, no. 6, 2016, pp.23 - 24.

과 ‘새겨진’ 것 사이의 미묘한 차이이며 파커가 눌러 평평하게 만든 은기는 물리적 의미에서의 잔여물이자, 재해석을 기다리는 ‘의미의 용기’가 된다.

원래 상징적 가치, 기억, 축제와 가족을 나타내던 은기는 압축된 후 원래의 기능과 무게감을 잃고, 마치 미니어처 무덤처럼 보인다. 작품 제목 <삼십 개의 은화>는 성경에서 ‘예수를 배신한 대가’를 직접 인용했을 뿐만 아니라, 작품의 구조와 정신적 내포의 이중적 은유를 구성하여 도덕적 비판과 정신성의 차원을 강화했다.⁵²⁾ 이 작품은 단순히 폐기물을 ‘재활용’하는 것이 아니라, 압축이라는 행위를 통해 은기를 새로운 기호 체계에 삽입한다. 평평하게 만드는 동작은 사회적 억압과 개인 기억의 소멸을 상징하며, 이러한 실용성을 잃은 물건들이 ‘비물질적’ 방식으로 관람자의 심리적 공간에 지속적으로 존재하게 한다. 그것들은 눌렸지만, 그 표면에서 투사되는 빛과 그림자는 전시실에서 유난히 엄숙하고 고요하게 보이며, 심리적 기념비적 공간을 구성하여 관람자가 관람하는 동시에 내면의 기억과 반성을 하도록 이끈다.



참고도판 16) 코넬리아 파커(Cornelia Parker), <삼십 개의 은화 (Thirty Pieces of Silver) >, 은기, 1988 - 89

52) 陸夢嘉, 앞의 글

<기념비의 잠재의식(The Subconscious of a Monument)>(참고도판 17)은 이러한 전략을 더욱 심화시켰다. 이 작품은 영국 세인트 폴 대성당의 개조 과정에서 교체된 오래된 돌 조각을 사용했으며, 이 돌들은 원래 건축 구조물에 깊숙이 자리 잡고 있어 대중에게는 보이지 않았다. 파커는 그것들을 ‘건축의 잠재의식’으로 여기며 전시실에 재배치하여 거대한 서사적 구조 아래 억압되고 잊혀진 역사적 물질로 드러내게 했다. 이는 프로이트의 심리 구조 은유와 연결된 물질 고고학으로, 무의식적이고, 감춰진, 주변화된 부분을 다시 표면에 드러내는 것이다.⁵³⁾



참고도판 17) 코넬리아 파커(Cornelia Parker), <기념비의 잠재의식(Subconscious of a Monument)>, 피사의 사탑 아래에서 굴착된 흙, 2001 - 2005

마찬가지로, <퍼페추얼 캐논(Perpetual Canon) >(참고도판18)은 폐기된 브라스 밴드 악기 60점을 재료로 사용한 설치 작품으로, 파커는 이를 압착하여 공중에 걸어 거대한 원형을 배열하였다. 트럼펫, 코넷, 튜바 등 원래 소리를 내던 관악기들은 더 이상 연주 기능이 없지만, 변형된 금속의 질감과 함께 ‘침

53) 陸夢嘉, 앞의 글

목의 교향곡'을 시각적으로 구성해 낸다. 이 작품은 영국 북동부의 전시를 위해 제작되었으며, 해당 지역은 탄광 산업과 군악 전통으로 알려진 곳이다. 파커는 이 작업을 '중착점으로 향하는 행진곡'이라 표현했다. 악기들은 소리를 잃었지만, 여전히 공중에서 버티고 있으며, 마치 무언의 상태에서도 멈추지 않고 나아가는 악단처럼 보인다.⁵⁴⁾

'캐논(Canon)'은 본래 대위법적 음악 형식을 지칭하며, 주제 선율이 시간차를 두고 반복 모방되는 구조이다. 파커의 작업에서는 이 개념이 시각적 설치안의 '대위법 구조'로 전환되며, 소리를 상실한 사물들로 구성된 일종의 시각적 연주가 가능하다. 그는 이 '침묵의 악기'를 재배열함으로써 단순히 소리를 재현하는 것이 아니라, '소리의 부재' 자체를 서술하는 구조를 만들어낸다. 관람자는 그 사이를 지나며 고개를 들어 이 '침묵한 사물'을 응시하게 되고, 구조적 질서가 주는 정신적 압박을 느끼게 된다. 이는 마치 소리를 제거한 장례식에 참여하는 듯한 감각을 유도하며, 전체 공간은 음소거된 캐논 연주처럼 '영원한 침묵'을 환기다.

중국 당나라에 시인 백거이(白居易)가 「비파행(琵琶行)」에서 '별유우수암한생, 차시무성승유성(別有幽愁暗恨生, 此時無聲勝有聲)⁵⁵⁾이라 읊은 것처럼, 파커의 작업은 동양의 서정성과는 무관하게 창작되었음에도, 작품이 주는 깊은 침묵의 감각은 그 어느 평음보다 강한 침투력을 가진다. 이러한 감각은 동서 문화가 지각과 정서의 심층적 경험에서 예기치 않은 공명을 일으킬 수 있음을 보여준다. <퍼페추얼 캐논>은 '무성(無聲)이 유성(有聲)을 능가 한다'라는 방식으로 감각을 재구성하며, 기능을 잃은 사물이 폐허의 잔해가 아닌, 다

54) 焦雨農, 「奈妮亞·帕克:毀滅與重塑」, 『藝術與設計』, 1(06), 2022, pp.158-161.

55) 시의 뜻은 마치 또 다른 시름과 원한이 은밀히 피어나는 듯하고, 이 순간의 침묵은 오히려 소리보다 더 깊은 울림을 준다詩句大意: 像另有一種愁思幽恨暗暗滋生, 此時聲音暫歇却比有聲更動人。張丹丹, 「別有幽愁暗恨生,此時無聲勝有聲——讀白居易《琵琶行》的思考」, 『戲劇之家』, (17), 2016, p.54.

시 편곡된 시각 언어로 되살아나도록 만든다. 이는 파커가 예술을 ‘재창조 시스템’으로 이해하고 실천하는 방식을 상징적으로 보여준다.

그의 작업은 겉보기에 가볍고, 부유하며 고요한 시각적 인상을 주지만, 내면에는 복합적인 정서가 내재해 있다. 이러한 긴장은 관람자에게 강한 심리적 암시를 주며, 표면적 조화에 억압과 트라우마가 잠재되어 있음을 암시한다. 파커는 재료 간의 배치와 압축을 통해 ‘기억’의 의미를 재정의 하는데, 그것은 더 이상 과거를 정지된 상태로 회고하는 방식이 아니라, 사회적, 심리적, 시간적 흐름이 끊임없이 교차하는 과정의 흔적이다.



참고도판 18) 코넬리아 파커(Cornelia Parker), 〈퍼페추얼 캐논(Perpetual Canon)〉, 악기, 2004

파커의 예술 실천 중 ‘압축’이라는 상징적 물리 행위를 통해 사물의 역사와 기능, 문화적 의미를 구조적으로 해체하고 재구성했다. 종교적 기물, 건축 파편, 폐기된 악기 등 집단 기억과 제도 권력을 함축한 사물들은 그의 작업 안에서 눌러서 붙고, 결합하며, 배열된다. 이는 본래의 기능성을 박탈당했지만 침묵하지 않는다. 오히려 빛과 구조, 공간 리듬을 통해 새로운 상징체계로 편

입되어, ‘무성의 재현력’을 획득하며, 관람자에게 기억, 제도, 시간 경험을 재사유할 수 있도록 자극한다.

본 연구자의 설치 작품 <위로 자라다>는 파커의 이러한 ‘압축과 재구성’ 전략에 대한 반응이자 전환의 시도이다. 본 작품은 폐기된 동물 뼈와 산업 잔재를 주재료로 활용하여, 접합, 조합, 도장 등 다양한 방식으로 원래 기능을 해체하고, 형식과 의미의 재생산을 실현하고자 하였다. 파커가 잔여물의 ‘이념성’을 강조하는 반면, 연구자는 재료의 생성 과정에서 나타나는 ‘생장성’과 상징적 확장성에 주목한다. 폐기물을 유기적 질서와 생명을 가진 의지가 나아가는 경로로 재조정하고자 하는 이 접근은, 사물의 무의식을 탐색하는 파커의 미학을 계승하면서도, 이후 논의될 ‘폐기물의 생명윤리 미학’ 구축에 이론적 기초를 제공한다.

이러한 실천은 부리오가 제시한 ‘포스트 프로덕션(post production)’ 개념과도 밀접한 연관을 가진다. 부리오는 후기 현대 예술 창작이 더 이상 ‘창조’ 중심이 아니라, 기존의 문화 파편을 ‘편집, 번역, 재분배’하는 행위임을 강조한다. 파커는 종교 기물, 음악 도구, 건축 유물과 같은 역사적 잔재를 압축하고 재배치함으로써, 그것을 기존 맥락에서 이탈시켜 새로운 의미의 공간으로 조직한다. 이러한 대상들은 본래의 기능을 상실하지만, 작품 구조에서 새로운 상징 에너지를 획득하며, 기억을 탐지하고 제도를 질문하는 ‘반 기념비’로 전환된다. 부리오는 이러한 전략을 ‘전유를 통해 관계망을 구축하는 방식’이라 보았고, 파커는 공간, 재료, 문화적 기호 사이의 복합적 긴장 관계를 구성해 냈다.

이 이론적 흐름 속에서, 본 연구자의 폐기물 재료에 대한 전유 및 상징적 재구성 역시 ‘포스트 프로덕션’적 창작 방식으로 해석될 수 있다. 산업 잔재와 뼈의 재가공 및 구조 조합을 통해, <위로 자라다>는 이미 배제된 물질 속에서 정신적 공간 질서를 다시 불러내고자 시도한다. 이는 더 이상 ‘새로운 것의 창조’를 목표로 하지 않으며, ‘기존 사물의 재구성’을 통해 새로운 시각 질서와

윤리적 차원을 구축하는 과정으로 기능한다. 이는 부리오가 강조한 ‘의미의 재
분배 메커니즘’에 대한 응답이기도 한다.

결론적으로, 파커의 작품과 본 연구자의 실천 모두에서 ‘변형된 언어’는 단
지 재료 조작 방식이 아니라, 동시대 예술이 사회문화와 기억 체계에 대응하
는 적극적 방식으로 작용한다.

3. 피에르 위그: 변화하는 물질과 생명의 움직임

피에르 위그는 프랑스 현대 개념 미술의 중요한 대표자로서, 시스템적 사고와 선구적인 실천으로 명성이 자자하다. 그의 창작 핵심은 역동적이고 개방적인 생태계를 구축하여 자연과 인공, 생명과 비생명, 현실과 허구 사이의 경계를 모호하게 만드는 데 있으며, 이를 통해 물질이 시간, 기술 및 생태적 맥락에서 지속적으로 진화할 가능성을 탐구한다.

그는 예술 작품을 정적인 오브제로 간주하는 전통적인 관념을 버리고, 동물, 식물, 비생명 물질 및 기술 메커니즘으로 구성된 복합 시스템을 창조하는데 주력한다. 이러한 시스템에서 시간은 단순한 서사적 실마리로서 존재하는 것이 아니라, 다른 행위자들과 함께 작품의 창작과 진화에 공동으로 참여하는 역동적인 매체가 되어, 탈(脫)인간 중심주의적인 예술관을 구현한다.

이론적 측면에서 위그의 창작 실천은 제인 베넷의 ‘생동하는 물질’ 이론에 상응하는데, 이는 비생명 물질이 능동성과 행위 잠재력을 갖추고 있다는 주장이다. 브뤼노 라투르가 제시한 ‘행위자 네트워크 이론(Actor-Network Theory)’ 또한 그의 작품을 이해하는 데 방법론적 지지를 제공하며, 인간과 비인간 사이의 협력적인 네트워크 관계를 강조한다. 이러한 역동적인 생태계를 구축함으로써 위그는 전통 예술의 경계를 허물 뿐만 아니라, 물질의 존재 방식과 생존 메커니즘에 대한 철학적 성찰을 불러일으킨다.

1) 역동적 생태계 내 예술 패러다임의 전환

피에르 위그는 오랫동안 미술계의 기존 규칙을 타파하는 데 헌신해 왔다. 그는 매체 형식에 얽매이지 않고, 전시 방식, 재료 언어 및 시각 시스템을 끊임없이 탐구하며 ‘조각’과 ‘예술’에 대한 전통적인 정의에 도전한다. 그는 자신

의 창작이 매체 혁신의 책임을 짊어지고 있다고 부인하지만, 그의 작품은 점진적으로 다양한 실천을 ‘조각’의 범주에 포함해 예술 형식의 경계를 재구성한다.

전통적인 3차원 공간에서의 정적인 조각과는 달리, 위그는 시간을 핵심적인 차원으로 도입하여 작품이 시간이 지남에 따라 끊임없이 진화하도록 만들었다. 그는 종종 생물, 유기체, 기술 및 가상 요소를 결합하여 인간, 동물, 바이러스 등 다양한 존재가 함께 작용하는 생태계를 구축했다. 이러한 요소들은 미리 설정된 연기 기능을 수행하는 것이 아니라, 예술가가 설정한 초기 조건에서 스스로 관계와 사건을 생성하여 생명과 비생명, 통제와 우연의 경계를 모호하게 만든다.

작품 <비합리성(La Déraison)>(참고도판 19)은 이러한 생태와 통제 사이의 긴장을 생생하게 보여준다. 겉으로는 고전 조각을 모방한 작품으로, 그 원형은 1931년 장 바티스트 벨로크(Jean-Baptiste Belloc)가 식민지 박람회를 위해 제작한 기념 조각상으로, 이는 식민지에 대한 프랑스의 통제와 권력 구조를 상징한다. 위그는 이 원작을 바탕으로 재창작을 진행하면서, 원작이 손상된 후의 불완전한 상태를 그대로 보존했을 뿐만 아니라, 자연 요소를 도입하여 이끼가 표면에 자연스럽게 자라도록 하여 조각의 ‘새로운 피부’가 되게 하였다. 그는 이처럼 황폐해 보이는 조각을 ‘부활’시키기 위해 난방 시스템을 추가하여 생명력이 환경 개입을 통해 다시 흐르도록 만들었다. 이 작품에서 예술가는 대상에 정적인 의미를 부여하는 것이 아니라, 생명체와 인공물, 역사와 자연 사이의 지속적인 상호작용 현장을 활성화한다. 조각은 시간과 자연 그리고 기술의 공동 작용 속에서 고유한 생성 논리를 획득하여 전통 조각에서 관찰되고 해석되는 대상의 역할과는 뚜렷한 대조를 이룬다.



참고도판 19) 피에르 위그(Pierre Huyghe), <비합리성(La Déraison)>, 콘크리트, 대리석, 난방 시스템, 98x254x130cm, 2014

위그의 작품 <경작하지 않은(Untilled)>(참고도판 20)은 비인간 행위자에 대한 이러한 사유를 더욱 확장한다. 제13회 카셀 도큐멘타를 위해 제작된 이 작품은 공원의 퇴비 더미 위에 자리 잡고 있으며, 환각 식물, 조각 복제품 및 동물이 융합된 혼합 생태계를 구성한다. 작가는 막스 베버(Max Weber) 조각상의 머리 부분에 벌집을 이식하고, 전시 기간이 진행됨에 따라 벌떼의 활동으로 조각상 전체가 점차 벌집으로 덮이게 하여 비인간적 생명체가 ‘역사적인 사물’을 다시 기록하는 것을 상징적으로 보여준다. 같은 공간에서 앞다리가 분홍색으로 염색된 ‘인간 (Human)’이라는 이름의 개가 돌아다니는 모습은 아이러니하게도 변화하는 생태계에서 인간은 수많은 요소 중 하나일 뿐이며 특권적 지위를 갖지 못함을 지적한다.⁵⁶⁾

<경작하지 않은>이 위치한 환경은 한때 인간이 ‘폐기물’을 처리하던 장소였으며, 버려진 물건들은 원래의 기능과 문화적 의미를 박탈당한 채 ‘죽음의 상태’에 놓인 듯하다. 그러나 작가는 바로 이 주변부의 버려진 땅에서 새로운 생성 관계를 활성화한다. 식물, 곰팡이, 조각상, 동물 등은 예측할 수 없는 조건

56) 공주형, 「코로나19 이후 시대, 미술을 통한 일상성 회복의 의미 연구 — 피에르 위그(Pierre Huyghe, 1962-) 미술 실천을 중심으로」, 『신학사상』 no.192 ,2021, pp.53-80.

에서 함께 협력하여 성장하며, 인간은 우연적인 참여자가 된다. 이 과정에서 위그는 진정으로 예술 실천을 생태 중심주의적 차원으로 끌어올린다. 예술은 더 이상 ‘인간’에 대한 표현이 아니라 ‘관계’의 구축에 관한 것이 된다. 위그는 이러한 변화를 이끄는 중심 운영자는 인간이라는 유형뿐이라고 말하며, 모든 존재가 행위자로서 상호 의존하는 탈중심적 생태계, 나아가 비인간 중심의 생태계를 보여준다. 그는 생태계 속 다양한 존재들을 동등한 위치에 놓고, 각자가 목소리를 내고 변화할 권리를 지닌다고 보며, 이를 통해 인간 중심의 사고를 넘어서는 예술적 실천을 제안한다.⁵⁷⁾



참고도판 20) 피에르 위그(Pierre Huyghe),〈경작하지 않은(Untilled)〉,

동물, 식물, 오브제, 광물, 크기가변, 2011-2012

피에르 위그의 <캄브리아기 대폭발 (Cambrian Explosion 16)>(참고도판21)는 2010년부터 그가 지속적으로 진행해 온 유리 상자 속 해양 생태계 연작의 일부이다. 작품 제목은 약 5억 년 전 지구 생물 다양성이 급격히 증가했던 ‘캄브리아기 대폭발’ 시기에서 유래했으며, 밀폐된 수족관 환경에서 투구게와 말

57) Dorothea von Hantelmann, et al, “Pierre Huyghe at the Serpentine”, *exhibition catalogue*, London: Koenig Books, 2019. p.233.

급계가 말미잘, 미생물 사이를 헤엄쳐 다니는 모습을 보여준다.⁵⁸⁾

위그는 이 ‘살아있는 화석’ 생태 경관을 통해 ‘시간은 선형적이다’라는 개념에 도전하며, 수면 위에 떠 있는 커다란 돌덩이는 정지된 시간의 표식처럼 작용하여 이 생체 모방 시스템을 초현실적이고 거의 정지된 시공간 장치로 변모시킨다. 계들이 끊임없이 움직이며 환경과 상호작용을 함에 따라 작품 자체도 끊임없이 변화하고 발전하며 새로운 서사를 생성한다. 이 작품은 더 이상 예술가의 통제 산물이 아니라 각본에서 벗어나 스스로 진화하는 기계가 된다.

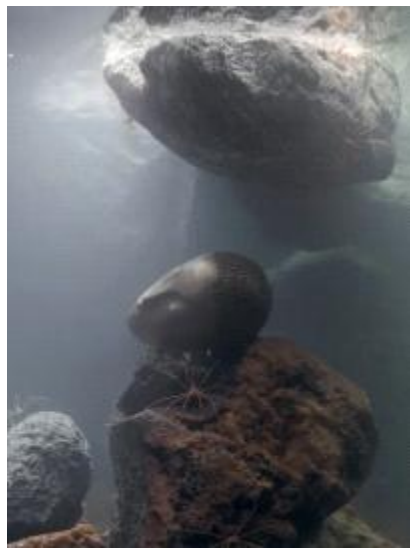


참고도판 21) 피에르 위그(Pierre Huyghe), <캄브리아기 대폭발 15(Cambrian Explosion) 15>, 2018

위그는 이러한 작품에서 생태계를 매체 자체로 취급할 뿐만 아니라 새로운 예술 방법론으로 간주한다. 그는 시스템 내 각 요소의 상호 작용이 개별 요소 자체의 의미보다 훨씬 중요하다고 강조하며, 각 생물 또는 무생물 요소는 생태계의 ‘혈관’ 또는 ‘노드’와 같이 서로 연결되고 상호 작용할 때만 작품이 생명력을 얻는다고 주장한다. 이는 그의 작품 <주드람 4(Zoodram 4)>(참고도판

58) 진휘연, 「피에르 위그(Pierre Huyghe) : 생각지도 못한, 무언가 출현하는...」, 『아트인컬처』, no.6, 2025, pp.120-129.

22)에서도 잘 드러난다. 제목 ‘Zoodram’은 ‘동물’을 뜻하는 ‘zoo’와 ‘수족관’ 또는 ‘극적인 장면’을 연상시키는 ‘-dram’이 결합된 합성어이다. 콘스탄틴 브랑쿠시(Constantin Brâncuși)의 <잠든 뮤즈(Sleeping Muse)>(1910)를 껍데기로 삼아 물속을 헤엄치는 소라게의 모습은 겉보기에는 부조리해 보이지만, 박물관 제도에 대한 예술가의 비판을 정확하게 반영한다. 즉, 박물관과 수족관처럼 폐쇄적이고 제도화된 시스템에서는 개별 요소들이 기계적으로 병치 되지만, 서로 연관될 가능성은 상실된다는 것이다.⁵⁹⁾ 따라서 그는 작품을 박물관 공간에서 벗어나게 하여 더욱 생명력 있고 ‘현장감’ 있는 전시 환경을 끊임없이 모색한다. 일본 남부에서 진행한 그의 프로젝트는 이러한 점을 더욱 강화하여, 전용 모바일 애플리케이션을 개발하여 다양한 생태 요소 간의 에너지 흐름을 시각화함으로써 관람객이 단순한 관찰자를 넘어 생태계 변화에 실시간으로 참여하도록 유도한다.



참고도판 22) 피에르 위그 ((Pierre Huyghe), <주드람4 (Zoodram4) >, 유리 수조, 여과 시스템, 수지 마스크, 소라게, 화살게와 현무암, 76x34x99cm, 2011

59) 진휘연, 앞의 글

위그의 예술 실천은 베넷이 제시한 ‘생동 하는 물질론’과 깊은 이론적 공명을 이룬다. 베넷은 금속, 플라스틱, 먼지와 곰팡이 등 생명이 없어 보이는 물질조차도 내재한 경향성과 생성 가능성을 지닌 존재로 보아야 하며, 그것들을 단순한 배경이 아닌 ‘비인간 행위자’로 인식할 필요가 있다고 주장한다. 위그의 작품에서는 이러한 물질의 자율성과 능동성을 인정하는 태도가 생태적 조형 구조로 전환되며, 조각은 더 이상 인간 의지의 응결체가 아니라 다중의 요소들이 함께 구성하는 협력적 플랫폼으로 기능한다. 그의 작업 속 식물, 미생물, 기술 시스템은 단순히 ‘전시되는 대상’이 아니라, 고유의 리듬과 행위성으로 현실 구성에 참여하는 주체가 된다. 이러한 작업 방식은 베넷이 강조한 ‘분산된 행위성’ 개념과 정확히 부합한다.

특히 <경작하지 않은>와 <주드람 4>와 같은 작품에서 위그는 인간이 의미생산을 독점하지 않도록 조형 통제력을 의도적으로 약화하고, 비인간적 존재들이 작품 생성의 동등한 협력자가 되도록 구성한다. 이와 같은 협력적 논리는 베넷이 제시한 ‘사물의 권력’이라는 핵심 윤리와도 일치한다. 비인간적 행위자들을 예술 생성 과정의 적극적 참여자로 재위치 시키려는 이러한 실천은, 인간 중심주의를 넘어선 예술과 존재론에 대한 심화한 사유를 가능하게 한다.

본 연구의 저자 또한 개인 창작 활동에서 ‘생태계’를 매개체 및 방법론으로, 심층적으로 탐구해 왔다. 위그와 마찬가지로 저자는 생명과 비생명 간의 상호작용 메커니즘에 주목하고 생물학적 매개체(예: 곰팡이, 씨앗, 조류 등)를 통해 재료의 자체 진화 능력을 활성화하려고 시도한다. 작품 <재탄생2>(작품도판 1)와 <태어난 생명>(작품도판 2)에서 저자는 달걀 껍데기, 커피 찌꺼기, 곰팡이, 식물 씨앗 등 일상적인 폐기물을 매개체로 사용하여 미시적이지만 활력이 넘치는 생명 영역을 구축한다. 이러한 창작 전략은 위그가 ‘비인간 행위자’에 주목하는 것에 대한 응답일 뿐만 아니라 재료 자체의 생명 잠재력을 활성화하고 존중하는 것을 보여준다. 위그가 구축한 대규모 생태계와 비교하여 저자는

미세하고 느리고 간과하기 쉬운 생물학적 변화에서 예술적 생성이 가능함을 발견하여 또 다른 관점에서 인간 중심주의적 예술 논리에 도전한다.



작품도판 1) 우리원, <재탄생2>, 커피 찌꺼기, 곰팡이, 씨앗, 달걀껍데기, 15x25cm, 2024



작품도판 2) 우리원, <태어난 생명>, 커피 찌꺼기, 접착제, 곰팡이, 씨앗, 크기 가변, 2024

2) <After ALife Ahead>: 기술과 생명의 공생 실험

2017년 제5회 윈스터조각프로젝트에서 프랑스 예술가 피에르 위그가 전시한 <After ALife Ahead>⁶⁰⁾ (참고도판 23)는 생명공학, 알고리즘 시스템, 증강현실이 융합된 인터랙티브(Interactive) 설치 미술 작품이다. 작품은 폐기된 스케이트장 내부에 설치되었으며, 이 공간은 끊임없이 변화하는 ‘생태 극장’으로 개조되었다. 그 안에는 자연 요소(공작, 벌, 물고기, 조류)와 첨단 기술 장비(센서, 알고리즘 시스템, 암세포 배양 접시, 증강현실 (augmented reality))이 공존하여 역동적인 피드백 메커니즘을 갖춘 복잡한 시스템을 형성한다.⁶¹⁾

이 작품에서 기하학적 선들은 원래 매끄러웠던 빙판을 파괴하고, 바닥은 겹겹이 쌓인 황무지 사막과 같은 다채로운 색상의 모래, 돌, 석회암을 드러낸다. 벌떼는 불규칙한 물웅덩이와 언덕 사이를 누비고, 몇 마리의 공작이 장소를 거닐며, 파리가 부화하고, 조류가 번성한다. 빙하기 시대의 토양이 콘크리트 수조에 놓여 있는데, 수조에는 식물 고둥, 말미잘, 콘크리트 덩어리 등의 요소도 포함되어 있다. 특히 식물 고둥의 알고리즘 패턴인 ‘규칙 30’은 음악 작곡의 원천일 뿐만 아니라 공간의 조명 시스템과 유리의 투명도를 제어한다. 수조의 변화는 천장 구조의 움직임을 유발하여 검은색 피라미드형 구조가 열리는 순간 햇빛과 빗물이 들어와 장소 내 생명을 연장한다. 이 모든 것이 끊임 없는 피드백과 진화 상태에 있는 복잡한 시스템을 구성한다.

작품의 핵심은 표면적인 연관성이 아닌 시스템 간의 ‘상호 의존성’이다. 공기 중 CO₂ 농도, 생물 운동과 같은 데이터는 실시간으로 알고리즘 모델에 입력되어 암세포 성장에 영향을 미치고, 증강현실 기술을 통해 번식하고 ‘진화’

60) <After ALife Ahead>: 작품 제목은 주로 ‘앞선 삶 이후’ 또는 ‘앞으로의 삶 이후’ 등으로 번역한다. 진휘연, 앞의 글

61) 진휘연, 앞의 글

할 수 있는 가상 피라미드를 생성한다. 이러한 가상에는 현실 생태계의 변화에 반응할 뿐만 아니라 ‘환경 재앙’ 속에서 대량으로 ‘죽음’을 맞이하고, 진화 알고리즘에 의해 선택된 소수의 ‘생존에’의한 일종의 ‘원시 생명 모델’ 진화 메커니즘을 구성한다.

<After ALife Ahead>에서 위그는 <경작되지 않은 땅>에서 제시한 우연성과 합리적 질서 붕괴에 관한 관심을 이어간다. 작품에 등장하는 변종 공작은 깃털 일부가 흰색이고 일부는 녹색과 파란색의 자연 색조를 띠고 있어 유전자 수준에서 엉뚱한 병치를 구성한다. 공존할 수 없는 이러한 속성이 동일한 생물체에 공생함으로써 자연 종의 순수성과 안정성에 대한 인간의 고정관념을 깨뜨린다. <경작되지 않은 땅>에 등장하는 ‘인간’이라는 이름의 흰색 개처럼 앞다리가 밝은 분홍색으로 염색된 것처럼 작지만 눈에 띄는 이러한 변이는 생명체에 대한 비자연적 요인의 개입을 드러낼 뿐만 아니라 합리적 논리 단절의 시각적 상징이 된다.

이러한 ‘변종 개체’의 출현은 우연이 아니라 예술가가 의식적으로 도입한 ‘시스템 편차’이며, 이러한 편차는 우리가 익숙한 미적 및 분류 체계를 혼란스럽게 하고 자연과 인공의 경계를 허문다. 공작, 개, 벌집, 조각상 등 이러한 요소는 위그가 구축한 생태 공간에서 더 이상 전통적인 상징적 의미를 부여받지 못하고, 관계 시스템의 ‘촉발점’으로서 복잡한 생태계가 비선형성과 우발성의 작용에서 어떻게 스스로 진화하는지 드러낸다.

이러한 변종 존재를 통해 위그는 끊임없이 비인간 중심주의적 입장을 강조한다. 개별 존재는 더 이상 그 ‘이상’ 때문에 시스템에서 배제되지 않고 생성 메커니즘의 중요한 참여자가 된다. 이러한 ‘편차’의 포용은 생태계 작동 논리를 재해석할 수 있는 관점을 제공한다. 즉, 편차는 오류가 아니라 생성의 기초이며, 근대성의 안정적인 질서에 대한 도전이자 해체라는 것이다.

그가 노트에서 제시한 생각처럼 ‘무작위’가 생명체의 자유로운 파동을 의미

한다면 ‘확정’은 물질, 공간 및 정보 논리에 의해 제한됨을 의미한다.⁶²⁾ 이러한 의미에서 <After ALife Ahead>는 폐쇄 시스템이 아니라 외부 교란의 영향을 받아 끊임없이 재구성되는 개방형 네트워크이다. 오랜 기간 운영된 후 시스템의 일부 장비가 고장 나고 프로그램이 손상되어 모든 요소가 목적 없이 떠돌아다니기 시작하여 생과 사 사이를 배회하는 모호한 생명인 ‘유령체’와 같은 존재가 된다.⁶³⁾ 전체 시스템의 디자인은 기술이 자연환경에 의존한다는 점을 강조하고 기술적 수단으로 자연을 통제하려는 인간의 전통적인 개념을 깨뜨린다. 예술가는 이러한 제어 시스템의 알고리즘이 공간 조건의 변화에 따라 자동으로 조정된다고 지적한다. 그는 이것이 고정된 프로그램이 아니라, 외부의 다양한 ‘언어’에 의해 끊임없이 변형되고 오염되는 과정임을 설명하며, 각 요소가 외부 조건에 반응하며 유동적으로 변화한다고 본다.⁶⁴⁾

따라서 인간 중심의 전통적인 설치 미술과는 달리 <After ALife Ahead>는 탈 중심화된 생태계를 구축하며, 그 안에서 인간, 동물, 알고리즘, 세포 및 자연환경이 비선형적인 역동적 구조를 공유한다. 위그는 통제 경계를 흐릿하게 하고 인과 논리의 확실성을 포기함으로써 생태계에서 ‘관계의 관계’가 어떻게 생성되는지 생각하도록 이끈다. 그의 말처럼 “이것은 창작자든 수용자든 인간 중심적 지위를 제거하는 방식이다.”⁶⁵⁾ 이러한 관점은 브뤼노 라투르의 이론에서도 찾아볼 수 있다. 그는 자연과 문화, 과학과 사회가 서로 분리된 것이 아니라, 인간과 비인간 행위자들이 함께 구성하는 ‘혼종(hybrid)’의 네트워크 속에서 항상 얽혀 있다고 보았다. 따라서 생태계는 고정되고 질서 있는 전체가

62) Jenny Jaskey, “The Magazine of The Artist’s Institute #01: Pierre’s”, *New York: Artist’s Institute*, London: Koenig Books, 2016, p.25.

63) 신정원, 김영호, 「피에르 위그의 <After ALife Ahead>에 나타난 공존의 네트워크 — 브뤼노 라투르의 ‘비근대’ 개념을 중심으로」, 『예술과 미디어』, vol.20, no.1, 2021, pp.97-120.

64) 신정원, 김영호, 앞의 글

65) 신정원, 김영호, 앞의 글

아니라, 끊임없이 변화하고 불확실성이 내재된 개방적인 구조로 이해될 수 있다.⁶⁶⁾ 이러한 개념의 지원 아래에 설치 자체는 개방적이고 참여적인 구조를 나타낸다. 관객은 더 이상 수동적인 수용자가 아니라 시스템 운영의 변수가 된다. 동시에 기술은 더 이상 중립적이고 제어할 수 있는 도구로 간주하지 않고 자연환경의 교란에 따라 통제 불능 상태로 진입하여 비선형적이고 예측할 수 없는 피드백과 전환을 나타낸다.

미술사적 맥락에서 위그의 이러한 창작 방향은 직접적인 선례를 찾기 어렵다. 그가 구축한 복잡한 시스템은 기계적인 설치 미술과도 다르고, 공연 예술에 필요한 상호 작용 메커니즘을 넘어선다. 이러한 구조에서 예술은 현실 시스템을 밝히고, 교란하고, 반성하는 핵심적인 방식이 되며, 생명력과 철학적 사유가 풍부한 창작 윤리로 회귀한다.

<After ALife Ahead>라는 제목 자체는 일종의 ‘이중적 의미’를 내포하고 있다. ‘After’와 ‘Ahead’라는 단어는 인공 생명 이후를 지시함과 동시에, 마치 그 이전에 서 있는 듯한 상태를 암시한다. 이 제목은 단순히 생물학적 의미에서의 죽음이나 멸종을 가리키는 것이 아니라, 보다 심층적인 변화를 지시한다. 예컨대, 이성 중심 체계의 붕괴, 인간 중심주의의 종말, 그리고 ‘비인간적 미래’를 향한 경로와 같은 전환이 그것이다.⁶⁷⁾ 위그는 암세포, 돌연변이 공작, 알고리즘에 의해 생성된 구조와 같은 유령화의 생명 메커니즘을 “무의식적 요소로 구성된 무의미한 메커니즘”으로 정의하며, 이는 우리가 알고 있는 생명 논리에 대한 근본적인 이탈처럼 보인다. 궁극적으로, 이처럼 끊임없이 진화하고, 쇠퇴하며, 소멸하는 생명체들은 ‘사변적 미시 우주’를 구성하게 되며, 이는 기능성이나 숭고함을 강조하기보다는, 관객으로 하여금 자신이 속한 시스템의 통제 불가능성과 불가피한 붕괴를 직면하게 만든다.

66) 신정원, 김영호, 앞의 글

67) 신정원, 김영호, 앞의 글

이 작품은 ‘생명 모방’을 은유로 삼아 혼합 매체와 생태 알고리즘 사이에 새로운 생태 미학을 구축하며, 그 철학적 핵심은 ‘통제’, ‘생명’ 및 ‘미래’에 대한 우리의 예측된 상상에 도전한다. 끊임없이 변화하는 이 생태 네트워크에서 예술은 현실 시스템을 밝히고, 교란하고, 반성하는 핵심적인 방식이 되며, 생명력과 철학적 사유가 풍부한 창작 윤리로 회귀한다.

위그의 <After ALife Ahead>와 본 연구자의 작품은 예술적 이념에서 깊은 공감대를 형성한다. 둘 다 ‘변화’와 ‘생명의 비선형적 진화’를 핵심 의제로 삼고, 생태계 내 미세한 요소들의 연동성과 불가항력성에 주목하며, 자연과 인공 경계의 모호성을 강조한다. 위그가 암세포와 알고리즘으로 생성된 가상 생태계를 통해 드러내듯, 본 연구자가 곰팡이, 씨앗, 커피 찌꺼기로 구축한 생명의 미시적 실험을 통해 드러내듯, 둘 다 근본적인 예술적 성찰을 보여준다. 즉 생명은 정적인 대상이 아니라 끊임없이 성장하고, 붕괴되고, 재구성되는 과정이라는 것이다. 또한 둘 다 ‘비인간적 주체’를 예술 체계에 포함시켜 식물, 미생물 또는 시스템 매개변수가 작품 진화의 추진력이 되도록 하여 인간 중심의 심미적 모델에 도전한다.

그러나 구체적인 창작 기법과 매체 선택에 있어서는 각자의 뚜렷한 경로를 보여준다. 위그는 증강 현실, 실시간 알고리즘 시스템, 암세포 배양 등 첨단 기술 수단을 통해 피드백 조절 및 진화 능력을 갖춘 거시적 생태계를 시뮬레이션하고 ‘통제 불능 시스템 미학’을 구축하는 데 주력한다. 그의 작품은 대규모 데이터 연산과 융합 매체 구조에 의존하며 ‘시스템의 전체 연산성과 예측 불가능성’을 더욱 강조한다.

이념적으로는 일치하지만 구체적인 창작 기법과 매체 경로에서 본 연구자와 위그는 각자의 뚜렷한 차이를 보인다. <After ALife Ahead>는 증강 현실, 실시간 알고리즘, 암세포 배양 등 첨단 기술에 의존하여 복잡한 피드백 메커니즘을 갖춘 시스템을 구축하고, 시스템의 ‘예측 불가능성’과 ‘통제 불능의 미학’

을 강조하는 반면, 본 연구자의 실천은 재료의 물질성과 일상성에 더 주목하며 낮은 기술적인 방식으로 생태를 화두에 개입하는 경향이 있다. 예를 들어 작품 <와인 잔 속의 풍경>에서 유리컵, 커피 찌꺼기, 곰팡이, 식물이 함께 구성된 설치를 통해 정적이고 느리게 변화하는 미시적 생태 환경을 제시하고, 자연력에 순응하는 동시에 시간과 생명 유동성에 대한 민감한 반응을 끌어낸다.

철학적 차원에서 피에르 위그는 생태 제어론에서 출발하여 복잡한 생태 시스템의 진화 논리를 시뮬레이션 하는 데 주력하는 반면, 본 연구자는 자연에 순응하고 미시적 변화를 중시하는 동양적 자연관에 더 가깝고 생태에서 취약성, 재생, 희망의 정신적 특성을 강조한다. 두 사람은 다른 경로를 가지고 있지만 예술 매체와 주체성에 대한 전통적인 관념을 공유하고 생태 예술의 다원적 지향에 대한 독특하고 상호 보완적인 탐구 관점을 제공한다.

결론적으로 위그의 작품은 개념과 형식면에서 전통 예술의 경계를 허물 뿐만 아니라, 역동적인 생태계를 구축함으로써 인간 중심주의적 관람 논리에 도전하고 ‘물’, ‘생명’, ‘예술 본체’에 대한 이해를 재구성한다. 그의 작품은 생명력을 정적인 것이 아닌 흐르는 과정으로 간주하고 ‘제시’와 ‘통제’보다는 ‘생성’과 ‘진화’를 강조하며 철학적 차원에서 현대 생태적 사고의 심층적 변화에 대응한다.

연구자의 작품은 미시적 차원에서 더욱 생활에 밀접하고 기술적인 방식을 배제함으로써 이러한 의제에 대응하며, 곰팡이, 씨앗, 폐기물 등 일상적인 요소를 통해 느린 성장 논리가 있는 생태 공간을 구축한다. 둘이 기술적 경로와 매개 전략에서는 서로 다르지만, 비인간적 행위자의 권한 부여와 생명의 비선형적 진화에 관한 관심에서 깊은 공감대와 공명을 형성한다.

규모, 매개체, 문화를 초월하는 이러한 대화는 생태 예술의 표현 형식을 확장할 뿐만 아니라 전 지구적 생태 위기에 직면했을 때 예술이 어떻게 독특한

감각과 생성 방식으로 ‘공존’의 시각 윤리와 사상 공간을 구축하는 데 참여할 수 있는지 알려준다. 첨단 기술 시스템 시뮬레이션이든 일상 물질의 재생 실험이든, 그들은 함께 생태계에서 인간의 위치를 재고하도록 촉진한다. 즉, 주도자도 아니고 방관자도 아니며, 만물과 함께 세계를 구성하는 행위자 중 하나이다.



참고도판 23) 피에르 위그 (Pierre Huyghe) , <ALife Ahead Ahead>, 스케이트장, 콘크리트, 논리 게임: 모래, 점토, 지하수: 박테리아, 조류, 꿀벌, 변이 공작: 수족관, 검은 차광 유리, 적물 나사: 배양 상자, 인간 암세포: 유전 알고리즘, 증강 현실, 자동 천장 구조, 빗물, 2017

IV. 연구자 작품 분석

본 장은 연구자 자신의 조각 창작 실천을 중심으로 분석을 전개하며, 폐기물이 예술 표현에서의 전환 경로와 상징적 의미를 탐구한다. 폐기물을 핵심 매체로 예술 창작을 하는 실천자로서 연구자의 창작 동기는 환경 보호 이슈에 대한 관심뿐만 아니라, 더 깊게는 ‘생명의 가치’에 대한 깊은 깨달음에 뿌리를 두고 있다. 어린 시절 홍수를 겪으며 경험과 성장 과정에서의 끊임없는 방랑 생활은 연구자로 하여금 개체 생명의 독특함과 탄력성을 더욱 소중히 여기게 했다. 이러한 생명 경험은 연구자로 하여금 예술 창작에서 끊임없이 고민하게 만들었다. 사회적으로 버려진 물질들도 무시당한 사람들처럼 여전히 재인식과 가치 부여의 가능성을 품고 있지 않을까?

장기적인 예술 실천에서 연구자는 생활의 흔적이 가득한 폐기물을 분해, 재조합, 재가공하는 방식을 통해 조각 작품으로 전환시키며, ‘폐기’에서 ‘재생’으로 나아가도록 했다. 이 과정은 재료 언어에 대한 탐구일 뿐만 아니라 감정의 전달과 상징적 의미의 구축이기도 한다. 현지에서 재료를 수급하고 ‘물건을 끝까지 활용하는’ 실천 논리를 통해, 연구자는 작품에서 자연과 인공 재료를 융합시켜 개인적인 기억을 담아내는 동시에 소비 사회의 물질 교체와 생태 의식의 긴장을 반영했다.

생명의 취약성과 기적에 대한 초기 체험에서 평범함과 가치 사이의 관계에 대한 성찰로 나아가며, 연구자는 ‘모든 생명은 존중받고 보여질 가치가 있다’는 창작 이념을 점차 확립했다. 이러한 생명 중심의 철학적 시각은 자연스럽게 폐기물에 대한 태도로 확장되었다. 가장 눈에 띄지 않는 버려진 물건조차도 새로운 생명으로 전환될 잠재력을 지니고 있다는 것이다.

이러한 생명관을 바탕으로, 연구자의 예술 실천은 ‘폐기물 풍경화’, ‘점석화금’과 ‘나비가 되는 꿈’이라는 세 단계의 예술 실천을 통해 폐기에서 재생에

이르는 창작의 진화 과정을 탐구하였다. 해당 작품들은 재료의 재생과 환경 보호라는 주제의식을 계승하는 동시에, 문화적 교차 생활 경험을 통해 ‘생명성’에 대한 철학적 성찰을 심화시켰다. 초기 환경 친화적 현지 재료의 활용에서 한국적 맥락의 상징적 표현에 이르기까지, 연구자는 폐기물의 재생 과정을 통해 물질적 차원을 넘어선 생명론적 은유를 구축함으로써 관람자로 하여금 생명과 존재, 가치의 본질에 대한 성찰을 유도하고자 하였다. 연구자의 작품은 물질의 생명의 주기에 대한 미학적 성찰이자 개체 존재의 사회적 가치에 대한 은유적 표현으로 읽힌다. 조형 언어의 변주 과정에서 폐기물은 예술가의 작업을 통해 새로운 생명력을 얻으며, ‘변화’를 핵심 화두로 삼는 예술적 세계관을 구축한다. 이렇게 탄생한 예술적 공간에서 일상의 주변부에 머물렀던 사물들은 새롭게 조명 받을 기회를 획득하고, 모든 소외된 존재들은 각자가 점유한 좌표계 안에서 고유한 광채를 발산하게 된다.

1. 현대 환경 속에 조각 매체 탐색

연구자의 조각 실천 과정에서 ‘생명성’은 실천을 처음부터 끝까지 관통하는 핵심 주제였다. 초기에는 인물 개별의 생명 서사에 집중하였으며, 이후에는 재료 자체의 ‘생명적 상태’로까지 확장시켰다. 이러한 창작 과정은 ‘내적 감정’에서 ‘물질 매체’로, ‘구체적 인물’에서 ‘재료적 은유’로의 지속적인 변화를 보여 주었다. 연구자의 초기 작품들은 가족 구성원, 익명의 모델, 역사적 인물 등을 표현 대상으로 삼아, 개체 존재의 감정 세계와 신체적 경험을 형상적으로 재현하는 데에 중점을 두었다. 이 단계에서 재료는 주로 표현을 하는 매체 역할을 하였다. 창작의 초점은 인물의 감정을 전달하는 데에 있었다.

그러나 조각 재료 자체의 언어와 잠재력에 대한 이해가 깊어짐에 따라, 연구자는 재료의 다양성에 주목하기 시작하였고 재료의 능동적 존재성을 탐구하여 창작 과정에 적극적으로 개입시켰다. 작품 <뛰다>에서 자연 재료와 시각적 연상의 상호작용이 출발점이 되었고, <소산수壑山水>에서 페플라스틱이 생태적 이미지를 표현하였으며, 그리고 여성 영웅의 찬란한 청춘>에서 역사적 인물상을 목각으로 재현한 것까지, 연구자는 조각 창작을 ‘물질과의 대화’, ‘환경과의 협업 과정’으로 인식하게 되었다. 이러한 과정에서 재료는 단순한 기술적 표현 수단이 아니라 감정의 담지자이자 매개체로 작용하였다. 또한 개인적 기억과 사회적 이슈, 전통적 매체와 현대적 표현 언어를 연결하는 다리 역할을 하게 되었다.

이러한 전환은 재료 선택의 변화에서도 뚜렷하게 드러난다. 전통적인 목재와 석고에서 벗어나 자연에서의 수집물, 재활용 재료, 그리고 유기적 폐기물 등 비전통적 조각 재료로 전환하였다. 이러한 변화는 초기에는 재료의 다양성에 대한 탐구 욕구에서 비롯되었으나, 점차 ‘소외된 사물’에 대한 가치 재발견이라는 보다 더 근본적인 문제의식으로 심화되었다. 이에 따라 예술은 이러한

주변부 재료의 ‘생명력’을 활성화하는 수단이 되었다. 조각은 ‘재생’, ‘수복’, ‘상호 연동’을 실천하는 존재론적 행위로 거듭나게 되었다.

이 단계에서 연구자가 제안한 ‘연동의 조각’이라는 개념은 예술 작품이 창작자로부터 고립된 산물이 아니라 예술가, 재료, 사회적 맥락, 자연 생태계 간의 상호작용한 결과물임을 강조한다. 이러한 창작관은 조각 매체의 기능에 대한 재인식을 반영할 뿐만 아니라 창작 언어가 단일한 정서 서술에서 환경성, 생태성, 재료성이 융합된 종합적인 표현 체계로 발전할 것임을 예시하고 있다.

1) 생명 서사에서 사물의 재탄생으로

연구자는 조각 예술을 공부하면서 재료의 다양성에 대한 깊은 관심을 가지게 되었다. 학부 시절에서 첫 조각 작품인 <뛰다> (작품도판 3)은 수집한 솔방울을 원재료로 사용하여, 솔방울의 잎을 하나씩 분리하고 재구성하여 생동감 있는 잉어 형태를 재창조하였다. 이후 연구자는 나무 조각 작품 완성 후 창조 과정에서 발생한 목재 부스러기를 회수하여 석고 대체물로 복제 몰드 실험을 진행하였으며, 폐의류와 재활용 대기 중인 고철 등 비전통적 재료를 활용한 조각 실험도 지속하였다.

표면적으로는 재료의 형태적 가능성과 기법 탐구에 집중한 듯 보이지만, 실질적으로는 ‘생명감’을 구현할 수 있는 재료와 표현 방식을 모색하는 과정이었다. 이를 통해 연구자는 ‘자연계나 일상생활에서 소외되기 쉬운 흔한 재료들을 활용하여 존재, 가치, 시간에 관한 서사를 구축할 수 있을까?’라는 고민이 시작되었다.

그러나 폐기물을 본격적인 창작 매체로 삼기 이전부터 연구자는 오랜 시간 동안 ‘생명성’이라는 주제를 일관되게 사유해 왔다. 유아기 때 죽음을 가까이에서 경험했던 기억은 생존의 기적성과 연약함에 대한 깊은 자각을 남겼고,

성장 과정에서의 빈번한 이주와 생활의 고단함은 생명의 회복력과 탄력성에 대한 인식을 더욱 심화시켰다. 이러한 반복되는 삶의 경험들은 ‘존재의 가치’에 대한 철학적 물음을 불러일으켰다. 진정한 존재란 무엇인가? 오직 ‘보이는’ 생명만이 존재할 가치가 있는가? 개인의 생명은 사회가 부여하는 가치성을 넘어서 의미를 가질 수 있는가? 인간은 어떻게 살아가야 하는가?

이러한 질문들을 안고, 연구자는 예술 학습 초기에 ‘인물’을 주요한 창작 소재로 삼으며 개인의 감정과 존재를 탐색하려는 경향을 보였다. 구체적으로 살펴보면, 연구자가 사실적 인물 표현에 집중하게 된 데에는 두 가지 주요한 요인이 작용하였다.

한편, 중국 미술 교육 체계에서 ‘인물 조형’은 오랫동안 미술학도들의 구체적 형상 훈련의 기초로 인식되어 왔다. 모델의 표정, 체형 특징, 동작을 관찰하고 그들과 교류하는 과정을 통해 연구자는 ‘인간’이 단순한 기법 연습의 대상이 아니라, 내면의 정서와 사상을 지닌 생동감 있고 복잡한 생명체로서 심도 있게 표현될 가치가 있음을 깨달았다. 이에 연구자는 인물 조형 언어를 통해 내적 감정과 정신 상태를 전달하는 방법을 탐구하기 시작하였다.

다른 한편으로는 개인적 정서 경험이 창작 동기로 작용하였다. 어린 시절 고향을 떠나 고향에 계신 할아버지에 대한 깊은 그리움을 지닌 연구자는 회화와 조각 학습 초기부터 할아버지의 형상을 창작 소재로 삼아, 가족에 대한 그리움을 표현하고자 하였다. 이러한 정서 전달 방식은 점차 다른 친척, 친구, 나아가 자기 자신을 표현하는 데까지 확장되었다. 인물은 단순한 미술 기술 훈련의 기초를 넘어, 감정을 투사하는 매개체로서의 역할을 수행하게 되었다.

가족의 초상 (작품도판 4)부터 일상 속 평범한 사람들, 상징적 의미를 지닌 영웅 인물에 이르기까지, 연구자는 구체적 인물 조형을 통해 생명의 본질에 대한 사유와 존중을 전달하고자 하였다. 수업 중 종종 간과되곤 하는 ‘무명 인물’, 즉, 조각 모델조차도, 연구자에게는 인간 존재와 삶의 의미를 성찰하게 만

드는 중요한 매개로 작용하였다.

<평범한 사람> (작품도판 5)은 원래 대학원 재학 시절 제작한 인물 흉상 습작으로, 애초에 예술 작품으로 완성할 의도를 가진 작업은 아니었다. 그러나 조각 과정을 통해 이 모델의 신체적 특징을 관찰하며 대화를 나누는 동안, 단순한 직업적 자세 너머의 소박함과 선함이 느껴졌다. 그는 수많은 조각 학습자들이 실습 중 거쳐 가는 디딤돌과도 같은 존재이며, 마치 건축에 쓰이는 벽돌처럼 이름 없이 기능하지만 필수적인 역할을 한다. 예술가의 손을 거친 조형물은 그의 얼굴과 특징을 충실히 재현했음에도 불구하고, 관객의 찬사는 대개 작가의 기술에 머무른다. 그런 의미에서 그는 예술계 안에서 보이지 않는 존재, 그러나 결코 없어서는 안 될 무명의 인물이다. 작가 노트 <평범한 사람> 은 다음과 같다.

그들은 사막 속의 한 알의 모래와 같다. 눈에 띄지는 않지만, 그 존재 자체가 전체 풍경의 질감과 진실성을 형성한다. 비록 평범해 보일지라도, 그 안에는 조용한 힘이 깃들어 있다.

이러한 묵묵히 헌신하는 모델들이 ‘보이게’ 하기 위해, 나는 이 흉상에 실제 인물과 같은 채색을 입히고 그 주변을 모래로 장식하여 사막과 같은 장면을 연출했다. 이는 광대한 세계 속에서 개별 생명의 미세한 존재를 상징함과 동시에, 이름 없이 자신의 자리를 지켜온 이들에 대한 헌사이기도 하다. 모래 한 알, 한 알이 모두 독립된 존재이다. 모든 ‘무명 인물’은 기억될 가치가 있다.

생명의 본질에 대한 지속적인 사유 속에서, 연구자는 가시적인 인물 형상의 직접적인 재현을 넘어서 보다 은밀하고 미시적인 시각으로 ‘존재’의 또 다른 차원을 탐색하고자 하였다. 이러한 탐색의 과정에서 탄생한 작품이 바로 <꼭 쥐기> 이다. 이 작품은 신체 동작 중 가장 기본적이면서도 종종 간과되는 ‘꼭 쥐기’이라는 행위를 출발점으로 삼아, 조각 언어 안에서 ‘존재’와 ‘기억’에 관한 표현으로 전환시킨 것이다.

작가는 자신의 두 손으로 재료를 강하게 쥐는 동작을 통해 손바닥과 재료의 접촉에서 생긴 자국과 내부 공간을 형성하였다. 이 흔적은 단순한 물리적인 압력의 결과일 뿐만 아니라, 감정과 의식이 조각 행위에 참여한 증거이기도 하다. 작품은 외형적 형상을 의도적으로 조형하지 않았으며, ‘꼭 쥐기’이라는 동작에서 발생한 흔적을 있는 그대로 보존하여, 그 순간 남겨진 가장 사실적인 촉각의 자국을 고도로 사실적인 방식으로 포착하였다. 이 흔적은 단순히 점토가 압력에 의해 변형된 결과가 아니라, 연구자가 ‘기억의 장(場)’이라 명명한, 신체와 재료가 상호작용한 결과로 탄생한 독특한 공간이기도 하다. ‘기억의 장’이란, 특정한 시공간 속에서 신체, 감정, 의식, 그리고 재료가 교차하면서 생성된 공간적 흔적을 의미한다. 이 공간은 완전히 시각적인 것도 아니고 완전히 추상적인 것도 아닌, 신체적 경험과 조각물 사이에 존재하는 하나의 존재 흔적으로, 조각가가 재료와 상호작용하며 자기 사유와 만나는 기억의 현장이기도 다.

모리스 메를로퐁티(Maurice Merleau-Ponty)가 『지각의 현상학(Phenomenology of Perception)』에서 설명했듯이, 신체는 세계를 지각하는 매개체일 뿐만 아니라, 경험 그 자체를 구성하는 근본적인 구조이기도 하다. 그는 “신체는 세계 속에 존재하는 매개이며, 살아 있는 존재에게 있어서 신체를 소유한다는 것은 이미 어떤 특정한 환경에 참여하고 있다는 것을 의미한다”⁶⁸⁾고 언급하였다. 신체는 이처럼 주체와 세계가 관계를 맺는 출발점이 된다. 촉각, 동작, 지각을 통해 신체는 능동적으로 의미와 존재의 장을 구성한다. 재료를 만지는 그 순간, 신체는 더 이상 외부 세계의 관찰자가 아니라 직접 개입하는 주체로 전환된다. 시간, 감정, 동작은 손바닥과 재료 사이에 저장되어, 구체적이면서도 지각 가능한 ‘공간의 자국’을 형성한다. 이 자국은 신체, 감정, 의식과 재료가 특정 시간과 공간에서 교차하며 생성된 사물이다. 이는

68) Merleau-Ponty, *M. Phenomenology of Perception*. Routledge 1962. p.82.

완전히 가시적인 것도, 순수 추상적인 것도 아닌, 신체 경험과 조각적 실체 사이에 존재하는 중간적 상태로서 예술가와 재료 간 상호작용의 기록물이다. 흙을 붙잡는 그 순간, 시간과 정서, 움직임이 응고되어 창작 과정에 개입된 생명적 경험의 물질적 증거로 남게 된다.

이러한 공간의 흔적은 단순한 우연한 변형이 아니라, 예술가와 재료가 ‘공동 창조’한 과정의 기록으로 해석될 수 있다. 인류학자 팀 잉골드(Tim Ingold)는 재료가 단지 수동적인 형식의 매개체가 아니라, 접촉되고 가공되며 사용되는 과정을 통해 점차 자신의 특성을 드러내며, 그 사용의 역사를 흔적으로 간직하고 있다고 강조한다. 그는 재료가 창작 과정에서 ‘행위의 참여자’이며, 그 물성과 표면에는 시간과 신체적 경험의 퇴적이 담겨 있다고 보았다.⁶⁹⁾ 이러한 이해는 연구자로 하여금 재료를 정적인 존재로만 바라보는 시각에서 벗어나, ‘과정의 퇴적’에 주목하도록 영감을 주었다. 조각은 더 이상 완성된 형태의 표현만이 아니라, 행위와 경험이 물질 안에 남긴 흔적이자 증거로 작용한다. 재료는 창작의 과정 속에서 예술가의 촉각, 힘, 동작에 지속적으로 반응하며, 상호작용을 통해 점차 그 고유한 물성과 긴장감을 드러낸다. 이는 생명 경험이 기록되는 하나의 물질적 현장이 된다.

이렇듯 ‘기억의 장’은 단지 개념적인 공간에 머물지 않고, 실제적으로 감각할 수 있는 예술 형태로 존재한다. 이 찰나의 생명 흔적을 관람객이 인식할 수 있도록, 작가는 작품을 확대하여 표현하고 촉감을 지닌 조각 재료를 활용함으로써, 본래는 짧고 무심한 신체 행위를 시각적으로 감상하고 주목할 수 있도록 구성하였다. 관람자는 단순한 정적인 오브제를 마주하는 것이 아니라, ‘촉각적 기억’과 ‘존재 인식’이 교차하는 공간을 경험하게 되며, 그 순간 사람과 재료가 함께 만들어낸 생명의 긴장감을 감지하게 된다.

69) Ingold, T, “Making: Anthropology, Archaeology”, *Art and Architecture*. Routledge. 2013. pp.1-17.

〈꼭 쥐기〉 (작품도판 6)은 더 이상 인물 형상을 통해 감정을 직접 전달하지 않고, 신체와 재료 간의 가장 본질적인 대화로 회귀한다. 이 작품은 신체 자국의 가변성을 탐구할 뿐만 아니라, 무심코 이루어진 동작조차도 깊은 생명의 정보와 존재 가치를 내포하고 있음을 설명하고자 한다. 눈에 보이지 않는 접촉과 기억 또한 충분히 볼 수 있고, 느낄 수 있으며, 기억될 수 있다.

이러한 작품들은 비록 형식은 서로 다르지만, 본질적으로는 하나의 핵심 주제를 일관되게 유지하고 있다. 그것은 바로, 잊히고 무시된 생명과 흔적을 다시 ‘보이게’ 만드는 것이다. 이러한 창작 개념은 연구자의 과거 경험과도 깊은 연관을 지닌다.

매년 생일이 되면 연구자는 생명의 의미를 되새기며 아버지에게 들었던 과거 이야기를 떠올린다. 1993년, 낙후된 심천에서 태어나 대나무와 나무로 지은 집에서 가족과 함께 살았다. 생후 1년도 채 되기 전, 폭우로 인한 홍수로 집이 거의 잠길 뻔한 위기를 겪었다. 다행히 부모님이 제때 돌아와 물이 침대에 닿기 직전 위기에서 구출했다는 이 이야기를 들을 때마다 눈시울이 뜨거워지며 ‘살아있음’에 대한 새로운 깨달음을 얻었다.

어린 시절 가족과 함께 이곳저곳을 전전하며 잦은 전학을 다닌 경험들은 당시에는 혼란스러웠지만, 지금은 달콤한 추억으로 남았다. 이러한 경험들은 환경 적응 능력을 키워주었다. 중학교 3학년 때 가정 사정으로 고향을 떠나 홀로 유학하게 되면서, 공부로 운명을 바꾸겠다는 결심이 더욱 확고해졌다. 새벽 운동장에서 홀로 뛰고, 날이 밝기 전 복도 불빛으로 공부하던 기억들은 비록 힘들었지만, 지금 돌이켜보면 모두 감사한 마음으로 변해 있었다.

대학과 대학원 과정을 무사히 마치고 한국에 오게 된 연구자는 새로운 환경에 빠르게 적응하며 삶의 도전에 더욱 적극적으로 맞서왔다. 모든 만남을 소중히 여기며, 태어날 때부터 빛나는 옥이 아니더라도 다듬어지면 금빛처럼 빛날 수 있는 돌이 될 수 있다는 믿음을 지켜왔다.

모든 생명이 독특하고 소중한 존재임을 확신한다. 세상의 모든 것들은 처음부터 완벽하지 않더라도, 노력하고 변화를 받아들인다면 결국 빛을 발할 수 있다는 믿음을 간직하고 있다.

이러한 미세하고 주변적인 존재에 대한 지속적인 관심은 단지 예술 형식에 서만 나타나는 것이 아니라, 삶을 대하는 태도에서도 드러난다. 연구자는 작가 노트에서 모든 생명은 매우 소중하며, 세상에 존재하는 모든 사물은 비록 처음에는 완전하지 않더라도 노력과 조형을 통해 결국 빛날 수 있다고 언급한다.

조각 창작 경험이 축적됨에 따라 접하게 된 조각 재료의 범위도 확대되었다. ‘생명성’이라는 주제의식을 지속적으로 탐구하는 과정에서 창작 시각도 점차 ‘인물 본체’에서 ‘재료 자체’로 이동하였다. 이를 단순한 ‘전환’이라기보다는 ‘소외된 존재들’에 대한 지속적 관심의 연장선으로 이해할 수 있다. 초기 창작에서부터 연구자는 시각적으로 두드러지지 않는 대상이나 신체에서 간과되기 쉬운 세부 요소들을 표현함으로써 생명이 지닌 독창성과 존재 가치를 탐색하고자 하였다. 이후 연구자의 시야는 일상생활에서 빠르게 소비되고 무심코 버려지는 사물들로까지 확장되었다.

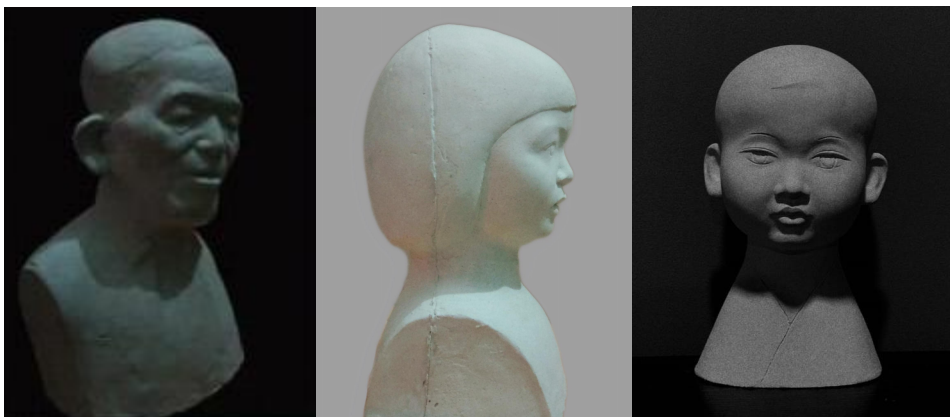
이러한 재료적 전환은 창작 개념의 확장에서 비롯된 것은 물론, 동시대 환경 및 사회 변화의 영향도 무시할 수 없다. 중국 경제가 빠르게 성장하면서 사람들의 생활 리듬도 가속화되었다. 이로 인해 소비는 더욱 즉각적이고 단기적인 양상을 띠게 되었으며, 사용 후 즉시 폐기되는 수많은 물건들이 현대 생활의 부산물로서 중요한 위치를 차지하게 되었다. 이러한 폐기물들은 기능적 유용성은 종료되었지만, 사용됨으로 인해 인간과 연결된 흔적과 기억을 간직하고 있다. 연구자는 이에 대한 성찰을 시작하였다. ‘이러한 물건들도 소외된 생명체들과 마찬가지로 예술을 통해 새롭게 가치를 부여받을 수 있을까? 예술은 과연 이러한 버려진 물건들이 다시 생명력을 회복할 수 있는 매개체가 될

수 있을까?’

이에 따라 폐기물을 재료로 한 조각 창작은 단순한 환경 보호 의식이나 재료 실험의 차원을 넘어, 지속적인 생명에 대한 관심에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 창작의 초점이 인물에서 물질로 확장된 것은 조각 매체를 확장시키는 것에 그치지 않고, 예술 표현의 심화를 의미한다. 이러한 작품에서 예술적 개입은 단순한 재료 형태의 재구성에 머물지 않으며, 소외되고 도태된 존재들에 대한 가치 재정의와 생명의 재구성이라는 보다 근본적인 과제를 품고 있다.



작품도판 3) 우리원, <뛰다>, 솔방울, 20x30x35cm, 2013



작품도판 4) 우리원, <가족>, 석고, 2018-2021年



작품도판 5) 우리원, <평범한 사람>, 석고 착색, 47x28x70cm, 2018



작품도판 6) 우리원, <꼭 쥐기>, 수지, 은박지, 초경량 점토, 크기 가변, 2016

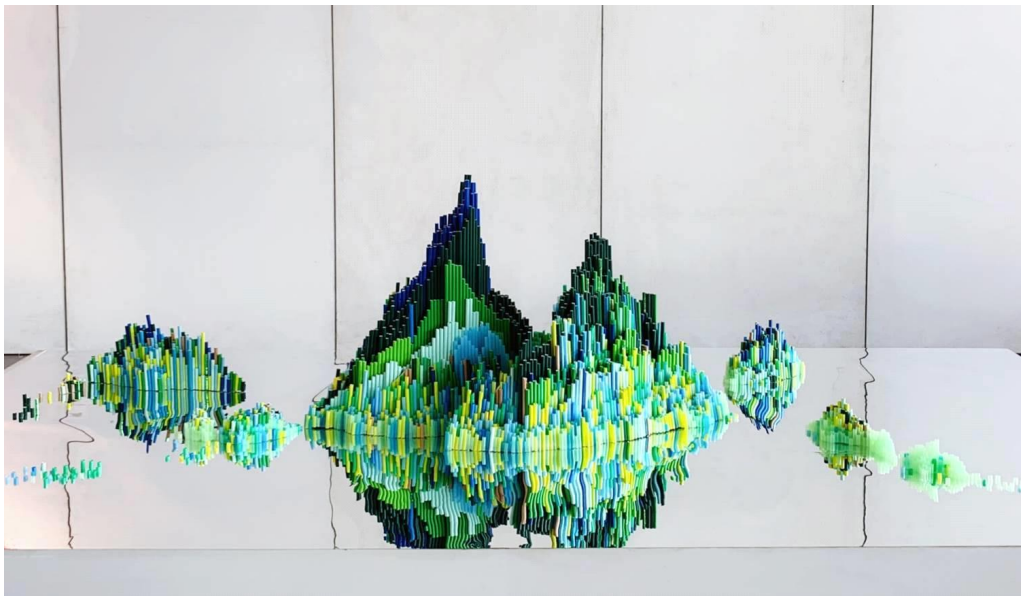
2) 조각 재료의 감정 언어와 생태적 표현

조각 예술의 발전 과정에서 재료는 더 이상 단순한 조형의 도구에 머무르지 않고, 점차 예술 언어의 핵심 매개로 자리 잡게 되었다. 동시대 예술 개념이 지속적으로 확장됨에 따라, 조각 창작은 흙, 석재, 금속 등 전통 매체에 대한 의존에서 벗어나 기성품, 자연 재료, 폐기물 등을 실험적 탐구를 하고 있다. 이러한 전환은 작품의 언어 형식을 풍부하게 할 뿐만 아니라, 조각에 감정을 전달하고 사회에 응답할 수 있는 가능성도 부여한다. 연구자는 이러한 창작 경향을 ‘연동 조각’이라 명명하며, 예술 작품이 더 이상 예술가 개인의 일방적인 의지 표현이 아니라 재료, 환경, 사회, 개인 간의 상호작용과 협력 속에서 공동으로 생성되는 결과임을 강조한다. 재료는 ‘언어를 가진 존재’로 인식되며, 예술가와의 관계는 도구적 복종 관계가 아닌, 응답과 협상, 그리고 공동 구성의 연동적 상태로 이해된다.

작품 <뛰다>를 예로 들면, 연구자는 자연에서 떨어진 솔방울을 재료로 선택하고, 그 물리적 형태를 관찰하던 중 물 위로 튀어 오르는 잉어의 이미지를 연상하게 되었다. “그 솔방울을 보았을 때, 내 머릿속에는 물에서 튀어 오르는 잉어 한 마리가 떠올랐다. 그것은 ‘잉어’이자 동시에 ‘솔방울’이었다.” 이는, 재료의 ‘언어’가 예술 표현의 출발점이 될 수 있음을 보여준다. 이처럼 예술가는 재료를 지배하려 하지 않고, 재료와의 응답과 협상 속에서 연동적 관계를 구축한다. <뛰다>를 기점으로 연구자의 창작은 ‘사물의 호출’로부터 출발하는 경향을 띠기 시작하였으며, 작품은 사전에 정해진 주제보다는 재료와의 우연한 조우 및 대화로부터 형성된다. 재료의 물리적 형상이 특정 순간의 이미지적 연상을 유발하고, 이를 기반으로 예술적 구상이 전개된다. 이와 같은 창작 개념에서 재료는 임의로 조작되는 대상이 아니라, 능동적으로 ‘발화’할 수 있는 존재로 여겨진다. 재료의 언어에 응답한다는 것은 그 질감, 형태, 그리고

담지된 경험의 흔적을 존중함을 의미하며, 인간의 의지로 그 고유한 특성을 은폐하지 않는 태도를 요구한다. 창작 과정은 정신과 사물 간의 상호작용적 균형을 기반으로 하며, 시각, 감정, 물질 간 연동을 이루는 과정으로 나타난다.

<소산수>(작품도판 7)에서는 이러한 개념이 더욱 심화된다. 이 작품은 일상 속에서 폐기된 플라스틱을 주요 재료로 삼아 산수 이미지를 재구성한 설치 작업이다. 작품 제목의 ‘소(塑)’은 예술가의 조형 행위를 지칭함과 동시에, 그 재료 자체인 ‘플라스틱’을 의미하는 이중적 의미를 지닌다. 이러한 언어적 중의성은 물질과 행위, 객체와 주체 간의 공생 관계를 드러낸다. 작품은 단순히 산수의 이미지를 재현하는 것에 그치지 않고, 동시대 소비 사회와 생태 위기에 대한 비판적 성찰을 내포하고 있다. 여기서 예술 생성은 더 이상 개인 의지에 의해 단편적으로 주도되는 것이 아니라, 다양한 요인이 유기적으로 얽힌 열린 시스템 속에서 이루어지며, 예술가는 그 구성 요소 중 하나로 기능한다.



작품도판 7) 우리원, <소산수 塑山水>, 종이 빨대, 거울지, 가변 크기, 2020

동시에 연구자는 임의로 왜곡되어서는 안 되는 역사적 인물의 형상에도 주

목한다. <여성 영웅의 찬란한 청춘>(작품도판 8)에서는 중국 근대사에서 높은 대중적 인지도를 지닌 여성 열사의 형상을 재현 대상으로 선택하였다. 인물의 역사적 사실성과 사회적 의미를 고려하여, 창작 과정에서는 개인적인 과장 표현을 의도적으로 배제하고, 얼굴의 사실적 재현에 중점을 두었다. 이를 바탕으로 조각은 감정 표현의 기능도 함께 수행하며, 시각적 디테일과 표정의 전달을 통해 역사적 형상을 왜곡하지 않는 범위 내에서 새로운 생명적 긴장감을 부여하고자 하였다.



작품도판 8) 우리원, <여성 영웅의 찬란한 청춘>

60x40x85; 50x40x70cm; 40x35x110; 80x45x65cm, 2021

재료 선택에 있어 연구자는 목재를 조각 매체로 사용하였다. 이는 목재가 지닌 따뜻하고 친화적인 질감뿐만 아니라, 그 천연의 나뭇결이 시간성과 생명력을 내포하고 있기 때문이다. 연구자는 오랜 시간 목재의 표현 가능성에 주목하며 심층적으로 탐구해 왔으며, 이 재료가 역사성과 감성 사이에서 부드러

고도 깊이 있는 연결을 형성할 수 있다고 보았다.

구체적인 조형에 있어, 작품 속 인물의 얼굴은 사실주의에 가까운 방식으로 표현되었으며, 이는 열사가 ‘보통 사람’으로서 지닌 개별적 특성을 보여주는 동시에, 그 표정을 통해 비범한 정신적 풍모를 드러내고자 하였다. 반면, 머리 카락과 의복 등의 부분은 중국의 수묵 인물화에서 차용한 표현 기법을 참고하여, 요약적이고 상징적인 조형 언어로 처리하였다. 특히, 목재 표면의 톱자국과 조각 흔적을 의도적으로 남겨두어, 거친 질감이 인물 형상의 역사적 깊이를 강화하고, 열사가 겪어온 고난과 희생을 암시하도록 하였다. 이러한 부드러움과 거침, 세밀한 조각과 상징적 표현 사이의 대비를 통해 작품은 감정적 긴장감을 갖는 동시에, 절제되고 장엄한 추모의 자세를 드러낸다. 이 조각은 단지 시각적 미학 대상으로서만 존재하는 것이 아니라, 역사에 대한 온화한 응시와 깊은 서사를 담아내는 매개로 기능한다.

전체적으로 볼 때, 본 창작 개념은 ‘물질의 언어’와 ‘인간의 언어’ 사이의 공명을 강조한다. 조각 실천은 더 이상 예술가가 재료를 지배하는 과정이 아니라, 재료와 환경, 관념과 현실 사이에서 지속적으로 협상하고 상호작용하는 과정으로 이해된다. 이러한 창작 방식은 뚜렷한 환경성과 생태적 특성을 띠며, 연구자가 제시한 ‘연동적 조형’ 개념의 기반을 형성한다. 즉, 예술은 관계의 산물이며, 불확실성과 생성성 속에서 끊임없이 펼쳐지는 과정이라는 입장을 드러낸다.

<뛰다>에서 <소산수>와 <여성 영웅의 찬란한 청춘>에 이르기까지 연구자의 창작 경로는 재료 언어에 대한 깊이 있는 응답을 점차적으로 보여준다. 조각은 감정의 물질화이자 관념의 외화 형식으로 이해되며, 작품의 생성 과정은 인간과 사물, 개인과 환경, 감정과 사회 사이의 다차원적 상호작용을 중심으로 전개된다. 이러한 장기적인 탐구를 바탕으로 연구자는 ‘연동적 조형’이라는 개념을 형성하게 되었으며, 이는 예술을 고립된 산물이 아니라 관계적 과정의

구성으로 바라보는 시각이다.

삶의 환경이 변화함에 따라, 연구자가 한국에 체류하는 동안의 창작은 뚜렷한 재료적 전환을 보여준다. 한국의 분리수거 제도와 생태 의식의 영향을 받아, 자연 매체에서 폐기물 의 재활용으로 관심의 초점이 확장되었으며, 이러한 전환은 한국에서 개최된 전시 《점석화금》과 《나비가 되는 꿈》에 집중적으로 반영되었다. 이 시기의 작품은 감성적 응답 중심의 재료 사용에서 벗어나, 생태적 자각과 생명적 은유가 강조된 조각 언어로 확장되었다.

2. 점석화금: 폐기물의 변용

《점석화금》은 연구자가 한국에서 진행한 첫 번째 ‘폐기물’을 주제로 한 개인전이다. 이 예술 실천이 ‘재료와 감정’의 표현에서 ‘폐기물의 가치 재창조’의 생태 미학적 탐구와 개념적 확장으로 전환하는 새로운 출발점을 의미한다. 전시 제목 ‘점석화금’은 중국 도교 용어에서 차용한 것으로, 본래 연금술을 통해 평범한 물질을 황금으로 전환하는 신비로운 힘을 의미한다. 연구자는 이 개념을 예술 창작에 도입함으로써 주변부 폐기물들이 예술적 변환을 통해 시각적 매력과 정신적 가치를 승화시킬 수 있음을 표현하고자 하였다.

전시 작품의 재료는 크게 두 가지 유형으로 구분된다. 하나는 병, 병뚜껑, 비닐봉지, 캔 등 도시 생활에서 흔히 볼 수 있는 ‘소비 폐기물’이며, 다른 하나는 식탁에서 나온 뼈, 달걀껍질, 부패한 나무 등 유기적 폐기물이다. 연구자는 재료의 본래 모습을 은폐하지 않고, 그 원형태를 존중하는 가운데 약간의 미화와 구조적 재구성을 더해 ‘폐기물’이라는 속성을 유지한 채 형식미와 상징성을 지닌 예술적 이미지로 전환시켰다.

《점석화금》시리즈 작품의 이론적 기반은 단토의 예술 철학에 뿌리를 두고 있다. 그는 “예술의 본질은 재료의 물성에 있지 않고 개념적 전환과 의미 부여에 있다”고 주장했다. 이 프레임워크 안에서 뼈, 병뚜껑, 폐지 등 폐기물들은 예술적 개입을 통해 새로운 정체성과 문화적 가치를 부여받으며, 무시되던 사물에서 감각 가능한 존재자로 변모한다. 이러한 ‘변용’은 시각적 재구성에 그치지 않는 의미의 재생이다.

더 나아가 이 시리즈는 부리오가 제안한 ‘엑스폼’라는 개념과도 공명한다. 부리오는 현실주의 예술 프로젝트를 통해 사회 메커니즘에서 배제된 폐기물이나 주변적 이데올로기를 주류 담론으로 재도입하였다. 《점석화금》 역시 이러한 사상을 구현한다. 예술은 형식의 재창조일 뿐만 아니라 폐기물을 ‘점화

(點化)'하여 문화적 참여자로 전환시키는 과정이며, 이는 정치와 문화적 차원에서 정체성 회복을 완성한다.

창작 기법에서 연구자는 20세기 후반 아르테 포베라의 저렴한 재료 미학의 재활용 방식과 누보 레알리즘의 기성품 접합 전략, 그리고 영국 작가 파커의 '물질 변형 언어'로부터 영감을 받았다. 이를 바탕으로 연구자는 보다 정교한 전환 방식을 개발하였다. 물질의 원래 형태를 존중하는 동시에 인간의 감정, 기억 및 문화와의 깊은 연결을 구축하는 방식이다.

이러한 이념은 <표류하는 섬>과 <빛을 향한 방향>에서 선명하게 구현된다. <표류하는 섬>은 한국 소주병과 수입 맥주병을 적층하여 '유리 도시'를 형성하고, 거울 반사를 통해 부유하는 도시 섬을 연출하였다. <빛을 향한 방향>은 병뚜껑을 금속 꽃으로 재단하여 광선을 쫓아 성장하는 화단을 조성했다. 이 작품들은 간결한 구성과 장식적 언어로 폐기물을 미화하는 동시에 그 안에 내재된 문화적 기억과 정서적 흔적을 강조한다. 재료의 원형태를 보존함으로써 연구자는 관객으로 하여금 '소비, 폐기, 재인식'의 사슬을 성찰하게 유도하며, 급속한 소비 시대에 예술이 버려진 물건에 새로운 생명을 부여하는 '점석화금'의 핵심 미적 전환을 통해 물질과 인간의 깊은 공명을 일깨움을 구현한다.

이러한 예술적 '변용' 실천은 <척>과 <재탄생>에서 더욱 심층적으로 나타난다. <척>은 식사 후 말끔하게 처리된 돼지 등뼈를 은색 도료로 채색하여 마치 축소된 산맥 같은 골격 구조를 표현했으며, 이는 자연미를 은유하는 동시에 음식 배후의 문화적 흔적을 상징한다. <재탄생>은 금박 기법으로 깨진 달걀껍질을 수리·재구성하여 파괴 속에서 가치를 회복하는 개념을 전달한다. 이 두 작품은 본 전시의 대표적 이미지일 뿐만 아니라, 연구자의 후속 전시 《나비가 되는 꿈》에서 다시 인용과 확장을 거쳐 전시 간의 개념적 진전과 재료적 연속성을 형성한다.

종합하자면, 《점석화금》은 폐기물의 형식미 재발견에 그치지 않고 '변용'

을 핵심으로 미학적 윤리를 구축한다. 연구자의 시선에서 폐기물은 더 이상 버려진 ‘부스러기’가 아니라 예술 언어로 재진입하여 다시 ‘보여진’ 존재이며, 조각 또한 공간 조형의 수단을 넘어 정신적 각성과 가치 성찰의 매체로 기능한다.

1) 소비 시대의 재활용물: 해체와 아상블라주를 통한 재생의 상징

《점석화금》의 창작 실천에서 연구자는 조각 언어를 통해 동시대 소비 사회의 물질적 물결에 응답하며, 버려진 일상 소비재에 주목하였다. 그는 해체, 아상블라주⁷⁰⁾, 재구성의 방식을 통해 이러한 ‘자투리 사물’이 다시금 공적 시야에 등장하도록 시도하였다. 이러한 창작 방식은 20세기 이후 레디메이드 예술이 재료 본체에 가한 철학적 성찰을 계승함과 동시에, 콜라주 예술, 누보 레알리즘, 생태 예술의 재료관을 참조하며, 재료의 원형 보존과 그 문화적 맥락의 재구성을 중시한다.

‘점석화금’이라는 전시 제목 자체가 창작의 핵심 의도를 암시한다. 즉, 평범함 속에서 비범한 가치를 발견하고, 폐기된 사물 속에서 오래도록 간과된 존엄을 환기시키는 것이다. 이는 도교의 연금술 개념에서 유래한 ‘변화(transmutation)’ 사상에서 영감을 받은 것으로, 일상 유물의 정신적 매개체로의 전환 가능성을 상징한다. 이러한 관념은 중국 고대의 ‘천인합일(天人合一)’ 및 ‘만물유령(萬物有靈)’ 사상과 깊이 연계되며, 동시대 예술 담론 속에서 생태 윤리적 의식을 지닌 미학적 실천으로 점차 진화하고 있다.

70) ‘아상블라주’(Assemblage),는 평면적인 콜라주 기법과 입체적인 요소의 추상적인 혼합 기법을 포함한다. 아상블라주 예술은 접착, 용접 등 결합 및 구축 기술을 통해 예술 물체와 재료를 조각 작품으로 변형하는 것이다. 熊鶴.“当代视觉艺术中作为诗学技术的集合概念.”美術研究.02.2011. pp.78-80.

중국 전통 철학에서 ‘천인합일’은 단순한 존재론적 자연관이 아니라, 인간이 마땅히 지녀야 할 정신적 경지로 간주된다.⁷¹⁾ 이는 인간이 자연을 대할 때 경외심과 도덕적 자각을 가져야 함을 상기시킨다. 맹자(孟子)는 “마음을 다하는 자는 그 본성을 알며, 본성을 알면 곧 천명을 안다”고 하여 인간성과 천도(天道)의 내적 합치를 강조했고, 장자(莊子)는 ‘천지와 내가 함께 생겨났고, 만물과 나는 하나이다’고 주장하며, 사물과 나의 구별 없음, 생명의 평등을 설파하였다. 장자는 천지, 초목, 날짐승, 인간을 동등한 존재로 간주하며, ‘물아일체(物我一體)’를 주장하고 인간 중심주의를 배격하였다. 이러한 우주 일체의 사상은 자연 만물이 인간과 동원공생(同源共生)하는 존재로 인식되도록 한다.

‘만물유령’이라는 관념은 『산해경(山海經)』, 『초사』 등 중국 선진(先秦) 고전에 뿌리를 두고 있다. “대황지중(大荒之中)에 산이 있으니, 이름은 종산(鐘山)이라고 한다. 그 산 아래 신이 있는데, 얼굴은 사람이고 몸은 뱀이며 붉은 색으로, 이름은 축룡(燭龍)이라고 한다. 그는 먹지도 자지도 않으며, 숨을 내쉴 때 겨울이 되고 들이쉴 때 여름이 된다.” (『산해경·대황북경(山海經·大荒北經)』)⁷²⁾ 이처럼 고대의 산과 강, 초목(草木)과 짐승은 단순한 형상과 기능을

71) 張世英, 앞의 글

72) “대황(大荒)의 땅 가운데에 종산(鐘山)이라 불리는 산이 있다. 그 아래에는 한 신이 사는데, 얼굴은 사람이고 몸은 뱀이며 온몸이 붉은색이다. 이름은 축룡(燭龍)이라 하며, 먹지도 않고 자지도 않으며 숨을 쉬지도 않는다. 그가 내쉴 숨은 겨울이 되고, 들이쉴 숨은 여름이 된다.”
- 이 내용은 『산해경(山海經)』 <대황북경(大荒北經)> 제17권 제32절에서 유래한다. 이 신화적 서사는 광활하고 황량한 대지 속에 존재하는 신령한 존재인 ‘축룡’에 대한 묘사로, 인간의 얼굴과 새의 몸을 융합한 형상을 지니고 있다. 이는 하늘과 땅 사이의 감각적 교감을 상징하는 이미지로 해석될 수 있다. 축룡은 한 번의 호흡으로 겨울과 여름을 바꾸며, 초기 우주관 속에서 시간과 생명, 자연 순환이 하나로 연결되어 있는 총체성과 신비성을 드러낸다. 이러한 인간의 인식 범위를 초월한 영적 상징은 바로 ‘만물유령(萬物有靈)’ 사상의 시적 구현이라 할 수 있다.“大荒之中有山，名曰鐘山。有神焉，人面蛇身，赤色，居鐘山下，名曰燭龍，不飲不食，不息不寢，息爲冬，吹爲夏。”出自《山海經》，〈大荒北經〉第十七卷第32段。大意是

넘어서 신성과 감정을 부여받았으며, 이는 고대인이 자연 만물의 생명성과 영성을 직관적으로 인지하였음을 보여준다.

이러한 전통 사상에서 영감을 받은 연구자는 조각 언어를 통해 일상 폐기물의 형상과 구조에 개입하고, 이를 재조합하여 새로운 방식으로 제시하였다. 그는 원래의 질감을 보존하면서 ‘미학적 개입’을 통해 주변부 사물들이 다시금 문화적 가치성 안으로 진입하도록 유도하며, 시각적 차원에서 그 의미와 존엄을 재구성하였다. 그 결과 이들 사물은 소비 사회의 잔여물이라는 이미지에서 벗어나, 인간의 감정, 역사적 기억, 정신적 가치를 담는 생명의 조각으로 탈바꿈하게 되었다.

이러한 창작은 단순한 미학적 태도를 넘어, 자연으로의 회귀와 만물의 공생을 인식하는 철학적 울림을 전달한다. 예술은 여기에서 미묘하고도 단호한 방향의 메커니즘이 되어, 인간과 사물, 자연과 정신 사이에 감정과 의미의 연계를 재건하며, ‘인간은 만물과 어떻게 공존할 것인가’라는 고대이지만 영원한 질문에 응답한다.

이러한 논리적 기반 위에서 전개된 구체적 탐구가 다음의 작품들이다. <남실남실>, <파도>, <빛이 향한 방향>과 <표류하는 섬>은 모두 현대 사회에서 흔히 볼 수 있는 폐기 재료를 매체로 사용하고, 조합, 콜라주, 적층, 구조 재구성을 통해 시각 형식을 재창조하며, 해양 생태, 도시 문화, 일상 미학에 대한 다중적인 은유를 불러일으킨다. 이 과정에서 연구자는 끊임없이 인간과 사물의 관계를 성찰하고, 예술적 수단을 통해 잊혀진 사물의 정신적 에너지를 어떻게 활성화할 수 있을지 탐구하였다. 이를 통해 빠른 소비와 물질적 홍수 속

在遼闊荒遠的大地中，有一位神祇，長着人的臉、鳥的身体，名字叫“燭龍”。它不吃不睡，呼吸之間便可變換冬夏。“燭龍”的神話形象以人的面貌、鳥的身体融合而成，象征了天地之間的通感存在。它以一息之間調換冬夏，体现了早期宇宙觀中時間、生命与自然循环的整体性与神秘性。這種超越人類尺度的灵性象征，正是“万物有灵”思想的詩性体现。張明華，『山海經新探』，成都：四川省社會科學院，1986年，pp.308 - 314.

에서도 생명력과 문화적 온기를 지닌 조각 세계를 구축하고자 하였다.

<남실남실>(작품도판 9)의 창작 영감은 연구자가 시청한 심해 탐사 다큐멘터리에서 비롯되었다. 잠수함이 심해로 들어갈수록 수심층마다 경이로운 생명의 형태가 드러나고, 수심 1미터마다 마치 미지의 우주처럼 느껴졌다. 그러나 탐사 장비가 인류의 한계 수심에 도달했을 때, 화면에는 반투명하고 흐느적거리는 물체 하나가 천천히 나타났다. 처음에는 심해 생명체로 보였지만, 결국 그것은 인간이 만든 비닐봉투일 뿐이었다. 연구자는 작가 노트에 다음과 같이 적었다.

연구자는 과거에 시청한 한 심해 탐사 다큐멘터리에서, 심해의 매 미터마다 다양한 해양 생물이 발견되어 바다 세계의 신비로움과 장엄함이 드러나는 장면을 보게 되었다. 그러나 인간의 장비가 도달할 수 있는 최심부에 이르렀을 때, 반투명의 정체불명 생물이 발견되었고, 모두가 그것의 실체를 궁금했던 순간, 그것이 생물이 아니라 인간이 만들어낸 ‘백색 폐기물’, 즉 플라스틱이라는 사실이 밝혀졌다. 더욱 깊은 바다에 대한 호기심과 감동으로 벅차 있었던 마음은 이 충격적인 발견으로 인해 식어버리게 되었으며, 이를 통해 산업 시대의 영향력이 이제는 바다의 가장 깊은 곳까지 침투했다는 점을 실감하게 되었다.

이러한 감각의 불일치에서 비롯된 강렬한 충격은 연구자로 하여금 여러 가지 의문을 남겼다. 플라스틱 쓰레기는 어떻게 자연의 일부처럼 ‘위장’할 수 있으며, 그 결과 일부 해양 생물이 이를 먹이로 착각해 섭취하고, 일정량 이상 축적되면 정상적인 섭식과 소화 기능을 상실하여 죽음에 이르게 되는가? 이러한 생태적 문제에 대한 고찰 속에서, 연구자는 가장 흔하고 가벼운 폐기플라스틱을 매개로 삼아 ‘아름답지만 위험한’ 예술적 장면을 구축함으로써 인간의 활동이 생태계에 끼치는 영향을 예술적으로 표현하고자 하였다.

<남실남실>이라는 작품은 이와 같은 감각의 착오와 윤리적 딜레마에서 얻

은 영감으로부터 전개된 설치 예술의 탐구이다. 연구자는 플라스틱 병, 플라스틱 샤워캡 등 도시 생활 속 흔히 볼 수 있는 쓰레기를 재료로 선택하였고, 이를 절단, 열가공 후 천공, 연화 및 변형 등의 방식으로 가공하여, 해파리나 기타 투명한 심해 생물의 형상을 닮도록 형태를 변형시켰다. 전시 공간 내의 에어컨 시스템에서 발생하는 미세한 기류를 이용해 천천히 흔들리도록 설치하여, 마치 심해 생태계 안에 있는 듯한 시각적 착각을 일으킨다.

공간 구성에서 연구자는 조명과 전시장에 설치된 에어컨 바람을 활용하여 감각의 조절을 시도한다. 푸른 조명은 심해의 차가운 색상 스펙트럼을 모사하고, 주황색과 노란색 조명은 잠수함 조명의 집광 효과를 연상시킨다. 관객이 전시장에 들어서면, 가장 먼저 가볍고 우아하며 생명력을 지닌 ‘가짜 생태’ 구조물에 시선을 빼앗기지만, 가까이 다가가면서 점차 그것의 재료 본질을 인식하게 된다. 이처럼 몰입적인 시각 경험에서 일상적이고 경각심을 불러일으키는 현실 인식으로 전환되는 감각의 변화는 해양 생물이 비닐봉지를 먹이로 착각하여 섭취하는 생태적 비극을 감각적으로 상징하는 표현이라 할 수 있다.

이러한 창작 방식은 아르데 포베라와 누보 레알리즘의 기성품 활용 전통을 계승한다. 안셀모가 상추와 돌로 시간의 흐름과 싸웠다면 아르망은 식기 더미로 소비 과잉을 풍자한 것과 유사하다고 표현하였다. 연구자 역시 병의 부분적 특징과 목욕 모자의 고무줄 같은 산업적 흔적을 보존함으로써 ‘생명의 이미지’로 전환되는 과정에서도 소비 사회의 정체성 표식을 간직하도록 했다. 그러나 전자들이 재료의 갈등이나 양적 축적에 주목한 표현 경로와 달리, 연구자는 창작의 초점을 생태적 인식 차원으로 전환하였다.

연구자는 작품에서 의도적으로 미가공된 산업적 디테일과 용접으로 형성된 구멍, 유동적 형태를 병치시켜 시각적 이중성을 구축했다. 이는 해양 생물의 이미지를 암시하는 동시에 ‘백색 쓰레기’로서의 본질을 지속적으로 노출하였다. 이러한 재료 본질의 노출과 변용은 피카소가 자전거 핸들과 안장을 교묘

히 조합해 <소머리>⁷³⁾를 창조한 논리를 연상시킨다. 사실적 재현이 아닌 재료와 이미지의 인지적 어긋남을 통해 친숙함과 낯섦 사이에서 인지적 긴장을 생성하는 방식이다.

플라스틱 제품은 이 작품에서 일상용품으로서의 기능이 박탈되었으며, 이러한 ‘물건의 비기능화’ 처리 전략은 파커의 예술 언어와 유사하다. 파커가 압축된 약기를 통해 기능을 제거하고 상징성을 강화한 것처럼, 변형 처리된 플라스틱 용기는 실용성이 상실되면서 소비 기호와 생태적 은유가 부각된다. 개조된 플라스틱 단위들은 생물 형태의 모방과 산업 잔해 사이를 오가며, 이러한 애매한 시각적 상태는 해양 생물이 플라스틱을 삼키는 생태적 비극을 은유한다. 관객이 설치물의 형식미에 매료되어 점차 생수병 입구 부분과 목욕 모자의 고무줄을 식별해낼 때, 미적 쾌감에서 생태적 성찰로의 인식 전환이 완성된다. 작품은 미묘한 시각적 유도를 통해 소비 사회의 폐기물을 환경 의식을 깨우치는 ‘생명 이미지’로 전환시킨다.

이 작품은 단순히 ‘폐기물 미학’이나 ‘재료 문제’에 대한 응답을 넘어, 구체적인 시각 유도를 통해 관객으로 하여금 인간과 환경의 관계를 재인식하게 한다. 작품은 재료 처리부터 공간 배치, 시각 효과부터 정서 유발에 이르기까지 ‘오인과 식별’, ‘미감과 책임’ 사이의 긴장을 중심으로 전개된다. 표면적으로 가벼워 보이는 플라스틱 조각들은 실제로 우리가 일상에서 쉽게 외면하는 것들

73) 피카소(Pablo Picasso) (1881 - 1973)의 <황소 머리(Tête de taureau / Bull's Head, 1942)>는 자전거의 핸들과 안장을 결합하여 제작된 작품으로, 레디메이드 아트(ready made art)와 아상블라주 조각(assemblage sculpture)의 고전적 사례로 평가된다. 그는 두 개의 일상적 사물을 최소한의 조합으로 구성함으로써, 관람자에게 동물의 머리를 즉각적으로 연상시키는 강한 시각적 효과를 유도하였다. 1942년에 제작된 이 작품은 형상과 재료 사이의 상징적 긴장감과 전환의 힘을 강조하며, 전통 조각이 의존해 온 ‘형태화’와 ‘재료성’에 대한 개념을 근본적으로 도전한다. 동시에, 유머와 놀라움을 통해 새로운 미적 경험을 촉발시킨다.

<https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern> 검색날:2025.3.27

이다. 작품은 직접적인 비판성을 전달하기보다 시각적 매력과 지각 변화를 통해 관객이 깨닫게 만든다. 생태 문제는 먼 곳에 있는 것이 아니라, 우리 일상의 시각 경험 속에 존재하며, 전시장과 해저 사이에서 그대로 방치된 플라스틱 조각들은 또 다른 방식으로 공명하고 있다.



작품도판 9) 우리원, <남실남실>, 플라스틱 병, 비닐봉투, 크기 가변, 2023

<파도>(작품도판 10-11)는 <남실남실>에서 드러난 감각 구조 속 ‘오인 메커니즘’과 호응하면서도, 금속 폐기물의 전환을 통해 소비 사회의 구조적 논리를 보다 직접적으로 해부한다.

수천 개의 버려진 알루미늄 캔을 예술로 전환함으로써 <파도>는 반짝이는 금속 파도를 형성한다. 작가는 설치 예술의 언어를 통해 소비 사회의 맥락을

해체하며, 재료 고유의 기호를 유지하면서도 새로운 시각적 형태와 비판적 의미를 부여한다. 형식, 상징, 참여의 층위에서 이 작품은 ‘레디메이드’의 전통 표현을 계승하면서도, 동양 미학과 사회 비평을 잇는 교차적 시각 담론을 구성한다.

작품은 자르고, 접고, 이어 붙이고 배열함으로써 원래 상품을 포장하던 알루미늄 캔을 ‘탈기능화’하여 시각적 운동성과 유기적 율동을 가진 ‘과편 유닛’으로 해체한다. 이들은 이어져 공중에 매달린 ‘금속의 바다’로 재구성된다. 각각의 은색 알루미늄 조각은 음료 브랜드의 인쇄 정보를 그대로 지니고 있으며, 이 광고의 잔여물은 숨겨지지 않고 오히려 작품의 ‘앞면과 뒷면 구조’에 적극 통합된다. 정면에서는 질서 있게 출렁이는 물결처럼 보이지만, 후면에서는 수백 개의 브랜드 로고가 드러나 소비주의 시각 풍경을 이룬다.

이미지는 현대 소비사회의 ‘쓰레기’로 구축되었으며, 유희적인 물의 시의성은 광고와 소비의 한 차례 굴절과 재연에 불과하다. 예술가는 이를 통해 현대적 ‘자연 감수성’의 매개적 기반을 폭로한다. 우리가 익숙히 여기는 미적 경험 역시 이미 브랜드 논리와 상품 시각에 의해 주도되고 있지 않은가?

공간 배치 측면에서 작품은 전면과 후면의 극명한 대비를 통해 병렬된 두 가지 관람 경험을 구축한다. 작품은 두 개의 벽 사이에 설치되었으며, 상부에서 조감할 때 한자 ‘팔(八)자’ 형태로 배열된 벽면은 내부와 외부 공간이 명확히 구분되고 경로가 제어되는 전시 구도를 형성한다. 정면 관람 시 관객은 자연광과 스포트라이트 아래 반짝이는 금속 ‘바다’와 마주하게 된다. 은백색 알루미늄 조각 수천 개로 구성된 이 설치물은 시각적으로 과도처럼 출렁이는 효과를 생성하며, 양측 벽과 결합되어 중국 전통 산수 두루마리의 펼쳐진 형세를 연상시킨다. 이는 공간적 서사와 이미지 서술에 대한 연상을 불러일으키는 동시에 근본적 질문을 던지게 한다. 그러나 관람자가 ‘팔자형 벽’의 바깥 둘레를 따라 이동하여 벽의 교차 지점에 마련된 단 1미터 폭의 좁은 문을 지나 후

면에 도달하면, 시각적 서사는 단절된다. 앞면에서 파도의 빛과 그림자를 구성 하던 알루미늄 조각들은 뒤쪽에서 다채로운 광고 인쇄물로 드러난다. 주요 음료 브랜드의 로고와 슬로건이 선명히 나타나며, 팝아트적 특성을 지닌 상품 디스플레이가 벽을 이룬다. 선명하고, 직접적이며, 기호화된 그것은 소비 자체를 찬미하는 듯하다. 이러한 팝아트적 시각 언어는 전면의 소박한 전환과 대비되어 ‘정반구조’의 풍자적 의미를 더욱 강화한다.

관람객이 이 좁은 공간에 들어서면, 조명이 없어도 가까운 거리에서 상품의 시각 언어가 지닌 강력한 침투성을 느낄 수 있다. 넓은 공간에서 좁은 공간으로, 시적인 이미지에서 자극적인 시각으로의 반전은 강한 감각적, 심리적 충격을 만들어내며, 현대 사회에서 ‘경관의 아름다움’이라는 표면 아래 숨겨진 기호의 조작과 산업 오염을 은유한다.

이러한 공간과 이미지의 ‘뒷면’을 다루는 방식은 어느 정도에 쉬빙(徐冰)의 <뒷면의 이야기>(참고도판 24)와도 일맥상통하는 지점을 가진다. 쉬빙은 라이트박스 뒷면에 마른 나뭇가지, 비닐봉지, 먼지 등의 폐기물을 사용하여 전통 산수화와 같은 ‘빛의 이미지’를 만들어낸다. 전면은 전통 수묵화의 고요함을 보이지만, 후면은 그것이 일상 폐기물로 구성되어 있음을 드러낸다. 두 작품은 매체와 맥락은 다르지만, ‘후면’의 노출을 통해 전면 이미지의 미적 환상을 깨뜨리고 관람자로 하여금 이미지가 구축된 방식과 그 문화적 정보에 대해 자각하게 한다. 다른 점은, <뒷면의 이야기>가 시각적 경험 자체에 대한 사유에 초점을 두는 반면, 본문에서 분석한 작품은 보다 명확하게 소비 사회의 맥락에 개입하여 자연 이미지와 광고 언어를 병치함으로써 이미지와 현실 사이의 복잡한 관계를 강조한다는 것이다.



참고도판 24) 쉬빙 (徐冰), <뒷면의 이야기>, 종이, 나뭇가지, 비닐봉지, 먼지, 쓰레기, 천, 250x100cm, 2004

작품은 공간상의 ‘위치 전도’와 ‘지연된 드러남’을 통해 미적 체험 속에서 사유의 계기를 마련한다. 관람객은 금속으로 구성된 ‘자연 경관’의 아름다움에 몰입하면서도 점차 이 이미지들이 중립적인 것이 아니라 현실 사회의 물질적 구성과 문화적 의미를 담고 있다는 사실을 자각하게 되며, ‘자연’이라는 개념과 그 시각적 형식의 이면 구조에 대해 다시 생각해보게 된다.

재료 선택 측면에서 보면, 캔은 대중 소비 시대의 대표적인 상징물로, 상품의 용기인 동시에 욕망이 투사되는 기호 매개체라는 뚜렷한 이중성을 지닌다. 이러한 캔들이 원래의 기능 체계를 벗어나 잘리고 재구성되어 파도 형태로 변형될 때, 그 물리적 속성은 ‘문화적 재료’로 전환되고, 표면의 광고 문구는 ‘판촉 도구’에서 ‘이데올로기의 파편적 증언’으로 바뀌게 된다. 장 보드리야르(Jean Baudrillard)가 『소비 사회(The Consumer Society)』에서 지적했듯이, “상품은 더 이상 기본적인 욕구를 충족시키지 않으며, 기호와 상징적 의미를 통해 그 가치를 획득한다.”⁷⁴⁾ 이와 같은 전환 과정은 그가 말한 ‘기호 가치가 사용 가치를 초월 한다’는 개념에 응답하는 동시에, 소비 사회 속에서 기호와 폐기물 사이에 존재하는 복잡한 순환 관계를 부각시킨다.

관객의 참여는 이 작품 전시 과정에서 중요한 요소이다. 관객이 알루미늄 조각에 접근해 건드리면 전체 금속 표면이 진동하며 소리를 내고, 마치 파도

74) Baudrillard, J. *The consumer society: Myths and structures* (C. Turner, Trans.). Sage Publications. 1998, p.63.

같은 사운드스케이프를 형성한다. 이 ‘파도 소리’는 자연에서 비롯된 것이 아니라 소비된 쓰레기가 부딪히며 만들어내는 열등한 모방 음향이다. 연구자는 음료 캔을 활용해 파도를 형상화함으로써, 의도적으로 시각과 지각의 모순을 생성했다. 표면적으로는 자연을 표현하는 듯하지만 실상은 산업적 흔적을 드러내며, 심지어 파도 소리마저 상업적 광고의 메아리가 되어버린다. 관람자는 한편으로는 미학적 환영에 몰입하지만, 동시에 그 환영 뒤에 숨은 물질적 진실을 마주해야 하는데, 이 점이 바로 작품이 구현하는 비판적 전략이다.



작품도판 10) 우리원, <파도>, 120x600cm, 캔, 2023



작품도판 11) 우리원, <파도>, 120x600cm, 캔, 2023

작가 아르망이 대량의 폐기물을 적층함으로써 현대사회의 물질 과잉을 폭로하는 방식과 비교해, <파도>는 보다 질서 있고 미학적인 방식으로 동일한 주제를 접근한다. 이 작품은 시각적 충격을 위해 거대한 양의 적층에 의존하기 보다는 상징적 언어를 지닌 재료를 선택해 변환과 조합을 이루며, 관객으로 하여금 그 이면의 문화적 의미를 재인식하게 한다. 우리가 예술을 통해 소비주의를 반성하고 비판하려 할 때, 오히려 소비사회 그 자체의 산물을 표현 도구로 사용해야 하는 역설에 직면한다. 이러한 모순이 만들어내는 긴장감은 바로 현대예술이 사회적 현실에 직면했을 때 보여주는 윤리적 사고와 전략적 선택을 구현한다.

이 설치작품 <파도>는 현대적 미학 시스템, 소비문화, 환경 윤리에 대한 질문을 제기한다. 가볍게 떨어지는 알루미늄 파편들 속에서 폐기물은 상품 용기에서 문화적 기호로 전환되었으며, 관객은 시각과 청각의 감각을 통해 점차 그 안에 놓인 현실 구조와 문화적 맥락을 의식하게 된다.

《점석화금》 전시에서 가장 대규모의 설치 작품인 <표류하는 섬> (작품도판 12)는 예술가가 <소산수> 이후 지속해온 재료의 변환과 자연 이미지에 대한 탐구를 이어가며, 여기에 지역 문화적 배경과 재료의 유동성 차원을 새롭게 도입했다. 연구자는 해외에서 수입되어 소비되었지만 재생산에서 배제된 도시 쓰레기인 수입 유리술병을 선택해, 동양 산수의 정취와 도시 야경의 은유가 융합된 조형 설치물로 변환함으로써 자연과 인공, 현실과 상징 사이의 경계에 있는 풍경을 구현했다.

이 작품은 생태 미학에 대한 사유의 지평을 확장하며 동시에 도시 문화 생태계에 대한 재해석으로, 문화적 정체성, 소비 구조, 재료 정치학 등의 쟁점에 능동적으로 응답한다. 해외 수입품의 속성을 지닌 소비 기호로서의 수입 유리술병은 도시 시스템으로부터 배제되고 버려진 폐기물 상태를 통해 현대 도시 운영 메커니즘 내부의 자원 배분과 가치 판단 논리를 상징적으로 드러냄으로써, 작품에 보다 명확한 현실적 지향성과 지역적 응답성을 부여한다.

재료 선택 측면에서 예술가는 의도적으로 한국의 분리수거 체계에서 ‘일반 유리류’로 분류되는 수입술병을 대량 사용했다. 국내 주류 브랜드의 경우 완비된 재활용 시스템으로 고효율 순환이 가능하지만, 대부분의 수입 병은 현지 대리점 부재로 인해 이 시스템에서 배제되어 결국 재생산 주변부의 ‘주인 없는 물건’으로 전락한다. 이 유리 용기들은 규격이나 재질 문제로 거부당한 것이 아니라 정해진 규칙 체계에 편입되지 못해 주변부 회수 경로로 밀려난 것이다. 이러한 맥락에서 그들은 단순한 물질적 잔재를 넘어, 글로벌 자본 흐름 속 문화적 균열에 갇힌 이질적 존재를 은유한다.

시각적 구성에서 예술가는 라벨이 제거된 술병들을 색, 용량, 형태에 따라 층층이 쌓아 가로 8미터, 깊이 3.5미터의 입체 설치물을 구축했다. 병들의 높낮이를 강조한 배열은 전시 공간 속에서 산맥과 같은 층위적 경관을 형성하며, 거울을 재료로한 ‘수면’과 결합해 부유하는 느낌을 연출한다. 작품의 이미지

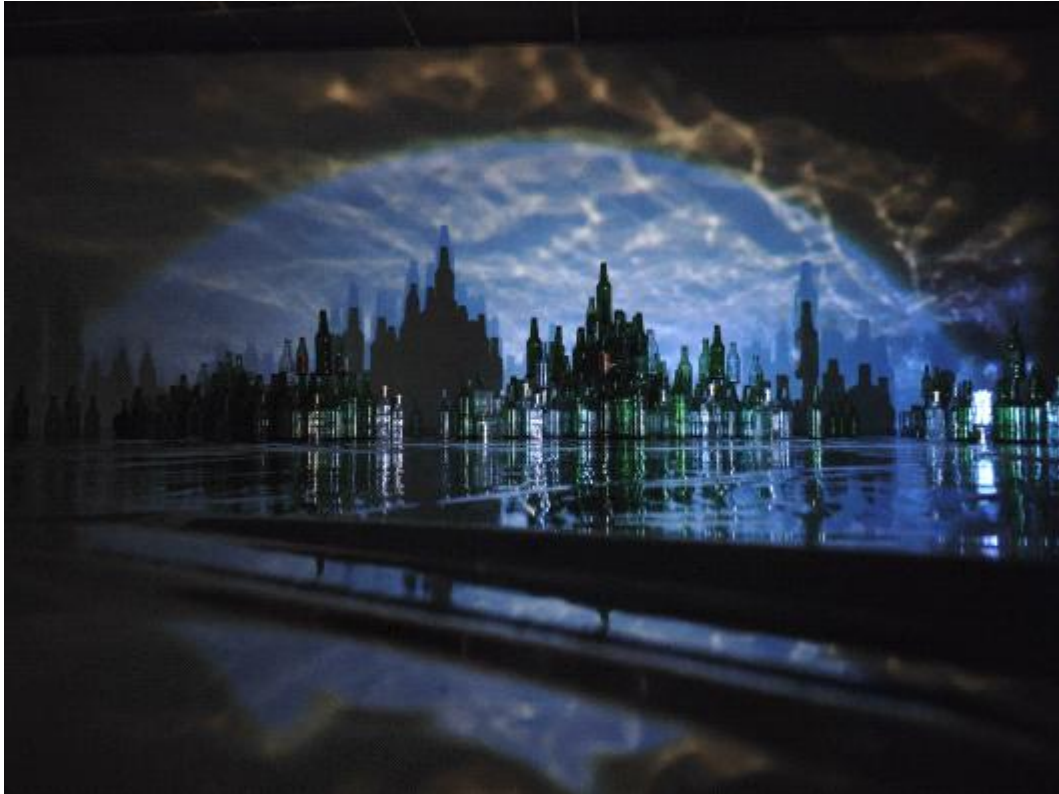
는 동양 산수의 정경을 오마주하면서도 유리병의 수직적 구조를 통해 현대 도시 스카이라인의 윤곽을 동시에 재현한다. 부분적인 냉광 조명 아래 투명하고 청록색을 띤 유리는 반사되어 물결처럼 흔들리는 광영을 만들어내며, 이 정적 구조에 유동적인 질감을 부여한다.

그러나 이 ‘유리로 구축된 산수’는 전통적 자연 경관의 재현이 아니라 시스템 외부로 배척당한 폐기물의 적층으로 이루어진다. 라벨이 제거된 병들은 시각적으로 통일감을 주지만 원산지별 제조 흔적과 형태적 차이를 고의로 보존했다. 이처럼 미화된 설치 서사 속에서 연구자는 사물의 본래 모습을 해체하지 않고 적정한 변환을 통해 그 정체성의 차이를 고스란히 드러냈다. 이는 부리오가 제시한 엑스포 전략을 구현한 것으로, 사회적으로 배제되고 주변화된 재료를 예술 시스템에 편입시켜 가시성 속에서 새로운 문화적·윤리적 지위를 획득하게 하는 방식을 취했다.

이러한 재료 전략은 한국에 거주하는 외국인으로서 연구자가 경험하는 문화적 상태와도 겹치는 면이 있다. 이질적 배경 속에서의 개인적 경험은, 폐기되었지만 그 출처가 완전히 지워지지 않은 유리병들과 깊은 공명을 이룬다. 이들은 도시의 주변부에 위치한 보이지 않는 군집처럼, ‘현지에 존재하지만 수용되지 않는’ 존재의 표본을 구성한다. 원래의 시스템에서 이탈했지만 새로운 시스템에도 편입되지 못해 결국 부유하는 섬의 형태로 전시 공간에 재구성된다.

작품의 공간 배치는 이러한 서사를 더욱 강화한다. 관람자가 설치물 주변을 천천히 걸으며 감상할 때, 마치 도시와 자연 사이의 경계선을 거니는 듯한 인상을 준다. 정면에서 보면 이는 도시 산수화의 미학적 구성이고, 측면으로 돌아가 약 8미터 깊이의 공간을 따라가다 보면, 병들이 밀도 있게 또는 느슨하게 배치되어 강과 바다 위에 떠 있는 ‘섬’처럼 굴곡을 이루며 자연스럽게 펼쳐진 모습을 볼 수 있다. 이는 몰입감과 현장감을 자아낸다. 동시에, 위에 있는 병의 바닥이 아래 작은 입구에 걸쳐진 구조에서 섬세한 불안정성도 드러난다.

이로 인해 전체 ‘섬’이 미묘한 균형 속에서 언제든지 무너질 것 같은 긴장감을 준다. 연구자는 이러한 시각적 긴장을 통해 동시대 도시에서 우리가 의지하는 구조적 안정감이 실은 연약해 보이지만 시스템을 지탱하고 있는 ‘주변의 사물’들에 의해 유지되고 있음을 은유하고자 한다.



작품도판 12) 우리원, <표류하는 섬>, 800x350x60cm, 유리병, 2023

결국 <표류하는 섬>은 유리병의 구조적 중첩, 공간 분위기의 연출, 빛과 그림자의 섬세한 처리를 통해 도시와 자연, 현실과 상상 사이에 존재하는 시각적 정경을 구현한다. 관객이 병으로 이루어진 산수 설치 작품을 응시할 때 느끼는 것은 단순히 재료가 재구성된 형식미가 아니라, 현대 도시에서 간과되어 온 ‘타자’, 주류 시스템 밖에 존재하지만 일상생활을 조용히 지탱하고 있는 익명의 존재와의 만남이다.

<과도>가 금속 폐기물로 만들어진 ‘지각의 착시’를 통해 감각을 자극했다면, <표류하는 섬>은 쌓인 유리병을 통해 보다 온화하면서도 여전히 비판적인 도시 풍경을 보여준다. <과도>가 자연의 외형 뒤에 숨겨진 산업 현실을 드러냈다면, <표류하는 섬>은 회수 시스템에서 배제된 ‘부유물’을 문화적 상징성을 지닌 예술 형식으로 전환한다. 두 작품은 재료와 시각적 언어에서 차이를 보이지만, 하나의 공통된 질문을 중심으로 전개된다. 글로벌 소비와 문화적 배제의 맥락에서 우리는 어떻게 소외되거나 버려진 사물들을 재인식할 수 있을까, 그리고 예술을 통해 이러한 ‘주변부의 것들’이 어떻게 가시화되고 이해될 수 있을까 하는 문제의식이다.

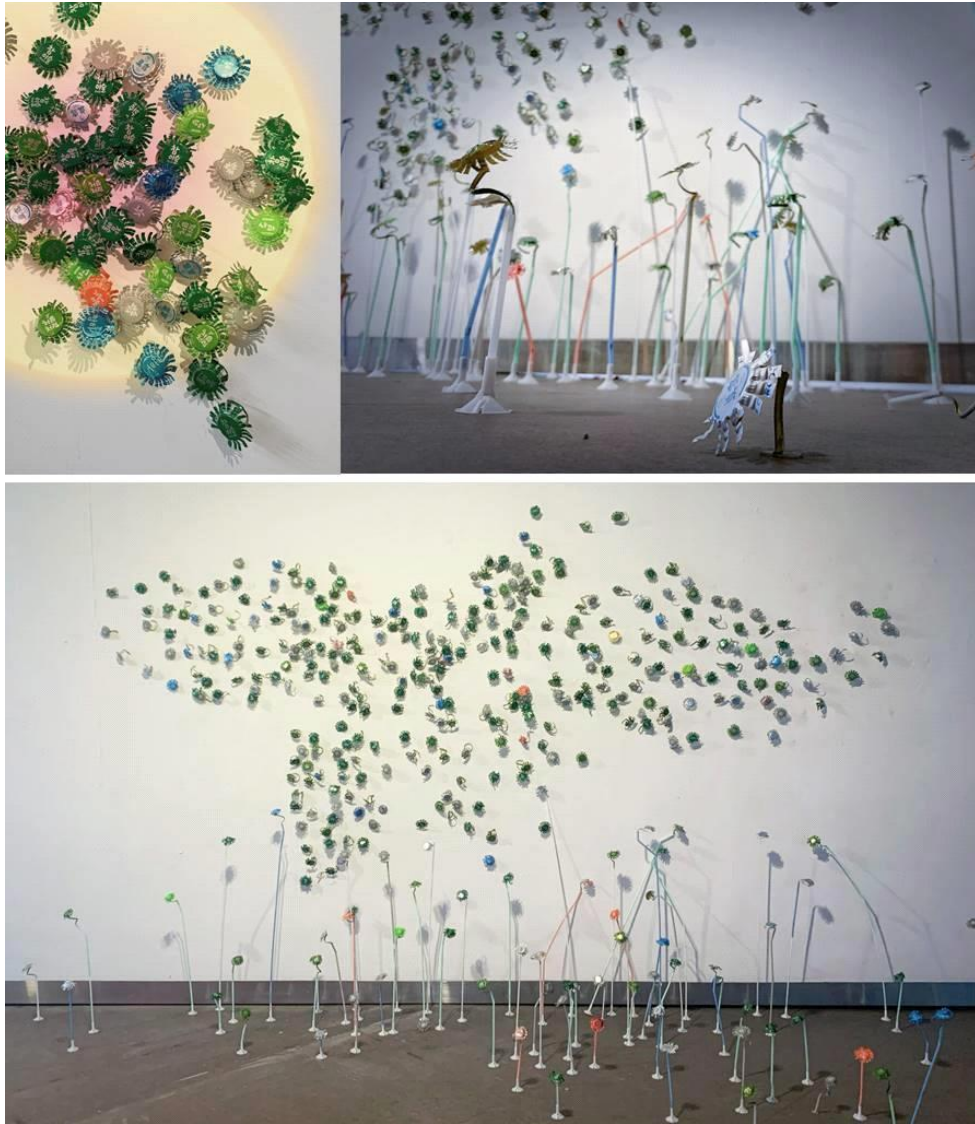
다른 작품 <빛이 향한 방향>(작품도판 13)는 한국 소주 문화에서 흔히 간과되던 알루미늄 병뚜껑 폐기물을 주요 소재로 삼았다. 이 작품은 연구자가 한국 일상에서 목격한 관찰에서 영감을 얻었다. 술자리에서 병뚜껑이 떼어지고 비틀어지며 튕겨져 나가는 순간, 사람들의 감정이 순간적으로 해방되며 게임과 웃음이 교차하는 병뚜껑 문화는 사회적 유대를 다지는 동시에 병뚜껑의 ‘사명 종료’를 상징적으로 드러낸다. 튕겨져 나간 병뚜껑에는 ‘처음처럼’, ‘참이슬’, ‘진로’, ‘새로’ 등 긍정적 의미의 브랜드 슬로건이 새겨져 있으며, 희미한 빛 아래 마지막 존재감을 발산한다. 이 같은 디테일이 창작의 계기가 되었다: 기쁨과 상징적 의미를 담아냈던 이 작은 사물들이 정말 쓰레기라는 신분으로 생을 마감해야 하는가?

이에 연구자는 이들 병뚜껑에 이미지 변형을 시도했다. 각 병뚜껑은 수작업으로 2~3밀리미터 폭의 방사형 금속 줄기로 재단되어 자연스러운 곡선을 이루며 꽃잎의 자연스러운 특성을 모방했다. 병뚜껑의 기존 압흔, 무늬, 문자 등은 가려지지 않고 빛 아래에서 장식적 패턴으로 변모한다. 수천 개의 이런 ‘금속 해바라기’들이 바닥에서 벽면으로 이어지며 식물처럼 성장하고 기어오르며 날아오른다. 바닥은 희망의 출발점을 상징하고, 벽면은 나비 날갯짓처럼 치솟는

자세를 보인다. ‘해바라기’들이 바닥에서 벽면으로 솟는 시각적 전환은 식물이 ‘빛을 향해 성장하는’ 본능을 암시하며, 인간이 역경 속에서 의미를 찾아가는 정신적 에너지를 은유한다.

작품 제목인 <빛이 향한 방향>은 물리적 광원에 대한 반응이 아니라, 하나의 문화적 태도를 상징하는 표현이다. 병뚜껑이 꽃의 형태로 변모함으로써, 더 이상 그것은 소비 잔여물이 아니라 정신적 자유를 향한 상징적 토템이 된다. 작가는 병뚜껑의 소비 속성을 회피하지 않고, ‘숨김이 아닌 보존’의 전략을 통해 병뚜껑에 새겨진 브랜드 문구와 새롭게 구성된 ‘해바라기’ 이미지가 나란히 존재하게 한다. 이로써 일시적 기쁨을 담았던 사물이, 오래 지속되는 희망의 시각적 상징으로 재탄생하며, 역설적 미감을 자아낸다.

전시 전체 구조에서 <빛이 향한 방향>은 구조적 비판에서 정신적 승화로의 감정적 전환을 담당하는 역할을 한다. 이 작품은 앞선 작품들에서 제기된 소비 잔여물, 문화 주변성, 생태의 불균형 문제를 응답하면서, 동시에 시각적 미학 속에 긍정적 생명력을 불어넣는다. <남실남실>이 생태 인식의 불균형을, <파도>가 소비 미학 속에 내재된 모순과 긴장을, <표류하는 섬>이 세계 문화 흐름 속의 주변적 운명을 상징했다면, <빛이 향한 방향>은 이 일련의 작품 중 가장 위안과 재생의 의미를 담은 시적 출구이다. 이곳에서 폐기물은 더 이상 비판과 재구성의 매개체에 머물지 않고, 감정과 정신의 그릇이 된다. 작가가 표현하듯, 아무리 작고 쉽게 잊혀지는 사물에도 희망으로 향하는 길이 존재한다. <빛이 향한 방향>은 바로 그 길의 구체적 형상이다. 소비의 잔해로 이뤄진 금속 꽃밭이 황혼 속에서 조용히 피어난다.



작품도판 13) 우리원, <빛을 향한 방향>, 소주 뚜껑, 빨대, 크기 가변, 2023

이 네 작품 <남실남실>, <파도>, <표류하는 섬>, <빛이 향한 방향>에서 연구자는 소비 사회라는 배경 아래 폐기물의 예술적 전환 전략을 체계적으로 탐구하였다. 이들 작품은 단순한 ‘물질 재활용’이 아니라, ‘콜라주’, ‘아상블라주’, ‘탈기능화(De-functionalization)’ 등의 형식 언어와 공간 서사, 시각적 착

시, 감각 메커니즘 등 복합적인 예술 수단을 활용하여 비판성과 시적 감수성을 겸비한 시각 체계를 구축하고 있다.

시각적 표현과 재료 전략의 관점에서 볼 때, 이 네 작품은 ‘생태 감각의 전도(<남실남실>), ‘소비 경관의 해체(<파도>), ‘문화 정체성의 은유(<표류하는 섬>), ‘희망 이미지의 승화(<빛이 향한 방향>)’라는 주제의 점진적 흐름을 형성한다. 연구자는 글로벌 환경 위기와 물질 순환이라는 사회적 맥락에 응답하면서도, 섬세한 형식의 조작과 지역적 문화 경험을 통해 폐기물을 미학적 대상과 사회적 은유 사이의 생동감 있는 매개체로 전환하였다. 이 작품들은 폐기물의 기호학적 해체와 형식적 재구성을 통해 소비 시스템이 물건에 부여하는 가치의 단편적 정의에 도전한다. 동시에 연구자는 단순한 비판에 머물지 않고, 미화와 폭로, 재료와 정신, 미학과 윤리 사이의 긴장과 균형을 추구한다. 이들은 더 이상 단순한 산업 잔여물이나 시각적 부담이 아닌, 개체적 경험과 사회 구조, 환경 윤리를 연결하는 중요한 매개체로 거듭난다.

이러한 유형의 창작은 《점석화금》 전시에서 폐기물의 정신성으로의 심화된 전환을 위한 개념적 기반을 마련한다. 다음 장에서는 연구자가 《점석화금》 전시 안에서 사물의 형태 변형과 문화적 맥락의 활성화를 통해 폐기물이 어떻게 물질적 존재에서 개념적 표현으로 도약하는지를 구체적으로 살펴볼 것이다.

2) 포만 이후의 식탁 잔해: 원초적 아름다움의 발굴과 가치의 재구성

<남실남실>, <파도>, <표류하는 섬>, <빛이 향한 방향>의 작품들이 소비 사회와 폐기물 간의 관계에 대한 연구자의 감각적 반응과 재료 실험을 보여주었다면, 《점석화금》 전시는 보다 개념적인 한 걸음을 내디딘다. 폐기물의 형식적 재구성에서 나아가, 그것의 문화적 은유와 정신성에 대한 전환을 시도함

으로써, 예술 창작은 더 이상 단순한 ‘환경 문제’에 대한 시각적 대응이 아니라, ‘사물의 존재’와 ‘생명 가치’에 대한 개념적 실천이 된다.

‘점석화금’이라는 전시 제목은 앞서 언급된 바와 같이 정신적 연금술의 은유를 내포한다. 이러한 맥락에서 연구자는 일상에서 버려진 달걀껍질, 뼈, 썩은 나무 등을 부패에서 새로운 생명으로의 전환 상황에 위치시켜, 새로운 생명상태와 문화적 의미를 부여한다. <연동>, <척>, <상생하다>, <재탄생> 이 네 작품은 바로 이러한 개념적 틀 속에서 전개되며, 이는 단순히 재료의 제어를 넘어 사물과 인간, 잔여와 희망, 현실과 정신 사이의 복잡한 관계에 대한 사유와 표현이다.

식탁 위의 잔여 뼈를 핵심 소재로 삼은 이 네 작품은 비록 규모는 크지 않지만, 재료 선택, 이미지 전환, 철학적 암시 등에서 연구자가 재료 자체의 질감과 정신 사이에서 감지하고 사유한 흔적이 배어 있다. 앞서 언급된 플라스틱, 금속 등 도시 소비재와는 달리, 이 그룹 작품은 ‘식사 이후’ 버려진 생명의 잔해에 초점을 맞춘다. 연구자는 단순히 이러한 폐기물을 이용하는 데 그치지 않고, 무용해 보이는 파편들 속에서 그들이 지닌 생명의 흔적과 정서적 의미를 발굴하고자 한다. 여기서 ‘점석화금’의 주제는 더욱 심화된다. 변환의 핵심은 재료 형태의 재활용이 아니라, 예술을 통해 관객으로 하여금 생명, 소멸, 가치에 대한 새로운 이해를 불러일으키는 데 있다.

이 시리즈 작품 중 <연동>(작품도판 14)은 관객에게 가장 먼저 눈에 띄는 작품으로, 조각 작품일 뿐만 아니라 전시 입구의 시각적 유도과 의미 구축이라는 이중적 기능을 담당한다. 그 명칭 “연동”은 앞서 제기된 ‘연동적 조각’ 개념으로 거슬러 올라갈 수 있으며, 예술가와 재료, 의미, 관객 사이의 다차원적 협력 관계를 강조한다. 이 작품에서 그러한 이념은 구체화된 형태로 구현된다.

작품은 식사 후 남은 다리뼈를 원재료로 사용했으며, 연구자는 잔여 살점을 제거하고 과산화수소로 지방을 제거한 후 뼈의 자연스러운 형태를 보존했다.

처리 과정에서 연구자는 뼈의 구조적 파괴를 가하지 않고, 오히려 미니어치나사로 세 개의 관절을 연결해 움직일 수 있는 상태를 유지하며 기계적 동감을 지닌 ‘연동 구조’를 형성했다. 관절 사이의 운동성은 생명체 자체의 조직적 조화를 상징할 뿐만 아니라, 인간과 사물, 사물과 언어, 언어와 관념 사이의 논리적 연결을 암시한다.

특히 이 작품은 단독적으로 전시되지 않고, 이번 전시의 한국어 제목 ‘화(化)’의 획 구조에 포함되어 있으며, 바로 ‘亅’ 획에 해당한다. 중국어 맥락에서 ‘화’는 물질 형태의 변화를 지시할 뿐만 아니라 정신적 전환과 승화를 암시한다. 여기서 <연동>은 이 ‘화’ 글자의 일부이자 전시 개념 전체의 일부가 되며, 시각 언어와 문자 의미 사이의 인터페이스 장치 역할을 한다.



작품도판 14) 우리원, <영동聯動>, 뼈, 금박지, 40x10x5cm, 2023

더불어 작품 표면에 적용된 금박 처리는 전시 제목 ‘점석화금’과 직접적으로 호응한다. 뼈의 잔재가 예술가의 손을 거쳐 새로운 외양과 의미를 부여받으며, ‘육체의 종말’에서 ‘정신의 입구’로의 의식의 변환을 완성한다. 생명에 대한 경의를 표하는 동시에, 이러한 ‘연동’의 상징은 연구자의 창작 경로에서 중요한 전환점을 나타낸다. 즉 구체적 인물 조각에서 폐기물의 예술적 재창조로 나아가며, ‘생명성’이라는 주제에 대한 지속적인 탐구를 심화시킨 것이다. <연동>은 재료의 언어를 교묘히 차용해 재료, 기호, 관념 사이의 복잡한 연결을 활성화했을 뿐만 아니라, 후속 작품 <척>과 <상생하다>의 생명 철학적 표현을 위한 문맥적 토대를 마련했다.

<연동>에서 ‘뼈’의 구조적 의식과 정신적 연결에 대한 탐구를 이어가며, <척>(작품도판 15-17)는 재료를 미시적 차원으로 한층 집중시킨다. 이 작품은 뼈에 대한 최소한의 개입을 통해 하나의 관조적인 물질 철학을 제시한다. 사용된 재료는 연구자가 한국에 거주하던 시기의 실제 식사 경험에서 비롯된, 식사 후 남은 돼지의 척추 뼈 30점이다. 고기가 발라지고 남은 뼈들은 표면의 잔여물과 기름기를 제거한 뒤, 본래의 무늬와 형태를 드러낸다. 연구자는 이 뼈들을 은색 페인트로 덮어 뼈마디의 조각적 형태와 질감을 강조하고, 관람자의 시선을 ‘잔여물’에서 보다 상징적인 존재로 유도한다. 길이 3~10센티미터 사이의 이 뼈 조각들은 동일한 높이의 검정 아크릴 거울 받침 위에 가로로 배열되어, 조용하고 정제된 전시대처럼 구성된다. 이들은 각각 독립되어 있으면서도 서로 호응하며, 마치 정리된 역사적 표본처럼 제시된다. 검정색 아크릴 원형 받침은 마치 수면(水面)처럼 작용하여, 은빛 뼈들의 반사를 담아낸다. 이로써 고대 유물 전시대와 정원 속 괴석 풍경 사이를 오가는 듯한 이중적 관람 시점이 형성된다. 서로 다른 자세를 취한 30개의 미니어처 괴석들은 물과 그림자 사이에서 조용히 속삭이듯 하나의 풍경과 리듬을 만들어내며, 관람자의 시선은 미시적 산수 속을 거니는 정적인 행보로 전환된다.

이러한 창작 방식은 가브리엘 오로스코의 작업과도 자연스럽게 맞닿아 있다. 앞서 브리오의 엑스포 이론에서 언급했듯, 오로스코는 뼈, 먼지, 점토 등의 주변적 재료를 매개로 삼아 최소한의 개입으로 일상 속에서 추방된 물질을 시적 긴장을 지닌 시각 언어로 전환한다. 그는 ‘잔여물’ 속에서 의미를 발견하고, ‘비창조적 행위에서 미학적 충격을 생성하는 데 집중한다. <척> 역시 마찬가지이다. 복잡한 조형 가공 없이, 오히려 재료의 선택과 제시, 그리고 의미의 재구성에 더 중점을 두고 있다.

이처럼 미세한 생명의 흔적을 우주의 상징으로 전환하는 창작 논리는 『화엄경華嚴經』의 ‘일화일세계(一花一世界)’ 사상과도 공명한다. 각 뼈마디는 일상의 생명의 흔적이자, 완전한 우주 질서의 축소판이며, 뼈 사이의 골절선은 산맥의 지형과도 같고, 생명 에너지의 흐름을 암시하는 은밀한 궤적이기도 하다. 그것들은 산처럼 침묵하지만, 매년 사용되고 소모된 흔적을 기록한다. 이처럼 소비된 물질에서 관조의 대상으로 변환되는 과정은 이번 《점석화금》 전시의 정신적 알레고리를 실천하는 구체적 예시라 할 수 있다.

공간 구조 측면에서 보면, 검은색 거울 면의 받침대는 허상과 실상이 교차하는 선(禪)적 공간을 구성하며, 뼈의 형태가 시각적으로 확장될 수 있도록 한다. 거울 면에 비친 다양한 형태의 척추 뼈는 서로 다른 이미지를 반사하며 일종의 ‘산경(山景)’을 연상시키는 장면을 만들어낸다. 관람자가 다양한 각도에서 작품을 바라볼 때, 익숙하면서도 끊임없이 변화하는 리듬감을 느낄 수 있다. 뼈의 구조는 자연의 산수 형상과 유사한 감각을 자아내며, 해부학적 이미지와 자연적 이미지가 서로 얽혀 있다. 음식에 대한 기억과 천지자연에 대한 상상은 이 작품 속에서 서서히 융합되어 간다.

작품이 구축한 미적 맥락 안에서 미시적 구조와 거시적 이미지가 조용히 중첩된다. 각 미세한 뼈의 틈은 자연 속 산세 주름처럼 보이기도 하고, 생명 에너지의 흐름 자취를 은유하기도 한다. 은색 페인트로 덮인 뼈는 더 이상 단순

히 먹고 남은 폐기물이 아니라, 자연과 생명, 존재에 대한 사유를 다시 일깨우는 고요한 사물이 된다.

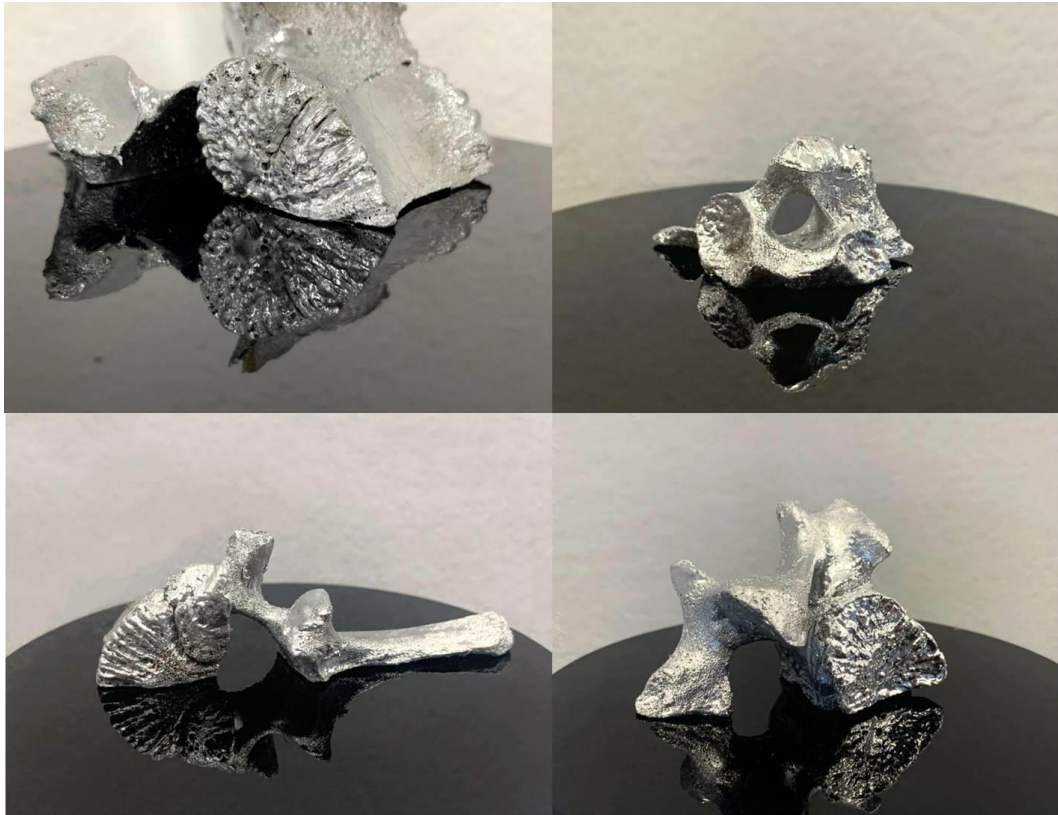
결국 <척>은 극도로 절제된 형식 언어와 정밀한 공간 배치를 통해, 일상 속의 폐기물을 자연, 신체, 정신에 대한 감각적 사유의 지점으로 전환시킨다. 이는 《점석화금》 전시의 정신을 계승함과 동시에, 최소한의 조작을 통해 물질과 개념 사이의 흐름의 경계를 탐색하는 예술적 개입 방식을 보여준다. 이 작품은 실체의 표면을 넘어서 존재의 깊이를 들여다보는 시적 장치가 된다.



작품도판 15) 우리원, <척脊>, 뼈, 크기 가변, 2023



작품도판 16) 우리원, <척脊>, 뼈, 크기 가변, 2023



작품도판 17) 우리원, <척추>, 뼈, 크기 가변, 2023

《점석화금》 전시에서 뼈를 매개로 한 또 다른 작품인 <상생하다> (작품도판18-19)은 <연동> 및 <척>에서 전개된 생명 철학의 흐름을 이어가면서도, 보다 상징적인 재료 조합을 통해 공생, 전환, 의존에 대한 설치적 서사를 구성한다. 이 작품은 식사 후 남은 돼지 뼈와 부패한 나무 조각으로 이루어져 있으며, 인간의 체계에서 배제된 두 가지 무용한 재료가 예술 언어 속에서 어떻게 새로운 생명 관계와 가치 논리를 창출할 수 있는지를 탐색한다.

작품의 출발점은 사유적인 관찰에서 비롯되었다. 국물 속에서 부글부글 끓고 있는 뼈를 바라보며 하나의 질문이 떠올랐다. 골수와 살점의 가치가 모두 소진된 후, 뼈는 여전히 가치를 지닐 수 있는가? 이러한 ‘껍데기’에 대한 응시

속에서, 뼈마디의 형상은 자연스럽게 버섯의 형태와 연결되었다. 이 형상적 연상은 생태계 내 생명 간의 관계에 대한 더 깊은 사유로 이어졌고, 연구자의 뇌리에 한국 북한산 등산 도중 목격했던 장면이 (참고도판 24) 떠올랐다. 썩은 고목 위에 버섯들이 다발로 돌아난 그 광경은 죽음과 탄생이 공존하는 이미지가 연상되어 부식된 나무와 돼지 뼈를 결합한 이번 작업의 창작 계기가 되었다.

이 작품은 앞선 두 작품과 마찬가지로 뼈를 기본적으로 세척한 뒤 별다른 형태 개입 없이 제작되었으며, 관절 부위에만 금색 도료를 포인트로 덧칠하였다. 이 금색은 자연계 균류의 선명한 색채 특징에서 착안한 것이며, 동시에 전시의 주제인 ‘점석화금’라는 상징적 이미지와도 호응한다. 금속성의 도료는 뼈 관절 부분의 원래 생물학적 결 구조를 더욱 도드라지게 만들며, 동시에 뼈 자체가 지닌 구조적 아름다움을 부각 시킨다. 이와 어우러지는 재료는 연구자가 직접 산에 올라 수집한 부패한 나무이다. 목재는 별도의 연마 처리 없이 풍화 과정에서 자연스럽게 생성된 균열과 얼룩진 흔적을 그대로 간직하고 있어, 인위적 개입이 없는 원초적 생태 상태를 보여준다. 두 가지 재료는 형태적 조화와 상징적 연결을 통해 시적 감수성이 깃든 자연적 공생 구조를 형성하며, 상호 의존 속에서 버려진 물질에서 생명의 상징으로의 존재론적 전환을 완성한다.

작품명 ‘상생하다’는 서로의 성장을 돕고 의존하는 관계를 의미한다. 뼈는 원래 동물 의 생명 시스템의 내부 골격으로, 소비된 이후에는 신체의 잔해를 상징한다. 반면, 부패한 나무는 한때 식물의 성장체였으나, 지금은 새로운 생명이 자라나는 영양분이자 매개체가 되었다. 이 설치 작업에서 서로 다른 생물 종의 잔여물들은 낯설면서도 익숙한 방식으로 얽히며, 종의 경계를 넘나드는 공생의 풍경을 구성한다. 이러한 창작 형식은 앞서 언급한 신사실주의 예술가 다니엘 스푸에리의 식탁 잔해 시리즈와 대조를 이룬다. 스푸에리는 <식

탁의 함정>에서 음식물 찌꺼기와 식기를 그대로 캔버스에 고정시키며, 찰나적 일상의 흔적을 포착하고자 했다. 그는 “물건 위에 풀을 약간 칠했을 뿐, 그 어떤 개조도 하지 않았다”고 밝힌 바 있다. 이러한 태도는 레디메이드 오브제에 대한 존중이자 ‘일상 현실’에 대한 충실한 재현을 보여준다. 작품 <상생하다>에서 연구자 도 ‘최소 개입’이라는 창작 원칙을 공유하지만, 단순히 사물을 보존하는 데에 머무르지 않는다. 오히려 뼈와 나무를 서로 결합하고 상징적 암시를 부여함으로써, 재료가 내포하고 있는 의미와 정서적 연상을 환기시키고, 잔해에 생명성과 사유의 차원을 부여하고자 한다.



참고도판 25) 북한산의 부패한 나무와 균류, 우리원 촬영, 2023



작품도판 18) 우리원, <상생하다>, 나무, 뼈, 크기 가변, 2023



작품도판 19) 우리원, <상생하다>, 나무, 뼈, 크기 가변, 2023

작품이 의미론적 층위에서 지시하는 바는 니콜라 부리오가 주창한 엑스폼 전략과 정확히 맞닿아 있다. 이는 사회로부터 배제되고 물질을 예술적 수단으로 다시 문화 담론의 중심으로 끌어들이는 방식이다. 이 맥락에서 <상생하다>은 단순한 자연 현상의 시각적 모방을 넘어, 생명 상태에 대한 철학적 진술로 기능한다. 겉보기에는 끝나버린 물질이라도, 여전히 성장·연결·재구성의 잠재력을 지니며, 버려진 재료 또한 적절한 맥락 안에서 새로운 생명성을 다시 꽃피울 수 있음을 드러낸다.

흥미로운 점은, 이 작품의 영감이 인터넷상의 한 유머 섞인 속어에서도 비롯되었다는 것이다. ‘썩은 나무는 조각할 수 없지만, 버섯은 자랄 수 있다(朽木不可雕, 但可以長蘑菇)’라는 문장은 고전적 격언에 대한 유쾌한 재해석이자, 본 작품에 새로운 해석의 지평을 제시해 준다. 즉, 아무리 쓸모없고 부서진 재료라도, 동시대 예술 속에서는 부드럽고도 심오한 생명의 메시지를 전할 수 있다는 것이다. 이 작품은 무엇인가를 ‘형상화’하려는 시도를 하지 않으며, 오히려 사물과 사물 사이에 존재할 수 있는 정신적 연결, 마치 인간과 인간, 인간과 자연 사이의 온화하고 깊은 상호이해와 의존을 보여준다.

궁극적으로 <상생하다>는 깊은 사유를 내포한 미시적 생태 풍경을 제시하며, 폐기와 재생 사이에서 고요히 펼쳐지는 하나의 대화를 구현한다. 죽음의 잔해 속에서 조용히 자라나는 희망의 형상은, 이전 작품인 <연동>이 강조한 ‘생명 구조의 연속성’을 계승할 뿐 아니라, 시각적 차원에서 전체 ‘포복 후의 식탁 위 잔해’ 연작에 정신적인 출구를 제공한다.

《점석화금》 전시에서 일상 식탁 위의 폐기물인 달걀 껍데기는 예술 창작의 재료로 전환되어, 파손과 붕합, 그리고 재생에 관한 탐구를 펼친다. 작품에 사용된 재료는 일상적인 습관에서 비롯되었다. 연구자는 우유팩이나 음료병을 버리기 전 깨끗이 씻는 습관이 있으며, 달걀 껍데기 또한 마찬가지다. 특히 보존하고자 하는 달걀껍데기의 경우, 정성스럽게 세척한 뒤 조심스럽게 보관하

곤 한다.

일상 폐기물을 예술 창작에 활용할 방법을 고심하던 중, 과거 달걀껍질 위에 그림을 그렸던 기억이 떠올랐고, 그 계기로 연구자는 달걀껍질 두 조각을 다시 맞춰보는 실험을 시도하게 된다. 놀랍게도, 깨질 때 생긴 작은 파열 흔적을 제외하면 두 조각은 거의 완벽히 맞아떨어졌고, 단 하나의 섬세한 균열선만이 남아있었다. 이 발견은 ‘완전함’과 ‘파손됨’ 사이의 미묘한 관계에 대한 깊은 사유를 이끌어냈고, 작품의 핵심 영감이 되었다. 연구자는 이 균열을 감추기보다, 일본 전통의 기법인 긴쓰기(金継)를 참고해 금가루와 옷칠을 활용하여 그 틈을 메꿨다.⁷⁵⁾ 이 금빛 봉합선은 작품에 섬세한 존엄성을 부여하며, 동시에 ‘파손’에 내포된 부정적 의미를 전복시킨다. 오히려 이 파열 덕분에, 이 일상적 사물이 ‘재생’을 이야기할 자격을 얻게 된 것이다.

작품의 전시 방식 또한 상징성이 짙다. <재탄생> (작품도판 20)은 30개의 달걀껍질이 정방형 격자로 벽면에 정렬되어 부착되며, 좌우 대각선 방향에서 조명을 받아, 벽면에 짝을 이루는 그림자가 드리워진다. 이 실체와 허상의 대비 속에서, 달걀껍질의 금빛 균열은 더욱 두드러져 시각적 초점이 된다. 마치 ‘균열의 아름다움’을 시연하는 모델처럼, 각 균열은 달걀의 자연스럽게 깨진 경로를 따르며 복원되었고, 하나하나가 고유한 패턴으로 나타나며 긴쓰기의 ‘자연을 따르는’ 미학 원칙을 충실히 구현한다.

<재탄생>의 창작 전략은 본 장의 주제인 《점석화금》의 핵심 개념인 재료의 본래 모습을 최대한 보존하면서 정신적 승화를 이끌어내는 것과 깊은 공명

75) 긴쓰기: (금선, 금계, 금보라고도 함)은 일본에서 유래한 전통 도자기 수선 기법으로, 단순히 깨진 도자기를 복원하는 데 그치지 않고 금칠이나 금가루를 사용하여 수선 부위를 오히려 돋보이게 만듦으로써, 그 물건에 새로운 미적 가치와 생명을 부여하는 기술이다. 이러한 공예 철학은 파손 자체를 결함이 아닌 물건의 역사와 시간을 증명하는 흔적으로 바라보며, 그 복원의 과정과 결과를 또 다른 형태의 아름다움으로 재창조하는 행위로 간주한다. 鄧彬, 「金繕盡美」, 『美術觀察』, (11), 2023, pp.102 - 105.

을 이룬다. 진작, <척>과 <상생하다>처럼, 작가는 원재료를 구조적으로 재조합하지 않으며, 최소한의 개입으로 관람자가 폐기물 속에 담긴 시간의 흔적과 정신적 연속성을 감지하도록 유도한다.

<재탄생>에서는 금색이 더 이상 단순한 장식 요소가 아니라, 파손의 흔적을 기록하고 증언하는 존재로 기능한다. 채워진 금빛 균열 하나하나는 단순한 형식적 연결을 넘어, 상처와 기억에 대한 시각적 은유로 작용한다. 이 균열들은 삶이 남긴 자취이며, 바로 이러한 자취들이 달걀 껍데기에게 생애 경험을 부여한다. 문화적 관점에서 보면, 이 작품은 수복(修復) 미학의 맥락 속에 놓일 수 있다. 서구 미술 전통이 ‘완벽함’을 중시해 온 반면, 동양 미학은 결핍 속에서 질서와 의미를 발견하고, ‘아름다움’이란 시간이 흐르며 자연스럽게 생성되는 과정임을 강조한다. <재탄생>은 이러한 문화적 태도를 잘 보여준다. 파손 속에서 재생을 발견하고, 균열 속에서 빛을 목격하게 한다. 이는 단순한 미학적 선택을 넘어 삶의 철학을 드러낸다. 우리는 파손을 피할 수는 없지만, 그것을 어떻게 마주하고, 회복하며, 초월할지는 스스로 선택할 수 있다는 메시지를 담고 있다.

긴쓰기 기법은 이러한 철학을 응축한 기술이다. 이 수복 방식은 중국 고대 옷칠 공예에서 유래해 일본에서 독자적 양식으로 발전한 것으로, 생옷(生漆)을 접착제로 사용하고 금가루로 틈을 메운다. 원형을 복원하기 위함이 아니라, 새로운 시각적 초점과 정신적 의미를 부여하기 위한 것이다. 실용성과 감정, 시간의 흔적을 함께 담아내며, ‘결핍’을 기반으로 한 이차 창작으로 승화된다. 관련 연구에서 언급되었듯, 긴쓰기는 ‘자기(瓷器))를 캔버스로 삼는 추상 예술’이며, 동양 미학의 창조적 지혜의 제약 속에서 창조력을 꽃피우는 태도를 대변한다. 아울러 와비사비(侘寂) 철학이 추구하는 ‘무상(無常)’, ‘불 완벽함’, ‘연약함’에 대한 깊은 통찰을 잇고 있다. 긴쓰기는 자연에 순응하, 사물의 본성과 시간의 흔적을 존중하는 태도를 표현하며, 그 실행에 있어 항상 사물의 ‘상처’

에 대한 경외심을 품는다. 감추거나 부정하지 않고, 그 안에서 새로운 형식을 발견하는 것이다. <재탄생>은 이러한 문화적 태도를 동시대적으로 재현한 작품이다. 그것이 구축한 시각적 질서 안에서, 균열은 더 이상 상실의 상징이 아니라, 기억·복원·지속의 공명선이 된다.

이론적으로 볼 때, <재탄생>은 부리오가 말한 ‘엑스폼’ 예술 전략과도 깊은 공명을 형성한다. 일상 속에서 버려진 달걀 껍질은 문화적 ‘가시성의 중심’으로 다시 소환되며, 새로운 미학적, 사유적 가치를 획득한다. 이 미세한 파편들 속에서 관람자는 물질의 존엄성과 정신의 회복탄력성에 대한 섬세한 은유를 엿볼 수 있다.

결국 이 작품은 강렬한 시각 언어로 관람자를 압도하지 않는다. 오히려 조용한 방식으로, 하나의 일상 사물의 운명 전환 과정을 보여준다. 영양의 용기에서 주방 쓰레기로, 그리고 의미가 재탄생된 예술 작품으로. 그것은 부드럽지만 깊이 있는 방식으로 《점석화금》의 주제에 응답한다. 진정한 변환은 재료를 통제하는 데 있는 것이 아니라, 그 안에 오래도록 잠들어 있던 의미와 생명력을 일깨우는 데 있다.



작품도판 20) 우리원, <재탄생>, 달걀껍데기, 55x50cm, 2023

본 절에서 제시된 여러 작품들은 ‘식탁 잔해’라는 특수한 폐기물 범주를 중심으로, 뼈, 부패한 나무, 달걀껍질 등 일상 음식의 잔여물에 대해 담백하면서도 철학적인 변환 경로를 제시하고 있다. 앞 절의 형태 번역 및 상징 재구성이 강조된 작품들과 달리, 이 시리즈는 재료 자체의 원형에 대한 존중을 중시하며, 최소한의 가공을 통해 그것들이 지닌 생명의 흔적과 정신적 은유를 드러낸다.

<연동>에서는 관절의 유연한 구조와 ‘화’라는 한자의 상징이 형태와 의미에서 공명을 이루며, 생명관에 대한 전환을 암시한다. <척>은 은색 페인트를 통해 뼈의 조형성을 강화하고, 거울 구성의 방식을 통해 ‘골격 산수(骨構山水)’라

는 고요한 시적 풍경을 창출함으로써, 관람자가 미시 속에서 거시적 질서를 응시하도록 유도한다.<상생>은 뼈와 부패한 나무 사이의 유비를 통해 사물 간 상호의존성을 철학적으로 사유하며, 죽음의 절대성에 맞서 ‘은은한 성장 논리’를 제안한다. 그리고 <재탄생>은 긴쓰기 기법을 통해 달걀껍질의 균열을 수복하며, 그 연약함을 회피하지 않고 오히려 불완전함을 새로운 미로 승화시켜, 균열·상처·복원·포용에 대한 열린 해석을 전달한다.

이들 작품은 형태적으로 각기 다르지만, 모두 부드럽고 단호한 창작적 태도를 가리킨다. 즉, 예술의 과제는 더 아름다운 세계를 재창조하는 것이 아니라, 우리가 이미 가진 세계를 더 깊은 시선으로 다시 이해하게 하는 것이다. 이 연작 속에서 ‘점석화금’은 더 이상 기적이나 마법의 대명사가 아니다. 그것은 인내와 민감함, 그리고 존중을 바탕으로 한 지속적이며 절제된 관찰력, 즉, 잊힌 사물들을 다시 인식하게 만드는 시선의 태도이다.

이번 절에서 분석한 작품들을 되짚어 보면, <남실남실>에서 <빛을 향한 방명>, 그리고 <척>, <상생하다>, <재탄생>에 이르기까지, 연구자는 ‘폐기물’이라는 출발점에서 두 개의 서로 얽힌 예술적 경로를 펼쳐 보인다. 하나는 재료의 콜라주와 감각적 유도를 통해 도시 소비 맥락에서 발생하는 물질에 대한 ‘잘못 해석함’에 응답하는 길이며, 다른 하나는 가공의 단순화와 이미지의 치환을 통해 자연의 과편과 생명 경험 사이의 공명 구조를 드러내는 길이다. 이 두 갈래의 작품들은 함께 《점석화금》의 다면적인 양상을 구성한다. 그것이 비록 가볍게 흔들리는 플라스틱 ‘해초’, 브랜드 언어의 잔향이 남아 있는 알루미늄 캔의 물결, 혹은 고요한 뼈의 풍경 속에서 드러나는 산수의 미세한 장면 일지라도 그것은 어떤 재창조나 미화의 과정이 아니라, ‘다시 보기’와 ‘다시 존중하기’에 관한 이야기다.

어쩌면, 사물 자체의 가치는 결코 사라지지 않았는지도 모른다. 사라진 것은, 우리가 그것을 보려는 시선일 뿐이다. 이번 창작 과정에서 연구자는 의도

적으로 기술적 과시를 피하고, 대신 섬세한 감각 경로와 재료의 논리에 기대어 우리가 무심코 지나쳤던 조각들을 천천히 들여다보게 한다. 그 조각들은 눈에 띄지 않는 방식으로, 빛과 그림자 사이에서, 시간, 지각, 생명에 대한 더 지속적이고도 진실한 언어를 조용히 이야기하고 있다.

3. 나비가 되는 꿈: 폐기물로부터 태어난 생명의 은유

《점석화금》의 재료 논리와 관념적 경로를 이어받아, 연구자의 두 번째 개인전 《나비가 되는 꿈》은 폐기물에 대한 관심을 ‘형식과 상징’ 차원에서 ‘생태와 생명’ 차원의 철학적 사유로 한층 더 진전시킨다. 《점석화금》이 폐기물의 아름다움을 ‘점화點化’하고, 그 형식적 매력을 재창조하는 데 목적이 있었다면, 《나비가 되는 꿈》은 폐기물이 지닌 생명력의 가능성과 정신적 은유에 보다 초점을 맞춘다. ‘예술을 통해 폐기물 속에서 무시된 생명력을 다시 불러 일으킨다’는 취지에서 이 전시는 진행된다.

전시 제목은 중국 고대 철학자 장자의 ‘호접지몽(庄周夢蝶)’⁷⁶⁾ 고사를 차용하였으며, 이는 물질에서 정신으로, 죽음에서 생명으로의 전환을 상징한다. 장자의 꿈속에서는 자아와 타자, 현실과 환상의 경계가 허물어지며, 모든 사물은 변형되고 사라질 수 있는 가능성을 지닌다. 이러한 사유는 곧 ‘영적 재생’의 가능성을 내포하며, 《나비가 되는 꿈》은 바로 이러한 사유의 토대 위에서 전개된다. 이 전시는 더 이상 폐기물의 물질적 재구성에 머무르지 않고, 그것이 지닌 생명적 상태와 정신적 전환 가능성을 심화해 나간다. 일련의 작품들은 단순히 물질적 외형을 넘어, 생태적 이미지, 변형의 과정, 존재의 상태를 상상하는 방식을 통해 관람자로 하여금 폐기물과 생명, 시간 사이의 관계를 새롭게 사유하게 한다. 이를 통해 창작적 사고는 ‘물질의 재구성’에서 ‘정신의 깨달음’으로 전환되는 과정을 담아낸다.

76) ‘호접지몽’은 『장자』의 <제물론편(齊物論篇)>에 나타나는 이야기이다. “지난 어느 날 장주는 꿈에 나비가 되어 훨훨 날아다녔다. 스스로 유쾌하여 마음대로 노닐면서 그 자신이 장주인 줄은 모르다가 조금 뒤에 문득 깨어 보니 곧 분명한 莊周였다. 알 수 없는 일이다. 장주의 꿈에 나비로 되었던가? 나비의 꿈에 장주로 되었던가? 그러나 장주는 장주요, 나비는 나비로서 반드시 구별이 있J으니, 이것을 일컬어 물질의 변화라고 하는 것이다.” 박종호, 『장자 철학』, 서울 : 일지사, 1991, p95.

이번 전시는 도시 소비 폐기물과 식탁 위 잔해의 활용을 지속하면서도, 더욱 ‘생명성’과 ‘과정성’의 역동적 표현에 주목한다. 이어지는 분석은 세 가지 차원을 중심으로 전개된다. 첫째, <소중한 선물>을 통해 폐기물이 지닌 개인적 기억과 감정의 흔적을 탐구한다. 둘째, <나비가 되었다>, <위로 자라다> 등의 작품을 예로 들어, 폐기물에서 촉발된 생명성의 상징성과 부활의 의미를 분석한다. 셋째, <재탄생>, <와인 잔 속의 풍경>과 <태어난 생명> 등의 작품을 통해 폐기물이 시간과 환경 속에서 경험하는 과정적 진화를 제시하며, 부패, 갱신, 재생에 대한 철학적 사유를 전개한다. 이 세 가지 경로를 통해, 예술가는 “폐기물”을 생명적 은유를 지닌 예술 매체로 변환시키며, 관람자에게 인간과 자연, 물질과 정신, 죽음과 재생 사이의 복잡한 관계를 재조명하도록 유도한다.

1) 기억을 품은 소유물

《나비가 되는 꿈》 전시에서 설치작품 <소중한 선물> (작품도판 21-22) 은 하나의 은화한 방식으로 자주 간과되는 질문에 응답한다. 물건이 버려질 때, 과연 그와 함께 기억도 사라지는 것인가? 이 작품은 기능을 잃은 소비 폐기물이 아닌, 감정적 소원으로 인해 잊혀진 오래된 물건에 주목한다. 그것들은 한 때 선물로 주어졌거나, 삶의 한 장면에서 함께한 동반자였지만 결국 조용히 한켠에 놓이거나 폐기되었다.

작품의 발상은 현대의 발달된 물류 체계에서 출발한다. 택배 상자는 순환하는 물질 매개체로서 현대 사회에서 손쉽게 얻고 쉽게 잊히는 대상이다. 이처럼 ‘기대감을 실어 나른’ 이 상자들은 전시 공간에서 새로운 구조로 재구성되며, 작품의 중심 요소가 된다. 상자들은 벽면처럼 조립·적층되어 임시적인 전시 네트워크를 형성하고, 오래된 물건을 담아내는 ‘기억의 격자’로 기능한다.

그 속에는 장난감 트로피, 드라이플라워, 성경, 예술 이론 서적, 줄넘기, 인형, 오르골, 축구공, 족볼 등이 전시되어 있다. 일부는 작가 본인의 것이며, 일부는 지인과 이웃의 유품에서 기인한 것이다. 이들은 각기 개별적 삶의 증거이자, 동시에 열린 기억의 장을 구성하는 공동의 감각 자원이다.

이러한 일상적인 오래된 물건들은 비록 평범해 보일지라도, 각기 고유한 상징적 의미를 지니고 있다. 딸린꽃은 한때 전시나 생일 때 받은 생화였으며, 그 피어남에서 시들어감에 이르는 과정은 어떤 감정의 머무름과 침전을 응축하고 있다. 장난감 트로피는 놀이 혹은 작지만 소중한 승리의 기억을 암시하며, 봉제 인형과 크리스마스 오르골은 따뜻한 명절의 추억과 유년 시절의 인상을 환기시킨다. 반면, 양초, 성경, 책은 보다 깊은 차원의 정신성이나 의례성을 상징한다. 축구공의 의미는 다소 다르다. 그것은 공동체, 경쟁, 성장의 의미를 담고 있으며, 신체성과 사회성, 청춘의 기억을 상징하는 축약적 표상인 동시에, 한 개인이 어떤 집단이나 삶의 방식에 속해 있었음을 증명하는 흔적이기도 하다.

이러한 오래된 물건들은 단순히 원래 소유자의 삶의 배경과 개인적인 자취를 반영할 뿐만 아니라, 높은 일상성과 식별 가능성을 통해 관람자로 하여금 자신의 경험을 쉽게 투사하게 만들며, 개인적 감정의 공명을 불러일으킨다. 전시라는 맥락 속에서, 이들은 더 이상 수동적인 물리적 대상이 아니라, 감정을 활성화시키는 ‘인터페이스’가 된다. 관람자는 이 물건들을 바라보며 그 출처나 용도를 식별하는 데 그치지 않고, 사물에 남은 흔적을 통해 자신의 기억과 경험을 떠올리게 되며, ‘한때 소유했던’ 혹은 “누군가에게 받았던” 깊은 정서적 공감을 경험하게 된다. 이는 개인과 집단, 사적인 기억과 집단 감정의 경계를 연결해주는 매개가 된다.

바로 이러한 교차 지점에서 <소중한 선물>은 관람자가 진입하고 반응하며 성찰할 수 있는 ‘기억의 공유 공간’을 구축한다. 이 물건들을 전시된 ‘작품’이라기보다는, 기억의 단서이자 감정의 그릇이라고 할 수 있다. 겉보기에는 평범

한 오래된 물건 하나하나가 색이 바래고, 얼룩이 지고, 마모된 미세한 시간의 흔적을 지니고 있으며, 따뜻한 색감의 조명이 이를 부드럽게 감싸 안음으로써, 마치 각 골판지 상자가 하나의 정지된 진열장이자, 하나의 소형 ‘기억 박물관’으로 변모하는 듯한 인상을 준다.

이곳에서 폐기된 물건들은 기능을 잃는 대신 감정과 시간의 두 번째 생명을 얻게 된다. 이러한 레디메이드 활용 전략은 아서 단토가 제기한 명제를 반영한다. 예술이 되는 이유는 그것이 지닌 물리적 속성 때문이 아니라, 그것이 포함된 ‘감상의 구조’와 ‘의미의 체계’ 때문이라는 것이다. 바라보고, 응시하고, 회상하는 과정을 통해, <소중한 선물> 속의 오래된 물건들은 정체성의 전환을 완수한다. 그것들은 더 이상 소비의 잔여물이 아니라, 예술과 기억이 교차하는 접점이자, 감정과 사유가 흐를 수 있는 매개체가 되는 것이다.

전시장 중앙에 매달린, 개봉되지 않은 택배 상자는 이 작품의 상징적 핵심 시각 요소다. 이 상자는 열 수 없으며, 설명도 없다. ‘이름 붙여지지 않은’ 상태로 존재함으로써, 관객이 자신의 기억을 투사할 수 있는 공백 공간을 형성한다. 그 안에는 도달하지 못한 작별, 전해지지 못한 온기, 잊힌 관계가 담겨 있을 수도 있다. 그것은 ‘감정의 그릇이 비어 있는 자리’로서, 허구이면서 동시에 보편적인 감각의 매개체다. 작가는 여기에 특정한 의미를 부여하기보다는, 이 공백을 통해 열린 감각 통로를 마련하고자 했다. 예술적 경험은 종종 이러한 모호한 지점에서 탄생하며, 관객은 의미를 자유롭게 생성하는 과정 속에서 그것을 보완하고 연결해 나간다.

이러한 작업 방식은 강한 기념비적 구조보다는 유연한 재료와 저장도의 시각 언어를 통해 ‘감정의 극장’을 구축하려는 시도와 연결된다. 이는 허쉬혼의 설치작업에 대한 재고찰을 낳았다. 특히 그는 폐재료로 기념비적 폐허 공간을 구축하며 정치적 메시지를 전달했지만, 연구자는 이러한 무거운 구조보다는, 해체된 재료 안에서 비기념적이고 비규범적인 기억의 메아리를 찾는 데 더 주

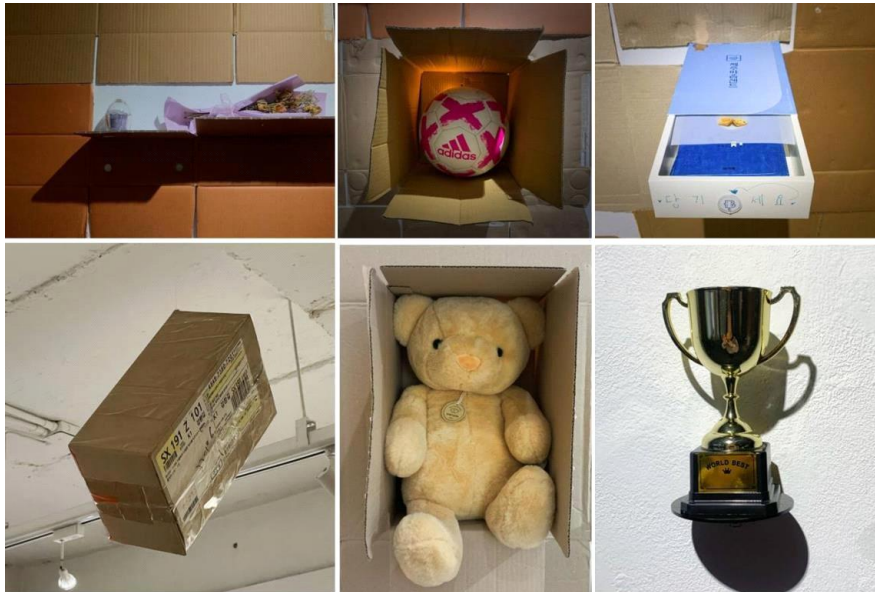
목하였다. 골판지 상자, 낡은 장난감, 바랜 책장 등은 생활의 흔적과 피로감을 머금은 재료로, 별도의 서사 없이도 공감을 자아내는 ‘잔여 에너지’를 지닌다.

전시 공간의 구조적 설계에서 작품은 폐쇄된 물질적 체계라기보다는, 상황에 열려 있고 경험적으로 가변적인 ‘관계적 장치’로 볼 수 있다. 관람객의 응시, 사유, 투사는 외부적인 행위가 아니라, 오히려 작품이 성립하는 내적 구성 요소이다. 하지만 초기의 관계 미학이 예술을 통해 이상적 인간관계를 형성하고자 했다면, 부리오는 후속 저작인 『엑스폼』에서 점점 더 소외된 재료와 경험, 즉 폐기된 물질과 엑스폼에 관심을 돌렸다. 그는 이러한 잔여 요소들을 재소환하고 다시 해석하고 배치함으로써, 새로운 문화적 위치와 의미를 부여할 수 있다고 보았다. 본래 무명이고 침묵하던 사물들은 재배치와 응시를 통해 다시 문화적 존재로 전환된다.

<소중한 선물>은 거의 침묵에 가까운 방식으로, 일상 사물의 운명 변환 과정을 이야기한다. 폐기물, 오브제, 조명을 통해 감정과 기억, 응시로 이뤄진 하나의 임시 건축이 형성된다. ‘선물’이라는 사회적 상징은 이 작품 안에서 회고적 공간 구조로 치환되고, 폐기된 상자는 무대로, 기억의 잔해는 배우로, 관객의 응시는 서사적 참여 장치가 된다. 이 조용한 물성의 극장에서, 빛에 비친 옛 물건들은 마치 속삭이듯 말한다. 잊혀진 모든 것은, 결국 다른 방식으로 다시 기억될 것이다.



작품도판 21) 우리원, <소중한 선물>, 크기 가변, 장난감 트로피, 드라이플라워, 성경, 줄넘기, 음악 박스, 봉제인형, 축구공 등, 2024



작품도판 22) 우리원, <소중한 선물>, 크기 가변, 장난감 트로피, 드라이플라워, 성경, 줄넘기, 음악 박스, 봉제인형, 축구공 등, 2024

2) 폐기물의 잠재력: 부활의 상징

<나비가 되었다> (작품도판 23)은 《나비가 되는 꿈》 전시에서 핵심 작품 중 하나로, 《점석화금》에서 폐기물을 재활용하는 전략을 계승하면서도, 그 초점을 사물의 시각적 아름다움에서 생명력과 정신적 상징의 차원으로 확장시킨 것이다. 본 작품에서는 수천 장의 사탕 포장지를 주요 재료로 사용하고, 플라스틱 모조 진주를 나비 리본의 중심 장식으로 덧붙였다. 접고, 붙이고, 거는 방식으로 전시장 상공에 부유하며 천천히 펼쳐지는 ‘나비 떼’로 재탄생 되었다. 이 작품은 가볍고, 반사되며, 공기의 흐름에 따라 흔들리는 형식으로 현실과 환상 사이의 공간적 느낌을 구성한다.

이번 작업의 창작 동기는 오랜 시간 동안 예술가가 지속적으로 관심을 가져 온 ‘부활’과 ‘재생’이라는 주제에서 비롯되었다. 초기에는 사탕 포장지를 출발점으로 삼은 것이 아니라, 작지만 강한 생명력을 지닌 ‘번데기’라는 형태에서 영감을 받았다. 번데기에 대한 인상은 이미 개인적인 경험 속에 복선처럼 자리하고 있었고, 이후 지속적인 사유의 단서로 작용하였다.

어릴 때, 연구자는 오빠를 따라 산속에서 매미를 잡으며, 매미가 탈피하는 과정을 직접 본 적이 있다. 그때는 여름날 내내 울려 퍼지는 매미 소리는 길고 시끄럽게만 느껴졌지만, 이후 대학 시절 파브르의 『곤충기(Souvenirs Entomologiques)』를 읽으며 매미의 삶에 담긴 인내와 숭고함을 새롭게 이해하게 되었다. 매미는 땅속에서 10여 년을 묵묵히 버틴 후, 아주 짧은 순간의 생을 맞이하며 가장 찬란한 울음소리를 낸다. 그 소리는 단순한 소음이 아니라, 억눌림을 딛고 비로소 터져 나오는 생명의 노래처럼 느껴졌고, 여전히 세상 속에서 살아가려 애쓰는 존재들에게 보내는 응원의 목소리이기도 했다.

한국에 온 후, 한국잠사박물관을 방문하게 되었다. 이 체험은 번데기에 대한 인식을 더욱 깊게 만들어 주었다. 고대 사회에서 누에 문화는 단순히 생계 수

단이 아니라 국가의 번영을 상징하는 핵심이었다. 왕실 여성들은 화려하게 차려입고 양잠 의식에 참여하였으며, 이는 중국 역사문화에서의 ‘잠상 숭배’ 전통과도 문화적 공명을 이룬다.

체험 활동 중, 연구자는 손수 누에실을 뽑아 사각형 실틀에 감으며 놀라운 사실을 알게 되었다. 작은 누에 한 마리가 머리로 ‘8’자 형태를 그리며 30만 회 이상 반복적으로 움직여, 며칠에 걸쳐 약 2,000미터에 달하는 실을 뽑아낸다는 것이다. 닫힌 고치 속에서 몸으로 실을 짜내며 생명의 극한을 구현하는 이 행동은 고도로 집중된 섬세한 행위인 동시에, 그 속에 은밀한 비극성을 내포하고 있었다.

전통적인 방식에서는 실의 완전성을 확보하기 위해 누에가 고치를 뚫고 나오기 전에 삶을 종결시키는 경우가 많다. 스스로 만든 공간에 갇힌 채, 세상에 나오는 순간조차 허락받지 못한 채 끝나는 것이다. 이는 자연의 선택이 아니라, 문화가 부여한 희생의 논리 속에서 이루어지는 생명의 형식이다. 중국 고대 시 중 ‘춘잠도사사방진, 납거성회루시간(春蚕到死絲方盡, 蠟炬成灰淚始干)’⁷⁷⁾라는 시구가 있다. ‘봄누에는 죽을 때까지 실을 뽑고, 촛불은 재가 되어야 눈물이 마른다’라는 뜻이다. 바로 자기를 태워가며 무언가를 남기고자 하는 의미나 가치를 나타낸다.

이러한 경험들은 생명의 변태, 희생, 그리고 재생에 대한 이해를 끊임없이

77)이 시는 중국 당나라 시인 이상은(李商隱)의 《무제·상견시난별역난(無題·相見時難別亦難)》에서 나온 구절이다. 두 구절의 뜻은 다음과 같다. 봄누에는 고치를 짜다 죽을 때 비로소 실이 다하고, 촛불은 몸이 다 타서 재가 될 때 비로소 촛농이 마른다는 의미이다. 시인은 이 두 가지 비유를 통해 깊은 애정의 집착과 이별의 고통을 함께 표현하였다. 실망과 슬픔이 깃든 동시에, 불타는 듯 한 열정과 끈질긴 집착이 담겨 있다. 후대에는 이 구절을 무아적인 헌신 정신을 찬미하는 데 자주 인용하게 되었으며, 원래는 사랑의 정서를 노래한 시이지만 오늘날에는 종종 교사의 헌신을 찬양하는 문구로 사용된다.(원문은 중국어로 되어 있으며, 본문에서는 이를 한국어로 번역하였다.) 張丹丹, 「別有幽愁暗恨生,此時無聲勝有聲——讀白居易《琵琶行》的思考」, 『戲劇之家』, (17), 2016, p.54.

새롭게 만들 주었다. 동시에 ‘나비가 되는 것’이라는 이미지에 대해 깊이 생각하게 되었다. 자연 속에서 알, 유충, 번데기, 그리고 나비나 나방으로 이어지는 과정은 원래 빛을 향한 성장의 한 여정이지만 그 과정에서는 단힘과 몸부림, 그리고 고치를 뚫는 고통도 늘 함께한다. 진정한 비상(飛翔)은 자연이 부여한 가벼움이 아니라, 수많은 무언의 축적과 어둠 속에서의 몸부림치면서 만들어낸 결정체이다. 고치를 뚫고 나오는 때 순간은 억압과 고통, 고독에 대한 승리의 응답이며, 생명이 스스로를 초월하는 증거이기도 하다.

동서양 문화 속에서 나비의 이미지는 오랜 시간이 지나도 여전히 생명력이 있고 상징적 의미를 담고 있다. 중국 고대의 ‘양축화접(梁祝化蝶)’이라는 사랑의 우화나, ‘호접지몽’이 불러일으킨 존재에 대한 성찰, 그리고 서양 문화에서 부활과 영혼의 지속을 상징하는 이미지까지, 나비는 생명의 몸부림과 변태, 정신적 초월의 깊은 은유로 담아낸다. 그것은 단지 자연의 변태일 뿐만 아니라 자유와 초월, 존재의 유동성에 대한 시적 상징이다.

이 작품은 소재 선택에 있어, 궁극적으로 ‘사탕 포장지’를 주요 재료로 사용하기로 하였다. 그 결정은 유년기의 기억에서 비롯된 것이다. 어린 시절 가장 인상이 깊었던 사탕 중 하나는 바로 밀봉되지 않은 얇고도 약간의 탄성이 있는 포장지로 감싸져 있는 사탕이다. 고등학교 시절에, 나는 짝꿍과 함께 사탕을 다 먹은 후, 그 포장지를 나비 리본 모양으로 접어 서로에게 주곤 하였다. 그것은 작은 마음을 담고 나누는 방식이기도 하였다. 이 사탕 포장지는 가볍고 연약하지만, 달콤하고 짭짤한 기억들을 담고 있다. 동시에 어린 시절의 꿈에 대한 회고도 담고 있다.

작품에서는 나는 원래 버려질 운명이었던 재료를 다시 사용하였다. 가장 단순한 접기와 꿰매기의 방식으로 사탕 포장지를 사용 후 남은 주름과 질감을 그대로 살리었다. 그 안에 담긴 미약하지만 생생한 생명감을 되살리고자 했다. 이렇게 나비 모양으로 접힌 이 형태들은 생물의 형상과 기호적 상징 사이에

위치한다. 구체적인 재현도 완전한 추상도 아닌, 형상과 은유 사이에서 적절하게 표현한다.

사탕 포장지는 원래 소비사회에서 잠깐 사용되고 빠르게 버려지는 대표적인 존재물이다. 그러나 바로 이러한 짧게 사라지는 특성 때문에 예술의 맥락 속에서는 오히려 관람자에게 소비와 버리는 행위에 대해 생각하는 힘을 지니게 된다. 자연에서 고치를 뚫고 나오는 나비처럼, 이 사탕 포장지 나비들도 연약함 속에서 피어나며, 개인의 기억에 담길 뿐만 아니라 생명이 속박을 딛고 탈피하며, 재생이라는 영원한 주제에 응답하기도 한다.

공간 구조면에서는 사탕 포장지로 만든 나비 리본들은 전시장 천장 아래에 매달려 있으며, 아래는 밀집되고 위로 갈수록 점점 흩어진 방식으로 구성되어 있다. 관람객이 그 사이를 거닐 때, 몸의 움직임이 공기의 흐름을 일으켜 나비 리본들은 흔들리게 된다. 이때 포장지 표면의 반사광과 전시장 벽면에 비친 그림자가 끊임없이 교차하며 변화하여 역동적인 시각적 장을 이루어진다. 관람객의 걸음과 시선이 이 진동을 유발하는 기제가 될 뿐만 아니라 외부 관찰에서 내면 감각 전환의 과장이기도 하다.

이 작품은 단순히 재료의 형태를 변형하거나 물질의 조합 효과만 추구하는 것이 아니라, 본래의 용도에서 벗어난 후 나타낸 어떤 새로운 상징적 의미를 탐색한 것이다. 이렇게 물질의 경험을 감정의 상징으로 승화시키는 과정은 예술사에서도 연구되었다. 예를 들어, 요셉 보이스(Joseph Beuys)는 펠트 천, 밀랍 같은 일상 재료를 통해 정신적 변환의 주제를 연구하였고, 예술의 의미는 재료 자체에 있는 것이 아니라 그것이 이야기하는 개념과 관련이 있다고 강조하였다. 비록 출발점은 다르지만, 이 작품에서도 기한이 짧고 연약한 사탕 포장지를 가볍게 재구성한 후, 생명의 흐름과 몸부림, 재생에 대한 상징적 공간으로 전환하려는 시도를 하는 것이다.

마찬가지로, <나비가 되었다> 작품에서도 이 사탕 포장지는 단순한 소비

후의 폐기물이 아니라 짧은 생명과 사물의 변화, 그리고 정신적 변화를 상징하는 공간으로 재탄생하였다. 버려진 이후에 새로운 존재 양식을 얻은 이 조각들은 우리에게 경고한다. 진정한 소중한 것은 사물 그 자체가 아니라, 그 안에 담고 있는 경험과 감정, 그리고 일깨워주는 생명의 체험일지도 모른다.

<나비가 되었다>는 《나비가 되는 꿈》의 전시회 주제를 반영하는 작품으로서 시각적 리듬의 전환을 작용하며 관람객이 후속 작품 세계에 들어가는 감정적 다리 역할을 한다. 이 작품에서 재료는 더 이상 의미를 부여받는 대상이 아니라 스스로 의미 생산에 참여하는 매체가 된다. 폐기는 단순히 기능의 종말이 아니라, 또 다른 성장과 환생의 시작점이 된다. 관람객들이 하늘을 올려다보며, 수많은 소비의 순간으로 접혀 만들어진 나비 무리를 마주할 때, 아마도 이렇게 느낄지도 모른다. 예술은 쓰레기를 유용하게 만드는 게 아니라, 우리가 ‘무엇을 소중히 여겨야 하는가’를 다시 생각하게 하는 것이다.



참고도판 26) 성북선잠박물관, 누에 탈바꿈 과정, 2022, 우리원 촬영



작품도판 23) 우리원, <나비가 되었다>, 사탕, 포장지, 플라스틱 모조 진주, 크기 가변,
2024

<나비가 되는 꿈> 전시회에서, 작품인 <위로 자라다>는 물질성 탐구와 정신적 표현을 이어가면서, 이전 전시회 《점석화금》 중 <척>이라는 작품의 개념을 확장한 연장이기도 한다. <척>이 최소한의 개입으로 돼지 척추 뼈 하나 하나에 산수의 구조를 떠올리게 했다면, <위로 자라다> (작품도판 24-25)는 ‘뼈산’에서 ‘뼈숲’으로 나아가며, 뼈마디들이 위로 이어지는 구조를 통해 구체적인 생명 형태의 전환을 이룬다. 작품의 구조는 서로 다른 높이의 네 개의 ‘뼈 식물’로 이루어져 있다. 재료의 순환 사용이라는 전제를 바탕으로 생명에 대한 의미를 다시 해석한다. 그것은 더 이상 고요한 산석이 아니라, 성장성을 가득 찬 식물로 재탄생한 것이다.

작품인<위로 자라다>는 중국의 민간 속담 ‘지마개화절절고芝麻開花節節高 (참깨 꽃이 피면 마디마디 자라난다)’에서 따온 것으로, 사물이나 상황이 끊임 없이 발전하고 번성하다는 의미를 담고 있다. 이 속담은 밭에서 참깨 꽃이 위로 자라며 차례차례 피어나는 자연의 모습에서 유래한 것이다. 작품에서는 하나하나의 척추 뼈가 참깨 꽃처럼 곧게 위로 자라나는 듯하며, 동시에 척추가 생명체를 지탱하는 중요한 구조라는 은유이기도 하다. 고기를 먹은 후, 이 척추 뼈는 다시 연결되어 원래 생명 구조였던 척추의 이미지를 이어갈 뿐만 아니라 참깨나 대나무처럼 마디마디 자라나는 식물의 형태도 담아낸다.

작업 과정에서 이러한 ‘생체 모방’ 구조 구축의 어려움을 절감하였다. 뼈 표면에 잔존한 동물성 지방으로 인하여 일반 접착제로는 고정이 불가능하였다. 뼈의 외형을 최대한 훼손하지 않기 위해 접착면에 뜨거운 글루건 접착제와 천을 결합한 방식을 사용하였다. 그리고 스테이플러를 보조적으로 활용하여 고정하였다. 구체적으로는, 굳지 않은 글루건 접착제 위에 빠르게 천을 덮고, 그 위에 스테이플러로 고정시켜 뼈 표면과 천, 접착제가 단단하게 결합되도록 하였다. 각각의 뼈는 상하단에 이러한 숨겨진 연결 구조가 있으며, 추가적으로 글루건을 덧입혀 고정을 강화하였다. 천은 섬유 흡착력이 뛰어나 접착력을 강

화할 뿐만 아니라 작품 외부에 자연스러운 느낌을 유지하는 데도 효과적이다. 이러한 단순한 적층 같지만, 실제 작업에서 많은 도전과 어려움이 있었다. 마치 자연계에서 식물이든 동물이든 성장하는 데에 중력에 맞서 싸우는 과정과 같다.

이러한 구조적 어려움은 생물체의 진화 과정에서 나타나는 복잡한 연결 메커니즘을 떠올리게 한다. 자연에서는 동물의 척추가 연골, 인대, 근육을 통해 연결되며, 식물의 마디 역시 위로 자라기 위해 특별한 미세 구조를 가지고 있다. 이 작품에서 연결 매개체로 사용된 접착제, 스테이플러, 그리고 천은 비록 인공적인 흔적이 뚜렷하지만 생명체가 성장하는 과정에서 필요한 연결과 지지의 기능을 모사한 것이라고 할 수 있다. 이처럼 간결한 형태로 표현하지만 작업 시작부터 최종 완성품에 이르기까지 물질을 넘어선 성장에 대한 것을 말하려고 한다.

작품에 사용된 대부분 뼈 재료는 <척>에서 이어져 온 것이다. 고기를 먹고 남은 돼지 척추 뼈는 원래 동물의 중추 구조이자 유전 정보를 담는 매개체이 었지만, <위로 자라다>에서는 성장과 재생이라는 새로운 의미를 부여 받았다. 척추 마디를 하나씩 이어 올리며, 그 형태는 콘스탄틴 브랑쿠시(Constantin Brâncuși)의 대표 작품 <무한주 끝없는 기둥>의 연속적 성장 구조에서 영감을 받았다. 그러나 브랑쿠시가 추구했던 형태의 추상성과 무중심성과는 달리, <위로 자라다>의 구조는 위로 자란다는 의미를 명확하게 전달하였다. 이는 작품명에 담긴 생명의 비전과 호응한다.

세 개의 부서진 뼈 조각으로 구성된 ‘뼈 식물’ 외에도 완전한 돼지 족발뼈로 구성된 ‘원형 식물’ 형태도 표현한다. 이 구조는 재조합 없이 동물 뼈의 자연 형태를 그대로 유지하였다. ‘재조합 형태’와 ‘원형 그대로의 형태’ 간의 대비를 통해 작품은 인공과 자연, 단절과 연속 사이의 미묘한 차이를 보인다. 이는 단순한 생명체 모방이 아니라 존중을 바탕으로 뼈 조각들을 다시 유기적 생명으

로 되살려내는 재구성이다.

이 뼈 식물들을 지탱하는 지면은 실제 흙이 아니라 산업 과정에서 발생한 주철용접슬래그폐기물이다. ‘화산석’이라고도 한다. 이 중에서 철사, 못, 금속 조각 등 산업의 폐기물들도 섞여 있다. 이런 화산석 흙은 강한 인위적인 파괴의 흔적을 드러낼 뿐만 아니라 전작 <상생하다>에서 썩은 나무와 버섯을 통해 보여준 ‘폐허(廢墟)와 재생’의 관계성과도 상호작용하였다. 뼈와 슬래그가 이루어진 이 생태 조각은 자연의 흙에 의존하지 않고, 산업 폐허 속에서 새로운 성장의 가능성을 모색하였다. 이런 폐허 속에서 싹이 트는 생명에 대한 태도는 바로 이 전시회 《나비가 되는 꿈》이 담고 있는 핵심 중 하나이다.

작품은 형식적으로는 조각의 구조적 언어를 계승하지만 내용적으로는 외적 변형에서 내적 변화로 전환을 완성하였다. 전작 <척>이 물건의 ‘귀중화’와 가치 재평가에 주목했다면 이번 작품은 생명 자체에 초점을 맞추었다. 소비되고 폐기된 물건은 다시 성장하고 이야기를 전달할 수 있다는 가능성이 있다는 점을 강조하였다. 복잡한 표현 기법이나 과격한 언어를 통해 재구성을 하지도 않았다. 대신 절제된 침묵한 방식으로, 폐기물이 속삭이듯 천천히 성장하는 과정을 보여준다.

전시 전체의 서사 구조에서 <위로 자라다>는 전환점이자 중간 다리 역할을 한다. 이 작품은 <척>의 재료와 정신적 단서를 계승하면서도, 이후 작품들이 전개할 ‘부패와 성장의 공존’이라는 생태적 논리를 암시하기도 한다. 관람객이 고개를 숙여 뼈가 ‘자라나는’ 철제 슬래그를 내려다볼 때, 단지 폐기물의 재활용을 보는 것이 아니라 뼈마디와 금속 과편 사이에서 현대 문명에 대한 생명적 의미를 표현한다.

이론적 차원에서 <위로 자라다>는 부리오가 제시한 엑스폼의 개념을 드러낸다. 작품에 사용된 뼈와 용접 슬래그는 원래 미적 질서에서 배제된 사회적 폐기물이지만 조각적 기본 조작을 통해 폐기물의 역할에서 벗어나 지각과 사

고가 가능한 문화적 맥락으로 다시 편입된다. 이러한 주변적 재료에 새로운 의미를 부여하는 것은 기존 이론에 대한 단순한 응답이 아니라 물질의 유동성과 문화적 재정의 문제에 대한 작품 자체의 구체적 응답이다. 동시에 작품 속에서 뼈와 용접 슬래그의 ‘성장성’은 제인 베넷이 제시한 ‘활력적 물질’ 이론도 표현한다. 가장 작고, 가장 쉽게 무시당하는 폐기물이라도 세계의 생성에 참여하고 감각의 전환을 유발할 수 있는 잠재력을 지닌다고 하였다. <위로 자라다>에서는 이러한 잠재력이 가장 기본적인 적층과 연결, 구축의 방식을 차용해 직관적이며 물질 생명력에 대한 시적 증명을 하였다.

뼈의 표면에는 은색 페인트가 채색되어, 원래의 소박한 재료에 은은한 금속성 광택을 추가하였다. 자연스러운 요철과 관절의 굴절은 빛과 그림자 속에서 더욱 강조되어, 표면의 질감은 생명의 흔적과 조각 오브제 사이 어딘가에 위치하는 독특한 시각적 효과를 만들어낸다. 뼈마디의 접합 부위는 정교하게 처리되어, 표면에는 못 자국이나 접착 흔적이 전혀 보이지 않는다. 연결 구조는 뼈와 뼈가 맞닿는 내부에 숨겨져 있어, 외관은 연속성과 완결성을 유지하고 있다. 이 작품은 인위적인 구성의 흔적을 감추려 하지 않는다. 뼈가 수직으로 쌓이고 은색 도료로 덮여 있음에도 불구하고, 도색과 배열 방식 외에는 뼈 자체에 거의 손을 대지 않았다. 그로 인해 이 작품은 인공적인 느낌으로 만들어진 형상을 분명히 드러내면서도, 동시에 뼈 고유의 원형성과 질감을 그대로 보존하고 있다. 이 작품은 뼈를 폐기물로서의 속성으로부터 분리시키고, 대신 ‘생장’이라는 주제를 조용히 부상시킨다. 재료의 물질적 결은 연속적으로 드러나며, 형태는 마치 서서히 진화하는 듯한 인상을 주고, 조용하지만 지속적인 생명감이 그 안에서 형성된다.

<나비가 되었다>와 <위로 자라다>는 폐기물이 내포한 생성 잠재력과 생명적 은유를 드러낸다. 사탕 포장지를 접어 만든 가벼운 나비이든 첩추 마디가 자라나는 성장 구조이든 모두 작품의 하나의 핵심을 드러내기 위한 것이다.

즉, 재료는 단순한 형식적인 언어의 도구가 아니라 시간성, 능동성, 정신성을 담아내는 생명적 매개이다. 두 작품은 재료에 강제적으로 의미를 부여하는 것이 아니라 섬세하고 민감한 태도를 통해 폐기물 자체가 지니고 있는 잠재적 변화 에너지를 일깨운다. 이러한 창작 방식은 제인 베넷이 제시한 ‘활력적 물질’ 이론에서 말한 바와 같이, 가장 작고 사소한 잔여물일지라도 특별하고 적절한 맥락에서 현실 세계에 깊이 개입할 수 있게 한다. 사탕 포장지, 뼈조각, 용접 슬래그와 금속 못 등은 버려진 잔여물들이 예술적 재구성을 통해 생명적 맥락을 지닌 존재로 변화하는 것이다. 이러한 전환은 관람객이 ‘폐기’에 대한 인식을 바꾸게 할 뿐만 아니라 예술과 자연, 물질과 정신 사이의 관계를 확장 시킨다.



작품도판 24) 우리원, <위로 자라다>, 뼈, 화산석, 크기 가변, 2024



작품도판 25) 우리원, <위로 자라다>, 뼈, 화산석, 크기 가변, 2024

3) 죽음에서 신생으로의 순환: 지속적으로 변화하는 생명

<나비가 되었다>와 <위로 자라다>가 폐기물의 잠재력과 정신적 은유를 보여준 작품이라면, 본 장절에서 중심으로 다루는 세 작품은 ‘생명’을 순환, 공생, 진화의 담론 속에 위치시키며, 폐기물의 부패 상태에서 출발해 죽음과 재생이 공존하는 생태 미술의 가능성을 모색한 것이다.

이 시리즈에서 예술가는 더 이상 형식의 아름다움이나 사물의 상징성에 주목하지 않고, 시간, 생물학적 과정, 자연적 메커니즘 자체에 집중한다. 곰팡이, 씨앗, 커피 찌꺼기, 달걀껍질 등 유기물을 활용하고, 전시 공간의 채광, 습도, 온도 등과 자연스럽게 상호작용하도록 함으로써, 작품은 지속적으로 변화하는 개방적 시스템이 된다. 이러한 창작 방식은 피에르 위그가 제안한 ‘생태 시스템적 예술의 사고’와 공명한다. 예술은 더 이상 인간의 의지에 의해 일방적으로 생성되는 결과물이 아니라, 생명, 시간, 환경이 동일한 장에서의 합작이 창출하는 복합적 산물로 재정의 된다.

동시에, 이와 같이 유기적 과정을 핵심으로 삼는 창작 실천은 제인 베넷이 『생동하는 물질』에서 강조한 ‘물질의 공공성’과 ‘다중 행위자성’ 이론과도 맞닿아 있다. 달걀껍질, 곰팡이, 씨앗처럼 생명력을 지닌 물질을 작품에 투입함으로써, 예술가는 사물의 변형 과정을 주목함은 물론, 인간과 비인간적 행위자(예: 미생물, 기후 요소 등) 간의 일시적 결합 공간을 창출한다. 베넷이 말했듯이, 공공은 인간의 집합만을 의미하지 않으며, 종과 물질의 경계를 넘나드는 유동적인 공동체를 포함한다.

전시 《나비가 되는 꿈》에서는 이러한 협력적 실천이 구체적으로 구현된다. 버려진 달걀껍질, 곰팡이, 커피 찌꺼기는 더 이상 폐기물의 대명사가 아니라, 전시가 구축한 생명 시스템 안에서 능동적인 생성의 힘으로 전환된다. 작품은 시간이 흐름에 따라 지속적으로 변화를 겪으며, 관람자의 경험 또한 정

적인 응시에서 동적인 체험으로 전환된다. 관람자는 외부의 관찰자에서 생태 과정의 목격자로 위치가 바뀐다.

이러한 관점에서, <재탄생2>, <와인 잔 속의 풍경>, <태어난 생명>은 커피 찌꺼기와 씨앗을 주요 재료로 삼아 단순한 결과물로서의 정적 표현이 아니라, 개방적이고 유동적인 ‘과정의 현장’으로 기능한다. 그곳에서는 부패와 갱신이 공존하고, 소멸과 생성이 맞물려 순환하며, 폐기물은 끊임없는 변환을 통해 죽음과 재생이라는 생명 철학의 주제에 깊이 있는 응답을 제시한다.

《점석화금》에서 달걀껍질을 이용해 작은 생명 공간을 구성한 시도를 확장하여, 작품 <재탄생2>(작품도판 26)는 ‘한때 생명을 품었던’ 물질을 매개로 보호, 회복, 재생에 대한 시적 상상을 자극한다. 전작 <재탄생2>가 금선(金繕) 기법으로 균열을 메워 파손을 진귀한 시각적 경험으로 승화시켰다면, <재탄생2>는 균열을 생명의 출구로 전환시킨다. 균열은 더 이상 복원되어야 할 흔적이 아니라, 씨앗이 흙을 뚫고 나오는 생명 통로로 기능한다. 금색 수리선에서 새싹이 터져 나오는 균열로의 이행은, <나비가 되는 꿈>의 전시 서문에서 제시된 주제, ‘금보다 귀한 것은 생명’에 대한 직접적인 응답이기도 하다. 작품은 재료의 논리를 따라 자연스럽게 전개되며, 폐기물의 변환 가능성에 대한 예술가의 탐구를 더욱 심화시킨다.

전시 방식에서도 본 작품은 ‘심미성’에서 ‘생명성’으로의 자연스러운 전환을 보여준다. <재탄생>에서 30개의 금으로 보수된 달걀껍질이 진열대에 놓인 작품처럼 배치되어 자연스러운 파손의 아름다움과 균열의 존엄을 표현했다면, <재탄생2>에서는 15개의 달걀껍질이 마치 본래의 생활환경으로 되돌아간 듯, 슈퍼마켓에서 구매했을 때처럼 종이로 된 달걀 상자 안에 가지런히 놓여 있다. 이 달걀껍질들은 더 이상 감상의 대상이 아닌, 내부에서 새 생명을 조용히 품고 있는 일꾼처럼 보인다. 상자는 원래의 소비 맥락을 보존할 뿐 아니라, 온도 유지 및 습도 조절이라는 실제적인 기능도 수행한다.

작품의 초기 상태는 일상과 거의 다르지 않다. 살짝 금이 간 달걀들이 상자 안에 고요히 놓여 있을 뿐이다. 그러나 전시 기간 동안 온도, 습도, 공기 조건이 변화함에 따라, 고양이를 씨앗이 달걀껍질의 균열 사이에서 조용히 받아한다. 부드러우면서도 강한 뿌리가 약한 껍질을 밀어내며 균열을 계속 일으키고, 결국 새로운 녹색 생명이 모습을 드러낸다. 이는 마치 병아리가 껍질을 깨고 나오는 순간처럼, 자연적으로 받아하는 생명의식이다. 달걀껍질은 한때 병아리를 품던 생명의 그릇이었고, 이제는 씨앗을 품는 역할을 다시 수행하며 서로 다른 생명체 간의 두 번의 ‘배양과 수용’의 순환을 완성한다. 이 성장 과정은 미미하지만 감동적인 생명의식으로, 아무런 없이 조용히 진행된다.

창작적 사고 측면에서 <재탄생2>는 복잡한 매체나 통제적 기술 개입에 의존하지 않고, ‘미시적 생태 극장’에 가까운 방식을 취한다. 피에르 위그의 <After A Life Ahead>에서 구현된 동적 생태 시스템에 비해, 본 작품은 훨씬 소박한 방식으로 생명 과정을 드러낸다. 미적 결과를 설정하지도 않고, 성장 경로를 조절하지도 않으며, 전 과정을 자연스럽게 재료와 시간에 맡긴다. 위그가 강조한 ‘비인간 행위자’의 자율적 논리 전개가 여기에서 소규모로 실천된 것이다. 달걀껍질, 커피 찌꺼기, 곰팡이, 공기, 수분이 상호작용하며 인간의 개입 없이 느리게 성장하는 생태 공동작업을 펼친다. 이처럼 열린 생성 상태는 제인 베넷이 ‘활력 물질’ 이론에서 주장한 바와 같이, 가장 작고 가장 경시되는 물질조차도 현실에서의 생성과 문화적 서사에 참여할 수 있는 에너지를 지닌다는 관점을 반영한다. 그러나 <재탄생2>에서는 이론이 전면에서 드러나기보다는, 작품의 저변을 흐르는 ‘배경색’처럼 작용하며, 진정한 서사의 주체는 시간 속에서 천천히, 그리고 진실되게 진화하는 재료 그 자체이다.

전반적으로 <재탄생2>는 소박한 재료와 최소한의 조형적 개입을 통해 긴장감 있는 생명의 장을 구축한다. 이 작품은 전작 <재탄생>의 창작 논리를 자연스럽게 계승할 뿐 아니라, 폐기물에 내재된 잠재적 힘에 대한 탐구를 더욱

심화시킨다. 여기서 생명의 드러남은 과장된 연출을 통해서가 아니라, 거의 일상적인 진열 방식 속에서 관람자의 무심한 시선을 통해 조용히 떠오른다.

부화와 신생을 상징하는 이미지로서의 달걀껍질은, 본 작품에서 보다 넓은 철학적 층위를 획득한다. 그것은 소비 이후 남겨진 잔여물이자, 동시에 다음 생이 돌파할 전주이기도 하다. 이와 같은 전환이 전시 공간 내에서 실제로 발생할 때 갈라진 껍질 옆으로 연한 새싹이 돌아나는 순간, 관람자는 마치 사전에 계획되지 않았지만 무시할 수 없는 생명의 의지가 서서히 드러나는 장면을 목격하게 된다.

이러한 맥락에서 폐기물은 끝을 의미하지 않고, 오히려 진화의 시작점이 된다. 작고 연약한 재료들 역시 주변적 존재에서 벗어나 생성 과정의 핵심적인 지점으로 탈바꿈한다. 이 일련의 소규모 생태 설치 작업을 통해 《나비가 되는 꿈》은 ‘폐기에서 생성으로’라는 주제에 구체적이고도 시적인 주석을 남긴다.



작품도판 26) 우리원, <재탄생2>, 커피 찌꺼기, 고양이풀 씨앗, 달걀껍질, 15x25cm, 2024

<와인 잔 속의 풍경> (작품도판 28-29) 은 <재탄생2>가 보여주는 ‘폐쇄, 파열, 성장’이라는 생명 서사와는 달리, 더욱 시각적으로 개방적이고 과정의 투명성이 강조된 방식으로 전개된다. 이 작품은 다섯 개의 형태가 서로 다른 와인 잔을 화분으로 삼아, 커피 찌꺼기, 씨앗, 곰팡이를 그 안에 배치하고, 와인 잔 고유의 심미성과 구조적 기능을 활용하여 미시적 생태의 진화를 ‘반전 시, 반보존’의 설치 맥락 속에 담아낸다.

창작 맥락에서 <와인 잔 속의 풍경>은 과거 환경 보호를 주제로 한 전시에서 발표했던 <컵 속의 풍경> (작품도판 27)의 연장선상에 있는 작품이다. 초기 작품에서는 시중에서 흔히 볼 수 있는 플라스틱 밀크티 컵을 용기로 사용하였고, 지질 단면도의 시각적 언어를 차용하여 다양한 색깔의 모래를 채워 층력에 따른 자연스러운 층적 흐름을 통해 용기 내부에 공간적 층위와 흐름을 지닌 ‘색 지질 단면’을 형성하였다. 이러한 시도는 일회성 소비를 상징하는 플라스틱 용기와 수억 년에 걸쳐 형성되는 지질 구조 사이의 의미적 충돌을 통해, 현대 소비 메커니즘과 자연 시간 스케일 간의 긴장감을 환기시키고 환경 지속 가능성에 대한 사유를 유도하고자 한 것이었다.

<와인 잔 속의 풍경>은 이러한 문제의식을 계승하면서도 시선을 미시적 생태 생성 메커니즘으로 전환한다. 전작에서의 정적인 지질 이미지가 이 작품에서는 시간 속에서의 성장, 진화, 부패가 공존하는 ‘생태 단면’으로 전이된다. 명칭은 여전히 ‘풍경’을 따르고 있으나, 신작은 생명 과정의 가변성과 개방성을 더욱 강조하며, 시간이라는 서사를 도입하고, 커피 찌꺼기와 버려진 와인 잔을 소규모 생태 시스템의 발생 장소로 전환시킨다. 창작 논리상 이 작품은 소비와 환경의 충돌에 대한 관찰에서 출발해 ‘폐기물 속에서 생명이 어떻게 생성되는가?’라는 질문으로 나아가며, 주제의 심화와 확장을 도모한다.

구체적인 작업 방식에 있어, 작가는 일반적인 식물 재배 방식에서 의도적으로 벗어나 커피 찌꺼기를 필터에서 제거한 직후의 압착된 형태 그대로 보존하

였다. 흙을 부풀리거나 다른 인위적 개입 없이 원재료의 질감을 보존한 이러한 처리 방식은 재료 본연의 상태를 그대로 드러내며 폐기물의 물성에 대한 존중을 담고 있다. 또한, 각 와인 잔 바닥에는 씨앗이 뿌려진 날짜를 표기함으로써 ‘시간’이라는 변수를 단지 생장 과정에 암묵적으로 담는 것을 넘어서, 관람의 경로 속에 능동적으로 개입시킨다. 다섯 개의 와인 잔은 파종 시기가 모두 다르기 때문에 내부에서 자라는 식물과 곰팡이의 상태 또한 제각각이며, 서로 독립적이면서도 구조적으로 연계된 다섯 개의 생태 용기를 구성한다.

작품에 사용된 와인 잔은 원래는 포도주를 담기 위한 소비성 기물로, 즐거움, 세련됨, 의례성 등의 문화적 상징을 담고 있다. 하지만 <와인 잔 속의 풍경>에서는 생태 과정을 관찰하는 창으로 전용된다. 투명한 잔의 외벽을 통해 씨앗이 발아하고, 새싹으로 자라나는 전 과정을 시각적으로 관찰할 수 있으며, 특히 잔의 좁은 공간 속에서 뿌리가 방사형으로 퍼져 나가는 구조는 생명의 확장성과 조직성을 동시에 드러낸다. 곰팡이는 커피 찌꺼기와 잔 사이의 미세한 틈을 따라 은밀하게 퍼지며, 또 다른 유연하고 은폐된 생명 형태를 생성해 낸다. 식물은 빛을 향해 성장하는 반면, 곰팡이는 빛을 피해 침투한다. 이처럼 각기 다른 경로를 택하는 두 생명의 흐름은 와인 잔 내부에 고유한 생태 리듬을 형성하고, 미시적 차원에서 생명의 병치와 대비를 구성한다.

<재탄생2>가 달걀껍질을 용기로 하여 밀폐적 성장 구조를 구현했다면, <와인 잔 속의 풍경>은 보다 ‘시간의 창’에 가까운 형식이다. 이 작품은 생명의 발아와 확장을 보여주는 동시에, 부패, 정체, 죽음 등의 상태 또한 병치시키며 생장 과정을 낭만화하지 않고 보다 현실적인 생명 순환의 관점으로 끌어들이는다. 시차를 두고 파종한 전략을 통해 관람자는 하나의 공간 안에서 다양한 생명 단계가 중첩되고 교차하는 모습을 동시에 경험하게 되며, 이를 통해 생태 진화의 비 균질한 리듬을 체감할 수 있게 된다.

종합적으로 볼 때, <와인 잔 속의 풍경>은 미시적 차원의 재료 전환을 통

해 폐기물, 시간, 생명 상태가 함께 참여하는 개방적 프로세스 공간을 구축하였다. 이 작품은 ‘자연의 아름다움’을 재현하는 데 초점을 맞추기보다는, 자연의 과정 자체, 그 안에 내재된 비질서성, 성장과 소멸, 생성과 부패에 대한 직관적 제시에 역점을 둔다. 이러한 생태적 시간 구조 속에서, 폐기물은 더 이상 정지된 매개로 머무르지 않고, 변화의 매개이자 생명의 지지대로 작용한다. 이로써 예술 실천은 생태 순환에 대한 감각 경로를 확장시키며, 《나비가 되는 꿈》 전시에서 ‘폐기에서 생성으로’ 이어지는 주제 서사에 부드럽지만 심도 있는 표현의 차원을 제공한다.



작품도판 27) 우리원, <컵 속의 풍경>, 채색 모래, 플라스틱 컵, 빨대, 크기 가변, 2020



작품도판 29) 우리원, <와인 잔 속의 풍경>, 와인 잔, 커피 찌꺼기, 씨앗, 크기 가변, 2024



작품도판 29) 우리원, <와인 잔 속의 풍경>, 와인 잔, 커피 찌꺼기, 씨앗, 크기 가변, 2024

<재탄생2>가 달걀껍질의 복원과 균열을 시각적 실마리로 삼아, 생명이 폐쇄된 상태에서 외부로 점차 스며드는 역동적인 과정을 암시한다. <와인 잔 속의 풍경>은 투명한 와인 잔을 매개체로 삼아, 식물의 뿌리 확산, 곰팡이의 번식, 시간의 흔적 등을 관찰 가능한 범주로 끌어들이며, 변화 그 자체를 풍경화된 존재로 제시한다. 이 두 작품은 모두 미시적으로 자연 과정 속 생명의 긴장감을 드러내며, 각각 폐쇄와 개방, 은폐와 드러남 사이의 지각 전환 경로를 지시한다.

앞서 언급한 작품들이 자연의 진화 과정을 보여주는 데 비해, <태어난 생명> (작품도판 30-31)은 ‘생태 재생 가능성’ 소재에 대한 개념적 확장을 더욱 심화시키며, 이를 상징성이 높은 예술적 맥락으로 끌어들이는다. 이 작품은 ‘아기’라는 형상을 중심으로 생명의 시작과 지속에 대한 탐구를 전개하는 동시에, 폐기물의 정신적 전환에 대한 은유를 담고 있다. 버려진 커피 찌꺼기를 출발점으로 삼아 형태를 재구성하는 기반으로 전환하고, 다시 생명을 양육하는 토양으로 바뀌는 과정을 통해, 폐기와 신생이 하나의 신체 안에서 교차하고 공존하게 된다.

작품은 전시장 내 독립된 작은 공간에 배치되어 있으며, 공간에는 이 아기 조각상 하나만이 존재한다. 조각의 형상은 커피 찌꺼기, 곰팡이, 씨앗을 혼합하여 제작되었으며, 일부 구조는 자연적으로 붕괴된 상태를 보이고 있다. 얼굴과 후두부는 완전하게 형성되지 않았으며, 표면에는 곰팡이가 확산 중이고, 파열된 부분에서는 새싹이 돋아나고 있다. 이는 폐기물 속에서 생명이 다시 시작될 수 있는 가능성을 상징한다. 커피 찌꺼기는 이 조각상 ‘육체’의 물질적 기반을 형성함과 동시에, 식물 성장을 위한 영양 매체로 기능하여, 폐쇄적이면서도 내재된 성장 능력을 지닌 순환 시스템을 구축한다.

조각은 조명 아래에서 그 구조와 질감이 뚜렷하게 드러나며, 시간의 흐름이 남긴 흔적을 보여준다. 공기 중에는 발효된 커피 향이 은은하게 퍼져 있으며,

미약하지만 무시할 수 없는 존재감을 지닌다. 동시에 외부 전시장에서 흘러나오는 크리스마스 음악이 이 공간에 스며들며, 작품과 말로 표현하기 어려운 상황적 중첩을 이룬다. 축제의 음악은 단순한 배경음이 아니며, 그것이 불러오는 종교적 은유와 문화적 정서가 관람자의 심리적 지각에 영향을 미친다. 이 시점에서의 관람은 이미 시각을 넘어서 있으며, 하나의 작동 중인 시스템에 들어선 것과 같다. 이에 따라 조각상은 ‘정적인 조형물’이라는 단일한 정체성을 벗어나, 시간 속에서 점차 그 자체의 질서를 생성하게 되고, 한때 버려졌던 물질 또한 다른 존재 방식의 가능성을 획득한다.

이 작품이 제기하는 질문은 더 이상 ‘생명이 다시 시작될 수 있는가’가 아니라, 생명 생성 메커니즘에 대한 또 다른 이해로의 전환이다. 신생은, 어쩌면 언제나 재건의 시작을 기다릴 필요 없이, 무심히 지나치거나 버려진 순간 속에 숨어 있는지도 모른다. 이 작품에서는 삶과 죽음의 경계가 더 이상 명확하지 않으며, 그것들은 끝과 시작의 절대적 대립이 아니라 하나의 연속된 과정에 속한다. 이로써, 이른바 ‘폐기’ 또한 종말과 동일시되지 않고, 아직 발현되지 않은 가능성으로 재해석된다. 이러한 관계는 선형적으로 전개되기보다는 하나의 순환 속 에너지의 축적처럼, 생태 순환과 물질 재구성에 새로운 해석의 경로를 제시한다.

《나비가 되는 꿈》 전시에서 마지막으로 제시되는 작품으로서, <태어난 생명>은 《점석화금》이 제기한 소재 언어에 대한 재고를 계승하는 동시에, 폐기물의 재생 가능성에 대한 사유를 보다 심층적인 철학적 담론으로 이끌어간다. 조각상은 아기 형상을 시각 중심으로 삼고 있으며, 재료는 커피 찌꺼기, 곰팡이, 씨앗, 접착제 등 자연적 요소와 인공적 성분이 혼합되어 구성되었다. 몰드는 작가의 초기 점토 작업 <경자초(庚子初)>에서 채택되었다. 작품 제목의 ‘경자’는 중국 간지(干支) 기년 체계에서 유래된 것으로, 윤회의 시작과 변혁의 지점을 상징하며, 시간성과 문화성을 동시에 지닌 맥락에서 작품에 출발점으

로서의 의미를 부여하고, 생명 생성에 대한 논의를 보다 광범위한 역사적 깊이로 확장시킨다.

조각의 하단은 커피 찌꺼기로 이루어진 원형 받침대 위에 설치되어 있으며, 이는 생명의 탄생, 소멸, 다시 순환 논리를 상징한다. 이러한 원형 구조는 동양 철학에서의 우주 운행과 생사윤회에 대한 사유와도 상응하며, 관람자를 기원과 귀환에 대한 사유 경로로 이끈다. 작품의 시간성은 단지 재료의 물리적 변화에서만 드러나는 것이 아니라, 후각적 차원에서도 전개된다. 초기에는 부드러운 커피 향이 공간을 채우고, 시간이 흐르면서 산성 발효 향이 점차적으로 드러나, 생명 상태가 활력에서 부패를 거쳐 재구성으로 향하는 전체 과정을 구현한다. 이러한 다감각이 교차하는 환경 속에서, 조각은 더 이상 단순한 응시의 대상이 아니라, 참여적이고 과정 중심의 생명 시스템으로 변모한다. 관람자는 시각, 후각, 공간 감각이 연동된 경험을 통해 작품과 체화된 감각적 관계를 형성하며, 관람 행위는 하나의 상황적 공명으로 전환된다. 이와 같이 시각 중심의 미적 체계를 초월한 방식은 조각의 정태적 정의를 효과적으로 해체하고, 그것을 시간 속에서 끊임없이 진화하는 존재 양식으로 전환시킴으로써, 결과보다는 ‘과정’에 중점을 둔 예술적 가치를 강화한다.

문화 상징의 층위에서, <태어난 생명>은 전통적인 ‘인간 창조’ 신화를 현대의 폐기물 재료와 긴장감 있게 접합시킨다. 「창세기」 78)에서 하나님이 흙으로 아담을 만든 이야기나, 중국 신화에서 여와가 79) 황토로 인간을 빚었다는

78) 「창세기」 제1장 26-27절:26 하나님이 말씀하시기를, “우리가 우리의 형상대로, 우리의 모양에 따라 사람을 만들고, 그들로 바다의 물고기와 공중의 새와 땅 위의 가축과 온 땅과 땅 위를 기는 모든 생물을 다스리게 하자.” 하시고, 27 하나님은 자신의 형상대로 사람을 창조하셨으니, 곧 하나님의 형상대로 남자와 여자를 창조하셨다.

「창세기」 제2장 7절: 여호와 하나님께서 땅의 흙으로 사람을 지으시고, 그의 코에 생기를 불어넣으시니, 사람이 생명이 되어 이름을 아담이라 하였다.

79) 여와(여와) 창조 신화는 중국 고대의 신화와 전설에 기원을 두고 있으며, 구체적인 기록은

전승처럼, 토양은 생명의 기원을 상징하는 보편적 이미지다. 본 작품에서 작가는 오늘날 소비 사회의 잔재인 커피 찌꺼기를 선택하여 ‘흙’이라는 문화 원형을 계승하면서도, 그것을 폐기, 생성, 순환의 현대적 재사유로 전환시킨다. 커피 찌꺼기는 더 이상 쓰레기가 아니라 생명을 잉태하고 재생하는 장이 된다. <태어난 생명>은 새로운 재료로 생명을 흉내 내려는 것이 아니라, 퇴장하는 물질을 통해 생명의 본질에 대한 회고와 재구성을 수행한다. 물질 순환의 자연 논리와 인간 문화의 정신 서사가 같은 장 안에서 교차하며, 이 작품은 고정된 조각의 틀에서 벗어나 시간의 흐름 속에서 스스로 진화하고 변화하는 생명 상태가 된다.

그리고 전시가 끝나고 조명이 꺼지며 관객이 떠난 후, 이 작품의 결말은 또 다른 질문을 불러일으킨다. 그 ‘신생’은 아직도 계속되고 있을까? 실제로 이 작품은 결국 자연으로 되돌아갔다. 아기 형상의 커피 찌꺼기, 씨앗, 곰팡이는 야외에 놓여 자연과 다시 접촉하게 되었다. 인공적인 보호나 온실 환경 없이, 바람을 맞고 비를 맞으며 눈에 덮이고, 식물은 서서히 시들고 썩어가며 잡초와 함께 분해되었다. 하지만 어쩌면 어떤 뿌리는 이미 흙속 깊이 들어가 천천히 다시 자라날 준비를 하고 있을지도 모른다. 혹은 이미 죽었더라도 다음 생명의 양분이 되어 있을지도 모른다. 이것은 인간의 의지를 넘어서 작동하는 생성의 논리이며, 자연 생태계 자체의 계산 방식이다.

이 점에서 <태어난 생명>의 종결은 곧 끝이 아니다. 그 작품이 환기시킨 ‘신

『회남자(淮南子)』에 나타난다. 『회남자』는 서한 시대 회남왕 유안(劉安)과 그의 문객들이 함께 편찬한 종합 철학서로, 도가, 유가, 법가 등 다양한 사상 흐름을 아우르는 내용을 담고 있다. 여와가 사람을 창조하는 이야기는 『회남자·람명훈(覽冥訓)』에 상세히 서술되어 있으며, 여와가 황토로 사람을 빚고 생명을 부여한 과정을 전한다. 이는 중국 고대 신화 체계에서 중요한 창세 신화 중 하나로 간주된다. 劉安,王曉龍等校注,『淮南子』北京：中華書局, 2006, pp.128 - 130.

생'은 더 이상 예술적 지속 관리에 의존하지 않고, 스스로를 자연에 완전히 환원한다(작품도판 32) . 이 지점에서 예술가는 물러서고, 비인간적 물질들의 행위성이 전면에서 나서는, 조각은 전시 기능이 끝난 후에도 하나의 사물로서 자연 속에서 본성을 따라 존재하고 만물과 공생한다. 이러한 태도야말로 생태 예술에 대한 가장 진실된 응답일 것이다. 시간 너머, 관객의 시선이 사라진 자리에서도 여전히 남아 있는 생명의 흔적이다.



작품도판 30) 우리원, <태어난 생명>, 커피 찌꺼기, 씨앗, 크기 가변, 2024



작품도판 31) 우리원, <태어난 생명>, 커피 찌꺼기, 씨앗, 크기 가변, 2024



작품도판 32) 우리원, 저연으로 돌아간 <태어난 생명>, 2024년6월 촬영

<재탄생2>에서 나타나는 과열된 달걀껍질 조각 이미지와 <와인 잔 속의 풍경>이 구축한 투명한 성장 환경에 비해, <태어난 생명>은 아기라는 형상을 통해 보다 상징적인 생명의 기점을 제시한다. 이때의 ‘생명’은 단순한 자연 발생 과정을 넘어, 문화적 기억, 물질의 순환, 생태적 의지가 교차하는 복합적 시스템으로 이해된다. 커피 찌꺼기, 곰팡이, 씨앗 등 한때 버려졌던 요소들은 단지 물리적 구조를 지탱하는 재료가 아니라, 생명의 지속적 진화를 이끄는 핵심 성분으로서 작품의 형식 생성과 의미 심화에 적극적으로 관여한다.

물질의 생성 가능성에 대한 탐구는 전시 전반에 걸쳐 일관되게 이어진다. <태어난 생명>에서 재료는 단순히 형태를 구성하는 차원을 넘어서, 시간의 흐름 속에서 스스로 갱신되는 서사를 써 내려간다. 폐기된 물질은 더 이상 수동적인 조형 언어가 아니라, 주변 환경과 상호작용하며 작품의 역동적 변화를 주도하는 요소로 작용한다. 아기의 형상은 생명의 기원과 문명 상징이라는 이중적인 의미를 지니며, 곰팡이가 피고, 새싹이 트고, 구조가 붕괴되는 일련의 과정 속에서 비선형적이고 개방적인 생명 순환 시스템을 드러낸다.

이러한 생성 논리는 피에르 위그의 ‘비인간적 행위자들과의 협력적 생태 장 구축’ 개념과 공명하며, 제인 베넷이 제안한 ‘생기 있는 물질’ 이론과도 맞닿아 있다. 그러나 <태어난 생명>에서 연구자가 더욱 주목하는 것은, 폐기된 물질 속에 문화적 이미지와 자연적 과정의 이중 잠재력을 어떻게 활성화할 수 있는가 하는 점이다. 즉, ‘신생’은 단순한 생물학적 현상이 아니라 정신적 차원까지 아우르는 것이다. 자연계에서 폐기와 재생이 반복되는 순환 과정을 존재, 가치, 생명의 의미에 대한 새로운 서사로 전환시키는 것이 본 작업의 핵심이다.

따라서 <태어난 생명>은 완결된 정지 상태의 예술 작품이 아니라, 지속적으로 진화하는 하나의 생명 현장이다. 이곳에서 아기 형상은 신생의 상징이자 변화의 증인이며, 소비 이후의 잔여물인 커피 찌꺼기는 생명을 잉태하는 기반으로 전환되고, 곰팡이와 씨앗은 미세하지만 지속적인 힘으로 작품의 형태 변

화와 의미 성장을 조용히 이끌어간다. 이처럼 시간, 물질, 문화 서사가 맞물리는 창작 방식은 미시적 차원에서 거시적인 문제로 나아간다. 폐기물이 다시 깨어나는 그 순간, 우리는 생명의 정의와 가치에 대해 다시 묻고 있는 것은 아닐까? 조용히 진행되는 이 변화 속에서 <태어난 생명>은 무언의 강한 목소리로 말한다. 인간 사회에서 버려진 물질은 폐기된 순간 끝나는 것이 아니라, 또 다른 생명 형태로 순환과 재생을 시작한다는 것을.

커피 찌꺼기를 주요 재료로 삼은 이 세 작품에서, 연구자는 폐기물에 대한 이해와 표현의 차원을 더욱 확장시키고 있다. 이는 《점석화금》이 강조한 사물의 미학적 재구성에서 출발하여, 점차 생태계, 생명 잠재력, 시간적 과정에 대한 다차원적 탐구로 전환되는 흐름을 보여준다. 세 작품은 각각 기억의 잔존, 생명 형태의 유동성, 그리고 죽음과 신생 사이의 변증법적 관계를 중심으로 전개되며, 폐기물은 단순히 새로운 미적 가치를 부여받는 데 그치지 않고, 인간의 감정, 자연 윤리, 생명 철학에 대한 논의 속으로 점진적으로 편입된다.

본 전시는 소비문화의 논리를 향해 과격하거나 선동적인 비판 어조를 취하기보다는, 물질의 재구성, 생태적 개입, 상징적 전환 등의 방식을 통해 보다 온화한 태도로 인간과 사물 간의 상호작용 관계에 개입하고 있다. 택배 상자의 중첩, 달걀껍데기와 씨앗 사이의 미시적 관계, 투명 용기 속에서 자라는 식물 뿌리의 궤적 등은 관객으로 하여금 폐기물 속에 내재된 생명력과 의미의 층위를 새롭게 인식하게 한다.

창작 방식에서도 《나비가 되는 꿈》은 예술과 생태 사이의 일종의 협업 메커니즘을 보여준다. 예술 작품은 더 이상 예술가가 일방적으로 의미를 부여하는 폐쇄된 대상이 아니라, 시간, 재료, 관람자와 함께 생성되는 동적인 구조로 이해된다. 다시 말해, 예술과 환경 사이에는 통제보다는 생성을 중시하는 협상적 관계가 형성되며, 이러한 태도는 조형의 방향성을 근본적으로 전환한다.

《나비가 되는 꿈》이 전시의 예술 창작은 점차 ‘개입’과 ‘형태화’에서 벗어

나, ‘순응’과 ‘경청’으로의 전환을 보여주고 있다. 폐기물은 이제 미화의 대상이 아니라, 생성력을 지닌 존재로 인식되며, 이와 같은 입장 변화는 우리가 생태계를 대할 때 지배자의 위치에서 벗어나, 공존자로서 그 안에 참여하도록 이끈다. 그에 따라 ‘생명’, ‘가치’, ‘존재’라는 명제 또한 인간 중심이 아닌 지속적 협상의 맥락 속에서 새롭게 조명된다.

결국 《나비가 되는 꿈》은 단순한 재료의 실험이나 생태적 은유에 그치는 전시가 아니라, 세계와 평화롭게 공존하는 방법에 대한 미학적, 윤리적 실천이라 할 수 있다. 연구자는 이 소박하지만 상상력을 자극하는 설치 작품들을 통해, 우리에게 주변적 사물들에 다시금 주목할 것을 요청한다. 바로 이러한 ‘연약한 사물’들이야말로 미시적인 차원에서 생명의 회복력과 변화 가능성을 끊임없이 이야기하고 있기 때문이다. 관객이 나비의 날갯짓, 달걀껍질의 파열, 곰팡이의 성장이라는 찰나에 머무를 때, 어쩌면 우리는 진정한 지속 가능성을 지닌 공생의 길에 조금 더 가까이 다가가고 있는지도 모른다.



작품도판 33) 《점석화금》과 《나비가 되는 꿈》 포스터

본 장에서는 연구자의 초기 작품을 출발점으로 삼고 《점석화금》과 《나비가 되는 꿈》 개인전을 중심으로 조각 창작에서 폐기물이라는 특수 매체의 활용 경로를 심도 있게 탐구하였다. 연구자는 ‘폐기물의 풍경’, ‘폐기물의 변용’, ‘폐기물의 생명 탈피’라는 세 가지 주요 주제를 중심으로 작품의 다차원적 진개를 시도하였으며, 물질성, 상징성, 생태성 등의 측면에서 심도 있는 사유를 도출하였다.

동시대 조각의 매체에 대한 탐구 과정에서, 연구자는 초기의 구상 인물 표현에서 출발하여 점차 ‘지각 매개로서의 재료’에 대한 이해로 전환해 나갔다. 이 과정에서 폐기물은 더 이상 창작의 부차적 요소가 아니라, 예술의 출발점으로 자리하게 되었다. 이러한 변화는 조각 작품이 단순한 형태 표현을 넘어, 신체적 경험, 사회적 기억, 물질 정치가 교차하는 지점으로 확장되는 계기를 마련한다. 《점석화금》 전시는 폐기물의 ‘변용’을 핵심 개념으로 삼아, 소비 쓰레기와 식탁의 잔여물 등을 재조합하고 상징적으로 재구성함으로써, 그것들을 문화적 맥락 속에 다시 위치시킨다. 이와 같은 전환은 단순한 물리적 ‘변화’를 넘어, 사회 구조와 인식 체계 내에서의 의미 재정립을 지향한다.

《나비가 되는 꿈》 연작에서는 창작의 범주가 생명 과정과 생태 진화의 차원으로까지 확장된다. 유기물의 도입은 작품이 시간에 따라 변화할 수 있는 능력을 갖추게 하며, 이를 통해 느리게 진화하는 하나의 생태 시스템이 형성된다. 이는 인간과 비인간 존재의 공존을 아우르는 동시에, 예술을 ‘열린 체계’로 바라보는 관점을 강조한다. 이때 예술은 고정된 형태로 존재하는 것이 아니라, 시간의 흐름 속에서 끊임없이 갱신되는 존재로 이해된다.

이론적 차원에서 본 장은 여러 중요한 사상가들의 논의를 반영하고 있다. 단토의 ‘일상 사물의 변신’에 관한 고찰은, 일상 속 폐기물이 예술의 문맥 안으로 들어올 수 있는 철학적 기반을 제공한다. 부리오의 ‘예외 형식’ 개념은 주변부 재료들이 시각문화 속에서 갖는 전략적 위치를 조명하며, 베넷의 ‘활력

물질' 이론은 폐기물을 능동성을 지닌 비인간 행위 주체로 인식하게 하는 생태적 시선을 제시한다. 이러한 이론들은 《나비가 되는 꿈》의 실천 속에서 곰팡이, 씨앗 등의 요소가 재료, 시간, 관람자와 끊임없이 상호작용하는 방식으로 구현된다.

아르테 포베라와 누보 레알리즘 운동은 주변부 재료에 대한 존중을 미학적 기반으로 제공하며, 폐기물의 예술적 활용 가능성을 제시하였다. 허쉬혼의 폐허 설치 방식은 <소중한 선물>에서 기억의 장을 구축하는 전략과 상응하고, 파커는 기성품의 파괴와 재구성을 통해 기능성을 해체하고, 재료의 깊은 상징성을 끌어내어 연구자에게 재료 언어의 재구성을 시사한다. 《점석화금》에서는 이와 같은 방식을 통해 플라스틱 병, 유리 병 등 소비 폐기물의 정체성을 재정의함으로써, 그것들을 단순한 쓰레기가 아닌 문화적·의미적 매체로 변모시킨다. 또한 위그가 제시한 '생태 시스템으로서의 예술' 개념은 《나비가 되는 꿈》에서 미시적으로 실천된다. <와인 잔 속의 풍경>, <재탄생2> 등 작품들은 곰팡이, 커피 찌꺼기, 씨앗 등 생물학적 재료를 도입하고, 시간과 환경의 작용 속에서 점차적으로 변화하며, 탈중심화 되고 지속적으로 재구성되는 생태적 장을 형성한다. 이들 설치작업은 더 이상 예술가의 통제 하에 있는 정적인 산물이 아니라, 체계적 생성 속에서 끊임없이 변모하는 하나의 생명 과정으로 존재한다.

총체적으로 볼 때, 본 장은 폐기물 재료가 예술 창작에서 어떻게 활용되어 왔는지를 체계적으로 정리하는 동시에, 이로 인해 발생한 예술 개념의 전환을 심도 있게 고찰한다. 폐기물은 조각 언어 속 주변적 요소에서 벗어나, 생태적 참여, 시간의 짜임, 문화적 은유의 핵심 지점으로 변화하고 있다. 예술 작품은 이와 같은 미세하지만 지속적인 변화의 메커니즘을 통해, 하나의 핵심 명제를 향해 나아간다. 곧, 버려진 사물 속에는 언제나 새로운 생명이 시작될 가능성이 잠재되어 있다는 것이다.

V. 결론

본 논문은 연구자의 작품 중심으로, ‘생명성’을 핵심 개념으로 설정하고 폐기 재료가 동시대 미술 맥락에서 어떻게 매체로서 전환되며, 관념적 상징과 생명의 가능성으로 확장되는지를 다층적으로 고찰하였다. 재료의 전환, 생명 잠재력, 생태적 개입이라는 핵심을 따라, 이론 분석, 예술사적 참조, 그리고 개인적 실천을 통합하여, 버려지고 주변적 물질 속에 인간의 생명 감각과 생태 인식을 재 활성화할 수 있는 예술적 잠재성이 존재하는지를 탐색하였다.

창작 경로에 있어서 연구자의 실천은 ‘사물의 감각’에서 출발하여 점차 ‘생태 시스템의 참여’로 나아가는 개념적 진화를 보여준다. 폐기 재료는 단순한 조형의 수단이 아니라, 시간의 흐름, 환경의 변화, 생명 흔적을 포착하는 생성의 매개로 기능하며, 조각 언어는 정태적 형상 중심의 표현에서 벗어나, 동적 협력 구조를 기반으로 한 개방적 메커니즘으로 확장된다. 이는 조각이 형식주의적 틀에서 벗어나 사회, 물질, 생태의 공존 관계를 다루는 조형 논리로 전환되었음을 시사한다.

이론적 측면에서 본 연구는 아서 단토의 ‘일상적인 것의 변용’ 이론에 주목하여, 맥락 전환을 통해 폐기물에 새로운 예술적 정체성을 부여하고자 하였으며, 부리오의 ‘엑스폼’ 개념을 바탕으로 비주류 재료가 지닌 비판성과 문화적 가치성을 재조명하였다. 제인 베넷의 ‘활력 물질’ 이론과 피에르 위그의 생태 예술 실천은 비인간 행위자, 시간성, 생물적 협업의 관점을 제공하며, 조각을 자연과 공동 구성하고 지속적으로 진화하는 열린 시스템으로 개념화하는 데 이론적 토대를 마련하였다.

예술사적 참조로는 아르테 포베라 및 누보 레알리즘의 물질 존중 태도를 수용하고, 허쉬혼의 폐허 설치 전략과 파커의 해체 및 전유 기법에서 방법론적 영감을 얻었다. 특히 《점석화금》에서는 플라스틱 병, 유리 파편 등의 소비

폐기물을 조형적으로 재구성하여, 도시 잔여물에 새로운 문화적 의미를 부여하였고, 《나비가 되는 꿈》 연작에서는 곰팡이, 커피 찌꺼기, 씨앗 등 유기 재료를 도입하여 비인간적 변수와 시간의 작용 속에서 비 중심적 생태 장을 형성하였다.

작품 분석에서는 연구자의 조각 실천을 따라 ‘생명성’을 핵심으로 하는 창작 흐름을 정리하고, 폐기물이 창작 체계에 도입되는 과정과 그 개념적 전환을 중점적으로 조명하였다. 초기 인물 서사 중심의 조형에서 출발하여, 폐기물을 주요 매체로 활용한 《점석화금》 단계를 거쳐, 생태적 개입으로 확장된 《나비가 되는 꿈》에 이르기까지, 연구자의 창작 경로는 세 단계의 전환을 보여준다. 이는 존재 재현에서 재료 감각으로, 재료 재구성에서 상징 활성화로, 변용을 넘어 생태 협업 구조로 발전하는 흐름이다.

먼저, ‘인물 생명 서사’와 ‘재료 자각’이 중심을 이룬다. 초기에는 목재, 석고 등 전통 매체를 활용하여 인물의 생명 경험을 표현하였으며, 단토의 이론이 직접 개입되지는 않았지만, 예술의 의미가 관계 구조 속에서 생성된다는 인식은 창작자의 표현 방식에 은밀히 작용하였다. 점차 재료의 감각성과 상징성을 인식하게 되었고, 자연 재료의 도입 및 ‘상호작용 조각’ 개념을 통해 재현 중심에서 재료의 자율성과 물질 언어 탐구로 이동하였다. 작품 <뛰다>, <소산수> 등은 이후 폐기물 매체 활용의 방법론적 기초를 형성하였다.

둘째, ‘폐기물의 재구성 및 상징적 활성화’로, 개인전 《점석화금》에서 두드러지게 나타난다. 부리오의 ‘예외 형식’ 이론은 비주류 재료가 미학적·사회적 비판 가능성을 지닌다는 점을 부각시키며, 연구자는 폐기물이 단지 조형적 차이를 넘어 심층적 의미를 지닌다는 사실을 인식하였다. 콜라주, 재조합, 반사적 물질 사용 등의 방법을 통해 감각적 연계를 확장하였고, <표류하는 섬>, <빛을 향한 방향>, <척> 등은 소비 사회 속 물질 언어와 신체 경험 간의 깊은 상호작용을 보여준다. 이 시기 연구자의 창작 논리는 현실 직면과 물질 존중을 기반으로 재정립되었으며, 허쉬혼의 비완결 설치미술이 지닌 사회 비판

성과 이론적으로 공명하였다.

마지막으로, ‘생태 시스템 미학’과 ‘생명 협업 생성’에 대한 전면적 접근이 이루어진다. <와인 잔 속의 풍경>, <태어난 생명> 등의 작품은 완결된 형식보다 시간, 성장, 부패, 비인간 행위자 등 변화 가능한 요소를 수용하면서 조각을 열린 생태적 시스템으로 재편한다. 이 과정에서 베넷의 물질 생명 이론은 미생물, 습도, 온도 등 다양한 요인이 예술 생성에 능동적으로 작용함을 강조하며, 위그가 주장한 ‘비통제적 생성 메커니즘’과 이론적 공명을 이룬다. 연구자는 이에 기반해 시스템성, 생물 협업성, 개방 구조를 갖춘 생태 설치 작업을 전개하였다.

이러한 과정을 통해 조각 언어는 인물 서사, 재료 감각, 문화적 콜라주를 넘어 생태 공동 생성의 구조로 확장되었으며, 재료 전략의 심화는 ‘생명성’을 철학적 차원으로 고양시켰다. 연구자는 ‘생명을 감지’하는 데서 ‘생명을 공동 생성’하는 시스템적 사고로 이동하였으며, 조각을 단순 전시물이 아닌 생성적이고 참여적이며 생태적으로 반응하는 종합 예술로 재구성하였다. 본 연구는 이론적 사유와 재료 윤리를 겸비한 동시대 조각 창작의 하나의 실천 모델을 제시하고자 하였다.

향후 연구자는 폐기물 매체의 지속적 활용을 넘어, 이를 생태 윤리, 공공 감각, 비인간 공생 구조에 대한 사유의 출발점으로 삼고, 조각이 종간 협력, 미학적 생성, 환경 철학을 아우를 수 있는 조형 가능성을 확장하고자 한다. 물질 관찰과 시스템 실천을 지속하면서, 조각은 더 이상 현실을 재현하는 도구가 아니라, 인간과 비인간 세계 사이의 생태적 관계를 새롭게 구축하는 ‘미시적 개입’ 장치로 기능할 수 있다. 궁극적으로 본 연구는 폐기물이 조각 언어로 진입하는 기술적 가능성 너머, 버려진 사물이 과연 또 다른 생존 질서의 잠재적 서사를 품고 있는지를 묻는 존재론적 성찰의 여정이기도 하다. 부패와 소멸의 가장자리에서, 어쩌면 세계의 또 다른 각성이 이미 움트고 있는지도 모른다.

참 고 문 헌

<국내 문헌>

<학위논문>

- 임창석, 「아서 단토의 예술개념에 관한 연구」, 박사학위논문, 동방대학원대학교, 2009.
- 김언정, 「아서 단토(Arthur C. Danto)의 미개념에 대한 연구」, 박사학위논문, 한양대학교 대학원, 2022.
- 장민한, 「아서 단토의 표상으로서의 예술에 관한 연구」, 박사학위논문, 서울대학교, 2006.
- 오지원, 「인류세의 미술을 활용한 생태적 감수성 함양 수업 방안」, 석사학위논문, 서울교육대학교 교육전문대학원, 2023.
- 손다옥, 「柳宗元 散文의 '托物喻志'에 관한 研究」, 박사학위논문, 전북대학교, 2006.
- 김철신, 「莊子の 관점에서 본 論辨思潮」, 박사학위논문, 연세대학교 대학원, 2004.
- 장금추, 「니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud)의 관계미학(Relational Aesthetics)을 적용한 미술교육의 가능성 연구」, 박사학위논문, 동아대학교 대학원, 2024.
- 배일린, 「빛과 어둠의 관계미학을 통한 생명력 표현연구」, 박사학위논문, 홍익대학교 대학원, 2017.
- 전혜정, 「시각예술에서의 '관계-사건'연구:'관계미학'과 예술의 사건에

대한 비평적 재고, 박사논문, 홍익대학교, 2020.

손희락, 「Kusama Yayoi, Mario Merz, Anish Kapoor의 작품에 나타난
‘순환’ 연구」, 국내박사학위논문 단국대학교, 2006.

<학술지>

박수연, 「베넷(Bennett)의 『사물에 대한 정치생태학』으로 바라본 생동하는
물질과 유아교육의 조우」, 『생태유아교육연구』, 22(2), 2023,
pp.31 - 54.

정은영, 「토대와 실천: 니콜라 부리오의 ‘엑스폼’에 대한 고찰」, 『미술이론과
현장』, 31, 2021, pp.27 - 56.

최종철, 「‘예술의 종말’ 그리고 ‘종말의 예술’: 아서 단토의 『9/11의 예술』
전시에 대한 소고」, 『미술이론과 현장』, 33, 2022, pp.63 - 84.

안진국, 「[주제비평] 포스트모더니즘 이후, 생동하는 물질의 예술」,
『월간미술』, 477, 2024, pp.96 - 103.

윤영선, 동풀잎, 「Jane Bennett의 사물-권력으로 바라본 생동하는 물질과
유아 놀이의 조우: 티니핑 놀이를 중심으로」, 『학술대회자료집』,
2024(2), 2024, p.132.

우양호, 「‘인류세’의 바다는 지속 가능한가?: 해양계정(Ocean Accounts)
담론의 기초연구」, 『해항도시문화교섭학 학술지』, 2025, pp.1 - 37.

이충한, 「인류세와 욕망 그리고 윤리적 삶」, 『철학연구』, 2025, pp.273 - 302.

최근홍, 「아서 단토의 예술론과 양식 개념」, 『현대미술학 논문집』, 24(2),
2020, pp.81 - 108.

김정혜, 「제인 베넷의 생기적 유물론을 통한 생태 디자인의 이해」,
『한국예술연구』, 2024, pp.5 - 26.

- 우석영, 「철학이 있는 서평: 지구는 행위자로 가득 차 있다 - 제인 베넷의 『생동하는 물질』」, 『바람과 물』, 10(6), 2022, pp.94 - 103.
- 임지연, 「시는 사물(물질)의 생동성을 어떻게 경험(기술)하는가? - 2020년대 한국시와 신유물론」, 『계간 시작』, 22(1), 2023, pp.18 - 44.
- 박홍필, 「아르떼 포베라(Arte Povera)의 예술 정신에 관한 연구 - 이탈리아의 작가들을 중심으로」, 『예술과 미디어』, 제13권 1호, 2014, p.15.
- 강영주, 「‘가난한 연극, 가난한 미술’ -그로토프스키 연극이론과 아르테 포베라」 『미술이론과 현장』, 5, 2007, pp.109-133.
- 오진경, 「아르망의 ‘축적’을 중심으로 본 누보 레알리즘의 조형적 태도」, 『미술사논단』, 제12호, 2001, pp.277-297.
- 이윤정, 「다니엘 스포에리(Daniel Spoerri)의 ‘이트 아트(Eat Art)’에 나타난 일상성의 미학」, 『미술사학보』, 26, 2006, pp.237-262.
- 박혜연, 「“상호 배타적이지 않은 관객”이 창출하는 지적 평등: 토마스 허쉬혼의 <그람시 모뉴먼트>」, 『미술사학』, (48), 2024, pp.93-120.
- 공주형, 「코로나19 이후 시대, 미술을 통한 일상성 회복의 의미 연구 -피에르 위그(Pierre Huyghe, 1962-) 미술 실천을 중심으로」, 『신학사상』, no.192, 2021, pp.53-80.
- 진휘연, 「피에르 위그(Pierre Huyghe) : 생각지도 못한, 무언가 출현하는...」, 『아트인컬처』, no.6, 2025, pp.120-129.

<단행본>

- 아서 단토, 이성훈, 김광훈 공동 옮김, 『예술의 종말 이후: 컨템퍼러리 미술과 역사의 울타리』, 서울: 미술문화, 2004.
- 아서 단토, 김한영 옮김, 『무엇이 예술인가』, 서울: 은행나무, 2015.
- 심귀연, 『이 책은 신유물론이다: 브뤼노 라투르, 로지 브라이도티, 제인 베넷, 도나 해러웨이, 카렌 바라드의 생각』, 파주: 태학사, 2024.
- 할 포스터(Hal Foster) 외, 신정훈 외 옮김, 『1900년 이후의 미술사 : 모더니즘 반모더니즘 포스트모더니즘(Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism)』, 세미콜론, 2016.
- 제인 베넷, 문성재 옮김, 『생동하는 물질: 사물에 대한 정치 생태학』, 서울: 현실문화, 2020.
- Robertson, Jean; McDaniel, Craig, 문혜진 옮김, 『테마 현대미술노트: 1980년 이후 동시대 미술 읽기-무엇을, 왜, 어떻게』, 파주:두성 북스, 2011.
- 박종호, 『장자철학』, 서울: 일지사, 1991.

<해외문헌>

<학위논문>

周鍵, 「如何定義藝術」, 博士學位論文, 華東師範大學, 2013.

陳淑雅, 「意識形態和意識形態控制理論」, 博士學位論文, 河南大學, 2012.

<정기 간행물>

彭洲飛, 「鮑曼流動的現代性消費社會思想批判指向」, 『理論視野』, 2014,
pp.36 - 39.

曹硯黛, 「‘藝術界’与‘藝術慣例’論意義初論」, 『社會科學輯刊』, 2009, pp.146 - 150.

周彥華, 「在生產与廢弃之間」, 『公共藝術』, 2018, pp.106 - 107.

馬元龍, 「无意識：從弗洛伊德到拉康」, 『外國文學』, 2022, pp.79 - 92.

魏麗菁, 「去人類中心化——環境闕視角下對皮埃爾·于熱的創作實踐分析」, 『大眾
文藝』, 2022, pp.55 - 57.

陽小莉, 「論物的政治生態學及其實踐意義——從簡·本特的生物物質主義出發」, 『陽
湖學刊』, 2019, pp.99 - 106.

張一兵, 「意識形態：永存的想象之境——阿爾都塞的意識形態理論評析」, 『學術
研究』, 2002, pp.54 - 61.

董琳鈺, 「伯瑞奧德關係美學理論探微」, 『文藝評論』, 2022, pp.9 - 16.

熊鶴, 「当代視覺藝術中作為詩學技術的集合概念」, 『美術研究』, 2011(02),
pp.78 - 80.

張世英, 「中國古代的‘天人合一’思想」, 『求是』, 2007(07), pp.24 - 35.

陸夢嘉, 「“毀滅”還是“新生”? 科妮莉亞·帕克的“破坏”美學」, 『藝術当代』, 21(04),

2022, pp.19-23.

焦雨農,「奈妮亞·帕克:毀滅与重塑」,『藝術与設計』,1(06),2022, pp.158-161.

張丹丹,「別有幽愁暗恨生,此时无聲胜有聲——讀白居易《琵琶行》的思考」,『戲劇之家』,(17),2016, p.54.

Bardhi, Fleura, and Giana M. Eckhardt. “Liquid Consumption.” *Journal of Consumer Research* 44, no. 3 ,October, 2017, pp.582 - 584.

Camfield, William A. “Marcel Duchamp’s Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917.” 16 ,1987, pp.64 - 94.

Griffin, Christopher. “54th Venice Biennale: Venice.” *The Burlington Magazine* 153, no. 1302 ,2011,pp. 629 - 631.

Holmes, Andrew. “T-ZONE: Transfiguration in Architecture.” *AA Files*, no. 23, 1992, pp.86 - 88.

Tallman, Susan, and Cornelia Parker. “Art in Print.” *Art in Print* 5, no. 6 , 2016, pp.23 - 24.

Otti, M, “Komplexität und zeitgenössische Kunst. Complexity and Contemporary Art: The Exform Nicolas Bourriaud.”,In *Exhibiting Matters*, edited by M. Tomić and D. Sekulić,Berlin and Boston: JOVIS, 2018. pp.222 - 224.

< 단행본 >

劉安, 王曉龍, 『淮南子』, 北京: 中華書局, 2006.

張明華, 『山海經新探』, 成都: 四川省社會科學院, 1986.

Bourriaud, Nicolas. *The Exform*. Translated by Erik Butler. London and New York: Verso, 2016.

Danto, Arthur C. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court, 2003.

DeLanda, Manuel. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London: Continuum, 2006.

Christov-Bakargiev, Carolyn. *Arte Povera*. London: Phaidon, 2001.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 1962.

Hirschhorn, Thomas. “‘Gramsci Monument’ at Forest Houses, The Bronx, NYC.” In *Thomas Hirschhorn: Gramsci Monument*, edited by Thomas Hirschhorn, 56. Köln: Walther König, 2015.

Dorothea von Hantelmann et al. *Pierre Huyghe at the Serpentine*, exhibition catalogue. London: Koenig Books, 2019.

Jaskey, Jenny. *The Magazine of The Artist’s Institute #01: Pierre’s*. New York: Artist’s Institute; London: Koenig Books, 2016.

<인터넷 자료>

<https://baike.baidu.com/item/>

<https://www.collateral.al/en/daniel-spoerri-artist-eat-art/>

<https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-cornelia-parker/>

<https://www.soylentidergi.com/cornelia-parkerdan-5-buyuleyici-enstalasyon/>

<https://baike.baidu.com/item/%E7%A6%BB%E5%BF%83%E8%BF%90%E5%8A%A8/1533040#1>

<https://www.gushiwen.cn/mingju/juv.aspx?id=724eb70c5161>

<https://www.gushiwen.cn/mingju/juv.aspx?id=f70bff842bd7>

<https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>

ABSTRACT

The Regeneration of Materials: A Study on the Transfiguration of Waste and the Expression of Vitality

-Focused on researcher's works-

WU LIYUN

Department of Fine Arts

Graduate School of

Sungshin Women's University

This thesis centers on the author's sculptural practice to investigate the mechanism of transfiguration and the expression of vitality in the use of waste materials within contemporary art. Against the backdrop of consumerism and ecological crisis, waste is reintroduced into the artistic system and transformed into a medium with critical, symbolic, and agentive potential. The research explores the artistic possibilities of waste-based creation through three main dimensions: theoretical analysis, case studies of precedent artists, and the author's own practice.

On the theoretical level, Arthur Danto's theory that artistic meaning arises from contextual framing rather than material itself inspires the repositioning of waste as a legitimate artistic medium. Nicolas Bourriaud's concept of "form of the exception" provides a framework for understanding how marginal materials return to the cultural center through artistic intervention, offering a perspective grounded in social critique. Jane Bennett's theory of vibrant matter foregrounds the agency of things and nonhuman forces, prompting a shift toward an ecologically centered aesthetic that emphasizes material potential and nonhuman participation.

The case study section analyzes the innovative use of waste in Arte Povera and Nouveau Réalisme(New Realism), with further investigation into the ruin aesthetics of Thomas Hirschhorn, the deconstruction and recomposition strategies of Cornelia Parker, and the ecological systems created by Pierre Huyghe through nonhuman agents. These practices resonate with the author's methodology and visual language, forming a network of methodological and conceptual exchange.

The studio practice section examines the evolution of the artist's sculptural work. It begins with an exploration of early projects focused on the narrative potential of objects and the sensory role of materials, and proceeds to two solo exhibitions, *Turning Waste into Gold* and *Dream of Becoming a Butterfly*. The works progress from sculptural experimentation to the reconstruction of consumer waste and table debris, and ultimately toward collaborative ecological processes involving nonhuman actors.

Materials such as bones, eggshells, coffee grounds, and candy wrappers are incorporated into installations that engage dynamic processes of growth, decay, and temporality, thus forming a symbolic and ecologically participatory system. These works consistently reflect a deep engagement with the vitality of materials and their ecological interrelations.

In summary, this thesis constructs a comprehensive research framework around the transfiguration of waste and the expression of life through the integration of theoretical discourse, artistic references, and embodied practice. Through ongoing experimentation, the research expands the material boundaries of sculptural language and contributes to contemporary discussions on sustainable art practices and the philosophy of matter.

Key words: waste, transfiguration, regeneration, life, symbolism