



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

정 정 주 교수 지도
박사학위 청구 논문

사진 조각에서의 프레임 변형을
통한 디아스포라의 장소성 연구
-본인의 작품을 중심으로-

2025

성신여자대학교 대학원
미술학과 조소전공
박 선 영

사진 조각에서의 프레임 변형을
통한 디아스포라의 장소성 연구
-본인의 작품을 중심으로-

정 정 주 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2024년 10월

성신여자대학교 대학원
미술학과 조소전공
박 선 영

인 준 서

박선영의 박사학위 논문으로 인준함

2025년 1월

심사위원장	정정주	(인)	장유희	(인)
심사위원	장유희	(인)	정정주	(인)
심사위원	김성호	(인)		
심사위원	강민주	(인)		
심사위원	이상문	(인)		

성신여자대학교 대학원

논문 개요

본 논문은 디아스포라(diaspora)를 연구한 본인의 작품에 등장하는 사진 이미지가 부재한 타자인 조국 또는 집에 대한 향수를 불러일으키지만, 동시에 존재를 발견하는 기회의 장으로 작동한다는 점에서 시작되었다. 왜냐하면 이 과정에서 사진은 그 스스로 의미를 갖지 못함에도 불구하고 조각에 의해 현재에 고유한 의미로 획득될 수 있으며, 나아가 사진 조각을 탈식민주의적 유목적 주체의 예술적 실천의 장으로 확장할 수 있기 때문이다.

사진 조각은 19세기 사진술과 조각의 상호 작용에서 탄생했다. 몇몇의 이론가와 예술가들은 시대적 제약과 고정된 매체의 역할에도 불구하고 새로운 기술이 제공하는 가능성을 시도하고 실험했다. 한편으로 사진술과 조각은 서로 다른 별도의 용어와 범주이지만, 조각 작품의 표현이 원본을 창의적으로 대체할 때, 둘 사이의 경계가 흐려질 수 있었다. 1970년대 사진술과 조각, 이미지와 오브제 관계의 이러한 수렴은 사진 자체가 조각적 오브제의 방향으로 움직일 때 더욱 분명해졌다.

동시대 사진 조각은 70년대 사진 조각과 유사해 보이지만 차이가 있다. 동시대 주요 이론가와 비평가가 주지하듯, 21세기 사진술은 기술, 문화, 그리고 경제적 힘의 결과로 급속도로 변화하고 확장하고 있다. 뿐만 아니라 이미지를 기반한 다양한 사진적 형식의 공존으로 인해 단일한 기술로서의 기존 매체의 구성은 붕괴되었다. 이에 따라 동시대 예술가들은 지속적으로 매체의 경계를 확장하고 직간접적으로 사진이 무엇이 될 수 있고, 될 수 있어야 하는지 질문한다.

본인은 사진을 조각적 특성을 통해 동시대 예술과 문화에서 확장한다. 그 과정에서 프레임(frame)은 디아스포라의 향수를 고찰하는데 중요한 역할을 한다. 본 논문에서는 프레임의 세 가지 모습을 철학적 논의를 바탕으로 다

룬다: 첫 번째 프레임은 자크 라캉(Jacques Lacan)의 거울이론과 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 응시와 관련한 타자의 기억이 출몰하는 사각의 '표면', 두 번째는 자크 데리다(Jacques Derrida)의 파레르곤(parergon)과 관련한 타자의 기억과 상호작용하는 '경계', 세 번째는 질 들뢰즈(Gille Deleuze)의 시선의 접과 관련한 타자의 기억이 재기억 및 생성되는 '주름'이다.

크레올(créole)이라고 하는 탈식민주의적 유목적 주체는 타자의 부재를 허용하고 현재 장소의 불확실성을 수용하여 문화와 세계에서 문화적 정체성을 창조한다. 반면 떠돌이 여행자는 거울과 같은 소외의 장소를 만든다. 이 소외의 장소는 과거에 머무르며 상실된 장소를 되찾고자 하는 욕망을 증폭한다. 21세기 가속화된 세계적 이동은 우리를 통과 장소에서 거주하게 만들며 더욱 확장된 고독과 우울감을 양산한다. 이러한 상황은 마르크 오제(Marc Augé)의 비장소를 연상하게 만든다.

본 논문의 마지막 부분에서 사진 조각 작품이 작품을 경험하는 관객에게 어떻게 전달되는지, 탈식민주의적 유목적 주체의 과거의 장소와 현재의 장소, 문화와 문화 사이에서의 '다른 장소'를 중심으로 고찰하고 예술적 실천의 장으로서 사진 조각을 정의하고자 한다. 또한 차이의 문화적 정체성을 표상하는 <진동하는 벽(The Oscilating Wall)>(2023)을 통해 <집(House)>(2006)에서 내용의 보완을 시도하고 탈식민주의적 유목적 주체를 표상하는 사진 조각의 모습을 제시한다. 본 논문에서 본인의 주요 강조점은 사진 조각이 주체를 발견하는 장이자 동시대 소외의 극복을 시도하는 예술적 실천의 장이 된다는 것이다.

주제어: 사진 조각, 프레임, 디아스포라, 향수, 장소성, 문화적 정체성, 탈식민주의적 유목적 주체, 소외, 예술적 실천

목 차

논문 개요

I. 서론	11
1.1. 연구배경	11
1.2. 연구내용	14
1.3. 논문구조	17
II. 사진 조각의 경계의 확장	20
2.1. 사진 조각의 개념의 확장	22
2.1.1. '19세기 사진 조각': 기계적 조각	22
2.1.2. 사진적 조각: 조각의 사진적 생산	26
2.1.3. 사진 조형: 조각 같은 사진	30
2.2. 사진 조각의 경계 확장 실험	35
2.2.1. 사진술에서 조각으로	35
2.2.2. 포스트 미디어로서의 사진 조각	40
2.2.3. 프레임을 통한 사진 조각	47
III. 사진 조각에서의 디아스포라와 향수	54
3.1. 잃어버린 집을 은유하는 사진	55
3.1.1. 디아스포라의 경험: 문화적 전치	55
3.1.2. 향수의 기원	63
3.1.3. 기억이 거주하는 장소: 일상 사진	66
3.2. 사진 조각의 프레임과 향수	69
3.2.1. 사각의 표면	69

3.2.2. 향수와 구멍	74
3.2.3. 중첩된 프레임과 경계	78
IV. 탈식민주의적 유목적 주체의 예술적 실천의 장르로서의 사진 조각 ..	88
4.1. 프레임의 변형을 통한 소외의 극복	89
4.1.1. 코라(Chôra): 생성을 위한 자리	89
4.1.2. 크레올(Créole): 문화 번역	99
4.1.3. 확장된 향수와 주름	110
4.2. 예술적 실천의 장르로서의 사진 조각	123
4.2.1. 예술적 실천으로서의 사진 조각	123
4.2.2. '다른 장소'로서의 진동하는 벽	129
4.2.3. 사진 조각: 소외의 극복과 예술적 실천의 장	136
V. 결론	140
참고문헌	144
ABSTRACT(영문초록)	159

참고 도판 목록

도판 1) 프랑수아 윌렘(François Willème)의 사진 조각, 1860.....	22
도판 2) 프랑수와 윌렘(François Willème)의 원형 유리 돔, 1864.....	24
도판 3) 파리, Blvd. de l'Etoile, 42 소재 윌렘의 스튜디오에 있는 거대한 유리 원형 실험실, 1860.....	24
도판 4) 켄 도몬(Ken Domon), <석가모니 부처 좌상의 왼손(Left Hand of the Sitting Image of Buddha Shakyamuini)>, 1942-43.....	30
도판 5) 라울 하우스만(Raoul Hausmann), <에이비씨디(ABCD)>, 1923-24,	33
도판 6) 한나 회흐(Hannah Höch), <독일 최후의 바이마르 배불퓀어 시대를 다다 부엌 칼로 자르자(Cut With the Kitchen Knife)>, 1919.....	33
도판 7) 라슬로 모호이너지(László Moholy-Nagy), <깨진 결혼(The Broken Marriage)>, 1925.....	33
도판 8) 라슬로 모호이너지(László Moholy-Nagy), <자비로운 신사(The Benevolent Gentlemen)>, 1924.....	32
도판 9) 로버트 브라운 & 제임스 페누토(Robert Brown & James Pennuto), <언덕(Hill)>, 1970.....	38
도판 10) 로버트 와츠(Robert Watts), <비엘티(BLT)>, 1965.....	38
도판 11) 마이클 드 쿠시(Michael De Courcy), <무제(Untitled)>, 1970- 1971.....	38
도판 12) 알리키 브레인(Aliki Braine), <검은 풍경 1(Black Landscape 1)>, 2008.....	42
도판 13) 알기르다스 줄리앙 그레마스(Algirdas Julien Greimas)의 기호	

사각형, 1968.....	44
도판 14) 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)의 다이어그램, 1979.....	45
도판 15) 조지 베이커(George Baker)의 다이어그램, 2005.....	46
도판 16) 자크 리젠(Jacques Lizène), <신체를 사진 프레임에 맞게 제한하기(Contraindre le corps s'inscrire dans le cadre de la photo)>, 1971.....	49
도판 17) 기 드보르(Guy Debord), <벌거벗은 도시(The Naked City)>, 1957.....	57
도판 18) 앙리 베르그송(Henri Bergson)의 원뿔 모형, 1896.....	67
도판 19) 자크 라캉(Jacques Lacan)의 뒤집혀진 꽃병, 1953.....	71
도판 20) 앙드레 케레테츠(André Kertész), <자신의 작업실에서 피에트 몬드리안(Portrait of Piet Mondrian in his studio)>, 1926..	73
도판 21) 앙드레 케레테츠(André Kertész), <강아지(Boy with his puppy dog)>, 1928.....	73
도판 22) 레이첼 화이트리드(Rachel Whiteread), <집 연구(Study For House)>, 1992.....	77
도판 23) 르네 쉴트라 &마리아 바르텔레미(René SULTRA & maria BARTHÉLÉMY), <터키 풍경(Paysage Turquie)>, 1995.....	77
도판 24) 하워드 호지킨(Howard Hodgkin), <인도 하늘(Indian Sky)>, 1988-89.....	80
도판 25) 하워드 호지킨(Howard Hodgkin), <옛 하늘(Old Sky)>, 1996-1997.....	81
도판 26) 《소멸(Dissolution)》 전시 전경, 이믹스 갤러리(Immix galerie), 파리, 2014.....	85
도판 27) 《신진 예술가들 14/15(Emerging Artists 14/15)》 전시 전경,	

렙시엔 예술 재단(Lepsien Art Foundation), 뒤셀도르프, 2015, ·	86
도판 28) 철거 전 효창동 집, 2018	98
도판 29) 철거 전 효창동 집, 2018	98
도판 30) 이자벨라 플루타(Isabela Pluta), <거울 제작(Making Mirrors)>, 2006.....	100
도판 31) 오석근, <적산(敵産)> 시리즈, 2022.....	101
도판 32) 오석근, <적산(敵産)> 시리즈, 2022.....	101
도판 33) 오석근, <적산(敵産)> 시리즈, 2022.....	102
도판 34) 《집으로 가는 길(Unterwegs Zuhause)》 전시 전경, 카우나스, 2011	105
도판 35) 《집으로 가는 길(Unterwegs Zuhause)》 전시 전경, 카우나스, 2011	105
도판 36) 볼프강 틸만스(Wolfgang Tillmans), <라이터(Lighter)> 시리즈, 2005.....	115
도판 37) 질 들뢰즈(Gille Deleuze), 시선의 점, 1988.....	119
도판 38) 개인전 3부작 《잘못된 장소(The Wrong Place)》 전시 전경, 프로젝트 스페이스 영등포, 2023.....	122
도판 39) 개인전 3부작 《잘못된 장소(The Wrong Place)》 전시 전경, 프로젝트 스페이스 영등포, 2023.....	122
도판 40) 아누크 크루이트호프(Anouk Kruithof), <땀에 젖은 조각(Sweaty Sculpture)>, 2013.....	123
도판 41) 레타 윌슨(Letha Wilson), <콜로라도 퍼플(Colorado Purple)>, 2012.....	123
도판 42) 개인전 《지도 밖으로(OFF THE MAP)》 전시 전경, 스페이스유닛4,	

2023.....	133
도판 43) 개인전 《지도 밖으로(OFF THE MAP)》 전시 전경, 스페이스유닛4, 2023.....	133

연구자 작품 목록

작품 1-1) <집(House)>, 혼합매체, 60x45x30cm, 2006.....	11
작품 1-2) <집(House)>, 혼합매체, 60x45x30cm, 2006.....	11
작품 2) <검은 곰팡이(Black mold)>, 발견된 이미지, 가변크기, 2020...30	
작품 3-1) <그들이 사는 세상(The World That They live In)>, 포토플라스틱, 가변크기, 2010.....	34
작품 3-2) <그들이 사는 세상(The World That They live In)>, 포토플라스틱, 가변크기, 2010.....	34
작품 3-3) <그들이 사는 세상(The World That They live In)>, 포토플라스틱, 가변크기, 2010.....	34
작품 4) <약점(Raw)>, 사진 1장, 9x12.5cm, 2023.....	42
작품 5) <사진술이 조각으로 전환할 때(When Photography Turns Into Sculpture)>, 155x50x75cm, 플로팅 잉크젯 프린트, 2020.....	46
작품 6) <파리(Paris) 지도 위에 드로잉>, 2010-2011.....	57
작품 7) <할 말(Things to say)> 시리즈 중 첫번째 사진, 2009.....	58
작품 8-1) <할 말(Things to say)>, 아티스트 북, A5, 2009-2012.....	61
작품 8-2) <할 말(Things to say)>, 아티스트 북, A5, 2009-2012.....	62
작품 8-3) <할 말(Things to say)>, 아티스트 북, A5, 2009-2012.....	62
작품 8-4) <할 말(Things to say)>, 아티스트 북, A5, 2009-2012.....	63
작품 9) <할 말(Things to say)> 시리즈 중 마지막 사진, 2011.....	70
작품 10) <나머지(Odd)>, 종이 위에 발견된 오브제, 13x10cm, 2011.....	76
작품 11) <무제(Untitled)>, 사진 3장, 20x15cm, 2011.....	82
작품 12) <닫힌 길(Road Closed)>, 사진 12장, 19x13x0.5cm, 2012.....	84
작품 13-1) <선데이 카(Sunday Car)>, 혼합매체, 140x334x97cm, 2012...92	

작품 13-2) <선데이 카(Sunday Car)>, 혼합매체, 140x334x97cm, 2012	93
작품 14-1) <바뉴(Bagneux)>, 혼합매체, 186x150x60cm, 2013	94
작품 14-2) <바뉴(Bagneux)>, 혼합매체, 186x150x60cm, 2013	94
작품 15-1) <포니 미(Pony Me)>, 혼합매체, 164x396x97cm, 2015	96
작품 15-2) <포니 미(Pony Me)>, 혼합매체, 164x396x97cm, 2015	96
작품 15-3) <포니 미(Pony Me)>, 혼합매체, 164x396x97cm, 2015	97
작품 16-1) <자이야카르타(Jayakarta)>, 사진 31장, 40x55x3cm, 2018	103
작품 16-2) <자이야카르타(Jayakarta)>, 사진 31장, 40x55x3cm, 2018	103
작품 17) <크레올(Créole)>, 12.7x17.7x0.7cm, 26장의 이페메라, 2023,	108
작품 18-1) <풍경의 형태 5(Form of Landscape 5)>, 아연판에 UV-프린트, 151x91x20cm, 2021	116
작품 18-2) <풍경의 형태 5(Form of Landscap 5)>, 아연판에 UV-프린트, 151x91x20cm, 2021	117
작품 19) <방 안에 유일한 존재라는 부담감 5(The Burden of Being the Only One in the Room 5)>, 알루미늄판에 UV-프린트, 9.3x17x15cm, 2021	117
작품 20) <흐릿함(Blur)>, 디지털 C-프린트 2장, 콘크리트, 알루미늄판, 41x41x6cm, 2019	125
작품 21) <일시적인(Temporary)>, OHP필름에 UV-프린트, 45x23x70cm, 2023	127
작품 22-1) <진동하는 벽(The Oscillating Wall)>, 8장의 합판에 UV-프린트, 꺾쇠, 경첩, 나사못, 100x240x62cm, 2023	132
작품 22-2) <진동하는 벽(The Oscillating Wall)>, 8장의 합판에 UV-프린트, 꺾쇠, 경첩, 나사못, 100x240x62cm, 2023	132

I. 서론

1.1. 연구배경



작품 2-1. <집(House)>, 혼합매체, 60x45x30cm, 2006.



작품 1-3. <집(House)>, 혼합매체, 60x45x30cm, 2006.

본인의 예술적 탐구는 조국의 정치적 불안과 국가 폭력으로부터의 상흔으

로 인해 조국을 ‘떠나는’ 정신적 망명의 경험에서 탄생한다. 억압되고 은폐되어 있던 말할 수 없는 사건의 기억은 폐쇄된 지상과 개방된 지하 사이, 비정형의 낯선 공간¹⁾에서 향수와 함께 되살아난다. 이 감정의 본질은 특정 장소²⁾와 문화 및 개인적인 경험을 옮기고 기억이 저장되는 ‘어딘가 다른 곳’³⁾을 상기시키기 위해 제시되는 <집(House)>(2006)(작품-1)의 은유에서 찾을 수 있다.

대한민국은 전 세계에서 현존하는 분단국가이다. 1950년 6월 25일 발발한 한국 전쟁은 세계 2차 대전 이후 최대 전쟁이자 세계 전쟁 역사상 보기 드물게 치열한 전쟁이었다. 미국과 소련을 비롯해 유엔(UN)군과 중화인민지원군 등이 참전해 교전해 쌍방이 한 차례씩 상대방 진영의 영토 끝까지 진격하여 상대 진영을 휩쓸다가 다시 중양선으로 돌아와 이 전쟁은 1953년 7월 27일 잠정적으로 휴전했다. 그 결과 남한과 북한은 군사적으로 대치 중으로 이 둘의 유·무형적 갈등은 지금까지 지속되고 있다.

전쟁은 한 나라의 정치와 사회 전반에 깊은 영향을 미쳤다. 약 10만 명의 한국군 규모가 전쟁 상황에서 유엔(UN)군과 한국군 측에 불리하게 전개되는 국면은 대한민국의 징병제를 부활시키는 주요한 계기가 되었다. 이로부터 현재까지 대한민국 정부는 헌법에 국방의 의무를 명시하고 있다.⁴⁾ 병역법 제 3조에 따르면, 대한민국의 남성은 누구나 병역의 의무를 부담한다.⁵⁾

1) 이 논문에서 ‘공간’은 “실천된 장소, 이동하는 것들이 교차하는 곳”으로, 우연한 움직임과 장소의 변위에서 발생하는 심리적 (마음의) 상태를 다루기 위해 사용된다. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, California:University of California Press, 1984. p.117.

2) 이 논문에서 ‘장소’라는 용어는 마르크 오제(Marc Augé)의 물리적 영역(비어있는 것으로 간주될 수도 있음) 또는, 물리적 장소 사이의 거리를 언급하는데 사용된다. 마르크 오제, 『비장소: 초근대성의 인류학 입문』, 이상길 이윤영 옮김, 아카넷, 2017.

3) ‘어딘가 다른 곳’은 논문의 4장에서 다룬다.

4) 대한민국 헌법 제39조 제1항은 “모든 국민은 법률이 정하는 바에 의하여 국방의 의무를 진다.”라고 천명한다.

5) 대한민국 병역법 3조 1항에 따르면, “여성은 지원에 한하여 현역 및 예비역으로만 복무할 수 있다.” 또, 2병역법은 8조에서 “대한민국 국민인 남성은 18세부터 병역준비역에 편입된다.”라고 규정하고 있다. 현역병은 군에 따라 18개월에서 21개월 사이의 기간을 복무한다.

당사자의 의사와 상관없이 입대하는 징병제는 개인의 삶은 물론 그 가족에게 직간접적으로 영향을 미친다. 예컨대 1990년대 당시 대한민국의 군대는 비대한 군 규모를 유지하기 위해 부적격자를 병사로 징집하는 일이 허다했다.⁶⁾ 또 총기 난사, 무장공비침투 사건, 인권 탄압에서 비롯한 크고 작은 사건 사고가 난무했다. 1997년 IMF 외환 위기⁷⁾때 본인의 가족 역시 입대를 했지만 몇 개월 뒤 한 줌의 재로 돌아왔다.

한국 전쟁의 위협 속에 있었던 1970년 정부는 혹시 모를 전쟁에 대비하고 전시에 군사적 목적으로 사용하기 위해 건물 신축 시 지하실을 의무적으로 만들도록 했고, 사람들은 창고 등으로 사용하기 시작했다. 본인이 거주했던 효창동 집⁸⁾은 지하층이 있는 2층 겹집 형태로 경사 위에 위치했다. 한국의 반지하는 건축에서 온전한 지하 형태가 아닌 땅 아래의 절반 정도를 차지하는 건물 구조로, 반지하의 채광창은 사람이 밖에 섰을 때 발 쪽에 위치한다.

어렸을 때 지하실에 들어가 본 적이 있다. 아무렇게 만든 나무 판자의 문을 들어 올리면 한 사람만 통과할 수 있는 사각의 검은 통로가 나타났다. 계단에 들어서면 특유의 퀴퀴한 냄새와 습한 기운이 느껴졌다. 지하실 안의 날 것의 벽과 비스듬한 바닥은 생경했다. 하지만 낮은 천정은 어쩐지 아늑하기도 했고 지표면으로 반쯤 나 있는 창은 일상에서 보는 풍경과는 다른 시각을 선사했다. 지하실은 여름엔 장마로 빗물이 차오르고, 겨울엔 연탄

다. (2020년 11월 기준)

6) 1960~80년대 군사정권 시절 한국도 현역 징집률이 50%에 불과했다. 21세기 들어 '민주화'된 한국의 국군은 그보다도 높아서 현재 2021년 기준, 92%에 육박한다. 즉, 20세기 독재정권 시대의 평시 징집률보다 21세기 민주주의 국가 시대 평시 징집률이 훨씬 더 높은 것이다. 나무위키, <https://namu.wiki/w/대한민국%20국군/문제점>

7) 대한민국의 IMF 구제금융 요청(1997년 12월 3일~2001년 8월 23일)은 국가부도 위기에 처한 대한민국이 국제 통화 기금(IMF: International Monetary Fund)으로 자금을 지원받는 양해각서 체결한 사건이다. IMF가 요구하는 체제가 시작되자 많은 회사들의 부도 및 경영 위기가 나타났고, 이 과정에서 대량해고와 경기 악화로 인해 대한민국의 온 국민이 큰 어려움을 겪었다.

8) 집의 주소는 서울시 용산구 효창동 3-238 이다.

답으로 껌껌한 광산처럼 변했다.

한편 이 작품은 매체를 사용했던 본인의 첫 작업으로 최근 이 작품을 재고했다. 사진 속 집의 적색 벽돌⁹⁾은 어느 정도 존재감을 가지고 있었지만, 본인이 표현하고자 했던 생생한 경험과 무수한 감정을 충분히 일으키지는 못한다는 것을 깨달았다. 이미지는 평평했다. 또 실재 적색 벽돌의 벽과 달리, 접착형의 불투명한 이미지는 어쩐지 답답하고 정적인 느낌이었다. 그것을 육안으로 식별할 수 있지만 시간이 지남에 따라 화석이 되는 듯했고, 일으키려는 공명도 어느 정도 사라져 있었다.

1.2. 연구내용

본인은 지난 16년 동안 본인을 비롯해 새로운 고향에 적응하고, 보금자리를 마련하고, 모국을 방문하고 그리워하는 등 자신의 위치를 지속적으로 재평가한 주위 사람들을 관찰하고 경험했다. 그 사이 작업은 향수의 정의와 장소의 의미에 대한 동시대적 사고에 의해 발전되어 진행되었다. 또한 조형적 측면에서 사진 매체의 한계와 잠재력을 고찰하고 재구상함으로써 활용 범위가 넓어졌다. 따라서 본인은 향수와 디아스포라(diaspora)¹⁰⁾에 대한

9) 적색 벽돌/적벽돌은 한국의 근대화 역사와 맥을 같이한다. 적벽돌은 건축 재료로서는 '점토 벽돌'이라고 불리는데, 말 그대로 흙을 구워낸 벽돌인 셈이다. 일제 강점기를 전후에 약현성당, 명동성당 등의 종교 건축이 선교사들에 의해 지어지게 되면서 대규모로 벽돌을 구워내는 가마 기술까지 같이 들어오게 된다. 이를 통해 1892년 명동성당 착공을 시작으로 적벽돌은 한국의 가장 대표적인 건축재료 중 하나가 되었다.

10) 그리스어 동사 '스페이로(speiro)'의 '씨뿌리다'와 전치사 '디아(dia)'의 '-을 넘어'를 조합한 말에서 유래하였다. '씨앗의 분산(dispersion of seeds)'을 의미하는 디아스포라는 원래 고대 지중해의 그리스 정착민과 식민지 개척자를 모두 가리키는데 사용되었다. 이주를 통한 디아스포라는 1945년부터 시작해 새로운 교통수단, 통신 기술의 발달과 정치적, 사회적, 문화적 변화의 결과로 1980년대 급격히 확대된다. 윌리엄 사프란(William Safran)은 1980년대부터 디아스포라는 국외거주자, 추방자, 정치적 난민, 이민자, 소수 민족 및 인종을 막론하고 다양한 범주의 사람들을 설명한다. Marianne David & Javier Muñoz-Basols, *Defining and Re-Defining Diaspora: From Theory to Reality*, Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2011. p.xi. William Safran, "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland

동시대 담론과 작업에서의 상호 관계를 이해하고 이와 관련한 변화에 참여하기 위해 창작 과정을 확장하고자 한다.

이 연구는 동시대적 사고와 장소의 변화하는 정의 그리고 세계화 현상을 본인의 창작 활동과 관련하여 조사한다. 또한 이론적 토대를 접근하는 새로운 방법을 찾고자 하는 의도를 바탕으로 광범위한 영역에서 핵심 아이디어를 추출하여 유동적인 장을 제공하는 것을 목표로 한다. 본인의 창작 활동과 그 방법론은 불가분의 관계에 있다. 따라서 본 논문에서는 사진의 물질성이 논문을 구성하는 철학적 탐구와 개념적, 미학적으로 공명하는 방식을 탐구한다.

이주 후 본인의 작업은 부재한 타자가 현현하는 장소로서 사진 매체가 기능하는 방식에 초점을 맞추었다. 이것은 도시에서 촬영한 이미지의 지표성과 평면성을 바탕으로 이루어졌다. 수집된 사진은 다양한 도시의 상황을 목격하고 인증하는 수단이자 기억이 남긴 흔적의 장소로 작동했다. 또한 스튜디오 작업을 생성하는 방법에 대한 탐구에서도 물리적 장소와 심리적 환기에서 발생할 수 있는 연결고리로 그 역할을 했다.

2011년부터 본인은 도시에 체류하며 포토파일(Photopiles)¹¹⁾을 제작했다. 그 이후로 최근에는 이페메라(ephemera)¹²⁾뿐만 아니라 산업 및 건축 재료도 포함했다. 본인의 작품 제작에 대한 주관적 접근은 재현적인 이미지보다 물질성에 내재해 있었다. 이것의 본질은 이 논문에서 제안하는 상호 연관된 연구 질문에 있다. 본인의 작품은 향수를 둘러싼 담론의 역사를 바탕으로

and Return, Diasporas", *Diaspora: A Journal of transnational Studies*, vol.1, no. 1, 1991, p. 83.

11) 포토파일(Photopiles)은 2011년 콜라주 기법을 기초로 고안된 부조 형식의 작품으로 특정 이미지를 올려낸 사진 여러 장을 쌓아 입체감을 만든 것이다.

12) 14세기 후반에 의학 용어로 처음 사용되었으며, 중세 라틴어 *ephemera* (*febris*) '(하루 지속되는) 열병'에서 유래했다. 이는 여성형 *ephemerus* 에서 파생되었으며, 그리스어 *ephemerōs* '매일, 하루 동안' 또는 '하루만 지속되는, 일시적인'에서 유래했다. 오늘날, 지속적 의미가 없는 것, 원래 사용 후 버릴 예정이었지만 이후 수집품이 된 종이류를 가리킨다. <https://www.etymonline.com/kr/word/ephemeral>

향수의 동시대적 상황과 어떤 관련이 있고 이를 알리는가? 예술은 어떻게 복잡한 이동, 이주 그리고 전치의 디아스포라적 경험의 복잡한 흐름에 생산적으로 관계할 수 있는가? 특정 과거에 대한 애착은 우리를 둘러싼 장소와 사물에서 어떻게 나타나는가?

여러 국가에서 인화한 복수의 사진들은 본인의 작업에서 디아스포라적 경험을 표현할 수 있는 결정적인 순간을 제공했다. 즉 인화지의 존재를 발견한 것이다. 인화지는 앞면에 동일한 이미지를 드러냄에도 불구하고 현지 사정에 따라 달랐다. 예컨대 뒷면 흰 바탕 위에 인쇄 체제의 구성은 동일했다. 반면 현지에서 유통되는 인화지에는 미세하지만 나름의 차이가 있었는데, 두께, 질감, 서로 다른 제조사와 인화지 명칭이 그러했다. 흥미로운 점은 물리적 표면의 상태에 따라 이미지 역시 차이를 보인다는 점이었다.

사진은 그 자체가 물질이고 시간과 공간에서 하나의 유형의 대상으로서 기능한다. 본인은 사진의 존재론적 구성 요소이자 이미지의 지지대이기도한 인화지의 은유적 가능성에 대해 착안했고 이를 실험했다. 인화지는 이미지의 일부를 숨기고 드러내며, 현재에서 자신을 분리하려는 시도로 이미지와 헤어진다. 여기서 발생하는 것은 사진의 물리적 특성을 인정하는 것이다. 이 경험은 본인이 가지고 있던 사진 조각에서 특권화 할 수 있는 방법을 이해하는 데 유용했다. 나아가 대상을 촬영하는 것과 최종 작품이 탄생하는 사이의 기간은 스튜디오 작업 내에서 더 광범위한 유연성을 촉진하며 예술과 문화의 영역에서 확장할 수 있는 전략적 방법에 대해 설명한다.

이 연구에서 프레임(frame)¹³⁾은 시간적 공간적 내러티브에 대한 새로운 사고방식을 생산하는 수단이자 조형적 연결고리로 작동한다. 본 논문에서는 철학적 배경을 바탕으로 세 가지 프레임의 모습을 다루고 있다: 첫 번째 프

13) 이 논문에서 '프레임'이라는 용어는 (구체적인) 기억의 윤곽선으로 앙리 베르그송(Henri Bergson)이 고안한 원뿔 모형의 P의 사각 영역에 해당한다. Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris:Felix Alcan, 1929, p.106.

레이프는 자크 라캉(Jacques Lacan)의 거울이론과 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 응시와 관련한 타자의 기억이 출몰하는 사각의 '표면', 두 번째는 자크 데리다(Jacques Derrida)의 파레르곤(parergon)과 관련한 타자의 기억과 상호작용하는 '경계', 세 번째는 질 들뢰즈(Gille Deleuze)의 시선의 점과 관련한 타자의 기억이 재기억 및 생성되는 '주름'이다.

<진동하는 벽(The Oscillating Wall)>(2023)은 프레임의 변형을 통한 예술적 실천을 보여주는 사진 조각의 대표적인 예이다. 발견된 이미지를 통해 문화적으로 전유된 잃어버린 집은 물질의 입자와 파동을 타고 매개되어 탈식민주의적 유목적 주체의 과거의 장소와 현재의 장소 사이에서의 '다른 장소'로 재탄생한다. 이것은 복잡한 이주의 경험을 분명히 표현하려는 본인의 의지로서, 작품 <집(House)>(2006)에 대한 단일한 은유가 제안할 수 있는 것보다 훨씬 더 다면적이고 미묘한 차이가 있음을 알게 한다. 따라서 이 연구는 현재 '어딘가 다른 곳'으로부터 오는 것이 무엇을 의미하는지에 대한 철학적이고 매우 특별한 메커니즘을 찾는 길로 이끈다.

1.3. 논문구조

이 논문의 본론은 세 장으로 제시된다. II장에서는 19세기 사진술과 조각의 상호작용에서 탄생한 혁신적인 미술 형식인 사진 조각의 개념적 변천사와 시대별 주요 흐름을 중심으로 탐구하고 미술사적 의미를 조명함으로써 사진 조각의 개념의 확장에 대한 이해를 돕는다. 또한 1960년대와 70년대 포스트모더니즘적 영향 아래 전개된 사진술의 폭발적인 사용은 사진의 새로운 가능성과 예술의 확장성을 탐구하려는 개념 미술가들의 노력으로 이어졌다. 따라서 이 장은 1970년대의 역사적인 전시 '사진술에서 조각으로', 포스트 미디어(post-medium)으로서 사진 조각, 그리고 프레임을 통한 사진 조

각에 대해 살펴보며 사진 조각이 어떻게 동시대 예술과 문화에서의 경계 확장에 영향을 미치고 있는지 탐구한다. 이 장의 목표는 사진 조각을 본인의 예술적 전략 및 창작의 주요 방법으로 지정하고 새로운 성찰과 통찰력을 소개하는 것이다. 이를 통해 사진 조각이 어떻게 매체 간의 경계를 넘어 예술과 문화의 영역에서 새로운 시각을 제시하는 방법으로 자리매김하고 있는지 이해할 것이다.

III장에서는 시간적 공간적 불일치, 인류학적 장소의 상실 및 부재를 향수의 동시대적 상황으로 비유하고 향수의 기원과 그 시간적 위치에 대해 탐구한다. 향수는 디아스포라의 경험에서 심리적 상태와 직접적으로 연관이 있는 사진적 행위와 아카이빙 과정을 유도한다. 이 장에서 사진은 디아스포라에게 부재한 타자에 대한 기억 이미지 및 오브제들을 보관하는 장소이자 동시에 창작의 재료로 활용된다. 이 전략적 접근은 향수를 사진 조각에서 구현하는 가능성과 프레임의 개입을 발견하게 한다. 이 개입의 근거는 첫 번째, 자크 라캉의 거울 이미지, 롤랑 바르트의 응시와 관련한 타자의 기억이 출몰하는 사각의 '표면', 두 번째, 자크 데리다의 파레르곤과 관련한 타자의 기억과 상호작용하는 '경계' 중심으로 제시될 것이다.

마지막으로 IV장에서는 이주 및 이동이 친숙한 관계와 집단적 정체성을 붕괴시키는 세계화된 세상에서 향수의 공간성에 대해 생각하는 방법과 그것들이 예술적 전략을 통해 어떻게 생성될 수 있는지 모색한다. 먼저 향수의 구성에 대한 동시대 분석을 기반으로 동시대의 시간적 경험과 공간적 경험 사이의 차이가 경험의 방식에 영향을 미친다고 제안하고, '크레올(Créole)'을 장소의 불확실성을 수용하는 탈식민주의적 유목적 주체이자, 동시대와 포스트(post)¹⁴⁾ 세계화 상황의 정체성 모델로서 제시한다. 또한 차이이자 향수의 끊임없이 변화하는 존재론적 토대와 공명하는 예술을 창작하는 새로

14) 포스트 세계화라는 용어에서 포스트(post-)는 지배와 저항이 공존하는 혼종적 개념으로 작동한다.

은 관점을 마지막 프레임인, 질 들뢰즈의 시선의 점, '주름'으로 설명한다. 이 강의 마지막에서 <진동하는 벽(The Oscillating Wall)>(2023)을 미셸 푸코(Michel Foucault)의 '헤테로피아(Hétéropies)'로 설명하며 탈식민주의적 유목적 주체의 예술적 실천의 강의 예로 제시한다. 이를 통해 동시대 소외를 극복할 수 있는 방안을 모색하며, 이것이 사진 조각에서 어떻게 도출되고 경험되는지 설명할 것이다.

II. 사진 조각의 경계의 확장

1979년 미국의 미술 평론가이자 이론가인 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)는 「확장된 장에서의 조각(Sculpture in Expanded Field)」에서 ‘조각’이라는 용어의 변화를 그려냈다. 그녀는 1960년대와 70년대를 거치면서 이 단어의 의미는 점점 더 모호해지고 어떤 범주화의 가능성도 배제하는 일련의 작업을 포함했다고 설명했다. 이를 테면 콩스탄탱 브랑쿠시(Constantin Brancusi)의 기둥과 리처드 세라(Richard Serra)의 대규모 강철 구조물부터 로버트 스미슨(Robert Smithson)의 장소와 풍경의 물리적 조각이다. 따라서 그녀는 조각의 범주는 “붕괴의 위협에 처해 있다”¹⁵⁾고 주장했다.

이러한 붕괴는 오늘날 사진술의 위상과 많은 유사점이 있다. 19세기 사진술이 발명된 이후 부르주아 계층의 전유물이었던 사진술은 급속한 기술의 발전과 소형 카메라의 보급으로 대중의 것이 되었다.¹⁶⁾ 현재 우리 중 거의 모든 사람은 사진을 촬영할 수 있고, 우리가 어디를 가든지 우리 주변에서 이미지를 볼 수 있다. 게다가 사진은 회화, 영화, 설치, 조각 및 공연 즉, 동시대 미술 전 영역과 관계를 맺는다.

특히 조각과 관련된 최근의 경향은 주목할 만하다. 3D 스캐닝/프린팅은 비약적인 과학의 발전으로 평가받는 기술로서¹⁷⁾ 조각품을 제작하고 예술 작품을 디지털 3D 오브제로 변환하는 데에도 자주 사용되고 있다. 디지털 모델은 과학 및 재료, 기술, 지식의 끝없는 조작과 변형을 통해 원본 작품의

15) 로잘린드 크라우스, 「확장된 장에서의 조각」, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 윤난지 편, 1999, p.152.

16) Susan Sontag, *On Photography*, New York:RossettaBooks LLC, 2005, pp.5-6.

17) G.-F Sargentis (ed.) “3D Scanning/Printing: A Technological Stride in Sculpture,” *Technologies*, 2022, p.1.

고유한 물성과 진품성을 잃을 위험이 있지만, 높은 정확도와 정밀도로 모든 작품의 3D 오브제 및 대량 맞춤형이 점점 더 보편화되고 있다. 따라서 이러한 ‘하이브리드(hybrid)’ 사진술이 어디에 존재하는지에 대한 질문은 그 어느 때보다 중요해 보인다.

조각이 좌대에서 탈피하는 방식처럼, 입체 사진은 마찬가지로 형식의 가능성을 확장한다. 기존의 예술사진의 설치 형식이 주로 미술관과 갤러리의 벽에 관한 것이었다면, 이들은 벽에 걸리는 곤경을 포기한다. 이러한 현상은 몇몇 국내외 전시에서 볼 수 있었다. 2014년 하우스 & 웰스(Hauser & Wirth) 갤러리의 《고정된 변수(Fixed Variable)》는 사진의 명백한 평면성에 의문을 제기하고 재현적 사진을 왜곡함으로써 이미지와 오브제 사이에 긴장을 탐구하는 많은 입체 사진 작업을 선보였다. 또한 2015년 미국 코네티컷의 에즈라(Ezra)와 세실 질카(Cecile Zilkha) 갤러리에서 개최된 《사진/사물(Picture/Thing)》 전시에서 특히 사진과 조각 사이의 경계의 놓인 작품을 다루면서 사진의 평면성과 그 물질성에 의문을 제기했다.

이 전시들에서 사진은 주로 액자로 표구된 것이 아니다. 인화지는 구부리고, 쌓이고, 접히는 등 3차원 형태로 성형되거나 기존의 소재에 이미지를 인화하고 생소한 형태로 액자에 담아 사진에 볼륨을 부여한다. 또한 벽이나 다른 오브제에 기대어 있거나, 오브제로서 전시 공간에 자유롭게 배치된다. 본인은 이를 지속적으로 예술가들이 매체의 경계를 확장하고 이로 인해 직간접적으로 사진이 무엇이 될 수 있고, 될 수 있어야 하는지에 대한 질문을 제기하는 동시대 예술사진의 운동으로 볼 수 있다고 생각한다.

매체를 연구하는데 있어 다른 학문 간의 관계는 확고하게 인정된다. 사진술과 회화의 연관성이나 영화와의 유사성은 널리 발표되고 있다. 반면 조각과 대등한 공간적 특성을 지닌 사진 조각은 노출 또는 거론 및 이해가 부족해 보인다. 이러한 격차는 해소되고 확장된 장으로서 사진 조각에 대한 성

찰의 필요성을 시사한다. 이 장은 사진 조각의 경계의 확장 과정을 시대별 대표 움직임을 중심으로 알아본다. 이를 통해 사진술과 조각의 분리된 범주의 관점에서 상호 유동적이고 변화하며 확장하는 과정으로 사고의 전환을 시도하고 동시대 사진 조각의 새로운 이해를 높이는 데 기여하고자 한다.

2.1. 사진 조각의 개념의 확장

2.1.1. '19세기 사진 조각' : 기계적 조각



도판 1. 프랑수아 윌렘의 사진 조각, 1860.

1859년 프랑스 사진가이자 조각가인 프랑수와 윌렘(François Willème)은 사진 조각¹⁸⁾(도판-1)을 발명했다. 그는 개인 설계 문서를 통해 '기계적 조

18) 사진 조각(Photosculpture)은 '사진(photo- or photo)'과 '조각(sculpture)'의 합성어이다. 1913년에 기록된 메리엄 웹스터(Merriam-webster) 사전은 사진 조각을 "동일한 높이와 서로 다른 시점에서 동시에 찍은 여러 장의 사진을 통해 사람이나 동물의 대략적인 모형이나 흉상을 대대적으로 만들 수 있는 과정"으로 정의했다.

각' 장치에 대한 초안을 공개하며 1861년까지 제작법에 대한 두 개의 특허를 신청했다.¹⁹⁾ 역사가 로버트 소비에시크(Robert A. Sobieszek)는 윌렘의 사진 조각을 "3차원 스캐닝과 3차원 프린팅 과정을 통해 얻은 사람, 동물 및 사물의 입체 복제물로, 결과물은 묘사한 대상을 재현하는 작은 조각상"²⁰⁾ 이라고 정의했다.

19세기는 조각에 있어 위기의 시대였다. 프랑스 혁명의 결과로 종교적 후원은 감소했고, 포퓰리즘(populism)이 일반적인 분위기 속에 기관과 개인 후원자들은 조각 표현의 허용 가능한 주제와 스타일 구성에 의문을 갖기 시작했다. 화가들은 호의적인 후원자들을 종종 찾을 수 있던 반면, 공공 커미션에 의존했던 조각가들은 대중의 취향을 수용해야만 했다. 그 결과 대다수의 조각가들은 학문적 방식과 그들의 작업실에서 표현 가능한 자유로운 방식, 두 가지로 작업했다.²¹⁾

조각가로서 전문 교육을 받고 초기 사진술 실험을 수행한 윌렘은 흉상 또는 부조 제작과 관련된 노동 시간과 비용을 획기적으로 줄일 수 있는 장치를 구상했다. 당시 초상은 높은 사회 경제적 지위의 상징으로 여겨졌다. 그림이나 조각상을 제작하는 데는 몇 달이 걸릴 수 있으며, 그림 안에 그려지기 위해 특별히 제작되는 소품은 물론 장인의 노동 비용은 천문학적이었다.

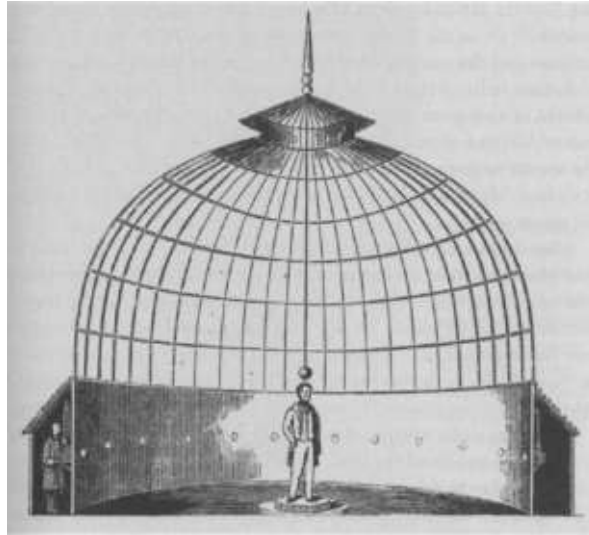
<https://www.thefreedictionary.com/Photosculpture> 나중에, "부조나 입체 조각을 만들기 위해 하나 이상의 카메라를 사용하여 사진을 생성하는 조각 방법"로 그 의미는 갱신된다.
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/photosculpture>

19) Robert Sobieszek, "Sculpture as the Sum of Its Profiles: François Willème and Photosculpture in France, 1859-1868", *The Art Bulletin*, December 1, 1980, pp. 617-630.

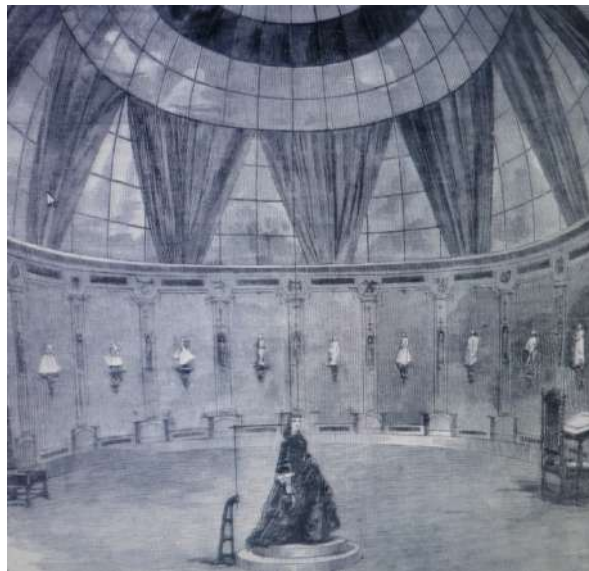
20) 같은 책.

21) 19세기 조각의 경제는 전례없는 호황을 누리며 일상 생활에 침투했고 작은 조각상은 '순수 예술'과 대량 생산된 물질적 대상 사이의 매개체 역할을 하며 현대 가정의 구조에 필수적인 요소로 자리잡았다. 조각 작품의 축소와 복제는 전통적인 계급과 지리적 경계와 영역을 가로질러 조각을 순환시켰다. 오귀스트 로댕(Auguste Rodin)과 같은 다작의 조각가는 후원자가 요청한 크기에 상관없이 조수들에게 모든 원본의 여러 복제본을 만들게 했다. Angela Dunstan, "Reading Victorian Sculpture", *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2016(22), p.7.

1850년대 이르러 사진술은 급증하는 부르주아 인구가 2차원의 초상화에 접근할 수 있도록 허용하기 시작했지만, 3차원의 초상 의뢰는 여전히 굳건히 엘리트의 영역이었다.



도판 2. 프랑수와 윌렘의 원형 유리 돔, 1864.



도판 3. 파리 Blvd. de l'Etoile, 42 소재 윌렘의 스튜디오에 있는 거대한 유리 원형 실험실, 1860.

윌렘은 사진 조각 과정에서 점토 흉상의 원형을 신속하게 제작하기 위해 사진술을 활용했다. 그는 24개의 분할된 구획으로 돌아가는 투명한 원형 플랫폼에 장치를 구성했다.(도판-2) 촬영 대상이 중앙에서 앉거나 서는 자세를 취하면, 15도씩 원을 그리며 놓인 24개의 카메라에서 사진이 촬영되고 각기 다른 각도에서 찍힌 사진들은 그 대상을 가장 현실과 비슷하게 재현할 수 있는 재료가 되었다.(도판-3)

사진 조각 과정은 저렴하고 신속했기 때문에 광범위한 부르주아 계급의 사람들이 초상 조각에 접근할 수 있었다.²²⁾ 사진 조각은 또한 전통적인 조각 방법으로 달성할 수 있는 것보다 수학적으로나 해부학적으로 더 정확한 초상을 생산하는 기계적인 방법을 제공했다. 이러한 요인으로 인해 사진 조각 과정은 고객들로부터 찬사를 받았다. 윌렘의 스튜디오와 프랑스와 미국의 분파는 처음 몇 년 동안 비교적 경제적으로 성공했다.²³⁾

그러나 사진 조각 과정에 대한 초기의 긍정적인 반응은 지속되지 않았다. 프랑스 비평가 테오필 고티에(Théophile Gautier)가 르 몽드(Le Monde)지에서 호평했지만²⁴⁾, 대부분은 대체로 사진 조각 과정을 비웃었다. 사진 조각에 대한 비판은 이중적이었고, 이러한 평가는 제작 과정 전반에 걸친 기계의 침투에서 비롯되었다. 그들의 첫 번째 비판은 사진 조각 장치로 만든 대상이 너무 정확해서 예술적 승고를 이루려 하지 않는다는 것이었다. 두 번째이자 더 나쁜 점은 촬영 대상의 인상을 포착하기 위해 다게레오타입(daguerreotype)²⁵⁾ 사진술을 사용함으로써 예술가가 스케치 작업을 할 필

22) 역사적 기록은 다르지만, 사진 촬영에서 최종 주물까지 전체 사진 조각 과정은 18시간에서 4일 사이가 소요된다고 한다. 이는 전통적인 조각 방법에 필요한 2-6개월에 비해 시간이 크게 단축된 것이었다.

23) Michele H. Bogart, "Photosculpture", *Art History*, 4(1), 1981, pp.54-65.

24) Théophile Gautier, "Photosculpture", *Le Monde*, published December 17, 1864.

25) 다게레오타입(daguerreotype)은 1839년 프랑스의 극장 화가였던 루이 자크 망데 다게르(Louis Jaques Mandes Daguerre)가 발명한 초기의 사진 처리 과정의 한 방식으로, 잘 닦인 은판 표면에 양화(positive) 이미지를 만들어 내는 방식으로 '은판 사진'이라고도 부른다. 이 방식은 음화(negative) 단계를 거치지 않기 때문에 좌우가 바뀐 이미지가 형성되고 단 한장의 사진만 얻을 수 있다. 선명한 세부 묘사와 풍부한 톤의 표현이 특징이며, 특정 각도

요가 없어졌다는 것이다.²⁶⁾

이와 같은 비판은 당시 사진술에 대한 경계심과 부정들을 여실히 보여준다. 19세기 초 사진술의 등장으로 미술계는 위협을 느꼈다. 실제로 사진술의 묘사와 재현성, 대량 생산의 효용성으로 조각가들은 생계의 위협을 느꼈다. 다수의 예술가들은 맹종적인 태도로 그림의 전체 구성을 카메라 이미지에 의존하곤 했다. 많은 비평가들은 사진의 제작이 사람의 손이 아닌 카메라의 의해 생산되기에 사진을 예술 매체로서 인정하지 않았다. 그들은 예술과 상상의 세계를 잠식하는 새로운 매체를 비판했다.

그 결과 사진 조각은 예술적 감각이나 천재의 능력을 위협하는 것으로 간주되었던 제작 과정으로 인해 고급 예술보다 진부한 물건으로 취급되었다.²⁷⁾ 이러한 사진 조각의 진부한 지위로 인해 부르주아 계층은 사진 조각을 소비하지 않았다. 하지만 윌렘의 사진 조각은 대중들에게 매체의 한계와 잠재성을 동시에 인식하게 함으로써 그 가치를 인정받았다. 이러한 매체의 확장은 사진 조각에 대한 전근대적인 이해에만 국한된 것이 아니다. 그의 기계적 조각은 현존하는 대상의 2차원 사진 복제가 어떻게 3차원 조각으로 변형될 수 있는지에 대한 가장 정확한 예이다.

2.1.2. 사진적 조각: 조각의 사진적 생산

셀 수 없이 많은 조각의 사진은 조각이 수년 동안 어떻게 수용되고 실제로 인식되었는지에 대해 많은 것을 말해준다. 그러나 그 때와 마찬가지로

에서만 이미지 인식 가능하다. 1839년 프랑스에서 처음 생산된 이래 1851년 영국의 조각가 프레데릭 스콧 아처(Frederic Scott Archer)의 '콜로디온 습판 방식(collodion wetplate process)'가 발명되기까지 많은 초기 사진가들에게 인기를 누렸다.

26) 당시 시인이자 비평가인 샤를 보들레르(Charles Baudelaire)는 사진술에 대한 유명한 비평인 1859년의 『살롱(Salon de 1859)』에서 기계적으로 진보한 자신의 시대를 경멸하며 사진술의 복제적 특성과 예술과 진실이 물리적 세계의 복제에 있다는 대중적 관념을 비난했다.

27) Bogart, 앞의 글.

지금 대부분의 조각은 사진에 관한 관심사와 고려 사항과는 별개로 제작된다. 조각의 사진은 정확한 묘사를 목적으로 하는 기록일 수도 있고, 사진술의 형식에 대한 일종의 노력에 의해 알려질 수도 있지만, 어느 경우든 사진술의 역사에서 그 형식을 가져온다.²⁸⁾ 조각은 사진술의 특권적인 대상일 수도 있지만, 그림에도 불구하고 그것은 대상일 뿐이다. 촬영이나 제작과 관련된 미학적 원칙을 결정하지 않는다.

그러나 조각의 사진은 브랑쿠시와 같은 일부 조각가이자 사진가의 스튜디오 작업에 영향을 미치기 시작했다. 사진적 세계관이 만들어 내는 미적 의식인 '사진주의'²⁹⁾는 조각가의 연구를 위한 자료를 제공할 수 있는 현상으로 드러나면서 당시 조각에 나타났다. 스튜디오와 조각의 사진을 촬영하는 것은 단순히 작품에 대한 기록이 아니라, 오히려 빛과 주변 환경과의 관계 내에서 조각과의 상호 작용으로 작동했다. 따라서 사진술은 능동적으로 자신의 조각적 오브제를 생산할 수 있었다.

모더니즘적 가치와 질서가 지배적인 상황에서도 이러한 시도가 가능할 수 있었던 것은 이미 1890년대부터 미술 이론이 사진술과 조각의 관계를 탐구하기 시작했기 때문이다. 1896년 하인리히 뵘플린(Heinrich Wölfflin)은 그의 에세이 「조각을 어떻게 촬영해야 하는가(Wie man Skulpturen aufnehmen soll)」에서 3차원의 조각을 2차원의 감광 종이로 옮기는 이론적 문제를 다루기 시작했다.³⁰⁾ 그는 조각이 어떻게 촬영되어야 하는지에 대한 규범적 입장을 정당화하기 위해 조각의 단초점 개념을 옹호했다.³¹⁾ 즉 '예술가의 착

28) Erika Billeter, *Skulptur im Licht der Fotografie: Von Bayard bis Mapplethorpe*, Bern: Benteli, 1997.

29) Josef, Adolf, Schmall genannt Eisenwerth, "Photographismen in der Kunst des 20. Jahrhunderts in Billeter", ed., *Malerei und Photographie im Dialog*, Zurich: Kunsthau Zurich, and Bern: Benteli, 1977, pp.321-28.

30) Heinrich Wölfflin, "Wie man Skulpturen aufnehmen soll", *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge 8, 1897, pp.294-297.

31) 서양 미술사에서 단초점성(monofocality)과 다초점성(polyfocality)에 대한 포괄적인 설명은 베르너 호프만(Werner Hofmann)참조. Werner Hoffman, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptrege der Kunstgeschichte*, Munich:C. H. Beck, 1998.

상'에 해당하는 단 하나의 주요 각도에서 보아야 한다는 것이 그의 주장이다.³²⁾

단초점은 조각이 다초점의 연속적 관점을 통해서만 접근 가능할 수 있다는 당시 지배적 예술적 관습과 이론에 반하는 것이었다. 뵘플린은 다초점의 다원성을 조각의 기본 특성이 아니라, 교육받지 못한 비역사적이며 시대착오적인 시각 방식의 결과인 관람자 측의 결함으로 평가했다. 반면 이상적인 고전 조각은 선, 표면, 윤곽, 즉 2차원으로 분해될 수 있었다. '위대한 예술 작품'은 "전체 조각적 요소를 단일 평면에 배열하고, 연속적인 개별 인식을 통해 본질에서 파악해야 하는 것을 한 번에 간단하고 쉽게 인식할 수 있는 방식으로 수집하고 제시하는 데 있었다."³³⁾

뵘플린의 글에서 주목할만한 점은 단초점, 규정적 관점의 도치이다. 그것은 우리가 사진술이라는 기술적 수단을 사용하여 조각 작품을 만드는 것을 상상할 수 있게 한다. 하나의 관점에서 조각을 볼 수 있고 선, 표면 및 윤곽만이 필수적이고 이상적인 상황에서 '전체 조각적 요소를 단일 평면에 배열'할 수 있다는 그의 믿음을 받아들인다면, 우리는 궁극적으로 2차원적 수단을 사용하여 조각적 요소를 생성하는 것까지 볼 수 있게 된다. 1960년대 중반 미니멀리스트들은 조각 작품과 공간의 의도된 구성을 가장 잘 전달할 수 있다고 생각되는 특정 사진만을 작품으로 승인했다. 이러한 방식으로 단초점적이고 규범적인 견해는 뵘플린이 고대와 르네상스 시대의 고전 조각에 부여했던 타당성을 재획득한다.³⁴⁾

19세기 모더니즘의 영향 아래 사진술과 조각이 엄격히 분리된 상황에서도 뵘플린은 발전할 이론적 분야를 개척했다. 그의 주장을 뒤집어 보면 조각의 역사에서 사진술의 기여한 바가 기존 작품의 묘사나 기록에 불과한 이유를

32) Tobia Bezzola, *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*, New York: Museum of Modern Art, 2010.

33) Wölfflin, p.294.

34) Bezzola, 앞의 책, p.30.

알 수 있다. 사진은 스스로 구도를 결정하고, 시간과 공간을 분리하고 파편 화합으로써, 크기의 본질적인 관계를 제거하거나 숨김으로써, 조각의 다초점성에도 불구하고 조각의 새로운 지평을 마련한다.

사진술은 마치 조각을 만들기보다 취할 수 있고, 사실상 조각이 아닌 대상을 조각적 의도, 조각적 형태를 위한 노력의 결과인 것처럼 표현할 수 있다. 1969년 리처드 아르치웨거(Richard Artschwager)는 오브제를 만들려는 시도에 대해 신이나 나사(NASA)와 경쟁하는 것은 무의미하다고 언급했다. “유일한 대안은 조용히 구석에서 손가락으로 가리키는 것이다.”³⁵⁾ 그의 표현처럼 사진 기법을 통해 조각을 창조하는 것은 작은 조치이다. 침투와 확산, 그리고 지저분함의 효과를 시각적으로 표현하는 곱팡이 입자처럼(작품-2), 오직 카메라만을 위한 조각 모티프는 20세기 새로운 조각적 표현 수단을 풍부하게 제공한 것 이상으로 조각이 무엇인지에 대한 재정의의 가능성을 열어주었으며 여전히 입증하고 있다.

요약하면, 조각과 사진술에 대한 비플린의 전통적인 관점의 도치는 사진술과 조각이 교차하고 발전할 수 있는 이론적 장을 열어준다. 조각에 대한 사진술의 기여는 단순한 묘사와 기록을 넘어 새로운 조각 영역을 창출하고 독특한 시각적 언어를 통해 조각의 의도를 전달할 수 있는 잠재력을 갖고 있기 때문이다. 따라서 두 종류의 사진적 조각이 있다. 하나는 카메라가 세계에서 조각의 특성을 식별할 수 있으며 이를 그대로 ‘보일’ 수 있는 것이고,³⁶⁾ 다른 하나는 그것의 형식적인 조각적 가치를 표현하는 구조와 요소를 사진술과 사진에서만 ‘창조’할 수 있다는 것이다.(도판-4)

35) Richard Artschwager, in a video interview with Marlene Belilos during the installation of Harald Szeemann's exhibition *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969.

36) 1960년대는 사진작가가 형태의 조각적 특성을 식별하고 표현할 수 있다는 것이 인식되었다. 예컨대, 유형학적 사진을 대표하는 베허 부부(Bernd & Hilla Becher)는 사라질 위기에 놓인 산업 건축물들을 중립적으로 촬영하고 그것들을 격자로 배치함으로써 대상에 대한 조형성을 강조했다. Bernhard and Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen, Eine Topology technischer Bauten*, Düsseldorf: Art-press Verlag, 1970.



작품 2. <검은 곰팡이(Black mold)>, 발견된 이미지, 가변크기, 2020.



도판 4. 켄 도몬(Ken Domon), <석가모니 부처 좌상의 왼손(Left Hand of the Sitting Image of Buddha Shakyamuini)>, 1942 - 43.

2.1.3. 사진 조형: 조각 같은 사진

19세기 뵘플린이 사진술과 조각의 관계를 연구한 이론가라면, 20세기 초, 헝가리 출신의 예술가이자 바우하우스의 교수인 라슬로 모호이너지(László Moholy-Nagy)는 사진술과 조각의 상호 보완성을 실험한 예술가이다. 그는 1920년대 독일 바우하우스(Bauhaus)에서 조형주의 사진적 형식에 대한 강렬한 실험을 이끌었다. ‘새로운 시각’이라는 구호 아래 사진술을 기술 복제 매체에서 생산 매체로 전환하려는 그의 시도는 알렉산드르 로드첸코(Aleksandr Rodchenko)의 러시아 구축주의³⁷⁾를 끌어들이며 전파되었다.

37) 구축주의(Constructivism)는 사진술이 새로운 관점으로 진부한 것을 다시 제시할 수 있는 수단이 될 수 있으며 따라서 일상적인 대상과 과정에 대한 관심을 다시 일깨울 수 있다고 제안했다.

사진적 조형주의를 이루는데 새로운 시각의 기여는 이 실험의 낙관적이고 사회적으로 유토피아적인 모더니스트 강령으로 거슬러 올라간다. 여기에서 사진술은 현대 기술과 함께 합리적이며 기술 문명에 적합한 비감상적 예술 형식으로 수용되었다. 사진술은 기계인 카메라가 공간에 자유롭게 떠다니며 지배하는 예술이었고, 꿈은 빛, 전류, 빛나는 강철로 이루어진 세계였다. 따라서 당시 현대 낙관주의를 구현하는 역할의 초대형 조각인 강철 유리 건축을 제시하기 위해 극적인 원근법을 사용하려는 시도가 나타났다.

순간의 이미지를 포착하는 사진술은 모호이너지가 새로운 시각으로 주목한 ‘움직임 속의 시각’을 드러내기에 적절한 매체였다. 사진은 더 이상 눈 앞의 사건을 기록하는 매체가 아닌, 시간과 공간이 교차하는 조형적 구성물로 인식되었다.³⁸⁾ 모호이너지는 움직이는 물체의 한 순간을 포착하는 것에서 더 나아가 발견한 사진들을 잘라내고 붙인 후, 다시 사진을 촬영했다.³⁹⁾ 그 결과 여러 순간들이 한 화면에 구성되는 사진 이미지들의 중첩과 몽타주를 통해 구현되었다.

다다이스트들의 포토몽타주가 대중 매체의 상이한 이미지의 병합으로 새로운 질서를 추구하려는 그들의 저항 의식을 반영했다면,⁴⁰⁾(도판-5,6) 사진 조형에서 모호이너지는 현대의 시공간을 대변할 수 있는 핵심요소로서 빛과 움직임을 주장하고 ‘사선’을 통해 입체적으로 표현했다. 그는 ‘몽타주(montage)’라는 용어 대신 조각을 뜻하는 독일어 단어 ‘플라스틱(plastik)’을 의도적으로 사용함으로써 조형성을 암시했다.

38) 나기는 <Roofs in Helsinki>(1927)에서 (빛의) 반사, 꿈 등의 새로운 시공간 개념을 이미지를 겹쳐서 재현하는 이중인화(surimpression) 기법으로 표현했다. 여기서 이중인화는 시공간 개념과 동의어이다. László Moholy Nagy, "Espace-temps et photographie", in *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie*, Paris:Gallimard 2007, p.244.

39) Julie Saul, ed., *Moholy-Nagy Fotoplastiks: the Bauhaus Years*, New York:Bronx Museum of the Arts, 1983. p.147.

40) 대표적으로 라울 하우스만(Raoul Hausmann)과 한나 회흐(Hannah Höch)는 신문 잡지와 같은 대중매체에서 사진 이미지를 오려 붙여 상이한 이미지들과 중첩시키고 재조합하고 병합했다.

또한 신조형주의와 유사한 기하학적이고 무한한 공간을 구성하여 “명확성, 아이디어의 표현 그리고 환원된 동시성의 형태”를 추구했다.⁴¹⁾ 관련하여 모호이너지는 다음과 같이 언급했다.

“그것들[포토플라스틱]은 여러 장의 사진을 이어 붙인 것으로, 동시적 재현의 실험적 방법, 시각적 그리고 언어적 위트(wit)의 압축적 상호 침투, 가장 사실적이고, 모방적인 수단이 상상의 영역으로 교차하는 낯선 조합 등의 실험적인 표현 방식이다. 그러나 그것들은 또한 구체적이고 서사를 전달할 수 있으며, 삶 그 자체보다 더 진실하다.”⁴²⁾

대표적으로 <깨진 결혼(The Broken Marriage)>(1925)(도판-7)에서 모호이너지는 창문도 없는 짙은 방 안에서의 부부와 또 다른 여자와의 모든 내용을 압축된 시공간 안에서의 한 영화 스토리처럼 펼쳐 보였다. 이는 전쟁 후 독일이 산업화 이전 시대로 돌아감에 따라 사람들이 결혼의 신성함에서 돌아선 당시 사회적 시대 상을 반영한 것이다. 또한 <자비로운 신사(The Benevolent Gentlemen)>(1924)(도판-8)에서 파편화된 근대 공간의 도시적 구조를 동적인 사진을 통해 표현했다. 동시에 이 이미지는 시간적 공간적 차이를 넘어 원근법을 탈피하려는 당시 움직임의 극명하게 드러낸다. 과장되고 암시적인 방법임에도 불구하고, 인물상의 병렬적 구조 안에서 당시 성행했던 새로운 극장의 동시성과 상이한 인물들 사이에서의 상호작용에 대한 그의 아이디어를 표현했다.

41) László Moholy Nagy, *Fotographie ist Lichtgestaltung*, Bauhaus 2 (1928), pp.2-9. In English: “Photography is Manipulation of Light, trans. Frederic Samson”, in *Bauhaus Photography*, Cambridge and London: MIT Press, 1985.

42) Patrizia C. McBride, “Narrating in Three Dimensions: László Moholy-Nagy’s ‘Vision in Motion’”, in *The Chatter of the Visible*, The University of Michigan Press, 2016, p.92.



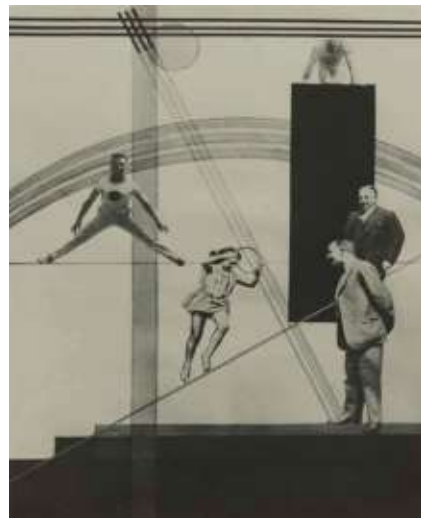
도판 5. 라울 하우스만(Raoul Hausmann), <에이비씨디(ABCDEF)>, 1923-24.



도판 6. 한나 회흐(Hannah Höch), <독일 최후의 바이마르 배블뚝이 시대를 다다 부엌 칼로 자르자(Cut With the Kitchen Knife)>, 1919.



도판 7. 라슬로 모호이너지(László Moholy-Nagy), <깨진 결혼(The Broken Marriage)>, 1925.



도판 8. 라슬로 모호이너지(László Moholy-Nagy), <자비로운 신사(The Benevolent Gentlemen)>, 1924.



작품 3-1. <그들이 사는 세상(The World That They Live In)>, 포토플라스틱, 가변크기, 2010.



작품 3-2. <그들이 사는 세상(The World That They Live In)>, 포토플라스틱, 가변크기, 2010.



작품 3-3. <그들이 사는 세상(The World That They Live In)>, 포토플라스틱, 가변크기, 2010.

모호이너지의 실험은 동시대를 새롭게 발견하기 위한 방식으로 진화하는 듯하다. 본인의 <그들이 사는 세상(The World That They Live In)>(2010) (작품-3)은 도시에서 포착한 서로 다른 이미지들의 - 닫힌 구조, 이국적 언어, 그리고 서로 상관없는 요소들 또는 파편들 - 조합을 실험한 것이다. 화면에서 보이는 특징은 모든 것이 멈춘 듯한 적막한 현장, 사물들의 기대되는 위치가 전치되면서 마치 안과 밖이 전치되어 있는 듯한 착각, 서로 다른 시간과 공간이 중첩되어 있는 듯한 생경함을 불러일으킨다. 또한 기존의 원근감의 변형을 통해 촉발된 그럴듯해 보이지만 영성하게 조작된 빛과 그림자의 연출은 환상과 일상의 경계를 넘나드는 어디론가의 진입을 시도한다.

이처럼 사진 조형은 새로운 시공간에 대한 개념과 이에 따른 새로운 시각에 대한 탐구로서 현대 문화를 해석하기 위한 하나의 방법론이었다. 사진 조형의 효과는 일상에서는 내재하지만 항상 보이는 것이 아닌 사물들의 상호 침투와 융합 그리고 여러 사건을 동시에 지각하는데 기반한다. 이를 통한 사진 조형의 지향점은 사진과 언어적 요소의 파편, 그리고 그것들의 결합을 통한 지적, 예술적, 그리고 사회적인 새로운 장면의 재구성이다. 나기가 언급한 것처럼, 사진 조형은 '상상의 영역'으로 가기 위한 '가장 사실적인 방법'이다.⁴³⁾ 그 결과 이러한 시도에 힘입은 사진 조형은 나중에 1960년대 주류의 포함되어 주목받기 시작한다.

2.2. 사진 조각의 경계 확장 실험

2.2.1. 사진술에서 조각으로

43) McBride, 앞의 글.

사진술은 1960년대와 70년대 순수미술의 영역으로 편입되면서 폭발적으로 사용된다. 오늘날 사진 촬영과 제작의 구분은 이 시기의 유산으로, 액자에 표구해 벽에 걸린 흑백 고화질 인쇄물은 예술 작품의 아이디어를 강조하는 사진적 오브제를 위해 자리를 양보해야 했다. 20세기 초 예술 제작의 창조적 행위가 선택에 의해 대체되었던 것처럼, 이제 그 행위는 종종 사진으로 찍힌 단순한 힌트로 축소되었다.⁴⁴⁾ 따라서 사진술은 매체의 예술적 특성 때문에 선택되기보다, 일시적 사건을 기록하기 위한 수단이자 도구로 활용되었다. 이 점은 당시 지배적이었던 모더니스트 예술 사진 스타일과 ‘목적을 위한 수단’으로 간주되었던 실험적인 접근 사이에 틈을 만들었다.⁴⁵⁾

이러한 생각과 태도에 힘입어 각 분야의 예술가들은 사진술이 작품의 의미있는 부분이 될 수 있는 방법에 도전하고 확장하는 실험을 했다. 그들의 아이디어는 다양한 형식과 주제에 반영되어 종종 두 가지 이상의 실천이 하이브리드로 수렴되었다. 그중에서도 사진술은 보다 미묘한 방식으로 공연에서 중요한 역할을 했다. 순수한 기록 목적 외에 공연의 결과를 사진으로 표현하기 위해 동작 일부는 조정되기도 했다.⁴⁶⁾

비슷한 방식으로 조각도 마찬가지로 경계를 넘어 확장된 장에서의 조각의 결과를 낳았다. 한편으로 물리적 오브제라는 조각이라는 전통적인 관념에서 탈피했다. 시간과 공간에 기초한 조각의 개념을 전면에 내세울 때, 미술 평

44) Lite Klophaus. "Und in uns., unter uns., land unter"(and in us. . beneath us. . land under), part of the *happening 24-Stunden (24 hours)*, Galerie Parnass, Wuppertal, 1965. 참고.

45) Douglas Fogle, "The Last Picture Show" in *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, Minneapolis: Walker Art Centre, 2003, p.10.

46) 행동을 기록하기 위해 매체를 적용하는 것 외에도 제프 월(Jeff Wall)은 리차드 롱(Richard Long)의 작업을 지적한다. 왜냐하면 여기에서 기록된 것은 행동이 아니라 사진 표현이 개입된 단계적 행동의 결과이기 때문이다. 월은 또한 브루스 나우만(Bruce Nauman)의 작업을 예술가의 스튜디오에 수행적 행동을 가져옴으로써 여기에서 만드는 사진 기록이 공연, 보도 및 스튜디오 사진과 함께 융합된다고 말한다. Jeff Wall, "Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art", in *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Centre, 1995, p.36.

론가 루시 리파드(Lucy Lippard)와 존 찬들러(John Chandler)가 주장한 것처럼 사진 매체는 대상을 탈물질화하는 데 사용되었다.⁴⁷⁾ 그 결과 이러한 ‘조각’ 작품은 광범위하게 기록되었다. 역설적이게도 이번에 사진술은 사실 조각 대상을 사진 이미지에 각인시켜 재물질화했다.⁴⁸⁾

조각의 또 다른 확장은 1970년 뉴욕 현대 미술관(MoMA)의 전시인 《사진술에서 조각으로(Photography into Sculpture)》에서 볼 수 있다. 이 전시는 그 자체로 조각으로 간주되는 사진적 인공물에 주목했다. 1960년대 후반의 새로운 예술 형식, 특히 새로운 형태의 조각은 관객과의 소통뿐만 아니라 이를 충족시키기 위해 그 어느 때보다 사진술에 의존했다. 이와 병행하여 사진술의 아마추어화, 즉 단순작업화 과정은 훈련되고 학습된 시각의 평가절하를 더욱 강조했다.⁴⁹⁾ 쉽게 말하자면 특권적인 시각과 ‘좋은 사진’의 개념을 버린 것이다. 그 결과 전문가의 특권적 견해를 제공하지 않는 사진 이미지는 예술적 내용을 전달할 수 있었다.

전시 작품은 종종 아마추어 사진가의 작품처럼 보였지만, 이는 중요하지 않았다. 왜냐하면 사진을 조형 예술의 창작과 소통의 기반으로 만든 것은 바로 정교한 시각적 미학의 부재였기 때문이다. 작품 각각은 사진을 물리적 대상으로 탐구하고 전통적으로 분리되어 있던 다른 매체에 사진술을 혼합했다. 이러한 확장은 매체의 경계를 넘어서려는 시대적 개념적 실험에 부합한다. 미술 이론가 메리 스타저(Mary Statzer) 역시 사진을 3차원 방식으로 표현하여 평면을 넘어서는 것은 혁신적이라고 평가한다.⁵⁰⁾

47) Lippard, Lucy. & Chandler, John. "The Dematerialization of Art", *Art International*, Vol. 12:2, February 1968, p.218.

48) David Green, "Between Object and Image", in *Creative Camera, Thirty Years of Writing*, Manchester:Manchester University Press, 1996, p.263.

49) Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, and Benjamin H. D. Buchloh, *Art since 1900*, London:Thames & Hudson, 2004, p.531.

50) Mary Statzer, "Mary Statzer on Photography into Sculpture, New York, 1970", *Aperture Magazine*-February 10, 2014, <https://aperture.org/editorial/mary-statzer-photography-sculpture-new-york-1970/>

1970년대의 사진술은 디지털 기술에 의해 촉진되지 않지만, 기존 사진 매체에 없었던 재료와 기술로 채워진 새로운 기능을 허용하는 유사한 방식으로 다른 매체와 실천 사이의 경계를 개방하는 분위기였다. 전시에 초대된 작품들은 고화질 인쇄물부터 책, 잡지 투명 포장재에서 차용한 이미지에 이르기까지 다양한 유형의 사진 이미지 사용을 보여주었다. 또한 사진 인쇄물은 플라스틱, 목재, 판지에서 유리 및 섬유에 이르는 다양한 재료와 결합되었다.



도판 9. 로버트 브라운 & 제임스 페누토(Robert Brown & James Pennuto), <언덕(Hill)>, 1970.



도판 10. 로버트 와츠(Robert Watts), <비엘티(BLT)>, 1965.



도판 11. 마이클 드 쿠시(Michael De Courcy), <무제(Untitled)>, 1970-1971.

로버트 브라운(Robert Brown)과 제임스 페누토(James Pennuto)의 <언덕(Hill)>(1970)(도판-9)에서 풍경 이미지는 캡슐화된 진공 성형된 플라스틱을 통해 벽에 부풀어 오른 3차원 사물로 바뀐다. 로버트 와츠(Robert Watts)의 <비엘티(BLT)>(1965)(도판-10)는 베이컨, 양상추, 토마토의 평면의 가벼운 사진을 두껍고 샌드위치 형태의 투명한 플렉시 유리에 넣어 깊이, 무게 및 형태를 얻음으로써 문자 그대로 샌드위치의 형태를 부여한다. 마이클 드 쿠시(Michael de Courcy)(도판-11)는 실크스크린 이미지를 100개의 판지 상자에 붙였다. 새, 구름, 물, 나무와 식물은 그가 캐나다 서해안에서 살았던 주변 환경을 묘사했는데, 상자들은 그가 참여하는 전시에서 무작위로 쌓여 각기 다른 임의의 풍경을 그려냈다.

이 전시를 기획한 큐레이터 피터 뷰넬(Peter C. Bunnell)은 전시 서문에서 다음과 같이 밝힌다.

“이 전시는 조각적 또는 3차원의 사진으로 형성된 이미지에 대한 최초의 포괄적인 연구이며, 예술가들은 재료가 내용으로 통합됨과 동시에 실제 공간을 구성하는 방식으로 사용되는 시각적 이중성을 구현하고 추구한다.”⁵¹⁾

위의 언급에서 보면 그가 50년 전의 사진 조각 작품을 설명했다고 상상할 수 없다. 왜냐하면 그의 평가는 동시대 사진 조각에 완벽하게 부합하기 때문이다. 70년대 사진 조각은 사진술과 조각을 결합하여 새로운 이미지 및 오브제 수렴으로 융합을 시도한다는 점에서 비슷해 보인다. 뿐만 아니라 사진을 조각으로 맥락화하면서 전시 작품은 “사진 자체의 고유한 속성”⁵²⁾을

51) Peter Bunnell, *Photography into Sculpture*, press release and wall label, New York: The Museum of Modern Art, 1970.

52) 같은 글.

활용한다. 작품이 사진을 경험하는 방법에 도전하고 조정하는 것으로 제시되는 가운데 매체의 주도적인 역할은 특히 놀랍다. 이처럼 개념 미술의 사진 매체의 사용은 조각과 같은 다른 매체의 가능성과 개념을 탐구하는 새로운 방법을 연다.

2.2.2. 포스트 미디어로서의 사진 조각

피터 오스본(Peter Osborne)은 사진술이 기술, 문화 그리고 경제적 힘의 결과로 변화하고 있다고 주장한다. 매체의 급속한 확장은 사진을 “초국적 문화-경제적 형식”⁵³⁾으로 간주하는 일종의 ‘사진 자본주의’로 이어졌다. 그는 사진술, 영화, 텔레비전, 비디오 및 디지털 이미지 등 다양한 사진 형식이 현재 공존하는 관계적 총체성에서 현재의 통합의 부재를 고려하는 방식으로 이미지의 존재론에 의문을 제기하고, 크라우스의 포스트 미디어(post-medium)⁵⁴⁾ 조건을 바탕으로, “단일 기술로서 사진을 ‘매체’로 명시할 수 있는 것은 없다는 즉, 사진의 통합에 존재론적으로 근본적인 근거가 없음을 주장한다.⁵⁵⁾ 이 관점은 사진술의 존재론과 논의를 유지하면서도, ‘새로운 사진성’을 복수적이고 관계적인 것으로 재해석하는, 확장된 장에서의 이미지 제작 방식에 대해 생각하는 방법을 제시한다.

오스본은 『어디든 전혀 아니든: 동시대 미술의 철학(Anywhere or not at all: Philosophy of Contemporary Art)』(2013)에서 이미지가 “국제적, 초

53) Peter Osborne, “Photography in an Expanding Field: disruptive unity and dominant form”, in D Green (ed.), *Where Is the Photograph?*, Kent:Kent Institute of Art and Design, 2003, p.63.

54) 포스트 미디어이란 기존의 매체, 즉 개별적 예술 장르와 영역을 구별하는 매체의 개념이 더 이상 적용될 수 없는 상황에 이를 대체할 새로운 매체의 개념으로 제시한 용어이다. 이 현진, 「크라우스의 기호사각형을 통해 바라본 포스트-미디어의 조건, 그리고 그 확장된 이해」, 『서양미술사학회』, No.49, 2018, p.166.

55) Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London:Thames & Hudson, 2000.

국가적 장소 및 관계의 사회-공간적 존재론과 관련되어야 한다”⁵⁶⁾고 주장한다. 공예 기반의 매체에서 포스트 개념적 실천에 이르기까지 예술의 존재론의 과정을 추적하며, 그의 주장은 동시대 미술이 융합 및 변화를 거듭하며 커뮤니케이션 및 경제적 과정에 뿌리를 두고 있다고 제안한다. 이러한 과정은 예술을 매개로 한 ‘탈경계화’를 통해 일반적인 ‘예술’의 무한한 교류와 새로운 가능성을 발견하게 했다.

사진술의 신유물론에 대한 담론은 오늘날 커뮤니케이션 및 경제적 과정에 의해 유통되는 이미지의 편재성이 가져온 영향으로 이해할 수 있다. 디지털의 ‘비물질성’에 반대하여 현재 사진적 실천에는 사진 매체의 수공예적 작업 과정과 물질적 지지대를 재평가하는 경향이 있다.⁵⁷⁾ 샬롯 코튼(Charlotte Cotton)의 저서 『사진술은 마술이다(Photography is Magic)』(2015)는 사진의 물질성에 대한 새로운 관심을 살핀다.⁵⁸⁾ 사진의 물질성은 전통적 사진술 형식의 향수를 불러일으키려는 것이 아니다. 오히려 사진술의 단일한 재료에서 외부로의 확장으로, 이미지가 고정 장치에 의해 제한되지 않고 물성의 끊임없는 재성찰로 작동할 수 있는 새로운 가능성을 찾는 것이다.

알리키 브레인(Aliki Braine)의 <검은 풍경 1(Black Landscape 1)>(도판-12)은 중형 필름 네거티브에 구멍을 펀치로 물리적으로 내어 만들어진다. 확대기에서 나오는 빛이 네거티브의 구멍을 통과해 넘쳐나와 결과물인 사진에서 검은 원형 공백을 형성한다. 이를 통해 브레인은 재현을 방해하고 아날로그 제작의 수작업적 측면을 강조한다. 마찬가지로 본인의 <약점(Raw)>(2022)(작품-4) 역시 - 부분적으로 흡집내고, 긁고, 뜯고, 벗겨내는 등의 - 제작 과정에서 발생하는 수작업적 측면을 공유한다. 흰 표면을 통해

56) Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, New York: Verso, 2013, p.28.

57) Mark Bolland, “A New Materialism”, *Scope: Art & Design*, 8, 2013, p.6

58) Charlotte Cotton, *Photography Is Magic*, New York: Aperture, 2015.

하나의 대상으로서 사진을 구성하는 물질적 요소들과 층위는 확인된다. 이러한 사진의 대안적 제작 과정을 통해 본인은 이미지와 그 물성 - 표면, 깊이 그리고 형태 - 에 대한 아이디어를 결합할 수 있는 방법을 탐색한다.



도판 12. 알리키 브레인(Aliko Braine), <검은 풍경 1(Black Landscape 1)>, 2008, Courtesy Aliko Braine/ Troika Editions.



작품 4. <약점(Raw)>, 사진 1장,
9x12.5cm, 2023.

한편 조지 베이커(George Baker)는 사진술을 ‘종말’이 아니라 확장된 것으로 간주해야 한다고 주장한다. 그는 「확장된 장에서의 사진술(Photography's Expanded Field)」(2005)의 도입부에서 크라우스의 「확장된 장에서의 조각」과 유사한 방식으로 그의 주장을 전개하고 크라우스의 생각을 기반으로 ‘조각’이라고 불리는 것의 확장성을 대응시키려 시도했다. 베이커는 나중에 범주의 붕괴나 ‘조각’과 ‘사진술’로 각각 이해 가능한 것을 묘사할 수 없는 것과 같은 두 확장 사이의 유사성을 인식한다.⁵⁹⁾ 그러나 그는 이 비교가 완전히 뒷바침되지 않는다고 지적한다. 그리고 다음과 같이 밝힌다.

“오늘날 사진 매체는 완전히 변모해왔다. 전통적인 사진술의 대상의 형태는 더 이상 진보된 예술 실천에서 증거로 나타나지 않지만, 사진적 효과와 같은 것은 여전히 남아있다. 아마도 새롭고 변형된 형태로 살아남을 것이다.”⁶⁰⁾

베이커의 주장은 마찬가지로 사진적 대상이 위기에 처해 있을 수 있다는 사실을 전제로 한다. 그는 확장된 장 자체가 붕괴되는 것이 아니라, 매체의 ‘확장’이라는 용어가 복잡해졌음을 시사한다. 이러한 의미의 복잡성은 크라우스가 빌려와 변형한⁶¹⁾ 알기르다스 줄리앙 그레마스(Algirdas Julien Greimas)의 기호 사각형 모델(도판 - 13)⁶²⁾이 제시한 바와 같이, 풍경(S1)과

59) 이러한 움직임은 학문적 경계가 무너지고 예술가들이 다른 미디어의 기술적 측면과 형식적 측면에 함께 참여하는 더 넓은 포스트 미디어(post-medium) 상황의 일부이다.

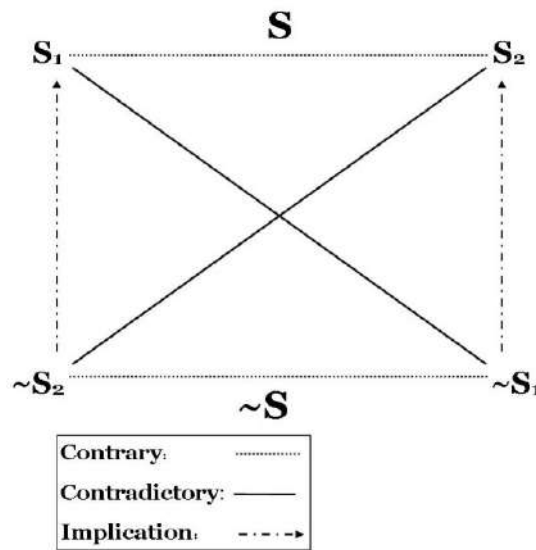
60) George Baker, "Photography's Expanded Field", *October*, Vol. 114, 2005, p.123.

61) 크라우스 모델에서는 풍경(S1)과 건축(S2)을 대조적 관계로 설정하고 있는 것에서는 동일하나, 풍경과 비풍경(not-landscape)과 같은 ‘모순적 관계’를 그레마스의 모델에서처럼 대각선의 장에 위치시키지 않고 수직적 관계로 위치시켜 놓고 있는 점이 다르다는 점이다. 김성호, 「비조각 담론의 큐레이팅 : 《2020 창원조각비엔날레》를 중심으로」, 『미술이론과 현장』, 제36호, 2020, p.11.

62) Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Semiotic_square

건축(S2)의 대조적 관계와 풍경(S1)과 비건축(not-S2)의 모순적 관계를 만들어 확장을 가능하게 하는 중성화 전략에 기초한다.

Greimas Semiotic Square



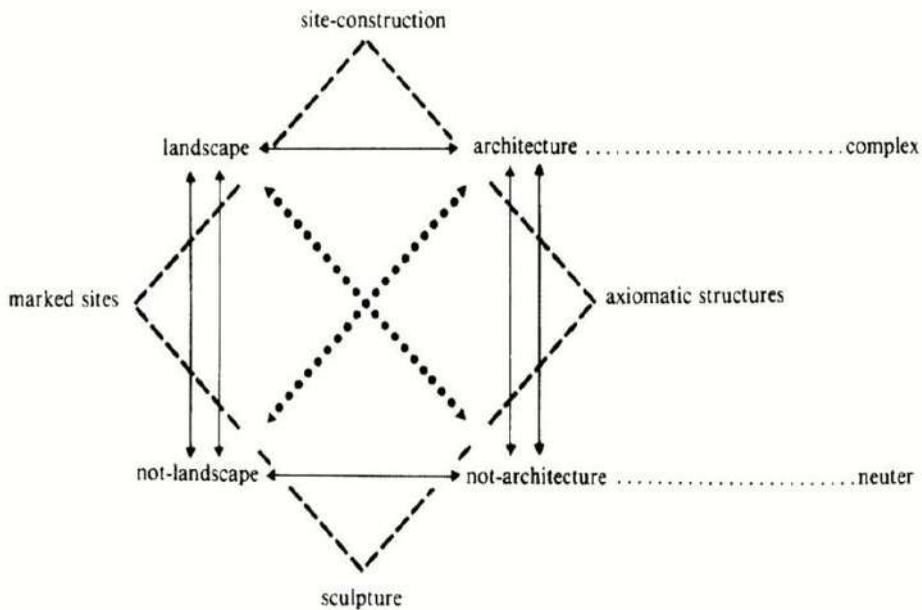
도판 13. 알기르다스 줄리앙 그레마스 (Algirdas Julien Greimas)의 기호사각형(Le carré semiotique), 1968.

베이커는 크라우스의 도표(도판-14)⁶³⁾를 적용하여 사진술이 어떤 방식으로 변형되는지, 또 이러한 변형이 어떻게 기능하고 서로 어떻게 관련되는지 보여주기 위해 구조론적으로 분석한다.⁶⁴⁾ 그의 체계에서(도판-15)⁶⁵⁾ 사진술은 확장된 장의 ‘주변’을 따라가는 하나의 용어로 간주된다.⁶⁶⁾ 이를 통

63) Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, Vol. 8, 1979, p.38.
 64) 베이커는 모더니즘을 통한 ‘정지(stasis)’와 ‘비정지(non-stasis)’의 개념을 ‘대항 현존(counter-presence)’로 추적함으로써 사진술의 가능성과 다중 논리로 대응하려 시도한다.
 65) Baker, 앞의 글, p.131.
 66) 같은 글, p.136.

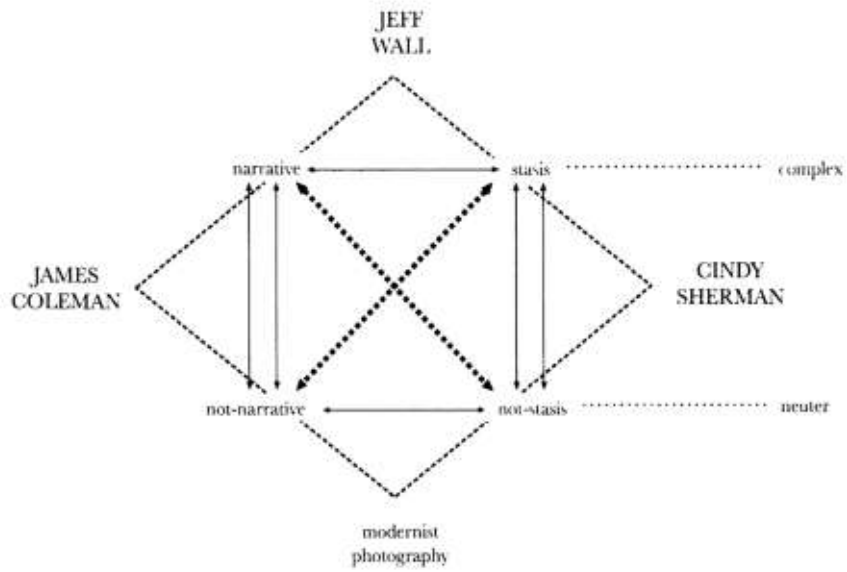
해 베이커의 모델은 확장된 장과 관련된 학제 간 연구에서 전통적인 모더니즘 실천과 담론으로의 단순한 복귀에 저항한다. 그가 제공하는 것은 예술을 통한 사진술의 다양한 작업과 대립 관계를 밝혀내는 관점이며, 크라우스의 텍스트를 참고하여 우리에게 다음을 상기하게 만든다.

“모더니스트 매체 특수성은 단순히 다원주의적 상태로 소멸되는 것이 아니라, 오히려 그러한 매체가 매우 정확하게 확장되어 예술과 세계, 또는 예술과 더 큰 문화 영역이 이전에는 상상할 수 없었던 새로운 관계에 맺게 되는 전략적 움직임을 만들어 낼 것이다.”⁶⁷⁾



도판 14. 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)의 다이어그램, 1979.

67) 같은 글.



도판 15. 조지 베이커(George Baker)의 다이어그램, 2005



작품 5. <사진술이 조각으로 전환할 때(When Photography turns into Sculpture)>, 155x50x75cm, 플로팅 잉크젯 프린트, 2020.

본인은 확장된 사진술의 장에 대한 베이커의 개념이 여전히 유효하다고 생각한다. 예컨대 <사진술이 조각으로 전환할 때(When Photography turns to Sculpture)>(2020)(작품-5)에서 사진술에서 인화지는 전면 이미지의 물질적 지지대로 소모되지만, 조각에서 인화지는 이미지와 대등한 조형적 요소로 기능한다. 작품이 제시하는 것처럼, 인화지는 접히고 벽과 바닥에 걸쳐 설치됨으로서 사진술의 속성을 방해하는 동시에 강조한다. 또한 실재 공간 구조와 상호작용해 조작됨으로써 평면성에 대한 통찰과 조형성에 대한 새로운 가능성을 동시에 제시한다. 이처럼 자연스럽게 스며든 인화지의 존재는 기존 사진술의 속성을 조형적으로 교환하고 확장한다.

위 작품이 예시하듯 본인은 한편으로 파열점이 있지만 연속점도 가지고 있는 사진 조각의 가능성을 탐구한다. 미술 비평가 루시 수터(Lucy Soutter)가 『왜 예술 사진술인가? (Why Art Photography?)』(2013)에서 주장한바와 같이 확장된 사진술의 모델은 모든 역사적 속성을 엄격하게 거부할 필요는 없다. 동시대 많은 작품들은 매체로서 사진술의 전통과 생산적인 관계를 보여준다.⁶⁸⁾ 따라서 그것들은 보다 실험적이고 확장된 제작 방식 내에서 종합적으로 고려될 수 있는, 보다 포괄적인 확장적 사진술의 모델을 추구한다.

2.2.3. 프레임을 통한 사진 조각

일부 표준적인 의미에서 ‘프레임’이라는 단어의 명사는 그림, 창문, 거울 등을 둘러싼 테두리 또는 지지 구조 또는 ‘체계’, ‘개념’, ‘텍스트’, ‘건물’, ‘신체’ 등의 기본 재료 및 개념적 구조를 의미한다. 프레임의 동사는 또한 ‘형성하다’, ‘고안하다’, ‘구성하다’, ‘배열하다’, ‘계획하다’ 등을

68) Lucy Soutter, *Why Art Photography?* New York: Routledge, 2013, p.113.

의미한다. 이와 같이 프레임은 이러한 기본적인 정의에서조차 상당히 포괄적인 단어이다. 그 결과 프레임은 그 광범위한 범위로 인해 몇몇의 문제를 야기한다.

이를 테면 프레임이라는 용어가 회화의 프레임과 같은 외부의 물질적 구조를 지칭할 때, 프레임이 담아내는 것은 이미 하나의 프레임이다. 캔버스의 크기, 모양, 질량은 추가적인 물질적 구조로 지지하고 둘러싸기 전에 이미 프레임을 구성한다. 아마도, 이 사례는 “(모든) 이미지는 물질적 기반을 가지고 있다. 그것들은 모두 대상이며, 프레임은 무엇보다도 그 대상의 가장자리, 그 물질적, 실재적 경계”⁶⁹⁾라는 추론으로 단순화될 수 있을 것이다.

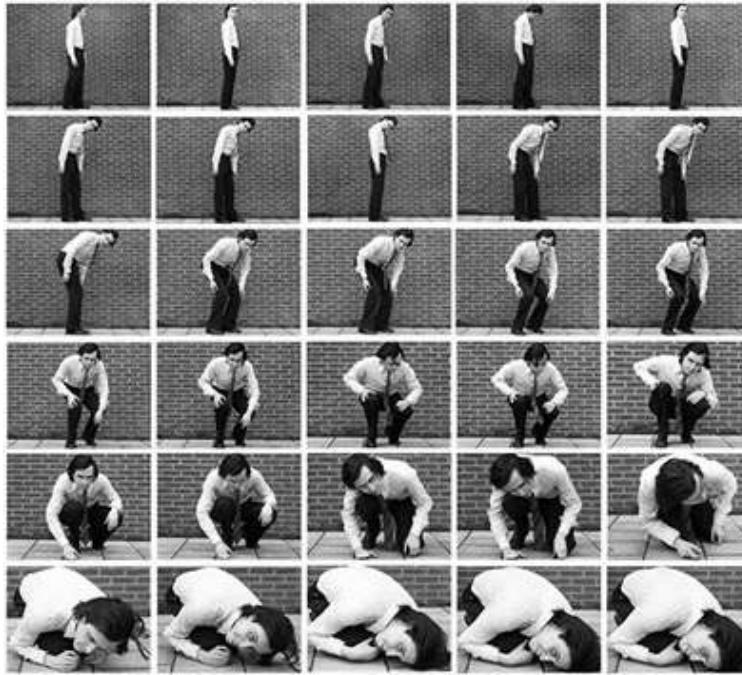
그럼에도 불구하고 하나의 회화의 주제, 구성, 스타일은 모두 다른 프레임이다. 이 관점에서 물질적, 추상적 가장자리는 모두 그 회화의 한계를 구성하고 따라서 표현의 공간을 제공한다고 할 수 있다. 그러나 다시 한 번 몇몇의 문제가 등장한다. 첫째, 회화의 형식과 내용은 단순히 분리될 수 없다는 점이다. 프레임을 본질적으로 형식과 내용이 결합된 ‘분리할 수 없는’ 실체로 인정할 필요가 있다. 둘째, 회화 자체에 복수의 실질적이고 개념적인 프레임이 있을 수 있다. 마지막이자 가장 중요한 것은 프레임이라는 개념이 회화에만 국한되지 않는다는 점이다.

사진술의 프레임은 어떤 의미에서 만질 수 없는 이미지의 테두리이자 시선의 경계이다. 프레임 내에서 “시선은 떠들 수 없다. 빗장은 잠겨있고 출구는 없다.”⁷⁰⁾ 왜냐하면 이는 사진은 움직이지 않고 한 찰나에 포착되기 때문이다. 이러한 시선의 고정이나 갇힘의 원인은 시간 또는 시간의 결여로, 공간에 대해서도 마찬가지라고 할 수 있다. 그 결과 시선은 촬영되는 순간

69) Jacques Aumont, *The Image*, London: British Film Institute, 1997, p.105.

70) Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris:Gallimard, 1980, p. 90.

의 한계 뿐 아니라 프레임의 공간적 한계에도 갇히기도 한다. 이러한 맥락에서 사진술의 프레임은 이미지의 경계 뿐만 아니라, 시선의 경계라고 볼 수 있다.



도판 16. 자크 리젠(Jacques Lizène), <신체를 사진 프레임에 맞게 제한하기(Contraindre le corps s'inscrire dans le cadre de la photo)>, 1971.

예컨대 여기 20개의 사진 격자가 있다. (도판-16) 카메라는 점차 확대되어 피사체에 점점 가까이 다가간다. 남자는 프레임의 경계 내에 머물기 위해 각 사진에서 자신을 작게 만든다. 프레임은 점점 더 작아지면서 남자에게 특정한 자세를 취하도록 강요한다. 남자는 몸의 어느 부분도 프레임에 닿지 않도록 몸을 조정한다. 자크 리젠(Jacques Lizène)은 <신체를 사진 프레임에 맞게 제한하기(Contraindre le corps s'inscrire dans le cadre de la photo)>(1971)에서 직사각형의 모양과 묘사된 행동의 관계를 밝히며 프레임

을 탐구한다.⁷¹⁾ 그의 프레임은 이미지의 물리적 경계를 의미할 뿐만 아니라 시선을 가두는 역할을 한다.

빅터 버긴(Victor Burgin)은 『사진을 본다는 것(Looking at Photographs)』(1977)에서 프레임이 눈과 시선을 제한하는 방식에 대해 다음과 같이 강조한다.

“눈은/(나는) 묘사된 공간 안에서 이동할 수 없다. 프레임과 만나는 지점까지만 이동할 수 있다.”⁷²⁾

버긴이 지칭하는 이 ‘프레임의 법칙’은 사진이 카메라의 원근법에 의해 제한되고 관객은 카메라의 시선에 종속 될 수 밖에 없다는 것이다. 우리는 같은 사진을 일정 시간 동안 바라볼 때, 카메라라는 ‘타자’의 권위는 시선에 대한 상상할 권리를 박탈한다. 이러한 깨달음은 우리의 시선이 프레임에 닿는 순간, 카메라가 우리의 시선을 통제하고 제한한다는 것을 깨닫는 순간에 찾아온다. 버킨이 프레임을 시선을 가두는 한계나 경계의 집합으로 제시하는 방법은 리젠이 프레임을 제시하는 방법과 일치한다. 즉 리젠이 사진 공간에서 벗어나지 못하게 막는 네 개의 벽으로 프레임을 제시하는 방식이다.

본인은 본인의 사진 조각 작품에서 프레임을 사용하는 다양한 출처의 이미지를 사용한다. 하지만 이것들을 수집, 보관, 그리고 되찾는 방식은 프레임 내에서 새로운 관계와 해석을 형성하는 방법이며, 어떻게 이미지가 예술 작품의 일부를 형성하는지 이해하는 것이다. 본인은 이미지를 보관하는 카

71) 리젠의 프레임에 대한 연구(Travaux sur le cadre)’는 사진 매체에 대한 예술적 탐구, 또는 그의 언급대로 ‘특수한 사진 예술 (Art spécifique photographique)’로 볼 수 있다. Jaques Liezene, *Petite Maître liégeois de la seconde moitié du XVIIIème Siècle*, Brussels: Atelier 340, 1990, p.186.

72) Victor Burgin, “Looking at Photographs”, In *Thinking Photography*, edited by Victor Burgin, Hamshire and London: Macmillian Education LTD, 1977, p.152.

메라 파인더, 폴더 및 보관함, 하드 디스크를 자주 다시 방문한다. 이 작업에는 현재 이미지를 읽고, 뒤섞고, 숙고하며 현재 순간에 그 가치를 확인하는 과정이 포함된다. 본인이 이미지를 읽는 방식은 이미지를 보는 시점과 그 순간에 작업을 형성하는 다른 매개변수와 영향에 따라 달라질 수 있다. 이것은 발견의 과정이다. 각 이미지는 촬영 당시의 기억과 연관되거나 그렇지 않으면, 시간적, 공간적 연관성은 없다.

발터 벤야민(Walter Benjamin)은 『나의 서재를 정리하며(Unpacking my Library)』(1931)⁷³⁾에서 자신의 컬렉션을 검토하는 과정에 적극적으로 참여하는 상황을 설명한다. 그는 상자를 열고 각 책을 구입한 순간을 다시 방문한다. 이러한 대상으로부터의 물리적인 거리와 대상으로부터 떨어져 있는 시간의 과정을 통해 벤야민은 기억이 사물의 경험에 어떻게 연결될 수 있는지를 보여준다. 이러한 개인적인 경험에서 벤야민은 자신의 삶을 관찰하는 사람, 즉 수잔 스튜어트(Susan Stewart)가 제안한 것처럼, ‘자신의 삶을 여행하는 여행자’⁷⁴⁾로 지칭한다.

사진이 촬영되는 시점과 그것이 작품으로 전시되거나 구현되는 시점 사이에 시간적 공간이 있다는 개념은 본인의 방법론에서 중심인 프레임 고찰에서 틈새 공간을 제안한다. 반쯤 풀린 상자 더미 속에서 자신을 발견하는 벤야민의 무질서한 상태 역시 이 반성과 평가의 공간을 암시하며, 본인의 이미지와 마주하는 방식에 공명한다. 이러한 맥락에서 책과 같은 이미지는 ‘조각’과 같으며 각각은 기억과 연상의 대리물이 된다. 따라서 본인의 프레임은 개방형이며 완전하지 않으며 고정된 관계를 전제하지 않는다. 이미지는 끊임없이 유동적으로 작동할 수 있다. 여기서 의미 역시 유동적으로, 이미지와 다른 재료의 형태 간의 결합을 통해서만 고정된다.

73) 발터 벤야민, 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 옮김, 민음사, 1992.

74) Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, London: Duke University Press, 1993, p.135.

사진 이론가 다니엘 팔머(Daniel Palmer)는 『사진술과 협업(Photography and Collaboration)』(2017)에서 개념 미술의 부상 이후 예술가를 위한 전략으로서 발견된 사진의 사용에 대한 새로운 관점을 제시한다. 그는 발견된 사진이 협업의 한 형태로서 원작에 접근할 수 있는 다양한 방식을 재구성한다는 즉, '순환'이라는 사진술의 개념을 탐구한다. 그에 따르면, 사적 사진들의 집합 및 재개념화 과정을 통해 예술가들은 아마추어 이미지 컬렉션으로 무의식적인 내러티브를 끌어내어 또 다른 권위와 파토스(pathos)로 재부여하는데, 그는 이를 단순한 전유행위가 아니라 사실 협업이라고 본다.⁷⁵⁾

본인은 사진 조각이 제공할 수 있는 새로운 관계와 가능성에 관심이 있다. 다른 매체와 형식을 하나로 결합하는 것은 어느 것도 단일 장르나 언어에 얽매이지 않고, 세계에서 자신, 즉 나다움을 찾으려는 투쟁과 관련하여 되돌아 보는 것, 뿐만 아니라 현재의 '동시대성'으로서 형성된다. 본인은 이미지를 시간적 공간적 차원 뿐만 아니라 현재 순간에 대한 아카이브, 창작 재료를 위해 사용한다. 팔머는 “예술가들이 사진술의 역사적 잔재와 협업함으로써 사진술의 미래에 기여하고, 그 과정에서 사진적 사건이 결코 과거가 아님을 다시 한 번 드러내는 것 같다”⁷⁶⁾고 말한다.

본인의 사진 조각 작업에서 이미지와 조각적 특성을 혼합하는 방법은 이미지의 확장된 사용 뿐만 아니라 이러한 형식이 참조하고 기능하는 문화적, 사회적 영역과의 대화를 여는 핵심이 된다. 이 절충적이거나 확장적 이미지 작업 방식을 향한 움직임은 재현 정보가 “프레임 내에서 위치를 넘어 더 이상 적절하지 않은 현실이나 문화적 영역을 재코드화하도록 허용하는 형식을 추구하는데”⁷⁷⁾, 이는 편재성과 확산성으로 인해 나타난다. 팔머 역시 디지

75) Daniel Palmer, *Photography and Collaboration: From Conceptual Arts to Crowdsourcing*, London: Bloomsbury, 2017, p.137.

76) 같은 책, p.170.

77) Baker, pp.136, 138.

털 시대가 도래하기 전부터 예술가들이 발견된 사진을 사용했지만, 사진이 '숫자로 인코딩된 픽셀'로 변모한 것은 시기적절하며, 오래된 이미지의 매력이 '기억 자체를 확장하는 것'의 징후라는 점을 상기시킨다.⁷⁸⁾

따라서 개인적이거나 익명으로 발견된 이미지 및 사진을 다루는 본인의 접근 방식은 이미지의 이동성뿐만 아니라 사람들의 이동과 그들이 구현하는 경험에 반응하여 이미지가 현재 가지고 있는 기능과 그 안에서 작동하는 세계를 어떻게 기술할 수 있는지를 해석하고 재개념화하는 방법이 된다. 의미묘한 과정은 다음 장에서 - 이주 도시의 경험과 향수에 대한 본인의 이해와 관련하여 - 살펴볼 것이다.

78) Plamer, 앞의 책, p.139.

III. 사진 조각에서의 디아스포라와 향수

21세기 우리는 과학 기술 발전과 전 지구화의 영향에 따라 급속히 변화하고 이동하는 사회에서 살고 있다. 국경을 넘나드는 여행, 이주를 통한 다양한 문화 및 인종과의 접촉을 경험하는 체험은 점점 더 많은 사람들에게 일상이 되었다. 한국전쟁 전후와 산업화 시대에서 필요에 의해 한국을 떠난 이주자들의 물결과는 대조적으로 현재 우리는 하나의 세계에 살고 있고 우리 중 많은 사람들은 자유롭게 유동적으로 이동한다.

본인 역시 2007년 독일로의 이주를 경험했다. 본인은 이러한 현실에서 새로운 장소에 적응하고, 고국으로 돌아오고 떠나기를 반복하는 가운데 새로운 장소에서 본인의 위치를 지속적으로 관찰하고 재평가했다. 본인은 원래의 장소와 갈망하는 장소, 그리고 과거가 현재에 미친 영향을 검토하면서 본인에게 마주한 현실, 그 어디에도 속하지 않는 자신을 발견했다. 이것은 부재한 타자에 대한 향수로부터 기인했다.

현상학적 향수는 시간적, 공간적 세계로부터 먼 거리라고 지각될 수 있다.⁷⁹⁾ 반면 정신분석학적 향수는 타자의 부재에 대한 정서적 반응으로 볼 수 있다.⁸⁰⁾ 일반적으로 '향수'라는 용어는 현재보다 과거를 우선시하는 마음의 상태를 가리키는 대수롭지 않은 것으로 받아들여진다. 그러나 그 중요성은 그 어느 때보다 복잡하고 변화하고 있으며 시간과 공간의 변위에 대한 인식을 불러일으킨다.

따라서 이 장은 동시대 인류학적 장소 상실 및 부재의 상황을 향수로 비유하고 개인적인 경험을 탐색하며 시간과 공간에 대한 객관적이고 분석적인

79) James Phillips, "Distance, Absence, and Nostalgia" in *D Ihde & H Silverman (eds), Descriptions*, Albany: SUNY Press, 1985, p.71.

80) 같은 글, p.72.

탐구를 통해 두 특징들을 횡단한다. 또한 프레임의 '표면'과 '경계'를 위치시켜 작품 각각이 논의되는 이론적 철학적 배경을 바탕으로 과거에 대한 애착이 현재에서 어떻게 나타나는지, 특히 이주, 지리적 표류 및 시간적 변위의 복잡한 밀물과 썰물 내에서 이러한 애착이 존재하는 방식을 탐구한다.

3.1. 잃어버린 집을 은유하는 사진

3.1.1. 디아스포라의 경험: 문화적 전치

세계적 이동은 경험과 장소의 관계에 대한 우리의 이해를 바꾼다. 니코스 파파스테르지아디스(Nikos Papastergiadis)는 『이주의 난기류(The Turbulence of Migration)』(2000)에서 문화 교류의 패턴을 혼란에 빠진 난기류의 힘에 의해 형성된 것처럼 보이는 세계 이주 경로에 비유한다.⁸¹⁾ 역사적으로, 이주는 고국으로 돌아가고자 하는 열망을 동반한 추방의 트라우마(trauma)⁸²⁾로 구성되어 있다. 16세기와 19세기 사이에 1,200만 명의 아프리카인이 아메리카로 이송되어 수세기 동안 지속된 파괴적인 역사를 야기시켰다.

장소에 대한 순간적인 끌림은 풍경에 대한 감정적 반응이다.⁸³⁾ 풍경은

81) 그는 모순되지만 상호 연결되고, 상호 작용하는 힘들로 구성된 자본, 상품, 서비스, 정보, 기호 및 사람의 지속적인 순환이 특징인 끊임없이 유동적인 세계에서 인간의 이동성의 특성을 설명하기 위해 물리학에서 난기류(turbulence)라는 용어를 차용했다. Nikos Papastergiadis, "Mobility and the Nation: Skins, Machines and Complex Systems", *Static*, 2, March 2006.

82) 트라우마(trauma)는 상처라는 뜻의 고대 그리스어 ('τραῦμα')에서 유래한 것으로, '뚫다(tirosko)'에서 파생한 단어이다. 정신분석학에서는 트라우마를 일종의 정신적 상처로 이해한다. 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)는 트라우마를 "물리적 사건의 끔찍함으로 인해 주체의 심리적 보호막이 파열되는 순간을 가리키며, 심리에 난 상처이자 심리적 보호막에 구멍이 뚫린 상태"로 정의한다. 지그문트 프로이트, 『쾌락원칙을 넘어서』, 박찬부 역, 열린책들, 1997, p. 299.

83) Lucy Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*,

영속성과 소속감을 매개하는 변하지 않는 역사를 갖고 있는 것 같다. 풍경에 끌리는 이유는 아마도 그것이 장소이기 때문일 것이다. 기 드보르(Guy Debord)의 표류 개념과 심리 지도를 바탕으로 한 우연한 만남의 가능성을 포함한다. 드보르의 표류는 지리적 환경 내에서의 움직임과 그것이 인간의 행동과 감정에 미치는 영향과 관련이 있다.

“표류 중 특정 기간 동안 한 명 이상의 사람들은 관계, 노동, 여가 활동, 이동과 행동에 대한 다른 모든 일반적인 목적을 배제하고 지형의 매력과 그곳에서 만나는 만남에 몰입한다.”⁸⁴⁾

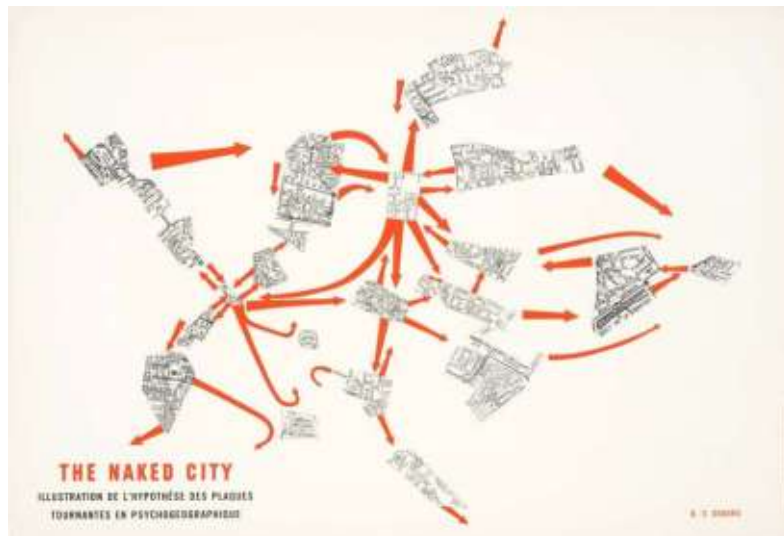
여행과 이주에 관하여 본인이 풍경에 접근하는 방식에 대한 비유가 여기에 있다. ‘표류’는 물리적이지 않을 수도 있는 거리를 측정하는 통과 축, 도착 및 출발을 감지한다. 표류는 변화하는 도시 경관에 대한 생각을 탐구하는 추상적 실험이다.

본인은 어느 정도 우연을 전제로 촬영할 장소를 선택한다. 이 경우 도시의 리듬과 달리 목적없이 거리를 어슬렁거리는 산책은 유용하다. 왜냐하면 평소와 달리 다른 경로를 취할 때, 거리를 둔 채 불완전하고 주관적인 시선으로 도시를 바라볼 때, 도시는 색다른 느낌으로 다가올 수 있기 때문이다. <파리(Paris) 지도 위에 드로잉>(2010-2011)(작품-6)은 본인이 2년동안 탐험한 도시 파리의 거리와 지형을 지도 위에 드로잉을 하듯 기록한 것으로, 드보르가 파리의 열아홉 구역을 연결해 그린 <벌거벗은 도시(The Naked City)>(1957)(도판-17)의 배회 경로와 비교할 수 있다.

New York: New Press, c1997, p.8.
84) Guy Debord, “Theory of the Dérive”,
<http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/314>



작품 6. <파리(Paris) 지도 위에 드로잉>, 2010-2011.



도판 17. 기 드보르(Guy Debord), <벌거벗은 도시The Naked City>, 1957.

도시의 매혹적인 스펙터클(spectacle)과 미로를 우회하다 보면, 어떤 대

상들을 주목하게 된다. 예컨대 돌려진 맨홀 뚜껑과 같은 것이다. (작품-7) 그 사물들은 일반적으로 맨홀 뚜껑에서 옷, 가구, 문, 자동차까지 친숙한 것이다. 하지만 그것들이 거리에서 취하고 있는 형태와 존재하고 있는 방식은 낯설게 느껴지곤 한다. 또 그것들은 즐비한 상점들 사이나 거리 모퉁이에서 무심코 발견되곤 하는데, 대부분 본래 요구되는 기능과 목적을 수행하고 있지 않는다. 그것들은 거리에 그 자체로 존재한다.



작품 7. <할 말(Things to say)> 시리즈 중 첫번째 사진, 2009.

흥미로운 점은 이러한 거리의 소소한 존재들이 예기치 않게 과거의 기억과 만날 수 있도록 한다는 것이다. 벤야민은 이러한 상황을 설명하기 위해 마르셀 프루스트(Marcel Proust)의 비자발적 기억의 개념을 언급한다.⁸⁵⁾ 비자발적인 기억은 우연히 특정 계기나 장소에서 마주치는 자극에 의해 되살아나는 기억으로, 이런 기억에는 특정 장소에 잔존하는 흔적들에 깃들여 있다.

85) 이용란, 「발터 벤야민의 기억 이론」, 『한국미학회』, 83권 1호, 2017, pp.177-219.

이와 같이 우발적인 감각을 통해 환기되는 기억은 그 때의 감각을 느꼈던 대상이나 상황, 감정 등 다양한 모습으로 떠오르곤 한다. 이러한 기억은 『잃어버린 시간을 찾아서 (A la recherche du temps perdu)』 (1914)에서 주인공 마르셀이 우연히 홍차에 적신 마들렌(madeleine) 과자를 먹은 뒤 큰 희열과 함께 아주 오래전 잃어버렸던 ‘콩브레(Combray)’에 대한 기억을 떠올리는 것과 이 기억을 통해 잊었던 과거의 향수들이 현재의 시간 위로 다가오는 것을 경험하는 것과 유사하다. 프루스트는 다음과 같이 언급한다.

“차에 적신 과자의 맛은 죽은 시간들 (지성이 아는 한 죽어 있는 시간들)이 숨어 있는 은신처의 맛이였다.”⁸⁶⁾

아마도 디아스포라와 세계화 시대에 집은 더 이상 현재나 과거의 지리적 위치가 아닐 것이다. 그 곳은 여전히 찾기 힘든 상태로 남아 새로운 집과 새로운 목적지의 가능성을 찾고자 하는 욕구를 자극한다. 파파스테르지아디스가 『공간적 미학, 예술 그리고 일상(Spatial Aesthetics, Place and Everyday)』 (2010)에서 시사하는 바와 같이, “집의 의미는 이제 근원지와 운명을 위한 투쟁을 한다.”⁸⁷⁾

‘내가 그 어디에도 속하지 않는 것은 상실감 때문일까 아니면 전치 때문일까? 더 이상 존재하지 않는 고정된 장소와 그 곳에 대한 기억이 멀어져 가는 것은 세상에서 고유한 내 자신을 찾기 위한 낭만적 투쟁일까?’ 마리안 데이비드(Marianne David)와 하비에르 무노즈바솔스(Javier Muñoz-Basols)는 잃어버린 집에 대한 기억은 헤아릴 수 없는 애착과 생생한 느낌을 가지고 있다고 주장한다.

86) 스티븐 켄, 『시간과 공간의 문화사』, 박성관 옮김, 휴머니스트, 2004, p.127 재인용.

87) Nikos Papastergiadis, *Spatial Aesthetics: Art, Place and Everyday*, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2006, p.26.

“소속은 불안정해지고, 혼란스러워지고, 문자 그대로 그리고 비유적으로 전치된다. 이것은 원시적이고, 매개되지 않은 색상, 소리와 모양, 감각적인 질감, 맛, 냄새, 그리고 가장 깊은 차원의 ‘익숙함’을 구성하는 모든 사람의 운명인 어린 시절의 낙원에 대한 원래 인상의 상실일 뿐 만 아니라, 실제 장소의 이중적이고 복합적인 상실이다. 기억 속에 새겨지고 향수에 의해 이상화되면서, 배제, 상실, 단념이라는 불안감과 관련된 사라진 집은 이국 현실의 견딜 수 없는 압력에 맞서 자신의 정서적 중심을 회복하려는 끊임없는 욕망, 원동력이 될 것이다. 그러므로, 디아스포라 정체성의 자의식적 본질은 다음과 같다. 집과 땅, 즉, 고향을 찾는 집 없는 자의 자아.”⁸⁸⁾

‘너/타자’가 있고 그 앞에 ‘나/와 카메라’가 있다. 눈에 보이는 대상을 즉각적으로 포착하는 주체와 어떤 대상과의 우연한 만남은 하나의 사건이라고 할 수 있다. 우연한 사건을 필연으로 만들고 싶은 주체의 의지는 흐르는 시간에 대한 영원한 고정 의 욕구이다. 따라서 주체는 피사체를 본 순간 지각하게 되는 감정의 상태를 최대한 살려 이미지를 고정한다. 앙리 카르티에 브레송(Henri Cartier-Bresson)는 이를 ‘결정적 순간’⁸⁹⁾으로 설명하는데, 이 순간은 렌즈가 맺는 상이 끊임없이 움직이고 있지만 시간을 초월한 상태와 표정과 내용의 조화에 도달한 순간이다.⁹⁰⁾

사진을 촬영하는 행위는 “자름에 의한 자름의 행위이다. 그것은 행위의 논리로 지역적이고 일시적이며 독특한 것이다. … 또한 사진적 행위는 자름과 동시에 다른 면을 통과하게 한다. 진행형의 시간에서 응고된 시간으로, 순간에서 영원으로, 움직임에서 부동성으로, 사진적 행위가 내포하는 시간

88) David & Muñoz - Basols, 앞의 책, p.xi.

89) 그의 사진집의 타이틀인 ‘물레 찍은 영상 (L'images à la sauvette)’(1932)에서 유래한 것이다.

90) 유경선, 『사진용어사전』, 미진사, 1995, p.55.

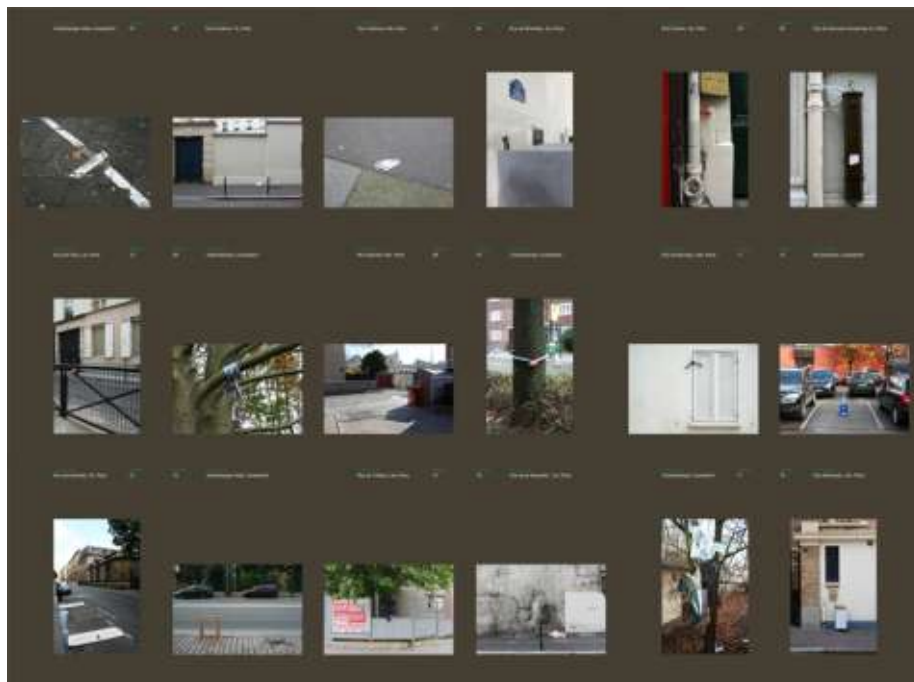
적인 자름은 단지 흘러가는 시간을 한 점으로 환원하는 것이 아니라 또한 이점의 지속 안에서의 새로운 각인을 향한 통과이다.”⁹¹⁾ 시간적 측면과 마찬가지로, 공간적 측면에서 자름은 단절로서 적용될 수 있다. 이처럼 사진적 공간은 주어지는 것이 아니라, 세계의 일부분을 추출함으로써 취해지는 공간이다. 이로써 사진적 자름 ‘안’에 취해진 현장과 사건은 하나의 이미지로 고정된다. <할 말(Things to say)>(2009-2012)(작품-8)은 2009년부터 2012년까지 독일을 비롯한 영국, 프랑스, 스위스 거리에서 발견한 52개 사물들을 이미지로 기록한 아카이브(archive)⁹²⁾다.



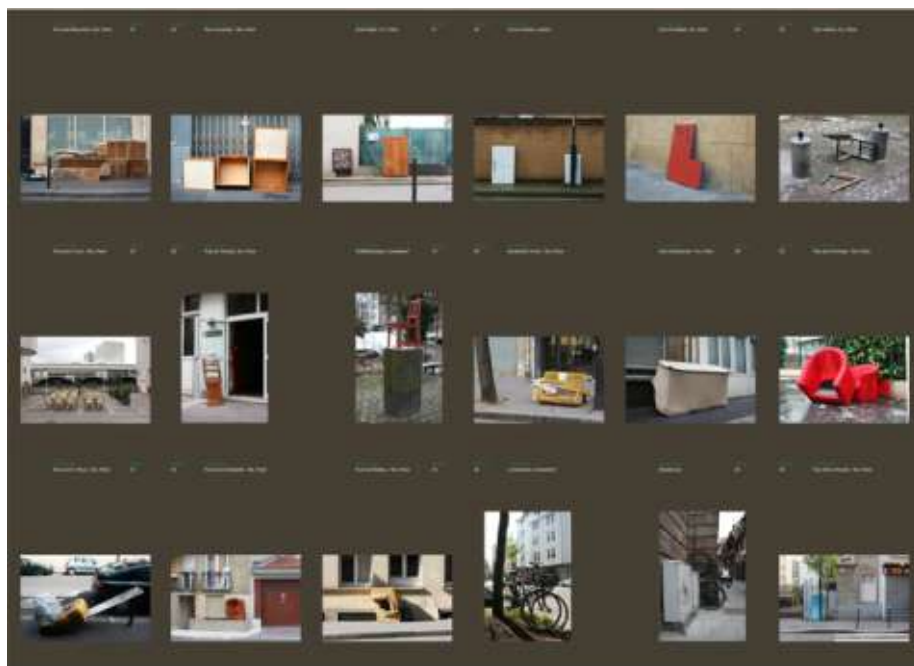
작품 8-1. <할 말(Things to say)>, 아티스트 북, A5, 2009-2012.

91) Phillippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris:Edition Nathan, 1990, pp.153-160.

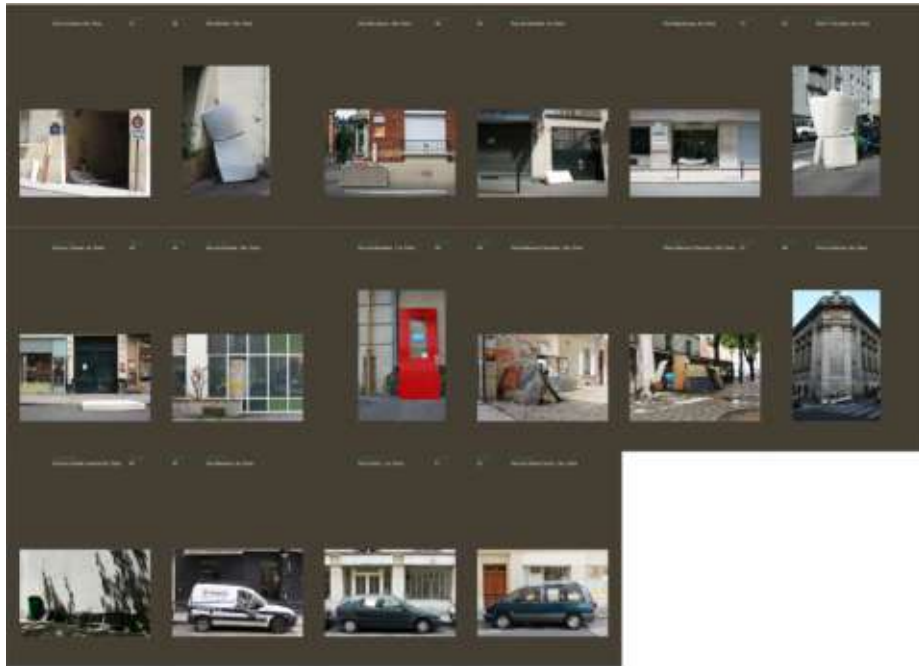
92) 자크 데리다(Jacques Derrida)는 아카이브를 기억의 부재를 보상하려는 프로이트적 징후라고 진단하고 있다. 그에 따르면 우리는 아카이브를 통해 이미 잃어버린 것, 사라진 것을 갈망하고 있지만 실제로 아카이브는 그 부재의 흔적만을 보존할 뿐 과거의 기억 자체가 될 수 없다는 것이다. 따라서 데리다는 아카이브의 진정한 의미를 과거에 두지 않고 미래에 두고 있다. Jaques Derrida, *Archive Fever: A Freudian impression*, trans. Eric Prenowitz, Chicago:University of Chicago Press, 1996.



작품 8-2. <할 말(Things to say)>, 아티스트 북, A5, 2009-2012.



작품 8-3. <할 말(Things to say)>, 아티스트 북, A5, 2009-2012.



작품 8-4. <할 말(Things to say)>, 아티스트 북, A5, 2009-2012.

3.1.2. 향수의 기원

위의 작품은 소속감의 부재와 인류학적 장소의 상실에서 동시대 특유의 향수를 불러일으킨다고 할 수 있다. 향수라는 용어는 중세 향수병 진단에서 유래한 것으로, 순수하게 신체적 상태를 암시하는 병리학적 관점에서 비롯되었다. 이 용어는 17세기 스위스 의대생인 조나단 호퍼(Johnathan Hofer)가 그의 박사논문 『향수병에 대한 의학적 논의(Dissertatio medica de nostalgia, der Heimwehe)』(1688)에 의해 만든 그리스어 ‘노스토스(nostos)’의 ‘귀환’과 ‘알고스(algos)’의 ‘고통’에서 유래했다.⁹³⁾

93) Dylan Trigg, *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason*, Peter Lang Inc. International Academic Publishers, 2006, p.53.

17세기 후반 향수는 타국에서 용병 생활을 하는 스위스 군인들의 고향에 대한 그리움으로 발생하는 식욕부진, 불면증 등의 향수병을 지칭했다. 또한 향수는 “혈액을 귀에서 뇌로 이동시켜 관찰된 정서적 고통을 야기”⁹⁴⁾하는 분위기 또는 정취의 압박으로 발표된 것을 포함했다. 따라서 이국에서 오랜 기간을 보내야 했던 스위스 용병 군인들은 고산 선율과 소의 종소리를 포함해 고향을 생각나게 하는 청각적 연상을 피하라는 지시를 받았다.

임마누엘 칸트(Immanuel Kant)는 향수의 시간성이 향수의 중요한 기능이라고 주장한다. 그에 따르면 기원 또는 장소는 시간적 사건이 발생하는 무대가 된다. 말하자면 그 자체로 우리는 사실 항상 “시간적으로 구조화된 기억의 장소와 직면한다”⁹⁵⁾는 것이다. 칸트는 스위스 용병 군인들이 기억된 장소로 돌아왔을 때, 그들이 모든 것이 급격히 변했다고 인식하는 것은, 사실 그들의 젊음을 더 이상 되찾을 수 없는 것이라고 설명한다. 그리고 그는 시간의 부재를 형성하는데 있어 장소가 중요하다고 결론짓는다.⁹⁶⁾

20세기 초 주체성의 성찰에 대한 낭만주의적 시각은 향수에 대한 이해를 자아 고유의 것으로 전환했다. 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)는 향수를 질병이 아니라, 인간의 정신의 더 어두운 기능 내에 “원시의, 무생물의 상태”⁹⁷⁾로 돌아가려는 신체의 본능, 즉 인간 욕망에 내재된 ‘죽음 충동’과 관련된 것으로 간주했다. 프로이트는 『애도와 멜랑콜리(Trauer und Melancholie)』(1917)에서 이 둘을 다음과 같이 구분한다. 애도는 “사랑하는 사람의 상실, 혹은 사랑하는 사람의 자리에 대신 들어설 어떤 추상적인 것, 즉, 조국, 자유, 이상 개념의 상실”⁹⁸⁾에 대한 반응이며, 병리학적 문

94) 같은 책.

95) 같은 책.

96) 같은 책.

97) Sigmund Freud, “Civilized sexual morality and modern nervous illness”, trans. David McLintock in *Sigmund Freud: Civilization and Its Discontents*, London: Penguin, 2002, p. 118.

98) 지그문트 프로이트, 「슬픔과 우울증」, 『정분석학의 근본개념』, 윤희기 박찬부 역, 열린책들, 2003, pp. 244-257.

제와 관련이 없다. 또한 애도는 상실에 대한 정상적인 반응이며, 시간이 지나면 극복할 수 있다. 반면 멜랑콜리는 더 깊은 심리적 영향이 미치기 때문에 더 복잡하다.

“애도 중에 세상은 초라해지고 공허해지며, 멜랑콜리 중에 세상은 자아 그 자체이다.”⁹⁹⁾

세계 대전 이후 국가주의가 부상하면서 향수병은 귀국 또는 귀향을 통해 치유될 수 있다는 개념이 도입되었다. 그러나 장소는 시간과 분리될 수 없다. 향수는 고향/고국의 장소가 시간적으로 멀어질 때 효력을 발휘한다. 따라서 “기억과 매우 밀접하게 연결되어 있는 향수의 분위기는 항상 ‘노스토스(nostos)’와 ‘알고스(algos)’의 사이, 즉 집으로 돌아가는 것과 돌이킬 수 없는 상실의 고통 사이 어딘가에 남아 있다.”¹⁰⁰⁾

향수의 시간성은 뒤엎힌 방식으로 경험되기 때문에 부분적으로 복잡하다. 마틴 하이데거(Martin Heidegger)는 아리스토텔레스(Aristoteles)¹⁰¹⁾의 물리학에서 파생된 시간 개념인 연속적이고 무한하며 일차원적인 ‘지금-시간’을 ‘시계 사용에서의 지금으로 비판한다. 즉 시계를 보며 말하는 ‘지금’은 순수한 지금이 아니라, ‘무엇을 하기 위한 지금, 과거와 미래가 관련되어 매 순간이 경험되는 ‘지금’이다.¹⁰²⁾ 이처럼 현존재¹⁰³⁾는 ‘지금’이라고 말

99) Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1953, p.246.

100) Jeff Malpas, *Heidegger and the Thinking of Place: Explorations in the Topology of Being*, Cambridge: MIT Press, 2012, p.163.

101) 시간을 존재자의 측면에서 바라본 최초의 인물로, 시간을 운동의 수로 규정함으로써 시간이 존재자의 운동에 따른다고 보았다.

102) Martin Heidegger, *History of the Concept of Time*, T Kisiel (trans.), Bloomington: Indiana University Press, 1985, p. 319.

103) 하이데거는 ‘물음의 대상이 되는 것(Das Gefragte)은 존재이며, 궁극적으로 밝혀져야 할 것(Das Erfragte)은 존재의 의미이고, ‘물음이 걸리는 것(Das Befragte)은 현존재라고 말하고 있다. 박찬국, 『하이데거의 존재와 시간 강독』, 그린비, 2017, p.27.

할 때마다, 현재 안에서 눈 앞에 있는 어떤 것과 관계를 맺고 있는 것이다.

하이데거는 탈자태¹⁰⁴⁾를 지평¹⁰⁵⁾으로 재해석했는데, 지평은 한계나 경계를 암시함으로써 무언가를 드러내거나 밝혀내는 것이다. 그는 과거, 현재, 미래는 본질적으로 서로 얽혀 있지만 전통적인 순서없이 독립적으로 생각된다고 주장한다. “미래는 과거보다 늦은 것이 아니며, 현재보다 이른 것이 아니다. 시간성은 존재하는 과정 속에서 현재를 만드는 미래로서 그 자체를 현재화한다.”¹⁰⁶⁾ 이것은 시간의 제약으로부터 우리를 해방시키며 돌이킬 수 없는 시간을 초월할 수 있게 한다.¹⁰⁷⁾ 따라서 과거, 현재, 미래에 대한 일상적 인식의 관습을 벗어난 이러한 시간적 차원은 향수의 감성의 본질을 밝힐 수 있다. 이를 바탕으로 장소와 시간이나 진행 방향에 대한 선형적 개념도 그 확실성에서 벗어날 수 있다고 추측할 수 있다.

3.1.3. 기억이 거주하는 장소: 일상 사진

앞서 살펴본 것처럼 향수의 동시대적 상황에서 기억은 신체를 매개로 외부 세계와 상호 작용을 하는 역할을 한다. 앙리 베르그송(Henri Bergson)에 따르면 기억이란, 과거의 지각 내용을 보존했다가 다시 재생시켜 현재의 지

104) 하이데거의 ‘탈자태(Ekstase)’는 도래, 기제, 현재로, 시간성과 관련된 탈자적 특징은 그 자체로 뻗어져 있음(in sich selbst ersteckt)이다. 마르틴 하이데거, 『현상학의 근본문제들』, F.-W. von Herrmann 편, 이기상 역, 문예출판사, 1994, p.384.

105) 하이데거에게서 지평은 “세계”를 의미한다. 하이데거는 지평을 의문부호(?)로 표현한다. 그리고 미래를 뜻하는 자신에게로-다가감 (Auf-sich-zukommen)은 이 의문부호의 자리를 거쳐서 기제로 뻗어가며 그 속에서 자신을 현재화한다. 이를 통해서 탈자태들이 통일성을 이루게 된다. 하이데거는 시간성이 이러한 의문부호의 빈칸을 통한 탈자적 통일성의 성격을 가지고 있다고 말하면서, 이러한 시간성의 성격을 “진동(Schwung)”으로 묘사한다. 그는 이러한 진동을 베르그송의 생의 약동(Élan vital)과 동일시한다. 시간성의 탈자적 지평적 통일성은 세계, 무, 자유로 묘사된다. 마르틴 하이데거, 『논리학의 형이상학적 시원근거들』, 김재철, 김진태 역, 길, 2017, pp.300-303.

106) Martin Heidegger, *Being and Time: A Translation of Sein und Zeit*, J Stambaugh (ed.), NY:State University of New York Press, 1996, p.321.

107) Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la memoire*, Paris:Alcan, 1925, pp.103-13.

각을 완성시키는 것이다. 진정한 의미에서 기억이란 기억 이미지¹⁰⁸⁾이다. 기억 이미지는 뒤로 향하는 기억으로, 현재적 지각을 해석하기 위해 그것과 유사한 과거의 이미지를 찾아내고 상상하는 의식이다. 이것은 지각과 유사한 이미지를 떠올리기 때문에 “모방 운동”¹⁰⁹⁾에 기반을 둔다.

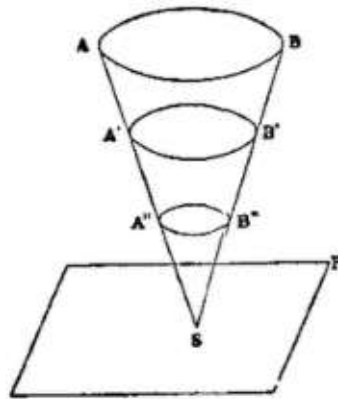


FIG. 5.

도판 18. 앙리 베르그송(Henri Bergson)의 원뿔 모형(memory cone), 1896.

베르그송은 원뿔 모형(도판-18)¹¹⁰⁾에서 현재의 지각과 과거의 기억이 어떻게 작동하고 있는지 설명한다. 기억은 먼저 현재의 지각을 해석하기 위해, 비결정적이고 잠재적인 순수 또는 일반 과거로 내려가 현재의 지각을 해석하기 위해 적합한 과거를 모방 운동을 통해 이미지로 길어올린다. 마치 카메라에 조리개를 맞추듯, 기억은 결정되지 않은 희미한 기억 전체로 뛰어 들어 회전 또는 선택과 같은 수축운동을 통해 구체적인 윤곽선을 가지는 이미지들로 현실화한다. 요약하면, 과거의 기억은 그 자체로 우리 지각에 관여하고 있지 않고 잠재적인 채로 머물러 있다가 우리 현재적 지각이 구성되

108) Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris:Felix Alcan, 1929, p.106.

109) 같은 책, p.127.

110) Henri Bergson, *Matter and Memory*, London:The Macmillan co, 1896, p.162.

어야 할 때, 비로소 우리 의식의 그 실용적 목적을 특별한 빛을 받아 '기억 이미지' 라는 형태로 현실화되는 것이다.

아마도 우리들이 최초로 기억하는 세계이자 우주는 집일것이다.¹¹¹⁾ 가스통 바슐라르(Gaston Bachelard)는 『공간의 시학(La poétique de l'espace)』(1957)에서 집을 “우리가 합리적으로 분석하고 싶은 유혹을 느끼는 대상, 무엇보다 먼저 기하학적 대상”¹¹²⁾ 이라고 말한다. 이 합리적인 분석은 할 말(Things to say)의 사진들도 스스로를 기하학적 대상으로 표현하기 때문이다. 기하학적 개체로서 집에 대해 바슐라르는 다음과 같이 기술했다.

“그것은 잘 다듬어진 고체와 잘 엮어진 골격으로 이루어져 있다. 거기에서 지배적인 것은 직선이다.”¹¹³⁾

집이 그 안에서 일어나는 역사, 기억 그리고 감정들이 담겨지는 대상이라면, 기억은 집의 내밀한 공간과 마찬가지로 프레임 안에 거주한다고 말할 수 있다. 프레임은 안과 밖은 경험의 문제로 - “그것들은 바로 사물들에 대한 우리들의 애착의 척도인데 - 같은 방식으로 받아들이지 않는다. 바슐라르에 따르면, 안과 밖에 붙어 있는 형용어들을 같은 방식으로 살 수 없는 것이다.”¹¹⁴⁾ 여기서 중요한 개념은, '살다'이다. 이것은 질적 차이를 나타내는데, 알 수 있고, 구체적이며, 특별하고, 차별화됨을 포괄한다.

필립 뒤부아(Phillipe Dubois) 역시 사진을 기억의 은유로 간주하며 “우리들의 기억은 단지 사진으로만 재현될 수 있을 뿐”¹¹⁵⁾이라고 말한다. 왜냐하면 그것은 과거 사실에 대한 있는 그대로의 충실한 재현, 즉 반박할 수

111) 가스통 바슐라르, 『공간의 시학』, 광광수 옮김, 동문선, 2003, p. 77.

112) 같은 책, p. 135.

113) 같은 책.

114) 같은 책, p. 361.

115) Dubois, 앞의 책, p. 266.

없는 과거 사실을 말하는 “존재했던 것”¹¹⁶⁾이었기 때문이다.

본인은 이동과 이주가 일상이 된 세계화의 세상에서 흩어지고 놓쳐버리기 쉬운 기억의 흔적을 프레임 안에 보관하곤 한다. 이 과정에서 본인을 매료시키는 것은, 사진 속의 장소가 물리적 위치 없이 놓인 그 상태가 되며, 본질적으로 사진을 촬영한 경험과 기억은 되돌릴 수 없다는 것이다. 따라서 사진은 근원적 장소의 부재를 드러냄에도 불구하고 기억이 거주할 수 있는 유일한 장소이다. 여기서 이미지는 지표성을 통해 촬영된 세상과 연결되는 반면, 창작 과정을 통해 세상과 다시 분리되는 수집, 보존 및 검색 과정의 출발점이 된다.

3.2. 사진 조각의 프레임과 향수

3.2.1. 사각의 표면

과거와 현재 사이의 간극은 우리의 기억에 유동적인 상태를 부여하여 시간이 지남에 따라 실제 경험을 재구성하고 반복하기를 시작한다. 만약 집을 만드는 데 있어 상징적이고 물질적인 장소가 물리적으로나 심리적으로 큰 의미를 갖는다면, 향수의 동시대적 상황에서 장소의 부재는 어떻게 매개체를 찾을 수 있을까?

본인은 아카이브에서 2011년 여름 프랑스 파리 외곽에서 우연히 발견한 승합차의 사진을 발견했다. (작품-9) 프레임 안의 자동차는 온갖 잡동사니가 운전석까지 가득 차 있었다. 본인은 자동차의 주인은 누구인지, 왜 이렇게

116) “사진에서 내가 절대 부정할 수 없는 것은 그것이 ‘존재했었음(ça-a-été)’이다. 사진에는 현재와 과거가 겹쳐있다. 이것은 사진에서만 존재하는 제약이기 때문에 우리는 이것이 사진의 본질, 즉 노에마(noema)로 간주해야 할 것이다.” Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris:Gallimard, 1980, pp.76-77.

많은 물건들이 차 안에 쌓여 있는건지, 혹시 이 자동차에 사람이 들어갈 수 있는지에 대해 궁금했다. 몇 개의 물건만 운전석에서 뒷 자석으로 밀어놓으면 사람이 들어갈 수 있을 것처럼, 이주자의 집일 것처럼, 이 자동차는 “마약과 같은 낯선 효과”¹¹⁷⁾를 불러일으켰다. 한편 창문에 붙어 있는 미색 천은 다른 잡동사니 사이에서 마치 커튼을 친 것 같았는데, 또 다른 집을 연상시켰다. 본인은 눈 앞에 프레임을 통해 과거 존재했던 집을, 더 이상 여기에 존재하지 않는 프레임 안의 자동차 이미지를 통해 현재 부재하는 집을 떠올렸다.



작품 9. <할 말(Things to say)> 시리즈 중 마지막 사진, 2011.

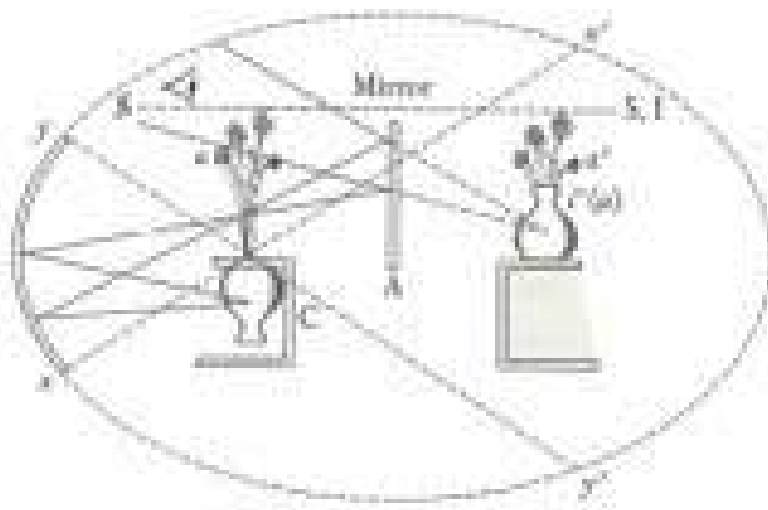
바슐라르는 자신이 자란 곳이 집에 대한 생각을 형성한다고 주장한다. 우리는 의식을 초월하는 그 곳에 대한 기억을 가지고 있다.¹¹⁸⁾ “벽은 우리를 보호하고 위로하며 많은 방들은 큰 심리적인 울림을 제공한다. 시간과 공간

117) 롤랑 바르트, 『밝은 방: 사진에 대한 노트』, 김웅권 옮김, 동문선, 2006, p.142.

118) 바슐라르, pp.77-78.

에 대한 이해는 건축학적으로 정의된 공간의 기본 단위인 방에서 시작된다.”¹¹⁹⁾ 특별히 어린 시절의 공간성을 구체적으로 언급한 딜란 트리그(Dylan Trigg)는 원래 집에 대한 향수를 불러일으키는 자신의 욕망이 소외의 장소를 창조한다고 주장한다.¹²⁰⁾

그 이유는 거울을 통해 관계된 이미지는 상상적 동일시의 이미지로 환상적 속성을 갖기 때문이다. 자크 라캉에 따르면 거울 이미지는 내가 손을 뻗어 잡으려고 하면 이내 사라지는 상상이 투영된 이미지이다. 이 같은 이미지는 존재 증명을 하는 동시에 아울러 존재를 은폐하고 거짓을 말한다. 즉 존재의 지표인 도상적인 부분과 아울러 비존재에 속하는 환영적인 부분을 모두 가지고 있다는 것이다. 따라서 이런 두 가지 특성들은 이미지가 직접적 깨달음이라는 맹신의 태도와 환영으로 대하는 불신의 태도로 나타난다.



도판 19. 자크 라캉(Jacques Lacan)의 뒤집혀진 꽃병, 1953.

라캉은 뒤집혀진 꽃병의 실험(도판-19)¹²¹⁾을 예로 들어 거울 현상을 설명

119) 같은 책.

120) Trigg, 앞의 글, p.55.

121) Jaques Lacan, *Ecrits*, Paris:Seuil, 1998. p.144.

한다. 뒤집혀진 꽃병의 실험은 탁자 밑에 뒤집혀 매달린 꽃병과 탁자 위에 올려진 꽃다발에 관한 것이다. 이 실험에서 관찰자는 실제 꽃병을 볼 수 없지만, 곡면 거울에 반사되고 다시 평면 거울에 반사되어 마침내 거울 속에서 꽃다발이 담겨져 있는 꽃병을 상상적인 모습으로 보게 된다.¹²²⁾ 이것은 시각 영역에서 상상계와 실재계가 겹쳐있다는 것을 증명하는 것이다. 또한 주체의 이상적 자아는 타자를 통해서 가능해지며, 타자의 공간 속에서 주체의 상상적 현실이 구성된다는 것을 설명한다.

라캉이 주지하듯 프레임 표면의 거울 이미지는 자신의 외부에 존재하는 이미지이다. 그 이미지는 자신을 실제 크기보다 작게, 그리고 거꾸로 보여 주고 있을 뿐이다. 하지만 특정한 위치에 있는 주체는 평면 거울에 반사된 허상만을 볼 뿐이다. 꽃병에 꽂힌 꽃의 모습처럼 주체는 완전한 모습이 단지 상상계의 허구일 뿐임을 깨닫지 못한다. 이 때 주체 위치는 평면 거울의 각도에 따라 결정되는데, 그에 따라 각각 다른 상을 보고, 각기 다른 욕망을 갖게 된다. 따라서 주체의 타자 이미지와 관계된 상상적 동일시는 언제나 불완전할 수밖에 없고 욕망할 수밖에 없다.¹²³⁾

또한 여기서 화살처럼 그 장면을 떠나, 자신을 꿰뚫기 위해 오는 것, 자신을 찌르는 것이 있는데, 바로 푼크툼(punctum)¹²⁴⁾이다. 푼크툼 체험은 자신이 바라보는 것이 아니라, 자신이 바라봄을 당하는 시선의 역전이다. 바퀴 말하면, 푼크툼은 사진에 뚫린 작은 구멍이다.¹²⁵⁾ 이 작은 구멍이 바로 사진의 눈으로, 이 열린 곳을 통해서 사진이 자신을 응시하고 있는 것이다. 응시 당한다는 것은 곧 지배된다는 것과 같다.

롤랑 바르트(Roland Barthes)는 『밝은 방: 사진에 관한 노트(Camera Lucida: Reflections on Photography)』(1980)에서 카페 홀을 훑고 있는

122) 같은 책, p.145.

123) 김석, 『에크리』, 살림, 2007, pp.156-157.

124) 롤랑 바르트, p.42.

125) 같은 책.

청년과, 앙드레 케르테츠(André Kertész)의 사진 작품들 속 정면을 바라보고 있는 피에트 몬드리안(Portrait of Piet Mondrian in his studio)(도판-20)과 남자 아이의 ‘응시’ 들을 예로 들며, ‘사진의 진정한 힘’이란 정면을 바라보는 ‘응시의 역설적인 힘’에 존재한다고 주장한다. 특히 강아지를 꼭 껴안은 남자아이를 촬영한 <강아지((Boy with his puppy dog))>(도판-21)는 아래에 정면을 뚫어지게 바라보지만 아무것도 보지 않는 장님처럼, “그는 아무것도 응시하지 않는다. 그는 내면을 향해 자신의 사랑과 자신의 두려움을 붙들어 매고 있다. 이것이 바로 응시다.”¹²⁶⁾



도판 20. 앙드레 케르테츠(André Kertész) <자신의 작업실에서 피에트 몬드리안(Portrait of Piet Mondrian in his studio)>, 1926.



도판 21. 앙드레 케르테츠(André Kertész), <강아지((Boy with his puppy dog))>, 1928.

바르트는 정면을 직시하고 있는 세 인물들의 눈에서 보이는 것에 집중하면서도 각자의 내면을 향하는 응시의 기이한 운동을 발견한 것이다. 그리고 ‘응시의 역설적인 힘’이란, 지각과 분리되지 않은 채 주의력이 자신의 내면으로 향하는 응시의 “스캔들적인 운동”¹²⁷⁾에서 기인한다고 강조한다. 지각

126) 같은 책, p.174.

과 분리할 수 없는 주의력이 내면으로 향하는 ‘응시의 스캔들적인 운동’은 어떤 깊이도 없이 평평하고 평범한 사진에 희귀한 분위기를 생기게 한다는 점에서 역설적이고 사진의 정수에 다가가게 한다.

이처럼 우리는 ‘응시의 역설적인 힘’이 ‘응시’가 보이는 것 너머 ‘내면의 무엇인가’로 향하는 운동과 강력하게 연결되어 있음을 알 수 있다. 즉 ‘응시하기’가 무심히 ‘바라보기’와 뒤섞여 특이한 분위기를 만들기 때문에 응시가 바로 내면의 정서적인 것에 끌리는 것이다. 이 때문에 응시는 대상을 겨냥하는 지향적 시선인 동시에 내면의 정서적인 것으로 귀환하게 한다.

앙드레 브레통(André Breton)은 ‘발견된 오브제’로서 사진이 내적 욕망과 외부 현실을 연결하는 심리적 통로 기능에 주목하고 이 통로를 매개하는 사물을 통해 주체와 세계 간의 관계를 설정했다.¹²⁸⁾ <할 말(Things to say)>의 자동차 사진은 바로 이 연결 통로와 같은 것이다. 이것은 본인의 무의식 신호를 외부 현실과 뒤섞어 숨겨진 욕망을 시각적 표상, 즉 예기치 못한 뜻밖의 상황에서 갑작스럽게 마주한 것, 비논리적으로 병치된 사물의 모습으로 구체화한다. 이 의미 작용은 강력한 심리적 침투를 동반하는데, 브레통은 이것을 트라우마의 재현이라고 불렀다. 왜냐하면 이 만남은 잃어버린 것과의 기이한 재회이기 때문이다.

3.2.3. 향수와 구멍

본인이 자동차 사진을 통해 과거 존재했던 집을, 더 이상 여기에 존재하지 않는 프레임 안의 자동차 이미지를 통해 현재 부재하는 집을 떠올렸듯이, 사진은 부재 대상, 부재 장소를 이미지화 할 수 있다. 그럼에도 불구하고

127) 같은 책, p.172.

128) Rosalind Krauss, “The Photographic Conditions of Surrealism,” in *Octobre*, Vol. 19. Cambridge:MIT press, 1981, p.28-29.

고 각 장소는 동시에 이미지에서 존재하고 우리의 현재 현실에서 부재한다. 바르트의 주장처럼, “여기에는 현실과 과거의 것의 중첩이 있다.”¹²⁹⁾ 특별히 그의 발견된 어머니의 초상 사진에 대한 분석은 사진 이미지가 우리에게 제공하는 과거에는 접근할 수 없음을 시사한다.

집의 개념은 집, 도시, 국가 등의 특별한 장소에 적용될 수 있을 것이다. 아마도 집이라는 것은 물리적인 장소보다 더 깊숙이 뿌리를 내리고 있는 심리적인 공간에 기반을 두고 있을지도 모른다. 루이스 부르주아(Louise Bourgeois)는 건축은 기억의 대상이어야 한다고 주장한다.

“우리는 기억을 불러일으킬 때, 그것을 더 명확하게 하기 위해, 건물을 짓기 위해 벽돌을 쌓듯이 연상되는 것을 쌓는다. 기억 자체는 건축의 한 형태이다.¹³⁰⁾

부재한 집의 기억은 가려지고 추상화되어 <할 말(Things to say)>의 자동차 사진을 통해서 위치를 찾고 푼크툼으로 재경험되었다. 이 특별한 기억은 이미지에 의해 ‘만져진’ 본인의 지각과 의식 사이에 있다. 본인은 당시 기억이 파편적이고 불완전하여 확신할 수 없기 때문에 이 작업에 매달린다는 것을 알고 있다. 이 연구 과정을 통해 이 기억은 경미한 트라우마의 결과이자 이주의 증후일 수 있음을 이해하게 되었다.

본인은 그 기억을 표현하려 했다. 그래서 먼저 자동차 이미지를 수집하기 시작했다. 어느 날, 종종 들르던 파리 시내의 서점에서 자동차 삽화가 실린 종고 자동차 전문 잡지를 발견했고 구입했다. 그리고 적당한 크기의 자동차 이미지를 선택해 어렸을 때 가지고 놀았던 종이인형놀이처럼 프레임 안의

129) 롤랑 바르트, p. 76.

130) Louise Bourgeois quoted in M Bal, et al. *Louise Bourgeois: Memory and Architecture*, Madrid:Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia, 2000, p.26.

자동차 그림을 따라 잘라내었다. 자연스럽게 사진은 잘라낸 자동차 그림과 그 나머지 조각으로 분리되었다. ‘자르기’는 광고 사진의 기존 맥락을 해체했다.



작품 10. <나머지(Odd)>, 종이 위에 발견된 오브제, 13x10cm, 2011.

낮설고 이상했지만, 본인은 잘라낸 자동차 그림보다 자르고 남은 구멍난 프레임이 더 흥미로웠다. 왜냐하면 그 작은 구멍은 눈에 보이는 것 같지만 눈에 보이지 않는 집의 기억, 손에 닿을 것 같지만 먼, 마치 시공간의 제약에서 벗어난 아득한 세계로 느껴졌기 때문이다.¹³¹⁾ 구멍은 푼크툼이 뚫고 나온 후 장면에 남긴 자국이였다. 비록 본인이 거기에 나타나는 상실¹³²⁾을 논리적으로 설명할 수 없다고 하더라도, 프레임은 부재하는 장소 그 자체의 순수한 3차원의 형태와 프레임 상의 존재하는 특정 기억의 위치를 구멍을

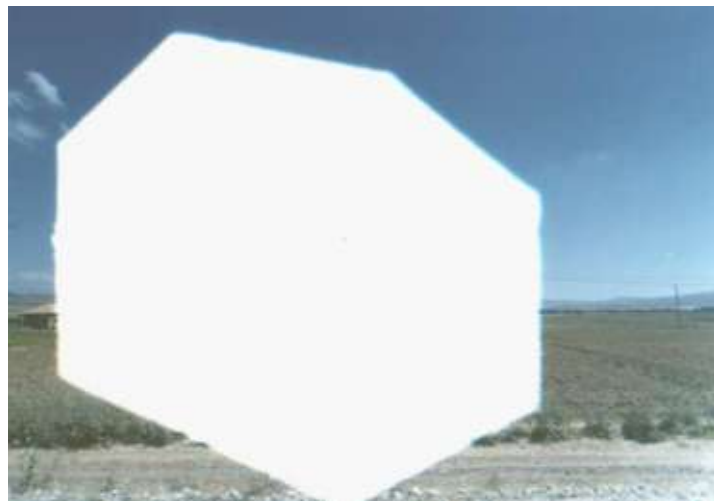
131) 칼 융(Karl Jung)은 무의식에 대해 낮설고 이상한 세계라고 표현하였으며, 이 곳을 시간과 공간의 제약에서 벗어난 것 같은 미분화된 세계로 보았다. 진숙, 「칼 융의 원형 개념에서 자기 실현의 철학적 의미」, 『새한철학회 논문집』, 철학 논총 제113집, 2023, p. 289.

132) 헬 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱, 조중연, 최연희 옮김, 경성대학교 출판부, 2003, p. 210.

통해 효과적으로 드러낸다. <나머지(Odd)>(2011)(작품-10)는 이것을 종이 위에 붙인 콜라주(collage)작업으로, 추가된 종이의 미색은 공간 표면을 불투명하게 만들어 향수의 감성을 더한다.



도판 22. 레이첼 화이트리드 (Rachel Whiteread), <집 연구 (Study For House)>, 1992 © Rachel Whiteread.



도판 23. 르네 쉴트라 & 마리아 바르텔레미(René SULTRA & maria BARTHÉLÉMY), <터키 풍경(Paysage Turquie)>, 1995.

이처럼 프레임 안의 구멍은 부재를 통해 존재의 향수를 역설한다. 라캉이 ‘트라우마(trauma)’와 ‘구멍(trou)’ 사이의 동음이의의 어구를 활용하여 언급한 것처럼, 실재하는 것은 ‘구멍 속에(troumatic)’ 있다.¹³³⁾ 레이첼 화이트리드(Rachel Whiteread)는 <집 연구(Study for House)>(1992)(도판-22)에서 자신의 <집(House)> 프로젝트를 위해 고려되었던 장소인 런던의 혹스톤(Hoxton) 광장 사진의 컬러 사본을 기반으로 했다. 화이트리드는 작품에서 동일한 빅토리아 시대 건물의 두 이미지를 겹치고, 사진 위에 집을 흰색 물감으로 부분적으로 덧칠한다. 그녀는 이를 통해 부재와 존재, 가득참과 공허, 삶과 죽음, 지금은 파괴된 <집(House)>에 강조점을 둔 병치된 개념들을 다룬다.¹³⁴⁾ 마찬가지로, 르네 쉴트라 & 마리아 바르텔레미(René SULTRA & maria BARTHÉLÉMY)는 <터키 풍경(Paysage Turquie)>(1995)(도판-23)에서 사막 배경을 뒤로 대상의 부재를 연상시키는 비정형의 흰색 공간을 통해 공허함을 자아낸다.

3.2.3. 중첩된 프레임과 경계

앞서 보았듯이 부재하는 집의 기억은 구멍이라는 형태로 사진 상에서 존재한다. 이 때 구멍의 윤곽선은 구조적으로 구멍의 형태를 결정하면서 동시에 나머지 사진의 한 요소로 작동한다. 또한 윤곽선은 경계로 둘러싸고 있는 나머지 부분과 분리되면서 동시에 상호작용을 한다. 흥미로운 것은 구멍이 뚫린 사진이 물질적인 측면에서 볼 때, 구멍을 자르고 난 나머지만 동시에 구멍을 감싸는 물리적인 프레임의 역할을 한다는 것이다. 따라서 일종의 파레르곤으로서 작동한다고 볼 수 있다.

133) 같은 책, p.208.

134) Allegra Pesenti, “Like Shallow Breaths: Drawings by Rachel Whiteread”, in *Rachel Whiteread Drawings*, LA: Hammer Museum, 2010, p.19.

파레르곤은 임마누엘 칸트(Immanuel Kant)의 저서 『판단력 비판(Kritik der Urteils kraft)』(1790)에서 처음 등장했다. 어원적으로, 파레르곤은 라틴어 접두어 ‘파라(para)’와 ‘작품’을 뜻하는 ‘에르곤(ergon)’의 합성어의 복수형으로, ‘작품 바깥’으로 대부분 직역되지만, 동시에 ‘장식적인, 외부적인 혹은 부수적인 대상’, ‘보충’, ‘옆의’, ‘나머지 부분’으로 번역된다.¹³⁵⁾ 칸트는 이러한 파레르곤의 예로 그림의 틀, 조각상에 드리워진 의복이나 휘장, 건축물의 주랑 등을 드는데, 그는 파레르곤들이 아름다운 형식을 통해 미적 만족을 높여주는 기능을 수행할 수 있지만, 스스로 구분되어 근본적인 주제가 되어서는 안 된다고 보았다.

한편 자크 데리다(Jacques Derrida)는 파레르곤에 대한 칸트의 이분법적 입장에 이의를 제기하며 그의 독자적인 관점을 제시한다. 그에 따르면 파레르곤은 “완성된 작품에 반대하고 옆에 있으며 동시에 부착되어 있지만, 어느 한 쪽으로 완전히 기울어지지 않는 상태에서, 어느 정도 떨어져 작품 구성에 관여하고, 작품의 구성요소로 작용하는 (무엇보다) 경계이다.”¹³⁶⁾ ¹³⁷⁾ 그는 파레르곤을 작품의 안과 밖 둘 중 어느 곳에 속하기도 또는 속하지 않는 일종의 모호한 경계로서, 작품과 환경 사이에서 안과 밖의 관계를 설정하지만 동시에 상호작용하는 요소로 작동한다고 주장한다.

하워드 호지킨(Howard Hodgkin)의 작업은 파레르곤으로서 작동하는 프레임의 대표적인 예라고 할 수 있다. 먼저, 그는 일상에서 마주하는 사소한 경험과 그가 겪은 섬세한 감정들을 프레임에 담아낸다. 그는 그가 전달하고자 하는 감정이 더 연약하고 쉽게 사라지는 것일수록, 그 감정이 손상되지

135) 자크 데리다, 『해체』, 김보현 역, 문예출판사, 2011, p. 443.

136) 무엇보다 경계(가장자리)다: Il est d'abord l' à bord: à bord는 중세 독일어인 bort, 즉 책상, 널빤지, 배의 갑판에서 유래된 것이다. 불어사전 리트레(Littré)를 보면 'bord'란 직의로 널빤지를 뜻하고, 배의 갑판이라는 뜻으로 제일 많이 통용되고 있다. 예를 들면, 판자로 만들어지는 구성, 그리고 환유적으로 경계를 정하는 것, 둘레를 폐쇄하는 것, 한계 짓는 것, 가장 변장에 있는 것이라는 뜻으로 되었다' 라고 적혀있다. 같은 책, p. 444.

137) 같은 책.

않도록 더 강력한 보호가 필요하다고 생각한다. 따라서 그의 프레임은 일종의 보호 역할을 하는데, 큐레이터 존 엘더필드(John Elderfield)는 호치킨의 프레임에 대하여 “마치 피부처럼 보호하고 감싸는 듯한 프레임의 특징적 구조로서 살아있는 신체로 비유한다”¹³⁸⁾고 설명한다.



도판 24. 하워드 호치킨(Howard Hodgkin), <인도 하늘 (Indian Sky)>, 1988-89.

그 다음 호지킨은 다양한 프레임을 활용하여 화면을 구성한다. <인도 하늘(Indian Sky)>(1988-89)(도판-24)에서 볼 수 있듯이, 그의 프레임은 가장 자리를 강조하여 화면을 강조하거나 부조와 같은 구조를 취함으로써 회화의 입체감을 부여한다. 이러한 프레임의 효과는 그림 속으로 빨려 들어가는 듯한 깊이에 대한 환영을 만들어 내는 동시에 그의 작품 특유의 사물성을 강조하여 환영을 제거한다.¹³⁹⁾

<옛 하늘(Old Sky)>(1996-97)(도판-25)에서 사용한 액자 프레임은 벼룩시장에서 구입한 발견된 오브제이다. 호지킨이 즐겨 사용하는 프레임은 대부

138) John Elderfield, *Howard Hodgkin, the complete paintings: A catalogue raisonné*, Thomas & Hudson, 2006, p.19.

139) 같은 책.

분 마감이 처리되지 않거나, 결이 그대로 보존되어 있는 나무 판자로, 작품에서 캔버스와 함께 구성되고 채색되어 나무의 거친 질감을 표현한다.¹⁴⁰⁾ 게다가, 작품의 화면은 캔버스 뿐만 아니라 프레임까지 확장된다. 이처럼 프레임은 캔버스, 색채와 상호 작용하는 물질로서 작동한다. 채색된 화면으로서의 프레임은 더 이상 명확하지 않으며 안과 밖의 모호한 경계 자체가 된다. 즉 회화에 속하지도, 조각에 속하지도, 프레임에 속하지도 않은 덧붙여진 것으로, 작품의 내부를 보호하면서 구조적으로 내부와 연결하고 그 자체를 완성하는 파레르곤이 된다.



도판 25. 하워드 호치킨(Howard Hodgkin), <옛 하늘 (Old Sky)>, 1996-1997.

결과적으로 프레임은 내부에 끊임없이 침투하고 관여한다. 이러한 파레르곤의 침투와 보충은 에르곤의 '공(空)'을 통해 구조적으로 연결되는데, 여기서, 파레르곤은 에르곤 내의 공을 대리보충한다. 이 말은, 사실상 에르곤 내부에 결핍이 존재한다는 것을 인정하는 것이다. 이 내적 결핍은 파레르곤

140) Heenk Liesbeth, *Howard Hodgkin prints : A catalogue raisonné*, Thomas & Hudson, 2003. p.8.

을 포함한 작품에 생성과 해체를 반복할 수 있는 무한한 에너지를 생산한다. 따라서, 파레르곤은 작품의 내부와 외부, 현실과 허구, 실재와 가상 사이의 이분법적인 틀의 대립을 무력화시키는 동시에 작품을 발생시키는 기계로서 역할을 수행하게 된다. 데리다는 이를 두고 “틀은 있지만 틀은 존재하지 않는다”¹⁴¹⁾고 말한다.

본인은 보통 대도시를 중심으로 체류했고, 거기서 풍경을 관찰하고 촬영했다. 그리고 현지에서 바로 인화해 포토파일 제작에 착수하고자 했다. 하지만 그러지 못하는 경우가 종종 생기기도 했는데, 그럴때면, 한 나라에서 촬영한 이미지를 다른 나라에서 인화하거나 또는 동일한 이미지를 두 나라에서 인화하기도 했다. 흥미롭게도 사진은 동일한 이미지를 가지고 있음에도 불구하고, 현지 인화소가 사용하는 인화기, 인화지, 인화형식에 따라 조금씩 차이가 났다. 따라서 사진은 현지 사정에 따라 각기 다른 사물이 되었다.

어느 날 우연히 본인은 작업대 위에 놓인 구멍난 프레임 더미를 보았다. 순간적으로 본인은 사진 보관함을 뒤적였고, 이내 그 프레임들 중 하나를 그렇지 않은 프레임 위에 올려 보았다. (작품-11) 그러자 구멍 안에 특정 이미지가 구획되었다. 그것은 본인에게 어떤 심적 동요를 일으켰다. 다른 시간에 대한 향수와 잃어버린 기원으로 향한 이끌림 같은 것이었다. 구멍난 프레임은 마치 이동 가능한 구조를 만드는 파스파루(*passe-partout*)¹⁴²⁾ 역할을 하는 것 같았다. 동시에 이미지와 구멍에서 비롯된 물리적 조화는 현재에서 사진 이미지가 하나의 물리적인 대상이라는 사실을 강조했다.

141) 틀의 개념이 여태까지 데리다가 제시한대로 너무나 유동적이기 때문에 일정하게 고정되어 그 속성이 규정되지 않기 때문에 존재하지 않는다고까지 했지만, 그럼에도 불구하고 존재하여 작품을 구성시키는 현실태(*energeia*) (에네르게이아: 아리스토텔리스가 구분한 *entelecheia*와 *dynamis*를 연결시켜주는 중간적 매개) 그 자체로 활동하고 있는 근원이 되기에 존재한다는 말이다. 데리다, p. 469.

142) 파스파루(*passe-partout*)는 일반적으로 정사각형 판지에서 잘라낸 다음 작품이 잘 나타나도록 ‘가운데’를 개방한다.



작품 11. <무제(Untitled)>, 사진 3장, 20x15cm, 2011.

사진 역사학자 제프리 배첸(Geoffrey Batchen)은 『각각의 기발한 생각 (Each Wild Idea)』(2000)에서 인류학적 접근을 통해 사진의 의미에 관련한 다양한 버내쿨러(vernacular)¹⁴³⁾ 사진의 물질성을 다룬다. 배첸은 특히 상자에 든 다게레오타이프의 은판, 덧칠한 틴 타입(Tintype), 사진 및 앨범 콜라주의 눈에 띄는 볼륨, 촉감 및 물리적 존재감을 설명하고 분석한다. 그리고 그는 특히 그것들의 “형태론”¹⁴⁴⁾, 즉 그것들의 외형, 구조, 그리고 구성은 우리의 관심을 끌며, 우리를 단지 이미지뿐만 아니라 그 대상에게 또한 인도한다고 덧붙인다.

143) 버내쿨러 사진은 ‘상업적 목적, 과학적 목적, 법의학적 목적, 국가의 목적, 개인의 목적을 포함하여 매우 방대한 목적을 위해 만들어진 사진으로, 순수 예술 사진과 구별하기 위해 사용하는 포괄적 용어’이다. 일상생활과 피사체를 포착하는 스냅샷(Snapshot)은 버내쿨러 사진의 주요 형태이다. Vernacular photography, The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/terms/vernacular-photography>

144) Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea*, Cambridge:MIT Press, 2000, p.60.

“다게레오타입이 가시성을 확보하려면 손과 눈이 하나가 되어야 했다. 즉, 이미지의 모습은 그 물질성의 느낌과 함께 온다.”¹⁴⁵⁾



작품 12. <닫힌 길(Road Closed)>, 사진 12장 자르고 쌓아 붙임, 19x13x0.5cm, 2012.

<닫힌 길(Road Closed)>(2012)(작품-12)는 영국의 도시 런던을 중심으로 체류하면서 촬영한 사진 11장에서 자동차 이미지들을 오려낸 후, 그것들을 섞고 중첩시켜 그렇지 않은 프레임 위에 붙인 포토파일 작업이다. 위의 작품에서 확인한 바와 같이 구멍난 프레임에 구획된 부분 이미지들은 본래 화면에서 한 눈에 띄지 않는 것이었다. 또한 맥락에서도 벗어나 있던 것이었다. 하지만 서로 다른 비정형 형태의 구멍을 통해 눈에 들어오는 도시 풍경은 마치 실재인 듯, 서로 다른 프레임 속 장소의 풍경과 오묘한 조화를 이

145) Geoffrey Batchen, *Photography's Object*, Mexico: The University of New Mexico, 1997, p.3.

렸다. 또한 그것들을 여러 장을 뒤섞고 포개자, 중첩된 구멍들은 겹쳐진 프레임의 두께 만큼의 미세한 층, 깊이 그리고 미로같은 아슬아슬한 구조를 형성했다. 멕시코 화가 훌리오 갈란(Julio Galan)이 역설하듯 중첩은 기억 속 무의식적 행동의 환각적인 정밀함을 성취시켜준다.¹⁴⁶⁾

흥미로운 점은 구멍이 중첩되듯 마찬가지로 나머지 프레임도 중첩된다는 것이다. 여기서 겹쳐진 프레임은 논리적 흐름이나 관계를 설정하지 않는다. 서로 다른 맥락의 이미지나 사물, 매체의 형식을 병치하거나 중첩시켜 상충적인 효과를 자아낸다. 이 때 또한 겹쳐지는 것은 시점, 시간, 공간으로 이것은 끊임없이 끊어지고 의미는 덧없이 부유하는 기억의 파편화된 구조를 은유한다. 이러한 기억은 이동이 거듭될수록 겹쳐지고 혼합되기 때문에, 작품은 점차 복합적 층위의 시공간을 내재하게 된다. 그 결과 과거와 현재, 현재와 미래가 동시에 중첩되는 복합적 공간으로써 교차적 시점으로 해석된다.



도판 26. 《소멸(Dissolution)》 전시 전경, 이믹스 갤러리 (Immix galerie), 파리, 2014.

146) Lynne Cook, Bice Currier and Greg Hilty, "Notes on the Artists and Biographies," in *Doubletake: Collective Memory and Current Art*, London: South Bank Centre and Parkett Publishers, 1992, p. 221.



도판 27. 《신진 예술가들 14/15(Emerging Artists 14/15)》 전시 전경. 렵시엔 예술 재단(Lepsien Art Foundation), 뒤셀도르프, 2014.

뿐만 아니라 중첩된 프레임은 하나의 프레임이자 창으로 관객의 시선을 이끌고 관객을 기억의 세계로 유도하는 역할을 한다. 기억의 이미지 층은 관객이 인식할 수 있는 명확한 재현적 대상을 보여주지 않지만, 오히려 이 알 수 없는 기억의 시간적 지형은 관객의 호기심을 불러일으킨다. 따라서 관객은 작품에 반응한다. 숨은 그림 찾기를 하듯 관객의 신체는 작품에 반응하며 아주 가까이 다가오거나 또는 더 먼 거리에서 바라보기를 반복한다. 147)(도판-26, 27)

이믹스(Immix) 갤러리의 단체전 《소멸(Dissolution)》(2014) 전시 서문에서 큐레이터 브루노 듀브레이(Bruno Dubreuil)는 존재와 부재, 보이고 보이지 않는 것 사이의 관계를 인정한다. 그는 본인의 포토파일 형식의 본질을 고고학적 지층처럼 실재를 파헤치고 사라지게 함으로써 아마도 더 많은 것을 보게 해줄 것이라고 설명한다. 148) 작품을 마주하는 관객은 두 매체의 혼

147) Marks, Laura U. "Video Haptics and Erotics", *Screen*, vol. 39, no. 4. 1998, p.333.

148) Bruno Dubreuil, "Statement of Exhibition Dissolution", *Immixgalerie*, 2014, <https://immixgalerie.fr/dissolutions/>

란스러운 조합에 어리둥절하지만, 불명확한 지시 대상의 인식에서 자신의 지식과 기억에 더 가까워진다. 구멍을 통해 중첩된 이미지들은 지시 대상의 대체물이 되며 관객과 작품 사이에 긴밀한 관계를 형성한다. 그 결과 사진상의 물리적 흔적은 이미지에 대한 관객의 정서적 반응을 향상시키고 관객과 작품 간의 관계를 더 강화한다.

미술 평론가 루돌프 아르헨하임(Rudolf Arheim)의 말처럼 “...테두리가 의미하는 바는 어떤 재현된 공간 자체의 끝이 아니라, 어떤 구성의 끝이다. 그 화면은 하나의 창으로 상정되고, 관객은 바깥 세계를 넘겨본다. 그 때, 세계는 창의 구멍으로 한정되지만, 그 자체로는 무제한적인 어떤 것”¹⁴⁹⁾이다. 이러한 중첩된 프레임의 ‘창’ 기능은 프레임 영역 내의 중첩된 이미지와 프레임 영역 밖의 상상의 세계를 연결시켜주는 일종의 ‘통로’ 혹은 ‘열림’의 역할을 한다. 관객은 프레임 밖의 공간을 상상하고, 이 과정에서 프레임은 확장된다. 그 결과, 현실에서 창을 통해 밖을 바라보듯, 관객은 프레임을 통해 기억의 세계를 지각한다.

본인은 이 장에서 소속감의 부재와 인류학적 장소의 상실의 장소 관련성과 문화적 충성이 결여에서 기인하고 시간적 공간적 일시성에 의해 형성되는 동시대 특유의 새로운 형태의 향수를 생성한다고 주장했다. 그리고 향수라는 용어의 기원을 살펴보며 시간적 구조를 시각화 할 수 있는 표현을 프레임의 ‘표면’과 ‘경계’를 탐구했다. 다음 장에서는 오늘날의 의미에 향수의 변화하는 공간성을 동시대 맥락에서 탐구할 것이다. 이것은 향수의 경험이 단순히 다른 시간이나 장소로 다시 이동시키는 것보다 더 복잡한 무언가와 연관되어 있다는 것을 설명할 것이다.

149) Rudolf Arnheim, *Art and Visual perception: a psychology of the creative eye*, California:University of California Press, 1974, p.239.

IV. 탈식민주의적 유목적 주체의 예술적 실천의 장으로서의 사진 조각

디아스포라는 장소, 상황, 및 집단적 정체성에 의해 형성되는 잃어버린 집을 중심으로 하는 반면, 향수는 시간에 따른 경험의 불일치이다. 디아스포라는 새로운 장소로 이주해야 하고 낯선 장소에서 친숙한 것을 다시 만드는 방법을 찾아야 하므로 소속감은 붕괴된다. 육체적, 정신적으로 변위된 타자는 기억에 새겨지고 향수에 의해 이상화된다. 이러한 현상은 사진 매체와 디아스포라의 관계에서 정확하게 드러났다.

우리는 앞서 칸트, 하이데거, 그리고 프로이트의 이론적 입장에 의해 진행된, 역사적, 철학적 맥락에서의 향수에 대한 연구를 살펴보았다. 이들은 우리가 과거와 관계를 맺고 미래를 상상하는 방식에 대한 비판적 담론의 배경을 제공한다. 하지만 그들의 연구는 이주 및 이동이 친숙한 관계와 집단적 정체성을 붕괴시키는 세계화된 세상에서 향수의 공간적 좌표에 대해 생각하는 방법과 그것들이 예술적 전략을 통해 어떻게 표현될 수 있는지는 제공하지 않는다.

따라서 이 장은 향수와 기억에 대한 최근 담론을 바탕으로 타자에 대한 욕망과 과거의 상상된 구성이 현재의 장소의 불확실성 사이에서 환기되는 방법에 대해 탐구한다. 동시대 사진 조각에서 최근 사진의 사용은 현재의 순간을 다시 상상하는 새로운 접근 방식과 시각적 논리를 제안한다. 이러한 맥락에서 작품에서 물질성이 갖는 의미와 프레임의 '주름'은 본인의 예술적 생산에 내재된 전략과 방법으로 철학적 영역을 통합하기 위한 새로운 관점을 제공한다. 동시에 동시대적 향수의 상황에서 창작을 위한 개념적 추진력과 본인의 예술적 방법론 사이에서 의미있는 통합을 제공하는 예술적, 철학

적 탐구의 영역을 만들기 위한 접근 방식의 새로운 이해로 나아간다.

4.1. 프레임의 변형을 통한 소외의 극복

4.1.1. 코라(Chōra): 생성을 위한 자리

앞서 살펴보았듯이 사진 이미지는 재현의 구멍을 통해서만 드러난다. 하지만 단순히 현실을 재현하지 않는다. 오히려 현실보다 더 많은 것을 보여준다. 왜냐하면 사진 이미지에는 현실에서는 보이지 않았던 재현 불가능한 것들이 덧붙여져 있기 때문이다. 이러한 잉여는 의식으로 완전히 제어할 수 없는 것으로 의미 체계 속에 틈을 내고 분열을 일으킨다. 따라서 의미는 하나로 합쳐지거나 개념화 할 수 없이 고정되지도 않은 채 끊임없이 미끄러진다.

바르트는 이러한 사진의 공간을 ‘무딘 의미’¹⁵⁰⁾로 설명하고, 이를 통해 이미지의 본질을 찾을 수 있다고 주장한다. 무딘 의미는 어떤 것을 명확하게 지시하거나 재현하지 않는다. 그런 의미에서 이것은 ‘기의 없는 기표’¹⁵¹⁾이다. 바꿔 말하면 이미지 내부에 있으면서도 묘사될 수 없는 것이며, ‘재현될 수 없는 재현’인 것이다. 이것은 “탈코드적 사유를 유발하는 상상 혹은 영상”이며, “기호학적 및 문화적 코드를 벗어나는 요소, 규칙에 답할 수 없는 요소, 그러나 우리에게 사유의 확장을 촉발하는 동시에 감동과 쾌감을 주는 요소”를 가지고 있다.¹⁵²⁾

본인의 구멍을 만드는 행위는 의미로 채워진 공간을 드러내기보다는 오히

150) Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus: Essai critiques III*, Paris:Seuil, 1982. p.54.

151) 같은 책, p.55.

152) 김상환, 『예술가를 위한 형이상학』, 민음사, 1999. p.363.

려 의미로 환원될 수 없는 공간을 드러내는 것이다. 단순히 의미가 없는 것이 아니라, 공간이 의미에 틈을 두도록 하는 것이다. 말하자면 이미지에서 나타나면서도 ‘보이지 않는 유명’을 프레임으로 드러내는 것, 조형적인 측면에서 보면 프레임 안에 또 다른 물리적인 프레임을 품고 있는 구조로 설명할 수 있다. 이처럼 프레임 안에 프레임은 익숙한 기하학적 장소를 낯설게 하고 사진이 재현하는 것 이상을 드러낸다.

흥미로운 점은 이 같은 ‘이중 프레임’이 아무런 정보도 주지 않고 예측 불가능한 채로 남아있다는 점이다. 프레임은 사진 상에서 재현 불가능한 것을 재현하기 위해 존재한다. 프레임 안의 미세한 틈이자 작은 구멍인 빈 공간은 현존하고 부재하는 모든 것에 대하여 열려 있다. 다시 말해 프레임 안에 완전히 재현할 수 없는 것들은 아직 오지 않은 것이다. 따라서 어떤 모습으로 도래할지 예측할 수 없는 상태로 남아있다.

데리다는 이 같은 빈 공간을 ‘코라(chôra)’로 정의한다. 코라는 모든 것이 생성되는 공간, 가능성의 공간이다. 코라는 데리다가 플라톤에게서 가져온 것으로¹⁵³⁾, 플라톤의 티마이우스(Timaeus)에서 우주의 기원과 개별적 존재자와 형상들을 다루는 장에서 등장한다. 플라톤에게 코라는 감각적인 것을 지적인 것과 결합하는 수단이며, “모든 생성의 수용자”¹⁵⁴⁾이다. 또한 코라는 “비가시적이고 형태가 없는 어떤 종에 속하며, 무엇이든 받아들이는가 하면, 지극히 당혹스러운 방식으로 가시적인 것에 참여하는 것이자 가장 파악하기 힘든 것”¹⁵⁵⁾이다. 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva) 역시 코라를 무의식, 재현될 수 없는 것, 의미의 영역 밖의 것들의 문화의 영역이 포함

153) 플라톤에 따르면 코라는 “존재 (être)하고 생성(devenir)되는 카오스(chaos)로서, 태초의 물질이 구성되기 이전의 터전”이며, “아직 그 속에 들어 있는 요소들의 정체가 확연하지 않고 원리도 없는 틀(matrice)이자 모태(nourrice)”이다. 김인환, 『줄리아 크리스테바의 문학 탐색』, 이화여자대학출판문화원, 2003, p.253-254 재인용.

154) 플라톤, 『티마이오스』 (정암고전총서 플라톤 전집), 김유석 옮김, 아카넷, 2019, p. 85.

155) 같은 책.

되는 현상으로 이해한다.

나아가 데리다는 코라의 사후적 읽기를 통해 플라톤이 플라톤 자신과도 달라지는 지점을 탐색한다. 데리다의 읽기 속에서 코라는 플라톤 텍스트 내부에서 플라톤의 텍스트를 무력화시키는 불안정한 장소가 된다. 데리다에 의하면 코라는 규정할 수 없고 사유 불가능한 것들을 사유할 수 있게 하는 잠재성의 공간으로 이 곳을 통해 수 많은 것들이 만들어질 수 있다. 즉 빈 공간으로 드러나는 코라는 억압할 수 있지만 지울 수는 없다는 것이다. 그 이유는 코라가 공간과 공간 사이의 '갈라진 틈'인 동시에 깊게 파인 '심연'이기 때문이다.¹⁵⁶⁾

코라는 무엇에 의해서 채워지기보다, 무언가를 담아내는 텅 빈 장(場)이다. 코라는 커다란 그릇과 같이 열려 있으며 차연¹⁵⁷⁾이 발생하는 장소이자 개방성을 생산하는 공간이다. 코라는 끝없는 수정과 보완에 자신을 내맡기며 근원적으로 상호침투하는 개방적인 관계망을 형성하고 있다. 코라는 그 자체로 고유한 속성을 지니지만 동시에 어떤 것으로도 규정되지 않은 채, 자신을 채우는 모든 것의 흔적을 받아들인다.

건축은 디아스포라의 상황에서 문화적 정체성이나 장소를 상기시켜 줄 수 있다. '옛' 집과 '새' 집 사이에 있음으로써 틈새 공간이 발달한다. 즉 문화적 전치감과 관련될 수 있는 전치된 비물리적 감각이다. 파파스테지아디스는 '집'을 다른 장소로 옮기는 것은 본래의 본질을 유지할 수 없다고 주장한다. 결과적으로 그것은 변경되거나, 우리가 이동함에 따라 변경되며, 집에 대한 우리의 표현도 마찬가지로이다. 새 집이 재창조될 때 '문화적 기호'는 분리된다. 이 분리는 새로운 장소에서 향수로 재창조하는 이주자에 의해 만들어지는 새로운 미학의 형태로 작동할 수 있다.

156) Jacques Derrida, *Khôra*, Paris:Éditions Galilée, 1993, p.45.

157) 불어에 없는 데리다가 새로 만든 개념으로 '차이가 나다'와 '연기하다'의 결합어이다. 직물의 날실과 씨실처럼 정해진 중심이 없는 것을 강조한다.

“집을 떠나 이주자는 나머지 세상과 새로운 연결고리를 만든다. 근본적인 의미에서, 그들은 그들이 떠난 곳으로 결코 돌아갈 수 없다. 원래의 집을 재창조하려는 모든 시도는 새로운 틈과 긴장을 드러낼 것이다. 이주자 주택의 내부를 잠깐 들여다봐도 문화적 기호의 분리된 집합이 보인다.”¹⁵⁸⁾

본인은 한 사람이 시간이 지남에 따라 변하는 기억을 가지고 세계를 이동한다는 것을 이해한다. 아마도 우리가 우리 자신의 장소감을 형성하는 그다지 정확하지 않은 인식인 향수라고 부르는 것일 것이다. 바솔라르는 집의 논의를 통해 우리가 거주하는 공간과 그것들이 우리의 상상력과 함께 집에 대한 지각을 형성한다고 설명한다.¹⁵⁹⁾



작품 13-1. <선데이 카(Sunday Car)>, 혼합매체, 140x334x97cm, 2012.

158) Papastergiadis, 앞의 글, March 2006, p.18.

159) 바솔라르, p. 79.



작품 13-2. <선데이 카(Sunday Car)>, 혼합매체, 140x334x97cm, 2012.

자동차 티코(Tico)¹⁶⁰의 형태와 현지에서 발견된 일상 사물의 재구성한 <선데이 카(Sunday Car)>(2012)(작품-13)는 조국과 이주국 ‘사이’에 있다. 미술 평론가 반이정은 프랑스와 독일을 오가며 [...] 창작 생활을 이어가는 삶은 이동할 수도 있고 정주할 수도 있는 자동차의 기능에 감정이입 되었을 것이라고 설명한다.¹⁶¹ 흥미롭게도 이 자동차 혹은 거주지는 마치 내부가 외부로 전치된 주차 중인 자동차를 묘사하고 있는 듯하다.¹⁶² 이 ‘낮선 혼종의 자동차’¹⁶³는 이주자의 사이 장소를 구현한다.

<바뉴(Bagneux)>(2014)(작품-14) 역시 본인의 이주 및 체류하는 장소와 그 안의 지역적 문화적 특색을 기반한다. 본인은 2013년 졸업 후 파리로 이주해 파리 교외 지역 바뉴(Bagneux)의 지역 작가들이 운영 중이었던 공동

160) 티코는 대우 국민차(한국GM의 전신)에서 만든 5인승 경차로, 대한민국 최초 경차다. 1991년부터 2001년까지 생산했다.

161) 반이정, 「자세히 알 순 없어도 쾌활하고 자족적인 창작 행위」, 『경기창작센터 창작레지던시 연감집』, 2018, p.29.

162) “Das Innere nach außen gekehrt”, *Mainz-Rhein-Zeitung*, 27.03.2012. pp.23, 24.

163) Richard Deacon, *Statement of Exhibition*, Carte Blanche No. 5, Bad Ems, Germany, 2012.

작업실을 종종 빌렸다. 이 작업실은 바뉴시 소유로 도시 개발 계획상 철거 예정지역의 건물이었다. 이 작품에서 본인은 공동작업실에서 수거한 건축 자재 및 생활 용품들을 재구성했다. 작품의 제목에서 추측할 수 있듯이 실제 이주 장소를 은유한 것임을 알 수 있다. 창문과 색의 조화는 <선데이 카(Sunday Car)>와 유사하지만 또 다른 문화의 건축적 구조와 양식을 포함한다.



작품 14-1. <바뉴(Bagneux)>, 혼합매체, 186x150x60cm, 2013.



작품 14-2. <바뉴(Bagneux)>, 혼합매체, 186x150x60cm, 2013.

본인은 몇 차례의 이동하는 집을 지으면서 이 장소의 내부가 궁금해졌다. 그리고 이내 내부로 들어가 보고 싶다는 생각에 들었다. 렉시엔 예술 재단(Lepsien Art Foundation)에서 제작했던 <포니 미(Pony Me)>(2015)¹⁶⁴⁾(작품-15)는 포니 픽업(Pony pick-up)¹⁶⁵⁾의 디자인과 크기를 차용했다. 그리고 전작과 마찬가지로 건축 자재, 집 안 소품들로 문, 창문 틀, 가구 등의 대형폐기물을 수거할 때면, 그것들을 작업실로 가져와 선별하고 재조립했다. 하지만 이 작품에서는 전작과 달리 본인이 직접 들어갈 수 있도록 설계했고, 작은 서랍을 문처럼 열고 닫을 수 있도록 만들었다. 특별히 전시 중에는 관객이 내부를 관람할 수 있도록 개방했다.

입구는 본인이 겨우 들어갈 수 있는 크기였다. 몸을 구부려 진입하자 내부는 어둡지도 밝지도 않았다. 천정은 고개를 완전히 세울 수 없이 간신히 쭉구려 앉아있을 정도로 낮았고, 지붕을 따라 생긴 경사진 벽은 더 몸을 움츠리게 했다. 불편했지만 오히려 아늑하기도 했다. 이상했지만 그것들은 마치 어릴적 들어가 보았던 어둑어둑한 다락방처럼 어떤 심리적인 아늑함을 제공했다. 사방을 둘러싼 열기설기 지어진 날 것의 나무 판자 벽은 어딘지 모르게 낯설면서도 친숙했다. 그리고 이내 그 구조 사이로 미세한 빛, 또 다른 벽 사이의 창으로 다른 시야가 들어왔다.

이처럼 우리의 집의 감각은 공간의 새로운 시적 배치를 형성하는 기억 이미지와 상상력의 통합을 통해 이루어진다. 이는 장소감을 얻기 위해 우리의 주변을 구성하는 특별한 방법일 것이다. 또 파파스테르지아디스의 표현처럼, ‘집’을 다른 곳으로 옮기는 것은 원래의 본질을 대체하고 집에 대한 우리의 표현이 변형된다.¹⁶⁶⁾

164) 조립 가능한 모듈형으로, 2015년 렉시엔 예술 재단(Lepsien Art Foundation)에 소장되었다.

165) 포니 픽업은 뒷자리를 없애고 화물칸을 놓은 픽업트럭으로, 1976년에 현대자동차에서 출시된 픽업은 상당한 인기를 누렸고, 포니2 픽업에서 전성기를 보냈다.

166) Papastergiadis, 앞의 책, 2006, p.62.



작품 15-1. <포니 미(Pony Me)>, 혼합매체, 164x396x97cm, 2015.



작품 15-2. <포니 미(Pony Me)>, 혼합매체, 164x396x97cm, 2015.



작품 15-3. <포니 미(Pony Me)>, 혼합매체, 164x396x97cm, 2015.

2018년 본인은 경기창작센터 입주작가로 선정되어 한국에 체류했다. 이 계기는 현실에 대한 경험을 매우 고조시켰고, 도착한 곳에서 더 실질적인 탐구를 할 수 있게 했다. 본인의 부모님은 여전히 본인이 자란 집에 거주하셨다. 본인은 외부인이자 전(前) 거주자로서 한 때 잘 알고 있던 집을, 재개발 사업으로 곧 철거될 집과 주변을 살피고 애도하는 기회를 가졌다. 사진술은 본인이 기억하고자 하는 대상들을 효율적으로 기록했다.

본인은 스마트폰 카메라를 이용하여 집의 옛 구조, 위치, 사물을 비롯한 주변 환경을 촬영하여 기억에 담을 수 있도록 했다.(도판-28,29) 본인은 향수로부터 더 이상 '고통' 받지 않았기 때문에 새로운 관계를 창조할 수 있었다. "상자 속에는 잊지 못할 물건들이, 우리에게 잊지 못할 것일뿐만 아니라, 우리들이 우리들의 보물을 줄 사람들에게도 잊지 못할 그런 물건들이 있다. 그 속에는 과거 현재 미래가 응집되어 있다. 따라서 상자는 기억을 넘어서는 것의 기억이 된다."¹⁶⁷⁾



도판 28. 철거 전 효창동 집, 2018.



도판 29. 철거 전 효창동 집, 2018.

집에 대한 그리움은 우리에게 익숙한 시대, 안정과 안전, 현재에서 찾을 수 없는 시간에 대한 갈망이라고 할 수 있다. 이것은 안정적인 시간성에 대한 갈망이라고 말할 수 있다. 왜냐하면 동시대에서 시간은 마치 그 안에서 더 이상 방향을 잡고 자신을 위치시킬 수 있는 감각이 존재하지 않는 엇갈린 순간들의 연속에 불과한 것이기 때문이다.¹⁶⁸⁾

알라스테어 보넷(Alastair Bonnett)의 향수에 대한 최근의 분석은 기존의 인정되었던 시간적 공간적 차원이 19세기 후반 이후에 어떤 의미에서 개념적으로 축소되었음을 시사한다. 그는 향수를 현대성의 산물이자 현대성을 초월하고 도전하는 힘으로 표현한다. 그에 따르면 “향수의 형태는 세상을 관찰하는 새로운 관점이 된다. 그리고 그것들은 현대성과 비현대성, 진짜와 가짜 사이의 깔끔한 경계를 엉망으로 만드는 능력이다.”¹⁶⁹⁾ 따라서 향수는

167) 바슐라르, p.184.

168) Jeff Malpas, *Heidegger and the Thinking of Place: Explorations in the Topology of Being*, Cambridge:MIT Press, 2012, p.164.

169) Alastair Bonnett, *The Geography of Nostalgia: Global and Local Perspectives on Modernity and Loss*, London and New York:Routledge, 2016, p.6.

비논리적이고 부정확한 것으로 인식될 수 있지만 “기억이 서술되는 인지적 지형을 초월할 수 있다.”¹⁷⁰⁾

4.1.2. 크레올(Créole): 문화 번역

혼종성은 동시대와 포스트 세계화의 상황의 하나의 정체성 모델이다. 스튜어트 홀(Stuart Hall)은 이를 문화 간 혼합인 크레올화(Creolization)¹⁷¹⁾로 설명한다. ‘크레올’은 파악하기 어려운 기표¹⁷²⁾로, 주로 카리브 해 식민지에서 발전했고 거주자의 모국어가 된 원주민의 토착어의 변화, 적응, 그리고 혼합하는 언어 형태에 관한 것이다.¹⁷³⁾ 원래 크레올인은 ‘원주민’의 본성을 습득할 정도로 식민지 환경에서 오래 산 백인 정착민이었다. 나중에 이 용어는 흑인 노예를 묘사하게 된다.¹⁷⁴⁾ 흥미롭게도 인종적 혼종이라는 용어의 동시대적 의미 이전에 이 용어에는 카리브해 맥락의 흑인과 백인 지시어가 모두 있었다.¹⁷⁵⁾

크레올화란 상이한 역사적 순간과 집단들에서 발생 중인 일종의 연속체로서, 일방적인 전달이나 강요가 아닌 현지화의 상호 작용 과정이다. 중요한 점은 문화적, 언어적 혼합의 과정으로서 크레올화가 카리브 연안의 노예제도, 플랜테이션(plantation), 식민화에 대한 긴장과 투쟁을 토대로 한다는

170) 같은 책, p.17.

171) 크레올화는 문화 연구에서 본질주의적 문화이해 및 이에 근거한 이분법 -예컨대, 자아와 타자, 흑과 백, 주인과 노예 등 - 을 극복하기 위한 대표적인 개념이다. Stuart Hall, “Créolité and the Process of Creolization”, in O Enwezor et. al. (Eds.), *Créolité and Creolization: Documenta 11, Platform3*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002, pp.27 - 41.

172) 같은 글, p.29.

173) 탈식민주주의의 대표적 문화전략으로서 지배문화와 담론이 사용한 언어를 바꾸어서 재구성하는 방법을 전유(Appropriation)이라고 한다. 빌 에쉬크로프트 외, 『포스트콜로니얼 문화 이론』, 이석호 옮김, 민음사, 1996, p.199.

174) 같은 책.

175) 같은 책.

것이다. 이러한 ‘문화적 횡단 및 교차’의 이 과정은 ‘제 3의 공간’을 만든다. 이 것은 모든 기원 문화에서 비롯된 문화적 요소들의 융합으로 특징지어지는 원주민 고유의 공간이나, 영구적으로 ‘번역된’ 상태이기 때문에 더 이상 원래의 형태로 분할되거나 복원될 수 없는 구성으로 귀결된다.¹⁷⁶⁾

명확한 언어적 현상인 ‘크레올’과 ‘크레올화’의 관계를 문화적 결과로 간주할 때 그 정의는 더욱 이해하기 어려워진다. 특히 최근에 카리브해 작가들이 크레올화에 대해 말한 진술을 하나의 공식으로 압축하는 것은 ‘상상적인 것’이다. 그 중에서도 에두아르 글리상(Édouard Glissant)은 크레올화가 ‘상상의 세계’의 영역에 속하기 때문에 문화의 혼종화의 논리를 초월하며 가단성과 불확정성으로 통해 포스트모더니즘적인 개념이 된다고 강조한다. 크레올화는 예측할 수 없다. 결과를 계산할 수 없다는 것이다. 이것이 크레올화의 가장 큰 특징이다.¹⁷⁷⁾



도판 30. 이자벨라 플루타(Izabela Pluta), <거울 제작(Making Mirrors)>, 2006.

176) 같은 책, p.30.

177) Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, transl. by Betsy Wing, Ann Arbor:University of Michigan Press, 1997.

이자벨라 플루타(Izabela Pluta)는 2006년 그녀가 모리셔스(Island of Mauritius)¹⁷⁸⁾와 레위니옹(île de La Réunion)¹⁷⁹⁾에서 체류하고 그 곳에서 경험한 크레올 문화를 작품 <거울 제작(Making Mirror)>(2006)(도판-30)을 통해 시각화했다. 그녀는 작품에서 모리셔스의 주거지에서 확인되는 문화적 기호의 미학을 드러낸다. 특히 카리브해 기후의 아름다운 녹지에 둘러싸인 집은 2층에 벽이 없고 지지 기둥이 하늘로 뻗어 있다. 지붕은 건축 장식은 이탈리아 전통과 콘크리트 조각을 지지하는 구조인데, 이는 복잡한 문화 간의 혼합을 나타낸다.



도판 31. 오석근, <적산(敵産)> 시리즈, 2022.



도판 32. 오석근, <적산(敵産)> 시리즈, 2022.

오석근(Suk Kuhn Oh)은 <적산(Enemy Property)>(도판-30)(도판-31, 32, 33) 시리즈에서 적산가옥¹⁸⁰⁾이 불하(拂下: 개인에게 팔아 넘김)받아 어떻게 변용해 사용하며 오늘에 이르렀는지 그 과정을 연구한다. 적산가옥은 한국의 근현대사와 생활 문화사를 품은 혼종화를 담아낸다. 표면적으로는 이념과 정치 언어로 불리지만, 일본인이 만든 그 뼈대 속은 한국인들의 삶과 문화

178) 공식적으로 모리셔스 공화국(Republic of Mauritius)은 마다가스카르 동쪽 아프리카 대륙 남동쪽 해안에서 약 2,000km(1,100해리) 떨어진 인도양의 섬나라이다.

179) 레위니옹 섬은 프랑스의 해외 지역인 동아프리카의 섬으로, 마다가스카르섬 동쪽의 인도양에 있다.

180) 적산가옥(敵産家屋)일제 강점기 일본인이 조선에 지은 가옥으로 적의 재산, 즉 일본인이 소유했던 가옥을 말한다.

의 결로 가득하다. 그는 이를 통해 어떤 대상을 단순히 역사화함으로써 이를 삭제하거나 박제하는 대신 시간과 행위가 끊임없이 축적된 퇴적물로서 현재를 드러내고자 한다.



도판 33. 오석근, <적산(敵産)> 시리즈, 2022.

동시대 크레올은 다양한 역사의 시기와 장소에서 적용될 수 있는 유용한 개념이라는 데 점점 더 많은 합의가 이루어지고 있다. 대표적으로 재클린 노크르(Jacqueline Knörr)는 포스트 콜로니얼 인도네시아의 『크레올 정체성(Creole Identity in Postcolonial Indonesia)』(2004)에서 인도네시아의 수도 자카르타, 구 수도 바타비아(Batavia)에 초점을 맞춘다. 그녀는 오늘날 인도네시아의 공식 ‘다양성을 통한 통합’ 이데올로기의 중심에 있는 크레올의 구체적인 예를 뒷받침하는 정치적, 사회적, 경제적 힘을 철저하고 설득력 있게 드러낸다.

2018년 겨울 본인은 인도네시아에서 몇 개월 보냈다. 이것은 크레올 문화에 대한 본인의 첫 경험이었다. 1512년 포르투갈 선원들을 시작으로 네델란드, 영국의 상인이 뒤따라 인도네시아로 들어왔고, 1602년 네델란드는 네델란드 동인도 회사를 세워 200여년 동안 인도네시아를 독점적으로 식민지화한다. 세계 2차대전이 발발하고, 일본군들이 침략해 들어오자, 네델란드의 인도네시아 식민 지배는 종말을 맞게 된다. 1949년 인도네시아는 독립을 얻었고 공화국이 된다. 이 국가의 인구는 현재 주로 인도네시아 출신인 자바인과 소수 민족, 그 외 바타비아(Batavia) 시대 이후 아랍, 중국, 인도, 그리고 이주민의 그룹의 후손인 베타위(Betawi)로 구성되어 있다.¹⁸¹⁾



작품 16-1. <자이야카르타(Jayakarta)>, 사진 31장, 40x55x3cm, 2019.



작품 16-2. <자이야카르타(Jayakarta)>, 사진 31장, 40x55x3cm, 2019.

이 장소에 응답한 작품은 <자이야카르타(Jayakarta)>(2019)(작품-16)라는

181) 베타위(Betawi)는 17세기와 18세기에 인도네시아 군도와 아시아의 다른 곳에서 온 다양한 이민자 그룹의 후손들이다. 이들은 네델란드인 노예의 후손들이다. 현재 자카르타의 원래 주민으로 간주된다. Jacqueline Knörr, *Creole Identity in Postcolonial Indonesia*, New York and Oxford: Berghahn Books, 2014, p. 11.

제목으로, 182) 인도네시아 자카르타 소재 커뮤니티스 살리하라(Komunitas Salihara)에서 개최된 《만남/발견(Encountering/Discovering)》 2인전에 출품되었다. 자카르타에 머무는 동안, 본인은 현지 건축의 문화적 기호의 복잡함에 매료되었다. 도시의 건축 양식, 구조와 디자인은 서양의 아르 데코(Arte Deco)에서 이슬람의 모스크(mosque) 그리고 지역 건축 양식까지 절충적 특징을 뽐내었다. 또 그렇지 않은 전통 가옥들은 열대 기후로 인해 개방형이었는데, 지붕의 일부를 제외하고 완전히 지어졌다. 아마도 추후 거주자의 자손이 결혼하거나 새 가족의 탄생으로 또 다른 층이 추가 될 것이다. 이러한 흥미로운 특성은 미학과 기호의 복잡한 문화 간 혼합을 나타내며 거주자에 대한 역사와 예상되는 미래를 모두 보여준다.

작품에서 장소는 현지의 고유한 구조와 특징과 다른 문화 현상을 가진 크레올 작품이 될 수 있는 능력을 분명히 한다. 크레올 문화는 다차원적인 문화적 만남에서 새로운 방식으로 사물을 통합 할 수 있다. 183) 그 과정은 단순히 중심에서 주변으로 향하는 지속적인 압력의 문제가 아닌, 훨씬 더 창조적인 상호 작용이다. 홀에 따르면 문화 번역에는 항상 근원의 흔적을 지니고 있지만 근원을 복원할 가능성은 없는 고유한 논리가 있다. 그는 제임스 클리포드(James Clifford)의 '이동에 대한 서사' 184)라는 용어를 사용하여 '뿌리'와 '귀환'라는 디아스포라 상태의 본질적인 향수보다 변형의 본질을 강조한다.

홀은 카리브해 문화를 설명하기 위해 '디아스포라'라는 용어를 사용하지만, 그 기본원칙은 디아스포라 경험이 정체성의 본질이나 순수한 기원으로 서의 고향에 대한 기억이 아니라 필요한 이질성과 다양성에 대한 인식, 다

182) 자카르타(Jakarta)의 옛 이름 자야카르타(Jayakarta, 1527-1619)는 산스크리트어 'jaya(승리하다)'와 'katakarta(성취하다, 획득하다)'을 의미한다. 위키백과, <https://en.wikipedia.org/wiki/Jakarta>

183) Ulf Hannerz, *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, New York: Columbia University Press, 1992, p.264.

184) Hall, 앞의 글, p.31.

름에도 불구하고가 아니라 함께 그리고 그것을 통해 살아가는 정체성의 개념, 그리고 혼종성에 의해 구분된다는 생각에 기초한다. 디아스포라 정체성은 변화와 차이를 통해 끊임없이 스스로를 새롭게 생산하고 재생산하는 정체성이다. 185)



도판 34. 《집으로 가는 길(Unterwegs Zuhause)》 전시 전경, 카우나스, 2011.



도판 35. 《집으로 가는 길(Unterwegs Zuhause)》 전시 전경, 카우나스, 2011.

2011년 독일 뮌스터 쿤스트아카데미(Kunstakademie Münster) 출신의 김재문 김미경 작가의 기획으로 리투아니아 소재 카우나스 사진 갤러리(Kauno Fotografijos Galerija)에서 개최된 전시 《집으로 가는 길(Unterwegs Zuhause)》(도판-34, 35)은 이주 한인 작가의 정체성을 이해하는데 유용한 미학을 탐구한다. 김재문은 전시 도록에서 집과 같은 편안함을 느끼고자 하는 열망과 그 불가능성, 즉 고국의 유산을 그리지만 정체성을 한 곳에 고정시킬 수 없는 불가능성을 이야기한다. 그는 또한 바로 현장으로부터 ‘바라보기’의 본질을 강조하고, 이 과정을 통해 목적지를 찾을 수 있다는 것을

185) Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora” in J Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London:Lawrence & Wishart, 1990, p.235.

강조한다. 지리에 얽매이거나 문화적 전통의 제약을 받지 않는 예술가와 관련하여 오쿠이 엔위저(Okuwi Enwezer)의 디아스포라 개념과 마찬가지로 김재문은 예술 실천에 대한 ‘장소’의 부담을 덜어준다.

이 관점은 세계화가 우리의 경험과 세계에서의 위치에 영향을 미친다는 것을 제안한다. 또한 시간적, 공간적 기표로부터 벗어날 수 있는 능력이 예술가가 문화, 지리, 그리고 자신이 태어난 또는 살고 있는 장소로부터 독립적으로 활동할 수 있는 누군가가 되도록 허용한다는 것을 암시한다. 이것은 끊임없이 변화하는 존재론적 중심에 올려퍼지는 새로운 사고 방식과 창작 방식을 찾기 위해 예술가가 그 장소의 불확실성을 포용함으로써 이 경험의 조각을 얻을 수 있도록 한다.

마샤 메스킴몬(Marsha Meskimmon)은 동시대 실천의 윤리적 잠재력에 대한 이해를 얻기 위해 테리 스미스(Terry Smith)의 2011년 기고, 「동시대 미술에서 세계화의 현재(Currents of world-making in Contemporary art)」에 대해 언급한다. 그녀는 동시대 실천이 목적론을 넘어, 미래를 창조하고, 새로워지며, 차이에 관대해 질 수 있는 방법에 초점을 맞추고 있다. 그녀는 예술 작품이 “대응 능력과 책임 사이의 연관성을 동원하여, 주체 수준에서 일어난 변화가 사회적, 정치적 삶을 실질적으로 변화시킬 수 있는 잠재력을 가질 수 있도록”¹⁸⁶⁾ 할 수 있다고 주장한다.

이러한 관점에서 브리콜라주(bricolage)는 이주 경험과 임기응변 지략에 대한 은유적 전략으로서 수집에 대한 새로운 관점을 제공한다. 클로드 레비스트로스(Claude Lévi-Strauss)는 브리콜라주를 세상에 존재하는 적응 방식, 즉 기존 재료를 새로운 방식으로 해석하고 적용하는 방식으로 보았다.¹⁸⁷⁾ 브리콜라주는 전유¹⁸⁸⁾의 실천과 관련하여 가장 잘 알려진 개념 중

186) Marsha Meskimmon, “Making worlds, making subjects: contemporary art and the affective dimension of global ethics”, *World Art*, 1 (2), 2011.

187) 클로드 레비-스트로스, 『야생의 사고』, 안정남 옮김, 한길사, 1996, p.71.

188) 예술가들은 이미지들을 조각함으로써 인해 이미지가 가진 원래의 여운과 의의 그리고 의

하나이다. 역사적 맥락에서 크리올화는 브리콜라주를 통해 문화가 신세계에 적응하는 불균형한 과정이라고 선언되었다고 말할 수 있다.¹⁸⁹⁾ 홀의 관점에서 크리올화 현상은 상상력, 이데올로기적, 문화적, 사회적 요소 뿐만 아니라 종교적 관습, 경험, 신념의 혼합에서 나온 파편과 인공물을 채택하고 적용함으로써 다면적 정체성을 만들기 위해 만들어졌다.¹⁹⁰⁾ 네퍼는 다음과 같이 주장한다.

“브리콜라주는 식민지화의 부정적인 힘에 직면한 즉흥적이고 적응 가능한 재사용이다. 브리콜라주가 세계에서 (단순히 생존이 아닌) 삶의 예술로서 그 잠재력을 최대한 발휘하려면 기억을 재구성하기 위한 지속적인 노력이 필요하다. 이는 때때로 역사 속의 외상적 순간을 조사하여 세상에서 자신의 위치를 재창조하고 ‘재-기억’하기 위한 대화의 과정에 참여해야 함을 의미한다.”¹⁹¹⁾

뿐만 아니라 브리콜라주는 사물과 기억 뿐만 아니라 장소에 대한 개념과 세상에 존재하는 것과의 관계를 재구성한다. 엘스페스 프로빈(Elspeth Probyn)은 “브리콜뢰르(bricoleur)¹⁹²⁾는 다양한 기호를 적극적으로 결합하

미에 대한 그것의 신뢰성을 박탈하는 것으로서 전유의 정체성과 모더니즘을 공략하는 하나의 방법으로 채택하였다. 이때부터 전유는 단순히 빌려온다라는 뜻이 아니라 동시대 문화를 비판하는 하나의 정치적 전략과 원작, 원본의 해체라는 철학적 배경과 함께 모더니즘의 회화의 독창성을 해체시키고 그 영역을 확장시키는 역할을 하였다. Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, *October*, 12, Spring 1980, p. 68.

189) Wendy Knepper, “Colonization, Creolization, and Globalization: The Art and Ruses of Bricolage”, *Small Axe*, 11, No. 1, 2006, p. 73.

190) 스투어트 홀(Stuart Hall)은 크리올화 현상이 다수의 파편을 통해 생성되어 다중 정체성을 형성하는 현상에 대해 논의한다. 이들은 종교적 관습, 경험 및 신념뿐만 아니라 상상력, 이데올로기적, 문화적, 사회적 요소의 혼합에서 파편과 인공물을 채택하고 적용한다. Hall, 앞의 글, 1990.

191) Knepper, 앞의 글, p. 83.

192) 브리콜뢰르는 자신의 손으로 작업하는 사람으로, 장인에 비해 그릇된 수단을 사용한다. 레비-스트로스, p. 70.

여 새로운 의미를 만들어낸다. 브리콜뢰르는 항상 다양한 지역을 형성하는 과정에 있다. 그 다음 그는 '현장'의 개념은 장소와 사건의 살아있는 모순을 강조하는 역할을 한다고 말한다.¹⁹³⁾ 이러한 의미에서 본인은 브리콜라주를 다양한 장소와 경험을 결합하는 방식으로 동시대와 포스트 세계화 상황에 대한 은유로 본다. 브리콜라주는 더 이상 시간적으로 정렬되지 않고 오히려 현재의 서로 다른 지점에서 교차하는 시간적 공간적 현장에 대한 기억 및 관계로 존재한다.



작품 17. <크레올(Créole)>, 26장의 이페메라,
12.7x17.7x 0.7cm, 2023.

<크레올(Créole)>(2023)(작품-17)는 그동안 횡단했던 장소에서 촬영된 세

193) Elspeth Probyn, "Travels in the Postmodern: Making Sense of the Local", in *LJ Nicholson (ed.), Feminism/Postmodernism*, New York:Routledge, 1984, p.182.

계의 서로 다른 문화의 기호들의 재조합으로 탄생한 것이다. 작품에서 집은 새로운 환경의 집의 구조와 양식을 동시에 포함한다. 특별히 집의 입구는 동남아시아의 건축 구조와 아치 형의 고대 로마의 건축 양식의 혼합되어 탄생했다. 문을 닫는 대신 커튼, 또는 발이 드러져 있는 것은 동남아시아와 유럽 생활 양식의 형식으로 대체되어진다. 작품은 이동, 이주 그리고 적응을 통해 물리적 장소와 정신적 공간이 어떻게 결합될 수 있는지, 즉 주체적으로 공간을 구성하는 방법에 관한 것이었다.

이주자의 집은 이러한 혼합과 브리콜라주의 현상이다. 파파스테르지아디스에 따르면, 우리는 우리가 있는 모든 곳에서 우리의 문화를 나타내고 이러한 개입은 새로운 미학을 형성한다.¹⁹⁴⁾ 본인은 이것이 기억 자체의 과정을 통해 어떤 것을 원래 장소에서 새로운 맥락으로 옮길 때 발생한다고 믿는다. 이것은 물질성, 향수 및 장소 사이의 상호관계를 나타낸다. 고국을 떠나는 순간 또는 기억 이미지가 정지되어 있는 시간, 장소, 느낌, 감각적 경험은 캡슐화되고 새로운 집에서 공간의 구현을 통해 재연된다.

본인의 해석은 이주자의 집에서 설명된다. 집의 장식과 건축은 그들의 문화 유산에서 상징적으로 채택되어 새로운 나라의 새 집으로 옮겨진다. 장식된 파사드, 기둥 및 인테리어는 아마도 고국에 있지 않은 것이지만, 개인이 그들과 각인시킨 정신적 이미지를 통해 이국에서 생성된 것 같다. 이것은 남겨진 장소의 현실을 뒤이어 왜곡하고, 새로운 집에서 만들어낸 '기억 이미지'이다. 중요한 것은 브리콜라주가 새로운 문화의 맥락에서 회상되는 단편 뿐만 아니라, 새로운 단편으로 구성된 정체성을 만들기 위한 전략이라는 생각이다.¹⁹⁵⁾ 이것은 새로운 의미를 구축하기 위한 다양한 문화적 정체성과 가치는 장소, 시간, 정체성이 끊임없이 재구성되는 복잡한 해석의 과정이다.

194) Papastergiadis, 앞의 책, 2006.

195) Knepper, p.85.

4.1.3. 확장된 향수와 주름

본인은 동시대 새로운 종류의 이주자라는 것에 공감한다. 중동과 아프리카를 비롯해 2022년 러시아의 우크라이나 침공으로 인해 대규모 집단이 한 나라에서 다른 나라로 이동하는 동안, 여러 장소를 횡단하는 것으로 보이는 ‘캐주얼(casual)’¹⁹⁶⁾ 이주민, 즉 장소와 소속을 찾아 도시를 탐색하는 떠돌이 여행자가 있다. 이들은 항상 다른 곳에 있기를 바란다. 따라서 이들의 반향수적 욕구는 점점 더 일반화되고 있다.

여행이 더 쉽고, 더 빠르고, 더 저렴해진 오늘날 세상에서 한 장소와 다른 장소 사이를 횡단하는 여행은 세계를 더 작아 보이게 만든다. 어쩌면 장소의 중요성은 상실될 수 있으며, 항상 통과 중인 시간적 장소 내에서만 존재하게 될 것이다. 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)이 시사한 바와 같이, 이러한 통과 상태는 물리적 상태일 뿐만 아니라, 의사 소통 방식이 다양한 문화 형태의 끊임없는 결합을 낳는 가상의 상태일 수도 있다.¹⁹⁷⁾

마찬가지로 지그문트 바우만(Zygmunt Bauman)은 우리가 장소에 대한 개인적인 애착을 정의하는 방식에 영향을 미치는 새로운 시간성을 창조하면서, 도시 및 기술적 맥락에서 발생하는 변화를 설명했다.¹⁹⁸⁾ 마르크 오제가 시사한 바와 같이 동시대 세계에서 이동은 고독을 유발한다. 이러한 공간들과 비장소를 통과하고 경험하는 것은 어떤 우울한 즐거움을 준다.

“우리가 어떤 공간의 예언적인 환기를 발견할 수 있는 것은 놀라운 일이

196) 14세기 후반, “우연에 따라 또는 우연에 의해 생산된”이라는 뜻의 ‘casual’은 고대 프랑스 ‘casuel’, 후기 라틴어 “우연히(by chance)”라는 ‘casualis’, 라틴어 “우연(chance), 사건(occasion), 기회(opportunity): 우발 사고(accident), 사건(event)”에서 유래했다. <https://www.etymonline.com/word/casual>

197) 프레드릭 제임슨, 「포스트모더니즘과 소비사회」, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 윤난지 편, 1999, p 66.

198) Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press, 2000.

아니다. 정체성도 관계도 역사도 진정으로 의미를 가지지 않고, 고독이 개인에서의 초월 혹은 제거처럼 느껴지는 공간들, 이미지의 움직임만이 그것들을 바라보는 이에게 때때로 어떤 과거의 [존재에 대한] 가정과 미래의 가능성에 달아나는 것을 힐끗 보여주는 공간들 말이다.”¹⁹⁹⁾

게다가 그는 경험 가능한 장소의 과잉은 우리를 일종의 망각된 상태인, ‘림보(limbo)²⁰⁰⁾’에 가두며, 전치를 영구화한다고 말한다. “현재의 공간적 과잉은 ... 규모의 변화로, 이미지화된 및 가상적인 준거의 증가로, 그리고 이동 수단의 광복할 만한 가속화로 표현된다.²⁰¹⁾ 그는 사건의 현재 포화 상태가 과거에 대한 우리의 기억과 현재를 경험하는 방식을 방해하여 세계와 그 안에서 우리의 장소를 이해할 필요를 발생시킨다고 주장한다.

파파스테르지아디스는 “문화와 정체성의 표상은 서로 관련되어 있을 뿐만 아니라 세계화의 광범위한 단절과 연결의 일부”²⁰²⁾라고 동일하게 밝히고 있다. 그는 문화적 정체성이 고정된 공간적 좌표나 정확한 시간적 위치로 둘러싸여 있기보다는, 이동과 장소에 대한 애착에 대한 양가적 욕망에 의해 형성된다고 주장한다. 문화적 정체성은 지역 전통과 세계 문화 사이의 모순에 의해 형성된다. 따라서 문화와 정체성은 점점 더 하이브리드 방식으로 구축되고 있다. 이러한 이미지들은 종종 지역 전통의 전체에서 도출되지만 그것을 재현하지 않는다.

향수는 기억되는 것이 아니라, 이야기나 신화를 통해서만 알려진 것에 대한 갈망인 신화애의 형태로 오인될 수 있다.²⁰³⁾ 제프 말파스(Jeff Malpas)

199) 오제, pp. 107-8.

200) 림보는 어원학적으로, 기독교 이전의 성인(Limbus patrum)과 세례를 받지 않은 유아(Limbus infantum)를 위해 남겨진 지옥의 경계에 존재해야 하는 지역으로, 약 1300년 라틴어 ‘limbo’에서 유래했다. <https://www.etymonline.com/word/limbo>

201) 오제, p.48.

202) Papastergiadis, 앞의 책, 2006, p.10.

203) ‘신화’를 뜻하는 mytho-와 ‘-을 사랑하는 사람 또는 것’을 뜻하는 philia, phile 이 결합한 합성어이다. Malpas, p.169.

는 향수를 철학적 성찰의 특징인 기분 및 감정의 상태로 본다. 그는 그리움, 귀환 불가능의 그리스 어원, 그리고 그 감정 안에서 우리 자신의 존재에 대한 의문을 추적한다.²⁰⁴⁾ 그는 향수에 대한 동시대적 대우는 향수를 기억과 상실이 결합한 관점으로 보기보다는 도피주의적 환상의 한 형태로 받아들여진다고 주장한다.

향수를 경험하는 이러한 방식과 관련하여 스베틀라나 보임(Svetlana Boym)은 『향수의 미래(The Future of Nostalgia)』(2002)에서 '회복적' 향수와 '성찰적' 향수를 구분한다. 그녀는 회복적 향수가 노스토스(nostos), 즉 귀환을 강조하고 잃어버린 집의 초역사적 재구성을 시도한다고 주장한다.

“회복적 향수는 귀환을 의미하는 ‘노스토스(nostos)’에 초점이 맞추어진 것으로서, 상실된 집을 다시 건설하고 복구하려는 욕망이 그 기저를 이룬다. 그것은 과거를 하나의 총체적 완성체로서 다시 살려낼 수 있다는 믿음과 성스러운 기원의 회복에 대한 꿈과 친화적이다. 따라서, 기원적 과거는 향수의 감정 속에서 신화적 구성체로 등장한다. 반면, 성찰적 향수는 고통 그 자체인 ‘알지아(algia)’에서 자라며, 아이러니하게도, 간절히, 필사적으로 귀환을 지연시킨다. 회복적 향수는 저돌적이고 건설적이고 확신에 가득찬 감정으로서 과거의 기념비들을 총체적으로 재구성하려는 시도를 동반하지만, 성찰적 향수는 ‘시간과 역사의 녹, 폐허에 머물며’ 다른 시간과 공간에서 다른 방식으로 과거의 불발된 꿈을 새롭게 회복하려는 감정에 가깝다.”²⁰⁵⁾

204) 같은 책, p.161.

205) Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York:Basic Books, 2001, p.xviii. 김홍중, 「성찰적 노스탤지어: 생존주의적 근대성과 민중의 꿈」, 『한국이론사회학회』, 사회와 이론 제27권, 2015, p.69-70.

성찰적 향수가 경험과 기억에 의문을 제기하는 종류라면, 기억의 진정성은 장소와 궁극적으로 집과 집의 궁극적인 부재에 대한 더 넓은 개념에 결부되어 있다. 만약 우리의 시간적 범주가 기억된 장소로 돌아가는 행위로 인해 흐뜨러지면 시공간적 괴리는 예상을 뛰어넘어 과거의 현실을 훼손할 수 있다. 시간적, 공간적 좌표의 균열이 향수의 경험의 핵심이라는 점에서 본인의 관심은 다른 장소에서 부재의 대안적 장소를 상상할 수 있는 가능성과 그것이 여행자나 이주자의 정신에 어떻게 구체화 되는지이다.

문화 비평가이자 이론가인 줄리아나 브루노(Giuliana Bruno)는 에피쿠로스학과 철학자 티투스 루크레티우스 카루스(Titus Lucretius Carus)의 시 「사물의 본성에 관하여」²⁰⁶⁾를 참고하여 동시대 미술의 최근 물질성에 대한 해석을 제공한다. 그녀는 이미지 자체가 천 조각처럼 구성된 물질적 실체, 물체 표면에서 공기로 날아가는 물질로서 날아가는 물질적 실체라고 주장한다. 이미지는 마치 피부나 재료의 층처럼 벗겨져 ‘껍질’을 형성하거나 침전물, 얇은 판, 얇은 피막을 남길 수 있는 것과 같다.²⁰⁷⁾

사진 고유의 아이디어를 중심으로 역동적인 관계에서 서로에게 의존하지만, 이는 또한 매체의 배타성을 넘어서는 다양한 재료와 창작 과정을 의미하기도 한다. 본인은 작품에서 브루노의 이미지, 사물, 주체 및 공간적 관계를 다루는 논리와 근거를 명확히 하는 방법을 공유한다. 여기서 “사물의 물질적 표면은 건축이다. 이것은 공유될 수 있는 구획이며 물질 세계의 주요 거주 형태이다.”²⁰⁸⁾ 브루노가 물질성에 대해 언급할 때, 그녀는 네트워크 관계의 개념과 커뮤니케이션 장치의 개념 사이를 이동한다. 여기서 물질

206) 사물의 본질에 관하여는 로마 청중에게 에피쿠로스 철학을 설명하는 것을 목표로 로마 시인이자 철학자인 루크레티우스(기원전 99년경 - 기원전 55년경)가 쓴 기원전 1세기 교훈시이다. 약 7,400자 헥사미터로 쓰여진 이 시는 6권의 무제 책으로 나뉘며, 시적 언어와 은유를 통해 에피쿠로스 학파의 물리학을 탐구한다. 즉, 루크레티우스는 원자론의 원리를 탐구한다. 마음과 영혼의 본성: 감각과 생각에 대한 설명: 세계의 발전과 그 현상: 다양한 천체 및 지상 현상을 설명한다. https://en.wikipedia.org/wiki/De_rerum_natura

207) Bruno Giuliana, "A Questionnaire on Materialisms", *October*, 155, 2016, p. 14.

208) 같은 글. p.15.

성은 주체와 객체 간의 관계뿐만 아니라, 주체 간의 관계 형태 자체를 유지하는 투과성 피부이다. 그녀는 계속해서 “물질성은 만남과 혼합의 활성 영역, 매개와 투영/투사, 기억과 변형의 현장”²⁰⁹⁾ 이라고 주장한다.

물질성이 예술 형식을 정의할 뿐만 아니라, 별개의 예술 형식 사이를 연결하는 실처럼 작용하여 생산적인 교환을 생성한다는 생각은 브루노의 주장에서 매우 중요하다. 따라서 이 특정 매체 내에서 사진적 표현의 변화와 새로운 재료 탐색 방식이 변화할 수도 있지만, 동시대 예술가들이 더 넓은 의미에서 물질적 실천을 조사하는 참여하는 새로운 방식도 있다. 이것은 사진 조각에서 작업하는 것으로 묘사될 수 있다. 브루노는 다음과 같이 지적한다.

“사물은 경험과 잔재의 층이기도 한 에너지를 촉각적으로 전달한다. 사물은 순환의 운동, 차이의 생산과정, 절충의 결/층, 매개의 상태, 그리고 많은 형태의 경과를 표면에 유지하고 전달한다. 이런 의미에서 물질성은 관계와 변형의 기록 보관소이다.”²¹⁰⁾

볼프강 틸만스(Wolfgang Tillmans)은 <라이터(Lighter)> 시리즈(2005)(도판-36)에서 그는 감광성 용지에 빛의 효과를 이용한다. 이 작품들은 카메라, 네거티브(negative) 또는 확대기를 사용하지 않고 암실에서 탄생한다. 종이를 광원에 노출시키기 전에 그는 종이를 접고 또 접는 방식으로 매끄럽고 반짝이는 표면을 차단한다. 그는 감광성 재료에 다양한 빛의 명암 차를 사용하여 사진의 화학적 물질성을 실험하고 이미지를 접고 구김으로써 유일하고 재현할 수 없는 추상적인 크로모제닉(chromogenic) 인쇄물을 만든다. 또한 설치 전반에서 실험을 통해 재료, 기술, 형태, 및 크기 등 각 작업에

209) 같은 글.

210) 같은 글.

해당하는 재료의 특성을 강조한다. 예컨대 액자가 없는 인쇄물을 벽에 직접 걸면서 작품의 현존성과 취약성을 강조하기도 한다.



도판 36. 볼프강 틸만스(Wolfgang Tillmans), <라이터(Lighter)> 시리즈, 2005.

틸만스는 작품에서 우발적인 주름, 구겨짐 그리고 움푹 패임과 같은 요소는 재료가 뚜렷하게 관찰되도록 한다. 모든 접힘과 주름은 접히고 구겨질 때마다 작은 그림자가 만들며 종이 표면 위에 다양한 색상 차를 제공한다. 조명이 바뀔 때 마다 발생하는 색상도 달라진다. 종이는 닫힌 표면에서 열린 구조로 진화하여 공간을 차지하고 작품에 3차원적 특징을 부여한다. 그것은 공간성을 만들고 어떤 경우 관객에서 안도감을 선사한다. 특별히 틸만스는 “인화지 그 자체의 고유한 우아함”²¹¹⁾ 으로 이미지에 추가적인 의미를 부여하기 위해 사진의 물리적 특성을 의식적으로 전개한다. 그는 단순히 인화지를 그 이미지의 지지물로 보는 것이 아니라 매체의 존재론적 구성요소로 인식한다. 그 결과 사진이 하나의 사물임을 강조하면서 사진 인쇄물의

211) Jan Verwoert, ed., *Wolfgang Tillmans*, New York:Phaidon Press Limited, 2002, p.131.

물리적 특성에 대한 인식을 창조한다.

<풍경의 형태 5(Form of Landscape 5)>(2020)(작품-18)과 <방 안에 유일한 존재라는 부담감 5(The Burden of Being the Only One in the Room 5)>(2020)(작품-19)에서 본인은 이미지를 인화지가 아닌 건축 및 산업 재료에 인쇄했다. 그리고 정적인 이미지를 도상적 풍경으로 형상화하기 위해, 향수의 심상을 반영하는 '기억 이미지'의 - 왜곡되고, 잘리고, 휘어지는 - 동적인 물리적인 과정을 실험했다. 각각의 작품은 각 프레임의 물질성을 기반으로 나름의 3차원의 볼륨과 구조를 발견하여 하나의 조각적 오브제로서 성격을 부여받는데, 이 3차원성은 작품이 기존의 설치 벽에서 떠나 전시 공간의 바닥을 차지하면서 더욱 강화된다. 각 작품에서 볼 수 있듯이 프레임의 물성과 우연성에서 비롯된 날카롭지만 우아한 곡선들은 높낮이를 구성한다. 또한 이미지와 상호작용하는 프레임의 형태를 통해 안과 밖의 열린 구조를 탄생시킨다. 비록 각각의 작품을 제작하는 방식은 신중하게 계획되지만, 각 과정에서 발생하는 최종 결과의 형상은 잠재적이고 유희적이다.



작품 18-1. <풍경의 형태 5(Form of landscape 5)>, 아연판에 UV 프린트, 151x 91x20cm, 2021.



작품 18-2. <풍경의 형태 5(Form of landscape 5)>, 아연판에 UV 프린트, 151x 91x20cm, 2021.



작품 19. <방 안에 유일한 존재라는 부담감 5(The Burden of Being the Only One in the Room 5)>, 알루미늄판에 UV 프린트, 9.3x17x15cm, 2021.

흥미롭게도 위에 작품에서 공유되는 다양한 프레임의 형태는 고전주의자들이 약간 ‘찌그러진 진주’²¹²⁾로 부른 바로크(Baroque)의 부정적 의미에서 벗어나, 주름의 무한한 가능성으로 보게 유도한다. 이러한 존재 방식에 대한 들뢰즈의 입장은 『주름, 라이프니츠와 바로크(Le Pli Leibniz et le Baroque)』(1988)에서 바로크적 특성과 세계를 제시하는 특별한 성찰을 끌어낸다.

물질의 주름이 바로크 건축의 형태, 물리학, 그리고 생물학에서 나타나는 감각적이고 신체적인 주름인 반면, 영혼 안의 주름은 바로크 수학에서 출발한 라이프니츠식의 사물 존재 방식이다.²¹³⁾ 바로크 수학은 대상이 가변적인 크기를 가졌다고 간주한다. 바꿔 말하면 가변적인 대상은 변동이 무한하다는 것을 의미하는 것으로, 이러한 잠재력이 곧 그것에 담긴 주름이다. 이 주름은 정확한 점들이 선이 이루어 형상 안에서가 아니라 부정확하고 탄력적인 선들이 연속하며 변곡을 이루는 형상에서 출현한다.²¹⁴⁾

들뢰즈는 주름의 변곡을 대표하는 점을 ‘시선의 점’(도판-37)으로 부른다.²¹⁵⁾ 시선의 점은 어떤 형태 또는 배치의 상실된 중심을 가변적 곡률의 세계 안에서 대체한다. 이것을 설명하기에 가장 좋은 예는 원뿔의 곡선으

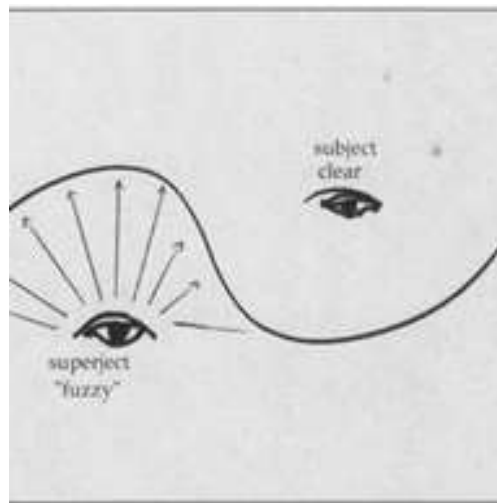
212) 세계미술용어사전(월간미술)은 바로크 미술을 1600년경부터 1750년까지 이탈리아를 비롯한 유럽의 여러 가톨릭 국가에서 발전한 미술 양식으로 르네상스 미술의 단정하고 우아한 고전 양식에 비하여 장식이 지나치고 과장된 건축과 조각에 대한 경멸의 뜻으로 사용되었다고 정의한다. 또한, 바로크가 추구하는 화합은 형식적이고 자기만족적인 차원을 넘어선 것이며, 따라서 여러가지 수단을 동원해서 보는 이로 하여금 신체적인 참여를 하게 함으로써 정신적인 참여를 유발하는 것을 목적으로 한다고 설명한다. 특히 바로크 미술은 16세기 르네상스의 조화와 균형, 완결성에 대하여 양감, 광채, 역동성에 호소하였으며 과격한 운동감과 극적인 효과를 특징으로 한다고 밝힌다. 세계미술용어사전(월간미술), <http://monthlyart.com/encyclopedia/바로크-미술/>

213) 라이프니츠는 ‘분리될 수 있는’ 데카르트의 최소 단위는 관념적 존재에 불과하다고 보고 ‘모나드(Monad)’라는 형이상학적 원소를 제안했다. 이것은 서로 성질이 다르고, 모양도 없으며 분리도 안 된다. 모나드는 실체를 이루는 점이 아니라 무수히 많은 주름으로 된 단순 실체이다. 이재걸, 「바로크에 나타나는 주름의 이데올로기 - 질 들뢰즈의 ‘주름론’을 중심으로-」 『미술문화연구』, 제9호, 2016, pp.108,110.

214) 같은 글, p.110.

215) 질 들뢰즈, 『주름, 라이프니츠와 바로크』, 이찬웅 옮김, 문학과지성사, 2004, p.40.

로, 원뿔을 자르는 기준에 따라 원, 타원, 포물선, 쌍곡선, 심지어 직선과 점에 이르는 다양한 도형이 생성될 수 있다. 이처럼 원뿔이라는 형태는 이러한 다양한 도형들이 접혀있는 것이고, 생성되는 다양한 도형들이 만들어지는 것은 주름이 펼쳐져 만들어지는 것이다. 여기에서 원뿔의 꼭지점은 바로 이 도형들의 시선의 점이 된다.



도판 37. 질 들뢰즈(Gille Deleuze), 시선의 점, 1988.

바로크는 잠시나마 당시 건축공간을 지배하고 있던 주체 중심의 원근법적 시각을 역전시키는 계기가 된다. 마틴 제이(Martin Jay)는 『모더니티의 시각적 통치 양식(Scopic Regimes of Modernity)』(2019)에서 바로크의 시각적 경험은 아주 촉각적 성격이 강하고 원근법적 적수인 데카르트의 절대적 시각 중심주의로 돌아가는 것을 방해한다고 설명한다.²¹⁶⁾ 이것은 들뢰즈가 주름론을 통해 절대적이고 합리적인 데카르트적 세계관을 탈피하고자 하였던 라이프니츠의 세계관과 일치되는 지점이다. 시선의 점은 시각의 건축을 위한 촉각적인 개념들 그리고 접촉과 형태들을 거부하는 시각 안에서 기하

216) 마틴 제이, 『눈의 편하-20세기 프랑스 철학의 시각과 반시각』, 전영백, 이승현, 안선미, 최정은, 강인혜, 김청아, 황기엽 옮김, 서광사, 2019.

학의 새로운 광학적 모델을 제시한다.

수학에서 대상의 상태는 근본적으로 변화함에 따라, 주체의 상태도 변화하게 되며, 이것은 영혼의 문제로 연결된다. 시선의 점은 관점주의의 토대가 되는데, 관점주의란 주체가 관점을 결정하는 것이 아니라 관점이 주체를 결정하는 것이다.²¹⁷⁾ 관점주의는 상대주의를 수반하지만, 일종의 다원주의이다. 변곡의 무한한 계열 속에서 초점이 중심이 되는 것처럼, 주름진 온 세계는 한 시선의 점 하의 영혼 안에 포함되어 있다 는 것이 영혼 안의 주름이 의미하는 바이다.²¹⁸⁾

한편 들뢰즈는 물질과 영혼의 주름 현상을 코라의 관계에 빗댄다. 그것은 물질이 본성으로 갖는 겹주름의 성질과 함께 영혼 안에서 일어나는 주름 현상을 가르킨다. 주름은 숨어있거나 몰랐던 시간이 발견되는 독립적인 공간으로, 그 위에 주름을 만들고 또 만들면서 형상이 무한히 폴립과 동시에 관찰자의 시선에 의해 이지러지며 바로크적인 무한의 성질을 띤다. 여기서 주름의 역할은 실체들이 만드는 상대적인 관계로서의 공간의 다양한 가능성을 여는 것과 그 다양성이 만들어내는 차이들에 궁극적으로 동의하는 것이다.²¹⁹⁾

흥미로운 점은 들뢰즈가 물질이 연속적으로 영혼 안으로 말려 올라가듯이 상호 소통하는 현상을 시간으로 간주한다는 것이다. 그는 주름을 통해 자기를 포함한 형식을 지닌채 무한한 내용으로 실어 나르는 것으로 이해한다. 대표적으로 잃어버린 시간을 찾아서에서 영원히 죽지 않고 살아있는 시간은 잃어버린 대상이 아닌 '유년기 기억 속의 거대한 집'²²⁰⁾에 담겨있다. 이것은 가파르고 거친 형태의 생명이 영감으로 떠오르는 시간이기도 하고, 평화

217) 관점주의(perspectivism)란 주체가 관점을 결정하는 것이 아니라 관점이 주체를 결정하는 것이다. 주체에 따라 진리가 변동하는 것이 아니라, 변동하는 진리가 주체에게 나타나는 것이다. 질 들뢰즈, 앞의 책, p. 41.

218) 질 들뢰즈, pp. 40-53.

219) 이재걸, p. 110.

220) Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, Paris: Editions Gallimard, 1988. p. 12.

롭고 목가적인 아름다움으로 인해 나태하면서도 권태로우며, 괴롭거나 근심스러운 어두움이 존재하지 않는 시간이다.²²¹⁾

사진의 물질성은 하찮은 것으로 변모했다. 오늘날 디지털 기기들은 우리에게 사진 이미지가 영구적인 지지물이 필요하다는 사실을 완전히 망각하게 했다. 디지털 시대는 종이에 인화된 이미지의 종말일 수도 있고 아닐 수도 있다. 그럼에도 불구하고 사진과의 상호작용은 점점 더 상징적이거나 지표적인 것이 되었고 반드시 물리적인 것은 아니다. 이러한 상호 작용은 관객의 반응이나 경험에 유의미하게 고려되는 것은 고사하고, 재료가 거의 관여하지 않는 관계가 되어가고 있다.

우발적인 꼬임, 찢어짐 또는 뜯어냄이 생길 때 재료는 더 뚜렷하게 관찰되는 것처럼, 물질이 무시할 수 없는 방식으로 명백하게 존재할 때 환영의 붕괴는 발생한다. 이 순간 우리는 환상을 인식하게 되고 우리의 시선의 점은 이미지와 재료, 평면과 입체 사이에서 진동하기 시작한다. 뿐만 아니라 사진의 허용된 표현이 어느 정도 3차원성에 의해 도전을 받으면 공간적으로 방향 감각이 상실된다.

여기서 작품과 관객의 신체와의 관계는 바뀌었고, 관객은 다게레오타입을 보는 것과 유사한 행동에 참여하고 있음을 알게 된다. 예컨대 바닥에 설치된 작품의 낮선 배치는 관람자의 위치와 관점이 변경하고 관람자가 주변을 걸을 수 있는 기회를 제공한다. 작품은 시각에만 의존하지 않고 관객의 몸의 움직임을 자극하고 촉각적 이미지를 구축한다. 따라서 주름진 세계, 즉 변화하는 세계 속에서 새롭게 위치 지어진 주체가 바라보는 공간이 된다.

들뢰즈가 천개의 고원을 매끈한 공간과 홈패인 공간을 음악의 특이한 형상으로 제시한 것처럼²²²⁾, 주파수의 깊은 세계와 음정의 양태를 통해 각각

221) 유가연, 「시물라크르와 바로크의 존재론적 문제 - 질 들뢰즈의 주름에 나타난 자기-포함을 중심으로-」, 『범한철학』, 제109집, 2023, p.61.

222) Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris:Les éditions de minuit, 1980, p.596.

또 다른 매끈함과 흠 패임을 내용과 표현으로 삼는다. 주파수는 매끈하거나 울퉁불퉁하면서 동시에 음정이 매끈하거나 울퉁불퉁할 수 있다. 주파수와 음정은 각기 다른 사건들이 상호 소통하듯이 “서로 교통하고 교체하며 중첩”²²³⁾된다. 감상자는 들뢰즈가 음악에서 블레즈를 통해 강조하듯이 관객은 사진의 매끈한 공간과 흠패인 공간을 통해 정감을 취한다. (도판-38, 39)



도판 38. 개인전 3부작 《잘못된 장소(The Wrong Place)》, 전시 전경, 프로젝트 스페이스 영등포, 2023.



도판 39. 개인전 3부작 《잘못된 장소(The Wrong Place)》 전시 전경, 프로젝트 스페이스 영등포, 2023.

223) 같은 책.

4.2. 예술적 실천의 장으로서의 사진 조각

4.2.1. 예술적 실천으로서의 사진 조각

사진의 본질에 대한 질문을 던지는 많은 동시대 사진 조각은 이미지와 대상으로서의 사진에 긴장을 가하는 것 이상이다. 사진이 조각에 스며드는 대신 오늘날 사진 조각은 조각적 특성이 사진에 스며들면서 조각 매체가 아닌 사진 매체를 변화시키고 있다. 예컨대 아누크 크루이토프(Anouk Kruithof)의 <땀에 젖은 조각(Sweaty Sculpture)>(2013)(도판-40)은 짙은 회색 양복이 말끔하게 다려진 상태로 정렬되어 있는 사진이 붙어 있는 다양한 크기의 3개의 스티로폼 블록을 중심으로 다양한 재료를 조합해 그 시각적 효과를 실험한다. 또한 레타 윌슨(Letha Wilson)의 <콜로라도 퍼플(Colorado Purple)>(2012)(도판-41)은 실제로 존재하지 않는 재현 형식을 구성했다. 그녀는 사진의 지표성과 기록의 효율성에 대해 질문하고 성찰한다.



도판 40. 아누크 크루이토프(Anouk Kruithof), <땀에 젖은 조각(Sweaty Sculpture)>, 2013.



도판 41. 레타 윌슨(Letha Wilson), <콜로라도 퍼플(Colorado Purple)>, 2012.

여기서 질문하는 것은 존 태그(John Tagg)이 “재현의 임무”²²⁴⁾로 공식화한 것이다. 즉 이미지가 아무리 작거나 추상적일지라도 사진은 무언가를 묘사한다는 자신감에 시달린다. 많은 동시대 사진 조각에서 문제가 되는 것도 이 임무가 사진의 한계나 결점임을 단번에 제시하기 위해 작용한다는 것이다. 역설적이게도, 그것은 예술가들이 최소한의 이 임무 너머를 생각하도록 구속하지 않는다.

앞서 II장에서 살펴본 70년대 사진은 주로 조각에서 시각적 또는 내러티브 추가의 목적으로 사용되었지만 현재는 그 반대다. 각종 기성품과 재료가 추가되고 사진과 결합되어 사진의 재현적, 지표적 특성은 그 특이점에서 온전한 내러티브나 현실을 전달하기에는 불충분함을 드러낸다. 오브제, 재료 또는 기술은 사진의 시각적 특성과 내러티브 가능성을 강화할 수도 동시에 공격할 수도 있다. 배천은 사진 표면에 다른 재료를 적용하여 사진의 지표 추적을 확장할 수 있는 방법을 제시한다.²²⁵⁾

예컨대 <흐릿함(Blur)>(2019)(작품-20)는 재료의 선택은 평면 사진에 무게, 크기, 입체감을 부여할 뿐만 아니라 묘사된 대상을 실질적으로 강화한다. 콘크리트는 프레임 안의 지시 대상인 자동차를 반영함으로써 자동차의 시각적 특성을 이미지에 통합할 뿐만 아니라 자동차의 물리적, 촉각적 물성을 현실로 구현한다. 게르하르트 리히터(Gerhard Richter)가 자신의 포토페인팅(Photopainting)²²⁶⁾에서 밝히듯이 작품에서 사진은 “두 현실”²²⁷⁾ 사이의 상호작용을 보여준다. 이것이 바로 <흐릿함(Blur)>에서 작동하는 것이

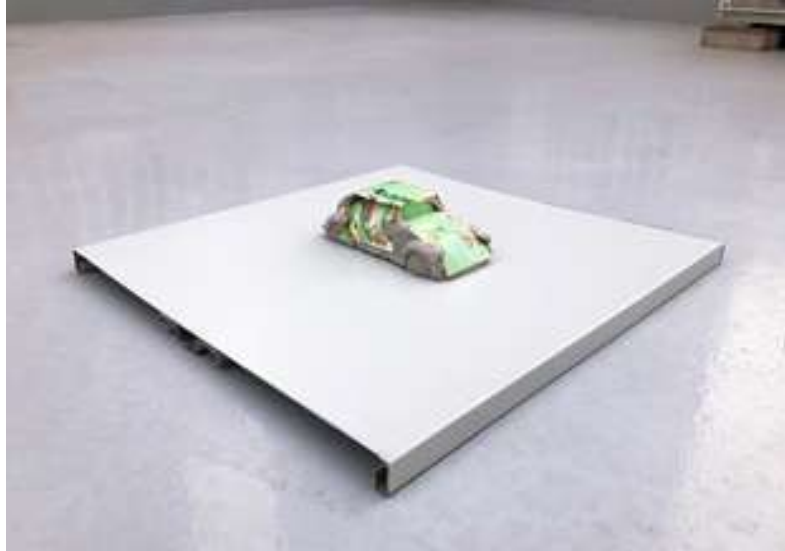
224) John Tagg, *Essays on Photographies and Histories*, Minnesota:University Of Minnesota Press, 1993.

225) Jeffery Batchen, “Ere the Substance Fade: Photography and Hair Jewellery”, in *E. Edwards and J. Hart (eds) Photographs Objects Histories*, London:Routledge, 2004, pp. 32-47.

226) 리히터의 첫번째 포토페인팅은 1962년에 제작된 탁자(Table)로, 이탈리아 디자인 잡지에 실린 탁자 사진을 기반으로 했다.

227) Hilde Van Gelder & Helen Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective*, New Jersey:Wiley-Blackwell, 2011, p. 53.

다.



작품 20. <흐릿함(Blur)>, 디지털 C-프린트 2장, 콘크리트, 알루미늄 판, 41x42x6cm, 2019.

본인은 콘크리트가 포함된 이동 수단의 사진을 따름으로써 프레임에 담긴 풍경의 물리적 촉각적 특성을 이미지로 변환할 뿐만 아니라 물리적 물질성을 현실로 가져온다. 이러한 개입을 통해 본인은 - 물리적 장소를 포괄하지 못하는 - 사진 매체의 근본적인 결핍을 보상하려고 시도한다. 한편으로 반짝이는 표면의 사진은 공항 활주로의 자동차를 묘사한다. 반면 무광택 콘크리트 조각은 같은 대상의 형태를 '지금 그리고 여기'로 가져온다. 이로써 생성된 것은 이미지만으로는 부족한 촉각적 경험이 된다. 이처럼 작품은 지표의 힘으로 재현의 지배를 돌파하는 동시에 사진 매체의 본질을 수용하고 한계와 결점을 부각시킨다.

한편 엘리자베스 에드워즈(Elisabeth Edwards)와 자니스 하트(Janice Hart)는 『사진, 대상, 역사: 이미지의 물질성(Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images)』(2004) 역시 사진의 유형물적

측면을 다룬다. 그녀는 사진의 대상을 시각적 진실의 단순한 지표라기 보다는 사회 문화적 상호 작용으로서 조사한다. 그는 가정에서부터 미술관, 정치권에 이르기까지 더 넓은 영역에서 발견되는 역사에 입각한 사진에 비추어 사진과 그 지지물과의 관계에 대해 논의한다.

에드워즈와 하트는 사진과 지지물은 서로 상관관계가 있고 더불어 사진의 물성을 형성하는 세 가지 개념을 해부하여 더 깊이 탐구한다. 첫 번째, 실제 이미지 전달자, 즉 지지물에 일어나는 기술 및 물리적 선택이다. 두 번째, 사진이 보이는 스타일이나 방식이다. 세 번째, 물리적 흔적의 처리와 시간이다. 이 세 가지 모두 이미지 내용이 관객에게 전달되는 방식에 영향을 미치고 결정한다. 바로 이 관객이 네 번째 구성 요소, 즉, 관객의 '체화된 경험'이 언급된다. 그들은 서로 다른 물질성이 서로 다른 보기, 사용 및 기능을 요구하며 각각이 사진의 중요성을 더한다고 주장한다. 이 주장에 사진가 앤 페란(Anne Ferran)은 전시 《기억을 담은 거울(Mirror With Memory)》 대한 기사에서 다음과 같이 덧붙인다.

“사진이 어떤 느낌인지, 얼마나 큰지 작은지, 둔한지, 광택이 있는지, 매끄러운지, 모서리가 접혀있는지, 무거운지 등 개체의 품질이 복제 과정에서 손실되거나 손상되는 방식에 주목해야 한다. 이것은 여러분이 카탈로그에서 찾을 수 없다는 것을 의미한다. 즉, 그것들은 여기에서 경험해야 하고 지금이 아니면 전혀 경험되지 말아야 한다는 것을 뜻한다.”²²⁸⁾

이처럼 물질적 형태는 직접적인 지표적, 시각적 사용을 넘어 문자 그대로, 비유적으로 이미지의 또 다른 차원을 어떻게 만들어내는지 설명한다.²²⁹⁾ 이것은 사진의 평면에서 이미지를 확장하는 방법을 고려하고 이미지

228) Ann Ferran, “The Body in the Library”, *Art Monthly Australia*, 131, 2000, p.8.

229) Elizabeth Edwards & Janice Hart (Des). *Photographs, Objects, Histories: On the*

를 아이디어 형식으로 상상을 통해 탐색할 수 있는 새로운 가능성을 제시하는 것이다.



작품 21. <일시적인(Temporary)>, OHP 필름에 UV프린트, 45x23x70cm, 2023.

<일시적인(Temporary)>(2023)(작품-21)의 OHP 필름지의 표면은 관객에게 제공하는 경험적 측면에서 능동적이고 상호적인 이미지를 생성하는 물질성의 중심적 역할을 인정한다. 또한 사진의 물리적 경험을 전시에서 다루어 사진이 촬영된 시점과 재경험된 시점 사이의 시간적 거리가 미치는 영향에 대해서도 성찰한다. 작품은 이러한 시간적 균열이 불러일으키는 시간과 장소를 포함한 이미지의 '읽기'에 영향을 미쳐 이미지화된 장소와 상상된 장

Materiality of Images, New York:Routledge, 2004, p.5.

소 사이의 양가성을 부각시킨다. 이 경우, 사진 조각은 전시 공간이 작품에 참여하고 작품과 상호 작용하며 통합되어 그 의미를 획득한다.

물질성 뿐만 아니라 개념적인 측면에서 예시된 작품들의 복잡성은 관객의 시각에 문제를 불러일으킨다. 앞선 작품들은 단순히 버튼 ‘클릭(click)’으로 탄생한 것이 아니라, 생각의 과정과 무엇보다도 제작 및 성형이 뒤따르는 복잡한 작업이다. 20세기에 사진은 가장 민주적인 예술 형식 중 하나로 여겨졌다면, 오늘날 거의 모든 사람이 스마트폰에 카메라를 넣고 있는 상황에서 사진은 훨씬 더 민주적이라고 볼 수 있다.²³⁰⁾ 동시대 사진 조각은 이에 대응되는 것으로 보인다. 관객은 단순히 작품을 ‘소비’하는 것이 아니라 작품을 ‘읽기’ 위해 더 많은 노력을 기울여야 한다.²³¹⁾

‘사진술에서 조각으로’와 사진과 조각의 동시대적 융합은 둘 사이의 유사점 외에도 중요한 차이점이 있다. 예컨대 창작의 원동력의 차이가 작품의 다른 의미 생산을 유발한다는 것이다. 70년대 작품들은 당시로서는 매체 범주의 경계를 넘어서려는 경향이다. 사진은 이를 가능하게 하는 매체로 자주 사용되었다. 그런 점에서, 조각으로 여겨졌던 것 역시 확장된 형태로 늘어났다. 동시대 사진 조각에서도 이러한 조각의 확장된 형태가 반영된다. 이것은 사진 이미지를 조각이나 설치의 지위로 끌어 올리려는 시도가 아님을 반증한다.

여기서 요점은 조각적 특성이 이제 사진에 대한 생각과 읽기를 재활성화하기 위해 사진에 사용되고 적용될 수 있다는 것이다.²³²⁾ 동시대 예술가들은 그들에게 길을 열어준 이전 세대 예술가들로부터 동시에 혜택을 받는다. 즉, 매체적 범주를 넘어 사진과 조각의 특성을 가지고 작업할 수 있는 자유

230) Soutter, p.96.

231) 같은 책.

232) 회화와 사진을 같은 방식으로 비교하는 장 프랑수와 슈브리에(Jean-Francois Chevrier)의 생각을 차용한다. Douglas Fogle, “The Last Picture Show” in *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, Minneapolis: Walker Art Centre, 2003, p.116.

를 느끼며 동시대 사진 조각이 탄생한 것이다. 그 결과 사진적 특성과 조각적 특성을 모두 지닌 하이브리드 개체가 탄생했다. 그럼에도 불구하고 사진의 특성에 도전하고 그 경계를 넘어선 작품들은 사진이 지닌 묘사와 재현의 임무를 해체하는 모습을 보여주는 듯하다. 사진은 단순히 묘사하는 매체, 즉 어느 시점에 있었던 현실을 가리키는 매체가 아니다. 동시대 사진 조각은 관객이 경험을 통해 이 점을 정확히 식별할 것을 요청한다.

4.2.2. '다른 장소'로서의 반응하는 벽

본인은 연구 과정에서 창작과 관련한 일련의 과정이 장소, 경험, 그리고 기억을 반영한다는 것을 깨달았다. 1997년 15살 때, 큰 오빠는 군대에서 사망했다. 본인은 그의 부재 중에 사춘기를 보냈고, 10년 뒤 2007년 학사 졸업과 동시에 독일로 이주했으며, 2011년부터 유럽과 아시아를 횡단하기를 반복했다. 2023년 현재, COVID-19 유행병(COVID-19 pandemic)²³³으로 한국에 체류 중이다.

본인이 경험한 이산(離散)²³⁴과 이주의 영향은 다양한 수준에서 작동한다: 본인은 생물학적으로 한국인이지만, 심리적으로는 이방인에 가깝다. 또 한국에서 이국으로 이주하고 이주국의 언어로 사고하게 되면서, 모국어를 말하고 이해하는 방식에는 변화가 생겼는데, 이것은 일반적으로 한국인과

233) 코로나 바이러스 유행병으로도 알려져있다. COVID-19 유행병은 중증급성호흡기증후군 코로나바이러스 2(SARS-CoV-2)로 인해 발생하는 코로나바이러스 질병 2019(COVID-19)의 세계적인 유행병이다. 이 새로운 바이러스는 2019년 12월 중국 우한에서 발생한 발병에서 처음 확인되었다. 그곳에서 바이러스를 억제하려는 시도가 실패하여 바이러스가 아시아의 다른 지역과 나중에 전 세계로 퍼졌다. 세계보건기구(WHO)는 2020년 1월 30일 국제적 공중보건 비상사태를 선포하고 2020년 3월 11일 팬데믹을 선언했다. 역사상 가장 치명적인 것 중 하나이다. https://en.wikipedia.org/wiki/COVID-19_pandemic

234) 정신적 이산(離散)은 사별과 전쟁과 분단으로 인한 혈육의 이산 상황인 혈연적 이산과 자신의 삶의 터전에서 정체성 상실과 정신의 거처를 마련하지 못하고 부유하는 정서적 이산을 함께 통칭한다. 문관규, 「동아시아 영화 작가의 디아스포라적 경향과 트랜스 로컬 시네마의 가능성」, 『민족미학회』, Vol. 12, No. 2, 2013, p.290.

대화할 때 드러났다. 조국과 단절된 관계의 징후는 한국을 방문할 때마다 점점 더 문화 생활에 동화되기 어렵다는 것을 알게 될 때 나타나기 시작했다. 흥미롭게도 어디에서나 본인의 문화 유산은 종종 이주민의 것이다. 본인은 한국인처럼 보이고 들리지만, 본인의 정체성을 이해하는 방식은 부분적으로 이질적이다.

로시 브라이도티(Rosi Braidotti)는 『유목적 주체: 우리시대 페미니즘 이론에서 체현과 성차의 문제(Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory (Gender and Culture Series)』(1994)에서 그녀의 유목적 주체성 개념을 소개하고, 유럽에서 호주로 이주했다가 다시 귀국하는 이민자로서의 자신의 경험을 서술한다. 그녀는 책에 있는 많은 내용이 여러 다른 언어로 표현되었다고 설명한다. 원래 프랑스어로 초안을 작성한 다음 영어로 번역하고, 추가적으로 영어로 직접 재작성했던 『불협화음의 패턴(Pattern of Dissidence)』(1991)은 원본이 없는 번역이 되었다. 이는 텍스트를 통한 다문화적인 개인의 경험을 반영하는 분명한 사례이다.

브라이도티는 유목적 주체가 “우리 시대 주체성에 적합한 이론적 형상화”²³⁵⁾ 라고 주장한다. 유목적 주체는 변이의 주체이다. 그들은 집이 없는 것이 아니라 “어디서든지 그들의 집을 다시 만들어내는”²³⁶⁾ 능력으로 특징지어진다. 그녀는 유목민을 통과하고, 접속하고, 순환하고, 이동하는 것에서 더 나아가 이주 특히, 통과 장소를 창작의 원천과 연관시킨다.²³⁷⁾ 유목주의는 존재의 상태가 아니라 생성의 상태이다. 그녀가 언급한 바와 같이, “유목적 이동은 창조적인 종류의 생성이요, 있음직 하지 않은 다른 만남들, 경험 지식이 상호작용 하게끔 하는 뜻 밖의 원천들을 허용해주는 수행적인

235) 로지 브라이도티, 『유목적 주체: 우리시대 페미니즘 이론에서 체현과 성차의 문제』, 박미선 옮김, 도서출판 여이연, 2004. p. 26.

236) 같은 책. p. 50..

237) 같은 책. p. 54-55.

은유이다.”²³⁸⁾ 따라서, 그녀는 이민자가 유목민이 되는 것과 그녀의 작품은 “모국어라 할 만한 것이 없으며 오직 번역과 치환의 연속, 변화하는 상황의 연속적인 적응만이 있을 뿐”²³⁹⁾이라고 동일시한다.

본인은 우연히 어머니의 사진 보관함에서 그녀가 촬영한 적색 벽돌의 거주의 풍경 사진을 발견했다. 그리고 프레임 안 벽의 파편을 전유해 5mm 두께의 합판 여덟 조각으로 인쇄했다. 합판은 목재를 얇게 오려낸 단판 여러 장을 가로 세로로 겹쳐 홀수로 한 장의 압착해 한 판으로 만든 것²⁴⁰⁾으로 한국에서 얇고 가벼운 건축 재료이다. 반면 그 표면은 부분적으로 붉은기가 도는 갈색으로 군데군데 흙 패인 흠집이 있고 손을 대면 까칠한 느낌이 든다. 본인은 8장의 얇은 평면의 합판을 경첩과 꺾쇠로 임의로 연결하고 비스듬히 접어 주름을 만들었다.

마리우스 크윈트(Marius Kwint)는 에드워즈의 「기억의 대상으로서의 사진(Photographs as Objects of Memory)」에 대해 논의하면서 “사진은 맥락적 관련성을 통해 기억이 쌓이는 대상이 아니라 기억하기 위해 특별히 형성된 대상에 속한다.”²⁴¹⁾고 말한다. 또한 “명상, 회상, 기억의 중심이 되는 것은 단순히 이미지로서의 이미지일 뿐만 아니라, 이미지의 프레젠테이션의 형식에 의해 강화된 물질적 형태가 사회적으로 두드러진 대상으로서의 이미지의 기능의 중심이라고 주장한다.”²⁴²⁾ 마찬가지로, 에드워즈는 “이러한 물질적 형태는 이미지 자체와 대화하면서 존재하여 이미지에 부여된 공동의 가치를 창조한다”²⁴³⁾고 주장한다.

238) 같은 책, p. 33.

239) 같은 책, p. 25.

240) 목재 조각을 얇게 저며 가로 세로로 교차하여 압착시켜 판재로 만드는 개념은 고대 이집트때부터 있었지만, 제대로 특허를 신청한 것은 1979년 영국의 철학자 제레미 벤담(Jeremy Bentham)의 동생이자 영국의 공학자인 새뮤얼 벤담(Samuel Bentham)으로, 그는 해군군선을 건조할 때, 크기와 너비에 제한이 있는 원목만의 문제점을 해결하고자 이런 방법을 고안해냈다. 나무위키, <https://namu.wiki/w/합판>

241) Marius Kwint, ed., *Material Memories*, Oxford: Berg, 1999, p. 222.

242) 같은 책.



작품 22-1. <진동하는 벽(The Oscillating Wall)>, 8장의 합판에 UV
프린트, 꺾쇠, 경첩, 나사못, 100x240x62cm, 2023.



작품 22-2. <진동하는 벽(The Oscillating Wall)>, 8장의 합판에 UV
프린트, 꺾쇠, 경첩, 나사못, 100x240x62cm, 2023.

243) Edwards & Hart, p.2.

<진동하는 벽(The Oscillating Wall)>(2023)(작품-22) 이미지와 이미지가 체화하는 재료 사이의 관계를 보여준다. 매체는 장소와의 연관성을 통해 공간의 형태를 취한다. 그것은 시간의 일시적이고 덧없는 성질을 암시하고 다른 곳에 있고 싶은 욕망을 불러일으킨다. 역사적으로 적색 벽들은 한 시대를 조성하고 식민지 미학을 확립하고 거주민의 사회적 경제적 지위를 드러내는 배경으로 사용되었지만, 동시대적 맥락에서는 과거 세대를 암시하고 그 문화의 흔적으로써 향수를 불러일으킬 수 있고, 경우에 따라 힙(hip)한 한국의 문화를 대표하는 건축양식으로 여겨질 수 있다.(도판-42, 43)



도판 42. 개인전 《지도 밖으로(OFF THE MAP)》 전시 전경, 스페이스유닛4, 2023.



도판 43. 개인전 《지도 밖으로(OFF THE MAP)》 전시 전경, 스페이스유닛4, 2023.

미셸 푸코는 동시대 모든 문화와 사회에서 모든 공간은 혼성되어 병존한다고 주장한다. 이 공간들은 절대적으로 다르고 동시에 복수적, 분산적, 이질적 공간으로, 그는 이러한 공간을 헤테로토피아라 명명한다. 그가 주지하듯, 헤테로토피아에서 그리스어 ‘헤테로(hétéro)’의 어원은 ‘다른(other)’이란 뜻이고, ‘토피아(topia)’는 장소를 뜻하는 ‘토포스(topos)’에서 유래한 것이므로 헤테로토피아는 어원적으로 ‘다른 장소’을 의미한다.²⁴⁴⁾

유토피아가 현실에 존재하지 않는 공간이라면, 헤테로토피아는 현실에 존재하는 공간이다. 헤테로토피아는 ‘현실적인 동시에 신화적인’ 공간들, ‘위치를 가지는 유토피아들’, ‘자기 이외의 모든 장소들에 맞서서, 어떤 의미로는 그것들을 지우고 중화시키고 혹은 정화시키기 위해 마련된 장소’ 들로서 일종의 반 공간이다.²⁴⁵⁾ 이처럼 우리가 사는 공간에 신화적이고 실제적인 이의제기를 수행하는 이 다른 공간들, 다른 장소들, ‘절대적으로 다른 공간들’이 곧, 헤테로토피아인 것이다.

푸코가 ‘헤테로토피아’라고 부르는 장소들은 이 용어가 의미하듯이 보편적인 형태를 갖고 있지 않다.²⁴⁶⁾ 한편으로는 모든 문화와 문명 속에 실제의 장소로 존재해 왔지만 역사의 주된 무대가 되지 못했거나, 한 때는 문화의 중심에 있다가 버려져 장소 ‘바깥’²⁴⁷⁾에 존재해 온 것들이다. 다른 한편으로는 얼핏 보기엔 서로 양립 불가능한, 양립 불가능할 수밖에 없는 여러 공간이 실제의 한 장소에서 뒤섞이는 실재적인 것이다. 푸코는 헤테로토피아의 개념이 갖고 있는 애매모호함과 다의적인 측면을 다음과 같이 밝힌다.

244) 미셸 푸코, 『말과 사물』, 이광래 옮김, 민음사, 1986, p.14.

245) 미셸 푸코, 『헤테로토피아』, 이상길 옮김, 문학과지성사, 2014, p.13.

246) 전해숙, 「다른 공간에 대하여」, 『art』, 2000, p.118.

247) 바깥은 안과 대립되는 외부가 아니라, 하나의 사회체나 담론의 유효성이 작동하는 한계점이다. 바깥은 고정되지 않고 권력 관계에 따라 달라진다. 바깥의 사유는 “사유에 대한 사유의 비판적 작업”이라 할 수 있다. 전자의 사유는 기존의 사유 내지는 안(dedans)이며, 후자의 사유는 그것을 비판하는 사유이다. 바깥의 사유는 안으로부터 추방된 것들, 더 이상 안에 머물 수 없는 것들에 대한 사유이다. 강미라, 「주체에 대한 푸코의 바깥의 사유」, 『현대유럽철학연구』, 53권(0호), 2019, pp.3-4.

“우리는 순백의 중립적인 공간 안에서 살지 않는다. 우리는 백지장의 사각형 속에서 살고 죽고 사랑하지 않는다. 우리는 어둡고 밝은 면이 있고, 사각으로 경계가 지어지고 이리저리 잘려졌으며 얼룩덜룩한 공간 안에서 살고 죽고 사랑한다.”²⁴⁸⁾

위의 언급에서 순백의 중립적인 공간은 마치 근대의 균질적인 공간을 은유하는 듯하다. 반면, 우리가 살고 죽고 사랑하는 공간은 바로 우리의 삶, 시간, 역사가 침식되어가는 공간, 우리를 주름지게 만들고 부식시키는 공간은 그 자체로 불균질하고 이질적인 공간이 아닌지 푸코는 제안한다.

에드워드 소자(Edward Soja)는 이러한 공간을 이질적이고 상대적인 공간으로, 앙리 르페브르(Henri Lefebvre)의 체험된 공간에 가까운 것으로 정의한다.²⁴⁹⁾ 이 모든 공간들은 은밀한 방식으로 동질화, 파편화, 추상화, 위계화를 가속하는 통제²⁵⁰⁾사회에서 우리의 공간을 고유의 형태로 극복하려는 일종의 반 공간으로서 헤테로토피아인 것이다. 새로운 형태의 저항을 통해 창조된 공간이자, 살아있으며 구체적인 사회적 실천의 장소인 것이다.

잃어버린 집은 이미지와 공간을 만드는 과정에서 사진술을 통해 기록되고 매개되고 사진과 조각 사이, 사진의 물질성과 조각적 특성 사이에서 재경험된다. 본인은 이러한 시도를 통해, 시공간적 좌표에서 어긋난 장소를 발견한다. 그 곳은 과거와 현재 사이, 문화와 문화 사이의 장소, ‘다른 장소’이다. ‘다른 장소’는 부분적으로 상상 속에 속한다. 이 장소는 한 집과 다른 집이 분리된 두 대륙으로 나뉘기도, 이주 전과 후, 더 거슬러 이산 전과 후

248) 푸코, 앞의 책, 2014, pp.12-13.

249) Edward Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Theory*, London: Verso, 1989, p.18.

250) 통제(Control)는 버로스(Burroughs)가 새로운 괴물의 용어로 제안한 이름이며, 푸코가 우리의 당면한 미래로 인식한 것이다. 들뢰즈는 통제 사회의 기술적 진화를 자본주의의 돌연변이(a mutation of capitalism)으로 표현했다. Gille Deuleze, “Postscript on the Societies of Control”, *October*, Vol. 59, 1992, pp.3,6.

의 시간적 확장을 시도한다.

“우리들이 태어난 집에서 다시 산다는 것은, 추억을 통해 그 집에 산다는 것 이상이다. 그것은 그 사라진 집에서 우리들이 옛날 거기서 꿈을 꾸었듯이 산다는 것인 것이다.”²⁵¹⁾

4.2.3. 사진 조각: 소외의 극복과 예술적 실천의 장

본인은 박사 과정을 시작하기 전 사진 조각 연구를 위해 프랑스 파리 외곽에 소재한 생드니 대학(Université de Vincennes à Saint-Denis)에서 1년 남짓 머물렀다. 이 기간동안 본인은 재건축 및 재개발을 포함한 도시의 다양한 폐허를 촬영했다. 하지만 이 우연은 빈번히 교외 여행으로 이끌었고, 방향을 바꾸는 일도 생기며, 그 곳에서 무작정 특정 장소를 찾기도 했다. 그것은 기대의 과정이었다. 동시에 장소를 찾는 과정과 거기에 도달하지 못한 것에 대한 실망이었다. 그 결과 본인은 이러한 호기심의 일부만을 기록할 수 있었다. 그럼에도 불구하고 일단 사진을 찍고 나면, 그 이미지들은 본인을 다소 모호하면서도 압도당하는 느낌이 들도록 했다.

이 독특한 경험은 분크툼처럼 결과적으로 어떤 유사점을 보여주었다. 그것은 본인의 현재의 방법론으로 이어졌고, 더 나아가 이 논문 전체에서 논의한 본인의 창작 활동의 여러 관심사 - 상상 속에 존재하는 ‘장소’라는 개념, 드보르의 표류를 개념을 전제로 한 우연한 만남, 현재와 과거, 문화와 문화 - 사이에서 본인이 찾고 기억하고자 하는 것은 끊임없이 항상 손이 닿지 않는 곳에 있음을 상기시켜 주었다. <진동하는 벽(The Oscillating

251) 바슐라르, p.94.

Wall)》(2023)에서 적색 벽들은 폐허를 작품에 내재된 심리적 공명의 촉매제로 바라봄으로써 시간적 공간적 경험 사이의 불일치를 그려냈다.

18세기 관광의 범위는 두 가지 효과를 가져왔다. 호기심이 많은 여행자의 눈을 외국으로 돌리게 하는 반면, 그럴 수 없는 사람들을 방 안 간접 여행자로 영속화했다. 여행자들에게 폐허는 아름다움과 숭고함을 경험하기 위한 명소가 되었다. 반면 모조 폐허는 원래 건물의 잔해인 것처럼 보이지만 실제로는 황폐화된 상태로 건설된 유적지였다. 부유한 국가에서 장식과 유희을 위해 지어진 모조 폐허는 다른 대륙이나 역사적 시대를 대표했는데, 해외에서 보고 경험한 것에 대해 꾸며낸 시기나 감성으로 가득 찬 구조물이었다. 한편으로 그것들은 상상으로만 존재했다. 철학적으로 종합해보면, 폐허는 사회적 시간적 맥락을 가로지르며 현재와 과거를 연결한다.

에른스트 블로흐(Ernst Bloch)는 인간은 다른 삶을 갈망하고 상상하는 경향인 유토피아적 충동의 존재라고 주장한다. 더 낫거나 다른 존재 방식에 대한 욕망은 본질적으로 그리움과 연결되어 있으며 향수를 불러일으키는 감성과 관련될 수 있다. 그에 따르면 유토피아는 완전성과 고향에 대한 탐구이다. 이 독일식 개념은 인간이 특정 사회 단위 또는 장소, 즉 세계에서 집에 있기 위한 탐구와 연결되어 있음을 의미한다. 역사를 통틀어 전 지구적 이동과 여행은 시간과 공간의 기본 존재론적 개념에 지대한 영향을 미쳤다. 하지만 동시대 글로벌 문화는 점점 더 일시적인 것처럼 보이며 집이라는 개념은 점점 더 멀어지고, 때로는 부재하며, 장소 사이를 오가는 새로운 접속 기술로 대체되고 있다.

권미원(Miwon Kwon)의 에세이 「잘못된 장소(The Wrong Place)」(2000)에 등장하는 ‘잘못된 장소’²⁵²⁾ 개념은 ‘일시적 귀속’의 가능성을 제시한다. 이

252) ‘잘못된(wrong)’ 장소는 ‘올바른(right)’ 장소와 반대되는 개념으로 자신이 그 곳에 속하지 않는다고 느끼고, “친밀하지 않고, 방향성이 상실되었으며, 탈고정적이며, 심지어 위협적이 기조차” 한 장소이다. 이 장소는 자아와 세계 사이에서 일치된 감각과 안정감을 형성하는 주체 능력을 방해하는 것으로 간주된다. Miwon Kwon, “The Wrong Place”, *Art Journal*,

새로운 모델은 유목적인 ‘유동성’을 포용하는 동시에 향수를 불러일으키지 않는 상태를 유지한다. 이에 상응하여 루시 리파드(Lucy Lippard)가 『지역의 매혹: 다중 사회에서 장소의 의미(The lure of the local: sense of place in a multicentered society)』(1997)에서 조사한 것처럼, 세계에서 자신을 찾는 능력의 감소는 우리의 정체감이 근본적으로 장소 및 장소가 구현하는 역사와 연결되어 있기 때문임을 시사한다.²⁵³⁾ 따라서 자발적 이주와 이동은 우리의 삶을 특정 지역 문화와 장소에서 뿌리째 뽑아내어 유동적인 상태에 놓이게 했다.

이러한 소속감의 부재, 시간과 공간의 연속성, 인류학적 장소의 상실 및 부재는 동시대 특유의 새로운 형태의 향수를 생성하는가? 안드레아 후이센(Andreas Huyssen)은 「폐허에 대한 향수(Nostalgia for Ruins)」(2006)에서 폐허는 향수에 대한 암호라고 제안한다.

“향수적 욕망에서 시간성과 공간성은 필연적으로 연결되어 있다. 건축 폐허는 향수를 유발하는 공간적 욕망과 시간적 욕망의 불가분한 결합의 예이다. 폐허의 몸체에서 과거는 그 잔해로 남아있지만 더 이상 접근할 수 없기 때문에 폐허는 향수를 불러일으키는 특별하고 강력한 촉매제가 된다.”²⁵⁴⁾

그의 견해는 18세기의 미적 폐허와 현대의 폐허에 대한 인식 사이의 복잡한 탐색을 증명한다. 그는 20세기가 이전의 폐허를 쓸모없게 만든 매우 다른 폐허에 대한 상상을 만들어냈다는 것을 인정한다. 그는 폐허가 보존, 복원, 개조 등의 과정을 통해 변모된 결과라고 생각한다.²⁵⁵⁾ <진동하는 벽(The Oscillating Wall)>(2023)에서 본인은 폐허를 주제로 사용했지만 실제

Vol. 59, No.1, 2000.

253) Lippard, p.7.

254) Andreas Huyssen, “Nostalgia for Ruins”, *Grey Room*, 23, Spring 2006, p.7.

255) 같은 글, p.8.

로 묘사하지는 않았다. 이미지는 사진 조각의 기초로 존재하지만, 전시 공간을 점유한 작품의 조형적 특성상 사진으로 인식하기 어렵다.

이 같은 사진 조각의 실천이 지금 무엇을 의미할 수 있을까? 케네스 프램프톤이(Kenneth Frampton)이 제안하듯 “선진 테크놀로지의 최적화와 항상 있어왔던 향수적인 역사주의나 경박한 걸치레로 되돌아가는 경향 모두에 대해”²⁵⁶⁾ 저항하는 것이다. 이 실천은 “정확하고 정밀하게 장소에서 벗어나기 위해, 이동성과 특정성 사이에서의 지형을 발견하는 것을 의미할지도 모른다.”²⁵⁷⁾ 여기서 필요한 것은 유목주의와 정착주의 모델, 공간과 장소, 디지털과 대면과 같은 그럴듯한 대립들을 지속되는 관계로 이해하는 것이다.

사진 조각에 의해 우리는 우리가 알고 있는 장소에 대한 일시적인 대안적 장소, ‘다른 장소’를 상상할 수 있다. 이러한 우회적 연결을 끌어낼 수 있는 가능성은 향수를 상상하는 방법이다. 이러한 접근 방식에서 본인은 엔트로피적 장소와 개인적 또는 익명의 버려진 사물을 섹형적 시간과 기하학적 공간의 알레고리로 묘사한다. 그런 의미에서 본인이 채택하는 사진 조각 작품은 대상을 원래의 장소에서 추출하여 특정 지리적, 시간적 좌표가 없는 방향으로 배치하려는 의도를 가지고 있다.

256) Kenneth Frampton, “Towards a critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance, *Critical Regionalism*”, *OASE*, (103), 2019. p.21.

257) 권미원, 『장소 특정적 미술』, 김인규, 우정아, 이영욱 옮김, 현실문화, 2012, pp. 271-272.

V. 결론

이 연구의 핵심은 인류학적 장소 상실에 따른 복잡한 심리적 반향을 더 잘 이해하려는 노력이었다. 독일 이주와 관련한 개인적인 경험은 본인의 창작 활동과 관련된 장소의 변화하는 정의와 세계화 현상에 대한 동시대적 사고를 조사하기 위한 촉매제로 사용했다. 박사 과정을 시작할 때 본인은 서론에서 언급한 ‘어딘가 다른 곳’이 무엇을 의미하는지, 그리고 이것이 본인의 예술적 실천에서 특정 범위의 예술적 전략을 채택할 수 있는 방법을 발견하기 시작했다. 이것은 작업 과정에서 사진의 물질성과 그것들이 개념적으로나 미학적으로 예술 작품으로 존재하고 그 철학적 탐구와 공명하는 전략을 탐구하는 사진 조각으로 발전했다. 이 연구는 창작에 대한 접근 방식을 검토하고 제작된 작품의 미적, 물질적 및 개념적 특성에 대한 면밀한 조사를 통해 본인의 작품에서 새로운 관계를 보여주었다.

이 연구의 질문은 향수, 이주 및 디아스포라 경험의 동시대적 상황과 서론에 요약된 일련의 상호 연결된 질문으로 시작되었다. 본인은 본인의 작품이 향수를 둘러싼 담론의 역사를 바탕으로 한 향수의 동시대적 상황과 어떤 관련이 있고, 예술이 디아스포라적 경험의 복잡한 흐름에서 어떻게 생산적으로 관계할 수 있으며, 특정 과거에 대한 애착이 우리를 둘러싼 장소와 사물에서 어떻게 나타나는지 이해하고 싶었다. 본인은 논문에서 이러한 질문을 토대로 본인의 예술적 전략, 미술사, 그리고 이것이 철학, 미학, 문학, 사진술의 성찰적 측면과 어떻게 관련되어 있는지를 반영하면서 본인의 창작 과정을 심층적으로 연구하였다.

본인은 논문의 서론에서 초기 작품인 <집(House)>(2006)에 의문을 제기했다. 적색 벽돌 이미지는 본인의 생각과 물질적 결과 사이에서 일치하지 않

았다. 따라서 본인은 이주 경험이 집에 대한 단일한 은유가 불러일으킬 수 있는 것보다 훨씬 더 복잡하고 미묘하다고 판단했다. 그 후 본인의 목표는 작품 자체의 주제 혹은 대상을 바라보는 것이 아니라 시간적, 공간적 내러티브에 대한 새로운 사고방식을 생산하는 수단으로 사진의 존재론적 구성요소인 지지대를 재성찰하고 재구성하는 방법에 대해 질문하게 되었다. 이를 통해 본인은 복잡한 용어인 향수에 대한 시각적, 물질적 탐색을 시작하기 위해 프레임을 활용하는 방법론 내에서 매우 특별한 메커니즘을 찾게 되었다.

II장에서는 19세기의 사진과 조각이 상호작용하여 탄생한 혁신적인 미술 형식인 사진 조각의 개념적 확장과 시대적인 주요 경계 확장을 중심으로 조사했다. 이 과정은 동시대의 사진 조각을 새롭게 이해하는데 필수적이었다. 특히 사진이 예술에 편입된 1960년대와 70년대에서 예술가들의 사진 조각의 경계 확장 실험은 예술의 진화에서 중요한 역할을 한다는 사실을 확인할 수 있었다. 또한, 역사적인 전시인 '사진술에서 조각으로', 포스트 미디어로서 사진 조각, 프레임을 통한 사진 조각을 각각 조명하면서 사진 조각이 동시대 예술 및 문화의 영역으로 확장되고 있음을 확인했다. 이 장의 목표는 사진 조각을 본인의 예술적인 전략과 창작의 주요 방법으로 채택하고 새로운 통찰력과 성찰을 제시함으로써 기존 사진 조각 분야에 새로운 논의를 제공하는 것이었다. 그 결과 사진 조각이 어떻게 매체 간 경계를 넘어 예술과 문화에서 새로운 시각을 제시하고 있는지를 이해할 수 있었다.

III장에서는 시공간적 불일치와 인류학적 장소의 부재를 향수의 동시대적 상황으로 비유하며, 향수의 기원과 그 시간적 위치에 대해 탐구했다. 이 장에서는 잃어버린 집과 시간에 따른 경험의 불일치인 향수를 중심으로 배치하고 향수를 불러일으키는 디아스포라의 문화적 전치의 경험을 통해 과거에 대한 애착이 '기억 이미지'로 아카이빙 되는 과정을 확인했다. 이 접근법은

사진 조각에서 이미지를 읽고, 해석하며, 표현하는 등 프레임을 개입시키는 전략의 가능성을 발견하게 했다. 이 전략의 근거는 자크 라캉의 거울 이론과 롤랑 바르트의 응시와 관련된 타자의 기억이 나타나는 사각의 '표면', 두 번째로는 자크 데리다의 파레르곤과 관련된 타자의 기억과 상호작용하는 '경계'에 중점을 두어 살펴보았다. 이를 통해 사진과 조각의 복잡한 상호작용 속에서 프레임의 변형과 그에 따른 확장에 대한 이해를 얻을 수 있었다.

마지막으로 IV장에서는 시공간적 불일치와 인류학적 장소의 상실 및 부재를 향수의 동시대적 상황으로 비유하고, 이를 극복할 수 있는 방안을 모색했다. 먼저, 이주 및 이동이 친숙한 관계와 집단적 정체성을 붕괴시키는 세계화된 세상에서 장소의 불확실성을 수용하는 탈식민주의적 유목적 주체인 크레올을 동시대 및 포스트 세계화의 정체성의 모델로 제시했다. 또한, 향수의 끊임없이 변화하는 존재론적 기반과 공명하는 예술을 창작하고, 이를 마지막 프레임인 질 들뢰즈의 시각에서 주름을 통해 설명했다. 이러한 시도는 미술의 전통적인 매체와 제도적 환경의 한계를 직시하고 데카르트식 인식론의 주체로부터 몸의 경험으로 지각되는 현상학적 주체로의 변환에 기여했다. 나아가 연구의 결과물로서 미셸 푸코의 '헤테로피아'를 통해 <진동하는 벽(The Oscillating Wall)>(2023)을 설명하며, 이 작품을 동시대 소외를 극복하는 예술적 실천의 장의 예로 제시했다. 이를 통해 이 장은 향수의 공간적 측면을 다루며, 사진 조각을 통해 어떻게 예술적으로 표현되고 해석되는지에 대한 심층적인 통찰을 제공했다.

이 연구의 주요 목적은 본인의 사진 조각 작품에서 의미를 도출하고 새로운 관점을 함양하기 위한 논의를 제공하는 것이었다. 본인은 또한 잠재적인 의미를 폐쇄하거나 제한하기보다는 논의가 작동하는 방식에 대해 열린 태도를 유지하기 위해 노력했다. 마치 여행자가 장소를 교차하고 연결하는 내러티브를 제공하는 여정처럼, 이 연구에서 제작된 각 작품의 구성 요소는 고

정된 시간, 위치, 또는 반드시 선형적인 방향이 없이 시간적 차원에 걸쳐 이미지와 장소를 그렸다. 결과적으로 작품이 만들어지는 방식과 작품이 전시되는 방식 사이의 관계는 작품이 이러한 개념에 공감하는 방식에 매우 중요했다.

끝으로, 본 연구는 프레임의 변형을 통해 사진 조각 작품에서의 의미 도출과 새로운 논의 제공에 답을 제시하고 있다. 본 연구는 동시대적 향수의 상황과 글로벌 디아스포라의 맥락에서 자신의 바깥 세상으로 시야를 돌리게 함으로써 주체를 밝히게 했다. 뿐만 아니라 본 연구는 예술적 실천과 일상에서 특정한 지리적, 연대기적 위치에서 벗어나 시간적 공간적 방향과 확장에 대한 우리의 이해를 재구성하기 위한 새로운 가능성을 시도한다. 이러한 시도는 21세기 가속화된 세계적 이동에 의해 양산된 비장소가 증폭시키는 고독과 우울감의 극복을 시도한다는 점과 관련하여 중요한 의미를 가진다.

참고 문헌

1. 국내

1.1. 단행본

김상환, 『예술가를 위한 형이상학』, 민음사, 1999.

김석, 『에크리』, 살림, 2007.

김인환, 『줄리아 크리스테바의 문학 탐색』, 이화여자대학출문화원, 2003.

박찬국, 『하이데거의 존재와 시간 강독』, 그린비, 2017.

유경선, 『사진용어사전』, 미진사, 1995.

1.2. 번역서

가스통 바슐라르, 『공간의 시학』, 곽광수 역, 동문선, 2003.

권미원, 『장소 특정적 미술』, 김인규, 우정아, 이영옥 옮김, 현실문화, 2012.

로지 브라이도티, 『유목적 주체: 우리시대 페미니즘 이론에서 체현과 성차의 문제』, 박미선 옮김, 도서출판 여이연, 2004.

롤랑 바르트, 『밝은 방: 사진에 대한 노트』, 김웅권 옮김, 동문선, 2006.

마르틴 하이데거, 『현상학의 근본문제들』, F.-W. von Herramn 편, 이기상 역, 문예출판사, 1994.

- , 『논리학의 형이상학적 시원근거들』, 김재철, 김진태 역, 길, 2017.
- 마르크 오제, 『비장소: 초근대성의 인류학 입문』, 이윤영, 이상길 옮김, 아카넷, 2017.
- 마틴 제이, 『눈의 폼하-20세기 프랑스 철학의 시각과 반시각』, 전영백, 이승현, 안선미, 최정은, 강인혜, 김정아, 황기엽 옮김, 서광사, 2019.
- 미셸 푸코, 『말과 사물』, 이광래 옮김, 민음사, 1986.
- , 『헤테로토피아』, 이상길 옮김, 문학과지성사, 2014.
- 발터 벤야민, 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 옮김, 민음사, 1992.
- 빌 애쉬크로프트 외, 『포스트콜로니얼 문학이론』, 이석호 옮김, 민음사, 1996.
- 스티븐 킨, 『시간과 공간의 문화사』, 박성관 옮김, 휴머니스트, 2004.
- 앙리 베르그송, 『물질과 기억』, 박종원 역, 아카넷, 2007.
- 자크 데리다, 『해체』, 김보현 역, 문예출판사, 2011.
- 자크 오몽, 『멈추지 않는 눈』, 심은진 박지희 옮김, 아카넷, 2019.
- , 『이마주(회화, 사진, 영화)』, 오정민 옮김, 동문선, 2006.
- 지그문트 프로이트, 『쾌락원칙을 넘어서』, 박찬부 역, 열린책들, 1997.
- , 『정신분석학의 근본개념』, 윤희기 박찬부 역, 열린책들, 2003.
- 질 들뢰즈, 『주름, 라이프니츠와 바로크』, 이찬웅 옮김, 문학과지성사, 2004.
- 클로드 레비-스트로스, 『야생의 사고』, 안정남 옮김, 한길사, 1996.
- 플라톤, 『티마이오스』 (정암고전총서 플라톤 전집), 김유석 옮김,

아카넷, 2019.

헬 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱, 조중연, 최연희 옮김, 경성대학교 출판부, 2003.

1.3. 논문, 학술지 및 정기간행물

강미라, 「주체에 대한 푸코의 바깥의 사유」, 『현대유럽철학연구』, 53권(0호), 2019.

김성호, 「비조각 담론의 큐레이팅 : 《2020 창원조각비엔날레》를 중심으로」, 『미술이론과 현장』, 제36호, 2020.

김홍중, 「성찰적 노스탤지어: 생존주의적 근대성과 민중의 꿈」, 『한국이론사회학회』, 사회와 이론, 제27권, 2015.

로잘린드 크라우스, 「확장된 장에서의 조각」, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 윤난지 편, 1999.

문관규, 「동아시아 영화 작가의 디아스포라적 경향과 트랜스 로컬 시네마의 가능성」, 『민족미학회』, Vol. 12, No. 2, 2013.

유가연, 「시물라크르와 바로크의 존재론적 문제 - 질 들뢰즈의 주름에 나타난 자기-포함을 중심으로-」, 『범한철학』, 제109집, 2023

이용란, 「발터 벤야민의 기억 이론」, 『한국미학회』, 83권 1호, 2017.

이재걸, 「바로크에 나타나는 주름의 이데올로기 - 질 들뢰즈의 '주름론'을 중심으로-」 『미술문화연구』, 제9호, 2016.

이현진, 「크라우스의 기호사각형을 통해 바라본 포스트-미디어의 조건, 그리고 그 확장된 이해」, 『서양미술사학회』, Vol. 49, 2018.

이용란, 「발터 벤야민의 기억 이론」, 『한국미학회』, 83권 1호, 2017.

전혜숙, 「다른 공간에 대하여」, 『art』, 2000.

진숙, 「칼 융의 원형 개념에서 자기 실현의 철학적 의미」,
『새한철학회 논문집』, 철학 논총 제113집, 2023.
프레드릭 제임슨, 「포스트모더니즘과 소비사회」, 『모더니즘 이후,
미술의 화두』, 윤난지 편, 1999.

1.4. 도록 및 작품집

반이정, 「자세히 알 순 없어도 쾌할하고 자족적인 창작 행위」,
『경기창작센터 창작레지던시 연감집』, 2018.

2. 국외

2.1. 저서 및 편집서

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual perception: a psychology of the creative eye*, California:University of California Press, 1974.

Aumont, Jacques. *The Image*, London: British Film Institute, 1997.

Barthes, Roland. *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris:Gallimard, 1980.

-----, *L'obvie et l'obtus:Essai critiques III*, Paris:Seuil, 1982.

Batchen, Geoffrey. *Photography's Object*, Mexico:The University of New Mexico, 1997.

-----, *Each Wild Idea*, Cambridge:MIT Press, 2000.

Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*, Cambridge:Polity Press, 2000.

- Becher, Bernhard and Hilla. *Anonyme Skulpturen, Eine Topology technischer Bauten*, Düsseldorf:Art-press Verlag, 1970.
- Bergson, Henri. *Matière et Mémoire*, Paris:Felix Alcan, 1929.
- , *Essai sur données immédiates de la conscience*, Paris:Felix Alcan, 1889.
- , *Matter and Memory*, London:The Macmillan co, 1896.
- Bezzola, Tobia. *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*, New York:Museum of Modern Art, 2010.
- Billeter, Erika. *Skulptur im Licht der Fotografie: Von Bayard bis Mapplethorpe*, Bern:Benteli, 1997.
- Bonnett, Alastair. *The Geography of Nostalgia: Global and Local Perspectives on Modernity and Loss*, London and New York:Routledge, 2016.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*, New York:Basic Books, 2001.
- Cotton, Charlotte. *Photography Is Magic*, New York:Aperture, 2015.
- David, Marianne, & Muñoz-Basols, Javier. *Defining and Re-Defining Diaspora: From Theory to Reality*, Oxford:Inter-Disciplinary Press, 2011.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, California:University of California Pres, 1984.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mille Plateaux*, Paris:Les éditions de minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *Khôra*, Paris:Éditions Galilée, 1993.
- , *Archive Fever: A Freudian impression*, trans. Eric

- Prenowitz, Chicago:University of Chicago Press, 1996.
- , *Ecrits*, Paris:Seuil, 1998.
- Dubois, Phillipe. *L'acte photographique*, Paris:Edition Nathan, 1990.
- Edwards, Elizabeth & Hart, Janice (Des). *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*, New York:Routledge, 2004.
- Foster, Hal (Des). *Art since 1900*, London:Thames & Hudson, 2004.
- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, London:Hogarth Press and the Institute of Psycho - Analysis, 1953.
- Gelder, Hilde Van & Westgeest, Helen. *Photography Theory in Historical Perspective*, New Jersey:Wiley-Blackwell, 2011.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*, transl. by Betsy Wing, Ann Arbor:University of Michigan Press, 1997.
- Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la memoire*, Paris:Alcan, 1925.
- Hannerz, Ulf. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, New York:Columbia University Press, 1992.
- Heidegger, Martin. *History of the Concept of Time*, T Kisiel (trans.), Bloomington:Indiana University Press, 1985.
- , *Being and Time: A Translation of Sein Und Zeit*, J Stambaugh (ed.), NY:State University of New York Press, 1996.
- Hight, Eleanor. *Picturing Modernism: Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany*, Cambridge:MIT Press, 1995.
- Hoffman, Werner. *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, Munich:C. H. Beck, 1998.

- Johnson, Geraldine. *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge:Cambridge University Press, 1998.
- Knörr, Jacqueline. *Creole Identity in Postcolonial Indonesia*, New York and Oxford:Berghahn Books, 2014.
- Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post - Medium Condition*, London:Thames & Hudson, 2000.
- Kwint, Marius. (ed.), *Material Memories*, Oxford:Berg, 1999.
- Lacan, Jacques. *Écrits*, Paris:Seuil, 1998.
- Lippard, Lucy. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New York:New Press, c1997.
- Malpas, Jeff. *Heidegger and the Thinking of Place: Explorations in the Topology of Being*, Cambridge:MIT Press, 2012.
- Osborn, Peter *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, New York:Verso, 2013.
- Palmer, Daniel. *Photography and Collaboration: From Conceptual Art to Crowdsourcing*, London:Bloomsbury, 2017.
- Papastergiadis, Nikos. *Spatial Aesthetics:Art, Place and Everyday*, Amsterdam:Institute of Network Cultures, 2006.
- , *Cosmopolitanism and Culture*, Cambridge:Polity Press, 2012.
- Pontalis, Jean-Bertrand. *Perdre de vue*, Paris:Editions Gallimard, 1988.
- Saul, Julie, (ed). *Moholy-Nagy Fotoplastiks, the Bauhaus Years*, New York:Bronx Museum of the Arts, 1983.
- Soja, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in*

Critical Theory, London:Verso, 1989.

Sontag, Susan. *On Photography*, New York:RossettaBooks LLC, 2005.

Soutter, Lucy. *Why Art Photography?* New York:Routledge, 2013.

Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souveneir, the Collection*, London:Duke University Press, 1993.

Tagg, John. *Essays on Photographies and Histories*.
Minnesota:University Of Minnesota Press, 1993.

Trigg, Dylan. *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason*, Peter Lang Inc., International Academic Publishers, 2006.

2.2. 논문, 학술지 및 정기간행물

Adolf Schmoll genannt Eisenwerth, Josef. "Photographismen in der Kunst des 20. Jahrhunderts in Billeter", ed., *Malerei und Photographie im Dialog*, Zurich:Kunsthau Zurich, and Bern: Benteli, 1977.

Baker, George. "Photography's Expanded Field," *October*, Vol. 114, 2005.

Batchen, Jeoffery. "Ere the Substance Fade: Photography and Hair Jewellery," *E. Edwards and J. Hart (eds) Photographs Objects Histories* . London:Routledge. 2004.

Bogart, Michele. "Photosculpture," *Art History*, 4(1), 1981.

Bolland, Mark. "A New Materialism," *Scope: Art & Design*, 8, 2013.

- Burgin, Victor. "Looking at Photographs," *Thinking Photography*, edited by Victor Burgin, Hampshire and London: Macmillan Education LTD, 1977.
- Cook, Lynne, (ed). "Notes on the Artists and Biographies," *Doubletake: Collective Memory and Current Art*, London: South Bank Centre and Parkett Publishers, 1992.
- Deleuze, Gille. "Postscript on the Societies of Control," *October*, Vol. 59, 1992.
- Dunstan, Angela. "Reading Victorian Sculpture," *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2016(22).
- Ferran, Ann. "The Body in the Library," *Art Monthly Australia*, 131, 2000.
- Fogle, Douglas. "The Last Picture Show," *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, Minneapolis: Walker Art Centre, 2003.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces," *Diacritics*, 16:1, 1986.
- Frampton, Kenneth. "Towards a critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance, Critical Regionalism," *OASE*, (103), 2019.
- Freud, Sigmund. "Civilized sexual morality and modern nervous illness", trans. David McLintock in *Sigmund Freud: Civilization and Its Discontents*, London: Penguin, 2002.
- Gautier, Théophile. "Photosculpture," *Le Monde*, published December 17, 1864.
- Giuliana, Bruno. "A Questionnaire on Materialisms", *October*, 155,

2016.

Green, Palmer. "Between Object and Image", *Creative Camera, Thirty Years of Writing*, Manchester:Manchester University Press, 1996.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora," J Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London:Lawrence & Wishart, 1990.

-----, "Créolité and the Process of Creolization", 0
Enwezor et. al. (Eds.), *Créolité and Creolization:Documenta 11, Platform3*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002.

Huyssen, Andreas. "Nostalgia for Ruins," *Grey Room*, 23, Spring 2006.

Knepper, Wendy. "Colonization, Creolization, and Globalization: The Art and Ruses of Bricolage," *Small Axe*, 11, No. 1, 2006.

Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field," *October*, Vol. 8. Cambridge: MIT press, 1979.

-----, "The Photographic Conditions of Surrealism,"
October, Vol. 19. Cambridge: MIT press, 1981.

Kwon, Miwon. "The Wrong Place," *Art Journal*, Vol.59. No.1, 2000.

Lippard, Lucy. & Chandler, John. " The Dematerialization of Art,"
Art International, Vol. 12:2, February 1968.

Marks, Laura. "Video Haptics and Erotics," *Screen*, vol. 39, no. 4, 1998.

McBride, Patrizia. "Narrating in Three Dimensions: László Moholy-Nagy's 'Vision in Motion'," *The Chatter of the Visible Montage and Narrativein Weimar Germany*, Michigan:The University of Michigan Press, 2016.

Meskimmon, Marsha. "Making worlds, making subjects: contemporary art and the affective dimension of global ethics", *World Art*, 1 (2), 2011.

Moholy Nagy, László. "Espace-temps et photographie," *Peinture, Photographie. Film et autres écrits sur la photographie*, Paris: Gallimard 2007.

-----, *Fotographie ist Lichtgestaltung*, Bauhaus 2 (1928): 2-9. In English: "Photography is Manipulation of Light, trans. Frederic Samson", *Bauhaus Photography*, Cambridge and London: MIT Press, 1985.

Osborne, Peter. "Photography in an Expanding Field: disruptive unity and dominant form", D Green (ed.), *Where Is the Photograph?*, Kent: Kent Institute of Art and Design, 2003.

Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *October*, 12, Spring 1980.

Papastergiadis, Nikos. "Mobility and the Nation: Skins, Machines and Complex Systems," *Static*, 2, March 2006.

Pesenti, Allegra. "Like Shallow Breaths: Drawings by Rachel Whiteread," *Rachel Whiteread Drawings*, Los Angeles: Hammer Museum, 2010.

Phillips, James. "Distance, Absence, and Nostalgia," *D Ihde & H Silverman (eds), Descriptions*, Albany: SUNY Press, 1985.

Probyn, Elspeth. "Travels in the Postmodern: Making Sense of the Local", *LJ Nicholson (ed.), Feminism/Postmodernism*, New York: Routledge, 1984.

Safran, William. "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return, Diasporas," *Diaspora: A Journal of transnational Studies*, vol.1, no. 1, 1991.

Sargentis, G.-F, (ed.) (2022) "3D Scanning/Printing: A Technological Stride in Sculpture," *Technologies*, 2022, 10, 9, Available at: <https://doi.org/10.3390/technologies10010009>

Sobieszek, Robert. "Sculpture as the Sum of Its Profiles: François Willème and Photosculpture in France, 1859-1868," *The Art Bulletin*, December 1, 1980.

Wall, Jeff. "Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art," *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Centre, 1995.

Wölfflin, Heinrich. "Wie man Skulpturen aufnehmen soll," *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge 8, 1897.

2.3. 도록 및 작품집

Artschwager, Richard. in a video interview with Marlene Belilos during the installation of Harald Szeemann's exhibition *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969.

Bourgeois, Louise. quoted in M Bal, et al. *Louise Bourgeois: Memory and Architecture*, Madrid: Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia, 2000.

Bunnell, Peter. *Photography into Sculpture*, press release and wall label, New York: The Museum of Modern Art, 1970.

Deacon, Richard. *Statement of Exhibition*, Carte Blanche No. 5, Bad Ems, Germany, 2012.

Elderfield, John. *Howard Hodgkin, the complete paintings: A catalogue raisonné*, Thomas & Hudson, 2006.

Liesbeth, Heenk. *Howard Hodgkin prints : A catalogue raisonné*, Thomas & Hudson, 2003.

Lizène, Jacques. *Petite Maître liégeois de la seconde moitié du XXème Siècle*, Brussels: Atelier 340, 1990.

Saul, Julie, ed., *Moholy-Nagy Fotoplastiks: the Bauhaus Years*, New York: Bronx Museum of the Arts, 1983.

Verwoert, Jan, ed., *Wolfgang Tillmans*, New York: Phaidon Press Limited, 2002.

2.4. 신문기사

“Das Innere nach außen gekehrt,” *Mainz-Rhein-Zeitung*, 27.03.2012.

3. 웹사이트(Websites)

대한민국 국군/문제점, 나무위키,

<https://namu.wiki/w/대한민국%20국군/문제점> (2024년 8월 8일 접속)

바로크 미술, 세계미술용어사전(월간미술),

<http://monthlyart.com/encyclopedia/바로크-미술/>(2024년 1월 22일 접속)

Bruno Dubreuil, “Statement of Exhibition Dissolution”, Immixgallery,

2014, <https://immixgalerie.fr/dissolutions/> (2024년 8월 20일 접속)
casual, Online Etymology Dictionary,
<https://www.etymonline.com/word/casual> (2024년 5월 20일 접속)
COVID-19 pandemic, Wikipedia,
https://en.wikipedia.org/wiki/COVID-19_pandemic (2024년 10월 22일
접속)
De rerum nature, Wikipedia,
https://en.wikipedia.org/wiki/De_rerum_natura (2024년 8월 2일 접속)
ephemeral, Online Etymology Dictionary,
<https://www.etymonline.com/kr/word/ephemeral> (2024년 1월 12일 접속)
Guy Debord, “Theory of the Dérive”,
<http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/314> (2024년 3월
18일 접속)
Jakarta, Wikipedia,
<https://en.wikipedia.org/wiki/Jakarta> (2024년 8월 2일 접속)
limbo, Online Etymology Dictionary,
<https://www.etymonline.com/word/limbo> (2024년 8월 1일 접속)
Mary Statzer, “Mary Statzer on Photography into Sculpture, New York,
1970”, Aperture Magazine-February 10, 2014,
[https://aperture.org/editorial/mary-statzer-photography-sculpture-new
-york-1970/](https://aperture.org/editorial/mary-statzer-photography-sculpture-new-york-1970/) (2024년 7월 10일 접속)
Oh Suk Kuhn, “적산(敵産)”,
<https://ohsukkuhn.org/Enemy-Property> (2024년 9월 2일 접속)
Photosculpture, The Free Dictionary By Farlex,
<https://www.thefreedictionary.com/Photosculpture> (2024년 3월 10일

접속)

photosculpture, Merriam-Webster,

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/photosculpture> (2024년

3월 10일 접속)

Semiotique square, Wikipedia,

https://en.wikipedia.org/wiki/Semiotic_square (2024년 11월 17일

접속)

Vernacular photoggraphy, The Museum of Modern Art,

<https://www.moma.org/collection/terms/vernacular-photography> (2024년

8월 12일 접속)

ABSTRACT

A Study on the Placeness of Diaspora in Photosculpture through Frame Transformation

- Focused on the Researcher's Works -

**Sunyoung Park
Sculpture Major
Department of Fine Arts
Graduate School of
Sungshin Women's University**

This paper began with the observation that the photographic images in my work exploring diaspora evoke nostalgia for the absent Other, the homeland or home, while simultaneously functioning as a site of opportunity to discover existence. This is because in this process, photographs, though devoid of inherent meaning, can acquire unique significance in the present through sculpture, further expanding photosculpture into a field of artistic practice for the post-colonial nomadic subject.

Photosculpture emerged from the interaction between photography and sculpture in the 19th century. Several theorists and artists experimented with possibilities offered by new technologies, despite

constraints of the times and the fixed roles of media. While photography and sculpture are separate concepts and categories, when the expression of sculptural work creatively replaces the original, the boundaries between the two can become blur. This convergence of photography and sculpture, of image and object, became evident in the 1970s when photography moved toward sculptural objects.

Contemporary photosculptures appear similar to those of the 1970s, but differences exist. As major contemporary art theorists and critics note, photography in the 21st century is rapidly changing and expanding through technological, cultural, and economic forces. Additionally, the coexistence of different image-based photographic formats - chemical photography, film, and various moving images - has led to the collapse of the existing photographic medium as a single technology. Consequently, contemporary artists are questioning photography's ontology and what it can and should be.

I expand photography to contemporary art and culture through its sculptural qualities. In the process, the concept of 'frame' plays an important role in examining the nostalgia of diaspora. This paper examines three aspects of frames based on philosophical discussions: first, the square 'surface' from which the memory of the Other emerges via Jacques Lacan's mirror theory and Roland Barthes' gaze; second, the 'border' that interacts with the memory of the Other via Jacques Derrida's parergon; and third, the 'folds' through which the memory of the Other is re-remembered and created, through Gilles Deleuze's point of view.

The post-colonial nomadic subject, known as Créole, allows for the absence of the Other and accepts the uncertainty of the present place, creating cultural identity within both culture and the world. Conversely, the wandering tourist creates a mirrored place of alienation. This place of alienation amplifies the desire to stay in the past and reclaim the lost place. The accelerated global movement of the 21st century forces us to live in transit, producing greater solitude and depression, reminiscent of Marc Augé's concept of non-place.

In the final part of this thesis, I examine how photosculpture works are delivered to viewers who experience them, focusing on the 'other place' between the past and present locations and cultures of the post-colonial nomadic subject. I define photosculpture as a field of artistic practice. Additionally, through <The Oscillating Wall> (2023), which represents the cultural identity of difference, I attempt to complement the content of <House> (2006) and present the form of photosculpture representing a post-colonial nomadic subject. My main point in this paper is that photosculpture becomes a site to discover the subject and an artistic practice that attempts to overcome contemporary alienation.

Keywords: photosculpture, frame, diaspora, nostalgia, placeness, cultural identity, post-colonial nomadic subject, alienation, artistic practice