



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](#)

송 미 숙 교수지도

석사학위 청구논문

에바 헤세 Eva Hesse 작업에 나타난
‘무 nothing’의 개념 연구

2008

성신여자대학교 대학원

미술사학과

최 은 영

에바 헤세 Eva Hesse 작업에 나타난
‘무 nothing’의 개념 연구

송 미 숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2008년 5월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

최 은 영

인 준 서

최은영의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

이 논문은 에바 헤세(Eva Hesse, 1936~1970) 작업에 나타난 ‘무(nothing)의 개념’에 관한 연구이다. 헤세가 본격적으로 작품 활동을 했던 1960년대 중·후반 미국사회는 정치지도자들의 암살과 반전운동, 공민권운동 등으로 혼란국면에 빠져있었고 자아의 존재 자체를 의심하는 실존주의와 허무주의는 다시 대두되어 문학을 위시한 모든 예술장르에 만연해 있었다. 홀로코스트의 비극적 경험에서 헤어 나오지 못한 채 일생을 불안정한 심리상태 하에 살았던 헤세의 작업에서도 역시 부조리, 허무에 대한 시각이 형상화되어 있다. 사무엘 베케트의 『고도를 기다리며』에서 두 주인공의 반복되는 무의미한 행위가 바로 자신을 이해할 수 있는 진정한 열쇠라고 피력했던 헤세는 자신의 작업을 “내용과 형태의 대립, 형태와 형태의 대립”으로 간주하면서 반대되는 요소들의 불명료한 neither/nor적 혼재를 통해, 반복을 통해 부조리에 대한 자신의 시각을 발현시키려 하였다. 또한 “비(非)함축적인, 비(非)의인화된, 비(非)기하학적인, non, nothing의 non-art에 도달하길 원했었다”는 헤세의 바람은 1960년대 뉴욕미술계의 부정화법과도 일치하는 것이다. 이러한 맥락에서 헤세의 작업, 특히 1965년 이후의 조각 작업에서 보여 지는 형상화된 빈 공간과 빈 용기, 그리고 라텍스와 파이버글라스의 비영속성 등은 텅 비고 소멸하는 ‘무’의 개념으로 연결된다. 또한 작품을 자기 상응물(counterpart)이라 주장해오고 작업을 통해 자신의 감정적 분투에서 벗어나려 했던 헤세에게 무 nothing의 구현은 내면의 불안한 심리, 즉 트라우마(trauma)를 극복하는 정신적 치유의 한 과정으로 해석될 수 있다. 그러므로 본문에서는 헤세의 작업에서 나타나는 무 nothing의 개념들과 그 개념이 내포된 작품들을 분석함으로써 이러한 작업이 갖는 의미와 함께 동시대의 새로운 미술경향과 어떻게 상응했는지를 고찰해 볼 것이다.

목 차

논문개요

I. 서 론	1
II. 에바 헤세의 생애와 작업의 전개	8
III. 헤세의 작업에 나타난 ‘무 nothing’의 개념	24
1. 헤세의 ‘무 nothing’의 개념	26
2. 존재하는 무 nothing의 역설적 형태	28
1) 빈 공간(blank space)	28
2) 원(circle)모티브	32
3. 상반된 요소의 혼재	35
4. 비영속성(非永續性)	43
IV. 결론	58

참고도판

참고문헌

Abstract

도판목록

- 도판1. 나뭇잎 콜라주작업
- 도판2. <무제>, 1958, 젤라틴 실버 프린트, 36.5×27.9cm, 뉴욕 Courtesy Thea Westreich Art Advisory Services
- 도판3. <무제>, 1958
- 도판4. <무제>, 1960, 메소나이트 위의 유화, 39.7×30.5cm, The Estate of Eva Hesse
- 도판5. <무제>, 1960, 유화, 91.4×91.4cm, 뉴욕 로버트 밀러 갤러리
- 도판6. <무제>, 1961, 종이 위의 잉크와 크레용, 26.7×23.5cm, 볼티모어미술관
- 도판7. <무제>, 1961, 종이 위의 잉크, 22.9×30.5cm, 취리히 Courtesy Galerie Hauser & Wirth
- 도판8. <무제>, 1964-65, 캔버스 위의 유화와 흑연, 200×150cm, 스위스 빈터투어미술관
- 도판9. <무제>, 1965, 종이 위의 잉크, 구아슈, 연필, 수채, 29.8×41.9cm, 독일 비스바덴미술관
- 도판10. <걸어 다니는 공의 다리들> 드로잉, 1965
- 도판11. 아셀 고르키 <무제>, 1944, 캔버스 위에 드로잉, 유화, 167×178.2cm, 패기 구겐하임
- 도판12. 마르셀 뒤샹, <대형유리>
- 도판13. <링어라운드 어로지>, 1965, 메소나이트 위의 파피에 마쉴, 연필, 아세톤, 바니시, 에나멜물감, 잉크, 피막 처리된 전깃줄, 67.5x42.5x11.4cm, 뉴욕현대미술관
- 도판14. <연못 속의 귀>, 1965, 바니시, 템페라, 에나멜, 끈, 파피에 마쉴, 메소나이트, 나무, 105.7x45.1x19.7cm, 샌프란시스코 현대미술관

- 도판15. <반복하다>, 1965, 에나멜, 끈, 파피에 마쉴, 고무호스, 478x11.5cm, 스위스 다로스(Daros)컬렉션
- 도판16. <이쉬타르>, 1965, 아크릴, 끈, 파피에 마쉴, 나무, 플라스틱, 108x19.1x6.4cm, 스위스 J. J. N. 컬렉션
- 도판17. <에니드>, 1966, 아크릴, 파피에 마쉴, 플라스틱, 합판, 끈, 91.4x55.9x3.8cm, 보스톤 Private collection
- 도판18. <여러개>, 1965, 아크릴, 파피에 마쉴, 라텍스, 고무, 223x28x18cm, Hauser & Wirth Zürich London
- 도판19. <무제> 또는 <아직은 아닌 Not Yet>, 1966, 그물망, 폴리에틸렌, 종이, 못, 줄, 180.3x39.4x21cm, 샌프란시스코 현대미술관
- 도판20. <벽걸이 Hang Up>, 1966, 아크릴, 천, 나무, 끈, 스틸, 182.9x213.4x198.1cm, 시카고현대미술관
- 도판21. <박자측정기의 불규칙성 II>, 1966, 그래픽, 물감, 파피에 마쉴, 메소나이트, 나무, 코튼피막 와이어, 122x610cm, 3개 패널 각각 122x122cm, 소장처 미상
- 도판22. <완전한 0 Total Zero>, 1966, 고무, 플라스틱, 폴리에틸렌, 금속, 파피에 마쉴, 68.6x68.6x91.4cm, 1970년 작가 요청에 따라 파기
- 도판23. 멜 보크너, <헤세의 초상>, 1966, 그래프용지 위의 잉크, 지름11.4cm, Private collection
- 도판24. <무제>, 1968, 종이 위에 잉크, 구아슈, 연필, 27.9x38.1cm, 노이버거 (Neuberger)미술관
- 도판25. <무제>, 1969, 종이 위에 잉크, 구아슈, 메탈릭 구아슈(metallic gouache), 연필, 58.7x45.1cm, Murray Charash, courtesy Hauser & Wirth Zurich London
- 도판26. <무제>, 1969, 종이 위에 메탈릭 구아슈, 연필, 잉크, 54.8x44.1cm, Sondra Gilman
- 도판27. <무제>, 1966, 종이 위에 잉크, 연필, 35x27.4cm, 포그(Fogg)미술관

- 도판28. <무제>, 1966, 종이 위에 잉크, 연필, 30.5x24.1cm, 로스앤젤레스 토니 & 게일 겐즈(Tony and Gail Ganz)
- 도판29. <무제>, 1967, 보드 위에 붙인 종이 위 잉크, 연필, 그리고 나일론 끈, 37.8x37.8x3.2cm, 로스앤젤레스 토니 & 게일 겐즈(Tony and Gail Ganz)
- 도판30. <무제>, 1966, 종이 위에 잉크, 연필, 29.9x22.9cm, Courtesy Galerie Hauser & Wirth, Zurich
- 도판31. <무제>, 1967, 그래프용지 위에 잉크, 27.9x21.6cm, 뉴욕 Sarah-Ann and Werner H. Kramarsky
- 도판32. <컴퍼스 Compass>, 1967, Sculp-metal, 스틸, 나무, 25.4x25.4x2.5cm, Hauser & Wirth Zürich London
- 도판33. <자석 판들 Magnet Boards>, 1967, Sculp-metal, wood, magnets, 61x61x5.1cm, 디 모인(Des Moines) 아트센터
- 도판34. <어텐덤 Addendum>, 1967, 아크릴, 파피에 마쎬, 나무, 로프, 215x303xca.25cm, 런던 테이트미술관
- 도판35. <증식 II, Accession II>, 1968, 알루미늄 스틸, 플라스틱 튜브, 78.1x78.1x78.1cm, 디트로이트미술관
- 도판36. <스키마 Schema>, 1967-68, 라텍스, 3.8x106.7x106.7cm, 필라델피아미술관
- 도판37. <시퀀 Sequel>, 1967-68, 라텍스, 안료, 치즈천, 76.2x81.3cm; 반구지름 6.7cm, 시카고현대미술관
- 도판38. <스트레이텀 Stratum>, 1967-68, 라텍스, 고무튜브, 106.7x106.7cm, 워싱턴 주립대학교미술관
- 도판39. <반복19 III, Repetition Nineteen III>, 1968, 파이버글라스, 폴리에스터 레진, 19개 단위 각각 48.3~51.4cm, 지름 27.9~32.4cm, 뉴욕현대미술관
- 도판40. <에이리어 Area>, 1968, 라텍스, 철망, 메탈, 609.6x91.4cm, 오하이오주립대학교 예술센터
- 도판41. 클래스 올덴버그, <Floor Burger>, 1962, 캔버스, 스펀지 고무, 132x213cm

- 도판42. <~없이 I, Sans I>, 1967-1968, 라텍스, 메탈, 182.9x17.8x2.5cm, 워싱턴주
립대학교미술관
- 도판43. <~없이 II, Sans II>, 1968, 파이버글라스, 폴리에스터 레진,
96.5x109.2x15.6cm: 5개 단위 각각 96.5x218.4x15.6cm, A/B단위: 뉴욕 휘트
니미술관, C: 비스바덴미술관, D: 샌프란시스코현대미술관, E: 스위스 다로스
(Daros) 컬렉션
- 도판44. <증대 Accretion>, 1968, 파이버글라스, 폴리에스터 레진, 50개 단위 각각
147.5x6.3cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, The Netherlands
- 도판45. <우연의 Contingent>, 1969, 치즈천, 라텍스, 파이버글라스, 350x
630x109cm, Courtesy The Estate of Eva Hesse, Galerie Hauser &
Wirth, Zurich.
- 도판46. <Aught>, 1968, 라텍스, 캔버스, 폴리에틸렌 시이팅(sheeting), 로프, 메탈 그
로밋(grommets), 4개 단위 각각 198.1x101.6cm, University of California,
Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive
<Augment>, 1968, 캔버스 위의 라텍스, 198.1x101.6cm
- 도판47 <증식 III, Accession III>, 1968, 파이버글라스, 폴리에스터 레진, 플라스틱 튜
브, 76.2x76.2x76.2cm
- 도판48. <~직후 Right After>, 1969, 와이어, 파이버글라스, 폴리에스터 레진,
548.6x121.9cm, 위스컨신 밀워키미술관
- 도판49. <무제 Rope Piece>, 1970, 로프, 끈, 와이어 위에 라텍스, 뉴욕 휘트니미술관
- 도판50. <연결 Connection>, 1969, 천으로 덮인 철망위에 파이버글라스, 폴리에스터
레진, 20개 단위, 40.6-166.4x2.5-7.5cm, 로스엔젤레스 토니 앤 게일 겐즈
- 도판51. <확대된 확장 Expanded Expansion>, 1969, 파이버글라스, 라텍스, 치즈천, 3
단위로 구성 A: 310x152x5cm, B: 310x304x5cm, C: 310x533x5cm, 뉴욕
솔로몬 R. 구겐하임미술관
- 도판52. <확대된 확장 Expanded Expansion>

I. 서론

본 논문은 에바 헤세(Eva Hesse: 1936~1970)의 작업에 나타난 ‘무 nothing’의 개념에 관한 연구이다. 헤세의 초기회화와 <벽걸이> 등의 작품에서 보이는 빈 공간(blank space)과 원(circle)모티브의 부조와 드로잉작업, 그리고 ‘무’를 뜻하는 제목 Zero, Sans, Aught 등으로 인해 헤세의 작업에 내재된 무 nothing의 개념은 인지된다. 아울러 헤세가 사무엘 베케트의 『고도를 기다리며』에서 상반되는 두 주인공의 반복되는 무 nothing의 무의미한 행위가 바로 자신을 이해할 수 있는 진정한 열쇠라고 피력했던 점과 라텍스의 비영속성(非永續性)에 주목한 점 또한 헤세의 작업에서 무 nothing의 개념이 갖는 중요성을 시사한다. 헤세는 발견된 부러진 파이프 등을 nothing이라 부르며 자신이 제작하길 원했던 것이 바로 ‘nothings’라고 주장하였고¹⁾ 비(非)함축적인, 비(非)의인화된, 비(非)기하학적인, non²⁾, nothing³⁾의 비(非)미술(non-art)에 도달하길 원했으며⁴⁾ something⁵⁾이며 동시에 nothing인 비논리적 자아(non-logical self)의 비(非)작품 또는 비(非)작업 non-work을 제작하길 열망했다.⁶⁾ 그러므로 본 논문은 하나의 범주로 파악할 수 없는 헤세의 다양한 작업방식을 헤세의 글과 작업에서 반복적으로 등장하는 무 nothing의 개념들에 중점을 두어 살펴봄으로써 헤세

1) 그레이스 와프너는 1966년 경, 헤세가 부러진 파이프 등의 오브제를 발견해 “nothing”이라 불렀고 자신이 제작하길 원했던 것이 바로 “nothings”라 주장했다고 기억한다. Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, Da Capo press, New York, 1976, p.56

2) non은 명사, 형용사, 부사에 붙여 비(非), 불(不), 무(無)의 뜻을 나타냄. 이후 본문에서는 원어 그대로 사용할 것임.

3) nothing은 아무것도 없음, 아무 일도 하지 않음, 무, 무가치, 비 실재, 존재하지 않는 것, 영(零), 제로(의 기호) 등의 뜻을 나타냄. 이후 본문에서는 원어 그대로 사용할 것임.

4) Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, Da Capo press, New York, 1976, p.165

5) something은 무엇인가, 어떤 것, 어떤 일 등의 뜻을 나타냄. 이후 본문에서는 원어 그대로 사용할 것임.

6) Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, Da Capo press, New York, 1976, p.131

내면의 근원적 시각을 파악하는데 그 목적을 둔다.

헤세가 본격적으로 작품 활동을 했던 1960년대 중·후반 미국사회는 존 F. 케네디에 이은 로버트 F. 케네디대통령의 암살, 베트남전쟁 참전 반대시위, 흑인지도자 말콤 X와 마틴 루터 킹의 암살로 촉발된 흑인인권운동 등의 시민운동으로 혼란국면의 어두운 시기였고, 이에 따라 2차 세계대전 이후 유럽사회에 대두되었던 암울한 사회현상들이 그대로 재현되고 있었다. 인간의 존재자체를 부조리하게 여기는 실존주의와 무기력한 삶의 자세 허무주의는 모든 예술장르에서 더욱더 냉소적이고 신랄하게 나타났고, 뉴욕미술계에서는 바로 이전의 미술, 특히 미니멀리즘의 엄격성을 부정하려는 다양한 양식들이 등장하였다. 이러한 시류에서 헤세는 미니멀리즘의 엄격한 조형요소를 손의 터치로 와해, 붕괴시키거나 유동적인 재료들의 속성 및 잠재력 등의 과정성에 주목하는 작업을 진행시켰고, 더불어 자신의 비극적 경험과 함께 베케트, 까뮈, 나보코프 등⁷⁾의 저서들 통해 접한 실존주의 사상은 헤세의 작업에서 나타나는 존재론적 무 nothing의 요소를 간과할 수 없게 만든다.

1936년 독일 함부르크에서 태어난 유대계 에바 헤세는 홀로코스트의 경험과 부모의 이혼, 아버지와의 근친상간적 관계⁸⁾, 조울병 환자였던 어머니의 자살, 남편 톰 도일(Tom Doyle)과의 결별, 이어지는 아버지의 죽음 그리고 여성예술가로서의 불평등한 삶 등으로 인해 늘 불안정하고 극단적인 감정 상태에 있었다. 특히 가족의 역사와 가계(家系)를 상세히 기록하는 독일유대인의 전통⁹⁾에

7) 그 외 지드, 도스토예프스키, 쥘리스, 브레히트, 오웰, 테오도르 라이트, 메리 맥커시, 시빌 벨, 로저 프 라이 등의 저서를 헤세는 탐독했다. Helen A. Cooper, ed. Eva Hesse : A Retrospective, Yale University press, New Haven, 1992, p.132

8) 헤세는 1970년 1월, 3차에 걸쳐 이루어진 신디 넴서와의 인터뷰에서 아버지와의 관계를 다음과 같이 기억했다. “아버지는 나를 거의 근친상간적으로 사랑했다. 아버지와 나의 사이가 매우 은밀히 너무 가까웠기에 나는 다른 남자들과의 관계에서 많은 어려움을 겪었다.” Cindy Nemser, “A Conversation with Eva Hesse”, *Eva Hesse*, October files, The MIT Press, London, 2002, p.2

의해 헤세의 아버지가 헤세를 위해 기록한 3권의 일기¹⁰⁾는 자신의 유년시절과 유대인가정이 겪어야했던 비참한 과거사를 헤세에게 언제나 환기시키며¹¹⁾ 헤세를 더욱더 불안하고 위축되게 만들었다. 헤세는 이러한 자신의 불안 심리와 감정적 분투에서 탈피하기 위해 예술에 몰두했다.¹²⁾ 아울러 자신의 삶을 지탱하게 하는 유일한 에너지이며 진실로 헌신할 수 있는 것을 미술이라고 생각했던 헤세에게 화가가 되는 것은 자기 자신을 감정적으로나 지적으로 성숙한 한 인간으로 만드는 것이었고,¹³⁾ 감당하기 힘든 비극적 삶 때문에 오히려 가장 솔직하고 자유로운 작업을 할 수 있었던 헤세에게 이상적인 예술가상은 주변에 생성된 사조(movement)로부터 독립하여 자신만의 작업방식을 찾는 작가였다.¹⁴⁾

9) 유대인의 글쓰기 전통은 강제이동과 이중 디아스포라(Diaspora)를 체험하고 물려받은 역사, 즉 새롭게 형성된 존재로써 비유대적 다수 사회의 역사 속으로 서서히 편입하려는 시도와 형식의 의미를 지닌다.

10) 빌헬름 헤세는 첫째 딸 헬렌 헤세를 위해 5권의 일기를, 예바 헤세를 위해 3권의 일기(EH I:1936.1.11~1939.4(?), EHII:1939.5.13~1944.1.11, EHIII:1944.1~1946.9)를 1946년까지 기록하였다. 일기들에는 딸들의 성장과정, 성격과 기질들, 미국으로의 망명과정, 종교생활 그리고 그 밖의 생활사들이 연대순으로 상세히 기록되어 있고 사진과 더불어 각종 문서들, 티켓, 엽서, 신문기사 등이 스캔 되어 있어 기록의 정확도를 높이고 있다. Fred Wasserman, "Building a Childhood Memory", *Eva Hesse Sculpture*, New York: Jewish Museum, Yale University press, New Haven, 2006, p.97

11) 헤세의 아버지는 헤세의 첫 번째 일기 말미에 “너의 유년시절을 기록한 이 일기는 이후의 너의 삶에서 하나의 지침서가 될 것이다. (중략) 나의 사랑하는 딸아, 이것의 어떤 것도 잊어서는 안 된다. 왜냐하면 우리의 유년시절에 대한 회고보다 더 삶의 고난 속에 있는 우리를 입증하는 것은 아무것도 없기 때문이다.”라고 기록하였고 헤세는 그 일기들을 신성한 것으로 매우 귀중하게 여겼다고 톰 도일은 회상한다.(Fred Wasserman, "Building a Childhood Memory", *Eva Hesse Sculpture*, New York: Jewish Museum, Yale University press, New Haven, 2006, pp.101~102) 헤세의 한 친구도 “헤세의 감정적 토양은 현재에 있지 않다.”라고 회상하였고 (Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, New York University Press, New York, 1976, p.6) 로버트 스미드슨(Robert Smithson)과 그의 부인 낸시 홀트(Nancy Holt) 또한 “헤세는 항상 그녀의 일기들이나 부모의 일기들에 몰두했었다.”, “헤세는 자신의 현재가 유년시절의 과거사와 연결되어있다고 생각했다.”라고 1973년 6월 5일 *Eva Hesse*의 출판을 준비하고 있던 루시 리파드와의 토론에서 언급하였다. (Fred Wasserman, "Building a Childhood Memory", *Eva Hesse Sculpture*, New York: Jewish Museum, Yale University press, New Haven, 2006, p.101)

12) Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, Da Capo Press, New York, 1976, pp.8~9

13) Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, Da Capo Press, New York, 1976, pp.8~9

14) Cindy Nemser, "A Conversation with Eva Hesse", *Eva Hesse*, October files, The MIT Press, London, 2002, pp.22~23

헤세의 이러한 예술의지는 예일대학 재학 당시, 요셉 알버스의 구조적이고 체계적인 미술교육에 반(反)하는¹⁵⁾, 잠재의식을 자유롭게 표현하는 표현주의적 시도들로 나타났고 1966년 초 미니멀리즘 작가들과의 교류 후 등장한 미니멀리즘의 조형언어는 유동적이고 표현적인 요소들로 변형, 와해되었으며 유연성과 즉흥성을 강조한 비(非)전통적 산업재료들의 사용과 과정(process)을 드러내는 유기적 조형언어들의 실험은 형식주의적 체계의 경직성 및 비개성화를 넘어서는 것이었다. 또한 직접 손으로 제작한 작품들에 제작 순간의 감정이나 심리상황 등 개인적 경험들을 투영시켰던 헤세의 작업은 자신의 의미가 내재된 새로운 표현 언어를 발견하는 수단이었다.

1964~65년, 독일에서의 유기적 기계드로잉 작업 이후 헤세는 본격적으로 자신의 부조리한 삶에 대한 극단적 감정을 서로 반대되는 요소들의 결합으로 표출하려 하였고,¹⁶⁾ 선과 덩어리, 유기적 형태와 기하학적 형태, 2차원성과 3차원성, 부드러움과 단단함, 그리고 질서와 무질서를 하나로 결합하면서 상반되는 감정을 유발하는 이 이상한 조화 속에서 괴이한 유머(weird humor)¹⁷⁾와 부조리의 함축을 보았다. 1966년 「기이한 추상전 Eccentric abstraction」을 기획하여 포스트미니멀리즘의 물꼬를 튼 루시 리파드(Lucy R Lippard)도 헤세의 이 부조화(incongruity)를 기이한 추상의 가장 핵심요소¹⁸⁾로 꼽았는데 대조되는 것

15) 예일대학 재학 당시 헤세는 모더니즘의 형식주의를 지지하던 스승 요셉 알버스(Josef Albers)의 강의에 대해 “이러한 개념들을 통하여 도대체 얼마나 더 많은 것들이 행하여질 수 있겠는가?”라고 반문하였다. Maurice Berger, "Objects of Liberation", Helen A. Cooper, ed. *Eva Hesse : A Retrospective*, Yale University Press, 1992, p.120

16) 헤세는 자신의 작업을 다음의 6개 항목으로 요약했다.(1967년 2월 28일 메모)

1. 미술은 그것 자체
2. 긴장과 자유
3. 반대와 모순
4. 추상적 사물들
5. 어떤 다른 것의 상징이 아닌 것
6. 초월한 듯한, 하지만 긴밀하고 개인적인 것

17) 헤세는 1964년 독일 거주 당시 술 르윗에게 보낸 편지에서 이상한 유머(weird humor)를 언급함.

들은 어느 한 요소도 강조하지 않은 채 무감각하게 다루어졌고 그들은 반박 또는 부정들이기 보다 오히려 상보적인 것들로서 이용되어졌으며 그 결과는 형식적 중립상태 또는 의미의 마비상태를 야기한다는 것이다.¹⁹⁾ 다시 말해 헤세의 대조원리는 either/or의 분명한 반대구조가 아닌 neither/nor의 불분명한 반대구조이고, 테오도르 아도르노의 부정변증법처럼 상호 침투된 두 요소는 하나로 동일화되지 않은 채 불명료한 nothing의 영역, 감정과 과정의 영역만을 만든다는 것이다.

엘리자베스 서스만 또한 헤세의 작업이 통제와 자유, 헤세가 알고 있었던 것과 알 수 없었던 것, 결합과 분열 사이의 간극에서 이루어지며, 특성이 분명한 재료들을 다루는 그 제작 순간들에서 헤세가 자신의 non-art를 발견했다고 보았다.²⁰⁾ 재료사용 능력이 뛰어나 재료의 고유한 특성들을 교묘히 다루었던 헤세는 주로 버려진 끈과 튜브 등의 선적 유동성을 이용하여 감싸고 늘어뜨리는 방식 등으로 원과 사각형의 기하형태를 변형시키는 작업을 전개시켜 나갔고 1967년 이후, 역시나 캐스팅 과정에서 쓰여 지다 버려지는 라텍스와 파이버글라스를 사용하면서는 재료의 속성과 잠재력, 그리고 중력 등의 물리적 현상에 더욱 주목하였다. 액체성분의 재료들을 붓으로 얇게 펴 바르며 재료의 순수한 속성을 탐구한 헤세는 제작 과정의 흔적이 드러난, 찌그러지고 유동적인 기하형태들을 직접 제작하면서 부조리한 대조원리를 하나의 형태로 통합하여 제시하였고 이들의 산화되고 부서지는 속성으로 인해 작품에 스스로 소멸하는 삶까지 부여하였다. 정크 아트로 시작된 헤세의 이러한 재료적 접근은 이후 아르테 포

18) Lucy R. Lippard, "Eccentric Abstraction"(1966), reprinted in *Changing*, Dutton, New York, 1971, P.100

19) Lucy R. Lippard, "Eccentric Abstraction"(1966), reprinted in *Changing*, Dutton, New York, 1971, P.100

20) Elisabeth Sussman, "Letting it go as it will: The art of Eva Hesse" *Eva Hesse*, San Francisco Museum of Modern Art, 2002, pp.17-18

베라로 연결되었고 헤세가 강조한 물질성과 시간성은 궁극적으로 예술작품의 무상함을 이야기하는 과정미술(process art)을 본격화시키는 계기가 되었다.

1970년 1월 3차례에 걸쳐 이루어진 신디 넴서와의 인터뷰에서 헤세는 ‘부조리’²¹⁾라는 단어가 잠재적으로 너무나 많은 것을 연상시키기 때문에 더 이상 이 단어를 사용할 수 없다고 언급하였는데²²⁾ 이는 헤세 작업의 핵심 언어인 ‘부조리’가 결국 ‘nothing’으로 대체되었음을 암시한다고 볼 수 있다. ‘아무것도 없음’, ‘비 실재’, ‘0 제로’라는 뜻의 nothing은 그러므로 결국 아무 일도 하지 않는 『고도를 기다리며』의 두 주인공의 행위이고, 자신의 부조리한 삶에 대한 헤세 자신의 시각이다. 작품을 자기 상응물(counterpart)로 간주하고 작업을 통해 자신의 감정적 분투에서 벗어나려 했던 헤세에게 무 nothing의 작업은 결국 내면의 불안한 심리, 즉 트라우마(trauma, 정신적 외상)를 극복하는 정신적 치유의 한 과정으로 해석될 수 있다. 해석의 도구로 사용한 헤세의 글이 비록 많은 시적표현으로 헤세의 의도를 완전히 이해하기에는 한계가 있고 사망 직전에 이루어진 신디 넴서와의 인터뷰 또한 두 차례의 뇌종양 수술 후라 맹신할 수는 없지만 반복적으로 언급되는 무 nothing의 개념과 작업을 통해 표출된 무의 요소들은 명백히 인지되므로 본 논문은 헤세의 이러한 1차 자료를 토대로 진행하였다.

따라서 본론의 첫 장에서는 헤세의 부조리한 시각의 원천이 되는 비극적인 가족사와 불안하기만 했던 헤세의 생애, 그리고 남성중심의 미술계 속에서 고투한 헤세의 고민과 함께 작업의 전개 과정을 알아보고, 헤세의 작업에서 나타나

21) 부조리(不條理, absurdity)

① 도리에 어긋남, 불합리함, 배리(背理)

② (프)absurde (철학) 실존주의적 용어로서 인생에서 의의(意義)를 발견할 가망이 없음을 이르며, 한계 상황적 절망적인 상황을 가리키는데 쓰임. 특히, 프랑스 작가 카뮈(camus, A.)의 ‘부조리 철학’에 의하여 널리 알려짐 ; 이희승 편저, *국어대사전* 제3판(수정판), 민중서림, 2002, p.1664

22) Cindy Nemser, “A Conversation with Eva Hesse”, *Eva Hesse*, October files, The MIT Press, London, 2002, p.18

는 무 nothing의 개념을 본격으로 살펴보는 두 번째 장에서는 샤르트르의 실존주의와 관련하여 초기회화와 <벽걸이> 등의 작품에서 보여 지는 빈 공간(blank space)과 원(circle)모티브의 부조와 드로잉작업을 존재하는 무 nothing에 대한 역설의 개념으로 해석해볼 것이다. 그리고 혼재된 반대요소들의 부정변증법적 대조작업이 도출하는 무 nothing의 개념과 예술도 삶처럼 영속적이지 않다는 시각을 특히 라텍스의 소멸성을 통해 표출한, 무 nothing을 실체화하는 헤세의 작업을 고찰해 볼 것이다.

II. 에바 헤세의 생애와 작업의 전개

에바 헤세는 1970년 신디 넴서와의 인터뷰에서 “예술은 본질이고 핵심이다. 나는 예술의 알려지지 않은 요소와 삶의 알려지지 않은 요소를 풀어나가는데 관심이 있다. 나의 삶과 예술은 분리된 적이 없다. 그들은 함께 있다.”²³⁾라고 언급하며 자신의 작업에 곧 자신의 삶이 투영되어 있음을 시사하였다. 즉, 형태와 구성에 기초하던 당시의 미술경향 대신 자신의 내면과 삶에 근거하는 작업을 추구하였던 헤세는 ‘나의 모든 삶은 너중양을 앓고 있는 33살의 나 자신과 닮아있다’, ‘나의 삶에서 정상적인 것은 아무것도 없다—정상적인 사람도—심지어 나의 작업까지도’라는 말로 자신의 극단적 삶을 요약했듯 미술작업에서도 마찬가지로 형식적으로나 감정적으로 불안한 떨림(tremor)을 드러냈다. 로버트 스미드슨 또한 헤세를 심리적 유형들(psychic models)을 만드는 내적 인간(interior person)으로 평한 바 있듯²⁴⁾ 헤세의 작업에 내포된 무 nothing의 개념을 이해하기 위해서는 헤세의 삶과 자신의 삶을 바라보는 헤세 내면의 시각을 파악하는 것이 무엇보다 우선되어야 한다. 그러므로 이 장에서는 비극적 가족사를 그대로 떠안고 살았던 헤세의 생애와 함께 작업의 전개 과정을 살펴보겠다.

헤세는 1936년 1월 11일 독일 함부르크의 정통 유대교도 가정에서 태어났다. 아버지 빌헬름 헤세(Wilhelm Hesse, 1901~1966, 함부르크)는 2개의 박사학위를 취득한 형사법 전문 변호사였었고 어머니 루스 마르쿠스 헤세(Ruth Marcus Hesse, 1907~1946, 하멜른(Hameln))는 교양학교²⁵⁾를 졸업한 전형적인 유대

23) Cindy Nemser, “A Conversation with Eva Hesse”, *Eva Hesse*, October files, The MIT Press, London, 2002, p.2

24) Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, Da Capo Press, New York, 1976, p.6

25) 결혼을 앞둔 젊은 유대인 여성들을 위해 빵 굽기와 유대인 율법에 맞는 요리법(Kosher cooking), 가

교도 가정주부였다. 헤세의 집안은 대대로 함부르크에서 가장 큰 보른플라츠(Bornplatz) 유대교회를 다녔고 사업가였던 친할아버지 사무엘 울프 헤세(Samuel(Semmi) Wulf Hesse, 1871~1926, 함부르크)는 정통 유대인들의 정치·문화적 중요성을 주장하는 The Agudas Yisroel 운동에 참여했었던 것처럼 보이며 1차 세계대전 후에는 당시 프로이센 군대를 원조했던 공로로 독일정부로부터 훈장을 수여받기도 했다. 그러나 1933년 나치의 집권과 이어지는 반(anti) 유대인 정책으로 빌헬름 헤세는 변호사 자격을 박탈당하였고 하멜른에서 가구점과 극장을 소유하고 있었던 헤세의 외할아버지 모리츠 마르쿠스(Moritz Marcus)도 사업을 포기하고 함부르크로 이주해야 했다.²⁶⁾ 빌헬름 헤세의 실직에도 불구하고, 같은 해 첫째 딸 헬렌 헤세(Helen Hesse Caarash, 1933~)와 3년 후 둘째 딸 에바 헤세를 낳으며 헤세의 가족은 함부르크 하베스테후데(Harvestehude) 이세스트라세(Isestrasse) 98번가에 있는 한 아파트에서 유대력을 엄수하며 부유한 생활을 영위해 나갔고 헤세 두 자매는 친조부모가 모두 1920년대에 사망하고 친삼촌 나단 헤세(Nathan Hesse, 1905~1939(?))도 암스테르담에서 사업을 하고 있어서 특히 외조부모와 매우 가깝게 지내고 있었다. 실직 후 사진을 전문적으로 공부했던 빌헬름 헤세는 1935년부터는 함부르크의 유대인 공동체와 유대계 미국인 조직인 B'nai B'rith의 한 지부의 중역으로 일하였고 그로 인해 1937년에는 게슈타포에 의해 체포되어 짧은 기간 독방에 갇혀있기도 했다. 1938년 초에는 어머니 루스 마르쿠스도 나치의 억압으로 인해 지병이던 조울병이 악화되어 치료차 암스테르담을 다녀오는 등 가족의 상황은 점점 더 나빠져 갔다. 그러던 그해 11월 9일, 결국 나치는 유대인학살을 본격적

사 기술들, 그리고 예술(the arts) 등을 가르치는 학교

26) 모리츠 마르쿠스(Moritz Marcus)는 하멜른에서 큰 가구상점과 극장을 소유하고 있었지만 1933년 4월 1일 나치의 유대인상점 불매운동으로 1934~35년경 가게를 포기하고 함부르크로 떠나야 했다. : Fred Wasserman, "Building a Childhood Memory", *Eva Hesse Sculpture*, New York: Jewish Museum, Yale University press, New Haven, 2006, p.104

으로 자행하기 시작했다. 한 폴란드 유대인이 프랑스 파리 주재 독일대사관의 3 등 서기관 에른스트 폰 라트(Ernst von Rath)를 암살하면서 촉발된 ‘11월 학살’로 1000여개의 유대교회와 무수한 유대인 상점들과 집들이 파괴되었고 100여명의 유대인 남성들이 살해당하였으며 3만 여명의 유대인 남성들이 강제수용소로 끌려갔다. 그러나 다행히도 빌헬름 헤세는 그해 여름 새로 이사한 아파트의 주민명부에 이름이 등록되어있지 않아 그 비극적 참사를 면할 수 있었다. ‘11월 학살’ 이후 7만 8천여 명의 유대인들이 독일 땅을 도망쳐 나왔는데 헤세의 가족도 그들 중 하나였다. 당시 빌헬름 헤세는 이미 뉴욕에 살고 있는 두 명의 친척²⁷⁾으로부터 재정 보증서를 받아놓은 상태였으나 그 최종결정을 미루고 있었다. 그러나 유대인들에게 저질러지는 잔악행위의 강도가 날이 갈수록 높아지자 빌헬름 헤세는 우선 두 딸만이라도 안전하게 만들기 위해 함부르크의 네덜란드 총영사로부터 헬렌과 에바 헤세의 입국허가서를 받아 12월 7일 두 딸을 어린이 수송기차에 태워 암스테르담으로 먼저 보냈다. 미리암 아론이라는 당시 16세 소녀의 도움으로 5일간 다섯 번의 기차를 무사히 갈아타고 헤이그에 도착한 두 자매는 리스워 근처의 가톨릭 어린이 보호소로 보내졌는데 당시 3살이었던 헤세는 부모의 부재에 대한 강한 두려움으로 건강이 매우 악화되어 3번째 생일을 병원에서 혼자 보내야 했다. 가족의 지인 한나 몰러가 헤세가 평생 동안 시달린 불안감의 근원을 독일 밖 낯선 땅으로의 추방에서 찾았고 헤세의 언니 헬렌 또한 헤세의 내면에 있는 버려짐에 대한 두려움²⁸⁾이 부모와 떨어져있던, 어린이 수송기차 안에서부터 네덜란드 체류기간 동안에 나타났다고 보았듯

27) 빌헬름 헤세는 1938년 8월 10일에 외가 쪽 육촌 레나 노이버거(Lena Neuberger)로부터, 1938년 10월 14일에는 친사촌 에른스트 잉글랜더(Ernst Englander)로부터 재정 보증서를 받음. Fred Wasserman, “Building a Childhood Memory”, *Eva Hesse Sculpture*, New York: Jewish Museum, Yale University press, New Haven, 2006, p.109

28) 헤세는 신디 넘서와의 인터뷰에서 자신의 이 두려움을 ‘유기 증후군(abandonment syndrome)’이라 불렀다. Cindy Nemser, “A Conversation with Eva Hesse”, *Eva Hesse*, October files, The MIT Press, London, 2002, p.3

이,²⁹⁾ 어린 헤세에게 부모와의 갑작스런 분리는 극한의 공포 그 자체였고 그로 말미암은 헤세의 불안정한 심리는 헤세의 일생을 지배했다. 두 딸과 떨어져 역시나 불안한 나날을 보내던 헤세 부부도 1939년 2월 5일에는 마침내 네덜란드를 거쳐 영국으로의 이주를 허가 받았으나 불행히도 헤세의 외할아버지와 외할머니는 동행할 수가 없었다.

외조부모만을 독일 땅에 남겨둔 채 네덜란드에 들러 두 딸을 데리고 영국으로 넘어간 헤세 가족은 또 다시 미국비자를 받기 위해 여러 달을 기다린 후 6월 16일 사우샘프턴에서 배를 타고 6월 22일 뉴욕에 도착하였다. 사촌 에른스트 잉글랜드의 도움으로 뉴욕의 독일유대인 피난민 사회의 중심지인 워싱턴 하이츠에 정착한 가족은 이웃한 다수의 친척들과 친구들로 인해 낯설지 않은 이민자생활을 시작할 수 있었다. 그러나 곧 여타의 피난민들처럼 헤세의 가족에게도 경제적 어려움이 찾아왔다. 변호사 일을 할 수 없었던 빌헬름 헤세는 보험중개사 일을 시작하였고 바느질 솜씨가 뛰어나 두 딸의 옷을 직접 만들어 입혔던 루스 마르쿠스 헤세도 가족 장갑을 만드는 일을 하며 가계수입을 보탤다. 에바 헤세와 헬렌 헤세는 빠른 속도로 영어를 습득하며 미국 사회에 적응해 나갔고 유대교회에서 성경을 공부하며 깊은 신앙심을 키워나갔다. 그러나 피난민생활에 순응하지 못했던 루스 마르쿠스는 결국 1941~1942년 경, 독일에 남겨둔 부모에 대한 걱정과 엄격한 종교의식에 대한 압박감이 더해져 조울병이 다시 재발되고 말았다. 빌헬름 헤세는 독일에 있는 루스 마르쿠스의 부모와 나치의 새로운 점령지가 된 네덜란드에 있는 자신의 동생부부를 구출하기위해 모든 노력을 다하였으나 매번 독일 정부의 방해로 성사되지 못하였고 일본의 진주만폭격으로 인한 미국의 참전포고 이후에는 연락마저 끊어진 상태였다. 오랫동안 지속된

29) Fred Wasserman, "Building a Childhood Memory", *Eva Hesse Sculpture*, New York: Jewish Museum, Yale University press, New Haven, 2006, p.110

루스 마르쿠스의 병은 1944년 봄에 잠시 나아지는 듯싶더니 다시 더 악화되어 가을 즈음에는 모든 가족에게 씻을 수 없는 상처만을 남긴 채 뉴욕 북부의 리용스 폴스에 사는 스펜거 가족의 유모가 되어 가족 곁을 완전히 떠나버렸다.³⁰⁾ 설상가상 다음해인 1945년에 유럽에서 온 비보는 헤세 가족을 더 큰 슬픔 속으로 밀어 넣었다. 결국, 헤세의 외조부모 모리츠 마르쿠스와 에르나 마르쿠스는 아우슈비츠(Auschwitz) 강제수용소에서, 그리고 삼촌부부 나단 헤세와 마르타 헤세는 베르겐-벨젠(Bergen-Belsen) 강제수용소에서 모두 몰살당하였던 것이다. 이 비참한 충격에서 미처 헤어 나오기도 전에 그해 봄, 부모는 법적으로 이혼하였고 불과 몇 달 후 빌헬름 헤세는 독일유대인들의 모임에서 만난 에바 나타슨(Eva Nathasohn)이라는 여성과 재혼하였다. 일사천리로 진행된 아버지의 재혼과 외조부모의 비극적 죽음은 결국 어머니 루스 마르쿠스의 화를 돋우어, 뉴욕으로 돌아와 한 치과에서 일하고 있던 1946년 1월 8일, 헤세의 10번째 생일을 불과 3일 남겨놓고 루스 마르쿠스는 센트럴 파크 웨스트에 있는 엘도라도 아파트 옥상에서 뛰어내려 자살을 하고 말았다. 부모와 떨어져 있던 네덜란드 체류시기부터 극심한 두려움과 불안감으로 힘든 나날³¹⁾을 보낸 헤세에게 감당하기 버거운 연이은 비극적 사건들, 특히 완전한 분리, 버려짐을 뜻하는 어머니의 죽음은 헤세의 심리적 불안을 절정에 달하게 하는 결정적 요인이 되었다. 더

30) 헤세는 Spenger가족을 어머니의 정신과의사 가족으로 기억하는 듯하다. 신디 넘서와의 인터뷰에서 헤세는 자신의 어머니가 자신을 사랑한 정신과 의사의 종용으로 아버지와 이혼했으며 마지막에는 그 의사 부부와 함께 사는 어머니의 모습을 보았다고 말하고 있다. ; Cindy Nemser, "A Conversation with Eva Hesse", *EVA HESSE*, October Files 3, The MIT Press, London, 2002, p.2

31) 헤세는 "나는 나의 모든 삶을 사기(fraud)라고 느낀다. 세상 사람들은 나를 귀엽고 영리한 아이라고 생각하지만 나는 그들을 속였다. 집에서 나는 골칫거리로 불렸다. 나는 불행했다. 나는 무시무시한 두려움, 믿을 수 없을 만큼의 두려움을 가지고 있었다. 내가 밤마다 꼭 잡고 자는 막대기들이 바닥에 있는 나의 독일식 침대에서 내가 잘 때 아버지는 나를 담요로 꼭 끼게 덮어주었고 우리 모두는 불행하지도, 죽지도 않을 것이며 아침까지 나의 옆에서 돌봐 줄 것이라고 말해주었다. 이것은 나의 유년 시절의 매일 밤 관례였다. 나에게 안심할 수 있는 날은 단 하루도 없었으며 결코 호전되지도 않았다."라고 두려움에 시달리던 자신의 유년 시절을 회상했다. ; Cindy Nemser, "A Conversation with Eva Hesse", *EVA HESSE*, October Files 3, The MIT Press, London, 2002, p.3

불어 아버지와의 근친상간적 친밀함과 결혼 후 big Eva라 불리웠던 새어머니와의 원만치 못한 관계, 그리고 어머니의 불안정한 요소를 물려받았을지 모른다는 불안한 심리는 헤세를 더욱더 자극하여 1954년부터 죽기 직전까지 헤세는 결국 정신과 의사 헬렌 파파넵과 사무엘 던켈에게 정신과 치료를 받아야만 했다.³²⁾

헤세는 이러한 자신의 비극적 경험들에 대한 감정적 분투에서 벗어나기 위해, 1946년 험볼트 중학교를 우등으로 졸업한 후, 남들과는 다른 삶을 사는 예술가 특히, 화가가 되기로 결심하였다. 1952년 뉴욕의 산업미술고등학교를 졸업하고 프랫 디자인연구소에서 광고디자인을 전공하다 그림을 충분히 그릴 수 없다는 불만으로 2학년 중반에 자퇴한 헤세는 1954년 2월부터는 세븐틴 매거진에서 파트타임 견습사원으로 일하면서 아트 스튜던트 리그 에서 주 3일 사생 드로잉 수업을 받았다. 그러나 헤세는 수업에 빠지는 날이 더 많았고 대신 MoMA와 극장을 다니며 다수의 미술작품들과 영화 관람에 심취해 있었다. 그 해 9월, 세븐틴 매거진의 “young artist”라는 코너에 “It's All Yours”라는 타이틀로 자신에 관한 장문의 기사를 쓴 헤세는 몇 개의 구아슈화, 수채화, 목탄화, 그리고 석판화 작품들과 함께 피난민이라는 자신의 역사와 예술가로써의 자신의 관심사³³⁾ 등을 서술하며 미술작업이 곧 자신의 표현과 소통의 수단임을 피력하였다. 같은 달에는 쿠퍼 유니온에 입학하여 아카데미한 인물드로잉과 추상 표현주의적 드로잉을 결합시키며 피카소 식 드로잉과 세잔느 식 석판화, 풍경화, 정물화, 에칭판화, 콜라주, 그리고 사진작업 등을 하였고 특히, 형태 주위를

32) 헤세의 첫 번째 정신과의사 헬렌 파파넵(Helene Papanek)은 남자의사와의 상담치료가 헤세에게 더 효과적일 것이라는 생각에 1959년 가을 사무엘 던켈(Samuel Dunkell)을 소개시켜주었고 그녀는 평생 헤세의 친구로 남았었다.

33) “나에게 있어, 화가가 되는 것은 보고 관찰하고 연구한다는 뜻이다. 그것은 사람들의 감정들, 장점과 단점들을 이해하고자 그리고 묘사하고자 노력하는 것을 의미한다.… 나는 사람들의 실제 모습과 움직임 안에 있는 모든 삶을 표현하기 위해 내가 보고 느낀 것을 그린다.” Fred Wasserman, “Building a Childhood Memory”, *Eva Hesse Sculpture*, New York: Jewish Museum, Yale University press, New Haven, 2006, p.125

물감으로 칠하여 지우고 긁어 호르는 끈 같은 선들로 그리는 작업은 1960~61년의 잉크드로잉으로 연결된다. 쿠퍼 유니온 동료 까미유 뢰빙 노르망의 딸대로 대상력이 뛰어나고 선천적으로 아름다운 색채감각을 가졌던 헤세는 1957년 가을, 예일의 Norfolk Summer School을 거쳐 예일대학에 입학하여서는 구조주의만을 강요했던 요셉 알버스의 색채수업을 들으며 알버스의 애제자가 되었으나 감정을 자유롭게 표출하는 표현주의적 성향을 끝까지 포기하지 않아 갈등을 야기하기도 했다. 쿠퍼 유니온에서와 마찬가지로 예일대학에서도 헤세의 추상적 구상성(abstract figurative)은 큰 변화를 보이지 않았으나 해마다 색채는 점점 더 강렬해졌고 단조로운 기하학적 요소들의 등장으로 구상요소는 점차 감소되어져갔다. 1959년 6월, 예일대학을 졸업한 후에는 UCLA의 대학원 과정에 지원하였으나 불합격하여 뉴욕의 마가렛 무어 보석가게와, 1960년부터는 보리스 크롤에서 섬유디자이너로 파트타임 근무를 하며³⁴⁾ 생활을 영위해나갔다. 그리고 부족한 작업경비를 위해 외조부모의 강제수용소 사망보상금 1,300.00달러를 사용하기도 했다.

1960년 초부터 본격적인 화가의 삶을 시작한 헤세는 구상주의, 추상표현주의, 네오 다다 등 당시에 전개되었던 여러 미술경향들을 화면에 수용하면서 뉴욕 미술계 안으로 진입하기 위해 노력했다.³⁵⁾ 1961년 4월 존 헬러 갤러리³⁶⁾에

34) 1960년 1월부터 봄까지 예술 공예품의 타피스트리(Tapestry)를 제작하는 보리스 크롤에서 헤세는 자카드 직조기(Jacquard loom)를 위한 디자인 작업을 했다. 헤세의 업무는 주로 책에서 발췌한 콕트(Copt) 또는 지중해지역의 디자인을 손으로 그린 후 패턴을 만들어 먼저 흑백으로 제작해 본 후 성공적인 경우 색채를 넣는 작업이었다. 헤세의 이 경험은 독일의 부조작업에서부터 나타나는 끈 등의 섬유소재 사용에 영향을 미쳤을 것으로 추측되고, 특히 <박자측정기의 불규칙성>시리즈의 패턴은 자카드 직조기의 작업방식과 매우 유사하다.

35) 벨 보크너는 1995년 5월 4일 레나테 페트징거(Renate Petzinger)와 아네트 스폰(Anette Spohn)과의 인터뷰에서 헤세가 예술을 진정 사랑했고, 훌륭한 예술가가 되려는 야망을 가졌던 첫 번째 여성이었으며 미술을 통하여 지식을 탐구하고 자신의 정체성 확립을 위해 모든 전시에 관심을 가졌었다고 말하였다. Renate Petzinger, "Thoughts on Hesse's Early Work, 1956-1965", *Eva Hesse*, San Francisco Museum of Modern Art, 2002, p.43 루시 리파르도 헤세가 주변의 미술경향들로부터 자신이 필요로 했던 것을 취해 변형시켰다고 지적했다.

서 열린 「드로잉, 세 명의 젊은 미국작가들」 전시에 도날드 베리, 헤롤드 제이 콥스와 함께 초대되어서는 도날드 저드로부터 “에바 헤세는 세 명의 작가 중 가장 현대적이고 뛰어난 작가이다. 그녀의 작고 깡충거리는 잉크드로잉들은 하나의 획으로 그린 형상들과 그들을 에워싸고 있는 직사각형들의 결합이다.”라는 고무적인 평을 받기도 하였다.³⁷⁾ 단순한 붓 선으로 그린 인간을 닮은 형상들은 어둡거나 밝은 박스 같은 프레임 안에 고립되어 나타났고 그 불규칙한 직사각형들과 포물선들, 늘어지는 끝선들, 비대칭으로 묶인 또는 부풀려진 원들, 그리고 휘감겨있는 공(ball)들은 1965~66년의 블랙시리즈 작품들과 1969~70년의 매달린 로프작품들을 연상시킨다.(도판6, 7) 1961년 헤세는 자신의 일기에 “그 드로잉들은 성장(growth)의 유기적이며 자연발생적인 형태들처럼 묘사되어질 수 있다. 그들은 본질적으로, 감정적으로나 기술적으로 매우 자유롭다. … 더 성공적인 결과는 내가 한 작품에서 요구하는 많은 것들이 결합하고 있다.”라고 쓰며 유기적 형상과 더불어 박스 모티브가 갖는 공간 구조에 대한 자신의 관심 또한 드러냈다. 그러나 헤세는 같은 시기 앨런 스톤 갤러리에서 첫 번째 개인전을 열었던 추상표현주의 조각가 톰 도일과 사랑에 빠져 그해 11월 결혼을 하였고 성공한 조각가의 아내라는 타이틀로 먼저 뉴욕 미술계의 중심부로 들어갈 수 있었다. 결혼 전부터 이미 부부가 둘 다 예술가일 경우 부부관계가 어려워진다는 것을 알고 있었고³⁸⁾ 친구 로지 골드만과 ‘여성의 역할’, ‘여성성’에 관해서도 깊이 토론했었지만 헤세는 처음부터 열정적인 조각가이며 달변가였던 도일

36) John Heller Gallery, 이후 Amel Gallery로 명칭 변경

37) Donald Judd, “Drawings: Three Young Americans”, Arts Magazine 35, April, 1961 : Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, Da Capo Press, New York, 1976, p.18

38) 예일대학 시기부터 헤세는 여성의 역할에 대해 고민하고 있었다. “나는 여성인가? 예술적인 발전과 지적인 발전에 대한 나의 욕구들은 상충하는 것일까? 남들보다 뛰어나고자하는 남자의 욕구를 만족시켜줄 수는 없는 것일까? 나는 여배우처럼 연출가의 의도대로만 연기를 해야 하나? 남자가 나를 원할 때 그 곳에 있어야 하는 것이 내가 해야 하는 역할인가?”(1958년 12월 20일 헬렌 파파넵 박사에게 보낸 편지) Anne M. Wagner, “Another Hesse”, *EVA HESSE*, October Files 3, The MIT Press, London, 2002, p.115

에게 매료되어 있었다. 그러나 결혼 후 행복했던 2년여의 시간이 지난 후 헤세는 자신의 회화작업을 별로 좋아하지 않던 독일의 태도에 점차 화가 나기 시작했고 그런 독일에게 점점 경쟁심을 갖게 되면서 부부관계는 악화일로로 접어들었다. 게다가 가사 일을 전담해야하는 여성의 전통적 역할로 작업에도 집중할 수가 없었던 헤세의 분노는 독일의 직물제조업자이면서 미술품 수집가 에르하르트 샤이트(F. Arnhard Scheidt)의 초청으로 1964년 6월부터 다음해 9월까지 약 15개월간 체류하였던 독일에서 더욱 고조되었다.³⁹⁾

샤이트는 바젤미술관 관장 아놀드 뢰틀링어⁴⁰⁾가 이끈 뒤셀도르프 예술협회 회원들과의 뉴욕여행⁴¹⁾ 중 독일의 돌조각을 보고 매료되어 스튜디오 및 모든 재료, 인력 등의 작업환경을 제공하는 대신 작품을 교환하자는 제의를 하였고⁴²⁾ 독일과 헤세는 이를 작업에만 전념할 수 있는 좋은 기회로 받아들였다.⁴³⁾ 물론 헤세는 불행의 근원지였던 독일로의 회귀에 상당한 두려움이 있었고 그 심적 불안감은 한동안 육체적 고통으로 체현되기도 하였다. 샤이트는 뒤셀도르

39) “나는 항상 의심을 가지고 있다. 나 자신과 내 작품에 대한 의심이다. 톰과 경쟁관계에 빠지게 되면서 나는 무의식적으로 나의 또 다른 나와 경쟁하는 것 같다. 난 톰의 성공에서 내 실패를 발견한다. 책을 읽고 있는 톰을 바라보면, 내 자신의 명칭함에 스스로 두려워진다. 특히 내가 무슨 요리를 해야 하거나, 빨래를 널 때, 접시를 씻을 때면, 씩씩함이 내 안에 넓게 퍼져 가는데, 톰은 저기서 마치 사령관처럼 앉아 그저 책을 읽는다.” 1964년 10월 19일 일기. Barry Rosen의 번역 인용

40) 아놀드 뢰틀링어(Arnold Rüdlinger)는 1944년~1955년까지 베른미술관 관장을, 1967년 사망할 때까지는 바젤미술관 관장을 역임했고, 도큐멘타2의 자문위원이기도 했다. 미술관사람들, 수집가들과의 활발한 교류를 통해 당시 미국의 아방가르드 미술이었던 추상표현주의와 하드-에지 회화를 스위스와 독일에 소개했고 거대한 인적 네트워크로 독일 체류기간 동안 독일과 헤세에게 결정적인 영향을 미쳤다. 헤세는 뢰틀링어를 ‘놀디 Noldi’로 메모했다.

41) 여행은 뒤셀도르프 예술협회 회원들과 샤이트 부부, 뢰틀링어, 베른미술관장 하랄트 제만, 그리고 조각가 크리케가 함께 했다.

42) 이 제의는 뢰틀링어와 함께 샤이트에게 미술관련 일을 조언했던 헤랄트 제만의 아이디어로, 예술가들을 초대하여 비어있는 공장을 이용하도록 하는 계획에 제만은 샤이트를 끌어들이어 독일부부를 독일로 초대해 하는 계기를 제공했다. 샤이트도 비싼 작품운반비보다 이 계획이 훨씬 더 효과적이라는 생각에 동참했고 다수의 독일조각과 헤세의 첫 부조작품들을 소유할 수 있게 되었다. 헤세는 이를 “an unusual kind of Renaissance patronage”라 하였다.

43) 예일을 졸업하면서 헤세는 자신의 목표를 정리했다. “화가로서 진정한 인간이 되는 것-유럽에 가는 것, 사랑하는 사람과 행복한 관계를 갖는 것, 가족, 아이들” 그러나 특히 헤세는 “화가가 되기 위해 싸우기로, 건강해지기 위해 싸우기로 결심했다. 그 어떤 것도 나에게서 평범하지 않다.”

프 근처 케트비히(Kettwig)에 있는 자신의 페 섬유공장을 스튜디오로 제공했고 헤세와 도일은 뒤셀도르프를 비롯한 카셀, 바젤, 베른, 취리히, 브뤼셀, 마요르카, 로마, 피렌체, 파리 등의 주요 도시를 미술계인사들⁴⁴⁾과 어울려 여행하며 유럽의 현대미술을 경험할 수 있었다.⁴⁵⁾ 특히 뒤샹의 <대형유리 The Large Glass>(도판12)를 위한 몇몇 도안들⁴⁶⁾과 아쉴 고르키의 생물형태 드로잉⁴⁷⁾(도판11)에 영향 받아 헤세는 스튜디오 바닥에 널려있는 기계부품 및 끈 등을 유기적으로 드로잉하며 괴이함(weird)과 무의미성(nonsense)을 표현하려하였다.⁴⁸⁾ 헤세는 기계부품들이 공간에 부유하고, 분할된 구조 속에 그려지고, 개별

44) 헤세는 뒤셀도르프 미술관의 린다(Linda), 에리카와 만프레드 티셔(Erika and Manfred Tischer)부부, 토마스 랭크(Thomas Lenk), 하넬로네와 칼-하인즈 헤링(Hannelore and Karl-Heinz Hering)부부, 미술비평가 위르겐 술체 벨링하우젠(Jürgen Schultze-Vellinghausen), 수많은 예술가들과 콜렉터들, 그리고 바르바라 에르트만(Barbara Erdmann), 함 페밀리(the Hahm family), 로프 릭케(Rolf Ricke), Bernd Völkle를 포함하는 뒤셀도르프 지역의 미술관 사람들과도 개인적으로 친밀했다. Renate Petzinger, "Thoughts on Hesse's Early Work, 1959-1965", *Eva Hesse*, San Francisco Museum of Modern Art, 2002, p.52

이들 중 요셉 보이스와 헤세의 만남은 헤세의 일기 어디에도 기록되어있지 않고 티셔(Tischer)와 사이트 또한 당시 두 사람의 만남을 기억하지 못한다. 그러나 『요셉 보이스와 미국의 반-형태 미술』 논문의 저자 Dirk Luckow는 뒤셀도르프 미술아카데미 메일 홀에서 열린, 이본느 라이너와 로버트 모리스가 주최한 저녁 댄스파티에서 헤세와 보이스 사이에 만남이 있었고 또한 갤러리 오픈에서 두, 세 번 만났을 거라는 논증을 제공한다. Luckow, Joseph Beuys und Anti-Form-Kunst, pp.109-154 ; Renate Petzinger, "Thoughts on Hesse's Early Work, 1959-1965", *Eva Hesse*, San Francisco Museum of Modern Art, 2002, p.52 재인용

45) 당시 뒤셀도르프는 국립미술대학 교수로 재직 중이던 요셉 보이스와 츠비르너, 로프 리케와 함께 미국의 추상표현주의, 하드-에지회화, 팝, 그리고 제로그룹 등의 아방가르드미술을 독일에 소개했던 슈멜라 갤러리 운영자 알프레드 슈멜라(Alfred Schmela)의 영향 등으로 서독 예술 활동의 중심지였었다. 헤세와 도일은 뒤셀도르프에서 요셉 보이스의 전위적 작업, 특히 퍼포먼스 <죽은 토끼에게 어떻게 그림을 설명할 것인가>를 직접 관람할 수 있었고 제로그룹의 한스 하케, 오토 피네, 쿤터 우에커 등과도 교류하였다. 인근 카셀에서는 유력한 국제현대미술제인 「도큐멘타Ⅲ」가 개최되었었고 유럽의 주요도시를 여행하면서는 당시 유럽화단을 이끈 신사실주의 작업 등의 보다 다양하고 혁신적인 작업들을 자유롭게 접할 수 있었다.

46) 헤세는 헤랄트 제만이 1964년 10월 베른미술관에서 개최한 뒤샹의 초대전에서 <대형유리> 아래 부분인 "bachelor machine"을 위한 1913년의 몇몇 도안(plan)들을 보았다. 전시에는 Arturo Schwartz의 소장품인 뒤샹의 다수의 레이디메이드 작품과 드로잉, 회화, 도안들이 전시되었고, 칸딘스키, 말레비치, 요셉 알버스, 독일의 작품도 포함되었다.

47) 헤세는 11월 8일에는 에센 근처 폴크방(Folkwang) 미술관에서는 아쉴 고르키의 기계드로잉을 보았다.

48) 도일은 파격적인 재료들을 찾아 드로잉 했던 헤세의 작업방식이 한스 하케와 쿤터 우에커, 그리고 요

형태가 명확하게 묘사되는 세 단계로 드로잉을 발전시켰고 이를 더 큰 사이즈의 회화작업으로 옮기는 일에는 매번 어려움을 느껴 결국 도일은 자신의 작업처럼, 주위의 폐품들을 직접 작업에 이용할 것을 헤세에게 조언하였다.⁴⁹⁾ 끈과 석고, 파피에 마쉴레, 그리고 철물 등을 이용한 헤세의 부조작업은 카셀 「도큐멘타 III」에서 본 제로그룹의 쿤터 우에커, 쿠르트 슈비터스⁵⁰⁾, 루이스 네벨슨, 리 본테코우 등의 영향과 아울러 장 텅겔리의 키네틱 조각, 로버트 모리스의 납 작업, 그리고 요셉 보이스 작업 등⁵¹⁾에서 인지한, 변화의 잠재력을 가진 비전통적 산업재료들의 가능성에 대한 신뢰에서 진행되었음을 읽을 수 있다. “헤세의 생(生)은 두 번 태어났으며 두 번째 예술가로서의 생 역시 독일에서였다.”⁵²⁾라는 조안 시몬의 말처럼 헤세는 자신의 고향이면서 동시에 가족의 비극을 양산한 그 잔인한 땅에서 부조리한 과거와 대면하며⁵³⁾ 자아(自我)를 깊이 성찰(省

셍 보이스의 작업과 연관된다고 보았고, 또한 버려진 물체들의 사용은 Weinrib과 di Suvero 등의 정크 조각가들과도 관련이 깊다고 보았다. Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, Da Capo Press, New York, 1976, p.33

49) 독일에서, 돌 조각대신 철과 메소나이트, 그리고 나무 등을 조합하는 작업으로 전향했던 도일은 헤세에게도 당시의 스튜디오에서 발견되는 끈과 기계부품들, 그리고 다른 부드러운 재료들을 사용할 것을 권하였다. 헤세는 실제로 도일이 골라놓은 기계파편들을 이용하여 <H+H>, <Pink> 등의 몇몇 부조작품들을 제작했고 도일은 헤세의 부조패널들을 조립해주기도 하였다. 뛰어난 색채 감각을 가졌던 헤세는 도일에게 색채사용을 조언했고 같은 에나멜 물감을 사용하기도 했다.

50) 쿠르트 슈비터스(Kurt Schwitters)의 철망과 끈을 사용한 작품은 헤세의 최초 부조작품과 연결되고 루이스 네벨슨(Louise Nevelson)의 추상형태들이 채워진 박스들은 구획된 공간의 기계드로잉과 유사하다.

51) 헤세는 1964년 6월 카셀의 「도큐멘타 III」에서 요셉 보이스, 장 텅겔리, 그리고 제로그룹 등의 작품들을, 10월 20일에는 베른미술관에서 뒤샹의 기계드로잉 도안들을, 24일에는 바젤에서 열린 「곰의 가족 Peau de l'Ours」 전시에서 장 텅겔리의 키네틱 조각 작업을, 26일에는 슈멜라 갤러리에서 열린 로버트 모리스 전시에서 납 작업들을, 그리고 1965년 6월 5일에는 Wuppertal에서 열린 요셉 보이스의 24시간 동안의 퍼포먼스 <죽은 토끼에게 어떻게 그림을 설명할 것인가>를 관람했다.

52) Joan Simon, “Eva Hesse, ou la ligne devenant lumiere”, Art Press, 1991. 4, p.36

53) 유대인 보이콧으로 인한 외조부의 경제적 피해보상을 조사할 것을 요구한 아버지의 부탁으로 헤세는 1965년 5월 19일 하멜른을 방문해 어머니의 유년시절 이야기와 외할아버지 또한 독일황제를 섬겼던 군인(하사관)으로 1차 세계대전 중 진정한 독일인을 상징하는 철십자 훈장을 수여받기도 했다는 사실을 알게 되었다. 21일에는 함부르크를 방문해 Isestrasse 98번가에 있는 자신이 살던 집을 둘러보려 하였으나 현주인의 거부로 헤세는 크게 분노하기도 했다. Fred Wasserman, “Building a Childhood Memory”, *Eva Hesse Sculpture*, New York: Jewish Museum, Yale University press, New Haven, 2006, p.127

察)했고 조각가로써의 새로운 삶을 시작했다.

독일에서, 유기적인 기계드로잉을 토대로 한 14점의 부조작품을 제작했던 헤세는 1965년 뉴욕으로 돌아온 이후부터는 본격적으로 조각 작업에만 열중했다. 라텍스 풍선이나 비치볼, 고무호스, 타이어 등 속이 텅 빈 형태들에 파피에 마쉴을 바르거나 끈으로 아주 꼼꼼히 감거나 그물망 등에 넣어 매달거나 하여 제작한 블랙시리즈 연작은 기계드로잉과 부조작업에서처럼 페니스와 고환, 여성의 가슴과 성기 등 성적이미지를 암시하는 단순한 형태를 띠어 심리상태와 성적관심에 주목한 초현실주의 물신주의적(fetishistic) 양상⁵⁴과 연결되고 더불어 부드러운 재료와 끈을 이용한 여성적 작업방식, 여성작가로써의 고민 등은 이후 페미니즘미술과도 연결되었다. 이는 독일에서 제작한 <링어라운드 어로지>(도판13)가 여성의 가슴 또는 남성의 음경 같아 보여도 상관없다는 헤세의 발언과 뉴욕에서 제작한 <이쉬타르>(도판16)와 <에니드>(도판17)가 풍요, 다산의 여신 도상과 유사한 점, 1965년 초, 친구 에슬린 호니그에게 보낸 편지에서 자신이 가장 감명 깊게 읽은 책, 이후 페니미즘운동의 성전이 되는 시몬느 보봐르의 『제2의 성(The Second Sex)』를 추천하며 “미술세계에 만연한 성차별은 성별이 배제된 훌륭한 작업에 의해서 철폐되어야한다. 여성의 경험은 남성들과는 생물학적으로, 사회적으로, 정치적으로 완전히 다르기 때문이다.”라고 주장했던 점, 그리고 불임의 스트레스와 당시 톰 도일과의 결혼생활도 점점 파탄에 이르고 있던 시기인지라 이 해석을 가능하게 하였다. 필요욕구에 의해 일어나는 예술행위를 ‘유아기적 성욕’, ‘성적 사랑’과 관련지은 노만 브라운(Norman O. Brown)의 이론과 외상의 경험, 특히 아버지에 대한 환상의 기억이 히스테리 증

54) 1965-66년 겨울, 헤세는 에슬린 호니그와 안 윌슨(Ann Wilson)과 함께 작업실을 사용하면서 윌슨 서클의 마이클 토드(Michael Todd)와 폴 텍(Paul Thek), 조 라파엘(Joe Raffaele), 비평가 진 스웬슨(Gene Swenson), 작가 프레드 터튼(Fred Tuten)과 시모나 마리니(Simona Marini) 등 초현실주의의 물신주의적(fetishistic)작업들을 경험했다.

상으로 나타난다는 프로이트의 이론도 이러한 헤세의 작업을 어머니의 자살로 거부당한 유아기적 성욕과 아버지와의 근친상간적 관계로 인한 두려움 또는 죄책감의 발현⁵⁵⁾으로 연결시켰다. 그러나 헤세는 유연한 재료들로 제작된 작품들이 성적 암시로 충만하다는 뉘머의 말에 단지 추상적 특징들 때문에 그 재료들을 사용했을 뿐이고 그 완성된 이미지는 곧 자기 자신 그리고 자신의 삶이 투영되어 있는 것이라고 답해 물신주의 또는 페미니즘 시각에 국한되지 않은 조금 더 근원적인 해석을 주장했다. 1967년 2월 28일 일기에 쓴 “가방(bag)은 가방(bag)이다. 반구는 반구이다. 테이블은 테이블이다.”라는 기록을 통해서도 헤세가 사물과 형태의 비유적 표현을 거부했음을 알 수 있으므로 헤세의 초기 작업에서 성적이미지보다 더 주목해야 할 것은 헤세의 ‘강박적 감기 또는 싸기’라 할 수 있다. 이는 유년 시절, 아버지가 담요로 빈틈없이 꼭 끼게 덮어주어야만 불안감을 떨치고 겨우 잠을 잘 수 있었던 헤세의 강박증적 습관을 상기시키고, 부조리 또는 극단적 감정이 최초로 표출된, 무 nothing을 둘러싸고 있는 <벽걸이 Hang Up>(도판20)의 프레임(틀)이 마치 누군가의 부러진 팔처럼 붕대로 감겨 있다는 헤세의 말과 수술용 튜브 등의 잦은 사용이 치료와 치유의 의미로 연결되기 때문이다. 신 앞에 무력한 인간의 고통과 비애감이 응축된 <라오콘 Laocoön>⁵⁶⁾ 작업에서도 뱀의 형상이 대체된 두꺼운 밧줄은 직립의 열린 입방체 구조물을 어지럽고 복잡하게 휘어 감고 있으며 1966년 말, 미술가들의 작업 전략을 함축하는 단어들로 문자초상을 제작했던 보크너도 헤세의 문자초

55) 헤세는 자신의 일기에 아버지와의 관계를 다음과 같이 기록했다.

1960년 9월 14일: “아버지와 가까움, 혼자서, -아마도 성적이거나 또 다른”

1966년 8월 31일: “나는 아프고, 나쁘고, 그러므로 아버지를 소유했다.”, “나의 아버지는 엄마를 떠났고, 엄마는 자살했다.”

1967년 1월: “나 자신만 아버지를 소유하는 것에 대한 부끄러움-근친상간”

Anna C. Chave, “A Girl Being a Sculpture”, *Eva Hesse : A Retrospective*, p.104

56) 헤세는 1964년 크리스마스 여행으로 베를린을 방문했을 때 페르가몬(Pergamon)박물관에서 라오콘을 보았고, 1965년 가을, 로마의 바티칸박물관에서도 <라오콘>을 보았다.

상에 ‘Wrap’이라는 단어를 사용하기도 했다.⁵⁷⁾(도판23) 헤세는 자신의 성향과 유사한 속이 텅 빈 불안정한 재료들을 끈이나 봉대, 파피에 마쉴 등으로 강박적으로 감거나 바르거나 또는 그물망 등에 넣어 매달거나 하여 형태를 변형, 고정시켰고 더불어 독립된 3차원적 형태를 강조하기 위해 당시 뉴욕미술계를 지배했던 미니멀리즘에서처럼, 또는 자신의 1960-61년의 드로잉에서처럼 단색조, 특히 흰색과 회색, 검정색의 변조를 이용했다. 반면, 변화의 가능성 또는 혼돈을 조장하기 위해서 드로잉의 선처럼 끈 등을 무질서하게 늘어뜨려 강박적인 긴장을 완화시켰다. 이 시기 작품 중 <벽걸이>, <이쉬타르>, <긴 인생>은 「추상팽창주의와 속을 채운 표현주의」⁵⁸⁾에 출품되어 루시 리파드가 「기이한 추상전」⁵⁹⁾을 기획하게 하는 결정적 원인을 제공했고 헤세는 성적이미지작업과 불

57) 보크너는 모눈종이 위에 ‘Wrap’을 썼고 그 주위를 동그랗게 돌며 다음의 단어들을 적어 넣었다. “wrap-up(감싸기), secrete(감추기), cloak(소매 없는 외투(망토)), bury(매장하다), obscure(불명료한), varnish(광택), ensconce(감추다, 숨기다), disguise(변장, 위장), conceal(감추다), camouflage(위장, 변장), confine(감금하다), limit(한계, 극한), entomb(매장하다), ensack, bag(가방, 자루), hide(숨기다), circum-cincture(주변을 둘러싸다), skin(피부, 살갓), crust(딱딱한 표면), encirclement(봉쇄), cincture(둘러싸다, 띠를 두르다), ringed(고리로 둘러싸인), hedge-in(경계), shell(조개껍질, 속없는 외관), hull(겉껍질), cover-up(감싸다), facing(겉 단장), blanket(담요), casing(껍질), veneer(합판), shell, cinch(안장 띠), tie-up(매다), bind(봉대로 감다), interlock(서로 겹치다, 맞물리다), shell, mummify(바짝 말리다), coat(코트), strap(가죽 끈), lace(엮은 끈, 끈 끈), wire(철사), cable(굵은 밧줄), chain(쇠사슬, 고리줄), splice(꼬아서 잇다), gird(둘러싸다), banbage(봉대, 감는 것), envelope(외피, 싸개), shroud(덮개), surround(둘러싸다, 에워싸다)…”보크너는 술 르윗의 문자초상에는 ‘Closure(폐쇄)’, 로버트 스미드슨의 문자초상에는 ‘Repetition(반복)’, 그리고 에드 레인하르트의 문자초상에는 ‘Quiescence(침묵)’이라는 단어를 사용했다. Elisabeth Sussman, “Letting it go as it will: The art of Eva Hesse”, *Eva Hesse*, San Francisco Museum of Modern Art, 2002, p.25

58) 1966년 3월, 조안 워시번(Joan Washburn)이 기획한 「추상팽창주의와 속을 채운 표현주의(Abstract Inflationism and Stuffed Expressionism)」 전시는 뉴욕 그래함 갤러리(Graham Gallery)에서 열렸다. John Gruen은 <행업 Hang Up>을 양식적으로 불안한 벽걸이 작품이라 평하였고(뉴욕, 1966년 3월 13일) 로버트 핀쿠스 위튼은 <긴 인생>을 마치 폭력혁명의 익살스런 폭탄처럼 묘사하였다.(아트포럼, 1966년 5월) 이 전시에는 헤세와 바이너, Jean Linder, Philip Orenstein, 그리고 Marc Morrell도 참여하였다.

59) 1966년 9월, 피쉬바크 갤러리(Fischbach Gallery) 관장 도널드 드롤(Donald Droll)로부터 전시기획을 의뢰받은 루시 리파드는 「추상팽창주의와 속을 채운 표현주의」에 참여했던 헤세와 링컨 바이너의 미니멀리즘 범주 안팎을 아우르는 변증법적 작업에 주목하여 「기이한 추상전(Eccentric Abstraction)」을 기획하였다. 9월 20~10월 8일까지 열린 이 전시에는 키스 소니어, 브루스 나우만, 루이즈 부르조아, 엘리스 아담스, 돈 풋(Don Pott), 게리 쿤(Gary Kuehn) 등이 참여하였다. 이 전시는

분명한 부조화작업으로 인해 「기이한 추상展」의 핵심작가로 급부상했다.

전시 오픈 전달(8월), 헤세는 자신이 그토록 의지하고 사랑하던 아버지마저 결국 잃고 말았다. 1949년경부터 심장병을 앓기 시작했던 빌헬름 헤세는 오랜 시간 합병증으로 고생하다 에바 나타슨과의 여행 도중 스위스에서 사망하였던 것이다. 아버지의 죽음은 유대교의 까다로운 장례절차로 인해 교리에 대한 헤세의 반감을 절정에 달하게 하였고 그 무서운 상실감은 헤세의 작업의지를 불태우는 직접적인 원인이 되었다. 또한 톰 도일과의 결혼생활도 독일의 세 번째 부인이 되는 제인 밀러의 등장으로 끝내 파탄에 이르렀고 헤세는 그 절망상태를 작업에 대한 자신감으로 이겨내려 하였다. 이제 헤세에게 남은 것은 미술작업과 친구들뿐이었다.

1966년 초부터 미니멀리즘 작가들과 돈독한 관계를 유지해온 헤세는 엄격한 미니멀리즘의 기계적 질서를 교묘히 와해시키는 방식으로 작업을 전개해나갔고, 1967년 가을부터 라텍스와 파이버글라스를 사용하면서부터는 이들 재료의 고유한 특성에 주목하여, 제작과정의 흔적이 남아있는 일그러진 기하형태들과 변화의 잠재력 등 여러 매개 변수를 적극적으로 수용하는 작업방식으로 미니멀리즘의 엄격성을 부정하고자 하였다. 이 새롭고 독창적인 시도로 헤세는 이후 첫 조각 개인전을 열었고 주요 전시들에 초대되어서 명성을 높여가고 있었으나 1969년, 마치 30년 전의 홀로코스트처럼 찾아온 뇌종양은 또 다시 헤세의 모든 걸 앗아가 버렸다. 뇌종양은 헤세의 새어머니 에바 나타슨이 2년간 앓았던 병으로 그녀가 완치되어 퇴원하자마자 아이러니하게도 헤세가 같은 병명, 같은 이름으로 같은 병원에 입원하였던 것이다. 그리고 헤세의 부조리하기만 했던 삶처럼 에바 나타슨의 기적은 끝내 헤세에게 일어나지 않았다. 헤세는 1969년 4월과 8

이후 비전통적 재료사용과 과정을 중시한 작업경향들로 인해 '과정미술', '포스트미니멀리즘', 'Anti-Form'이라는 새로운 미술경향의 시발점이 되었다.

월에 1, 2차 수술을 받았으나 병세는 호전될 기미를 보이지 않았고 1970년 3월에 받은 3차 수술 후에는 퇴원하지 못한 채 병원에 입원해 있다 5월 29일, 며칠 동안의 혼수상태에서 깨어나지 못한 채 결국 뉴욕병원에서 그 짧은 생을 마감했다.

Ⅲ. 헤세의 작업에 나타난 ‘무 nothing’의 개념

헤세는 자신을 이해할 수 있는 진정한 열쇠를 『고도를 기다리며』의 에스트라공과 블라디미르의 반복되고 무의미한 nothing의 행동에 있다고 하였다. 그리고 비(非)함축적인, 비(非)의인화된, 비(非)기하학적인, non, nothing, 완전히 다른 기준점으로부터 나온 everything의 non-art에 도달하길 원했었고,⁶⁰⁾ something이며 동시에 nothing인 비논리적 자아는 말레비치의 ‘아무것도 아닌 것’, ‘아무것도 아닌 어떤 것’이라는 존재론적 인식과도 일치한다. 추(醜 ugliness)⁶¹⁾의 아름다움에 이르길, nothings를 제작하길 원했던⁶²⁾ 헤세의 이러한 예술의지는 1960년대 뉴욕의 아방가르드 미술 서클에 널리 퍼져있던 부정화법으로 뎀 보크너도 “Primary Structures”에서 “어쨌든, 미술은 nothing이다.”

60) “나는 내가 비(非)미술(non art)에 도달하길 원했었다는 것을 기억한다.
비(非)함축적인, 비(非)의인화된,
비(非)기하학적인, non, nothing,
모든 것(everything), 또 다른 종류의, 비전의, 장르의.
완전히 다른 기준점으로부터 나온.
그것은 가능한가?
나는 가능한 모든 것을 실험했다. 나는 안다.
그 비전 또는 개념이 완전한 위험, 자유, 혼란으로부터 나온다는 것을.
나는 그러한 작업을 할 것이다.”

이글은 헤세가 1969년 12월 11일 뉴욕의 핀치 칼리지 미술관에서 열린 「Art in Process IV」 전시 카탈로그에 실린 글이다. Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, Da Capo Press, New York, 1976, p.165

61) 이반 게스켈은 미와 추가 문화적이고 정치적인 의미를 명확히 드러낸다고 보았다. 미는 지배적인 고급문화와 패권적인 사회적, 도덕적, 인종적 그리고 미적 이념에 필적되고, 추는 악과 흡사하게 변방성과 정치, 경제적으로 그리고 사회적으로 권리를 빼앗긴 인종적인 타자(특히 유대인과 흑인)와 결부된다는 것이다. 아도르노 또한 미는 지배적 질서에 의해 위조되고, 사람들에게 강요된 배타적이고 엘리트적이며 압제적인 범주였고, 추는 카오스나 있는 그대로의 자연에 가까운 원생적이고 선문명의 비정형적인 요소 혹은 ‘무엇이 되었든 형성되지 않는 것... 불완전하게 형성된 것, 가공하지 않는 것’이라 하였다. 그러므로 미는 추를 기원으로 한다는 것이다. 로버트 S. 넬슨, 리처드 시프 엮음, 신방흔 외 옮김, 『새로운 미술사를 위한 비평용어 31』 아트북스, 2006, p.424

62) 그레이스 와프너는 1966년 경의 헤세와의 일화를 다음과 같이 기억했다. “헤세는 몇몇 오브제들을 발견했다. —부러진 파이프 또는 어떤 것— 그것은 그녀에게 강한 인상을 주었다. 헤세는 그것을 “nothing”이라 불렀고 자신이 제작하기 원했던 것이 바로 “nothings”라고 하였다.” Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, New York University Press, New York, 1976, p.56

라는 관점을 피력하였고 스미드슨(Robert Smithson)은 부정의 수사학을 특히 헤세에게 적용시켰다.

“에바 헤세의 미술은 변하기 쉽고 이상하게 음침하다. 격자구조들은 바짝 말려 보존되어졌고, 그물망들은 절개된 덩어리들(혹들)을 담고 있다. 줄(와이어)들은 단단하게 감긴 구조들로부터 확장되어 나온다. 무한한 태만(dereliction)은 일반적 효과이다. 감고 또 감는다. ; 몇몇은 금이 가 있어 오직 텅 빈 방만을 드러낸다. ... Nothing은 nothing으로 구체화 된다.”⁶³⁾

그러나 바바라 로즈가 ‘ABC ART’에서 미니멀 조각을 거부와 포기의 소극적 미술이라 기술한 것처럼 대상의 본질을 추구하기 위해 내용과 의미, 그리고 표현성을 부정했던 nothing의 미니멀리즘과 달리 헤세의 작업에는 심리적 공허라는 내적 감정이 그 중심에 있고 예술도 삶처럼 영속적이지 않다고 보았던 헤세에게, 미술작업을 통해 자신의 정체성을 확립하고 내면의 불안정한 심리, 즉 트라우마를 극복하고자 하였던 헤세에게 무 nothing을 시각화하는 예술적 귀결은 결국 부정을 넘어 무 無에 이르는 정신적 치유의 한 과정이 되는 것이다. 따라서 헤세의 조각 작업에서 나타나는 무 nothing의 요소를 파악하는 것은 헤세의 이러한 예술적 의도를 단계적으로 이해할 수 있는 가장 중요한 열쇠가 된다.

그러므로 이 장에서는 헤세의 무 nothing의 개념과 헤세의 초기 회화에서부터 나타나는 빈 공간(blank space), 원(circle)모티브, 그리고 반대되는 두 요소들의 부정변증법적 결합이 도출하는 무 nothing의 영역과 라텍스와 파이버글라스의 소멸성을 통해 헤세가 시각화한 무 nothing의 요소들을 살펴보고자 한다.

63) Robert Smithson, “Quasi-Infinities and the Waning of Space”, *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, New York University Press, 1976, p.35

1. 헤세의 ‘무 nothing’의 개념

‘무 nothing’의 사전적 정의는 다음과 같다.

1. not anything
2. no thing
3. a person or thing of no importance
4. non-existence
5. no amount, nought (미 naught)⁶⁴⁾

무 nothing은 크게 ‘아무것도 없음’, 숫자 ‘영(제로)’의 뜻을 가지고 있다. ‘아무것도 없음’은 유관으로 볼 수 없는 ‘비 실재’와 관념적 ‘무의미’로 나누어볼 수 있고 ‘영(제로)’ 또한 덧셈이나 뺄셈에 아무런 영향을 미치지 않고 곱셈에서는 아무것도 남기지 않는 역시나 ‘없음’의 숫자이다. 텅 빈, 공허, 결핍, 무 존재, 무가치 등의 의미를 갖는 무 nothing은 그동안 알 수 없는 불안함과 공포심을 조장한다는 이유로 부정적으로 인식되어 오다가 신비적이거나 실존적 성향을 가진 작가들에 의해서 비로소 깊이 연구되기 시작했다. 특히 헤세는 부조리한 현실에 바탕을 둔 베케트, 까뮈, 나보코프, 도스토예프스키 등⁶⁵⁾의 저서들을 탐독하고 있었고, 자신의 모든 삶을 부조리하다고 보았기 때문에 헤세가 실존주의 사상에 영향을 받았음은 명백하다. 헤겔과 하이데거, 사르트르와 같은 실존주의 철학자들에 의해 본격적으로 전개된 무 nothing에 대한 연구는 인간의 존재와 비존재의 관계를 설명하며 무의 개념을 단순한 없음의 차원에서 벗어나 철학적 관념으로 인정하려 하였다.

특히, 사르트르는 헤겔의 변증법적 이론의 부정 원리와 후설의 현상학 개념을 비판적으로 수용하고 데카르트와 하이데거의 존재론에 영향 받아 저서 『존재와

64) Oxford Dictionary, Oxford University Press, 1998, p.558

65) 그 외 조이스, 브레히트, 오웰, 테오도르 라이트, 메리 맥커시, 시빌 벨, 로저 프라이 등

무』 66)를 집필했다. ‘현상학적 존재론의 시도’라는 부제의 이 책에서 사르트르는 무 nothing의 개념을 존재론적 논술의 핵심주제로 삼았다. 자신의 존재 내에서 자신의 존재에 대한 무의 의식을 갖는 것, 즉 무형화의 의식을 갖는 것이 바로 초월성의 원천이고 그런 존재자를 가능케 하는 것이 바로 사르트르는 ‘자유’라고 하였다. 무가 존재하는 불안한 상황 속에서도 어떤 자유로운 선택을 지속적으로 행하는, 즉 자유 의지로 충만한 인간의 존재의식이 바로 상상력과 자유에 바탕을 둔 예술개념의 원천이라는 것이다. 특히 ‘상상적인 것’은 사르트르가 예술의 세계와 연결하여 가장 중요하게 여긴 개념으로 이는 의식 차원의 요소나 재료가 아닌 자발적인 ‘마음의 이미지’이며 실제적 행위로 형상화된다. ‘감정’ 또한 삶에 대한 어떤 정신성이 내재되어 있는 것으로 실증을 통해 세계를 변형시키기보다는 자신의 감정 상태를 묘사하고 유희하는 방법을 선호하면서 세계 속의 존재를 전체적으로 변경시킨다. 따라서 사르트르 미학에서 이미지는 상징적으로 드러나고 하나의 감정적 형질로 나타나는 이러한 내용은 무형화라는 부정 개념을 역설적으로 보여준다. 다시 말해, 비현실적인 것의 특징을 현실적으로 존재하는 것에 대한 의식 속에서 무형화 하는 것, 즉 무의 의미를 드러내는 것이 바로 사르트르의 예술적 관점의 기본 맥락이며 미학의 기본이다. 실존 개념에서 이런 무 nothing 내지 무형화로 드러나는 정신적 구조는 상상하는 지혜의 창조적인 능력에 기인하고 존재 자체에 대한 철학적 관점을 바탕으로 형성된 사르트르의 미학은 무 nothing이라는 역설적인 개념을 실존적인 현실의식의 중심에 놓는다.⁶⁶⁾ 그러므로 사르트르에게 존재는 ‘있는 것’이고 무는 ‘있지

66) 1943년에 간행된 이 책은 절대적 존재이며 그것 자체로 충족하는 ‘물(物)’의 세계에 지나지 않는 즉 자(卽自:ensoi)와 그것을 통해서 ‘존재의 무화(無化)’가 세계에 도래하는 특수한 존재인 인간에 지나지 않는 대자(對自:pour-soi)와의 모순적 관계를 추구하고 그 사이에 시간성·초월·타자(他者)의 존재, 즉 대타(對他:pour-autrui), 그리고 이른바 ‘실존주의적 정신분석’의 방법 등에 관해서 독창적인 이론을 전개한, 인간의 자유를 주인공으로 한 장대한 드라마라고 할 수 있다. 두산백과사전 naver.com

67) 박준원, 사르트르 미학과 실존에 관하여, p.93

않은 것’이지만 세계에 존재하는 ‘존재’는 그 자체가 무를 품은 존재이어야 하고 상대적인 개념 ‘무’는 존재의 가능성을 가지고 있어야 한다.

헤세의 작업에서도 이러한 ‘존재하는 무’의 역설을 읽을 수 있다. 빈 공간 (blank space)과 원 모티브들을 통해 헤세는 이 역설적인 개념을 직접적으로 드러내고자 하였고 반대요소들의 혼재를 통해서는 서로를 상쇄시키는 두 요소의 부정 원리를 통해 무를 품은 존재와 존재의 가능성을 가진 무의 개념을 암시하려 하였다. 그리고 라텍스의 속성 중 소멸성을 인지하고도 작업을 진행시킨 헤세의 의도를 통해서는 모든 존재가 다다른 무로의 진행과정, 즉 초월성의 과정을 제시하면서 자신의 불안정한 심리상태와 정신적 트라우마를 극복·초월하고자 하였음을 유추해볼 수 있는 것이다.

2. 존재하는 무 nothing의 역설적 형태

1) 빈 공간(blank space)

빈 공간(blank space)은 nothing이며 동시에 something이다. something과 결합하는 nothing은 존재의 가능성, 무 nothing을 내재하고 있다. 헤세 작업에 나타나는 빈 공간은 헤세의 초기회화에서부터 보여 진다. 1958년 예일 재학시절 헤세는 말레비치의 <White on White> 또는 라우센버그의 <White painting>처럼 흰색의 단색조회화를 그렸다.(도판3) 캔버스 위에 흰색물감을 바른 이 작품은 현재 소장처가 알려지지 않고 있으나 1959년 제1회 뉴 헤븐 미술페스티벌에 출품되어 헤세 최초의 판매 작품이 되었다.⁶⁸⁾ 1960년 초, 쿠퍼

유니온 동료들과의 재회와 필립 암폴스키와의 작업실 공유 후 헤세의 화면에는 다시 구상요소들이 등장했다. 1959년 가을, 헤세가 존경하던 카렐 아펠, 장 뒤 뷔페, 알베르트 자코메티, 그리고 윌렘 드 쿠닝의 작품들로 이루어진 「New image of Man」 전시가 뉴욕의 MoMa에서 개최됐었고, 인간 형상을 주제로 다룬 다수의 전시들이 뉴욕 갤러리와 미술관 등에서 기획되었었기에 헤세가 이러한 시류에 영향 받았음은 자명하다. 헤세는 초기, 자코메티의 형상과 쿠퍼 유니온에서의 스승 니콜라스 마르시카노의 작업을 환기시키는, 밝은 갈색조 유화물감으로 외곽선만을 두 획 또는 세 획으로 길게 그린, 대부분 얼굴과 성별을 알 수 없는 일련의 반 추상 누드 형상들을 그렸고 그 형상들을 화면의 양끝과 모서리에 밀집 배치하면서 가운데 공간을 의도적으로 텅 비어놓았다.(도판4) 이 작품군에 대해 아네트 스포른은 헤세의 복잡한 인간관계, 특히 헤세 자신과 언니 헬렌 헤세, 그리고 새어머니와의 복잡한 관계가 표현되어 있다고 보았고⁶⁹⁾ 다른 비평가들 또한 이 빈 공간이 헤세 자신과 친구들 또는 정신과 의사와의 좁혀지지 않는 거리감이라고 추측하기도 하였다. 이후 그로테스크한 일련의 자화상 작업 중 자신의 정신과의사 사무엘 던켈에게 준, 흉상의 오른쪽을 마치 흰색의 구름과 같은 무형의 형상이 둘러싸고 있는 자화상에서 리파드는 헤세의 정신분열 증후군 징후를 추정하기도 하였다.⁷⁰⁾(도판5)

빈 공간(blank space)은 헤세 스스로 가장 부조리한 작품이라 공언한 <벽걸이>(도판20)에서 직접적으로 제시되었다. 말레비치와 라우센버그, 그리고 자신

68) 이 작품은 1959년 제1회 뉴 헤븐 미술페스티벌에 출품되어 콜롬비아대학의 초청교수 Leif Siöberg에게 팔렸고 이후 Myrtle Augustin에게 팔렸으나 그녀 사후 어떻게 됐는지 알려지지 않고 있다. Renate Petzinger and Barry Rosen, *Eva Hesse Catalogue Raisonné Volume I:Painting*, Yale University Press, 2006, pp.92-93

69) Annette Spohn, "Werkverzeichnis der Gemälde von Eva Hesse", diss., Freie Universität Berlin, 1997, p.156 ; Renate Petzinger, "Thoughts on Hesse's Early Work, 1956-1965", *Eva Hesse*, San Francisco Museum of Modern Art, 2002, p.44 (재인용)

70) Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, Da Capo Press, New York, 1976, p.13

의 1958년 단색조회화와 달리, 그리고 평면성을 강조하며 캔버스도 이미 그림처럼 존재한다는 그린버그의 이론과 달리 헤세는 <벽걸이>에서 실제의 빈 공간을 이용했다. nothing을 둘러싸고 있는 실제의 프레임은 붕대로 불룩하게 감겨 있고 굵은 철사는 틀의 왼쪽 위와 오른쪽 아래에서 3차원의 공간으로 불쑥 튀어나와 바닥에 닿아 있으며 붕대로 감긴 틀은 흐린 회색에서 어두운 회색으로의 변조과정을 보여준다.

철사는 이 구조물에서 길게 나온다. 약 10피트(304.8cm) 또는 11피트(335.28cm) 길이의 긴 철사는 매우 엉뚱하다. ... 그 철사는 something 또는 nothing에서 나온다. nothing에 테를 씌우고 있다. 단계적으로 색이 변하는 전체 프레임은 -오, 더욱더 부조리한- 매우, 매우 훌륭하다.⁷¹⁾

전통적으로, 그림을 위해 존재하는 프레임은 존재자체가 부조리한 텅 빈 프레임으로 제시되었고, 이 내용 없는 테두리는 마치 부러진 팔처럼 붕대로 칭칭 감겨있어 사각형의 직선을 부정하면서 동시에 상처를 암시한다. 색의 변조는 순환의 기괴한 상보성을 함축하고 2차원의 틀에서 사선으로 길게 뻗어 나온 굵은 철사는 또 다시 텅 빈 3차원의 공간을 점유하며 틀이 제한시킨 사각형의 빈 공간에서 철사가 제한시킨 찌그러진 반타원형의 빈 공간을 파생시킨다. 이렇듯, <벽걸이>는 형식적 모순으로 가득 차있고 헤세에게 이 모순원리와 대조원리는 부조리의 핵심이었다. 자신이 항상 성취하지 못한 일종의 심오함과 영혼, 부조리, 삶, 지성, 그리고 의미 또는 감정이 모두 <벽걸이>에 들어있기 때문에, 그리고 너무나 극단적이고 너무나 부조리하기 때문에 이 작품을 좋아하기도 하고 동시에 싫어하기도 한다⁷²⁾고 하였던 헤세의 언급처럼 빈 공간을 둘러싸고 있는

71) Cindy Nemser, "A Conversation with Eva Hesse", *EVA HESSE*, October Files 3, The MIT Press, London, 2002, p.7

<벽걸이>를 통해 헤세는 자신이 추구했던 무 nothing을 실체화하려 했음을 짐작할 수 있다. <박자측정기의 불규칙성Ⅱ>(도판21)에서 패널들 사이의 빈공간도 비록 튜브들에 의해 음영지어지지만 실제로는 nothing의 공간이다. <Metronomic Irregularity>로 분절 표기된 제목처럼 같은 길이의 간격으로 벽에 걸려있는 세 개의 규격화된 회색 정사각형 패널들은 각 패널의 격자모양의 교차점들에서 나온 흰색 와이어 줄들에 의해 복잡하게 연결되어 있고 그 규칙적 구성은 어지럽게 붕괴된다. 패널들과 같은 크기인 중간의 두 빈 공간은 와이어 줄들의 그림자가 투영되어 something이 되지만 근본적으로는 nothing의 빈 공간들이다. 이는 「도큐멘타 Ⅲ」에서 보았던 우에커의 코르크(cork)조각이나 못(nail)조각처럼 빛과 그림자가 만드는 ‘실재’와 ‘허상’에 대한 시각적 상응을 보여주는 것으로 브리오니 퍼는 특히, 헤세의 <벽걸이>와 <박자측정기의 불규칙성Ⅱ>의 이 blank space를 멜라니 클라인 이론과 결합시켰다. 멜라니 클라인은 유아기의 분리와 상실에 대한 경험이 ‘blank space’의 은유를 통해 나타나고 이 은유가 특히, 여성작가들의 작업에서 주로 읽을 수 있다고 주장⁷³⁾했는데 헤세가 3살 때 경험한 부모의 부재에 따른 강한 두려움과 어머니의 자살로 극대화된 분리의 공포, 그리고 이어지는 아버지의 죽음으로 인한 상실감이 이를 설득력 있게 연결시킨다.

라텍스와 파이버글라스로 제작한 <Sans>시리즈와 <Repetition Nineteen>시리즈에서 빈 공간은 또한 윗면이 뚫린 박스형태, 원기둥 형태로 보여진다. 프랑스어로 ‘~없다’라는 뜻의 ‘Sans’시리즈에서 반복적으로 배열, 결합된 얇은 박스 형태들은 <증식>시리즈와 달리 텅 비어있고 찌그러짐이 제각각 다른

72) Cindy Nemser, “A Conversation with Eva Hesse”, *EVA HESSE*, October Files 3, The MIT Press, London, 2002, p.7

73) Melanie Klein, “Infantile Anxiety Situations is a Work of Art and in the Creative Impulse”(1929), *The Selected Melanie Klein*, Harmondsworth: Penguin, 1986

<Repetition Nineteen>의 19개 원기둥들도 마찬가지로 빈 용기들처럼 바닥에 놓여있다. 1969년 지오이아 팀파넬리와 함께 우드스톡에서 제작한 창문드로잉에서도 사각형 이미지의 중심은 역시나 비어있다.(도판24, 25, 26) 마치 라텍스처럼 쌓아올려지고 배열된, 기울어지고 진동하는 열은 색채의 사각형들은 빛을 투과하는 유리창처럼 흔들리고, 기운찬 거친 선들에 둘러 쌓여있는 깨끗한 사각형에서는 무 nothing의 공간이 강조된다. 이와 같은 창문드로잉에서도 <벽걸이>와 <박자측정기의 불규칙성Ⅱ>에서처럼 something과 결합하는 nothing의 특성이 인지되고 something을 ‘있는 것’이라는 관점에서 보면 something과 nothing은 존재하는 것과 없는 것으로 해석이 가능하므로 something과 결합하는 nothing은 존재의 가능성, 내재된 무 nothing을 확인하는 것이다.

2) 원(circle)모티브

헤세의 작업에 자주 등장하는 원(circle) 모티브 또한 제로(zero)이며 무 nothing로 승화되는 한 과정이라 할 수 있다. 헤세의 초기 부조작업 <링어라운드 어로지>의 영향으로 헤세의 작업에서 원(circle) 모티브는 자연스럽게 여성의 가슴으로 해석되어오곤 했다. 1965년 3월 독일에서 제작한 최초의 부조작품 <링어라운드 어로지>는 직사각형의 메소나이트 판 위에 거즈(gauze)를 붙이고 그 위에 파피에 마쉴레를 바르면서 완만한 곡선의 크기가 다른 2개의 작은 원뿔 형태를 만든 다음 천으로 피막처리 된 전깃줄로 위쪽 원뿔 주위와 아래쪽 원뿔을 동그랗게 꼼꼼히 감으며 원모양의 형태를 확장시켰다. 배경은 회색으로 처리되었고 두 원의 외곽부분은 붉은 오렌지색으로, 특히 아래 원은 흰색과 연한 분홍색의 그라데이션으로 칠해져 원모양 전체가 볼록한 느낌의 시각적 효과를 준

다. 아래쪽 큰 원의 뾰족한 부분에 칠해진 핑크색은 쉽게 유두를 암시하지만 편평한 위쪽 원은 페니스를 암시하는지 유두를 암시하는지 모호한 해석을 조장한다. 헤세는 제작 당시, 술 르윗에게 보낸 3월 18일 편지에서 “사람들이 이 작품을 여성의 가슴이나 남성의 페니스처럼 본다. 그러나 그것도 괜찮다.”라고 적으며 이들을 가슴과 페니스로 특징 지웠던 반면, 다음의 4월 20일 편지에서는 “그 가슴 작업을 끝냈다.”라고 적어 두 형태 모두 여성의 유두임을 암시하는 듯한 언급을 하였다. 루시 리파드 또한 이 두 형태를 ‘더블 여성 형상’으로 해석하였는데 이는 작품의 제목 <링어라운드 어로지>가 당시 헤세의 친구 로지 골드만의 임신을 축하하기 위해, 그리고 당시에 유행하던, 죽음을 냉담하게 묘사한 아이들의 노래 종결부인 “유골, 유골, 우리 모두는 거꾸러졌다!(Ashes, Ashes, we all fall down!)”와 연관되어 붙여졌듯⁷⁴⁾ 아래의 불그레한 유두는 여성의 생산력을, 위쪽의 편평하고 창백한 유두는 당시 불임으로 스트레스 받던 헤세의 비 생산력을 암시한다고 볼 수 있다. 따라서 헤세가 1965년 뉴욕으로 돌아온 직후 제작한, 비치볼, 풍선, 타이어 등을 끈으로 감싸 만든 작품들이 고향, 가슴 등의 성적 이미지를 암시한다고 어렵지 않게 확신할 수 있었다. 이쉬타르(Ishtar)가 바빌로니아신화에 나오는 풍요와 다산의 여신이므로 <이쉬타르>와 <애니드>의 반구들 역시 여성의 가슴으로 환기되며 중앙에서 길게 늘어지는 끈들은 어머니의 젖, ‘수유’의 개념을 연상시킨다.

1966년 2월에 제작한 <완전한 제로 Total Zero>(도판22) 또한 여성의 성기를 은유하는 아무것도 없는 ‘0’, 텅 빈 ‘구멍’ 등으로 읽힌다. 빌 바렛은 “작품의 제목에서 불충분함, 결여감에 대한 두려움이 투사되고 있다.”⁷⁵⁾라고 언급하며

74) James Meyer, “Non, Nothing, Everything: Hesse’s “Abstraction””, *Eva Hesse*, San Francisco Museum of Modern Art, 2002, p.57

75) Bill Barrette, *Eva Hesse 1936-1970 sculpture : catalogue raisonne*, Timken Publishers, New York, 1989, p.68

가부장제 사회 속에서 자기 세계를 형성하지 못하는 여성의 공허감과 결핍감이 형상화된 것이라고 보았고, 안나 체이브 역시 “남성은 긍정적인 것이고 여성은 부정적인 것이다. 여성의 다리 사이에는 무(無)를 상징하는 기호 0만이 존재할 뿐이다. 그것은 남성의 원리가 그것에 의미를 부여할 때에만 무언가가 될 수 있다.”⁷⁶⁾라는 안젤라 카터의 말을 빌어 이 작품은 “아무것도 할 수 없고 아무런 존재도 되지 못하는 느낌”을 표현한 것이라고 보았다. 이처럼 불완전하고 열등한 것으로 가치 절하된 여성의 성기는 당시 실질적으로 파국을 맞았던 독일과의 관계에서 헤세가 느낀 분노와 혐오, 상실감 등이 헤세와 동일시되어 표현되었다 할 수 있다.

그러나 헤세는 신디 넴서와의 인터뷰에서 “원은 여성의 가슴도 아니고 인생과 영원성을 암시하지도 않는 단지 하나의 매우 추상적인 형태이며 매개물(vehicle)일 뿐”이라고 말하고 있다. 항상 내용 대 형태, 형태 대 형태를 대립시키며 가장 부조리하고 극단적인 대조원리를 제시하고자 하였던 헤세에게 가장 완벽한 형태 원은 가장 불안한 형태를 위한 대립물이라는 것이다. 이는 반구들 중앙에서 흘러내리는 끈이나 수술용 호스 등이 그 구불구불한 곡선과 흔들림 등으로 인해 시각적 혼란을 과장하는 <이쉬타르>와 <에니드>, <디토(Ditto)> 그리고 <어텐덤 addendum>(도판34)과 같은 작품들에서 보여 지고 일련의 원 드로잉과 washer와 grommet으로 제작한 작품들, 게다가 <스키마 Schema>(도판36)와 <시퀀 Sequel>(도판37)에서도 원들은 완벽한 질서를 교묘히 와해시키고 있다. 그러나 1966년 7월 8일의 일기에서 헤세는 “멜은 말했다. 모든 원들은 아무것도 쥐지도 잡지도 못한다. ‘무 nothing을 둘러싼 큰 몸짓’, “나는 0서클을 돈다. 그러므로 내 드로잉들도”라는 글을 쓰며 원을 단지 추상형태로서만 인

76) Angela Carter, *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*, Pantheon, New York, 1978, p.4 ; Anna C. Chave, "Eva Hesse : A "Girl Being a Sculpture"", Helen A. Cooper, ed. *Eva Hesse : A Retrospective*, Yale University press, New Haven, 1992, p.101 (재인용)

지하지 않았었다. 동심원 드로잉을 설명하면서도 “모든 원들은 nothing을 둘러싸고 있고 많은 몸짓의 nothing을 끌어안고 있다.”라고 말하였으며 아버지와 남편을 잃었던 1965~66년의 일기에서는 “사악한 순환(circle)”, “고통스런 순환(cycle)”이라는 단어를 자주 언급하며 끝나지 않고 되풀이되는 자신의 불행, 버려짐에 대한 두려움을 암시하였다. “나는 이러한 나약한 정신, 낮은 성취감, 침울한 또 다른 순환(circle)으로 인해 우울하다.”(1965년 2월 16일) “가학성(sadism)과 자기학대(masochism)는 동전의 양면이다 - 이 순환(circle)을 깨자.” (1966년 4월 22일) “그 고통스런 순환(circle). 나아지지 않는 슬픈 병”(1966년 8월 4일)이라는 일기를 통해서도 순환하는 원(circle) 또한 제로(zero)이며 무 nothing로 승화되는 한 과정임을 암시한다고 볼 수 있다.

3. 상반된 요소의 혼재

헤세는 반대요소들을 상보적으로 혼성시키며 부조화(incongruity)를 이끌어냈다. 이러한 neither/nor적 변증법적 구조는 그 어떤 것도 강조하지 않은 채 서로를 중립화시키고 의미의 마비상태, 이해의 마비상태를 야기한다.

헤세는 독일에서 제작했던 유기적인 기계드로잉의 모순원리에서 괴이한 유머를 발견했고 그 형식적 긴장상태에서 부조리함을 인지했다. 반대되는 것들의 부조리한 결합은 마치 헤세의 내면에 존재하는 모순된 힘들의 충돌과 같았다. 헤세는 1965년 <라오콘>을 완성한 후 자신의 내부에 존재하는 이 대립되는 힘을 하나는 어머니의 힘-불안정하고 창조적이며 성적인, 나의 안정을 위협하는 가학적이고 공격적인 힘-, 다른 하나는 아버지의 힘-착하고 예쁜 소녀, 순종적이고 단정하며 청결하고, 조직적이고 피학적인 힘-으로 정의했다.⁷⁷⁾ 1954년부터

77) 로지카 파커그리젤타 폴록, 이영철·목천균 옮김, 『여성, 미술, 이데올로기』, 시각과 언어, 1995,

정신과 치료와 상담을 받으며 프로이드의 정신분석학에 많은 관심을 가졌던 헤세는 자신을 아버지-어머니의 양극성 내의 지속적인 가학피학성(sadomasochistic)의 다원자가(多原子價)로 인지했고 항상 어린아이처럼 보살핌을 받길 원하면서도 어른 대우를 못 받는다고 느낄 때 분개했던 헤세는 강하면서도 쉽게 상처 입었고 주저하면서도 대범했다. 이러한 헤세의 극단적인 감정은 대립 쌍들의 모순된 상호침투의 작업으로 표출되었고 부조리함이 발견되는 모호하고 불안정한 통합을 통해 헤세는 어떠한 명료한 해석도 도출되지 않는 자신만의 무의 개념에 도달하려하였다.

일찍이 아버지의 지적이고 구조적인 면과 어머니의 불안정한 요소 모두 자신에게 내재되어 있음을 인지했던 헤세는 예일 재학시기에는 “감정이 지적 사고를 방해하는가? 무엇이 본질인가?”에 대해 고민하며 ‘이성’ 대 ‘감정’의 문제로 분투하였고 이는 미국의 모더니즘과 유럽, 특히 독일의 표현주의경향과의 대립으로 이어졌다. 또한 헤세는 독일과의 결혼 후, 독일이 이끈 추상표현주의 2세대 조각가들⁷⁸⁾과 솔 르윗을 위시한 미니멀리즘 작가들⁷⁹⁾과도 개인적으로나

p.201 ; 자신을 알고자 했던 헤세는 정신분석학에 몰두했고 그 덕택에 무의식의 구조를 이해할 수 있는 이론적 틀을 얻게 되었다. 이 프로이트적인 이분법에서 의식과 무의식 사이의 분열을 읽을 수 있는데 헤세는 이런 구분을 가부장적 사회구조 속에서 아버지에 의해 표현되는 상징적 질서와, 딸이 어머니에게 품은 동일시와 반발의 모든 상반된 감정에 따른 억압된 질서 - 그녀는 이를 ‘어머니의 힘’이라 언급한다. - 간의 남성적인 것과 여성적인 것으로 알고 있는 것처럼 보인다. 하지만 이 두개의 힘은 그녀 안에 공존한다. 헤세는 이러한 글들에서 성차와 여성의 주관성 문제를 고찰하려했음에도 그 방식에서는 고전적인 프로이트적 시각에서 벗어나지 못했다.

78) 당시 추상표현주의 2세대 조각가 그룹은 도일을 필두로 마크 디 수베로, 피터 포라키스, 존 챔벌린, 데이비드 웨인립, 찰스 진네버, 로날드 블라덴, 그리고 조지 슈거맨이 참여하고 있었고 화가 알 헬드, 잭 빌과 같이 다양한 작업을 하고 있던 작가들도 포함되어있었으며 헤세의 친구 그레이스 박스트와 프너, 에슬린 호니그, 필리스 얀폴스키, 일리아 코키넨, 그리고 실비아 스톤 또한 그 그룹과 연관되어 있었다. 이들은 종종 저녁식사를 함께하고 파티에도 같이 참석하였으며 우드스톡에서 여름휴가를 함께 보내기도 하였다. 특히 1962년 우드스톡에서 찰스 진네버가 기획한 퍼포먼스 시리즈 Ergo Suits 카니발의 ‘조각 댄스(Sculpture Dance)’를 위해 헤세는 치킨와이어와 다채로운 색채의 저지산 섬유로 필릭이고 혈렁한, 단명하는 최초의 조각을 제작하며 자유로운 행위의 주관적 표현을 만끽할 수 있었다. 진네버와 독일 또한 춤추는 조각을 위한 의상을 제작하였는데 진네버는 맨 꼭대기에서 사람이 깃발을

미술가적으로 연관되어 있었다. 어빙 샌들러(Irving Sandler)가 도일, 웨인립, 슈거맨, 그리고 블라덴을 역동적이고 감정적인 “구체적인 표현주의자들 (concrete expressionist)”처럼 규정하고 그들의 작업을 미니멀리즘의 반(反)표현적 기하학들에 대한 해독제라고 주장하였듯이⁸⁰⁾ 이 서클과 헤세와의 접촉은 헤세의 조각 작업에 나타나는 표현주의적 특성의 한 지류가 되었다. 반면, 미니멀리즘 작가들과의 교류로 1966년 봄부터 특히 미니멀리즘의 조형언어인 기하형태(geometry)와 연속성(seriality), 그리고 반복(repetition)의 요소가 헤세의 작업에 본격적으로 등장하기 시작했고 더불어 공업적 제작 등으로 인해 헤세의 작업은 종종 미니멀리즘의 범주 안에서 인지되었으나⁸¹⁾ 일관되게 등장하는 표현주의 성향, 즉 손의 터치 흔적과 과정, 우연의 현상을 중시하고 의미와 내용을 강조하는 작업 성향은 헤세를 미니멀리즘의 즉자성(literalism)과 공업미학에 반대하는 포스트 미니멀리즘으로 나아가게 했다. 헤세에게 끈이나 봉대로 형태를 강박적으로 감싸는 행위와 찌그러진 기하형태를 반복적으로 배열하거나 겹

잡고 있는 것 같은 명랑하게 의인화된 조각을, 도일은 천으로 일일이 감싼 돛대와 같은 나무토막들을 조합시킨 작업을 하였다. James Meyer, “Non, Nothing, Everything: Hesse’s “Abstraction””, *Eva Hesse*, San Francisco Museum of Modern Art, 2002, p.68

79) 헤세는 1960년 초 솔 르윗을 만났고 도널드 주드는 1961년 「드로잉, 세 명의 젊은 미국작가들」 전시 리뷰에서 헤세를 긍정적으로 평하였다. 1966년 1월에는 멜 보크너, 로버트와 낸시 홀트 스미드슨 부부, 덴 그래함과 친구가 되었고 칼 안드레와 로버트 모리스, 도널드와 줄리에 부부, 덴 플래빈 등과도 교류하였다. 특히, 르윗, 보크너, 그래함, 스미드슨 부부와는 잦은 모임을 가지며 서로의 작업을 도와주는 돈독한 사이로 발전하였다. 이외에도 헤세는 조각가 루스 볼머, 화가 로버트 라이만, 로버트와 실비아 만골드, 레이 도나르스키와 윌 인스레이, 키스 소니어와 잭키 윈저 부부, 그리고 리차드 세라와도 친분이 있었다.

80) Irving Sandler, “Gesture and Non-Gesture in Recent Sculpture”(1967), reprinted in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton, 1968, pp.308~316

81) 특히, 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)는 <Sans>시리즈의 단위행렬이 도널드 저드, 칼 안드레, 엘즈위스 켈리의 전례를 상기시키고 벽에 기대는 작품 <Accretion>과 <Vinculum I>의 튜브막대들과 널판형태들의 반복배열은 존 맥크랙켄(John McCracken)과 덴 플래빈의 형광등 설치작품을 연상시킨다고 보았다. <Accession>시리즈는 주드, 모리스, 솔 르윗의 입방체를, 그리고 <행업>의 프레임과 와이어 요소는 플래빈의 빛을 내는 코너 프레임들과 제스퍼 존스의 <Canvas>, <No> 또는 <In Memory of My Feelings>의 요소들과 유사하다고 보았다. Rosalind Krauss, “Eva Hesse: Contingent”, *Eva Hesse: October files*, The MIT Press, London, p.29

겉이 쌓는 행위 등은 단지 부조리한 것, 반대되는 것을 과장하기 위한 방법일 뿐이었고, 병세가 악화되어 작업에 직접 참여할 수 없었던 말년을 제외하고는 외부에서 제작된 작품들도 헤세의 손을 거쳐야만 비로소 완성이 되었다. 로버트 핀쿠스 위튼은 1971년 11월 아트포럼에 실린 “에바 헤세 : 포스트미니멀리즘에서 승엄함으로”에서 헤세의 이러한 혼성의 작업을 자신이 만든 ‘포스트미니멀리즘’이라는 용어로 명명하였고 존 페로(John Perrault)는 「사슬모양 중합체 Chain Polymers」 전시의 리뷰에서 규칙적인 반복과 진부한 혼란 같은 반대요소들을 결합하며 단순한 정의 또는 표현에서 벗어나는 헤세의 모호하며 불안감을 유발하는 작업을 “미니멀 펑크 (Minimal Funk)”라 부르기도 하였다.⁸²⁾ 리과드 또한 미니멀리즘의 조형언어에 재료 자체의 표현성을 가미시켰던 헤세의 작업을 ‘형식적인 것과 정서적인 것의 강렬한 혼합’이라 하였고, 킴 레빈은 헤세의 독창성을 ‘단순한 미니멀 형태들에 감정적인 힘을 불어넣은 것’이라고 보았다. 헤세는 자신의 작업을 특히 프랭크 링컨 바이너(Frank Lincoln Viner)의 변증법적 작업—부드러운 표면은 철 못들로 덮어 단단하게 하고 단단한 형태는 불규칙하고 흔들리는 끈들로 부드럽게 만들었던, 비논리적인 시각적 혼성 또는 소란스런 시각을 위해 추함(ugly)의 개념과 아름다움(beautiful)의 개념을 파괴함으로써 추(ugliness)를 초월하려 했던—과 유사하다고 생각했는데 여기에서 추의 초월은 단순히 미(美)라는 상위개념으로 이동하는 것이 아니라 추라는 개념자체를 모호하게 만드는 것이다. 그러므로 미니멀리즘의 조형언어를 표현주의 어휘로 흐트리는 헤세의 작업은 작가의 주관성이 배재된 이성(理性)의 영역에 개인적 감정의 과장을 부여하는 것이었고 명료한 개념으로 정립되지 않는 모호함 속에서 자신의 부조리한 시각을 구체화하는 것이었다. 헤세뿐만 아니라 르윗, 보크너, 스미드슨 등의 많은 미술가들도 미니멀리즘의 강력한 강령을 변증법적

82) John Perrault, “Art: The Materiality of Matter”, The Village Voice, Nov. 1969, p.19

긴장으로 흐려놓길 원하였는데 특히, 스미드슨의 엔트로피 작업에서 불명료한 감정의 상태를 이끄는 헤세의 neither/nor구조는 site/non-site의 변증법으로 나타났다. 멜 보크너는 조안 시몬과의 인터뷰에서 “헤세는 그녀 주변의 남성 작가들이 그녀의 작업에 영향을 미친 것 만큼이나 그녀의 작업도 그 남성 작가들에게 영향을 미쳤다. 르윗, 안드레, 스미드슨, 그리고 나 자신은 모두 그녀의 작업에서 영감을 받았다.”라고 회상하며 헤세의 영향력을 인정했고,⁸³⁾ 솔 르윗 또한 <박자측정기의 불규칙성 I>이 정말 훌륭한 작품이며 자신의 작업에서 해방의 길(a way of liberation)을 제시해준 가장 강력하고 직접적인, 그리고 특별한 영향을 미친 작품이라 평하기도 하였다.⁸⁴⁾

1966년 가을, <박자측정기의 불규칙성 II>가 「기이한 추상展」에 출품되었을 때 루시 리파드는 헤세의 부조리한 작업, 즉 형식적 긴장과 과장적 표현으로 상반되는 반응을 유발하는 작업을 처음으로 중요하게 평가하며 감각적 경험을 추구하지도 않고, 견고한 형식적 토대 또한 부정하지 않는 반대요소들의 상호적 혼성을 기이한 추상의 범주에 포함시켰다. 리파드는 질서와 무질서, 실재와 허상, 불규칙하고 곡선적인 형태, 그리고 성적 이미지의 암시 등이 미니멀리즘의 구조적 언어에 유머를 부여한다고 보았고 모든 유머가 발견되는, 초현실주의 특징 중 하나인 이 부조화(incongruity)를 기이한 추상의 가장 근원적인 요소라 정의하였다. 그리고 분명한 반대구조는 주체성을 그대로 두면서 한 쌍의 탁월한 질서를 암시하지만 헤세의 상보적인 반대구조는 어떤 것도 강조하지 않은 채 서로를 중립화시키고 의미의 마비상태, 이해의 마비상태를 야기한다고 하

83) Mignon Nixon(ed), “About Eva Hesse: Mel Bochner Interviewed by Joan Simon”, Eva Hesse: October files, The MIT Press, London, p.40

84) Michael Kimmelman, “Eva Hesse and the Lure of ‘Absurd Opposites’”, New York Times, May 10, 1992, p.31 솔 르윗의 1976년 작품 <벽 그림>은 헤세의 <박자측정기의 불규칙성 I>과 유사하다.

였다. 제임스 메이어(James Meyer) 또한 헤세의 이 구조를 ‘neither/nor’, ‘상보성의 변증법적 방법’이라 하였는데 이러한 상보적 대조의 작업은 또한 <어텐덤 addendum>과 <증가>시리즈로 전개되었다.

「시리즈 미술 Art in Series」⁸⁵⁾에 출품했던 <어텐덤 addendum>(도판34)은 2m높이에 있는 17개의 12.7cm 지름의 반구들이 점점 넓어지는 간격— $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $1\frac{1}{8}$, $1\frac{3}{8}$, $1\frac{5}{8}$, $1\frac{7}{8}$, 등등—으로 배치되어 전시 타이틀에 적합한 명확한 연속성 또는 진행성을 보이나 그 반구들의 중앙에서 흘러내리는 긴 끈들의 유동성은 그 반복적 제작 과정 안에 존재하는 일관된 흐름을 의도적으로 방해한다. 바닥에 뒤틀리며 불규칙하게 떨어지는 끈들의 비합리적 흐름은 일관된 표면 질감, 단위의 규칙적 연속성 등에 도전하며 혼돈을 야기 시키고 그 끈들의 반복은 대조성, 즉 부조화를 과장한다.

5면의 아연스틸박스에 뚫린 30,670개의 작은 구멍들에 일일이 플라스틱 튜브를 꽂고 그 끝을 자르면서 제작한 <증식II>⁸⁶⁾(도판35)도 차갑게 정돈된 외부 표면과 달리 뻑뻑이 밀집해 있는 튜브들의 부드럽고 따뜻한 내부질감으로 인해 1968년 6월, 밀워키 아트센터(Milwaukee Art Center)에서 열린 「Direction I: Options」 전시에 출품되었을 때 한 관람객이 작품 안으로 들어가는 사고로 파손되기도 하였다.⁸⁷⁾ “그 계산된 외부와 예로틱하면서 미스터리한 내부가 도널드 저드의 알루미늄 박스들과 1936년에 제작된 마레 오펜하임⁸⁸⁾의 털로 덮인 찻잔 사이의 양식적 충돌을 암시 한다”고 보았던 모리스 버거(Maurice

85) 1967년 11월 뉴욕의 핀치갤러리에서 열린 「Art in Series」는 멜 보크너가 Elayne Varian와 공동 기획했다.

86) 1967년 가을, 당시 로버트 스미드슨을 비롯한 미니멀 조각가들이 제작을 의뢰했던, 뉴욕 맨하탄의 Arco Metals에서 제작된 <증식II>는 연속적 반복과 함께 ‘큐브’와 ‘공업적 제작’이라는 미니멀리즘의 조형언어까지 헤세가 채택했음을 보여준다.

87) 어시스턴트 마타 시브(Schieve)와 함께 <증식II>를 다시 제작하여 완성한 4월 6일에 헤세는 도널드 저드의 사무실에서 처음으로 쓰러졌다.

88) 헤세는 1965년 6월 말, 도일과 함께 알 헬드(Al Held)를 보기 위해 바젤에 갔다가 마레 오펜하임을 만났었다.

Berger)의 해석처럼⁸⁹⁾ 내부의 촉각성은 박스의 기계적 형태를 손상시키며 내·외부를 부조리하게 통합한다.

이처럼 헤세는 모호한 감정 상태에 주목한 자신의 ‘neither/nor’의 구조를 사무엘 바케트의 『고도를 기다리며 Waiting for Godot』와 필적시켰다. 상반되는 성격의 주인공 블라디미르와 에스트라공은 한 쌍이고 상호의존적, 상호보완적 인물들이다. 블라디미르는 에스테르공이고 에스테르공은 블라디미르다. 실제로 무대에서 상연될 때 배우들은 종종 서로의 역할을 바꾸어가며 연기한다. 그들은 구원자 고도를 기다리며 서로를 다그치지만 어떤 생산적 활동도 하지 않은 채 무기력하게 기다리기만 한다. 결국 고도가 도착하지 않는 걸 깨닫고 떠나기를 결심하지만 그들은 여전히 움직이지 않는다.

블라디미르 : 그래, 이제 우리 떠날까?

에스트라공 : 그래 가자!

그들은 움직이지 않는다.

헤세는 “거기에서 주된 행위는 기다리는 것이다. 그 사람들은 거기에 있고 그 사람들은 아무것도 하지 않는 채 계속해서 살아간다. 그들은 계속해서 기다리고 계속해서 움직이고 계속해서 이야기하고 계속해서 아무것도 하지 않는다. 그리고 그것은 나를 이해할 수 있는 진정한 열쇠이다. 극소수만이 거기에서 나온 나의 유머, 나의 전체적 접근을 이해한다.”⁹⁰⁾며 반복되는 그들의 아둔한 무(nothing)의 행위에서 발견되는 자신의 괴이한 유머를 설명했다. 헤세의 이 괴

89) Helen A. Cooper, ed., Maurice Berger, “Objects of Liberation: The Sculpture of Eva Hesse”, *Eva Hesse: A Retrospective*, Yale University Art Gallery and Yale University Press, New Haven and London, 1992, p.124

90) Cindy Nemser, “An Interview with Eva Hesse”, *Artforum* 8(1970 May), p.60

이한 유머는 독일체류 중이던 1965년 3월 18일, 르윗에게 보낸 편지에서 처음으로 언급되었다. “<링어라운드 어로지>(도판13)를 제작하면서 병적이거나 또는 냉담한 나의 괴이한 유머를 발견했다. 나는 오직 그 방법으로밖에 사물을 볼 수 없다.”⁹¹⁾ 헤세의 이 유머는 부조리한 현실을 얼마의 거리를 두며 냉소적으로 바라보는 초현실주의의 ‘검은 유머(black humor)’와 유사한 것으로 로버트 스미드슨은 헤세의 유머에서 ‘조금은 장례적 특성’-무기력, 무의미(덧없음), 마비상태-이 공존하고 있음을 인지했다. 브르통은 가장 불합리한 현실과 맞닥뜨렸을 때 유머의 쾌락을 통해 역설적으로 그 현실을 초월할 수 있으므로 유머는 일종의 방어기제라 하였고 프로이트의 유머개념도 이와 일치한다. 또한 nither/nor의 기호학적 애매모호함은 아도르노가 개진한 부정변증법과도 일치한다. 헤세처럼 홀로코스트를 경험한 아도르노는 서구문명의 야만성을 극도로 혐오했고 개체를 초월하여 전체를 추구하는 전통적 변증법을 비판하며 전체보다는 개체, 동일성보다는 차이의 개념, 사물의 고유한 특성을 중요시했다. 따라서 부정의 부정은 긍정(동일함)이 아닌 부정의 부정은 부정(분열)이므로 헤세의 작업에서 상호 침투되어 B와 한조를 이룬 A는 A도 아니고 B도 아닌 비(非)개념이고, 말로 표현할 수 없는 애매모호함, nothing의 중립상태를 양산하는 것이다. 헤세의 이러한 부정변증법적 작업은 1967년 가을과 1968년 봄부터 실험하기 시작한, 캐스팅 재료로써가 아니라 주재료로 직접 이용한 라텍스와 파이버글라스 작업에서 하나로 통합되어, 스스로를 대조시키며 전개되었다.

91) 독일체류 시 헤세는 작업에 대한 고민을 술 르윗과의 편지왕래에서 털어놓았다. 르윗은 4월 14일자 답장에서 헤세에게 내면의 그 ‘이상한 유머’를 자극하여 적극적으로 활용할 것을 권하였고 자신감을 갖고 내면의 솔직한 감정을 있는 그대로 그려낸다면 매우 훌륭한 작품을 완성할 수 있을 것이라며 헤세를 격려했다. Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, Da Capo Press, New York, 1976, p.34

4. 비영속성(非永續性)

헤세는 과정미술이 주장하는 제작과정의 유연성과 비결정성, 그리고 시간의 경과에 따라 변화하는 불안정한 재료의 잠재력에 주목하였다. 자연현상에 따른 소멸성은 즉, 헤세가 제시한 빈 공간(blank space)의 실체화와 같고 무 nothing의 순환과 동일하다고 볼 수 있다.

헤세는 1960년 10월, 미술재료의 두 가지 관점을 a) 창조자에 의해 형태지어지기 전까지 생명력이 없는 재료, b) 그 자신의 잠재력으로 형태를 창조하는 재료로 정의했다. 헤세의 작업에서 a)는 독일에서부터 사용한 폐품 오브제들이고 b)는 1967년 이후 사용하기 시작한 라텍스와 파이버글라스라 할 수 있다. 스튜디오 바닥에 버려진 산업재료들을 발견하여 작품의 소재로 사용함으로써 예술적 생명력을 부여하는 a)는 다다와 초현실주의, 신사실주의(신 즉물주의), 아쌍블라주, 정크아트의 범주로 연결되었고, 변화의 잠재력을 가진 재료들에 자율성을 부여하여 스스로 형태를 창조하게 만드는 b)는 과정미술과 아르테 포베라⁹²⁾를 이끌었다. 1960년대 중반부터 미국은 물론, 독일, 네덜란드, 영국, 이탈리아 등의 작가들에 의해 독립적으로 진행되어온 b)의 작업은 로버트 모리스의 ‘반-형태 Anti-Form’ 라는 글에서 처음으로 구체화되었다.

“최근에 단단한 공업용 재료 이외의 재료들이 보여 지기 시작했다. 올덴버그는 그러한 재료들을 사용한 첫 번째 작가 중 하나였다. 그러한 재료들의 고유한 특성에 관한 진정한 연구는 진행 중이다. 이것은 재료를 도구로 사용하려는 재고찰과 관련 있다. 몇몇 경우에서 이 연구들은 사물의 제작에서 재료 스스로의 제작으로 이

92) 아르테 포베라 미술가는 식물의 생장, 무기물의 화학반응, 강, 눈, 풀과 땅의 생태, 그리고 중력과 같은 자연현상의 실체에 접근한다.

동한다. 때때로 어떤 도구의 사용도 없이 주어진 재료의 직접적인 조작으로 제작되었다. 이 경우들에서 중력의 문제는 그들의 공간(space)만큼이나 중요해졌다. 제작 방법처럼 재료와 중력에 관한 집중은 사전에 계획되어지지 않은 형태들을 만든다. 배열의 문제는 필연적으로 우연적이며 불명확하고 강조되지 않는다. 변칙적으로 쌓아올리기, 영성하게 쌓아올리기, 매달기는 재료의 변화하는 형태를 부여한다. 또 다른 형태로 대체되는 것처럼, 우연은 받아들여졌고 모호함은 함축되었다. 미리 예상된 영속적 형태와 사물의 질서 해방은 긍정적 주장이다. 그것은 규정된 한 결과처럼 그것을 다룸으로써 미적인 형태를 계속해서 제작하려는 일부 작업에 대한 거부이다.” (아트포럼, 1968년 4월)

자신이 다룰 수 있는 재료들만 소재로 삼아 작업했던⁹³⁾ 헤세는 위의 맥락과 같이, 라텍스와 파이버글라스를 능수능란하게 다루면서 제작과정에서 발생하는 불규칙한 우연의 현상들에 주목하고 이를 극대화시키기 위해 미니멀리즘의 조형언어를 끌어들이며 대조시켰고 변화의 잠재력, 소멸성 등의 재료적 속성을 존중하면서 예술의 영원성마저 부정하려 하였다. 약 2개월 후 헤세는 다음의 글을 일기에 썼다.

“... 나는 non-work이 되는 작품을 제작하고 싶다. 이는 나의 선입관들을 넘어서는 방법을 찾는 것을 의미한다.

나의 미술에서 내가 원하는 것을 나는 결국 찾을 수 있다. 그 작품은 반드시 이 선입관들을 넘어서야만 한다.

그것은 내가 알고 있고 내가 알 수 있는 것을 넘어서는 나의 주 관심사이다.

93) 1966년부터 헤세는 이미 파피에 마쉴레를 정교하게 다루기 시작했고 나무토막과 에폭시를 혼합하는 실험도 시도했다. 또한 조각기술을 습득하기도 했는데 이는 헤세가 여성작가의 한 모델로 여겼던 마리솔의 스튜디오를 방문했을 때 모든 매체를 스스로 실험하며 혼자 제작하는 마리솔의 열정적인 작업스태일에 강한 자극을 받았음을 시사한다.

그 형식적 원리들은 이해되어질 수 있고 이해되어진다.

그것은 내가 도달하고자 하는 것(which)과 곳(when)에서부터 나온 알려지지 않은 미지수이다. 하나의 물체, 하나의 오브제처럼, 그것은 비논리적 자아(non-logical self)를 받아들인다. 그것은 어떤 것(something)이며, 그것은 아무 것도 아니다(nothing).

그것의 극단적으로 단순화된 태도에서, 그것은 자신의 정체성을 획득한다.”⁹⁴⁾

이처럼 ‘work의 선입관(미술전통)’을 넘어 something 혹은 nothing이 되는, 비 논리적 자아인 ‘non-work’에 도달하기 위해 헤세는 부조리한 개념적, 양식적 대조의 작업을 비 전통적 산업재료들, 특히 라텍스와 파이버글라스의 고유한 특성들에 주목하는 작업으로 전개시켰다.

1967-68년부터 헤세는 라텍스와 파이버글라스를 작업의 주재료로 사용하기 시작했지만 헤세가 이 재료들에 주목한 최초의 작가는 아니다. 이미 루이스 부르주아는 1960년대 초부터 라텍스 작업을 본격적으로 시작했고⁹⁵⁾, 클래스 올덴버그는 1962년 자신의 거대한 작품 <Floor Burger>(도판41)의 캔버스 위에 라텍스를 발랐다. 헤세가 참여한 「기이한 추상展」에 부르주아와 브루스 나우만은 라텍스 작품을 출품하기도 했다. 그러나 이들과 달리 헤세는 이 재료들의 고유한 특성, 즉 라텍스와 파이버글라스, 그리고 다른 유연하고 반투명한 합성물질들이 가진 유순성과 추함에 가까운 섬세한 흔적의 기록에 주목하였고 이들의 물리적 현상에 의한 우연성 및 잠재력을 직접적으로 제시하는 방식으로 작업을

94) 루시 리파드는 1968년 11월 16일 피쉬바크 갤러리에서 열린 헤세의 첫 개인전 「Eva Hesse: Chain Polymers」 전시의 보도 자료에 이 글을 인용했다. Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, Da Capo Press, New York, 1976, p.131

95) 루이스 부르주아는 1964년 뉴욕의 스테이블(Stable) 갤러리에서 열린 전시에 라텍스 작업을 처음으로 출품했는데 아마도 헤세는 이 전시를 보지 못했을 것이다.

진행시켜나갔다.

1967년 2월, 헤세는 미술가들과 엔지니어들의 협력을 증진시키기 위해 설립된 비영리 단체 Experiments in Art and Technology의 한 모임에서 폴리머스(Polymers, 분자가 중합하여 생기는 화합물)에 관한 한 강연⁹⁶⁾을 들었고 약 6개월 후(1967년 8월) Canal Street에 위치한 한 철물점에서 라텍스를 구입해 다양한 작업을 실험하기 시작했다. 여러 테스트작업을 통해 헤세는 라텍스 화학자 프랭크 니시오(Frank Nishio)⁹⁷⁾로부터 전해들은 라텍스의 다섯 가지 특성—1)액체, 2)깨끗한 고무, 3)24시간 후 완성, 4)두 번째 화학성분이 고무성, 유연성(신축성)을 결정함, 5)색채를 넣을 수 있음—을 확인할 수 있었다.⁹⁸⁾ 라텍스 또한 로프나 끈처럼 유연한 성질이지만 이들과는 달리 붓으로 여러 겹 덧칠하여 형태를 제작할 수 있었고 파피에 마쉴레나 sculp-metal처럼 표면에 터치의 흔적을 자동으로 기록했다. 중화제의 농도에 따라, 그리고 두께에 따라 색이 미묘하게 변화되어 반투명하게도 불투명하게도 만들 수 있었으며 잘못된 화학적 결합이 라텍스를 단단하게 하여 금이 가게 하거나 노란색이 되게 한다는 것도 헤세는 인지했다. 초기의 블랙시리즈 작업에서처럼 풍선이나 비치볼, 고무호스 등 속이 텅 빈 불안정한 형태의 소재들에 자기 자신을 이입시키며 끈이나 파피에 마쉴레 등을 이용하여 강박적으로 감쌌던 헤세에게 라텍스의 이 유순성과 불안정

96) Experiments in Art and Technology는 1967년 엔지니어 빌리 클뤼버(Billy Klüver)와 프레드 발트하우어(Fred Waldhauer), 그리고 미술가 로버트 라우센버그와 로버트 윌트만에 의해 공식적으로 설립되었다. 헤세의 기록에 의하면, 1967년 2월 벨연구소(Bell Labs)의 윈슬로우(F.H. Winslow)가 준비한 폴리머스에 관한 강연에 참석하기 위해 헤세는 9 East 16th Street에 위치한 E.A.T 사무실을 방문했고 캐스팅과 몰딩에 관한 또 다른 강연은 브록클린에 있는 Polytechnic Institute에서 개최되었었다고 한다. Elisabeth Sussman, “Eva Hesse Sculpture 1968”, *Eva Hesse Sculpture*, New York: Jewish Museum, Yale University press, New Haven, 2006, p.7

97) 프랭크 니시오(Frank Nishio)는 Canal Street에 있는 Comentex에서 일하던 라텍스 화학자였다. 엘리자베스 서스만은 더그 존스와 Martin Langer, 그리고 Comentex의 사장 Arthur Gononsky와의 인터뷰를 통해 프랭크 니시오가 헤세에게 라텍스에 관한 정보를 제공했다는 사실을 확인했다.

98) 헤세는 1968년 2월 자신의 수첩이 이 다섯 가지 특성을 적었다.

성은 바로 실재적인 특성들이었다. 1968년 2월 어시스턴트 더그 존스(Doug Johns)⁹⁹⁾를 만나면서부터 작업하기 시작한 파이버글라스도 라텍스와 마찬가지로 반투명한 액체 상태의 플라스틱 원료라 두께조절이 가능하고 중화제의 농도에 따라 색과 강도가 달라지는, 다양한 과정의 작업이 가능한 재료였으므로 헤세는 이 성질들을 이용하여 부드럽거나 단단한, 반투명하거나 불투명한 일그러진 기하형태들의 다른 버전들을 동시에 제작, 전시하며 부조리한 작업을 진행시켰다. 특히, 액체 상태의 라텍스와 파이버글라스의 제작 과정에서 발생하는 여러 물리적 현상에 따른 유연성을 그대로 제시하는 헤세의 작업은 예일대학시절부터 능숙했던 콜라주작업에서부터 보여 진다. 1960년 6월, 헤세는 자신의 일기에 “나는 최초의 훌륭한 화가 F. Roth에게 경의를 표하는 그림을 그릴 계획으로 <마지막 이브 Last eve>를 그렸다. 마음에 안 든다. 대략 3시간 30분 동안의 작업 후 나는 그것을 갈기갈기 찢었고, 그리고 30분 동안 그 조각들로 매우 사랑스런 작은 콜라주 작품을 완성했다. 너무 훌륭하다. 작은 클레 같아 보인다. 빨간색과 검정색.”¹⁰⁰⁾이라는 글을 쓰며 찢기와 형태 바꾸기 등으로 관계 없는 조각들을 연결시키는 콜라주 작업에서 하나의 아이디어로 또 다른 아이디어를 지우는 변화의 잠재력과 긴장감에 흥미를 느꼈다. 1961년 거칠고 질서 없는 선과 색채로 화면을 채워나갔던 헤세의 회화는 ‘무의식 드로잉 기법’을 보여주는 것으로 1961년 10월부터 11월까지 뉴욕의 MoMA에서 개최된 「아상블라주 미술 Art of Assemblage」 전시를 연상시킨다. 전시 기획자 샐리츠(William C. Seitz)가 무의식 드로잉, 콜라주, 아상블라주, 정크조각, 그리고 오브제 박스

99) 더그 존스(Doug Johns)는 Staten Island에 위치한 Aegis Reinforced Plastics를 관리했고 루스 볼머(Ruth Vollmer)와 로버트 스미드슨, 그리고 로버트 모리스와도 함께 일을 했었다. 그러나 1968년 가을 헤세의 작업에만 헌신하기 위해 존스는 Aegis를 떠났고 최소의 수고비만 받고 1969년 초부터 헤세의 스튜디오에서 지내며 모든 작업의 기술적 부분을 주관했다.

100) Elisabeth Sussman, “Letting it go as it will: The art of Eva Hesse”, *Eva Hesse*, San Francisco Museum of Modern Art, 2002, p.19

를 네오 다다라는 일반적 카테고리 안으로 통합하면서도 그 새로운 경향들의 유럽적 뿌리를 체계적으로 연구해 대상 자동기술법과 프랑스 초현실주의의 아방가르드 역할을 찾아낸 성과는 콜라주작업에 능숙했고 또한 유럽 혈통인 헤세의 관심을 자연스럽게 이끌었을 것이다. 그리고 1965년 Scarsdale Studio 워크숍에서 아이들에게 미술을 가르쳤을 때 헤세는 콜라주를 회화작업의 중요한 과정 중 하나로 소개하며 하나의 본을 자르고 다시 조합한 형태들을 회화에서 모방하라고 권하기도 하였다.¹⁰¹⁾ 그러므로 헤세의 작업에서 보여 지는 우연적, 물리적 현상에 따른 끈과 라텍스, 그리고 파이버글라스의 유동성과 잠재력에 주목한 작업은 헤세의 초기 회화작업에서부터 이어져온 특성이라 하겠다.

헤세는 자신의 라텍스, 파이버글라스 작업을 정리하는 첫 조각 개인전을 1968년 11월 피쉬마크 갤러리에서 개최했다. 그동안의 연구를 통해 라텍스와 파이버글라스의 분자구조가 모두 길게 연결된 사슬모양 중합체(long-chain polymers)라는 것을 지각했던 헤세는 8점의 주요작품과 일련의 테스트, 드로잉 작업¹⁰²⁾을 「Chain Polymers」라는 타이틀로 11월 16일~12월 5일까지 전시

101) 1966년 피쉬마크 갤러리가 만든 헤세의 전기에 따르면, 헤세는 Scarsdale Studio Workshop에서 미술을 가르쳤다. 정확한 기간은 알 수 없으나 아마도 1965년으로 추정된다. 1966년에는 Riverdale Neighborhood House에서 미술을 가르쳤다. 이 수업들에 관한 헤세의 상세한 기록들은 Allen Memorial Art Museum의 에바 헤세 기록보관소에 보존되어 있다. 이 기록들은 아마도 Scarsdale 수업들을 위해 쓰여졌을 것이다. 1, 2학년에게 헤세는 “phantasy-color”, “figure ground”, “textures”, “color”, “the image in 3 dimensions”, “shapes and color”, “graphics”, “collage with polymer medium”, “clay”, “clay and plaster reliefs”와 “wood construction-sculpture”를 가르쳤고 5, 6학년에게는 “drawing-natural forms”, “wood construction”, “3 dimensional experience”, “Expressive possibilities of line”, “Positive and Negative”등을 가르쳤다. 비록 초등학생들을 위한 수업이었지만 이 기록들은 헤세 자신의 작업 방법에 대해 매우 잘 이야기하고 있다. Elisabeth Sussman, “Letting it go as it will: The art of Eva Hesse”, *Eva Hesse*, San Francisco Museum of Modern Art, 2002, p.19

102) 갤러리 뒤의 작은 공간에 설치한 3단 유리 케이스에는 라텍스, 와이어, 고무로 만든 끈들, 그리고 석고로 만든 작은 테스트 오브제들이 들어있었고 라텍스로 만든 <Repetition NineteenIII>의 원기둥, 라텍스를 입힌 작은 직사각형 치즈 천 더미, 고무로 바른 치즈 천의 작은 소매모양 더미, 그리고 <AccessionIII>와 관계된 한 그룹의 드로잉들이 전시되었다.

했다. 첫 번째 전시실에 설치한 4점의 라텍스 작품 중 <스키마 Schema>(도판 36), <시퀀 Sequel>(도판37), <스트레이텀 Stratum>(도판38)은 모두 불규칙한 테두리의 사각형 라텍스 매트를 기본요소로 하여 제작되었다. <스키마 Schema>는 라텍스를 붓으로 겹겹이 덧발라 제작한 반투명한 사각형 매트 위에 스폴딩(Spaulding) 고무공의 반쪽을 실리콘으로 캐스팅한 다음 표면을 울퉁불퉁 거칠게 제작한 144개의 반구들이 이전의 원 드로잉과 워셔(washer), 그롬밋(grommet)작업처럼 불완전한 격자모양으로 배치되어 있다. 같은 형태의 180개 반구들을 틈이 생기게 결합한 90개의 구(球)¹⁰³들을 <스키마 Schema>의 매트보다 약 25% 작은 매트 위에 변칙적으로 쌓아올린, 라텍스에 하얀색 안료를 첨가하여 제작한 <시퀀 Sequel>은 마치 <스키마 Schema>의 대응물, 또는 한 쌍처럼 규정된 질서로부터 무한한 변화로의 진행과정을 보여준다. 1967년 말 헤세의 작업실을 촬영한 도로시 베스킨드(Dorothy Beskind)의 필름을 통해 알 수 있는, 하얀색 <스키마 Schema> 구성의 반구들 중앙에 얇은 고무호스를 꿰 짜른 작품은 <시퀀 Sequel>작업과 진행과정을 보여주는 것으로 <스트레이텀 Stratum>은 반구의 요소들이 생략되고 고무호스들만이 격자모양으로 꿰뚫려져 서로 다른 방향으로 돌출되어있고 사각형 매트가 양끝에 부착된 그롬밋(grommet)에 의해 벽에 걸릴 때 라텍스의 유순성으로 인해 매트는 자율적으로 구불거린다. 라텍스로 제작한 <~없이 I Sans I>(도판42)은 직사각형의 석고주형을 라텍스로 여러 겹 발라 캐스팅한, 형태가 조금씩 다른 48개의 얇은 직사각형 박스들이 세로 2줄로 연결되어 있고 벽에 걸렸을 때 또한 라텍스의 유순성으로 인해 벽면과 바닥의 직각형태를 그대로 반영하는 L자형의 모양으로 연결되어 내려온다. 앞에서 살펴봤듯이 <Sans>의 연결된 빈 박스들은 프랑스로

103) 빌 바렛에 의하면, 헤세는 1967년 겨울 Marlborough 갤러리에서 루치오 폰타나의 브론즈 구체들을 보았고 그들 표면에 남아있는 터치의 흔적을 좋아했다고 한다. Bill Barrette, Eva Hesse 1936-1970 sculpture : catalogue raisonne, Timken Publishers, New York, 1989, p.158

‘없다’라는 뜻의 제목 ‘Sans’를 구체화한다.

두 번째 전시실에 설치된 4점의 파이버글라스작품 중, <~없이 I Sans I>(도판42)의 파이버글라스버전 <~없이 II Sans II>¹⁰⁴(도판43)는 60개의 직사각형 박스들이 가로 2줄로 연결되어 있고 파이버글라스의 속성으로 인해 실제로는 반투명하고 단단하지만 그 개별단위들의 불규칙한 접합 선들로 인해 시각적으로는 라텍스처럼 유순해 보인다. 50개의 파이버글라스 튜브가 일렬로 벽에 기대어 있는 <증대 Accretion>(도판44)은 코팅된 레진(resin)의 혼합차에 따른 미묘한 색의 변화와 불규칙한 간격, 기울기 등의 변칙적 배열로 인해 질서와 무질서를 교묘히 절충한다. 아연스틸로 제작된 <증식II>(도판35)와 달리 <증식III>(도판47)의 박스는 파이버글라스로 제작되어 유관상으로는 더욱더 부드럽게 보이고 <반복 19 III Repetition NineteenIII>(도판39)의 원기둥들은 제각각 다른 형태로 찌그러져 바닥에 불규칙하게 세워져있다. 더그 존스가 균일하고 똑바르게 제작했던 모든 원기둥들을 헤세의 지시로 각각 다른 형태로 구부러지게 재 제작해야 했던 것처럼 라텍스와 파이버글라스로 제작한 원과 사각형, 그리고 원기둥의 일그러진 기하형태들은 우연적이고 변칙적인 구성과 함께 헤세가 형태 또는 재료 등의 이분법적 구성에서 성취하려했던 상보적 결합을 하나의 형태로 통합 제시하는 것이었다. 또한 <~없이 I Sans I>과 <~없이 II Sans II>, <증식II>와 <증식III> 에서처럼 상이한 재료들로 같은 유형의 작품을 제작하는 습관을 가졌던 헤세는 <반복 19 III Repetition NineteenIII>(도판39)의 원기둥의 직사각형 주형을 <에이리어 Area>(도판40)에서 다시 재사용하면서 자신의 inside joke를 보여 주기도 한다. 60년대 말 미술가적 화법과 큐레이터적 해석의 중심에 헤세를 위치시킨 이 전시에 대한 뜨거운 비평적 반응 중 힐튼 크레이머는 헤세의 작업을 “일종의 혼란스런 기하학”이라 하였고, 특히 에밀리 와

104) <SansII>는 1968년 12월 휘트니미술관에서 개최된 「Annual Exhibition」에 다시 전시되었다.

저만(Emily Wasserman)은 파이버글라스, 라텍스, 끈 등의 유연한 재료들을 이용한 헤세의 작업이 걸맞지 않는 재료로 만든 기하형태들로 인해 모순성이라는 형식적 특성을 스스로 만들고, 작품의 표면에 남아있는 불규칙하고 기괴한 터치에서는 유머감각이 발견 된다¹⁰⁵⁾고 하여 헤세 심연의 궁극적 의도를 비교적 정확히 파악했다. 이러한 긍정적 평가에 힘입어 헤세는 이후 중요한 그룹전에 연달아 참여하게 되었다.

<스키마 Schema>(도판36), <시퀀 Sequel>(도판37), <스트레이텀 Stratum>(도판38)에서 보이는 라텍스 매트와 자율성은 <Aught>와 <Augment>(도판46)에서 더욱 구체적으로 제시되었다. <반복 19 Repetition Nineteen>나 <에이리어 Area>-비록 완성작품은 10개의 단위만 사용되었지만-처럼 19개의 직사각형 단위들로 구성된, 캔버스에 라텍스를 입힌 단위들로 구성된 <Augment>¹⁰⁶⁾는 독립된 또는 연결된 형태가 아닌 미니멀리즘의 또 다른 조형언어 ‘겹쳐쌓기’ 형식을 취하지만 그 매트들의 가장자리는 일정하지 않은 붓질의 제작과정을 드러내며 불규칙하게 처리되었다. 4개의 단위들이 같은 간격으로 벽에 걸려있는 <Aught>에서도 두 매트 사이에 들어있는 끈 또는 폴리에틸렌 덩어리들의 질량에 의해 각기 다른 구김의 형태를 만드는 단위들의 표면은 질서를 와해시키고 가변적 시각을 허락한다. 특히, ‘Aught’는 두 가지 뜻을

105) “헤세는... 여러 가지의 부드럽거나 딱딱한 종합적인 재료들, 즉 투명한 파이버글라스, 백색의 흰색 또는 갈색 라텍스, 플라스틱(합성수지)들, 매듭지는 끈들, 영킨 전선(wire)으로 작업한다. 조심스럽게 그러나 놀라운 방법들로, 헤세는 그들 스스로에 대한 모순성들인 그들의 형식적 특성들을 종종 만들어 걸맞지 않는 재료로 형태를 만들었다. 별나고 친진한 한 방법으로 기하학을 구성단위의 정밀함이라는 형식으로부터 붕괴시키는 것처럼 보인다. 그 작품들 중 몇몇은 부분적으로 벽에 걸려있고 그 형태가 바닥까지 내려온다. 다른 작품들은 교체가 가능하고, 몇몇 작품은 우툴두툴한 고무 러그처럼 편평하게 깔려있다. 비록 일화적이거나 눈에 띄지 않을지라도, 나는 불규칙한(기괴한) 터치로 작업한 대부분의 작품들에서 유머감각을 발견했다. 그들의 감각은 대체로 조심스러운 것처럼 억눌려져있다.”아트포럼 7(1969년 1월) Lucy Lippard, Eva Hesse, Da Capo press, 1976, p.132

106) 헤세는 <Augment>와 <VinculumII>를 1969년 3월 스위스 베른미술관에서 헤럴드 제만이 기획한 「태도가 형식이 될 때 When Attitudes Become Form」 전시에 출품하여 국제적 명성을 얻었다.

갖는데 하나는 zero, cipher(0) 또는 nothing이고, 다른 하나는 어떤 상태 또는 어떤 것으로 이 작품에서도 역시 something과 nothing은 아이러니하게 공존한다. 헤세는 <Aught>와 <Augment>(도판46)를 또한 로버트 모리스가 기획한 「레오 카스텔리의 9인展, Nine at Leo Castelli」에 출품했었는데 로버트 모리스는 이미 ‘반-형태’라는 글과 전시¹⁰⁷⁾를 통해 과정미술의 이론적 근거를 제시했었고 「레오 카스텔리의 9인展」을 통해서는 라텍스와 파이버글라스, 납, 펠트, 거품, 네온 등 새로운 조각재료의 확장과 제작과정 및 시간의 경과가 중요한 요소로 작용하는 과정미술의 가능성을 확립시켰다. 같은 크기의 단위들로 제작된 <Augment>와 <Aught>(도판46)는 종종 하나의 작품으로 오해되기도 하였고, 반복과 축적이라는 미니멀적 배열작업으로 인해 막스 코즐로프(Max Kozloff)로부터 ‘미니멀 조각의 회화적 작품들’이라는 경시조의 평을 들었지만, 특히 벽에 걸린 <Aught>의 표면이 폴리에스테르의 부피와 무게에 의해 부풀러지고 중력에 의해 늘어지며 비틀린 구김형태를 생성하고 있어 과정미술이 주장하는 제작과정의 유연성과 비결정성, 그리고 시간의 경과에 따라 변화하는 재료의 잠재력을 뚜렷이 제시하였다.

헤세의 이러한 재료적 고찰은 <우연의 Contingent>¹⁰⁸⁾(도판45)에서 더욱 구체적으로 드러난다. 8개의 다양한 면적의 치즈 천에 라텍스를 거칠게 입히고 그 양쪽 끝에 파이버글라스로 얇게 제작한 다양한 크기의 직사각형 면들을 각각 붙인 단위들을 벽과 직각을 이루게 일렬로 천장에 매단 <우연의 Contingent>(도판45)는 유동적인 라텍스와 단단한 파이버글라스와의 관계, 그리고 회화와

107) 로버트 모리스는 뉴욕의 존 깁슨(John Gibson)갤러리에서 「반-형식 Anti-Form」 전시(1968년 10월 5일~11월 7일)를 기획했다. 1968년 5월과 8월에 헤세의 스튜디오를 방문했던 모리스는 헤세가 당시 제작하고 있던 <Seam>을 전시에 포함시켰다. <Seam>은 철망에 라텍스를 입힌 세로 2m74 가로 68cm의 두개의 긴 직사각형이 울퉁불퉁하게 연결되어있어 그 재료의 성질과 제작 과정을 가감 없이 보여 준다.

108) 더그 존스의 지휘아래 빌 바렛, 조나단 싱어가 제작한 <Connection>는 펀치칼리지미술관에서 열린, Marcia Tucker와 Jim Monte가 기획한 「ProcessIV」 전시에 출품되었다.

조각 두 영역 사이에 존재한다. 치즈천의 물결무늬 줄 패턴들을 드러내는 노란색의 반투명한 라텍스와 투명한 파이버글라스의 쭈글쭈글한 표면, 울퉁불퉁 불규칙한 끝처리는 재료의 속성과 제작 과정의 흔적을 그대로 보여주고 늘어진 치즈천과 바닥에 닿아있는 몇 개의 단위들은 중력의 힘을 시각화한다. 액체상태의 재료라 색의 가미도, 두께의 조절도 가능하나 헤세에게는 재료의 순수한 속성과 과정이 더욱더 중요한 문제였기에 최소한의 관여로 <우연의 Contingent>(도판45)를 완성했다. 그러므로 <우연의 Contingent>는 재료 자체의 표현적 힘을 미술세계에 공포한 작품이었고 부드러움과 단단함, 반투명과 투명함이라는 재료적 속성의 대조가 동시에 이루어진 작품이었다.

천장에 매달려있는 꼬아진 철사 줄들에 파이버글라스를 흘리듯 발라 작은 종유석 같은 단위들로 송이를 이루게 제작한 <연결 Connection>¹⁰⁹⁾(도판50)과 가는 나일론실들을 파이버글라스 통에 넣어 20초간 적신 후 천장에 매달린 고리들에 즉흥적으로 걸어 마치 드로잉의 선처럼 끈이 만들어낸 자연스런 움직임을 고정시킨 <~직후 Right After>¹¹⁰⁾(도판48) 또한 재료의 잠재력에 대한 헤세의 신뢰를 직접적으로 보여준 작품들이다. 독일에서 부조작업을 시작하면서부터 헤세가 끊임없이 사용한 끈은 형태로부터 비롯되지 않는, 끊임없이 침략적이며 비이성적인 역할을 하는, 무질서해보이지만 실제로는 그 자체의 법칙을 가지고 있는 자율적인 재료이기에 <~직후 Right After>(도판48)에서 드로잉의 선(line)이 대체된 끈들은 3차원의 공간 속에서 질서와 무질서를 아우르며 자유롭고 능동적인 드로잉을 그려나갔고, 흰색의 나일론실과 투명한 파이버글라스에서 반사되는 빛의 착시현상으로 인해 형태의 부서짐을 경험한 헤세는 이를 ‘really

109) 존스와 Schieve가 함께 제작한 <Connection>은 「Plastic in Editions」에 출판되었다.

110) 헤세는 1969년 11월, 주위시미술관에서 열린 「A Plastic Presence」에 <Right After>를 출품했고, 로버트 핀쿠스 위튼(Robert Pincus-Witten)은 이 작품이 강력하고 암시적이며 지적으로 집중된 형태들로 인해 새로운 미국조각에 중요한 공헌을 하였다고 평가기도 하였다.(아트포럼 1970년 1월)

big nothing'이라 하였다. <~직후 Right Afer>와 유사하게, 라텍스에 적신 여러 굵기의 붓줄들을 매듭지으며 천장과 벽에 박힌 못에 어지럽게 걸어 놓은 <무제 Untitled>(Rope Piece)(도판49)는 미완성의 작품으로 헤세는 이 작품의 무질서를 찍은 폴록의 drop painting과 비교하였다. 무질서하게 엉켜있는 붓줄 타래들은 찍은 폴록의 회화처럼 시각적 혼란을 자아내지만 헤세는 곧 그 혼란 속에서 질서를 찾아냈다.

이처럼 라텍스와 파이버글라스의 고유한 특성인 불안정성과 변화의 잠재력 등에 대한 헤세의 존중은 헤세 후기작업의 특징이 되었고 이 재료들의 물리적, 심리적 상태에 집중한 헤세의 의도는 작품들의 제목을 통해서도 알 수 있다. 1965년 이전부터 사전 또는 백과사전 등에서 발췌하여 조각 제목을 위해 기록한 몇몇 리스트의 단어들¹¹¹⁾은 하나와 다른 것, 또는 다른 것들 사이의 물리적, 심리적 관계를 지시하며 재료의 존재성을 인정한다. 특히 부가물 Addendum, 증식 Accession 등 반복을 뜻하는 단어의 기저에는 부조리한 반복의 의미가 내재되어 있다. 그러므로 헤세가 기하형태의 거친 모서리와 우연한 배치들, 그리고 상이한 요소들의 반복되는 과정 속에서 도달하려 했던 것은 바로 모호한 무 nothing의 영역이었고 불안정한 라텍스와 파이버글라스의 속성, 자연현상에 따른 소멸성에 대한 주목은 헤세가 제시한 빈 공간(blank space)이 실체화 되는 것이다.

헤세의 예일 동문 어빙 페틀린(Irving Petlin)은 헤세가 1957~58년에 제작

111) accretion(융합, 첨가), continuum(연속), conjunction(결합), sequence(연속), area(구역, 범위, 영역), augmentation(증대), adjunct(부속물), summation(가법, 덧셈), sequel(계속), sequence(연속), schema(계획), sans(~없이), accession(증가물), repetition 19(반복19), strata(복층), vinculum(관선), expanded expansion(확장된 팽창), seam(접합선, 얇은 층), juncture(접합점), aught(제로, 어떤 것), contingent(우연한 일), conjoin(결합), range(배열), connections(연결들), challenging assumptions(도전적인 억측(가정)들), continuum(연속), toroid(환상면), tori(원환체들), torus(원환체).

한 일련의 나뭇잎 콜라주 작업과(도판2) 사진작업(도판3) 등을 통해 헤세가 일찍이 실재성의 3차원 작업에 관심을 가졌었음을 뒤늦게 인지했고¹¹²⁾ 엘리자베스 서스만은 이 나뭇잎의 질감과 마르고 분해되는 성장과정 등이 헤세의 라텍스 작업을 전조한다고 보았다.¹¹³⁾ 헤세의 대부분의 작품은 견고하지 않은데 특히 라텍스는 액체성분의 유연한 재료적 특성으로 인해 제작 당시 중력의 영향으로 흘러내리기도 하였으며 몇 년이 지난 후에는 빛과 공기에 노출되어 변색되고 딱딱해졌으며 나뭇잎처럼 완전히 부서지기도 하였다. 헤세는 마치 자연의 한 재료와 같이 자체의 라이프사이클을 가지고 있는 라텍스의 이 특성에 매혹되었고 비록 정확히는 아니지만 자신의 라텍스 작품들이 시간이 경과하면서 변화될 것이며 궁극적으로 사라질 것이라는 것도 알고 있었다. 그래서 헤세는 이 작품들이 새로운 소장자들에게 팔릴 때 죄책감을 느껴야 했다.

“나는 사람들이 나의 라텍스 작품을 사길 원할 때 약간의 죄책감을 느낀다. 나는 그들이 이미 알고 있을 거라고 생각되지만 그래도 나는 그들에게 편지를 써서 그 작품들이 영구적이지 않다는 것을 말하고 싶다. 실제로는 내가 영구성을 고집하는 건 아닌지 확신이 서지 않는다. 나의 일부는 그것의 불필요함을 느낀다. 그리고 내가 고무를 사용하고자하면 그것은 더욱 중요해진다. 삶은 영원하지 않다, 즉 예술도 영원하지 않다. 그것은 문제가 되지 않는다. 나는 내가 사용하면 좋을 다른 재료를 가지고 있다—나는 그 재료를 믿지 못하기 때문에 말할 수 없다—그러나 아마도 그것은 하나의 회피일 것이다.”¹¹⁴⁾

112) 헤세의 예일 동문 어빙 페틀린(Irving Petlin)은 “뒤늦게 나는 헤세가 조각 작업으로 나아갔음을 알았다. 왜냐하면 헤세는 실체적인 어떤 것에 대한 감각을 정말로 좋아했기 때문이다. 회화는 오직 실재성의 논리를 대신하는 점까지만 갈 수 있다. 헤세의 회화는 그녀에게 충분히 ‘실제’는 아니었다.”고 회상했다. Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, New York University Press, New York, 1976, p.10

113) Elisabeth Sussman, “Letting it go as it will: The art of Eva Hesse”, *Eva Hesse*, San Francisco Museum of Modern Art, 2002, p.19

114) Cindy Nemser, “A Conversation with Eva Hesse”, *EVA HESSE*, October Files 3, The MIT Press, London, 2002, p.18

실제로 반투명했던 <시퀀 Sequel>(도판37)은 단단하고 불투명한 호박색으로 변색되었고 <확대된 확장 Expanded Expansion>(도판51, 52)의 라텍스를 입힌 치즈천 역시 뻣뻣하고 진한 갈색으로 변색되는 등 모든 라텍스 작품들의 성질은 변했다. Anne Gerber가 구입한 라텍스 작품 <~없이 I Sans I>(도판42)과 <스트레이텀 Stratum>(도판38)은 붕괴되었다가 다시 복원되었고, 유럽에서 열린 제만의 「태도가 형식이 될 때 When Attitudes Become Form」 전시에 출품되었다가 중간에 손상된, 서독의 하우스 랑게(Haus Lange)미술관이 소장하고 있던 <Agument>와 <Seam>은 먼지와 변색 등으로 더럽혀지고 부서져 현재 사진을 통해서만 알려지고 있다. 헤세 사후 유산을 상속받는 언니 헬렌 헤세의 부탁으로 헤세의 작품을 관리해 온 도널드 드롤은 <에이리어 Area>를 오하이오 주립대학 내 Gallery of Fine Art에 판 후 관장 베티 콜린스로부터 “작품이 어그러졌었으나 곧 회복되었다. 그러나 끈적끈적해진 작품의 표면은 조금 걱정스럽다. 만약 이 작품에 사용된 고무의 특성에 대해 아는 사람이 있다면 우리에게 아주 유용할 것이다.”라는 편지를 받았다. <Aught>가 캘리포니아대학 미술관에 인도되었을 때 관장 제임스 엘리웃도 라텍스 작품의 관리와 보존을 심각하게 인식해야 했다. 파이버글라스 또한 액체 상태라 제작 당시 여러 물리적 현상에 직접적인 영향을 받지만 일단 완전히 마르고 두껍게 발라지면 견고해진다. 하지만 <우연의 Contingent>(도판45)에서처럼 얇게 발라지고 중화제의 농도가 질게 배합되었다면 쉽게 깨질 염려가 있어 관리에 특별히 신경 써야하는, 헤세에게는 불안정한 재료였다. 1968년 6월 뇌종양으로 쓰러진 헤세는 자신의 병이 파이버글라스를 사용하면서 시작되었고 그 재료의 강한 독성으로 인해 병이 더욱 심각해진다는 것 또한 알고 있었다. 그러나 헤세는 그 어떤 예방도 없이, 심지어 마스크조차 착용하지 않은 채 작업을 진행시켜 마치 노화의 자연적 과정에 노

출되어 있는 라텍스처럼 자신의 삶 또한 운명에 맡겼다. 헤세는 자신의 가족들처럼 자신 또한 어느 날 갑자기 죽음을 맞이할 것을 알고 있었고 예술작품도 역시 영원하지 않다는 것을 알고 있었기에 이들 재료에서도 역시 헤세의 감정적 이입을 유추해볼 수 있다. 그러므로 시간의 경과에 따라 변화하는 불안정한 재료의 잠재력에 주목하였던 헤세의 작업은 곧 소멸하는 인간의 삶의 한 단계를 제시한 것이라 할 수 있다.

IV. 결론

칼 안드레는 1996년 아서 단토와의 인터뷰에서 “만약 내가 조각의 뼈라면 리차드 세라는 근육이고, 에바 헤세는 뇌와 신경계(미래로 확대되는)이다.”¹¹⁵⁾라고 말하며 헤세의 지성 및 영향력을 인정했다. 미니멀리즘의 엄격한 조형요소를 이용하면서도 끊임없이 추(ugly)에 근접하는, 괴이하고 결말지어지지 않는 형태를 제작하길 원했던 헤세에게 그 형식적 긴장은 ‘부조리함’을 내포했고 불명료한 ‘nothing’의 개념을 도출해냈다. 비록 헤세가 처음부터 완전히 독자적인 작업 세계를 구축했다고 볼 수는 없지만 헤세의 작업에는 자아의 불안정성을 극복하고자하는 일관된 의지가 내재되어있고 실존주의 철학이 정립시키려한 무의 철학적 개념을 형식적요소로 실체화하려 했다는 공통점을 발견할 수 있다. 말레비치의 절대주의회화와 1950년대 단색조회화에서 강조된 정신성처럼 헤세는 1958년 흰색의 단색조회화를 제작했었고 <벽걸이>에서부터는 실제의 공간을 작품 안으로 끌어들었다. something이며 동시에 nothing인 빈 공간의 제시에서 헤세는 부조리를 발견하였고 존재하는 무 nothing을 시각화하였다. 완벽한 형태인 원의 모티브를 이용한 작업, 특히 드로잉작업에서는 원을 순환의 상징, 제로, 무 nothing의 실체로 인식하기도 하였다. 그리고 헤세의 주 작업방식이던 형태적, 재료적 대조작업을 통해서는 베케트의 소설 『고도를 기다리며』의 두 주인공, 블라디미르와 에스트라공처럼 상반되는 두 요소의 무의미한 반복의 과정 안에서 변증법적 도출로 해석될 수 있는 무 nothing의 영역을 제시하였다. 아울러 버려지고 무가치한 재료들의 속성을 작업의 주제로 이용하면서도는 특히, 라텍스의 비영속성을 인간의 삶, 자신의 삶과 동일화하였다. 그러므로 안드레의 비유

115) Arthur C. Danto, “All About Eva”, The Nation, July. 2006, p30

처럼 헤세의 작업은 당시, 1960년대 미국사회에 만연해 있던 실존주의와 허무주의를 시각화했다는 점에서 충분히 이지적이고 자신의 부조리한 삶을 반영했다는 점에서 충분히 예민하다. 주변의 미술양식을 흡수하여 독자적 작업을 개척하려했던 헤세의 작업은 그 결과 미니멀리즘, 포스트미니멀리즘, 과정미술, 페미니즘미술 등의 여러 범주 안에서 해석되는데 본 논문은 불안정한 내면의 세계를 작업으로 승화시키고자하였던 헤세의 예술의지에 주목하여 진행하였다. 자기 작업의 키워드를 ‘부조리’라 주장하였으나 이후 ‘부조리’라는 단어가 너무 많은 것을 암시하기 때문에 더 이상 이 단어를 사용할 수 없다는 헤세의 언급은 헤세의 여러 글과 작업에서 발견되는 무 nothing의 요소들에 집중하게 하였다. 1992년 예일대학미술관, 1993년 프랑스 쥐 드 폼므 국립미술관, 2002년 샌프란시스코 현대미술관, 그리고 2006년 주위시미술관에서 열린 헤세의 대규모 회고전을 통해서도 알 수 있듯 헤세 작업의 중요성은 아직도 면면히 이어지고 있기에 헤세의 작업을 다각도로 깊이 연구해볼 가치는 여전히 남아있다고 본다. 그러므로 본 논문은 헤세의 작업을 형식적 측면에서 살펴보았던 그동안의 연구들에서 한층 더 작가 내면으로 침잠하여 헤세의 정신, 심리상태가 어떻게 작업으로 구현되었는지를 알아보았음에, 작업의 근간이 되는 작가 내면의 시각에서 출발하여 헤세의 작업을 새롭게 해석해보았음에 그 의의를 둔다.

참고도판



에바 헤세(1936~1970)



도판1 나뭇잎 콜라주작업



도판2 <무제> 1958, 사진작업



도판3 <무제> 1958



도판4 <무제> 1960



도판5 <무제> 1960



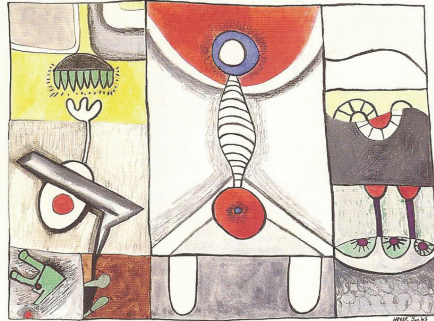
도판6 <무제> 1961, 잉크드로잉



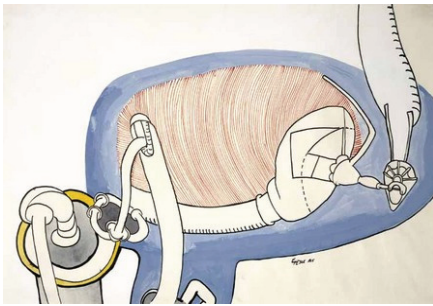
도판7 <무제> 1961, 잉크드로잉



도판8 <무제> 1964-65



도판9 <무제> 1965



도판10 <무제> 1965



도판11 고르키 <무제> 1944



도판12 뒤상 <대형유리>



도판13 <링어라운드 어로지> 1965



도판14 <연못속의 귀> 1965



도판15 <반복하다> 1965



도판16 <이쉬타르> 1965



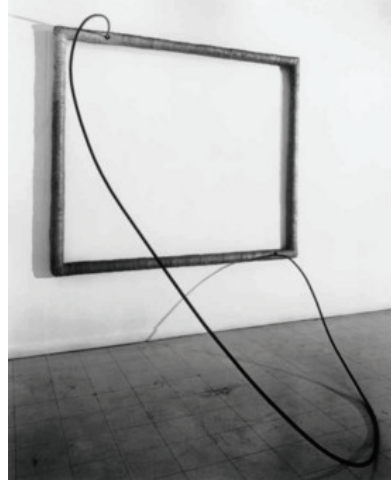
도판17 <에니드> 1966



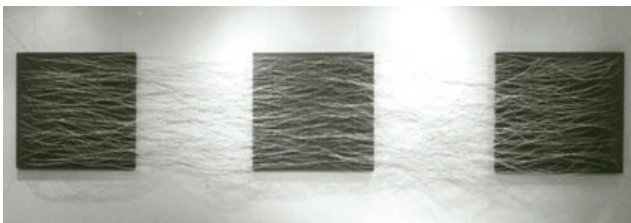
도판18 <여러개> 1966



도판19 <Not Yet> 1966



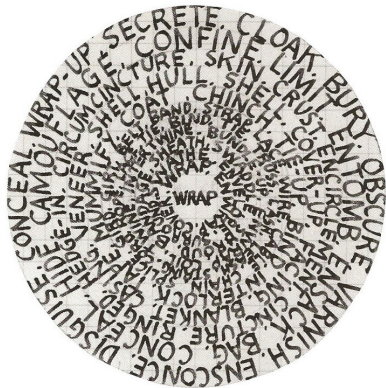
도판20 <벽걸이> 1966



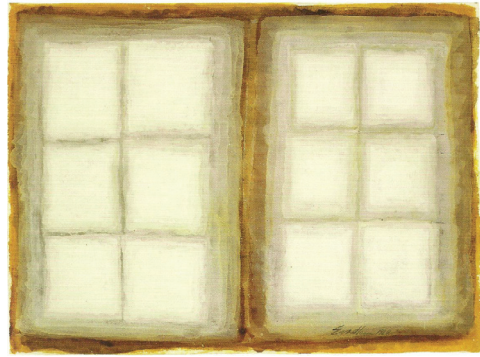
도판21 <박자측정기의 불규칙성 II> 1966



도판22 <완전한 제로> 1966



도판23 멜 보크너 <에바 헤세> 1966



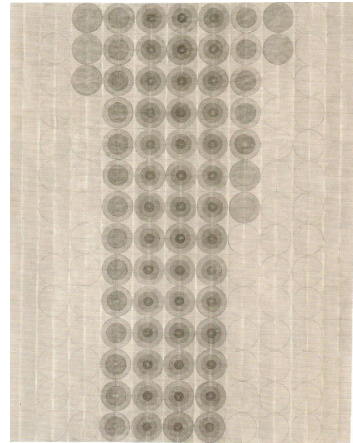
도판24 <무제> 1968



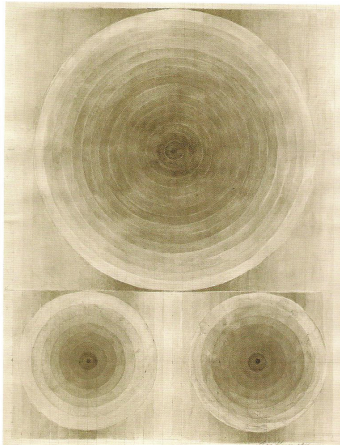
도판25 <무제> 1969



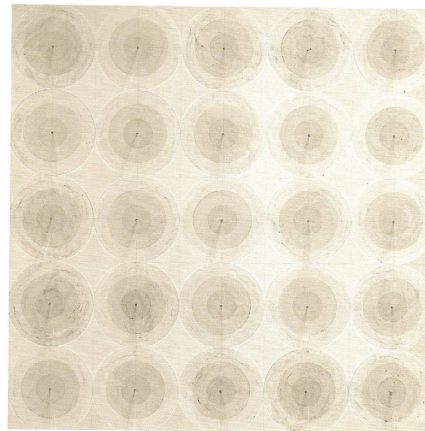
도판26 <무제> 1969



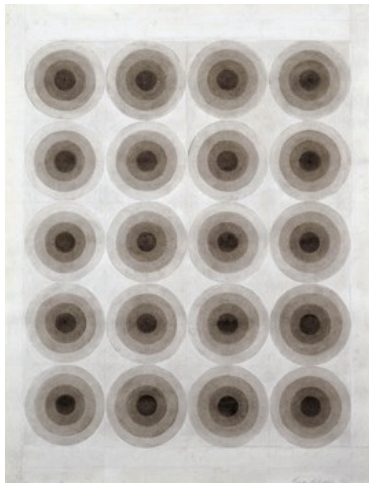
도판27 <무제> 1966



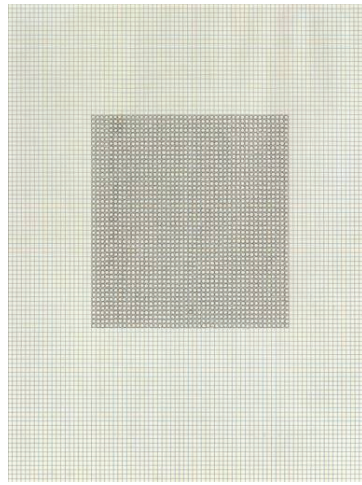
도판28 <무제> 1966



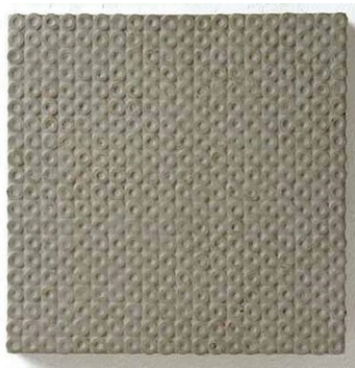
도판29 <무제> 1967



도판30 <무제> 1966



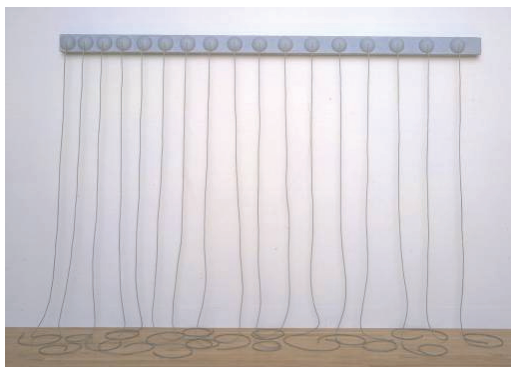
도판31 <드로잉> 1967



도판32 <Compass> 1967



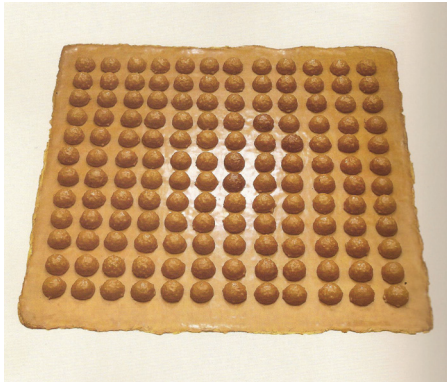
도판33 <자석 판들> 1967



도판34 <어텐덤> 1967



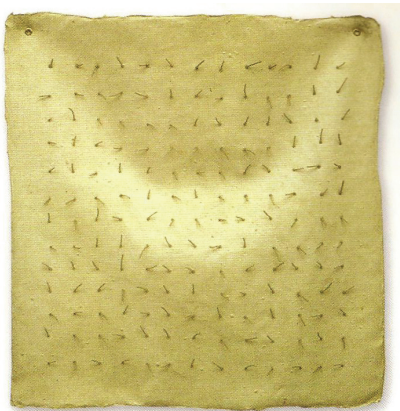
도판35 <증식 II> 1968



도판36 <Schema> 1967-68



도판37 <Sequel> 1967-68



도판38 <Stratum> 1968



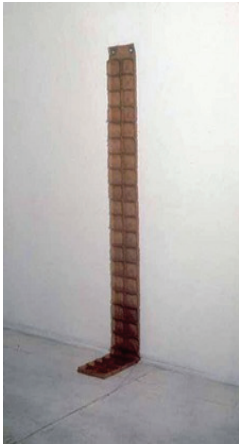
도판39 <Repetition Nineteen III> 1968



도판40 <area> 1968



도판41 <Floor Burger>, 1962



도판42 <Sans I> 1968



도판43 <Sans II> 1968



도판44 <Accretion> 1968



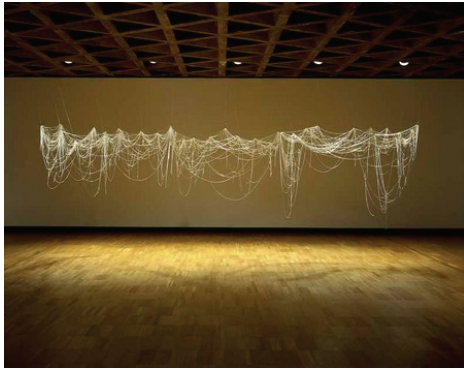
도판45 <Contingent> 1969



도판46 <Aught> <Augment> 1969



도판47 <증식III> 1968



도판48 <Right After> 1969



도판49 <무제> 1969



도판50 <connection> 1969



도판51 <Expanded Expansion> 1969



도판52 <Expanded Expansion> 1969

참고문헌

<단행본>

Bill Barrette, Eva Hesse 1936-1970 sculpture : catalogue raisonne,
Timken Publishers, New York, 1989

Eva Hesse : Transformations The Sojourn in Germany 1964-65, 국제갤러
리, 서울, 2004

Elisabeth Sussman, Eva Hesse, San Francisco Museum of Modern Art,
2002

Elisabeth Sussman, Eva Hesse, Yale University press, New Haven and
London, 2002

Elisabeth Sussman and Fred Wasserman, Eva Hesse Catalogue Raisonne
Volume II: Sculpture, Yale University Press, 2006

Gregory Battcock, ed., Minimal Art: A Critical Anthology, New York: E.
P. Dutton, 1968

Helen A. Cooper, ed. Eva Hesse : A Retrospective, Yale University
press, New Haven, 1992

Lisa Phillips, American Century, Whitney Museum of American Art, New
York, 1999

Lucy Lippard, Eva Hesse, Da Capo press, 1976

Mignon Nixon, Eva Hesse, The MIT Press, 2002

Renate Petzinger and Barry Rosen, Eva Hesse Catalogue Raisonne
Volume I :Painting, Yale University Press, 2006

Robert Smithson, ed. Nancy Holt, The Writings of Robert Smithson, New York University Press, 1976

김홍희, 『여성과 미술』, 눈빛, 2003

로버트 S. 넬슨, 리처드 시프 엮음, 신방훈 외 옮김, 『새로운 미술사를 위한 비평용어 31』 아트북스, 2006,

로지카 파커·그리젤타 폴록, 이영철·목천균 옮김, 『여성, 미술, 이데올로기』, 시각과 언어, 1995

사무엘 바케트, 오증자 옮김, 『고도를 기다리며』, 민음사, 2000

엘리자베스 라이트, 박찬부·정경희 외 옮김, 『페미니즘과 정신분석학사전』, 한신문화사, 1992

이유섭, 『성 관계는 없다』, 민음사, 1996

존 배로, 고중숙 옮김, 『무·영·진공』, 해나무, 2001

테오도르 아도르노, 홍승용 옮김, 『부정변증법』, 한길사, 1999

팸 미첨·줄리 셸던, 이민재·황보화 옮김, 『현대미술의 이해』, 시공사, 2004

Chris Weedon, 이화 영미문학회 옮김, 『포스트구조주의와 페미니즘 비평』, 한신문화사, 1994

<논문>

Anne Kirsten Swartz, Strategies of Enclosure and Entanglement : Re-Reading Bourgeois and Hesse, 1997

Michele Millard, An Analysis of the Critical Discourse on the work of

Hesse, 1993

김귀임, 에바 헤세(Eva Hesse)의 조각 연구, 홍익대학교, 1992

노지영, 에바 헤세 작품에 나타난 자아 정체성 탐구, 이화여자대학교, 2002

윤선구, 아도르노 『부정변증법』, 철학사상 별책 제7권 제21호,

오승희, 에바 헤세(Eva Hesse)와 미니멀리즘 담론, 삼성미술관 Leeum연구논문
집 제2호, 2006

이주현, 에바 헤세의 작업에 관한 연구(1965-1970) : 부조리를 향한 심리적 모
형들, 서울대학교, 2000

<정기간행물>

Arthur C. Danto, "All About Eva", The Nation, July. 2006

Arthur C. Danto, "Growing up absurd", Art News Vol.88, November 1989

Eve Wood, "Eva Hesse: Drawn Together", Art US, Jan/Feb. 2007

Irving Sandler, "Gesture and Non-Gesture in Recent Sculpture"(1967),
reprinted in Gregory Battcock, ed., Minimal Art: A Critical Anthology,
New York: E. P. Dutton, 1968

Joan Simon, "Eva Hesse, ou la ligne devenant lumiere", Art Press, 1991.

4

John Perrault, "Art: The Materiality of Matter", The Village Voice, Nov.
1969

Kathleen Whitney, "Eva Redux or What do we owe Eva Hesse?",

Sculpture Vol.21 No.10, 2002

Kirsten Swenson, "Machines & Marriage Eva Hesse and Tom Doyle in Germany, 1964-65", Art in America, vol. 94, 2006

Michael Kimmelman, "Eva Hesse and the Lure of 'Absurd Opposites'", New York Times, May 10, 1992

박준원, 사르트르 미학과 실존에 관하여, 조형연구, vol. No.9, 2003

<사전>

Jane Turner, The Dictionary of Art 14, Grove, 1996

ABSTRACT

A study on the concept of nothing presented in Eva Hesse's work

Choi, Eun Young

Dept. of Art History

Graduate School

Sungshin Women's University

This thesis is a study on the concept of 'nothing' which is presented in Eva Hesse's work. American society in the middle and late 1960's when Hesse actually started to her work was plunged in confusion with Anti war movement, Civil rights, and re-emerged existentialism and nihilism that suspected of human existence so it is widespread in the all genre of art. Absurdity and nothingness also showed Hesse's work who used to live under emotional instability through the tragedy experience of Holocaust. Hesse suggested that the act repeated meaningless of two heroes in 『En attendant Godot』 by Samuel Beckett is the rightly keyword to understand herself. and also she considered her work as opposition of contents and form, form and form, and she'd like to present her vision about absurdity through obscure coincidence and repetition of opposite parts as neither/nor. also she would like "to

get non art, non connotative, non anthropomorphic, non geometric, non, nothing” and it is accord with negation of New York world of art in 1960's as well. In this context, hers work, specifically showing in sculpture after 1965 shaped empty place and a empty container, and impermanence of latex and fiberglass are connected with concept of ‘nothing’ that empty and go out of existence. Hesse has insisted on works as counterpart, and tried to get out of a emotional struggle. so embodiment of ‘nothing’ is interpreted as a process of mentality healing to overcome trauma. Therefore, in this text Hesse’ works are analyzed as concept of ‘nothing’, and we will consider along with a meaning of this work and how they correspond to new art trend in the same age.