



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

오브제의 활용을 통한 관계의
유동성 표현

-본인의 작품을 중심으로-

2025

성신여자대학교 대학원
미술학과 조소전공
왕산산(王珊珊)

오브제의 활용을 통한 관계의
유동성 표현
-본인의 작품을 중심으로-

정 정 주 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2025년 4월

성신여자대학교 대학원
미술학과 조소전공
왕산산(王珊珊)

인 준 서

왕산산의 박사학위 논문으로 인준함

2025년 7월

심사위원장 장옥희 (인)

심사위원 정정주 (인)

심사위원 김성호 (인)

심사위원 조혜정 (인)

심사위원 리후이동 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

사회와 디지털 매체의 발전에 따라 인간관계의 소통은 더욱 편리해졌으며, 더 이상 중심 집단에 고정되지 않는다. 중심 구조의 약화로 인해 인간관계는 점차 안정성을 상실하고, 느슨하고 순간적이며 지속되기 어려운 상태로 나타난다. 관계의 구성은 더 이상 사회 제도나 고정된 역할에 의해 주도되지 않고, 인간과 오브제 (objet) 간의 상호작용을 통해 구체적 상황 속에서 끊임없이 구축되고 해체되며 재구성된다. 본 연구는 오브제를 통해 관계의 유동성을 표현하는 것을 주제로 삼아, 작품의 재료, 구조, 공간을 통해 관계의 변화를 보여준다. 오브제는 창작의 출발점으로서, 고정된 관계에 대한 연구자의 의문에서 시작하여 재료의 전환과 전시, 구조의 조정을 통해 관계가 피동성에서 능동성을 거쳐 유동성으로 발전하는 과정을 제시한다. 개인의 관계 양식은 외적 구조에 의존하던 방식에서, 자기 기억의 주관적 정리와 개입을 통해 관계 형성에 주체적으로 참여하는 방식으로 전환되며, 최종적으로는 유동성과 연결 속에 놓이게 되고, 관계는 끊임없이 생성되고 소멸되며 변화 속에 머무르게 된다. 연구자는 세 단계의 작품을 통해 이러한 변화를 표현한다. 단단한 재료의 압축과 폐쇄에서 시작하여, 철근의 기억을 통한 확장과 개방, 마지막으로 중심이 제거된 부드러운 재료의 연결, 순간성과 흐름의 매체로 확장된 공간성과 관계 형식을 구축한다. 이론적 측면에서 본 연구는 지그문트 바우만 (Zygmunt Bauman)이 제안한 ‘액체 근대성(liquid modernity)’ 개념을 바탕으로, 개인들 사이의 불확정적이며 지속적으로 유동하는 연결 양상을 설명하게 될 것이다. 동시에 들뢰즈와 가타리(Deleuze & Guattari)가 제시한 ‘리좀 구조(rhizome structure)’의 탈중심성과 비선형적 사유, 그리고 한병철이 언급한 ‘연결 피로’ 및 ‘관계의 단시성’ 이론은 작품이 구축하는 공간 관계에 다층적인 이론적 기반을 제공하게 될 것이다. 작품은 관람자가 감각적으로 참여

하고 경험적으로 공명할 수 있는 하나의 장(field)으로 구성될 예정이며, 관계의 생성, 해체, 재연결의 과정을 통해 관람자가 관계의 유동적 구조를 직면하게 하고, 그 안에서 자아와 타자, 오브제와 공간 간의 상호작용 메커니즘을 인식할 수 있도록 유도하게 될 것이다.

본 논문은 서론에서 연구의 기본 문제를 제기하며, 오브제를 중심으로 피동성, 능동성, 유동성의 세 가지 관계 양상을 각각 분석한다. 2장에서는 피동적 관계의 구성 방식을 분석하고, 예술에서 오브제, 레디메이드(readymade), 발견된 오브제(found objet)의 활용과 산업 폐기물을 사용하여 교육·가족 등 제도 구조 속에서 개인이 처한 피동적 처지를 표현한다. 이어서 3장에서 능동적 관계 탐색 단계로 진입하며, 철근과 철사 등의 경성 재료를 사용하고 공간의 긴장과 구조적 조합을 통해 사회적 규율 속에서 개인이 반응하고 기억을 자율적으로 구성하는 과정을 표현한다. 마지막으로 4장은 관계의 유동성 탐구로 전환되며, 실리콘 호스, 빛, 액체와 같은 연질 재료를 사용하여 개방적이고 다지점 연결의 작품 구조를 구성하고, 변화 속에서 관계가 일시적이며 교차 가능하고 대체 가능한 상태로 나타나는 양상을 제시할 것이다. 본문에서의 연구를 통해 증명한 관계의 세 단계-피동적 구조, 주체적 각성, 유동성-를 정리하며, 오브제가 예술 재료에서 도구나 기호에 머무르지 않고 주체적 능동성과 관계 연결성을 지닌 존재임을 강조할 것이다. 작품 속에서 오브제의 기능은 단순한 매개나 도구에 한정되지 않고 관계가 생성되는 기반 요소가 된다. 오브제의 배열, 재료의 특성, 공간의 구성은 관계 형성 방식을 공동으로 결정한다. 최종적으로 본 논문은 예술 창작이 오브제와 인간의 상호작용 속에서 이루어지는 관계 구조의 구축 과정이며, 이 과정을 통해 존재 상태의 지속적인 변화를 표현하게 됨을 밝히고자 한다.

키워드: 탈중심화, 피동성, 능동성, 유동성, 오브제, 구속, 연결

목차

논문 개요

목차

참고 도판

작품 목차

제1장 서론 1

제2장 오브제 - 관계의 피동성 10

2.1 오브제의 특성 12

2.1.1 오브제 12

2.1.2 레디메이드 17

2.1.3 발견된 오브제 22

2.2 피동적 관계 26

2.2.1 미셸 푸코의 규율 사회에서의 피동성 28

2.2.2 시간과 잉여 피동성 30

2.2.3 개체와 피동성 38

제3장 기억과 만연 - 관계의 능동성 44

3.1 기억 47

3.1.1 공간과 오브제 - 기억의 재구성 51

3.1.2 도식 - 개인 기억 56

3.1.3	규율(Discipline)과 자기 변환	61
3.2	만연의 능동성	67
3.2.1	결속	68
3.2.2	개인 정체성의 결속	76
3.2.3	능동성의 연속	86
제4장	탈중심화 - 관계의 유동성	93
4.1	관계의 탈중심화	95
4.1.1	액체 사회의 유동	99
4.1.2	유목주의의 탈중심화 구조	103
4.1.3	관계의 매개 - 유연성	105
4.2	관계의 개방적 연결성	111
4.2.1	사회적 관계의 개방성	113
4.2.2	관계의 연결성	126
4.2.3	관계의 순간성 - 유동	135
제5장	결론	145

참 고 문 헌

ABSTRACT

참고 도판

- 참고 도판 1) 장 뒤뷔페, <벽 위의 풍경(Paysage Mural)>, 종이에 잉크와 수채, 27×30 cm, 1951. 14
- 참고 도판 2) 로버트 라우센버그, <침대(Bed)>, 혼합재료, 191×80 cm, 1995
..... 15
- 참고 도판 3) 앤디 워홀(Andy Warhol), <브릴로 상자(Brillo Boxes)>, 합판에 실크스크린 인쇄, 43×43×35 cm, 1964. 16
- 참고 도판 4) 마르셀 뒤샹, <자전거 바퀴(Bicycle Wheel)>, 금속 바퀴, 나무, 의자, 1913. 18
- 참고 도판 5) 마르셀 뒤샹, <샘(Fountain)>, 도기 소변기, 1917. 19
- 참고 도판 6) 조셉 코넬, <무제(Untitled)>, 혼합 매체 상자, 1950. 23
- 참고 도판 7) 엘 아나추이, <무제(Untitled)>, 금속 병뚜껑과 철사, 2009. ... 24
- 참고 도판 8) 크리스티앙 불탕스키, <저장소:캐나다(Réserve Canada)>, 현 옷, 1998. 25
- 참고 도판 9) 송동, <물진기용 (物盡其用) >, 설치, 혼합 재료, 2005. ... 31
- 참고 도판 10) 아르망, <장기 주차(Long Term Parking)> 폐차된 자동차, 콘크리트, 높이 약 18m, 1982. 41
- 참고 도판 11) 기억 시스템 48
- 참고 도판 12) 건설 현장 철근 바인딩 현장 53
- 참고 도판 13) 이우환, <관계>, 철판과 자연석, 가변설치, 1968. 55
- 참고 도판 14-15) 건축 시공 현장/기억 뜯어내기 스케치, 2022. 58
- 참고 도판 16) 크리스티나 이글레시아스, <아가멤논(AGAMEMNON)>, 브론즈, 수지, 분수 구조, 레이저 인그레이빙 문구, 500×700×400 cm, 2004. 59

참고 도판 17) 루이스 부르주아, <눈과 거울(Eyes and Mirrors)>, 철, 직물, 유리, 나무, 264×245×302 cm, 1996.	62
참고 도판 18) 루이스 부르주아, <마지막 등반 (The Last Climb)>, 철, 나무, 유리, 직물, 대리석, 거울, 275×355×355 cm, 2008.	63
참고 도판 19) 모나 하툼, <연락이 되지 않음 (Incommunicado) >, 금속 아기 침대, 철사, 126×57×93 cm, 1993.	64
참고 도판 20) 모나 하툼, <그레이터 디바이드 (Grater Divide)>, 203×193×83 cm, 2002.	65
참고 도판 21) 마테오 폴리에세, <비포 나잇 폴스 (Prima che sia notte)> 청동에 파티나 처리, 가변 설치, 2007.	71
참고 도판 22) 가스 나이트, <피의 의식7 (Blood Consciousness 7) >, 로프, 디지털 프린트, 2014.	72
참고 도판 23) 마이아 루스 리, <결속의 짐4 (Bondage Baggage4) >, 방수포, 로프, 테이프, 여행가방, 현 옷, 침구류, 170×88×53 cm, 2018.	73
참고 도판 24) 김진수, <층상조직(Stratiformis)>, 혼합 매체 설치, 2006. ...	74
참고 도판 25) 에바 헤세, <접근 II (Accession II) >, 아연도금강, 비닐, 78×78×78 cm, 1968 - 1969.	78
참고 도판 26-27) 프란시스코 인판테-아라나, <삼각형의 삶(Triangular Life)>, 거울 금속, 사진, 가변, 1976.	81
참고 도판 28) 서도호, <서울 홈... (Seoul Home...) > Silk, metal, armature, 1457×717×391 cm, 2012.	88
참고 도판 29) 서도호, <떨어진 별1/5Fallen Star 1/5>, 혼합 재료, 2008.	89

참고 도판 30)	올라퍼 엘리아슨, <당신의 불확실한 그림자 (Your uncertain shadow) >, 혼합 매체, 2010.	108
참고 도판 31)	시오타 치하루, <손안의 열쇠 (The Key in the Hand) >, 붉은 실, 열쇠, 혼합 설치, 2015.	110
참고 도판 32)	올라퍼 엘리아슨, <당신의 눈먼 승객 (Your Blind Passenger) >, 안개, 조명, 혼합 설치, 연도 미상.	128
참고 도판 33)	에르네스토 네토, <레비아탄 솿 (Leviathan Thot) >, 신축성천, 충전재, 혼합 설치, 2006.	129
참고 도판 34)	토마스 사라세노, <인 오르빗 (In Orbit) >, 강철망, PVC 구체, 공중 설치, 2013.	130
참고 도판 35)	시오타 치하루, <불확실한 여정 (Uncertain Journey) >, 붉은 실, 철 구조물, 혼합 설치, 2016.	134
참고 도판 36)	에르네스토 네토, <레비아탄 솿 (Leviathan Thot) >, 신축성천, 충전재, 혼합 설치, 2006.	137
참고 도판 37)	페 화이트, <너무 많은 밤 (Too much night) > 혼합 매체, 2013.	138

작품 목차

작품 도판 1)	왕산산, 〈원1〉, 종합재료, 가변설치, 2017.	33
작품 도판 2)	왕산산, 〈원2〉, 종합재료, 50×50×150 cm, 2017.	34
작품 도판 3)	왕산산, 〈소해1(消解)〉시리즈, 석고, 200×200 cm, 2017.	36
작품 도판 4)	왕산산, 〈소해2(消解)〉시리즈, 석고, 200×200 cm, 2017.	37
작품 도판 5)	왕산산, 〈천하무적(天下無賊)〉, 철, 80×80 cm, 2016.	42
작품 도판 6)	왕산산, 〈만연〉, 전시 현장 설치 공간, 2023.	56
작품 도판 7)	왕산산, 〈기억 뜯어내기〉, 나선철근과 철사, 60×60×20 cm, 2023. ..	61
작품 도판 8)	왕산산, 〈전환〉, 나선철근과 철사, 약 70×70×20 cm, 2023. ·	66
작품 도판 9)	왕산산, 〈재장〉, 철, 180×15×30 cm, 2023.	76
작품 도판 10)	왕산산, 〈경계처〉, 나선철근, 철사, 30×30×15×180 cm, 2023.	79
작품 도판 11)	왕산산, 〈내재적 경계〉, 나선철근, 철사, 60×120×120 cm, 2023.	82
작품 도판 12)	왕산산, 〈경계의 가상화〉, 철근, 철사, 70×40×10 cm, 2023.	84
작품 도판 13)	왕산산, 〈내적 경계〉, 나선철근, 철사, 가변 크기, 2023.	90
작품 도판 14)	왕산산, 〈관계의 망〉, 투명 실리콘 호스, 튜브 타이, 가변 크기, 2024.	107
작품 도판 15)	왕산산, 〈경계 안에서〉, 철, 투명 실리콘 튜브, 케이블 타이, 120×60×45 cm, 2024.	114

작품 도판 16) 왕산산, 〈관계의 소멸〉, 철, 투명 실리콘 튜브, 케이블 타이, 60×120×35 cm, 2024.	116
작품 도판 17) 왕산산, 〈관계의 그물〉, 투명 실리콘 튜브, 케이블 타이, 가변 크기, 2024.	120
작품 도판 18) 왕산산, 〈관계 성장〉, 6mm 컬러 탄성 밴드, 유동 LED 광원 스트립, 크기 제한 없음, 2024.	122
작품 도판 19) 왕산산, 〈유동하는 경계면〉, 지름 20cm 투명 튜브, 유동 LED 라이트 스트립, 2024.	125
작품 도판 21) 왕산산, 〈유동 사이〉, 혼합 재료, 2024.	131
작품 도판 22) 왕산산, 〈유동 사이〉, 혼합 재료, 2024.	135
작품 도판 23) 왕산산, 〈야광 부환〉, 형광봉, 거울지, 2024.	140
작품 도판 24) 왕산산, 〈야광 부환〉, 형광봉, 거울지, 2024.	143

제1장 서론

세계화와 디지털화의 진전은 현대 사회의 급격한 변화를 야기하였고, 이로 인해 ‘유동성’이라는 전혀 새로운 시대정신이 형성되었다. 이 현상은 자본, 사물, 인구, 정보의 국경을 넘는 흐름에 영향을 미칠 뿐만 아니라, 사회의 구조와 작동 방식을 재구성하여 정적인 ‘고정성의 사회’에서 동적인 ‘유동성의 사회’로의 전환을 가능하게 하였다.¹⁾ 이러한 사회적 전환은 사람들로 하여금 불안과 초조 속에 놓이게 만들었지만, 그 원인을 외부에서 찾기보다는 개인이 시대의 변화에 뒤처졌다는 생각으로 자책하게 하며, 심지어 생을 포기하고자 하는 생각까지 불러일으킨다. 이러한 사고의 충격과 변화는 사회 환경, 생존 조건, 외부 관계의 변화 등과 같은 요소들과 밀접한 연관이 있다. 그리고 본 연구자는 이러한 상황을 체험한 전형적인 사례에 해당한다.

장기간에 걸쳐 ‘피동성’ 상태에 놓여 있었던 현실적 경험을 지니고 있으며, 중국의 사회 규율 구조 속에서 성장하며 학교 교육부터 가정의 기대에 이르기까지 다층적인 시스템을 경험하는 가운데 관계망 속에서 개인이 겪는 억압과 피동성을 깊이 체감하게 되었다. 학교에서 학업을 수행하는 동안 창작의 주제와 표현 방식은 제약을 받았고, 개인의 감정은 ‘사사로운 욕심’으로 간주되었으며, 창작은 반드시 ‘거대 서사’의 이데올로기에 복종해야 했다. 이러한 교육 방식 속에서는 주관적 의도와 감정 표현이 축소되고, 복종이 곧 합격이라는 시스템 안에서 예술 주체로서의 능동성은 점차 상실되었다.²⁾ 또 하나의

1) Dora Vrhoci, "Paradise Lost: Explaining Populism as a Response to the Fragmentary Nature of Time, Space, and the Rapid Pace of Technological Advancement," *DEBATS: Journal on Culture, Power and Society, Annual Review* 4, 2019, pp.113 - 130.

2) 劉運來、曹乾源、董玉芝, 「網絡時代青年文化認同圈層化現象透析及價值引導」, 『中州學

원인은 아시아 전통 가정교육에서 비롯되며, ‘학업-국가기관 취업-결혼-출산’이라는 경로는 이미 정해진 노선으로 여겨지고 있으며, 이에 대한 예외는 일반인의 시선에서 비정상적인 경로로 간주된다. 연구자의 시각에서 볼 때 이러한 기대는 본질적으로 ‘순응적 역할’에 대한 고착된 배치라고 할 수 있다. 설령 국가기관에 성공적으로 입사했다 하더라도 지역 및 제도적 요인으로 인해 급여나 처우는 개선되지 않았고, 오히려 ‘성과와 현실의 괴리’에 대한 인식의 균열은 더욱 심화되었다. 이러한 구조적 억압은 한 사건을 계기로 임계점에 도달하였다.

팬데믹 시기, 단순 감기로 병원을 방문하여 발열 증상을 사실대로 고지했음에도 불구하고 고위험자로 신고 되어 곧바로 강제 격리 조치가 취해졌다. 명확한 진단 없이 이주 동안 다량의 약물 주사와 과도한 검사를 반복적으로 받으며 신체는 실험 대상과 같이 통제력을 상실하게 되었다. 이와 같은 ‘신체의 소외 경험’은 의료 시스템과 통제 메커니즘에 대한 근본적인 의문을 야기했으며, 인간과 인간 사이의 ‘관계 구조’는 과연 어떤 논리에 의해 성립되는가에 대한 재고를 촉발하게 되었다. 이러한 장기적인 억압의 경험은 중국에 있을 당시에는 표면화되지 않았으나, 한국 유학 기간에 보다 개방적이고 자유로운 사회를 경험하면서 처음으로 또 다른 형태의 ‘관계 가능성’을 보게 되었다. 그리고 예술 창작과 관계 변화의 과정을 통해 인간과 인간, 인간과 오브제 사이의 관계는 더 이상 피동적으로 주어지는 구조가 아니라 생성되고 조직되며 전환될 수 있는 하나의 역동적 과정이라는 사실을 인식하게 되었다.

따라서 본 논문은 ‘관계의 유동성’을 핵심으로 삼아 ‘피동성-능동성-유동성’이라는 세 가지 관계 형태를 중심으로 논의를 전개한다. 연구자 자신이 ‘순응적 역할’에서 ‘주체의 각성’으로 전환하는 경험을 바탕으로 관계의 변화

를 사고의 출발점으로 삼는다. 이때 예술 창작은 경험이 전환되는 구체적인 통로가 되며, 재료 선택과 형식 언어는 심리와 구조의 변화 과정을 드러내는 흔적으로 작용한다. 중국에서의 작업에서는 폐기된 재료를 사용하고, 압박·폐쇄·적층 등의 방식으로 피동적인 상태를 구현함으로써 제도화된 규율을 상징적으로 표현하였다.

한국 유학 기간 첫 번째 개인전에서는 철근을 주요 재료로 선택하였는데, 이는 유년기의 기억에서 비롯된 것이다. 철근은 상징적 산업 기호로서의 의미를 지니며, 그 단단한 물성은 규율, 위계, 제도화된 구조와 밀접하게 연결되어 있다. 이 철근을 사용하여 묶고, 끼우고, 쌓고, 사각형 구조로 배치하는 형식을 통해 ‘피동에서 능동으로’ 전환되는 언어를 형성하고자 하였으며, 폐쇄된 시스템 속에서 개인이 처한 제한, 의존, 억압의 상태를 드러내는 동시에 ‘유동적 존재’에 대한 탐색을 내포하였다. 이후의 작업에서는 점차 부드럽고 투명하며 제어 가능한 재료로 이동하게 되었고, 이는 투명한 실리콘 호스, 액체, 빛, 선, 냄새 등으로 나타나며 비선형적이고 비 중심적이며 관객의 참여가 가능한 공간적 관계를 구축하게 된다. 재료의 변화는 곧 형식 언어의 변화로 이어지며, ‘피동적 구조’에서 ‘관계 생성’으로의 실천적 전환을 시도한다. 사회 이론은 이러한 유동적 구조에 대한 심층적 해석을 가능하게 한다. 지그문트 바우만(Zygmunt Bauman)은 『액체 근대』에서 현대 사회는 액체와 같아 고정된 형태를 유지할 수 없으며, 개인은 불확실성과 급변하는 사회 구조에 적응하기 위해 끊임없이 자기 조정을 해야 한다고 설명한다.³⁾ 바우만은 현대 사회가 전통적인 ‘고체’ 구조에서 ‘액체’ 구조로 전환되었다고 보며, 이로 인해 개인은 더 이상 안정적인 소속감이나 정체성을 가질 수 없고, 지속적인 흐름과 변화의 상태에 놓이게 된다고 말한다.⁴⁾ 들뢰즈와 가타리(Deleuze

3) Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, 2000, pp.1 - 3.

4) 任東景, 「鮑曼流動現代性理論的哲學透視」, 『河南社會科學』, 2010年第5期, pp.43 - 45.

& Guattari)는 『천 개의 고원』에서 ‘유목성’과 ‘탈영토화’ 개념을 제시하며, 문화·정체성·공간의 불안정화 과정을 강조하였고, 이는 재료 언어와 관계 공간의 비고정성을 철학적으로 뒷받침해준다.⁵⁾ 마누엘 카스텔(Manuel Castells)의 ‘흐름의 공간’(space of flows) 이론은 현대 사회의 조직 논리가 더 이상 지리적 공간에 기반 하지 않고, 정보의 흐름, 기호의 흐름, 상호작용 네트워크에 기반 한다는 점을 설명하며,⁶⁾ 이는 곧 예술에서 공간 구성 방식과 관객 동선의 조직 방식에도 직접적인 영향을 미친다.

이러한 유동적 논리 속에서 예술에서 ‘오브제’의 역할 역시 근본적인 전환을 맞이하게 되었다. 20세기 이후 현대미술은 기존의 조형 개념과 제작 방식을 근본적으로 재검토하는 과정을 겪고 있으며, 특히 오브제를 다루는 방식에 있어서 기존의 재현적 방법을 넘어 새로운 맥락을 형성하려는 시도가 두드러지게 나타났다. 오브제는 더 이상 표현을 위한 수단에 머물지 않고, 맥락에 따라 의미를 획득하거나 해체하는 가능성을 드러내기 시작하였다. 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 <샘(Fountain)>은 이러한 흐름의 출발점을 보여준다. 그는 1917년 평범한 소변기를 미술관 안에 전시하면서 익숙한 오브제가 낯선 공간에 놓일 때 더 이상 본래의 기능을 드러내지 않음을 제시하였다. 오히려 그 오브제가 지닌 형태, 재료, 맥락은 낯설게 인식되며, 보는 이에게 ‘무엇이 예술인가’라는 근본적인 질문을 던지게 한다.⁷⁾ 아르망(Arman)의 작업은 또 다른 방향에서 오브제를 다룬다. 그는 사용된 오브제들을 수집, 압축, 적

5) Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, University of Minnesota Press, 1987, pp. 23 - 28.

6) Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, 2nd ed. Wiley-Blackwell, 2000, pp. 442 - 446.

7) Marcel Duchamp, *Fountain* (1916), readymade. See also Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, MA: MIT Press, 1996, pp. 91 - 104.

층하며, 일상 물건들을 종이 위에 배열하거나 때로는 투명한 수지 속에 고정 시키기도 하였다. 철근, 도구, 장난감, 식기 등이 한꺼번에 등장하는 그의 작업은 정돈되지 않은 생활의 흔적과 버려진 물건들이 뒤섞여 이루는 구조물로, 다소 혼란스러운 인상을 주지만, 오브제의 흔적성과 그것이 드러내는 행위를 강조한다. 이렇게 반복적으로 소비된 것들의 축적을 통해, 그의 작업은 흔적의 지시성(indexicality)과 오브제와 그것을 둘러싼 환경 간의 관계를 탐구한다.⁸⁾ 오브제 자체는 움직이지 않지만, 그 오브제를 둘러싼 관계는 끊임없이 변화한다. 전시장의 배치, 조명의 각도, 관람자의 동선 등 모든 세부 요소는 오브제에 대한 인식을 달라지게 만든다. 동일한 오브제라 하더라도 그 위치에 따라 일상의 흔적으로도, 예술의 언어로도 작용할 수 있다. 본 연구는 추상적 이론의 연역에서 출발하지 않고, 연구자가 ‘안정된 관계’라는 개념에 대해 품은 근본적인 의심에서 출발하였다.

중국 사회의 규율 구조 속에서 성장한 연구자는, 어린 시절의 경험을 통해 인간관계 속의 질서화, 위계화, 수동적 수용의 상태를 체감하였다. 이러한 구조적 관계는 겉으로는 안정되어 보이나, 실제로는 복종과 침묵 위에 성립되어 있다. 그러나 연구자는 타문화에서의 생활과 예술 실천을 통해 관계란 고정된 구조가 아니라 시간과 경험 속에서 지속적으로 변화하며, 활성화되거나 단절되기도 하는 유동적 과정이라는 점을 점차 인식하게 되었다. 특히 한 번의 ‘실험 대상’이 된 피동적 경험 속에서 이 유동성은 갑자기 찾아옴과 동시에 깊이 체감되었으며, 이는 ‘인간은 타인과 어떻게 공존하는가?’라는 물음에 대해 다시 생각하게 만든 전환점이 되었다. 또한 중국의 급속한 도시화가 진행되던 시대에 성장한 연구자는, 유년기 때 종종 아버지를 따라 건설 현장을 방문하였으며, 이러한 일상의 장면들은 예술 창작에서 중요한 소재로 작용하게

8) Arman, *Allures d'objets*, 1957 - 1964. See also Catherine Grenier, *Arman: 1954 - 2005*, Éditions du Centre Pompidou, 2010, pp. 43 - 51.

되었다. 본 연구의 학문적 정확성과 타당성을 확보하기 위해, 본문에서는 핵심 개념들에 대한 설명을 덧붙인다. 오브제는 시각적으로 인식할 수 있는 물리적 대상이며, 특정한 사회문화적 배경과 개인적 경험 속에서 다양한 의미와 가치를 지닌 존재로 이해된다. 예술작품 속에서 자주 등장하는 산업 제품이나 일상적 오브제는 그 본래의 기능을 넘어, 예술가의 선택과 맥락적 배치에 따라 전혀 다른 의미를 표현하게 된다. 이들은 무언의 언어처럼 관람자의 감정을 자극하고, 문화적 기억을 환기시키며, 심지어 기존 사회 질서에 균열을 내는 역할을 한다. 하이데거(Heidegger)는 도구존재(Zuhandenheit)와 ‘현성존재 (Vorhandenheit)로 설명하며,⁹⁾ 도구가 사용될 때 그 의미가 드러난다고 보며, 이는 예술 속 오브제가 지닌 관계적 기능을 해석하는 데 적합한 철학적 틀을 제공한다. 따라서 오브제는 바라보는 대상이며 동시에 관계 속에서 의미를 생성하는 매개 지점으로 작용한다.

디지털화가 주도하는 현대 사회에서 관계는 고도의 단절성과 파편성을 띠게 되었다. 그것은 더 이상 안정된 구조에 의존하지 않으며, ‘연결’을 목적으로 스스로 순환하는 하나의 메커니즘으로 작동한다. 『피로사회』에서 한병철은 과잉된 능동성의 환경이 관계의 지속성을 지속적으로 소멸시키며, 관계는 단시간의 기능화 된 접촉 행위로 대체되고 있다고 지적한다. 진정한 ‘타자’는 이러한 자기 지향적 연결 속에서 점차 사라진다.¹⁰⁾ 이러한 상황 속에서 연구자

9) 하이데거는 우리가 일상생활에서 도구를 사용할 때, 그 도구들은 ‘준비됨’의 상태로 나타난다고 지적한다. 이는 사용 중에 도구가 ‘드러나지 않게’ 되며, 우리의 활동을 연장하는 수단이 되는 상태를 의미한다. 예를 들어 망치로 못을 박을 때, 망치는 독립된 대상으로 의식되지 않고, 목적을 달성하기 위한 수단으로 기능한다. 그러나 도구에 문제가 생기거나 사용할 수 없게 되는 경우, 이러한 ‘준비됨’ 상태는 깨지게 되며, 도구는 ‘단순한 있음’의 상태로 전환된다. 이 상태에서 도구는 독립된 객체로 인식되며, 그 물리적 속성이 관심의 중심이 된다.

마르틴 하이데거, 『존재와 시간』, 박찬국 역, 새물결, 2006, pp. 15-16.

10) 한병철, 『피로사회』, 문학과지성사, 2012, p.19.

는 예술 창작을 통해 즉각적인 관계를 활성화하는 현장을 구축하고자 하였다. 불안정한 오브제의 사용, 공간의 개방성, 관객의 개입성을 통해 비선형적인 상호작용 경로를 구성하며, 관계를 촉발될 수 있는 생성으로 바라본다. 창작 과정에서 연구자가 주목한 것은, ‘오브제가 짧은 시간 내에 인간, 환경, 제도와 어떠한 시각적으로 불안정한 관계를 형성할 수 있는가?’이다. ‘유동성(liquidity)’은 본 연구의 핵심 개념 중 하나이다. 현대 사회는 끊임없는 흐름과 변화 속에 있으며, 안정은 더 이상 현대인의 생존 조건에 적합하지 않다. 사람들은 이러한 환경 속에서 끊임없이 자아를 조정하며 변화하는 사회 구조와 관계에 대응해야 한다.¹¹⁾ 전통 사회에서와 같이 고정된 정체성과 위계에 기반한 구조는 이제 급변하는 환경에 더 이상 부합하지 않으며, 유동적인 환경 속에서 연구자의 창작 역시 전통적이고 안정된 매체 형식에 의존하지 않고, 오브제·공간·관계가 시간 속에서 지속적으로 변화하는 특성에 더 집중한다. 현대 사회에서 공간은 지리적 위치로 규정되지 않으며, 정보의 흐름과 네트워크 관계에 따라 구성된다.¹²⁾ 이와 같은 공간 인식은 동시대 예술의 관계형성과 공간 배치 방식에도 직접적인 영향을 미치며, 예술을 고정된 대상이 아닌 역동적 상호작용 구조가 생성되는 장으로 전환시킨다. 따라서 사회 환경, 창작 경험, 이론적 축적의 교차 지점을 바탕으로 본 연구는 다음과 같은 내용을 밝히고자 한다. 현대 사회의 불안정한 구조와 통제 메커니즘은 관계의 구조적 피동성이 어떻게 형성되는지를 드러내며, 예술 속 오브제는 본래의 사용 기능을 넘어서 인간관계 및 제도적 구조를 관찰하고 구성하며 활성화하는 매개로 작용할 수 있다. 또한 재료, 공간, 관람자 간의 상호작용은 예술 실천 속에서 '피동성-능동성-유동성'이라는 세 가지 관계 형식의 변화를 구체적으로

11) Zygmunt Bauman, op.cit., p.2.

12) 마누엘 카스텔, 『네트워크 사회의 도래』, 김묵한, 박행웅, 오은주 역, 한울아카데미, 2014, pp.494-556.

로 드러내는 구조로 작동한다.

본 논문은 총 다섯 장으로 구성된다. 먼저 서론에서는 ‘오브제’, ‘관계’, ‘유동성’이라는 세 개념을 중심으로 논의를 전개하며, 이들은 ‘피동성-능동성-유동성’이라는 관계의 세 단계로 유기적으로 연결되어 논문 전체를 관통한다. 연구자는 유년기 시절의 교육과 성장 환경, 특히 학교와 가정에서의 규범 중심적 경험, 그리고 코로나 시기의 의료 통제 경험을 통해 ‘고정된 관계’에 대한 근본적인 의문을 품게 되었으며, 이를 관계 변화에 대한 문제의식으로 발전시켰다. 제 2장에서는 ‘관계의 피동성’을 중심으로, 학교와 사회생활에서 반복적으로 체험한 무력감을 창작의 출발점으로 삼는다. 초기 작업에 사용된 오브제는 폐기물이나 일상 잔여물 중심으로 구성되었고, 이는 압축, 폐쇄, 적층 구조를 통해 억압적이고 제한된 존재 상태를 상징적으로 시각화하였다. 레디메이드 개념과 뒤상, 아르망의 작업에 대한 참조를 통해, 규범적 구조 속에서의 피동성 관계를 분석한다.

제 3장에서는 ‘관계의 능동성’으로 전환되며, 유년기의 기억 재구성과 정체성 혼란, 문화적 충돌 등의 경험을 바탕으로 관계 구성에 대한 자각이 강조된다. 이우환과 송동 등의 작가 사례를 참고하여 ‘기억-구조-관계’의 조형적 경로를 구축하고, 공간 개입을 통해 관계 형성에 능동적으로 참여하고자 하였다. 이에 따라 작업은 억압에서 유연함으로, 폐쇄에서 개방으로, 적층에서 여백으로 변화하며, 표현 방식뿐 아니라 태도 역시 보다 주체적으로 전환된다. 제 4장에서는 ‘관계의 유동성’에 주목하여, 투명한 실리콘 호스 등 유연한 오브제를 통해 탈중심적이고 비선형적인 관계 공간을 시각화한다. 이와 같은 재료는 시각적 변화성, 구조적 통과성, 촉각적 감지성을 기반으로 관계를 형성하며, 이는 바우만의 ‘액체 근대성’, 들뢰즈와 가타리의 ‘유목 공간’ 등의 이론과 연결된다. 관계는 더 이상 고정된 형태로 표상되지 않으며, 빛, 액체, 후

각, 참여를 통해 생성되고, 관람자는 단순한 관찰자가 아닌, 경로를 경험하는 존재로 전환된다. 특히 개인전 <새는 알에서 나오려고 투쟁한다>에서는 관계의 개방성, 연결성, 순간성이라는 세 가지 요소를 오브제의 조형 논리로 구체화하였다.

제 5장에서는 전통적인 결론 요약을 지양하고, 예술 작품 자체로부터 출발하여 ‘피동성-능동성-유동성’이라는 관계 형태가 오브제와 공간 구조 속에서 어떻게 발생하고 조직되는지를 정리한다. 연구자는 단편화되고 가속화된 사회 리듬 속에서 오브제를 재해석하며, 이를 단순한 물리적 재료나 은유적 기호로 환원하지 않고, 인간과 인간, 인간과 사회의 관계를 활성화하는 유동적 매개로 간주한다. 오브제는 시간, 사회 구조, 개인 경험이 맞물리는 장에서 관계를 생성하고 확장시키는 역동적 존재로 작동한다.

제2장 오브제 - 관계의 피동성

본 장은 ‘피동성’을 핵심으로 설정하여 오브제를 통해 관계 속의 피동적 상태를 구조화하고 가시화하는 방식에 대해 논의한다. 연구자가 ‘피동성’이라는 문제의식을 갖게 된 계기는 한국 유학 이전의 성장 과정에서 경험한 교육과 사회적 규율에 있다. 21세기 현대사회는 표면적으로 자유와 다양성을 보장하는 듯 보이지만 현실 속에서는 여전히 전통적 가치관과 권위주의적 교육방식이 깊게 남아 있다. 특히 교육 시스템 내에서 예술 창작은 반드시 ‘거대 서사’이데올로기에 부합할 것을 요구받으며 개인의 감정 표현은 무시된다. 예를 들어 연구자는 석사 과정에서도 이와 같은 구조를 경험했다. 당시 연구자의 지도교수는 전통적 사고방식을 가지고 있었으며 창작 활동은 규범을 따라야 하고 개인의 경험에서 비롯된 소규모 아이디어는 ‘무의미하다’고 여겼다. 이러한 환경은 연구자로 하여금 점차 심리적 피로감을 느끼게 하고 주체적인 사고와 표현 능력을 억압하며 결국 피동적 상태에 빠지게 만들었다.

이 같은 피동성은 단순한 성격적 약점이 될 수 없으며 오랜 기간 제도화된 교육과 문화 구조 아래에서 형성된 ‘행동 습성’이라 할 수 있다. 이것은 아시아에서 흔히 나타나는 부모 의존형의 생활방식을 낳으며 스스로 사고하고 판단할 수 있는 능력을 상실하도록 만든다. 교육 제도는 또한 일종의 ‘순응형 인간’을 만들어 낸다. 수업은 상호작용이 거의 없고 정확한 복습을 강조하며 비판적이고 창의적인 사고는 교사의 권위에 대한 도전으로 간주된다.¹³⁾ 한병철은 『피로사회』에서 “오늘날 인간은 자기 성능화의 함정에 빠져서 능동성을 자기 억압의 수단으로 삼는다”고 지적했다.¹⁴⁾ 이러한 환경 속에서 의문

13) 郭婷婷, “被動式? ——有關視覺的提問 (Passivity? - Questions about Vision),” 北方美術展覽現場, 考拉藝術空間, 天津市和平區, 展覽日期: 2017年12月25日 - 2018年1月3日.

14) 한병철, 앞의 책, p. 19.

은 억압되고 순응은 장려되며 갈등은 회피된다. 창작활동 또한 점차 자신과 타자를 직면하는 긴장감을 잃게 된다. 연구자는 성장 과정에서 이러한 관계 상태가 단순히 게으르거나 약한 것이 될 수 없음을 깨닫게 되었으며 오히려 문화와 제도에 깊이 내면화된 ‘관계 습성’임을 인지하였다. 안정적으로 보이는 사회 구조 안에는 자유의 포기가 내재되어 있다. 이 같은 인식은 피동성을 작품의 구조적 표현으로 전환하는 계기가 되었다. 연구자가 창작에 사용하는 오브제는 물리적 매체일 뿐만이 아니며 관계의 피동성을 나타내는 구조적 장치로 기능한다. ‘압축’, ‘밀폐’, ‘적층’과 같은 형식적 조작을 통해 오브제의 가능성을 제거하여 사회 구조에서 버려진 존재 상태를 드러낸다.

현대 사회의 권력이 폭력에 의존하지 않고, 일상생활의 미세한 기제를 통해 작동한다고 지적했다. 이러한 제도적 세부 요소를 통한 권력의 작동 방식은 예술 창작에서도 구조적 순응의 재현으로 나타난다. 오브제는 작품구조 속에서 ‘피동적 순응’을 드러낸다. 작품에 사용된 재료는 사회 구조와 일상생활 속에서 기능을 상실하고 주변화 된 ‘폐기물’ 상태의 오브제이다. 마르셀 뒤샹은 ‘레디메이드’라는 개념을 통해 이러한 주변화 된 오브제를 다시 예술제도 안으로 편입시켰다. 그는 “예술 작품은 만들어지는 것이 아니라 선택되는 것이다”라고 말한 바 있다. 오브제의 의미는 재배치와 관계 재구성의 과정 속에서 형성되며, 기능적 사용이나 의미 전달을 위한 매개로 예술언어 안에 포함되고, 피동적 관계를 표현하는 구조적 상징으로 작품을 구성한다.¹⁵⁾ 인간관계의 지속성과 안정성이 점점 약화되고, 임시적이고 불확실하며 취약한 형태로 변화하고 있다고 지적했다. 사회적 관계 자체가 비지속적이라는 점에서, 오브제의 존재 상태 역시 인간관계와 유사한 단절성과 유동성을 보인다. 오브제가 사회적 기능을 상실한 이후 머물게 되는 주변적 위치는 관계의 비안정적 구조와 서로 호응하는 양상을 보인다.

15) Marcel Duchamp, "The Creative Act," *Art News* 56, no. 4, 1957, pp. 28-29.

2.1 오브제의 특성

2.1.1 오브제

전통적으로 조형 예술 영역에서 ‘오브제’는 예술가의 의도를 담는 매개체로 간주되어 왔으며, 주제에 의해 지배되는 대상으로 이해되어 왔다.¹⁶⁾ 그러나 본 연구에서는 ‘오브제’를 단순한 물질이 아닌 관계를 구조화하고 드러내는 매개체로 바라보며, 특히 그것이 피동성을 표현하고 구조화하는 방식에 주목한다. 오브제는 형태상으로는 단단하고 견고한 물질이지만, 그것의 압축, 중첩, 밀폐 등의 조작을 통해 억압과 제한을 상징하는 피동성 구조를 형성한다. 이러한 피동성은 형식적인 차원뿐 아니라 사회 구조와 일상 경험에 내면화된 관계 방식으로도 드러난다.

앙리 르페브르(Henri Lefebvre)의 관점에 따르면, 일상생활은 어떤 의미에서 ‘잉여적인 것’이다. 그는 분석적으로 독특하고 고급스럽고 전문화된 구조적 활동들을 선별한 후에 남는 것을 ‘일상생활’로 정의하였다.¹⁷⁾ 이러한 정의는 일상생활이 오랜 시간 동안 무시되었고, 본질적이지 않으며 부차적인 영역으로 간주되었음을 보여준다. 역사적으로 보더라도, 플라톤이 이데아 세계에서 이념을 찬양한 것, 임마누엘 칸트(Immanuel Kant)가 ‘물자체’를 제시한 것, 혹은 헤겔(G. W. F. Hegel)의 관념철학에서 정신을 우선시한 것 모두 실제 삶의 세부를 부차적인 것으로 간주한 예라 할 수 있다.¹⁸⁾ 예술가들 또한 예술의 순수성과 숭고함을 유지하기 위해, 삶의 혼란으로부터 예술을 분리

16) 張天佐, “物的轉向：混合媒介藝術的語言嬗變”, 『美術觀察』, no. 8. 2023, pp. 12 - 14.

17) Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, Vol. I, trans. by John Moore, London: Verso, 1991, p. 97.

18) [德] 伊曼努爾·康德, 『純粹理性批判』, 何兆武譯, 生活·讀書·新知三聯書店, 1999, pp. 129-133.

하려고 노력하였다.¹⁹⁾ 그러나 20세기 초에 들어서면서 이러한 경계는 점차 느슨해졌으며, 예술은 억압된 일상의 파편들 속에서 새로운 표현의 가능성을 발견하게 되었다. ‘오브제’라는 용어는 프랑스어에서 유래하며, 예술과 철학 분야에서 고유한 의미를 지닌다. 이 단어는 다다이즘과 초현실주의를 거치며 일상 오브제에 새로운 생명을 부여받았다. 이들 운동은 오브제의 원래 용도에 주목하지 않고, 그것들을 익숙한 환경에서 분리해내어 폐기된 부품, 낡은 기계, 버려진 조각들을 예술의 시야로 끌어들였다. 이러한 오브제는 정체불명의 파편성을 통해 현대인의 내면에 자리한 불안, 억압, 비가능성을 드러내는 장치로 기능하였다.

초현실주의자들은 ‘오브제’를 여덟 가지 유형으로 분류하였으며,²⁰⁾ 여기에는 잊혀진 일상 오브제, 주술적 성격을 띤 민족 기물, 수학 모형, 무의식을 자극할 수 있는 상징적 객체 등이 포함된다.²¹⁾ 앙드레 브르통(André Breton)은 초현실주의 오브제가 우리의 상상력을 다시 일깨우기 위한 것이라고 보았으며, 이는 대상이 가지는 심리적·몽환적 차원에서의 능동성과 동시에, 억압된 욕망과 불안의 투영으로서의 피동성을 시사한다.²²⁾ 제2차 세계대전 이후, 오브제는 예술 매체로서의 활용 면에서 현저한 확장과 변형을 보이게 된다. 장 뒤뷔페는 전통적인 조각과 회화의 경계를 허물고, 거칠고 원초적인 질감을

19) [德] 黑格爾, 『美學』, 朱光潛譯, 商務印書館, 2003, pp. 32-35.

20) 초현실주의자들은 오브제를 여덟 가지 유형으로 분류하였다. 수학적 기하 모델이나 작품, 나무나 돌과 같은 자연물, 미개인이 주술이나 마법으로 만든 물체, 일상생활에서 잊혔다가 다시 발견된 물체나 유물, 시장에서 구할 수 없는 물체(레디메이드 제품 포함), 이동하는 물체. 安德烈·布勒東, 『超現實主義與現代藝術』, 威廉·魯賓編, 劉鋼譯, 中國美術學院出版社, 2003, p. 87.

21) Ibid.

22) André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, trans. Richard Seaver and Helen R. Lane, University of Michigan Press, 1969, p. 26.

강조함으로써, 오브제가 예술 표현에서 가지는 가능성을 확장하였다.²³⁾ 그의 대표작 <벽 위의 풍경(Paysage Mural)>(참고 도판 1 참조)은 유화와 모래를 혼합한 재료를 판지 위에 사용하여 지층과 유사한 시각적 거칠음을 만들어내는데, 이는 일상적 억압과 사회 구조에 의한 피동성의 촉각적 재현으로도 읽을 수 있다.



참고 도판 1) 장 뒤뷔페, <벽 위의 풍경>, 종이에 잉크와 수채, 27×30 cm, 1951.

출처 : https://www.sothebys.com/en/articles/jean-dubuffets-total-immersion-in-the-landscape?utm_source=chatgpt.com (검색일: 2025.04.29)

23) Ideel Art Team, “Jean Dubuffet and the Return to the Essence,” IdeelArt, 2016. <https://ideelart.com/ko/blogs/magazine/jean-dubuffet-and-the-return-to-the-essence>. (검색일:2025.5.16.)

로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)는 <침대(Bed)> 등의 작품에서 실제 이불과 침대보를 유화와 결합하여, 생활용품 자체를 예술의 일부로 삼았다(작품 도판 2 참조). 그는 이를 ‘콤바인 페인팅(Combine Paintings)’이라 명명하며, 예술과 일상 오브제 사이의 경계를 흐리려 했다. 이때 침대라는 오브제는 피로, 휴식, 수면이라는 수동적 상태의 메타포가 되며, 인간의 의식이 중단된 공간에서 관계의 비활성화와 재정지를 상징한다.



참고 도판 2) 로버트 라우센버그, <침대(Bed)>, 혼합재료, 191×80 cm, 1955.

출처 : <https://www.budarts.com/art/4c19f3d0-754a-11e9-9dd8-00163e093e98>

(검색일: 2025.04.20)

앤디 워홀(Andy Warhol)은 상업 인쇄물과 소비재 포장재를 예술 영역으로 끌어들이었다. 그는 <브릴로 상자(Brillo Boxes)> (작품 도판 3 참조)등 작품을

통해 슈퍼마켓 선반에 놓인 청소용품 상자를 그대로 복제하였으며, 오브제의 산업성과 복제성을 예술 담론의 구성 요소로 제시하였다. 이는 주체의 감정이나 선택이 제거된 반복과 재현의 구조 속에서, 오브제가 가지는 피동성과 감정 제거의 상징성을 드러낸다. 이처럼 다다이즘, 초현실주의, 신다다이즘, 팝아트를 거치며 오브제는 더 이상 주변적이고 비주류적인 존재가 아니라, 관계를 구성하고 전달하며 드러내는 구조적 매개체로서의 가능성을 획득하게 되었다. 본 연구는 이러한 오브제의 진화 과정에서 피동성의 구조적 표현이 어떻게 생성되고, 관객과의 감각적 관계 속에서 사회 구조에 대한 비판적 인식을 어떻게 유도하는지를 중심으로 탐구하고자 한다.



참고 도판 3) 앤디 워홀, 〈브릴로 상자(Brillo Boxes)〉, 합판에 실크스크린 인쇄, 43×43×35 cm, 1964.

출처 : https://de.wikipedia.org/wiki/Brillo_Box?utm_source=chatgpt.com

(검색일: 2025.04.29)

2.1.2 레디메이드

뒤샹 이후 레디메이드는 예술에서 오브제가 스스로 개입할 수 있는 가능성을 확장시키는 계기가 되었다. 기능과 의미가 분리된 이후 예술 공간으로 유입된 오브제는 그 자체로 제도와 체계에 대한 문제를 제기할 수 있게 된다. 본 연구는 특히 ‘레디메이드’가 오히려 작가의 주체성을 배제하는 피동적 장치로 될 수 있다는 점에 주목한다. 즉, 오브제가 주체의 개입 없이 특정한 구조적 문맥 안에 위치할 때, 그것은 ‘피동성의 표식’이 되며, 이는 연구자의 초기 작업에서 특히 두드러지게 나타난다. 따라서 다음과 같은 의문이 제기된다. 오브제가 원래의 사용 기능을 상실한 후에도 여전히 사회적 관계를 활성화하는 매개가 될 수 있는가? 이는 마르셀 뒤샹이 20세기 초 레디메이드를 통해 제기한 중요한 문제이다. 그는 새 작품을 제작하는 대신 현존하는 사물을 선택하고, 명명 및 전시 방식으로 그것들을 생활 영역으로부터 이탈시켜 제도적 구조와 관람 체계의 전환 속에서 새롭게 인식되도록 하였다.²⁴⁾ 레디메이드는 일상 사물의 전용과 사회적 메커니즘 내 구조적 전환을 통해 오브제의 의미 생성 과정을 가시화하는 방식이다.

24) 마르셀 뒤샹, 「기성품 선언」, 『뒤샹: 글과 인터뷰』, 최순실 편역, 시공아트, 2018, p. 47.



참고 도판 4) 마르셀 뒤샹, <자전거 바퀴(Bicycle Wheel)>, 금속 바퀴, 나무 의자, 1913.
https://m.blog.naver.com/nohproblem88/221219255151?view=img__1

(검색일: 2025.04.29)

뒤샹의 초기 레디메이드 작품 <자전거 바퀴>(Bicycle Wheel)(참고 도판 4) 및 이후의 <샘>(Fountain)(참고 도판 5)은 이러한 전환을 잘 보여준다.²⁵⁾ 오브제의 전환은 그것의 물리적 특성에 의해 좌우되는 것이 아니라, 제도적 전치에 의해 새로운 문맥과 기능성을 부여받음으로써, 피동적 구조 안에서 그것이 지닌 활성화 가능성을 드러내게 된다.

25) Universalium, "Readymade". 2010. <https://universalium.academic.ru/247694/Readymade>
(검색일: 2025.4.25).



참고 도판 5) 마르셀 뒤샹, 〈샘(Fountain)〉, 도기 소변기, 1917.

출처: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

(검색일: 2025.04.29)

피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)는 문화 장(field)에서 대상의 가치는 자연적으로 고정된 것이 아니라 권력 관계의 투쟁 결과라고 보았다.²⁶⁾ 뒤샹은 선택, 명명, 제출이라는 최소한의 개입 행위를 통해 평범한 오브제를 미술관 체계에 편입시켰고, 이를 통해 사용의 대상에서 응시의 대상으로 전환시켰다. 이러한 전환 과정 자체는 의미가 오브제에 고유한 속성이 아니라, 사회적 권력 부여와 시선의 작용을 통해 끊임없이 생성된다는 점을 드러낸다. 뒤샹이

26) 피에르 부르디외, 『구별짓기: 문화와 취향의 사회학』, 최종철 역, 새물결, 상권, 2005, p. 321.

<샘>을 제출한 행위는 이러한 전략을 더욱 분명히 보여준다. 그는 단지 소변기를 회전시키고, 'R. Mutt'라는 서명을 더해 전시에 제출함으로써 예술 창작의 정의 자체에 도전하였다.²⁷⁾ 티에리 드 뒤프(Thierry de Duve)의 논의에 따르면, 뒤샹의 레디메이드는 바로 '이것은 아름다운가?'라는 전통적인 질문을 '이것은 예술인가?'라는 질문으로 대체한 것이다.²⁸⁾ 따라서 오브제가 예술 작품으로 인정받는 것은 그것의 본질 변화 때문이 아니라, 제도적 소속이 전환되었기 때문이다. 그러나 레디메이드는 제도적 틀에 깊이 의존한다. 벤자민 부클로(Benjamin Buchloh)는 <샘>과 같은 작품조차도 미술관의 전시 벽과 전시 문맥에 의존하지 않으면 예술로서 주장될 수 없다고 지적한다. 개념미술을 "행정의 미학에서 제도 비판으로" 정의한 것과 유사하게, 비물질화(dematerialization)는 형식주의적 예술 오브제나 상품에 대한 비판에서 시작되어, 그 상품을 지지하는 전체 예술 시스템에 대한 비판으로 나아간 전개 과정으로 정의될 수 있다.²⁹⁾ 뒤샹은 의미의 생성이 구조적으로 조작될 수 있음을 드러냈지만, 동시에 그 생성 메커니즘이 제도 공간에 의존하고 있음을 함께 보여준다. 이러한 제도적 의미 생성의 피동성 메커니즘은, 오브제 자체의 자연적 침적을 통해 형성되는 관계성과는 다르다.

미셸 푸코(Michel Foucault)는 제도의 명명이 없더라도 폐허 표면의 균열과 얼룩이 시간성의 물질 증거로 지각될 수 있다고 말한다.³⁰⁾ 조앤 조나스는

27) Nico Stringa, "Firmare merci (Duchamp contro se stesso)," *Venezia Arti* 26 December 2017: pp. 233 - 285.

28) 蒂埃利·德·迪弗, 『杜尚之后的康德』, 沈語冰、張曉劍、陶錚譯, 江蘇美術出版社, 2014, p. 304.

29) Benjamin H. D. Buchloh, "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique: Some Aspects of Conceptual Art 1962 - 1969," in *L'art Conceptuel: Une perspective exh. cat.*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, pp. 41 - 52.

해안에 떠밀려온 유리 조각과 같은 자연의 마모된 오브제를 통해 시간의 흐름과 침식, 변형의 과정을 포착한다. 그는 이러한 사물들이 자연 과정의 '무언의 목격자'가 된다고 말한다.³¹⁾ 브라이언 마수미(Brian Massumi)에 따르면, 물질의 마모 정도와 배열 방식은 인간과 비인간 사이를 가로지르는 관계망을 자율적으로 구성할 수 있다.³²⁾ 따라서 제도적 재코딩이 부재하더라도, 오브제는 남겨진 흔적과 시간적 침적을 통해 새로운 관계를 촉발하는 메커니즘을 형성할 수 있다. 로잘린 크라우스(Rosalind Krauss)는 레디메이드와 발견된 오브제를 구분하며, 크리스티앙 볼탕스키(Christian Boltanski)의 작업을 사례로 들었다.³³⁾³⁴⁾ 그는 제도적 권한이 부여되지 않더라도 오브제가 그 자체의 흔적을 통해 외상적 기억을 불러일으킬 수 있다고 보았다.³⁵⁾ 발견된 오브제는 제도의 승인 없이도 물체가 스스로 의미를 생성할 수 있는 잠재력을 강조한다. 레디메이드는 제도적 전환을 핵심으로 삼는 반면, 발견된 오브제는 그 위에 등장한 개념이다. 오브제가 버려지거나, 떠돌거나, 퇴적된 상태에 있을 때, 그것은 완전히 침묵하지 않으며, 특정한 관람 맥락에서 표면의 손상, 형태의 결핍, 재료의 노화 등 '물질적 흔적'을 통해 개인의 경험과 역사적 기억의 회귀를 유도할 수 있다. 이러한 관계의 촉발은 예술가의 의도에 의

30) 미셸 푸코, 『말과 사물』, 이규현 역, 민음사, 2012, p. 211.

31) Joan Jonas, *Moving Off the Land II* (Exhibition Catalogue) (Venice: Ocean Space, Chiesa di San Lorenzo, March 24 - September 29, 2019, p. 6.

32) 브라이언 마수미, 『가상의 우화』, 김진호 역, 갈무리, 2020, p. 89.

33) Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MA: MIT Press, 1986, pp. 219-321.

34) *Haunted: Contemporary Photography/Video/Performance*, ed. Jennifer Blessing and Nat Trotman, Guggenheim Museum, 2010, pp. 5 - 14.

35) 크리스티안·볼탕스키 : 以藝術叩問記憶与死亡的“当代薩滿”先走了. 藝術新聞中文版, 2021. <https://www.theartjournal.cn/archives/feature/67971> (검색일:2025.05.21.)

해 통제되는 것이 아니라, 오브제 자체의 현존성과 관람자의 지각 사이에서 발생하는 우연한 교차에서 비롯된다. 레디메이드가 ‘제도적 전환’의 오브제 논리를 따른다면, 발견된 오브제는 그것과는 다른 방식의 작동 원리를 가진다. 다음 소절에서는 이 개념을 체계적으로 전개한다. 연구자는 발견된 오브제의 미술사적 맥락에서 출발하여, 그것이 어떻게 비의도적이며 비목적적인 방식으로 감각과 기억을 생성하는 매개가 될 수 있는지를 탐색할 것이다.

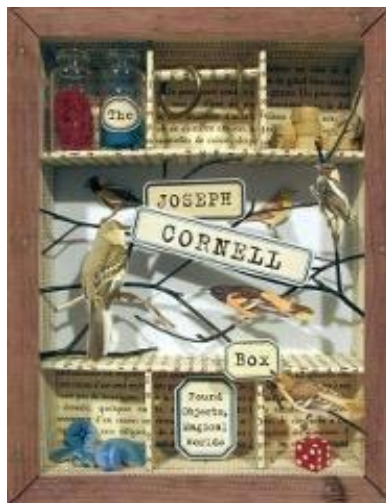
2.1.3 발견된 오브제

‘발견된 오브제’는 본래 기능을 상실하고 예술의 장으로 재배치되는 과정에서, 그 의미는 외부 맥락에 따라 형성된다. 연구자는 일상 속에서 수집한 폐기물과 잉여 사물을 통해 관계 속에서 개인이 겪은 억압과 제약을 드러내곤 하였다. 이 오브제는 본래의 용도를 벗어나 특정한 관계 속에서 피동적인 구조를 형성하게 된다. 이 개념은 초현실주의에서 제시한 ‘오브제 트루베(Objet Trouvé)’에서 비롯되며, ‘발견이 곧 창작’이라는 관점을 바탕으로 의도하지 않은 상태, 물리적 조건, 시간의 흔적을 중시 한다.³⁶⁾ 가공을 거치는 일반적인 ‘오브제’와 달리, ‘발견된 오브제’는 우연성과 비개입적 상태에 주목한다. 작품에 포함되는 과정은 사물에 남은 상태를 관찰하는데 기반 한다. 한병철은 오늘날 사회의 특징은 외부의 금지가 아니라 지속적인 자기 동력이라고 말하며, 기다림을 견딜 수 있는지가 인간됨을 구분 짓는 기준이 된다고 보았다.³⁷⁾ 이 관점은 ‘발견된 오브제’의 감상 방식에서도 나타난다. 작품은 감상 행위 속에서 관계의 구조를 드러낸다. 사회의 리듬이 빨라지는 상황에서, 사물의 녹슬고 부서진 상태나 정지된 모습은 그것들이 기존의 사용 체계에서

36) Jennifer Mundy, *Lost Art: Missing Artworks of the Twentieth Century*, Tate Publishing, 2011, p. 45.

37) 韓炳哲, 『倦怠社會』, 王一力 譯, 中信出版集團, 2017, p. 45.

이탈하여 정체된 상태에 있다는 점을 보여준다. 하이데거는 사물을 ‘준비성’과 ‘현존성’으로 구분하며, 도구가 제 기능을 상실하고 시선에 들어올 때 비로소 그 자체로 드러난다고 하였다.³⁸⁾ 이때의 구김, 균열, 재질 등은 관계를 형성하는 기반이 된다. Joseph Cornell의 설치 작품 <무제(Untitled)>는 수리하지 않은 오래된 유리, 천 조각, 봉투 등을 사용하며 상징적 중심을 설정하지 않고, 재료 표면의 흔적을 통해 감상하도록 구성되어 있다. 이러한 흔적은 사물이 사용되거나 버려졌던 상태를 보여준다. 그는 오래된 유리, 봉투, 천 조각, 신문지 등의 재료를 복원하거나 통일된 가공 없이 그대로 작품 상자에 배치하였다. 작품에는 명확한 구조나 상징의 중심이 존재하지 않으며, 관람자는 형태보다는 재료의 침묵에 의해 흡인된다. 이는 미니멀리즘이나 팝아트에서 산업 재료를 탈감정화하는 태도와 달리, 코넬은 오브제의 ‘감정적 잔여’를 중시하였다. 손에 쥐어졌던, 사용되었던, 버려졌던 오브제의 표면에 남겨진 미세한 흔적들이 바로 관계 인식을 촉발시키는 계기가 되는 것이다.



참고 도판 6) 조셉 코넬, <무제(Untitled)>, 혼합 매체 상자, 1950.

출처 : <https://product.kyobobook.co.kr/detail/S000003639514> (검색일 : 2025.04.30)

38) Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, 1927, p. 67.

이에 비해 아프리카 예술가 엘 아나추이(El Anatsui)는 오브제의 시간성을 더욱 큰 스케일로 확장시킨다. 그의 작품 <무제(Untitled)> (참고 도판 7 참조)에서는 폐병뚜껑, 금속 호일 등 산업 소비 시스템의 부산물들이 사용된다. 이 재료들은 그의 작업에서 엮고 이어 붙이는 방식으로 주름진 커튼 형상의 설치물로 전환된다. 이 설치작품은 표면의 평탄함을 추구하지 않고, 오히려 녹 자국, 눌림, 산화 얼룩 등을 의도적으로 보존한다. 작품 자체는 작가가 명명하지 않으며, 그 명명 권한은 관람자에게 위임된다. 관람자는 작품 앞에서 응시하는 과정 속에서 기억과 역사 사이의 봉합을 유도받게 된다. ‘응시하는 중에 응시당하는’ 시공간적 관계를 형성한다.



참고 도판 7) 엘 아나추이, <무제(Untitled)>, 금속 병뚜껑과 철사, 2009.

출처: <https://elanatsui.art/artworks/el-anatsui-untitled-2009-2> (검색일: 2025.04.29)

이러한 유형의 작업은 오브제의 원초적 상태를 기반으로 하여 ‘관계의 느린 생성’이라는 통로를 구축한다. 지그문트 바우만이 언급했듯, 현대 사회는 ‘액체 상태’이며, 사회적 관계는 더 이상 안정적인 구조에 의존하지 않고 단기적이고 부유하며 해체적인 방향으로 나아간다.³⁹⁾ 발견된 오브제가 현대 사회에서 강한 존재감을 획득한 이유는, 그것이 안정된 서사에 호소하지 않고 권위적 명명에 의존하지 않으며, 떠도는 상태 속에서 의미의 네트워크를 생성하기 때문이다. 피동적인 오브제는 침묵 속에서 또 다른 세계로 향하는 틈이 된다.



참고 도판 8) 크리스티앙 불탕스키, <저장소:카나다(Réserve Canada)>, 현 옷, 1998.

출처: <https://antiegg.kr/21643/> (검색일: 2025.04.30)

작품 속 오브제는 정돈되지 않은 상태로 존재하며, 이는 관계 속 위치를 보여준다. 크리스티앙 불탕스키의 설치작업 <저장소:카나다>는 낡은 옷을 쌓고, 걸고, 배열하여 오염과 주름, 천의 질감을 그대로 유지하며 ‘존재했던 흔적’을

39) Bauman, op.cit., p. 12.

구성한다. 관람자는 추상적 서사를 따라가기보다 구체적 재료 앞에서 개별적 경험의 잔재를 인식하게 된다. 이러한 작품은 예술적 가공이 아닌 재료의 원형을 통해 비연속적인 시간을 기록한다. ‘발견된 오브제’는 관계 구조를 보여주는 방식으로 기능한다. 예술가는 사물을 선택하고 보여주는 행위를 통해, 그것이 감상의 대상이 되는 위치에 놓이도록 한다. 사물은 조용하고 파손된 상태, 멈춘 상태로 작품 속에 흔적을 남긴다. 이러한 흔적은 언어에 의존하지 않으며 상징체계에도 포함되지 않고, 구체적인 재료와 감상 사이에서 관찰의 조건을 형성한다. 본 연구는 한병철이 제시한 ‘피동성’ 개념을 바탕으로, 하이데거의 ‘현존성’에 대한 이해와 지그문트 바우만의 ‘관계 구조’에 대한 분석을 참고하여, 오브제, 레디메이드, 발견된 오브제. 해당 세 가지 방향을 통해 사회와 시간, 개인의 경험 속에서 ‘피동성’이 어떻게 관계를 형성하는지를 고찰한다.

2.2 피동적 관계

개인이 처해 있는 관계는 결코 온전히 자의적 의지에 의해 형성되는 것이 아니다. 오브제가 예술 체계 속에서 ‘현성 상태’로부터 점차 시각적 의미를 획득하는 구조와 유사하게, 인간의 관계 상태 역시 무의식 속에서 구조에 의해 조정되고 제도에 의해 배치된다. 마르셀 뒤샹이 말했듯이 “예술은 창조되는 것이 아니라 선택되는 것이다.”⁴⁰⁾ 관계 또한 자발적 구축의 산물이 아니라, 문화적 습성, 사회 윤리, 제도적 지배 등 전반적인 시스템 속에서 서서히 생성되고 피동적으로 드러나며, 실제적 실행과 경험 축적 과정에서 사고의 틀로 고정된다. 이러한 경향은 현대 사회에서 더욱 두드러지며, 지그문트 바우

40) Marcel Duchamp, "The Creative Act," *Art News* 56, no. 4, 1957, pp. 28-29.

만이 묘사한 ‘액체 근대성’은 사회 구조와 인간관계가 끊임없이 불안정한 흐름 속에 놓이도록 만든다. 한병철은 “관계 자체가 더 이상 진정한 조우가 아니라 가벼운 접촉으로 전환되었다”고 지적한 바 있다.⁴¹⁾ 인간 간의 관계는 점차 심층적 연결보다는 피상적 기능성 접촉으로 대체되고 있다. 연구자는 자신의 경험을 보편적 현상의 하나의 사례로 삼아, 가정·교육·사회적 기대의 압력 속에서 성장한 개인이 다층적인 의존 관계 안에서 관계를 자율적 의식의 구조로 구성하는 데 어려움을 겪는 과정을 드러낸다. 이때의 관계는 제도에 의해 규정되고 윤리에 의해 재구성되는 피동적 상태에 머물게 된다. 그러나 이러한 피동성은 고정되거나 불변하는 상태가 아니라 변화 가능한 성격을 지닌다. 예술 창작은 연구자가 이러한 구조적 관계를 돌파하는데 있어 중요한 경로가 되었다. 중국 시기의 피동적 창작, 한국 유학 기간 첫 전시에서 선보인 철근 감김 작업, 그리고 이후 유연한 호스와 액체 흐름 시스템을 중심으로 전개된 창작 경로는 ‘피동성으로부터의 탈주’라기보다는, 피동성과의 직면, 인식, 극복을 통해 그것을 통과하려는 시도라 할 수 있다. 이러한 과정을 통해 관계의 피동성을 전환하려는 탐색이 드러난다. 따라서 본 절에서 제시하는 ‘피동적 관계’ 개념은 관계를 부정의 대상으로 간주하는 것이 아니라, 오히려 관계의 긴장과 행위 주체의식을 생성하는 전단계로서 긍정적 대상으로 설정하고, 그 가능성을 탐색하고자 한다. 이에 따라 본 절은 ‘사회’, ‘시간’, ‘개인’이라는 세 층위를 중심으로, 피동성이 관계 형성 과정에 어떻게 내재되어 있으며, 제도의 유동성이 심화되는 환경 속에서 개인이 ‘피동적 수용’의 과정을 통해 관계에 대한 구조적 인식과 자각적 저항을 어떻게 형성하게 되는지를 차례로 분석하고자 한다. 미셸 푸코가 「감시와 처벌」에서 지적했듯이, 현대 사회의 권력은 외부 명령으로부터 벗어나 신체에 대한 세밀한 관리로 이행되었으며, 시간의 분할, 공간의 배치, 행동의 반복을 통해 구축된 미시적인 훈

41) 한병철, 앞의 책, p.27.

육 네트워크를 형성하였다.⁴²⁾ 이 메커니즘은 폭력에 의존하지 않고, 지속적이고 유연한 규범을 통해 개인이 제도적으로 설정된 예측 가능하고 관리 가능한 행동 궤도에 피동적으로 편입되도록 작동한다.⁴³⁾

2.2.1 미셸 푸코의 규율 사회에서의 피동성

현대 사회의 유동성이 본격적으로 지배하기 이전, 개인의 행동은 하나의 규율 메커니즘에 배치되었다. 미셸 푸코는 현대성의 권력이 더 이상 가시적인 억압적 폭력에 의존하지 않고, 공간의 분배, 시간의 분할, 동작의 규범화와 같은 미시적 전략을 통해 개인을 무의식 중에 ‘순종적이고 유용한 신체(docile body)’로 만든다고 보았다⁴⁴⁾. 이러한 규율은 부정 명령을 특징으로 하지 않으며, 기존의 내면화를 논리로 삼아 개인이 ‘능동적’인 행위를 통해 ‘피동적’인 순응을 수행하도록 한다. 교육 제도는 규율 사회를 가장 전형적으로 보여주는 사례이다. 학교 건축의 공간 배치는 고정된 교실, 일방향 시선, 계층적 구조를 통해 학생의 신체를 통제 가능한 위치에 배치하고, 시간의 분할은 종소리, 시간표, 시험 주기 등을 통해 학습을 정량화 가능한 노동으로 전환시키며, 행동의 규범화는 통일된 교재, 답안 양식, 정답을 통해 ‘자동 반응’의 사고방식을 체계적으로 훈련시킨다. 이 과정에서 개인은 자율적 조절과 자기 감시를 수행하는 주체로 형성되며, 그의 ‘행동의 자유’는 박탈되는 것이 아니라 제도적 흐름 안에 사전 설정되어 있다.

42) Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan New York: Vintage Books, 1995, pp. 170 - 194.

43) 李梓杭, 「教育學視域下福柯微觀權力理論對國內高校德育建設的啓示」, 『當代教育理論與實踐』, 2022年 第6期, pp. 106 - 111.

44) Michel Foucault, op.cit., p. 136.

연구자의 성장 경험 속에서도 이러한 규율 메커니즘은 지속적으로 작동하였다. 초등학교 교실의 횡렬식 좌석배치, 각 수업의 45분 고정 시간 구조, 표준화된 시험이 요구하는 ‘정확한 표현 방식’ 등은 중립적으로 보이지만 실제로는 ‘시간-공간-행동’의 규율 네트워크를 형성하였다. 이 체계 속에서 개인은 최소한의 편차로 과제를 수행하고, 수용 가능한 방식으로 사고를 표현하며, 심지어 발언하기 전부터 ‘어떻게 말해야 하는가?’, ‘무엇을 말해서는 안 되는가?’를 미리 설정하게 된다. 학부 시절 작품 제작의 피동성 역시 이러한 구조 속에서 명확히 드러난다. 작품 내용과 계획은 교수의 승인을 받아야 제작이 가능하며, 제작 과정 중에도 다수의 수정이 가해지는 일이 빈번했다. 이러한 피동성은 생활 곳곳에 존재한다. 이는 단순히 정지된 상태가 아니라, ‘행동할 수 있음에도 불구하고 허용된 범위 내에서만 행동하는’ 구조적 상태이다. 푸코가 말한 바와 같이, 현대 권력의 본질은 강제에 있는 것이 아니라 정상화의 유도에 있다.⁴⁵⁾ 이는 행동의 표준화를 통해 실현된다. 이러한 제도 구조 안에서, 진정한 통제 메커니즘은 행동 자체의 억제가 아니라, ‘모든 행동이 향해야 할 하나의 모형’을 설정하고, 이를 통해 편차를 배제하고, 리듬을 조정하며, 성과를 정량화한다. 이 메커니즘은 피동성을 정지 상태가 아닌, 깊이 제도화된 감각 논리로 바꾸며, 행동 중에도 이미 그 경계는 사전 설정되어 있다. 공간, 시간, 행동의 규범 메커니즘에 기반 하여 규율 사회는 비폭력적인 권력 구조를 통해 ‘순종적이면서 효율적인’ 개인을 형성한다. 이러한 피동성은 외적 억압의 직접적 결과도, 순전히 심리적 차원의 포기도 아니다. 이는 권력 구조가 환경, 제도, 리듬을 조합하여 개인이 ‘자유’ 상태 속에서 자기 규율과 자기 억제를 수행하게 만들며, 결과적으로 ‘능동적인 피동성’을 드러내는 존재가 되게 한다.

45) Michel Foucault, op.cit., p. 197.

2.2.2 시간과 잉여 피동성

피동성 관계의 생성 구조에서 시간은 단순한 물리적 측정 단위가 아니라 오브제의 사회성에 깊은 영향을 미치는 메커니즘으로 작용한다. 현대 사회의 시간 논리는—특히 자본주의적 가속 논리에 의해 주도되는 구조에서—‘사용-폐기’라는 이분적 리듬을 구성하며, 그에 따라 오브제의 수명이 지속적으로 단축되고 있다. 독일 철학자 마르틴 하이데거는 「존재와 시간」에서 오브제의 존재는 정적인 속성에 있는 것이 아니라, 그것의 ‘준비성’에 있다고 언급하였다.⁴⁶⁾ 다시 말해, 오브제는 사용되는 과정 속에서 비로소 ‘존재’하게 되며, 사용 상태에서 이탈하고 기능을 상실할 때 ‘현존성’으로 전환되어 의미의 네트워크로부터 분리되고 관조의 대상으로 변한다. ‘잉여물’ 개념은 이러한 존재론의 기초를 제공한다. 잉여는 물질 그 자체의 변질이 아니라, 사회적 의미 체계가 시간 구조를 통해 가하는 규율의 산물이다. 이러한 시간 구조의 가속화 논리 속에서, 오브제의 기능은 빠르게 대체되고 분리되어 현실 참여의 자격을 상실하고 폐기물로 전락하게 된다. 이 현상은 현대 도시 생활에서 특히 두드러진다. 지그문트 바우만이 언급했듯, 현대성의 가속은 사회 구조의 안정성을 파괴할 뿐 아니라 오브제의 존재적 연속성도 해체한다. 인간은 오브제와의 관계에서 ‘동반’에서 ‘소비’로 이동하게 된다.⁴⁷⁾ 현대 소비주의는 시간의 리듬을 상품 갱신 체계에 이식하고, 모든 오브제의 가치를 ‘아직 대체되지 않은’ 짧은 구간 안에 설정한다. 특정 오브제가 경쟁력을 상실하는 순간, 그것은 ‘잉여’ 상태로 전환되어 기능 체계 밖으로 퇴출된다.

예술가 송동(宋冬)의 작품 <물진기용(物尽其用)> (참고 도판 9 참조)

46) Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson New York: Harper & Row, 1962, pp. 98-107.

47) Heidegger, op.cit., pp. 98-107.

은 어머니가 생활용품을 모으는 습관에서 착안하여, 오랜 세월 모아온 병, 가방, 낡은 가구, 약병, 천 조각, 심지어 사용한 칫솔과 철사 등을 전시한 것이다. 이 오브제들은 전시장에 재가공 되거나 미화되지 않고, 원형 그대로 펼쳐지고, 나열되고, 쌓이며 생활공간 전체를 채운다. 이는 하나의 중국 가정의 수십 년간 삶의 흔적을 기록하는 완전한 아카이브로 작용한다. 송동은 이 오브제들에게 새로운 상징적 의미를 부여하지 않고, 그것들이 '사용된 상태'를 그대로 유지하게 함으로써, 그 '잉여성'을 직접적으로 드러낸다. 이러한 전략은 폐기물을 '예술화'하는 것이 아니라, 오히려 예술이 오브제의 침묵 상태로 들어가 시간의 퇴적 속에서 그것의 존재 권리를 회복하게 하는 것이다.



참고 도판 9) 송동, <물진기용 (物盡其用)>, 설치, 혼합 재료, 2005.

출처: <https://wapbaike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=b35c47633e773e0a433cc83>

송동의 작업은 줄리아 크리스테바가 제시한 상호텍스트성 개념을 공간적으로 사유할 수 있는 하나의 사례로 볼 수 있다. 크리스테바는 텍스트를 폐쇄적

인 체계가 아니라 역사와 맥락의 콜라주로 보고, 여러 담론들이 써내려간 ‘여분의 파편들’을 포함한다고 지적한다.⁴⁸⁾ 마찬가지로 송동의 오브제 전시도 통일된 서사가 아닌 삶의 단편들이 비선형적으로 중첩된 방식으로 이루어져 있다. 이 오브제들에는 중심인물도, 상징의 중심도 존재하지 않으며, 단지 ‘삭제되지 않은’ 상태로 존재함으로써 역사적 잔존의 증거로 기능한다. 이러한 전시 방식은 자크 데리다가 <문자학에 대하여(De La Grammatologie)> 에서 제시한 ‘차연(différance)’ 개념과도 연결된다. 의미는 중심에서 생성되는 것이 아니라 주변에서 지연되고, 잔여 속에서 호출된다는 것이다.⁴⁹⁾ 따라서 여분의 오브제는 단순히 기능을 상실한 폐기물이 아니라, 구조적 망각 속에서도 살아남은 ‘관계의 유해’라 할 수 있다. 피동성 관계의 생성 메커니즘에서 시간은 단순한 물리적 척도로서만 작용하는 것이 아니라, 오브제의 사회적 상태와 존재 방식을 심층적으로 형성하는 구조적 힘으로 작용한다. 하이데거가 「존재와 시간」에서 강조했듯이, ‘오브제의 존재’는 그것의 ‘준비성’에 드러나며, 기능 체계에서 이탈하는 순간 ‘현존재성’으로 전환되어 의미 체계 바깥에 피동적으로 유예된 상태로 놓이게 된다. 현대 사회에서 오브제의 피동성은 단지 기능 상실에서 비롯되는 것이 아니라, 자본주의 논리가 주도하는 가속화된 시간 구조 속에서 나타난다. 이러한 구조적 시간 안에서 오브제는 빠르게 ‘잉여’로 전환되고, 그 결과 주변화 되고 망각되는 관계적 유동성의 장으로 진입하게 된다.

작품 <원>(작품 도판 1-2 참조)에 사용된 재료는 일상에서 동급생들이 버린 폐기물과 강에서 수거한 쓰레기로 구성되었다. 주된 재료로는 스티로폼 포장재, 비닐봉지, 헌 옷, 종이상자 등이다. 이 물질들은 투명한 수지로 고정되

48) Julia Kristeva, *Semiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969, p. 112.

49) Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976, pp. 64-66.

어 밀봉되었으며, 외부와 격리된 채 원래의 버려진 형태를 유지한다. 각각의 정육면체의 크기는 가로, 세로, 높이가 모두 약 50센티미터이며, 세 층으로 쌓아 흰색 전시대 위에 설치되었다. 작품 내부의 물체들은 다층적으로 배열되어 있어서 관객은 정면뿐 아니라 측면에서도 내부를 관찰할 수 있다. 연구자의 작품은 ‘밀봉’이라는 행위를 통해 시간이 단절된 잔여 상태를 고정시키고, 이로써 ‘피동적 응시’의 시각 구조를 만들어낸다. 이전에 명확한 사용 목적이 있었던 이 오브제들의 시간성은 더 이상 선형적으로 연장되지 않고, 고정된 상태로 존재한다. 작품의 공간 구성 또한 ‘적층’과 ‘밀폐’의 구조적 논리를 강조하여, 물체 자체가 더는 의미 생성의 매개체가 아니라, 단절된 관계와 시간의 잔해를 가시화하는 장치로 기능한다.



작품 도판 1) 왕산산, <원1>, 종합재료, 불규칙한 크기, 2017.

전시 현장에서 많은 동급생들은 이 오브제들 가운데 자신이 사용했던 물품

을 알아볼 수 있었다. 관객은 이 물체들의 형태나 색상으로부터 미적 즐거움을 얻지 못하고, 대신 이들의 침묵과 굳어진 모습, 그리고 마치 시간이 끊겨진 상태에서 오는 감각에 자극을 받는다. 이러한 ‘불완전한 침묵’은 오브제들을 도구적 논리에서 벗어나게 하고, 사회와 시간 및 관계의 단절을 보여주는 시각적 증거로 만든다. 작품은 버려진 오브제들을 통해 기억의 파편을 불러내고, 사회 구조에서 배제된 시간의 단편을 환기하는 장치로 작동한다.



작품 도판2) 왕산산, <원2>, 종합재료, 50x50x150 cm , 2017.

이에 비해, 송동의 <물진기용>은 가정 생활에서 나온 일상적 잔여물을 공개적으로 전시한다. 작품은 오브제들을 별도의 가공 없이 ‘사용된’ 흔적을 있는

그대로 보여주며, 가정 구조와 역사적 잔여에 관한 하나의 기록물로 구성된다. 이 오브제들은 예술적 언어로 재가공 되지 않고, 훼손되고 무질서한 원래의 모습을 통해 시간과 물질의 관계를 역으로 드러낸다. 본 연구자가 수지로 물체를 고정시켜 정지된 ‘관념화된’ 이미지로 제시한 것과는 달리, 송동은 개방적인 적층 방식을 사용하여 시간의 축적성과 물질의 생성 역사를 강조하고, ‘잔여’가 역사적 관계의 연속된 현상이 되게 한다. 두 작업은 재료 처리 방식과 공간 구성에서 차이를 보이지만, 모두 ‘잔여’의 피동성 문제를 명확하게 제시한다. 즉 제도적 시간 논리 속에서 오브제는 사용 상태에서 벗어나 피동적으로 현존하게 되며, 예술의 영역에서 다시 가시성과 성찰성을 얻게 되는 과정을 보여준다. 송동은 잔여물의 사회적 연속성과 가족적 기억을 강조하는 반면, 본 연구자는 수지를 이용한 물리적 ‘응고’를 통해 시간의 단절이 초래하는 물의 정지 상태를 부각시킨다. 이러한 정지 상태는 ‘죽음’을 의미하는 것이 아니라, 여전히 관찰되고 이해되고 성찰되기를 기다리는 ‘존재의 잔여’이다.

<소해> 시리즈(작품 도판 3-4 참조)는 본 연구자가 2017년에 제작한 작품 중 하나로, 크기는 가로 200센티미터, 세로 200센티미터이며, 재료는 석고를 사용하였다. 이 작품은 연구자의 고향 근처 작은 강에서 매주 수거한 다양한 오브제를 바탕으로 한다. 일상용 병, 화장품 용기, 가위, 포장 상자, 일회용 도시락 용기, 그리고 본래 자연에 속했던 나뭇가지 등 사람들이 사용하고 버린 오브제들이 강물 위에 밀집해 떠 있는 모습은 숨 막히는 듯 한 억압감을 주며, 사용 이후 버려진 오브제의 상태를 드러낸다. 작품의 형식은 이러한 강의 장면을 시각적으로 옮기듯, 수거한 폐기된 오브제를 습윤한 석고에 직접 눌러 넣어 흔적을 남기는 방식으로 이루어졌다. 오브제가 제거된 후 석고 표면에는 실체 없이 인상만이 남고, 이러한 ‘압착’과 ‘융합’의 표현은 오브제가 더 이상 주체로 존재하지 못하고 외부 환경에 의해 수동적으로 위치하여 지

워지는 상태를 드러낸다. 이는 푸코가 말한 규율 사회 속 길들여진 신체처럼 제도와 환경이 오브제와 개인을 통제하는 방식을 보여준다. 작품 외형은 불규칙한 저부조 형식이며, 명확한 중심 없이 오브제의 흔적이 평면 전체에 분산되어 있어 관람자가 선형적 방식이 아닌 평행한 시선으로 감상하게 만든다. 작품은 액자 형식으로 벽에 설치되어 오브제가 물리적으로도 봉인된 상태를 암시하며, 이것은 오브제의 수동성과 폐쇄성을 동시에 표현한다.



작품 도판 3) 왕산산, <소해1(消解)>시리즈 석고, 200×200 cm, 2017.

본 작품은 오브제 자체가 아닌, 오브제가 남긴 흔적에 주목한다. 실물을 제거하고 그 흔적만 남겨둠으로써, 시간성은 오브제의 연속성이 아니라 단절과 분리의 상태로 드러난다. 물질적 대상의 부재는 해당 오브제의 기능적 종료를

의미하며, 이는 사회구조에 의해 주변화 된 잔여 상태를 나타낸다. 각각의 흔적은 시간의 흐름 속에서 소외된 오브제들이 남긴 구체적인 시각적 증거로 작용한다.⁵⁰⁾ 관람자는 온전한 물체를 마주하는 것이 아니라, 사회적 맥락에서 배제된 채 남겨진 물질의 기억과 마주하게 된다.



작품 도판 4) 왕산산, <소해2(消解)>시리즈 석고, 200×200cm, 2017.

송동의 작품 <물진기용>이 실제의 오브제를 통해 가정적 기억의 연속성을 강조하는 방식과 달리,⁵¹⁾ <소해> 시리즈는 물질의 부재를 통해 새로운 관람의 방식을 제안한다. 본 작품에서 시간성은 ‘사용의 역사’에서 ‘결핍된 흔적’의 형태로 전환된다. 두 작품은 ‘잔여’라는 문제를 다루는 방식에서 차이를

50) 海德格爾：『存在与時間』，陳嘉映譯，北京：三聯書店，2006，p.102.

51) 巫鴻：『廢墟的故事：中國美術和視覺文化中的‘在場’与‘缺席’』，上海人民出版社，2012，p.56.

보인다. 송동의 작업은 가정의 역사적 연속성에 초점을 두지만, 본 연구자의 작업은 사회 제도의 논리에서 벗어나 소거된 오브제의 존재 양상에 초점을 둔다. 하이데거가 언급한 ‘도구적 존재’가 ‘현존재’로 전환되는 순간이 바로 잔여물이 예술이 될 수 있는 철학적 토대이다. 물체가 더 이상 사용되지 않고 기대되지 않으며 연결되지 않을 때, 그 존재는 중간적 영역으로 진입하게 된다. 이 중간 영역은 예술이 새로운 관계를 발생시키는 하나의 장으로 작용한다. 연구자는 폐기물을 미화하지 않고, 오히려 그것을 공간적으로 봉인하거나 형태를 해체하며, 투명한 재료를 통해 그 물체들이 더 이상 사용될 수 없는 상태에서 다시 드러나도록 한다. 이 과정에서 물체는 관람자의 기억과 성찰을 촉발하는 매개체가 된다. ‘잔여’는 오브제의 종결을 의미하지 않으며, 오히려 다른 시간 구조로의 진입점이다. 유동적인 현대 사회에서 오브제는 끊임없이 교체되고 폐기되지만, 잔여물은 침묵 속에서 단순화될 수 없는 형태로 축적된다. 잔여물의 의미는 오브제 자체에 내재한 것이 아니라, 그것이 어떠한 방식으로 관찰되고, 어떠한 구조적 맥락 속에서 재호출 되는 가에 따라 달라진다.

2.2.3 개체와 피동성

규율 사회와 소비주의 적 환경 속에서 나타나는 개인의 피동성은 단지 개별적인 심리적 특성에 국한되지 않는다. 이는 오히려 제도적 조건과 전통적 문화가 장기간에 걸쳐 형성한 필연적 결과물이다. 연구자는 집단주의 및 가족주의적 사회 환경 속에서 성장해 왔다. 따라서 개인은 경제적, 정서적, 나아가 자아 인식의 형성 과정에서도 완전한 독립적 주체성을 확보하기 어렵다. 학업, 취업, 결혼, 육아 등 주요 인생의 순간들에서 대부분 가족의 경제적 지원과 정서적 지지에 의존한다. 통계 자료인 「최신 교육 조사 보고서」에 따르면 중국 대학생의 93.7퍼센트가 "가정의 경제 지원을 가장 주요한 수입원으로 삼고 있다"고 나타났다.⁵²⁾ 또한 유학생 집단을 대상으로 한 「중외학생 간의

문화 간 민감성 비교 연구」는 아시아 유학생 중 60퍼센트가 부모의 지원으로 학업을 마친다는 사실을 보여준다.⁵³⁾ 더 나아가 『변화하는 아시아 가족 (Asian Family in Transition)』은 유교 문화권에서 세대 간 경제적 지원이 지속적으로 이루어진다는 점을 강조한다.⁵⁴⁾ 미국 세인트루이스 연방 준비 은행의 한 보고서에 따르면, 아시아 가정은 부의 축적 측면에서 점차 백인 가정을 따라잡고 있으며, 그 원인 중 하나는 지속적으로 높은 교육 수준을 유지하고 있기 때문이다. 이는 특히 아시아 가정이 높은 교육 수준을 유지하는 데 영향을 받는다. 예를 들어, 35-39세 아시아 가정 구성원 중 73%가 고등학교 이상의 학력을 갖추었으며, 같은 연령대의 백인 가정은 54%에 그친다.⁵⁵⁾ 또 다른 이유는 아시아의 전통적인 가족관념으로, 학생 신분인 자녀의 비용을 부모가 전담하고 결혼 비용까지 지원하는 등, 아시아권 자녀가 완전한 독립성을 갖추기 어려운 문화적 환경에서 기인한다. 이와 같은 사회 환경에서 개인은 자연스럽게 외부의 기대와 규범 속에 자신을 위치시키게 된다. 개인의 자율성은 점차 약화되며 피동적인 관계 구조로 내면화된다. 이러한 구조는 명백한 억압이라기보다, 경제적 의존, 정서적 기대, 사회적 역할 규범이 무의식적으로 내면화된 형태로 작용한다. 한병철이 말한 대로 현대인은 자기 성과성의

52) 梁前德, 「家庭經濟狀況與大學生消費的實証分析——以武漢地區2662名大學生消費調查數據為例」, 『江漢論壇』 2009年第8期, p. 131.

53) 安洋, 「中外學生跨文化敏感對比分析——留學生跨文化適應模式的導出」, 『來華留學研究』, 中國教育國際交流協會, 2010, pp. 96 - 103.

54) Center for the Economics of Human Development, “Data,” *University of Chicago*, accessed May 25, 2025, https://cehd.uchicago.edu/?page_id=246.(검색일: 2025.04.30)

55) Dharmasankar, Sharada. “How Asian Families Are Catching Up to White Families in Wealth.” *Federal Reserve Bank of St. Louis: On the Economy (blog)*, April 2015. <https://www.stlouisfed.org/on-the-economy/2015/april/how-asian-families-are-catching-white-families-in-wealth>.(검색일: 2025.04.30)

함정에 빠져 있으며, 적극성을 오히려 스스로를 압박하는 힘으로 내면화한다.⁵⁶⁾ 이는 현대 사회에서 개인이 처한 내적 딜레마를 정확히 드러낸다. 즉, 개인은 사회적 기준과 기대를 피동적으로 받아들이고, 능동적으로 외부 규범에 순응하게 되는 것이다. 피동성은 특히 교육 체계에서 명확히 나타난다. 전통적 교육 환경에서는 교실에서의 상호작용이나 질문이 부족하며, 학생들은 내용을 정확히 재현하고 지시를 따르도록 훈련받는다. 창의적·비판적 사고는 자주 권위에 대한 도전으로 간주된다. 이러한 환경 속에서 개인은 점차 내면적으로 권위와 사회적 규범에 순종하게 된다. 개인의 피동성은 가족과 교육 제도뿐 아니라 일상생활 및 사회적 관계 방식에도 깊숙이 뿌리내리고 있다. 한병철은 현대 사회에서 관계 구조가 "진정한 만남"에서 "가벼운 접촉"으로 변했다고 지적했다.⁵⁷⁾ 디지털 매체 환경에서는 빠르게 관계가 형성되지만, 이는 표면적 상호작용에 그치며 깊은 정서적 교류나 진정한 관계 형성으로 이어지지 않는다. 따라서 개인은 지속적인 정서적 소외와 심리적 고립 상태에 놓이게 된다.⁵⁸⁾

연구자의 개인적 경험 역시 이러한 사회적 맥락을 명확히 반영한다. 경제적 의존과 정서적 기대가 결합된 복잡한 관계 속에서 자아와 타인을 직면하기 어려워했고, 예술 창작 과정에서도 많은 주저와 망설임을 겪었다. 그러나 이러한 관계 상태에 대한 지속적인 자각과 성찰을 통해 연구자는 피동적 관계 상태가 단순한 무력함이 아니라, 문화와 제도에 깊게 뿌리박힌 관계의 습성으로, 표면적으로 안정된 관계 속에서 자유를 포기하고 있다는 사실을 깨달았다.⁵⁹⁾

56) 한병철, 앞의 책, p. 21.

57) 한병철, 앞의 책, p. 22.

58) Bauman, op.cit., p. 145.

59) 皮埃爾布爾迪厄, 『實踐與反思』, 中央編譯出版社, 1998, p. 68.



참고 도판 10) 아르망, <장기 주차(Long Term Parking)> 폐차된 자동차, 콘크리트, 높이 약 18 m, 1982.
출처 : <https://www.moonmanstudios.co.uk/2019/01/05/long-term-parking-1982/> (검색일: 2025.04.30)

예술가 아르망(Arman)의 작품 <장기 주차(Long Term Parking)>(참고 도판 10 참조)는 다수의 폐기된 자동차를 쌓아 현대 사회 속 오브제과 개인의 소외 상태를 시각적으로 제시한다. 이러한 폐기 자동차는 원래 명확한 기능과 목적을 가졌지만, 시대의 발전과 소비의 가속화에 따라 기능을 잃고 피동적 잔여물이 되었다.⁶⁰⁾ 이 작품은 현대 소비문화에 대한 비판이자, 사회의 급격한 변화 속에서 개인이 경험하는 피동성을 은유적으로 드러낸다. 즉, 개인은 마치 폐기된 자동차처럼 사회 변화 속에서 피동적으로 적응하고 빠르게 잊히는 존재가 된다. 작품 <천하무적(天下无贼)>(작품 도판 5 참조)은 연구자가

60) 尼古拉斯, 『關係美學』, 广西師範大學出版社, 2002, p. 75.

2016년에 제작한 작업 중 하나로, 크기는 가로, 세로, 높이 각각 약 80센티미터이며, 재료는 철거된 스테인리스 스틸 방범창이다. 이 방범창은 원래 주거 건물의 창문에 설치되어 있었으나, 중국의 대규모 도시 재개발 과정에서 외관의 통일을 목적으로 철거되었다. 동시에 전자 결제와 실명제의 만연으로 인해 절도 범죄가 거의 사라지면서, 방범창의 기능은 점차 사라지고 사회 구조 변화 속에서 잉여 물질로 남게 되었다.⁶¹⁾



작품 도판 5) 왕산산, <천하무적(天下無賊)>, 철, 80×80 cm, 2016.

작품은 철거된 방범창을 기계적으로 압축하여 정육면체 형태로 가공한 것이

61) 한병철, 앞의 책, p 42.

다. 표면에는 압축 과정에서 생긴 뒤틀림, 접힘, 꺾침의 흔적이 남아 있다. 작품은 금속 블록 형태로 제작되었으며, 질감은 단단하고, 표면 구조는 교차되고 밀집되어 있으며, 시각적 중심이나 구성의 위계는 없다. 관람자는 어느 방향에서나 비슷한 시각적 정보를 얻게 된다. 작품은 흰색 사각 받침대 위에 설치되어 있으며, 전시 공간과의 명확한 경계를 형성하여 독립된 오브제로 인식된다. 이 작품은 사회 구조 속에서 오브제와 개인이 겪는 피동적 상태의 전환을 시각화한 것이다. 방법창은 원래 가정의 안전을 보호 하는 기능을 수행했으나, 사회 발전과 기술 변화에 따른 구조적 전환 속에서 그 기능을 잃고 피동적인 상태로 전락하였다.⁶²⁾ 재료의 물리적 압축을 통해, 구조 변화 속에서 오브제가 겪는 피동적 경험이 구체적으로 드러난다. 압축된 방법창은 저항이나 반응 없이, 조용하고 수용적인 형태로 존재하며, 이는 사회 구조에 포섭된 개인의 생존 상태와 유사하다.⁶³⁾ 사회 제도의 강제적 변화 앞에서 개인은 능동적으로 선택할 수 없으며, 주어진 조건을 받아들일 수밖에 없다. 이 작품은 재료 자체를 통해 사회 구조와 개인 사이의 피동적 관계를 시각적으로 드러낸다. <물진 기용>은 가족 물품이 제도 변화 속에서 피동적으로 전환되고 여전히 기억을 간직하고 있는 상태를 보여준다.⁶⁴⁾ 반면, <천하무적>은 제도적 구조의 변화로 인해 물품의 기능이 완전히 소멸되어 사회적 잉여가 된 상태를 강조한다. 두 작품은 모두 오브제가 사회 구조 안에서 어떻게 피동성을 띠게 되는지를 다루지만, 표현 방식은 다르다. 동시에 아르망이 오브제의 집적과 봉인을 통해 소비의 흔적과 수량성을 드러냈다면, <천하무적>은 구조적 압축 이후의 물리적 침묵에 집중하며, 제도 변화가 오브제와 개인에게 가하는 압박감을 보여준다.

62) Bauman, op.cit., p. 78.

63) Foucault, op.cit., p. 114.

64) 巫鴻, 『廢墟的故事：中國美術和視覺文化中的‘在場’与‘缺席’』, 上海人民出版社, 2012, p.

3장 기억과 만연 - 관계의 능동성

‘피동성’의 관계가 시대의 구조적 증후로 자리 잡은 오늘날, 능동성은 절대적 자유나 이상적인 자기결정을 의미하지 않는다. 오히려 이는 고도로 제도화된 환경과 문화적 관성의 긴장 속에서 “제한된 자유로” 선택하고 응답하는 과정이다. 지그문트 바우만이 묘사한 액체 사회에서 개인은 ‘지속적으로 미완성된 자기’ 상태에 직면하며, 유동적인 관계와 불안정한 역할 속에서 체계로부터 배제되지 않기 위해 끊임없이 자신의 위치를 ‘능동적으로’ 갱신해야 한다. 바우만은 액체적 현대 생활에서는 영구적인 유대가 존재하지 않으며, 형성하려는 모든 관계는 자유를 제한할 잠재적 위험으로 의심받는다고 지적했다.⁶⁵⁾ 따라서 능동성은 더 이상 절대적 자유의 구현이 아니라, 강제된 자유의 논리 속에서 자기 연속성을 보존하려는 전략적 행위가 된다. 한병철은 현대 사회가 ‘긍정적 명령’(You can)을 억압적 구조로 전환했다는 점을 다른 각도에서 해석한다. 여기서의 능동성은 진정한 자기 생성이 아니라 ‘성과 사회’의 강제적 자기 추동(Selbstzwang)이다. 그는 현대인이 더 이상 억압당하는 주체가 아니라 자기 착취의 수행자라고 말한다.⁶⁶⁾ 이러한 맥락에서 능동성은 의식의 각성으로 나타나는 동시에, ‘적극성이라는 이름으로 행해진 자기 규율’이라는 역설을 노출한다. 그러나 정확히 이 두 관점의 교차점에서 개인은 능동성을 재정의 할 가능성을 획득한다. 즉, 거대 담론 아래의 자율적 주체로서가 아니라, 지속적인 제약과 재선택 속에서 점진적으로 형성되는 관계적 자각이다. 이 과정은 사회적 틀에서의 탈주가 아니라, 인식과 생성의 단계 속에서 전개되는 ‘행위의 구조화’ 실천이다.

개인이 기억과 관계를 능동적으로 탐색하는 길에 오르는 것은 갑작스러운

65) Bauman, op.cit., pp. 2-3.

66) 한병철, 앞의 책, p. 22.

깨달음에서 비롯된 것이 아니라, 고체적 사회 구조와 액체적 현실 변동 사이의 긴장 속에서 피동적으로 인식하고 점진적으로 형성되는 역사적 과정이다. 연구자의 출생 및 성장 시기는 지그문트 바우만이 규정한 ‘고체적 근대성’사회와 유사한데, 그 핵심 특징은 역할의 안정성, 제도의 지속성, 구조의 예측가능성이다. 개인의 정체성은 ‘종신제’ 구조에 내재되어 있었으며—안정된 교육 경로, 명확한 직업 경력, 규범화된 가족 구성이 그 예이다. 이 구조에서 사회적 기대는 규칙에 의해 주도되었고, 개인의 자유는 종종 규범 아래 은폐되었다.⁶⁷⁾ 그러나 사회적 속도의 가속화와 글로벌 미디어 구조의 침투로 인해, 원래 견고하던 제도적 구조는 해체되었고, 삶은 더 이상 안정된 서사를 중심으로 전개되지 않으며 오히려 전례 없는 ‘유동성’을 보인다. 미디어, 교육, 고용, 심지어 친밀한 관계까지도 지속적으로 전환되는 상태에 놓이게 되었고, 기존의 ‘확실성’은 ‘선택성’으로 대체되었다. 정체성 구축은 “미완성된 프로젝트”가 되었고, 관계 네트워크는 지리적, 문화적, 플랫폼적, 직업적 환경에 따라 지속적으로 재구성된다. 이러한 변화는 기존 모델의 깊은 영향을 즉각적으로 해소하지 않았으며, 오히려 전통적 구조는 무의식적으로 심리적·윤리적 관성을 형성하여, 개인이 새로운 가능성을 향해 나아가는 동시에 내재된 “순응성”과 계속해서 경쟁하게 만들었다.⁶⁸⁾

연구자 자신의 경험은 이러한 구조적 분열을 잘 보여준다. 표면적으로는 선택의 자유를 가진 듯 보이지만, 실제로는 사회가 설정한 체계적 위험에 대응하는 과정에서 이루어진 결정들이다. 직장에 들어가고, 출근하고, 8시간을 채우고, 위험을 회피하고, 학력을 추구하고, 안정된 삶을 얻는 것—이 모든 것은 일에 대한 열정이나 생활 방식에 대한 동의에서 비롯된 것이 아니라, 도태되지 않기 위한 자기 요구, 즉 액체 사회의 “자기 지속적 증명 메커니즘”의 한

67) Bauman, op.cit., p. 2

68) 한병철, 앞의 책, p. 19.

표현이다.⁶⁹⁾ 한병철이 말한 것처럼, 현대인은 억압당하는 노예가 아니라 스스로를 몰아붙이는 수행자이며, 자유라는 이름 아래에는 성과화된 자기 지배 메커니즘이 숨겨져 있다.⁷⁰⁾ 바로 이러한 긴장 속에서 개인은 ‘구조가 부여하는 안전’을 의심하기 시작하고, 대신 자기와 연관된 가치 체계를 능동적으로 재구성하려는 시도를 한다. 예술 창작은 이처럼 개인이 구조적 침묵을 관통하는 중요한 통로가 된다. 연구자의 초기 작업에서 철근과 철사와 같은 산업적 재료를 선택한 것은 형식적 고려에서가 아니라 가족 경험에 대한 응답이었다. 철근은 건축 구조의 일부로서, 연구자의 어린 시절 가족노동의 기억을 담고 있으며, 부모 세대의 육체적 노동 경험과도 연결된다. 물질적 속성에서 철근의 경도와 선형성은 사회적 규율 속에서의 개성 형성을 반영한다. 재료의 배열과 용접 과정은 더 이상 구조적 안정성을 위한 것이 아니라, 공간 내 관계의 위치를 재구성함으로써 기존 구조에 대한 조정 의도를 표현한다.

‘만연’을 주제로 한 첫 전시에서 연구자는 철근 구조를 건축 벽면에 직접 부착시켜, 원래 콘크리트 내부에 숨겨져 있던 지지 요소를 노출시키고 그 기능적 위치를 변경했다. 이는 관람자로 하여금 내부에서만 작용하던 구조를 직면하게 함으로써, ‘구조에의 의존’에서 “구조의 드러냄”으로의 태도 전환을 이끌어냈다. 철근에 휘감기거나 떨어져 나가는 철사는 관계의 불안정한 상태를 시각적으로 표현하며, 더 이상 연결 재료가 아니라 감정과 경험의 표상이 된다. 전시 현장에서 구축된 것은 관계에 대한 완전한 해석이 아니라 조정 가능한 상태의 관계 구조로서, 개인이 외부 질서에 대한 순응에서 관계 조직의 참여로 전환하는 과정을 보여준다. 여기서의 “만연”은 확장이 아니라, 의식이 구조 속으로 점차 스며드는 과정을 서술한다. 이 과정은 개인이 적응적 반응에서 구조적 개입으로 이동하는 모습을 보여주며, 한병철이 언급한 “구조적 긴

69) Bauman, op.cit., p. 8.

70) 한병철, 앞의 책, p. 11.

장 속의 개인적 피로”⁷¹⁾에 응답하면서 동시에 구조 내에서 개입의 가능성을 형성한다. 이번 장은 능동성을 중심으로 구조적 분석을 전개한다. 전반부의 기억은 개인이 구조적 관성 속에서 오브제과 공간으로 회귀하는 방식을 논의 하며, ‘공간과 오브제’, ‘긴장과 확장’, ‘개인 기억과 사회 구조’ 세 가지 측면에서 능동성의 생성 조건을 분석한다. 후반부는 ‘구속’, ‘만연’, ‘능동성의 지속’ 세 단계를 통해 관계 형태가 작품에서 어떻게 구조적 언어로 전환되는지 추적함으로써, 관계 시스템 내 개인의 능동적 작용을 관찰한다.

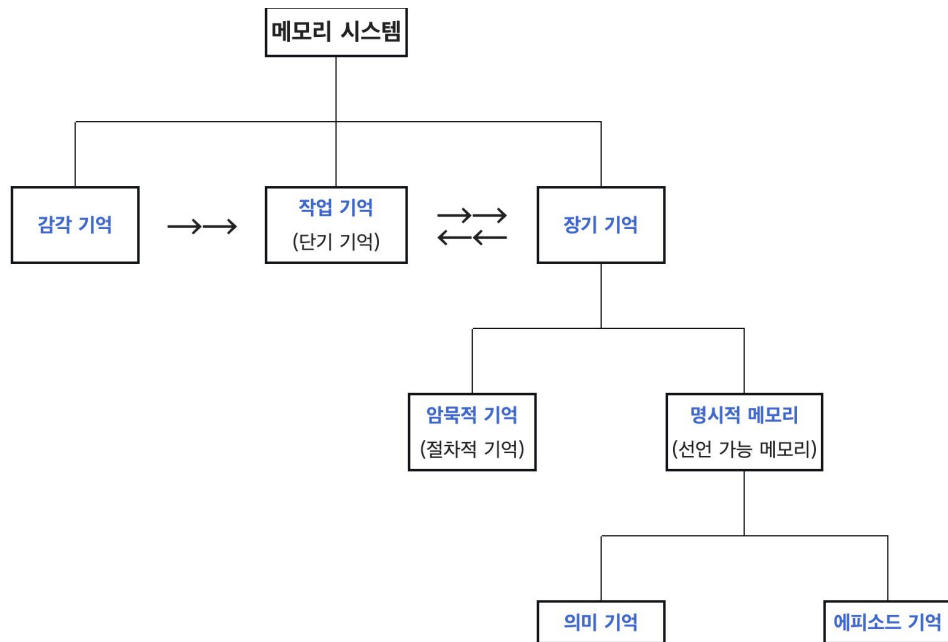
3.1 기억

기억은 디지털화와 세계화가 가속화된 현대 사회에서 더 이상 뇌에만 저장되지 않는다.⁷²⁾ 오히려 ‘외부 뇌’시스템⁷³⁾—스마트폰, 소셜 플랫폼, 클라우드 저장소 등—에 점점 더 의존하게 되면서, 기술적 매체는 인간의 기억 인식 방식을 재구성하고 있다. 인간의 복잡한 기억 시스템(참고 도판 11 참조)에서 정보의 파편화, 유동성, 가소성은 개인 기억의 지속적인 재구성을 초래하며, 기억을 사회적 메커니즘 속의 구성 과정으로 만든다. 이러한 구조적 유동성의 시대적 배경에서 ‘기억’은 더 이상 내적 경험의 저장소가 아니라 기술, 문화, 타자 관계를 통해 지속적으로 조정되고 재기록 되는 유동적 상태가 되었다.

71) 한병철, 앞의 책, p. 42.

72) José van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, 2007, p. 21.

73) Betsy Sparrow, Jenny Liu, and Daniel M. Wegner, “Google Effects on Memory: Cognitive Consequences of Having Information at Our Fingertips,” *Science* 333, no. 6043 (2011), pp. 776–778.



참고 도판 11) 기억 시스템

출처: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%A8%98%E6%86%B6>

(검색일: 2025.04.30)

연구자는 ‘기억’과 ‘물질’의 관계를 탐구함에 있어, 기억을 단순한 ‘정보 저장 컨테이너’로 보는 전통적 관점과 달리, 영국 심리학자 프레더릭 바틀렛 (Frederic Bartlett)의 이론을 선택했다. 그는 1932년 실험 심리학 및 사회문화 연구에서 기억이 정적 재현이 아니라 ‘상상적 재구성(imaginative reconstruction)’의 과정임을 주장했다. 그의 저서 <기억: 실험 및 사회 심리학 연구>(Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology)에서 유명한 ‘유령의 전쟁’ 실험을 통해, 사람들이 이야기를 재현할 때 단순히 내용을 복사하는 것이

아니라 자신의 문화적 경험에 맞게 내용을 생략, 단순화, 재해석함을 발견했다.⁷⁴⁾ 이는 ‘기억’이 개인 경험과 사회적 도식(schema)의 상호작용 속에서 재생산되는 메커니즘이라는 점을 입증하며, ‘기억=저장’이라는 고전적 모델을 뒤집었다. 이 관점은 본 연구에서 오브제과 기억의 관계를 이해하는 데 이론적 토대를 제공한다. 물질은 더 이상 기억을 피동적으로 담는 그릇이 아니라, 개인과 공간, 사회와 정서가 교차하는 맥락에서 기억을 촉발, 재구성, 확장하는 트리거가 된다. 이러한 인식 체계에서 예술은 기억 생성의 매체적 실천으로, 그 물질 선택, 구조 배치, 공간적 제시 자체가 기억이 어떻게 형성되고 인식되는지를 보여주는 매개체가 된다. 연구자는 ‘철근’을 출발점으로 삼아 도시 산업화 시대의 가장 상징적인 건축 자재를 선택했으며, 이는 어린 시절 아버지와 함께 건설 현장을 오가던 경험의 파편과 맞닿아 있다. 이는 사회적 규율과 가족 구조 속에서 ‘지지’와 ‘억압’이라는 이중적 힘을 상징한다. 첫 번째 개인전 <확산>에서 철근은 그물망 구조로 매달리거나 묶이거나 팽팽하게 당겨졌으며, 부드러운 철사로 감싸인 상태에서 긴장과 불안정성이 교차하는 모습을 보였다. 이러한 구조적 조작은 연구자가 피동적 수용에서 능동적 대응으로 전환하는 과정을 은유한다.

전시 서문에서 언급된 바와 같이, 이 설치 작품들은 단순히 어린 시절 기억의 재현이 아니라 개인과 도시, 가족, 시대 사이의 관계를 시각화한 것이다. 작품은 ‘구조적 재료’를 ‘관계적 언어’로 전환시켰으며, 초기의 피동적 담지에서 능동적 기록으로 넘어가는 과정을 보여준다. 이는 예술적 자기의 각성 과정을 드러낸다. 이 차원에서 재료는 단순한 매체가 아니라 관계의 상징이자 구성 메커니즘이다. 철근과 철사의 결합은 구조와 정서, 사회와 신체, 질서와 균열 사이의 모순적 긴장을 표현한다. 연구자의 작품 의도는 ‘고체적 근대성’

74) Frederic Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology* Cambridge University Press, 1932, p. 213.

에서 ‘액체적 근대성’으로의 실천적 전환으로 이해될 수 있다. 바우만의 관점처럼, 현대 사회는 구조적 안정성에서 유동성과 불확실성으로 이동하며, 개인의 정체성은 더 이상 단일한 사회적 역할에 의해 결정되지 않고 지속적인 관계적 교차 속에서 역동적으로 생성된다. 이러한 의미에서 연구자 작품의 ‘묶음’은 관계 해체와 ‘연결성’에 대한 재료 언어 탐구는 현대 사회의 정체성 유동 상태에 대한 응답이기도 하다. 기존의 피동적 관계에서 벗어나 창작 기억을 능동적으로 찾아가는 과정에서 폐철근을 활용해 초기 동력을 발견했다. 이는 20년간의 불변의 ‘고체’ 상태에서 ‘액체’ 태로의 전환을 상징한다. 현대 사회의 변혁은 더 이상 제도와 기술의 변화가 아니라 사회 관계, 개인 정체성, 물질 관념의 유동적 변화로 이해되어야 한다. 지그문트 바우만은 그의 이론서 『액체적 근대성』에서 ‘고체적 근대성’과 ‘액체적 근대성’을 대비시키며, 인간 사회가 엄격한 질서와 고정된 역할의 단계에서 유동적이고 불안정한 관계의 구조적 전환을 겪고 있음을 설명했다. 고체적 근대성은 산업 혁명을 기반으로 한 사회시기로, 규범화, 명확한 분업, 장기적 안정성을 강조한다. 이 사회 형태의 기반은 제도적 보장 하의 예측 가능성이며,⁷⁵⁾ 개인의 사회적 정체성(노동자, 가족 구성원, 국민 등)이 비교적 고정되어 있다. 이러한 고정 구조는 안정된 물질적·사회적 프레임워크 위에 구축된 것이며, 변형 가능하지만 깨지기 어려운 상태이다.⁷⁶⁾ 이러한 논리에서 물질은 엄격한 기능 시스템에 편입되며, 명확한 용도, 규율적 질서, 서비스적 존재 의미를 가진다. 철근은 도시 건설에서 가장 상징적인 재료로서, 고체적 근대성에서 재료의 기능이 하중 지지, 지탱, 프레임워크 구축과 같은 건축 규범과 질서의 실행자 역할을 함을 보여준다. 표 1은 지그문트 바우만이 제시한 ‘고체적 근대성’과 ‘액체적 근대성’의 주제 형성 방식의 핵심 차이를 비교하고 있다. 개인의 정체성, 사회적 관계,

75) Bauman, op.cit., p. 2.

76) Ibid., p. 35.

물질 인식의 논리를 통해 현대 사회가 안정된 구조에서 유동성과 불확실성의 방향으로 전환되고 있음을 보여준다. 이러한 경향은 사회 구조의 변화를 이해하는 데 기여하며, 작품에서 재료 사용과 관계 형성 방식의 분석을 위한 이론적 토대를 제공한다. 주제 구조의 변화를 보다 명확하게 이해하기 위해, 아래 표는 고체 근대성과 액체 근대성의 기본 특성 차이를 정리한 것이다.

구분	고체 근대성	액체 근대성
기본 특성	안정성, 고정성, 구조	유동성, 불확실성
사회 관계	규율, 표준화	자기 구축, 혼종성
재료 활용	단일, 능 중심	비전통 재료, 재해석
표현 방식	기계적, 반복적	단절, 콜라주

표 1. 고체 근대성과 액체 근대성의 주제 형성 방식 비교⁷⁷⁾

앞서 제시된 비교표에서 보이듯, 철근은 고체적 근대성에서 주로 하중을 지지하고 구조적 안정성을 담당하는 재료로 사용되었다. 반면 액체적 근대성에서는 새로운 문화적 의미와 사회적 상징성을 부여받는다. 연구자는 철근의 ‘경도’라는 물성을 활용하여 재가공, 단절, 재구성의 과정을 통해 역사적 기억의 단절을 드러내고, 유동하는 사회 속에서 개인이 자아 정체성을 찾고자 하는 열망을 전달한다. ‘고체’에서 ‘유동’으로의 이러한 전환은 본 연구가 주목하는 ‘능동적 관계’에서 주체의 자기 구축과 재형성의 기초가 된다.

3.1.1 공간과 오브제- 기억의 재구성

<만연> 시리즈에서 연구자는 철근과 철사의 엮기와 구축을 통해 원래 사회 구조 속에 피동적으로 존재하던 산업 재료를 감정과 기억을 담는 매체로 전환시켰다. 이 과정은 개인의 경험 도상을 불러일으키는 동시에, 오브제의 공간적 존재 방식에 의미론적 전환을 가져왔다. 즉 도구적 피동 존재에서 감

77) Bauman, op.cit., p. 52-58.

정적, 관계적 재구성으로의 이동이다. 그러나 이러한 ‘피동성’에서 ‘능동성’으로의 이행은 급격한 단절이 아니라, 점진적으로 자신의 위치와 힘을 깨닫는 각성에 가깝다. 이는 창작자가 외부 세계를 마주할 때 구조와 관계를 지각하는 ‘능동적 생성’이라 할 수 있다. 이 단계에서 ‘오브제’와 ‘오브제’ 사이, ‘인간’과 ‘공간’ 사이의 유동적 관계 구축 가능성, 그리고 그 안에서 자신이 발휘할 수 있는 조정과 개입의 역할에 주목하기 시작했다. 작품은 더 이상 과거의 기억과 피동적 감정 투사를 담는 데 그치지 않고, 공공 공간에 ‘능동적으로 개입’하게 된다. 재료의 재배분, 구조의 해체와 재구성을 통해 ‘오브제’의 조직 방식을 바꿈으로써 인간과 공간 사이의 새로운 대화 경로를 구축한 것이다. 하이데거가 지적했듯이, “인간은 세상의 목자”이며 세계를 창조하지 않고 세계 안에서 오브제의 전개를 돌본다.⁷⁸⁾ 예술 창작 역시 ‘강제적 지배’가 아닌 ‘돌봄의 실천’이다. 따라서 능동성의 생성은 공간에 대한 일방적 통제가 아니라 관계의 다차원적 차원에 대한 개방과 협상이라 할 수 있다.

오브제는 지각과 생활 경험에서 잡히고, 만져지고, 응시되는 각각의 오브제는 인간, 장소, 행동, 감정에 관한 복합적 기억을 불러일으킨다. 마르틴 하이데거는 <건축·거주·사유>에서 “인간다움은 거주에 있으며, 거주는 오브제를 통해 나타난다”⁷⁹⁾고 말했다. 즉 오브제는 고립된 실체가 아니라 공간, 신체, 기억과 얽히면서 그 존재 방식을 실현하는 것이다. 따라서 기억은 더 이상 정적 용기가 아니라 오브제-공간 상호작용 장에서 끊임없이 활성화되고 조직되는 과정이 된다. 프레더릭 찰스 바틀렛은 그의 저서에서 “우리는 사건 자체가 아니라 사건을 조직하는 방식을 기억한다”고 기술했다.⁸⁰⁾ 그의 유령의 전

78) Martin Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken*, Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1951, p. 145.

79) 馬丁·海德格爾, “建築 居住 思考”, 載于『詩藝·語言·思』, 孫周興 譯, 上海譯文出版社, 2009, p. 122-155.

쟁⁸¹⁾ 실험은 기억이 원본 정보를 충실히 재현하는 것이 아니라 문화적 배경과 개인 경험의 영향 아래 세 가지 경향을 보인다는 것을 발견했다. 첫째는 ‘문화적 동화’로, 피험자들은 낯선 서사 내용을 자신의 문화에 친숙한 모델로 전환하는 경향을 보였다. 둘째는 단순화로, 과잉이거나 초자연적인 세부 사항은 빠르게 망각되었다. 셋째는 첨예화로, 핵심 갈등이나 주제 요소는 지속적으로 강조되는 반면 평화로운 배경 요소는 점차 무시되었다.⁸²⁾



참고 도판 12) 건설 현장 철근 바인딩 현장 출처:

<https://699pic.com/tupian-601140350.html>(검색일: 2025.04.30.)

80) Frederic C. Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge University Press, 1995, p. 205.

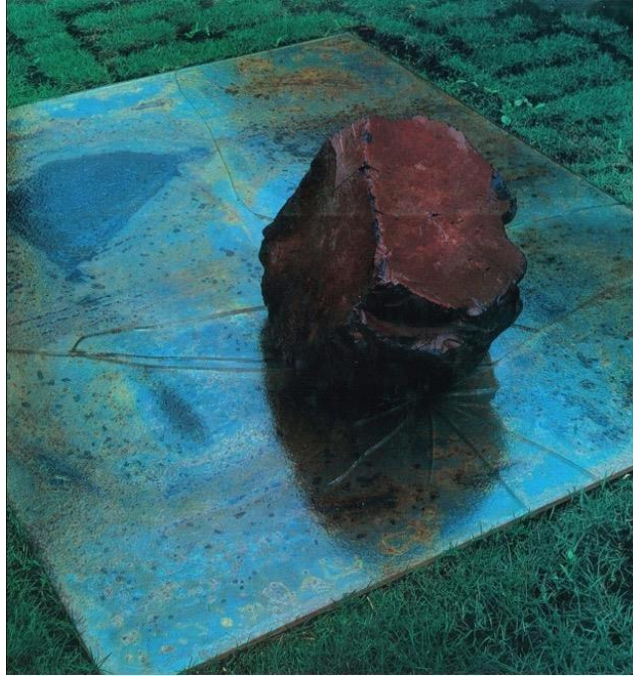
81) “어느 날 밤, 에굴락(Egulac)의 두 젊은 남자가 강으로 바다표범을 사냥하러 내려갔다... 그들은 강 위쪽에서 전쟁의 합성을 들었다... ‘우리는 위쪽 마을 사람들과 전쟁하러 가는 중이다’... 이제 카누들이 올라왔다... 그들은 강 위쪽 사람들과 싸우고 있었다... 갑자기 젊은이 중 한 명이 누군가 외치는 소리를 들었다. ‘빨리 와! 그 인디언이 맞았어!’... 그는 생각했다. ‘그들은 유령이야’... 해가 뜨자 그는 쓰러졌고... 그의 입에서 검은 것이 나왔다... 그는 죽었다.”Ibid., p. 58.

82) Ibid., pp. 65-94.

이 실험은 전통적인 기억 저장 모델을 극복했으며, 바틀렛은 기억이 사회문화적 경험으로 구성된 도식 시스템을 기반으로 한 ‘상상적 재구성’ 과정이라고 주장했다.⁸³⁾ 이 이론은 기억의 문화적 여과 메커니즘을 설명할 사회 구성주의적 기억 연구의 초석이 되었다. 개인은 기억 과정에서 사회·문화적 배경에 따라 원본 기억을 지속적으로 생략, 재구성, 대체한다. 이러한 ‘도식 지향적’ 재구성적 기억 관점에서 오브제는 피동적 정보 저장 용기가 아니라 공간에서 개인이 기억을 불러내고 조직하도록 이끄는 ‘촉발 메커니즘’이 된다. 연구자의 어린 시절 기억은 종종 건설 현장에 아버지를 따라갔던 경험과 연결된다(참고 도판 12). <만연>을 주제로 한 이 전시는 철골 구조의 노출을 주요 창작 기법으로 채택하였다. 이 구조 노출 기법은 단순한 노출이 아닌 의도적인 변환 과정을 거친 것으로, 철근의 강성과 철사의 감김, 공간 분할이 결합하여 관계적 긴장의 장(場)을 형성한다. 이우환의 <관계>(참고 도판 13) 작품은 돌과 철판 등 비가공된 오브제들의 조합을 통해 ‘현전성’을 구현하며, 이들이 공간에서 관계적 장을 자연스럽게 구성하도록 하였다. 이러한 ‘최소 개입’의 물질 배치 방식은 관람자로 하여금 오브제 자체가 아닌 오브제 간의 ‘관계 생성’을 지각하게 한다.⁸⁴⁾ <만연>에서 채택한 ‘무장식의 노출 구조’는 이러한 접근법에서 영감을 얻었으며, ‘결속’과 ‘지지’과정을 통해 구조 내부 질서에 대한 새로운 인식을 환기 시킨다.

83) Ibid., pp. 199-212.

84) 이우환, 『여백의 예술』, 김춘미 역, 현대문학, 2002, pp. 72 - 75.



참고 도판 13) 이우환, <관계>, 철판과 자연석, 가변설치, 1968

출처: <https://www.lfmediaproject.net/2011/07/30/guggenheim-museum-presents-lee-ufan-marking-infinity/>(검색일: 2025.04.30)

‘질서에서 관계로’의 전환은 지그문트 바우만이 언급한 ‘고체적 근대성 에서 액체적 근대성으로’의 이행을 상징적으로 보여준다. 바우만에 따르면, 고체 사회는 구조와 제도의 안정성을 강조하는 ‘기능-질서-규범’의 연결고리를 중시하는 반면, 액체 사회는 다양성, 유동성, 불확실성을 포용하며 유동적 구조 속에서 새로운 사회적 연결 양식을 형성한다.⁸⁵⁾ 건축에서 일반적으로 은폐되는 ‘내부 지지체’인 철근은 이 작품에서 재배치되고 노출되며 재구성되는데, 이는 개인 정체성과 사회 구조 간의 관계가 ‘삽입’에서 ‘연임’으로 전환되는 능동적 의식을 상징한다. <만연> 전시 현장(작품 도판 6)의 주제 작품들은 공간 내에서 다층적인 ‘구조 파편장’을 형성한다. 이러한 파편적 구조는 기억의

85) Bauman, op.cit., pp. 2-4.

완전성을 훼손하지 않으며, 날카로운 철사 감김 방식은 관람자에게 ‘미완성-압박-재구성’의 삼단계 구조를 제시한다. 작품은 벽면에 밀착되어 전시되되 약간의 자유 간극을 유지한다. 이 공간에서 기억은 더 이상 개인적 회상이 아니라 공간 내 ‘지각가능한 공존장’으로 재구성된다.



작품 도판 6) 왕산산, <만연>, 전시 현장 설치 공간, 2023.

오브제는 특정 공간 안에서 관계의 변화를 어떻게 이끌어내는지를 보여주는 중심 역할을 한다. 연구자는 재료를 배열하는 방식, 구조의 확장, 그리고 묶는 행위를 통해 오브제와 공간, 기억 사이의 관계를 드러내고, 이를 계속 조정하며 다시 구성한다. 이러한 작업은 사회적 관계에 직접 개입하는 행위이며, 오브제에서 출발해 기억으로, 구조에서 주체적 인식으로 이어지는 흐름을 담고 있다.

3.1.2 도식 - 개인 기억

기억의 생성은 단순한 사실의 저장이나 축적이 아니라 특정 문화, 사회, 심

리 구조 속에서 끊임없이 재구성되는 인지 과정이다. 독일 철학자 임마누엘 칸트는 ‘도식’을 인간 경험과 지식을 연결하는 순수 개념으로 제시했으며,⁸⁶⁾ 영국 심리학자 프레더릭 바틀릿(Frederic Bartlett)은 1930년대 이 개념을 심리학 영역으로 도입해 도식을 사회심리적 메커니즘으로 발전시켰다. 그는 기억이 원본 정보의 복원이 아니라 기존 지식 구조 하에서 경험 내용을 ‘상상적 재구성’(imaginative reconstruction)하는 과정임을 강조했다⁸⁷⁾. 특히 문화 간 교류에서 개인의 문화적 배경에 따른 도식 차이는 정보 해석과 반응 방식에 중대한 영향을 미친다.⁸⁸⁾ 문화 도식은 복잡한 사회 현상을 단순화하고 새로운 정보 처리 방식을 안내하는 인지 프레임워크로 작용한다.⁸⁹⁾ 예를 들어, 문화 간 소통에서 개인은 자신의 문화 도식과 일치하는 정보는 쉽게 수용하지만, 기존 도식과 충돌하는 정보는 오해하거나 거부하는 ‘문화 여과 메커니즘’을 보인다.⁹⁰⁾ 따라서 기억은 독립적 저장이 아니라 역동적으로 구성되는 문화적 활동이라 할 수 있다. 연구자의 한국 유학 시절 대학 도서관 창가에서 마주한 건설 현장의 철판, 철근, 크레인, 콘크리트 이미지는 문화적으로 이질적인 환경임에도 불구하고 어린 시절 아버지를 따라 건설 현장을 방문했던 기억을 강력하게 환기시켰다. 이는 도식이 작동한 전형적 사례로, 이국적 건설 풍경이 ‘아버지에 대한 애정-노동-철제 재료’라는 기억 연결고리를 활성화한 것이다. 이러한 현재 공간에 의해 촉발된 기억은 원본 경험의 재현이 아니

86) Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, trans. Paul Guyer and Allen W. Wood, Cambridge University Press, 1998, p. 176.

87) Frederic C. op.cit., p. 204.

88) John W. Berry et al., *Cross-Cultural Psychology: Research and Applications*, 3rd ed, Cambridge University Press, 2019, p. 156.

89) Richard A. Shweder and Robert A. Levine, eds., *Culture Theory: Essays on Mind, Self and Emotion*, Cambridge University Press, 1984, p. 67.

90) Hazel R. Markus, “Culture and Self,” *Psychological Review* 98, 1991, p. 226.

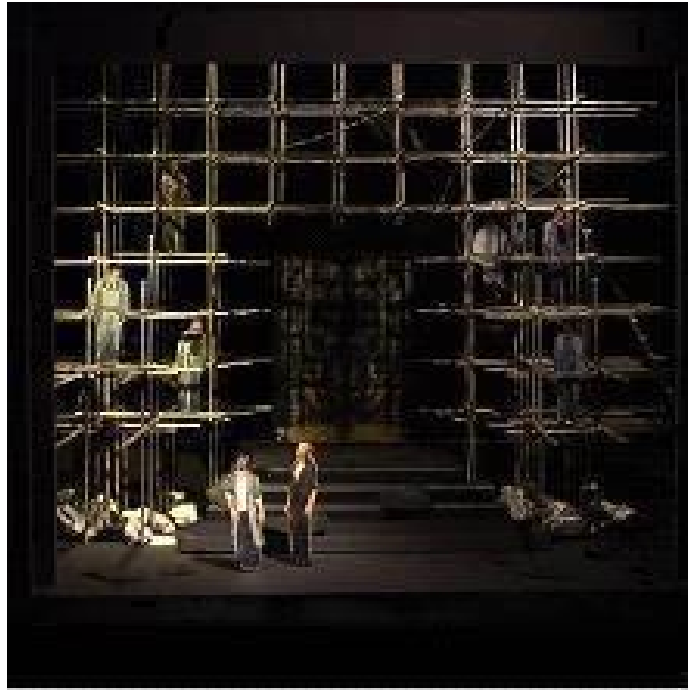
라 개인의 문화 도식 구조가 낯선 풍경을 정서적으로 해석 가능한 경험으로 전환한 결과이며, 이는 후속 작업 <기억 뜯어내기>의 창작 동기로 이어졌다 (현장스케치 참고 도판 14-15).



참고 도판 14-15) 건축 시공 현장/기억 뜯어내기 스케치, 2022.

크리스티나 이글레시아스(Cristina Iglesias)의 <아가멤논(AGAMEMNON)> (참고 도판 16) 무대 디자인은 그리스 현대 도시 풍경과 건축의 퇴락에서 영감을 얻어 도식-공간-재료 간의 활성화 장면을 재현했다. 이 작업은 '반-가시성' 기법으로 관람의 단선적 논리를 깨고, 관람자로 하여금 이동과 응시를 통해 기억과 유적에 대한 개인적 해석을 구성하도록 유도한다.⁹¹⁾ 이러한 구조를 통한 문화-지각 도식 활성화 메커니즘은 타문화 상황에서의 개인 기억 이해에 형식적 패러다임을 제공하며, 연구자의 작품 실천에도 참조점이 된다.

⁹¹⁾<https://www.behance.net/gallery/9145835/A> (검색일: 2025. 05. 1)



참고 도판 16) 크리스티나 이글레시아스, <아가멤논(AGAMEMNON)>, 브론즈, 수지, 분수 구조, 레이저 잉그레이빙 문구, 500×700×400 cm, 2004

출처 : <https://www.behance.net/gallery/9145835/AESCHYLUS-ORESTEIA-AGAMEMNON>

<기억 뜯어내기>(도판 7 참조) 작품을 통해 재료와 구조의 배치를 통해 기억과 공간의 관계를 시각화하였다. 이 작품은 건설 현장에서 흔히 볼 수 있는 철근과 철사를 주요 재료로 사용하며, 원래 밀폐된 정육면체의 형태에서 좌측 상단이 열린 구조로 이어진다. 이러한 변화는 기억을 되짚는 출발점이 되었고, 동시에 구조 변화의 흐름을 보여준다. 창작의 출발점은 어린 시절 아버지와 함께한 노동의 경험이다. 이 경험은 신체 활동과 일상적 접촉이 함께한 시간으로 남아 있으며, 가족과의 유대를 통해 관계의 초기 감각을 형성하는 계기가 되었다. 이러한 기억은 작품 제작 과정에서 자연스럽게 떠올랐고, 이는 외부로 드러나는 구조를 통해 감정의 흐름을 형상화하는 방식으로 연결되었

다.⁹²⁾ 작품의 구조는 완전히 고정된 방식이 아니라 느슨하게 묶여 있으며, 명확한 매듭 없이 철사 간의 긴장감과 틈이 유지된다. 이 구조는 나선형 철근으로 형성되어 있으며, 제작 과정에서 재료의 제한성과 작가의 심리 상태가 함께 드러난다. 처음 계획했던 컬러 알루미늄 와이어는 제외하고, 건설 현장에서 흔히 쓰이는 검정 철사를 사용함으로써 더욱 현실적인 감각을 부여하였다.⁹³⁾ 작품은 벽면 설치 형식으로 구성되며, 원래 내부 지지 구조였던 철근이 외부의 시각적 요소로 전환된다. 이는 감정이 내면에 머무르지 않고 외부로 전달되는 경로를 형성한다. 구조 내에는 물질이 있는 부분과 비어 있는 공간이 공존하며, 이 대비를 통해 긴장이 발생한다. 구조는 닫히지 않고 열린 상태로 유지되며, 관람자의 시선이 내부를 통과하게 만들어 기억에 접근할 수 있는 가능성을 제시한다.⁹⁴⁾ 구조는 닫힌 형식이 아닌 열린 배치와 공간 구성 방식을 통해 피동적 구조에서 주체적 표현으로 변화하는 과정을 보여주며, 작품은 구조의 변화와 재료의 처리 과정을 통해 본 연구자의 현재 사고 상태의 형성 흐름을 드러내고 있다.

92) 張廣超、孫翠翠，“建築材料的演變對空間塑造的影響”，商業文化，2017年1月25日

93) 衛霄，“意識與視象：王非非”，99藝術網，2018年11月30日。

<https://www.99ys.com/news/20181130/100287.htm>

94) 張廣超、孫翠翠， 앞의 글.



작품 도판7) 왕산산, <기억 뜯어내기>, 철근, 철사, 60×60×20 cm, 2023.

재료 선택에는 명확한 개인적 연관성이 존재한다. 철근은 연구자의 아버지 작업 현장과 연결된 동시에, 연구자 성격의 강직함을 상징하는 물질로 동료 인식 속에서도 정착되어 있었다. 따라서 이 작품에서 재료는 단순한 표현 수단을 넘어 자기 정체성의 물질화라 할 수 있다. 도식은 경험과 기억을 연결하는 메커니즘으로서, 이 작품에서는 ‘찢기’, ‘묶기’, ‘노출’이라는 세 동작 간의 구조적 관계를 통해 구현된다. 관람자는 선형적 논리로 작품 내용을 이해할 수 없지만, 비대칭성, 불완전성, 재료 간 충돌을 관찰함으로써 개인 내부의 연관성 있는 경험을 활성화하고 자신의 도식을 재구성할 수 있다.

3.1.3 규율(Discipline)과 자기 변환

현대 사회에서 ‘훈육’은 단순한 외부 통제 메커니즘이 아니라, 개인의 일상 생활에까지 깊이 스며든 미시적 권력 구조로 작동한다. 여기서 ‘자기 변환’이란 기존의 구조로부터 완전히 벗어난 자율적인 구축을 의미하지 않는다. 이는 이미 구성된 권력 네트워크 내부에서 재료, 공간, 행동 경로 등의 요소를 재

배치함으로써 자기 구조를 재조직하는 과정이다.⁹⁵⁾ 미셸 푸코는 『감시과 처벌』에서 현대 사회의 권력 메커니즘이 노골적인 폭력에 의존하지 않고, 제도, 공간, 시간의 미시적 배치를 통해 작동한다고 지적하였다.⁹⁶⁾ 그가 제시한 ‘파놉티시즘(panopticism)’ 개념은 폐쇄된 감옥 공간이 아니라, 감시받고 있다는 감각이 개인의 행동에 내면화되어 주체 스스로가 자신을 규율하게 되는 메커니즘이다. 이러한 메커니즘은 신체 자세, 인식 방식, 행동 경로에까지 스며들며, 권력의 미세한 입자로 기능한다. 한병철은 푸코의 이론을 확장하여, 후기 자본주의 사회에서의 훈육 모델이 점점 심리화되고 유연화되고 있다고 분석한다.⁹⁷⁾



참고 도판 17) 루이스 부르주아, 〈눈과 거울(Eyes and Mirrors)〉, 철, 직물, 유리, 나무, 264×245×302 cm, 1996. 출처: <https://www.guggenheim.org/artwork/30438>(검색일:2025.05.04)

95) Michel Foucault, "Technologies of the Self," in *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, ed. Luther H. Martin, Huck Gutman, and Patrick H. Hutton. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988, pp.16-49.

96) Michel Foucault, *Discipline and Punish*, op.cit., pp.195-228.

97) 韓炳哲, 『精神政治學：新自由主義與新權力技術』, 倫敦：Verso出版社, 2017年, p. 45.

개인은 외부의 명령에 따라 움직이기보다는 ‘자기계발’, ‘효율성’, ‘자유’와 같은 긍정적인 규범 담론 속에서 자발적으로 훈육 논리에 협조하며 감정과 노동을 스스로 동원하게 된다. 이와 같은 자발적 내면화는 저항을 직접적인 대립으로 표출하기보다는 ‘변환’이라는 이름의 경로 이동으로 나타나게 한다. 루이스 부르주아(Louise Bourgeois)의 <셀 (Cell) > 시리즈(참고 도판 17-18)는 이러한 구조 내 변환을 잘 보여주는 대표적인 사례이다. 작가는 공간을 해체하거나 파괴하지 않고, 밧줄, 금속 망, 문틀, 새장과 같은 장치를 활용하여 신체 기관, 가구, 섬유 등을 소형 공간 안에 구속함으로써, ‘공간적 훈육’과 ‘심리적 억압’의 양가적 관계를 구현한다. 이 ‘세포형’ 구조물은 제도적 공간을 직접적으로 재현하지 않으며, 거주 공간과 폐쇄된 구조물 사이의 애매한 경계를 형성한다.⁹⁸⁾



참고 도판 18) 루이스 부르주아, <마지막 등반 (The Last Climb)>, 철, 나무, 유리, 직물, 대리석, 거울, 275.6×355.6×355.6 cm, 2008

출처 : <https://www.kukjegallery.com/news/view?seq=434>(검색일: 2025.05.04.)

98) 米克·巴爾, 『路易斯·布爾喬亞的蜘蛛: 藝術寫作的建筑』, 芝加哥大學出版社, 2001年, p. 112.

모나 하툼(Mona Hatoum)의 작품 <연락이 되지 않음 Incommunicado>(1993) (참고 도판 19)와 <Grater Divide>(참고 도판 20)는 일상 오브제에 내재된 제도적 속성을 비판적으로 드러낸다.



참고 도판 19)모나 하툼, <연락이 되지 않음 (Incommunicado) >, 금속 아기 침대, 126×57×93 cm, 1993.

출처 : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-incommunicado-t06988>

(검색일 : 2025.05.04.)

특히 <그레이터 디바이드 Grater Divide>에서는 주방 도구를 확장한 공간 분할 구조를 통해 가사노동과 성별 분업 사이에 은폐된 제도적 논리를 시각화하고 있다.



참고 도판 20) 모나 하툼<그레이터 디바이드 (Grater Divide)>, 203×193×83 cm, 2002.

출처: <https://www.artsy.net/artwork/mona-hatoum-grater-divide>

(검색일 : 2025.05.04)

연구자의 작품 <전환>(작품 도판 8 참조)은 또 다른 작업의 흐름 속 일부로, 처음에는 바닥에 직접 설치되어 전시되었으나, 전시 효과가 충분하지 않았기 때문에 독립된 조형물로 전환되어 벽면에 직접 걸어 전시하는 방식으로

바뀌었다. 작품의 크기는 가로, 세로 각각 약 70센티미터, 두께 약 20센티미터이며, 나사산이 있는 철근으로 구성되었고, 철사를 통해 정방형 격자 구조로 연결되어 있다. 그러나 하단 오른쪽에 위치한 철근 하나가 자연스럽게 바깥쪽으로 휘어져 나가면서 전체의 규칙적인 구도를 부분적으로 무너뜨리고 있다. 이 휨은 구조 내부의 긴장감이나 비대칭적인 응력에서 기인한 것으로 해석될 수 있으며, 완전히 질서를 벗어나지는 않지만 질서 내부에서의 미세한 조정 가능성을 암시한다. 좌측 상단에서 비스듬히 비추는 조명은 벽면에 부드럽고 흐릿한 그림자를 드리우며, 관람자가 작품 주변을 이동할 때 시각적 반응을 유도한다. 이는 고정된 구조임에도 불구하고 일정한 동적인 관람 경험을 만들어내며, 설치 방식이 시각적 효과를 보완하고 있음을 보여준다. 다만, 철사의 연결 방식이 다소 느슨하게 마감되어 구조적 긴장감이 시각적으로 충분히 전달되지 않는 측면이 있으며, 이는 추후 유사한 작업에서 보완이 필요한 기술적 고려 지점이다.



작품 도판8) 왕산산, <전환>, 나선철근과 철사, 약 70×70×20 cm, 2023.

이 작품은 파괴나 급진적인 해체 없이, 최소한의 조작을 통해 기존 질서에 미세한 균열을 가하고, 구조의 재조정을 시도한다. 한병철이 지적했듯이 현대 사회의 권력은 더 이상 외부의 강제력이 아니라, 유연하고 긍정적인 형식으로 개인의 내면을 통제한다.⁹⁹⁾ <전환>은 이러한 권력 구조 안에서 전체 체계를 전복하지 않으면서도, 그 내부에서 방향을 조정하고 스스로를 재배치하려는 가능성을 제시한다.

3.2 만연의 능동성

한국에서의 첫 전시에서 연구자는 아버지에 대한 기억을 작업의 출발점으로 삼았다. 가족 중심의 사회에서 성장한 개인은 부모와의 관계에서 심리적, 경제적 의존을 지속적으로 경험한다. 이러한 구조는 중국뿐만 아니라 아시아 다른 지역에서도 공통적으로 나타난다.¹⁰⁰⁾ 작품은 벽에 기대는 방식으로 전시되었으며, 독립을 원하면서도 완전히 분리되지 못하는 상태를 표현하고자 했다. 연구자에게 이 작업은 자기 경험을 시각적으로 표현하는 첫 시도였으며, 변화의 가능성을 열어주는 출발점이 되었다. ‘만연’이라는 단어는 감정이나 구조가 퍼져나가는 상태를 의미하지만, 연구자는 이 개념을 다양한 방향성과 생성 과정이 혼재된 형태로 확장하여 사용했다. 첫 개인전에서 선보인 <만연> 시리즈는 억압적인 환경을 벗어나 개방적인 공간을 구성하고자 하는 시도로 해석된다. 어린 시절 공사장 경험과 해외 체류에서 얻은 도시와 관계에 대한 감각이 작품에 반영되었으며, 철근을 중심 재료로 삼아 그물망 구조, 교차, 감김 등의 방식으로 공간을 구성했다. 전시 공간 전체에 점진적으로 확산되는

99) 韓炳哲 『心理政治學』, 李建軍 譯, 浙江大學出版社, 2022年, pp. 35-37.

100) 한병철, 『사랑의 소멸』, 서울: 문학과지성사, 2012, p. 42.

구조는 개인의 기억과 산업적 체험을 동시에 담아내고 있다.¹⁰¹⁾ 이 시리즈는 중심이 없는 비대칭 구조를 취하고 있으며, 고정된 틀에 얽매이지 않는다. 동시에 기존 구조에 스며들며 변화와 개입의 가능성을 탐색한다. 이러한 작업 방식은 기억을 주체적으로 재구성하려는 태도에서 비롯되며, 공간 구성 역시 능동적인 방향으로 전환된다. 중국과 한국 사이의 문화 차이와 교육 환경의 차이는 연구자에게 내면의 변화를 유도했으며, 이는 작업 속 감각적 배열과 구조의 구성 방식에 영향을 미쳤다. 특히 만연의 재료인 철근은 도시적이고 산업적인 속성을 지니고 있으나, 작업에서는 감정적이고 비기능적인 성격으로 변환된다. 이처럼 구조 속에 개인의 정서가 개입하면서, 단단한 재료도 유연한 의미를 지니게 된다. 예를 들어, 작품 중 철근의 격자 구조는 벽면을 따라 변화하며 관람자의 시선을 유도하고, 공간에 대한 인식을 흔들여 놓는다. 이러한 시각적 전개는 단순한 형식 실험을 넘어, 사회 구조와 개인의 경험 사이의 긴장을 드러내는 방식으로 작동한다. 구조는 밀폐에서 개방으로, 압축에서 확장으로 이어지며, 재료와 공간의 배열은 관계 형성의 과정으로 이어진다.

3.2.1 결속

연구자의 작업에서 ‘결속’은 단순한 재료 연결 기술을 넘어, 구조적·사회적·심리적 층위가 교차하는 구성 원리로 작동한다. 건설 현장에서 일반적으로 사용하는 철근 결속 기법-철근 표면의 나선형 홈을 따라 철사를 반복적으로 감아 매듭 없이 고정하는 방식-은 최소한의 힘으로 다수의 접점을 안정화하는 고도의 물리적 기술이다. 이러한 기술은 재료의 물성을 존중하면서도 질서 있는 구조를 유지하기 위한 정밀한 제어 논리를 구현한다. 푸코가 지적한 바와 같이, 이러한 ‘순응 기반의 통제’는 현대사회의 훈육 메커니즘과 유사한 방식으로 작동한다.¹⁰²⁾ 외부에서의 강제가 아니라, 미세한 배치를 통해 개인이 스

101) 張廣超, 孫翠翠等, 앞의 책.

스로 규범을 수용하고 내면화하게 만드는 방식이다. 작품 속 철사들은 시각적으로는 강제력을 드러내지 않지만, 구조 전체의 형태와 방향을 결정짓는 은밀한 제약력으로 작동한다. <만연> 시리즈에서 사용된 결속 기법은 단순한 구조적 기능을 넘어서 상징적 ‘구속’의 의미를 지닌다. 각 철사의 연결은 하나의 전체를 형성하면서도 개별적으로 존재하며, 주요 부위가 끊어질 경우 전체가 무너질 수 있는 구조다. 이는 사회 규범처럼 개인에게 ‘온화한 억제력’을 행사하는 구조와 유사하다. 외형상 정돈되고 질서 있어 보이지만, 그 내부는 사회의 억압과 긴장, 그리고 불편함을 반영한다. 전시 서문에서 조혜정은 이러한 구조적 긴장과 내면의 자각을 다음과 같이 지적한다.

“쇼펜하우어는 ‘권태’를 인간이 느끼는 가장 큰 고통 중 하나로 보았다. 이상의 수필 「권태」는 반복되는 일상의 무기력 속에서도, 스스로의 감정을 자각할 수 있다는 점에서 오히려 안도감을 느끼는 모더니스트의 시선을 담고 있다.” 또한, 『데미안』의 싱클레어는 이분법적 세계관을 벗어나 진정한 자아를 찾기 위해 기존의 틀을 거부하고 새로운 삶을 향해 나아간다. 작가 산산 역시 주어진 틀 안에서 살아온 과거를 성찰하며, 앞으로는 자신의 판단과 의지에 따라 살아가기로 결심한다. 철근은 작가의 실제 경험과 밀접히 연관된 오브제로, 그가 어린 시절 아버지를 따라 공사 현장을 다니며 익숙하게 접한 재료이다. 건축물의 기초를 이루는 이 재료는, 다섯 남매를 위해 고된 노동을 감내한 아버지의 ‘사랑’을 상징하는 동시에, 작가가 쉽게 벗어날 수 없었던 ‘주어진 운명’ 혹은 ‘사회적 틀’을 상징한다. 철근으로 위인 구조물들은 작가가 가족과의 관계 속에서 느꼈던 ‘사랑과 속박’이라는 양가적 감정을 시각적으로 드러낸다.¹⁰³⁾

앞서 언급했듯이, 이러한 ‘구속’ 상태는 단순한 물리적 연결을 넘어서, 기억

102) Michel Foucault, *Discipline and Punish*, op.cit., p. 138.

103) 조혜정, 「새는 알에서 나오려고 투쟁한」, 개인전 서문, 『왕산산』, 2024.

<https://m.blog.naver.com/huidingzhao/223489321746>. (검색일: 2025.05.05)

과 감정을 담아내는 내면적 구속 구조로 확장된다. 철근과 철사에는 과거의 관계 속에서 형성된 사랑과 책임, 억압과 불안이 얽혀 있으며, 이처럼 교차된 감정의 잔재는 관계의 흔적으로 남아 조형 예술을 통해 이중성의 긴장감을 구체적으로 시각화한다.¹⁰⁴⁾ ‘구속’이 지나치게 안정적일 경우, 그것은 더 이상 보호의 역할을 하지 못하고 오히려 능동성을 억누르는 ‘기능적 억압’으로 작동할 수 있다.¹⁰⁵⁾ 연구자의 작품 〈재장〉에서는 철사의 결속 방식이 점진적인 변화의 상태를 보이며, 질서 내부에 숨겨진 불안정성과 변형의 가능성을 드러낸다. 날카로운 철사의 끝부분이 외부로 노출되어 있어 위험하고 긴장된 억압감을 전달하고, 말단은 느슨하게 풀린 채 ‘미완성’의 상태를 보여준다. 이러한 변화는 외부의 개입에서 비롯된 것이 아니라, 재료 자체가 가진 물리적 성질에서 비롯된다. 예를 들어, 철근의 나선형 무늬가 만들어내는 마찰력과 유연성은 걸보기에는 견고한 결속 구조 내부에도 움직임과 재구성의 가능성이 내재되어 있음을 말해준다. 각 연결 지점 사이에 남겨진 틈은 ‘여백’으로 작용하며, 이 여백은 〈만연〉 시리즈에서 관계 구조가 확장되고 다시 배열되는 출발점이 된다. 연구자가 사용한 결속 방식은 단순한 시각적 연결을 넘어서, 신체적 감각, 제도적 억압, 정체성 형성과 같은 층위에서 문제를 드러낸다. 예를 들어, 마테오 풀리에세(Matteo Pugliese)의 작품 〈밤이 되기 전에(Prima che sia notte)〉(도판 21 참조)에서는 벽 안에 매몰된 인체가 탈출을 시도하는 형상을 통해 제도화된 공간에서 피동적인 순응과 능동적인 저항 사이의 긴장 상태를 표현한다. 이처럼 결속은 억압과 해방, 안정과 불안, 질서와 일탈 사이의 경계에서 끊임없이 흔들리는 주체의 감각이 개입하는 구조로 작동한다.

104) Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, 2020, p. 72. (이 지점에서 그는 금속과 같은 무생물도 감정을 축적하고 유발할 수 있다고 지적하며, ‘감정의 아카이브로서의 금속’이라는 물질 활력론을 제시한다.)

105) Michel Foucault, *Discipline and Punish*, op.cit., p. 203.

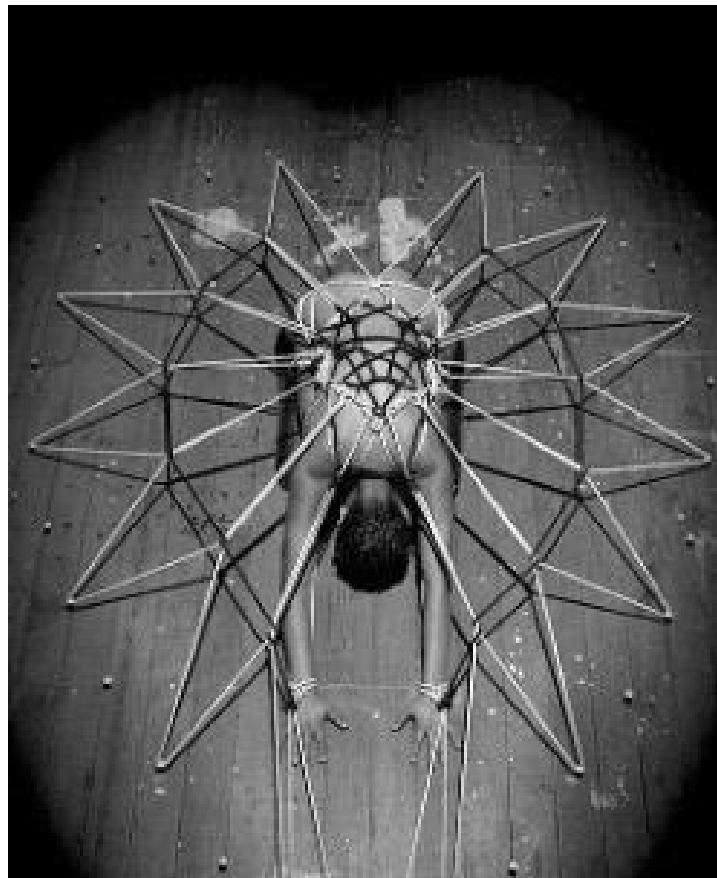


참고 도판 21) 마테오 폴리에세〈비포 나잇 폴스 (Prima che sia notte)〉 청동에 파티나 처리, 가변 설치, 2007

출처: <https://www.artsy.net/artwork/matteo-pugliese-prima-che-sia-notte> (검색일: 2025.06.02)

호주 작가 가스 나이트(Garth Knight) (도판 22 참조)의 작업은 로프를 매개로 하여 인체를 복잡한 구조로 묶는 형식으로 이루어진다. 그는 일본의 전통적인 긴박 기법을 참고하였으며, 원래 사적인 영역에 속하던 이러한 행위를 공적인 전시 공간으로 옮겨 놓았다. 그의 작업에서 묶는 행위는 단순한 신체의 구속이 아니라 성별, 사회적 정체성, 규범에 대한 상징적인 단서를 제공한

다. 이는 관계 속에서 점차적으로 형성되는 위치의 배열이며, 신체가 역임의 흐름 속에서 특정 구조 안으로 자연스럽게 들어가게 된다. 2015년에 발표된 <Bound> 시리즈는 이러한 접근을 잘 보여주는 사례로, 작품 속 인물의 신체 일부는 기하학적 패턴으로 재구성되어 구조가 어떻게 외부로부터 신체에 개입하는지를 감각적으로 드러내며, 그 관계를 다시 응시하게 만든다.¹⁰⁶⁾



참고 도판 22) 가스 나이트,〈피의 의식7 (Blood Consciousness 7)〉, 로프, 디지털 프린트, 2014.

출처: <https://edgeofhumanity.com/2017/02/02/rope/> (검색일: 2025.05.04)

106) 澆露, “結合緊縛的藝術創作: Garth Knight,” *Shibaru Life*, 2016年11月27日, <https://shibaru.life/2016/11/art-of-garth-knight/>.

마이아 루스 리 (Maia Ruth Lee) 의 <결속의 짐 (Bondage Baggage) > (참고 도판 23참조) 시리즈는 구속과 정체성의 연관성을 탐구한다. 그는 천과 로프로 개인적 물품들을 포장해 원형을 식별할 수 없는 포장재들 (포괄적 의미의 감싸진 오브제) 을 생성한다. 압축된 경험과 펼쳐질 수 없는 기억을 내포한다. 작가는 구조 자체보다는 "구속 이후의 상태"에 주목하며, 관람자에게 미묘한 불안과 공감을 유발한다. 2017년 뉴욕 전시에서 제시된 여권과 가족 사진으로 구성된 포장재는 이 개념을 구체화한다.



참고 도판 23) 마이아 루스 리 <결속의 짐4 (Bondage Baggage4) >, 방수포, 로프, 테이프, 여행가방, 헌 옷, 침구류, 170×88×53 cm, 2018

출처: <https://ocula.com/art-galleries/pkm-gallery/artworks/maia-ruth-le> (검색일:

2025.05.04)

김진수의 작품(참고 도판24참조)은 구속의 수공예적 특성과 노동성을 강조한다. 그는 부식된 철근과 금속선을 장시간에 걸쳐 감아 대형 설치 작품을 제작한다. 이 반복적 행위는 구속을 단순한 연결 방식이 아닌 시간의 축적과 치유 과정으로 재해석한다. 작품 <층상조직Continuous Mile>에서 보듯, 그의 맥락에서 구속은 구조 고정이 아니라 기억을 저장할 수 있는 장을 점차적으로 구축하는 행위이다.¹⁰⁷⁾



참고 도판 24) 김진수 <층상조직(Stratiformis)>, 혼합 매체 설치, 2006.

출처: [https://en.wikipedia.org/wiki/Stratiformis_\(sculpture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Stratiformis_(sculpture)) (검색일: 2025.05.04)

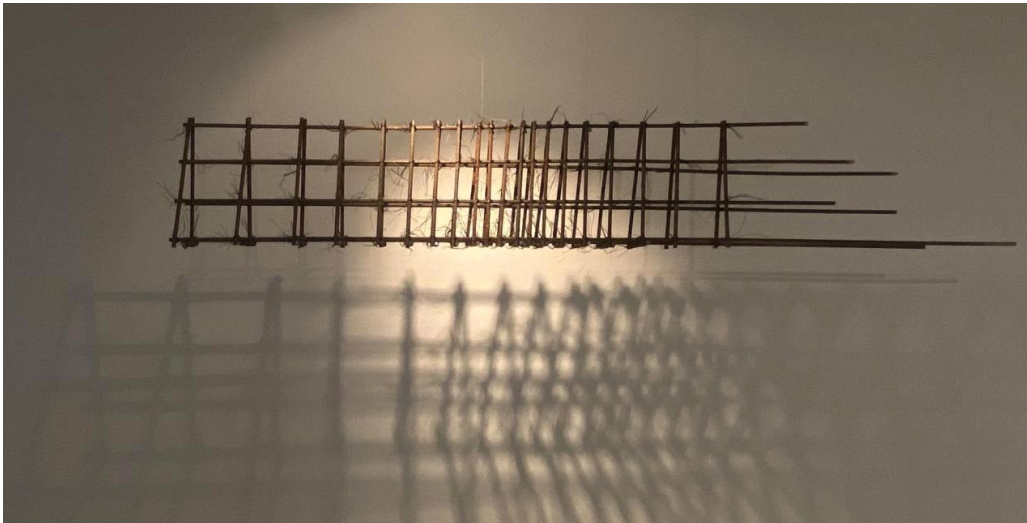
107) Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MA: MIT Press, 2004, p. 30.

이들 예술가의 작업은 신체와 공간의 대립 사회적 규범 속의 정서적 포장(包裹), 시간과 치유의 경로 탐색, 재료의 탄력을 통한 주체성 표출 등 다층적인 접근을 제시한다. 공통적으로 '구속'은 종착점이 아닌 관계적 상태의 전개 방식으로 기능한다. 연구자는 이러한 관계성 속에서 신체적 접근이나 가시적 사회 정체성을 강조하기보다, 건설 현장의 재료 언어를 통해 기능적 수단을 구조적 은유(metaphor)로 전환함으로써 재료 자체가 규율과 이탈(의 서사를 전달하도록 구성하였다. 연구자의 작품 <재장>(작품 도판9참조)은 구속이 구조적 제한과 능동적 생성 사이의 중간 지대임을 응답한다. 작품 규격 밑면 세변이 각각 30센티미터, 30센티미터, 15센티미터이고, 길이가 180센티미터인 삼각기둥의 이 설치물은 건설 현장의 철근과 철사를 선형 배열로 수직하였다. 삼각형 단위체들의 연속 구성에서 좌측은 규격화된 건축 템플릿처럼 구조가 균일하나, 우측으로 갈수록 '압축'과 '교란'이 발생하며 철사 결속이 이완되고 방향성 이탈을 보인다. 이 형태 변화는 규율 사회의 표준화 구에서 개체의 개입으로 전환되는 순간을 가시화한다.¹⁰⁸⁾ 이러한 디테일은 우연이 아니다. 연구자는 의도적으로 철근 끝단의 날카로운 부분과 절단되지 않은 철사를 노출시켜 '외부로 확장'하는 추세를 형성했다. 철사들은 점차 구조체와의 접촉면에서 이탈하거나 외부로 연장되며, 초기의 폐쇄적 질서를 해체한다. 특히 우측 말단부에서는 삼각형 단위체들이 불완전하게 개방되며 시각적 긴장을 생성한다. 이는 들뢰즈가 언급한 "탈주선(ligne de fuite)"과 유사하게, 체계 내부에서 비가시적 가능성을 개방하는 잔여적 언어로 기능한다.¹⁰⁹⁾ 전시 방식에서 작품은 시선과 평행한 높이에 설치되어 관람자의 신체와 동일한 수평선을 공유한다. 관람 이동 시 벽면에 투사되는 그림자는 이중 구조를 형성하며, 물

108) Michel Foucault, *Discipline and Punish*, op.cit., 1995, pp. 170-171.

109) Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi, University of Minnesota Press, 1987, pp. 16-18.

리적 공간과 지각적 공간의 중첩을 강조한다.¹¹⁰⁾ 예컨대 좌측의 규율적 구조가 물리적 실체라면, 그림자의 변화는 심리적 투사이며 미절단 철사는 양자간 균열 가능성을 암시하는 매개체이다. 작품은 ‘구속’에 대한 직접적 비판보다 재료와 형태의 진화를 통해 ‘피동성에서 능동성의 생성’이라는 미묘한 과정을 제시한다. 철근의 방향성과 철사의 가소성이 결합된 본래의 고정 기능은 연구자의 개입으로 ‘편차’와 ‘개방’을 지향하는 내부적 해체 상태로 전환된다. 이는 구속이 종착점이 아닌 확산의 시발점임을 입증하는 동시에, 그의 <고정되지 않은 경계 (Unfixed Boundaries) >에서 제시된 재료의 정치성 논의와도 맥을 함께한다.



작품 도판 9) 왕산산, <재장>, 철, 180x15x30 cm, 2023.

3.2.2 개인 정체성의 결속

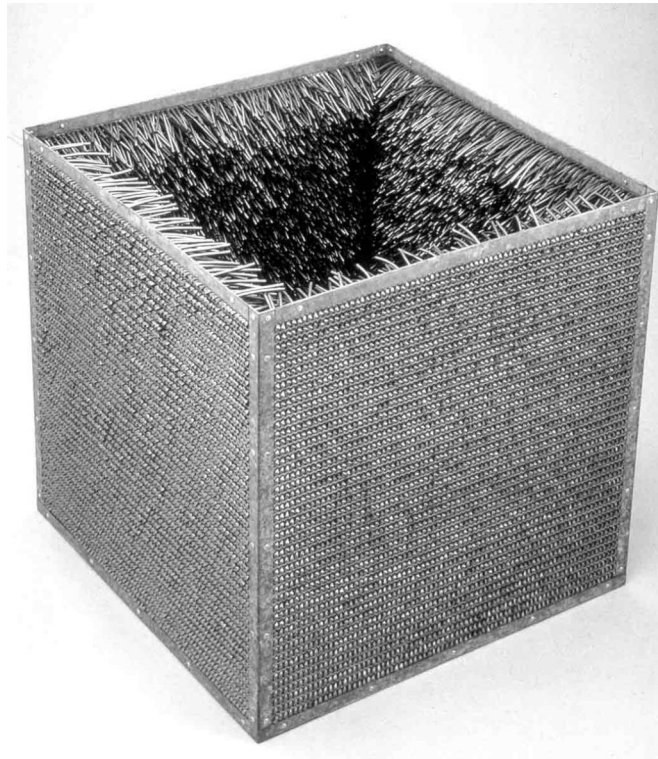
앞선 절에서 분석한 ‘구속’은 규율 사회 내에서 관계가 어떻게 한정되고 압축되는지를 탐구하였으며, 개인의 행동 궤적이 기존 질서에 제한되는 양상을

110) 讓·鮑德里亞, 『物的體系』, 劉清夫譯, 重慶大學出版社, 2010年, p. 102.

보여주었다. 반면 <만연>시리즈에서 연구자는 철사의 감김과 고정이라는 직접적인 표현 방식을 지양하고, 기하학적 형태의 생성과 배열을 통해 관계의 새로운 가능성을 보다 개방적이고 방향성 있게 구성하고자 하였다. 이러한 전환은 단순한 형식적 변화가 아니라, 구조 내부의 미세 조정에서 공간 관계의 외부 확장으로 이어지는 사고방식의 전환을 반영한다. 지그문트 바우만이 『액체적 현대성』에서 지적한 바와 같이, 현대 사회의 주요 특징은 ‘고정된 구조’에서 ‘유동적 관계’로의 이행에 있으며, 개인 정체성의 구성 역시 고정성과 폐쇄성이 아니라 지속적인 생성과 변이에 기반하게 되었다¹¹¹⁾. 이러한 사회 구조 변화 속에서 예술가는 단순히 억압 상태를 표상하는데 그치지 않고, 관계적 네트워크 안에서 개인이 스스로의 위치를 어떻게 구축해 나가는지를 탐색한다. 만연이라는 창작 구조의 선택은 바로 이러한 유동적 시대성과 정체성 구성의 문제와 긴밀히 연결되어 있다. 연구자의 <만연> 시리즈에서 나타나는 ‘구속’은 고정적이고 폐쇄적인 자아 구조를 형성하기 위한 수단이 아니라, 재료와 구조를 매개로 유년 시절의 경험과 가족 관계 속 타자에 대한 응답과 재구성을 시도한 것이다. 이러한 감김과 배열은 과거 기억에 대한 윤리적 대응이자, 긴장 속에서 정체성을 형성하는 실천으로 기능한다. 능동적 구속은 단순한 조형적 배열이 아니라, 축적된 사회 경험과 신체 기억, 정동적 반응을 재구성하는 행위이며, 물체의 통제를 목적으로 하기보다는 물체가 가진 구조적 역량을 통해 개인과 과거 사이의 관계 경로를 재배열하는 과정이다. 따라서 구속이라는 행위는 고정된 자아를 선언하는 방식이 아니라, 신체적·물성적·공간적 차원을 통해 개체가 타자와의 관계 속에서 재위치되는 방식으로 이해되어야 한다. 정체성은 피동적으로 수용되는 결과물이거나 자기완결적인 서사가 아니라, 긴장과 이완 사이에서, 구조의 틈과 만연적 확장 속에서 형성되고 지각되며 구축되는 유동적 구성물이다. 미국 예술가 에바 헤스(Eva

111) Bauman, op.cit., pp. 8-10.

Hesse)는 강철선, 고무관, 실과 같은 재료를 사용해 취약성과 장력을 동시에 내포하는 설치 구조를 제작하였다. 그의 작품 <접근 II (Accession II)>(참고 도판25참조)는 외관상 정돈된 논리적 형태를 갖추고 있지만, 내부의 복잡한 배관 구조는 외형의 단순성과 대비를 이루며 내재된 불안정성을 드러낸다. 입방체 내벽을 따라 배열된 돌기들은 가소적인 유연함을 은폐하면서도 심리적 긴장 상태를 유도한다. 헤스는 산업 재료를 투명성과 불확실한 경계를 지닌 구조적 용기로 활용함으로써, 정체성을 안정된 실체가 아닌 지속적인 만연 상태 속에서 구성되는 존재로 이해하도록 유도한다.

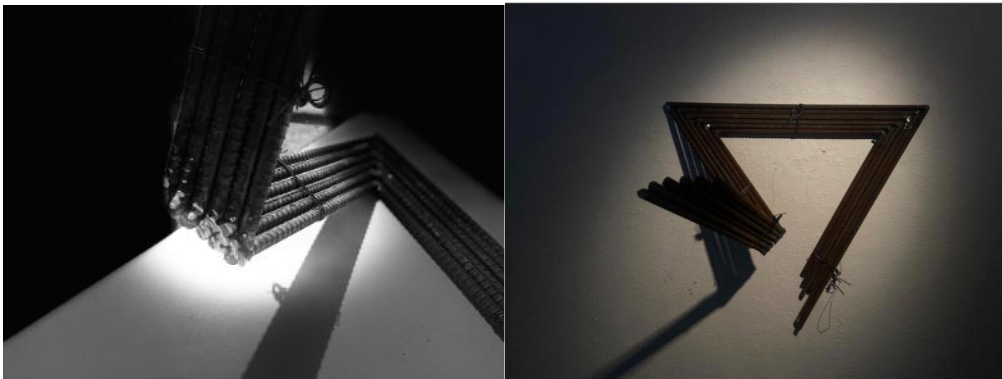


참고 도판 25) 에바 헤세<접근 II (Accession II)>,아연도금강, 비닐, 78×78×78cm,

1968 - 1969.

출처: <https://dia.org/collection/accession-ii-47951> (검색일: 2025.05.04)

연구자의 작품 <경계처>(작품 도판10 참조)에서는 처음으로 ‘만연’을 공간 구조 언어로 도입하였다. 크기는 가로 50센티미터, 세로 100센티미터, 높이 20센티미터의 이 작품은 철근과 철사를 사용하여 벽면에서 약 10센티미터 앞쪽에 ‘부유(浮遊)’하는 공간 인터페이스를 형성했다. 일련의 부등변 삼각형 단위체들로 구성된 이 구조는 좌측에서 우측으로 갈수록, 안정된 상태에서 찢어짐에 이르는 진화 과정을 보여준다. 좌측의 삼각형 단위체들은 밀집된 배열과 규칙적인 경계를 유지하며 건축 템플릿 같은 견고함을 연출한다. 그러나 우측으로 이동할수록 삼각체들은 비틀리고 분리되며, 배열이 어긋나기 시작한다. 노출된 철근 끝부분과 끊어지거나 감긴 철사들은 더 이상 구조를 안정시키는 매개체가 아니라, 다양한 상태를 드러내는 구성 요소로 전환된다.



작품 도판 10) 왕산산, <경계처>, 나선 철근, 철사, 30×30×15×180 cm, 2023.

공간 배치와 전시 방식은 시각적 리듬감을 강화한다. 작품과 벽면 사이의 간격, 그리고 작품 내에 의도적으로 남겨진 여백은 빛이 벽면에 투사되며 중첩된 그림자 구조를 만들어낸다. 이러한 광학적 층위는 작품의 연장이며, 비물질적인 시각적 구축으로 기능하여 이중적인 공간 차원을 형성한다. 구조와 그림자의 어긋남은 ‘관계의 만연’이 물리적 차원을 넘어 심리적·지각적 차원으로 확장되고 있음을 시사한다. <경계처>의 구조적 진화는 ‘구속’에서 ‘만연’

으로의 관계 전환 과정을 시각화한다. 좌측의 규칙적인 영역은 연구자의 초기 작업에서 드러난 ‘규율’ 중심의 구조 논리를 유지하고 있으며, 우측의 해체된 구성은 관계의 긴장이 기존 구조 질서를 돌파하기 시작했음을 보여준다. 노출된 철근의 끝, 뒤틀린 철사, 닫히지 않는 삼각 유닛은 통제되지 않는 상태를 드러낸다. 바우만이 언급했듯이, “관계의 안정성이 유동성으로 대체되는 것은 현대 사회의 근본적인 특징이다.”¹¹²⁾ 이 작품은 그러한 변화를 외형적으로 재현하는 것이 아니라, 구조 내부의 논리가 점진적으로 전환되는 과정을 드러내며, 재료의 긴장을 통해 <경계처>에서 자연스럽게 전개되는 흐름을 보여준다. 프란시스코 인판테(Francisco Infante-Arana)의 기하학적 공간 설치 작품 <삼각형의 삶(Triangular Life)> 시리즈(참고 도판26-27 참조)는 금속 삼각형 거울 조각을 숲, 설원, 계곡, 호수 등 자연 환경에 삽입한 후 사진으로 기록한 작업이다. 이 단순화된 삼각 도형들은 자연 경관 속에 배치됨으로써, 인공적 질서와 자연적 유동성 사이의 긴장 관계를 형성하며, 시각과 질서, 관계성에 대한 재고를 유도한다.

112) Bauman, op.cit., p. 3.



참고 도판 26-27) 프란시스코 인판테-아라나, <삼각형의 삶(Triangular Life)>, 거울 금속, 사진, 가변, 1976.

출처: <http://dianov-art.ru/2014/02/20/zazerkale-francisko-infante/> (검색일: 2025.06.02)

작품 <내면의 경계>(도판 11 참조)의 제작 출발점은 연구자의 현재 생활상태에 있다. 연구자는 이미 일부 일을 하고 있으며 유학생 신분으로 해외에서 창작을 이어가고 있지만, 아직 재학 중이기 때문에 경제적으로 완전히 독립하지 못한 채 부모의 지원에 의존하고 있다. 독립을 원하지만 쉽게 독립할 수 없는 이중적인 상황이 작품의 직접적인 계기가 되었다. 연구자는 전시공간의 벽 모서리 실제 치수에 맞춰 쉽게 균형을 잡기 어려운 삼각형 구조물을 특별히 제작하였고, 벽에 기대어 간신히 서 있는 형태는 현재 자신의 삶의 상태를 상징한다. 구조물은 곧게 서 있으려 하지만 언제든 기울어질 수 있는 불안정한 자세를 보이며, 현실적 압박과 심리적 욕구 사이의 긴장을 드러낸다. 작품은 '만연'이라는 공간 논리를 수평 확장에서 수직 압축으로 전환 하여 제한된 공간 속에서 내면으로 수렴하는 흐름을 형성한다. 크기는 가로 60센티미터, 세로 120센티미터, 높이 120센티미터이며, 알루미늄 선과 철사를 재료로 사

용하였다. 구조물은 전시공간의 벽 모서리에 밀착되어 설치되어 있으며, 밀폐되고 눌린 듯 한 상태를 드러낸다. 이 설치 방식은 쉽게 드러나지 않지만 강한 존재감을 가지며, 현재 자 신이 처한 상황에 대한 응답이 기도하다. 이 작품은 제한된 조건 속에서도 가능성을 모색하고, 완전한 독립이 어려운 현실 속에서 내면의 동력을 시각적으로 드러내려는 시도이다.



작품 도판 11) 왕산산, <내재적 경계>, 나선 철근, 철사, 60×120×120 cm, 2023.

등변 및 부등변 삼각 철근 단위체들이 수직 방향으로 중첩되며 외부에서 내부로 갈수록 좁아지는 ‘절선 기하학’을 형성한다.¹¹³⁾ 각 층위의 삼각 구조는 용접으로 고정되고 철사 감김으로 보강되지만, 구조가 모서리로 압축됨에

113) Buckminster Fuller, *Synergetics*, New York: Macmillan, 1975, p. 505.

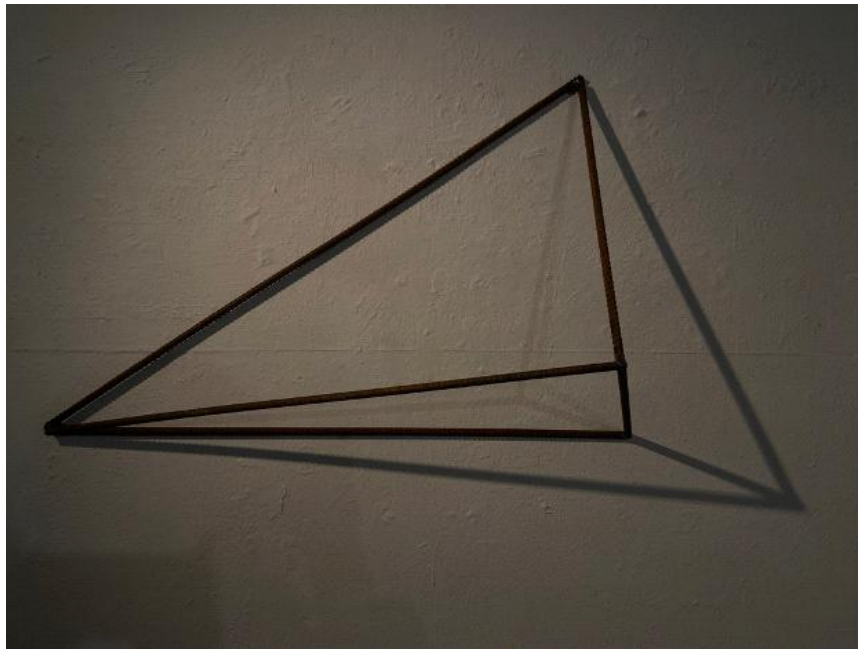
따라 철근 간격이 점점 좁아지고, 관람자의 시선은 자연스럽게 중심 수축점으로 집중된다. 현장 관람에서 작품은 관람자에게 가까이 다가가고 몸을 움직이며 복잡한 내부 구조를 해석하도록 요구한다. 이와 같은 신체적 압박 경험은 작품이 전달하고자 하는 핵심 중 하나다. <경계처>가 ‘구조에서 외부로의 방출’을 강조한다면, <내재적 경계>는 ‘구조 내부로의 응축’을 제시한다. 이러한 ‘모서리 압축’ 전략은 관람자와 작품 사이의 현장 긴장을 강화하며, ‘만연’을 보다 방향성 있는 내향적 표현 차원으로 이끈다. 구조 논리 측면에서 이 작품은 일련의 점진적 조임 삼각 구조를 통해 정체성 생성 과정의 ‘관계 초점화’를 재현한다. 외부의 개방성에서 내부의 수렴에 이르기까지, 작품은 간결한 기하학 언어로 사회 구조가 개인 정체성을 끊임없이 정의하고 제한하는 과정을 시각화한다.

이러한 압축 형태는 프란시스코 인판테의 자연 환경 삽입 방식과 극명한 대비를 이룬다. 그의 <삼각형의 삶>은 인간과 환경의 개방적 상호작용을 강조했다면, 연구자는 삼각 구조를 공간의 사각지대에 ‘압입’함으로써 정반대의 생성 메커니즘—개인이 자유 공간에서 성장하는 것이 아니라, 규율되고 강제로 초점화되는 조건 속에서 존재의 위치를 획득하는 과정—을 제시한다. 더불어 철근의 부식된 원형 상태와 노출된 용접점은 의도적으로 가려지지 않았다. 이처럼 노출된 재료의 ‘거칠음’은 정체성 구축에 수반되는 갈등과 불확실성을 상기시킨다. 작품의 긴장은 물리적 차원에서뿐 아니라, 시각과 피시각, 외형과 중심의 초점 사이에서의 심리적 거리에서도 발현된다. 이는 강한 전시성을 지닌 설치물이 아니라, ‘내부 생성 논리’를 가진 구조체로서 관람자의 신체가 접근함과 동시에 그 질서에 통합되도록 설계된 것이다.¹¹⁴⁾ 이러한 구조가 창출하는 공간 경험은 ‘만연’이 단순한 수평적 확장이 아닌, 내부로의 자기 구축—즉, 제한된 관계 속에서 강제적으로 형성되는 정체성 생성 과정임을 입증

114) Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, 1962, p. 156.

한다.

<경계처>와 <내재적 경계>가 구조적 긴장과 재료의 압박성을 강조한 반면, 연구자의 작품 <경계의 가상화>(작품 도판12 참조)에서는 구성 언어의 극한적 단순화를 시도한다. 가로 70센티미터, 세로 40센티미터, 높이 10센티미터 규격의 이 작품은 길이가 서로 다른 세 개의 철근으로 구성되었으며, 두 점에서 백색 벽면에 경사지게 매달려 닫히지 않은 삼각 프레임을 형성한다. 철사 결속은 더 이상 밀집하거나 규칙적이지 않으며, 몇 군데 핵심 연결점에서만 최소한의 개입으로 기본적인 안정성을 유지한다. 용접이나 집약적 결속 대신 '부유' 방식의 설치를 통해, 전체 구조는 마치 벽면에 '가볍게 걸린' 듯 한 임시성과 부유 감을 드러낸다.



작품 도판 12) 왕산산, <경계의 가상화>, 나선 철근, 철사, 70×40×10 cm, 2023.

이러한 구성은 자연스럽게 빛을 작품의 필수 요소로 부각시킨다. 구조 자체

가 극도로 경량화되고 배치가 소밀(疏密)하기 때문에, 실내조명과 자연광의 변화가 벽면에 희미하고 중첩된 그림자 선들을 투사한다. 관람자가 시점을 이동할 때마다 실제 구조와 영상 사이에 미세한 어긋남이 발생하며, 이 광학적 오차는 구조의 불안정성을 강화함과 동시에 '경계'의 실제 위치를 모호하게 만든다. 경계는 물질적 구성 요소 사이에 존재하는 동시에, 관람자와 영상 사이의 시각적 차이에도 내재한다. <내재적 경계>가 '압박 속에서 초점화되는 정체성'의 구조 도식이라면, <경계의 가상화>는 관계의 이완 이후 정체성이 처한 '모호한 상태'를 표상한다. 여기서 '만연'은 더 이상 외부로의 확장이나 내부로의 응집을 지향하지 않으며, 감지 가능하지만 포착 불가능한, 가시적이지만 규정되지 않는 중간 영역으로 진입한다. 엠마누엘 레비나스(Emmanuel Levinas)가 강조했듯, "주체는 자기 자신을 통해 확립되지 않으며 타자와의 관계 속에서 지속적으로 생성된다".¹¹⁵⁾ 이때 타자는 단순한 '외부'가 아니라, 주체 내에 이미 열려 있는 '타자성의 계기'이며, 존재론적 정체성이 항상 미완의 상태로 머무르게 되는 근거이기도 하다.¹¹⁶⁾ <경계의 가상화>는 바로 이러한 '미완성' 상태에서 개체를 관계 구조에 재배치한다. 명확한 중심도, 안정된 구조 질서도 존재하지 않으며, 오직 빛과 시점의 변화 사이에서 끊임없이 나타났다가 사라지는 선형적 관계만이 남는다. 에바 헤스(Eva Hesse)를 비롯한 선배 예술가들이 구조적 불안정성과 재료의 경계성을 탐구한 것과 비교할 때, 연구자는 '만연'을 한층 추상화하여 '가상화'가 단순한 구조적 표현 방식을 넘어서 관람자의 인지 메커니즘 자체가 되도록 했다. 관람자는 구조의 전모를 한눈에 파악할 수 없으며, 지속적인 이동 속에서 구조의 존재 논리를 '재구성'해야 한다. 이와 같은 관람 경험은 정체성 생성 과정에서 끊임없이 조정되

115) Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini* La Haye: Martinus Nijhoff, 1961, p. 62.

116) Simon Critchley, *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, pp. 58 - 60.

고 재설정되며 부정되는 유동적 체험과 궤를 함께한다.¹¹⁷⁾

<경계의 가상화>가 궁극적으로 표현하는 것은 관계의 완결된 상태가 아니라, 생성 과정에서 지속적으로 재정의 되는 관계의 자세이다. 이 ‘만연’은 공간적 이동이 아니라 정의 메커니즘 자체의 표류이며, 정체성과 타자, 구조와 환경, 시각과 피시각 사이의 경계가 모호하고 투명해지는 과정이다. 바로 이러한 모호성 속에서 개별적 존재는 규율을 벗어나 유동으로 나아갈 가능성을 획득한다. 이는 레비나스가 말한 ‘윤리적 주체’의 조건, 즉 고정된 동일자가 아니라 타자의 부름 속에서 응답 가능한 주체로서의 생성 가능성과 맞닿아 있다. <경계처>부터 <내재적 경계>를 거쳐 <경계의 가상화>에 이르기까지, 연구자는 철근이라는 재료를 축으로 세 가지 차원의 ‘만연’ 구조 논리를 전개했다. 첫째는 균열과 해체를 통한 외향적 방출, 둘째는 압축과 접힘에 의한 공간적 응집, 셋째는 가상화와 그림자를 통한 긴장의 확장이다. 이러한 형태 생성들은 관계 구조 내에서 ‘주체성’이 발생하는 메커니즘에 대한 응답이며, 현대적 정체성의 불확실성이라는 맥락에서 ‘자기 위치’에 대한 재인식을 도모한다.

3.2.3 능동성의 연속

시간은 관계의 변동과 구조 재편 속에서 인식된다. ‘구속’이라는 형식은 정체성, 기억, 사회적 관계 사이의 상호작용을 시각적으로 드러낸다. 연구자의, <만연> 시리즈는 형식과 재료의 처리 방식을 통해 피동적 상태에서 능동적 행위로 전환되는 과정을 탐색한다. 시간성은 사회 규율, 개인 기억, 실천 사이를 매개하는 내재적 동력으로 작용한다. 구속은 전통적으로 사회 질서를 유지하고 규범을 강화하는 수단으로 작동해왔다. 본 연구에서는 반복적이고 물

117) Eva Hesse, *Eva Hesse Diaries*, New Haven: Yale University Press, 2016, p. 135.

리적인 행위가 아닌 구조 내부의 자율적 조정 방식으로 해석된다. 앙리 베르그송(Henri Bergson)은 시간을 연속된 의식 상태인 지속(durée)으로 보았고, 이는 양적 흐름이 아닌 질적 변화의 시간성을 지시한다.¹¹⁸⁾ 따라서 시간은 창작의 배경이 아니라 정체성 형성을 유도하는 내적 동력으로 작동한다. <만연>에서는 철근으로 구성된 구조가 우측의 밀집된 그리드에서 좌측의 느슨한 삼각 구조로 확장된다. 고정된 위계 구조에서 비정형 확산 구조로의 전환을 보여준다. 한편, 서도호의 <서울 홈...Seoul Home..>(도판 28 참고)은 반투명 재료를 통해 이주 과정에서의 '집'에 대한 기억을 시각화한다. 구조는 고정된 장소성을 나타내지 않고 이동 속에서 생성된 관계망을 반영한다. 이와 대비하여, 연구자의 <만연> 시리즈는 철근과 철사를 통해 동일한 주제를 다른 구조 언어로 풀어낸다. 불규칙한 삼각 프레임은 해체 직전의 응축 상태를 형성하며, 경계의 유동성과 정체성의 비정형성을 드러낸다. 베르그송의 '지속' 개념에 따르면 정체성은 고정된 실체가 아니라 끊임없이 생성되고 연결되는 흐름이다. <만연>은 구조의 확산성과 경계의 유동화를 통해 주체성의 시간적 연속성을 가시화한다. 또한, 작품은 관계 내부에서 재료의 긴장을 조정하고, 구조가 규범에서 벗어나 능동적으로 생성되는 상태로 이행하는 과정을 구성한다.

118) 앙리 베르그송, 『지속과 동시성』, 김상환 역, 문학과지성사, 2007, p. 38.



참고 도판28) 서도호 <서울 홈... (Seoul Home...) > Silk, metal armature, 1457x717x391 cm, 2012.
<https://www.lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh/series/se> (검색일: 2025.05.05)

서도호의 또 다른 작품 <떨어진 별1/5 (Fallen Star 1/5) >(참고 도판 29 참조)은 미국의 아파트와 한국 전통 한옥을 결합한 공간 구조를 통해 문화 간 정체성과 정서적 연결의 양상을 드러낸다. 이와 같은 공간적 융합 방식은 정체성이 고정된 실체가 아니라, 시간의 흐름과 장소의 이동 속에서 지속적으로 형성되고 재구성됨을 강조한다.



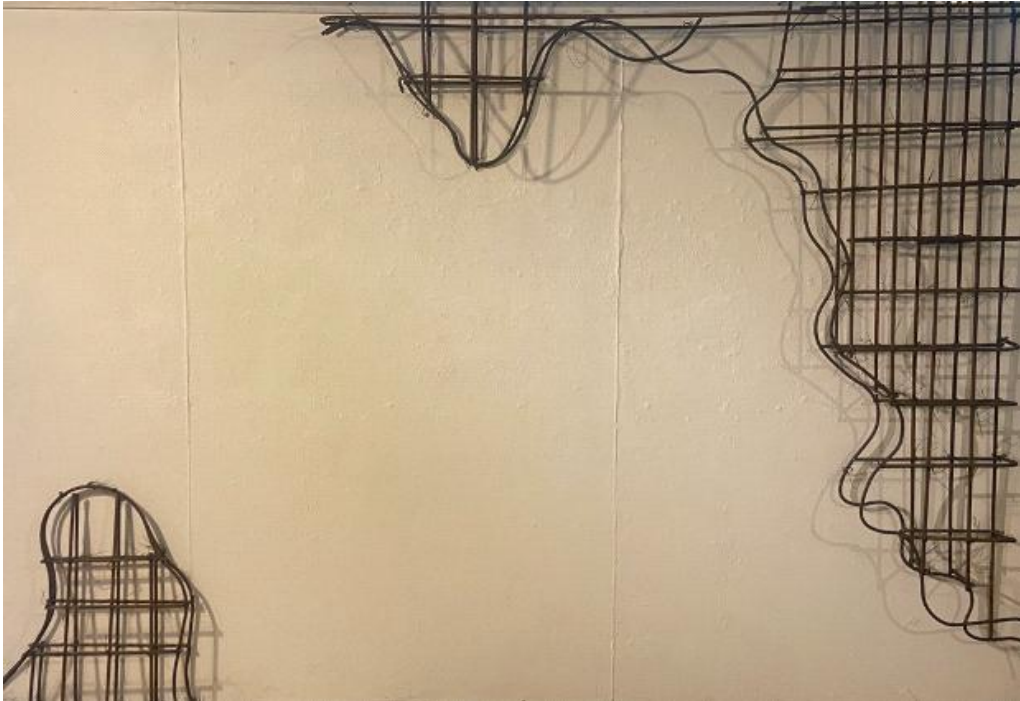
참고 도판 29) 서도호, <떨어진 별1/5Fallen Star 1/5>, 혼합 재료, 2008.

출처: <https://lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh/works/fallen-star-1-5-2008>

(검색일: 2025.05.05.)

연구자의 <내재적 경계> 작품은 전시장 벽면 전체를 활용하여, 세 개의 독립적이면서도 유동적으로 연결된 구조 결절점을 배치하였다. 이 구조물은 사전 가공 없이 수작업으로 구부러진 철근을 사용하여 제작되었으며, 오른쪽 상단과 우측에는 격자 형태의 밀집 구조를, 왼쪽 하단에는 외부로 향하는 확장 구조를, 최상단에는 벽면을 가로지르는 선형 구조를 형성한다(작품 도판 13 참조). 재료의 물리적 강도는 작품 속에 직접적인 제작의 흔적을 남긴다. 철근의 질감과 무게, 불규칙한 곡률은 사회적 규율과 정체성 구성 과정에서 개인이 마주하는 구조적 제약과 긴장 상태를 상징한다. 이 작품은 하나의 폐쇄되고 완결된 형식이 아니라, 관계 형성 과정에서의 실패, 불균형, 이탈의 흔적을 담고 있다. 관람자가 이 구조를 마주할 때, 시선은 일반적으로 우측의

선형 구조에서 출발하여 점차 좌측 상단과 하단으로 이동하게 된다. 이 이동은 외부 조명이나 안내 시스템에 의해 결정되는 것이 아니라, 구조 자체가 지닌 방향성과 이완성에 따라 자연스럽게 유도된다. '안정된 질서'에서 '분열된 유동성'으로의 시선 흐름과 구조 내부의 동적인 리듬이 함께 경험된다.



작품 도판13) 왕산산, <내적 경계>, 나선 철근, 철사, 가변 크기, 2023.

<내적 경계>의 구조는 벽면을 넘어 전시판 후면과 바닥으로까지 확장된다. 이와 같은 공간적 침투는 작품이 단순히 독립된 오브제가 아니라 전시장의 구조 자체를 다시 구성하는 생성적 요소로 기능함을 시사한다. 이러한 구조적 전개는 사회 구조의 틈새에서 관계 경계를 지속적으로 조정하고 확장해나가는 개체의 존재 방식을 반영한다. 베르그송이 말한 바와 같이, 진정한 시간은 측정 가능한 연속이 아니라 분할 불가능한 의식의 지속이다.¹¹⁹⁾ <내적 경계>

119) 앙리 베르그송, 『시간과 자유의지』, 이정우 역, 민음사, 2005, p. 74.

에서 이 지속은 공간 내부의 긴장을 통해 가시화되며, 관계 구성이 시간 안에서 경험되는 방식으로 구현된다. 구조가 비워진 공백은 단순한 결손이 아니라, 기존 사회 질서로부터 아직 규정되지 않은 관계의 가능성을 내포하는 공간이다. 본 작품은 <만연> 시리즈의 기본 언어를 유지하면서, 구조 질서의 해체와 재배치를 통해 시간, 관계, 정체성의 다중 유동 과정을 제시한다. 정체성은 고정된 단위가 아니라, 관계의 조정과 시간적 경험 속에서 생성·변화하는 하나의 지속 구조이다.

연구자는 철근이라는 ‘고체’ 재료를 반복적으로 해체하고 재조립하는 방식으로, 현대 사회 속 정체성 형성과 기억 구축 과정의 긴장을 반영하며, 피동적 관계에서 능동적 구성으로의 전환 가능성을 탐색한다. 바우만의 『액체적 현대성』에서 지적되었듯이, 현대 사회는 더 이상 안정성과 규범성이 지배하는 ‘고체적 틀’이 아니라, 지속적 해체와 재구성이 반복되는 ‘액체적 장’으로 전환되고 있다.¹²⁰⁾ 이러한 전환 속에서 재료, 기억, 관계 역시 그 구조와 의미가 새롭게 배열된다. 철근은 도시 건축 구조의 질서 기호에서 벗어나 개인의 삶의 경험과 정서적 기억, 사회적 긴장을 담아내는 상징적 용기로 작동한다. 이 작품은 구속과 구조를 통해 사회적 규율과 역사적 서사를 반영하면서도, 유동적 사회 속에서 개인이 관계를 능동적으로 엮고 자아를 재형성해가는 새로운 실천 경로를 예시한다. 조혜정은 개인전 <만연>의 전시 평에서 다음과 같이 서술하였다.

“작가는 이와 같은 태도 전환을 작업에 사용하는 재료의 변화를 통해 보여주고 있다. 개인전 <만연>에서 그는 철근을 재료로 한 설치작업을 발표하였다. 강도가 높은 재료임에도 불구하고, 구조적으로 불안정하여 자립이 불가능하며, 벽에 기대거나

120) Bauman, op.cit., p. 2 - 3.

때달린 상태로 전시되어 있다. 이와 같은 구조는 충분히 자립할 수 있는 강도를 가지고 있음에도 불구하고, 스스로를 신뢰하지 못한 채 외부 구조에 의존하는 작가의 내면 상태를 드러낸다.¹²¹⁾”

철근은 고정된 구조 안에서 묶이거나 펼쳐지는 방식으로 설치되었으며, 이러한 상태는 사회적 규범 아래에서 관계 형성이 이루어지는 구체적인 방식을 드러낸다. 구조는 시간이 지남에 따라 일정한 형태에 머무르지 않고, 다양한 방향으로 분산되면서 관계의 중심 또한 고정되지 않고 다점화되는 경향을 보인다. 이처럼 다층적이고 유동적인 연결 방식은 기존의 경직된 관계 구조와는 구별되는 특징을 가지며, 연구자는 이후의 작업에서 더 유연한 재료와 연결 구조를 활용하여, 공간 안에서 관계가 어떻게 확장되고 전환되는지를 실험적으로 구성하였다.

121) 조혜정, 앞의 글. (검색일: 2025.05.05)

제4장 탈중심화 – 관계의 유동성

현대 사회의 관계는 고정된 구조에서 벗어나 지속적으로 재구성되는 유동적 상태에 있다. 사회관계의 구조는 안정적이고 위계화된 중심화 양식에서 점차 탈중심화된 유연한 구조로 전환되고 있다. 이러한 변화 속에서 개인은 더 이상 단일 중심을 기준으로 편입되지 않으며, 들뢰즈와 가타리가 『천 개의 고원』에서 언급한 바와 같이, 다점적 연결을 생성하는 ‘리좀(rhizome)’ 구조처럼 관계를 생성한다.¹²²⁾ 그들은 탈중심화란 중심을 제거하는 것이 아니라, 중심이 교체 가능하고 이동 가능하며, 모든 접점이 관계의 장을 임시적으로 구축할 수 있는 가능성에 열려 있다는 것을 의미한다고 보았다.¹²³⁾ 본 연구자는 “만연” 시리즈에서 철근이라는 재료를 통해 관계의 억압 구조를 표현한 이후, 점차 투명 실리콘 호스를 핵심 재료로 한 연결 구조로 작업의 방향을 전환하였다. 이와 같은 재료의 변화는 사회적 경험과 자기 인식의 변화에 따라 구조적 관계 방식 또한 변화한다는 점을 보여준다. 철근은 긴장과 구속의 구조를 형성하며, 중심화된 질서 속 개인의 제한 상태를 드러낸다.¹²⁴⁾ 반면 실리콘 호스는 연장 가능성과 변형 가능성에 기반하여 비선형적이고 개방적인 연결 네트워크를 구축하며, 이는 유목적 공간에서 형성되는 유동적 경로와 유사하다. 관계는 더 이상 고정된 체계를 목표로 하지 않으며, 언제든지 단절되고 다시 연결되며 교체 가능한 구조로 작동한다.

연구자의 두 번째 개인전 <새는 앞에서 나오려고 투쟁한다> 는 헤르만 헤세(Hermann Hesse)의 『데미안』에 등장하는 문장을 전시 제목으로 인용한 것이다.

122) 들뢰즈와 가타리, 『천 개의 고원』, 김재인 역, 새물결, 2005, p. 38.

123) 앞의 책, p. 40.

124) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods
Dijon: Les Presses du réel, 2002, pp. 15-18.

“새는 알에서 나오려고 투쟁한다. 알은 세계이다. 태어나려는 자는 하나의 세계를 깨뜨려야 한다”¹²⁵⁾. 그러나 헤세가 10대 중반에 이러한 각성에 도달한 반면, 연구자는 30대 이후 한국에 도착하여 과거의 삶을 성찰하는 과정 속에서 뒤늦게 자각하게 되었다. 이에 대해 전시 평론가 조혜정은 다음과 같이 지적한다. “서른 무렵, 일련의 사건과 변화를 겪으며 가치관의 혼란을 느낀 산산은 ‘편안한 타율’보다 ‘불편한 자율’에 의해 살아가겠노라 결심한다. 그러나 이미 구축된 세계를 깨부수고 다른 세계를 구축하는 일에는 심한 고통이 따른다.”¹²⁶⁾

이러한 태도의 전환은 단지 정신적 영역에 그치지 않고, 작업의 재료 언어에서 구체적으로 나타난다. 초기 철근 중심의 구조적이고 중량감 있는 “만연” 시리즈에서, 이후 실리콘 호스를 중심으로 하는 유동적 설치 작업으로의 전환은 관계 표현 방식에서 ‘지지 구조’에서 ‘흐름 구조’로의 이동을 동반한다. 전시 서문을 작성한 이는 다음과 같이 언급하였다.

“속이 훤히 들여다보이는 투명한 호스, 그 안에 흐르는 액체와 유동하는 빛이 바로 그의 마음을 대신한다.”¹²⁷⁾

연구자에게 관계란 더 이상 고정된 실체가 아니며, 흐름 속에서 끊임없이 생성되고 재조정되는 존재이다. 그것은 어떻게 붕괴되고, 다시 어떻게 재배치될 수 있는가에 대한 질문이기도 하다. 헤세는 『데미안』에서 다음과 같이 말한다.

“대체 어디를 걷고 있는가. 그건 다른 사람의 길이 아닌가. 그러니까 어쩔지 걷기 힘들겠지. 너는 너의 길을 걸어라. 그러면 멀리까지 갈 수 있다.”¹²⁸⁾

125) 赫爾曼 黑塞, 「데미안: 彷徨少年時」, 林情葦 譯, 中國法制出版社, 2015年, p. 111.

126) 조혜정, 앞의 글. (검색일: 2025.05.05)

127) 조혜정, 앞의 글. (검색일: 2025.05.05)

128) (德) 赫爾曼 黑塞, 앞의 책, p. 111.

연구자에게 실리콘 호스는 단순한 구조 재료가 아닌, 기존 관계 방식의 붕괴 이후 스스로 구축 가능한 의식의 재정립이다. 관계는 중심으로부터 규정되지 않으며, 제도적 규칙에 종속되지 않는다. 액체처럼 스며들고, 흐르고, 교차하며, 각자의 방식으로 감각의 세계를 재구성해 나간다. 본 장에서는 지그문트 바우만의 ‘액체적 현대성’과 들뢰즈-가타리의 ‘유목 사유’를 중심으로, 탈중심화된 구조 속에서 개인의 위치 변화와 물질의 역할을 분석한다. 실리콘 호스는 투명성, 변형 가능성, 광전도성을 통해 물리적 연결을 넘어 감각적 경험을 유발하며, 관계는 고정되지 않고 개방된 상태로 작동한다. 작품은 이러한 재료 언어를 통해 개인과 공간 사이의 흐름 관계를 구현하고, 전체 속에서 개체가 형성되는 다중 접속 상태를 드러낸다. 빠르게 변화하는 사회 속에서 관계는 순간적으로 생성되고 소멸되며, ‘흐름’은 고정된 구조가 아닌 하나의 존재 방식으로 전환된다.

4.1 관계의 탈중심화

현대 사회에서 전자 매체와 소셜 플랫폼의 광범위한 사용은 개인 간 관계 구조에 근본적인 변화를 초래하였다. 사람들은 검색과 알고리즘을 통해 원래 전혀 관련이 없던 정보, 인물, 사건들과 자동적으로 연결된다. 이러한 연결은 비선형적이고 비연속적으로 이루어지며, 연결성, 순간성, 탈중심성을 특징으로 하는 수평적인 관계 구조를 형성한다. 관계는 더 이상 장기적인 상호작용이나 안정된 배경을 필요로 하지 않으며, 한 번의 클릭이나 짧은 탐색을 연결성과 순간성이 공존하는 관계의 논리를 형식적으로 구현하고자 하였다. 재료의 조합 방식과 공간의 구조적 배치를 통해 사회적 상태에 반응하며, 구조는 여러 지점에 분산되어 있고, 관람자의 시선은 흐름 속에서 자율적으로 형성된다.¹²⁹⁾

현대 사회 구조는 안정된 축에서 벗어나 관계가 중심을 중심으로 조직되지 않고, 높은 유동성의 맥락에서 탈중심화 상태를 나타낸다. 들뢰즈와 가타리가 제시한 ‘리좀 구조’는 이러한 변화에 대한 철학적 대응으로, 나무 구조가 내포한 계층성과 근원성을 반대하며, 관계의 공존 차이와 수평적 생성을 강조한다. 그들의 ‘리좀 구조’(rhizome) 이론은 이러한 변화를 해석하는 것으로, 전통적인 ‘나무 구조’(arborescent structure)는 근원, 본질, 계층을 기준으로 하여 개인이 구조 내에서 종속되는 위치를 규정한다. 반면, 리좀은 시작점과 끝이 없으며, 중간에서 성장하고, 중간에서 퍼지고, 삽입되어 비계층적, 다방향적, 공존 차이의 관계 시스템을 형성한다.¹³⁰⁾ 탈중심화는 중심을 제거하는 것이 아니라, 중심의 유동성과 대체 가능성을 인정하여 노드가 자율적으로 선택하고, 임시로 의미나 권력의 집중점을 구성할 수 있도록 한다. 이러한 시스템에서는 각 지점이 중심이 될 수 있으며, 동시에 각 중심도 이동 및 재구성될 수 있는 상태에 있다.¹³¹⁾ 이러한 철학적 구조는 공간 인식, 행동 논리, 예술 실천에서 ‘유목’적 존재 방식으로 구체화된다.

들뢰즈는 ‘줄무늬 공간’(striated space)을 중심화의 상징으로 보고, 경계, 분류, 규칙의 통제를 강조하며, ‘유목 공간’(smooth space)은 연속적이고, 개방적이며, 정의되지 않고, 끊임없이 생성되는 영역으로, ‘탈주 공간’이며, 분류되지 않는 좌표이다.¹³²⁾ 연구자가 처한 사회, 감정, 물질도 규율 공간에서 유목 공간으로의 전환을 겪고 있으며, 개인은 더 이상 안정된 위치에 의존하지 않고, 생성 가능한 관계 연결을 적극적으로 찾는다. 본 연구자의 창작 경로는

129) 李紅、劉慧鈺 “關係研究與本土傳播：一種媒介化的視野”，『中國社會科學』，2024年第3期：pp. 169 - 176.

130) 들뢰즈와 가타리, 앞의 책, pp. 6-7.

131) 위의 책, p. 17.

132) 위의 책, pp. 382-383.

이러한 이론적 논리에서 영감을 얻었다. 초기 ‘만연’시리즈에서 철근으로 구성된 결속 구조를 출발점으로 하여, 창작은 관계 내의 긴장, 구조 질서의 역압성, 사회 메커니즘 내에서 개인의 구속 상태를 강조하였다. 그러나 투명한 실리콘 호스를 주요 매체로 사용하는 새로운 작품으로 들어서면서, 관계의 조직 논리는 선형적, 중심식 배열에서 벗어나 연결, 투명성, 다점 교차를 기반으로 한 네트워크 구성으로 전환되었다. 호스의 굽힘 가능성, 광전도성, 연장성 등의 물리적 특성은 구조의 강성을 약화시킬 뿐만 아니라, 공간에 가역적이며 순간적으로 활성화되는 감지 메커니즘을 부여한다. 재료의 변화는 단순한 형식 언어의 진화가 아니라, 특히 팬데믹, 질병, 질서 붕괴 상황에서의 생존 감지와 같은 개인의 삶의 경험과 유사하다. 이러한 구성에서 작품 내의 ‘관계’는 유동 상태에서 생성 메커니즘이 되어, 끊임없이 이동하고, 단절되며, 연결되고, 재생된다.

이는 리즘 네트워크에서 각 ‘접합’이 특정 중심에 귀속되지 않고, 확장, 편향, 재구성의 시작점이 되는 것과 같다. 관계의 구조는 본질과 중심에 의존하지 않고, 가소성 있는 공간 언어와 감지 논리로 전환되어, 끊임없이 생성되는 ‘유동 문법’(grammar of becoming)이 된다.¹³³⁾ 철근은 가정과 사회의 규율 속에서 성장한 ‘구조적 정체성’을 상징하며, 강성의 타율적 지지 논리를 대표한다. 이는 철근이 단단하고 견고한 재료임에도 불구하고, 그것을 사용하여 자립할 수 없는 상태를 보여주는 다중 요인을 나타낸다. 전시 평론가는 이 전시를 평가하며 다음과 같이 언급했다.

“공자님 말씀에 서른이라 함은 이른바 ‘이립(而立)’, 즉 가정과 사회에 모든 기반을 다져야 하는 시기가 아니던가? 사실상 이는 그만의 개인사가 아닌, 우리 모두, 우리 시대에 해당하는 보편적 현상이다. 여기에는 여러 이유가 있을 것이다. 우선, 공자가 살던 춘추전국시대에 비해 인간의 평균 수명이 늘어난 점을 고려해야 할 것이

133) 위의 책, p. 10.

다. 또 다른 원인으로 동아시아 문화에서 공통으로 발견되는 사회구조의 탓도 있을 터이다. 서구 사회에서 백여 년에 걸쳐 이룩한 현대화, 산업화 과정을 단기간에 완성하며 압축성장을 이룬 한중 양국에는, 자신은 아끼더라도 자식에게만은 부족함 없이 해주고자 하는 특유의 '희생문화'가 존재한다. 다시 말해, 자식의 자립은 부모의 희생을 전제로 하고 있기에 자식들은 많은 적든 부모에 대한 부채 의식을 갖고 살아가게 된다. 그렇다 보니 온전한 나로 살아가는 일이, 자신의 욕망을 따르는 것이 이기적인 것은 아닐까 하는 생각에 간혀, 기존의 틀을 깨고 새로운 세상을 구축하는 일에 용기 내는 것을 머뭇거리게 된다.”¹³⁴⁾

연구자는 기존 구조에서 벗어나기 위해 호스를 주요 재료로 선택하였다. 이 재료는 유연하게 구부러지며, 빛과 액체가 통과할 수 있는 물성을 지닌다. 작업에서 호스는 단순한 조형 요소를 넘어서 흐름과 연결을 형성하는 매개 역할을 한다. 관을 따라 흐르는 액체와 빛의 그림자는 경험의 잔상을 담고 있으며, 감각적 관계 구조의 변화 가능성을 드러낸다. 시간과 공간, 감각이 만나는 계속해서 이동하고 생성되며 사라진다. 작품은 연결이라는 작용을 통해 구성된다. 관람자의 시선과 동선을 따라 감각의 경로가 다층적으로 확장되며, 재료의 선택은 내면의 인식 변화와도 맞물린다. 글쓴이는 이 전시에 대해 다음과 같이 표현했다.

“근작에서 주로 사용한 의료용 실리콘 호스는 주어진 상황에 맞춰 순응하고 살았던 피동적인 삶의 태도에서 벗어나 주체적이고 능동적인 태도로 살아가고자 하는 의지를 나타낸다. 길고 가느다란 철근과 호스는 원하는 모양으로 무한 확장과 변형이 가능하다. 특히 속이 흰히 들여다보이는 투명한 실리콘 관은 장소의 구애를 받지 않고 어디서든 손쉽게 절단하고 엮고 매듭지으며 원하는 모양을 만들 수 있는데, 이 같은 속성은 의존적인 태도를 버리고 자발적이고 자주적으로 살고자 하는 작가의 태도 변화를 표명하기에 매우 탁월하다.”¹³⁵⁾

134) 조혜정, 앞의 글. (검색일: 2025.05.05)

135) 위의 글. (검색일: 2025.05.05)

바우만이 지적했듯이, 액체적 현대성에서 “모든 견고한 것은 연기처럼 사라진다.”¹³⁶⁾ 기존에 안정적으로 여겨졌던 사회적 관계, 역할 기대, 정체성 모델은 빠르게 해체되고 있다. 연구자는 이러한 구조 변화에 대응하여 ‘유동적 존재’의 가능성을 탐색하는 창작 실천을 전개하고 있다. 만연시리즈에서 나타난 ‘결속-장력-구조’의 표현은 본 장에서 ‘연결-투명성-생성’이라는 실리콘 호스를 매개로 한 작업으로 확장되었다. 재료 언어의 변화는 단순한 형식 전환이 아니라 존재 방식의 재구성을 의미한다. 철근이 사회 규율에 의해 형성된 구조적 정체성을 표현한다면, 실리콘 호스가 구성하는 네트워크는 비중심적 공간에서 유동하는 개인이 관계를 구축해가는 실험이다. 연구자는 이러한 구조 표현을 통해 관계를 더 이상 고정된 중심에 종속시키지 않고, 흐름과 연결, 재구성 속에서 끊임없이 생성되는 상태로 제시한다. 재료의 유연성에서 출발하여, 서도호 및 올라퍼 엘리아슨의 선행 사례를 통해 유연하고 투명하며 일시적인 재료가 관계의 역동성을 예술적으로 구현하는 방식을 고찰한다. 연구자의 작업에서 이러한 재료적 전환은 시각적 구성, 공간 배치, 관념적 층위에 걸쳐 ‘관계의 유동성’을 형성한다. “만연” 시리즈의 철근 구조가 경계 내부의 틈을 탐색하였다면, 본 장의 유연한 재료 기반 작업은 투명 호스를 통해 능동적인 연결의 경로를 개방한다. ‘결속’에서 ‘연결’로, ‘고체 구조’에서 ‘흐름’으로 이행하는 연구자의 창작은 재료 언어의 변화이며, 피동적 수용에서 능동적 구축을 거쳐 ‘유동적 자아’로 이행하는 실천이다.

4.1.1 액체 사회의 유동

현대 사회의 관계 구조는 해체와 재구성이라는 이중적 긴장 속에 놓여 있다. 지그문트 바우만은 ‘액체 근대’ 이론에서 현대 사회가 더 이상 ‘고체 근

136) Bauman, op.cit., p. 1.

대'의 질서, 제도, 정체성 기반에서 작동하지 않는다고 지적한다. 전통 사회에서 관계는 지리적 위치, 정체성 구조, 규범적 질서를 바탕으로 형성되었지만, 액체 사회에서는 모든 연결이 지속적인 흐름의 문맥 속에 위치하게 된다. 개인 간의 관계는 일시적이고 기능적이며 대체 가능하다. 이러한 변화는 단순한 탈구조화가 아니라, 구조 자체가 유동 속에서 생성되고 재편되는 과정이다. 중심 논리는 지속성과 충성심이 아니라 유연성과 즉시성이다. 액체 사회에서 '관계'는 더 이상 안정된 정체성의 연장이 아니라 생존 전략의 일부다. 관계는 '유체'처럼 빠르게 형성되고 해체된다. 친밀 관계, 협력 관계, 사회 네트워크는 모두 높은 취약성과 빠른 전환을 보인다. 이러한 양상은 기술 매체와 자본 논리의 이중 작용에 뿌리를 두고 있다. 디지털 통신은 관계를 물리적 공간으로부터 분리시키고, 비대면·다중 플랫폼의 즉각적 연결로 전환시킨다. 소비 논리는 관계를 측정 가능하고 평가 가능한 교환 형식으로 전환시킨다. 이런 조건에서는 지나치게 밀착되거나 장기적인 관계가 위험이나 부담으로 간주되기도 한다. “액체적인 현대 삶에서는 영속적인 관계의 유대는 존재하지 않는다. 우리가 구축하려는 장기적 관계는 의심스러운 것으로 간주된다.”¹³⁷⁾ 전시 서문에서도 개인의 경험을 통해 유사한 사회적 배경과 존재의 어려움을 서술한다.

“산산은 10년 후, 20년 후, 심지어는 자신의 인생이 어떻게 종결하게 될 지 한눈에 들여다보이는 예측 가능한 삶 속에서 무력감을 느낀다. 그리고 아무런 기대도 떨림도 없는 무의미한 일상에서 벗어나기를 시도한다.” 138)

이와 같은 '예측 가능성'의 구조 붕괴 감각은 액체 사회에서 개인이 마주하는 중심적인 상태이다. 고체 사회에서는 인간과 오브제의 관계가 명확한 기능 지향과 구조 귀속을 가진다. 개인은 사회 안에서 제도가 부여한 역할을 수행

137) Bauman, op.cit., p. 12.

138) 조혜정, 앞의 글. (검색일: 2025.05.05)

하며, ‘아버지’, ‘시민’, ‘노동자’ 등의 표지가 정체성의 외형을 구성한다. 이 시기의 사회 구조는 철근과 콘크리트로 구성된 건축 골조처럼 작동하며, 안정감을 제공하는 동시에 변화와 생성을 억제한다. 액체 근대의 논리에서는 이러한 역할이 흐려지고 단명화된다. 개인 정체성은 체제나 타자에 의해 일방적으로 부여되지 않고, 다중 연결, 교차된 경험, 자기 선택 속에서 유동적으로 형성된다. 관계는 고정된 유대가 아니라 일시적 연결의 노드로 전환된다. 이 구조적 이완은 창작 논리의 변화와 맞닿아 있다. <만연> 연작에서는 철근과 철사를 사용해 기하학 질서 내의 구속 상태를 구축하며, ‘구조화된 사회’ 속에서 개인이 겪는 억압과 불안을 반영한다. 철근은 산업 시대를 대표하는 재료로서 건축 질서와 사회 규율을 상징하는 구조를 지닌다. 공간에서 철근을 사용하는 방식은 지지력에 대한 의존뿐 아니라, 개인 정체성의 하중 논리를 드러낸다. 이후의 작업에서는 투명한 의료용 실리콘 호스를 주요 매체로 사용하게 된다. 이 재료의 유연성, 투명성, 도통성은 역동성과 유동성을 갖춘 관계 구조를 구성한다. 작품 속 호스는 관망 시스템처럼 전시장 각 지점으로 뻗어 나가며, 비선형 경로로 천장, 벽면, 바닥을 연결한다. 내부의 액체와 빛이 흐르며 변화하는 시각 통로를 형성한다. 이러한 ‘비폐쇄성’은 액체적 관계 구조의 물질적 형상화이며, 관계는 안정된 지지 체계가 아니라 끊임없이 재조합되고 즉시 작동하는 상호작용의 장치로 나타난다. 전시 서문에서는 재료의 변화에 대해 이렇게 설명하고 있다.

“특히 속이 훤히 들여다보이는 투명한 실리콘 관은 장소의 구애를 받지 않고 어디서든 손쉽게 절단하고 엮고 매듭지으며 원하는 모양을 만들 수 있는데, 이 같은 속성은 의존적인 태도를 버리고 자발적이고 자주적으로 살고자 하는 작가의 태도 변화를 표명하기에 매우 탁월하다.” 139)

투명 실리콘 호스는 쉽게 절단, 연결, 결속이 가능하고, 자유로운 형태 구성

139) 위의 글. (검색일: 2025.05.05)

속성을 통해 종속에서 주체로의 전환을 표현한다. 바우만은 “액체 근대에서 유일하게 불변하는 것은 변화 그 자체이다”고 말한다¹⁴⁰⁾. 이는 현대 관계의 본질을 드러낸다. 관계는 외부적 요인에 의해 파괴되는 것이 아니라, 가속 논리 속에서 스스로를 해체하며 외부 환경에 적응하도록 작동한다. 이 상태에서 개인은 관계의 ‘귀속자’가 아니라 ‘운용자’가 된다. 이러한 배경 속에서 탈중심화된 관계 구조가 나타난다. 관계는 더 이상 단일하고 안정된 중심(국가, 가족, 조직 등)에 귀속되지 않고, 다중 노드와 약한 연결로 이루어진 가변적 조직으로 재편된다. 관계의 초점은 ‘소속’에서 ‘도달’, ‘지속’에서 ‘기동’, ‘구조 내 포함’에서 ‘지각적 작동’으로 옮겨간다. 비평가 조혜정은 전시 서문에서 말한다.

“속이 훤히 들여다보이는 투명한 호스, 그 안에 흐르는 액체와 유동하는 빛이 바로 그의 마음을 대신한다.” 141)

이 물질성 안의 유동성은 액체 사회 구조 속에서 관계가 끊임없이 생성되고 재편되는 감각적 언어다. 연구자는 작품 형식을 구속에서 연결로 전환하며, 불안정한 사회관계 속에서 개인이 자신의 위치를 조정하고 관계를 형성하는 과정을 표현한다. 작품 속의 '나'는 고정된 정체성을 수행하는 존재에서 관계 속에서 작용하는 참여자로 변화한다. 공간 구성에서도 이러한 변화가 드러난다. 초기의 철근 작업은 주로 벽면이나 모서리에 부착되어 외부의 지지에 의존하여 구조를 유지했지만, 이후의 호스 작업은 별도의 지지 없이 자연스럽게 매달리며 더 큰 유동성과 공간 침투력을 지닌 시각 구조를 형성한다. 이러한 변화는 구조를 하중 중심에서 흐름 중심으로, 관계를 구속에서 연결, 고정에서 순간으로 전환시킨다. 전체 사회 구조가 끊임없이 변화하는 상황 속에서, 사람과 사람, 사람과 사물 사이의 관계 방식도 함께 달라지고 있다. 연구자는

140) Bauman, op.cit., p. 8.

141) 조혜정, 앞의 글. (검색일: 2025.05.05)

변화 속에서 자신만의 존재 방식을 탐색해 나간다.¹⁴²⁾

4.1.2 유목주의의 탈중심화 구조

전통 사회 구조에서는 개인 정체성과 공간 질서가 중심화 방식으로 구성된다. 인간은 사회적 역할이 명확하고 공간 위치가 고정된 체계에 놓이며, 행동은 상위 권위와 제도 규칙에 따른다. 들뢰즈와 가타리는 『천 개의 고원』에서 ‘유목적 사유’(nomad thought)를 통해 현대 예술에서 관계 유동성을 이해할 수 있는 관점을 제시한다. 그들은 국가 기계(state apparatus)가 나타내는 중심화 질서에 대응하는 유목자는 고정된 영역에 의존하지 않으며, 통과, 침투, 연결, 전이에 따라 비경계적 지각 구조를 생성한다고 본다. “유목자는 매끄러운 공간 속에 자신을 분산시킨다. 그는 그 공간을 점유하고, 거주하고, 유지한다. 그것이 그의 영토 원칙이다. 이는 탈영토화의 벡터이다.”¹⁴³⁾ ‘탈영토화’(deterritorialization)는 지리적 도피가 아니라 규범 지각 방식과 정체성 경로를 해체하고 재구성하는 과정이다. 이는 고정 중심의 권력 구조를 약화시키고, 생성, 분포, 연결을 구조의 새로운 주체로 만든다. 이러한 탈중심 사고는 창작자의 작업 구조에도 반영된다. <만연> 연작 초기에는 철근을 이용한 고정 구조를 중심으로 규율 사회에 대한 반응을 시도하였다. 재료의 하중성은 사회가 개인 역할에 부과하는 규범적 압력을 상징한다. 이후 작업에서는 투명 의료용 실리콘 호스로 재료가 전환되었다. 이 변화는 단순한 매체 선택이 아니라 구조 논리의 전환이다. ‘지점 지지’에서 ‘다점 미끄러짐’으로, ‘하중 중심’에서 ‘지각 경로’로 이동한 것이다.

142) 李路彬, 趙万里. “在結構中尋找自由——雷蒙·阿隆的社會學思想評析.” 『山西大學學報(哲學社會科學版)』 34, no. 3, 2011年5月, pp. 1 - 6.

143) 들뢰즈와 가타리, 앞의 책, p. 420.

호스는 '유목적 재료'로서 고정 구조 없이 공간 경로에 따라 자유롭게 휘어지고 확장된다. 전시 공간의 비선형 동선에 적응하며 근경적 관계 체계를 형성한다. 들뢰즈와 가타리는 이를 “근경은 기호 체계, 권력 조직, 예술·과학·사회 투쟁에 관련된 상황 사이에 끊임없이 연결을 형성한다.”¹⁴⁴⁾라고 설명한다. 이러한 구조 논리에서 예술은 관계를 내면에서 생성하고 변화시키는 연결의 실천으로 전환된다. 이러한 구조 논리는 창작자의 삶의 경험과도 연결된다. 전시 비평가 다음과 같이 말한다.

“근작에서 주로 사용한 의료용 실리콘 호스는 주어진 상황에 맞춰 순응하고 살았던 피동적인 삶의 태도에서 벗어나 주체적이고 능동적인 태도로 나아가고자 하는 의지를 나타낸다... 이 같은 속성은 의존적인 태도를 버리고 자발적이고 자주적으로 살아가자 하는 작가의 태도 변화를 표명하기에 매우 탁월하다.”¹⁴⁵⁾

이 설명은 재료 속성에 대한 외부의 평가일 뿐 아니라, 창작자의 '탈구조화'와 '재생성'과정을 확인하는 진술이다. 전시장 공간은 이 과정에서 '매끄러운 공간'(smooth space)으로 전환된다. 공간은 작품의 배경이 아니라, 작품 구조가 침투하고 생성하는 관계 장으로 작용한다. 투명 호스는 근경처럼 벽면, 바닥, 천장을 관통하고, 내부의 액체와 빛은 관람자와 비반복적 상호작용을 형성한다. 들뢰즈는 “유목자는 한 지점에서 다른 지점으로 이동하지 않고, 매끄러운 공간을 점유하고 떠돈다.”¹⁴⁶⁾라고 말한다. 유목자의 공간은 고정된 점을 잇는 경로가 아니라, 미끄러지는 경로의 형성이다. 창작자의 실제 경험과도 긴밀하게 연결된다. 중국 대가족 문화에서 성장한 후 한국 유학과 팬데믹 시기의 병원 입원 경험 등에서 창작자는 선형 궤도의 단절을 체험한 것이 아

144) 위의 책, p. 7.

145) 조혜정, 앞의 글, (검색일: 2025.05.05)

146) 들뢰즈, 앞의 책, p. 7.

나라, ‘비정주적’ 지각 궤적을 감지하게 되었다. 전시 서문에서 이렇게 서술한다.

“그는 능동적 삶을 살아가는 것을 더 이상 지체해서는 안 된다는 것을 자각한다. 공평하지 않은 세상에서 유일하게 모두에게 공평한 것이 바로 시간이다... 편견에 맞서야 하는 번거로움이 수반되지만, 그럼에도 불구하고 ‘더 오래’, ‘더 멀리’ 나아가기 위해 자신에게 안온함과 평안함을 주던 껍질을 깨부수고 바깥세상으로 나올 것을 호기롭게 선언한다.”¹⁴⁷⁾

‘유목’에서 ‘근경’으로, ‘중심’에서 ‘비정주’로 이동하며, 연구자는 재료의 유연성과 공간의 비지시적 구조를 통해 끊임없이 이동하는 관계 표현 방식을 열어간다.

4.1.3 관계의 매개 - 유연성

액체 근대의 구조 논리에서 관계는 더 이상 안정적이고 중심화되며 위계화된 방식으로 존재하지 않는다. 변화 가능하고 유동적이며 탈중심화된 네트워크 상태로 지속적으로 생성되고 해체된다. 지그문트 바우만은 “현대 사회의 구조는 고체 질서에서 액체의 불확실성으로 미끄러지고 있으며, 개인 관계는 일시적이고 대체 가능한 방향으로 나아간다”고 서술한다.¹⁴⁸⁾ 구조는 고정된 지지 체계에서 관계가 역동적으로 생성되는 네트워크로 전환된다. 예술 작품에서 사용되는 재료는 단순한 형식의 매개체가 아니라 관계를 구성하고, 공간을 조정하고, 지각을 유도하는 매개로 작동한다. 연구자의 작업에서 유연한 호스는 ‘관계 유동성’을 담는 핵심 재료로 기능한다. 비선형, 비중심, 불안정의 속성은 사회 구조의 변화를 반영하며, 개인과 타자, 신체와 공간 사이 관

147) 조혜정, 앞의 책, (검색일: 2025.05.05)

148) Byung-Chul Han, *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*, Verso, 2017, pp. 24-26.

계의 변화 가능성에 대응하는 물질 언어로 작용한다. 철학적으로 유연성은 물리적 성질이 아니라 구조의 논리, 인식의 방식, 존재의 전략으로 작동한다. 유연성은 약함이나 양보가 아니라 순응 속에 긴장을 유지하는 상태다. 저항이 아닌 비대립적 생성이다. 한병철은 『권력의 소멸』에서 현대 사회의 규율은 더 이상 폭력이나 금지에 의존하지 않고 유연한 방식으로 내면화된 통제를 이끌어낸다고 본다. 그는 이를 “유연한 권력의 논리”라고 설명한다. 개인은 자유처럼 보이는 상태에서 스스로를 규율하게 된다.¹⁴⁹⁾ 이 개념은 연구자의 작업에 반규율적 가능성을 제시한다. 유연한 재료를 통해 작업은 강성의 철근에서 연성의 관으로 전환된다. 정면으로 구조를 내세우는 방식이 아니라, 관통과 확장 같은 형태로 중심을 피하고 주변으로 스며드는 흐름을 탐색한다.

들뢰즈와 가타리의 ‘근경 구조’ 이론은 이러한 방식과 겹친다. 『천 개의 고원』에서 그들은 근경을 나무 구조와 반대되는 조직의 방식으로 제시한다. 중심이 없고, 위계가 없으며, 시작점이 없고, 모든 지점이 다른 지점과 연결될 수 있다. 그들은 “근경은 기호 사슬, 권력 조직, 예술·과학·사회 투쟁과 관련된 상황들 사이에서 끊임없이 연결을 형성한다”고 설명한다.¹⁵⁰⁾ 연구자의 유연관 설치는 이 구조 원리에 따라 전시 공간 내에서 다점 생성, 다선 연결의 비대칭 관계 체계를 구성한다. 투명 호스는 벽, 바닥, 천장을 통과하며 ‘구성성’이 아니라 ‘연결성’에 기반 한 구조를 형성한다. 공간은 작품의 배경이 아니라 관계가 발생하는 장으로 기능한다. 작품에서 사용된 투명 실리콘 호스는 핵심 재료다. 이 재료는 ‘유동성’, ‘전도성’, ‘취약성’을 상징하는 재료 언어를 형성한다. 투명성은 내부의 액체, 기포, 빛의 관계 요소를 드러낸다. 유연성은 구조가 공간 내에서 스스로 확장될 수 있도록 한다. 전도성은 관계 전달의 기제를 시각적으로 구현한다. 이 재료는 병원 시스템에서 흔히 사용된다. 수액

149) Deleuze, op.cit., pp. 28-29.

150) Bauman, op.cit., pp. 43-47.

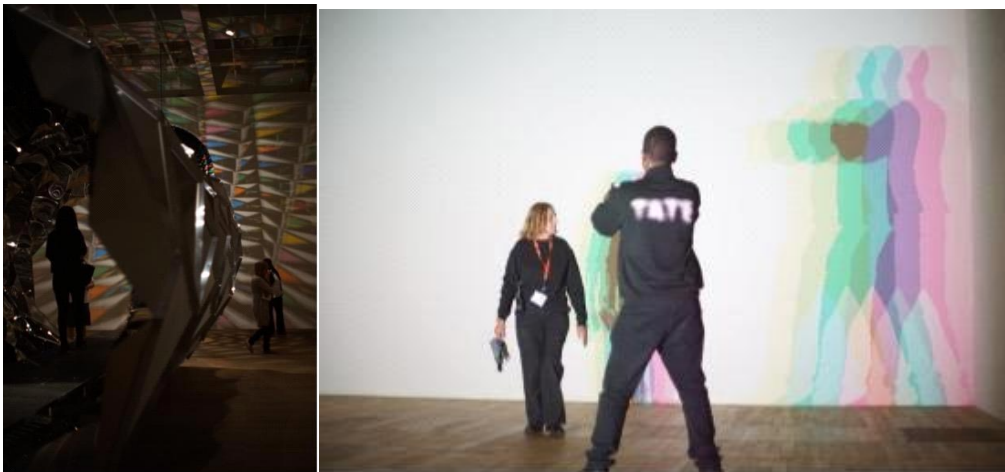
관, 도노관과 같은 장치로 생명 유지를 위한 경로로 사용된다. 이로 인해 의미적 차원에서 신체, 생사의 경계를 내포한다. 연구자의 <관계의 망>(작품 도판14 참조)작품은 이를 구체적으로 형상화한다. 다수의 투명 호스가 천장에서 수직으로 내려오고, 공간 내의 벽면, 모서리, 지지 구조를 따라 수평적으로 교차하며 ‘관계의 결절점’을 형성한다. 호스 안에는 색이 다른 액체가 주입되어, 액체는 천천히 흐르며 사회 내 인간 관계의 유동성을 드러낸다. 작품에는 고정된 중심이나 시각적 초점이 없다. 다점 연결을 통해 균형을 유지하는 관계망이 형성된다. 관람자가 그 사이를 이동하면서 관찰 위치에 따라 관계 경로가 계속 변화한다. 이는 유동 사회에서 개인이 타인과의 위치를 반복적으로 재구성하는 과정을 반영한다. 이 구조는 들뢰즈의 ‘매끄러운 공간’ 개념과도 연결된다. 그는 “유목자는 매끄러운 공간에 자신을 분산시키며, 그 공간을 점유하고, 거주하고, 유지한다. 그것이 그의 영토 원리다. 이는 탈영토화의 벡터다”라고 말한다.¹⁵¹⁾



작품 도판14) 왕산산, <관계의 망>, 투명 실리콘 호스, 튜브 타이, 가변 크기, 2024

151) 도호수, <서울 홈/LA 홈/뉴욕 홈/볼티모어 홈/런던 홈/시애틀 홈>, 1999-2009.

한국 작가 서도호의 공간 설치는 유연성 관계 구조의 전형이다. 그는 얇고 투명한 나일론 천을 사용하여 과거 거주지를 복제한다. <Seoul Home / L.A. Home / New York Home> 등 일련의 작업은 접을 수 있고 이동 가능한 집의 외피를 구성한다. 이 공간은 구조를 지탱하는 건축이 아니라, 부유하고 통합되며 이동 가능한 ‘지각의 용기’로 작동한다. 그는 “나는 더 이상 ‘어디서 왔는가?’를 묻지 않는다. ‘어떻게 공간과 상호작용 하는가?’에 관심을 둔다.”고 말한 바 있다. 여기서 ‘집’은 고정된 귀속이 아니라, 관계가 생성되는 임시 거처다. 유목자의 정박점이다. 투명한 천의 유연성은 연구자의 호스 작업과 구조적 논리에서 접점을 가진다.



참고 도판 30) 올라퍼 엘리아슨, <당신의 불확실한 그림자 (Your uncertain shadow) >, 혼합 매체, 2010. 출처:<https://olafureliasson.net/artwork/your-uncertain-shadow-colour-2010/>

(검색일: 2025.05.05)

공간과 재료의 언어를 통해 ‘관계’의 동시대적 특성을 어떻게 표현할 수 있을지를 지속적으로 탐색해왔다. 올라퍼 엘리아슨의 작품은 나에게 큰 참고가 되었다. 예를 들어 <Your uncertain shadow>에서는 다색 광원을 이용해 관

람자의 그림자를 벽면에 투사하고, 그 그림자는 중첩되거나 분리되며 계속 변화한다.¹⁵²⁾ 누군가 공간에 들어서면 순간, 작품은 바로 반응하며 변화한다. 이러한 ‘즉각적 참여’ 방식은 나의 <유동하는 경계면>, <유광 통로>같은 작업들과 연결된다. 관람자의 움직임, 접근, 심지어 냄새 감각까지도 작품 변화의 계기가 된다. 이처럼 ‘타자’는 외부에 존재하는 대상이 아니라, 작품과 함께 구성되는 일부이다.

엘리아슨은 관계의 생성이 지금-여기에서의 신체 행동과 감각적 상호작용을 통해 일어난다는 점을 강조한다. 관람자는 신체를 통해 작품에 개입하고 관계를 만들어가는 참여자이다.¹⁵³⁾ 그의 작업은 관람자의 개입에 따라 변화하는 공간으로 존재한다. 시오타 치하루의 작업 역시 유연한 관계망을 구축한다. <The Key in the Hand>에서는 약 5만 개의 오래된 열쇠와 붉은 실을 사용해 공간 전체를 촘촘히 엮는다. 각각의 열쇠는 익명의 타인이 지닌 기억을 상징하고, 붉은 실은 그 기억들을 감각적으로 이어준다. 작가는 “나는 감정의 형상을 만든다.”고 말한 바 있다.¹⁵⁴⁾ 이러한 감정과 경험을 바탕으로 한 구조는 내가 투명 호스를 이용해 구축한 관계망과 유사한 표현 방식을 보여준다. 나는 그의 방식에서 관계가 감각과 기억을 통해 생성되고, 끊임없이 변화하고 얽히며 사라지는 과정이라는 점을 인식하게 되었다. 작업에서는 관람자의 이동 동선을 통해 관계가 유동적으로 형성되며, 이 구조는 관계가 고정되지 않고 순간적으로 생성된다는 점을 강조한다. 호스의 얽힘, 액체의 흐름, 빛의 반사, 관람자와 공간의 상호작용 등을 통해 작품 내부의 관계는 계속해

152) Olafur Eliasson, *Your Uncertain Shadow*, 2003. See Veit Ziegelmaier, “enLIGHTment: the magic of light in Ólafur Eliásson’s ‘The Weather Project,’” *Art & Science Newsletter*, November 26, 2024,

153) Ibid.

154) 鹽田千春, “連結의線: 對話鹽田千春”, 韓晶采訪, 四川美術學院學報, 2017年.

서 생성되고 수정되며 다시 생성된다. 이 과정에서 관계는 행위에서 비롯된 생성물이다. 시오타가 말한 ‘보이지 않는 감정의 형상’처럼, 나 역시 눈에 보이지 않지만 실제로 작동하는 관계의 발생 과정을 구체적 재료와 형식을 통해 가까이 다가가고자 했다.



참고 도판 31) 시오타 치하루, <손안의 열쇠 (The Key in the Hand) >, 붉은 실, 열쇠, 혼합 설치. 2015.
출처 : <https://chiharu-shiota.com/works/the-key-in-the-hand/> (검색일:2025.05.05.)

실은 교차하고 얽히며 공간을 관통한다. 전시장은 감정적 긴장의 장으로 변한다. 연구자는 유연하고 변화 가능한 구조를 통해 관계의 불확정성, 정체성의 부유, 기억의 얽힘을 표현한다. 서도호의 ‘투명한 공간 외피’, 엘리아슨의 ‘빛 지각 현장’, 시오타 치하루의 ‘감정적 연결 구조’는 각기 다른 방식으로 유연성을 구성한다. 그들은 모두 유연한 재료를 통해 관계의 불안정성, 공간의 중복성, 정체성의 유동성을 형상화한다. 액체 사회의 맥락에서 관계는 더 이상 ‘구조-기능’의 모델이 아니다. 이동 가능하고, 감각 가능하고, 단절 가능하고, 재구성 가능한 생성 과정이다. 개인과 타자의 연결은 고정된 정체성이

나 공간 구조에 의존하지 않는다. 재료와 신체의 상호작용을 통해 반복적으로 촉발되고, 변환되며, 변형된다. 연구자는 투명 호스, 물, 빛의 결합을 통해 ‘재현’ 중심의 재료 논리를 깨뜨린다. 작업은 유년기의 기억이나 가족 구조를 복제하려 하지 않는다. 유연한 재료에서 시간성과 개방성을 갖춘 ‘관계 발생’을 이끌어낸다. 관계는 정해진 도식이나 틀 안의 연결이 아니라, 신체와 감정, 공간 사이에서 함께 생성되는 유동의 장이다.

4.2 관계의 개방적 연결성

현대 사회는 구조적 ‘액화’ 상태에 놓여 있다. 지그문트 바우만은 ‘액체 근대성’이라는 개념을 통해 개인, 사회, 제도 사이의 관계가 해체되고 재구성되는 과정을 설명한다. 이 사회 구조에서는 인간과 인간, 인간과 오브제, 인간과 공간 사이의 관계가 더 이상 전통적인 안정성과 위계성을 유지하지 않으며, 관계는 탈중심화되고 유동적인 상태로 전환된다. 폐쇄적이고 선형적이며 주체 중심의 구조 논리로부터 벗어나, 다지점 생성, 영역 간 연결, 순간적 상호작용이 이루어지는 흐름 속으로 들어선다. 들뢰즈와 가타리가 제시한 ‘리좀 구조’(rhizome)는 이러한 전환을 설명하는 철학적 기반을 형성한다. 그들은 “리좀은 어떤 지점에서든 다른 지점과 연결될 수 있으며, 시작도 끝도 없이 오직 중간만이 존재한다.”고 강조한다.¹⁵⁵⁾ 이러한 ‘중간성’ 속에서 관계는 더 이상 주체의 의지나 공간의 선형 질서에 종속되지 않고, 끊임없이 변동하고 지속적으로 생성되는 힘의 장으로 재해석된다.

동시에 바우만은 『액체 근대성』에서 현대 사회의 구조가 “실체적 안정성”에서 “관계적 유동성”으로 완전히 이동하였다고 지적한다. 그는 “액체 근대에

155) Deleuze, op.cit., p. 27.

서는 어떤 형태도 오래 지속되지 않는다. 모든 것은 임시적이고, 관계 역시 순간적이다.”라고 서술한다.¹⁵⁶⁾ 본 절은 이러한 ‘탈중심화된 관계’의 전환을 공간의 개방성, 구조의 연결성, 시간의 순간성이라는 세 가지 측면으로 구체화한다. 이는 각각 들뢰즈가 구분한 ‘매끄러운 공간’과 ‘조각난 공간’, 리좀 시스템과 수목형 시스템, 탈영토화와 재영토화의 구도에 대응하며, 바우만이 설명한 액체 사회에서의 ‘안정성 상실’과도 일치한다. 이와 같은 구조 논리에서는 개인이 정해진 정체성이나 공간적 소속을 통해 자기 위치를 규정하지 않으며, 임시적 연결, 순간적 상호작용, 상황적 참여를 통해 타자와의 관계를 끊임없이 구성한다.

연구자의 작업에서 이러한 ‘관계의 탈중심화 유동’은 호스를 중심 재료로 구현된다. 투명하고, 유연하며, 빛과 액체를 전달할 수 있는 이 재료는 공간의 경계를 관통하며 서로 다른 구조 지점을 연결한다. 액체, 빛, 냄새와 같은 순간적인 매체를 통해 끊임없이 생성되고 소멸하며 재생되는 관계 통로를 형성한다. 이들 작업은 관계 그 자체의 발생을 통해 드러나며, 도식도 상징도 아닌, 지각과 물질 사이에 존재하는 매개 통로로 기능한다. 창작 논리는 구조의 질서를 재구성하는 데 있지 않고, 관계의 잠재성을 해방하는 데 있다. 작업은 사회 구조 속에서 흐르는 관계의 구체적 매개체가 된다. ‘뭉기’에서 ‘연결’로, 다시 ‘유동’으로 나아가는 연구자의 재료 사용 방식은 유연한 매체를 통해 액체 사회에서의 관계 전환을 드러낸다. ‘관계의 유동성’을 핵심 주제로 삼아, ‘개방성’, ‘연결성’, ‘순간성’이라는 세 가지 차원을 중심으로 공간, 구조, 시간이라는 관점에서 액체화된 현대 사회에서 관계가 어떻게 생성되는지를 탐색한다.

156) Bauman, op.cit., p. 1.

4.2.1 사회적 관계의 개방성

액체 사회의 공간 경험에서 경계는 고정된 형태로 존재하지 않는다. 경계는 지속적인 통과와 이완 속에서 관계 형성의 가능성을 다시 구성한다. 들뢰즈와 가타리는 『천 개의 고원』에서 ‘매끄러운 공간’과 ‘줄무늬 공간’을 구분하며, 유동성이 주도하는 사회 구조에서는 공간이 더 이상 중심화되고 통제 가능한 그릇이 아니라 유목적 개인이 자유롭게 통과하는 매개 장이라고 본다. 매끄러운 공간은 무질서가 아니라, 비선형적이고, 침투 가능하며, 완전히 부호화되지 않은 방식으로 전개된다. 관계 생성은 단일한 권력 구조에 의해 규율되지 않고, 신체와 오브제의 상호작용을 통해 가변적인 질서를 형성한다.¹⁵⁷⁾

연구자는 팬데믹 시기 의료 격리를 경험하였다. 일반적인 발열로 병원을 찾았고, 증상을 솔직히 진술한 후 제보를 받아 격리에 들어갔다. 핵산 검사 결과가 나오기도 전에 과도한 검사와 집중적인 주사를 받으며 반달 동안 기술 중심의 통제를 감내해야 했다. 이 경험은 국가 의료 시스템의 ‘기술적 규율’에 대한 비판적 사유를 촉발했고, ‘제도 구조 속에서 신체는 어떻게 정의되는가?’라는 질문을 창작의 실천 문제로 가져왔다. 관, 주사기, 수액, 흰 벽은 제도 구조의 물질적 상징이 되었고, 부드러운 관은 ‘강제된 관계’의 매개로 작동했다. 치료를 전달하면서 동시에 자율성을 박탈하는 장치로 기능했다. 이 신체 경험을 계기로, 연구자는 유연한 재료를 창작 언어로 도입하였다. ‘지배당한 연결’에서 ‘주체적으로 생성되는 관계’로 이동하였다. 작품에 사용된 투명 의료용 호스는 공간 내 부유 구조로 재편되었다. 기능적 정의에 종속되지 않고, ‘생성적 공간’의 구성 요소가 되었다. 관은 공간 안에서 자유롭게 펼쳐지고, 교차하며 얽힌다. 경로는 설계된 것이 아니라, 공간 조건과 관람자의 움직임에 따라 계속 수정되고 형성된다.¹⁵⁸⁾ 이 공간 구성은 사회관계의 비선

157) Deleuze and Guattari, 앞의 책, pp. 474-475.

158) Deleuze and Guattari, 앞의 책, p. 45.

형적 논리를 나타낸다. 관계는 제도가 부여하는 것이 아니라, 개인 간 임시적 조율과 감각 행위를 통해 함께 구성된다. 관계의 개방성은 정보 구조와 인식 심리의 차원에서도 드러난다.



작품 도판 15) 왕산산, <경계 안에서> 철, 투명 실리콘 튜브, 케이블 타이,

120×60×45 cm, 2024.

디지털 시대의 관계는 신체적 공존 없이도 즉시 연결된다. 이러한 ‘탈장소적 관계’ 방식은 타자에 대한 이해의 범위를 넓히지만, 연결의 과잉과 깊이의 희소화도 동반한다. 이런 맥락에서 ‘투명성’, ‘가변성’, ‘비중심성’을 가진 재료 구조를 작품에 도입하는 것은 ‘탈장소적 관계 구조’에 대한 예술적 반향이다. 작품 도판15 <경계 안에서>와 작품 도판16 <경계 소멸>은 투명 호스와 철근의 조합으로 구성된다. 초기 <만연> 연작의 유연한 확장 형태이다. 이 두 작품은 형태상 기하학적 폐쇄 구조를 느슨하게 만들었고, 재료의 유연성을 통해

구조적 통제의 ‘완화’를 나타낸다. 고정된 삼각 구도에서 ‘자라난’ 호스는 규율 사회 속에서 개인의 욕망과 경험이 구조를 뚫고 나오는 형상을 형성한다. 사회 구조는 중심이 없고, 비대칭적이며, 통일되지 않은 다원적 개방을 향해 이행한다. 이러한 구성 방식은 작가 서도호의 <Home within Home> 연작에서 ‘가정-국가’ 구조를 유연하게 전환하는 작업과 연결된다. 대구조 내부에서 주체성을 스스로 구성하려는 응답이자, 존재에 대한 작가적 반응이다. <경계 소멸>(작품 도판16 참조)은 투명 실리콘 호스와 철근으로 구성된 벽면 설치 작업이다. 가로 약 60센티미터, 세로 120센티미터, 측면 약 35센티미터 크기의 구조가 수평 방향으로 벽면에 고정되어 있다. 구조는 중공 투명 호스가 수평 축을 따라 일정 간격으로 배열되어 있으며, 한쪽 끝은 고정되고 다른 한쪽은 아래로 자연스럽게 떨어지며 묶이는 형태다. 호스의 지름은 약 1.5센티미터로 휘어짐이 가능하고 반투명이다. 단단한 철근과 유연한 호스, 불투명과 투명의 대비로 강한 재료 감각의 차이를 형성한다. 전체 구조는 단단하게 봉합되지 않는다. 호스 사이에 틈이 있어 시선이 통과하거나 관통할 수 있는 빈 공간이 생긴다. 전시 벽이 단순한 시각적 배경이 아니게 되며, 작품과 벽 사이의 경계가 흐려진다. 관람자가 작품에 가까이 다가가면 가장 먼저 마주하는 것은 호스 배열의 리듬 변화다. 빛이 호스를 통과하면서 부분적으로 가려지거나 투과되는 시각 효과가 발생한다. 작품에는 동선이 설정되지 않는다. 관람자는 정면, 측면, 근거리에서 자유롭게 관찰할 수 있다. 작품은 공간 경계 생성의 메커니즘을 질문한다. 철근과 호스의 결합은 ‘반개방’ 구조를 형성한다. 완전히 닫히지 않고 완전히 열리지도 않는다.



작품 도판16) 왕산산, <관계의 소멸>, 철, 투명 실리콘 튜브, 케이블 타이,

60x120x35 cm, 2024.

틀리츠와 가타리가 말한 ‘매끄러운 공간’ 개념처럼 공간은 측정 가능한 경계로 나뉘지 않고 행위 속에서 생성된다.¹⁵⁹⁾ 명확한 내부와 외부로 규정하지 않는다. 재료 간의 긴장, 덮임, 틈의 반복을 통해 경계는 일시적으로 구성된다. 시오타 치하루의 작업에서 나타나는 선형 구조와 비교될 수 있다. <State

159) 앞의 책, pp. 474-475.

of Being> 등의 작품에서 실로 공간을 엮으며 내부와 외부의 관계를 흐리게 만들고, 관람이介入 행위가 된다. <경계 소멸>은 이와 다른 재료를 사용해 유사한 논리를 구현한다. 호스의 방향성과 거즈의 덮임을 통해 벽체는 단일 지지 구조가 아니라 관계가 생성되는 매개체로 바뀐다. <경계 소멸>은 시작점과 끝점이 설정되어 있지 않다. 호스 길이는 제각각이며 방향도 다르다. 거즈가 덮인 영역과 비워진 영역이 교차한다. 비대칭적인 분포를 통해 중심과 주변의 구분이 사라진다. 공간 내 개방적 관계가 강화된다. 설치 구조 속에서 경계를 생성하고 흐리며 관통하는 복합 구조가 구성된다. 유연한 재료와 틈의 조합을 통해 ‘경계’라는 실체를 직접 표현하지 않고, 경계가 어떻게 생성되고 소멸되는지를 보여주는 물리적 모델이 된다.

작품은 유동성이 확장되는 방향을 강조한다. 앞선 작품이 중심 긴장을 갖는 구조였다면, 이 작품은 구조를 공간의 모서리로 확장한다. 삼각 구조는 두 벽면을 따라 배치되며 하단에서 투명 호스가 대량으로 쏟아지듯 퍼진다. 액체가 구조에서 새어 나와 바닥으로 넘치는 듯한 인상을 준다. 호스의 편직 방식은 더욱 밀집되어 있다. 관계 형성의 지속성과 통제 불가능성을 암시한다. 모서리는 사회 구조와 개인 존재의 ‘사각지대’를 상징한다. 주변화된 공간이다. 작품은 이 모서리에 구조 본체를 설치하고 ‘재료의 흐름’을 바닥으로 떨어뜨린다. 시각적으로 중심을 해체한다. 억압 구조를 지면으로 환원하는 제스처가 된다. 바우만이 말한 ‘액체 근대성에서의 개인 자율 의식’과 연결된다. 개인은 지속적인 유동 속에서 구조를 재편하고 다시 연결해야 한다. 경계는 물리 공간의 구획일 뿐 아니라, 신체와 제도, 개인과 타자 사이의 구획이기도 하다. 지금 이 경계는 ‘보이고’ 있으며, 유동에 의해 허물어진다. 이 두 작품은 연구자의 만연 작업 구조에 대한 응답이다. 유연한 재료 작업 연속의 출발점이 된다. ‘구조의 수용자’에서 ‘관계 유동의 조정자’로 전환되는 과정이다. 삼각 구성이 상징적 틀로 남아 있으나, 내용물은 힘의 대립이 아니라 관계의 유동,

생명의 침투, 개인 의지의 생성으로 바뀐다.

개방성은 <관계의 그물>, <관계 선장>, <유동하는 경계면>, (작품 도판17-19)이라는 공간 설치 연작에서 더욱 확장된다. 연구자는 색실을 전시장 전체에 걸쳐 개방되고 통과 가능한 선형 네트워크를 형성한다. 관람자가 이 구조에 진입하게 되고, 작품과 즉각적인 관계를 맺게 된다. 작품은 ‘관계 생성의 현장’이 된다. 시오타 치하루의 <The Key in the Hand>에서처럼 붉은 실이 공간과 오브제를 감싸며 관계 긴장을 은유한다. 연구자는 관람자를 엮는 구조의 일부로 만든다. 관계는 시각적 보기에서 벗어나 ‘신체의 공존’을 통해 드러난다. 보는 것과 보이는 것이 열린 상호구조로 구성된다. 사람 사이 관계 경험은 동시성과 반향 가능성을 바탕으로 생긴다.¹⁶⁰⁾

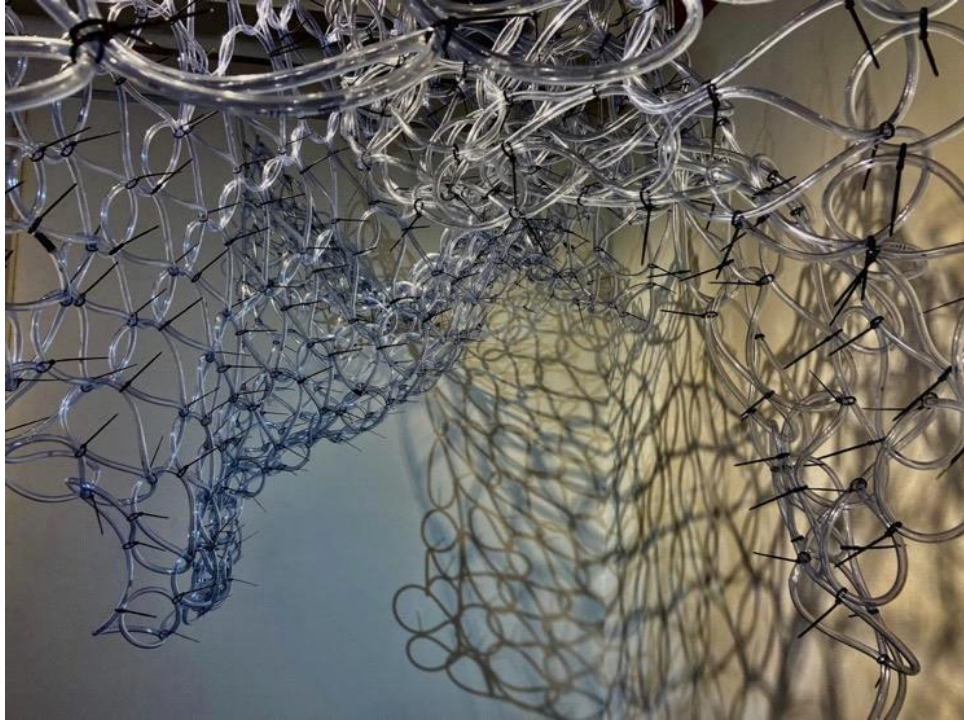
<관계의 그물>은 투명 실리콘 호스와 검은색 나일론 타이로 이루어진 공간 설치 작업이다(작품 도판17 참조). 크기는 가변적이며, 호스를 교차하게 엮어 입체 구조를 만들었다. 모든 연결은 나일론 타이로 고정된다. 구조는 벽이나 바닥에 고정되지 않고, 전시장 상부에서 매달려 부유하는 공간 면을 이룬다. 근거리에서 보면 호스 지름은 약 1.5센티미터, 길이는 무한 확장 가능하다. 호스는 상호 관통하여 고리 구조를 만든다. 각 고리는 다른 고리와 연결된다. 비기하학적이고 반복되지 않는 열린 네트워크 구조다. 타이는 노출된 상태로 매듭 지점마다 보인다. 길이와 방향에 따라 국소적 장력 상태를 형성하며 구조 표면에 미세한 요철을 만든다. 관람자가 구조 아래를 지나갈 수 있다. 위를 올려다보면 호스를 통과한 빛이 그림자와 반사를 만든다. 시선 경로는 선형이 아니고 고정된 시점이 없다.

구조는 사전에 설정된 템플릿 없이, 호스의 자연스러운 곡률과 중력 분포에 따라 전개 방향이 결정된다. 모든 연결은 단일 점에서 교차되므로 네트워크

160) 앞의 책, p. 501.

전체가 높은 유동성을 가진다. 구조는 당기거나 누를 수 있으며, 일정한 유연성을 유지한다. 구조는 폐쇄적 경계를 만들지 않고, 밀도 있는 부분과 느슨한 부분이 공존한다. 경계가 설정되어 있지 않아 관람자가 자유롭게 통과할 수 있다. 손을 뻗어 접촉할 수 있는 부분도 있다. 관람자는 움직이면서 몸을 조정하게 된다. 신체 움직임과 구조는 실시간으로 상호작용한다. 보는 행위는 대상 응시가 아니라 '관계장'을 통과하는 경험이 된다. 공간 논리는 전통 기하학 질서나 기능별 구획이 아니라 재료 자체의 연결 방식에서 비롯된다. 시작과 끝이 설정되어 있지 않다. 모든 지점은 입구이자 출구가 된다. 다점 대 다점 구성 방식은 들뢰즈와 가타리가 말한 '리좀 구조'와 일치한다. 중심축이나 계층이 없으며, 모든 지점은 다른 지점과 연결된다.¹⁶¹⁾ 재료 선택은 이 구조 특성을 강화한다. 투명 호스는 빛을 통과시켜 시각적 투명성을 지닌다. 타이는 산업 제품이지만, 여기서는 닫힌 고정 수단이 아니라 열린 연결 매개로 사용된다. 재료 조합은 긴장과 이완이 공존하는 상태를 만든다. 모든 연결은 영구적이지 않고, 대체가 가능하다. 구조는 이론적으로 해체와 재구성이 가능하다. 관계 네트워크는 일시적 상태로 여겨진다.

161) Hartmut Rosa, *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*, trans. Jonathan Trejo-Mathys, New York: Columbia University Press, 2013, p. 298.



작품 도판17) 왕산산, <관계의 그물> 투명 실리콘 튜브, 케이블 타이,

가변 크기, 2024

<관계의 그물>은 중심 응축형 설치물이 아니다. 관람자가 들어가고, 지나가며, 참여할 수 있는 공간 구조다. 작품은 관계가 생성되는 설치의 장이다. 공간의 개방성뿐 아니라 관계 형성의 유동성과 불확정성을 강조한다. 전시 공간은 배경이 아니라, 행위와 생성의 전제가 된다. 설치 구조 자체가 ‘관계는 어떻게 형성되는가?’에 대한 물리적 모델이 된다. <관계 선장>은 폭 6밀리미터의 색색의 탄성 망사 밴드와 발광하는 유동적 푸른빛 라이트 튜브로 구성된 공간 설치 작업이다. 작품의 크기는 고정되지 않으며 전시 공간의 구성을 따라 조정된다(작품 도판18 참조). 설치는 서로 다른 색의 망사 밴드를 전시장 양쪽 벽 사이에 수평으로 당겨 고정한다. 선재는 바닥에서 천장 방향으로 약

15센티미터 간격으로 배치되며, 전체 설치 영역은 가로 약 6미터, 세로 2.5미터, 깊이 4미터 정도다. 밴드는 적절한 장력을 가지며, 끝부분은 나사못으로 벽면에 고정된다. 천장과 평행하게 펼쳐지며, 관람자가 통과할 수 있는 수평적 구조의 띠를 형성한다.

시각적으로 보았을 때, 선들은 등간격이 아니고 방향도 일치하지 않는다. 설치 과정 중 장력의 변화에 따라 일부 밴드는 기울어져 서로 교차한다. 자연광과 전시장 조명이 함께 작용하면서 벽면에 미세한 그림자가 생긴다. 유동하는 발광 튜브는 한 방향으로 끝없이 이어지며, 지속적으로 빛이 흐른다. 관람자는 공간 내를 자유롭게 이동할 수 있고, 광원과 선 사이의 상호작용을 체험하게 된다. 각 관람자는 작품과 비정형적인 관계를 형성하며 하나의 관계 장을 이룬다. 공간 구조상 작품은 특정한 시점을 설정하지 않으며 안내 동선도 없다. 관람자가 전시장에 들어서면 앞에 늘어선 선 배열을 마주하게 된다. 구조 내부로 들어가기 위해서는 밴드 사이의 틈을 통과해야 한다. 어떤 경우에는 몸을 옆으로 돌리거나 머리를 숙여야 한다. 밴드의 탄성이 관람자가 직선으로 통과하는 것을 방해하며, 각기 다른 높이에 따라 몸의 움직임을 조정하게 만든다. 이 행위는 관람자를 ‘관찰자’에서 ‘개입자’로 전환시킨다. 작품은 실선의 장력 배열로 실체적 벽 대신 공간 경계를 제시한다. 선은 일정한 탄성을 지니지만 장력에 따라 통과 가능한 각도가 제한되며, 일부 구간은 물리적 차단 지점이 되기도 한다. 관람자는 공간 내에서 몸의 위치를 계속 재조정하게 되며, 동선은 예측할 수 없다. 망사 밴드는 동일한 색으로 구성되지 않고, 파랑, 초록, 빨강 등 다양한 색상이 교차 배열된다. 시각적으로 여러 개의 잠재적 ‘경로선’이 형성된다. 이 경로들은 명확한 종착지를 향하지 않는다.



작품 도판18) 왕산산, <관계 선장> 6mm 컬러 탄성 밴드, 유동 LED 광원 스트립,

크기 제한 없음, 2024.

공간은 다지점 연결, 방향 비고정의 구조를 띤다. 재료적으로 6밀리미터 망사 밴드는 고탄성 합성 섬유로 만들어지며, 일정 수준의 인장성과 비틀림 저항성이 있다. 가장자리는 공장에서 열압 처리된 마감이 적용되어 있으며, 봉제 흔적은 없다. 모든 고정 지점은 나사못으로 목재 벽체에 직접 고정되어 있고, 추가적인 가림 처리는 없다. 이 방식은 재료가 구조 요소로 기능하고 있음을 그대로 드러낸다. 기술적 흔적이 노출된 상태다. <관계 선장>의 구조 방식은 들뢰즈와 가타리가 언급한 ‘리좀 구조’와 연결된다. 중심이 없고, 주축도 없으며, 각각의 선은 통과 가능한 동시에 국소적 차단을 형성한다. 관람자는 통과하는 과정에서 계속해서 위치 관계를 바꾸게 된다.¹⁶²⁾ 개인의 행위가

공간 구조에 즉각적으로 반응을 일으킨다. 공간 관계는 미리 설정된 것이 아니라 발생을 통해 형성된다. 관람자는 작품을 바라보는 방식으로 관람하지 않는다. ‘통과-우회-멈춤’ 같은 신체 행위를 통해 작품과 상호작용한다. ‘관람’은 ‘신체의 개입’으로 전환된다. 관계 형성의 참여적 메커니즘이 강화된다. 구조는 사용 과정에서 계속 교란되고 수정되며, 공간 상태는 고정된 형식이 아닌 ‘사용 가능한 관계 구조’로 존재한다. <관계 선장>은 망사 밴드를 통한 진입 가능한 구조를 통해 관계를 단순한 시각 대상으로 제시하지 않고, 작동 가능한 공간 메커니즘으로 제시한다. 관람자는 계속 움직이고 몸의 자세를 조정하면서, 자신이 관계 구조 내에 위치하고 있음을 체감하게 된다. 공간은 실시간으로 생성되는 구조 환경이 된다.



작품 도판18) <관계 선장> 전시 현장.

162) Ibid., p. 29.

<유동하는 경계면>은 지름 20센티미터의 투명 플라스틱 호스와 푸른빛의 유동하는 광원 라이트 튜브로 구성된 공간 관통형 설치 작업이다(작품 도판19 참조). 작품은 전시장 한쪽 벽에서 시작되어, 천장에 설치된 구조물을 따라 모서리 공간을 관통하고, 반대편 벽체 구조로 이어진다. 곡선 형태로 연장된 수평 경로를 이룬다. 라이트 튜브는 호스 내부에 삽입되며, 시작점에서 일정한 속도로 지속적으로 흐른다. 관람자는 빛이 흐르는 전체 경로를 확인하려면 시간을 동반한 시각 참여가 필요하다. 설치 크기는 공간 조건에 따라 달라지며, 길이는 약 5~7미터, 높이는 약 2.5미터다. 호스 재질은 투명 PVC이며, 신축성과 형태 변형이 가능하다. 시각적으로 볼 때, 투명 호스는 재질 특성과 광원 작용으로 부분적으로 빛나는 구간과 그림자 변화를 드러낸다. 푸른빛의 라이트 튜브는 호스 내부에서 설정된 방향으로 천천히 흐르며, 연속적이지만 동기화되지 않은 빛의 흐름을 만든다. 호스는 곡선, 감김, 매달림의 방식으로 천장 구조물에 고정되며, 금속 고리와 와이어로 구성된 장치를 통해 공중에 매달린다. 벽면과 직접 접촉하지 않도록 구성되어 공간 내에 부유하는 구조로 작동한다.

관람자는 구조 주위를 걸으며 빛의 전체 이동 경로를 따라가야 한다. 광원이 내부에 위치하기 때문에 한 지점에서 전체를 파악할 수 없으며, 관람자는 호스 방향을 따라 이동하면서 점차 빛의 진행을 확인하게 된다. 빛의 시작점은 보이나 끝점은 벽체 뒤에 가려져 있어 확인할 수 없다. 시각 경험은 시간의 흐름에 따라 구성된다. 빛의 이동과 관람자의 움직임은 동시에 작용한다. 호스 재질 선택은 이러한 공간 특성을 강화한다. 호스는 신축 가능하며, 경직된 구조가 아니기 때문에 설치 경로와 중력의 영향을 따라 형태가 결정된다. 푸른빛 LED 라이트 튜브는 유연성이 높고, 삽입 후에도 호스의 형태에 영향을 주지 않는다. 라이트 튜브의 이동은 내장 컨트롤러에 의해 작동되며, 작동 중 소리가 발생하지 않는다. 빛이 흐르기 전에는 빈 관처럼 보이지만,

작동이 시작되면 내부는 움직이는 궤도로 바뀌고, 공간 지각 방식에 변화가 생긴다. 작품 구조는 중심이 되거나 조각 구조를 지지하지 않는다. 외부 프레임도 존재하지 않는다. 시각 초점은 관람자의 위치와 빛의 움직임에 따라 달라진다. 시간에 따라 관찰 지점과 각도가 바뀌며, 동일한 장면이 반복되지 않는다. 하나의 시점으로는 작품 전체를 인식할 수 없고, ‘기다림-이동-재관찰’이라는 과정을 통해 전체 구조를 파악하게 된다. 이 방식은 들뢰즈가 제시한 ‘생성 현실(becoming-reality)’ 개념과 맞닿는다. 결과를 미리 정하지 않고, 시간적 과정과 사건을 통해 구성된다.¹⁶³⁾ 관람자는 빛의 흐름을 보는 과정에서 공간 구조를 확인하는 것이 아니라, 하나의 공간 과정을 경험하게 된다.



작품 도판19) 왕산산, <유동하는 경계면>, 지름 20cm 투명 튜브, 유동 LED 라이트 스트립, 2024.

163) Ibid., pp. 231-234.

<유동하는 경계면>은 이미 형성된 관계를 제시하지 않는다. 빛, 재료, 시각 시간에 의해 공동으로 정의되는 하나의 열린 체계를 형성한다. 공간 전략은 전시장 벽의 기능적 경계를 해체한다. 작품은 벽의 가장자리에서 시작되지만, 주요 구조는 공중에 매달려 벽의 모서리를 넘어 다른 쪽으로 사라진다. 벽은 시각적 배경이 아닌 빛을 가리는 장치가 되며, 공간은 보기의 대상에서 지연과 유도, 차단, 장으로 전환된다. <유동하는 경계면>은 시간, 빛, 시선 경로를 통해 비중심, 비동기, 비대칭의 관계 체계를 구성한다. 작품은 재료의 안정성이나 형식의 완성도를 목표로 하지 않고, '관찰 가능한 과정'을 중심으로 구성된다. 관람자는 시각의 단절, 보완, 움직임을 통해 이 구조의 일부가 된다. 개방성은 구조의 이완만을 의미하지 않는다. 하나의 시대적 관계 경험의 전환이다. 규율 속 폐쇄 형식에서 유동 속 생성 메커니즘으로 이동한다. 연구자는 유연한 재료의 매체 전환을 통해 동시대 사회관계의 지각 재구성 과정에서 '안에서 밖으로' 연결하는 논리를 구축한다. 공간의 탈중심화, 경계의 이완, 지각의 생성성은 해체를 목적으로 한 파괴가 아니라, 유동 구조와 신체 경험에 기반한 지각 행위다. 작품은 고정된 의미를 제공하지 않는다. 활성화되기를 기다리는 관계 구조를 구성한다. 작품은 관계를 생성하는 장(field)이 되며, 관람자는 이동, 응시, 접촉을 통해 이 생성 과정의 주체가 된다. '구조 규율'에서 '지각 생성'으로의 전환은 액체 근대성 아래 관계 개방성의 핵심이다.

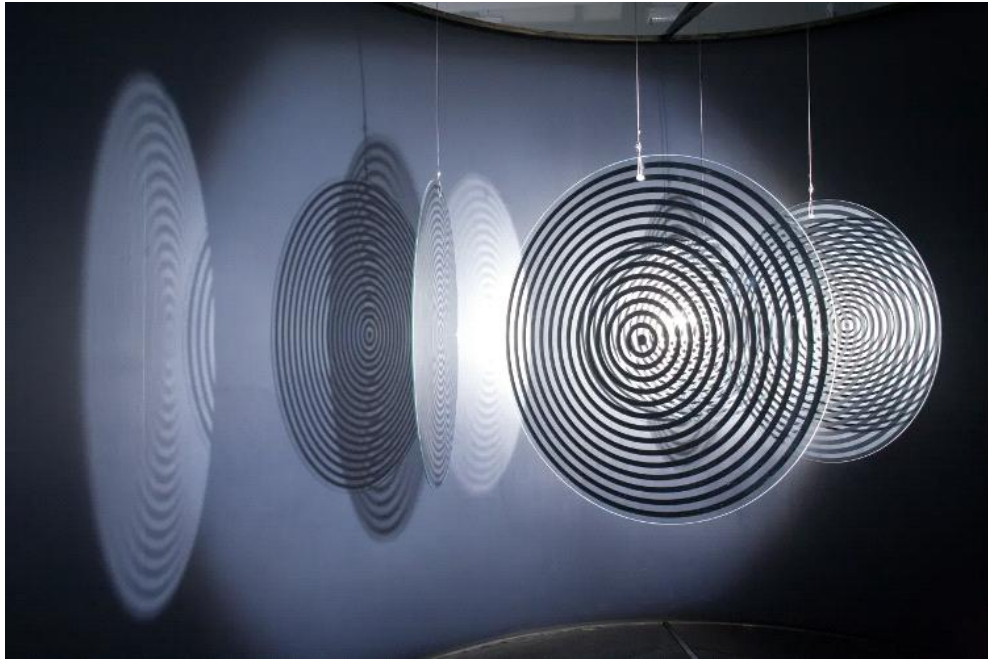
4.2.2 관계의 연결성

연구자의 창작 전개에서 재료 사용 방식의 변화는 형식 전략이 아니다. 정체성 인식의 심층 변화를 반영한다. 중국 시기의 대주제 작업에서 '만연' 전시의 '묵기' 중심 구조로, '새는 알에서 나오기 위해 투쟁한다.' 전시의 '연결' 구조로 이어진다. 작업은 피동에서 능동으로, 능동에서 유동으로 전환된다. 관

계 생성을 위한 실천으로 이동한다. 의료용 실리콘 호스 같은 유연 재료로 구성된 얽힘 구조는 단일한 대상의 연장이 아니다. 각 구간은 연결 지점이 될 수 있는 열린 체계다. 들뢰즈와 가타리가 말한 근경(rhizome)은 중심 방식으로 조직되지 않는다. 위계 없음, 중심 없음, 비선형의 네트워크 체계다. 『천개의 고원』에서 말하듯, 근경은 “어떤 지점에서든 다른 지점과 연결될 수 있으며, 중심과 끝점을 따르지 않는다.”¹⁶⁴⁾

관계는 주체에서 발화되는 선형 지시 체계가 아니다. 생성 중 상태이며, 여러 지점이 교차하고, 닫히지 않는 확장이다. 이 관계 개념은 동시대 예술에서 공간과 구조의 연결 방식을 이해하는 데 유효하다. 설치 예술 실천에서 예술가는 구조 형식의 비선형 배열을 통해 전통 전시 공간의 단일 시점을 해체한다. 관람자는 다양한 경로 속에서 이질적인 관람 경험을 얻는다. 올라퍼 엘리아슨은 <당신의 눈먼 승객(Your Blind Passenger)>에서 감각에 의해 채워지는 공간 체험을 구성한다. 관람자는 안개와 강한 빛으로 채워진 통로에 들어간다. 시각은 제거되고, 흐릿한 윤곽과 공간 속 빛의 변화만으로 이동한다. 관람자의 위치는 공간 중심이 아니다. 빛, 안개, 타인의 신체 사이를 끊임 없이 이동하는 지점이다. 존재는 고정된 좌표가 아니라 네트워크 속 이동 경로로 구성된다. 감각 유동의 체험은 관계 연결을 활성화하는 방식이다. 구조는 지지점이나 장력을 강조하지 않는다. 밀도, 차단, 접촉에 의해 ‘지각의 근경 장’을 형성한다(참고 도판32 참조).

164) Ibid., p. 13.



참고 도판 32) 올라퍼 엘리아슨, <당신의 눈먼 승객(Your Blind Passenger) >, 안개, 조명, 혼합 설치, 연도 미상.

출처: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100853/your-blind-passenger>

반대로 에르네스토 네토(Ernesto Neto)의 대형 설치작업 <레비아탄 솿(Leviathan Thot)>은 물리적 구조 차원에서 근경형 연결 체계를 구체화한다. 작품은 유연하고 반투명한 탄성 섬유로 구성되어 건축 공간에 매달려 있다. 유기적이고 유동적인 '내장 네트워크'가 형성된다. 관람자는 그 안을 통과하며, 신체와 작품은 점착되고 덮이는 접촉 관계를 이룬다. 내부에서 외부로 이어지는 몰입적 체험이 형성된다. 구조는 벽, 바닥, 천장의 고정된 구분을 벗어난다. 섬유의 장력, 중력, 충전물, 관람자의 움직임이 함께 유지하는 '신체-공간-재료'의 얽힘 체계가 형성된다(참고 도판33 참조). 이 상황에서 '연결'은 논리나 정보의 인터페이스가 아니다. 구체적인 신체가 물질적 장에 삽입되고 확장되는 방식이다.



참고 도판 33) 에르네스토 네토, <레비아탄 솿 (Leviathan Thot)>, 신축성 천, 충전재, 혼합 설치, 2006.

출처 : <https://universes.art/en/venice-biennale/2001/touring/ernesto-neto/>

(검색일: 2025.05.06)

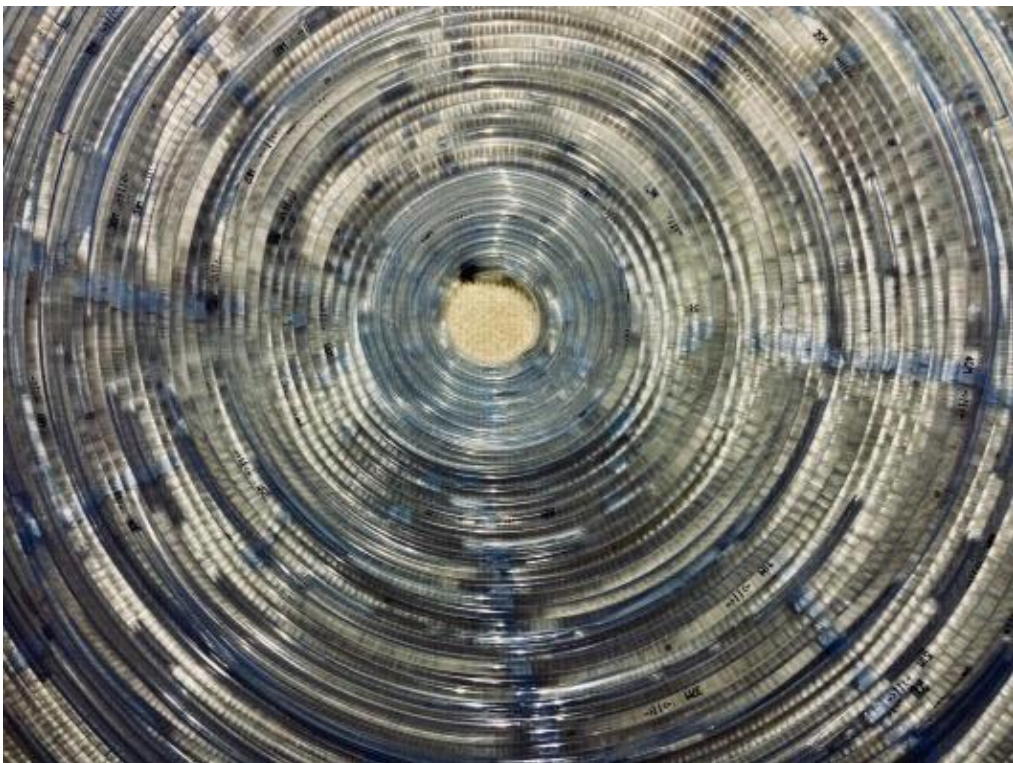
토마스 사라세노(Tomás Saraceno)의 <인 오르빗 (In Orbit)>은 구조 장력으로 구성된 근경 구조의 또 다른 양상을 제시한다. 관람자는 철제 와이어와 투명 PVC 구체로 이루어진 3차원 공간에 배치된다. 관람자는 공중에 매달린 구조 위를 오르거나 누울 수 있다. 구체와 구조물의 각 지점은 연결점이 된다. 신체 행위는 시스템의 동적 변화를 직접 발생시킨다. 개인은 독립된 관찰자가 아니다. 구조 내부의 변수로 작용한다. 비선형 구조에서 연결은 '불안정'을 통해 이루어진다. 시스템의 질서는 중심 통제가 아니라 노드 간의 장력과 조정에서 발생한다(참고 도판34 참조).



참고 도판 34) 토마스 사라세노, <인 오르빗 (In Orbit) >, 강철망, PVC 구체, 공중 설치, 2013.
출처: <https://saraceno.studio/tomás-saraceno-in-orbit/> (검색일: 2025.05.06)

네트의 감각 신체 공간, 사라세노의 유동 연결 구조는 동시대 사회에서 관계의 동적 특성을 보여준다. 정적인 도식이 아니다. 신체의 개입으로 활성화되는 네트워크다. 들뢰즈와 가타리가 말한 것처럼, “근경 구조는 중심이 없고, 계층이 없으며, 다중 진입점이 있다.” 연구자의 작업은 이 근경 구조의 논리에서 전개된다. 공간 내 구조는 고정된 입구와 출구가 없다. 열린 구성이다. 비선형이다. 어떤 경로도 발생할 수 있다. <유동 사이>는 투명 플라스틱 호스, 수중 펌프, 와인과 물을 중심 재료로 한 설치 작업이다(작품 도판20-21 참조). 투명 실리콘 관은 동심원형 또는 나선형의 네트워크 구조를 이룬다. 액체는 지속적으로 순환한다. 전시 시작 시, 시스템 내부는 맑은 물로 가득

차 있다. 일부 연결 지점에 와인이 담긴 유리잔이 삽입된다. 펌프가 작동하면 와인이 천천히 관 안으로 스며든다. 색이 이동하고 희석되며 짙은 붉은색에서 옅은 붉은색, 다시 투명으로 변한다. 흐름의 방향은 있으나 일정한 리듬은 없다. 큰 고리가 작은 고리를 견인하고, 흐름 속에서 국소적인 팽창이 발생한다. 기포는 관 내부에 머물거나 이동한다. 구조는 호흡하는 유기체처럼 작동한다.



작품 도판 21) 왕산산, <유동 사이>, 혼합 재료, 2024

전시 개막일 관람자의 개입으로 와인 용기가 파손되어 액체가 새어나왔다. 공간 전체에 와인 향이 퍼졌고, 작품은 계획되지 않은 확장 상태에 놓였다. 이 우연성은 설치의 ‘비폐쇄성’과 ‘활성 가능성’을 강화하며, 열린 다지점 연결 구조를 만든다. 비선형, 비대칭의 관계 구조를 나타낸다. 시작점과 끝점은

설정되지 않는다. 중심도 없다. 구조의 논리는 들뢰즈와 가타리의 ‘근경 구조’ 이론과 공명한다. 각 노드는 잠재적 연결점이다. 경로는 시간, 힘, 참여에 따라 연장되거나 단절된다. 와인과 물의 혼합은 시간 속에서 관계의 전이 과정을 보여준다. 사회 네트워크에서 낮샘에서 익숙함, 다시 점진적 소멸로 이어지는 상태다. 호스 내부 액체 색은 동기화되지 않는다. 어떤 부분은 이미 불게 변하고, 어떤 부분은 투명하다. 중간 단계도 있다. 이 불일치는 물리적 시간의 결과이자, 사회적 관계 리듬의 은유다. 액체 흐름에 따라 호스는 미세하게 변형된다. 기포의 발생과 이동은 구조에 호흡 리듬을 더한다. 관계 네트워크는 정적인 구조가 아니다. 이 연결은 <Leviathan Thot>에서 만든 수직 장력장과 이질적이지만 연결된다. 네트는 신축성 섬유와 중력 상호작용을 통해 통과 가능한 유기적 공간을 형성한다.

연구자는 유연한 재료와 액체를 결합하여 물질 흐름 상태에 따라 구조적 장력이 발생하도록 했다. 관람자는 시각과 후각에서 함께 참여한다. 토마스 사라세노는 다지점 장력 와이어와 PVC 구로 이루어진 공중 구조를 통해 비중심적 참여 공간을 구성한다. 관람자의 동작은 전체 그물망 상태를 바꾼다. <유동 사이>에서 관람자의 접근이 물리적 사건을 유발하는 현장 논리와 일치한다. 연구자는 투명 호스와 와인을 결합해 시각적으로 액체의 침투성과 유동성을 보여준다. 향기 감각에서도 ‘관계의 확장 가능성’을 제시한다. 관계는 보기만으로 존재하지 않는다. 냄새로도 감지되고, 사건에 의해 변화한다. 구조는 관람자의 시선에만 반응하지 않는다. 행위 개입으로 내용이 생성된다. 연장성, 미완성성, 유동성은 지그문트 바우만이 말한 ‘액체 근대성’의 핵심 구조다¹⁶⁵⁾. 관 내부 액체 색 변화, 기포의 움직임, 호스의 부풀어 오름, 전시장 바닥의 와인 유출은 모두 불안정한 관계 상태를 구성한다. 이러한 변화는 미리 설정된 것이 아니다. 동적 생성 시스템 안에서 스스로 조정된다. 한병철이 말

165) Ibid., p. 21.

한 ‘비통제적 생성(unsteuerbare Emergenz)’으로도 해석된다. 시스템의 의미는 내부 구조에서 발생하지 않는다. 외부와의 관계 속에서 활성화된다.¹⁶⁶⁾ <유동 사이>는 관계 모델을 설명하지 않는다.¹⁶⁷⁾ ‘관계 그 자체’가 재료와 형식 사이의 상호작용 결과가 된다. 이 구조는 전체 형상을 지시하지 않는다. 다중 노드, 다양한 매체, 감각 경로를 통해 관람자에 의해 공동으로 활성화되는 생성 장을 형성한다.

전시장 안에서 관람자의 개입으로 와인 용기가 파손되었고, 향이 확산되고 시각이 바뀌었다. 한병철이 말한 ‘피동성’의 ‘비계획적 생성’ 논리다. 구조는 유연성에 의해 감각 과정을 활성화한다.¹⁶⁸⁾ 재료 선택에서 유연한 투명 호스는 그 자체로 ‘연결성’의 은유를 지닌다. 물과 빛을 통과시키고, 연장되고, 변형된다. 공간 안에서 자유롭게 움직인다. 유동 사회 속에서 개인이 위치를 계속 조정하는 상태와 같다. 물과 향기의 ‘흐름성’은 작업에 시간성과 즉흥성을 부여한다. 연결은 시각 구조의 구성만이 아니다. ‘지각 속 생성’이 된다. 형식 구조에서 중심의 큰 원은 바깥 방향으로 여러 개의 작은 원을 확산시킨다. ‘공심’ 구도는 관계의 층위 구조를 암시한다. 개인과 전체 사이의 상호 영향을 드러낸다. 작은 회로 하나하나가 전체 구조 형성에 참여하며, 동시에 집합 내부에서 국지적 특성을 유지한다. 이 구조는 일본 작가 시오타 치하루(Chiharu Shiota)의 <불확정한 여정(Uncertain Journey)>참고 도판 35)에서 붉은 실로 교차된 공간 통로 구조와 유사하다. 그 작업에서 실은 공간을 연결하고, 감정과 기억을 연결한다. 연구자의 작품에서 호스 시스템은 공간 점유와 감각 개입을 통해 감정적 ‘연결 경험’을 만든다.

166) Ibid., pp. 32-35.

167) Bauman, op.cit., p. 8.

168) 한병철, 앞의 책, p. 45.

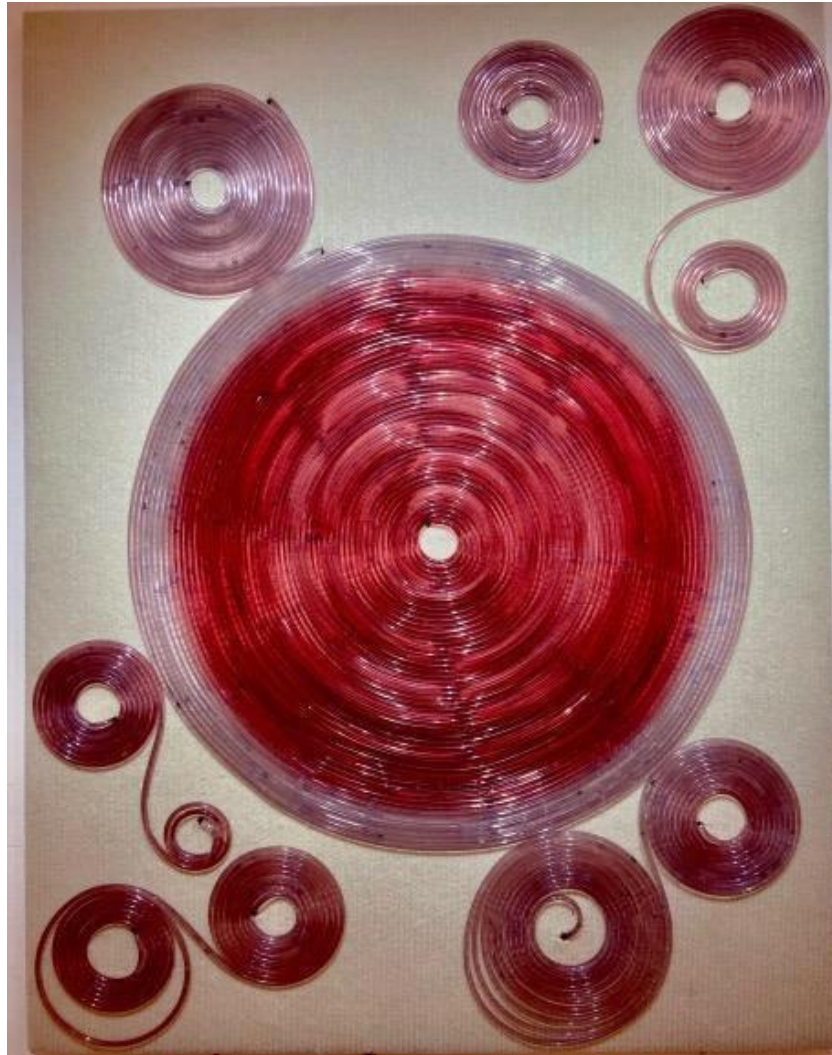


참고 도판 35) 시오타 치하루, <불확실한 여정 (Uncertain Journey) >, 붉은 실, 철 구조물, 혼합 설치, 2016. 출처: <https://www.chiharu-shiota.com/works/uncertain-journey/>

(검색일: 2025.05.06)

작품의 동적 요소는 액체의 흐름과 향기의 확산이다. 연결은 물리적 구조에만 있지 않다. 지각 경계를 넘는다. 작품은 정적인 전시가 아니다. 관계가 계속 생성되는 과정적 장이다. 관람자의 호흡, 이동, 멈춤은 공간 속 지각 경로에 영향을 준다. 작품은 반복적으로 활성화되고 재구성된다. '관계의 불확정성'은 현실에서 드러난다. 흐름은 시각 경로일 뿐 아니라, 향기, 물질, 우발적 사건이 함께 구성하는 현장이다. 지그문트 바우만이 말했듯, '액체 근대성'에서는 모든 관계가 흐름, 개방, 대체 가능성으로 나아간다.¹⁶⁹⁾ 예술 작품은 더 이상 명확하고 안정된 구조 질서를 제공하지 않는다. 관계가 활성화되고, 펼쳐지고, 다시 연결되는 장이 된다.

169) Bauman, op.cit., pp. 14-16.



작품 도판 22) 왕산산, <유동 사이>, 혼합 재료, 2024.

4.2.3 관계의 순간성 - 유동

액체 근대성 아래 현대 관계 구성은 점점 '임시성'과 '소멸성'의 특성을 드러낸다. 지그문트 바우만은 액체 사회를 “기존 구조를 해체하고, 고정된 연결을 거부하는 시대”로 정의했다.¹⁷⁰⁾ 그 핵심 특성은 관계의 비지속성과 탈안정

성이다. 유동적 관계 구조의 중심은 비정착적 시간성이다. 고정된 중심을 매개로 하지 않는다. 짧은 생성과 소멸 사이에서 연결이 이루어진다. 『천 개의 고원』에서 들뢰즈와 가타리는 ‘탈영토화’와 ‘재영토화’의 동적 메커니즘을 제시했다. 관계의 유동성이 구조 이완의 과정 속에서 발생하고 전개되는 방식을 설명했다.¹⁷¹⁾ 이 관점은 바우만의 ‘액체 근대성’ 판단과 연결된다. 현대 사회에서 사람들 간의 연결은 고정되지 않는다. 액체처럼 끊임없이 변화하고, 미끄러지고, 불안정하다.¹⁷²⁾ ‘탈영토화’는 공간의 해체만이 아니다. 시간 차원에서의 이탈 실천이기도 하다. 관계의 생성은 고정된 형식, 질서, 제도에 의존하지 않는다. 우발적이고, 짧고, 교차하는 사건으로 현재에 드러난다. 바우만이 말하는 액체 근대성은 이러한 관계 경험의 실제 기반이다. 안정은 부담이 되고, 지속은 예외가 된다. 관계는 교체 가능하고, 즉시화되며, 기술적 리듬에 의해 지배된다. 곧 사라진다. ‘흐름’은 물리적 운동이 아니다. 관계 메커니즘 자체의 구조 논리다. 핵심 특성은 순간성, 탈중심성, 감각 자극의 즉시성이다.

올라퍼 엘리아손의 <Your Blind Passenger>는 이런 순간적 지각의 공간을 보여준다. 짙은 안개로 가득한 전시 공간에서 빛은 인물의 윤곽만 희미하게 비춘다. 작품은 ‘보는 것’과 ‘보이는 것’의 시각 경계를 지운다. 관람자는 흐릿한 신체, 향, 온도, 기압 변화 속에서 감각을 통해 타자의 존재를 인식한다. 일시적으로 생성되는 지각 관계다. 감각 유동을 구체화한 구조다. 전통적 공간 질서에서 벗어나려는 시도다. 비시각적 구조는 에르네스토 네토의 <레비아탄 솿 (Leviathan Thot)> (참고 도판 36 참조)에서 더 확장된다. 유연한 섬유 재료는 향과 충전물을 감싸고 있다. 관람자가 그 사이를 통과할 때 공기 중 향과 습기가 신체 감각을 감싼다. 관계는 물리적 공간에서 ‘보이는’ 구조

170) Bauman, op.cit., p. 2.

171) 질 들뢰즈와 가타리, 앞의 책, pp. 25-28.

172) Bauman, op.cit., pp. 45-47.

가 아니다. 향과 촉각으로 구성되는 ‘호흡하는 존재’다. 하이데거가 말한 “숨결 속에서 드러나는 것”이다. 물리적 경계 내부의 존재가 아니다.



참고 도판 36) 에르네스토 네토, <레비아탄 솿 (Leviathan Thot) >, 신축성 천, 충전제, 혼합 설치, 2006, 출처: <https://universes.art/en/venice-biennale/2001/touring/ernesto-neto/>

(검색일: 2025.05.06)

페 화이트(Pae White)의 2013년 설치작업(참고 도판 37 참조)은 수백 개의 가느다란 실로 구성된 3차원 장력장을 구성한다. 빛과 관람자의 시각 위치에 따라 구조 전체의 형태는 계속 바뀐다. 공간과 구조의 경계는 극단적으로 불안정하고 비선형이다. ‘파악 불가능한’ 구조다. 관람자의 이동은 그때마다 작품과의 관계를 다시 정의한다. 특정 순간에만 일어나는 상호작용 관계가 된다.

이론과 선행 작가들의 맥락 속에서 연구자의 설치작업 <유동 사이>는 관계의 순간성에 대한 실험적 시도를 전개한다. 작품은 투명 호스, 수중 펌프, 투

명 액체, 와인으로 구성된다. 초기 상태에서 관람자 앞에는 여러 개의 원형 구조로 배열된 투명한 루프가 놓인다. 오브제는 맑고 기포는 움직인다. 순환 시스템처럼 보인다. 전시가 시작되면 시간이 지나면서 와인이 천천히 주입된다. 붉은 와인은 맑은 물을 서서히 물들인다. 경계 부근에는 갈색의 중간 구간이 생긴다. 색의 변화와 유속의 불균형은 시각적 리듬의 흔들림을 만든다. 기포는 관 내부에서 흐르기도 하고 머물기도 한다. ‘호흡의 틈’처럼 보인다. 관계 속 ‘말함과 침묵’의 간격처럼 작동한다.



참고 도판 37)페 화이트,〈너무 많은 밤(Too much night)〉 혼합 매체, 2013.

출처: <https://www.itслиquid.com/pae-white-too-much-night.html>

(검색일: 2025.05.06)

흐름 경로는 매번 달라지고, 색의 변화는 동기화되지 않는다. 구조는 관람자의 눈앞에서 ‘즉시 생성되고 복제 불가능한’ 시각 기억이 된다. 작품의 개방성은 관람자의 행위에 대한 민감한 반응에서도 드러난다. 한 관람자가 전시 중 와인 용기를 부딪치며 와인이 즉시 흘러나왔다. 전시장에 강한 향이 퍼졌다. 이 ‘우발적 사건’은 작품 구조를 훼손하지 않았다. 오히려 관계 메커니즘에서 ‘예측 불가능성’을 드러냈다. 들뢰즈가 말한 사건은 미리 설정된 내용이 아니라 오브제 간 긴장에서 발생한다. 이 작품은 재료상 유연하고 제어 가능해 보인다. 실제로는 액체의 흐름, 공기의 밀집과 확산이 ‘미세한 탈영토화’의

사건 지점을 형성한다. 작품은 관계 구조에 대한 재고를 유도한다. 시간 자체가 관계 속에서 어떻게 생성되는가에 대한 질문을 제기한다.

<야광 부환>(작품 도판22-23) 작업은 시간성과 불확정성이 포함된 제작 방식이다. 수천 개의 야광봉으로 구성된 고리 구조는 다양한 색으로 공간 안에 매달리고 겹치며 얽혀 있다. 심해에서 유영하는 해파리의 촉수 같기도 하고, 전류가 흐르는 신경망 같기도 하다. 야광봉은 점등 순간부터 감쇠가 시작된다. 48시간 후 점차 소멸된다. 빛은 지속되는 것이 아니다. 순간적으로 생성되고, 어두워지며, 사라지는 과정이다. 이 물리 현상은 작품 공간에서 관람자가 체감할 수 있는 시간 구조로 바뀐다. ‘흐름’은 시각 경험만이 아니다. 존재의 리듬이 된다. 작품은 삼면이 막힌 흰 전시장에 설치된다. 상부에서 하부까지 매달린 구조는 탈중심 방식으로 배치된다. 관람자는 고리 사이를 자유롭게 통과할 수 있다. 야광봉은 형광 노랑, 밝은 분홍, 연한 초록이 섞여 있다. 방향이나 계층이 없는 감각의 미로가 된다. 일부 고리는 바닥으로 확장된다. 벽에 반사되어 교차된 빛의 구역이 만들어진다. 거울지로 인해 빛의 반사와 굴절이 증폭된다. 부유하는 듯한 시각 긴장이 형성된다. 관람자의 움직임은 신체와 빛 사이의 관계를 바꾼다. 작품은 특정한 시간과 위치에서만 감지되는 생성적 장이 된다. 니콜라 부리오가 말한 ‘관계 미학’에 대한 응답이다. 관람자의 참여로 인해 작품은 오브제 존재에만 의존하지 않는다. ‘관람자-오브제’ 사이의 일시적이고 즉각적인 관계망을 형성한다. 개막 당일 한 고리 구조가 파손되어 와인이 흘러나왔다. 액체는 바닥에 퍼지고 빛과 섞였다. 예기치 못한 사건이 새로운 감각 지점을 구성했다. 이러한 상황은 작품의 논리를 끊지 않는다. 생성 메커니즘의 일부가 된다. 부리오는 “예술은 완성된 의미를 전달하는 것이 아니라, 현존자 사이의 관계를 생성하는 메커니즘을 촉발한다”고 말한다.¹⁷³⁾

173)尼古拉布里奧,『關係美學』,林叶等譯,廣西師範大學出版社,2014,p.32.



작품 도판 23) 왕산산, <야광 부환>, 형광봉, 거울지, 케이블 타이, 2024.

<야광 부환>은 의도와 현실 사이의 차이도 드러낸다. 원래 계획은 벽과 바닥 전체를 덮는 구조였다. 고리가 층층이 겹치며 시각적 침투력을 형성하는 것이었다. 재료 수급 제한으로 일부만 실현되었다. 물리적으로 몰입성이 줄었다. 대신 밀도 변화의 리듬 구조가 생겼다. 관람자가 통과하며 빛과 그림자의 변화 속에서 긴장과 이완을 느낄 수 있었다. 일부 야광봉은 조기 소멸되었다.

‘감쇠’는 회피할 수 없는 요소가 되었다. 시간 소멸의 현상학으로 작동했다. ‘관계의 순간성’이라는 주제를 강화했다. 작품은 네토의 <Breathing>이나 페이 화이트의 선 구조 작업과 비교될 수 있다. 서로 다른 재료 논리로 ‘관계의 짧음’을 다룬다. 네토의 작업은 향과 섬유 사이의 상호작용을 통해 냄새를 매개로 감각적 확산과 소멸을 만든다. 페 화이트의 작업은 선 배열과 공간 장력을 통해 관계의 지시성을 표현한다.

<야광 부환>은 ‘빛’이라는 가장 단순한 매개를 사용한다. ‘점등-약화-소멸’의 과정은 관계의 등장, 형성, 사라짐을 나타낸다. 빠른 속도의 사회에서는 관계가 순간적으로 생성되고, 짧게 유지되며, 빠르게 끝난다. 관계는 더 이상 구조의 연속이 아니다. 감각의 순간 위에서 형성된다. 이런 조건 속에서 예술은 고정된 의미를 담는 것이 아니다. ‘감각 사건’을 유도하는 매개가 된다. 빛은 이 순간적 관계를 가장 잘 드러내는 물질 매개다. <야광 부환>은 빛의 소멸 과정을 통해 관람자를 소멸, 등장, 조우에 관한 시간 구조로 초대한다. 관계의 탈중심적 흐름은 공간의 개방성, 구조의 연결성, 시간의 순간성이라는 세 가지 차원에서 유동적 논리 아래 사회관계가 어떻게 생성되고, 변화하며, 해체되는지를 다룬다. ‘액체 근대성’에 대한 응답으로서, 유연한 재료로 구성된 설치작업은 고정된 중심을 벗어나고 경계 구조를 넘는 관계 형태를 보여준다. 공간은 선형적 규율이 아니라, 투과 가능하고 부유 가능한 ‘매끄러운 공간’으로 재조직된다. 구조는 단일 지점이 아니라, 다지점 연결과 근경화된 네트워크 형태로 확장된다. 복합적 관계 생성의 구조를 상징한다.

<관계의 망>, <관계 선장>, <유영하는 계면>은 각각 투명 호스, 색색의 띠, 흐르는 광원을 통해 공간에서 시각적, 물리적 연결 경로를 구성한다. 공간 구조는 비대칭적 연결성과 재료의 유연한 장력을 강조한다. 관람자는 피동적 응시자가 아니라 관계 생성을 구성하는 일부가 된다.

<유동 사이>에서는 액체의 색, 흐름 속도, 순환 경로가 예측할 수 없는 동적 시스템을 이룬다. 관계의 다변성, 순환성, 생명성을 강화한다. 야광봉으로 구성된 <야광 부환>은 시간 차원을 관계 논리로 끌어들인다. 빛의 감쇠와 관람자 개입 간 상호작용이 관계 생성을 ‘출현-소멸’이라는 순간적 리듬으로 드러낸다. 에르네스토 네토, 토마스 사라세노, 시오타 치하루, 페이 화이트 등의 작업은 탈중심성, 비선형성, 동적 공동구성을 공통 전략으로 제시한다. 이들의 작업은 구조물의 현수 방식으로 성장형 네트워크를 구성하거나, 진입 가능한 공간을 통해 신체 감각을 유도한다. 전통적 전시의 주체-대상 이분법을 넘어, 관람자-오브제-공간 간 흐름적 장력을 구축한다.

연구자의 작업은 이 흐름 위에서 투명 호스, 수체, 빛 등 매개를 통해 ‘관계’의 동적 논리를 구체화한다. 신체성과 감각 참여를 도입하여 사회 구조에서 감각 경험으로의 층위 전환을 실현한다. 오브제를 통해 관계의 유동성을 표현하는 작업은 구조, 재료 실험, 공간 구성 안에서 새로운 지각 형식을 제시한다. 흐름은 무질서한 해체도, 절대적 자유도 아니다. 탈중심화된 구조 안에서 지속적으로 생성되는 과정적 존재다. 관계는 닫힌 도식의 연출 결과가 아니라, 촉발되고, 연결되며, 지각 가능한 과정체이다. ‘타자’의 존재 양식에 대한 동시대적 재인식이기도 하다. 흐름이 안정성을 대체하고 관계가 지속적으로 유동하는 현재 사회에서, 연구자의 작품 해석은 질서를 복원하려 하지 않는다. 불확실성 안의 잠재 구조를 드러내는 방식이 된다. 존재가 연속성에서 이탈하고 틈과 순간에서 지각될 때, 창작은 불안정한 생성 메커니즘을 반영해야 한다. 공간은 관계를 담는 용기가 아니라, 신체와 오브제가 교차하는 발생장이다. 구조를 관통하는 연성 재료는 내부-외부의 경계를 나누지 않는다. 통과와 연장을 통해 진입 가능성과 공존 가능성의 지각을 유도한다. 이 비선형 연결의 생성 논리는 구조 차원에도 드러난다. 중심에 의존하지 않고, 위계에 따르지 않는다. 연결은 수많은 미시적 지점에서 발생한다.



작품 도판 24) 왕산산, <야광 부환>, 형광봉, 거울지, 케이블 타이, 2024.

관계는 근경처럼 확산되는 형태를 띤다. 관람자는 관조의 타자가 아니다. 구조 네트워크 안으로 끌려 들어간다. 이동, 접촉, 정지라는 행위를 통해 관계의 임시적 고리가 된다. 시간은 해체된다. 감각 가능한 재료로 드러난다. 빛의 감쇠, 액체의 확산, 향의 소산은 반복 불가능하지만 감지 가능한 존재 양식이 된다. 유연함, 투명성, 불안정성은 연약한 재료 특성이 아니다. 관계를 펼치고 유지하는 기반이 된다. 연구자는 이를 통해 작품에 지연, 후각, 흐름, 재응결의 가능성을 부여한다. ‘오브제’은 더 이상 감상의 대상으로 존재하지 않는다. 관계의 경로이며 전환의 계면이다. 이러한 구성에서, 보는 것과 존재하는 것은 서로 맞닿는다. 생성되는 것은 형상이 아니라 과정이다. 형식이 아

니라 가능한 연결이다. 타자의 작업과의 대화, 재료 언어에 대한 실험과 번역 속에서 이러한 구조는 형식의 짐을 벗는다. 접근 가능하고, 활성화되며, 중단 가능한 경험 장치가 된다. 이 과정에서 예술은 생성의 윤리로 나타난다. 불안정성 속에서 관계가 생성된다. 관계 안에서 존재가 다시 구성된다.

제5장 결론

이 연구는 '관계의 불확실한 상태'를 출발점으로 하여 '오브제를 통해 관계의 유동성을 표현하는 것'을 주축으로 사고를 전개한다. 사회 구조가 지속적으로 느슨해지고 제도적 보장이 점차 약화되는 현대적 배경에서, 인간 간의 관계는 안정성에서 느슨함으로, 지속성에서 단기성으로 전환되며, 기존의 많은 연결 방식이 기술 수단과 매체 구조로 대체되고 있다. 이러한 배경 속에서 연구자는 자신의 경험을 바탕으로 창작 실천을 결합하여, 재료 선택, 사회 구조의 변화, 공간 구성 등을 통해 중심 구조와 기존 서사와는 다른 관계 조직 방식을 탐색한다. 연구 경로는 개인적인 사건에서 출발하여 창작의 실행 과정 속에서 지속적인 관찰과 조정을 거치고, 재료에 대한 직접적인 접촉을 통해 문제를 제기하는 방식으로 전개되었다.

연구 진행 과정에서 관계는 세 가지 기본 형태로 요약되었다. 첫 번째는 '피동적 구조'로, 이는 장기간의 사회 제도와 교육 문화가 구성한 순응 모델에서 비롯되었다. 개인은 이 구조 속에서 관계 설정을 피동적으로 수용하고, 행동은 체제와 질서의 규범에 복종하였다. 따라서 현대 사회에서 권력은 물리적 강제보다 공간 구성, 시간 통제, 일상적 규율을 통해 개인의 신체를 길들여 왔다. 결국 이러한 방식은 훈육과 통제를 통해 순응적 태도를 내면화시키는 구조로 작동하였다.

'능동적 구축'으로, 연구자는 개인 경험 속 기억에서 출발하여, 작품의 형태를 초기의 피동적 압축과 폐쇄 상태에서 강성 재료로 구성된 개방 및 결속 구조로 발전시켰으며, 벽체에 의존하는 전시 방식을 통해 능동적으로 의존하는 관계 형식을 표현하였다. 이 단계의 작품들은 공간 내의 긴장감을 강조하는 한편, 개인을 피동적 구조에서 분리시키고 타인 및 공간과의 관계를 새롭게

게 구축하고자 하였다. 해당 작품들은 주로 철근, 철사 등 강성 재료를 통해 공간을 구성하였고, 사회적 규율 하에서 형성된 관계 억압의 메커니즘을 모사하였으며, 그 안에서 개인이 저항하고 전환하는 실천을 드러내었다. 한병철은 현대인이 자기 효율성을 추구하는 과정에서 실질적으로는 체제의 작동에 복무하고 있다고 지적하였으며, 이러한 ‘자기 성과화(self-exploitation)’는 개인이 체제에 대한 순응을 자유의 표현으로 오인하게 만든다고 보았다.¹⁷⁴⁾

세 번째는 ‘유동 상태’이다. 이 단계에서 작품의 재료는 철근, 철사와 같은 강성 매체에서 투명한 튜브, 액체 등 유연한 요소로 전환되었으며, 구조 또한 고정된 형태에서 가변적이고 확장 가능한 형식으로 발전하였다. 연구자는 연질 튜브, 흐르는 액체, 빛, 향기 등의 매체를 도입하여, 전시 방식을 중심축을 기준으로 한 구성에서 경로의 개방성과 다중 연결 지점을 강조하는 공간 배치로 전환하였다. 유연한 재료와 비선형 구조는 중심이 없고 경계가 없으며 경로가 다방향으로 이어지는 유동적인 공간을 형성하였고, 관객의 시선과 이동은 고정된 동선에 의존하지 않고 신체의 움직임에 따라 공간 속에서 전개되었다. 이러한 공간 구성 방식은 들뢰즈와 가타리가 『천 개의 고원』에서 제시한 ‘리좀 구조’와 상응한다.¹⁷⁵⁾ 리좀 구조는 탈중심성과 비선형적 연결을 강조하며, 경로에는 단일한 방향이 없고, 진입점 또한 고정되어 있지 않다. 작품에서는 투명한 튜브가 벽면과 바닥을 가로지르며, 굽이치고 교차되는 감상의 통로를 구성하였다. 관객은 이동하는 방식으로 그 구조를 통과하며, 작품 내부에서 생성된 관계의 네트워크에 점진적으로 다가가게 되었고, 전체 감상 과정은 특정한 중심 대상을 기준으로 하지 않도록 구성되었다.

이러한 세 가지 관계 형태는 연구자의 여러 작품에서 구체적으로 구현된다.

174) 한병철, 앞의 책, p. 21.

175) Gilles Deleuze, op.cit., p. 35.

이 세 가지 관계 형태는 연구자의 여러 작품에서 구체적으로 나타났다. <기억을 찢다>에서는 철근이 폐쇄된 공간 구조를 형성하였고, 구조가 인간에게 가하는 억압을 드러냈다. 관객은 내부로 진입할 수 없고, 외곽을 따라 둘러보는 방식으로 감상하였으며, 이러한 물리적 거리는 폐쇄된 상태에서의 단절감을 강화시켰다. <전환>에서는 회전식 철근 구조를 사용하여 공간의 편향을 형성하였고, 새로운 관찰 경로를 만들었으며, 구조 속에서 출구를 찾는 개인의 방식이 표현되었다. <관계의 그물>에서는 투명한 튜브가 그물 형태로 여러 지점을 연결하였고, 공간 경로는 개방된 상태를 유지하였으며, 관객은 자유롭게 이동하였고 관계는 움직임 속에서 전개되었다. 작품은 재료의 조합을 통해 공간 구조를 점진적으로 구성하였고, 공간 형식은 배열 과정을 통해 형성되었다.¹⁷⁶⁾ 작품에 사용된 철근과 철사는 경도와 긴장감을 지니고 있었고, 경계, 제한, 집중 등의 구조적 특성을 드러내기에 적절하였다. 반면, 투명한 튜브와 케이블 재료는 연장성과 유연성을 지니고 있었고, 통행 경로를 구성하기에 적합하였다. 구조는 관계 생성을 위한 물질적 기반으로 기능하였다. 튜브의 굴곡 각도, 걸기 방식, 중첩 밀도는 공간 안에서 시각적 리듬과 이동 동선을 형성하였다. 배열 방식은 인간과 작품 사이의 접촉 경계를 만들어냈다. 관객의 작품 속 행동은 이동, 접근, 우회의 방식으로 나타났다. 이러한 행동은 구조 배치에 따라 발생하였다.

<관계의 그물>에서는 단일한 정면이 존재하지 않았고, 관객은 다양한 방향에서 진입할 수 있었으며, 이동 과정에서 각자의 관람 동선을 형성하였다. 탈중심 구조는 전통적인 전시에서의 감상과 피감상의 경계를 해체하였고, 관객의 신체 위치는 작품이 구성한 공간 안으로 들어갔다. 이동, 되돌아보기, 정

176) Ernesto Neto, *Anthropodino*, installation, Park Avenue Armory, New York, 2009.

Tomás Saraceno, *In Orbit*, installation, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2013.

지와 같은 모든 동작은 구조 변화에 대응하였고, 관객은 신체 행위를 통해 관계 구성 과정에 참여하였다.¹⁷⁷⁾

이러한 관계 생성 과정은 작품에 사용된 재료에 기반하였다. 재료는 현실 생활에서 발생한 폐기물, 산업 제품, 건축 잔재물 등으로 구성되며, 이들은 사회적 속성과 구조적 논리와 밀접한 연관을 가진다. 철근은 건축 현장에서 비롯되어 구조의 안정성을 상징함과 동시에 폐쇄성과 제한성을 함께 내포한다. 연질 호스는 임시 구축이나 유체 수송에 활용되며 비영구성과 유연한 연결의 특성을 보여준다. 연구자는 이러한 재료의 기본 속성을 유지한 채 공간 구조의 조직 및 관객 경로의 교차를 통해 관계의 재구성 가능성을 제시하였다. 이 과정에서 형성된 재료 체계는 수사적 의미를 전달하지 않고, 사회 구조의 이완 및 재편을 직접적으로 드러내었다.

재료와 구조의 이러한 상태는 동시대 사회의 관계 양태와 일치하였다. 현대 사회에서 인간관계는 단기 협업, 플랫폼 방식, 단절된 상호작용의 형태로 전개되었으며, 이러한 사회가 안정된 구조를 유지하는 논리를 배제하고, 빠른 연결성과 즉각적인 대체 가능성을 강조한다고 분석하였다. 연구자는 작품에서 액체, 향기, 빛과 그림자 등 매체를 사용하여 이와 같은 사회적 리듬을 공간 및 재료 구성 방식으로 표현하였으며, 작품은 현실의 논리와 동기화된 흐름 상태를 구성하였다.¹⁷⁸⁾ 작품과 관계의 결합을 중심으로 연구는 ‘오브제를 통해 관계를 보기’라는 방법을 제시하였다. 이 방법은 오브제를 매개로 하여 참여자 간의 관계망을 연결하는 방식으로 구성되었다. 오브제는 공간 구조 속 연결 지점으로 설정되었으며, 관계의 조직 및 생성 과정에 집중하는 기능을 하였다. 작품은 공간 조직과 신체 경로의 배치를 통해 관계가 구체적 구조 안

177) Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort, trans. Alphonso Lingis, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968, pp.130 - 131.

178) Bauman, op.cit., pp.18-20.

에서 전개되도록 구성되었다. 사회관계는 지속적인 조직 형태에서 일시적인 상호작용 체계로 전환되었고, 디지털 매체는 인간 접촉 방식을 지속적으로 재구성하였다. 연구에서 제시된 작품은 구조 구성에서 유연한 조합을 채택하고, 재료 사용에서는 흐름의 특성을 강조함으로써 불확실한 현실 조건 속에서 적합한 관계 형식을 구축하고자 하였다.

참 고 문 헌

<국내문헌>

<학위논문>

- 김용민. 『미적체험과 종교적 체험』. 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2005.
- 김하늘. 『스마트 시티 구현을 위한 기술적 접근』. 동국대학교 박사학위논문, 2020.
- 박선영. 『오브제인터넷의 사회적 영향』. 울산과학기술원 박사학위논문, 2020.
- 박하영. 『디지털 콘텐츠의 저작권 보호 문제』. 건국대학교 박사학위논문, 2020.
- 박평중. *Objet historique et objet esthetique: du signe à la trace*. Université Paris X 박사학위논문 (Esthétique), 2003.
- 손진. 『액체 근대성의 맥락 속 회화의 양가성 표현 연구: 연구자의 작품을 중심으로』. 홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2025.
- 송수민. 『IT 산업의 지속 가능한 발전 전략』. 한남대학교 박사학위논문, 2021.
- 유은지. 『Education Development Cooperation and Modernity: A Critical Approach of Bauman's Modernity Theory to the World Bank's Education Development Cooperation』. 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2019.
- 이승민. 『자율주행차의 경제적 영향』. 고려대학교 박사학위논문, 2021.

이지훈. 『블록체인 기술의 응용과 발전』. 인하대학교 박사학위논문, 2019.

장민석. 『전자상거래의 소비자 행동 분석』. 충남대학교 박사학위논문, 2021.

정진숙. 『집단원의 부적응적 자기초점적주의가 작업동맹에 미치는 영향: 자기개방과 탈 심화의 조절된 매개효과』. 광운대학교 상담복지정책대학원 상담심리치료학과 석사학위논문, 2021.

최정호. 『머신러닝 알고리즘의 개선 방안 연구』. 광운대학교 박사학위논문, 2019.

<학술지>

김석. 「동시대 현대미술의 오브제 표현방식 연구」 『기초조형학연구』 제21권 제6호 (2020), pp. 93 - 110

김정희. 「액체 근대 사회에서의 인간관계와 정체성 변화」 『사회와 철학』 제28권 (2015), pp. 45 - 67.

뒤상, 마르셀. 「기성품 선언」. 『뒤상: 글과 인터뷰』. 최순실 역. 서울: 시공아트, 2018.

정은지. 「예술에서의 관계 미학과 오브제의 상호작용」 『미학과 예술문화』 제22권 (2019), pp. 58 - 74.

정현목. 「케이티드 커뮤니티의 공간적 특성과 사회문화적 함의: 한국의 수용양상에서의 보편성과 특수성」 『서울도시연구』 제13권 제1호 (2012), pp. 37 - 56.

최경희. 「산드라 백룬드의 컬렉션에 나타난 구조적 디자인 특성」 『한국패션디자인학회지』

제13권 제3호 (2013), pp. 157 - 174.

최현정. 「지그문트 바우만의 액체 근대성 이론과 사회 구조의 변화」 『사회학논총』 제40권(2017), pp. 120 - 138.

최효민. 「시공간의 ‘켜’와 ‘결’을 찾는 유희(자)들: 관계미학을 기반으로 한 예술축제와 현대예술에 대한 연구」 『철학과 문화』 제25권 (2012), pp. 53 - 97.

뒤샹 마르셀. 「기성품 선언」. 『뒤샹: 글과 인터뷰』. 최순실 엮음. 서울: 시공아트, 2018.

<단행본>

질 들뢰즈와 펠릭스 가타리 『천 개의 고원』. 김재인 역. 서울: 새물결, 2005.

마수미 브라이언. 『가상의 우화』. 김진호 역. 서울: 갈무리, 2020.

앙리 베르그송. 『지속과 동시성』. 김상환 역. 서울: 문학과지성사, 2007.

장 보드리야르. 『사물의 체계』. 류청부 역. 중경: 중경대학출판사, 2010.

피에르 부르디외. 『구별짓기: 문화와 취향의 사회학』. 최종철 역. 서울: 새물결, 2005.

마누엘 카스텔. 『네트워크 사회의 도래』. 김묵한, 박행웅, 오은주 역. 서울: 한울아 미, 2014.

이우환. 『여백의 예술』. 김춘미 역. 서울: 현대문학, 2002.

푸코 미셸. 『말과 사물』. 이규현 역. 서울: 민음사, 2012.

한병철. 『피로사회』. 서울: 문학과지성사, 2012.

<해외문헌>

<학위논문>

陳明. 「技術与社會：哲學視角下的探討」. 上海交通大學博士學位論文, 2017年.

李娜. 「城市社會動態与文化邊界」. 清華大學博士學位論文, 2019年.

劉洋. 「公共空間的演變与社會影響」. 南京大學博士學位論文, 2019年.

王偉. 「數字時代的人際互動研究」. 北京大學博士學位論文, 2018年.

張磊. 「透明性在現代治理中的應用」. 復旦大學博士學位論文, 2020年.

鄭凱. 「光的象征意義在現代藝術中的體現」. 華東師範大學博士學位論文, 2020年.

Adams, J. *The Impact of Technological Advancements on Human Interaction*. University of California. 2018.

Brown, S. *Social Dynamics in Modern Urban Environments*. Harvard University. 2019.

Clark, M. *A Study on the Fluidity of Cultural Boundaries*. Stanford University. 2020.

Davis, R. *The Role of Transparency in Modern Governance*. University of Oxford. 2017.

Evans, L. *The Intersection of Technology and Society: A Philosophical Inquiry*. Yale University. 2018

Garcia, N. *Emotional Responses to Environmental Changes*. University of Cambridge. 2019.

Harris, K. *The Evolution of Public Spaces in Contemporary Cities*. MIT. 20

<정기 간행물>

胡康. 「短視頻場域中液態新聞的‘原生性’塑造」. 『視聽界』, 2022年9月.

李梓杭. 「教育學視域下福柯微觀權力理論對國內高校德育建設的啓示」. 『当代教育理論与實踐』, 2022年第6期, 106 - 111頁.

梁前德. 「家庭經濟狀況与大學生消費的實証分析——以武漢地區2662名大學生消費調查數據爲例」. 『江漢論壇』, 2009年第8期, 131 - 135頁.

孫九霞等. 「跨學科聚焦的新領域：流動的時間、空間与社會」. 『地理研究』, 2016年10月25

沈莹. 「從‘現成品’到‘社會雕塑’——博伊于斯以人智學爲基礎的藝術觀」. 『世界美術』, 2013年6月.

田維玉. 「超越尋常的嬗變：現成品藝術中‘物’的意義」. 『美術界』, 2021年5月.

王蕊. 「克里斯蒂安·波爾坦斯基的憶所」. 『藝術与設計』, 2018年7月.

吳鍵. 「在現代性之流中回溯文化原鄉——評李卿《流動的民間》」. 『舞蹈』, 2025年3月.

張天佐. 「物的轉向：混合媒介藝術的語言嬗變」. 『美術觀察』, no. 8 (2023): 12 - 14.

Cresswell Tim. "The Right to Mobility: The Production of Mobility in the Courtroom." *Law and Society Review* 38, 2006, 735 - 754.

Duchamp Marcel. "The Creative Act." *Art News* 56, no. 4, 1957, 28 - 29.

Markus, Hazel Rose. "Culture and Self." *Psychological Review* 98, 1991, 224 - 253.

Sparrow Betsy, Jenny Liu, and Daniel M. Wegner. "Google Effects on Memory: Cognitive Consequences of Having Information at Our Fingertips." *Science* 333, no. 6043, 2011, 776 - 778.

Stringa Nico. "Firmare merci (Duchamp contro se stesso)." *Venezia Arti* 26, December 2017, 233 - 285.

< 단행본 >

米克·巴爾. 『路易斯·布爾喬亞的蜘蛛：藝術寫作的建筑』. 芝加哥：芝加哥大學出版社，2001年.

安德·布勒東 『超現實主義与現代藝術』. 威廉·魯賓編，劉鋼譯. 杭州：中國美術學院出版社，2003年.

蒂埃利·德·迪弗 『杜尚之后的康德』. 沈語冰、張曉劍、陶錚譯. 南京：江蘇美術出版社，2014年
吉爾·德勒茲，和菲利克斯·瓜塔里 『千高原：資本主義与精神分裂』. 郭中興譯. 桂林：广西師範大學出版社，2006年.

韓炳哲.『倦怠社會』.王一力譯.北京：中信出版社，2019年.

韓炳哲.『心理政治學』.李建軍譯.杭州：浙江大學出版社，2022年.

黑格爾.『美學』.朱光潛譯.北京：商務印書館，2003年.

伊曼努爾·康德.『純粹理性批判』.何兆武譯.北京：生活·讀書·新知三聯書店，1999年.

馬丁·海德格爾.『存在與時間』.陳嘉映、王慶節譯.北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006年.

馬丁·海德格爾.『建築·居住·思考』.孫周興譯.上海：上海譯文出版社，2009年.

巫鴻.『廢墟的故事：中國美術和視覺文化中的“在場”與“缺席”』.上海：上海人民出版社，2012年.

Bartlett Frederic C. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*.
Cambridge University Press, 1995.

Bennett Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke
University Press, 2020.

Bourriaud Nicolas. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance and

Fronza Woods. Dijon: Les Presses du réel, 2002.

Breton André. *Manifestoes of Surrealism*. Translated by Richard Seaver and Helen
R. Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969.

Castells Manuel. *The Rise of the Network Society*. 2nd ed. Oxford: Wiley-Blackwell,

2000.

Critchley Simon. *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

Deleuze Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Derrida Jacques. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995.

Foucault, Michel. "Technologies of the Self." In *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, edited by Luther H. Martin, Huck Gutman, and Patrick H. Hutton, 16 - 49. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.

Fuller Buckminster. *Synergetics*. New York: Macmillan, 1975.

Heidegger Martin. *Being and Time*. Translated by John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper & Row, 1962.

Kant Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Translated by Paul Guyer and Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Krauss Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist*

- Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1986.
- Kristeva Julia. *Semeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
- Lefebvre Henri. *Critique of Everyday Life: Volume I - Introduction*. Translated by John Moore. London: Verso, 1991.
- Levinas E2kg anuel. *Totalité et Infini*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1961.
- Merleau-Ponty Maurice. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 1962.
- Merleau-Ponty Maurice. *The Visible and the Invisible*. Edited by Claude Lefort. Translated by Alphonso Lingis. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968.
- Rosa Hartmut. *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Translated by Jonathan Trejo-Mathys. New York: Columbia University Press, 2013.
- Urry John. *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-first Century*. London and New York: Routledge, 2000.
- van Dijck José. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

<기타 자료>

조혜정. 「새는 알에서 나오려고 투쟁한다」, 개인전 서문 『왕산산』, 2024.

安洋. 「中外學生跨文化敏感對比分析——留學生跨文化適應模式的導出」, 北京: 『中國教育國際交流協會』, 2010年, 96 - 103頁.

克里斯蒂安·波爾坦斯基, 「以藝術叩問記憶与死亡的“当代薩滿”先走了」. 『藝術新聞中文版』, 2021.

Blessing Jennifer, and Nat Trotman, eds. Haunted: Contemporary Photography/Video/Performance. New York: Guggenheim Museum, 2010
Castells, Manuel. Wikipedia. Accessed May 25, 2025. Center for the Economics of Human Development. “Data.” University of Chicago. Accessed May 25, 2025.

Hesse Eva. Eva Hesse Diaries. New Haven: Yale University Press, 2016. IdeelArt Team. “Jean Dubuffet and the Return to the Essence.” IdeelArt.

Jonas, Joan. Moving Off the Land II. Exhibition Catalogue. Venice: Ocean Space, Chiesa di San Lorenzo, March 24 - September 29, 2019.

Neto, Ernesto. Anthropodino. Installation. Park Avenue Armory, New York, 2009.

Rosalind E. Krauss et al. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, MA: MIT Press, 1986.

Saraceno Tomás. In Orbit. Installation. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2013. Universalium. “Readymade.” 2010.

<https://ideelart.com/ko/blogs/magazine/jean-dubuffet-and-the-return-to-the-essence>

<https://www.stlouisfed.org/on-the-economy/2015/april/how-asian-families-are-catching-white-families-in-wealth>

<https://www.theartjournal.cn/archives/feature/67971>

https://en.wikipedia.org/wiki/Manuel_Castells

https://cehd.uchicago.edu/?page_id=246

<https://universalium.academic.ru/247694/Readymade>

ABSTRACT

Expression of the Fluidity of Relationships through the Use of Objet

– Focusing on researcher's works –

WANG SHANSHAN

Dept. of Fine Art

(sculpture)Graduate

School of Sungshin

Women's University

With the development of society and digital media, interpersonal communication has become more convenient, and relationships are no longer confined to centralized group structures. As central frameworks weaken, interpersonal relations increasingly lose their stability, appearing in loose, momentary, and difficult-to-sustain forms. The formation of relationships is no longer driven by social institutions or fixed roles, but constantly emerges, disintegrates, and restructures through the interaction between people and objects in specific contexts. This study focuses on expressing the fluidity of

relationships through objects, using materials, structures, and spatial language to reveal how relationships change. The object serves as the starting point of creation, arising from the artist's questioning of fixed relational structures, and demonstrates a progression from passivity to agency and then to fluidity through changes in material, exhibition formats, and structural adjustments. This research explores how individuals gradually shift away from external relational frameworks and begin to form connections based on personal memory and spatial interaction. In this process, the idea of a fixed or stable relationship dissolves, replaced by a dynamic state of emergence and dissolution. Through the use of rigid, enclosed materials, the artist initially depicted the sense of constraint in early relational experiences. Later, by introducing rebar structures that recall childhood memories, the work began to engage with space more expansively. Finally, flexible and transparent materials such as tubing were employed to create decentralized installations that reflect fleeting, fluid relationships. These transformations are grounded in Zygmunt Bauman's theory of liquid modernity, and supported by Deleuze and Guattari's rhizomatic approach to structure. Theoretical support also comes from Byung-Chul Han's reflections on the ephemeral nature of modern connections. Rather than presenting static forms, the artworks act as spatial experiences where the audience can sense how relationships are continuously formed, broken, and reconnected. Centering on the concepts of object, relationship, and

fluidity, the creation process unfolds across the three stages of passivity, agency, and flow. In the initial stage, the artist uses readymades, found objects, and industrial waste to express the passive status of individuals shaped by systems such as education and family. In the second stage, materials like steel and wire are used to build tense spatial arrangements that reflect how individuals respond to disciplinary systems and reconstruct memory. In the final stage, soft materials such as tubing, light, and liquid form open, multi-nodal structures that express the instability, intersection, and replaceability of relationships. The study concludes that the object is not only a physical material but also an active element capable of generating connections. Its arrangement, physical attributes, and spatial composition work together to define the way relationships emerge. Artistic creation, in this context, is not the presentation of fixed results, but the ongoing construction of relational structures between people and things.

Keywords: decentralization, passivity, agency, fluidity, objet, constraint, connection