



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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](#) 

민 성 래 교수지도
박사학위 청구논문

현대조각에서 '과정성' 연구
-연구자의 작품을 중심으로-

2013

성신여자대학교 대학원
미술학과 조소전공
김 필 례

현대조각에서 '과정성' 연구

- 연구자의 작품을 중심으로 -

민 성 래 교수지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2013년 4월

성신여자대학교 대학원

미술학과 조소전공

김 필 례

인 준 서

김필레의 박사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

본 연구의 목적은 지속적인 변화의 과정 중에 있는 '삶'의 단면을 작품으로 표현한 연구자의 작품성향을 이론적으로 정리하는 것에 목적을 둔다. 아울러 본 연구에서 중요하게 다루어질 부분은 끊임없는 변화와 생성 중에 있는 '과정성'이다. 이를 위해 연구자는 다음과 같은 절차를 수행하였다.

먼저 '과정성'의 의미를 정의하기 위해 현대미술에서 보여지고 있는 '과정성'의 여러 흐름들을 검토하였다. 검토결과 '과정성'은 시간의 흐름 속에서 비물질화를 추구한다는 공통점을 찾을 수 있었다. 하지만 지나친 비물질화의 추구로 인간의 감성적인 부분을 확장시키지 못하였음을 확인할 수 있었다.

이에 대한 대안을 연구자 작품에서 찾고자 데리다의 '해체'론인 '차연'과 들뢰즈의 '생성'론을 도입하였다. 데리다와 들뢰즈의 이론은 현전의 불확실성과 지속적인 변이에 의한 '생성'을 의미하는 것으로 '삶'에 대한 표현과 부합하다고 할 수 있다. 따라서 연구자 작품에서의 '과정성'은 데리다와 들뢰즈의 이론을 중심으로 검토되어졌다.

작품분석은 재료분석, 형태분석, 내용분석으로 구분하여 살펴보았다. 재료분석은 연구자 작품에서 사용한 재료에 대한 의미 분석이다. 연구자의 작품은 부드러움과 유동성을 특징으로 하고 있는 재료들로 이루어졌다. 이러한 재료의 사용이 본격적으로 시도된 것은 미술사에서 포스트미니멀리즘 작가들에 의해서이다. 이들은 주로 미니멀리즘의 견고함과 고정적인 형태에서 벗어나기 위해 부드러운 물성을 특징으로 하고 있는 재료들을 사용하였는데 그로 인해 작품은 비결정성을 가지며 반-형태의 성격을 띠고 있다. 연구자의 작품에서 사용된 재료의 의미 역시 이들과 같다고 할 수 있다. 하지만 연구자는 여기서 더 나아가고자 하였으며, 그것은 부드럽고 유동적인 재료 사용의 결과라는 것을 다른 작가들의 작품과 비교분석을 통해 확인할 수 있었다.

형태분석은 연구자 작품에 사용된 형태에 대한 의미 분석이다. 연구자의 작품에 사용된 형태는 사각형의 구조, 그리드 구조, 반복구조이다. 연구자는 먼저 이러한 구조를 가지고 있는 작가들의 작품분석을 시도하였다. 그 결과 구조가 의미하는 것은 절대성과 보편성을 상징한다는 것을 알 수 있었다. 이와 같은 의미를 가진 구조에 부드러운 재료의 도입은 원래 구조가 상징하고 있는 의미를 지속적으로 변화시킨다. 이러한 내용 역시 포스트미니멀리즘 작가들에게서 보여 지고 있는데, 연구자는 이들 작가들에게서 보여 지는 형태가 물성에 의해 어떠한 형태 변화와 의미 변화를 겪는지 분석하였다. 연구자 작품에서의 형태분석은 이들 작가들의 작품과 비교분석을 통해 이루어졌다. 하지만 연구자의 작품에서의 형태는 이들이 추구하는 구조의 해체나 소멸을 의미하지 않는다. 더 나아가 구조를 기반으로 사용되어진 물성의 특성을 이용하여 지속적인 '변이'와 '생성'을 추구하는 구조임을 밝혔다.

내용분석은 데리다(J. Derrida)의 해체론인 '차연'과 들뢰즈(G. Deleuze)의 '생성'론을 통해 검토하였다. 내용분석은 세 가지 주제로 나누어 분석되어졌는데, 첫 번째 주제인 '삶에 대한 비유'는 데리다의 '차연'을 도입하여 분석하였다. 완결성을 갖지 않고 지속적인 변이의 과정 중에 있는 '삶'은 고정된 채 머무르는 것이 아니라 언제든지 변화되어 질 수 있고 발전되어질 수 있는 능동적인 특징을 가지고 있음을 '차연'을 통해 확인하였다. 두 번째 주제인 '집-짓기', '집-되기'와 세 번째 주제인 '영역 찾기', '영역 쌓기'는 들뢰즈의 '생성'론을 통해 분석하였다. '집-짓기, 집-되기'는 삶의 '짓기'로, '짓기'는 끊임없는 다른 '삶', 다른 '반복', 다른 '생성'을 말한다. 그리고 다른 '생성'은 중심에서 벗어나 무수히 많은 다양성과 잠재성을 찾아 이동하며 계열화되고, 또 다른 '짓기'를 지속적으로 계속하며 '영역 찾기'와 '영역 쌓기'로 이어진다. 이는 중심성을 갖지 않는 '생성'의 무한한 변화, 그리고 그 변화의 과정 중에 모든 것을 포용하고 의미를 창조하는 것임을 들뢰즈의 '생성'론을 통해 확인하였다.

이와 같은 연구절차를 마친 '과정성'을 통해 연구자 작품에서의 '삶'의 '과정성'은 정형화되고 고정된 의미로서 존재하는 것이 아니라 현전에서 벗어나 지속적인 변이를 추구하며 끊임없는 의미와 창조를 '생성'하는 '과정성'임이 확인되어진다.

목 차

논문개요

서 론	1
I. 현대미술에서 '과정성'의 의미와 개념의 변천	4
1. 현대미술에서 '과정성'의 의미	4
2. 과정조각의 개념의 변천	8
2-1. 과정조각의 형성배경	9
2-2. 현대조각에서의 '과정성'	15
2-2-1. 물성을 매개로 한 '과정성'	16
2-2-2. 일상 경험에 의한 '과정성'	26
2-3. 한국현대조각에서의 '과정성'	33
II. '과정성' 해석을 위한 이론적 배경: 데리다와 들뢰즈를 중심으로	39
1. 데리다의 해체	39
1-1. 차연과 비결정성	41
1-2. 작품의 발생원리: 파레르곤(Parergon)	48
2. 들뢰즈의 존재와 생성	53
2-1. 형상과 시뮬라크르	55
2-2. 생성의 의미와 작용	59
2-2-1. 생성의 의미	60
2-2-2. 감각의 작용과 '~되기'와의 관계	64

Ⅲ. 연구 작품의 조형적 개념과 분석	71
1. 재료의 성질과 개념적 차이	71
1-1. 부드러운 재료의 탈 경계성	72
1-2. 물성의 촉감에 의한 감각의 전이	90
2. 형태에 대한 상징적 의미	101
2-1. 나선형구조의 시간성	102
2-2. 모듈과 반복구조(Tautology)를 통한 생성	107
3. 작품에 대한 예술적 개념	120
3-1. 삶에 대한 비유: 다양한 삶의 존재양태 지각하기	121
3-2. 집짓기: ‘집-짓기’, ‘집-되기’	125
3-3. 영역 찾기, 영역 쌓기: 의식 확장으로서의 영역의 확장	133

결 론	138
---------------------	------------

참고문헌

ABSTRACT

도판 목차

I 장

(도판1) 마르셀 뒤샹, <세 개의 표준 정지(Trois Stoppages-e'talon),> 1913-1914	10
(도판2) 마르셀 뒤샹, <불행한 레디메이드(Unhappy Ready-made),> 1919	11
(도판3) 로버트 모리스, <L-빔들(L-Beams),> 1965	14
(도판4) 리처드 세라, <뿌리기(Splashing),> 1968	17
(도판5) 리처드 세라, <주조(Casting),> 1969	17
(도판6) 린다 벙글리스, <칼 안드레를 위하여(For Carl Andre'),> 1970	18
(도판7) 페터 피슬리, 다비스 바이스, <일이 일어나는 방식(The Way Thing Go),> 1985-87	18
(도판8) 로버트 모리스, <무제(Untitled),> 1967	20
(도판9) 로버트 모리스, <폐기용 실 뭉치(Threadwaste),> 1968	21
(도판10) 배리 르 바, <연속적 상관관계 행위들>, 1967	22
(도판11) 에바 헤세, <우연(Contingent),> 1969	23
(도판12) 에바 헤세, <넓어진 확장(Expanded expansion),> 1969	24
(도판13) 지그마르 폴케, <자개>, 1980	25
(도판14) 앤 해밀턴, <영토>, 1990	25
(도판15) 로버트 스미슨, <나선형 방파제(Spiral jetty),> 1970	27
(도판16) 펠릭스 곤잘레스 토레스, <무제(Untitled),> 1991	29
(도판17) 티노 세갈, <진전(This Ptogress),> 2010	30
(도판18) 올라퍼 엘리아슨, <기후 프로젝트(The weather project),> 2003	31
(도판19) 이승택, <바람>, 1972	34

(도판20) 홍명섭, <실루엣 케이스팅>, 1982	34
(도판21) 장식, <지어진 미로>, 1985	35
(도판22) 전수천, <움직이는 드로잉>, 2005	36
(도판23) 함연주, <큐브>, 머리카락, 합성수지, 2002	37

II 장

(도판24) 클로드 모네, <수련>, 1971	46
(도판25) 프란시스 베이컨, <자화상>, 1971	66
(도판26) 프란시스 베이컨, <벨라스케스의 교황 인노첸시오 10세 초상화에 따른 연구>, 1953	68

III 장

(도판27) 김필레, <맷힘>, 판넬, 수세미, 1995	72
(도판28) 블라디미르 타틀린, <회화 부조>, 1914	73
(도판29) 블라디미르 타틀린, <역 부조>, 1914	74
(도판30) 로버트 모리스, <무제>, 1970	75
(도판31) 리처드 세라, <벨트들(Belts)>, 1966-67	76
(도판32) 리처드 세라, <들어올리기(to lift)>, 1967	76
(도판33) 김필레, <삶에 대한 비유>, 고무판, 고무줄, 고무바, 2000	77
(도판34) 김필레, <응축>, 판넬, 고무끈, 라텍스 고무, 고무줄, 2002	79
(도판35) 에바 헤세, <라오콘(Laocoon)>, 1966	80
(도판36) 김필레, <무제>, 흰색 판넬, 철사, 검정색 고무줄, 2010	81
(도판37) 김필레, <무제>, 검정색 판넬, 철사, 여러 색의 실, 2010	83
(도판38) 클래스 올덴버그, <부드러운 변기(soft toilet)>, 1966	84

(도판39) 클래스 올덴버그, <부드러운 사다리(soft ladder)>, 1967	84
(도판40) 김필레, <사유하는 집>, 검정색 판넬, 여러 색의 천, 2008	86
(도판41) 김필레, <사유하는 집 II-1>, 검정색 천, 여러 색의 천, 2010	87
(도판42) 플로르 비알라, <그물망>, 1970	88
(도판43) 김필레, <사유하는 집 II-2>, 2010	89
(도판44) 마르셀 뒤샹, <만져주세요(Prière de toucher)>, 1947	91
(도판45) 아그네스 마틴, <잎<(Leaf)>, 1965	92
(도판46) 김필레, <집짓기>, 흰색 광목천, 철사, 검정색 실, 2003	93
(도판47) 김필레, <집짓기 II-1>, 흰색 광목천, 솜, 검정색 실, 2004	95
(도판48) 에바 헤세, <증식 II (Accession II)>, 1967	96
(도판49) 에바 헤세, <되풀이(Iterate)>, 1966	97
(도판50) 김필레, <집짓기>, 검정색 광목 천, 여러 색의 천, 2003	98
(도판51) 김필레, <집짓기>, 종이로 된 흰색 상자, 검정색 실, 2002	99
(도판52) 피에레트 브로흐, <그물코>, 1980	100
(도판53) 빌라디미르 타틀린, <제 3인터내셔널을 위한 기념비(Monument to the Third International)>, 1919-1920	103
(도판54) 피에트 몬드리안, <그리드9개를 사용한 구성(Composition with grid 9)>, 1919	108
(도판55) 에바 헤세, <무엇이든(Aught)>, 1968	110
(도판56) 도널드 저드, <무제(Untitled)>, 1966	111
(도판57) 김필레, <삶에 대한 비유II-2>, 검정색 판넬, 여러 색의 천2004	112
(도판58) 칼 안드레, <지레>, 1966	113
(도판59) 솔 르윗, <모듈을 바탕으로 한 입방체 구조>, 1971-74	114
(도판60) 에바 헤세, <~없이 II (Sans II)>, 1968	115

(도판61) 김필레, <영역 쌓기>, 철망, 검정색 실, 2008	117
(도판62) 김필레, <영역 찾기>, 흰색 천으로 덮인 판넬, 철사, 검정색 실, 2010	118
(도판63) 재키 원저, <묶인 그리드>, 2010	119
(도판64) 김필레, <집짓기 I>, 여러 색의 천, 2004	127
(도판65) 김필레, <선택되어진 공간>, 여러 색의 천, 2008	123
(도판66) 김필레, <집짓기 II-2>, 검정색 실, 솜, 흰색 광목, 2004	130
(도판67) 김필레, <집짓기 II-2-2>, 철사, 실 색띠, 2006	132

서론

마르셀 뒤샹(M. Duchamp)이후 현대미술은 합리주의적 사고와 전통미술이 만들어낸 미적 취미에서 벗어나기 위해 '재료와 행위'를 미술의 영역에 도입한다. 재료는 전통적인 신화화를 배격하고 물질성의 실제의 개념을 탐구하게 되며, 종국에는 물질이 사라지고 개념만 남게 되었다. 즉 이러한 개념은 현대미술에서 시간의 우연성의 의미를 띠고 있다.

시간의 우연성은 미니멀리즘과 포스트미니멀리즘에서 각각 연극적 공간을 지닌 '경험과정'과, '제작과정'을 통해 의미 변화를 지닌 비결정성의 개념을 띤다. 뒤샹이후 지속적으로 제기된 재현에 대한 비판과 실재에 대한 회의는, 기존의 전통조각에서 보여 지는 고정된 물질과 정지된 시간성의 개념을 변화시키면서 하부구조로 이해되어져 왔던 질료의 개념을 확장시키며, 질료 스스로 의미작용을 하는 개념을 지닌다.

'과정성'은 현대조각에서 변화되어진 시간과 질료의 개념 속에서 두 가지 양상으로 전개되는데, 첫 번째는 물성의 특성을 이용한 '질료적 과정성'과, 두 번째는 관람자들의 체험을 유도하는 경험으로의 '참여적 과정성'으로 진행되어졌다. 이러한 '과정성'의 특성은 시간의 개념을 지닌 비물질성을 지니지만, 인간 중심의 사유에서 기반을 두고 있다.

본 연구는 데리다와 들뢰즈의 이론을 통해 현대 조각의 과정성의 개념을 확장한 본 연구자의 작품을 논하는 데에 있다.

I 장에서는 현대미술에서의 '과정성'의 의미를 살펴보고, 과정조각의 개념의 변천에 대해 살펴보았다. 먼저 과정조각의 형성배경에서 연구자는 과정조각의 시초를 마르셀 뒤샹(M. Duchamp)의 '우연성의 원리'로 보고, '우연성의 원리'가 작품에 어떠한 방식으로 적용되는지 검토하였다. 또한 뒤샹의 영향을 받은 미니멀리즘에서 '우연성'은 작품에 어떠한 방식으로 적용되어지는지를 간략히

언급하였다.

뒤샹의 '우연성'과 미니멀리즘에서의 '연극성'의 영향을 받은 현대조각은 비결정성을 가지며 다양하게 전개되었다. 연구자는 현대조각에서의 '과정성'을 미니멀리즘에서 '연극성'의 개념이 더 강화된 '경험으로의 과정성'과, 작품의 제작 과정중 물성의 특성에 의해 지속적으로 변화를 겪는 '물성을 매개로 한 과정성'으로 나누어 분석하였다. 그리고 한국 현대조각에서 다양하게 보여지고 있는 '과정성'에 대해 살펴보고, 이 흐름을 통해 연구자의 작업의 위치를 확인하고자 하였다.

II장에서는 연구자 작품의 내용분석을 위해 데리다의 '해체론'과 들뢰즈의 '생성론'을 분석하여 적용하였다. 데리다는 '차연'을 통해 현전의 허구를 밝혀냈으며, 차연의 '흔적의 유희'를 통해 현전을 종결시켰다. 데리다의 '차연'은 연구자의 작품에서 '고정되지 않는 삶'의 의미와 같은 내용이라 할 수 있다. 이것은 작품의 발생 원리로서 데리다의 예술론인 '파레르곤'의 개념이기도 하다. 또한 '고정되지 않는 삶'은 하루하루가 다른 지속적인 변이를 통해 '생성'되어 진다. 이것은 들뢰즈의 '생성론'과 연관된 연구자의 작품내용으로서 들뢰즈의 생성론이 작품에 어떻게 적용되는지를 들뢰즈가 예로 들어 논한 베이컨의 작품에서의 감각의 작용을 분석하였다.

III장에서는 연구자의 작품을 분석하였다. 연구자의 작품은 그리드, 모듈, 그리고 반복구조의 형태로 이루어져 있다. 이러한 구조가 상징하는 것은 영원히 변치 않는 고정성과 보편성이다. 연구자는 영원성과 보편성을 상징하는 구조에 부드러운 성질을 가지고 재료를 사용하여 작품을 제작하였다. 이것이 의미하는 것은 고정성에서 벗어나 지속적인 변이를 추구하는 것을 의미한다. 이와 같은 의미를 가지고 있는 연구자의 작품을 분석함에 있어 연구자는 먼저 재료가 가지고 있는 의미를 분석하였다. 재료 분석은 연구자와 같은 재료를 사용하거나 부드러운 물성을 사용한 작가들의 작품과 비교함으로써 연구자의 재료

특성을 분석하였다.

다음으로는 형태분석이다. 형태분석은 연구자의 작품에서 보여 지는 형태의 의미를 분석하고, 연구자와 같은 구조, 같은 재료를 사용한 작가들의 작품과의 비교를 통해 연구자의 작품과 이들 작가들의 차이를 구분하였다.

마지막은 내용분석이다. 내용분석은 앞에서 살펴본 데리다의 해체론인 ‘차연’과 들뢰즈의 ‘생성론’을 도입하여 분석하였다. 연구자는 이를 연구자의 작품에 적용하는데 있어서 세 가지 주제로 나누어 분석하였다. 첫 번째 주제는 ‘삶에 대한 비유’이다. 이는 생성과 소멸을 거듭하는 삶은 ‘고정된 삶’이 아닌 ‘비결정적인 삶’을 의미하는 것으로, 데리다의 ‘차연’을 도입하여 분석하였다. 두 번째 주제는 집-짓기, 집-되기이다. 이 주제는 ‘짓기’라는 행위를 매개로 삶에 대한 의미화를 실행한 작품들이다. 즉 삶은 하루하루 다른 과정이요, 완결됨 없는 지속적인 반복이라 볼 때, 이것은 ‘다른 반복’, ‘다른 생성’이라 할 수 있다. 그리고 다른 반복 다른 삶은 중심을 갖지 않고 지속적인 반복을 통해 생성되어지고 변화되어진다. 이것은 들뢰즈의 ‘생성’론을 도입시켜 분석하였다. 세 번째 주제는 ‘영역 찾기, 영역 쌓기’이다. 다양한 변화를 통해 지속적으로 생성되어지는 ‘삶’은 열린 공간을 통해 끊임없이 이동하며 확장되어지므로 이 역시 들뢰즈의 ‘생성론’을 통해 분석하였다.

이와 같은 연구를 통해 연구자는 미술사에서의 ‘과정성’의 개념과 흐름을 파악하였으며, 연구자 작품에서 보여 지고 있는 ‘과정성’의 성격을 해석하는 논거로 삼아서 집 짓기-되기, 영역 쌓기-찾기 로 표현된 비결정적인 삶의 비유적 형태로서의 ‘과정성’의 개념을 규명하였다. 또한 연구자 작품이 현대조각의 흐름 속에서 어느 위치에 있으며 앞으로 어떤 형태로 제작되어야 하고, 전시활동이 어떻게 펼쳐져야 하는지를 가늠해 보았다. 이로써 현대조각에서 새롭게 진행되어야 할 ‘과정성’의 대안으로서 끝없이 생성 변화하는 살아있는 감정으로서의 ‘삶의 과정성’을 제시하고자 한다.

I. 현대미술에서 '과정성'의 의미와 개념의 변천

이번 장에서는 현대미술에서 보여 지는 '과정성'의 의미와 '과정' 조각의 개념의 변천에 대해 살펴보고자 한다. 먼저 현대미술에서 '과정성'의 의미에서는 현대미술에서 보여 지는 '과정성'의 여러 양상들을 통해 '과정성'의 의미를 간략히 살펴볼 것이다. 그리고 과정조각의 개념의 변천에서는 뒤상이후부터 현재까지 조각사에서 전개되는 '과정성'의 개념에 대해 살펴볼 것이다. 현대 조각에서 '과정성'은 뒤상이 관습화된 합리주의적 사고에서 벗어나기 위한 수단으로 채택한 '우연성'의 원리로부터 비롯되어졌다고 할 수 있다. 연구자는 과정조각의 형성배경으로 뒤상의 우연성의 원리와 뒤상의 레디메이드(ready-made)의 영향을 받은 미니멀리즘 조각에서의 '연극성'을 과정조각의 형성배경으로서 살펴보고자 한다. 이후 '과정성'은 1960년대 중. 후반부터 미니멀리즘의 물질성과 미술의 상업화에 대한 반발, 시대적인 배경 등으로 비물질화를 추구하며 다양하게 전개되어지고 있다. 연구자는 여러 양상으로 전개되어지고 있는 '과정성'을 집중적으로 살펴본 후, 이러한 '과정성'이 한국의 현대조각에서는 어떻게 전개되고 있는지 간략히 살펴보고자 한다.

1. 현대미술에서 '과정성'의 의미

일반적으로 '과정'은 어떤 결과에 도달하기 위한 점진적인 변화나 일이 되어가는 경로를 의미한다. 하지만 좀 더 철학적으로 면밀히 검토해 보면 '과정'의 의미는 생성, 변화, 발전이 시간의 흐름에 따라 진행되어가는 것으로 여러 가지 현상과 관련을 맺으며, 법칙적으로 진행되는 것, 혹은 어느 현상이 그 변화 속에서 규칙적으로 다른 상태로 움직여 가는 것을 말한다.¹⁾ 이와 같은 의

미의 과정은 두 가지의 의미를 가지고 있다. 하나는 중심성을 잃지 않고 그 속에서 변화와 생성을 추구하는 ‘과정’이고,²⁾ 다른 하나는 중심으로부터 벗어나 지속적인 변이를 통해 탈주와 도주, 전복, 일탈, 너머자체를 목적으로 하는 ‘과정성’이다. 연구자가 여기서 주목하는 후자로서 이러한 의미의 ‘과정성’이 조각에서는 어떠한 양상으로 전개되는지 살펴볼 것이다.

중심에서 벗어나 고정된 의미가 아닌 지속적인 변화의 의미를 가지는 ‘과정성’이 미술에서 본격적으로 시도된 것은 1960년대 중. 후반부터라 할 수 있다.³⁾ 시대적 배경과 함께 기존미술에 대한 회의 그리고 미니멀리즘의 물질성과 비개성성에 대한 반동으로 시작되었는데 로버트 모리스(R. Morris)는 미술에서의 ‘과정성’에 대해 1969년 “조각에 대한 노트 4부”에서 다음과 같이 서술하고 있다.

1) 박영근, 『세계철학대사전』, 고려출판사, 2002, p. 76참조.

2) 이와 같은 의미의 ‘과정’은 화이트 헤드(Alfred North Whitehead)의 ‘과정’개념이라 할 수 있다. 화이트 헤드의 ‘과정’은 들뢰즈와 같이 차이와 생성을 1차적인 것으로 보고 있다. 하지만 화이트 헤드의 경우 합리주의의 흐름이라는 그 어떤 중심화를 잃지 않고 있는 가운데 수행하는 영속적 모험인 것이다. 화이트 헤드 ‘과정’은 세 가지 단계를 거치는데 첫 번째는 미리 주어진 현실을 받아들이는 호응의 시기, 두 번째는 보완의 시기, 세 번째는 만족의 시기로 목적이 만족스럽게 이루어지면 과정은 완성된다는 것이다. 그러나 만족하지 못하면 현실적 존재의 과정은 미완성으로 끝나는 것이다. 그렇다고 정착하고 안주하는 완결자체를 목적으로 하지 않으며 그렇게 될 수도 없다고 보는 것이 화이트 헤드의 ‘과정’이다. 화이트 헤드가 이러한 과정을 거치면서 추구하는 것은 오류에 근거된 진보로서의 모험을 끝없이 추구하는 그 자체에 가장 핵심적인 의의를 두고 있다.

정연홍, 『화이트헤드철학에서의 과정과 변화』 『한국동서철학연구』, 한국동서철학회, 제41호. 2006. 9. p. 388참조.

3) 미술에서 ‘과정성’은 뒤샹으로부터 비롯되었다고 할 수 있다. 뒤샹은 기존의 전통미술에서 만들어진 미적 취미에서 벗어나기 위해 ‘재료와 행위’를 미술의 영역에 도입하였는데, 이것은 이후 미술을 고정된 형태와 정지된 시간에서 벗어나게 해주고 시간의 우연성에 집중하도록 한다. 그리고 우연성의 개념은 레디메이드 선택에도 그대로 적용되어진다. 레디메이드는 미니멀리즘에 영향을 미치는데 이때는 ‘예술적 오브제’가 ‘창조된 오브제’로 변화되어 나타난다. ‘창조된 오브제’로서의 미니멀리즘에서 조각은 작가의 주관에 배제된 채 오브제가 놓여져 있는 공간에 집중하도록 함으로써 관람자 위주의 시간 속에서 관람자 스스로가 흐르는 시간 속에서 작품의 경험을 통해 ‘과정성’을 인식 하게한다. 이때 작품에 대한 의미생성은 작품의 내부(작가의 주관)를 통해 이루어지는 것이 아니라 외부 즉 경험을 통해 이루어진다. 그러던 것이 1960년대 중 후반부터 시대적인 배경과 여러 가지 요인에 의한 작용으로 작품에서의 ‘과정성’은 시간성과 함께 물성의 특성이 강조되고, 기존의 미니멀리즘에서 보이던 관람자의 참여가 더 강화되어 발전되어진다. 현대조각에서 보여 지는 진정한 ‘과정성’은 이때부터 시작되었다고 볼 수 있다.

“넓은 의미에서 미술은 항상 정적(靜的)이고 완성된 하나의 대상이었다. 심지어 구조적으로 그것이 하나의 묘사이거나 혹은 단편으로 존재할 때도 그러했다. 미술이 하나의 완성된 산물로서의 작품의 형태라는 합리주의적 개념은 공격 받아 마땅하다.(...) 현행 미술이 다루고 있는 것은 시간이든 공간이든 무엇인가 관련해서 완성된 지점에 도달할 필요가 없는, 변화 가능한 성격의 것들이다. 작품이란 정지된 도상적-사물(static icon-object)이기 때문에 돌이킬 수 없는 과정을 지닌다는 설명은 이제 적절 하지 않다.”⁴⁾

미술에서 이러한 의미로서의 ‘과정성’은 잘 짜여진 형태를 목표로 삼아 계속 미화하기를 뚜렷이 거부하는 개념이며 동시에 무한히 개방되고 지속적인 변화를 추구하는 의미로서의 ‘과정성’을 의미한다. 그러므로 작품은 임의성이 강조되고 완성과 결론을 유보함으로써 거기에 도출되는 우연성과 비결정성을 가지게 된다.⁵⁾

현대미술에서 이와 같은 의미로서의 ‘과정성’은 여러 양상으로 나타나는데 네 가지 정도로 요약해 볼 수 있다. 첫 번째는 좁은 전시장을 불만족스럽게 느꼈던 결과로서 환경으로 공간을 확장시킨 경우이다. 이 경우 미니멀리즘의 연극적인 측면이 발전되어진 경우로 미니멀리즘의 조형성을 어느 정도 따르고 있지만, 미적 자율성을 추구하는 과정에서 미술외적인 것으로 치부되었던 자연환경이 작품에 개입된다.⁶⁾ 이것은 예술이 물질화된 미니멀리즘에 대항하기 위해 비물질적인 요소로 자연을 택한 것이라 할 수 있고, 예술의 권위를 상실했던 미술관의 개념에 대한 비판에 대한 결과이기도 하기도 하다.

두 번째는 위의 경우와 같이 작품에서 물질적인 형태를 갖추지 않은 조형에

4) R. Morris, Notes on Sculpture, Part4: Beyond Objects, "Artforum7, no8, (Aprill, 1969), p. 68.

5) D. Riout, 『현대미술이란 무엇인가』, 정진국 역, 눈빛, 2006, p. 280참조

6) 이것은 미니멀리즘과 반하는 것이라 할 수 있다. 미니멀리즘이 ‘물질’을 강조 하여 물질 자체의 현존에 집중한 것이라면, 이 경우 ‘물질’로서의 예술을 부정하는 것이라 할 수 있다. 그 결과 재료와 시간이라는 비물질적인 개념들을 표현하기 위해 자연에 주목하기 시작하였고, 기존의 미술공간에서 벗어나 예술을 자연과 일상생활 속으로 전개시킴으로써 예술의 영역과 그 의미를 확장시켰다.

김복영, 『현대미술의 연구-서구후기전통과 한국현대미술의 구조』, 정음문화사, 1987, p. 72참조.

술을 추구하는 경우로 미술작품 자체를 제거하려는 시도를 한다. 그러기 때문에 작품의 재료로 언어나 사진, 또는 상투적인 문구가 작품의 재료가 된다. 이것은 작품이 물질적 대상에서 심리적 이미지로 옮겨간 것이라 할 수 있다. 관람자들은 작가들이 기록한 구성물들을 관람하면서 상상 속에서 구현하는 장을 열게 된다. 이것은 비물질화 비대상화의 시도로 이러한 추구의 저변에는 미술과 인간과의 새로운 관계를 모색하고자 하는 강한 의지가 숨겨져 있다고 할 수 있다. 다시 말해 예술작품이 시간과 공간, 그리고 사회적 제한을 초월하여 인간과 대중이 좀 더 가까운 관계를 확립함으로써 더 보편적인 객관성을 획득하고자 하는 것이라 할 수 있다.

세 번째는 작품에 인간의 신체를 조형의 매체로 사용하는 경우이다. 이 경우 신체를 통한 행위가 미술전개의 계기가 되므로 행위미술과 동일시하는 것이 일반적이다. 여타 재료의 개입 없이 육체적인 교감이나 감각을 통해 관람자에게 접근하게 된다. 이 역시 미술이 결과물로서 드러나는 물질적 존재에 의미를 두지 않고 행하는 과정 자체의 중요성을 강조한다. 주로 공공장소나 사석에서 열리는 퍼포먼스 형식으로 이루어지므로 비디오나 필름에 담겨진 기록의 형태로 보존되고 전시된다.

네 번째는 최종적인 결과보다는 작품의 제작과정이나 방법을 중요시 한 경우이다. 이 경우 작가들은 재료가 가지고 있는 물성의 특징을 작품에 그대로 도입한다. 때문에 작품은 물성의 특성에 의해 완결성을 갖지 않고 지속적으로 변화되어지며 영구성을 갖지 않는다. 또한 작가들은 재료자체에 행위를 가함으로써 그 결과를 그대로 작품화하기도 하였다. 다시 말해 행위를 가함으로써 그 행위에 따라 나타나는 현상 그대로 작품화 한 경우라 할 수 있다.

살펴본 바와 같이 현대미술에서의 '과정성'은 1960년대 후반 미니멀리즘의 조형적 한계를 깨기 위해 비물질화를 추구하며 다양한 양상으로 전개되었다. 이러한 양상들은 무한한 시간성을 바탕으로 열린 공간, 열린 사고 속에서 다

양한 경험과 변화를 거듭하기에 항상 진행 중 이거나 또는 어떠한 현상으로서 나타난다는 것을 알 수 있었다. 그러기에 현대미술에서의 ‘과정성’은 형상을 통해 미적가치를 정의하는 것이 아니라, 불확실하고 비결정적인 그대로의 현상을 인식하고 이를 통해 능동적으로 새로운 현실을 형성해 나가게 하는 소통의 장으로서 예술의 가능성을 열어준다는데 의의가 있다고 할 수 있다.

2. 과정조각의 개념의 변천

과정조각은 작품의 제작과정 중에 발생하는 모든 것이 주제가 되는 것을 뜻한다. 따라서 작품이 진행되는 가운데 재료와 재료의 물리적 현상 그리고 그 현상을 수반하는 행위와의 상관성 그리고 이러한 과정 자체를 인식하는데 있어 필요한 시간성이 중요한 논의의 대상이 된다.

이러한 과정조각의 시초는 마르셀 뒤샹(M. Duchamp)의 ‘우연성의 원리’로부터 비롯되었다고 볼 수 있다. 뒤샹에 의해 도입된 우연의 원리는 고정된 사고에서 벗어나 자유로운 정신에 의한 작품 행위를 할 수 있는 근거를 마련해 주었을 뿐 만 아니라 작품 자체를 새롭게 바라볼 수 있는 시각을 제공해 주었다.

현대조각에서의 ‘과정성’은 다양하게 전개되는데, 미니멀리즘의 특징적인 측면을 계승한 부분과 미니멀리즘의 단일성으로부터 벗어 나고자하는 부분으로 전개된다. 연구자는 이러한 ‘과정성’을 두 종류로 나누어 논의하고자 한다. 먼저 시간성을 중심으로 재료가 가지고 있는 물성의 특징을 이용한 ‘과정성’에 대해 논의하고, 두 번째로는 미니멀리즘에서의 연극성의 개념이 계승된 경험으로서의 ‘과정성’에 대해 살펴볼 것이다. 그리고 한국현대조각에서의 ‘과정성’은 어떠한 양상으로 진행되었는지 간략히 살펴보고자 한다.

2-1. 과정조각의 형성배경

다른 어느 시기보다 20세기는 부드러운 재료들의 도입으로 인해 형식적인 미술언어는 정상적인 흐름을 방해받으며 그 언어들은 현저히 변경되었다. 이러한 경향은 뒤상(M. Duchamp)의 '우연성'의 원리로부터 비롯되었다고 할 수 있다. 이와 관련하여 프레쉴레(M. Fréchet)는 우연성의 발생 원리에 대해 다음과 같이 서술하였다.

“우연성은 예술가가 마티에르가 줄 수 있는 것을 넘어서는 것이 아니라, 그와 반대로 마티에르에 순응하고 그것들의 이미지를 그대로 따르고자 하는데서 생

7) 우연성: '주사위 놀이'를 뜻하는 아랍어 *az-zahr*를 어원으로 하고 있다. '우연'이라는 말은 설명되지 않는 것, 설명할 수 없는 것, 결정되지 않는 것, 그리고 더 일반적으로 우발적인 것, 무상적(無償的)인 것, 예측할 수 없는 모든 것을 포괄한다. 이와 같이 '우연성'의 논리는 인과관계에 근거하지 않고 발생하는 형상의 요소로, 근대철학에 이르기 전까지 이성보다 하위에 놓여 있는 부차적인 요소로 간주되어왔다. 서구 사회는 인간을 '이성적 동물'이라 정의 할 만큼, 이성을 인간의 다른 존재들과 차별화 시켜 중시 해왔다. 이에 따라 세계는 인간의 이성에 의해 논리적으로 규명될 수 있으며, 논리적인 관계로 설명될 수 없는 형상들은 '우연적 발생'이라는 설명을 통해 합리화 되었다. 이런 의미에서 '우연'은 이성의 하위적 요소로 간주되었더라도 실제로는 '우연성'과 '필연성'은 세계를 설명하기 위한 상호 보완적인 존재로 상정되었다고 하겠다.

아리스토텔레스는 우연과 필연을 다같이 질료의 영역에 존재하는 것으로 보았다. 이 두 요소는 목적이라는 궁극적 개념을 설명하기 위한 것으로 이미 내장되어 있는 목적을 실현하기 위한 현상으로 보았다. 이러한 관점은 중세 기독교 철학으로 계승되어진다. 기독교적 세계관 속에서는 이 세상의 모든 현상은 신의 계획 아래 이루어지는 필연적인 세계로 우연적 현상은 부정되고 간혹 경험하게 되는 우연적 현상은 신의 섭리라고 규정한다. 즉 우연적 현상은 인간의 지성이 아직 파악하지 못한 필연적 현상이라 여겼다. 그러나 18세기에 이르러 경험주의 철학이 등장하면서 필연성에 대한 회의적 견해가 나타나게 된다. 경험주의는 필연성을 현상들간에 객관적으로 존재하는 연관성으로 본 것이 아니라, 대상과 그 대상에 항상 뒤따르는 것을 사고 또는 표상 작용 속에서 습관적으로 연결된 것이라는 주장이다. 다시 말해 시간적으로 연속된 사건들을 필연적으로 결부된 것으로 보는 자체가 인간의 습관에서 생겨난 주관의 표상이라는 것이다.

이런 동시에 서로 상호 주관적 견해는 19세기 후반과 20세기 전반의 서구철학으로 이어져, 절대적인 필연적 개념이 사라지고, 어떤 조건이 주어지는가에 같은 현상이 필연적으로 설명될 수 있고, 동시에 우연으로 설명될 수 있다는 데에 이르게 된다. 이것은 우연과 필연이 대립적인 존재이면서도보완적인 성격을 띠고 있다는 것이다. 이와 같이 근대에 이르면서 '우연'에 대한 변화된 의식은 필연성이나 우연성 중 어느 하나만으로는 세계 전체를 인식할 수 없다는 결론을 수반하게 된다.

E. Clement의 4인, 『철학사전』, 이정우 역, 동녘, 2001, p. 218참조.

J. Hirschberger, 『서양 철학사』, 강성위 역, 이문출판사, 1983, p. 201-298참조.

J. G. Brennan, 『철학의 의미』, 광강제 역, 박영사, 1982, p. 153-156, 참조.

겨난다.”⁸⁾

다시 말해 마티에르가 자연스럽게 작용하도록 놓아두었을 때 ‘우연성’은 이루어진다. 뒤상이 이러한 ‘우연성’을 작품에 도입한 동기는 관습화된 합리주의적 사고의 논리를 공격하기 위해서이다. 또한 이것은 기존의 전통미술이 만들어낸 미적 취미와 습관이 일상생활과 유리되고 신격화되어 더 이상 창조적 기능을 수행하지 못함에 대한 반성이기도 하다. 따라서 ‘우연성’이 적용되어 제작된 작품은 작가의 감성의 표현이 아닌, 작가의 반성된 사고, 즉 정신의 표현

이라 할 수 있다. 다시 말해서 뒤상의 ‘우연의 원리’는 습관적으로 고정된 사고에서 벗어나 새롭고 자유로운 사고로 나아가기 위해 채택된 것이라 할 수 있다.

뒤상의 작품 중 이러한 우연의 원리가 적용된 대표적인 작품으로 <세 개의 표준 정지(Trois Stoppages-étalon), 1913-1314>(도판1)를 들 수 있다. 이 작품은 1미터의 실 세 개를 1미터 높이에서 떨어뜨렸을 때 제각기 다르게 전개되는 사고의 다양성을 보여주는 작품으로, 길이에 대한 고정관념이 우연적 행위의 개입에 의해 무가치해질 수 있다는 것을 보여 주기 위한 작품이다.

이것은 예술에 있어서 어떠한 절대적인 철학적 배경이나 기법이 확고부동하다는 식의 사고에 대한 도전이 되기도 하지만, 기존의 전통예술에서 볼 수 없는 예술에 대한 새로운 가능성을 열어주고



도판1, 마르셀 뒤상, <세 개의 표준 정지>, 1913-14

8) M. Fréchuret, 『부드러움과 그 형태들』, 박숙영 역, 예경, 2002, p. 17.



도판2, 마르셀 뒤샹, <불행한 레디메이드>, 1919

그 한계를 극복하기 위한 시도를 하였다는 의미이기도 하다.

뒤샹의 작품 중 우연의 원리를 극명하게 이용한 작품을 하나 더 예로 들자면 <불행한 레디메이드 (Unhappy Ready-made), 1919>(도판2)를 들 수 있다. 여동생의 결혼선물인 이 작품에서 뒤샹은 작품에 직접적으로 개입하지 않는다. 작품의 시작은 그의 여동생에게 기하학에 관한 책 한권을 발코니에 매달도록 주문하면서 시작되어진다. 그리고 발코니에 매달려진 책을 바람으로 하여금 책장을 넘겨지게 하면서 그 책의 한 페이지가 바람에 의해 저절로 찢어지게 하라고 지시했다. 그것은 외부의 기후조건에 의해 책이 변화되어가는 과정을 하나의 작품으로 채택하고자 하는 의도이다. 작품을 시도한 결과 매달려 있는 기하학 책은 비, 바람 등에 의해 적셔지고 찢어지며 처음의 모습과는 전혀 다른 모습의 레디메이드로 변화되어졌다.⁹⁾ 이 작품에서 뒤샹이 의도한 것은 엄숙한 합리성을 띠고 있는 과학적 원리들이 담겨져 있는 책에 기후현상과 같은 일상적인 경험을 겪도록 함으로써 진지한 과학의 원리를 알아보고자 하는 뒤샹의 풍자적 의미가 담겨져 있다고 할 수 있다.

이와 같이 전통적인 작가의 개념을 흐트리기 위해 사용한 우연성의 원리는 우연이 만들어낸 이미지들이나, 효과 또는 형태뿐만 아니라, 작품자체를 새롭게 바라볼 수 있는 시각을 제공 하였다는데 의의가 있다고 하겠다.¹⁰⁾ 이처럼 우연성의 비상식적인 측면들이 레디메이드 (Ready-made)에서는 작품을 구성

9) P. Cabanne, 『마르셀 뒤샹: 피에르 카반느와의 대담』, 정병관 역, 이화여대출판부, 2002, p. 119참조.

10) 뒤샹에 있어 전통적인 작품제작의 기법인 '손으로 그린다는 것'은 본래의 비판의식을 결여한 합리주의의 정신의 산물을 반복하는 것일 뿐 진정한 창조행위를 위한 것이라 할 수 없다. 따라서 뒤샹의 '우연의 원리'는 합리주의에 근거한 전통적인 예술제작 과정을 거부하고자 한 것이라 할 수 있다.

하는 작가, 작품, 관객사이의 비인과적 만남을 통해 전개된다.

레디메이드는 브레통(André Breton)이 지적한 바와 같이 작가의 선택에 의해 산업적 오브제가 ‘예술적 오브제’로 승화된 것이다.¹¹⁾ 이러한 레디메이드는 그 선택에 있어서 기존의 전통미술에서 행해졌던 치밀한 계산에 의한 선택이 아니라 미적 무관심한 상태, 즉 제작자의 개성이 반영되는 어떠한 취미¹²⁾도 배제된 채 이루어진다. 하지만 레디메이드가 작가의 선택에 의해서만 예술적 오브제로 존재하는 것은 아니다. 뒤상은 작품의 의미를 형성하는데 있어서 작가만큼이나 관람자의 역할을 중시 하였는데, 그것은 미술품을 한 명 또는 두 명 이상의 관람자가 보고 생각하기 전까지는 미완으로 간주하였다. 즉 관람자가 작품을 보고 이해할 때만 그 창조적 행위가 완성되는 것이라고 본 것이다. 이 부분에 대해 뒤상은 1957년 ‘창조적 행위(The creative act)’란 제목으로 강의한 바 있는데, 그해 『아트 뉴스』지에 실린 내용은 다음과 같다.

“한 마디로 말해서 창조적인 행위는 그 예술가 혼자서 수행하는 것이 아닙니다. 관람자가 해독하고 그것의 내적 적성들을 해석하는 것을 통해 그 작품을 의제와 만나게 하고 그 창조적인 행위에 자기의 기여를 보태게 됩니다.”¹³⁾

이것은 작품에 대한 마지막 정의는 작가가 하는 것이 아니라 관람자에 의해 이루어진다는 것을 의미한다. 다시 말해 관람자와의 관계를 통해서만 ‘예술적 오브제’로 존재한다고 할 수 있다. 그리고 관객과의 경험에 의해 ‘예술적 오브제’로 승화된 오브제는 그 속에 의미가 존재하거나 그것을 경험하게 하지 않으며, 어떠한 의미도 부여하지 않는다. 단지 공간속에 존재하면서 작품의 구성

11) C. Tomkins, The World of Marcel Duchamp, New York Time, Life Books, 1966, p. 33참조.

12) 여기서 ‘취미’는 습관을 의미하는 것이고, ‘습관’은 이미 받아들인 어떤 것에 대한 반복을 뜻한다. ‘반복안에서는 그것이 높은 수준의 예술적 성취를 한 것이라도, 그것은 단지 취미일 뿐 아무런 의미를 지니지 않는다.

P. Cabanne, 『마르셀 뒤상: 피에르 카반느와의 대담』, 정병관 역, 이화여대출판부, 2002, p. 95참조.

13) 김광우, 『뒤상과 친구들』, 미술문화, 2001, pp. 325.

에 직접적인 영향을 미치게 된다.¹⁴⁾

이와 같이 만든다는 행위의 신비를 선택한다는 것으로 바꾸어 놓은 뒤상의 레디메이드는 작가에서 작품, 관람자로 이어지는 이해의 연결고리가 끊어진 채, 관람자와 작품이 실제로 만나는 물리적 상황 속에 노여지게 된다.¹⁵⁾ 즉 작가의 존재가 배후로 물러난 상황에서 관람자의 경험을 통해 의미가 부여됨으로써 작품이 존재하게 된다는 것이다.

이처럼 뒤상의 레디메이드에서 관람자의 역할에 대한 강조는 미니멀리즘에 직접적인 영향을 미치게 되고, 또한 레디메이드는 미니멀리즘에 이르러서 ‘창조된 오브제’로 등장하게 된다.

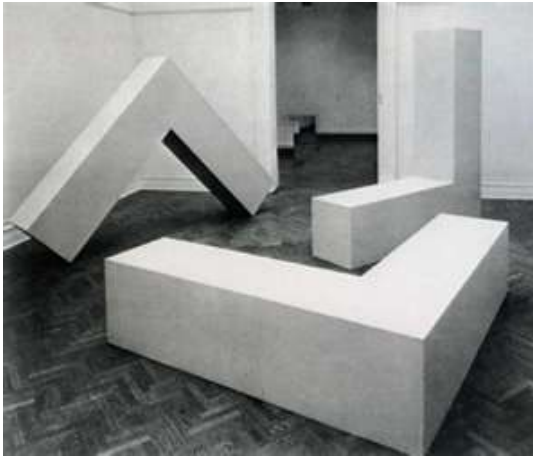
미니멀리즘에서의 ‘창조된 오브제’는 작가의 주관성과 노동성이 극도로 배제된 3차원의 공간속에 존재하는 사물로서 예술과 사물의 차이를 근원적으로 없앴다. 이를 위해 작가들은 작품제작에 있어서도 작가의 주관을 배제시키기 위해 공장에서 제작된 기성의 재료를 그대로 사용하거나 공장에서 작품을 직접 제작하였다. 그 결과 작품은 전체성 반복성과 같은 형식을 띤다. 이처럼 예술과 사물이 구분되지 않는 상황 속에서 관람자들은 입방체들을 일상의 사물처럼 경험하게 되고 이 경험의 과정 속에서 새로운 의미가 지속적으로 생성되어 진다.

1965년도에 제작된 로버트 모리스(R.Morris)의 작품<L-빔들(L-Beams),1965>(도판3)을 예로 들어 보고자한다. 작품에서 L자형의 구조물은 하나는 바닥에 뒹어져 있고, 다른 하나는 똑바로 앉아 있고, 세 번째는 아치형을 이루며 서

14) 뒤상의 우연성의 원리는 작가의 의도와 결정을 초월하는 불확정성의 원리를 지닌 것으로 이후 추상표현주의, 네오-다다, 팝아트, 누보 레알리즘의 작업에 광범위하게 적용되어왔다. 그러나 이러한 경향들은 우연성의 원리에 의한 완성된 작품을 제시하였다. 반면 뒤상의 레디메이드의 영향을 받은 미니멀리즘은 비결정성을 지니며 작품을 미완의 상태로 지속시키면서 관람자를 포함한 주변 환경과의 통합을 시도하고 있다.

전혜숙, 『과정’개념을 통해본 로버트 모리스의 작품연구』, 이화여자대학교 박사학위논문, 1997, p. 207참조.

15) R. Krauss, 『현대조각의 흐름』, 윤난지 역, 예경, 2005, p. 6참조.



도판3, 로버트 모리스, <L-빔들>, 1965

이는 관람자들에게 정해진 획일적인 경험을 강요하는 것이 아닌 열린 공간에서 작품과 관람자들이 상호교류를 통해 의미를 극대화 시키는 것을 말한다.¹⁶⁾ 이처럼 실제적인 장소에서 관람자의 참여에 의한 경험은 관람자 위주의 시간이 작품이해에 필수불가결한 요소가 된다. 그리고 관람자는 흐르는 시간성 안에서 지속적인 의미변화를 겪으며 비결정과 불확실성이라는 내용이 강화된 특유의 과정개념을 겪게 된다.

하지만 1960년도 중 후반 부터는 사회적인 변화, 또는 미니멀리즘의 무표정한 비개성성 대한 반동으로 새로운 절차들이 나타나기 시작한다. 이 절차들은 미니멀리즘의 특정 측면들을 계승하거나, 또는 미니멀리즘의 단순함과 엄격함에 반대하면서 나타나기 시작하였다. 전자는 좀 더 적극적인 관람자의 참여와 경험, 상호작용을 통한 작품의 의미화로 미니멀리즘의 연극적인 측면을 계승한 것이고, 후자는 부드러운 물성의 특성을 이용하여 조형적으로 반직선적, 고정적이지 않은 형태, 튼튼하지 않은 구조의 모습을 보이며, 지속적인 변화와 함께 비결정성, 불확실성이라는 내용이 강화된 특유의 '과정'개념이 체험되는 미술이다.

16) 윤난지, 『미니멀 아트에 나타난 “오브제”로서의 작품 개념』 『이화여자대학교 대학원 논문집』, 이화여자대학교 대학원, 1988, p. 124참조.

있다. 구조물의 다양한 배치로 인해 관람자들은 같은 형태로 알고 있더라도 각 형태들 사이로 움직임에 따라 시각적으로 경험하는 과정에서 경관이 변하는 것을 경험하게 된다. 이러한 상황은 관람자가 대상에 대한 체험을 입방체 안에서 하는 것이 아니라, 작품을 포함한 전체적인 상황 속에서 하는 것으로,

두 경향의 공통점을 들자면 흐르는 시간성 속에서 작품의 비물질화를 추구한다는 점이다. 이는 작품에 완결성을 갖게 하지 않으며 작품의 내용을 재료로 경험하게 한다. 그리고 이러한 현상은 작품은 완결성을 지녀야 한다는 합리주의적 개념을 부정하는 것으로 1960년대 후반 이후 오늘에 이르기까지 다양하게 펼쳐지고 있다.

2-2. 현대조각에서의 '과정성'

위에서 언급한 바와 같이 1960년대 후반부터 '과정성'은 다양하게 전개된다. 먼저 미니멀리즘에서와 같이 관람자가 작품의 개입함으로써 작품을 구성하고 의미화 하는 경우와, 미니멀리즘의 구조적 한계를 벗어나기 위해 가변성을 띤 다양한 재료의 사용이 대표적이라 할 수 있다. 이러한 양상들의 공통점을 들자면 작품이 완결성을 갖지 않은 채 만들어져 가는 과정이 지속적이고 이것이 주제가 된다는 것이다. 따라서 작품이 만들어지는 절차를 투명하게 드러내고 구조화하는 방법들이 실험되었으며, 시간성과 현존적 태도가 강조되는 조형언어가 강구되어 왔다. 연구자는 이와 같은 양상의 '과정성'을 논의함에 있어 두 가지로 나누어 논의할 것이다.

두 가지 방식 중 첫 번째는, 재료의 속성을 매개로 신체적 지각활동을 그대로 담아낸 경우를 들 수 있다. 이 경우 재료의 물리적 현상 그리고 그 현상을 수반하는 행위와 상관성에 따라 현상은 다양하게 나타난다.

두 번째는 일상 경험에 의한 '과정성'이다. 이것은 관람자가 작품에 개입되면서 스스로 시간성을 인식해 가며 '과정성'을 만들어 가는 경우로, 실재하는 공간에서 관람자의 직접적인 체험에 의해 만들어지는 만들어진다.

그럼 현대조각에서 보여 지는 '과정성'을 위에서 언급한 두 가지 특성을 중

심으로 하여 살펴보고자 한다.

2-2-1. 물성을 매개로 한 '과정성'

과정 미술은 작가가 형태를 만드는 것이 아니라 앞서 언급한 바와 같이 작품의 제작과정 중에 발생하는 모든 것이 주제가 되는 것으로서 제작과정 자체가 투명하게 드러나는 것을 특징으로 하고 있다. 이러한 '과정성'을 표현하는데 있어서 작가들은 주로 정통적이지 않은 재료들 예를 들면, 녹슨 납, 고무, 네온, 포말, 펠트, 철사, 털과 솜 부스러기, 소금, 밀가루, 거울, 흙 등을 사용하였다. 이들 재료들은 대부분 특정 작가의 소재가 되곤 하였는데 질량이나 수직성, 그리고 부피감마저 포기한 채 바닥에 흩어져 있거나 때로는 의도하지 않은 채 펼쳐져 있었다. 때문에 이동이 불가능하고, 수명이 짧았으며, 전시가 끝난 후 대부분 처분되었다. 이와 같은 특성을 가지고 있는 과정조각에서 '과정성'은 재료와 재료간의 물리적인 현상, 그리고 그 현상을 수반하는 행위와의 상관성에 따라 다양하게 나타난다.

이러한 현상은 세 가지로 나누어 논의될 수 있다. 첫 번째는 재료 자체에 어떠한 행위를 가함으로써 그 결과물을 작품화 한 경우, 두 번째는 재료의 성질을 그대로 이용한 경우로, 재료에 어떠한 외부적 변형을 가하지 않고 스스로의 작용에 의해 변형되거나 형태를 달리하는 경우를 들 수 있다. 세 번째는 위의 두 가지의 경우가 복합적으로 사용되어지는 경우로, 재료가 가지고 있는 원래의 성질을 이용한 변형의 원리를 들 수 있다. 연구자는 이 세 가지 특징을 작가의 작품을 예로 들어 살펴보고자 한다.

첫 번째는 재료와 행위와의 상관성에 따라 나타나는 현상을 작품화 한 경우로, 재료자체가 형식이 되는 경우를 들 수 있다. 이것은 소재가 주제가 되는



도판4, 리처드 세라, <뿌리기>, 1968



도판5, 리처드 세라, <주조>, 1969

것으로 소재에 외부로부터 어떠한 변형을 가하지 않는 것을 말한다. 대표적인 작가로 리처드 세라(Richard Serra)를 들 수 있다.

세라는 재료가 가진 고유의 성질을 그대로 강조하면서 그 물질에 행위를 가하여 그 결과물들을 작품화 하였다.

1967-68년 사이에 작성한 작업 노트인 『동사목록』¹⁷⁾은 그의 작업개념을 잘 나타내 주고 있는 한 예라 할 수 있다. 타동사 85개를 포함하고 있는 『동사목록』은 물질에 가하는 행위를 기록한 것으로 세라의 작품 대부분은 기록된 행위와 물질의 물성이

결합하여 작품을 이룬다. 세라의 작품 중 1968년에 제작한 <뿌리기(splashing), 1968>(도판4)는 이러한 특성을 잘 보여 주고 있는 작품이라 할 수 있다. 이 작품은 세라가 얼굴에 마스크를 쓰고서 미술관의 벽과 바닥의 틈새에 녹인 납을 뿌려 넣은 작업이다.¹⁸⁾ 그리고 그 결과 <주조(casting), 1969>

17) 리처드 세라가 1967-68년 사이에 작성한 것으로 "Actions to Relate to Oneself"라고 제목이 붙은 이 동사리스트는 '말다(to roll)', '구부리다(to bend)', '접다(to told)', '비틀다(to twist)' 등의 타동사로 이루어져 있다.

18) T. Crow, 『1960년대 미술』, 조주연 역, 현실과 문화, 1999, p. 223참조.



도판6, 린다 벵글리스, <칼 안드레를 위하여>, 1970



도판7, 페터 피슬리, 다비드 바이스, <일이 일어나는 방식>, 1985-87

(도판5)가 나왔는데, 이는 납이 굳은 다음 빼내어 전시한 작품으로, 재료의 물성을 극대화했을 뿐만 아니라, 그 과정에 수반되는 모든 과정과 동작들(던지기, 흘리게 하기, 식히기, 굳히기)의 결과로서 작품을 형성한 것이다. 작품의 형태는 원칙적으로 존재하지 않고, 물성과 행위의 결과만 존재한다. 결과적으로 이 작품은 '납'이라는 가소성(plastic)을 가진 물성과 '뿌린다(to splash)'는 행위의 복합적 결과로, 결과와 작품이 만들어지는 과정이 동시에 전시되는 특징을 지니고 있다.¹⁹⁾

린다 벵글리스(Linda Benglis) 또한 세라와 같은 경우라 할 수 있다. 1970년대 제작한 <칼 안드레를 위하여(For Carl André), 1970>(도판6)에서 벵글리스는 폴리우레탄 거품을 여러 번 부어서 증대시킨 형상 그대로를 작품으로 제시하였다. 폴리우레탄은 처음에는 유체이지만 중축함에 의해 고체화되는 특성을 가지고 있다. 이 역시 작가의 최종적인 행

위와 물성의 특징이 결합한 결과라 할 수 있다.

이밖에도 여러 가지 재료와 행위를 이용하여 체험하게 하는 작품을 예로 들자면, 스위스 작가 페터 피슬리(p.Fischli)와 다비드 바이스(D. Weiss)를 들 수

19) M. Archer, 『1960년대 이후의 현대미술』, 오진경, 이주은 역, 시공사, 2007, p. 75참조

있다. 이들은 1985-87년 사이에 영상작품 <일이 일어나는 방식 (The Way Thing Go), 1985-87>(도판7)을 공동 제작 하였다. 작품 내용을 살펴보면 전시장 바닥은 물 양동이와 고무타이어, 스티로폼, 컵, 끈, 풍선, 같은 소품들을 이용해 임시로 만든 여러 장치가 도미노 효과를 일으키도록 설치되어졌다. 끈이 불이 붙고, 중력에 의해 연결되어진 물체가 떨어지면서, 화학 반응을 일으키고, 화약이 폭발하는 등의 사건이 일어나면서, 늘어서 있는 물체들은 연이어 옆질러지고, 떨어지고, 회전하고, 불이 붙고, 폭발한다. 앞선 물체의 파괴는 다음 일을 이끌어내도록 설계되어 있기에 이 과정은 30분이라는 실제 시간 동안 연속적으로 일어난다. 이 작품에는 시작과 중간, 끝을 말하는 줄거리가 없다. 작품은 연속적으로 그저 일어날 뿐이다.²⁰⁾ 이 작품이 의미하는 바는 실제의 시간의 흐름을 체험하게 하는 측면 외에 이와 같이 불안정한 구조물을 만드는 행위와 시간, 그리고 이것을 지켜보는 것 외에 아무것도 얻지 못하는 시간도 충분한 가치가 있다는 것이다.

위의 작품들에서 살펴본 바와 같이 과정미술에서 작품은 연속적으로 진행 중에 있는 것이고, 그 과정에서 끊임없이 재료가 가지고 있는 물성과 씨름하고, 이러한 과정이 눈으로 확인되어 질 수 있음을 살펴보았다. 그리고 이러한 현상은 작품을 형식과 소재사이의 전통적인 관계들을 전복시키는 결과를 가져왔는데, 전통미술에서는 소재를 예술가의 이념을 위해 변형시키는데 앞에서 살펴본 작가들은 소재 자체를 외부로부터 변형을 가하지 않고 물성을 극대화하였고, 시간의 흐름을 체험하게 하였다. 때문에 작품은 소재와 그것에 행하여지는 행위에 의해 결정되고, 결과로서의 완결성 대신 지속적인 변화에 의한 연속적인 변화의 과정을 보여 준다.

두 번째로 제작 과정을 드러내는데 있어서 재료의 작용을 들 수 있다. 이 경우 작품들은 제작과정 중 형태가 만들어 진다 할지라도 재료가 지니고 있는

20) J. Robertson의 2인, 『테마현대미술노트』, 문혜진 역, 두성북스, 2011, p. 170참조.



도판8, 로버트 모리스, <무제>, 1967

속성 때문에 행위에 의해 제작된 초기 형태는 중력의 작용이나 재료의 성질에 의해 형태를 달리한다. 대표적인 작가로 로버트 모리스(R. Morris)를 예로 들 수 있다.

로버트 모리스는 1967년 연작의 형식으로 펠트 천의 중력을 이용한 작업을 시도한 바 있다. 그 중 1967년도에 제작한 <무제>(도판8)를 살펴보면, 이 작품은 가위에 잘려진 펠트의 한 부분을 벽에 매달아 놓은 작품으로 가위에 의해 잘려진 펠트는 처음에는 완벽하게 이해된다. 하지

만 잘려진 펠트를 벽에 걸거나 바닥에 놓는 순간 펠트는 변형이나 느슨함을 만들어 내는데 벽에 매달 경우 더욱 심해져 이해할 수 없을 정도의 형상을 띤다. 이것은 재료 스스로가 중력에 의해 작용되어지면서 그 자체로 이미지를 형성시킨 것이라 할 수 있다. 작품이 다른 장소로 이동될 경우 또 다시 변형을 겪게 되므로 그 구성을 똑같이 만들기란 불가능하다.²¹⁾ 이것은 재료에 가해진 힘과 그것이 놓인 상황에 의해 어떻게 다르게 인식되는가를 보여주는 예라 할 수 있다.

로버트 모리스의 경우는 리처드 세라처럼 작가의 제작행위를 노출시키는 것이 아니라, 작가의 행위를 거부하고 재료가 가지고 있는 속성을 이용하여 중력의 작용과 같이 작가가 통제할 수 없는 외적이고 우연적인 요소들을 통해 최종적인 이미지가 드러내려고 한 것이라 할 수 있다. 이것은 어떠한 것에 목적을 두지 않는, 즉 세라의 『동사목록』처럼 선형적으로 정해진 이미지를 갖지

21) M. Archer, 『1960년대 이후의 미술사』, 오진경, 이주은 역, 시공사, 2007, p. 78참조.



도판9, 로버트 모리스, <폐기용 실뭉치>, 1968

않는 “순수한 부정사(pure infinitive)”²²⁾ 자체가 된다.

모리스는 이후 중력의 작용과 재료의 특성을 이용하여 과정조각의 원리를 좀 더 확장시키는 작업을 시도하는데, 1968년에 기획한 <폐기용실뭉치(Threadwaste), 1968>(도판9)

는 그 대표적인 예라 할 수 있다. 이 작품에서 모리스는 다양한 색의 실뭉치, 구리선, 거울 등을 갤러리 바닥에 임의로 넓게 배치하였다. 형태는 정해져 있지 않고 재료들은 본래의 성질을 간직한 채 지속적인 변화를 암시하며 수평적²³⁾으로 펼쳐져 있다. 위에서 언급한 펠트작업이 벽에 걸려있음으로 해서 중력에 저항했다면, <폐기용 실뭉치>은 최소한의 형태마저 거부하고 비정형의 재료들은 바닥에 펼쳐놓거나 쌓아두는 방식으로 재료에 대한 무목적적인 행위 자체를 다루는 반 형태의 논리를 급진적으로 확장시킨 작품이라 할 수 있다.²⁴⁾ 모리스의 이와 같은 무목적적인 행위의 작품은 전시기간 내내 재료의 작용과 관람자들의 개입으로 인해 수시로 대상의 형태 자체가 수시로 바뀌게 된다.

22) 로잘린드 클라우스는 세라의 “남을 잡는 손(Hand Catching Lead)”과 세라가 작성한 목적 없는 부정사로만 된(to roll, to fold, to store, to bend) 『동사목록』을 언급하면서 미술가의 행위가 기계처럼 작동하는 목적 없는 행위자체라고 설명한다.

R. Krauss, 『현대조각의 흐름』, 윤 난지 역, 2005, p. 290-291참조

23) 에렌즈바이크가 『감추어진 질서』에서 사용한 용어로, 분화되지 않은 상태의 구조에 모든 것이 잠재적으로 공존한다는 구조주의적인 의미를 지닌다. 모리스의 재료들은 모든 요소가 변별화 되어 있으나 분화되지 않은 상태, 즉 잠재되어 있는 총체로서의 구조와 같다. 각 요소들은 부분적인 조합에 의해 따로 떼어낼 수도 있다. 이것은 수평적으로 널려있는 이질적인 재료들이 환경 속으로 통합되는 것을 말한다. 그럼으로써 동떨어져 존재하는 ‘작품’의 개념이 사라지며, 뒤에 감추어져 있던 비정형의 다양한 재료들은 갑작스럽게 해방되어 밖으로 표출된다.

전혜숙, 『과정개념을 통해 본 로버트 모리스의 작품연구』, 이화여자대학교 대학원박사학위논문, 1996, p. 116-117참조.

24) Ibid, p. 118참조.

결국 모리스가 이 작품을 통해 말하고자한 개념은 조각이란, 완성된 사물로 존재하는 것이 아니라 계속 진행 중에 있는 과정이 작품이 될 수 있음을 나타내고자 한 것이라 할 수 있다. 이와 같이 시간의 흐름에 따라 끊임없이 변화하는 재료를 관찰하는 것은 과정조각의 핵심이라 할 수 있다.



도판10, 배리 르 바, <연속적 상관관계 행위들>, 1967

배리 르 바(Barry le Vas) 역시 모리스처럼 재료들이 가지고 있는 불안정성, 불확실성을 조각의 영역에 도입하였다. 작품에서 재료들은 창작의 최종 결과물들이 아닌 경험적으로 파편화되고 탈 중심화된 것들로 외부적인 요인에 의해 지속적

으로 변화되어지며 이동이 불가능한 작품이다.²⁵⁾ 모리스나 배리 르 바의 공통점을 들자면 규정된 형태가 아닌 형태를 가능하게 해주는 재료들을 가지고, 대상의 복잡성 자체를 그대로 제시하였다는데 있다. 이와 같은 재료에 대한 관심은 합리성과 이성을 상징하는 구조로부터 벗어나기 위해서라 할 수 있다.

이처럼 로버트 모리스나 배리 르 바가 가변적인 오브제 사용하여 시간적 차원을 강조함으로서의 '과정성'을 강조하였다면, 세 번째로 언급할 에바 헤세(Eva Hesse)는 앞에서 살펴본 두 경우가 복합적으로 나타나면서도 독창적이라 할 수 있다.

에바 헤세의 경우 레디메이드의 문화적 측면 대신 물질의 본질을 이용한 변형의 원리에 주목 하였다.²⁶⁾ 헤세가 주목한 변형의 원리는 문화 속에서 자연의 원료들을 구체적인 형태로 만들기 위해 사용하는 방법들로,

25) R. Philips, 『아메리칸 센추리』, 송미숙 역, 지안출판사, 2011, p. 174참조.

26) R. Krauss, 『현대조각의 흐름』, 윤난지 역, 예경, 2005, p. 318참조.



도판11, 에바 헤세, <우연>, 1969

예를 들면 금속 같은 것을 정제하기 위해 녹이거나 건물 등을 짓기 위해 돌이나 나무 등을 쌓아올리는 방법들이 그것이다.²⁷⁾ 헤세는 주로 2개 이상의 재료를 사용하여 작품을 제작하였는데 이들 재료들이 일으키는 상호작용에 의해 진행된 결과로서의 작품을 추구 하였다. 다시 말해 시간의 경과에 따라 재료들이 변형되는 과정을 그대로 작품화 하였다.

헤세의 작품 중 1969년에 제작된 <우연(contingent), 1969>(도판11)은 이러한 특성을 잘 보여주고 있다. 이 작품은 고무가 발려진 천에 라텍스와 강화된 유리섬유로 칠을 하여 제작되어졌다. 작품은 8개의 단위들로 완성되어 졌는데, 헤세는 굳이 길이를 맞추려하지 않은 듯이 보인다. 이것은 제작되자마자 바로 고리에 매달아져 중력과 사용되어진 재료에 의해 스스로 형태가 형성되도록 하였다. 헤세는 이 작업에서 “불규칙함을 유지하도록 노력하지도 않았으며, 동시에 불규칙함이 발생되도록 노력하지도 않았다.”²⁸⁾ 작업과정 그대로가 작품의 결과이길 원했기에 우연성과 불규칙함이 자연스럽게 발생되도록 그대로 두었던 것이다.²⁹⁾

이와 같이 라텍스와 유리섬유의 물성을 이용하여 일시적이고 산화되는 과정

27) Ibid, p. 318참조.

28) Lucy Lippard, Eva Hesse, p. 151.

29) 헤세가 이 작품에서 사용한 라텍스의 물성을 살펴보자면, 라텍스는 수분과 열을 제거하지 않는 한 그 얇은 층들은 급속히 산화되어 색이 변하고 약화되어 부서러지는 소멸성을 가지고 있다. 또한 제작 후에도 공기와 열 수분에 의해 색과 형태의 변형이 지속적으로 일어난다. 헤세는 이러한 라텍스의 성질을 의도적으로 추구하였는데 그것은 라텍스의 불안정한 재료의 속성이 ‘우연성’과 ‘과정’을 표현하기에 적합하다고 판단되었기 때문이지 않을까 한다.

박수진, 『에바 헤세 작품에 드러난 섬유 물성』『예술연구』, 신라예술연구소, vol, 6, No, 2000, p. 114참조.

을 드러내고자한 또 한 작품으로 <넓어진 확장(expanded expansion), 1969> (도판12)을 들 수 있다. 이 작품에서 헤세는 원료 그대로의 라텍스와 유리섬



도판12, 에바 헤세, <넓어진 확장>, 1969

유를 사용하고 있다. 작품은 10피트의 넓이이며 그것이 펼쳐졌을 때 30피트 이상 되는 길이를 가진다. 작품은 유리 섬유 막대들 사이에 라텍스가 입혀져 둘러쳐져 있는 것으로 작품의 보관을 위해 접혀 질 수 있으며 또는 의도에 따라 작품 폭이 넓어질 수도 있다. 작품을 살펴보면 공기에 많이 노출된 부분이 산화되어 분홍색으로 변화되어 있다. 이것으로 보아 <넓어진 확장>은 라텍스의 물성으로 인해 시간의 흐름에 따라 계속 변화되어 가고 있음을 알 수 있다. 이와 같이 헤세에 있어서 '과정성'은 재료에서 발생하는 우연성이 시간의 흐름과 함께 지속적으로 변이를 일으키는 것이며, 헤세는 이러한 재료의 속성을 의도적으로 이용하여 작품을 통해 그대로 드러내고자 하였다.³⁰⁾

지그마르 폴케(Sigmar Polke)의 1980년대에 실험했던 몇몇의 회화 작품(도판13)에서도 이러한 요소들이 발견되어지고 있다. 폴케는 이 그림에서 휘발성의 안료 위에 호박색의 인송진을 부어 놓았다. 휘발성의 안료와 인송진은 특수한 화학조합으로 구성되어진 작품은 시간의 흐름에 따라 화학작용으로 인해

30) Bill Barrette, Eva Hesse Sculpture, New York: Timken Publishers, 1989, p. 213참조.



도판13, 지그마르 폴케, <자개>, 1980



도판14, 앤 해밀턴, <영토>, 1990

저절로 균열이 생기고 예측불가능하게 변화한다.

에바 헤세와 폴케가 물성의 특성과 작용을 통해 지속적인 변이의 ‘과정성’의 의미를 보여주었다면, 앤 해밀턴(Ann Hamilton)은 자연물을 소재로 생성과 소멸의 전 과정을 시간성을 통해 과정의 의미를 표현하고 있다. 해밀턴은 주로 나뭇잎이나, 옥수수 껍질, 곤충, 콩, 나방 유충 등 변하기 쉬운 재료를 작품에 도입하였는데 이 소재가 가지고 소멸이라는 과정을 통해 시간을 육화하는 설치 작품을 만들어냈다. 1990년도에 제작된 <영토(Dominion), 1990>(도판14)는 이러한 특징을 잘 나타내 주고 있다. 작품은 밀폐된 공간에서 수천마리의 나방이 알, 유충, 성체, 번식 그리고 죽음에 이르는 전 과정을 시간의 흐름과 함께 그대로 보여주고 있다.³¹⁾ 잠시 존재하는 나방의 삶과 죽음을 통해 인간의 삶의 과정을

간접적으로 표현하고자 한 작품이라 할 수 있다.

살펴본 바와 같이 재료를 매개로 한 ‘과정성’의 특징은 작위적인 형태를 배제하고 물성을 통한 우연성을 추구하였다는 공통점을 들 수 있다. 또한 이는 미니멀 아트의 단순함과 엄격함에서 벗어나고자 한 것이기에 유기적 구축력을

31) J. Robertson, 『테마현대미술노트』, 문혜진 역, 두성북스, 2011, p. 186참조.

지니고 있지 않다. 그리고 작가들은 작품을 제작하는데 있어서 다양한 재료들을 사용하였는데, 사용되어진 재료에 행위를 가함으로써 그로 인해 발생하는 우연적 형태들을 추구하거나, 재료 자체에서 발생하는 중력이나 재료의 특성을 이용한 효과를 추구하기도 하였고 두 가지 이상의 재료를 사용하여 그로 인해 발생하는 우연적 효과를 극대화하기도 하였다.

결과적으로 현대조각에서 재료를 매개로 한 ‘과정성’의 추구는 재료가 주는 불안정하고 고정되지 않는 모습을 ‘시간’이라는 새로운 요소의 삽입을 통해 작품의 제작과정을 그대로 투영하여 부정확하고 변화중인 모습을 보여주고자 한 것이라 할 수 있다.

2-2-2. 일상 경험에 의한 ‘과정성’

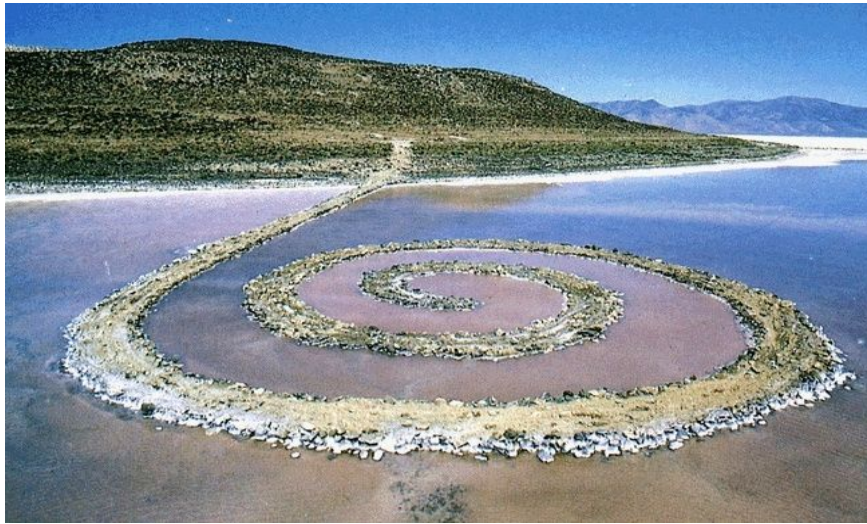
현대조각에서의 ‘과정성’의 특징 중 두 번째로 살펴볼 ‘과정성’은 일상 경험에 의한 ‘과정성’이다. 이것은 미니멀리즘에서의 연극적인 측면이 발전되어진 경우로 작품에 관람자를 직접적으로 개입시킨다. 작품에 개입된 관람자는 ‘실재하는 공간’, ‘열린 공간’에 노여져 있는 작품에 직접적으로 참여하도록 유도받기도 하고 스스로가 참여함으로써 체험과 인지의 핵심이 된다. 그리고 이러한 상황 속에서 작품과 관람자는 모두가 진행형으로 경험할 수 있는 지속적인 시간성을 내포하고 있다.³²⁾ 이와 같은 시간성 속에서의 ‘과정성’은 예술작품을

32) 이러한 ‘과정성’은 미니멀 아트와의 연장선상에서 검토되어질 수 있다. 앞에서 검토한 바와 같이 미니멀리즘 작가들은 작품을 ‘실재(presence)’시키고자 하였다. 이들은 작품에서 인물 동형을 제거하고 비개성적 제작방법에 의거한 작품을 제작하였다. 처음에는 오브제 특성을 가지는 작품을 제시하나, 차차로 이 오브제의 근간을 이루는 물성이 거부되고, 현상학적인 지각이 주체가 됨으로써 오브제 이상으로 관람자들을 참여시켜 실재성에서 작품에 갖는 장소성과 극의 효과에 참여하게 한다. 이렇듯 작품 내에 존재하는 의미나 공간이 아닌 작품 자체가 갖는 위상으로서의 공간은 1960년대 후반부터 장소와 현상학이 더 강조되면서 관객참여의 개념을 한층 더 밀고 나아가 실재하는 공간, 열린 공간에서의 체험이 유도되고 관람자의 경험을 통해 의미가 생성되어진다.

시간변화나 환경변화에 따른 가변성에 주목하게 만들고 환경적인 맥락을 통해서 예술품을 바라보는 관점을 지니게 해준다. 그럼 이러한 특징이 작품에 어떻게 표현되어지는지 작가의 작품을 통해 살펴보고자한다.

대표적인 작품으로 로버트 스미슨(R. Smithson)의 <나선형 방파제(Spiral Jetty), 1970>(도판15)를 들 수 있다.

이 작품은 솔트레이크 호수의 전설-수로를 통해 태평양에서 곧장 유입된 물이 소용돌이를 일으켜 이 호수가 생겨났다는³³⁾에서 영감을 받아 시각 형태와 일치시켜 작품화 한 것이다. 작품은 그 지역의 자갈, 석회암, 돌 부스러기, 주변의 흙들이 긁어모아져 노동자 트럭운전수, 공학도, 자원봉사자들에 의해 제작되어졌는데, 15피트의 넓이와 1500피트의 길이로 나선형을 그리며 붉은색 호수 위에 뻗어져 있다.



도판15, 로버트 스미슨, <나선형 방파제>, 1970

관람자들은 이 작품의 감상을 위해선 나선형의 길 위를 따라 작품 속으로 걸어 들어가야 한다. 이러한 작업방식과 관련하여 크라우스(R. Krauss)는 “정

33) R. Krauss, 『현대조각의 흐름』, 윤난지 역, 예경, 2005, p. 332-333 참조.

적이고 이상적인 매체에서 시간적이고 물질적인 매체"로 전이한다고 규정하며, <나선형 방과제>를 시간의 흐름에 따라 마주하게 되는 '현상학적인 경험'을 제공하는 하이라이트적 사례로 꼽는다.³⁴⁾ 작품을 경험하는 관람자는 신체의 움직임을 통해 작품과 직접적으로 만나게 되고, '그 시각 그 자리에서' 물질성을 경험하게 된다. 이것은 닫혀 있는 형태와 고정된 의미로서의 조각을 이탈하는 것을 의미하며, 물질과 인간과의 관계를 수립 한다 것을 의미한다. 다시 말해 작품이 영구불변적인 물체에서 가변적인 '장소'로 변화되어졌는데, 장소의 불변으로 인해 그 장소의 물리적 또는 의미상의 변화에 순응되어짐을 의미한다.³⁵⁾ 그러므로 작품은 시간을 초월한 영속성 대신 시간에 따른 가변성을 내재하게 되고 이를 신체로 체험하는 관람자들에 의해 의미는 지속적으로 변화되어진다.

과정 미술은 시간성을 삶의 본질로 본다. 이는 경험을 통해 수행되고 실천을 통해 인식되며 현상으로 나타난다. 경험은 현존하는 현상 세계를 신체적으로 지각하며 의미를 부여해 나가는 인식 과정이다. 따라서 작품은 시간성을 의식해 나가는 과정을 구체화하는 방법론이 된다. 즉 작가 개개인이 설정해 놓은 작업체계를 통해 시간성이 주관적으로 인식될 수 있고 구체적으로 형상화 될 수 있으며, 관람자에게 그 경험을 전달할 수 있다.³⁶⁾ 이러한 과정미술에

34) Ibid, p. 333.

35) 대지미술이라고도 할 수 있는 스미슨의 <나선형 방과제>는 자연 속에서 작업이 이루어졌다. 때문에 자연이 만들어 내는 변화에 대한 발견을 중요시한다. 여기서 행하여지는 과정에 작가는 시간과 공간을 조형요소로 끌어들인다. 시간성은 환경속의 일상적인 경험들을 예술적인 행위로 재해석 하도록 도움을 준다. 또한 작품 내에 존재하는 공간이 아닌 작품 자체가 갖는 위상으로서의 공간은 실제하는 공간으로 장소의 특수성을 가시화하고 그 장소의 사회적 특성을 작품내용으로 한다. 스미슨의 <나선형 방과제>는 솔트호라는 쓸모없는 호수위에 버려진 폐기물로 제작된 작품으로 주변 환경과 어우러져 실제로 작품이 자연에 포함되었다는 인상을 준다. 이러한 장소특수적인 성격을 가지고 있는 작품은 철거되지 않은 채 자연에 방치되고 궁극적으로는 부식되고 침식되어 자연에 순응되는 표현까지도 작품의 일부로 받아들인다는데 그 의미가 있다.

신방훈, 『현대미술, 대상과 존재 사이에서』, 골방문화, 1998, p. 138참조

고봉수, 『현대조각의 공간 개념과 작품연구』, 홍익대학교대학원, 박사학위논문, 2006, p. 25참조.

36) 백영주, 『프로세스 아트의 조형전략과 방법론적 특성』 『기초조형학연구』, 한국기초조형학회, 2010, vol. 11. no. 3, p. 202참조.

서 관람자는 상황에 적극적으로 관여함으로써 참여자가 되기도 한다. 그리고 작품은 관객참여에 의해 실시간으로 변화되어지기도 한다.



도판16, 펠릭스 곤잘레스 토레스, <무제>, 1991

펠릭스 곤잘레스 토레스(Felix-Gonzalez-Torres)의 작품 <무제, 1991>(도판16)는 이러한 특성을 잘 보여주는 작품이라 할 수 있다. 이 작품은 사탕이나 초콜릿을 전시장 귀퉁이에 쌓아 놓거나 또는 사각형의 형태로 바닥에 펼쳐 놓아 관람자들로 하여금 하나씩 가져가서 먹도록 하였다. 관객의

참여를 통해 사탕더미는 서서히 소모되면서 삶의 덧없음과 소멸을 의미하는 듯 하기도 하지만, 다시 채워짐으로써 영생, 영속에 대한 작가의 열망을 내포 하기도 한다. 권미원은 이러한 곤잘레스 토레스의 작품이 관람자들을 핵심에 두고 있으며 관람자가 작품에 관여할 수 있는 기회를 창출하였다고 보고 있다. 또한 사탕을 가져가거나 가져가지 않거나와 상관없이 각각의 행위는 개별성과 개인적인 의미를 유지한다고 언급하고 있다.³⁷⁾

토레스의 작품이 의미를 가지고 있는 오브제와 관람자들의 참여에 의해 ‘과정’을 진행시킨 것이라면 티노 세갈(T. Sehgal)의 경우는 전시장에 오브제나 사물, 이미지를 통한 어떠한 기록도 등장시키지 않는다. 오로지 관람자만 작품에 등장시킨다. 세갈의 작품에서 관람자는 몸동작과 제스처를 통해 무형의 행위를 만들어 내는데, 예를 들면 누군가가 계속 움직이거나 노래를 하는 행위, 누군가에게 말을 하는 행위 자체가 작품이 된다. 이러한 특징을 가지고 있는 세갈의 작품은 2010년 구겐하임 미술관 개관 50주년 기념 특별전으로 개최된

37) 권미원, 『공적발언으로서의 미술』 『한국 근현대 미술사학』, 제 20호, 2009, p. 187참조.



도판17, 티노 세갈, <진전>, 2010

작품<진전(This Progress), 2010>(도판17)에서도 잘 드러나고 있다.

작품은 전시장 1층부터 시작되어 진다. 먼저 전시장의 가이드는 1층부터 마지막 층까지 어린이에서 노인의 연령대 순으로 설정되어져 관람자들을 만나게 된다. 이들은 작가로부터 관람자들을 만났을 때 대화하는 방법론을 교육받았으며, 방문한 관람자들과 경험을 나누게 된다.

이와 같이 설정되어진 전시장을 방문한 관람자들은 작가가 설정해 놓은 상황에 동참하며, 자신만의 경험을 구성해 나간다. 관람자는 나선형 램프구조로 된 구겐하임 미술관을 따라 올라가면서 각 층에서 만나는 가이드와 함께 시간과 나이 들에 대한 대화를 하며 다음 층으로 이동하게 되어있다. 관람자의 의지에 따라 대화는 중단되기도 하고 진전되기도 한다.³⁸⁾

이러한 티노 세갈의 작업은 관객의 참여를 의도적으로 요청하면서 다양한 사람들에게서 정보와 반응을 이끌어내며 진행된다. 작품에서 세갈은 관람자를 수동적인 아닌 책임감을 지니면서 작품을 형성하고 작품실현에 기여하는 능동적인 존재로 보고 있는 것이다. 이 프로젝트는 전시기간 동안 계속 진행되었다. 결국 티노 세갈에게서 작품은 의미가 형성되고 구조화되는 과정을 기획하고, 작품을 통해 만남, 대화 등의 개념을 경험으로 구체화 할 수 있도록 시나리오를 짜고 이를 실천하는 것이 작품이 되는 것이라 할 수 있다.

위의 언급한 작품들에서 ‘관람자의 참여’와 ‘경험’ 그리고 ‘시간성’에서 미니멀리즘의 직접적인 영향을 찾아보는 것은 어렵지 않다. 관객과의 상호작용 속에서 정의되는 ‘공간’을 만들어 내며 관객을 공간속에서 움직이도록 이끌고,

38) 백영주, 위의 책, p. 204참조.

감각과 체험의 공간으로 안내하며 작품을 수동적인 아닌 능동적으로 경험하게 하는 것이 그 예라 할 수 있다. 이러한 비 물질화는 1960년대 이후 지속되어 온 미술계의 주요 논제이기도 하다. 올라퍼 엘리아슨(Olafur Eliasson) 역시 비 물질화에 관심을 가져왔다. 그는 인터뷰를 통해 다음과 같이 말하고 있다.

“물질화는 비판적 시선을 받고 있는 아이디어이며 충분히 그럴만한 이유가 있다고 본다. 예술작품을 하나의 물질로 바라본다는 것은 예술작품 자체가 독립적이고 필요충분조건을 만족한다는 논리와 맞닿아있다. 이 지점은 내가 피하고자 하는 지점이며 오히려 내 작업이 역사적인 맥락에서 현재와 융화하기를 바란다. 세계는 오브제를 더할 수 있는 중립적인 곳이 아니라, 의미들로 꽉 찬 환경이라 생각한다. 다시 말해 이 세계는 끊임없이 돌연변이가 생기고 사람들과 그 사람들의 행위에 의해 그 모양새가 변하는 장소이다.”³⁹⁾



도판18, 올라퍼 엘리아슨, <기후 프로젝트>, 2003

이것은 작품이 고정되거나 닫혀있는 것이 아니라 열린 가능성을 통해 언제든지 변화하고 의미가 확장되어 질 수 있음을 의미한다. 엘리아슨 대표작이라 할 수 있는 <기후 프로젝트(The Weather Project), 2003>(도판18)는 이러한 특성을 잘 보여 주고 있다.

2003년도에 제작된 <기후 프로젝트>는 테이트 모던의 터빈 홀 115피트(35m) 높이의 천정을 거울 밖으로 덮고, 반투명한 플라스틱 뒤로 200개의 노란전구를 사용하여 인공태양을 만들어 설치하고 위층은 만들어진 안개로 채워진 작품이다. 안개는 일정한 간격으로 홀에

39) 올라퍼 엘리아슨 인터뷰, 『월간미술』, 2009, 10월호, p. 141.

주입되어 빛을 굴절시키고 지점들 사이의 거리를 헤아릴 수 없게 만들었다. 이와 같이 넓은 공간에 가상의 자연을 감상하러 온 관람자들은 천정에 비춰지는 자신의 모습을 확인하고 사진을 찍거나 손을 흔들거나 하면서 답을 하는 이도 있었을 것이고, 어떤 이들은 일광욕을 하는 것과 같은 시간을 보내는 이도 있을 것이다. 관람자들의 이러한 반응에 대해 엘리아슨은 “열린 가능성을 갖고 있으며, 작품을 제작하는 것이 예측 불가능한 가변성으로 공간과 상황을 안무하는 것과 비슷하다.”⁴⁰⁾고 언급하면서 예기치 못한 관람자들의 반응에 대한 의견을 피력한다. 이것은 작품의 체험을 통해 관람자가 인식한 것이 작품보다 더 부각되어 인식한 내용이 변화를 이끄는 것을 의미한다.⁴¹⁾

결과적으로 엘리아슨의 작품은 관람자를 필요로 하며, 관람에게 질문과 답을 요청하는 작품이라 할 수 있다. 그리고 작품을 체험하는 이들에게서 변화를 요구하고 그 과정 중에 작품의 의미는 지속적으로 확장되어진다.

이처럼 관람자의 체험에 의한 ‘과정성’은 실제의 공간과 무한한 시간 속에서의 체험을 지향하고, 작가와 장소, 관람자간에 상호의존관계로 확대되어졌으며 다양하게 진행되어지고 있음을 알 수 있었다. 따라서 미술작품은 주변 환경과 같은 흐름 속에 융합됨으로써 시간을 초월한 영속성 대신 시간에 따른 가변성을 본성으로 하고 있다고 볼 수 있었다.

이상과 같이 현대조각에서 ‘과정성’을 살펴본 결과 현대조각에서의 ‘과정성’은 여러 현상으로 나타나는 것을 알 수 있었다. 그리고 이러한 ‘과정성’을 인식하는 것은 현상을 통해 예술적 행위와 행위의 조건을 인식하고, 의미화 하는 과정에서 이루어짐을 알 수 있었다. 여기서 의미는 선형적으로 정해진 것

40) Ibid, p. 138.

41) 작품에서 엘리아슨은 관객들에게 안개가 나오는 기계뿐만 아니라 태양 뒤로 걸어 들어가서 전구들이 매달려 있는 구조와 전기 줄을 확인할 수 있도록 설치하였다. 이는 작업에 설치된 구조를 숨기지 않고 그대로 드러냄으로서 그 환영이 만들어낸 매커니즘을 보여주고 실제와 재현, 지각의 관계를 생각할 수 있도록 하기 위함이다.

최지아, 『올라퍼 엘리아슨 작품에서 비물질성과 관람자의 체험연구』, 홍익대학교 대학원석사학위논문, 2011, p. 70참조.

이 아닌 즉, 거리를 두고 감상하는 것을 넘어서 직접적인 참여와 지각적 깨달음을 의미한다. 결과적으로 현대조각에서 '과정성'은 사물의 고유한 형태를 넘어 가상적으로 존재하던 관념의 무게를 벗어버리고 무한한 열림의 공간과 시간 속에서 지속적인 변화와 다양한 경험을 통해 비결정적이고 불확실한 모습 그대로를 우리에게 제시하고 있다. 그럼 다음 절에서 이와 같은 의미의 '과정성'이 한국의 현대조각에서는 어떻게 전개되는지 간략히 살펴보고자 한다.

2-3. 한국현대조각에서의 '과정성'

한국 현대조각에서의 '과정성'은 60년대 후반 70년대에 이르러 몇몇 실험적인 그룹들의 활동에 의해 다양하게 시도되어지면서 오늘에 이르고 있다. 초기에 이들은 주로 이미 만들어진 오브제나 순수한 원자재 또는 돌, 모래, 흙, 시멘트, 나무, 물 같은 가공되지 않은 물질들을 실험적으로 작품에 끌어들이는데 이 같은 물질에 대한 관심은 물질의 작용이나 여러 현상에 주목하게 하였다. 따라서 시도되었던 작품들은 형태를 추구하는 완결된 작품보다는 비결정성을 가지며 여러 현상에 의해 지속적으로 변이를 겪는 '과정성'을 띠고 있는 작품들이다. 이러한 현상은 현재까지 이르러 조형예술 전반에 걸쳐 다양하게 진행되어지고 있다. 연구자는 이러한 흐름 속에 진행되고 있는 '과정성'을 자연의 현상을 이용한 '과정성'과, 관람자의 참여에 의한 '과정성', 그리고 재료의 작용에 의한 '과정성'으로 나누어 간략히 살펴보고자 한다.

먼저 자연의 현상을 작품에 도입하여 '과정성'을 추구한 대표적인 작가로 이승택을 들 수 있다. 이승택은 있는 것보다 없는 것, 보이는 것보다는 보이지 않는 것에 관심을 두었는데, 주로 물, 불, 바람, 연기 등 비물질적인 재료를 사용해 조각의 범주를 확장하고자 하였다. 대표작으로 1972년도에 제작한 <바



도판19, 이승택, <바람>, 1972

람에 의해 날리도록 자연스럽게 상황을 연출하였다. 나무에 묶인 형깃들은 바람결에 따라 이리저리 움직이며, 거대한 자연자체를 작품의 일부로 끌어들이다,⁴²⁾ 작품에서 천은 그 자체로는 작품이 되지 못한다. 바람이 휘날릴 때 비로소 그 의미가 완성되는 것이다. 이것은 물질과 비물질의 만남이고 상황의 드러냄이자 비시각적인 것의 시각화이다.⁴³⁾ 이승택은 이 작품에서 자연이라는 열려 있는 공간속에 존재하는 형태가 없는 바람이라는 비물질적인 소재를 형깃



도판20, 홍명섭, <실루엣 캐스팅>, 1982

를 이용하여 시간의 흐름과 함께 지속적으로 변화되어지고 있는 과정을 드러내고자 하였다고 할 수 있다. 이처럼 자연이라는 비물질적인 요소를 작품에 도입하여 특유의 독특한 '과정성'을 드러낸 작가를 한명 더 예로 들자면 홍명섭을 들 수 있다.

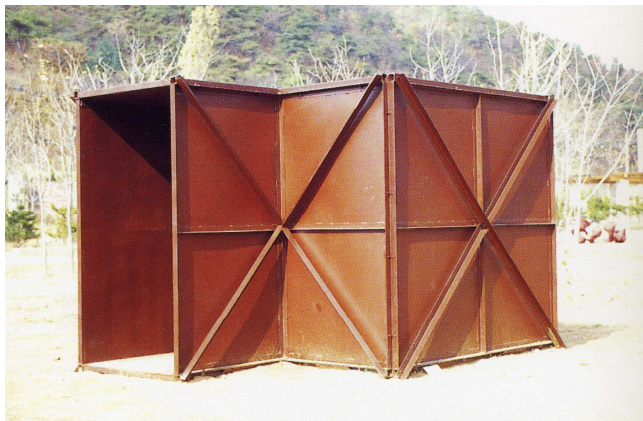
홍명섭은 비조각 영역에 속하면서도 동시에 조각 영역의 확장이라는

42) 최태만, 『한국 현대조각사 연구』, 아트 북스, 2007, p. 421참조.

43) 김미경, 『한국의 실험미술』, 시공사, 2003, p. 164참조.

맥락에서 거론되어질 수 있는 작가이다.⁴⁴⁾ 그의 작품 중 1982년도에 제작된 <실루엣 캐스팅, 1982>(도판20)을 살펴보면, 이 작품은 충남 공주 대평리에서 설치한 작품으로 이는 수면위에 비춰진 그림자도 작품이 될 수 있다는 것을 보여주하고자 한 작품이다. 작품은 시간의 변화에 따라 해시계와 같이 그림자의 실루엣이 계속 변화하고 이동한다. 따라서 물 위에 비춰진 그림자는 고정된 채 존재하는 것이 아니라 계속 변화 가능성을 내포하고 있다. 여기서 작가는 만드는 것에 대한 회의, 만들어진 것이 놓이는 장소에 대한 불만, 보이는 것과 보이지 않는 것에 대한 관심을 그림자를 캐스팅하는 작업으로 나타내고자 하였다고 볼 수 있다. 이것은 앞 절에서 살펴본 뒤상의 '우연성의 원리'에서와 같이 손의 역할을 절제함으로써 대상에 대한 평범하면서 일반적인 관념이나 선입견을 뛰어넘고자 했던 작품이라 할 수 있다.⁴⁵⁾

위에서 언급한 이승택과 홍명섭이 자연에서의 비물질적인 요소들을 작품에 도입하여 '과정성'을 추구하였다면 다음에 언급할 작가들은 연극적인 측면, 또는 연극적인 측면이 더 발전된 경험으로서의 '과정성'을 추구한다. 대표적인 작가로 장식과 전수천을 들 수 있다.



도판21, 장식, <무제Ⅱ-84>, 1984

장식의 작품 중 1984년도에 제작된 <무제Ⅱ-84>(도판21)는 철판으로 만들어진 구조물로 전시장이 아닌 야외나 사람들의 이동이 빈번한 장소에 설치하여 사람들의 참여를 유도한 작품이다. 구조물은 270×180×190(cm)의 크기로 내부는

44) 최태만, 『한국 현대조각사 연구』, 아트 북스, 2007, p. 425참조.

45) Ibid, p. 426참조.

아무런 장치도 되어 있지 않다. 작품에서 작가의 초점은 구조물이 아닌 구조물속을 드나드는 사람들의 흔적인 발자취에 맞추어져 있다.⁴⁶⁾ 때로는 홀로, 아니면 여러 명이 흐르는 시간 속에서 구조물 속을 오고 가며 스스로의 신체를 통해 공간을 지각하고, 그 흔적은 시간의 경과와 함께 무수히 많은 발자국들의 겹침을 통해 드러난다. 결과적으로 작가가 이 작품을 통해 표현하고자 한 것은, '삶'이란 고정되게 존재하는 것이 아니라 시간의 흐름 속에 무수히 많은 발자국의 겹침과 같이 비결정성을 가지며 지속적으로 변화되어지는 과정 속에 있음을 표현하고자 하였다고 볼 수 있다.

장식이 시간의 흐름 속에서 관람자들의 경험을 유도하여, 그 결과로서 흔적의 유희인 발자취를 통해 '과정성'을 보여주고자 하였다면, 전수천은 열린 공간에서 역동적이고 지속적인 담론의 창출을 통한 생성으로서의 '과정성'을 보여주고 있다.



도판22, 전수천, <움직이는 도로인>, 2005

전수천은 2005년도에 <움직이는 도로인,2005> (도판22)이라는 거대한 프로젝트를 기획한다. 이 프로젝트는 뉴욕을 출발해 로스엔젤레스까지 5,500km의 거리를 특수 처리된 흰색 천을 씌운 암트랙을 타고 사회 각계 인사가 기차 안에서 정치, 경제, 문화일반에 대한 토론을 통해 담론을 창출하고 소통하게 된다는 내용이다. 이와 같은 형식의 표현은 세계 최초로 이루어진 것으로 여기서의 암트랙을 덮은 천의 색인 흰색의 의미는 작가에게 있어 무에서 유-상상하기, 그리기, 쓰기, 창작하기 등을 만들어내는 생산으로서의 색을 의미한다.⁴⁷⁾ 작가는

46) 송남실, 『자연적 이미지에 관한 조형탐구-상반성의 미학정신』 『장식, 1971-1998』, 장식도록, 1998, p. 39 참조.

제목에서 볼 수 있듯이 대자연을 캔버스 삼아 움직이는 기차가 흰색의 빛이 되어 5,500km를 달리면서 여러 문화를 흡수하고 창출하게 되는 생성으로서의 ‘과정성’을 거대한 프로젝트로 통해 나타내고자 하였다고 할 수 있다. 전수천에 있어 흰색의 기차가 여러 곳을 이동하며 소통매개체로서 여러 문화를 이어주는 역할과 생산하는 역할로서의 ‘과정성’을 보여 주고 있다면 다음에 언급할 함연주는 물성의 속성을 이용해 합리성을 상징하는 구조인 사각의 입방체 구조를 변형시키는 변형으로서의 ‘과정성’을 보여주고 있다.



도판23, 함연주, <큐브>, 2002

함연주는 2004년도에 자신의 신체의 일부인 머리카락을 이용해 <큐브, 2002>(도판23)를 제작한다. 작품은 가녀린 머리카락으로 그물망을 만든 후 합성수지로 고정시켜 사각형의 입방체를 만들었다. 제작된 입방체들을 함연주는 천정에 매달았다. 천정에 매달려진 입방체들은 힘을 받지 못하고 중력의 작용에 의해 늘어지고 주변의작용에 의해 변화되어진다. 함연주는 이 작품에서 우연성의 계기를 공간속에 개입 시켜 공간의 잠재적인 가능성을 구조물을 통해 드러내고자 하였다고 볼 수 있다.⁴⁸⁾ 그리고 엄격하고 이성을 상징하는 입방체를 여성성을 의미하는 흐물 거리는 머리카락으로 제작함으로써 입방체가 원래 상징하고 있는 의미를 지속적으로 변화시키는 ‘과정성’에 놓이게 하였다. 결과적으로 함연주의 작품에 있어 ‘과정성’은 물성에 의해 고정되고 정지된 이미지가 지속적으로 변화 중에 있는 ‘과정성’을 의미한다고 할 수 있다.

지금까지 한국 현대조각에서 보여 지는 ‘과정성’에 대해 작가를 중심으로 간

지급까지 한국 현대조각에서 보여 지는 ‘과정성’에 대해 작가를 중심으로 간

47) 전영백 엮음, 『22명의 예술가 시대와 소통하다』, 궁리, 2010, p. 332참조.

48) 고충환, 『계간조각』, 『한국 현대조각의 새로운 지형』, 2006, spring, p. 27참조.

략히 언급해 보았다. 살펴본바와 같이 한국 현대조각에서의 '과정성'은 60년대 후반 70년대 초에 결성된 여러 실험적인 그룹들의 물질의 실험을 통해 보여지기 시작하여 오늘에 이르기까지 다양하게 전개되어졌다. 또한 그것은 서구에서 전개되었던 방식과 같이 비물질화를 추구하였는데, 방법적인 면에 있어서 자연적인 요소들의 도입과 변화된 연극성, 그리고 물성의 특성을 이용한 시간성의 도입을 특징으로 하고 있음을 살펴보았다. 연구자는 이와 같이 한국 현대조각에서 보여지고 있는 '과정'성을 통해 연구자의 작품에서 보여지는 '과정'성은 어떠한 위치에 있는가를 가늠해 보고, 앞으로 어떠한 방식으로 전개시킬 것인가를 연구하기 위해 연구자의 작품분석을 좀 더 면밀히 검토하고자 한다. 이를 위해 연구자는 다음 장에서 데리다와 들뢰즈의 이론을 검토하고자 한다.

II. '과정'성 해석을 위한 이론적 배경: 데리다와 들뢰즈를 중심으로

현대조각에서의 '과정'의 작업은 '우연'이나 '연극성' '경험'의 부분이 강조되어 진행되어졌다. 하지만 과정조각은 인간중심에서 벗어나 인간의 감성을 확장시키지 못하고 있다. 데리다와 들뢰즈는 '차연'과 '생성'이라는 용어를 가지고 인간중심의 사유에서 벗어나 인간의 감성을 확장시키고 있다.

데리다는 예술작품을 텍스트의 안이나 밖에 속하지 않은 모호한 경계로 보고 파레르곤의 원리를 도입하여 해체작업을 한다. 들뢰즈는 미술을 '생성(devenir)' 그 자체로 보고, 생성은 어떠한 대상의 문제 즉 재현을 통해 드러나는 것이 아닌 보이지 않는 힘을 통해 드러나는 것으로 본다.

이번 장 제1절에서는 데리다가 '차연'을 통해 어떠한 방식으로 현전의 형이상학을 해체하는지 살펴보고, 미술에서 기존의 전통미술이 데리다에 의해 어떻게 해체되는지 검토할 것이다.

2절에서는 플라톤으로부터 시작되는 동일성의 철학을 부정하면서 하등의 가치가 없는 것으로 인식되었던 시물라크르가 들뢰즈에 의해 어떻게 복권되고, 사유의 중심에서 새로운 것들을 어떠한 방식으로 생성하는지 검토할 것이다. 또한 베이컨의 작품을 중심으로 힘에 의한 감각의 생성에 대해 논할 것이다.

이러한 작업을 통해 재현의 대상으로 표상되지 않는 연구자의 작품을 어떻게 정립할 수 있을 것인지에 대한 단초를 발견하고자 한다.

1. 데리다의 해체

데리다는 플라톤(Platon) 이후의 이성주의는 세계가 하나의 완결되고 정합적

인 체계로 이루어져 있다고 본다. 이를 데리다는 동일성의 철학 또는 형이상학으로 규정한다. 동일성의 철학은 선/악, 진리/거짓, 남성/여성, 백인/흑인 등의 이원적 대립으로 이루어져 있으며, 그 이면에는 고정된 본질이 있다고 본다. 데리다의 해체는 바로 이 같은 이성이 숨기고 있는 '차이'를 털어놓게 하는 전략이다.

데리다는 해체를 “본질은 무엇인가 라고 묻는 사고에 대한 의심”이라고 했다. 로런스 게인(R. Gain)은 이와 같은 데리다의 사상에 대해 시간을 초월해 존재하는 단 하나의 고정된 진리의 출발점을 찾는 서구 형이상학의 로고스중심주의 전통에 대한 공격이라 언급하고 있다.⁴⁹⁾

이병창은 데리다의 해체작업이 대상을 전복시킴으로써 대상을 풍자하는 유희만은 아니라고 한다. “그것은 해체를 통해 현전의 신화세계에 속박되어 있는 주관성을 해방시키고자하는 열의를 바탕으로 하고 있다”⁵⁰⁾고 하였다. 데리다가 일으키는 전복은 아주 작은 데서부터 출발한다. 데리다는 대상 속에서 무시되어 왔던 아주 사소하고 우연적인 사건들을 끄집어낸다. 그리고 이 사건들이 대상의 주변에 놓여 있고 그래서 대상에서 배제되어 있지만 오히려 대상 자체에 가장 근본적이며 대상자체의 토대가 된다는 점을 밝혀낸다.⁵¹⁾ 이러한 데리다의 해체개념은 중심/가장자리, 존재/부재 같은 대립개념을 놓고 볼 때, 전자는 절대로 스스로 충분조건이 아니며, 언제나 두 번째 용어와의 관계 속에서만 이해될 수 있다는 것이다. 다시 말해 가장자리를 가지지 않고는 중심을 가질 수 없다는 것이다.

연구자는 이와 같은 데리다의 대한 관점을 토대로 데리다가 표기상으로만 차이 나게 기술한 '차연'(差延, *différance*)을 통해 전통적인 음성중심주의가 얼마나 덧없고, 이것을 통해 어떠한 방식으로 현전의 형이상학을 해체되는지 검

49) R. Gain, 『니체』, 윤길순 역, 김영사, 2005, p. 166참조.

50) 이병창, 『현대사상사』, 먼빛으로, 2009, p. 287참조.

51) Ibid, p. 287참조

토할 것이다. 그리고 데리다는 현전의 형이상학을 해체시킨 것같이 예술에 대한 해체작업도 실시하였다. 연구자는 데리다가 작품의 발생 원리인 파레르곤 (parergon)을 통해 전통적인 예술론이 어떻게 해체되는지 검토할 것이다.

이와 같은 논의는 데리다의 저작 중 『해체』,와 김형효의 『데리다의 해체철학』을 중심으로 연구되어 질 것이다.

1-1. '차연'과 비결정성

서구 형이상학의 전통에서는 근원적 존재를 상정한다. 그것은 유일하며 단일한, 영원불멸하며 참되게 존재하는 것으로, '진리'라 부른다. 진리는 로고스라고 부르는데 로고스는 최초의 근원이자 존재자들의 관계를 설명하는 방법론으로, 세계를 운행하는 하나의 원리가 된다. 이와 같은 형이상학은 위계적 대립 항들을 설정한다. 그것은 정신/육체(물질), 실제/가상, 진리/거짓(오류), 성/악, 보편/특수, 필연/우연, 영원/시간(변화), 단일성/다양성 등으로 이항대립적인 체계 속에서 전자는 우월한 것, 추구해야 할 것이며, 후자는 전자를 향해 나아가기 위해 극복되어야만 하는 열등하고 악한 것이다. 이러한 형이상학적 가정은 단순히 정신철학 범주에만 제한된 것이 아니라 사회영역에도 하나의 정신적 핵으로 작용되어졌다.

데리다는 이러한 전통적인 자기 현전의 형이상학을 극복하고자 '음성중심주의'라는 이름으로 일컬음으로써 형이상학의 경계를 재설정한다. 데리다는 형이상학의 전통 내에서 로고스는 언제나 '음성'과 연관되었으며 형이상학이 상정한 '순수한 내면성'의 자기-현전은 바로 이 음성언어를 통해서라고 보고 있다. 그것은 예를 들면, 말하기는 사유를 무매개적으로 구현하는 것으로 이해되는데, 말은 항상 하는 사람이 현전하기 마련이다. 즉 말을 할 때는 말하는 사람

이 그곳에 존재하는 것이다. 다시 말해 말은 말하는 사람이 현전을 전제한다는 점에서 진리에 가깝다고 하였다.

이와 달리 문자는 특별한 경우를 제외하고는 글을 쓰는 그 순간에 저자와 소통하는 경우가 거의 없다. 글은 대부분 차후에 읽을 것을 전제로 하기 때문이다. 그렇기 때문에 글은 독자가 읽는 시점을 기준으로 글쓴이의 부재를 전제한다고 볼 수 있다. 따라서 문자는 글쓴이의 부재중에 기능하기에 본래의 맥락에서 떨어진 상태로 수용되며, 그렇기 때문에 의도된 의미와 일치할 가능성이 적어진다는 것이다. 결과적으로 문자언어는 전통철학에서 진리와 떨어진다는 이유로 말하기의 단순한 재현이요, 필요악에 불과한 보충 대리물로 간주됐다.

그러나 데리다는 이러한 진리 혹은 의미가 온전히 자기-현전한다는 형이상학적 주장을 언어적 환영에 불과하다고 보고, 자기현전의 형이상학의 주장을 비틀어 말과 문자가 지닌 역전가능성을 지적한다. 현전의 형이상학에서 말이 부재할 경우 말을 대신해 글쓰기가 '대리보충'⁵²⁾ 역할을 하였는데, 그것은 말의 현존을 위한 대리의 역할이기도 하지만, 말하기 자체가 완전하지 않고, 그로 인해 글쓰기가 필연적으로 보충의 역할을 한다고 데리다는 보고 있다. 여기서 보충이란 더하는 작용이며, 더해진 것은 근원적인 것, 기원적인 것에 대해서 타자적이고 이차적이라는 의미에서 외면적이다. 그러나 현전이 완벽하고 자기 충족적이라면 보충을 필요치 않는다. 완전한 현전, 기원이라고 알려진 것

52) '대리보충' 또는 '보충대리'는 데리다의 사유 전변에 걸쳐 있는 사유개념이다. 이 개념은 장자크 루소(Jean Jacques Rousseau 1712-1778)의 『참회록(Les Confessions)』(1782)을 독해한 것으로, 데리다는 『참회록』의 구절들에서 '대리보충'의 프랑스어 원어인 '쉬플레망(supplément)'에 주시한다. 루소는 자연을 보충(supplément)하는 것이 교육이며, 말을 보충하는 것이 글이라고 설명했다. 아마도 루소는 '쉬플레망'이란 단어를 '보충'이라는 일반적인 용법으로 쓴 것이겠지만, 데리다는 '쉬플레망'에는 두 가지 의미가 내포되어 있다고 보았다. 우선은 '보충'이라는 개념이다. '보충'은 기존에 것에 더하는 것이므로 '잉여'와 '부가'의 의미를 지닌다. 그런데 데리다는 '쉬플레망'에 보충 외의 또 하나의 의미, 바로 '대리'의 의미가 존재한다고 본다. '대리'는 기존의 역할을 대신함을 의미하는 것으로, 이는 기존의 것이 무언가를 '결여'하고 있음을, 기존의 것이 '부재'함을 의미한다. 이렇게 잉여와 결여, 보충 대리의 의미를 동시에 지닌다는 점에서, 데리다의 '쉬플레망'은 '대리보충'이라는 의미로 해석하고 번역한다.

박영욱, 『의미와 무의미의 경계에서』, 김영사, 2009, p. 58

을 보충하는 것은 그 기원에서 부족한 부분을 채워주는 더함의 작용이다. 그래서 보충은 손해를 보상해주는 것이다. 그리고 근원은 그것의 현전을 위해 보충을 필요로 하는 것이므로 완전한 근원이 아니라 할 수 있다. 오히려 그것은 결여를 채우기 위한 대체적인 보충이 된다. 즉 근원은 그것이 결여한 부분을 보충 받음으로써 비로써 근원이 될 수 있으므로, 근원의 자리를 차지하는 것은 오히려 보충이 된다.⁵³⁾ 여기서 현전하는 실체는 자신이 존재하기 위해서 그 어느 것에도 의존하지 않는다는 현전의 속성이 무너진다. 데리다는 말과 문자의 관계가 이처럼 잉여와 결여, 보충과 대리의 의미를 동시에 지닌다는 점에서 대리보충에 의한 대리보충의 관계라 말한다. 데리다가 ‘차연’(différance)을 표기상으로만 차이가 나게 기술한 것은 말에 대한 전통적인 신뢰가 얼마나 덧없는지를 보여주는 일종의 상징이 된다. 그럼 데리다가 ‘차연’(差延)을 통해 어떠한 방식으로 현전의 형이상학을 해체시키는지 논의하고자 한다.

‘차연’이라는 단어는 프랑스어 ‘différance’의 우리말 번역이다. 프랑스어 사전에는 ‘différance’라는 단어는 나오지 않고 차이로 번역되는 ‘différence’만이 있다. ‘différance’는 문자이면서 동시에 문자가 아닌 기호로 이것은 데리다가 착안해 낸 신조어이다. 데리다가 차이를 나타내는 단어인 ‘différence’를 쓰지 않고 ‘différance’를 쓴 이유는 ‘différence’라는 전통적인 단어가 주는 통념에 대한 거부감 때문이라고 데리다는 밝히고 있다.⁵⁴⁾ 그리고 데리다는 자신이 주장하는 차이가 기존의 차이와 다르다는 것을 구별할 수 있는 용어가 필요했기에 ‘différance’와 비슷하면서 차이가 나는 ‘différance’라는 단어를 고안해 낸

53) 하지만 여기서 보충은 본질성을 갖지 않는다. 보충이 현전한다면, 다른 것을 대신해서 지금의 자리를 대신하는 대리보충은 지금 그대로의 것은 아닐 것이다. 따라서 언어의 살아 있는 근원을 변질시키는 일은(언어를 고정시켜야 하는 문자 언어는 바로 그것을 변질시킨다. 즉 그것은 낱말이 아니라 언어의 특질을 변화시킨다) 일어나지 않았다. 그 효과로 판단하자면 없음 이하의 것은 없음 이상의 것이다. 대리보충은 현전도 부재도 아니다. 어떤 존재론도 대리보충의 조작을 생각할 수 없다.

J. Derrida, 『그라마톨로지』, 이성도 역, 민음사, 2010, p. 599참조.

이규은, 『데리다의 해체철학의 논리』, 이화여자대학교 석사학위논문, 1994, p. 43참조.

54) 박영욱, 위의 책, p. 52참조.

것이다.

‘différance’와 ‘différence’는 프랑스어에서 둘 다 ‘디페랑스’로 발음된다. 3음절의 모음 e와 a에 의해 표시로는 구분되지만 음성으로의 차이는 없다. 다시 말해 문자로는 차이가 나지만 말소리는 차이가 없는 것이다.⁵⁵⁾ 데리다가 이처럼 e를 a로 바꾼 것에는 드러나지 않는 암시가 내포되어 있다. 데리다는 차연의 a에 대해 다음과 같이 적고 있다.

“이것은 소리 없는 표시로, 무언의 묘비, 심지어 대문자 A로 활자화 될 때, 이 모양이 피라미드와 닮았을 뿐만 아니라, 헤겔이 그의 저서 『백과사전』에서 기호를 이집트의 피라미드로 비유한 것이 생각났기 때문에, 차연(différance)에 있는 이 a는 거대한 묘비(죽음)로 규정될 수밖에 없다. 차연 속에 있는 a는 들리지 않는다. :이것은 무덤처럼 조용하게 비밀스럽게 그리고 정중하게 죽어 있다. 차연, 즉 생을 죽음과 맞바꾸는 경제성, 다시 말해 차연에 의해 생산되는 고유한 것으로서의 무덤, 대대로 물려받은 죽음의 은식처(...) 묘비 혹은 피라미드 둘은 폭군의 죽음을 알리는 것이다.⁵⁶⁾

여기서 a는 살아있는 것이 아니라 죽은 존재처럼 느껴질 수 있다. 즉 눈으로 볼 수 있고, 글로 쓰일 수 있지만 발음이 같기에 그 차이는 들리지 않고 음성언어로 비유되는 폭군의 죽음으로 간주는 것이다.

H. 키멜레는 이 부분에 대해 데리다가 문자를 통해 ‘그래픽적인 수술’을 행하고 있다고 한다. 그리고 데리다가 철자 A의 묵음 상태를 ‘죽음의 경제’에 종속시키고 있다고 보고, 그 자체는 생명도 의미도 없고, 서로 다른 해석에 의해 여러 가지 의미를 얻게 된다고 말한다. 즉 그 속에서 그것은 그때그때 다르게 생명화 되는 것이다.⁵⁷⁾ 다시 말해 A는 개념도 의미도 아니며, 단지 잠정적인 그래픽 흔적인 것이다. 따라서 충만 되지 않고 단순하지 않기에, 다양하게 구

55) 박영욱, 위의 책, p. 54참조.

56) J. Derrida, 『해체』, 김보현 역, 문예출판사, 1996, p. 120.

57) H. 키멜레, 『데리다 철학의 개론적 이해』, 박상선 역, 서광사, 1996, p. 88참조.

성되며 변화하는 원천으로 기능하는 것이다. 즉 다른 것이 될 수 있는 원천으로 작동하는 것으로 키멜레는 보고 있는 것이다.

데리다가 'différance'라는 단어에 e가 아닌 a를 붙인 이유 중 또 하나는 차이가 고정되고 결정된 것이 아니라 항상 진행 과정 중에 있음을 나타내기 위해서다. 이 단어는 불어의 'différer'라는 자동사의 현재분사형인 'différant'에 착안하여 데리다 자신이 변형시킨 명사형이다.⁵⁸⁾ 'différer'는 프랑스어에서 두 가지 의미로 사용된다. 첫 번째 의미는 '연기하다', '미루다'등이고, 두 번째 의미는 '서로 다르다', '상이하하다' 등이다. 프랑스어의 현재 분사형은 항상 능동적인 활동을 함축한다. 때문에 'différant'는 '연기시키는' 과 '차별화하는'이라는 이중적 의미의 능동적 유희를 함축한다. 그리고 여기서 사용되어진 모음 a는 현재진행형의 의미를 담고 있기도 하다. 말하자면 차이란 이미 완결된 어떤 것이 아니라 항상 진행되는 차이인 것이다.⁵⁹⁾

이런 관점에서 'différance'는 '연기화'와 '차별화'라는 이중적 능동성을 함축하는 파생명사로 간주할 수 있을 것이다. 그러나 위에서 언급했듯이 현행 프랑스어 체계에는 'différance'라는 단어는 없다. 현행 프랑스어 체계에서 사용되고 있는 'différer'의 명사형은 'différence'이다. 그런데 이 명사는 차이, 구별의 의미만 가지고 있을 뿐 연기와 같은 진행적인 의미는 포함하고 있지 않다. 프랑스어 중에 차이, 연기의 의미를 동시에 지니고 있는 명사는 없다. 'différence'(차이), 'délai'(연기), 'différenciation'(차별화)등 각기 다른 의미를 가지고 있는 세 명사들만 있는 것이다. 이에 데리다가 오직 하나의 명사로만은 데리다가 표현하고자하는 의미 표현을 할 수 없다고 판단하여 고안해낸 것이 세 명사를 모두 함축하여 만든 'différance'(차연)이다.⁶⁰⁾

이와 같은 '차연'은 시간화와 공간화 두 가지 함축적 의미를 포함하고 있다.

58) 문장수, 『데리다의 해체주의 비판』 『대동철학 3』, 대동철학회, 1999, 3, p. 63참조.

59) J. Derrida, 위의 책, p. 127.

60) 문장수, 위의 책, p. 63참조.

시간화는 연기의 개념으로 기회를 기다리는 대기(待期)로 집약되고, 공간화는 차이의 개념으로 간격으로 수렴된다. 데리다는 이것에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

“differre가 가진 두 개의 뜻 중 하나, 즉 늦게까지 연기하는 행위, 경제적 계산, 우회, 연기, 교체, 보류, 표상 등, 본인이 결코 사용한 적은 없지만, 이렇게 연이어지는 말의 연쇄 고리 안에 부여하고 싶은 개념을 시사하고, 작동하는 힘과 시간까지 고려하고 설명하는 행위가 빠져있기 때문이다. (...)이런 의미에서 의식적이든 무의식적이든 성취나 ‘욕망’이나 ‘의지’의 충족을 보류하고, 마찬가지로 이 자체의 효과를 취소하거나 조절하는 양상으로, 이러한 보류와 유보를실행시키는 우회로가 지닌, 시간적으로 매개되는 과정을 가리킨다.différer의 또 다른 뜻 하나는 가장 일반적으로 쓰이고 확인 할 수 있는 것이다. 즉 동일하지 않는 것, 다른 것이 되는 것, 식별할 수 있는 것 등등이다.” 61)



도판24, 클로드 모네, <수련>, 1971

이와 같은 시간화와 공간화는 위에서 살펴보았듯이 어느 하나로 차연이 결정 되는 것이 아니라, 시간이 공간으로 공간이 시간으로 되어 짐으로써 서술될 수 있는 것이다. 예를 들어 모네의 작품 수련(도판24)을 보자. 모네는 이 작품에서 여러 종류의 차이 나는 연꽃을 그린 것이 아니다. 연꽃이 드러내는 그때 그때의 차이를 그린 것이다. 시

61) Ibid, p. 127.

시각각 변하는 꽃의 질감과 햇빛에 반사되는 빛의 색감을 그린 것이다. 이 그림은 시간에 따라 변하는 연꽃의 차이를 드러내기 위해 공간화 되고 연꽃의 고정된 이미지를 거부하며 모든 연꽃이 지닌 고유한 보편성을 유보하는 그림이다. 다시 말해 연꽃은 시간 속에서 자신을 드러내지만 동시에 자신이 드러내는 것은 고정된 본질이 아니며 자신의 모습을 드러내는 것을 지연시키는 것이다. 이렇게 보자면 모네의 연꽃은 흔적만을 담고 있는 것이고 이 흔적은 시간의 변화에 따라 다양하게 드러날 뿐인 것이다. 62)

위에 에에서 알 수 있듯이 ‘차연’은 시간화인 대기, 연기, 유보 등의 개념과 공간화인 차이, 거리, 행간, 사이, 자간 등의 서로 다른 개념이 동시에 시간이 공간으로, 공간이 시간으로 변용되어지면서 표상되어진다는 것을 알 수 있었다. 그리고 이러한 관계 속에서의 ‘차연’은 시간적으로나 공간적으로 한 시점이나 한 장소에서 요약되거나 통합될 수 없고, 또한 시간 속에서 시시각각 자신을 드러내지만 동시에 자신이 드러내는 것은 고정된 본질이 아니며 자신의 모습의 드러냄을 계속 지연시킨다는 것도 알 수 있었다.

이러한 ‘차연’을 통해 데리다가 말하고자 한 것은 현전의 허구를 밝히려는 것이다. 그리고 이러한 현전을 종결시키기 위한 노력은 ‘차연’의 ‘흔적의 유희’를 통해 이루어짐을 알 수 있었다. 결과적으로 ‘현전’이라는 것은 순수한 현재로서가 아니라 비현재와 관련하여 현재가 된다고 할 수 있다. 즉 현재에 과거의 ‘흔적’을 지니게 하는 것이 가능함으로써 현재는 현재일 수 있는 것이다. 63)

이를 통해 세상에 절대적인 기원이라는 것은 존재하지 않고 최종적인 목적도 없고, 통제되고 지배될 수 없음으로 인해 모험적이고 우연성을 갖게 되며, 완결성을 갖지 않음으로 비결정성을 띠게 된다는 것을 알 수 있었다. 그럼 데리다의 이와 같은 성격의 해체작업이 예술에는 어떠한 방식으로 이루어졌는지 다음 절에서 알아보려고 한다.

62) 박영옥, 위의 책, p. 66-67참조.

63) 이성원 엮음, 『데리다 읽기』, 문학과 지성사, 1997, p. 63참조.

1-2. 작품의 발생원리: 파레르곤(Parergon)

데리다는 현전의 형이상학을 해체시킨 것같이, 서양의 미학사에 대한 해체 작업도 착수하였다. 데리다는 전통적인 예술이론이 예술이란 무엇이며, 예술작품의 기원은 무엇인가와 같은 질문들의 “존재자적 물음 구조”를 해체함이 없이 미술을 포함한 전체 예술의 영역을 음성과 로고스에 종속시켜왔다고 보았다.⁶⁴⁾ 그리하여 예술작품에서 형식이 중요한가 아니면, 내용이 중요한가 하는 논쟁은 끊임없이 제기되어왔으며, 그와 동시에 예술작품에서 본질적이고 불변적인 요소들과 가변적이며 외적인 요소들을 구분하여 전자의 가치에 우선권을 두는 전통미학을 추구해왔다고 데리다는 진단하고 있다.⁶⁵⁾

이에 데리다는 미술에 있어서 안과 밖의 대립에 의하여 규정된 경계의 틀을 넘어서려는 작업을 시도한다. 데리다는 그의 저서인 『회화에 있어서의 진리(La Vérité en peinture)』를 통해 이러한 고정관념을 해체시키는 작업을 한다. 그것은 칸트(Immanuel Kant)의 미적 판단이라는 개념이 등장하는 『판단력 비판(Kritik der Urteilskraft)』에서 내세운 미학의 이분법적 구분에 대한 비판에서 출발한다. 칸트는 예술을 구성하는 요소들을 본질적인 것과 비본질적인 것으로 나누어 본질적인 것을 에르곤(ergon), 비본질적인 것을 파레르곤(parergon)⁶⁶⁾으로 나눈다. 여기서 에르곤은 회화에서 액자 안에 있는 작품의

64) 강우성, 『파레르곤의 논리: 데리다와 미술』 『영미문학연구』, 영미문학회, 2008, p. 6참조.

65) 김형효, 『데리다의 해체철학』, 민음사, 1991, p. 352참조.

66) 파레르곤(parergon)은 par의 ‘주변’을 의미하는 단어와 ergon의 ‘작품’을 뜻하는 단어의 합성어이다. 파레르곤은 늘 본질적이고 핵심만을 추구해왔던 그리스 철학자들과 지식인들에 의해 푸대접을 받아왔다. 그리고 파레르곤은 있어도 좋고 없어도 좋고 하는 식으로 장식적이거나 열외에 불과한 것으로 여겨져 왔다. 파레르곤을 사전으로 찾아보면 ‘작품 바깥’은 대부분 직역되지만, 동시에 장식적인, 외부적인, 혹은 부수적인 대상, 보충, 나머지 부분, 으로 번역된다. 이것은 스스로 구분되어 근본적인 주제가 되어서는 아니 되는 것을 뜻한다. 이러한 파레르곤이 없으면 본질에 타격을 주는 것은 아니지만, 좀 서운하다고나 할까, 하는 정도의 무게만 지닐 뿐이다. 그러므로 파레르곤은 본질에 속하는 것도 아니고, 작

본질이고 파레르곤은 액자 혹은 액자틀, 즉 일종의 장식이라 할 수 있다. 이러한 구분에 의하면 ‘틀’은 단지 부차적이고 보충적인 장식에 불과한 것일 수 있다. 하지만 칸트는 이 ‘틀’에 대해 예술작품의 바깥에 있는 것으로 취급하면서도 동시에 작품의 곁에서 작동함으로써 예술작품과 무관하지 않다는 것을 시사한다.⁶⁷⁾ 즉 이것은 ‘틀’ 자체는 작품과 무관하지만 어떤 모양의 틀을 사용하느냐에 따라 작품이 달라 보일 수 있다는 것일 것이다.

데리다는 이와 같이 칸트가 시사한 점을 받아들여 파레르곤이 에르곤과 대립되는 것이면서도 에르곤의 곁에 있는 것, 그리고 순수히 작품과 무관한 것이 아니라고 주장한다. 이것은 데리다가 보기에 파레르곤은 전통적인 기준으로 볼 때는 텍스트 바깥에 있는 것이지만, 사실상 텍스트의 의미를 구성하고 있는 하나의 요소가 될 수 있는 것이므로 결코 외적인 것이 아니라는 것이다.⁶⁸⁾ 데리다는 다음과 같이 주장한다.

“파레르곤은 고유 영역의 외부에 첨가된 어떤 것이지만, 그러나 그 탁월한 외면성은 안이 결핍되어 있는 만큼 안으로 끼어들고, 한계 자체를 압박하고, 마찰하고, 스치고, 거기에 이웃하고 놀이를 한다.”⁶⁹⁾

그 자체로 결핍되어 있기 때문에 스스로 고유영역을 형성할 수 없지만 파레르곤은 고유영역과 어느 정도 떨어져 고유영역의 완성을 위해 구성요소로서 작품에 관여하고 작용한다.⁷⁰⁾ 다시 말해 파레르곤은 고유영역의 완성을 위해서는 필수 불가결한 요소라 할 수 있다. 하지만 이것은 고유영역의 결핍을 지

품의 바깥이라고 버리기에 가까운 그런 안밖의 애매한 경계지대에 있다고 볼 수 있다.

J. Derrida, 『해체』, 김보현 역, 문예출판사, 1996, p. 443참조.

김형효, 위의 책, p. 354-355참조.

67) 김병환, 『철학논총 제 69』, 『대중문화세계에서 회화. 영화 속 이미지에 대한 융합. 통일. 차이의 철학적 분석』, 새한철학회 논문집, 2012, p. 3참조.

68) 박영욱, 『커트 코베인과 해체』 『한국종합예술학교 논문집』, 한국종합예술학교, 2003, 12, p. 284참조.

69) 김형효, 위의 책, p. 355.

70) J. Derrida, 위의 책, p. 444.

칭하기 때문에 작품에 경계에 존재하는 위협적인 존재일 수밖에 없다. 파레르곤의 이와 같은 성격은 앞에서 검토하였던 보충 대리의 논리에 대한 데리다의 서술을 방불케 한다. 예를 들면 조각품이나 나체 여인상의 그림에서에서 휘장이나 그림에 있는 얇은 베일은 하나의 외적인 우연한 장식이고 첨가물이지만, 이것은 작품의 본질 속으로 끼어들어 작품의 보충 대리의 역할을 하며 과거의 이분법적 본질도식을 해체시킨다. 이와 같이 상호 보충 대리의 관계에서 서로 의미를 주고받으며 공존하는 에르곤과 파레르곤에 대해 데리다는 다음과 같이 말하고 있다.

“파레르가 즉, 부수적인 것들은 단순히 작품의 외재적 요소로 잉여분이 아니라, 에르곤 즉 작품 본체 안에 있는 공(空)과 연결되어 그 공을 매꾸어 주면서 구조적으로 연결된다. 그리고 바로 이러한 결핍 혹은 공 없이는, 작품은 파레르곤을 필요치 않을 것이다. 에르곤의 결핍은 파레르곤의 결핍이지만, 그럼에도 불구하고 옷이나 기둥은 작품의 부수적 요소로 간주되어 왔다.” 71)

이처럼 에르곤의 바깥에 덩으로 붙여진 결핍으로서의 파레르곤이 에르곤의 결핍을 보충하고 대리해주는 기능을 갖고 있다면, 예술작품에서 에르곤과 파레르곤의 경계나 구분영역을 규정한다는 것은 상당히 모호해진다. 예를 들면, 회화에서 우리가 벽을 바라볼 때, 액자는 그림 속에 속하나, 그림을 바라볼 때는 액자는 벽에 속한다. 한마디로 액자는 작품의 안도 아니고 작품의 밖도 아니다. 그렇다고 작품인 것도 아니고, 작품이 아니 것도 아니다. 그것은 안과 밖, 위와 아래의 대립을 무력화시키면서 동시에 작품을 발생시키는 기제로 작용한다. 조각일 경우 작품이 어느 장소에 세워져 있는가 하는 공간적 환경은 작품과의 관계에서 하나의 파레르곤이다. 결국 파레르곤은 옷이나 소도구들만

71) J, Derrida, 위의 책, p. 450.

파레르곤이 아니라 작품이 진열된 벽이나 주위의 공간 즉, 에르곤을 발생시키는 모든 것이 파레르곤이라 할 수 있다.⁷²⁾ 이와 같이 어느 한쪽으로도 포함되지 않고 어느 한쪽으로도 배제되지 않는 이중적 성격의 파레르곤은 어떤 ‘틀’ 안에 있는 실체가 아니라, 안과 밖을 구분하는 ‘틀’ 자체이다. 그러나 이 ‘틀’은 텍스트의 안과 밖 어느 곳에도 속하지 않는 구분 짓기가 불가능한 일종의 경계로, 사각형이나 원을 이루고 있는 경계선이 그 도형의 내부에 속하는지 외부에 속하는지 알 수 없듯이 경계로서 파레르곤 역시 그 성격을 알 수가 없는 것이다.⁷³⁾

이처럼 모호한 경계, 즉 안과 밖의 구분 자체가 허물어진 경계로서 파레르곤이 의미하는 것은 작품의 의미는 텍스트 속에 고정되어 있는 것이 아니라 주변 환경에 의해 얼마든지 변화되어 질 수 있고, 고정된 의미라도 쉽게 해체될 수 있음을 의미한다.⁷⁴⁾ 결국 데리다가 본 예술작품의 의미는 어떤 틀 안에 있는 실체가 아니라 ‘틀’ 자체로 이 틀은 예술작품의 안과 밖의 경계이며, 이러한 경계가 곧 예술작품의 실체라는 것이다. 이것은 아름다움이라는 것은 예술작품 안에 존재한다고 할 수 있지만 그 외부에 있는 것과 전혀 무관하지 않다는 것이다.

데리다가 보기에 이러한 사실은 칸트에게서도 감지된다. 칸트에게 예술이란 그저 감각을 충족시키는데 불과한 것이 아니라 눈에 보이지 않는 초감각적 이념(Idee)을 눈에 보이는 형상 속에서 실현시키는 것으로 보았다. 우리가 느끼는 미감의 경험이란 그러한 이념을 심미적으로 느끼는 것이다. 칸트는 『판단력 비판』에서 미의 규정에 관한 네 가지 계기를 들고 있는데, 이 네 가지 계기는 무관심성, 보편성, 합목적성, 필연성이다. 여기서 데리다가 주목하는 것은 합목적성이다.

72) 김형효, 위의 책, p. 356참조.

73) Ibid, p. 356참조.

74) 박영욱, 위의 책, p. 95참조.

칸트는 ‘목적성’과 ‘합목적성’을 구분하였다.⁷⁵⁾ 여기서 ‘합목적성’은 어떤 대상이 특정한 목적을 가지는 성질이 합목적성이다. 가령 비행기의 날개는 날기 위한 비행기의 목적으로 볼 때 합목적성을 지닌다. 책상에 붙은 네 개의 다리 역시 책상 상판을 지탱하기 위한 목적과 관련해 볼 때 합목적적인 것이다. 따라서 칸트에게 있어 합목적성이란 항상 어떤 목적을 전제로 한다. 그런데 칸트는 여기서 미에 대해서는 전혀 다른 지적을 한다. 그것은 미적 대상에 대해서는 결코 현실적인 목적이 전제되어서는 안 된다는 것이다. 즉 미적 대상은 합목적성은 있되 실제로 목적이 없어야 한다는 것이다. 그래서 칸트는 미감을 발생시키는 미적 합목적성이란 ‘목적이 없는 합목적성’이라는 독특한 개념을 만들어 낸다.⁷⁶⁾ 따라서 칸트에 있어 아름다운 것은 목적-없는-합목적성이다.

여기서 데리다는 ‘목적 없는 합목적성’에서 ‘없는’이라는 단어를 찾아낸다. 이 때 ‘없는’에 해당하는 독일어 전치사 ‘ohne’라는 뜻은 말 그대로 ‘없다’라는 의미로 해석하지 않는다. 왜냐하면 ‘목적 없는 합목적성’이라고 했을 때 실제로 목적이 없다면 ‘합목적성’이 성립되지 않기 때문이다. 따라서 이 때 ‘없는’이라는 말은 ‘없음’을 나타내기도 하지만 한편으로는 ‘있을 수밖에 없음’을 나타내기도 한다.⁷⁷⁾ 그리고 전치사 ‘ohne’는 프랑스어에서는 전치사 ‘sans’에 해당한다. 이것은 ‘없는’으로 해석되며 모든 기능적 목적과 용도의 부재를 뜻한다. 그러므로 그것은 단절의 개념과도 직결된다. 여기서 “부재(sans)는 보이지도, 지각되지도, 느껴지지도 않기 때문에 존재하지 않는다. 그럼에도 불구하고 이것의 어떤 부분 및 목적은 존재”⁷⁸⁾하고 있다. 이처럼 지각적으로 잡히지 않고, 눈에 보이지 않지만 존재하는 이것을 데리다는 ‘흔적’이라고 부른다. ‘흔적’은

75) 여기서 목적이란 어떤 대상의 원인이 되는 개념이다. 즉 그 대상의 존재이유이다. 그리고 이 개념이 대상과 갖는 인과적 관계가 바로 합목적성인 것이다.

76) 박영욱, 『한국종합예술학교 논문집, 제6집』, 『커트 코베인과 해체』, 한국종합예술학교, 2003, 12, p. 287 참조

77) 박영욱, 위의 책, p. 95참조.

78) J. Derrida, 위의 책, p. 482.

있음에 비추어 볼 때 없음이지만, 없음에 비추어 볼 때는 있음이다. 결국 아름다움이라는 것은 현실적으로 눈에 보이지 않으나 존재하는 것으로 그것은 하나의 ‘흔적’인 것이다.

“어떤 지각으로도 잡히지 않고, 눈에 보이지도 않는 이것을, 이 자체가 속해 있지 않는, 이 자체와 전체계도 아무 관련이 없는 것에 충만한 전 체계를 표시하는데, 이러한 부재의 흔적이 바로 미의 기원이다. 바로 이런 특징에 근거해서만 아름다움이 가능하다. 이런 관점에서 보면, 미는 체계 안에도 그리고 체계 밖에도 존재하지 않는다.” 79)

결과적으로 데리다에 따르면 아름다움이란 어떠한 실체로서 존재하지 않는 것이다. 그리고 그것은 어떤 경계나 틀에 의해서 한정되어질 수도 없고, 그렇다고 틀 자체를 완전히 결여한 것도 아니다. 오히려 아름다움이란 ‘흔적’과 같이 부재하면서도 현존하는 것이기 때문에 무의미와 의미의 경계 자체라 해야 할 것이다.⁸⁰⁾ 말하자면 위에서 언급했듯이 작품은 고정된 이미지가 아니라 주변 환경에 의해 얼마든지 변화되어 질 수 있고, 고정된 의미는 언제든지 흐트러질 수 있는 것이다. 따라서 예술작품은 어떠한 구속력도 없이 자유로운 넘나듦, 즉 흔적의 유희로서 의미와 무의미의 경계 자체가 되는 것이다.

2. 들뢰즈의 존재와 생성

들뢰즈의 모든 사유는 ‘차이’와 ‘생성’을 기본바탕으로 하고 있다. 여기서 ‘차이’와 ‘생성’은 고정된 이미지가 아니라, 변화하는 이미지를 추구하는 것으

79) Ibid, p. 482.

80) 박영욱, 위의 책, p. 95

로 끊임없이 만들어져 넘쳐흐르는 시뮬라크르(simulacre)의 세계를 바탕으로 한다. 그렇기 때문에 들뢰즈의 사유에는 재현에 대한 비판이 깔려있다. 그것은 재현이 시뮬라크르의 부상을 억압하고 '차이'와 '생성'의 사유를 가로막고 있다고 들뢰즈는 보고 있기 때문이다.

들뢰즈의 이와 같은 사유의 특성과 관련하여 아사다 아키라는 들뢰즈의 철학을 존재(être)의 철학이 아니라 생성(devenir)의 철학으로 보고 있다. 그리고 이러한 생성은 힘과 강도(強度, intensity), 혹은 운동과 속도를 통해 나타나는 것이라 보고 있다.⁸¹⁾ 이것은 어떤 의미에서는 현실을 있는 그대로 파악하고자 하는 것이라 할 수 있다. 좀 더 확실하게 말하면 현실을 '생성'이라는 운동의 혼합체로서, 즉 그런 형태로 나타나는 힘들이 서로 얽힌 것으로 파악하고 있는 것이라 할 수 있다.

존 라이크만(J. Rajchman)은 그의 저서인 『들뢰즈 커넥션』에서 이와 같은 들뢰즈의 '생성'이 이루어지는 방식이 세 가지로 나타나고 있다고 보고 있다. 그것은 '연결접속(connexion)', '분리접속(disjonction)', '접합접속(conjonction)'이 그것이다. 이것은 종합의 세 형식이기도 한데, 이 종합은 바로 생성의 종합, 삶의 종합을 가리키며, 이는 결국 '존재(생성)의 종합'이라고 할 수 있다.⁸²⁾ 라이크만은 이러한 들뢰즈의 사유와 관련하여 존재하는 모든 것은 시뮬라크르라 하고 있다. 즉 이것은 미리 존재하는 원본은 없고, 굳이 실체나 원본이라는 개념을 쓰고 싶다면, 다양한 시뮬라크르들의 연결, 혹은 결합만이 실체라 한다. 다시 말해 시뮬라크르에 앞서 따로 혹은 먼저 존재하는 현실, 실체, 원본은 존재하지 않다는 것이다. 생성의 종합, 삶의 종합 라이크만은 들뢰즈의 실험, 감각, 사유, 다양체, 삶 이 모두가 연결고리들로 이루어져 있다고 보고 있다.

키스 안셀 피어슨(K. A. Pearson)은 들뢰즈의 철학을 싹트는 배아적 생명

81) 아사다 아키라, 『도주론』, 문아영 역, 민음사, 1999, p. 46참조.

82) J. Rajchman, 『들뢰즈 커넥션』, 김재인 역, 현실과 문화연구, 2005, p. 5참조.

(germinal life)의 철학으로 보고 있다. 여기서 “germinal”은 싹트는 것이기도 하고 배아적인 것이기도 하다. 『싹트는 생명』의 역자인 이정우에 따르면 “배아적”이란 개체들을 넘어 존재하는 생명의 연속적 장(場)을 뜻하고, “싹트는”이란 이 연속적 장이 결정론적 장이 아니라 새로운 약동(élan)을 포함하는 절대적으로 새로운 것이 연속적으로 탄생하는 장임을 뜻한다.⁸³⁾ 피어슨은 들뢰즈를 자신의 생명철학 일반에 대한 폭넓은 식견을 바탕으로 현대생명철학의 장 전체에 들뢰즈를 위치시키고 있다.

이와 같이 들뢰즈의 생성에 대한 여러 논의들을 살펴본 결과 연구자는 들뢰즈의 생성이 시물라크르와 힘의 강도, 그리고 접속과 밀접한 연관이 있다고 본다. 따라서 이번 절에서는 끊임없이 차이가 반복되는 시물라크르의 세계, 이것이 어떠한 방식으로 표상의 틀에서 깨어나는지 검토할 것이고, 표상의 틀에서 깨어난 들뢰즈의 생성이 어떻게 발현되는지 살펴볼 것이다. 그리고 이것을 배경으로 들뢰즈가 논의한 바 있는 들뢰즈의 예술론인 ‘감각’에 대해 검토할 것이다. 여기서는 들뢰즈가 예로 들어 설명한 베이컨(F. Bacon)의 작품이 검토되어질 것이다.

이와 같은 논의는 들뢰즈의 저작 중 『의미의 논리』, 『감각의 논리』를 중심으로 연구될 것이다.

2-1. 형상과 시물라크르

들뢰즈는 플라톤주의를 재현주의⁸⁴⁾의 전통으로 이해한다. 그리고 플라톤주

83) K. A. Pearson, 『싹트는 생명』, 이정우 역, 산해, 2005, p. 11참조.

84) 재현은 미메시스(imitation)의 오래된 의미 중 하나이다. 플라톤의 『국가 10권』에는 화가의 작업을 ‘재현’과 ‘모방’으로 설명하고 있다. 화가는 목수가 만든 침대를 재현하고, 목수의 침대가 형상과의 유사성을 가지는 것과 마찬가지로 화가가 그린 침대의 이미지는 다시 침대를 재현한다. 플라톤은 예술을 ‘모방의 모방’, 즉 침대의 형상을 모방한 침대를 다시 모방하는 이중의 모방이라는 점에서 낮은 단계의 인식으로

의가 재현의 구도를 초월적이고 동일적인 형상에 근거를 둔다는 점에 문제를 제기하고 이 문제에 대한 답을 시물라크르에서 찾는다.⁸⁵⁾ 따라서 들뢰즈가 시물라크르에 관심을 돌리는 이유는 플라톤주의에 전제되어 있는 재현주의적 전통을 비판하고 플라톤주의를 전복하기 위해서라 할 수 있다. 재현주의적 극복을 위해 들뢰즈는 먼저 플라톤의 이분법적 나눔(diairesis)의 방법을 문제 삼는다.

플라톤은 나눔의 방법으로 ‘동일성’과 ‘유사성’의 원리를 근거로 하고 있는데 이 방법을 살펴보자면 다음과 같다. 플라톤은 먼저 원본(original)과 이미지(image), 원형(modèle)과 모사물(copies)을 구분하고, 모사물 내에서도 좋은 모사물들(icônes)과 나쁜 모사물들(simulacres phantasmes)을 구분한다. 그에게 좋은 모사물은 “근거 있는 모사물”이며 나쁜 모사물은 “근거가 없는 심연 속에 놓여있는 시물라크르”⁸⁶⁾이다.

들뢰즈는 이러한 플라톤의 나눔 방법에 대해 실재와 그 이미지, 원본과 복사물, 모델과 시물라크르를 철저히 구분하여 후자를 전자에 종속시키지만 할 뿐, 양자 간의, 엄밀한 의미에서의, 차이를 동일자나 유사성에 근거하지 않는 진정한 차이가 무엇인지 차이 자체로서 드러내주고 있지 못하다고 하였다.⁸⁷⁾ 그리고 이것은 하나의 유(類)를 종(種)들로 나누는 데서 그치지 않고, 이렇게 나눔으로써 순수한 혈통과 순수하지 못한 혈통, 진짜와 가짜를 대립 항으로

취급하고 있다. 이와 같은 의미의 재현의 원리는 원본과 모사물 사이의 동일성, 유사성에 근거한다. 그러나 동일성과 유사성에 근거하는 재현의 원리는 차이의 긍정된 세계를 놓쳐 버리고, 단 하나의 중심이나 소실점을 가진 관점만을 가짐으로 모든 것을 매개하지만 그 어떤 것도 끌어들이지 못한다.

G. Deleuze, 『차이와 반복』, 김상환 역, 민음사, 2004, p. 78참조.

85) G. Deleuze, 『차이와 반복』, 김상환 역, 민음사, 2004, p. 559참조.

86) G. Deleuze, 『의미의 논리』, 이정우 역, 한길사, 1999, p. 296. 이정우는 『시물라크르의 시대』에서 모사물과 시물라크르의 구분을 명확히 해주고 있다. 그에 따르면 모사물은 형상, 영원, 질서, 완벽한 규정성, 자기 동일성을 추구하는 반면, 시물라크르는 반대인 질료, 순간, 카오스, 무규정성, 타자성을 추구한다. 이정우, 『시물라크르의 시대』, 거름, 1999, p. 52.

87) 이 방법은 하나의 유(類)를 서로 대립하는 종(種)들로 나누고, 그렇게 함으로써 문제가 되고 있는 사물을 적절한 종에 귀속시킨다고 할 수 있다.

G. Deleuze, 『의미의 논리』, p. 405-406 참조.

선별하고, 차별한다는 것이 들뢰즈의 견해이다.⁸⁸⁾

들뢰즈는 이와 같은 플라톤의 나눔 방법에 대해 이데아로부터 시물라크르에 이르기까지 플라톤식의 전체 나눔의 과정, 즉 존재의 위계화가 전혀 “유효하지 않다”⁸⁹⁾고 하면서 복사본들과 시물라크르를 구분하는 이분법으로 이어지는 이원론적 전통을 비판한다.

“이러한 이분법은 가시적이고 물질적인 사물들과 형상들의 이분법이 아니라, 원본과 복사본(copie)의 구분이 아니라, 사본들과 시물라크르들의 구분이다. 복사본들은 이차적인 존재들이며, 형상과의 유사성을 인정 받은 존재들이다. 시물라크르들은 비유사성 위에 존립하고 있다.”⁹⁰⁾

여기서 들뢰즈는 형상과의 유사성에서 떨어진 이미지와 복사본의 이분법을 문제 삼으면서, 플라톤이 전제하는 재현주의의 구도를 비판하고 있다. 재현의 구도에서 재현의 대상은 복사본을 넘어서는 원본, 형상이며, 재현된 것은 복사본으로서의 구체적 존재이다. 일차적으로 재현된 복사본은 재현의 원본인 형상과 닮았지만 똑같지는 않다. 재현된 대상으로서의 원본과 재현된 것 사이에는 동일성이 전제되지만, 똑같은 것이 아니라는 점에서 서로 다르다고 볼 수 있다.⁹¹⁾ 그러나 형상과 시물라크르 사이에는 동일성이 전제될 수 없다. 왜냐하면 시물라크르는 원본인 형상의 모방에 해당하는 복사본의 모방, 즉 모방의 모방이기 때문이다. 여기서 시물라크르는 형상과 어떠한 유사성도 없는 ‘환상(phantasma)’이 된다. 이것은 “유사성을 결여하고 있는 이미지, 어떤 악마적인 이미지”를 뜻한다.⁹²⁾ 이러한 시물라크르가 복사본과의 유사성을 지니고 있다

88) G. Deleuze, 『의미의 논리』, p. 405-406참조.

89) Ibid, p. 409

90) Ibid, p. 405-422 참조.

91) 김영희, 『들뢰즈의 비재현주의에 관한 연구』, 부산대학교 대학원 박사학위논문, 2007, p. 18참조.

92) 플라톤에게 있어서는 두 종류의 이미지 복사본과 시물라크르가 구분된다는 사실이 중요하다(...)이를 통해 우리는 플라톤 철학의 동기 전체를 보다 잘 정의할 수 있다. 그것은 곧 좋은 복사본들과 나쁜 복사본들을, 아니면 차라리 보다 근거 있는 복사본들과 비유사성의 끊임없는 심연 속에 놓여 있는 시물

고 하더라도 시물라크르는 형상과의 유사성을 결여한 이미지로, 형상과 구체적인 사물 사이에 성립된 동일성이 전제될 수 없다. 들뢰즈가 동일성을 전제하지 않고 동일성으로부터 자유로운 차이개념을 도입할 수 있었던 것은 형상과 사본 사이의 이분법이 아니라, 시물라크르와 사본사이의 이분법을 문제 삼음으로써 가능한 것이었다.⁹³⁾ 들뢰즈가 이와 같이 동일성의 논리 밖에 있는 시물라크르를 끌어들이는 이유는 시물라크르를 그의 사유의 질료로서 자리매김 하기 위해서라 할 수 있다.

이와 같이 들뢰즈에 의해 강등된 복사본이 아니라, 모델의 재생산을 부정하는 긍정적인 힘으로 이해된 시물라크르는 원본의 외형을 재생산하더라도 그것은 하나의 파생된 결과, 부차적인 닮음일 뿐이다. 더 이상 복사본과의 사이에 공통 토대는 없으며, 그 둘은 동일류의 두 종들이 아니라 완전히 다른 두 종류의 존재들인 것이다. 결과적으로 들뢰즈는 사본과 시물라크르의 이분법을 비판함으로써, 형상의 초월적 지위와 특권을 사라지게 하고 자연스럽게 시물라크르의 지위를 복원시켰다. 이러한 시물라크르의 힘은 곧 차이의 힘, 차이나게 하는 힘이다. 들뢰즈는 시물라크르에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

“시물라크르는 퇴락한 복사물이 아니다. 그것은 원본과 복사본, 모델과 재현을 동시에 부정하는 어떤 긍정적인 잠재력을 지니고 있다. (...)시물라크르는 표면으로 기어 올라와 동일자와 유사자, 모델과 복사물들을 그릇됨(시물라크르)의 잠재력아래 복속시킨다. 그것은 나누어-가짐의 질서, 분배의 고정성, 위계결정을 모두 불가능하게 만든다. 그것은 노마드적 분포와 승리한 무정부

라크르들을 구별함으로써 지원자들을 선별해내는 것이 중요하다. 다시 말해 시물라크르들에 대한 복사물의 승리를 확보하는 것, 시물라크르들이 제멋대로 여기저기 끼어들지 못하도록 묶어두는 것이다. 플라톤이 복사물과 시물라크르를 구분한 것은 어디까지나 전자에 대한 도덕적, 존재론적 정당성을 부여하기 위한 것이고, 들뢰즈는 바로 이렇게 플라톤이 존재와 가치를 혼재시킴으로써 야기한 범주 착오적인 태도 자체에 문제가 있다고 보는 것이다.

G. Deleuze, 『의미의 논리』, 이정우 역, 한길사, 1999, p. 409-410참조.

G. Deleuze, 『차이와 반복』, p. 286.

93) 김영희 위의 책, p. 18참조.

상태의 세계를 수립한다. 시물라크르는 새로운 정초를 제시하지 않는다. 그것은 모든 정초를 삼켜버린다. 그것은 즐겁고 긍정적인 하나의 사건으로서의, 하나의 탈-정초로서 어떤 보편적 와해가 일어나도록 한다.” 94)

이와 같이 들뢰즈의 작업을 거친 시물라크르는 “탈 중심화 된 체계의 중심”95)을 여는 새로운 사유의 매체이자 틀이다. 탈 중심화 된 시물라크르는 동일성의 논리나 구조에서처럼 이질적인 것으로 배제되지 않고, 사유의 중심이 된다. 이 사유의 중심은 모든 이질적인 것들을 밖으로 분산시키며, 그 과정 속에서 새로운 것들을 생성시키기도 하는 분출구 역할을 하기도 한다.96) ‘발산하는 계열들’과 ‘유목적 배분’은 바로 ‘중심의 탈 중심화’ 이념 때문에 실현가능한 것이다.

2-2. 생성의 의미와 작용

위에서 살펴본 바와 같이 들뢰즈의 ‘생성’은 플라톤의 고정적인 것에 가치를 두는 것과 반대되는 개념으로 플라톤의 이분법에 대한 개념을 재정의로 이끈다. 플라톤이 언제나 존재하고 고정된 것을 기준으로 ‘생성’을 서술할 때, 들뢰즈는 한순간에 ‘효과화’ 되지만 그것을 비껴가며 과거와 미래로의 운동을 멈추지 않는 것을 ‘생성’이라 한다. 그렇기 때문에 들뢰즈의 생성은 끊임없는 ‘차이’를 생산해내고 원본에 저항하는 시물라크르를 만들어낸다. 이것은 플라톤의 재현을 거부하는 생성의 운동이라 할 수 있다. 이번 절에서는 이와 같은 의미를 가지고 있는 들뢰즈의 생성에 대해 살펴보고, 들뢰즈의 생성이 작품에 어

94) G. Deleuze, 『의미의 논리』, p. 417-418참조.

95) Ibid, p. 417

96) 박치완, 『들뢰즈의 플라톤 비판과 시물라크르의 반란 또는 복수』 『철학연구 31』, vol. No. 2006, 고려대학교 철학연구소, p. 236참조.

떠한 방식으로 적용되는지 들뢰즈가 예로 든 베이컨의 작품을 통해 생성과 작품과의 관계를 살펴보고자 한다.

2-2-1. 생성의 의미

들뢰즈의 '생성'(devenir)⁹⁷⁾은 재현적 사유에 대한 비판과 모사물에 의해 폄박받은 시물라크르의 권위를 복권한다는 점에 있어서 '차이'의 개념과 같은 출발 선상에 있다.⁹⁸⁾ 이러한 '생성'은 '~이다'(être)와 대립되는 개념으로 고정된 자리를 가지지 않고 무한한 열림의 공간에서 끊임없는 변이들이 창조되어지며, 내가 아닌 '다른 것~되기'로 나타난다. 그리고 이 '~되기'는 특정한 시공간 내에서 '효과화'(effectuation)되어진 사건으로 실현된 상태에서 머무르는 것이 아니라 효과화 되자마자 현존의 상태에서 벗어나는 것이다. 다시 말해 사건이 발생하자마자 현재를 과거로 던지고 현재를 미래로 이끈다.⁹⁹⁾

이처럼 고정된 차원으로 구획하고 포획하는 것이 아닌 순간적이면서도 변이의 생성은 아이온(Aiôn)의 시간성에서 이루어진다.¹⁰⁰⁾ 아이온의 시간은 현재를

97) 들뢰즈의 저서에서 'devenir'는 명사 단독으로 쓰일 때에는 그의 생성 철학 자체를 의미하지만, 어떤 속사와 함께 쓰일 때에는 '~이 되다'나 동사의 명사화로써 '~되기'로 쓰인다. 이 개념은 '존재(être)'의 개념과 대립된다. 전통철학이 '존재'에 대한 사유라면 들뢰즈의 사유는 '생성'에 대한 사유이다. 또한 'devenir'는 항상 동사원형으로 사유되는데, 그 이유는 이 단어에는 움직임이 내재되어 있기 때문이다. 이 '~되기'는 내가 스스로 다른 것으로 되어가는 과정을 강조한다.

민지영, 『들뢰즈의 문학론 연구』, 전남대 박사학위논문, 2005, p. 26참조.

98) 민지영, 같은 책, p. 26참조.

99) G. Deleuze & F. Guattari, 『천개의 고원』, 김재인 역, 새물결, 2001, p. 236참조.

100) 들뢰즈는 시간에 대해 두 가지 독해방식을 제시하였는데 그것은 크로노스(Chronos)의 시간과 아이온의 시간이다. 크로노스의 시간은 과거와 미래를 흡수하여 응축한 현재의 시간으로 이러한 시간성에서는 오직 현재만이 시간을 채우고, 과거와 미래는 상대적인 두 차원으로 사고된다. 고정된 현재의 시간은 언제나 무엇인가 일어나지만, 과거에 일어난 것은 현재적인 질서 속에서 실현되고, 미래에 일어날 것은 현재 속에서 확립되어 있는 사물들의 상태에 첨가되어 안정적인 질서를 보존한다. 이러한 현재의 시간인 크로노스의 시간성은 언제나 부동의 보편적 질서로서 존재하는 현재에 통합되는 것이며, 따라서 동일자로 회귀하게 되는 국지적이고 부분적인 변이일 뿐이다. 반면 아이온의 시간은 크로노스의 시간과 반대로 근접과거와 압박한 미래로 항상 세분되는 제한이 없는 시간을 말하며, 표면에 있고 비유형적이고 무제한적이며 곧은 순수직선 혹은 모든 물질로부터 독립적인 시간의 빈 형식으로 나타난다.

매순간 과거와 미래로 분할하는 시간으로 ‘~이다’라는 순간의 변이가 현실화 되자마자 다른 어떤 것으로 변이됨으로써, 순간 속에서 과거와 미래를 공존시키고 동시에 양방향으로 팽창하는 시간이다.¹⁰¹⁾ 이것은 들뢰즈의 사건생성의 고유한 시간성으로 이러한 시간성 속에서 현재의 절대적 지위는 상실된다.

여기서 사건에 대해 잠시 살펴보자면 사건은 물체의 표면에서 발생하는 표면효과(effet de la surface)로 들뢰즈는 이것과 관련하여 스토아학파의 이분법을 따르고 있다. 스토아학파는 존재하는 모든 것을 물체(sômata)로 본다. 여기서 물체는 개별화된 존재들이 아니라 미분화된 질료에 가까운 것이며 능동과 수동의 관계를 통해 상호작용을 주고받는 힘들을 지칭한다. 스토아학파에서 물체는 이와 같이 서로 원인들이며 스스로의 내부의 힘에 의해 움직여간다.¹⁰²⁾ 비물체적인 것은 이와 같은 물체적인 것들이 원인이 되어 나타나는 표면효과이다. 예를 들면 ‘나무가 녹색으로 됨’은 ‘나무의 녹색임’과는 구별되는 비물체적인 표면효과이다.¹⁰³⁾ 사건은 바로 이와 같은 표면에서 발생되어지는 것으로 효과화 되자마자 사물들의 상태에 귀착되거나 물체적인 것에 귀결되는 것이 아니라, 물체의 질서로부터 탈주하여 또 다른 변이로 이행한다. 즉 사건은 효과화된 현재를 넘어 과거와 미래로 무한히 나뉠 수 있는 아이온의 심급

크로노스가 물체들의 활동과 물체적 성질들의 창조를 표현한다면 아이온은 비물체적인 사건들과 부대물들의 터이다. 크로노스가 원인들과 물질로서 그것을 채우고 물체들로부터 분리될 수 없다면, 아이온은 그것을 결코 채우지 않으면서도 끝없이 따라다니는 효과들로 가득 차 있다. 크로노스가 한계 지워진 동시에 무한하다면 아이온은 미래와 과거처럼 한계가 없으면서도 또한 순간처럼 유한하다.

G. Deleuze, 『의미의 논리』, 이정우 역, 한길사, 1999, p. 284참조.

101) Ibid, p. 192-193참조

102) 조선령, 『재현의 붕괴, 생성의 표현』 『미학 예술학 연구』, 한국 미학예술학회, vol. 12. No. 2000, p. 2참조.

103) 들뢰즈의 사유에서 사건은 물체적인 것들의 표면효과로서 파악된다. 표면효과는 ‘비물체적인 것들’이다. 비물체적인 것들은 자연학적으로는 물체에 수반되는 부대물이다. 사건은 비물체적인 순수사건이 사태 안에서 적절한 물체 안에서, 적절한 살 안에서 효과화 되는 것이다. 예를 들면 봄이 되어 녹는 얼음, 꽃봉오리의 개화 등 이러한 것이 표면효과이다. 또한 위에서 언급한 나무가 녹색으로 됨도 표면효과이다. 녹색 ‘나뭇잎’은 하나의 물체지만, 나뭇잎이 ‘녹색이 되다’는 하나의 효과인 것이다. 즉 녹색 나뭇잎은 나뭇잎 속에 들어 있는 혼합물의 공존이 만들어낸 특정한 상태지만, ‘녹색이 되다’는 색소와 광선 등의 혼합물들의 수동과 능동의 작용으로 발생되어지는 비물체적인 효과이며 사건이다.

G. Deleuze, 『의미의 논리』, p. 50참조. p. 257참조.

을 갖는 것이다. 이처럼 아이온의 시간 속에서 비물체적인 표면효과로서의 사건은 위에서 언급한 바와 같이 지속적인 변이를 가지는데 이것은 다른 사건의 효과화를 발생시키는 준원인(quasi-cause)이 되고, 준원인으로서 사건은 효과화된 결과를 넘어 새로운 변이를 산출하는 연속적인 생성을 감행한다.

이와 같이 사건은 물체의 표면에서 발생하면서 변이를 거듭하는데, 들뢰즈는 이 표면을 ‘형이상학적 표면’ 또는 ‘선험적 장’이라고 부른다. 이 장은 계열¹⁰⁴⁾들의 그물망이다. 들뢰즈의 생성은 계열들의 계열화를 통해서 즉 요소들과의 관계들, 그리고 이러한 계열들의 분산과 결합을 통해 이루어진다. 각각의 요소들은 서로 간에 차이를 함축하면서 변별적인 관계를 맺으며, 이 관계들을 현실화 시키는 힘인 강도¹⁰⁵⁾에 의해 이 관계들에 대응하는 특정한 값을 갖는 특이성(singularité)¹⁰⁶⁾에 구현된다. 그리고 이 특이성은 다른 계열들과 이웃 관

104) 계열(série)이란 각각의 항이나 요소, 부품들이 다른 것과 접촉하여 만들어진 다. 각각의 항이나 요소는 그 자체로는 아무런 의미도 지니지 않으며, 오직 어떤 계열에 들어감으로써(계열화됨으로써), 이웃한 항들과 관계를 통해 의미가 달라진다. 반대로 동일한 부품이나 요소도 접촉되는 항, 이웃하는 항이 달라지고 다른 계열에 들어가면 다른 의미를 지니게 된다.

윤수중, 『진보평론 제 31호』, 『들뢰즈 가타리 용어설명』, 메이데이, 2007, p. 355참조.

105) 강도, 강렬도(intensité): 모든 현상은 고정된 것이 아니라 자체가 지닌 힘에 의해 다양한 방향으로 나아갈 수 있으며, 지금 여기에 있는 ‘어떤 것’도 항상 여러 방향으로 움직일 수 있는 내재적 리듬을 가지고 있다. 이러한 리듬은 다른 것과 접촉하면서 새로운 것을 만들어 갈 수 있는 근거가 되는데, 이 리듬을 강도 또는 강렬도라 한다. 강도는 순수한 차이를 포착하기 위해, 그것을 대립이나 모순으로 환원하지 않기 위해, 그리고 힘의 변환을 통해 문턱을 넘는 변이와 생성을 포착하기 위해서 들뢰즈가 중요하게 사용하는 개념이다. 이 강도는 내적 차이들이 맺고 있는 변별적 관계가 한 순간에 강도량을 가진 실제로 포착될 때, 의식할 수 있다. 따라서 힘은 본성상 한 순간에만 지각되는 강도량으로서 드러나는 차이이다. 들뢰즈는 이것에 대해 힘의 출현이라고 말한다. 그러므로 순간의 생성을 발생시키며 신체를 변용시키는 힘은 우리에게 언제나 한 순간의 마주침의 대상이며, 우리는 이 마주침에 의해 생기는 감각의 경험을 통해 신체에 작용하는 힘의 역동성, 즉 생성을 경험한다.

G. Deleuze, 『차이와 반복』, 김상환 역, 민음사, 2004, p. 188-189참조.

서동욱, 『들뢰즈의 철학』, 민음사, 2002, p. 24-27참조.

106) 특이성(singularité)이란 ‘보통의’ 또는 ‘규칙적인’ 것의 반대되는 것으로서, 개체의 고유한 특성을 가리키는 개별성으로도, 동일자나 본질의 관념으로 귀속되는 보편성으로도 환원될 수 없다. 특이성은 오히려 일반적 법칙 혹은 보편적인 구조의 관념을 허물어뜨리고, 특정한 시기, 특정한 장소에서 구성되는 계열의 고유한 가치만을 인정한다. 그래서 특이성은 차이를 함축하고 있는 것이고 각각의 특이성의 계열적 조합인 사건은 언제나 우발적인 ‘숫아오름’과도 같아서 동일한 사건의 반복이란 있을 수 없다. 구체적인 상황에 따라, 계열화에 따라 동일한 행동도 다른 사건이 되며, 따라서 반복은 언제나 차이의 반복이 되는 것이다. 들뢰즈는 이 특이성을 ‘노마드적 배분’이라고 부른다. 노마드적 배분은 의식이 행하는 종합들의 조건인 고정적이고 정주적인 배분들과 달리, 미리 정해진 경계도 없이 가능한 전 영역을 포함하는 배분이다. 그리고 이것은 참된 선험적 사건들이다. 선험적 사건들은 곧 순수 사건이기도

계를 이루며 그들 간의 횡단적 교차점들을 통해 끊임없이 소통하고 관계의 변이를 구성한다. 사건은 이와 같은 특이성들의 배분, 조합을 구현하는 표면효과이며, 다른 한편 원인-결과 관계의 형성을 형성하지 않고 끊임없이 두 방향으로 반전되는 준원인으로서 다른 사건의 원인이 되고, 힘의 운동에 따라 변이를 거듭한다.¹⁰⁷⁾

여기서 각각의 계열들은 힘들의 관계와 상호 접속을 통해 끊임없이 연결(connexion), 이접(disjonction), 연접(conjonction)¹⁰⁸⁾의 형태로 흐름들을 만들어낸다. 이러한 계열들은 수동과 능동의 작용이고, 언제나 유동적이다. 다시 말해 안정된 흐름과 고정된 질서로부터 힘의 흐름을 따라 영토로부터 탈주하여 새로운 환경을 향해 나아가려는 끊임없는 탈 영토화 운동을 지속적으로 한다. 들뢰즈는 이와 같은 끊임없는 생성의 운동을 '유목민적 배분'(distribution nomade)¹⁰⁹⁾이라 부른다. 유목민적 배분에 있어 특이성들은 차이를 함축하고 있는 것이다. 따라서 생성으로서 사건의 효과화는 차이를 펼치는 것이다.¹¹⁰⁾

한다. 특정한 시공간에 구현된 사거나 아니라 각종 시공간에 다양한 상황에서 구현되는 사건 전체를 말한다.

G. Deleuze, 『의미와 논리』, p. 194참조.

107) 최연욱, 『들뢰즈의 감각의 존재론: 생성으로서의 예술』, 홍익대학교 석사학위논문, 2003, p. 22참조.

108) '연결(connexion)'은 '~와~', '그리고 또 ~와~'인 접속의 형태로 적어도 두 개 이상의 것이 결합되어 하나의 계열을 이룬 종합을 뜻한다. 그러므로 연결은 모든 계열의 접속을 변형하여 하나의 배타적이고 특정한 계열에 연결시키는 방식일 수도 있고 다른 한편 계열간의 횡단적 소통이 개방되어 있는 상태에서 두 개 이상의 계열이 자유롭게 연결되는 방식일 수 있다. '이접(disjonction)'은 '~이거나~이거나', '~혹은~'로서 배타적인 방식으로든, 포괄적인 방식으로든 선택적인 방식으로 결합되는 것으로, 계열들간의 차이를 동일자로 종속시킴으로써 거리를 무효화 하거나 제거하는 방식일 수도 있고, 다른 한편 서로 다른 계열들간의 거리를 긍정함으로써 차이를 소통의 수단으로 구성하는 방식이 있을 수 있다. '연접(conjonction)'은 '그러므로 이것은~이다'로 두 이질적인 계열들 사이에서 공존과 좌표화의 종합을 수행하는 소비적 종합이다. 이 또한 하나의 동질적인 계열로 다른 계열들을 연속화하는 방식일 수 있지만, 계열들간의 응집성을 긍정하면서도 이를 고정불변의 질서나 전체화된 체계로 고정시키지 않고, 언제나 새로운 분기를 향해 개방하며 그들 간의 차이를 주파하는 공명을 생산하는 방식이 있을 수 있다.

윤수중, 위의 책, p. 367참조.

109) 유목민적 배분은 닫혀진 구역 안에서 행해지는 배분이 아니라, 미리 정해진 경계도 좌표도 없이, 그러나 가능한 범위의 전 영역을 포함하는 배분이다.(예를 들어 들판에서 풀을 뜯는 양떼의 배분처럼) 그리고 이 배분은 의식이 행하는 종합들의 조건인 고정적이고 정주적인 배분들과 확연하게 구분된다.

조선령, 위의 책, p. 3참조.

그러므로 들뢰즈의 생성은 차이의 '펼침과 접힘'의 존재론적 사건이라 할 수 있다.¹¹¹⁾ 이러한 끊임없는 '접힘과 펼침'의 운동으로의 사건은 표면효과이며, 생성이다. 그리고 생성은 '~되다'속에서 자신의 자리를 지우며 다른 효과를 지속적으로 발생시키는 준원인으로, 계열화된 특이성들이 함축하고 있는 차이를 지속적으로 유발시킨다.

2-2-2. 감각의 작용과 '~되기'와의 관계

들뢰즈에 의하면 현대 예술가들은 노마드적 사고방식으로 감각의 탈영토화 재영토화를 끊임없이 반복하며 또 다른 탈주의 공간을 향하여 새로운 감각을 창조하고 구성해가는 자이다. 그러기 때문에 현대예술들은 더 이상 이성의 논리가 지배해왔던 인격화된 시각에 의존하지 않는다고 하였다. 반면 예술은 우연한 마주침을 통해 보이지 않는 힘이 '기관 없는 신체'¹¹²⁾를 통과할 때 촉발

110) 펼침은 접힘의 반대가 아니라, 펼침은 또 다른 접힘에 이를 때까지 접힘을 따라가는 것이다. 접힘은 감소함, 줄어들이고 펼침은 증가함, 자라남이라고 할 수 있는데, 접힘-펼침은 단순히 당겨잡-느슨하게 늦춰잡을 의미하는 것이 아니다. 공기의 압축-팽창도 접힘-펼침의 일종이다. 수정란이 발생하는 과정도 알 속에 접혀있는 주름들이 펼쳐져 나오는 것으로, 포괄됨-전개됨, 말아 넣어잡-풀려나옴이라는 또 다른 종류의 접힘-펼침이다. 다시 말해 펼치다(ex-plic-quer)는 것은 곧 전개하다(développer)는 의미이다. 그리고 함축하다(im-plic-quer)는 주름을 접어 들인다, 감싸다(envelopper)와 같은 것이다. 이는 현실적으로 실존하여 겉으로 드러나 있기 이전에 이미 그 속에 내재하며 존속하여 있는 상태를 의미한다. 그래서 차이가 특이성 안에 함축되어 있고, 특이성들이 계열화를 이루며 개체를 구성할 때, 차이와 특이성 각각은 특이성과 개체 내에 존속하는 것이며 함축되어 있는 것이고, 이것이 효과화 되어 현존한다는 것은 펼쳐 드러나는 상태를 말하는 것이다.

G. Deleuze, 『주름, 라이프니츠와 바로크』, 이찬웅 역, 문학과 지성사, 2004, p. 16참조.

최연욱, 위의 책, p. 62각주 참조.

111) 최연욱, 위의 책, p. 24참조.

112) 들뢰즈는 『감각의 논리』에서 '기관 없는 신체'에 대해 다음과 같이 말하고 있다. "기관의 부재에 의하여 정의되는 것이 아니다. 이것은 아직 결정되지 않은 기관의 존재에 의해서 뿐만 아니라, 결국은 결정된 기관들이 잠재적 일시적으로 존재한다는 사실에 의해 정의된다." 이진경은 이와 같이 잠재적인 장이라 할 수 있는 '기관 없는 신체'가 현재적인 어떤 것으로 미리 결정되어 있지 않기에, 현재의 지배적인 상태와는 전혀 다른 방향으로 나아갈 수 있으며, '뜻밖의 사건'으로 튀어 올라 생각지도 못했던 양상으로 진행되어 질 수 있다고 보고 있다.

G. Deleuze, 『감각의 논리』, 하태환 역, 민음사, 1995, p. 78참조.

되는 감각의 논리에 의해 실현된다고 주장한다. 들뢰즈는 이것과 관련하여 욕망¹¹³⁾과 신체, 그리고 형상과의 관계를 베이컨의 회화를 통해 사유하고 있다. 이번 절에서는 들뢰즈가 말하는 감각의 논리가 무엇이고, 들뢰즈가 사유한 베이컨의 회화에서 생성은 어떻게 작용되는지 살펴보고자 한다.

감정이 서술적, 구상적인데 비해 감각은 형상적 본능적으로 한 감각에서 다른 감각으로 전해지는 변이이다.¹¹⁴⁾ 들뢰즈는 감각에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

“감각은 주체로 향한 면이 있고(신경 시스템, 생명의 움직임), 대상으로 향한 면도 있다(사실, 장소). 차라리 감각은 전혀 어느 쪽도 아니거나 둘 다이다.
“115)

이와 같은 감각은 주체와 대상 모두에게 열려있음으로 주체 안에도 있고 대상 안에도 있다. 예를 들어 사과를 그렸을 때, 단순히 눈에 보이는 사과를 그리는 것이 아니라, 사과와 감각, 즉 신체가 느끼는 감각 그 자체를 존재하는 그대로 그리는 것이다. 다시 말해 사과와 주고받는 감각의 사과를 그리는 것이다.¹¹⁶⁾ 그러나 이러한 감각이 일어나는 과정은 보이지 않는다. 들뢰즈는 보이지 않는 감각이 보이게 하기 위한 조건으로 힘을 예로 들어 다음과 같이 말하고 있다.

“감각이 있기 위해서는 힘이 신체, 즉 파동의 장소에 행사되어야 한다.

이진경, 『노마디즘 1』, 휴머니스트, 2002, p. 432참조.

113) 여기서 욕망이란 ‘하고자 함’을 뜻하며, 이런 점에서 ‘의지’나 니체의 ‘권력의지’ 개념에 상응하는 내용이라 할 수 있다.

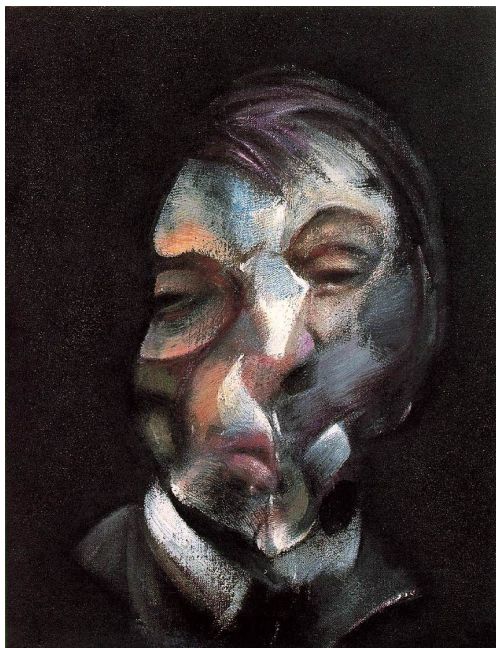
114) 김수현, 『들뢰즈의 미술과 감각사이: 보이지 않는 힘의 논리』 『오늘의 문예비평 29』, 세종출판사, 1998, 6, p. 191참조

115) G. Deleuze, 『감각의 논리』, 하태환, 민음사, 2008, p. 63.

116) 박성수, 『들뢰즈』, 이룸, 2004, p. 190참조.

힘이 감각의 조건이기는 하지만 느껴지는 것은 힘이 아니다. 그러므로 회화는 보이지 않는 것을 보이도록 해야 하며, 음악은 소리 나지 않는 힘을 소리 나도록 해야 한다. “117)

힘이 감각 자체는 아니지만 감각을 가능하게 하는 조건이다. 신체에 힘이 가해질 때 감각은 일어난다. 또한 감각은 우연히 마주친 강도적 사태에서 외부의 힘이 신체의 파동(wave)과 만날때 발생한다.¹¹⁸⁾ 동시에 자신이 지나간 신경 시스템 위의 층리들, 지역들을 변형, 변신시킨다. 들뢰즈에게 베이컨



도판25, 프란시스 베이컨, <자화상>, 1971.

(F. Bacon, 1909-1992)의 작품은 이러한 특징들을 잘 나타내 주고 있다. 베이컨의 작품 중 1971년도에 제작된 초상화(도판25)를 한번 살펴보자. 이 초상화는 대상을 재현하고 있는 회화와 잘 구별되고 있는데, 얼굴의 형태는 그대로 유지된 채 끊임없이 다른 형태로 되어가고 있다. 다시 말해 베이컨의 초상화는 명확하지 않은 영역들에 어떤 변형이 일어나고 다른 형태로 되어가고 있는 과정을 보여주고 있다. 이것은 가시화된 힘을 담고 있는 변형된 신체이다. 여기서 감각은 국지적으로 발생

하지만 하나의 범주에서 다른 범주로, 하나의 층에서 다른 층으로 이동하는 것이라고 들뢰즈는 말한다. 때문에 감각은 변형의 주역이고 신체를 변형시키는 행위자이다.¹¹⁹⁾ 그래서 감각은 탈영토화 되고, 유목적으로 세계를 향해 열

117) G. Deleuze, 『감각의 논리』, 하태환, 민음사, 2008, p. 89.

118) Ibid, p. 75참조

119) Ibid, p. 64참조.

려 있다.

이와 관련하여 베이컨은 그의 작품에서 힘을 가시화 하는 방법으로 진동을 사용하고 있다. 이 진동을 통해 형상은 왜곡되고 변형된다. 진동은 압력이나 팽창력 같은 힘으로부터 나오는데 이것은 “우연에 맡긴 표시들을 하기(터치들-선들), 어느 장소나 지역들을 닦고 쓸거나 혹은 형겅으로 문지르기(얼룩들-채색), 여러 각도에서, 그리고 다양한 속도로 물감을 뿌리기”¹²⁰⁾와 같은 방법을 통해서 재현적인 이미지들을 손적인 흔적으로 만드는 방법이다. 들뢰즈는 이것을 ‘다이어그램(Diagramme)’¹²¹⁾이라고 부른다. 다이어그램은 완성 후 형상 위에 흠뿌려진 물감이 오히려 그 형상을 벗기고 해체하여 그 깊숙한 곳의 뼈대를 드러내 보이기도 하는 본능적 감각들의 얼룩들로 화폭위의 대재난의 잔재들이다. 그리고 해체된 곳에서 형상을 창조한다. 들뢰즈는 베이컨의 그림에서 다음과 같은 점을 다이어그램으로 지적한다.

“예를 들어 입이 하나 있다. 사람들은 이 입을 길게 늘어뜨리고, 이 입이 머리의 한쪽 끝에서 다른 쪽 끝에 가게 된다. 또 다른 예로 머리가 있다. 사람들은 머리의 한쪽 부분을 숨, 비, 스펀지, 형겅으로 문지른다. 이 결과가 바로 베이컨이 돌발흔적(다이어그램)이라고 부르는 것이다. 이것은 마치 갑자기 사람들이 머릿속에 어떤 사하라 사막과 같은 것, 사하라 사막과 같은 것을 도입하는 것과 같다.(...) 이것은 마치 다른 세계의 솟아남과도 같은 것이다. 왜냐하면 이 표시들, 이 흔적들은 비합리적이고, 비의지적이며 사고적이고 자유

120) Ibid, p. 139.

121) 베이컨의 다이어그램을 미술사적 맥락에서 살펴보면, 다이어그램 그 자체는 화폭위에 손의 기능을 부과하는 점에서 시각 우위의 공간인 고전적 재현예술의 시각적-촉지적(고전적 재현예술의 시각적 공간은 촉지적 가치를 시각에 종속시킨 시각-촉지적 공간을 서양회화의 전면에 등장시킨다) 공간의 해체를 목표로 삼는다. 그리고 해체된 곳에서 형상을 창조한다. 즉 시각-촉지적 공간속의 구상을 무너뜨리는 다이어그램으로부터 형상이 창조될 때, 눈으로 만지는 공간, 눈의 만지는 기능이 창조되는 것이다. 결국 다이어그램은 변조의 장이고, 변조의 장으로서 작용하는 다이어그램은 ‘눈의 촉각적 기능’을 창조하게 되는 것이다.

박정태, 『철학자 들뢰즈: 베이컨을 말한다』, 이학사, 2012, p. 247참조.

롭고, 우연에 의한 것이기 때문이다. 이것들은 재현적이거나 삽화적이거나 서술적이지 않다. 더군다나 이것들은 의미적이거나 의미하는 것이 아니다.(...) 이것들은 감각적인 얼룩들인데, 이 감각들은 혼돈된 감각들이다. “122)

들뢰즈에 있어 이러한 다이어그램은 감각의 영역을 나타내는 리듬이 된다. 그러므로 리듬은 두뇌적이거나 합리적이지 않은 논리이며 감각의 본질이다. 따라서 감각의 논리는 우발적인 것들의 논리를 의미하며, 우발적인 논리는 우



도판26, 프란시스 베이컨, <벨라스케스의 교황 인노첸시오 10세 초상화 연구>, 1971.

발적인 것들의 생성과 차이를 긍정한다는 것이다. 결과적으로 감각의 논리는 생성의 논리 혹은 차이의 논리가 되고 이런 점에서 감각의 논리는 재현주의가 전제하는 동일성의 논리와 대립된다고 할 수 있다.¹²³⁾

그러므로 ‘감각을 그린다’는 것은 재현성을 넘어 신체를 관통하는 직접적인 반응과 변화를 포착하고, 포착된 변화를 표현하는 것이며, “감각의 덩어리를 하나의 순수한 감각 존재로 추려 내는” 것이다.¹²⁴⁾ 재현된 회화대신 감각의 폭력을 내세운 베이컨이 ‘공포보다 외침을

그린다’(도판26)¹²⁵⁾ 고 말할 때, 외침은 힘들과의 관계 속에 놓인 것이다. 즉

122) Ibid, p. 139.

123) 김영희, 『들뢰즈의 비재현주의에 관한 연구』, 부산대학교 대학원, 박사학위논문, 2007, p. 102참조.

124) G. Deleuze, 『철학이란 무엇인가』, 이정임 역, 현대미학사, 1995, p. 239.

125) 베이컨은 결코 공포를 그리려 한 것이 아니라, 외침을 그리고 싶었다고 말한다. 일종의 공포를 그 이미지에서 읽어내는 것은 하나의 이야기의 가능성을 도입하는 것이다. 교황은 그 무엇인가에 대해 공포를 느꼈고, 그가 본 것은 무엇이고 등등이 그런 이야기다. 그러나 베이컨은 이야기를 구성할 어떠한 가능성도 자신의 그림에 끌어들이고 싶어 하지 않았다. 교황 앞에는 아무것도 없고 그는 단지 외치고 있을 뿐이다. 우리가 이 그림을 보면서 공포라는 것을 떠올렸다면 그것은 우리가 사후적으로 구성해낸

외침은 눈에 보이지 않는 힘의 포착이며 공포는 이후에 느껴지는 것일 뿐이다. 공포가 대상에 대한 감정이라면 외침은 대상과의 관계에서 발생 하는 힘에 대한 반응인 것이다. 들뢰즈는 베이컨의 그림에서 여러 가지 힘에 대해 언급하였다. 그림에서 보이지 않은 힘으로 '격리의 힘', '변형의 힘', 그리고 형상이 지워지고 탈주하면서 분산되는 '흩뜨리는 힘'이 그것이다. 여기서 '흩뜨리는 힘'은 분산하기도 하고 다시 결합하기도 하는, 끝없이 탈영토화와 재영토화를 반복하는 분열적인 힘들에 의한 '기관 없는 신체'의 '욕망하는 힘'들이다.¹²⁶⁾ '기관 없는 신체'를 들뢰즈는 '알(卵)'¹²⁷⁾에 비유하였다. '알'은 부화되어 일정한 기관으로 전환되기 이전의 상태를 말하는 것으로 입도 없고, 눈도 없고, 위나 항문도 없다. 그러나 알에는 일정한 힘들이 작동하고 있고, 그것이 전달되고 있다. 그러기에 거기에는 리듬이 현존하고 있는 것이다. 바로 여기서 들뢰즈가 말하는 회화의 감각이 놓여있다. 어떤 재현적인 형태구성을 수행하

것이다. 그러한 구성을 가능하게 한 것은 그림에서의 외침이다. 외침에서 공포를 도출해낸 것이다. 들뢰즈는 이러한 베이컨의 그림이 바로 감각의 폭력 자체를 드러낸 것이라 하였다. 그러나 그러한 폭력 역시 지나가고 사라지는 것이다. 다른 표현을 빌자면 베이컨의 회화에서 종합이 존재한다면 그것은 해체의 여러 개의 감각들에 관련되면서, 이 감각에서 저 감각으로 이동하고 유통하고 있음을 가리키는 것이다.

박성수, 『들뢰즈』, 이룸, 2004, p. 191-192참조.

126) 베이컨은 몸을 그리는 것이 아니라 몸을 구성하는 힘을 그린다. 그 힘은 감각이며 '기관 없는 신체'를 말하는 것이다. 들뢰즈는 베이컨이 신체를 그릴 때 '기관 없는 신체'를 그리고, 신체가 주는 어떠한 강렬한 사실을 그리는 것이 감각이라고 했다. 여기서 '격리의 힘'은 아플라(그림의 빈 곳을 채우는 물질적 구조)에 의해 형상을 고립시킬 때 나타나는 힘을 말하고, '변형의 힘'은 신체를 변형시키는 힘, 예를 들면 대지와 건물을 변형시키는 힘의 체계(다이어그램)을 말한다. 그리고 '흩뜨리는 힘'은 형상이 지워져 아플라에 합쳐질 때 나타나는 힘으로 대지와 건물의 구분이 모호해지고 형태에 대한 지각이 모호해진다.

김수현, 『들뢰즈의 미술과 감각사: 보이지 않는 힘의 논리』 『오늘의 문예비평 29』, 세종출판사, 1998, 6, p. 200참조.

127) 여기서 '알'은 말 그대로 세포 분열이 일정단계를 넘지 않아서 어떤 기관도 형성되지 않은 상태를 말한다. 그리고 기관화는 알에 담겨져 있는 '강렬도'(강도, 강밀도 등으로 번역할 수 있으며, 들뢰즈가 발생학자인 질베르 시몽돈(G. Simondon)에서 빌려온 개념으로 물리적으로는 준안정적인 상태에서 안정적 상태로 이행하게 하는 잠재된 에너지이다. 따라서 힘의 강도는 힘이 집약되거나 응축된 정도를 의미하며, 힘의 변환을 통해 생성과 변이를 설명해 주는 개념이다.)에 따라 신체의 분화가 이루어지며 기관들이 생겨나기 시작한다. 따라서 '강렬도=0'의 상태인 '기관 없는 신체'에서 강렬도가 올라간다는 것은 기관화되는 것을 뜻한다.

G. Deleuze, 『감각의 논리, 하태환 역, 민음사, 1995, p. 78참조.

이진경, 『노마디즘 1』, 휴머니스트, 2002, p. 460-461참조.

지 않으면서 또는 재현적인 형태구성을 왜해시키고 회화는 감각의 리듬 자체를 그리려고 하는 것이다.¹²⁸⁾

베이컨의 회화에서는 우리가 대략적으로 확인할 수 있는 기관들, 예를 들면 눈, 코, 입, 얼굴 등이 왜곡되어 있다. 이 기관들은 일정한 형태를 유지하지 못하고 있다. 이것들은 잠정적이고 일시적으로 존재하는 기관들로 존재하지만 동시에 사라지고 있다. 그러면서 그 '기능'은 새롭게 재편되고 출현함과 동시에 사라짐을 반복하는 것이다. 베이컨은 그림에서 '고기-되기', '동물-되기'라는 모습을 담고 있다. 이 '되기'라는 개념은 감각과 힘을 다시 배치¹²⁹⁾한다는 의미로 앞 절에서 언급했듯이 '되기'는 '생성'으로 지속적인 발생만 있을 뿐, 어느 것도 고정되는 것으로 존재하지 않음을 의미한다.

결과적으로 회화는 감각을 그리고, 리듬을 그리고 시간을 그린다. 그리고 들뢰즈는 표현하나를 덧붙여 외침을 그린다고 하였다. 외침을 그린다는 것은 외침을 가능케 하는 힘들을 그리는 것이다. 외치는 순간 몸에 경련을 일으키고 미세하면서도 무한한 파동의 힘 자체를 그리는 것이다. 회화는 물질성을 이용하여 이와 같이 나타났다 사라지는 힘들의 움직임과 흔적을 담는 것이다.

128) 박성수, 『들뢰즈』, 이룸, 2004, p. 199참조.

129) 배치는 다양한 기계장치가 결합되어 일체를 이룬 상태를 말한다. 이것은 구조, 체계, 형식, 과정 등보다 넓은 개념이다. 배치는 생물학적 사회학적 기계적 영적 상상적인 구성요소 뿐만 아니라 이질발생적인 구성요소를 포함한다. 배치는 힘의 흐름 및, 이 흐름에 부과된 코드 및 영토성과 관련되지만, 배치라는 개념 속에서 이 흐름은 코드와 영토성에 의해 고정되지 않고 끊임없이 새로운 흐름을 생산해 낸다는 점이 강조된다. 모든 배치는 영토화 하는 성분을 갖지만, 동시에 이처럼 탈영토화 하는 성격을 포함하고 있으며, 탈영토화의 양상에 따라 배치는 하나의 고정된 기계이길 멈추고 분해되어 다른 기계로 변형된다. 그래서 배치는 그것의 영토성 이전에 그것의 탈영토성에 의해 탈주선에 의해 정의된다고 한다. 그리고 배치는 '기관 없는 몸'의 불안한 질료들, 모든 방향으로 가는 흐름들, 자유로운 강렬함들, 유목민과 같은 독자성 등을 포획하는 성층작용이자 블랙홀이다.

이정우의 4인, 『인지와 자본』, 갈무리, 2011, p. 250참조.

윤수종, 위의 책, p. 361참조.

Ⅲ. 연구 작품의 조형적 개념과 분석

이번 장에서는 연구자의 작품에서 보여 지는 ‘과정성’을 분석 하고자한다. 연구자 작품에서의 ‘과정성’은 견고하고 고정된 상태에서 벗어나 지속적인 변이를 추구하는 ‘과정성’을 의미한다. 연구자는 이러한 의미의 ‘과정성’을 표현하는 것에 있어 고정성과 견고함을 상징하는 미니멀 구조와 연성(軟性)의 특징을 가지고 있는 재료를 사용하였다. 견고하고 고정적인 구조에 부드러운 재료의 사용은 구조가 상징하고 있는 고정적 의미를 해체하고 지속적인 변이를 하게한다.

이와 같이 의미로 표현된 연구자의 작품을 분석함에 있어 연구자는 재료분석과 형태분석, 그리고 작품에 대한 개념분석으로 나누어 분석하고자 한다. 작품에 대한 재료분석은 연구자가 주로 사용한 재료가 작품에 어떻게 적용되어 지며 어떤 의미를 담고 있는지를 검토할 것이고, 형태분석은 작품에 도입된 구조가 어떤 의미이고, 이 구조가 연구자에 의해 어떠한 방식으로 변화되는지 검토하고자 한다. 이와 같은 분석은 기존 작가들 작품과 비교분석을 통해 이루어질 것이다. 작품에 대한 개념분석에서는 데리다의 ‘해체’론과 들뢰즈의 생성론에 근간을 두고 있는 ‘되기’개념을 통해 ‘과정성’의 조형적 개념에 대한 해석을 시도할 것이다.

1. 재료의 성질과 개념적 차이

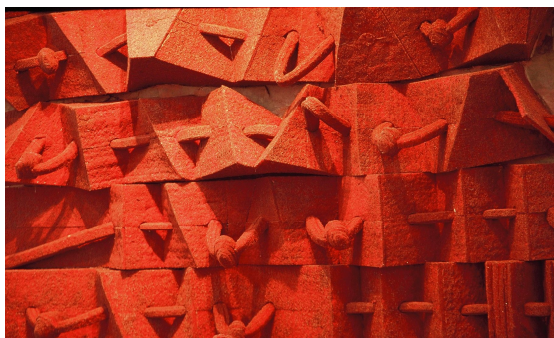
이번 절에서는 연구자의 작품에서 보여 지는 재료의 성질과 의미를 분석하고자 한다. 주로 부드러운 재료로 제작되어진 연구자의 작품은 재료의 특성으로 인해 지속적인 변이의 과정을 겪으며 관람자로 하여금 만져보고 싶은 촉각

성을 유도한다. 이러한 특성은 작품을 고정적이고 영구적인 것에서 벗어나게 하고, 작품에 대한 경험을 거리를 두고 감상하는 차원이 아닌 느끼고 경험하는 상황 속에서 하게한다.

연구자는 이와 같은 특성을 가지고 있는 연구자의 작품을 분석함에 있어 먼저 부드러운 재료가 가지고 있는 비결정적 성질과 이러한 재료들이 어떠한 방식으로 고정된 형식을 넘어서는지 검토할 것이다. 그리고 부드러운 재료가 가지고 있는 촉각적인 특성이 작품에 어떠한 의미로 작품에 적용되는지 검토할 것이다. 이러한 검토는 미술사에서 부드러운 재료를 사용한 작가들의 작품과 연구자 작품과의 비교분석을 통해 이루어질 것이다.

1-1. 부드러운 재료의 탈 경계성

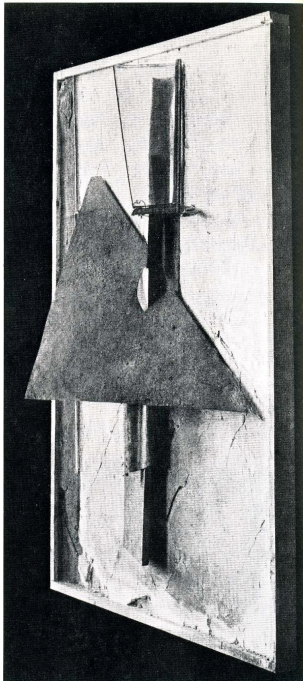
연구자의 작품은 주로 부드러움을 특징으로 하고 있는 재질로 제작되어졌다. 사용되어진 재료는 주변에서 흔히 보여 지는 여러 종류의 형질, 실, 고무판, 고무펠트 등으로 이러한 재료의 특징은 고정성을 가지고 있지 않다는데 있다. 또한 재료 자체의 유연성으로 인해 제작되어진 작품은 고유한 물성의 특성을 드러내며 유동적인 성격을 그대로 작품에 드러낸다.



도판27, 김필레, <멧힘>, 1995

이와 같은 재료 사용의 시발점은 1995년에 제작된 <멧힘, 1995>(도판27)에서 비롯되어진다. 작품 <멧힘>은 표면이 거친 공업용 수세미로 여러 기하학형태를 제작하여 판넬에 부착한 후, 같은 종류의 수세미로 줄을 만들어 기하학형태

사이를 연결하여 제작되어진 작품이다. 즉 벽에 걸린 판넬을 지지대로 삼아 평면에서 보여 지는 기하학형태가 서로 얹혀 지면서 평면 밖으로 나오려는 상태를 표현하고자 한 작품이다. 이와 같이 평면에서 보여 지는 기하학형태를 재료가 가지고 있는 특성을 그대로 이용하여 부조 형식으로 제작한 경우는 러시아 구축주의¹³⁰⁾ 양식에서 보여 진다.



도판28, 블라디미르 타틀린, <회화부조>, 1914

러시아 구축주의는 입체주의의 실험적 작품에서 발전된 양식으로, 전통적인 조각기법인 흙이나 석고 등을 이용해 양감을 주거나, 돌이나 나무에서처럼 깎아 내는데 초점을 맞추는 것이 아니라 여러 종류의 금속, 유리, 판, 플라스틱 등의 재료를 사용하여 양감보다는 공간이 중시되는 조각을 제작하였다. 특히 타틀린(V. Tatlin)은 '재료에 충실한(truth to materials)' 구축의 원리를 성립시켰는데 이는 재료가 지닌 본질적 속성에 의거하여 조각형태가 결정된다는 주장이다. 이러한 주장은 그의 작품을 통해 잘 드러난다. 공업 생산품을 재료로 기하학적 입체적 벽면 콜라주를 만든 이 작품(도판28)은 회화의 '가상적'공간 대신 '실제 공간'을 이용하여 실제 공간 안에 존재하는 실

130) 러시아 구축주의는 예술과 사회와의 상호관계를 통해 새로운 예술형식을 구현하려 하였다. 러시아 구축주의가 지향했던 예술의 사회화는 사회 경제적 생산 활동에 있어서 예술 및 예술가의 역할에 대한 역사적 아방가르드 이론과 마르크스의 '생산 활동의 한 형식으로서의 예술'에 대한 사상을 기본으로 하는 미학이다. 여기서 마르크스의 사상을 기본으로 하는 새로운 미학이란 유물론을 근거로 하는 것으로, 러시아 구축주의가 가지는 예술의 사회성의 의미는 이데올로기 차원에서 그들이 10월 혁명을 이미지화한 것이다. 이를 위해 예술에서 '물질문화'와 '구축'이라는 예술형식을 사용했다. 대표적인 작가로 타틀린을 들 수 있다. 타틀린은 실제물질과 실제공간을 기본으로 하는 작품에서 출발하여 예술의 사회성을 실현하였다. 대표작으로 '역부조(逆浮彫)'를 들 수 있다. 역부조는 평면에서 끌어낸 구성물을 구상한 작품으로 다양한 재료들을 결합한 작품이다. 또한 역부조는 물질문화 개념에 충실하게 따르고 있는데 작가가 임의대로 재료를 재배치하는 것이 아니라 재료의 성질에 순응하면서 구축으로 나아가는 구성 원리를 따르고 있다.

D. Riout, 『현대미술이란 무엇인가』, 정진국 역, 눈빛, 2006, p. 149참조.



도판29, 블라디미르 타틀린, <역 부조>, 1914

제물체로 기계적이고 기하학적인 형태의 새로운 형식미를 창조한 것이라 할 수 있다. 이와 같은 조각적 부조는 이후에도 지속적으로 물질에 대한 충실한 원칙을 따르고 있으며, 있는 그대로의 재료를 차용한 역 부조(도판29)를 거치면서 그의 예술세계는 점점 더 현실적인 세계로 접근하게 된다.¹³¹⁾

이와 비슷한 맥락에서 검토되어 질 수 있는 연구자의 <맺힘, 1995>은 위에서 언급한 바와 같이 주변에서 흔히 볼 수 있는 실제적인 재료를 작품에 그대로 들여와 평면의 공간에서 보여 지는 도형들의 역임을 부조로 표현한 작품이다. 하지만 이 후 연구자는 이 작품을 기점으로 좀 더 연구자 주변에서 쉽게 찾아질 수 있는 부드럽고 유동성 있는 재료에 집중하였다. 작품의 외적인 부분에 있어서도 전통적인 형태를 추구한 것이 아니라 재료가 가지고 있는 물성의 특성을 이용한 형태적 변이를 추구 하였다.

작품을 제작하는데 있어서 부드러운 재료가 가지고 있는 성질과 의미에 좀 더 치중하게 된 연구자가 사용한 재료는 고무판, 고무줄, 실, 형짚 등으로 이들 재료의 공통점을 들자면, 유동성과 비결정성 특징으로 하고 있다고 할 수 있다. 조각사에서 이러한 부드러운 재료의 사용은 1960년대 후반 포스트미니멀리즘 작가들에게 적극적으로 보여 지고 있다. 이들 작가들은 I 장에서 검토된 바와 같이 미니멀리즘의 한계를 깨기 위해 다양한 실험을 한다. 그 중 물성의 특성을 매개로 한 경우를 살펴보면 어떠한 재료든지 작가에 의해 전이되지 않고, 재료가 가지고 있는 특성을 작품의 제작과정 중에 그대로 드러낸다. 특히 부드러움을 특징으로 하고 있는 재료는 중력과 놓여있는 장소에 의해 변

131) H. Foster, 『1900년 이후의 미술사』, 배수희 외 6인, 세미콜론, 2007, p. 182참조.



도판30, 로버트 모리스, <무제>, 1970

화되어지며 비결정성을 갖는다. 대표적인 작가로 로버트 모리스(R. Morris)와 리처드 세라(R.Serra)를 들 수 있다.

먼저 로버트 모리스의 작품을 살펴 보고자 한다. 로버트 모리스는 1960년대 후반 연작 형식으로 펠트를 소재로 하여 중력을 이용한 작품들을

제 작하였다. I 장에서 검토되어진 바 있는 무제(도판8)와 1970년에 분홍색 펠트로 제작된 <무제>(도판30)는 재료가 가지고 있는 최우선의 조건들을 고려하게 해주고 형태의 비결정성과 내구성 및 질서의 폐기 등 창출된 효과를 부각시킨 작품이다. 또한 재료의 특성인 유연성은 중력의 작용에 의해 우연적인 효과를 가장 잘 표출할 수 있도록 도와준다. 이와 같은 작업에 대해 모리스는 “어떤 작품의 형태를 미리 정해진 하나의 최종 목표로 구상하고 그 형태를 계속 미화하는 것에 대한 거부”¹³²⁾라 하며 그가 사용한 펠트작업에 대해 『조각에 관한 노트』에 다음과 같이 쓰고 있다.

“때로는 도구를 사용하지 않고 주어진 재료를 직접 사용하기도 한다. 이러한 경우에는 중력에 관한 고려가 공간에 대한 고려만큼이나 중요하게 된다.(...) 임의적으로 쌓고 느슨하게 널어놓거나 걸어 놓는 것은 형태가 아닌 재료에 관심을 갖게 한다. 여기에는 우연성이 수용되며, 비결정성이 암시된다.¹³³⁾

이와 같은 중력과 우연성의 개념은 세라에게서도 보여 진다. 하지만 세라의

132) Robert Morris, 『Anti-form』, Art forum, avril 1968, p. 35.

133) Ibid, p. 188.



도판31, 리처드 세라, <벨트들>, 1966-67



도판32, 리처드 세라, <들어올리기>, 1967

중력은 재료 자체가 불가피한 압력에 무조건 굴복하는 것이라기보다는 형태를 이루면서 저항의 방법을 찾아내는 중력의 복잡한 영향관계를 드러내는 것이다.¹³⁴⁾ 그의 작품 중 1966-67년 사이에 제작되어진 <벨트들(belts),1966-67>(도판31)과 <들어올리기(to lift), 1967>(도판32)을 살펴보면 이러한 특성이 잘 드러나 있음을 알 수 있다.

<벨트들>은 벨트처럼 생긴 고무 다발 11개를 서로 뒤엉키게 하여 벽에 건 작품이다. 11개의 다발 중 한다발에 네온 현광 등을 달았다. 빛을 발하는 딱딱하고 휘어진 네온 현광등은 고무에 작용되어지는 중

력의 작동 원리나 구조를 교란시킨다. 이처럼 부드러움과 딱딱함 사이, 내려앉음과 상승 사이의 변증법적 관계는 세라의 작품 전체에 힘을 불어넣는다. 이러한 관계는 <들어올리기>에도 잘 나타나고 있다.

<들어올리기>는 넓고 딱딱한 직사각형의 고무판의 한가운데를 위로 들어 올려 졌을 때 어떤 일이 일어날 수 있는가에 대한 상태를 보여주는 작품이다. 원상태일 때 고무판은 바닥에 부드럽고 평평하게 펼쳐져 있다. 하지만 한번 들어 올렸다가 다시 바닥에 떨어뜨리면 고무 자체의 견고한 특성 때문에 고무판은 완전히 펼쳐지지 않고 서있게 된다. 이것은 중력의 활동을 그대로 내버

134) M. Fréchuret, 『부드러움과 그 형태들』, 박숙영 역, 예경, 2002, p. 175참조.

려두어 재료가 그 불가피한 압력에 굴복케 하는 것이라기보다, 형태를 이루면서 저항의 방법을 찾아내는 '유순한' 재료, 고무에 미치는 중력의 복잡한 영향을 드러낸 것이라 할 수 있다.¹³⁵⁾

연구자의 작품 중 2000년도에 제작되어진 <삶에 대한 비유 I, 2000>(도판33)



도판33, 김필레, <삶에 대한 비유 I >, 2000

에서는 위에서 언급한 로버트 모리스와 리처드 세라의 특징이 공통적으로 나타나고 있다. 작품은 여러 종류의 고무들, 예를 들면 고무판, 고무바, 고무줄, 버려진 페타이어를 자른 고무바 등으로 제작되어졌는데 연구자는 이 작품에서 고무라는 재료 자체가 가지고 있는 수축 팽창의 성질을 이용하여 삶에 대한 다양한 변이의 과정을 표현하고자 하였다.

기계공정을 끝내고 생산된 딱딱한 고무판은 바닥에 장판처럼 평평하게 깔려 있다. 그리고 바닥에 나선형의 틀 속에는 고무끈, 고무줄, 고무바 등이 서로

135) Ibid, p. 175참조.

엷혀져 있거나 뭉쳐있어 중력의 영향권 안에 놓여져 있다. 이것은 시간이 지남에 따라 중력 작용과 관람자의 참여에 의해 지속적인 변이를 겪는다.¹³⁶⁾ 이와 같이 규칙성이라곤 전혀 없이 그저 나선형의 바닥에 늘어놓는 방식에 의해 수평적으로 펼쳐져 있는 고무더미들은 나선형의 바닥에서 서서히 분산되고 비정형의 고무들은 해방되어 밖으로 표출된다. 반면 사선으로 공중을 가로지르고 있는 비교적 신축성 강한 고무줄은 바닥에 펼쳐져 있는 고무들에 저항하듯이 중력의 영향권에서 벗어나있다. 이것은 세라의 작품 <벨트들>(도판31)과 <들어올리기>(도판32)에서와 같이 내려앉음과 상승사이, 즉 변증법적 관계와 같은 의미를 포함하고 있다고 볼 수 있다. 연구자는 이 부분에서 재료가 가지고 있는 특성을 최대한 살리고자 벽면의 모서리 쪽으로 고무줄을 당겨 고정시켜 작품에 긴장감을 더하고자 하였다. 이는 실제의 공간과 시간, 그리고 경험을 의미한다. 다시 말해 고무줄의 팽팽한 당김과 같이 긴장감 있는 현재는 고정된 채 머무르는 것이 아니라 현재화 되자마자 바닥의 나선형 안에 있는 고무줄들처럼 지속적으로 변이를 하며 비결정성을 띠는 현재라 할 수 있다.

연구자가 이 작품을 통해 보여주고자 한 것은 작품의 형태분석을 통해 내적 의미를 추출하는 것이 아니라, 다양한 종류의 고무를 바닥에 깔고, 쌓고, 한쪽 벽면에 당겨서 고정시켜 그로 인해 들어나는 사물의 존재양태를 통해 관람자는 묶여있지 않는 시간성 속에서 ‘삶’의 의미를 직접적으로 인지하도록 유도하고자 하는 것에 있었다.

살펴본바와 같이 연구자의 작품에서 사용되어진 고무재료는 모리스와 세라의 경우에서처럼 비결정성이 작품에 개입된다. 이러한 방법은 회화에서 물감이 캔버스에 착색되어 색채와 바탕이 통합되는 과정 중에 ‘재료의 특성’에 따라 우연히 얼룩지는 과정과 유사하다고 할 수 있다. ‘자동화의 원리’¹³⁷⁾라 할

136) 바닥에 자연스럽게 펼쳐져 있는 여러 종류의 고무들은 다시 배열하고 조작해도 무방하다. 견고하지 않고 부드러움에 관람자들은 고무에 대해 감각적으로 반응하게 된다. 때문에 바닥의 고무들은 유연한 속성과 관람자들에 의해 반-형태로 자유로이 존재하며 지속적인 변화를 겪는다.

수 있는 이러한 제작체제는 펠트와 같은 유연하고 부드러운 재료를 선택하여 그것을 쌓고, 매달고, 걸어두는 방식인 것이다. 이를 통해 각각의 재료들은 기본적으로 작용되는 중력과 외적인 영향에 의해 재료의 특성과 자연스럽게 융화되면서 비결정적이고 미완결된 형태로 나타나게 된다. 연구자의 작품 중 2002년도 제작된 <응축>(도판34)은 고무를 소재로 하여 제작되어졌다는 점에서 <삶에 대한 비유 I>(도판33)와 연결되지만, 고무의 탄성을 이용한 수축과



도판34, 김필예, <응축>, 2002

팽창, 그리고 비결정성이 좀 더 적극적으로 개입된 작품이다. 이 작품은 질료에 작용되어진 중력의 작용이 형태의 창조나 재생을 대체한다. 즉 더 이상 존

137) 자동기술법(Automatisme)이라고도 하는 이 기법은 무의식적 자동작용을 말한다. 앙드레 브레통(A. Breton)이 창시한 기법으로, 모든 습관적 기법이나 고정관념, 이성 등의 영향을 배제하고 무념무상의 상태에서 손이 움직이는 대로 그리는 것을 말한다. 여기서 자연히 표출되는 선이나 형태 또는 말은 무의식 세계를 투영하고 있다. 에른스트(M. Ernst)에 의해서 시작된 프로타주 데칼코마니 등도 자동기술법의 일종이며 오브제도 그와 같은 것이다. 이후 자동기술법은 마티에르의 처리나 필세(筆勢)에 있어서 무의식적인 취급이 예기치 않은 아름다움을 만들어낼 때, 그 우연의 효과를 가리키는 조형일반적인 용어로 쓰이게 되었다.

P. Meecham, 외 2인, 『현대미술의 이해』, 이민재의 역, 시공사, 2004, p. 146참조.

재하는 형태들을 재생하거나 또 다른 형태들을 만들어내는 것이 아니라 단지 질료의 힘들을 포획하는 것이다.¹³⁸⁾ 이와 같이 고무라는 재료를 사용하여 표현되어진 연구자의 <응축>은 완결된 형태로서 존재하는 것이 아니라, 힘의 작용에 의해 지속적으로 변이를 하는 비결정성을 가진다. 결과적으로 연구자는 재료를 수동적으로 형태에 종속시키려한 것이 아니라, 질료의 흐름을 따르고 질료의 특징들을 활용하여 비결정성을 가지고 있는 ‘삶’의 의미를 작품으로 표현한 것이라 할 수 있다.

에바 헤세 역시 로버트 모리스, 리처드 세라와 더불어 부드럽고 탄력적인 재료가 가지고 있는 중력의 작용을 작품에 도입한 작가이다. 에바 헤세는 기하학적 형태에 전념했던 미니멀리즘 영역에 교란적인 요소들을 끌어 들임으로써 경직된 구조를 극복하고자 하였다. 헤세가 주로 사용한 재료들은 고무나 끈, 그리고 물렁한 재료들로써 헤세는 이 재료들을 공간이나 또는 입방체 구조에 매달아으로써 중력의 효과를 연출하고자 하였다.¹³⁹⁾ 헤세의 작품 중 <라오콘(Laocoon), 1966>(도판35)은 이러한 특징을 잘 보여주는 작품이라 할 수 있다.

<라오콘>은 수직으로 상승하는 듯한 사각형의 딱딱한 입방체에 천을 입힌 밧줄들이 구조물을 감고 있는 작품이다. 호느적거리며 아래로 늘어진 밧줄들은 곧고 견고한 입방체의 형태와 서로 대조를 이루며 대립적인 양상을 보여주고 있다. 루시 리파드(Lucy R. Lippard)는 이와 같은 헤세의 작품에 대해 “딱딱함/말랑말랑함, 거침/부드러움, 정확성/우연, 기하 형태/자유 형태, 억셈/유약함, ‘자연적’표면/‘산업적’구조물과 같이 물리적이고 형식적인 속성에서 서로 모순된 특성들이 대립”¹⁴⁰⁾ 연출한다고 하였다. 헤세는 이러한 대립들을 통해 은유적으로 서서히 미니멀리즘을 해체하고자 하였다. 다시 말해 재료가

138) A. Sauvagnargues, 『들뢰즈와 예술』, 이정하 역, 열화당, 2009, p. 106.

139) M. Fréchet, 같은 책, p. 183참조.

140) H. Foster의 5인, 『1900년 이후의 미술사』, 배수희, 신정훈외 6인 역, 세미콜론, 2007, pp. 504



도판35, 에바 헤세
<라오콘>, 1966

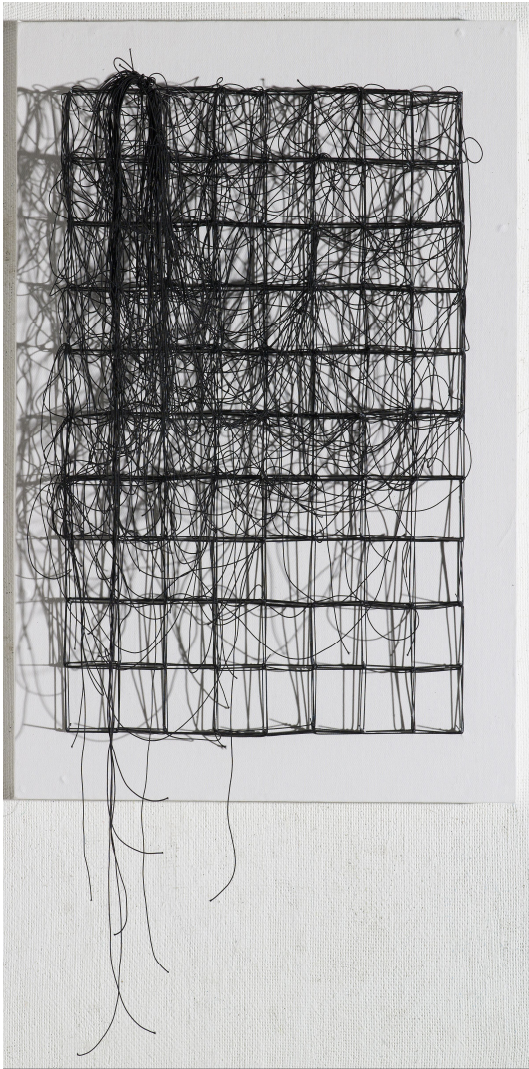
가지고 있는 특징이 저절로 작용되도록 하면서 미니멀리즘을 전복시키려 한 것이다.

질서와 무질서, 부드러움과 딱딱함 등 이러한 이분법적 가치가 교차함으로써 세상에 어떠한 확정적인 것도 영원하지 않다는 것을 작품을 통해 표현하고자 하였던 헤세의 작업 방식은 연구자의 작품에서도 보여 진다. 하지만 연구자는 여기서 더 나아가고자 하였다.

연구자의 작품 중 2010년도에 제작된 <무제, 2010>(도판36)는 이러한 특성을 잘 보여 주는 작품이라 할 수 있다. 작품은 판넬에 일정한 간격으로 구멍을 뚫어 철사로 고정시켜 지지대 역할을 하게하였다. 지지대와 지지대 사이는 고무줄로 연결시켜 딱딱한 그리드가 아닌 탄력 있고, 중력의 작용에 의해 언제든지 변화될 수 있는 그리드가 되게 하였다. 이와 같이 검정색 고무줄로 형성된 그리

드를 윗부분으로 갈수록 불규칙하게 연결하거나 혹은 고무줄을 그대로 걸쳐 놓았다. 때문에 그리드는 고무줄의 탄력에 의해 일부분은 불규칙한 그리드를 유지하기도 하지만 나머지는 풀어헤쳐지기도 한다. 이렇게 풀어헤쳐진 고무줄을 연구자는 걷어내는 듯 한 느낌을 주고자 천정에 연결시켰다. 천정에 연결되어진 고무줄은 외적인 힘의 작용에 의해 또 다시 지속적인 변이를 겪는다.

연구자가 이 작품을 통해 표현하고자 한 것은 세상에 존재하는 어떠한 것도 고정적이지 않고 불확정적으로 존재한다는 것을 표현하고 싶었다. 그리고 이것을 탄력 있고 유동성이 강한 고무줄을 이용하여 경계의 모호함, 무의미한 경계로 나타내고자 하였다. 경계를 벗어난 고무줄은 힘의 작용에 의해 생성의 과정 속에 노여지게 된다. 이와 같은 유동성 있는 재료의 중력을 이용한 경계의 무의미함의 표현은 같은 시기에 나일론 실로 제작된 <무제>(도판37)에서도



도판36, 김필레, <무제>, 2010

료 자체가 결정적이고 숨김이 없는 인습적 사고의 흐름을 방해하는 효과를 지닌다는 것이다.

클래스 올덴버그(C. Oldenburg)의 경우 부드러운 재질을 작품에 도입하여 합리적이고 위계질서가 뚜렷한 산업사회에 대해 강렬히 비판한 작가 중에 한

보여 진다.

이 작품은 위에서 검토 되어진 작품과 같은 방법으로 제작되어졌다. 작품은 나일론실로 그리드 구조를 느슨하게 연결하여 제작한 작품이다. 그리드 구조는 때로는 팽팽하고 느슨하게 반복적으로 연결되어지면서 실의 겹침으로 인해 모호해지고 중력의 영향권 안에 들어가면서 비결정성을 띠게 된다.

이와 같이 부드러운 재료에 있어 중력에 대한 고려는 살펴본 바와 같이 비결정성을 초래하며, 또 다른 형태가 발생함으로 인해 불확정성을 함축한다. 로잘린드 클라우스(R. Krauss)는 조각에 이러한 부드러운 재료의 도입에 대해 “조각을 부드럽게 만드는 것 자체는 합리적 구조를 지향해온 관행을 손상시킨다.”¹⁴¹⁾고 하였다. 즉 부드러운 재

141) R. Krauss, 『현대조각의 흐름』, 윤난지 역, 2005, p. 72.



도판37, 김필례, <무제>, 2010

사람이라 할 수 있다. 올덴버그는 1960년대 중반 이후부터 주로 견고한 재질을 가진 오브제들을 부드러운 재질의 재료로 제작하여 대상 오브제가 지닌 고유한 형태기능을 박탈함으로써 산업사회에 대한 비판을 시도하였다.¹⁴²⁾ 그의

142) 올덴버그는 처음에는 부드러운 소재를 부드러운 대상에 적용시켜 크기를 확대해 커다란 규모의 조각 이라는데 초점을 맞추었다. 하지만 1963년부터는 견고한 속성을 가진 대상을 소재로 하여 재료의 잠재



도판38, 클레스 올덴버그, <부드러운 변기>, 1966



도판39, 클레스 올덴버그, <부드러운 사다리>, 1967

작품 중 1966년과 1967년에 제작된 <부드러운 변기(soft toilet), 1966>(도판38)와 <부드러운 사다리(soft ladder), 1967>(도판39)는 이러한 특성을 잘 보여주고 있는 작품이라 할 수 있다. 이 작품에서 천으로 제작되어진 <부드러운 변기>와 <부드러운 사다리>는 견고한 형태와 재질이라는 원래의 기능과 속성을 잃어버린 채 찌그러진 상태로 놓여져 있거나, 원래의 형상에서 많이 벗어나 엉뚱한 형상으로 흐늘거리며 벽에 매달려있다. 또한 실제의 오브제보다 더 크게 제작되어 관람자들에게 제시되어졌다. 이것은 초현실주의의 데페이즈망(dépaysement)¹⁴³기법만큼이나 이성적인 사고의 흐름을 방해하는 효과를 지닌

적 가능성을 다각도로 발굴하기 시작한다.

143) dépaysement: 초현실주의에서는 어떤 물체를 본래 있던 곳에서 떼어내는 것을 가리킨다. 즉 낮익은 물체라도 그것이 놓여 있는 본래의 일상적인 질서에서 떼어내 뜻하지 않은 장소에 노여지게 되면 보는 사람에게 심리적인 쇼크를 주게 되는 것을 의미한다. 예를 들면 초현주의 작품에서 손목이 팔에서 떨어져 공중에 둥둥 떠 있거나, 혹은 나무줄기에 붙어있는 것과 같은 장면이 그것이다. 올덴버그의 오브제들이 아이로니컬하게 늘어진 것은 존재에 대한 근본적인 질문들을 잊어버린 세계에 대한 반격, 어느 정도 도덕적 함축을 담은 반격이다. 이러한 올덴버그의 작품은 17세기 '바니테'(17세기 '바니테'를 그렸던 화가들은 진정한 현실적 의미를 상기시키기 위해 아슬아슬하게 균형을 이룬 오브제들이라는 조형적 기호를 주로 이용했다. 그 오브제들은 세상의 형태들이 쉬 변할 수 있음을 보여주는데, 예를

다. 그리고 딱딱함과 부드러움, 팽팽함과 늘어짐, 정형적인 것과 비정형적인 것 등 일반적으로 양면적 성격의 형태로 제시된 오브제들은 부드러운 재질로 인해 필연적으로 외부의 환경에 민감하게 반응하고, 움직임의 가질 수 있다는 속성을 내포하고 있다. 그것은 재료의 내적작용에 의한 것으로 장 뒤뷔페(Jean Dubuffet)는 이러한 작용에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

“마티에르가 내적으로, 모든 조직세포를 통해 스스로 형성되어지면서 만들어진 이미지들은 인간의 지력으로 만들 수 있는 것보다 훨씬 더 흥미롭다.
“144)

이것은 훈련된 손에 의해 작품이 제작되어지는 것과 달리 재료 자체의 작용에 의해 형태가 결정되는 것을 의미하는 것으로, 고정된 형태로서의 조각이 아닌 시간의 흐름 속에서 주변 환경과 서로의 작용에 의해 움직임을 가질 수 있다는 속성을 내포하고 있다.¹⁴⁵⁾ 이와 같이 올덴버그에 있어 부드러운 재료의 도입은 탈 경계적 특성을 이루는 근본원리로 작용되어지고, 부드러운 재질로 인한 오브제의 탈 기능화는 합리적인 산업사회에 대한 비판으로 작용되어진다.

들면 불안정하게 놓인 나이프나 금방 떨어질 것 같은 냄킨 등이 그것이다. 루이 마랭(Louis Marin)은 ‘마니테’를 존재의 분절에서 오는 불안정성, 끊임없는 변화로 인도하는 정체성과 단일성의 상실로 정의하고 있다.)의 영향을 반복하는 것으로, 현대생활의 양식을 과도하게 결정짓는 가치들을 비난하는 예술의 인본주의적 전통을 따르고 있고, 거기서 비롯된 형태들에 최상의 의미를 부여하기 위해 걸기 방식을 통해 흐늘거림이 더욱 강조되는 천들을 작품에 이용하였다.

M. Fréchuret, 같은 책, p. 162참조.

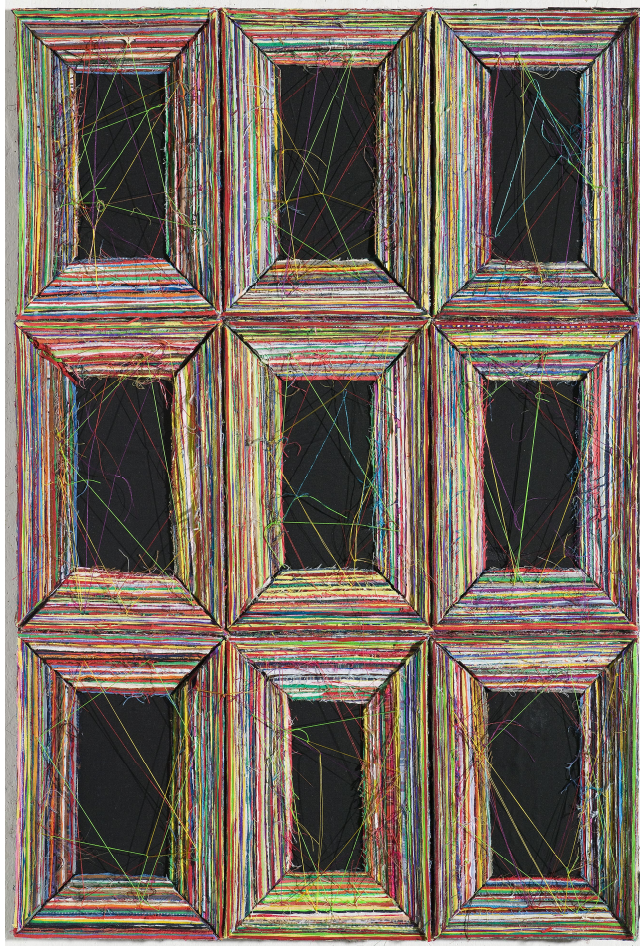
월간미술, 『세계미술용어사전』, 중앙일보사, 1994, p. 82.

144) M. Fréchuret, 같은 책, pp. 160.

145) 올덴버그의 작품제작방법은 전통적인 조각기법이나 조형 틀 위에서 모델링하는 기법과는 반대되는 기법으로 외부 형태를 꿰매어 만든 다음에 그 속에 자바 솜으로 채워 넣는다. 그 결과 전통적인 조각 기법처럼 바깥쪽으로부터 형태가 만들어지는 것과 달리, 올덴버그의 작품은 안에서 부드러운 재료의 무게중심에 의해 결정된다. 즉 작품의 최종형태가 작가에 의해 결정되는 것이 아니라, 재료의 중력에 의해 결정되는 것이다.

C. Oldenburg, 『Claes Oldenburg: An Anthology』, Guggenheim, 1995, p. 34 참조.

M. Archer, 『1960년대 이후의 현대미술』, 오진경, 이주은 역, 시공사, 2007, p. 23참조.



도판40, 김필레, <사유하는 집>, 2008

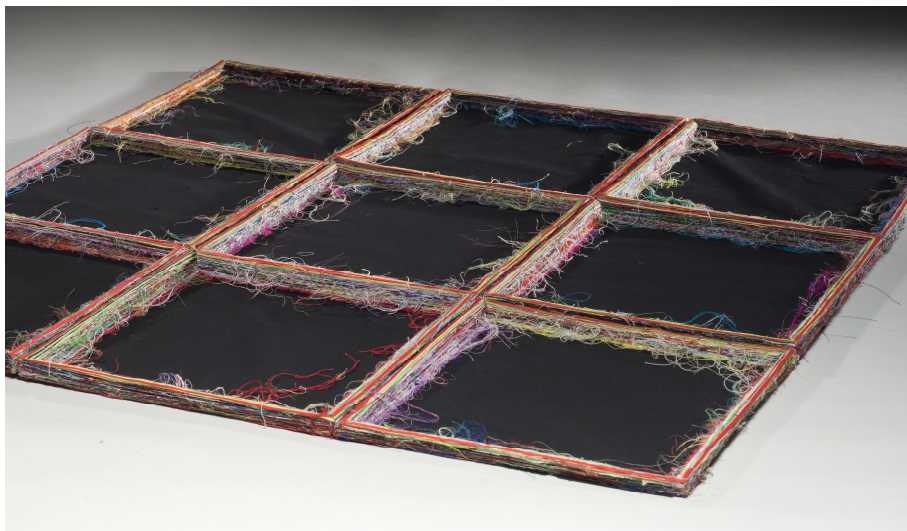
이러한 올덴버그의 부드러운 재질에 의한 탈 경계적 특성은 연구자 또한 작업을 통해 시도한 바 있다. 연구자의 작품 중 2008년과 2010년에 제작된 <사유하는 집>(도판40)과 <사유하는 집Ⅱ-1>(도판41)은 그리드(grid)를 상징적으로 도입하여 경직되고 딱딱한 위계질서를 허물고자 시도한 작업이다. 여기서 그리드에 대해 잠깐 살펴보자면, 그리드는 모더니즘 미술에 이르러 본격적으로 사용되어졌었는데, 모더니즘 작가들은 모더니즘의 순수성과 자기 지시성

(self-referentiality)을 획득하기 위하여 '메타포(metaphor)'나 '의미'를 제거한 '사각형'으로 환원된 기하학적 구조를 형식적 기저로 사용하였다. 그 기저에 있는 것이 바로 그리드구조이다. 이러한 그리드구조는 중심성과 위계성, 보편성을 상징한다.¹⁴⁶⁾ 이와 같이 평평하고 질서가 잡힌 견고한 이미지, 제도화된 공간의 이미지로서의 그리드가 연구자에 의해 도입되면서 그 의미는 서

146) Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D, Buchloh, Art Since 1900: Modernism, Anti-Modernism, Postmodernism, eds, Hal Poster et al, (New York: Thames& Hudson, 2004), p. 150 참조

서히 해체 된다.

연구자에 의해 도입된 그리드는 딱딱한 재질이 아닌 여러 종류, 여러 색깔의 천으로 제작되어졌다. 먼저 2008년도에 제작되어진 <사유하는 집>(도판40) 살펴 보면, 이 작품은 부조형식으로 창문에서 보이는 듯 한 그리드의 형태를 하고 있다. 연구자는 이러한 그리드의 형태에 여러 색깔의 천을 재단하여 아래부터 차곡히 쌓아 올려가는 형식으로 작품을 제작하였다. 쌓아 올려진 그리드는 천의 재질에 따라 부분적으로 풀어 헤쳐지기도 한다. 이것은 견고하고 고정적인 것을 상징하는 그리드에 대한 도전이요, 위계질서와 권위에 대한 도전이라 할 수 있다. 또한 가변적인 재료로 제작되어진 그리드는 완결성을 갖지 않음으로 인해 비결정성을 갖게 된다. 이것은 2010년도에 제작된<사유하는 집Ⅱ-1>(도판41)에 그대로 적용 된다. 바닥에 그리드 형태로 설치된 작품은 딱

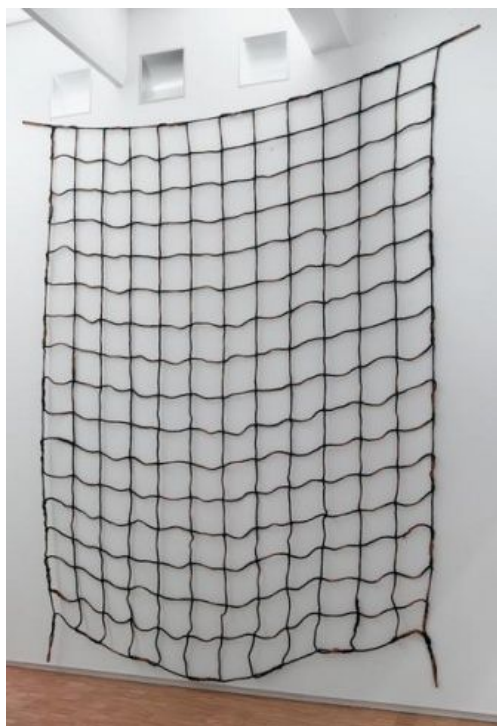


도판41, 김필례, <사유하는 집 Ⅱ-1>, 2010

딱함과 자기 지시성을 갖고 있는 그리드가 아니라, 울울히 풀어헤쳐져, 여러 방향으로 이동하고자 하는 그리드로, 그림으로써 그 형태가 모호해지며 비결정성을 갖는 그리드가 된다. 이러한 부드러운 천에 의한 구축과 해체는 엄격

하고 세련된 사유의 세계를 서서히 무너뜨리면서 삶의 본질로 다가서게 한다.

그리드와 부드러운 재료를 결합하여 엄정한 사유의 세계와 경계를 벗어 나려고 한 시도는 끌로드 비알라(C. Viallat)에게서도 보여 진다. 비알라는 그의 초기작품에 주로 묶여진 밧줄, 염색된 매듭, 실타래 등을 재료로 사용하였다. 그중 1970년도에 제작된 그물 같은 형태의 작품인<그물망(Filet), 1970>(도판42)은 최소한의 형태적 장치로 이루어진 작품이다. 작품은 다양한 걸기



도판42, 끌로드 비알라, <그물망>, 1970

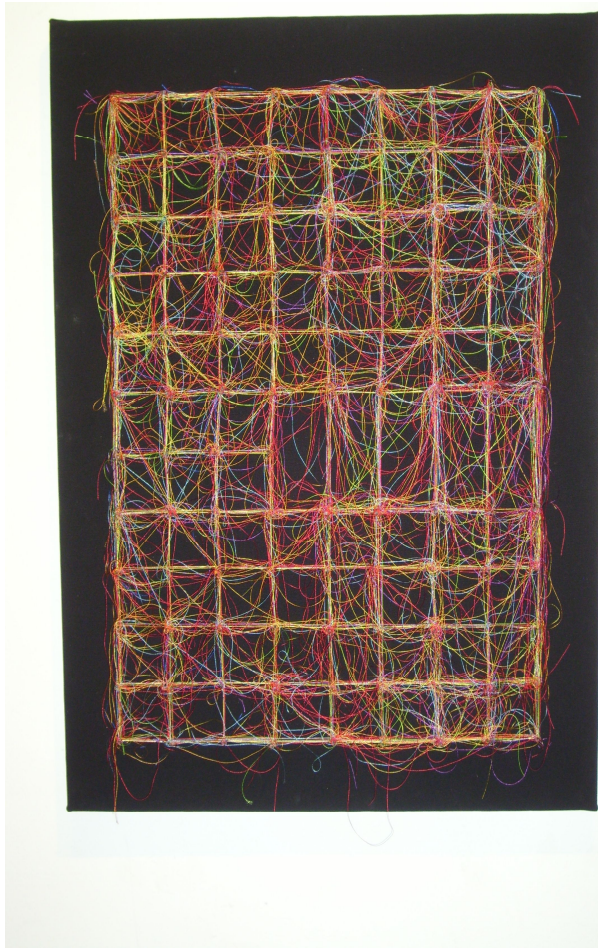
방식들을 통해서 그물코 사이에 여유 있게 남겨진 공간이 만들어 내는 형태

를 강조되거나 흩뜨려 뜨린다.¹⁴⁷⁾ 대체적으로 끈이나 줄 같은 재료들은 재료의 특성상 고정성을 갖지 않는다. 그렇기 때문에 형태를 유연하게 하거나, 또는 합리적으로 구성된 공간을 변형시키면서 그 안에 새로운 관계가 형성하도록 한다. 비알라의 작품은 이러한 재료의 특성을 잘 나타내 주는 경우라 할 수 있다.

이와 같이 그리드 형태에 유연한 성질을 가진 재료를 도입하여 비형상성을 추구한 경우는 연구자의 작품에서도 시도되어졌다. 그 중 대표적인 작품을 예로 들자면 2010년도에 제작된

<사유하는 집 II-2, 2010>(도판43)을 들 수 있다. <사유하는 집 II-2, 2010>은 83×62×5(cm)크기의 판넬에 검정색 광목천을 붙이고 5cm간격으로 구멍을 뚫어 지지대를 세운 후 지지대와 지지대 사이를 여러 색의 실로 연결하여 그리드

147) M. Fréchuret, 『부드러움과 그 형태들』, 예경, 2002, p. 213참조.



도판43, 김필례, <사유하는 집 II-2>, 2010

지는 그리드는 지속적으로 반복되는 그리드로 어떠한 그리드가 원래의 그리드인지 불분명한 그리드다. 다시 말해 제각기 다른 반복, 다른 색, 다른 길이는 다른 형태를 이루게 하고, 사용되어진 유연한 재료의 특성으로 인해 중력의 작용 속이 놓여 지면서 비결정성을 띠는 그리드이다. 연구자가 이 작품을 통해 말하고자 한 것은 고정되지 않은 '삶'의 다양성을 표현하고자 하였고, 그것은 다른 길이 다른 색, 다른 형태로서 유연성을 가지며 고정된 구조를 지속적으로 벗어나고자 하는 표현으로 이루어졌다.

형태가 되도록 제작한 작품이다. 작품에서 연구자는 여러 색의 실을 반복적으로 불규칙하게 연결하여 중력의 작용 속에 놓여 지도록 하였다. 중력의 작용 속에 놓여진 실은 유연성과 비결정성을 띠며 모호한 형태를 이룬다.

형식적인 측면에서 이 작품은 실과 같이 유동적인 재료를 그리드에 도입하여 표현하였다는 것에는 비알라의 <그물망>과 흡사하다고 할 수 있다. 하지만 연구자의 작품에서의 그리드는 비알라 작품에서 보여지는 그리드와 같이 걸게 방식에 따라 변형되는 그리드가 아니다. 연구자 작품에서 보여

결국 연구자의 작품에 있어 부드러운 재료의 사용은 탈 경계적 특성을 이루는 근본원리로 작용되어지면서, 작품을 정적이고 고정된 것에서 벗어나게 해 주고 엄격하고 견고한 사유의 세계를 해체하는 원리로 작용되어지는 것을 알 수 있었다.

1-2. 물성의 촉감에 의한 감각의 전이

연구자가 작품에 주로 사용한 재료는 위에서도 언급하였듯이 부드러움을 특징으로 하고 있는 실이나 헝겊이다. 이러한 재료의 특성은 작품이 살아 숨 쉬는 듯한 느낌을 준다는 것이다. 이것은 촉각¹⁴⁸⁾에 기인한 것으로 관람자들로 하여금 작품의 참여를 부추기는 특성을 가지고 있다.

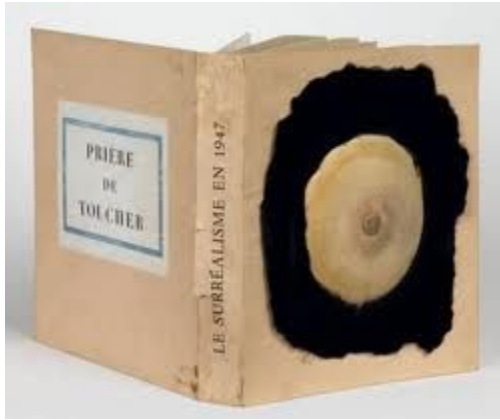
현대에 이르러 이와 같은 촉각성이 작품에 본격적으로 도입된 것은 다다이즘과 초현실주의 작가들이 작품에 종이, 실, 비닐, 깃털 등 다양한 재료를 본격적으로 도입하면서부터라 할 수 있다. 이것은 시각성만 강조하던 근대 미술의 개념을 촉각적 개념으로 이끌어내기에 이르렀다고 할 수 있다.

촉각성에 대한 관심을 작품에 적극적으로 도입한 대표적인 작가로 마르셀 뒤샹(M. Duchamp)을 들 수 있다. 뒤샹은 1947년도에 만질 것을 유도하는 <만져주세요(Prière de toucher), 1947>(도판44)를 제작하였다. 작품은 스펀지 고무

148) 촉각이란 피부감각의 하나로 피부가 물건을 닿을 때 일어나는 직접적 접촉에 의한 생리적 현상으로서의 감각이다. 또한 재료적 속설이나 조직구성, 표면상태 그리고 과거의 경험 등의 여러 요소들에 의해 복합적 통합적으로 만들어지는 감성이다. 즉 질감을 느낄 수 있는 감각기관을 촉각이라 하고, 감성기관을 촉감이라 한다. 이리가레이(L. Irigaray)는 시각과 촉각의 관계를 이론화 하면서, 촉각의 의미가 없으면 보는 것도 가능하지 않다고 주장하였다. 촉각성은 빛의 텍스처에서 본질적인 측면이며, 여기서 텍스처란 손으로 느낄 수 있는 직물의 느낌이나 그러한 특성들을 이해하는 것뿐만 아니라 시각 영역의 물질적인 가닥과 이상적인 가닥들의 짜기를 구성하는 접촉지점을 의미한다. 텍스처의 측면에서 빛을 설명하는 것은 시각을 시각 주체가 독립체임을 보장하는 의미로 재현하거나, 보는 사람이 대상과 일정한 거리를 두는 의미로 재현하는 시각성에 대한 도전이라 할 수 있다.

윤난지 엮음, 『페미니즘과 미술』, 눈빛, 2009, p. 146참조.

박경수, 『감각공학 및 감각생리』, 영지문화사, 2002, pp. 281-282참조.



도판44, 마르셀 뒤샹, <만져주세요>, 1947

로 만든 가슴 모형을 가운데가 뚫려있는 두꺼운 상자에 끼워놓고, 그 주변을 검정벨벳으로 덮어 놓았다. 가슴은 검정 벨벳 위에 놓여 있어서 그 자체로 그것을 둘러싼 공간과 쉽게 구별된다. 제목부터 만질 것을 권유하는 <만져주세요>는 사용된 재료의 부드러움과 유연성이 이러한 권유를 더욱 조장한다. 실제로 재료의 유연성은 유연성

그 자체와 다루기 쉬운 특성으로 인해 작품에 대한 이해를 시각적인 것에서 촉각적인 것으로 이행시킨다. 그리고 촉각적인 것은 손가락의 지각에 연관시키도록 하고, 사용되어진 재료의 부드러움은 직접적으로 손가락과 손바닥을 사용할 것을 요구한다. 이것들은 가볍게 누름으로써 형태를 식별할 수 있고, 무엇보다도 마티에르의 부드러움을 시험할 수 있다.¹⁴⁹⁾

이와 같이 시도된 물성에 의한 촉각성이 회화에서도 시도되어졌는데, 회화에서는 주로 선이나, 터치, 또는 번짐 등으로 나타난다.¹⁵⁰⁾ 대표적인 작가로 그리드와 모노크롬을 결합한 아그네스 마틴(A. Martin)을 들 수 있다. 마틴의 작업 중 1960년대 제작되어진 작품들은 물성의 특성을 잘 드러내주고 있다. 그 중 1965년에 제작된<잎(Leaf), 1965>(도판45)도 그 한 예라 할 수 있다. <잎(leaf)>은 1.8미터 크기의 정사각형 캔버스에 세밀한 연필선으로 처리된 그리드 구조를 갖고 있는 작업이다. 열게 채색된 화면에 촘촘하게 반복되는 수직과 수평의 연필선은 작가의 미세한 손 떨림을 그대로 전달해주는 듯한 느낌을 받게 한다. 이는 표면적으로 그리드와 유사해보이지만, 개인적인 취향과 탐구

149) M. Fréchuret, 위의 책, p. 78참조.

150) 이것은 들뢰즈의 다이어그램이라고도 할 수 있다. 이것이 조각에서는 물성의 특성에 의해 비결정으로 나타난다. 앞 페이지, p. 78참조.



도판45, 아그네스 마틴, <앞>, 1965

에 바탕을 둔 것으로 ‘보이는 것이 아닌, 마음속에 있는 것으로 알려진 것’을 표현하려 한 것이다.¹⁵¹⁾ 이와 같은 마틴의 작품에서의 특성은 그리드가 상징하고 있는 형이상학적이고 초월적인 의미와, 그것에 연필이라는 물질적인 재료를 사용하여 주관적인 감정을 표현한 완전히 다른 의미의 그리드가 형성되어졌다는 데 있다. 이처럼 제작된 마틴의 작

업은 가까이서 볼 때 압도해 오는 물질적 특수성이 그대로 전달되어짐을 느낄 수 있다.¹⁵²⁾ 즉 물성의 특성으로 인해 눈으로 만지는 기능이 창조되어졌다고 할 수 있다.

연구자의 작품 중 2008년과 2010년도에 제작된 <사유하는 집, 2008>(도판 40)과 <사유하는 집 II-1, 2010>(도판41)에서도 이와 비슷한 특성이 나타나고 있다. 마틴의 작품에서와 같이 그리드 구조를 가지고 있는 이 작품들은 검정색 천을 바탕으로 아래부터 위로 올라갈수록 얇게 쌓아올려져 제작된 작품이다. 냉철한 이성을 상징하는 그리드와 부드러운 재료의 결합은 그리드가 상징하는 의미와 달리 형깊이 가지고 있는 물성의 특성으로 인해 보는 이로 하여금 촉감을 유도한다.

아그네스 마틴과 연구자의 작품에서 공통점을 찾는다면 그리드 구조에 물성을 도입하여 주관화 시켰다는 것이다. 물성의 도입은 작품을 접함에 있어 시각적으로 거리를 갖게 하지 않고 다가서서 경험하게 한다. 이것은 기존의 미

151) Rosalind E. Krauss의 5인, 『1900년 이후의 미술사』, 신정훈 외 6인, 세미콜론, 2007, p. 400참조.

152) Ibid, p. 400참조.

술에서 보여 지는 정지된 시간과 형태 속에서 무조건적으로 작가의 내적사유를 경험하는 것과 대조를 이루는 것이라 할 수 있다. 연구자는 여기서 더 나아가 가고자 하였다. 연구자는 좀 더 실제적인 재료와 실제적인 장소를 사용함으로써 관람자들에게 좀 더 직접적인 체험을 유도하고자 하였다. 대체적으로 연구자의 작품은 이와 같은 방식으로 제작되어졌다.

이와 같이 작품에 부드러운 재료를 이용한 촉각성의 시도는 1960년대 앞의 절에서 검토한 바 있는 올덴버그의 작품에 이르러 더욱 본격적으로 시도되어졌다. 딱딱한 소재를 실제의 크기보다 더 확대하여 부드러운 재료로 제작된 올덴버그의 작품들은 중력에 의해 늘어지고 휘어져 잠에 빠진듯하기도 하고, 숨을 쉬는 듯 하기도 한다. 이러한 효과는 관람자들의 참여를 유도하고, 부드



도판46, 김필레, <집짓기>, 2003

러움에 이끌려진 관람자들은 각자의 손의 촉각을 통해 작품의 유연함과 재질감을 즐기므로써 작품 앞에서 피부와 같은 친밀감을 느끼게 된다.¹⁵³⁾

이러한 현상은 연구자의 작품에서도 나타난다. 연구자의 작품 중 2003년도에 제작된 <집짓기>시리즈는 관람자들로 하여금 촉각을 유도하는 특징을 지니고 있다. 시리즈 중 하나인 이 작품은(도판46)은 두 개의 사각 입방체로 구성되어졌다. 그 중 하나의 입방체는

153) 재료로 느끼는 촉감의 경험은 신체의 가장 넓고 분산된 기관인 피부에서 흩어진 감각 정보를 모은 경험적 신체의 양식이다. 데카르트의 정신과 육체의 이분법으로 인해 신체에 대한 개념이 과소평가되어왔으나, 신체감각에서 인지와 지식이 일어나고 존재한다는 생각은 서양철학에서 논쟁이 되지 오래되었다. 다시 말해 촉감을 느끼는 감각 기관인 신체의 손과 정신은 이분법으로 정확히 나눌 수 없다는 것이다.

박상숙, 『현대 섬유미술의 반복과 순환에 관한 조형성 연구』, 홍익대학교대학원 박사학위논문, 2011, p. 87참조.

공중에 매달려져 있고, 다른 하나는 바닥에 놓여져 있다. 공중에 매달려진 입방체는 광목천으로 꿰매어 만든 후 그 속에 솜을 채워 넣었다. 그리고 바닥에 놓여진 또 다른 입방체는 철사로 4개의 지지대를 세운 후 검정색 실로 지지대와 지지대 사이를 연결하여 제작하였다. 공중에 매달려진 입방체는 무게의 중력과 주변의 습도에 의해 시간이 지남에 따라 처음에 제작되었던 형태와는 달리 아래로 처지고 늘어져 잠을 자는 듯 한 느낌을 주기도 한다. 폭신한 입방체에서 빠져나온 느낌을 주는 실로 만든 입방체 역시 중력에 의해 팽팽하던 실이 느슨해지면서 지지대 사이의 간격이 좁아지게 된다.

이 작품 역시 올덴버그의 작품에서 시도하였던 양면적 형식으로 제시되었다. 양면적 형식은 예를 들면, 물렁물렁함과 딱딱함, 팽팽함과 늘어짐, 정형적인 것과 비정형적인 것과 같은 형식을 말하는데, 올덴버그의 경우는 정형적인 사물들을 소재로 들여와 부드러운 재료로 제작하여 고정적이고 합리적인 것에서 벗어나고자 하였다. 반면 연구자는 합리성과 이성을 상징하는 입방체를 소재로 하여 이를 부드러운 재료로 제작함으로써 합리성에서 탈피하고자 하였다. 형식적인 면에서 차이가 있지만 탈 경계적 특성을 이룬다는 점에서 공통점을 가지고 있다. 이와 같은 결합방식으로 인해 원래의 기능과 상징성을 잃어버린 사물과 입방체는 포근하고 부드러운 형태를 통해 인간의 모습으로 다시 태어난다. 루시 리파드(L. Lippard)는 이처럼 작품에 표현되어진 섬유의 특성에 대해 올덴버그의 작품을 빌어 다음과 같이 말하고 있다.

“올덴버그의 ‘인간의 피부처럼’이라는 말을 통해서 알 수 있듯이 딱딱한 물체를 부드러운 형태로 변화시키는 작업은 부드러운 섬유를 통해 육체를 암시하여 인간 자체를 연상시키게 한다.” 154)

이를 통해 알 수 있듯이 부드러운 섬유는 인간의 피부와 같은 친밀감을

154) L. Lippard, 『팝아트』, 전경희 역, 미진사, 1985, pp. 132.

연상시킨다. 따라서 부드러운 섬유로 제작된 연구자의 집은 이성적인 사고에 의해 경직되지 않은 '집', 피부와 같이 생생한 감촉으로서의 '집', 들어갔다 나옴이 자유로운 열린 공간으로서 '집', 삶의 무게와 강도에 따라 다양하게 변이될 수 있는 '과정'로서의 '집'을 의미한다.



도판47, 김필레, <집짓기II-1>, 2004

이와 같은 의미의 '집'은 2004년도에 제작된 <집짓기II-1>(도판47)로 이어진다. 이 작품 역시 부드러운 소재의 광목천으로 직사각형을 만든 후, 솜을 넣어 제작하였다. 그리고 그 속에 검정색 실로 매듭 짓고, 엮어서 또 하나의 직사각형의 '집'을 제작한 작품이다. 작품에서 안쪽에 검정색 실로 제작되어진 집은 서로 묶여지

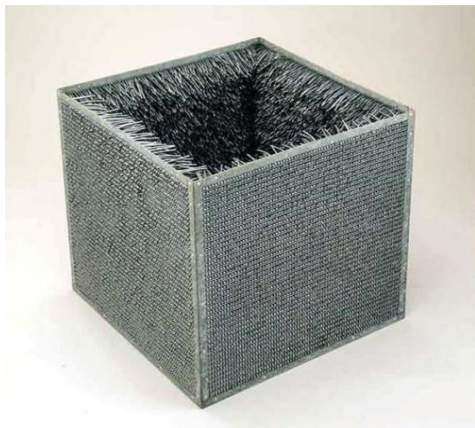
고, 엮히고 얽혀 밖으로 나올듯한 밖으로 나올듯한 양상을 하고 있다. 관람자들은 이러한 양상에 이끌려 안쪽에 있는 실을 밖으로 잡아당기기도 하였다. 이것은 대상을 안쪽으로 끌어들이는 것이 아니라, 대상을 향해 나아가는 것이라 할 수 있다.¹⁵⁵⁾ 따라서 연구자의 집짓기는 형태가 의미하는 견고함을 넘어 열린 공간으로 나아가 존재하게 된다.

물성에 의한 촉각성의 추구는 올덴버그 외에도 1960년대 후반 포스트미니리즘 작가들에게 두드러지게 나타난다. 이들은 전통적인 조각개념으로서의 표

155) 김진엽, 『2010 김필레 박사학위 청구전』, 서문, 2010.

현보다 섬유, 고무, 밧줄 등 비전통적인 재료로 작품을 제작하였는데 작품을 읽거나 해석하는 대신에 느끼고 감각되어질 수 있는 작업을 추구하였다. 대표적 작가로 에바 헤세(E. Hesse)를 들 수 있다.

에바 헤세는 미니멀리즘시대에 자신만의 방식을 통해 물성의 특징을 그대로 드러냄으로써 미니멀리즘을 극복하고자한 작가이다. 주지하다시피 미니멀리즘 시대 작가들은 작품제작에 전혀 관여하지 않는다. 이들 작가들은 작품의 의미 발생을 작품의 외부로 보기에 작품에 작가의 주관이 반영되는 어떠한 흔적도 개입시키려 않았다. 이에 반하여 에바 헤세는 부드럽고 변하기 쉬운 재료인 라텍스, 회반죽, 고무, 점토, 유리섬유, 끈 등을 이용하여 작품을 손수 제작하였다. 작품을 손수 제작하다보면 제작하는 순간 작가의 상황이나, 심리와 같은 지극히 사적인 감정이 작품에 직접 투영된다. 이로 인해 작품은 개인화되며, 작가의 '주관성'은 작품에 그대로 드러난다. 이러한 특성은 사용되어진 재료와도 연관성이 있는데, 위에서 언급한 재료들은 시간의 흐름에 따라 재료의 성질을 그대로 나타내는 특성을 가지고 있다. 이것은 작품에 일종의 표정이 되어 관람자들의 감정을 이입시키고 촉감을 유도한다. 대부분이 헤세의 작품이 이러한 특성을 가지고 있는데, 그녀가 1967년도에 제작한 <증식Ⅱ(Accession Ⅱ), 1967>(도판48)도 이와 다르지 않다고 할 수 있다. <증식Ⅱ>은 구멍이 뚫린 함석 철판에 플라스틱 튜브관들을 함석 철판 구멍에 끼우는 방식으로 제작되어진 작품이다. 겉에서 보기에 사각의 입방체로 보이지만, 내부는 털로 뒤덮여 그 감각 속으로 빨려 들어가 만져보고 싶다는 충동을 일으킨다.¹⁵⁶⁾ 이 작품뿐



도판48, 에바 헤세, <증식>, 1967

156) Anna C Chave(2000), "Minimalism and Biography", The Art Bulletin, March 2000, p. 156참조.



도판49, 에바 헤세, <되풀이>, 1966

만 아니라, 투박한 견과류의 껍질을 뚫고 나온 듯한 줄기의 모습을 연상케 하고 있는 <되풀이(Iterate), 1966>(도판49)도 비슷한 예라 할 수 있다. 무표정한 그리드 구조에 수작업으로 인한 울퉁불퉁한 표면, 그리고 그 표면을 뚫고 나와 드리워진 듯한 끈은 엄격하고 냉담한 미니멀리즘의 구조를 교란 시키기에 충분하고 관람자들로 하여금 작품에 개입하고 싶은 욕망을 일으키게 한다. 이는 미니멀리즘 작품에서 무표정하고 냉담하게 관람자의 시선을 맞받아내는 것과 대조적이라 할 수 있다.

부드러운 재료의 물성을 이용한 수작업, 그럼으로써 엄격한 구조를 해체하고 물성의 지속성을 강조하며, 촉감을 유도하는 작업은 연구자에 의해서도 시도되어졌다. 특히 2003년도에 제작된 <집짓기>(도판50)는 에바 헤세의 <증식>과도 비교될 수 있다. 이 작품은 모서리를 기점으로 하여 바닥부터 사각의 입방체를 만들어 가는 작품이다. 작품제작은 여기저기 돌아다니며 구한 옷들을 일일이 재단하여 한켜한켜 접착시켜 제작하였다. 그리고 천으로 제작된 작업의 끝부분을 울퉁히 풀어헤쳐 여러 종류의 실로 제작되어진 천의 재질의 특성이 그대로 드러나도록 유도하였다.

이처럼 제작된 작품에서 관람자들은 오래된 천에서 느껴지는 삶의 흔적과 작업의 과정을 직접적으로 느끼게 된다. 결국 연구자의 <집짓기>는 견고한 형식의 외피에도 불구하고 견고함을 견디다 못해 그 외피를 뚫고 파열하는 듯한 느낌의 집으로서 존재하기도 하고, 또는 털로 뒤덮인 포유류의 따스한 숨결을 느끼게 하는 생생한 감촉의 집으로서 관람자를 유도하기도 하는 집으로 존재



도판50, 김필레, <집짓기>, 2003

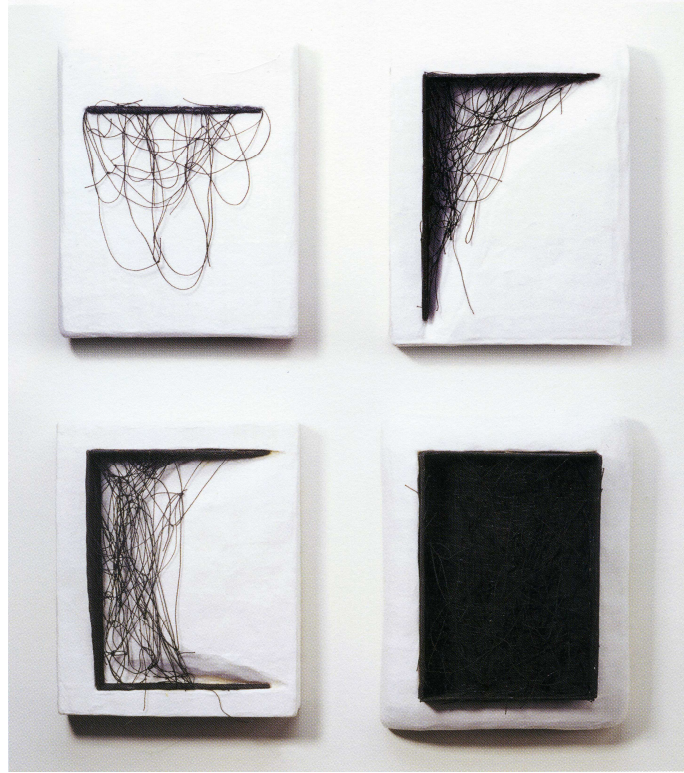
한다.

위에서 검토한 헤세의 <증식> (도판48)이 미니멀리즘의 구조인 입방체를 수용한 후, 부드러운 재료인 튜브 관들을 입방체에 도입하여 촉감을 유발시킴으로써 미니멀리즘의 냉담함과 엄격함을 극복하고자 한 작품이라 본다면, 연구자의 <집짓기>(도판50) 역시 이와 크게 다르지 않다고 본다. 하지만 연구자는

여기서 더 나아가고자 하였다. 그것은 방법적인 측면에서 에바 헤세의 <증식>이 입방체 안에서 부드러운 재료를 사용함으로써 대상을 안으로 끌어들이는 촉감에 그쳤다면, 연구자는 입방체 밖에서 촉감을 유발함으로써 대상을 향하고자 하였다. 그럼으로써 견고한 구조가 갖는 의미는 극복되어지고 좀 더 인간적이고 친근한 모습으로 변화되어지면서 지속적인 의미의 확산을 추구하고자 하였다.

위에서 언급한 <집짓기> (도판50)가 천을 소재로 천이 이루고 있는 재료인 실(yarn)의 질료적 특성을 살리고자 여러 종류의 천을 반복해서 붙이고 풀고를 거듭하며 재료의 특성을 살려 촉감을 유도한 작품이라면, 2002년도에 제작된 <집짓기>(도판51)는 이와는 반대의 개념으로 진행 되어진 작품이다.

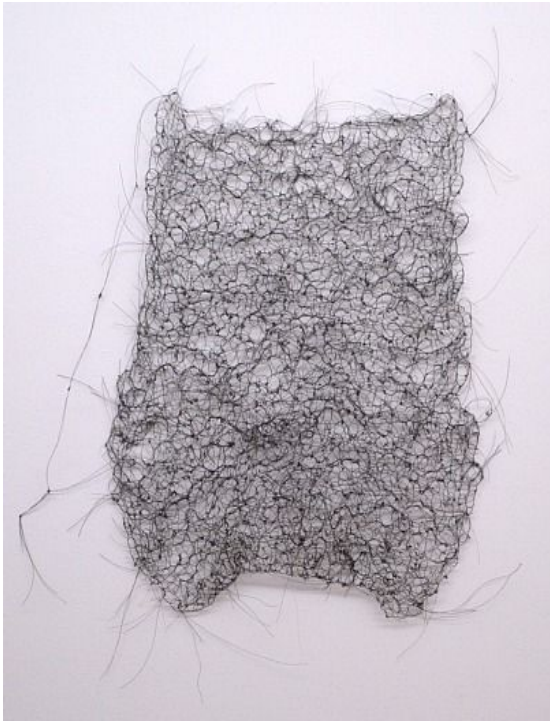
이 작품은 두꺼운 종이 상자에 텁텁한 껍질 같은 느낌을 주고자 한지를 여러 겹 붙인 후, 상자의 안쪽에서 검정색 실을 밖으로 나오도록 하여 실을 서로 묶고 엮어서 사각형의 집이 이루어지고 있는 과정을 제작한 작품이다. 작품은 에바 헤세의 <되풀이>(도판49)와 피에레트 브로흐(P. Bloch)(도판52)의 작



도판51, 김필례, <집짓기>, 2002

품과도 비교하여 분석되어질 수 있다. <뒤풀이>는 위에서 검토 한 바와 같이 미니멀리즘 구조에 부드러운 재료를 도입하여 고정적이고 합리적인 구조를 교란시킨 작품이다. 반면 브로호의 작품은 어떠한 상징적 구조도 없이 가는 끈으로 하나하나 매듭짓고 엮어서 제작된 작품으로 지속성을 가지고 있다. 제작된 작품은 뜨개질 하다면 옷의 일부 같기도 하고, 불규칙하게 지어지고 있는 곤충의 집을 연상하게 하기도 한다.

연구자의 <집짓기>(도판51)는 이들의 특징이 공통적으로 나타난다고 할 수 있다. 종이로 된 텅텅한 모듈식 구조는 에바 헤세의 작품에서 보여 지는 울퉁불퉁한 표면과 같고, 사각형의 집이 되어 가는 과정은 브로호의 작품에서 보여 지는 바와 같이 '실'이라는 재료를 이용한 묶고 엮기에 의한 방법과 같다고



도판52, 피에레트 브로흐, <그물코>, 1980

할 수 있다. 묶고 엮기의 방법에 의해 제작된 사각형의 집은 고정되고 완결성을 갖는 집이 아니다. 집은 계속해서 묶고 엮어 지면서 지속성을 가지며 밖을 향하고 있다.¹⁵⁷⁾ 그렇기 때문에 집은 들어갔다 나옴이 자유로운 집으로, 그리고 가느다란 선들을 따라 이리저리 이동하며 여러 의미를 만들어 내고 모든 것을 포용하는 부드러운 감촉의 집으로 존재한다.

살피본바와 같이 연구자의 작품에서 부드러운 물성에 의한 촉각성은 작품에 사용된 구조가 의미

하고 있는 보편성과 합리성에서 벗어나게 하고 물성에 의한 지속적인 변이를 추구한다는 것을 알 수 있었다. 그리고 이와 같은 지속성은 변이에 의해 소멸되는 것이 아니라 대상을 향하고 있기에 더 발전되고 생성되는 과정 중에 놓여 있음을 확인할 수 있었다.

결과적으로 연구자 작품에서 부드러운 재료의 사용은 탈 경계의 원리로 작용되어지고 물성의 작용에 의해 변화와 생성이 지속적으로 이루어지는 ‘과정성’에 놓이게 한다는 것을 알 수 있었다. 그리고 물성의 부드러움은 기존에 시각에 의존하던 조각을 촉각으로 유도함으로서 관람자의 참여를 유도하는 것을

157) 매듭맺기, 연결하기, 묶기와 같은 행위들은 합의, 사랑, 치유 등 다양한 의미를 내포하고 있다. 실끼리 묶어서 사각형의 형태를 만들어 가고 또 그 안에서 지속적인 연결로 인해 밖으로 나올려는 듯한 실의 형상으로 이루어진 <집짓기, 2002>는 연결하려는 합의의 의미와 치유, 사랑의 의미를 가지고 있다. 그리고 이러한 의미는 지속성을 가지고 있기에 밖을 향하고 있다.

M. Fréchuret, 『부드러움과 그 형태들』, 박숙영, 예경, 2002, p. 207-208참조.

확인 할 수 있었다.

그럼 다음 절에서 연구자 작품에서 사용된 구조가 어떤 의미이며 연구자는 어떤 방식으로 구조를 작품에 도입하였고 탈출하는지를 분석하고자 한다.

2. 형태에 대한 상징적 의미

이번 절에서는 연구자의 작품에서 보여 지고 있는 작품의 형태에 대한 의미를 분석하고자 한다. 연구자 작품에서 보여 지는 형태적 구조는 그리드 구조를 기본으로 사각형의 구조와 동어 반복적 구조(Tautology)를 바탕으로 하고 있는데, 이 구조가 가지고 있는 의미는 개인의 주관이 배제된 보편성과 절대성을 의미한다. 이러한 의미를 가지고 있는 구조가 연구자에 의해 도입되면서 구조의 의미는 그대로 도입되기도 하지만 원래의 의미가 가지고 있는 상태에서 변화되거나 다른 의미로 해석되기도 한다. 연구자는 이와 같은 형태적 구조의 의미를 두 가지로 나누어 분석하고자 한다.

먼저 첫 번째로 살펴볼 주제는 사각형의 구조를 기본으로 한 나선형 구조의 시간성이다. 연구자의 작품에서 나선형 구조는 생성과 소멸의 의미를 가지고 있다. 연구자는 이러한 의미를 가지고 있는 구조가 고정성을 상징하는 사각형 구조에서 어떠한 의미로 작용되는지 검토하고자 한다.

두 번째로 살펴볼 주제는 동어 반복적 구조에 의한 생성이다. 동어 반복적 구조는 미니멀 조각에서 서열이 없는 보편성을 강조하기 위해 사용되어졌다. 하지만 연구자에 있어 반복구조는 부드러운 재료의 도입으로 인한 지속적인 생성을 의미한다. 이러한 생성은 무제한 적으로 확장되어질 수 있는 생성으로 연구자는 이와 같은 생성이 미니멀 조각에서의 보여 지는 반복구조와 어떻게 다른지 작가의 작품과 비교분석을 통해 검토해 보고자 한다.

2-1. 나선형구조의 시간성

연구자가 형태분석을 하는데 있어서 첫 번째로 살펴볼 주제는 ‘나선형 구조의 시간성’이다. 일반적인 의미로 나선형이 갖고 있는 의미는 무생물적인 자연에서는 회오리바람, 바다의 소용돌이, 밀물과 썰물의 규칙적인 운동으로 나타나고, 식물 등 자연현상에서는 달팽이의 껍질, 조개껍데기, 담쟁이 넝쿨처럼 나선을 그리면서 뻗어가는 식물 등에서 그 모습의 전형을 볼 수 있고, 또는 피어남과 시듦과 같은 삶과 죽음의 자연현상에서도 나선형을 발견할 수 있다. 이를 통해 나선형 구조의 의미는 자연의 순환하는 움직임과 조화라는 것을 알 수 있다. 즉 순환과 발전의 의미를 동시에 지닌 것으로 이러한 의미로서의 시간은 세계의 쇠퇴와 창조로 이어진다.

연구자의 작품 중 2000년도에 제작된 <삶에 대한 비유, 2000>(도판33)은 이와 같은 의미를 내포하고 있는 작품이다. 연구자는 이러한 의미를 가지고 있는 연구자의 작품을 언급하기에 앞서 미술사에서 나선형 구조를 작품에 도입한 작가의 작품을 살펴보고 연구자의 위치를 검토할 것이다.

나선형의 구조가 조각 작품에 처음으로 사용되어진 것은 1919-20년대에 타틀린(Vladimir E. Tatlin)에 의해서이다. 타틀린은 1919년 소비에트 정부의 계몽인민위원회 산하에 설치된 순수예술본부(Fine Arts Department, 러시아 약칭은 IZO)로 부터 의뢰를 받고<제3인터내셔널을 위한 기념비(Monunment to the Third International), 1919-1920>(도판53)을 제작한다. 이 작품은 철골구조와 내부가 흰히 보이는 유리 건물로 계획 되었다.¹⁵⁸⁾ 강철로 된 외부의 틀 속은 회의장이나 사무실로 쓰이게 될 세 개의 커다란 입체들이 수직으로 나란히 매달려 있게 설계되어졌다. 탑의 외관은 두 개의 소용돌이 모양이 서로 얽혀

158) 여기서 철은 프로레탈리아의 의지를 유리는 프로레탈리아의 양심을 상징한다. 그리고 <기념물>의 틀이 면면히 흐르는 역사라면 기념비의 내부는 아래부터 일 년, 한 달, 하루라는 일상의 시간이다.
정은영, 『나선형 구조와 시간-역상의 모형에 관한 연구』 『한국기초조형학회』, 2010, p. 259참조.



도판53, 블라디미르 타틀린, <제 3인터 내셔널을 위한 기념비>, 1919-20

서 올라가는 형태로 되어 있는데, 이 같은 형태는 여기에 매달려 있는 방들의 회전 운동에 시각적으로 부응하는 동시에 이를 보완한다. 가장 아래 부분에 있는 방은 일년에 한번 주기로 회전하며 합법적인 기반을 제공하는 입법회의 모임을, 그 위의 피라미드 형태의 방은 한 달을 단위로 진행되는 행정기관, 반구형 뚜껑이 덮여있을 때 꼭대기의 원통형 방은 하루를 단위로 회전하며 정보를 전달하는 언론과 방송기

관이 있다. 이러한 기구들은 혁명적인 정치상황을 지휘하고 기록하는 역할을 수행하기 위한 것이었다. 로잘린 클라우스(Rosalind E. Krauss)는 “이 탑은 미리 알 수 없는 시간적 체험을 유도하고 있다. 이 탑은 역사적 발전을 초월하기보다 그것의 전개과정 자체에 참여하고 있다.”¹⁵⁹⁾고 하였다. 다시 말해 하루 하루를 살아감으로써 진행되는 시간, 즉 실제 시간의 경험과 관련되어 있다고 할 수 있다.

이와 같은 수직상승하는 나선형 구조를 가진 타틀린의 <기념비>는 일상의 시간을 역동적인 역사의 흐름 속에 유기적으로 통합해주는 거시적인 틀이라 할 수 있다.¹⁶⁰⁾ 이것은 하루, 한 달, 일 년 매순간 깨어있는 일상의 시간이 바로 계속되는 혁명의 시간에 다름 아니기 때문이다.

결과적으로 타틀린은 피사의 사탑을 연상시키는 형태와, 그리고 유리외 철골로 개방된 구조물을 만들어 인류사회가 점진적으로 발전하면서 진보하고 있음을 연속적인 나선형의 구조를 통해 상징화한 것이라 할 수 있다.

이러한 타틀린에 이어 역사적 맥락과 문화적 조건이 상당히 다른 곳에서 나

159) Rosalind E. Krauss, 『현대조각의 흐름』, 윤난지 역, 예경, 2005, p. 81.

160) 정은영, 『한국기초조형학회』, 『나선형 구조와 시간-역사의 모형에 관한 연구』, 2010, p. 259참조.

선형의 구조를 적극적으로 작품에 도입한 작가가 있는데, 바로 로버트 스미슨(R. Smithson)이다. 타틀린의 나선형의 구조가 살펴본바와 같이 유기적인 시간-역사관을 나선형 구조로 구체화한 <기념비>라면, 1970년대 로버트 스미슨(R. Smithson)에 의해 제작된 <나선형 방파제>(도판14)에서의 나선형은 진보나 발전 개념이 배제된 비유기적인 시간-역사 개념을 구체화한 작품이다. 이 작품은 열역학 제2법칙인 엔트로피(Entropy)¹⁶¹의 증가원리와 결정체의 나선형 퇴적을 탐구하는 결정학의 영향을 받은 작품으로 작품의 배경을 살펴보면 다음과 같다.

작품이 제작된 장소는 유타 주의 그레이트 솔트(Great Salt)호수로 이 지역은 40 여 년 동안 석유 채굴자들이 천연 타르 속에서 석유를 채취하고자 노력했던 흔적이 그대로 남아 있었고, 그들이 버려두고 간 석유 굴착 장치와 녹슨 펌프들이 소금기 있는 호수의 물에 뒤섞여 있었다. 문명 종말 이후 폐허와 같은 이러한 풍경은 시간의 질서가 사라지고 무질서하게 뒤섞인 혼성된 시간과 공간이 현실화된 듯한 엔트로피의 풍경이었을 것이다. 스미슨에게 이러한 풍경은 마치 “현대의 선사시대”와 같이 보였을 것이고, 스미슨이 선택한 지역과 어우러져 나선형의 형태를 가능케 하였다. 이것은 스미슨의 글 『나선형 방파제(Spiral Jetty)』에서 확인되어 질 수 있다.

161) 엔트로피(Entropy)는 제2열역학 법칙에서 나오는 말이다. 우주의 모든 것은 더운 것으로부터 차가운 것으로 변해간다는 것이다. 즉 열은 높은 것으로부터 낮은 곳으로 흐른다는 것이다. 엔트로피의 다른 표현으로는 시간에는 방향이 있으며, 이 방향을 거슬러 가는 길은 없다는 것이다. 이 말은 시간 그 자체를 알기는 어려우나 시간이 흐르면서 초래하는 변화를 보면 시간이 흘렀음을 알 수 있고, 또한 시간이 어떠한 변화를 초래했는지 알 수 있게 된다는 내용이다. 이와 같이 하나의 방향으로 나아가는 시간의 흐름 하에 엔트로피는 증가하며 그것이 최대치에 도달한 마지막에는 시간의 화살도 사라질 것이다. 즉 엔트로피가 최대치에 도달하면 세계는 정지함으로써 물질계를 지배하는 질량 보존의 법칙, 만유인력의 법칙 등과 같은 모든 물리학적 기계론은 작동하지 않는다. 이것은 인류 역사의 멸망이며 에너지 고갈로 나타나는 “빔(emptiness)”의 상태이다. 스미슨에 있어 엔트로피는 인간의 산업 생산물로 이것은 본래의 상태로 되돌릴 수 없으며, 나아가 버려질 수밖에 없는 것이다. 즉 그에게 ‘엔트로피 풍경’은 산업자본주의 사회의 파괴성의 은유였던 것이다. 다른 말로 표현하자면, 스미슨에게 엔트로피는 비가역적(非可逆的)인 상태로, 이것은 닫힌계(a closed system)로써 결국엔 쇠퇴할 뿐 아니라 서서히 붕괴하기 시작하며 다시 원상태로 되돌릴 수 있는 방법이 없는 것을 말한다.

이제는, 『로버트 스미슨의 ‘개간 프로젝트’에 관한 연구』, 성신여자대학교 박사학위 논문, 2009, p. 45 참조.

“내가 그 장소를 보았을 때 그것은 수평선을 향하여 올려 퍼지면서 부동의 회오리 바람을 연상시켰다. 한편, 깜박이는 빛으로 인하여 전체 풍경은 진동하는 것처럼 보였다. 그것은 마치 휴지상태의 지진이 거대한 원을 이루면서 퍼져나가는 것 같았다. 그 소용돌이치는 공간으로부터 나는 <나선형 방과제>의 가능성을 떠올리게 되었다. 어떤 사상이나 개념, 체계, 구조 그리고 추상도 그 같은 현상학적 증거의 실제성 안에 결합될 수는 없었다.”¹⁶²⁾

이와 같은 배경 하에 제작된 <나선형 방과제>는 1970년 4월 설치된 이후 끊임없는 수면운동으로 여기에 사용된 검은 현무암들을 소금 결정체(salt crystals)들이 덮기 시작하면서 나선형의 인공 구조물은 서서히 가라앉기 시작하였다. 그리고 <나선형 방과제>를 덮는 소금 결정체 역시 나선형의 모양을 하고 있는데, 이는 나선형이 거시적 세계관을 나타낼 뿐 아니라, 미시적 차원에도 적용되어짐을 알 수 있다.¹⁶³⁾ 이러한 스미슨의 작품에서 나선형의 “선회(旋回)는 넓어지는 것이 아니라 안으로, 즉 나선형의 형태에 반영된 호수로 붕괴해 들어감”¹⁶⁴⁾으로써 무(無)의 상태에 다다른 엔트로피의 개념을 나타낸다. 그리고 이와 같은 구조에서의 시간은 과거와 미래가 서로 만날 수 있는 무시간성, 또는 공간과 시간이 반향(反響)반하여 올려 퍼지는 형태로서의 시간 개념에 머무른다.¹⁶⁵⁾

162) 스미슨은 또한 방과제 모양이 그 지역의 지형과 관계된다는 사실을 알게 된다. 그레이트 솔트호수는 거대한 지하 수로를 통해 태평양과 연결되어 있는데, 그 수로 때문에 수로 한복판에 거대한 소용돌이가 생겨났다는 것이다. 호수의 물과 바닷물이 섞이면서 만들어내는 나선형의 형태에 스미슨은 형태의 확신을 얻었을 것이고, 이미 만들어진 엔트로피 풍경을 배경으로 작업은 시작되었을 것이다.

Rosalind E. Krauss, 『현대조각의 흐름』, 윤난지 역, 예경, 2005, pp. 333.

163) 스미슨은 결정체의 형태와 미세구조, 성장 과정을 연구하는 광물학적인 결정학(crystallography)에 지대한 관심을 가지고 있었다. 스미슨의 결정구조는 엔트로피와 관련하고 있는데, 그가 소금호수를 선택한 이유 중 하나도 바로 소금호수의 풍부한 소금결정체 때문이었다. 그의 예측대로 하얀 소금 결정체는 검은 현무암을 서서히 덮기 시작했고, 동시에 나선형의 인공 구조물은 높아지는 수면 속으로 점점 가라앉기 시작했다. 다시 말해서 스미슨의 <방과제>는 결정화를 통해 그 자체가 거대한 균질화의 과정을 거침으로써 문자 그대로 엔트로피의 환경미술이 되었던 것이다.

정은영, 『한국기초조형학회』, 『나선형 구조와 시간-역사의 모형에 관한 연구』, 2010, p. 262참조.

164) 전혜숙, 『대지미술에 나타난 시간 개념 연구』 『현대미술사연구 7』, 현대미술사학회, 1997, p. 72참조

이것을 타틀린의 <기념비>에서의 나선형 구조와 비교했을 때, 타틀린의 <기념비>가 일상의 시간이 역사의 기본단위가 되는 삶, 즉 자연의 시간과 인간의 역사가 통일된 유토피아적인 삶의 구조를 의미한다면, 스미슨의 <나선형 방과제>에서의 나선형의 구조는 이와는 반대개념으로, 진보의 역사를 포함한 인간 중심의 시간관이 침몰하는 거대한 소용돌이, 즉 끊임없이 어긋나며 퇴적과 침전을 반복하는 불투명한 역사 자체의 구조라 할 수 있다. 시간 개념과 관련해 볼 때, 되돌릴 수 없는 시간의 흐름과 일방적인 역사에 대한 반발을 시간성과 함께 나타나는 통합적 과정에서 생긴 형식이라 볼 수 있다.¹⁶⁶⁾

‘삶’을 지속적인 변이로 보고 이 과정을 흐르는 시간성 속에서 표현하고자 한 <삶에 대한 비유 I, 2000>(도판33)는 위에서 검토한 작가들의 특징이 공통적으로 나타나고 있다. 작품은 정사각형의 구조로 이루어진 전시장 전체 구조 속에 커다란 나선형이 벽면을 타고 내려와 전시장 바닥에 드리워진 형태로 이루어져 있다. 여기서 정사각형의 구조는 위에서 살펴본 바와 같이 고정적이고 보편성을 상징한다. 반면 나선형은 구조는 생성과 소멸이 수시로 일어나는 유동적인 성격을 가진 구조이다. 고정적인 구조에 유동적인 구조의 도입은 고정된 의미를 서서히 벗어나게 하며 지속적인 변이를 하게한다. 연구자가 이 구조를 통해 표현하고자 한 것은 고정되지 않는 ‘삶’의 비결정성이다.

이와 같은 의미로 표현되어진 ‘삶’의 공간은 감상하는 방법에 따라 의미가 바뀌어 진다. 작품에서 나선형을 기점으로 관람자가 안에서 밖으로 걸어 나오면 타틀린의 작품에서와 같이 창조적이고 진보적인 의미가 되어 지속적인 자기능력을 통해 성장하고 발전하는 의미가 되어 진다. 반대로 밖에서 안으로 걸어 들어가면 스미슨의 작품에서와 같이 파괴, 소멸의 의미를 갖는다. 즉 한 공간 안에서 생성과 소멸, 진보와 쇠퇴의 의미를 동시에 내포하고 있는 것이다.

165) Ibid, p. 78참조.

166) Ibid, 78참조.

이처럼 두 가지 의미를 포함하고 있는 공간의 체험은 실제적인 시간과 실제적인 물질성에 대한 체험으로부터 비롯되어진다. 하나의 구조로 이루어진 작품을 관람자들이 여러 각도로 경험하면서 다양한 형태를 체험할 것이고, 또한 부드러운 물성에 유도되어 작품에 직접적으로 개입을 할 것이다. 이를 통해 관람자들은 고정되지 않는 형태의 의미와 지속적인 물성의 변화를 체험할 것이다. '삶'이란 바로 이와 같이 정지되지 않는 시간 속에서 비결정성을 가지며 지속적인 변화를 통해 생성과 소멸이 이루어지는 것이라 할 수 있다.

2-2. 모듈과 반복구조(Tautology)¹⁶⁷를 통한 생성

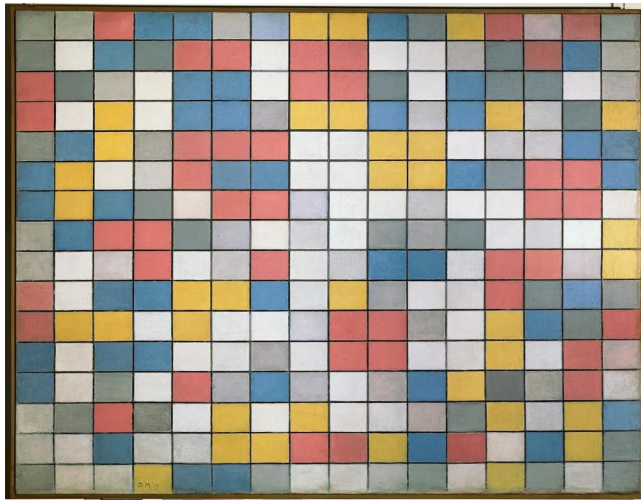
<삶에 대한 비유 I, 2000>(도판32)이후 연구자가 작품에 도입한 형태는 그리드 구조이다. 연구자가 이 구조를 작품에 도입한 것은 이 구조가 내포하고 있는 내적 의미를 작품에 표현하고자 한 것이 아니라, 이 구조가 의미하고 있는 사유의 세계가 다양한 여러 체계에 의해 서서히 해체되고, 생성되어지는 것을 표현하기 위해서이다.

이와 같이 연구자의 작품에 상징적으로 도입된 그리드는 형태적으로 수직과 수평선의 교차에 의해 이루어지는 격자구조로 동일한 크기, 동일한 단위의 산술적인 반복에 의해 만들어진다. 예를 들어 몬드리안(P. Mondrian)의 작품(도

167) 반복적 구조는 작품의 단위가 반복되면서 구성되는 것이다. 반복적 구조의 바탕이 되는 반복적 질서는 1962년 저드의 유명한 글 "특수한 사물"에서 거론되면서 전통적인 미술의 질서에서 벗어난 새로운 질서로서 미술계의 주목을 받으며 등장했다. 이 글에서 저드는 그의 작품과 프랭크 스텔라의 회화의 특징인 반복적 질서에 대해 논리적이기도 애매하지도 않은, '하나 다음에 또 하나(one thing after another)와 같은 단순한 질서라고 적었다. 이러한 반복적 질서를 통하여 저드는 부분간의 조화를 목적으로 하는 '관계적 구성'을 거부하고 '비관계적 구성'을 이룰 수 있었다. 새롭게 등장한 '비관계적 구성'은 완전하게 대칭을 이루는 형태나 강조점 없이 동등한 비중을 갖는 조직으로 형성되는 것으로, 작품 내에서 부분들의 관계보다 총체적 조직을 강조하는 것이다. 이러한 반복적 질서는 저드를 비롯한 미니멀 작가들의 작품에서 그리드와 모듈의 형태로 나타난다.

이수빈, 『솔 르윗의 구조에 대한 연구: 미니멀리즘에서 개념미술로의 변화』, 서울대 대학원 석사학위 논문, p. 49참조

판54)을 보자. 여기서 그리드는 1단위의 모듈 여러 개를 연이어 놓은 크기에 해당할 뿐이다. 이러한 체계에서 전체는 동일한 크기의 외연의 합이며, 또한



도판54, 피에타 몬드리안, <그리드 9개를 사용한 구성> 1919

전체는 부분으로 분해되어진다. 1918년과 1919년 사이에 규격화된 단위를 사용하여 제작된 <그리드 9개를 사용한 구성 (Composition with grid 9), 1919>(도판54)은 형식적인 측면에서 완전히 균질적인 그리드로 환원된 것을 볼 수 있다.¹⁶⁸⁾ 작품에서 전체적인 형태와 부분의 모듈은

동일하다. 작품은 보여 지고 있는 그리드 구조 자체가 곧 작품의 형식이 되고, 작품의 구조는 모듈의 산술적 반복 외에는 다른 것은 일체 존재하지 않는다. 몬드리안에서 이와 같이 표현되어진 그리드는 구체적인 현상이나 물질에 대한 관심이 아닌 존재, 영혼과 같은 것의 관심으로 몬드리안은 그리드를 보편적 실재와 같은 것으로 간주했다.¹⁶⁹⁾

168) 몬드리안의 작품에서 현대회화가 입체주의에서 시작하여 그리드에 도달하는 과정을 보여주었다. 몬드리안은 신지주의 사상의 영향아래 세계의 모든 것이 수평적 에너지(음)와 수직적 에너지(양)의 교차로 이루어진다고 보았다. 그 결과 그의 작품에는 수평선과 수직선의 직교로 이루어진 그리드가 등장한다. 1920년대 중반에 이르러서는 모듈방식을 점차 지워 나가는 방식을 집중적으로 하는데 그 결과 그의 화면은 거의 흰색 바탕에 검정 줄이 쳐진 순수한 그리드에 가까워진다. 몬드리안은 이렇게 감각 세계의 개별적 요소들을 추방함으로써 개별자가 보편자와 합일(평형)에 도달한다고 믿었다. 이집트 장인들의 예를 들자면 그들은 그림을 그리기 전에 화면에 그리드를 먼저 표시하였다. 그 그리드로부터 세상의 모든 사물 이미지가 탄생한다. 하지만 그렇게 탄생한 모든 이미지의 차이를 지워 나가면 그 이미지의 바탕에 깔린 어떤 공통적인 것이 떠오를 것이다. 그것이 그리드이다

H. Foster 외 5인, 『1900년 이후의 미술사』, 배수희 외 6인 역, 세미콜론, 2007, p. 151참조

진중권, 『진중권의 서양미술사』, 휴머니스트, 2011, p. 121참조.

169) 한행길, 『그물과 유체』, 아침미디어, 2009, p. 38참조.

이와 같이 모더니즘에서 동일하고 연속적인 단위들의 조합으로서, 보편적인 의미를 갖는 그리드의 구조가 미니멀리즘에 이르러서는 형상과 배경의 관계에서 벗어난다. 그럼으로써 중심 집중적인 체제는 감소되고, 관계적으로 중심적이지는 않으나 비관계적 단순성과 연역적 통일성 그리고 물질적 특징을 갖는다.¹⁷⁰⁾ 그리고 '특수하게 존재하는 사물(Specific object)'의 사물의 기본 구조가 된다. 또한 그리드의 기본 단위인 모듈은 작품 구성의 기본 단위가 되고, 동어 반복적 전개를 따르고 있다. 연구자의 작품도 미니멀리즘의 작가들과 마찬가지로 미니멀리즘에서 보이는 구조를 따르고 있다. 하지만 연구자의 작품에서의 이러한 구조는 예술적 구조의 수단이라기보다는 연구자의 개인적인 표현양식을 확립하고자 하기 위한 것이다.

미술사에서 이러한 방식을 도입한 작가로 에바 헤세를 들 수 있다. 에바 헤세 역시 그녀의 작품에 미니멀리즘 구조를 수용하였다. 하지만 그것은 아주 개인적인 방식으로, 즉 자신의 사적인 내용을 표현하기 위한 도구로 사용하였다.¹⁷¹⁾ 그녀의 작품 중 1968년도에 제작된 <무엇이든(Aught), 1968>(도판55)을 살펴보면, 이 작품은 울퉁불퉁한 표면을 가지고 있는 4개의 커다란 직사각형으로 이루어졌다. 작품 제작은 라텍스와 유리섬유 등 변하기 쉬운 재료로 제작되어졌는데, 이러한 재료의 특성은 형태를 이룰 수 있을 뿐만 아니라 재료의 유연한 상태를 한동안 지속시켜주며 수공의 흔적을 그대로 남기는 성질이 있다. 또한 재료의 특성상 시간의 흐름에 따라 서로의 작용에 의해 작품의 표

170) 모더니즘이 형식적인 환원을 극단으로 밀어붙였다고 평가받는 미니멀리즘에서 그리드는 모듈들의 결합에 있어 가장 기저(base structure)에 있으면서 그것들을 가능하게 해주는 체계로서 작용한다. 미니멀리즘은 단순 모듈의 조합에 의해서 이뤄지기 때문에 동어반복적인 특성을 가질 수밖에 없고, 이 동어반복적 특성은 곧 그리드 체계와 잘 맞아 떨어질 수밖에 없는 것이다. 다만 그리드 체계에서 미니멀리즘과 형식주의 모더니즘이 차이가 나는 것은 미니멀리즘은 그림의 틀이나 조각의 틀을 거부했기 때문에 비가시적인 틀로서만 존재하며, 캔버스 틀이나 좌대를 벗어났기 때문에 중심성을 갖지 않는다는 특징이 있다.

김연화, 『현대도예의 미니멀리즘 경향과 탈 환원구조』, 홍익대학교학원박사학위논문, 2010, p. 50참조.

171) Gregoire Muller, "Robert Morris: Presents Anti-Form", Art Magazine, vol, 43, no, 4 February, 1969, p. 30참조.



도판55, 에바 헤세, <무엇이든>, 1968

면은 여러 변화를 겪는다.¹⁷²⁾ 에바 헤세의 이러한 재료의 사용은 개인적인 표현 양식이기도 하지만 미니멀리즘의 냉담하고 비표현성에 대한 도전이기도 하다. 대부분이 미니멀리즘 작가들은 작품의 의미작용이 외부에서 발생하는 것으로 보기에 작품에 사적인 의미를 반영시키는 것을 배제시켰다.¹⁷³⁾ 그러기에 이들은 공업적인 레디메이드를 그대로 작품으로 들여와 배치하기도 하고, 작품을 공장에 주문하기도 하였다. 대표적으로 도널드 저드(D. Judd)의 작품<무제(Untitled), 1966>(도판56)를 들 수 있다. 이 작품은 기다란 사각기둥을 공장에서 기계로 절단한 것 같은 느낌을 주는 입방체들을 벽에 일률적으로 설치한 작품이다. 작품에서 입방체들은 내부가 그대로 공개되어졌다. 이는 닫힌 물체가 촉발할 수 있는 내부의 신비를 제거하기 위해서라 할 수 있다. 이처럼 상징성이나 표현성이 배제된 구조물들에서 사적인 감정은 제거되고 작품은 지극

172) 에바 헤세는 작품을 제작하는 과정에서 주로 가공되지 않은 천연 재료인 라텍스와 강화된 유리섬유를 그대로 작품에 사용했다. 그리고 이러한 재료를 사용함에 있어 재료를 녹이고 칠을 하여 작업의 과정이 그대로 드러나도록 하였다. 이러한 기법은 자연의 원료들을 이용하여 구체적인 형태로 만들기 위해 사용한 방법이다.

각주 19)참조

Rosalind. E. Krauss, 『현대조각의 흐름』, 윤난지 역, 예경, 2005, p. 318참조.

173) Ibid, p. 289참조.



도판56, 도널드 저드, <무제>, 1966

히 중립적이며 냉정함을 띠게 된다.

위에서 언급되어진 에바 헤세의 작품은 이와 같은 의미를 갖고 있는 미니멀리즘 구조에 부드러운 재료를 도입하여 미니멀리즘의 중립성과 대조를 이루게 할 뿐 아니라, 미니멀리즘의 규칙적이고 딱딱한 구

조를 불규칙적이며 미완결성을 갖게 하였다.

연구자의 작품 중 2004년도에 제작된<삶에 대한 비유Ⅱ-2, 2004>(도판57) 역시 에바 헤세의 작품에서와 같이 미니멀리즘의 구조로부터 출발하여 미니멀리즘의 속성을 이탈하고 있다. 하지만 연구자는 에바 헤세가 작품에서 사용한 물성의 화학작용에 의한 '변형의 원리'를 사용하여 미니멀리즘의 경직된 구조를 이탈하려고 한 것이 아니라, 부드러운 재료가 가지고 있는 물성의 특성을 이용하여 미니멀리즘 구조에서 벗어나고자 하였다. 이는 에바 헤세의 작품이 지속적인 변형을 통해 소멸을 거듭하는 것과는 대조를 이루는 것으로, 연구자의 작품은 지속적인 변이를 통한 생성을 추구이다. 작품은 검정색 사각형의 판넬 위에 여러 색의 천을 사용하여 천이 검정색 판넬 밖으로 나오는 양상으로 제작되어졌다. 작품에서 의도한 것은 '삶'은 고정된 채 머무르는 것이 아니라 고정된 것에서 벗어나 지속적으로 변화하고 발전되어지는 것이라는 것을 부드러운 재료를 특성을 이용해 표현하고자한 작품이다.

살펴본 바와 같이 연구자는 미니멀리즘의 상징이라 할 수 있는 사각형의 모듈을 형식적으로 도입하여 연구자가 표현하고자 하는 목적에 부합하도록 사용하였다. 그리고 연구자는 이와 같은 작품 외에 미니멀리즘의 형식적 특징인



도판57, 김필레, <삶에 대한 비유II-2>, 2004

반복 구조를 작품에 도입하였다.¹⁷⁴⁾ 이 역시 연구자의 목적에 맞게 사용되어 졌다. 그럼 미니멀리즘에서 사용되어진 반복 구조가 어떤 의미로 작용되었는지 작가의 작품을 통해 알아본 후, 같은 구조를 사용했지만 이를 극복하기 위해 어떠한 방식이 도입되었는지는 에바 헤세의 작품을 통해 알아볼 것이다. 그리고 연구자의 작품이 이들과 어떠한 연관성이 있는지 살펴볼 것이다.

미니멀리즘에서의 반복적 구조는 작가들의 작품에서 그리드와 모듈의 형태로 나타난다. 대표적인 작가로 칼 안드레(Carl Andre)와 솔 르윗(Sol Le Witt)을 들 수 있다. 먼저 1966년에 제작된 칼 안드레의 <지레, 1966>(도판58)를 살펴 보면 이 작품은 137개의 내화벽돌을 일렬로 늘어놓은 작품이다. 그러나 제

174) 구조적으로, 그리드와 모듈은 반복될 수밖에 없다. 미술작품에서 반복된 오브제를 사용하는 것은 뒤상이 같은 작품을 반복해서 만들고, 이렇게 반복된 작품마다 똑같은 가치를 두는 것에서 유래되었다. 이러한 뒤상의 반복성(repeatability)과 다중성(multiplicity)은 미니멀 조각에서 보이는 모듈조각이 무한한 확장가능성을 갖는 것과 일맥상통한다. 그러나 뒤상의 반복은 그의 수작업이 가미된 여러 가지 레디메이드에 의한 것인 반면, 미니멀리즘에서의 반복은 끝없이 확장이 가능한 반복이다.

이수빈, 『솔 르윗의 구조에 대한 연구: 미니멀리즘에서 개념미술로의 변화』, 서울대 대학원 석사학위 논문, 2000, p. 49참조.



도판58, 칼 안드레, <지레>, 1966

작이라는 말이 무색할 정도로 작가는 작품에 기여하는 바가 거의 없다. 벽들은 공장에서 가져온 그대로이고 작가는 단지 전시장에 배열만 했을 뿐이다. 이처럼 산업적으로 생산된 모듈식 단위의 벽들을 가지고 무한대까지 뻗어나가게 하는 “하나 뒤에 또 하나(one thing after another)”가 뒤따르게 하는 방식의 이 작품은 관계를 형성하는 것에서 벗어나려는 방식이다.¹⁷⁵⁾ 이것을 클라우스는 “단순히 순차적으로 흘러가버리는 하루하루와 같이 보

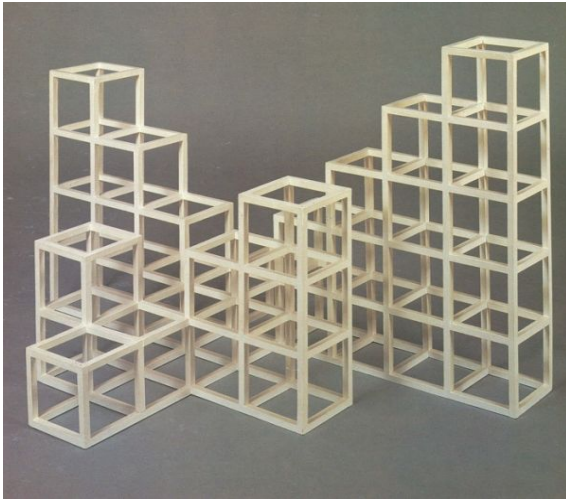
인다. 어떤 것도 그것에 형태나 방향을 부여하지 않으며, 그 속에 존재하거나 그것을 경험하지 않으며, 의미도 부여하지 않는다.”¹⁷⁶⁾라고 하였다. 앞에서 언급하였듯이 미니멀리즘 작가들은 조각에서의 의미설정을 외부에 한다. 즉 작품을 제작하는데 있어서 개인의 주관성을 배제하고 공적이고 관습적인 속성에 근거하여 조각의 구조를 세운다. 이러한 목적을 위해 관습적인 배열체계를 사용하는 것이다. 이것은 작가의 개성이나 나아가 작품의 실체를 내부로부터 걸어 올려진 어떤 것으로서 해석되는 것을 거부한다는 것이다.¹⁷⁷⁾ 그리고 이는 부수적으로 작가의 존재를 소멸시키는 역할을 한다.

솔 르윗 역시 이러한 특성을 보여주는 작가 중에 하나이다. 솔 르윗은 그리드의 형식을 삼차원으로 확장시켰다. 정육면체를 기본 단위로 하는 르윗의 구조물들은 일정한 체계에 의해 진행된다. 그의 작품에서 사용되는 체계는 모듈 체계와 연속적 체계가 있는데 둘 다 주관성을 배제하는 방법으로 쓰인다. 그리고 이 두 체계는 반복성과 연속성에 기초한다. 솔 르윗의 작품(도판59)에서

175) Rosalind E. Krauss, 『현대조각의 흐름』, 윤난지 역, 예경, 2005, p. 288참조.

176) Ibid, p. 290.

177) Ibid, p. 317참조.



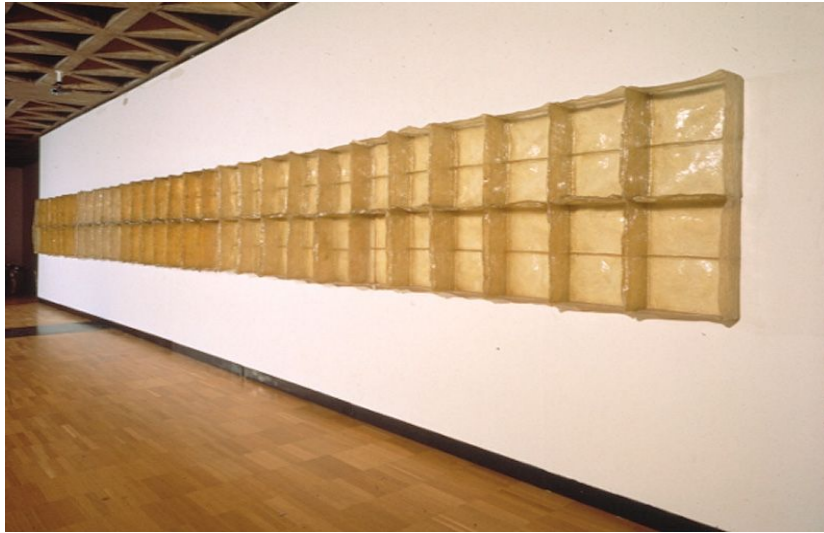
도판59, 솔 르윗, <모듈을 바탕으로 한 입방체 구조 부분>, 1971-74

모듈체계를 보면 선과 색, 단순한 수학 등을 기초로 한 구조이다. 이러한 모듈은 다른 구성 방식보다 단순하기에 연장가능하다. 하나의 모듈이 적게는 2번에서 많게는 120번까지 연결되는 반복적 질서에 의한 형태를 갖게 되는데 이는 전체적으로 기계적 생산과 같은 규칙적인 모습을 보인다. 이와 같은 솔 르윗의 작품에 대해 로렌스 알로웨이(L. Alloway)는

“하나에서 여러 개로의 진행으로 단일한 형태배치의 다양함의 표본으로 본다.”¹⁷⁸⁾고 하였다. 이처럼 모듈구조를 이용한 정육면체의 확장은 일정한 구조를 희생하지 않으면서 다양한 읽기를 유발한다. 이와 같이 반복은 작품을 3차원으로 확장시키고 단일한 단위가 중첩되면서 단위들 사이에 서열이 없는 동등함이 부각된다.

살펴본 바와 같이 위에서 언급한 두 작가의 작품에서 동일한 단위의 반복은 각 부분들의 상호교환을 가능하게 하며, 단위들의 무한한 연장 가능성을 내포하고 있다는 것을 알 수 있었다. 그리고 미니멀리즘에서 이처럼 어떠한 상징이나 표현성이 배제된 동일한 단위의 반복은 작품에서 작가의 주관성을 배제시키고, 이성적이고 중립적인 태도를 갖게 한다는 것 또한 검토하였다. 하지만 작품에 사용되어진 이러한 동일한 구조의 반복이 반드시 작가의 존재를 소멸시키는 역할만 하는 것은 아니다. 그것은 1960년대 후반 위에서 언급한바 있는 에바 헤세의 작품을 통해 잘 나타난다.

178) R. Alloway, "Sol Lewitt: Modules, Walls, Books," Artforum. Vol. XIII, No. 8, April 1975, p. 43



도판60, 에바 헤세, <~없이II>, 1968

에바 헤세는 '반복'을 이용하여 작품을 제작하는데 있어서 미니멀리즘에서 사용하는 규칙적인 구조에 불규칙한 재료를 사용하였다.¹⁷⁹⁾ 이것은 미니멀리즘의 비표현적인 재료들과 대조를 이루는 것으로 불규칙적이며, 형식적이지는 않지만 가변적인 물질들이었다. 헤세의 작품 중 1968년도에 제작된 <~없이II (Sans II), 1968>(도판60)은 이러한 특성을 잘 보여 주고 있는 작품이라 할 수 있다. 이 작품은 반복된 사각의 기본단위들로 이루어졌다. 기본단위들은 60개로 구성되어졌는데, 12개씩 5개 부분으로 모아졌으며 하나의 밧줄로 연결되어졌다. 이 작품 역시 끝없이 반복되어질 수 있는 모듈의 개념으로 하나의 단위를 조각이 끝날 때까지 계속 반복하는 것이다. 이 과정은 작품이 어떠한 시점에서라도 끝날 수 있고 반면에 공간이 허용하는 한 계속 확장되어질 수 있다.¹⁸⁰⁾

179) 헤세는 1968년 이후 유리섬유, 라텍스 등 새로운 재료들의 선택과 함께 재료 자체가 가지는 물성들에 관심을 가지게 된다. 이러한 재료의 특성은 소멸되어 버리는 특성을 가지고 있다. 그럼에도 이러한 재료를 계속 사용하였던 것은 자전적인 표현에 기인한 것이라 할 수 있다.

김재원 외, 『현대미술 속으로』, 예경, 2002, p. 195참조.

180) Bill Barrette, *Eva Hase Sculpture*, p.192참조

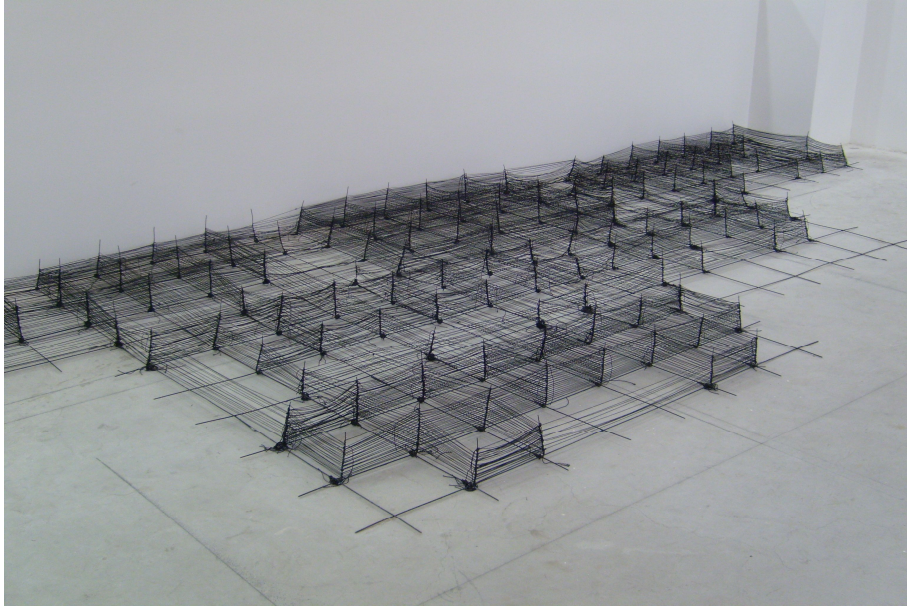
헤세는 이와 같은 구조에 재료를 사용함에 있어서 작품을 손수 제작하였다. 가변적인 재료를 사용하여 수작업을 하다보면 작품은 원래의 예정된 형태에서 많이 벗어나게 되고, 앞에서 살펴본 바와 같이 감정이 개입된다. 헤세에게서 이것은 변형적인 반복이며, 언어의 세계에서는 설명되어질 수 없는, 부조리한 것을 과장하기 위한 반복이다. 그러기 때문에 미니멀리즘 구조에서 보여 지는 감(減)하는 반복이 아닌 가(加)하는 반복이 되는 것이다. 헤세는 이처럼 자신이 사용한 반복에 대해 다음과 같이 설명하였다.

“그것(반복)은 과장되기 때문이다. 그것은 단순히 미학적 선택이 아니다. 만일 어떠한 것이 의미가 있다면 그것은 열 번 말해졌을 때 더 의미가 있다. 만일 어떠한 것이 부조리 하다면 그것이 반복될 때 훨씬 과장되고 부조리하다.(...) 반복은 진술내의 개념 및 목적을 확장하고 증가시키고 과장한다.” 181)

이처럼 에바 헤세에 있어서 반복구조는 형식적인 측면에서 미니멀리즘에서 보여 지는 것과 같이 무한대로 연장 가능한 반복이지만, 그것은 물성에 의존 좀 더 표현적이 되고, 시간의 흐름과 함께 지속적인 변이를 겪으며 주관화 되어지면서 미니멀리즘의 구조를 서서히 해체하는 의미로서의 반복이라 할 수 있다.

연구자의 작품에서 보여 지는 반복구조는 위의 작가들에서 나타나고 있는 특성이 공통적으로 나타난다. 먼저 2008년도에 제작된 작품인 <영역 쌓기, 2008>(도판61)을 살펴보면, 이 작품은 그리드 형태를 하고 있는 철망에 지지대를 세워 검정색 실로 지지대와 지지대 사이를 연결하여 제작하였다. 여기서 지지대와 철망은 미리 정해져 있는 형태가 아니라 필요에 의해 연결되어지고 세워진다. 즉 지속적으로 자유롭게 확장되어 질 수 있음을 의미한다. 이와 같

181) Cindy Nemser, "An Interview With Eva Hesse", Artforum, vol, 7, no, 9, may, 1970, p. 62.

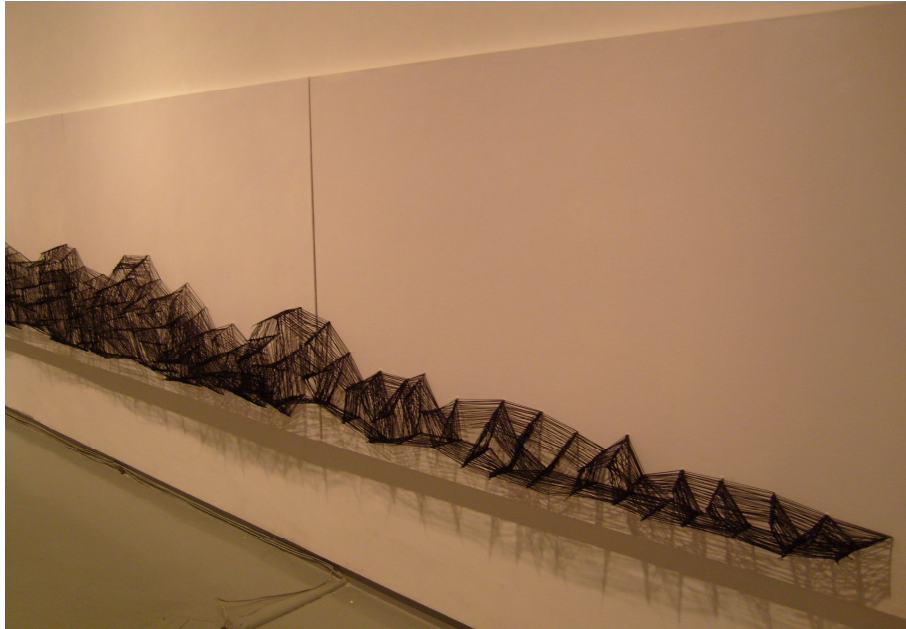


도판61, 김필례, <영역 쌓기>, 2008

은 형식은 앞에서 검토한 미니멀리즘 작가와 에바 헤세의 작품에서도 보여지고 있다. 이들은 모듈을 이용하여 하나 뒤에 하나 식으로 연결하는 방법을 통해 작품이 무한대로 확장될 수 있음을 추구하였다. 단 헤세의 경우 이러한 방식을 작품에 도입하여 주관화시키면서 미니멀리즘의 속성을 이탈하고자 하였다. 연구자도 에바 헤세와 같이 미니멀리즘의 구조를 도입하여 주관화시키는 방법은 같다. 하지만 연구자는 헤세처럼 물성의 화학작용을 이용하여 변이에 의한 소멸을 추구하지 않고, 물성의 특성을 이용한 지속적인 확장성을 추구하였다.

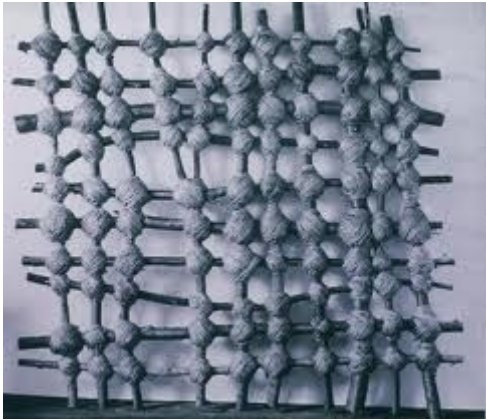
먼저 연구자는 그리드 구조를 검정색 실을 사용하여 제작하였다. 이것은 미니멀리즘 작가들이 작가의 손을 거치지 않고 공장에서 제작한 구조물을 그대로 설치하는 것과 대비되는 개념이다. 실로 제작된 구조는 손으로 지지대와 지지대 사이를 묶어 제작되어졌는데, 이것은 뜨개질 하듯이 필요에 의해 지지대를 세워가며 지속적으로 확장되어 질 수 있다. 이와 같이 제작된 작품은 시

각적으로 솔 르윗의 작품에서 보여 지고 있는 모듈구조를 이용한 정육면체의 끊임없는 확장과 같아 보일 수 있다. 하지만 이것은 서열이 없는 무표정한 보편성을 추구하는 솔 르윗의 작품의 의미와는 달리, 지속적인 생성의 반복이며, 재료의 성질에 의해 다른 형태, 다른 의미의 반복이 될 수 있다.



도판62, 김필례, <영역 찾기>, 2010

이와 같은 특성은 2010년도에 제작된 <영역 찾기, 2010>(도판62)에서 더 뚜렷이 나타나고 있다. 이 작품은 100×600×15(cm) 크기의 판넬 위에 제작된 작품으로 전시장 벽에 설치된 작품이다. 작품은 흰색 광목천을 붙인 판넬 위에 불규칙적으로 구멍을 뚫어 일정치 않은 높이의 철사를 세워 지지대 역할을 하게 하였다. 지지대와 지지대 사이는 위에 작품에서와 같이 검정색 실로 묶어서 연결하였다. 여기서 검정색 실은 공간을 나누어 주는 역할을 하기도 하지만, 지지대 사이를 오고 가며 형태를 구성해 가는 역할을 하기도 한다. 이렇게 하여 제작되어진 구조는 일정한 규격의 구조가 아니라, 불규칙한 형태의 구조



도판63, 재키 윈저, <묶인 그리드>, 1971

를 지니게 된다.

이처럼 불규칙한 형태의 구조는 1970년대 재키 윈저(J. Winsor)의 작품에서도 찾아볼 수 있다. 재키 윈저는 작품에 끈을 이용하여 묶거나 엮기의 방법으로 작품을 제작하였다. 그녀의 작품 중 1971년도에 제작된 <묶인 그리드(Bound Grid), 1971>(도판63)는 자연적인 나뭇가지에 삼끈을 묶어서 그리드

형태가 되도록 한 작품이다. 이렇게 만들어진 그리드는 기존의 그리드의 의미를 상대화 시키고 정사각형의 구조를 교란시킨다.¹⁸²⁾ 하지만 재키 윈저의 작품은 형태적으로는 엄격한 구조의 의미를 벗어나 있지만 여기서 더 나아가지 못하고 있다. 다시 말해 미니멀리즘의 구조만 벗어나 있을 뿐이다. 연구자의 작품의 형태와 기법도 재키 윈저와 비슷해 보일 수도 있다. 하지만 연구자의 작품은 고정된 채 머무르는 것이 아니다. 반 입방체의 열린 구조들 사이로 유희된 실은 지지대와 지지대 사이를 자유롭게 오고 갈 수 있다. 그럼으로써 공간은 생성되어지고, 또 다시 열린 공간을 통해 지속적인 생성운동을 한다.

연구자가 <영역 쌓기>(도판61), <영역 찾기>(도판62)를 통해 보여 주고자 한 것은 '삶'이란 어떤 현실적인 것에도 고정됨 없이 끊임없이 변화 상태에 있는 것이며, 그리고 이것은 새로운 삶과 가치를 찾아 지속적으로 도주하고 생성되어진다는 것을 표현하고자 하였다.

결과적으로 연구자의 작품에서 형태의 의미는 기존에 형태가 가지고 있는 고정되고 보편적인 합리성에서 벗어나 지속적으로 변화되어지고 생성되어지는 것을 의미한다고 할 수 있다. 그러나 그것은 소멸을 추구하는 것이 아니라 구

182) M. Fréchet. 『부드러움과 그 형태들』, 박숙영 역, 예경, 2002, p. 213참조.

조를 기반으로 변화, 발전을 추구하는 것이라 할 수 있다.

3. 작품에 대한 예술적 개념

이번 절에서는 연구자의 작품에 대한 의미를 분석할 것이다. 연구자 작품의 전체적인 주제는 시간의 흐름 속에서 지속적으로 변화되어지는 ‘삶’에 대한 ‘과정성’이다. 이를 분석하기 위해 연구자는 데리다와 들뢰즈의 사유를 도입하였다. II장에서 검토한 바와 같이 데리다는 ‘차연’을 통해 현전의 허구를 밝히려 하였고, 들뢰즈는 ‘차이 생성’를 통해 재현의 세계를 비판하였다. 이것은 현전이라는 것은 다른 것과의 관계 속에서 잠깐씩 나타났다 사라지는 흔적과 같이 비결정성을 갖으며, 항상 진행 중에 있기에 완전한 의미는 연기되고 그로 인해 현전의 절대성과 초월성은 존재하지 않는다는 것과, 중심에서 벗어난 차이의 끝없는 생성을 의미한다.

이와 같은 사유를 바탕으로 검토되어질 연구자의 작품은 세 가지 주제로 구성되어졌다. 첫 번째는 ‘삶에 대한 비유’, 두 번째는 ‘집짓기’, 세 번째는 ‘영역 쌓기’, ‘영역 찾기’이다. 이 주제들은 개별적으로 의미화 되어 표현되어지는 것이 아니라 서로 연계성을 가지며 전개된다.

첫 번째로 검토되어질 주제인 ‘삶에 대한 비유’는 2000년부터 2004년까지 제작되어진 작품으로 연구자 작품의 근간이 된다고 할 수 있다. 이 주제의 내용은 시간의 흐름에 따라 생성과 소멸을 거듭하는 삶에 대한 다양한 존재양태를 작품으로 표현한 내용으로 연구자는 이 주제를 데리다의 ‘차연’을 도입하여 살펴보고자 한다. 두 번째로 검토되어질 주제는 ‘집-짓기’, ‘집-되기’이다. 이 주제의 작품은 2003년부터 2010년도까지 제작되어진 작품으로, 주제의 내용은 하루하루 반복된 다른 ‘삶’은 각기 다른 ‘생성’만이 존재하는 ‘삶’을 의미한다. 이

러한 '삶'은 고정되지 않고 지속적이다. 연구자는 이 주제를 들뢰즈의 '생성'론을 도입하여 살펴보고자 한다. 세 번째 주제는 '영역 쌓기'와 '영역 찾기'이다. 이 작품은 2008년과 2010년도에 제작되어진 작품이다. 이 주제의 내용은 변화로써 과정 중의 '삶'은 새로운 가치와 창조를 찾아 탈주하며 그 과정 중에 만나는 다양한 삶을 긍정하고, 새로운 삶과 가치를 지속적으로 창조하다는 내용으로 연구자는 이 주제를 들뢰즈의 '생성'론을 도입시켜 살펴보고자 한다. 그럼 연구자의 작품의 근간이 되고 있는 '삶에 대한 비유'부터 먼저 살펴보고자 한다.

3-1. 삶에 대한 비유: 다양한 삶의 존재양태 지각하기

연구자의 작품에서 첫 번째로 다루어질 주제는 '삶'에 대한 비유'이다. 여기서 '삶'은 정지됨 없이 하루하루 지속적인 변화를 통해 생성되어지고 발전되어지는 것을 의미한다. 연구자는 이와 같은 '삶'의 의미를 표현하는데 있어서 사각형의 구조를 도입하였다. 여기서 사각형의 구조가 의미하는 것은 한정된 공간과 고정된 세계 그리고 자기 구속적이고, 보편적인 것을 의미한다. 이와 같은 의미를 가지고 있는 구조를 바탕으로 '삶에 대한 비유'시리즈는 제작되어졌다.

그럼 먼저 2000년도에 제작된 <삶에 대한 비유 I, 2000>(도판33)부터 살펴보고자 한다. 이 작품은 정사각형의 전시장 전체를 하나의 '삶'의 공간으로 표현하고자한 작품이다. 작품의 구성은 고정성과 안전성을 상징하는 정사각형의 전시장 바닥과, 벽면과 연결되어 바닥에 나선형을 그리고 있는 구조로 이루어져 있다. 여기서 나선형 구조의 의미를 잠시 살펴보자면, 생성과 소멸의 의미와 함께 방향성과 속도성, 시간성, 변화성 등의 의미를 지니고 있으며 항상 현

재진행형이다.

작품제작은 두 구조를 기본으로 제작되어졌는데, 바닥의 정사각형의 구조는 공장에서 바로 공정을 마친 듯한 딱딱한 고무판으로 바닥을 깔았다. 그리고 나선형으로 이루어진 부분은 여러 종류의 고무줄들을 나선형 안에서 밖으로 나오는 듯한 형상으로 자연스럽게 표현하였다. 여러 종류의 고무줄로 표현되어진 나선형 구조는 재료에 작용된 중력의 힘에 의해 스스로 변화되어지기도 하고, 재료의 촉감에 유도 받은 관람자의 참여에 의해 분산되어지기도 한다. 이처럼 비결정성을 가지며 분산되어져 있는 고무들은 흐르는 시간성 속에서 끊임없는 흐름들을 만들어내며 동일한 공간과 시간 속에서 존재하는 바닥의 고무판과 대조를 이루며 엄정하고 견고한 사유의 세계를 서서히 해체한다.

이것은 데리다의 현재성과 관련지어 볼 수 있다. 데리다에 있어 현재는 순수한 현재로서가 아니라 비현재와의 관련을 통해 현재가 되는 것과 같다고 할 수 있다.¹⁸³⁾ 데리다는 이것과 관련해 다음과 같이 말하고 있다.

“스스로를 거듭 생성하면서 이어가는 지금 현재 이 순간이 현재이기 위해서 또 다른 현재에 그 자체를 간직하고, 어떠한 경험적인 것에도 의존함이 없이 오직 지나간 현재로써 이미 비현재된 것이 지닌 새로운 현전성만으로 그 자체에 영향을 미치는 이 과정을 그야말로 순수한 자기감응(auto-affection)이라고 해야 한다. 이 과정에서 동일성은 차별성에 영향을 받음으로써, 즉 동일한 것이 아닌 것이 됨으로써 동일성을 확보한다.”¹⁸⁴⁾

즉 현재는 순수한 현재로 존재하는 것이 아니라 그것이 가지고 있는 ‘흔적’에 의해 존재하고 ‘흔적’에 의해 작용되어진다는 것이다. 이처럼 흐르는 시간성 속에서 흔적과도 같이 비결정성을 가지며 지속적으로 변화되어지는 ‘삶’을 표현한 <삶에 대한 비유 I, 2000>(도판33)는 관람자들에게 작품을 접함에 있

183) 이성원 엮음, 『데리다 읽기』, 문학과 지성사, 1997, p. 63참조.

184) Ibid, pp. 63

어서 인과관계에 근거하지 않고, 예측하지 못한 경험들을 느끼고 충실하게 지각하도록 유도하고자 하였다. 작품은 삼각형의 구조로 이루어져 있는데, 관람자들은 이 작품의 감상을 위해서 구조 속으로 들어가야 한다. 작품의 구조 속에서 관람자들은 작품 감상을 위해 몸을 움직일 때마다 각각 다른 형태를 경험하게 된다. 또한 관람자들은 물성의 특성이 그대로 드러나 있기 때문에 작품을 접함에 있어 작품의 속과 내용을 그대로 느끼고 체험하게 된다. 작품 속에서 작품의 속과 내용을 그대로 체험하는 관람자들은 오래된 고무에서 느껴지는 냄새와 함께 고무가 가지고 있는 부드러운 재료의 촉감으로 인해 작품에 관여하게 되고, 작품은 시간의 흐름과 함께 변이를 거듭하게 된다.

연구자가 이 작품을 통해 표현하고자 한 것은 '삶'이란, 고정되고 정지된 시간 속에서 존재하는 것이 아니라, 흐르는 시간 속에서 변화하고, 생성되어지며, 내적인 잠재성과 다양성을 드러내는 활동이라는 것을 나선형의 구조와 고무라는 재료가 가진 질료의 성질을 이용하여 비유하고자 하였다.

재료의 특성을 이용한 비결정성과 지속적인 변화의 추구는 2002년도에 제작된 <응축, 2002>(도판34)에서도 나타난다. 이 작품은 고무의 수축 팽창의 성질과 중력의 작용에 의한 비결정적인 특성을 이용하여 제작되어진 작품이다. 작품은 형태화 되어 있지 않고, 고무의 팽창과 내부의 힘에 의해 여러 종류의 고무줄들이 밖으로 나와 비결정성을 띠고 있는 양상을 하고 있다. 연구자의 작품에서 의미작용은 형태분석이나 내적의미를 통해 이루어지는 것이 아니라 이와 같이 재료가 가지고 있는 작용에 의해 지속적으로 변화를 겪으며 이루어진다. 이 작품은 하루하루가 다른 '삶'의 양태를 표현한 것으로 데리다의 '차연'과 연관 지어 볼 수 있다. 차연은 '흔적의 유희'로서 완성되고 있으며, 의미도 없고, 눈앞에 있는 물건처럼 있는 것도 아니다. 그것은 있음의 가상으로서, 밀리고, 다른 것을 지시하고, 발생하지 않는다.¹⁸⁵⁾ 다시 말해 이것은 시간적으

185) H. 키멜레, 『데리다 철학의 개론적 이해』, 박상선, 서광사, 1996, p. 93참조.

로나 공간적으로 한 시점 한 장소에서 요약되거나 통합될 수 없는 것이다. 키멜레는 데리다의 차연에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

“시간의 공간화-됨은 또한 공간의 시간화-됨이다.(-) 미쁨으로서 자기 자신과 구별하는 것, 또한 끊임없는 연기로서의 이러한 미쁨 속에서 이것은 저것을, 여기는 저기를, 지금은 이전과 이후를 제시하게 된다. 흔적의 의미는 결코 눈앞에 드러나지 않으며, 그것은 어떤 다른 것 속에 있고 있으면서 없는 것이다.”¹⁸⁶⁾

이와 같은 특징의 차연은 확정되어 있는 것이 아니라, 결정불가능성을 가지며 지속적으로 변화되어진다. 결국 연구자의 작품에서의 ‘삶’은 현재적으로 존재하는 것이 아니라 차연과 같이 흐르는 시간과 공간 속에서 지속적으로 변화하고 발전되어지는 것이라 할 수 있다.

연구자의 작품에서 ‘삶’의 표현은 위에서 언급하였듯이 흐르는 시간성에서 지속적인 변이를 통해 이루어진다. 그렇기 때문에 작품은 형태화되어 고정되게 존재하지 않고 비결정성을 가지며 재료가 가지고 있는 물성의 특징을 그대로 들어낸다. 2004년도에 제작된 <삶에 대한 비유Ⅱ-2, 2004>(도판57) 역시 이러한 특징을 잘 나타내주고 있는 작품이라 할 수 있다.

이 작품은 체계적이고 고정성을 상징하는 사각형의 검정색 구조 위에 여러 종류의 천을 재료로 사용하여 제작되어진 작품이다. 서로 잇대어 바닥에 붙여진 천들은 형태화 되어 표현되어지는 것이 아니라 울퉁퉁 풀어헤쳐지고, 일부는 바닥이 뜰어지는 듯한 느낌을 주기 위해 풀어진 부분을 벽면에 고정시켰다. 그럼으로써 풀어헤쳐진 부분은 이성적이고 냉담함의 상징인 사각형의 구조와 대조를 이루면서 비결정성을 띠게 된다. 이것은 ‘삶’은 충만된 상태에서 정지된 것이 아니라 충만 되지 않은, 그럼으로써 더 발전되고 언제든지 다른

186) H. 키멜레, 『데리다 철학의 개론적 이해』, 박상선, 서광사, 1996, p. 92.

것이 될 수 있는 변화로서의 ‘삶’을 의미한다고 할 수 있다.

결과적으로 연구자가 <삶에 대한 비유>시리즈를 통해 표현하고자 한 것은 ‘삶’은 고정되고 완벽한 현재로서 존재하는 것이 아니라 흐르는 시간 속에서 수동과 능동의 작용에 의해 지속적으로 변화되고 발전되어지는 것으로, 연구자는 이러한 의미의 ‘삶’을 표현함에 있어 이성적이고 고정된 현존을 상징하는 사각형의 구조와, 부드럽고 유동적인 특징을 가진 재료를 사용하여 비유로써 삶의 의미를 표현하고자 하였다.

3-2. 집짓기: ‘집-짓기’, ‘집-되기’

연구자의 작품에서 두 번째로 다루어질 주제는 ‘집짓기’이다. 사실 집이라는 공간만큼 무수한 의미를 내포하고 있는 단어는 흔치 않을 것이다. 일반적으로 집은 내밀한 안식을 꿈꾸게 하는 지극히 사적인 공간으로 갈망되기도 하고, 또는 소유나 거래의 대상으로서 어떤 잡히지 않은 욕망의 움직임 아래 놓이기도 한다. 하지만 우리가 버티고 지탱할 수 있는 울타리라는 점에서는 일관적이다.¹⁸⁷⁾

물론 연구자의 ‘집짓기’ 작업이 이처럼 집을 둘러싼 사회문화적으로 외적인 의미를 포함하지는 않는다. 오히려 좀 더 내밀한 집이라는 메타포를 둘러싼 것에 가깝다. 정확히 말해 ‘집’이라는 의미가 아닌 ‘짓기’라는 행위, 그 과정에 관한 것들의 가시화이다. ‘짓기’라는 행위는 완결성을 갖지 않는 지속적인 과정만을 나타내고, 이것은 ‘삶에 대한 비유’가 아닌 ‘살아감’에 대한 비유라 할 수 있다. 살아감에 대한 비유는 삶에 대한 간접적인 의미화나 재현이라기보다는, 스스로 의미화를 행하는 능동적인 살아감에 대한 비유이다.

187) 민병직, 『기전미술 2007』, 경기문화재단, 2007, p. 120참조.

이와 같은 의미의 <집짓기>연작이 본격적으로 제작된 것은 2003년부터이다. 이 연작들은 단일한 시리즈가 아니다. 작품들은 계열화된 또 다른 연작들을 포함하고 있는 작업으로, <집짓기>작업이 반복되어질 때마다 조금씩 다른 의미를 수반한다. 그럼 먼저 2003년도에 제작된 <집짓기, 2003>(도판50)작업을 살펴보고자 한다.

이 작품은 <집짓기>이전의 작품인 <삶에 대한 비유>와 같은 서사적 구조에서 처음으로 벗어나기 시작한 작품으로 형식자체가 내용으로 표현되어진 작품이다.¹⁸⁸⁾ 작품은 견고한 벽과 벽사이의 바닥을 기점으로 바닥에서 사각의 형태를 이루게 한 후, 여러 종류의 천을 하나하나 잇대어 붙여 제작되어졌다. 그리고 붙여진 천들을 하나하나 풀어헤쳐 팽창하고 파열하는 듯한 느낌을 주고자 하였다. 이처럼 견고한 모퉁이를 중심으로 제작된 사각형의 집¹⁸⁹⁾은 재료의 부드러운 특성으로 인해 견고한 모서리와는 상대적으로 비결정성과 불확정을 띠게 된다.

이와 같이 제작된 <집짓기, 2003>는 '짓기'라는 행위를 매개로 삶에 대한 의미화를 수행한 작품이라 할 수 있다.¹⁹⁰⁾ 그러기 때문에 작품은 동일성이 전제되지 않는다. 다시 말해 삶이 과정이요 궤적이라고 볼 때, 삶은 하루하루가 다른 과정이고 궤적인 것이다. 즉 서로 다른 반복만 되풀이 하는 삶은 지속적인 발생과 되기만 있을 뿐, 그 어느 것도 동일하고 고정됨으로 존재하지 않는다는 것이다. 연구자는 이와 같이 미완의 '삶'을 견고하고 고정된 모퉁이, 고정성

188) <집짓기>이전의 작품인 <삶에 대한 비유>나 <응축>은 제목에서 시사하듯이 무엇인가를 은유하고 비유하고 또는 상징함으로써 서사구조 속에서 작품이 제작되었다. 이것은 작품에 제목이 있고 없음에서 오는 것은 아니다. 집짓기 이전에는 무엇인가를 재현하고자 하는 작가의 욕망이 형식에서 내용을 분리해내고 있다. 그러나 집짓기에 이르면 그것은 더 이상 재현하지 않는다. 그것은 형식자체가 내용이며 그것을 스스로 표현하고 있다.

박수진, 『사유하는 집-짓기, 집-되기』, 2006년 개인전 카탈로그 서문.

189) 연구자의 작품에서 '집'은 사각형의 형태로 등장한다. 이것은 체계적이고 규범적이며, 안정적인 것을 상징한다. 이와 같은 의미의 형태를 기점으로 지속적인 변이를 추구하고 생성되는 것이 '짓기'이고 '~되기'이다.

190) 민병직, 『기전미술, 2007』, 경기문화재단, 2007, p. 121참조.



도판64, 김필레, <집짓기 I>, 2004

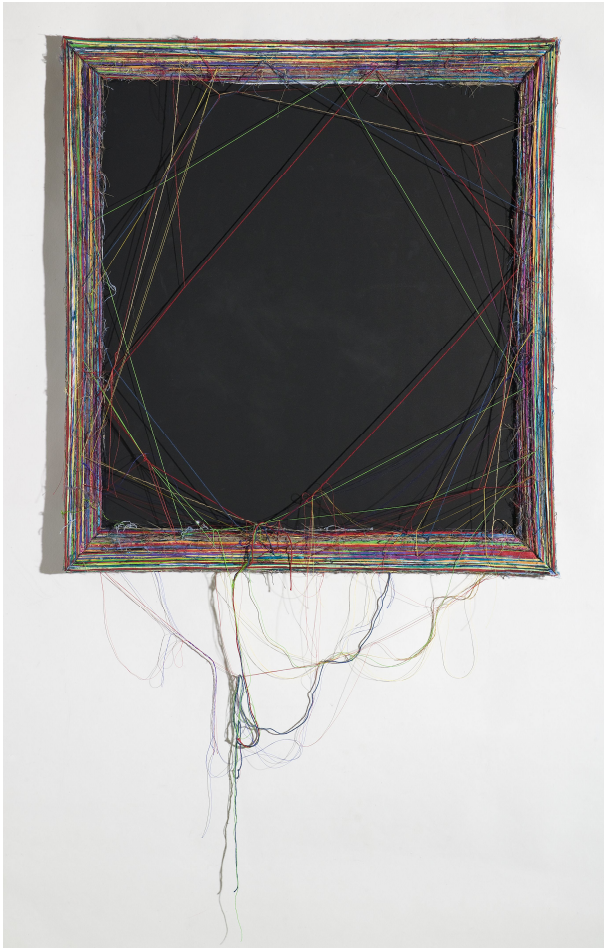
을 상징하는 사각형과 대비시켜 부드러운 특성을 지니고 있는 여러 종류의 천으로 표현하고자 하였다.

이와 같은 작업방식은 2004년도에 제작된 <집짓기 I, 2004> (도판64)에서도 그대로 이어진다. 하지만 이 작품에서는 모퉁이를 기점으로 하지 않고 좀더 실제적인 장소¹⁹¹⁾라 할 수 있는 전시장 바닥을 기점으로 작업이 이루어졌다. 고정성을

상징하는 형태에 비예술적인 재료인 헝겊으로 제작되어 '집'은 어떠한 형상적인 의미에 대한 은유도 존재하지 않고, 단지 '짓기'로서 그 과정에 가깝다고 할 수 있다. '짓기'는 서로 다른 '반복', 다른 '생성'만이 존재 할 뿐, 이것은 고정된 이미지, 하나의 움직임으로는 정의가 불가능하다. 왜냐하면 '삶'이란 하루하루가 다른 반복된 과정 속에서 진행되는 것이기에 하나의 움직임만 있는 것이 아니라, 그 안에 내재된 다양한 움직임들이 존재하기 때문이다.

연구자의 이와 같은 '집짓기'의 의미는 들뢰즈의 '생성'론과 부합하다고 할 수 있다. 들뢰즈의 생성은 중심을 가지지 않고 무한한 열림의 공간에서 끊임 없는 변이들의 창조되고 고정된 자리를 가지지 않으며 내가 아닌 '다른 것-되기'이다. 이것은 위에서 언급한바 있는 연구자의 '짓기'로서의 행위와 같고, 고정되지 않은 삶의 의미와 같다고 할 수 있다. 결과적으로 연구자는 <집짓기>를 통해 '삶'은 정지되고 고정된 채 존재하는 것이 아니라 하루하루가 다른 반

191) 실제적인 장소는 예술작품을 현실세계로부터 분리시켜주는 프레임이나 좌대 없이 설치되는 공간을 말한다.



도판65, 김필례, <선택되어진 공간>, 2008

복된 삶을 통해 변화되고 생성되어진다는 것을 표현하고자 한 것이라 할 수 있다.

이러한 <집짓기>시리즈에서의 내용이 2008년과 2010년도에 제작된<선택 되어진 공간 I>(도판65)과 <사유하는 집>(도판40)(도판41)시리즈에 이르러서는 좀 더 적극적인 변이를 시도하게 된다. 먼저 2008년도에 제작된 <선택되어진 공간 I, 2008>(65)을 살펴보면 다음과 같다. 이 작품은 사각형을 기본형으로 하여 가장자리에 천을 겹겹이 쌓아 붙인 후, 천을 풀어 헤치기도 하고, 천의 재질에 따라 풀어지게도 하여 벽면에 설치한 작품이

다. 벽에 설치된 작품은 시간의 흐름과 함께 중력이 작용되어 지면서 구조에서 벗어나 지속적으로 탈영토화 한다. 이와 같이 고정된 형태를 벗어나 비결정성을 띠며 지속적인 변이로서의 추구는 <사유하는 집, 2008>(도판40)<사유하는 집 II-1, 2010>(도판41)시리즈로 이어진다. 연구자는 이들 작품에 엄격한 사유의 세계를 상징하는 그리드 형태를 도입하였다. 그리고 위의 작품에서와 같이 그리드 형태를 천으로 제작하였다. 천으로 제작된 그리드 형태를 연구자는 여러 방향으로 풀어헤쳐 그리드 형태에서 서서히 벗어나게 하였다. 엄정한

사유의 세계에서 벗어난 풀어헤쳐진 여러 종류의 천들은 탈 영토화 됨으로써 세상을 향한 통로로 작용하게 된다.

이러한 양상은 2010년도에 제작된 <사유하는 집 II-2, 2010>(도판43)에서 더 뚜렷이 나타난다. 이 작품은 여러 색의 실을 재료로 사용하여 지지대와 지지대 사이를 반복적으로 연결하여 제작한 작품이다. 그리고 점차적으로 불규칙하게 연결하여 어떤 것이 원래의 선인지 모호해지도록 하였다. 경계가 모호해지면서 잘 제어된 계산적인 그리드의 이미지는 사라지고, 그리드 구조를 탈출한 여러 종류의 실들은 힘의 강도에 의해 지속적인 변이를 한다. 이것은 동일성과 유사성의 논리에 의해 꺾박받은 시물라크르의 부활이라고 할 수 있다. 들뢰즈의 시물라크르는 들뢰즈의 말대로 “탈 중심화된 체계의 중심”¹⁹²⁾을 여는 사유의 매체이자 틀이다. 탈 중심화된 시물라크르는 이제 사유의 중심에서 이질적인 것들을 분산시키며, 그 과정 속에서 탈영토화와 영토화를 거듭하며 새로운 것들을 생성시키는 분출구 역할을 담당하게 된다.

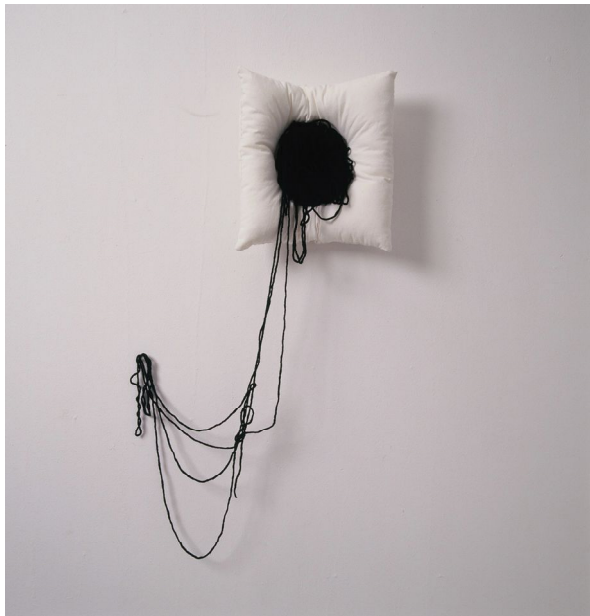
2010년도에 제작된 <무제, 2010>(도판36)(도판37)도 이와 같은 유형의 작품이라 할 수 있다. 두 작품 모두 재료들이 가진 물성이 작품의 본질로서 육화되어 표현되어진 작품이다. 그리드를 기본구조로 하고 있는 이들 작품은 <사유하는 집 II-2>(도판43)에서와 같이 반복적으로 사용되어진 재료에 의해 그리드 형태의 구분이 불분명해진다. 그리고 더 나아가, 재료의 속성에 의해 그리드는 풀어헤쳐지고 중력의 작용에 놓이게 되면서 지속적인 변이를 겪는다. 다시 말해 엄정한 사유의 세계를 벗어난 ‘집짓기’가 이제 삶의 본질로서 다가서게 되는 것이다. 이러한 의미로서의 작품<무제, 2010>(도판36)(도판37)는 이후 다음 작품과 연관성을 가지게 된다.

위에서 살펴본 <집짓기>와 <집짓기 I>시리즈가 ‘삶’이 고정적이고 정지되어 있는 것이 아니라 지속적인 반복과 변화를 통해 생성되어지는 것을 표현한 작

192) G. Deleuze, 『의미의 논리』, 이정우 역, 한길사, 1999, p. 417

품들이라면, 이와 연관되어 제작된 <사유하는 집>과 <무제>시리즈는 질료가 육화되어지면서 엄정한 사유의 세계를 넘어 지속적인 변이를 통해 삶이 생성되어진다는 것을 표현하고자 한 작품이라 할 수 있다. 그리고 <사유하는 집>과 <무제>시리즈는 <영역 찾기>로 이어진다.

위에서 언급하였듯이 <집짓기>시리즈는 단일한 시리즈가 아니다. 작품은 계열화 되면서 다른 연작들을 포함한다. 지금부터 살펴볼 <집짓기Ⅱ>시리즈 역시 2003년도부터 제작되어졌는데, 이 시리즈는 처음부터 재료가 가진 물성이 육화되어 표현되어진 작품들이라 할 수 있다. 그럼 먼저 2004년도에 제작된 <집짓기Ⅱ-1, 2004>(도판47)와 <집짓기Ⅱ-2, 2004>(도판66), 그리고 2003년도에 제작된 <집짓기, 2003>(도판46)을 살펴보고자한다. 이 <집짓기Ⅱ>시리즈에서 주로 사용된 재료는 실과 고무줄이다. 이 재료들의 질료적 속성은 묶고, 엮고, 잇기를 통해 무한히 연장되어 질 수 있다는 형태적 가능성을 특징으로 하고 있다.



도판66, 김필레, <집짓기Ⅱ-2>, 2004

그럼 먼저 <집짓기Ⅱ-2, 2004>(도판66)를 살펴보고자 한다. 이 작품에서 연구자는 촉감을 일으키는 흰색 광목천을 사용하여 사각형의 쿠션과 같은 형태를 만든 후, 솜과 검정색 실을 넣어 제작하였다. 그리고 그 속에서 검정색실이 뭉치고 엮여지면서 자연스럽게 사각형의 형태 밖으로 나오도록 하였다. 엄정한 사유의 세계를 상징하는 형태에서 빠져나온 실은 중

력의 작용 속에 노여지게 되면서 비결정성을 띠게 된다. 작품에서 중력의 작용 속에 노여진 검정색 실은 무엇으로도 변이가 가능한 무한한 가능성을 가진 '생성의 선'이라 할 수 있다. 이것은 들뢰즈와 가타리의 리좀(Rhizome) 구조에서의 '생성의 선'으로 설명되어 질 수 있다.

“생성의 선은 점들 사이를 지나가며, 중간을 통해서만 돌출하며, 우리가 먼저 구분한 점들 사이를 지나가며, 우리가 먼저 구분한 점들 쪽으로 곧장 흘러 들어가며, 인접해 있거나 떨어진 점들 사이로 결정 가능한 비율로 가로지르는 방향으로 흘러간다. 하나의 점은 언제나 기원적이다. 하지만 생성의 선은 시작도 끝도 없으며, 출발점도 교착점도 없고, 기원도 목적지도 없다. (...) 생성의 선은 중간만 갖는다. 중간은 평균치가 아니다. 그것은 가속운동이며 운동의 절대속도이다. “193)

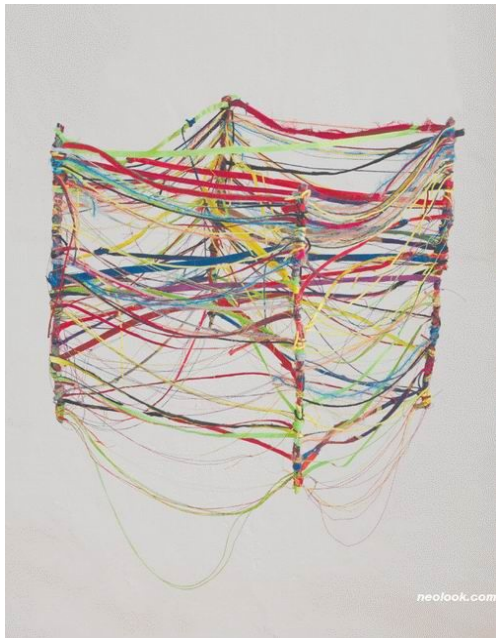
이와 같이 중심을 갖지 않고 중심을 비껴가며 '~되기'만 가지는 의미의 선을 연구자는 묶고, 엮고, 연결시켜 무수히 많은 선들이 공간을 이루도록 제작하였다. <집짓기 II-1, 2004>(도판47)는 이러한 방식으로 제작된 작품으로 수많은 선들에 의해 '집'이라는 공간이 형성되었다. 그리고 이처럼 수많은 선들에 의해 형성된 공간은 그 자체로 고정되어지는 것이 아니라 묶고, 엮기 등의 지속적인 방법을 통해 점차적으로 영역이 확장되면서 탈영토화 되고, 열려진 공간으로 나아가게 된다.

2003년도에 제작된 <집짓기>(도판46)는 이와 같은 양상을 띠고 있는 작품이라 할 수 있다. 열려진 공간으로 나온 '집'은 무수히 많은 입구와 출구가 있는 공간으로 존재한다. 이때부터 집은 '집~되기'로서의 의미를 가지게 된다. '~되기'로서의 연구자의 '집'은 무제한한 반복을 통해 이루어진다. 이것은 유사성이

193) G. Deleuze & F. Guattari, Capitalisme et Schizophrenie, tomez: Mille plateaux, Minuit, 1979, p. 554-555

나 동일화도 아니다. 이진경은 들뢰즈의 ‘~되기’에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

“~되기’는 다른 것과의 접속을 통해 존재의 지평을 창조적으로 넓히는 것을 말한다. ‘~되기’는 자기-동일적인 어떤 상태에서 벗어나 다른 것이 되는 것이고, 어떤 확고한 것에 뿌리박히거나 확실한 뿌리를 내리는 것이 아니라 거기서 벗어나는 것이다. 즉 이미 있다고 생각했던 근거(根據)를 찾는 것이 아니라 그것을 벗어나 탈영토화 하는 것이다. 다시 말하면, 하나의 존재에서 다른 존재로 ‘되는’, 존재 사이에서 벌어지는 변화에 주목하고, 그러한 변화의 내재성에 또한 주목하여, 그것을 통해 끊임없이 탈 영토화하고 변이하는 삶을 촉발하는 것을 말한다.” 194)



도판67, 김필레, <집짓기II-2-2>, 2006

이와 같은 의미의 ‘~되기’로서의 집이 본격적으로 시작된 것은 2006년에 제작된 <집짓기II-2-2>(도판67)부터이다. 이 작품은 네 개의 지지대를 세운 후, 여러 색깔의 실과 고무줄 그리고 색띠¹⁹⁵⁾ 등으로 지지대 사이를 오고가며 사각의 입방체를 제작한 작품이다. 제작된 입방체는 많은 입구와 출구가 있는 열려진 공간으로 공중에 매달려진 채 설치되어졌다. 이것은 기존의 ‘집짓기’와는 다른 방식의 구성방식이다. 기존의 ‘집짓기’ 작업이

194) 이진경, 『노마디즘 2』, 휴머니스트, 2002, p. 33

195) 천과 천 사이에 철사를 넣어 제작하거나, 또는 천끼리 서로 붙여 제작되어진 재료로 연구자가 작품 제작을 위해 제작한 재료이다.

바닥이나 벽면, 혹은 귀퉁이 등을 근거지로 하여 작품이 진행 되었다면 <집짓기Ⅱ-2-2>는 어떠한 근거지도 없이 작품이 진행되었다. 이는 작품에 시작과 끝이 없음을 의미한다고 할 수 있다. 시작과 끝이 없이 열려진 공간으로서의 ‘집짓기’는 틈 사이를 오고 가며 거듭되는 반복운동을 한다. 이처럼 무수히 많은 선들의 운동을 통해 이루어진 집의 구조는 리즘¹⁹⁶⁾의 특성을 드러내듯 중심이 비어있다. 하지만 중심이 비어있는 <집짓기Ⅱ-2-2>는 결여로서 빈 공간이 아니다. 이 공간은 다양성과 잠재성을 향해 열려 있는 공간으로, 이 공간을 통해 ‘집짓기’는 지속적인 반복운동을 하며 또 다른 ‘집짓기’를 할 것이다.

결과적으로 연구자에 있어 ‘집짓기’는 삶의 ‘짓기’로서 삶의 ‘짓기’는 다른 ‘반복’ 다른 ‘생성’을 의미한다. 그리고 다른 ‘생성’은 중심을 가지지 않고 지속적인 발생운동만을 가지며 확장되어지고 ‘영역 찾기’, ‘영역 쌓기’로 이어진다.

3-3. 영역 찾기, 영역 쌓기: 의식 확장으로서의 영역의 확장

연구자의 작품에서 ‘~되기’로서 <집짓기Ⅱ>시리즈는 중심을 가지지 않고 다양한 변주와 탈주를 가능케 하는 공간으로 제시되었다. 이처럼 다양한 잠재성을 가진 공간은 <영역 쌓기, 2008>(도판61)로 이어진다. 그리고 <집짓기 I >과

196) 리즘은 관계의 생성이다. 리즘은 다양한 접속들을 통해서 관계가 생성되어 가는 장(場)으로 들뢰즈와 가타리는 배치, 다양체, 추상기계를 중심으로 한 다양한 개념들을 통해 리즘을 구성한다. 이러한 리즘의 세계는 개체들이 일정한 동일성으로 고착되지 않고 계속 생성하는 관계들을 통해 변해가는 세계로, 시작도 끝도 가지지 않고 언제나 중간을 가지며, 중간을 통해 자라나고 넘쳐난다. 그리고 어떠한 근거도 없이 고른판 위에서 펼쳐질 수 있는 선형적 다양체들을 구성한다. 그리고 그 다양체들로부터 언제나 <하나-중심>가 빼내진다(n-1). 그러한 다양체는 자신의 차원들을 바꿀 때마다 본성이 변하고 변신한다. 이와 같은 리즘의 특성은 중앙 집중화되어 있지 않고, 위계도 없다. 오로지 상태들이 순환하고 있을 뿐인 하나의 체계로 사물들 사이에 있고 사이-존재이고 간주곡이다. 그리고 리즘은 ‘그리고...그리고...그리고.’라는 접속사를 가진다.

G. Deleuze & F. Guattari, 『천개의 고원』, 김재인 역, 새물결, 2001, p. 46-55참조.

연관성을 가지며 지속적인 변이를 통해 생성의 과정을 표현한 <사유하는 집>과 <무제>시리즈는 <영역 찾기, 2010>(도판62)로 이어진다. 연구자의 작품은 <영역 쌓기, 2008>(도판61)와 <영역 찾기, 2010>(도판62)에 이르러서 삶의 본질에 더 가까이 다가서게 된다. 그럼 먼저 2008년도에 제작된 <영역 쌓기, 2008>부터 살펴보고자한다.

2008년도에 제작된 <영역 쌓기,2008>(도판61)는 ‘~되기’로서 <집짓기Ⅱ>시리즈가 이어진 작품이다. 작품은 견고함의 상징인 그리드 형태의 철망을 바닥에 가변설치하고, 철망위에 세워진 지지대와 지지대 사이를 검정색 실로 연결하여 제작하였다. 실로된 입방체 형식의 그리드 형태는 중심이 없으며 많은 입구와 출구를 가지고 있다. <영역 쌓기, 2008>(도판61)는 이처럼 열림의 공간에서 무한한 변이의 가능성을 가지고 있는 실을 매개체로 하여 표현된 작품이다. 이것은 시작과 끝이 없으며 중간만이 존재하는 ‘~되기’와 같다고 할 수 있다. ‘~되기’는 나의 고정된 자리에서 벗어나 내가 아닌 ‘다른 것~되기’로, 다르게 말하자면 생성은 지속적인 발생이자 되기만 있을 뿐, 그 어느 것도 고정적으로 존재하지 않는다는 것이다.

또한 수직이 아닌 수평으로 퍼져 나아가는 공간들은 거미줄과 같이 중심이 없고 무한히 확장되어져가는 연속성을 보여준다. 이것은 리즘적 관계의 생성과 같다고 할 수 있다. 리즘은 다양한 형태와 좋은 것과 나쁜 것 모두를 포함하고 있는데 이진경은 들뢰즈의 리즘의 특성에 대해 다음과 같이 쓰고 있다.

“리즘은 어느 지점 다른 어느 지점과도 연결 접속될 수 있고, 또 연결되어야만 한다.(...)그런 만큼 접속되는 향이 달라지면, 혹은 접속의 지점이 달라지면 접속의 결과 만들어지는 것 전체가 달라진다. (...) 리즘은 그 자체로 다양성을 가지고 있으며,(...)다양성의 원리는 접속하는 수가 늘어나면 그에 따라 차원수가 증가하는 만큼 그 다양성과 복잡성이 증가하는 일종의 프렉탈한 다양체를 이룬다고 볼 수 있다.(...) 리즘은 비의미적 단절의 원리이다. 비의미

적이란 말은 곧 비기표적이라 말할 수 있다. 들뢰즈와 가타리는 여기서 의미적(signifiante)과 비의미적(非의미적)을 '절단(coupure)'과 '단절(rupture)'로 대비시킨다. 절단은 어떤 대상이나 흐름을 일정한 규칙에 따라 자르는(cut) 것이고, 단절은 어떤 주어진 선과 면을 끊는 것이며 그 선에서 벗어나 다른 계열의 일부가 되는 것이다. 들뢰즈와 가타리는 이러한 단절을 '탈 영토화' 또는 '탈주'와 상관적인 개념으로 사용하고 있다.¹⁹⁷⁾

<영역 쌓기>는 또한 철망위에 필요할 때마다 지지대를 세워 실로 공간을 구성해 나간다. 육화되어진 실은 지지대 사이를 빠져나가며 많은 입구와 출구를 가진 공간을 생산해 내고 스스로 '되기'의 흐름 속에 존재한다. 이 흐름은 고정된 현재적인 시간 속에서 이루어지는 것이 아니라 현재를 과거와 미래로 분할하는 아이온의 시간성 속에서 이루어진다. 그러므로 연구자의 작품에서의 '~되기'는 '이것'과 '저것'사이, 들뢰즈의 표현을 빌자면 공존의 블록으로, 고정되고 정지된 것이 아닌 유동적인 것으로 존재한다. 이것은 새로운 영토를 찾아 그곳에 맞는 삶의 방식을 창조하고, 그곳에서 탈영토화 하여 또 다른 가치를 긍정하는 삶의 연속이라 할 수 있다.

2010년도에 제작된 <영역 찾기, 2010>(도판62) 역시 이와 비슷한 양상을 띠고 있는 작품이라 할 수 있다. 작품은 길이 600(cm)의 판넬에 지지대를 자유롭게 세워 유동성을 가진 실로 지지대 사이를 오고가며 묶고 엮기에 의한 방법으로 제작하여 벽면에 설치한 작품이다. 작품에서 실은 무제한적으로 공간을 나누고 빠져나와 영역을 확장시킨다.

“선분적인 증식, 내지 가속화됨으로써 유한한 것, 인접한 것, 연속적인 것, 무제한적인 것을 결합시킨다. 그리고 그 과정 속에서 집짓기는 진행되는 것이다. 이것은 작품이 질료의 진정한 변환, 즉 정신화 됨을 의미하며 또한 물

197) 이진경, 『노마디즘 1』, 휴머니스트, 2002, p. 97-102.

리적 환경은 비 물질화 된다. 더불어 무제한한 내재성의 장만큼이나 확장된 새로운 영역들을 보여준다.” 198)

이 작품 역시 <영역 쌓기>에서와 같이 고정되지 않은 형상과, 처음과 끝을 상정하지 않은 끊임없는 연결에 의한 ‘~되기’의 과정과 흐름만이 존재한다. <영역 찾기>에서 육화되어진 실은 다른 삶, 다른 사유, 다른 가치를 찾아 끊임없이 이동하는 것이고, 필요에 의해 어디든지 빠져나갈 수 있다. 그러기에 <영역 찾기>에서 보여 지는 공간은 다양한 가능성과 잠재성을 향해 열려 있는 공간이며 모든 상상력과 잠재성을 수용하고 포용할 수 있는 공간이다. 이처럼 중심도 없이, 어떠한 현재적인 것으로도 고정되지 않고 끊임없이 변화 상태에 있음을 표현하고자 한 <영역 쌓기>와, <영역 찾기>는 탈주선을 따라 탈영토화와 재영토화를 반복하면서 지속적인 생성을 반복한다.

결과적으로 연구자가 <영역 쌓기>와 <영역 찾기>를 통해 표현하고자 한 것은 ‘삶’이란 고정되고 정지된 것이 아니라, 끊임없이 변화의 과정 중에 있는 것이며, 무수히 많은 다양성과 잠재성을 찾아 이동하고, 지속적으로 발전을 추구하는 것이라는 것을 이 작품을 통해 표현하고자 하였다.

이와 같이 분석되어진 작품의 의미 분석을 총괄하면 다음과 같다. 연구자의 작품에 있어 ‘과정성’은 ‘삶’의 과정성이다. 여기서 ‘삶’은 고정되고 정지된 삶이 아닌 비결정적인 ‘삶’으로 그것은 하루하루 다른 삶을 의미한다. 그리고 하루하루 다른 삶은 다른 ‘반복’, 다른 ‘생성’을 의미한다. 다른 ‘생성’은 중심성을 갖지 않는다. 중심성을 갖지 않는 ‘생성’은 지속적인 발생과 ‘~되기’만이 존재한다. 그리고 이것은 탈영토화와 재영토화를 반복하며 변이되고 생성되어진다. 결국 연구자 작품에서 ‘삶’이란 고정되게 존재하는 것이 아니라 끊임없이 변화되고, 새로운 의미를 생성하며 더 낫은 삶을 찾아 지속적인 변이의 ‘과정’

198) 박수진, 『사유하는 집-짓기, 집-되기』, 2006 김필레 개인전 팜프렛 서문.

중에 있는 것임을 의미 분석을 통해 확인할 수 있었다.

결 론

현대조각에서의 '과정성'은 비물질화를 추구하며 다양하게 진행되어져왔다. 하지만 인간의 감성은 지나친 비물질화의 추구로 물질성을 통한 경험의 과정을 간과하였다. 연구자는 물질적인 경험의 과정을 새로운 조형성의 연구를 통해 드러내고자 하였다.

현대 조각의 '과정성'의 문제는 정신과 물질이 분리된 이성 중심의 근대와 모던의 미적인 개념에 토대를 두고 있기에 이성 중심에서 벗어난 데리다의 '해체론'의 개념과 들뢰즈의 생성론에 근간을 두고 있는 '되기'의 개념을 통해 '과정성'의 조형성의 개념을 접근하였다.

본 연구자의 '과정성'의 조형적 개념은 포스트 미니멀리즘의 작가들과 같이 재료적인 부문에서 지속적인 변화를 지니며, 물성의 특성을 작품에 그대로 이용하여 반-형태를 추구하거나, 또는 부드러운 물성이 지니고 있는 촉감을 지니고 있다. 그러한 물성의 개념은 수작업을 통해 시각에서 촉감으로의 인식을 전환함으로써 보는 이로 하여금 고정적이지 않고 비결정성을 가지며 지속적으로 변이의 '과정'을 추구하는 과정성의 개념을 자각하게 하는 것이다. 부드러운 물성과 수작업의 도입은 시각적인 인식에서 촉감적인 인식으로 확장하면서 삶의 의미를 사유의 중심의 인식, '나'의 중심적인 사유에서 벗어남을 의미하는 것이다. 즉 그것은 미니멀리즘의 조각 작업들에서 보이는 사각형의 구조, 그리드 구조, 반복 구조들에서 보이는 현상학적인 '환원'의 개념에서 형태가 지속적으로 변화되고 확장되어지는 들뢰즈의 '생성'의 의미로의 확장을 의미한다.

달리 말하면 본 연구자의 작품들은 데리다의 해체론인 '차연'의 의미에서 들뢰즈의 '생성'론의 철학적 개념으로 변화를 지니고 있는 것임을 알 수 있다. '삶에 대한 비유'를 드러내는 작업들은 데리다의 차연의 개념을 지니고 있다.

작품 속에서 '삶'의 공간은 생성과 소멸을 통해 지속적인 변화와 과정만이 존재하는 비결정성, 시간과 공간 속에서 자신의 모습을 드러내지만 자신이 드러내는 것은 고정된 본질이 아니며, 자신의 모습을 드러냄을 계속 지연시키는 '차연'의 '흔적의 유희'의 의미를 지닌 형태를 띤 것이다.

'집-짓기, 집-되기'의 작품은 들뢰즈의 '되기'의 개념을 지니고 있다. '집-짓기'는 나와는 다른 반복된 삶, 반복된 다른 '생성'만이 존재하는 '삶'의 내용을 담은 것으로, 끊임없이 차이를 생성하는 시물라크르들의 세계와 닮아 있는 것이다. 탈중심화된 시물라크르는 '집-짓기'의 개념에 내포된 것으로서 나의 삶에서 이질성으로 인식되는 것들을 나의 사유의 인식 안에 내재시키며, 체험을 새롭게 생성해가는 것을 의미하는 것이다. '집-짓기'는 지속적으로 새로움을 경험하는 삶의 '짓기'의 개념을 의미하는 것이다.

세 번째 주제는 '영역 찾기', '영역 쌓기'의 작품들은 들뢰즈의 생성론이 지닌 개념과 같이 작가의 삶의 체험을 통해 인식되는 사유 중심에서 벗어나 무수히 많은 삶의 다양성과 잠재성을 찾아 인식적인 틀을 새롭게 세우는 개념으로 확장해가고 있는 것이다.

본 연구자의 '과정성'의 조각은 '나', 또는 인간의 제한된 삶의 체험을 통해 고정되고 정형화된 인식에서 벗어나 끊임없이 변이를 거듭하며, 새로운 의미를 생성하고, 더 확장된 의미의 '과정성'의 조각 개념을 지니고 있다.

참 고 문 헌

1차문헌

- G. Deleuze, 『차이와 반복』, 김상환 역, 민음사, 2004.
_____, 『의미의 논리』, 이정우 역, 한길사, 1999.
_____, 『천개의 고원』, 김재인 역, 새물결, 2001.
_____, 『감각의 논리』, 하태환 역, 민음사, 1995.
_____, 『앙띠 오이디푸스』, 최명관 역, 민음사, 1994.
_____, 『찰학이란 무엇인가』, 이정임 역, 현대미학사, 1995.
_____, 『주름, 라이프니츠와 바로크』, 이찬웅 역, 문학과 지성사, 2004.
- J. Derrida, 『그라마톨로지』, 김성도, 역, 민음사, 2010.
_____, 『해체』, 김보현 역, 문예출판사, 1996

번역서

- A. Sauvagnargues, 『들뢰즈와 예술』, 이정화 역, 열화당, 2009.
- D. Ades, 『마르셀 뒤샹』, 황보화 역, 시공 아트, 2009
- D. Hopkins의 2인, 『마르셀 뒤샹』, 황보화 역, 시공아트, 2009.
- D. Batchelor, 『미니멀리즘』, 정무정, 역, 열화당, 2003
- D. Riout, 『현대미술이란 무엇인가』, 정진국 역, 눈빛, 2006.
- H. Forster, 『반미학』, 윤호병 역, 현대미학사, 1993.
- H. Forster, 『실재의 귀환』, 이영욱 외3인 역, 경성대학교 출판부, 2003.
- H. 키멜레, 『데리다 철학의 개론적 이해』, 박상성 역, 서광사, 1996.
- Mireille Buydens, 『사하라-들뢰즈의 미학』, 안구. 조현진 역, 산해, 2006.

- J. Rajchman, 『들뢰즈 커넥션』, 김재인 역, 현실과문화연구소, 2005
- J. Robertson, G. Mcdaniel, 『테마 현대미술노트』, 문혜진 역, 두성 북스, 2011.
- J. Siegel, 『현대미술의 변명』, 양현미 역, 시각과 언어, 1997
- Keith Ansell Pearson, 『썩트는 생명』, 이정우 역, 산해, 2005.
- M. Archer, 『1960년대 이후의 미술사』, 오진경, 이주은 역, 시공사, 2007
- M. Gale, 『다다와 초현실주의』, 오진경 역, 한길아트, 2001.
- M. Buydens, 『사하라』, 안구, 조현진 역, 산해, 2006.
- M. Fréchet, 『부드러움과 그 형태들』, 박숙영 역, 예경, 2002.
- N. Stangos, 『현대미술의 개념』, 성완경, 김안례 역, 문예출판사, 1996.
- P. Cabanne, 『마르셀 뒤샹, 피에르 카반느와의 대담』, 정병관 역, 이화여대 출판부, 2002.
- P. Meecham 외 2인, 『현대미술의 이해』, 이민재 외 2인 역, 시공사, 2004.
- R. Gain, 『니체』, 윤길순 역, 김영사, 2005.
- R. Krauss, 『현대조각의 흐름』, 윤난지 역, 예경, 2005.
- R. Krauss 외 5인, 『1900년 이후의 미술사』, 신정훈 외 6인 역, 세미콜론, 2007
- Robert. C. Morgan, 『개념미술』, 양은희 역, JRM, 2007.
- R. Lynton, 『20세기의 미술』, 윤난지 역, 예경, 1993
- L. Lippard, 『팝아트』, 전경희 역, 미진사, 1985.
- T, Godfrey, 『개념미술』, 전혜숙 역, 한길아트, 2002
- Thierry de Duve, 『현대미술다시보기』, 정현이 역, 시각과 언어, 1995
- 아사다 아키라, 『도주론』, 문아영 역, 민음사, 1999.

현대 미술 관련 서적

- 강영희, 『현대과학 대사전』, 아카데미서적, 2008.
- 김광우, 『뒤샹과 친구들』, 미술문화, 2001.
- 김미경, 『한국의 실험미술』, 시공 아트, 2003.
- 김복영, 『현대미술연구』, 정음문화사, 1985.
- 김재원, 『현대미술 속으로』, 예경, 2002.
- 김춘일, 『팝아트와 현대인』, 열화당, 1986.
- 김형호, 『데리다의 해체철학』, 민음사, 1991.
- 박경수, 『감각공학 및 감각생리』, 영지문화사, 2002.
- 박성수, 『들뢰즈』, 이룸, 2004.
- 박영욱, 『데리다&들뢰즈』, 김영사, 2009.
- 박이문, 『현상학과 분석철학』, 일조각, 1990.
- 박정태, 『철학자 들뢰즈: 베이컨을 말하다』, 이학사, 2012.
- 서동욱, 『들뢰즈의 철학』, 민음사, 2002.
- 송변수, 『섬유예술』, 디자인 하우스, 1985.
- 윤난지, 『현대미술의 풍경』, 한길아트, 2005
- 윤난지 엮음, 『페미니즘과 미술』, 눈빛, 2009
- 오광수, 『한국 현대미술사』, 열화당, 2010.
- 이병창, 『현대사상사』, 먼빛으로, 2009.
- 이성원 엮음, 『데리다 읽기』, 문학과 지성사, 1997.
- 이영철 편집, 『현대미술과 모더니즘론』, 시각과 언어, 1995.
- 이일, 『현대미술의 시각』, 미진사, 1989.
- 이정우, 『시뮬라크르시대』, 거름, 1999.
- 이정우, 『사건의 철학』, 철학아카데미, 2003.

이진경, 『노마디즘 1,2』, 휴머니스트, 2002.

이진경, 『철학의 외부』, 그린비, 2002.

이화여자대학교 박물관, 『미술속의 여성: 한국과 일본의 근 현대 미술』, 이화여자대학교 출판부, 2003.

월간미술, 『세계미술용어사전』, 중앙일보사, 1994.

전영백 엮음, 『22명의 예술가 시대와 소통하다』, 궁리, 2010.

진휘연, 『아방가르드란 무엇인가』, 민음사, 2002.

진중권, 『진중권의 서양미술사』, 휴머니스트, 2011.

한국현대미술사연구회, 『한국현대미술 197080』, 학연문화사, 2005.

최태만, 『한국 현대조각사 연구』, 아트북스, 2007.

한행길, 『그물과 유체』, 아침미디어, 2009.

홍명섭, 『『전환기의 현대미술』, 술, 1991.

학술지 및 논문

강우성, 『파레르곤의 논리: 데리다와 미술』 『영미문학연구』, 영미문학회, 2008

김영희, 『들뢰즈의 비재현주의에 관한 연구』, 부산대학교 대학원 박사학위논문, 2007

김병환, 『대중문화세계에서 회화, 영화속 이미지에 대한 융합, 통일, 차이의 철학적 분석』 『철학논총 제69』, 새한철학회 논문집, 2012

김수현, 『들뢰즈의 미술과 감각사이』 『오늘의 문예비평』, 세종출판사, 1998, 6

김인환, 『한국현대조각 40년의 궤적』 『미술평단』, 미술평단, 2011, 겨울호.

고충환, 『한국 현대조각의 새로운 지형』 『계관조각』, 2006, spring.

경기문화재단, 『기전미술 2007』, 경기문화재단, 2007.

민지영, 『들뢰즈의 문학론 연구』, 전남대학교 대학원 박사학위논문, 2005

- 민병직, 『세상을 향한 집짓기』 『기전미술 2007』, 경기문화재단, 2007
- 문장수, 『데리다의 해체주의 비판』 『대동철학 3』, 대동철학회, 1999
- 박영옥, 『커트 코베인과 해체』 『한국종합예술학교 논문집 제 6집』, 한국종합예술학교, 2003, 12
- 박치완, 『들뢰즈의 플라톤 비판과 시물라크르의 반란 또는 복수』 『철학연구』, vol. 31. 2006, 고려대학교 철학연구소.
- 박상숙, 『현대 섬유미술의 반복과 순환에 관한 조형성 연구』, 홍익대학교 박사학위논문, 2011.
- 백영주, 『프로세스 아트와 조형 전략과 방법론적 특성』 『기초조형학연구』, 한국기초조형학회, 2010, vol. 11, no. 3
- 월간미술, 『월간미술 2009, 9』
- 전영백, 『문화와 문화가 만날 때』 『아트인 컬러』, 2011, 11
- 전혜숙, 『‘과정’ 개념을 통해본 로버트 모리스의 작품연구』, 이화여자대학교 박사학위논문, 1997
- 정연홍, 『화이트헤드철학에서의 과정과 변화』 『동서철학연구』, 제41호. 2006. 9,
- 정은영, 『나선형 구조와 시간-역사의 모형에 관한 연구』 『한국기초조형학회』, 2010.
- 조선령, 『재현의 붕괴, 생성의 표현- 들뢰즈와 탈구조주의 미술이론의 정립』 『미학예술학 연구』, 한국미학예술학회, Vol, 12, No, 2000
- 『월간미술』, 2009, 10월호
- 윤수중, 『들뢰즈 가타리 용어설명』 『진보평론 제 31호』, 메이데이, 2007
- 윤난지, 『미니멀 아트에 나타난 “오보제”로서의 작품개념』 『대학원 논문집』, 이화여자대학교 대학원, 1988.
- 이규은, 『데리다의 해체철학의 논리』, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문,

1994

이수빈, 『솔 르윗의 구조에 대한 연구: 미니멀리즘에서 개념미술로의 변화』,
서울대 대학원 석사학위논문, 2000

이재은, 『로버트 스미슨의 ‘개간 프로젝트’에 관한 연구』, 성신여자대학교 박사학위논문, 2009.

최태만, 『한국 근현대 조각에 있어서 서구 모더니즘의 수용과 전개』『造形, 17』, 서울대학교 미술대학, 1994, 12

국외 논저

Bill Barrette, Eva Hesse Sculptue.

Cindy Nemser, "An Interview With Eva Hesse", Artform, vol, 9, may, 1970.

Gregoire Muller, "Robert Morris: Presents'Anti-Form'", Art Magazine, vol, 43, no, 4, February, 1969.

Kim Levin, "Eva Hesse: noter on new beginnings", Art News, February, 1972.

Anna C Chave(2000), "Minimalism and Biography", The Art Bulletin, March2000.

Lucy Lippard and John Chandler, "The Dematerialization of Art", Art International, vol, 12, no, 2(February 1968).

Barbara Matilsky, Five Aetists Five faiths: Spirituality in Comtemporary Art, 2004.

M, Fried, "Art and Objecthood", Artform June(1967), Minimal Art(London: University Of California Press, 1995)

Antoinette Le Norman-Romain, Sculpture: Nineteenth and twentieth
centurie, (Rizzoli,1986).

L, Lippard, Eva Hasse

The Blind Man, No. 2, May 1917, New York.

도 록

김진엽, 『소멸과 생성으로서의 집』, 『2010 김필레 박사학위 청구전 서문』,
2010.

박수진, 『사유하는 집-짓기, 집-되기』, 『2006년 김필레 개인전 서문』, 2006.

송남실, 『자연적 이미지에 관한 조형탐구-상반성의 미학정신』 『장식 도록
1971-1998』, 1998

ABSTRACT

A Study of process in Contemporary Sculpture
-Based on the researcher's work-

Kim, Pill-Rye

A Thesis for a Doctorate Degree

Dept. of Science of Fine Art

Graduate School of Sungshin Women's University

The aim of this study is to examine the work tendency of the researcher expressing section of 'life' under continual change theoretically. In addition, this study focuses on 'transition' under ceaseless creation and change. For this purpose, this study carried out the below procedures.

First of all, to define meaning of 'transition', this study reviewed various trends of 'transition' shown in the contemporary art. As a result, there is a common feature of 'transition' that seeks non-materialistic value in the flow of time. But, excessive non-materialistic pursuit failed to expand emotional aspects of human being.

As an alternative, the works of the research adopted 'difference' as deconstruction theory of Derrida and 'becoming' of Deleuze. Their theories meant a 'creation' through uncertainty and continual transformation which corresponds with expression of 'life'. Accordingly 'transition' in the works was reviewed theories of Derrida and Deleuze.

As for work analysis, material analysis, type analysis and content analysis were made. Material analysis is an analysis on the use of material. The works featured softness and flexibility. The use of such materials was mainly initiated by post-minimalism artists in the art history. They used soft materials in order to escape solid and fixed type. Because of such materials, the works are amorphous and semi-shape. Materials used in this works were same. However, the researcher intended to go one step further and the result of the use of soft and flexible materials could be verified by comparison with other artists.

The type analysis is an analysis on the meaning of type used in the works. Types used in the works are square, grid and repetitive structures. The researcher attempted to analyze works with such structures. As a result, it proved that structure symbolized absoluteness and universality. The introduction of soft material continually changes meaning of original structure continually. Such is also witnessed in the works of post minimalism artists. The researcher analyzed the change of meaning and change of type by type of property. The type analysis was made by comparing with other works of other artists. However, types in the works do not mean dissolution or destruction of structure. Furthermore, by using features of property used based on structure, the study figured out the structure of seeking continual 'creation' using property features.

The content analysis was made by reviewing deconstruction theory of Derrida and 'becoming' theory of Deleuze. It was made in three. Firstly, the metaphor on life was analyzed by introducing 'difference' of Derrida. Life, as being in the process of ceaseless transformation without completion,

is subject to change and active which was verified from 'difference'. Second theme 'building-house', 'becoming-house' and third theme 'finding area' and 'piling up area' were analyzed by means of 'becoming' theory of Deleuze. 'Building-house and becoming-house' are 'making' life. 'Building' means continually different 'life', different 'repetition' and different 'creation. And different 'creation' would be serialized by mobilizing in seeking variety and potentiality which was followed by 'finding area' and 'piling up area' through continual 'building'. Limitless change of 'becoming' without centrality and embracing everything in the process of change and creating meaning could be confirmed by 'becoming' theory of Deleuze. Through 'transition' the 'transition' of 'life' in the researcher's works is typified and such process is 'becoming' meaningful and creative with continual transformation beyond presence.